ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อ็อองซอมเบลอ

นางสาวอรอุษา หนองตรุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “THE PATH OF DESTINY”
FANTASIA FOR CHAMBER ENSEMBLE

Miss Onusa Nongtrud

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ
โดย	นางสาวอรอุษา หนองตรุด
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อรอุษา หนองตรุด : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “THE PATH OF DESTINY” FANTASIA FOR CHAMBER ENSEMBLE) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, 286 หน้า.

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ พรรณนาถึงเรื่องราวการเดินทางผ่านโชคชะตากำหนด เกิดเป็นประสบการณ์ที่ยังจารึกตราตรึงอยู่ในความทรงจำของผู้ประพันธ์อย่างมิรู้ลืม สร้างเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงบทนี้ ที่จะถ่ายทอดเรื่องราวความประทับใจผ่านสีสันทางวัฒนธรรมอย่างมีบูรณาการสะท้อนภาพความงามที่แตกต่าง รวมทั้งบทบาทที่กลมกลืนเมื่อมองย้อนกลับไปสู่อดีตอันเปี่ยมด้วยคุณค่าและความหมายของชีวิต

บทประพันธ์เพลงนี้ประกอบด้วยการใช้เทคนิคการขยาย (Expanding techniques) เพื่อสร้างสำเนียงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ นำไปสู่การตีความให้เห็นความงามของแต่ละท่วงทำนองที่ลึกซึ้ง การใช้สำนวนดนตรีพื้นเมืองผ่านเครื่องดนตรีตะวันตกในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย อันเป็นนวัตกรรมสุนทรียะสำเนียงตะวันออกที่เข้มข้นด้วยสีสันและเทคนิคการบรรเลง อีกทั้งยังสร้างบรรยากาศพื้นถิ่นที่เคล้าบริบทความเป็นตะวันตกด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ "มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ ประกอบด้วย 3 กระบวน ได้แก่ กระบวนที่ 1) ตรังเค ถ่ายทอดและพรรณนาเรื่องราวของตรังเค ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ สะท้อนให้เห็นความผูกพันและความภาคภูมิใจในถิ่นกำเนิด กระบวนที่ 2) มหานคร นครแห่งความวุ่นวายที่น่าหลงใหล ชวนฝัน สะท้อนบทบาททางอารมณ์ในแง่มุมที่มีความหลากหลายของเหล่าผู้คนเมืองหลวง เป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ลงตัว และกระบวนที่ 3) ซอ-อุล สะท้อนภาพเหตุการณ์และความทรงจำที่ย้อนกลับไปยังดินแดนบนเส้นทางชีวิตในอดีต แม้ว่าบทประพันธ์ในแต่ละกระบวนมีลักษณะเฉพาะในการนำเสนอเรื่องราว แต่เนื้อหานั้นได้ถูกเชื่อมโยงไว้ด้วยโครงสร้างที่สร้างเอกลักษณ์ให้กับบทประพันธ์

คำสำคัญ: มรรคา, โชคชะตา, บทประพันธ์ดนตรี, วงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2560 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5786832035 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: PATH/ DESTINY/ CONCERTO/ CHAMBER

ONUSA NONGTRUD: DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “THE PATH OF DESTINY” FANTASIA FOR CHAMBER ENSEMBLE. ADVISOR: PROF. WEERACHAT PREMANANDA, D.Mus., 286 pp.

"The Path of Destiny" Fantasia for Chamber Ensemble is the doctoral music composition to express the journey of composer’s life destiny that was imprinted in the long-lasting memory of the composer. Such journey has created a highly motivated inspiration to convey the impressive moments through innovated cultural diversity, reflecting the harmonious beauty when recalled the memory of preciousness and meaning of life.

The Composition has been comprised of various compositional Expanding Techniques intending to create a unique musical character that leading to the profound interpretation of beauty. Meanwhile, traditional tune through the sound of western classical music instruments and in the contemporary style is the comprehensive techniques created the vibrant impression of the eastern dialect, as well as the local atmosphere of the western context with the southern musical instruments as combination.

The composition *"The Path of Destiny" Fantasia for Chamber Ensemble* consists of 3 Movements including Movement no.1 *Tarangue* – conveying and depicting the story of *Tarangue,* the land of dawn, reflecting the bond and pride of the hometown; Movement no.2 *Maha Nakhon* , the land of enticement and dream – reflecting different aspects of emotional intensity of the urban citizens with different background, signifying harmony in adversity; and Movement no.3 *Seo-Ul* - reflecting the reminiscence of the past events and memory during the journey in the far-away land. Despite the individuality of each movement that is aimed to induce the audiences with different impression, all three movements are connected under the rhythmic structure that creates and allows unity to the composition.

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2017 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ในการศึกษาระดับปริญญาเอกรวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานดุษฎีนิพนธ์ในครั้งนี้ ได้รับความช่วยเหลืออนุเคราะห์จากบุคคลหลายฝ่ายจนสำเร็จได้ด้วยดี จึงใคร่ขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ ที่นี้

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก สำหรับความกรุณาให้คำปรึกษาด้านการประพันธ์ดนตรีอย่างเข้าใจและเมตตา ซึ่งหลายครั้งก็ได้คำตอบโดยที่ยังไม่ได้แม้แต่ถามคำถาม ตลอดจนความช่วยเหลือในทุกขั้นตอนของการสร้างสรรค์ผลงานดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับการเป็นแบบอย่างที่ดีและคำแนะนำในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีเชิงวิชาการ ให้โอกาสและประสบการณ์ในการเรียนรู้จากกิจกรรมทางดนตรีที่หลากหลาย เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณภาพและเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีต่อไป

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่นับเป็นการเปิดมุมมองใหม่ด้านการประพันธ์ดนตรี รวมถึงคำแนะนำในการแก้ไขปรับปรุงเพื่อพัฒนาให้ผลงานสร้างสรรค์นี้ดำเนินไปในทิศทางที่เหมาะสม

รองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับคำชี้แนะและแนวทางในการแก้ไขปรับปรุงข้อบกพร่องเพื่อความสมบูรณ์ของดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้

รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย สำหรับการสนับสนุนและคำแนะนำในการศึกษาในระดับปริญญาเอก ความเมตตาช่วยเหลือให้คำแนะนำทั้งด้านการเขียนอย่างมีระบบและแนวคิดในการประพันธ์ดนตรี

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี สถาบันต้นสังกัด สำหรับโอกาสในการศึกษาต่อในระดับปริญญาเอก สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษาแห่งชาติที่ได้สนับสนุนส่งเสริมด้วยการมอบทุนการศึกษาในโครงการพัฒนากำลังคนด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ (ทุนเรียนดีมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์) และบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำหรับทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์

ท้ายนี้ สำหรับทุกความรักความเข้าใจที่หล่อเลี้ยงเป็นกำลังใจตลอดระยะเวลาในการศึกษาระดับปริญญาเอก และโชคชะตาที่สรรค์สร้างให้พบเจอเส้นทางที่เป็นแรงบันดาลใจสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ซ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของบทประพันธ์เพลง 1

วิธีดำเนินการประพันธ์เพลง 2

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 3

ขอบเขตของการประพันธ์ 3

วิธีการประพันธ์เพลง 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 7

แนวคิดบทประพันธ์เพลง 7

วรรณกรรมดนตรีที่เกิดจากความประทับใจเมืองหรือสถานที่ 10

วรรณกรรมดนตรีที่มีลักษณะชุดเพลงและแบ่งเนื้อหาบทประพันธ์เพลงออกเป็นกระบวน 12

วรรณกรรมดนตรีที่ใช้แนวคิดหรือแรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้าน 17

วรรณกรรมดนตรีที่ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตก 20

วรรณกรรมดนตรีในศตวรรษที่ยี่สิบ 26

วรรณกรรมดนตรีเกาหลี (Korean Traditional Music) 35

วรรณกรรมดนตรีภาคใต้ 38

บทที่ 3 วิธีการประพันธ์เพลง 40

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

3.1 แรงบันดาลใจของบทประพันธ์เพลง....40
3.2 ภาพรวมของบทประพันธ์เพลง....41
3.3 แนวคิดหลักของบทประพันธ์เพลง....41
3.4 แนวคิดการจัดรูปแบบวงดนตรี....42
3.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์เพลง....44
3.6 แนวคิดการจัดระบบเสียงและการประสานเสียง....46
3.7 แนวคิดการใช้ลักษณะจังหวะดนตรีพื้นบ้าน....46
3.8 แนวคิดการใช้สำนวนเครื่องดนตรีพื้นบ้านของไทยและเกาหลีในเครื่องดนตรีตะวันตก....47
3.9 แนวคิดในการนำเสนอบทประพันธ์เพลง....48
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง....50
4.1 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 ตรังเค: ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ (Tarangue: The Land of Dawn)....50
4.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 มหานคร: ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล (Maha Nakhon: The Magical Chaos)....70
4.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 ซอ-อุล: ความทรงจำ ณ ปัจจุบันขณะ (Seo-Ul: The Remembering of Now and Then)....78
บทที่ 5 บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: "มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับเชมเบอร์ออร์เคสตร้าและซอมเบลอ....95
I ตรังเค: ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ (Tarangue: The Land of Dawn)....95
II มหานคร: ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล (Maha Nakhon: The Magical Chaos)....95
III ซอ-อุล: ความทรงจำ ณ ปัจจุบันขณะ (Seo-Ul: The Remembering of Now and Then)....96
บรรณานุกรม....279
ภาคผนวก....281

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 286

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 เพลง Ganggang Sullae 37
ตัวอย่างที่ 2 แสดงผังการจัดวงดนตรีของกระบวนที่ 1 42
ตัวอย่างที่ 3 แสดงผังการจัดวงดนตรีของกระบวนที่ 2 43
ตัวอย่างที่ 4 แสดงผังการจัดวงดนตรีของกระบวนที่ 3 44
ตัวอย่างที่ 5 (ห้องที่ 14 - 17) เนื้อดนตรีหลากแนว 51
ตัวอย่างที่ 6 (ห้องที่ 83 - 86) การซ้อนกันของทำนอง 52
ตัวอย่างที่ 7 (ห้องที่ 113 - 117) การซ้อนกันของทำนอง 53
ตัวอย่างที่ 8 (ห้องที่ 78-79) ลักษณะหลากจังหวะ 54
ตัวอย่างที่ 9 (ห้องที่ 14-17) คลังฟาร์เบนเมโลดีในกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ 55
ตัวอย่างที่ 10 (ห้องที่ 52-53) คลังฟาร์เบนเมโลดี 55
ตัวอย่างที่ 11 (ห้องที่ 129-133) การใช้ความคิดหลักคงที่ 56
ตัวอย่างที่ 12 (ห้องที่ 1-7) การนับชีพจรจังหวะ 57
ตัวอย่างที่ 13 (ห้องที่ 94-97) ดนตรีแปรแนว 58
ตัวอย่างที่ 14 (ห้องที่ 81-90) การเลียนสำนวนจังหวะหน้าทับด้วยกลองบองโก 59
ตัวอย่างที่ 15 (ห้องที่ 35-49) การเลียนสำนวนจังหวะหน้าทับด้วยทับโนรา 59
ตัวอย่างที่ 16 (ห้องที่ 129-133) การเลียนสำนวนจังหวะหน้าทับด้วยกลองทอม 59
ตัวอย่างที่ 17 (ห้องที่ 127-131) การนำเสนอจังหวะบรรเลงด้วยฆ้องคู่ 59
ตัวอย่างที่ 18 (ห้องที่ 35-37) การใช้โน้ตสะบัดในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า 60
ตัวอย่างที่ 19 (ห้องที่ 41-43) การใช้โน้ตสะบัดในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย 60
ตัวอย่างที่ 20 (ห้องที่ 35-37) การใช้เทคนิคเสียงค้างในกลุ่มเครื่องเป่า 61
ตัวอย่างที่ 21 (ห้องที่ 113-116) การใช้เทคนิคเสียงค้างในแนวเครื่องสาย 62

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ตัวอย่างที่ 22 (ห้องที่ 1-5) การสร้างบรรยากาศดนตรีในช่วงนำ....63
ตัวอย่างที่ 23 (ห้องที่ 40-42) การเคลื่อนทำนองในทิศทางต่าง ๆ....64
ตัวอย่างที่ 24 (ห้องที่ 55-56) ลักษณะเนื้อดนตรีในจุดซ้อม B....65
ตัวอย่างที่ 25 (ห้องที่ 62) การใช้เทคนิคการบรรเลงแทมแทมด้วยการใช้เหรียญขูด....66
ตัวอย่างที่ 26 (ห้องที่ 68) การใช้เทคนิครัวลิ้นในแนวฟลูต....66
ตัวอย่างที่ 27 เลียนวิถีถิ่น (การกรีดยาง)....67
ตัวอย่างที่ 28 (ห้องที่ 106-107) การใช้เทคนิคเพื่อสร้างความยืดหยุ่นให้กับดนตรี....68
ตัวอย่างที่ 29 (ห้องที่ 119-122) การสร้างความหนาแน่นของเนื้อดนตรี....69
ตัวอย่างที่ 30 (Maha Nakhon I)....71
ตัวอย่างที่ 31 (ห้องที่ 1-7) Maha Nakhon II การขยายโน้ตสำคัญในแนวคลาริเน็ต....72
ตัวอย่างที่ 32 (Maha Nakhon I) การบรรเลงด้วยเสียงแบบฮาร์โมนิกส์ในแนวฟลูต....72
ตัวอย่างที่ 33 (Maha Nakhon III ห้องที่ 22-26) การบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ ในกลุ่มเครื่องสาย.73
ตัวอย่างที่ 34 (Maha Nakhon III ห้องที่ 10-13)....74
ตัวอย่างที่ 35 (Maha Nakhon I) การบรรเลงเศษหนึ่งส่วนสี่ของเสียงในแนวฟลูต....74
ตัวอย่างที่ 36 (Maha Nakhon I) เทคนิคการเคาะลิ่มนิ้วฟลูต....75
ตัวอย่างที่ 37 (Maha Nakhon V ห้องที่ 8-9) การใช้เทคนิคการเลียนแบบอิสระ....77
ตัวอย่างที่ 38 (Maha Nakhon V ห้องที่ 11-13) การใช้พอยต์ทิลลิสติกในมิติระดับเสียง....77
ตัวอย่างที่ 39 (ห้องที่ 1-8) การนำเสนอโน้ตสำคัญและการสร้างสีสันในแนวกลุ่มเครื่องสาย....79
ตัวอย่างที่ 40 (ห้องที่ 9-10) การนำเสนอโน้ตสำคัญในช่วงกว้างเสียงต่าง ๆ....79
ตัวอย่างที่ 41 (ห้องที่ 148-155) การนำเสนอทำนองในรูปแบบแคนอน....80
ตัวอย่างที่ 42 แสดงลักษณะและส่วนประกอบของเครื่องดนตรีแทกึม....80
ตัวอย่างที่ 43 (ห้องที่ 28-30) การเลียนเสียงและเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแทกึม....82
ตัวอย่างที่ 44 (ห้องที่ 1-16) การสร้างสีสันเสียงในแนวเชลโล....83

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ตัวอย่างที่ 45 (ห้องที่ 111-113) การใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นในลักษณะเน้นเสียงในแนวคลาริเน็ต..83
ตัวอย่างที่ 46 (ห้องที่ 58-59) การเน้นเสียงในรูปแบบการใช้โน้ตประดับในแนวฟลูต.....83
ตัวอย่างที่ 47 (ห้องที่ 118-121) การใช้อัตราจังหวะผสมเพื่อสร้างบรรยากาศดนตรีพื้นบ้านเกาหลี.....84
ตัวอย่างที่ 48 (ห้องที่ 141-146) การใช้อัตราจังหวะสามัญเพื่อแสดงบรรยากาศดนตรีพื้นบ้านเกาหลี.....84
ตัวอย่างที่ 49 (ห้องที่ 97-98) การใช้ความถี่ของโน้ตในการสร้างความกระชั้นของจังหวะ.....85
ตัวอย่างที่ 50 (ห้องที่ 61-64) การใช้แนวคิดเสียงสะท้อนในแนวกล็อกเคนชปีล 87
ตัวอย่างที่ 51 (ห้องที่ 97-100) การสร้างความหนาแน่นของเนื้อดนตรี 88
ตัวอย่างที่ 52 (ห้องที่ 111-116) การสร้างดนตรีช่วงเชื่อมระหว่างท่อน 89
ตัวอย่างที่ 53 (ห้องที่ 120-121) ทำนองที่มีโครงสร้างแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิก 90
ตัวอย่างที่ 54 (ห้องที่ 132-135) รูปแบบจังหวะในแนวเปียโน.....91
ตัวอย่างที่ 55 (ห้องที่ 141-146) การเลียนลีลาดนตรีพื้นเมืองเกาหลี 92
ตัวอย่างที่ 56 (ห้องที่ 170-173) การนำเอาลักษณะจังหวะในช่วงนำมาใช้อีกครั้งในแนวเปียโน 92
ตัวอย่างที่ 57 (ห้องที่ 174-176) การสร้างเนื้อดนตรีแบบคลุมเครือ 93
ตัวอย่างที่ 58 (ห้องที่ 185-187) การดีดสายและการดีดสายแบบบาร์ตอกในแนวเครื่องสาย.....94

บทที่ 1
บทนำ

บนเส้นทางการดำเนินไปของชีวิตมีโอกาสได้ประสบพบพานเหตุการณ์และสรรพสิ่งรอบกาย สั่งสมและหล่อหลอมเกิดเป็นประสบการณ์ชีวิต และศรัทธาความเชื่อ โชคชะตาอาจเป็นตัวกำหนดเส้นทางและนำพามาซึ่งเรื่องราวมากมาย ให้เกิดการสัมผัสและซึมซับจารึก หากแต่จะไม่เกิดผลใดเลย หากเราไม่มีการเรียนรู้ถึงความหมายและสะท้อนคุณค่าของรากเหง้าให้ได้ประจักษ์ถึงวิถีตัวตนที่แท้จริงของตัวเอง

ความเป็นมาและความสำคัญของบทประพันธ์เพลง

ภายใต้การหมุนเปลี่ยนของเวลาส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปของสภาพแวดล้อมอันกลายเป็นเงื่อนไขและกฎเกณฑ์ที่คอยควบคุมวิธีการดำเนินชีวิตรวมไปถึงความรู้สึกนึกคิด เรื่องราวเป็นความจริงที่เกิดขึ้น แปรเปลี่ยนและผ่านไปเกิดเป็นความทรงจำ การมองย้อนกลับไปยังเรื่องราวในความทรงจำไม่เพียงแต่ทำให้ย้อนไปพบกับกาลสภาพที่คุ้นชินเท่านั้น แต่เป็นโอกาสให้ได้พบกับคุณค่าของบางสิ่งที่ถูกละเลยหรือไม่เคยแม้แต่จะได้รับความสนใจ ความทรงจำมักถูกสรรค์แต่งให้โหดร้ายหรือสวยงามกว่าความจริงเสมอ ในบริบทของศิลปะนั้นการจัดการกับช่วงเวลาต่าง ๆ และการแบ่งเวลาของชีวิตถูกนำเสนอออกมาในหลายรูปแบบไม่ว่าจะเป็นการวาดภาพถ่ายภาพถ่ายวิดีโอ หรือแม้กระทั่งการประพันธ์เพลง (สรัญรัตน์ แสงชัย, 2556: 5) ผู้ประพันธ์จึงมีความคิดอยากนำความทรงจำเหล่านั้นกลับมาถ่ายทอดผ่านวิธีการที่ถนัดและเหมาะสม เพื่อจะสามารถถ่ายทอดความทรงจำเหล่านั้นให้ตรึงอยู่ในใจของผู้ฟังในรูปแบบการประพันธ์ดนตรีตะวันตกร่วมสมัย

บทประพันธ์เพลง *“มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ (“The Path of Destiny” Fantasia for Chamber Ensemble)* ประพันธ์ขึ้นด้วยแรงบันดาลใจจากจารึกความทรงจำอันประทับใจ ผ่านประสบการณ์ที่ดำเนินไปผ่านโชคชะตาของผู้ประพันธ์ที่ได้สัมผัสพบเจอเรื่องราวในสถานที่ต่าง ๆ ในช่วงระยะเวลาหนึ่ง บทประพันธ์เพลงสะท้อนความกลมกลืนในความแตกต่างของวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน พร้อมทั้งนำเสนอแง่มุมที่เชื่อมโยงระหว่างความแตกต่างของทั้งวัฒนธรรมพื้นถิ่น วัฒนธรรมร่วมสมัย และวัฒนธรรมต่างชาติ บทประพันธ์แบ่งออกเป็น 3 กระบวน ซึ่งแต่ละกระบวนแสดงบุคลิกที่ชัดเจน ขณะที่ภาพรวมบทประพันธ์แสดงมุมมองการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของแต่ละถิ่น สำเนียงของดนตรีจึงมีเอกลักษณ์เฉพาะ แปลกหูแต่ก็ยังมีความกลมกลืนเข้ากัน มีผลนำไปสู่การตีความดนตรีได้อย่างหลากหลาย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับภูมิหลังและ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประสบการณ์ของผู้ฟังด้วยส่วนหนึ่ง ฉะนั้นแล้วความสมบูรณ์ครบถ้วนในมิติของเนื้อหาจึงมิใช่สาระหลักในการนำเสนอบทประพันธ์เพลงนี้

แม้ว่าวัตถุดิบที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงนั้นจะไม่ได้เกิดจากเหตุการณ์ที่ปรากฏขึ้น ณ ขณะเวลานั้น ๆ มีการแสดงให้เห็นถึงเส้นทางเดิมที่คุ้นเคย ด้วยสภาพแวดล้อมของประสบการณ์ที่เคยพบเจอหรือใช้เวลาดำเนินร่วมกับสิ่งนั้น วัฒนธรรมวิถีการดำเนินชีวิตที่ซ่อนอยู่ในการใช้ชีวิตประจำวัน อย่างไรก็ตามเวลาเปลี่ยนผ่านไปสิ่งต่าง ๆ ย่อมเกิดความเปลี่ยนแปลง ผู้ประพันธ์มีความประสงค์ที่จะถ่ายทอดภาพบรรยากาศนั้นให้มีความใกล้เคียงกับช่วงเวลานั้น ๆ เพื่อให้บทประพันธ์เพลงถ่ายทอดความรู้สึกของผู้ประพันธ์ไปถึงผู้ฟังได้อย่างตรงใจมากที่สุด

บทประพันธ์เพลงที่ผสมผสานความต่างทางวัฒนธรรมอยู่ในบทประพันธ์เดียวกันนั้นยังปรากฏอยู่น้อย *บทประพันธ์เพลง “มรรคาแห่งความทรงจำ” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* จึงเป็นบทประพันธ์ที่นำเสนอแง่มุมที่เชื่อมโยงกับสถานที่ต่าง ๆ ทั้งแสดงให้เห็นถึงความงามของความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ยังคงอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืน และเชื่อว่าความสุดขั้วของวิถีวัฒนธรรมนั่นเองเป็นโอกาสให้ได้มองย้อนกลับมาตระหนักถึงคุณค่าของตัวเอง และสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทประพันธ์ได้อย่างโดดเด่น

วิธีดำเนินการประพันธ์เพลง

การประพันธ์เพลงเริ่มด้วยการรวบรวมข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้องกับสถานที่ที่ต้องการนำเสนอในบทประพันธ์โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ตรัง กรุงเทพมหานคร และกรุงโซล ทั้งในแง่สภาพบรรยากาศ ตลอดจนวิถีการดำเนินชีวิตประจำวัน จากนั้นศึกษาข้อมูลพื้นฐานด้านวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของแต่ละสถานที่จากเอกสารต่าง ๆ ทั้งในรูปแบบของภาพถ่าย ภาพวาด และเทปบันทึกเสียง รวมถึงวรรณกรรมดนตรีในแต่ละสมัยที่เกี่ยวข้อง เรื่อยมาจนถึงวรรณกรรมร่วมสมัย โดยเน้นการศึกษาด้านการเรียบเรียงเสียงดนตรี พื้นผิว และการใช้สีสันเสียงรูปแบบต่าง ๆ ในการประพันธ์ เทคนิคการเรียบเรียงแนวทำนองหรือกลุ่มเสียง เช่น ทำนองสีสัน (Klangfarbenmelodie) การซ้อนชั้นทำนอง (Stratification) การจัดเรียงเสียง (Juxtaposition) เทคนิคการสร้างเนื้อดนตรีที่น่าสนใจ เช่น กลุ่มเสียงกัด (Tone cluster) รวมถึงศึกษาเทคนิคที่ใช้ในการแสดงของเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ (Performing technique)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์หลักในการประพันธ์ ดังนี้

1) สร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่มีเอกลักษณ์และนวัตกรรม ด้วยแนวคิดที่สั่งสมจากประสบการณ์ ความผูกพัน และความภาคภูมิใจอันเป็นแรงบันดาลใจของชีวิต

2) สร้างสรรค์แนวทางการประพันธ์ดนตรีที่ประยุกต์จากองค์ประกอบของดนตรีหลากหลายประเภท

3) สร้างผลงานดนตรีตะวันตกรูปแบบงานสร้างสรรค์ทางวิชาการด้วยรูปแบบสีสัน เทคนิค และลีลาใหม่ เพื่อเสริมสร้างประสบการณ์สุนทรียะแก่ผู้ฟัง

ขอบเขตของการประพันธ์

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขอบเขตของการประพันธ์เพลงเพื่อการวิเคราะห์และอรรถาธิบายผลงานการวิจัยการศึกษาโดยแบ่งเป็น 3 กระบวนตามแนวทางของการประพันธ์ ดังนี้

1) ตรังเค: ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ (Tarangue: The Land of Dawn)

ผู้ประพันธ์ศึกษาวรรณกรรมดนตรีและประวัติศาสตร์ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทั้งดนตรีร่วมสมัยและดนตรีพื้นบ้าน โดยเน้นการใช้สีสันเสียง ความเข้มของเสียง และรูปแบบจังหวะในการประพันธ์ นอกจากนั้นยังมีการศึกษาการปฏิบัติและบทบาทของเครื่องกระทบพื้นบ้าน เพื่อนำมาสังเคราะห์และพัฒนาองค์ประกอบเหล่านั้นมาใช้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงเพื่อเพิ่มอรรถรสในการนำเสนอโดยใช้สำเนียงและรูปแบบจังหวะพื้นบ้าน

บทประพันธ์เพลงมีลักษณะการพรรณนาเล่าเรื่อง ถ่ายทอดบรรยากาศความทรงจำเมื่อครั้งเป็นเด็กสะท้อนอบอวลด้วยบรรยากาศของอดีตที่จารึกชัดในสำนึก สื่อภาพความเรียบง่ายของดินแดนแห่งรุ่งอรุณ เมืองเล็ก ๆ ที่มีวิถีการดำเนินชีวิตในแบบของชุมชนพื้นถิ่น บทประพันธ์เพลงนำเสนอและถ่ายทอดสำเนียงเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่สื่อถึงวิถีพื้นถิ่นจากอิทธิพลของแนวคิดการผสมผสานความเป็นตะวันตกและตะวันออก ความยาว 9 นาทีโดยประมาณ

2) มหานคร: ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล (Maha Nakhon: The Magical Chaos)

ผู้ประพันธ์เน้นการศึกษาด้านการผลิตเสียงของเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดความแตกต่างของสีสันเสียง ด้วยเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีแบบร่วมสมัย (Extended technique) เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงที่นำเสนอความหลากหลายของเสียงของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นแหล่งกำเนิดเสียง โดยการจัดวางองค์ประกอบของเสียง ผ่านดนตรีพรรณนาเล่าเรื่องโดยมีภาพบรรยากาศของสถานที่ที่ถูกเรียกว่า “มหานคร” ซึ่งความหมายของมหานครไม่ได้ชี้เฉพาะเพียงกรุงเทพมหานคร หากแต่หมาย

รวมไปถึงพื้นที่ที่เป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมของประเทศนั้น ๆ สิ่งที่น่าสนใจคือไม่ว่าเป็นมหานครประเทศใด มักมีลักษณะที่เต็มไปด้วยความคับขัน เคร่งเครียด ขณะเดียวกันก็กลับเปลี่ยวเหงา สงบเงียบ เห็นได้ว่ามีความหลากหลายของความกลมกลืนและขัดแย้งเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ฉะนั้นในกระบวนนี้จึงประกอบด้วยบทประพันธ์เพลงสั้น ๆ จำนวน 5 บท แต่ละบทมีเอกลักษณ์เฉพาะที่บรรยายถึงสภาวะการรับรู้ที่วนเวียนอยู่ในพื้นที่แห่งความวุ่นวาย เพื่อนำเสนอบรรยากาศที่ได้รับการตีความอย่างแตกต่างหลากหลาย ทั้งยังใช้เทคนิคการจัดวางเครื่องดนตรีไว้ในส่วนต่าง ๆ ของสถานที่แสดงหรือแม้แต่ปะปนอยู่กับกลุ่มผู้ฟัง ให้ตัวผู้ฟังเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง เพื่อสะท้อนสภาพความเป็นจริงของวิถีของชีวิตที่สิ่งรอบข้างยังคงดำเนินอยู่เสมอ และสื่อสารข้อความจากบทประพันธ์เพลงให้ถึงผู้ฟังอย่างเข้าถึงความรู้สึกนั้นอย่างลึกซึ้ง แต่ละบทมีความยาว 1-2 นาที โดยประมาณ

3) ซอ-อุล: ความทรงจำ ณ ปัจจุบันขณะ (Seo-Ul: The Remembering of Now and Then)

ผู้ประพันธ์ศึกษาวรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทั้งดนตรีประจำชาติประเทศเกาหลี และดนตรีร่วมสมัยที่ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่นำแนวคิดดนตรีประจำชาติของประเทศเกาหลีเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงโดยเลียนแบบเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีมาใช้ในเครื่องดนตรีตะวันตก รวมถึงรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีประจำชาติเกาหลี

บทประพันธ์เพลงในกระบวนนี้เรียกคืนความทรงจำให้หวนกลับไปสัมผัสกับประสบการณ์เหล่านั้นอีกครั้งด้วยชีพจรของความเป็นพื้นบ้านและจังหวะของความเป็นเมืองที่ยังคงดำเนินอยู่ด้วยกันด้วยกลยุทธ์การจัดของใหม่และของเก่าที่มีความลงตัว ทั้งสื่อถึงความผูกพันต่อเมืองโซลผ่านประสบการณ์เพื่อสร้างจินตภาพ ความคิดความรู้สึกที่หลากหลายท่ามกลางวิถีดำเนินชีวิต ท่ามกลางเสียงของชีวิตประจำวันที่เป็นส่วนหนึ่งของผู้คนเกิดเป็นความรู้สึกผิดแปลกและไม่คุ้นชินต่อบรรยากาศรอบตัวซึ่งนั่นนำมาซึ่งความตื่นเต้น และน่าติดตามของบทประพันธ์เพลง มีความยาวประมาณ 10 นาที

วิธีการประพันธ์เพลง

ในการประพันธ์เพลงบทนี้ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์เพลงออกเป็นลำดับ โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) ศึกษาวรรณกรรมดนตรีตะวันตกในแต่ละยุคสมัยที่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะบทประพันธ์เพลงที่มีความเชื่อมโยงกับการเล่าเรื่อง เหตุการณ์ หรือสถานที่ เพื่อสื่อถึงลักษณะทางกายภาพและความรู้สึกทางอารมณ์ ความผูกพันกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสถานที่ต่าง ๆ

2) กำหนดแนวความคิดหลัก เพื่อวางขอบเขตของการประพันธ์เพลง เช่น เทคนิคการประพันธ์เพลง และเครื่องมือทางดนตรีที่มีส่วนในการแสดงออกถึงแนวคิดหลักของการประพันธ์เพลง

3) กำหนดจำนวนเครื่องดนตรี และเลือกชนิดของเครื่องดนตรีในแต่ละกระบวนเพลง โดยคำนึงถึงสีสันของเสียงและความสมดุลของกลุ่มเสียงในช่วงต่าง ๆ เป็นสำคัญ เพื่อให้เกิดความหลากหลายน่าสนใจ

4) กำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์ทั้งในภาพรวมของบทประพันธ์เพลงและภาพย่อยในแต่ละกระบวนให้มีความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ โดยในแต่ละกระบวนเรียงลำดับการเล่าเรื่องตามประสบการณ์และความทรงจำที่สั่งสมผ่านชีวิตของผู้ประพันธ์

5) กำหนดโครงร่างของวัตถุดิบและสร้างแนวทำนองหลัก เพื่อจะนำไปพัฒนาเป็นโมทีฟต่าง ๆ ในบทประพันธ์เพลง เนื่องจากทั้งสามกระบวนเน้นการใช้สีสันเสียงที่ต้องการสื่อความที่มีเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละกระบวนอย่างชัดเจน

6) เรียบเรียงเสียงของเครื่องดนตรี และสร้างพื้นผิวดนตรีด้วยเทคนิคต่าง ๆ ในการจัดวางด้วยวิธีการที่แตกต่างหลากหลาย

7) พิจารณาภาพรวมของบทประพันธ์เพลงในมุมมองของทั้งในฐานะผู้ประพันธ์และผู้ฟัง โดยจินตนาการเสียงที่เกิดจากงานประพันธ์เพลงและการจัดวางรูปแบบวงดนตรีเพื่อปรับเปลี่ยนให้เกิดความเหมาะสมกับแนวทางหลักของการประพันธ์เพลง พร้อมทั้งตรวจสอบความถูกต้องของการเขียนสัญลักษณ์ต่าง ๆ ทางดนตรี ทั้งนี้มีการปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์เพลงเพื่อให้ได้บทประพันธ์เพลงที่มีความเหมาะสมและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

8) แก้ไขประเด็นปัญหาที่อาจพบทั้งในระหว่างการฝึกซ้อมและการจัดแสดงดนตรี ซึ่งอาจเป็นคำแนะนำของนักดนตรีหรือข้อค้นพบของผู้ประพันธ์เอง เช่น วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีต่าง ๆ การใช้สัญลักษณ์ทางดนตรี รวมไปถึงความถูกต้องของการเขียนโน้ตและความเรียบร้อยในการจัดพิมพ์รูปเล่ม

9) จัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มซึ่งประกอบด้วยบทอรรถาธิบาย และโน้ตเพลงที่สมบูรณ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้ประพันธ์ได้พิจารณาว่าบทประพันธ์เพลงบทนี้ ก่อให้เกิดประโยชน์ดังต่อไปนี้

1) ได้บทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยบทใหม่ที่สะท้อนความคิดสร้างสรรค์จากการนำเสนอนวัตกรรมทางดนตรี

2) เปิดมุมมองและขยายแนวทางในการศึกษาผลงานทั้งในเชิงทฤษฎี และวิธีสร้างสรรค์วรรณกรรมร่วมสมัยในรูปแบบบทประพันธ์ดนตรี

3) เป็นผลงานดนตรีร่วมสมัยที่ส่งเสริมสุนทรียภาพในการฟังดนตรีตะวันตกที่มีกลิ่นอายของดนตรีพื้นบ้าน สร้างสรรค์ขึ้นโดยผู้ประพันธ์คนไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

แนวความคิดในการประพันธ์ดนตรีถือเป็นหนึ่งในปัจจัยหลักในการนำเสนอและถ่ายทอดบทประพันธ์ รวมถึงเป็นการกำหนดแนวทางของผลงานนั้น ๆ ให้มีความชัดเจน เพื่อให้สารที่ส่งผ่านบทประพันธ์ไปยังผู้ฟังเป็นไปตามเป้าประสงค์ของผู้ประพันธ์ ทั้งยังเป็นการสะท้อนย้อนถึงตัวตนของผู้ประพันธ์อีกด้วย

แนวคิดบทประพันธ์เพลง

ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของกระแสสังคมเป็นผลต่อการเปลี่ยนไปของวิถีชีวิตที่ต้องอาศัยการปรับตัวเพื่อการสืบสานอยู่และฟื้นฟูให้คงไว้ วิถีวัฒนธรรมจึงควรได้รับการจัดวางระหว่างวิถีแบบเก่าและใหม่ร่วมกันอย่างเหมาะสม รวมถึงยังต้องศึกษาเรียนรู้บริบทวัฒนธรรมอื่นเพื่อให้เกิดความเข้าใจถึงความแตกต่าง ทั้งยังเป็นการย้อนมองตัวเองอย่างเป็นกลาง เหล่านั้นเกิดเป็นปรากฏการณ์การถ่ายโอนทางวัฒนธรรมซึ่งมีอิทธิพลต่อการก่อให้เกิดแนวคิดทางดนตรีอีกแนวคิดหนึ่ง ที่เป็นเครื่องมือและวัตถุดิบในการนำเสนอและแสดงออกถึงตัวตนผ่านบทประพันธ์

แนวคิดที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตที่สะท้อนรากเหง้า สั่งสมจากประสบการณ์และหล่อหลอมกลายเป็นความผูกพันจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ความลึกซึ้งในความรู้สึกเหล่านั้นจะสร้างให้บทประพันธ์แสดงออกถึงความจริงใจในเรื่องราวต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* เกิดขึ้นจากความตั้งใจสร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์ขึ้นจากประสบการณ์เสนอภาพฉากความประทับใจที่สะท้อนความผูกพันและความภาคภูมิใจต่อสถานที่ทั้งสามแห่ง ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอให้เห็นแง่มุมของความต่างเชิงวัฒนธรรมและวิถีการดำเนินชีวิตที่สามารถเชื่อมโยงกันอย่างลงตัวในกระแสความเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยเป็นการผสมผสานระหว่างแนวคิดวัฒนธรรมพื้นถิ่นและวัฒนธรรมร่วมสมัย วัฒนธรรมไทยประเพณีกับวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากต่างชาติที่เกิดขึ้นได้อย่างลงตัว โดยบทประพันธ์ใช้ดนตรีประกอบบรรยากาศที่จะดึงดูดให้ผู้ฟังได้รับรู้อรรถรสในเชิงอารมณ์ความรู้สึกมากกว่าการแสดงให้รู้สึกถึงอย่างใดอย่างหนึ่งอย่างเป็นรูปธรรม ปล่อยให้ความคิดและบรรยากาศแวดล้อมทำหน้าที่แต่งแต้มจินตนาการเพิ่มเข้าไปขณะที่ฟังดนตรี โดยเสียงที่เกิดขึ้น ณ เวลานั้นถูกนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ด้วยเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การประพันธ์บนแนวความคิดผสมผสานเชื่อมโยงวัฒนธรรมใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่ได้รับจากดนตรีพื้นถิ่นใต้ ดนตรีร่วมสมัย และดนตรีพื้นเมืองเกาหลีใต้ เพื่อให้ได้จังหวะและทำนองที่แสดงเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละกระบวนในบทประพันธ์ ซึ่งผู้ประพันธ์จะอธิบายรายละเอียดและเอกลักษณ์อันโดดเด่นของแต่ละกระบวน ดังต่อไปนี้

ตรัง ดินแดนถิ่นใต้ ได้ถูกถ่ายทอดออกมาในรูปแบบความสงบด้วยความภูมิใจนำเสนอมุมมองเชิงวัฒนธรรมอันงดงามตามธรรมชาติแบบสังคมชนบทของดินแดนแห่งนี้ วิถีการดำรงชีวิตในสังคมที่เต็มไปด้วยความโอบอ้อมอารี เป็นมิตร จริตวิถีที่เรียบง่าย หากแต่เมื่อยุคสมัยและกระแสโลกที่เปลี่ยนไปมีอิทธิพลอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมของดินแดนแห่งนี้ กลายเป็นวัฒนธรรมที่ผสานระหว่างความเป็นเมืองและชนบทที่ลงตัว การประพันธ์มีแนวความคิดผสมผสานความเป็นพื้นถิ่นไว้ในบทประพันธ์ด้วยการใช้วัตถุดิบทางดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ ลักษณะจังหวะและทำนองของเพลงพื้นบ้าน รวมถึงเทคนิคลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น การใช้โน้ตสะบัด (Grace note) การพรมนิ้ว (Trill) การวิบราโต (Vibrato) เพื่อเลียนลักษณะเสียงร้องเอื้อน และการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

ตรังเป็นจังหวัดที่ตั้งอยู่ทางภาคใต้ของประเทศไทยด้านฝั่งตะวันตกติดทะเลอันดามันและมหาสมุทรอินเดีย เป็นเมืองท่าที่มีความสัมพันธ์กับต่างแดนและปรากฏชื่อมายาวนาน ในเอกสารโครงการศึกษาประวัติศาสตร์จังหวัดตรังปรากฏข้อสันนิษฐานถึงที่มาของคำว่า “ตรัง” ข้อสันนิษฐานแรกเสนอว่า “ตรัง” มาจากคำภาษามลายูว่า Terang แปลว่า สว่าง แจ่มแจ้ง จึงตีความว่า “เมืองตรังเป็นเมืองแห่งรุ่งอรุณ” ข้อสันนิษฐานที่ 2 เป็นคำที่เกิดขึ้นเมื่อชาวโปรตุเกสเดินทางจากมะละกาไปยังกรุงศรีอยุธยา และเรียกชื่อเมืองท่าที่ขึ้นบกในครั้งนั้นตามชื่อที่มีอยู่เดิมแล้ว ว่า “Taranque” ซึ่งเป็นคำที่สะกดตามชื่อเดิมที่มีอยู่แล้ว อย่างไรก็ตามทั้งสองประการ เป็นเพียงข้อสันนิษฐานเท่านั้น ไม่ได้มีหลักฐาน ใด ๆ ยืนยัน ผู้ประพันธ์ได้นำข้อสันนิษฐานทั้งสองข้อมาวิเคราะห์และประกอบขึ้นเป็นความหมายของ “ตรัง” ในบทประพันธ์ โดยใช้ชื่อ “Taranque” คำจากภาษาต่างประเทศตามการอ่านและเขียนตามชื่อโดยชาวโปรตุเกส และเลือกความหมายตามคำภาษามลายูว่า “ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ” เพื่อสื่อถึง “ตรัง” ที่รู้จักในปัจจุบัน

มหานคร คำที่สะท้อนความหมายและเอกลักษณ์ของความเป็นชุมชนเมือง ที่ยังคงปรากฏวัฒนธรรมดั้งเดิมอยู่ในรูปแบบการผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมร่วมสมัยของผู้คน มีความร่วมสมัยทั้งด้านที่เป็นรูปธรรมที่มีลักษณะทางกายภาพของเมืองที่สะท้อนให้เห็นถึงความรีบเร่ง การดำรงชีวิตที่มีเวลาเป็นเครื่องเดิมพันของผู้คนในสังคมเมือง สีสันของวิถีชีวิตที่มีความเป็นอยู่ผสมผสานกันระหว่างวิถีใหม่และเก่า สะท้อนความเป็นนามธรรมด้วยอารมณ์ที่เกิดขึ้นอย่างหลากหลายซับซ้อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อหาดนตรีและเทคนิคการประพันธ์ในกระบวนนี้จึงนำเสนอรูปแบบที่มีความแตกต่างทั้งกับกระบวนอื่นและในกระบวนเดียวกัน เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงสภาวะการรับรู้ที่วนเวียนอยู่ในพื้นที่แห่งความวุ่นวาย เสียงที่ไม่รู้จุดกำเนิดลอยล่องว่องวนเกิดเป็นความเครียดและคับขัน แต่กลับกลมกลืนและขัดแย้งกันในเวลาเดียวกัน แต่ละบทในมหานครปรากฏเสียงที่มีบุคลิกที่แตกต่างหลากหลาย ถ่ายทอดบรรยากาศจากประสบการณ์ทั้งจากเสียงที่ได้ยินและแม้เสียงที่ไม่เคยได้ฟัง ด้วยวิธีการทดลองด้วยเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นแหล่งกำเนิดเสียงพร้อมด้วยการจัดวางองค์ประกอบสีสันของเสียงอย่างเหมาะสม

ซอ-อุล ความแตกต่างของวิถีการดำเนินชีวิตนำมาซึ่งความไม่แน่ใจในบรรยากาศรอบตัว ไม่เข้าใจถึงความหมายของสิ่งที่ผ่านสัมผัสเข้ามา ความหวาดกลัวถูกปกปิดและแต้มแทนด้วยความกล้าหาญ แต่ในความไม่คุ้นชินนั่นเองก็ซ่อนไว้ด้วยความตื่นเต้นน่าค้นหา เนื้อดนตรีและจังหวะดนตรีที่แปลกหูนำมาซึ่งแรงบันดาลใจในการสร้างบทประพันธ์โดยได้แนวคิดจากชีพจรจังหวะที่แตกต่างไปจากการรับรู้เดิม

"ซอ-อุล" (SEO-UL) เป็นคำอ่านที่ออกเสียงตามสำเนียงภาษาเกาหลี หมายความถึงกรุงโซลที่ซึ่งเป็นเมืองหลวงที่มีขนาดใหญ่ที่สุดและมีจำนวนประชากรมากที่สุดในประเทศเกาหลีใต้ ผู้ประพันธ์ใช้ชื่อเมืองหลวงเป็นตัวแทนของประเทศเกาหลี นครซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์สำคัญหลาย ๆ เหตุการณ์

บทประพันธ์เพลงทั้งสามกระบวนร้อยเรียงโครงสร้างกระบวนเพลงด้วยรูปแบบจังหวะที่ประยุกต์จากจังหวะหน้าทับของเครื่องกระทบที่ผสมผสานระหว่างเครื่องกระทบพื้นบ้านตะวันออกและเครื่องกระทบตะวันตก และจุดร่วมของเนื้อหาที่สะท้อนอัตลักษณ์และวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นที่ของแต่ละแห่ง อย่างไรก็ตามบทประพันธ์เพลงดังกล่าวยังมีลักษณะเด่นในแต่ละกระบวนด้วยบุคลิกเฉพาะที่ความแตกต่างกันไปตามเรื่องราว เนื้อหาที่มีอิสระต่อกันทำให้สามารถบรรเลงบทประพันธ์เพลงนี้โดยไม่ต้องคำนึงถึงลำดับของการนำเสนอ หรือสามารถบรรเลงแยกส่วนกันได้ โดยไม่มีผลกระทบต่อการรับรู้เนื้อหาหรือการตีความบทประพันธ์แต่อย่างใด ซึ่งผลดีต่อการเพิ่มโอกาสในการนำออกแสดงได้บ่อยครั้งและไม่จำกัดโอกาสในการแสดง

ภายใต้แนวคิดการประพันธ์ดนตรีที่กล่าว ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาเทคนิคการประพันธ์เพลงจากการทบทวนวรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องเพื่อพัฒนาต่อยอดแนวทางในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวดังที่ปรากฏใน*บทประพันธ์เพลง “มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* บทนี้ โดยมีวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องดังนี้

วรรณกรรมดนตรีที่เกิดจากความประทับใจเมืองหรือสถานที่

บทประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 และศตวรรษที่ 21 จำนวนมากที่ประพันธ์จากความประทับใจจากสถานที่หรือเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับสถานที่แห่งนั้น เช่น การนำทำนองและเพลงพื้นบ้านมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ หรือใช้เทคนิคการประพันธ์ที่สอดคล้องเหมาะสม เพื่อให้บทประพันธ์สามารถสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกและความประทับใจของผู้ประพันธ์ต่อเหตุการณ์ และลักษณะอันโดดเด่นของสถานที่นั้น ๆ ได้

ทั้งยังมีการใช้ชื่อเมืองหรือสถานที่เป็นชื่อบทประพันธ์ดนตรีเป็นอีกหนึ่งวิธีการในการสร้างบรรยากาศให้กับบทเพลง ทำให้ระลึกถึงความหลัง เรียกคืนความทรงจำเพื่อให้เข้าใจและสามารถจินตนาการถึงภาพรวมของบทประพันธ์ได้อย่างตรงกับอารมณ์และความตั้งใจของผู้ประพันธ์บนฐานอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟังอีกวิธีหนึ่ง

ตัวอย่างบทประพันธ์เพลง ได้แก่

1) บทประพันธ์เพลง *Threnody to the Victims of Hiroshima* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1960 โดยคริสตอฟ เพนเดอเรกกี (Krzysztof Penderecki, ค.ศ. 1933–ปัจจุบัน) บทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย (String orchestra) ประพันธ์ขึ้นเพื่อรำลึกถึงเหยื่อสงครามที่เมืองฮิโรชิมาประเทศญี่ปุ่น

บทประพันธ์เพลงนี้ใช้เทคนิคพิเศษในการประพันธ์เพื่อสร้างเสียงที่ให้ความรู้สึกจากเสียงแห่งความโหยหวนด้วยการบรรเลงด้วยวิธีพิเศษ (Extended techniques) เช่น การรูดสาย (Glissando) การบรรเลงเศษหนึ่งส่วนสี่ของเสียง (Quarter tone) การใช้คันชักเคาะไปที่สาย (Col legnobattuto) นอกจากนั้นยังใช้การบันทึกโน้ตด้วยรูป (Graphic notation) ซึ่งแตกต่างจากการบันทึกโน้ตแบบมาตรฐาน รวมถึงยังมีการใช้โน้ตกล่อง (Box notation) โดยกำหนดระยะเวลาที่กำหนดความยาวเป็นวินาที

2) บทประพันธ์เพลง *Pine of Rome* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1924 โดยออตโตริโน เรสปิกิ (Ottorino Resphigi, ค.ศ. 1879-1936) เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่ถ่ายทอดความรักความผูกพันในกรุงโรม ประเทศอิตาลี ซึ่งเป็นบ้านเกิดของผู้ประพันธ์ บทประพันธ์กล่าวถึงต้นสนในกรุงโรม ณ สถานที่ต่าง ๆ ในแต่ละช่วงระยะเวลาของวัน ต่างวาระกัน โดยบทประพันธ์เพลงแบ่งออกเป็น 4 กระบวน โดยแต่ละกระบวนมีความโดดเด่นในท่วงทำนองและการเรียบเรียงเสียงประสาน มีการใช้สีสันเสียงในเชิงสัญลักษณ์สร้างบรรยากาศในเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่ออารมณ์ให้เกิดจินตภาพของทั้ง สถานที่ทั้ง 4 ซึ่งจะกล่าวถึงในบทประพันธ์เพลงแบ่งเป็นกระบวนต่าง ๆ ดังนี้

กระบวนที่ 1 The Pines of the Villa Borghese มีอัตราจังหวะเร็วอย่างมีชีวิตชีวา (Allegro vivace) สื่อให้เห็นบรรยากาศในยามเช้า กลุ่มเด็ก ๆ กำลังวิ่งเล่นอยู่ท่ามกลางกลุ่มต้นสน ผู้ประพันธ์ใช้ทำนองสั้น ๆ และเรียบง่ายในรูปแบบเพลงสำหรับเด็ก มีท่วงทำนองที่มีการเรียบเรียงเสียงประสานที่ไพเราะ มีความโดดเด่นในการใช้สีสันเสียงของเครื่องดนตรี และใช้จังหวะในลักษณะซ้ำไปซ้ำมาเพื่อให้เกิดความสนุกสนานน่าสนใจ

กระบวนที่ 2 Pines near a Catacomb อยู่ในอัตราจังหวะช้า (Lento) ใช้เทคนิคการใช้เสียงและสีสันเสียงสร้างบรรยากาศเศร้าและวังเวงของสุสานในกรุงโรมที่อยู่เพียงลำพัง แต่ยังคงทำนองที่ไพเราะบรรเลงด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้และทรัมเป็ตโดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบ ช่วงกลางของกระบวนค่อย ๆ เปลี่ยนอารมณ์ด้วยการบรรเลงโน้ตซ้ำ ๆ บทประพันธ์ค่อย ๆ ดำเนินไปอย่างเข้มข้นขึ้นโดยการเพิ่มความเข้มเสียง โดยมีเครื่องตี คือ ฉาบ (Cymbals) และกลองใหญ่ (Bass drum) ช่วยเพิ่มความดังเบาของเสียงให้มีความดังขึ้น

กระบวนที่ 3 The Pines of the Janiculum เป็นบรรยากาศของเทือกเขา Janiculum ด้วยลักษณะบทเพลงยามค่ำ (Nocturne) ที่มีความอ่อนหวานในบรรยากาศ ยามค่ำคืน แสงจันทร์สาดฉายลงบนทิวสน ในกระบวนนี้ใช้เสียงนกไนติงเกลที่ได้ทำการบันทึกไว้ก่อนหน้าที่จะทำการแสดง โดยใช้เครื่องบันทึกเสียงที่บันทึกลงบนกระบอกเสียงที่ทำจากขี้ผึ้ง (Phonograph) ซึ่งเทคนิคนี้เป็นเทคนิคใหม่ที่ไม่เคยมีปรากฏในงานของนักประพันธ์อื่นมาก่อน เรียกได้ว่าเป็นเทคนิคการประพันธ์ที่นอกเหนือจากการใช้ทำนองและสีสันเสียงเพื่อสื่อถึงอารมณ์ สร้างจินตภาพของบทประพันธ์

กระบวนที่ 4 The Pines of the Appian Way) ผู้ประพันธ์ใช้จังหวะเดินแถว (March) ดำเนินเป็นจังหวะหลัก โดยมีทิมปานีบรรเลงสื่อถึงความยิ่งใหญ่และเสียงฝีเท้าของกองทัพทหารโรมัน รวมถึงใช้เสียงออร์แกนในช่วงเสียงต่ำเพื่อบรรยายถึงต้นสนที่อยู่ริมเส้นทางที่มุ่งสู่โรมที่มีชื่อว่า Appian Way ในแง่การประพันธ์มีการใช้ทำนองที่มีการบรรเลงซ้ำเพื่อนำเข้าสู่ช่วงท้ายของบทประพันธ์ โดยมีเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงทำนองหลัก พร้อมกับเครื่องตี เช่น แทมแทม (Tam-tam) กลองใหญ่ (Bass drum) และทรัยแองเกิล (Triangle) เพื่อเพิ่มความเข้มข้นและยิ่งใหญ่ให้แก่บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *Threnody to the Victims of Hiroshima* และ *Pine of Rome* มีอิทธิพลและเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ในแง่ของการสร้างให้เห็นภาพบรรยากาศของสถานที่และเมืองนั้น ๆ โดยเลือกใช้ชื่อสถานที่หรือชื่อเมืองเป็นชื่อท่อนเพลง ทั้งยังเป็นตัวอย่างที่ดีของการเลือกใช้สีสันของเครื่องดนตรีเพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึกของดนตรีในแบบต่าง ๆ ซึ่งในบทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ได้นำวิธีการเลือกใช้สีสันของเครื่องดนตรีและแนวทางการประพันธ์ที่จะสามารถถ่ายทอดบรรยากาศของสถานที่นั้น ๆ ออกมาได้อย่างชัดเจนอีกด้วย

วรรณกรรมดนตรีที่มีลักษณะชุดเพลงและแบ่งเนื้อหาบทประพันธ์เพลงออกเป็นกระบวน

บทประพันธ์เพลงจำนวนมากที่ประพันธ์ในรูปแบบของเพลงชุดที่ประกอบด้วยหลายกระบวน โดยแต่ละกระบวนมีการใช้ลักษณะต่าง ๆ ทางดนตรี เช่น กุญแจเสียง จังหวะ สังคีตลักษณ์ ฯลฯ เพื่อแสดงออกถึงบุคลิกที่มีความแตกต่างอย่างชัดเจน ซึ่งแต่ละกระบวนมีเอกลักษณ์ที่สอดคล้องกับบรรยากาศและเนื้อหาที่ต้องการสื่อสาร ทั้งนี้แต่ละกระบวนอาจมีความเชื่อมโยงซึ่งกันหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่แตกต่างกันไป

ตัวอย่างบทประพันธ์เพลง ได้แก่

1) บทประพันธ์เพลง *Picture at an Exhibition* บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเปียโน ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1874 โดยโมเดสต์ มูซอร์กสกี (Modest Mussorgsky, ค.ศ. 1839-1881) ได้รับแรงบันดาลใจขณะที่มูซอร์กสกีกำลังชมนิทรรศการภาพวาดของศิลปินบทประพันธ์มี 10 ท่อน แต่ละท่อนถ่ายทอดความประทับใจต่อภาพวาดของวิกเตอร์ ฮาร์ทมันน์ (Viktor Hartmann) ซึ่งต่อมาโมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ. 1875-1937) นำบทประพันธ์นี้มาเรียบเรียงใหม่สำหรับวงออร์เคสตรา บทประพันธ์นี้แบ่งออกเป็น 10 กระบวน แต่ละกระบวนบรรยายภาพจิตรกรรมแต่ละภาพผ่านการตีความของผู้ประพันธ์โดยมีท่อน Promenade เป็นท่อนนำและท่อนเชื่อมระหว่างกระบวน ได้แก่

ท่อนนำ Promenade อยู่ในบันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์ อัตราจังหวะ 5/4 และเปลี่ยนเป็น 6/4 ท่อนนำนี้เป็นการบรรยายการเดินชมภาพ โดยท่อนนำนี้จะปรากฏคั่นอยู่ระหว่างการเปลี่ยนกระบวนเพลงในรูปแบบการแปร (Variation) ที่ให้ความรู้สึกที่แตกต่างในขณะเดินชมภาพต่าง ๆ โดยการเปลี่ยนอัตราจังหวะ บันไดเสียง และอารมณ์ของบทเพลง

กระบวนที่ 1 The Gnome บรรยายภาพชายแก่ตัวเล็กงุ่มง่ามคนหนึ่งที่กำลังวิ่ง แต่หกล้มจนขาพลิกหักผิดรูป ประพันธ์ในบันไดเสียงบีแฟล็ตไมเนอร์ อัตราจังหวะ 3/4

กระบวนที่ 2 The Old Castle บรรยายภาพปราสาทอันเก่าแก่อยู่ในบันไดเสียงจีชาร์ปไมเนอร์ ในอัตราจังหวะ 6/8

กระบวนที่ 3 Dispute Between Children at Play เดิมเป็นภาพสวนหย่อมสวนสาธารณะตุยเลอรี (Tuileries Garden) มูซอร์กสกีได้จินตนาการเพิ่มเติมให้มีเด็ก ๆ และฝูงชนกำลังมีความสุขสนุกสนาน อยู่ในสวนแห่งนี้ บทประพันธ์ถ่ายทอดผ่านบันไดเสียงบีเมเจอร์ อัตราเสียง 4/4

กระบวนที่ 4 Cattle ภาพชายคนหนึ่งกำลังทำความสะอาดเกวียนขนฟาง กระบวนนี้เริ่มด้วยเสียงเบส (Bass) เปรียบเป็นเสียงร้องของวัว ตามด้วยทำนองค่อนข้างช้า (Largo) เสียงให้ความรู้สึกเปล่าเปลี่ยวในบันไดเสียงจีชาร์ป ไมเนอร์ ในอัตราจังหวะ 2/4

กระบวนที่ 5 Ballet of the Unhatched Chicks ภาพวาดการแสดงบัลเลต์เรื่อง “Trilby” ประพันธ์ในสังคีตลักษณ์ที่แบ่งเป็น 4 ช่วง ได้แก่ 1. Scherzino มีลักษณะตลก ขี้เล่น ทำนองมีจังหวะรวดเร็ว 2. Trio 3. Scherzino โดยการซ้ำทำนองในช่วงที่ 1 และต่อด้วยท่อน Coda 4. Coda ช่วงจบของบทเพลง

กระบวนที่ 6 Samuel Goldenberg und Schmuÿle ประพันธ์ในบันไดเสียงบีแฟล็ตไมเนอร์ อัตราจังหวะ 4/4 แสดงความแตกต่างของชีวิตของคนจนและคนรวยในสังคมชาวยิว ในขณะที่คนหนึ่งมีความเป็นอยู่ที่สุขสบาย อิ่มท้อง ส่วนอีกคนหนึ่งชีวิตลำบากยากแค้นต้องอดมื้อกินมื้อ ความรู้สึกที่แตกต่างอย่างสุดขั้วจึงเกิดอยู่ในกระบวนเดียวกัน มูซอร์กสกีถ่ายทอดความรู้สึกปลื้มปริ่มอิ่มเอมใจและความหดหู่ราวกับเป็นคนสองคนในร่างเดียว

กระบวนที่ 7 The Market at Limoges บรรยายภาพข่าวที่เกิดขึ้นในตลาด Limoges ที่อยู่ใจกลางประเทศฝรั่งเศส หญิงฝรั่งเศสผู้หนึ่งกำลังโต้เถียงต่อรองราคากับแม่ค้า เหตุการณ์ดังกล่าวตกเป็นข่าวดังเลื่องลือไปทั่วฝรั่งเศส กระบวนนี้อยู่ในบันไดเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ อัตราจังหวะ 4/4

กระบวนที่ 8 The Catacombs ในกระบวนนี้แบ่งเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกมีจังหวะช้า (Largo) ในบันไดเสียงบีไมเนอร์ อัตราจังหวะ 3/4 บทประพันธ์บรรยายภาพวาดของสุสานให้ความรู้สึกลึกลับเหมือนคนกำลังผจญกับความมืดความน่ากลัว ล้อมไปด้วยเสียงแห่งความโหยหวนของภูตผีปีศาจ ช่วงท้ายของกระบวนเปลี่ยนเป็นอัตราช้าปานกลาง (Andante) แสดงให้เห็นการรวมกันของผู้สังเกตการณ์

กระบวนที่ 9 The Huton Hen’s Legs ในบันไดเสียงซีไมเนอร์ อัตราจังหวะ 2/4 กระบวนนี้มีสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary form) และตามด้วยช่วงหางเพลง (Coda) บรรยายภาพด้วยการใช้โมทีฟ (Motive) ของระฆังนาฬิกาและเสียงพายุหมุน

กระบวนที่ 10 The Bogatyr Gates กระบวนนี้ประพันธ์ขึ้นจากภาพร่างของประตูที่สร้างเพื่อเป็นอนุสรณ์แด่จักรพรรดิอเล็กซานเดอร์ที่ 2 แห่งรัสเซีย (Tsar Alexander II) ผลงานชิ้นนี้เป็นการออกแบบของศิลปินที่ชนะการประกวดการออกแบบประตู ในกระบวนนี้ประพันธ์ในบันไดเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ ในอัตราจังหวะ 4/4 สังคีตลักษณ์แบ่งออกเป็น 7 ช่วง ได้แก่ 1. Majestic 2. Solemn ด้วยความเข้มเสียงเบา *(p)* 3. Majestic ด้วยบันไดเสียงขาขึ้นและขาลง 4. Solemn ด้วยความเข้มเสียงดัง *(f)* 5. Bells เป็นการแปรทำนองนองหลัก 6. Majestic 7. Coda

2) บทประพันธ์เพลง *The Planet* ผลงานลำดับที่ 32 โดยนักประพันธ์ชาวอังกฤษในช่วงปลายยุคโรแมนติกกับยุคศตวรรษที่ 20 กุสตาฟ โฮลส์ (Gustav Holst, ค.ศ. 1874-1934) ผลงานชุดขนาดใหญ่สำหรับวงออร์เคสตรา โดยแต่ละกระบวนตั้งชื่อตามจำนวนดวงดาวในระบบสุริยะจักรวาลที่ประกอบไปด้วยดาวเคราะห์ 7 ดวง ได้แก่ ดาวพุธ ดาวศุกร์ ดาวอังคาร ดาวพฤหัสบดี ดาวเสาร์ ดาวยูเรนัส และดาวเนปจูน ทั้งยังมีความเกี่ยวข้องกับเทพประจำดวงดาวตามความเชื่อของกรีก

โบราณ ซึ่งเทพแต่ละองค์มีบุคลิกความสามารถแตกต่างกันไป โฮลส์ได้ประพันธ์ทั้ง 7 กระบวนตามลักษณะเฉพาะของแต่ละดวงดาว ดังนี้

1. Mars, the Bringer of War เทพแห่งดาวอังคารซึ่งเป็นเทพแห่งสงคราม ลักษณะดนตรีเต็มไปด้วยความดุดัน รุนแรง ให้อารมณ์ความรู้สึกถึงความน่ากลัวของภาวะสงคราม

2. Venus, the Bringer of Peace เทพประจำดาวศุกร์ตามคติความเชื่อของชาวกรีก-โรมัน เป็นเทพีแห่งความงามและความรัก ในกระบวนนี้มีท่วงทำนองช้า สงบ และงดงาม ซึ่งมีลักษณะดนตรีที่ตรงข้ามอย่างสิ้นเชิงกับกระบวนแรก

3. Mercury, the Winged Messenger เทพประจำดาวพุธเป็นเทพแห่งการสื่อสาร การเดินทาง การค้า และการทูต มีความสามรถเคลื่อนไหวได้รวดเร็ว ดนตรีในกระบวนนี้อยู่ในจังหวะสแกร์ตโซ (Scherzo) มีลีลาที่สนุกสนาน การเปลี่ยนคอร์ดไปมาให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว

4. Jupiter, the Bringer of Jollity เทพประจำดาวพฤหัสบดีเป็นเทพสูงสุดของสรวงสรรค์ มีหน้าที่ปกป้องคุ้มครองโลกและสวรรค์ มีสายฟ้าเป็นศาตราวุธ เป็นเทพแห่งการเติบโต การศึกษาขั้นสูง ความมั่งคั่ง และนำมาซึ่งความปีติ ดนตรีในกระบวนนี้มีท่วงทำนองที่ไพเราะ

5. Saturn, the Bringer of Old Age เทพที่เกี่ยวข้องกับชีวิตคนที่หมดอายุขัยตามวันเวลา เริ่มต้นด้วยอารมณ์ความรู้สึกท้อแท้สิ้นหวังในวัยชรา ดนตรีค่อยพัฒนามาจนถึงช่วงกลางแสดงให้เห็นถึงความตื่นตระหนกในวัยที่ร่วงโรย แล้วค่อย ๆ เข้าสู่ความเงียบสงบอีกครั้ง และจึงค่อยจบลงอย่างสงบ

6. Uranus, the Magician เทพยูเรนัสเป็นเทพแห่งท้องฟ้าและสรวงสวรรค์ ดนตรีในกระบวนนี้เริ่มต้นด้วยจังหวะเต้นรำ ค่อย ๆ เพิ่มความเข้าเสียงขึ้น และเข้าสู่ช่วงจบด้วยความสงบเงียบเพื่อส่งต่อไปยังกระบวนสุดท้าย

7. Neptune, the Mystic เนปจูนเป็นเทพแห่งมหาสมุทรและท้องทะเล มีความเชื่อว่าเป็นดวงดาวแห่งความลึกลับ และปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ สำหรับดนตรีในกระบวนสุดท้ายนี้ไม่ได้แสดงอารมณ์ใด ๆ เด่นชัด ความแผ่วเบาชวนให้เกิดบรรยากาศเวิ้งว้างว่างเปล่า ปราศจากขอบเขต ในช่วงท้ายมีเสียงคอรัสปรากฏ และจากนั้นเสียงทั้งหมดก็ค่อย ๆ จางหายไปราวกับหลุดไปในห้วงอวกาศอันน่าพิศวง

3) บทประพันธ์เพลง *The Four Seasons* ประพันธ์โดยนักประพันธ์ชาวอิตาลีในยุคบาโรก อันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi, ค.ศ. 1678-1741) สำหรับบทประพันธ์นี้เป็นรูปแบบคอนแชร์โต ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของชุดคอนแชร์โต 12 บท ชื่อว่า The Contest between Harmony and Invention ผลงานลำดับที่ 18 ของวิวัลดี ประพันธ์นี้แบ่งออกเป็น 4 กระบวน โดยใช้ชื่อของฤดูกาลทั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4 ฤดูเป็นชื่อกระบวนทั้ง 4 กระบวน ในแง่เนื้อหาดนตรีของทั้ง 4 กระบวน ได้แก่ อัตราความเร็ว สีสันเสียง เทคนิคการเรียบเรียง ลีลาของประโยคเพลงในแนวบรรเลงเดี่ยวไวโอลิน ฯลฯ มีความสอดคล้องกับบรรยากาศของแต่ละฤดูอย่างชัดเจน ทำให้แต่ละกระบวนของบทประพันธ์นี้มีเอกลักษณ์เฉพาะที่สามารถบรรยายและแสดงออกอารมณ์ความรู้สึกในแต่ละฤดูได้อย่างเด่นชัด ดังนี้

1. Spring ฤดูกาลแรกที่ถูกนำเสนอในงานประพันธ์บทนี้อยู่ในบันไดเสียงอีเมเจอร์ ใช้รูปแบบการประพันธ์คอนแชร์โต บรรยากาศของฤดูใบไม้ผลิ เสียงนก เสียงแมลงแสดงออกถึงความตื่นเต้น ดีใจ ร่าเริง สลับด้วยเสียงฟ้าร้องฟ้าแลบให้เห็นถึงความตื่นตัวของธรรมชาติ เมื่อพายุผ่านพ้นไป นกก็เริ่มร้องเพลงอีกครั้ง เสียงดนตรีบรรยายถึงภาพดอกไม้บาน คนเลี้ยงแกะสุนัขกำลังเฝ้าฝูงแกะ ในช่วงท้ายนำเสนอเสียงปี่สก็อตบรรเลงบทเพลงสำหรับการร้องรำของคนเลี้ยงแกะเพื่อต้อนรับฤดูใบไม้ผลิ

2. Summer ประพันธ์ในบันไดเสียงจีไมเนอร์ เริ่มต้นด้วยความอิดโรยอ่อนล้าของความร้อนของฤดูกาลถูกปลุกให้ตื่นด้วยเสียงนก เสียงลมค่อยพัดมาจากทิศต่าง ๆ และค่อย ๆ รุนแรงขึ้นหลังจากนั้นกระแสลมได้อ่อนตัวลง เพื่อนำไปสู่ช่วงจังหวะช้าของบทประพันธ์ ความสงบเคล้าคลอด้วยเสียงฟ้าร้อง และเสียงอื้ออึงของเหล่าแมลงต่าง ๆ ช่วงท้ายบรรยายภาพผลิตผลที่งอกงามและพายุฤดูร้อนที่กำลังจะมาถึง

3. Autumn อยู่ในบันไดเสียงเอฟเมเจอร์บรรยายบรรยากาศการเฉลิมฉลองการเก็บเกี่ยวพืชผลด้วยบทเพลงเต้นรำชนบทที่มีความสนุกสนานผู้คนหลับผลอยไปด้วยความสุข เปิดช่วงสุดท้ายยามรุ่งอรุณด้วยเสียงแตรจากคนล่าสัตว์ เสียงเห่าของสุนัข และเสียงปืน แนวบรรเลงเดี่ยวไวโอลินใช้เป็นตัวแทนของสัตว์ที่ถูกล่ากำลังหนีความตายด้วยความกลัว และค่อย ๆ ตายลงอย่างช้า ๆ ด้วยความอ่อนล้าจากความตื่นตระหนก

4. Winter อยู่ในบันไดเสียงเอฟไมเนอร์เปิดด้วยแนวทำนองด้วยความหนาวเย็นยะเยือกของสายลมแห่งฤดูหนาวแนวไวโอลินบรรเลงในลักษณะเหมือนเสียงเกล็ดหิมะกำลังร่วงหล่นค่อย ๆ เปลี่ยนมาบรรยายบรรยากาศอันแสนอบอุ่นรอบเตาผิงท่ามกลางสายฝนภายนอก ลีลาของช่วงท้ายแสดงถึงความเบิกบานร่าเริง เสียงลมพัดมาจากทุกทิศทุกทาง และแสงสว่างที่สะท้อนจากหิมะตกกระทบกับท้องฟ้าที่นำมาสู่บรรยากาศแห่งความสุขในฤดูหนาว

4) บทประพันธ์เพลง *Carnival of the Animals* เป็นเพลงชุดสำหรับวงเชมเบอร์ ผลงานประพันธ์ของกามีย์ แซงซองส์ (Saint-Saëns, ค.ศ. 1835-1921) บทประพันธ์นี้แบ่งออกเป็นท่อนเพลง 14 ท่อนเพลง ในลักษณะจังหวะ อัตราความเร็ว อัตราจังหวะ และลีลาเพลงที่แตกต่างกัน เพื่อบรรยายลักษณะของสัตว์แต่ละชนิด ดังนี้

1. Introduction and Royal March of the Lion บรรเลงด้วยเครื่องสายและเปียโน ในลีลาสง่างามของราชสีห์

2. Hens and Roosters ท่อนเพลงนี่มีลีลาเลียนแบบลักษณะของไก่ที่มักมีท่าทีตื่นกลัว ใช้เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีในแบบต่าง ๆ เพื่อเลียนแบบเสียงร้อง และเสียงไก่ขันอย่างมีเอกลักษณ์

3. Wild Asses; quick animals บรรเลงโดยเปียโน 2 หลัง ในลีลารวดเร็วเหมือนแทบจะควบคุมการเคลื่อนไหวไม่ได้

4. Tortoises ล้อเลียนลีลาเชื่องช้าอย่างเต่า โดยใช้แนวทำนองเพลง Can-can ประพันธ์โดยชาค ออฟเฟนบาค (Jacques Offenbach, ค.ศ.1819-1880) มาบรรเลงในอัตราจังหวะช้าด้วยช่วงเสียงต่ำของเครื่องสาย

5. The Elephant มีทั้งจังหวะลีลากระฉับกระเฉง และแนวทำนองที่เชื่องช้า งุ่มง่าม บรรเลงโดยคอนตราเบส (Contrabass) ประกอบกับเปียโน

6. Kangaroos ท่อนเพลงนี้สำหรับเปียโน 2 หลัง โดยมีประโยคเพลงที่ไม่มีความสม่ำเสมอเปรียบกับการเคลื่อนไหวของจิงโจ้

7. Aquarium บทประพันธ์เปิดด้วยบรรยากาศใต้น้ำ ฝูงปลากำลังเคลื่อนที่ว่ายไปมาอย่างช้า ๆ ให้ความรู้สึกเยือกเย็น สงบนิ่ง

8. Characters with Long Ears บทเพลงนี้ให้อารมณ์ที่แตกต่างจากบทเพลงก่อนหน้านี้อย่างชัดเจน ประพันธ์เฉพาะสำหรับกลุ่มไวโอลิน เสียงที่ปรากฏนั้นบรรยายถึงลา ตัวละครสำคัญของบทเพลงนี้

9. The Cuckoo in the Depths of the Woodsบรรยากาศของป่าที่เงียบสงบ แนวทำนองลึกลับบรรเลงโดยเปียโนและแทรกด้วยเสียงร้องของนกกาเหว่าโดยคลาริเน็ต

10. Aviary บรรเลงด้วยเปียโนและฟลูต โดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบ ลักษณะทำนองค่อนข้างมีความวุ่นวายแต่ขณะเดียวกันก็รู้สึกถึงความผ่อนคลาย เสียงเหล่านั้นทำให้สัมผัสได้ถึงนกนานาชนิด

11. Pianists ท่อนเพลงนี้แสดงบุคลิกลักษณะของนักเปียโนเชิงล้อเลียน เปียโนบรรเลงประโยคที่มีลักษณะเหมือนแบบฝึกหัดซ้ำไปซ้ำมา โดยแต่ละครั้งมีการปรับเสียงขึ้นไปหนึ่งเสียง โดยมีเครื่องสายบรรเลงแทรกประกอบ

12. Fossils นำเสนอแนวทำนองเพลงกล่อมเด็กของประเทศฝรั่งเศสจำนวน 2 บท คือ J'ai du bon tabac และ Ah vous dirais-je maman ทำนองจากอุปรากรเรื่องThe Barber of Seville ประพันธ์โดย โจอักคิโน รอสซินี (Gioacchino Rossini, ค.ศ. 1792-1868) รวมถึง

บทประพันธ์ที่ได้รับความนิยมของแซงซองส์เอง คือ Danse Macabre ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ในแนวล้อเลียนทำนองเพลงที่มีชื่อเสียงเหล่านี้ว่าเป็นเหมือนซากดึกดำบรรพ์ที่อยู่ในพิพิธภัณฑ์

13. The Swan บทประพันธ์สำหรับบรรเลงเดี่ยวเชลโลกับเปียโนบรรเลง ประกอบด้วยทำนองที่อบอุ่นและแสดงอารมณ์ความรู้สึกชัดเจน มีลีลาสง่างามเลียนแบบการเคลื่อนไหวของหงส์

14. Finale บทประพันธ์ปิดฉากอย่างสนุกสนานรื่นเริงโดยการนำส่วนต่าง ๆ ในท่อนเพลงก่อนหน้ามานำเสนออีกครั้ง

จากการทบทวนบทประพันธ์เพลงที่มีลักษณะชุดเพลงและแบ่งเนื้อหาบทประพันธ์เพลงออกเป็นกระบวนดังกล่าวข้างต้นนั้น ทำให้มีความเข้าใจหลักการที่ใช้ในการผูกโยงเรื่องราวของกระบวนต่าง ๆ อย่างมีความสัมพันธ์กัน ผู้ประพันธ์ได้เรียนรู้แนวทางในการแบ่งเนื้อหาบทประพันธ์ออกเป็นกระบวนให้มีความเหมาะสมกับบทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ที่เนื้อหาดนตรีผูกโยงอย่างมีความต่อเนื่องขณะเดียวกันก็แสดงเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละกระบวนอีกด้วย

วรรณกรรมดนตรีที่ใช้แนวคิดหรือแรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้าน

ผลงานบทประพันธ์เพลงในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้านในการประพันธ์ดนตรี เกิดแนวคิดความนิยมในรูปแบบดนตรีที่ได้วัตถุดิบจากสำเนียงเสียงพื้นบ้านเป็นพื้นฐานสำคัญ นักประพันธ์ส่วนใหญ่หันกลับไปให้ความสำคัญกับดนตรีบ้านเกิดของตนเอง และเพื่อเป็นแบบอย่างหรือข้อมูลสำคัญให้กับคนรุ่นหลัง ด้วยการถ่ายทอดวิถีนิยมแบบพื้นถิ่นที่แสดงออกถึงต้นกำเนิดรากเหง้าเพื่อทำย้อนความกลับไปยังจุดกำเนิดของตัวเองผ่านเทคนิควิธีการประพันธ์แบบดนตรีตะวันตก สอดแทรกเทคนิคสำเนียงวิธีตามแบบของผู้ประพันธ์

ดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วยเสียงที่มีลักษณะจังหวะคงที่ และเสียงที่ถูกซ้ำด้วยระดับเสียงเดียวกันหรือเสียงที่ได้ยินตลอดประโยคหรือตลอดเพลง (Drone) หรือลักษณะเสียงกัด (Tone cluster) ซึ่งมักพบในดนตรีตะวันออกรวมถึงพื้นที่ในประเทศต่าง ๆ เช่น ในดนตรีดิดกอริดู (Didgeridoo) เครื่องดนตรีที่เป็นที่รู้จัก คือ ถุงลมปี่ (Bagpipe) เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมของชนชาติสก็อต สามารถสร้างเสียงค้างได้ในเวลาเดียวกันถึง 7 เสียง นอกจากนั้นแล้วยังมีดนตรีฮินดัสตานี (Hindustani) ในส่วนใต้ของอินเดีย สำหรับในประเทศไทยมีเครื่องดนตรีไทยที่ใช้เสียงค้างเป็นเอกลักษณ์คือ แคน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างบทประพันธ์เพลงที่สำคัญได้แก่

1) บทประพันธ์เพลง *Romanian Folk Dances* ประพันธ์โดยเบลา บาร์ต็อก (Béla Bartók, ค.ศ. 1881-1945) นักประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 ผู้มีความสนใจเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านของประเทศฮังการี ซึ่งเป็นประเทศบ้านเกิดถ่ายทอดลงในบทประพันธ์ ลักษณะดนตรีคงไว้ซึ่งวิญญาณของดนตรีพื้นบ้าน บาร์ต็อกเริ่มเก็บข้อมูลดนตรีพื้นบ้านโรมาเนีย (Romanian Folk Music) ในปี ค.ศ. 1909 และเริ่มประพันธ์บทประพันธ์นี้สำหรับเปียโนขึ้น และต่อมาได้เรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับวงออร์เคสตราในปี ค.ศ. 1917

ในปี 1925 Zoltán Székely ได้เรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับไวโอลินกับเปียโน บทประพันธ์นี้ประพันธ์ขึ้นในรูปแบบเพลงชุด ประกอบด้วยบทเพลงสั้น ๆ สำหรับเปียโนจำนวน 6 บทเพลง แต่ละบทเพลงมีลักษณะของเพลงเต้นที่มีลีลาแตกต่างกันไป ดังนี้

1. Stick Dance เป็นรูปแบบการเต้นรำแบบเดี่ยวที่ประกอบด้วยหลากหลายท่าทาง บทประพันธ์อยู่ในโมดโดเรียน (Dorian) และเอโอเลียน (Aeolian) อยู่ในลีลาแห่งการเฉลิมฉลองรื่นเริงอย่างมีพลังโดยมีทำนองที่ใช้ลักษณะจังหวะขัด (Syncopated) เป็นหลัก ในบทประพันธ์นี้มีอัตราจังหวะเร็วปานกลาง (Allegro moderato)

2. Sash Dance เป็นรูปแบบการเต้นรำที่มักแสดงในโรงปั่นด้าย ส่วนใหญ่มักแสดงโดยผู้หญิง แต่บางครั้งก็อาจแสดงโดยชายหนุ่มได้เช่นกัน เอกลักษณ์ของการเต้นประเภทนี้ผู้แสดงจะมีผ้าหรือเชือกพันรอบข้อมือ บทประพันธ์อยู่ในโมดโดเรียน มีอัตราจังหวะเร็ว (Allegro) บทเพลงนี้จะบรรเลงต่อเนื่องกับบทเพลงต่อไปโดยไม่มีการหยุดพักเพลง

3. In One Spot ประพันธ์ด้วยอัตราจังหวะช้าปานกลาง (Andante) และมีความเร็วสม่ำเสมอ มีแนวทำนองมีช่วงกว้างและขั้นคู่เสียงที่ค่อนข้างแคบ บทประพันธ์รักษาธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านไว้โดยการใช้ลักษณะการเต้นแบบย่ำเท้า (Stamping dance) ทั้งยังได้รับอิทธิพลอาหรับโดยการใช้ขั้นคู่สองออกเมนเตด (Augmented second) ซึ่งสามารถพบได้ในดนตรีพื้นบ้านโรมาเนีย

4. Hornpipe Dance ประพันธ์ด้วยโมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian) มีลีลาที่อ่อนช้อยและสง่างาม ใช้อิทธิพลจากดนตรีอาหรับโดยการใช้คู่สองออกเมนเตด มีอัตราความเร็วปานกลาง (Moderato) แนวทำนองหลักนำเสนอในแนวเดี่ยวไวโอลิน

5. Romanian Polka บทประพันธ์ที่มีชีวิตชีวาในแบบการเต้นของเด็ก ๆ รูปแบบอัตราจังหวะ 3/4 สลับกับ 2/4 ซึ่งเป็นรูปแบบจังหวะพิเศษ อัตราความเร็วมาก (Allegro) ประพันธ์ในโมดลิเดียน (Lydian) บทนี้บรรเลงต่อเนื่องกับบทต่อไปโดยไม่มีการหยุดพักเพลง

6. Fast Dance รูปแบบการเต้นมีระยะการก้าวเท้าที่แคบมาก และมักแสดงเป็นคู่ ในลักษณะการเกี้ยวพาราสี ในแง่การประพันธ์บทนี้มีความเร็วมากที่สุดใน 6 บทเพลง ใช้แนวทำนองหลัก 2 ทำนองจากแถบ Belenyes โดยบรรเลงประกอบด้วยการใช้คอร์ดในรูปแบบจังหวะขัด

บทประพันธ์เพลง *Romanian Folk Dances* แสดงถึงความสามารถเฉพาะของบาร์ต็อกใน การสังเคราะห์และปรับให้เกิดความกลมกลืนของความหลากหลายของรูปแบบการแสดงออก เช่น การพัฒนาจังหวะให้มีความหลากหลายอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ

2) บทประพันธ์เพลง *Danse Macabre* ผลงานลำดับที่ 40 โดยกามีย์ แซงซองส์ (Saint-Saëns, ค.ศ. 1835 - 1921) นักประพันธ์ นักเปียโน และนักออร์แกนชาวฝรั่งเศสที่อยู่ในช่วงยุค โรแมนติกกับยุตศตวรรษที่ 20 บทประพันธ์ไว้ในปี ค.ศ. 1874 สำหรับขับร้องประกอบเปียโน โดยใช้ คำร้องจากบทกวีฝรั่งเศสโดย เกี่ยวกับ Henri Cazalis กล่าวถึงการฟื้นคืนจากความตายของ โครงกระดูกในคืนวันฮาโลวีน และเต้นรำตั้งแต่เที่ยงคืนจนถึงเช้าวันใหม่ ต่อมาได้นำมาเรียบเรียงใหม่ โดยผู้ประพันธ์เอง หลังจากนั้นฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt) ได้นำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับบรรเลงด้วย วงออร์เคสตราโดยเปลี่ยนเสียงร้องเป็นการบรรเลงเดี่ยวไวโอลิน บทประพันธ์มีลักษณะเป็นซิมโฟนิก โพเอ็ม (Symphonic poem) เรื่องราวเกี่ยวกับคนตายที่ลุกขึ้นเต้นรำอย่างมีความสุขในยามเที่ยงคืน

บทประพันธ์เปิดด้วยเสียงระฆังย่ำยามเวลาเที่ยงคืนบรรเลงโดยฮาร์พ (Harp) บทนำของ บทประพันธ์ (Overture) บรรเลงด้วยเชลโล (Violoncello) และดับเบิลเบส (Double bass) บรรยาย ถึงร่างไร้วิญญาณที่ถูกปลุกขึ้นจากหลุมศพ ซึ่งบรรเลงด้วยท่วงทำนองของไวโอลินด้วยเสียงคู่ห้า ดิมินิชท์ (Diminished fifth) ซึ่งประกอบด้วยโน้ต G-D-A-Eb แนวทำนองหลักบรรเลงโดยกลุ่ม เครื่องสายอย่างสง่างามชวนให้จินตนาการถึงภาพร่างไร้วิญญาณค่อยถูกปลุกขึ้น และเต้นรำกัน ด้วยกันโดยไม่มีการแบ่งชนชั้น ไม่แบ่งฐานะ เพราะความตายไม่แบ่งแยกเหลื่อมล้ำ ทุกวิญญาณคือ หนึ่งเดียวกัน ท่วงทำนองค่อย ๆ พัฒนาความหนักแน่นและความมีพลังประหนึ่งว่าโครงกระดูก เหล่านั้นถูกไล่ล่าโดยแรงลม เพราะโครงกระดูกเหล่านั้นจะต้องกลับไปยังหลุมศพของตนก่อน พระอาทิตย์ขึ้น การเต้นรำจบลงเมื่อเสียงไก่ขันปรากฏในแนวโอโบ ภาพเหล่าวิญญาณนั่งอยู่บนป้าย หน้าหลุมศพบรรยายโดยแนวไวโอลินที่บรรเลงท่วงทำนองแห่งการร่ำลา

บทประพันธ์เพลง *Romanian Folk Dances* และ บทประพันธ์เพลง *Danse Macabre* เป็นบทประพันธ์เพลงที่ใช้แนวคิดหรือแรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับบท ประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ในแง่ของเนื้อหา และเทคนิคการประพันธ์ มีรูปแบบการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่มีการผสมผสานรูปแบบดนตรีอย่าง หลากหลายซึ่งมีคุณค่าแก่การศึกษาค้นคว้า และนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในแนวทางการประพันธ์เพลง

วรรณกรรมดนตรีที่ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตก

แนวคิดด้านการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตกเป็นผลจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่นำให้เกิดการพัฒนาดนตรีและศิลปะเอเชีย แนวคิดนี้ถูกนำมาใช้ในงานประพันธ์ร่วมสมัย ซึ่งนับว่าเป็นแนวคิดที่ทำให้เกิดการตีความ และบริบทมุมมองด้านดนตรีใหม่ ที่ถือว่าเป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ทางดนตรีในอีกแง่มุมหนึ่งให้ทั้งแก่ผู้ฟัง หรือแม้แต่ผู้ประพันธ์เองที่จะสามารถก้าวข้ามพรมแดนแห่งความแตกต่างทางวัฒนธรรม

แนวคิดนี้เริ่มต้นจากที่นักประพันธ์เดินทางไปสัมผัสยังพื้นที่ต่าง ๆ ในอีกซีกโลก สร้างโอกาสในการเรียนรู้ตัวเอง เก็บเกี่ยวเอาประสบการณ์ที่ได้พบเห็นเหล่านั้นมาสร้างสรรค์ผลงาน ความหลากหลายทางวัฒนธรรมนั้นเองมีอิทธิพลสำคัญที่ทำให้เข้าถึงยุคแห่งร่วมสมัย ยุคสมัยแห่งการค้นหาอัตลักษณ์และตัวตนสะท้อนผ่านผลงานสร้างสรรค์

ในแง่ของการประพันธ์ให้ความสำคัญกับสีสันของเสียง เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญของดนตรี ด้วยการคิดค้นเทคนิคการประพันธ์อย่างเหมาะสม เช่น การเลือกใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านมาบรรเลงประกอบในบทประพันธ์ เพื่อสร้างบรรยากาศและกระตุ้นให้ผู้ฟังเข้าถึงความหมายของบทประพันธ์ยิ่งขึ้น การคิดค้นเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตกเพื่อสร้างเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตรงกับความประสงค์ของผู้ประพันธ์และบรรยากาศของบทประพันธ์

ตัวอย่างบทประพันธ์เพลงที่สำคัญได้แก่

1) บทประพันธ์เพลง *Spiral I* บทประพันธ์สำหรับวงเชมเบอร์ประกอบด้วยเชลโล (Violoncello) เปียโน (Piano) และเครื่องกระทบ (Percussion) ประพันธ์โดยชินนารี อุง (Chinary Ung, ค.ศ. 1942) นักประพันธ์ชาวอเมริกัน ชินนารี อุง เกิดที่เมือง Takeo ประเทศกัมพูชา ในครอบครัวที่ห้อมล้อมไปด้วยดนตรีวงพื้นบ้าน เหล่านั้นเองเป็นการสั่งสมประสบการณ์ด้านดนตรีประจำชาติต่อมามีโอกาสศึกษาดนตรีคลาสสิกตะวันตกโดยเริ่มจากเครื่องดนตรีอีแฟลตคลาริเน็ต (Eb Clarinet) ที่ University of Fine Arts ในพนมเปญ ชินนารี อุง เข้าศึกษาต่อในประเทศสหรัฐอเมริกาจนกระทั่งสำเร็จปริญญาตรีและปริญญาโทด้านคลาริเน็ต (Clarinet) และการอำนวยเพลง (Conducting) จากนั้นศึกษาต่อด้านการประพันธ์ดนตรีในระดับปริญญาเอกที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย (Columbia University) กรุงนิวยอร์ค สหรัฐอเมริกา กับชูเวน ชุง (Chou Wen-chung, ค.ศ. 1923) นักประพันธ์ผู้มีชื่อเสียงด้านการสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงที่สอดแทรกแนวคิดวัฒนธรรมจีนเข้าด้วยกับบทประพันธ์อย่างแยบยล (Eric C. Lai, 2009: 2)

ผลงานบทประพันธ์เพลง *Spiral I* เป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญของชีวิตการประพันธ์ดนตรีรูปแบบใหม่บทประพันธ์ได้รับการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1989 และได้รับรางวัลมากมายได้แก่ Grawemeyer

Award, Friedheim Award ในปีเดียวกัน Spiral I เป็นหนึ่งในบทประพันธ์เพลงชุด Spirals มีทั้งหมด 14 บท ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดนตรีที่มีความหลากหลาย

เทคนิคการประพันธ์ที่สำคัญที่ใช้ในบทประพันธ์นี้ใช้เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งในรูปแบบร่วมสมัยและเทคนิคการบรรเลงในเครื่องดนตรีเอเชีย นอกจากนั้นแล้วยังมีการคิดค้นเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงเครื่องดนตรีเอเชียโดยทั่วไปมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตก

เช่น ในเครื่องดนตรีเชลโลมีการนำเทคนิคต่าง ๆ มาใช้เพื่อสร้างสีสันเสียงที่มีความแตกต่าง ได้แก่ การรูดเสียง (Glissando) การใช้นิ้วดีดสาย (Pizzicato) การใช้คันชักกระดอน (Jeté bowing) การสีใกล้หย่อง (Sul ponticello) ทั้งยังใช้วิธีการสไลด์ (Slide) โน้ตด้วยการใช้คันชักสีหรือการดีดสายเพื่อให้เกิดเศษหนึ่งส่วนสี่ของเสียง (Quarter-tone) ในเครื่องดนตรีเปียโนใช้วิธีการเคาะ การดีดสายเปียโนด้วยนิ้วหรือมือ สำหรับเครื่องกระทบ เช่น การขูดฉาบให้เกิดเสียง การใช้คันชักสีไวบราโฟนเพื่อให้เกิดเป็นเสียงฮาร์โมนิกส์ ฯลฯ ในแง่การเลือกใช้โมดเสียง เลือกใช้ประโยชน์จากโมดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic) เพื่อสร้างกลิ่นอายของดนตรีเอเชียให้ปรากฏขึ้นในบทประพันธ์ลักษณะเนื้อดนตรีประพันธ์แบบเฮเทโรโฟนี (Heterophony) โดยแต่ละแนวบรรเลงในแนวทำนองที่มีอิสระต่อกัน โดยชินนารี อุง สร้างความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์ด้วยการเสริมส่วนทำนอง คอร์ด ระดับเสียง โน้ตประดับ (Ornamentation) เข้าไปในทำนองหลักของแต่ละแนวเพื่อให้เกิดเนื้อหาดนตรีที่มีความเข้มข้นขึ้น

2) บทประพันธ์เพลง *Mohori* ประพันธ์โดยชินนารี อุง ชื่อเพลง Mohori เป็นชื่อของวงดนตรีที่บรรเลงบทเพลงประจำชาติของกัมพูชาที่บรรเลงร่วมกันระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwinds) เครื่องสาย (String) และเครื่องกระทบ (Percussion) บทประพันธ์เพลงนี้ประพันธ์ขึ้นบนพื้นฐานของชุดโน้ต 12 ตัว โดยพัฒนากลุ่มโน้ตเหล่านั้นในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การทดเสียง (Transformation) การพลิกกลับ (Inversion) การถอยหลัง (Retrograde) การพลิกกลับถอยหลัง (Retrograde inversion) การซ้ำโน้ตเหล่านั้นเป็นไปอย่างอิสระโดยคำนึงถึงเสียงที่ได้ รวมถึงการใช้เทคนิคการบรรเลงพิเศษต่าง ๆ เพื่อสร้างให้เกิดสีสันเสียงที่หลากหลาย เช่น การเพิ่มความเข้มเสียงให้ดังขึ้นทีละน้อยหรือการวิบราโตด้วยความเร็ว นอกจากนั้นมีการใช้เลือกใช้เครื่องดนตรี และการบรรเลงด้วยเทคนิควิธีต่าง ๆ โดยคำนึงถึงสีสันของเสียง (Timbre) เป็นหลัก เช่นการสร้างเสียงบนแนวกีตาร์ให้สัมพันธ์กับเสียงฮาร์พ การใช้เชลโลบรรเลงเทคนิคดีดเสียงแบบใกล้หย่องเพื่อลดความก้องกังวานของเสียง หรือการดีดสายเปียโนขณะที่เหยียบเพเดิล (Pedal) เพื่อให้เกิดเสียงค้าง เป็นต้น

บทประพันธ์เพลง *Mohori* นำจังหวะจากประโยคในแนวร้องและแนวเครื่องดนตรีบางชนิดที่ปรากฏในบทประพันธ์มาพัฒนาปรับแต่งโดยยังรักษาโครงสร้างเดิมไว้ (Transformation) ด้วยเทคนิคการย่อส่วนลักษณะจังหวะ (Diminution) การถอยหลัง (Retrograde) ออกมาในหลากหลายรูปแบบ

จังหวะที่ใช้ในบทประพันธ์นี้อย่างซับซ้อน ทั้งยังมีการนับจังหวะแบบอปกติ (Irregular rhythm) ด้วยการใช้ลักษณะจังหวะอย่างโน้ตสามพยางค์ (Triplet) โน้ตห้าพยางค์ (Quintuplet) โน้ตเจ็ดพยางค์ (Septuplet) พร้อมกันในแต่ละแนวเป็นการสร้างความหนาแน่นของเนื้อดนตรี (Density) ให้มีความแตกต่างกัน ซึ่งเป็นผลให้บางช่วงของบทประพันธ์รู้สึกเหมือนมีการเปลี่ยนแปลงจังหวะโดยไม่มีการเปลี่ยนอัตราความเร็ว (Tempo) แต่อย่างใด นอกจากนี้แล้วยังมีการใช้เทคนิคการบรรเลงเพื่อสร้างปรากฏการณ์เสียงที่สามารถกระทบต่อการรับรู้ของผู้ฟังได้ เช่น การบรรเลงเครื่องหมายรัวโน้ต (Tremolo) ในแนวเชลโล และเทมเพิลบล็อค (Temple block) ให้ความรู้สึกของความชัดเจนของจังหวะลดลง แต่กลับกันก็สามารถรู้สึกถึงความเข้มเสียง (Volume) ได้มากขึ้น

ในด้านของแนวร้องมีลักษณะเสียงที่มีการแทรกของเสียงลม ผู้ประพันธ์สร้างแนวร้องที่มีสีสันความน่าสนใจด้วยเสียงจากเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ทั้งยังใช้เทคนิคการบรรเลงเพื่อสร้างสีสันของเครื่องดนตรีให้ใกล้เคียงกับแนวร้อง โดยให้บรรเลงแนวร้องไปพร้อมกับฟลูตด้วยลักษณะของการใช้ลมหายใจที่แตกต่างกัน เช่น ร้องด้วยปริมาณลมหายใจมากพร้อมกับแนวฟลูตที่บรรเลงในช่วงเสียงต่ำและลดปริมาณลมหายใจลงเมื่อฟลูตบรรเลงในช่วงเสียงกลาง เป็นต้น วิธีการดังกล่าวทำให้เกิดปรากฏการณ์ลางเลือนคล้ายหมอก (Lontano) สำหรับกลุ่มเครื่องสายนั้นใช้เทคนิคการบรรเลงที่ให้สีสันที่คล้ายกับการสร้างเสียงร้องโดยการใช้เครื่องหมาย (Glissando) ร่วมกับเครื่องหมาย (Crescendo) ทำให้เกิดปรากฏการณ์ของเสียงที่ล่องลอย (Floating effect) ความน่าสนใจอีกประการที่พบในบทประพันธ์เพลงนี้คือ การนำเครื่องกระทบที่ใช้ในดนตรีประจำชาติกัมพูชามาร่วมบรรเลง แนวร้องจึงทำหน้าที่ร้องเลียนเสียงของเครื่องกระทบนั้น ๆ ด้วยคำร้องที่สื่อถึงลักษณะการบรรเลงเครื่องกระทบนั้น ในช่วงท้ายของบทเพลงมีการใช้เทคนิคการขับร้องในรูปแบบเขมร (Khmer Traditional Singing Style) ซึ่งเป็นแนวร้องที่พบได้ทั่วไปในดนตรีกัมพูชาการบรรเลงกลุ่มเครื่องกระทบคำนึงถึงสีสันของเสียงที่จะเกิดขึ้นจากการเลือกใช้ไม้ตี (Mallet) ที่แตกต่างกัน หรือลักษณะการใช้ส่วนต่าง ๆ ของมือในการตี รวมถึงตำแหน่งการกระทบลงบนพื้นผิวของเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดสีสันของเสียงที่มีความสอดคล้องกัน

บทประพันธ์เพลงนี้ที่เป็นผลงานของชินนารี อุง สะท้อนมุมมองผ่านเทคนิคการประพันธ์ โดยมีการตีความองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีในแง่มุมที่หลากหลายเพื่อชี้นำผู้ฟังให้รู้จักมิติอื่นขององค์ประกอบเหล่านั้นด้วยเทคนิควิธีที่แยบยล เชื่อมโยงวัตถุดิบในการประพันธ์ที่หลากหลายให้ยังคงมีความสอดคล้องกันในด้านโครงสร้างของบทประพันธ์ รวมทั้งมีกลยุทธ์ในการสอดแทรกเอกลักษณ์เพื่อนำเสนอดนตรีประจำชาติกัมพูชาในบริบทของดนตรีตะวันตกได้อย่างได้ไม่ขัดเขิน ทั้งนี้มิได้คาดหวังให้ผู้ฟังจะต้องรู้ชัดว่าบทประพันธ์นี้มาจากดนตรีของชาติใด หากแต่สามารถรู้สึกและตีความได้

หลากหลาย และสามารถเข้าถึงบทประพันธ์ซึ่งอบอวลด้วยเสียงแห่งตะวันออกที่มีลักษณะที่อ่อนโยน แต่ซ่อนไว้ซึ่งความแปลกใหม่

3) บทประพันธ์เพลง *คอนแชร์โตสำหรับฟลูตและวงออร์เคสตราขนาดเล็ก (Concerto for Flute and Small Orchestra)* โดยอิซัง ยุน (Isang Yun, ค.ศ. 1917 – 1995) นักประพันธ์ชาวเกาหลีใต้ผู้เป็นแรงบันดาลใจให้กับนักประพันธ์รุ่นใหม่และมีผลงานที่มีอิทธิพลต่องานประพันธ์ดนตรีสมัยใหม่ชีวิตวัยเด็กของ อิซัง ยุน อาศัยอยู่ในเมืองทงยอง (Tongyeong) สถานที่ซึ่งเป็นศูนย์กลางสำคัญของดนตรีประจำชาติเกาหลีแถบชายฝั่งทางใต้ ชีวิตวัยเด็กจึงได้สัมผัสกับดนตรีพื้นเมืองเกาหลีอย่างใกล้ชิด ประสบการณ์เหล่านั้นเองกลายมาเป็นพื้นฐานสำคัญในการประพันธ์ที่สร้างความโดดเด่น อิซัง ยุน เริ่มเรียนทฤษฎีดนตรีตะวันตกตั้งแต่อายุได้ประมาณ 8 ขวบและศึกษาด้านการประพันธ์ดนตรี ทฤษฎีดนตรี และเชลโลต่อที่ Osaka Conservatory ณ ประเทศญี่ปุ่น หลังสงครามเกาหลีในปี ค.ศ. 1953 สิ้นสุดลง อิซัง ยุนได้เข้าศึกษาต่อที่ Conservatoire de Paris ต่อมาในช่วงปี ค.ศ. 1958 – 1959 ศึกษาที่เบอร์ลิน (Berlin) ด้านเทคนิคดนตรีร่วมสมัย (Contemporary)

อิซัง ยุน สร้างสรรค์การประพันธ์ดนตรีขึ้นในรูปแบบของตัวเองบนพื้นฐานของวัฒนธรรมและปรัชญาเกาหลี ผสมผสานกับแนวคิดและเทคนิคดนตรียุโรป บทประพันธ์มากมายสร้างขึ้นโดยยึดหลักลัทธิเต๋า (Taoism) ที่มีแนวคิด “หยินหยาง” มีความหมายของธรรมชาติที่เป็นคู่ตรงกันข้าม โดย หยิน (Yin) ให้ความหมายไปในทางพลังลบ ความอ่อนแอ ความมืด ฯลฯ หยาง (Yang) แสดงให้เห็นภาพของพลังบวก มั่นคง ความสว่างไสว ฯลฯ แนวคิดดังกล่าวได้ถูกนำมาถ่ายทอดผ่านเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ

เทคนิคการประพันธ์ที่ทำให้ผลงานของอิซัง ยุนแสดงออกถึงตัวตนและเอกลักษณ์เฉพาะ คือ เทคนิคการใช้เสียงหลัก (Hauptton technique) (Seo-kyung, 2003: 124) เป็นการนำเสนอโน้ตเสียงหลักต่อเนื่องกันด้วยโน้ตประดับ (Ornaments) ที่เพิ่มเข้ามาเพื่อตกแต่งเสียงหลักนั้น ได้แก่ โน้ตสะบัด (Grace note), โน้ตพิง (Appoggiatura), เทคนิคการพรมนิ้ว (Trill) และเทคนิคการวิบราโตในแบบต่าง ๆ เป็นการใช้โน้ตอย่างมีความหมายและให้คุณค่าต่อโน้ตแต่ละตัว

การที่โน้ตเสียงหลักนั้นถูกนำเสนอซ้ำไปมาในแนวต่าง ๆ ทำให้เกิดเนื้อดนตรี (Texture) ที่ซับซ้อนมีลักษณะเป็นเสียงกัด (Dissonance) อีกประการที่สำคัญในดนตรีของอิซัง ยุน คือความแยบยลในการปรากฏขึ้นและจางหายไปของเสียง ซึ่งจะต้องมีการใช้เครื่องหมายแสดงความเข้มของเสียง (Dynamic) อย่างระมัดระวัง ในแง่ของการใช้จังหวะในบทประพันธ์นั้นเป็นจังหวะที่ค่อนข้างมีความซับซ้อน มีความอิสระและยืดหยุ่น และไม่ปรากฏชีพจรจังหวะที่ชัดเจน

คอนแชร์โตสำหรับฟลูตและวงออร์เคสตราขนาดเล็กประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1997 เป็นบทประพันธ์ที่ถ่ายทอดแนวคิดและตัวตนของผู้ประพันธ์ บทประพันธ์สร้างสรรค์ขึ้นจากการใช้

องค์ประกอบดนตรีตะวันออก ได้แก่ เสียงของเครื่องดนตรี ลีลา และปรัชญาของดนตรีเกาหลี ร่วมกับเครื่องดนตรีและสำนวนดนตรีตะวันตก โดยการนำเสนอเสียงและสีสันของเครื่องดนตรีเกาหลีมาประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีตะวันตก ทั้งยังถ่ายทอดบุคลิกและเทคนิคการบรรเลงเครื่องเป่าของเกาหลีด้วยฟลูต ทำให้ได้สีสันและคุณภาพเสียงใกล้เคียงกับเครื่องเป่าเกาหลี เรียกว่า แทกึม (Daegum) ด้วยการใช้ลีลาในการเพิ่มลดความเข้มเสียงอย่างรวดเร็ว การใช้เศษหนึ่งส่วนสี่ของเสียง (Microtone) และการวิบราโต ในลักษณะต่าง ๆ

4) บทประพันธ์เพลง *คอนแชร์โตสำหรับไวโอลิน* ประพันธ์โดยอึนซุก ชิน (Unsuk Chin) นักประพันธ์ผู้กำเนิดในกรุงโซล ประเทศเกาหลีใต้ อึนซุก ชิน เริ่มเรียนเปียโนและทฤษฎีดนตรีตั้งแต่ยังเล็ก สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีด้านการประพันธ์ดนตรีที่มหาวิทยาลัยแห่งชาติโซล (Seoul National University) ต่อมาได้เข้าศึกษากับกิยอร์กี ลิเกตี (György Ligeti) เป็นเวลา 3 ปี ที่ University for Music and Theatre เมืองฮัมบวร์ก ประเทศเยอรมนี

ดนตรีของ อึนซุก ชิน อบอวลไปด้วยสีสันเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแต่ทั้งนี้ไม่ได้ต้องการชี้ชัดว่าเป็นดนตรีในวัฒนธรรมตะวันออกหรือตะวันตกแต่อย่างใด หากแต่มุ่งความสนใจไปในเรื่องสีสันของเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด อึนซุก ชินได้เริ่มสนใจแนวดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตกผ่านการแนะนำของลิเกตี จากนั้นแนวคิดในการประพันธ์ดนตรีของ อึนซุก ชิน เริ่มพัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะอันสร้างงานที่มีชื่อเสียงมากมาย

บทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับไวโอลิน ประกอบด้วย 4 กระบวน เปิดกระบวนแรกด้วยจังหวะช้าปานกลาง ตามด้วยจังหวะช้าในกระบวนที่สอง กระบวนที่สามอยู่ในจังหวะ 3/4 ในลีลาสนุกสนาน (Scherzo) และปิดท้ายด้วยกระบวนที่สี่ สังเกตได้ว่าโครงสร้างที่ใช้ในบทประพันธ์นี้เป็นแบบเดียวกับบทประพันธ์ประเภทซิมโฟนี สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ในบทประพันธ์เป็นไปในรูปแบบบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์ สำหรับบทประพันธ์นี้ อึนซุก ชินเลือกใช้เครื่องกระทบจำนวนถึง 23 เครื่อง ซึ่งใช้นักดนตรีจำนวนอย่างน้อย 6 คนทั้งนี้จำนวนของเครื่องดนตรีไม่ใช่ประเด็นสำคัญที่ทำให้บทประพันธ์นี้น่าสนใจหรือโดดเด่น หากแต่มีแนวคิดเรื่องการเลือกใช้เครื่องกระทบในแต่ละกระบวนเพื่อสร้างความแตกต่างในแต่ละกระบวน (Seo-Youngsin, 2016: 15-19)

บทประพันธ์เพลงสร้างขึ้นบนพื้นฐานเบื้องต้นของไวโอลิน นั่นคือ เสียงที่ได้จากการสีสายเปล่า ซึ่งได้แก่ สายจี (G string), สายดี (D string), สายเอ (A string), และสายอี (E string) มาเป็นวัตถุสำคัญในการประพันธ์คอนแชร์โตบทนี้ ระยะห่างคู่ห้าที่เกิดขึ้นจากการสีสายเปล่าถูกนำเสนอในฐานะและบทบาทที่สำคัญ ถ่ายทอดบุคลิกของเสียงในแต่ละช่วงเสียง (Range) ตามธรรมชาติของเสียงนั้น สำหรับเทคนิคต่าง ๆ สำหรับเครื่องสาย เช่น ฮาร์โมนิกส์ การดีดสาย (Pizzicato) การใช้ไม้สี (Col legno) ฯลฯ ถูกนำเสนอเป็นเนื้อหาหลักในแต่ละกระบวน ตัวอย่างเช่น ในกระบวนที่ 1 นำเสนอ

เทคนิคฮาร์โมนิกส์ และใช้การดีดสายเป็นเนื้อหาหลักในกระบวนที่ 3 เป็นต้น เทคนิคการประพันธ์ที่เป็นเนื้อหาหลักเหล่านั้นถูกนำมาพัฒนาและทำการแปร (Variation) ในรูปแบบต่าง ๆ โดยยังคงรักษาไว้ซึ่งเอกลักษณ์เฉพาะตามแต่ละกระบวนไว้ ซึ่งมีลักษณะสำคัญที่นำเสนอในแต่กระบวนมีดังนี้

กระบวนที่ 1 ใช้เสียงหลัก คือ ซอล, เร, ลา, มี (G, D, A, E) ในลักษณะโน้ตห้าพยางค์ (Quintuplets) โดยใช้เทคนิคต่าง ๆ เช่น ฮาร์โมนิกส์ (Harmonics) การรูดเสียง (Glissando) การกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) ฯลฯ ตลอดทั้งกระบวนด้วยการเล่นซ้ำในปริมาณที่เหมาะสม โดยการซ้ำนั้น เป็นการนำเสนอความเปลี่ยนแปลงทีละน้อยเพื่อให้ผู้ฟังจดจำลักษณะเด่นนั้นได้ อีกทั้งในกระบวนนี้นำเสนอสิ่งที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติของไวโอลินอย่างลึกซึ้ง ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของงานประพันธ์ของ อึนซุก ชินที่มักจะสร้างสรรค์ขึ้นจากความสามารถของเครื่องดนตรีนั้น ๆ และนำเสนอออกมาในบุคลิกลักษณะของเครื่องดนตรีนั้นเช่นกัน

กระบวนที่ 2 มีรูปแบบจังหวะที่ความเรียบง่าย นำเสนอความหลากหลายของเทคนิคการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ เช่น การพรมนิ้ว การรัวโน้ต (Tremolo) ฮาร์โมนิกส์ กระบวนนี้ใช้เครื่องกระทบจำนวนมากที่สุดในบทประพันธ์เพลงทั้งหมด เป็นผลให้เสียงที่มีสีสันโดดเด่น เริ่มต้นกระบวนด้วยทำนองจากการบรรเลงเดี่ยวไวโอลินในลักษณะประโยคที่ค่อนข้างยาว ลีลานุ่มนวลอ่อนหวาน ในขณะที่กลุ่มวงดุริยางค์บรรเลงในลีลาดุเดือดรุนแรง ช่วงต้นนั้นแนวเดี่ยวไวโอลินกับแนววงออร์เคสตรามีลีลาที่ค่อนข้างแตกต่างกันอย่างมาก แต่ก็ค่อย ๆ ปรับเข้าหากันจนได้เนื้อดนตรีที่ค่อนข้างกลมกลืน กระบวนที่ 3 อยู่ในลีลาสแกร์ตโซที่ปรับเปลี่ยนเป็นรูปแบบเฉพาะ มีลีลาสนุกสนานร่าเริง บทประพันธ์เพลงถูกแบ่งส่วนต่าง ๆ ทั้งยังใช้อัตราความเร็ว (Tempo marks) ที่แตกต่างกัน แม้ว่ากระบวนนี้จะค่อนข้างสั้นแต่ก็นำเสนอเทคนิคการบรรเลงที่มีความหลากหลาย เช่น การดีดสายแบบบาร์ตอก (Bartok’s pizzicato) การสีด้วยไม้ การรูดเสียงฮาร์โมนิกส์ การพรมนิ้ว และการรัวโน้ต ความหลากหลายของการใช้เทคนิคเหล่านี้มีผลต่อการสร้างบุคลิกของบทประพันธ์เพลงในแต่ละส่วน ในด้านของเสียงประสานยังคงใช้ระดับเสียงหลักในแนวเดี่ยวไวโอลิน โดยพัฒนาและใช้ในบทบาทต่าง ๆ เช่น คอร์ดการกดนิ้วควบสี่สาย (Quadruple stops)

กระบวนที่ 4 มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะ และค่อนข้างแตกต่างจากกระบวนอื่น ทั้งยังทำหน้าที่สรุปความของบทประพันธ์เพลงทั้งหมด เริ่มต้นกระบวนด้วยลีลาจังหวะเต้นปรากฏอยู่ทั้งในแนวไวโอลินและวงออร์เคสตรา และนำวัตถุดิบดังกล่าวมาแปรและพัฒนาต่อไปในช่วงท้าย อึนซุก ชินใช้วัตถุดิบและโครงสร้างในลักษณะคล้ายคลึงกันในกระบวนที่ 1 และกระบวนที่ 4 เพื่อรักษาความเป็นเอกภาพ (Unity) ของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงบทนี้มีเสียงที่แปลกใหม่ซึ่งไม่เป็นไปตามระเบียบประเพณีเดิม บทประพันธ์เพลงไม่ได้ใช้ความยิ่งใหญ่ของวงออร์เคสตราหรือท่วงทำนองเพื่อตรึงผู้ฟัง แต่ใช้สีสันเสียงที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เปลี่ยนแปลงไปอย่างไม่คาดคิด บทประพันธ์สร้างขึ้นบนพื้นฐานของการนำเสนอองค์ประกอบทางดนตรีธรรมดาทั่วไปในมุมมองที่แตกต่าง พัฒนาโครงสร้างดนตรีมีความเรียบง่ายและชัดเจน ไม่ยุ่งยากซับซ้อนเกินไปสำหรับการทำความเข้าใจและเข้าถึงสำหรับผู้ฟัง

จากการทบทวนบทประพันธ์เพลงที่ใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตกดังกล่าวข้างต้น มีอิทธิพลและสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ในแง่ของการนำเสนอวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีเอกลักษณ์ สร้างความรู้สึกภาคภูมิใจและความซาบซึ้งให้บทเพลง ผู้ประพันธ์ทดลองเทคนิคการประพันธ์สำเนียงเสียงต่าง ๆ โดยค้นหาแนวทางการประพันธ์ที่เหมาะสมในแบบฉบับของตัวเอง

วรรณกรรมดนตรีในศตวรรษที่ยี่สิบ

บทประพันธ์เพลงในช่วงศตวรรษที่ยี่สิบ เป็นยุคทางดนตรีที่มีเอกลักษณ์ทางความคิด มีความเป็นอิสระ และมีรูปแบบที่หลากหลาย (แขไข ธนสารโสภิณ และ วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2560: 19) เป็นวรรณกรรมดนตรีที่บุกเบิกแนวคิดการประพันธ์ใหม่ ๆ เพื่อมุ่งเน้นการสร้างเสียงแปลกใหม่เพื่อเชื่อมโยงความเป็นนามธรรมของดนตรีเข้ากับเรื่องราวและแนวคิด (Concept) ทำให้ดนตรีถูกมองและนำไปสู่การเปลี่ยนการรับรู้ไปในมิติเชิงคุณภาพ การเปลี่ยนมุมมองของรูปแบบคุณภาพของเสียงแบบหนึ่งไปสู่แบบหนึ่งต้องใช้กระบวนการรับรู้และการสัมผัสที่เปลี่ยนไปจากเดิมวัตถุในการประพันธ์จึงแตกต่างไปจากดนตรีในระบบอิงกุญแจเสียง (Tonal music) ที่บทประพันธ์ต้องมีตัวโน้ตสำคัญเป็นแกนหลักของเพลง ยึดหลักการประพันธ์โดยสร้างประโยคเพลงต่าง ๆ ผ่านระดับเสียงประสานเป็นหลัก แนวคิดใหม่ในการประพันธ์ในดนตรีศตวรรษที่ 20 มองหาวัตถุดิบต่าง ๆ ในการประพันธ์ ซึ่งนั่นไม่ได้หมายถึงเฉพาะสิ่งที่เกี่ยวข้องกับดนตรีเท่านั้น หากแต่รอบตัวนั้นมีบทบาทที่สามารถยึดโยงเข้าหาดนตรีได้ไม่ต่างกัน อย่างไรก็ตามเทคนิควิธีแปลกใหม่เหล่านั้นได้รับการยอมรับจนกลายเป็นวัตถุดิบทางการประพันธ์ในอีกรูปแบบหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างบทประพันธ์เพลงที่สำคัญได้แก่

1) บทประพันธ์เพลง *Five Pieces for Orchestra* ผลงานลำดับที่ 10 ประพันธ์ระหว่างปี ค.ศ. 1911- 1913 โดยอันโทน เวเบิร์น (Anton Webern, ค.ศ. 1883 - 1945) นักประพันธ์ชาวออสเตรียในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ เวเบิร์นจบการศึกษาระดับปริญญาเอกด้านดนตรีวิจัยจากมหาวิทยาลัยเวียนนา เป็นหนึ่งในสมาชิกของสำนักดนตรีเวียนนาที่สอง

Five Pieces for Orchestra ประพันธ์ขึ้นสำหรับเครื่องดนตรี 18 ชิ้น รวมถึงกระดิ่งวัว (Cow bells) กีตาร์ (Guitar) แมนโดลิน (Mandolin) ออร์แกนที่ใช้ลิ้นขนาดเล็ก (Harmonium) ประกอบด้วย 5 กระบวนได้แก่ Ideal, Transformation, Return, Reminiscence และ Soul โดยแต่ละกระบวนใช้เครื่องดนตรีที่หลากหลายทั้งแง่ของจำนวนและชนิดของเครื่องดนตรี ซึ่งนั่นส่งผลให้โครงสร้างของเนื้อดนตรีมีความเบาบางและหนาแน่นแตกต่างกัน และความยาวในแต่ละกระบวนมีความยาวตั้งแต่ 14 วินาทีไปจนถึงหนึ่งนาทีครึ่งโดยประมาณ ทำให้ความยาวของบทประพันธ์โดยรวมสั้นและกระชับเมื่อเทียบกับผลงานชิ้นก่อน ๆ แสดงให้เห็นถึงความสามารถอันยอดเยี่ยมของเวเบิร์นในการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) และแสดงออกถึงรูปแบบการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์ในแบบของเวเบิร์นเอง (Christopher Lloyd, 2012: 47) ด้านแนวทำนองนั้นแทบจะไม่ปรากฏการใช้ระดับเสียงซ้ำ ๆ กัน ทั้งยังมีการใช้ระยะห่างของขั้นคู่เสียงที่กว้างกว่าช่วงคู่แปด ซึ่งนับว่าเป็นระยะห่างของเสียงที่ค่อนข้างกว้าง ทำให้เสียงแต่ละเสียงแยกตัวออกจากเสียงอื่นเพื่อให้ผู้ฟังได้ยินความเป็นอิสระของโน้ตมากกว่าที่รับรู้ดนตรีในรูปแบบประโยคหรือแนวของเสียงประสาน (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 114)

นอกจากนั้นแล้วเวเบิร์นยังมีการใช้เทคนิคพอยต์ทิลลิสติก โดยเนื้อดนตรีบนแนวเสียงต่าง ๆ มีลักษณะกระโดดในชั้นคู่ที่กว้างมากหรือมีเครื่องหมายหยุดเกิดขึ้นมากมาย เนื้อดนตรีแบบนี้ต้องการที่จะให้เสียงแต่ละเสียงแยกตัวออกจากเสียงอื่น และเพื่อให้ผู้ฟังได้ยินความเป็นอิสระของโน้ตมากกว่าที่จะรับรู้ดนตรีในรูปแบบของประโยคหรือแนวของเสียงประสาน เนื้อดนตรีแบบนี้อาจจะพิจารณาได้ว่าเป็นการใช้คลังฟาร์เบนเมโลดีแบบหนึ่งก็ได้ เพียงแต่พอยต์ทิลลิสติกจะเน้นการเป็นเอกเทศของโน้ตมากกว่าการใช้สีสันในแนวทำนองเหมือนคลังฟาร์เบนเมโลดี (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 118)

การพัฒนาบทประพันธ์ด้วยสีสันเสียงของเครื่องดนตรี โดยการแบ่งทำนองเดียวกันออกไปให้หลายเครื่องเล่น เรียกว่า การใช้ทำนองสีสัน หรือคลังฟาร์เบนเมโลดี (Klangfarbenmelodie) เป็นมิติที่มีบทบาทสำคัญในดนตรีสมัยใหม่ (Modern music) เป็นทำนองที่ให้ความสำคัญกับความแตกต่างของสีสันเสียงเครื่องดนตรี โดยโน้ตแต่ละแนวทำนองเกิดขึ้นไม่พร้อมกัน (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558: 174) อธิบายอีกนัยหนึ่งคือ ทำนองเพลงที่สร้างจากสีสันของเสียงแทนที่จะสร้างจากระดับเสียงและลักษณะจังหวะ ซึ่งนอกจากการใช้สีสันของเสียงในแต่ละเครื่องดนตรีแล้วยังสามารถเกี่ยวข้องกับมิติอื่น ๆ ของดนตรีได้ เช่น ความเข้มของเสียง (Dynamics) และการควบคุมลักษณะเสียง (Articulations) ได้ด้วย (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 111)

เทคนิคคลังฟาร์เบนเมโลดีถูกคิดค้นขึ้นโดยอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg) นักแต่งเพลงชาวออสเตรียสัญชาติอเมริกัน หนึ่งในนักประพันธ์ที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนารูปแบบและเทคนิคการประพันธ์ดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ ในฐานะที่เป็นศิษย์คนสำคัญของเชินแบร์ก (Arnold

Franz Walter Schoenberg, ค.ศ. 1874-1951) เวเบิร์นได้ศึกษาและพัฒนาต่อยอดแนวคิดด้านทำนองสีสันในรูปแบบของตัวเองผ่านบทประพันธ์ด้วยเทคนิควิธีที่ประยุกต์ใช้อย่างแยบยล (Schoenberg, 1975: 485) โดยได้นำทำนองสีสันของเชินแบร์กมาพัฒนาเป็น “พื้นผิวแบบพอยน์ทิลลิสติก” (Pointillistic texture) โดยใช้หน่วยย่อยเล็ก ๆ (Fragment) เพียง 2-3 ตัว เล่นต่อเนื่องกันแต่เปลี่ยนสีสันของเครื่องดนตรี อีกทั้งให้ความสำคัญกับความเข้มเสียง รวมถึงช่วงเสียง (Register) ของโน้ตแต่ละตัว (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2559: 31)

2) บทประพันธ์เพลง *Lontano* ประพันธ์โดยกิยอร์กี ลิเกตี (György Ligeti, ค.ศ. 1923 - 2006) นักประพันธ์ชาวฮังการีเชื้อสายยิว ลิเกตีมีความสนใจดนตรีวิทยา (Musicology) เดินทางใช้ชีวิตอยู่ในทรานซิลวาเนียเพื่อศึกษาและเก็บข้อมูลดนตรีพื้นบ้านเป็นเวลา 1 ปี และมีช่วงหนึ่งที่ลิเกตีประพันธ์ดนตรีโดยใช้วัตถุดิบจากดนตรีพื้นบ้านฮังการีซึ่งแสดงให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพลจากเบลา บาร์ตอก (Béla Bartók) นักประพันธ์ชาวฮังกาเรียนอย่างค่อนข้างชัดเจน นอกจากนั้นแล้วลิเกตีมีความสนใจศึกษางานของนักประพันธ์คนอื่น ๆ จึงได้รับแนวคิดด้านดนตรี วัตถุดิบและกลการสร้างสรรค์จากบทประพันธ์ที่หลากหลายจากนักประพันธ์เหล่านั้น

ลิเกตีใช้เทคนิคการประพันธ์ที่นำเสนอเสียงดนตรีในอีกรูปแบบด้วยการตีความในแบบเฉพาะตัว ความเข้มเสียงถูกนำมาใช้ในมุมมองใหม่ บทประพันธ์นี้ให้ความสำคัญกับสีสันเสียงมากกว่าแนวทำนองหรือเสียงประสาน ลิเกตีพยายามคิดค้นทดลองเพื่อให้ได้สีสันเสียงต่าง ๆ นอกเหนือจากความสามารถเฉพาะที่เกิดจากเครื่องดนตรีนั้น ๆ ลิเกตีได้ค้นพบว่าเสียงที่เกิดจากการรวมกันของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ก็อาจทำให้เกิดสีสันที่มีความพิเศษแตกต่างออกไป ระดับเสียงในความหมายของลิเกตีจึงไม่ใช่ระดับเสียงที่เกิดจากการปฏิบัติเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่งเท่านั้น แต่หมายถึงผลของเสียงที่เกิดจากการบรรเลงร่วมกันของเครื่องดนตรีต่าง ๆ แนวคิดเรื่องสีสันเสียงดังกล่าวนั้นเป็นเสียงที่ลิเกตีซึมซับจากเสียงร้องเพลงพื้นบ้านฮังการี (Hungarian folk songs) ด้วยช่วงเสียงสูงของกลุ่มเด็กผู้หญิงที่ทำให้ได้เสียงที่น่าอัศจรรย์ยิ่ง

การใช้ความเบาเสียงที่เป็นพิเศษโดยค่อย ๆ เปลี่ยนคุณภาพของเสียง พร้อมกับการบรรเลงทำนองอย่างช้า ๆ เป็นอีกหนึ่งมุมมองทางดนตรีของลิเกตี โดยเริ่มจากส่วนเล็ก ๆ ของดนตรีขยายไปในเครื่องดนตรีในลักษณะที่เป็นแนวทับซ้อนกันอย่างเป็นเนื้อเดียวกัน ไม่มีการเปลี่ยนอย่างฉับพลันราวกับว่าดนตรีนั้นถูกสร้างให้มีความหยุดนิ่งอยู่กับที่ หากแต่ความสงบนั้นถูกสร้างขึ้นจากความเคลื่อนไหวที่หลากหลายซับซ้อนของท่วงทำนองที่บรรเลงไปอย่างรวดเร็ว ซึ่งดนตรีของลิเกตีนั้นไม่สามารถรับรู้ได้ในลักษณะของท่วงทำนองแต่รับรู้ได้ในรูปของมวลเสียงเป็นสำคัญ

3) บทประพันธ์เพลง *Ten Pieces for Wind Quintet* ผลงานการประพันธ์ของกิยอร์กี ลิเกตี ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1968 เป็นบทประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องเป่าประกอบด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น และบาสซูน มีทั้งหมด 10 กระบวน โดยกระบวนที่อยู่ในลำดับเลขคี่จะเป็นบทประพันธ์สำหรับวงดนตรีประเภทอองซอมเบลอ (Ensemble) ส่วนลำดับเลขคู่เป็นบทประพันธ์สำหรับบรรเลงเดี่ยว (Solo) ดังนี้

กระบวนที่ 1 Molto sostenuto e calmo ประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องเป่า มีโครงสร้างบทประพันธ์แบ่งเป็น 2 ส่วนหลักที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนในแง่ของความหนาแน่นของเนื้อดนตรี ซึ่งบทประพันธ์พัฒนาด้วยการค่อย ๆ เพิ่มความหนาแน่นทั้งในมิติของพื้นผิวดนตรี รูปแบบจังหวะ เสียงประสาน และจังหวะ

กระบวนที่ 2 Prestissimo minaccioso e burlesco ประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงคล้ายเป็นแนวสนับสนุนโดยมีคลาริเน็ตแสดงบทบาทโดดเด่นในลักษณะการบรรเลงเดี่ยว บทประพันธ์พัฒนาไปด้วยการเคลื่อนที่ของแนวทำนองหลัก นอกจากนี้บทประพันธ์สร้างความน่าสนใจด้วยการเปลี่ยนเครื่องหมายกำกับจังหวะเพื่อให้รู้สึกถึงชีพจรจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ

กระบวนที่ 3 Lento ประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องเป่าโดยมีรูปแบบจังหวะและพื้นผิวดนตรีที่คล้ายคลึงกับกระบวนที่ 1 ซึ่งแต่ละแนวนั้นมีการสลับบทบาทและความสำคัญในการนำเสนอทำนองหลักอย่างเท่าเทียมกัน ค่อย ๆ ดำเนินความหนาแน่นของเนื้อดนตรีด้วยความซับซ้อนและความถี่ของรูปแบบจังหวะ

กระบวนที่ 4 Prestissimo leggiero e virtuoso ประพันธ์สำหรับสำหรับฟลูต คลาริเน็ต และบาสซูน โดยมีฟลูตแสดงบทบาทสำคัญด้วยรูปแบบจังหวะที่มีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีอื่นด้วยช่วงเสียงสูง ขณะเดียวกันฟลูตยังมีการบรรเลงด้วยช่วงเสียงต่ำอีกด้วย ซึ่งลิเกตีใช้รูปแบบจังหวะที่มีความซับซ้อนกว่าแนวอื่นทำให้ยังคงความโดดเด่นในการนำเสนอแนวทำนอง

กระบวนที่ 5 Presto staccatissimo e leggiero ประพันธ์สำหรับฟลูต คลาริเน็ต ฮอร์น และบาสซูน ในกระบวนนี้นำเสนอสีสันเสียงที่มีความแตกต่างด้วยเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นวิธีการประพันธ์ที่เป็นที่นิยมในดนตรีศตวรรษที่ 20 นั่นคือการตัดลิ้นแบบสั้นด้วยลีลาเน้นเสียง (Staccatissimo) ด้วยความเร็วมากที่สุดเท่าที่นักดนตรีจะสามารถบรรเลงได้ ซึ่งเป็นผลให้เกิดเป็นความถี่ที่แตกต่างกันระหว่างแนวสร้างปรากฏการณ์ที่น่าสนใจให้กับบทประพันธ์ นอกจากนั้นแล้วยังใช้ความเข้มเสียงแบบเน้นเสียงดังแล้วเบาลงทันที (sfp) สลับกันในแนวต่าง ๆ

กระบวนที่ 6 Presto staccatissimo e leggiero ประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องเป่าโดยมีโอโบแสดงบทบาทสำคัญด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบการเน้นเสียงโน้ตเพื่อสร้างสีสันเสียงที่นิยมในดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศตวรรษที่ 20 ยิ่งกว่านั้นแนวโอโบนำเสนอรูปแบบจังหวะที่โดดเด่นและสามารถกำหนดทิศทางการดำเนินดนตรีและมีการใช้ระดับเสียงที่มีลักษณะเฉพาะ

กระบวนที่ 7 Vivo, energico ประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องเป่า ลิเกตีสร้างพื้นผิวดนตรีที่มีความแตกต่างอย่างชัดเจนนั่นคือการใช้จังหวะสั้นและจังหวะยาวเพื่อให้รู้สึกถึงการหยุดและความต่อเนื่อง ทั้งยังใช้ความเข้มเสียงที่มีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิง นั่นคือการใช้ความเข้มเสียงดังมากและเบามากสลับกันอย่างมิอาจคาดเดา ในช่วงท้ายของกระบวนสร้างเนื้อดนตรีที่มีลักษณะแบบโพลีโฟนีซึ่งมีความแตกต่างกับช่วงก่อนหน้านั้นอย่างสิ้นเชิง

กระบวนที่ 8 Allegro con delicatezza ประพันธ์สำหรับฟลูต คลาริเน็ต ฮอร์น และบาสซูน โดยสร้างให้แนวเครื่องดนตรีฮอร์นมีความโดดเด่นในการนำเสนอทำนองหลัก เนื้อดนตรีโดยรวมสร้างให้เกิดความคลุมเคลือด้วยเทคนิคหลากจังหวะในความเข้มเสียงเบามาก ช่วงกลางของกระบวนฮอร์นนำเสนอแนวทำนองด้วยโน้ตเสียงยาวด้วยความเข้มเสียงเบามาก แต่อย่างไรก็ยังแสดงความโดดเด่นของทำนองได้อย่างชัดเจน

กระบวนที่ 9 Sostenuto, stridente ประพันธ์สำหรับปิคโคโล โอโบ และคลาริเน็ต กระบวนนี้นำเสนอสีสันเสียงของกลุ่มเครื่องลมไม้ในช่วงเสียงสูงด้วยความเข้มเสียงดังมาก ซึ่งก็เป็นการสร้างให้เกิดสีสันเสียงที่มีความน่าสนใจในอีกรูปแบบหนึ่ง บทประพันธ์นำเข้าสู่กระบวนต่อไปอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดระหว่างกระบวน (Attacca)

กระบวนที่ 10 Presto bizzarro e rubato, so schnell wie möglich ประพันธ์สำหรับโอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น และมีแนวบาสซูนแสดงบทบาทสำคัญในแนวบรรเลงเดี่ยว ในกระบวนสุดท้ายนี้มีความหลากหลายของวัตถุดิบที่ใช้ในการประพันธ์ โดยลิเกตีนำเอาวัตถุดิบที่เคยนำเสนอไปแล้วในกระบวนก่อนหน้ามาใช้อีกครั้ง นับเป็นการสรุปเนื้อหาดนตรีในช่วงสุดท้ายของบทประพันธ์ได้อย่างครบถ้วน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทประพันธ์เพลง *Ten Pieces for Wind Quintet* เป็นวรรณกรรมทางดนตรีที่สำคัญและมีคุณค่าในการศึกษาเพื่อเรียนรู้การพัฒนาบทประพันธ์ด้วยแนวคิดแบบดนตรีศตวรรษที่ 20 ซึ่งนำเสนอมุมมอง แนวคิดและการตีความที่แปลกใหม่ ในการประพันธ์ที่มีความแตกต่างจากกระแสนิยมในดนตรีช่วงยุคก่อน อันเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงของคนยุคหลังต่อไป

4) บทประพันธ์ *Alice in Wonderland* เป็นบทประพันธ์ประเภทอุปรากรในรูปแบบดนตรีร่วมสมัยชิ้นแรกของอึนซุก ชิน นักประพันธ์ชาวเกาหลีใต้ บทประพันธ์อุปรากรบทนี้มีการผสมผสานความหลากหลายของวัตถุดิบทางดนตรีทั้งรูปแบบของดนตรีตามขนบกับดนตรีร่วมสมัยเข้าด้วยกัน ทำให้บทประพันธ์ลักษณะพิเศษเฉพาะ อึนซุก ชิน ใช้เวลาในการประพันธ์บทประพันธ์นี้ตั้งแต่ปี ค.ศ. 2004 ถึง ค.ศ. 2007 บทประพันธ์อุปรากรบทนี้ประพันธ์ขึ้นตามบทประพันธ์เรื่อง “Alice’s

Adventure in Wonderland” ของลูอิส แคร์รอล (Lewis Carroll, ค.ศ. 1832 – 1898) และประพันธ์คำร้องโดยเดวิด เฮนรี หวัง (David Henry Hwang, ค.ศ. 1957) บทประพันธ์อุปรากรบทนี้นำออกแแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 30 มิถุนายน ปี ค.ศ. 2007 ณ Bayerische Staatsoper ในเมืองมิวนิก ประเทศเยอรมนี เป็นการแสดงเปิดงาน Munich Opera Festival

บทประพันธ์ใช้บันไดเสียงเต็มตลอดทั้งบทประพันธ์ โดยมีการพัฒนาเพื่อสร้างเสียงที่มีความหลากหลายทั้งด้วยการเลือกใช้บันไดเสียงเต็มพร้อมกัน 2 บันไดเสียงซึ่งทำให้เกิดเป็นบันไดเสียงโครมาติก (Chromatic scale) หรือใช้แยกกันอย่างเหมาะสม นอกจากนั้นแล้วการใช้บันไดเสียงทำให้ได้ขั้นคู่สามเสียง ซึ่งผู้ประพันธ์นำเอาขั้นคู่สามเสียงนั้นมาใช้เป็นคู่เสียงพื้นฐานของบทประพันธ์ทั้งในแนวเสียงประสานและแนวทำนอง

เทคนิคการคัดทำนองถูกนำมาใช้อย่างสอดคล้องกับเทคนิคการใช้เสียงพื้นฐานของบทประพันธ์ ซึ่งนำเสนอตลอดทั้งบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์เลือกเอาช่วงที่มีการนำเสนอคู่เสียงที่เรียงตามลำดับที่ปรากฏในบทประพันธ์ Etude 4: Fanfares ผลงานของลิเกตี สำหรับบทประพันธ์ Rite of Spring ผลงานของสตราวินสกีนั้น นำเสนอเสียงประกอบที่มีลักษณะเป็นกลุ่มเสียงกัด นอกจากนั้นแล้วอีนซุก ชิน ยังเลือกใช้จุดพัก (Cadence) แบบสมัยยุคบาโรค และมีการนำเสนอช่วงกึ่งร้องกึ่งพูดแห้ง (Secco recitativo) ซึ่งไม่มีทั้งทำนองและความรู้สึก เป็นคำที่ใช้ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในแนวร้องปรากกฎการใช้เพลงร้องกึ่งพูด เป็นเทคนิคการร้องเพลงซึ่งคล้ายการพูด มีลักษณะของเสียงขึ้น ๆ ลง ๆ เหมือนการขับร้อง ไม่มีระดับเสียงที่ชัดเจน รวมถึงมีการใช้เทคนิคการรูดเสียง เพื่อสร้างสีสันเสียงให้มีความพิสดารน่าอัศจรรย์ ในส่วนที่เป็นวงออร์เคสตราใช้ช่วงเสียงกว้าง อีนซุก ชิน เลือกใช้เครื่องดนตรีช่วงเสียงต่ำ เช่น แทมแทม คอนตราบาสซูน ดับเบิลเบส และกลุ่มเสียงกัดจากเปียโน ทั้งยังเลือกใช้เครื่องดนตรีช่วงเสียงสูง เช่น เชลเลสตา และปิกโคโล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทประพันธ์ *Alice in Wonderland* มีโครงสร้างแบ่งเป็น 10 ตอน (Section) ประกอบด้วย 8 ฉาก และช่วงเชื่อม (Interlude) 2 ช่วง โดยมีตัวละครหลักเป็นเด็กหญิงชื่อว่า อลิซ บทประพันธ์ไม่มีการบรรเลงโหมโรง (Overture) มีเพียงการเริ่มด้วยเสียงรบกวน (Noises) ที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของนักแสดง ซึ่งมีความเชื่อว่าความเงียบและเสียงรบกวนจะสร้างความสนใจให้กับผู้ชมในการแสดงอุปรากร ฉากต่าง ๆ ในบทประพันธ์อุปรากรบทนี้แบ่งออกเป็นตอน ได้ดังนี้

ตอนที่ 1 Dream I เริ่มเรื่องราวด้วยฉากที่อลิซเปิดหนังสือในห้องสมุดและทันใดนั่นเองก็พบว่าตัวเองอยู่ในห้องสมบัติ เธอได้พบกับเด็กผู้ชายคนหนึ่งที่มีแมวมัมมี่ และชายแก่สองคนผู้ที่เธอถามเพื่อหาทางหนีก่อนห้องสมบัติจะปิดลง ช่วงนี้ใช้กลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบบรรเลงเป็นหลัก ซึ่งสร้างให้เกิดอารมณ์และบรรยากาศที่มีความหลากหลาย เช่น บรรยากาศเหมือนฝันลึกลับ อารมณ์โกรธและสนุกสนานเฮฮา

ในส่วนนี้เป็นฉากแรกที่นำเสนอการโหมโรงที่แตกต่างไปจากรูปแบบของการแสดงอุปรากรทั่วไป บทประพันธ์เริ่มต้นด้วยเสียงโน้ต Bb เป็นโน้ตสำคัญหลักในฉากแรก นอกจากนั้นมีการใช้บันไดเสียงเต็ม (Whole-tone Scale) จำนวน 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียงบีแฟล็ต (Bb Scale) และบันไดเสียงบีเนเจอร์รัล (B Natural Scale) เป็นวัตถุดิบหลัก

ตอนที่ 2 The Pool of Tears ฉากนี้อลิซตกลงในโพรงลึกพร้อมกระต่ายขาว และพบว่าตัวเองอยู่หน้าประตูหลายบานที่ล็อคไว้ จากนั้นอลิซเปิดประตูบานหนึ่งเข้าไปและพบกับสวนดอกไม้อยู่เบื้องหน้า แต่ประตูนั้นเล็กเกินไปที่อลิซจะเดินผ่านประตูนั้นไปได้ อลิซดื่มน้ำจากขวดเล็ก ๆ ที่เขียนกำกับไว้ข้างขวดว่า “ดื่มฉัน” ทันใดนั้นเองตัวของอลิซก็หดเล็กลงจนไม่สามารถเปิดประตูด้วยกุญแจที่มีขนาดใหญ่เกินไปได้ อลิซกินเค้กจากกล่องเล็ก ๆ ที่เขียนไว้ข้างกล่องว่า “กินฉัน” ทำให้อลิซตัวขยายใหญ่ขึ้น แต่ก็ใหญ่เกินไปที่จะเดินผ่านประตูออกไปได้ กระต่ายขาวเห็นดังนั้นก็สะดุ้งตกใจจนทำถุงมือเด็กและพัดลงร่วงตกลง อลิซร้องไห้และตกอยู่ในแอ่งน้ำตาของตัวเองพร้อมกับทั้งสัตว์อื่นอีกมากมาย

ในช่วงแรกของฉากที่ 2 นี้ประกอบด้วยแนวประกอบ (Accompaniment) ที่มีลักษณะกลุ่มเสียงกัด (Cluster) ตามอย่างที่ปรากฏอยู่ในงานประพันธ์ Rite of Spring ของสตราวินสกี (Stravinsky) ทั้งยังใช้รูปแบบขั้นคู่เสียงตามลำดับดังในบทประพันธ์ Etude 4 ของลิเกตี (Ligeti) ทั้งยังใช้ออสตินาโต (Ostinato) อย่างในบทประพันธ์ Six Dances in Bulgarian Rhythm from Mikrokosmos Book 6 ในแนวร้องและแนวของวงออร์เคสตราผู้ประพันธ์ใช้ขั้นคู่สามเสียง (Tritone) เป็นคู่เสียงหลัก ผู้ประพันธ์ใช้สัญลักษณ์ ‘x’ แทนหัวโน้ตเพื่อแสดงเทคนิคการร้องกึ่งพูด (Sprechgesang) โดยไม่ต้องคำนึงถึงแนวทำนองที่ชัดเจน ซึ่งอีกซุก ชิน ได้ศึกษามาจากนักประพันธ์ในสำนักดนตรีเวียนนาที่สอง (Second Viennese School) อย่างอาร์โนลด์ โชนเบิร์ก (Arnold Schoenberg, ค.ศ. 1874-1951) และอัลบัน แบร์ก (Alban Berg, ค.ศ. 1885-1935) และนำมาพัฒนาเป็นดนตรีในแบบฉบับของตัวเอง

ตอนที่ 3 In the House of the White Rabbit อลิซมองหาถุงมือกับพัดพร้อมเดินเข้าไปในบ้าน ตัวของอลิซขยายใหญ่ขึ้นอีกครั้งในขณะที่เจ้ากระต่ายขาวร้องเพลงรักอยู่ตรงประตู

ดนตรีในฉากนี้เริ่มด้วยโน้ตตัว C ในช่วงเสียงต่ำสุดของเครื่องดนตรีดับเบิลเบสและทิมปานีประกอบกับเสียงของเครื่องกระทบไร้ระดับเสียง เช่น แทมแทม และเครื่องดนตรีที่สร้างเสียงลม (Wind machine) นอกจากนั้นแล้วผู้ประพันธ์ยังใช้บันไดเสียงเต็มจำนวน 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียง C และบันเสียง C#

ตอนที่ 4 Advice from a Caterpillar ช่วงนี้เป็นช่วงเชื่อมแรกของบทประพันธ์ เป็นฉากที่อลิซได้รับคำแนะนำจากหนอนผีเสื้อเกี่ยวกับข้อดีของการเปลี่ยนแปลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วงเชื่อมนี้นำเสนอบทสนทนาของอลิซกับหนอนผีเสื้อด้วยการสร้างสีสันต่าง ๆ ขึ้นด้วยเครื่องดนตรีเบสคลาริเน็ต (Bass clarinet) ด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบรูดเสียง (Portamento) เพื่อเลียนลีลาการพูด ซึ่งระดับเสียงและจังหวะจะมีความสอดคล้องกับคำร้อง เทคนิคดังกล่าวชวนให้รำลึกถึงบทประพันธ์ Rhapsody in Blue ผลงานการประพันธ์ของ จอร์จ เกิร์ชวิน (George Gershwin, ค.ศ. 1898 - 1937) ที่มีเอกลักษณ์ของบทประพันธ์ที่สร้างสีสันเสียงด้วยการบรรเลงด้วยเทคนิคการรูดเสียง เป็นสำคัญ

ตอนที่ 5 Pig and Pepper เริ่มต้นฉากที่ 4 ด้วยเสียงของเครื่องดนตรีพิเศษที่แตกต่างจากเครื่องดนตรีตามขนบดนตรีตะวันตก เช่น Slide whistle และ Jew's harp กล่าวถึงอลิซพบเจอกับปลากับกบ และทหารในโรงรถเช่นเดียวกับ Duchess กับเด็กทารก พ่อครัวกับแมว Cheshire อลิซรู้สึกตกใจกับการร้องเพลงกล่อมเด็กของพ่อครัวที่ทำให้เด็กทารกกลายเป็นหมู อลิซถามแมว Cheshire ซึ่งสามารถหายตัวได้ตลอดเวลาเกี่ยวกับเส้นทางที่จะพาไปพบกับ March Hare

ส่วนของ Duchess นำเสนอโน้ต E เป็นโน้ตสำคัญ โดยบทรับ (Refrain) เริ่มด้วยโน้ต G แล้วจบด้วยโน้ต B และโน้ตทั้ง 3 ตัวนี้ถูกนำเสนอเป็นโน้ตหลักในส่วนของอาเรีย (Aria) ซึ่งเริ่มต้นด้วยโน้ต E แล้วจบลงด้วยโน้ตแสดงความสำคัญของโน้ตโทนิกและโดมินันท์ในดนตรีโทนัล

ตอนที่ 6 A Mad Tea Party อลิซพบกับ March Hare, Dormouse และ Mad Hatter ซึ่งเวลาในขณะนั้นหยุดนิ่งและไม่มีใครสามารถช่วยเหลือได้ และอลิซก็แยกตัวออกมาจากงานเลี้ยงน้ำชา

ดนตรีในฉากที่ 5 นี้มีการใช้เทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลาย เริ่มด้วยการโหมโรงด้วยวงออร์เคสตรา ทั้งยังได้รับอิทธิพลจากผลงานบทประพันธ์ Etude 4 ของลิเกตี อึนซุก ชิน ได้ทำการคัดทำนอง (Quotation) โดยนำโน้ต C, D, E, F, F#, G#, A# และ B มาใช้เรียงตามลำดับ นอกจากนั้นแล้วยังมีการคัดทำนองจากทำนองที่เป็นที่รู้จักอย่างบทเพลง Twinkle, Twinkle, Little Star โดยนำเอาเนื้อร้องเดิมมาพัฒนาแต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะคำร้องแบบเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 7 The Croquet Ground อลิซอยู่ท่ามกลางชาวสวนที่กำลังพยายามเปลี่ยนกุหลาบขาวให้เป็นกุหลาบแดงเพื่อมอบให้กับ Queen of Hearts อลิซได้รับเชิญจาก Queen of Hearts เพื่อเข้าร่วมการแข่งขันโครเคที่ไร้ซึ่งกฎเกณฑ์และกติกาใด ๆ ซึ่งจะจบลงด้วยความวุ่นวาย ราชินีมีคำสั่งให้ตัดหัวแมวที่ไร้ลำตัว แต่ผู้ประหารชีวิตนั้นไม่สามารถทำได้สำเร็จเนื่องจากแมวตัวนั้นไม่มีลำตัว

ฉากนี้เริ่มต้นด้วยโน้ตเสียง Bb สูงสุดของเครื่องดนตรีเชลเลสตา (Celesta) นับได้ว่าเป็นโน้ตสูงสุดที่ปรากฏในช่วงเริ่มต้นของแต่ละฉาก อึนซุก ชิน ใช้เทคนิคการรูดเสียงในแนว Cheshire Cat ในช่วงเสียง G ไล่ลงมาหาโน้ต C# ซึ่งเป็นขั้นคู่สามเสียงซึ่งให้ความรู้สึกเหมือนเสียงไซเรน

ตอนที่ 8 Interlude II เป็นช่วงเชื่อมครั้งที่ 2 อลิซได้รับความช่วยเหลือจากดัชเชส (Duchess) และยังให้กินซุปเต่าอีกด้วย จนกระทั่งมีทหารเรียกคนไปที่ศาล บทประพันธ์ในช่วงนี้มีการนำเสนอตัวละครใหม่ นั่นคือ Mock Turtle ที่เลือกบรรเลงด้วยฮาร์โมนิกาเพื่อแสดงความรู้สึกแทนการพูด

ตอนที่ 9 Who Stole the Tarts อลิซถูกเรียกตัวมาเป็นพยานคนที่สามต่อจาก Mad Hatter และพ่อครัว เพื่อยืนยันกับสิ่งที่เกิดขึ้นกับทาร์ต อลิซไม่มีความกลัวใดเพราะเธอนึกได้ว่าศาลและราชินีมีความตลกขบขัน

ในฉากนี้เป็นการระดมตัวละครไว้จำนวนมากที่สุด ประกอบด้วย คณะลูกขุนทั้ง 12 คน ที่นำเสนอโดยกลุ่มนักร้องประสานเสียง ฉากนี้ยังใช้ขั้นคู่เสียงไตรโทนเป็นคู่เสียงสำคัญปรากฏทั้งในแนวประสานเสียงและวงออร์เคสตรา นอกจากนั้นอึนซุก ชิน เขียนโน้ตร้องกึ่งพูด (Recitativo) โดยไม่ระบุความยาวโน้ตและระดับเสียงอย่างชัดเจน ในด้านจังหวะผู้ประพันธ์มีการเปลี่ยนเครื่องหมายกำกับจังหวะอย่างหลากหลายการเปลี่ยนลีลาจังหวะทำให้บทประพันธ์เกิดความน่าติดตาม

ตอนที่ 10 Dream II อลิซได้ค้นหาเมล็ดพืชที่ฝังอยู่ใต้ดินในสวนนั้นให้กับชายล่องหน จากนั้นชายล่องหนคนนั้นก็นำเมล็ดพืชนั้นวางลงบนมือของอลิซและก็ปรากฏเห็นเป็นดอกไม้ซึ่งเปลี่ยนเป็นแสงสว่าง

ในฉากสุดท้ายนี้มีความคล้ายคลึงกับฉากแรกซึ่งมีชื่อที่สอดคล้องกันนั่นคือ Dream I และ Dream II อึนซุก ชิน นำเสนอเสียงกังวานของกลุ่มเครื่องสายที่มีลักษณะสีสันแตกต่างด้วยเทคนิคการบรรเลงเฉพาะของเครื่องสายอย่างการสีใกล้แผงนิ้ว (Sul tasto) การสีใกล้หย่อง (Sul ponticello) และการบรรเลงแบบเสียงใสเหมือนฟลูต (Flautando) ทั้งยังมีการใช้ช่วงความเข้มเสียงที่มีระยะตั้งแต่เบามาก (ppp) ถึงดังมาก (fffffff) ในช่วงท้ายของบทประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทประพันธ์สร้างความสัมพันธ์ด้วยโน้ตเบสลากยาวเชื่อมระหว่างแต่ละตอน ตัวอย่างเช่น โน้ต C ในฉากแรกมีความเชื่อมโยงกับช่วงแรกของฉากที่ 2 ส่วนในฉากที่ 2 มีโน้ต F# ในลักษณะพรมนิ้ว (Trill) เชื่อมระหว่าง 2 ช่วงเพลง และโน้ต C ต่ำดำเนินในลักษณะรัวโน้ตสลับกับช่วงคู่แปด (Tremolo) เชื่อมระหว่างฉากที่ 2 และฉากที่ 3 อึนซุก ชิน ใช้วิธีการประพันธ์นี้เพื่อสร้างให้ดนตรีสนับสนุนการเปลี่ยนฉากของเนื้อเรื่อง

บทประพันธ์อุปรากรบทนี้ได้รับอิทธิพลและแนวทางในการสร้างสรรค์จากลิเกตี ซึ่งเป็นอาจารย์ของอึนซุก ชิน แต่อย่างไรก็ตามผู้ประพันธ์สร้างสรรค์บทประพันธ์ตามรูปแบบการสร้างสรรค์ตามแบบฉบับของตนเอง (Eun Seok Park, 2014: 7) บทประพันธ์แสดงออกให้เห็นความเชี่ยวชาญและความสามารถในการสร้างสรรค์ที่มีความหลากหลายของผู้ประพันธ์ได้อย่างชัดเจน นอกจากนั้นบทประพันธ์นี้ถ่ายทอดเรื่องราวเดิมที่มีอยู่แล้วด้วยวิธีการที่แสดงให้เห็นการเกิดร่วมกันของความเป็น

จริงและจินตนาการ (Yoo Sun Na, 2012: 72) ซึ่งนั่นสร้างให้โลกของอลิซ มีความหลากหลาย ซับซ้อนและน่าค้นหา

จากการทบทวนดนตรีในศตวรรษที่ยี่สิบทำให้ผู้ประพันธ์ได้รับแนวคิดและเรียนรู้การนำเสนอเนื้อหาดนตรีที่มีรูปแบบแตกต่างจากดนตรีในรูปแบบดั้งเดิม เป็นการเปิดประสบการณ์ทางดนตรีให้ได้เรียนรู้เทคนิคการประพันธ์เพลง รวมถึงวิธีการนำเสนอในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ให้การบอกเล่าเรื่องราวมีความร่วมสมัยเหมาะกับเนื้อหาของบทประพันธ์

วรรณกรรมดนตรีเกาหลี (Korean Traditional Music)

วรรณกรรมดนตรีของประเทศเกาหลีนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็นหลากหลายประเภท เช่น ดนตรีราชสำนัก ดนตรีพื้นบ้าน (Folk music) ฯลฯ และในดนตรีแต่ละประเภทนั้นก็ยังสามารถแบ่งย่อยออกเป็นดนตรีชนิดต่าง ๆ อีกหลายชนิด ซึ่งแต่ละชนิดนั้นมีวิธีการบรรเลงและนำเสนอเนื้อหาทางดนตรีเฉพาะ อีกทั้งมีวัตถุประสงค์และโอกาสในการแสดงที่แตกต่างกัน

ดนตรีพื้นบ้านเกาหลีโดยส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน เช่น เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการปลูกข้าว สัตว์ อาหารต่าง ๆ หรือแม้แต่เนื้อหาที่เกี่ยวกับงานฝีมือ วิถีของผู้หญิงที่แต่งงานแล้ว หญิงหม้าย ความรัก เป็นต้น ทั้งนี้ดนตรีพื้นบ้านของประเทศเกาหลีมีความแตกต่างทั้งในด้านสำเนียงดนตรี จังหวะ ฯลฯ ซึ่งขึ้นอยู่กับพื้นที่ในภูมิภาคต่าง ๆ ตัวอย่างเช่น เพลงอารีรัง (Arirang) เป็นเพลงรู้จักอย่างกว้างขวางและนิยมบรรเลงในทุกภาคของประเทศ แต่เราสามารถแยกความแตกต่างของเพลงอารีรังออกเป็นภูมิภาคได้ เช่น เพลงอารีรังแบบคังวอนโด (Kangwondo Arrirang) ซึ่งเป็นเพลงอารีรังในแบบของจังหวัดคังวอน (Kangwon province) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะทั่วไปของดนตรีเกาหลีมีรูปแบบจังหวะ (Rhythm) ถึง 16 รูปแบบ เป็นรูปแบบจังหวะที่ใช้สำหรับดนตรีสำหรับเครื่องดนตรีจำนวน 10 รูปแบบ และอีก 6 รูปแบบนั้นใช้กับดนตรีร้อง (Vocal music) ในการแสดงนั้นจะใช้กลอง 2 ชนิด ได้แก่ กลองใหญ่หรือกลองบุก (Buk Drum) หรือกลองรูปทรงนาฬิกาทรายหรือกลองชังกุ (Changgu) เป็นเครื่องหลักในการควบคุมรูปแบบจังหวะในด้านการใช้โมดเสียงนั้นมีการประยุกต์มาจากบันไดเสียงของจีน ซึ่งแบ่งได้ทั้งหมด 12 เสียง โดยเสียงที่อยู่ในลำดับเลขคี่จะถูกเรียกแทนว่าโย (Yo) หรือหยิน (Yin) และเสียงที่อยู่ในลำดับเลขคู่ว่ายูล (Yul) หรือหยาง (Yang) ในภาษาจีน แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของปรัชญาหยินหยาง (Yin-Yang) ที่ได้รับมาจากประเทศจีน

เนื่องจากดนตรีของประเทศเกาหลีนั้นได้รับถ่ายทอดด้วยวิธีการบอกเล่าต่อกันมา ทำให้การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ทำได้ด้วยการเพิ่มเติมเทคนิคการบรรเลงด้วยวิธีต่าง ๆ เช่น การ

เพิ่มโน้ตประดับ (Embellishment) การด้นสด (Improvisation) หรือการแปรทำนอง (Variation) เป็นต้น ทำให้ดนตรีมีความยืดหยุ่น ผู้แสดงมีอิสระในการบรรเลงไปได้ตามอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างเต็มที่ (Ju-Hee Kim, 2009) และช่วงกว้างเสียง (Range) ในแนวทำนองมักจะอยู่ในช่วงเสียงธรรมชาติของเสียงร้อง (Voice) หรือเครื่องดนตรีนั้น ๆ ทั้งนี้เทคนิคการบรรเลงเหล่านั้นมีชื่อเรียกและรูปแบบในการปฏิบัติแตกต่างไปตามแต่ละเครื่องดนตรี รวมถึงการตีความ ความเร็วของบทเพลง หรือแม้แต่พื้นที่ในแต่ละภูมิภาคของประเทศซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่สร้างความหลากหลายให้กับดนตรีเกาหลี

ตัวอย่างบทประพันธ์เพลงที่สำคัญได้แก่

1) บทประพันธ์เพลง *Ganggang Sullae (강강술래)* เป็นหนึ่งในหลายบทประพันธ์เพลงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมในทางใต้และตะวันตกเฉียงใต้ของประเทศเกาหลี ซึ่งอยู่ในพื้นที่ชายฝั่งของจังหวัดชอลลาใต้ (South Jeolla province) เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ที่ถ่ายทอดด้วยวิธีบอกเล่ากันปากต่อปากหรือที่เรียกว่า “มุขปาฐะ” (Oral literature) ซึ่งจุดเด่นของความเป็นมุขปาฐะที่เหมือนกันโดยทั่วไปคือ มีลักษณะเป็นการผสมผสานบทร้อยกรองและดนตรีพื้นบ้านพื้นเมืองเข้าด้วยกัน เน้นความเรียบง่าย ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวทั้งในการประพันธ์และการแสดงออก (บุษกร บิณฑสันต์, 2554: 263) ปัจจุบันมีการบรรจุบทประพันธ์เพลง *Ganggang Sullae* ในแบบเรียนในระดับชั้นประถมศึกษาของประเทศเกาหลี เพื่อเป็นการปลูกฝังวัฒนธรรมและสืบทอดมรดกทางดนตรีให้กับคนรุ่นใหม่อีกวิธีหนึ่ง

บทประพันธ์เพลง *Ganggang Sullae* เป็นเพลงประกอบการแสดงที่มีรูปแบบเฉพาะ การแสดงชนิดนี้มาจากความเชื่อที่ว่าจักรวาลแห่งนี้อยู่ในการควบคุมของดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และโลก ตามประเพณีดั้งเดิมนั้นการแสดงนี้จะแสดงผู้หญิงเท่านั้น พร้อมกับเครื่องแต่งกายชุดประจำชาติ ผู้แสดงจะร่ายรำภายใต้แสงจันทร์ในค่ำคืนที่พระจันทร์เต็มดวงและสุกใสที่สุดแห่งปี ด้วยความเชื่อที่ว่าเป็นการนำมาซึ่งผลผลิตทางการเกษตรที่อุดมสมบูรณ์ บทร้องจึงแสดงออกถึงความยากลำบากที่ต้องพบเจอและความปรารถนาต้องการความอุดมสมบูรณ์แก่การทำมาหากิน ท่าทางในการแสดงนั้นเน้นการจับมือกันและเคลื่อนที่ไปรอบ ๆ เป็นวงกลม (Circle-dance) นับว่าเป็นการแสดงที่มีคุณค่าในการศึกษาและเรียนรู้ประสบการณ์ทางวัฒนธรรมของประเทศเกาหลีได้อย่างดี (Sook Yoon et al, 2010: 1) เนื่องจากเป็นการแสดงที่แฝงไว้ด้วยการเล่าเรื่องราวที่สามารถแบ่งออกได้ 15 เรื่องราว แต่ละเรื่องราวมีบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหานั้น ๆ บรรเลงประกอบ เนื้อหาที่นำเสนอในการแสดงมีความสัมพันธ์ในแง่มุมของการบรรยายความงดงามของวิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ ในรูปแบบท่าทางที่เลียนการทำการเกษตร วิถีการละเล่น ชีวิตของปลาชนิดต่าง ๆ ฯลฯ การขับร้องบทเพลงประกอบการแสดงนั้นผู้ร้องนำจะร้องทำนองหลักและลูกคู่จะรับเพื่อร้องพร้อมกันตรงคำว่า

“Ganggang Sullae” บทเพลงจะค่อย ๆ พัฒนาความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ ระหว่างการแสดงจะมีการคั่นด้วยการละเล่น ทำให้การแสดงใช้เวลานาน นั่นหมายถึงการแสดงอาจจบลงในอีกรุ่งเช้าของอีกวัน

บทประพันธ์เพลง *Ganggang Sullae* ใช้บันไดเสียงที่มีความแตกต่างกันในแต่ละบทเพลงย่อย รวมถึงใช้ทำนองที่ซ้ำไปซ้ำมาและทิศทางการเคลื่อนของทำนองด้วยขั้นคู่เสียงที่ไม่กว้างมากนัก ทั้งยังมีเทคนิคการร้องรูปแบบเฉพาะ ดังปรากฏในตัวอย่างที่ 1 เป็นการเน้นเสียงร้องร่วมกับการทำวิบราโตซึ่งเป็นเทคนิคการร้องรูปแบบหนึ่งที่พบในดนตรีเกาหลี นอกจากนั้นยังมีการเอื้อนเสียงเพื่อโยงเข้าเสียงร้องในโน้ตหลักอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 1 เพลง Ganggang Sullae

2) บทประพันธ์เพลง *Geum-ui Hwanhyang (금의환향)* ประพันธ์ขึ้นโดย โน ซอนรัก (Seon Rak No) นักประพันธ์ชาวเกาหลีใต้เป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 6 ในจำนวนทั้งหมด 24 บท อยู่ในชุดการแสดง Jinju-nanbong-ga *(진주난봉가)* ซึ่งได้ประพันธ์ขึ้นใหม่สำหรับวงขับร้องประสานเสียงในปี ค.ศ. 2006 โดยมีวัตถุดิบจากเพลงพื้นบ้านของเกาหลี หรือเรียกว่ามินโย *(민요)* เนื้อหาสะท้อนมุมมองชีวิตหลังการแต่งงานของหญิงชาวเกาหลีในวิถีดั้งเดิม บทประพันธ์เพลงชุดนี้นำเสนอเรื่องราวโศกนาฏกรรมที่เล่าความตั้งแต่ชีวิตก่อนแต่งงานตลอดจนการดำเนินชีวิตหลังแต่งงาน ในมุมมองที่สอดแทรกความเชื่อและวัฒนธรรมเพื่อให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาเรียนรู้ผ่านบทประพันธ์เพลงนี้

สำหรับบทประพันธ์เพลง *Geum-ui Hwanhyang* บทนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับการกลับมาเยี่ยมบ้านเกิดอีกครั้งของหญิงที่แต่งงานออกเรือนไป มีจังหวะสนุกสนานและท่วงทำนองสดใสมีชีวิตชีวา บทประพันธ์ใช้อัตราจังหวะสี่ผสม (Compound quadruple time) แสดงความรู้สึกของชีพจรจังหวะลีลาของดนตรีพื้นบ้านเกาหลีอย่างชัดเจน

ดนตรีประจำชาติเกาหลีนั้นมีสีสันเสียงและจังหวะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ แม้ผู้คนต่างชาติ ต่างภาษาก็สามารถเข้าถึงดนตรีนี้ได้อย่างไร้ข้อจำกัด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะดนตรีเกาหลีกำเนิดขึ้นจากความเป็นธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากวัสดุธรรมชาติ รวมถึงเนื้อหาของดนตรีที่เข้าใจได้ไม่ยาก ทั้งยังสอดแทรกประเพณีวัฒนธรรมและปรัชญาความเชื่อผ่านวรรณกรรมดนตรี ความประทับใจในจังหวะและท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงพื้นเมืองเกาหลีเหล่านั้น กลายมาแรงบันดาลใจและเป็นส่วนหนึ่งในการต่อยอดแนวคิดในการใช้เป็นวัตถุดิบสร้างสรรค์องค์ประกอบทางดนตรีให้กับผู้ประพันธ์ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ต่อไป

บทประพันธ์เพลง *Ganggang Sullae* และ *Geum-ui Hwanhyang* เป็นบทประพันธ์เพลงพื้นบ้านที่แสดงเอกลักษณ์ของดนตรีเกาหลีอย่างชัดเจน ทั้งในแง่ของเสียงและลีลาจังหวะ ที่ให้ความรู้สึกของความเป็นพื้นบ้านเกาหลีที่เรียบง่ายและรากเหง้าทางวัฒนธรรมของเกาหลี ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากบทประพันธ์ข้างต้นในการประพันธ์บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์ออมซอมเบลอ* เพื่อสื่อถึงบรรยากาศของประเทศเกาหลีให้ผู้ฟังเกิดสุนทรียภาพ

วรรณกรรมดนตรีภาคใต้

ความหลากหลายทางวัฒนธรรมของแต่ละภูมิภาคของประเทศไทย สร้างเสน่ห์ให้วัฒนธรรมในแต่ละถิ่นที่มีเสน่ห์ที่แตกต่างกัน วัฒนธรรมดนตรีเป็นกลไกหนึ่งที่ขับเคลื่อนความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมให้เกิดขึ้น ทั้งยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการดำรงซึ่งเอกลักษณ์ประจำถิ่นที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตผู้คนในถิ่นนั้น ๆ

ดนตรีภาคใต้แต่เดิมนั้นมีเพียงเครื่องตีทำหน้าที่เป็นเครื่องให้จังหวะ ต่อมาได้อิทธิพลเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น ชวา-มลายู และภาคกลางของประเทศไทย นอกจากนั้นยังมีการรับดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นมาปรับใช้ แต่ยังคงเอกลักษณ์ของถิ่นไว้โดยการประสมประสานกับดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมที่เน้นเครื่องตีเป็นหลัก บทบาทของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้มักใช้ควบคู่ไปกับการแสดงพื้นบ้านเสมอ

จุดเด่นของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้คือ การใช้เครื่องกระทบ อาทิ ทับโนรา (โทน) กลอง ฆ้องคู่ รำมะนา ที่จะถูกเลือกนำใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านที่แตกต่างกันไป ดังเช่น เครื่องดนตรีทับโนราเป็นเครื่องตีที่ใช้บรรเลงบทเพลงร่วมกับการแสดงทางภาคใต้หลายอย่างเช่น หนังตะลุง โนรา ฯลฯ โดยทั่วไปให้เสียงที่คมและชัดเจน และสามารถบรรเลงด้วยเทคนิคแบบต่าง ๆ ทำให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันได้ถึง 5 เสียง แต่หากแบ่งห้าเสียงนั้นตามระดับเสียงสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงสูง และกลุ่มเสียงต่ำ และการดำเนินจังหวะมักใช้เสียงสูง-ต่ำสลับกัน แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของทับที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมของผู้คนในภาคใต้ บทบาทของดนตรีเหล่านี้ไม่ได้มี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพื่อบรรเลงประกอบการแสดงเท่านั้น หากแต่เป็นการแสดงออกถึงบทบาทสำคัญทางดนตรีที่ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงกับบริบทการแสดง ดนตรีจังหวะเพลงทับในวัฒนธรรมดนตรีของภาคใต้ใช้ทับเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในฐานะที่เป็นผู้นำคอยให้สัญญาณและเป็นสื่อกลางระหว่างผู้แสดงและนักดนตรี มีลักษณะเฉพาะที่สามารถแบ่งออกเป็น 2 ด้าน คือ จังหวะและเสียง ซึ่งจังหวะทับแบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ คือ

1) การซ้ำลักษณะจังหวะ เป็นการใช้ลักษณะจังหวะซ้ำในรูปแบบต่าง ๆ โดยใช้เสียงที่เปลี่ยนแปลงไป เกิดเป็นการบรรเลงแบบวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ

2) การแปรลักษณะจังหวะ เป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในดนตรีพื้นบ้านที่มีการแปรลักษณะจังหวะหลักออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ ทำให้เกิดลักษณะที่มีความหลากหลายตรงกับการพัฒนาลักษณะจังหวะในดนตรีตะวันตก

3) การใช้ลักษณะจังหวะเฉพาะ เป็นการบรรเลงตามจังหวะลีลาการแสดงตามแต่ละกระบวนท่าของการแสดง ซึ่งแต่ละกระบวนท่านั้นใช้จังหวะเฉพาะ จะไม่มีการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ

4) การใช้จังหวะขัด เป็นรูปแบบของโน้ตในจังหวะเบาถูกโยงเสียงกับโน้ตบนจังหวะหนัก เกิดความรู้สึกขัดกับธรรมชาติของการดำเนินจังหวะ ให้อารมณ์สนุกสนานครึกครื้น และมักอยู่ในบทเพลงที่จังหวะค่อนข้างเร็ว

นอกจากเสียงของทับโนราแล้วผู้ประพันธ์ยังมีความประทับใจในเสียงของฆ้องคู่เครื่องดนตรีสำคัญอีกชิ้นหนึ่งที่อยู่ในวงดนตรีภาคใต้ เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงและเสียงต่ำอย่างละ 1 ลูก เสียงฆ้องคู่ให้เสียงแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะอย่างที่ไม่มีเครื่องดนตรีชนิดใดจะบรรเลงแทนเสียงฆ้องคู่ได้ ฆ้องทั้ง 2 ลูก ปรากฏคู่เสียงที่ติดหูชวนให้นึกถึงภาพบรรยากาศของพื้นถิ่นใต้ ผู้ประพันธ์จึงได้แรงบันดาลใจจากเสียงจากแนวคิดดนตรีภาคใต้มาประพันธ์เพลง โดยเลือกใช้เครื่องกระทบภาคใต้เป็นเครื่องดนตรีสำคัญในการดำเนินบทประพันธ์

เสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ในดนตรีภาคใต้มีอิทธิพลในการสร้างสีสันเสียงและลีลาจังหวะของเครื่องดนตรีในบทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์ออองซอมเบลอ* โดยผู้ประพันธ์นำเอาวัตถุดิบเหล่านั้นมาพัฒนาอย่างสร้างสรรค์ ทำให้บทประพันธ์เพลงนำพาผู้ฟังให้หวนนึกถึงบรรยากาศของพื้นถิ่นภาคใต้

จากที่มาของแนวคิดบทประพันธ์และวรรณกรรมที่ได้ทบทวนไว้ข้างต้น ผู้ประพันธ์ได้ประมวลเอาองค์ความรู้ต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้พร้อม ๆ กับการพัฒนาเทคนิคการประพันธ์เพลง โดยมีกระบวนการและเทคนิคการประพันธ์ที่จะกล่าวในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 3
วิธีการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อ็องซอมเบลอ* สร้างขึ้นเพื่อเป็นสื่อกลางที่จะเล่าสะท้อนถึงเรื่องราวผ่านความคิดของผู้ประพันธ์ด้วยเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงรูปแบบต่าง ๆ การกำหนดแนวคิดของบทประพันธ์เพลงจะทำให้สารหรือข้อความที่ต้องการส่งถึงผู้ฟังนั้นมีความชัดเจนและตรงกับประสงค์ของผู้ประพันธ์ ทั้งยังจะเป็นการแสดงถึงเอกลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงอีกด้วย

3.1 แรงบันดาลใจของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อ็องซอมเบลอ* เกิดจากการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงตะวันตกร่วมสมัยบนแนวคิดวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่น ความเป็นไทยร่วมสมัย รวมถึงวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากต่างวัฒนธรรม นำเสนอในรูปแบบดนตรีที่มีเงื่อนไขทางวัฒนธรรมและสภาพสังคมที่แปรเปลี่ยน ถ่ายทอดผ่านประสบการณ์ความทรงจำและการตีความในมุมมองของผู้ประพันธ์อย่างหลากหลาย ทำให้บทประพันธ์นี้สะท้อนคุณค่าของวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลฝังแน่นอยู่ในจิตวิญญาณ ผ่านความทรงจำเพื่อแสดงตัวตนที่ชัดเจนออกมาในรูปแบบของงานประพันธ์ดนตรี

จากประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ที่ได้พบเห็นความแตกต่าง ความหลากหลายของการดำเนินชีวิตของผู้คนต่างเชื้อชาติ ต่างถิ่น ต่างวิถีวัฒนธรรม รวมถึงลักษณะทางกายภาพที่มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เป็นโอกาสให้ผู้ประพันธ์ได้มองเห็นและพิจารณาคุณค่าของสิ่งต่าง ๆ รอบตัวด้วยมุมมองที่แตกต่างไปจากเดิม รู้จักตัวตน เรียนรู้ที่จะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในกระแสของความต่างด้วยความเข้าใจ

ภาพจากความทรงจำนั้นถูกนำมาปรากฏในรูปแบบของงานดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ โดยมีการผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ดนตรีที่หลากหลาย เช่น การผสมผสานสำเนียงไทยและสำนวนเครื่องดนตรีพื้นบ้านประจำถิ่น เทคนิคการประสานเสียงในแบบต่าง ๆ รวมถึงเทคนิคการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยอื่น ๆ อีกด้วย ทั้งนี้เน้นเรื่องการสร้างบรรยากาศของดนตรีให้มีความเหมาะสมกับภาพและเนื้อหาของดนตรีเป็นสำคัญ เพื่อให้ดนตรีสามารถสื่อความหมายและบรรยายภาพที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารกับผู้ฟังให้ได้มากที่สุด ทั้งยังมีคุณภาพในแง่ของการสร้างสรรค์ดนตรีในเชิงวิชาการอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2 ภาพรวมของบทประพันธ์เพลง

ผลงานการประพันธ์ดนตรีชิ้นนี้เป็นการสร้างสรรค์ที่มีเป้าหมายให้เกิดบทประพันธ์เพลงใหม่ที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์ โดยใช้เครื่องประกอบจังหวะที่เป็นเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีพื้นบ้านร่วมกับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ เพื่อเข้าถึงบรรยากาศและอารมณ์ ซึ่งกลิ่นอายของความแปลกใหม่นี้สร้างความโดดเด่นและความน่าสนใจให้บทประพันธ์เพลงมากขึ้น เนื่องจากบทประพันธ์เพลงได้กล่าวถึงความประทับใจที่เกิดขึ้นในสถานที่ต่าง ๆ และใช้เครื่องประกอบจังหวะที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านเข้ามาผสม

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* แสดงแนวความคิดและความประทับใจของผู้ประพันธ์ที่มีต่อสถาที่ทั้ง 3 สถานที่ที่ผู้ประพันธ์ได้สัมผัส พบเห็น และประสบพบเห็นด้วยตัวเอง บอกเล่าเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและสังคมเหล่านั้นในมุมมองของผู้ประพันธ์ด้วยเอกลักษณ์เฉพาะอย่างอิสระ ซึ่งผู้ประพันธ์เชื่อว่าการถ่ายทอดความงดงามทางวัฒนธรรมที่แตกต่างผ่านรากเหง้าของตัวเองนั้นทำให้เกิดสิ่งใหม่ที่น่าสนใจ อีกทั้งบทประพันธ์เพลงยังมีพื้นที่เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ฟังได้ใช้ความคิดและจินตนาการตามพื้นฐานประสบการณ์เดิมในการตีความบทประพันธ์อีกด้วย

บทประพันธ์เพลงนี้มีความยาวประมาณ 25 นาที ประกอบด้วย 3 กระบวน ได้แก่ กระบวนที่ 1 ตรังเค: ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ กระบวนที่ 2 มหานคร: ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล และกระบวนที่ 3 ซอ-อุล: ความทรงจำ ณ ปัจจุบันขณะ แต่ละกระบวนมีบุคลิกที่แตกต่างกันชัดเจน ชื่อของบทประพันธ์แต่ละกระบวนต้องการสร้างบรรยากาศและสื่ออารมณ์ความรู้สึกเพื่อจูงใจให้ผู้ฟังรวมถึงผู้แสดงได้ระลึกถึงที่มาและวัตถุดิบหลักในการประพันธ์ ทำให้เกิดความเข้าใจและสามารถเข้าถึงบทประพันธ์แต่ละกระบวนได้อย่างชัดเจน โดยทั้ง 3 กระบวนนำเสนอเนื้อหาความสัมพันธ์ในภาพรวมที่แสดงถึงคุณค่าความงามของแต่ละถิ่น

3.3 แนวคิดหลักของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* บทนี้เป็นผลงานที่ถ่ายทอดความรู้สึกของดนตรีตะวันออกได้แก่ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และดนตรีพื้นเมืองเกาหลี (Korean traditional music) รวมถึงนำเสนอในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย บทประพันธ์เพลงแสดงให้เห็นความงามของดนตรีในแต่ละรูปแบบที่เกิดขึ้นต่างที่ต่างเวลา แสดงถึงคุณค่าและบทบาทหน้าที่อันโดดเด่นของดนตรีประจำถิ่นในบริบทที่แตกต่างกันมาผสมผสานกับดนตรีร่วมสมัยตะวันตก

บทประพันธ์เพลงนี้เป็นดนตรีพรรณนาที่ประพันธ์ขึ้นในรูปแบบแฟนตาเซียที่แสดงออกซึ่งอารมณ์และความคิดของผู้ประพันธ์ได้อย่างเต็มที่โดยไม่มีรูปแบบที่ตายตัว การนำเสนอบทประพันธ์

สามารถหยิบยกกระบวนใดกระบวนหนึ่งมาบรรเลงได้โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงลำดับและความต่อเนื่องของบทประพันธ์ เนื่องจากแต่ละกระบวนมีบุคลิกเฉพาะตัวที่เป็นอิสระต่อกัน เนื้อหาของบทประพันธ์แฝงไว้ด้วยความคิดคำนึง ความฝัน สื่อถึงจินตนาการเพื่อบรรยายเรื่องราวความทรงจำด้วยการถ่ายทอดอารมณ์ที่ถูกแต่งแต้มให้ดูเกินจริง บทประพันธ์ทำให้ผู้ฟังได้ปลดปล่อยจิตใจให้หลุดเข้าไปในห้วงของดนตรีและสัมผัสกับความหมายของดนตรีด้วยขอบเขตของประสบการณ์ของผู้ฟังเอง

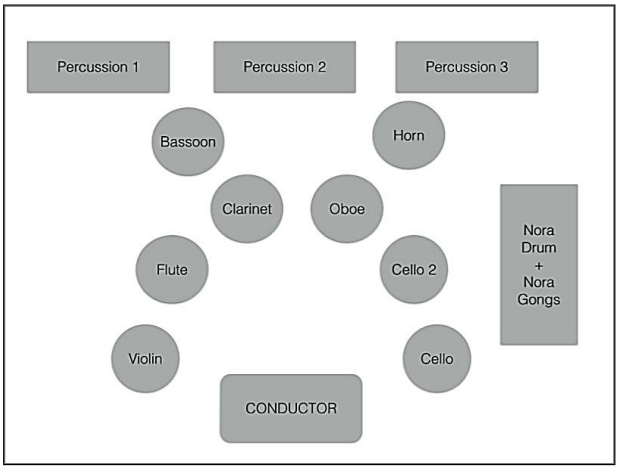
ในแง่การประพันธ์นั้นนำเสนอวัตถุดิบที่มีความหลากหลายและแสดงออกซึ่งความคิดได้อย่างอิสระบนพื้นฐานของแนวคิดหลักการประพันธ์ โดยความสำคัญของความต่อเนื่องเชื่อมโยงของเนื้อหามิใช่ปัจจัยสำคัญของดนตรีในรูปแบบแฟนตาเซีย บทประพันธ์ในรูปแบบนี้จึงมีความน่าสนใจในด้านการนำเสนอที่สร้างให้เกิดความประหลาดใจกับสิ่งที่ไม่อาจคาดเดา

3.4 แนวคิดการจัดรูปแบบวงดนตรี

บทประพันธ์เพลง *“มรรคาแห่งความทรงจำ” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ประกอบด้วย 3 กระบวน ผู้ประพันธ์ต้องการบอกเล่าเรื่องราวและสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกัน จึงจัดรูปแบบของวงให้สอดคล้องกับความแตกต่างของแต่ละกระบวนดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 ในกระบวนนี้นำเสนอกลุ่มเครื่องดนตรีวงเชมเบอร์ประกอบด้วยฟลูต (Flute) โอโบ (Oboe) คลาริเน็ต (Bb Clarinet) บาสซูน (Bassoon) ฮอร์น (Horn) ไวโอลิน (Violin) เชลโล (Violoncello) และกลุ่มเครื่องกระทบ ได้แก่ ไวบราโฟน (Vibraphone) ไซโลโฟน (Xylophone) กลองบองโก (Bongo) กลองทอม (Tom-tom) จำนวน 4 ใบ กลองทิมปานี (Timpani) ฉาบ (Cymbal) แท่งไม้ (Woodblock) แทมแทม (Tam-tam) ระฆังราว (Tubular bells) และกลุ่มเครื่องกระทบพื้นบ้านภาคใต้ (Southern Thai traditional percussion) ประกอบด้วยทับโนรา (Nora drums) และฆ้องคู่ (Nora gongs)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ตัวอย่างที่ 2 แสดงผังการจัดวงดนตรีของกระบวนที่ 1

กระบวนที่ 2 แบ่งออกเป็น 5 บทสั้น ๆ นำเสนอการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีที่จัดขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่

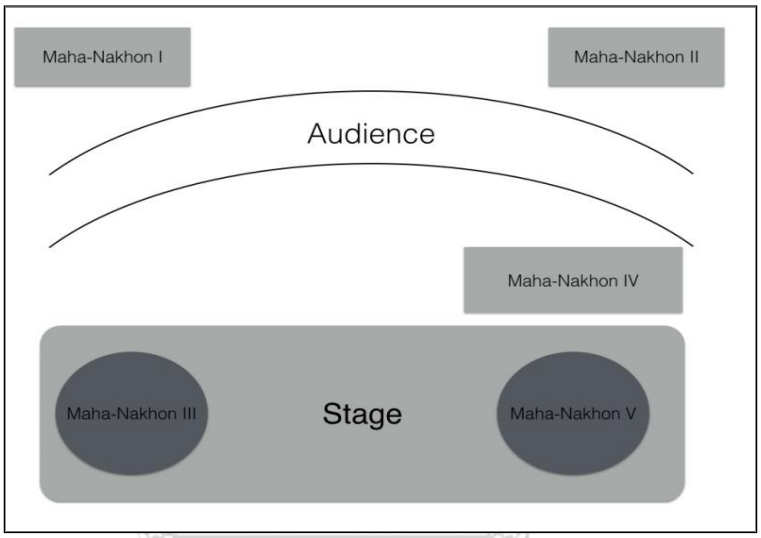
บทที่ 1 สำหรับบรรเลงเดี่ยวฟลูต (Flute solo)

บทที่ 2 สำหรับบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ต (Bb Clarinet solo)

บทที่ 3 สำหรับไวโอลินและเชลโล (String duet)

บทที่ 4 สำหรับฟลูต คลาริเน็ต บาสซูน (Woodwind trio)

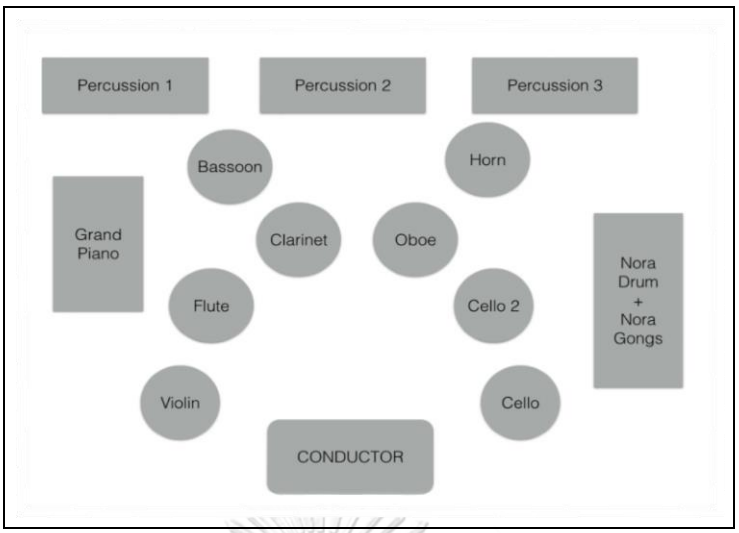
บทที่ 5 บรรเลงเดี่ยวเปียโน (Piano solo)



ตัวอย่างที่ 3 แสดงผังการจัดวงดนตรีของกระบวนที่ 2

กระบวนที่ 3 กระบวนสุดท้ายนำเสนอด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีวงเชมเบอร์ รวมถึงกลุ่มเครื่องกระทบเช่นเดียวกับในกระบวนที่ 1 รวมถึงมีการเพิ่มเติมเปียโนเพื่อสร้างสีสันให้เกิดความแตกต่างจากกระบวนที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ตัวอย่างที่ 4 แสดงผังการจัดวงดนตรีของกระบวนที่ 3

3.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *“มรรคาแห่งความทรงจำ” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ประกอบด้วย 3 กระบวน มีเนื้อหาจบในตัว และมีรูปแบบโครงสร้างสังคีตลักษณ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละกระบวน ดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 ตรังเค (Tarangue: The Land of Dawn) เป็นกระบวนที่ถ่ายทอดบรรยากาศอันสงบและอบอุ่น มีเนื้อหาสะท้อนความทรงจำเมื่อครั้งยังเป็นเด็กที่อบอวลด้วยบรรยากาศของอดีตที่ยังคงจารึกชัดในสำนึกความทรงจำ บทประพันธ์เพลงแบ่งออกเป็นช่วงตามจุดซ้อม (Rehearsal Mark) ที่มีความโดดเด่นแตกต่างกัน และมีสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (A, B) โดยมีช่วงนำ (Introduction) และส่วนท้าย (Coda) แบ่งโครงสร้างได้ดังนี้

โครงสร้าง	ห้องที่	จุดซ้อม	แนวคิดหลัก
ช่วงนำ	1 - 34	-	ส่วนหนึ่งของ a
A	35 - 49	A	a
	50 - 65	B	a’
	66 - 80	C	bridge
B	81 - 108	D	b
	109 - 128	E	c
ส่วนท้าย	129-133	-	a+b

กระบวนที่ 2 มหานคร (Maha Nakhon: The Magical Chaos) เป็นกระบวนที่ประกอบด้วยบทเพลงสั้น ๆ จำนวน 5 บทเพลงที่ประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีในลักษณะต่าง ๆ เพื่อต้องการให้แต่ละบทเพลงนั้นได้ถ่ายทอดความซับซ้อนของอารมณ์ที่เกิดขึ้นอย่างหลากหลาย เต็มไปด้วยความรุนแรง ความชุลมุนวุ่นวาย ความหวาดระแวง ขณะเดียวกันก็แฝงไปด้วยความเหงาอ้างว้าง ว้าเหว่ แต่ก็มีความอบอุ่นซ่อนอยู่

บทเพลงทั้ง 5 บท มีโครงสร้างและแนวคิดหลักในการประพันธ์ที่แตกต่างเป็นอิสระต่อกัน สามารถแบ่งวิเคราะห์แยกตามบทเพลงได้ดังนี้

บทเพลงที่	ชื่อบทเพลง	โครงสร้าง
1	Maha Nakhon I for Flute solo	AA’
2	Maha Nakhon II for Bb Clarinet solo	AB
3	Maha Nakhon III for Violin and Violoncello	AB (a, a’, b)
4	Maha Nakhon IV for Flute, Bb Clarinet and Bassoon	A
5	Maha Nakhon V for Piano solo	AA’

กระบวนที่ 3 ซอ-อุล (Seo-Ul: The Remembering of Now and Then) เป็นกระบวนสุดท้ายในบทประพันธ์บรรเลงด้วยวงเชมเบอร์แบบเต็มวงเช่นเดียวกับกระบวนที่ 1 เพื่อย้อนความเดิมกลับมาด้วยการนำเสนอแนวความคิดหลักอีกครั้งด้วยลีลาดนตรีที่มีความหนักแน่น สง่างาม สอดแทรกด้วยจังหวะทำนองสะดุดหูด้วยสำเนียงดนตรีเกาหลี แต่ยังคงรักษาเอกภาพของบทประพันธ์ไว้ด้วยจังหวะหน้าทับที่ยังคงสอดแทรกอย่างสม่ำเสมอ มีสังคีตลักษณ์แบบสองตอนที่มีประกอบด้วยช่วงนำและส่วนท้ายซึ่งแบ่งโครงสร้างได้ดังนี้

โครงสร้าง	ห้องที่	จุดซ้อม	แนวคิดหลัก
ช่วงนำ	1 - 39	-	ส่วนหนึ่งของ a + ส่วนหนึ่งของ b
A	40 - 68	A	a+a’+b
	69 – 92	B	b’
	93 - 117	C	bridge

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โครงสร้าง	ห้องที่	จุดซ้อม	แนวคิดหลัก
B	118 – 131	D	c
	132 – 140	E	bridge
	141 – 169	F	c’
	170 – 181	G	a+b’
ส่วนท้าย	182 – 187	-	a’+b’

3.6 แนวคิดการจัดระบบเสียงและการประสานเสียง

บทประพันธ์เพลง *“มรรคาแห่งความทรงจำ” แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ได้รับอิทธิพลด้านการประสานเสียงและการดำเนินทำนองจากดนตรีร่วมสมัย โดยผู้ประพันธ์ได้ดัดแปลงและสร้างสรรค์เทคนิคการประพันธ์ดนตรีให้เข้ากับลักษณะและสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และดนตรีพื้นเมืองเกาหลีด้วยวิธีการของผู้ประพันธ์เอง ทำให้บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งความทรงจำ" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว

ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประสานเสียงด้วยวิธีต่าง ๆ เพื่อจุดประสงค์ในการสร้างสีสันที่โดดเด่นด้วยการค้นหาวิธีการใหม่ในการผลิตเสียงที่ไม่ปรากฏทั่วไปให้กับบทประพันธ์โดยเฉพาะ เพื่อสร้างลักษณะเฉพาะระหว่างดนตรีในแต่ละกระบวนให้มีความแตกต่างและแสดงถึงอัตลักษณ์ที่ชัดเจน แนวคิดการจัดระบบเสียงในการประพันธ์จึงไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่การใช้บันไดเสียงหรือโมดเท่านั้น หากแต่ดนตรีดำเนินไปอย่างต่อเนื่องด้วยการพัฒนาแนวทำนองอย่างอิสระ ด้วยเทคนิคและวิธีการใหม่มาใช้กับแนวทำนองในทุกมิติ ด้านระดับเสียงมีการสร้างทำนองที่มีทิศทางการเคลื่อนที่อย่างมิอาจคาดเดา ทั้งยังไม่จำกัดอยู่เพียงภายใต้กรอบหรือกฎเกณฑ์การประสานเสียงใด ๆ อย่างเคร่งครัด ในด้านจังหวะนั้นมีการใช้จังหวะซับซ้อน ให้ความรู้สึกถึงชีพจรจังหวะที่แปลกใหม่แตกต่างออกไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.7 แนวคิดการใช้ลักษณะจังหวะดนตรีพื้นบ้าน

ผู้ประพันธ์เลือกใช้ลักษณะจังหวะในการรักษาลีลาของดนตรีพื้นบ้านไว้ ซึ่งดนตรีพื้นบ้านนั้นมีลักษณะเด่นเดียวที่คล้ายกันไม่ว่าจะเป็นดนตรีของชาติไทยหรือเกาหลี นั่นคือ จังหวะดนตรีนั้นขึ้นอยู่กับประโยคทำนอง จังหวะตก (Downbeat) จะปรากฏพร้อมกับเสียงแรกของแต่ละประโยค จังหวะจึงไม่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอเช่นในดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์ใช้เครื่องหมายกำกับอย่างชัดเจนเพื่อให้นักดนตรีมีความเข้าใจและบรรเลงด้วยความรู้สึกของลักษณะของชีพจรจังหวะแบบดนตรีพื้นบ้าน

นอกจากนั้นแล้วในบทประพันธ์มีการนำจังหวะที่พบในดนตรีพื้นบ้านมาพัฒนาตามเทคนิคการประพันธ์เพื่อนำเสนอสำนวนดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะ โดยผู้ประพันธ์นำจังหวะจากดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้และดนตรีพื้นบ้านเกาหลีมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ด้วยการพัฒนาจังหวะหน้าทับ แต่ทั้งนี้มีความแตกต่างกันในแต่ละบทเพลงและโอกาสของการแสดง จังหวะหน้าทับถือเป็นตัวกลางสำคัญที่สร้างความสัมพันธ์ให้กับบทประพันธ์เพลงนี้เพื่อสร้างให้เกิดความสอดคล้องอย่างเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สำหรับบทประพันธ์เพลงนี้ได้ประยุกต์สำนวนของการบรรเลงจังหวะหน้าทับในรูปแบบของดนตรีตะวันตก และนำเสนอในบทประพันธ์เพลงเพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้เกิดความน่าติดตาม

3.8 แนวคิดการใช้สำนวนเครื่องดนตรีพื้นบ้านของไทยและเกาหลีในเครื่องดนตรีตะวันตก

บทประพันธ์เพลงนี้ประพันธ์ขึ้นเพื่อสะท้อนประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ สำเนียงดนตรีที่ปรากฏนั้นเกิดจากการพัฒนารูปแบบทางดนตรีและเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นถิ่นเหล่านั้น ซึ่งลักษณะสำคัญของดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ การนำเสนอโมทีฟ (Motif) ที่เปลี่ยนไปเรื่อย ๆ และไม่กลับมาบรรเลงซ้ำ ไม่มีทำนองหลัก (Theme) ที่เป็นทำนองสำคัญของเพลงและเนื่องจากเครื่องดนตรีแต่ละแนวบรรเลงระดับเสียงเดียวกันจึงไม่เกิดเป็นเสียงประสาน (Harmony) ที่ชัดเจน การประสานเสียงโดยทั่วไปจึงใช้ช่วงเสียงที่ห่างกันเป็นช่วงคู่แปด (Octave) เท่านั้น เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดด้วยวิธีมุขปาฐะซึ่งเป็นการถ่ายทอดความโดยไม่มีการจารึกเป็นลายลักษณ์อักษรชัดเจนอย่างดนตรีตะวันตก ในการแสดงแต่ละครั้งนักดนตรีจึงเพิ่มเติมการประดับประดาแนวทำนองด้นสด หรือแปรทำนอง ดังนั้นการตีความ หรืออารมณ์ความรู้สึกของนักดนตรีแต่ละคนและไม่มีการกำหนดที่ชัดเจนตายตัว นับว่าเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของดนตรีพื้นบ้าน

นอกจากนั้นมีการเลียนสีสันของเสียงเครื่องกระทบพื้นบ้านโดยประยุกต์เทคนิควิธีการบรรเลงในแบบต่าง ๆ เช่น การเลือกใช้ไม้ตี (Mallets) ชนิดต่าง ๆ เช่น ไม้นุ่ม (Soft mallets) หรือไม้แข็ง (Hard mallets) การระบุลักษณะการใช้มือในการบรรเลง เช่น การใช้ปลายนิ้วหรือการใช้ทั้งฝ่ามือในการตี ทั้งมีการกำหนดตำแหน่งการตีบนหน้ากลอง เช่น ตรงกลางหรือขอบกลอง รวมถึงการควบคุมลักษณะเสียง (Articulations) ในลักษณะเสียงสั้นเสียงยาว เสียงเชื่อม เสียงขาด รูปแบบการบันทึกโน้ตที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกอย่างเต็มที่เป็นผลให้ดนตรีบางช่วงมีจังหวะที่ยืดหยุ่น

ผู้ประพันธ์พยายามถอดเอาเอกลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านดังกล่าวมาสร้างสรรค์ให้เกิดบทประพันธ์เพลงใหม่ในรูปแบบของผู้ประพันธ์เอง พร้อมนำมาประกอบในบทประพันธ์เพื่อสร้างสำเนียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดนตรีที่มีความพิเศษและทำให้ระลึกถึงบรรยากาศของพื้นถิ่น เปิดจินตนาการให้กับผู้ฟังให้เข้าถึงหัวใจและบรรยากาศของดนตรีในแต่ละถิ่นอย่างไร้ขอบเขตบนความต่างทางวัฒนธรรม

3.9 แนวคิดในการนำเสนอบทประพันธ์เพลง

กระบวนการจัดแสดงนับว่าเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญที่สามารถสร้างความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์ได้ และยังมีผลต่อการรับรู้สุนทรียะของผู้ฟัง ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้สื่อชนิดอื่นที่นอกเหนือจากดนตรีร่วมในการนำเสนอบทประพันธ์เพลงนี้ เพื่อสร้างประสบการณ์การรับรู้การสื่อความดนตรีที่แปลกใหม่ให้กับผู้ฟังอีกทางหนึ่ง

3.9.1 การกำหนดตำแหน่งของนักดนตรี

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งความทรงจำ" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์ออองซอมเบลอ* มีการออกแบบการใช้รูปแบบวงที่แตกต่างกันตามแต่ละกระบวน กล่าวคือ มีการเลือกใช้การผสมเครื่องดนตรีอย่างหลากหลายเพื่อสร้างให้เกิดสีสันเสียงรวมถึงบรรยากาศที่มีความเหมาะสมกับเรื่องราวและอารมณ์ ทำให้การแสดงมีความน่าสนใจและน่าติดตามมากขึ้น โดยเฉพาะในกระบวนที่ 2 (มหานคร) ของบทประพันธ์เพลงนี้ มีการจัดวางกลุ่มนักดนตรีให้อยู่ล้อมรอบผู้ฟังตามตำแหน่งต่าง ๆ จำนวน 5 ตำแหน่ง (จัดตำแหน่งตามจำนวนบทเพลงทั้ง 5 บท) โดยกระจายอยู่รอบห้องแสดงดนตรี เพื่อให้ผู้ฟังได้สัมผัสกับเสียงที่มาจากจุดกำเนิดที่ต่างกัน เป็นการสร้างมิติการรับรู้ที่ลึกซึ้งและแสดงถึงความซับซ้อนทางอารมณ์ในบทประพันธ์

การเปลี่ยนรูปแบบการจัดวงระหว่างกระบวนเพลง ผู้ประพันธ์กำหนดให้นักดนตรีเปลี่ยนย้ายไปประจำยังตำแหน่งของตัวเองอย่างอิสระ และถือให้การเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักดนตรีนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอดนตรีด้วยเช่นกัน ด้วยมีแนวคิดเพื่อสื่อถึงชีวิตในที่รอบกายซึ่งเต็มไปด้วยเหตุการณ์ที่ดำเนินไปอย่างไม่อาจคาดเดา ในการแสดงนั้นผู้ฟังอาจมีการมองไปยังที่ต่าง ๆ รอบ ๆ ห้องแสดง เพื่อติดตามว่าจะเกิดเหตุการณ์อะไรขึ้นต่อไปด้วยความฉงนสงสัย หรืออาจจะไม่มีแม้แต่จะแสดงความสนใจในสิ่งที่เกิดขึ้นโดยรอบ นอกจากนั้นแล้ว การนำเสนอบทประพันธ์เพลงยังคำนึงถึงการสื่อความทางอารมณ์ของผู้ฟังจากการแสดงออกของนักดนตรีเป็นอีกหนึ่งปัจจัยสำคัญ ทั้งนี้ล้วนแต่ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และวิจารณญาณของผู้ฟังเอง ซึ่งผู้ประพันธ์ไม่ได้คาดหวังให้ผู้ฟังต้องปฏิบัติอย่างไรกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตรงหน้า หากแต่เพียงหวังใจให้ผู้ฟังได้มีโอกาสสะท้อนย้อนมองและทำความเข้าใจตัวเองอย่างเป็นกลาง ผู้ฟังจึงมีบทบาทสำคัญอันเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงนี้ด้วยเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.9.2 การนำเสนอสื่อในรูปแบบภาพและเสียง

ในการนำเสนอบทประพันธ์เพลงชิ้นนี้ ผู้ประพันธ์ได้จัดให้มีการนำเสนอภาพและเสียงประกอบ (Video art) เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาพและดนตรี อีกทั้งยังเป็นการนำเสนอเสียงที่เกิดขึ้น ณ สถานที่ใดสถานที่สถานที่หนึ่ง ณ เวลาใดเวลาหนึ่ง เป็นเสียงที่มีบุคลิกที่มีแตกต่าง มาจากจุดกำเนิดหลากทิศหลายทาง ผสมปนเปกันจนเกิดเป็นเสียงที่มีความซับซ้อน เรียกว่า "Soundscape" (LaBelle, 2015: 199) จากแนวคิดเรื่องเสียงข้างต้น ผู้ประพันธ์จึงนำเอาเสียงฝีเท้า เสียงรถไฟฟ้า เสียงที่มาจากบรรยากาศของการใช้ชีวิตผู้คนในเมือง เป็นต้น มาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพื่อสร้างบรรยากาศของสถานที่ที่พบเจอมานำเสนอในบทประพันธ์

นอกจากนั้นแล้วสื่อในรูปแบบภาพสร้างให้เกิดความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์เพลงมากยิ่งขึ้น ทั้งยังเป็นการช่วยให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจและตีความบทประพันธ์อย่างอิสระตามความคิดของผู้ฟัง ในส่วนของสื่อในรูปแบบเสียงนั้นผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอที่มาของเสียงที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารมากยิ่งขึ้นเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากประสบการณ์สัมผัสกับสถานที่ทั้งสามแห่งที่มีความแตกต่างทางกายภาพอย่างสิ้นเชิง รวมถึงเครื่องดนตรีที่จะสามารถถ่ายทอดเอกลักษณ์ในแต่ละกระบวนได้อย่างโดดเด่น บทประพันธ์เพลงประกอบด้วย 3 กระบวน ซึ่งแต่ละกระบวนถ่ายทอดเรื่องราวความประทับใจของแต่ละช่วงชีวิตของผู้ประพันธ์ผ่านบรรยากาศของสถานที่ต่าง ๆ โดยแต่ละกระบวนมีรูปแบบโครงสร้างที่มีเอกลักษณ์เฉพาะชัดเจน และประพันธ์ขึ้นสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ นอกจากนี้มีการใช้เครื่องกระทบทั้งของไทยและตะวันตก เครื่องกระทบที่ใช้ในบทประพันธ์มีบทบาทในการสร้างบรรยากาศของบทประพันธ์ที่ให้ความน่าสนใจ เป็นการเชื่อมโยงเนื้อหาของดนตรีในแต่ละกระบวนให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

4.1 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 ตรังเค: ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ (Tarangue: The Land of Dawn)

ภาพอดีตที่จารึกในความทรงจำถูกหลอมรวมและสื่อสารให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจและเข้าถึงแก่นแท้ของอารมณ์ความรู้สึก รวมถึงอัตลักษณ์พื้นถิ่นที่ถ่ายทอดผ่านเทคนิคการประพันธ์ที่ประยุกต์วิถีตะวันออกเข้ากับตะวันตก ทำให้กระบวนนี้เป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่แฝงเร้นด้วยกลิ่นอายที่มีเอกลักษณ์

4.1.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

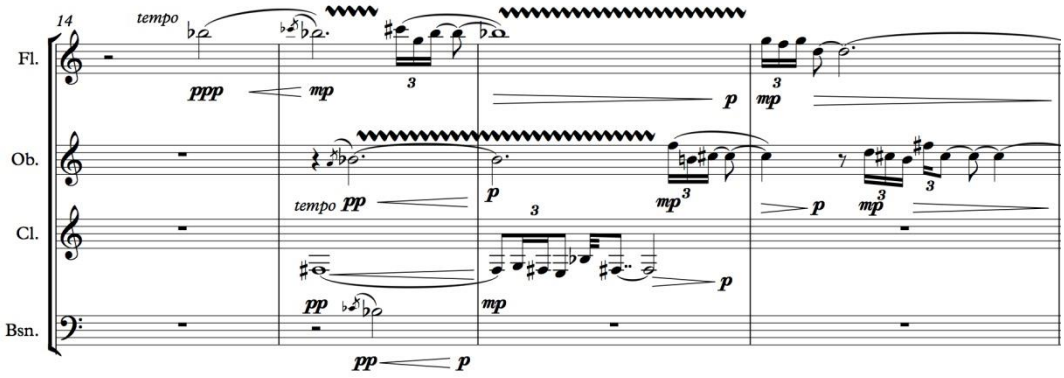
กระบวนที่ 1 ตรังเค ต้องการสื่อภาพความสงบเรียบง่ายของเมืองเล็ก ๆ ดินแดนแห่งรุ่งอรุณที่มีเอกลักษณ์เฉพาะในวิถีการดำเนินชีวิตของชุมชนพื้นถิ่น ถ่ายทอดมุมมองด้านประเพณี ความเชื่อ พิธีกรรม และวัฒนธรรมที่สะท้อนผ่านการแสดงพื้นบ้าน รวมถึงความประทับใจที่ยังคงตรึงอยู่ในความทรงจำจากประสบการณ์ที่ได้สัมผัส สร้างบรรยากาศด้วยสำเนียงเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่สื่อถึงวิถีพื้นถิ่น โดยเสียงที่ปรากฏในบทประพันธ์นี้มีความคิดตั้งต้นจากดนตรีพื้นบ้าน เริ่มต้นด้วยเนื้อดนตรีที่มีความเรียบง่ายและค่อย ๆ เพิ่มความหนาแน่นและซับซ้อนขึ้น โดยถ่ายทอดสุนทรียะของความเป็นสำเนียงตะวันออกที่สะท้อนภูมิหลังของผู้ประพันธ์ผ่านวิธีการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่ผสมผสานระหว่างแนวคิดความเป็นตะวันตกและความเป็นตะวันออก

4.1.2 แนวคิดการสร้างเนื้อดนตรีและการพัฒนาบทประพันธ์เพลง

แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรีในกระบวนนี้มีความซับซ้อนแตกต่างกันไปในแต่ละช่วงของบทประพันธ์เพื่อสร้างลักษณะและสีสันของเสียงให้สอดคล้องกับบรรยากาศ รวมถึงมีการพัฒนาบทประพันธ์เพื่อถ่ายทอดลำดับและเนื้อหาของดนตรีในแต่ละช่วงของบทประพันธ์ให้มีความต่อเนื่องสอดคล้องกัน

1) การสร้างเนื้อดนตรีหลากแนว (Polyphony)

เนื้อดนตรีหลากแนวเป็นการใช้ทำนองเพียงทำนองเดียวในการประพันธ์ แต่สร้างความแตกต่างของความเหลื่อมเวลาในการผสมดนตรีหลายแนวเหล่านั้นเข้าด้วยกัน โดยทำนองนั้นจะต้องมีความสอดคล้องกัน อีกทั้งแต่ละทำนองมีความอิสระและสมบูรณ์ในตัวเอง เสียงที่เกิดขึ้นโดยรวมนั้นยังคงสามารถแยกออกได้อย่างชัดเจน ดังตัวอย่างที่ 5 เนื้อดนตรีหลักในช่วงนี้นำเสนอโดยกลุ่มเครื่องลมไม้โดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงแนวสนับสนุน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้พัฒนาแนวทำนองออกเป็นรูปแบบที่หลากหลายโดยการนำลักษณะจังหวะ โน้ตเคียง และทิศทางของทำนองมาใช้ในการขยายทำนองในแต่ละแนวให้เกิดการสอดรับกันอย่างลงตัวด้วยลีลาการสอดประสานที่ดำเนินด้วยจังหวะ และทิศทางของแนวทำนองในแนวนอนทำให้เกิดเสียงประสานในแนวตั้ง



ตัวอย่างที่ 5 (ห้องที่ 14 - 17) เนื้อดนตรีหลากแนว

2) การซ้อนชั้นทำนอง (Stratification)

การซ้อนชั้นทำนองเป็นการจัดวางเสียงที่มีอิสระในตัวซ้อนเรียงกันหลายชั้น โดยคำนึงถึงความเป็นอิสระในแนวนอนเป็นสำคัญ ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการซ้อนทำนองเพื่อสร้างดนตรีที่มีความหลากหลายและซับซ้อน ดังตัวอย่างที่ 6 มีการจัดวางทำนองซ้อนกันหลายชั้น โดยแต่ละชั้นมีอิสระต่อกัน ในท่อน D ห้องที่ 83 – 84 ฟลูตและคลาริเน็ตบรรเลงทำนองที่มีลักษณะเป็นทำนองแปร ซึ่งเป็น

การนำเสนอการแปรทำนองระหว่างแนวอย่างอิสระ ในขณะที่ฮอร์นและแท่งไม้ (Woodblock) บรรเลงโน้ตในลักษณะจังหวะเดียวกันด้วยการเชื่อมต่อด้วยกลุ่มเครื่องสายในห้องที่ 84 – 86 บรรเลงด้วยเทคนิคการดีดสาย (Pizzicato)

ตัวอย่างที่ 6 (ห้องที่ 83 - 86) การซ้อนกันของทำนอง

ตัวอย่างที่ 7 นำเสนอการซ้อนของชั้นทำนองที่มีความชัดเจนด้วยการเริ่มการนำเสนอแนวทำนองในแนวไวบราโฟนโดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงเป็นโน้ตเสียงยาวอย่างต่อเนื่อง เช่นเดียวกันกับกลุ่มเครื่องลมไม้ซึ่งเริ่มจากแนวคลาริเน็ตนำเสนอทำนองอีกทำนองซ้อนทับ ตามด้วยโอโบ ฟลูต บาสซูน และฮอร์น ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 7 (ห้องที่ 113 - 117) การซ้อนกันของทำนอง

3) การใช้ลักษณะหลากจังหวะ (Polyrhythm)

ลักษณะหลากจังหวะเป็นการจัดลักษณะจังหวะหลายรูปแบบโดยให้บรรเลงพร้อมกัน ในแบบผสมผสานที่แปลกออกไป ทำให้ชีพจรจังหวะของดนตรีมีลักษณะพร่าเลือน ไม่ชัดเจน ดังตัวอย่างที่ 8 แสดงการใช้รูปแบบจังหวะที่หลากหลายพร้อมกันเพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีความแตกต่างในการดำเนินแนวทำนองด้วยลีลาความช้าเร็วที่ต่างกัน โดยแนวไวโอลินบรรเลงกลุ่มโน้ตห้าพยางค์ (Quintuplet) แนวบาสซูนบรรเลงกลุ่มโน้ตหกพยางค์ (Sextuplet) แนวทิมปานีบรรเลงกลุ่มโน้ตตัวดำสามพยางค์ (Triplet) ไปพร้อมกับแนวไวบราโฟนที่บรรเลงกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้น (Thirty-second note) โดยมีฟลูตและเชลโลบรรเลงโน้ตยาวด้วยเทคนิควิบราโต (Vibrato) และสนับสนุนด้วยโน้ตเสียงยาวที่บรรเลงในแนวโอโบและฮอร์น การบรรเลงในรูปแบบจังหวะที่ต่างกัน ทำให้ชีพจรจังหวะไม่ชัดเจน แต่ผู้ประพันธ์ได้ใช้กลุ่มโน้ตตัวดำในแนวทับโนราด้วยเทคนิครัวโน้ต (Tremolo) เพื่อสร้างให้เกิดสีสันที่โดดเด่นและเป็นจังหวะหลักในการส่งไปยังช่วงต่อไปอย่างน่าติดตาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 8 (ห้องที่ 78-79) ลักษณะหลากจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) แนวคิดคลังฟาร์เบนเมโลดี (Klangfarbenmelody)

คลังฟาร์เบนเมโลดี เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่นำเสนอโดยการแบ่งแยกแนวทำนองให้กระจายไปตามแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพื่อให้เกิดสีสันที่หลากหลาย โดยผลัดกันบรรเลงโน้ตในทำนองเหล่านั้น แสดงการใช้ประโยชน์จากสีสันที่แตกต่างกันของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดแทนที่จะเป็นการนำเสนอแนวทำนองด้วยเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ ในตัวอย่างที่ 9 ดนตรีในช่วงนี้นำเสนอบรรยากาศของดนตรีพื้นบ้านที่ค่อนข้างชัดเจน แนวทำนองปรากฏขึ้นและเปลี่ยนกับสลับสอดรับกันอย่างลงตัว โดยเริ่มจากแนวฟลูตและคลาริเน็ตบรรเลงทำนองเดียวกันในระดับเสียงที่ห่างกันช่วงคู่แปด ต่อเนื่องด้วยโอโบและบาสซูน และปิดท้ายแนวทำนองด้วยคลาริเน็ตและไวบราโฟน เสริมด้วยแนวบาสซูนและฮอร์นบรรเลงทำนองสั้น ๆ ในทิศทางตรงกันข้าม (Contrary motion) เพื่อนำเข้าสู่ประโยคเพลงต่อไป

ตัวอย่างที่ 9 (ห้องที่ 14-17) คลังฟาร์เบนเมโลดีในกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้

บทประพันธ์ดำเนินมาจนถึงช่วงห้องที่ 52 ยังคงใช้เทคนิคคลังฟาร์เบนเมโลดีนำเสนอแนวทำนองโดยใช้เครื่องดนตรีต่างชนิดกันเพื่อเปลี่ยนสีสันเสียง ในขณะเดียวกันมีการใช้ช่วงเสียง (Range) ต่าง ๆ การขยายแนวทำนองด้วยเทคนิคคลังฟาร์เบนเมโลดีเป็นการพัฒนาบทประพันธ์วิธีหนึ่ง (John Lechte, 2003: 132) ในตัวอย่างที่ 10 แสดงแนวทำนองที่นำเสนอด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ในแนวคลาริเน็ต ฟลูต โอโบ ตามลำดับ ขณะที่แนวบาสซูน ฮอร์น และเชลโล ดำเนินแนวทำนองสนับสนุน อย่างไรก็ตามแนวทำนองในช่วงนี้ดำเนินไปอย่างมีอิสระต่อกัน

ตัวอย่างที่ 10 (ห้องที่ 52-53) คลังฟาร์เบนเมโลดี

5) การใช้ความคิดหลักคงที่ (Idée fixe)

ความคิดหลักคงที่เป็นแนวคิดการประพันธ์ที่เป็นนามธรรมโดยการนำทำนองหลักกลับมานำเสนอในบทประพันธ์อีกครั้ง เพื่อบรรยายเรื่องราวหรือให้ความหมายใด ๆ เป็นพิเศษ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์นำเอาแนวคิดนี้มาใช้ในการประพันธ์เพื่อย้อนความคิดเดิมที่เคยปรากฏครั้งแรกในช่วงนำด้วยแนวคลาริเน็ต ตัวอย่างที่ 11 ผู้ประพันธ์มานำเสนออีกครั้งช่วงท้ายของบทประพันธ์ในแนวฟลูตและตามด้วยแนวคลาริเน็ต ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม โดยมีกลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงลักษณะจังหวะแบบเพลงพื้นบ้าน เพื่อรักษาความเอกภาพของบทประพันธ์ ด้วยการนำเสนอทำนองหลักเพียงบางส่วนเท่านั้น และบรรเลงเฉพาะครั้งที่สองของการซ้ำเพลงเท่านั้นด้วยการกำหนดคำสั่ง "1st time tacet"

ตัวอย่างที่ 11 (ห้องที่ 129-133) การใช้ความคิดหลักคงที่

4.1.3 แนวคิดการประยุกต์ใช้สำเนียงพื้นบ้าน

ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดบรรยากาศและภาพของวิถีความเป็นพื้นถิ่นที่ผ่านประสบการณ์พบเห็น จึงมีการสอดแทรกแนวคิดการประยุกต์สำเนียงพื้นบ้านในบทประพันธ์ ทั้งนี้สำเนียงพื้นบ้านดังกล่าวนั้นมิได้หมายความถึงเฉพาะดนตรีเท่านั้น แต่หมายรวมถึงสำเนียงภาษาวิถีการดำเนินชีวิต ฯลฯ โดยผู้ประพันธ์ใช้วัตถุดิบเหล่านั้นถ่ายทอดผ่านรูปแบบจังหวะ การสร้างเนื้อดนตรีและเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี

1) การนับชีพจรจังหวะ (Pulse)

โดยทั่วไปนั้นการนับชีพจรจังหวะเป็นการนับหน่วยจังหวะใหญ่ในแต่ละห้องเพลง แต่สำหรับในบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์แบ่งการนับชีพจรจังหวะตามความยาวของประโยคเพลง โดยในบทประพันธ์มีความยาวไม่เท่ากัน โดยขึ้นอยู่กับใจความของแต่ละประโยคเพลง ดังในตัวอย่างที่ 12 แสดงช่วงนำ (Introduction) ของกระบวนที่ 1 ที่ต้องการถ่ายทอดภาพความสงบเงียบในยามรุ่งอรุณของเมืองตรังเค ด้วยลีลาเรียบง่ายอย่างบทเพลงพื้นบ้าน บทประพันธ์บรรเลงด้วยด้วยจังหวะที่สามารถยืดหน่วง (Sostenuto) ซึ่งหมายถึงเล่นโน้ตยาวหรือเต็มค่าตัวโน้ตมากกว่าปกติเล็กน้อย ทั้งนี้บทประพันธ์เขียนกำกับไว้ด้วยคำว่า “in one” โดยการให้นับเฉพาะจังหวะแรกของแต่ละห้องเพลง เพื่อให้นักดนตรีบรรเลงทำนองเพลงในลีลาจังหวะ (Beat) อย่างอิสระ แนวทำนองหลักนำเสนอด้วยกลุ่มเครื่องเป่าโดยเริ่มจากโอโบเพื่อเป็นตัวแทนของปี่ที่นิยมใช้บรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ แล้วค่อย ๆ เพิ่มแนวสอดประสานในแนวกลุ่มเครื่องลมไม้ ทำให้เนื้อดนตรีมีความซับซ้อนและหนาแน่นขึ้น

ตัวอย่างที่ 12 (ห้องที่ 1-7) การนับชีพจรจังหวะ

2) ดนตรีแปรแนว (Heterophony)

แนวดนตรีสร้างขึ้นโดยให้ความสำคัญในการดำเนินทำนองในแนวนอนมากกว่าในแนวตั้ง เป็นเนื้อดนตรีที่มีหลายแนว ซึ่งแนวต่าง ๆ นำเสนอแนวทำนองเดียวกันซึ่งมีการแปรทำนองอย่างอิสระซึ่งเป็นลักษณะที่พบในดนตรีตะวันออก ดังในตัวอย่างที่ 13 แสดงการบรรเลงร่วมกันของทั้งกลุ่มเครื่องเป่าและกลุ่มเครื่องสาย แต่ละแนวนำเสนอแนวทำนองที่มีทิศทางดำเนินเป็นอิสระต่อกันโดยมีโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นจังหวะพื้นฐาน ขณะเดียวกันกลุ่มเครื่องกระทบ ได้แก่ ทับโนรา และกลองบองโก บรรเลงลักษณะจังหวะขัด (Syncopation) แนวไวบราโฟนดำเนินแนวทำนองที่บรรเลงด้วยช่วงเสียงสูงต่ำสลับกันเพื่อให้เกิดสีสันเสียงที่น่าสนใจ

ตัวอย่างที่ 13 (ห้องที่ 94-97) ดนตรีแปรแนว

3) การเลียนสำนวนจังหวะหน้าทับ

หน้าทับเป็นรูปแบบจังหวะที่พบในดนตรีพื้นบ้าน ผู้ประพันธ์นำเสนอรูปแบบจังหวะในแนวเครื่องกระทบปรากฏอย่างสม่ำเสมอ เพื่อรักษาเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านในบทประพันธ์และจัดวางไว้ในตำแหน่งอย่างเหมาะสม ทั้งยังเป็นการรักษาองค์ประกอบของบทประพันธ์ ทั้งยังมีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน คือ ทับโนรา เป็นเครื่องกระทบที่ใช้ในดนตรีประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วยตัวกลอง 2 ใบ ที่มีลักษณะเสียงสูงต่ำแตกต่างกันมาใช้ในบทประพันธ์เพื่อให้ได้สีสัน และฆ้องคู่ ซึ่งประกอบด้วยตัวโหม่ง 2 ใบ ให้เสียงสูงและเสียงต่ำให้เอกลักษณ์สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นอกจากนั้นยังมีการใช้เครื่องกระทบตะวันตกมาบรรเลงเลียนแบบสำนวนจังหวะหน้าทับด้วยเทคนิควิธีการตีในตำแหน่งต่าง ๆ ของหน้ากลอง เช่น การตีขอบกลอง การตีตรงกลางหน้ากลอง ซึ่งแต่ละวิธีการตีนั้นสร้างสีสันเสียงที่แตกต่างอย่างชัดเจน รวมถึงการควบคุมลักษณะเสียง (Articulations) และความเข้มเสียง (Dynamics)

ในตัวอย่างที่ 14, 15 และ 16 แสดงรูปแบบจังหวะที่เลียนจังหวะหน้าทับ โดยผู้ประพันธ์พัฒนาจังหวะออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ นำเสนอในเครื่องกระทบตะวันตกซึ่งได้แก่ กลองบองโกและกลองทอม เครื่องกระทบพื้นบ้านคือ ทับโนรา และฆ้องคู่ สร้างความสนุกสนานให้บรรยากาศที่มีชีวิตชีวาของวิถีผู้คนพื้นถิ่นที่ยังคงไว้ซึ่งความเรียบง่าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

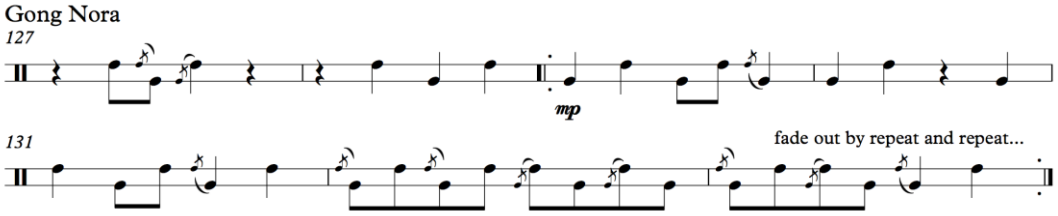
ตัวอย่างที่ 14 (ห้องที่ 81-90) การเลียนสำนวนจังหวะหน้าทับด้วยกลองบองโก

ตัวอย่างที่ 15 (ห้องที่ 35-49) การเลียนสำนวนจังหวะหน้าทับด้วยทับโนรา

ตัวอย่างที่ 16 (ห้องที่ 129-133) การเลียนสำนวนจังหวะหน้าทับด้วยกลองทอม

Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 17 แสดงจังหวะที่เลียนจังหวะการบรรเลงด้วยฆ้องคู่ในดนตรีประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ แม้ว่าฆ้องคู่นั้นมีเพียงระดับเสียงสูง – ต่ำ เท่านั้น แต่สามารถสร้างบรรยากาศของพื้นถิ่นภาคใต้ และเพิ่มสีสันให้กับบทประพันธ์ได้อย่างมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น



ตัวอย่างที่ 17 (ห้องที่ 127-131) การนำเสนอจังหวะบรรเลงด้วยฆ้องคู่

ผู้ประพันธ์นำเสนอจังหวะที่สร้างสรรค์จากจังหวะหน้าทับให้ปรากฏอยู่ตลอดทั้งกระบวนในตำแหน่งที่เหมาะสม เพื่อแสดงความเชื่อมความเชื่อมโยงของดนตรีในแต่ละกระบวน และแสดงเอกภาพของบทประพันธ์โดยรวม

4) การใช้เทคนิคการบรรเลงดนตรีแบบพื้นบ้านด้วยรูปแบบของดนตรีตะวันตก

บทประพันธ์สอดแทรกเทคนิคการบรรเลงที่ประยุกต์การบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านนำเสนอผ่านเทคนิคการบรรเลงแบบตะวันตก ผู้ประพันธ์เลียนลีลาของดนตรีพื้นบ้านเพื่อสร้างบรรยากาศและถ่ายทอดสำเนียงดนตรีผ่านแง่มุมดนตรีตะวันตก ตัวอย่างที่ 18 แสดงการใช้โน้ตสะบัด (Grace note) ซึ่งเป็นเทคนิคที่พบในการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ที่เรียกเทคนิคนี้ว่า การพรมนิ้ว เป็นการประดับประดาแนวทำนองให้มีลีลาเสียงที่อ่อนช้อย โหยหวน ผู้ประพันธ์เลือกใช้โน้ตเคียง (Neighboring tone) เป็นโน้ตประดับแนวทำนองหลัก ซึ่งกลุ่มโน้ตประดับเหล่านั้นมักจะปรากฏอยู่ในจังหวะเบา เพื่อคงความชัดเจนให้กับแนวทำนองหลักเป็นสำคัญ และไม่เพียงแต่ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเท่านั้น ยังสามารถใช้เทคนิคนี้ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ซึ่งให้ลีลาและสีสันเสียงที่แตกต่างจากเครื่องเป่า ดังในตัวอย่างที่ 19 แสดงให้เห็นจุดร่วมของดนตรีต่างวัฒนธรรมที่สามารถถ่ายทอดผ่านในอีกรูปแบบวัฒนธรรมดนตรี ทั้งยังคงไว้ซึ่งบทบาทที่มีคุณค่าอย่างโดดเด่น

ตัวอย่างที่ 18 (ห้องที่ 35-37) การใช้โน้ตสะบัดในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า

ตัวอย่างที่ 19 (ห้องที่ 41-43) การใช้โน้ตสะบัดในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย

ผู้ประพันธ์ยังคงใช้แนวคิดของการใช้โน้ตประดับในการสร้างแนวทำนอง โดยการนำโน้ตประดับเหล่านั้นนำเสนอในจังหวะหนักและเน้นกลุ่มโน้ตประดับเหล่านั้นอย่างชัดเจนด้วยลีลาความหนักแน่น และความน่าติดตาม เพื่อสร้างความต่อเนื่องของบทประพันธ์ระหว่างจุดซ้อม A เข้าสู่จุดซ้อม B

5) การใช้เทคนิคเสียงค้าง (Drone)

เทคนิคเสียงค้างปรากฏทั่วไปในดนตรีพื้นบ้านตะวันออก เป็นการนำเสนอเสียงโหนยาวหรือเสียงที่ซ้ำ ๆ กัน ทำให้ดนตรีมีลีลาที่ค่อนข้างนิ่ง ไม่แสดงการเคลื่อนตัวของดนตรีหรือจังหวะของดนตรีที่ชัดเจน ตัวอย่างที่ 20 แนวทำนองนำเสนอในแนวกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ ในลักษณะโน้ตสะบัดที่ตามด้วยโน้ต A ลากยาวสอดรับกันระหว่างแนว ทำให้ภาพรวมของดนตรีในช่วงนี้ปรากฏเสียงโน้ต A ต่อเนื่องกันอย่างไม่ขาดตอนซึ่งเป็นการนำเสนอเทคนิคเสียงค้างในอีกวิธีหนึ่ง ในขณะเดียวกันเป็นการขยายโน้ตสำคัญ (โน้ต A) ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องการสร้างความเคลื่อนไหวให้เกิดขึ้นภายใต้ความนิ่งสงบของเสียงค้างเหล่านั้น ในขณะที่ดนตรีที่ดำเนินไปเรื่อย ๆ ทำให้เกิดเสียงประสานที่ประกอบเป็นคอร์ดเอดิมินิชท์ (A Diminished Chord) ปรากฏโน้ตตัว A, C#, E สอดประสานกัน ทำให้ดนตรีในช่วงนี้ให้ความรู้สึกลึกลับน่าค้นหา

ตัวอย่างที่ 20 (ห้องที่ 35-37) การใช้เทคนิคเสียงค้างในกลุ่มเครื่องเป่า

ผู้ประพันธ์กำหนดให้กลุ่มเครื่องสายดำเนินขั้นคู่แปด (โน้ต D) ทำหน้าที่เป็นเสมือนเสียงประสานที่สนับสนุนทำนองที่นำเสนอในกลุ่มเครื่องเป่า ดังแสดงในตัวอย่างที่ 21 แนวไวโอลินและเชลโลลากเสียงยาวค้างไว้ในลักษณะที่ห่างกันเป็นช่วงคู่แปด นอกจากนั้นยังใช้เทคนิคเสียงค้างควบคู่กับออสตินาโต (Ostinato) ซึ่งบรรเลงในแนวไวบราโฟน เทคนิคทั้งสองนี้เป็นเทคนิคที่พบได้ในดนตรีพื้นบ้าน

ตัวอย่างที่ 21 (ห้องที่ 113-116) การใช้เทคนิคเสียงค้างในแนวเครื่องสาย

4.1.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ในกระบวนนี้ เป็นแบบตอนเดียวมีเนื้อความจบในตัวเอง โดยแบ่งดนตรีออกเป็นตอน ๆ ตามเนื้อหาของดนตรีที่มีความแตกต่างกัน แต่ละตอนสร้างภาพบรรยากาศและอารมณ์ที่มีความแตกต่างแต่ก็ยังคงไว้ซึ่งความต่อเนื่องของเนื้อหาดนตรี เล่าเรียงเรื่องราวของดินแดนถิ่นใต้ เนื้อหาดนตรียังบรรยายถึงวิถีความเป็นอยู่ที่แสนธรรมดาและเรียบง่าย ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้แบ่งการวิเคราะห์บทประพันธ์ออกเป็นจุดซ้อมต่าง ๆ ดังนี้

ช่วงนำ (Introduction)

บทประพันธ์เริ่มต้นด้วยความรู้สึกของความสงบเงียบยามรุ่งอรุณ ในลีลาแบบหน่วงจังหวะ (Sostenuto) ด้วยอัตราความเร็ว 46 จังหวะต่อนาที เปรียบกับบรรยากาศรอบตัวที่ยังคงหยุดนิ่งจมดิ่งอยู่ในความหลับใหลและไร้ซึ่งความเคลื่อนไหวใด นำเสนอทำนองหลักด้วยโอโบ ในระดับเสียงเบาปานกลาง (*mp*) โดยมีฮอร์นและเชลโลบรรเลงเสียงยาวต่อเนื่องในระดับเสียงเบามาก (*pp*) ต่อมาในห้องที่ 5 คลาริเน็ตเริ่มเข้ามาบรรเลงสอดประสานในลักษณะโน้ตเสียงยาว ตามด้วยบาสซูน ฟลูต

และไวโอลิน ตามลำดับ แต่ในขณะเนื้อดนตรีที่ค่อนข้างนิ่งสงบนั้น มีเสียงแห่งไม้ที่บรรเลงเป็นเสียงประกอบที่ไม่ได้สร้างรูปแบบของจังหวะใด ๆ เพื่อสร้างบรรยากาศของเสียงหรีดหริ่งเรไรที่ปรากฏขึ้นอย่างอิสระ ดังในตัวอย่างที่ 22

ตัวอย่างที่ 22 (ห้องที่ 1-5) การสร้างบรรยากาศดนตรีในช่วงนำ

เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 12 ปรับจังหวะให้เร็วขึ้นเล็กน้อยเป็นอัตราความเร็ว 66 จังหวะต่อนาที ในช่วงนี้ดนตรีเริ่มมีจังหวะที่ชัดเจนมากขึ้น สร้างความน่าสนใจติดตามด้วยเทคนิคการรัวโน้ต (Tremolo) ในแนวทิมปานีและแทมแทม (Tam-tam) ในลีลาการเน้นเสียง (Accent) นั้น ใช้เสียงดังมากและเบามากทันที (*ffpp*) เพื่อสร้างมิติให้กับดนตรีก่อนนำเสนอแนวทำนองใหม่ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในห้องที่ 14 นำเสนอแนวทำนองหลักในกลุ่มเครื่องลมไม้ เริ่มบรรเลงในระดับเสียงเบามาก (*ppp*) ไปสู่ระดับเสียงดังปานกลาง (*mp*) การสอดประสานกันระหว่างแนว สร้างความหนาแน่นให้กับเนื้อดนตรี ทั้งยังมีการใช้เทคนิควิบราโต (Vibrato) ในโน้ตค้างที่ลากยาวเพื่อเลียนเสียงของลีลาดนตรีพื้นบ้าน จังหวะค่อย ๆ พัฒนารูปแบบจังหวะให้มีความซับซ้อนยิ่งขึ้น การนำเสนอสลับกับกลุ่มเครื่องกระทบที่บรรเลงในอีกรูปแบบจังหวะหนึ่งนับได้ว่าเป็นการประชันกันของกลุ่มเครื่องดนตรีด้วยเช่นกัน

จุดซ้อม A

ในจุดซ้อม A นั้นยังคงอัตราความเร็วไว้ที่ 66 จังหวะต่อนาที แต่แตกต่างด้วยเนื้อหาดนตรีที่มีความซับซ้อนขึ้น โดยทุกแนวเครื่องดนตรีมีบทบาทสำคัญเท่ากันแต่แตกต่างไปตามหน้าที่ นั่นคือกลุ่มเครื่องลมไม้นำเสนอแนวทำนองหลัก กลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่สอดประสานเสียง ในขณะที่กลุ่มเครื่อง

กระทบแสดงจังหวะที่พัฒนาจากจังหวะพื้นบ้าน รวมถึงการสร้างเสียงด้วยเทคนิคพิเศษเพื่อสร้างมิติทางดนตรีให้กับบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการรัวโน้ตในแนวทิมปานี ทำให้เกิดเสียงที่มีสีสันและสร้างดนตรีที่มีมิติเฉพาะเพื่อให้บทประพันธ์เกิดความน่าสนใจ รู้สึกถึงการนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงและชวนให้น่าติดตาม

นอกจากนั้นแล้ว การพัฒนาทำนองในช่วงนี้พัฒนาด้วยเทคนิคการเลียนแบบอิสระ (Free imitation) ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้หน่วยจังหวะย่อยเอก (Rhythmic motif) ซึ่งเป็นรูปแบบกลุ่มโน้ตที่สำคัญ โดยมีวิธีการนำเสนอในทิศทางการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน ดังในตัวอย่างที่ 23 (ห้องที่ 40 - 43) กลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ที่ตามด้วยโน้ตยาวในแนวคลาริเน็ตในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 40 บรรเลงอีกครั้งในแนวฟลูตด้วยการเลียนรูปแบบกลุ่มจังหวะในแนวคลาริเน็ต แต่นำเสนอการเคลื่อนทำนองในทิศทางลง (Down motion) ปรากฏต่อมาในแนวโอโบที่เคลื่อนทำนองทิศทางขึ้นซึ่งเป็นทิศทางตรงกันข้าม (Up motion)

ตัวอย่างที่ 23 (ห้องที่ 40-42) การเคลื่อนทำนองในทิศทางต่าง ๆ

ช่วงท้ายของจุดซ้อม A สร้างเนื้อดนตรีที่มีความหนาแน่นเพิ่มขึ้น ด้วยการสร้างรูปแบบจังหวะที่มีความซับซ้อนในทุกแนวเครื่องดนตรีโดยในแนวฟลูต คลาริเน็ต บาสซูน บรรเลงกลุ่มโน้ตเจ็ดพยางค์ (Septuplet) และสร้างความเข้มข้นด้วยการใช้ระดับเสียงดัง (*f*) ร่วมกับการใช้เครื่องหมายเน้นเสียง ผู้ประพันธ์ให้แนวไวโอลินบรรเลงแนวทำนองต่อเนื่องในช่วงเสียงสูงและเน้นเสียงเพื่อส่งเข้าท่อนต่อไปที่มีระดับเสียงดัง

จุดซ้อม B

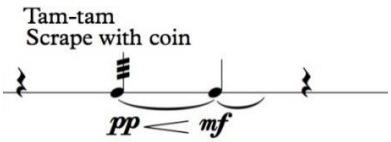
ดนตรีในช่วงนี้ยังคงอัตราความเร็วเดิมแต่สร้างเนื้อดนตรีที่ใช้วัตถุดิบที่พัฒนาจากจุดซ้อม A เริ่มต้นด้วยการนำเสนอแนวทำนองในแนวฟลูต โอโบ คลาริเน็ต และบาสซูน ตามลำดับ รวมถึงกลุ่มเครื่องสายด้วยเช่นกัน โดยมีแนวฮอร์นบรรเลงสนับสนุนให้เกิดเสียงประสาน ทำให้เนื้อดนตรีมีความหนาแน่นไม่แตกต่างจากท่อนก่อนหน้า แต่มีการพัฒนารูปแบบของกลุ่มจังหวะให้มีความซับซ้อนขึ้น

จากเดิมโดยใช้กลุ่มโน้ตสามพยางค์มาเป็นโน้ตเขบ็ตสองขั้น (Sixteenth note) มีการใช้โน้ตห้าพยางค์ (Quintuplet) รวมถึงโน้ตเขบ็ตสามชั้นอีกด้วย นำเสนอสลับไปมาระหว่างแนวเป็นผลให้เกิดความซับซ้อนทางจังหวะมากขึ้น แต่ก็ยังคงโครงสร้างของแนวทำนองเดิมอยู่ โดยมีแนวไวบราโฟนบรรเลงทำนองด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ ซึ่งสร้างแนวทำนองที่โดดเด่นในมิติของจังหวะได้ค่อนข้างชัดเจน ดังปรากฏในในตัวอย่างที่ 24

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 24 (ห้องที่ 55-56) ลักษณะเนื้อดนตรีในจุดซ้อม B

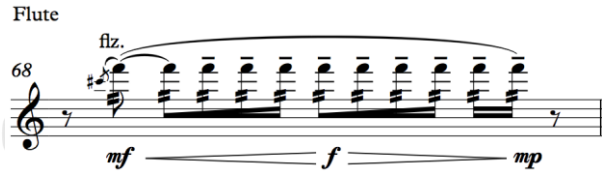
ผู้ประพันธ์มีความคิดที่ต้องการเตรียมเพื่อนำเข้าสู่ท่อนต่อไปโดยการคั่นกลางระหว่างท่อนด้วยการบรรเลงเดี่ยวของกลุ่มเครื่องกระทบ ช่วงท้ายของจุดซ้อม B จึงเน้นความสำคัญไปที่แนวเครื่องกระทบซึ่งเป็นการปรากฏเครื่องกระทบในบทประพันธ์ แบบครบทุกชนิดครั้งแรก ซึ่งได้แก่ ไวบราโฟน บองโก ทับโนรา ฆ้องคู่ รวมถึงแทมแทม เพื่อสร้างสีสันเสียงด้วยเทคนิคพิเศษโดยการใช้เหรียญขูด ดังตัวอย่างที่ 25



ตัวอย่างที่ 25 (ห้องที่ 62) การใช้เทคนิคการบรรเลงแทมแทมด้วยการใช้เหรียญขูด

จุดซ้อม C

จุดซ้อม C มีเนื้อดนตรีที่มีลักษณะบางลงกว่าช่วงก่อนหน้านี้อย่างชัดเจน แนวทำนองหลักยังคงนำเสนอในกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องสายเป็นหลัก แต่มีการสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงพิเศษในแนวฟลูตด้วยเทคนิคการรัวลิ้น (Flutter tongue) ดังในตัวอย่างที่ 26 ซึ่งเป็นเทคนิคที่สร้างสีสันเสียงที่มีความโดดเด่นพร้อม ๆ กับการค่อย ๆ เพิ่มระดับความดังจากความดังปานกลาง *(mf)* ไปจนถึงดัง แล้วลดลงมาเหลือเบาปานกลาง *(mp)* ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างสีสันให้กับช่วงนี้ด้วยกลุ่มเสียงกัด (Cluster tone) โดยกำหนดให้ไวบราโฟนบรรเลงขั้นคู่เจ็ดไมเนอร์ (Minor 7^{th}) ซึ่งเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างในลักษณะเน้นหน่วงจังหวะ (Tenuto) ด้วยความดังที่แตกต่างกันในทุกตัวโน้ต โดยมีตั้งแต่ระดับของเสียงเบา *(p)* เบาปานกลางไปจนถึงเสียงดัง ร่วมกับเทคนิคการรัวโน้ตในแนวทิมปานีที่เริ่มด้วยระดับเสียงเบามาก *(pp)* ไปจนถึงระดับความดังปานกลางและลดลงมาเบาปานกลาง ทั้งนี้การให้ความสำคัญกับระดับความเข้มเสียงสร้างมิติที่น่าสนใจให้กับบทประพันธ์



ตัวอย่างที่ 26 (ห้องที่ 68) การใช้เทคนิครัวลิ้นในแนวฟลูต

ช่วงท้ายของจุดซ้อม C เริ่มนำเสนอทำนองในกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น ซึ่งสลับล้อกันระหว่างแนว จากนั้นสร้างเนื้อดนตรีที่กระชั้นขึ้นจากการสร้างความตึงเครียด (Tension) ให้กับดนตรีในช่วงนี้ด้วยเทคนิคหลากจังหวะดังกล่าวข้างต้น รวมถึงการค่อย ๆ เพิ่มเสียงให้ดังขึ้นทีละน้อย (Crescendo) จากเสียงเบา *(p)* ไปจนถึงเสียงดัง *(f)* ระดับความเข้มเสียงที่มีความแตกต่างกันมากนั้นจึงสร้างมิติให้กับดนตรีอย่างน่าดึงดูดใจ

จุดซ้อม D

บทประพันธ์เปลี่ยนมาใช้อัตราจังหวะช้าพอประมาณ (Adagio) ในความเร็ว 72 จังหวะต่อนาทีเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกสนุกสนานมีชีวิตชีวา นำด้วยโน้ต C และ D บรรเลงเป็นลักษณะขั้นคู่แปดในแนวไวบราโฟน เพื่อเน้นเสียงที่ให้สำเนียงแบบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ฟลูตและคลาริเน็ตนำเสนอทำนองหลักด้วยช่วงเสียงที่ห่างกันช่วงคู่แปด สอดประสานกันอย่างลงตัว ตามด้วยแนวโอโบและบาสซูน โน้ตที่ใช้บรรเลงในแนวทำนองในช่วงนี้ ประกอบด้วยโน้ต D, E, G และ A ซึ่งเป็นโน้ตที่มีโครงสร้างเดียวกับบันไดเสียงเพนตาโทนิก แนวทำนองในช่วงนี้จึงให้เสียงที่มีความเป็นตะวันออกอย่างชัดเจน

นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกลีลาการบรรเลงที่เลียนวิถีถิ่นอย่างการกรีดยาง ในแนวกลุ่มเครื่องสายห้องที่ 84-86 ดังในตัวอย่างที่ 27 แนวไวโอลินบรรเลงโดยการใช้คันชักสีด้วยน้ำหนักที่มากกว่าปกติ (Exaggarate bow pressure) ร่วมกับลีลาการเน้น (Accent) เพื่อสร้างเสียงที่มีความหนักแน่น เฉียบคม บรรเลงร่วมกับเทคนิคการดีดสายในแนวเชลโล

ตัวอย่างที่ 27 เลียนวิถีถิ่น (การกรีดยาง)

ต่อมาในห้องที่ 89 เป็นต้นไป ใช้เทคนิคการประพันธ์ด้วยการผสมผสานระหว่างวัตถุดิบที่เคยเสนอไปแล้วในช่วงจุดซ้อม A, B และ C กับแนวทำนองในบันไดเสียงเพนตาโทนิกที่ปรากฏในช่วงแรกของจุดซ้อม D ถูกนำกลับมาใช้อีกครั้ง ซึ่งสร้างสีสันที่แปลกใหม่ให้กับบทประพันธ์ได้อย่างน่าสนใจ โดยทุกแนวมีความสำคัญในการทำหน้าที่นำเสนอทำนองหลัก

ช่วงท้ายของจุดซ้อม D มีการสอดแทรกโน้ตที่กำหนดไว้ให้นักดนตรีบรรเลงด้วยอัตราจังหวะลัก (Rubato) โดยมีอัตราความเร็วไม่เคร่งครัด ถึงแม้เป็นเพียงประโยคสั้น ๆ แต่สามารถสร้างเนื้อดนตรีที่มีความยืดหยุ่นของจังหวะได้เพื่อสื่อถึงความรู้สึกของดนตรีพื้นบ้าน ดังแสดงในตัวอย่างที่ 28 ประโยคเพลงที่บรรเลงด้วยลีลาซึ่งผู้ประพันธ์ใช้เครื่องหมายหน่วงจังหวะ (Tenuto) ควบคู่กับความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ เริ่มจากความดังปานกลางขยายให้ดังขึ้น จากนั้นลดความเข้มเสียงเบาลงทีละน้อยในช่วงท้ายประโยค

ตัวอย่างที่ 28 (ห้องที่ 106-107) การใช้เทคนิคเพื่อสร้างความยืดหยุ่นให้กับดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุดซ้อม E

ช่วงสุดท้ายของกระบวนยังคงอัตราจังหวะความเร็วเท่าเดิม ผู้ประพันธ์ต้องการนำบรรยากาศที่ปรากฏในช่วงต้นของบทประพันธ์กลับมาอีกครั้ง จึงมีการนำเสนอดนตรีในลีลาเงียบสงบด้วยเนื้อดนตรีที่มีความเบาบาง ซึ่งตรงกันข้ามกับช่วงก่อนหน้าของบทประพันธ์อย่างชัดเจน ส่งผลต่อความเข้มเสียงด้วยเช่นกันที่เบาลงอย่างมาก เริ่มนำเสนอแนวทำนองในแนวไวบราโฟนสอดแทรกด้วยเสียงของแท่งไม้ โดยมีการควบคุมลักษณะเสียงที่สร้างมิติให้กับทำนอง สร้างการเน้นเสียงในจังหวะเบาสลับกับการใช้เครื่องหมายโยงเสียง (Slur) เป็นผลให้ดนตรีในช่วงนี้มีชีพจรจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ แนวไวโลอินและเชลโลบรรเลงโน้ตตัว D ในช่วงเสียงที่ต่างกันสองช่วงคู่แปดด้วยความเบาอย่างมาก *(ppp)* ต่อเนื่องกันเป็นเสียงค้าง ทำให้เกิดเสียงประสานที่มีความเบาบางสนับสนุนให้แนวทำนองมีความโดดเด่น ในขณะเดียวกันกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงแนวทำนองอีกทำนองหนึ่ง โดยนำเสนอทีละแนวเครื่องดนตรี เพื่อรักษาเนื้อดนตรีให้ยังคงมีความเบาบาง

ตัวอย่างที่ 29 ในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 119 กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงแนวทำนองพร้อมกันเป็นผลทำให้เนื้อดนตรีในช่วงนี้มีหนาแน่นขึ้น รับด้วยกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงเป็นแนวเสียงประสาน เสริมด้วยทิมปานีที่บรรเลงเทคนิคการรัวโน้ตด้วยการเน้นเสียงดังแล้วเบาลงทันที *(sfp)* เพื่อสร้างแนวทำนองในช่วงนี้ให้มีความรู้สึกหนักแน่น และมีการใช้กลุ่มโน้ตที่ไม่มีความซับซ้อน ขณะเดียวกันนั้นแนวไวบราโฟนยังคงบรรเลงทำนองเดิมแต่เพิ่มความดังให้ดังขึ้น

ตัวอย่างที่ 29 (ห้องที่ 119-122) การสร้างความหนาแน่นของเนื้อดนตรี

ส่วนท้าย (Coda)

นำเข้าสู่การประชันกันระหว่างเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องกระทบ ซึ่งผู้ประพันธ์เลือกใช้กลองทอม (Tom-toms) ซึ่งเป็นเครื่องกระทบที่ไม่ระบุระดับเสียง (Non-pitched percussion) มีเพียงเสียงสูงต่ำของกลอง 4 ใบ ร่วมกับบองโก แท่งไม้ และทับโนรา บรรเลงร่วมกันในรูปแบบของกลุ่มจังหวะที่มีความเฉพาะในแต่ละเครื่องดนตรี ในช่วงนี้เป็นการเปิดโอกาสให้นักดนตรีบรรเลงด้วยอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งผู้ประพันธ์เชื่อว่าจะสร้างให้ช่วงสุดท้ายของกระบวนนี้จบลงด้วยความสนุกสนาน

และถ่ายทอดจังหวะที่พัฒนาจากดนตรีพื้นบ้านเหล่านี้ไปยังผู้ฟังให้เข้าถึงและสัมผัสได้ นอกจากนั้นยังปรากฏแนวทำนองแรกที่นำเสนอในช่วงต้นของบทประพันธ์อีกครั้งในลักษณะการย่อส่วนจังหวะ (Diminution) โดยให้ความยาวเหลือเพียงครึ่งเดียวแต่ยังคงรักษาระดับเสียงเดิมของทำนองไว้ให้ผู้ฟังได้ระลึกถึงบรรยากาศในช่วงต้นอีกครั้ง

4.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 มหานคร: ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล (Maha Nakhon: The Magical Chaos)

ผู้ประพันธ์เลือกใช้แนวทางการประพันธ์ในกระบวนที่ 2 นี้ให้มีความแตกต่างกับกระบวนอื่นทั้งในเนื้อหาดนตรี รูปแบบการนำเสนอเพื่อเปลี่ยนฉากบรรยากาศ ทั้งยังเพิ่มอรรถรสให้กับบทประพันธ์เพลงโดยรวม ด้วยมีความเชื่อว่ารูปแบบของการประพันธ์มีผลต่อการกำหนดทิศทาง กระตุ้นจินตนาการ รวมถึงด้านการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกและการรับรู้ของผู้ฟัง

4.2.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์

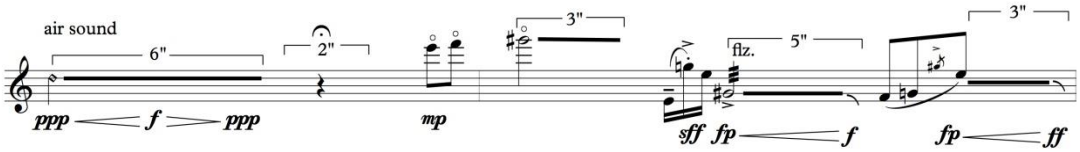
ในกระบวนที่ 2 นี้มีรูปแบบบทประพันธ์เพลงชุดสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก (Suite for Chamber Ensemble) ประกอบด้วยเพลงสั้น ๆ จำนวน 5 บท แต่ละบทมีเอกลักษณ์เฉพาะที่บรรยายถึงอารมณ์ต่าง ๆ ที่ประสบภายในจิตใจของผู้คนในมหานครเมืองใหญ่ ภายใต้ความวุ่นวาย ความเร่งรีบและแข่งขัน ในขณะเดียวกันก็ต้องเผชิญกับความเงียบงัน ความเหงา และความหวาดกลัว ความเป็นจริงบางประการทางสังคมกลายเป็นเงื่อนไขต่อการดำเนินชีวิต อย่างไรก็ตามท่ามกลางวิถีในมหานครนั้นยังคงปรากฏความงดงามที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างความต่างของความหลายในวัฒนธรรม ผู้คนจากหลากหลายภูมิภาคที่ย้ายถิ่นฐานเข้ามาตั้งรกรากในเมืองหลวง ทำให้เกิดวัฒนธรรมที่ผสมผสานกันอย่างลงตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ประพันธ์เชื่อว่าดนตรีนั้นมีหน้าที่ในการส่งต่อและถ่ายทอด บทประพันธ์เพลงกระบวนนี้จึงประพันธ์ขึ้นโดยใช้เทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย ซึ่งเทคนิคการประพันธ์นั้นเป็นไปในรูปแบบดนตรีร่วมสมัยที่เปิดพื้นที่ให้สำหรับการตีความ และเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสารกับผู้ฟังเพื่อถ่ายทอดมุมมองในฐานะคนนอกพื้นที่ด้วยการแสดงที่มาของเสียงที่มาจากภายในจิตใจ ความสัมพันธ์ของสภาวะแวดล้อมที่หล่อหลอมและครอบงำจิตใจให้เกิดความยุ่งยากและสับสน ทั้งยังมีการใช้ดนตรีประกอบบรรยากาศเพื่อให้บทประพันธ์มีความน่าสนใจยิ่งขึ้น สร้างให้เกิดการสื่อสารที่มีประสิทธิภาพสามารถสื่อความหมายได้ตรงประเด็นและเข้าถึงความรู้สึกอย่างลึกซึ้ง

1) แนวคิดดนตรีเสี่ยงทาย (Aleatory music)

ดนตรีเสี่ยงทาย เป็นแนวคิดดนตรีในศตวรรษที่ 20 เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่มีการกำหนดเงื่อนไขเพื่อให้นักดนตรีแสดงไปตามคำสั่งนั้น โดยการกำหนดไว้อย่างกว้าง ๆ ให้นักดนตรีมีอิสระในการบรรเลงตามเงื่อนไขที่กำหนด การเลือกองค์ประกอบของดนตรี ในตัวอย่างที่ 30 แสดงให้เห็นการใช้ดนตรีเสี่ยงทายโดยกำหนดเงื่อนไขโดยใช้กรอบของเวลาเป็นวินาที ซึ่งไม่มีการกำหนดความสั้นยาวของโน้ตด้วยค่าโน้ตชนิดต่าง ๆ ทั้งยังไม่มีการกำหนดเส้นกั้นห้องหรืออัตราความเร็ว ให้อิสระกับนักดนตรีในการบรรเลงอย่างเต็มที่ ดนตรีช่วงนี้กำหนดให้ฟลูตบรรเลงด้วยวิธีการกดลิ่มนิ้วแบบสุ่มโดยผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้โน้ตใดก็ได้ ไม่ต้องปรากฏระดับเสียง ทั้งนี้ยังมีการรักษาทิศทางของกลุ่มโน้ตเหล่านั้นตามเวลาที่กำหนด ในอีกแง่หนึ่งนั้น ผู้ประพันธ์กำหนดความยาวของโน้ตด้วยการประมาณเวลาเป็นหน่วยวินาทีเพื่อเลียนห้วงจังหวะของความคิด เนื่องจากบทประพันธ์ในกระบวนนี้มีแนวคิดหลักในการประพันธ์เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกอันเกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมดาของมนุษย์ ด้วยความเชื่อว่าความรู้สึกนึกคิดนั้นมีความสัมพันธ์กับเวลาอย่างเป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน



ตัวอย่างที่ 30 (Maha Nakhon I)
การใช้ดนตรีเสี่ยงทายโดยกำหนดเงื่อนไขโดยใช้กรอบของเวลาเป็นวินาที

4.2.2 แนวคิดการจัดระบบเสียงของบทประพันธ์เพลง

ระบบเสียงในกระบวนนี้มีการพัฒนาในรูปแบบที่หลากหลาย เนื่องจากกระบวนนี้ประกอบด้วยบทเพลงเดี่ยวจำนวน 5 บท เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาและบริบทของแต่ละบท การเลือกใช้เสียงในแต่ละบทจึงมีการพัฒนาที่มีรูปแบบเฉพาะ สร้างให้แต่ละบทมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันไปตามอัตลักษณ์และความหมายที่ต้องการสื่อสาร

1) เทคนิคการขยายโน้ตสำคัญ

โน้ตสำคัญที่ปรากฏในบทประพันธ์เพลงนั้น มิได้หมายถึงโมดหรือบันไดเสียงสำหรับทั้งบทเพลง แต่เป็นโน้ตสำคัญที่ใช้ในประโยคเพลงบางช่วงเพื่อต้องการให้เกิดความสอดคล้องกับบริบทของดนตรีในช่วงนั้น

ตัวอย่างที่ 31 แสดงแนวทำนองในแนวคลาริเน็ต (Maha Nakorn II) ที่เน้นเสียง G# เริ่มต้นประโยค และมีการประดับประดาด้วยกลุ่มโน้ตรูปแบบต่าง ๆ คั่นระหว่างประโยค โดยมีการนำเสนอโน้ต G# ซ้ำกันถึง 6 ครั้ง (แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) โดยมีการใช้เครื่องหมายเน้นเสียงใน 5 ครั้งสุดท้าย และมีการเลือกใช้ความเข้มเสียงรวมถึงการควบคุมเสียงอย่างหลากหลาย

ตัวอย่างที่ 31 (ห้องที่ 1-7) Maha Nakhon II การขยายโน้ตสำคัญในแนวคลาริเน็ต

4.2.3 แนวคิดการสร้างเนื้อดนตรี และการพัฒนาบทประพันธ์เพลง

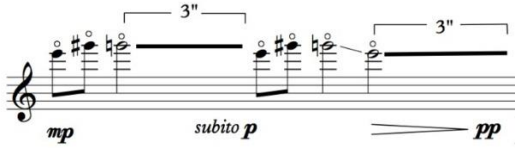
บทประพันธ์เพลงในกระบวนนี้ใช้ประโยชน์ของมิติของสีสันเสียงอย่างมีบทบาทสำคัญมากกว่าระดับเสียงหรือรูปแบบจังหวะ สีสันเสียงจึงเป็นองค์ประกอบหลักในการพัฒนาบทประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์จึงนำเทคนิคการบรรเลงด้วยวิธีการต่าง ๆ มาใช้ในบทประพันธ์

1) การผสมผสานเทคนิคในการบรรเลง

ในกระบวนนี้เน้นการสร้างสรรค์ให้เกิดสีสันเสียงที่มีความแปลกใหม่ด้วยเทคนิคการบรรเลงในดนตรีศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นเทคนิคที่ไม่ใช่ขนบวิธีของเครื่องดนตรีนั้น ๆ (Extended technique) เสียงที่ได้จึงเป็นเสียงที่มีเอกลักษณ์ชัดเจน ผู้ประพันธ์ต้องการให้บทประพันธ์ในกระบวนนี้ มีเนื้อหาที่แตกต่างไปจากกระบวนอื่น เพื่อเปิดอิสระให้กับดนตรีและจินตนาการของผู้ฟัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

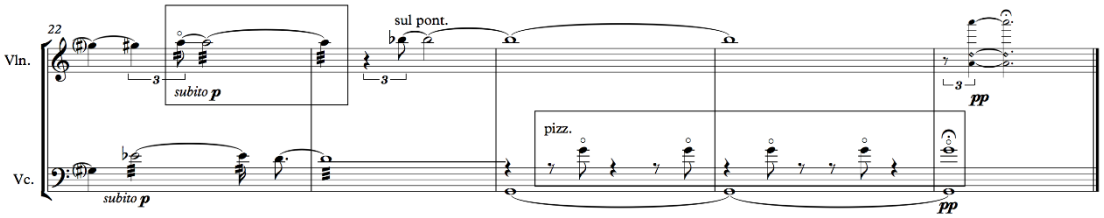
ผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคการประพันธ์ โดยเลือกผสมผสานเทคนิคการบรรเลงใหม่ที่แตกต่างจากแบบขนบนิยม เพื่อสร้างเสียงที่เหมาะสมในการสื่อความหมายของเนื้อหาดนตรีในช่วงนั้น ๆ เป็นพิเศษ ดังตัวอย่างที่ 32 แสดงเทคนิคการบรรเลงในแนวฟลูตที่มีการบรรเลงด้วยเสียงแบบ ฮาร์โมนิกส์ (Harmonics) ที่ให้เสียงค่อนข้างไม่ชัดเจน มีเสียงลมผสมอยู่ในเนื้อเสียง เสียงพร่าแหบสื่อถึงจิตวิญญาณที่ล่องลอยไร้ที่ยึดเหนี่ยว



ตัวอย่างที่ 32 (Maha Nakhon I) การบรรเลงด้วยเสียงแบบฮาร์โมนิกส์ในแนวฟลูต

ต่อด้วยการนำเสนอเสียงฟลูตที่มีความหนักแน่นด้วยเครื่องหมายเน้นเสียงทันที ร่วมกับเสียงดังมาก *(sff)* เพื่อความรู้สึกของความหนักแน่นและมั่นคง เทคนิคการรัวลิ้น (Flutter tonguing) ในระดับความดังแล้วเบาทันที จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มความดังขึ้นทีละน้อยพร้อมกับการหมุนเครื่องออกนอกตัวผู้เล่นเพื่อให้ได้เสียงที่เพี้ยนต่ำลงในช่วงหางเสียงของโน้ตตัวสุดท้าย

เช่นเดียวกันกับในบทประพันธ์ Mahanakorn III ดังในตัวอย่างที่ 33 แสดงการใช้เทคนิคการบรรเลงของแนวไวโอลินและเชลโล โดยในขณะที่เชลโลบรรเลงเทคนิคการรัวโน้ต ไวโอลินก็บรรเลงด้วยเทคนิคการรัวโน้ตในเสียงแบบฮาร์โมนิกส์ปลอม (Artificial harmonics) (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ในความเข้มเสียงเบาซึ่งให้เสียงของขั้นคู่ที่มีความเบาบาง แนวไวโอลินในห้องถัดไปบรรเลงด้วยเทคนิคการสีแบบใกล้หย่อง (Sul ponticello) ในขณะที่แนวเชลโลบรรเลงด้วยเทคนิคการใช้คันชักสีร่วมกับการดีดสายด้วยเสียงแบบฮาร์โมนิกส์ปลอมไปด้วยกัน (แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) และจบลงด้วยเสียงแบบฮาร์โมนิกส์ธรรมชาติ (Natural harmonics) ในแนวไวโอลิน



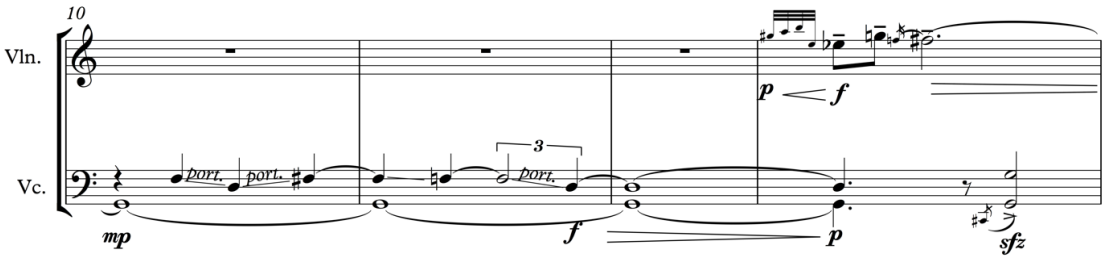
ตัวอย่างที่ 33 (Maha Nakhon III ห้องที่ 22-26) การบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ ในกลุ่มเครื่องสาย

2) การใช้เทคนิคการรูดเสียง (Glissando)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เทคนิคการรูดเสียง เป็นการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยเคลื่อนจากเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่งอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดเสียงที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน ซึ่งไม่ค่อยปรากฏในดนตรีตะวันตกที่มีการเทียบเสียงมาตรฐาน

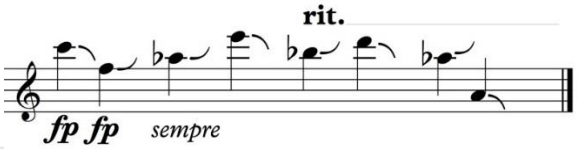
ตัวอย่างที่ 34 แสดงการใช้เทคนิคการรูดเสียงในแนวเชลโล โดยยังคงบรรเลงโน้ตตัว G ค้างไว้ควบคู่ไปด้วยกันในลักษณะคล้ายการบรรเลงแบบการกดนิ้วควบสองสาย (Double stops) ลักษณะเทคนิคดังกล่าวทำให้เกิดขึ้นคู่เสียงที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน ให้ความรู้สึกถึงเอกลักษณ์ของเสียงดนตรีตะวันออก



ตัวอย่างที่ 34 (Maha Nakhon III ห้องที่ 10-13)
การบรรเลงแบบการกดนิ้วควบสองสายควบคู่กับการรูดเสียง

3) การใช้เศษหนึ่งส่วนสี่ของเสียง (Quarter tone)

ระดับเสียงหนึ่งส่วนสี่หรือครึ่งของครึ่งเสียงนี้เป็นเทคนิคการบรรเลงพิเศษ ส่วนใหญ่มักพบในดนตรีศตวรรษที่ 20 ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอการสอดแทรกเสียงแบบดนตรีตะวันออก ในบทประพันธ์นี้จึงเน้นการประพันธ์แบบดนตรีร่วมสมัย โดยมีการกำหนดสัญลักษณ์เฉพาะ ดังตัวอย่างที่ 35 แนวฟลูตปรากฏเครื่องหมายพิเศษที่แสดงการใช้เศษหนึ่งส่วนสี่ของเสียง โน้ตตัว C กับสัญลักษณ์เส้นโค้งลง หมายถึงการบรรเลงให้หางเสียงของโน้ตตัวนั้นต่ำลงโดยการหมุนเครื่องออกนอกตัว พร้อมกับเงยหน้าขึ้นเล็กน้อย สำหรับโน้ตตัว F ถัดมานั้นมีสัญลักษณ์เส้นโค้งหงายหมายถึงการบรรเลงให้หางเสียงของโน้ตตัวนั้นสูงขึ้น โดยการหมุนเครื่องเข้าหาตัวพร้อมกับก้มหน้าลงเล็กน้อย ด้วยความเข้มเสียงแบบดังแล้วเบาทันที (*fp*) และปฏิบัติแบบเดียวกันกับโน้ตที่มีสัญลักษณ์ดังกล่าวกำกับ



ตัวอย่างที่ 35 (Maha Nakhon I) การบรรเลงเศษหนึ่งส่วนสี่ของเสียงในแนวฟลูต

4) เทคนิคการเคาะลิ่มนิ้ว (Key clicks)

การเคาะลิ่มนิ้ว เป็นการสร้างเสียงเลียนเครื่องกระทบโดยไม่ต้องให้เกิดระดับเสียง (Percussive sound) สำหรับในบทประพันธ์ปรากฏในแนวเครื่องดนตรีฟลูต ดังตัวอย่างที่ 36 มีการเขียนโน้ตด้วยสัญลักษณ์ที่มีหัวโน้ตแตกต่างจากทั่วไป หมายถึงการบรรเลงโดยไม่ต้องเน้นการเกิดเสียงหรือระดับเสียงใด แต่บรรเลงโดยการเคาะ หรือกดลงบนลิ่มนิ้วหรือคีย์ (Keys) ของเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดเสียงของการกระทบกันตามจังหวะเท่านั้น พร้อมกับการควบคุมความเข้มเสียงจากเบาแล้วค่อย ๆ ดังขึ้นทีละน้อย และค่อย ๆ เบาลงอย่างมากในช่วงท้ายประโยค

ตัวอย่างที่ 36 (Maha Nakhon I) เทคนิคการเคาะลิ่มนิ้วฟลูต

4.2.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์เพลง

กระบวนนี้ต้องการสะท้อนถึงสภาพของความเป็นมหานคร เมืองแห่งความหลากหลาย เมืองที่ความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นตลอดเวลา สีสันของมหานครนั้นเกิดจากการผสมผสานของความหลากหลายทางวัฒนธรรม บทประพันธ์เพลงในกระบวนนี้นำเสนอวิถีของความเป็นมหานครด้วยดนตรีที่มีความเข้มข้นทางอารมณ์ในแง่มุมต่าง ๆ ความคิดเหล่านั้นถูกนำเสนอในบทเพลงสั้น ๆ จำนวน 5 บท ด้วยเทคนิคการประพันธ์ต่าง ๆ เพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีความหลากหลาย และนำเสนอเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละบท ดังนี้

เพลงบทที่ 1 Maha Nakhon I

เพลงบทที่ 1 ในกระบวนที่ 2 ประพันธ์สำหรับการบรรเลงเดี่ยวฟลูต (Flute solo) บทประพันธ์เพลงสื่อภาพถึงความเจริญที่ขยายตัวขึ้นอย่างรวดเร็วมีผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อวิถีชีวิตของคนในมหานครแห่งนี้ นำมาซึ่งความรีบเร่งวุ่นวาย แต่ขณะเดียวกันนั้นก็ต้องก็ต้องเผชิญกับความเงียบงัน ความวังเวง เคว้งคว้าง ไร้ซึ่งที่ยึดเหนี่ยว รู้สึกได้ถึงความสงบท่ามกลางความวุ่นวาย

ผู้ประพันธ์ใช้เสียงของลมแผ่ว โปร่ง และบางของฟลูตเพื่อสร้างบรรยากาศของความคลุมเคลือ ล่องลอย ไร้ซึ่งจุดหมาย กำหนดความเร็วจังหวะด้วยเกณฑ์ของเวลา เพื่อสื่อถึงวิถีที่ดำเนินไปตามเวลาที่เดินผ่านไปวินาทีต่อวินาที ช่วงกลางของบทนี้สร้างให้ดนตรีค่อย ๆ เพิ่มความเข้มข้นและมีทิศทางขึ้นด้วยรูปแบบจังหวะที่ชัดเจน ทั้งยังเพิ่มความซับซ้อนของเทคนิคการบรรเลง พร้อมกับการใช้ความเข้มเสียงที่เหมาะสมในการสร้างสีสันได้อย่างโดดเด่น

เพลงบทที่ 2 Maha Nakhon II

เพลงบทที่ 2 ประพันธ์สำหรับการบรรเลงเดี่ยวบีแฟล็ตคลาริเน็ต (Bb Clarinet solo) สำหรับบทนี้ กำหนดอัตราจังหวะ 80 จังหวะต่อนาที ซึ่งเป็นจังหวะที่เร็วขึ้นกว่าบทแรกเพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีมิติลวดลายหนาแน่นขึ้น ทั้งนี้แม้มีการกำหนดจังหวะไว้อย่างชัดเจน แต่ผู้ประพันธ์ยังคงให้อิสระกับนักดนตรีในการยืดหยุ่นจังหวะในบางช่วงได้ตามสมควร เนื่องจากคลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงที่ค่อนข้างกว้าง และแต่ละช่วงเสียงนั้นมีสีสันแตกต่างกัน ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้ช่วงเสียงที่

เหมาะสมกับเนื้อหาของดนตรีที่ห้าวหาญนี้ ด้านความเข้มเสียงนั้นได้ถูกกำหนดอย่างละเอียด เพื่อคงไว้ซึ่งความหมายที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสารออกไป

เพลงบทที่ 3 Maha Nakhon III

บทนี้ประพันธ์สำหรับไวโอลินและเชลโล กำหนดอัตราจังหวะ 70 จังหวะต่อนาที เป็นการสอดประสานเสียงกันระหว่างสองสีสันเสียง ราวกับเป็นการโต้ตอบกันระหว่างความคิดภายในจิตใจที่มีทั้งความขัดแย้งและสอดคล้องกัน แต่สุดท้ายแล้วยังคงความหวังที่จะเรียนรู้อยู่ร่วมกัน ผู้ประพันธ์นำเทคนิคการบรรเลงรูปแบบต่าง ๆ มาสร้างสีสันให้กับเครื่องสายทั้งสองชนิดนี้ให้เกิดความน่าสนใจ

เพลงบทที่ 4 Maha Nakhon IV

ประพันธ์สำหรับฟลูต คลาริเน็ต และบาสซูน กำหนดอัตราจังหวะ 96 จังหวะต่อนาที ซึ่งเป็นอัตราความเร็วที่เร็วที่สุดในกระบวนนี้ นำเสนอแนวทำนองที่มีอิสระต่อกัน แต่มีความสัมพันธ์กัน เช่นเดียวกับผู้คนในสังคมที่ต่างมีแนวทางชีวิตเป็นของตัวเอง แต่หลีกหนีไม่พ้นที่จะต้องมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งรอบตัว เนื้อดนตรีโดยรวมในบทนี้มีความซับซ้อน มีการใช้ความเข้มเสียงที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนจากดังมากเป็นเบาลงแบบทันทีทันใด เพื่อดึงดูดความสนใจผู้ฟังให้ติดตามตลอดจนจบทั้งบทในช่วงท้ายของบทให้ความรู้สึกถึงจังหวะเร็วขึ้น ด้วยการสร้างเนื้อดนตรีที่มีความกระชั้นขึ้นด้วยจังหวะที่หนาแน่นขึ้น และจบลงในจังหวะเบาเพื่อให้สะท้อนถึงความเป็นจริงของชีวิตที่อาจเกิดขึ้นหรือสูญดับอย่างมิอาจคาดเดา

เพลงบทที่ 5 Maha Nakhon V

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประพันธ์สำหรับการบรรเลงเดี่ยวเปียโน ด้วยอัตราจังหวะช้า (Lento) ผู้ประพันธ์ไม่กำหนดเครื่องหมายประจำจังหวะ เพื่อเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้มีอิสระในการตีความ และการบรรเลงในจังหวะที่สามารถยืดหยุ่นได้ตามความเหมาะสม บทนี้นำเสนอแนวทำนองด้วยลักษณะเด่นด้วยระดับเสียงและความเข้มเสียงในมิติสีสันที่แตกต่างกัน ด้วยเทคนิคการเลียนแบบอิสระ (Free imitation) ดังตัวอย่างที่ 37 (ห้องที่ 8-9) แสดงการเลียนแบบอิสระในรูปแบบจังหวะระหว่างแนวเปียโนมือซ้ายและมือขวา นำเสนอในความเข้มเสียงเดียวกันด้วยการแสดงความโดดเด่นของขั้นคู่เสียงด้วยเครื่องหมายเน้นเพื่อแสดงความสำคัญในมิติที่แตกต่างกัน ดนตรีค่อย ๆ เพิ่มความเข้มเสียงในแนวทำนองมือขวาขึ้นเพื่อแสดงบทบาทของแนวทำนองนั้นต่อไป

ตัวอย่างที่ 37 (Maha Nakhon V ห้องที่ 8-9) การใช้เทคนิคการเลียนแบบอิสระ

พอยต์ทิลลิสติกในมิติของช่วงเสียง ดังในตัวอย่างที่ 38 มีการเปลี่ยนช่วงกว้างเสียงอย่างทันทีทันใดด้วยเสียงสูง – ต่ำสลับกันไปมาเสมือนภาพวาดที่มีความระยิบระยับ ทำให้ดนตรีในช่วงนี้มีสีสันทำนองที่น่าสนใจ

ตัวอย่างที่ 38 (Maha Nakhon V ห้องที่ 11-13) การใช้พอยต์ทิลลิสติกในมิติระดับเสียง

3.4.4 แนวคิดในการจัดการแสดง

การแสดงบทประพันธ์เพลงกระบวนนี้ต้องการให้ผู้ชมมีประสบการณ์ร่วมกับการแสดง รู้สึกถึงการเป็นส่วนหนึ่งของเสียงที่ประกอบขึ้นในบทเพลง ณ เวลานั้น ๆ การสัมผัสสุนทรียะย่อมแตกต่างไปตามแต่ละบุคคลด้วยปัจจัยต่าง ๆ อาทิ ตำแหน่งที่นั่งของผู้ชมในหอแสดงดนตรี ความสามารถและประสบการณ์ส่วนตัวในการสัมผัส รับรู้ เป็นต้น ตัวแปรเหล่านั้นอาจนำมาซึ่งความสับสนหรือความขัดแย้งจากการรับรู้ทางเสียง แต่นั่นเป็นความประสงค์ของผู้ประพันธ์ที่ไม่ต้องการจำกัดกรอบความคิดเพื่อความหลากหลายซับซ้อน ทั้งนี้บทประพันธ์เพลงไม่ได้สร้างให้เกิดอิสระเสียจนไร้กฎเกณฑ์ แต่มีการกำหนดไว้อย่างมีเหตุผลแบบแผน แต่ไม่ควบคุมจนเคร่งครัดเกินไป เพื่อสื่อถึงความมีชีวิตการเปลี่ยนแปลงที่อาจเกิดขึ้น

บทประพันธ์เพลงกระบวนนี้ แสดงลักษณะการอยู่ร่วมกันของสิ่งที่ไม่เหมือนกัน บทประพันธ์เพลงในกระบวนนี้นำเอาบทเพลงแต่ละบทแสดงพร้อมกันในช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกัน เพื่อสื่อถึงสภาวะเคว้งคว้างความสับสนภายในจิตใจ แม้บางครั้งความรู้สึกโดดเดี่ยวนั้นจะปรากฏอยู่เพียงในจิตใจของเรา แต่อาจจะยังมีผู้คนอีกมากมายที่ยังคงอยู่ในภวังค์นี้เช่นเดียวกัน ทั้งยังพิสูจน์ให้เห็นว่าความสมบูรณ์อาจไม่จำเป็นต้องประกอบจากความกลมกลืนเพียงเท่านั้น

4.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 ซอ-อุล: ความทรงจำ ณ ปัจจุบันขณะ (Seo-Ul: The Remembering of Now and Then)

ในกระบวนที่ 3 นี้สื่อให้สัมผัสถึงลมหายใจที่ผสมผสานระหว่างจิตวิญญาณดั้งเดิมที่ถ่ายทอดผ่านลมหายใจของคนรุ่นใหม่อย่างลงตัว ด้วยแนวคิดการประพันธ์ที่ควรค่าแก่การเรียนรู้ศึกษาต่อไป

4.3.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์

กระบวนสุดท้ายนี้ นำเสนอเอกลักษณ์ของเสียงและจังหวะที่มีความโดดเด่น ในบทประพันธ์สร้างความยืดหยุ่นในการบรรเลง นำเสนอความคิดที่แตกต่างในรูปแบบต่าง ๆ ในการแสดงโดยใช้ทฤษฎีเทคนิคที่พัฒนาต่อยอดจากการค้นหาเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ไม่เป็นไปตามแบบขนบนิยมของเครื่องดนตรีนั้น ๆ (Extended technique) เพื่อผลิตเสียงที่ให้คุณภาพเสียงแตกต่างออกไป โดยเป็นการสร้างให้เกิดเสียงรบกวน (Noise) ขณะบรรเลงเครื่องดนตรี เป็นการสร้างเสน่ห์ให้กับบทประพันธ์ และถือเป็นลักษณะสำคัญที่พบในดนตรีประจำชาติของประเทศเกาหลีซึ่งมีลักษณะสำคัญ 2 ประการ ได้แก่ 1) สร้างระดับเสียงที่แตกต่างในระหว่างการบรรเลง 2) สร้างคุณภาพเสียงที่มีความแหบ (Raspy sound) เสียงหึ่ง (Buzzing sound) และเสียงสั่นรัว (Rattling sound)

บทประพันธ์เพลงนำเสนอความประทับใจในกรุงโซล เมืองที่มีความเจริญทั้งด้านเศรษฐกิจ สังคม รวมถึงด้านวัฒนธรรมที่มีความก้าวหน้าและพัฒนา ขณะเดียวกันยังคงรักษาไว้ซึ่งเอกลักษณ์วัฒนธรรมดั้งเดิมไว้ได้อย่างเข้มแข็ง ด้วยการพัฒนาสีสันของเสียงด้วยองค์ประกอบทางดนตรีที่หลากหลาย บทประพันธ์ถ่ายทอดความผูกพันต่อเมืองโซล ผ่านประสบการณ์เพื่อสร้างจินตภาพบรรยายถึงบรรยากาศ ความคิด ความรู้สึกที่หลากหลาย ท่ามกลางวิถีชีวิตผู้คนในเมืองโซล

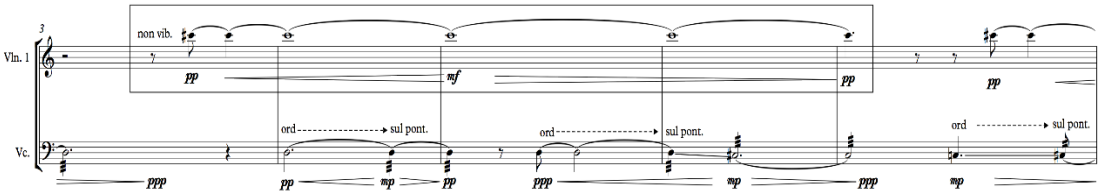
Chulalongkorn University

4.3.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงกระบวนนี้มีการจัดระบบเสียงที่หลากหลายเพื่อนำเสนอเนื้อหาดนตรีที่มีความแตกต่างไปตามแต่ละบริบทของเนื้อหาดนตรี ผู้ประพันธ์เริ่มต้นบทประพันธ์เพลงด้วยโน้ตตัว C# เป็นเสียงหลัก ได้รับอิทธิพลจากเสียงที่ได้ยินจากสถานีรถไฟใต้ดินในกรุงโซล (Seoul Metropolitan Subway) ในเส้นทางที่คุ้นเคย และใช้ชีวิตประจำวันอยู่ ณ ช่วงเวลาหนึ่ง เสียงนี้เรียกคืนกลับมาซึ่งความทรงจำราวกับเสียงนั้นได้เรียกเอาชีวิตหวนกลับไปในสถานการณ์นั้นอีกครั้ง เสียงที่แว่วดัง ไม่รู้ที่มาของเสียง ไม่รู้จุดกำเนิด และไร้ซึ่งจุดจบของเสียง

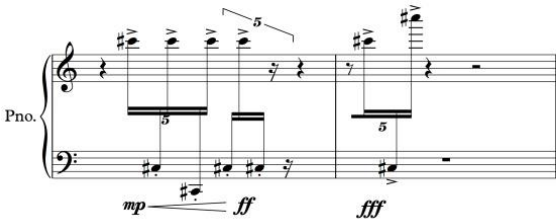
ดังตัวอย่างที่ 39 แสดงการนำเสนอโน้ตตัว C# ในไวโอลินที่บรรเลงโน้ตสำคัญนั้นด้วยความเข้มเสียงเบามาก แล้วค่อย ๆ เพิ่มความเข้มเสียงเป็นดังปานกลาง ด้วยลีลาเสียงที่เรียบนิ่งโดยกำหนดไว้ด้วยคำว่า “non vib.” ซึ่งไม่ต้องการให้นักดนตรีบรรเลงด้วยเทคนิควิบราโต ดังปรากฏในกรอบ

สี่เหลี่ยม ขณะเดียวกันนั้น ผู้ประพันธ์สร้างความน่าสนใจเพื่อสนับสนุนโน้ตสำคัญด้วยการสร้างสีสันที่น่าสนใจในแนวเชลโลด้วยการบรรเลงด้วยเทคนิคพิเศษด้วยการใช้ความเข้มเสียงที่แตกต่างกันอย่างมาก โดยเริ่มเสียงแรกด้วยระดับความเบามาก (*ppp*) แล้วค่อย ๆ เพิ่มความเข้มเสียงจนถึงระดับเบา (p) พร้อมกับเทคนิคการรัวโน้ตในตำแหน่งการสีใกล้หย่อง (Sul ponticello) เพื่อสร้างสีสันเสียงที่มีลักษณะแห้ง ไม่ก้องกังวาน นอกจากนั้นยังมีการเน้นเสียงของโน้ตสำคัญในแนว



ตัวอย่างที่ 39 (ห้องที่ 1-8) การนำเสนอโน้ตสำคัญและการสร้างสีสันในแนวกลุ่มเครื่องสาย

ตัวอย่างที่ 40 นำเสนอโน้ตตัว C# ในช่วงกว้างเสียงต่าง ๆ ด้วยการกำหนดลักษณะของเสียงที่แตกต่างกันด้วยเครื่องหมายทางดนตรี ได้แก่ การเน้นเสียง (Accent) และการเล่นให้เสียงสั้น (Staccato) สลับกัน



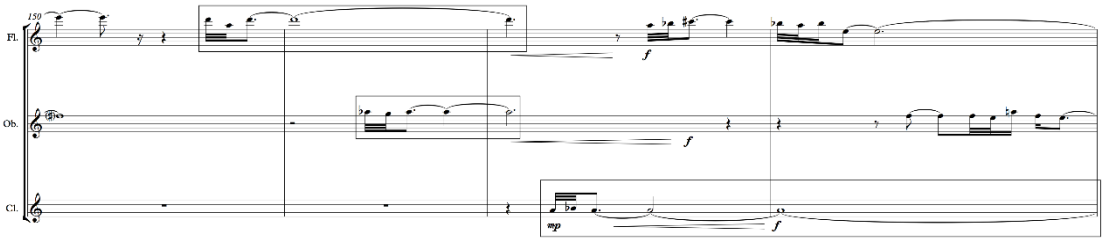
ตัวอย่างที่ 40 (ห้องที่ 9-10) การนำเสนอโน้ตสำคัญในช่วงกว้างเสียงต่าง ๆ

4.3.3 แนวคิดการพัฒนาทำนองเลียนสำเนียงดนตรีพื้นเมืองเกาหลี

1) การเลียนเสียงดนตรีพื้นเมืองเกาหลี

ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการเลียนเสียงดนตรีพื้นเมือง ด้วยบันไดเสียง A เนเจอรัลไมเนอร์มาพัฒนาอีกทั้งยังสร้างสรรค์ขึ้นให้แต่ละแนวเสียงดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน ทำนองแรกถูกนำเสนอในแนวฟลูตในลักษณะการบรรเลงเดี่ยว โดยมีเชลโลบรรเลงเป็นแนวสนับสนุน ในห้องที่ 145 แนวคลาริเน็ตที่บรรเลงอีกแนวทำนองอีกแนวซ้อนเข้ามา จนถึงห้องที่ 148 ดังในตัวอย่างที่ 41 กลุ่มเครื่องลมไม้นำเสนอแนวทำนองไล่เลียนกันระหว่างแนวโดยในรูปแบบแคนอน (Canon) แบบอิสระ ทำให้เกิดเนื้อ

ดนตรีแบบโพลิโฟนี (Polyphony) ส่งผลให้เกิดเสียงประสานที่มีทั้งคู่เสียงกลมกล่อมและคู่เสียงกระด้างให้สีสันเสียงน่าสนใจ



ตัวอย่างที่ 41 (ห้องที่ 148-155) การนำเสนอทำนองในรูปแบบแคนอน

ในการนำเสนอเสียงยาวและคงที่นั้น ผู้ประพันธ์ได้กำหนดการเปลี่ยนความเข้มเสียงไว้อย่างละเอียด รวมทั้งเลือกใช้ช่วงกว้างของเสียงที่ให้สีสันแบบเครื่องดนตรีพื้นเมืองเกาหลี เช่น การกำหนดให้ฟลูตบรรเลงช่วงเสียงต่ำ ทำให้เสียงลมหายใจผสมอยู่ในเนื้อเสียงของเครื่องดนตรี มีลักษณะเสียงที่ทุ้มลึกเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีแทกึม

แทกึม เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ที่มีลักษณะคล้ายขลุ่ยไม้ไผ่ มีขนาดใหญ่ที่สุดในกลุ่มเครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลีโดยมีความยาวประมาณ 80-85 เซนติเมตร กำเนิดเสียงด้วยการสั่นสะเทือนของลมด้วยการเป่าทางด้านข้างของตัวเครื่องเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีฟลูตในดนตรีตะวันตก (Sonia Choy, 2010:18) มีช่วงกว้างเสียงระหว่างโน้ตตัวบีแฟล็ตถึงโน้ตตัวอีแฟล็ต ซึ่งในแต่ละช่วงเสียงนั้นมีสีสันของเสียงที่แตกต่างกัน โดยทั่วไปแทกึมได้รับความนิยมในการนำมาบรรเลงในดนตรีพื้นเมือง แต่ด้วยสีสันที่หลากหลายของแทกึมนั้นเป็นเหตุผลที่ทำให้นักประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยนิยมใช้บรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา หรือบรรเลงผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 42 แสดงลักษณะและส่วนประกอบของเครื่องดนตรีแทกึม

ผู้ประพันธ์ยังประยุกต์ใช้แนวคิดเดียวกันนี้กับเครื่องดนตรีอื่น เช่น โอโบและคลาริเน็ต นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ต้องการแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของสีสันเสียงในช่วงเสียงที่แตกต่างกัน อีกทั้งยังนำเสนอให้ฟลูตบรรเลงแนวทำนองในช่วงเสียงสูง มีลักษณะเสียงแหลมเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีแทกึมที่มีเสียงสูงและต่ำแตกต่างกันอย่างชัดเจน

2) การเลียนลีลาเทคนิคการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองเกาหลี

บทประพันธ์เพลงในกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ดนตรีโดยเลียนสำเนียงของดนตรีพื้นเมืองเกาหลีนำเสนอด้วยการพัฒนาเทคนิคลีลาการบรรเลงแบบแนวคิดดนตรีตะวันตก พร้อมทั้งเลือกใช้เทคนิคที่สามารถสื่อถึงสำเนียงลีลาของดนตรีพื้นเมือง รวมถึงกำหนดการใช้เครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรีไว้อย่างละเอียด

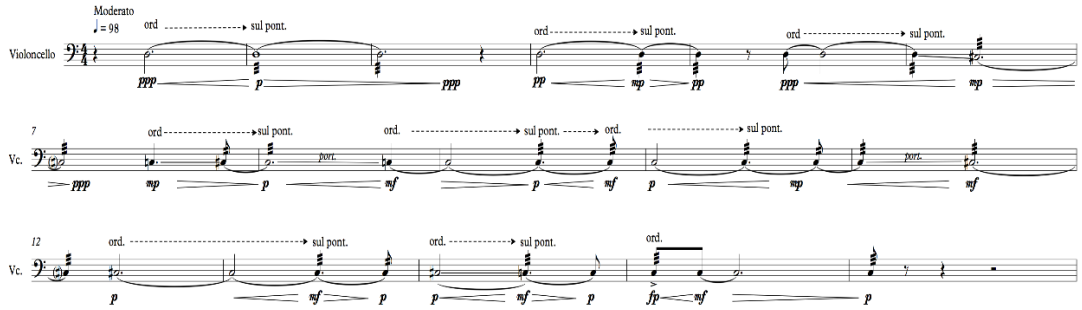
ตัวอย่างที่ 43 แสดงการเลียนเสียงเครื่องดนตรีแทกึม เครื่องเป่าลมไม้พื้นเมืองเกาหลีบรรเลงลากเสียงยาว โดยปกติแล้วมีการเปลี่ยนความเข้มเสียงแตกต่างกันอย่างชัดเจนและหลากหลาย รวมถึงสอดแทรกเทคนิคการรัวโน้ต ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคดังกล่าวมาพัฒนาใช้กับเครื่องดนตรีตะวันตกกับกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องสาย และยังสะท้อนปรัชญาลัทธิเต๋าที่มีอิทธิพลต่อดนตรีเกาหลีที่กล่าวถึงขั้วพลังซึ่งคู่กันสร้างให้เกิดความสมดุล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 43 (ห้องที่ 28-30) การเลียนเสียงและเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแทกึม

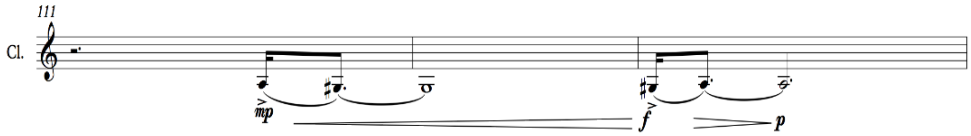
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 44 แสดงการเลียนสีสันเสียงของเครื่องดนตรีในดนตรีพื้นบ้านแสดงสีสันที่แตกต่างหลากหลายในระดับเสียงเดียวกัน ผู้ประพันธ์นำเสนอโดยการใช้เทคนิคการบรรเลงและการกำหนดความเข้มเสียงเพื่อให้เกิดสีสันเสียงแบบต่าง ๆ ในแนวเชลโล เริ่มจากความเข้มเสียงเบามาก (*ppp*) ดังขึ้นทีละน้อยจนถึงความเข้มเสียงเบาพร้อมเปลี่ยนสีสันด้วยการสีใกล้หย่องเพื่อลดเสียงสะท้อน ทั้งยังให้เสียงที่มีลักษณะแหบพร่าและไม่ชัดเจนในลักษณะการรัวโน้ตปรากฏสลับไปมาเพื่อสร้างมิติให้กับดนตรีโดยรวม



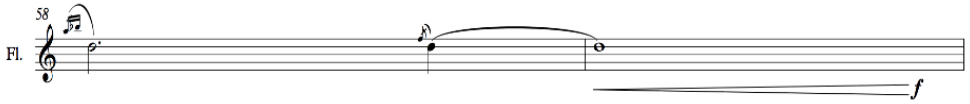
ตัวอย่างที่ 44 (ห้องที่ 1-16) การสร้างสีสันเสียงในแนวเชลโล

ตัวอย่างที่ 45 ผู้ประพันธ์ประยุกต์เทคนิคการบรรเลงแบบดนตรีพื้นเมืองโดยใช้โน้ตเขบ็ตสองขั้นในลักษณะเน้นเสียงนำเสนอในจังหวะหนักแล้วตามด้วยเสียงยาวโดยเพิ่มความดังขึ้นทีละน้อยในแนวคลาริเน็ต



ตัวอย่างที่ 45 (ห้องที่ 111-113) การใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นในลักษณะเน้นเสียงในแนวคลาริเน็ต

นอกจากนั้นผู้ประพันธ์นำเสนอลักษณะดังกล่าวในรูปแบบของโน้ตประดับด้วยเช่นกัน ดังในตัวอย่างที่ 46



ตัวอย่างที่ 46 (ห้องที่ 58-59) การเน้นเสียงในรูปแบบการใช้โน้ตประดับในแนวฟลูต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) การเลียนชีพจรจังหวะดนตรีพื้นเมืองเกาหลี

ความแตกต่างของจังหวะของดนตรีพื้นเมืองในแต่ละพื้นที่สะท้อนวัฒนธรรมทางดนตรีของพื้นที่นั้น ๆ อย่างชัดเจน สำหรับดนตรีเกาหลีนั้นมีการใช้อัตราจังหวะแตกต่างไปตามประเภทของดนตรี จากประสบการณ์ฟังดนตรีพื้นเมืองเกาหลีหลากหลายประเภทนั้นทำให้ผู้ประพันธ์เกิดความประทับใจในดนตรีพื้นเมืองที่ใช้รูปแบบอัตราจังหวะผสม (Compound time) เป็นพิเศษ จึงนำอัตราจังหวะดังกล่าวมาเป็นส่วนหนึ่งของวัตถุดิบในการประพันธ์ ดังในตัวอย่างที่ 47 เพื่อถ่ายทอดบรรยากาศและสร้างจินตภาพของประเทศเกาหลีผ่านบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 47 (ห้องที่ 118-121) การใช้อัตราจังหวะผสมเพื่อสร้างบรรยากาศดนตรีพื้นบ้านเกาหลี

ในตัวอย่างที่ 48 ผู้ประพันธ์ยังคงถ่ายทอดความประทับใจของประเทศเกาหลีที่อยู่ในความทรงจำ ด้วยอัตราจังหวะสามัญโดยการเขียนลักษณะจังหวะให้มีเอกลักษณ์ของอัตราจังหวะสี่ผสมในดนตรีพื้นเมืองเกาหลี ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้อัตราจังหวะสี่ผสมและอัตราจังหวะสามัญเป็นตัวแทนสำเนียงพื้นเมืองเกาหลี ซึ่งสร้างบรรยากาศและความรู้สึกที่ต่างกัน

ตัวอย่างที่ 48 (ห้องที่ 141-146) การใช้อัตราจังหวะสามัญเพื่อแสดงบรรยากาศดนตรีพื้นบ้านเกาหลี

4.3.4 แนวคิดการพัฒนาบทประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการสร้างความหนาแน่นของเนื้อดนตรีโดยการเพิ่มความเข้มข้นให้กับดนตรีเป็นการสร้างความน่าติดตามให้กับบทประพันธ์เพลงอย่างต่อเนื่อง ความหนาแน่นของเนื้อดนตรีในบทประพันธ์นี้เกิดจากการจัดวางเรียงซ้อนกันของแนวทำนองในแนวตั้งเกิดเป็นเนื้อดนตรีที่มีความหลากหลายซับซ้อนทั้งในมิติของเสียงและจังหวะ ในแง่ของเสียงนั้น การปะทะกันของเสียงที่ทำให้เกิดเสียงกระด้างซึ่งเป็นการสร้างความตึงเครียด (Tension) ให้กับดนตรีในช่วงนั้น ๆ และค่อย ๆ คลี่คลายลงด้วยเนื้อดนตรีที่เบาบาง ในมิติของจังหวะนั้นผู้ประพันธ์ใช้ความถี่ของจังหวะสร้างให้ดนตรีเกิดความเข้มข้น ในตัวอย่างที่ 49 ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างดนตรีที่มีความกระชั้น เพื่อให้ความรู้สึกถึงอัตราจังหวะที่เร็วขึ้น โดยการเพิ่มความถี่ของจังหวะทีละน้อยแต่ยังคงอัตราจังหวะเดิม จากนั้นสร้างให้เห็นถึงความแตกต่างของจังหวะที่ลดความกระชั้นลงด้วยจังหวะที่มีความถี่น้อย ทำให้ผู้ฟังได้รู้สึกถึงของจังหวะช้าเร็วที่เคลื่อนตัวอยู่ภายใต้อัตราจังหวะเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 49 (ห้องที่ 97-98) การใช้ความถี่ของโน้ตในการสร้างความกระชั้นของจังหวะ

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์เลือกวิธีการสร้างความหนาแน่นเนื้อดนตรีด้วยเทคนิคหลากจังหวะควบคู่ไปกับการสร้างความกระชั้นของจังหวะ เพื่อให้ดนตรีดำเนินไปด้วยเสียงและจังหวะที่คลุมเคลือแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงไปทีละน้อยของบทประพันธ์

4.3.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์ในกระบวนสุดท้ายนี้ผู้ประพันธ์สอดแทรกวัตถุดิบทางดนตรีที่แปลกใหม่ในส่วนต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพื่อถ่ายทอดและบรรยายถึงความประทับใจในจังหวะลีลาที่สะท้อนในวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน รวมถึงได้นำเอาเทคนิคที่เคยนำเสนอมาแล้วในกระบวนก่อนหน้ากลับมาใช้อีกครั้ง โดยประยุกต์ปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมเพื่อรักษาความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์

ช่วงนำ

บทประพันธ์เพลงเริ่มต้นด้วยอัตราความเร็วปานกลาง (Moderato) กลุ่มเครื่องสายบรรเลงด้วยเทคนิคการบรรเลงพิเศษที่สร้างสีสันเสียงเพื่อสื่อความเฉพาะ บรรยายถึงเสียงที่สามารถสัมผัสทั่วไปในชีวิตประจำวัน เนื้อดนตรีที่ซ้อนกันเกิดจากการกำหนดความเข้มของเสียงระหว่างแนวไวโอลินและเชลโลที่บรรเลงสลับกัน โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้ความเข้มเสียงที่เริ่มด้วยระดับเบามากและเพิ่มความดังขึ้นทีละน้อย จากนั้นลดความดังลงจนเหลือความเบามากอีกครั้ง รูปแบบการเปลี่ยนแปลงความเข้มเสียงลักษณะนี้ จุดประสงค์เพื่อเลียนเสียงที่ปรากฏในรถไฟใต้ดินเมื่อขบวนรถกำลังเคลื่อนเข้าสู่สถานี ที่เสียงจะค่อย ๆ ดังขึ้น ในทางกลับกันเมื่อขบวนรถไฟกำลังเคลื่อนที่ออกจากสถานี เสียงนั้นจะค่อย ๆ เบาลงและจางหายไป

กลุ่มเครื่องลมไม้นำเสนอแนวทำนองสอดประสานกันด้วยแนวคิดเดียวกับกระบวนที่ 1 ที่ให้ความสำคัญกับดนตรีในแนวนอนมากกว่าการประสานเสียงในแนวตั้งซึ่งเป็นลักษณะเด่นของดนตรีตะวันออก ทั้งยังเปิดโอกาสให้นักดนตรีในเครื่องดนตรีบางแนวบรรเลงจังหวะที่ยืดหยุ่นตามอารมณ์ความรู้สึกเล็กน้อยตามความเหมาะสม รวมถึงสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงที่เลียนสำเนียงเครื่องดนตรีพื้นเมืองของเกาหลี เช่น การวิบราโต การรูดเสียง (Glissando)

ช่วงกลางของบทนำมีการนำเสนอรูปแบบจังหวะที่ชัดเจนขึ้น เช่น การเน้นคอร์ดในแนวเปียโนและเชลโลด้วยลีลาเสียงแบบเครื่องกระทบ (Percussive sound) ทำให้บทประพันธ์เกิดความน่าติดตาม ช่วงท้ายของบทนำมีการนำเสนอแนวทำนองที่มีความซับซ้อนทั้งในการประสานเสียงและรูปแบบจังหวะ

จุดซ้อม A

ในช่วงนี้มีการพัฒนาบทประพันธ์โดยขยายเนื้อดนตรีจากช่วงนำของบทประพันธ์ให้มีความหนาแน่นอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังนำเสนอจังหวะที่ชัดเจนขึ้นเพื่อให้เป็นหลักในการดำเนินบทประพันธ์ ซึ่งปรากฏชัดเจนในแนวเปียโน

ช่วงท้ายของจุดซ้อม A เปลี่ยนเป็นลีลาจังหวะช้า (Lento) ด้วยเนื้อดนตรีที่เบาบางลงอย่างทันทีทันใด กล็อกเคนชปีล (Glockenspiel) นำเสนอแนวทำนองโดยมีไวโอลินและเชลโลบรรเลงโน้ตเสียงยาวค้างด้วยเทคนิคการรัวโน้ตพร้อมกับการกดนิ้วควบสองสาย (Double-stops) ตัวอย่างที่ 50 ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างเสียงสะท้อน (Echo) ของประโยคเพลง โดยให้กล็อกเคนชปีลบรรเลงแนวทำนอง และซ้ำทำนองบางส่วนในช่วงท้ายประโยคด้วยความเข้มเสียงที่เบาลง จากนั้นเพิ่มความเร็วขึ้นทีละน้อย (Accelerando) เพื่อตรึงความสนใจและสร้างให้เกิดความน่าติดตามในช่วงต่อไป

ตัวอย่างที่ 50 (ห้องที่ 61-64) การใช้แนวคิดเสียงสะท้อนในแนวกล็อกเคนชปีล

จุดซ้อม B

ในจุดซ้อม B เปลี่ยนจังหวะให้เร็วขึ้นเป็น 100 จังหวะต่อนาทีซึ่งสร้างความต่อเนื่องจากการเร่งจังหวะขึ้นในช่วงก่อนหน้า ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอเนื้อดนตรีที่มีความแตกต่างจากท่อนก่อนหน้าอย่างชัดเจน โดยสร้างดนตรีให้ความรู้สึกมีชีวิตชีวาด้วยรูปแบบจังหวะเขบ็ตสองชั้นในลีลาการเล่นเสียงสั้น (Staccato) และสร้างลีลาที่แตกต่างให้กับบทประพันธ์ด้วยการบรรเลงแบบเชื่อมเสียง (Slur) ที่สอดประสานกันระหว่างแนวในกลุ่มเครื่องลมไม้ในขณะที่เครื่องสายบรรเลงแนวสนับสนุน

ความหนาแน่นของเนื้อดนตรีเริ่มพัฒนาจากความบางเบา ค่อย ๆ เพิ่มความซับซ้อนของจังหวะและระดับเสียงจนมีความเข้มข้นมากขึ้น จากนั้นผู้ประพันธ์ลดความเข้มข้นของเนื้อดนตรีลงทันที โดยการใช้โน้ตลากยาวในห้องที่ 82 พร้อมกับการใช้ความเข้มเสียงดังแล้วเบาลงทันที (*fp*) เพื่อให้ความรู้สึกของการจบ ในขณะที่ดนตรีให้ความรู้สึกของการสิ้นสุดนั้นผู้ประพันธ์ได้สร้างความรู้สึกของการเริ่มต้นของบางสิ่งปรากฏซ้อนขึ้นมา และนำเสนอเนื้อดนตรีที่พัฒนาจากช่วงแรกในแนวต่าง ๆ ให้มีความหนาแน่นต่อเนื่องจนจบช่วงนี้

จุดซ้อม C

ท่อนนี้ยังคงอัตราความเร็วเดิมคือ 100 จังหวะต่อนาที ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์ โดยการนำเสนอกลุ่มจังหวะที่มีความซับซ้อนเพื่อให้ดนตรีมีความกระชั้นขึ้น ให้ความรู้สึกเหมือนจังหวะเร็วขึ้นโดยที่ยังคงอัตราความเร็วจังหวะไว้อย่างคงที่ เนื้อดนตรีในช่วงนี้เพิ่มความซับซ้อนทั้งในแง่มุมของจังหวะและการประสานเสียง ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคหลากจังหวะ (Polyrhythm) เพื่อสร้างความคลุมเคลือของเนื้อดนตรีในมิติของเสียงและจังหวะ ในห้องที่ 96 จังหวะที่ 2 นำเสนอทำนองในแนวคลาริเน็ตด้วยกลุ่มโน้ตห้าพยางค์พร้อมกับกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นในแนวบาสซูน ต่อมาในห้องที่ 97 ดังตัวอย่างที่ 51 ฟลูตนำเสนอกลุ่มโน้ตหกพยางค์เพิ่มเข้ามาทำให้เนื้อดนตรีมีความหนาแน่นมากขึ้น ในขณะที่ดนตรีสร้างบรรยากาศของความคลุมเคลืออยู่นั้นได้มีการนำเสนออีกรูปแบบจังหวะที่บรรเลงแนวทำนองหลักด้วยโอโบและฮอร์นซ้อนขึ้นมาเพื่อสร้างความโดดเด่นและแตกต่างจากเครื่องดนตรีแนวอื่น เช่นเดียวกับกลุ่มเครื่องกระทบที่บรรเลงกลุ่มจังหวะที่ได้พัฒนามาจากกระบวนที่ 1 เพื่อรักษาบุคลิกของบทประพันธ์ที่ต้องการสื่อถึงดนตรีพื้นบ้านและความเป็นเอกภาพ

ตัวอย่างที่ 51 (ห้องที่ 97-100) การสร้างความหนาแน่นของเนื้อดนตรี

ต่อมาในห้องที่ 110-111 นำเสนอรูปแบบจังหวะในแนวคลาริเน็ตที่เปลี่ยนจากกลุ่มโน้ตห้าพยางค์เป็นกลุ่มโน้ตหกพยางค์ ตามด้วยแนวฟลูตที่เปลี่ยนจากกลุ่มโน้ตหกพยางค์เป็นกลุ่มโน้ตเจ็ดพยางค์ แนวไวโอลินบรรเลงด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้น และแนวเชลโลที่บรรเลงด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น เกิดความซับซ้อนของจังหวะทำให้รู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงจังหวะที่กระชั้นขึ้นแม้ไม่มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วของดนตรี ดนตรีดำเนินมาจนถึงช่วงท้ายของจุดซ้อม C ผู้ประพันธ์คลายความเร่งเร้าของดนตรีเพื่อเตรียมเข้าสู่ท่อนต่อไปด้วยการลดความซับซ้อนของรูปแบบจังหวะลง

ผู้ประพันธ์ใช้การเปลี่ยนรูปแบบจังหวะของกลุ่มโน้ตในแนวต่าง ๆ ในห้องที่ 111 ดังตัวอย่างที่ 52 เครื่องดนตรีแต่ละแนวเริ่มลดความถี่ของกลุ่มโน้ตลงมา จากกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นเป็นกลุ่มโน้ตเจ็ดพยางค์เป็นหกพยางค์ ห้าพยางค์ เขบ็ตสองชั้น และกลุ่มโน้ตสามพยางค์ ตามลำดับ ช่วงท้ายของจุดซ้อม C มีการเตรียมเข้าสู่ท่อนต่อไปด้วยการนำเสนอช่วงเชื่อม (Bridge passage) โดยดนตรีสร้างจากรูปแบบจังหวะที่จะนำเสนอเป็นรูปแบบจังหวะหลักในช่วงต่อไปด้วยเทคนิคการตัดทอนให้เป็นกลุ่มโน้ตสั้น

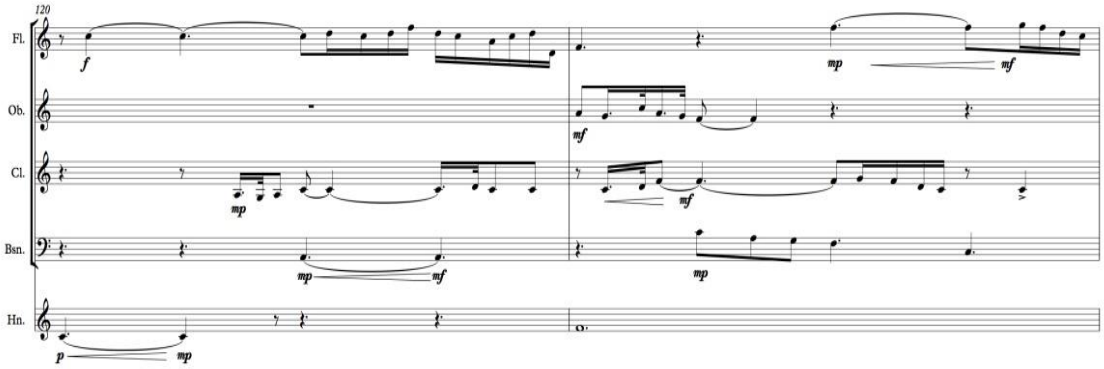
ตัวอย่างที่ 52 (ห้องที่ 111-116) การสร้างดนตรีช่วงเชื่อมระหว่างท่อน

จุดซ้อม D

จุดซ้อม D มีบุคลิกที่แตกต่างชัดเจนจากช่วงก่อนหน้าอย่างชัดเจน ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอจังหวะและแนวทำนองที่ได้แรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นเมืองของประเทศเกาหลี โดยเลือกใช้เครื่องหมายกำกับจังหวะ (Time signature) 12/8 ในอัตราจังหวะตัวดำประจุดเท่ากับ 52 เพื่อให้รู้สึกถึงชีพจรจังหวะของดนตรีที่มีเอกลักษณ์ แนวทำนองหลักนำเสนอในแนวกลุ่มเครื่องลมไม้ด้วย

ลักษณะดนตรีหลากแนว (Polyphony) แต่ละแนวเครื่องดนตรีสลับบทบาทกันทำหน้าที่ในการนำเสนอแนวทำนองหลักสอดประสานอย่างลงตัว โดยมีเปียโนบรรเลงรูปแบบจังหวะหลักอย่างต่อเนื่องโดยตลอดเพื่อรักษาความรู้สึกของจังหวะพื้นเมืองเกาหลี

ตัวอย่างที่ 53 แสดงการนำเสนอทำนองในแนวกลุ่มเครื่องลมไม้ดำเนินเคลื่อนที่ไปข้างหน้าในทิศทางแนวนอนโดยเริ่มจากแนวฟลูตและประสานแนวทำนองด้วยแนวคลาริเน็ต โดยมีแนวโอโบและบาสซูนเป็นแนวสนับสนุน โน้ตที่ใช้บรรเลงในช่วงนี้ประกอบด้วยโน้ต F, G, A, C และ D ซึ่งเป็นโน้ตที่มีโครงสร้างแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิก ทำให้แนวทำนองมีลักษณะสำเนียงแบบดนตรีตะวันออก



ตัวอย่างที่ 53 (ห้องที่ 120-121) ทำนองที่มีโครงสร้างแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิก

จุดซ้อม E

ช่วงนี้เป็นช่วงที่มีความยาวน้อยที่สุดเมื่อเทียบกับจุดซ้อมอื่น ๆ ในกระบวนนี้ เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการให้เป็นช่วงพักของบทประพันธ์ ดนตรีนำเสนอจังหวะที่จดจำง่ายเพื่อรักษาความรู้สึกของจังหวะในท่อนก่อนหน้า เชื่อมเข้าสู่ท่อนต่อไปอย่างต่อเนื่องและกลมกลืน ตัวอย่างที่ 54 แนวเปียโนนำเสนอทำนองโดยการสอดแทรกรูปแบบจังหวะที่จดจำง่าย ดนตรีในท่อนนี้บรรเลงซ้ำ 2 รอบ ผู้ประพันธ์ใช้เครื่องหมายซ้ำ (Repeat sign) โดยการบรรเลงครั้งที่สองนั้นกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงโน้ตยาวพร้อมกันในลักษณะคอร์ดโดยมีคำสั่งกำกับในโน้ตเพลงว่า "1st time tacet" ด้วยความเข้มเสียงดังและเบาลงอย่างทันที จากนั้นดังขึ้นทีละน้อยจนถึงระดับความดังปานกลางเพื่อสร้างความแตกต่างในการบรรเลงซ้ำในห้องสุดท้ายของจุดซ้อม E

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 54 (ห้องที่ 132-135) รูปแบบจังหวะในแนวเปียโน

จุดซ้อม F

ดนตรีดำเนินเข้าสู่ช่วงสงบอีกครั้งในอัตราจังหวะ 68 จังหวะต่อนาที ด้วยเครื่องหมายกำกับจังหวะแบบธรรมดา (Common time) นำเสนอทำนองแรกในแนวฟลูตที่มีความโดดเด่นและชัดเจน บรรเลงด้วยเทคนิคด้วยลีลาเลียนการบรรเลงเครื่องดนตรีแทกึม (Daegum) ดังตัวอย่างที่ 55 แสดงห้องที่ 141-146 ฟลูตนำเสนอแนวทำนองด้วยเทคนิคการบรรเลงและลีลาแบบดนตรีพื้นเมือง เริ่มต้นประโยคเพลงด้วยการเน้นเสียง (Accent) และเทคนิคการวิบราโตแบบปกติร่วมกับการลากเสียงยาว ในขณะที่แนวเชลโลที่ใช้เทคนิคการวิบราโตแบบกว้าง (Wide vibrato) ด้วยการวิบราโตอย่างช้า ๆ ให้เกิดช่วงกว้างมากที่สุดเท่าที่จะสามารถบรรเลงได้ นั่นเป็นผลให้เกิดระดับความถี่และความเร็วที่แตกต่างกันระหว่างแนวฟลูตและเชลโล ทำให้เกิดการซ้อนทับของคลื่นเสียงเกิดเป็นเสียงที่มีสีสันแตกต่างน่าสนใจ แต่อย่างไรก็ตามความกว้างในการวิบราโตนั้นไม่ควรทำให้เกิดระดับเสียงที่มีความกว้างกว่าเศษหนึ่งส่วนสี่ของเสียง นอกจากนั้นแล้วยังนำเสนอการลากโน้ตเสียงยาวนิ่งสลับกับเทคนิควิบราโตเพื่อสร้างให้เกิดความแตกต่างและได้สัมผัสสีสันของทั้งสองเทคนิค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 55 (ห้องที่ 141-146) การเลียนลีลาดนตรีพื้นเมืองเกาหลี

สำหรับช่วงนี้ผู้ประพันธ์เน้นการนำเสนอแนวทำนองผ่านการบรรเลงเดี่ยวในแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ โดยสร้างความโดดเด่นให้แนวทำนองดังกล่าวด้วยการสร้างแนวเสียงประสานค่อนข้างเบาบาง ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้นักดนตรีบรรเลงเดี่ยวทำให้สามารถยืดหยุ่นจังหวะและลีลาตามอารมณ์ความรู้สึกในการถ่ายทอดได้อย่างเต็มที่ ทั้งยังสามารถแสดงไหวพริบการตีความของนักดนตรีผู้บรรเลงได้อีกด้วย ซึ่งนับว่าเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของดนตรีพื้นเมืองที่ขาดไม่ได้ จากนั้นในช่วงท้ายของช่วงนี้ค่อย ๆ เพิ่มอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นเพื่อนำเข้าสู่ท่อนต่อไปซึ่งมีอัตราความเร็วที่เร็วขึ้นอย่างอย่างราบรื่นลงตัว

จุดซ้อม G

ดนตรีค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้นทีละน้อยจากช่วงก่อนหน้านี้จนถึงจุดซ้อม G ที่กำหนดอัตราความเร็วประมาณ 90 ครั้งต่อนาที เนื่องด้วยช่วงนี้นำเสนอเป็นช่วงสุดท้ายของบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์จึงนำเอาวัตถุดิบที่เคยนำเสนอไปแล้วกลับมาใช้อีกครั้งเพื่อสร้างเอกภาพให้กับบทประพันธ์ ทั้งยังเป็นการย้อนประมวลความคิดให้กับผู้ฟังอีกด้วย ในตัวอย่างที่ 56 แสดงประโยคเพลงในแนวเปียโนที่ใช้ลักษณะจังหวะในรูปแบบและลีลาเดียวกับช่วงนำของกระบวนที่ 3

ตัวอย่างที่ 56 (ห้องที่ 170-173) การนำเอาลักษณะจังหวะในช่วงนำมาใช้อีกครั้งในแนวเปียโน

นอกจากนั้นในห้องที่ 174-176 ดังตัวอย่างที่ 57 ยังคงสร้างเนื้อดนตรีที่มีบรรยากาศคลุมเคลือซึ่งมีลักษณะที่เคยนำเสนอไปแล้วในจุดซ้อม C แต่ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการจัดเรียง

ระดับเสียงและกำหนดการควบคุมลักษณะเสียงที่สลับแตกต่างตำแหน่งกัน โดยใช้รูปแบบจังหวะเขบ็ตสองชั้นเหมือนกันในทุกแนวเครื่องดนตรี

ตัวอย่างที่ 57 (ห้องที่ 174-176) การสร้างเนื้อดนตรีแบบคลุมเครือ

ส่วนท้าย

ผู้ประพันธ์เตรียมนำบทประพันธ์เข้าสู่ช่วงจบอย่างประทับใจด้วยการเพิ่มระดับเสียงในแนวเปียโนและกลุ่มเครื่องสายจากความเข้มเสียงดังปานกลางไปสู่ระดับเสียงดังมากอย่างรวดเร็ว จากนั้นดึงความสนใจของผู้ฟังด้วยความเข้มเสียงที่เบาลงอย่างทันทีทันใด และค่อย ๆ ขยายดังขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 185 เป็นต้นไป กลุ่มเครื่องสายบรรเลงด้วยเทคนิคการดีดสายด้วยโน้ตสั้น (Staccato) ในลีลาเน้นเสียง และจบห้องสุดท้ายด้วยการดีดสายแบบบาร์ตอก (Bartok's pizzicato) เพื่อให้ได้เสียงที่มีความคมชัดและหนักแน่น ดังปรากฏอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมของตัวอย่างที่ 58

ตัวอย่างที่ 58 (ห้องที่ 185-187) การดีดสายและการดีดสายแบบบาร์ตอกในแนวเครื่องสาย

บทวิเคราะห์การประพันธ์บทประพันธ์เพลง *“มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับเชมเบอร์อองซอมเบลอ* แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของวัตถุดิบหลักที่ใช้ในการประพันธ์ในมิติต่าง ๆ ของทั้งสำเนียงเสียงและรูปแบบจังหวะ พร้อมทั้งโครงสร้างและแนวคิดหลักของแต่ละส่วนของบทประพันธ์ซึ่งจะทำให้สามารถเข้าใจจุดประสงค์ของบทประพันธ์ได้มากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: "มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับเชมเบอร์อองซอมเบลอ

บทประพันธ์เพลง *“มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ประพันธ์ขึ้นจากแรงบันดาลใจจากจารึกความทรงจำ ที่โชคชะตานำพาให้พบพานเหตุการณ์และเรื่องราว ได้สัมผัสเรียนรู้ซึมซับกับวิถีของถิ่นที่ต่าง ๆ บทประพันธ์สะท้อนมุมมองและประสบการณ์ที่ผูกโยงกับความคิดในแต่ละถิ่น แสดงให้เห็นจุดเชื่อมโยงความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรม ทั้งผสานเทคนิคการประพันธ์เข้าด้วยกันกับองค์ประกอบของวิถีพื้นถิ่นออกมาในรูปแบบดนตรีตะวันตก

บทประพันธ์เพลง *“มรรคาแห่งโชคชะตา” แฟนตาเซียสำหรับเชมเบอร์อองซอมเบลอ* แบ่งออกเป็น 3 กระบวน แต่ละกระบวนถ่ายทอดบรรยากาศผ่านรูปแบบการประพันธ์ที่หลากหลาย พร้อมทั้งนำเสนอเอกลักษณ์ทางดนตรีรวมถึงสร้างบุคลิกเฉพาะให้กับแแต่ละกระบวนอย่างชัดเจน

I ตรังเค: ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ (Tarangue: The Land of Dawn)

จากความทรงจำเมื่อครั้งเป็นเด็กสะท้อนอบอวลด้วยบรรยากาศของอดีตที่ยังจารึกชัดในสำนึก "ตรังเค" สื่อภาพความสงบเรียบง่ายของดินแดนแห่งรุ่งอรุณ เมืองเล็ก ๆ ที่มีวิถีการดำเนินชีวิตในแบบของชุมชนพื้นถิ่น บทประพันธ์เสนอสำเนียงเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่สื่อถึงวิถีพื้นถิ่นจากอิทธิพลของแนวคิดการผสมผสานความเป็นตะวันตกและตะวันออก ถ่ายทอดสุนทรียะของสำเนียงเสียงตะวันออกสะท้อนภูมิหลังของผู้ประพันธ์ผ่านวิธีการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

II มหานคร: ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล (Maha Nakhon: The Magical Chaos)

ความหลากหลายของผู้คนต่างที่มา ต่างวัฒนธรรมผสมผสานกลายเป็นสีสันที่ทำให้ "มหานคร" มีเสน่ห์ชวนหลงใหล ในขณะเดียวกันความงดงามนั้นก็สะท้อนถึงสภาวะภายในจิตใจของผู้คนในเมืองใหญ่ที่ภายใต้ความวุ่นวายเร่งรีบนั้นยังต้องเผชิญกับความเงียบงัน ความเหงาอ้างว้าง และหวาดกลัว ภาวะแวดล้อมหล่อหลอมและครอบงำจิตใจให้เกิดความยุ่งยากและสับสน บทประพันธ์สะท้อนเสียงแว่วให้ดังชัดผ่านบทเพลงสั้น ๆ จำนวน 5 บทเพลง ถ่ายทอดความซับซ้อนของอารมณ์ที่เกิดขึ้นอย่างหลากหลาย รวมถึงมีการจัดตำแหน่งของเครื่องดนตรีในรูปแบบเฉพาะ เพื่อสื่อสารข้อความจากบทประพันธ์ให้ถึงผู้ฟังอย่างตรงประเด็นและเข้าถึงความรู้สึกนั้นอย่างลึกซึ้ง

III ซอ-อุล: ความทรงจำ ณ ปัจจุบันขณะ (Seo-Ul: The Remembering of Now and Then)

บทประพันธ์เรียกคืนความทรงจำให้หวนกลับไปสัมผัสกับประสบการณ์นั้นอีกครั้งด้วยเสียงที่แว่วดังอย่างไม่มีที่มา ไม่รู้จุดกำเนิด และไร้ซึ่งจุดจบของเสียงนั้น ทั้งยังได้สัมผัสกับชีพจรของความเป็นพื้นบ้านกับจังหวะของความเป็นเมืองที่ยังคงดำเนินอยู่ด้วยกัน ด้วยกลยุทธ์การจัดวางของเก่าและใหม่อย่างลงตัว บทประพันธ์ถ่ายทอดความผูกพันต่อเมืองโซลผ่านประสบการณ์เพื่อสร้างจินตภาพบรรยายถึงบรรยากาศ ความคิดความรู้สึกที่หลากหลายท่ามกลางวิถีชีวิตผู้คน ท่ามกลาง เสียงของชีวิตประจำวันที่เป็นส่วนหนึ่งในของผู้คน เพื่อสัมผัสถึงหัวใจของ "ซอ-อุล"

คุณค่าของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* สร้างสรรค์ขึ้นบนพื้นฐานความรู้ของผู้ประพันธ์ที่สั่งสมจากทั้งประสบการณ์ชีวิตและประสบการณ์ความรู้ทางดนตรี ด้วยเนื้อหาใกล้ตัวทำให้การนำเสนอและการถ่ายทอดเป็นไปอย่างเรียบง่ายจึงเป็นดนตรีที่สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังในวงกว้าง วัตถุดิบในการประพันธ์ที่เลือกนำมาใช้มีส่วนช่วยให้เกิดความตระหนัก รัก และเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมของท้องถิ่นใกล้ตัวที่อาจถูกละเลย การเรียนรู้จากสิ่งรอบข้างเป็นโอกาสในการย้อนกลับมาพิจารณาตัวเองเพื่อทำความเข้าใจและทำความรู้จักตัวเองให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ดนตรีเป็นศิลปะนามธรรม การทำให้งานด้านดนตรีสามารถเข้าถึงผู้คนทั่วไปจึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะเป็นโอกาสให้วงการดนตรีพัฒนาก้าวหน้าสู่ระดับสากล จำเป็นที่จะต้องสร้างสรรค์งานด้านดนตรีที่อาศัยกระบวนการค้นคว้าด้วยหลักการและเหตุอย่างเป็นระบบเพื่อเป็นกลไกขับเคลื่อนดนตรีร่วมสมัยในแง่มุมวิชาการ ให้ดนตรีเป็นศาสตร์และศิลป์ที่ก่อประโยชน์ต่อสังคมส่วนรวม ทั้งยังเป็นการสร้างความเข้มแข็งให้กับวงการดนตรีร่วมสมัยอีกด้วย

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* บทนี้สร้างสรรค์ขึ้นด้วยเป้าประสงค์ที่ต้องการเล่าย้อนถึงความทรงจำเพื่อระลึกหวนกลับไปยังบรรยากาศที่เคยสัมผัสผ่านอารมณ์ความรู้สึก สะท้อนผ่านแง่มุมความคิดเห็นส่วนตัวด้วยความรู้ความสามารถทางวิชาชีพ หวังใจว่าผลงานบทประพันธ์นี้เป็นอีกหนึ่งผลงานสร้างสรรค์ที่จะเป็นวรรณกรรมทางดนตรีที่ให้คนรุ่นใหม่ได้ศึกษาอ้างอิง อีกทั้งยังเป็นเครื่องมือที่ทำหน้าที่จารึกให้เป็นความอีกความทรงจำและประวัติศาสตร์ต่อไป

การเผยแพร่บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* แสดงนำออกแสดงเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 15 มิถุนายน พ.ศ. 2560 เวลา 18.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรี ชั้น 2 อาคารจุฬาภรณ์พิศาลศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ อำนวยเพลงโดย อาจารย์วานิช โปตะวนิช ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 30 นาที

การแสดงมีการนำเสนอภาพเคลื่อนไหวและเสียงประกอบการบรรเลงของวงเชมเบอร์อองซอมเบลอในบางช่วง อีกทั้งมีการจัดการเคลื่อนที่และจัดวางตำแหน่งของนักดนตรีในแต่ละกระบวนที่แตกต่างกัน เพื่อการสื่อสารที่มีความหลากหลาย และเป็นการนำผู้ฟังเข้าไปสัมผัสถึงอารมณ์และความรู้สึกของสรรพเสียงอย่างเป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ การแสดงดำเนินไปอย่างราบรื่นและลงตัว ด้วยประสบการณ์ทางสุนทรียะแปลกใหม่ที่สอดแทรกในการแสดง ทำให้การเผยแพร่บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ได้รับการตอบรับเป็นที่น่าพอใจ

สรุปและอภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ* ผู้ประพันธ์มุ่งหวังสร้างสรรค์ทประพันธ์ที่มีความร่วมสมัยที่แสดงถึงเอกลักษณ์ ด้วยแนวคิดและนวัตกรรมที่สั่งสมจากประสบการณ์ความรู้ด้านดนตรีตะวันตก ที่ประยุกต์จากองค์ประกอบของดนตรีหลากหลายประเภท โดยเฉพาะดนตรีศตวรรษที่ 20 ทั้งยังเป็นการสร้างผลงานบทประพันธ์เพลงมีประโยชน์ต่อการพัฒนาสร้างสรรค์ดนตรีในทางวิชาการ ทั้งยังเป็นการสร้างประสบการณ์สุนทรียะในรูปแบบใหม่ให้แก่ผู้ฟัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทประพันธ์แต่ละกระบวนใช้เทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลาย เพื่อบอกเล่าเรื่องราวที่มีเนื้อหาแตกต่างกัน ด้วยเทคนิคลีลาและวิธีการประพันธ์เพลงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งยังใช้วัตถุดิบทางดรีอย่างเนื้อดนตรี การใช้เสียงประสาน หรือรูปแบบจังหวะในรูปแบบต่าง ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของผู้ประพันธ์เอง ผู้ประพันธ์ใช้ความคิดและจินตนาการในการประพันธ์อย่างอิสระในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง แต่อย่างไรก็ตามบทประพันธ์เพลงแต่ละกระบวนนั้นมีภาพรวมอยู่บนแนวคิดเบื้องต้นเดียวกัน นั่นคือการถ่ายทอดความประทับใจจากประสบการณ์ตรงของผู้ประพันธ์ที่ได้พบเจอ และยังตราตรึงในความทรงจำอย่างมิอาจลืมเลือน

บทประพันธ์เพลง “มรรคาแห่งโชคชะตา”
แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Full Score

“THE PATH OF DESTINY”

FANTASIA FOR CHAMBER ENSEMBLE

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ONUSA NONGTRUD

(2017)

Program note

บทประพันธ์เพลง *"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์ออองซอมเบลอ* ประพันธ์ขึ้นจากแรงบันดาลใจจากจารึกความทรงจำ ที่โชคชะตานำพาให้เผชิญกับประสบการณ์จากการพบพานเหตุการณ์และเรื่องราวในสถานที่ทั้งสามแห่ง บทประพันธ์สะท้อนมุมมองวิถีความคิดของแต่ละถิ่น แสดงให้เห็นจุดเชื่อมโยงของความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรม ความประทับใจเหล่านั้นได้ถูกนำมาถ่ายทอดผ่านการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยผสมผสานกับดนตรีพื้นถิ่นเพื่อให้ได้สัมผัสถึงภาพบรรยากาศได้ใกล้เคียงที่สุด

บทประพันธ์แบ่งออกเป็น 3 กระบวน แต่ละกระบวนบรรยายถึงสถานที่นั้น ๆ ด้วยรูปแบบบทประพันธ์และการจัดวงดนตรีที่แตกต่างกัน ทั้งนี้เพื่อต้องการถ่ายทอดและแสดงบุคลิกเฉพาะของแต่ละกระบวนอย่างชัดเจน บทประพันธ์รักษาความเป็นเอกภาพไว้ด้วยเสียงของทับโนรา ซึ่งตัวละครหลักสำคัญที่ดำเนินไปพร้อมกับดนตรีตลอดทั้งบทประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Instrumentation

1st Movement (Tarangue):

Flute
Oboe
Clarinet in Bb
Bassoon
Horn in F

Percussion: 5 players
- Percussion 1: Timpani, Woodblock
- Percussion 2: Glockenspiel, Tom-tom, Wood Blocks, Bongos, Cymbal
- Percussion 3: Xylophone, Vibraphone
- Percussion 4: Thab Nora
- Percussion 5: Gongs Nora

Violin
Violoncello

2nd Movement (Maha Nakhon)

Maha Nakhon I: Flute
Maha Nakhon II: Bb Clarinet
Maha Nakhon III: Flute, Bb Clarinet, Bassoon
Maha Nakhon IV: Violin, Cello
Maha Nakhon V: Piano

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3rd Movement (Seo-Ul):

Flute
Oboe
Clarinet in Bb
Bassoon
Horn in F

Percussion: 5 players
- Percussion 1: Timpani, Woodblock
- Percussion 2: Glockenspiel, Tom-tom, Wood Blocks, Bongos, Cymbal

Percussion 3: Xylophone, Vibraphone

Percussion 4: Thab Nora

Percussion 5: Gongs Nora

Piano

Violin

Violoncello

Total Duration: ca. 25 min.

1st Movement (Tarangue): 9 min.

2nd Movement (Maha Nakhon): 6 min.

3rd Movement (Seo-Ul): 10 min.

The score has been written in C

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Symbols

Sliding down

Sliding up

Wide vibrato

Crescendo from silence

Diminuendo to silence

Key clicks

Flatter tongue

Note for Tom-toms

Low floor Tom-tom

Low-mid Tom-tom

Low Tom-tom

High-mid Tom-tom

High floor Tom-tom

High Tom-tom

Note for Bongos

High Bongo

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Low Bongo

Note for Thab Nora

Left hand

Right hand

Note for Gongs Nora

High Gong

Low Gong

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

I

ตรังเค: ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ

TARANGUE: THE LAND OF DAWN

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มรรคาแห่งโชคชะตา
THE PATH OF DESTINY

I. ตรังเค : ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ
TRANGUE : THE LAND OF DAWN

4
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tub. B.
Thab
Gongs
W.B.
Bongo
Vln. I
Vc.
mf
mp
p
mp
p
mp
pp
pp
mp
sf
mf
p
mp

7
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tub. B.
Thab
Gongs
Perc.
Vln. I
Vc.
mp
p

10
♩ = 66
Fl.
pp
Ob.
Cl.
mp
p
pp
Bsn.
Hn.
p
Timp.
ffpp
Tub. B.
3
mp
mf
p
♩ = 66
Thab
Gongs
Perc.
Tam-tam
ppp
Vln. I
mp
mf
p
mf
Vc.
pp

13
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tub. B.
Thab
Gongs
T.-t.
Vln. I
Vc.
ppp
mp
3
pp
pp
pp
p
f
mf
mf
mf
f
p
port.
f

16
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tub. B.
Thab
Gongs
T.-t.
Vln. I
Vc.
p
mp
mf
f

19
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tub. B.
Thab
Gongs
T.-t.
Vln. I
Vc.
port.
mp
mf
f
p

22
Fl.
pp
Ob.
p
Cl.
pp
Bsn.
mp
Hn.
Timp.
3
mp
p
mf
f
To Tom-toms
Tom-toms
Tub. B.
mf
f
Thab
mf
f
mf
f
Gongs
mp
cresc.
Bongos
T.-t.
mf
f
Vln. I
espress.
Vc.
mf
3
f
p

25
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
To W.B.
Tom-t.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
port.

28
(tr)
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tom-t.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
p
mf
f
pp
mp

31
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tom-t.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
gliss.

34
A
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
A
Tom-t.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
mp
mf
fp
rfz
ff
f
pp
subito mf
tr

37
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Wood Blocks
W.B.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.

40
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
W.B.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
cresc.

43
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timpani
Timp.
W.B.
To Vib.
Thab
Gongs
Tom-toms
Tom-t.
Vln. I
Vc.

46
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vibraphone
Vib.
Thab
Gongs
Tom-t.
Vln. I
Vc.
gliss.
port.
pizz.

48
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Tom-t.
Vln. I
Vc.
arco

B
50
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
B
Vib.
Thab
Gongs
Tom-t.
Vln. I
Vc.
mf
mp
f

53
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vibraphone
Vib.
Thab
Gongs
Tom-t.
Vln. I
Vc.

55
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Tom-t.
Wood Blocks
Vln. I
Vc.
gliss.

57
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
W.B.
Vln. I
Vc.
Tubular Bells
port.

59
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
port.
Hn.
mp
mf
Timp.
Vib.
Rit.
mp
Thab
Gongs
Tub. B.
To Bongos
Bongos
mf p
mf
Vln. I
pp
Vc.
port.
f
mp
mp <mf

61
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tam-tam
Scrape with coin
Timpani
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
mp
pp
mf
p
f
fp
3

63
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
mf
mp
f
sf
f
p
f
p
f
p
3
f
f
pp

65
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
C
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.

67
flz.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
mf
f
mp
p
rfz

69
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.

71
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Tam-tam
Vln. I
Vc.
f
mf
fpp
pp
mp

73
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
T.-t.
To Bongos
Bongos
Vln. I
Vc.

75
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
f
mf
mp
3

77
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
mp
mf
f
p
sff

79
accel.
Fl.
mp
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
To Cym.
Cymbals
pp
accel.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.

D Andante ♩ = 72
81
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Cym.
To W.B.
Wood Blocks
D Andante ♩ = 72
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.

84
Fl.
Ob.
mf
Cl.
mf
f
Bsn.
mf
Hn.
3
W.B.
To Timp.
3
Vib.
Thab
mf
Gongs
Bongos
f
mf
Exaggerate bow pressure
Vln. I
f
pizz.
Vc.
f

86
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
W.B.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
mp
mf
f

89
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
W.B.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
arco

92
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
W.B.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
mf
mp
f

95
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
W.B.
Timpani
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.

98
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
sempre

101
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
mf
To Xyl.
Xylophone
f

103
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Xyl.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.
p
fp
mp
mf

105
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
To W.B.
Xyl.
To Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.

107
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vibraphone
Vib.
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.

E
109
Fl.
Ob.
Cl.
mp
mp
Bsn.
Hn.
Timp.
E
tempo
Vib.
mp
Thab
Gongs
To W.B.
Wood Blocks
Bongos
mf
8va
Vln. I
ppp
Vc.
ppp

112
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
W.B.
Vln. I
Vc.
mp
mp
p
mp
mf
p
(8)

115
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
W.B.
Vln. I
Vc.
mf
p
mp

119
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
W.B.
To Bongos
Vln. I
Vc.
p
mf
sfp
f
sf
mp
3

122
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Vib.
Thab
Gongs
W.B.
Vln. I
Vc.
To W.B.
Bongos

125
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
To Tom-t.
Timp.
p
Wood Blocks
W.B.
f
Thab
Gongs
Bongos
Vln. I
Vc.

128
1st time tacet
Fl.
mp
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tom-toms
Timp.
f
W.B.
Thab
Gongs
mp
Bongos
ff
Vln. I
Vc.

130
Fl.
dim.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tom-t.
W.B.
Thab
Gongs
Bongos
f
Vln. I
Vc.

132
Fl.
pp
fade out by repeat and repeat...
Ob.
fade out by repeat and repeat...
1st time tacet
Cl.
p
mf
fade out by repeat and repeat...
ppp
Bsn.
fade out by repeat and repeat...
Hn.
fade out by repeat and repeat...
Tom-t.
fade out by repeat and repeat...
W.B.
fade out by repeat and repeat...
Thab
fade out by repeat and repeat...
Gongs
fade out by repeat and repeat...
Bongos
fade out by repeat and repeat...
Vln. I
fade out by repeat and repeat...
Vc.

II

มหานคร: ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล

MAHA NAKHON: THE MAGICAL CHAOS

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มรรคาแห่งโชคชะตา
THE PATH OF DESTINY

II. มหานคร : ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล
MAHA NAKHON : THE MAGICAL CHAOS

Maha Nakhon I for Flute Solo

มรรคาแห่งโชคชะตา
THE PATH OF DESTINY

II. มหานคร : ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล
MAHA NAKHON : THE MAGICAL CHAOS

Maha Nakhon II for Bb Clarinet Solo

Transposed Score

มรรคาแห่งโชคชะตา
THE PATH OF DESTINY

II. มหานคร : ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล
MAHA NAKHON : THE MAGICAL CHAOS

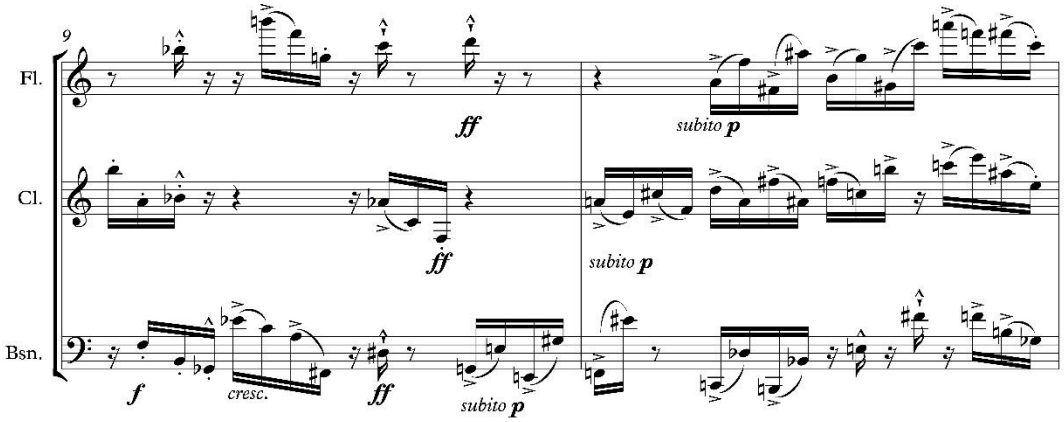
Maha Nakhon III for Violin and Violoncello

13
Vln.
Vc.
p
f
mf
sfz
port.
16
18
ff
20
6
mp
22
3
subito p
sul pont.
pizz.
25
pp

มรรคาแห่งโชคชะตา
THE PATH OF DESTINY

II. มหานคร : ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล
MAHA NAKHON : THE MAGICAL CHAOS

Maha Nakhon IV for Flute, Bb Clarinet and Bassoon


9
Fl.
Cl.
Bsn.
ff
subito p
ff
subito p
f
cresc.
ff
subito p

11
Fl.
Cl.
Bsn.
cresc.
cresc.
cresc.

12
Fl.
Cl.
Bsn.
f
f
f

มรรคาแห่งโชคชะตา
THE PATH OF DESTINY

II. มหานคร : ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล
MAHA NAKHON : THE MAGICAL CHAOS

Maha Nakhon V for Piano Solo

9
f
f
11
ff
f
13
ff
f
16
18
sff

III

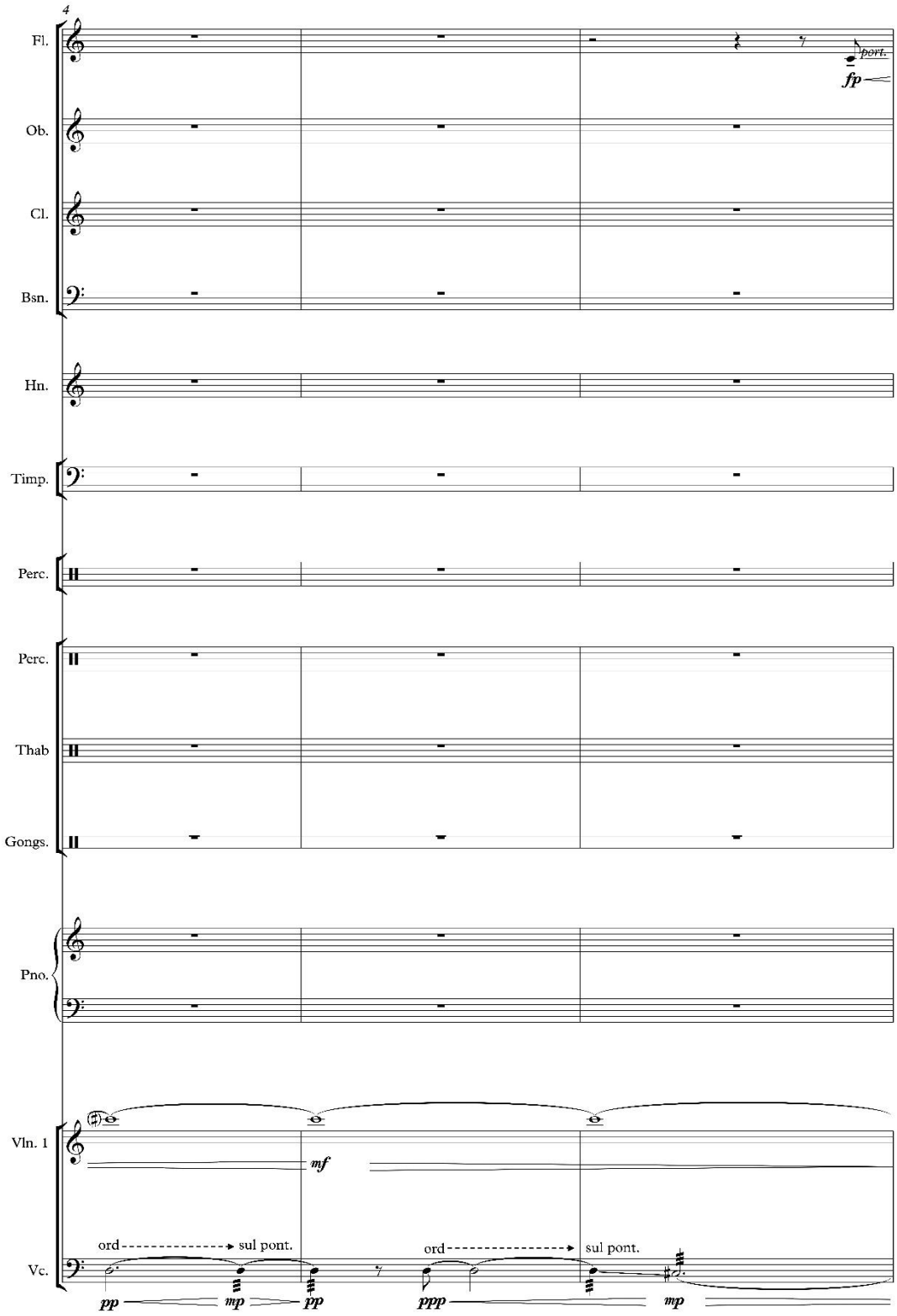
ซอ-อุล: ความทรงจำ ณ ปัจจุบันขณะ

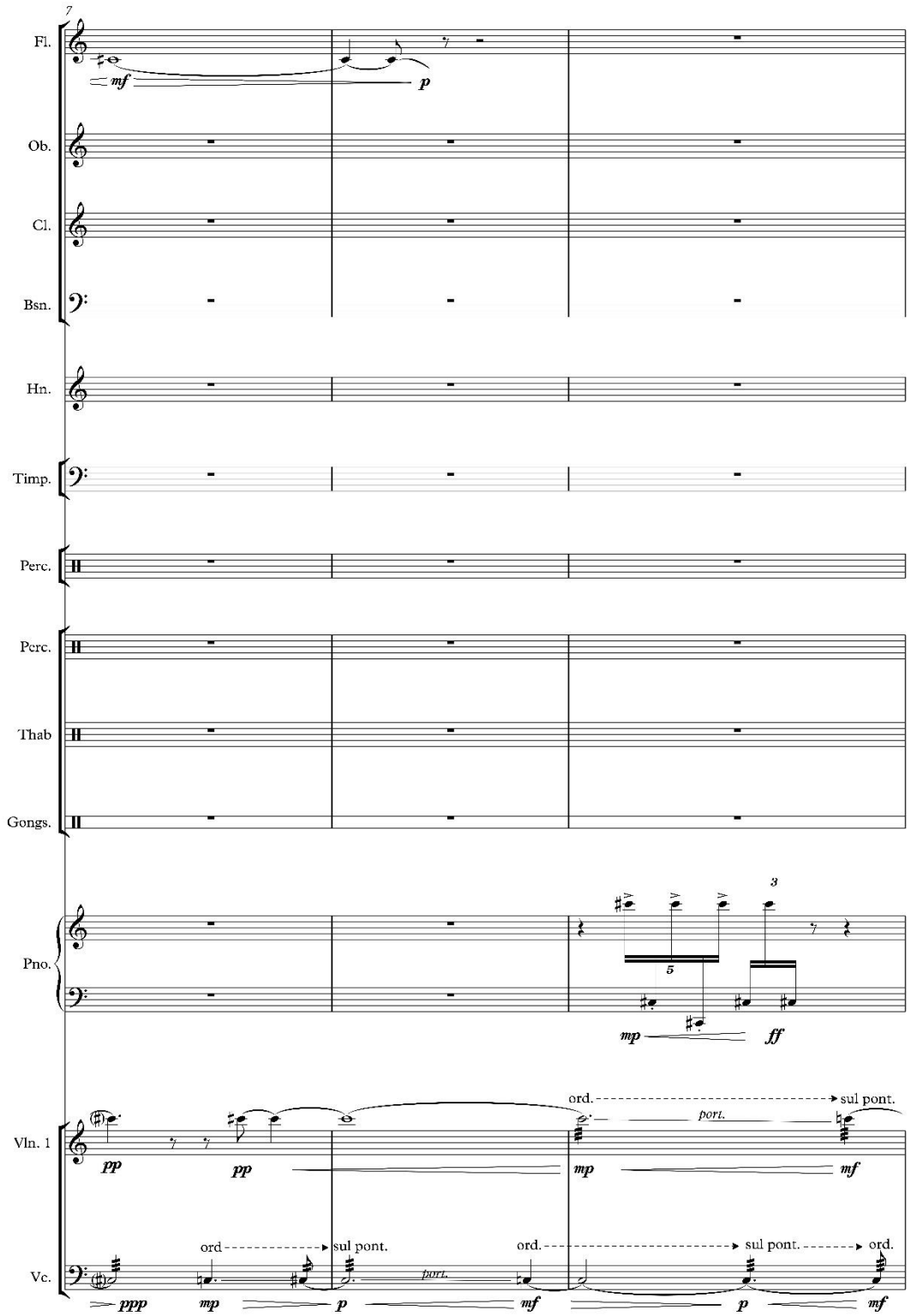
SEO-UL: THE REMEMBERING OF NOW AND THEN

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มรรคาแห่งโชคชะตา
THE PATH OF DESTINY

III. ซอ-อุล : ความทรงจำ ณ ปัจจุบันขณะ
SEO-UL (서울) : THE REMEMBERING OF NOW AND THEN


4
Fl.
port.
fp
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
mf
Vc.
ord
sul pont.
ord
sul pont.
pp
mp
pp
ppp
mp


7
Fl.
mf
p
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
3
5
mp
ff
Vln. 1
pp
pp
ord.
sul pont.
port.
mp
mf
Vc.
ord
sul pont.
port.
ord.
sul pont.
ord.
ppp
mp
p
mf
p
mf

10
Fl.
sfp
mf
p
Ob.
p
Cl.
mf
f
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
mp
Gongs.
Pno.
3
fff
Vln. 1
ord.
sul pont.
p
p
mf
p
sul pont.
ord.
Vc.
port.
p
mp
mf
p

13
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
ord.
sul pont.
mp
mf
f
sfzp
fp
p
3

16
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mf
sfz
p
mp
3
mp
mf
p
mp
mf
fp
mf
mp
Ped.
sempre
cresc.
mp
sul tasto
cresc.
sul pont.
p
mf
sfz
sfz
sfz

19
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mf
mp
p
3
Ped.
dim.
f
sfz

22
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
gliss.
tr
cresc.
nat.
port.
8va

25
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
f
mp
p

28
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.

31
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
mf
p
f

34
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
p
mp
mf
port.

37
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
port.

A
40
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
A
Vln. 1
Vc.
pp
p
mf
f
mp

43
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
mf
p
ppp
f
port.

46
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
p
pp
mf
ff
f
dim.
8va
3

49
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
p
mp
pp
mf
port.
cresc.

52
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Perc.
Vibraphone
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
port.

55
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
mp
Timp.
fp
Perc.
Vib.
sf
p
mf
sfp
Ped.
Thab
dim.
p
Gongs.
Pno.
mp
mf
Vln. 1
port.
Vc.
mp

58
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
To Glock.
port.

61
Lento
♩ = 60
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Glock.
Glockenspiel
Thab
Gongs.
Pno.
Lento
♩ = 60
Vln. 1
Vc.
f
mp
mf
subito mf
pp
p
3
Ped.

64
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Glock.
mp
mf
mp
Thab
Gongs.
Pno.
mp
Ped.
Vln. 1
Vc.

67
accel.
= 100
B
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Glock.
To Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Ped.
accel.
= 100
B
Vln. 1
Vc.
mp
mf
f
p
cresc.
3

70
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Glock.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
cresc.
cresc.

73
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Glock.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
p
mf
p
mf
mf
mp
p
mf
mp
mp
3
3
3
3
3
3
3
3
mf

79
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
Ped
(S)
f
port.
mp

82
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Perc.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
fp
f
mf
pp
ff
p
To Per.
Per.
Ped.
cresc.
dim.

85
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
To Cym.
Per.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
f
mf

87
Fl.
mf
Ob.
mf
Cl.
mf
Bsn.
mf
Hn.
Cymbals
Cym.
ppp
Per.
p
ff
Vib.
fp
mf
Ped.
subito p
sff
Thab
Gongs.
Pno.
mf
Vln. 1
6
6
6
6
mp
Vc.
pizz.
3
mf

89
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
mp
Cym.
To Timp.
Timpani
ff
Tom-t.
Tom-toms
mf
Vib.
Thab
mf
Gongs.
mf
Pno.
Vln. 1
Vc.
3

91
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
mf
Timp.
Tom-t.
To Xyl.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.

C
93
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tom-t.
Xylophone
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
sfz
cresc.
ff
C
arco
Vln. 1
Vc.
mp
f
fp
mf
tr

95
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Xyl.
To Tom-t.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
cresc.
subito mp
subito mp

97
8va
Fl.
mp
Ob.
mp
Cl.
Bsn.
Hn.
mp
Timp.
Tom-toms
Tom-t.
mp
Vib.
Thab
mp
Gongs.
mp
Pno.
mp
Vln. 1
Vc.

99 (8)
Fl.
mf
Ob.
cresc.
Cl.
Bsn.
Hn.
mf
Timp.
Tom-t.
cresc.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
mp
Vln. 1
mp
Vc.
mp

101(8)
Fl.
f
Ob.
Cl.
cresc.
Bsn.
cresc.
Hn.
Timp.
Tom-t.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.

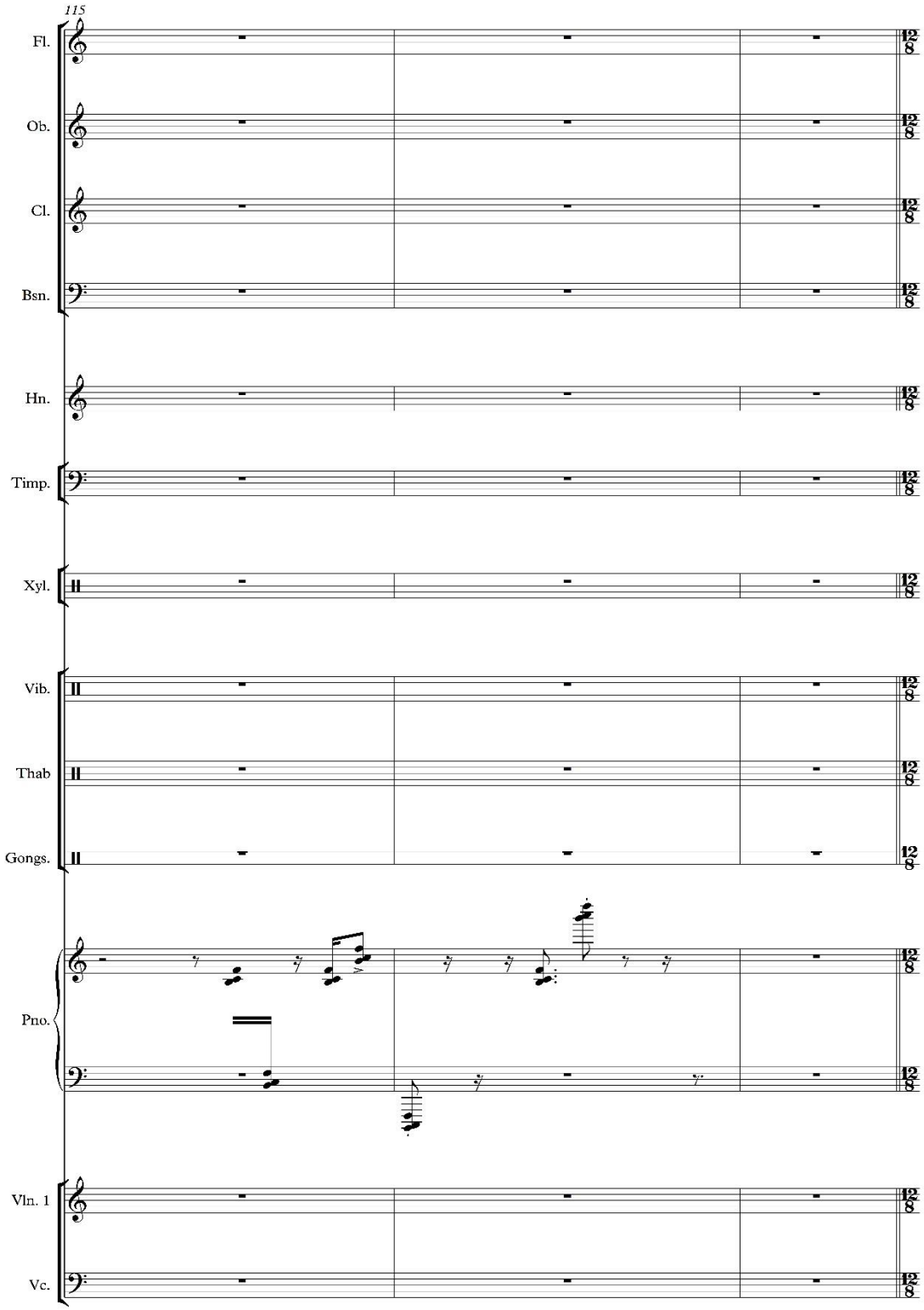
(8)
103
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tom-t.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
f
mf
mp

105
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tom-t.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
dim.
dim.
dim.

(8)
107
Fl.
mp
mf
Ob.
Cl.
Bsn.
p
Hn.
mp
mf
Timp.
Tom-t.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.

109
(8)
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Tom-t.
To Xyl.
Xylophone
To Bongo
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
pizz.
pizz.

112
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Xyl.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
mf
p
f
3


115
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Xyl.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.

D
118
♩. = 52
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cymbal
Cym.
p
Bongos
Bongos
mp
dim.
mp
Thab
Gongs.
Pno.
mp
dim.
D
♩. = 52
pizz.
Vln. 1
mf
pizz.
Vc.
mf

120
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Cym.
Bongos
Pno.
Vln. 1
Vc.
arco
arco

122
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Bongos
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
mf
p

124
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Bongos
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
mf
pp

126
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
mp
Bongos
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
p
Vc.

128
Fl.
Ob.
mf
mp
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Bongos
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
mp
Vc.

130
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Bongos
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
sff
ff
f

132
E
♩ = 100
1st time tacet
Fl.
sfp
mf
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Bongos
mp
Thab
Gongs.
Pno.
mf
E
♩ = 100
pizz.
Vln. 1
Vc.
f

135
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Bongos
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
sfp
mf
f
mf

138
1.
2.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Bongos
To Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
f
ff

F
♩ = 68
141
rubato
Fl.
f
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cymbal with hard mallet
Cym.
mp
Vibraphone
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
F
♩ = 68
Vln. 1
arco
Vc.
mp
mf

144
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
rubato
mp
mf
mf
f
mp
f

147
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
arco
p
mf
mf
ppp
niente p
f

150
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
f
f
mp
mp
mf
mf
3

153
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
f
p
mp

156
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
p
mp
mf
3

159
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mf
mp
mf
mp
mf
mp
mp
mf
3
port.

162
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
mf
mf
mp
mf
mp
mf
mp
mp
mp
mf
mp
mf

165
Fl.
Ob.
Cl.
dim.
Bsn.
mp
Hn.
mp
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
mp
Gongs.
Pno.
mp
Vln. 1
tr
Vc.
port.

accel.
168
G
♩. = c.90
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vibraphone (with hard mallet)
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
cresc.
(tr)
G
♩. = c.90
Vln. 1
Vc.

171
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
f
mp
sempre
mp
f
f

174
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Vib.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
subito mp
fp

176
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
Cymbals
To Bongos
Vib.
To Xyl.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
mp
f
mf
ppp
port.
cresc.

178
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Bongos
Bongos
p mf
f
fp f
mf f
Vib.
Thab
mf
Gongs.
Pno.
Vln. 1
mp
mp
Vc.
mp
mp
molto cresc.

181
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Bongos
Vib.
Xylophone
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
pizz.

183
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Bongos
Xyl.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
arco
subito p
subito p
subito p

185
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Bongos
Xyl.
Thab
Gongs.
Pno.
Vln. 1
Vc.
port.
cresc.
pizz.
pizz.

"เส้นทางที่แฝงด้วยความประทับใจระหว่างทาง โอกาสที่ได้สัมผัสเห็นสิ่งแปลกใหม่และแตกต่าง แปรเปลี่ยนและผ่านไปเกิดเป็นความทรงจำ บทประพันธ์นี้จะเป็นโอกาสในการมองย้อนกลับไปยังเรื่องราวในความทรงจำที่ไม่เพียงแต่ทำให้พบกับกาลสภาพที่คุ้นชินเท่านั้น แต่ยังทำให้ได้พบกับคุณค่าของบางสิ่งที่ถูกละเลยหรือไม่แม้เพียงจะถูกสนใจ "PATH" จึงแสดงถึงเส้นทางการเดินทางของตัวเองที่ออกไปเรียนรู้จากภายนอกเพื่อให้เห็นว่าเรารู้จักตัวเองน้อยมากเพียงไร แต่เส้นทางของเรานั้นยังไม่สิ้นสุด ยังคงมีโอกาสเรียนรู้ เพื่อสุดท้ายแล้วเราจะสามารถมองเห็นตัวเองได้ชัดเจนขึ้น"

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาไทย

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

_____. อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554.

บุษกร บิณฑสันต์. *ดนตรีภาคใต้: ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

หนังสือต่างประเทศ

Eric C. Lai. *The Music of Chou Wen-chung.* TJ International Ltd, England, 2009

John H Koo, Andrew C Nahm. *An Introduction to Korean Culture* Hollym International Corporation, 2008

Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings*. Edited by Leonard Stein. Translated by Leo Black. London: University of California Press, 1975.

LaBelle, Brandon. *Background Noise: Perspective on Sound Art*. New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2005.

วิทยานิพนธ์

Chinary Ung. *Mohori for Mezzo-Soprano and Chamber Ensemble.* D.M.A. diss., Columbia University, 1974.

Kim, Ju-Hee. *Multiculture Influences in the Music of Isang Yun as Represented in His Concerto for Flute and Small Orchestra.* D.M.A. diss., University of Alabama, 2009.

Kim, Seo-kyung. *Integration of Eastern and Western Music: "An Analysis of Selected Flute Works by Korean Composer, Isang Yun."* D.M.A. diss., University of Cincinnati, 2003.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วารสาร

Kim Yoon-Sook, Lee Jai-Hyun, Jung Sang-Il, Lee Seok-Won, Choi Sang-Don, Cho Jong-Myung Hyun-Kyung. *Traditional Ganggangsulae into Popular Modern Plays (전통 강강술래의 현대화를 통한 대중화 방안)*. The Journal of the Korea Contents Association, Volume 10, Issue 4, 2010: 165-174

โน้ตเพลง

Chin, Unsuk. *Violin Concerto.* London: Boosey & Hawkes, 2001.

Ligeti, György. *Lontano*. London: Schott Music, 1967.

No, Soen-Rak. *오래된 사랑의 노래.* Village in Music Choir: Jinju-nanbong-ga Musical Concert, 2010.

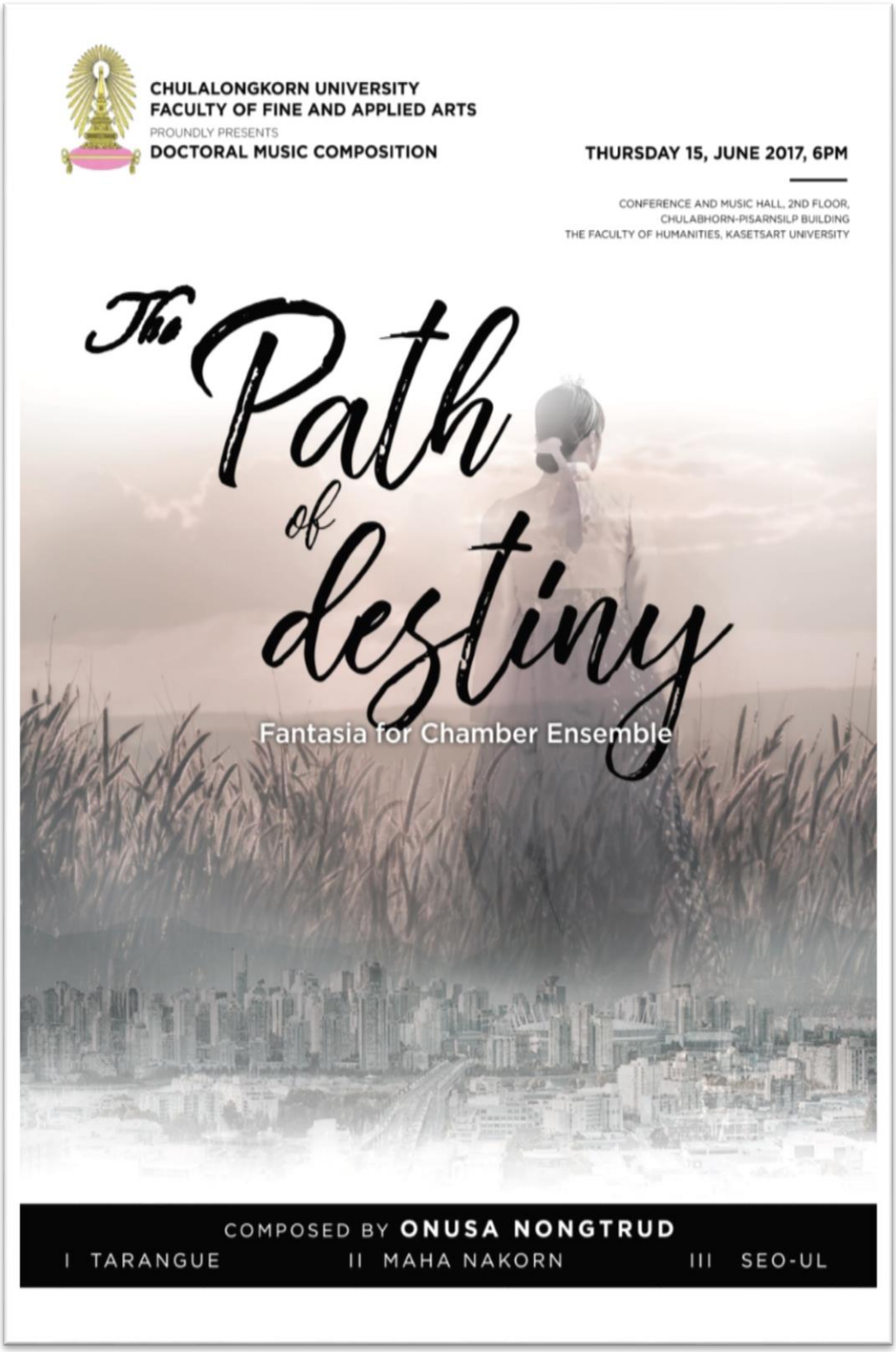
Webern, Anton. *Five Pieces for Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, 1951.

Yun, Isang. *Concerto for Flute and Small Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, 1977.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์

PATH OF
THE DESTINY
Fantasia for Chamber Ensemble
มรรคาแห่งโชคชะตา
แฟนตาเซียสำหรับวงเชมเบอร์ออมซอมเบอ
I TARANGUE ตรังเค
: LAND OF DAWN ดินแดนแห่งรุ่งอรุณ
II MAHA NAKORN มหานคร
: ENTICING CHAOS ความวุ่นวายที่น่าหลงใหล
III SEO-UL ซอ-อุล
: RECALLING HERE AND NOW ความทรงจำ ณ ปัจจุบันขณะ
ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง
"มรรคาแห่งโชคชะตา" แฟนตาเซียสำหรับเชมเบอร์ออมซอมเบอ
I
II
III

ภาพที่ 2 สูจิบัตร

ภาพที่ 3 บรรยากาศการแสดงคอนเสิร์ต

ภาพที่ 4 บรรยากาศการแสดงคอนเสิร์ต

ภาพที่ 5 บรรยากาศการแสดงคอนเสิร์ต

ภาพที่ 6 บรรยากาศการแสดงคอนเสิร์ต

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

อรอุษา หนองตรุด เกิดเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2528 ที่จังหวัดตรัง สำเร็จการศึกษาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) เกียรตินิยมอันดับ 2 จาก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2547-2550 จากนั้นได้รับทุน Art Major Asian (AMA) เข้าศึกษาด้านการประพันธ์ดนตรีในระดับปริญญาโทที่ Korea National University of Arts ประเทศเกาหลีใต้ ต่อมาในปี 2557 เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาเอก ในหลักสูตรศิลปกรรม ศาสตรดุษฎีบัณฑิต (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำสาขาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี ได้รับทุนการศึกษาในโครงการพัฒนากำลังคนด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ (ทุนเรียนดีมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์) จากสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษาเพื่อศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University