ดุษฎีนิพนธ์การวาทยกร: วรรณกรรมดนตรีสำหรับวงเครื่องลมร่วมสมัย

นายธนัช ชววิสุทธิกูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC CONDUCTING: THE SYMPHONIC MUSICAL LEGACY FOR CONTEMPORARY WINDS

Mr. Thanach Chawawisuttikoon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2019
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์การวาทยกร: วรรณกรรมดนตรีสำหรับวงเครื่องลมร่วมสมัย
โดย	นายธนัช ชววิสุทธิกูล
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	อาจารย์ ดร.นิพัต กาญจนะหุต

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

.... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

(อาจารย์ ดร.นิพัต กาญจนะหุต)

.... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

.... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

.... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

.... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ธนัช ชววิสุทธิกูล : ดุษฎีนิพนธ์การวาทยกร: วรรณกรรมดนตรีสำหรับวงเครื่องลมร่วมสมัย. (DOCTORAL MUSIC CONDUCTING: THE SYMPHONIC MUSICAL LEGACY FOR CONTEMPORARY WINDS) อ. ที่ปรึกษาหลัก : ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, อ.ที่ปรึกษาร่วม : อ.ดร.นิพัต กาญจนะหุต

การวาทยกรมีบทบาทสำคัญกับวงดนตรีออร์เคสตรามาตั้งแต่ในยุคบาโรก (1600-1750) เมื่อ ฌอง-บาติสต์ ลูว์ลี (1632-1687) ผู้อำนวยการดนตรีในราชสำนักของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ผู้ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นวาทยกรคนแรกในประวัติศาสตร์ที่ใช้ไม้บาตอง ศิลปะการวาทยกรเป็นศิลปะที่สืบทอดกันมากว่า 3 ทศวรรษ จนมีการพัฒนาที่สมบูรณ์แบบ บทบาทที่สำคัญของวาทยกรประกอบด้วย 4 ประการดังนี้ 1) การตีความบทเพลงด้วยความประณีต 2) การแสดงดนตรีด้วยความรู้สึกที่ลึกซึ้ง 3) การแสดงดนตรีที่เข้าถึงอารมณ์ความรู้สึก 4) การสื่อสารระหว่างผู้ชมและวงออร์เคสตรา นอกจากนี้การวาทยกรยังเป็นศิลปะที่ประกอบด้วยจินตนาการระดับสูงเพื่อการเข้าถึงบทประพันธ์ อีกทั้งเป็นการสรรค์สร้างท่าทางการเคลื่อนไหวที่สร้างแรงบัลดาลใจให้นักดนตรี และที่สำคัญยิ่ง การเป็นวาทยกรที่ดีจะต้องมีทักษะทางด้านดนตรีที่ดี สามารถจำและอ่านโน้ตเพลงด้วยความเข้าใจดนตรีในระดับสูง ซึ่งความสามารถเหล่านี้จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอาศัยเวลาและการฝึกฝนอย่างมืออาชีพ

ผลงานวิจัยดนตรีเชิงสร้างสรรค์นี้ ประกอบด้วยการแสดงหลัก 3 การแสดง และการแสดงเสริมอีก 4 การแสดง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ซึ่งนับเป็นส่วนสำคัญของความสำเร็จของงานวิจัยนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์	ลายมือชื่อนิสิต ....
ปีการศึกษา	2562	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก ....
		ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม ....

5986861435 : MAJOR COMMON
KEYWORD: CONDUCTING, WIND ORCHESTRA, WIND SYMPHONY, SYMPHONY ORCHESTRA

Thanach Chawawisuttikoon : DOCTORAL MUSIC CONDUCTING: THE SYMPHONIC MUSICAL LEGACY FOR CONTEMPORARY WINDS. Advisor: Prof. Weerachat Premananda, D.Mus. Co-advisor: Nipatdh Knachanahuta, D.M.A.

Conducting has played a significant role in orchestral music since early Baroque period (1600-1750) when Jean-Baptiste Lully (1632-1687) the court music director of King Louis XIV of France was acknowledged to be the first conductor with the baton in history of music. The art of conducting and its legacy has been taken more than three centuries to be complete development. Meanwhile, the three predominant roles of conductor are 1) to delicately interpret music 2) to sensitively express music 3) to dramatically perform music and 4) to effectively communicate between audience and orchestra. Furthermore, conducting is an art that potentially performed with highly imaginative approach as poet, dramatically acted as dancer and dynamically inspired musicians as magician. More importantly, to be conductor is required skills such as musicianship, listening, score reading, music memorizing and musical understanding etc. Remarkably, those phenomenal conducting capabilities are needed to be professionally trained whereby it takes time to gain success in performing experiences.

This creative music research has also presented along with three prominent and four additional concerts for Wind Orchestra and Symphony Orchestra that was a partial of professionally experimental research success.

Field of Study: Fine and Applied Arts		Student's Signature ....
Academic Year: 2019		Advisor's Signature ....
		Co-advisor's Signature ....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์การวาทยกร: วรรณกรรมดนตรีสำหรับวงเครื่องลมร่วมสมัย เป็นผลงานวิจัยดนตรีเชิงสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยได้ทุ่มเทด้วยความศรัทธาและความมุ่งมั่น เพื่อสร้างสรรค์ผลงานวิจัยนี้ให้มีคุณภาพและเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจในทางด้านการวาทยกรสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม และวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณดิษฐกร พันธาภา และคุณภคินี พันธาภา ที่ให้โอกาสโดยการมอบทุนการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิตแก่ผู้วิจัย พร้อมทั้งยังให้คำแนะนำและกำลังใจแก่ผู้วิจัยด้วยความเมตตาเสมอมา

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ผู้ให้ความรู้และขัดเกลาแนวคิดทางด้านการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยนี้ให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.นิพัต กาญจนะหุต ผู้ให้คำแนะนำแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรให้เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในรูปแบบของผู้วิจัยเอง ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ธงศรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ผู้มอบโอกาสให้ผู้วิจัยได้เข้าร่วมเป็นผู้ช่วยสอนในวิชาการวาทยกร คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งทำให้ผู้วิจัยได้องค์ความรู้ใหม่ในแนวทางการสอนการวาทยกรเป็นอย่างดี ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์และรองศาสตราจารย์ ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ ผู้เป็นคณะกรรมการสอบ ผู้ให้แนวทางในการเขียนวิทยานิพนธ์และการจัดรูปเล่มวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ และรองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง สำหรับคำแนะนำต่าง ๆ ที่เป็นเป็นประโยชน์เพื่อให้ผลงานวิจัยชิ้นนี้สมบูรณ์มากที่สุด

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ขอขอบคุณนักดนตรีทุกท่านที่เข้าร่วมการแสดงการวาทยกรทั้ง 3 ครั้ง ให้แก้ผู้วิจัยด้วยความเมตตาและสนับสนุนในการวาทยกรแก่ผู้วิจัยเป็นอย่างดี ขอขอบคุณนายศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา ผู้เป็นเพื่อนร่วมรุ่นที่คอยสนับสนุนงานแสดงของผู้วิจัยรวมถึงความช่วยเหลือทางด้านต่าง ๆ ที่ให้ผู้วิจัยเสมอมาและนางสาวศิรารัตน์ สุขชัย ผู้ร่วมรุ่นที่คอยให้คำปรึกษาในการแก้ไขทางด้านการเขียนภาษาต่างประเทศแก่ผู้วิจัยเป็นอย่างดี

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณแม่ แม่แต๋ว คุณยาย คุณพ่อ พี่ชาย และน้องไหมที่คอยให้การสนับสนุนส่งเสริมในทุก ๆ ด้าน พร้อมเคียงข้างเป็นกำลังใจของชีวิตเสมอมาและตลอดไป

ธนัช ชววิสุทธิกูล

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฐ

สารบัญรูปภาพ ..... ฒ

บทที่ 1 บทนำ (Introduction) 1

1.1 ความเป็นมา 1

1.1.1 ศิลปะแห่งการวาทยกร 1

1.1.2 ความเป็นมาของวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทย 4

1.1.3 ความสำคัญและบทบาทของวาทยกร 6

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดงการวาทยกร 9

1.3 แผนและวิธีการดำเนินงาน 9

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 10

1.5 รายการแสดงการวาทยกร 10

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง (Literature Review) 11

2.1 เทคนิคการวาทยกรของ Sir Adrian Boult 11

2.1.1 เทคนิค 11

2.1.2 ตำแหน่งท่าทางการยืน 13

2.1.3 ไม้บาตอง 15

2.1.4 การจับไม้บาตอง 18

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.5 การเตรียมการในโน้ตเพลงสำหรับการแสดง 19
2.1.6 การฝึกซ้อมรวมวง 22
2.1.7 การแสดง 24
2.2 แนวคิดการวาทยกรของ Anthony Maiello 26
2.2.1 ศิลปะการวาทยกร 26
2.2.2 พรสวรรค์ของนักวาทยกร 27
2.2.3 ความสามารถในการสื่อสารโดยผ่านจากความเงียบ 28
2.2.4 การดูแลเอาใจใส่ 28
2.2.5 วาทยกรเปรียบเสมือนดั่งครู 29
2.2.6 ท่าทางการยืน 30
2.2.7 การเคาะจังหวะด้วยเท้า 30
2.2.8 การวาทยกรโดยการใช้ท่าทางระนาบแบบแนวนอนและแบบแนวตั้ง 31
2.2.9 การวาทยกรโดยการใช้ท่าทางระนาบเพื่อขยายความเข้มของเสียง 32
2.2.10 การจับไม้บาตอง 32
บทที่ 3 เทคนิคและแนวคิดการวาทยกร (Creative Performing Technique and Methodology) 35
3.1 เทคนิคการวาทยกร 35
3.1.1 ท่าทางการวาทยกรในรูปแบบหลัก 36
3.1.2 ลักษณะไม้บาตองที่ผู้วิจัยเลือกใช้ 38
3.1.3 ท่าทางการถือไม้บาตอง 39
3.1.4 แนวทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย 40
3.1.5 หน้าที่และการใช้สีสันในมือซ้ายและมือขวา 41
3.1.6 การให้คิวสำหรับนักดนตรี 43
3.2 แนวคิดการวาทยกร 45

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.1 การวางแผนเตรียมการในโน้ตเพลง 46

3.2.2 ความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้อง 50

3.3 การเตรียมตัวสำหรับการแสดง 58

3.3.1 การวางแผนสำหรับการฝึกซ้อม 58

3.3.2 เครื่องมือที่สำคัญสำหรับวาทยกร 59

3.4 รูปแบบการจัดวงสำหรับการแสดงในแต่ละครั้ง 65

3.4.1 การแสดงครั้งที่ 1 ในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม 65

3.4.2 การแสดงครั้งที่ 2 ในรูปแบบวงซิมโฟนีออร์เคสตรา 67

3.4.3 การแสดงครั้งที่ 3 ในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม 68

บทที่ 4 การตีความบทเพลง ลีลา และความคิดสร้างสรรค์ (Interpretation, Musical Style and Creative Performance) 70

4.1 Jubilee Overture ประพันธ์โดย Philip Sparke 70

4.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 70

4.1.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์ 72

4.1.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์ 72

4.1.4 เทคนิคการบรรเลง 73

4.1.5 ลีลาของบทเพลง 73

4.1.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี 75

4.1.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง Jubilee Overture 81

4.1.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Jubilee Overture 81

4.2 Ride ประพันธ์โดย Samuel R. Hazo 83

4.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 83

4.2.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์ 85

4.2.3 เทคนิคการบรรเลง 86

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.4 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์ 86
4.2.5 ลีลาของบทเพลง 87
4.2.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี 88
4.2.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง *Ride* 94
4.2.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Ride 94
4.3 Les trois notes du Japon ประพันธ์โดย Toshio Mashima 96
4.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 96
4.3.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์ 97
4.3.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์ 99
4.3.4 เทคนิคการบรรเลง 100
4.3.5 ลีลาของบทเพลง 101
4.3.6 แนวทางการวาทยกรและองค์ประกอบทางด้านดนตรี 103
4.3.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง 117
4.3.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Les trois notes du Japon 118
4.4 Modern Thai for Orchestra ประพันธ์โดย วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์ 119
4.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 119
4.4.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์ 120
4.4.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์ 121
4.4.4 เทคนิคการบรรเลง 122
4.4.5 ลีลาของบทเพลง 123
4.4.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี 124
4.4.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง 130
4.4.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Modern Thai for Orchestra 132
4.5 Petite Suite ประพันธ์โดย Claude Debussy 133

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 133
4.5.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์ 134
4.5.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์ 135
4.5.4 เทคนิคการบรรเลง 137
4.5.5 ลีลาของบทเพลง 137
4.5.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี 138
4.5.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง 160
4.5.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Petite Suite 162
4.6 มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา ประพันธ์โดย ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา 163
4.6.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 163
4.6.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์ 164
4.6.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์ 167
4.6.4 เทคนิคการบรรเลง 167
4.6.5 ลีลาของบทเพลง 169
4.6.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี 171
4.6.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง 179
4.6.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลงมงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา 183
4.7 Armenian Dance (Part I) ประพันธ์โดย Alfred Reed 184
4.7.1 ประวัติผู้ประพันธ์ 184
4.7.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์ 186
4.7.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์ 188
4.7.4 เทคนิคการบรรเลง 189
4.7.5 ลีลาของบทเพลง 189
4.7.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี 191

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.7.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง 202
4.7.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Armenian Dance (Part I) 202
บทที่ 5 ผลตอบสนองในงานวิจัย (Academic Feedback, concert reviews) 203
5.1. การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1 Doctoral Conducting Recital 203
5.1.1 รายการแสดงการวาทยกรร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม 203
5.1.2 วันเวลาและสถานที่แสดงการวาทยกร 203
5.1.3 ระยะเวลาของการแสดง 203
5.1.4 การเตรียมพร้อมทางด้านการจัดการสำหรับการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1 203
5.1.5 ปัญหาและแนวทางแก้ไขสำหรับการแสดงในครั้งนี้ 205
5.1.6 จุดเด่นในการแสดงวาทยกรครั้งที่ 1 206
5.1.7 ผลตอบรับ 206
5.1.8 ภาพตัวอย่างแสดงวาทยกรครั้งที่ 1 207
5.2 การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 2 Doctoral Conducting Recital 207
5.2.1 รายการแสดงการวาทยกรร่วมกับวงออร์เคสตรา 207
5.2.2 วันเวลาและสถานที่แสดงการวาทยกร 207
5.2.3 การเตรียมพร้อมทางด้านการจัดการสำหรับการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 2 208
5.2.4 ระยะเวลาของการแสดง 208
5.2.5 ปัญหาและแนวทางแก้ไขสำหรับการแสดงในครั้งนี้ 208
5.2.6 จุดเด่นในการแสดงวาทยกรครั้งที่ 2 209
5.2.7 ผลการตอบรับ 210
5.2.8 ภาพตัวอย่างการแสดงวาทยกรครั้งที่ 2 211
5.3 การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3 Doctoral Conducting Recital 211
5.3.1 รายการแสดงการวาทยกรร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม 211
5.3.2 วันเวลาและสถานที่แสดงการวาทยกร 211

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.3 ระยะเวลาของการแสดง.....212

5.3.4 การเตรียมพร้อมทางด้านการจัดการสำหรับการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3.....212

5.3.5 ปัญหาและแนวทางแก้ไขสำหรับการแสดงในครั้งนี้.....212

5.3.6 จุดเด่นในการแสดงวาทยกรครั้งที่ 3.....213

5.3.7 ผลการตอบรับ.....214

5.3.8 ภาพตัวอย่างแสดงวาทยกรครั้งที่ 3.....214

ภาคผนวก ก.....215

ภาคผนวก ข.....250

ภาคผนวก ค.....252

บรรณานุกรม.....255

ประวัติผู้เขียน.....258

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 คุณภาพของคอร์ดการปรับแต่งเสียงคอร์ดเมเจอร์ (Jagow, 2012, 20) 54

ตารางที่ 2 คุณภาพของคอร์ดการปรับแต่งเสียงคอร์ดไมเนอร์ (Jagow, 2012, 20) 54

ตารางที่ 3 องค์ประกอบของการใช้น้ำเสียงธรรมชาติแบบขั้นคู่ (Jagow, 2012, 20) 54

ตารางที่ 4 รายการชื่อเครื่องดนตรีในภาษาต่างประเทศที่ใช้ในโน้ตเพลง (Stotter, 2006, 63-64) .. 63

ตารางที่ 5 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลง Jubilee Overture 75

ตารางที่ 6 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ บทเพลง Jubilee Overture 81

ตารางที่ 7 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลง Ride 88

ตารางที่ 8 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ บทเพลง Ride 94

ตารางที่ 9 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 1 "การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง" 103

ตารางที่ 10 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 2 "แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ" 109

ตารางที่ 11 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 3 "เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ" 111

ตารางที่ 12 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ "การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง" 117

ตารางที่ 13 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ "แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ" 117

ตารางที่ 14 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ "เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ" 118

ตารางที่ 15 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 1 Opening 125

ตารางที่ 16 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 2 A little boat in a night river 126

ตารางที่ 17 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 3 A Floating Market . 128

ตารางที่ 18 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 1 Opening 130

ตารางที่ 19 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 2 A little Boat in a Night River 131

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 20 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 3 A Floating Market....131
ตารางที่ 21 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 1 En bateau....142
ตารางที่ 22 ตารางการเรียงลำดับความดัง-เบาเพื่อให้เกิดจุดที่สำคัญที่สุดในช่วงท้ายบทเพลง....146
ตารางที่ 23 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 2 Cortège....147
ตารางที่ 24 การให้คิวผู้บรรเลง English Horn ในช่วงระหว่างห้องที่ 1-6....150
ตารางที่ 25 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 3 Minuet....151
ตารางที่ 26 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 4 Ballet....157
ตารางที่ 27 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงชุดที่ 1 En bateau....161
ตารางที่ 28 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงชุดที่ 2 Cortège....161
ตารางที่ 29 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงชุดที่ 3 Minuet....161
ตารางที่ 30 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงชุดที่ 4 Ballet....162
ตารางที่ 31 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรกระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4....171
ตารางที่ 32 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรกระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4....173
ตารางที่ 33 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรกระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6....175
ตารางที่ 34 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรกระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ....176
ตารางที่ 35 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4....179
ตารางที่ 36 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4....180
ตารางที่ 37 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6....180
ตารางที่ 38 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ....181
ตารางที่ 39 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลง Armenian Dances (Part I)192
ตารางที่ 40 การเปลี่ยนอัตราจังหวะต่าง ๆ ในช่วงที่ 3 ของบทเพลง Armenian Dances (Part I)201
ตารางที่ 41 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ Armenian Dances (Part I)....202

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 Sir Adrian Boult 11

ตัวอย่างที่ 2 ตำแหน่งการยืนการวาทยกรที่ Sir Adrian Boult แนะนำให้ยืนและไม่นำนำให้ยืน..... 15

ตัวอย่างที่ 3 ตำแหน่งการถือไม้บาตองในลักษณะทั่วไปของ Sir Adrian Boult..... 18

ตัวอย่างที่ 4 Anthony Maiello 26

ตัวอย่างที่ 5 สูตรการใช้น้ำเสียงธรรมชาติแบบขั้นคู่ (Jagow, 2012, 20)..... 56

ตัวอย่างที่ 6 สูตรการใช้น้ำเสียงธรรมชาติแบบคอร์ด (Jagow, 2012, 20)..... 57

ตัวอย่างที่ 7 รูปแบบการจัดวงในการแสดงครั้งที่ 1..... 65

ตัวอย่างที่ 8 รูปแบบการจัดวงในการแสดงครั้งที่ 2..... 67

ตัวอย่างที่ 9 รูปแบบการจัดวงในการแสดงครั้งที่ 3..... 68

ตัวอย่างที่ 10 Philip Sparke..... 70

ตัวอย่างที่ 11 Toshio Mashima..... 96

ตัวอย่างที่ 12 วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์ 119

ตัวอย่างที่ 13 Claude Debussy..... 133

ตัวอย่างที่ 14 บทเพลงชุดที่ 1 En bateau ห้องที่ 29-31 140

ตัวอย่างที่ 15 บทเพลงชุดที่ 1 En bateau ห้องที่ 105-109 141

ตัวอย่างที่ 16 บทเพลงชุดที่ 2 Cortège ห้องที่ 28-30..... 144

ตัวอย่างที่ 17 บทเพลงชุดที่ 2 Cortège ห้องที่ 58-63..... 145

ตัวอย่างที่ 18 บทเพลงชุดที่ 3 Minuet ห้องที่ 1-6..... 149

ตัวอย่างที่ 19 บทเพลงชุดที่ 3 Minuet ห้องที่ 52-55 150

ตัวอย่างที่ 20 บทเพลงชุดที่ 4 Ballet ห้องที่ 1-5..... 155

ตัวอย่างที่ 21 บทเพลงชุดที่ 4 Ballet ห้องที่ 54-56 156

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 22 ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา 163

ตัวอย่างที่ 23 Alfred Reed 184

ตัวอย่างที่ 24 โปสเตอร์การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1 216

ตัวอย่างที่ 25 โปสเตอร์การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 2 217

ตัวอย่างที่ 26 โปสเตอร์การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3 แบบภาษาไทย 218

ตัวอย่างที่ 27 โปสเตอร์การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3 แบบภาษาอังกฤษ 219

ตัวอย่างที่ 28 โปสเตอร์การแสดงอื่น ๆ ที่ผู้วิจัยทำการวาทยกรให้ในระหว่างหลักสูตร 253

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ (Introduction)

1.1 ความเป็นมา

1.1.1 ศิลปะแห่งการวาทยกร

วาทยกร ผู้นำในการบรรเลงของวงดนตรี เป็นผู้ที่ทำให้นักดนตรีบรรเลงไปพร้อม ๆ กันได้โดยการให้จังหวะด้วยมือเปล่าหรือด้วยไม้เคาะ ซึ่งคนส่วนใหญ่รวมถึงในประเทศไทยนั้นจะเรียกไม้สำหรับการวาทยกรว่า "บาตอง" (Baton) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) แต่สำหรับในแถบยุโรปบางประเทศ เช่น ประเทศอังกฤษ และในตำราการวาทยกรในบางเล่มจะเรียกว่า "สติ๊ก" (Stick) ซึ่งเคยปรากฏอยู่ในตำราการวาทยกรที่ชื่อว่า "A Handbook on the Technique of Conducting" ประพันธ์โดยวาทยกรชาวอังกฤษที่มีนามว่า Sir Adrian Boult (1889-1983) การเรียกไม้เคาะใน 2 แบบนี้ ก็ขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละคนที่จะเรียกหรือตามความเคยชินของในแต่ละประเทศที่นิยมใช้เรียกกัน วาทยกรจะเป็นผู้ที่ตีความบทเพลงให้นักดนตรีบรรเลงเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน วาทยกรต้องเป็นผู้ที่รับผิดชอบมากที่สุดต่อคุณภาพของการแสดงดนตรีในแต่ละครั้ง

คำว่า "วาทยกร" พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) กำหนดให้อ่านได้ 2 แบบ คือ วาทะยะกอน กับ วาดทะยะกอน "วาทยกร" หมายถึง ผู้กำกับและควบคุมการบรรเลงหรือการขับร้องของวงดุริยางค์ วงดนตรี วงนักร้องประสานเสียง ให้มีเอกภาพรวมทั้งตีความบทเพลงให้สมบูรณ์โดยปรกติใช้มือ สายตา และสีหน้าท่าทางเป็นสื่อในการให้สัญญาณ "วาทยกร" จะเรียกว่าผู้อำนวยเพลงก็ได้ มีผู้ใช้ผิดเป็น "วาทยากร" อยู่เสมออาจจะเนื่องมาจากอาศัยแนวเทียบจากคำว่า "วิทยาการ" ก็เป็นได้ "วาทยกร" มาจากคำสันสกฤตคำว่า วาทยะ กับคำบาลีคำว่า กร คำว่า วาทยะ แปลว่า เครื่องประโคม เครื่องบรรเลง เครื่องเป่า ส่วนคำบาลีคำว่า กร แปลว่า ผู้ทำ ใช้เป็นส่วนหลังของคำสมาส เช่น เกษตรกร จิตรกร วิศวกร คณะกรรมการจัดทำพจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ราชบัณฑิตยสถาน บัญญัติศัพท์คำว่า "Conductor" เป็นภาษาไทยว่า ผู้อำนวยเพลงหรือวาทยกร โดยอ้างอิงมาจากคำศัพท์คำว่า "Conducting" ซึ่งอธิบายหน้าที่ของผู้อำนวยเพลงหรือวาทยกรไว้ชัดเจนดังนี้ การอำนวยเพลงเป็นศิลปะการกำกับหรือควบคุมการแสดงดนตรีของวงดุริยางค์ วงดนตรี วงนักร้องประสานเสียง อุปรากร เป็นต้น เพื่อนำมาซึ่งความพร้อมเพรียง ความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สมบูรณ์ในการบรรเลงหรือการขับร้อง วาทยกรจะกำหนดความชัดเจนของการลงจังหวะแรกของแต่ละห้องและความเร็วด้วยการเคลื่อนไหวของมือขวาที่มักถือไม้บาตอง ส่วนมือซ้ายจะส่งสัญญาณให้นักดนตรีบรรเลงหรือนักร้องร้องโดยให้เพิ่มหรือลดความดัง เร่งจังหวะหรือผ่อนจังหวะและยังบ่งบอกรายละเอียดอื่น ๆ เช่น อารมณ์จากสีหน้าและท่าทาง การตีความบทเพลงตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ขึ้นอยู่กับวาทยกรแต่ละคนที่อาจมีลักษณะที่แตกต่างกัน ข้อสำคัญคือต้องสามารถสื่อสารให้นักดนตรีหรือนักร้องทราบว่าจะปฏิบัติตามอย่างไร

ไม้สำหรับการวาทยกรหรือที่เรียกกันว่า “บาตอง” เป็นไม้เคาะจังหวะที่วาทยกรใช้เป็นอุปกรณ์ช่วยในการนำวงดนตรี เพื่อให้นักดนตรีทั้งวงบรรเลงตามจังหวะและตามรายละเอียดอย่างพร้อมเพรียงกันด้วยอารมณ์เป็นหนึ่งเดียว คำว่า “บาตอง” เป็นคำที่มาจากภาษาฝรั่งเศสโบราณที่มีรากศัพท์มาจากภาษาละติน คือ บัสตุม (Bastum) แต่สำหรับชาวฝรั่งเศสเองกลับเรียกไม้เคาะสำหรับการวาทยกรนี้ว่า “บาแก๊ต” (Baguette) หมายถึง ไม้เรียว ไม้ถือ เครื่องชี้ กระบองหรือไม้ยาว เป็นต้น บาตองเป็นไม้ขนาดเล็กและมีความยาวที่พอเหมาะกับสรีระของร่างกายหรือขึ้นอยู่กับความชอบของแต่ละบุคคลที่จะเลือกใช้ สำหรับทางด้านการสื่อสารของวาทยกรนั้น วาทยกรจะสื่อสารกับนักดนตรีจากการให้สัญญาณในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การเพิ่มความเร็วมากขึ้นหรือน้อยลง การควบคุมจังหวะและการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกต่อบทเพลงไปยังผู้บรรเลงและผู้ฟังดนตรี โดยในปัจจุบันนี้ไม้บาตองเป็นไม้ขนาดเล็กที่คล่องตัวสำหรับมือที่ใช้จับและพลิกแพลงได้อย่างไม่ยากลำบาก มีความยาวโดยเฉลี่ยประมาณ 41-45 เซนติเมตร ซึ่งในอดีตนั้นยังไม่มีหลักฐานปรากฏอย่างแน่ชัดว่าไม้บาตองมีต้นกำเนิดมาตั้งแต่เมื่อไหร่ แต่ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวกับการวาทยกรในสมัยอดีตที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับการพัฒนาของการวาทยกรได้ดังนี้

ในช่วงศตวรรษที่ 15 สมัยสมเด็จพระสันตะปาปาเลโอที่สิบ (1513-1521) วงคณะนักขับร้องประสานเสียงในโบสถ์ซิสตีน (Sistine) ในนครวาติกัน (Vatican) ณ กรุงโรม ประเทศอิตาลี ซึ่งมีจำนวนสมาชิกทั้งหมด 32 คน Maestro di cappella ศาสตราจารย์ทางด้านดนตรีของโบสถ์แห่งนี้มักจะใช้มือถือม้วนกระดาษที่ในสมัยนั้นเรียกกันว่า “ซอล – ฟา” (Sol – fa) ในขณะทำการวาทยกรให้กับวงคณะขับร้องประสานเสียงอยู่บ่อยครั้ง

ต่อมาในช่วงระหว่างศตวรรษที่ 16-17 วาทยกรในยุคนี้จะนิยมใช้ไม้ค้ำขนาดใหญ่ ซึ่งจะใช้วิธีการเคาะขึ้นลงบนพื้นเพื่อเป็นการให้จังหวะแก่นักดนตรี โดยมีประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับผู้ประพันธ์อุปรากรและวาทยกรชาวฝรั่งเศสเชื้อสายอิตาลีที่มีนามว่า Jean-Baptiste Lully (1632-1687) เขาได้ใช้ไม้ค้ำขนาดใหญ่เพื่อการวาทยกรโดยการเคาะขึ้นลงบนพื้นดังที่กล่าวไว้ข้างต้น แต่กลับพลาดไปโดนนิ้วหัวแม่เท้าของตนเองในขณะที่กำลังทำการวาทยกรบทเพลง Te Deum จนเป็นเหตุให้กลายเป็นแผลและเกิดเป็นหนองจนเน่าเปื่อย แต่ Lully กลับปฏิเสธการตัดนิ้วเท้าของตนเองจนทำให้แผลเกิดลุกลามและเป็นเหตุให้เขาเสียชีวิตในเวลาต่อมาในวัย 55 ปี ซึ่งเหตุการณ์นี้ผู้วิจัยคิดว่าเป็นจุดสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับการเลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ในการวาทยกรในเวลาต่อมา

ในระหว่างช่วงศตวรรษที่ 18 ถึงช่วงต้นของศตวรรษที่ 19 นอกเหนือจากรูปแบบการวาทยกรบทเพลงโดยผู้ประพันธ์เองแล้ว การวาทยกรจะถูกปฏิบัติโดยนักดนตรีผู้บรรเลงจากเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด เช่น เปียโนหรือออร์แกนโดยการใช้มือเปล่า หรืออีกกรณีหนึ่ง คือการให้นักไวโอลินใช้คันชัก (Bow) ของตนเองในมือควบคุมการบรรเลงของนักดนตรีในวงในช่วงที่ตนเองไม่ได้บรรเลงในระหว่างบทเพลงนั้น ๆ จากที่กล่าวข้างต้นมาจะเห็นได้ว่าในช่วงก่อนยุคกลางศตวรรษที่ 19 การควบคุมกำกับวงดนตรีและวงออร์เคสตรายังไม่มีการแบ่งหน้าที่กันอย่างชัดเจน โดยในช่วงที่ผ่านมานั้นจะสังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์เพลงจะทำหน้าที่ควบคุมกำกับวงออร์เคสตราด้วยตนเองเป็นส่วนใหญ่หรืออีกวิธีหนึ่งคือ การให้นักดนตรีในวงบรรเลงตามนักดนตรีที่เป็นหัวหน้าวงในออร์เคสตรา ซึ่งปกติแล้วผู้ที่เป็นหัวหน้าวงนั้นจะอยู่ในตำแหน่งนักไวโอลิน ซึ่ง 2 วิธีที่ได้กล่าวข้างต้นนี้ก็ได้รับความสำเร็จมากน้อยแตกต่างกันไป ต่อมาเมื่อวงออร์เคสตราเริ่มมีการพัฒนาในรูปแบบที่ใหญ่ขึ้น มีสมาชิกมากขึ้นและการประพันธ์บทเพลงมีความซับซ้อนมากขึ้นเรื่อย ๆ จึงทำให้เกิดความจำเป็นที่จะต้องมีผู้ที่มายืนทำหน้าที่เพื่อควบคุมกำกับนักดนตรีเหล่านี้อย่างเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น

ดังนั้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 จึงเกิดวาทยกรที่มีชื่อเสียงขึ้นมากมาย เช่น Arturo Toscanini (1867-1957) Leopold Stokowski (1882-1977) Otto Klemperer (1885-1973) Nadia Boulanger (1887-1979) และ Wihelm Furtwängler (1896-1954)

นักประพันธ์เพลงที่เป็นวาทยกรควบคู่ไปด้วยที่มีชื่อเสียงได้แก่ Leonard Bernstein (1918-1990), André Previn (1929-) และ Pierre Boulez (1925-2016) เป็นต้น และยังมีวาทยกรที่เป็น

นักดนตรีฝีมือเยี่ยมอีกด้วย เช่น Daniel Barenboim (1942-) และ Vladimir Ashkenazy (1937-) บางครั้งเขาจะบรรเลงเดี่ยวเปียโนในบทประพันธ์เปียโนคอนแชร์โตพร้อม ๆ กับการควบคุมวงออร์เคสตราจากท่าทางการบรรเลงที่ส่งเป็นสัญญาณสื่อถึงนักดนตรีทั้งด้านอารมณ์ความรู้สึกและการควบคุมทิศทางของจังหวะ ในปัจจุบันยังคงมีวาทยกรที่เป็นนักประพันธ์เพลงและวาทยกรที่เป็นนักดนตรีอยู่แต่มีแนวโน้มว่าจะค่อย ๆ ลดลง แต่ในทางกลับกันได้เกิดวาทยกรในระดับมืออาชีพเกิดขึ้นมามากมาย เช่น Carlos Kleiber (1930-2004), Claudio Abbado (1933-2014), Seiji Ozawa (1935-), Sir Simon Rattle (1955-) และ Gustavo Dudamel (1981-) เป็นต้น

1.1.2 ความเป็นมาของวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทย

ประเทศไทยได้รับเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องเป่าชิ้นแรกเป็นแตรทองเหลือง ซึ่งถูกนำเข้ามาจากชาวยุโรปชาติวิลันดา (ประเทศเนเธอร์แลนด์ในปัจจุบัน) ตั้งแต่ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยแตรทองเหลืองชิ้นนี้ได้ถูกเรียกตามชื่อของชาติที่นำเข้ามาว่า “แตรวิลันดา” ชาวไทยได้นำแตรวิลันดานี้มาใช้ประโคมในพระราชพิธีสำคัญหรือเวลาออกเสด็จ แต่ภายหลังจากสิ้นสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ในปี พ.ศ. 2231 ความสัมพันธ์ของประเทศไทยที่ในสมัยนั้นถูกเรียกว่าประเทศสยามได้ตัดขาดการติดต่อกับยุโรปนับจากนั้นเป็นต้นมาอย่างยาวนานจนถึงช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) ซึ่งเป็นช่วงการปฏิวัติอุตสาหกรรมในโลกตะวันตก จึงทำให้มีชาวตะวันตกจำนวนมากเริ่มเดินทางเข้ามาโดยเรือเพื่อเข้ามาทำสนธิสัญญากับสยามประเทศหรือเดินทางมาเพื่อการค้าขายและเจริญสัมพันธไมตรีทางการทูตเพื่อหวังแผ่ขยายอำนาจของตนเองมากถึง 43 ครั้ง (ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 4) และพบว่าเรือบางลำมีกองดุริยางค์ประจำเรือมาด้วยเพื่อบรรเลงในพิธีเกียรติยศและใช้เป็นการถวายความเคารพโดยการเดินกระบวนอัญเชิญพระราชสาส์นเข้ามาถวายกษัตริย์ ซึ่งในช่วงเวลาของทั้ง 2 รัชกาลนี้ มีกองดุริยางค์ประจำเรือเดินทางเข้าสู่ประเทศสยามตามลำดับดังนี้

1. คณะทูตสหรัฐอเมริกาถวายราชสาส์น และกองดุริยางค์ Peacock
2. เจริญสัมพันธไมตรีระหว่างสยามและสหรัฐอเมริกา และกองดุริยางค์ San Jacinto
3. อัญเชิญพระราชสาส์นถวายกษัตริย์ และกองดุริยางค์อาร์โคนา (Arcona) แห่งปรัสเซีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเข้ามาของกองดุริยางค์อาร์โคนานับว่าเป็นจุดเริ่มต้นในการเรียนรู้ทักษะในการบรรเลงเครื่องเป่าแบบชาวตะวันตกของชาวสยามเพื่อนำไปสู่รูปแบบของวงดุริยางค์ (ในสมัยนั้นถูกเรียกว่าแตรวง) ซึ่งเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นในช่วง พ.ศ. 2405 ก่อนสิ้นสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) เรืออาร์โคนาเป็นเรือรบเยอรมันที่มาพร้อมด้วยท่านราชทูตจากปรัสเซีย Frederich Albrech zu Eullenburg กัปตันเรือ Zulderwald และผู้ควบคุมวงดุริยางค์ประจำเรือ Friez ได้นำวงดุริยางค์บรรเลงนำขบวน อัญเชิญพระราชสาส์นถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และได้บรรเลงบทเพลงถวายเพื่อความบันเทิงอีกหลายครั้ง ซึ่งเป็นที่พอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง จากนั้น Friez ผู้ควบคุมวงดุริยางค์ประจำเรืออาร์โคนาได้อาสาฝึกสอนถ่ายทอดความรู้ในเชิงทักษะปฏิบัติดนตรีตะวันตกให้กับเหล่าทหารในสยามประเทศ ซึ่งใช้ระยะเวลาเพียงประมาณ 3 สัปดาห์ก็สามารถบรรเลงถวายหน้าพระที่นั่งในบทเพลงสรรเสริญพระบารมีสยาม ประพันธ์โดย Friez โดยบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์อาร์โคนา พร้อมกันนั้น พระองค์ท่านยังได้พระราชทานเงินรางวัลให้กับ Friez เป็นเงินจำนวน 1,000 ยูเอสดอลลาร์ เพื่อเป็นรางวัลแก่เขาอีกด้วย

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสนับสนุนการก่อตั้งวงดุริยางค์ทหารมาอย่างต่อเนื่องตลอดราชการจึงทำให้เกิดแตรวงขึ้นใหม่มากมาย ซึ่งในสมัยของพระองค์นั้นพบว่ามีแตรวงราชสำนักจำนวน 3 วง คือ แตรวงวังหลวง แตรวงวังหน้า และแตรวงทหารมะรีน (สังกัดบ้านบุนนาค) จากจุดนี้ถือเป็นการกำเนิดแตรวงที่อยู่ภายใต้ระบบอุปถัมภ์ที่ส่งผลให้เกิดนักดนตรีแตรวงในระบบราชการทหารซึ่งต่อมาได้ส่งผลให้ดนตรีเหล่านี้กระจายสู่ชาวบ้าน และเกิดวงแตรวงชาวบ้านขึ้นอีกมากมายในช่วงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ในช่วงเวลาต่อมา ซึ่งเกิดในรูปแบบของแตรวงประจำอำเภอหรือประจำจังหวัด ใช้เป็นกระบวนแห่ในงานเทศกาลต่าง ๆ และใช้สำหรับความบันเทิงในงานมหรสพ เช่น บรรเลงประกอบการฉายภาพยนตร์เงียบ จนกลายเป็นอาชีพของชาวไทยทั่วไปตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2415 เป็นต้นมา (ณัฐชยา นัจจนาวากุล, 2559)

ในช่วงปี พ.ศ. 2447 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (พ.ศ. 2424-2486) พระราชโอรสในรัชกาลที่ 5 และพระนางเจ้าสุขุมาลมารศรีพระราชเทวี ทรงจบการศึกษาวิชาทหารบกจากประเทศเยอรมนี ทรงพระปรีชาสามารถในงานดนตรีในระหว่างที่ทรงท่านศึกษาวิชาการทหารที่ยุโรปในประเทศอังกฤษและเยอรมนี ทรงได้เรียนวิชาดนตรีควบคู่ไปด้วย ทรงมีความรู้ในเรื่องวงดุริยางค์และการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อย่างดี จึงส่งผลให้เมื่อทรงเสด็จกลับอยู่ที่กรุงเทพมหานคร ทรงได้เริ่มพัฒนาวงดุริยางค์ของทหารเรือเป็นอันดับแรกซึ่งทำให้เกิดความทันสมัยมากขึ้นเพราะได้นำแนวทางการบรรเลงของแบบประเทศเยอรมนีมาใช้ ทรงกำหนดให้ทหารดุริยางค์ทุกคนต้องมีทักษะในการอ่านเขียนโน้ตดนตรีสากลได้เป็นอย่างดี สามารถบรรเลงโน้ตสากลที่ทรงแยกเสียงประสานไว้อย่างเคร่งครัด ทรงแยกแนวเสียงดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องกระทบให้บรรเลงทั่วทั้งวงขนาดประมาณ 60-70 คน จากเครื่องดนตรี 16 ชนิด เมื่อบรรเลงรวมกันจึงเกิดเป็นวงดุริยางค์ขนาดใหญ่ที่มีเสียงที่หนักแน่นไพเราะและสง่างามคล้ายคลึงกับวงดุริยางค์ของชาวตะวันตกที่เคยเข้ามาแสดงการบรรเลงให้คนไทยฟังครั้งในอดีต ด้วยเหตุนี้จึงทำให้วงดุริยางค์ของทหารเรือภายใต้การดูแลของ เจ้าฟ้าบริพัตรฯ เจริญก้าวหน้าเป็นที่ชื่นชมในคุณภาพที่ดีในการบรรเลง

ในช่วง พ.ศ. 2463 เจ้าฟ้าบริพัตรฯ ทรงย้ายไปประจำที่กองทัพบก งานกองดุริยางค์ของที่นี่จึงได้รับการพัฒนาอย่างรวดเร็วและทันสมัยกว่าแต่ก่อน และในที่สุดองค์ความรู้เหล่านี้ก็ได้กระจายออกไปสู่กองทัพอากาศ กรมตำรวจ จนถึงแตรวงของคณะลูกเสือ นักเรียนในระดับมัธยมศึกษาตลอดจนแตรวงชาวบ้านทั้งหลาย ด้วยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่า เจ้าฟ้าบริพัตรฯ ทรงเป็นผู้พัฒนาและเป็นต้นแบบทางด้านงานดุริยางค์สากลอย่างแท้จริง รูปแบบวงดุริยางค์ขนาดใหญ่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศเยอรมนีที่เจ้าฟ้าบริพัตรฯสร้างขึ้นนี้ชาวตะวันตกเรียกว่า “วงซิมโฟนิคแบนด์” (Symphonic band) หรือ “วินด์ออร์เคสตรา” (Wind Orchestra) ในภาษาไทยมีคำเฉพาะเรียกว่า “วงโยธวาทิต” อันเป็นคำศัพท์ที่นายมนตรี ตราโมท เป็นผู้คิดขึ้น โดยเริ่มใช้คำนี้มาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) (ราชันย์ ศรชัย, 2559) นอกจากนี้ในปัจจุบันยังมีคำศัพท์ภาษาไทยที่ใช้เรียกวงโยธวาทิตได้อีกอย่าง คือ “วงดุริยางค์เครื่องลม”

1.1.3 ความสำคัญและบทบาทของวาทยกร

บางครั้งมีหลาย ๆ คนที่ยังสงสัยในหน้าที่ของวาทยกรว่ามีความสำคัญมากน้อยเพียงใดในการควบคุมวงดนตรี เพราะ ผู้คนส่วนใหญ่ผู้คนจะได้เห็นในกระบวนการสุดท้ายแล้ว นั่นคือการออกมาทำการวาทยกรอยู่บนหน้าวงออร์เคสตราหรือวงดุริยางค์เครื่องลม ซึ่งแท้จริงแล้ววาทยกรมีความสำคัญตั้งแต่ในกระบวนการซ้อมเป็นผู้กำหนดทิศทางของดนตรี เพราะในโน้ตดนตรีส่วนใหญ่ โดยเฉพาะบทเพลงของผู้ประพันธ์ที่ประพันธ์เอาไว้มาเป็นร้อยกว่าปีนั้นไม่ได้แสดงรายละเอียดทางดนตรีตามที่

ผู้ประพันธ์ต้องการเอาไว้ทั้งหมด เพราะส่วนใหญ่เราจะพบเครื่องหมาย “ช้า-เร็ว”, “สั้น-ยาว”, “ดัง-เบา” แต่ทั้งนี้ความรู้สึก “ช้า-เร็ว”, “สั้น-ยาว”, “ดัง-เบา” ขนาดไหนนั้นย่อมเกิดขึ้นจากการตีความหมายของแต่ละบุคคล ซึ่งนักดนตรีในวงออร์เคสตราและวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีสมาชิกประมาณ 50-80 คน ย่อมมีความรู้สึกและความคิดเห็นที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้นวาทยกรจึงมีความสำคัญในการรวบรวมความคิดของทุกคนให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน รับผิดชอบในแนวทางการบรรเลงและการถ่ายทอดความรู้สึกลงในบทเพลงนั้น ๆ จากที่กล่าวข้างต้นจะแสดงให้เห็นว่าแนวคิดขอบแต่ละคนนั้นมีความไม่เหมือนกัน ถ้าหากมีวาทยกร 5 คน มาทำการวาทยกรวงดนตรีวงเดียวกันเราจะได้ยินเสียงของการบรรเลงที่แตกต่างกันและให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันถึง 5 แบบทีเดียว

บทบาทของวาทยกรนั้น มีความสำคัญอย่างมากตั้งแต่ในช่วงการฝึกซ้อมเพื่อนำออกสู่การแสดง วาทยกรต้องเริ่มศึกษาบทเพลงที่จะทำการแสดงนั้นอย่างละเอียดที่สุดก่อนถึงกำหนดการซ้อม ควรจำให้ได้ว่าโน้ตดนตรีในแต่ละแนวนั้นมีการเคลื่อนที่และมีบทบาทสำคัญมากน้อยเพียงใดในแต่ละช่วงของบทเพลงนั้น ๆ บทเพลงมีความดัง–เบาในช่วงเวลาใด วาทยกรต้องมีความรู้ทางด้านเทคนิคพื้นฐานของการบรรเลงในแต่ละเครื่องดนตรี เพราะเทคนิคบางอย่างบางเครื่องดนตรีสามารถบรรเลงได้ง่ายแต่สำหรับบางเครื่องดนตรีกลับทำได้ยาก วาทยกรจึงต้องควรรู้เรื่องข้อจำกัดและพื้นฐานเหล่านี้เพื่อสามารถแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นได้ทันทีในช่วงเวลาการฝึกซ้อมร่วมกับนักดนตรีได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้วาทยกรต้องสามารถปรับความสมดุลของเสียง (Balance) ของแต่ละเครื่องดนตรีให้มีความกลมกลืนกันหรือปรับให้เครื่องดนตรีในบางแนวนั้นมีความสำคัญและโดดเด่นออกมาจากกลุ่มเครื่องดนตรีในวง และที่สำคัญที่สุดวาทยกรต้องเข้าใจความรู้สึกของบทเพลงที่ทำการวาทยกรได้อย่างลึกซึ้ง สามารถลงลึกไปถึงห้วงอารมณ์ที่ซ่อนเอาไว้ในบทเพลงได้อย่างลึกซึ้ง สามารถดึงอารมณ์เหล่านั้นจากเครื่องดนตรีในวงในขณะที่กำลังบรรเลงอยู่ และถ่ายทอดสื่อสารไปยังผู้ฟังดนตรี ให้มีอารมณ์ความรู้ร่วมกับดนตรีไปด้วย เช่น ความสุข, ความเศร้า, ความรัก, พลังที่ยิ่งใหญ่และความหวัง เป็นต้น

บางครั้งเราจะเห็นได้ว่าในบางวงดนตรีที่มีขนาดเล็กประเภทเชมเบอร์ (Chamber Music) นั้น อาจไม่จำเป็นต้องมีวาทยกร เนื่องจากบทเพลงอาจไม่มีความซับซ้อนมากนัก นักดนตรีที่มีทักษะที่อยู่ในระดับสูงสามารถฟังและบรรเลงตามร่วมกันได้เป็นอย่างดี แต่ก็มีอีกหลาย ๆ บทเพลงที่มีความจำเป็นจะต้องใช้วาทยกรในการบรรเลงวงเชมเบอร์เนื่องจากความซับซ้อนของบทเพลงทั้งในด้านของดนตรี ส่วนโน้ตที่ซับซ้อน เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) มีการสลับปรับเปลี่ยน

บ่อยครั้ง เช่น บทเพลง Octet ประพันธ์โดย Igor Stravinsky (1882-1971) ซึ่งเป็นบทเพลงที่เห็นอยู่บ่อยครั้งในการอบรมเชิงปฏิบัติการ (Masterclass) เพราะ บทเพลงนี้มีลักษณะเด่นอยู่ที่การเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะอย่างต่อเนื่อง มีส่วนโน้ตที่ซับซ้อน บทเพลงอยู่ในระดับที่ยากมาก วาทยกรต้องเข้าใจบทเพลงอย่างลึกซึ้งและต้องเตรียมการซ้อมกับนักดนตรีเป็นอย่างดีเพื่อแก้ปัญหาทางด้านสมดุลของเสียง การให้คิวที่มีลักษณะที่ซับซ้อน รวมถึงการฝึกวาทยกรในส่วนของการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะอย่างต่อเนื่องให้ได้อย่างแม่นยำ

ส่วนในทางด้านของการวาทยกรสำหรับการแสดงอุปรากร แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่จะแสดงให้ได้คุณภาพดีโดยปราศจากวาทยกร เพราะวาทยกรต้องควบคุมและคอยให้จังหวะเหล่านักร้องให้สอดประสานกับนักดนตรีทั้งวงออร์เคสตราในตลอดช่วงการแสดง เปรียบเสมือนเป็นผู้กำกับที่คอยให้คิวทั้งผู้แสดงและนักดนตรีสอดประสานและดำเนินได้อย่างราบรื่น นอกจากการควบคุมวงให้ดำเนินไปได้ด้วยดีในตลอดการแสดงแล้ว วาทยกรยังต้องใส่ใจเป็นพิเศษกับคุณภาพเสียงของแต่ละหอการแสดงดนตรีหรือโรงละครอุปรากรที่ทางวงต้องแสดง ต้องเดินไปรอบ ๆ ห้องในขณะที่วงกำลังฝึกซ้อมบทเพลงสำหรับการแสดงเพื่อฟังเสียงดูว่าเสียงของวงออร์เคสตราของตนเองตามจุดต่าง ๆ ในห้องการแสดงเป็นอย่างไรบ้าง มีเสียงสะท้อนมากน้อยแค่ไหน และปรับทิศทางของเสียงดนตรีให้สอดคล้องกับวงออร์เคสตราของตนเอง

สำหรับทางด้านเทคนิคในการวาทยกร วาทยกรทุกคนจะต้องเรียนรู้พื้นฐานเกี่ยวกับการวาทยกรในอัตราส่วนต่าง ๆ เช่น การวาทยกรอัตราส่วน 4 การวาทยกรอัตราส่วน 3 การวาทยกรอัตราส่วน 2 ซึ่งทั้งหมดนี้จะอยู่ในอัตราจังหวะธรรมดา และจะมีแบบที่ซับซ้อนมากขึ้นจากการอัตราจังหวะผสม (Compound Time) เป็นอัตราจังหวะที่แต่ละกลุ่มจังหวะประกอบด้วย 3 จังหวะ ตัวเลขกำกับของอัตราจังหวะของอัตราจังหวะผสมจะต้องมีเลขตัวบนซึ่งหารด้วย 3 ลงตัวพอดี ยกเว้นตัวเลข 3 เองซึ่งเป็นอัตราจังหวะธรรมดาเสมอ เช่น อัตราจังหวะ 6/8 9/16 12/4 เป็นต้น ส่วนอีกแบบคืออัตราจังหวะซ้อน (Complex Time) เป็นอัตราจังหวะที่มีจังหวะใหญ่ไม่สม่ำเสมอและไม่แน่นอน เช่น 5/4 อาจเป็นหน่วยจังหวะ 3+2 หรือ 2+3 เป็นต้น

โดยทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นนี้เรียกได้ว่าเป็นการกำหนดท่าทางการให้จังหวะของวาทยกรในขั้นพื้นฐานและเป็นมาตรฐานสากลเอาไว้แล้ว แต่เมื่อวาทยกรแต่ละคนมีประสบการณ์มากขึ้นแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วาทยกรแต่ละคนจะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองจากการสร้างสรรค์ลีลาที่อิสระมากขึ้นเพื่อบรรยายความรู้สึกของดนตรีในแบบฉบับของตนเอง ซึ่งการบรรยายความรู้สึกเหล่านี้เปรียบเสมือนภาษาทางกายที่ใช้สื่อสารกับนักดนตรีโดยไม่ต้องอธิบายออกมาเป็นคำพูดแต่นักดนตรีจะสามารถเข้าใจได้ถ้าวาทยกรสามารถส่งความรู้สึกและภาษากายเหล่านี้ไปถึงนักดนตรีได้อย่างชัดเจน ซึ่งความชัดเจนเหล่านี้จะช่วยให้วาทยกรไม่ต้องเสียเวลาอธิบายด้วยคำพูดมากนัก เพราะภาษากายที่ชัดเจนได้บ่งบอกและสื่อถึงห้วงความรู้สึกของนักดนตรีไปแล้ว ซึ่งภาษากายเหล่านี้จะสามารถช่วยประหยัดเวลาการซ้อมในวงดนตรีได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดงการวาทยกร

1. เพื่อนำเสนอการตีความบทเพลงในแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัย
2. เพื่อศึกษาปัญหา การแก้ปัญหา และพัฒนาทักษะทางด้านการซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมให้มีประสิทธิภาพสูงสุด
3. เพื่อศึกษาแนวทางการวาทยกรจากเอกสาร งานวิจัย และงานวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง กับวิธีการใช้เทคนิคของบาตองในรูปแบบต่าง ๆ วิธีการซ้อมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้มาเหล่านี้นำออกแสดงสู่สาธารณะ
4. เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านการวาทยกรที่มีลักษณะเฉพาะสู่สาธารณะ

1.3 แผนและวิธีการดำเนินงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. ศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ในเรื่องของบทประพันธ์เพลงและเทคนิคการวาทยกรรวมถึงตีความบทประพันธ์ที่ใช้สำหรับการแสดง
2. เตรียมตัวสำหรับการแสดงการวาทยกรร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงออร์เคสตราโดยให้ความสำคัญถึงขั้นตอนและวิธีการซ้อมให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด โดยผู้วิจัยจะนำเสนอมุมมองตั้งแต่ในช่วงการซ้อมไปจนถึงการแสดงจริง ซึ่งจะมีการบันทึกภาพและเสียงเพื่อเป็นกรณีศึกษาในช่วงการแสดงจริง
3. เขียนรายงานการวิจัย
4. เผยแพร่โดยการแสดงการวาทยกรร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงออร์เคสตรา

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เสริมสร้างความเข้าในการเตรียมตัวสำหรับขั้นตอนการซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด
2. ได้เผยแพร่การตีความบทประพันธ์เพลงและการวาทยกรสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสู่สาธารณะ
3. สร้างบรรทัดฐานในการเตรียมตัวการแสดงการวาทยกรให้แก่ผู้ที่สนใจศึกษาทางด้านการวาทยกร
4. ได้สร้างผลงานทางด้านวิชาการทางด้านการวาทยกร รวมถึงผลงานการแสดงการวาทยกรที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

1.5 รายการแสดงการวาทยกร

การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1 โดยแสดงร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม

1. Jubilee Overture ประพันธ์โดย Philip Sparke
2. Noah’s Ark ประพันธ์โดย Bert Appermont
3. Primavera ประพันธ์โดย Satoshi Yagisawa
4. Ride ประพันธ์โดย Samuel R. Hazo
5. Les trois notes du Japon ประพันธ์โดย Toshio Mashima

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 2 โดยแสดงร่วมกับวงออร์เคสตรา

1. Modern Thai for Orchestra ประพันธ์โดย วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์
1. Throwback ประพันธ์โดย วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์
2. Petite Suite ประพันธ์โดย Claude Debussy

การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3 โดยแสดงร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม

1. มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา ประพันธ์โดย ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา
2. Mont Fuji ประพันธ์โดย Toshio Mashima
3. Armenian Dance part I ประพันธ์โดย Alfred Reed

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง (Literature Review)

2.1 เทคนิคการวาทยกรของ Sir Adrian Boult

ตัวอย่างที่ 1 Sir Adrian Boult

ที่มา: https://www.pristineclassical.com/collections/artist-adrian-boult

Sir Adrian Boult เป็นวาทยกรที่มีชื่อเสียงชาวอังกฤษ เขาเริ่มงานทางด้านการวาทยกรครั้งแรกที่โรงอุปรากร Royal Opera House ผลงานที่ทำให้เขาเป็นที่รู้จักคือการได้รับตำแหน่งเป็นวาทยกรให้กับวง City of Birmingham Orchestra ในปี ค.ศ. 1924 หลังจากนั้นในปีค.ศ. 1930 เขาได้ก่อตั้งวง BBC Symphony Orchestra และดำรงตำแหน่งวาทยกรหลักประจำวงนี้ เขาถือว่าเป็นหนึ่งในผู้สนับสนุนวงการดนตรีในประเทศอังกฤษ เขาเป็นคนแรกที่ทำการวาทยกรในบทเพลงที่มีชื่อเสียงอย่าง The Planets ประพันธ์โดย Gustav Holst (1874-1934) นอกจากนี้ผลงานการวาทยกรของเขายังมีอิทธิพลแก่วาทยกรรุ่นต่อมาอย่าง Colin Davis (1927-2013) และ Vernon Handley (1930-2008) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.1 เทคนิค

จุดประสงค์ของเทคนิคในศิลปะทุกแขนงนั้น คือ การบรรลุความต้องการหรือทำให้สำเร็จตามความต้องการโดยการใช้วิธีที่เรียบง่ายและประหยัดเวลามากที่สุดเท่าที่เป็นไปได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่วาทยกรทุกคนควรทำและพึงปฏิบัติตามเฉกเช่นเดียวกันกับในศิลปะทุกแขนง ในศิลปะแต่ละแขนงนั้น เราได้เรียนรู้วิธีการต่าง ๆ ผ่านการเรียนรู้จากหนังสือและตำราแบบฝึกหัดมากมาย ซึ่งในตำราการวาทยกร

“A Handbook on the Technique of Conducting” ประพันธ์โดย Sir Adrian Boult ได้รวบรวมแนวคิดและองค์ความรู้ของคนรุ่นก่อนหน้าเราที่ได้คิดมาแล้วว่าทำอย่างไรจึงได้ผลลัพธ์การวาทยกรในทางที่ดี โดยไม่จำเป็นต้องพยายามทำสิ่งที่ไม่จำเป็นและไม่มีประโยชน์ การพัฒนาทางด้านเทคนิคของการวาทยกรนั้น Sir Adrian Boult ได้ศึกษาและจดบันทึกผลจากผลงานการวาทยกรที่ยอดเยี่ยมของหลาย ๆ บุคคล เพื่อสร้างบรรทัดฐานและรูปแบบของ “กฎและเทคนิค” ขึ้นมาเพื่อพิสูจน์กฎและเทคนิคต่าง ๆ เหล่านั้น และยังรวมถึงการพัฒนาและการทำลาย “กฎและเทคนิค” บางอย่างจากคนรุ่นต่อ ๆ มาที่ได้สร้างขึ้น และนี่คือสิ่งที่ Sir Adrian Boult ต้องการพยายามอธิบายออกมาในตำราการวาทยกรของเขา

ในช่วง 1 ศตวรรษที่ผ่านมา ในช่วงระหว่างการประพันธ์ตำราการวาทยกรเล่มนี้ มีการพิจารณาความเหมาะสมเกี่ยวกับการวาทยกรที่ให้จังหวะด้วยไม้บาตองด้วยมือขวา และการให้สัญญาณด้านการแสดงออกทางอารมณ์ที่จำเป็นด้วยมือซ้าย ซึ่งท่าทางการวายกรและการควบคุมบางอย่างอาจจะไม่ได้เกิดขึ้นในระหว่างช่วงการฝึกซ้อม อันเนื่องจากบางครั้งในการฝึกซ้อมนั้นวาทยกรไม่มีเวลาเพียงพอที่จะจัดการซึ่งเกิดจากการมีเวลาซ้อมที่จำกัด ประเภทของบทเพลงในวงออร์เคสตรากับวงคณะประสานเสียงมีความแตกต่างกันอย่างมาก บทเพลงเหล่านี้ ต้องการคำอธิบายและคำแนะนำในแนวทางการบรรเลงจากวาทยกรในเรื่องของการตีความบทเพลงและสัญลักษณ์ที่สำคัญในบทเพลง สำหรับในการซ้อมนั้น ในบางครั้งอาจจะต้องมีการตกลงกันในเรื่องของเครื่องหมายซ้ำ (Repeat sign) ในบทเพลงเพื่อความเข้าใจที่ตรงกันอีกด้วย สำหรับการฝึกซ้อมรวมวงออร์เคสตราหรือวงคณะประสานเสียงในยุคปัจจุบันนั้นได้ถูกลดจำนวนครั้งในการซ้อมให้น้อยลงกว่าในยุคก่อนหน้านี้ ซึ่งการมีเวลาซ้อมรวมวงไม่พอนั้นได้กลายเป็นเรื่องปกติไปแล้วในยุคสมัยปัจจุบัน เช่นจากกรณีรายการการแสดงที่มีความยาวกว่า 2 ชั่วโมง ประกอบกับบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงอยู่ในระดับที่ยากมาก โดยมีเงื่อนไขการซ้อมเพียงแค่ 3 ครั้งเท่านั้น ดังนั้นวาทยกรจึงมีบทบาทสำคัญสำหรับกระบวนการการฝึกซ้อมเป็นอย่างยิ่ง วาทยกรจึงจำเป็นจะต้องเรียนรู้ที่จะแสดงออกความรู้สึกของอารมณ์และการตีความในบทเพลงผ่านทางมือหรือไม้บาตอง ซึ่งจะช่วยประหยัดเวลาในการซ้อมมากกว่าที่จะต้องอธิบายเป็นคำพูดได้เป็นอย่างดี

ในปัจจุบันมีคำกล่าวว่า หากมีใครที่ชมภาพยนตร์หรือมองดูวาทยกรที่มีความสามารถในระดับสูงทำการวาทยกร เราจะสามารถคาดเดาเสียงดนตรีผ่านการวาทยกรที่เห็นได้โดยไม่ต้องฟังเสียง

ของดนตรีและยังสามารถคาดเดาได้ว่าเสียงดนตรีที่กำลังเกิดขึ้นเป็นเช่นไร แต่คงจะเป็นเรื่องยากหากต้องการให้ผู้ชมในหอการแสดงดนตรีมุ่งเน้นสายตาไปเพียงที่วาทยกรแต่เพียงผู้เดียวเท่านั้น เนื่องจากการทำงานของวาทยกรจะมุ่งตรงไปที่นักดนตรีในวงดนตรีเป็นหลัก จะมีเพียงแค่เสียงดนตรีเท่านั้นที่จะพุ่งตรงไปสู่ผู้ชมในหอการแสดงดนตรี

2.1.2 ตำแหน่งท่าทางการยืน

มักมีข้อสงสัยที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจากข้อแตกต่างของพลังเสียงร้องของนักร้องแต่ละบุคคลที่สามารถดึงดูดและตรึงความสนใจของผู้ชมในหอการแสดงว่าอาจไม่ได้เกิดจากเพียงแค่เรื่องของบุคลิกภาพของนักร้องเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับเรื่องของกฎและเทคนิคทั่วไปเกี่ยวกับตำแหน่งของท่าที่ยืนในการแสดงดนตรีอีกด้วย ตัวอย่างเช่น

1. การที่นักร้องยืนทิ้งน้ำหนักไปทางด้านหลังมักมีความลำบากในการสร้างเสียงร้องที่ดีมากกว่านักร้องที่ยืนทิ้งน้ำหนักไปทางด้านหน้า

2. การหายใจเข้าอย่างอิสระจะต้องยืดอกขึ้นและทิ้งหัวไหล่ไปทางด้านหลัง ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะสามารถทำได้ก็ต่อเมื่อน้ำหนักทั้งหมดของร่างกายได้ทิ้งนำหนักลงในส่วนด้านหน้าของเท้าไม่ใช่ส่วนของส้นเท้า พลังของเสียงร้องจะส่งตรงไปสู่ผู้ชมในหอการแสดงดนตรีในขณะที่นักร้องที่ทิ้งน้ำหนักลงส้นเท้า เสียงส่วนใหญ่ที่เปล่งออกมาจะอยู่เพียงแค่แถวหน้าของหอการแสดงดนตรีเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากทั้ง 2 ตัวอย่างนี้มีความเกี่ยวเนื่องกันและสามารถเกิดขึ้นได้กับการวาทยกรในเรื่องของตำแหน่งที่ยืนที่มีอิทธิพลต่อการส่งพลังความรู้สึกไปยังนักดนตรีในวงออร์เคสตรารวมถึงผู้ชมในหอการแสดงดนตรีอีกด้วย โดยปกติแล้วนักดนตรีในวงจะอยู่ต่ำกว่ามือของวาทยกรเสมอ วาทยกรจะไม่สามารถดึงพลังของนักดนตรีออกมาได้หากวาทยกรไม่เอนตัวไปหานักดนตรีที่ด้านหน้า วาทยกรจะไม่สามารถดึงพลังศักยภาพของนักดนตรีออกมาได้เลย หากวาทยกรไม่เอนตัวไปหาเหล่านักดนตรีที่ด้านหน้า ตั้งศีรษะให้ตรงและปล่อยหัวไหล่ทิ้งลงด้านหลัง เพื่อหลีกเลี่ยงลักษะท่าทางที่ห่อตัว กล่าวคือท่าทางของการหลังค่อม ในกรณีที่ทำการวาทยกรวงนักร้องประสานเสียงจะต่างออกไปจากวงรูปแบบ

ออร์เคสตราเล็กน้อย แต่ยังคงความเป็นไปได้ที่จะควบคุมโดยการเอนตัวไปหาวงนักร้องประสานเสียงที่ด้านหน้าถึงแม้ว่าวงนักร้องประสานเสียงจะยืนอยู่สูงกว่าตำแหน่งของวาทยกรที่ยืนอยู่

อย่างไรก็ตาม ในขณะที่วาทยกรยืนทิ้งน้ำหนักตัวมาทางด้านหน้าปลายเท้าหรือแม้แต่ขณะที่วาทยกรกำลังยืนทิ้งน้ำหนักลงบนนิ้วโป้งเท้า อาจจะคิดว่าเป็นเรื่องไม่จำเป็นที่จะต้องกล่าวถึง แต่แท้จริงแล้ว Sir Henry Wood (1869-1944) ได้ให้คำแนะนำและกล่าวเตือนว่า อย่ายืนทิ้งน้ำหนักลงบนนิ้วโป้งเท้ามากเกินไป เพราะวาทยกรอาจจะเป็นตะคริวได้หากต้องผ่านวันอันยาวนานในการฝึกซ้อมร่วมกับวงดนตรี

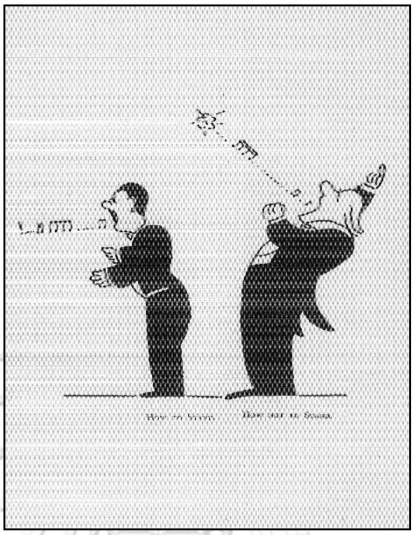
อีกสิ่งหนึ่งที่ควรหลีกเลี่ยงหากไม่อยากให้ท่าทางการวาทยกรดูตลกและไม่เป็นมืออาชีพ คือการให้จังหวะด้วยหัวเข่า จังหวะตก (Down Beat) ที่ถูกเน้นเป็นพิเศษด้วยหัวเข่านั้นเพียงแค่เหลือบตามองก็ทำให้รู้สึกว่ากฎและเทคนิคในเรื่องของตำแหน่งท่าทางการยืนได้ถูกทำลายลง แท้จริงแล้วท่าทางการขยับตัวเล็กน้อยในบางครั้งก็ดูไม่เสียหายอะไร แต่ยิ่งขยับน้อยเท่าไหร่จะยิ่งดีกว่า

วาทยกรที่ดีจะต้องระลึกได้เสมอว่ามีสิ่งที่เรียกว่า “Line of Sight” หรือที่เรียกว่าเส้นสายตา โดยเส้นสายตาจะเริ่มต้นจากเส้นสายตาของวาทยกรส่งตรงผ่านไม้บาตองและมุ่งตรงไปสู่สายตาของนักดนตรีหรือหัวหน้ากลุ่มเครื่องดนตรีที่วาทยกรต้องการสื่อสารด้วย ซึ่งวิธีการใช้เส้นสายตานี้นั้นมีข้อควรระวังคืออย่าก้มหน้ามากเกินไปจนเสียตำแหน่งท่าทางการยืน เนื่องจากเส้นสายตาที่ว่านี้ จะกล่าวว่าเป็นเส้นตรงก็ไม่เชิงเพราะมุมมองเส้นสายตาที่ส่งไปหานักดนตรีนั้นมีหลายตำแหน่งอันเนื่องจากกลุ่มตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงมีระยะการมองที่แตกต่างกัน

นอกจากตำแหน่งท่าทางการยืนที่ดีในระหว่างทำการวาทยกรแล้วนั้น คงจะเป็นเรื่องที่ดีหากวาทยกรสามารถค้นหาท่ายืนที่สบายสำหรับตำแหน่งพัก (Rest Position) กล่าวคือ เป็นท่าทางที่ใช้ในขณะที่วาทยกรยืนรอในช่วงที่เงียบก่อนเริ่มบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ซึ่งควรเป็นตำแหน่งที่ใกล้กับจุดศูนย์กลางของท่ายืนที่ใช้จริงขณะที่เริ่มทำการวาทยกรร่วมกับวงดนตรี มือควรจะอยู่ในตำแหน่งที่ไม่ไกลจากที่ตั้งโน้ตเพลง (Music Stand) ซึ่งมือควรจะอยู่ไม่สูงถึงขั้นรบกวนสายตาของนักดนตรีในวงดนตรี แต่ตำแหน่งยังอยู่ใกล้มากพอที่จะยกขึ้นมาใช้ได้ในช่วงเวลาที่ต้องการ เช่น การวาทยกรบทเพลงประเภทคอนแชร์โต (Concerto) หรือการนับห้องที่คนส่วนใหญ่ในวงเงียบและช่วงที่บทบาทของแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) กำลังหยุดในบทเพลง สำหรับข้อแนะนำสำหรับเส้นสายตา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่ดีในระหว่างการใช้ตำแหน่งพักนั้น เส้นสายตาของวาทยกรควรต่ำลงมาเล็กน้อย เช่น ถ้าบทเพลงเริ่มต้นเพียงแค่กลุ่มไวโอลินเท่านั้น ในช่วงก่อนเริ่มบทเพลงวาทยกรจะอยู่ในตำแหน่งพัก ซึ่งเส้นสายตาจะอยู่ต่ำลงมา หลังจากนั้นเมื่อเริ่มบรรเลงบทเพลงเส้นสายตาของวาทยกรจะเปลี่ยนไปหากลุ่มไวโอลินและอยู่ในตำแหน่งท่าทางการยืนในแบบที่กล่าวแนะนำมาจากช่วงต้น



ตัวอย่างที่ 2 ตำแหน่งการยืนการวาทยกรที่ Sir Adrian Boult แนะนำให้ยืนและไม่นำนำให้ยืน

จากตัวอย่างที่ 2 คนทางซ้ายคือตำแหน่งการยืนสำหรับการวาทยกรที่ Sir Adrian Boult แนะนำให้ยืนในรูปแบบหลัก ในทางกลับกันทางขวาคือตำแหน่งการยืนสำหรับการวาทยกรที่ Sir Adrian Boult ไม่แนะนำให้ยืนในรูปแบบหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.1.3 ไม้บาตอง

จุดชี้ของไม้บาตอง (The Point of the Stick) ที่ดีนั้นควรเป็นจุดกึ่งกลางในเส้นสายตา ซึ่งจุดสำคัญ (Vital Point) เหล่านี้วาทยกรนั้นจะต้องเป็นผู้ที่สร้างขึ้นมาเอง แต่มีข้อควรระวังอยู่ที่จุดสำคัญนั้นไม่ควรจะเคลื่อนที่เปลี่ยนไปที่มือหรือข้อศอก ซึ่งจุดสำคัญจะเคลื่อนที่อย่างแน่นอนหากวาทยกรถือไม้บาตองในแบบที่แข็งทื่อและแน่นเกินไป มันเป็นเรื่องที่ง่ายมากที่มือของวาทยกรจะขยับไม้บาตองแบบไร้ทิศทาง หากในช่วงขณะนั้นดนตรีเต็มไปด้วยความเคร่งเครียดและจริงจัง (Appassionato) แต่ผลที่วาทยกรจะได้รับนั้นกลับกลายเป็นว่านักดนตรีในวงจะต้องตรึงสายตามาที่

มือของวาทยกรแทนที่จะเป็นการมองไปที่จุดชี้ของไม้บาตอง ซึ่งทำให้ไม้บาตองดูไร้ประโยชน์และนักดนตรีในวงได้รับความทุกข์ทรมานจากไม้บาตองแบบไร้ทิศทาง

ไม่มีเหตุผลใดที่จะกล่าวว่า การวาทยกรวงโดยไม่ใช้ไม้บาตองนั้นเป็นความต้องการที่ผิด ในวงขับร้องประสานเสียงขนาดเล็กหรือวงออร์เคสตราขนาดเล็ก วาทยกรอาจจะได้รับผลลัพธ์อันงดงามผ่านการวาทยกรโดยการไม่ใช้ไม้บาตอง สำหรับการใช้มือเปล่าในการวาทยกรในทางด้านการแสดงออกทางอารมณ์นั้นจะสามารถทำได้ดีและอาจจะง่ายกว่าการใช้ไม้บาตองด้วยซ้ำในบางกรณี นี่เป็นสิ่งที่นักดนตรีในวงที่นั่งอยู่ใกล้กับวาทยกรมากพอจะสามารถสัมผัสความรู้สึกนี้ได้ และประเด็นที่สำคัญคือการใช้ไม้บาตองอย่างถูกต้องนั้น ถือเป็นการเพิ่มความยาวเปรียบเสมือนการต่อกระดูกให้กับแขนของวาทยกร ในกรณีที่ไม่ได้ใช้ไม้บาตอง วาทยกรจะต้องใช้ช่วงปลายแขนเพื่อสร้างท่าทาง (Gesture) และต้องใช้ระยะข้อมือถึงอก โดยประมาณ 20 นิ้ว แต่สำหรับวาทยกรที่ใช้ไม้บาตองจะสามารถสร้างผลลัพธ์ได้เท่า ๆ กัน โดยการใช้แขนเกือบไม่ต้องขยับ และใช้ระยะข้อมือถึงอกโดยประมาณ 4-5 นิ้วเท่านั้น ดังนั้นไม้บาตองก็เหมือนกับกระปุกเกียร์ของรถยนต์ที่จะช่วยประหยัดพลังงานให้กับผู้ที่สามารถใช้มันได้อย่างถูกวิธี

เมื่อเราพิจารณาให้ไม้บาตองเป็นส่วนต่อขยายของแขนแล้ว เราจะสามารถแบ่งส่วนที่เป็นแกนหลักออกทั้งหมดได้ 4 จุด ดังนี้

1. ข้อนิ้ว (Knuckle)
2. ข้อมือ (Wrist)
3. ข้อศอก (Elbow)
4. บ่า หัวไหล่ (Shoulder)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีตัวอย่างแบบฝึกหัดอันหนึ่งที่มีประโยชน์มาก ที่จะช่วยพัฒนาการควบคุมจังหวะและการแสดงออกทางอารมณ์โดยการควบคุมความเบาในระดับเบา (Piano) และความเบาในระดับเบามาก (Pianissimo) โดยการใช้เพียงแค่นิ้วมือเท่านั้น กล่าวคือ วาทยกรจะต้องควบคุมไม้บาตองผ่านนิ้วมือโดยที่แขนและมือห้ามขยับ โดยการใช้มือซ้ายช่วยจับมือขวาไว้ไม่ให้ขยับ แล้วสังเกตว่ามีพื้นที่ใหญ่แค่ไหน ที่สามารถสร้างขึ้นโดยการหมุนไม้บาตองด้วยนิ้วมือเท่านั้น เมื่อฝึกซ้อมแบบฝึกหัดนี้จนเข้าใจ เราจะพบกับผลลัพธ์อันน่าประหลาดใจ เพราะแบบฝึกหัดนี้สามารถนำไปใช้ฝึกกับท่อนแขนช่วงล่างที่

สามารถทำได้เช่นเดียวกัน แต่จะสามารถวาดวงกลมได้กว้างกว่าในแบบฝึกหัดแรก สำหรับข้อแนะนำในแบบฝึกหัดนี้ การจับไม้บาตองควรจะเป็นแบบลักษณะหลวม ๆ ไม่แน่นแต่มั่นคงในแบบลักษณะเดียวกับการจับคันชักของไวโอลิน ผลลัพธ์ของแบบฝึกหัดนี้จะช่วยให้วาทยกรสามารถจัดการกับดนตรีในช่วงที่ให้ความรู้สึกสงบ (Quiet Passage) ได้อย่างง่ายดาย เพียงเราใช้แค่ส่วนของข้อมือและมือเท่านั้น ในบางครั้งอาจจะมีการขยับแขนส่วนล่างเล็กน้อยโดยใช้ข้อศอกเป็นจุดแกนหมุนแต่ข้อศอกต้องไม่ได้ขยับตาม แต่สำหรับในช่วงที่ต้องการให้ดนตรีดังขึ้นเราจะใช้ส่วนของแขนมากขึ้น และเมื่อถึงช่วงที่ความเข้มของเสียงอยู่ในระดับที่ดังมาก (Fortissimo) ร่างกายจะแสดงโดยการขยับแขนและใช้การหมุนจากช่วงบ่าและหัวไหล่อย่างชัดเจน เราควรพึงระลึกไว้เสมอว่าการขยับแขนทั้งหมดนั้นจะต้องทำโดยที่ข้อต่อทั้งหมดไม่เกร็งและแต่ละส่วนจะช่วยส่งเสริมให้การขยับทั้งหมดเกิดกลไกขึ้นมาอย่างเป็นระบบ โดยการรักษาระยะความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างข้อต่อต่าง ๆ ให้ดี หัวไหลไม่ขยับข้อศอกอยู่ใต้หัวไหล่ ข้อมือไปได้ไกลกว่าข้อศอก นิ้วมือไปได้ไกลกว่าข้อมือ และไม้บาตองไปได้ไกลที่สุด คือไกลกว่านิ้ว กล่าวคือ เป็นอย่างที่สรีระร่างกายของมนุษย์ควรจะเป็น

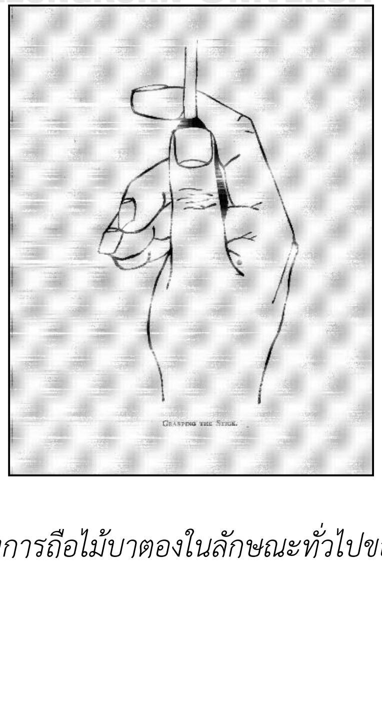
ประเด็นที่น่าสนใจอีกประเด็นหนึ่งคือ ให้ระลึกไว้เสมอว่าในการเชื่อมต่อความสัมพันธ์ระหว่างข้อต่อต่าง ๆ นั้น สิ่งที่สำคัญที่สุด ที่เราจะต้องแสดงออกมาในขณะที่กำลังทำการวาทยกรอยู่นั้น คือจังหวะที่ 1 ของห้อง แต่นั้นก็เป็นข้อเท็จจริงเพียงแค่บางส่วนเท่านั้น เพราะแท้จริงแล้วจังหวะสุดท้ายของห้องก่อนหน้านั้นมีความสำคัญมากกว่า เพราะการวาทยกรนั้น ทุกอย่างคือเรื่องของการเตรียมการล่วงหน้า การคาดการณ์ไว้ก่อน จังหวะสุดท้ายของห้องก่อนหน้าจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับรายละเอียดที่สำคัญของจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 ในอัตราส่วน 4 จะใช้การขยับของนิ้วมือส่วนการใช้ข้อมือควรจะปรากฏให้เห็นการยกและการตกของจังหวะที่ 4 ไปยังจังหวะที่ 1 โดยรายละเอียดที่เกิดจากข้อมือนั้น ท่อนแขนควรจะหมุนจากข้อศอก เพื่อแสดงให้เห็นจังหวะที่ 4 และจังหวะที่ 1 ตามที่กล่าวมานั้น ห้องดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่วาทยกรจะต้องสื่อสารให้ชัดเจนแก่กลุ่มนักดนตรีที่กำลังบรรเลง รวมถึงในช่วงที่กลุ่มนักดนตรีที่กำลังนับห้องหยุด และที่สำคัญยังช่วยกระตุ้นจังหวะให้กับผู้ที่กำลังบรรเลงอยู่ด้วยอีกเช่นกัน เราอาจจะมองเป็นอีกรูปแบบหนึ่งได้ว่าทุก ๆ ห้องในดนตรีนั้นจะเริ่มต้นด้วยจังหวะที่ 2 และไปจบลงที่จังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป ทุกจังหวะของดนตรีที่ก้าวเอนไปข้างหน้าอาจถูกเปรียบเทียบได้กับน้ำตกที่ผลักดันไปข้างหน้าที่ไหลไปยังขอบเหวและร่วงลงสู่จังหวะในห้องถัดไป 2 - 3 - 4 - 1! 2 - 3 - 4 - 1!

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.4 การจับไม้บาตอง

สัดส่วนมือและนิ้วโป้งของมนุษย์มีความแตกต่างกัน จึงเป็นเรื่องยากที่จะลงลึกในเรื่องของการเขียนกฎกติกาหรือการกำหนดวิธีการถือไม้บาตองที่ถูกต้องนั้นควรถืออย่างไร ซึ่งแท้จริงแล้วบุคคลนั้น ๆ ควรจะเป็นผู้ที่หาคำตอบด้วยตนเอง ซึ่งอาจจะใช้เวลานานในการค้นหาคำตอบในเรื่องของน้ำหนัก ความหนา และความยาวของไม้บาตองว่าแบบใดที่เหมาะสมที่สุดสำหรับตนเอง เพื่อให้เราสามารถควบคุมไม้บาตองด้วยการเคลื่อนไหวที่น้อยที่สุดและออกแรงขยับน้อยที่สุด วาทยกรส่วนใหญ่นิยมเลือกใช้ไม้บาตองที่มีน้ำหนักเบา ส่วนนักร้องและนักดนตรีนั้นชอบไม้บาตองที่มีสีขาวสว่างสามารถมองเห็นได้ชัดเจนเท่าที่จะเป็นไปได้ ส่วนด้ามจับที่เป็นทำจากไม้ก๊อก (Cork) หรือยาง (Rubber) นั้น เหมาะสมสำหรับวาทยกรที่มีแนวโน้มว่ามือเหงื่อออกง่าย ซึ่งจะส่งผลให้ไม้บาตองถือยากถ้ามือหรือนิ้วมือเปียก ซึ่งอาการเหล่านี้จะส่งผลให้เกิดอาการมือแข็งและเกร็ง

วิธีการถือไม้บาตองนั้นจะใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางเพียง 2 นิ้วและนิ้วโป้งอีก 1 นิ้วก็เพียงพอแล้วสำหรับการจับไม้บาตองได้อย่างมั่นคง ให้สร้างรูปทรงสามเหลี่ยมที่มีด้านเท่า ๆ กันขึ้นจากจุดบนนิ้วทั้งสามที่สัมผัสกับไม้บาตอง จุดสามเหลี่ยมที่กล่าวถึงคือ จุดนิ้วโป้ง และพื้นที่ระหว่างนิ้วชี้และนิ้วกลางอีกสองนิ้ว ซึ่งตำแหน่งของนิ้วทั้งสองจะอยู่ด้านล่างของไม้บาตองและควรจะมีระยะที่ห่างกันพอสมควร โดยให้นิ้วโป้งเป็นจุดยอดของสามเหลี่ยม การถือไม้บาตองด้วยวิธีนี้จะให้ความอิสระและให้ตำแหน่งการจับไม้บาตองที่มั่นคง ซึ่งง่ายต่อการเคลื่อนที่เมื่อต้องการหมุนหรือเปลี่ยนแปลงทิศทางหากเกิดอาการถือไม้บาตองแข็งและเกร็ง



ตัวอย่างที่ 3 ตำแหน่งการถือไม้บาตองในลักษณะทั่วไปของ Sir Adrian Boult

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Arthur Nikisch (1855-1922) เป็นวาทยกรผู้ที่แสดงให้เห็นถึงเทคนิคการใช้ไม้บาตองที่ดูเสมือนว่าไม้บาตองได้เป็นส่วนหนึ่งของนิ้วโป้ง เรียกได้ว่าเหมือนผูกติดกันไว้เลยทีเดียว ไม้บาตองไม่ควรถูกถือใกล้กับจุดสมดุล (The point of balance) มากเกินไป เนื่องจากมันมีแนวโน้มที่จะหมุนแกว่งออกไปเอง แล้วทำให้เราหลุดออกจากการควบคุมไม้บาตอง

ความรู้สึกในการจับไม้บาตองด้วยการควบคุมอย่างมั่นใจนั้น จะเกิดขึ้นได้จากการที่เราฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ แต่เราอาจจะกระตุ้นให้เกิดผลลัพธ์ที่ดีและเร็วขึ้นได้ด้วยการถือไม้บาตองเอาไว้ และเล่นกับไม้บาตองตลอดเวลาเท่าที่เราจะทำได้ ไม่ว่าจะเป็นขณะที่เรากำลังสนทนา อ่านหนังสือ ซึ่งในขณะที่เราไม่ได้คิดว่าเรากำลังถือไม้บาตองอยู่นั้น ในช่วงเวลานั้นเองที่ความอิสระและความผ่อนคลายแบบไม่รู้ตัวของเรานั้นกำลังก่อตัวขึ้นและถูกพัฒนาไปแล้ว

2.1.5 การเตรียมการในโน้ตเพลงสำหรับการแสดง

วัตถุประสงค์หลักของการตีความบทเพลง ในความคิดเห็นของ Sir Adrian Boult คือการมอบความประทับใจแก่ผู้ชมและผู้ฟัง หลังจากจบการแสดงในแต่ละบทเพลงนั้น ดนตรีควรจะยังลอยค้างเป็นรูปเป็นร่างอยู่ในการรับรู้ของผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมเหล่านั้นสามารถชื่นชมด้วยความบันเทิงเริงใจเสมือนกับการชมภาพวาดหรือชมสิ่งปลูกสร้างต่าง ๆ

เพื่อจะให้เกิดผลสำเร็จดังกล่าว สิ่งที่สำคัญที่สุดคือผู้ตีความบทเพลงควรเกิดความประทับใจในผลงานนั้น ๆ ก่อนที่จะเริ่มลงมือศึกษารายละเอียดของบทเพลง วาทยกรจะต้องมีความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องของการใช้บันไดเสียง โครงสร้าง (Structure) ความสมดุลของเสียงในความเข้ากันของเสียงประสาน อารมณ์ ความดัง-เบา และสีสันของบทเพลง Sir Adrian Boult ได้แนะนำเพิ่มเติมอีกว่ารายละเอียดทั้งหมดนี้สามารถทำให้สำเร็จได้ด้วยการอ่านโน้ตเพลง (Score) แบบซ้ำ ๆ ด้วยความรวดเร็ว ไม่ต้องลงลึกถึงรายละเอียดมากนัก จนสามารถเข้าใจภาพรวมของบทเพลงจนสมบูรณ์ หลังจากนั้นแล้วจึงค่อยมาอ่านโน้ตเพลงแบบช้า ๆ แล้วลงรายละเอียดอย่างลึกซึ้ง

เสียงประสานเป็นสิ่งที่ต้องนำมาพิจารณารายละเอียดในลำดับต่อมา โดยการใช้เปียโนมาช่วยเร่งกระบวนการวิเคราะห์ให้เร็วยิ่งขึ้น บุคคลที่จะเป็นวาทยกรได้นั้นควรมีความรู้ที่จำเป็นเพื่อที่จะผ่านขั้นตอนยากลำบากใด ๆ ก็ตามในระหว่างการฝึกซ้อม และนำพาตัวเองไปสู่จุดที่สามารถจับความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผิดพลาดของเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) เมื่อเกิดขึ้นในโน้ตจร (Accidental tone) ต่าง ๆ หรือความผิดพลาดในโน้ตเพลงจากการพิมพ์ผิดใด ๆ ก็ตามที่เกิดขึ้นในระหว่างการฝึกซ้อมได้ นอกจากนี้ยังมีวิธีการอีกมากมายที่จะใช้ทดสอบหาเสียงที่ผิดพลาด เราสามารถทดลองบรรเลงบทเพลงทีละหน้าจากโน้ตเพลง หรือจับกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงบทเพลงในแต่ละช่วง เพื่อพิจารณาเสียงต่าง ๆ ยิ่งมีการแบ่งจุดซ้อมในบทเพลงมากเท่าไหร่เรายิ่งสามารถศึกษาบทเพลงได้มากขึ้นเท่านั้น แต่สำหรับการพิจารณาเสียงแบบนี้ ไม่ควรนำเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับเรื่องของมุมมองหรือสัดส่วนในบทเพลงทั้งหมด และในบางโอกาสวาทยกรควรทดลองบรรเลงบทเพลงตั้งแต่ต้นจนจบในสถานที่แสดงจริงเพื่อที่จะรักษาความสะอาดของเสียงตามแบบที่เราคิดเอาไว้

อีกหนึ่งประเด็นที่ควรนำมาพิจารณาคือ การตั้งคำถามเรื่องของกลุ่มจังหวะในบทเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทเพลงที่มีจังหวะเร็วและเคลื่อนที่ไปข้างหน้า มันเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ที่จะทำการวาทยกรบทเพลงในจังหวะเร็วประเภท Scherzo หรือเพลงเร็วในอัตราจังหวะ 2/4 ในลักษณะแบบของ Ludwig van Beethoven (1770–1827) หรือบทเพลงประเภท Rondo ในแบบของ Franz Joseph Haydn (1732–1809) โดยปราศจากความรู้สึกจังหวะหนักเบาแบบเป็นการจัดกลุ่มจังหวะของห้อง (Grouping of Bar) เมื่อเราแก้ไขมุมมองของการจัดกลุ่มจังหวะของห้องให้กลายเป็นประโยคเพลงที่กว้างมากขึ้น การแก้ไขนี้จะช่วยให้ความคิดของผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้ง่ายและรวดเร็วมากขึ้น ถึงแม้ว่าพวกนักดนตรีจะรู้ตัวถึงการเปลี่ยนแปลงนี้หรือไม่ก็ตาม ประเด็นที่นำมาพิจารณานี้ขั้นตอนในการจดจำจะใช้เวลาน้อยลงมากถ้าเราให้เวลาในการศึกษาบทเพลงมากพอจนเข้าใจถึงแก่นของบทเพลงอย่างลึกซึ้ง เราไม่จำเป็นต้องจำได้หมดทุกแนวการบรรเลงของเครื่องดนตรี แต่ควรจะรู้และจำได้มากพอที่จะสามารถนำมาเขียนโน้ตเพลงแบบย่อ ๆ จากบทเพลงทั้งหมด หรือบรรเลงบทเพลงนั้น ๆ บนเปียโนพร้อมกับการทำความเข้าใจเรื่องการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) ในบทเพลงนั้น ๆ ควบคู่ไปพร้อมกัน การจดบันทึกหรือทำสัญลักษณ์ลงบนโน้ตเพลงอาจไม่ใช่เรื่องที่จำเป็นมากนัก แต่ถ้ามีเวลาที่จำกัดหรือมีจุดที่คิดว่าจะเป็นปัญหาต่อการบรรเลง การจดหรือทำสัญลักษณ์ลงบนโน้ตเล็ก ๆ น้อย ๆ ก็เป็นความคิดที่ดี ยกตัวอย่างเช่น ในอัตราจังหวะ 3 ที่มีกลุ่มโน้ตแบบ 4 จังหวะแทรกอยู่อย่างต่อเนื่อง ซึ่งเกิดขึ้นบ่อยครั้งในบทเพลงประเภท Rondo ของ Ludwig van Beethoven และในบทเพลงประเภท Minuet ของ Franz Joseph Haydn (แท้จริงแล้วยังเกิดขึ้นอีกกับหลาย ๆ บทเพลง) นอกจากนี้การที่วาทยกรให้คิว (Cue) เข้าที่สำคัญสำหรับเครื่องดนตรี

ที่กำลังหยุดและต้องนับจังหวะที่ใช้เวลารอมานานอาจจะมีความสำคัญที่จะต้องจดบันทึกเอาไว้ อย่างไรก็ตาม การจดบันทึกทุกอย่างลงบนโน้ตเพลงอาจทำให้วาทยกรเกิดการมองโน้ตเพลงแบบไม่รอบคอบและไม่ลึกซึ้งเท่าที่ควร วาทยกรควรจะรู้จักโน้ตเพลงเป็นอย่างดีโดยไม่ต้องจดบันทึกใด ๆ ถ้าไม่มีความจำเป็น

วาทยกรต้องให้ความสำคัญและไม่ละเลยเรื่องของโครงสร้างบทเพลงและรูปร่างประโยคของโน้ต (Shape) ในบทเพลง สิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องที่สำคัญอย่างยิ่ง เพราะฉะนั้น เมื่อวันทำการแสดงได้ใกล้เข้ามา ความคิดเห็นต่าง ๆ ควรมุ่งจัดการเกี่ยวกับเรื่องของโครงสร้างในบทเพลงและแง่มุมของบทเพลงในมุมกว้างอย่างที่ควรจะเป็นเท่าที่ทำได้ วาทยกรควรทำให้ผู้ชมในการแสดงรู้สึกว่าโน้ตเพลงอันใหญ่สองแผ่นได้ถูกวางลงตรงหน้า เพียงแค่เหลือบตามองก็สามารถมองเห็นได้ชัดเจน ปราศจากการรบกวนจากการเปิดหน้าจากโน้ตเพลงแต่อย่างใด เหตุผลและแนวคิดนี้ควรจะถูกยึดถือปฏิบัติอย่างมั่นคงในความคิดของเราตลอดในระหว่างช่วงการเตรียมตัวก่อนขึ้นเวที ส่วนในระหว่างการแสดงนั้นจะมีรายละเอียดมากมายของบทเพลงที่จะต้องเกิดขึ้นอย่างแน่นอน บางครั้งในจุดสำคัญของบทเพลงอาจจะแสดงสื่อออกมาไม่ชัดเจน เว้นเสียแต่ว่าวาทยกรสามารถแสดงออกทางอารมณ์เพลงขึ้นมาได้ล่วงหน้าก่อนหน้านั้นแล้ว

เราควรวิเคราะห์และเข้าใจอารมณ์ในบทเพลงที่จะทำการวาทยกรเป็นอย่างดี สามารถรู้ว่าในแต่ละส่วนมีอารมณ์ดนตรีในลักษณะใด จุดใดให้อารมณ์ความรู้สึกตื่นเต้น จุดใดให้อารมณ์ความรู้สึกสงบสุข สำหรับบทเพลงมีจุดที่ระเบิดอารมณ์ (Climax) แสดงออกมา 4 หรือ 5 จุด ควรพิจารณาร่วมกันกับสัญลักษณ์ดัง–เบาต่าง ๆ ในบทเพลงอีกด้วย มีบทเพลงอยู่ไม่กี่บทเพลงเท่านั้นที่ไม่มีจุดที่ระเบิดอารมณ์ แต่จะมีความเข้มข้นในจุดอื่น ๆ ของดนตรีเข้ามาแทนที่ถึงแม้ว่าไม่มีความเข้มข้นในทางความดัง-เบาใส่ลงในบทเพลงก็ตาม หรือในบางครั้งเราจะสร้างคำสำคัญ (keyword) ที่จะมาอธิบายปรากฏการณ์หรือลักษณะเฉพาะของบทเพลงที่จะช่วยให้เราสามารถสร้างภาพจำลองขึ้นในความคิดของผู้บรรเลงได้อีกด้วย

เมื่อพิจารณาถึงเครื่องดนตรีประเภทที่ต้องใช้การทดเสียง (Transposing Instrument) มีข้อแนะนำที่น่าสนใจ 2 ข้อดังนี้

1. ให้จินตนาการว่าโน้ตของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ถูกเขียนขึ้นในกุญแจโด ยกตัวอย่าง เช่น โน้ตสำหรับ Clarinet in Bb จะบันทึกโน้ตในเส้นเดียวกับโน้ตในกุญแจโดเทเนอร์ แต่เสียงที่ออกมาจะต่ำกว่าเสียงจริง 1 ช่วงเสียง และจะต้องเปลี่ยน (key Signature) ด้วย (วิธีการนี้ไม่สามารถใช้กับ Horn และ English horn ที่เป็นเครื่องดนตรีในบันไดเสียง F)
2. ควรมีความสามารถในการเลื่อนระดับเสียงโน้ตขึ้นหรือลงด้วยเพียงการมองที่โน้ต นี่เป็นวิธีการที่แนะนำให้กับทุกคนที่ไม่คุ้นชินกับการอ่านโน้ตในกุญแจโด เราควรพิจารณาและตัดสินใจเลือกวิธีการที่เราถนัด แล้วยึดถือวิธีการนั้นเพียงแค่วิธีการเดียว

สำหรับความสามารถที่ดีในการเตรียมการนั้น หลาย ๆ คนมีความสามารถในการการศึกษาบทเพลงด้วยการจดจำหน้ากระดาษลงไปในความจำ โดยไม่ใช่เพียงแค่การซึมซับข้อมูลเท่านั้นแต่สามารถจำได้อยู่ในความทรงจำ ซึ่งเป็นศักยภาพที่ดีและมีประโยชน์มาก ยกเว้นหากเกิดกรณีที่ใช้โน้ตเพลงในฉบับโน้ตเพลง (Edition) แบบอื่นอาจจะสร้างความสับสนให้กับเรา เช่น โน้ตเพลงฉบับย่อ (Miniature Score) และนี่คือหนึ่งในเหตุผลว่าทำไมเวลาที่ซ้อมบทเพลงประเภทอุปรากร (Opera) หรือบทเพลงประเภทคอนแชร์โตที่มีการใช้ Piano ในการบรรเลงประกอบมักนิยมดูโน้ตเพลงแบบโน้ตเพลงฉบับเต็ม (Full Score) เป็นหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำหรับการใช้แนวเปียนั้น มักมีผู้เรียบเรียงเสียงประสานให้เป็นเดี่ยวเปียโนคู่ (Piano Duet) อยู่บ่อยครั้ง แต่มักจะพบปัญหาว่าบทเพลงเหล่านั้นไม่ค่อยได้รับความประณีตในการเรียบเรียงหรือบางครั้งได้มอบแนวคิดที่ผิดเพี้ยนไปในเรื่องความสมดุลในการกระจายแนวของแต่ละเครื่องดนตรี แต่ก็มีบทเพลงที่เป็นข้อยกเว้นจากกรณีที่กล่าวมานี้ เช่น บทเพลงประเภทซิมโฟนี ประพันธ์โดย Johannes Brahms (1833-1897) ในการเรียบเรียงแบบ Piano Duet

2.1.6 การฝึกซ้อมรวมวง

จากที่ได้กล่าวในหัวข้อการเตรียมการในโน้ตเพลงสำหรับการแสดงมาแล้วว่า จุดประสงค์แรกในการตีความบทเพลงคือการมอบความประทับใจแก่ผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมเหล่านั้นสามารถชื่นชมด้วยความบันเทิงเริงใจเสมือนกับการชมภาพวาดหรือชมสิ่งปลูกสร้างต่าง ๆ และสิ่งสำคัญในการฝึกซ้อมที่

ดีนั้น นักดนตรีทุกคนควรจะเข้าใจถึงความประทับใจของดนตรีตั้งแต่การซ้อมในครั้งแรก เช่นเดียวกันกับสิ่งที่ผู้ชมกำลังจะได้รับความประทับใจของดนตรีในการแสดง Sir Adrian Boult มักจะเริ่มต้นการฝึกซ้อมด้วยการบรรเลงบทเพลงตั้งแต่ต้นจนจบบทเพลง แต่ถ้าบทเพลงยังไม่เป็นที่คุ้นชินเท่าที่ควรก็จะบรรเลงซ้ำอีกรอบหนึ่ง โดย Sir Adrian Boult ได้ตั้งกฎกติกาไว้ว่า ต้องบรรเลงบทเพลงตั้งแต่ต้นจนจบกระบวน หรือจบบทเพลงในช่วงเริ่มต้นของการฝึกซ้อม ยกเว้นกรณีสำหรับบทเพลงประเภทซิมโฟนีที่มีขนาดใหญ่ ที่บางครั้งจะให้นักดนตรีบรรเลงถึงเพียงแค่ช่วงตอนนำเสนอ (Exposition) เท่านั้นและผลจากการฝึกซ้อมตอนนำเสนอนั้นจะถูกนำไปประยุกต์ใช้ในช่วงตอนพัฒนา (Development) และตอนย้อนความ (Recapitulation) นั่นเอง ด้วยวิธีการนี้ นักดนตรีจะสามารถเข้าใจถึงแนวคิดหลักของบทเพลงภายในครั้งเดียวและนำเอาไปใช้ร่วมกันทั้งหมดของบทเพลงเพื่อนำไปสู่การแสดงที่ยอดเยี่ยม

การจะฝึกซ้อมให้ได้คุณภาพตามที่ต้องการนั้นมีสิ่งสำคัญอยู่ 2 ประการที่ต้องสังเกตดังนี้

1. ทุกคนมีความสุขและสบายใจในการบรรเลง
2. ตระหนักว่าสิ่งที่กำลังทำอยู่นั้นไม่เสียเวลาเปล่าประโยชน์

ข้อควรระวังคือ ในระหว่างทำการวาทยกรนั้น อย่าหยุดการซ้อมวงออร์เคสตราหรือวงขับร้องประสานเสียงเพียงแค่จะพูดในสิ่งที่สามารถทำได้โดยการสื่อสารจากการวาทยกรอยู่แล้ว และไม่มีอะไรที่จะสร้างความน่ารำคาญให้กับนักดนตรีไปได้มากกว่าการถูกสั่งให้หยุดบรรเลงบ่อยครั้ง ถึงแม้อาจจะเป็นเรื่องเล็กน้อยแต่ก็อาจสร้างความเครียดให้กับนักดนตรีได้เช่นกัน ถ้ามีประโยคเพลงอันไหนที่ยังบรรเลงได้ไม่ดีพอ ควรปล่อยให้บรรเลงต่อไปจนจบตอน (Section) ก่อน จากนั้นจึงค่อยชี้ให้เห็นถึงข้อผิดพลาดแล้วลองบรรเลงดูอีกครั้งหนึ่ง การที่ใช้เวลาฝึกซ้อมมาก ๆ นั้น เราสามารถประหยัดเวลาได้โดยการเตรียมสำเนาโน้ตเพลงให้เรียบร้อย วาทยกรไม่ควรเสียเวลาไปกับการต้องมาตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลงต้นฉบับหรือสัญลักษณ์เครื่องหมายทางดนตรีต่าง ๆ หรือการแจกสำเนาโน้ตแก่นักดนตรี รวมถึงเครื่องหมายกำกับตัวอักษรสำหรับการซ้อม (Rehearsals Mark) สิ่งที่กล่าวมาข้างต้นนี้ วาทยกรควรจะเตรียมพร้อมมาก่อนล่วงหน้าเป็นอย่างดีเรียบร้อยแล้ว สิ่งเหล่านี้จะกลายเป็นความผิดของวาทยกรอย่างแน่นอน ถ้าหากวาทยกรขอให้นักดนตรีช่วยจดสัญลักษณ์

เครื่องหมายทางดนตรีต่าง ๆ เครื่องหมายกำกับตัวอักษรสำหรับการซ้อมและการจดเลขห้องเพิ่มเติมในขณะที่ทำการฝึกซ้อม

ในระหว่างทำการวาทยกรควรมีกระบวนการทางความคิดอยู่ 2 แบบดังนี้

1. กระบวนการคิดก้าวไปข้างหน้าและเตรียมนักดนตรีให้พร้อมกับการแสดงที่อยู่ข้างหน้า เปรียบเสมือนการพาร่วมกันไปของขบวนรถไฟโดยมีวาทยกรเป็นหัวรถจักรของรถไฟ
2. กระบวนการฟังอย่างประณีตและสามารถชี้จุดที่ต้องมีการปรับเปลี่ยนได้ เปรียบเสมือนกับผู้คุมที่คอยดูแลเฝ้าระวังความปลอดภัยของรถไฟ ซึ่งกระบวนการนี้มีความสำคัญอย่างมากในกระบวนการฝึกซ้อมวง

ในช่วงระหว่างการฝึกซ้อม บางครั้งวาทยกรต้องควบคุมและผลักดันดนตรีให้ถึงจุดสำคัญที่สุดทั้งในด้านของจังหวะและจุดที่ต้องระเบิดอารมณ์ หลักสำคัญในการฝึกซ้อมคือการเฝ้ามองผลลัพธ์และทำให้เกิดผลลัพธ์ตามที่ต้องการ แต่สำหรับในช่วงออกแสดงจริงนั้นจะเป็นอีกแบบหนึ่ง กล่าวคือ วาทยกรต้องเป็นผู้นำในการแสดง วาทยกรไม่ควรเปลี่ยนแปลงหรือปรับเปลี่ยนความสมดุลของเสียงที่ออกมาในช่วงออกแสดงจริง โดยมุ่งเน้นไปที่ความสำคัญของภาพรวมของบทเพลงและจิตวิญญาณของดนตรีซึ่งถือว่าเป็นจุดที่สำคัญที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.7 การแสดง

สิ่งที่จำเป็นลำดับแรกในการเริ่มต้นแสดงบทเพลงคือการตั้งจังหวะให้มั่งคงก่อนเริ่มการบรรเลงบทเพลงทุกครั้งเพราะเวลาบรรเลงมักจะเกิดปัญหาการบรรเลงช้าเกินไปหรือเร็วเกินไปกว่าจังหวะจะเข้าที่ก็อาจต้องใช้เวลาไปถึงห้องที่ 10 แล้ว ดังนั้นเรื่องการวางแผนการฝึกซ้อมและการแสดงออกทางอารมณ์ มีความสำคัญเกี่ยวข้องกับการตั้งจังหวะเริ่มต้นนี้เป็นอย่างยิ่ง แต่สิ่งที่วาทยกรต้องระมัดระวังเป็นพิเศษในการเริ่มต้นบทเพลงคือ การรีบตัดสินใจ ณ เวลานั้นว่าจะเลือกจังหวะแบบใด ซึ่งอาจทำให้เกิดความลังเลใจในผลลัพธ์ของจังหวะในการเริ่มต้นนั้น ๆ อีกทางเลือกหนึ่งที่มีประโยชน์ในการตั้งจังหวะให้กับบทเพลงคือการกำหนดจังหวะจากประโยคเพลงที่สำคัญ (Key Passage) หรือกำหนดจังหวะจากประโยคที่มีโน้ตถี่ย่อยอยู่ในแกนจังหวะหลัก (Subdivision) เรา

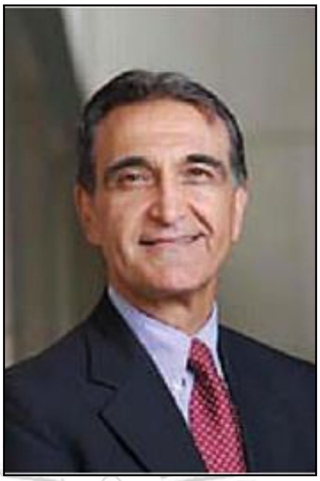
สามารถนึกถึง 2 สิ่งนี้ เพื่อนำมาเป็นแนวคิดในการตั้งจังหวะได้ทันที ซึ่งการตั้งจังหวะด้วยวิธีนี้อาจทำให้วาทยกรสามารถตั้งจังหวะได้ดีกว่าการนึกถึงโน้ตเพลงในห้องดนตรีห้องแรกของบทเพลงเสียอีก ถ้านักประพันธ์เพลงได้เขียนจังหวะเป็นตัวเลข (Metronome Suggestions) กำกับมาให้แล้ว วาทยกรควรจะพิจารณาจังหวะอย่างระมัดระวัง สามารถคิดจังหวะได้ในความเงียบโดยปราศจากเครื่องดนตรี หรือใช้เพียงเข็มนาฬิกาในการคิดคำนวณจังหวะด้วยความมั่นใจ

ในช่วงการแสดง วาทยกรจะเป็นผู้ควบคุมเปรียบเสมือนรถยนต์ วาทยกรจะรู้ว่าถ้าสามารถควบคุมได้อย่างถูกวิธีก็จะตระหนักได้ว่าดนตรีกำลังไปในทิศทางไหน โดยวาทยกรจะต้องใช้ความคิดอีกส่วนหนึ่งในการใช้กระบวนการฟังอย่างประณีตและสามารถชี้จุดที่ต้องมีการปรับเปลี่ยนได้ แต่เราไม่ควรจะคำนึงข้อนี้มากนัก เนื่องจากมันไม่ใช่เวลาที่จะมาจับผิดหรือแก้ไขข้อผิดพลาดสำหรับในช่วงการแสดง วาทยกรควรให้ความสำคัญกับรายละเอียดในเรื่องของความแตกต่างของทิศทางบทเพลง ซึ่งมันเป็นเรื่องที่ยากมากที่จะสามารถจดจำถึงโครงสร้างของบทเพลงและการแสดงออกของความรู้สึกที่ได้วางแผนมาก่อนหน้านี้แล้วในช่วงการเตรียมการในโน้ตเพลงสำหรับการแสดง

มีคำพูดที่ได้กล่าวถึงท่าทางที่ดูรุนแรงในการวาทยกร หลากหลายความคิดเห็นจากผู้ฟังได้แสดงความคิดเห็นและแสดงความต้องการว่าอยากเห็นวาทยกรมีท่าทางที่ดูทุ่มสุดตัวจนเหมือนกำลังโยนตัว หรือบ้างก็อยากเห็นวาทยกรควบคุมบทเพลงอย่างสง่างาม แต่อย่างไรก็ตาม ความต้องการเหล่านี้ไม่มีผลกระทบต่อใดแก่นักวาทยกร แต่เมื่อสรุปประเด็นเหล่านี้แล้วสิ่งสำคัญควรจะอยู่ที่เนื้อของดนตรีที่ผู้ฟังได้รับกับสิ่งที่นักดนตรีได้รับจากวาทยกร อาจเป็นเรื่องที่อันตรายหากสมาชิกในวงออร์เคสตราคุ้นชินกับท่าทางอันใหญ่โตของวาทยกร ซึ่งจะกลายเป็นความละเอียดอ่อนแบบไร้สติและอย่างที่ Sir Adrian Boult ได้ให้ความรู้ความเข้าใจในเรื่องของ “การทำให้ประสบความสำเร็จ โดยวิธีที่เรียบง่ายและประหยัดเวลาที่สุด” ดังนั้นจำเป็นหรือไม่ที่วาทยกรจะต้องใช้ข้อศอกมาแสดงออกทางความรู้สึก ในเมื่อใช้แค่ข้อมือก็สามารถทำได้อยู่แล้ว เราไม่เคยพบว่า จุดที่สูงที่สุดสามจุดของภูเขาจะมีความสูงที่เท่ากัน หรือความลึกระหว่างหุบเขานั้นจะมีความลึกที่เท่ากัน เฉกเช่นเดียวกับดนตรี เราต้องช่วยเหลือตนเอง ประหยัดการใช้ร่างกาย เพื่อในช่วงเวลาที่สำคัญที่สุดของการแสดงดนตรี (Boult, 1968)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 แนวคิดการวาทยกรของ Anthony Maiello



ตัวอย่างที่ 4 Anthony Maiello
ที่มา: https://music.gmu.edu/staff/anthony-maiello/

Anthony J. Maiello วาทยกรชาวสหรัฐอเมริกาที่เป็นศาสตราจารย์ทางด้านดนตรีและดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการการศึกษาดนตรีที่มหาวิทยาลัย George Mason ในรัฐเวอร์จิเนีย (Virginia) วิทยาเขตแฟร์แฟกซ์ (Fairfax) เขาเป็นนักวิชาการทางด้านดนตรีที่นำเสนอผลงานการบรรยายและการฝึกอบรมทางด้านดนตรี รวมถึงการเป็นคณะกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีในเทศกาลดนตรีมากมาย นอกจากนี้เขายังได้รับเชิญให้เป็นวาทยกรรับเชิญทั้งในแถบทวีปยุโรป ประเทศเม็กซิโกและประเทศแคนาดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2.1 ศิลปะการวาทยกร

ดนตรี หมายถึง อารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาจากหลาย ๆ สิ่งอย่างที่ประกอบรวมกัน ทั้งทางด้านประวัติศาสตร์ คณิตศาสตร์ ภาษาและการออกกำลังกาย แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดของดนตรีคืออารมณ์ความรู้สึกที่ขับเคลื่อนโดยประสบการณ์และจิตวิญญาณของความเป็นมนุษย์ ไม่มีปฏิกิริยาอื่นใดที่จะสามารถทำให้บรรลุในการสัมผัสศิลปะชนิดนี้ได้ นอกจากการที่ต้องสื่อสารอารมณ์ผ่านแผ่นกระดาษโน้ตเพลงที่ไม่มีเสียงไปสู่หูของผู้ฟังดนตรีโดยการบรรเลงดนตรี เปรียบเสมือนเป็นข้อความทางเสียงดนตรีที่ส่งไปถึงผู้ฟังซึ่งถือว่าเป็นการสื่ออารมณ์ความรู้สึกในแบบมนุษย์อย่างแท้จริง ภารกิจในการสร้างสรรค์และสื่อสารข้อความเหล่านี้คือหน้าของนักแสดงที่ต้องสื่อสารและส่งไปยังผู้ฟัง

ดนตรี สิ่งเหล่านี้ถือเป็นสิ่งที่สำคัญและเป็นหน้าที่หลักของนักวาทยกรที่ต้องรับผิดชอบเพื่อให้โน้ตดนตรีจากแผ่นกระดาษกลายเป็นเสียงดนตรีจริง ๆ ขึ้นมา เปรียบเสมือนการแสดงภาพกราฟิกที่มีชีวิตในรูปแบบของการเกิดเสียงขึ้นมาจากโน้ตเพลงในแผ่นกระดาษ

ไม่ใช่ทุกคนที่จะมีแนวคิดกระบวนการความสามารถในการรับผิดชอบหน้าในการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างสมบูรณ์แบบ แต่ผู้ที่สามารถสร้างสรรค์สิ่งพิเศษนี้ได้มักเป็นคนที่รักและทุ่มเทให้กับเสียงดนตรี ความปรารถนาที่จะเป็นสื่อกลางสำหรับส่งข้อความดนตรีนั้นเราจะต้องมีคุณสมบัติของความเป็นผู้นำอีกด้วย ในกรณีที่ร่วมงานกับนักดนตรี นักวาทยกรต้องเพิ่มพูนความรู้และเสริมสร้างบุคลิกภาพเพิ่มเสริมสร้างให้ดูหน้าเชื่อถือ มันเป็นไปไม่ได้เลยที่จะสามารถสื่อสารให้ดีได้หากมีบุคลิกภาพที่ไม่เหมาะสม

2.2.2 พรสวรรค์ของนักวาทยกร

เทคนิคที่ใช้สำหรับการวาทยกรในระหว่างการทำหน้าที่วาทยกรเมื่ออยู่บนหน้าวงดนตรีนั้นเปรียบเทียบได้กับการแสดงลายเซ็นและความเป็นตัวตนของแต่ละบุคคล เมื่อได้อ่านลายเซ็นนั้นผู้อ่านจะเห็นบางตัวอักษรที่ชัดเจนและสำคัญมากกว่าตัวอักษรอื่น ๆ ซึ่งจะมีสิ่งที่บ่งบอกความชัดเจนให้กับตัวอักษรเหล่านั้น ซึ่งในทางด้านเกี่ยวกับการวาทยกรนั้น วาทยกรจะต้องบ่งบอกความชัดเจนให้กับนักดนตรีในสิ่งที่สำคัญ เพื่อให้นักดนตรีสามารถตีความหมายของท่าทางการวาทยกรส่วนใหญ่ที่ใช้ปฏิบัติกันทั่วไปได้ดี เช่น รูปแบบลีลาจังหวะ การให้คิวในแต่ละเครื่องดนตรี การสร้างความแตกต่างของความดัง-เบา การเปลี่ยนรูปแบบท่าทางเพื่อสร้างความแตกต่างของประโยคเพลง การสร้างระดับความเข้มของเสียงและอัตราจังหวะ

วาทยกรที่โดดเด่นในวงการดนตรีจะต้องมีพรสวรรค์และความทุ่มเทอย่างแท้จริง การที่มีพรสวรรค์แสดงออกมานั้นเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในหลักเกณฑ์อันซับซ้อนที่จะสามารถสร้างนักวาทยกรชั้นเลิศได้ ด้วยพรสวรรค์ที่แตกต่างกันในการวาทยกรของแต่ละบุคคลนั้น การถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกจากส่วนลึกภายในจิตใจจึงมีลักษณะพิเศษและเป็นเทคนิคที่เกิดขึ้นเองจากตัวตนในบุคคลนั้น ๆ นอกจากคุณสมบัติเหล่านี้แล้ว วาทยกรจะต้องรับการฝึกอบรมทางด้านดนตรีอย่างเหมาะสมอีกด้วย

2.2.3 ความสามารถในการสื่อสารโดยผ่านจากความเงียบ

วาทยกรไม่สามารถพูดหรือสื่อสารเพื่อสื่อเจตนาทางดนตรีต่อนักดนตรี นักแสดงหรือผู้ฟังได้ในระหว่างทำการแสดง สิ่งสำคัญในการสื่อสารนี้ต้องทำในความเงียบซึ่งอาจเป็นอุปสรรคหนึ่งที่ท้าทายในด้านการวาทยกร ท่าทางของแขน มือกับนิ้ว สีหน้า แววตา การหายใจ ร่ายกายและท่าทางในลักษณะทั่วไปเป็นลักษณะที่สำคัญทั้งหมดของการสื่อสารในความเงียบ ซึ่งการใช้ร่ายกายทั้งหมดนี้เป็นส่วนหนึ่งของกายวิภาคพื้นฐานของเราและยังจัดว่าเป็นเครื่องมือที่สำคัญในการวาทยกรอีกด้วย

เทคนิคทางด้านการวาทยกรสามารถใช้เครื่องมือที่กล่าวข้างต้นเป็นส่วนสำคัญในการสื่อสาร วิธีการที่วาทยกรใช้เครื่องมือเหล่านี้จะเป็นสิ่งที่สร้างการแสดงดนตรีให้มีประสิทธิภาพ และเครื่องมือเหล่านี้เมื่อวาทยกรแต่ละคนนำมาใช้นั้น ก็มักจะมีความแตกต่างระหว่างในแบบทั่วไปตามหลักการหรือในแบบที่รู้สึกได้จากแรงบันดาลใจ การประมวลผลจากสัญชาตญาณและสติปัญญาในทันทีเพื่อส่งเป็นแรงกระตุ้นให้กับดนตรีของตนเองนั้นเป็นสิ่งที่จำเป็นต่อการวาทยกรในวงดนตรีเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งความสามารถในการปลุกเร้านักดนตรีให้ตอบสนองกับดนตรีของเรานั้นก็เป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งอีกเช่นกัน

2.2.4 การดูแลเอาใจใส่

ทุกคนจะต้องได้รับการดูแลเป็นอย่างดีในทางใดทางหนึ่งหากความเป็นเลิศคือสิ่งที่เราต้องการ อำนาจการชักจูงเป็นเป็นความสามารถที่ดีของนักสื่อสารในเรื่องความสัมพันธ์ของมนุษย์โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเวลาที่อ่อนไหว วาทยกรจะต้องนำเสนอความพิเศษเพื่อชักจูงนักดนตรีของตนเองและสร้างบรรยากาศของดนตรีให้เป็นช่วงเวลาที่สำคัญและพิเศษ ความเป็นธรรมชาตินั้นถือว่าเป็นหนึ่งในสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง ความรู้สึกของความตื่นเต้น ความคาดหวัง และอารมณ์ตั้งแต่ช่วงความปีติยินดีไปจนถึงความโศกเศร้าที่สุดเป็นองค์ประกอบที่วาทยกรต้องถ่ายทอดส่งไปยังนักดนตรี ซึ่งการจะบรรลุเป้าหมายนี้ได้นั้นเป็นสิ่งที่วาทยกรต้องรับผิดชอบโดยอาศัยความเป็นผู้นำ การดูแลเอาใจใส่และการเตรียมตัวมาเป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสร้างบรรยากาศสภาพแวดล้อมอย่างเอาใจใส่โดยใช้ร่ายกายสื่อสร้างให้เป็นพลังบวกนั้นสามารถแสดงให้เห็นถึงความรู้สึกของการยอมรับนี้ได้ด้วยการแสดงวิธีการและท่าทางที่อบอุ่น โดยการผายฝ่ามือและขยายพลังส่งไปในวงดนตรี มีท่าทางที่พลิ้วไหว และยืนด้วยความมั่นคง การแสดงความมั่นใจอย่างมีจุดประสงค์ที่ชัดเจนนั้นถือได้ว่าเป็นจุดแข็งในความสามารถของการพิจารณาใบหน้าควรแสดงให้เห็นถึงความเป็นมิตร ฉลาดและมั่นใจ เสียงที่ใช้ในการสื่อสารในระหว่างช่วงฝึกซ้อมควรมีความชัดเจนและสามารถสอบถามตามความจำเป็นได้ ปัจจัยในการดูแลเอาใจใส่นักดนตรีคือการไม่ละสายตาจากสิ่งที่อยู่ตรงหน้าของตำแหน่งที่วาทยกรยืน ปัญหาความผิดพลาดจากนักดนตรีควรปล่อยข้ามและลืมไปอย่างรวดเร็วตามความเหมาะสม ความอดทนและความเข้าใจเป็นคุณธรรมที่สามารถสร้างบรรยากาศในเชิงบวกเพื่อนักดนตรีทุกคน การแสดงความคิดเห็นหรือการให้คำวิจารณ์ที่เป็นประโยชน์นั้นควรนำเสนอในเรื่องที่เกี่ยวข้องบทเพลงโดยตรง ไม่ควรกำกับตรงไปที่บุคคลใดบุคคลหนึ่ง

2.2.5 วาทยกรเปรียบเสมือนดั่งครู

ผู้นำหมายถึงบุคคลผู้ชี้นำและเป็นต้นแบบการเป็นตัวอย่างที่ดี ในด้านอื่น ๆ ของการเป็นผู้นำนั้นต้องให้ความรู้ และรู้แจ้งในองค์ความรู้นั้น ๆ อย่างแท้จริง วาทยกรมุ่งเน้นการนำเสนอแนวทางให้เห็นสิ่งเหล่านี้โดยการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านควบคุมและการวาทยกร และสาธิตวิธีการนั้น ๆ เป็นตัวอย่าง ซึ่งวิธีการเหล่านี้เป็นหนึ่งในรูปแบบการสอนที่ดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เมื่อสาธิตวิธีการและเตรียมตัวอย่างมาเป็นอย่างดีแล้ว สิ่งที่จำเป็นที่สำหรับนักวาทยกรนั้นจะมีความรักและจริงใจต่อเสียงดนตรี การแสดงความรักที่จริงใจต่อดนตรีนั้นจะต้องสามารถมองเห็นได้ชัดเจนอยู่เสมอ ไม่ใช่แค่เพียงในช่วงการฝึกซ้อมเท่านั้น แต่ต้องในสถานการณ์การแสดงจริงวาทยกรต้องแสดงความซาบซึ้งในงานศิลปะนี้ ซึ่งจะส่งผลให้เกิดแรงบันดาลใจอย่างมากต่อนักดนตรีและช่วยให้พวกเขาเข้าถึงความรู้สึกที่ลึกซึ้งที่มีต่อบทเพลงให้ไหลลื่นอย่างเป็นธรรมชาติและเพิ่มความพิเศษมหัศจรรย์ให้แก่ในบทเพลงเป็นอย่างดี

เพื่อที่จะ “แสดง” ดนตรี จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องมีความ “เป็น” ดนตรีและการทำสิ่งนั้นจำเป็นจะต้อง “รู้” ดนตรีอย่างละเอียด สิ่งนี้คือองค์ความรู้ในระดับสูงเนื่องจากเกี่ยวข้องกับความทุ่มเทและการศึกษาความรู้ตลอดทั้งชีวิต ทักษะดนตรีเบื้องต้นและความรู้รอบตัวนั้นเป็นสิ่งที่ต้อง

เพิ่มพูนอย่างต่อเนื่องและเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องพัฒนาอยู่เสมอ การมีเสียงในหัว การซึมซับในบทเพลงต่าง ๆ เข้าสู่ภายในและถ่ายทอดสู่ภายนอก การฟังบทเพลงเก่ารวมไปถึงบทเพลงใหม่ การเพิ่มรายการบทเพลง และติดตามข่าวสารล่าสุดในความเป็นไปของวงการดนตรีในปัจจุบัน

2.2.6 ท่าทางการยืน

ท่าทางการยืนเป็นหนึ่งในสิ่งที่แสดงให้เห็นบุคลิกภาพของบุคคลได้อย่างชัดเจน เหมือนเป็นการส่งสัญญาณความคิดภายในและความรู้สึกต่อผู้ที่พบเห็น การยืนตัวตรงและปลายเท้าแยกออกจากกันเล็กน้อยชี้ไปข้างหน้าและทิ้งน้ำหนักลงอย่างสบายบนแท่นยืนสำหรับการวาทยกร (Podium) เป็นวิธีการยืนที่ทำให้เราเกิดความมั่นใจในการวาทยกร ซึ่งท่าทางการยืนลักษณะนี้มีท่าทางในรูปแบบเดียวกับผู้บัญชาการทหารในกองทัพที่ให้ความรู้สึกถึงความเป็นผู้นำที่เต็มไปด้วยความมั่นใจ

การที่มีบุคคลลักษณะดังกล่าวนี้เป็นวาทยกร นอกจากจะรู้สึกปลอดภัยแล้วยังสามารถส่งความรู้สึกมั่นใจและการควบคุมที่ดีแก่วงดนตรีได้เป็นอย่างดี องค์ประกอบทั้งหมดที่กล่าวมานี้เป็นส่วนผสมที่จำเป็นของวาทยกรที่ประสบความสำเร็จ เพราะมันบ่งบอกถึงความมุ่งมั่นในสิ่งที่ทำ นอกจากนี้ยังมีหลาย ๆ คนพูดถึงเรื่องของภาษากายและประสิทธิภาพในการสื่อสาร Edward S. Lisk เคยกล่าวในหนังสือของเขาที่ชื่อว่า The Creative Director: Alternative Rehearsal Techniques ว่าการซ้อมที่ใช้การสื่อสารผ่านคำพูดเกิดขึ้น 8 เปอร์เซ็นต์ การซ้อมที่ใช้การสื่อสารที่ใช้เสียงและการแสดงออกทางสีหน้าและร่างกายเกิดขึ้น 37 เปอร์เซ็นต์ และการซ้อมที่ใช้การสื่อสารผ่านภาษากายโดยไม่ใช่คำพูดเกิดขึ้น 55 เปอร์เซ็นต์ สถิติเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าเกิดภาษากายในระหว่างการสื่อสารเกิดขึ้น การที่วาทยกรยืนตั้งตัวตรงนั้นเป็นที่เจริญตาและเป็นการสร้างขวัญกำลังใจผ่านไปสู่นักดนตรีและผู้เข้าชมในการแสดง ซึ่งการยืนอย่างไม่มั่นคงดูไม่เจริญตาอาจทำให้นักดนตรีและผู้ชมคิดได้ว่าวาทยกรผู้นั้นไม่ได้เตรียมตัวมาเป็นอย่างดีสำหรับการแสดง

2.2.7 การเคาะจังหวะด้วยเท้า

สิ่งนี้เป็นนิสัยที่แก้ไขได้ยากมาก ในช่วงก่อนมีการพัฒนาดนตรีนั้นการเคาะเท้าเป็นเทคนิคที่ใช้โดยครูดนตรีหลายคน เป็นตัวกำหนดวิธีการมองเห็นทางกายภาพของความคงที่ของอัตราจังหวะ เมื่อนักดนตรีเริ่มศึกษาการวาทยกร พฤติกรรมการเคาะเท้ามักจะปรากฏบนขึ้นบนการยืนบนแท่น

วาทยกร ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ควรหลีกเลี่ยงเป็นอย่างยิ่งเราไม่มีความจำเป็นที่ต้องเคาะเท้าบนแท่นวาทยกรเพราะจังหวะอยู่ที่การใช้มือเคลื่อนไหวไปตามอัตราจังหวะต่าง ๆ อยู่แล้ว

การเคาะเท้านั้นส่งผลกระตุ้นทั้งทางร่างกายและการมองเห็น ซึ่งแสดงถึงความไม่ชำนาญในการถ่ายทอดดนตรีรวมถึงความไม่แน่นอนของจังหวะที่จะส่งผลถึงนักดนตรีและผู้ฟัง การวาทยกรที่อยู่บนแท่นการวาทยกรหน้าวงดนตรีนั้นมากกว่าที่ทำหน้าที่เหมือนกับเป็นเครื่องขยายเสียงที่จะสามารถทำให้ได้ยินเสียงการเคาะจังหวะได้อย่างแท้จริง

2.2.8 การวาทยกรโดยการใช้ท่าทางระนาบแบบแนวนอนและแบบแนวตั้ง

หัวใจเป็นศูนย์กลางทางกายภาพของร่างกายมนุษย์เนื่องจากมันเป็นเพียงอวัยวะเดียวที่ควบคุมการทำงานของร่างกายทั้งหมดให้ทำงานได้อย่างถูกต้อง เหมือนเป็นพื้นฐานที่เป็นเรื่องธรรมดาสำหรับทุกคนที่ต้องรู้เฉกเช่นเดียวกับการวาทยกรที่ต้องมีองค์ความรู้ที่เป็นหัวใจหลักและเป็นศูนย์กลางในการวาทยกร กล่าวคือองค์ความรู้ทางด้านการวาทยกรในการใช้ระนาบแนวนอน (Horizontal plane) และระนาบแนวตั้ง (Vertical Plane) ที่วาทยกรทุกคนควรรู้ โดยการใช้เทคนิคการวาทยกรให้เกิดเป็นตัวอักษร “X” โดยการสร้างจุดในตัวอักษรนี้

ถ้าให้แต่ละคนทดลองใช้มือทำการวาทยกรให้เกิดตัวอักษร “X” จะค้นพบว่าจะมีความแตกต่างกันสำหรับรายละเอียดของแต่ละคน การวาดตัวอักษรนี้เป็นการจัดระนาบแนวนอนที่เริ่มได้จากทางซ้ายไปทางขวาหรือเริ่มจากด้านข้างก็ได้โดยอาจมีการคลาดเคลื่อนเล็กน้อยได้แต่ยังต้องคงรูปในตัวอักษรนี้ วาทยกรที่ส่วนใหญ่ที่ต้องการใช้ท่าทางการวาทยกรแบบแนวนอนนี้ จะสามารถดูเข้าใจง่ายเมื่ออยู่ตำแหน่งในการวาดตัวอักษรนี้ การศึกษาวีดีโอที่ทำการซ้อมวาทยกรในวิธีดังกล่าวในมุมมองกล้องด้านหน้า จะสามารถให้ข้อมูลเชิงลึกและชัดเจนในเรื่องของความยืดหยุ่นในวิธีการวาทยกรในรูปแบบนี้ แบบฝึกหัดนี้จะช่วยให้การวาทยกรของเราลื่นไหลและช่วยเพิ่มการรับรู้ของส่วนขยายและหดกลับของร่างกายในการสร้างระนาบแนวนอนสำหรับการวาทยกร

การวาทยกรโดยการใช้ท่าทางระนาบแนวตั้งต้องให้ความสำคัญของจุดเกิดจังหวะอย่างชัดเจน มีจุดศูนย์กลางอยู่ที่ตำแหน่งบริเวณหน้าอกโดยเคลื่อนที่ลงผ่านร่างกายออกเป็นครึ่งซ้ายและครึ่งขวา ซึ่งการเคลื่อนไหวนั้นสามารถขยายให้สูงขึ้นหรือต่ำลงได้ตามการควบคุมจากมือหรือจากไม้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บาตองตามลีลาที่เราถนัด ในตำแหน่งที่กล่าวข้างต้นนี้จะเป็นพื้นที่ในการเคลื่อนที่เป็นส่วนใหญ่ที่เกิดขึ้นในการวาทยกรเพื่อให้เกิดความชัดเจนในการวาทยกรในรูปแบบนี้

นอกจากนี้ยังมีรูปแบบการแปรผันอื่น ๆ อีกโดยขึ้นอยู่กับความดัง-เบา จังหวะ สำเนียง ลีลา และการให้คิวแก่นักดนตรี แต่ประเด็นหลักของการเคลื่อนไหวร่ายกายส่วนใหญ่คือการสร้างตัวอักษร “X” ได้ใช้วิธีการสร้างระนาบทั้ง 2 แบบ ให้ไขว้กันและสามารถพักมือซ้ายได้ถ้าไม่จำเป็นต้องใช้งาน

2.2.9 การวาทยกรโดยการใช้ท่าทางระนาบเพื่อขยายความเข้มของเสียง

การสร้างระนาบขยายเป็นมิติที่ 3 ที่ควรเน้นให้ความสำคัญ แนวคิดการยืดให้กว้างและหดกลับของการเคลื่อนไหวของร่างกายเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งเป็นการที่นักดนตรีจะได้เห็นและสัมผัสความรู้สึกที่ใกล้และไกลออกไปจากการกระทำของวาทยกร ท่าทางนี้จะดึงดูดความสนใจเพื่อบอกรายละเอียดเพิ่มเติมที่ต้องการสื่อถึงนักดนตรีโดยเป็นการสัมผัสที่รู้สึกได้จากการสัมผัส “ภายนอก” เพื่อส่งไปยังวงดนตรี การทำสิ่งที่ตรงกันข้ามก็มีประสิทธิภาพเช่นกันเมื่อวาทยกรมีการเคลื่อนไหวที่น้อยลงและแตกต่างจากการเคลื่อนไหวในก่อนหน้านั้นอย่างชัดเจน การใช้ท่าทางนี้สามารถใช้ได้พร้อมกันทั้ง 2 มือ แต่ละมือจะมีหน้าที่ที่แตกต่างกัน มือขวาจะอยู่ในรูปแบบการนับอัตราจังหวะและมือซ้ายจะสร้างสีสันอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงนั้น ๆ

2.2.10 การจับไม้บาตอง

มีการถกเถียงกันอย่างมากมายในเรื่องของวิธีการจับไม้บาตองเมื่อเกิดการนำไปเปรียบเทียบกับวิธีการจับที่ไม่เหมือนคนส่วนใหญ่ ประโยชน์ที่ได้รับจากการใช้ไม้บาตองหากใช้มันอย่างถูกวิธีนั้นจะสามารถมองเห็นได้ไกลกว่าการไม่ใช้ไม้บาตอง ไม้บาตองเปรียบเสมือนเป็นส่วนขยายเพิ่มเติมจากท่อนแขนและต้องรู้สึกว่ามันเป็นส่วนหนึ่งของร่างกาย ข้อได้เปรียบที่สำคัญจากไม้บาตองจากส่วนขยายมีอยู่ 2 วิธีดังนี้

1. เป็นส่วนต่อขยายของวาทยกร
2. การขยายทางกายภาพเพื่อสื่อไปยังวงดนตรี

เมื่อใช้ไม้บาตองควบคุมได้อย่างเหมาะสมแล้วควรลดระยะการสื่อสารลงระหว่างวาทยกรกับนักดนตรีเพื่อให้นักดนตรีมีความเป็นส่วนตัว เกิดสมาธิและแสดงออกทางอารมณ์ได้มากขึ้น แต่หากใช้ไม้บาตองโดยการควบคุมที่ไม่เหมาะสมอาจทำให้ระยะห่างของการสื่อสารระหว่างวาทยกรกับนัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดนตรีเพิ่มมากขึ้น ซึ่งการกระทำนี้มักสร้างความหงุดหงิดให้กับกลุ่มนักดนตรีซึ่งวาทยกรบางคนก็ไม่ยอมรับในผลกระทบที่เกิดขึ้นนี้ว่าผลกระทบดังกล่าวนั้นเกิดขึ้นจากตนเอง

ไม้บาตองมีลักษณะแตกต่างโดยเกิดจากปัจจัยเหล่านี้

1. รูปร่างขนาดของด้ามจับ
2. ขนาดความยาวของไม้
3. น้ำหนัก
4. วัสดุที่ใช้
5. ความพลิ้วไหว

ไม้บาตองสามารถขยายอาณาเขตของการวาดลวดลายและท่าทางได้เป็นอย่างดี ซึ่งทำให้วาทยกรดูสังเกตได้ง่ายขึ้นเล็กน้อยและยังเพิ่มความดึงดูดให้กับสิ่งที่เคลื่อนไหวออกไปแล้วจากการกระทำของวาทยกร การเห็นจุดปลายของไม้บาตองซึ่งเป็นจุดที่สำคัญในการเกิดจังหวะนั้นมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำให้สะอาดและชัดเจน แต่หากเกิดความไม่ชัดเจนหลุดการควบคุมของการใช้ไม้บาตองอย่างไร้ทิศทางของระนาบการเคลื่อนที่ที่เหมาะสมให้เราเปลี่ยนจุดควบคุมไปที่มือทันทีเพื่อลบล้างความไม่ชัดเจนของจุดเกิดจังหวะ

ด้ามจับของไม้บาตองที่เหมาะสมกับเรานั้นก็เปรียบเสมือนการสวมใส่ถุงมือที่สะดวกสบายและเหมาะสมกับเรา วาทยกรแต่ละคนจะเลือกใช้วิธีการถือไม้บาตองในแบบที่ตนชื่นชอบและเหมาะสมกับตนเองและสิ่งสำคัญที่ควรรู้ในการจับไม้บาตองมีดังนี้

1. ปลายไม้บาตองเป็นจุดโฟกัสของจุดการเกิดจังหวะมิใช่ด้ามจับหรือนิ้วใด ๆ ในมือก็ตาม
2. นิ้วโป้งมือขวาและนิ้วชี้สร้างจุดศูนย์กลางรอบ ๆ ด้ามไม้ด้วยความรู้สึกที่สบายโดยการบีบเข้าไปที่ด้ามไม้บาตองเล็กน้อย
3. จุดพักของด้ามไม้บาตองควรอยู่ที่ฝ่ามือ
4. ฝ่ามือควรหันไปทางพื้น
5. มุมของไม้บาตองควรขนานกับพื้น
6. ควรใช้มือขวานิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยประคองด้ามไม้บาตองไว้อย่างเบามือ (Maiello, 1996)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 3
เทคนิคและแนวคิดการวาทยกร
(Creative Performing Technique and Methodology)

ในส่วนทางด้านเทคนิคและแนวคิดการวาทยกรนั้น ผู้วิจัยต้องการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะทางด้านการวาทยกรในรูปแบบของตนเอง ทั้งในด้านท่าทางการวาทยกร วิธีการควบคุมไม้บาตอง การตีความบทเพลง รูปแบบการฝึกซ้อมและการแก้ปัญหาในช่วงการฝึกซ้อมวงดนตรี ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้ประสบการณ์ความรู้ต่าง ๆ จากการศึกษาทางด้านการวาทยกรทั้งในรูปแบบของตำรา การเข้าชมการแสดงดนตรี การเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านการวาทยกรทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ รวมถึงการแสดงการวาทยกรร่วมกับวงดนตรีในรูปแบบวงต่าง ๆ ที่มีลักษณะรูปแบบที่แตกต่างกัน เช่น วงดุริยางค์เครื่องลม วงดุริยางค์ซิมโฟนีออร์เคสตรา และวงดนตรีเชมเบอร์ในหลากหลายรูปแบบ โดยแนวทางการใช้องค์ความรู้ที่กล่าวมาข้างต้นนี้อาจไม่ใช่องค์ความรู้ใหม่ทั้งหมด แต่องค์ความรู้เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกนำไปปรับใช้และประยุกต์องค์ความรู้เหล่านี้ให้เหมาะสมจนเกิดเป็นเทคนิคและแนวทางการวาทยกรของตนเอง

3.1 เทคนิคการวาทยกร

ผู้วิจัยได้เลือกแนวทางการวาทยกรในรูปแบบที่เรียบง่ายจากการเลือกใช้องค์ประกอบทางร่างกายในการเคลื่อนที่ในแนวทางที่ดูไม่เคลื่อนไหวมากจนเกินไปเป็นหลัก แต่จะเคลื่อนไหวมากขึ้นเมื่อลีลาลักษณะของบทเพลงต้องการความเปลี่ยนแปลงในการเคลื่อนที่ของดนตรีหรือจะเคลื่อนที่มากเป็นพิเศษในช่วงเวลาพิเศษที่สำคัญของบทเพลง โดยท่าทางที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาพิเศษนี้อาจเป็นการเคลื่อนที่ไม่เหมือนในรูปแบบพื้นฐานทั่วไป ซึ่งอาจเกิดจากความต้องการให้เสียงดนตรีนั้นตอบสนองกลับมาให้เหมือนกันท่าทางภาษาของร่างกายที่ได้สื่อไปสู่นักดนตรี

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังให้ความสำคัญเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของไม้บาตองในรูปแบบลีลาที่แตกต่างกัน ซึ่งเกิดจากลีลาดนตรี โครงสร้างบทเพลง จังหวะความเร็วของบทเพลง โดยสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนมีความแตกต่างกันในแต่ละบทเพลง ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงลีลาท่าทางของการเคลื่อนที่ของไม้บาตองจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างเสียงจากลีลาการใช้ไม้บาตองในแต่ละรูปแบบ ซึ่งเกิดจากการเคลื่อนที่ของข้อมือ นิ้วมือ และช่วงแขน โดยจะต้องทำงานกันอย่างสัมพันธ์เพื่อให้

เสียงดนตรีในจินตนาการของผู้วิจัยแปรสภาพออกมาเป็นการเคลื่อนไหวของร่างกายและถ่ายทอดไปสู่นักดนตรีในวงได้อย่างเหมาะสม โดยในด้านเทคนิคทางด้านวาทยกรในแต่ละหัวข้อนี้ ผู้วิจัยได้เลือกในสิ่งที่เหมาะสมกับตนเองในรูปแบบเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง โดยสามารถแบ่งออกเป็นแต่ละส่วนได้ดังนี้

3.1.1 ท่าทางการวาทยกรในรูปแบบหลัก

ผู้วิจัยเลือกใช้ท่าทางการวาทยกรในรูปแบบหลักโดยการใช้ความสมดุลของร่างกายจากการทิ้งน้ำหนักทั่วร่างกายออกอย่างเท่าเทียมกันทั้งในส่วนของขา แขน ลำตัวและหัว ซึ่งจะทำให้เกิดความรู้สึกที่ผ่อนคลายและไม่เกร็งจนเกินไป เพราะจะทำให้เราไม่ไปมุ่งเน้นในอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งมากจนเกินไป ซึ่งแท้จริงแล้วในระหว่างการวาทยกรในบทเพลงต่าง ๆ อาจจะต้องใช้การเกร็งของอวัยวะบางส่วนเป็นพิเศษ เช่น การใช้กำลังในส่วนแขน การทิ้งน้ำหนักลงในส่วนขา การใช้ข้อศอกที่กว้างออกเพื่อให้เกิดภาษาร่างกายที่สื่อไปหานักดนตรี ดังนั้นการใช้ท่าทางการยืนในรูปแบบหลักที่ธรรมดาและสมดุลนั้นจะช่วยในเวลาที่เราต้องการสื่อสารทางร่างกายในรูปแบบที่พิเศษกับนักดนตรีจะทำให้เกิดความแตกต่างและรับความรู้สึกได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยสามารถอธิบายลักษณะรูปแบบการจัดร่างกายสำหรับท่าทางการวาทยกรในรูปแบบหลักในแต่ละส่วนได้ดังนี้

1. แนวคิดการจัดองค์ประกอบตำแหน่งท่าทางการยืน

ผู้วิจัยจัดตำแหน่งการยืนในรูปแบบหลักโดยการทิ้งน้ำหนักลงทั้งสองข้างอย่างเท่าเทียมกัน ปลายเท้าแยกออกจากกัน เปรียบเสมือนท่ายืนของคนทั่วไปที่ยืนในลักษณะปกติ ลักษณะการยืนตัวตรงและไม่แอ่นตัวมากเกินไปจนไม่เป็นธรรมชาติ โดยสามารถนำไปเปรียบเทียบกับการยืนติดกับกำแพงได้ เพราะลักษณะการยืนจะเหมือนกับการที่เรายืนติดกับกำแพงหรือยืนเพื่อเทียบการวัดส่วนสูงของคน เพราะการยืนด้วยวิธีการเหล่านี้ โดยทั่วไปแล้วตามสัญชาตญาณของคนเราจะต้องการยืนให้ตรงและเป็นธรรมชาติและมีข้อควรระวังคือการเอาหัวไปติดกำแพง เพราะจะทำให้ดูไม่เป็นธรรมชาติและไม่สวยงามในท่าทางการยืน ซึ่งวิธีการยืนเปรียบเทียบเหล่านี้สามารถนำไปปรับใช้กับตำแหน่งท่าทางการยืนสำหรับการวาทยกรได้เป็นอย่างดี

2. แนวคิดการจัดองค์ประกอบตำแหน่งส่วนแขนและหัวไหล่

ตำแหน่งส่วนแขนและหัวไหล่นั้นมีความสำคัญและมีจุดที่เชื่อมโยงกันจากช่วงข้อต่อของร่างกายที่เชื่อมโยงถึงกัน แต่สำหรับตำแหน่งของการวางแขนในท่าแบบหลักเพื่อเตรียมพร้อมสำหรับการเริ่มการวาทยกรคือการเลียนแบบลักษณะท่าทางของการทักทายด้วยการจับมือ (Handshake) ซึ่งลักษณะวิธีการทักทายด้วยการจับนี้ มีองค์ประกอบที่ดี เหมาะสมและเป็นธรรมชาติกับตำแหน่งของการวางตำแหน่งรูปแบบแขนและหัวไหล่ โดยใช้วิธีการนี้ทั้งมือซ้ายและมือขวาและควรทิ้งน้ำหนักของมือทั้ง 2 ข้าง อย่างเท่าเทียมกัน ซึ่งข้อควรระวังของการจัดองค์ประกอบในส่วนนี้คือการยกแขนและหัวไหล่สูงมากเกินไปจนไม่เป็นธรรมชาติ

3. แนวคิดการจัดองค์ประกอบตำแหน่งส่วนหน้าอกและหลัง

ตำแหน่งของส่วนหน้าอกและหลังนั้นจะอยู่ในรูปแบบที่สบายเป็นธรรมชาติและไม่เกร็ง ดังนั้นเราไม่จำเป็นต้องแอ่นช่วงหน้าอกหรือเกร็งช่วงหลัง เพราะส่วนใหญ่เมื่อคนทั่วไปได้ยินคำว่าให้ยืนหลังตรง คนส่วนใหญ่จะนึกถึงรูปแบบการยืนของเหล่าทหาร ซึ่งยืนตัวตรงแอ่นหน้าอกและเกร็งช่วงหลังของร่างกาย ซึ่งดูไม่ค่อยเหมาะสมสำหรับทางการการยืนเพื่อเตรียมการวาทยกรเท่าที่ควร ซึ่งการยืนหลังตรงที่ใช้สำหรับการวาทยกรนั้นคือการปล่อยตำแหน่งส่วนหน้าอกและหลังให้สบายและมีความเป็นธรรมชาติของตนเองให้มากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4. แนวคิดการจัดองค์ประกอบตำแหน่งส่วนคอและหัว

ตำแหน่งส่วนคอและหัวไม่ควรก้มหน้าหรือเงยหน้าจนเกินไป เราสามารถตรวจสอบตำแหน่งที่เหมาะสมได้จากการดูกระจกเพื่อดูว่าตำแหน่งของคอและหัวนั้นอยู่ในตำแหน่งที่ตรงและสมดุลกับส่วนหลังของร่างกาย และจดจำความรู้สึกของตำแหน่งที่เหมาะสมนั้นเอาไว้ เพราะเนื่องจากธรรมชาติของบางคนหรือในตัวผู้วิจัยเองพบว่าช่วงตำแหน่งคอและส่วนหัวมักจะยื่นออกมาไม่สวยงามซึ่งมีความคล้ายกับคอของเต่า จึงเป็นสาเหตุให้ดูเสียบุคลิกภาพในท่าทางการวาทยกรในรูปแบบหลักเป็นอย่างมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับตำแหน่งของคอและหัว เพื่อรักษาตำแหน่งการยืนให้เหมาะสมและสวยงาม

3.1.2 ลักษณะไม้บาตองที่ผู้วิจัยเลือกใช้

ส่วนประกอบของไม้บาตองนั้นถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน อันประกอบด้วย ส่วนด้ามไม้ที่มีสีขาวและส่วนด้ามจับ แต่สำหรับไม้บาตองที่ผู้วิจัยเลือกใช้นั้นส่วนด้ามไม้จะทำจากวัสดุคาร์บอนไฟเบอร์ ซึ่งมีความคงทนและยืดหยุ่นได้ในระดับหนึ่ง ส่วนด้ามจับนั้นทำจากวัสดุไม้ก๊อกที่มีน้ำหนักเบาและมีเนื้อผิวที่ขรุขระซึ่งจะช่วยเพิ่มความยึดเกาะระหว่างนิ้วกับตัวด้ามจับได้เป็นอย่างดี ในภาพรวมของไม้นั้นมีน้ำหนักที่เบาและสมดุล โดยไม้บาตองมีความยาว 40.5 เซนติเมตร โดยคุณสมบัติของไม้บาตองที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ได้รับแรงบันดาลมาจากคุณสมบัติของไม้บาตองของวาทยกรระดับโลกที่มีนามว่า Douglas Bostock ซึ่งผู้วิจัยเคยได้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการกับวาทยกรผู้นี้ทั้งในประเทศไทย ประเทศญี่ปุ่นและประเทศไต้หวัน โดยคุณสมบัติของไม้บาตองของวาทยกรผู้นี้ได้ถูกนำมาสร้าง พัฒนาและจัดจำหน่ายโดย Shawn Kuo วาทยกรชาวไต้หวัน ภายใต้ชื่อ Ishawn Conducting Sticks โดยใช้ชื่อรุ่นว่า “Douglas Bostock Series”

อย่างไรก็ตามการเลือกใช้ไม้บาตองนั้นขึ้นอยู่กับความชอบและความถนัดของแต่ละบุคคล โดยมีปัจจัยทางด้านร่างกายเข้ามาเกี่ยวข้อง ทั้งในด้านความสูงและสรีระความเหมาะสมของร่างกายอีกด้วย ด้วยสาเหตุที่กล่าวมาข้างต้นนี้จึงทำให้ผู้วิจัยเชื่อว่าเราควรเลือกไม้บาตองจากแนวคิดที่จะเลือกสิ่งที่เหมาะสมกับตนเองมากที่สุดมากกว่าที่คิดว่าจะเลือกไม้บาตองที่ดีที่สุดจากการที่ผู้อื่นแนะนำต่อ ๆ กันมา เพราะแท้จริงแล้วสิ่งที่ดีที่สุดของแต่ละบุคคลนั้นย่อมมีแตกต่างและมีแนวคิดที่ไม่เหมือนกัน ดังนั้นวิธีที่น่าจะเป็นวิธีที่ดีที่สุดสำหรับการเลือกใช้ไม้บาตองนั้น เราควรทดลองนำมาใช้ด้วยตนเอง โดยใช้ไม้บาตองที่หลากหลายรูปแบบและต้องให้เวลากับไม้บาตองแต่ละอันที่เลือกใช้อย่างเหมาะสมจนกว่าจะเจอไม้บาตองที่เหมาะสมกับเรา แต่ถ้าเรามีความชำนาญไม้บาตองในหลายรูปแบบ ก็ช่วยให้เรามีตัวเลือกในการนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างเสียงดนตรีให้กับวงได้เป็นอย่างดี ซึ่งเทคนิคของการใช้ไม้บาตองแต่ละแบบนั้นย่อมมีความไม่เหมือนกัน แต่เราสามารถนำความแตกต่างของวิธีการของแต่ละไม้บาตองนั้นนำมาประยุกต์ใช้กับไม้บาตองที่ตนเองถนัดและใช้อยู่ในปัจจุบันได้อีกเป็นอย่างดีอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.1.3 ท่าทางการถือไม้บาตอง

ผู้วิจัยได้ยึดหลักท่าทางการถือไม้บาตองในวิถีทางการวาทยกรในแบบของ Sir Adrian Boult ซึ่งแท้จริงแล้วผู้วิจัยได้รับอิทธิพลในรูปแบบการถือไม้บาตองในรูปแบบนี้มาจากวาทยกรที่มีนามว่า Douglas Bostock ซึ่งวาทยกรผู้นี้เป็นหนึ่งในลูกศิษย์สำนักของ Sir Adrian Boult โดยตรง ผู้วิจัยได้เลือกใช้ท่าทางการถือไม้บาตองจากวิธีการของวาทยกรทั้ง 2 คนนี้ ซึ่งท่าทางหลักในการควบคุมไม้บาตองนั้นจะใช้วิธีการสร้างรูปทรงสามเหลี่ยมที่มีด้านเท่า ๆ กันขึ้นจากจุดบนนิ้วทั้งสามที่สัมผัสกับไม้บาตอง จุดสามเหลี่ยมที่กล่าวถึงคือ จุดนิ้วโป้ง และพื้นที่ระหว่างนิ้วชี้และนิ้วกลางอีกสองนิ้ว ซึ่งตำแหน่งของนิ้วทั้งสองจะอยู่ด้านล่างของไม้บาตองและควรจะมีระยะที่ห่างกันพอสมควร โดยให้นิ้วโป้งเป็นจุดยอดของสามเหลี่ยม การถือไม้บาตองด้วยวิธีนี้จะให้ความอิสระและให้ตำแหน่งการจับไม้บาตองที่มั่นคง ซึ่งง่ายต่อการเคลื่อนที่เมื่อต้องการหมุนหรือเปลี่ยนแปลงทิศทาง โดยวิธีการนี้จะใช้เพียงนิ้วชี้และนิ้วกลางเพียง 2 นิ้วและนิ้วโป้งอีก 1 นิ้วเท่านั้น สำหรับการจับไม้บาตองในรูปแบบลักษณะนี้

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้เลือกใช้ในวิถีของ Elizabeth A. H. Green (1906-1995) ซึ่งผู้วิจัยได้รับอิทธิพลจากวาทยกรที่มีนามว่า Dennis Fisher และ นิพัต กาญจนะหุต โดยท่าทางหลักในการควบคุมไม้บาตองนั้นจะใช้นิ้วโป้งกับนิ้วชี้บีบเข้าหากันอย่างพอดีในจุดที่สมดุลที่สุดของไม้บาตอง ลักษณะของมือจะอยู่ในลักษณะที่คว่ำลง โดยสามนิ้วที่เหลือ ประกอบด้วย นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย ก็จะแนบเข้ามาส่วนท้ายของไม้บาตอง และใช้ข้อมือในการควบคุมและสร้างจังหวะ ซึ่งท่าทางการถือไม้ในรูปแบบนี้ผู้วิจัยจะพิจารณาใช้ตามบริบทของบทเพลงเป็นหลัก โดยผู้วิจัยจะเลือกใช้ในกรณีที่ต้องการความมั่นคงและความแม่นยำของจังหวะ ซึ่งวิธีการนี้จะแสดงให้เห็นถึงจุดที่เกิดจังหวะที่สำคัญได้อย่างชัดเจน แต่มีข้อควรระวังสำหรับวิธีการนี้ กล่าวคือ ระวังนิ้วก้อยจะกางออกมาในระหว่างจับไม้บาตองจนติดเป็นนิสัย ผู้วิจัยไม่ได้คิดว่าสิ่งนี้เป็นสิ่งที่ผิดแต่อย่างไร แต่การที่นิ้วก้อยกางออกมาในระหว่างจับไม้บาตองนั้นอาจทำให้นักดนตรีที่บรรเลงในวงเกิดความสับสนในการมองดูจุดเกิดจังหวะได้ เปรียบได้เหมือนกับการได้เห็นไม้บาตองในทั้งแบบยาวและแบบสั้นพร้อมกันในมือเดียว

อย่างไรก็ตามวิธีการถือไม้บาตองทั้ง 2 วิธีที่กล่าวข้างต้นนี้ แท้จริงแล้วผู้วิจัยพบว่าวิธีการเหล่านี้ไม่ได้ถูกใช้อย่างตายตัวในทั้ง 2 วิธีการ แต่จะถูกยึดถือนำไปใช้เป็นหลักการและถูกยึดถือให้เป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แนวทางวิถีหลักเท่านั้น และยังมีวิธีการจับไม้บาตองในรูปแบบอื่น ๆ อีกด้วย ซึ่งแท้จริงแล้วในแนวทางการปฏิบัตินั้น เรายังสามารถพลิกแพลงวิธีการใช้ไม้บาตองในรูปแบบต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับบริบทเพลงในแต่ละบทเพลง สามารถควบคุมและสื่อสารได้เหมาะสมกับสิ่งที่เราต้องการสื่อสารออกไป ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าจุดนี้เป็นจุดที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งสำหรับเหล่านักวาทยกร

3.1.4 แนวทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย

แนวทางการเคลื่อนไหวของร่ายการในการวาทยกรนั้นมีหลากหลายวิธีให้เลือกใช้ โดยขึ้นอยู่กับรูปแบบของแต่ละสำนักว่าจะมีลักษณะการเคลื่อนไหวในรูปแบบใด โดยผู้วิจัยได้เลือกแนวทางและรูปแบบการเคลื่อนไหวที่ไม่กว้างจนเกินไปในช่วงเวลาปกติซึ่งจะสามารถสร้างความแตกต่างได้ง่ายในช่วงเวลาที่ต้องการสร้างสีสันในบทเพลงโดยการสร้างความแตกต่างในการเคลื่อนไหวของร่างกายที่แตกต่างออกไปจากในช่วงเวลาปกติในการวาทยกร

ในส่วนของแนวทางการเคลื่อนไหวของร่ายการนี้จะมีความสัมพันธ์และจุดเชื่อมโยงกับท่าทางการวาทยกรในรูปแบบหลักอีกด้วย แต่ผู้วิจัยจะเน้นในประเด็นของแนวคิดในการเคลื่อนไหวของร่างกายในระหว่างช่วงการทำวาทยกรในบทเพลงดังนี้

1. ความกว้างในการสร้างรูปแบบแผนจังหวะ (Pattern)

ผู้วิจัยจะใช้ระดับความสูงในตำแหน่งของการสร้างรูปแบบแผนจังหวะในตำแหน่งเดียวกับท่าทางของการทักทายด้วยการจับมือ ซึ่งจะไม่สูงหรือต่ำจนเกินไป และจินตนาการถึงกรอบสี่เหลี่ยมที่มีความสูงเริ่มจากระดับของสะดือไปจนถึงไหปลาร้าและความกว้างเท่ากับระดับความกว้างเท่ากับมือทั้ง 2 ที่ตั้งอยู่ในแบบท่าทางการวาทยกรในรูปแบบหลัก ซึ่งจะทำให้เราเห็นกรอบความความสูงและความกว้างในการวาทยกรได้ย่างเป็นแบบแผน โดยผู้วิจัยจะสามารถทำให้แคบกว่าหรือกว้างมากกว่าได้ตามสมควรเมื่อในเวลาทำการวาทยกรในช่วงปกติของบทเพลง และจะสร้างความแตกต่างให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นในช่วงเวลาพิเศษในบทเพลง เช่น ในช่วงเวลาบทเพลงที่เบามาก เราสามารถทำให้ความกว้างในการสร้างรูปแบบแผนจังหวะให้เล็กกว่ามาก ๆ กว่าในกรอบสี่เหลี่ยมจากที่เราจินตนาการเอาไว้ ซึ่งจะทำให้นักดนตรีสามารถเห็นความแตกต่างได้อย่างชัดเจนและแตกต่างกว่าในช่วงเวลาปกติอย่างเห็นได้ชัด หรือ ในช่วงเวลาบทเพลงที่ดังมาก ๆ เราสามารถทำให้ความกว้างในการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สร้างรูปแบบแผนจังหวะให้ใหญ่กว่ามาก ๆ กว่าในกรอบสี่เหลี่ยมจากที่เราจินตนาการเอาไว้ ซึ่งจะทำให้นักดนตรีสามารถเห็นความแตกต่างได้อย่างชัดเจนและแตกต่างกว่าในช่วงเวลาปกติอย่างเห็นได้ชัด

2. กำหนดจุดศูนย์กลางของแนวทางการเคลื่อนไหวของร่างกายไว้ที่ช่วงหน้าท้อง

การกำหนดจุดศูนย์กลางของแนวทางการเคลื่อนไหวของร่างกายไว้ที่ช่วงหน้าท้องจะช่วยให้เรามีหลักและทิศทางที่มั่นคงในการเคลื่อนที่ไม่ให้หลุดออกจากกรอบสี่เหลี่ยมที่เราตั้งเอาไว้ ซึ่งการหลุดออกจากกรอบสี่เหลี่ยมที่เราจินตนาการเอาไว้อาจทำให้เราเกิดความไม่มั่นคงในการวาทยกรและไร้ทิศทางในการควบคุม แต่แท้จริงแล้วในแนวทางการปฏิบัติจริงนั้น ผู้วิจัยไม่ได้จินตนาการถึงในจุดนี้ตลอดเวลา แต่ต้องผ่านกระบวนการการฝึกซ้อมในจุดนี้มาเป็นอย่างดีจนกลายเป็นธรรมชาติของตัวผู้วิจัยเอง และที่สำคัญเมื่อถึงในบริบทของบทเพลงที่เป็นช่วงเวลาพิเศษและสำคัญของบทเพลง ผู้วิจัยจะหลุดออกจากวิธีการนี้อย่างสิ้นเชิง เพื่อแสดงสิ่งที่ตนเองต้องการจะสื่อไปหากลุ่มนักดนตรีในวง และลักษณะการเคลื่อนไหวของร่างกายของผู้วิจัยจะสร้างท่าทางของการวาทยกรให้เหมือนกับเสียงที่ตนเองต้องการให้ได้มากที่สุด แต่สิ่งเดียวที่ผู้วิจัยยังคงยึดถือปฏิบัติและใช้ในช่วงเวลาพิเศษนี้คือการกำหนดจุดศูนย์กลางของแนวทางการเคลื่อนไหวของร่างกายไว้ที่ช่วงหน้าท้อง เพราะจะสามารถสร้างความมั่นคงและความมั่นใจให้ผู้วิจัยได้เป็นอย่างดี อันเนื่องจากเรายังคงมีจุดศูนย์กลางที่เป็นหลักให้กับร่างกายของตนเอง

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าแนวทางการเคลื่อนไหวของร่ายการในการวาทยกรนั้นมีหลากหลายวิธีให้เลือกใช้ก็ตาม แต่สุดท้ายแล้วก็มีวัตถุประสงค์เดียวกัน คือการเคลื่อนไหวที่ดูเข้าใจง่าย มีทิศทางที่มั่นคง โดยมีนัยยะที่สื่ออารมณ์ทางดนตรีไปสู่นักดนตรีในวงและผู้ชมในการแสดงดนตรีได้อย่างเข้าใจและถึงแก่นแท้ของเนื้อดนตรี

3.1.5 หน้าที่และการใช้สีสันในมือซ้ายและมือขวา

หน้าที่หลักของการใช้มือซ้ายและมือขวาค่อนข้างแบ่งหน้าที่กันอย่างชัดเจน กล่าวคือเราจะใช้มือซ้ายในการสร้างประโยคเพลง สร้างรูปร่างเสียงดนตรี การให้ความหมายในการลากค้างของโน้ตเสียงยาวเพื่อให้ประโยคในบทเพลงสมบูรณ์ การควบคุมความดัง-เบา การให้คิวเพื่อสร้างความมั่นใจให้กับกลุ่มนักดนตรีในวง ส่วนมือขวาโดยปกติแล้วเราจะใช้การสร้างรูปแบบแผนจังหวะ ในอัตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จังหวะต่าง ๆ ตามในบทเพลงที่กำหนด และยังสามารถใช้ 2 มือสร้างแบบแผนจังหวะไปพร้อมกันได้ แต่ทั้ง 2 มือจะต้องทำในรูปแบบที่ขนานกัน

การมอบสีสันของเสียงดนตรีสำหรับวาทยกรนั้น คือการใช้มือสร้างรูปร่างให้เป็นดั่งเสียงที่เราต้องการมิใช่การใช้มือสร้างรูปร่างตามเสียงที่เราได้ยินจากการบรรเลงของกลุ่มนักดนตรีในวง ดังนั้นวาทยกรจะต้องเข้าใจในบทเพลงนั้น ๆ เป็นอย่างดีก่อนจึงจะสามารถสร้างสีสันและรูปร่างเสียงดนตรีจากมือได้ สิ่งสำคัญคือเราต้องได้ยินเสียงในจินตนาการจากในหัวของตนเองก่อนที่จะถ่ายทอดมาสู่ฝ่ามือของตนเองและสื่อสารต่อไปยังกลุ่มนักดนตรีในวง ดังนั้นวาทยกรจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีรูปแบบของการเคลื่อนไหวของฝ่ามือที่หลายหลาย เปรียบเสมือนการใช้ภาษามือในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีความหมายแตกต่างกัน โดยผู้วิจัยจะใช้วิธีการคาดการณ์และวิเคราะห์เสียงดนตรีที่ได้ยินจากการกดเสียงเปียโนในช่วงระหว่างเตรียมการบทเพลง และเลือกรูปแบบการเคลื่อนไหวของฝ่ามือที่เหมาะสมกับเสียงดนตรีและเมื่อนักดนตรีได้เห็นแล้วจะสามารถสร้างเสียงออกมาตามที่ผู้วิจัยต้องการได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้เรายังสามารถสะสมรูปแบบการใช้สีสันของเสียงจากฝ่ามือของเราโดยการฟังบทเพลงที่เราสนใจและทดลองสร้างเสียงตามสิ่งที่เราได้ยิน จะสามารถช่วยให้เราสามารถวิเคราะห์และสร้างรูปแบบสีสันของมือตามเสียงที่ได้ยินได้ และเมื่อเรามีรูปแบบสีสันของมือที่หลากหลายมากขึ้นเราก็จะสามารถสร้างความแตกต่างในแต่ละทำนองในบทเพลงและสามารถสื่อสารสิ่งที่ตนเองต้องการให้กับกลุ่มนักดนตรีได้เป็นอย่างดี ซึ่งวิธีการเหล่านี้เปรียบได้กับภาษาในรูปแบบของมือเพื่อสื่อให้กับกลุ่มนักดนตรี ซึ่งจะมีความเข้าใจมากน้อยแค่นั้นขึ้นอยู่กับความชัดเจนและความมั่นใจของตัวเรารวมถึงคุณภาพของกลุ่มนักดนตรีอีกด้วย แต่สุดท้ายแล้วถ้าวาทยกรมีเวลาร่วมฝึกซ้อมกับกลุ่มนักดนตรีอย่างเพียงพอแล้ว ผู้วิจัยมีความเชื่อว่าเราจะสามารถสื่อสารกับกลุ่มนักดนตรีได้ทุกรูปแบบถ้านักวาทยกรสามารถสื่อสารสิ่งเหล่านี้ได้อย่างชัดเจน

อย่างไรก็ตาม แท้จริงแล้วเรายังสามารถใช้มือขวาในการมอบคิวให้กับนักดนตรีได้อีกด้วยในบางกรณี เช่น การใช้มีซ้ายให้คิวกับนักดนตรีไปแล้วจึงเปลี่ยนมาให้คิวทางมือขวาแทนในเวลาที่ไล่เลี่ยกันและกลุ่มนักดนตรีที่เราต้องการให้คิวนั้นอยู่ทางฝั่งของวาทยกรพอดี หรือการให้คิวพร้อมกันทั้งวงที่กำลังบรรเลงรูปแบบที่เหมือนกันในช่วงบทเพลงกำลังอยู่ในความดังที่ดังมากอยู่นั้น เราก็สามารถใช้ทั้ง 2 มือ มองความยิ่งใหญ่ให้กับเสียงดนตรีของเราได้เช่นกัน

3.1.6 การให้คิวสำหรับนักดนตรี

การให้คิวสำหรับนักดนตรีคือการสื่อสารกับนักดนตรีโดยการส่งสัญญาณจากมือของวาทยกรไปยังกลุ่มนักดนตรีในวงที่เราต้องการสื่อสารด้วย ซึ่งการให้คิวกับนักดนตรีนี้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของแนวดนตรีนั้น ๆ ในช่วงเวลาหนึ่งของบทเพลง หรือการให้คิวกับนักดนตรีในจุดที่มีความซับซ้อนในโครงสร้างของดนตรีเพื่อให้แนวทำนองในแต่ละส่วนนั้นสามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องและง่ายขึ้นตามบทบาทที่ควรจะเป็น หรือในช่วงที่วงดนตรีกำลังบรรเลงในช่วงเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) ซึ่งมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการที่นักดนตรีทุกคนต้องรอคิวจากวาทยกรในส่วนนี้เพื่อรอการหยุดให้จบบทเพลงหรือการให้คิวเพื่อดำเนินบทเพลงให้สามารถบรรเลงดำเนินต่อไป นอกจากนี้การให้คิวกับนักดนตรียังถือว่าเป็นการมอบความมั่นใจให้กับนักดนตรีได้ดีอีกด้วย

วาทยกรสามารถให้คิวกับนักดนตรีจากส่วนของร่างกายดังต่อไปนี้

1. การให้คิวด้วยมือซ้าย

การให้คิวจากมือซ้ายนั้น ผู้วิจัยได้ใช้มือซ้ายเป็นหลักในการให้คิวกับนักดนตรี เนื่องจากนักดนตรีสามารถมากเห็นได้ง่ายและชัดเจน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการทำงานที่แยกกันเป็นระบบของมือซ้ายและมือขวา เพราะส่วนใหญ่นั้นมือขวาจะอยู่ในการสร้างรูปแบบแผนจังหวะ ดังนั้นมีซ้ายจึงมีบทบาทและสำคัญที่สุดในการให้คิวกับนักดนตรีในวงถึงแม้บางครั้งจะอยู่ในการสร้างรูปแบบแผนจังหวะโดยการทำขนานกับมือขวาก็ตาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. การให้คิวด้วยมือขวา

เนื่องจากมือขวานั้นมีบทบาทสำคัญในด้านของการสร้างรูปแบบแผนจังหวะเป็นหลักอยู่ก็ตาม แต่เรายังสามารถให้คิวจากมือขวาได้ในกรณีที่มีคิวเครื่องดนตรีที่ค่อนข้างกระชั้นชิดกันมากเราสามารถใช้มือขวาช่วยในการให้คิวกับนักดนตรีได้ หรือในกรณีที่กลุ่มนักดนตรีที่เราต้องการให้คิวนั้นอยู่ฝั่งขวาเราก็สามารถให้คิวได้เช่นกัน ซึ่งเราสามารถให้คิวจากมือขวาโดยปราศจากของการสร้างรูปแบบแผนจังหวะได้ในกรณีที่บทเพลงสามารถดำเนินไปด้วยความมั่นคงแล้ว แต่เราให้คิวเพื่อสร้างความมั่นใจและเลือกสีสันของดนตรีที่เราต้องการนำเสนอออกมาเท่านั้น แต่ถ้าบทเพลงยังต้องการการสร้างรูปแบบแผนจังหวะเพื่อความมั่นคงของดนตรี การให้คิวของมือขวาจะต้องสัมพันธ์และเชื่อมโยง

กับการสร้างรูปแบบแผนจังหวะไปอย่างควบคู่กัน แต่ผู้วิจัยคิดว่าการใช้มือซ้ายเพื่อให้คิวน่าจะเป็นสิ่งที่มีประโยชน์และคุ้มค่ากว่าในกรณีที่นักดนตรีในวงยังต้องการความมั่นคงของจังหวะดนตรีอยู่

3. การให้คิวโดยการใช้สายตา

การใช้สายตาในการให้คิวนั้นจะต้องเกิดขึ้นพร้อมควบคู่กันไปกับการให้คิวที่ใช้มือซ้ายหรือมือขวา การสบตากับกลุ่มนักดนตรีและส่งสัญญาณจากมือออกไปพร้อมกันนั้น จะช่วยให้กลุ่มของนักดนตรีรับรู้ในสิ่งที่เราต้องการสื่อออกไปและยังสร้างความมั่นใจให้พวกเขารู้ว่าจุดนั้น ๆ ในบทเพลง เขากำลังมีความสำคัญในบริบทนั้น ๆ ของบทเพลง หรืออีกกรณีหนึ่ง มักจะเกิดขึ้นในกรณีที่เราต้องการให้คิวกับกลุ่มนักดนตรี 2 กลุ่มไปพร้อมกัน เช่น กลุ่มนักดนตรีกลุ่มแรกวาทยกรใช้มือซ้ายในการให้คิวโดยใช้สายตาส่งไปพร้อมกันด้วย โดยพร้อมกันนั้นวาทยกรได้ใช้เพียงมือขวาส่งคิวไปยังอีกกลุ่มเครื่องดนตรีหนึ่งเท่านั้น แน่นอนว่าการใช้มือซ้ายพร้อมกับการมองนั้น ย่อมมีพลังและทรงพลังกว่าเพียงแค่การใช้มือขวาให้คิวเท่านั้น ซึ่งเหตุการณ์นี้แสดงให้เห็นการมอบคิว 2 คิวพร้อมกัน แต่วาทยกรแสดงถึงการมอบบทบาทที่สำคัญกว่าจากการให้คิวที่มีการใช้สายตาเพิ่มเข้ามาเป็นสื่อนำความรู้สึกให้กับกลุ่มนักดนตรี เป็นต้น

4. การให้คิวโดยการใช้ทั้ง 2 มือพร้อมกัน

ในกรณีการให้คิวทั้ง 2 มือพร้อมกันนั้นสามารถเกิดขึ้นได้หลายกรณี ซึ่งแท้จริงแล้วการให้คิวทั้ง 2 มือพร้อมกันนั้นอยู่ที่การเลือกใช้และการตัดสินใจของวาทยกร รวมถึงบริบทของบทเพลงที่กำลังดำเนินอยู่ เช่น วาทยกรอาจจะใช้ 2 มือในการสร้างเสียงให้สั้นจากเครื่องหมายการบรรเลงโน้ตให้สั้น (Staccato) โดยวาทยกรจะใช้ทั้ง 2 มือจิกลงในจุดเกิดจังหวะและนิ่งไม่ขยับก่อนที่จะเปลี่ยนในจังหวะถัดไป เพื่อให้นักดนตรีได้อารมณ์ความรู้สึกที่หยุดอยู่กับที่เพื่อเป็นการสื่อให้นักดนตรีบรรเลงแนวทำนองนั้นให้สั้นลงตามลักษณะมือที่วาทยกรสื่อไปให้กับนักดนตรี หรืออีกกรณีหนึ่งมักจะเกิดขึ้นในช่วงจุดระเบิดอารมณ์บทเพลง ช่วงความกว้างของการสร้างรูปแบบแผนจังหวะจะมีความกว้างมากและส่งพลังความรู้สึกของทั้ง 2 มือ ออกมาพร้อมกันในการให้คิวในจังหวะที่สำคัญและต่อจากนั้นช่วงความกว้างของการวาทยกรจะยังคงกว้างใหญ่อย่างต่อเนื่องจนสิ้นสุดจุดระเบิดอารมณ์ของบทเพลง

การให้คิวกับนักดนตรีอย่างมีประสิทธิภาพนั้น วาทยกรควรศึกษาบทเพลงอย่างถ่องแท้เพื่อสามารถให้คิวกับนักดนตรีตามในสิ่งที่ตนเองต้องการ ในส่วนนี้วาทยกรต้องวางแผนในโน้ตเพลงที่จะใช้

ในการบรรเลงมาเป็นอย่างดี กล่าวคือ วาทยกรจะต้องรู้ว่าแต่ละเครื่องดนตรีกำลังบรรเลงอยู่ในบทบาทใดในบทเพลง เช่น เป็นแนวทำนองหลัก เป็นแนวทำนองสอดประสาน หรือเป็นแนวจังหวะ เป็นต้น เพื่อให้วาทยกรสามารถมอบคิวที่สำคัญให้กับนักดนตรีได้ ซึ่งการให้คิวกับแนวที่สำคัญเหล่านี้จะส่งผลให้แนวทำนองที่ได้รับคิวเหล่านั้นเด่นชัดมากขึ้น และได้สีสันของดนตรีตามที่วาทยกรต้องการ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ขึ้นอยู่กับการตอบรับจากนักดนตรีอีกด้วย โดยเราสามารถสังเกตได้จากปฏิกิริยาโต้ตอบกลับมาจากนักดนตรีที่ได้รับคิวจากวาทยกร เช่น การสบสายตากับนักดนตรีเมื่อวาทยกรกำลังให้คิวและอารมณ์ของรู้สึกที่ร่วมไปกับนักดนตรีในเวลานั้น ๆ ซึ่งถ้าไม่ได้รับปฏิกิริยาโต้ตอบใด ๆ กลับมาจากเหล่านักดนตรีก็ยากที่จะสร้างสีสันของดนตรีตามสิ่งที่ตนเองต้องการได้

3.2 แนวคิดการวาทยกร

ในทางด้านแนวคิดการวาทยกรสำหรับผู้วิจัยนั้น ผู้วิจัยคิดว่าวาทยกรมีหลากหลายบทบาททั้งในด้านการควบคุม การเชื้อเชิญและชักจูงความรู้สึกให้กับเหล่านักดนตรีและผู้ฟังดนตรี ซึ่งแท้จริงแล้วเราจะพบว่าในบางบริบทในบทเพลงอาจต้องการการควบคุมหรือเพียงแค่การชักจูงแตกต่างกันไป เพราะเราจะเห็นได้ว่าในบางบทเพลง เช่น บทเพลงที่ไม่ยากมากหรือบทเพลงที่ไม่มีจุดที่เปลี่ยนแปลงในจังหวะใด ๆ อาจไม่จำเป็นต้องการการควบคุมทางด้านของจังหวะมากมายนัก ดังนั้นวาทยกรจึงมีหน้าที่ในการสร้างสีสันที่แตกต่างจากการเชื้อเชิญนักดนตรีให้มีความรู้สึกร่วมไปกับในบทเพลง รวมถึงการชักจูงนักดนตรีให้บรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน เช่น การชักจูงให้สนุกสนาน เศร้า มีความสุข หรือพาไปสู่จุดที่ระเบิดอารมณ์ของบทเพลง เป็นต้น แนวคิดการวาทยกรสามารถเปรียบได้กับการขี่ม้า เพราะม้าสามารถวิ่งได้ด้วยตัวของมันเอง แต่นักขี่ม้ามีหน้าที่คอยเชื้อเชิญหรือชักจูงให้มันไปทางซ้ายไปทางขวา หรือชักจูงให้มันกระโดดตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในบริบทต่าง ๆ ซึ่งแท้จริงแล้ว สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ ม้าสามารถกระทำได้ด้วยตัวของมันเอง แต่ผู้ขี่ม้ามีหน้าที่คอยควบคุม ชักจูง เชื้อเชิญ ให้มันทำตามในบริบทและสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ๆ ตามที่ผู้ขี่ม้าต้องการ

นอกจากนี้แนวคิดของการวาทยกรนั้นควรจะให้ความสำคัญตั้งแต่การวางแผนการเตรียมการในโน้ตเพลงให้พร้อม ก่อนที่จะลงมือปฏิบัติเพื่อฝึกซ้อมกับตนเอง ทั้งในการตีความบทเพลงอย่างสร้างสรรค์ การฝึกให้คิวกับบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดง การเลือกใช้ท่าทางให้เกิดสีสันของเสียงดนตรีอย่างเหมาะสม รวมถึงทักษะที่จำเป็นนอกเหนือจากการร่ายรำในบทเพลง เช่น การ

ปรับแต่งสำเนียงของเสียงดนตรีให้เข้ากันและไม่เพี้ยน (Intonation) การเตรียมตัวสำหรับการแสดง และองค์ความรู้ที่จำเป็นที่เปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือตัวช่วยชั้นดีสำหรับเหล่านักวาทยกร

3.2.1 การวางแผนเตรียมการในโน้ตเพลง

การวางแผนเตรียมการในโน้ตเพลงเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในช่วงก่อนถึงกระบวนการการซ้อมดนตรีในวง เพราะการเตรียมตัวที่ดีจะสามารถทำให้กระบวนการฝึกซ้อมสามารถดำเนินไปอย่างเป็นระบบและมีแบบแผน สามารถคาดการณ์เกี่ยวกับปัญหาที่จะเกิดขึ้นได้ล่วงหน้าพร้อมแนวทางการแก้ปัญหาต่าง ๆ ทั้งในด้านของเทคนิค ความซับซ้อนที่เกิดขึ้นในแต่ละแนวเครื่องดนตรีอันเกิดจากจังหวะที่ซับซ้อน ดังนั้นวาทยกรจะต้องเตรียมการในโน้ตเพลงในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. ความเข้าใจภาพรวมเกี่ยวกับบทเพลง

ผู้วิจัยคิดว่าวาทยกรต้องมีความเข้าใจในบทเพลงที่จะทำการวาทยกรเป็นอย่างดี ถ้าเป็นบทเพลงใหม่ที่ยังไม่เคยถูกนำออกแสดงมาก่อน เราควรเริ่มจากทดลองบรรเลงในแต่ละแนวทำนองจากโน้ตเพลงลงบน Piano เพื่อหาว่าตรงไหนเป็นแนวทำนองหลัก แนวทำนองสอดประสานลักษณะรูปแบบของการเดินคอร์ดในบทเพลง และหลังจากนั้นเราต้องค้นหาจุดสำคัญต่าง ๆ ของบทเพลง จุดที่เปลี่ยนของโครงสร้างดนตรี จุดระเบิดอารมณ์ของบทเพลง และความดัง-เบา ของบทเพลงเพื่อให้เราสามารถเข้าใจองค์ประกอบที่สำคัญได้อย่างครบสมบูรณ์ แต่ถ้าเป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียงหรือได้รับการบันทึกเสียงมาก่อนแล้วจากวงดนตรีต่าง ๆ ที่มีชื่อเสียง ผู้วิจัยจะนำบทเพลงนั้น ๆ มาฟัง โดยจะฟังจากหลาย ๆ วงดนตรี เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่าง ๆ จากการตีความของวาทยกรแต่ละคน ซึ่งในแต่ละการตีความของวาทยกรนั้น มักจะไม่เหมือนกันและจะมีจุดที่น่าสนใจล้วนแตกต่างกันไป และผู้วิจัยจะเลือกในจุดที่น่าสนใจของแต่ละวงดนตรีมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับลีลาลักษณะของตนเอง และหลังจากนั้นผู้วิจัยจะกลับมาใช้กระบวนการเดียวกันกับการเตรียมการในบทเพลงใหม่ที่ยังไม่เคยถูกนำออกแสดงมาก่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. การเขียนจุดกำหนดต่าง ๆ ลงในโน้ตเพลง

การเขียนจุดกำหนดต่าง ๆ ลงในโน้ตเพลงนั้น วาทยกรแต่ละคนมีแนวทางการจดบันทึกที่ไม่เหมือนกัน วาทยกรบางคนอาจจะแทบไม่ได้จดบันทึกอะไรลงไปมากนัก แต่ในทางกลับกันวาทยกรบางคนเลือกที่จะจดบันทึกรายละเอียดทุกอย่างลงไปในโน้ตเพลง ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าในกรณีนี้อาจ

ทำให้โน้ตเพลงดูไม่เรียบร้อยและไม่สามารถหาจุดที่เป็นประเด็นสำคัญได้เลย เพราะมีข้อมูลที่จดบันทึกเพิ่มเติมในโน้ตเพลงมากเกินไป ดังนั้นผู้วิจัยคิดว่าเราควรเลือกจดในเฉพาะประเด็นที่สำคัญเท่านั้นสำหรับในบทเพลง และมีจุดประสงค์เพื่อย้ำเตือนบางสิ่งบางอย่างที่สำคัญ เช่น แนวทำนองหลัก แนวทำนองสอดประสาน เครื่องหมายที่สำคัญต่าง ๆ จุดสำคัญของประโยคของบทเพลงต้องการคิวเพื่ออำนวยความสะดวกให้กับเหล่านักดนตรี เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้แนวทางในการเขียนจุดกำหนดต่าง ๆ ลงในโน้ตเพลงในหัวข้อต่าง ๆ ให้แตกต่างกันโดยการเลือกใช้สีที่แตกต่างกันเขียนลงในโน้ตเพลงเพื่อแยกของประเภทของข้อมูลต่าง ๆ ให้มีความชัดเจน แสดงถึงลำดับความสำคัญ และต้องเข้าใจง่าย โดยแยกประเภทจากสีที่ผู้วิจัยเลือกใช้เขียนลงในโน้ตเพลงได้ดังนี้

2.1 สีแดง

ผู้วิจัยเลือกใช้สีแดงเป็นสีหลักในการกำหนดทุกบทบาทสำคัญของบทเพลง เนื่องจากสามารถมองเห็นได้ชัดเจนและสะดุดตาที่สุด โดยผู้วิจัยจะใช้การเขียนเส้นโค้ง (***(***) ด้วยสีแดงลงในจุดเริ่มต้นของแนวทำนองหลักในบทเพลงของแต่ละช่วงของบทเพลง พร้อมเขียนชื่อเครื่องดนตรีในลักษณะย่อลงไปในจุดเริ่มต้นของแนวทำนองนั้น ๆ เพื่อให้ย้ำเตือนและแสดงถึงความสำคัญของแนวเครื่องดนตรีนั้น ๆ ว่ากำลังอยู่ในบทบาทที่สำคัญ และผู้วิจัยยังใช้สีแดงนี้ในการเขียนย้ำเตือนในบทเพลงเมื่อเกิดสถานการณ์ในบทเพลงที่มีการเปลี่ยนอัตราส่วนในระหว่างบทเพลง โดยผู้วิจัยจะเขียนย้ำลงไปในโน้ตเพลงให้ใหญ่ขึ้นและชัดเจน เพื่อให้สามารถมองเห็นได้ง่าย นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้สีแดงในการเขียนย้ำเตือนหรือเขียนวงกลมล้อมรอบลงเครื่องหมายที่จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้เสียงดัง เช่น Forte, Fortissimo หรือมีแนวโน้มที่ดนตรีกำลังเคลื่อนที่ไปหาเสียงที่ดัง เช่น Crescendo เป็นต้น

2.2 สีน้ำเงิน

ผู้วิจัยเลือกใช้สีนำเงินในแนวทำนองสอดประสาน ซึ่งเมื่อมองด้วยตาเปล่าแล้วจะพบว่ามีแนวโน้มที่จะสะดุดตาน้อยกว่าการมองสีแดง แต่ยังคงใช้วิธีการเขียนเส้นโค้งลงที่จุดเริ่มต้นของแนวทำนองสอดประสานลงในบทเพลงของแต่ละช่วงของบทเพลง พร้อมเขียนชื่อเครื่องดนตรีในลักษณะย่อลงไปในจุดเริ่มต้นของแนวทำนองสอดประสานนั้น ๆ อีกด้วย นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้สีน้ำเงินในการเขียนย้ำเตือนหรือเขียนวงกลมล้อมรอบลงเครื่องหมายที่จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้เสียงเบา เช่น Piano, Pianissimo หรือมีแนวโน้มที่ดนตรีกำลังเคลื่อนที่ไปหาเสียงเบา เช่น Decrescendo, Diminuendo เป็นต้น สีน้ำเงินมีแนวโน้มที่ให้ความรู้สึกถึงความผ่อนคลายและเบาสบาย

2.3 สีเขียว

ผู้วิจัยเลือกใช้สีเขียวในแนวทำนองที่สำคัญน้อยลงมากว่าแนวทำนองสอดประสาน ซึ่งส่วนใหญ่ผู้วิจัยจะไม่ค่อยได้เขียนสีนี้ลงไปในโน้ตเพลงมากนัก เพราะผู้วิจัยต้องการเขียนข้อมูลที่สำคัญสำหรับการอำนวยความสะดวกในการวาทยกรเท่านั้น แต่จะเลือกใช้สีเขียวนี้เขียนในกรณีเพื่อการย้ำเตือนถึงบทบาทของนักดนตรีที่กำลังอยู่ในบทบาทนี้เท่านั้นในช่วงระหว่างการฝึกซ้อมบทเพลงนั้น ๆ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้สีเขียวในการเขียนย้ำเตือนหรือเขียนวงกลมล้อมรอบลงเครื่องหมายที่จัดอยู่ในกลุ่มที่ใช้ความดังในระดับปานกลาง เช่น Mezzo forte เป็นต้น

2.4 สีดำ

ผู้วิจัยเลือกใช้สีดำในการขยายความหมายของข้อความต่าง ๆ ในบทเพลง เช่น คำศัพท์ภาษาต่างประเทศ หรือคำสั่งที่สำคัญต่าง ๆ ที่อยู่ในบทเพลง โดยจะเลือกเขียนเฉพาะในความหมายที่เราไม่รู้เท่านั้น เพื่อเป็นการบริการนักดนตรีในวงในกรณีที่พวกเขาต้องการข้อมูลเหล่านี้เพิ่มเติมในระหว่างการฝึกซ้อม ซึ่งสีดำนี้ไม่สะดุดตามากนักและกลืนไปกับโน้ตดนตรีได้เป็นอย่างดี

2.5 สีเนื้อ

ผู้วิจัยเลือกใช้สีเนื้อในกรณีการเขียนเครื่องหมายคันชัก (Bow) กำกับสำหรับการวาทยกรให้กับวงออร์เคสตรา เพื่อสามารถให้ข้อมูลเพิ่มเติมกับนักดนตรีประเภทกลุ่มเครื่องสายได้ เมื่อเกิดเหตุการณ์ที่นักดนตรีใช้คันชักที่ไม่เหมือนกัน หรือความต้องการของวาทยกรที่ต้องการเปลี่ยนแปลงลักษณะของการใช้คันชักในบทเพลงนั้น ๆ สาเหตุที่ผู้วิจัยเลือกใช้สีเนื้อนี้เพราะเบาบางและไม่จำเป็นสำหรับในการวาทยกร แต่เขียนไว้เพื่อเป็นข้อมูลเพิ่มเติมให้กับนักดนตรีประเภทกลุ่มเครื่องสายเท่านั้น

อย่างไรก็ตามการเขียนจุดกำหนดต่าง ๆ ลงในโน้ตเพลงมีประโยชน์สำหรับในการเตรียมตัวเพื่อฝึกซ้อมร่วมกับวงได้เป็นอย่างดี และยังช่วยเพิ่มความมั่นใจในการปรับเพลงของวาทยกรอีกด้วย แต่ถ้าวาทยกรมีความชำนาญในบทเพลงเหล่านั้นเป็นอย่างดีแล้ว การเขียนจุดกำหนดต่าง ๆ ลงในโน้ตเพลงอาจเป็นเพียงสิ่งที่คอยย้ำเตือนในสิ่งที่เราต้องการและเลือกใช้เท่านั้น แต่สำหรับในทางด้านการแสดงวาทยกรในกรณีที่เราชำนาญบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงเป็นอย่างดีอยู่แล้ว วาทยกรอาจไม่จำเป็นต้องพึ่งโน้ตเพลง และแสดงการวาทยกรได้จากความจำของตนเอง ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยความจำนั้นเป็นหนึ่งในวิธีที่ดีสำหรับการแสดง เพราะเมื่อเราชำนาญในบทเพลงนั้น ๆ ดีแล้ว เราจะไม่ต้องห่วงเกี่ยวกับข้อมูลต่าง ๆ ที่เรายังไม่มั่นใจในบทเพลง ซึ่งเราจะสามารถสื่ออารมณ์ออกมาได้อย่างเต็มที่กับบทเพลงที่เราทำการวาทยกรอยู่นั้นได้อย่างเต็มที่

3. การวางแผนเลือกใช้สีสันของแต่ละเครื่องดนตรีในบทเพลง

บทเพลงส่วนใหญ่ที่เราพบเห็นนั้นเราจะพบได้ว่าในแนวทำนองต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นนั้นถ้าไม่ใช่ในแนวการบรรเลงเดี่ยว (Solo) นั้น ส่วนใหญ่จะไม่ได้เกิดขึ้นในกลุ่มเครื่องดนตรีกลุ่มเดียวเท่านั้น เช่น การบรรเลงของกลุ่ม French Horn ร่วมกับกลุ่ม Alto Saxophone ซึ่งการผสมเสียงในลักษณะเช่นนี้มักพบเห็นอยู่บ่อยครั้งสำหรับบทประพันธ์ประเภทวงดุริยางค์เครื่องลม หรือการผสมเสียงในลักษณะแนวทำนองการประโคมแตรจากกลุ่ม Trumpet และ Trombone จากตัวอย่างที่กล่าวมาข้างต้นนั้น จะเห็นได้ว่า วาทยกรสามารถแตกความคิดออกเป็น 3 แบบ กล่าวคือ วาทยกรสามารถเลือกได้ว่าให้แนวของเครื่องดนตรีบรรเลงให้ดังเท่ากัน หรือสามารถดึงความดังจากกลุ่มเครื่องดนตรีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งให้เป็นที่จุดสนใจได้มากกว่าอีกแนวกลุ่มเครื่องดนตรี ดังนั้นวาทยกรจึงมีหน้าที่ในการวางแผนเลือกใช้สีสันของแต่ละเครื่องดนตรีลงในบทเพลง โดยสามารถจัดสีสันตามความชอบของตนเอง หรือการเลือกสีสันตามอิทธิพลที่ได้รับตามประสบการณ์ทั้งในทางด้านการฟังในการแสดงดนตรีหรือจากประสบการณ์การแสดงร่วมบรรเลงกับวงดนตรีต่าง ๆ ด้วยตนเอง

ดังนั้นเราจะเห็นได้ว่าการเลือกจัดอันดับความสำคัญของสีสันจากแนวทำนองที่เหมือนกันนั้นมีหลากหลายรูปแบบให้เลือก และขึ้นอยู่กับความชอบของแต่ละบุคคล แต่เราสามารถเลือกการใช้สีสันเสียงตามที่วาทยกรส่วนใหญ่นิยมเลือกใช้ก็ได้ เช่น ในวงดุริยางค์เครื่องลมมักนิยมการใช้สีสันของกลุ่ม French horn นำสีสันของกลุ่ม Alto Saxophone เมื่อบรรเลงอยู่ในแนวทำนองเดียวกัน เพราะเนื่องจากเนื้อเสียงของกลุ่ม French horn มีความกว้างมากกว่าและหนาแน่นมากกว่า และให้สีสันเสียงของกลุ่ม Alto Saxophone เป็นเพียงแนวสนับสนุนและผสมอยู่ข้างในเนื้อเสียงแทน ซึ่งจะให้เสียงที่หนานุ่มและไพเราะมากกว่าที่จะให้เสียงของกลุ่ม Alto Saxophone เป็นสีสันนำ เป็นต้น การเลือกจัดอันดับความสำคัญของสีสันเป็นสิ่งที่เหล่าวาทยกรควรพึงปฏิบัติ เพราะเป็นการแสดงให้เห็นถึงความละเอียดและประณีตในผลงานของตนเอง เป็นการแสดงความเป็นเลิศในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะอย่างเป็นระบบและเป็นเหตุเป็นผล เพราะ การผสมสีสันในแต่ละเครื่องดนตรีนั้น วาทยกรจะต้องคัดเลือกในสิ่งที่เหมาะสมเพื่อให้เกิดความไพเราะในแต่บริบทของบทเพลงที่วาทยกรต้องการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นำเสนอและยังทำให้กลุ่มเสียงที่ผสมกันนั้นผสมรวมกันเป็นหนึ่งเดียว ไม่ฟังดูแตกแยกอย่างไร้ทิศทาง ทั้ง ๆ กลุ่มเครื่องดนตรีเหล่านั้นกำลังบรรเลงอยู่ในแนวทำนองเดียวกัน

4. ความเข้าใจในบทบาทต่าง ๆ ในบทเพลง

เมื่อวาทยกรศึกษาบทเพลงและเขียนจุดกำหนดต่าง ๆ ลงในโน้ตเพลงเป็นอย่างดีแล้ว ผลลัพธ์ที่เราควรได้หลังจากการศึกษาในบทเพลงนั้น ๆ คือ ความเข้าใจในบทบาทต่าง ๆ ในบทเพลง สามารถรู้ถึงโครงสร้างของบทเพลง ลักษณะลีลาของบทเพลง จุดที่สำคัญของบทเพลง ความดัง-เบา แนวทำนองหลักจากแนวของกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ และแนวทำนองสอดประสานจากแนวของกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ รวมถึงการเลือกใช้สีสันและจัดลำดับความสำคัญในการผสมเสียงของในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีในกรณีที่กลุ่มเครื่องดนตรีกำลังบรรเลงอยู่ในแนวทำนองเดียวกันมากกว่า 1 กลุ่มเครื่องดนตรี

เมื่อวาทยกรมั่นใจและมีความเข้าใจในบทบาทต่าง ๆ ในบทเพลงเป็นอย่างดีแล้วก็สามารถลงมือปฏิบัติฝึกซ้อมกับตนเองได้โดยการฝึกซ้อมกับหน้ากระจกเพื่อตรวจสอบท่าทางที่ถูกตามแบบแผน และนึกถึงแนวทำนองจากจินตนาการ ซึ่งต้องเตรียมการเป็นอย่างดีในช่วงที่ทดลองบรรเลงในแต่ละแนวทำนองจากโน้ตเพลงลงบนเปียโนและต้องจำทำนองเหล่านี้ได้เป็นอย่างดี เพื่อให้เราสามารถจินตนาการถึงเสียงเหล่านี้ได้ การให้คิวกับกลุ่มนักดนตรีโดยการจินตนาการถึงตำแหน่งของกลุ่มนักดนตรีที่นั่งอยู่ในวง และท่าทางลักษณะการเคลื่อนไหวที่เหมาะสมกับลีลาของเสียงดนตรีตามที่เราได้ตีความเอาไว้ในเบื้องต้นก่อนที่พบกับนักดนตรีในช่วงกระบวนการการฝึกซ้อมร่วมกับนักดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 ความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้อง

คำว่า “สำเนียง” ที่สามารถเรียกได้อีกอย่างว่า “น้ำเสียง” แต่คนไทยส่วนใหญ่ที่ทำหน้าที่วาทยกรหรือนักดนตรีทั่วไปมักจะพูดทับศัพท์ลงไปตรง ๆ กันว่า “อินโทเนเชิน” (Intonation) ซึ่งมีความหมายว่า ความเที่ยงตรงหรือความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้อง รวมถึงการสร้างคุณภาพเสียงที่ดีด้วย เป็นคำที่ใช้สำหรับการปฏิบัติเครื่องดนตรีหรือขับร้อง

การร่วมบรรเลงในวงดนตรีทั้งในวงออร์เคสตรา วงดุริยางค์เครื่องลม หรือวงเชมเบอร์ ความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้องนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับการบรรเลงร่วมกับวงเหล่านี้

เป็นอย่างยิ่ง ดังนั้นนักดนตรีในวงควรมีทักษะการฟังที่ดี สามารถรู้ตัวและตื่นตัวสำหรับการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเมื่อเกิดความไม่เที่ยงตรงของเครื่องดนตรีในแต่ละเครื่องดนตรี ซึ่งผู้วิจัยได้เสนอแนวทางการพัฒนาทักษะการฟังเพื่อความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้องในการบรรเลงร่วมกับวงดนตรีเป็น 2 ส่วนดังนี้

1. แนวทางการพัฒนาทักษะการฟังเพื่อความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้องกับตนเอง

นักดนตรีต้องมีทักษะการฟังในระดับที่สามารถแยกแยะออกได้ว่าสิ่งที่ตนเองกำลังบรรเลงอยู่นั้นมีแนวโน้นที่เที่ยงตรงเป็นอย่างดี มีความเข้าใจในโครงสร้างของคอร์ด โดยสามารถฝึกได้จากการเข้าร่วมร้องเพลงกับวงประสานเสียง ส่วนในทางด้านการปฏิบัติของเครื่องดนตรีตนเองนั้น ผู้บรรเลงจะต้องรู้จักเครื่องดนตรีของตนเองที่กำลังใช้อยู่นั้นเป็นอย่างดี กล่าวคือ เครื่องดนตรีประเภทที่เสียงเกิดโดยธรรมชาติ (Acoustic) ในแต่ละเครื่องนั้นถึงแม้ว่าจะเป็นแบบชนิดเดียวกัน แต่ในแต่ละตัวโน้ตหรือช่วงเสียง ย่อมมีแนวโน้มที่มีความถี่สูงและต่ำแตกต่างกันไป ดังนั้นนักดนตรีควรใช้วิธีการบรรเลงโน้ตเสียงยาวในแต่ละตัวให้ครบทุกช่วงเสียงของเครื่องเท่าที่เราสามารถทำได้และเปรียบเทียบควบคู่ไปกับเครื่องเทียบเสียงดนตรี (Tuner) เพื่อให้ทราบว่าในแต่ละตัวโน้ตของเครื่องดนตรีที่กำลังใช้นั้น ในแต่ละตัวโน้ตมีแนวโน้มความถี่เป็นอย่างไร เพื่อให้ทราบถึงจุดที่เที่ยงตรงของเสียงของเครื่องดนตรีตนเองเพื่อให้นักดนตรีสามารถปรับแต่งตามลักษณะกายภาพของตนเองและเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงในแต่ละโน้ตดนตรี หรือถ้าพบว่าโน้ตบางตัวมีความถี่ที่แตกต่างจากโน้ตตัวอื่นมากจนเกินไปจนผิดธรรมชาติ เราก็สามารถนำเครื่องดนตรีของเราส่งไปซ่อมเพื่อปรับระดับเสียงให้ได้ตรงตามมาตรฐานของเครื่องดนตรีนั้น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. แนวทางการพัฒนาทักษะการฟังเพื่อความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้องเมื่อบรรเลงร่วมวงดนตรี

ทักษะการฟังในการบรรเลงร่วมวงดนตรีนั้น นักดนตรีจะต้องมีเข้าใจและฝึกซ้อมปฏิบัติการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้องกับตนเองมาเป็นอย่างดีแล้ว สามารถแยกแยะออกระหว่างเสียงที่เที่ยงตรงและเสียงที่ไม่เที่ยงตรงได้เป็นอย่างดี รู้และเข้าใจเครื่องดนตรีของตนเองที่กำลังใช้อยู่ว่าในแต่ละตัวโน้ตมีแนวโน้มของความถี่ว่าอยู่ในทิศทางไหน เช่น รู้ว่าโน้ตตัว C ใน Octave 2 ของเครื่องดนตรี

เรามีแนวโน้นที่มีความถี่ต่ำกว่าปกติและเราสามารถปรับได้ในทันทีอย่างธรรมชาติเมื่อถึงเวลาที่จะต้องบรรเลงโน้ตตัวนี้ เป็นต้น

แต่สำหรับในการบรรเลงร่วมวงดนตรีนั้น สิ่งที่สำคัญที่สุดคือ “การฟัง” เพราะ ถึงแม้เราสามารถบรรเลงได้เที่ยงตรงตามที่ฝึกซ้อมมาเพียงใด แต่ถ้าคนเราบรรเลงแล้วเสียงไม่เข้ากับผู้อื่นในระหว่างที่ผู้อื่นสามารถบรรเลงกันได้อย่างเข้ากันแล้วนั้น ผลที่ออกมานั้นคือการเกิดเสียงที่ยังไม่เที่ยงตรงอยู่ดี ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความสามารถในการฟังเพื่อปรับให้เข้ากับผู้อื่นได้อีกด้วย กล่าวคือ ถ้าหัวหน้าวงของเราเริ่มการเทียบเสียงให้กับวง ถึงแม้ว่าความถี่จะตรงหรือไม่ก็ตาม สิ่งที่สำคัญที่สุดคือนักดนตรีในวงทั้งหมดจะต้องปรับเสียงให้ตรงกับหัวหน้าวง

ส่วนในช่วงระหว่างการบรรเลงในบทเพลงนั้น ผู้บรรเลงจะต้องสามารถแยกการฟังออกเป็น 3 รูปแบบ เพื่อให้ได้เสียงที่เที่ยงตรงที่สุดดังนี้

1. ฟังกันในกลุ่มเครื่องดนตรีเดียวกันโดยการปรับเข้าหาหัวหน้ากลุ่มของเครื่องดนตรีตนเอง
2. เมื่อบรรเลงในแนวทำนองเดียวกันกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ให้ใช้การฟังเพื่อเข้าร่วมแนวทำนองนั้น ๆ เพื่อให้ได้เสียงที่เที่ยงตรงและสอดคล้องเป็นอารมณ์เดียวกัน
3. เมื่อตนเองยังไม่ถึงแนวทำนองที่ต้องบรรเลงควรฟังแนวทำนองอื่นก่อนหน้านั้นเพื่อสามารถรับช่วงต่อในแนวทำนองนั้นได้อย่างเที่ยงตรงและสามารถรับอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างสอดคล้องกัน

เมื่อเหล่านักดนตรีมีองค์ประกอบทักษะการฟังเหล่านี้ครบถ้วนแล้ว การบรรเลงร่วมกันจะเป็นไปได้อย่างราบรื่น เมื่อเกิดเหตุการณ์ความผิดพลาดของความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้องนั้น นักดนตรีจะสามารถแก้ปัญหาเหล่านี้ได้ แต่อย่างไรก็ตามปัญหาเหล่านี้วาทยกรควรจะเข้ามามีส่วนร่วมในการแก้ปัญหาเหล่านี้ด้วยตนเองอีกด้วย เพราะบางครั้งนักดนตรีที่กำลังนั่งบรรเลงอยู่ในวงไม่สามารถได้ยินรายละเอียดต่าง ๆ ได้อย่างครบถ้วนรวมถึงทางด้านการฟังความสมดุลของเสียง ซึ่งรายละเอียดต่าง ๆ เหล่านี้ วาทยกรจะได้ยินชัดเจนที่สุดเนื่องจากวาทยกรนั้นยืนอยู่ตำแหน่งตรงหน้าวงดนตรี ซึ่งจะสามารถได้ยินรายละเอียดต่าง ๆ ได้ชัดเจนและครบถ้วนกว่านักดนตรีในวง รวมถึงการฟังรายละเอียดของความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้อง ซึ่งเป็นหนึ่งในหน้าที่ที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วาทยกรควรทำคือการฟังเพื่อตรวจหาความผิดปกติของเสียงเพื่อแก้ปัญหาในเรื่องนี้อีกด้วย ซึ่งถ้าวงดนตรีที่มีความผิดพลาดของความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้องน้อยเท่าใด เสียงของวงดนตรีจะยิ่งฟังดูสะอาด เรียบร้อย เสียงไม่ฟังดูเปรอะเปื้อน

นอกจากนี้การสร้างความแม่นยำในการสร้างระดับเสียงที่ถูกต้องนั้น วาทยกรจะต้องมีความรู้ในเรื่องของการปรับแต่งเสียงคอร์ดเป็นอย่างดี เพื่อให้การดำเนินของคอร์ดในบทเพลงเป็นไปได้อย่างราบรื่น ไพเราะ ปราศจากเสียงที่รบกวนจากความไม่เที่ยงตรงของเสียง ซึ่งคอร์ดแต่ละประเภทนั้นมีวิธีการปรับแต่งเสียงที่ไม่เหมือนกัน โดยมีวิธีการและขั้นตอนที่สำคัญดังนี้

การปรับแต่งเสียงคอร์ด (Tuning Chords)

องค์ประกอบของการใช้น้ำเสียงธรรมชาติ (Just Intonation) แบบขั้นคู่จากตัวอย่างด้านล่างและการใช้น้ำเสียงธรรมชาติแบบคอร์ด เป็นพื้นฐานที่ไว้ใช้อ้างอิงสำหรับการปรับแต่งเสียงคอร์ดในวงดนตรี คอร์ดของวงดนตรีจะเที่ยงตรงเมื่อบรรเลงในความถี่ที่เหมาะสม เมื่อคอร์ดนั้นอยู่ในรูปคอร์ดพื้นต้น (Root position) ทุกคอร์ดที่แสดงอยู่ในตัวอย่างใช้โน้ต C เป็นโน้ตพื้นต้น แต่เมื่อเสียงมีการเปลี่ยนแปลงรูปคอร์ด เสียงมักจะเปลี่ยนเป็นการปรับระดับสิบสองเสียงเท่าแทน (Twelve Equal Tempered) สัญลักษณ์ + แสดงให้เห็นถึงโน้ตที่ถูกปรับเสียงขึ้นเพื่อให้ตรงกับความถี่ที่เหมาะสมจากการปรับระดับเสียงเท่า ในขณะที่สัญลักษณ์ – แสดงให้เห็นถึงโน้ตที่ถูกปรับเสียงลงเพื่อให้ตรงกับความถี่ที่เหมาะสมเช่นเดียวกัน (Jagow, 2012, 19)

ตัวอย่างเช่น คอร์ดเมเจอร์ นักดนตรีที่บรรเลงอยู่ในรูปของคอร์ดพื้นต้น ต้องบรรเลงเสียงในระดับเสียงที่เที่ยงตรง หมายถึงบรรเลงตรงกับเครื่องเทียบเสียงดนตรี ในขณะที่นักดนตรีที่บรรเลงโน้ตที่เป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์จะต้องปรับเสียงลง 14 เซนต์ และนักดนตรีที่บรรเลงเป็นโน้ตเสียงคู่ห้าเพอร์เฟคจะต้องปรับเสียงขึ้น 2 เซนต์ นักดนตรีควรฟังนักดนตรีคนอื่นในวงเพื่อปรับเสียงของตนเองให้ไม่เกิดความแกว่งของเสียง (Beat) หากสามารถปรับเสียงจนกระทั่งไม่ให้เสียงแกว่งแล้ว เสียงที่ได้จะเป็นที่เสียงกลมกลืน (Consonant) ในทางกลับกันหากบรรเลงเสียงให้ตรงกับเครื่องปรับเสียง เสียงที่ได้จะเกิดความแกว่งของเสียงเล็กน้อย และเสียงจะออกไปในทิศทางเสียงกระด้าง และสุดท้ายก็จะอาจส่งผลให้เพี้ยนไปในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 คุณภาพของคอร์ดการปรับแต่งเสียงคอร์ดเมเจอร์ (Jagow, 2012, 20)

คุณภาพของคอร์ดการปรับแต่งเสียงคอร์ดเมเจอร์			
โน้ต	C	E	G
การปรับเสียงในรูปแบบเซนต์	0	-14	+2

ตารางที่ 2 คุณภาพของคอร์ดการปรับแต่งเสียงคอร์ดไมเนอร์ (Jagow, 2012, 20)

คุณภาพของคอร์ดการปรับแต่งเสียงคอร์ดไมเนอร์			
โน้ต	C	Eb	G
การปรับเสียงในรูปแบบเซนต์	0	+16	+2

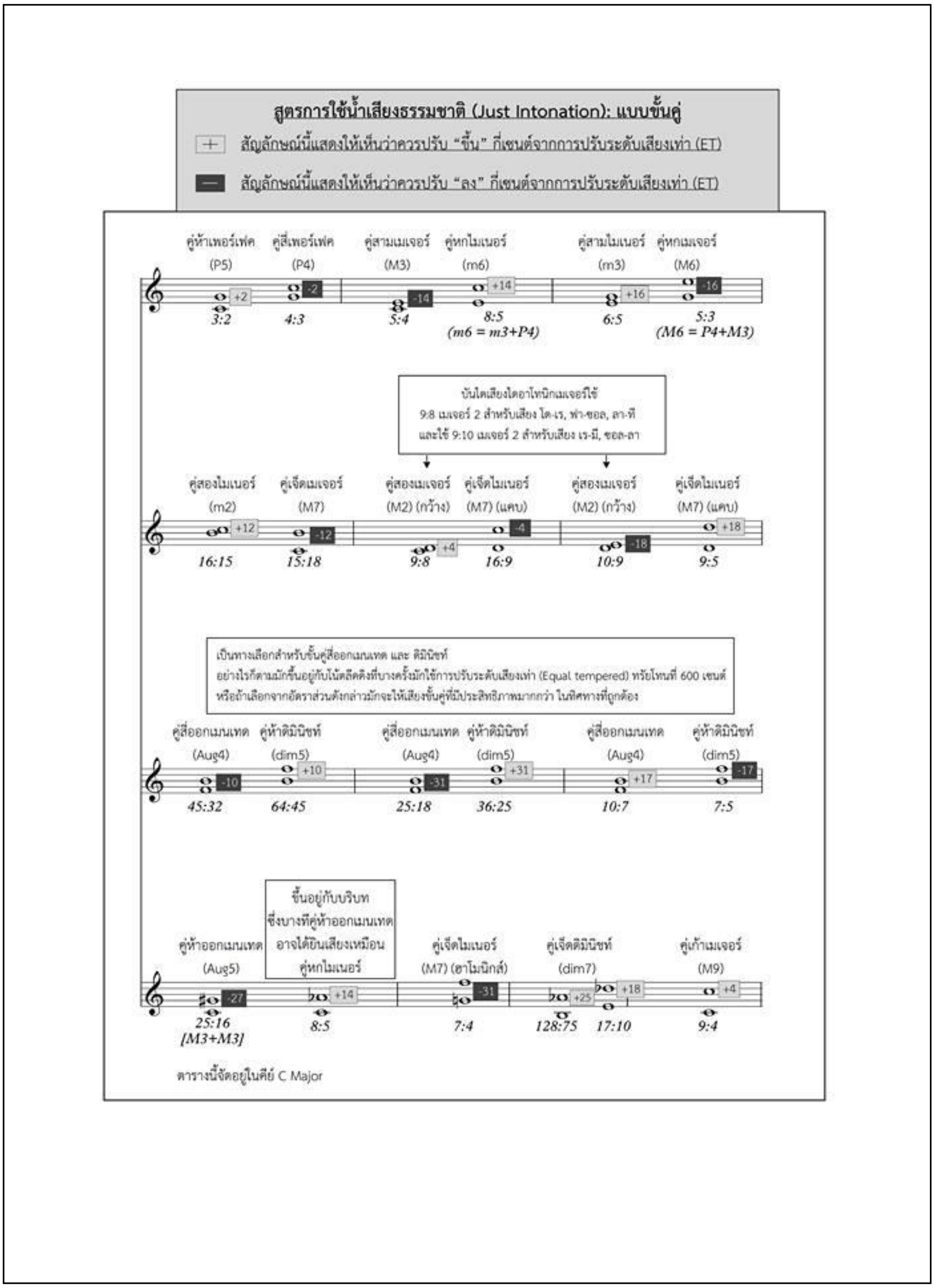
ตารางที่ 3 องค์ประกอบของการใช้น้ำเสียงธรรมชาติแบบขั้นคู่ (Jagow, 2012, 20)

คุณภาพของคอร์ด			
เสียงกลมกลืน		เสียงกระด้าง	
ขั้นคู่สมบูรณ์	ขั้นคู่ไม่สมบูรณ์	การเปลี่ยนแปลงครึ่งเสียงจากคู่สมบูรณ์	คู่สอง คู่เจ็ด คู่เก้า
ขั้นคู่หนึ่ง คู่แปด คู่ห้า คู่สี่	คู่สามเมเจอร์ คู่สามไมเนอร์ คู่หกเมเจอร์ คู่หกไมเนอร์	คู่สี่ออกเมนเทด คู่ห้าดิมินิชท์	คู่สองเมเจอร์ คู่สองไมเนอร์ คู่เจ็ดเมเจอร์ คู่เจ็ดไมเนอร์ คู่เก้าเมเจอร์ คู่เก้าไมเนอร์

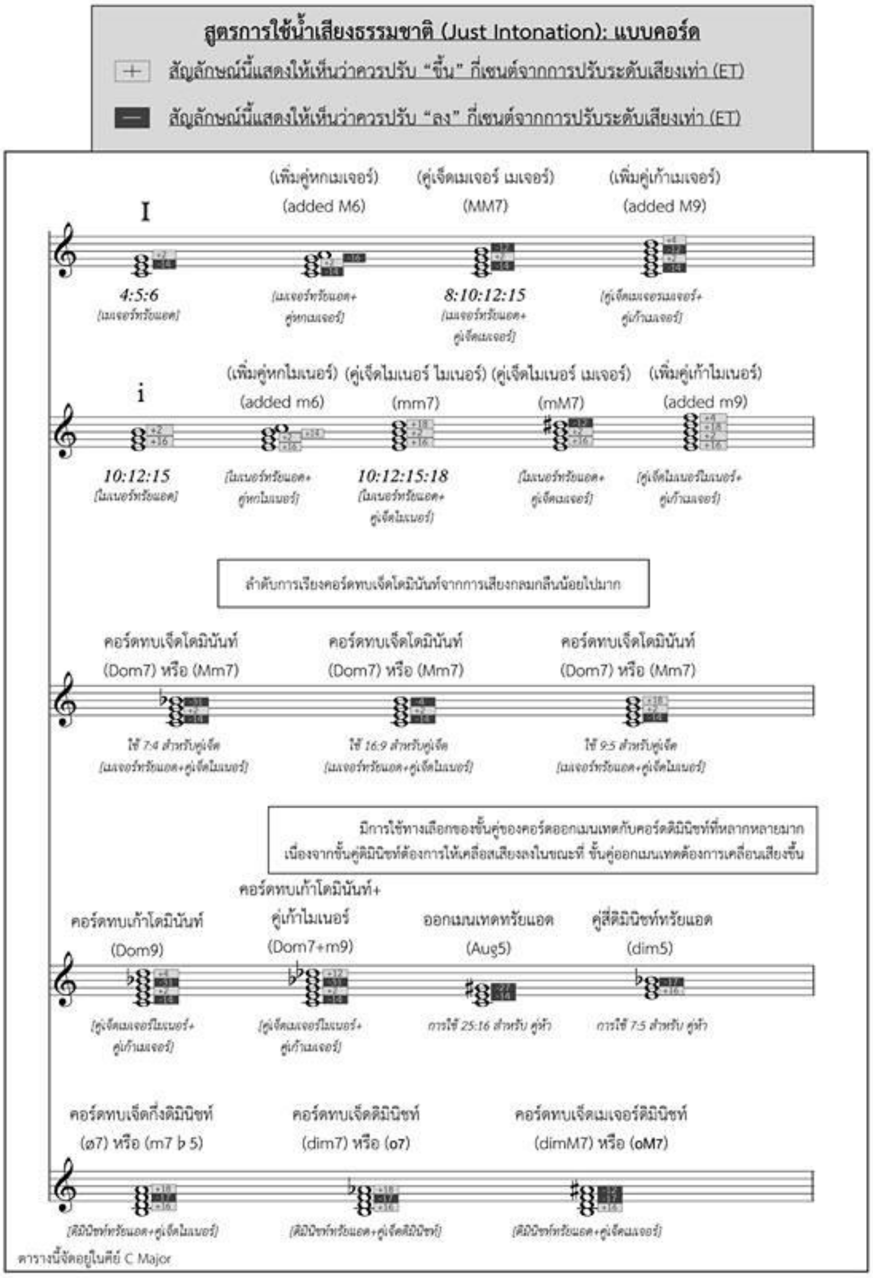
แนวทางการพัฒนาทักษะการบรรเลงเสียงให้เที่ยงตรง (Jagow, 2012, 20)

1. ฟังนักดนตรีที่มีฝีมือและฟังดนตรีที่มีความสุนทรี
2. ฝึกซ้อมด้วยเครื่องดนตรีตนเองทุกวัน เพื่อพัฒนาเทคนิคของตนเอง
3. ฝึกพัฒนาน้ำเสียงให้มีความเป็นมืออาชีพเพื่อพัฒนาเสียงที่มีคุณภาพเฉพาะตัว
4. พัฒนาการฟัง เมื่อมีการฟังที่ดีขึ้นเราจะสามารถได้ยินถึงปัญหาความเที่ยงตรงของเสียง และเข้าใจถึงสิ่งที่ต้องการจะปรับปรุง
5. เรียนรู้กับผู้เชี่ยวชาญเป็นการส่วนตัวเท่าที่เป็นไปได้ ทำความเข้าใจกับการปรับเสียง เพื่อสร้างเสียงที่ถูกต้องที่สุดสำหรับในแต่ละสถานการณ์ หรือบริบทต่าง ๆ
6. เก็บรักษาเครื่องดนตรีให้อยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ที่สุดรวมถึงอุปกรณ์ที่สำคัญ เช่น กำพวด (Mouthpiece) ลิ้นเครื่องลม (Reed) ให้มีคุณภาพที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ตัวอย่างที่ 5 สูตรการใช้น้ำเสียงธรรมชาติแบบขั้นคู่ (Jagow, 2012, 20)



ตัวอย่างที่ 6 สูตรการใช้น้ำเสียงธรรมชาติแบบคอร์ด (Jagow, 2012, 20)

3.3 การเตรียมตัวสำหรับการแสดง

3.3.1 การวางแผนสำหรับการฝึกซ้อม

ผู้วิจัยได้วางแผนสำหรับการซ้อมไว้ทั้งหมด 3 ขั้นตอนดังนี้

1. การเตรียมตัวตนเองให้พร้อมทุกด้านสำหรับการวาทยกรก่อนที่จะพบนักดนตรี

ผู้วิจัยต้องศึกษาประวัติของบทเพลง นักประพันธ์เพลง และเรียนรู้เกี่ยวกับเทคนิคที่ใช้ในบทเพลงได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยควรพิจารณาการเลือกใช้จังหวะและความดัง – เบา ของบทเพลงให้เหมาะสมและตรงกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์เขียนไว้ในโน้ตเพลงให้ได้มากที่สุดเท่าที่เป็นไปได้ จากนั้นผู้วิจัยต้องศึกษาบทเพลงจนสามารถได้ยินเสียงของบทเพลงในใจได้ และจึงค่อยประเมินและเลือกบทบาทแนวทำนองสำคัญ บทบาทแนวทำนองสอดประสาน และการจัดสมดุลให้กับบทเพลงที่เราต้องทำการวาทยกรในบทเพลงนั้น ๆ

จากนั้นผู้วิจัยจึงลงมือศึกษาและฝึกซ้อมการวาทยกร เลือกการจัดร่างกายให้สามารถสื่อสารกับดนตรีได้อย่างเหมาะสม ประเมินบทเพลงโดยใช้องค์ความรู้ของการฟังเพื่อนำมาศึกษาในแต่ละช่วงของบทเพลงที่จะนำพาไปสู่จุดที่ระเบิดอารมณ์ของดนตรีซึ่งถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่สุดของบทเพลง

2. การฝึกซ้อมร่วมกับนักดนตรี

เมื่อผู้วิจัยเตรียมตัวจากขั้นตอนแรกได้เป็นอย่างดีแล้ว ในขั้นตอนนี้วาทยกรต้องทำหน้าที่ในการแนะนำและชี้แนวทางให้แก่นักดนตรีในวง ในระหว่างการวาทยกรอยู่นั้นวาทยกรจะต้องรับรู้และไวต่อความรู้สึกในการบรรเลงของนักดนตรี เพื่อที่เราจะสามารถปรับสมดุลและแก้ไขความผิดพลาดต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ในช่วงระหว่างการฝึกซ้อมนั้นวาทยกรต้องสามารถอธิบายปัญหาที่เกิดขึ้นทั้งหมด เช่น ความผิดพลาดของจังหวะ ปัญหาความชัดเจนของเสียงดังและเบาในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี และการบรรเลงเครื่องหมายต่าง ๆ ในบทเพลงได้อย่างถูกต้องหรือไม่

ในระหว่างการฝึกซ้อมนั้น วาทยกรจะถูกล้อมรอบไปด้วยเสียงของนักดนตรีที่กำลังบรรเลงอยู่ในขณะที่ฝึกซ้อม วาทยกรจะต้องต้องตรวจสอบและเปรียบเทียบจากเสียงในหัวของตนเองที่เราเตรียมตัวมาเป็นอย่างดีจากในขั้นตอนแรกกับเสียงที่เกิดขึ้นจริงจากวงดนตรีที่กำลังบรรเลงอยู่ในระหว่างการฝึกซ้อมว่าตรงกันกับในสิ่งที่ตนเองนั้นต้องการหรือไม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. การนำออกแสดง

ในขั้นตอนสำหรับการแสดงนั้น วาทยกรและนักดนตรีจะต้องเข้าใจในเนื้อหาของดนตรี การตีความของบทเพลงและเทคนิคที่สำคัญสำหรับการบรรเลงเป็นอย่างดีแล้ว ซึ่งเป็นการเตรียมตัวตั้งแต่ในช่วง 2 ขั้นตอนแรกแล้ว สำหรับในช่วงการแสดงนั้น วาทยกรควรมีอารมณ์ร่วมของดนตรีและดื่มด่ำไปกับอารมณ์ของบทเพลง แต่ต้องไม่ละเลยสิ่งที่เตรียมตัวมา ซึ่งถือว่าเป็นช่วงเวลาที่สำคัญและยากสำหรับวาทยกร ขณะที่บทเพลงกำลังบรรเลงอยู่นั้นวาทยกรยังต้องอยู่ในการประเมินและฟังเสียงดนตรีในการก้าวเดินของท่วงทำนองต่าง ๆ นอกจากนี้สิ่งที่สำคัญสำหรับการแสดงจริงนั้นวาทยกรจะต้องเตรียมพร้อมกับเหตุการณ์ที่ไม่คาดฝันและพร้อมการปรับเปลี่ยนบางสิ่งที่เกิดขึ้นในทันทีทันใดทั้งเรื่องเล็กและเรื่องใหญ่จากปัจจัยต่าง ๆ ที่ส่งผล เช่น ความประหม่าของนักดนตรีในขณะนั้น ผลจากผู้ชมหลายพันคนที่มีผลต่อเสียง รวมถึงอาการประหม่าของตัววาทยกรเอง ซึ่งจะมีผลกระทบต่อจังหวะในบทเพลงอีกด้วย

ในช่วงเวลาดังกล่าวที่เกิดขึ้นนี้ ถ้าเป็นวาทยกรมือใหม่หรือวาทยกรที่มีประสบการณ์ยังไม่มากนัก มักจะมีแนวโน้มที่จะทำสิ่งที่ผิดเพี้ยนไปจากสิ่งที่เคยทำเพื่อให้บทเพลงสามารถลื่นไหลต่อไปได้ แต่หลังจากนั้นการแก้ไขปัญหาเหล่านั้นอาจส่งผลให้เกิดปัญหาที่ทับซ้อนและมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเราต้องควบคุมสติและรักษาดนตรีไว้เพื่อให้บทเพลงยังคงลักษณะเดิมกับในสิ่งที่เราวางแผนมาตั้งแต่ขั้นตอนแรก (Green, 2004)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.2 เครื่องมือที่สำคัญสำหรับวาทยกร

นอกจากความเข้าใจทางด้านดนตรีและวิธีการสร้างสรรค์ท่าทางในการวาทยกรที่ดีแล้วนั้นวาทยกรควรมีความรู้ที่เปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือที่สำคัญสำหรับการวาทยกร เพื่อใช้ในการเตรียมความพร้อมทางด้านต่าง ๆ ที่สำคัญเช่น องค์ความรู้ที่สำคัญที่ใช้เป็นเครื่องมือในการปรับบทเพลงและการแก้ปัญหาทั่วไปให้กับนักดนตรีในวง รวมถึงอุปกรณ์ที่จะช่วยในการทำงานรวดเร็วและมีประสิทธิภาพมากขึ้น โดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 หัวข้อที่สำคัญดังนี้

1. แนวทางการทดเสียง (Transposition) สำหรับวาทยกร (Stotter, 2006, 63-64)

การทดเสียง หมายถึง การปรับกุญแจเสียงของบทเพลงจากกุญแจเสียงหนึ่งไปเป็นอีกกุญแจเสียงหนึ่ง เพื่อให้อยู่ในช่วงเสียงที่เหมาะสมและสะดวกในการบรรเลงหรือการขับร้อง ซึ่งการศึกษาในโน้ตเพลงต่าง ๆ เพื่อสำหรับการแสดงนั้น ๆ เราจะพบว่าในวงดนตรีจะมีกลุ่มเครื่องดนตรีที่ถูกแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม โดยคัดแยกจากในเรื่องของการเกิดเสียง ซึ่งกลุ่มหนึ่งไม่จำเป็นต้องใช้การทดเสียง (Non-transposition) และอีกกลุ่มหนึ่งจำเป็นต้องใช้การทดเสียง ซึ่งการทดเสียงนั้นเป็นหนึ่งในทักษะและเครื่องมือที่จำเป็นสำหรับวาทยกรเป็นอย่างยิ่ง กล่าวคือ วาทยกรต้องมีความสามารถในการอ่านโน้ตของเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มที่ต้องทดเสียง (Transposed part) ได้เป็นอย่างดี เพื่อปรับเปลี่ยนจากโน้ตในแบบทดเสียงให้กลายเป็นโน้ตระดับเสียงแท้ (Concert pitch) ได้อย่างแม่นยำ ซึ่งคำว่าระดับเสียงแท้นั้น หมายถึง ระดับเสียงจริงที่ได้จากการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ต้องทดเสียง ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ไม่ตรงกับโน้ตที่เขียน เช่น Trumpet in Bb เมื่อบรรเลงโน้ต C จะได้รับระดับเสียงแท้ต่ำลง 1 เสียงเต็มคือ Bb ซึ่งเป็นระดับเสียงแท้ที่ผู้ฟังจะได้ยิน

ความสามารถในการทดเสียงเป็นประโยชน์สำหรับการรู้เสียงที่แท้จริง เพื่อนำไปวิเคราะห์ทางคอร์ด หรือเพื่อค้นหาเสียงที่ถูกต้องเมื่อเกิดความสงสัยว่าเสียงที่กำลังบรรเลงอยู่นั้นถูกต้องตามที่ผู้ประพันธ์เพลงเขียนเอาไว้หรือไม่ โดยสามารถแบ่งประเภทของกลุ่มเครื่องดนตรีที่ต้องใช้การทดเสียงและไม่ต้องใช้การทดเสียงได้ดังนี้

1.1 กลุ่มเครื่องดนตรีที่ไม่ใช้การทดเสียง (The non-transposing instruments)

Flute	Oboe
Bassoon	Trumpet in C
Trombone	Euphonium
Tuba	

1.2 กลุ่มเครื่องดนตรีที่ใช้การทดเสียง (Transposition)

1. กลุ่มเครื่องดนตรีที่ต้องเขียนให้สูงขึ้นเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ หรือเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ที่ต้องเพิ่มจำนวน Octave จากระดับเสียงแท้มีดังนี้

Bb Clarinet	Bb Soprano Saxophone
Bb Bass Clarinet (+1 Octave)	Bb Tenor Saxophone (+1 Octave)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Bb Contrabass Clarinet	Bb Bass Saxophone (+2 Octave)
Bb Baritone Horn (+1 Octave)	Bb Trumpet

2. กลุ่มเครื่องดนตรีที่ต้องเขียนให้สูงขึ้นเป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ หรือเป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ที่ต้องเพิ่มจำนวน Octave จากระดับเสียงแท้มีดังนี้

Eb Alto Clarinet	Eb Alto Saxophone
Eb Contra Alto Clarinet (+1 Octave)	Eb Baritone Saxophone (+1 Octave)

นอกจากนี้ในกลุ่มของ Clarinet ที่ต้องใช้การทดเสียงเพิ่มเติมเพื่อให้ตรงกับระดับเสียงแท้นอกเหนือจากกลุ่มในข้างต้นมีดังนี้

A Clarinet ต้องเขียนให้สูงขึ้นเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ จากระดับเสียงแท้

Eb Clarinet ต้องเขียนให้ต่ำลงเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ จากระดับเสียงแท้

3. กลุ่มเครื่องดนตรีที่ต้องเขียนให้สูงขึ้นเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค จากระดับเสียงแท้มีดังนี้

English horn	Basset Horn
French horn in F	

4. กลุ่มเครื่องดนตรีที่ต้องเขียนให้สูงขึ้นเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค จากระดับเสียงแท้มีดังนี้

Contra Bassoon	String Bass

5. กลุ่มเครื่องดนตรีที่ต้องเขียนให้ต่ำลงเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค จากระดับเสียงแท้มีดังนี้

Piccolo	Xylophone
Chimes	Celeste

นอกจากนี้มีเพียง Alto Flute เท่านั้น ที่อยู่ในระดับเสียง G ต้องเขียนให้สูงขึ้นเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค จากระดับเสียงแท้ ซึ่งบทบาทของเครื่องดนตรีชิ้นนี้มักไม่พบเห็นบ่อยในวงดุริยางค์เครื่องลมหรือวงออร์เคสตรา แต่ถ้านักประพันธ์เพลงนำ Alto Flute เข้ามาในบทเพลงแล้วนั้น ส่วนใหญ่เครื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ดนตรีชิ้นนี้จะอยู่ในบทบาทของการบรรเลงเดี่ยวในบทเพลงและมีความสำคัญในส่วนใดส่วนหนึ่งของบทเพลงเป็นอย่างยิ่ง

2. ความเข้าใจในการอ่านกุญแจเสียง

ความสามารถในการอ่านกุญแจเสียงทั้งหมดทุกชนิดนั้นเป็นทักษะหนึ่งที่วาทยกรทุกคนนั้นต้องสามารถทำได้เป็นอย่างดี และวาทยกรยังต้องรู้และเข้าใจในตำแหน่งของ Middle C ของในแต่ละกุญแจเสียง เพื่อสามารถเข้าใจถึงตำแหน่งของช่วงระดับเสียงต่าง ๆ ของแต่ละเครื่องดนตรีที่เขียนอยู่ในบทเพลง เพื่อนำไปใช้เป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการวิเคราะห์บทเพลงที่กำลังศึกษาอยู่ Middle C หมายถึง โน้ต C ที่อยู่ช่วงตรงกลางของเปียโน มีความถี่ 256 รอบต่อวินาที เป็นโน้ตที่อยู่กึ่งกลางระหว่างกุญแจซอลและกุญแจฟา มีระดับเสียงอยู่ในช่วงเสียงที่ทุกคนร้องได้ทั้งชายและหญิง

3. อุปกรณ์ที่ควรใช้สำหรับวาทยกร

3.1 เครื่องจับจังหวะ (Metronome)

เครื่องจับจังหวะเป็นเครื่องมือที่มีกลไกในการให้เสียงบอกจังหวะที่เที่ยงตรง สามารถปรับความเร็วได้ตามต้องการ ซึ่งเป็นอุปกรณ์ชิ้นนี้เป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับวาทยกรและนักดนตรีเป็นอย่างยิ่งในกระบวนการฝึกซ้อม ในทางด้านการฝึกซ้อมของการวาทยกรนั้น วาทยกรสามารถใช้เครื่องจับจังหวะในการฝึกการควบคุมจังหวะในการสร้างรูปแบบแผนจังหวะชนิดต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความมั่นคงและแม่นยำในรูปแบบความเร็วของจังหวะต่าง ๆ ที่แตกต่างกัน รวมถึงแบบฝึกหัดการวาทยกรเกือบทุกประเภทจะต้องใช้เครื่องจับจังหวะในการประกอบร่วมกับการฝึกซ้อมของตนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้ วาทยกรควรใช้เครื่องจับจังหวะในระหว่างช่วงกระบวนการศึกษาโน้ตเพลง เพื่อให้เข้าใจถึงชีพจรจังหวะความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่าง ๆ ในบทเพลง และเพื่อตรวจสอบความเร็วของบทเพลงในแต่ละกระบวนหรือในละส่วนของบทเพลงที่มีคำสั่งเกี่ยวกับความเร็วของบทเพลงหรือตัวเลขที่กำกับจังหวะความเร็วของบทเพลงเอาไว้แล้วจากผู้ประพันธ์ในบทเพลงนั้น ๆ รวมถึงการใช้เพื่อหาความแตกต่างของความเร็วอันเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงจังหวะอย่างรวดเร็วฉับพลัน เพื่อให้วาทยกรสามารถสัมผัสถึงความเร็วที่แตกต่างเหล่านั้นได้อย่างเข้าใจและชัดเจน

3.2 เครื่องเทียบเสียงดนตรี

เครื่องเทียบเสียงดนตรีจะมีบทบาทสำคัญในระหว่างการฝึกซ้อมรวมวงร่วมกับนักดนตรี ทั้งเป็นหลักในการเทียบเสียงให้ตรงกับในวงดนตรี และยังสามารถใช้เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงของเสียงในบางประโยคหรือบางตัวโน้ตที่วาทยกรต้องการตรวจสอบ

3.3 พจนานุกรมคำศัพท์ดนตรีและพจนานุกรมคำศัพท์ภาษาต่างประเทศแบบมาตรฐาน

พจนานุกรมคำศัพท์ดนตรีและพจนานุกรมคำศัพท์ภาษาต่างประเทศเป็นสิ่งที่วาทยกรและนักดนตรีที่ดีทุกคนนั้นควรมีเก็บไว้เป็นของตนเอง ในบทเพลงต่าง ๆ นั้น นักประพันธ์เพลงจะเขียนคำศัพท์ต่าง ๆ เพื่อบ่งบอกถึงความต้องการของตนเอง ทั้งในเรื่องของจังหวะ คำแนะนำอารมณ์และความรู้สึกที่สื่อลงไปในบทเพลง หรือบางครั้งอาจเขียนบรรยายสั้น ๆ เพื่อเจาะจงลงไปในส่วนที่ต้องการเพิ่มความละเอียดของห้วงอารมณ์ความรู้สึกของนักประพันธ์ให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ดังนั้นวาทยกรจะต้องทำความเข้าใจและตระหนักถึงสิ่งที่ผู้ประพันธ์เขียนกำกับเจาะจงลงในโน้ตเพลงอย่างระมัดระวังและลึกซึ้ง บางครั้งพจนานุกรมคำศัพท์ดนตรีอาจไม่เพียงต่อความต้องการหากผู้ประพันธ์เพลงใช้ภาษาท้องถิ่นของตนเองมากกว่าคำศัพท์ทางดนตรีแบบมาตรฐานในบทเพลงของเขา ดังนั้นพจนานุกรมคำศัพท์ภาษาต่างประเทศแบบมาตรฐานจึงเป็นอีกหนึ่งตัวช่วยที่จำเป็นอย่างยิ่งสำหรับในการสร้างความเข้าใจในกรณีเหล่านี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4 รายการชื่อเครื่องดนตรีในภาษาต่างประเทศที่ใช้ในโน้ตเพลง (Stotter, 2006, 63-64)

English	Italian	German	French
Piccolo	flauto piccolo	kleine Flöte	petite flûte
Flute	flauto	(grosse)Flöte	flûte
Oboe	oboe	Oboe (Hoboe)	hautbois
English hor	Corno Inglese	English Horn	cor anglais
Bassoon	fagotto	Fagott	basson
Contrabassoon	contrafagotto	Kontrafagott	contre-basson

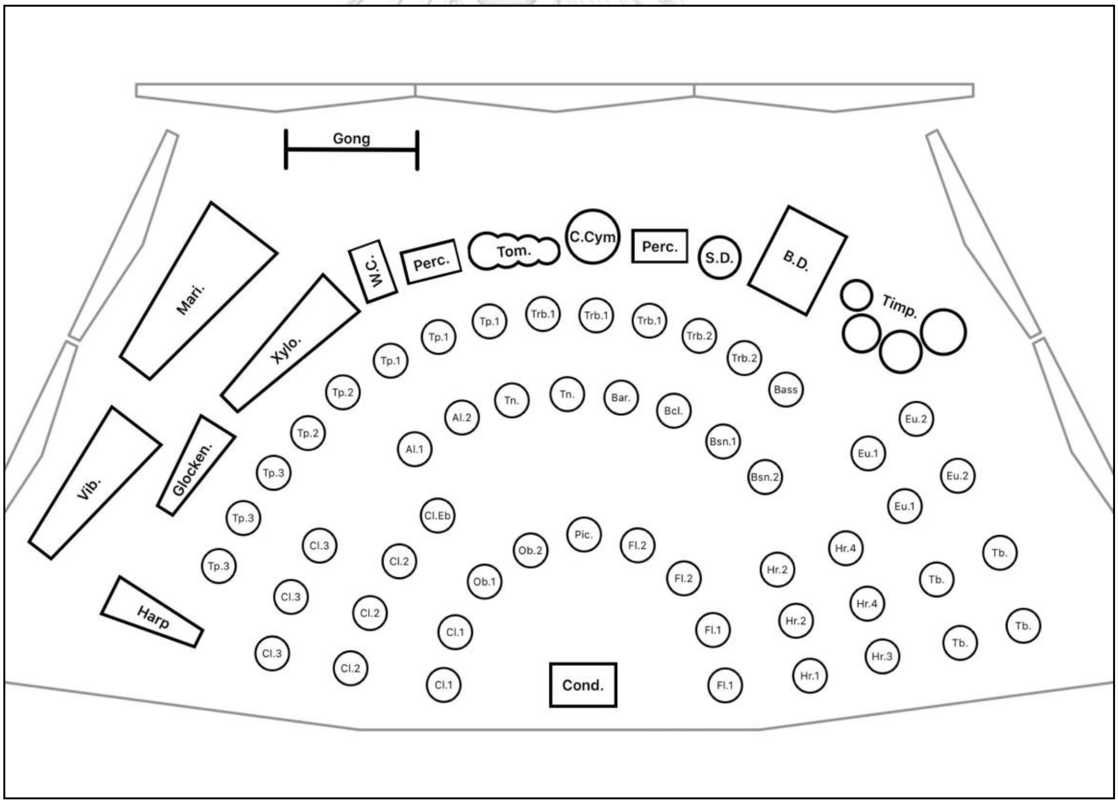
English	Italian	German	French
Clarinet	clarinetto	Klarinette	clarinette
Bass clarinet	clarinetto basso	Bassklarinette	clarinette basse
Saxophone	sassofone	Saxophon	saxophone
Horn	orno	Horn	Cor
Trumpet	tromba	Trompete	trompette
Cornet	cornetto	Kornett	cornet à pistons
Flügelhorn	flicorno	Bugle	bugle
Trombone	trombone	Posaune	trombone
Euphonium	baritone sax horn	Baryton	basse à pistons
Tuba	tuba di basso	basstuba	tuba basse
Timpani	timpani	Pauken	timbales
Snare drum	tamburo	kleine Trommel	casse claire, tambour
Feld drum	tamburo	Rühr trammel	tambour
Bass drum	(gran) cassa	grosse Trommel	grosse caisse
Cymbals	piatti	Becken	cymbals
Triangle	triangolo	Triangel	triangle
Tambourine	tamburino	Schnellentrommel	tambour (de Basque)
Glockenspiel	campanelli	Glockenspiel	jeu de timbres, carillon
Bells/chimes	campane	Gloken	cloches
Xylophone	silofone	sylophon	sylophone

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

English	Italian	German	French
Marimba Vibraphone	marimba vibrafono	Marimba Vibraphon	marimba vibraphone
Harp Violin Viola Violoncello Double bass	arpa violin viola violoncello contrabasso	Harfe Violine Bratsche Violoncell Kontrabass	harpe violon alto violoncelle contrebasse

3.4 รูปแบบการจัดวงสำหรับการแสดงในแต่ละครั้ง

3.4.1 การแสดงครั้งที่ 1 ในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม



ตัวอย่างที่ 7 รูปแบบการจัดวงในการแสดงครั้งที่ 1

ชื่อย่อเครื่องดนตรีที่ใช้ในภาพรูปแบบการจัดวงการแสดงครั้งที่ 1

Cond. = Conductor

Pic. = Piccolo

Fl.1 = 1st Flute

Fl.2 = 2nd Flute

Ob.1 = 1st Oboe

Ob.2 = 2nd Oboe

Cl.Eb = Eb Clarinet

Cl.1 = 1st Bb Clarinet

Cl.2 = 2nd Bb Clarinet

Cl.3 = 3rd Bb Clarinet

Bcl. = Bass Clarinet

Al.1 = 1st Alto Saxophone

Al.2 = 2nd Alto Saxophone

Tn. = Tenor Saxophone

Bar. = Baritone Saxophone

Bsn.1 = 1st Bassoon

Bsn.2 = 2nd Bassoon

Hr.1 = 1st Horn

Hr.2 = 2nd Horn

Hr.3 = 3rd Horn

Hr.4 = 4th Horn

Tp.1 = 1st Trumpet

Tp.2 = 2nd Trumpet

Tp.3 = 3rd Trumpet

Trb.1 = 1st Trombone

Trb.2 = 2nd Trombone

Bass = Bass Trombone

Eu.1 = 1st Euphonium

Eu.2 = 2nd Euphonium

Tb. = Tuba

Timp. = Timpani

B.D. = Bass Drum

S.D. = Snare Drum

Perc. = Percussion

C.Cym = Concert Cymbals

Tom. = Concert Toms

Glocken. = Glockenspiel

W.C. = Wind Chimes

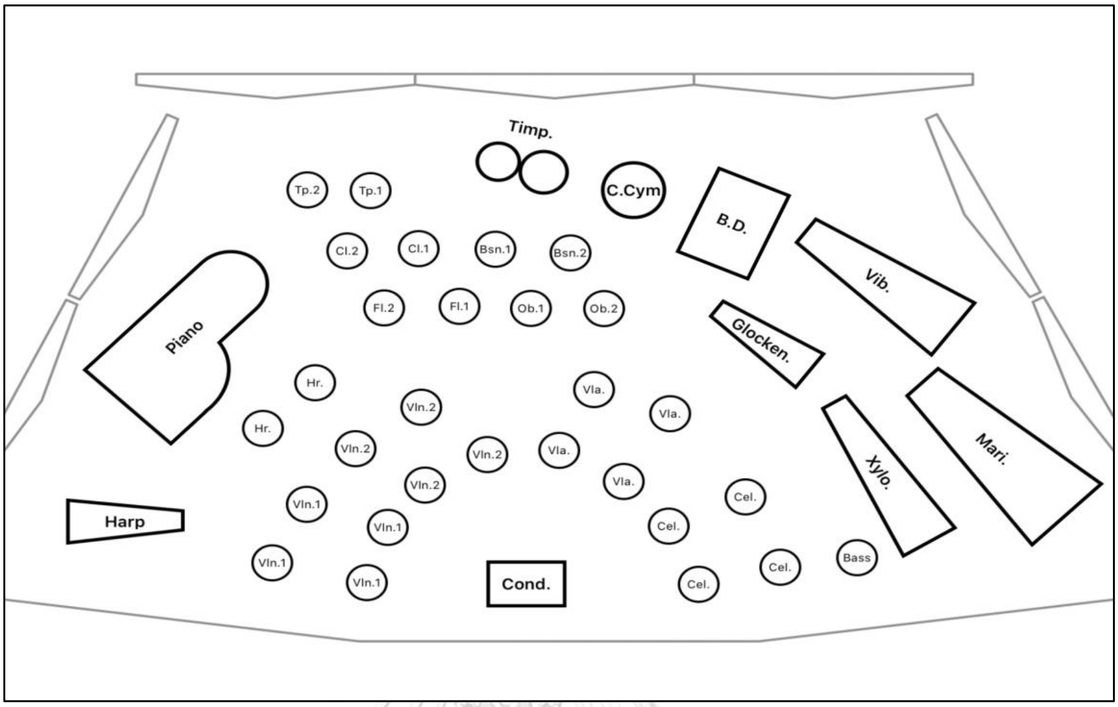
Vib. = Vibraphone

Mari. = Marimba

Xylo. = Xylophone

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4.2 การแสดงครั้งที่ 2 ในรูปแบบวงซิมโฟนีออร์เคสตรา



ตัวอย่างที่ 8 รูปแบบการจัดวงในการแสดงครั้งที่ 2

ชื่อย่อเครื่องดนตรีที่ใช้ในภาพรูปแบบการจัดวงการแสดงครั้งที่ 2

Cond. = Conductor

Vin.1 = 1st Violin

Vin.2 = 2nd Violin

Vla. = Viola

Cel. = Cello

Bass = Double Bass

Pic. = Piccolo

Fl.1 = 1st Flute

Fl.2 = 2nd Flute

Ob.1 = 1st Oboe

Ob.2 = 2nd Oboe

Cl.1 = 1st Bb Clarinet

Cl.2 = 2nd Bb Clarinet

Bsn.1 = 1st Bassoon

Bsn.2 = 2nd Bassoon

Hr.1 = 1st Horn

Hr.2 = 2nd Horn

Tp.1 = 1st Trumpet

Tp.2 = 2nd Trumpet

Timp. = Timpani

B.D. = Bass Drum

C.Cym = Concert Cymbals

Vib. = Vibraphone

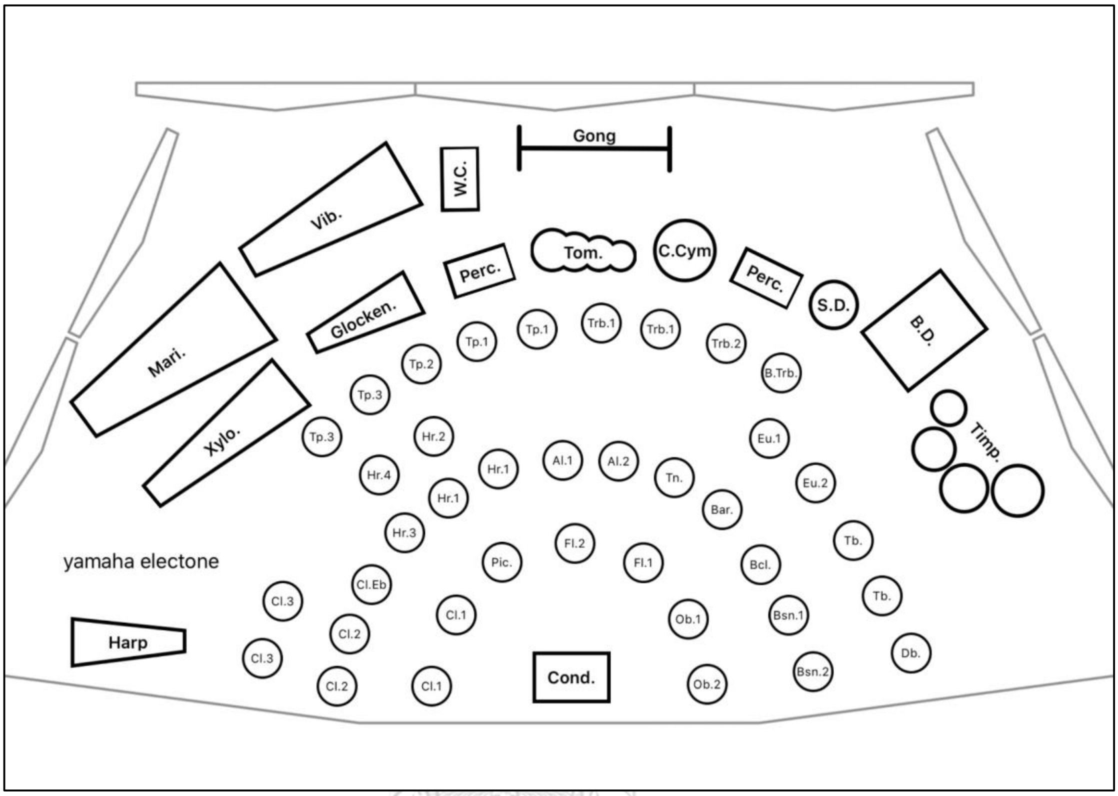
Mari. = Marimba

Xylo. = Xylophone

Glocken. = Glockenspiel

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4.3 การแสดงครั้งที่ 3 ในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม



ตัวอย่างที่ 9 รูปแบบการจัดวงในการแสดงครั้งที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชื่อย่อเครื่องดนตรีที่ใช้ในภาพรูปแบบการจัดวงการแสดงครั้งที่ 3

Cond. = Conductor

Pic. = Piccolo

Fl.1 = 1^{st} Flute

Fl.2 = 2^{nd} Flute

Ob.1 = 1^{st} Oboe

Ob.2 = 2^{nd} Oboe

Cl.Eb = Eb Clarinet

Cl.1 = 1^{st} Bb Clarinet

Cl.2 = 2^{nd} Bb Clarinet

Cl.3 = 3^{rd} Bb Clarinet

Bcl. = Bass Clarinet

Al.1 = 1^{st} Alto Saxophone

Al.2 = 2^{nd} Alto Saxophone

Tn. = Tenor Saxophone

Bar. = Baritone Saxophone

Bsn.1 = 1^{st} Bassoon

Bsn.2 = 2^{nd} Bassoon

Hr.1 = 1^{st} Horn

Hr.2 = 2^{nd} Horn

Hr.3 = 3^{rd} Horn

Hr.4 = 4^{th} Horn

Tp.1 = 1^{st} Trumpet

Tp.2 = 2^{nd} Trumpet

Tp.3 = 3^{rd} Trumpet

Trb.1 = 1^{st} Trombone

Trb.2 = 2^{nd} Trombone

B.Trb. = Bass Trombone

Eu.1 = 1^{st} Euphonium

Eu.2 = 2^{nd} Euphonium

Tb. = Tuba

Db. = Double Bass

Timp. = Timpani

B.D. = Bass Drum

S.D. = Snare Drum

Perc. = Percussion

C.Cym = Concert Cymbals

Tom. = Concert Toms

Glocken. = Glockenspiel

W.C. = Wind Chimes

Mari. = Marimba

Xylo. = Xylophone

Vib. = Vibraphone

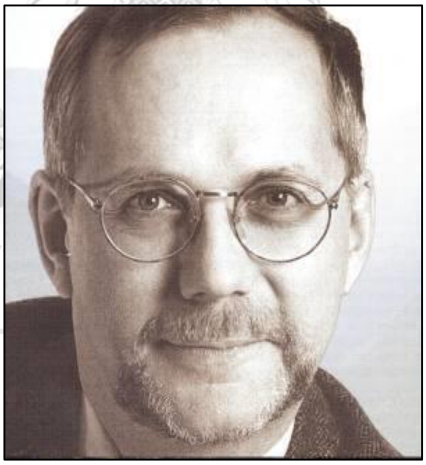
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
การตีความบทเพลง ลีลา และความคิดสร้างสรรค์
(Interpretation, Musical Style and Creative Performance)

ผู้วิจัยได้นำเสนอการตีความบทเพลงสำหรับการแสดงในแบบลักษณะเฉพาะของตนเองอย่างสร้างสรรค์ โดยได้อธิบายถึงแนวทางการวาทยกรในบทเพลง โครงสร้างของบทเพลง และลักษณะที่สำคัญของบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดง เพื่อให้เข้าใจถึงลีลาและความรู้สึกของบทเพลงและสามารถเข้าถึงภาพรวมของดนตรีในบทเพลง ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงที่มีความสำคัญและน่าสนใจจากบทประพันธ์ของผู้ประพันธ์ชาวต่างชาติและผู้ประพันธ์ชาวไทยที่ผู้วิจัยใช้สำหรับการแสดงการวาทยกรในแต่ละรอบได้ดังนี้

4.1 Jubilee Overture ประพันธ์โดย Philip Sparke

4.1.1 ประวัติผู้ประพันธ์



ตัวอย่างที่ 10 Philip Sparke
ที่มา: http://www.philipsparke.com/

Philip Sparke (1951–) เกิดที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ได้ศึกษาทางด้านการประพันธ์เพลง การบรรเลงทรัมเป็ตและการบรรเลงเปียโนที่วิทยาลัยทางด้านดนตรีที่ชื่อว่า Royal College of Music เขาจบการศึกษาและได้รับเกียรตินิยมจากวิทยาลัยแห่งนี้ ในระหว่างศึกษาเขาได้เข้าร่วม

บรรเลงกับวงดุริยางค์เครื่องลม และก่อตั้งกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองกับเพื่อนของเขาในมหาวิทยาลัย และได้ประพันธ์ผลงานสำหรับวงดนตรีทั้ง 2 แบบนี้เอาไว้มากมาย

ผลงานที่ได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกของเขามีชื่อว่าบทเพลง Concert Prelude สำหรับกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองและบทเพลง Gaudium สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ผลงานการประพันธ์ของเขาที่น่าจะเป็นผลงานแจ้งเกิดให้กับเขาคือบทเพลง The Land of the Long White Cloud ใช้สำหรับการประกวดกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองในงานฉลองครบรอบ 100 ปี ณ ประเทศนิวซีแลนด์ นอกจากนี้เขาได้ประพันธ์เพลงสำหรับการแข่งขันในประเทศสวิสเซอร์แลนด์ ประเทศเนเธอร์แลนด์ ประเทศออสเตรเลียและในสหราชอาณาจักร หลังจากนั้นสมาคมวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศญี่ปุ่นได้ว่าจ้างให้เขาประพันธ์บทเพลง Celebration และบันทึกเสียงโดยวงดุริยางค์เครื่องลม Tokyo Kosei Wind Orchestra ซึ่งผลงานนี้ได้ทำให้เขาเป็นที่รู้จักในวงการดุริยางค์เครื่องลมในประเทศญี่ปุ่นและในประเทศอื่น ๆ เป็นอย่างดีและส่งผลให้เขาได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์บทเพลงประเภทวงดุริยางค์เครื่องลมอีกมากมาย ทั้งในประเทศสหรัฐอเมริกาซึ่งในปี ค.ศ. 1996 วงดุริยางค์เครื่องลม US Air Force Band ได้ว่าจ้างให้เขาประพันธ์บทเพลงและได้รับการบันทึกเสียงในบทเพลง Dance Movement เป็นต้น ในเดือนพฤษภาคมปี ค.ศ. 2000 เขาได้ก้าวไปสู่การเป็นนักประพันธ์เพลงอย่างเต็มตัวโดยการก่อตั้งบริษัทสำนักพิมพ์บทเพลงของตัวเองขึ้นมาที่มีชื่อว่า Anglo Music Press บริษัทได้อุทิศให้กับการตีพิมพ์เผยแพร่ผลงานประเภท กลุ่มวงเครื่องลมทองเหลือง วงดุริยางค์เครื่องลม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ต่อมาในปี ค.ศ. 2005 เขาได้รับรางวัลชนะเลิศการประพันธ์เพลงในบทเพลง Music of the Spheres ในรายการ The National Band Association/William D. Revelli Memorial Band Composition และเขาได้รับรางวัลชนะเลิศอีกครั้งในรายการนี้ในปี ค.ศ. 2016 ในบทเพลง A Colour Symphony และในปี ค.ศ. 2018 เขายังได้รับรางวัล The International Award ในงานดนตรี Midwest Clinic ในชิคาโก รัฐอิลลินอยส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา ผลงานทางด้านการวาทยกรและการเป็นกรรมการการตัดสินในงานประกวดดนตรีประเภทวงดุริยางค์เครื่องลมต่าง ๆ ของเขามีมากมายทั่วโลก เช่น ประเทศในแถบสแกนดิเนเวีย นิวซีแลนด์ ญี่ปุ่น เกาหลีใต้ ไต้หวัน ฮ่องกง แคนาดาและประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นต้น (Sparke, 2018)

4.1.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์

บทเพลงนี้ถูกว่าจ้างให้ประพันธ์ขึ้นเนื่องในโอกาสครบรอบ 15 ปี ของกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลือง “GUS” ในประเทศอังกฤษ โดยถูกนำออกแสดงครั้งแรกในการแสดง “Golden Jubilee Concert” ในปี ค.ศ. 1983 บรรเลงโดยกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลือง GUS อำนวยเพลงโดย Dr.Keith Wilkinson หลังจากนั้นบทเพลงนี้ได้ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่อีกครั้งให้กับวงดุริยางค์เครื่องลม ในปี พ.ศ. 1984 บทเพลงนี้จัดว่าเป็นผลงานชิ้นเอกและเป็นต้นแบบของวงเครื่องลมทองเหลืองในลีลาดนตรีร่วมสมัยของอังกฤษ แนวเครื่องลมทองเหลืองมีพลังและความคมชัด อยู่ในจังหวะที่มั่นคงและน่าตื่นตาตื่นใจ

แนวเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบทเพลง Jubilee Overture

Piccolo	Bb Trumpet 1-2
Flute 1-2	Bb Cornet 1-2-3
Oboe 1-2	F Horn 1-2-3-4
Bassoon 1-2	Trombone 1-2
Eb Clarinet	Bass Trombone
Bb Clarinet 1-2-3	Euphonium in Treble clef
Eb Alto Clarinet	Euphonium in Bass clef
Bb Bass Clarinet	Basses
Eb Alto Saxophone 1-2	Percussion
Bb Tenor Saxophone	Timpani
Eb Baritone Saxophone	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์

กลุ่มวงเครื่องลมทองเหลือง GUS เป็นหนึ่งในกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองที่มีชื่อเสียงระดับโลก มีต้นกำเนิดมาจากเมือง Kettering ในประเทศอังกฤษ เดิมกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลือง GUS นี้มีชื่อเดิมว่า Munn and Felton Works Band ก่อตั้งโดย Fred Felton ในปี ค.ศ. 1933 แต่ในภายหลังต่อมาในปี ค.ศ. 1962 เมื่อกลุ่ม GUS ได้ซื้อกิจการ The Munn and Felton จึงต้องเปลี่ยนชื่อเป็น

The GUS (Footwear) จึงทำให้คำว่า GUS ได้ถือกำเนิดขึ้นอันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงของผู้สนับสนุนหลักของวงนี้

Dr. Keith Wilkinson ผู้ทำการวาทยกรบทเพลง Jubilee Overture เป็นคนแรก ในงาน "Golden Jubilee Concert" เขามีชื่อเสียงอย่างรวดเร็วนับตั้งแต่เข้าร่วมการแข่งขันวงดนตรี ในช่วงปี ค.ศ.1976 เขามีประสบการณ์ในการทำงานด้านดนตรี เช่น การขับร้องประสานเสียงและการบรรเลงดนตรีในวงออร์เคสตรา รวมไปถึงการเป็นหัวหน้ากลุ่มวง The National Youth Brass Band of Great Britain ในตำแหน่ง Euphonium

4.1.4 เทคนิคการบรรเลง

บทเพลงนี้ประกอบด้วยอัตราจังหวะซับซ้อนในอัตราจังหวะ 5/8 และมีการเปลี่ยนอัตราส่วนจังหวะอย่างต่อเนื่องในหลาย ๆ ช่วงของบทเพลง ดังนั้นผู้ที่ต้องการบรรเลงเพลงนี้จะต้องมีความเข้าใจในอัตราส่วนจังหวะต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี และต้องฝึกซ้อมบทเพลงจนรู้สึกว่าการเปลี่ยนอัตราส่วนในบทเพลงอย่างต่อเนื่องนั้นไม่เป็นอุปสรรคและสามารถบรรเลงประโยคดนตรีเหล่านั้นได้อย่างราบรื่น

นอกจากนี้บทเพลงมีจุดเด่นอยู่ที่การบรรเลงในทำนองลักษณะแบบการประโคมแตร ซึ่งเทคนิคนี้สามารถพบเห็นอย่างได้ชัดสำหรับดนตรีในรูปแบบนี้กล่าวคือ การใช้เทคนิคการใช้ Double Tonguing และ Triple Tonguing เพราะ 2 เทคนิคนี้มีความสำคัญและแสดงถึงความแข็งแรงสง่างามของการประโคมแตร และอีกเทคนิคหนึ่งที่สำคัญสำหรับนักดนตรีทุกในวงคือการบรรเลงแนวทำนองที่สวยงามอย่างต่อเนื่อง (Legato) เพราะหลังในช่วงกลางของบทเพลงได้เกิดแนวทำนองในลักษณะนี้ทั้งในแนวทำนองหลักและแนวทำนองสอดประสานซึ่งมีความอบอุ่น ไพเราะและสวยงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.5 ลีลาของบทเพลง

บทเพลงนี้มีลีลาในแบบกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองในลีลาประเทศอังกฤษ ซึ่งโดยทั่วไปลักษณะของบทเพลงสำหรับกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองในลีลาประเทศอังกฤษนี้จะใช้ในลักษณะการย้ำของบทเพลงเพื่อให้ความรู้สึกที่หนักแน่นและคมชัด เช่น บทเพลงเดินแถวในกองทัพทหาร ซึ่งแท้จริงแล้วเครื่องลมทองเหลืองถูกทำไปใช้ในบทเพลงประเภทเพลงมาร์ช (March) เป็นหลักอยู่แล้ว แต่ในลักษณะรูปแบบการบรรเลงของกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองในลีลาประเทศอังกฤษนั้น จะมีลีลา

ที่ตื่นเต้นและมีสีสันของบทเพลงที่ฉูดฉาดมากกว่าบทเพลงประเภทเพลงมาร์ช มีการใช้สีสันของเครื่องลมทองเหลืองที่ชัดเจน ใช้ทักษะการบรรเลงที่สูงกว่าเพราะโน้ตเพลงค่อนข้างมีความยากกว่าเพลงมาร์ชที่ใช้สำหรับเดินแถว

ปัจจุบันกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองในลีลาประเทศอังกฤษจะใช้จำนวนสมาชิกประมาณ 27 – 30 คน โดยขึ้นอยู่กับบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ต้องการใช้ โดยทักษะของผู้บรรเลงกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองในลีลาประเทศอังกฤษนั้นควรมีความสามารถในระดับที่เป็นนักแสดงเดี่ยว (Soloist) ได้ บทบาทของผู้บรรเลงกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองในลีลาประเทศอังกฤษจะได้รับหน้าที่ที่แตกต่างจากการบรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม เพราะวงดุริยางค์เครื่องลมจะมอบสีสันการเคลื่อนที่ด้วยความเร็วไว้ในแนวของกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นส่วนใหญ่ แต่สำหรับกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองในลีลาประเทศอังกฤษนั้นจะมอบบทบาทการเคลื่อนที่ด้วยความเร็วไว้ที่ Cornet และ Euphonium เป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นเราอาจจะกล่าวได้ว่าการบรรเลงในลักษณะของกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองในลีลาประเทศอังกฤษนั้นแทบจะต้องใช้ทักษะทั้งหมดเท่าที่เครื่องดนตรีประเภทนี้ทำได้กันเลยทีเดียว

แท้จริงแล้วบทเพลงนี้ในแรกเริ่มนั้น ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทเพลงนี้สำหรับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองมาก่อน แต่เมื่อได้ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่อีกครั้งให้กับวงดุริยางค์เครื่องลมจึงทำให้บทเพลงมีสีสันที่เพิ่มมากขึ้นจากกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องกระทบ และบทบาทการเคลื่อนที่ด้วยความเร็วในบางส่วนนั้นได้ถูกกระจายไปให้ในแนวกลุ่มเครื่องลมไม้แทนที่จะอยู่ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองตามในแบบต้นฉบับของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี

ตารางที่ 5 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลง Jubilee Overture

Jubilee Overture		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-6	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและกว้างโดยใช้จุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคงเพื่อให้สอดคล้องกับสีสันของการประโคมแตร	เริ่มให้คิว Timpani ในจังหวะที่ 5 เพื่อส่งดนตรีเข้าสู่ห้องที่ 2 โดยผู้วิจัยได้ให้คิวกับแนวกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองทั้งหมด โดยจัดสมดุลให้กับแนว Cornet 1, Trumpet 1 และ Trombone 1 ดังเท่ากัน ส่วนแนวเครื่องลมทองเหลืองที่เหลือจะอยู่ในบทบาทสนับสนุนเท่านั้น ซึ่งจะต้องบรรเลงในระดับความดังที่รองลงมาเล็กน้อยเพื่อสนับสนุนในแนวเครื่องดนตรีหลักที่กล่าวข้างต้นเท่านั้น
7-9	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลมีขนาดเล็กเพื่อให้ดนตรีเบา	แนวทำนองดำเนินโดยกลุ่มเครื่องลมไม้ ผู้วิจัยได้เลือก Clarinet เป็นแกนเสียงหลัก และให้กลุ่มเครื่องลมไม้ที่เหลือเป็นแนวสนับสนุน
10-11	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและกว้างโดยใช้จุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคง	ใช้แนวคิดเดียวกับห้องที่ 1-6 แต่ในห้องที่ 11 เกิดคำสั่งให้ดนตรีเบาลง ผู้วิจัยใช้การหลอมรวมจังหวะจากมือขวา (Melding) ในจังหวะที่ 3 และ จังหวะที่ 4 เพื่อไม่เกิดเสียงที่เน้นในจังหวะเหล่านี้ พร้อมใช้มือซ้ายลดระดับความสูงของมือเพื่อให้เกิดเสียงที่เบาลง
12-22	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลเป็นหลักเมื่อเครื่องลมไม้เป็นบทบาทหลักและให้คิวมือซ้ายอย่างชัดเจนเมื่อมีแนวดนตรีใหม่เข้ามา	ในช่วงระหว่างนี้ ผู้วิจัยได้สร้างภาพรวมให้มีความสงบแนวเครื่องลมทองเหลืองทั้งหมดจะอยู่ในระดับเสียงเบาถึงแม้ว่าจะอยู่ในลีลาของการประโคมแตรก็ตาม ในช่วงห้องที่ 12-16 ผู้วิจัยได้ใช้แนวทางเดียวกับห้องที่ 10-11 และให้คิว Trombone เป็นแนวเสียงหลักในห้องที่ 17-19 และสลับกลับมาที่ Clarinet เป็นแกนเสียงหลักอีก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Jubilee Overture		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ครั้งในห้องที่ 20-22 และใช้การหลอมรวมจังหวะในการวาทยกรในช่วงที่ต้องการให้ดนตรีเบาลง
23-30	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและค่อย ๆ มีขนาดที่กว้างมากขึ้นตามลำดับเพื่อส่งเข้าจุดระเบิดอารมณ์ในห้องที่ 31	ในช่วงระหว่างนี้ ผู้วิจัยได้พยามสร้างดนตรีให้มีเนื้อเสียงที่เข้มข้นและดังมากขึ้น โดยนำเสนอแนว Flute ตอบกลับกับแนว French Horn และในช่วงห้องที่ 27-29 และในห้องที่ 30 ผู้วิจัยได้เปลี่ยนสีสันไปอยู่ที่แนว Cornet และ Trumpet ซึ่งในห้องนี้ ผู้วิจัยได้ยืดจังหวะออกเพื่อให้ดนตรีมีความยิ่งใหญ่มากขึ้นโดยการวาทยกรห้องที่ 30 ให้ช้าลงเรื่อย ๆ ตั้งแต่จังหวะที่ 1 จังหวะที่ 2 และใช้การวาทยกรย่อยจังหวะให้ลึกมากขึ้นในจังหวะที่ 3 ซึ่งนักดนตรีต้องสบสายตามองที่วาทยกรเท่านั้นจึงจะได้ผลลัพธ์ตามที่ต้องการ
31-38	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและมีขนาดกว้างโดยใช้จุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคง	ลีลาของประโคมแตรกลับมาอีกครั้งโดยมีแนวมีแนวทำนองเครื่องลมไม้เป็นลีลาสอดประสาน ผู้วิจัยได้ใช้แนวทางการสร้างสรรค์แบบเดียวกับช่วงต้นบทเพลงในห้องที่2-6 แต่ในช่วงเสียงที่ลากยาวของเครื่องลมทองเหลืองนั้นจะต้องลดความดังลงเล็กน้อยเพื่อหลบแนวเครื่องลมไม้เพื่อให้ทำนองเหล่านี้สามารถแสดงบทบาทลีลาสอดประสานได้อย่างชัดเจน
39-44	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นตามเฉพาะเครื่องหมายเน้นเพื่อสร้างความแตกต่างให้กับสีสันดนตรี	ในระหว่างห้องที่ 39-40 เกิดคำสั่งยืดจังหวะขึ้นในทั้ง 2 ห้องนี้ ในครั้งที่ 1 ในห้องที่ 39 จะเหลือเพียงแนว Trombone แนวเดียวเท่านั้นเมื่อถึงคำสั่งยืดจังหวะ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ Crescendo ให้กับแนวดนตรีนี้เพื่อเป็นการสร้างอารมณ์ให้ดนตรีน่าติดตามมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Jubilee Overture		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		จากนั้นในห้องที่ 40 เมื่อเกิดคำสั่งยืดจังหวะอีกครั้งในจังหวะที่ 4 จะเหลือเพียงแนว Trombone แนวเดียวเช่นกัน ผู้วิจัยจะทำตามคำสั่ง Crescendo แต่ในครั้งนี้จะต้องมากกว่าและรู้สึกได้ว่ามีความสำคัญมากกว่ารอบแรก เพื่อส่งดนตรีเข้าในจังหวะใหม่ที่รับแนวทำนองต่อโดย French Horn ที่มีความเร็วมากขึ้นอย่างชัดเจนและส่งเข้าสู่ส่วนดนตรีถัดไปด้วยแนว Trumpet ที่เป็นแกนหลักของเสียงเพื่อให้ดนตรีเกิดความเด็ดขาด
45-56	เน้นการเที่ยงตรงต่อจังหวะและเข้าใจได้ชัดเจนในจุดเกิดจังหวะ	ผู้วิจัยได้แบ่งแนวทำนองการตอบกลับของดนตรีระหว่างเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง แต่ในช่วงที่ดนตรีต้องการความเด็ดขาด ผู้วิจัยจะใช้แกนเสียงของเครื่องลมทองเหลืองเป็นแกนนำ และต้องใช้ท่าทางของมือซ้ายเป็นสัญญาณการปิดประโยคที่ต้องการความเด็ดขาดแบบลักษณะการสะบัดมือแล้วหยุดนิ่งให้พอดีกับประโยคที่จบลงตามลีลาของบทเพลง
57-82	เน้นการเที่ยงตรงต่อจังหวะและมีท่าทางที่ผ่อนคลายเพื่อให้สอดคล้องกับแนวทำนอง	บทเพลงอยู่ในช่วงที่เบาลงกว่าช่วงก่อนหน้า โดยในช่วงระหว่างนี้ วาทยกรจะต้องมีสติในการเปลี่ยนอัตราส่วนต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นอยู่บ่อยครั้ง และส่งอารมณ์ความรู้สึกและการเคลื่อนไหวไปข้างหน้าเพื่อให้ดนตรีเคลื่อนที่ไปข้างหน้าในระหว่างช่วงเปลี่ยนอัตราส่วนต่าง ๆ
83-96	เน้นการเที่ยงตรงต่อจังหวะและเข้าใจได้ชัดเจนในจุดเกิดจังหวะ	บทเพลงกลับมาในทำนองหลักอีกครั้ง ผู้วิจัยใช้แนวทางการสร้างสรรค์เดิมเพราะต้องการแนวคิดรวมเป็นกลุ่มเดียวกัน แต่ในห้องที่ 96 เป็นช่วงที่กำลังส่งต่อไปในส่วนถัดไป ซึ่งจะเกิดการเน้นจังหวะที่สำคัญและรู้สึก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Jubilee Overture		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ประหลาดใจในจังหวะที่ 3 ยกในห้องที่ 96 นี้ ผู้วิจัยได้ทำการวาทยกรในห้องที่ 95 ให้มีขนาดเล็กเพื่อให้ห้องที่ 96 ในจังหวะที่ 3 ยกเกิดความประหลาดใจที่สุด โดยการใช้มือซ้ายเน้นลงที่จังหวะที่ 3 ด้วยความเด็ดขาด และใช้การสะท้อนของจังหวะของมือขวาที่ถือไม้บาตองเป็นจังหวะยก ผลลัพธ์ที่จะทำให้เกิดการเน้นในจังหวะที่สามยกทันที เพราะการเน้นจังหวะที่ 3 เปรียบเสมือนการส่งพลังไปหาจังหวะยกได้เป็นอย่างดี
97-124	เน้นการเที่ยงตรงต่อจังหวะและมีท่าทางที่ผ่อนคลาย	ในห้องที่ 97-108 ผู้วิจัยได้เลือกบทบาทของ French Horn เป็นแกนหลักของเสียง โดยมี Alto Saxophone และ Tenor Saxophone เป็นแนวสนับสนุน และเกิดแนว Cornet, Trumpet และ Glockenspiel เป็นเสียงพิเศษประกอบขึ้นมาเฉียบพลันในห้องที่ 100 จังหวะที่ 2 ดังนั้นวาทยกรจะต้องให้คิวมือซ้ายทันทีในลักษณะหงายมือขึ้นเพื่อให้ได้เสียงที่สดใส และในช่วงระหว่างห้องที่ 118-122 เกิดแนวทำนอง Cornet, Trumpet และ Trombone เป็นแนวทำนองหลักแต่เกิดประโยคที่มีจังหวะขัดเกิดขึ้นในห้องที่ 122 ในจังหวะที่ 2 ของห้อง ซึ่งวาทยกรมีความจำเป็นอย่างที่จะต้องให้คิวในจังหวะขัดของประโยคนี้ในแง่มุมของการสร้างเสียงเพื่อสร้างความประหลาดใจในประโยคหลักในส่วนนี้
125-146	เน้นการเที่ยงตรงต่อจังหวะมีท่าทางที่ผ่อนคลายและให้	ในช่วงระหว่างห้องที่ 125-144 เกิดการล้อแนวทำนองกันระหว่างแนวเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองตามลำดับ และในห้องที่ 145-146 โน้ตทั้งวงมีจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Jubilee Overture		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
	คิวที่ชัดเจนเมื่อเกิดแนวจากเครื่องลมทองเหลือง	แบบเดียวกัน ผู้วิจัยได้เลือก Trumpet เป็นแกนเสียงเพื่อเข้าสู่ช่วงต่อไปของบทเพลง
147-217	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลและวาทยกรเป็น In 1 ต่อ 1 ห้อง เพื่อให้แนวทำนองสามารถเคลื่อนที่ได้อิสระมากขึ้น	ในช่วงห้องที่ 147-153 ผู้วิจัยได้ให้แนว Clarinet เป็นแกนเสียงและส่งต่อให้กับแนว French Horn ในห้องที่ 154-177 โดยระหว่างนี้จะเกิดแนวทำนองสอนประสานขึ้นจากแนว Flute ซึ่งเมื่อแนวนี้ได้ปรากฏขึ้นมาผู้วิจัยจะมอบบทบาทความสำคัญให้กับแนวทำนองนี้มากกว่าแนวทำนองหลักทันทีในช่วงระหว่างห้องที่ 163-177 และในช่วงระหว่างห้องที่ 178-202 ผู้วิจัยได้มอบบทบาทหลักในการส่งต่อทำนองระหว่างแนว Trumpet ไปสู่แนว Cornet โดยมีแนวเครื่องลมไม้เป็นกลุ่มสนับสนุนแนวทำนอง และเปลี่ยนสีสันแกนหลักมาเป็นแนวเครื่องลมไม้ในระหว่างห้องที่ 203-213 แล้วส่งเข้าสู่ช่วง Transition ขนาดเล็กที่นำเสนอแนวทำนอง French Horn แต่วาทยกรจะต้องให้คิวแนว Cornet ที่เป็นลักษณะกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ ในระหว่างนี้เพื่อให้ประโยคเกิดความคมชัด
83-138	เป็นการย้อนกระบวนจากเครื่องหมายย้อนกระบวน ซึ่งผู้วิจัยใช้แนวทางการสร้างสรรค์ในแบบรูปแบบเดิมเนื่องจากต้องการความต่อเนื่องในอารมณ์เดียวกัน	เมื่อพบเครื่องหมาย D.S. al Coda ให้ผู้บรรเลงทุกคนกลับไปบรรเลงที่เครื่องหมาย Dal segno และเมื่อบรรเลงไปถึงเครื่องหมาย To Coda ให้ข้ามไปบรรเลงที่ Coda ทันที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Jubilee Overture		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
218-230	เน้นการเที่ยงตรงต่อจังหวะและเน้นจุดเกิดจังหวะที่ 1 ให้ชัดเจน	ในระหว่างห้องที่ 218-226 ผู้วิจัยได้ให้คิวทางมือซ้ายกับกลุ่มเครื่องดนตรีที่ลากค้างเสียงยาว ซึ่งจะเกิดขึ้นคนละเวลาและจะทับซ้อนกับจนเกิดเป็นเสียงประสานและดำเนินเป็นองค์ประกอบหลักของในส่วนนี้และในระหว่างห้องที่ 227-230 เกิดคำสั่งยืดจังหวะขึ้น ผู้วิจัยได้มอบบทบาทหลักไว้ที่แนว Trumpet โดยเมื่อทำการยืดจังหวะผู้วิจัยได้ใช้แนว Trumpet เป็นแกนหลักของเสียงพร้อมกับเป็นหลักให้กับวงจากการบรรเลงโน้ตตัวดำที่ยืดมากขึ้นเป็นตามมือของวาทยกร
231-238	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและกว้างโดยใช้จุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคงเพื่อให้สอดคล้องกับสีสันของการประโคมแตร	บทเพลงกลับมาในลักษณะการประโคมแตรอีกครั้ง ซึ่งผู้วิจัยได้ให้คิวกับแนวกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองทั้งหมดโดยจัดสมดุลให้กับแนว Cornet 1, Trumpet 1 และ Trombone 1 ดังเท่ากันเหมือนเดิม ส่วนแนวเครื่องลมทองเหลืองที่เหลือจะอยู่ในบทบาทสนับสนุนเท่านั้น แต่เมื่อแนวทำนองสอดประสานจากกลุ่มเครื่องลมไม้ปรากฏขึ้นมาในลักษณะการไล่โน้ต ซึ่งจะเกิดในช่วงที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองกำลังลากค้างโน้ตไว้อยู่ ผู้วิจัยจะให้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองลดเสียงลงเล็กน้อยเพื่อให้ได้ยินการเกิดแนวทำนองสอดประสานจากกลุ่มเครื่องลมไม้มากยิ่งขึ้น
239-246	เน้นการเที่ยงตรงต่อจังหวะที่หนักแน่น	ในช่วงห้องที่ 239-243 ผู้วิจัยได้จัดความสมดุลของ Cornet และ Trombone ให้เท่ากันเพื่อให้เป็นเกิดเป็นแนวเสียงหลัก และเปลี่ยนแกนหลักเสียงมาเป็นแนว French Horn ในห้องที่ 244-245 และจบบทเพลงโดย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Jubilee Overture		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		การใช้มือซ้ายม้วนมือปิดในจังหวะที่ 1 ยก ในห้องที่ 246 ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของบทเพลง

4.1.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง Jubilee Overture

ตารางที่ 6 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ บทเพลง Jubilee Overture

Jubilee Overture		Ternary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 44	Introduction	Brass Fanfare
45 – 96	A	Theme A
97 – 124		Theme B
125 – 146		Theme C
147 – 213	B	Theme D
214 – 217	Transition	Transition (D.S. al Coda)
83 – 96	A	Theme A (Dal segno)
97 – 124		Theme B
125 – 138		Theme C (To Coda)
218 – 230	Coda	Transition (Coda)
231 – 238		Brass Fanfare
239 – 246		Coda

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.1.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Jubilee Overture

Dmitri Shostakovich

- Festive Overture

Jan Van der Roost

- Flashing Winds

James Swearingen

- Covington Square

Leonard Bernstein

- Candide Overture

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 Ride ประพันธ์โดย Samuel R. Hazo

4.2.1 ประวัติผู้ประพันธ์

ตัวอย่างที่ 8 Samuel R. Hazo
ที่มา: http://www.samuelrhazo.com/biography.html

Samuel R. Hazo (1966–) นักประพันธ์เพลงชาวสหรัฐอเมริกา เขาเป็นนักประพันธ์เพลงคนแรกในประวัติศาสตร์ที่ได้รับรางวัลเป็นผู้ชนะเลิศในการแข่งขันการประพันธ์เพลงถึง 2 ครั้ง โดยได้รับการอุปถัมภ์โดยสมาคมวงดนตรีแห่งชาติ (National Band Association) โดยผลงานเพลงของเขาที่มีชื่อว่า Mountain Thyme ได้รางวัลชมเชยสำหรับการแข่งขันการประพันธ์เพลงของ CBDNA ในปี ค.ศ. 2013 เขาประพันธ์เพลงให้ทั้งในระดับนักดนตรีมืออาชีพ ระดับมหาวิทยาลัยและระดับนักเรียน นอกจากนี้เขายังมีงานการประพันธ์เพลงของตนเองให้แก่ โทรทัศน์และวิทยุ การประพันธ์เพลงวงดุริยางค์เครื่องลมร่วมนักแสดงต่าง ๆ เช่น Brooke Shields, James Earl Jones และ Richard Kiley ต่อมาเขาได้รับการร้องขอจาก Newton School District ให้ประพันธ์เพลงเพื่อเป็นอนุสรณ์รำลึกแก่เหล่าเด็ก ๆ และผู้หญิงที่หายสาบสูญไปในโศกนาฏกรรมที่โรงเรียนอนุบาล Sandy Hook Elementary School ของพวกเขา ผลลัพธ์ที่ได้นั้นจึงเกิดผลงานการประพันธ์เพลงที่ชื่อว่า Glorificare โดยเป็นการผสมผสานระหว่างวงนักร้องประสานเสียง วงออร์เคสตราและวงดุริยางค์เครื่องลม บทเพลงได้พรรณนาถึงการสงวนรักษาเชิดชูเกียรติไว้ ผลงานการประพันธ์นี้ได้ถูกนำออกแสดงรอบปฐมทัศน์ในเดือนพฤษภาคมของปี ค.ศ. 2013 บรรเลงโดยวง Hartford Symphony Orchestra นอกจากนี้เขายังได้ประพันธ์เพลงที่ชื่อว่า “Bridges” เนื่องจากได้รับการขอร้องจาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มหาวิทยาลัย Virginia Polytechnic Institute and State University ให้ประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นมาภายหลังจากการเกิดเหตุการณ์ยิงกราดสังหารหมู่อันสะเทือนขวัญที่มหาวิทยาลัยของพวกเขา ในปี ค.ศ. 2012 บทประพันธ์ของเขาทั้ง 2 ชิ้นนี้ได้รับการคัดเลือกให้นำไปแสดงในรายการ London Summer Olympic Games อีกด้วย

ในทางด้านการเผยแพร่สื่อสังคมออนไลน์ของเขานั้น ถือว่าได้รับการยอมรับเป็นอย่างดีจากช่องยูทูป (Youtube Channel) ที่มีคนเข้าไปรับชมทั้งหมดกว่า 4 ล้านวิว ผลงานการประพันธ์ของเขาได้ถูกนำออกแสดงไปทั่วโลก เช่น วงดุริยางค์เครื่องลม Tokyo Kosei Wind Orchestra วงดุริยางค์เครื่องลม Birmingham Symphonic Winds และการบันทึกแผ่นเสียงในโครงการ Klavier Wind Project วาทยกรโดย Eugene Migliaro Corporon นอกจากนี้ผลงานของเขายังถูกบรรจุเอาไว้ในสื่อการสอนดนตรี Teaching Music Through Performance in Band อีกด้วย เขาได้ทำหน้าที่เป็นผู้ประพันธ์เพลงประจำอยู่ที่มหาวิทยาลัย Craig Kirchhoff's University of Minnesota และทำหน้าที่ดำเนินการจัดประชุมทางวิชาการ การจัดอบรมเชิงปฏิบัติการทางด้านการวาทยกรและเป็นวิทยากรบรรยายในเรื่องการศึกษาทางด้านดนตรีในระดับมหาวิทยาลัยและโรงเรียนต่าง ๆ ต่อมาในระหว่างประเทศ ในปี ค.ศ. 2004 บทประพันธ์เพลงของเขาได้ถูกนำไปใส่ไว้ในรายชื่อในการสำรวจระดับประเทศที่ได้รับการตีพิมพ์ 20 อันดับสูงสุดที่เคยมีมาสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม เขาเป็นสมาชิกของ ASCAP และได้รับรางวัลของ ASCAPlus จำนวนหลายรางวัล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Samuel R. Hazo ทุ่มเทให้กับงานด้านการสอนดนตรีทุกชั้นระดับการศึกษาตั้งแต่ชั้นอนุบาลไปจนถึงระดับชั้นมหาวิทยาลัย รวมถึงการดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการดนตรีทั้งในระดับโรงเรียนมัธยมไปจนถึงระดับมหาวิทยาลัยอีกด้วย เขาได้รับเชิญให้ทำหน้าในฐานะวาทยกรให้แก่กับวงดนตรีของมหาวิทยาลัยต่าง ๆ กว่า 70 แห่งและครึ่งหนึ่งของวงดุริยางค์เครื่องลมต่าง ๆ จากทั่วทุกรัฐในสหรัฐอเมริกา เขาได้รับการยอมรับว่าเป็นครูสอนผู้ยอดเยี่ยม (Teacher of Distinction) โดยมูลนิธิความเป็นเลิศของครูทางภาคตะวันตกเฉียงใต้ของรัฐ Pennsylvania (the Southwestern Pennsylvania Teachers' Excellence Foundation) นอกจากนี้เขาได้รับปริญญาตรีและปริญญาโทจากมหาวิทยาลัย Duquesne University ซึ่งเป็นที่ที่เขาทำหน้าที่อยู่ในคณะกรรมการ Board of Governors และได้รับรางวัลเป็นเป็นมหาบัณฑิตโดดเด่นในการศึกษาทางด้านดนตรีของมหาวิทยาลัย

Duquesne และในปัจจุบันเขายังได้ทำหน้าที่เป็นผู้บรรยายและเป็นที่ปรึกษาให้กับบริษัทสำนักพิมพ์ Hal Leonard Corporation อีกด้วย

4.2.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์

ในปลายเดือนเมษายน ปี ค.ศ. 2002 Jack Stamp ได้เชิญ Samuel R. Hazo ไปเป็นส่วนหนึ่งในงานประชุมของผู้ประพันธ์เพลงที่จัดขึ้นเพื่อนักศึกษาของเขาที่ Indiana University ภายในงานมีผู้ประพันธ์มากมาย เช่น Samuel R. Hazo, Joseph Wilcox, Bruce Yurko และ Aldo Forte เป็นต้น หลังจากวันแรกของของการประชุมจบลง Jack Stamp ได้เชิญนักประพันธ์เพลงทุกคนไปรับประทานมื้อค่ำที่เตรียมไว้โดย “Lori” ภรรยาของเขา ด้วยความที่ผู้ประพันธ์ไม่ทราบทางไปบ้านของเขา เขาจึงบอกให้ผู้ประพันธ์ขับรถตามมา Jack Stamp ขับรถด้วยความเร็วสูงสุดเท่าที่จะขับบนถนนชนบทในรัฐอินเดียนา (Indiana) ได้ และนั่นคือจุดเริ่มต้นของบทเพลงนี้ที่ผุดขึ้นมาในหัวของผู้ประพันธ์บทเพลงนี้ในตอนนั้น เขาประพันธ์บทเพลงนี้และพร้อมตั้งชื่อว่า “Ride” ในเวลานั้นทันที โดยเขาได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งต่าง ๆ จากเหตุการณ์ระหว่างขับรถตาม Jack Stamp ไปในช่วงเวลานั้น และเพื่อแสดงความขอบคุณ Jack Stamp ที่มอบมิตรภาพตลอดจนให้คำปรึกษาทางด้านการประพันธ์เพลงและแนะนำเรื่องอื่น ๆ ให้กับผู้ประพันธ์บทเพลงนี้ตลอดมาเป็นอย่างดี

บทเพลงนี้ได้ออกแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม ค.ศ. 2002 บรรเลงโดยวงดุริยางค์เครื่องลม Indiana University of Pennsylvania Wind Ensemble ณ หอประชุม Fisher Auditorium วาทยกรโดย Jack Stamp แล้วหลังจากนั้นบทเพลงจึงได้ถูกนำไปใช้บรรเลงอย่างแพร่หลายจนถึงปัจจุบัน (Hazo, 2015)

แนวเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบทเพลง Ride

Piccolo	Bb Trumpet/Cornet 1-2-3
Flute 1-2	F Horn 1-2-3-4
Oboe	Trombone 1-2-3
Bb Clarinet 1-2-3	Euphonium
Bb Bass Clarinet	Tuba/Basses Crash Cymbals
Bassoon	Timpani

Eb Alto Saxophone 1-2

Bb Tenor Saxophone

Eb Baritone Saxophone

Crash Cymbals, China Cymbal

Ride Cymbal, Snare Drum, Tam-Tam,

Piccolo Snare, Bass Drum, Glockenspiel,

Suspended Cymbal, Xylophone, Chimes,

4.2.3 เทคนิคการบรรเลง

บทเพลงนี้ประกอบด้วยอัตราจังหวะซับซ้อน เช่น อัตราจังหวะ 7/8 อัตราจังหวะ 5/8 รวมถึงการเปลี่ยนอัตราจังหวะอย่างต่อเนื่องเกือบทุกห้องในช่วงการนำเสนอแนวทำนองหลักของบทเพลง ดังนั้นผู้ที่ต้องการบรรเลงเพลงนี้จะต้องมีความเข้าใจในอัตราส่วนจังหวะต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี และต้องฝึกซ้อมบทเพลงจนรู้สึกว่าการเปลี่ยนอัตราส่วนในบทเพลงอย่างต่อเนื่องนั้นไม่เป็นอุปสรรคและสามารถบรรเลงประโยคดนตรีเหล่านั้นได้อย่างราบรื่น

เทคนิคที่สำคัญสำหรับบทเพลงนี้คือการใช้เทคนิค Double Tonguing ในจังหวะที่รวดเร็วมาก ซึ่งเกิดขึ้นในแนวบรรเลงของเครื่องลมทองเหลืองเป็นส่วนใหญ่ ส่วนในเครื่องลมไม้ที่ใช้เทคนิค Double Tonguing จะเกิดขึ้นในแนวบรรเลงของ Flute และ Piccolo ซึ่งผู้ที่จะบรรเลงบทเพลงนี้ได้นั้นจะต้องมีพื้นฐานการใช้เทคนิคนี้ในระดับสูงตามเครื่องดนตรีที่กล่าวมาข้างต้น นอกจากนี้ ในบทเพลงจะมีส่วนที่ Alto saxophone แสดงเดี่ยวในช่วงตอนกลางของบทเพลง ผู้แสดงเดี่ยวจะต้องมีเทคนิคการบรรเลงที่ดีมาก และควรใช้สำเนียงดนตรีในลีลาแบบดนตรี Jazz มีความกระชับ ใช้เนื้อเสียงดนตรีที่เข้มข้น ตื่นเต้นและน่าติดตาม

Chulalongkorn University

4.2.4 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์

บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นจากความต้องการที่จะขอบคุณผู้ที่มีพระคุณต่อผู้ประพันธ์ โดยได้แรงบันดาลใจในระหว่างการขับรถในชนบทรัฐอินเดียนาด้วยความเร็วสูง ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับในรัฐอินเดียนาเพื่อให้เห็นถึงสิ่งเร้าต่าง ๆ ที่ทำให้ผู้ประพันธ์เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานการประพันธ์บทเพลงนี้

รัฐอินเดียนา เป็นรัฐที่ 19 ซึ่งอยู่ในตอนกลางของประเทศสหรัฐอเมริกา มีเนื้อที่ประมาณ 36,418 ตารางไมล์ มีขนาดใหญ่เป็นอันดับที่ 38 ของประเทศสหรัฐอเมริกา ความหมายของรัฐ

หมายถึงดินแดนของชาวอินเดียแดง รัฐอินเดียนามีเมืองหลวงชื่ออินเดียแนโพลิส (Indianapolis) และเป็นเมืองที่ใหญ่ที่สุดของรัฐ โดยมีรหัสย่อว่า IN

บรรยากาศชนบทในแถบรัฐอินเดียมีความเป็นธรรมชาติ เงียบสงบ ทุ่งนากว้างเขียวขจี ลักษณะบ้านมีขนาดกลางไม่ใหญ่มากและมีความเรียบง่าย ในฤดูใบไม้ผลิบรรยากาศทั่วทั้งพื้นที่จะเต็มไปด้วยความอบอุ่นร่มรื่นของพืชนานาพันธุ์ และเมื่อถึงฤดูร้อนอุณหภูมิจะค่อนข้างสูงใกล้เคียงกับประเทศไทย ฤดูหนาวอากาศจะหนาวมากและมีหิมะปกคลุมทั่วบริเวณ

4.2.5 ลีลาของบทเพลง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจใช้ในการบรรยายเรื่องราวซึ่งเรียกว่า ดนตรีบรรยายเรื่องราว (Program Music) บทเพลงประเภทนี้ใช้ดนตรีแทนตัวละครหรือเหตุการณ์ที่มีเรื่องราว ยกเว้นในบทเพลงประเภท บทเพลงเกี่ยวกับชาติ ศาสนาและบทเพลงเต้นรำ รวมทั้งบทเพลงสำหรับร้องทั้งหลาย เช่น อุปรากร โอราโทริโอ เป็นต้น

บทเพลง Ride จัดอยู่ในดนตรีบรรยายเรื่องราวที่มีลีลาลักษณะดนตรีที่สื่ออารมณ์หรือบรรยากาศ (Expressive Music) จากในช่วงเวลาที่ผู้ประพันธ์ขับรถด้วยความเร็วสูงสุดเท่าที่จะขับบนถนนชนบทในรัฐอินเดียนาเพื่อตาม Jack Stamp ไปที่บ้านของเขา ซึ่งลักษณะดนตรีที่สื่ออารมณ์หรือบรรยากาศนี้ ดนตรีต้องการให้ผู้ฟังมีอารมณ์หรือบรรยากาศตามลักษณะของเรื่องราวที่ดนตรีพาดพึงถึง มิได้มุ่งหวังบรรยายเรื่องราวเป็นบทเป็นตอน ผู้ฟังจะได้ใช้จินตนาการอันไร้ขีดจำกัดจากการฟังบทเพลงประเภทดนตรีบรรยายเรื่องราวนี้ ความสนุกสนาน ตื่นเต้นและเร้าใจของบทเพลงนี้ เป็นเรื่องราวที่ดนตรีบรรยายของผู้ประพันธ์ต้องการที่จะสื่อถึงผู้ฟังในบทเพลงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี

ตารางที่ 7 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลง Ride

Ride		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-6	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคง	บทเพลงนำเสนอแนวทำนองหลักจากกลุ่ม Trumpet และกลุ่มเครื่องลมไม้ ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกสีสันของแนว Trumpet เป็นแกนเสียงหลักในการนำเสนอ
7-22	ใช้ท่าทางที่สบาย โดยขนาดความกว้างจะเล็กลงเพื่อให้ดนตรีเบาและกว้างมากขึ้นอย่างชัดเจนเมื่อต้องการความดัง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 7-14 ทุกแนวเครื่องดนตรีจะอยู่ในลีลาทำนองจังหวะแบบเดียวกัน แต่จะต่างกันเพียงแค่เสียงประสานต่าง ๆ ในแต่ละเครื่องดนตรีเท่านั้น ผู้วิจัยได้เลือกแกนเสียงหลักจากกลุ่มเครื่องลมไม้เพื่อให้เกิดความแตกต่างในด้านของสีสันเสียงจากช่วงเริ่มต้นของบทเพลงที่นำโดยกลุ่ม Trumpet จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 15-22 บทเพลงยังคงมีลีลาลักษณะทำนองในรูปแบบเดิม แต่บทเพลงจะมีความดังมากขึ้นกว่าเดิมและเครื่องกระทบมีบทบาทในบทเพลงมากขึ้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกสีสันของเสียงมาที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเพื่อให้เกิดสีสันที่แตกต่างกันเพื่อเพิ่มความสนใจให้กับดนตรีมากยิ่งขึ้น
23-41	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 23-29 เกิดแนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมไม้และ Trumpet สลับบรรเลงกับกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงกลางและเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง จากนั้นในห้องที่ 30-41 แนวทำนองหลักจะอยู่ที่แนว Trumpet, Clarinet, Alto Saxophone 1, Tenor Saxophone และ Bassoon แต่จะเกิดแนวทำนองสอดประสานจากแนว French Horn และกลุ่มเครื่องลมไม้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Ride		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		เสียงต่ำ ซึ่งผู้วิจัยจะเลือกแนวทำนองสอดประสานนี้ให้โดดเด่นขึ้นทุกครั้งที่กำลังอยู่ในบทบาทที่กำลังเคลื่อนไหวโน้ตด้วยความเร็วทุกครั้ง
42-67	ใช้ท่าทางที่สบาย ใช้ขนาดความกว้างที่เล็ก และให้คิวกับแนวบรรเลงเดี่ยวของ Alto Saxophone เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 54	บทเพลงอยู่ในลีลาที่สงบลงจากช่วงก่อนหน้านี้อย่างชัดเจน ในช่วงระหว่างห้องที่ 42-53 แนวทำนองเคลื่อนที่โดยกลุ่มเครื่องกระทบ โดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองจะทำหน้าที่เป็นคอร์ดยืนพื้นให้ในส่วนนี้และกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นกลุ่มทำนองเสริมให้ดนตรีน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยระหว่างนั้นจะเกิดแนวทำนองหลักจาก Oboe และ Glockenspiel ในห้องที่ 46 และบทจะต้องลดลงทันทีเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 54 เพื่อให้บทบาทที่สำคัญกับแนวบรรเลงเดี่ยวของ Alto Saxophone โดยเกิดในช่วงระหว่างห้องที่ 54-67
68-69	ใช้ท่าทางที่สบายและค่อย ๆ กว้างมากขึ้นในแต่ละห้อง พร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 68-69 นี้เป็นการสร้างแนวทำนองเพื่อส่งเข้าสู่ช่วงต่อไปของบทเพลง โดยใช้ลักษณะจังหวะในรูปแบบเดียวกันทั้งวง เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 68 ดนตรีจะต้องเบาลงทันมากกว่าช่วงก่อนหน้าและจะค่อย ๆ ดังมากขึ้นจนถึงห้องที่ 70
70-85	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 70-77 ผู้วิจัยเลือกใช้แกนเสียงแนวทำนองหลักจากกลุ่ม French Horn จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 78-85 ผู้วิจัยจะดึงแนวทำนองสอดประสานจากกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงให้โดดเด่นมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Ride		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
86-89	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมให้คิวที่ชัดเจนกับกลุ่มเครื่องดนตรีที่เป็นแนวทำนองหลัก	ผู้วิจัยได้แบ่งในช่วงระหว่างห้องที่ 86-89 เป็น 2 ห้องต่อ 1 ประโยคเพลง โดยในประโยคแรกเกิดแนวทำนองหลักจากกลุ่ม French Horn, Alto Saxophone และ Tenor Saxophone (ในห้องที่ 86-87) ซึ่งผู้วิจัยจะให้คิวนี้กับกลุ่ม French Horn เพื่อแสดงให้เห็นถึงความต้องการให้เป็นแกนเสียงหลัก จากนั้นในประโยคที่ 2 (ในห้องที่ 88-89) เกิดแนวทำนองหลักจากกลุ่ม Trumpet 2, Trumpet 3, Trombone 1 และ Bassoon ซึ่งผู้วิจัยจะให้คิวนี้กับกลุ่ม Trumpet 2 ในห้องที่ 88 และสร้างเครื่องหมาย Crescendo จากมือซ้ายในห้องที่ 89 เพื่อส่งดนตรีเข้าสู่ช่วงต่อไป
90-93	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและความกว้างมีขนาดค่อย ๆ เล็กลงเมื่อเกิดเครื่องหมาย Decrescendo	ในช่วงระหว่างห้องที่ 90-91 ทุกแนวเครื่องดนตรีอยู่ลีลาจังหวะรูปแบบเดียวกัน ดังนั้นวาทยกรจะต้องสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน และเมื่อเข้าสู่ในช่วงระหว่างห้องที่ 92-93 แนวทำนองหลักเกิดจากการประสานเสียงของกลุ่มเครื่องลมทุกชนิดโดยใช้จังหวะลีลาในรูปแบบเดียวกันแต่จะแตกต่างกันทางด้านเสียงประสานเท่านั้น ซึ่งในระหว่างนั้น Suspend Cymbal จะเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเดียวเท่านั้นที่กำลัง สร้างเครื่องหมาย Crescendo ซึ่งจะสวนทางกับแนวเครื่องดนตรีอื่นทั้งหมด ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกให้คิวและความสำคัญกับเครื่องดนตรีชิ้นนี้มากที่สุดเมื่อดนตรีกำลังเดินอยู่ในห้องที่ 93 เนื่องจากมีความแตกต่างทางด้านความดัง-เบาที่ไม่เหมือนเครื่องดนตรีอื่นในวง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Ride		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
94-107	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนเนื่องจากบทเพลงอยู่ในช่วงที่เปลี่ยนอัตราส่วนบ่อยครั้ง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 94-107 ผู้วิจัยได้เลือกแกนเสียงหลักไว้ที่กลุ่มเครื่องลมไม้ โดยแนวทางการปรับเพลงจะอยู่ที่การตัดลิ้นที่พร้อมเพรียงกันและการสร้างเสียงเริ่มต้นในแต่ละโน้ตที่ชัดเจนจากเครื่องหมายเน้นที่ได้กำหนดไว้อย่างพร้อมเพรียงกัน
108-110	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมให้คิวที่ชัดเจนในจังหวะที่ 1 และจังหวะ 3 ในแต่ละห้องอย่างชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 108-110 ดำเนินชีพจรดนตรีโดยกลุ่มเครื่องกระทบ โดยวาทยกรจะต้องให้ความสำคัญกับจังหวะที่ 1 และจังหวะ 3 โดยเน้นความหนักแน่นจากมือทั้ง 2 ข้างในแต่ละห้อง เพื่อให้เกิดความเข้มของเสียงในจังหวะที่ 1 และจังหวะ 3 ตามประโยคของบทเพลง เพื่อที่จะส่งกลับเข้าสู่แนวทำนองหลักของบทเพลงนี้อีกครั้งในช่วงต่อไป
111-116	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นโดยสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคง	บทเพลงกลับมาในทำนองหลักอีกครั้งแบบในช่วงต้นของบทเพลง ผู้วิจัยใช้แนวทางการสร้างสรรค์เดิมเพราะต้องการแนวคิดรวมเป็นกลุ่มเดียวกัน
117-128	ใช้ท่าทางที่สบายแต่ต้องให้คิวที่ชัดเจนกับกลุ่มแนวทำนองเล็ก ๆ	ในช่วงระหว่างห้องที่ 117-126 วาทยกรควรรักษาจังหวะให้มั่นคงเพื่อให้ Timpani สามารถบรรเลงได้อย่างสบาย และให้คิวกับกลุ่ม Trumpet 1-2 ที่เป็นลักษณะกลุ่มแนวทำนองเล็ก ๆ ในห้องที่ 121 จังหวะที่ 2 ของห้อง เพื่อสร้างความมั่นใจให้กับนักดนตรี จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 127-128 ผู้วิจัยจะสร้างเครื่องหมาย Crescendo จากมือซ้ายเพื่อส่งดนตรีให้เข้าสู่ช่วงต่อไปของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Ride		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
129-139	ใช้ท่าทางที่สบายโดยสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 129-131 ดำเนินแนวทำนองหลักโดยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูง จากนั้นแนวเครื่องดนตรีเสียงต่ำจะมีบทบาทโดดเด่นมากขึ้นเฉพาะในห้องที่ 132 เพื่อส่งดนตรีเข้าสู่แนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงอีกครั้ง ในช่วงระหว่างห้องที่ 133-139 ซึ่งในระหว่างนั้นจังหวะดนตรีจะสนุกสนานมากขึ้นจากแนวเครื่องกระทบต่าง ๆ โดยผู้วิจัยได้เลือกแนวทำนองรองจากกลุ่ม Euphonium เป็นแกนเสียงหลักโดยจะให้บทบาทที่โดดเด่นขึ้นมาทุกครั้งเมื่อกำลังไล่โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ในระหว่างช่วงนี้
140-143	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นโดยสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนเพื่อให้นักดนตรีสามารถเข้าใจในการยืดจังหวะให้ค่อย ๆ ช้าลงทีละน้อย	ในช่วงระหว่างห้องที่ 140-143 เกิดคำสั่งค่อย ๆ ช้าลงทีละน้อย ผู้วิจัยจำทำให้ดนตรีค่อย ๆ ช้าลงในแต่ละจังหวะที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง พร้อมให้คิวในจังหวะที่ 3 ที่มีเครื่องหมายโยงเสียง ซึ่งเกิดขึ้นในห้องที่ 142 ข้างไว้เพื่อส่งจังหวะไปให้เครื่องหมายยืดจังหวะในห้องที่ 143 ด้วยความหนักแน่นและมีพลังจากนั้นจึงใช้มือซ้ายม้วนมือปิดเพื่อให้ดนตรีเงียบสงบก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงต่อไปของบทเพลง
144-151	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นในจังหวะที่ 1 ของในแต่ละห้องเพื่อให้ได้ความชัดเจนในแต่ละหัวห้องของบทเพลง	บทเพลงเกิดคำสั่งให้เร็วมากขึ้นกว่าเดิมกว่าช่วงต้นของบทเพลง ผู้วิจัยเริ่มให้คิวกับกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงในห้องที่ 144 ซึ่งในการเตรียมจังหวะให้กับนักดนตรีในห้องนี้นั้นจะต้องชัดเจนและมีความเร็วเท่ากันกับความเร็วที่ต้องการในห้องที่ 144 นี้ จากนั้นผู้วิจัยจะให้คิวกับกลุ่มแนวทำนองหลักที่ใช้แกนเสียงหลักจาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Ride		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		Trumpet ในช่วงระหว่างห้องที่ 146-151 พร้อมกับดึงแนวทำนองสอดประสานจากกลุ่ม French Horn ให้โดดเด่นทุกครั้งเมื่อกำลังไล่โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ในช่วงระหว่างนี้
152-155	ใช้ท่าทางที่สบาย โดยเน้นจังหวะที่ 1 ของในแต่ละห้องเพื่อให้ได้ความชัดเจนในแต่ละหัวห้องของบทเพลง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 152-155 เกิดแนวทำนองหลักที่กลุ่มเครื่องลมไม้ ซึ่งผู้วิจัยเลือกแกนเสียงหลักไว้ที่กลุ่ม Clarinet และในช่วงระหว่างนี้ทุก ๆ แนวเครื่องดนตรีจะต้องเบาลงในห้องที่ 152 แล้วจึงค่อย ๆ ดังมากขึ้นเรื่อย ๆ ในทีละห้องตามลำดับ เพื่อนำไปสู่จุดระเบิดอารมณ์ของบทเพลง
156-159	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 156-159 ผู้วิจัยได้เลือกใช้แกนเสียงหลักจากแนวทำนองของกลุ่ม French Horn และ Euphonium อย่างเท่าเทียม และให้แนว Saxophone เป็นแนวเสียงสนับสนุนในแนวทำนองหลักนี้
160-164	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและลดขนาดความกว้างให้เล็กลงมาก ๆ ทันทีเพื่อให้ดนตรีตอบสนองกับคำสั่งที่ดังแล้วให้เบาในทันที	ในช่วงระหว่างห้องที่ 160-164 ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญของความดัง-เบาเป็นหลัก จากการใช้มือซ้ายเพิ่มความดังมากขึ้นเรื่อย ๆ ให้กับวงดนตรีส่วนมือขวาจะทำหน้าที่นับจังหวะอย่างมั่นคงเนื่องจากในส่วนนี้ยังคงมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะอยู่บ้างเล็กน้อย
165-170	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นในจังหวะที่ 1 ของในแต่ละห้องเพื่อให้ได้ความชัดเจนในแต่ละหัวห้องของบทเพลง	บทเพลงจะค่อย ๆ ช้าลงเรื่อย ๆ ผู้วิจัยจะเปลี่ยนมาวาทยกรแบบ In 1 ในระหว่างห้องที่ 165-168 เพื่อให้ได้เสียงที่มีพลัง และกลับมานับแบบปกติอีกครั้ง ในระหว่างห้องที่ 165-170 โดยให้คิวกับกลุ่มเครื่องกระทบในแต่ละจังหวะจนจบบทเพลงอย่างสมบูรณ์

Ride		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร

4.2.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง *Ride*

ตารางที่ 8 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ บทเพลง Ride

Ride		Ternary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 41	A	Theme A
42 – 107	B	Theme B
108 – 110		Transition
111 – 134	A’	Theme A’
135 – 143		Transition
144 – 170	Final Section	จังหวะเร็วมากกว่าทุกช่วงของบทเพลง

4.2.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Ride

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Dave Brubeck Quartet

- Blue Rondo à la Turk
- Take Five

Samuel R. Hazo

- Exultate

John Mackey

- Redline Tango

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 Les trois notes du Japon ประพันธ์โดย Toshio Mashima

4.3.1 ประวัติผู้ประพันธ์

ตัวอย่างที่ 11 Toshio Mashima

ที่มา: https://www.rundel.de/en/toshio_mashima/p-186/857

Toshio Mashima (1949–2016) เกิดที่เมืองซูรูโอคาชิ จังหวัดยามากาตะ เขาได้เข้าศึกษาทางด้านเทคโนโลยีที่มหาวิทยาลัยคานากาวา แต่ระหว่างนั้นเขาก็ได้เข้าศึกษาที่สถาบัน Yamaha's Band Educator Academy ควบคู่ไปด้วยกัน เขาได้ศึกษาวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานเสียงและการประพันธ์เพลงกับ Bin Kaneda ผู้ล่วงลับไปแล้วรวมถึงวิชาทฤษฎีดนตรีแจ๊ส (Jazz) ภายใต้การกำกับดูแลของ Makoto Uchibori ผู้ล่วงลับไปแล้ว หลังจากที่เขาสำเร็จการศึกษาในปี ค.ศ. 1971 เขาได้ทำงานอิสระด้วยการบรรเลงทรอมโบนและเปียโนในประเภทดนตรีแจ๊สและดนตรีพ็อป (Pop) และการได้ทำงานเป็นผู้ช่วยนักประพันธ์ให้กับ Naohiro Iwai ซึ่งการที่เขาได้เป็นผู้ช่วยนี้ได้เพิ่มความสนใจของเขาให้มากขึ้นในการประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องเป่าต่าง ๆ

Toshio Mashima ได้ผลิตผลงานออกมาหลายชิ้นสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและเขายังมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดีในวงการดนตรีแจ๊สรวมถึงการเรียบเรียงเสียงประสานในแบบเพลงพ็อปสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงดนตรีบิ๊กแบนด์ บทเพลงที่สำคัญและทำให้เขาเป็นที่รู้จักในวงการวงดุริยางค์เครื่องลมมากขึ้นคือบทเพลง The Symphonic Poem "Seascape” ซึ่งถูกนำไปเป็นบทเพลงบังคับสำหรับการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลมในรายการ All Japan Band Competition ในปี

ค.ศ. 1985 นอกจากนี้บทเพลงของเขายังได้รับเลือกให้เป็นเพลงบังคับสำหรับการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลมในรายการนี้อีกครั้งในปี ค.ศ. 1991 ในบทเพลง "Coral Blue" และในปี ค.ศ. 1997 ในบทเพลง "Sweet Breeze in May" และยังมีผลงานอื่น ๆ ที่ถูกนำไปใช้อีก เช่น Mirage I, Jacob's Ladder to a Crescent และ Mirage a Paris เป็นต้น ผลงานที่มีชื่อเสียงและโดดเด่นของเขาคือบทเพลง Les trois notes du Japon โดยวงดุริยางค์เครื่องลม Tokyo Kosei Wind Orchestra ได้ว่าจ้างให้เขาประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นในปี ค.ศ. 2001 รวมถึงบทเพลง Mirage III ในปี ค.ศ. 2003 อีกด้วย นอกจากนี้เขายังมีผลงานทางด้านการทำบทเพลงเรียบเรียง (Transcription) ของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อระดับโลกมากมายเช่น George Gershwin ในบทเพลง Cuban Overture บทเพลงของ Rimsky-Korsakov ในบทเพลง Scheherazade Symphonic Suite รวมถึงบทเพลงของ Debussy ในบทเพลง L'isle joyeuse เป็นต้น

ผลงานของ Toshio Mashima ได้รับการตีพิมพ์ในประเทศญี่ปุ่น ประเทศสหรัฐอเมริกาและประเทศเนเธอร์แลนด์และเขายังมีผลงานการประพันธ์เพลงให้กับละครโทรทัศน์อีกด้วย นอกจากนี้เขายังได้รับรางวัล Academy award ในปี ค.ศ. 1997 ในสาขาการประพันธ์เพลงจาก Academy Society of Japan for Wind, Percussion & Band. (Mashima, 2019)

4.3.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงประเภทบทเพลงชุดที่ประพันธ์ขึ้นให้กับวงดุริยางค์เครื่องลม Tokyo Kosei Wind Orchestra บทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 ชุด ที่แสดงถึงตัวตนความเป็นชาวญี่ปุ่นของผู้ประพันธ์ บทเพลงนี้ใช้บันไดเสียงและการเรียบเรียงเสียงประสานในแบบดนตรีตะวันตกโดยใช้ชื่อบทเพลง “สามบทเพลงของความเป็นญี่ปุ่น” (Three pieces of Japanism)

บทเพลงชุดที่ 1 “การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง” (La danse des grues)

บทเพลงได้บรรยายถึงการเกี้ยวพาราสีของเหล่านกกระเรียนมงกุฎแดง เหล่านกกระเรียนต่างได้อวดโฉมความงดงามของขนสีขาวที่ปกคลุมร่างกาย หัวที่มีจุดเด่นสีแดงดั่งมงกุฎและเส้นขนสีดำที่เน้นตัดกันกับส่วนอื่นอย่างชัดเจน ในช่วงกลางบทเพลงชุดนี้เราจะได้ยินเสียงนกกระเรียนมงกุฎแดงตัวผู้ร้องเรียกว่า “คู” และนกกระเรียนมงกุฎแดงตัวเมียจะตอบกลับมาว่า “คู-คู” ซึ่งเป็นแสดงถึงการเกี้ยวพาราสีของเหล่านกกระเรียนมงกุฎแดง

บทเพลงชุดที่ 2 “แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ” (La riviére enneigée)

บทเพลงชุดนี้ได้บรรยายถึงแม่น้ำลำธารที่ถูกหิมะปกคลุมในช่วงฤดูหนาว การเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ บทเพลงสื่อให้เห็นถึงภาพบรรยากาศในช่วงฤดูหนาวของประเทศญี่ปุ่นได้อย่างชัดเจน

บทเพลงชุดที่ 3 “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ” (La fête du feu)

บทเพลงชุดสุดท้ายนี้ได้บรรยายถึงเทศกาลฤดูร้อนจากภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศญี่ปุ่น โดยใช้แนวคิดดนตรีเปรียบเสมือนการสร้างงานศิลปะในรูปแบบการสร้างภาพจากชิ้นส่วนเล็ก ๆ นำมาปะติดปะต่อกัน (Collage) ในส่วนตอนกลางของบทเพลงได้บรรยายถึงเทศกาลเนบูตะมัตสึริ (Nebuta Matsuri) ในจังหวัดอาโอโมริ (Aomori) ซึ่งเป็นบ้านเกิดคุณแม่ของนักประพันธ์บทเพลงนี้ โดยใช้จังหวะกลองของเทศกาลนี้เป็นตัวนำเสนอในช่วงตอนกลางบทเพลง

บทเพลงชุดนี้ได้ถูกนำแสดงออกครั้งแรกเมื่อวันที่ 27 เมษายน ค.ศ. 2001 บรรเลงโดยดุริยางค์เครื่องลม Tokyo Kosei Wind Orchestra วาทยกรโดยวาทยกรที่มีชื่อเสียง Douglas Bostock และได้นำออกแสดงอีกครั้งที่ประเทศเยอรมนีและประเทศสวิสแลนด์ในเดือนพฤษภาคมในปีเดียวกัน

แนวเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบทเพลง Les trois notes du Japon

Piccolo	Bb Trumpet 1-2-3
Flute 1-2	F Horn 1-2-3-4
Oboe 1-2	Trombone 1-2
Bassoon 1-2	Bass Trombone
Eb Clarinet	Euphonium
Bb Clarinet 1-2-3	Tuba
Eb Alto Clarinet	String Bass
Bb Bass Clarinet	Timpani
Eb Alto Saxophone 1-2	Percussion 1-2-3
Bb Tenor Saxophone	Harp
Eb Baritone Saxophone	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์

บทเพลงชุดนี้ ในแต่ละชุดนั้นจะมิได้มีเนื้อหาที่ต่อเนื่องเป็นเรื่องราวเดียวกัน แต่จะมีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการบรรยายเรื่องราววัฒนธรรมและธรรมชาติต่าง ๆ ในประเทศญี่ปุ่น ซึ่งจะสื่อถึงความเป็นตัวตนในแบบชาวญี่ปุ่นของผู้ประพันธ์เอง โดยผู้ประพันธ์ได้เปรียบถึงบทเพลงในแต่ละชุดนั้นเป็น 1 ตัวโน้ต เมื่อนำบทเพลงทั้ง 3 ชุดนี้มาบรรเลงร่วมกันก็จะเข้ากับแนวคิดในชื่อบทเพลงที่มี 3 ตัวโน้ตที่แสดงถึงประเทศญี่ปุ่นตามชื่อของบทเพลงนี้ โดยแต่ละชุดบทเพลงนั้นมีมุมมองทางด้านประวัติศาสตร์ดังนี้

1. นกกระเรียนมงกุฎแดง (Red-crowned crane)

นกกระเรียนมงกุฎแดงมีชื่อทางวิทยาศาสตร์ว่า Grus japonensis โดยส่วนใหญ่มักเรียกกันว่านกกระเรียนญี่ปุ่นหรือนกกระเรียนแมนจู นกกระเรียนมงกุฎแดงเป็นนกที่มีความสูงประมาณ 55 นิ้ว ซึ่งมีขนาดใหญ่เป็นอันดับ 2 ของสายพันธุ์เมื่อเทียบจากนกกระเรียนทุกประเภท ลักษณะเด่นของนกชนิดนี้เมื่อโตเต็มวัยขนทั้งตัวจะเป็นสีขาวหิมะ ด้านบนส่วนยอดหัวจะเป็นผิวหนังสีแดงและเมื่อเวลานกกระเรียนชนิดนี้โกรธหรือตื่นเต้นผิวหนังสีแดงบนยอดหัวนี้จะสว่างชัดมากขึ้น นกกระเรียนมงกุฎแดงอาศัยอยู่ตามธรรมชาติหนองบึงกินสัตว์เลื้อยคลานขนาดเล็ก แมลงและสัตว์น้ำไม่มีกระดูกสันหลังเป็นอาหาร สำหรับในประเทศญี่ปุ่น ชาวญี่ปุ่นจะเรียกนกกระเรียนมงกุฎแดงว่า “Tancho” ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งโชคลาภและความซื่อสัตย์ของชาวญี่ปุ่นรวมถึงในเอเชียตะวันออกอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. ช่วงฤดูหนาวในประเทศญี่ปุ่น

ฤดูหนาวของประเทศญี่ปุ่นจะอยู่ในช่วงเดือนธันวาคมถึงช่วงเดือนกุมภาพันธ์ แต่เนื่องจากพื้นที่ของประเทศญี่ปุ่นเป็นแนวยาวและเฉียงจากเหนือลงใต้จึงทำให้ช่วงเวลาของแต่ละฤดูของแต่ละจังหวัดจึงมีความแตกต่างกัน จังหวัดที่มีหิมะตกหนักมากมักจะเป็นจังหวัดที่อยู่ทางฝั่งทะเลญี่ปุ่นเพราะได้รับลมหนาวจากทางเหนือ เช่น จังหวัดอาโอโมริ จังหวัดอาคิตะ จังหวัดฮอกไกโดและจังหวัดนีงาตะ เป็นต้น

3. เทศกาลเนบูตะมัตสึริ

เทศกาลเนบูตะมัตสึริ จัดขึ้นในฤดูร้อนของทุก ๆ ปี ในช่วงวันที่ 2 – 7 สิงหาคม ในจังหวัดอาโอโมริที่ตั้งอยู่เหนือสุดของเกาะฮนชู (Honshu) ประเทศญี่ปุ่น จุดเด่นสำคัญของงานเทศกาลนี้คือ

ขบวนแห่โคมไฟขนาดใหญ่ที่มีนักดนตรีและนักเต้น ขนาบข้างด้วยกลองไทโกะ โดยขบวนแห่จะเดินรอบใจกลางเมืองอาโอโมริซึ่งมีระยะทางกว่า 3 กิโลเมตร เป็นประจำทุกคืน ยกเว้นวันที่ 7 สิงหาคม ซึ่งเป็นวันสุดท้ายของงานเทศกาลนี้ ขบวนแห่จะออกเดินในช่วงบ่ายแล้วจะเคลื่อนขบวนลงเรือและแห่รอบอ่าวในช่วงเย็น หลังจากนั้นจะจุดดอกไม้ไฟเพื่อเฉลิมฉลองปิดเทศกาล

4.3.4 เทคนิคการบรรเลง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ต้องใช้ทักษะขั้นสูงในการบรรเลง ระดับความยากเหมาะสำหรับนักเรียนในระดับอุดมศึกษา ใช้เทคนิคขั้นสูงในการบรรเลงและนักดนตรีต้องอาศัยการรับคิวจากวาทยกรเป็นอย่างมาก โดยผู้วิจัยสามารถระบุเทคนิคที่สำคัญของแต่ละชุดบทเพลงได้ดังนี้

1. “การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง”

ในบทเพลงชุดที่ 1 นี้ เทคนิคที่สำคัญคือการใช้ Double Tonguing และ Triple Tonguing ทั้งในแนวของเครื่องลมทองเหลืองและในแนว Flute ซึ่งในส่วนของเครื่องลมทองเหลืองนั้นส่วนใหญ่การใช้เทคนิคนี้จะอยู่ในแนวทำนองหลักของบทเพลงเป็นส่วนใหญ่ ส่วนในแนวของการบรรเลง Flute นั้นมีลักษณะการเลียนแบบเสียงของนกกระเรียนมงกุฎแดง ในช่วงระหว่างการบรรเลงบทเพลงนี้ผู้บรรเลงทุกคนต้องจะต้องสังเกตการเปลี่ยนแปลงจังหวะที่เปลี่ยนฉับพลันอยู่บ่อยครั้ง และเตรียมรับสัญญาณการเปลี่ยนแปลงจากวาทยกรอย่างเคร่งครัด เพื่อทำให้การเปลี่ยนแปลงนั้นมั่นคงในเรื่องของจังหวะและความพร้อมเพรียงและแม่นยำของดนตรี นอกจากนี้การให้ผู้บรรเลงทุกคนในวงฝึกบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale) จะช่วยให้ผู้บรรเลงซึมซับความรู้สึกและสามารถเข้าถึงบทเพลงชุดนี้ได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

2. “แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ”

ในบทเพลงชุดที่ 2 นี้ เทคนิคที่สำคัญคือการบรรเลงส่วนโน้ต 6 พยางค์ ในแนวของ Clarinet ซึ่งในบทบาทของดนตรีจะมีลักษณะความรู้สึกเหมือนกับลมหนาวท่ามกลางหิมะที่หนาวเย็น นอกจากผู้บรรเลงในแนวนี้ต้องบรรเลงส่วนโน้ต 6 พยางค์ ให้ถูกต้องแล้ว จะต้องใช้สีสันของเสียงที่มืดหม่นแต่ยังคงมีความอบอุ่นซ่อนเอาไว้ในเนื้อของเสียงดนตรีอีกด้วย ในส่วนกลางของบทเพลงชุดนี้จะมีแนวการบรรเลงเดี่ยว Flute ซึ่งต้องใช้ทักษะการบรรเลงและการสื่ออารมณ์ดนตรีในขั้นสูง เพราะใน

ส่วนนี้เป็นส่วนที่ต้องแสดงความอ้างว้างของบรรยากาศแม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ นอกจากนี้ในแนวทำนองของเครื่องลมทองเหลืองจะมีการบรรเลงโต้ตอบกันในระหว่างแนวทำนองของ French Horn และกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำจาก Trombone, Euphonium และ Tuba ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องใช้ทักษะในการโต้ตอบกันเพื่อให้เกิดเป็นเรื่องราวเดียวกันในบทเพลง

3. “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ”

บทเพลงชุดท้ายของบทเพลงนี้ได้ใช้เทคนิค Double Tonguing เป็นส่วนใหญ่ทั้งในแนวทำนองหลักและในแนวทำนองสอดประสาน เนื่องจากในบทเพลงชุดสุดท้ายนี้มีลีลาจังหวะที่รวดเร็วและต้องใช้ความคมชัดและความเด็ดขาด ดังนั้นการใช้เทคนิค Double Tonguing จึงมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งสำหรับการแสดงในบทเพลงชุดสุดท้ายนี้ และอีกส่วนหนึ่งที่สำคัญสำหรับการบรรเลงในบทเพลงชุดสุดท้ายนี้คือการใช้ทักษะการฟังเพราะในช่วงส่วนกลางของบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ได้เขียนแนวทำนองที่ซ้อนกันขึ้นมาเป็น 3 ชั้น แต่จะเกิดขึ้นกันคนละเวลาและคนละเสียง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจบทบาทของตนเองในจุดนี้ว่าตนเองกำลังอยู่ในส่วนไหนของชั้นเสียง ซึ่งเมื่อนำมาบรรเลงประติดประต่อกันจะทำให้เกิดแนวทำนองของบทเพลงขึ้นมาอย่างน่าสนใจ

4.3.5 ลีลาของบทเพลง

บทเพลงนี้มีแนวทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวญี่ปุ่น ซึ่งส่วนใหญ่มักจะถูกสร้างจากบันไดเสียงแบบ Japanese Mode ซึ่งโครงหลักนั้น มักถูกสร้างมาจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่นิยมใช้สำหรับชาวเอเชีย ส่วนทางด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้วิธีเรียบเรียงเสียงประสานแบบดนตรีอิมเปรชัน (Impressionist Music) ซึ่งเป็นกระแสความนิยมทางดนตรีในช่วงปี ค.ศ. 1875–1920 ในประเทศฝรั่งเศส บทเพลงในกระแสอิมเปรชันจะประกอบด้วยหลากแนวเสียง เนื้อดนตรีหนาแน่น แต่ละแนวมีโน้ตขยับรวดเร็วในเชิงซ้อนจนยากที่จะแยกแยะรายละเอียดของแต่ละแนวประกอบให้ขาดจากกัน เสียงโดยรวมจะปะปนจนกลืนกันไป แต่แนวทำนองหลักมักถูกนำเสนอค่อนข้างชัดเจนเสียงประสานนิยมใช้คอร์ดทบขยาย การดำเนินคอร์ดคลุมเครือกว่าของดนตรีแบบแผน ซึ่งทำให้รู้สึกถึงบรรยากาศที่น่าประทับใจมากกว่าที่จะได้รับความชัดเจนของดนตรี นักดนตรีที่มีชื่อเสียงในช่วงกระแสอิมเปรชันได้แก่ Claude Debussy และ Maurice Ravel (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 1 “การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง”

ในบทเพลงชุดนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงจุดเด่นของบทเพลงโดยการผสมเสียงดนตรีให้เหมือนกับเสียงนกร้องจากกลุ่มเครื่องลมไม้ และการร้องโต้ตอบกันระหว่างนกกระเรียนมงกุฎแดงตัวผู้และนกกระเรียนมงกุฎแดงตัวเมีย โดยใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองโต้ตอบสลับกันกับกลุ่มเครื่องลมไม้ ซึ่งแสดงถึงการเกี้ยวพาราสีกันของเหล่านกกระเรียนมงกุฎแดง ในช่วงทำนองหลักของบทเพลงแสดงให้เห็นถึงลีลาจังหวะการเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดงที่กำลังอวดโฉมความงดงามของขนสีขาวที่ปกคลุมร่างกาย

บทเพลงชุดที่ 2 “แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ”

บทเพลงชุดนี้ ในเนื้อหาของดนตรีจะเป็นลักษณะการพรรณนาถึงสภาพอากาศที่หนาวเย็นในประเทศญี่ปุ่น แนวดนตรีถูกประพันธ์ให้เลียนเสียงของธรรมชาติ รวมถึงการใช้เครื่องกระทบต่าง ๆ เช่น Bamboo Wind-chime, Crotales เพื่อสร้างบรรยากาศให้เหมาะสมกับอารมณ์ของบทเพลง ส่วนแนวทำนองหลักของบทเพลงแสดงให้เห็นถึงความสงบเยือกเย็นเปรียบเสมือนหิมะอันหนาวเย็นที่ปกคลุมแม่น้ำไว้ตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์เป็นอย่างยิ่ง

บทเพลงชุดที่ 3 “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ”

บทเพลงชุดสุดท้ายนี้ เนื้อหาดนตรีบรรยายให้เห็นถึงภาพการเต้นรอบกองไฟในงานเทศกาลเนบูตะมัตสึริ โดยมีลีลาของดนตรีที่สนุกสนานและมีจังหวะที่ตื่นเต้นเร้าใจ ในช่วงกลางบทเพลงผู้ประพันธ์เลือกใช้แนวทำนองหลักและจังหวะกลองในลีลาแบบชาวญี่ปุ่น ผสมกับการเรียบเรียงเสียงประสานในลีลาของดนตรีอิมเปรชัน ซึ่งเป็นการผสมผสานที่สวยงามและลงตัวเป็นอย่างยิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.6 แนวทางการวาทยกรและองค์ประกอบทางด้านดนตรี

ตารางที่ 9 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 1 "การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง"

บทเพลงชุดที่ 1 "การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง"		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-9	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน โดยให้ความสำคัญกับการให้คิวในแต่ละแนวเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญเพื่อให้กลุ่มแนวทำนองเล็ก ๆ เชื่อมต่อเข้าหากัน	ในช่วงเริ่มต้นของบทเพลงนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญแก่การจัดสีสันที่หลากหลายของบทเพลงด้วยการให้คิวแก่แนวดนตรีที่ผู้วิจัยต้องการทำให้สีสันเหล่านั้นโดดเด่นออกมาอย่างชัดเจน โดยเริ่มจากให้คิวกลุ่มโน้ต 8 พยางค์ในกลุ่ม Clarinet ในห้องแรกเพื่อสร้างความมั่นใจในจุดเริ่มต้นของบทเพลง จากนั้นผู้วิจัยจะให้คิวกับกลุ่ม Trumpet ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 2 ซึ่งมีความสำคัญสำหรับการต่อแนวทำนองให้ต่อเนื่องกัน จากนั้นวาทยกรจะต้องให้คิวกับกลุ่มเครื่องเสียงต่ำในห้องที่ 4 ในจังหวะที่ 3 เพื่อส่งแนวทำนองนี้เชื่อมต่อกับกลุ่มโน้ต 8 พยางค์อีกครั้งในห้องที่ 5 จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 7 วาทยกรจะต้องให้คิวกับกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงด้วยความชัดเจน และในช่วงระหว่าง 8-9 ผู้วิจัยจะให้คิวสำคัญอยู่ที่กลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำทั้งหมด เพื่อให้ได้ความชัดเจนและพร้อมเพรียงกัน โดยเมื่อเข้าสู่ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 9 นั้น ผู้วิจัยจะเปลี่ยนมานับแบ่งเป็น Subdivision เนื่องจากในห้องที่ 10 ความของดนตรีจะเร็วขึ้นมาอีก 1 เท่าเมื่อเปรียบเทียบความจากทั้งหมดในช่วงต้นบทเพลงนี้ ดังนั้นการนับแบ่งเป็น Subdivision ในจังหวะที่ 4 จะช่วยสร้างความมั่นใจให้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 1 "การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง"		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		นักดนตรีในการบรรเลงในห้องที่ 10 เมื่อความเร็วถูกเปลี่ยนให้เร็วขึ้นไปอีก 1 เท่า
10-20	.ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 10-11 ผู้วิจัยได้ให้คิวกับกลุ่ม Clarinet พร้อมเลือกกลุ่มเครื่องดนตรีนี้เป็นแกนเสียงหลักจากทำนองหลักทั้งหมด จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 12-17 เป็นการสลับแนวทำนองกันบรรเลงระหว่างกลุ่ม French Horn กับกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงต่ำ และเกิดการสร้างแนวทำนองที่ใช้สีสันของเครื่องดนตรีผสมกันในแต่ละกลุ่มประโยคในช่วงระหว่างที่ 18-20 ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเป็นสีสันหลักในแนวทำนองของช่วงนี้
21-24	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลและพลิ้วไหวไปกับแนวทำนองหลักของบทเพลงในช่วงนี้	ในช่วงระหว่างห้องที่ 21-24 แนวทำนองหลักอยู่ที่กลุ่ม Oboe, Clarinet 1 และ Alto Saxophone 1 โดยผู้วิจัยได้เลือกแนวกลุ่ม Oboe เป็นแกนเสียงหลัก
25-37	.ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 25-37 เกิดการซ้ำทำนองจากในช่วงระหว่างห้องที่ 12-24 แต่ผู้ประพันธ์จะเพิ่มเติมการล้อแนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมไม้
38-57	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 38-57 ผู้วิจัยวาทยกรเป็น In 1 ต่อ 1 ห้อง และคิดเป็น 4 ห้อง ต่อ 1 ประโยคเพลง โดยใช้การสร้างรูปแบบแผนจังหวะแบบ 4 ซึ่งจะทำให้ท่าทางการวาทยกรสัมพันธ์กันกับทุก ๆ ประโยคในส่วนนี้อย่างลงตัว นอกจากนี้วัตถุหลักในช่วงนี้มักประกอบด้วยโน้ต 3 พยางค์ การที่วาทยกรคิดโน้ต 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 1 “การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		พยางค์ไว้ในใจนั้นจะช่วยให้ได้จังหวะที่มั่นคงแต่จะต้องฟังการเคลื่อนไหวของแนวเบสประกอบร่วมอยู่ด้วย
58-69	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 58-65 ผู้วิจัยยังคงใช้เทคนิคและแนวคิดการสร้างสรรค์การวาทยกรเหมือนในช่วงระหว่างห้องที่ 38-57 แต่จะต้องตัดการฟังการเคลื่อนไหวของแนวเบสออกไปเนื่องจากในส่วนนี้จะไม่มีเสียงเบส จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 65 ผู้วิจัยจะทำการวาทยกรเป็น Subdivision ในห้องนี้ เพื่อให้นักดนตรีสามารถบรรเลงในห้องที่ 66-69 ได้อย่างแม่นยำ เนื่องจากในส่วนนี้ผู้วิจัยจะกลับมาทำการวาทยกรในรูปแบบปกติ โดยการยกเลิกเทคนิคการใช้ In 1 ในการวาทยกร พร้อมส่งคิวให้กับกลุ่ม Trumpet ในห้องที่ 66 อีกด้วย
70-82	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 70-82 เกิดการซ้ำทำนองจากในช่วงระหว่างห้องที่ 25-37 โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสร้างสรรค์ในรูปแบบเดิมแต่ในช่วงระหว่างห้องที่ 79-82 ผู้วิจัยจะดึงแนว Trombone ออกมาให้ชัดเจนและโดดเด่นมากขึ้น
83-88	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 83-86 เป็นการสลับแนวทำนองหลักระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้กับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในแต่ละห้อง จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 87-88 ผู้วิจัยได้เลือกแนวทำนองจากกลุ่มเครื่องลมไม้ให้ออกมาโดดเด่นพร้อมกับดึงสีสันของกลุ่ม Trumpet

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 1 "การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง"		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		และ Trombone ออกมาเพื่อให้เกิดความตื่นเต้นและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น
89-95	ใช้ท่าทางที่หนักแน่น และมีขนาดกว้างในระนาบต่ำ เพื่อให้สอดคล้องกับเสียงดนตรีของกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำที่กำลังบรรเลงเป็นแนวทำนองหลัก	ในช่วงระหว่างห้องที่ 89-92 ผู้วิจัยให้ความสำคัญระหว่างแนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำพร้อมกับการให้คิวกับนัก Timpani เพื่อสร้างความมั่นใจให้กับนักดนตรี จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 93 และห้องที่ 94 ผู้วัยจะให้คิวที่กลุ่ม French Horn และกลุ่ม Trumpet ตามลำดับก่อนที่ดนตรีจะสงบลงทันทีในห้องที่ 95 โดยยังคงเหลือหางเสียงของกลุ่มเครื่องกระทบทิ้งไว้ พร้อมให้คิวกับกลุ่มกลุ่มเครื่องกระทบที่ทำเสียงเลียนแบบนกบินจากการพัดกระดาษด้วยความรวดเร็ว (ใช้ผู้พัดกระดาษเลียนเสียงนกจำนวน 3 คน)
96-103	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลสบาย	บทเพลงเข้าสู่ลีลาจังหวะที่ช้าลง ในช่วงระหว่างห้องที่ 96-99 แนวทำนองหลักดำเนินโดยแนวบรรเลงเดี่ยว Alto Saxophone จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 100-102 แนวทำนองหลักดำเนินโดยแนวบรรเลงเดี่ยว Oboe และจากนั้น แนวบรรเลงเดี่ยว Flute จะทำหน้าที่ส่งบทเพลงเข้าสู่ช่วงต่อไปในห้องที่ 103
104-106	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลสบาย พร้อมให้คิวแนวบรรเลงเดี่ยวตามลำดับ	ในช่วงระหว่างห้องที่ 104-106 วาทยกรจะต้องให้คิวแนวบรรเลงเดี่ยวตามลำดับโดยเริ่มจาก Oboe, English Horn และ Bassoon เพื่อให้บทเพลงต่อเนื่องเป็นแนวคิดเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 1 “การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
107-124	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนในจังหวะที่ 1	ในช่วงระหว่างห้องที่ 107-108 ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับแนวเบสเพื่อควบคุมจังหวะให้คงที่โดยการสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนในจังหวะที่ 1 จากนั้นจะส่งคิวให้กับแนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมไม้ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 108 และให้ความสำคัญกับสีสันของแนว Piccolo เมื่อเข้าร่วมเป็นแนวทำนองหลักตั้งห้องที่ 117-124 ให้โดดเด่นมากกว่าแนวเครื่องลมไม้อื่น ๆ เล็กน้อย
125-129	ใช้ท่าทางที่หนักแน่น และมีขนาดกว้างในระนาบต่ำเพื่อให้สอดคล้องกับเสียงแนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ	ในช่วงระหว่างห้องที่ 125-129 แนวทำนองหลักอยู่ที่กลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ โดยมีกลุ่ม Clarinet ทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสอดประสาน
130	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมสร้างจุดเกินจังหวะที่ชัดเจน	ในห้องที่ 130 จังหวะจะเร็วขึ้นทันทีก่อนจากหน้านี้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกให้ความเร็วในห้องที่ 130 นี้ เป็นความเร็ว 1 เท่าจากห้องที่ 129 เพื่อให้ง่ายแก่การควบคุมจังหวะในบทเพลง
131-145	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมสร้างจุดเกินจังหวะที่ชัดเจนโดยให้ความสำคัญกับการให้คิวในแต่ละแนวเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญเพื่อให้กลุ่มแนวทำนองเล็ก ๆ เชื่อมต่อเข้าหากัน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 131-145 บทเพลงกลับมาช้าลงอีกครั้ง ผู้วิจัยจึงเลือกให้ความเร็วกลับมาช้าลง 1 เท่าซึ่งจะมีความเร็วเท่ากับห้องที่ 129 เพื่อให้ง่ายแก่การควบคุมจังหวะในบทเพลง นอกจากนี่ผู้วิจัยจะให้คิวตามลำดับที่สำคัญโดยเริ่มจากแนวเครื่องกระทบในจังหวะที่ 3 ห้องที่ 131 และจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 134 จากนั้นควรให้คิวกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงในจังหวะที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 1 “การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ห้องที่ 135 จากนั้นส่งคิวต่อให้กับกลุ่ม French Horn ในจังหวะที่ 3 ห้องที่ 136 และให้คิวกับกลุ่ม Trumpet ในห้องที่ 137 ในจังหวะที่ 3 และห้องที่ 138 ในจังหวะที่ 1 ตามลำดับ จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 138-145 จะเป็นการแนวคิดการสร้างสรรค์นี้อีกครั้ง ซึ่งวาทยกรจะใช้แนวทางการสร้างสรรค์ในรูปแบบนี้อีกครั้งหนึ่ง
146-155	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลสบาย พร้อมให้คิวแนวทำนองหลัก	ในช่วงระหว่างห้องที่ 146-149 แนวทำนองหลักบรรเลงโดย Oboe 1 จากนั้นจึงซ้ำแนวทำนองเดิมอีกครั้งในช่วงระหว่างห้องที่ 150-152 แต่ในรอบนี้จะมีกลุ่มเครื่องลมไม้อื่น ๆ เข้ามาสมทบเพิ่ม ซึ่งผู้วิจัยได้ให้ Flute 1 เป็นแกนเสียงหลัก จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 153-155 แนวทำนองหลักจะล้อทำนองกันโดยเกิดจากกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นหลัก
156-187	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 156-187 ผู้วิจัยยังคงใช้เทคนิคและแนวคิดการสร้างสรรค์การวาทยกรเหมือนในช่วงระหว่างห้องที่ 1-11 และห้องที่ 70-94 เนื่องจากมีแนวทำนองหลักและวิธีการประพันธ์ในแบบเดียวกัน
188-189	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและปฏิบัติตามเครื่องหมายยืดจังหวะห้องที่ 189 ในจังหวะที่ 4	บทเพลงอยู่ในจังหวะที่ช้าลง แต่ลีลาของดนตรียังคงอยู่ในลักษณะเดิม นำเสนอโดยกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำในห้องที่ 188 จากนั้นในห้องที่ 189 แนวทำนองหลักจะถูกเพิ่มกลุ่ม Trumpet และ Saxophone ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกกลุ่ม Trumpet เป็นแกนเสียงหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 1 “การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
190-200	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	บทเพลงเปลี่ยนมาเป็นจังหวะรวดเร็วมากที่สุดในบทเพลง โดยในช่วงระหว่างห้องที่ 190-191 ควรให้ความสำคัญของการต่อแนวทำนองระหว่าง Bass Drum และ กลุ่ม Trombone จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 192-199 โน้ตที่มีบทบาทกำลังเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่ง ผู้วิจัยได้ให้ความสมดุลกับแนวทำนองเหล่านี้อย่างเท่าเทียมกัน และจบบทเพลงด้วยการปิดมือซ้ายในห้องที่ 200 จังหวะที่ 1 ด้วยความมั่นใจและความเด็ดขาด

ตารางที่ 10 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 2 “แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ”

บทเพลงชุดที่ 2 “แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-4	ใช้ท่าทางที่สบายพลิ้วไหวพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนในจังหวะที่ 1	บทเพลงนำเสนอสีสันของกลุ่มเครื่องกระทบผสมผสานกับเสียง Flute โดยมีทำนองจากกลุ่ม Clarinet ยืนพื้นให้ในส่วนของช่วงต้นบทเพลงนี้
5-12	ใช้ท่าทางที่สบาย	ในช่วงระหว่างห้องที่ 5-12 เกิดแนวทำนองหลักที่กลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ โดยผู้วิจัยได้เลือกกลุ่ม Bassoon เป็นแกนเสียงหลัก โดยบทบาทนี้จะถูกลดบทบาทลงเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 9 เพื่อให้แนวเดี่ยว English Horn โดดเด่นออกมาได้อย่างชัดเจน
13-16	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสำคัญมากขึ้นในแต่ละห้อง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 13-16 เกิดแนวทำนองหลักเพิ่มขึ้นใหม่จากกลุ่ม Flute, Oboe และ Eb Clarinet

บทเพลงชุดที่ 2 “แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
	และผ่อนคลายลงเมื่อจบประโยคแนวทำนองหลักของบทเพลง	โดยผู้วิจัยได้จัดความสมดุลของเสียงในกลุ่มนี้อย่างเท่าเทียมกันพร้อมเพิ่มความเข้มของเสียงให้มากขึ้นและผ่อนคลายลงเมื่อจบประโยคในบทเพลง
17-24	ใช้ท่าทางที่สบายและควรหนักแน่นมากขึ้นเมื่อกลุ่ม Flute, Oboe และ Eb Clarinet เริ่มบรรเลงเข้ามาเป็นแนวทำนองหลัก	ในช่วงระหว่างห้องที่ 17-24 ผู้วิจัยยังคงใช้เทคนิคและแนวคิดการสร้างสรรค์การวาทยกรเหมือนในช่วงระหว่างห้องที่ 9-16 แต่จะต่างกันตรงที่ในช่วงระหว่างห้องที่ 17-20 จะเป็นการเดี่ยว Soprano Saxophone แทนการเดี่ยว English Horn ในช่วงระหว่างห้องที่ 9-12 ซึ่งโครงสร้างอื่น ๆ จะเหมือนกันทั้งหมด
25-28	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมให้คิวกับกลุ่มเครื่องลมเสียงกลางและกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ	ในช่วงระหว่างห้องที่ 25-28 เป็นประโยคถาม-ตอบระหว่างกลุ่มเครื่องลมเสียงกลางและกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ ซึ่งในกลุ่มเครื่องลมเสียงกลางผู้วิจัยให้กลุ่ม French Horn เป็นแกนหลักของเสียง ส่วนในกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ ผู้วิจัยได้จัดสมดุลของกลุ่มเครื่องดนตรีเหล่านี้อย่างเท่า ๆ กัน จากนั้นจึงให้คิวกับแนวบรรเลงเดี่ยว Flute ในห้องที่ 28 ในจังหวะที่ 3 ของห้องนี้
29-33	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นมากขึ้นเพื่อสร้างจุดระเบิดอารมณ์ในห้องที่ 33 ที่เปี่ยมด้วยอารมณ์ความรู้สึก	ในช่วงระหว่างห้องที่ 29-32 เป็นช่วงที่แนวบรรเลงเดี่ยว Flute กำลังมีบทบาทสำคัญ จากนั้นวาทยกรควรจะให้คิวในห้องที่ 33 กับกลุ่มเครื่องลมไม้ เนื่องจากแนวกลุ่มเครื่องลมไม้จะบรรเลงเหมือนแบบเดียวกันกับแนวบรรเลงเดี่ยว Flute ในห้องนี้
34-50	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลพลิ้วไหวและสบาย	ในช่วงระหว่างห้องที่ 34-50 ผู้วิจัยยังคงใช้เทคนิคและแนวคิดการสร้างสรรค์การวาทยกรเหมือนในช่วง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 2 “แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ระหว่างห้องที่ 9-25 แต่จะต่างกันตรงที่ใช้แนวบรรเลงเดี่ยวกลับมาเป็น English Horn อีกครั้ง
51-53	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมให้คิวกับกลุ่มเครื่องกระทบในช่วงท้ายบทเพลง	ในช่วงสุดท้ายของบทเพลงนี้ ผู้วิจัยได้ให้คิวกับกลุ่ม Clarinet ในห้องที่ 51 จากนั้นวาทยกรควรให้คิวสุดท้ายกับกลุ่มเครื่องกระทบในช่วงท้ายของห้องที่ 52 และจบบทเพลงด้วยการทิ้งหางเสียงของกลุ่มเครื่องกระทบเอาไว้ให้เสียงยังคงลอยค้างอยู่เพื่อให้เกิดบรรยากาศของบทเพลงอย่างสมบูรณ์

ตารางที่ 11 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 3 “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ”

บทเพลงชุดที่ 3 “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-8	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 1-4 บทเพลงนำเสนอแนวทำนองหลักในลักษณะกลุ่มจังหวะโดยเครื่องลมทุกชนิดในช่วงระหว่างห้องที่ 1-2 ส่วนในช่วงระหว่างห้องที่ 3-4 เป็นการตอบกลับจากแนวทำนองหลักของเครื่องลมเสียงกลาง โดยใช้แกนเสียงหลักจากกลุ่ม French Horn โดยกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงจะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสอดประสานประกอบอยู่ด้วยในระหว่างนั้น จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 5-8 บทเพลงจะซ้ำทำนองเหล่านี้อีกครั้งหนึ่ง
9-17	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 9-15 แนวทำนองหลักเริ่มจากแนว Trumpet แล้วส่งต่อให้กับกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 3 "เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ"		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 16-17 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ความดัง-เบาให้ดังมากขึ้นในทุก ๆ 1 จังหวะ เพื่อดนตรีเกิดความน่าตื่นเต้นและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น
18-29	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและให้คิวกับแนวเครื่องดนตรีที่จัดไว้เพื่อให้ได้สีสันของเสียงตามที่ต้องการ	ในช่วงระหว่างห้องที่ 18-22 ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับแนวทำนองของกลุ่มเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างนี้ก่อนที่จะถูกลดบทบาทลงเมื่อเข้าสู่ในช่วงระหว่างห้องที่ 23-29 เพื่อให้กลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำทั้งหมดโดดเด่นขึ้นมามากขึ้น โดยเริ่มต้นให้คิวในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 23 จากนั้นผู้วิจัยจะให้บทบาทสำคัญกับแนว French Horn ในห้องที่ 26 และเปลี่ยนกลับมาสีสันของกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำอีกครั้งในช่วงระหว่างห้องที่ 27-29
30-41	ใช้ท่าทางที่สบาย ขนาดความกว้างในการวาทยกรมีขนาดเล็ก	ในช่วงระหว่างห้องที่ 30-33 แนวทำนองหลักดำเนินโดย Alto Saxophone 1 และส่งต่อแนวทำนองหลักเดิมเดียวกันนี้ให้กับแนว Clarinet 1 ในช่วงระหว่างห้องที่ 34-37 โดยในระหว่างนั้นแนว Flute และ Piccolo จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองรอง จากนั้นเมื่อเข้าสู่ระหว่างห้องที่ 38-41 แนว Flute และ Piccolo จะเปลี่ยนบทบาทมาเป็นแนวทำนองหลัก
42-45	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและมีขนาดกว้างตามความดัง-เบาของในแต่ละห้อง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 42-45 เป็นการสลับสีสันกันระหว่างกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองกับกลุ่มเครื่องลมไม้
46-53	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 46-49 ผู้วิจัยได้เพิ่มความเร็วให้มากขึ้นในทุก ๆ 1 ห้อง และจะควบคุมให้จังหวะคงที่เมื่อเข้าสู่ในช่วงระหว่างห้องที่ 50-53 และเปลี่ยนมาใช้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 3 “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		วิธีการวาทยกรมาเป็นแบบ In 1 เพื่อจังหวะไม่ถูกควบคุมมากจนเกินไป
54-107	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	บทเพลงเข้าสู่ลีลาจังหวะใหม่ที่มีความสนุกสนาน ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์แนวคิดให้เป็น 4 ห้องต่อ 1 ประโยคตั้งแต่ในช่วงระหว่างห้องที่ 54-107 โดยใช้วิธีการวาทยกรมาเป็นแบบ In 1 เพื่อให้จังหวะไม่ถูกควบคุมมากจนเกินไป
108-119	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลและพลิ้วไหว	บทเพลงเข้าสู่ลีลาจังหวะช้าและสงบ แนวบรรเลงเดี่ยว Clarinet เริ่มบรรเลงเข้ามาห้องที่ 109 โดยมี Harp เข้ามาร่วมสอดประสานแนวทำนอง ซึ่งวาทยกรควรให้คิวนี้แก่นักดนตรีด้วย จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 111 แนวทำนองหลักดำเนินโดย Flute 1 และ Oboe 1 ซึ่งผู้วิจัยจะให้แนว Flute เป็นแกนเสียงหลัก จากนั้นเมื่อเข้าสู่ในช่วงระหว่างห้องที่ 114-119 บทเพลงจะมีโครงสร้างแบบเดียวกันกับในช่วงระหว่างห้องที่ 108-113
120-126	ใช้ท่าทางที่สบายและนุ่มนวล	ในช่วงระหว่างห้องที่ 120-122 แนวทำนองหลักอยู่ที่แนวบรรเลงเดี่ยว Flute 2 สลับกันบรรเลงกับแนวบรรเลงเดี่ยว Flute 1 และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 123 แนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำจะเริ่มมีบทบาทเข้ามาในช่วงนี้ โดยผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ความสมดุลของกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำห้ามดังกว่าแนวบรรเลงเดี่ยว Flute ในช่วงเริ่มเข้ามาในห้องที่ 123 และหลังนั้นจึงสามารถค่อย ๆ ดังขึ้นตามลำดับได้เพื่อส่งอารมณ์ดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทเพลงชุดที่ 3 “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ให้กับกลุ่ม Clarinet ในห้องที่ 126 เพื่อเข้าสู่ลีลาใหม่ของบทเพลง
127-130	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 127-130 แนวทำนองหลักเกิดจากการเรียงซ้อนจากแนวทำนองของกลุ่ม Trombone, French Horn และ Trumpet ตามลำดับ โดยเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 129 วาทยกรควรให้คิวกับแนว Bass Drum ซึ่งมีความสำคัญในชีพจรจังหวะในช่วงนี้เป็นอย่างยิ่ง
131-140	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	เกิดกลุ่มจังหวะประกอบที่แนวเบสซึ่งมีลักษณะรูปแบบการซ้ำกลุ่มจังหวะ (Rhythmic Ostinato) จากนั้นแนวทำนองหลักจะเริ่มเข้ามามีบทบาทในห้องที่ 133 โดย Piccolo, Flute และ Oboe ระหว่างนั้นจะเกิดแนวทำนองสอดประสานจากกลุ่ม Clarinet และกลุ่ม Saxophone อีกด้วย
141-149	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 141-145 แนวทำนองหลักดำเนินโดยกลุ่ม French Horn ซึ่งผู้วิจัยได้ให้กลุ่มจังหวะประกอบเบาลงทันทีเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 141 จากนั้นทั้ง 2 กลุ่มนี้จะค่อย ๆ ดังขึ้นไปพร้อมกัน จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 145 กลุ่ม French Horn จะอยู่ในเสียงที่ดังมาก แต่ผู้วิจัยให้สร้างสรรค์ให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ เบาลงทันทีเพื่อให้ได้ความดัง-เบาที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้น จากนั้นจึงเริ่มสร้างความดังให้มากขึ้นเรื่อย ๆ อีกครั้งตั้งแต่ในช่วง 145-149 นอกจากนี้วาทยกรควรให้คิวกับ Tam-tam

บทเพลงชุดที่ 3 “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ”		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 149 เพื่อเพิ่มความเข้มของสีสันในบทเพลงให้มากยิ่งขึ้น
150-180	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 150-151 วาทยกรควรให้คิวกับแนวบรรเลงเดี่ยวของ Timpani เพื่อส่งแนวทำนองกลับเข้าแนวทำนองหลักจากในช่วงต้นบทเพลงอีกครั้ง จากนั้น ในช่วงระหว่างห้องที่ 152-180 บทเพลงมีรูปแบบที่เหมือนกับในช่วงระหว่างห้องที่ 1-29 ผู้วิจัยได้ใช้แนวทางสร้างสรรค์ในแบบเดียวกันเพื่อเกิดความสอดคล้องกันในแง่ของการตีความในบทเพลง
181-191	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	บทเพลงเข้าสู่ในช่วงหางเพลง ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ให้ดนตรีในช่วงนี้รวดเร็วขึ้นทันที เพื่อเพิ่มความสนุกสานและความตื่นเต้นให้กับบทเพลง ในช่วงระหว่างห้องที่ 181-189 แนวทำนองหลักเกิดขึ้นที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงกลางและเสียงต่ำ ผู้วิจัยได้ใช้แนว Trumpet เป็นแกนหลักของเสียง จากนั้นผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การวาทยกรเปลี่ยนมาใช้ In 2 ในช่วงระหว่างห้องที่ 185-191 เพื่อให้เสียงดนตรีไม่ถูกควบคุมมากจนเกินไป ซึ่งเมื่อถึงห้องที่ 190 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เครื่องหมายการยืดจังหวะเพิ่มเติมเพื่อให้ดนตรีช้าลงและสามารถรับรู้ถึงการสรุปประโยคการจบของบทเพลงได้มากยิ่งขึ้นพร้อมยืดจังหวะโน้ตตัวแรกของทุกเครื่องดนตรีในห้องที่ 191 (โน้ตเสียงสุดท้ายของบทเพลง) เพื่อให้ดนตรีจบบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง

บทเพลงชุดที่ 1 “การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง”

ตารางที่ 12 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ “การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง”

การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง		Ternary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 - 9	A	Introduction
10 – 37		Theme A
38 - 69		Theme B
70 - 95		Theme A’
96 - 103	Transition	นำ Theme A มาขยาย
104 - 129	B	Theme C
130 - 155	A’	Variation from Introduction
156 - 187		Theme A’
188 - 200	Coda	Variation from theme A

บทเพลงชุดที่ 2 “แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 13 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ “แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ”

Ride		Ternary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 24	A	Theme A
25 – 28		Theme B
28 – 33	B	Flute Solo
34 – 45	A’	Theme A’
46 – 53		Theme B’

บทเพลงชุดที่ 3 “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ”

ตารางที่ 14 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ “เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ”

เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ		Ternary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 29	A	Theme A
30 – 105		Theme B
106 – 122	Transition	Clarinet Solo
123 – 149	B	Theme C
150 – 180	A’	Theme A’
181 – 191	Coda	Coda

4.3.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Les trois notes du Japon

Toshio Mashima

La Danse du Phenix

Mont Fuji

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Claude Debussy

La Mer

Maurice Ravel

La Valse

Le Tombeau de Couperin

4.4 Modern Thai for Orchestra ประพันธ์โดย วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์

4.4.1 ประวัติผู้ประพันธ์

ตัวอย่างที่ 12 วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์

วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์ (1996–) เป็นนักศึกษาด้านการประพันธ์เพลง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เธอศึกษาการประพันธ์เพลงกับศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ เธอมีความสนใจในดนตรีตั้งแต่วัยเด็ก มีความสามารถในการบรรเลงทั้งดนตรีสากลและดนตรีไทยได้เป็นอย่างดี เธอมีความสามารถในการบรรเลง Violin, Flute และ Cello เคยได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวดดนตรีประเภทเครื่องลมในระดับชั้นต้น รางวัลรองชนะเลิศอันดับหนึ่งในการประกวดดนตรีประเภทเครื่องลมในระดับชั้นกลางของสถาบันดนตรีเคพีเอ็น (KPN) และรางวัลรองชนะเลิศอันดับสอง ประเภทนั่งบรรเลงในการประกวดวงโยธวาทิตนักเรียนนักศึกษาชิงถ้วยพระราชทานฯ และนานาชาติ โดยร่วมเข้าแข่งขันกับวงโยธวาทิตโรงเรียนบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) 2 นอกจากนี้เธอยังเคยเป็นสมาชิกของวงดุริยางค์เยาวชนไทยในพระอุปถัมภ์ฯ ในตำแหน่ง Flute เมื่อปี พ.ศ. 2557 และเปลี่ยนมาเป็นตำแหน่ง Cello ในปี พ.ศ. 2558

ปัจจุบันวริทธิ์นันท์กำลังศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิตด้านการประพันธ์เพลง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศึกษาการประพันธ์เพลงกับศาสตราจารย์ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ และศึกษาเพิ่มเติมทางด้านการประพันธ์เพลงดนตรีสมัยนิยม (Pop Music) เพิ่มเติมกับศาสตราจารย์ Lee Chang Ik ชาวเกาหลีใต้

4.4.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์

บทเพลงนี้ เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราขนาดเล็ก ที่มีความเป็นดนตรีกระแสชาตินิยม (Nationalism) ที่แฝงความรู้สึกรักชาติและสะท้อนออกมาในท่วงทำนองการประพันธ์จากการใช้เครื่องดนตรีไทยนำเข้ามาประกอบ การใช้จังหวะและสำเนียงดนตรีที่แสดงถึงความเป็นไทยมาผสมผสานกับดนตรีตะวันตก รวมทั้งยังเชื่อมโยงเรื่องราวที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมไทยเข้าไว้ด้วยกัน โดยแบ่งออกเป็นกระบวนสั้น ๆ ทั้งหมด 3 กระบวนดังนี้

กระบวนที่ 1 “Opening”

เป็นบทเพลงเปิดที่มีความยาวสั้น ๆ มีลักษณะแนวทำนองเพลงที่สนุกสนาน และใช้แนวทำนองเพลงไทยมาพัฒนาผสมผสานในแบบดนตรีตะวันตก เนื้อดนตรีมีลักษณะที่เบาบางโดยเกิดจากการล้อแนวทำนองระหว่างแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่หลากหลายรูปแบบที่ให้บรรยากาศที่ร่มรื่น สบาย และใช้เสียงของ Xylophone ในการสร้างบรรยากาศให้เหมือนเสียงระนาดไทย

กระบวนที่ 2 “A little Boat in a Night River”

กระบวนนี้เริ่มช่วงแรกด้วยการบรรเลงเดี่ยวเปียโน นำเสนอแนวทำนองที่เหมือนสายน้ำในแม่น้ำที่ไหลอยู่อย่างงดงาม โดยมีเครื่องดนตรีไทย “ซออู้” ดำเนินแนวทำนองหลักและให้ความรู้สึกเหมือนกับกำลังพายเรืออยู่ในแม่น้ำในช่วงยามกลางคืน ซึ่งแสดงถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวไทยในสมัยโบราณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 3 “A Floating Market”

กระบวนสุดท้ายนี้บรรยายถึงความคึกคักในตลาดน้ำของชาวไทย การค้าขาย วิถีชีวิตของชาวไทย ที่มีความเกี่ยวข้องกับน้ำเป็นส่วนใหญ่ของการใช้ชีวิต ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวทำนองจากกระบวนที่ 1 มาพัฒนาสู่ในกระบวนสุดท้ายนี้ ซึ่งแนวทำนองหลักต่าง ๆ เหล่านี้ได้กระจายสู่ในแต่ละแนวเครื่องดนตรีในลักษณะเดียวกับกระบวนที่ 1 พร้อมกับเกิดกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ บรรเลงประกอบจนเกิดเป็นแนวทำนองใหม่อย่างสร้างสรรค์

แนวเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบทเพลง Modern Thai for Orchestra

Flute		Violin Solo	1-2
Oboe	1-2	Violin	1-2
Bb Clarinet		Viola	
Bassoon		Violoncello	
Piano		Double Bass	
ซออู้			

Percussion (Xylophone, Marimba, Glockenspiel)

4.4.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์

ตลาดน้ำ หมายถึง ตลาดที่มีการค้าขายโดยอาศัยเรือแพเป็นพาหนะในการบรรทุกสินค้า โดยส่วนใหญ่นั้นจะเป็นสินค้าสำหรับอุปโภคบริโภคที่จำเป็น เช่น อาหาร เสื้อผ้าต่าง ๆ นำมาขายบนแม่น้ำลำคลองที่มีผู้คนอาศัยอยู่ ตลาดน้ำเป็นวิถีชีวิตที่มีความสัมพันธ์กับด้านวัฒนธรรมเศรษฐกิจและสังคมของชุมชนที่อาศัยอยู่บริเวณลุ่มภาคกลางที่มีความอุดมสมบูรณ์ เช่น กรุงเทพมหานคร พระนครศรีอยุธยา ปทุมธานี นนทบุรี สมุทรปราการ สมุทรสาคร ราชบุรี นครปฐม ฉะเชิงเทรา เป็นต้น ตลาดน้ำเป็นชื่อเรียกแหล่งค้าขายแลกเปลี่ยนสินค้ากันในท้องน้ำ โดยอาศัยเรือพาหนะ แต่เดิมนอกจากจะเรียก “ตลาดนัด” ยังมีชื่อเรียกอื่นอีกว่า “ตลาดเรือ” หรือ “ตลาดท้องน้ำ” และในที่สุดก็กลายเป็น “ตลาดน้ำ” (อุดม เชยกีวงศ์, 2552)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตลาดน้ำมีมากมายหลายแห่งในภาคกลางของประเทศไทย เนื่องจากภูมิประเทศของภาคกลางอุดมด้วยแม่น้ำลำคลองหลายสาย ทั้งที่มีอยู่ตามธรรมชาติและที่มนุษย์ขุดขึ้นเพื่อใช้เป็นเส้นทางคมนาคมขนส่งและเพื่อเป็นที่อยู่อาศัย การขุดคลองเพื่อย่นระยะทางของแม่น้ำเจ้าพระยาระหว่างอยุธยามาปากน้ำ ทำกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายแล้ว นอกจากการขุดคลองเพิ่มเติมในแต่ละส่วนแล้วนั้นยังมีการบูรณะคลองในแต่ละส่วนอีกเช่นกันโดยรัฐบาล โดยได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) จึงได้ขุดคลองดำเนินสะดวกขึ้น ตั้งแต่อำเภอบ้านแพ้ว จังหวัดสมุทรสาครไปจนถึงอำเภอคนที จังหวัดสมุทรสาคร เป็นระยะทาง 32 กิโลเมตร ในจำนวนระยะทางนี้อยู่ในพื้นที่จังหวัดราชบุรี 12 กิโลเมตร ซึ่งเป็นตลาดน้ำที่สำคัญแห่ง

หนึ่งของภาคกลาง ประเทศไทยในปัจจุบัน เมื่อมีคลองเกิดขึ้นมากมายทั้งคลองที่ใช้เป็นเส้นทางสัญจรหลักและเป็นคลองซอย เพื่อใช้เป็นเส้นทางลัดในการสัญจรให้รวดเร็วยิ่งขึ้น จึงส่งผลให้เกิดชุมชนการค้าขามตามมา มีเรือบรรทุกอาหารและเสื้อผ้าต่าง ๆ นำมาค้าขายกันไปทั้งลำคลอง คลองจึงเกิดสภาพความแออัดเต็มไปด้วยเรือแพรบรรทุกสินค้าเหล่านี้

สภาพการค้าขายในตลาดน้ำในปัจจุบันไม่หนาแน่นเหมือนในสมัยก่อนแล้ว เนื่องจากความเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมและการให้ความสำคัญกับการคมนาคมทางน้ำน้อยกว่าสมัยก่อน เพราะในปัจจุบันการคมนาคมทางบกค่อนข้างสะดวกและรวดเร็วกว่า ตลอดจนถึงความเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตการทำมาหากิน การถมคลองทำถนนเส้นต่าง ๆ ล้วนส่งผลให้ตลาดน้ำบางแห่งได้หดหายไป แต่อย่างไรก็ตาม ตลาดน้ำบริเวณลุ่มน้ำแม่กลองและแม่น้ำท่าจีนยังคงนิยมนำผลผลิตจากสวนจากไร่มาใส่เรือขายอยู่ในปัจจุบัน และยังเป็นแหล่งพบปะของผู้คนในชุมชน และผู้ค้าขายยังคงยึดอาชีพนี้อยู่ ซึ่งบางคนนั้นได้รับตกทอดมาจากบรรพบุรุษของตนเองและยังคงใช้เพื่อหารายได้เลี้ยงครอบครัวมาจนถึงปัจจุบัน

4.4.4 เทคนิคการบรรเลง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ใช้เทคนิคการบรรเลงที่ธรรมดาและเรียบง่าย ผู้ประพันธ์เลือกใช้อัตราจังหวะและเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงไม่มีความยากซับซ้อนแต่อย่างใด ส่วนประกอบของแนวบรรเลงเครื่องลมจะมีเพียงแค่เครื่องลมไม้เท่านั้นจะไม่มีเครื่องลมทองเหลืองประกอบอยู่ในบทเพลงนี้ ส่วนทางด้านเครื่องสายผู้ประพันธ์มุ่งเน้นเทคนิคในด้านการสร้างสีสันของบทเพลงเป็นหลักมากกว่าการเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงที่ยากซับซ้อน จากการเลือกใช้เทคนิคการสร้างสีสันประเภทการรัวโน้ต (Tremolo) ซึ่งเป็นการบรรเลงโน้ตตัวหนึ่งซ้ำ ๆ อย่างรวดเร็วในแนวของเครื่องสาย ต่อมาคือเทคนิคใช้นิ้วดีด (Pizzicato) ซึ่งเป็นการใช้นิ้วดีดสายแทนการใช้คันชักสีของแนวเครื่องสาย และเทคนิคการสร้างเสียงหลอก (Harmonics) จากแนวเครื่องสาย ซึ่งเป็นการสร้างระดับเสียงสูงที่ไม่ใช่เสียงที่แท้จริงของระดับเสียงนั้น อันเกิดจากการสั่นสะเทือนของสายเป็นเสียงที่พิเศษและมีคุณภาพ

4.4.5 ลีลาของบทเพลง

บทเพลงนี้ได้บรรยายถึงบรรยากาศของชาวไทยในสมัยโบราณผ่านจากเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงบรรยากาศการใช้ชีวิตในยามค่ำคืนและความคึกคักในตลาดน้ำในยามบ่าย ผ่านแนวทำนองไทยที่ถูกพัฒนาผสมผสานกับแนวทำนองดนตรีตะวันตกในช่วงกระบวนที่ 1 และกระบวนที่ 3 กล่าวคือ ลักษณะแนวทำนองจะแสดงถึงเป็นไทยจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกและผสมผสานกับลักษณะการไล่โน้ตและกลุ่มจังหวะในแบบดนตรีบาโรก (Baroque) และแสดงความเป็นไทยอย่างชัดเจนจากการนำเสนอแนวทำนองหลักในกระบวนที่ 2

กระบวนที่ 1 “Opening”

ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้แนวบรรเลงเดี่ยวพิเศษ 2 แนวที่ Violin กล่าวคือ แนว Violin จะมีทั้งหมด 4 แนว ประกอบด้วย

1. Violin 1 Solo
2. Violin 2 Solo
3. Violin 1
4. Violin 2

แนว Violin 1 Solo และ Violin 2 Solo จะทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวในลักษณะบรรเลงล้อแนวทำนองกัน ผสมผสานแนวทำนองและบรรเลงร่วมกัน ส่วนในแนว Violin 1 และแนว Violin 2 จะทำหน้าเป็นพื้นเสียงจากการสร้างเสียงประสานโดยใช้เทคนิคการสร้างเสียงหลอกในช่วงต้นของบทเพลงเพื่อให้เกิดเสียงแบบฮาร์โมนิกส์ที่สว่างสดใส และใช้เทคนิคการรัวโน้ตหลังจากนั้นเพื่อเป็นแนวประกอบให้กับในทำนองหลักต่าง ๆ ในบทเพลง ในช่วงระหว่างการบรรเลงล้อทำนองกันของแนวบรรเลงเดี่ยวจากแนว Violin 1 Solo และ Violin 2 Solo แนวทำนองเครื่องลมไม้จะทำหน้าที่บรรเลงกลุ่มแนวทำนองเล็ก ๆ และจะถูกขยายมากขึ้นไปสู่แนวเครื่องสายและเครื่องกระทบในแนว Xylophone โดยภาพรวมของบทเพลงจะสงบ ร่มรื่น เรียบง่ายและไม่ดังมาก

กระบวนที่ 2 “A little boat in a night river”

บทเพลงสร้างลีลาบรรยากาศค่ำคืนจากแนวทำนองของ Piano และนำเสนอลีลาความเป็นไทยจากแนวบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีซออู้จากบันไดเสียงเพนตาโทนิก ซึ่งผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เครื่องดนตรีไทยชนิดนี้อันเนื่องจากความต้องการแนวเสียงที่นุ่ม ทุ้มและลึก ซึ่งสามารถสร้างบรรยากาศให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการถึงยามค่ำคืนได้เป็นอย่างดี ในบทเพลงนี้จะไม่มีแนวเครื่องลมไม้ประกอบในบทเพลงแต่ผู้ประพันธ์ยังคงแนวเครื่องสายไว้ให้เป็นพื้นของแนวเสียงประสานและมีแนวทำนองหลักจากแนวของ Violin 1 แสดงบทบาทสลับกับซออู้เพื่อสร้างสีสันของบทเพลงให้ไพเราะและน่าฟังมากยิ่งขึ้น

กระบวนที่ 3 “A Floating Market”

บทเพลงในกระบวนสุดท้ายนี้มีลีลาที่สนุกสนาน ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เทคนิคใช้นิ้วดีดในแนวเครื่องสาย เพื่อสร้างบรรยากาศของตลาดน้ำในประเทศไทย และเนื้อดนตรีหลากแนว (Polyphony) ที่มีการผสมผสานแนวทำนองหลายแนวเข้าด้วยกันในลีลาแบบบาโรก สีสันดนตรีของกระบวนสุดท้ายนี้มีความสดใส แนวทำนองหลักจะบรรเลงสลับกันในแต่ละเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นการนำแนวทำนองหลักจากกระบวนที่ 1 มาพัฒนาอีกครั้ง เพื่อให้บทเพลงมีความสอดคล้องและฟังเป็นเนื้อหาเดียวกันแต่จะต่างกันที่ลีลาของบทเพลงจากความสงบ ร่มรื่นและเรียบง่ายให้กลายเป็นความสนุกสนานที่แสดงถึงความคึกคักในตลาดน้ำของชาวไทย

4.4.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี

กระบวนที่ 1 “Opening”

บทเพลงในกระบวนที่ 1 นี้ อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในจังหวะช้าปานกลาง บทเพลงประกอบด้วยกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ ที่สร้างเป็นแนวทำนองหลัก และแนวทำนองที่ทอดยาวที่เกิดขึ้นเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง ผู้วิจัยได้คัดเลือกท่าทางการวาทยกรให้เหมาะสมโดยการเลือกใช้ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบ Vertical Plan แต่จะต้องให้ความสำคัญจุดเกิดจังหวะในจังหวะที่ 1 ด้วยความชัดเจนและเข้าใจง่ายเป็นหลัก บทบาทของวาทยกรนั้นส่วนใหญ่จะอยู่ที่การให้คิวกับแนวเดี่ยว Violin ทั้ง 2 แนวและกลุ่มนักดนตรีแนวเครื่องลมไม้เนื่องจากเป็นแนวทำนองหลักแล้ว กลุ่มเครื่องลมไม้จะบรรเลงลักษณะในแนวทำนองที่ล้อกัน วาทยกรจะต้องให้คิวจากการเกิดแนวทำนองแต่ละแนวเครื่องลมไม้เนื่องจากบางแนวเครื่องลมไม้ส่วนใหญ่หยุดรอนานในการบรรเลง ซึ่งวาทยกรต้องช่วงนักดนตรีในส่วนนี้ นอกจากนี้การให้คิวกับแนวทำนองที่ล้อกันเหล่านี้จะช่วงสร้างให้อารมณ์ดนตรีเป็นความความรู้สึกเดียวกัน

ตารางที่ 15 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 1 Opening

Opening		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-8	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจนเพื่อให้แนวทำนองจังหวะขัดสามารถบรรเลงได้อย่างราบรื่น	ในช่วงระหว่างห้องที่ 1-8 บทเพลงเริ่มต้นด้วยแนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องสายในแนวเดี่ยว Violin I และในแนวเดี่ยว Violin 2 ในลักษณะกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ และตอบโต้กันในรูปแบบจังหวะขัด และกลุ่มเครื่องสายที่เหลือจะทำหน้าที่เป็นแนวสนับสนุน
9-34	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจนเพื่อให้แนวเครื่องลมไม้เข้าร่วมบรรเลง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 9-21 แนวทำนองหลักเกิดจากกลุ่มประโยคเล็ก ๆ บรรเลงสลับกันโดยเครื่องลมไม้ทุกชนิด ซึ่งวาทยกรควรให้คิวกับผู้บรรเลงด้วยเนื่องจากแนวทำนองหลักจะเป็นกลุ่มประโยคสั้น ๆ และต้องใช้เวลารอในการบรรเลง โดยในระหว่างนั้นได้เกิดแนวเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงเข้ามีบทบาทเล็กน้อยก่อนที่จะเข้ามาอย่างเต็มรูปแบบในช่วงระหว่างห้องที่ 22-34
35-39	ใช้ท่าทางที่สบายโดยมีขนาดที่กว้างและพลิ้วไหวเพื่อให้แนวทำนองหลักของกลุ่มเครื่องสายเกิดความผ่อนคลาย	ในช่วงระหว่างห้องที่ 35-39 เกิดแนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องสายในแนวเดี่ยว Violin I และกลุ่ม Violin I ที่ลักษณะที่ทอดยาวและไพเราะ โดยสนับสนุนด้วยกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ ของแนว Viola
40-58	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจนเพื่อให้แนวทำนองจังหวะขัดสามารถบรรเลงได้อย่างราบรื่น	ในช่วงระหว่างห้องที่ 40-58 บทเพลงกลับมาในโครงสร้างเดิมอีกครั้งในแบบลักษณะของช่วงตอนต้นในบทเพลง แต่แนวทำนองในกลุ่มเครื่องลมไม้จะถูกพัฒนาแนวทำนองขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

59-60	ใช้ท่าทางที่สบายมีขนาดเล็ก	ในช่วงระหว่างห้องที่ 59-60 ผู้วิจัยได้ลดระดับของเสียงดนตรีให้ลดลงและจบบทเพลงในห้องที่ 60 โดยการให้สัญญาณจบบทเพลงลงในจังหวะที่ 4

กระบวนที่ 2 “A little Boat in a Night River”

บทเพลงในกระบวนที่ 2 นี้ อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในจังหวะช้า บทเพลงเพลงนี้ประกอบด้วยแนวทำนองหลักจากแนวบรรเลงเดี่ยวซออู้ที่บรรเลงสลับกับแนว Violin I เป็นหลัก เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ในบทเพลง ผู้วิจัยได้เลือกใช้ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบ Horizontal Plan เป็นหลักในการวาทยกร บทบาทของวาทยกรนั้นจะอยู่ที่การให้คิวแนว Piano, Violin I, Triangle และซออู้ เท่านั้น ลักษณะการให้คิวจะมีความนุ่มนวลแต่จะต้องมีความชัดเจนในจุดของการเกิดจังหวะในช่วงการให้คิวในแต่ละแนวเครื่องดนตรีที่กล่าวข้างต้น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังให้แนวเดี่ยวซออู้สามารถยืดหยุ่นจังหวะได้เล็กน้อยเพื่อให้เกิดลีลาและสำเนียงของดนตรีไทยที่ชัดเจนควบคู่ไปกับการควบคุมแนวบรรเลงประกอบจากแนวกลุ่มเครื่องสายให้สามารถยืดหยุ่นจังหวะตามไปด้วย เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับแนวบรรเลงเดี่ยวซออู้ ซึ่งการยืดออกของแขนให้กว้างมากขึ้นในแต่ละช่วงการเคลื่อนที่เข้าสู่จุดเกิดจังหวะจะสามารถทำให้ดนตรีสามารถยืดหยุ่นและสามารถควบคุมจังหวะในลักษณะนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 16 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 2 A little boat in a night river

A little boat in a night river		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-11	ให้คิวกับผู้บรรเลง Piano เท่านั้นในครั้งแรกเพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างอิสระ	ผู้วิจัยได้ให้อิสระกับผู้บรรเลง Piano ในการสร้างสรรค์และตีความบทเพลง โดยจะไม่ทำการวาทยกรและรอให้คิวในส่วนถัดไปในห้องที่ 12

A little boat in a night river		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
12-19	ใช้ท่าทางที่สบายนุ่มนวลและยึดตามลีลาของแนวบรรเลงเดี่ยวซออู้	ในช่วงระหว่างห้องที่ 12-19 วาทยกรให้คิวการบรรเลงเดี่ยวซออู้และเริ่มดำเนินการวาทยกรตั้งแต่ในส่วนนี้เป็นต้นไป
20-43	ใช้ท่าทางที่สบายนุ่มนวล	ในช่วงระหว่างห้องที่ 20-27 แนวทำนองหลักอยู่ที่แนว Violin I โดยกลุ่มเครื่องสายที่เหลือทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบ จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 28-35 บทบาทได้ส่งกลับมาที่แนวบรรเลงเดี่ยวซออู้อีกครั้งและในช่วงระหว่างห้องที่ 36-43 บทบาทได้ส่งกลับมาที่แนว Violin I อีกครั้งโดยใช้แนวทำนองแบบเดียวกันกับแนวบรรเลงเดี่ยวซออู้ในช่วงก่อนหน้านี้
44-59	ใช้ท่าทางที่สบายนุ่มนวลและเคลื่อนที่แนวทำนองจากมือให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น	ในช่วงระหว่างห้องที่ 44-59 เป็นการโต้ตอบในแนวทำนองระหว่างแนวบรรเลงเดี่ยวซออู้กับแนว Violin I โดยจะบรรเลงสลับกันในรูปแบบการแปรทำนอง
60-63	ใช้ท่าทางที่สบายนุ่มนวล	ในช่วงระหว่างห้องที่ 60-63 เป็นช่วงที่แนว Piano ได้กลับมาบรรเลงเดี่ยวอีกครั้ง แต่วาทยกรจะต้องทำการวาทยกรในส่วนนี้ด้วยเนื่องจากมีแนว Triangle บรรเลงร่วมด้วยและเกิดเครื่องหมายยืดจังหวะประกอบอยู่เพื่อดนตรีเกิดความรู้สึกจบกระบวนอย่างสวยงาม

กระบวนที่ 3 “A Floating Market”

บทเพลงในกระบวนสุดท้ายนี้ อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในจังหวะเร็วและร่าเริง บทเพลงเพลงนี้เป็นการนำเสนอแนวทำนองประโยคสั้น ๆ สลับกันบรรเลงจากกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ จากกลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง โดยใช้แนวทำนองของกลุ่มเครื่องสายเป็นแนวบรรเลงประกอบสนับสนุนดนตรี ผู้วิจัยได้เลือกใช้ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบ Vertical

Plan เป็นหลักในการวาทยกร โดยจะต้องสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนในจังหวะที่ 1 เพื่อให้นักดนตรีติดตามได้อย่างมั่นใจ ผู้วิจัยได้ให้แนวคิดกับนักดนตรีในการบรรเลงในภาพรวมของบทเพลงนั้นจะต้องมีความกระชับทั้งในแนวทำนองหลักของบทเพลงรวมถึงแนวบรรเลงประกอบต่าง ๆ จะต้องกระชับด้วย เพื่อให้ดนตรีรู้สึกถึงการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า การทำให้ภาพรวมของแนวดนตรีกระชับมากขึ้นนั้นจะช่วยให้ดนตรีไม่ช้าลง ซึ่งจะส่งผลให้เสียลีลาความสนุกของบทเพลงไป

บทบาทของวาทยกรนั้นส่วนใหญ่จะอยู่ที่การให้คิวกับกับแนวทำนองหลักต่าง ๆ จากกลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง รวมถึงการสร้างสรรค์ระดับความเบา-ดังให้เกิดความแตกต่างกันในแต่ละช่วงของบทเพลงเพื่อให้ดนตรีเกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เนื่องจากโครงสร้างของบทเพลงค่อนข้างเหมือนกันทั้งหมดบทเพลง ทั้งในการเสนอแนวทำนองหลักที่อาศัยการเปลี่ยนสีสันของเสียงและการแปรทำนองเล็กน้อยในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ รวมถึงแนวบรรเลงประกอบที่เกิดจากกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ ที่นำมาผสมรวมกัน

ตารางที่ 17 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 3 A Floating Market

A Floating Market		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-12	ใช้ท่าทางที่ชัดเจนและมั่นคง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 1-12 เกิดแนวทำนองหลักที่บรรเลงเรียงต่อกันดังนี้ 1. Violin I 2. Piccolo 3. Oboe 4. Xylophone นอกจากการเกิดแนวทำนองหลักที่บรรเลงเรียงต่อกันตามลำดับแล้ว ในระหว่างนั้นกลุ่มแนวเครื่องสายที่เหลือจะทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบคอยสนับสนุนแนวทำนองหลัก
13-42	ใช้ท่าทางที่ชัดเจนและมั่นคง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 13-42 เกิดแนวทำนองหลักที่บรรเลงเรียงต่อกันดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Floating Market		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		1. Oboe 2. Violin I 3. Bassoon 4. Piccolo 5. Violin I 6. Oboe 7. Piccolo 8. Clarinet 9. Piccolo 10. Xylophone นอกจากการเกิดแนวทำนองหลักที่บรรเลงเรียงต่อกันตามลำดับแล้ว ในระหว่างนั้นกลุ่มแนวเครื่องสายที่เหลือจะทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบคอยสนับสนุนแนวทำนองหลัก
43-56	ใช้ท่าทางที่ชัดเจนและมั่นคงและกว้างมากขึ้นเพื่อให้ดนตรีมีระดับที่ที่ดัง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 43-56 เกิดแนวทำนองหลักที่บรรเลงเรียงต่อกันดังนี้ 1. Violin I 2. Clarinet 3. Piccolo 4. Bassoon 5. Xylophone นอกจากการเกิดแนวทำนองหลักที่บรรเลงเรียงต่อกันตามลำดับแล้ว ในระหว่างนั้นกลุ่มแนวเครื่องสายที่เหลือจะทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบคอย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Floating Market		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		สนับสนุนแนวทำนองหลัก นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เพิ่มระดับเสียงของดนตรีให้ดังมากขึ้นเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับบทเพลง
57-60	ใช้ท่าทางที่ชัดเจนและมั่นคงและกว้างมากขึ้นกว่าเดิมเพื่อให้ดนตรีมีระดับที่ที่ดังกว่าเดิม	บทเพลงสรุปอย่างสั้น ๆ จากกลุ่มเครื่องสาย ผู้วิจัยได้เพิ่มระดับเสียงของดนตรีให้ดังมากขึ้นกว่าเดิมอีกเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับบทเพลงอีกครั้ง เพื่อเป็นสัญญาณถึงการสรุปของบทเพลง เพื่อให้บทเพลงจบในกระบวนสุดท้ายนี้ได้อย่างสมบูรณ์

4.4.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง

กระบวนที่ 1 Opening

ตารางที่ 18 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 1 Opening

Opening		Ternary
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 21	A	Theme A + Minimalism on String + Motif from Woodwind
22 – 39	B	Theme B + Minimalism on String + Motif from Woodwind
40 – 60	A’	Theme A’ + Minimalism on String + Motif from Woodwind and Xylophone

กระบวนที่ 2 A little Boat in a Night River

ตารางที่ 19 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 2 A little Boat in a Night River

A little Boat in a Night River		Theme & Variation
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 6	Introduction	Piano Solo
7 – 19	A	Theme
20 – 36	B	Variation 1
37 – 51	C	Variation 2
52 – 63	D	Variation 3

กระบวนที่ 3 A Floating Market

ตารางที่ 20 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 3 A Floating Market

A Floating Market		Theme & Variation
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 8	A	Theme + Minimalism
9 – 16	B	Variation 1 + Minimalism
17 – 34	C	Variation 2 + Minimalism
35 – 42	D	Variation 3 + Minimalism
43 – 60	E	Variation 4 + Minimalism

CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.4.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Modern Thai for Orchestra

วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์

Mystery Garden

Throwback

ทำนองเพลงเก่าไม่ทราบผู้ประพันธ์เพลง

ชมแสงทอง สามชั้น

ลาวแพน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5 Petite Suite ประพันธ์โดย Claude Debussy

4.5.1 ประวัติผู้ประพันธ์

ตัวอย่างที่ 13 Claude Debussy

ที่มา: https://www.biography.com/musician/claude-debussy

Claude Debussy (1862-1918) เป็นนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสที่ใช้ชีวิตอยู่ในกรุงปารีสเป็นส่วนใหญ่ เขาเป็นผู้นำแนวดนตรีลักษณะที่เรียกว่า “อิมเพรสชั่นนิสติก” โดยผลงานของเขามีการใช้เสียงประสานที่มีลักษณะเฉพาะและมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง เขาสร้างมิติใหม่ในการใช้เสียงประสานด้วยเนื้อดนตรีที่ซับซ้อน ผลงานของเขานั้นมีอิทธิพลเป็นอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์บทเพลงในยุคศตวรรษที่ 20 ผลงานที่มีชื่อเสียงของเขามีหลายประเภท เช่น บทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ได้แก่ บทเพลง Prelude a la Pres-midi d’ un Faune (Prelude to the Afternoon of a Faun) บทเพลง La Mer (The Sea) ดนตรีสำหรับบัลเลต์ Jeux และอุปรากร 1 บท คือ Pelleas et Melisande ส่วนบทประพันธ์ที่น่าสนใจและเป็นที่นิยมใช้ในการแสดงคือบทประพันธ์สำหรับเปียโนซึ่งเขาได้ประพันธ์ไว้มากมาย เช่น บทเพลงชุด Suite Bergamasgue ซึ่งมีบทเพลง Clair de Lune (Moonlight) ที่มีชื่อเสียงรวมอยู่ด้วย นอกจากนี้ยังมีผลงานที่โดดเด่น เช่น บทเพลง Estampe บทเพลง Children’s Corner Suite และ Etude 12 บท เป็นต้น (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.5.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์

บทเพลง Petite Suite เดิมเป็นบทเพลงชุดสำหรับเปียโน 4 มือ ซึ่งภายหลังได้ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับเครื่องดนตรีอื่น ๆ อยู่หลายครั้ง แต่ที่เป็นที่น่าจดจำที่สุดเห็นจะเป็นแบบที่เรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตรา ในปีค.ศ. 1907 ที่ถูกนำมาเรียบเรียงโดย Henri Büsser (1872-1973) เพื่อนของเขาที่เคยร่วมเรียนในสถาบันดุริยางคศิลป์เดียวกันกับเขา บทเพลงชุด Petite Suite ถูกประพันธ์ขึ้นในปีค.ศ. 1886 - 1889 นำออกแสดงครั้งแรกในวันที่ 2 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1889 โดย Debussy และ Jacques Durand ในกรุงปารีส บทเพลงนี้ถูกขอให้ประพันธ์ขึ้นภายใต้คำขอที่ว่าจะต้องเข้าถึงได้ง่ายและไม่ยากเกินไปสำหรับนักดนตรีมือสมัครเล่นที่พอจะมีทักษะ ซึ่งจะแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากรูปแบบงานในแนว Modernist ที่เขากำลังประพันธ์อยู่ในช่วง ณ เวลานั้น บทเพลงมีความยาวการแสดง 13 นาที ประกอบด้วย 4 บทเพลงบรรเลงเรียงกันตามลำดับดังนี้ (Nichols, 1998)

บทเพลงชุดที่ 1 En bateau (การล่องเรือ)
บทเพลงชุดที่ 2 Cortège (ขบวนแห่)
บทเพลงชุดที่ 3 Minuet (บทเพลงเต้นรำ)
บทเพลงชุดที่ 4 Ballet (บัลเลต์)

แนวเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบทเพลง Petite Suite

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Flute	1-2	Violin 1-2
Oboe	1-2	Viola
Bb Clarinet	1-2	Violoncello
Bassoon	1-2	Bass
F Horn	1-2	
C Trumpet	1-2	
Timpani		
Percussion (Triangle, Cymbals, Tambourine)		
Harp		

4.5.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์

บทเพลงชุด (Suite)

บทเพลงชุดเป็นผลงานที่มีบทเพลงย่อยหลายกระบวน โดยมีแนวคิดการประพันธ์ที่เป็นเรื่องเดียวกัน ในศตวรรษที่ 16 บทเพลงชุดเป็นเพียงการนำบทเพลงสั้น ๆ ที่นิยมใช้กันนำมาแปรเพลงและใช้กันในการจัดไว้เป็นชุดเพลงเท่านั้น บทเพลงชุดจัดเป็นผลงานที่น่าภาคภูมิใจประเภทหนึ่งของผู้ประพันธ์เพลงชาวเยอรมันที่มีอารมณ์และจังหวะต่างกันมาเรียงต่อกัน

ลักษณะในการเชื่อมโยงบทเพลงเต้นรำเช่นนี้พบในผลงานการประพันธ์เพลงชุด Banchetto Musicale ของ Johann Hermann Schein (1586–1630) ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1617 ซึ่งประกอบด้วยบทเพลงชุดจำนวน 20 บท แต่ละบทมีความแตกต่างกันด้วยการกำหนดโหมดและทำนองหลักที่ใช้ให้เหมือนกันตลอดทั้งบท และมีการใช้เทคนิคการแปรเปลี่ยนทำนอง (Variations) ไปตามลักษณะต่าง ๆ ของบทเพลงเต้นรำแต่ละประเภท แต่ละชุดเรียงลำดับดังนี้ Paduana, Gagliarda, Courante, และ Allemande ในแบบ “Tripla” คือ การแปรทำนองของ Allemande ที่ใช้อัตราจังหวะสาม มีลักษณะแฝงความมีเสน่ห์ในแบบอิตาลี และความเข้มแข็งในแบบของเยอรมัน มีการสร้างสรรค์แนวทำนองให้มีลักษณะดนตรีที่มีความสง่างาม หนักแน่น มีความงดงามและสมบูรณ์ นอกจากนี้ยังมีบทเพลงเต้นรำบางชนิดที่บางครั้งจะถูกนำมาบรรจุอยู่ในบทเพลงชุด เช่น Intrada เป็นบทเพลงที่มีแนวทำนองสนุกสนาน คล้ายเพลงมาร์ช คาดว่ามีการนำเพลงประเภทนี้มาใช้เป็นบทเพลงเริ่มต้นของบทเพลงชุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะของบทเพลงชุดสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. บทเพลงชุดในยุคบาโรก

บทเพลงชุดในยุคบาโรก หรือบทเพลงชุดเต้นรำ (Baroque Suite หรือ Dance Suite) เนื่องจากเป็นบทเพลงที่นิยมประพันธ์ในยุคบาโรก จึงเรียกว่า บทประพันธ์ในยุคบาโรก และเนื่องจากได้นำโครงสร้างของบทเพลงเต้นรำมาใช้ในการประพันธ์ จึงเรียกว่า บทเพลงชุดเต้นรำ แต่บางครั้งอาจจะเรียกสั้นๆแค่ บทเพลงชุด (Suite) ก็ได้ ซึ่งให้ความหมายถึงสิ่งเดียวกัน

บทเพลงชุดในช่วงแรกยังไม่ได้มีการระบุที่ใช้ชัดเจน ซึ่งเป็นการรวบรวมบทเพลงโดยนัก Harpsichord ชาวฝรั่งเศสและชาวเยอรมัน โดยจัดกลุ่มเพลงเต้นรำมาตรฐาน 4 บทเพลง จนได้ลำดับที่แน่นอน ในชุด Clavier Suite หรือของชาวเยอรมันเรียกว่า Partita ในปี ค.ศ. 1700 บทเพลงชุดมีส่วนประกอบดังนี้ คือ Allemande, Courante, Sarabande และ Gique นอกจากนี้อาจมีการนำเพลงเต้นรำอื่น ๆ มาแทนที่ เช่น Gique หรือนำแทรกก่อนหรือหลังของ Sarabande

บทเพลงมาตรฐานทั้ง 4 บทเพลงนี้ ใช้ความเร็วและอัตราจังหวะที่แตกต่างกัน สามารถใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลงบทเพลงชุดนี้ได้หลากหลายประเภท บางบทเพลงอาจใช้เพียง Harpsichord เท่านั้นหรือการใช้ Violin บรรเลงร่วมกับ Harpsichord คู่กัน การบรรเลงด้วยวงดนตรีขนาดเล็ก วงออร์เคสตรา และวงลักษณะอื่นที่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีในแบบต่าง ๆ ที่มีลักษณะพิเศษที่น่าสนใจ บทเพลงชุดทั้ง 4 บทเพลงนี้มีที่มาที่แตกต่างกัน เพลง Allemande มาจากชาวเยอรมัน Courante มาจากชาวฝรั่งเศส Sarabande มาจากชาวสเปนซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากชาวแม็กซิโก และ Gique นำมาจากบทเพลงของชาวแองโกล-ไอริช

2. บทเพลงชุดในยุคใหม่ (Modern Suite)

ความหมายของบทเพลงชุดในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 หมายถึงบทเพลงที่มีหลายกระบวนสำหรับการบรรเลงเพลงด้วยเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา หรือบางครั้งหมายถึงดนตรีที่บรรยายเรื่องราวที่ประกอบด้วยหลายกระบวน ซึ่งมีความแตกต่างไปจากบทเพลงชุดในยุคบาโรกเป็นอย่างมาก เนื่องจากลักษณะทางแนวดนตรีที่มิได้ใช้โครงสร้างของจังหวะการเต้นรำเป็นหลักในการประพันธ์เพลงเหมือนในยุคบาโรก และมีความยาวในแต่ละกระบวนมากกว่าบทเพลงชุดในยุคบาโรก ตัวอย่างบทเพลงประเภทนี้ เช่น Scherazard ประพันธ์โดย Rimsky-Korsakov, Peer Gynt Suite ประพันธ์โดย Edvard Grieg และ Petite Suite ประพันธ์โดย Claude Debussy เป็นต้น

นอกจากนี้บทเพลงชุดยังมีอีกนัยหนึ่งซึ่งหมายถึงบทเพลงที่รวบรวมผลงานเพลงที่มีชื่อเสียงและโดดเด่นจากอุปรากรหรือบัลเลต์เพื่อใช้สำหรับการบรรเลง เช่น Carmen Suite ประพันธ์โดย Georges Bizet และ The Nutcracker Suite ประพันธ์โดย Pyotr Ilyich Tchaikovsky เป็นต้น (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5.4 เทคนิคการบรรเลง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่อยู่ในระดับยาก ทั้งในแง่มุมของการตีความและความเข้าใจในดนตรี ในช่วงต้นของบทเพลงที่ 1 การนำเสนอแนวทำนองหลักนั้น ผู้บรรเลง Flute จะต้องบรรเลงแนวทำนองหลักที่ไพเราะ สามารถเชื่อมแต่ละโน้ตเสียงได้อย่างต่อเนื่อง และการเตรียมลมเพื่อใช้การหายในประโยคที่ยาว ซึ่งเทคนิควิธีการบรรเลงในรูปแบบนี้จะต้องนำไปใช้ในช่วงของบทเพลงที่ 1 และบทเพลงที่ 3 โดยเกิดขึ้นในเครื่องลมไม้อื่น ๆ อีก เช่น Clarinet, Oboe, English horn เป็นต้น

ในส่วนของบทเพลงที่ 2 ในเบื้องต้นให้ระวังโน้ตในเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง เพราะอยู่ในบันไดเสียง E Major (4 Sharp) โดยเฉพาะในแนว Clarinet นั้นเมื่อทดเสียงแล้วจะต้องบรรเลงในบันไดเสียง F# Major (6 Sharp) ดังนั้นนักดนตรีจะต้องเตรียมตัวในช่วงก่อนการฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดี เพื่อไม่ให้ผิดพลาดในการบรรเลงจากโน้ตเสียงต่าง ๆ ในช่วงฝึกซ้อม และในส่วนของบทเพลงที่ 4 ซึ่งเป็นบทเพลงสุดท้ายของบทเพลงชุดนี้ ผู้บรรเลงต้องระวังการนับจังหวะในช่วงที่เปลี่ยนเป็นลีลาจังหวะเต้นรำ (Waltz) ต้องมีความเข้าใจในกลุ่มโน้ต โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงระหว่างอัตราส่วน 6/8 เปลี่ยนไปเป็นอัตราจังหวะ 2/4 ในทันที ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงท้ายของบทเพลงนี้ ในระหว่างที่บทเพลงจะนำเสนอทำนองหลักกลับมาอีกครั้ง

4.5.5 ลีลาของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงนี้อยู่ในช่วงกระแสอิมเปรชันหรือกระแสประทับอารมณ์ กระแสอิมเปรชันเป็นกระแสความนิยมทางด้านศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงปลายของศตวรรษที่ 19 จนถึงช่วงต้นศตวรรษที่ 20 (1875-1920) บทเพลงในกระแสอิมเปรชันจะประกอบด้วยลีลาที่มีหลายแนวเสียง เนื้อดนตรีหนาแน่นแต่ละแนวมีโน้ตขยับรวดเร็วในเชิงซ้อนจนยากที่จะแยกแยะรายละเอียดของแต่ละแนวประกอบให้ขาดจากกันเสียงโดยรวมจะปะปนจนกลืนกันไป แต่แนวทำนองหลักมักถูกนำเสนอค่อนข้างชัดเจน เสียงประสานนิยมใช้คอร์ดทบขยาย การดำเนินคอร์ดคลุมเครือกว่าของแบบแผน มีการใช้คอร์ดในลักษณะ Augmented รวมทั้งการใช้คอร์ดคู่ 6 ขนาน ทำให้รู้สึกถึงบรรยากาศที่น่าประทับใจมากกว่าที่จะได้ความชัดเจนของดนตรี ซึ่งความต้องการของการประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ คือ ให้ลักษณะของความรู้สึก “คล้าย ๆ ว่าจะเป็น” หรือ “คล้าย ๆ ว่าจะเหมือน” มากกว่าความรู้สึกที่แน่ชัดว่าเป็นอะไร

คำว่า “กระแสอิมเปรชัน” เดิมเคยถูกใช้มาก่อนในทางทัศนศิลป์ในประเทศฝรั่งเศส โดยมีจิตรกรที่สำคัญในกระแสนี้ ได้แก่ Claude Monet (1840-1926) Édouard Manet (1832-1883) และ Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) ซึ่งผลงานจะเป็นศิลปะการวาดภาพเป็นลักษณะของคนหรือภาพวิวทิวทัศน์ ที่ใช้เทคนิคการแต่งแต้มสีเป็นจุด ๆ ต่อมาทางดนตรีได้นำชื่อนี้มาใช้ ซึ่งเป็นการใช้ความรู้สึกประทับใจกับบางสิ่งบางอย่างในการแสดงออก

นอกจากนี้ บทเพลงนี้ได้มีลักษณะของบทเพลงชุดเป็นโครงสร้างของบทเพลงชุด ลักษณะแนวดนตรีทีโดดเด่นของบทประพันธ์ระเภทเพลงชุด คือ มีแนวดนตรีที่สื่อถึงความสนุกสนาน มีจังหวะและท่วงทำนองที่กระฉับกระเฉง เนื่องจากบทประพันธ์ประเภทนี้ใช้โครงสร้างของจังหวะเต้นรำ ซึ่งบทเพลงแต่ละท่อนจะแสดงถึงความงดงามในแบบต่างๆที่หลากหลายอารมณ์ที่ไม่ซับซ้อนมากนัก ทำให้ผู้ฟังเข้าถึงบทเพลงได้ง่าย และทำให้ฟังติดตามการพัฒนาของดนตรีได้อย่างต่อเนื่องเท่าทัน เพราะมีความยาวของแต่ละท่อนที่ไม่มากจนเกินไป เน้นความสนุกสนาน ครึกครื้นเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังมีบทเพลงชุดอีกประเภทที่ไม่ใช่จังหวะเต้นรำ แต่ถ่ายทอดอารมณ์เพลงที่เน้นความไพเราะ เรียกว่า Air มีลักษณะแนวทำนองที่เชื่องช้า เพื่อถ่ายทอดความงดงาม ของแนวทำนองที่ไพเราะ ชดช้อย ให้ดำเนินไปด้วยความประณีต ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการให้ผู้ฟังเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างออกไปจากท่อนอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงชุดที่มีลักษณะจังหวะเต้นรำหรือบทเพลงชุดที่ไพเราะ ล้วนเป็นสิ่งที่น่าฟังและควรค่าในการศึกษาลักษณะของความแตกต่างในแต่ละท่อนในบทเพลงชุดที่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.5.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี

บทเพลงชุดที่ 1 En bateau

ในบทเพลงชุดที่ 1 นี้ เป็นบทเพลงที่พรรณนาถึงบรรยากาศของการล่องเรือ บทเพลงอยู่ในอัตราส่วน 6/8 ในจังหวะช้าปานกลางที่ไม่เร็วมากเกินไป บทเพลงมีแนวทำนองที่สวยงามและไพเราะ ผู้วิจัยได้คัดเลือกท่าทางการวาทยกรให้เหมาะสมโดยการเลือกใช้ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบแนวนอน (Horizontal Plan) ในการควบคุมบริบททั่วไปในบทเพลง ซึ่งขนาดของรูปแบบที่ใช้วาทยกร (Plan) นั้นจะขึ้นอยู่กับความดัง-เบาของบทเพลงและแนวทำนองของเพลงที่อาจมีการยืดขึ้นในช่วงการสะท้อนกลับของมือจากจังหวะ (Rebound) เพื่อความสวยงามของแนวทำนองและความต้องการ

ในการสร้างประโยคให้เคลื่อนที่มากขึ้นในแต่ละประโยคของบทเพลง และสร้างความหนักแน่นของจุดเกิดจังหวะ (Ictus) ทุกครั้งในช่วงที่วงดนตรีกำลังเตรียมบรรเลงพร้อมกันทุกคน บทเพลงนี้มีแนวทำนองหลักที่ยืดยาวและกว้างมากพร้อมแทรกแนวทำนองรองเข้ามาเป็นระยะ ดังนั้นการให้คิวจากมือซ้ายนั้นควรอยู่ที่แนวทำนองรองเป็นส่วนใหญ่มากกว่า โดยลักษณะของมือควรควรอยู่ในลักษณะที่คว่ำมือ เพราะผู้วิจัยต้องการสีสันเสียงของแนวทำนองรองที่ไม่แรงหรือหนักจนเกินไป

ในแนวทางการสร้างสรรค์ในบทเพลงนี้ของผู้วิจัยนั้น ในช่วงต้นของเพลงบทเพลง บทเพลงจะอยู่ในอารมณ์ที่อ่อนหวานไพเราะในความดังระดับ Piano จนดำเนินไปถึงห้องที่ 29 ซึ่งเมื่อบทเพลงดำเนินถึงห้องที่ 31 บทเพลงจะมีสีสันที่เข้มและดังแตกต่างกว่าช่วงก่อนหน้านั้นอย่างชัดเจน ดังนั้นบทบาทในห้องที่ 30 นั้นจะมีความสำคัญในการส่งต่อทางอารมณ์ในช่วงรอยต่อนี้ ซึ่งวาทยกรมีบทบาทที่สำคัญอย่างยิ่งในการสร้างสะพานเชื่อมต่อของอารมณ์

ในห้องที่ 30 ลักษณะความกว้างของรูปแบบที่ใช้วาทยกรจะต้องกว้างมากขึ้นกว่าก่อนหน้านั้นอย่างเห็นได้ชัด โดยใช้การฟังจับที่แนว Cello และแนว Double Bass พร้อมให้คิวและมองหน้ากลุ่มนักดนตรีเหล่านี้ เพราะทั้ง 2 แนวนี้มีความสำคัญในการส่งต่อเข้าสู่ความดังในห้องที่ 31 โดยทั้งแนว 2 เครื่องดนตรีนี้จะต้องสร้างเครื่องหมาย Crescendo จากในห้องที่ 30 ไปสู่ห้องที่ 31 ให้ได้อย่างเหมาะสม เพื่อให้ความดังในระหว่างห้องที่ 30-31 เชื่อมต่อกันอย่างกันอย่างสมเหตุสมผล กล่าวคือ Cello และแนว Double Bass จะต้องสร้างสะพานเชื่อมต่อในการสร้างเครื่องหมาย Crescendo ให้เกิดความดังที่พอดีเมื่อไปถึงในห้องที่ 31 ในความดังระดับ Forte

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในการซ้อมในช่วงรอยต่อนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญในการซ้อมเพิ่มเติมของแนว Cello และแนว Double ในห้องที่ 30 อีกด้วย เนื่องจากทั้ง 2 กลุ่มเครื่องดนตรีนี้บรรเลงในแนวทำนองเดียวกันและลักษณะของกลุ่มจังหวะเป็นจังหวะขัด ซึ่งมีแนวโน้มในความผิดพลาดและความไม่พร้อมเพรียงในการบรรเลงสูง ดังนั้นผู้วิจัยจึงซ้อมแยก โดยให้เพียงแค่ 2 กลุ่มเครื่องดนตรีนี้บรรเลงพร้อมกันประกอบกับเครื่องกำหนดจังหวะ เพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียงและแม่นยำ และนำกลับมาบรรเลงรวมกันทั้งวงออร์เคสตราอีกครั้ง และสร้างความดังในระหว่างห้องที่ 30-31 ให้เชื่อมต่อกันอย่างกันอย่างสมเหตุสมผลตามระดับความดังที่ผู้วิจัยต้องการตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 14 บทเพลงชุดที่ 1 En bateau ห้องที่ 29-31

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วงห้องที่ 105-109 เป็นช่วงหางของบทเพลงที่สรุปใจความของทั้งบทเพลงนี้ ในช่วงนี้จังหวะในบทเพลงจะยืดและช้าลงมากกว่าเดิมทันทีโดยเปลี่ยนแปลงทันในห้องที่ 105 ซึ่งในช่วงก่อนหน้านั้น จังหวะจะค่อนข้างเร็วกว่าในส่วนนี้ และผู้วิจัยจะทำให้ห้องที่ 105-109 ช้าลงเรื่อย ๆ ตามลำดับจนจบบทเพลงนี้ในห้องที่ 109

ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการการเปลี่ยนแปลงจังหวะให้ช้าลงในฉับพลันในห้อง 105 นี้ด้วยการให้คิวกับผู้บรรเลง Flute ในลักษณะผายมือเพื่อให้ได้สีสันของเสียงที่สว่าง และสร้างความมั่นใจกับแนวทำนองหลักนี้ โดยจะให้ความสำคัญของการเกิดจังหวะที่ 1 หลังจากนั้นจะประคองจังหวะให้ช้าลงด้วยการยืดจังหวะ 2 และจังหวะ 3 จากมือของวาทยกรโดยสร้างท่าทางที่กว้างขึ้น ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้นั้นดนตรีจะช้าลงตามสัญญาณมือ ส่วนในจังหวะที่ 4-6 .ทำให้จังหวะเท่าจังหวะ 2 และ 3 ที่ยืดออกไปในตอนแรก ซึ่งเมื่อทำแบบนี้อย่างต่อเนื่องในแต่ละห้องจะส่งผลให้ในห้องถัดไปช้าลงเรื่อย ๆ ตามลำดับ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการนี้ในห้องที่ 105-106

ห้องที่ 107 จังหวะจะช้าลงมาก ๆ กว่าห้องที่ 105-106 เพราะผู้วิจัยต้องการให้บทเพลงนี้จบด้วยความอบอุ่นและน่าประทับใจจากเสียงประสานของแนวเครื่องสายและ Oboe ผู้วิจัยใช้วิธีการวาทยกรโดยการผายมือออกแล้วค้างไว้ในจังหวะที่ 1 เพื่อยืดจังหวะออกในห้องที่ 107 ซึ่งสามารถทำได้เพราะแนวดนตรีทุกแนวในห้องนี้กับกำลังลากโน้ตค้างไว้อยู่ยกเว้นเพียงแค่แนว Oboe เท่านั้นที่กำลังบรรเลงทำนองหลัก และหลังจากนั้นวาทยกรจะต้องให้คิวในแนวเครื่องสายในจังหวะที่ 4 แล้วค้างไว้อีกครั้งเพื่อยืดจังหวะออกอีก หลังจากนั้นจึงมอบคิวพิเศษที่แนว Oboe ซึ่งเป็นผู้ที่เคลื่อนไหวในแนวทำนองคนเดียวเท่านั้นในวง จากนั้นวาทยกรจะมอบคิวสุดท้ายที่จังหวะที่ 1 เท่านั้นในห้องที่ 108 ให้กับทั้งวงออร์เคสตราแล้วค้างเอาไว้ในลักษณะแบบเครื่องหมายยืดจังหวะโดยไม่ได้ทำการวาทยกรหรือนับจังหวะแต่อย่างใด เพราะผู้วิจัยต้องการให้ดนตรีสื่อถึงความสงบไร้การเคลื่อนไหวใด ๆ แล้วจึงค่อยให้สัญญาณจบบทเพลงในห้องที่ 109 จากมือซ้ายอย่างเรียบง่ายและสงบพร้อมสร้างบรรยากาศโดยการใช้สีหน้าที่ยิ้มอย่างอบอุ่นจากวาทยกรส่งแก่นักดนตรีในวงออร์เคสตราอีกด้วยตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 15 บทเพลงชุดที่ 1 En bateau ห้องที่ 105-109

ตารางที่ 21 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 1 En bateau

En bateau		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-29	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลพลิ้วไหว	ผู้วิจัยเริ่มให้คิวแนว Flute Solo ในช่วงเริ่มต้นบทเพลง และให้คิวอีกครั้งโดยมือซ้ายในแนวทำนองสอดประสานจากแนว Oboe และ Clarinet ในระหว่างห้องที่ 13-16 ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกแกนเสียงไว้ที่แนว Oboe
30-38	ใช้จุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและใช้ท่าทางการวาทยกรที่ดูใหญ่มากขึ้นกว่าช่วงก่อนหน้านี้	เริ่มส่งดนตรีเข้าสู่ช่วงต่อไปโดยแนว Cello และ Double Bass โดยใช้แกนเสียงจากแนว Cello เป็นหลักในห้องที่ 30 จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 31-38 ผู้วิจัยจะให้คิวแนวทำนองหลักที่แนว Violin โดยใช้สีสันที่เข้มและดัง
39-66	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลพลิ้วไหวขนาดความกว้างในการวาทยกรจะเล็กลงจากช่วงก่อนหน้านี้อย่างชัดเจน	ผู้วิจัยได้ให้คิวแนว Flute ในห้องที่ 39 และกำหนดบทบาทการบรรเลงสลับแนวทำนองหลักกันระหว่างแนวเครื่องลมไม้และแนวเครื่องสาย ในระหว่างห้องที่ 43-57 จากนั้นจึงรวมสีสันกันในระดับเสียงที่ดังในห้องที่ 59 แล้วจึงค่อย ๆ ลดสีสันและระดับเสียงที่เบาลงโดยให้คิวที่แนว Violin 2 ซึ่งเป็นทำนองหลักในระหว่างห้องที่ 63-66
67-76	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลแต่จุดเกิดจังหวะในจังหวะที่ 1 ต้องชัดเจนเพื่อให้แนวเครื่องดนตรีใหม่สามารถเข้าบรรเลงได้อย่างมั่นใจ	ในระหว่างห้องที่ 67-76 ทุก ๆ 2 ห้อง ดนตรีจะเปลี่ยนแนวเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินบทเพลง โดยลำดับเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงทุก ๆ 2 ห้องดังนี้ 1. Oboe 2. Flute 3. Violin 1 และ Harp 4. Flute

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

En bateau		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		5. Violin 1 เมื่อบรรเลงดนตรีถึงห้องที่ 76 ผู้วิจัยจะทำการยืดจังหวะลงเพื่อเป็นสัญญาณว่าดนตรีกำลังจะส่งเข้าสู่ช่วงต่อไปของบทเพลง
77-92	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลพลิ้วไหว	ในระหว่างห้องที่ 77-92 แนว Violin 1 ดำเนินทำนองหลักให้กับบทเพลง ซึ่งในระหว่างนั้นแนว Flute จะบรรเลงแนวทำนองรองสอดประสานขึ้นมาในระหว่างห้องที่ 77-84 แล้วมารวมเสียงกับแนว Violin 1 จนกลายเป็นแนวทำนองหลักร่วมกันในช่วงระหว่างห้องที่ 85-92 ซึ่งผู้วิจัยเลือกการจัดสมดุลของทั้ง 2 กลุ่มเครื่องดนตรีนี้อย่างเท่าเทียมกัน
93-104	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลพลิ้วไหว	ในระหว่างห้องที่ 93-100 แนว Clarinet ดำเนินทำนองหลักให้กับบทเพลง ซึ่งในระหว่างนั้นแนว Violin 1 จะเปลี่ยนบทบาทมาบรรเลงแนวทำนองรองสอดประสานในระหว่างห้องที่ 93-100 เช่นกัน แล้วจากนั้นจึงซ้ำทำนองกันในระหว่างห้องที่ 101-104 โดยเริ่มที่แนว Flute บรรเลงก่อน จากนั้นแนว Clarinet จะบรรเลงทำนองนี้ตามอีกครั้ง
105-109	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลแต่จุดเกิดจังหวะในจังหวะที่ 1 ต้องชัดเจนเพื่อให้แนวเครื่องดนตรีใหม่สามารถเข้าบรรเลงได้อย่างมั่นใจ	แนวทำนอง Flute ในห้องที่ 105 ได้ส่งประโยคต่อให้กับแนว Oboe ในห้องที่ 106 และจบบทเพลงด้วยสีสันของเสียงเครื่องสายที่ผู้วิจัยเลือกให้เป็นเป็นแกนหลักของเสียงเพื่อให้ได้สีสันดนตรีที่อบอุ่น การวาทยกรจะค่อย ๆ ยืดจังหวะลงเล็กน้อยทีละห้องอย่างต่อเนื่องเพื่อส่งอารมณ์ดนตรีให้จบอย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงชุดที่ 2 Cortège

ในบทเพลงชุดที่ 2 นี้ เป็นบทเพลงที่พรรณนาถึงบรรยากาศของขบวนแห่ บทเพลงอยู่ในอัตราส่วน 4/4 ในจังหวะเร็วปานกลาง บทเพลงมีแนวทำนองที่สนุกสนานและแนวทำนองที่ชวนฝันในลีลาดนตรีอิมเปรชันในช่วงกลางบทเพลงของบทเพลง ผู้วิจัยได้ใช้ท่าทางการวาทยกรแบบท่าทางการเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบแนวตั้งเป็นหลักในการควบคุมบริบททั่วไปในบทเพลง แต่จะใช้การเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบแนวนอนในส่วนที่เกิดทำนองของแนวเครื่องลมไม้กำลังเคลื่อนที่ไปข้างหน้าในการดำเนินแนวทำนองหลัก และเลือกใช้ตำแหน่งการวาทยกรที่ต่ำลงกว่าปกติพร้อมการเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบแนวนอนเมื่อเกิดเครื่องดนตรีระดับเสียงต่ำกำลังดำเนินทำนองหลักอยู่ เช่นแนวทำนองการบรรเลงพร้อมกันของ Viola และ Cello ในห้องที่ 5-6 ในบทเพลงนี้ นอกจากนี้ยังมีจุดสนใจในด้านการให้คิวกับแนวเครื่องดนตรีต่อกันในจุดที่เกิดเครื่องหมายยืดเสียงในห้องที่ 28-30 และการสร้างความดัง-เบาในช่วงท้ายของบทเพลงให้ในแต่ละประโยคให้เกิดความน่าความสนใจมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 16 บทเพลงชุดที่ 2 Cortège ห้องที่ 28-30

จากตัวอย่างข้างต้นเกิดขึ้นในช่วงระหว่างห้องที่ 28-30 เป็นการดำเนินแนวทำนองในรอยต่อเล็ก ๆ ของบทเพลงในช่วงห้องที่ 28-29 บรรเลงโดย Flute และมีเครื่องหมายยืดเสียงในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 29 จากนั้นจะกลับเข้าสู่การดำเนินทำนองหลักที่ 2 ในช่วงกลางของบทเพลงในห้องที่ 30 นำเสนอแนวทำนองโดยแนว Flute และ Oboe ในช่วงรอยต่อทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นนี้ค่อนข้างมีความซับซ้อนในแง่ของการให้คิวกับนักดนตรีเพื่อให้บทเพลงสามารถดำเนินต่อไปได้อย่างราบรื่น

ผู้วิจัยได้จับความสนใจเอาไว้ที่แนวบรรเลง Flute ในห้องที่ 28 และเมื่อถึงห้องที่ 29 จะต้องให้คิวกับนักดนตรีที่แนว Triangle ในจังหวะที่ 3 เนื่องจากหยุดรอในการบรรเลงมาสักพักหนึ่ง จากนั้นเมื่อเข้าสู่ในจังหวะที่ 4 ในห้องนี้จะเป็นเครื่องหมายยืดจังหวะ วาทยกรจะต้องให้คิวกับผู้บรรเลง Clarinet พร้อมมองหน้านักดนตรีเพื่อเพิ่มความมั่นใจให้กับนักดนตรีแล้วข้างจังหวะนี้ไว้ตามความเหมาะสมของดนตรี จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 30 วาทยกรจะต้องให้คิวกับแนว Bassoon เพื่อให้รับช่วงต่อในจังหวะที่ 1 ของห้องนี้ และเมื่อเข้าสู่ห้องนี้ วาทยกรจะต้องใช้ขนาดของรูปแบบที่ใช้วาทยกรให้กว้างมากขึ้นเพื่อให้รู้สึกได้ถึงพื้นที่สำหรับการบรรเลงในแนวทำนองหลักที่เป็นจังหวะขัดทั้งไปประโยคเพลงซึ่งเกิดขึ้นในแนวทำนองของ Flute และ Oboe

ตัวอย่างที่ 17 บทเพลงชุดที่ 2 Cortège ห้องที่ 58-63

จากตัวอย่างข้างต้นเกิดขึ้นในช่วงระหว่างห้องที่ 58-63 เป็นช่วงที่ดนตรีกำลังบรรเลงเต็มวง ผู้วิจัยได้เปลี่ยนแปลงความดัง-เบาบางส่วนจากโน้ตเพลง เพื่อให้เพิ่มความสนใจมากยิ่งขึ้นอย่างสร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยได้คิดประโยคทั้งหมดจากห้องที่ 58-63 เป็นเนื้อเดียวกันและใช้ความดัง-เบามากขึ้นเรื่อย ๆ ในแต่ละห้องโดยใช้ความดัง-เบาในความเข้าใจแบบเดียวกัน แต่มีจุดพักประโยคที่กลางห้องที่ 60 เพื่อให้ดนตรีเบาลงมาและสร้างความดัง-เบาให้มากขึ้นอีกครั้งและไปจุดที่ดังที่สุดในบทเพลงในห้องที่ 63 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายของบทเพลงนี้

ผู้วิจัยได้จัดองค์ประกอบแนวทำนองที่สำคัญในช่วงระหว่างห้องที่ 58-63 ไว้ที่แนว Flute, Clarinet, Oboe และ Violin แนวเครื่องดนตรีที่กล่าวมาข้างต้นนี้จะมีความดังในแบบสมดุลกัน แต่สำหรับแนวทำนองอื่น ๆ นอกจากที่กล่าวมาข้างต้นนี้จะดังกว่าแนวเครื่องดนตรีเหล่านี้ไม่ได้ แต่จะต้องมีความดังที่ใกล้เคียงกันเพื่อเป็นการสนับสนุนแนวทำนองหลักโดยเฉพาะเครื่องกระทบที่มีแนวโน้มจะตีดังเกินความสมดุลของเสียงดนตรีทั้งหมด ดังนั้นผู้ที่บรรเลงในบทบาทสนับสนุนนั้นจะต้องฟังและเข้าใจในแนวทำนองหลักเป็นอย่างดี เพื่อสามารถจัดระดับความดัง-เบาที่เหมาะสมได้ นอกจากการฟังแนวทำนองหลักแล้ว ผู้ที่บรรเลงในบทบาทสนับสนุนจะต้องฟังซึ่งกันและกันอีกด้วย เพื่อให้เกิดความสมดุลและไปพร้อมกัน ดังนั้นวาทยกรจะต้องใช้ท่าทางการวาทยกรในการสร้างความแตกต่างในความดังแต่ละช่วงอย่างแตกต่างกัน ขนาดของรูปแบบที่ใช้วาทยกรจะต้องกว้างมาขึ้นตามลำดับความดัง-เบาที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจนและขนาดรูปแบบที่ใช้วาทยกรจะเล็กลงอย่างชัดเจนในทันทีในช่วงห้องที่ 60 จังหวะที่ 2 เพื่อนำไปสู่จุดสำคัญของบทเพลงอย่างยิ่งใหญ่ในตอนจบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 22 ตารางการเรียงลำดับความดัง-เบาเพื่อให้เกิดจุดที่สำคัญที่สุดในช่วงท้ายบทเพลง

ห้องที่	ระดับความดัง	เหตุการณ์และอารมณ์เพลง
58	ดังปานกลาง	สำคัญ
59	ดัง	สำคัญมากขึ้น
60	ดังมากแล้วเบาลงทันทีในจังหวะที่ 2 แล้วเพิ่มค่อย ๆ เพิ่มความดังทันที	เบาลงในจังหวะที่ 2 แล้วเพิ่มค่อย ๆ เพิ่มความดังทันที
61	ค่อย ๆ เพิ่มความดัง	ค่อย ๆ เพิ่มความดังอย่างต่อเนื่องเพื่อส่งในห้องถัดไป

ห้องที่	ระดับความดัง	เหตุการณ์และอารมณ์เพลง
62	ดังมาก	ยิ่งใหญ่
63	ดังมาก	เด็ดขาด

ตารางที่ 23 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 2 Cortège

Cortège		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-21	ใช้ท่าทางที่สบาย	แนวทำนองหลักดำเนินโดยเครื่องลมไม้เป็นหลัก แต่เมื่อเกิดแนวทำนองหลักเสียงต่ำ ผู้วิจัยจะเน้นให้สีสันของเครื่องสาย Cello และ Double Bass เป็นแกนเสียงหลัก
25-33	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นโดยการสร้างพื้นที่ให้กว้างในการวาทยกรโดยมีจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนเพื่อให้สามารถบรรเลงจังหวะขัดได้สบายมากขึ้น	แนวทำนองหลักจะปรากฏอยู่ในแนวทำนองที่มีจังหวะขัดประกอบอยู่ซึ่งเกิดขึ้นในแนวเครื่องสายและเครื่องลมไม้ตามลำดับ และเกิดเครื่องหมายยืดจังหวะในห้องที่ 29 จังหวะที่ 4 บรรเลงโดยแนว Clarinet แนวเดียวเท่านั้น
34-38	ใช้ท่าทางสบายเน้นจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนเพื่อให้ดนตรีเคลื่อนมากขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงของโครงสร้างบทเพลง	ในห้องที่ 34-38 แนวทำนองหลักอยู่ในแนว Flute และ Clarinet ซึ่งผู้วิจัยได้ให้แนว Flute เป็นแกนเสียงหลักและส่งบทบาทให้กับแนว Bassoon ในระหว่างกลางห้องที่ 38 ในระหว่างนี้แนวเครื่องสายรวมถึงแนว Oboe และ Bassoon จะทำหน้าที่เปลี่ยนโครงสร้างบทเพลงให้รู้สึกการเคลื่อนที่ไปข้างหน้ามากขึ้น
39-42	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นโดยการสร้างพื้นที่ให้กว้างในการวาทยกรโดยมีจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนเพื่อให้สามารถ	แนวทำนองในรูปแบบจังหวะขัดเกิดขึ้นอีกครั้ง ผู้วิจัยได้ใช้สีสันของเครื่องสายและเครื่องลมไม้ในรูปแบบที่สมดุลเพื่อให้เกิดความแตกต่างจากในส่วนก่อนหน้านี้ที่

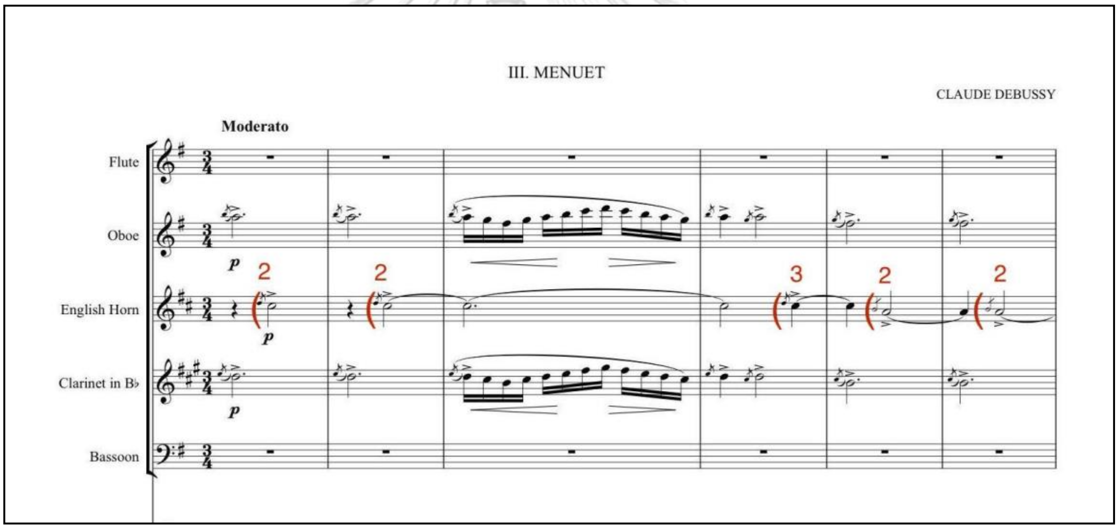
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Cortège		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
	บรรเลงจังหวะขัดได้สบายมากขึ้น	ใช้ความแตกต่างจากการเลือกแกนเสียงในแต่ละประโยค
43-57	ใช้ท่าทางที่สบาย	บทเพลงกลับมาในแนวทำนองเดิมอีกครั้งเหมือนช่วงต้นบทเพลง แนวทำนองหลักดำเนินโดยเครื่องลมไม้เป็นหลัก แต่เมื่อเกิดแนวทำนองหลักเสียงต่ำ ผู้วิจัยจะเน้นให้สีสันของเครื่องสาย Cello และ Double Bass เป็นแกนเสียงหลัก ซึ่งมีความสอดคล้องกับในช่วงต้นบทเพลงเพื่อให้อารมณ์ของบทเพลงเป็นเนื้อเดียวกัน
58-60	ท่าทางที่หนักแน่นและกว้าง โดยใช้จุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและมั่นคง	บทเพลงอยู่ในช่วงสรุปของบทเพลง แนวทำนองหลักเป็นการผสมสีสันเสียงจากแนวเครื่องสายเสียงสูงและแนวเครื่องลมไม้เสียงสูง โดยในแต่ละห้องผู้วิจัยจะสร้างทิศทางของเสียงดนตรีให้เกิดความสำคัญมากขึ้นจากการเพิ่มระดับความดังให้มากขึ้นในแต่ละห้องตามลำดับ
60-63	ท่าทางที่หนักแน่นและกว้าง โดยใช้จุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและยืดจังหวะออก เพื่อให้บทเพลงจบอย่างสมบูรณ์	ผู้วิจัยได้ลดระดับเสียงให้ดนตรีทั้งหมดเบาลงทันทีในจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 60 และจึงค่อย ๆ เพิ่มละระดับเสียงอีกครั้งและยืดจังหวะออกให้มากขึ้น และให้คิวแนว Timpani ในห้องที่ 62 เพื่อแนวทำนองนี้เด่นชัดออกมาตามที่ผู้วิจัยต้องการ และจบเพลงด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่

บทเพลงชุดที่ 3 Minuet

ในบทเพลงชุดที่ 3 นี้ เป็นบทเพลงที่พรรณนาถึงการเต้นรำ บทเพลงอยู่ในอัตราส่วน 3/4 ในจังหวะปานกลาง บทเพลงมีแนวทำนองที่สวยงามและไพเราะในแบบบทเพลงเต้นรำ ผู้วิจัยได้ใช้

ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบแนวนอนเป็นหลัก และใช้มือซ้ายสร้างแนวทำนองตามความเหมาะสมของบทเพลง ซึ่งจุดที่น่าสนใจจะอยู่ในช่วงระหว่างห้องที่ 1-6 โดยเกิดแนวทำนองของ Oboe กับ Clarinet ที่กำลังบรรเลงพร้อมกันแล้วล้อแนวทำนองกับ English Horn ในลักษณะของเสียงสะท้อน (Echo) ที่มีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง วาทยกรจะต้องทำหน้าที่สร้างความชัดเจนและแม่นยำให้กับแนวบรรเลงของ English Horn เพราะเป็นแนวเสียงที่สะท้อนจากแนวทำนองของ Oboe กับ Clarinet นอกจากนี้ในรูปแบบของแนวทำนองในช่วงกลางบทเพลงในช่วงระหว่างห้องที่ 52-55 จะมีลักษณะที่มีความกระตือรือร้นมากขึ้นกว่าในช่วงต้นของบทเพลง ซึ่งเกิดจากรูปแบบของการสร้างกลุ่มจังหวะและแนวทำนองซึ่งมีลักษณะกระชับมากขึ้น ก่อนที่จะกลับมาในลีลาของแนวทำนองหลักในช่วงต้นเพลงอีกครั้ง ดังนั้นการตีความและการวาทยกรในส่วนที่จะต้องสร้างความแตกต่างของท่าทางและการเลือกใช้สีสันให้เหมาะกับช่วงกลางบทเพลงนี้เป็นอย่างยิ่ง



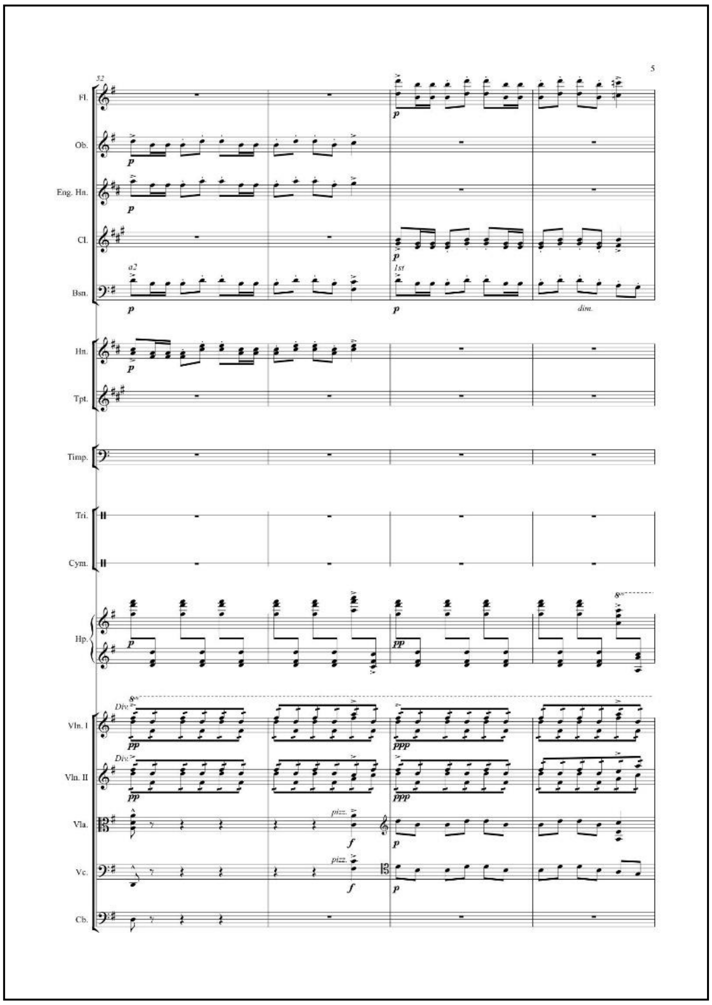
ตัวอย่างที่ 18 *บทเพลงชุดที่ 3 Minuet ห้องที่ 1-6*

จากตัวอย่างข้างต้นเกิดขึ้นในช่วงระหว่างห้องที่ 1-6 ผู้วิจัยได้เริ่มบทเพลงด้วยการให้คิวที่แนว Oboe และ Clarinet ในลักษณะผายมือออกเพราะต้องการให้เสียงเปิดกว้างออกและบรรเลงด้วยความมั่นใจ ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้เลือกแนว Oboe เป็นแนวเสียงหลักดังนั้นผู้ฟังจะได้ยินแนว Oboe ที่ชัดเจนกว่าแนว Clarinet จากนั้นวาทยกรจะต้องให้คิวกับแนว English Horn ในบทบาทที่กำลังสะท้อนเสียงจากแนว Oboe และ Clarinet โดยใช้มือซ้ายในการให้คิวในลักษณะที่เด้งเพื่อตอบสนองเครื่องหมายเน้น (Accent) แต่ต้องใช้น้ำหนักที่เบาและไม่หนักมากเนื่องจากบทเพลงในช่วงนี้มี

โครงสร้างที่เบาบาง ซึ่งในห้องที่ 1-6 นี้มีวิจัยได้ให้คิวกับผู้บรรเลง English Horn ในแต่ละห้องตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 24 การให้คิวผู้บรรเลง English Horn ในช่วงระหว่างห้องที่ 1-6

ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6
คิวจังหวะที่ 2	คิวจังหวะที่ 2	-	คิวจังหวะที่ 3	คิวจังหวะที่ 2	คิวจังหวะที่ 2



ตัวอย่างที่ 19 บทเพลงชุดที่ 3 Minuet ห้องที่ 52-55

จากตัวอย่างข้างต้นเกิดขึ้นในช่วงระหว่างห้องที่ 52-55 บทเพลงอยู่ในช่วงกลางบทเพลง ในช่วงนี้มีบทเพลงกำลังเปลี่ยนลีลาอารมณ์จากการเคลื่อนที่ด้วยทำนองที่ไพเราะให้กระชับและเคลื่อนที่มากขึ้นจากกลุ่มจังหวะที่ผู้ประพันธ์ใช้ ผู้วิจัยได้จับกลุ่มในแนวทำหลักจากการผสมเสียงของ

แนว Oboe, Clarinet และ Horn และให้ Violin เป็นแนวทำนองรอง ในภาพรวมที่มีความดัง-เบาในแบบเบา และให้ทั้งวงให้ความสำคัญในการเน้นเสียงที่จังหวะที่ 3 ในห้องที่ 53 และ ห้องที่ 55 เท่านั้น ดังนั้นวาทยกรจะต้องใช้ขนาดของรูปแบบที่ใช้วาทยกรที่เล็กมากในระหว่างห้องที่ 52-55 และจะให้คิวที่ต้องเน้นเสียงที่จังหวะที่ 3 ซึ่งเกิดแบบเดียวกันในห้องที่ 53 และ ห้องที่ 55 โดยการให้คิวจากทั้ง 2 มือพร้อมกัน มือซ้ายแบมือออก ไม้บาตองมือขวาเคลื่อนที่ไปข้างหน้าพร้อมให้ให้เน้นความคมชัดในจุดที่เกิดจังหวะในจังหวะที่ 3 ด้วยอารมณ์ความรู้สึกประหลาดใจ

ผลลัพธ์ที่ได้จากการวาทยกรและการจัดความสมดุลในช่วงระหว่างห้องที่ 52-55 ด้วยวิธีนี้ ผู้ฟังจะได้ยินเสียงกลุ่มจังหวะที่กำลังเคลื่อนที่อย่างกระชับในระดับเสียงที่เบา จากการเคลื่อนที่ด้วยเครื่องลมไม้อย่างกระชับโดยมีแนวทำนองจาก Violin เป็นแนวสนับสนุน ในระดับเสียงที่เบา และเกิดเสียงดังขึ้นอย่างฉับพลันในห้องที่ 53 และ 55 ในเฉพาะจังหวะที่ 3 ของทั้ง 2 ห้องดังกล่าว ซึ่งเป็นการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงจากช่วงต้นเพลงเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งสามารถสร้างความรู้สึกประหลาดใจในการฟังได้เป็นอย่างดี อันเกิดจากความดัง-เบาที่มีความวูบวาบในช่วงระหว่างการดำเนินแนวทำนองในช่วงกลางบทเพลงนี้ก่อนที่จะกลับไปลีลาอารมณ์เพลงในแบบเดิมอีกครั้ง

ตารางที่ 25 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 3 Minuet

Minuet		
ห้องที่	ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือ	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-8	ใช้ท่าทางที่สบายและพลิ้วไหวในโน้ตที่กำลังไล่เสียงเพื่อสร้างทิศทางกับประโยค	ในช่วงระหว่างห้องที่ 1-8 แนวทำนองหลักประกอบด้วย Oboe และ Clarinet ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกแนว Oboe เป็นแกนเสียงหลัก และให้คิวแนว English Horn ระหว่างนั้นซึ่งทำหน้าที่เป็นเสียงสะท้อนจากแนวเสียงหลักของดนตรี และทำให้ดนตรีค่อย ๆ ช้าลงในห้องที่ 8 พร้อมกับค่อย ๆ กับลดระดับความดังลง
9-24	ใช้ท่าทางที่สบายและให้ความสำคัญกับจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3	บทเพลงดำเนินด้วยการนำเสนอแนวทำนองหลักจากเครื่องสายเสียงสูงสลับการแนวเครื่องลมไม้เสียงสูง และในระหว่างช่วงห้องที่ 17-24 แนวทำนองหลักจะอยู่

Minuet		
ห้องที่	ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือ	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ที่แนวเครื่องสายและแนวเครื่องลมไม้จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสอดประสานและประโยคทำหมดจะจบลงพร้อมกันพร้อมกับใช้ระดับเสียงที่เบาลงได้ห้องที่ 24
25-31	ใช้ท่าทางที่สบายและกว้างเพื่อให้แนวทำนองหลักบรรเลงได้อย่างสบาย	ในช่วงระหว่างห้องที่ 25-31 แนวทำนองหลักดำเนินโดยแนว Viola และแนว Cello ได้เข้ามาร่วมสมทบแนวทำนองเดียวกันในช่วงตั้งแต่ห้องที่ 28 และส่งแนวต่อให้กับ Oboe และ English Horn และจบประโยคพร้อมกันทั้งวงออร์เคสตราด้วยเสียงที่กระชับ
32-39	ใช้ท่าทางที่สบายและให้ความสำคัญกับจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3	เกิดแนวบรรเลงเดี่ยว Bassoon และส่งต่อให้กับแนว English Horn โดยมีแนวเครื่องสายเสียงต่ำเป็นแนวบรรเลงประกอบ ในช่วงระหว่างห้องที่ 32-39
40-51	ใช้เทคนิคการวาทยกรหลอมจังหวะ โดยเน้นเพียงในจังหวะที่ 1 เพื่อให้ได้หัวเสียงที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 40-43 ผู้วิจัยได้กำหนดระดับความดังให้วงออร์เคสตราโดยใช้ความดังในแบบเดียวกันเพื่อให้ได้สีสันที่เกิดความแตกต่างได้อย่างชัดเจนในแต่ละห้อง ซึ่งเกิดตามลำดับดังนี้ ห้องที่ 40 เบามาก ๆ ห้องที่ 41 ดังปานกลางและเน้นหัวเสียงในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 42 เบามาก ๆ ห้องที่ 43 ดังปานกลางและเน้นหัวเสียงในจังหวะที่ 1 จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 44-46 บทบาทในแนวทำนองหลักได้กระจายอยู่ที่แนวเครื่องลมและส่งบทบาทต่อให้กับแนว Violin, Flute และ Clarinet โดยใช้แนวเครื่องสายเป็นแกนเสียงหลักของแนวทำนองในช่วงระหว่างห้องที่ 47-51

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Minuet		
ห้องที่	ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือ	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
52-59	ใช้ท่าทางที่สร้างดนตรีให้เคลื่อนที่มากขึ้นเนื่องจากดนตรีมีลีลาที่สนุกสนานมากขึ้นจากช่วงก่อนหน้านี้โดยกลุ่มทำนองหลักเล็ก ๆ	ในช่วงระหว่างห้องที 52-58 ผู้วิจัยได้ลดระดับเสียงดนตรีลงให้เบากว่าช่วงก่อนหน้านี้ และเน้นเสียงเฉพาะในจังหวะที่ 3 ของในห้องที่ 53 และในห้องที่ 55 เท่านั้นเพื่อให้ดนตรีเกิดเสียงที่น่าประหลาดใจขึ้น นำเสนอโดยแนวทำนองหลักจากเครื่องลมผสมกับสีสันของ Violin ก่อนที่จะส่งแนวทำนองหลักให้ Harp ในห้องที่ 59 เพื่อเป็นแนวทำนองส่งเข้าสู่ในส่วนถัดไปของบทเพลง
60-79	ใช้ท่าทางที่สบายและให้ความสำคัญกับจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3	บทเพลงกลับมาในแนวทำนองเดิมอีกครั้งเหมือนในช่วงการนำเสนอแนวทำนองหลักของบทเพลง ในช่วงห้องที่ 60-63 นำเสนอแนวทำนองหลักโดย Oboe และส่งต่อแนวทำนองหลักให้กับแนวเครื่องสายในระหว่างที่ 64-75 และกลับมานำเสนอแนวทำนองหลักของบทเพลงอีกครั้งโดย English Horn ในระหว่างห้องที่ 76-79 โดยเกิดการล้อแนวทำนองในระหว่างนั้นจากแนว Violin ในห้องที่ 79
80-88	ใช้ท่าทางที่สบายและให้ความสำคัญกับจังหวะที่ 1 เพื่อให้ความสำคัญกับแนวทำนองหลักที่เป็นกลุ่มโน้ตเล็ก ๆ	เกิดแนวทำนองหลักจากกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ ที่บรรเลงเรียงต่อกันตามลำดับดังนี้ 1. Oboe 2. Flute และ Clarinet 3. Bassoon 4. Clarinet จากนั้น Clarinet จะยังคงดำเนินแนวทำนองหลักอย่างต่อเนื่องจนจบบทเพลงพร้อมกับแนวเครื่องสาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Minuet		
ห้องที่	ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือ	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		Flute, Harp และ Horn โดยผู้วิจัยได้เลือกแกนเสียงไว้ที่แนว Flute ในประโยคจบของบทเพลง

บทเพลงชุดที่ 4 Ballet

ในบทเพลงชุดที่ 4 นี้ เป็นบทเพลงที่พรรณนาถึงลีลาการเต้นบัลเลต์ ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้อัตราส่วน 2/4 ในจังหวะเร็วที่มีความร่าเริงแจ่มใสเป็นโครงสร้างหลักของบทเพลง ในช่วงกลางของบทเพลงผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนมาใช้อัตราส่วน 3/8 ในลีลาจังหวะเต้นรำ และใช้อีกครั้งในช่วงหางของบทเพลงเพื่อจบเพลงด้วยจังหวะที่กระชับ สวยงาม และยิ่งใหญ่บทเพลงมีแนวทำนองสนุกสนานและกระชับจากการใช้จังหวะยกเป็นส่วนประกอบในการเครื่องที่ของจังหวะ ผู้วิจัยได้ใช้ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบแนวตั้งเป็นหลัก โดยภาพรวมของการวาทยกรนั้น ผู้วิจัยคิดว่าการวาทยกรสำหรับบทเพลงชุดที่ 4 มีความซับซ้อนมากกว่าในบทเพลงอื่น ๆ ของบทเพลงชุดนี้

จุดที่น่าสนใจของบทเพลงนี้คือการควบคุมจังหวะในช่วงต้นบทเพลง ซึ่งท่าทางการวาทยกรมีผลต่อการควบคุมการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเป็นอย่างยิ่ง รวมถึงความซับซ้อนในการเข้าสู่จุดเชื่อมในแต่ละส่วนของบทเพลงที่มักจะควบคู่กับการเปลี่ยนอัตราจังหวะด้วยไปพร้อมกัน รวมถึงแนวทำนองในช่วงกลางบทเพลงที่ผู้วิจัยคิดว่าค่อนข้างขัดในความรู้สึกเมื่อทำการวาทยกร ซึ่งวาทยกรจะต้องทำความเข้าใจและฝึกซ้อมเตรียมตัวมาเป็นอย่างดีก่อนทำการฝึกซ้อมร่วมกับวงออร์เคสตรา เพราะความซับซ้อนเหล่านี้อาจจะต้องได้รับการแก้ปัญหาในช่วงระหว่างการฝึกซ้อม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 20 บทเพลงชุดที่ 4 Ballet ห้องที่ 1-5

จากตัวอย่างข้างต้นเกิดขึ้นในช่วงระหว่างห้องที่ 1-5 บทเพลงเกิดแนวทำนองหลักที่กลุ่มเครื่องสาย และแนวเครื่องลมไม้และ Harp จะทำหน้าที่เป็นแนวประกอบโดยใช้จังหวะยกเป็นกลุ่มจังหวะหลักในช่วงนำเสนอแนวทำนองหลักของบทเพลงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทางด้านการวาทยกรนั้น จะใช้ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือในรูปแบบแนวตั้งเป็นหลัก แต่จะต้องมีลักษณะที่กว้างเปรียบเสมือนการสร้างพื้นที่ในการบรรเลงที่กว้างมากขึ้นเพื่อสนับสนุนแนวเครื่องลมไม้ที่กำลังบรรเลงจังหวะยก เพราะถ้าทำการวาทยกรในท่าทางที่เล็กเกินไป ผู้บรรเลงกลุ่มจังหวะยกเหล่านี้จะรู้สึกถูกบีบอัดให้ไม่มีพื้นที่ในการสร้างจงหวะยก ผู้วิจัยได้การสร้างความกว้างจากการวาทยกรด้วยการกางศอกออกทั้ง 2 ข้างให้ขนานกันในจังหวะที่ 1 แล้วค้างเอาไว้เพื่อสร้างพื้นที่ให้กับการบรรเลงจังหวะยกของกลุ่มเครื่องลมไม้และ Harp ส่วนในจังหวะที่ 2 ผู้วิจัยจะตั้งแขนทั้ง 2 ข้างให้ขนานกัน แล้วค้างเอาไว้เพื่อสร้างพื้นที่ให้กับการบรรเลงจังหวะยกของกลุ่มเครื่องลมไม้เช่นเดิม ซึ่งผู้วิจัยจะใช้วิธีนี้เมื่อเกิดสถานการณ์เหล่านี้ในบทเพลง ซึ่งส่วนใหญ่จะเกิดที่แนวทำนองหลักในบทเพลงนี้ในอัตราจังหวะ 2/4

ตัวอย่างที่ 21 บทเพลงชุดที่ 4 Ballet ห้องที่ 54-56

จากตัวอย่างข้างต้นเกิดขึ้นในช่วงระหว่างห้องที่ 48-51 บทเพลงเปลี่ยนมาเป็นอัตราส่วน 3/8 แต่มีจุดที่น่าสนใจอยู่ตรงห้องที่ 48-49 เกิดคำสั่งให้ดนตรีค่อย ๆ ช้าลงในระหว่าง 2 ห้องนี้ แล้วจึงกลับมาจังหวะความเร็วคงที่อีกครั้งในห้องที่ 50 ภายใต้คำสั่ง A Tempo โดยโน้ตตัวดำประจุดมีค่าเท่ากับ 72 ต่อ 1 ห้อง จากกรณีดังกล่าวจะเห็นได้ว่าเกิดเหตุการณ์ความซับซ้อนในเรื่องของจังหวะที่ยืดเข้าออกตามคำสั่งต่าง ๆ ดังนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งในการวางแผนเตรียมการเพื่อให้ดนตรียังคงไปต่อได้อย่างราบรื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์รูปแบบการวาทยกรในแต่ละห้องที่แตกต่างกันเพื่อให้บทเพลงสามารถดำเนินต่อได้อย่างราบรื่นโดยการวาทยกรในอัตราส่วน 3/8 ในห้องที่ 48-49 โดยการให้จุดเกิดจังหวะ 3 ครั้งใน 1 ห้อง (In 3) โดยเริ่มให้คิวพร้อมกับสบตาที่ผู้บรรเลง Cello ในห้องที่ 48 แล้วค่อย ๆ ยืดออกในจังหวะที่ 2 ของห้อง แล้วมากขึ้นเรื่อย ๆ จนไปค้างในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 49 ซึ่งการค้างจะไม่นานมากนักเปรียบได้กับการยืดจังหวะให้มากขึ้นเท่านั้น จากนั้นวาทยกรจะต้องทำการให้คิวจากจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ให้เท่ากับความเร็วในโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นของห้องถัดไปเพื่อตั้งจังหวะให้คงที่พร้อมกับการหายใจอย่างมั่นใจ พร้อมส่งคิวนี้ให้กับแนว Violin เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 50-51 แล้ว ผู้วิจัยได้

เปลี่ยนการวาทยกรมาให้จุดเกิดจังหวะ 1 ครั้งใน 1 ห้อง (In 1) เนื่องจากดนตรีที่เร็วขึ้นและเพื่อให้ดนตรีเคลื่อนที่ไปข้างหน้ามากขึ้นกว่าในช่วงห้องที่ 48-49

ตารางที่ 26 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลงชุดที่ 4 Ballet

Ballet		
ห้องที่	ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือ	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-17	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและมีความกว้างของช่วงแขนเพื่อช่วงแนวดนตรีสนับสนุนที่เป็นจังหวะยกสามารถบรรเลงได้สบายมากขึ้น	แนวทำนองหลักนำเสนอโดยแนวเครื่องสายในระหว่างช่วงระหว่างห้องที่ 1-9 และเปลี่ยนสีสันแนวทำนองหลักมาที่แนวเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างห้องที่ 10-13 และผสมผสานแนวทำนองกันระหว่างแนวเครื่องสายกับแนวเครื่องลมในช่วงระหว่างห้องที่ 14-17
18-29	ใช้ท่าทางที่สบายและกว้างออกเพื่อให้แนวทำนองหลักที่กำลังไล่โน้ตสามารถบรรเลงได้สบายมากขึ้น	ลักษณะของโครงสร้างของในช่วงนี้มีโครงสร้างที่เหมือนกับในช่วงต้นบทเพลง แต่จะต่างกันที่ลีลาและแนวทำนองหลักต่าง ๆ โดยแนวทำนองหลักนำเสนอโดยแนวเครื่องสายในระหว่างช่วงระหว่างห้องที่ 18-21 และเปลี่ยนสีสันแนวทำนองหลักมาที่แนวเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างห้องที่ 22-25 และผสมผสานแนวทำนองกันระหว่างแนวเครื่องลมในช่วงระหว่างห้องที่ 26-29
30-33	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและกว้างมากขึ้นเรื่อย ๆ ในแต่ละห้อง เพื่อดนตรีมีระดับเสียงที่ค่อย ๆ ดังมากขึ้นเรื่อย ๆ ในแต่ละห้อง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 30-33 บทเพลงจะค่อย ๆ ดังมากขึ้นเรื่อย ๆ ในแต่ละห้องเพื่อเข้าสู่ระดับเสียงที่ดังอย่างเหมาะสมในห้องที่ 34 ของบทเพลง ผู้วิจัยได้เลือกแนวเครื่องสายแนว Violin และ Viola เป็นแกนเสียงหลักและใช้แนวเครื่องลมไม้เป็นแนวสนับสนุนแกนเสียงหลัก
34-47	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและกว้างเพื่อให้ได้ดนตรีที่มีระดับเสียงที่ดัง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 34-43 เป็นการผสมผสานระหว่างแนวเครื่องลมไม้เสียงสูงกับแนวเครื่องสายเสียงสูงในระดับเสียงที่ดัง ก่อนที่จะเปลี่ยนมาที่บทบาทของเครื่องสายที่ใช้ระดับเสียงต่ำร่วมกับแนว French Horn

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Ballet		
ห้องที่	ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือ	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ในช่วงระหว่างห้องที่ 44-45 ก่อนที่จะให้คิวในแนวเดี่ยว French Horn ในช่วงระหว่างห้องที่ 46-47 ตามลำดับ
48-49	ใช้ท่าทางที่สบาย	ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับแนวทำนองหลักจาก Cello ได้การวาทยกร In 3 ในอัตราจังหวะ 3/8 ก่อนที่จะเปลี่ยนไปใช้เทคนิคการวาทยกร In 1 ในอัตราจังหวะ 3/8 ในช่วงถัดไป เนื่องจากดนตรีมีความเร็วมากขึ้นและต้องการการเคลื่อนที่ที่มากขึ้นจากลีลาของดนตรี
50-67	ใช้ท่าทางที่สบายโดยใช้เทคนิคการวาทยกร In 1 ในอัตราจังหวะ 3/8	ในช่วงระหว่างห้องที่ 50-67 เป็นการสลับกันเป็นแนวทำนองหลักระหว่างกลุ่มเครื่องสายเสียงสูงกับกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูง
68-85	ใช้ท่าทางที่สบายและใช้ท่าทางที่หนักแน่นและกว้างเมื่อต้องการสร้างดนตรีให้เกิดระดับเสียงที่ดัง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 68-75 ผู้วิจัยได้สร้างทิศทางของดนตรีให้ค่อย ๆ สำคัญมากขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อไปสู่จุดระเบิดอารมณ์ของดนตรีในห้องที่ 76-79 โดยใช้แกนเสียงหลักของแนวเครื่องสายเป็นหลัก และเกิดแนวทำหลักที่เรียงต่อกันในแต่ละห้องที่น่าสนใจดังนี้ 1. ห้องที่ 80 เกิดแนวทำนองหลักที่ Violin 1 2. ห้องที่ 81 เกิดแนวทำนองหลักที่ Violin 2 3. ห้องที่ 82 เกิดแนวทำนองหลักที่ Viola 4. ห้องที่ 83 เกิดแนวทำนองหลักที่ Violin 2 5. ห้องที่ 84-85 เกิดแนวทำนองหลักที่ Violin 1
86-97	ใช้ท่าทางที่สบายและให้คิวในแนว Timpani ทุกครั้งเพื่อแสดงถึงความสำคัญของบทบาทในแนวดนตรีนี้	ในช่วงระหว่างห้องที่ 86-89 เกิดแนวทำนองหลักที่แนว Flute และส่งต่อแนวทำนองหลักให้กับแนว Violin ในช่วงระหว่างห้องที่ 90-93 ในระหว่างนั้นแนว Timpani จะเข้าร่วมบรรเลงเป็นระยะ ดังนั้นผู้วิจัยจะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Ballet		
ห้องที่	ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือ	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ให้คิวกับเครื่องแนวดนตรีนี้ด้วย เพราะผู้วิจัยต้องการความเด่นชัดของสีสันในแนวเครื่องดนตรี และในช่วงระหว่างห้องที่ 94-97 แนวทำนองหลักได้ส่งไปสู่แนว Cello ซึ่งจะค่อย ๆ ยืดให้ช้าลงตามคำสั่งเครื่องหมายยืด ซึ่งในห้องที่ 97 ผู้วิจัยได้ตัดสินใจกลับมาใช้เทคนิคการวาทยกร In 3 ในเฉพาะห้องนี้ เพื่อให้ดนตรีสามารถยืดออกได้มากขึ้นก่อนที่จะส่งกลับมาจังหวะปกติอีกครั้งในห้องที่ 98
98-110	ใช้ท่าทางที่สบายและหนักแน่นมากขึ้นเมื่อเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 2/4	เกิดแนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมไม้ที่ใช้แกนเสียงหลักจาก Flute ในระหว่างช่วงห้องที่ 98-101 และจากนั้นผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญของการให้คิวระหว่างแนว Violin และแนว Triangle ในระหว่างช่วงห้องที่ 102-106 ในลักษณะการโต้ตอบซึ่งกันและกัน จากนั้นบทเพลงจะเปลี่ยนเข้าสู่อัตราจังหวะ 2/4 ทันทีในห้องที่ 107 โดยผู้วิจัยได้เลือกใช้แนว Trumpet และ French Horn เป็นแกนเสียงในช่วงระหว่างห้องที่ 107-110 เพื่อส่งดนตรีกลับเข้าสู่แนวทำนองหลักของช่วงต้นบทเพลงอีกครั้ง
111-142	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและมีความกว้างของช่วงแขนเพื่อช่วงแนวดนตรีสนับสนุนที่เป็นจังหวะยกสามารถบรรเลงได้สบายมากขึ้น	ในช่วงระหว่างห้องที่ 111-142 บทเพลงกลับมาในแนวทำนองเดิมอีกครั้งเหมือนในช่วงการนำเสนอแนวทำนองหลักของบทเพลง ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการปรับความสมดุลของทิศทางเสียงในรูปแบบเดิมเพราะในช่วงถัดไปดนตรีจะใช้ลีลาที่แตกต่างจากในช่วงนี้อย่างชัดเจนและน่าสนใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Ballet		
ห้องที่	ท่าทางการเคลื่อนที่ของมือ	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
143-150	ใช้ท่าทางที่หนักแน่น	ในช่วงระหว่างห้องที่ 143-146 แนวทำนองหลักเกิดจากการผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงและกลุ่มเครื่องสาย จากนั้นผู้วิจัยได้ให้คิวสำคัญในจังหวะที่ 2 ในทุกห้องของช่วงระหว่างห้องที่ 147-150 ซึ่งเป็นแนวทำนองที่สั้นและกระชับบรรเลงโดยแนวเครื่องสายเสียงสูงและแนวเครื่องลมไม้เสียงสูงเป็นหลัก
151-154	ใช้ท่าทางที่อ่อนหวานและพลิ้วไหว	ในช่วงระหว่างห้องที่ 151-154 เกิดในทำนองหลักจากแนว Oboe และ Clarinet โดยผู้วิจัยได้เลือกแกนเสียงไว้ที่แนว Oboe
155-162	ใช้ท่าทางที่สบายและเน้นจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 155-162 แนวทำนองหลักเกิดจากการผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงและกลุ่มเครื่องสาย โดยผู้วิจัยจะเริ่มจากระดับเสียงที่เบาแล้วค่อย ๆ เพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อให้เกิดจุดระเบิดอารมณ์ในห้องที่ 163 ในระดับเสียงที่ดังมาก
163-170	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและเน้นจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 163-170 ดนตรีอยู่ในจุดที่ระเบิดอารมณ์ในระดับเสียงที่ดังมาก แนวทำนองหลักเกิดจากการผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงและกลุ่มเครื่องสาย ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกแนวเครื่องสายเสียงสูงเป็นแกนเสียงหลักจนจบบทเพลง โดยในเสียงสุดท้ายของบทเพลงนั้น ผู้วิจัยได้จบเสียงด้วยประโยคที่สั้นแต่จะต้องมีหางเสียงเล็กน้อยเพื่อให้ได้ดนตรีที่สมบูรณ์

4.5.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง

บทเพลงชุดที่ 1 En bateau

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 27 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงชุดที่ 1 En bateau

En bateau		Ternary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 30	A	Theme A
31 – 66		Theme B
67 – 76	B	Theme C
77 – 104	A’	Theme A’
105 – 109		Coda

บทเพลงชุดที่ 2 Cortège

ตารางที่ 28 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงชุดที่ 2 Cortège

Cortège		Ternary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 10	A	Theme A
11 – 24		Theme A’
25 – 38	B	Theme B
39 – 42		Theme B’
43 – 59	A	Theme A’’
60 – 63		Coda

บทเพลงชุดที่ 3 Minuet

ตารางที่ 29 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงชุดที่ 3 Minuet

Minuet		Ternary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 12	A	Introduction

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

13 – 31		Theme A
32 – 51	B	Theme B
52 – 59		Theme C
60 – 79	A	Theme A’
80 – 88		Coda

บทเพลงชุดที่ 4 Ballet

ตารางที่ 30 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงชุดที่ 4 Ballet

Ballet		Ternary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 12	A	Theme A
42 – 47		Transition
48 – 97	B	Theme B
98 – 106		Theme B’
107 – 110		Transition
111 – 142	A	Theme A
143 – 162		Theme B’’+ Waltz
163 – 170		Coda

4.5.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Petite Suite

Antonin Dvorák

Serenade for Strings, Op.22

Gabriel Fauré

Dolly Suite, Op.56

Giuseppe Verdi

Rigoletto

Nino Rota

Valzer Del Commiato

Pyotr Ilyich Tchaikovsky

Serenade for Strings, Op.48

4.6 มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา ประพันธ์โดย ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

4.6.1 ประวัติผู้ประพันธ์

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 22 ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา (1988–) นักประพันธ์ดนตรีชาวไทยที่มีผลงานการประพันธ์บทเพลงประเภทเดี่ยวอิเลคโทนมากมาย เขาจบการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สาขาการประพันธ์เพลง ในปี พ.ศ. 2555 เขาได้รับรางวัลอาจารย์ผู้ให้การสนับสนุนนักเรียน ผู้ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ในการประกวดเดี่ยวอิเลคโทน รุ่นอายุ 12-15 ปี ในงานเทศกาล Yamaha Thailand Music Festival และยังได้รับเลือกให้เป็นตัวแทนครูจากประเทศไทยเพื่อเข้าร่วมอบรม Asia Pacific Electone Teacher Seminar ในปีเดียวกัน ต่อมาในปี พ.ศ. 2556 เขาได้เข้าร่วมอบรมทางด้านการประพันธ์เพลงและการปรับแต่งเสียงอิเลคโทน ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

นอกจากงานสายดนตรี เขายังมีผลงานทางวิชาการที่เข้าร่วมประชุมระดับชาติ การประชุมระดับนานาชาติ และผลงานตีพิมพ์ได้แก่ การประชุมระดับนานาชาติ พ.ศ. 2560 ในหัวข้อเรื่อง The development of Marketing Strategies for the Success of Apartment Business ในงาน The 1st Business Administration International Conference "Research for Business Innovation and Advancement". และงานตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2558 ในหัวข้อเรื่อง การประพันธ์เพลง: เสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษ สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 1 ฉบับที่ 2

ปัจจุบันศักดิ์ทวีเป็น Doctoral Candidate ด้านดุษฎีบัณฑิตสาขาการตลาด ที่มหาวิทยาลัยสยาม และยังเป็นวิทยากรรับเชิญให้กับสถาบันดนตรีต่าง ๆ และพัฒนาส่งเสริมเด็กนักเรียนเพื่อเข้าร่วมการแข่งขันอิเลคโทนในระดับชาติและนานาชาติอีกด้วย

4.6.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์

บทเพลงมงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทนและวงวินด์ซิมโฟนี มีทั้งหมด 4 กระบวน ความยาวโดยประมาณ 34 นาที บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ตีความจากจินตนาการของผู้ประพันธ์โดยตรง ซึ่งได้เก็บรวบรวมข้อมูลและวัตถุดิบตลอดระยะการวิจัยในหลักสูตรศิลปกรรมดุษฎีบัณฑิตเพื่อนำมาประพันธ์บทเพลงนี้ ในความสัมพันธ์ของ 34 นาทีนั้นมาจาก หมายเลข 3 กล่าวถึงไตรภูมิคือ 1. กามภูมิ 2. รูปภูมิ 3. อรูปภูมิ ส่วนหมายเลข 4 หมายถึง อริยสัจ 4 ที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้เป็นสิ่งแรก กล่าวคือ 1. ทุกข์ 2. สมุทัย 3. นิโรธ 4. มรรค ซึ่งในแต่ละกระบวนนั้นมีลีลาของดนตรีที่แตกต่างกันไป โดยการใช้อัตราจังหวะ แนวทำนองต่าง ๆ ให้สอดคล้องตามลีลาของในแต่ละกระบวนเพลงดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

อบายภูมิที่แสนทุกข์ทรมาน โลภ โกรธ หลง กระทำชั่วทั้งหลาย ชักนำจิตสัตว์ที่ตายให้เกิดในภูมินี้ ผู้ที่มีสิ่งต่อไปนี้ล้วนแล้วแต่จะต้องมาที่ภูมินี้ ความโลภ ล้วนแล้วมีแต่ความอยากได้อยากเป็นอยากมี ทำให้เกิดเป็นอสูรกาย เปรต เป็นทุกข์เพราะหิวกระหาย อดอยากตลอดเวลา โมหะความหลงคือทำบาปเพราะความหลง ความไม่รู้จักบาปบุญ ทำบุญโดยไม่ได้หวังบุญ แต่หวังสิ่งอื่นแทน อะไรควร

ไม่ควร ใจหลง พาลชวนให้ทำบาปกรรม เลยทำให้เกิดเป็นสัตว์เดรัจฉาน ซึ่งเป็นสัตว์ที่ไร้สติปัญญา จึงเป็นทุกข์เพราะถูกล่าฆ่า ถูกกิน ความโกรธ คือทำบาปเพราะความโกรธ เครียดแค้น จึงทำให้ไปเกิดเป็นสัตว์นรก โดนไฟนรกเผาจนปวดร้าว ซึ่งผลของการกระทำทั้งหมดเหล่านี้จึงทำให้ไปเกิดในอบายภูมิ 4 ส่วนของดนตรีในท่อนนี้เป็นกระบวนที่มีความดุเดือด เผ็ดร้อนมากที่สุดของทั้งหมด ซึ่งเปรียบได้กับการที่มนุษย์เมื่อตอนอยู่บนโลกไม่สามารถประหารกิเลสได้ เกิดความอยากจึงทำให้เกิดทุกข์ บทเพลงจึงสื่อถึงความทุกข์ทรมาร โดยมีการใช้เสียงกระด้างเพื่อเพิ่มให้รู้สึกถึงความน่ากลัว อีกทั้งใช้เสียงต่ำเพื่อสื่อถือความต่ำทราม และความเสื่อมโทรมของภูมิที่อยู่ใต้เขาพระสุเมรุ

กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4

เป็นมิติของผู้ไร้รูป ในระดับสูงสุดของจักรวาลมีชีวิตแบบหนึ่งที่เรียกว่าอรูปพรหม พระพรหมไร้รูปร่าง มีแต่จิตและวิญญาณที่สามารถดำรงอยู่ได้ทุกแห่งตามต้องการ การจะเกิดเป็น อรูปพรหม ต้องอาศัยพลังอำนาจทางจิตที่เรียกว่า ฌาน ซึ่งต้องฝึกโดยใช้สมาธิ ต้องให้จิตเกิดสมาธิจดจ่ออยู่กับสิ่งใดสิ่งหนึ่งเช่น ธาตุ แสงสว่าง หรือภาพ เป็นเวลายาวนาน จนจิตเข้าถึงสิ่งนั้น และจะมีอำนาจจิตตามขั้นต่าง ๆ สุดท้ายนำไปสู่การละจากร่างกาย ไปสู่ความอันไม่มีรูปร่าง เหลือเพียงจิตเท่านั้นคล้ายกับการสรุปสุดท้ายด้วยหลักคำสอนของพระพุทธเจ้าว่า ทุกสิ่งล้วนแล้วแต่ไม่ใช่ของเราทั้งสิ้น ลักษณะของการประพันธ์ดนตรีในท่อนนี้จะใช้ กลุ่มดุริยางค์เครื่องลมประชันกับเครื่องอิเลคโทนที่สามารถสร้างเสียงสังเคราะห์จากจินตนาการได้อย่างไร้ขอบเขต การประชันกันจะทำให้เกิดมิติของเสียงที่ทำให้ผู้ฟังจินตนาการถึง ภพภูมิที่ไร้รูปได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6

ฉกามาพจร 6 หรือสวรรค์ในความเชื่อของทางพระพุทธศาสนา แปลว่า ภูมิหรือดินแดนที่เต็มไปด้วยอารมณ์ที่มีความสุขโดยสามารถจำแนกออกได้เป็น 6 ชั้น ดังนี้ 1. จาตุมหาราชิกา 2. ดาวดึงส์ 3. ยามา 4. ดุสิตา 5. นิมมานรดี และ 6. ปรนิมมิตวสวัตดี สวรรค์เป็นภูมิหรือดินแดนของผู้ที่มีกายละเอียดอันเป็นทิพย์ หรือเป็นที่อยู่ของเทวดา เมื่อยังเป็นมนุษย์ได้สร้างบุญกุศลไว้มากมาย จึงทำให้เกิดเป็นเทวดาที่ไม่มีความแก่ตลอดดั่งมนุษย์ เป็นวัยหนุ่มสาวทันที มีรัศมีสว่างไสวรอบกาย จนกว่าจะถึงเวลากลับไปจุติที่อยู่อาศัยของเทวดาคือ วิมานปราสาทที่มีความวิจิตรงดงาม มีขนาดแตกต่างกันมีความเป็นอยู่สะดวกสบาย มีอาหารทิพย์บังเกิดขึ้น มีบริวารคอยรับใช้ใกล้ชิดเสื้อผ้าเป็นทิพย์ วิจิตร

งดงามบังเกิดขึ้นให้สวมใส่ แนวทำนองหลักที่ได้มาจากแนวทำนองพื้นบ้านเป็นแนวทำนองหลัก ส่วนแนวทำนองที่สองเป็นแนวทำนองที่พื้นบ้านที่มีความศักดิ์สิทธิ์ คล้ายกับเมื่อตอนเป็นมนุษย์ได้ทำบุญทำความดีสั่งสมไว้ เมื่อสุดท้ายแล้วได้กลับไปจุติในสวรรค์ชั้นต่าง ๆ

กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ 4

มนุษยภูมิ มนุษย์แปลว่าผู้มีใจสูงมีพลังใจอันแรงกล้า สามารถทำได้ทุกสิ่งมากกว่าสัตว์อื่น ๆ หากใฝ่ชั่ว ใฝ่เลวก็จะทำได้เลวยิ่งกว่า สัตว์นรก หรืออสูรใด หากใฝ่ดี ก็จะดี สามารถพาชีวิตไปสู่นิพพานได้ ประเภทของมนุษย์ มนุษย์มีทุกข์ สุขแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับผลกรรมที่ได้ก่อไว้ ในโลกของกามภูมิ บทเพลงจึงเป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างกันภายในกระบวน ทั้งในอัตราจังหวะ และแนวทำนอง ซึ่งอาจจะเปรียบได้กับ ความสามารถที่มนุษย์มีวิวัฒนาการมากมาย สามารถทำอะไรได้ทุกอย่างมากกว่าสัตว์ แต่จิตใจมนุษย์กลับยังต้องการการพัฒนาอีกมาก เพื่อให้มนุษย์ส่วนใหญ่นั้นได้หลุดพ้นจากทุกข์ นั่นคือการมุ่งสู่นิพพาน ในแนวคิดทางดนตรี ด้วยวิวัฒนาการของมนุษย์นั้นมีมาแต่ช้านาน ดังนั้นการเกิดขึ้นของแนวทำนองหลักจึงไม่ได้เกิดขึ้นในช่วงแรกโดยทันที กระบวนนี้จึงมีช่วงเชื่อมที่ยาวมากเป็นพิเศษ แต่ในช่วงเชื่อมนั้นแฝงไปด้วยหน่วยย่อย ๆ ของแนวทำนอง A และแนวทำนอง B เนื่องจากเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์จึงอาจเรียกได้ว่าเป็นกระบวนที่ฟังง่าย แบ่งสังคีตลักษณ์อย่างชัดเจนผ่านท่วงทำนองที่กำหนดขึ้นจากจินตนาการของผู้ประพันธ์

CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบทเพลงมงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา

Piccolo		Bb Trumpet	1-2-3
Flute	1-2	F Horn	1-2-3-4
Oboe		Trombone	1-2-3
Bassoon		Euphonium	
Bb Clarinet	1-2-3	Tuba	
Bb Bass Clarinet		String Bass	
Eb Alto Saxophone	1-2	Timpani	
Bb Tenor Saxophone		Percussion	1-2-3

Eb Baritone Saxophone Yamaha Electone Stage ELS_02C

4.6.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์

ไตรภูมิกถา หรือไตรภูมิพระร่วง เป็นวรรณกรรมชิ้นเอกเรื่องแรกของประวัติศาสตร์ชาวไทย ประพันธ์ขึ้นในช่วงสมัยสุโขทัย เป็นพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระศรีสุริยพงศ์รามมหาธรรมราชาธิราช หรือพระมหาธรรมราชาลิไทย วรรณคดีเรื่องนี้มีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อสังคมไทยตั้งแต่ในสมัยสุโขทัย กรุงศรีอยุธยาจนมาถึงในปัจจุบัน วรรณคดีเรื่องนี้ได้รวบรวมเอาคติความเชื่อต่าง ๆ ของทุกแง่มุมชนชั้นหลายเผ่าพันธุ์มาร้อยเรียงเป็นเรื่องราวให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังนั้นมีจิตสำนึกที่ดีและยำเกรงในเรื่องของการทำบาปทุจริต เกิดความยินดีในการทำบุญกุศลและมุ่งมั่นในการทำความดี

พระมหาธรรมราชาลิไทยได้ทรงนิพนธ์ไตรภูมิกถาขึ้นในช่วงประมาณปี พ.ศ. 1888 ทรงพรรณนาถึงเรื่องการเกิด การตาย ของสัตว์ทั้งหลายว่าการเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในภูมิทั้ง 3 คือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ โดยขึ้นอยู่กับอำนาจบุญและบาปของตนเองที่เคยได้กระทำไปแล้ว สุดท้ายจึงแสดงให้เห็นว่า มนุษย์ สัตว์ และเทวดาทั้งหลายตลอดจนสรรพสิ่งในภูมิทั้ง 3 ต้องเสื่อมสลายไปตามกาลเวลา ไม่มีสิ่งใดเที่ยงแท้เลย

4.6.4 เทคนิคการบรรเลง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ใช้ทักษะการบรรเลงในระดับปานกลาง ระดับความยากเหมาะสำหรับในระดับนักเรียนไปจนถึงระดับอุดมศึกษา เทคนิคในการบรรเลงอยู่ในระดับปานกลางไม่ยากจนเกินไป การจัดกลุ่มโน้ตเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ผู้บรรเลงต้องมีทักษะการฟังที่ดีเพื่อสามารถบรรเลงในส่วนที่เป็นขั้นคู่ต่าง ๆ ในช่วงแนวทำนองกลุ่มเสียงประสานที่เกิดขึ้นในแต่ละกระบวนเพลง

กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

ในกระบวนที่ 1 เทคนิคการบรรเลงอยู่ในระดับง่ายตามพื้นฐานสำหรับผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมทั่วไป แต่ความยากอยู่ที่การบรรเลงอัตราจังหวะ 5/4 ความเร็วนั้นได้ถูกเปลี่ยนให้เร็วขึ้นในทันทีในแต่ละช่วงบทเพลง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องจับสัญญาณการเปลี่ยนแปลงของจังหวะจากวาทยกรอย่างเคร่งครัด อันเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของจังหวะในทันทีนั้นไม่มีจุดพักประโยครวมถึง

โครงสร้างและชีพจรจังหวะค่อนข้างคล้ายเดิมจึงทำให้ต้องอาศัยสัญญาณการเปลี่ยนแปลงของจังหวะจากวาทยกรในเบื้องต้นจนกว่าจะสามารถจำแนวทำนองและสิ่งที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงของบทเพลงได้อย่างแม่นยำ นอกจากนี้การฟังมีส่วนสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เพราะในกระบวนที่ 1 นี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการประพันธ์ในแบบแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) ในแนวทำนองเสียงต่ำเป็นฐาน ดังนั้นผู้บรรเลงกลุ่มนี้จะต้องฟังกันในกลุ่มของตัวเอง เพื่อให้แนวทำนองนี้ออกมาอย่างมั่นคงและไปพร้อมกัน เพราะถ้าแนวทำนองนี้ไม่มั่นคงจะส่งผลให้จังหวะของบทเพลงนี้ไม่มั่นคงและฟังไม่รู้เรื่อง

กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4

ในกระบวนที่ 2 กลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 6 พยางค์ เป็นกลุ่มที่สำคัญในกระบวนนี้ ซึ่งเป็นแนวทำนองในแบบกระแสจำกัด (Minimalism) มีลักษณะจังหวะวนซ้ำไปซ้ำมาเกิดขึ้นในแนวเครื่องดนตรี Marimba และ Vibraphone ซึ่งเป็นฐานหลักของบทเพลงและสลับกันบรรเลงไปมา ในระหว่างนั้นจะเกิดแนวทำนองหลักจากเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงขึ้นมา ดังนั้นผู้บรรเลงกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 6 พยางค์ ต้องมีความแม่นยำในเรื่องของจังหวะรวมถึงการบรรเลงสลับกันในแต่ละช่วงระหว่าง Marimba และ Vibraphone จะต้องมีอารมณ์ความรู้สึกและสำเนียงในระหว่างการบรรเลงสลับกันนั้นอยู่ในห้วงอารมณ์ความรู้สึกในแบบเดียวกัน

กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในกระบวนที่ 3 ในภาพรวมของกระบวนนี้ไม่ได้ยากแต่อย่างใด แต่ในแนวทำนองหลักของกระบวนนี้มีลักษณะที่เป็นจังหวะขัด (Syncopation) ดังนั้นผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญในการฝึกซ้อมแนวทำนองหลักของกระบวนนี้

กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ

ในกระบวนที่ 4 มีสีสันของดนตรีที่หลากหลายอันเกิดจากการที่ผู้ประพันธ์ต้องการแสดงให้รู้สึกถึงความเป็นมนุษย์ดังนั้นลีลาของกระบวนนี้จะมีหลายอารมณ์ผสมปนอยู่ เทคนิคการบรรเลงที่ใช้จะมีความสัมพันธ์และเกี่ยวเนื่องมาจากตั้งแต่กระบวนที่ 1 มาจนถึงกระบวนสุดท้ายนี้ แต่สิ่งที่ต้องเน้นย้ำเป็นพิเศษของกระบวนนี้คือการสร้างความแตกต่างของอารมณ์ในแต่ละช่วงของบทเพลง เพราะในบทเพลงนี้ค่อนข้างเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกอยู่บ่อยครั้ง เช่น ในอารมณ์ตื่นเต้นผู้บรรเลงควรบรรเลงให้

กระชับและไม่ยาวจนเกินไปในการตัดลิ้นในกลุ่มโน้ตต่าง ๆ ในอารมณ์อ่อนหวานผู้บรรเลงควรเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกแล้วคล้อยตามไปกับห้วงอารมณ์ของดนตรี กล่าวคือ เมื่อบทเพลงเปลี่ยนลีลาเข้าสู่ห้วงอารมณ์ต่อไปแล้ว ผู้บรรเลงต้องสามารถเปลี่ยนห้วงอารมณ์ลีลาในการบรรเลงตามได้ในทันที

4.6.5 ลีลาของบทเพลง

บทเพลงมงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทนและวงวินด์ซิมโฟนี ในแต่ละกระบวนนั้นมีลีลาที่แตกต่างกันไปตามสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้จินตนาการขึ้นจากภพภูมิต่าง ๆ ของเรื่อง โดยในแต่ละกระบวนนั้น ผู้ประพันธ์มีแนวโน้มที่จะได้รับอิทธิพลจากบทเพลงต่าง ๆ ทั้งในด้านของโครงสร้าง เทคนิคการประพันธ์และแนวทำนองต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ให้เหมาะสมกับเรื่องราวที่พรรณนาถึงในแต่ภพภูมิ โดยผู้วิจัยสามารถสรุปลีลาของบทเพลงนี้ได้ในแต่ละกระบวนต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

บทเพลงกระบวนที่ 1 อยู่ในอัตราจังหวะ 5/4 มีลีลาจังหวะที่สนุกและตื่นเต้น บทเพลงเริ่มต้นด้วยการเคาะเท้าลงที่พื้นก่อนที่อิเลคโทนจะบรรเลงร่วมเข้ามาแล้วค่อยส่งบทบาทต่อให้กับแนวเครื่องลม จากนั้นบทเพลงจะค่อย ๆ เร็วมากขึ้นตามลำดับเมื่อผ่านเข้าสู่ในแต่ละช่วงของบทเพลง พื้นโครงสร้างของดนตรีก็จะค่อย ๆ หนาแน่นมากขึ้นตามลำดับ ก่อนที่จะเบาบางลงเพื่อเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกในช่วงตอนท้ายของกระบวน เพื่อให้เกิดความอารมณ์ความรู้สึกที่อ้างว้างจากการใช้โครงสร้างดนตรีที่เบาบางลง แล้วจบด้วยโน้ตดำตัวเดียวที่บรรเลงพร้อมกันทั้งวงในความดังที่ดังมาก ๆ พร้อมกับการเคาะเท้าพร้อมกันอีกด้วย ซึ่งเป็นการสร้างลีลาอารมณ์ให้เกิดความประหลาดใจ เพราะในช่วงก่อนหน้านั้นบทเพลงยังคงอยู่ในความดังที่เบาอยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4

บทเพลงกระบวนที่ 2 บทเพลงเริ่มด้วยจังหวะช้า ผู้ประพันธ์ได้ใช้กระแสดนตรีจำกัดเข้ามาเป็นส่วนประกอบหลักของบทเพลงในลักษณะที่ซ้ำไปซ้ำมาในแนวของเครื่องกระทบ Marimba และ Vibraphone เป็นวัตถุดิบหลัก ลีลาของบทเพลงมีความเป็นร่วมสมัย ผู้ประพันธ์เลือกใช้เสียง Organ จากในอิเลคโทนเพื่อสร้างสีสันดนตรีในแบบยุคบาโรกทั้งในลักษณะของแนวทำนองที่ใช้วิธีลีลาการไล่บันไดเสียงในแบบของ Johann Sebastian Bach (1685-1750) ผสมผสานกับกระแสดนตรีจำกัดได้

อย่างลงตัว รวมถึงผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้การผสมเสียงที่แปลกใหม่จากการสร้างความแตกต่างของความดัง-เบา โดยการให้ผู้บรรเลงอิเลคโทนค่อย ๆ เพิ่มความดังของ Organ จากเบามาก ๆ ไปสู่ความดังมาก ๆ ในระหว่างที่วงดุริยางค์เครื่องลมจะบรรเลงความดัง-เบาที่สวนทางกัน โดยให้วงดุริยางค์เครื่องลมบรรเลงความดังมาก ๆ ไปสู่เบามาก ๆ ซึ่งจะเกิดการผสมเสียงที่มีความแปลกใหม่ เพราะดนตรีจะได้เสียงดังเท่าเดิมแต่สีสันของเสียงจะเปลี่ยนแปลงไปได้อย่างน่าสนใจ

กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6

ในกระบวนที่ 3 นี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้ทำนองพื้นบ้านแถบชายแดนที่ใช้ร้องรำเพื่อความสนุกสนานในท้องถิ่นประเทศไทยมาเป็นวัตถุดิบหลักในบทเพลงนี้ ดังนั้นในกระบวนที่ 3 นี้จะถูกนำเสนอด้วยแนวทำนองพื้นบ้านจากแนวบรรเลงเดี่ยว Bassoon แล้วนำทำนองพื้นบ้านนี้มาพัฒนาต่อในแนวเครื่องดนตรีอื่น ๆ เมื่อเข้าสู่ในแต่ละช่วงของบทเพลง ในช่วงระหว่างกลางบทเพลงผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนลีลาของบทเพลงให้เป็นจังหวะเต้นรำแล้วส่งต่ออารมณ์เพลงในลีลาที่ให้ความรู้สึกถึงความล่องลอย สวยงาม จากแนวทำนองที่อ่อนหวานและโครงสร้างของบทเพลงที่เบาบางลงแล้วจบกระบวนด้วยแนวทำนองที่พัฒนาอีกครั้งในเนื้อดนตรีที่เข้มแข็งเปี่ยมด้วยพลังจากแนวเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องกระทบต่าง ๆ

กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในบทเพลงกระบวนสุดท้ายนี้ จังหวะของดนตรีเกิดการเปลี่ยนแปลงอยู่บ่อยครั้ง เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงต้องการสื่อถึงอารมณ์และจิตใจที่แปรปรวนของมนุษย์ ดังนั้นดนตรีจึงมีความหลากหลายทางด้านอารมณ์และเกิดแนวทำนองที่สวยงามที่สามารถสัมผัสและเข้าถึงได้ไม่ยาก บทเพลงมีลีลาจังหวะที่สนุกตื่นเต้นเร้าใจในช่วงเริ่มต้นของกระบวนจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองแล้วเปลี่ยนแปลงอารมณ์ความรู้สึกในลีลาที่อ่อนหวานจากแนวเครื่องลมไม้แล้วกลับมาตื่นเต้นเร้าใจอีกครั้งจากแนวทำนองของเครื่องลมทองเหลืองผสมผสานกับแนวเครื่องกระทบแล้วจึงสลับกลับมาในลีลาอารมณ์อ่อนหวานอีกครั้งแล้วจบบทเพลงในกระบวนสุดท้ายโดยด้วยลีลาแนวทำนองที่กระชับทรงพลังและยิ่งใหญ่จากการผสมผสานของทุกกลุ่มเครื่องดนตรี

4.6.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี

ตารางที่ 31 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรกระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

อบายภูมิ 4		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-28	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจน	วาทยกรเริ่มให้คิวกับกลุ่มนักดนตรีที่เคาะเท้าและตักทีละกลุ่มเครื่องดนตรี จากนั้นเริ่มให้คิวกับ Electone เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 13 ของบทเพลง
29-74	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจน	วาทยกรควรให้คิวกับแนวทำนองหลักที่มีลักษณะยืดยาวและกว้างในแต่ละประโยคและคอยควบคุมกลุ่มจังหวะซ้ำเพื่อให้บรรเลงได้อย่างราบรื่น
75-84	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 75-82 เกิดแนวทำนองหลักจากกลุ่ม Trumpet โดยระหว่างนั้นผู้วิจัยได้ดึงสีสันของกลุ่ม French Horn ให้โดดเด่นและน่าสนใจมากยิ่งขึ้นในช่วงระหว่างห้องที่ 79-82 จากนั้นดนตรีในช่วงระหว่างห้องที่ 83-84 จะทำหน้าที่ส่งอารมณ์ดนตรีให้ถึงจุดระเบิดอารมณ์ในจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 85
85-102	ใช้ท่าทางที่สบายโดยมีขนาดความกว้างในการวาทยกรขนาดเล็ก	วาทยกรควรให้คิวกับแนวทำนองหลักที่มีลักษณะยืดยาวและกว้างในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ร่วมเข้ามาบรรเลง โดยระหว่างนั้นกลุ่มจังหวะจะดำเนินด้วยโน้ตตัวดำ
103-122	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจน	บทเพลงมีลีลามีเร็วมากขึ้นอย่างชัดเจน ในช่วงระหว่างห้องที่ 103-106 บทเพลงดำเนินโดยกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ ที่ประกอบกันจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง จากนั้นแนวเครื่องลมเสียงต่ำจะทำหน้าที่เป็นกลุ่มจังหวะหลักในช่วงนี้ วาทยกรควรให้คิวกับแนวทำนองหลักจากกลุ่ม French Horn ในห้องที่ 111 ก่อนที่กลุ่มเครื่องลมไม้

อบายภูมิ 4		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		และ Trumpet จะเข้าร่วมสมทบกับแนวทำนองนี้ในช่วงระหว่างห้องที่ 119-122
123-136	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมให้คิวกับกลุ่มนักดนตรีเพื่อให้แนวทำนองประสานกันอย่างต่อเนื่อง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 123-136 กลุ่มเครื่องลมไม้จะมีลักษณะแยกเป็นกลุ่มประโยคเล็ก ๆ แต่เมื่อบรรเลงต่อกันแล้วจะกลายเป็นเนื้อความประโยคเดียวกัน ดังนั้นวาทยกรจึงมีหน้าที่อธิบายให้กับนักดนตรีให้เข้าใจในแนวคิดนี้เพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลงมากยิ่งขึ้น
137-152	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลสบาย	บทเพลงเปลี่ยนลีลาจังหวะให้ช้าลงมา แนวทำนองพื้นหลักเกิดจากกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงสลับกันในแต่ละห้องเพื่อให้เกิดสีสันที่แตกต่าง นอกจากนี้แนวทำนองหลักส่วนใหญ่มีลักษณะยืดยาวและกว้างดังนั้นวาทยกรควรให้คิวกับแนวทำนองหลักที่มีลักษณะเหล่านี้ เพื่อให้ได้สีสันที่ชัดเจอออกมาอย่างโดดเด่น
153-157	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลสบายและใช้ท่าทางที่หนักแน่นและสร้างจุดเกินจังหวะที่ชัดเจนในจังหวะที่ 1 ในห้องสุดท้ายของบทเพลง	กลุ่มเครื่องลมไม้จะมีลักษณะแยกเป็นกลุ่มโน้ตในแต่ละห้อง แต่เมื่อบรรเลงต่อกันแล้วจะกลายเป็นเนื้อความประโยคเดียวกัน ซึ่งในแนวของกลุ่ม Clarinet, Alto Saxophone และ Tenor Saxophone ดังนั้นวาทยกรควรช่วยเชื่อมต่อประโยคเหล่านี้ให้สมบูรณ์ด้วยการให้คิดเพื่อเชื่อมต่อประโยคเหล่านี้ให้ประสานกันอย่างสมบูรณ์

ตารางที่ 32 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรกระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4

อรูปภูมิ 4		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-26	ใช้ท่าทางที่สบายและนุ่มนวล	วาทยกรยืนรอ Electone เปิดเสียงสังเคราะห์เป็น เวลา 34 วินาที ก่อนที่จะเริ่มคิวกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงในห้องที่ 3 และให้คิวสำคัญกับ Marimba เพื่อให้เป็นเสียงพื้นฐานหลักของบทเพลง จากนั้นวาทยกรควรให้คิวกับแนวทำนองหลักที่มีลักษณะยืดยาวพร้อมปฏิบัติตามเครื่องหมายเบา-ดังอย่างเคร่งครัดเพื่อให้ได้สีสันของเสียงตามที่ต้องการของผู้ประพันธ์
27-35	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นเพื่อส่งเข้าสู่จุดระเบิดอารมณ์ โดยลักษณะความกว้างของการวาทยกรจะค่อย ๆ เพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ	ผู้วิจัยได้ปรับสมดุลให้แกนสียงไว้กับกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง และค่อย ๆ เพิ่มความดังมากขึ้นเรื่อย ๆ ไปถึงจุดระเบิดอารมณ์ในห้องที่ 31 ก่อนที่จะใช้มือซ้ายให้สัญญาณค่อย ๆ เบาลงทันทีจนเงียบหายอย่างสมบูรณ์ในห้องที่ 35
36-49	ใช้ท่าทางที่สบายและนุ่มนวล จากนั้นเปลี่ยนมาใช้ท่าทางที่หนักแน่นเพื่อส่งเข้าสู่จุดระเบิดอารมณ์อีกครั้ง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 36-45 เกิดแนวทำนองหลักที่กลุ่ม Clarinet ก่อนที่กลุ่ม French Horn จะเข้ามาร่วมเพิ่มสีสันให้แนวทำนองในช่วงระหว่างห้องที่ 41-43 เพื่อส่งอารมณ์ดนตรีกลับเข้าสู่จุดระเบิดอารมณ์อีกครั้งหนึ่ง ผู้วิจัยได้ใช้แนวการสร้างสรรค์ในแบบเดียวกันกับในช่วงระหว่างห้องที่ 31-35 แต่ในทางกลับกันนั้นผู้วิจัยจะให้คิวกับแนว Electone ที่มีความดังเพิ่มมากขึ้นเพียงแนวเดียวเท่านั้นซึ่งจะสวนทางกับแนวเครื่องดนตรีอื่นที่กำลังเบาลงทั้งหมดทุกแนวเครื่องดนตรี
50-107	ใช้ท่าทางที่สบายและนุ่มนวล จากนั้นเปลี่ยนมาใช้	ในช่วงระหว่างห้องที่ 50-107 กลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงจะทำหน้าที่เป็นกลุ่มจังหวะหลักให้กับบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อรูปภูมิ 4		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
	ท่าทางที่หนักแน่นเพื่อส่งเข้าสู่จุดระเบิดอารมณ์อีกครั้ง	เพลง โดยเกิดแนวทำนองหลักที่มีลักษณะยืดยาวอีกครั้งและเกิดกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ เป็นแนวทำนองสอดประสานให้ในช่วงนี้ ผู้วิจัยได้เลือกให้คิวกับกลุ่มจังหวะเล็ก ๆ ที่ประกอบเข้ามาทุกครั้ง เพราะจะสามารถสร้างสีสันดนตรีให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 90 ในบทเพลง วาทยกรควรให้คิวกับแนว Electone ที่เข้าร่วมมาเป็นแนวทำนองหลักของบทเพลง พร้อมควบคุมชีพจรจังหวะของ Timpani เพื่อให้เกิดสีสันที่เด่นชัดมากขึ้นและแสดงถึงความต้องการให้ดนตรีตื่นตัวเพื่อส่งอารมณ์ดนตรีกลับไปจุดระเบิดอารมณ์อีกครั้งหนึ่งในช่วงระหว่างห้องที่ 106-107
108-134	ใช้ท่าทางที่สบายและให้ความสำคัญกับจุดเกิดจังหวะในจังหวะที่ 1	บทเพลงเปลี่ยนลีลาจังหวะช้าลงมา บทเพลงยังคงนำเสนอกลุ่มจังหวะหลักจากกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงและเกิดทำนองยืดยาวขึ้นอีกครั้ง โดยวาทยกรควรเคร่งครัดในการควบคุมความดังเบาในแต่ละประโยคที่ยืดยาวเพื่อให้ได้สีสันตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ จากนั้นในห้องที่ 135 วาทยกรเริ่มให้คิวกับแนวเครื่องลมไม้เสียงสูงที่เพิ่มบทบาทเข้ามาในรูปแบบเดียวกับกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง
135-142	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมเพิ่มความดังให้กับแนว Electone ให้มากขึ้นเรื่อย ๆ จากมือซ้ายจนจบบทเพลงและใช้มือขวาวาทยกรให้	ในช่วงระหว่างห้องที่ 135-142 ผู้วิจัยจะให้คิวกับแนว Electone ที่มีความดังเพิ่มมากขึ้นเพียงแนวเดียวเท่านั้นซึ่งจะสวนทางกับแนวเครื่องดนตรีอื่นที่กำลังเบาลงทั้งหมดทุกแนวเครื่องดนตรีจนเงียบสงบทุกเครื่องดนตรี ยกเว้นเพียงแนว Electone แนวเดียวเท่านั้นที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อรูปภูมิ 4		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
	ค่อย ๆ เล็กลงสำหรับกลุ่มเครื่องลมและเครื่องกระทบ	ยังคงดังค้างไว้จนวาทยกรผายมือปิดประโยคเพื่อจบบทเพลง

ตารางที่ 33 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรกระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6

ฉกามาพจร 6		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-28	ใช้ท่าทางที่สบายพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	วาทยกรเริ่มให้คิวกับกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงจากนั้นเริ่มให้คิวกับแนวบรรเลงเดี่ยว Bassoon และ Euphonium ตามลำดับ ในช่วงระหว่างห้องที่ 9-28 เกิดแนวทำนองหลักที่กลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ ซึ่งผู้วิจัยได้ให้แนว Bassoon เป็นแกนเสียงหลักในช่วงนี้
29-49	ใช้ท่าทางที่สบายและให้ความสำคัญกับจุดเกิดจังหวะในจังหวะที่ 1	บทเพลงอยู่ลีลาจังหวะเต้นรำในลักษณะของแนวทำนองพื้นบ้าน ในช่วงนี้บทเพลงมีแนวทำนองที่ไพเราะแต่วาทยกรจะต้องให้สัญญาณที่หนักแน่นในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 40 ซึ่งเป็นจุดเดียวที่ดังมาก ๆ เพื่อเกิดความรู้สึกประหลาดใจในช่วงนี้ จากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 49 วาทยกรจะให้สัญญาณจากขนาดความกว้างในการวาทยกรที่มากขึ้นเพื่อส่งเข้าจุดระเบิดอารมณ์เพลง
50-66	ใช้ท่าทางที่หนักแน่น	บทเพลงบรรเลงด้วยพลัง ดำเนินทำนองหลักโดยกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่ม Trumpet โดยผู้วิจัยได้เลือกกลุ่ม Trumpet เป็นแกนเสียงหลักแต่ความสมดุลจะต้องใกล้เคียงกับกลุ่มเครื่องลมไม้
67-148	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลและพลิ้วไหว	บทเพลงอยู่ท่วงทำนองที่อ่อนหวานฟังสบายจากกลุ่มเครื่องลมไม้ แต่ในช่วงระหว่างนี้จะมีการเปลี่ยนบันไดเสียงเกิดขึ้นหลายครั้งโดย ในช่วงระหว่างห้องที่ 99-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉกามาพจร 6		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		106 เป็นบันไดเสียง F Major ต่อมาในช่วงระหว่างห้องที่ 107-128 เป็นบันไดเสียง Eb Major และในช่วงระหว่างห้องที่ 129-148 เป็นบันไดเสียง D Minor ดังนั้นวาทยกรควรชี้แจงการเปลี่ยนบันไดเสียงเหล่านี้แก่นักดนตรีก่อนทำการซ้อมเพื่อประหยัดเวลาในการซ้อมให้เพิ่มมากยิ่งขึ้น
149-174	ใช้ท่าทางที่หนักแน่น	บทเพลงบรรเลงด้วยพลังอีกครั้ง ดำเนินทำนองหลักโดยกลุ่มเครื่องลมไม้และทำนองสอดประสอนจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 166 บทบาททำนองหลักจะเปลี่ยนมาที่กลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ โดยผู้วิจัยได้เลือกแนว Trombone เป็นแกนเสียงหลัก
175-182	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมเน้นจังหวะที่ 2 ในการวาทยกรในห้องที่ 175, 177 และ 180	ในช่วงสุดท้ายของบทเพลงนี้ ผู้วิจัยได้เลือกสีสันของกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองให้โดดเด่นออกมาอย่างชัดเจนเพื่อให้บทเพลงเปี่ยมด้วยพลังและจบบทเพลงด้วยความยิ่งใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 34 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรกระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ

มนุษยภูมิ		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-32	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนและใช้ท่าทางที่นุ่มนวลเมื่อบทเพลงเปลี่ยนลีลาจังหวะช้าลง	ในช่วงเริ่มต้นของบทเพลงนำเสนอโดยกลุ่มจังหวะจากแนว Trumpet โดยมีกลุ่มเครื่องลมไม้ทำหน้าที่เป็นโน้ตประดับให้กับบทเพลง เมื่อเข้าสู่ในช่วงระหว่างห้องที่ 15-23 ผู้วิจัยจะดึงแนวทำนองจากกลุ่มเครื่องลมไม้ให้โดดเด่นมากขึ้นเพื่อเปลี่ยนแปลงสีสันให้แตกต่างจาก

มนุษยภูมิ		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ในช่วงต้นของบทเพลง จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 24-35 บทเพลงมีลีลาจังหวะที่ช้าลง โดยเกิดแนวทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมไม้
33-46	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและพลิ้วไหว	ในห้องที่ 33 วาทยกรเริ่มให้คิวกลุ่มเครื่องลมไม้ จากนั้นผู้วิจัยได้สร้างสรรค์จังหวะในห้องที่ 36 ให้ยืดออกเพื่อดึงอารมณ์บทเพลงให้เกิดจุดระเบิดอารมณ์และสร้างสรรค์แนวคิดนี้อีกครั้งในห้องที่ 42 เพื่อปิดประโยคบทเพลงให้สมบูรณ์ในห้องที่ 43 จากนั้นผู้วิจัยจะให้คิวกับแนวบรรเลงเดี่ยว Alto saxophone โดยผู้วิจัยจะไม่ทำการวาทยกรใด ๆ เพื่อให้อิสระแก่ผู้บรรเลงเดี่ยว โดยจะให้คิวแก่เครื่องกระทบที่สร้างสีสันเข้ามาเพียงเท่านั้น
47-79	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	บทเพลงเปลี่ยนเข้าสู่ลีลาจังหวะที่รวดเร็ว ในช่วงระหว่างห้องที่ 47-75 ดำเนินทำนองหลักโดยกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำโดยกลุ่มเครื่องลมไม้เข้ามาเพิ่มสีสันตั้งแต่ในช่วงระหว่างห้องที่ 63 เป็นต้นไป
80-90	ใช้ท่าทางที่สบาย	บทเพลงเปลี่ยนเข้าสู่ลีลาจังหวะที่ช้าลง โดยเกิดแนวทำนองหลักที่กลุ่มเครื่องลมไม้เสียงต่ำ ส่วนกลุ่มเครื่องลมเสียงกลางทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสอดประสาน
91-137	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลสบาย	ในช่วงระหว่างห้องที่ 91-106 ดำเนินแนวทำนองประกอบโดยกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง โดยกลุ่มเครื่องลมไม้จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลักในระหว่างนั้น จากนั้นเมื่อเข้าสู่ในช่วงระหว่างห้องที่ 107-135 เครื่องลมเสียงสูงจะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลัก โดย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มนุษยภูมิ		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		กลุ่มเครื่องลมเสียงกลางจะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสอดประสาน จากนั้นเมื่อเข้าสู่ในห้องที่ 136 วาทยกรควรให้คิวกับแนวเดี่ยว Timpani เนื่องจากเป็นแนวบรรเลงเดี่ยว
138-184	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	บทเพลงเปลี่ยนกลับเข้าสู่ลีลาจังหวะที่รวดเร็วอีกครั้ง ผู้วิจัยได้ดึงสีสันของกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองให้โดดเด่นออกมาเพื่อต้องการให้ดนตรีตื่นเต้นเร้าใจ และให้คิวทุกครั้งเมื่อเกิดแนวกลุ่มทำนองเล็ก ๆ ที่มีความกระชับ
185-210	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลพลิ้วไหว	บทเพลงเปลี่ยนกลับเข้าสู่ลีลาจังหวะที่ช้าลงอีกครั้งพร้อมกับแนวทำนองที่สวยงาม แนวทำนองหลักเกิดจากการสอดประสานกันในกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นหลัก
211-235	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนพร้อมให้คิวกับกลุ่มเครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยได้เลือกสีสันให้โดดเด่นออกมาในแต่ละช่วงของบทเพลง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 211-219 เกิดแนวทำนองหลักที่กลุ่ม French Horn โดยกลุ่ม Saxophone และ Euphonium เข้ามาร่วมสมทบตั้งแต่ห้องที่ 214 เป็นต้นไป โดยในระหว่างนั้นแนว Piccolo, Flute, Electone และกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงจะทำหน้าที่เป็นแนวบรรเลงประกอบ จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 220-227 ผู้วิจัยจะดึงสีสันของกลุ่มเครื่องลมไม้ให้โดดเด่นมากขึ้นและเปลี่ยนมาดึงสีสันของกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำให้ออกมาโดดเด่นที่สุดในช่วงระหว่างห้องที่ 228-229 และจากนั้นผู้วิจัยจะส่งบทบาทให้กับกลุ่มเครื่องลมเสียงสูงให้โดดเด่นมากที่สุดและจบบทเพลงในช่วงระหว่างห้องที่ 233-235 ด้วยความกระชับ

4.6.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง

บทเพลงมงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทนและวงวินด์ซิมโฟนี

กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

ตารางที่ 35 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

อบายภูมิ 4		Free form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 12	Intro	Tap on floor and lap
13 – 28		Electone play A
29 – 46	A	Theme A + Ostinato
47 – 58		Variation Theme A
59 – 65	B	Theme B
66 – 74		Variation Theme B
75 – 84	Transition	Transition
85 – 94	C	Theme C
95 – 102		Variation Theme C
103 – 110	Transition	Transition
111 – 122		Quartal Harmony
123 – 132		Transition
133 – 135		Chromaticism
136 – 140	Coda	Transition
141 – 146		Theme A
147 – 152		Variation Theme A
153 – 156		Ostinato from A
157		Fortississimo and Tap on floor

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4

ตารางที่ 36 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4

อรูปภูมิ 4		Minimalism
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 2	Freely Approx. 30 Sec.	อิเลคโทนบรรเลงเสียงสังเคราะห์ Cosmic
3 – 7	Introduction	Introduction
8 – 22		Theme A + Minimalism on Marimba
23 – 35		Theme B + Minimalism on Marimba
36 – 48	A	Variation Theme B + Minimalism on Marimba
50 – 57		Minimalism on Vibraphone
58 – 73		Theme C + Minimalism Theme
74 – 89	B	Variation Theme C + Minimalism
90 – 107		Ground Organ
108 – 136	C	A + B + Minimalism on Marimba
137 – 142		Polychords on Organ contrast dynamic

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6

ตารางที่ 37 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6

ฉกามาพจร 6		Sonata form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 8		แนวคัดทำนอง A บางส่วน
9 – 21	Introduction	การพัฒนาแนวทำนองต่อเนื่อง
22 – 28		การซ้ำแนวคัดทำนอง A
29 – 66	Exposition	แนวทำนองหลัก A

ฉกามาพจร 6		Sonata form
Measures	Section	Event and Scoring
67 – 86	(Bb Major)	แนวทำนองหลัก B และเปลี่ยนเครื่องหมายอัตราจังหวะเป็น 4/4
87 – 90		การพัฒนาทำนองบทเพลงศักดิ์สิทธิ์
91 – 98	Transition	สองแนวทำนองประชันกัน
99 – 102	Development (F Major)	การพัฒนาแนวทำนอง A และการพัฒนาแนวทำนอง B ไปพร้อมกัน
103 – 106		
107 – 128	Development (Eb Major)	
129 – 148	Development (D Minor)	
149 – 174	Recapitulation	ทำนอง A และเปลี่ยนเครื่องหมายอัตราจังหวะเป็น 3/4
175 – 182	Coda	Fortissimo

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ

ตารางที่ 38 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ

มนุษยภูมิ		Binary form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 5	Introduction	เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนกับการขัดจังหวะ
6 – 13		การพัฒนาของโน้ต 3 ตัวแรกจากทำนอง B
14 – 28		ท่อนเชื่อมและช้าลงทีละน้อย
29 – 35		การพัฒนา 2 ห้องแรกจากทำนอง B
36 – 42		การนำเสนอ 4 ห้องแรกจากทำนอง B

มนุษยภูมิ		Binary form
Measures	Section	Event and Scoring
43 – 46	Transition	บรรเลงเดี่ยว Saxophone ด้วยจังหวะอิสระ
47 – 69		ท่อนเชื่อมด้วยความเร็วตัวดำเท่ากับ 144
70 – 79		การใช้ระบบครึ่งเสียง แบบเต็มวง
80 – 90		ท่อนเชื่อมด้วยความเร็วตัวดำเท่ากับ 62
91 – 106	A	การบรรเลงคอร์ดทำนอง A ด้วยเครื่องมาริมบา
107 – 116		แนวทำนอง A
117 – 120		ท่อนเชื่อมทำนอง A
121 – 134		การพัฒนาแนวทำนอง A
135 – 141	Transition	ท่อนเชื่อมด้วยความเร็วตัวดำเท่ากับ 110
142 – 167		การพัฒนาของโน้ต 3 ตัวแรกจากทำนอง B และเพิ่มความเร็วตัวดำเท่ากับ 144
168 – 184		ท่อมเชื่อม
185 – 210	B	แนวทำนอง B
211 – 217	Coda	การใช้โน้ต C ยืนพื้น และการใช้ทำนอง A ใน 2 ห้องแรก เปลี่ยนระดับกุญแจเสียงคู่ 3 ไมเนอร์
211 – 217		การใช้โน้ต C ยืนพื้นแบบ 3 พยางค์กับแนวทำนองช่วงท้ายเพลง
218 – 235		จบบทเพลงโดยตัวดำจังหวะแรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.6.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลงมงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา

John Towner Williams

The main theme for Star Wars

Gustav Holst

The Planet

Modest Mussorgsky

Picture at an Exhibition

Satoshi Yagisawa

To be Vivid Stars

The Life of a Samurai

Hymn to the Sun with the Beat of the Mother Earth

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

การผจญภัยในแดนเปอร์เซีย

เยาวราช

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.7 Armenian Dance (Part I) ประพันธ์โดย Alfred Reed

4.7.1 ประวัติผู้ประพันธ์

ตัวอย่างที่ 23 Alfred Reed
ที่มา: https://www.gvsd.org/Page/8427

Alfred Reed (1921-2005) เขาเป็นนักประพันธ์เพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน วาทยกร และบรรณาธิการชาวอเมริกันผู้ซึ่งเกิดที่เมืองแมนฮัตตัน (Manhattan) ชีวิตของเขาผูกพันกับดนตรีมาตั้งแต่วัยเด็กโดยได้รับการสนับสนุนทางด้านดนตรีเป็นอย่างดีจากครอบครัว เขาคุ้นเคยและรู้จักบทเพลงประเภทซิมโฟนีและอุปรากรต่าง ๆ เป็นอย่างดีในขณะที่เรียนอยู่เพียงชั้นอนุบาล เขาเริ่มเรียน Trumpet เมื่อตอนอายุ 10 ขวบ และสามารถบรรเลงได้แบบในระดับมืออาชีพเมื่อเข้าสู่ในวัยระดับมัธยมเท่านั้น หลังจากนั้นเขาก็ได้เริ่มสนใจศึกษาทางด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน การประพันธ์ดนตรี โดยเขาได้ศึกษาทางด้านทฤษฎีดนตรีและเสียงประสานกับ John Sacco จนได้รับเป็นนักเรียนทุนของ Paul Yartin ซึ่งความสามารถและพรสวรรค์เหล่านี้ทำให้เขารู้สึกสนใจและเกิดความทะเยอทะยานอย่างแรงกล้าในการประพันธ์เพลงมากกว่าการบรรเลงดนตรี

Alfred Reed เคยรับใช้ชาติเป็นทหารในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยเขาได้เป็นสมาชิกของวงดุริยางค์เครื่องลมแห่งกองทัพอากาศ (Air Force Band) ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เขาเกิดองค์ความรู้และความเข้าใจในดนตรีแบบวงดุริยางค์เครื่องลมมากยิ่งขึ้น หลังจากปลดประจำการเข้าได้เข้าศึกษาต่อที่ Juilliard School of Music ภายใต้การดูแลของ Vittorio Giannini และในปี ค.ศ. 1948 เขา

ได้กลายเป็นบุคลากรของบริษัท NBC เขาทำหน้าที่เป็นผู้ประพันธ์เพลงและนักเรียบเรียงเสียงประสาน และต่อมาเขาได้ทำงานให้กับบริษัท ABC ซึ่งเขาทำหน้าที่ในการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงบทเพลงให้สำหรับวิทยุ โทรทัศน์ อัลบั้มแผ่นเสียงและภาพยนตร์ ต่อมาในปี ค.ศ. 1953 เขาก็ได้กลับมาทำงานด้านวิชาการต่อซึ่งได้หยุดชะงักไปอันเนื่องจากการที่เขาออกจาก Juilliard School of Music ไปที่บริษัท NBC และได้มาเป็นวาทยกรให้แก่วง Baylor Symphony Orchestra ในระหว่างช่วงปี ค.ศ. 1953-1966 ในขณะที่เขาอยู่ที่ Baylor University เมืองวาโก (Waco) รัฐเทกซัส (Texas) เขาก็ได้รับปริญญาตรีทางดนตรีในปี ค.ศ. 1955 และปริญญาโททางด้านดนตรีในปี ค.ศ. 1956 ในช่วงระยะเวลา 2 ปี ในมหาวิทยาลัยแห่งนี้เขาได้ศึกษาในเรื่องปัญหาของดนตรีที่เกี่ยวกับการเรียนการสอนในทุกระดับชั้นของการแสดงโดยเฉพาะในเรื่องของการพัฒนาบทเพลงในการแสดงของวงดนตรีระดับนักเรียนมัธยม วงออร์เคสตราและวงคณะนักร้องประสานเสียง ซึ่งผลงานเหล่านี้ได้ส่งผลให้เขาได้รับตำแหน่งเป็นบรรณาธิการบริหารสิ่งตีพิมพ์ Hansen ซึ่งเป็นบริษัทสำนักพิมพ์ที่สำคัญในนิวยอร์ก เขาได้ทุ่มเทอย่างเต็มที่กับการแก้ปัญหาการเรียนการสอนดนตรีตลอดระยะเวลา 11 ปี ที่ดำรงในตำแหน่งนี้ เขาได้ออกจากตำแหน่งนี้ในปี ค.ศ. 1966 เพื่อไปเป็นศาสตราจารย์ทางด้านดนตรีที่วิทยาลัยการดนตรีที่ The University of Miami เขาได้ดำรงตำแหน่งร่วมในแผนกทฤษฎีการประพันธ์เพลงและดนตรีศึกษารวมถึงตำแหน่งประธานของแผนกสื่อดนตรีอุตสาหกรรมและเป็นผู้อำนวยการของโปรแกรมอุตสาหกรรมดนตรีอีกด้วย หลังจากเมื่อ Alfred Reed เกษียณ เขาได้ก่อตั้งหลักสูตรการเรียนทางด้านอุตสาหกรรมดนตรีในหลักสูตรแบบ 4 ปี ในระดับมหาวิทยาลัยเป็นครั้งแรกที่ The University of Miami ซึ่งถือว่าเป็นต้นแบบให้กับวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ในการเปิดหลักสูตรการเรียนการสอนนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Alfred Reed เป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและมีผลงานมากมายที่ได้รับการตีพิมพ์มากกว่า 250 บทเพลง ทั้งบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม วงออร์เคสตรา วงขับร้องประสานเสียงและวงดนตรีเชมเบอร์ขนาดเล็กในรูปแบบต่าง ๆ นอกจากนี้เขาได้รับรางวัลชนะเลิศ Luria Prize ในปี ค.ศ. 1959 เขามีผลงานที่ได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์ขึ้นมากว่า 60 บทเพลง เมื่อตอนที่เขาตายเขายังมีงานว่าจ้างในการประพันธ์เพลงค้างไว้อีกมากมาย เขามีงานทางด้านวาทยกรรับเชิญและเป็นวิทยากรดนตรีมากมายที่พาเขาไปยัง 49 รัฐในประเทศสหรัฐอเมริกา ประเทศแคนาดา ประเทศเม็กซิโก ประเทศยุโรป ประเทศญี่ปุ่น ประเทศออสเตรเลียและประเทศโซนอเมริกาใต้ เป็นต้น

ผลงานการประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของเขากว่า 8 บทเพลง เคยเป็นบทเพลงบังคับสำหรับการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศญี่ปุ่น และเขายังชาวต่างชาติคนแรกที่ได้ถูกรับเชิญให้เป็นวาทยกรรับเชิญพร้อมบันทึกเสียงให้กับวงดุริยางค์เครื่องลม Tokyo Kosei Wind Orchestra เขาได้ออกจากนิวยอร์ก (New York) ไปพำนักอาศัยอยู่ที่เมืองไมอามี่ (Miami) รัฐฟลอริดา (Florida) ในปี ค.ศ. 1960 และอยู่ที่นั้นไปจนเสียชีวิตเมื่อปี ค.ศ. 2005 ในวัย 84 ปี (Reed, 2009)

4.7.2 เกี่ยวกับบทประพันธ์

บทเพลง Armenian Dances (Part I) เป็นบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่เป็นประเภทบทเพลงชุด ซึ่งมีทั้งหมด 4 กระบวน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ Armenian Dances (Part I) จะถือเป็นกระบวนที่ 1 รวมกันเป็นบทเพลงเดียวและ Armenian Dances (Part II) จะถือว่าเป็นกระบวนที่ 2 กระบวนที่ 3 และกระบวนที่ 4 รวมกันเป็นบทเพลงเดียว ในแต่ละส่วนของบทเพลงนั้นผู้ประพันธ์ได้ใช้บทเพลงพื้นบ้านของชาวอาร์เมเนียน (Armenian Folk Song) หลาย ๆ บทเพลงมาเรียงร้อยเข้าด้วยกันจากชุดสะสมบทเพลง (Collection) ของ Gomidas Vartabed นักดนตรีวิทยาชาวอาร์เมเนียน บทเพลงนี้ประพันธ์เสร็จสมบูรณ์ในช่วงฤดูร้อนของปี ค.ศ. 1972 และได้นำออกแสดงครั้งแรกโดยวงดุริยางค์เครื่องลมของมหาวิทยาลัย Illinois ในวันที่ 10 มกราคม ค.ศ. 1973 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้อุทิศบทเพลงนี้ให้กับ Dr. Harry Begian ผู้อำนวยการดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องลมแห่งนี้นั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในทางด้านการแสดง การตีความบทเพลง ลีลา และความคิดสร้างสรรค์สำหรับบทเพลงนี้ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงประเด็นสำคัญของกระบวนที่ 1 คือ บทเพลง Armenian Dances (Part I) เท่านั้น บทเพลงนี้ประกอบด้วยบทเพลงพื้นบ้านของชาวอาร์เมเนียนทั้งหมด 5 บทเพลงที่รวมเข้าด้วยกันเป็น 1 บทเพลง ประกอบด้วยบทเพลงต่าง ๆ ดังนี้

1. The Apricot Tree (ต้นแอปริคอท) บทประพันธ์เริ่มต้นด้วยการประโคมแตรโดยเครื่องลมทองเหลืองแล้วดำเนินทำนองด้วยเครื่องลมไม้ด้วยทำนองที่ไพเราะซึ่งประกอบด้วย 3 แนวทำนองหลัก
2. The Partridge’s Song (บทเพลงของนกกระทา) เป็นบทเพลงพื้นบ้านที่ประพันธ์โดย Gomidas Vartabed ในอัตราจังหวะแบบปกติ โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้เด็ก ๆ นำมาร้อง

ประสานเสียงและยังเป็นสัญลักษณ์ของนกกระทาที่กำลังหัดบิน บทประพันธ์ดำเนินด้วยทำนองที่เรียบง่าย นำเสนอโดยแนวเครื่องลมไม้ และถูกนำเสนออีกครั้งโดยแนวเครื่องลมทองเหลืองที่ให้ความรู้สึกที่เรียบง่าย อ่อนไหวและอ่อนโยน

3. Hoy, My Nazan (นาซาน หญิงสาวผู้เป็นที่รัก) บทเพลงนี้นำต้นฉบับมาจากบทเพลงร้องที่ชายหนุ่มผู้หนึ่งได้ร้องเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักถึงหญิงสาวที่ชื่อนาซาน บทเพลงเป็นจังหวะเต้นรำที่ประกอบด้วยโน้ตประดับมากมาย บทเพลงอยู่ในอัตราจังหวะ 5/8 มีอัตราจังหวะที่ไม่แน่นอน กลุ่มของโน้ตมีการเปลี่ยนแปลงเป็นกลุ่ม 3+2 และ 2+3 สลับต่อกันและมีอัตราส่วนอื่น ๆ เข้ามาผสมด้วยในบางส่วนของบทเพลง
4. Alagyaz (ภูเขา) เป็นบทเพลงพื้นบ้านที่ได้ตั้งชื่อตามภูเขาในประเทศอาร์เมเนีย ดนตรีมีความสง่างามและยิ่งใหญ่ บทเพลงอยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 เป็นบทเพลงที่มีลีลาจังหวะช้าซึ่งแตกต่างจากบทเพลงก่อนหน้าทั้งหมด
5. Go, Go (ไป ไป) บทเพลงดำเนินเข้าสู่ในช่วงที่มีจังหวะเร็วมากในอัตราจังหวะ 2/4.บทเพลงนี้เป็นส่วนสุดท้ายของบทเพลง ผู้ประพันธ์ได้ใส่อารมณ์ขันเข้าไปอย่างสนุกสนาน บทเพลงมีโครงสร้างที่เร้าอารมณ์และตื่นเต้นมากขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งจบบทเพลง (Reed, 1972)

แนวเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบทเพลง Armenian Dances (Part I)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Piccolo	F Horn 1-2-3-4
Flute 1-2	Bb Trumpet 1-2-3
Oboe 1-2	Bb Cornet 1-2
English horn	Trombone 1-2-3
Bassoon 1-2	Bass Trombone
Contrabassoon (Optional)	Baritone B.C.
Eb Clarinet	Baritone T.C.
Bb Clarinet 1-2-3	Tuba
Eb Alto Clarinet	String Bass
Bb Bass Clarinet	Timpani

Bb Contrabass Clarinet		Percussion	1-2-3
Eb Alto Saxophone	1-2		
Bb Tenor Saxophone			
Eb Baritone Saxophone			

4.7.3 มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์

Gomidas Vartabed (1869-1935) เขาเป็นต้นแบบให้กับดนตรีคลาสสิกในลีลาอาร์เมเนีย และเป็นผู้รวบรวมบทเพลงพื้นบ้านของชาวอาร์เมเนียไว้เป็นชุดสะสมที่มีมากกว่า 4,000 บทเพลง เดิมเขามีชื่อว่า Soghomon Soghomonian เกิดที่ Keotahya ซึ่งเป็นเมืองขนาดเล็กที่อยู่ในอนาโตเลีย (Anatolia) ประเทศตุรกี เขากลายเป็นเด็กกำพร้าตั้งแต่อายุเพียง 11 ปี แต่ด้วยพรสรรค์การร้องเพลงของเขาทำให้เจ้าอาวาสเลือกเด็กกำพร้าผู้นี้เข้าศึกษาที่ Kevorkian Seminary (สถาบันเทววิทยา) ในเมืองแอชเมียเจินซ์ (Etchmiadzin) ปัจจุบันคือเมืองวาการ์ชาปัต (Vagharshapat) ประเทศอาร์เมเนีย และได้บวชเป็นพระในปี ค.ศ. 1895 และในเวลานั้นเองเขาได้เปลี่ยนชื่อของตนเองเป็น Gomidas Vartabed เขาทำหน้าที่เป็นสถาปนิกและนักดนตรีในโบสถ์คาทอลิก และเริ่มสนใจฝึกฝนทางด้านดนตรีกับ Magar Yekmalian ที่เมืองทิฟลิส (Tiflis) ปัจจุบันคือเมืองทบิลิซี (Tbilisi) ในประเทศจอร์เจีย จากนั้นในระหว่างช่วง ค.ศ. 1896-1899 เขาได้ย้ายเข้าสู่เมืองเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี โดยเข้าศึกษาต่อที่ Richard Schmidt Conservatory ทางด้านการขับร้อง การประพันธ์เพลงและการวาทยกรสำหรับวงประสานเสียงควบคู่ไปพร้อมกับการเข้าศึกษาที่ Frederic Wilhelm University ทางด้านดนตรีวิทยาและสุนทรียศาสตร์ โดยสำเร็จการศึกษาจากทั้ง 2 สถาบันนี้ ในช่วงปี ค.ศ. 1899 ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตด้านดนตรีวิทยาในหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่อง Kurdish Music (ดนตรีคูดิชทาน) ต่อมาในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1899-1914 เขาเป็นสมาชิกร่วมก่อตั้งสมาคมดนตรีระดับนานาชาติ ซึ่งทำให้เขาได้พบเอกสารสำคัญเกี่ยวกับบทเพลงอาร์เมเนียที่ใช้การบันทึกโน้ตแบบโบราณ (Armenian Neumatic Notation) ทั้งในด้านโครงสร้างแนวทำนองดนตรีศาสนาและแนวทำนองดนตรีพื้นบ้านของชาวอาร์เมเนีย

ในช่วงบั้นปลายในอาชีพ Gomidas Vartabed ในวัย 46 ปี เขาถูกเนรเทศพร้อมกับเหล่าปัญญาชนชาวอาร์เมเนียออกจากประเทศโดยพวกชาวเติร์ก (Turk) ในเดือนเมษายน ปี ค.ศ. 1915

เนื่องจากเหตุการณ์ฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ชาวอาร์เมเนียกว่าครึ่งล้านชีวิต แต่ไม่นานนักเขาก็ได้รับการปล่อยตัวออกมา แต่ความโหดร้ายทุกข์ทรมานก็ส่งผลให้ร่างกายและจิตใจของเขาพังทลายลงและไม่เหมือนเดิมอีกต่อไป เขาเสียชีวิตลงที่เมืองปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในปี ค.ศ. 1935 ในวัย 66 ปี มรดกทางดนตรีของเขาเป็นสิ่งที่มีประโยชน์และคุณค่าแก่การศึกษาดนตรีสำหรับชาวอาร์เมเนียและทางด้านดนตรีชาติพันธุ์เป็นอย่างยิ่ง เขามีส่วนสำคัญในการเก็บรักษาอนุรักษ์บทเพลงเก่าแก่ที่มีอายุหลายศตวรรษให้ยังคงอยู่จากการรวบรวมบทเพลงพื้นบ้านของชาวอาร์เมเนียไว้เป็นชุดสะสมเพื่อไม่ให้เกิดความผิดเพี้ยนไปจากเดิมและไม่ให้ถูกลืมเลือนไปตามกาลเวลา (Reed, 1972)

4.7.4 เทคนิคการบรรเลง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่อยู่ระดับที่ยากมาก เหมาะสมสำหรับระดับมัธยมและระดับอุดมศึกษา ผู้บรรเลงต้องมีเทคนิคในการบรรเลงที่ดีมาก สามารถเข้าใจในความลึกซึ้งของดนตรีได้เป็นอย่างดี บทเพลงเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกบ่อยครั้ง ในช่วงกลางบทเพลงมีอัตราจังหวะซับซ้อนและต้องมีความเข้าใจในสัดส่วนเป็นอย่างยิ่ง เพราะมีการเปลี่ยนแปลงกลุ่มจังหวะอย่างเป็นแบบแผน เช่น อัตราส่วน 5/8 ถูกแบ่งเป็น 2+3 และ 3+2 บรรเลงเป็นแบบแผนต่อเนื่องกัน และยังมีการเปลี่ยนในอัตราจังหวะอื่น ๆ เช่น 3/8, 6/8 อีกในระหว่างช่วงกลางบทเพลงอย่างต่อเนื่อง ในช่วงท้ายบทเพลงนักดนตรีต้องสามารถควบคุมจังหวะในความเร็วมากได้ แนวเครื่องลมไม้ต้องมีทักษะการบรรเลงโน้ตด้วยความรวดเร็ว แนวเครื่องลมทองเหลืองต้องใช้เทคนิค เพื่อบรรเลงโน้ตประดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.7.5 ลีลาของบทเพลง

บทเพลง Armenian Dance Part I สร้างมาจากบทเพลงพื้นบ้านของชาวอาร์เมเนียที่ได้หลักฐานมาจากการวิจัย ขัดเกลา การจดบันทึกและเรียบเรียงเสียงประสานอีกครั้งโดยนักประพันธ์ชาวอาร์เมเนีย Gomidas Vartabed บทเพลงส่วนใหญ่ของเขาจะเป็นบทเพลงประเภทขับร้องเดี่ยวร่วมกับเปียโนบรรเลงประกอบหรือขับร้องประสานเสียงโดยไม่มีแนวบรรเลงประกอบ ซึ่งในลีลาของบทเพลง Armenian Dance Part I ยังคงมีลีลาลักษณะเหมือนกับบทเพลงพื้นบ้านอาร์เมเนีย แต่จะมีความแตกต่างกันที่มีการเรียงร้อยประโยคเพิ่มเติมและการเรียบเรียงแนวทำนองให้ชัดเจนและเหมาะสมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยลำดับบทเพลงพื้นบ้านอาร์เมเนียที่ปรากฏขึ้นในเพลงนี้เรียงลำดับดังนี้

1. The Apricot Tree (Tzirani Tzar)

ลีลาของบทเพลงนี้ได้แบบบทเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมประกอบด้วย 3 บทเพลงที่เชื่อมโยงกันและเรียบเรียงขึ้นใหม่ในปี ค.ศ. 1904 ในช่วงต้นบทเพลงมีลีลาเร้าความรู้สึกที่เปี่ยมด้วยพลัง ในจังหวะที่เข้มแข็งและการประดับโน้ต (Ornamentation) ที่เป็นส่วนสำคัญของบทเพลงนี้

2. The Partridge's Song (Gakavi Yerk)

บทเพลงต้นฉบับประพันธ์โดย Gomidas Vartabed ซึ่งถูกตีพิมพ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1908 เมืองทิฟลิส ประเทศจอร์เจีย ในแรกเริ่มนั้นเขาประพันธ์บทเพลงนี้สำหรับขับร้องเดี่ยวร่วมกับวงขับร้องประสานเสียงเด็ก แต่ภายหลังได้ถูกเรียบเรียงใหม่ให้เป็นขับร้องเดี่ยวร่วมกับเปียโนบรรเลงประกอบที่เรียบง่ายมีทำนองที่ประณีตละเอียดลออซึ่งพรรณนาให้ภาพของนกกระทาที่กำลังค่อย ๆ เริ่มหัดบิน

3. Hoy, My Nazan (Hoy, Nazan Eem)

บทเพลงพื้นบ้านอาร์เมเนียที่ Gomidas Vartabed นำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับวงขับร้องประสานเสียงและถูกตีพิมพ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1908 บทเพลงแสดงถึงชายหนุ่มที่พรรณนาทำนองเพลงรักถึงนาซานหญิงอันเป็นที่รักของเขา บทเพลงนี้เป็นบทเพลงรักที่มีลีลาทำนองที่มีชีวิตชีวา เป็นบทเพลงเต้นรำที่มีจังหวะสนุกสนานและน่าประทับใจเป็นอย่างยิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. Alagyaz

บทเพลงตั้งชื่อจากภูเขาแห่งหนึ่งในประเทศอาร์เมเนีย ประพันธ์โดย Gomidas Vartabed สำหรับขับร้องเดี่ยวร่วมกับเปียโนบรรเลงประกอบ และยังเรียบเรียงสำหรับวงขับร้องประสานเสียงอีกด้วย บทเพลงนี้เป็นบทเพลงพื้นบ้านที่ชาวอาร์เมเนียรักเป็นอย่างยิ่ง ท่วงทำนองในการร้องเป็นประโยคที่ยาว สง่างามเหมือนกับภูเขาแห่งนี้

5. Go, Go (Gna, Gna)

บทเพลงมีอารมณ์ขันในท่วงทำนองลีลาที่ฟังสบาย บทเพลงจะใช้รูปแบบของโน้ตซ้ำ ๆ กันเหมือนกับการหัวเราะซึ่งเป็นลีลาของการร้องแบบกึ่งร้องกึ่งเจรจาอีกด้วย (Recitative Style) ในด้านการแสดงของบทเพลงนี้ Gomidas Vartabed จะใช้บทเพลงนี้แสดงควบคู่กับบทเพลง The Jug ซึ่งในการแสดงของเขาจะเริ่มต้นด้วยบทเพลง The Jug ก่อนเพราะเป็นบทเพลงที่มีจังหวะช้าและนำมาตัดอารมณ์กับบทเพลงนี้ซึ่งมีอารมณ์ขันและสนุกสนาน

4.7.6 แนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมทางดนตรี

บทเพลง Armenian Dances (Part I) นี้ การเลือกใช้จังหวะในบทเพลงควรขึ้นอยู่กับขนาดของกลุ่มนักดนตรี ความสามารถโดยรวมของนักดนตรีและความเหมาะสมของเสียงในหอการแสดงดนตรีที่ใช้สำหรับการแสดงในบทเพลงนี้ ดังนั้นจังหวะที่ถูกกำหนดเอาไว้ในโน้ตเพลงควรได้รับการพิจารณาเพื่อเป็นแนวทางเท่านั้น สามารถปรับเปลี่ยนได้อีกเล็กน้อยตามความเหมาะสม ซึ่งการตั้งค่าจังหวะในบทเพลงที่กำหนดเอาไว้นี้เกิดจากการเลือกใช้อย่างสมเหตุสมผลซึ่งเป็นผลมาจากเงื่อนไขที่ได้กล่าวไว้ในช่วงต้น

โน้ตเพลงสำหรับวาทยกรและโน้ตแยกสำหรับนักดนตรีนั้นจะมีโน้ตเสริมเตรียมไว้ให้ในกรณีที่ขาดเครื่องดนตรีที่จำเป็นต้องใช้ในในบทเพลง เพื่อให้สามารถทดแทนเครื่องดนตรีที่ขาดหายไปได้ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังอนุญาตให้วาทยกรสามารถปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมในเรื่องของการจัดความสมดุลของเสียงหากจำเป็นจะต้องเพิ่มหรือลดจำนวนนักดนตรี วาทยกรสามารถใช้ประโยชน์จากโน้ตเสริมต่าง ๆ เหล่านี้ที่ผู้ประพันธ์ได้เตรียมไว้ให้อย่างดีได้ในโน้ตเพลงสำหรับวาทยกร เพื่อให้เกิดองค์ประกอบที่สมบูรณ์ทั้งในจังหวะ เสียงประสานและแนวทำนอง ในกรณีที่แนวเครื่องดนตรีไม่ครบเพื่อชดเชยแนวเสียงต่าง ๆ ที่ขาดหายไป

ในผลงานการประพันธ์อื่น ๆ ของนักประพันธ์ผู้นี้มีแนวโน้มว่าจะใช้เครื่องดนตรี Trumpet เป็นองค์ประกอบสำคัญในช่วงเสียงสูงของกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass Choir) ที่จะสร้างความส่องสว่างเป็นประกาย (Brilliant) ร่วมกับเครื่องดนตรี Cornet ที่ทำหน้าที่อยู่ในเสียงสูงเช่นกันแต่จะสร้างกลมกล่อม (Mellow) ให้กับดนตรีของเขา โดยสัดส่วนของการใช้เครื่องดนตรีระหว่าง 2 ชนิดนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ควรจะเป็น 2 ต่อ 1 กล่าวคือ ควรจะมีผู้บรรเลง Trumpet 2 คนในแต่ละแนวเสียงและมีผู้บรรเลง Cornet 1 คนในแต่ละแนวเสียง และในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองอื่น ๆ จะได้รับการจัดสัดส่วนโดยอ้างอิงจากจำนวนผู้บรรเลง Trumpet ตามลำดับต่อไป

วาทยกรจะต้องใส่ใจทั้งในเรื่องของความดัง-เบา ประโยคในบทเพลงและความชัดเจนของการเริ่มต้นของเสียงในประโยคต่าง ๆ บนพื้นฐานของจังหวะที่เหมาะสมซึ่งจะส่งผลให้เกิดประสิทธิภาพที่ยอดเยี่ยมในบทเพลง เกิดความตื่นตาตื่นใจและเกิดคุณค่าในบทเพลงนี้

ในบทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้เขียนบันทึกส่วนตัวและได้ตีพิมพ์ลงในส่วนของโน้ตเพลงสำหรับวาทยกรในบทเพลง Armenian Dances (Part I) โดยมีใจความว่า

“ผมต้องการบันทึกคำขอบคุณเหล่านี้แก่ Dr. Violet Vagramian สำหรับบันทึกทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับชีวประวัติและผลงานของ Gomidas Vartabed สำหรับคำอธิบายในบทเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ รวมถึงข้อมูลจากงานวิจัยของเธอที่ได้รวบรวมผลงานของ Gomidas Vartabed มาจาก Archbishop Torkom Manoogian เจ้าคณะแห่งสังฆมณฑลอาร์เมเนียคริสตจักรแห่งอเมริกาในพระมหากรุณาที่มอบสำเนาผลงานการประพันธ์ที่ถูกตีพิมพ์ของ Gomidas Vartabed มาให้เธอและผมได้รับข้อมูลเหล่านี้ในระหว่างที่ผมกำลังประพันธ์บทเพลงนี้ สุดท้ายนี้ผมขอกล่างถึง Dr. Harry Begian ที่มีความศรัทธาอย่างแรงกล้าและเชื่อมั่นในบทเพลงที่รักยิ่งนี้ ซึ่งส่งผลให้เกิดการว่าจ้างในผลงานการประพันธ์นี้ การให้กำลังใจและความเข้าใจในความมานะอดทนในช่วงเวลาที่กำลังประพันธ์บทเพลงนี้เป็นเรื่องที่น่ายินดีอย่างยิ่ง”

Chulalongkorn University

ตารางที่ 39 ตารางสรุปแนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกรบทเพลง Armenian Dances (Part I)

Armenian Dances (Part I)		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
1-8	ใช้ท่าทางที่หนักแน่น ชัดเจนและกว้างเพื่อให้ได้ดนตรีที่มีระดับเสียงที่ดัง	บทเพลงเปิดด้วยการประโคมแตรจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ผู้วิจัยได้เลือกแกนเสียงหลักไว้ที่แนว Trumpet 1 และแนว Trombone 1 ให้ดังเท่ากันแต่มีเงื่อนไขว่าถ้าแนวทำนองหลักเหล่านี้กำลังลากข้างโน้ต

Armenian Dances (Part I)		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ยาวจะต้องลดบทบาทของตนเองลงมาเพื่อให้แนวทำนองสอดประสานอื่น ๆ เด่นชัดมากขึ้น นอกจากนี้กลุ่มเครื่องลมไม้จะทำหน้าที่เป็นทำนองสอดประสาน ซึ่งจะมีบทบาทรองลงมาจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง
9-16	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจนเมื่อแนว Double Bass บรรเลงโน้ตตัวดำในช่วงระหว่างห้องที่ 9-12	ในช่วงระหว่างห้องที่ 9-13 ทำนองหลักดำเนินโดยแนวเครื่องลมไม้เสียงสูง ผู้วิจับได้เลือก Flute เป็นแกนเสียงหลัก และเกิดทำนองสอดประสานระหว่างนั้นที่แนวเครื่องลมไม้เสียงต่ำกับ Euphonium ซึ่งผู้วิจัยได้ให้แกนเสียงหลักไว้ที่แนว Euphonium โดยทั้งกลุ่มแนวทำนองหลักและทำนองสอดประสานในส่วนนี้สามารถบรรเลงความดังที่เทียบเคียงกันได้เพราะในประโยคของบทเพลงมีลักษณะเป็นการโต้ตอบกัน และในช่วงระหว่างห้องที่ 14-16 แนวทำนองหลักเกิดขึ้นที่แนว Alto Saxophone และ English Horn โดยผู้วิจัยได้ให้แนว Alto Saxophone เป็นหลักในส่วนนี้
17-18	สร้างขนาดความกว้างให้ค่อย ๆ ใหญ่มากขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อให้ดนตรีมีระดับความดังค่อย ๆ มากขึ้นเพื่อส่งกลับเข้าสู่การประโคมแตร	ผู้วิจัยได้ให้คิวกลุ่มแนวทำนองเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างห้องที่ 17-18 โดยเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 18 ผู้วิจัยจะยืดบทเพลงให้ค่อย ๆ ช้าลงตั้งแต่จังหวะที่ 1 เป็นต้นไป และเมื่อเข้าสู่จังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 ผู้วิจัยจะย่อยจังหวะออกในการวาทยกรควบคู่ไปกับการเพิ่มระดับเสียงให้ดังมากขึ้นเพื่อส่งเข้าสู่ในห้องถัดไป
19-26	ใช้ท่าทางที่หนักแน่น ชัดเจน และกว้างเพื่อให้ได้ดนตรีที่มีระดับเสียงที่ดัง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 19-22 บทเพลงกลับสู่ลีลาของการประโคมแตรอีกครั้ง ผู้วิจัยได้จัดสมดุลของเสียงแบบในช่วงต้นบทเพลงจนเข้าสู่ในช่วงระหว่างห้องที่

Armenian Dances (Part I)		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		23-26 ผู้วิจัยได้เลือกแนวทำนองสอดประสานที่เป็นลักษณะการไล่โน้ตอย่างรวดเร็วจากกลุ่มเครื่องลมไม้ให้เด่นชัดและเทียบเคียงกับแนวทำนองหลักเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับดนตรีมากยิ่งขึ้นและลดระดับเสียงดนตรีลงภายหลักจากนั้นเพื่อให้รองรับกับดนตรีในช่วงถัดไป
27-29	ใช้ท่าทางที่สบายและนุ่มนวลพร้อมสร้างจุดเกิดจังหวะที่ชัดเจนในทุก ๆ จังหวะที่ 1	ในช่วงระหว่างห้องที่ 27-29 ดำเนินแนวทำนองหลักโดย Oboe และเกิดแนวทำนองสอดประสานจากแนว Alto Saxophone ในระหว่างนั้น โดยผู้วิจัยได้ให้ทั้ง 2 เครื่องดนตรีนี้มีบทบาทความสมดุลที่เด่นชัดและเทียบเคียงกันเปรียบเสมือนการตอบโต้ระหว่างแนวทำนองซึ่งกันและกัน
30-56	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจน	บทเพลงเข้าสู่ลีลาใหม่ ผู้วิจัยได้เริ่มให้คิวกับแนว Glockenspiel ในห้องที่ 30 เพื่อส่งแนวทำนองหลักโดยกลุ่มเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างห้องที่ 32-43 จากนั้นบทเพลงยังคงมีลีลาแบบเดิมแต่จะเป็นสลับแนวทำนองกันบรรเลงระหว่างเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างห้องที่ 44-56
57-58	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลและสร้างขนาดความกว้างให้ค่อย ๆ ใหญ่มากขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อให้นักดนตรีตอบสนองจังหวะที่ยืดออกได้ง่ายขึ้น	ผู้วิจัยได้ให้คิวกลุ่มแนว Clarinet ในช่วงระหว่างห้องที่ 57 โดยเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 58 ผู้วิจัยจะให้คิวกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองพร้อมกับยืดบทเพลงให้ค่อย ๆ ช้าลงตั้งแต่จังหวะที่ 1 เป็นต้นไปและเมื่อเข้าสู่จังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 ผู้วิจัยจะย่อยจังหวะออกในการวาทยกรควบคู่ไปกับการเพิ่มระดับเสียงให้ดังมากขึ้นเพื่อส่งเข้าสู่ในห้องถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Armenian Dances (Part I)		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
59-68	ใช้ท่าทางที่นุ่มนวลและกว้าง	บทเพลงใช้ลักษณะแนวทำนองหลักจากในช่วงห้องที่ 32-35 จากแนว Clarinet แต่จะต่างกันที่ในส่วนที่จะมีโครงสร้างที่หนามากขึ้นกว่าในช่วงการนำเสนอแนวทำนองนี้ในครั้งแรก ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มเครื่องทองเหลืองเป็นบทบาทหลักในช่วงระหว่างห้องที่ 59-62 เพื่อส่งแนวทำนองต่อให้แนวทำนองจากกลุ่มเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างห้องที่ 63-64 และส่งต่อให้กับแนว French Horn และ Trumpet ในช่วงระหว่างห้องที่ 65-68 และจบประโยคอย่างสมบูรณ์ในระหว่างกลางห้องที่ 67-68 โดย Flute ในลักษณะทำนองสอดประสานขึ้นมาอย่างโดดเด่น
69-100	ให้จังหวะที่ชัดเจนเนื่องจากอยู่ในอัตราจังหวะที่ซับซ้อนรวมถึงการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะบ่อยครั้ง	บทเพลงเข้าสู่ลีลาใหม่โดยการให้คิวกับกลุ่มเครื่องกระทบซึ่งมีบทบาทหลักในช่วงระหว่างห้องที่ 69-72 เพื่อส่งให้แนวบรรเลงเดี่ยว Alto Saxophone ในห้องที่ 72 และเกิดทำนองสอดประสานจากแนวบรรเลงเดี่ยว Oboe ในห้อง 76 และกลายเป็นบทบาทหลักเมื่อบรรเลงถึงห้องที่ 81 ซึ่งในระหว่างนั้นแนวทำนองหลักเหล่านี้จะมีแนว Bassoon เป็นแนวบรรเลงประกอบสนับสนุนแนวทำนองหลัก จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 87-100 แนวทำนองหลักจะดำเนินโดยกลุ่ม Clarinet แนว French Horn จะเป็นแนวบรรเลงประกอบสนับสนุนแนวทำนองหลัก และกลุ่มเครื่องกระทบจะเปลี่ยนแปลงกลุ่มจังหวะเพื่อดนตรีรู้สึกเคลื่อนที่ไปข้างหน้ามากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Armenian Dances (Part I)		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
101-112	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและให้จังหวะที่ชัดเจนเนื่องจากอยู่ในอัตราจังหวะที่ซับซ้อน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 101-112 เป็นการโต้ตอบทำนองกันระหว่างเครื่องลมทองเหลืองเสียงสูงกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำโดยกลุ่มเครื่องลมไม้จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสนับสนุนแนวทำนองหลัก
113-156	ใช้ท่าทางที่สบายและให้จุดเกิดจังหวะที่ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 113-116 เกิดแนวทำนองหลัก French Horn ในแบบลักษณะของกลุ่มจังหวะและส่งต่อแนวทำนองหลักในกับกลุ่มเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างห้องที่ 116-136 และสลับมาเป็นบทบาทของกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเป็นแนวทำนองหลักโดยเครื่องลมไม้เสียงสูงจะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสอดประสานในช่วงระหว่างห้องที่ 137-146 จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 147-156 กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองจะกลายเป็นทำนองร่วมกันโดยผู้วิจัยได้เลือกแนวกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นแกนเสียงหลักพร้อมดึงแนวทำนองสอดประสานให้โดดเด่นเพื่อให้ดนตรีเกิดสีสันใหม่ขึ้นจากกลุ่ม Clarinet ในระหว่างห้องที่ 147-151 และในช่วงระหว่างห้องที่ 152-156 จากกลุ่ม Trombone แต่ในกลุ่มนี้ผู้วิจัยจะดึงแนวทำนองหลักให้ชัดมากกว่าเพราะต้องการใช้แนวทำนองหลักสำคัญมากขึ้นกว่าเดิม
157-164	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและให้ขนาดความกว้างเล็กลงทันทีในห้องที่ 161 เพื่อให้ดนตรีไปจุดระเบิดอารมณ์	ผู้วิจัยได้ให้คิว Trumpet ในห้องที่ 157-160 และได้สร้างสรรค์ดนตรีให้เกิดระดับเสียงที่เบาลงแบบเฉียบพลันในช่วงระหว่างห้องที่ 161-164 เพื่อให้ดึงอารมณ์ผู้ฟังแล้วจากนั้นจึงค่อย ๆ เพิ่มระดับความดัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Armenian Dances (Part I)		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		มากขึ้นเพื่อส่งอารมณ์เข้าสู่ช่วงจุดระเบิดอารมณ์ในห้องที่ 165 เป็นต้นไป
165-185	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและกว้าง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 165-168 แนวทำนองหลักเกิดจากแนว Cornet บรรเลงร่วมกับกลุ่มเครื่องลมไม้ โดยผู้วิจัยได้เลือกแนว Cornet ให้เป็นแกนเสียงหลัก จากนั้นในช่วงระหว่างห้องที่ 164-182 จะเป็นการสลับกันบรรเลงแนวทำนองหลักของกลุ่มเครื่องลมไม้และส่งให้ French Horn, Trombone และกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำต่าง ๆ ตามลำดับ ในช่วงระหว่างห้องที่ 183-185
185-192	ใช่ท่าทางที่สบายนุ่มนวลและมีขนาดที่กว้างในการวาทยกร	ในช่วงระหว่างห้องที่ 185-192 บทเพลงเปลี่ยนลีลาและใช้จังหวะที่ช้าลง แนวทำนองในภาพรวมจะมีลักษณะแบบการประสานเสียงร่วมกันของกลุ่มวงดุริยางค์เครื่องลม โดยทำนองหลักดำเนินโดย Flute, Alto Saxophone 1 และ Trumpet 1 โดยผู้วิจัยได้เลือกแนว Flute เป็นแกนเสียงหลักเพื่อดนตรีไม่ดังจนเกินไปและได้แกนเสียงหลักที่นุ่มนวลตามที่ต้องการ
193-209	ใช่ท่าทางที่สบายนุ่มนวลและมีขนาดความกว้างในการวาทยกรเล็กลงกว่าช่วงก่อนหน้า	แนวทำนองหลักเกิดจากกลุ่มเครื่องลมไม้ในระหว่างห้องที่ 193-201 จากนั้นผู้วิจัยจะลดบทบาทลงให้กลายเป็นทำนองสอดประสาน เพื่อให้แนว Euphonium โดดเด่นขึ้นมาเป็นแนวทำนองหลักในช่วงระหว่างห้องที่ 202-209 โดยได้แนวทำนองหลักมาร่วมสมทบภายหลังโดย French Horn และกลุ่มเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างห้องที่ 205-209

Armenian Dances (Part I)		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
210-223	ใช่ท่าทางที่สบายนุ่มนวลและมีขนาดที่กว้างขึ้นเมื่อบทบาทเครื่องลมทองเหลืองเด่นชัด	บทเพลงเป็นลักษณะเป็นประโยคถามตอบระหว่างกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องลมไม้ในระหว่างช่วงห้องที่ 210-220 ก่อนที่จะส่งบทบาทแนวทำนองหลักให้กับกลุ่ม Clarinet ในช่วงระหว่างห้องที่ 221-223 โดยค่อย ๆ ยืดจังหวะออกตามคำสั่งในห้องที่ 222-223 เพื่อส่งดนตรีเข้าสู่ช่วงสุดท้ายของบทเพลง
224-250	มีอารมณ์ที่สนุกสนาน ใช้สีหน้าที่ยิ้มแย้ม และสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจน	บทเพลงเข้าสู่ลีลาใหม่ที่สนุกสนานโดยกลุ่มเครื่องกระทบจะทำหน้าที่ขับเคลื่อนจังหวะ โดยนำเสนอทำนองหลักจากกลุ่มเครื่องลมไม้ในช่วงระหว่างห้องที่ 226-246 และใช้สีสันของเครื่องลมทองเหลืองมารับในช่วงระหว่างห้องที่ 247-250
251-271	สร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 251-271 ลักษณะการจัดสีสันโครงสร้างดนตรีผู้วิจัยได้ใช้ลักษณะแบบเดิมเพื่อให้สอดคล้องกับ ในช่วงระหว่างห้องที่ 224-250
272-306	สร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจนโดยเปลี่ยนการวาทยกรมาเป็นแบบ In 1 เพื่อให้ดนตรีรู้สึกผ่อนคลายและเคลื่อนที่ได้ง่ายมากขึ้น	ผู้วิจัยได้ตีความบทเพลงในส่วนนี้เป็น 4 ห้องดนตรีต่อ 1 ประโยคเพลง ซึ่งเมื่อครบทุก ๆ 4 ห้องแล้วดนตรีจะต้องเพิ่มความดังขึ้นและรู้สึกเคลื่อนที่มากขึ้นเรื่อย ๆ ในช่วงระหว่างห้องที่ 272-283 ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญของแนว Euphonium ที่ต้องบรรเลงให้โน้ตเคลื่อนที่และน่าสนใจมากยิ่งขึ้นโดยควบคู่ไปกับแนวทำนองหลักของกลุ่มเครื่องลมไม้เพื่อส่งต่อดนตรีให้กับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในช่วงระหว่างห้องที่ 284-287 จากนั้นผู้วิจัยจะลดเสียงดนตรีเบาลงทั้งหมดทันทีในห้องถัดมาและใช้แนวคิดสร้างสรรค์ในรูปแบบเดิมมาใช้ในช่วง

Armenian Dances (Part I)		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		ระหว่างห้องที่ 228-303 ซึ่งมีลักษณะเดียวกันกับในช่วงระหว่างห้องที่ 272-287 จากนั้นจะส่งดนตรีเข้าอย่างเต็มพลังจากในช่วงระหว่างห้องที่ 304-306 จากกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เครื่องลมไม้เสียงกลางและเสียงต่ำและกลุ่มเครื่องกระทบ
307-325	สร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจนและกลับมาวาทยกรในแบบ In 2 อีกครั้งเพื่อเปลี่ยนลีลาของบทเพลง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 307 ดำเนินทำนองหลักโดย Clarinet 1 และเพิ่มบทบาทของแนว French Horn เข้ามาในลักษณะการล้อทำนองในช่วงเริ่มเข้ามาในห้องที่ 312 จนเปลี่ยนบทบาทมาเป็นทำนองหลักในห้องที่ 318-312 ก่อนที่จะส่งบทบาททำนองหลักให้กลับ Flute และ Clarinet โดยผู้วิจัยได้ให้ความสมดุลของทั้ง 2 เครื่องดนตรีนี้อย่างเท่าเทียมกัน
326-346	ใช้ท่าทางทางที่สบายและใช้ขนาดการวาทยกรที่เล็กเพื่อตัดอารมณ์จากเสียงที่ดังจากในช่วงก่อนหน้า	ในช่วงระหว่างห้องที่ 326-346 บทเพลงใช้โครงสร้างที่เบาบางลงอย่างชัดเจนจากช่วงก่อนหน้า โดยเกิดแนวทำนองแบบถาม-ตอบ จากกลุ่มเครื่องลมไม้สลับกับกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงผสมผสานกับกลุ่มเครื่องกระทบ
347-356	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและกว้าง	ในช่วงระหว่างห้องที่ 347-356 ดนตรีอยู่ช่วงที่ระเบิดอารมณ์อีกครั้งโดยนำเสนอทำนองจากกลุ่ม French Horn และ Saxophone โดยสอดประสานแนวทำนองจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและมีกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นแนวทำนองเร่งเร้าให้ดนตรีตื่นเต้นมาขึ้น
357-380	ใช้ท่าทางที่สบายและสนุกสนานกับดนตรี	ในช่วงระหว่างห้องที่ 357-369 แนวทำนองหลักจากเครื่องลมไม้จะทำหน้าที่ไล่โน้ตอย่างรวดเร็ว โดยตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Armenian Dances (Part I)		
ห้องที่	ลักษณะท่าทางการสื่อสาร	แนวทางการสร้างสรรค์การวาทยกร
		สีสันกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในช่วงและระหว่างห้องที่ 361-362 และ 367-368 และบรรเลงพร้อมเพรียงกันในในช่วงระหว่างห้องที่ 370-372 โดยผู้วิจัยได้มอบหมายแกนหลักของเสียงไว้ที่แนวเครื่องลมไม้ทั้งหมดและส่งต่อให้กับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองโดยเครื่องลมไม้จะทำหน้าที่เป็นแนวทำนองสอดประสานให้กับส่วนนี้ในช่วงระหว่างห้องที่ 373-380
381-401	ใช้ท่าทางที่สบายและสร้างจุดเกิดจังหวะให้ชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 381-461 แนวทำนองหลักเกิดเครื่องลมเสียงสูง และเมื่อถึงห้องที่ 395-461 ผู้วิจัยได้ดึงแนวทำนองของ Euphonium ให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้นโดยควบคู่ไปกับกลุ่มเครื่องลมไม้
402-422	ใช้ท่าทางที่หนักแน่นและชัดเจน	ในช่วงระหว่างห้องที่ 402-417 ผู้วิจัยได้ให้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเป็นทำนองหลักและจัดให้แนวเครื่องลมไม้เป็นแนวทำนองรองและค่อยเปลี่ยนบทบาทมาที่กลุ่มเครื่องลมไม้อีกครั้งในช่วงระหว่างห้องที่ 418-419 พร้อมจบบทเพลงด้วยความดังอย่างเท่าเทียมกันในตอนสุดท้ายของบทเพลงในช่วงระหว่างห้องที่ 420-422 ด้วยเสียงดนตรีที่หนักแน่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 40 การเปลี่ยนอัตราจังหวะต่าง ๆ ในช่วงที่ 3 ของบทเพลง Armenian Dances (Part I)

ห้องที่	อัตราจังหวะ	กลุ่มจังหวะ	ห้องที่	อัตราจังหวะ	กลุ่มจังหวะ
69-83	5/8	วนกลุ่ม (2+3) (3+2)	109-164	5/8	3+2
84	6/8	3+3	165-168	5/8	วนกลุ่ม (2+3) (3+2)
85	5/8	3+2	169-171	5/8	3+2
86	6/8	3+3	172	6/8	3+3
87-94	5/8	วนกลุ่ม (2+3) (3+2)	173	5/8	3+2
95-97	5/8	3+2	174	6/8	3+3
98	6/8	3+3	175	5/8	3+2
99	5/8	3+2	176	6/8	3+3
100	6/8	3+3	177-181	5/8	3+2
101-108	5/8	2+3	182-184	3/8	3

ในลีลาจังหวะของช่วงที่ 3 ของบทเพลง ซึ่งนำมาจากบทเพลง Hoy, Nazan Eem จะเริ่มต้นที่ห้อง 69 ไปจนถึงห้องที่ 184 ซึ่งส่วนใหญ่จะอยู่ในอัตราส่วน 5/8 และเกิดอัตราส่วน 6/8 และ 3/8 ปรากฏขึ้นเป็นครั้งคราว โดยทั้งหมดในช่วงที่ 3 ของบทเพลงนี้ ค่าของโน้ตจะคงที่อยู่ในเลข 8 ตลอด (โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เท่ากับ 1 จังหวะ) ส่วนในทุก ๆ อัตราส่วน 5/8 นั้น การแบ่งกลุ่มของสัดส่วนจะไม่สม่ำเสมอ ซึ่งเป็นผลมาจากการจัดกลุ่มที่แตกต่างกันในแต่ละห้อง 2+3 และ 3+2 การจัดกลุ่มของกลุ่มโน้ตเหล่านี้จะเกิดขึ้นในรูปแบบที่ซ้ำ ๆ กัน วาทยกรและนักดนตรีต้องมีสติและรอบคอบต่อการควบคุมและบรรเลง วาทยกรต้องรู้สึกถึงสัมผัสของชีพจรดนตรีได้อย่างธรรมชาติ ให้ความรู้สึกสบายไม่เครียดและไม่ทำลายลีลาของการเต้นรำพื้นบ้านจากการควบคุมจังหวะที่เกร็งมากเกินไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.7.7 สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง

บทเพลง Armenian Dances (Part I)

ตารางที่ 41 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ Armenian Dances (Part I)

Armenian Dances (Part I)		Sectional form
Measures	Section	Event and Scoring
1 – 29	Section I	แนวทำนองจากบทเพลง The Apricot Tree
30 – 68	Section II	แนวทำนองจากบทเพลง The Partridge's Song
69 – 68	Section III	แนวทำนองจากบทเพลง Hoy, Nazan Eem
185 – 223	Section IV	แนวทำนองจากบทเพลง Alagyaz
224 – 422	Section V	แนวทำนองจากบทเพลง Go, Go

4.7.8 บทเพลงแนะนำสำหรับฟังประกอบบทเพลง Armenian Dance (Part I)

Alfred Reed

Armenian Dance (Part II)

El Camino real

First Suite for Band

Second Suite for Band

Gustav Holst

First Suite in Eb

Second Suite in F

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
ผลตอบสนองในงานวิจัย
(Academic Feedback, concert reviews)

5.1. การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1 Doctoral Conducting Recital

5.1.1 รายการแสดงการวาทยกรร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม

1. Jubilee Overture ประพันธ์โดย Philip Sparke
2. Noah’s Ark ประพันธ์โดย Bert Appermont
3. Primavera ประพันธ์โดย Satoshi Yagisawa
4. Ride ประพันธ์โดย Samuel R. Hazo
5. Les trois notes du Japon ประพันธ์โดย Toshio Mashima

5.1.2 วันเวลาและสถานที่แสดงการวาทยกร

การแสดงการวาทยกรในครั้งนี้ได้จัดขึ้นในวันอังคารที่ 4 กันยายน พ.ศ. 2561 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เวลา 19.00 – 20.30 น. โดยผู้วิจัยได้วาทยกรร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม ดิษฐกร วินด์ ออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.3 ระยะเวลาของการแสดง

การแสดงการวาทยกรในครั้งนี้ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมด 1 ชั่วโมง 15 นาที (รวมพักครึ่งการแสดงเป็นเวลา 15 นาที) โดยแบ่งบรรเลงบทเพลงในช่วงครึ่งแรก 3 บทเพลง และในช่วงครึ่งหลังอีก 2 บทเพลง

5.1.4 การเตรียมพร้อมทางด้านการจัดการสำหรับการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1

1. คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงโดยปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
2. เลือกสถานที่สำหรับการแสดงและสถานที่สำหรับการฝึกซ้อม
3. ติดต่อนักดนตรีเพื่อเข้าร่วมการแสดง

4. ทำสำเนาโน้ตเพลงแบบอิเล็กทรอนิกส์เพื่อส่งให้นักดนตรีนำไปพิมพ์เป็นเอกสารเพื่อนำมาฝึกซ้อมล่วงหน้าก่อนการแสดงเป็นเวลา 1 เดือน และทำสำเนาโน้ตเพลงในรูปแบบเอกสารสำรองไว้เผื่อเกิดเหตุฉุกเฉินในกรณีที่นักดนตรีลืมนำโน้ตเพลงมาในวันฝึกซ้อมและในวันแสดงจริง

5. ติดต่อสถานที่สำหรับการแสดงและสถานที่สำหรับการฝึกซ้อมล่วงหน้าก่อนการแสดงอย่างน้อยเป็นเวลา 2 เดือน เพื่อให้สามารถแก้ไขปัญหาที่มักจะเกิดขึ้นบ่อยครั้ง เช่น การเลือกวันสำหรับการแสดง การติดต่อขอสถานที่สำหรับฝึกซ้อมและการเชิญนักดนตรีให้สามารถเข้าร่วมการฝึกซ้อมได้อย่างพร้อมเพรียงกันให้ได้มากที่สุด เป็นต้น

6. ออกแบบตารางฝึกซ้อมล่วงหน้าก่อน 1 เดือน เพื่อให้นักดนตรีสามารถวางแผนการมาฝึกซ้อมได้อย่างไม่มีปัญหา และวางแผนการฝึกซ้อมในแต่ละครั้งให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

7. เรียนเชิญคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้แก่ รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา, ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, รศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ, รศ.ดวงใจ ทิวทอง และกรรมการภายนอกคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ในตำแหน่งกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย และอาจารย์ ดร.นิพัต กาญจนะหุต หัวหน้าภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ในตำแหน่งอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

8. จัดทำโปสเตอร์และสูจิบัตรสำหรับการแสดงวาทยกร รวมถึงการประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ และจัดทำโปสเตอร์เพื่อประชาสัมพันธ์ตามสถานศึกษาต่าง ๆ ตามโรงเรียนและมหาวิทยาลัยทั่วไป

9. เตรียมทีมงานเพื่อทำการขนเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบในวันทำการแสดง เพราะมีขนาดใหญ่ เช่น Timpani, Bass Drum, Xylophone และ Vibraphone เป็นต้น ควรมีการวางแผนในการขนย้ายอย่างเป็นระบบเพื่อสะดวกในการประหยัดเวลา

5.1.5 ปัญหาและแนวทางแก้ไขสำหรับการแสดงในครั้งนี้

ผู้วิจัยได้รวบรวมปัญหาต่าง ๆ ที่มักจะเกิดขึ้นสำหรับในกรณีที่ต้องจัดการแสดงที่ใช้นักดนตรีในจำนวนมาก รวมถึงการติดต่อประสานงานในกรณีต่าง ๆ ที่มักจะเกิดปัญหาขึ้นโดยไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ดังต่อไปนี้

1. ปัญหาการขาดซ้อมของนักดนตรี

ผู้วิจัยได้แก้ไขปัญหาการขาดซ้อมของนักดนตรีจากการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1 ดังนี้

1.1 ผู้วิจัยจะคัดเลือกนักดนตรีที่มีความสามารถในระดับสูงและสามารถมาร่วมซ้อมตามตารางที่ได้ตกลงกันไว้ตั้งแต่แรกเริ่มได้

1.2 ในกรณีที่ตกลงกันตามตารางซ้อมแล้วไม่สามารถมาร่วมซ้อมได้ครบตามข้อตกลง ผู้วิจัยจะบอกบทบาทที่สำคัญในแต่ละบทเพลงแก่นักดนตรีที่ขาดซ้อม และนำหัวข้อสำคัญเหล่านั้นมาปรับในบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงในครั้งต่อไปเมื่อพบกันในการซ้อม

1.3 การขาดซ้อมของนักดนตรีโดยส่งผลถึงความสามารถในการบรรเลงของบทเพลงสำหรับการแสดงนั้น ผู้วิจัยจะใช้วิธีการแนะนำและแก้ไขปัญหาการบรรเลงในกรณีต่าง ๆ โดยจะไม่ใช้คำพูดที่ไม่ดีเพื่อไม่ให้เสียบรรยากาศในการสร้างงานดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. ปัญหาการตอบรับเอกสารสำหรับการติดต่อเรื่องสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ

ผู้วิจัยจะใช้วิธีการส่งเอกสารประเภทที่ต้องการการตอบรับกลับ เช่น การจองสถานที่สำหรับการแสดงดนตรี การจองสถานที่สำหรับฝึกซ้อมดนตรี โดยผู้วิจัยจะดำเนินการล่วงหน้าอย่างน้อย 2 เดือน เผื่อเกิดเหตุกรณีฉุกเฉินที่อยู่เหนือการควบคุมต่าง ๆ ซึ่งเมื่อเกิดเหตุการณ์เหล่านี้เกิดขึ้นจะทำให้ผู้วิจัยมีเวลาที่จะแก้ไขสถานการณ์ที่เป็นปัญหาได้อย่างราบรื่นและทันเวลา

3. ปัญหาการติดต่อประสานงานกับคนกลุ่มใหญ่ให้ข้อมูลครอบคลุมทั่วถึงทุกคน

ผู้วิจัยได้ตั้งกลุ่มในแอพพลิเคชันไลน์ (Line) ซึ่งเป็นแอพพลิเคชันที่มีความสามารถในการสนทนา ส่งข้อความ แชร์ไฟล์และสร้างกลุ่มสนทนา ผ่านเครือข่ายอินเตอร์เน็ตบนอุปกรณ์ประเภท

พกพา (Mobile Devices) เช่น สมาร์ทโฟน แท็บเล็ต เป็นต้น ซึ่งได้รับความนิยมและแพร่หลายในปัจจุบันเป็นอย่างมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้แอพพลิเคชั่นนี้ในการรวบรวมสมาชิกทั้งหมดที่เป็นนักดนตรีสำหรับการแสดงวาทยกรครั้งที่ 1 ในครั้งนี้ เพื่อให้สามารถติดต่อสื่อสารได้ทันที และสามารถประกาศความคืบหน้า แจ้งเหตุด่วน การนัดหมายและแจ้งเตือนเรื่องต่าง ๆ ที่สำคัญ นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้รวบรวมเบอร์โทรศัพท์และอีเมลของสมาชิกทุกคนสำรองเอาไว้อีก เพื่อสำหรับติดต่อในกรณีฉุกเฉินหรือไม่สามารถติดต่อสื่อสารผ่านทางไลน์แอพพลิเคชั่นได้

5.1.6 จุดเด่นในการแสดงวาทยกรครั้งที่ 1

ผู้วิจัยได้รวบรวมบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่น่าสนใจและควรค่าแก่การศึกษาหรือนำไปใช้ในการประกวดแข่งขันสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับประเทศและในระดับนานาชาติมาไว้ในการแสดงวาทยกรครั้งที่ 1 นี้

ในทางด้านการวาทยกรนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาและเตรียมพร้อมบทเพลงสำหรับการแสดงเป็นอย่างดี ผู้วิจัยสร้างจุดเด่นการวาทยกรอย่างเรียบง่ายเมื่อบทเพลงอยู่ในห้วงอารมณ์ทำนองในรูปแบบปกติ แต่เมื่อเข้าสู่ห้วงอารมณ์ที่ต้องการความพิเศษ เช่น ความดัง-เบา ความต้องการที่จะสร้างความแตกต่างของอารมณ์ในบทเพลงในแต่ละช่วง ผู้วิจัยจะพยายามสร้างความแตกต่างอย่างชัดเจนทุกครั้งจากท่าทางการวาทยกรเพื่อแสดงให้เห็นถึงสิ่งที่ต้องการสื่อออกไปแก่นักดนตรี ผู้ชมและผู้ฟัง ซึ่งถ้าเราสามารถสร้างความเรียบง่ายในช่วงเวลาปกติได้มากเท่าไหร่ เราก็จะสามารถสร้างความพิเศษหรือความแตกต่างในช่วงห้วงอารมณ์พิเศษได้มากขึ้นไปอีกเท่านั้น

นอกเหนือจากการวางแผนการซ้อมและท่าทางสำหรับการวาทยกรแล้ว แนวคิดสำหรับการสื่อสารกับนักดนตรีเป็นสิ่งที่ควรให้สำคัญเป็นอย่างยิ่ง การมีสติ การควบคุมอารมณ์ให้อยู่ในสภาวะปกติได้นั้นจะสามารถทำให้การซ้อมรวมวงของเราสามารถสำเร็จลุล่วงตามเป้าหมายที่วางเอาไว้ได้

5.1.7 ผลตอบรับ

การแสดงวาทยกรครั้งที่ 1 ได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี การแสดงในครั้งนี้ได้รับความสนใจจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรี นักเรียน นิสิตนักศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ ผู้ที่สนใจทางด้านการวาทยกรและผู้ที่สนใจการบรรเลงดนตรีในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม

5.1.8 ภาพตัวอย่างแสดงวาทยกรครั้งที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 2 Doctoral Conducting Recital

5.2.1 รายการแสดงการวาทยกรร่วมกับวงออร์เคสตรา

1. Modern Thai for Orchestra ประพันธ์โดย วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์
2. Throwback ประพันธ์โดย วริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์
3. Petite Suite ประพันธ์โดย Claude Debussy

5.2.2 วันเวลาและสถานที่แสดงการวาทยกร

การแสดงการวาทยกรในครั้งนี้ได้จัดขึ้นในวันพุธที่ 8 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เวลา 19.30 – 20.45 น. โดยผู้วิจัยได้วาทยกรร่วมกับวงดรีมเมอร์ซิมโฟนีออร์เคสตรา

5.2.3 การเตรียมพร้อมทางด้านการจัดการสำหรับการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 2

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเตรียมความพร้อมทางด้านการจัดการโดยยึดหลักการจัดการตามรูปแบบการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1 โดยได้เพิ่มเติมและแก้ไขในสิ่งที่บกพร่องจากการแสดงครั้งที่ 1 แล้วดังนี้

1. ผู้วิจัยได้เพิ่มเติมองค์ความรู้ใหม่ด้วยการเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการวาทยกรกับ Douglas Bostock ที่เมืองเซนได ประเทศญี่ปุ่น

2. ผู้วิจัยได้เพิ่มพิธีกรเข้าไปในการแสดงครั้งนี้ เพื่อดำเนินการระหว่างในการแสดงแทนที่ผู้วิจัยจะดำเนินการการแสดงด้วยตัวเอง เพื่อให้การแสดงดูเป็นทางการมากยิ่งขึ้น

3. ผู้วิจัยได้เพิ่มทีมงานการจัดการและการความอำนวยความสะดวกต่าง ๆ เช่น ทีมงานการจัดการด้านการขนย้ายอุปกรณ์เครื่องกระทบต่าง ๆ ทีมงานดูแลระบบแสงและเสียง และทีมงานดูแลต้อนรับผู้ชมที่กำลังเข้าชมการแสดง

4. ในระหว่างพักการแสดงผู้วิจัยได้เพิ่มเติมอาหารว่างและเครื่องดื่มให้แก่ผู้ชมที่เข้าร่วมชมการแสดงวาทยกรในครั้งนี้

5.2.4 ระยะเวลาของการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงการวาทยกรในครั้งนี้ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมด 1 ชั่วโมง 15 นาที (รวมพักครึ่งการแสดงเป็นเวลา 15 นาที) โดยแบ่งบรรเลงบทเพลงในช่วงครึ่งแรก 3 บทเพลง และในช่วงครึ่งหลังอีก 3 บทเพลง โดยเป็นการแสดงผลงานร่วมกับ นางสาววริทธิ์นันท์ ฤกษ์วัชสินธุ์ นิสิตชั้นปีที่ 4 เอกการประพันธ์เพลง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการวาทยกรบทเพลงให้กับนิสิตผู้นี้ในการแสดงครั้งนี้

5.2.5 ปัญหาและแนวทางแก้ไขสำหรับการแสดงในครั้งนี้

ปัญหาที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับการแสดงในครั้งนี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับการแสดงวาทยกรครั้งที่ 1 อยู่พอสมควรอันเนื่องจากรูปแบบการแสดงและจำนวนนักดนตรีที่ใกล้เคียงกันเป็นอย่างยิ่ง กล่าวคือ การแสดงในรูปแบบนี้มักจะเกิดปัญหาเหล่านี้ขึ้นโดยไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เช่น ปัญหาการ

ขาดซ้อมของนักดนตรี ปัญหาการตอบรับเอกสารสำหรับการติดต่อเรื่องสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ และปัญหาการติดต่อประสานงานกับคนกลุ่มใหญ่ให้ข้อมูลครอบคลุมทั่วถึงทุกคน แต่ปัญหาทั้งหมดที่กล่าวขึ้นทั้งหมดในข้างต้นนี้ ได้รับการแก้ไขที่สะดวกและรวดเร็วขึ้นอันเนื่องจากผู้วิจัยได้เรียนรู้วิธีการแก้ปัญหามาจากประสบการณ์การแสดงวาทยกรครั้งที่ 1 มาก่อนหน้านี้แล้ว

อย่างไรก็ตามไม่ว่าการแสดงใดก็ตามถึงแม้ว่าเราจะเตรียมการมาเป็นอย่างดีแล้ว เราก็มักจะพบปัญหาใหม่ ๆ ที่ต้องแก้ไขเพิ่มเติมให้การแสดงของเราสมบูรณ์แบบที่สุดเท่าที่เราจะสามารถทำได้ โดยผู้วิจัยได้พบปัญหาและแนวทางแก้ไขสำหรับการแสดงในครั้งนี้ดังต่อไปนี้

1. ปัญหาการทำงานร่วมกันเมื่อเป็นการแสดงร่วม

การทำงานร่วมกันตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ทุกคนมักมีแนวคิดและรูปแบบความต้องการที่แตกต่างกันไป เช่น รูปแบบโปสเตอร์ รูปแบบสูจิบัตร การเรียงบทเพลงสำหรับการแสดง เป็นต้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกให้ต่างคนมีหน้าที่ของตนเองในการจัดการและตัดสินใจในแต่ละส่วนอย่างชัดเจน เพื่อไม่ให้เกิดการทำงานทับซ้อนกันซึ่งเป็นบ่อเกิดแห่งปัญหาอย่างแท้จริง ในแต่ละส่วนที่แยกกันทำนั้นสามารถร่วมกันวิเคราะห์ปัญหาหรือปรึกษาร่วมกันได้แต่ควรให้อำนาจการตัดสินใจหลักอยู่กับผู้ที่กำลังดูแลในส่วนนั้นด้วยความเคารพ

2. ปัญหาจำนวนคนในการขนย้ายอุปกรณ์เครื่องกระทบต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ถึงแม้ว่าผู้วิจัยจะเล็งเห็นถึงความสำคัญของปัญหานี้มาตั้งแต่การแสดงครั้งที่แล้วก็ตาม แต่ก็ยังคงเกิดความผิดพลาดในเรื่องการจัดจำนวนคนให้พอดีกับแรงงานที่ต้องขนย้ายอุปกรณ์เครื่องกระทบต่าง ๆ เพื่อให้ได้เวลาที่รวดเร็วโดยที่ผู้ขนย้ายจะไม่รู้สึกเหนื่อยจนเกินไป ซึ่งผลที่ได้ออกมานั้นยังพบว่าผู้วิจัยยังต้องพึ่งกลุ่มนักดนตรีในการขนย้ายเครื่องดนตรีอยู่พอสมควร โดยผู้วิจัยได้เก็บปัญหาเรื่องนี้ไว้เพื่อนำไปพัฒนาในการแสดงครั้งต่อไป เพราะคงดูไม่ดีนักหากจะต้องรบกวนนักดนตรีในการแสดงมาช่วยขนย้ายอุปกรณ์เครื่องกระทบทั้ง ๆ ที่ไม่ใช่หน้าที่ของพวกเขา

5.2.6 จุดเด่นในการแสดงวาทยกรครั้งที่ 2

ในการแสดงวาทยกรครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ทำการวาทยกรบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ซึ่งแท้จริงแล้วผู้วิจัยมีประสบการณ์ทางด้านการวาทยกรร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม

มากกว่าการวาทยกรร่วมกับวงออร์เคสตรา ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ประสบการณ์จากข้อแตกต่างเพื่อนำมาพัฒนาเป็นจุดเด่นทางด้านการวาทยกร

ผู้วิจัยได้ค้นพบว่าการสร้างจุดสะท้อนกลับของจังหวะให้เคลื่อนที่ไปข้างหน้านั้นมีแนวโน้มจะทำให้กลุ่มเครื่องสายสามารถบรรเลงได้ง่ายมากกว่าการสร้างจุดเกิดจังหวะที่เกิดจุดสะท้อนกลับของจังหวะที่เคลื่อนที่น้อย เนื่องจากการสร้างจุดสะท้อนกลับของจังหวะให้เคลื่อนที่ไปข้างหน้านั้นมีพื้นที่กว้างมากพอสำหรับการเคลื่อนที่ของคันชักของกลุ่มเครื่องสาย ท่าทางการวาทยกรจะสอดคล้องและเคลื่อนที่ไปพร้อมกับคันชักซึ่งจะส่งผลให้ไม่ดูหยุดอยู่กับที่จนเกินไป ในทางกลับกันถ้าเราสร้างจุดเกิดจังหวะที่เกิดจุดสะท้อนกลับของจังหวะที่เคลื่อนที่น้อยนั้น จะมีแนวโน้มว่าจะสร้างความอึดอัดให้แก่กลุ่มเครื่องสายในการบรรเลง ดังนั้นเมื่อเราทราบแนวโน้มความเป็นไปได้ของทั้ง 2 วิธีนี้ ผู้วิจัยจะสามารถนำแนวคิดเหล่านี้ไปประยุกต์ใช้ในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เหมาะสมได้เป็นอย่างดี

5.2.7 ผลการตอบรับ

การแสดงวาทยกรครั้งที่ 2 ได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี การแสดงในครั้งนี้ได้รับความสนใจจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรี นักเรียน นิสิตนักศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ ผู้ที่สนใจทางด้านการวาทยกรและผู้ที่สนใจการบรรเลงดนตรีในรูปแบบวงออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.8 ภาพตัวอย่างการแสดงวาทยกรครั้งที่ 2

CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.3 การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3 Doctoral Conducting Recital

5.3.1 รายการแสดงการวาทยกรร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม

1. มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา ประพันธ์โดย ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา
2. Mont Fuji ประพันธ์โดย Toshio Mashima
3. Armenian Dance part I ประพันธ์โดย Alfred Reed

5.3.2 วันเวลาและสถานที่แสดงการวาทยกร

การแสดงการวาทยกรในครั้งนี้ได้จัดขึ้นในวันอังคารที่ 11 มิถุนายน พ.ศ. 2562 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เวลา 19.30 – 20.45 น. โดยผู้วิจัยได้วาทยกรร่วมกับวงดุริยางค์เครื่องลม ดิษฐกร วินด์ ออร์เคสตรา

5.3.3 ระยะเวลาของการแสดง

การแสดงการวาทยกรในครั้งนี้ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมด 1 ชั่วโมง 15 นาที (รวมพักครึ่งการแสดงเป็นเวลา 15 นาที) โดยแบ่งบรรเลงบทเพลงในช่วงครึ่งแรก 3 บทเพลง และในช่วงครึ่งหลังอีก 3 บทเพลง โดยเป็นการแสดงผลงานร่วมกับ นายศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการวาทยกรบทเพลงให้กับนิสิตผู้นี้ในการแสดงครั้งนี้

5.3.4 การเตรียมพร้อมทางด้านการจัดการสำหรับการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3

ในการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยสามารถจัดการและเตรียมความพร้อมได้อย่างรวดเร็วและเป็นระบบมากยิ่งขึ้นอันเนื่องจากประสบการณ์การจัดการและการดำเนินการเตรียมความพร้อมตามรูปแบบการแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1 และการแสดงวาทยกรครั้งที่ 2 โดยได้เพิ่มเติมและแก้ไขในสิ่งที่บกพร่องจากการแสดงครั้งที่แล้วดังนี้

1. ผู้วิจัยได้เพิ่มเติมองค์ความรู้ใหม่ด้วยการเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการวาทยกรกับ Douglas Bostock ที่เมืองชินจู๋ ประเทศไต้หวัน

2. ผู้วิจัยได้เพิ่มเติมทีมงานการจัดการด้านการขนย้ายอุปกรณ์เครื่องกระทบต่าง ๆ ให้มากและครอบคลุมจนถึงการขนย้ายอุปกรณ์อื่น ๆ ได้ทั้งหมด เช่น การขนเก้าอี้ขึ้นเวทีในหอการแสดงดนตรีและจัดที่นั่งสำหรับการแสดงให้กับนักดนตรี การขนย้ายที่ตั้งโน้ตเพลงเพื่อนำมาสถานที่แสดงได้ โดยไม่ต้องรบกวนนักดนตรี ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าการอำนวยความสะดวกเหล่านี้ทำให้การจัดการมีความเป็นมืออาชีพมากยิ่งขึ้น

5.3.5 ปัญหาและแนวทางแก้ไขสำหรับการแสดงในครั้งนี้

การแสดงในครั้งนี้เป็นไปได้อย่างราบรื่น ผู้วิจัยสามารถแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นได้อย่างเข้าใจ เนื่องจากปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น มักเป็นสิ่งที่เคยเกิดขึ้นแล้วจากการแสดงการวาทยกรในครั้งก่อน แต่ในการแสดงรอบนี้บทเพลงมีความยากและซับซ้อนทางด้านเทคนิคการบรรเลงและความเข้าใจทางด้านดนตรีสำหรับนักดนตรี ประกอบกับมีช่วงเวลาการซ้อมแค่เพียง 4 ครั้งเท่านั้น โดยใช้

เวลาประมาณ 2 ชั่วโมงครึ่งในการซ้อมต่อ 1 ครั้ง ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องเตรียมตัวมาเป็นอย่างดีเพื่อใช้เวลาในการซ้อมให้คุ้มค่าที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

นอกจากการเตรียมตัวสำหรับการซ้อมมาเป็นอย่างดีแล้ว เช่น การเตรียมความพร้อมในแต่ละบทเพลงว่าต้องการปรับบทเพลงให้ได้ลีลาตรงตามความต้องการของผู้ประพันธ์อย่างไร การเตรียมวิธีการซ้อมในส่วนที่มีความซับซ้อนในแต่ละแนวเครื่องดนตรีเพื่อให้นักดนตรีสามารถบรรเลงได้ด้วยความเข้าใจ หลังจากที่ซ้อมจนจบในแต่ละช่วงบทเพลงนั้น ผู้วิจัยจะบันทึกเสียงในการบรรเลงในการฝึกซ้อมในรอบสุดท้ายของในแต่ละบทเพลง เพื่อนำกลับมาฟังและตรวจสอบว่าเสียงเป็นไปตามที่เราต้องการหรือไม่ ในแต่ละส่วนมีความผิดพลาดที่ตรงไหน จากนั้นผู้วิจัยจะจดบันทึกถึงปัญหาในแต่ละส่วนที่เกิดขึ้นตามสิ่งที่ได้ยินตามเสียงที่ได้บันทึกมา แล้วจึงนำไปแก้ไขในการซ้อมในครั้งต่อไป ซึ่งวิธีนี้เป็นวิธีที่ช่วยแก้ปัญหาได้ตรงประเด็น รวดเร็ว และประหยัดเวลาในการฝึกซ้อมได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าผู้วิจัยจะเตรียมตัวมาเป็นอย่างดีแล้ว ความผิดพลาดก็อาจจะเกิดขึ้นได้ตามปกติ สิ่งที่เกิดขึ้นบางอย่างอาจไม่ได้อยู่ในการควบคุมของเราและเป็นสิ่งที่เราไม่สามารถควบคุมได้เลย ดังนั้นผู้วิจัยคิดว่าถ้าเราสามารถมองข้ามปัญหาเล็ก ๆ น้อย ๆ และแก้ปัญหาได้อย่างเหมาะสมถึงแม้ว่าเราจะไม่ได้ตามสิ่งที่เราต้องการทุกประการแต่งานยังสามารถดำเนินไปต่อได้อย่างราบรื่นไม่ติดขัดใด ๆ เราก็ควรเสียสละในบางสิ่งเพื่อให้ผลงานการแสดงของเราเกิดขึ้นและประสบความสำเร็จตามที่ควรจะเป็น ผู้วิจัยคิดว่าสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดและถือเป็นหัวใจหลักของการทำงานร่วมกับคนหมู่มากรวมถึงการแสดงที่ต้องใช้นักดนตรีเป็นจำนวนมากอีกด้วยเช่นกัน

5.3.6 จุดเด่นในการแสดงวาทยกรครั้งที่ 3

ในการแสดงวาทยกรครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมองค์ความรู้ทั้งหมดที่ได้สะสมระหว่างการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิตรวมถึงแนวคิดการวาทยกรต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในการการแสดงครั้งนี้ทั้งในด้านการตีความบทประพันธ์ใหม่ และการตีความบทเพลงอันทรงคุณค่าจากผู้ประพันธ์ที่มีชื่อเสียงทางด้านบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญของการจัดสมดุลของเสียง การเลือกแกนเสียงในแนวทำนองต่าง ๆ ให้โดดเด่นออกมาในลักษณะเฉพาะของตนเองเพื่อสร้างสรรค์แนวคิดของตนเองอย่างมีเหตุผล การได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วาทยกรบทประพันธ์ใหม่สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมนั้น เป็นการได้สร้างบรรทัดฐานทางด้านการจัดสีสันของเสียง การสื่ออารมณ์ในบทเพลง ซึ่งมีผลต่อการดำเนินของจังหวะและการเคลื่อนที่ของแนวทำนองที่สำคัญต่าง ๆ อีกด้วย ดังนั้นการวาทยกรในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยยังได้เป็นต้นแบบในการตีความและสร้างสรรค์บทประพันธ์ใหม่แก่ผู้ที่สนใจนำไปศึกษาเพิ่มเติมเพื่อประกอบการนำบทประพันธ์ใหม่ชิ้นนี้ออกแสดงในครั้งต่อไป

5.3.7 ผลการตอบรับ

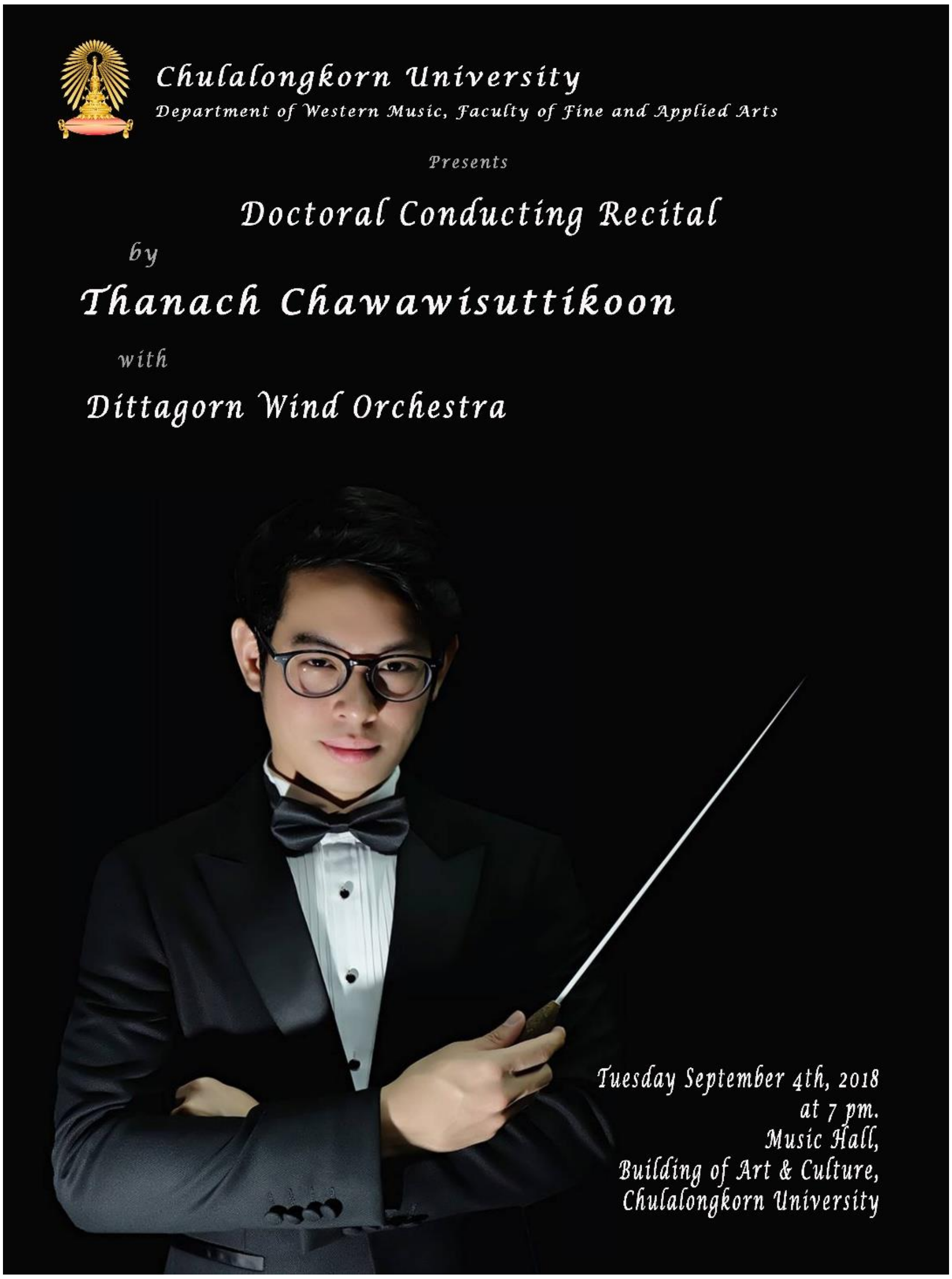
การแสดงวาทยกรครั้งที่ 3 ได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี การแสดงในครั้งนี้ได้รับความสนใจจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรี นักเรียน นิสิตนักศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ ผู้ที่สนใจทางด้านการวาทยกรและผู้ที่สนใจการบรรเลงดนตรีในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม

5.3.8 ภาพตัวอย่างแสดงวาทยกรครั้งที่ 3

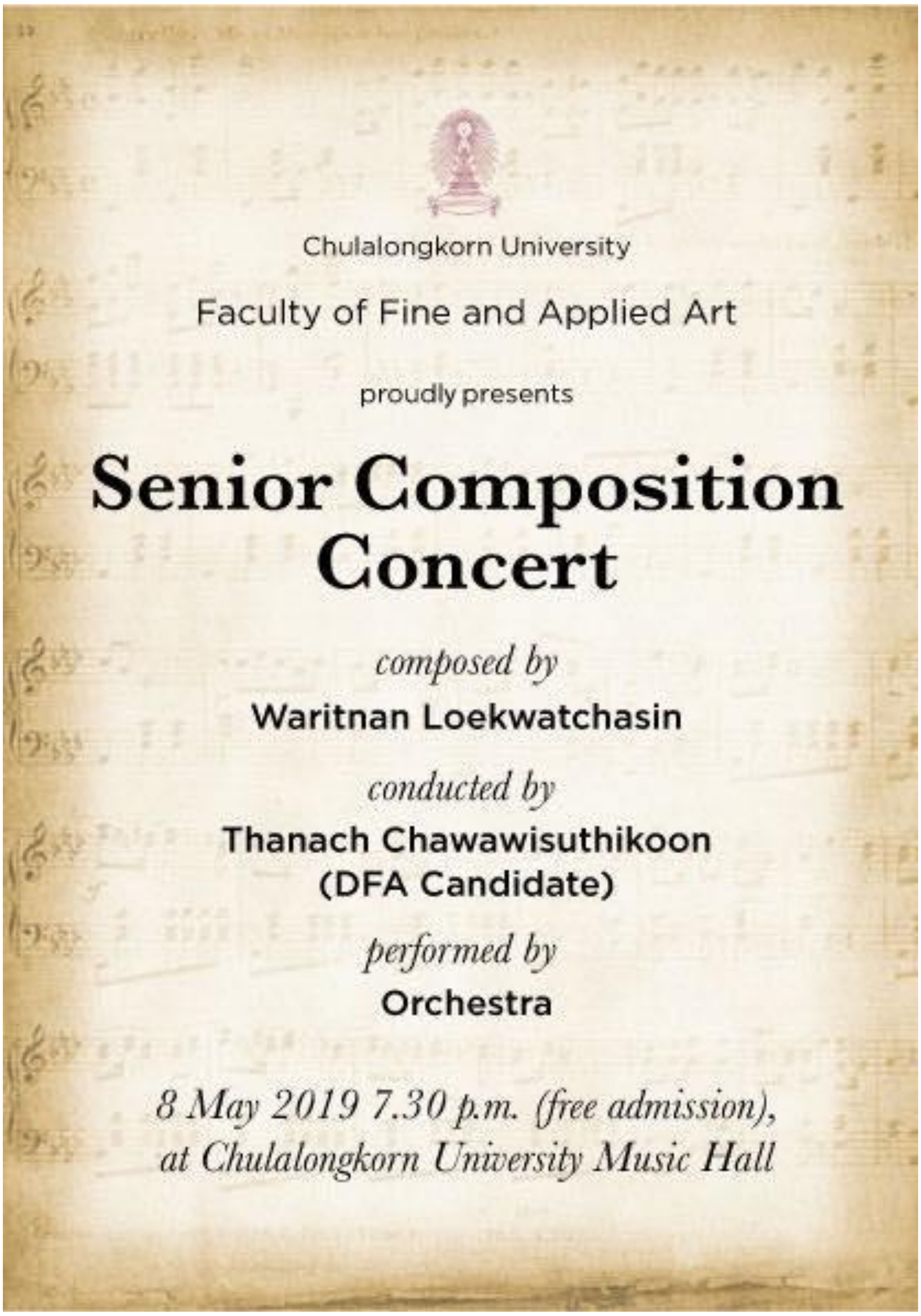
ภาคผนวก ก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 24 โปสเตอร์การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 1

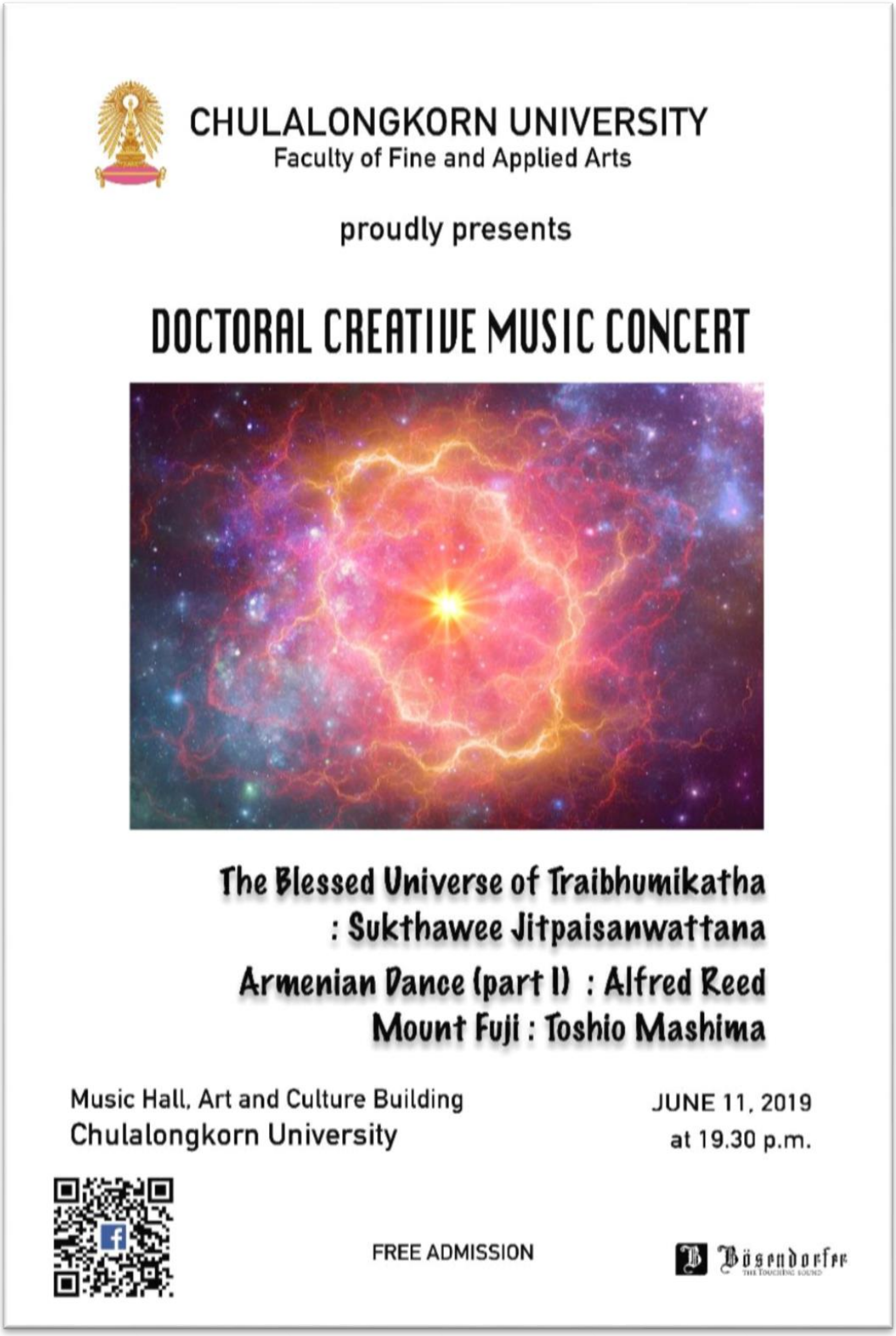


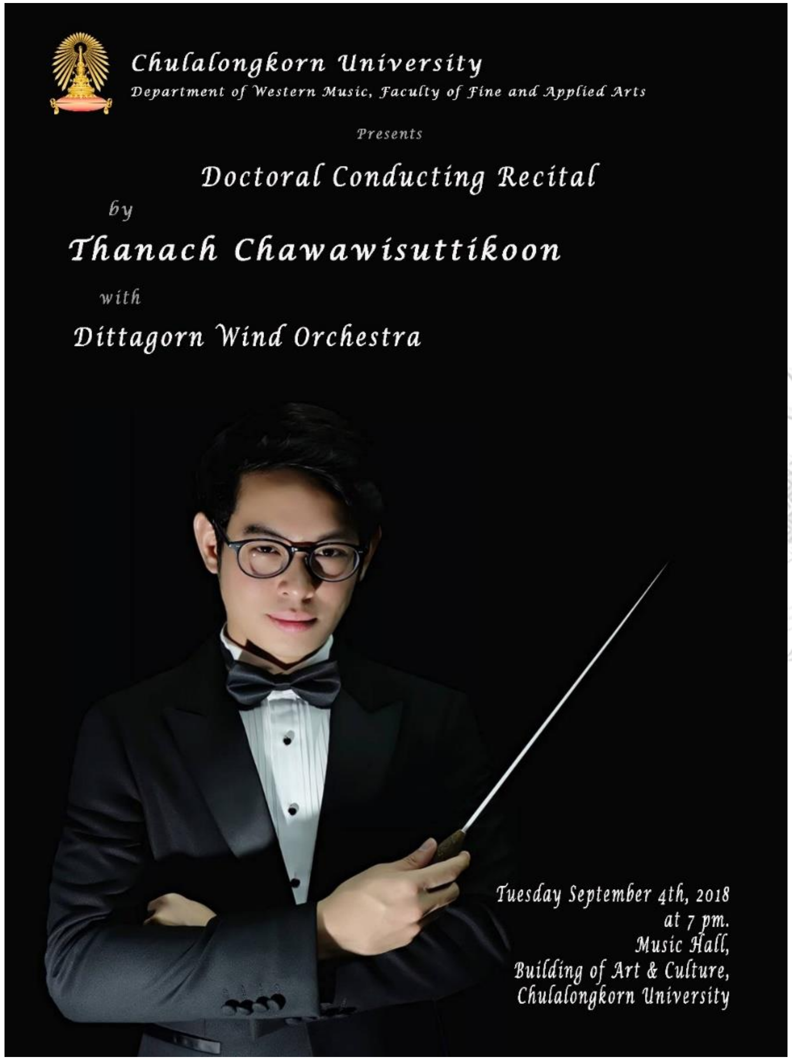
ตัวอย่างที่ 25 โปสเตอร์การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 2



ตัวอย่างที่ 26 โปสเตอร์การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3 แบบภาษาไทย

ตัวอย่างที่ 27 โปสเตอร์การแสดงการวาทยกรครั้งที่ 3 แบบภาษาอังกฤษ





Chulalongkorn University

Department of Western Music

Faculty of Fine and Applied Arts

Present

Doctoral Conducting Recital

By

Thanach Chawawisuttikoon

With Ford and friends Wind Orchestra

08:00 PM. Tuesday, 14th August 2018

At CU Art Culture Building

Programs

Jubilee Overture	**Philip Sparke**
Noah's Ark	**Bert Appermont**
Primavera	**Satoshi Yagisawa**

Intermission

Ride	**Samuel R. Hazo**
Les trois notes du Japon	**Toshio Mashima**

- **I. La danse des grues**
- **II. La riviére enneigée**
- **III. La fête du feu**

Thanach Chawawisuttikoon

Conductor

Thanach Chawawisuttikoon was born in Bangkok. He has completed his bachelor and Master from Chulalongkorn University, Faculty of Fine and Applied Arts. He studied flute with Mr.Bantoon Tangpaiboon and Mr.Marut Manorat. Thanach turned to conducting after graduation, He started to study with Mr.Nipatdh Kanchanahuta and also attending masterclass with Denis Fisher, Douglas Bostock and Arthur Vanderhoeft.

Thanach participated in Thailand youth Orchestra, Southeast Asian Youth Orchestra and Wind Ensemble,

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Chulalongkorn Symphony Orchestra. He won 1st prize of Thailand World Music Championships in 2015 as a Principal flute of Dream Wind Orchestra, and won 2nd Prize of Thailand International Royal Trophy Band Competition 2015 as a Conductor. He also participated in Douglas Bostock Conducting Masterclass Competition.

Presently, Thanach is studying doctoral degree at Chulalongkorn University, Faculty of Fine and Applied Arts. He is a Flute instructorat Srinakarinwirot University, Faculty of Fine Arts. And Rajamangala University of Technology Thanyaburi, Faculty of Fine and Applied Arts. He also worked as teacher assistant at Chulalongkorn University, Faculty of Fine and Applied Arts with Tongsuang Israngkun na ayudhya And also worked as a Guest Conductor at Bodindecha (Sing Singhaseni) 2 School.

ธนัช ชววิสุทธิกูล

ผู้อำนวยเพลง

ธนัช ชววิสุทธิกูล เกิดที่จังหวัดกรุงเทพมหานครฯ จบการศึกษาในระดับปริญญาตรีและปริญญาโทจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เอกการแสดงฟลูต โดยเขาได้ศึกษาวิชาการบรรเลงฟลูตกับอาจารย์บัณฑูร ตั้งไพบูลย์และอาจารย์มารุต มโนรัตน์ หลังจากนั้น เขาเริ่มสนใจในการวาทยกรเพลง จึงได้ศึกษาการวาทยกรกับอาจารย์ ดร.นิพัทธ์ กาญจนหุต และได้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการการอำนวยเพลงกับเดนนิส ฟิชเชอร์ ดักลาส โบสตอค และอาเธอร์ วานเดอลอฟ

ธนัช มีประสบการณ์ทางด้านการบรรเลงดนตรีร่วมกับวงออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, วงดุริยางค์เยาวชนแห่งประเทศไทย และวงดุริยางค์เยาวชนแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เขาเคยได้รับรางวัลชนะเลิศในรายการไทยแลนด์เวิลด์มิวสิคแชมเปี้ยนชิพ พ.ศ. 2557 ในตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มฟลูต และรางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 1 ในรายการการประกวดวงโยธวาทิตนักเรียน นักศึกษา ชิงถ้วยพระราชทานฯ และนานาชาติ พ.ศ. 2558 ในตำแหน่งผู้อำนวยเพลงอีกด้วย นอกจากนี้ยังเคยเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการ

และประกวดแข่งขันการอำนวยเพลงในรายการของดักลาส โบสตอค ในปี พ.ศ. 2560

ปัจจุบันธนัชกำลังศึกษาในระดับปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นอาจารย์พิเศษวิชาการบรรเลงฟลูต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี และเป็นผู้ช่วยสอนวิชาการอำนวยเพลงให้กับ อาจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Jubilee Overture **Philip Sparke**

Jubilee Overture was commissioned for the fiftieth anniversary of the British-based G.U.S. Brass Band and first performed by them at the band's Golden Jubilee Concert in 1983, Keith Wilkinson conducting. It was transcribed for wind band in 1984.

The work opens with a two-part fanfare - a brass flourish followed by a reflective chorale for the winds. This builds to a climax as the flourish returns. A lively allegro follows, with many changes of meter and a robust tune from the horns and saxophones. Eventually a cantabile tune emerges from the middle of the band, which everyone then plays before the allegro returns. A brief repeat of the opening fanfare precedes a presto coda.

บทเพลงนี้ถูกว่าจ้างให้ประพันธ์ขึ้นเนื่องในโอกาสครบรอบ 15 ปี ของกลุ่มวงเครื่องลมทองเหลือง “จียูเอส” ในประเทศอังกฤษ โดยถูกนำออกแสดงครั้งแรกในการแสดง “โกลเดน จูบิลี คอนเสิร์ต” ในปี พ.ศ. 2526 บรรเลงโดย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลุ่มวงเครื่องลมทองเหลืองจียูเอส อำนวยเพลงโดย คีธ วิลคินสัน (Keith Wilkinson) หลังจากนั้นบทเพลงนี้ได้ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่อีกครั้งให้กับวงดุริยางค์เครื่องลม ในปี พ.ศ. 2527

บทเพลงเริ่มต้นจากกลุ่มเสียงประสานสองแนวในแบบการประโคมแตรจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง แล้วตามด้วยแนวทำนองแบบคอราล (การประสานเสียงสี่แนว) จากกลุ่มเครื่องลมทั้งหมด เพื่อนำไปถึงจุดสำคัญของบทเพลง ในช่วงนี้จะมีอัตราจังหวะเร็ว มีความร่าเริงและมีชีวิตชีวาควบคู่ไปกับการเปลี่ยนหลายอัตราส่วนจังหวะพร้อมกับท่วงทำนองที่แข็งแรงจากเฟร็นช์ฮอร์นและแซกโซโฟน แล้วนำเข้าสู่ท่วงทำนองที่ไพเราะปรากฏขึ้นมา ก่อนที่จะถูกย้อนกลับไปในส่วนของอัตราจังหวะเร็วอีกครั้งเพื่อส่งกลับไปยังแนวการประโคมแตรจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในแบบที่เหมือนกับในช่วงตอนต้นของบทเพลงและจบลงด้วยอัตราจังหวะที่เร็วมากในช่วงโคดาที่เป็นบทสรุปของบทเพลงนี้

Noah's Ark **Bert Appermont**

Noah's Ark is a composition based on the well-known bible-story, in which Noah builds an ark to conquer the flood. This work portrays four impressions, each of them introduced by a proper theme. To add dramatic power, a synthesizer or a wind-machine can be used. You can read the story before as well during the performance.

บทเพลงนี้เป็นผลงานการประพันธ์ที่อิงจากเรื่องราวในพระคัมภีร์ไบเบิลที่เรารู้จักกันเป็นอย่างดี โนอาห์ได้สร้างเรือตามพระบัญชาของพระเจ้าเพื่อช่วยให้ครอบครัวของเขาและรักษาพันธุ์สัตว์บนโลกนี้ไว้ เมื่อโนอาห์ประกอบเรือเสร็จ พระเจ้าทรงบันดาลให้ฝนตกหนัก 40 วัน และเกิดน้ำท่วมแผ่นดินเป็นเวลา 150 วัน จนผู้คนและสิ่งมีชีวิตทั่วโลกตายจนหมดสิ้น พระเจ้าจึงทรงกระทำให้น้ำลดลงโดยใช้เวลาอีก 150 วัน แผ่นดินจึงแห้ง ส่วนเรือโนอาห์นั้น ได้ไปติดอยู่บนยอดเขาอารารัต เขาและครอบครัวได้ลงจากเรือเมื่อน้ำแห้งดีแล้ว และใช้ชีวิตตามปกติต่อไป ในครั้งนั้นพระเจ้าทรงมอบรุ้งกินน้ำเพื่อเป็นพันธสัญญาว่า จะไม่ให้เกิดเหตุการณ์น้ำท่วมโลกเพื่อเป็นการทำลายล้างมนุษย์อีก

ผลงานการประพันธ์นี้ได้พรรณนาถึง 4 เหตุการณ์สำคัญประกอบด้วย

1. พระบัญชาของพระเจ้า (The Message)
2. ขบวนพาเหรดของเหล่าสัตว์ที่กำลังเดินขึ้นเรือ (Parade of the animals)
3. พายุโหมกระหน่ำ (The Storm)
4. บทเพลงแห่งความหวัง (Song of Hope)

Primavera **Satoshi Yagisawa**

Primavera was commissioned for the 40th Anniversary of Kofu Community Band and premiered in spring of 2008. The commissioning request was that the work would reflect both the beautiful nature of Yamanashi Prefecture and bonds the band shared through four decades of history.

บทเพลงนี้ถูกว่าจ้างให้ประพันธ์ขึ้นเนื่องในโอกาสครบรอบ 40 ปี ของวงโคฟุคอมมิวนิตี้แบนด์ โดยบทเพลงนี้ได้ถูกนำแสดงออกครั้งแรกในช่วงฤดูใบไม้ผลิในปี พ.ศ. 2551 บทเพลงนี้จะสะท้อนให้เห็นถึงธรรมชาติที่สวยงามของจังหวัดยามานาชิ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของวงดนตรีวงนี้ที่มีมายาวนานกว่า 40 ปี

Ride **Samuel R. Hazo**

In late April of 2002, Jack Stamp had invited Samuel Hazo to take part in a composer's forum he had organized for his students at Indiana University of Pennsylvania. Samuel was to present alongside Joseph Wilcox Jenkins, Mark Camphouse, Bruce Yurko and Aldo Forte. Following the first day of the forum, Jack invited all of the composers to his house, where his wife Lori had prepared an incredible gourmet dinner. Since Samuel didn't know how to get to Jack's house from the university, he told Samuel to follow him. So he and his passenger, Mark Camphouse, began the fifteen minute drive with Samuel behind them. The combination of such an invigorating day as well as Samuel trying to follow Jack at the top speed a country road can be driven, is what wrote this piece in my head in the time it took to get from the IUP campus to the Stamp residence. **RIDE** was written and titled for that exact moment in Samuel life when Jack Stamp's generosity and lead foot were as equal in their inspiration as the beautiful Indiana, PA countryside blurring past Samuel car window.

ในปลายเดือนเมษายน ปี พ.ศ. 2545 แจ็ค สตัมป์ ได้เชิญ ซามูเอล ฮาโซ ไปเป็นส่วนหนึ่งในงานประชุมของผู้ประพันธ์เพลง ที่จัดขึ้นเพื่อนักศึกษาของเขาที่ Indiana University of Pennsylvania ภายในงานมีผู้ประพันธ์มากมาย เช่น ซามูเอล Joseph Wilcox Jenkins, Mark Camphouse, Bruce Yurko และ Aldo Forte หลังจากวันแรกของของการประชุมจบลง แจ็ค ได้เชิญนักประพันธ์เพลงทุกคนไปรับประทานมื้อค่ำที่เตรียมไว้โดย โลริ ภรรยาของเขา ด้วยความที่ซามูเอลไม่ทราบทางไปบ้านของแจ็ค แจ็คเลยบอกให้ซามูเอลขับรถตาม แจ็คขับรถด้วยความเร็วสูงสุดเท่าที่จะขับบนถนนชนบทได้ และนั่นคือจุดเริ่มต้นของบทเพลงนี้ที่ผุดขึ้นมาในหัวของซามูเอลในตอนนั้น ซามูเอลประพันธ์บทเพลงนี้และพร้อมตั้งชื่อว่า "ไรด์" ในเวลานั้นทันที่ โดยผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งต่างๆ จากเหตุการณ์ระหว่างขับรถตามแจ็คไปในช่วงเวลานั้น

Les trois notes du Japon **Toshio Mashima**

This suite, written for the Tokyo Kosei Wind Orchestra, consists of the three pieces of music that express the composer's Japanism. It is composed in Western scale and harmony for Western musical instruments, and the title "Three pieces of Japanism"

The first tune, "La danse des grues", portrays the courtship of Tancho Cranes. These cranes show a beautiful contrast of white feather-covered bodies, red heads and accents of black feathers. A male bird calls "coo", then a female answers "coo-coo". Descriptive flaps and calls are heard in the middle of the tune.

The second tune, "La riviére enneigée", describes a scene of a snow and river ravine in winter.

The third tune, "La fête du feu", is a collage of summer festivals from regions of japan. The middle part presents scenery

of high summer in japan, followed by drums sounding the rhythms of the Nebuta Festival in Aomori, hometown of the composer's mother.

This suite was premiered on April 27, 2001 by the Tokyo Kosei Wind Orchestra, conducted by Douglas Bostock, and performed in Germany and Switzerland in the following month of May.

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงประเภทบทเพลงชุด ที่ประพันธ์ขึ้นให้กับวงโตเกียวโคเซะวินด์ออร์เคสตรา บทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 ชุด ที่แสดงถึงความเป็นญี่ปุ่นของผู้ประพันธ์ บทเพลงนี้ใช้บันไดเสียง การเรียบเรียงเสียงประสานและเครื่องดนตรีในแบบดนตรีตะวันตกโดยใช้ชื่อบทเพลง "สามบทเพลงของความเป็นญี่ปุ่น" (Three pieces of Japanism)

บทเพลงชุดที่ 1 "การเต้นรำของนกกระเรียนมงกุฎแดง"

บทเพลงได้บรรยายถึงการเกี้ยวพาราสีของเหล่านกกระเรียนมงกุฎแดง เหล่านกกระเรียนต่างได้อวดโฉมความงดงามของขนสีขาวที่ปกคลุมร่างกาย หัวที่มีจุดเด่นสีแดงดั่งมงกุฎและเส้นขนสีดำที่เน้นตัดกันกับส่วนอื่นอย่างชัดเจน ในช่วงกลางบทเพลงชุดนี้เราจะได้ยินเสียงนกกระเรียนมงกุฎแดงตัวผู้ร้องเรียกว่า "คู" และนกกระเรียนมงกุฎแดงตัวเมียจะตอบกลับมาว่า "คู-คู" ซึ่งเป็นแสดงถึงการเกี้ยวพาราสีของเหล่านกกระเรียนมงกุฎแดง

บทเพลงชุดที่ 2 "แม่น้ำที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ"

บทเพลงชุดนี้ได้บรรยายถึงแม่น้ำลำธารที่ถูกหิมะปกคลุมในช่วงฤดูหนาว การเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ บทเพลงสื่อให้เห็นถึงภาพบรรยากาศในช่วงฤดูหนาวของประเทศญี่ปุ่นได้อย่างชัดเจน

บทเพลงชุดที่ 3 "เทศกาลแห่งการเต้นรอบกองไฟ"

บทเพลงชุดสุดท้ายนี้ได้บรรยายถึงเทศกาลฤดูร้อนจากภูมิภาคต่างๆ ของประเทศญี่ปุ่น ในส่วนกลางของบทเพลงได้บรรยายถึงเทศกาลเนบูตะ (Nebuta) ในเมืองอาโอโมริ (Aomori) ซึ่งเป็นบ้านเกิดคุณแม่ของนักประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงนี้ โดยใช้จังหวะกลองของเทศกาลเนบูตะนี้เป็นตัวนำเสนอในช่วงกลางของบทเพลง

บทเพลงชุดนี้ได้ถูกนำแสดงออกครั้งแรกเมื่อวันที่ 27 เมษายน พ.ศ. 2544 บรรเลงโดยวงโตเกียวโคเซะวินด์ออร์เคสตรา อำนวยเพลงโดยวาทยกรที่มีชื่อเสียง ดักลาส โบสตอก (Douglas Bostock) และได้นำออกแสดงอีกครั้งที่ประเทศเยอรมณีและประเทศสวิสแลนด์ในเดือนพฤษภาคมในปีเดียวกัน

Musicians

Piccolo

Chayanin Sawangha ชญานิล แสวงหา

Flute

Patiparn Poonsawad ปฏิภาณ พูลสวัสดิ์

Jutamas Kolimas จุฑามาศ โกลิมาศ

Kanyanuth Thongplew กัญญาณัฐ ทองปลิว

Ploypapat Rujitanapanich พลอยปภัสสร์ รุจิธนพาณิช

Oboe

Kijjarin Pongkapanakrai คิจจาริน พงคพนาไกร

Siradanai Luengaroon สิรดนัย เหลืองอรุณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Eb Clarinet

Jakrit Rungtaweesap	จักรกฤษณ์ รุ่งทวีทรัพย์

Clarinet

Tawanrat Mewongukote	ตวันรัตน์ มีวงศ์อุโฆษ
Tanapark Chaisorn	ธนภาค ไชยศร
Keerati Meesompuech	กีรติ มีสมพืชน์
Ittinipan Tantrakarnapa	อิทธินิพันธ์ ตันตระการอาภา
Onjira Suddhibark	อรจิรา สุทธิบาก
Jatnipat Sussadee-Aumpai	เจตนิพัทธิ์ สัสดีอำไพ
Napaporn seedaeng	นภาพร สีแดง
Supatchaya jarupeng	สุภัชญา จารุเพ็ง

Bass Clarinet

Jettarin Pookjinda	เจตริน พุกจินดา

Bassoon

Nontrapreecha Uncharoen	นนทปรีชา อุ่นเจริญ
Sopida Pranitipong	โสภิดา ประณิธิพงษ์

Alto Saxophone

Thanachit Suwaree	ธนชิต สุวารี
Nattanich Suwanphen	ณัฏฐนิช สุวรรณเพ็ญ
Phongparit sriruanghat	พงษ์พฤทธิ์ ศรีเรืองหัตถ์

Tenor Saxophone

Supaporn Thamboon	สุภาภรณ์ ทำบุญ
Nattapong Sane	ณัฐพงศ์ เสน่ห์

Baritone saxophone

Koschasan Sodsri	คชสาร สอดศรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

French horn

Thitiphat Chaikimanon	ฐิติภัทร์ ชัยกิมานนท์
Warapol Rattanaumpol	วรพล รัตนอำพล
Chatthariya Chalongklang	ฉัตรฑริญา ฉลองกลาง
Penpitcha Loungcharoen	เพ็ญพิชชา หลวงเจริญ
Trissanun Arunyakanon	ตฤษนันท์ อรัญญกานนท์
Phanuphong Chanthosri	ภาณุพงศ์ จันโทศรี

Trumpet

Chanwit Ruankaew	ชาญวิทย์ เรือนแก้ว
Kritchaporn Pongsaksri	กฤชภร พงศ์ศักดิ์ศรี
Wasaruck Weerapo	วรรษรักษ์ วีระโพธิ์
Roy Eiamrerai	รอย เอี่ยมเรไร
Weerapong Chantharaubon	วีระพงษ์ จันทรอุบล
Nutcha Boonbai	ณัชชา บุญใบ
Nattayos Sukhontarat	ณัฐยศ สุคนธรัตน์
Phurichaya Sukantha	ภูริชญา สุกันฑา

Trombone

Kittipat Ratinai	กิตติภัต ระตินัย
Apisak Porncheewangkun	อภิศักดิ์ พรชีวางกูร
Tharathorn Rianhiran	ธราธร เหรียญหิรัญ
Rapeephat Kheawamporn	ระพีภัทร์ เขียวอำพร
Naphakas siritrakul	นภากาศ ศิริตระกูล

Bass Trombone

Bank Ketklieng	แบงค์ เกตุเกลี้ยง

Euphonium

Kanrit Sawatdisuk	กันต์ฤทธิ์ สวัสดิสุข

Chavisa Charoensook	ชวิศา เจริญสุข
Chadawee Parmpet	ชฎาวีร์ พราหมเพชร
Nutthhapat chalakornsaprada	ณัฏฐภัทร์ ชลากรทรัพย์รดา
Tuba	
Kitboon Sawatdisuk	กฤตบุญ สวัสดิสุข
Tanakorn Mitthong	ธนากร มิตรทอง
Khunakone Thongmoon	คุณากร ทองมูล
Ravich Rachatasompope	รวิช รัชตะสมภพ
Harp	
Voravalan Potavanich	วรวลัญช์ โปตะวนิช
Percussion	
Chatree Tungtrakul	ชาตรี ตั้งตระกูล
Phawit Kokfai	ภาวิต กกฝ้าย

Peeranat Saisanea	พีรณัฐ สายเสน่ห์
Thanakorn Boonmasueb	ธนกร บุญมาสืบ
Karntawat Plianamroong	กานตวัชร เปลี่ยนอำรุง
Kunticha Kaysith	กันติชา กายสิทธ์
Supanut Nanthakangvan	ศุภณัฐ นันทกังวาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชาดุริยาคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เสนอ

การประพันธ์เพลง ระดับดุษฎีบัณฑิต

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

และ

ดุษฎีนิพนธ์การวาทยกร

ธนัช ชววิสุทธิกูล

วันอังคารที่ 11 มิถุนายน 2562 เวลา 19.30

ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการแสดง

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา : มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา
สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี

I. อบายภูมิ 4
II. อรูปภูมิ 4
III. ฉกามาพจร 6
IV. มนุษยภูมิ 4

พักการแสดง 15 นาที

Toshio Mashima : Mount Fuji

Alfred Reed : Armenian Dance part I

ธนัช ชววิสุทธิกูล

ผู้อำนวยเพลง

ธนัช ชววิสุทธิกูล เกิดที่จังหวัดกรุงเทพมหานครฯ จบการศึกษาในระดับปริญญาตรีและปริญญาโทจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เอกการแสดงฟลูต โดยเขาได้ศึกษาวิชาการบรรเลงฟลูตกับอาจารย์บัณฑูร ตั้งไพบูลย์และอาจารย์มารุต มโนรัตน์ หลังจากนั้น เขาเริ่มสนใจในการวาทยกรเพลง จึงได้ศึกษาการวาทยกรกับอาจารย์ ดร.นิพัทธ์ กาญจนหุต และได้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการการอำนวยเพลงกับ เดนนิส ฟิชเชอร์ ดักลาส โบสตอค และ อาเธอร์ วานเดอลอฟ

ธนัช มีประสบการณ์ทางด้านการบรรเลงดนตรีร่วมกับวงออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, วงดุริยางค์เยาวชนแห่งประเทศไทย และวงดุริยางค์เยาวชนแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เขาเคยได้รับรางวัลชนะเลิศในรายการไทยแลนด์เวิลด์มิวสิคแชมเปี้ยนชิพ พ.ศ. 2557 ในตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มฟลูต และรางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 1 ในรายการการประกวดวงโยธวาทิตนักเรียน นักศึกษา ชิงถ้วยพระราชทานฯ และนานาชาติ พ.ศ. 2558 ในตำแหน่งผู้อำนวยเพลงอีกด้วย นอกจากนี้ยังเคยเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการและประกวดแข่งขันการอำนวยเพลงในรายการของ ดักลาส โบสตอค ในปี พ.ศ. 2560 และเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการวาทยกร ณ ประเทศญี่ปุ่น และไต้หวัน ในปี พ.ศ. 2561-2562 กับดักลาส โบสตอค

ปัจจุบัน ธนัช กำลังศึกษาในระดับปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นอาจารย์พิเศษวิชาการบรรเลงฟลูต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี และเป็นผู้ช่วยสอนให้กับ อาจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ในวิชาวาทยกรที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

ผู้ประพันธ์

ศักดิ์ทวี เริ่มเข้าสู่เส้นทางสายดนตรีอย่างจริงจังเมื่อเขาสอบเข้าคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เอกดนตรีเชิงพาณิชย์ได้ ซึ่งสร้างให้เขามีความเป็นมืออาชีพทางด้านดนตรีมากขึ้นทั้งทางด้านทฤษฎีดนตรี การปฏิบัติดนตรี หรือการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่นการประพันธ์เพลงประกอบภาพยนตร์ การบันทึกเสียง เป็นต้น จนสุดท้าย เขาได้รับเกียรตินิยมอันดับ 2 จากความมุ่งมานะในการศึกษาทางด้านสายดนตรี

ระหว่างทางการศึกษาทางด้านดนตรีที่มหาวิทยาลัยศิลปากร เขาได้เริ่มงานทางด้านการสอนอิเลคโทนโครงการพิเศษเพื่อส่งเสริมเด็กที่มีความสามารถเข้าแข่งขันในระดับชาติ และนานาชาติ ต่อมาหลังจากจบการศึกษาที่ศิลปากรจึงได้ศึกษาต่อปริญญาโทด้านการตลาดที่มหาวิทยาลัยสยาม ในปี พ.ศ. 2553 ควบคู่ไปกับการศึกษาปริญญาโทด้านการประพันธ์เพลงที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2554

ทางด้านการสอนอิเลคโทน ในปี พ.ศ. 2555 ศักดิ์ทวี ได้รับรางวัลอาจารย์ผู้ให้การสนับสนุนนักเรียน ผู้ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับหนึ่ง ประเภทเดี่ยวอิเลคโทน รุ่น APEF ประเภทอิเลคโทนรุ่นอายุ 12-15 ปี ในงาน Yamaha Thailand Music Festival 2012

จนกระทั่งนักเรียนได้เป็นตัวแทนประเทศไทยไปแข่งขันในระดับโลกที่ประเทศญี่ปุ่น และปีถัดมา เขาได้รับรางวัลอาจารย์ผู้ให้การสนับสนุนนักเรียนผู้ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศประเภทอิเลคโทนรุ่นอายุไม่เกิน 9 ปี ในงาน Yamaha Thailand Music Festival 2013 จนกระทั่งได้เข้าเป็นตัวแทนประเทศไทยไปแข่งขันในระดับโลกอีกเช่นกัน

ศักดิ์ทวี ได้รับเลือกให้เป็นอาจารย์ตัวแทนประเทศไทยเข้าอบรม Asia Pacific Electone Teacher Seminar ในปี พ.ศ. 2555 และ พ.ศ. 2556 ซึ่งเขาได้เข้าอบรมทางด้านการการประพันธ์เพลง และการปรับเสียงเครื่องอิเลคโทนกับอาจารย์ชื่อ Yoji Nagano และ Tomoko Minemura ที่โตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

นอกจากงานสายดนตรี ศักดิ์ทวี ยังมีผลงานทางวิชาการที่เข้าร่วมการประชุมระดับชาติ การประชุมระดับนานาชาติ และผลงานตีพิมพ์ได้แก่ การประชุมระดับนานาชาติ พ.ศ. 2560 ในหัวข้อเรื่อง The development of Marketing Strategies for the Success of Apartment Business ในงาน The 1st Business Administration International Conference "Research for Business Innovation and Advancement". และงานตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2558 เรื่อง การประพันธ์เพลง: เสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษ สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 1 ฉบับที่ 2

ปัจจุบัน ศักดิ์ทวี เป็น Doctoral Candidate ด้านดุษฎีบัณฑิตสาขาการตลาด ที่มหาวิทยาลัยสยาม และกำลังศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาการประพันธ์เพลงที่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อีกทั้งเป็นวิทยากรรับเชิญให้กับสถาบันดนตรีต่าง ๆ พัฒนา และส่งเสริมเด็กนักเรียนเข้าร่วมการแข่งขันอิเลคโทนในระดับชาติ และนานาชาติอีกด้วย

แนวคิดบทประพันธ์เพลง มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา

ไตรภูมิพระร่วง เดิมชื่อ เตภูมิกถา เป็นหนังสือเก่าที่พระมหาธรรมราชาลิไททรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในสมัยกรุงสุโขทัย เมื่อครั้งเสียกรุงใน พ.ศ. 2310 ต้นฉบับไตรภูมิกถาหายไป ดังนั้น เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดฯ ให้รวบรวมสรรพตำราในรัชกาลของพระองค์ จึงได้รับสั่งให้พระสงฆ์ราชาคณะช่วยกันแต่งขึ้นแทนฉบับที่สูญไป

จากการศึกษาเนื้อหาในไตรภูมิพระร่วงโดยละเอียดพบว่า เรื่องนี้ไม่ได้แต่งขึ้นโดยปราศจากแหล่งอ้างอิง และไม่ได้เป็นการรวบรวมเนื้อหาจากคัมภีร์ดังกล่าวโดยตรง แต่เกิดจากการศึกษา ค้นคว้าวิจัย โดยมีคัมภีร์ข้างต้นเป็นแหล่งอ้างอิง จึงยอมรับได้ว่าไตรภูมิพระร่วงเป็นงานวิจัย เล่มแรกของประเทศไทย เนื้อเรื่องของไตรภูมิพระร่วงเริ่มด้วยการอธิบายให้เห็นภาพของภูมิทั้งสาม ซึ่งได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ ในช่วงส่วนท้ายของวรรณกรรมได้อธิบายถึงการนิพพาน และการกระทำตนให้เข้าถึงนิพพานซึ่งเป็นอุดมคติของพุทธศาสนิชน

ขอบเขตในการประพันธ์เพลง

การสร้างสรรค์บทเพลง มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี ประกอบด้วย 4 กระบวน ตลอดความยาวประมาณ 34 นาที จะได้รับฟังบทเพลงที่ตีความจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ และการเก็บรวบรวมวัตถุดิบในการประพันธ์ตลอดระยะเวลาวิจัย ในความสัมพันธ์ของ 34 นาทีนั้นมาจาก หมายเลข 3 กล่าวถึง ไตรภูมิคือ (1) กามภูมิ (2) รูปภูมิ และ (3) อรูปภูมิ ส่วนหมายเลข 4 หมายถึงอริยสัจ 4 ที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้เป็นสิ่งแรก กล่าวคือ (1) ทุกข์ (2) สมุทัย (3) นิโรธ (4) มรรค โดยกำหนดให้ในแต่ละกระบวนมีลักษณะเด่นที่แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ยังกำหนดให้ใช้ อัตราจังหวะ หรือ แนวทำนองต่าง ๆ โดยจะกำหนดลักษณะเด่นให้เกิดความรู้สึกสอดคล้องกับชื่อของกระบวนเพลงดังต่อไปนี้

อบายภูมิ 4 (1) อบายภูมิที่แสนทุกข์ทรมาร โลภ โกรธ หลง กระทำชั่วทั้งหลายชักนำจิตสัตว์ที่ตายให้เกิดในภูมินี้ ผู้ที่มีสิ่งต่อไปนี้ล้วนแล้วแต่จะต้องมาที่ภูมินี้ ความโลภล้วนแล้วมีแต่ความอยากได้อยากเป็น อยากมี ทำให้เกิดเป็นอสูรกาย เปรต เป็นทุกข์เพราะหิวกระหาย อดอยากตลอดเวลา โมหะความหลง คือทำบาปเพราะความหลงความไม่รู้จัก บาปบุญ ทำบุญโดยไม่ได้หวังบุญ แต่หวังสิ่งอื่นแทน อะไรควรไม่ควร ใจหลงพาลชวนให้ทำบาปกรรม เลยทำให้เกิดเป็นสัตว์เดรัจฉาน ซึ่งเป็นสัตว์ที่ไร้สติปัญญา จึงเป็นทุกข์เพราะถูกล่าฆ่า ถูกกิน ความโกรธ คือทำบาปเพราะความโกรธ เครียดแค้น จึงทำให้ไปเกิดเป็นสัตว์นรก โดนไฟนรกเผาจนปวดร้าว ซึ่งผลของการกระทำทั้งหมดเหล่านี้จึงทำให้ไปเกิดในอบายภูมิ 4 ส่วนของดนตรีในท่อนนี้เป็นกระบวนที่มีความดุเดือด เผ็ดร้อนมากที่สุดของทั้งหมด ซึ่งเปรียบได้กับการที่มนุษย์เมื่อตอนอยู่บนโลกไม่สามารถประหารกิเลสได้ เกิดความอยากจึงทำให้เกิดทุกข์ บทเพลงจึงสื่อถึงความทุกข์ทรมาร โดยมีการใช้เสียงกระด้างเพื่อเพิ่มให้รู้สึกถึงความน่ากลัว อีกทั้งใช้เสียงต่ำเพื่อสื่อถือความต่ำทราม และเสื่อมโทรมของภูมิที่อยู่ใต้เขาพระสุเมรุ

อรูปภูมิ 4 (2) เป็นมิติของผู้ไร้รูป ในระดับสูงสุดของจักรวาลมีชีวิตแบบหนึ่งที่เรียกว่าอรูปพรหม พระพรหม ไร้รูปร่าง มีแต่จิตและวิญญาณที่สามารถดำรงอยู่ได้ทุกแห่งตามต้องการ การจะเกิดเป็น อรูปพรหมต้องอาศัยพลังอำนาจทางจิตที่เรียกว่า ฌานซึ่งต้องฝึกโดยใช้สมาธิ ต้องให้จิตเกิดสมาธิจดจ่ออยู่กับสิ่งใดสิ่งหนึ่งเช่น ธาตุ แสงสว่างหรือภาพ เป็นเวลายาวนาน จนจิตเข้าถึงสิ่งนั้น และจะมีอำนาจจิตตามขั้นต่าง ๆ สุดท้ายนำไปสู่การละจากร่างกาย ไปสู่ความอันไม่มีรูปร่าง เหลือเพียงจิตเท่านั้นคล้ายกับการสรุปสุดท้ายด้วยหลักคำสอนของพระพุทธเจ้าว่า ทุกสิ่งล้วนแล้วแต่ไม่ใช่ของเราทั้งสิ้น ลักษณะของการประพันธ์ดนตรีในท่อนนี้จะใช้ กลุ่มดุริยางค์เครื่องลมประชันกับเครื่องอิเลคโทนที่สามารถสร้างเสียงสังเคราะห์จากจินตนาการได้อย่างไร้ขอบเขต การประชันกันจะทำให้เกิดมิติของเสียงที่ทำให้ผู้ฟังจินตนาการถึง ภพภูมิที่ไร้รูปได้

ฉกามาพจร 6 (3) หรือ สวรรค์ในความเชื่อทางพระพุทธศาสนา แปลว่า ภูมิหรือดินแดนที่เต็มไปด้วยอารมณ์ที่มีความสุข จำแนกออกได้เป็น 6 ชั้น คือ (1) จาตุมหาราชิกา (2) ดาวดึงส์ (3) ยามา (4) ดุสิตา (5) นิมมานรดี และ (6) ปรนิมมิตวสวัตดี สวรรค์เป็นภูมิหรือดินแดนของผู้ที่มีกายละเอียดอันเป็นทิพย์ หรือเป็นที่อยู่ของเทวดาเมื่อยังเป็นมนุษย์ได้สร้างบุญกุศลไว้มากมาย จึงทำให้เกิดเป็นเทวดาที่ไม่มีความแก่ตลอดดั่งมนุษย์ เป็นวัยหนุ่มสาวทันที มีรัศมีสว่างไสวรอบกาย จนกว่าจะถึงเวลากลับไปจุติ ที่อยู่อาศัยของเทวดาคือ วิมานปราสาทที่มีความวิจิตรงดงาม มีขนาดแตกต่างกันมีความเป็นอยู่สะดวกสบาย มีอาหารทิพย์บังเกิดขึ้น มีบริวารคอยรับใช้ใกล้ชิดเสื้อผ้าเป็นทิพย์วิจิตรงดงามบังเกิดขึ้นให้สวมใส่ แนวทำนองหลักที่ได้มาจากแนวทำนองพื้นบ้านเป็นแนวทำนองหลัก ส่วนแนวทำนองที่สองเป็นแนวทำนองที่พื้นบ้านที่มีความศักดิ์สิทธิ์ คล้ายกับเมื่อตอนเป็นมนุษย์ได้ทำบุญ ทำความดีสั่งสมไว้ เมื่อสุดท้ายแล้วได้กลับไปจุติในสวรรค์ชั้นต่าง ๆ

มนุษยภูมิ 4 (4) มนุษยภูมิ มนุษย์แปลว่าผู้มีใจสูงมีพลังใจอันแรงกล้า สามารถทำได้ทุกสิ่งมากกว่าสัตว์อื่น ๆ หากใฝ่ชั่ว ใฝ่เลวก็จะทำได้เลวยิ่งกว่า สัตว์นรก หรืออสูรใด หากใฝ่ดี ก็จะดี สามารถพาชีวิตไปสู่นิพพานได้ ประเภทของมนุษย์ มนุษย์มีทุกข์ สุข แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับผลกรรมที่ได้ก่อไว้ ในโลกของกามภูมิ บทเพลงจึงเป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างกันภายในกระบวน ทั้งในอัตราจังหวะ และแนวทำนอง ซึ่งอาจจะเปรียบได้กับ ความสามารถที่มนุษย์มีวิวัฒนาการมากมาย สามารถทำอะไรได้ทุกอย่างมากกว่าสัตว์แต่จิตใจมนุษย์กลับยังต้องการการพัฒนาอีกมาก เพื่อให้มนุษย์ส่วนใหญ่นั้นได้หลุดพ้นจากทุกข์ นั่นคือการมุ่งสู่นิพพาน ในแนวคิดทางดนตรี ด้วยวิวัฒนาการของมนุษย์นั้นมีมาแต่ช้านาน ดังนั้นการเกิดขึ้นของแนวทำนองหลักจึงไม่ได้เกิดขึ้นในช่วงแรกโดยทันที กระบวนนี้จึงมีช่วงเชื่อมที่ยาวมากเป็นพิเศษ แต่ในช่วงเชื่อมนั้นแฝงไปด้วยหน่วยย่อย ๆ ของแนวทำนอง A และแนวทำนอง B เนื่องจากเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์จึงอาจเรียกได้ว่าเป็นกระบวนที่ฟังง่าย แบ่งสังคีตลักษณ์อย่างชัดเจนผ่านท่วงทำนองที่กำหนดขึ้นจากจินตนาการของผู้ประพันธ์

Mont Fuji

Toshi Mashima

Mont Fuji เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้น เนื่องในโอกาสครบรอบ 50 ปี วงดุริยางค์เครื่องลม Community Band of Sagamihara นำออกแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 21 ธันวาคม ปี ค.ศ. 2014 ภายใต้ความควบคุมของ Shintara Fukumoto นอกจากนั้นอาจกล่าวได้ว่า ผลงานการประพันธ์นี้เป็นบทเพลงลำดับที่ 3 ในชุด Japonism Series

โดยผู้ประพันธ์ได้เขียนบันทึกเกี่ยวกับเพลงนี้ไว้ว่า

“ผลงานภาพพิมพ์ของ Ukiyoe เป็นที่นิยมอย่างมากในกระแสศิลปะของยุโรป ช่วงเวลาศตวรรษที่ 19-20 โดยเฉพาะในฝรั่งเศส ไม่ใช่แค่ในหมู่จิตรกรเท่านั้น ทั้งนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงต่างก็ได้รับอิทธิพล และแรงบันดาลใจจากการตีความของภาพชุดนี้”

“Debussy นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสได้ประพันธ์เพลง La Mer หลังจากได้รับแรงบันดาลใจจากภาพชุด Thirty - Six Views of Mount Fuji หนึ่งในผลงานในชุด Japonism”

“จากการที่ตัวผมเองได้กลับไปยังปารีสบ่อย ๆ ทำให้ผมค้นพบความเป็นญี่ปุ่นในตัวเองมากขึ้น จนกระทั่งแรงบันดาลใจส่งให้ผมเขียนเพลงชุด Les Trois Notes du Japon ในปี 2001 อย่างที่ได้กล่าวมา ถ้า Japonism สร้างแรงบันดาลใจให้กับมุมมอง ที่มีต่อกระแสศิลปะของฝรั่งเศส ตัวกระผมเองก็ควรที่จะเป็นผู้สร้างกระแส แรงบันดาลใจแบบญี่ปุ่นกลับไปบ้าง เหมือนเช่นดั่งศิลปินในสมัยก่อน ผมปล่อยให้จินตนาการพรั่งพรู โบยบิน ในชั่วขณะที่ผมเผชิญหน้ากับภาพ Thirty - Six Views of Mount Fuji ของ Katsushika Hokusai”

บทประพันธ์ไม่ได้เป็นเพียงภาพสะท้อนของภาพเหมือนภูเขาไฟฟูจิเท่านั้น แต่ยังนำเอาลักษณะเด่น ความสวยงามอันมีเอกลักษณ์ของภูเขาไฟฟูจิออกมา เป็นภาพความสำเร็จของดนตรีพรรณนา (Program music) อย่างสมบูรณ์

Armenian Dances (Part I)

Alfred Reed

บทประพันธ์สำหรับ Concert band เขียนโดย Alfred Reed เป็นบทเพลงชุด ที่ประกอบไปด้วย 4ท่อน โดยใน Part 1 จะถือเป็น 1 ท่อน และใน Part 2 จะเป็นท่อนที่ 2-4 แต่ละ Part จะประกอบไปด้วย บทเพลง Armenian folk song หลายเพลง จาก collection ของ Gomidas Vartabed นักดนตรีวิทยาชาวอาร์เมเนียน

บทเพลง Aremanian Dances Part 1 เขียนเสร็จสมบูรณ์ในฤดูร้อนของปี ค.ศ. 1972 และได้นำออกแสดงครั้งแรก โดยวง Symphonic Band ของมหาวิทยาลัย Illinois ในวันที่ 10 มกราคม ค.ศ. 1973 โดยบทประพันธ์เพลงชุดนี้ ได้อุทิศให้กับ Dr. Harry Begian ผู้อำนวยการของวงนั่นเอง ตัวบทประพันธ์นั้น ประกอบไปด้วย Section ที่แตกต่างกัน 5 ส่วน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

1. Tzorani Tzar (ต้นแอปริคอท) บทประพันธ์เริ่มต้นขึ้นด้วยการประโคมแตร (Brass Fanfare) โดยเครื่องเป่าลมทองเหลือง ต่อด้วยเครื่องเป่าลมไม้ บทเพลงเริ่มต้นแนวทำนองที่ไพเราะประกอบไปด้วย สามแนวทำนองหลัก
2. Gakavi Yerk (บทเพลงของนกกระทา) ต้นฉบับประพันธ์ขึ้นโดย Vartabed ในอัตราจังหวะปกติสำหรับให้ เด็ก ๆ นำมาร้องประสานเสียง และเป็นสัญลักษณ์ของ นกหัดบิน บทประพันธ์ประกอบไปด้วยแนวทำนองที่มีความเรียบง่าย ซึ่งถูกนำเสนอโดยเครื่องเป่าลมไม้ และถูกนำเสนออีกครั้งโดยเครื่องเป่าทองเหลือง เน้นแนวทำนองเรียบง่าย อ่อนไหว อ่อนโยน
3. Nazan Eem (นาซาน หญิงสาวผู้เป็นที่รัก) นาซาน เป็นชื่อเด็กผู้หญิง เพลงนี้เป็นเพลงเต้นรำ และมีโน้ตประดับมากมายบทเพลงอยู่ในอัตราจังหวะ 5/8 มีอัตราจังหวะที่ไม่แน่นอนกลุ่มของโน้ตเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ เป็นกลุ่ม 3+2 และ 2+3 ต่อกันต้นฉบับเป็นเพลงร้อง โดยชายหนุ่มร้องเพลงรักถึงหญิงสาวชื่อนาซาน
4. Alagyaz (ภูเขา) บทเพลงพื้นบ้านถูกตั้งชื่อตามภูเขาในอาเมเนีย เป็นท่อนดนตรีที่มีความสง่างาม และยิ่งใหญ่ ประพันธ์ขึ้นในอัตราจังหวะ 3/4 ซึ่งถูกตัดด้วยความแตกต่างจากท่อนเร็ว มีจังหวะยกที่ปรากฏมาก่อน และหลัง
5. Gna, Gna (ไป ไป) บทเพลงดำเนินเข้าสู่ช่วงจังหวะเร็วมาก ในอัตราจังหวะ 2/4 กล่าวได้ว่าเป็นท่อนที่ ผู้ประพันธ์ใส่อารมณ์ขันเข้าไปอย่างเต็มที่ บทเพลงมีโครงสร้างที่เร้าอารมณ์และตื่นเต้นมากขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งบทเพลงจบลง

<u>นักดนตรี</u>

<u>Piccolo</u>

ชญานิล แสวงหา

<u>Flute</u>

ปฏิภาณ พูลสวัสดิ์
จุฑามาศ โกลิมาศ

<u>Oboe</u>

คิจจาริน พงคพนาไกร
สุดาทิพย์ ทรัพย์สินธุ์

<u>Eb Clarinet</u>

ทัศพงศ์ ปักสำโรง

<u>Clarinet</u>

ตวันรัตน์ มีวงศ์อุโฆษ
อรจิรา สุทธิบาก
ธนภาค ไชยศร
จักรกฤษณ์ รุ่งทวีทรัพย์
กีรติ มีสมพืชน์
ศศิกานต์ แสงสว่างวัฒนะ

<u>Bass Clarinet</u>

จ.อ.เจตริน พุกจินดา

<u>Alto Saxophone</u>

ธนชิต สุวารี
ณัฏฐนิช สุวรรณเพ็ญ

<u>Tenor Saxophone</u>

ณัฐพงศ์ เสน่ห์

<u>Baritone Saxophone</u>

คชสาร สอดศรี

<u>French horn</u>

ฐิติภัทร์ ชัยกิมานนท์
ฉัตรฑริญา ฉลองกลาง
เพ็ญพิชชา หลวงเจริญ
วรพล รัตนอำพล
วสุพล คำพันธ์

<u>Trumpet</u>

ชาญวิทย์ เรือนแก้ว
วรรษรักษ์ วีระโพธิ์
ศุภวันชัย ประกายกิจ
กฤชภร พงศ์ศักดิ์ศรี
อัฑฒ์ สุระมรรคา

<u>Bassoon</u>

ศรัณญ์ จิระวิชฎา
ทัตธน เฉลิมศรี

<u>Trombone</u>

กิตติภัต ระตินัย
ธราธร เหรียญหิรัญ
ระพีภัทร์ เขียวอำพร

<u>Bass Trombone</u>

ภวินท์ พึ่งบัว

<u>Euphonium</u>

ชวิศา เจริญสุข
เมธาสิทธ์ ปิติสุริยพงศ์

<u>Tuba</u>

ธนากร มิตรทอง
เจตวัฒน์ วิจารณญาณ

<u>Double Bass</u>

สุภกิจ สุภัทรชัยวงศ์

<u>Harp</u>

วรวลัญธ์ โปตะวนิช

<u>Electone</u>

อนันตญา รอดเทียน

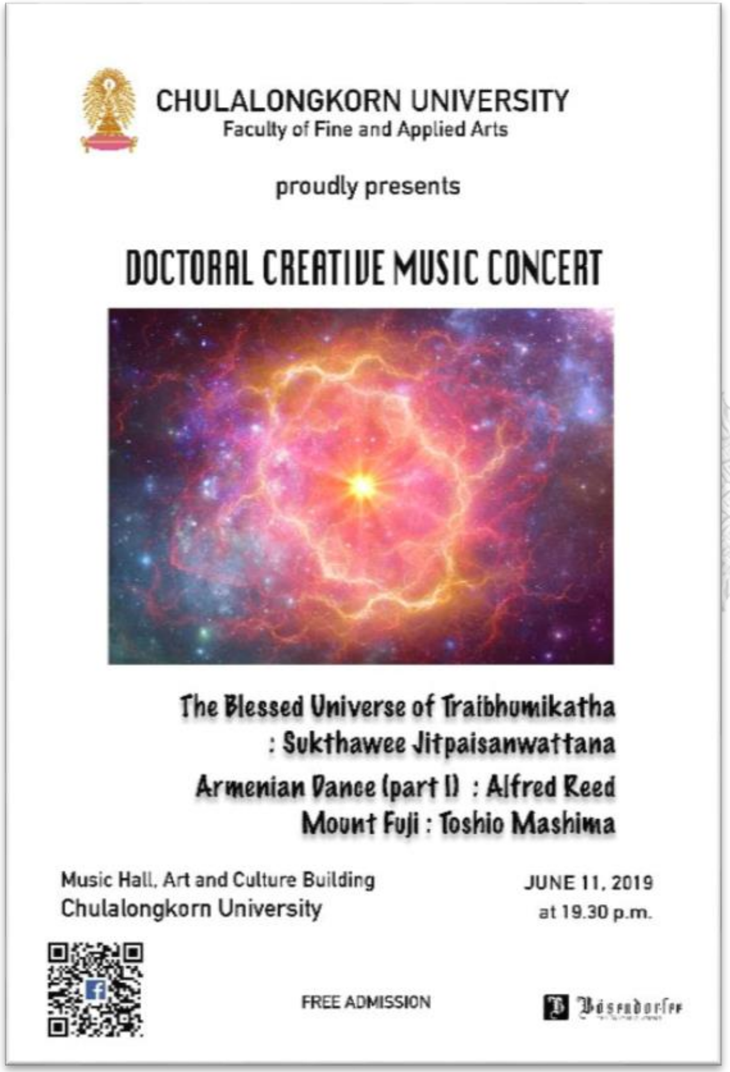
<u>Timpani</u>

วรธรรม เตรียมสันติภาพ

<u>Percussion</u>

ชาตรี ตั้งตระกูล
ภาวิต กกฝ้าย
ปารเมศ บุญเรืองขาว
พีรณัฐ สายเสน่ห์
ชัยภัทร เปรมปรี
กานตวัชร เปลี่ยนอำรุง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



Chulalongkorn University

Faculty of Fine and Applied Arts

Proudly Presents

Doctoral Music Composition

Sukthawee Jitpaisanwattana

and

Doctoral Conducting Recital

Thanach Chawawisuttikoon

Tuesday June 11, 2019 - 7:30 p.m.

Music Hall, Art and Culture Building

Chulalongkorn University

Program

Sukthawee Jitpaisanwattana : The Blessed Universe of Traibhumikatha for Electone and Wind Symphony

I. Inferno Worlds 4
II. Ethereal Worlds 4
III. Elysium Worlds 6
IV. Mankind Worlds 4

Intermission 15 minutes

Toshi Mashima : Mount Fuji

Alfred Reed : Armenian Dance part I

Thanach Chawawisuttikoon

Conductor

Thanach Chawawisuttikoon was born in Bangkok. He has completed his bachelor and Master from Chulalongkorn University, Faculty of Fine and Applied Arts. He studied flute with Mr.Bantoon Tangpaiboon and Mr.Marut Manorat. Thanach turned to conducting after graduation, He started to study with Mr.Nipatdh Kanchanahuta and also attending masterclass with Denis Fisher, Douglas Bostock and Arthur Vanderhoeft.

Thanach participated in Thailand youth Orchestra, Southeast Asian Youth Orchestra and Wind Ensemble, Chulalongkorn Symphony Orchestra. He won 1st prize of Thailand World Music Championships in 2014 as a Principal flute of Dream Wind Orchestra, and won 2nd Prize of Thailand International Royal Trophy Band Competition 2015 as a Conductor. He also participated in Douglas Bostock Conducting Masterclass Competition and participate in conducting master class 2018-2019 at Japan and Taiwan.

Presently, Thanach is studying doctoral degree at Chulalongkorn University, Faculty of Fine and Applied Arts. He is a Flute instructor at Srinakarinwirot University, Faculty of Fine Arts. And Rajamangala University of Technology Thanyaburi, Faculty of Fine and Applied Arts. He also worked as a teacher assistant at Chulalongkorn University, Faculty of Fine and Applied Arts with Mr.Tongsuang Israngkun na ayudhya.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Sukthawee Jitpaisanwattana

Composer

Sakthawee, focused more in music path since he can entrance to the Faculty of Music, Silpakorn University, major of commercial music, where build him to be more professional in music both fundamental, performance, and creation his portfolio related to music such as writing a motion picture score and recording. Finally, he got the second class horror form his ambition to study in music.

During the studying in music at Silpakorn University, he started teaching Electone in special supporting class for talent students in order to attend the national and international competitions. After he had graduated from Silpakorn University, he continued his master’s degree business administration at Siam University in 2010 together with the master’s degree in composition at faculty of find and applied arts, Chulalongkorn University, in 2011.

About Electone teaching, in 2012, Sakthawee received a reward as a supporting teacher of a student who won the single Electone competition, type APEF, group of 12-15 year old, in Yamaha Thailand Music Festival 2012 until the student became a representative to attend the world competition in Japan. Next year, he receive another reward as a supporting teacher of a student who won the Electone competition, group of under 9 year old, in Yamaha Thailand Music Festival 2013 until the student became a representative to attend the world competition.

Moreover, Sakthawee has been chosen as Thailand representative to join the Asia Pacific Electone Teacher Seminar in 2012 and 2013, with the Electone experts namely Yoji Nagano and Tomoko Minemura, in Tokyo, Japan.

More than music career, Sakthawee also has other technical portfolio that attended in national and international conferences in 2017 in the topic of the Development of Marketing Strategies for the Success of Apartment Business, attending the 1st business Administration International Conference “Research for Business Innovation and Advancement”, and the publication in 2015 named Composition The Sound Reflection of The Millennium for Symphony Orchestra, in the Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

Recently, Sakthawee is a Doctoral Candidate in Doctoral of Business Administration in Marketing, Siam University, and he has been studying his doctoral degree at the faculty of Fine and Applied Arts, majoring in music composition, Chulalongkorn University, and he is also working as a special lecturer in many music institute, and supporting and developing students to attend national and international Electone competition.

The source of musical inspiration

Trai Phum Phra Ruang, originally known as Traibhumikatha, is a cosmological treatise composed by King Li Thai who reigned Sukhothai kingdom from 1347–1368. The original scripts of Traibhumikatha were lost amidst the sack of Ayutthaya kingdom in 1767. During the epistemic revival campaign led by King Rama I of Rattanakosin kingdom, an ecclesiastical group of Phra Rachakhana rank was commissioned to recompose the scripts, now widely known as Trai Phum Phra Ruang (the Three Worlds according to King Ruang).

After a careful textual analysis of Trai Phum Phra Ruang, I believe this literary re-creation was not developed without any references, nor was it a mere compilation of the fragments of its original source. It was a valid study on Buddhist cosmology, based on the earlier texts, which making this treatise Thailand's first known research. Trai Phum Phra Ruang opens with the depiction of the three worlds: the sensual world (Kama Bhumi), the from world (Rupa Bhumi), and the formless world (Arupa Bhumi). The text concludes the description of Nibbana (Final Release), following with the instruction on how to behave oneself to attain such ultimate goal.

The structure of the composition

The composition titled "Mongkhon Cakravala of Traibhumikatha" for electone and wind orchestra is organized into 4 thematic movements, with the total duration of 34 minutes. The audiences will be presented with my imaginative interpretation of the text, coming to fruition with my labour in gathering research materials throughout the study. The rationale behind the 34-minute time span lies in the special meanings given to "3" and "4", respectively: "3" refers to the 3 worlds (Kama Bhumi or Sensual World; Rupa Bhumi or the Form World; and Arupa Bhumi or the Formless World) whereas "4" stands for the Four Noble Truths (suffering or Dukkha; origin of suffering or Samudāya; cessation of suffering or Nirodha; and the path to the cessation of suffering or Magga). Each movement is marked with its own particularity and distinctive set of tempo and melody in order to mirror the story suggested by the title of each movement.

(1) 4 Apaya Bhumi, or **Inferno World**, is the warden of the spirits who were consumed with Lobha (greed), Dosa (aversion), and Moha (delusion), leading to their wrongdoing in their previous life. Lobha, or greed, sensuality, and desire, is the cause of one's rebirth as Preta, the ghost doomed with insatiable hunger. A person whose mind was corrupted with Moha, or the delusion and ignorance towards actions that generate merit (Punna) or demerit (Pāpa), will emerge in Apaya Bhumi in form of Tiracchana

(brutes), the insentient animals who suffer from being the target of hunting. Dosa alludes to negative karma motivated by aversion, and any person who previously engaged in such behavior will continue their next life as the dwellers in Hell, being tortured with immense fire. The Apaya Bhumi movement will echo the brutal retribution which characterizes this world with the most ferocious music of all movements, voicing out the conditions of human beings who suffer the consequences of their negative karma in Hell. The sinister ambience of Hell is envisioned with a cacophony of dissonant sound, whereas the low-pitch sound are intended to resemble the lowliness and degradation of the Bhumi Underneath Mount Sumeru.

(2) 4 Arupa Bhumi, or the 4 Ethereal World, belong to formless beings. At the top echelon of the universe preside Arupa Brahma, or the formless devas, whose existence is maintained only with consciousness and the spirits that allows them to be anywhere. The formless state can be reached with Jhana, or the training of mind to meditate on a singular object, and depart from corporeality to state of formlessness. This practice accords with the Buddhist doctrine that “all things are not self". This movement is characterized by the episodes of opposition between wind instruments and electone, which will evoke the endless imagination of the audiences with its wide array of synthesized sound. The acoustic contrast will create the dimension of sound that takes the audiences on the imaginative journey towards the formless world.

(3) 6 Chakamavacara, or 6 Elysium Worlds, are the equivalence of heaven according to the Buddhist cosmology. The heaven realms are said to be ruled by pleasure and splendor, and divided into 6 levels: Cātummahārājika; Tāvatiṃsa; Yama; Tusita; Nimmānaratī; and Paranimmita-vasavatti. In the heavenly worlds reside the devas, or the beings with celestial physicality, whose accumulated merits in the previous life result in their rebirth in the heavenly worlds as the ageless and young devas, with the holy rays encircling their divine bodies. Before their life span expires, the devas reside in opulent sanctuaries of different scales, relishing in immense convenience as heavenly foods, servants, and heavenly clothes are always available. The main theme of this movement borrows a variety of melodies from folk music, where as another melodic flow is based on holy folk music. The musical components of this movement are designed to imitate the human pathway towards rebirth as a deva, from accumulation of merits in the prior life to the afterlife in different levels of the heavenly world.

(4) 4 Manusya Bhumi, or 4 Mankind worlds, provides inhabitation for humans, or manussa in Pali. According to the Buddhist concept of human, manussa can be translated into 'being with mind in a higher place', as human beings are capable of outdoing other in/sentient beings, be it committing positive or negative karma, and achieving Nibbana. As human suffering and happiness vary in accordance with the consequences of karma done in Kama Bhumi, this movement will express such truth through the variation in tempo and melody. The brilliance of human ability lies in its superiority to mere animal, but in order to achieve Nibbana, human mind is required to undergo refinement. As the road towards Nibbana is a long one, it will also take a long course of music to reveal the main theme of this movement. The exceptionally protracted transition is embedded with.

Mont Fuji

Toshi Mashima

Mont Fuji was commissioned to celebrate the Community Band of Sagamihara's 50th Anniversary, premiering on December 21, 2014. under the direction of Shintaro Fukumoto. This is the third title in the "Japonism" series.

The composer's note for Mont Fuji is as follows:

Ukiyoe paintings (woodblock printing) became very popular in the European art scene of the late 19th and early 20th centuries. Especially in France, not only painters but also musicians and composers were very much influenced and inspired by these renditions. Debussy composed *La Mer* being inspired by Katsushika Hokusai's *Thirty-six Views of Mount Fuji.* This is so-called Japonism. As I keep returning to Paris, I further gained my Japanese identity, which inspired me to compose *Les Trois Notes du Japon* in 2001. That is, if Japonism influenced the French art scene, I should then be influenced by the influence in return. Just like those artists in old days, I let my imagination fly freely as I faced Katsushika Hokusai's *Thirty-six Views of Mount Fuji.*

The music does not just portray Mount Fuji; it transposes the feeling of distinctive beauty and nobility, and this is definitely a successful model for program music.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Armenian Dances

Alfred Reed

Armenian Dances *is* a musical piece for concert band, written by Alfred Reed (1921–2005). It is a four-movement suite of which Part I comprises the first movement and Part II comprises the remaining three. Each part consists of a number of Armenian folk songs from the collection of Gomidas Vartabed (1869–1935), an Armenian ethnomusicologist.
Armenian Dances (Part I) was completed in the summer of 1972 and first performed by the University of Illinois Symphonic Band on January 10, 1973. The piece is dedicated to Dr. Harry Begian, the director of that ensemble. The work includes five distinct sections:

1. ***Tzirani Tzar*** (*The Apricot Tree*) (mm. 1–29) (Broadly, and sustained), which opens the piece, begins with a short brass fanfare and runs in the woodwinds. This sentimental song consists of three related melodies.

2. ***Gakavi Yerk*** (*The Partridge's Song*) (mm. 30–68) (Con moto), an original composition by Vartabed in common time, has a simple melody which is first stated in the woodwinds and then repeated by the brass. Its simple, delicate melody was intended for a children's choir and is symbolic of that bird's tiny steps.

3. ***Hoy, Nazan Eem*** (*Hoy, My Nazan*) (mm. 69–185) (Allegretto non troppo) is a lively dance, mostly in 5/8 time, which naturally imposes an unusual pattern of additive meter—the notes repeatedly change from 3+2 eighth notes per bar to 2+3 eighth notes per bar. In this song, a young man sings the praises of his beloved, named Nazan.

4. ***Alagyaz*** (mm. 186–223) (Broadly, with expression), a folk song named for a mountain in Armenia, is a broad and majestic song in 3/4 time; it serves as a contrast to the fast, upbeat songs that come both before and after.

5. ***Gna, Gna*** (*Go, Go*) (mm. 224–422) (Allegro vivo con fuoco) is a very fast, delightful, and humorous laughing-song in 2/4 time; it builds in volume and speed until the exciting conclusion of the piece.

Musicians

Piccolo

Chayanin Sawangha

Flute

Patiparn Poonsawad

Jutamas Kolimas

Oboe

Kijjarin Pongkapanakrai

Sudathip Sapsin

Eb Clarinet

Taspong Paksomrong

Clarinet

Tawanrat Mewongukote

Onjira Suddhibark

Taspong Paksomrong

Jakrit Rungtaweesap

Keerati Meesompuech

Sasikarn

Sangsawangwattana

Alto Saxophone

Thanachit Suwaree

Nattanich Suwanphen

Tenor Saxophone

Nattapong Sane

Baritone Saxophone

Koschasan Sodsri

French horn

Thitiphat Chaikimanon

Chatthariya Chalongklang

Penpitcha Loungcharoen

Warapol Rattanaumpol

Wasupol Khamphan

Trumpet

Chanwit Ruankeaw

Wasaruck Weerapo

Supawanchai Parkrykij

Kritchaporn Pongsaksri

Auth Suramaka

Bass Clarinet

Sgt.Jettarin Pookjinda

Bassoon

Saran Jirawichada

Thattana Chalermsi

Trombone

Kittipat Ratinai

Tharathorn Rianhiran

Rapeephat Kheawamporn

Bass Trombone

Pawin Pungbua

Euphonium

Chavisa Charoensook

Maytasit Pitisuriyaphong

Tuba

Tanakorn Mitthong

Jedtawat Vijaranayarn

Double Bass

Supakit

Supattarachaiyawong

Harp

Voravalan Potavanich

Electone

Anantaya Rodtian

Timpani

Woratam Triamsantipap

Percussion

Chatree Tungtrakul

Phawit Kokfai

Parames Boonroungkaw

Peeranat Saisanea

Chaiyaphat Prempree

Karntawat Plianamroong

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลิงก์บันทึกการแสดงวาทยกร

บทเพลง Les trois notes du Japon ประพันธ์โดย Toshio Mashima

https://www.youtube.com/watch?v=Jc-vqi4JrZA

บทเพลง Petite Suite ประพันธ์โดย Claude Debussy

https://www.youtube.com/watch?v=iLGvIldTZf0

บทเพลง Armenian Dances (Part I) ประพันธ์โดย Alfred Reed

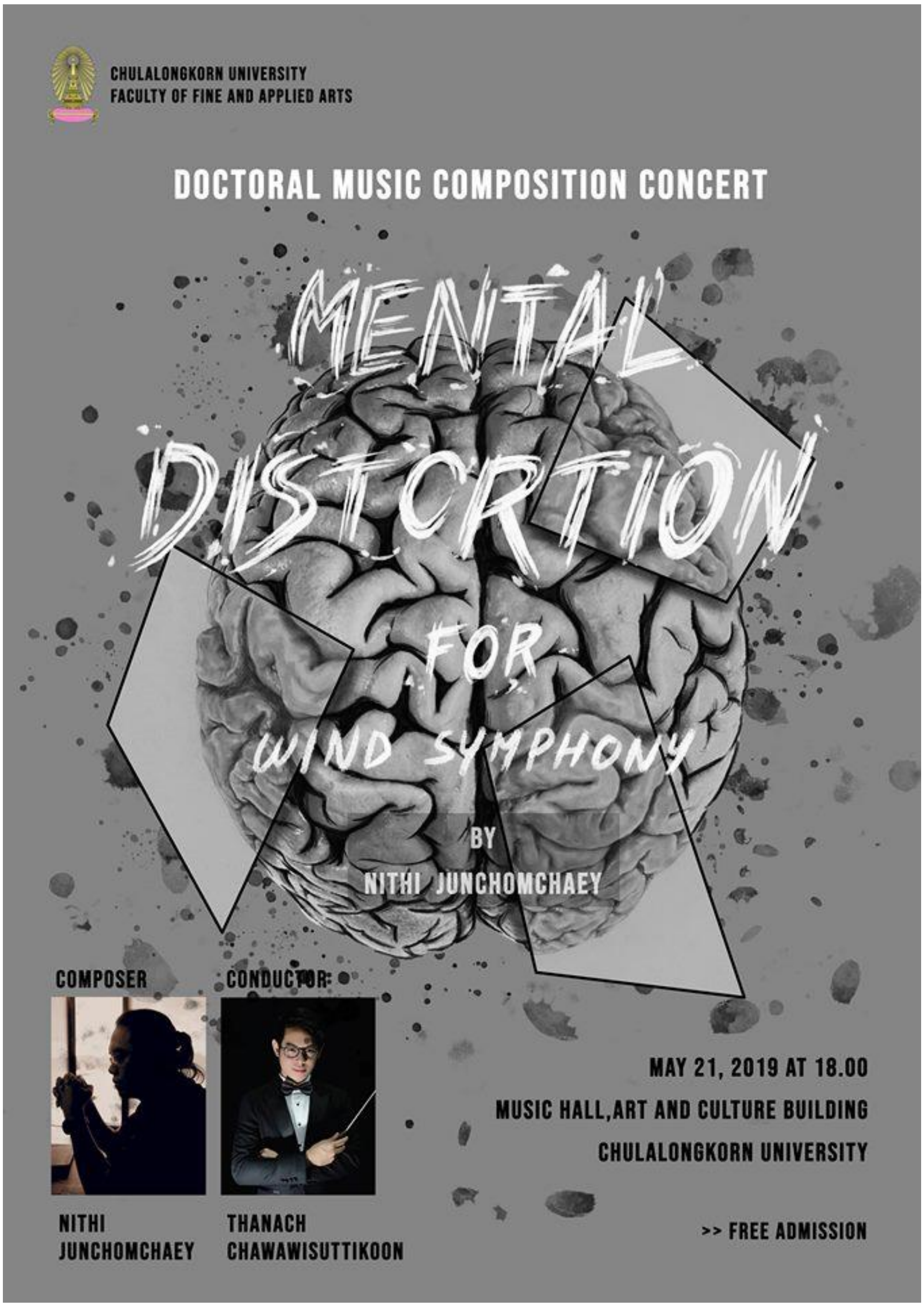
https://www.youtube.com/watch?v=A_gLXqQWVto

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 28 โปสเตอร์การแสดงอื่น ๆ ที่ผู้วิจัยทำการวาทยกรให้ในระหว่างหลักสูตร



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. 2559. *สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2554. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมม์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัฐชยา นัจจนาวากุล. 2559. "แตรฝรั่งและแตรวงในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว". *จากแตรเดี่ยวถึงวงซิมโฟนิคแบนด์*. โรงละครแห่งชาติ: 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2559.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2556. *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นานมีบุ๊คส์.

ราชันย์ ศรชัย. 2559. "สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตกับงานพัฒนาแตรวงเป็นซิมโฟนิคแบนด์ พ.ศ. *2448-2475". จากแตรเดี่ยวถึงวงวิมโฟนิคแบนด์*. โรงละครแห่งชาติ: 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2559.

อุดม เชยกีวงศ์. 2552. *ตลาดน้ำ : วิถีชีวิตของชุมชนที่อาศัยอยู่ริมแม่น้ำ*. กรุงเทพฯ: ภูมิปัญญาสร้างสรรค์.

ภาษาอังกฤษ

Boult, S. A. C. (1968). *A Handbook on the Technique of Conducting.* London: Paterson's Publication Ltd.

Green, E. A. H. (2004). *The Modern Conductor* (Vol. 7). New Jersey: Pearson Education.

Hazo, S. R. (2015). Biography. Retrieved from http://www.samuelrhazo.com/biography.html

Jagow, S. (2012). *Tuning for Wind Instruments 'A Roadmap to Successful Intonation'*. MD: Meredith Music Publication.

Maiello, A. (1996). *Conducting 'A Hands-On Approach'* (Vol. 2). New York: BELWIN-MILLS PUBLISHING.

Mashima, T. (2019). biography. Retrieved from

https://www.windrep.org/Toshio_Mashima

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Nichols, R. (1998). *The Life of Debussy. Musical Lives*. 4 (reprint ed.): Cambridge University Press.

Reed, A. (1972). *Armenian Dances (Part I)*. New York: Sam Fox Publishing Company. Inc.

Reed, A. (2009). biography. Retrieved from https://www.bach-cantatas.com/Lib/Reed-Alfred.htm

Sparke, P. (2018). Biography. Retrieved from http://www.philipsparke.com/biography.htm

Stotter, D. (2006). *Methods and Materials for Conducting*. Chicago: GIA Publications.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ธนัช ชววิสุทธิกูล
วัน เดือน ปี เกิด	4 มกราคม 2531
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	2552 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2556 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	74/28 ซอย 108/4 เสนานิคม 1 ถ.เสนานิคม แขวงจรเข้บัว เขตลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร 10230 Email: Fordmagicflute@gmail.com
รางวัลที่ได้รับ	พ.ศ. 2558 รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 รายการ Thailand International Royal Trophy Band Competition 2015 พ.ศ. 2557 รางวัลชนะเลิศรายการ Thailand World Music Championships 2014 พ.ศ. 2557 รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 รายการ Thailand International Royal Trophy Band Competition 2014 พ.ศ. 2551 รางวัลชนะเลิศรายการ Thailand International Wind Ensemble

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY