บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์

เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน

นางสาวพิชชาภัสร์ พิชิตธนารักษ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION

PRELUDES: THE EXOTIC ASEAN PHENOMENA FOR PIANO

Miss Piddchapats Pichittanarak

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2016

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน
โดย	นางสาวพิชชาภัสร์ พิชิตธนารักษ์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พิชชาภัสร์ พิชิตธนารักษ์ : บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION PRELUDES: THE EXOTIC ASEAN PHENOMENA FOR PIANO) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, 168 หน้า.

บทประพันธ์ เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน เป็นผลงานการประพันธ์ที่มีมุมมองจากบทเพลงพื้นบ้าน โดยมีองค์ประกอบสำคัญในการสร้างความผูกพันระหว่างเสียงดนตรีกับวัฒนธรรมอาเซียน อันได้แก่ ทำนอง จังหวะ ลีลา คีตลักษณ์ ฯลฯ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการทำให้เกิดบทบาทสีสันความงามทางดนตรีที่ทรงเอกลักษณ์แบบตะวันออกเฉียงใต้

บทประพันธ์เพลงเพรลูดมีจำนวน 20 บท ประพันธ์ขึ้นจากความประทับใจและแรงบันดาลใจในสำเนียงเพลงพื้นบ้านอาเซียนที่ได้รับความนิยมจากสมาชิกประชาคมอาเซียนทั้ง 10 ประเทศ บทประพันธ์นี้ได้นำเสนอเอกลักษณ์อันโดดเด่นภายใต้รายละเอียดและโครงสร้างของขนบดนตรีตะวันออก วัตถุดิบที่สำคัญในการสื่อสำเนียงเพลงตะวันออกผสมผสานด้วยมุมมองตามแบบฉบับดนตรีตะวันตก พร้อมทั้งศึกษาข้อมูลทางศาสนา ประวัติศาสตร์ และหลักปรัชญาจากภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพื่อถ่ายทอดวัฒนธรรมและวิถีการดำรงชีวิตที่สะท้อนในแต่ละบทเพลงประพันธ์

นอกจากนี้ ผลงานการประพันธ์ที่สื่อสำเนียงเพลงพื้นบ้านอาเซียนชิ้นนี้ ประพันธ์สำหรับเปียโนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่สามารถถ่ายทอดรายละเอียดทางดนตรีได้อย่างสมบูรณ์แบบ สามารถสร้างความวิจิตรด้วยสำเนียงที่งดงามของดนตรีตะวันออกด้วยเทคนิคการบรรเลงเฉพาะทางได้อย่างเหมาะสมและมีประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2559 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5786802235 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: ASEAN MUSIC / ASEAN INSTRUMENT / PIANO TECHNIQUE / PRELUDE / RHYTHMIC ELEMENT / FOLK TUNE

PIDDCHAPATS PICHITTANARAK: DOCTORAL MUSIC COMPOSITION PRELUDES: THE EXOTIC ASEAN PHENOMENA FOR PIANO. ADVISOR: PROF.WEERACHAT PREMANANDA, D.Mus., 168 pp.

The music composition *Preludes: The Exotic ASEAN Phenomena for Piano* was influenced by a musical aspect of the essential rhythmic elements of the folk music that built up the relationship between the music and the ASEAN culture; inclusive of melody, rhythm, style, and form which are important factors in the role of music beauty that is unique to the Southeast.

The 20 Preludes are the composition inspired by the impression of the ASEAN folk tunes or the popular songs of the 10 ASEAN member countries. The prominent music identities, which under the Oriental music details and structures, are presented in this composition, moreover they are interesting music materials that play an important role to create the Eastern music tunes. All those can be combined with the Western aspect, also conducted research in art literatures and philosophies from the Southeast Asian regions in order to make better cultural understanding and the compositional formality and approach.

In addition, this composition based on ASEAN folk songs is conveyed by the Piano which is a Western musical instrument. It can provide comprehensive musical aspect and the ability to imitate the beauty of Eastern sound appropriately and effectively via the newly invent compositional techniques.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

Academic Year: 2016 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้ประพันธ์ขอขอบพระคุณผู้ที่คอยสนับสนุนและอยู่เบื้องหลังความสำเร็จในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ บิดา มารดา สำหรับความรักความอบอุ่นที่มอบให้ เป็นกำลังใจสำคัญและคอยให้การช่วยเหลือ สนับสนุนทางการศึกษาของลูกมาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ สำหรับความเมตตาในการชี้แนะแนวทาง ให้คำปรึกษาและคอยเป็นกำลังใจในการต่อสู้กับอุปสรรคที่เกิดขึ้นระหว่างทางเดินแห่งการศึกษาในครั้งนี้ สิ่งสำคัญที่ได้รับจากอาจารย์คือแรงผลักดันและแรงสนับสนุนในทุกความคิดสร้างสรรค์ จนมีผลงานการประพันธ์เพลงที่นำมาซึ่งความภาคภูมิใจและสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับคำปรึกษาและแนะนำแนวทางด้านดนตรี รวมถึงเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาททักษะและเทคนิคการบรรเลงเปียโนซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการต่อยอดทางเดินสายดนตรี

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับคำชี้แนะ ข้อคิดเห็น มุมมอง และองค์ความรู้ทางด้านหลักการประพันธ์เพลง

ขอขอบพระคุณ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ รองศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย สำหรับความกรุณาให้คำแนะนำ ชี้แนะแนวทาง และ เสนอข้อคิดเห็นมากมายเพื่อทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณ อาจารย์เจนจิรา วิริยะโสภณ ผู้วางรากฐานที่งดงามทางดนตรีโดยเฉพาะเปียโนมาโดยตลอด หล่อหลอมให้ผู้ประพันธ์มีความรักในดนตรีและเสียงเพลง

ขอขอบพระคุณ นักดนตรีทั้ง 4 ท่านคือ นายธีรนัย จิระสิริกุล นางสาวงามนิจ ภู่เจริญ นางสาวพลอยไพลิน พจน์อารีสกุล และนายปัญญวุฒิ ชูช่วย สำหรับการบรรเลงบทเพลงเปียโนถ่ายทอดผลงานการประพันธ์อันเกิดจากจิตนาการให้กลายเป็นเสียงเพลงที่ได้ยินโดยทั่วถึงกัน

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 2

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง 2

1.4 วิธีการประพันธ์เพลง 3

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 4

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 5

2.1 อิทธิพลของดนตรีพื้นบ้านที่มีต่อแนวทางการประพันธ์เพลง 5

2.2 บทเพลงเปียโนที่ได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้าน 14

2.2.1 Mazurka in D major Op. 33, No. 2 14

2.2.2 Mazurka in B flat major Op. 7, No. 1 14

2.2.3 Estampes L. 100: I. Pagodes 14

2.2.4 Bells Through the Leaves 15

2.2.5 Pour Le Piano, L.95: I. Prelude 15

2.2.6 Fourteen Bagatelles for Piano, BB 50, Sz.38 (Op.6) 15

2.2.7 Ten Easy Pieces, Sz.39, BB 51 16

2.2.8 Seven Sketches, Sz.44; Op.9b 16

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.2.9 Twenty Hungarian Folksongs for Voice and Piano (No.6) 17
2.2.10 For Children, Sz.42 17
2.2.11 Mikrokosmos, Sz.107 17
2.3 ประโยชน์และคุณค่าของบทเพลงพื้นบ้านที่มีต่อแนวทางการประพันธ์เพลงสมัยใหม่ 18
บทที่ 3 แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลง 19
3.1 วัตถุดิบและเทคนิคการประพันธ์เพลงสำหรับดนตรีพื้นบ้าน 19
3.2 แนวคิดการประพันธ์บทเพลงและแรงบันดาลใจ 24
บทที่ 4 แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลง 26
Prelude No. 1 (เพลงสำเนียงเขมร I) 27
Prelude No. 2 (เพลงสำเนียงเขมร II) 32
Prelude No. 3 (เพลงสำเนียงเวียดนาม I) 36
Prelude No. 4 (เพลงสำเนียงเวียดนาม II) 41
Prelude No. 5 (เพลงสำเนียงไทย I) 46
Prelude No. 6 (เพลงสำเนียงไทย II) 51
Prelude No. 7 (เพลงสำเนียงไทย III) 54
Prelude No. 8 (เพลงสำเนียงบรูไน I) 58
Prelude No. 9 (เพลงสำเนียงบรูไน II) 61
Prelude No. 10 (เพลงสำเนียงบรูไน III) 64
Prelude No. 11 (เพลงสำเนียงพม่า I) 66
Prelude No. 12 (เพลงสำเนียงพม่า II) 71
Prelude No. 13 (เพลงสำเนียงฟิลิปปินส์) 78
Prelude No. 14 (เพลงสำเนียงมาเลเซีย I) 81
Prelude No. 15 (เพลงสำเนียงมาเลเซีย II) 84

หน้า

Prelude No. 16 (เพลงสำเนียงลาว I) 89
Prelude No. 17 (เพลงสำเนียงลาว II) 93
Prelude No. 18 (เพลงสำเนียงสิงคโปร์) 97
Prelude No. 19 (เพลงสำเนียงอินโดนีเซีย I) 103
Prelude No. 20 (เพลงสำเนียงอินโดนีเซีย II) 107
บทที่ 5 บทประพันธ์เพลง เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน 111
รายการอ้างอิง 165
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 168

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ประเทศต่าง ๆ ในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีเส้นทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เก่าแก่ร่วมกันมาอย่างยาวนาน ความหลากหลายทางชาติพันธุ์จากแต่ละพื้นถิ่นถูกหล่อหลอมความสัมพันธ์ เชื่อมโยงด้วยวัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดร่วมกันโดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรี จึงส่งอิทธิพลต่อการมีเอกลักษณ์ทางดนตรีที่คล้ายคลึงกัน แต่เนื่องด้วยมูลเหตุและปัจจัยหลากหลายด้านที่แปรผันไปตามสภาพแวดล้อมในแต่ละยุคสมัย ส่งผลกระทบต่อพัฒนาการทางดนตรีที่ถูกปรับเปลี่ยนไปในทิศทางที่แตกต่างกัน ความโดดเด่นในเอกลักษณ์ทางดนตรีจึงแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นถิ่น

ถึงแม้ว่าในปัจจุบัน กลุ่มสมาชิกประชาคมอาเซียน 10 ประเทศมีการติดต่อสื่อสารเชื่อมโยงความสัมพันธ์อันเนื่องจากสัมพันธภาพทางการทูต การแลกเปลี่ยน และผสมผสานทางเศรษฐกิจ การค้า สังคม วัฒนธรรม ฯลฯ ก่อให้เกิดความแตกต่างมากมายหลากหลายด้าน วัฒนธรรมดนตรียังคงมีความสำคัญและสามารถเหนี่ยวนำผู้คนในแต่ละสังคมแต่ละพื้นถิ่นรวมเข้าด้วยกันอย่างไร้อุปสรรค มีบทบาทต่อการดำรงชีวิตและในทุก ๆ กิจกรรมในชีวิตประจำวัน เช่น พิธีกรรมทางศาสนา งานมงคลสมรส งานบวช งานศพ การละเล่น งานสังสรรค์รื่นเริง เป็นต้น

ดนตรีหรือบทเพลงที่กำลังได้รับความนิยมตามกระแสสังคมในสถานการณ์ต่าง ๆ ล้วนมีพื้นฐานรากเหง้าที่ได้รับการพัฒนามาแล้วอย่างยาวนานนับศตวรรษ มีต้นกำเนิดอันสำคัญที่ถูกถ่ายทอดในรูปแบบปากต่อปากหรือจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นดนตรีพื้นบ้าน (Folk music) หรืออาจหมายความว่า *“เป็นดนตรีที่เล่นฟังกันในหมู่ชาวบ้าน ไม่มีแบบแผนตายตัว อาจใช้การด้นสด เป็นเพลงที่มีทำนองฟังง่าย เล่นง่าย จังหวะธรรมดาไม่ซับซ้อน”* และบทเพลงพื้นบ้านยังแฝงทำนองเพลงพื้นบ้าน (Folk tune) ดังคำนิยาม *“ทำนองจากเพลงพื้นบ้านของวัฒนธรรมใด ๆ เป็นแรงบันดาลใจกับนักแต่งเพลงเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะในศตวรรษที่ยี่สิบ อาจใช้เป็นทำนองหลักหรือวัตถุดิบในลักษณะอื่นเพื่อการประพันธ์เพลง เป็นการแสดงออกถึงกระแสชาตินิยม”* (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554: 135-136)

เสน่ห์ที่น่าสนใจของดนตรีพื้นบ้านจากแต่ละพื้นถิ่นหรือบทเพลงที่มี *สำเนียงดนตรีตะวันออก* เป็นสิ่งที่มิอาจหาได้จากดนตรีตะวันตก กลายเป็นพัฒนาการทางดนตรีอันสืบเนื่องมาจากความคิดที่ต้องการหลุดพ้นออกจากกรอบและกฎเกณฑ์ดั้งเดิมจากดนตรีตะวันตก จึงเกิดแนวทางการประพันธ์ในรูปแบบสมัยใหม่โดยนักดนตรีชาวตะวันตกดังเช่น โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) และ เบลา บาร์ตอก (Béla Bartók, ค.ศ. 1881-1945) สองคีตกวีที่มีบทบาทและให้

ความสำคัญเป็นอย่างมากต่อดนตรีพื้นบ้านอันมีเอกลักษณ์เฉพาะด้วยสำเนียงดนตรีตะวันออกหรือสำเนียงเพลงจากกลุ่มชาวนาหรือชาวบ้าน (Peasant music) โดยมีโครงสร้างและพื้นฐานทางดนตรีที่แตกต่างไปจากดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม กลายเป็นสำเนียงที่น่าสนใจและสร้างแรงดึงดูดต่อนักดนตรีหรือนักประพันธ์เพลงในยุคต่อมาได้อย่างมากมาย

บทเพลง *เพรลูด* (Prelude) *เป็นบทบรรเลงนำหรือบทเพลงที่บรรเลงเป็นลำดับแรกของบทเพลงชิ้นใหญ่* (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554: 297) *ไม่จำกัดรูปแบบตายตัว ลักษณะสำคัญคือเป็นบทเพลงสั้น ๆ ที่เน้นรูปแบบของจังหวะ แนวทำนอง หรือลักษณะองค์ประกอบดนตรีอื่น ๆ* (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2535: 56) และด้วยคุณลักษณะพิเศษที่สามารถสื่อให้ผู้ฟังได้เข้าใจถึงวัตถุดิบและบุคลิกต่าง ๆ ในแต่ละบทเพลงที่ต้องการความกระชับในเนื้อหา บทเพลงประเภท *เพรลูด* จึงเป็นอีกทางเลือกหนึ่งสำหรับการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านจากประเทศสมาชิกประชาคมอาเซียนได้เป็นอย่างดี

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์หลักในการประพันธ์ดังนี้

1.2.1 สร้างสรรค์บทเพลงเปียโนในแบบ *เพรลูด* ที่ถ่ายทอดสำเนียงและวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านอาเซียนในรูปแบบใหม่

1.2.2 เพื่อเผยแพร่บทเพลงสร้างสรรค์ที่สามารถเชื่อมระหว่างวัฒนธรรมและสุนทรียศาสตร์แห่งอาเซียนอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะจากสมาชิกประชาคมอาเซียน 10 ประเทศ

1.2.3 ประพันธ์บทเพลงที่สามารถนำเสนอเทคนิคและนำไปต่อยอดให้เป็นประโยชน์ต่อวงการวิชาการดนตรี สาขาวิชาการประพันธ์เพลง และวิชาการบรรเลงเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

ขอบเขตและความคิดในการประพันธ์บทเพลงทั้งหมดอยู่บนพื้นฐานของ *สำเนียงบทเพลงพื้นบ้าน* จากประเทศสมาชิกอาเซียน 10 ประเทศ ผสมผสานระหว่างวัตถุดิบทางสำเนียงดนตรีพื้นบ้านในแต่ละพื้นถิ่นกับวัตถุดิบจากดนตรีตะวันตกเพื่อการเรียงร้อยประโยคเพลงทางดนตรี เกิดมิติที่หลากหลาย สะท้อนมุมมองของวัฒนธรรมที่มีอยู่ในแต่ละประเทศ หลักการประพันธ์เริ่มต้นโดยการค้นคว้าหาข้อมูลจากวรรณกรรมที่มีอยู่มากมายหลายแขนง เช่น หนังสือ วารสารและบทความโน้ตเพลง สื่อออนไลน์ ฯลฯ ข้อมูลที่หลากหลายเป็นตัวกำหนดทิศทางของบทเพลงที่ได้คัดสรร สกัดนำเอาสำเนียงเพลงพื้นบ้านที่โดดเด่นมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ผนวกกับการผสมผสานองค์ความรู้จากประวัติภูมิหลังของแต่ละประเทศซึ่งส่งอิทธิพลและเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสำนวนดนตรี (Music idiom) นอกจากนั้น การทบทวนวรรณกรรมดนตรี เช่น ประวัติศาสตร์ดนตรีและหลักการ

ประพันธ์เพลงดนตรีตะวันตก สามารถนำมาเป็นประโยชน์และช่วยส่งแสริมแนวความคิดสร้างสรรค์ต่อการประพันธ์เพลง

รูปแบบบทประพันธ์ เป็นบทเพลงเดี่ยวเปียโนประเภท *เพรลูด* จำนวน 20 บท ซึ่งอยู่ภายใต้รายละเอียดและบริบทของดนตรีสำเนียงพื้นบ้านจากกลุ่มประเทศสมาชิกอาเซียน โดยบทเพลงจากแต่ละประเทศอาจมีจำนวน 1-3 บท บทประพันธ์สำหรับเปียโนชุดนี้เป็นบทเพลงสำหรับบุคคลทั่วไป ไม่จำกัดระดับความสามารถของผู้เล่น และไม่เจาะจงลำดับการเล่นก่อนหลังแต่อย่างใด เนื่องด้วยหลักการประพันธ์เพลงอยู่ภายใต้กรอบของสำเนียงเพลงพื้นบ้าน ลีลาการประพันธ์ที่เลือกใช้ในแต่ละบทเพลงจึงมีความหลากหลายและแตกต่างกันออกไป

1.4 วิธีการประพันธ์เพลง

1.4.1 สกัดองค์ความรู้จากข้อมูลที่เกี่ยวข้องทางดนตรี เช่น ทฤษฎีและประวัติศาสตร์ดนตรี

1.4.2 ศึกษารายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับเทคนิคการเล่นเพลงเปียโนจากหนังสือฝึกหัดวิธีการเล่นเปียโนในรูปแบบต่าง ๆ

1.4.3 คัดสรรบทเพลงที่โดดเด่นจากแต่ละประเทศเพื่อกำหนดแนวทาง ความคิด รูปแบบการประพันธ์

1.4.4 ดำเนินการประพันธ์บทเพลงพร้อมการรับคำปรึกษา คำแนะนำ ข้อคิดเห็นต่าง ๆ จากอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อแนวทางการประพันธ์เพลงที่เหมาะสม

1.4.5 จัดหานักดนตรีมาร่วมฝึกซ้อมและร่วมเล่นประกอบการนำเสนอบทเพลง

1.4.6 จัดทำเอกสาร กำหนดรายละเอียดสำหรับวัน เวลา และสถานที่ของการแสดงผลงาน

1.4.7 แสดงผลงาน

1.4.7 จัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้ประพันธ์พิจารณาเห็นว่าบทประพันธ์จะสามารถเป็นประโยชน์ดังต่อไปนี้

1.5.1 มีบทประพันธ์เพลง *เพรลูด* จำนวน 20 บทที่ผสมผสานด้วยรายละเอียดทางดนตรีและวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านอาเซียน

1.5.2 มีบทประพันธ์เพลงจากความคิดสร้างสรรค์ภายใต้เอกลักษณ์ที่โดดเด่นด้วยวัฒนธรรมดนตรีและสุนทรียศาสตร์จากสมาชิกประชาคมอาเซียน 10 ประเทศ

1.5.3 มีบทประพันธ์เพลงที่นำเสนอเทคนิคทางทางดนตรีที่สามารถนำไปต่อยอดและเป็นประโยชน์ต่อวงการวิชาการดนตรี สาขาวิชาการประพันธ์เพลง และวิชาการบรรเลงเพลงเปียโน

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ทางดนตรีในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้อ้างอิงจาก “พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์” โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ (2554) เพื่อเข้าใจความหมายของศัพท์ดนตรีที่ถูกต้องตามหลักสากล โดยเริ่มจากคำศัพท์เฉพาะที่เป็นภาษาไทยก่อนแล้วจึงตามด้วยคำศัพท์ภาษาอังกฤษที่อยู่ในวงเล็บ และหากมีการซ้ำคำศัพท์เดียวกันในรายละเอียดจากแต่ละบท จะปรากฏการใช้คำศัพท์ภาษาอังกฤษที่อยู่ในวงเล็บเพียงครั้งแรกเท่านั้น เช่น เพนตาโทนิก (Pentatonic)

ชื่อผู้ประพันธ์เพลงต่างชาติจะถูกระบุครั้งแรกด้วย ชื่อและนามสกุลแบบภาษาไทย ตามด้วยชื่อและนามสกุลแบบภาษาอังกฤษ ปีเกิดและปีมรณะแบบ ค.ศ. กำกับไว้ในวงเล็บ เช่น โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) ในแต่ละบท หากมีการกล่าวถึงบุคคลเดิมในครั้งต่อไปจะถูกระบุเพียงชื่อสกุลภาษาไทยเท่านั้น เช่น เดอบุสซี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ดนตรีพื้นบ้านเปรียบเสมือนรากเหง้าทางวัฒนธรรมดนตรีที่ประกอบด้วยรูปแบบและโครงสร้างที่เรียบง่าย มีวิธีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นโดยปราศจากความซับซ้อนด้วยวิถีภูมิปัญญาชาวบ้าน เหตุผลจากกาลเวลาคือตัวแปรสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในสังคม และการเปลี่ยนแปลงยังเป็นตัวกำหนดทิศทางของดนตรีโดยเฉพาะดนตรีพื้นบ้านที่ได้รับผลกระทบเป็นอย่างมาก ด้วยวิทยาการที่ก้าวล้ำทางดนตรีส่งเสริมให้เกิดนวัตกรรมการประพันธ์เพลงที่มีรูปแบบแปลกใหม่อย่างต่อเนื่อง ในทางกลับกัน บทบาทและความสำคัญของบทเพลงพื้นบ้านที่มีต่อคนในสังคมถูกลดทอนลงอย่างรวดเร็วเช่นกัน

ในปัจจุบัน นักดนตรีมองเห็นคุณค่าและให้ความสำคัญในดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิม เกิดความประทับใจในเสน่ห์ของดนตรีอันเกิดจากทำนอง จังหวะ หรือแนวดนตรีที่แปลกแยกไปจากลักษณะดนตรีตามแบบอย่างที่คุ้นเคย ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมด้วยวิธีการที่แตกต่างกันออกไป เช่น การออกภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลและหลักฐานทางดนตรี สร้างความคุ้นชินและมีสัมพันธภาพที่ดีระหว่างคนในท้องถิ่น เข้าใจถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ เรียนรู้วัฒนธรรมดนตรีต่างถิ่น เก็บบันทึกข้อมูลด้วยวิธีการที่หลากหลาย วัตถุดิบและสำเนียงดนตรีที่โดดเด่นถูกสกัดออกมาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะจากแต่ละท้องถิ่น นำมาปรับใช้เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานภายใต้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีพื้นถิ่น ซึ่งวิธีการดังกล่าวนำมาซึ่งการเก็บรักษาสมบัติทางดนตรีพื้นบ้านให้คงอยู่และยังเป็นการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านการประพันธ์เพลง (ในรูปแบบดนตรีสากล) ออกสู่สังคมในคราวเดียวกัน

Chulalongkorn University

2.1 อิทธิพลของดนตรีพื้นบ้านที่มีต่อแนวทางการประพันธ์เพลง

ลักษณะของบทเพลงโดยทั่วไปมีองค์ประกอบและรายละเอียดพื้นฐานทางดนตรีมากมายที่เป็นตัวบ่งชี้ถึงประเภทของดนตรีที่มีอยู่หลากหลายในปัจจุบัน เช่น ทำนองเพลง สำเนียงภาษา จังหวะ ประเภทเครื่องดนตรี ฯลฯ หากวิเคราะห์ในเชิงลึกถึงวัตถุดิบ เทคนิคทางการประพันธ์ และรวมถึงโครงสร้างของบทเพลงหลากหลายชนิดก็จะยิ่งช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการวิเคราะห์บทเพลงได้ง่ายมากขึ้น นอกจากนี้ การทราบถึงต้นกำเนิดหรือแหล่งที่มาของบทเพลงหนึ่ง ๆ ยังคงเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นต่อความเข้าใจในดนตรีอย่างแท้จริง ประเภทของดนตรีที่มีอยู่มากมาย เช่น ประเภทคลาสสิก แจ๊ส หรือซิมโฟนี ต่างได้รับการพัฒนาต่อยอดด้วยรายละเอียดพื้นฐานทางดนตรีที่มีมานานนับศตวรรษซึ่งมาจาก *ดนตรีพื้นบ้าน* ที่มีองค์ประกอบโดดเด่นด้วยสำเนียง ทำนอง จังหวะ หรือเครื่องดนตรีที่มีความเฉพาะเจาะจงจากกลุ่มคนระดับชาวบ้าน จากท้องถิ่นที่อยู่อาศัยในชนบท

ความประทับใจและแรงบันดาลใจคือองค์ประกอบพื้นฐานที่สำคัญและจำเป็นต่อการสร้างสรรค์ผลงาน สำหรับงานดนตรี ผลงานการประพันธ์มากมายที่แฝงไปด้วยรายละเอียดจากทำนองจังหวะ หรือสำเนียงของดนตรีพื้นบ้านที่ถูกผสมผสานอย่างลงตัวด้วยแนวทางการประพันธ์เฉพาะทางจากศิลปิน ซึ่งไม่ว่าบทประพันธ์ดังกล่าวจะมีวัตถุดิบที่มาจากบทเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมหรือจากการประดิษฐ์ขึ้นด้วยความเข้าใจอันลึกซึ้งจากวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้น ๆ ก็ตาม วิธีการดังกล่าวถือได้ว่าเป็นการต่อยอดทางดนตรีเชิงสร้างสรรค์ที่ได้รับความนิยมมานานนับศตวรรษดังเช่นผลงานการประพันธ์ดนตรีในประวัติศาสตร์มากมาย

โยเซฟ ไฮเดิน (Joseph Haydn, ค.ศ. 1732–1809) คีตกวีชาวออสเตรียแห่งยุคคลาสสิก สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์หลากหลายรูปแบบภายใต้กฎเกณฑ์สังคีตลักษณ์จากทฤษฎีดนตรีตะวันตกที่เคร่งครัดเป็นอย่างมาก และเป็นที่รู้จักในฐานะของบิดาแห่งบทเพลงซิมโฟนีซึ่งมีทั้งหมดจำนวน 104 บท ภายในปี ค.ศ. 1791-95 ไฮเดินได้พำนักอาศัยอยู่ในประเทศอังกฤษและประพันธ์บทเพลงประเภทซิมโฟนีไว้มากมายซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในนามของ *“The London Symphonies”* มีจำนวน 12 บท โดยในท่อนที่ 4 จากบทสุดท้ายคือ *The Symphony in D major (H.1/104)* ปรากฏทำนองหลัก (Theme) ที่นำมาจากบทเพลงพื้นบ้านชาวโครเอเชียคือ *“Oj, Jelena, Jelena, jabuka zelena”* หรือ *“Oh, Jelena, Jelena, my green apple”*

ตัวอย่างจากบทเพลงดังกล่าวแสดงถึงหลักฐานทางดนตรีที่ช่วยสนับสนุนข้อมูลทางประวัติศาสตร์สำหรับการกล่าวอ้างถึงถิ่นกำเนิดของไฮเดินที่ถูกโอบล้อมไปด้วยประชากรชาวโครเอเชีย ได้พำนักอาศัยอยู่ในแว่นแคว้น Burgenland ประเทศออสเตรียซึ่งเป็นสัมพันธภาพอันดีงามในการเชื่องโยงระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีองค์ประกอบต่าง ๆ มากมาย และการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ ด้วยเหตุผลข้างต้นเป็นการยืนยันถึงความสำคัญของบทเพลงพื้นบ้านซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนานวัตกรรมทางดนตรี

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 หรือยุคโรแมนติก ผลจากเหตุการณ์ทางการเมืองการปกครอง การล่าอาณานิคมและสูญเสียดินแดนในทวีปยุโรป ก่อให้เกิดผลกระทบในสังคมหลากหลายด้าน สถานการณ์ความตึงเครียดกลายเป็นแรงผลักดันก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวจากประชาชน มีวิถีความคิดแบบ *ชาตินิยม* อย่างแรงกล้า ศิลปินหลากหลายแขนงซึ่งรวมถึงนักดนตรีต่างต้องการมีอิสระทางความคิดและการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีอยู่ภายใน ถ่ายทอดผ่านบทประพันธ์เพลงหลากหลายรูปแบบภายใต้องค์ประกอบพื้นฐานจากวัตถุดิบและวัฒนธรรมท้องถิ่นที่สำคัญ วิธีการดังกล่าวเป็นการแสดงออกผ่านผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่โดดเด่นด้วยเอกลักษณ์เฉพาะพื้นถิ่น ถือได้ว่าเป็นเครื่องมือที่สามารถช่วยสร้างขวัญและกำลังใจให้กับคนในชาติได้เป็นอย่างดี

เครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของประชาชน เสริมสร้างความสามัคคี ฟื้นฟูจิตใจแก่คนในประเทศให้เข้มแข็งในทุกยุคทุกสมัยคือ *ดนตรีพื้นบ้าน* ที่ช่วยสะท้อนถึงแหล่งกำเนิดของสิ่งต่าง ๆ มากมาย เป็นบ่อเกิดแห่งความรักความผูกพันของคนในท้องถิ่นและเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงดินแดนแห่งอารยธรรมที่ดีงาม นอกเหนือจากองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านแล้ว (ทำนอง จังหวะเต้นรำพื้นบ้าน เนื้อดนตรี สีสันเสียง) นักดนตรียังนิยมนำบทกวีหรือวรรณกรรมพื้นถิ่นเข้ามาประยุกต์ใช้ในขั้นตอนการประพันธ์ดนตรี คำกลอนหรือความหมายในบทกวีสามารถนำมาสกัดเป็นท่วงทำนอง สำเนียง และจังหวะ ผ่านความคิดสร้างสรรค์ของนักประพันธ์และการเลือกสรรประเภทของเครื่องดนตรีให้เหมาะสมแก่การสื่อความหมายที่ต้องการได้อย่างชัดเจน ผลงานทางดนตรีที่ผสมผสานด้วยวัตถุดิบพื้นถิ่นจึงได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง สามารถแสดงถึงเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นและถูกยกระดับให้เป็นบทเพลงประจำชาติ ผลงานการประพันธ์ถูกสร้างสรรค์ในรูปแบบที่หลากหลาย เช่น อุปรากร (Opera) บทเพลงเดี่ยวเปียโน บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ (Symphonic poem) ดนตรีพรรณนา (Program music) เป็นต้น

เบดริค สเมตานา (Bedrich Smetana, ค.ศ. 1824-1884) คีตกวีชาวเช็ก (Czech) มีอุดมคติอย่างแรงกล้าต่อแนวคิดชาตินิยมและส่งผลต่อลักษณะของบทประพันธ์ที่มุ่งเน้นเฉพาะดนตรีพื้นบ้านเช็ก พรรณนาและสดุดีในถิ่นกำเนิดของตน บรรยายเรื่องราวของโบฮีเมียซึ่งแวดล้อมไปด้วยขุนเขา ลำเนาไพร แม่น้ำ ท้องทุ่ง ตลอดจนความเป็นอยู่และวิถีการใช้ชีวิตของชาวบ้าน คัดสรรวัตถุดิบเทคนิคทางดนตรี และวางแนวทางการประพันธ์อย่างเหมาะสมผ่านผลงานการประพันธ์ในรูปแบบของอุปรากร ซิมโฟนิกโพเอ็ม บทเพลงเดี่ยวเปียโน และสตริงควอร์เท็ต

บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ที่โด่งดังและเป็นที่รู้จักในฐานะบทเพลงที่แสดงถึงความรักต่อชาติบ้านเมืองผสมผสานด้วยสำเนียงของดนตรีพื้นถิ่น คือ *Má vlast (My Country)* (1874-79) ประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวน 6 ท่อน โดยในแต่ละท่อนมีคุณลักษณะเฉพาะจากทำนอง จังหวะ การประสานเสียงที่แตกต่างเพื่อพรรณนาถึงภูมิประเทศ (โบฮีเมีย) และสถานที่สำคัญ โดยมีทำนองหลักจากบทเพลงท่อนที่ 2 *Vltava* (*The Moldau)* เป็นตัวแทนของแม่น้ำสายสำคัญไหลผ่านไปตามแหล่งต่าง ๆ ในชนบทและทำหน้าที่บรรยายเรื่องราวภูมิประเทศ เริ่มต้นด้วยการบรรจบของแม่น้ำสำคัญ 2 สายไหลผ่านทุ่งหญ้า ป่าไม้ พิธีแต่งงานของชาวบ้านที่สนุกสนานด้วยจังหวะเต้นรำพื้นบ้านโบฮีเมียนแบบ Polka (2/4) นางไม้ภายใต้แสงจันทร์ยามค่ำคืน กระแสน้ำ *(St. John)* ปราสาทเก่าแก่ประจำกรุงปราก *(Vysehrad)* และจบบทประพันธ์ด้วยการกลับมาของทำนองหลักอีกครั้ง

บทประพันธ์ดังกล่าวมีความชัดเจนในสำนวนดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ ปรากฏทำนองหลักจากท่อน *Vltava* (*The Moldau)* กลายเป็นสัญลักษณ์อันแสดงถึงแม่น้ำสายสำคัญและได้รับการยกย่องให้เป็นตัวแทนของทำนองเพลงพื้นบ้านเช็กจนถึงปัจจุบัน

รูปที่ 1 *ทำนองหลัก ตัวแทนจากแม่น้ำ Vltava*

อันโตนิน ดโวชาค (Antonin Dvorak, ค.ศ. 1841-1901) คีตกวีชาวเช็กและเป็นลูกศิษย์ของสเมตานา มีอุดมการณ์และแนวความคิดเกี่ยวกับชาตินิยมเช่นเดียวกัน ดโวชาคเป็นนักดนตรีคนสำคัญแห่งยุคโรแมนติกที่มุ่งเน้นและสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ด้วยจิตวิญญาณของความเป็นชาวพื้นบ้านโบฮีเมีย แรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมพื้นถิ่นส่งอิทธิพลต่อสำนวนดนตรีอันเป็นเอกลักษณ์จากวัตถุดิบพื้นบ้าน เช่น ทำนอง จังหวะ หรือจากการเต้นรำพื้นบ้าน บทประพันธ์ที่ได้สร้างชื่อเสียงแก่ดโวชาค เป็นอย่างมากคือ *Slovanic Dances* บทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราประกอบด้วย 16 บทเพลงย่อยภายใต้ลำดับผลงาน Op.46 และ Op.72 โดย *Slavonic Dance, Op. 46, No. 8* เป็นผลงานที่โด่งดังด้วยคุณสมบัติพิเศษจากทำนองเพลงพื้นบ้านและความแตกต่างของอัตราจังหวะที่สลับไปมาระหว่าง 2/4 และ 3/4 ซึ่งลักษณะของอัตราจังหวะไม่คงที่ คือลักษณะธรรมชาติของดนตรีเต้นรำโบฮีเมียน

เฟรเดริค โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ. 1810-1849) คีตกวีชาวโปแลนด์ในยุคโรแมนติก หรือยุคแห่งความอิสระจากกฎเกณฑ์และทฤษฎีที่เคร่งครัดจากดนตรีตะวันตกรูปแบบเก่า สร้างสรรค์งานเพลงโดยเน้นการแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกได้อย่างชัดเจนมากกว่ายุคคลาสสิก ในช่วงชีวิตตอนต้น ลักษณะของผลงานการประพันธ์แสดงออกถึงแนวความคิดที่ถูกหล่อหลอมภายใต้หลักการทางดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม แต่เนื่องด้วยความเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ทางการเมืองซึ่งส่งผลกระทบต่อคนในชาติอย่างรุนแรง จึงกลายเป็นสาเหตุของการเปลี่ยนแนวทางการประพันธ์ดนตรีที่มุ่งเน้นถึงเอกลักษณ์ของชาวโปแลนด์เป็นสำคัญ

โชแปงคือผู้ริเริ่มผลักดันดนตรีประเภท *มาซูร์กา* (Mazurka) หรือบทเพลงเต้นรำโปแลนด์ให้กลายเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงออกถึงความเป็นชาตินิยมได้อย่างชัดเจน บทเพลงประเภทดังกล่าวมีต้นกำเนิดมาจากการผสมผสานระหว่างบทเพลงเต้นรำทั้ง 3 ประเภทซึ่งมีความแตกต่างทางด้านจังหวะอย่างเห็นได้ชัด คือ 1. Kujawiak (จังหวะช้า) 2. Mazur (จังหวะปานกลาง) และ 3. Oberek (จังหวะเร็ว) โดยธรรมเนียมปฏิบัติ บทเพลงเต้นรำทั้ง 3 ประเภทจะถูกเล่นอย่างต่อเนื่องหรือที่เรียกว่า

Round dance นอกจากนี้ในบทเพลงประเภท Mazur ยังมีองค์ประกอบที่เด่นชัดด้วย Rubato หรือการเล่นยืดหยุ่นของทำนองซึ่งเป็นอีกหนึ่งสัญลักษณ์สำคัญควบคู่กับบทเพลงเต้นรำโปแลนด์มานานนับศตวรรษ จากข้อมูลดังกล่าวแสดงถึงบทบาทสำคัญของ *จังหวะ* ที่ส่งอิทธิพลต่อคุณลักษณะของบทเพลงให้เกิดความแตกต่าง (Gorbaty, 1986: 1-4) ด้วยรายละเอียดดังกล่าว บทประพันธ์เพลงของ โชแปงจึงปรากฏสำเนียงที่โดดเด่นด้วยลักษณะโครงสร้างจากดนตรีตะวันตกผสมผสานด้วยวัตถุดิบที่เป็นเอกลักษณ์จากดนตรีโปแลนด์

ดนตรีพื้นบ้านหรือบทเพลงพื้นถิ่นยังคงได้รับความนิยมจากนักดนตรีที่มีความคุ้นเคยและผูกพันเป็นอย่างดีตั้งแต่เยาว์วัยอันสืบเนื่องมาจากแหล่งกำเนิดหรือจากถิ่นที่อยู่อาศัย เจริญเติบโตและซึมซับรับรู้ถึงวัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่นด้วยวิถีการดำเนินชีวิตตามธรรมชาติ จนเกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในรายละเอียดของบทเพลง ดังเช่น ทำนอง ภาษา และจังหวะดนตรี ดังเช่น ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz List, ค.ศ. 1811-1886) นักดนตรีเอกของโลกชาวฮังการี ผลิตผลงานทางดนตรีเชิงสร้างสรรค์อันเกิดจากการผสมผสานอย่างลงตัวด้วยวัตถุดิบจากดนตรีพื้นถิ่น พัฒนาแนวทางการประพันธ์ด้วยการหยิบยืมรายละเอียดวัตถุดิบจากดนตรีพื้นถิ่นผสมผสานไว้ในบทประพันธ์เพลงพื้นบ้านสมัยใหม่ ดังเช่น *Hungarian Rhapsody No.2, S.244/2* (ลำดับที่ 2 จาก 19 บท) เป็นบทประพันธ์สำหรับเปียโน มีสำเนียงเพลงที่น่าสนใจและโดดเด่นจากบันไดเสียงของดนตรียิปซีผสานด้วยทำนองเพลงพื้นบ้านฮังการี นอกจากนี้ โครงสร้างของบทเพลงยังแสดงถึงความแตกต่างทางด้านองค์ประกอบจากอัตราจังหวะไม่คงที่ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของจังหวะเต้นรำพื้นเมืองฮังการี เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างกะทันหันของอารมณ์เพลงทั้งสองแบบคือ *Friska* (สนุกสนาน รวดเร็ว) และ *Lassan* (ช้าและเคร่งเครียด)

บทบาทและแนวคิดทางการประพันธ์ด้วยดนตรีพื้นถิ่นยังคงได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องในศตวรรษที่ 19 สามารถเห็นได้ชัดจากเหตุการณ์ความเคลื่อนไหวของนักดนตรีชาวรัสเซีย 5 คน

1). มิลี บาลาคิเรฟ (Mily Balakirev, ค.ศ. 1837-1910)

2). เซซาร์ คูอี (César Cui, ค.ศ. 1837-1910)

3). โมเดสต์ มูซอร์กสกี (Modest Mussorgsky, ค.ศ. 1839-1881)

4). นิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolia Rimsky-Korsakov, ค.ศ. 1844-1908)

5). อะเลกซานเดอร์ โบโรดิน (Alexander Borodin, ค.ศ. 1833-1887)

นักดนตรีกลุ่มนี้เป็นที่รู้จักกันในนามว่า *The Mighty Five* มีส่วนในการส่งเสริมและพัฒนาแนวทางการประพันธ์ภายใต้วัตถุประสงค์ของการสร้างเอกลักษณ์ดนตรีรัสเซียให้โดดเด่น ต้องการมีสำเนียงและภาษาดนตรีที่เป็นของตัวเอง สร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์ด้วยองค์ประกอบพื้นฐานจากวัตถุดิบพื้นบ้านรัสเซีย (ประวัติศาสตร์, วรรณกรรม, ขนบธรรมเนียมประเพณี) ผสานด้วยเทคนิคการประพันธ์เฉพาะทางเพื่อประโยชน์ต่อการสร้างสำเนียงดนตรีที่เด่นชัดมากขึ้น

ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านเปรียบเสมือนปัจจัยสำคัญในการหล่อหลอมวิถีการใช้ชีวิตชาวรัสเซียให้มีรูปแบบที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ดังตัวอย่างจาก บทเพลงเต้นรำพื้นถิ่น Cossack และ Caucasian หรือบทเพลงขับร้องของชาวบ้านที่มีความพิเศษด้วยเทคนิคการร้องแบบเอื้อน องค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรีที่แอบแฝง นักดนตรีสามารถสกัดวัตถุดิบจังหวะและทำนองที่เด่นชัดผสมผสานด้วยเทคนิคการประพันธ์จากดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมหรือจากการประดิษฐ์ขึ้นใหม่เพื่อต้องการสำเนียงที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ข้อมูลเพิ่มเติมทางประวัติศาสตร์ได้ระบุไว้ว่า ลักษณะดนตรีรัสเซียที่เก่าแก่มีคุณสมบัติเฉพาะเจาะจงในตัวเอง ดังเช่นทำนองเพลงจากระบบกลุ่มโน้ตเรียงสี่ (Tetrachord) และบทเพลงสำหรับพิธีแต่งงาน หรือสำหรับพิธีกรรมต่าง ๆ ใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) ซึ่งมีโครงสร้างพื้นฐานสำคัญต่อดนตรีพื้นถิ่นมากมาย นอกเหนือจากบทเพลงพื้นบ้านแล้ว ยังปรากฏคุณลักษณะของระบบเรียงเสียง (Diatonic) เป็นส่วนใหญ่เนื่องด้วยระยะห่างของขั้นคู่จากระบบเสียงเต็ม (Whole tone) (Vernadsky, 1944: 96-97)

คีตกวีรัสเซียรุ่นใหม่ที่มีชื่อเสียงและรวมถึงกลุ่ม *The Mighty Five* ประพันธ์บทเพลงที่เน้นย้ำด้วยสำเนียงดนตรีรัสเซียซึ่งนอกจากจะนำเทคนิคและวัตถุดิบการประพันธ์ดังกล่าวมาประยุกต์ใช้แล้วนั้น ยังได้นำองค์ประกอบมากมายจากบทเพลงพื้นบ้านรัสเซียเข้ามาผสมผสานไว้ในบทประพันธ์สมัยใหม่จนกลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่มีผลต่อการสร้างสีสันเสียง รูปแบบดนตรี อารมณ์เพลง และสำนวนการประพันธ์ที่แตกต่างไปจากดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม ดังเช่น

- มิฮาอิล กลินคา (Mikhail Glinka, ค.ศ. 1804-1857) อุปรากรทั้งสอง *Rusland and Lydmila (1842)* และ *A Life for the Tsar (1836)* ปรากฏการนำบทเพลงพื้นบ้านมาไว้ในบทประพันธ์และมีลักษณะการใช้บันไดเสียงเสียงเต็ม (Whole tone scale)และทำนองจากระบบโครมาติก (Chromaticism)
- นิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolia Rimsky-Korsakov, ค.ศ. 1844-1908) ประพันธ์ซิมโฟนิกโพเอ็ม *Scheherezade (1888)* โดยใช้เทคนิค Submediant หรือการใช้โน้ตตัวที่หกของบันไดเสียงเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีรัสเซียเพื่อสร้างสำเนียงพิเศษจากต่างแดน และช่วยเพิ่มสีสันให้กับบทเพลงมากขึ้น อุปรากร *Sadko (1896)* ปรากฏเทคนิคการใช้บันไดเสียงแปดเสียง (Octatonic scale) ในบทประพันธ์
- อะเลกซานเดอร์ โบโรดิน (Alexander Borodin, ค.ศ. 1833-1887) บทประพันธ์สำหรับอุปรากร *Prince Igor (1869-1887)* ใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกสำหรับสำเนียงดนตรีพื้นถิ่นและช่วยเสริมบทเพลงให้มีสำเนียงของดนตรีตะวันออก

- ปีเตอร์ อีลิทซ์ ไชคอฟสกี (Peter Ilyitch Tchaikovsky, ค.ศ. 1840-1893) บทประพันธ์ *Symphony No.4 in F minor, Op. 36 (1877-1878)* บรรจุทำนองเพลงพื้นบ้าน *"In the Field Stood a Birch Tree"* โดยถูกกำหนดให้เป็นทำนองหลักที่ 2 สำหรับท่อนที่ 4 และบทประพันธ์ *The Marche Slave in B-flat minor, Op. 31* ทำนองหลักในบทประพันธ์ได้นำมาจากบทเพลงพื้นบ้านชาวเซอร์เบีย ทำนองเพลงถูกตกแต่งด้วยโน้ตประดับมากมายเพื่อต้องการสำเนียงที่หมายถึงชาวสลาฟได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

จากตัวอย่างบทเพลงและนักดนตรีที่ได้นำเสนอไปแล้วข้างต้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งจากบทประพันธ์เพลงอีกมากมายที่แสดงให้เห็นถึงบทบาทและความสำคัญของดนตรีพื้นถิ่นที่มีอิทธิพลต่อบทประพันธ์เพลงสมัยใหม่ นักดนตรีรุ่นใหม่เห็นคุณค่าและมีความพยายามในการเก็บรักษาดนตรีพื้นถิ่นดั้งเดิมด้วยวิธีการสร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างกันไป อย่างไรก็ตาม บทเพลงพื้นถิ่นจากแต่ละยุคสมัยยังคงได้รับความนิยม ถูกถ่ายทอดและเก็บรักษาไว้อย่างยาวนานด้วยนวัตกรรมทางดนตรีที่มีคุณภาพ

ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 บทบาทของความเคลื่อนไหว การเปลี่ยนแปลงทางสังคมในด้านต่าง ๆ ส่งอิทธิพลต่อศิลปวัฒนธรรม เกิดความก้าวหน้าและพัฒนาการในรูปแบบแห่งการสร้างสรรค์ผลงานศิลปินมีทัศนคติและอุดมการณ์ที่แตกต่างไปจากเดิมซึ่งรวมไปถึงลักษณะการประพันธ์บทเพลงจากนักดนตรีที่ต้องการแสดงถึงความเป็นตัวตนและมีการแสดงออกอย่างเด่นชัดมากขึ้น ช่วงระยะเวลาดังกล่าวคือยุคของดนตรีอิมเปรชัน (Impressionist music, ค.ศ. 1890-1910) นักดนตรีสามารถสร้างผลงานการประพันธ์อันเกิดจากความประทับใจ มีจินตนาการ ความเพ้อฝัน และให้ความสำคัญในวิถีธรรมชาติ ลักษณะบทเพลงถูกเพิ่มเติมสีสันด้วยการจัดวางเสียงประสานรูปแบบใหม่ สำเนียงเพลงมีความคลุมเครือและไม่ชัดเจน

นักดนตรีชาวฝรั่งเศสคนสำคัญแห่งยุคคือ เดอบุสซี ได้พัฒนาแนวทางการประพันธ์โดยการสร้างสีสันทางดนตรีจากจินตนาการ ได้รับแรงบันดาลใจและความหลงใหลในสำเนียงของดนตรีต่างถิ่น (Exotic sound) โดยเฉพาะสำเนียงจากดนตรีตะวันออกที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งมีความแตกต่างจากดนตรีตะวันตกหลากหลายด้าน เช่น บันไดเสียง โมด ลักษณะของจังหวะและแนวเสียงที่ซับซ้อน ประเภทเครื่องดนตรีท้องถิ่นที่หลากหลาย นอกจากนี้ ลักษณะบทประพันธ์ของเดอบุสซีสามารถสะท้อนถึงความชัดเจนด้วยหลักการและความคิดที่ไม่ยึดติดในกฎเกณฑ์ทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบเก่าผสมผสานด้วยความเข้าใจในกฎเกณฑ์ของธรรมชาติและหลักปรัชญาทางศาสนา จากเหตุผลดังกล่าวบทเพลงจากเดอบุสซีจึงเปรียบเสมือนนวัตกรรมทางดนตรีที่ล้ำสมัย

รูปแบบงานประพันธ์จากเดอบุสซีเกิดการเปลี่ยนแปลงหลังจากที่ได้ยินดนตรีพื้นบ้านของชวาและบาหลี (ประเทศอินโดนีเซีย) เกิดความประทับใจในสำเนียงของดนตรีตะวันออกซึ่งมีโครงสร้าง

และองค์ประกอบทางดนตรีที่แตกต่างจากดนตรีตะวันตกอย่างเห็นได้ชัด จึงกลายเป็นเสน่ห์ที่น่าหลงใหลและส่งอิทธิพลต่อผลงานการประพันธ์ดนตรีมาโดยตลอด ดนตรีพื้นบ้านโดยส่วนใหญ่มีรากฐานมาจากวัตถุดิบหลักสำคัญ คือ บันไดเสียงเสียงเพนตาโทนิกหรือโน้ตห้าตัวที่มีระยะห่างทั้งแบบขั้นคู่เสียงเต็มและขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ซึ่งสามารถบ่งบอกถึงสำเนียงของดนตรีตะวันออกได้อย่างชัดเจน แตกต่างไปจากบันไดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีชวา คือ Slendro Scale หรือบันไดเสียงจากกลุ่มโน้ตห้าตัวที่มีระยะห่างขั้นคู่ที่เท่ากัน ซึ่งนอกจากจะมีการใช้บันไดเสียงดังกล่าวแล้ว บันไดเสียงเสียงเต็ม และโมด (Mode) มีบทบาทสำคัญในการสร้างสำเนียงของดนตรีตะวันออกซึ่งเดอบุสซีนิยมนำมาผสมผสานไว้ในผลงานการประพันธ์เพลงอีกด้วย

ส่วนประกอบสำคัญสำหรับดนตรีพื้นบ้านเช่น บันไดเสียง เป็นวัตถุดิบหนึ่งที่สามารถบ่งชี้ถึงลักษณะของดนตรี ประเภทของสำเนียง และเอกลักษณ์จากบทเพลงนั้น ๆ โดยมีเครื่องดนตรีเป็นแหล่งกำเนิดของบันไดเสียงทั้งหมด ถูกแบ่งแยกไปตามประเภทของวัสดุที่ใช้และลักษณะของการเล่น ดังจะเห็นได้จากโครงสร้างงานประพันธ์เพลงของเดอบุสซีที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากดนตรีชวาอันประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภท เครื่องตี ที่ทำมาจากวัสดุประเภทโลหะเป็นส่วนใหญ่ มีความแตกต่างทั้งทางประเภท รูปร่าง ขนาด ซึ่งส่งผลต่อโทนเสียงและสำเนียงอันเกิดจากการเคาะหรือตี หากเมื่อศึกษาลงลึกถึงประวัติแหล่งที่มาของสำเนียงดนตรีตะวันออกพบว่า เครื่องดนตรีประเภทโลหะที่จัดอยู่ใน “วัฒนธรรมฆ้อง” มีรากฐานมาอย่างยาวนานราว 3,000 ปี ถูกค้นพบในดินแดนอุษาคเนย์ เช่น มณฑลยูนนานและกวางสี (ประเทศจีน) ต่อมาได้เผยแพร่ไปสู่ประเทศเวียดนาม ลาว กัมพูชา และ ไทย นอกจากนี้ ลักษณะของเสียงที่ก้องกังวานจากโลหะซึ่งเปรียบเสมือนตัวแทนของความยิ่งใหญ่และศักดิ์สิทธิ์ เครื่องดนตรีประเภท *ฆ้อง* หรือ *Gong* จึงได้รับการยกย่องให้เป็นเครื่องดนตรีโลหะที่มีฐานะสูง เช่น *ฆ้องวง* จากวงปี่พาทย์ของไทยดังคำกล่าวของ ยน เคียน และคณะ (2553: 23-24) ซึ่งในปัจจุบัน *ฆ้อง* เป็นเครื่องดนตรีสำคัญและถูกยอมรับอย่างกว้างขวางในโลกแห่งดนตรีตะวันตกเช่นกัน

ในยุคศตวรรษที่ 20 ดนตรีเกิดการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาอย่างรวดเร็วควบคู่ไปกับความเจริญทางด้านต่าง ๆ ในสังคม สังเกตได้จากผลงานการประพันธ์ที่มีรูปแบบและลักษณะโครงสร้างทางดนตรีที่แตกต่างไปจากยุคสมัยก่อนอย่างเห็นได้ชัด มีระบบการจัดวางแนวประสานเสียงและคอร์ดอย่างอิสระตามความคิดของผู้ประพันธ์โดยไม่ได้ขึ้นอยู่กับระบบอิงกุญแจเสียง (เมเจอร์และไมเนอร์) ตามแบบอย่างดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม สรรหาวัตถุดิบและเทคนิคทางการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีช่วยส่งอิทธิพลต่อพัฒนาการทางดนตรีเป็นอย่างมาก

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้วิวัฒนาการทางดนตรีจะก้าวล้ำไปอย่างรวดเร็ว ยังคงมีนักดนตรีที่ให้ความสนใจ สนับสนุนและพร้อมที่จะพัฒนาดนตรีพื้นบ้านให้คงอยู่ซึ่งถือว่าเป็นการต่อยอดทางดนตรี สามารถยกระดับดนตรีพื้นบ้านให้เป็นที่รู้จักและกลายเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่มีคุณค่าต่อสังคมอย่างยั่งยืน โดยนักดนตรีที่ให้ความสนใจและมีบทบาทสำคัญต่อดนตรีพื้นถิ่นในยุคสมัยนี้คือ

บาร์ตอก นักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวฮังการี มีแนวทางการประพันธ์เพลงที่นำสมัยโดยอยู่บนพื้นฐานความสนใจในรายละเอียดของดนตรีพื้นถิ่นโดยเฉพาะบทเพลงพื้นบ้านจากยุโรปตะวันออก ผสมผสานอย่างลงตัวด้วยคีตลักษณ์จากดนตรีคลาสสิกและสำเนียงดนตรีจากยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ด้วยแรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้านที่มีสำเนียงอันเป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ในปี ค.ศ. 1905 บาร์ตอกศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมโดยการออกภาคสนามไปยังชุมชนและหมู่บ้านในชนบทหลายแห่ง เช่น ฮังการี สโลวาเกีย โรมาเนีย ทรานซิลเวเนีย และขยายวงกว้างออกไปจนทั่วยุโรปตะวันออกเพื่อทำการรวบรวมบทเพลงพื้นบ้านซึ่งถูกค้นพบได้มากกว่าหนึ่งพันทำนอง เก็บหลักฐานข้อมูลด้วยวิธีการจดบันทึกและบันทึกเสียงจากเครื่องเล่นจานเสียงในสมัยนั้น (Gramophone) ผนวกกับการได้เรียนรู้วิถีการดำเนินชีวิต การประกอบอาชีพของชาวบ้าน ฯลฯ นำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานที่เป็นประโยชน์ต่อการคิดค้นวัตถุดิบสำหรับแนวทางการประพันธ์บทเพลง เนื่องด้วยบาร์ตอกเป็นนักเปียโน ครูสอนดนตรี และนักประพันธ์เพลงที่มีความสนใจในดนตรีพื้นบ้าน ผนวกกับองค์ความรู้มากมายทางด้านดนตรีชาติพันธุ์ จึงทำให้บาร์ตอกกลายเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญและมีอิทธิพลต่อการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicologist) ในยุคสมัยนั้น

เนื่องด้วยการนำหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกรูปแบบดั้งเดิมผสมผสานด้วยวัตถุดิบสังเคราะห์จากบทเพลงพื้นบ้านในแบบฉบับเฉพาะจากบาร์ตอก เกิดเป็นความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างดนตรีพื้นบ้านและผลงานสร้างสรรค์ในลักษณะของดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Music) จากหลักฐานการเก็บข้อมูลดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่พบว่า บทเพลงพื้นบ้านฮังการีที่เก่าแก่หรือแบบดั้งเดิม (Hungarian Peasant Tunes) มีรากฐานสำเนียงของบทเพลงมาจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกซึ่งเป็นวัตถุดิบหลักสำคัญ แต่เนื่องด้วยตัวโน้ตทั้งห้ามีระยะขั้นคู่ที่แตกต่างไปจากระบบเรียงเสียง ดังเช่นในดนตรีตะวันตก จากข้อจำกัดดังกล่าวจึงกลายเป็นอุปสรรคต่อการวางเสียงประสาน (Harmonization) ส่งผลกระทบต่อการหาสมดุลและแนวทางการประพันธ์บทเพลงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังมีความพยายามในการใช้คอร์ดและขั้นคู่เจ็ดด้วยตัวโน้ตที่ได้จากบันไดเสียงเพนตาโทนิกอยู่บ่อยครั้งในบทประพันธ์ เช่น กลุ่มโน้ตสามตัว (Triad) ประกอบด้วยเมเจอร์และไมเนอร์ คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ (Minor seventh chord) เป็นต้น จึงกลายเป็นสิ่งที่ยอมรับได้และมีความสำคัญมากพอกับการใช้ขั้นคู่ 3 และ 5 จากระบบดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม (Antokoletz, 1984: 27-28) การนำทำนองเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมเข้าร่วมในบทประพันธ์เพลงด้วยรูปแบบสมัยใหม่ควรมีความระมัดระวังจากการถูก

บิดเบือนหรือแปรเปลี่ยนไปจากเดิม รูปแบบการวางแนวทำนองสามารถปรับเปลี่ยนด้วยวิธีการที่หลากหลาย เช่น เพิ่มแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) การนำทำนองพื้นบ้านแทรกในบทบรรเลงนำ (Prelude) บทบรรเลงปิดท้าย (Postlude) หรือดนตรีทางแปร (Variation) เป็นต้น (Nelson, 2012: 81)

บาร์ตอกพัฒนาแนวทางการประพันธ์เพลงโดยศึกษาเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพิ่มเติมจากผลงานของนักดนตรีคนอื่น ๆ บาร์ตอกได้มีโอกาสศึกษาผลงานการประพันธ์บทเพลงพื้นถิ่นจากเดอบุสซี ปรากฏหลักฐานการประพันธ์ที่เกี่ยวกับบันไดเสียงเพนตาโทนิก บันไดเสียงเสียงเต็ม มีการปรับใช้และผสมผสานวัตถุดิบทางดนตรีให้เข้ากับทำนองเพลงพื้นบ้านฮังการีจนปรากฏรายละเอียดบทเพลงด้วยลักษณะของดนตรีร่วมสมัย ด้วยสาเหตุนี้จึงทำให้แนวทางการประพันธ์บทเพลงสำเนียงพื้นบ้านมีความคล้ายคลึงกับผลงานของเดอบุสซีเป็นอย่างมาก

2.2 บทเพลงเปียโนที่ได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้าน

บทประพันธ์เพลงเปียโนจาก โชแปง ที่ได้รับอิทธิพลจากสำเนียงเพลงพื้นบ้าน

2.2.1 Mazurka in D major Op. 33, No. 2

เด่นชัดด้วย *จังหวะขัด* จากการเลียนจังหวะกระทืบเท้าในการเต้นรำพื้นบ้าน มีอัตราจังหวะที่รวดเร็วพร้อมด้วยสำเนียงเพลงแบบ *ปารีเซียง* จากประเทศฝรั่งเศส

2.2.2 Mazurka in B flat major Op. 7, No. 1

นอกจากมีความเด่นชัดทางด้านจังหวะเพลงเต้นรำโปแลนด์แล้ว ยังปรากฏสำเนียงดนตรี *อาหรับ* ผสมผสานในทำนองเพลงอันเนื่องมาจากประเทศโปแลนด์มีอาณาเขตที่ติดกับประเทศตุรกี จึงได้รับอิทธิพลทางด้านดนตรีโดยวัตถุดิบที่ใช้สำหรับทำนองเพลงคือ คู่สองออกเมนเทด (Augmented second) (McKay, 2017: 2)

บทประพันธ์เพลงเปียโนจาก เดอบุสซี ที่ได้รับอิทธิพลจากสำเนียงเพลงพื้นบ้าน

2.2.3 Estampes L. 100: I. Pagodes

Pagodes บทเพลงท่อนแรกจาก *Estampes L. 100* (1903) เป็นบทประพันธ์สำหรับเปียโนที่ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากสำเนียงดนตรีพื้นบ้านชาวชวา - วงดนตรีกาเมลันจากประเทศอินโดนีเซีย มีความโดดเด่นจากเครื่องดนตรีประเภทตี (ทองเหลือง) นอกจากนี้ยังมีไซโลโฟน ฟลูต ซอ รีบับ และนักร้อง ซึ่งล้วนเป็นองค์ประกอบในการร่วมสร้างสำเนียงอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีกาเมลัน โครงสร้างบทเพลงและรายละเอียดทางทฤษฎีดนตรีมีความแตกต่างไปจากดนตรีตะวันตกด้วยความสนใจในการเลียนสำเนียงที่ได้ยินตามแบบอย่างดนตรีพื้นบ้านตะวันออก เดอบุสซีจึงให้ความสำคัญในการค้นหาวัตถุดิบและหลักการประพันธ์ในรูปแบบใหม่ (ตัวอย่างและคำอธิบายเพิ่มเติมในบทที่ 3)

2.2.4 Bells Through the Leaves

บทเพลงท่อนแรกจาก *Images (Book II)* เดอบุสซีให้ความสำคัญในสำเนียงของดนตรีพื้นถิ่น ซึ่งมีวิถีการดำเนินทำนองและจังหวะคล้ายกับดนตรีจากวงกาเมลันโดยใช้วัตถุดิบและเทคนิคเฉพาะสำหรับการถ่ายทอดสำเนียง บทเพลงมีเอกลักษณ์จากการใช้บันไดเสียงเสียงเต็มซึ่งเป็นวัตถุดิบสำคัญที่ใช้แทนการเลียนเสียงระฆังตั้งแต่เริ่มต้นบทเพลง มีเนื้อดนตรี 4 แนวซึ่งเป็นลักษณะของดนตรีหลากแนว (Polyphony) เช่นเดียวกับลักษณะของดนตรีกาเมลันที่มีเครื่องดนตรีทองเหลืองมากมายหลากหลายขนาดที่มีอิทธิพลต่อการเคลื่อนทำนอง โทนเสียง และจังหวะของบทเพลง เคลื่อนทำนองโดยการใช้เครื่องหมาย Staccato พร้อมการใช้เพเดิลสำหรับแนวทำนองเสียงเบาเพื่อเป็นการสะท้อนสำเนียงระฆังจากเครื่องตีทองเหลืองในวงกาเมลันซึ่งเป็นเทคนิคที่เดอบุสซีนิยมเลือกใช้ในงานประพันธ์ของเขาอยู่บ่อยครั้ง นอกจากนี้ ช่วงกลางของบทเพลงเกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งอัตราจังหวะและบันไดเสียง และยังปรากฏการใช้โน้ตขั้นคู่ 3 ไมเนอร์สำหรับแนวโซปราโน ซ้ำรูปแบบทำนองเพลงในตำแหน่งที่สูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด และวนไปมาจำนวนหลายห้องเพื่อเป็นการเลียนเสียงคล้ายระฆัง

2.2.5 Pour Le Piano, L.95: I. Prelude

Prelude เป็นบทเพลงท่อนแรกจาก *Suite: Pour Le Piano (L.95)* เดอบุสซียังคงให้ความสำคัญต่อการสร้างสำเนียงและโครงสร้างของดนตรีตะวันออกโดยเฉพาะดนตรีจากวงกาเมลันภายใต้การใช้วัตถุดิบและเทคนิคเฉพาะทาง เช่น โน้ตเสียงค้าง (Pedal notes) พร้อมเพเดิลโดยตลอดเพื่อต้องการเสียงก้องกังวานจากเสียงประสาน การใช้โน้ตขนานจากขั้นคู่ 5 และ 8 บันไดเสียงเสียงเต็ม บันไดเสียงเพนตาโทนิก รวมถึงการดำเนินเสียงประสานที่ปราศจากการเกลาตามแบบอย่างจากดนตรีตะวันตกแบบเก่า

บทประพันธ์เพลงเปียโนจาก บาร์ตอก ที่ได้รับอิทธิพลจากสำเนียงเพลงพื้นบ้าน

2.2.6 Fourteen Bagatelles for Piano, BB 50, Sz.38 (Op.6)

14 บทเพลงที่มีความกระชับสั้นด้วยสำนวนและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีในแบบฉบับของบาร์ตอกภายใต้ความคิดหลักคือการผสมผสานระหว่างวัตถุดิบที่ได้จากบทเพลงพื้นบ้านและการนำรายละเอียดเทคนิคจากดนตรีร่วมสมัยมาประยุกต์ใช้ในลักษณะที่แตกต่างกันไป เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตเรียงเสียง บันไดเสียงแปดเสียง และโน้ตเสียงเต็ม (Whole note) การซ้ำทำนองหรือคอร์ดเดิมบ่อยครั้ง ระบบอิงกุญแจเสียงคู่ (Bitonality) ภายในบทเพลงเดียวกัน ทำนองจากการใช้ขั้นคู่หนึ่ง (Unison) ขั้นคู่ 4 และ 5 หรือการพลิกกลับของขั้นคู่ผสมผสานกับการใช้โมดต่าง ๆ มากมาย คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงโครมาติก ฯลฯ เป็นต้น ผลงานชิ้นนี้นอกจากจะมีความโดดเด่นเป็นอย่างมากในรายละเอียดของวัตถุดิบที่มีมากมายแล้ว ยังปรากฏแนวทางการประพันธ์ในรูปแบบใหม่ผนวกกับความอิสระจากกฎเกณฑ์การประพันธ์ดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมซึ่งแสดงถึงการ

เปลี่ยนแปลงทางดนตรีครั้งยิ่งใหญ่และอาจเป็นการยากต่อการยอมรับของคนในสังคมทั่วไปในช่วงต้นของยุคสมัยนั้น

2.2.7 Ten Easy Pieces, Sz.39, BB 51

ในปี ค.ศ. 1908 บาร์ตอกเริ่มบทประพันธ์เพลงเปียโนด้วยวัตถุประสงค์และรายละเอียดเกี่ยวกับการเรียนการสอนโดยตรงจากบทเพลงสั้น ๆ ที่อยู่ในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัย มีทั้งหมดจำนวน 11 บทเพลง จากการว่าจ้างจากทางสำนักพิมพ์ บาร์ตอกจึงเริ่มต้นด้วยบทนำ *Dedication* ซึ่งมีความพิเศษจากการสร้าง *หน่วยทำนองย่อยเอกนำ* (Leitmotif) ที่มาจากความประทับใจในนักไวโอลิน Stifi Geyer โดยมีจุดเด่นอยู่ที่ทำนองที่เป็นตัวแทนด้วยตัวโน้ตหลักเพียง 4 ตัว (D-F#-A-C#) ซึ่งใช้ในการเริ่มต้นบทเพลง สำหรับบทเพลงที่เหลืออีกจำนวน 10 เพลงแฝงด้วยสำเนียงดนตรีพื้นบ้านและเทคนิคที่โดดเด่นน่าสนใจต่อการเล่นเปียโน ดังเช่น บันไดเสียงเพนตาโทนิก บันไดเสียงเสียงเต็ม (สำหรับแนวเบส) ขั้นคู่สามเสียง (Tritone) แนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) โมด ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant intervals) ขั้นคู่หนึ่ง ตัวโน้ตจากบันไดเสียงแปดเสียง และการไล่เรียงทำนองโครมาติก เป็นต้น ภายใต้ความเชี่ยวชาญทางด้านทำนองเพลงพื้นบ้านทำให้บาร์ตอกสามารถประดิษฐ์สำเนียงเพลงพื้นบ้านขึ้นมาใหม่ด้วยตัวเองจำนวน 9 บท ส่วนที่เหลืออีก 2 บทเป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของแท้ นอกจากนี้ บทเพลงลำดับที่ 5 และ10 มีความสำคัญพิเศษคือการนำบทเพลงดั้งเดิมมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ เป็นบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราที่มีชื่อว่า *Hungarian Sketches*

เพลงลำดับที่ 5 - *Evening in Transylvania* มีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจด้วยทำนองเพลงพื้นบ้านที่บาร์ตอกคิดค้นภายใต้สังคีตลักษณ์รอนโด (ABABA) เริ่มต้นด้วยทำนองที่เรียบง่ายปราศจากโน้ตประดับและมีอัตราจังหวะช้า ยืดหยุ่น สลับไปมาด้วยท่อนที่มีความโดดเด่นจากจังหวะที่เร็วและเคร่งครัด ท่อนสุดท้าย (A) กลับสู่ทำนองหลักด้วยโน้ตขั้นคู่หนึ่งต่างแนวเสียง

เพลงลำดับที่ 10 - *Bear Dance* มีจุดเด่นอยู่ที่การซ้ำตัวโน้ตเดี่ยวสำหรับทำนองแนวบนและล่างเกือบทั้งบทเพลง ประสานทำนองต่างกุญแจเสียงด้วยคอร์ดที่แฝงด้วยทำนองเพลงพื้นบ้านและมีโน้ตประดับมากมาย เนื่องด้วยบุคลิกของบทเพลงมีความสนุกสนาน อารมณ์ขัน มีจังหวะที่รวดเร็วจึงต้องการความพลิ้วไหวของนิ้วและมีการเล่นที่ค่อนข้างยาก

2.2.8 Seven Sketches, Sz.44; Op.9b

บทประพันธ์ที่ประกอบด้วย 7 บทเพลงสั้น ๆ นำเสนอรูปแบบดนตรีอันเกิดจากการผสมผสานระหว่างวัตถุดิบและเทคนิคดนตรีสมัยใหม่กับดนตรีที่มีโครงสร้างแบบอิงกุญแจเสียง รูปแบบงานประพันธ์ยังมีความคล้ายคลึงกับ *Fourteen Bagatelles* และ *Ten Easy Pieces* เนื่องจากเริ่มประพันธ์ในปีเดียวกันคือ ค.ศ. 1908 โดยในแต่ละบทเพลงมีความโดดเด่นจากการนำวัตถุดิบมาประยุกต์ใช้และมีรูปแบบการประพันธ์ที่หลากหลาย เช่น ระบบหลากกุญแจเสียง (Polytonality) ทำนองจากระบบโครมาติก การใช้บันไดเสียงเสียงเต็มผสมผสานกันจนกลายเป็นดนตรีหลากโมด

(Polymodal) ภายในบทเพลงเดียวกัน คอร์ดกลุ่มเสียงห้า (Pentachord) คอร์ดกลุ่มเสียง (Cluster chords) และการเปลี่ยนอัตราความเร็วแบบฉับพลัน ซึ่งรายละเอียดทั้งหลายอยู่บนพื้นฐานของการเลียนทำนองเพลงพื้นบ้านจากชาวทรานซิลเวเนียผสมผสานกับจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์จากชาวโรมาเนีย

2.2.9 Twenty Hungarian Folksongs for Voice and Piano (No.6)

บทเพลงลำดับที่ 6 ได้ให้ความสำคัญเรื่องบันไดเสียงเพนตาโทนิกและแสดงถึงการออกนอกกฎเกณฑ์บทประพันธ์รูปแบบดั้งเดิม เช่น เรื่องความสัมพันธ์ของโดมินันท์-โทนิก การเคลื่อนแนวทำนองเบส (กรอบใหญ่) ด้วยคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ (เกิดจากการนำตัวโน้ตภายใต้บันไดเสียงเพนตาโทนิกมาดัดแปลง สร้างสีสันของทำนองขึ้นมาใหม่) นอกจากนั้นบาร์ตอกยังค้นพบแนวการสร้างทำนองและการประสานเสียงที่พัฒนาขึ้นมาจากรูปแบบทำนองเพลงพื้นเมือง

2.2.10 For Children, Sz.42

อีกหนึ่งบทบาทสำคัญของดนตรีพื้นบ้านที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้เพื่อการเรียนการสอนดนตรีสำหรับนักเรียนเปียโนโดยเฉพาะด้วยบทเพลงสั้น ๆ จำนวน 85 บทที่ถูกแบ่งย่อยออกเป็น 2 ชุดใหญ่ตามประเภทของทำนองเพลงพื้นบ้าน โดยชุดแรกมีทำนองเพลงพื้นบ้านชาวฮังการีจำนวน 42 บท และชุดที่สองอีกจำนวน 43 บทจากชาวสโลวัค ต่อมาในปี ค.ศ. 1945 ได้มีการทบทวนแก้ไขบทประพันธ์ชุดนี้และได้ทำการดึงบทเพลงออกจำนวน 6 บท

สำหรับบทประพันธ์ *Twenty Hungarian Folksongs for Voice and Piano* และ *For Children, Sz.42* ไม่ได้มีการเรียงลำดับตามความยากง่ายของการเล่นแต่ประการใด บาร์ตอกต้องการเพียงแค่นำทำนองหรือสำเนียงของเพลงพื้นบ้านเพื่อเป็นวัตถุดิบหลักเข้ามาผสมผสานในการเรียนรู้ดนตรีสำหรับเด็กโดยเฉพาะดนตรีแห่งยุคศตวรรษที่ 20 อันเกิดจากการประยุกต์ลักษณะสำนวนดนตรีร่วมสมัยและดนตรีตะวันตกแบบเก่า นอกจากนี้บทเพลงจากทั้ง 2 ชุดนี้อยู่ในระบบอิงกุญแจสียงเมเจอร์เป็นส่วนใหญ่และยังมีการใช้ส่วนประกอบจากเรื่องโมด ทำนองหลากหลายจากระบบบันไดเสียงเพนตาโทนิก คอร์ดทบเจ็ด และระบบอิงกุญแจเสียงคู่

2.2.11 Mikrokosmos, Sz.107

บทประพันธ์สำหรับเปียโนขนาดใหญ่จำนวน 6 เล่ม ประกอบด้วยบทเพลงทั้งสิ้น 153 บท เรียงลำดับตามระดับความง่ายไปจนถึงยาก มีรายละเอียดที่ซับซ้อนด้วยจุดประสงค์การประพันธ์ที่อยู่บนพื้นฐานของการเรียนการสอนเปียโนตามหลักวิชาการ ทฤษฎีดนตรี และหลักการเรียนการสอนสำหรับนักเรียน โดยเน้นเรื่องเทคนิคและการขจัดปัญหาต่าง ๆ ในการเล่นเปียโนเป็นสำคัญ เช่น ลักษณะจังหวะ ทำนอง เสียงประสาน พร้อมทั้งสอดแทรกมิติทางดนตรีด้วยทำนองที่มีรูปแบบเฉพาะจากบทเพลงพื้นบ้านฮังการี มีวัตถุดิบสำคัญคือบันไดเสียงเพนตาโทนิกและโมดเข้ามาเป็นส่วนประกอบพื้นฐาน เพื่อเป็นสื่อที่ง่ายต่อการเรียนรู้พร้อมทั้งแฝงด้วยเทคนิคการประพันธ์นำสมัยเข้า

มาประยุกต์ใช้อย่างมีหลักการ บทบาทสำคัญจากบทเพลงพื้นบ้านส่งอิทธิพลต่อแนวทางการประพันธ์เพลง เห็นได้ชัดจากบทเพลงชุด 6 ซึ่งเป็นบทเพลงชุดสุดท้ายจากบทประพันธ์ *Mikrokosmos* ประกอบไปด้วยจังหวะและทำนองเพลงที่ผสมผสานกับเทคนิคการประพันธ์สมัยใหม่ (ตัวอย่างและคำอธิบายเพิ่มเติมในบทที่ 3)

2.3 ประโยชน์และคุณค่าของบทเพลงพื้นบ้านที่มีต่อแนวทางการประพันธ์เพลงสมัยใหม่

เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่าดนตรี โดยเฉพาะบทเพลงพื้นบ้าน คือสิ่งที่ผูกผันอย่างแนบแน่นกับคนในสังคม มีบทบาทสำคัญในชีวิตประจำวันเป็นอย่างมาก สังเกตได้จากทุกช่วงเวลาของชีวิตที่แวดล้อมไปด้วยเสียงดนตรี ดังตัวอย่างเช่น บทเพลงสำหรับเด็กที่แทรกซึมไว้ในตำรับตำราเพื่อการเรียนการสอนที่มีประสิทธิภาพมากขึ้น บทเพลงปลุกใจ บทเพลงร้องเมื่อมีการทำสวนทำไร่หรือเพลงจากกิจกรรมมากมายที่ได้จากการรวมตัวของคนในท้องถิ่น ฯลฯ ถึงแม้ว่าในยุคปัจจุบันบทเพลงพื้นบ้านอาจเปรียบเสมือนเป็นสิ่งธรรมดาหรือถูกมองข้ามสำหรับคนรุ่นใหม่เนื่องจากวิวัฒนาการทางดนตรีที่มีรูปแบบใหม่และน่าสนใจเกิดขึ้นมากมาย แต่ในขณะเดียวกันนักดนตรีบางกลุ่มเล็งเห็นความสำคัญและคุณค่าของดนตรีพื้นบ้าน มีความพยายามในการเก็บรักษาวัฒนธรรมดนตรีนี้ไว้โดยการผลิตผลงานดนตรีเชิงสร้างสรรค์ภายใต้บริบทของคำว่าบทเพลงพื้นบ้าน สามารถดึงเอาสาระสำคัญจากรายละเอียดที่เป็นประโยชน์และจุดเด่นประดับตกแต่งทำนอง เพิ่มเติมด้วยวิธีการ ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นแนวบรรเลงประกอบหรือทำเป็นดนตรีทางแปรเพื่อให้บทเพลงมีรูปแบบและสีสันของดนตรีมากขึ้น บทเพลงพื้นบ้านจึงกลายเป็นสิ่งที่มีคุณอนันต์ สามารถช่วยเพิ่มศักยภาพต่อการเรียนดนตรีเป็นอย่างมาก ช่วยเสริมสร้างให้เด็กสามารถรับรู้ทักษะการเล่นอย่างมีประสิทธิภาพผ่านนวัตกรรมดนตรีสมัยใหม่โดยใช้บทเพลงพื้นบ้านเป็นสื่อเชื่อมโยงทางด้านการจดจำทำนองและจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะจากแต่ละพื้นถิ่น

นอกจากนี้ บทประพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านยังสามารถสร้างประโยชน์และปลูกฝังเรื่องการอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีแก่ชนรุ่นหลัง ทราบถึงภูมิหลังแหล่งที่มาของดนตรีจากบรรพบุรุษ ได้เรียนรู้ถึงเอกลักษณ์ดนตรีและรายละเอียดที่โดดเด่นจากแต่ละพื้นถิ่น สามารถใช้เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และสามารถเผยแพร่องค์ความรู้เชิงวิชาการระดับนานาชาติ ด้วยดนตรีอันเป็นภาษาสากล การนำวัตถุดิบดังกล่าวมาสานต่อหรือพัฒนาทางด้านการประพันธ์บทเพลงจึงไม่ใช่อุปสรรคที่ปิดกั้นความคิดสร้างสรรค์ของนักดนตรี แต่กลับกลายเป็นสิ่งที่ควรส่งเสริมสนับสนุนเพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมทางดนตรีพื้นถิ่นให้คงอยู่สืบต่อไปอย่างยั่งยืน

บทที่ 3
แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลง

ประเภทของงานประพันธ์ดนตรีมีอยู่หลากหลาย ถูกแบ่งแยกความแตกต่างจากรูปแบบโครงสร้างองค์ประกอบ วิธีการนำเสนอ แหล่งที่มาของบทเพลง และรวมไปถึงประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับประกอบการแสดง ฯลฯ ความคิดอิสระของนักดนตรีคือแรงขับเคลื่อนที่มีพลังสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ปัจจัยจากสิ่งแวดล้อม สังคมและวัฒนธรรมจากแต่ละท้องถิ่นส่งอิทธิพลต่อการเลือกสรรวัตถุดิบและเทคนิคการประพันธ์ในแต่ละยุคสมัย หากสังเกตบทเพลงที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงจากแต่ละชุมชนหรือท้องถิ่นจะพบเจอบทเพลงพื้นบ้านที่มีความเรียบง่าย ปราศจากการตกแต่งทำนองที่มากจนเกินพอดีและมีสำเนียงที่มีความไพเราะตามธรรมชาติ โดยส่วนใหญ่บทเพลงประเภทขับร้องจะมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับกิจวัตรประจำวันของประชากรในท้องถิ่นหนึ่ง ๆ ความหมายของบทเพลงไม่ซับซ้อน เข้าใจง่าย ด้วยเหตุผลดังกล่าวบทเพลงพื้นบ้านจึงกลายเป็นส่วนสำคัญในชีวิตประจำวันของคนในพื้นถิ่นและยังสามารถใช้เป็นสื่อกลางเพื่อการสื่อสารของมนุษย์ได้ดีในทุกสถานการณ์เช่นกัน

ผู้ประพันธ์ได้ตระหนักถึงบทบาทและความสำคัญของบทเพลงพื้นบ้านจากกลุ่มสมาชิกอาเซียน 10 ประเทศ ประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนภายใต้ความประทับใจในสำเนียงของบทเพลงพื้นถิ่น ผสานด้วยความคิดสร้างสรรค์ซึ่งเป็นเครื่องมือหลักในการคัดสรรรายละเอียด องค์ประกอบวัตถุดิบ และเทคนิคเฉพาะทางในการประพันธ์ นอกจากปัจจัยต่าง ๆ ที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น ข้อมูลทางประวัติศาสตร์เป็นอีกหนึ่งสิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึงเพื่อให้ทราบถึงความเป็นมาของบทเพลงและเพื่อความกระจ่างต่อแนวทางการประพันธ์เพลงในแต่ละยุคสมัยมากยิ่งขึ้น

3.1 วัตถุดิบและเทคนิคการประพันธ์เพลงสำหรับดนตรีพื้นบ้าน

สำหรับรายละเอียดภายในบทนี้จะขอกล่าวถึงวัตถุดิบที่ใช้สำหรับการประพันธ์เพลงพื้นบ้านผสมผสานด้วยเทคนิคสำหรับการบรรเลงเปียโนภายใต้รูปแบบของดนตรีตะวันตก โดยได้รับแรงบันดาลใจและศึกษาหลักแนวคิดทางการประพันธ์เพิ่มเติมจากนักดนตรีในประวัติศาสตร์ เมื่อนักดนตรีมีความประทับใจในสำเนียง ทำนอง จังหวะ ฯลฯ กระบวนการทางความคิดได้นำพาหลักทฤษฎีและองค์ความรู้ทางดนตรีเข้าสู่แนวทางการประพันธ์เพลงโดยอาศัยสิ่งสำคัญที่สุดคือ ความคิดสร้างสรรค์จากนักดนตรีที่สามารถต่อยอดแนวทางการประพันธ์ด้วยวิธีการที่มากมายจึงทำให้บทประพันธ์มีรูปแบบที่แตกต่างกันไป ตัวอย่างนักดนตรีเลื่องชื่อจากช่วงปลายศตวรรษที่ 18 โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) ได้นำทำนองเพลงพื้นบ้านฝรั่งเศสมา

ประพันธ์เป็นบทเพลงสำหรับเปียโน บรรเลงด้วยรูปแบบของ *ดนตรีทางแปร* จากบทเพลง *"Ah, vous dirai-je, Maman,"* หรือ *12 Variations in C major for Piano; K. 265* ซึ่งเริ่มต้นด้วยทำนองหลัก แล้วตามด้วยดนตรีทางแปรอีก 12 บทเพลงที่มีความแตกต่างด้วยเทคนิคการบรรเลงและวัตถุดิบที่ประยุกต์ใช้สำหรับแนวทำนองต่าง ๆ เช่น การใช้กุญแจเสียงคู่ขนาน ปรับเปลี่ยนจังหวะในบทเพลงด้วยการนำประเภทของตัวโน้ต (โน้ตเขบ็ตสองชั้นหรือกลุ่มโน้ตพยางค์) มาประยุกต์ใช้สำหรับแนวทำนองหลักและเสียงประสาน ตกแต่งทำนองหลักด้วยโน้ตประดับ ใช้เทคนิคการเล่นพรมนิ้ว (Trill) เน้นเสียงด้วยเครื่องหมายทางดนตรี ปรับเปลี่ยนทำนองหลักจากทำนองแนวเดียวให้กลายเป็นคอร์ด การใช้จังหวะขัดระหว่างทำนองสองแนว การใช้โน้ตโครมาติก เป็นต้น

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 เกิดการปฏิรูปทางการเมืองครั้งยิ่งใหญ่ในทวีปยุโรปส่งผลกระทบต่อชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนหลากหลายด้านรวมถึงวัฒนธรรมดนตรีที่ได้รับอิทธิพลและเกิดการเปลี่ยนแปลงเช่นกัน อิสรภาพทางอุดมการณ์และความคิดถูกจำกัด ความต้องการต่อต้านต่อสถานการณ์ดังกล่าวสร้างแรงผลักดันให้เกิดความเคลื่อนไหวทางดนตรีมากมาย นักดนตรีเริ่มประพันธ์ผลงานที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของชาตินิยมมากขึ้น เลือกสรรวัตถุดิบและเทคนิคการบรรเลงที่เชื่อมโยงกับเอกลักษณ์ของคนในท้องถิ่นเพื่อเป็นการสร้างแรงกระตุ้นให้เกิดความรักและสามัคคีแก่คนในชาติ ทั้งนี้ ผลลัพธ์ที่ได้กลับกลายเป็นพัฒนาการทางดนตรีที่เกิดจากการใช้ความคิดสร้างสรรค์โดยการนำวัตถุดิบทางดนตรีแบบดั้งเดิมมาดัดแปลง พัฒนา ผสมผสานกับลักษณะของดนตรีพื้นบ้านจนเกิดการปฏิรูปทางดนตรีที่มีรูปแบบล้ำสมัย แปลกใหม่ นักดนตรีต่างสร้างกฎเกณฑ์แนวทางการประพันธ์ด้วยทฤษฎีที่คิดค้นจากหลักการเฉพาะตน

เฟรเดริค โชแปง นักดนตรีที่แปรเปลี่ยนความกดดันจากภาวะทางสังคมกลายเป็นผลงานการประพันธ์สร้างสรรค์โดยการดึงเอกลักษณ์จากดนตรีพื้นถิ่นหรือดนตรีโปแลนด์มาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลง ปรากฏบทประพันธ์สำหรับเปียโนประเภท *มาซูร์กา* ซึ่งเป็นดนตรีพื้นถิ่นโปแลนด์ที่มีมานานนับศตวรรษและโดดเด่นด้วยเอกลักษณ์ทางด้านจังหวะเป็นสำคัญ มีการย้อนประโยคเพลงทุก ๆ 6-8 ห้อง บทเพลงมีอัตราจังหวะสาม (Triple meter) แต่เน้นในจังหวะที่ 2 หรือ 3 เพื่อการเลียนแบบลักษณะจังหวะกระทืบเท้าจากการเต้นรำและเป็นการเน้นบนจังหวะเบา จึงทำให้บทเพลงถูกขับเคลื่อนด้วยลักษณะของจังหวะขัดแย้ง (Syncopation) ด้านทำนองเพลงถูกตกแต่งด้วยโน้ตประดับ (Ornaments) โน้ตประจุด (Dotted note) และระบบโครมาติกคือส่วนประกอบสำคัญเพื่อสร้างความชัดเจนในสำเนียงเพลงเต้นรำโปแลนด์ที่สนุกสนานและมีชีวิตชีวา

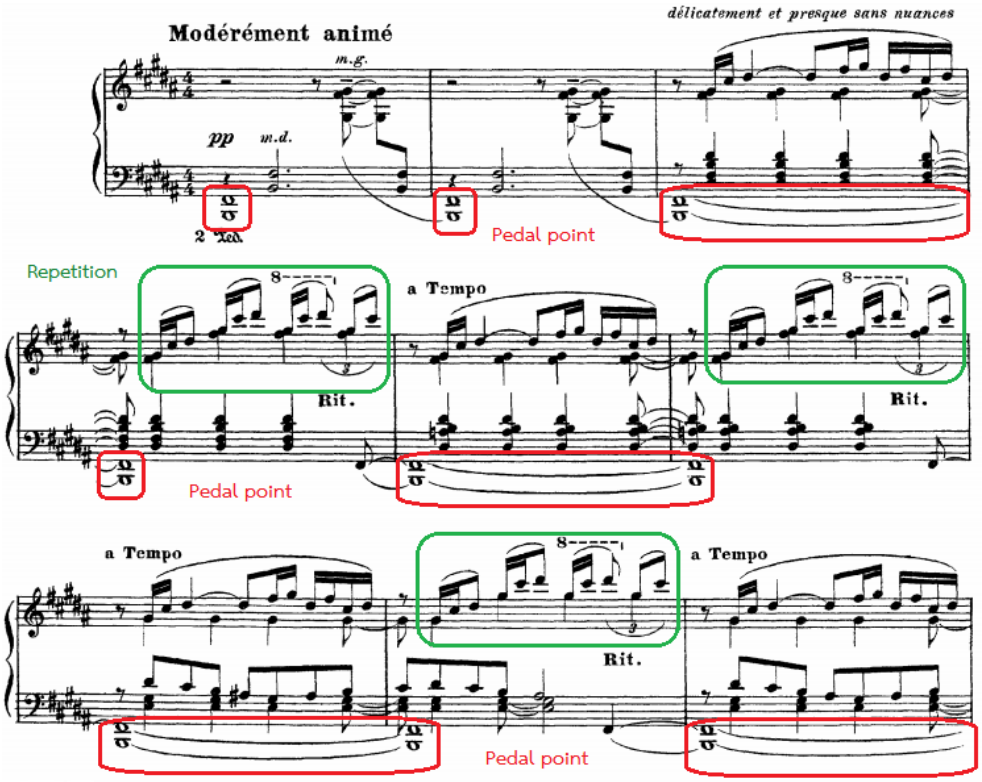
ช่วงตอนปลายศตวรรษที่ 19 เดอบุสซี คีตกวีชาวฝรั่งเศสจากยุคดนตรีอิมเปรชัน มีแนวทางการประพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว สร้างสรรค์ผลงานภายใต้จินตนาการ อารมณ์

ความรู้สึก ความประทับใจต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งแล้วถ่ายทอดออกสู่บทประพันธ์ เช่นเดียวกับความรู้สึกประทับใจในบทเพลงพื้นบ้านสำเนียงดนตรีตะวันออกโดยเฉพาะสำเนียงจากดนตรีชวา (ประเทศอินโดนีเซีย) กำเนิดนวัตกรรมทางดนตรีรูปแบบใหม่ด้วยจุดประสงค์จากความต้องการเลียนสำเนียงเพลงและลักษณะของการเล่นเครื่องดนตรีประเภทตี (ทองเหลือง) เป็นส่วนใหญ่

เนื่องด้วยลักษณะธรรมชาติของเครื่องดนตรีดังกล่าวส่งผลต่อระบบโครงสร้างของบทประพันธ์ ความแตกต่างทางด้านขนาดและรูปร่างของเครื่องดนตรีสร้างความเคลื่อนไหวของแนวทำนองที่ทับซ้อนกันในแต่ละระดับชั้นเนื้อดนตรี (Layered texture) แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างชั้นแนวดนตรีซึ่งเป็นลักษณะของลีลาสอดประสาน (Counterpoint) พร้อมกับการเลือกประเภทของตัวโน้ตที่เหมาะสมต่อเทคนิคการบรรเลง เทคนิคโน้ตเสียงค้าง จากการใช้เพเดิลหนึ่งครั้งสำหรับหลายห้อง (แนวเบส) เพื่อเลียนเสียงทุ้ม ก้องสะท้อนจากการตีกลองหรือฆ้อง ในขณะที่แนวโซปราโนเคลื่อนไหวทำนองอย่างคล่องแคล่ว รวดเร็ว และเสียงเบา และเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาจึงปรากฏลักษณะของจังหวะขัดแย้ง

การเลียนสำเนียงหนึ่ง ๆ ด้วยวัตถุดิบและเทคนิคที่คัดสรรมาอย่างเหมาะสมและลงตัวเป็นสิ่งสำคัญ เดอบุสซีตกแต่งทำนองด้วยโน้ตประดับหลากหลายรูปแบบเพื่อเลียนเสียงของระฆัง ผสานด้วยการใช้เทคนิคจากขั้นคู่ 4, 5 และ 8 ควบคู่กับการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก และบันไดเสียงเสียงเต็มเพื่อการสร้างสำเนียงของดนตรีตะวันออกได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังปรากฏการซ้ำทำนอง (Melodic repetition) ใช้แนวซ้ำยืนพื้นอยู่บ่อยครั้งเนื่องจากแนวคิดเกี่ยวกับธรรมชาติของวงจรชีวิตที่มีการเกิด-ดับ ขึ้น-ลง วนเวียนอยู่เช่นนั้นอย่างไม่มีวันสิ้นสุด เทคนิคดังกล่าวถูกนำมาใช้ได้อย่างเหมาะสมต่อความหมายที่ต้องการสื่อสารและกลายเป็นเทคนิคที่นิยมนำมาใช้อยู่บ่อยครั้งสำหรับผลงานการประพันธ์อื่น ๆ จากเดอบุสซีอีกด้วย

ตัวอย่างจาก *Pagodes* บทเพลงท่อนแรกจาก *Estampes L.100* แสดงถึงโครงสร้างดนตรีจากวัตถุดิบและเทคนิคที่ใช้เพื่อการเลียนสำเนียงดนตรีตะวันออก



รูปที่ 2 *วัตถุดิบและเทคนิคภายในบทประพันธ์ Estampes L.100: I. Pagodes*

ต่อมา บาร์ตอก คีตกวีโด่งดังจากยุคศตวรรษที่ 20 ได้ให้ความสนใจในดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีท้องถิ่นเป็นอย่างมาก สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ที่มีความเกี่ยวข้องกับบทเพลงพื้นถิ่นอันเกิดจากความประทับใจในสำเนียงและสีสันของบทเพลง นำทำนองมาประยุกต์โดยการเลือกใช้วัตถุดิบและเทคนิคการบรรเลงได้อย่างเหมาะสม ด้วยหลักการดังกล่าวทำให้บทประพันธ์เพลงพื้นบ้านกลายเป็นส่วนหนึ่งของนวัตกรรมทางดนตรีแนวใหม่ซึ่งแสดงถึงความต้องการหลุดพ้นจากดนตรีตะวันตกแบบเก่าหรือระบบดนตรีอิงกุญแจเสียง (Tonality)

เดิมที บาร์ตอก มีความสนใจต่อดนตรีพื้นบ้านโดยพื้นฐาน ต่อมาได้ทำการศึกษาค้นคว้าเชิงลึกถึงลักษณะบทเพลงพื้นบ้านฮังการีแบบดั้งเดิม (Hungarian peasant music) เป็นจำนวนมากจนเกิดความเข้าใจในธรรมชาติของบทเพลงประเภทดังกล่าวและพบว่าทำนองโดยส่วนใหญ่มาจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก ซึ่งบาร์ตอกให้ความสำคัญเป็นอันดับต้น ๆ ยิ่งไปกว่านี้ บาร์ตอกยังสามารถสร้างสำนวนดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนได้อย่างชัดเจนด้วยหลักการและทฤษฎีทางดนตรีที่อยู่บนพื้นฐานของสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ผสมผสานด้วยวัตถุดิบที่มีอยู่จากระบบดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้จนเกิดกฎเกณฑ์ทางดนตรีในรูปแบบใหม่ ยกระดับและเพิ่มคุณค่าของบทเพลงพื้นบ้านโดยการใช้แนวบรรเลงประกอบเข้ามาช่วยเสริมในส่วนของทำนองเพลงจนเกิดความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น

ถึงแม้ว่าบันไดเสียงดังกล่าวเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับดนตรีพื้นบ้านแต่กลับกลายเป็นความจำกัดต่อการวางเสียงประสานในบทประพันธ์เช่นกัน ด้วยความต้องการหลีกเลี่ยงลักษณะดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมหรือดนตรีระบบอิงกุญแจเสียง ผนวกกับความสนใจและความเชี่ยวชาญทางดนตรีพื้นบ้าน บาร์ตอกจึงเริ่มต้นนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาเป็นส่วนหนึ่งในบทประพันธ์ภายใต้การคิดค้นระบบจากกลุ่มทำนองซึ่งอยู่บนพื้นฐานจากดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมมาเรียบเรียง พลิกแพลงประยุกต์ใช้สำหรับเสียงประสาน (Harmony) ให้อยู่ในรูปแบบใหม่จนเกิดเทคนิคกฎเกณฑ์ทางทฤษฎีและสำนวนดนตรีที่เป็นของตัวเอง ดังเช่นรายละเอียดจากการใช้วัตถุดิบขั้นคู่ 2 คู่ 4 คู่ 7 และขั้นคู่ทรัยโทนสำหรับแนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบ จนกลายเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant interval) มีสำเนียงที่แปลกหูและเป็นสิ่งใหม่สำหรับดนตรียุคนั้น นอกจากนี้มีการสร้างคอร์ดจากการนำตัวโน้ตที่มีระยะห่างขั้นคู่ 4 วางเรียงซ้อนกันในแนวตั้งหรือเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal harmony) ซึ่งกลายเป็นอีกหนึ่งวัตถุดิบที่บาร์ตอกนิยมนำมาใช้ในบทประพันธ์

ในยุคเริ่มแรกของบาร์ตอกนั้น เทคนิคการประพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์และน่าสนใจคือ ระบบอิงกุญแจเสียงคู่หรือการรวมสองบันไดเสียงมาไว้ในบทเพลงเดียวกัน และสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ในประโยคเพลงจนกลายเป็นโมดต่าง ๆ ซึ่งกลายเป็นการลดทอนความสำคัญสำหรับเรื่องเคเดนซ์แบบโดมินันท์-โทนิกจากระบบดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม อีกหนึ่งนวัตกรรมดนตรีของบาร์ตอกคือการนำตัวโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกมาจัดวางเรียงและต่อยอดเพิ่มเติมตัวโน้ตจนครบ 8 ตัวภายในหนึ่งบันไดเสียง (บันไดเสียงแปดเสียง) กลุ่มตัวโน้ตเหล่านั้นถูกนำมาปรับใช้ในการสร้างทำนองและคอร์ดต่าง ๆ อย่างมากมาย บทบาทของบันไดเสียงเสียงเต็มที่ได้รับอิทธิพลจากเดอบุสซี บาร์ตอกได้นำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ซึ่งนอกจากจะอยู่ในส่วนของทำนองแล้ว ยังได้นำกลุ่มตัวโน้ตดังกล่าวมาเรียงติดกันเป็นคอร์ดกลุ่มเสียง (Cluster chord) และคอร์ดเสียงกระด้าง (Dissonant chord) นอกจากนี้ยังปรากฏการเปลี่ยนอัตราจังหวะ (Tempo) และเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) ภายในบทเพลงเดียวกันอยู่บ่อยครั้ง ดังตัวอย่างจากบทเพลงลำดับที่ 146 - *Ostinato* จากบทประพันธ์ *Mikrokosmos Sz.107* (บทเพลงชุดสำหรับฝึกเทคนิคการเล่นเปียโน) ได้สอดแทรกทำนองเพลงพื้นบ้านสำหรับผู้เรียนโดยการนำสำเนียงจากดนตรีปี่สก็อตของชาวทรานซิลเวเนีย-โรมาเนียมาใช้ โดดเด่นด้วยทำนองที่มีเอกลักษณ์ทาง*จังหวะ*อันประกอบไปด้วยกลุ่มตัวโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและสองชั้นที่ถูกเล่นสลับเวลา

รูปที่ 3 *ทำนองเพลงพื้นบ้านที่โดดเด่นด้วยลักษณะจังหวะ*

บทเพลงจากชุดที่ 6 จากบทประพันธ์ดังกล่าวยังบรรจุด้วยอนุกรมจาก *Six Dances in Bulgarian Rhythm* (บทเพลงลำดับที่ 148-153) ที่มีความเด่นชัดด้วยเรื่องของจังหวะที่มีลักษณะพิเศษและซับซ้อน มีทำนองและส่วนประกอบจากบทเพลงของชาวบัลกาเรีย ผสมผสานด้วยเทคนิคการประพันธ์ที่บาร์ตอกนิยมนำมาใช้ เช่น แนวซ้ำยืนพื้น ทำนองจากระบบครึ่งเสียง จังหวะขัดแย้ง การเปลี่ยนแปลงจังหวะ บันไดเสียงแปดเสียง ฯลฯ ดังตัวอย่างจากบทเพลงลำดับที่ 148 (บทเพลงที่ 1 จากอนุกรม *Six Dances in Bulgarian Rhythm*) ซึ่งมีลักษณะจังหวะแบบ 4/8+2/8+3/8

รูปที่ 4 *ลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ 4/8+2/8+3/8*

บทเพลงลำดับที่ 153 หรือบทเพลงลำดับสุดท้ายของ *Mikrokosmos* โดดเด่นด้วยโมทีฟจากคอร์ดและโมทีฟจังหวะที่ผสมผสานด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นแบบ 3/8+3/8+2/8

รูปที่ 5 *โมทีฟคอร์ด และ โครงสร้างจากโมทีฟจังหวะ*

Chulalongkorn University

3.2 แนวคิดการประพันธ์บทเพลงและแรงบันดาลใจ

จากบทประพันธ์เพลง *เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน* ผู้ประพันธ์ได้คัดสรรบทเพลงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักดีจากกลุ่มสมาชิกอาเซียน สกัดเอาทำนองและสำเนียงที่โดดเด่นมาเป็นทำนองหลักในบทประพันธ์ ค้นคว้ารายละเอียดเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบบทเพลงพื้นบ้านเพื่อให้ทราบถึงแนวทางและโครงสร้างของบทเพลง พร้อมทั้งศึกษาเพิ่มเติมสำหรับรายละเอียดทางประวัติศาสตร์ แหล่งที่มาของวัฒนธรรมดนตรีประจำท้องถิ่นหนึ่ง ๆ รายละเอียดที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นล้วนมีความสำคัญในทุกขั้นตอนการประพันธ์บทเพลง นอกจากนี้ยังหมายรวมถึงองค์ประกอบพื้นฐานจากหลักการทางทฤษฎีดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม ผสมผสานด้วยเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่มีความเฉพาะเจาะจงสำหรับการสร้างบทเพลงสำเนียงดนตรีตะวันออก

บทประพันธ์เพลงเพรลูดเป็นบทเพลงที่มีขนาดสั้น สำหรับในบางบทอาจเสริมลูกเล่นด้วยเทคนิคการซ้ำประโยคเพลงในช่วงต้น หรืออาจเริ่มด้วยช่วงนำเพื่อต้องการย้ำให้ทราบถึงแนวทางและสำเนียงที่ต้องการถ่ายทอด ทั้งนี้ผู้ประพันธ์เล็งเห็นถึงธรรมชาติของบทเพลงประเภทเพรลูดและบทเพลงพื้นบ้านที่มีความคล้ายคลึงกันด้วยรูปแบบอิสระของสังคีตลักษณ์ วัตถุดิบสำคัญที่ผู้ประพันธ์คำนึงถึงเป็นอันดับต้น ๆ คือ บันไดเสียงเพนตาโทนิกและการใช้คอร์ดกลุ่มเสียงห้าซึ่งมีหลักการประพันธ์ที่คล้ายคลึงกับเดอบุสซีและบาร์ตอก โดยวัตถุดิบดังกล่าวสามารถนำมาปรับเปลี่ยนให้อยู่ในรูปของทำนองเพลงหรือแนวบรรเลงประกอบในลักษณะต่าง ๆ นอกจากนี้ ดนตรีพื้นบ้านสำเนียงตะวันออกมีเอกลักษณ์ที่สร้างความแตกต่างจากดนตรีตะวันตกอย่างเด่นชัดโดยการใช้โน้ตประดับ เช่น Turn, Trill, และ Grace note ผสมผสานด้วยกลุ่มตัวโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก ด้วยรายละเอียดเพียงเล็กน้อยแต่กลับกลายเป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญยิ่งต่อการเลียนสำเนียงจากบทเพลงขับร้องดังเช่นลักษณะจากการเอื้อนเสียง การร้องเสียงระรัว (Vibrato) หรือการเลียนสำเนียงจากเครื่องดนตรีพื้นถิ่น นอกจากนี้ การเคลื่อนทำนองแบบโครมาติกยังได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในบทประพันธ์เพื่อเป็นการเลียนสำเนียงจากเครื่องดนตรีอาเซียนโดยเฉพาะอีกด้วย

สำหรับเสียงประสานมีตั้งแต่ระดับ 2 แนวจนถึง 4 แนวซึ่งเป็นลักษณะของแนวทำนองสอดประสาน ทั้งนี้รายละเอียดในบทประพันธ์เป็นไปตามความต้องการเลียนเสียงจากทำนองเพลงร้องและเสียงเครื่องดนตรีโดยการเลือกใช้วัตถุดิบเฉพาะเจาะจงบางอย่าง ยกตัวอย่างเช่น โน้ตเสียงค้างที่แนวเบสเพื่อต้องการเสียงต่ำ-ทุ้มค้างไว้คล้ายเสียงสะท้อนจากการตีฆ้องหรือกลอง ผนวกด้วยลักษณะการเล่นที่มาพร้อมกับจังหวะของการตีซึ่งถูกออกแบบโดยการนำประเภทของตัวโน้ตเข้ามาประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม รายละเอียดทางด้านทำนองและโมทีฟในบทประพันธ์มีรากฐานมาจากบทเพลงประเภทขับร้องเป็นส่วนใหญ่ ผู้ประพันธ์ควรทราบถึงความหมายที่แฝงอยู่ภายใต้ทำนองเพลงซึ่งเป็นสิ่งสำคัญและมีอิทธิพลต่อการเลือกแนวทางการประพันธ์ จังหวะของบทเพลง การเลือกใช้วัตถุดิบหรือสัญลักษณ์ทางดนตรีต่าง ๆ (Articulation) ประกอบทำนอง ซึ่งนอกจากจะเป็นประโยชน์ต่อการสร้างอรรถรสให้กับบทเพลงอย่างที่ผู้ประพันธ์ต้องการแล้วนั้น ยังเป็นการรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมที่เด่นชัดให้คงอยู่ต่อไป

ผู้ประพันธ์ได้ทำการค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงพื้นบ้านและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีเพื่อการเลียนสำเนียงเฉพาะทาง เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่และเพิ่มพูนความรู้ความเข้าใจในเทคนิคการประพันธ์เพลง ภายใต้ความคิดสร้างสรรค์ที่ได้รับการผสมผสานจากธรรมชาติแห่งเสียงดนตรีกับวัตถุดิบทางดนตรีที่มีอยู่มากมายได้อย่างเหมาะสม ผลลัพธ์ที่ได้กลายเป็นบทประพันธ์เพลงประเภทเพรลูดสำเนียงอาเซียนสำหรับเปียโน

บทที่ 4
แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude No. 1 (เพลงสำเนียงเขมร I)

บทเพลงสำเนียงเขมรภายใต้เพลงพื้นบ้านประเภท “กันตรึม” เป็นวัฒนธรรมทางดนตรีจากประเทศกัมพูชาซึ่งชาวเขมรถิ่นไทยจากอีสานใต้แถบจังหวัดศรีสะเกษ สุรินทร์ ร้อยเอ็ด นครราชสีมา บุรีรัมย์ได้รับอิทธิพลโดยตรง เพลงกันตรึมเป็นที่รู้จักกันดีและได้รับความนิยมอย่างสูง สามารถจัดอยู่ในประเภท *มโหรีอีสานใต้* จากงานวิจัยและการเก็บข้อมูลภาคสนามของ บุษกร สำโรงทอง และคณะ (2550) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีในวงกันตรึมซึ่งประกอบไปด้วยกลองกันตรึม (สโกล) ซอ (ตรัว) ปี่อ้อ (ปี่ออ) ฉิ่ง และนักร้อง ซึ่งกลองกันตรึมมีความสำคัญเป็นอย่างมากด้วยวิธีการผลิตกลองจากวัสดุธรรมชาติโดยการขึงด้วยหนังลูกวัว หนังงูเหลือม หรือหนังตะกวด เป็นการสร้างเสียงดัง-ทุ้ม ก้องกังวาน และสามารถสร้างจังหวะที่สนุกสนานเพลิดเพลินน่าฟังเป็นอย่างยิ่ง เช่น “โจ๊ะ-คะ-ครึม-ครึม” หรือ “โจ๊ะ-กัน-ตรึม”

เครื่องดนตรีเขมรมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีระบบการตั้งเสียงที่แตกต่างจากระบบดนตรีตะวันตก เนื่องด้วยดนตรีเขมรดั้งเดิมมีระยะห่างของขั้นคู่ทั้ง 7 เสียงที่เท่า ๆ กันและมีบันไดเสียงที่เฉพาะเจาะจง นักดนตรีปัจจุบันควรตระหนักถึงข้อสำคัญนี้และถือเป็นการรักษาเอกลักษณ์ทางดนตรีเขมรไว้อีกด้วย นอกจากกลองกันตรึมแล้ว ยังมีซอกันตรึมและปี่อ้อที่มีความสำคัญ พร้อมทั้งมีระบบการตั้งเสียงที่เฉพาะเจาะจง บุษกร สำโรงทอง และคณะ (2550: 268) กล่าวไว้ว่า “ปี่อ้อไม่สามารถปรับระดับเสียงได้ ดังนั้นการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประเภทนี้จะต้องตั้งตามเสียงของปี่อ้อ” ทางด้านซอกันตรึม มีอยู่ 2 สาย มีการปรับเพื่อให้มีโน้ตที่ใกล้เคียงหรือมีเสียงที่เข้ากันได้กับปี่อ้อซึ่งมีอยู่ 2 แบบคือ แบบที่มีระยะห่างขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5 โดยในบทประพันธ์ได้เลือกใช้เสียงจากขั้นคู่ทั้ง 2 แบบ

Chulalongkorn University

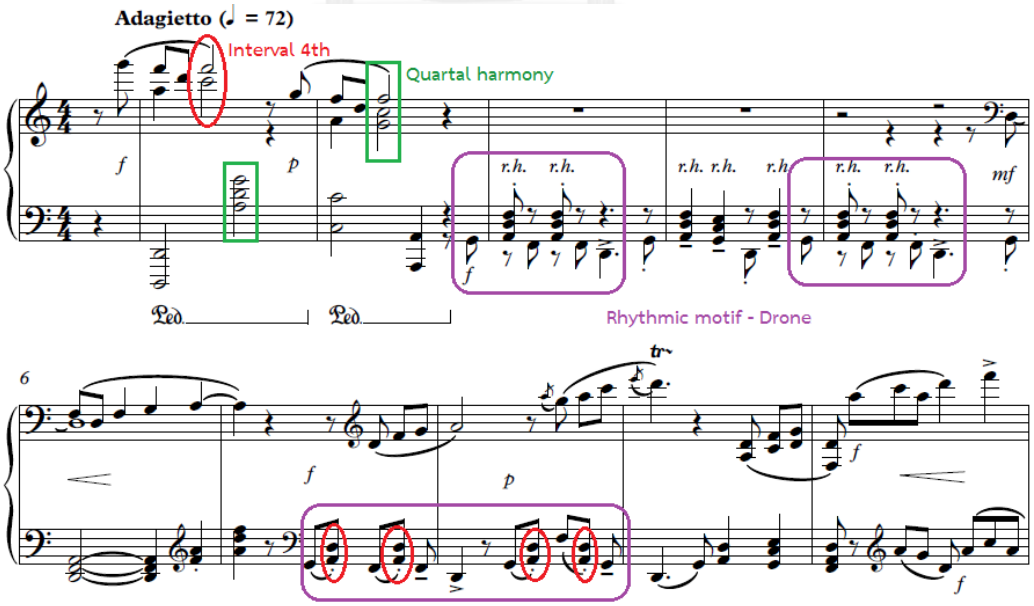
บทเพลงกันตรึมมีอยู่หลายประเภทหลายทำนองขึ้นอยู่กับเนื้อหา บริบท และลักษณะงานที่นำไปใช้ บทเพลง *อม-ตูก (อม-ตึ๊ก)* หรือบทร้องเพลงพายเรือ ซึ่งเป็นอีกหนึ่งประเภทของดนตรีกันตรึม ผู้ประพันธ์ได้นำสำเนียงหรือทำนองบางส่วนมาจากบทเพลงดังกล่าวและได้เลียนจังหวะของการตีกลองกันตรึมมาประยุกต์ในบทประพันธ์อีกด้วย โดยปกติแล้วหากนำบทเพลงเขมรมาบันทึกในลักษณะของเพลงสากลจะพบว่ามีระบบบันไดเสียง 2 แบบคือ บันไดเสียงเพนตาโทนิกและโน้ตเรียงเสียง 7 ตัว (Heptatonic) มีอัตราจังหวะแบบสองหรือบันทึกได้ในลักษณะ 2/4 หรือ 4/4

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้ประพันธ์ได้เลียนสำเนียงของจังหวะการตีกลองกันตรึมซึ่งใช้เป็นวัตถุดิบหลักและถือเป็นจุดเด่นในบทประพันธ์ สำเนียงบางส่วนมาจากทำนองเพลง *อม-ตูก* สำหรับเป็นทั้งแนวทำนองและแนวประสานเสียง บทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผสานด้วยตัวโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก ประกอบด้วย C D E G A

สำหรับตอนต้นของบทเพลงเริ่มจากอัตราจังหวะช้า (Adagietto) และมีเครื่องหมายประจำจังหวะคือ 4/4 โน้ตจากแนวเบสอยู่ในตำแหน่งที่ค่อนข้างต่ำและมีลักษณะเป็นขั้นคู่แปด ปรากฏคอร์ดที่มาจากการเรียงโน้ตด้วยขั้นคู่ 4 หรืออาจเรียกว่าเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนเพื่อต้องการเลียนเสียงทุ้ม-ต่ำ ก้องกังวานเสมือนการตีกลองกันตรึม โน้ตขั้นคู่ 4 ปรากฏอยู่บ่อยครั้งเพื่อต้องการเลียนเสียงประสานเสียงจากซอและปี่อ้อซึ่งมีระยะห่างของช่วงเสียงอย่างชัดเจนประมาณ 4 ช่วงเสียงระหว่างทำนองแนวโซปราโนและแนวเบส จบประโยคเพลงและคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ตที่มีระยะห่างขั้นคู่ 4 ภายในสองห้องแรกใช้เพเดิลห้องละหนึ่งครั้งเพื่อต้องการเสียงหึ่ง (Drone) ต่อมาภายในห้องที่ 3-5 เริ่มได้ยินจังหวะการตีกลองกันตรึมเป็นครั้งแรกที่แนวเสียงเบสแบบไร้ทำนองแนวบน

รูปที่ 6 *จังหวะกลอง*



รูปที่ 7 *ขั้นคู่ 4 เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน* และ *จังหวะกลอง* (ห้องที่ 1-8)

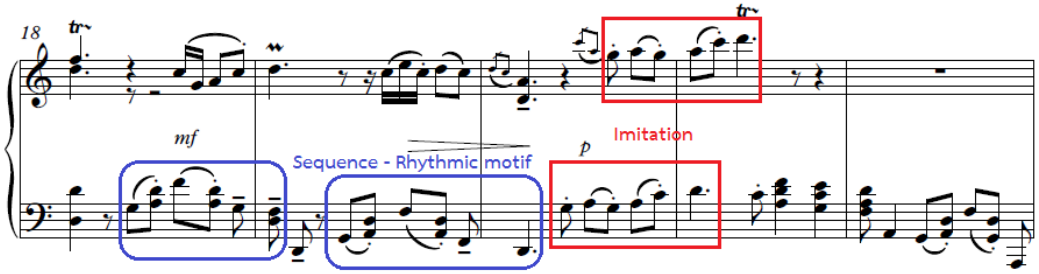
ในห้องที่ 6 ปรากฏทำนองส่วนหนึ่งมีความคล้ายคลึงกับทำนองหลักของบทประพันธ์และ ซีเควนซ์ทำนองบน-ล่าง โดยทำนองแนวบนอยู่ในตำแหน่งเสียงต่ำหรือกุญแจฟาและซีเควนซ์ทำนองทันทีในห้องถัดไป ในขณะเดียวกันทำนองแนวเบสยังปรากฏการซ้ำของโมทีฟจังหวะ (Rhythmic motif) ดำเนินทำนองด้วยลูกเล่นของขั้นคู่ 4 เป็นระยะ ๆ ตามด้วยทำนองเลียนระหว่างสองแนวเสียงในห้องที่ 10

รูปที่ 8 *ซีเควนซ์ทำนองต่างแนวเสียง โน้ตขั้นคู่ 4 ซ้ำโมทีฟจังหวะ* และ *การเลียนทำนอง* (ห้องที่ 6-10)

ปรากฏทำนองหลักครั้งแรกในห้องที่ 14 สำหรับแนวทำนองบน ซึ่งเป็นการเลียนสำเนียงเพลง *อม-ตูก* และซ้ำทำนองอีกครั้งในห้องถัดไปในห้องที่ 16 โน้ตขั้นคู่แปดไล่ต่ำลง ทำนองเบสเลียนแบบเสียงจากกลอง เกิดเสียงสะท้อนในห้องถัดไป

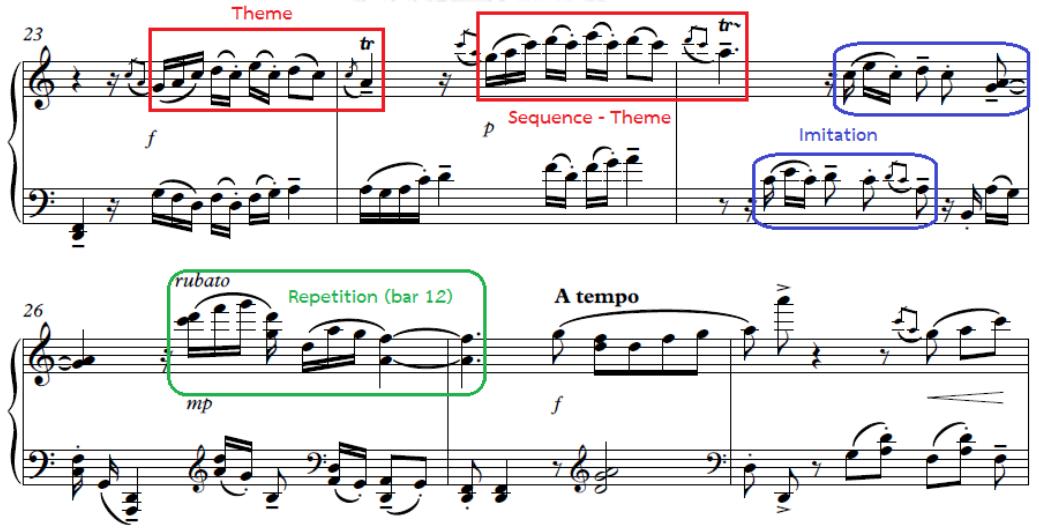
รูปที่ 9 *ทำนองหลัก เสียงกลอง* และ *การสะท้อน* (ห้องที่ 14-18)

โมทีฟจังหวะกลับมาอีกครั้งที่แนวเบส ตามด้วยซีเควนซ์ต่ำลงหนึ่งช่วงเสียง ปรากฏการเลียนทำนองต่างแนวเสียงโดยนำโน้ตเพียง 4 ตัวแรกจากทำนองหลักนำมาเป็นสีสันสำหรับการประสานเสียง



รูปที่ 10 *ซีเควนซ์โมทีฟจังหวะ* และ *ทำนองเลียน* (ห้องที่ 18-21)

ห้องที่ 23-24 มีซีเควนซ์ทำนองหลักบนแนวโซปราโนโดยมีระยะห่างหนึ่งช่วงคู่แปดขณะเดียวกัน กลุ่มโน้ตจากทำนองหลักแทรกที่แนวเบส (ห้องที่ 24) ต่อมาเกิดการเลียนทำนองต่างช่วงเสียง ตามด้วยทำนองจากห้องที่ 12 ได้กลับมาอีกครั้งที่ทำนองแนวบนในห้องที่ 26



รูปที่ 11 *ซีเควนซ์ทำนองหลัก ทำนองเลียน* และ *ทำนองจากห้องที่ 12* (ห้องที่ 23-26)

ห้องที่ 31 จังหวะถูกปรับให้ช้าลงเล็กน้อย (Adagio) พร้อมการซีเควนซ์ของทำนองต่างช่วงเสียง ก่อนจบบทประพันธ์ สำเนียงจากทำนองหลักกลับมาที่ทำนองแนวบนในรูปแบบที่แตกต่างกันไป ดังเช่นตัวอย่างจากห้องที่ 33 ปรากฏตัวโน้ตจากทำนองหลัก เพิ่มลูกเล่นและสีสันของทำนองด้วยความแตกต่างของประเภทตัวโน้ตที่ใช้จากทำนองหลักดั้งเดิม ตามด้วยซีเควนซ์ทำนองต่างช่วงเสียง แนวเบสเคลื่อนทำนองด้วยโน้ตขั้นคู่แปดแบบกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์พร้อมทั้งสำเนียงของบทเพลง *อม-ตูก* ซ่อนอยู่ (ห้องที่ 34-35) แนวเบสเริ่มดึงทำนองต่ำลง มีจังหวะช้าลงซึ่ง

เป็นความสอดคล้องกับอัตราจังหวะที่ถูกกำหนดไว้ ปรากฏทำนองหลักปิดท้ายบทประพันธ์ในตำแหน่งสูง เนื่องด้วยต้องการความต่างของช่วงเสียงที่มีระยะห่างระหว่างทำนองแนวบนและเสียงประสานแนวเบสประมาณ 4 ช่วงเสียงดังเช่นตอนเริ่มบทประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude No. 2 (เพลงสำเนียงเขมร II)

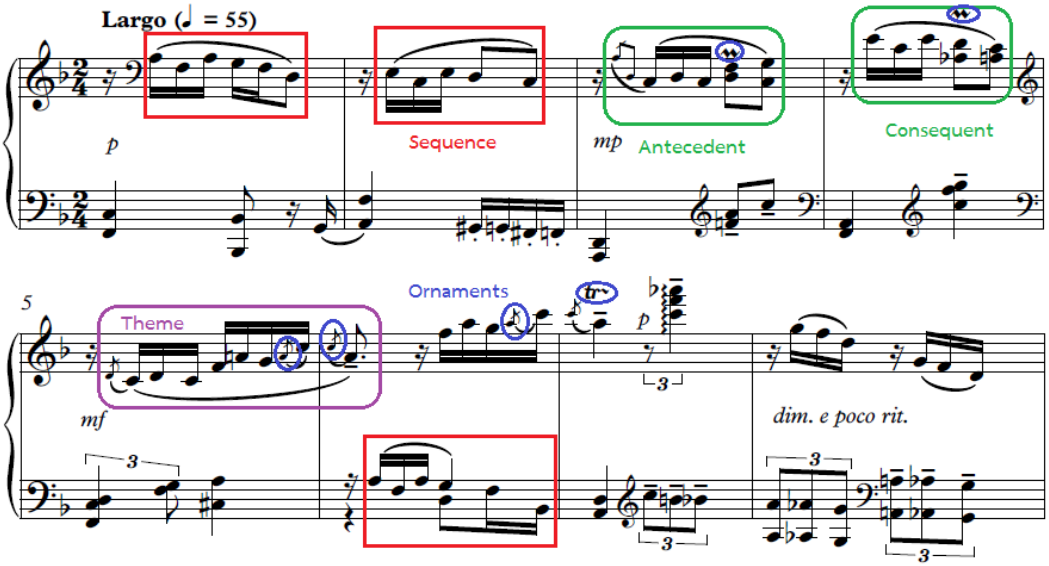
บทเพลง *เขมร อม-ตูก* มีทำนองเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ประเภทหนึ่งจากบทเพลงกันตรึม ไทยเรานำมาดัดแปลงให้เป็นเพลงออกภาษาสำเนียงเขมรโดยมี *ครูเฉลิม บัวทั่ง* นำเพลงดั้งเดิม (สำหรับประกอบการแสดงโขน) มีอัตรา 2 ชั้นมาขยายใหม่ให้เป็นอัตรา 3 ชั้นและตัดทอนให้เหลือชั้นเดียวในที่สุด บทเพลงนี้ได้ถูกพัฒนาตามลำดับขั้นโดย *ครูเอื้อ สุนทรสนาน* ได้ปรับในส่วนของเนื้อร้องให้เป็นแบบไทยสากล (เพลงพายเรือพลอดรัก) และในที่สุด *ครูมนตรี ตราโมท* ได้เปลี่ยนชื่อใหม่ว่าเป็น *เพลงเขมรพายเรือ* (ปณิตา ภู่ประดิษฐ์: 2554)

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

บทเพลง *เขมร อม-ตูก* มีสำเนียงของดนตรีเขมร เริ่มต้นบทเพลงด้วยอัตราจังหวะที่ค่อนข้างช้า (Largo) แต่เนื่องด้วยคุณสมบัติของโน้ตเขบ็ตสองชั้นและอยู่ภายใต้อัตราจังหวะ 2/4 จึงส่งผลต่อการดำเนินทำนองที่คล่องแคล่วและมีจังหวะสนุกสนานด้วยกุญแจเสียง F เมเจอร์ ประโยคเพลงภายในห้องแรกปรากฏตัวโน้ตส่วนหนึ่งจากทำนองหลักที่ทำนองแนวบนและตามด้วยลักษณะคล้ายซีเควนซ์ทำนองด้วยระยะห่างต่ำลงเป็นขั้นคู่ 4 เช่นเดียวกับทำนองจากห้องที่ 3-4 มีประโยคเพลงที่เด่นชัดด้วยลักษณะถาม-ตอบ (Antecedent-Consequent) ต่างช่วงเสียง โดยทำนองจากทั้งสองห้องยังเป็นส่วนประกอบจากทำนองหลักอีกด้วย ต่อมาในห้องที่ 5 ปรากฏทำนองหลักที่ทำนองแนวบนแนวเบสห้องที่ 7-10 เคลื่อนทำนองต่ำลงด้วยโน้ตโครมาติกด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ประสานเสียงทำนองแนวบนด้วยลักษณะจังหวะขัด

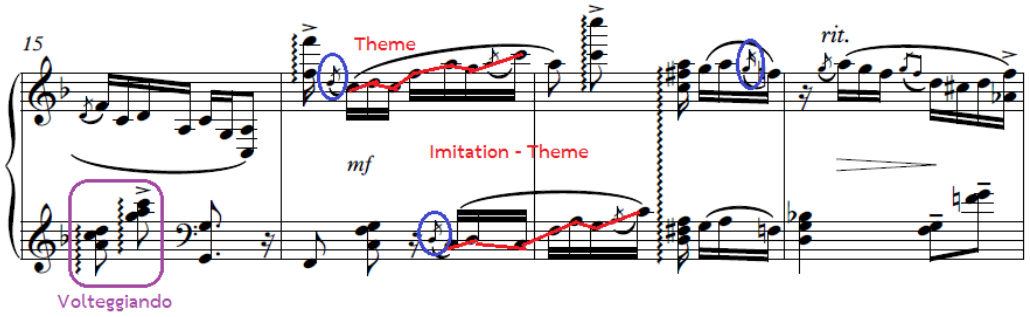
รูปที่ 13 *ทำนองหลักจากเพลง เขมร อม-ตูก*

เนื่องด้วยผู้ประพันธ์ต้องการสำเนียงเพลงไทยจึงแทรกด้วยโน้ตประดับบางชนิด เช่น โน้ตสะบัด (Grace note), Mordent และ Trill ในตำแหน่งที่เหมาะสมเพื่อความเด่นชัดของสำเนียง



รูปที่ 14 *ทำนองหลัก ประโยคถาม-ตอบ* และ *โน้ตประดับ* (ห้องที่ 1-6)

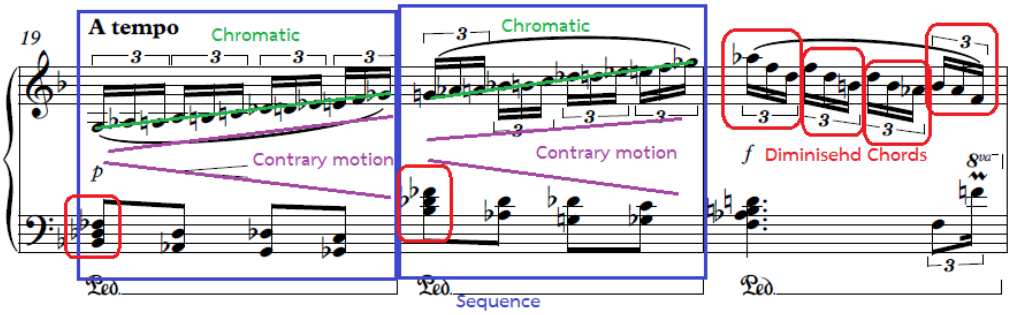
ห้องที่ 11 อัตราจังหวะเริ่มปรับให้เร็วขึ้นกว่าเดิมเล็กน้อยเป็น Larghetto เนื่องจากต้องการจังหวะที่สนุกสนานมากขึ้นโดยปรากฏทำนองหลักที่แนวอัลโต ห้องที่ 14 คอร์ดจากทำนองแนวเบสอยู่ในตำแหน่งค่อนข้างสูงและใช้วิธีการเล่นไขว้มือ (Volteggiando) หรือการนำมือซ้ายข้ามไปเล่นทำนองในตำแหน่งที่อยู่เหนือมือขวาแล้วสานต่อทำนองเสียงสูงจากโน้ต F ขั้นคู่แปดบนกุญแจซอลในห้องถัดไปในทันที ทำนองหลักจากห้องที่ 15 มีความคล้ายคลึงกับห้องที่ 5 แต่แตกต่างกันในส่วนของทำนองประสานและมีระดับเสียงที่อยู่สูงขึ้นหนึ่งช่วงเสียง โดยห้องที่ 15-16 มีทำนองที่เป็นการเลียน (Imitation) ต่างแนวเสียง ทั้งนี้เพื่อเป็นการย้ำสำเนียงจากวัตถุดิบหลัก ปรากฏสำเนียงไทยด้วยโน้ตประดับแทรกที่ทำนองเป็นระยะ ๆ



รูปที่ 15 *ทำนองเลียนต่างแนวเสียง* และ *เทคนิคเล่นไขว้มือ* (ห้องที่ 15-17)

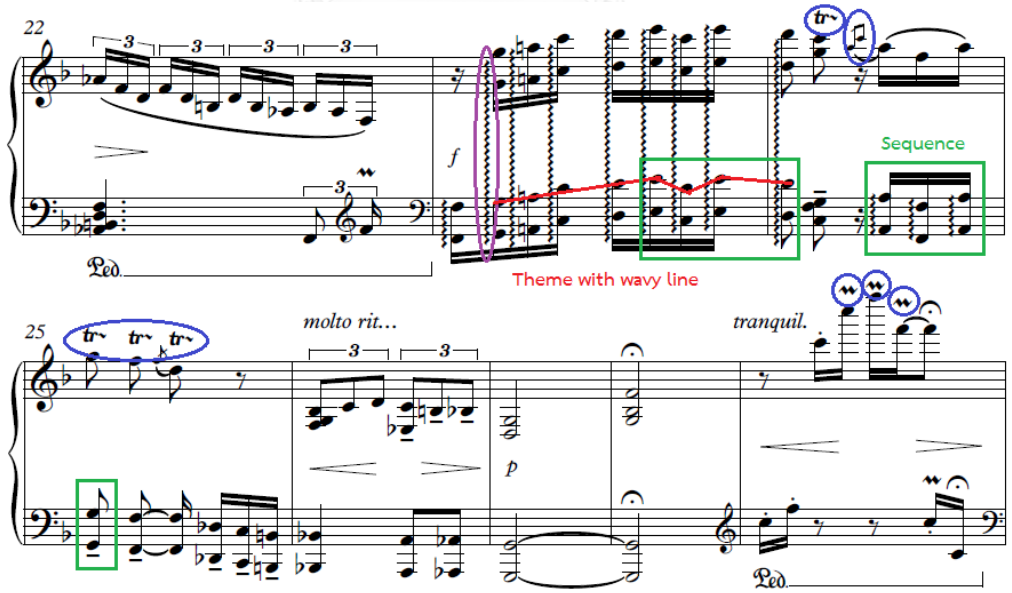
ในห้องที่ 19-21 ทำนองแนวบนเคลื่อนด้วยโน้ตโครมาติกแบบสวนทาง (Contrary motion) กับเสียงประสานที่มีทิศทางต่ำลงด้วยคอร์ดดิมินิชท์ ขั้นคู่สี่ออกเมนเทดและขั้นคู่ห้าดิมินิชท์ ทั้งนี้เพื่อแสดงถึงความแตกต่างของดนตรีตะวันตกและตะวันออกอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม บันไดเสียงจาก

เพลงเขมรนั้นมีอยู่ แต่ปราศจากการระบุหรือมีระดับเสียงที่ชัดเจนตามแบบอย่างจากระบบของดนตรีตะวันตก เมื่อได้พยายามนำมาบันทึกเพลงดังเช่นดนตรีตะวันตกกลับพบว่ามีอยู่ด้วยกันสองระบบคือ 1.ลักษณะของบันไดเสียงห้าเสียงแบบ (Anhemitonic pentatonic) (บันไดเสียงที่ไม่มีขั้นคู่ครึ่งเสียง หรือบันไดเสียงเสียงเต็ม) และ 2.บันไดเสียงที่ประกอบไปด้วยตัวโน้ตเรียงเสียง 7 ตัวซึ่งมีทั้งแบบเมเจอร์และไนเนอร์



รูปที่ 16 *ไล่เรียงทำนองโครมาติก คอร์ดดิมินิชท์* และ *ซีเควนซ์* (ห้องที่ 19-21)

ต่อมาในห้องที่ 22 ปรากฏเครื่องหมาย Wavy line ซึ่งเป็นการบรรเลงทำนองที่ไล่เรียงจากเสียงต่ำไปสูงโดยเร็วภายในระยะเวลาอันสั้น ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ต้องการเลียนสำเนียงการตีระนาดในดนตรีไทยด้วยทำนองหลักของบทประพันธ์สำหรับทั้งสองกุญแจเสียง นอกจากนี้แนวทำนองมีโน้ตประดับต่างรูปแบบแทรกอยู่ เช่น Grace note, Mordent และ Trill



รูปที่ 17 *ทำนองหลัก ซีเควนซ์ทำนอง* และ *โน้ตประดับ* (ห้องที่ 22-28)

ทำนองแนวบน (ห้องที่ 3-5) กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 35-37 คือสำเนียงเพลง *เขมร อม-ตูก* คอร์ดจากแนวเบสในห้องที่ 41 ถูกเล่นด้วยเทคนิคไขว้มือพร้อมด้วยการกลับมาของทำนองหลักที่

ทำนองแนวบนในรูปลักษณ์ที่แตกต่างกันไป แนวประสานตั้งแต่ห้องที่ 44 จนจบบทประพันธ์ปรากฏการเคลื่อนทำนองด้วยโน้ตขั้นคู่แปดเป็นส่วนใหญ่ ผสานแนวทำนองที่มีเนื้อดนตรีหนาแน่นในรูปแบบคอร์ดในห้องที่ 48 ต่อเนื่องด้วยประโยคเพลงที่ขยับสูงขึ้นก่อนจบลงด้วยเสียงที่เบาลงในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude No. 3 (เพลงสำเนียงเวียดนาม I)

เนื่องจากประเทศเวียดนามได้รับอิทธิพลทางดนตรีมาจากประเทศจีนจึงทำให้ลักษณะของเครื่องดนตรีมีความคล้ายคลึงกัน แต่อาจมีการปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมให้เป็นไปตามความเหมาะสมของสังคมและวัฒนธรรมชาวเวียดนาม Dan Tranh เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (ใช้ดีด) มี 16 สาย มีรูปร่างและองค์ประกอบคล้ายคลึงกับพิณจีนโบราณหรือ กู่เจิง ผู้ประพันธ์ได้ให้ความสนใจในเครื่องดนตรีชนิดนี้เนื่องจากมีลักษณะการไล่เสียงคล้ายคลึงกับลักษณะการเล่นเปียโน เช่น สามารถเล่นโน้ตได้หลากหลายตัวในคราวเดียวกัน มีระยะห่างของช่วงเสียงสูง-ต่ำที่ชัดเจน สามารถทำเสียงดัง-เบาได้ และยังสามารถทำเทคนิครูดเสียง (Glissando) ได้อีกด้วย

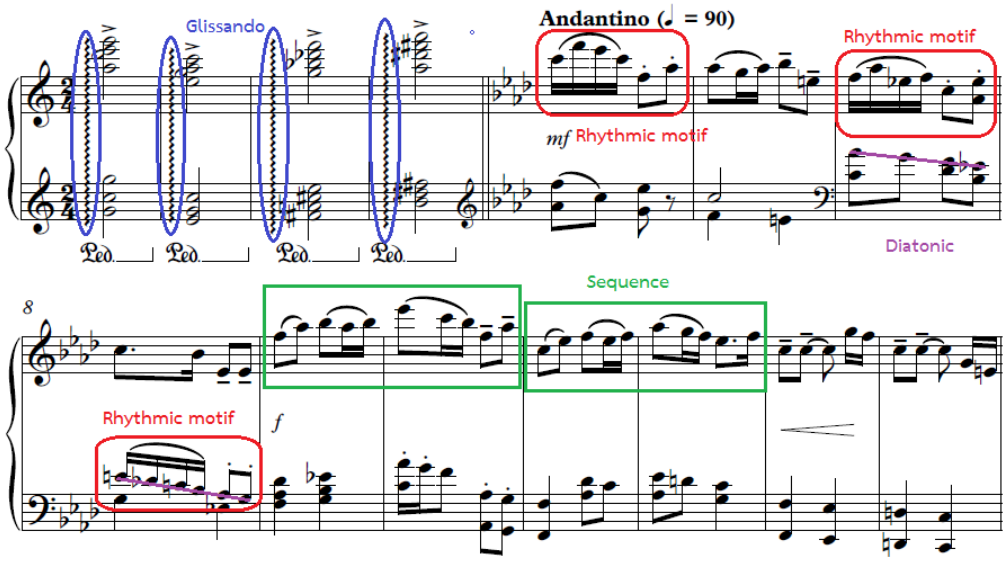
จากรายละเอียดดังกล่าวช่วยสร้างแรงบันดาลใจให้แก่ผู้ประพันธ์ในการเริ่มต้นบทเพลงด้วยเทคนิค Glissando ซึ่งเป็นการเลียนแบบการพรมนิ้วบนสายพิณ *Dan Tranh* ส่วนทำนองหลักในบทประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทเพลง *Ly Cay Da (Song of the Banyan Tree)* ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นเมืองที่ได้รับความนิยมมากเพลงหนึ่งสำหรับชาวเวียดนาม

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

บทประพันธ์มีสังคีตลักษณ์แบบอิสระ มีเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4 ตลอดทั้งเพลง เริ่มช่วงนำจำนวน 4 ห้องด้วยทำนองที่ไร้กุญแจเสียง กลุ่มคอร์ดถูกบรรเลงพร้อมเครื่องหมาย Glissando ซึ่งคล้ายการบรรเลงแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) ทำนองถูกไล่ขึ้นโดยเร็วและอยู่ในตำแหน่งที่ค่อนข้างสูงสำหรับสองกุญแจเสียง โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องถูกเน้นด้วยเครื่องหมาย Accent เปรียบเสมือนการดีดสายพิณเพื่อต้องการเน้นเสียงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

รูปที่ 18 *โมทีฟจังหวะ*

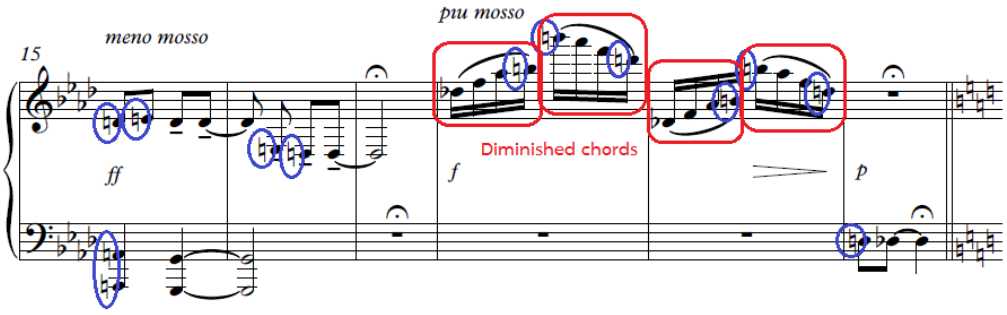
เริ่มทำนองเพลงในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ ด้วยจังหวะช้า (Andantino) ปรากฏโมทีฟจังหวะครั้งแรกบนกุญแจซอล (ห้องที่ 5) และเกิดการซ้ำโมทีฟจังหวะอีกครั้งในห้องที่ 7 แต่มีทำนองและเสียงประสาน ที่แตกต่างกัน ทำนองแนวประสานเคลื่อนต่ำลงแบบไดอาโทนิก (ห้องที่ 7-8) ตามด้วยทำนองจากแนวโซปราโนห้องที่ 9-10 และ 11-12 ด้วยซีเควนซ์จังหวะในทิศทางที่ต่ำลง



รูปที่ 19 *โมทีฟจังหวะ ทำนองขาลงแบบไดอาโทนิก* (ห้องที่ 5-8) *และซีเควนซ์จังหวะ* (ห้องที่ 9-12)

ตั้งแต่ห้องที่ 13-16 พบว่าทำนองแนวเบสไล่เสียงต่ำลงด้วยโน้ตตัวดำขั้นคู่แปดอย่างต่อเนื่องไปตลอดจนจบช่วงด้วยโน้ตตัวขาวเพื่อต้องการลดชีพจรจังหวะให้ช้าลงกว่าช่วงต้นเพลง การดำเนินทำนองที่มีระยะทางห่างออกไปผนวกกับความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ เพิ่มระดับจนถึงดังมาก (*ff*) สื่อความหมายถึงความหนักแน่น มั่นคง เครื่องหมายเนเชอรัลเริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้นในส่วนของทำนองเบสเป็นการยกเลิกเสียงแฟลตทั้งหมดเพื่อเตรียมเปลี่ยนกุญแจเสียงสำหรับช่วงต่อไป

ห้องที่ 18-20 เป็นช่วงเชื่อม (Transition) จำนวน 3 ห้อง เสริมลูกเล่นด้วยทำนองภายใต้คอร์ดดิมินิชท์ไล่ขึ้น-ลงสวนทางสลับแนวบน-ล่างและซ้ำทำนองทั้งหมดอีกครั้งโดยการทดเสียงให้ต่ำลงหนึ่งช่วงคู่แปด จบช่วงแรกด้วยโน้ตโครมาติก D-Db (แนวเบส) ด้วยความเบา (*p*) และยังคงค้างเสียงไว้ระยะหนึ่งด้วยเครื่องหมาย Fermata ทำให้รู้สึกถึงความต้องการความต่อเนื่องของบทเพลง



รูปที่ 20 *การเตรียมเปลี่ยนกุญแจเสียง* และ *คอร์ดดิมินิชท์* (ห้องที่ 15-20)

กุญแจเสียงถูกเปลี่ยนแปลงจาก F ไมเนอร์เป็น C เมเจอร์ (ห้องที่ 21) เนื่องจากเครื่องหมายแปลงเสียงถูกยกเลิกทั้งหมด เกิดความสัมพันธ์คือกุญแจเสียงต่าง (Remote keys) ทั้งนี้เพื่อต้องการ

ทำนองที่มีความสนุกสนานและมีน้ำเสียงสดใสในทันที ทำนองหลักจากสำเนียงเพลง *Ly Cay Da* เกิดขึ้นครั้งแรกบนแนวโซปราโนจำนวน 4 ห้อง (ห้องที่ 21-24) ระดับความเข้มเสียงเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ จนจบแนวทำนองหลัก ปรากฏเทคนิครูดเสียงด้วยเครื่องหมาย Glissando กลับมาพร้อมคอร์ดทบเจ็ดแบบไดอาโทนิก (Diatonic seventh chord) ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ทำนองถูกไล่ขึ้นโดยเร็วและอยู่ในตำแหน่งที่ค่อนข้างสูง

รูปที่ 21 *ทำนองหลัก*

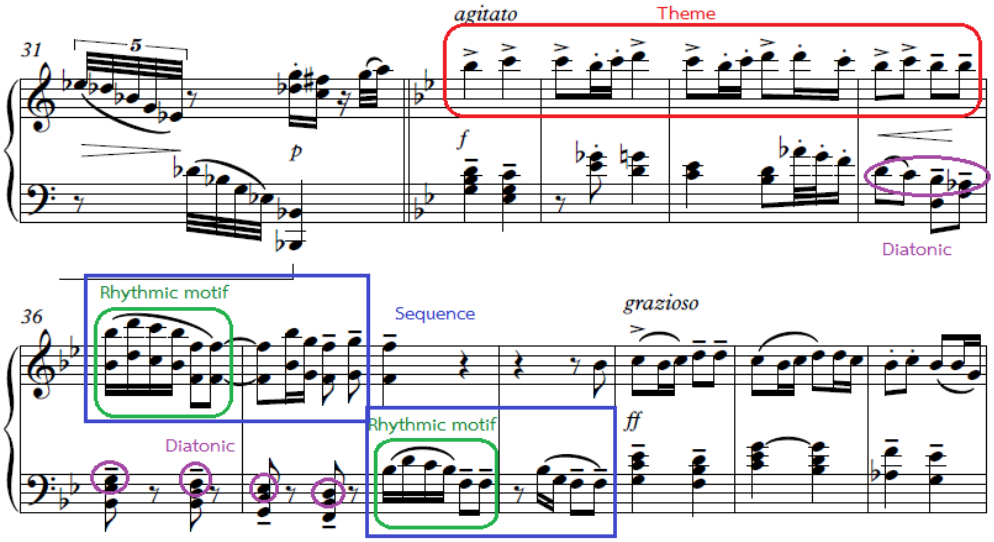
รูปที่ 22 *ทำนองหลัก* และ *Glissando พร้อมคอร์ดทบเจ็ดไดอาโทนิก* (ห้องที่ 21-24)

ปรากฏซีเควนซ์ทำนองหลักจากแนวโซปราโนด้วยโน้ตขนานคู่แปดในห้องที่ 25-28 แนวประสานมีเนื้อดนตรีหนาแน่นขึ้น ระดับความเข้มเสียงเพิ่มมากขึ้นเป็นการสร้างความโดดเด่นให้กับแนวทำนอง ปรากฏโมทีฟจังหวะห้องที่ 27 แทรกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของทำนองหลัก จบประโยคเพลงในห้องที่ 28 ด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นห้าพยางค์ (Quintuplet) ทำนองภายในห้องที่ 30-31 ไล่เสียงขึ้น-ลงด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นห้าพยางค์ ตามด้วยโน้ตเขบ็ตสามชั้น 4 ตัวอย่างรวดเร็ว เทคนิคดังกล่าวเปรียบได้กับการรูดสายพิณขึ้น-ลงด้วยความเร็ว

เครื่องหมายแปลงเสียงจร (Accidental) เริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น (Eb, Bb, F#) เสมือนการเริ่มเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C เมเจอร์เป็น G ไมเนอร์ตั้งแต่ห้องที่ 26 เริ่มเข้าสู่กุญแจเสียง G ไมเนอร์อย่างแท้จริงในห้องที่ 32 ปรากฏทำนองหลักบนแนวโซปราโนด้วยจังหวะที่เร่งเร้าสร้างความตื่นเต้น (Agitato) มีระดับเสียงดังขึ้นกว่าเดิม สัญลักษณ์ Accent, Tenuto และ Staccato กำกับเหนือตัวโน้ตช่วยส่งอิทธิพลต่อวิธีการเล่นและเป็นการสร้างเสียงเพลงที่ทำให้เกิดความสนุกสนานมีชีวิตชีวามากขึ้น

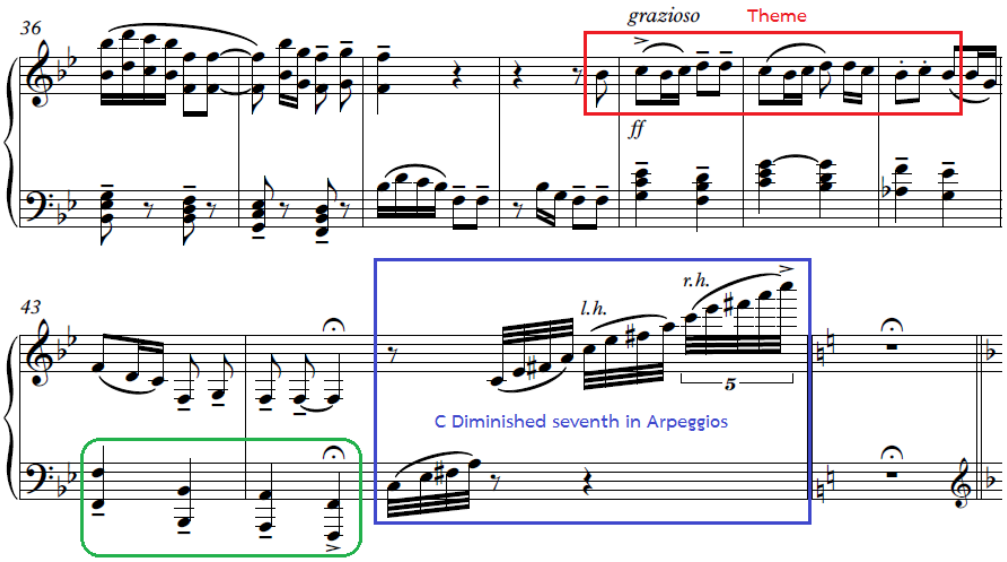
ห้องที่ 36 ปรากฏทำนองโมทีฟจังหวะแบบขั้นคู่แปดประสานด้วยคอร์ดพลิกกลับซึ่งเป็นการเพิ่มความหนาแน่นเนื้อดนตรี (Textural density) เน้นสำเนียงด้วยเครื่องหมาย Tenuto เพื่อต้องการ

เสียงหน่วงและขาดความต่อเนื่องของการบรรเลง เคลื่อนทำนองในทิศทางต่ำลงแบบไดอาโทนิก ปรากฏซีเควนซ์ของโมทีฟจังหวะต่างแนวเสียงสำหรับห้อง 36-37 และ 38-39



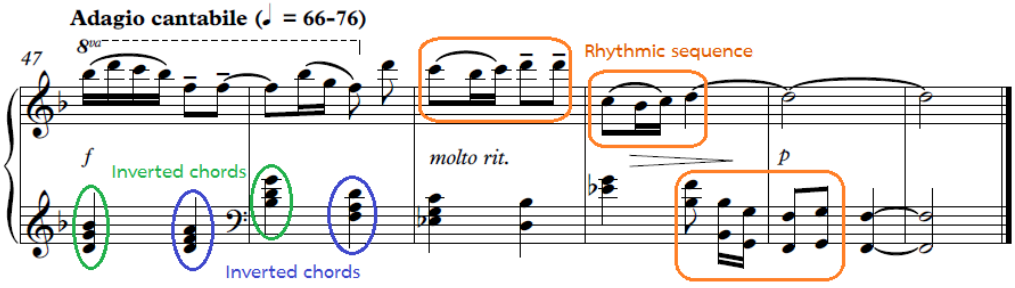
รูปที่ 23 *ทำนองหลัก แนวทำนองแบบเรียงเสียง* และ *ซีเควนซ์ของโมทีฟจังหวะ* (ห้องที่ 32-39)

สำหรับทำนองแนวบนตั้งแต่ห้องที่ 40-42 มีลักษณะจังหวะของทำนองหลักเข้ามาอีกครั้ง ประสานกับคอร์ดที่เน้นย้ำและมีระดับความเข้มเสียงที่ดังมากที่สุดในบทประพันธ์ ห้อง 43-44 เริ่มจังหวะแรกด้วยทำนองและเสียงประสานจากโน้ตตัว F เคลื่อนทำนองที่มีทิศทางต่ำลงหนึ่งช่วงคู่แปด และเน้นด้วยเครื่องหมาย Tenuto ทั้งนี้เพื่อต้องการย้ำให้ได้ยินถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก G ไมเนอร์ไปสู่ F เมเจอร์ ตามด้วยการไล่ทำนองแบบอาร์เปโจให้สูงขึ้น (ระยะ 4 ช่วงคู่แปด) ด้วยคอร์ด C ทบเจ็ดดิมินิชท์ในห้องที่ 45 เล่นสลับมืออย่างต่อเนื่องด้วยความคล่องแคล่วและรวดเร็วเนื่องจากเป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้น สิ้นสุดแนวทำนองด้วยโน้ต C พร้อมเครื่องหมาย Accent ทั้งนี้เพื่อต้องการเน้นเสียงสุดท้ายให้มีความเด่นชัดคล้ายเป็นการดึงและดีดสายพิณอย่างแรง หลังจากนั้นความนิ่งเงียบเข้ามาแทนที่ด้วยเครื่องหมาย Fermata



รูปที่ 24 *ทำนองหลัก* และ *คอร์ด C ทบเจ็ดดิมินิชท์แบบอาร์เปโจ* (ห้องที่ 39-46)

หลังจากสิ้นสุดความสนุกสนานตื่นเต้น โมทีฟจังหวะเริ่มกลับเข้ามาอีกครั้งในห้องที่ 47 ด้วยอัตราจังหวะที่ค่อนข้างช้าและอ่อนหวาน (Adagio cantabile) ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ประสานด้วยแนวทำนองที่มีจังหวะตรงไปตรงมาและเป็นคอร์ดพลิกกลับซึ่งกันและกัน ระหว่างห้องที่ 47-48 ปรากฏซีเควนซ์ การซ้ำรูปแบบจังหวะต่างช่วงเสียงด้วยสำเนียงเพลง *Ly Cay Da* ในห้องที่ 49-52 สำหรับคอร์ดประสานที่แนวเบสเคลื่อนต่ำลงและถูกปรับลดระดับความหนาแน่นให้กลายเป็นขั้นคู่ ระดับเสียงถูกผ่อนลงจนจบบทประพันธ์ด้วยกุญแจเสียง F เมเจอร์ ซึ่งต่างจากตอนต้นของบทประพันธ์ กุญแจเสียงทั้งสองมีความสัมพันธ์แบบกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) กล่าวคือ กุญแจเสียงที่มีชื่ออักษรหรือโน้ตโทนิกเหมือนกันแต่ต่างกันที่บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์



รูปที่ 25 *คอร์ดพลิกกลับ* และ *ซีเควนซ์จังหวะ* (ห้องที่ 47-52)

Prelude No. 4 (เพลงสำเนียงเวียดนาม II)

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

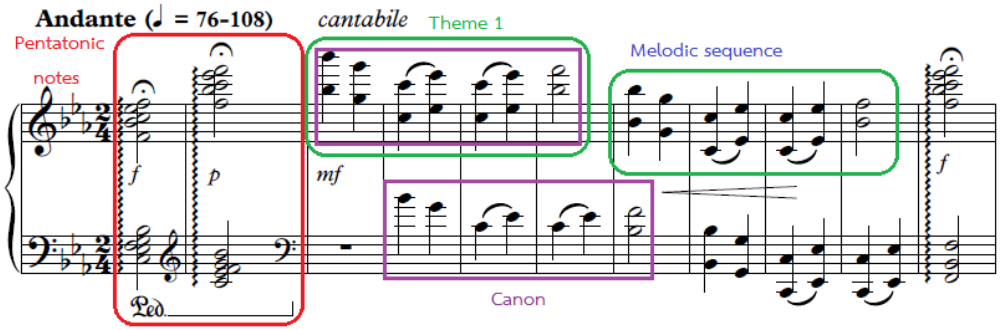
สำเนียงเพลงในบทประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเพลง *Ly Ngua O (The Black Horse)* ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านยอดนิยมจากประเทศเวียดนามตอนใต้ มีจังหวะที่รวดเร็วและสนุกสนาน วัตถุดิบสำหรับทำนองหลักในบทประพันธ์คือกลุ่มตัวโน้ตในบันไดเสียงเพนตาโทนิกคือ C Eb F G Bb มีการดำเนินทำนองด้วยรูปแบบที่แตกต่างกันไป ภายในบทประพันธ์มี 2 ทำนองหลักแต่มีโครสร้างที่แตกต่างกัน ลักษณะเด่นของบทประพันธ์คือการดำเนินทำนองด้วยจังหวะขัดแย้งหรือการให้ความสำคัญบนจังหวะเบาซึ่งพบได้หลากหลายรูปภายแบบในบทประพันธ์

<u>ช่วงนำ</u> (Introduction) เริ่มต้นบทประพันธ์ด้วย Andante ด้วยอัตราจังหวะแบบสองและอยู่ในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ตลอดทั้งบทเพลง เริ่มต้นบทประพันธ์ด้วยการแนะนำตัวโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกโดยการบรรเลงแบบแยกโน้ต (Arpeggiation) หรือการเล่นโน้ตจากคอร์ดทีละตัวตามลำดับจากล่างขึ้นบนอย่างรวดเร็ว คล้ายการรูดสายพิณ (พิณเวียดนาม - Dan Tranh) ผู้ประพันธ์ต้องการความเด่นชัดจากเสียงสะท้อนและก้องกังวานของทำนองจากการใช้ Pedal เพียงครั้งเดียวสำหรับห้องที่ 1-2

หลังจากนั้นเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1 ซึ่งปรากฏอยู่บนทั้งสองกุญแจเสียง มีการซ้ำทำนองหลักที่อยู่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด ซึ่งเป็นการซ้ำห้วงลำดับทำนองหรือซีเควนซ์ทำนอง (Melodic sequence) ขณะเดียวกันเกิดการไล่เลียนของทำนองหลักที่ 1 แบบต่างกุญแจเสียง ทำนองเหลื่อมล้ำกันหนึ่งห้อง คล้ายแคนอน (Canon) ระดับความเข้มเสียงเพิ่มมากขึ้นตามลำดับจนถึงดัง (*f*) และจบช่วงนำด้วยการเล่นแบบแยกโน้ตอีกครั้งหนึ่ง เพื่อเป็นการย้ำเสียงสำคัญจากวัตถุดิบหลักในบทประพันธ์

รูปที่ 26 *ทำนองหลักที่ 1*

รูปที่ 27 *ตอน A – ทำนองหลักที่ 2* (ห้องที่ 16-19)

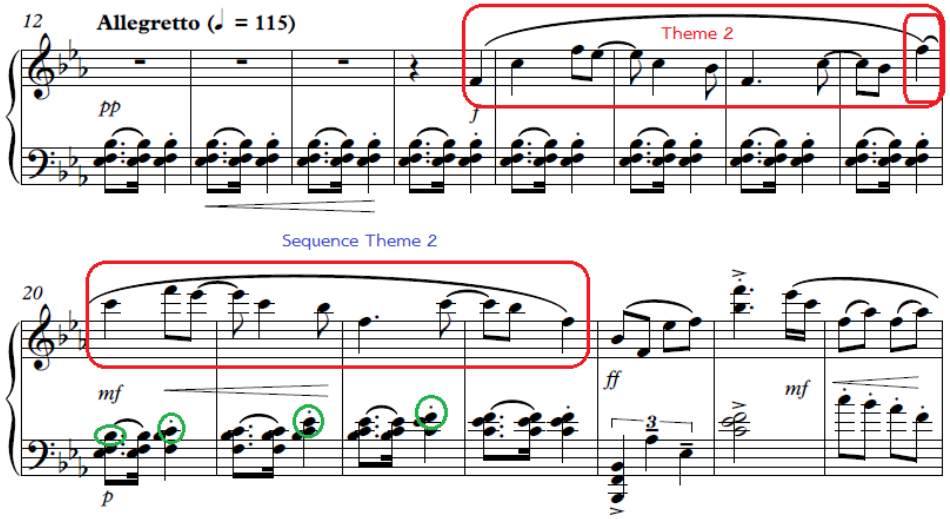


รูปที่ 28 *ช่วงนำ* (ห้องที่ 1-11)

<u>สังคีตลักษณ์แบบสามตอน *(Ternary form, A-B-A)*</u>

หลังจากช่วงนำได้จบลง เริ่มเข้าสู่บทเพลงด้วยรูปแบบฟอร์ม A-B-A อย่างหลวม ๆ แต่มีส่วนสำคัญ ๆ ในแต่ละตอนของบทเพลงอย่างชัดเจน สามารถสะท้อนได้ถึงสังคีตลักษณ์แบบสามตอน

<u>ตอน A</u> (ห้องที่ 12-23) เนื่องจากทำนองหลักทั้งสองในบทประพันธ์มีสำเนียงมาจากเพลง *Ly Ngua O (The Black Horse)* ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการขี่ม้า ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงจังหวะการวิ่งของม้าและได้เลียนจังหวะนี้ด้วยคอร์ดที่มีชีพจรจังหวะแบบ *ยาว-สั้น-สั้น* จำนวน 4 ห้องแบบไร้ทำนองหลัก มีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็ว (Allegretto) เริ่มต้นจากเสียงเบามาก (*pp*) แล้วจึงเพิ่มระดับความเข้มเสียงทีละนิดซึ่งเปรียบเสมือนม้าที่กำลังวิ่งใกล้เข้ามา ทำนองหลักที่ 2 ปรากฏบนกุญแจซอล มีความยาว 4 ห้อง (ห้องที่16-19) มีลักษณะของจังหวะขัดแย้งกับเสียงประสานซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของบทประพันธ์ ห้องที่ 20-23 เป็นการซ้ำของทำนองหลักอีกครั้งทันทีในตำแหน่งที่สูงกว่าเดิมหนึ่งช่วงคู่แปด มีความยาวห้องเท่ากัน ตัวโน้ตแนวบนสุดของคอร์ดประสานในแต่ละห้องถูกเปลี่ยนบนจังหวะที่ 2 ด้วยการใช้โน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกโดยเรียงตามลำดับตัวอักษร Bb-C-Eb-F จึงทำให้แนวทำนองมีทิศทางสูงขึ้น ปรากฏเคเดนซ์เปิด (Half cadence) ที่ห้อง 23-24



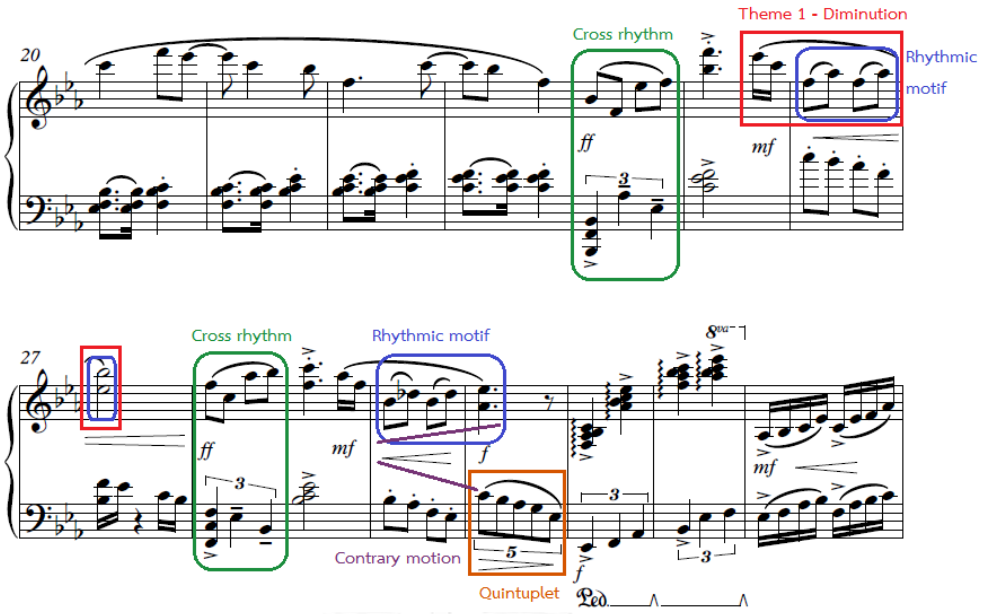
รูปที่ 29 *ตอน A – ทำนองหลักที่ 2 ซีเควนซ์ทำนอง* และ *โน้ตเพนตาโทนิก* (ห้องที่ 16-23)

ตอน B (ห้องที่ 24-50) ปรากฏความแตกต่างจากตอน A อย่างชัดเจนสำหรับรายละเอียดของการประสานเสียงและเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ ดังเช่น 1). จังหวะข้าม (Cross rhythm) 2). การเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง 3). การย่อส่วนลักษณะจังหวะ (Diminution) ของทำนองหลักที่ 1 และ 4). การใช้กลุ่มโน้ตพยางค์ เป็นต้น ห้องที่ 24-27 เริ่มต้นแนวทำนองแบบตรงไปตรงมาซึ่งแตกต่างจากแนวเบสที่ดำเนินทำนองภายใต้จังหวะโน้ตสามพยางค์ ทำให้ได้ยินความเหลื่อมล้ำของการเคลื่อนทำนองภายในจังหวะเดียวกันหรือเกิดภาวะจังหวะขัดแย้งขึ้น แนวเบสประกอบด้วยคอร์ดใหญ่แล้วตามด้วยตัวโน้ตที่มีระยะขั้นคู่เสียงค่อนข้างห่าง ถูกเน้นเสียงด้วยเครื่องหมาย Accent และ Tenuto ผนวกกับมีความเข้มเสียงดังมาก (*ff*) จึงทำให้สามารถสัมผัสได้ถึงความแข็งแกร่ง หนักแน่นของม้าที่กำลังวิ่งเข้ามา

หลังจากนั้น ต่อเนื่องด้วยทำนองหลักที่หนึ่งปรากฏบนกุญแจซอลในรูปแบบการย่อส่วน กล่าวคือ จังหวะของทำนองถูกย่อส่วนให้ลดลงเหลือเพียงครึ่งเดียวหรือหนึ่งในสี่ ถึงแม้ว่าตัวทำนองจะถูกย่อส่วนแต่ยังคงรักษาเค้าโครงหรือมีระยะห่างภายในของขั้นคู่เท่าเดิม มีลักษณะทิศทางของทำนองคล้ายกับโมทีฟจังหวะและยังเป็นสำเนียงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นจากเพลง *Ly Ngua O* อีกด้วย สำหรับสองกุญแจเสียงมีการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางพร้อมระดับความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ เพิ่มขึ้น

รูปที่ 30 *โมทีฟจังหวะ (Rhythmic motif)*

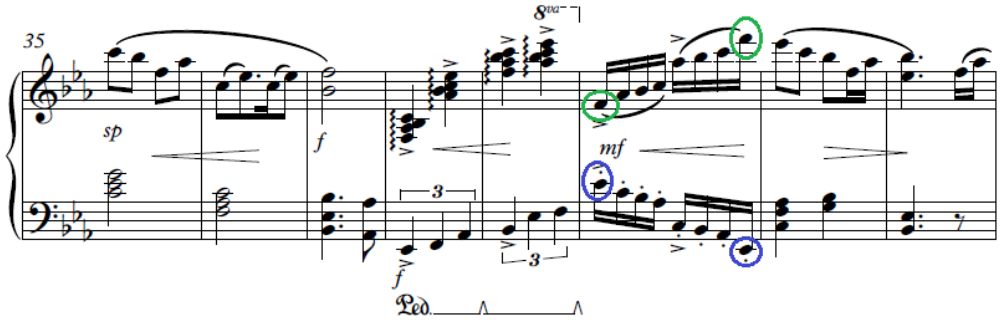
ห้องที่ 28-31 มีโครงสร้างคล้ายกับห้องที่ 24-27 เป็นอย่างมาก หากเมื่อพิจารณาการดำเนินทำนองแนวบนทั้ง 2 ประโยคเพลง ปรากฏซีเควนซ์ทำนองที่มีระดับสูง-ต่ำเป็นระยะขั้นคู่ห้าเพอร์เฟคโมทีฟจังหวะที่ห้อง 30-31 ประสานแนวเบสที่แตกต่างไปจากเดิมโดยเฉพาะห้องที่ 31 เคลื่อนทำนองด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นห้าพยางค์ (Quintuplet) เพื่อต้องการดึงทำนองต่ำลงไปสู่โน้ต Eb ทั้งสองกุญแจเสียงมีการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางพร้อมเพิ่มความเข้มเสียง



รูปที่ 31 *ตอน B* (ห้องที่ 24-31)

ห้องที่ 32-34 ทำนองเคลื่อนตัวสูงขึ้นด้วยคอร์ดพร้อมเครื่องหมาย Glissando และ Accent ทำให้ต้องเล่นแบบแยกโน้ตและเน้นที่โน้ตตัวสุดท้ายด้วยความแม่นยำ อาศัยความแข็งแรง แต่คงความพลิ้วไหวของนิ้วซึ่งเปรียบเสมือนการดีดสายพิณอย่างรวดเร็ว ประสานเสียงด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์จึงเกิดจังหวะขัดแย้ง หลังจากนั้นตามด้วยการเคลื่อนทำนองแนวขนานขาขึ้นด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น (ห้องที่ 34) สามารถสื่อได้ถึงความคึกคักและว่องไวของม้าที่วิ่งอยู่ตลอดเวลา จากนั้นตามด้วยโมทีฟจังหวะสั้น ๆ คล้ายกับทำนองหลักที่ 1

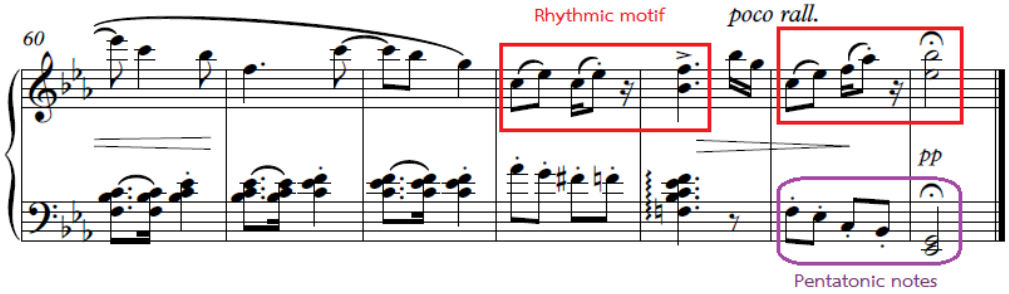
ห้องที่ 38-40 มีโครงสร้างทำนองคล้ายกับห้องที่ 32-34 มาก แตกต่างกันเพียงแค่การเคลื่อนทำนองแบบสวนทางในห้องที่ 40 โดยโน้ตเริ่มต้นทำนองระหว่างสองกุญแจเสียงมีระยะห่างเพียงหนึ่งเสียงเต็ม และทำนองแนวบนถูกเล่นอย่างต่อเนื่องด้วยทิศทางที่สูงขึ้นจากโน้ต F ถึง F ในขณะเดียวกันทำนองแนวเบสมีทิศทางที่ต่ำลงด้วยลักษณะเสียงสั้นจากโน้ต Eb ถึง Eb นอกจากนี้ ลักษณะของการบรรเลงทำนองหรือ Articulation แตกต่างกันระหว่างสองกุญแจเสียง โดยทำนองแนวบนถูกบรรเลงอย่างต่อเนื่องด้วยเครื่องหมาย Legato ส่วนทำนองแนวล่างมีเสียงที่สั้นจากเครื่องหมาย Staccato ทั้งนี้ เทคนิคดังกล่าวเป็นที่นิยมสำหรับการเล่นเปียโน สามารถสร้างความสนุกสนาน ช่วยเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง และเป็นการสร้างมิติของเสียงที่เด่นชัดควบคู่ไปกับระดับความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้นเช่นกัน



รูปที่ 32 *ตอน B* (ห้องที่ 38-40)

ห้องที่ 41-43 ทำนองแนวบนปรากฏโมทีฟสั้น ๆ ด้วยสำเนียงเพลง *Ly Ngua O* แนวเบสห้องที่ 43-44 เริ่มคอร์ดโดมินันท์ (V4/3) ก่อนเข้าสู่คอร์ดโทนิก (I6/4) ที่ห้อง 46 ปรากฏเคเดนซ์ IAC ณ จุดนี้ ห้องที่ 46-50 ทำนองตอน B คล้ายจะจบลงแต่ยังคงดำเนินอย่างต่อเนื่องด้วยการย้ำคอร์ด I จากแนวเบสเคลื่อนต่ำลงด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ (Eb-Eb) มีระยะห่างสามช่วงคู่แปดแบบจังหวะขัดแย้งจำนวน 3 ห้อง ระดับความเข้มเสียงและอัตราจังหวะถูกลดลงเรื่อย ๆ เสียงที่ยังคงค้างไว้ค่อย ๆ จางหายไปเปรียบเสมือนม้าที่กำลังวิ่งไกลออกไปจนลับตา

ตอน A กลับมาอีกครั้งในห้อง 51-62 ตามด้วย Codetta ที่มีความยาว 4 ห้อง (ห้องที่ 63-66) ทำนองแนวบนมีความคล้ายคลึงกับโมทีฟจังหวะ เคลื่อนทำนองสวนทางกับแนวเบสที่ประกอบด้วยโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกเพื่อเป็นการย้ำเสียงจากวัตถุดิบหลักในบทประพันธ์



รูปที่ 33 *Codetta* (ห้องที่ 63-66)

Prelude No. 5 (เพลงสำเนียงไทย I)

<u>สังคีตลักษณ์และโครงสร้างทำนอง</u>

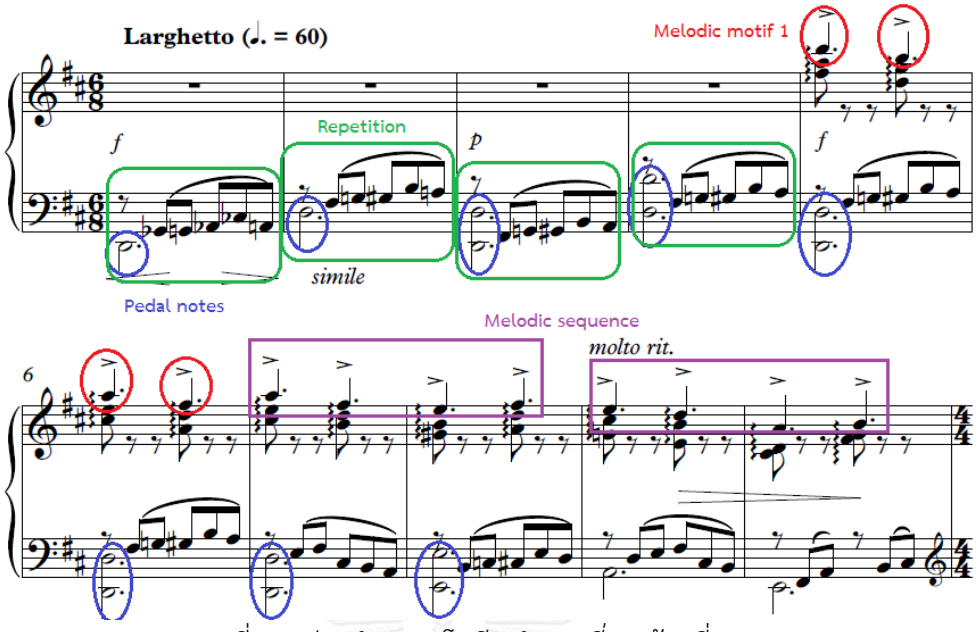
บทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ มีสังคีตลักษณ์อิสระ ลักษณะการดำเนินทำนองมีรูปแบบเดียวตลอดจนจบ สำเนียงของบทประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเพลงไทยเดิม *ต้นวรเชษฐ์* (ท่อนที่ 1) ถูกแบ่งย่อยออกเป็น 2 โมทีฟทำนอง (Melodic motif) ซึ่งวัตถุดิบหลักสามารถแบ่งตัวโน้ตออกเป็น 2 กลุ่มคือ 1). D B A F# และ 2). A F# E D ซึ่งอยู่ภายใต้โน้ตหลัก 5 ตัว หรือบันไดเสียงเพนตาโทนิก (D E F# A B) โดยทำนองทั้งสองกลุ่มมีทิศทางต่ำลงและดำเนินทำนองด้วยประเภทของตัวโน้ตแตกต่างกันไปตามแต่ละบริบทของประโยคเพลง

รูปที่ 34 *โมทีฟทำนอง*

บทประพันธ์เริ่มจากช่วงนำ เป็นการเน้นย้ำกุญแจเสียงด้วยลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นเอกลักษณ์และปรากฏโมทีฟทำนองที่ 1 สำหรับส่วนที่สองดำเนินทำนองแนวบนด้วยรูปแบบของโน้ตสามพยางค์เป็นส่วนใหญ่ โมทีฟทำนองที่ 1 และ 2 ปรากฏอยู่ตามแนวเสียงและมีการเลือกใช้ประเภทของตัวโน้ตในการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันไป

<u>ช่วงนำ</u> เริ่มต้นสี่ห้องแรกโดยการนำเสนอทำนองจากการประชันระหว่างแนวเบสด้วยโน้ตเสียงค้างและทำนองแนวบนด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ภายใต้อัตราความเร็วแบบ Larghetto เสริมลูกเล่นด้วยการสลับระดับความเข้มเสียง ดัง-เบา เริ่มต้นเนื้อดนตรี (Texture) 4 แนวในห้องที่ 5 ปรากฏโน้ตเสียงค้างขั้นคู่แปดที่แนวเบสพร้อมด้วยคอร์ด D เมเจอร์ที่แนวบนเพื่อเป็นการย้ำกุญแจเสียงที่ใช้ในบทประพันธ์ ตามด้วยโมทีฟทำนองแบบเดิมที่แนวเทเนอร์

เทคนิคจากช่วงนำได้แก่ การซ้ำทำนองต่างช่วงเสียงสำหรับแนวเบสและเทเนอร์ภายในห้องที่ 1-4 ต่อมาเริ่มปรากฏโมทีฟทำนองที่ 1 ครั้งแรกบนแนวโซปราโนในห้องที่ 5-6 ถูกเน้นเสียงด้วยเครื่องหมาย Accent เพื่อต้องการเสียงทำนองที่เด่นชัดต่างจากแนวอื่น ๆ สำหรับทำนองบนแนวโซปราโนในห้องที่ 7-8 และ 9-10 เป็นซีเควนซ์ทำนองซึ่งกันและกัน ถึงแม้ว่าระยะห่างขั้นคู่ระหว่างห้องแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย แต่มีรูปแบบทิศทางการขึ้นลงของโน้ตที่เหมือนกัน หลังจากนั้นการดำเนินทำนองเคลื่อนต่ำลงและช้าลงเพื่อเตรียมเข้าสู่บทเพลงช่วงต่อไป



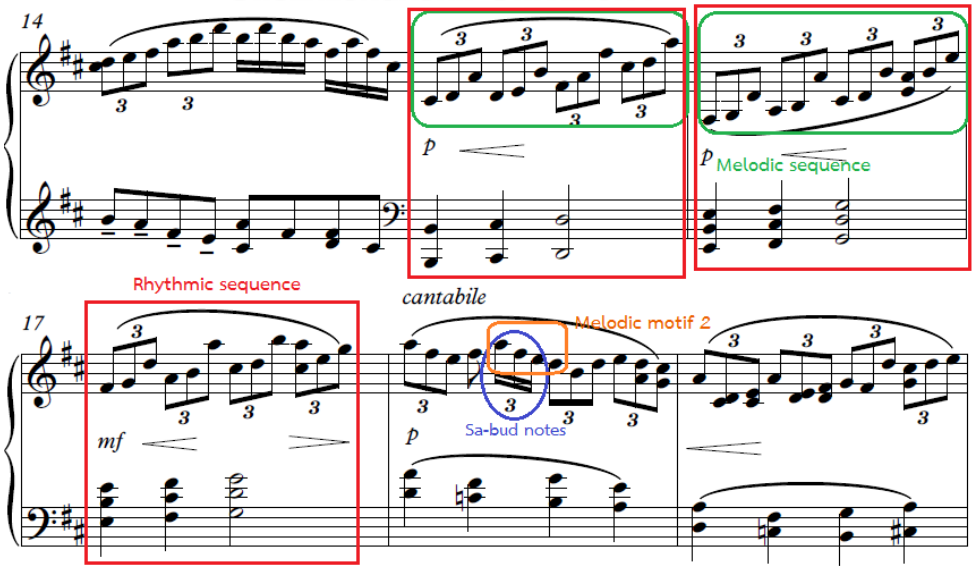
รูปที่ 35 *ช่วงนำ* และ *โมทีฟทำนองที่ 1* (ห้องที่ 1-10)

ในช่วงต่อมา บทเพลงมีลักษณะท่อนเดียวตลอดจนจบโดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 11 เป็นต้นไป ประเภทของโน้ตที่ใช้สำหรับการดำเนินทำนองส่วนใหญ่คือ กลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ เสียงประสานเด่นชัดด้วยลักษณะของจังหวะขัดแย้งหรือการใช้รูปแบบจังหวะต่างกันระหว่างแนว คุณลักษณะพิเศษของกลุ่มโน้ตพยางค์ส่งผลต่อความรู้สึกถึงการเคลื่อนทำนองไปข้างหน้าอย่างคล่องแคล่ว นอกจากนี้ วัตถุดิบหลักหรือโมทีฟทำนองที่ 1 และ 2 แทรกอยู่ตามแนวเสียงต่าง ๆ ทำให้ได้ยินสำเนียงจากเพลง *ต้นวรเชษฐ์* ในบทประพันธ์อยู่บ่อยครั้ง

ห้องที่ 11-14 ปรากฏโมทีฟทำนองที่ 1 (D B A F#) แทรกอยู่บนแนวทำนองต่างแนวเสียงบ่อยครั้งแต่แตกต่างทางด้านประเภทของตัวโน้ตและลักษณะจังหวะที่นำมาใช้ ปรากฏการเหลื่อมล้ำของทำนองต่างแนวเสียงหรือทำนองเลียน พร้อมทั้งปรากฏโมทีฟทำนองที่ 2 บนแนวโซปราโนในห้องที่ 13 เช่นกัน

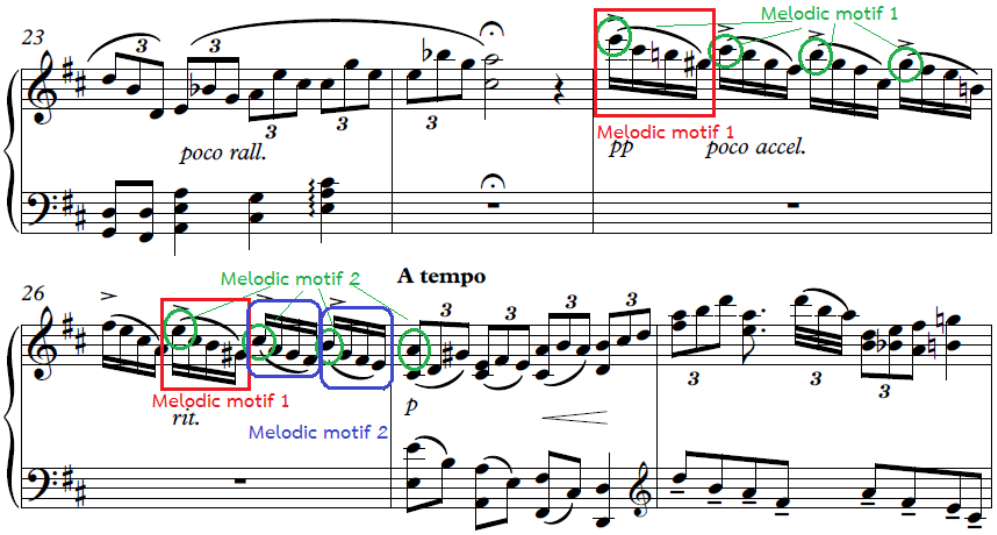
รูปที่ 36 *โมทีฟทำนอง 1-2* และ *ทำนองเลียน* (ห้องที่ 11-14)

ช่วงลำดับต่อมามีโครงสร้างของทำนองและการใช้เทคนิคการบรรเลงคล้ายเดิมด้วยการใช้กลุ่มโน้ตสามพยางค์แบบซีเควนซ์ทำนอง ทำนองเคลื่อนสูงขึ้นและมีระดับความเข้มเสียงเพิ่มขึ้นในแต่ละช่วงของบทเพลง ห้องที่ 15-17 ทำนองแนวบนจากโน้ตสามพยางค์เคลื่อนทำนองสูงขึ้นผสานกับการเคลื่อนทำนองแนวเบสด้วยคอร์ด ลักษณะเด่นสำหรับช่วงนี้คือการซ้ำห้วงลำดับทำนองต่างช่วงเสียงที่เรียงต่อกันสามห้อง โดยเฉพาะห้องที่ 15-17 ภายในห้องที่ 18 ปรากฏสำเนียงของ *โน้ตสะบัด* ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทย บรรเลงด้วยความรวดเร็วและคล่องแคล่วของนิ้วเพื่อเสียงที่คมชัดด้วยกลุ่มโน้ตจากโมทีฟทำนองที่ 2



รูปที่ 37 *ซีเควนซ์รูปแบบทำนองและจังหวะ* และ *โน้ตสะบัด* (ห้องที่ 14-18)

กลุ่มตัวโน้ตเขบ็ตสองชั้นบนแนวโซปราโนภายในห้องที่ 25-26 เคลื่อนทำนองต่ำลงอย่างต่อเนื่องแบบไร้เสียงประสาน บรรเลงด้วยระดับเสียงเบามาก (*pp*) อย่างไรก็ตามยังคงได้ยินสำเนียงเพลงไทยอันเนื่องมากจากตัวโน้ตที่ถูกเน้นด้วยเครื่องหมาย Accent ในทุก ๆ ตัวแรกของแต่ละจังหวะ โดยมีระยะห่างขั้นคู่คล้ายกับโมทีฟทำนองที่ 1 และ 2 ผสมผสานกันไป อัตราจังหวะเร่งขึ้นเล็กน้อย (*poco accel.)* และถูกลดลง (*rit.)* ในห้องถัดไป เป็นการผ่อนคลายความรู้สึกที่หนักอึ้งจากประโยคเพลงก่อนหน้านี้ กลับสู่เสียงประสานที่มีอัตราความเร็วเท่าเดิมในห้องที่ 27



รูปที่ 38 *ทำนองเลียนโมทีฟทำนองที่ 1 และ 2* (ห้องที่ 25-27)

ห้องที่ 27 กลับสู่อัตราความเร็วดั้งเดิมและมีโครงสร้างทำนองคล้ายตอนต้นของบทเพลง กล่าวคือ มีการใช้กลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เป็นตัวเคลื่อนทำนองแนวบน ประสานเสียงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นส่วนใหญ่ การดำเนินทำนองจึงมีลักษณะของจังหวะขัดแย้ง ในห้องที่ 28 ปรากฏโน้ตสะบัดอีกครั้งสำหรับทำนองแนวบนเพื่อยังคงรักษาสำเนียงของดนตรีไทยเอาไว้

ก่อนจบบทประพันธ์ โมทีฟทำนองที่ 1 ถูกเน้นย้ำด้วยซีเควนซ์ที่ทำนองแนวล่าง (ห้องที่ 28) โดยทำนองกลุ่มที่สองอยู่ต่ำกว่ากลุ่มแรกเป็นระยะคู่สี่ ระดับความเข้มเสียงเพิ่มขึ้นจนถึงดัง (*f*) และเคลื่อนทำนองแบบสวนทางผสานกับทำนองแนวบนอันโดดเด่นจากคอร์ดและขั้นคู่หก จากองค์ประกอบดังกล่าวช่วยผลักดันในการดึงอารมณ์เพลงกลับสู่ความตื่นเต้นอีกครั้ง หลังจากนั้น โมทีฟทำนองที่ 1 ถูกเลียนแบบต่างแนวเสียง สำหรับแนวโซปราโนและเทเนอร์ (ห้องที่ 31) เคลื่อนตัวช้าลงและเบาลงจนจบด้วยคอร์ด D เมเจอร์หรือคอร์ดโทนิก

รูปที่ 39 *โน้ตสะบัด* และ *ซีเควนซ์โมทีฟทำนองที่ 1* (ห้องที่ 28-31)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude No. 6 (เพลงสำเนียงไทย II)

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

บทประพันธ์อยู่ในรูปแบบอิสระ มีเอกลักษณ์เด่นชัดจากการเคลื่อนทำนองด้วยลักษณะจังหวะขัดแย้งพร้อมการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง ความแตกต่างของระดับความเข้มเสียง (ดัง-เบา) เป็นปัจจัยสำคัญต่อการสร้างมิติให้กับบทเพลง ทำนองที่ได้ยินจึงเป็นการผสมผสานด้วยสำเนียงของเพลงไทยที่มีความสนุกสนาน ล้อเลียนซึ่งกันและกัน ทำนองถูกขับเคลื่อนด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นส่วนใหญ่ เพิ่มเติมสำเนียงดนตรีไทยโดยการเลือกใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นและสามชั้นภายใต้โน้ตสามพยางค์ จึงทำให้ได้ยินทำนองเคลื่อนที่อย่างรวดเร็วเฉพาะจุดและยังมีสำเนียงคล้ายทำนองสะบัด

บทประพันธ์เริ่มต้นจากช่วงนำ (ห้องที่ 1-4) ด้วยเนื้อดนตรี 4 แนว มีอัตราความเร็วแบบช้าปานกลาง (Andante) และอยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ลักษณะการประสานเสียงเริ่มด้วยโน้ตโดมินันท์เสียงค้าง (Dominant pedal notes) ด้วยโน้ต F ขั้นคู่แปดซึ่งเปรียบเสมือนการเลียนเสียงต่ำ-ทุ้มจากการตีระนาดทุ้มในดนตรีไทย ตามด้วยเสียงประสานขั้นคู่สี่และสามบนแนวเทเนอร์ตามลำดับ เสียงค้างจากแนวอัลโตพร้อมแนวเสียงโซปราโนที่ประดับด้วย Trill เป็นการเพิ่มลูกเล่นให้เกิดความสนุกสนาน ขี้เล่น พร้อมการสลับระดับความเข้มเสียงตลอดเวลา

ตั้งแต่ห้องที่ 5 โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเริ่มมีบทบาทมากขึ้นสำหรับแนวทำนองหลักและแนวประสาน ทำนองแนวบนจากห้องที่ 5-6 ประกอบด้วยขั้นคู่ที่เคลื่อนทำนองแบบสวนทาง ขณะเดียวกันทำนองแนวบน (ห้องที่ 5) จังหวะที่ 3-4 มีทำนองขาขึ้นแบบเรียงเสียงและทำนองแนวเบส (ห้องที่ 6) จังหวะที่ 3-4 ไล่ทำนองขาลงแบบโครมาติก ทั้งสองทำนองมีลักษณะล้อเลียนกันหรือคล้ายประโยคถาม-ตอบ ปรากฏสำเนียงของโน้ตสะบัดสำเนียงเพลงไทยด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นตามด้วยทำนองถัดไปในทันที (ห้องที่ 7-12) ในขณะเดียวกันยังปรากฏการซ้ำรูปแบบของซีเควนซ์จังหวะสำหรับห้องที่ติดกัน โดยแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ห้องที่ 7-8, 9-10 และ 11-12

รูปที่ 40 *โน้ตโดมินันท์เสียงค้าง โน้ตสะบัด* และ *ซีเควนซ์จังหวะ* (ห้องที่ 1-10)

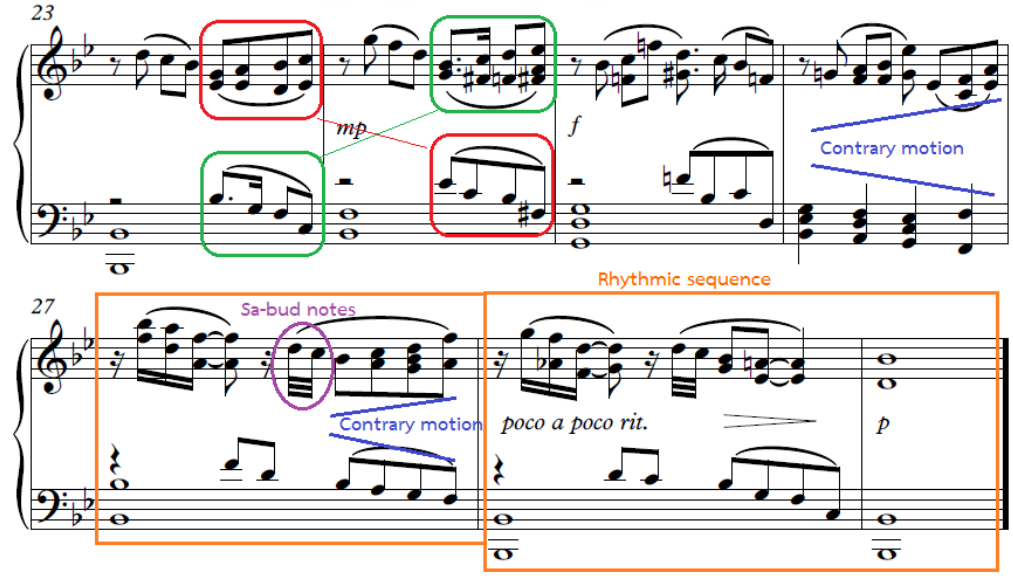
โน้ตเขบ็ตสองชั้นเริ่มปรากฏบนแนวทำนองมากขึ้นสำหรับห้องที่ 13-15 ซึ่งดำเนินทำนองคล้ายการไล่บันไดเสียงอย่างต่อเนื่องในระยะหนึ่ง และเปรียบได้กับสำเนียงการไล่ทำนองขึ้น-ลงของระนาดเอก ประสานด้วยทำนองขั้นคู่ในตำแหน่งต่ำกว่าซึ่งเปรียบได้กับการตีระนาดทุ้ม สำหรับแนวทำนองในห้องที่ 14 ถูกแทรกด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นสามพยางค์ซึ่งมีลักษณะคล้ายทำนองสะบัดตัวโน้ตจากแนวประสานสำหรับกุญแจฟาในห้องที่ 14-15 เคลื่อนต่ำลงแบบเรียงเสียงและต่างแนวเสียง

รูปที่ 41 *เคลื่อนทำนองขึ้น-ลงด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น* (ห้องที่ 13-15)

ห้องที่ 19 ทำนองสะบัดกลับมาอีกครั้งด้วยโน้ตเขบ็ตสามชั้นสามพยางค์และโน้ตสองชั้นสามพยางค์ ห้องที่ 21 เคลื่อนทำนองแบบสวนทางก่อนจะจบช่วงด้วยคอร์ด V เป็นเคเดนซ์เปิด (Half cadence - HC) ประโยคเพลงถูกค้างด้วยเครื่องหมาย Fermata ให้ความรู้สึกล่องลอยและต้องการความของทำนอง

รูปที่ 42 *สำเนียงโน้ตสะบัด* (ห้องที่ 19-20)

ห้องที่ 23 เป็นการกลับมาของทำนองและจังหวะขัดแย้งซึ่งมีลักษณะคล้ายกับห้องที่ 5-10 เป็นรูปแบบของจังหวะสลับแนวเสียงซึ่งกันและกัน เคลื่อนทำนองแบบสวนทางและมีระดับความเข้มเสียงที่เพิ่มมากขึ้น ปรากฏเนื้อดนตรีที่หนาแน่นขึ้นสำหรับแนวประสานด้วยคอร์ด ห้องที่ 27-28 ปรากฏการซ้ำลักษณะจังหวะและการดำเนินทำนอง โน้ตเขบ็ตสามชั้นแทรกที่ทำนองแนวบนจึงได้ยินสำเนียงของโน้ตสะบัดเล็กน้อย หลังจากนั้นระดับจังหวะถูกลดลงทีละน้อยพร้อมเสียงที่ค่อย ๆ เบาลง จบบทประพันธ์ด้วยคอร์ดโทนิก (Bb) หรือเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence – PAC)



รูปที่ 43 *การเคลื่อนแนวทำนองสลับแนว* และ *ซีเควนซ์จังหวะ* (ห้องที่ 23-29)

Prelude No. 7 (เพลงสำเนียงไทย III)

อีสาน หรือดินแดนภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นถิ่นที่มีประชากรอาศัยอยู่มากมาย หลากหลายชาติพันธุ์และมีวัฒนธรรมต่าง ๆ มากมายถูกถ่ายทอดสู่ชนรุ่นหลังมาอย่างยาวนาน โดยเฉพาะทางด้านการดนตรี ซึ่งมีอิทธิพลเป็นอย่างมากและถือเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตชาวไทยแถบอีสานโดยเฉพาะอีสานเหนือหรือกลุ่มคนไทย-ลาว *ดนตรีโปงลาง* เป็นเพลงพื้นเมืองของชาวอีสานที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง มีเครื่องดนตรีสำคัญคือ *โปงลาง* เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีและมีรูปร่างลักษณะคล้ายระนาดขนาดใหญ่ ประกอบด้วย 13 เสียง (A C D E G A C D E G A C D) อยู่ในบันไดเสียงเพนตาโทนิก นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้ประกอบการเล่นในวงโปงลางเป็นอย่างมาก คือ *แคน* เสียงที่ไพเราะจากแคนสามารถสร้างได้ทั้งอารมณ์สนุกสนานและเศร้า ใช้ประกอบการขับร้อง บุษกร สำโรงทอง, ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ และขำคม พรประสิทธิ์ (2551: 23-24) ได้ให้ข้อมูลว่า *ลาย* เป็นคำเรียกชื่อเพลง การลำหรือการขับร้องของหมอลำเรียกว่า ทางสั้น ทางยาว ซึ่งเป็นลีลาการลำหรือขับร้อง ส่วนหมอแคนจะเป่าเป็นลายต่าง ๆ ซึ่งถูกแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ *กลุ่มลายทางยาว* และ *กลุ่มลายทางสั้น*

ในบทประพันธ์เลือกบันไดเสียงจาก *ทางลายใหญ่* เป็นชื่อเรียกทำนองประเภทหนึ่งจาก *กลุ่มลายทางยาว* สำหรับในบางท้องถิ่นมีลักษณะจังหวะเฉพาะหรือแสดงถึงเสียงการร้องนำ “โอ้...โอ๋....” ดังเช่นทำนองแนวบนจากห้องที่ 28 ที่ต้องการเลียนสำเนียงการเอื้อนดังกล่าว สำหรับการประสานเสียงนั้น บุษกร สำโรงทอง และคณะ (2551: 24) ได้ระบุไว้ว่าเสียง *มี* และ *ลา* ทำหน้าที่เป็นเสียงประสานพร้อมกับการดำเนินทำนองและโดยเฉพาะโน้ต A คือโน้ตหลักที่สำคัญภายใต้บันไดเสียงเพนตาโทนิกอันประกอบด้วย A C D E G ด้วยข้อมูลดังกล่าวจึงทำให้มีการเน้นย้ำการประสานเสียงด้วยตัวโน้ตทั้งสองอยู่บ่อยครั้ง

<u>แนวคิดในการประพันธ์เพลง</u>

ลักษณะของบทประพันธ์ไม่มีโครงสร้างตายตัวหรือเป็นแบบอิสระ เป็นทำนองสองแนวประสานเสียงด้วยคอร์ดในบางครั้ง อยู่ในกุญแจเสียง A เนเชอรัลไมเนอร์ มีอัตราจังหวะช้าปานกลาง (Andante) ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 4/4 ตลอดบทประพันธ์ ช่วงกลางบทประพันธ์ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงไปสู่ A เมเจอร์เป็นระยะสั้น ๆ จำนวน 3 ห้อง แล้วจึงกลับเข้าสู่กุญแจเสียง A เนเชอรัลไมเนอร์อีกครั้งจนจบ

แรงบันดาลใจจากสำเนียงของเครื่องดนตรี *แคน* และ *โปงลาง* ผู้ประพันธ์เลือก *ลาย* แคนที่มีโน้ตร่วมหรือใช้โน้ตจากบันไดเสียงเดียวกันกับเครื่องดนตรีโปงลาง คือ A C D E G ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพนตาโทนิก ทำนองเพลงมีลักษณะของประโยคถาม-ตอบ เคลื่อนทำนองด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและ

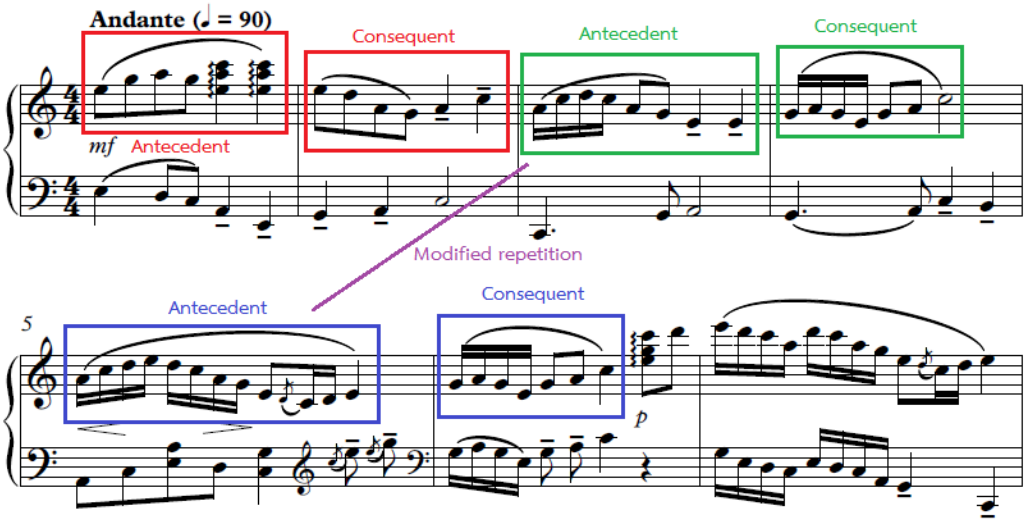
สองชั้นเป็นส่วนใหญ่ ทำนองจากแนวประสานมักขึ้นต้นด้วยโน้ต E และ A ซึ่งทำหน้าที่เหมือนศูนย์กลางเสียง (Tone center) ซึ่งเป็นไปตามหลักการของ *ทางลายใหญ่*

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นสำหรับสำเนียงเพลงโปงลางในบทประพันธ์มีองค์ประกอบที่หลากหลาย เช่น ตัวโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก เครื่องหมาย Slur และ Accent การเคลื่อนทำนองทั้ง 3 แบบ คือ แบบสวนทาง แบบขนาน และแบบเฉียง หลากหลายระดับของความเข้มเสียง ดำเนินทำนองด้วยโน้ตขั้นคู่แปด โน้ตโครมาติกและคอร์ดแยก เป็นต้น วัตถุดิบดังกล่าวล้วนส่งอิทธิพลต่อชีพจรจังหวะของบทเพลง สร้างความสนุกสนานและมีชีวิตชีวามากยิ่งขึ้น

วัตถุดิบหลักที่สร้างความโดดเด่นให้กับบทประพันธ์คือ โมทีฟจังหวะและการประสานเสียงจากการไล่ทำนองขึ้น-ลงในรูปแบบต่าง ๆ ด้วยโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก

รูปที่ 44 *โมทีฟจังหวะ*

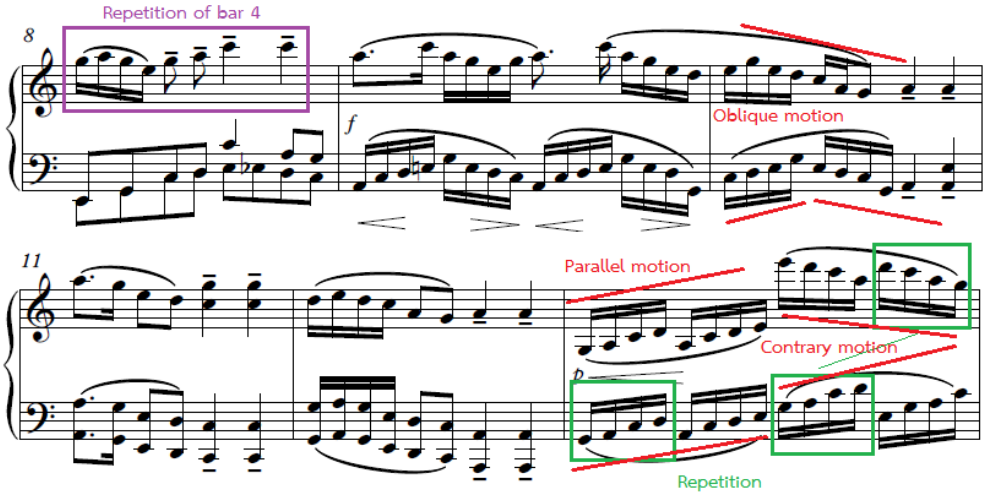
โมทีฟจังหวะปรากฏในบทประพันธ์อยู่บ่อยครั้ง มีการซ้ำรูปแบบจังหวะที่คล้ายคลึงกันสำหรับระดับแนวเสียงเดียวกันและต่างแนวเสียง ดังเช่นในห้องที่ 4, 6, 8, 10, 12, 17, และ19 ลักษณะประโยคถาม-ตอบ มีทำนองไล่เสียงขึ้น-ลง คล้ายเป็นการรับ-ส่งข้อความหรือเป็นการล้อเลียนซึ่งกันและกัน ดังเช่นทำนองจากห้องที่ 1-2, 3-4 และ 5-6 นอกจากนี้ห้องที่ 5 ได้นำทำนองแนวบนจากห้องที่ 3 มาพัฒนาโดยการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นเพื่อเพิ่มความรวดเร็วและมีจังหวะที่สนุกสนานมากยิ่งขึ้นแต่แตกต่างด้วยแนวประสาน อาจเรียกได้ว่าเป็นการซ้ำขยาย (Modified repetition)



รูปที่ 45 *ทำนองประโยคถาม-ตอบ* และ *การซ้ำขยายทำนอง* (ห้องที่ 1-6)

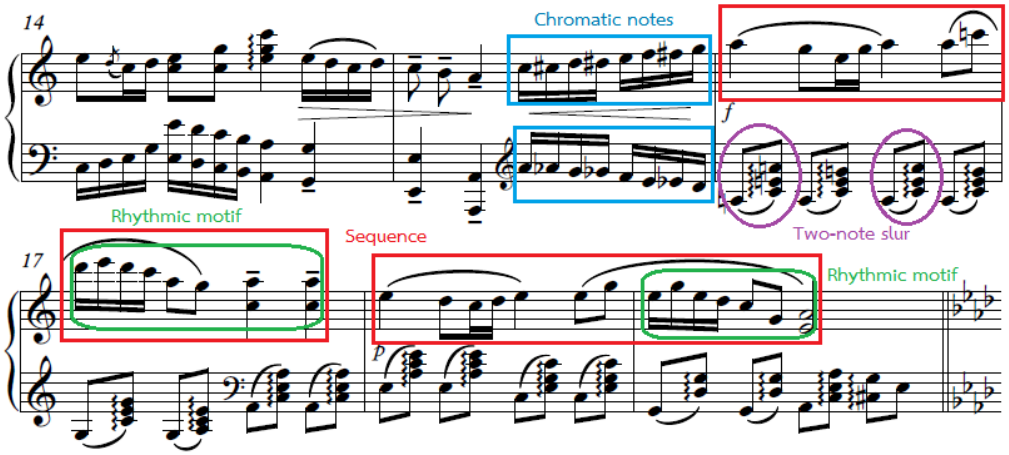
ถึงแม้ว่าการประสานสองแนวเสียงในห้องที่ 7 เป็นการไล่ทำนองแนวขนานที่มีทิศทางต่ำลงด้วยโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกตามลำดับ (E D C A G...) แต่เริ่มต้นด้วยตัวโน้ตที่ต่างกันจึงทำให้การประสานทำนองในแนวตั้งเป็นขั้นคู่ที่มีระยะห่างไม่เท่ากัน เพียงแต่เป็นการไล่แนวทำนองให้ต่ำลงเป็นระยะหนึ่งช่วงคู่แปดภายในช่วง 2 จังหวะแรกเท่านั้น ซึ่งตรงข้ามกับห้องที่ 13 ที่เริ่มไล่เรียงทำนองเสียงสูงขึ้นตามลำดับ

การเคลื่อนทำนองในทิศทางที่แตกต่างกันเป็นอีกปัจจัยหนึ่งในการสร้างมิติให้กับเสียงเพลง ดังเช่นการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียงในห้องที่ 10 หรือแบบสวนทางในห้องที่ 13-15 เป็นต้น วัตถุดิบหลักในบทประพันธ์ที่ได้จากโน้ตเพนตาโทนิกสามารถสร้างการไล่เรียงทำนองได้หลากหลายรูปแบบ เช่น ทำนองจากการเรียงเสียงขึ้น-ลงอย่างตรงไปตรงมา สร้างโมทีฟจังหวะ หรือการเรียงร้อยทำนองเพลงจากตัวโน้ตชุดเดียวกันแต่เริ่มต้นประโยคเพลงด้วยตัวโน้ตที่แตกต่างกันดังเช่นในห้องที่ 13



รูปที่ 46 *ทิศทางการเคลื่อนทำนอง* และ *รูปแบบทำนองจากการไล่เรียงโน้ตเพนตาโทนิก* (ห้องที่ 8-13)

แนวเบสห้องที่ 15 บนจังหวะที่ 1-2 ปรากฏตัวโน้ต E และ A แบบขั้นคู่แปดซึ่งเป็นโน้ตหลักสำหรับเสียงประสานและจบลงด้วยโน้ตโทนิก ปรากฏเคเดนซ์ปิดสมบูรณ์ (PAC) ในจังหวะที่ 3 ทำนองทั้งสองแนวเคลื่อนทำนองแบบสวนทางด้วยโน้ตโครมาติกไปจนถึงโน้ตโทนิก (A) ในห้องถัดไป พร้อมเพิ่มระดับความเข้มเสียงจนถึงดัง (*f*) ทำนองแนวประสานในแต่ละจังหวะมีลักษณะเป็นการเล่นเพลงแบบแยกแนวเบสและคอร์ดออกจากกัน อาจเรียกได้ว่าเป็น Two-note slur เพื่อต้องการเสียงขาดออกจากกันคล้ายการกระโดดซึ่งเป็นลักษณะของ *ลาย* เพลงอีสาน ห้องที่ 16-17 และ 18-19 ประโยคเพลงมีลักษณะถาม-ตอบ และเป็นซีเควนซ์ทำนองที่อยู่ต่ำกว่าเป็นระยะคู่สี่ ซึ่งทำนองในห้องที่ 19 ซ้ำกับห้องที่ 10 ด้วยระดับแนวเสียงเดียวกัน



รูปที่ 47 *ซีเควนซ์ทำนอง คอร์ดแยก* และ *โมทีฟจังหวะ* (ห้องที่ 15-19)

กุญแจเสียงเปลี่ยนเป็น F ไมเนอร์จำนวน 3 ห้อง (ห้องที่ 20-22) เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราวก่อนกลับสู่กุญแจเสียง A ไมเนอร์อีกครั้งในห้องที่ 22 มีทำนองแนวบนคล้ายห้องที่ 16 มีเนื้อดนตรีเพิ่มขึ้นเป็นสามแนว แนวเบสจากห้องที่ 24-25 ใช้วัตถุดิบเดียวกันจากห้องที่ 15-16 ดำเนินทำนองต่ำลงด้วยโน้ตขั้นคู่แปดเพื่อต้องการความหนานแน่นของเนื้อดนตรีและต้องการเลียนจังหวะกลองที่ใช้ในวงโปงลาง โมทีฟจังหวะปรากฏอยู่บ่อยครั้งในทำนองที่ต่างกัน เช่นในห้องที่ 26, 29, 31 โดยเฉพาะห้องที่ 26 ทำนองถูกขยายออกด้วยโน้ตเขบ็ตสามชั้นสำหรับแนวทำนองและด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นสำหรับแนวเบส บทประพันธ์จบลงด้วยชุดตัวโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกแบบขั้นคู่แปด

รูปที่ 48 *โมทีฟจังหวะ* และ *ซีเควนซ์จังหวะ* (ห้องที่ 26-33)

Prelude No. 8 (เพลงสำเนียงบรูไน I)

ประเทศบรูไนตั้งอยู่ทางตอนเหนือของเกาะบอร์เนียวซึ่งมีภูมิประเทศที่ติดกับรัฐซาบาร์และรัฐซาราวัคของประเทศมาเลเซียทำให้ได้รับอิทธิพลและการสืบทอดทางวัฒนธรรมหลากหลายด้าน ทางด้านดนตรีและศาสนา (อิสลาม) มีความเกี่ยวเนื่องซึ่งกันและกันอยู่ไม่น้อย เนื่องด้วยศาสนาอิสลามมีรากฐานมาจากคาบสมุทรอาระเบีย จึงทำให้ทางดนตรีมีสำเนียงอาหรับปนอยู่ ดนตรีพื้นเมืองและเครื่องดนตรีจึงเป็นสิ่งที่สามารถสะท้อนถึงการได้รับอิทธิพลโดยตรงและมีการนำมาปรับใช้

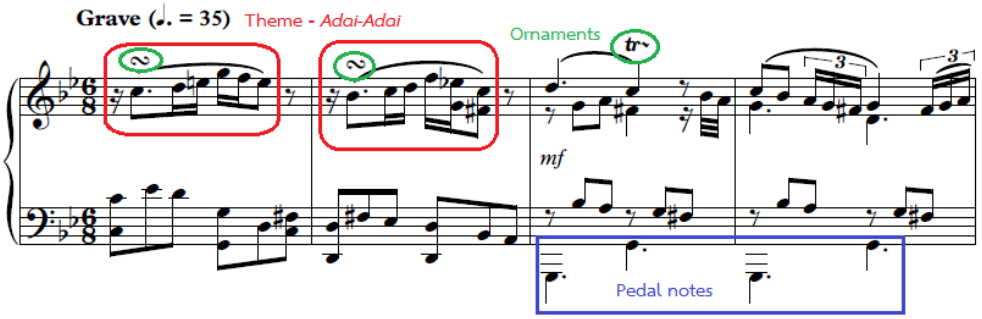
<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจในสำเนียงเพลง *Adai Adai* ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นเมืองสำหรับชาวประมง ใช้ขับร้องระหว่างทำงานซึ่งปัจจุบันเป็นการแสดงการเต้นรำประกอบดนตรีจากหมู่บ้านประมง Kampong Ayer ในประเทศบรูไน ช่วงกลางของบทประพันธ์ยังแทรกอีกหนึ่งทำนองเพลงพื้นเมือง คือ *Aduk Aduk* มีประเภทของจังหวะและประเภทของตัวโน้ตในบทประพันธ์มีลักษณะแตกต่างไปจากเพลงดั้งเดิม บทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ตั้งแต่ต้นจนจบ อัตราจังหวะและเครื่องหมายประจำจังหวะมีการเปลี่ยนแปลงระหว่างบทเพลง

รูปที่ 49 *สำเนียงเพลง Adai Adai*

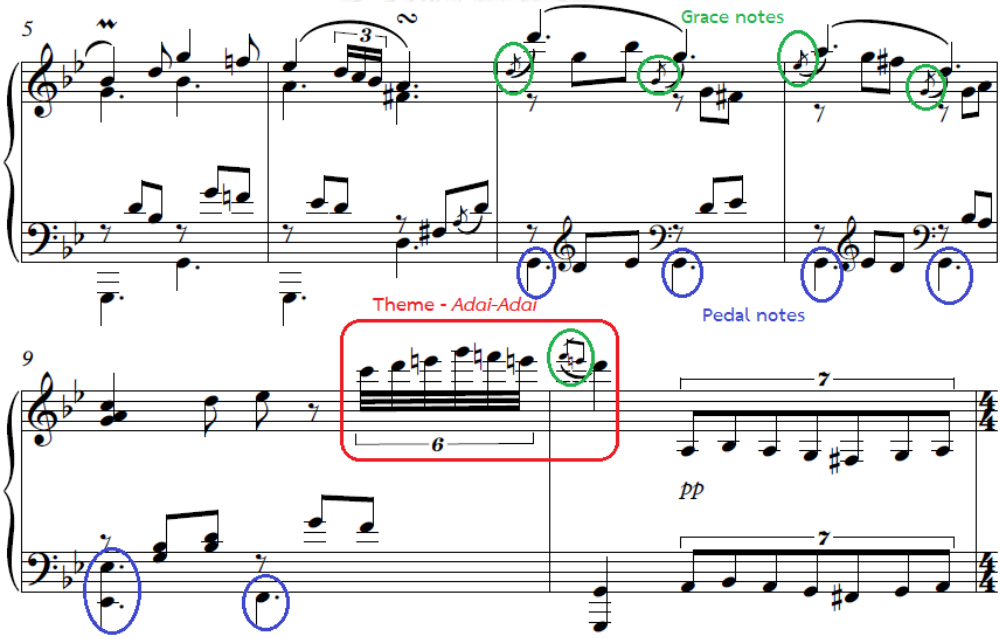
รูปที่ 50 *สำเนียงเพลง Aduk Aduk*

บทประพันธ์เริ่มจากอัตราจังหวะที่ค่อนข้างช้า Grave ในจังหวะ 6/8 เพื่อต้องการสื่อถึงจังหวะเต้นรำหรืออัตราจังหวะสามอย่างชัดเจน บทเพลงมีเนื้อดนตรีตั้งแต่ 2-4 แนว เริ่มต้นบทประพันธ์สองห้องแรกด้วยทำนองจากเพลง *Adai Adai* บนแนวโซปราโน ต่อเนื่องด้วยซีเควนซ์ทำนองและแนวประสานที่ต่ำลงในห้องถัดไป ปรากฏเครื่องหมาย Turn และ Trill ประดับบนแนวทำนองเพื่อเป็นการเลียนลักษณะการร้องทำนองแบบเอื้อน หลังจากนั้นตามด้วยประโยคเพลงที่มีเนื้อดนตรี 4 แนวโดยแนวเบสปรากฏโน้ตเสียงค้าง เป็นการย้ำโน้ตโทนิกของกุญแจเสียง



รูปที่ 51 *ทำนอง Adai Adai โน้ตประดับ* และ *โน้ตโทนิกเสียงค้าง* (ห้องที่ 1-4)

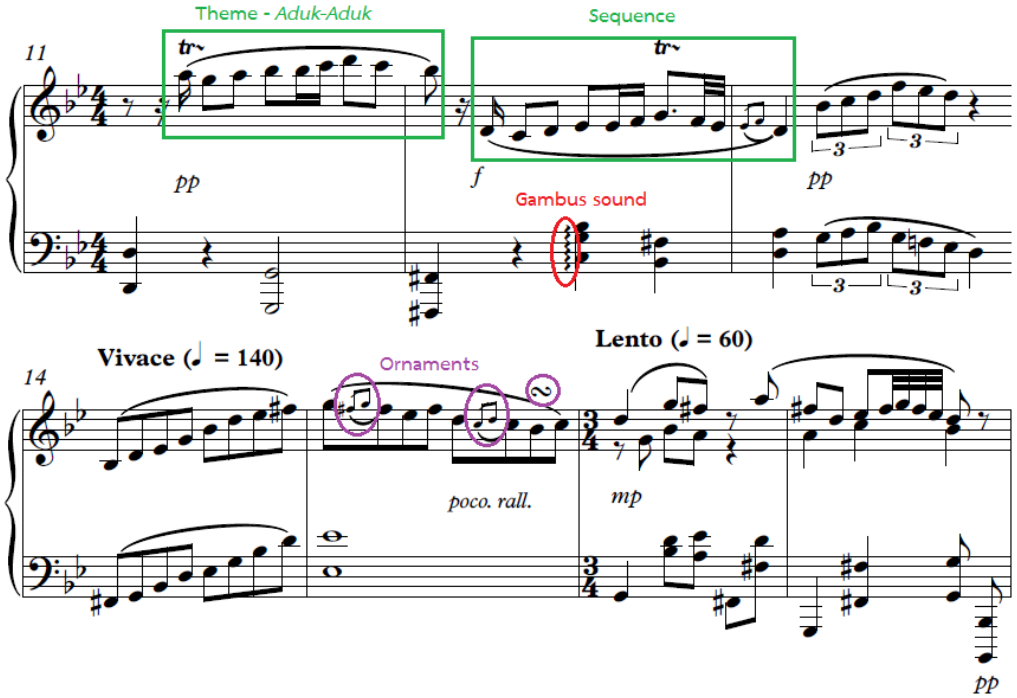
โน้ตประดับแทรกอยู่บนแนวโซปราโนและเป็นโน้ตในคอร์ดเพื่อต้องการเสียงสะบัดที่รวดเร็ว เพื่อสร้างสำเนียงแบบอาหรับ ทำนองเพลง *Adai Adai* ปรากฏในห้องที่ 9 อีกครั้งอยู่ในรูปแบบของกลุ่มตัวโน้ตเขบ็ตสามชั้นหกพยางค์และแทรกด้วยโน้ตประดับเล็กน้อย ทำนองแนวเบสห้องที่ 7-9 ยังคงมีรูปแบบของโน้ตโทนิกเสียงค้าง



รูปที่ 52 *ทำนองเพลง Adai Adai โน้ตโทนิกเสียงค้าง* และ *กลุ่มโน้ตพยางค์* (ห้องที่ 7-10)

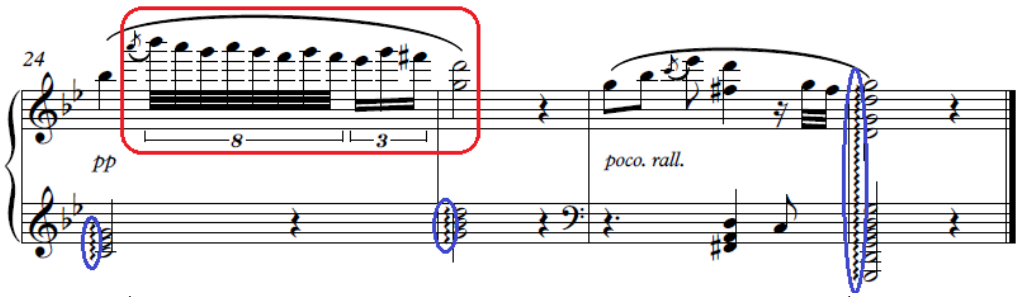
สำเนียงเพลงจาก *Aduk Aduk* (ห้องที่ 11) ภายใต้อัตราจังหวะ 4/4 ตามด้วยซีเควนซ์ในตำแหน่งต่ำกว่า แนวเบสปรากฏ Wavy line เพื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรี Gambus (เครื่องดนตรีคล้ายกีตาร์โดยแต่ละสายมีช่วงเสียงห่างกันเป็นระยะขั้นคู่ 4 ใช้เล่นประกอบบทเพลงและการเต้นรำ) ห้องที่ 14 อัตราจังหวะปรับเปลี่ยนให้รวดเร็วขึ้นมาก ทำนองพร้อมแนวประสานเคลื่อนที่สูงขึ้นในแนวขนาน แทรกด้วยโน้ตประดับและเครื่องหมาย Turn ในห้องที่ 15 เพื่อเป็นการตอกย้ำสำเนียงอาหรับหรือทำนองในกลุ่มเสียงไมเนอร์ ภายในห้องที่ 14-15 อัตราความเร็วของบทเพลงถูกเปลี่ยนแปลงอย่าง

ฉับพลันจากช้าไปสู่เร็วมาก (Vivace) ทั้งนี้เพื่อต้องการหักเหอารมณ์เพลงก่อนการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 6/8 สู่ 3/4



รูปที่ 53 *ทำนองสำเนียงเพลง Aduk Aduk* และ *เครื่องหมายเลียนเสียง Gambus* (ห้องที่ 11-15)

ตั้งแต่ห้องที่ 16 อัตราจังหวะและโครงสร้างบทเพลงมีคล้ายคลึงกับช่วงต้นบทเพลง ห้องที่ 24 ปรากฏกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นแปดพยางค์อยู่ในตำแหน่งเสียงสูงและเบามาก ต่อเนื่องด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์เพื่อแสดงถึงความชัดเจนถึงสำเนียงไมเนอร์ของบทเพลงพร้อมด้วยสัญลักษณ์ Wavy line ประกอบคอร์ดเสียงประสานซึ่งเปรียบเสมือนการรูดเสียงจากคอร์ดหรือ Gambus ทิ้งท้ายก่อนจบบทประพันธ์



รูปที่ 54 *กลุ่มโน้ตพยางค์* และ *การเลียนสำเนียงจาก Gambus* (ห้องที่ 24-27)

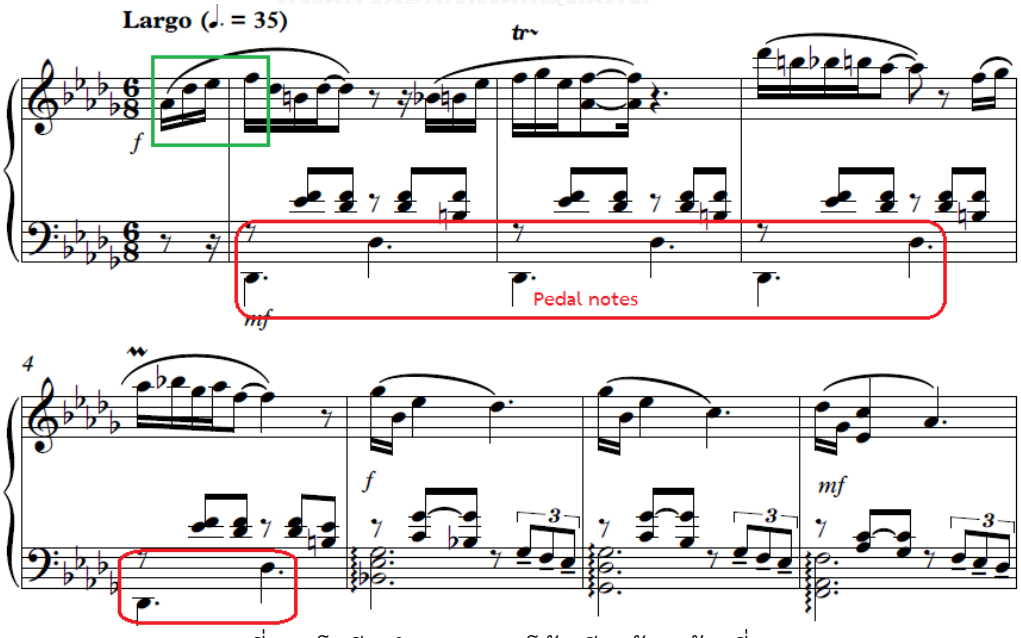
Prelude No. 9 (เพลงสำเนียงบรูไน II)

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

โมทีฟทำนองของบทเพลงได้รับแรงบันดาลใจมากจากสำเนียงเพลง *Alus Jua Dindang* ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นเมืองที่สำคัญสำหรับชาวมาเลย์ที่อาศัยอยู่ในประเทศบรูไน เพลงร้องจังหวะเต้นรำสำหรับทั้งชายและหญิง นิยมใช้ประกอบงานแต่งงาน มีทำนองที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน จังหวะค่อนข้างช้า บทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง Db เมเจอร์ ผู้ประพันธ์เลือกใช้จังหวะ 6/8 หรือต้องการอัตราจังหวะสามซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำ มีเนื้อดนตรี 3 แนวโดยมีแนวเบสเป็นโน้ตเสียงค้างด้วยโน้ตตัวดำประจุดและโน้ตตัวขาวประจุด มีกลุ่มโน้ตพยางค์ช่วยเสริมให้บทเพลงมีลักษณะของจังหวะขัดแย้งซึ่งเป็นการช่วยเสริมจังหวะให้เกิดความสนุกสนานมากขึ้น แนวทำนองแทรกด้วยสัญลักษณ์ Turn, Trill และ Mordent เป็นการเลียนเสียงร้องหรือการเอื้อน ทำนองเพลงในบทประพันธ์ประกอบด้วยโน้ตนอกคอร์ดประปรายเนื่องจากต้องการได้ยินเสียงไมเนอร์หรือมีสำเนียงอาหรับ

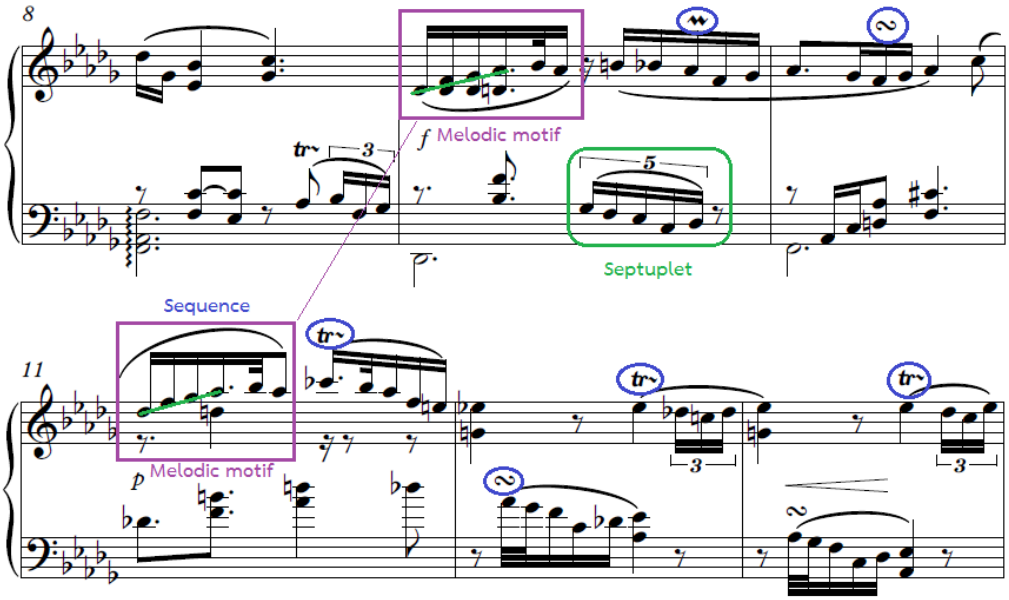
รูปที่ 55 *โมทีฟทำนอง* จากสำเนียงเพลง *Alus Jua Dindang*

โมทีฟทำนองในบทประพันธ์เป็นสำเนียงเลียนทำนองช่วงขึ้นต้นจากบทเพลง *Alus Jua Dindang* โน้ตเสียงค้างแนวเบสเป็นการเลียนจังหวะเต้นรำสำหรับ 4 ห้องแรก



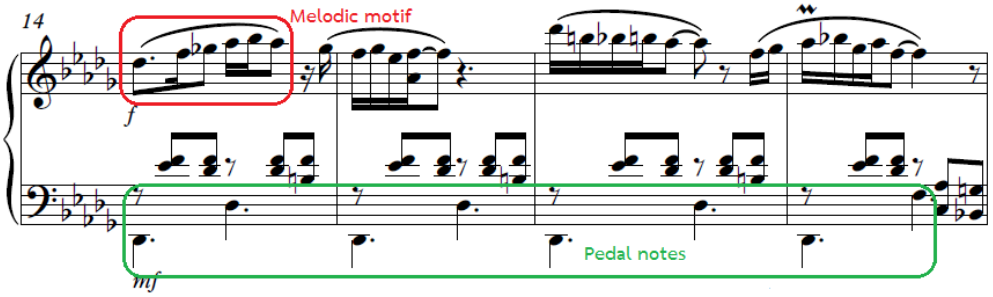
รูปที่ 56 *โมทีฟทำนอง* และ *โน้ตเสียงค้าง* (ห้องที่ 1-4)

ห้องที่ 9 ทำนองแนวบนปรากฏโมทีฟทำนอง เป็นโน้ตสี่ตัวแรกที่มีระยะขั้นคู่เหมือนทำนองเพลงจาก *Alus Jua Dindang* ประสานทำนองแนวเบสด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ ทำให้ได้ยินเสียงประสานระหว่างสองกุญแจเสียงในรูปแบบจังหวะขัดแย้ง ห้องที่ 11 ปรากฏซีเควนซ์โมทีฟทำนองสูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด แนวทำนองเสริมด้วยโน้ตประดับ เช่น Mordent และ Trill เพื่อเลียนลักษณะการขับร้องแบบเอื้อนเสียง



รูปที่ 57 *ซีเควนซ์โมทีฟทำนอง* และ *จังหวะขัดแย้ง* (ห้องที่ 9-13)

ห้องที่ 14 บนแนวโซปราโน ปรากฏกลุ่มตัวโน้ตจากโมทีฟทำนอง แต่รูปแบบของจังหวะแตกต่างไปจากเดิม ประสานทำนองด้วยโน้ตเสียงค้างจากแนวเบส



รูปที่ 58 *โมทีฟทำนอง* และ *โน้ตเสียงค้าง* (ห้องที่ 14-17)

ห้องที่ 18-21 ทำนองแนวบนเคลื่อนตัวสูงขึ้นอย่างต่อเนื่องพร้อมเครื่องหมาย Mordent และกลุ่มโน้ตพยางค์ ในขณะเดียวกันแนวเสียงประสานเคลื่อนทำนองอย่างสอดคล้องไปพร้อมกับทำนองแนวบนเพื่อช่วยเสริมการเคลื่อนทำนองอย่างคล่องแคล่ว

รูปที่ 59 *รูปแบบการเคลื่อนทำนอง* (ห้องที่ 18-21)

ก่อนจบบทประพันธ์ โมทีฟทำนองกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 26 และซีเควนซ์ต่างระดับเสียงในห้องที่ 28 ทำนองจากแนวเบสเติมเต็มระดับเสียงด้วยโน้ตขั้นคู่แปดพร้อมลดระดับความเร็วลงทีละน้อยด้วย Ritardando จบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect authentic cadence - IAC)

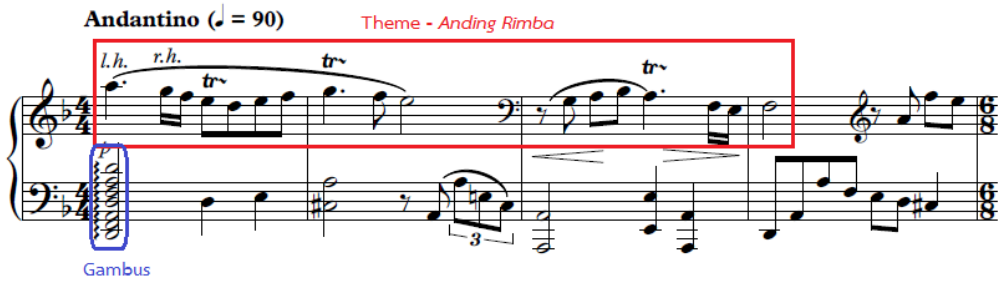
รูปที่ 60 *โมทีฟทำนอง* และ *เคเดนซ์ IAC* (ห้องที่ 26-29)

Prelude No. 10 (เพลงสำเนียงบรูไน III)

Anding Rimba (Anding Dida) เพลงพื้นเมืองจากชาวมาเลย์ในประเทศบรูไน ได้รับความนิยมจากผู้คนหลากหลายวัย มีคำร้องเป็นภาษาพื้นถิ่น นิยมใช้ประกอบการเต้นรำ เป็นบทเพลงกล่อมลูก หรือเป็นเพลงที่เชื่อว่าสามารถบำบัดรักษาอาการป่วยจากความเชื่อเรื่องวิญญาณ บทเพลงดั้งเดิมมีลักษณะการเคลื่อนทำนองที่เรียบง่าย อัตราจังหวะปานกลาง ทำนองอยู่ในบันไดเสียงเอโอเลียนหรือเนเชอรัลไมเนอร์

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

บทประพันธ์เริ่มต้นด้วย *ช่วงนำ* จำนวน 4 ห้องในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ด้วยอัตราจังหวะ 4/4 โดยมีทำนองหลักในบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสำเนียงเพลง *Anding Rimba* ปรากฏครั้งแรกที่ทำนองแนวบนของช่วงนำ กลุ่มตัวโน้ตจากคอร์ด D ไมเนอร์ (แนวเบส) ไล่เสียงสูงขึ้นอย่างรวดเร็วพร้อมเครื่องหมาย Wavy line เพื่อเลียนลักษณะการเล่นเครื่องดนตรี Gambus

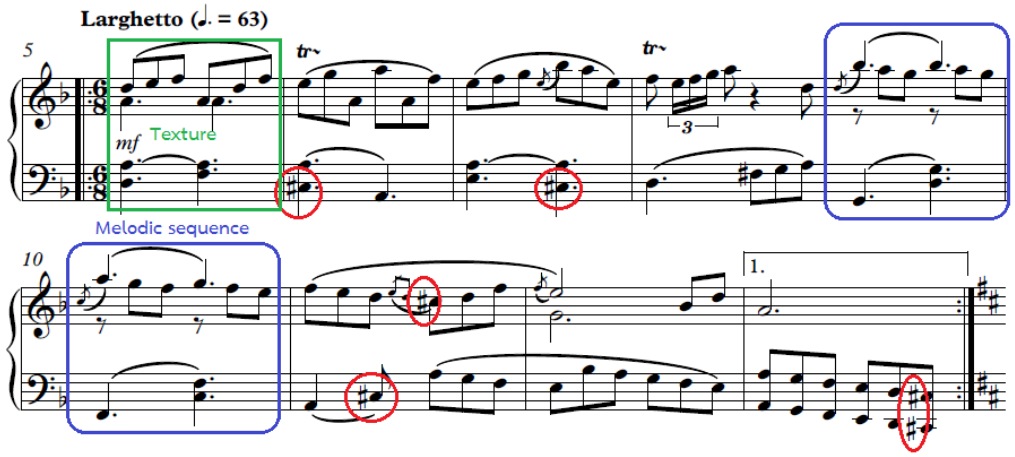


รูปที่ 61 *สำเนียงเพลง Anding Rimba* (ห้องที่ 1-4)

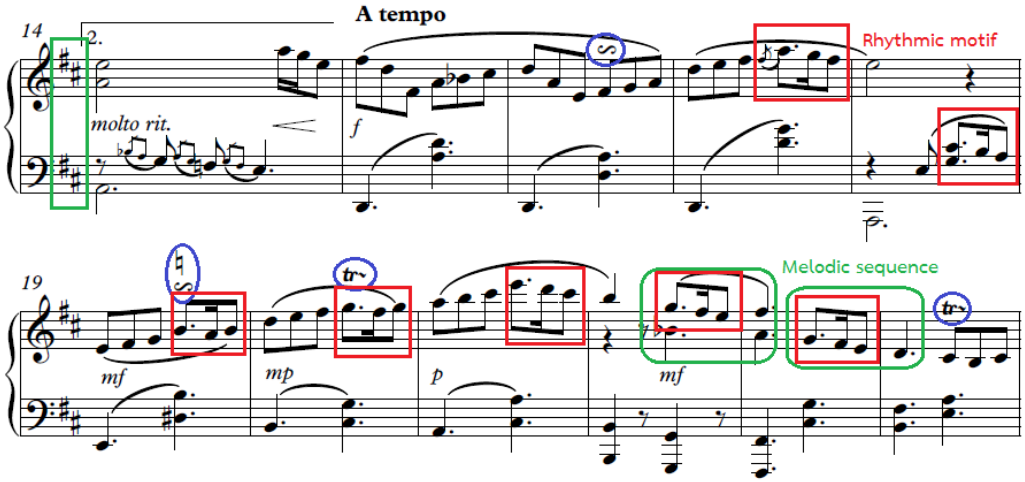
Chulalongkorn University

ตั้งแต่ห้องที่ 5 ตลอดจนจบบทประพันธ์ เครื่องหมายประจำจังหวะเปลี่ยนจาก 4/4 เป็น 6/8 เนื่องจากต้องการสื่อถึงอัตราจังหวะแบบสามซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำ อัตราความเร็วเพิ่มขึ้นเล็กน้อยจาก Andantino เป็น Andante เริ่มปรากฏเนื้อดนตรี 3 แนว ซีเควนซ์ทำนองต่ำลงเล็กน้อยสำหรับห้องที่ 9-10

ปรากฏการย้อนความครั้งที่สอง (Second ending) เริ่มจากห้องที่ 14 เข้าสู่กุญแจเสียง D เมเจอร์ เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) และปรากฏโมทีฟจังหวะซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของบทประพันธ์ ซีเควนซ์ทำนองต่างระดับเสียงสำหรับห้องที่ 22-23 สังเกตได้ว่าภายในท่อนได้เน้นย้ำการใช้โน้ตประดับเช่น Trill และ Turn เพื่อเป็นการเสริมสำเนียงอาหรับให้เด่นชัดยิ่งขึ้น



รูปที่ 62 *เนื้อดนตรี 3 แนว* และ *ซีเควนซ์ทำนอง* (ห้องที่ 5-13)



รูปที่ 63 *โมทีฟจังหวะ โน้ตประดับ* และ *ซีเควนซ์ทำนอง* (ห้องที่ 14-24)

ในห้องที่ 30 เครื่องหมาย F# ถูกยกเลิกและเริ่มปรากฏโน้ต Bb เพื่อเตรียมกลับสู่กุญแจเสียง D ไมเนอร์ โดยยังคงมีวัตถุดิบจากโมทีฟจังหวะเช่นเดิมจนจบบทประพันธ์

Prelude No. 11 (เพลงสำเนียงพม่า I)

บทเพลงสำเนียงพม่าหรือออกภาษาสำเนียงพม่า มีเอกลักษณ์โดดเด่นจากเครื่องดนตรี *กลองยาว* ซึ่งคนไทยนิยมนำมาปรับใช้และเล่นร่วมกับดนตรีไทย บทเพลง *พม่ากลองยาว* เป็นหนึ่งในเพลงออกภาษาและได้มีการเรียบเรียง ปรับปรุงทำนองและจังหวะกลองให้มีความสนุกสนานแต่ยังคงสำเนียงเพลงดั้งเดิม การตั้งชื่อเพลงมักจะนำชื่อประเทศนั้นขึ้นนำหน้าด้วยเสมอ บทประพันธ์ได้รับอิทธิพลจากสำเนียงเพลงออกภาษา *พม่ากลองยาว* และมุ่งเน้นทางด้านจังหวะที่สอดคล้องกับการตีกลองยาว

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

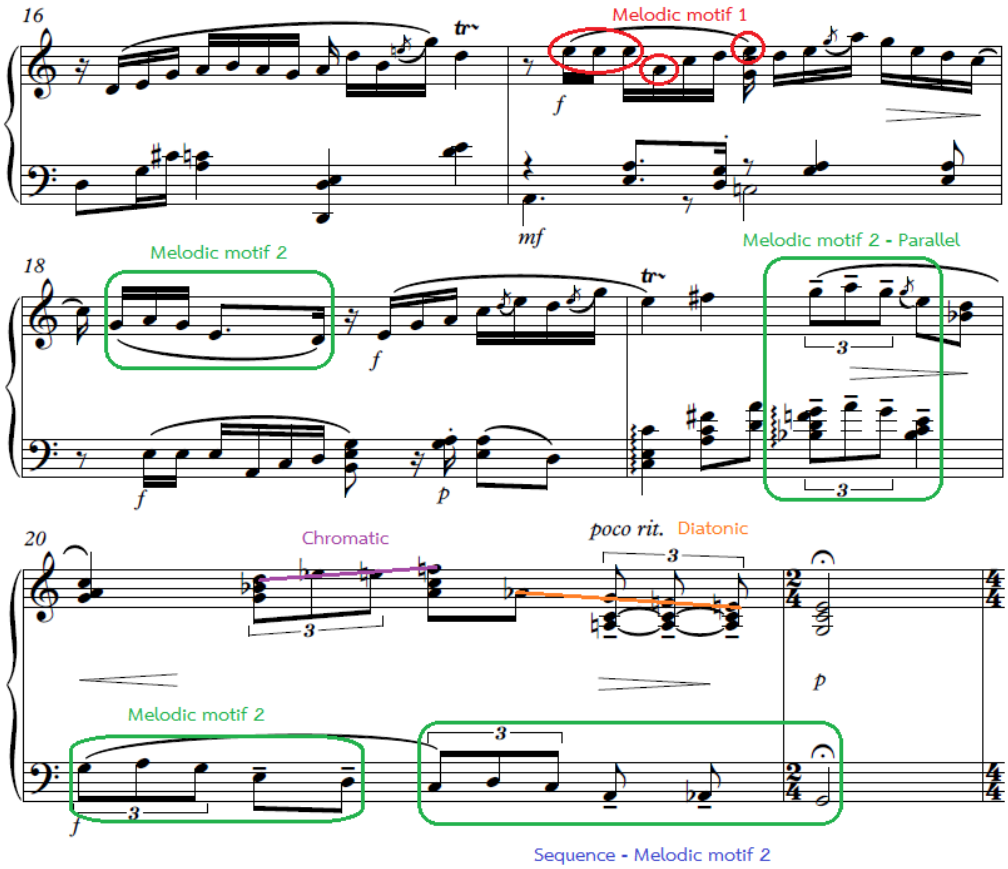
กลุ่มตัวโน้ตจากเพลง *พม่ากลองยาว* มีทั้งหมด 6 ตัว คือ C D E G A B ซึ่งสามารถเปรียบบันไดเสียงนี้ได้ว่า Hexatonic scale คือบันไดเสียงที่ประกอบด้วยความแตกต่างของหกระดับเสียงหรือโน้ตหกตัวภายในหนึ่งช่วงคู่แปด ซึ่ง *เพลงพม่ากลองยาว* ได้ถูกจัดให้อยู่ในบันไดเสียงนี้ (สันทัด ตัณฑนันทน์, 2538: 10) และโน้ตทั้งหกตัวจากบทประพันธ์นี้สามารถสร้างโมทีฟได้ 3 แบบ บทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์และมีสังคีตลักษณ์แบบ 3 ตอน (Ternary form - A A' B A)

<u>ตอน A</u> (ห้องที่ 1-8) นำเสนอโมทีฟทำนองทั้ง 3 แบบ พร้อมเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะที่ช้า (Larghetto) ไม่เร่งรีบมากนัก ภายในช่วงดังกล่าวได้นำเสนอเทคนิคต่าง ๆ ซึ่งเป็นการพัฒนาทำนอง เริ่มต้นเสียงเบสด้วยขั้นคู่แปดเพื่อเป็นการเลียนเสียงที่ทุ้ม-ต่ำของการตีกลองยาวในขณะที่โมทีฟทำนองที่ 1 (ห้องที่ 1) ดำเนินทำนองแบบขั้นคู่แปดเพื่อต้องการเลียนเสียงการตีระนาด ทำนองแนวบนแทรกด้วยโน้ตสะบัดเพื่อเป็นการเลียนสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทย โมทีฟทำนองที่ 2 (ห้องที่ 4 และ 6) ประสานเสียงด้วย Articulation ที่แตกต่างกันโดยกลุ่มโน้ตพยางค์จากทำนองแนวบนเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องด้วยเครื่องหมาย Legato ประสานทำนองแนวล่างด้วยเสียงสั้นหรือ Staccato จึงมีลักษณะจังหวะขัดแย้ง ปรากฏการซ้ำของโมทีฟทำนองที่ 2 ต่ำลงหนึ่งช่วงคู่แปด ปรากฏการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางที่แฝงด้วยขั้นคู่ทรัยโทนและโน้ตนอกคอร์ดก่อนจบช่วงที่ 1 ด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect authentic cadence - IAC) หลังจากเครื่องหมาย Fermata เริ่มปรับเปลี่ยนอารมณ์เพลงด้วยการเลียนจังหวะของการตีกลองยาว

รูปที่ 64 *โมทีฟทำนองแบบที่ 1-3* และ *เทคนิคต่าง ๆ ในตอน A* (ห้องที่ 1-8)

ห้องที่ 9-12 เป็นช่วงคั่นระหว่าง *ตอน A ช่วงที่ 1 และ 2* ปรากฏการเลียนจังหวะของการตีกลองยาวอัตราความเร็วเพิ่มขึ้นกว่าช่วงแรกเล็กน้อยเพื่อเพิ่มความสนุกสนาน สอดคล้องด้วยการเลือกใช้ประเภทของตัวโน้ตเพื่อการขับเคลื่อนของจังหวะอย่างลงตัว เครื่องหมาย Staccato และรูปแบบของจังหวะขัดแย้งเป็นปัจจัยสำคัญต่อการสร้างเสียง ยาว-สั้น เพิ่มลูกเล่นด้วยการซ้ำทำนองให้สูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปดด้วยเสียงที่เบาซึ่งเปรียบได้กับเสียงสะท้อนการตีกลอง

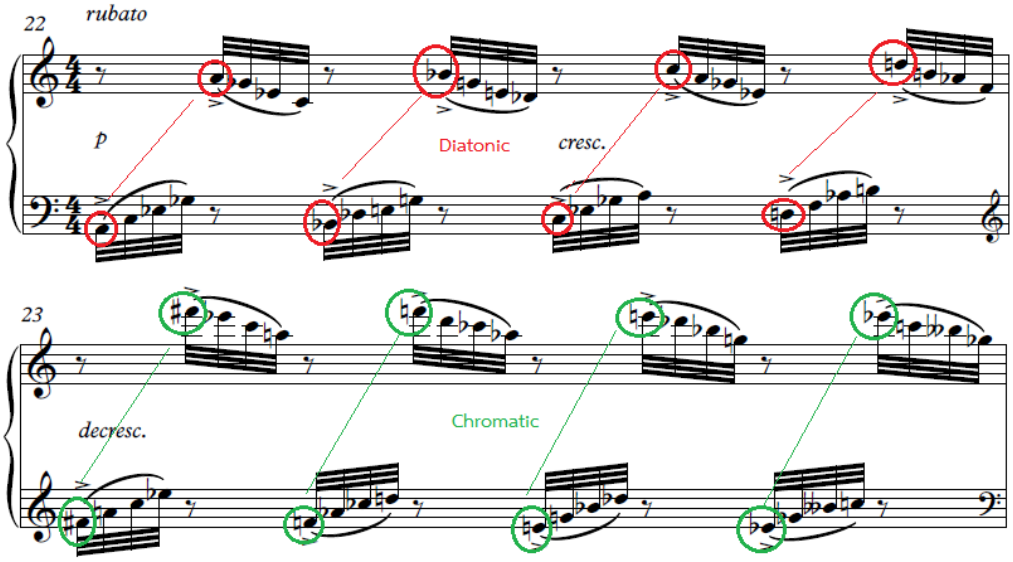
ตอน A' (ห้องที่ 13-21) โมทีฟทำนองที่ 1 และ 3 ถูกพัฒนาด้วยการขยายทำนอง (ห้องที่ 13-16) และซ้ำทำนองต่างระดับเสียงเพื่อเพิ่มความหลากหลายในการประสานเสียง ห้องที่ 17-18 ปรากฏโมทีฟที่ 1 ต่างแนวเสียงและมีระดับความเข้มเสียงที่ดัง (*f*) ประโยคเพลงจึงมีลักษณะ *ถาม-ตอบ* สำหรับแนวเบสในห้องที่ 19-20 ปรากฏเทคนิคซีเควนซ์โมทีฟทำนองที่ 2 โดยมีระยะห่างคือคู่ห้าเพอร์เฟค ภายในห้องเดียวกัน ทำนองจากแนวโซปราโนเคลื่อนสูงขึ้นแบบครึ่งเสียง ตามด้วยทำนองที่ไล่เสียงต่ำลงแบบเรียงเสียงในห้องที่ 20



รูปที่ 65 *การพัฒนาโมทีฟทำนอง 1-2* และ *เทคนิคซีเควนซ์โมทีฟทำนอง* (ห้องที่ 17-20)

ตอน B (ห้องที่ 22-25) โดดเด่นด้วยคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ที่ไล่เรียงตัวโน้ตตามแบบฉบับของดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานในบทประพันธ์โดยไม่มีโมทีฟทั้ง 3 แบบเข้ามาเกี่ยวข้อง ทั้งนี้เพื่อต้องการแสดงถึงความขัดแย้ง ความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดระหว่างลักษณะดนตรีตะวันตกและตะวันออก โน้ตเริ่มต้นคอร์ดในแต่ละจังหวะถูกไล่เรียงขึ้น-ลงแบบไดอาโทนิกและโครมาติกขณะเดียวกัน หากมองการประสานเสียงในแนวตั้งพบว่าโน้ตเริ่มต้นคอร์ดจากแต่ละจังหวะคือโน้ตตัวเดียวกันแต่เริ่มต่างแนวเสียง เคลื่อนทำนองในทิศทางตรงข้ามหรือแบบสวนทางซึ่งกันและกัน

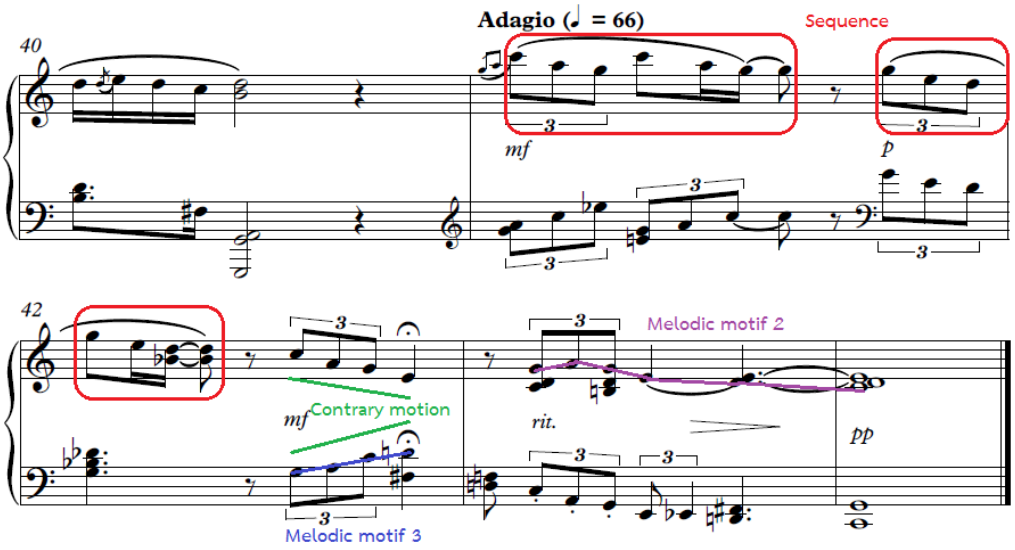
เริ่มเข้าสู่ทำนองจาก *ตอน A* ปรากฏโมทีฟทำนองที่ 3 แทรกบนแนวโซปราโนในลักษณะถาม-ตอบ (ห้องที่ 26-27) จังหวะการตีกลองยาวกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 30



รูปที่ 66 *คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์* (ห้องที่ 22-23)

การกลับมาของ *ตอน A* (ห้องที่ 37-44)

ตอน A โมทีฟทั้ง 3 แบบถูกนำเสนอในบทบาทที่เป็นทั้งทำนองและเสียงประสาน ทำนองและแนวประสานจากห้องที่ 37-39 และห้องที่13-15 มีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งแสดงถึงการกลับมาของ *ตอน A* อย่างชัดเจน ปรากฏเทคนิคซีเควนซ์ของโมทีฟที่ 3 มีระยะห่างเป็นคู่สี่เพอร์เฟค เกิดขั้นคู่ดิมินิชท์และคอร์ดทรัยโทนแทรกในเสียงประสาน ห้องที่ 41-44 อัตราความเร็ว (Adagio) ถูกเปลี่ยนอีกครั้งให้ช้าลงกว่า *ตอน A-ช่วงที่ 2* เล็กน้อย ดำเนินทำนองด้วยโน้ตสามพยางค์จนจบเพลง ซีเควนซ์ทำนองแนวบนลดหลั่นลงมาด้วยคู่สี่และคู่ห้าเพอร์เฟค (ห้องที่ 41-42) กลุ่มโน้ตพยางค์ในห้องที่ 42 เคลื่อนทำนองแบบสวนทางและปรากฏเครื่องหมาย Fermata เสมือนประโยคเพลงยังไม่จบในทันที จากนั้นได้ยินสำเนียงตอนจบของเพลง *พม่ากลองยาว* ในห้องที่ 43 เป็นครั้งสุดท้ายด้วยโมทีฟทำนองที่ 2 ภายใต้โน้ตสามพยางค์ มีการประสานเสียงด้วย Articulation ที่ต่างกัน คือทั้งแบบต่อเนื่องและแบบสั้น ทิ้งท้ายบทเพลงด้วยจังหวะที่ค่อย ๆ ช้าลง ระดับความเข้มเสียงเบามาก (*pp*) จบบทเพลงด้วยคอร์ด C เมเจอร์หรือแบบ Relative major



รูปที่ 67 *ซีเควนซ์ทำนอง* และ *โมทีฟทำนองที่ 2-3* (ห้องที่ 41-44)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude No. 12 (เพลงสำเนียงพม่า II)

"เพลงพม่ารำขวาน 2 ชั้น เป็นเพลงสำเนียงพม่า ทำนองเก่า เป็นเพลงที่ให้อารมณ์เพลงรุกเร้า สนุกสนาน ใช้บรรเลงในการออกเพลงภาษาและใช้ประกอบการแสดงละคร เช่น บทละครเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา เป็นต้น" (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 442) ผู้ประพันธ์ประทับใจในสำเนียงเพลง *พม่ารำขวาน* และได้คัดทำนองบางส่วนจากตอนต้นของบทเพลงมาเป็นส่วนหนึ่งในบทประพันธ์เนื่องจากมีทำนองที่ไพเราะ โดดเด่น จำง่าย

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

รายละเอียดภายในบทประพันธ์มีการเปลี่ยนแปลงหลากหลายด้าน สิ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจน คือ*เครื่องหมายแปลงเสียงจร* ที่ปรากฏอยู่มากมายทั้งสำหรับทำนองและเสียงประสาน ส่งผลให้บทเพลงมีสีสันและเกิดความสนุกสนาน นอกจากนี้ยังปรากฏการเปลี่ยนแปลงดังเช่น *อัตราความเร็ว ความหลากหลายของประเภทตัวโน้ตสำหรับทำนองเดียวกัน การเคลื่อนประโยคเพลงในลักษณะและทิศทางที่แตกต่างกัน* เป็นต้น

ในช่วงต้นของบทประพันธ์เริ่มจาก *ช่วงนำ* นำเสนอวัตถุดิบสำคัญของบทประพันธ์และได้นำกลับมาใช้อยู่บ่อยครั้งในรูปแบบและจังหวะที่แตกต่างกันออกไป คือ คอร์ดคู่หกออกเมนเทด (Augmented sixth chord) และความหลากหลายของกลุ่มโน้ตพยางค์ ทำนองหลักจาก *ตอน A* ถูกนำเสนอในบทประพันธ์อยู่บ่อยครั้งในรูปแบบที่แตกต่างพร้อมเทคนิคในการดำเนินทำนอง เช่น การซ้ำทำนองต่างระดับเสียง ประสานเสียงแนวเบสด้วยการเคลื่อนทำนองขาลงแบบครึ่งเสียง และการเปลี่ยนแปลงของระดับความเข้มเสียง ด้วยปัจจัยดังกล่าวสามารถสร้างบทเพลงให้มีมิติและสีสันได้มากขึ้น

วัตถุดิบสำคัญที่ได้นำมาผสมผสานภายในทำนองเพลงและยังสามารถนำมาใช้เป็นเสียงประสานร่วมกับคอร์ดต่าง ๆ คือโมด C มิกโซลิเดียน (C Mixolydian mode) โดยมีรายละเอียดคล้ายคลึงกับกุญแจเสียงหลักของบทประพันธ์ แตกต่างกันเพียงโน้ตลำดับที่ 7 (Bb) เท่านั้น สังเกตได้ว่า ในห้องที่ 17-19 ได้นำวัตถุดิบจาก *คอร์ดคู่หกออกเมนเทด* และ *โมด C มิกโซลิเดียน* ผสมผสานด้วยจังหวะขัดแย้งระหว่างสองแนวทำนอง ปรากฏซีเควนซ์ทำนอง การเคลื่อนทำนองแบบสวนทางและมีระดับความเข้มเสียงที่เพิ่มมากขึ้น รายละเอียดดังกล่าวสามารถสร้างเสียงที่แปลกใหม่ได้อย่างน่าสนใจ

การประพันธ์เพลงด้วยเทคนิคของการเลียนเสียงหรือเลียนแบบสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดยใช้เครื่องดนตรีเป็นสื่อกลาง นับว่าเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่น่าสนใจในการประพันธ์เพลงสำหรับยุคสมัยนี้ การคัดสรรวัตถุดิบที่เหมาะสมในการสื่อสารทางดนตรีเป็นเรื่องสำคัญ ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจในการเลือกใช้

เครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ทางดนตรีตะวันตกเพื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรีตะวันออก ยกตัวอย่างเช่น การใช้เครื่องหมาย Glissando คู่กับตัวโน้ตเขบ็ตสองชั้นคู่แปดเพื่อเลียนเสียงการตีระนาดในดนตรีไทย (ห้องที่ 9, 37-38) หรือการเลือกใช้จังหวะที่คล้ายกับการตีกลองยาว เช่น ทำนองจากแนวเบสในห้องที่ 12-17

<u>สังคีตลักษณ์และโครงสร้างทำนอง</u>

<u>ช่วงนำ</u> อย่างสั้น ๆ ที่ได้นำเสนอวัตถุดิบสำคัญและยังปรากฏอยู่ตลอดในบทประพันธ์ สังคีตลักษณ์แบ่งออกเป็นสามตอน (อย่างสั้น) หรือ A B A และมีโคเด็ตตา (Codetta) ก่อนจบบทเพลง

<u>ตอน A</u> (ห้องที่ 4-11) นำเสนอทำนองหลักด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นพร้อมขั้นคู่ทรัยโทนเพื่อต้องการเพิ่มสำเนียงที่แปลกหู สร้างความประหลาดใจในบทเพลง ตามด้วยลูกเล่นและเทคนิคทางเปียโนในรูปแบบต่าง ๆ

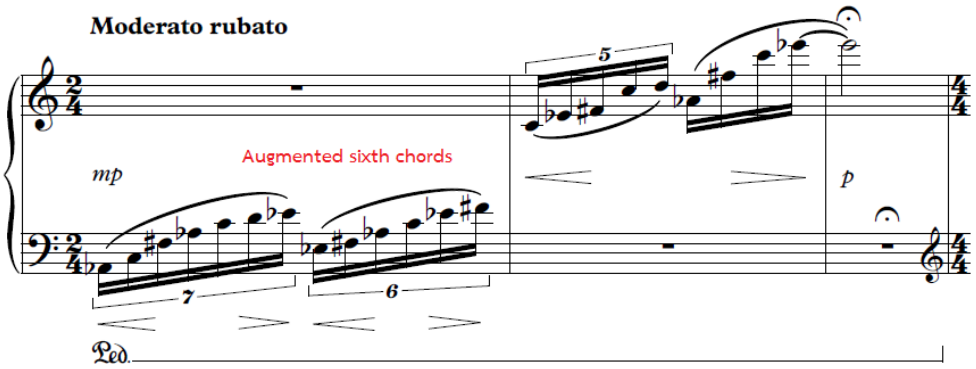
<u>ตอน B</u> (ห้องที่ 12-28) เริ่มจังหวะเลียนเสียง *กลองยาว* มีส่วนประกอบจากทำนองหลักที่ถูกนำไปดัดแปลง การดำเนินทำนองที่แตกต่างไปจากเดิม มีการผสมผสานระหว่างวัตถุดิบสำคัญในบทประพันธ์และสำเนียงของเพลง *พม่ารำขวาน* ในช่วงกลางเกิดการเปลี่ยนแปลงเครื่องหมายประจำจังหวะจาก 4/4 เป็น 2/4

<u>ตอน A</u> (ห้องที่ 29-34) เป็นการกลับมาของสำเนียงจากทำนองหลักและอยู่ในตำแหน่งที่อยู่ต่ำกว่าช่วงต้นของบทเพลงซึ่งเป็นลักษณะการย้ายช่วงคู่แปด (Octave transfer) เครื่องหมายประจำจังหวะเปลี่ยนกลับไปเป็น 4/4 จนจบบทประพันธ์ ถึงแม้ว่าประเภทของตัวโน้ตและรูปแบบการดำเนินทำนองเปลี่ยนไปจากตอนต้นเล็กน้อย แต่สำเนียงของทำนองหลักยังคงเดิม

<u>Codetta</u> (ห้องที่ 35-41) มีจังหวะช้าลง ปรากฏโมทีฟจากทำนองหลักพร้อมเสียงประสานจากวัตถุดิบสำคัญในบทประพันธ์ โดยคอร์ดแนวประสานดำเนินทำนองต่ำลงและมีระยะห่างครึ่งเสียง จุดเด่นสำหรับช่วงนี้คือการใช้เทคนิคซีเควนซ์ตลอดจนจบบทประพันธ์

เริ่มบทประพันธ์ด้วยช่วงนำด้วยกุญแจเสียง C เมเจอร์ อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็วปานกลางโดยที่ผู้เล่นสามารถบรรเลงด้วยจังหวะยืดหยุ่น (Rubato) ตามความต้องการได้เล็กน้อย ตัวโน้ตที่ได้นำมาเป็นวัตถุดิบในแต่ละประโยคเพลง นำมาจากคอร์ดคู่หกออกเมนเทด (Augmented sixth chord) ซึ่งมีอยู่ทั้งหมด 3 ประเภทคือ 1) It^{+6} 2) Fr^{+6} และ 3) Ger^{+6} โดยโน้ตจากทั้งสามคอร์ดถูกผสมผสานภายใต้ประโยคเพลงด้วยรูปแบบของกลุ่มโน้ตพยางค์ เริ่มต้นจากกลุ่มโน้ตเจ็ดพยางค์ กลุ่มโน้ตหกพยางค์ และกลุ่มโน้ตห้าพยางค์ตามลำดับ ต่อเนื่องด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้น อัตราความเร็วในการเล่นถูกควบคุมโดยตัวเลขที่ระบุไว้ใต้กลุ่มโน้ตพยางค์ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ความเร็วในแต่ละประโยคเพลงถูกลดระดับลงในขณะที่ทำนองเพลงถูกไล่ให้สูงขึ้นเรื่อย ๆ เสียงสุดท้ายถูกปล่อยค้างไว้จนจาง

หายไปด้วยการใช้เครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) ผนวกกับความต้องการใช้เพเดิลครั้งเดียวตลอดช่วงนำจึงทำให้เกิดความรู้สึกเวิ้งว้าง ล่องลอย ขุ่นมัว ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ต้องการย้ำคอร์ดคู่หกออกเมนเทดเพื่อเป็นการสื่อให้ได้ยินถึงเสียงที่เป็นวัตถุดิบหลักที่ใช้ในบทประพันธ์



รูปที่ 68 *คอร์ดคู่หกออกเมนเทด ด้วยกลุ่มโน้ตพยางค์* (ห้องที่ 1-3)

ทำนองหลัก วัตถุดิบหรือตัวโน้ตจากทำนองหลักมาจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก ประกอบด้วย C D E G A โดยทำนองหลักในบทประพันธ์ได้หยิบยกตัวโน้ตจากกลุ่มดังกล่าวมาเพียง 4 ตัวเท่านั้น คือ C D E และ G ถูกนำเสนอครั้งแรกหลังจากช่วงนำได้จบลงและยังปรากฏอยู่บ่อยครั้งในบทประพันธ์โดยมีลักษณะตัวโน้ตและจังหวะที่แตกต่างกันไป ทั้งนี้เพื่อต้องการย้ำ *ทำนองหลัก* ที่เป็นเอกลักษณ์ในบทประพันธ์

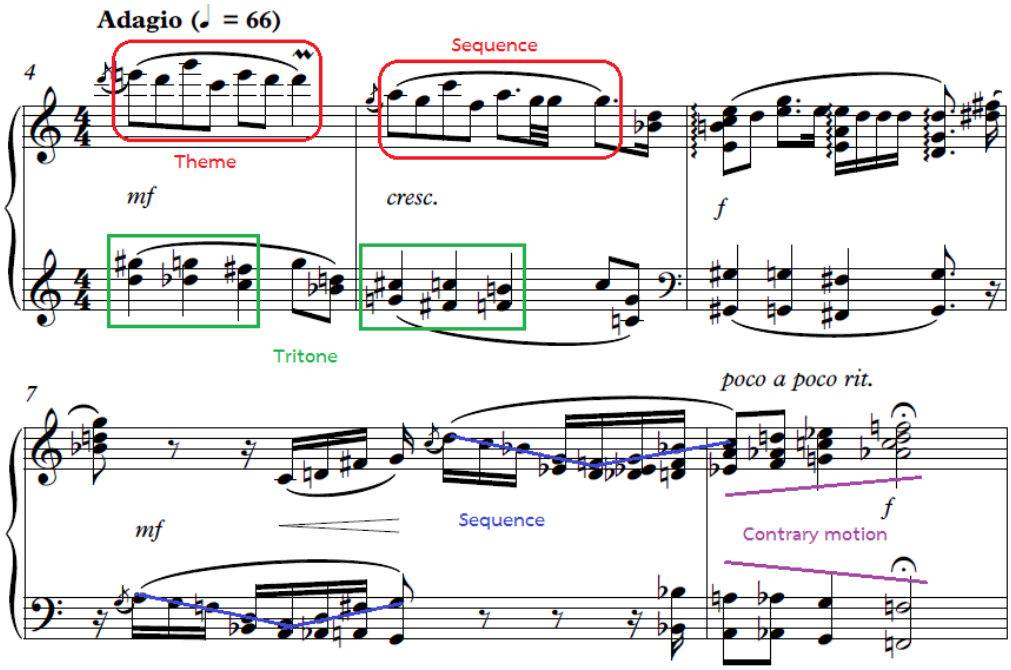
รูปที่ 69 *ทำนองหลัก* (ห้องที่ 4)

เสียงประสาน แนวทำนองหลักและเสียงประสานถูกนำเสนอครั้งแรกในห้องที่ 4 ด้วยอัตราจังหวะช้าพอประมาณ (Adagio) แนวประสานทั้งสามอยู่ในตำแหน่งที่ค่อนข้างสูง ประโยคเพลงเคลื่อนต่ำลงพร้อมเพิ่มระดับความเข้มเสียง ส่วนแนวประสานสำหรับกุญแจฟาเป็นขั้นคู่ทรัยโทนเคลื่อนทำนองต่ำลงแบบโครมาติกหรือครึ่งเสียง

ห้องที่ 4-5 เป็นซีเควนซ์ในช่วงเสียงต่ำลงเป็นระยะขั้นคู่ห้าเพอร์เฟค แนวเสียงประสานห้องที่ 6 นำมาจากทำนองแนวบนของเสียงเบสจากห้องที่ 4 มาพัฒนาโดยเพิ่มความกว้างของช่วงเสียงหรือ

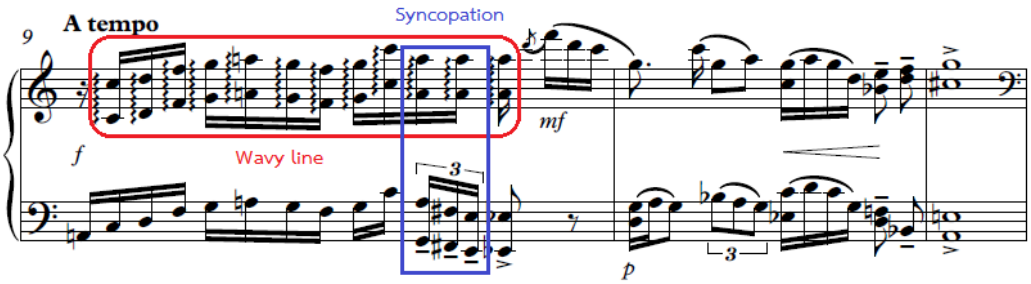
การทำให้เป็นตัวโน้ตขั้นคู่แปดพร้อมเพิ่มระดับความเข้มเสียง จึงเกิดเสียงที่หนักแน่นแต่แฝงด้วยความสงสัยเล็กน้อยเนื่องจากดำเนินทำนองด้วยระบบโครมาติก

ห้องที่ 7 ปรากฏซีเควนซ์ทำนองต่างแนวเสียง ตามด้วยคอร์ดและแนวประสานแบบโน้ตขั้นคู่แปดที่มีการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง ทั้งนี้ ความต่างของการเคลื่อนทำนองพร้อมระดับความเข้มเสียงที่ดัง (*f*) แต่อัตราจังหวะถูกลดระดับลงทีละน้อยซึ่งตัวแปรดังกล่าวสร้างความขัดแย้งซึ่งกันและกัน อย่างไรก็ดี ความไม่สมดุลดังกล่าวสามารถสร้างมิติและสำเนียงเพลงได้อย่างน่าสนใจ



รูปที่ 70 *ทำนองหลัก ขั้นคู่ทรัยโทน ซีเควนซ์ทำนอง* และ *การเคลื่อนทำนองสวนทาง* (ห้องที่ 4-8)

สัญลักษณ์ทางดนตรีและการใช้จังหวะที่เฉพาะเจาะจงในบทเพลงคือสิ่งสำคัญ สามารถสะท้อนให้ผู้ฟังได้เข้าใจหรือเห็นภาพเรื่องราวต่าง ๆ ในสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น เช่น การใช้เครื่องหมาย Wavy line สำหรับแนวทำนองขั้นคู่แปดเพื่อเป็นการเลียนเสียงการตีระนาดในดนตรีไทยและเป็นทำนองเดียวกันกับแนวเบส จังหวะขัดแย้งแทรกเข้ามาเล็กน้อยภายในประโยคเพลง

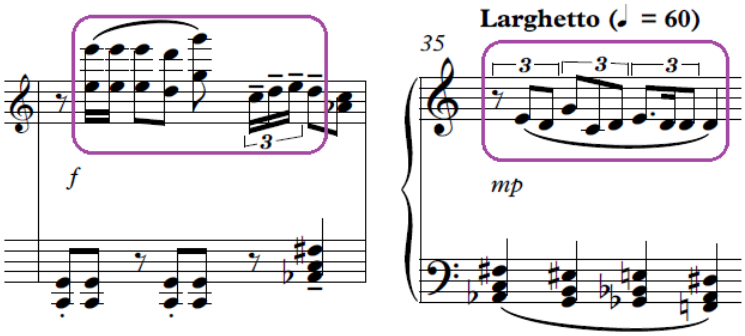


รูปที่ 71 เลียนเสียง *การตีระนาด* ด้วย *Wavy line* (ห้องที่ 9)

จังหวะที่มีความเฉพาะเจาะจงถูกสร้างขึ้นเพื่อต้องการสื่อสารหรือต้องการเลียนแบบสำเนียงบางอย่าง ในที่นี้ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงจังหวะของการตีกลองยาวซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสำคัญประกอบการเล่น *เพลงออกภาษาสำเนียงพม่า* มีจังหวะสนุกสนานจากการใช้ Staccato ประกอบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นด้วยขั้นคู่ 5 ซึ่งอยู่ในตำแหน่งเสียงต่ำ-ทุ้มเพื่อเลียนแบบการตีกลองยาว ต่อเนื่องด้วยคอร์ด It^{+6} ลักษณะจังหวะเคลื่อนด้วยรูปแบบเดิมอยู่บ่อยครั้งถือเป็นลักษณะแนวซ้ำยืนพื้นโดยเล่นประกอบแนวทำนองหรือโมทีฟที่ 1 ซึ่งมาจากการนำโน้ตสามตัวแรกของทำนองหลักมาปรับเปลี่ยนด้วยรูปแบบจังหวะและประเภทตัวโน้ตที่ใช้แตกต่างออกไป โน้ตขั้นคู่แปดอยู่ในตำแหน่งเสียงสูงเป็นการเลียนเสียงการตีระนาดในดนตรีไทย ปรากฏซีเควนซ์ในตำแหน่งที่ลดหลั่นลงสำหรับโมทีฟที่ 1

รูปที่ 72 *แนวซ้ำยืนพื้น* และ *ซีเควนซ์โมทีฟที่ 1 (ห้อง*ที่ 12-17)

โดยทั่วไป ทำนองภายในบทประพันธ์หนึ่ง ๆ สามารถนำไปพัฒนาหรือปรับเปลี่ยนรูปแบบการประสานเสียงให้มีลักษณะที่แตกต่างออกไป ดังเช่น



รูปที่ 73 *รูปแบบการพัฒนาทำนอง* (ห้องที่ 14 และ 35)

นอกจากนี้ ภายในบทประพันธ์ปรากฏจังหวะขัดแย้งสืบเนื่องมาจากการใช้กลุ่มโน้ตพยางค์การประสานเสียงในแนวตั้งจึงมีลักษณะที่แตกต่างกันไป ดังเช่นห้องที่ 18 และ 20

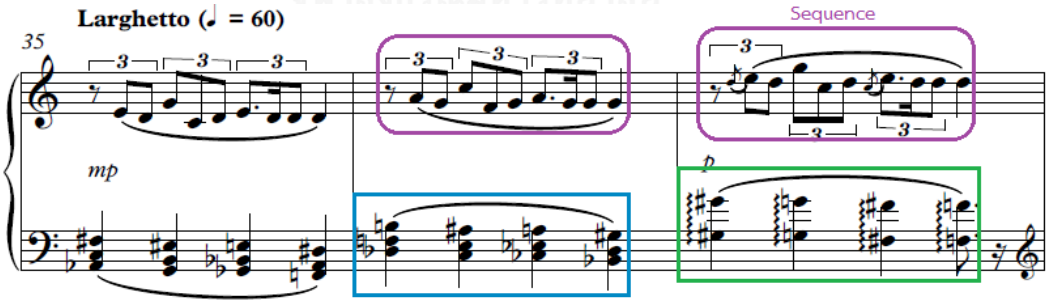
รูปที่ 74 *จังหวะขัดแย้ง* (ห้องที่ 18 และ 20)

โมด เนื่องจากบทประพันธ์มีกุญแจเสียงหลักคือ C เมเจอร์ ผู้ประพันธ์เลือกใช้โมด C มิกโซลิเดียน เนื่องด้วยธรรมชาติของโมดมิกโซลิเดียนจะมีน้ำเสียงที่ค่อนข้างสดใสและมีส่วนประกอบของโน้ตที่มีความใกล้เคียงกับกุญแจเสียงหลัก หากเพียงแต่โน้ตตัวที่ 7 เท่านั้นที่มีความแตกต่างคือ Bb

รูปที่ 75 *โมด C มิกโซลิเดียน*

รูปที่ 76 *ตัวโน้ต Bb จาก โมด C มิกโซลิเดียน ในการประสานเสียง* (ห้องที่ 18 และ 38-41)

ซีเควนซ์ เทคนิคซีเควนซ์สามารถเกิดขึ้นได้สำหรับทำนอง จังหวะ หรือเสียงประสานในหลากหลายรูปแบบซึ่งส่งผลต่อมิติของบทเพลงและสีสันเสียง ดังเช่น ซีเควนซ์ทำนองแนวบนเคลื่อนต่ำลงด้วยขั้นคู่ 5 ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 3 ตามลำดับ (ห้องที่ 14-17) ซีเควนซ์ทำนองที่มีความแตกต่างด้วยรูปแบบแนวประสาน (ห้องที่ 36-37) หรือซีเควนซ์ทำนองและแนวประสานสำหรับตำแหน่งที่อยู่สูงกว่าเดิมหนึ่งช่วงคู่แปด (ห้องที่ 39)



รูปที่ 77 *ซีเควนซ์ทำนอง - เสียงประสานแตกต่าง* (ห้องที่ 36-37)

Prelude No. 13 (เพลงสำเนียงฟิลิปปินส์)

สาธารณรัฐฟิลิปปินส์เป็นประเทศที่มีหมู่เกาะมากมายกว่า 7,000 เกาะ มีประชากรชนพื้นเมืองอาศัยอยู่หลากหลายชาติพันธุ์ มีวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ประจำถิ่นในด้านต่าง ๆ มากมาย หลังจากที่ประเทศฟิลิปปินส์เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่จึงได้รับอิทธิพลหลากหลายด้านจากประเทศสเปนและประเทศอเมริกาโดยเฉพาะทางด้านวัฒนธรรม สามารถสะท้อนสภาพชีวิตความเป็นอยู่ที่มีมาแต่โบราณและเปิดรับสิ่งใหม่ ๆ มากมายจนเกิดการผสมผสานอย่างลงตัว

ทางด้านดนตรีดั้งเดิมหรือดนตรีพื้นบ้านที่มีประวัติอันยาวนานของชาวฟิลิปปินส์ยังคงเอกลักษณ์ของความเป็นดนตรีอาเซียนจนถึงทุกวันนี้ ในขณะเดียวกันอิทธิพลจากชาวตะวันตกโดยเฉพาะจากประเทศสเปนส่งผลทางดนตรีของชาวฟิลิปปินส์โดยตรงกว่า 3 ศตวรรษ เช่น เครื่องดนตรี ทำนอง เนื้อร้องและความหมาย เกิดการเปลี่ยนแปลง พัฒนา และผสมผสานร่วมกับวัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมจนกลายเป็นสิ่งแปลกใหม่ทางดนตรี

ดนตรีพื้นเมืองของชาวฟิลิปปินส์มีอยู่หลากหลายประเภท ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเนื้อหา ความหมายของเนื้อร้อง และจุดประสงค์ที่นำไปใช้ ความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างศาสนาและดนตรีถือเป็นสิ่งสำคัญ มีบทบาทต่อประชากรในแต่ละพื้นถิ่น บทเพลงประเภทขับร้องเป็นที่นิยมกันมากในกลุ่มคนที่นับถือศาสนาคริสต์ดังเช่นเพลงประเภท Kudiman หรือเพลงรักที่ชาวฟิลิปปินส์นิยมร้องกันมาก มีลักษณะเฉพาะตัวหลายอย่าง เช่น มีเนื้อร้องเป็นภาษาพื้นถิ่น (Tagalog) มีสำเนียงดนตรีตะวันตก มีทำนองเป็นแบบเรียงเสียงมากกว่าแบบเพนตาโทนิก ขึ้นต้นเพลงด้วยกุญแจเสียงไมเนอร์ และจบด้วยกุญแจเสียงเมเจอร์ นอกจากนี้ บทเพลงส่วนใหญ่นิยมเลือกใช้อัตราจังหวะแบบ 2/4 และ 3/4

Chulalongkorn University

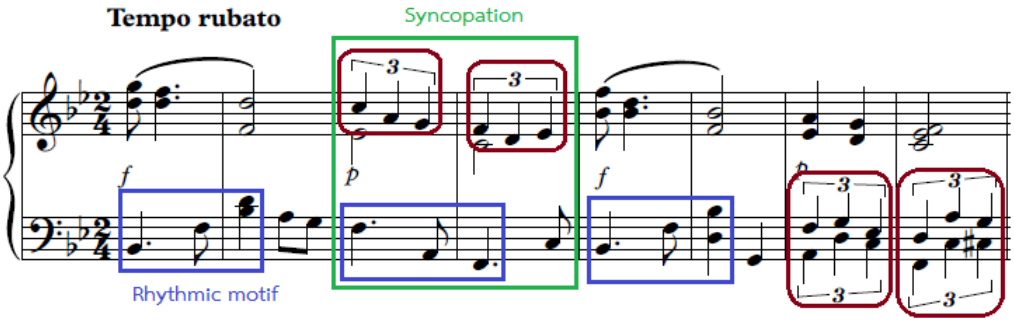
<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

บทเพลง *O llaw* หรือ *Aking Bituin* จัดอยู่ในประเภทเพลง Kudiman ผู้ประพันธ์มีความประทับใจในจังหวะและทำนองจากตอนต้นบทเพลง จึงนำมาดัดแปลงเป็น *โมทีฟจังหวะ*

รูปที่ 78 *ทำนองและจังหวะจากบทเพลง O llaw*

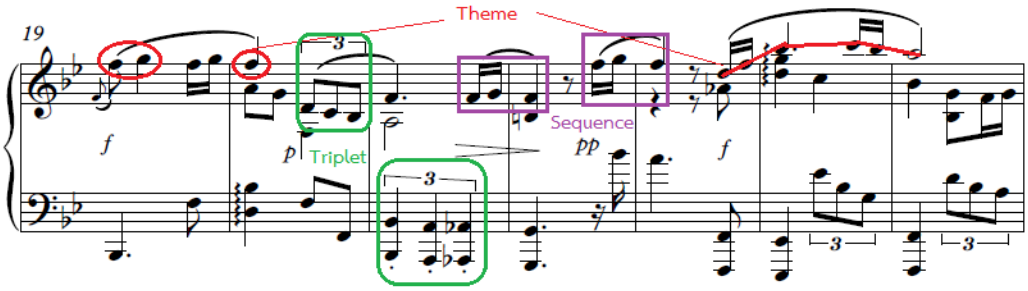
รายละเอียดภายในบทประพันธ์ ดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะแบบสอง อยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์และมีเนื้อดนตรี 3 แนว อัตราความเร็วของบทเพลงสามารถยืดหยุ่นตามอารมณ์ของผู้เล่น (Rubato) มีความนุ่มนวลอ่อนหวานตามแบบฉบับของเพลงรัก ประโยคเพลงในช่วงต้นถูกแบ่งสัดส่วนจำนวนห้องที่เท่า ๆ กันคือ 4+4 ด้วยสำนวนเพลงแบบประโยคถาม-ตอบ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่เด่นชัด

จากโมทีฟจังหวะ (แนวเบสห้องที่ 1) มีลักษณะที่เรียบง่าย จดจำง่าย แทรกอยู่บนแนวทำนองและเสียงประสานควบคู่ไปพร้อมกับการดำเนินทำนองด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ ปรากฏลักษณะของจังหวะขัดแย้ง (ห้องที่ 3-4) เมื่อทำนองถูกขับเคลื่อนด้วยกลุ่มโน้ตตัวดำสามพยางค์ ชีพจรจังหวะถูกยืดออกเล็กน้อยจึงให้ความรู้สึกของอัตราจังหวะแบบสามหรือจังหวะเต้นรำ กลุ่มลักษณะจังหวะดังกล่าวปรากฏอีกครั้งบนกุญแจฟาในห้องที่ 7-8



รูปที่ 79 *โมทีฟจังหวะ กลุ่มโน้ตสามพยางค์ และ จังหวะขัดแย้ง* (ห้องที่ 1-8)

ตัวโน้ตจากทำนองหลักถูกแยกส่วน กล่าวคือทำนองขาดความต่อเนื่องโดยเริ่มโน้ต 3 ตัวแรกบนแนวโซปราโน (ห้องที่ 19-20) ตามด้วยซีเควนซ์ต่างระดับเสียงที่ทำนองแนวบน (ห้องที่ 21-22) ต่อเนื่องด้วยตัวโน้ตส่วนที่เหลือจากทำนองหลักบนแนวโซปราโน (ห้องที่ 23-25) นอกจากนี้ในห้องที่ 20-21 ปรากฏการเลียนของกลุ่มโน้ตสามพยางค์ระหว่างแนวเสียงแต่แตกต่างด้วยประเภทของตัวโน้ต



รูปที่ 80 *ทำนองหลัก กลุ่มโน้ตสามพยางค์* และ *ซีเควนซ์ต่างช่วงเสียง* (ห้องที่ 19-25)

ซีเควนซ์ทำนองต่างแนวเสียง (ห้องที่ 25-26) บรรเลงด้วยเทคนิคไขว้มือเช่นเดียวกับการเล่นโน้ตตัวบนสุดจากคอร์ดพร้อมเครื่องหมาย Wavy line (ห้องที่ 28) เสียงที่ได้จากการเล่นทำนองแยกโน้ตทีละตัวจากล่างขึ้นบนอย่างรวดเร็วเปรียบเสมือนการเกลาสายกีตาร์ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวฟิลิปปินส์นิยมเล่นเป็นอย่างมาก

รูปที่ 81 *ซีเควนซ์ทำนอง* และ *เทคนิคไขว้มือ* (ห้องที่ 25-28)

ก่อนกลับเข้าสู่อัตราจังหวะเดิมในห้องที่ 34 แนวโซปราโนปรากฏตัวโน้ตช่วงท้ายของทำนองหลัก (ห้องที่ 31-33) แนวเบสประสานเคลื่อนทำนองขาลงแบบไดอาโทนิก ตามด้วยแบบโครมาติกในทันที ระดับความเข้มเสียงเพิ่มขึ้นทีละน้อย หลังจากนั้น ทำนองเพลงจากห้องที่ 1-8 ปรากฏอีกครั้งในห้องที่ 34-40

รูปที่ 82 *ประเภทตัวโน้ตจากแนวทำนองหลัก* และ *การเคลื่อนแนวทำนอง* (ห้องที่ 31-34)

Prelude No. 14 (เพลงสำเนียงมาเลเซีย I)

เนื่องจากประเทศมาเลเซียเคยอยู่ภายใต้การปกครองจากประเทศแถบตะวันตก เช่น โปรตุเกส อังกฤษ และมีการค้าขายกับชาวอาหรับและอินเดีย จึงส่งผลให้ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมต่าง ๆ มากมาย นอกจากนี้ศาสนาอิสลามยังส่งผลโดยตรงต่อแนวทางดนตรีในประเทศมาเลเซียเช่นกัน การรับกระแสวัฒนธรรมภายนอกนำมาผสมผสานกับวัตถุดิบพื้นเมืองทางดนตรีจึงเกิดดนตรีกึ่งสมัยใหม่ขึ้น อย่างไรก็ตาม นอกจากรูปแบบทางดนตรีต่าง ๆ เช่นการขับร้อง การเต้น เครื่องดนตรี ลักษณะวงดนตรีและบทเพลงที่มีการปรับเปลี่ยนไปจากรากฐานเดิมไปบ้าง แต่เรื่องของจังหวะและเครื่องประกอบจังหวะยังคงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ได้รับความนิยมและมีการสืบทอดต่อกันมาอย่างยาวนาน จึงกลายเป็นสิ่งที่มีบทบาทสำคัญต่อดนตรีตะวันออกอยู่เสมอ (Santos, 1995: 103-104) บันไดเสียงเพนตาโทนิกยังคงเป็นอีกหนึ่งอัตลักษณ์ที่แสดงออกถึงสำเนียงเพลงอาเซียนและมีอิทธิพลต่อเพลงพื้นเมืองมาเลเซียอีกด้วย (Nasuruddin, 2003: 97)

บทเพลง Joget เป็นบทเพลงเต้นรำพื้นเมืองจากรัฐปะหัง (Pahang) เป็นที่นิยมในสังคมชั้นสูง ได้รับอิทธิพลจากเพลงพื้นเมืองประเทศโปรตุเกส ใช้เล่นประกอบงานมงคลต่าง ๆ เช่น งานแต่งงาน งานวันเกิด ลักษณะทั่วไปของบทเพลง Joget มีการเคลื่อนจังหวะค่อนข้างเร็ว นิยมแบ่งแยกอัตราจังหวะแบบสอง-สามสลับกันไปจึงให้ความรู้สึก two against three หรือเป็นลักษณะของจังหวะข้ามรูปแบบทำนองซ้ำบางช่วง (Repeat) และมีสำเนียงเพลงเชิงหยอกล้อระหว่างคู่เต้นรำ

ลักษณะของจังหวะของบทเพลง Joget ขับเคลื่อนด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เป็นส่วนใหญ่และมีแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) จากไวโอลินและอักคอร์เดียน กลอง Rebana และฆ้อง-Knobbed Gong วงดนตรีประเภท Asli ถูกจัดอยู่ในกลุ่มของดนตรีสังเคราะห์ กล่าวคือ เป็นการรวมวงดนตรี แบบ Ensemble ที่มีทั้งเครื่องดนตรีของชนพื้นเมืองผสมผสานกับเครื่องดนตรีจากตะวันตก อยู่บนพื้นฐานของบันไดเสียงแบบเรียงเสียง (Diatonic scale) และที่สำคัญการบรรเลงบทเพลงที่มีรูปแบบจังหวะเฉพาะเจาะจงประกอบเพลงขับร้องและเพลงเต้นรำจึงเป็นเอกลักษณ์จากวงดนตรี Asli (Santos, 1995: 131-132)

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

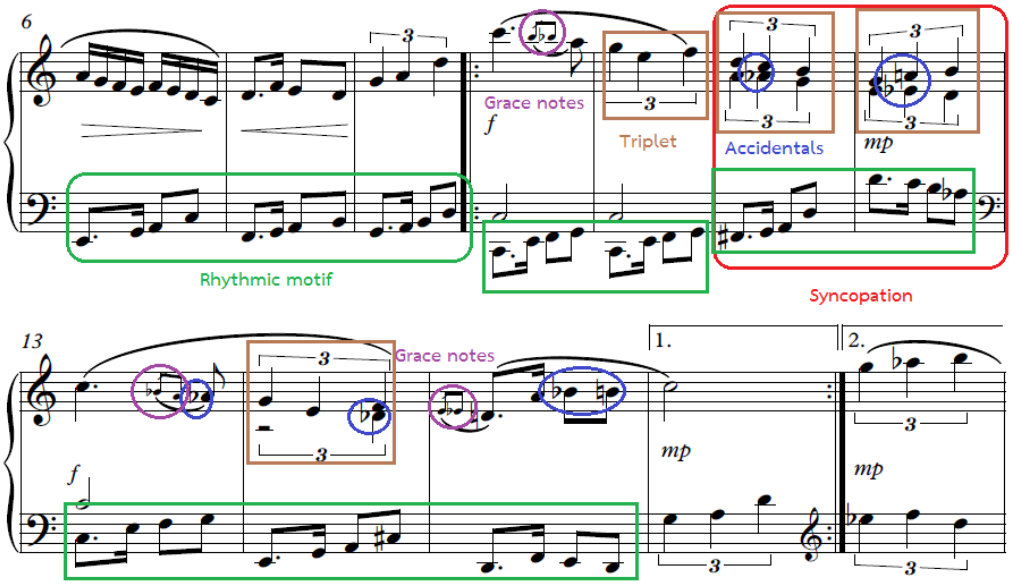
บทเพลงประเภท Joget เป็นบทเพลงเต้นรำโดยมีจุดเด่นอยู่ที่จังหวะประกอบทำนอง วัตถุดิบสำคัญคือโมทีฟจังหวะปรากฏอย่างเด่นชัดที่แนวเบสเกือบตลอดบทประพันธ์ มีลักษณะของทำนองแนวซ้ำยืนพื้นโดยบางช่วงของแนวเบสถูกแทรกด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ นอกจากนี้ทำนองแนวซ้ำยืนพื้นยังมีบทบาทเป็นทำนองแนวบนเพื่อช่วยเสริมจังหวะสำคัญจากแนวเบสให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เมื่อนำประเภทของตัวโน้ตที่แตกต่างกันมาผสมผสานระหว่างแนวเสียงและพิจารณาถึงสัดส่วนของจังหวะใน

แนวตั้ง จึงปรากฏลักษณะของจังหวะขัดและให้ความรู้สึกของจังหวะเต้นรำ ในบทประพันธ์มีช่วง ซ้ำทำนองหรือที่เรียกว่า First and Second endings เป็นจำนวน 2 ครั้ง ซึ่งเป็นลักษณะของดนตรีประเภท Asli

นอกจากประเภทของตัวโน้ตที่มีบทบาทสำคัญต่อจังหวะแล้วนั้น ยังมีองค์ประกอบอีกมากมายที่มีส่วนช่วยให้บทเพลงเกิดความสนุกสนานตามแบบฉบับของเพลงประเภท Joget มากยิ่งขึ้น เช่นแนวการเคลื่อนทำนอง โน้ตประดับ ความหนาแน่นเนื้อดนตรี และระดับความเข้มเสียง เป็นต้น

รูปที่ 83 *ลักษณะจังหวะ Joget*

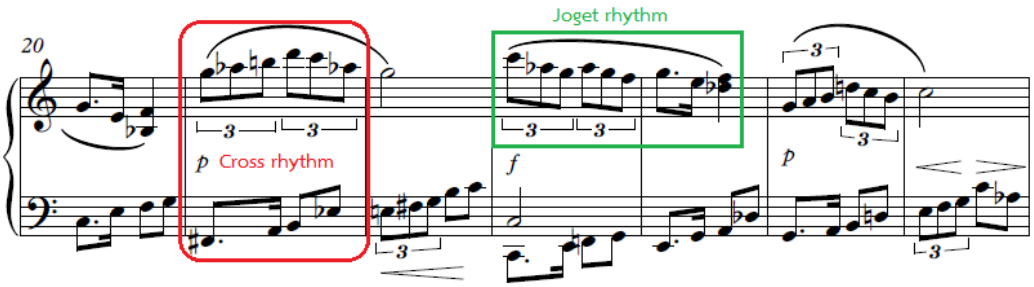
บทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ถูกกำหนดด้วยอัตราจังหวะช้า (Andantino) แต่เนื่องด้วยอัตราจังหวะแบบสองและทำนองแนวบนดำเนินด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น จึงทำให้เกิดความคล่องแคล่วของแนวทำนอง แนวเบสปรากฏโมทีฟจังหวะประชันกับแนวทำนองบนโดยปราศจากการหยุดพัก เริ่มเนื้อดนตรี 3 แนวในห้องที่ 9 เป็นการเลียนเสียงของเครื่องดนตรีประกอบบทเพลงวงดนตรี Asli นอกจากนี้ สำเนียงอาหรับบนแนวทำนองเกิดจากโน้ตจร โน้ตประดับ และกลุ่มโน้ตสะบัดที่เรียงเสียงต่ำลงแบบครึ่งเสียง



รูปที่ 84 *กลุ่มโน้ตประดับ* และ *กลุ่มโน้ตสามพยางค์* (ห้องที่ 9-15)

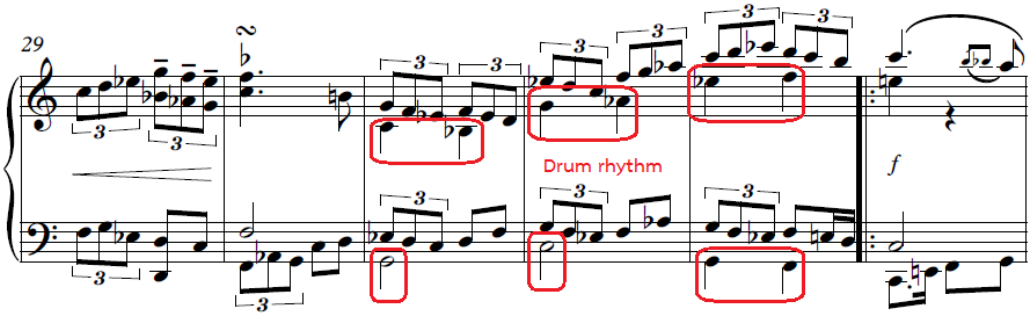
ปรากฏรูปแบบจังหวะ Joget ด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่แนวทำนองบน ประชันกับโมทีฟจังหวะที่แนวเบส เกิดจังหวะขัดแย้ง (ห้องที่ 19-20) และมีซีเควนซ์จังหวะJoget อีกครั้งด้วยทำนองที่อยู่สูงกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด (ห้องที่ 23-24) การประสานจังหวะในแนวตั้งหรือจากสองกุญแจเสียงด้วย

จังหวะ Joget และโมทีฟจังหวะพร้อมกัน เกิดจังหวะขัดแย้งและได้ยินลักษณะจังหวะแบบสองต่อสาม (Two against three) ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงเต้นรำ Joget



รูปที่ 85 *จังหวะขัดแย้ง* และ *จังหวะ Joget* (ห้องที่ 21-24)

เริ่มเนื้อดนตรี 4 แนว (ห้องที่ 31-33) ปรากฏแนวทำนองที่แตกต่างไปจากช่วงอื่นเนื่องด้วยตัวโน้ตจากแนวอัลโตและแนวเบสซึ่งใช้เป็นตัวแทนเครื่องดนตรีจากกลอง Rebana และ Knobbed Gong แทรกระหว่างทำนอง Joget และโมทีฟจังหวะ แสดงถึงลักษณะของบทเพลงประเภท Joget ซึ่งมีแนวบรรเลงประกอบทำนองแบบ Asli



รูปที่ 86 *ลักษณะจังหวะกลอง* (ห้องที่ 31-33)

ห้องที่ 34-41 ทำนองเพลงคล้ายกับห้องที่ 9-16 เป็นการซ้ำทำนองอีกครั้งตามแบบฉบับบทเพลงประเภท Joget และปิดท้ายบทประพันธ์ด้วยคอร์ดจากกุญแจเสียง C เมเจอร์พร้อมเครื่องหมาย Wavy line เพื่อเลียนแบบเทคนิคการรูดเสียงจากเครื่องดนตรี Gambus ซึ่งนิยมใช้เล่นประกอบบทเพลง Joget

Prelude No. 15 (เพลงสำเนียงมาเลเซีย II)

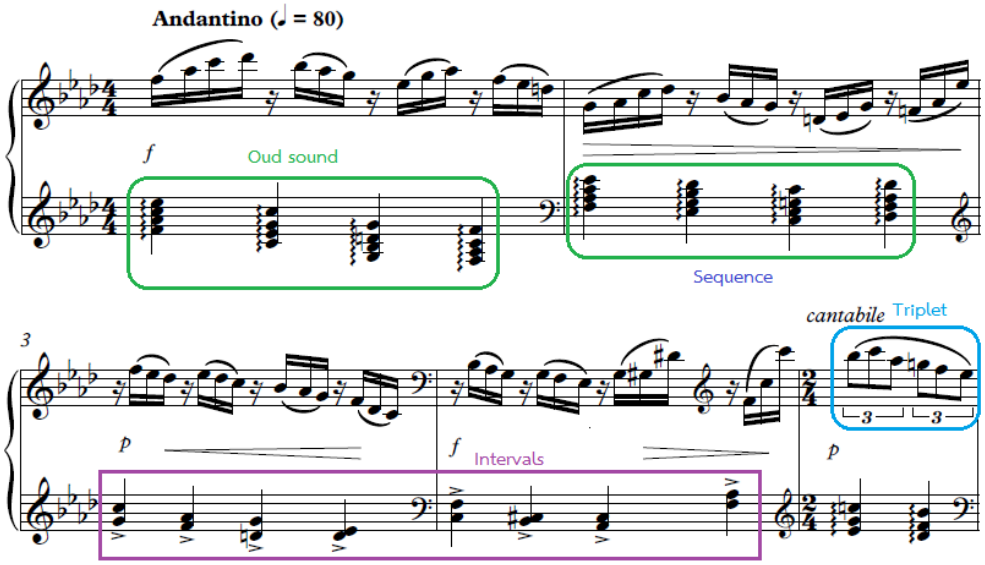
<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

ทำนองหลักในบทประพันธ์ได้นำสำเนียงมาจากเพลง *Rasa Sayang* ซึ่งเป็นเพลงพื้นเมืองสำหรับเด็ก มีทำนองที่เรียบง่ายและมีจังหวะสนุกสนาน บทประพันธ์เริ่มต้นด้วยอัตราจังหวะช้า (Andantino) อยู่ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ เกิดการเปลี่ยนกุญแจเสียงคู่ขนานไปสู่ F เมเจอร์ในช่วงกลางของบทประพันธ์ และเปลี่ยนกลับสู่กุญแจเสียง F ไมเนอร์ที่ห้อง 25 อีกครั้งตลอดจนจบบทประพันธ์

สิ่งที่โดดเด่นในบทประพันธ์คือ *จังหวะ ความแตกต่างด้วยประเภทของตัวโน้ต ทำนองต่างช่วงเสียง การเล่นไขว้มือ การควบคุมลักษณะเสียง เนื้อดนตรี* สำหรับทำนองแนวบนในช่วงต้นเพลงเคลื่อนที่ค่อนข้างเร็วด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ประสานเสียงแนวล่างด้วยคอร์ดจากโน้ตตัวดำพร้อมเครื่องหมาย Wavy line เป็นการเลียนแบบวิธีการรูดสายจากเครื่องดนตรี Oud หรือเครื่องดนตรีพื้นเมืองของมาเลเซีย มีรูปร่างลักษณะคล้ายกีต้าร์แต่มี 11 สาย ต้นกำเนิดมาจากตะวันออกกลาง (Santos, 1995: 107)

เริ่มเทคนิคซีเควนซ์จังหวะในตำแหน่งที่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด (ห้องที่ 2) หลังจากนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลงแนวเสียงประสานจากคอร์ดเป็นขั้นคู่ (ห้องที่ 3-4) ความหนาแน่นของเนื้อดนตรีเบาบางลง ทำนองแนวบนจากห้องที่ 5-7 ปรากฏกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์แสดงถึงการลดระดับความเร็วของการเคลื่อนทำนอง อัตราจังหวะเปลี่ยนเป็น 2/4 อารมณ์เพลงมีความอ่อนหวานเนื่องด้วย Cantabile ทำนองเคลื่อนช้าลงทีละน้อย (*poco meno mosso*) และระดับความเข้มเสียงลดลงจนถึงเบามาก (*pp*)

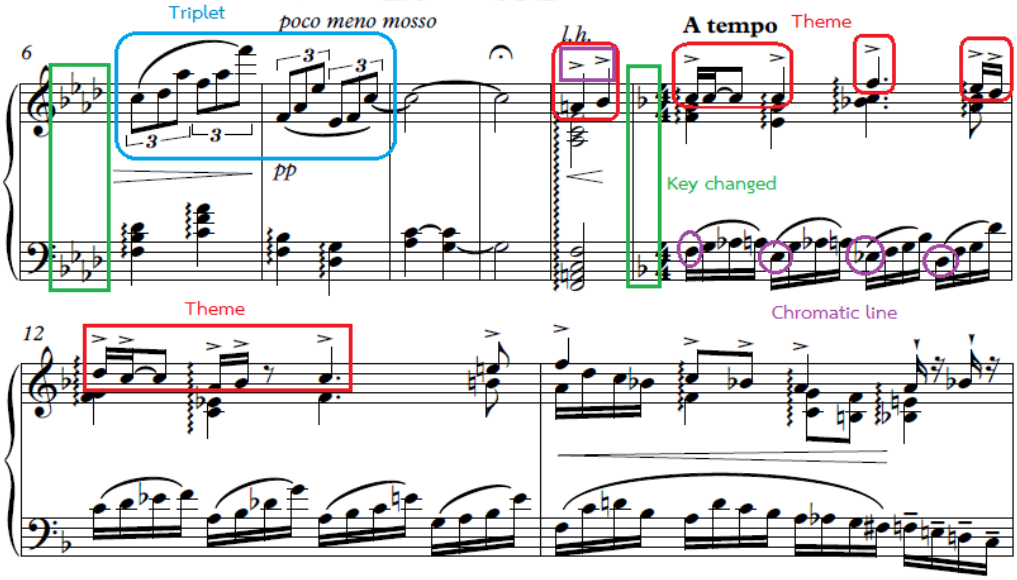
Chulalongkorn University



รูปที่ 87 *คอร์ดเลียนเสียงเครื่องดนตรี Oud ซีเควนซ์* และ *เนื้อดนตรี* (ห้องที่ 1-4)

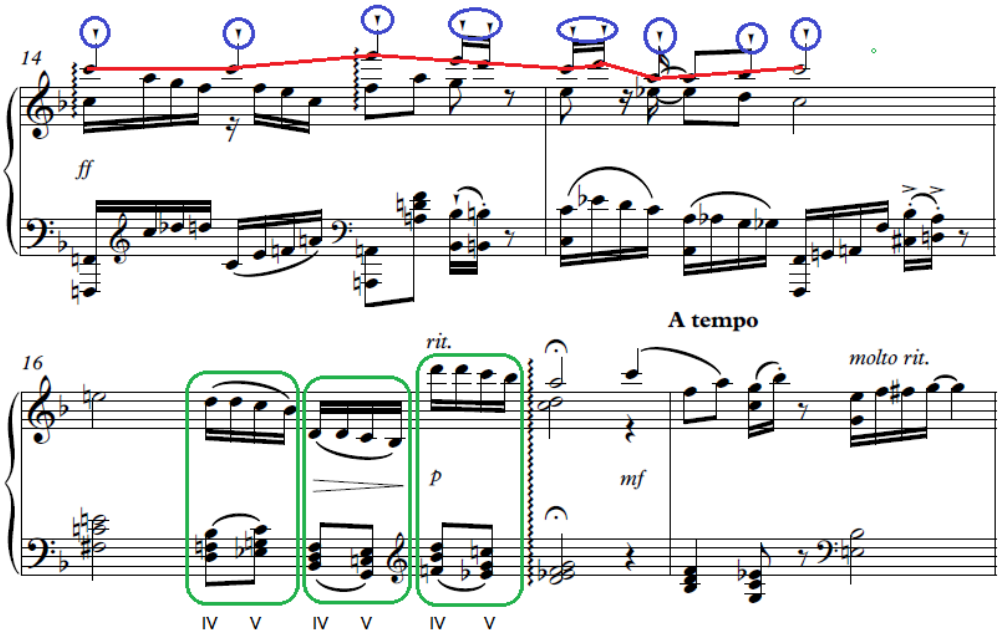
รูปที่ 88 *ทำนองหลัก จากสำเนียงเพลง Rasa Sayang*

เริ่มต้นเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยฉับพลันจาก F ไมเนอร์เป็น F เมเจอร์ในห้องที่ 10 ด้วยคอร์ดแยก ตัวโน้ตจากแนวโซปราโนถูกเน้นเสียงด้วยเครื่องหมาย Accent (>) เนื่องจากเป็นทำนองหลักและต้องการเสียงที่เด่นชัดกว่าแนวประสาน ในห้องที่ 11 ปรากฏเนื้อดนตรีเพิ่มขึ้นเป็น 3 แนวด้วยอัตราจังหวะ 4/4 บทเพลงมีความสนุกสนานมากขึ้นเนื่องจากการเคลื่อนทำนองด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ซึ่งหากสังเกตจะพบว่าลักษณะทำนองแนวเบส (ห้องที่ 11-13) เปรียบเสมือนส่วนกลับของทำนองแนวโซปราโนของช่วงต้นบทเพลง รวมถึงโน้ตตัวแรกของแต่ละคอร์ดเรียงทำนองขาลงแบบโครมาติก (ห้องที่ 11)



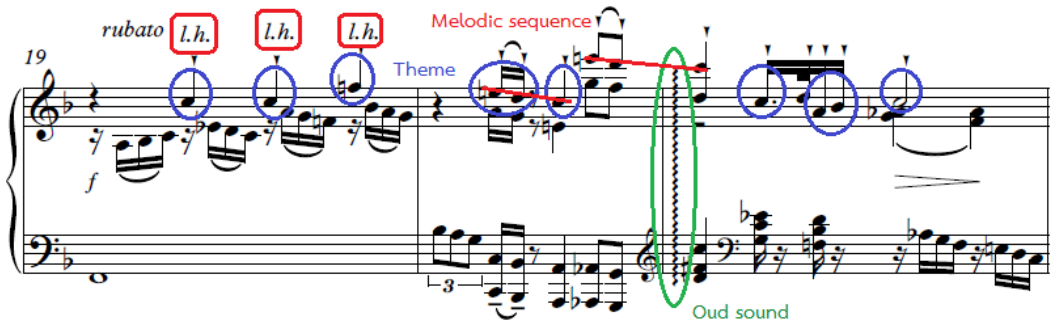
รูปที่ 89 *ทำนองหลัก เปลี่ยนกุญแจเสียง* และ *ลักษณะของแนวประสานเสียง* (ห้องที่ 6-13)

ทำนองหลักกลับมาอีกครั้งบนแนวโซปราโน (ห้องที่ 14-15) ถูกเน้นด้วยเครื่องหมาย Staccatissimo พร้อมความเข้มเสียงที่ดังมาก (*ff*) เพื่อต้องการดึงสำเนียงจากทำนองหลักออกมาอีกครั้ง ประสานเสียงแนวเบสที่เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ภายในห้องที่ 16 ปรากฏกลุ่มทำนองและเสียงประสานที่เหมือนกันจำนวน 3 ชุดแต่แตกต่างด้วยช่วงเสียง เปรียบเสมือนการล้อเลียนประโยคเพลงหรือซีเควนซ์ต่างช่วงเสียง คอร์ดจากแนวเบสเป็นคอร์ดพลิกกลับ (Inverted chords) ด้วยคอร์ด IV และ v



รูปที่ 90 *ทำนองหลัก เครื่องหมาย Staccatissimo ซีเควนซ์* และ *คอร์ดพลิกกลับ* (ห้องที่ 14-17)

การเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัดภายในบทประพันธ์มีมากมายซึ่งนอกจากเป็นเรื่องของกุญแจเสียงและอัตราจังหวะแล้ว ทางด้านวิธีการนำเสนอทำนองหลักยังคงมีความแตกต่างไปจาก 2 แบบแรก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้ประเภทของตัวโน้ตและลักษณะของการประสานเสียงในแต่ละช่วงของบทเพลง ดังตัวอย่างจากห้องที่ 19-21 ปรากฏทำนองหลักที่ถูกนำเสนอด้วยเครื่องหมาย Staccatissimo บนแนวโซปราโน เล่นด้วยเทคนิคไขว้มืออย่างคล่องแคล่วและรวดเร็ว (สำหรับห้องที่ 19 เท่านั้น) ทำนองหลักถูกคั่นด้วยตัวหยุดและตามด้วยซีเควนซ์ทำนองในช่วงเสียงที่สูงขึ้น คล้ายเป็นการสะท้อนประโยคเพลง ปิดท้ายคอร์ดด้วยเทคนิครูดเสียง ต่อเนื่องด้วยตัวโน้ตที่เหลือจากทำนองหลักแบบสำเนียงสำบัด (ห้องที่ 21) อย่างไรก็ดี การเคลื่อนทำนองในลักษณะดังกล่าวสามารถสร้างสำเนียงเพลงที่สนุกสนาน



รูปที่ 91 *ทำนองหลัก* และ *ซีเควนซ์ทำนอง* (ห้องที่ 19-21)

ห้องที่ 25 กุญแจเสียงเปลี่ยนกลับสู่ F ไมเนอร์ทันทีด้วยทำนองหลักโดยเคลื่อนทำนองในรูปแบบที่ไม่เหมือนเดิม ปรากฏซีเควนซ์ทำนองต่างช่วงเสียงซึ่งกันและกันสำหรับห้องที่ 25, 27 และ 30 การประสานเสียงจากทำนองสองแนวที่มีความแตกต่างกันและปราศจากการหยุดพัก ในห้องที่ 28 เริ่มมีการประชันทำนองจากสองกุญแจเสียงด้วยตัวโน้ตประเภทเดียวกัน เคลื่อนทำนองแบบสวนทาง มีช่วงเสียงที่กว้างขึ้นและระดับเสียงเพิ่มจนถึงดัง (*f*) ตามด้วยคอร์ดและทำนองขาลงแบบขั้นคู่แปดที่แนวเบส ด้วยปัจจัยและเทคนิคการเล่นต่าง ๆ มากมายสามารถสร้างมิติและความตื่นเต้นสนุกสนานให้กับบทเพลงมากยิ่งขึ้น

รูปที่ 92 *ทำนองหลัก* และ *ซีเควนซ์ทำนองต่างช่วงเสียง* (ห้องที่ 25-30)

โครงสร้างทำนองจากห้องที่ 31-34 มีลักษณะเป็นส่วนกลับจากช่วงต้นเพลง ดังเช่นห้องที่ 31-32 เคลื่อนทำนองแนวบนด้วยโน้ตสามพยางค์ซึ่งคล้ายคลึงกับห้องที่ 5-7 สำหรับห้องที่ 33-34 มีโครงสร้างบทเพลงคล้ายคลึงกับห้องที่ 1-2 ลักษณะดังกล่าวเป็นลูกเล่นภายในบทประพันธ์ คล้ายเป็นส่วนกลับหรือการย้อนต้นของโครงสร้าง จบบทประพันธ์ด้วยคอร์ด F ไมเนอร์พร้อมเครื่องหมาย Wavy line เพื่อเป็นการเลียนเทคนิครูดสายจากเครื่องดนตรี Oud อีกครั้ง

รูปที่ 93 *โครงสร้างทำนอง* (ห้องที่ 31-34)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude No. 16 (เพลงสำเนียงลาว I)

เพลง *ดวงจำปา* หรือ *จำปาเมืองลาว* ผู้แต่งคือ ท่านอุตะมะ จุลละมะนี (ไม้จัน, 2557: 147) เป็นเพลงที่มีความสำคัญสำหรับประชาชนชาวลาวเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อเรียกร้องเอกราชในสมัยที่ลาวยังเป็นอาณานิคมของประเทศฝรั่งเศสในปีพ.ศ. 2492-2496

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

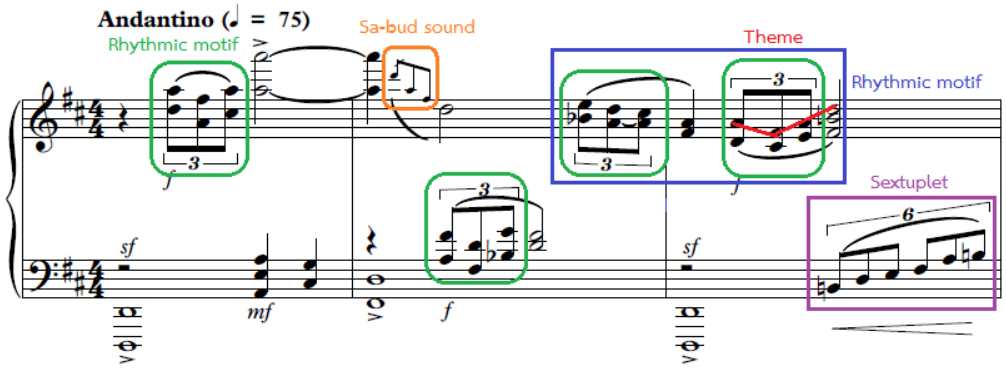
เพลง *ดวงจำปา* มีทำนองที่เรียบง่ายแต่แฝงด้วยความภาคภูมิใจ สง่างาม และในขณะเดียวกันยังรู้สึกได้ถึงความอ่อนโยน ด้วยเอกลักษณ์และทำนองที่โดดเด่นของบทเพลงจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของสำเนียงเพลงในบทประพันธ์เพรลูด อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 4/4 อัตราความเร็วที่ค่อนข้างสบาย (Andantino) เนื้อดนตรีมี 4 แนว เอกลักษณ์ที่โดดเด่นคือการดำเนินทำนองตลอดบทประพันธ์ด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ซึ่งเป็นโมทีฟจังหวะ สำหรับแนวเบสเริ่มต้นด้วยโน้ตขั้นคู่แปดหรือโน้ตเสียงค้างเนื่องจากต้องการเสียงต่ำ-ทุ้ม สร้างความหนักแน่นบนจังหวะหลักและต้องการความแตกต่างระหว่างสองกุญแจเสียง

ทำนองหลักในบทประพันธ์คือทำนองที่อยู่ในโมทีฟจังหวะและปรากฏอยู่บนแนวโซปราโน โมทีฟจังหวะเกิดการซ้ำบ่อยครั้งซึ่งมีอยู่ 3 รูปแบบคือ ซ้ำแนวเสียงเดียวกัน ซ้ำต่างแนวเสียง และซ้ำต่างกุญแจเสียง ทั้งนี้การซ้ำแต่ละรูปแบบมีเสียงประสานที่แตกต่างกันออกไปจึงทำให้การเคลื่อนทำนองระหว่างสองกุญแจเสียงมีลักษณะของจังหวะขัดแย้งระหว่างกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นแบบปกติ

รูปที่ 94 *สำเนียงเพลง ดวงจำปา*

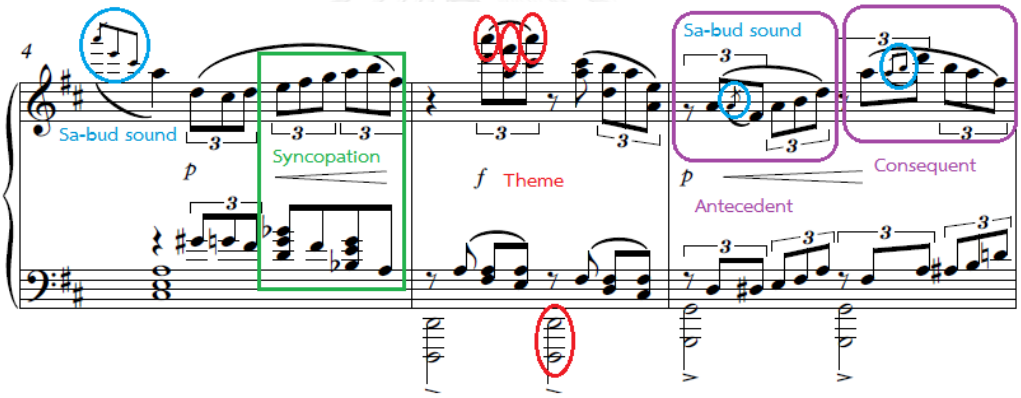
รูปที่ 95 *โมทีฟจังหวะ*

เริ่มต้นบทประพันธ์ด้วยโมทีฟจังหวะที่ประกอบด้วยตัวโน้ตจากทำนองหลัก ต่อเนื่องด้วยสำเนียงของโน้ตสะบัดหรือการใช้โน้ตประดับแทรกที่ทำนองแนวบน (ห้องที่ 2) ซึ่งเป็นการสร้างสำเนียงดนตรีไทย ทำนองแนวเบสในห้องที่ 3 ไล่เสียงสูงขึ้นด้วยกลุ่มโน้ตหกพยางค์ (Sextuplet)



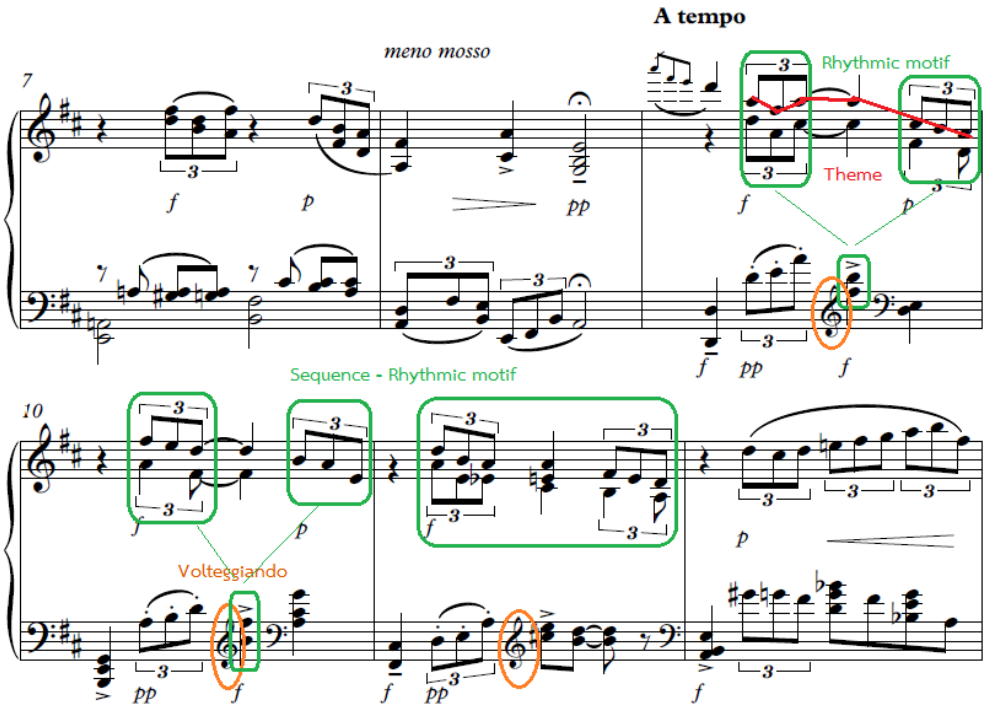
รูปที่ 96 *โมทีฟจังหวะ ทำนองหลัก* และ *สำเนียงสะบัด* (ห้องที่ 1-3)

โน้ตสะบัดแทรกที่ทำนองแนวบน ประสานทำนองสองแนวด้วยลักษณะของจังหวะขัดแย้ง (ห้องที่ 4) ปรากฏทำนองหลักจากโมทีฟจังหวะบนแนวโซปราโน สำหรับโน้ต D ซึ่งเป็นทำนองต่อเนื่องได้ย้ายลงไปในตำแหน่งเบส (โน้ตขั้นคู่แปด) (ห้องที่ 5) ต่อเนื่องด้วยทำนองที่มีลักษณะถาม-ตอบ (ห้องที่ 6)



รูปที่ 97 *สำเนียงสะบัด จังหวะขัดแย้ง ทำนองหลัก* และ *ลักษณะการเคลื่อนทำนอง* (ห้องที่ 4-6)

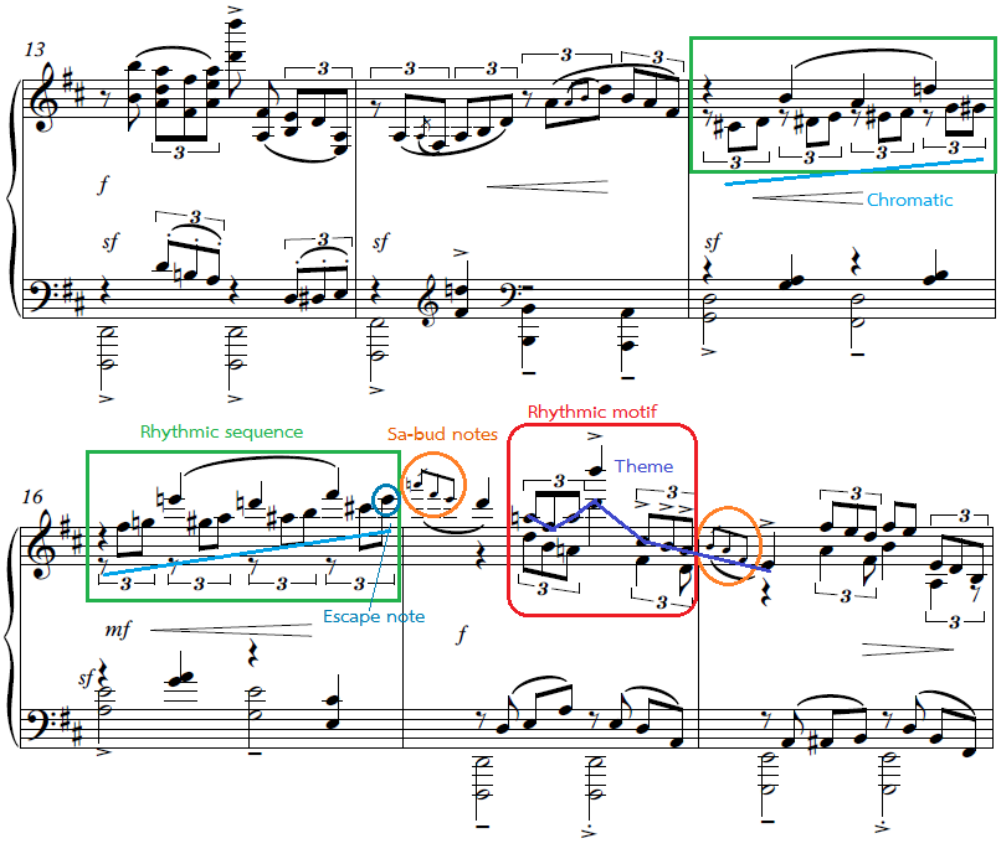
ทำนองหลักปรากฏบนแนวโซปราโนอีกครั้งในห้องที่ 9 แต่มีระยะต่ำกว่าห้องที่ 5 หนึ่งช่วงคู่แปดและมีเสียงประสานที่แนวอัลโตแตกต่างกัน ทำนองจากกุญแจฟาเริ่มยกระดับให้อยู่สูงกว่าช่วงเริ่มแรกและรวมถึงโมทีฟจังหวะที่เล่นด้วยเทคนิคไขว้มือสำหรับแนวประสานที่อยู่สูงกว่าแนวทำนอง ทั้งนี้เพื่อต้องการได้ยินการประสานเสียงที่ทุ้ม-แหลมสลับกันไป ต่อเนื่องด้วยกลุ่มของซีเควนซ์โมทีฟจังหวะสำหรับทำนองแนวบน เคลื่อนทำนองต่ำลงจำนวน 2 ครั้ง (ห้องที่ 10-11)



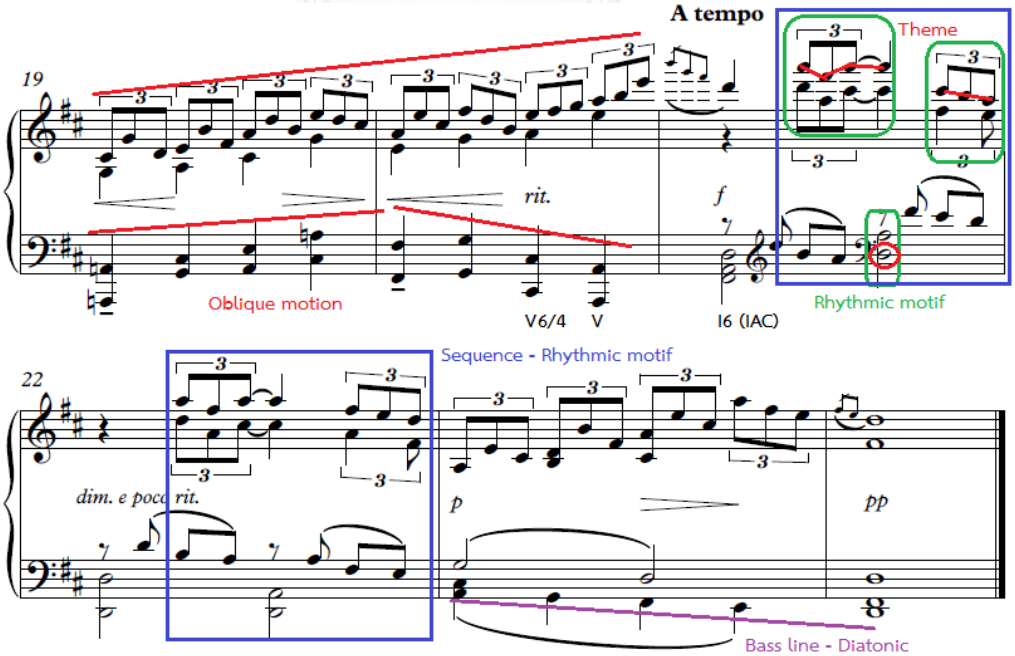
รูปที่ 98 *ทำนองหลัก ซีเควนซ์โมทีฟจังหวะ* และ *เทคนิคไขว้มือ* (ห้องที่ 9-11)

ทำนองจากห้องที่ 15-16 เป็นซีเควนซ์จังหวะซึ่งกันและกัน ทำนองแนวโซปราโนมีความต่อเนื่องด้วยเครื่องหมาย Slur สำหรับแนวอัลโตเคลื่อนทำนองด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์แต่ขาดความต่อเนื่องของทำนอง ไล่เสียงขาขึ้นด้วยลักษณะโน้ตโครมาติกมุ่งสู่โน้ตโทนิก (D) แต่ถูกคั่นด้วยโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตหลีก (Escape tone) ตามด้วยสำเนียงสะบัดก่อนทำนองหลักจากโมทีฟจังหวะจะกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 17

ก่อนจบบทประพันธ์ จากห้องที่ 19 ปรากฏทำนองแนวโซปราโนไล่สูงขึ้นด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ เคลื่อนทำนองระหว่างสองกุญแจเสียงด้วยทิศทางแตกต่างกันแบบแนวเฉียง (Oblique motion) แนวประสานจากห้องที่ 20 มีทำนองขาลงพร้อมเพิ่มระดับความเข้มเสียงจนถึงดัง (*f*) เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect authentic cadence - IAC) โมทีฟจังหวะและซีเควนซ์กลับมาบนแนวโซปราโน ทำนองจากแนวเบสเคลื่อนต่ำลงอย่างต่อเนื่องจนถึงโน้ตโทนิก เรียงเสียงแบบไดอาโทนิก (ห้องที่ 23-24) จบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence - PAC)



รูปที่ 99 *โมทีฟจังหวะ ซีเควนซ์จังหวะ โน้ตหลีก ทำนองหลัก* และ *สำเนียงสะบัด* (ห้องที่ 16-18)



รูปที่ 100 *โมทีฟจังหวะ ซีเควนซ์จังหวะ* และ *การเคลื่อนทำนองในลักษณะต่าง ๆ* (ห้องที่ 19-24)

Prelude No. 17 (เพลงสำเนียงลาว II)

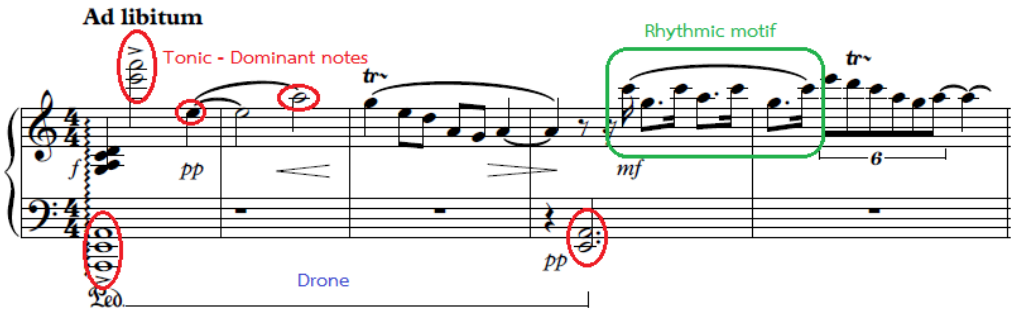
เนื่องด้วยประเทศไทยมีภูมิประเทศที่ติดกับสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยเฉพาะภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือที่เราเรียกกันว่า *อีสาน* ซึ่งถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนโดยมีภูเขาและแม่น้ำเป็นตัวกำหนดอาณาบริเวณระหว่างอีสานเหนือ-ใต้ ชาวอีสานเหนือได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมทางดนตรีเป็นอย่างมากและมีเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวอีสานก็คือ แคน (เครื่องเป่า) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบการขับลำหรือการขับร้อง ระดับเสียงจากแคนมีทั้งหมด 7 เสียงอันประกอบไปด้วยเสียงแบบครึ่งเสียง (Half tone) และเต็มเสียง (Whole tone) (Miller, 1985: 23) มีการประสานเสียงในรูปแบบต่าง ๆ โดยการติดขี้สูดที่เสียงใดเสียงหนึ่งของแคน ทำให้เกิดการประสานเสียงอยู่ตลอดเวลาขณะที่ทำการบรรเลงทำนองเพลงต่าง ๆ (บุษกร สำโรงทอง, ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ขำคม พรประสิทธิ์, 2551: 24)

สำเนียงหรือ ลาย ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ลายทางยาวและลายทางสั้น กลุ่มลายทางยาวยังถูกแบ่งย่อยออกเป็น 3 กลุ่มคือ ทางลายใหญ่ ทางลายน้อย และทางลายเซ ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ ทางลายใหญ่ ซึ่งมีโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก คือ A C D E G สำหรับทำนองเสียงเดียวและเสียงประสานแบบขั้นคู่ โดยธรรมชาติของ ลำทางยาว หรือ ลำล่อง เป็นทำนองช้าและอ่อนโยนเพราะมีการเอื้อนเสียง (ไพบูลย์ แพงเงิน, 2534: 57) จังหวะของเสียงเอื้อนในบทประพันธ์คือโมทีฟจังหวะ ซึ่งปรากฏในบทประพันธ์โดยตลอดและสามารถเป็นได้ทั้งสำหรับแนวทำนองและแนวประสานเสียง

รูปที่ 101 *โมทีฟจังหวะ (สำเนียงการเอื้อน)*

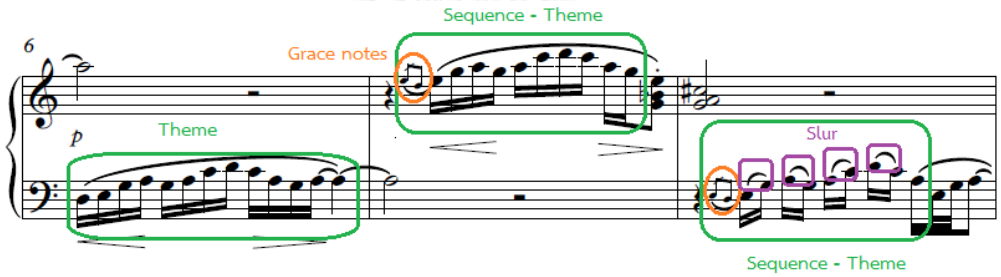
<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

บทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ มีเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ครั้งเดียวตลอดบทประพันธ์ อัตราความเร็วของบทเพลงมีการเปลี่ยนแปลงหลายครั้ง เริ่มจาก Ad libitum เล่นด้วยความเร็วยืดหยุ่น วัตถุดิบจากการเลียนแบบเสียงเป่าจากแคนหรือเสียงค้าง (Drone) ถูกนำเสนอด้วยตัวโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกจากห้องที่ 1 ทำนองไล่เสียงสูงขึ้นอย่างรวดเร็วพร้อมกับการใช้เพเดิลหนึ่งครั้งค้างไว้ เพื่อต้องการเสียงหึ่ง นอกจากนี้ภายในห้องที่ 1-4 โน้ตโทนิกและโน้ตโดมินันท์ถูกนำเสนอหลายครั้งในรูปแบบที่แตกต่างกัน หลังจากนั้นเริ่มการเลียนแบบเสียงเอื้อนด้วยโมทีฟจังหวะที่ปราศจากเสียงประสานบนแนวโซปราโน ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ต้องการให้ได้ยินถึงท่วงทำนองสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของ *ลำทางยาว* แล้วตามด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นหกพยางค์ (Sextuplet)



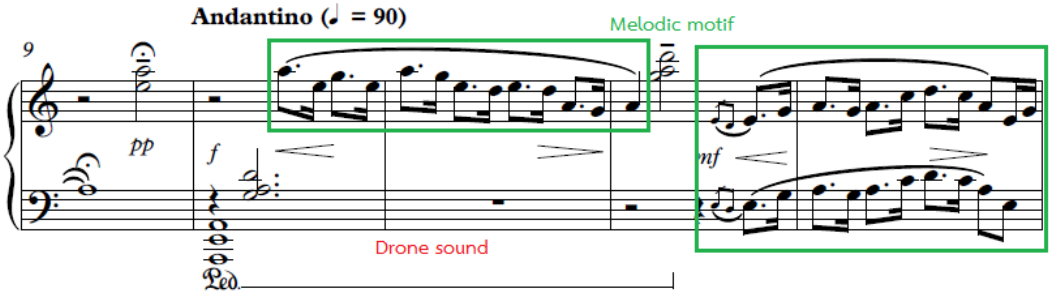
รูปที่ 102 *สำเนียงจากการเป่าแคน โน้ตโทนิก-โดมินันท์* และ *โมทีฟจังหวะ* (ห้องที่ 1-5)

ห้องที่ 6 แนวเสียงเบสปรากฏทำนองหลักด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก ต่อเนื่องด้วยลูกเล่นของซีเควนซ์ทำนองบนกุญแจซอล (ห้องที่ 7) และทำนองหลักกลับมาสู่แนวเสียงเบสอีกครั้ง แต่มีลักษณะการเคลื่อนทำนองไม่เหมือนเดิมเนื่องจากมีเครื่องหมาย Slur กำกับอยู่ ประโยคเพลงถูกแทรกด้วยโน้ตประดับเพื่อต้องการเลียนเสียงโน้ตสะบัดจากดนตรีไทย



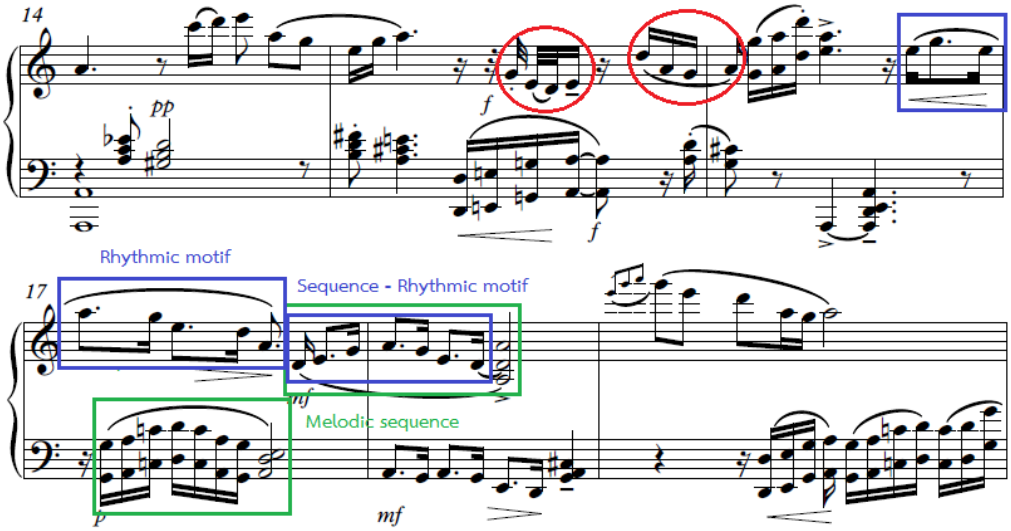
รูปที่ 103 *ทำนองหลัก ซีเควนซ์ทำนอง* และ *โน้ตประดับ* (ห้องที่ 6-8)

ตั้งแต่ห้องที่ 10 เริ่มอัตราความเร็วด้วย Andantino โครงสร้างทำนองคล้ายตอนต้นของบทเพลง โมทีฟจังหวะบนแนวโซปราโนอยู่ในระยะต่ำกว่าห้องที่ 4-5 เล็กน้อย ใช้เพเดิลยาวอีกครั้ง หลังจากนั้นโมทีฟจังหวะดำเนินคู่ขนานสำหรับทั้งสองกุญแจเสียง (ห้องที่ 12-13) เพื่อต้องการย้ำชัดในสำเนียงการเอื้อนภายใต้บันไดเสียงเพนตาโทนิก



รูปที่ 104 *เสียงค้าง* และ *ทำนองหลักในรูปแบบของโมทีฟจังหวะ* (ห้องที่ 10-13)

กลุ่มโน้ตบนแนวโซปราโน (ห้องที่ 15) มีลักษณะคล้ายการเลียนทำนองที่อยู่สูงกว่าเล็กน้อย แต่เคลื่อนทำนองด้วยความเร็วต่างกันเนื่องจากประเภทของตัวโน้ตที่นำมาใช้ ทำนองแนวบนจากห้องที่ 17 ปรากฏโมทีฟจังหวะ ต่อเนื่องด้วยซีเควนซ์โมทีฟจังหวะในระดับที่ต่ำกว่า ภายในห้องเดียวกันยังปรากฏเทคนิคที่ทับซ้อนกันอยู่อีกรูปแบบหนึ่งคือ เสียงประสานต่างแนวเสียงด้วยโมทีฟจังหวะและทำนองหลักขั้นคู่แปด มีซีเควนซ์ทำนองต่างแนวเสียงอีกครั้งหนึ่งเช่นกัน (ห้องที่ 17-18) รายละเอียดทั้งหลายยังอยู่ภายใต้บันไดเสียงเพนตาโทนิก

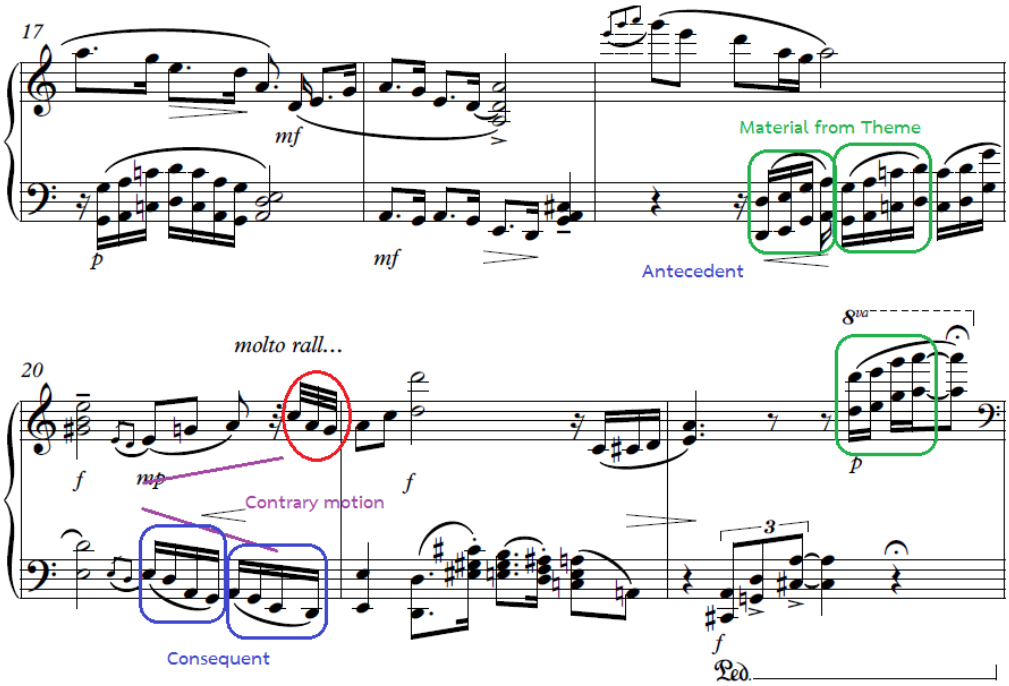


รูปที่ 105 *ซีเควนซ์จังหวะและทำนอง* (ห้องที่ 15-18)

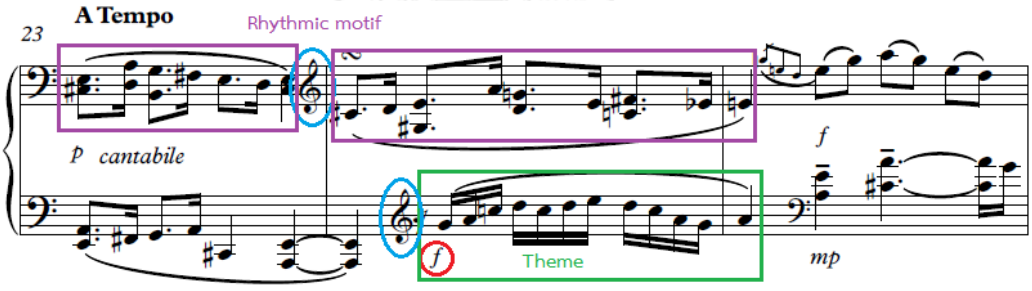
หากสังเกตการเคลื่อนทำนองเบสในห้องที่ 19 ปรากฏตัวโน้ตหรือวัตถุดิบส่วนหนึ่งจากทำนองหลัก เคลื่อนด้วยขั้นคู่แปดขนานซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของ *ลายใหญ่* ทำนองไล่เสียงสูงขึ้นและมีสำเนียงของประโยคเพลง ถาม-ตอบ กับแนวเบสในห้องที่ 20 ซึ่งเคลื่อนทำนองด้วยทิศทางตรงข้ามกับแนวทำนองบน แทรกสำเนียงสะบัดด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสามชั้นและเป็นส่วนหนึ่งจากทำนองหลักด้วย

ห้องที่ 23-24 โมทีฟจังหวะต่างช่วงเสียงจำนวน 2 ห้อง ประสานด้วยทำนองหลักจากแนวเบส ซึ่งมีระยะใกล้เคียงกับทำนองแนวบนเป็นอย่างมาก เล่นด้วยเทคนิคไขว้มือด้วยเสียงที่ดัง (*f*) เนื่องจากต้องการดึงทำนองหลักจากแนวล่างให้โดดเด่น

ทำนองจากห้องที่ 10-18 กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 30-38 ด้วยรายละเอียดเดิม ต่อมาห้องที่ 39-40 เกิดการเลียนทำนองหลักต่างแนวเสียง โดยทำนองหลักจากแนวเบสใช้โน้ตขั้นคู่แปดซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของทำนอง *ลายใหญ่* ทั้งนี้ รายละเอียดจากสองห้องสุดท้ายเป็นการเน้นย้ำถึงสำเนียงในบทประพันธ์ที่มาจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกนั่นเอง



รูปที่ 106 *ดำเนินทำนองหลักด้วยขั้นคู่แปด ประโยคถาม-ตอบ* และ *สำเนียงสะบัด* (ห้องที่ 19-22)



รูปที่ 107 *การประสานเสียงระหว่างทำนองหลักและโมทีฟจังหวะ* (ห้องที่ 23-24)

รูปที่ 108 *การเลียนทำนองหลัก* (ห้องที่ 39-40)

Prelude No. 18 (เพลงสำเนียงสิงคโปร์)

ประเทศสิงคโปร์เป็นประเทศที่มีความหลากหลายในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของ เชื้อชาติ ศาสนา วัฒนธรรม ภาษา ศิลปะ หรือแม้กระทั่งในเรื่องของดนตรี และอาจเกิดความเปลี่ยนแปลงไปบ้างตามกาลเวลา สภาพสังคม และสิ่งแวดล้อมที่มีการพัฒนาอยู่ตลอดเวลา อย่างไรก็ตามชาวสิงคโปร์ยังคงพยายามรักษาเอกลักษณ์เพลงพื้นบ้านของตนที่มีอยู่ถึงแม้ว่าจะยังไม่มีระบบการจัดเก็บรักษาที่ดีจึงเป็นสิ่งที่เข้าถึงค่อนข้างยาก

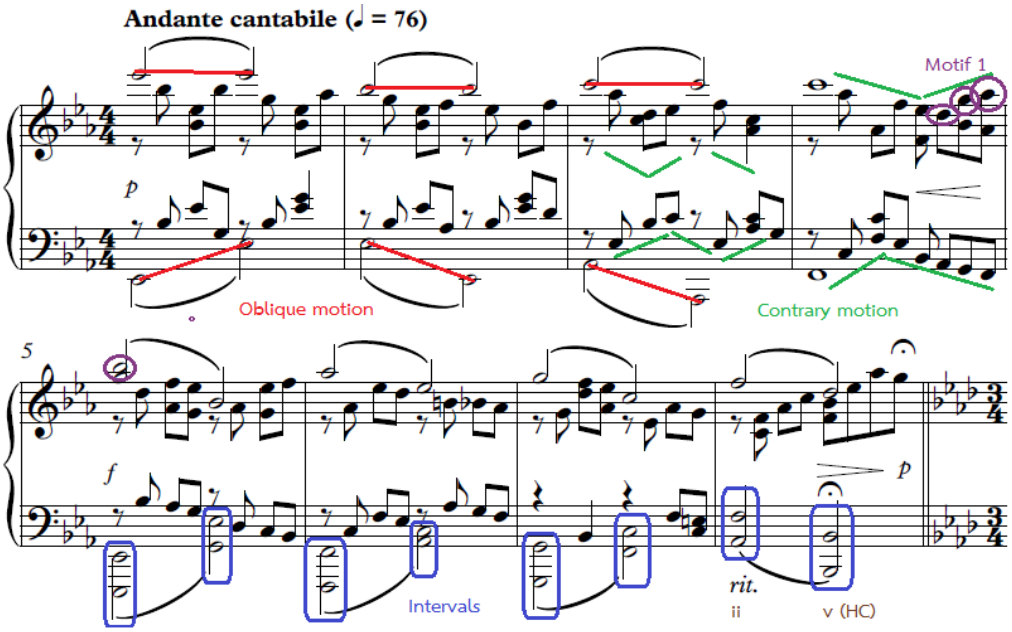
หลังจากที่ได้รับเอกราชจากการตกเป็นเมืองขึ้นของประเทศอังกฤษและแยกตัวออกมาจากประเทศมาเลเซียอย่างเป็นทางการในเวลาต่อมา เพลง *Majulah Singapura* ได้รับเลือกให้เป็นเพลงชาติของประเทศสิงคโปร์อย่างเป็นทางการและด้วยความที่เป็นชาตินิยมจึงมีคำร้องเป็นภาษามาลายู บทเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้น ได้นำวัตถุดิบหรือทำนองหลักมาจากเพลง *Majulah Singapura* หรือ *Singapore's National Anthem* ประพันธ์โดย *Zubir Said*

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

ผู้ประพันธ์ประทับใจในทำนองที่ไพเราะ โดดเด่น จดจำง่าย ผสมผสานทั้งความอ่อนหวานและหนักแน่น สำเนียงดังกล่าวถูกนำมาดัดแปลงและเป็นส่วนหนึ่งในบทประพันธ์ โดยเริ่มจากช่วงนำจำนวน 8 ห้อง ตามด้วยสังคีตลักษณ์แบบ 3 ตอนหรือ Ternary form (A B A) รายละเอียดของบทประพันธ์มีดังนี้

<u>ช่วงนำ</u> เนื้อดนตรี 4 แนวจำนวน 8 ห้องแรกอยู่ในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ มีอัตราความเร็วที่ค่อนข้างช้าแบบขับร้อง (Andante cantabile) เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 4/4 ทำนองฟังดูเรียบง่ายด้วยเสียงประสานแบบดนตรีหลากแนว (Polyphony) สำหรับแนว Alto และ Tenor เคลื่อนทำนองแบบสวนทางด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ส่วนแนวโซปราโนและแนวเบสสำหรับห้องที่ 1-4 เคลื่อนทำนองแบบเฉียงซึ่งกันและกันด้วยโน้ตตัวขาว ซึ่งแตกต่างกับห้องที่ 5-9 การเคลื่อนทำนองแบบสวนทางโดยมีแนวเบสเป็นขั้นคู่

ช่วงนำอยู่ในระบบอิงกุญแจเสียง (Tonal music) ไม่มีความซับซ้อนในการดำเนิน แต่แอบแฝงด้วยความหนักแน่นเนื่องจากแนวเบสอยู่ในตำแหน่งเสียงต่ำและเล่นด้วยความดังโดยเฉพาะห้องที่ 5-9 เนื่องด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะของ Broken chord ทำให้สามารถเห็นแนวทำนองและแนวประสานได้อย่างชัดเจน ปรากฏโมทีฟที่ 1 ประกอบด้วยโน้ตสี่ตัวซึ่งมีระยะห่างของขั้นคู่เหมือนโน้ตสี่ตัวแรกจากทำนองหลัก แฝงตัวอยู่ที่ทำนองแนวบนในห้องที่ 4 จบช่วงนำด้วยคอร์ด ii-V หรือ Half cadence (HC)



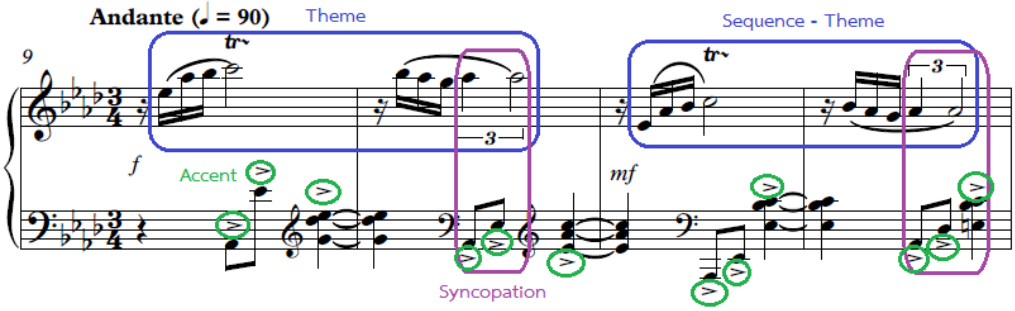
รูปที่ 109 *ทิศทางการเคลื่อนทำนอง การประสานเสียง* และ *เคเดนซ์* (ห้องที่ 1-8)

ช่วงนำจบลง สังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary form, *A-B-A*) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 9 อัตราความเร็วเพิ่มขึ้นเล็กน้อยด้วยกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ กุญแจเสียงระหว่างช่วงนำและท่อน A มีระยะห่างแบบวงจรคู่ห้า และอยู่ในกุญแจเสียงเดิมตลอดจนจบบทประพันธ์ เครื่องหมายประจำจังหวะสำหรับท่อนต่าง ๆ มีดังนี้

<u>สังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary form, *A-B-A*)</u>

<u>ท่อน A</u> (ห้องที่ 9-21) เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง Ab เมเจอร์ อัตราจังหวะ 3/4 เริ่มทำนองหลักตั้งแต่ห้องที่ 9-12 ที่ทำนองแนวบนจำนวน 2 ครั้งแต่มีระยะห่างหนึ่งช่วงคู่แปดหรือเป็นซีเควนซ์ทำนอง เสียงประสานที่แนวเบสมีความคล้ายคลึงกันและถูกเน้นด้วยเครื่องหมาย Accent เพื่อต้องการสื่อถึงสำเนียงที่หนักแน่น มั่นคง แต่มีระดับความเข้มเสียงแตกต่างกันซึ่งเปรียบเสมือนการสะท้อนของประโยคเพลง

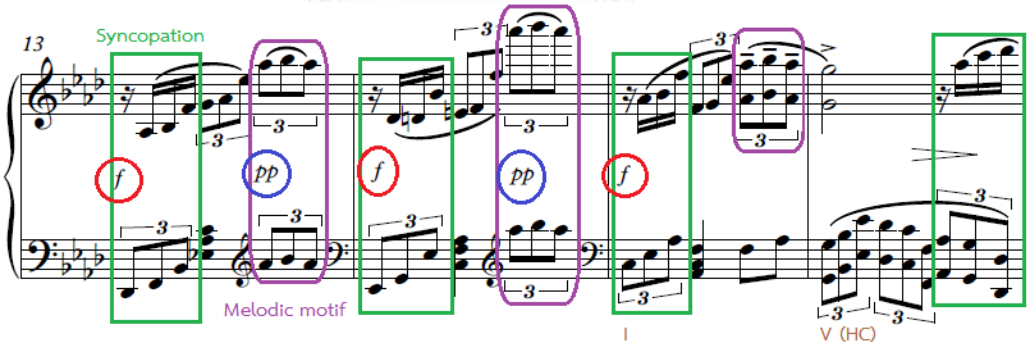
รูปที่ 110 *ทำนองหลัก*



รูปที่ 111 *ทำนองหลัก ซีเควนซ์ทำนอง* และ *จังหวะขัดแย้ง* (ห้องที่ 9-12)

ห้องที่ 13–21 ดำเนินทำนองภายใต้กลุ่มโน้ตพยางค์เป็นส่วนใหญ่ ดังเช่นโน้ตสามพยางค์และโน้ตเจ็ดพยางค์ (Septuplet) ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนแนวประสานด้วยจังหวะขัดแย้งบ่อยครั้ง ปรากฏโมทีฟทำนองด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ซึ่งมีสำเนียงที่เปรียบเสมือนการสะท้อนหรือเลียนแบบ *สร้อย* หรือทำนองขานรับด้วยเสียงที่เบามาก (*pp*) ในบทเพลงทั่วไป แทรกด้วย Half cadence ในห้องที่ 15-16

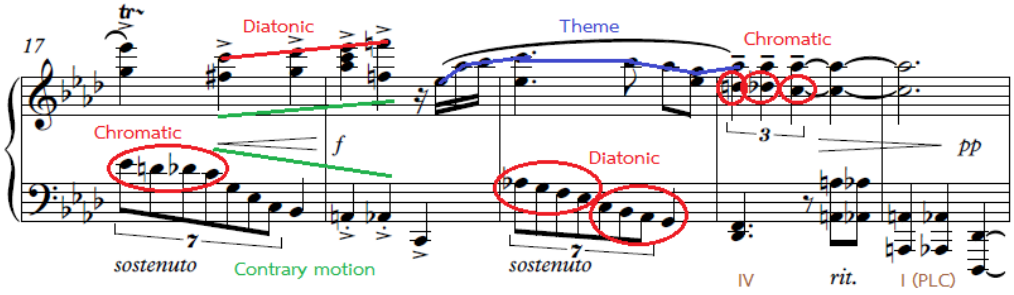
รูปที่ 112 *โมทีฟทำนอง*



รูปที่ 113 *โมทีฟทำนอง* และ *จังหวะขัดแย้ง* (ห้องที่ 13-16)

ห้องที่ 17 เริ่มต้นกลุ่มโน้ตเจ็ดพยางค์ที่แนวเบสและเคลื่อนด้วยลักษณะหน่วงและยืด (Sostenuto) ของทำนองเพื่อต้องการสร้างมิติของการประสานเสียง สำหรับแนวทำนองบนเปลี่ยนแปลงสู่ขั้นคู่ทรัยโทนและคอร์ดในทิศทางสูงขึ้น เคลื่อนทำนองสวนทางกับแนวเสียงประสาน ความเข้มเสียงเพิ่มขึ้นจนถึงดังและยังคงได้ยินทำนองเพลงแบบเรียงเสียงชัดเจนด้วยตัวโน้ตบนสุดต่อเนื่องด้วยทำนองหลักอีกครั้งในห้องที่ 18-19 ตามด้วยขั้นคู่ทรัยโทนและมีการขยายทำนองกว้างขึ้น

ทิศทางของแนวประสานไล่ต่ำลงไปเรื่อย ๆ โดยเฉพาะในแนวเบส ความเข้มเสียงเบาลงมาก (*pp*) และจบท่อนด้วย Plagal Cadence (IV-I) ที่ห้อง 20-21



รูปที่ 114 *การเคลื่อนแนวเสียงประสาน* และ *ทำนองหลัก* (ห้องที่ 17-21)

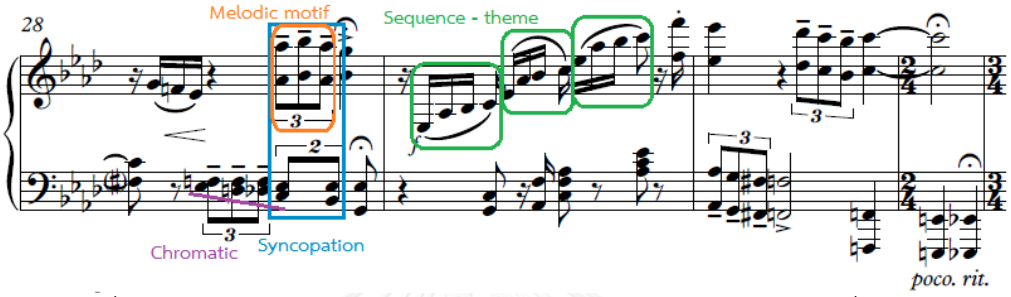
ท่อน B ห้องที่ 22-31 อยู่ในกุญแจเสียง Ab การดำเนินทำนองแบบจังหวะขัดแย้ง เครื่องหมาย Tenuto และ Staccato นำมาใช้มากมาย แทรกด้วยเครื่องหมายหยุดบ่อยครั้งเพื่อสร้างความสนุกสนานให้กับบทเพลงมากยิ่งขึ้น เครื่องหมายประจำจังหวะเปลี่ยนสลับระหว่าง 3/4 และ 4/4 ทำนองหลักถูกขยายหรือพัฒนาต่อยอดออกไป เสริมลูกเล่นด้วยการดำเนินทำนองแบบสวนทาง

ห้องที่ 25 มีความโดดเด่นในเรื่องของซีเควนซ์จังหวะในตำแหน่งสูงขึ้น ในขณะเดียวกันมีเสียงประสานที่เคลื่อนทำนองต่ำลงซึ่งเป็นการดำเนินทำนองแบบสวนทางระหว่างสองกุญแจเสียง ปรากฏทำนองขาลงด้วยขั้นคู่ 10 ระหว่างห้องที่ 25-26 จังหวะถูกเปลี่ยนเป็น 3/4 แบบกะทันหัน

ห้องที่ 27 กลับสู่อัตราจังหวะ 4/4 ทำนองหลักและทำนองประสานกลับมาอีกครั้งในช่วงเสียงที่สูงขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปด ลักษณะการดำเนินแนวประสานและจังหวะยังคงเหมือนห้องที่ 23-24 แต่ตัวโน้ตมีการเปลี่ยนแปลง เกิดขั้นคู่ทริยโทน (F#-C) ต่างกุญแจเสียงสองครั้ง โดยครั้งที่สองเกิดจากการไล่ทำนองเสียงเบสต่ำลงแบบไดอาโทนิกและมีระยะห่างของขั้นคู่ที่เพิ่มขึ้น

รูปที่ 115 *ทำนองหลักในท่อน B* และ *การเคลื่อนทำนองในลักษณะต่าง ๆ* (ห้องที่ 22-26)

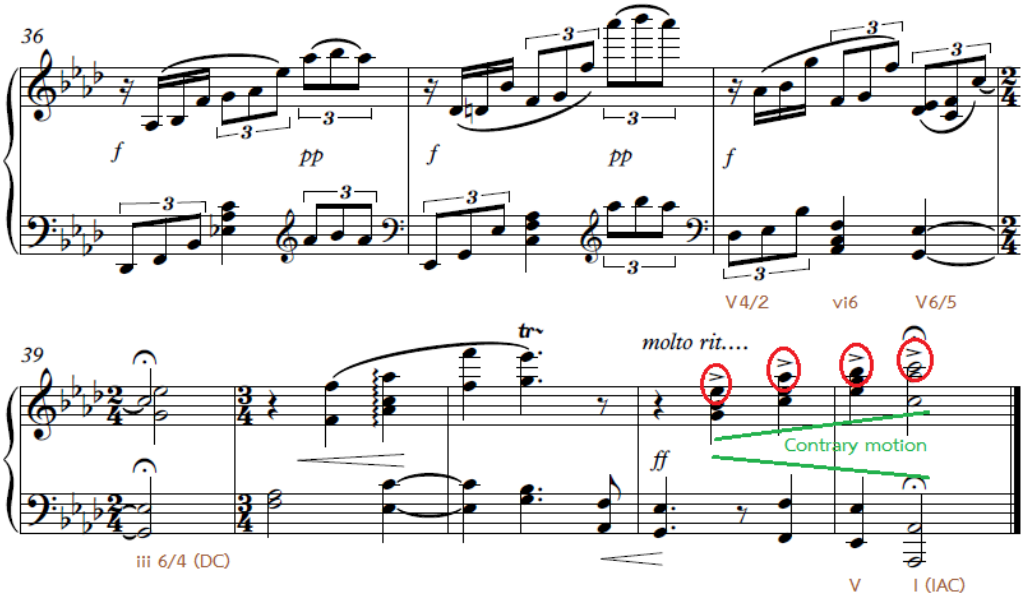
ห้องที่ 28 โมทีฟทำนองกลับมาอีกครั้งด้วยโน้ตขั้นคู่แปด ดำเนินทำนองด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ประชันกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสองพยางค์ เป็นการใช้รูปแบบจังหวะต่างกันระหว่างแนว เกิดลักษณะจังหวะขัดแย้งและรู้สึกถึงความเหลื่อมล้ำของทำนองภายในจังหวะเดียวกัน ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ต้องการชะลอจังหวะอย่างค่อยเป็นค่อยไป ตัวโน้ตถูกเน้นด้วยเครื่องหมาย Tenuto จึงเล่นด้วยความหน่วงเล็กน้อยจนจบขั้นคู่ ค้างเสียงยาวด้วยเครื่องหมาย Fermata และภายในห้องเดียวกันตัวโน้ตแนวเสียงเบสเคลื่อนทำนองต่ำลงด้วยลักษณะโครมาติก (Eb-D-Db-C-Bb) ก่อนจบท่อน B ปรากฏซีเควนซ์ทำนองหลักจำนวน 3 ครั้งอย่างต่อเนื่องและมีตำแหน่งสูงขึ้น



รูปที่ 116 *โมทีฟทำนอง จังหวะขัดแย้ง* และ *ซีเควนซ์ทำนองหลัก* (ห้องที่ 28-31)

ท่อน A โครงสร้างทำนองจากท่อน A กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 32 เครื่องหมายประจำจังหวะถูกเปลี่ยนกลับคืนสู่จังหวะ 3/4 ตั้งแต่ห้องที่ 38 เริ่มเกิดความแตกต่างจากช่วงแรก (ห้องที่ 16) ด้วยการดำเนินคอร์ด V4/2 - vi6 - V6/5 - iii6/4 ปรากฏ Deceptive cadence (DC) ทำให้ประโยคเพลงยังไม่สามารถจบลงได้หรือยังต้องการขยายทำนองออกไปอีกจนกว่าจะพบคอร์ดที่สามารถทำให้บทเพลงจบได้อย่างแท้จริง

ภายในห้องที่ 40 มีการประสานเสียงที่เปลี่ยนไปด้วยโน้ตตัวดำขั้นคู่แปด เคลื่อนทำนองสูงขึ้นต่อเนื่องตัวโน้ตจากทำนองหลักที่ทำนองแนวบน โน้ตตัวดำถูกเน้นเสียงให้เด่นชัดขึ้นด้วยเครื่องหมาย Accent ในขณะที่แนวเบสเคลื่อนทำนองต่ำลงแบบสวนทาง (ห้องที่ 42-43)



รูปที่ 117 *การกลับมาของท่อน A* และ *สำเนียงจากทำนองหลัก* (ห้องที่ 38-42)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude No. 19 (เพลงสำเนียงอินโดนีเซีย I)

Bengawan Solo หรือคำว่า *เบองาวัน* เป็นภาษาชวาซึ่งแปลว่า *แม่น้ำกว้างใหญ่* เป็นบทเพลงร้องที่มีลักษณะแบบ Keroncong และได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงเมื่อครั้งสมัยที่ประเทศโปรตุเกสเริ่มเข้ามามีบทบาทต่อประเทศอินโดนีเซียและยังเป็นที่นิยมสำหรับประเทศญี่ปุ่นตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 อีกด้วย

<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

ภายในบทประพันธ์แบ่งออกเป็น 3 ท่อนสั้น ๆ หรือ *A B A'*

<u>ท่อน A</u> ห้องที่ 1-8 มีอัตราความเร็วที่ค่อนข้างช้า (Largo) ควบคู่กับกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ ประกอบด้วยเนื้อดนตรี 4 แนว อัตราจังหวะ 6/8 ดำเนินทำนองคล้ายเพลงเต้นรำหรือมีสัดส่วนของอัตราจังหวะแบบสาม ทำนองแนวบนเป็นการเลียนเสียงร้องเพลง ประสานเสียงแนวเทเนอร์และเบสด้วยคอร์ดที่เรียบง่ายคล้ายการเล่นจากเครื่องดนตรีกีตาร์

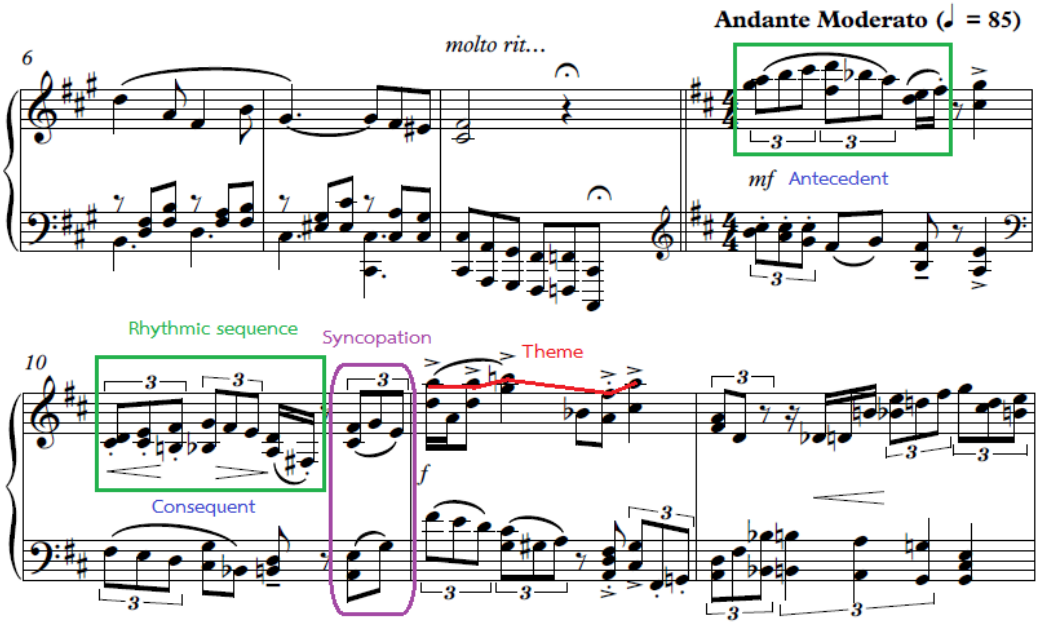
รูปที่ 118 *ท่อน A* (ห้องที่ 1-8)

<u>ท่อน B</u> ห้องที่ 9-24 อัตราความเร็วเพิ่มขึ้นจากเดิมเล็กน้อย กุญแจเสียงเปลี่ยนจาก F# ไมเนอร์เป็น D เมเจอร์เพื่อเพิ่มความสดใสสนุกสนานมากขึ้น ทั้งนี้ กุญแจเสียง D เมเจอร์เป็น *กุญแจเสียงต่าง* จาก*ท่อน A* ซึ่งเป็นความสัมพันธ์แบบอ้อม กล่าวคือ กุญแจเสียง F# ไมเนอร์มีกุญแจเสียงร่วมกับกุญแจเสียง A เมเจอร์ และกุญแจเสียง A เมเจอร์เป็นโดมินันท์ของ D เมเจอร์ เนื้อดนตรีกลายเป็น 2 แนว ทำนองหลักแทรกอยู่ตามแนวเสียงประสานแต่มีความแตกต่างด้วยประเภทของตัวโน้ตด้วยอัตราจังหวะ 4/4 เคลื่อนทำนองด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ ซีเควนซ์จังหวะต่าง

ช่วงเสียง (ห้องที่ 9-10) ทางด้านทำนองมีสำเนียงของประโยคถาม-ตอบ ตามด้วยตัวโน้ตจากทำนองหลักที่ทำนองแนวบน (ห้องที่ 11) พร้อมเครื่องหมาย Accent เพื่อต้องการเสียงที่เด่นชัดและแตกต่างระหว่างทำนองหลักกับแนวประสาน ปรากฏจังหวะขัดแย้งเนื่องด้วยรูปแบบจังหวะที่ต่างกันระหว่างสองแนวเสียง

ทำนองหลักในบทประพันธ์มีสำเนียงเพลงจาก *Bengawan Solo* เนื่องจากเป็นบทเพลงพื้นเมืองที่ได้รับความนิยมและมีทำนองที่ไพเราะ จดจำง่าย

รูปที่ 119 *สำเนียงเพลง Bengawan Solo*



รูปที่ 120 *ซีเควนซ์จังหวะ (ประโยคถาม-ตอบ) จังหวะขัดแย้ง* และ *ทำนองหลัก* (ห้องที่ 9-11)

ห้องที่ 14-19 ปรากฏทำนองหลักในรูปแบบที่แตกต่างกันไปเนื่องด้วยโครงสร้างของประโยคเพลงและความหลากหลายของประเภทตัวโน้ตที่นำมาใช้ แนวเบสเคลื่อนทำนองด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เป็นส่วนใหญ่

ห้องที่ 16-17 ทำนองแนวบนปรากฏกลุ่มตัวโน้ตครึ่งหลังของทำนองหลักและมีซีเควนซ์ต่างแนวเสียงในตำแหน่งสูงขึ้น 1 ช่วงเสียงในห้องถัดไป ทำนองแนวเบสในห้องที่ 16 เคลื่อนต่ำลงในทิศทางตรงข้ามกับแนวทำนองบนด้วยโน้ตขั้นคู่แปดเพื่อเป็นการช่วยเพิ่มระดับความเข้มเสียง

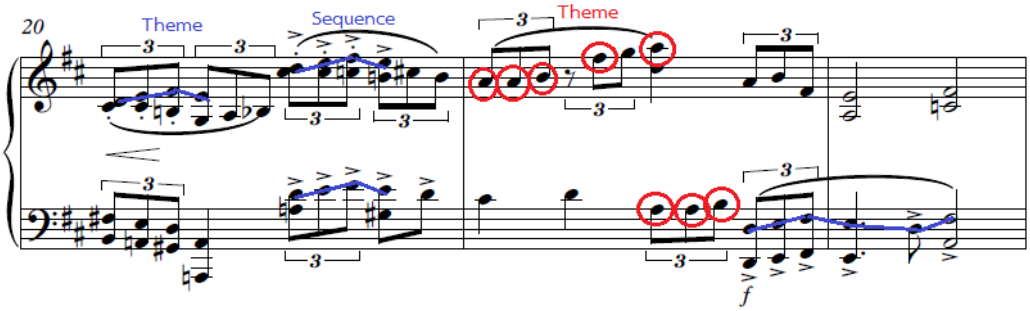
ห้องที่ 18-19 ปรากฏทำนองหลักที่ถูกพัฒนาหรือเพิ่มลูกเล่นให้กับประโยคเพลง จึงเคลื่อนทำนองด้วยลักษณะที่แตกต่างไปจากช่วงที่ผ่านมาอีกครั้งและต้องการให้มีความสอดคล้องกับเสียง

ประสานแนวเบส (ห้องที่ 19) ที่มีการขยายส่วนลักษณะจังหวะ (Augmentation) ขาลงด้วยกลุ่มโน้ตตัวดำสามพยางค์ จังหวะถูกยืดออกไปเล็กน้อย (มีลักษณะเช่นเดียวกันกับแนวเบสห้องที่ 12)

รูปที่ 121 *ทำนองหลัก* และ *ขยายส่วนลักษณะจังหวะ* (ห้องที่ 14-19)

Chulalongkorn University

ห้องที่ 20-21 กลุ่มโน้ตจากทำนองหลักถูกแบ่งแยกและอยู่ในแนวทำนองบนและล่าง มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปตามลูกเล่นของแต่ละประโยคเพลง สามารถได้ยินสำเนียงของทำนองหลักอยู่โดยตลอด



รูปที่ 122 *ทำนองหลักต่างแนวเสียง* และ *ซีเควนซ์ต่างช่วงเสียง* (ห้องที่ 20-22)

ก่อนกลับเข้าสู่ *ท่อน A'* ในห้องที่ 23-24 ปรากฏทำนองเชื่อมระหว่างท่อนที่ถูกประดับด้วยเครื่องหมายแปลงเสียงจรมากมาย ความแตกต่างด้วยประเภทตัวโน้ตส่งผลต่อการเคลื่อนอัตราจังหวะของประโยคเพลง ทำนองดังกล่าวเริ่มจากโน้ตเขบ็ตสองชั้น กลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตตัวดำ พร้อมทั้งถูกกำกับด้วย *molto rall.* อัตราจังหวะจึงถูกลดหลั่นหรือมีจังหวะช้าลงตามธรรมชาติ

ท่อน A' ห้องที่ 25-31 กลับสู่กุญแจเสียง F# ไมเนอร์ ด้วยอัตราจังหวะ 4/4 องค์ประกอบโครงสร้างทำนองและเนื้อดนตรีคล้ายห้องที่ 1-8 แต่เสียงประสานสำหรับแนวกุญแจฟาอยู่ต่ำกว่า *ท่อน A* เป็นระยะหนึ่งช่วงคู่แปด ตามด้วย Coda สั้น ๆ จำนวน 4 ห้องในกุญแจเสียงหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude No. 20 (เพลงสำเนียงอินโดนีเซีย II)

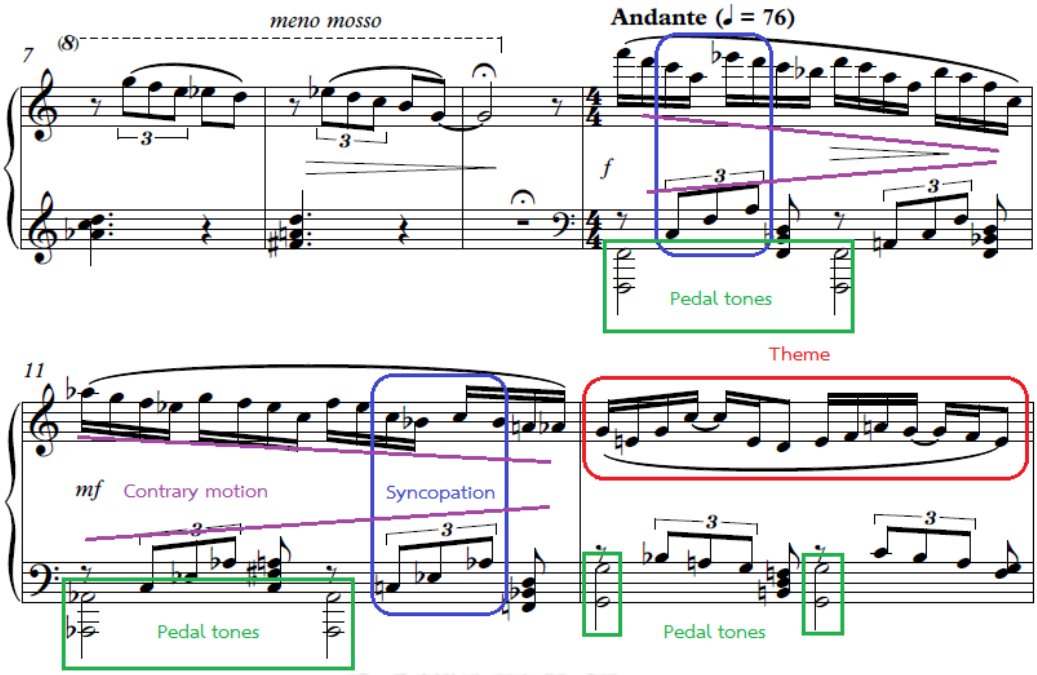
<u>แนวคิดการประพันธ์เพลง</u>

บทเพลงพื้นเมืองที่ได้รับความนิยมมาอย่างยาวนานและเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายคือ *Burung Kakatua* บทเพลงพื้นเมืองสำหรับเด็กที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเสียงอันไพเราะของนกกระตั้ว (Cockatoo) ทำนองหลักหรือวัตถุดิบในบทประพันธ์มีสำเนียงคล้ายกับ *Burung Kakatua* ที่แนวทำนองบน แต่มีความแตกต่างทางด้านประเภทของตัวโน้ต ระดับของช่วงเสียง และลักษณะของการเคลื่อนทำนอง นอกจากนี้ยังมีทำนองพิเศษและเทคนิคการบรรเลงที่เฉพาะเจาะจงในการเลียนเสียงนกอยู่เป็นระยะ ๆ บทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ เปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะบ่อยครั้ง กลุ่มโน้ตพยางค์มีบทบาทสำคัญต่อการดำเนินทำนอง สร้างลีลาของจังหวะขัดแย้งและเป็นการให้ความสำคัญต่อ *จังหวะเบา* ตลอดบทประพันธ์

เริ่มบทประพันธ์ด้วย ช่วงนำ (ห้องที่ 1-9) อัตราจังหวะ 5/8 และอัตราความเร็วแบบช้าปานกลาง ทำนองแนวบนมีระดับทำนองสูงมากและมีเสียงเบา เพื่อต้องการสื่อถึงเสียงนกร้อง กลุ่มโน้ตพยางค์ในห้องที่ 5 เริ่มมีบทบาทมากขึ้น รู้สึกได้ถึงการเพิ่มระดับความเร็วประกอบกับการเพิ่มระดับความเข้มเสียง แนวประสานจากกุญแจฟาเพิ่มความหนาแน่นด้วยคอร์ด

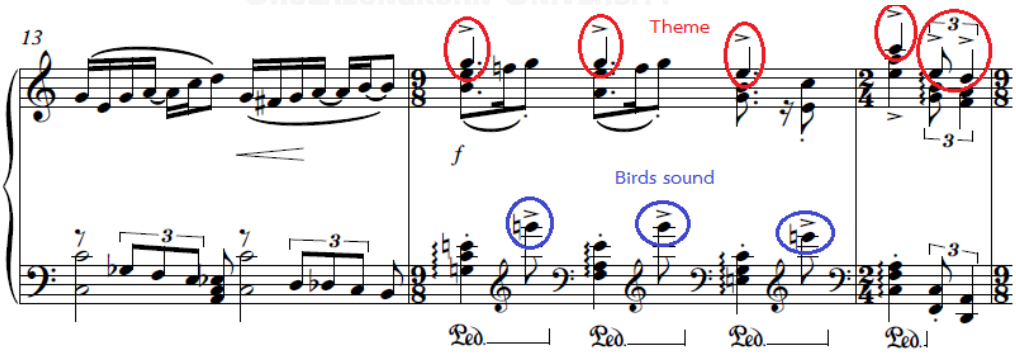
ห้องที่ 10 อัตราความเร็วถูกปรับให้ช้าลงด้วยอัตราจังหวะ 4/4 แต่เนื่องจากแนวทำนองขับเคลื่อนด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นจึงทำให้รู้สึกถึงความคล่องแคล่ว รวดเร็ว เนื้อดนตรีเปลี่ยนแปลงเป็น 3 ชั้นสำหรับบางห้อง ทำนองแนวบนอยู่ในตำแหน่งเสียงสูงหมายถึงเสียงนกร้องและเคลื่อนทำนองต่ำลง ซึ่งตรงข้ามกับทำนองประสานบนกุญแจฟา ปรากฏโน้ตเสียงค้างขั้นคู่แปด (Pedal tones) ที่แนวเบสและมีเสียงต่ำ แนวอัลโตเคลื่อนทำนองด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ ซึ่งเมื่อประสานพร้อมทำนองแนวบนจะได้ยินถึงความแตกต่างของสำเนียงเพลง แสดงถึงความวุ่นวายของเสียงนกที่ร้องอยู่ตลอดเวลา แนวประสานดังกล่าวสิ้นสุดลงในห้องที่ 13

รูปที่ 123 *สำเนียงเพลง Burung Kakatua*



รูปที่ 124 *การเคลื่อนแนวทำนอง จังหวะขัดแย้ง* และ *ทำนองหลัก* (ห้องที่ 10-12)

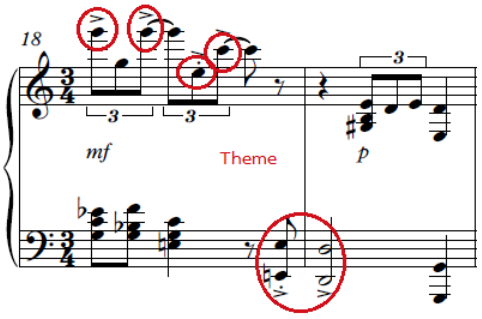
ห้องที่ 14-15 อัตราจังหวะเปลี่ยนเป็น 9/8 และ 2/4 เนื้อดนตรีสลับแนวเสียง เสียงสูงของนกแทรกเข้ามาเป็นระยะ ๆ บนแนวโซปราโนซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตจากทำนองหลักและถูกเน้นด้วยเครื่องหมาย Accent นอกจากนี้ ภายในห้องที่ 14 โน้ตแนวประสาน 3 ตัว (G, G, E) ถูกเน้นเสียงดังและมีเสียงสูงและต้องการเล่นด้วยเทคนิคไขว้มือ พร้อมการใช้เพเดิลค้างไว้เล็กน้อยเนื่องจากต้องการเสียงก้องกังวานและวุ่นวายเช่นเดิม จากนั้นในห้องที่ 16-17 เป็นซีเควนซ์ทำนองในรูปแบบของการทดเสียง (Transposed) ต่ำลงเป็นระยะคู่ 3 เมเจอร์



รูปที่ 125 *ทำนองหลัก (แนวโซปราโน)* (ห้องที่ 14-15)

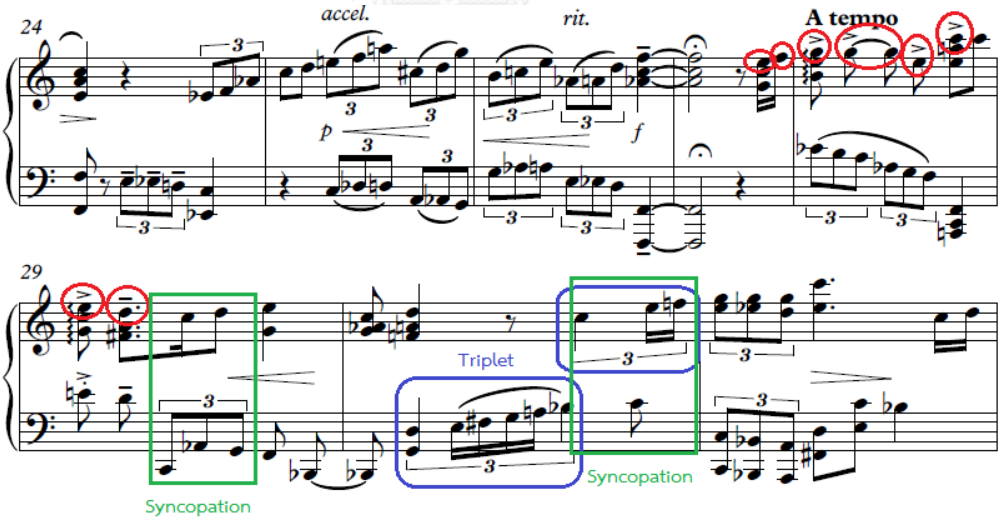
ตั้งแต่ห้องที่ 18 อัตราจังหวะได้เปลี่ยนเป็น 3/4 โดยตลอดจนจบบทประพันธ์ เนื้อดนตรีเปลี่ยนกลับเป็น 2 แนวดังเดิม กลุ่มตัวโน้ตจากทำนองหลักกระจายอยู่ที่ตำแหน่งทำนองแนวบนสลับสู่

แนวล่างอย่างต่อเนื่องกันหรือเป็นทำนองหลักต่างแนวเสียง และเกิดซีเควนซ์ทำนองเช่นนี้อีกครั้งในตำแหน่งที่อยู่ต่ำกว่าโดยมีแนวประสานเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยในห้องที่ 20



รูปที่ 126 *ทำนองหลักต่างแนวเสียง* (ห้องที่ 18-19)

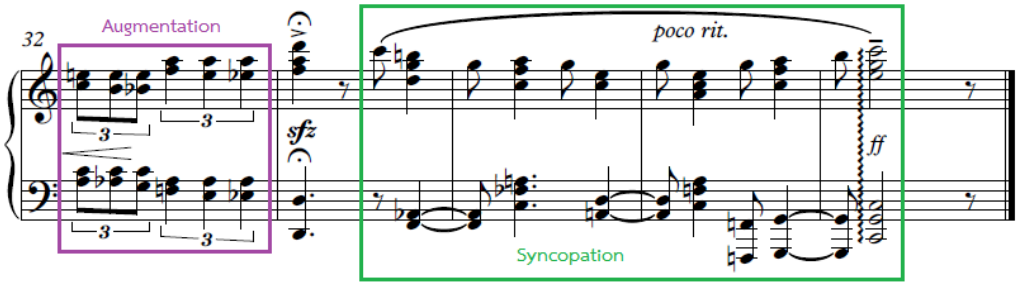
โครงสร้างทำนองตั้งแต่ห้องที่ 28 จนจบบทประพันธ์ มีการเคลื่อนแนวประสานด้วยจังหวะขัดแย้งอย่างต่อเนื่อง หรือมีทำนองเด่นชัดที่จังหวะเบา ทำนองหลักจากห้องที่ 28 เริ่มต้นด้วยจังหวะยก (Anacrusis) ในขณะที่แนวเสียงประสานเคลื่อนทำนองต่ำลงอย่างต่อเนื่องด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ ห้องที่ 30 ทำนองจากแนวเบสไล่เสียงสูงขึ้นด้วยการรวมกลุ่มจังหวะที่แปลกตา เป็นกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่ผสมผสานด้วยโน้ตตัวดำและโน้ตเขบ็ตสองชั้น ได้ยินการเร่งจังหวะชั่วขณะ ความเร็วจังหวะลดลงด้วยการรวมกลุ่มโน้ตพยางค์ตามปกติ



รูปที่ 127 *ทำนองหลัก* และ *จังหวะขัดในรูปแบบต่าง ๆ* (ห้องที่ 28-30)

ห้องที่ 32 เป็นการรวมกลุ่มโน้ตสามพยางค์สองแบบด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและโน้ตตัวดำซึ่งเป็นวิธีลดความเร็วหรือขยายส่วนลักษณะจังหวะด้วยค่าของตัวโน้ต เคลื่อนทำนองด้วยจังหวะช้าลงแต่สวนทางกับระดับความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้นและเน้นด้วย *Sforzando* แต่ประโยคเพลงยังไม่จบสมบูรณ์ดีเนื่องด้วยเครื่องหมาย Fermata

ประโยคเพลงสุดท้ายของบทประพันธ์ได้เลือกใช้โน้ตตัวดำและโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ประชันกันระหว่างทำนองสองแนวเสียง ทำให้ได้ยินถึงการยืดของจังหวะที่แตกต่างไปจากส่วนอื่นในบทประพันธ์ มีโน้ตตัวดำอยู่บนจังหวะเบา ด้วยเหตุนี้จึงเกิดเป็นจังหวะขัดแย้งอีกครั้งจนจบบทประพันธ์ด้วยโน้ตตัวขาว พร้อมคอร์ดจากกุญแจเสียงหลักบนจังหวะเบา



รูปที่ 128 *การขยายส่วนลักษณะจังหวะ* และ *จังหวะขัด* (ห้องที่ 32-36)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทประพันธ์เพลง เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Prelude No. 1
(เพลงสำเนียงเขมร I)

15
A tempo
tr
tr
p
mf
3
19
tr
p
23
tr
f
p
25
tr
rubato
mp

A tempo
27
f
tr
30
Adagio (♩ = 66)
mf
p
mf
tr
33
tr
tr
f
3
35
poco rit.
ff
3

Prelude No. 2
(เพลงสำเนียงเขมร II)

19
A tempo
p
f
8va
Ped.
22
25
molto rit...
tranquil.
30
A tempo
mp
poco a poco rit.
p

35
A tempo
f
mp
3
39
tr
ritard.
tr
A tempo
mf
f
44
3
mf
3
3
3
Ped.
48
f
mf
p
poco. rit.
pp

Prelude No. 3
(เพลงสำเนียงเวียดนาม I)

A tempo
21
mf
f
27
5
5
Ped.
31
5
agitato
f
33

36
grazioso
ff
42
r.h.
l.h.
5
Adagio cantabile (♩ = 66-76)
46
8va
f
49
molto rit.
p

Prelude No. 4

(เพลงสำเนียงเวียดนาม II)

35
8va
f
mf
f
Ped.
Ped.
43
molto rit.
A tempo
p
pp
52
f
60
p
poco rall.
pp

Prelude No. 5
(เพลงสำเนียงไทย I)

cantabile
17
mf
p
20
f
f
23
poco rall.
pp
poco accel.
A tempo
26
rit.
p
29
poco rit.
f
p

Prelude No. 6
(เพลงสำเนียงไทย II)

14
f
p
f
p
16
f
19
3
p
f
p
mf
f
23
mp
f
27
poco a poco rit.
p

Prelude No. 7
(เพลงสำเนียงไทย III)

17
p
mf
21
24
f
27
f
30
molto rit.
p

Prelude No. 8
(เพลงสำเนียงบรูไน I)

Vivace (♩ = 140)
Lento (♩ = 60)
14
poco. rall.
mp
pp
18
tr
pp
mf
22
p
pp
25
poco. rall.

Prelude No. 9
(เพลงสำเนียงบรูไน II)

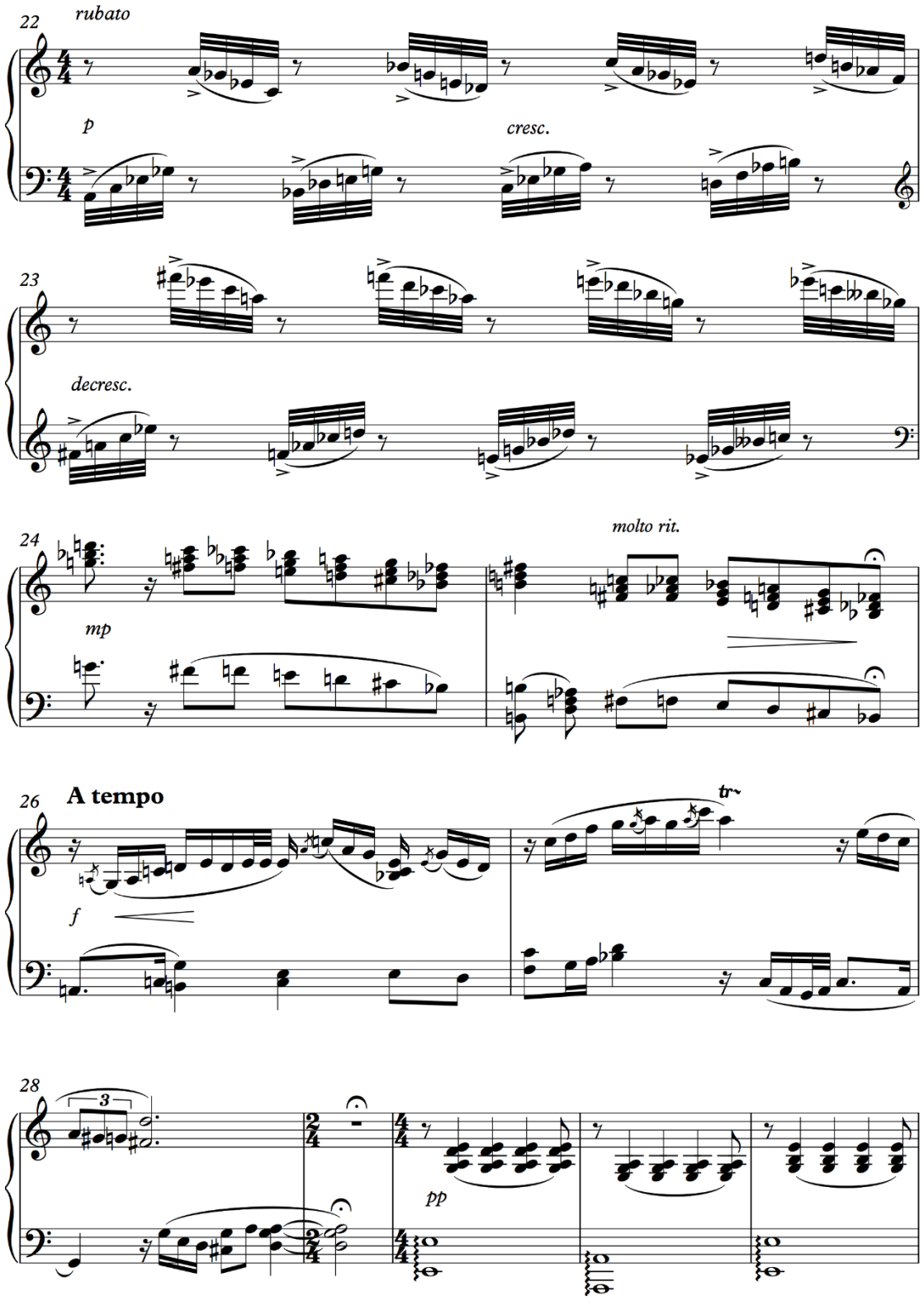
14
f
mf
18
3
3
3
21
3
f
tr
mf
25
27
ritard.
p

Prelude No. 10
(เพลงสำเนียงบรูไน III)

25
f
30
p
dim.e rit.
pp
A tempo
mp
35
f
p
41
mf
46
dim e. poco rit.
p

Prelude No. 11
(เพลงสำเนียงพม่า I)

14
mf
16
tr
f
mf
18
f
f
p
tr
3
3
20
poco rit.
3
3
3
f
p


22
rubato
p
cresc.
23
decresc.
24
molto rit.
mp
26
A tempo
f
tr
28
3
pp

33
poco rit.
A tempo
37
mf
p
Adagio (♩ = 66)
40
mf
p
42
mf
rit.
pp

Prelude No. 12
(เพลงสำเนียงพม่า II)

A tempo
9
f
mf
p
11
f
15
p
f
p
18
p
f

20
rubato
mp
poco a poco rall.
mf
22
A tempo
25
f
mp
riten.
p
29
f
p
cantabile

32
34
Larghetto (♩ = 60)
dim e rit.
mp
37
p
molto rit.
39
pp
Ped.

Prelude No. 13
(เพลงสำเนียงฟิลิปปินส์)

Tempo rubato

28
r.h.
l.h.
mp
f
p
A tempo
33
rall.
f
p
f
mp
41
p
46
mf

Prelude No. 14
(เพลงสำเนียงมาเลเซีย I)

23
f
p
f
29
f
35
mp
f
40
1.
mp
2.
f

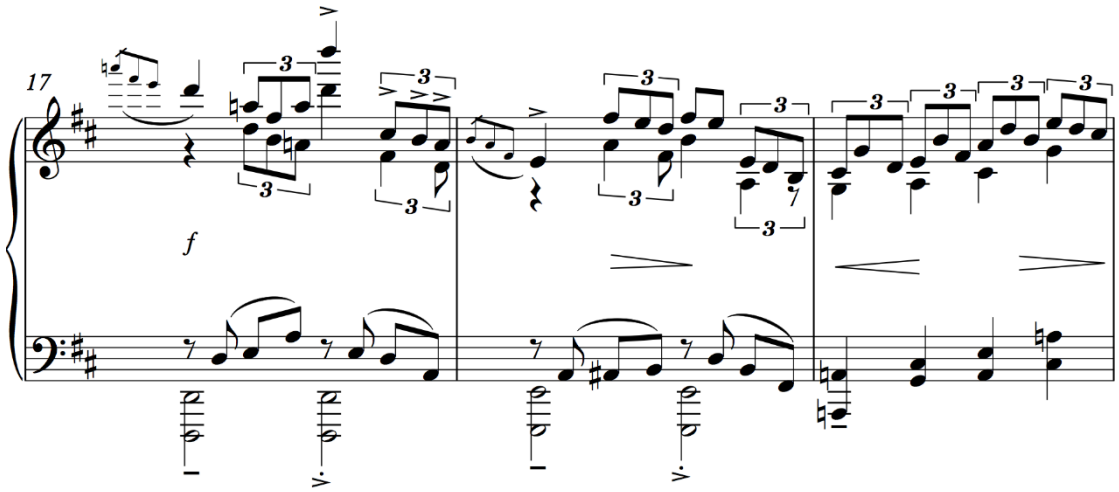
Prelude No. 15
(เพลงสำเนียงมาเลเซีย II)

14
ff
16
rit.
p
A tempo
mf
molto rit.
19
rubato
f
l.h.
l.h.
l.h.
3
21
mf
23
poco rit.
p

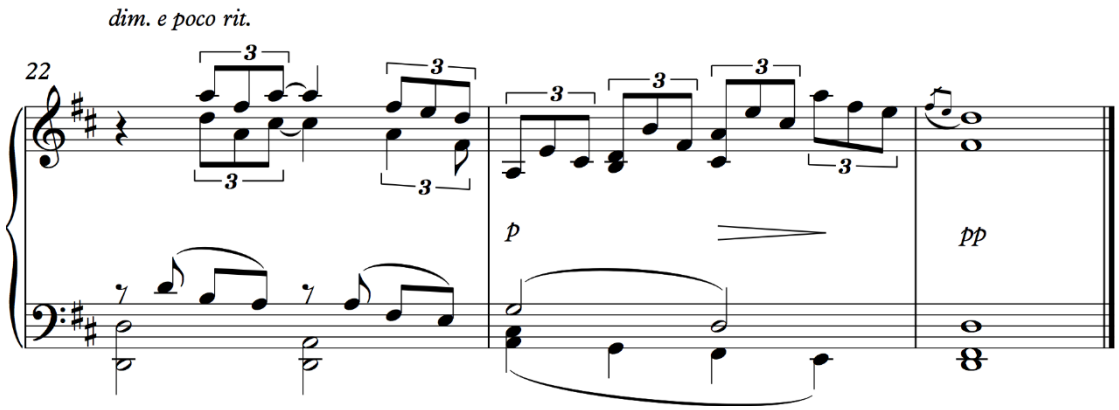
A tempo
25
f
p
28
f
mf
31
mp
33
molto rit.
f
ff

Prelude No. 16
(เพลงสำเนียงลาว I)

A tempo
9
12
15


17
f

A tempo
20
rit.
f


dim. e poco rit.
22
p
pp

Prelude No. 17
(เพลงสำเนียงลาว II)

17
mf
p
mf
molto rall...
20
f
mp
f
8va
p
3
f
Ped.
A Tempo
23
p cantabile
f
f
mp
26
p
p
3
3
rit. e dim.

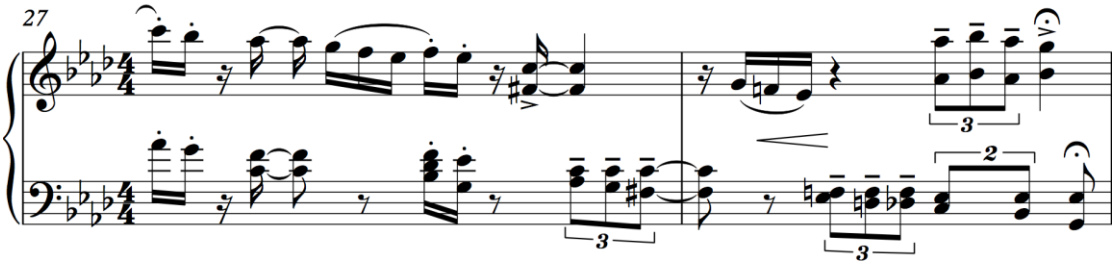
29
mf
Ped.
33
pp
f
f
36
mf
p
mf
39
molto rit…
f

Prelude No. 18
(เพลงสำเนียงสิงคโปร์)

16
tr
f
sostenuto
sostenuto
rit.

A tempo
21
pp
f

24
p
mf


27

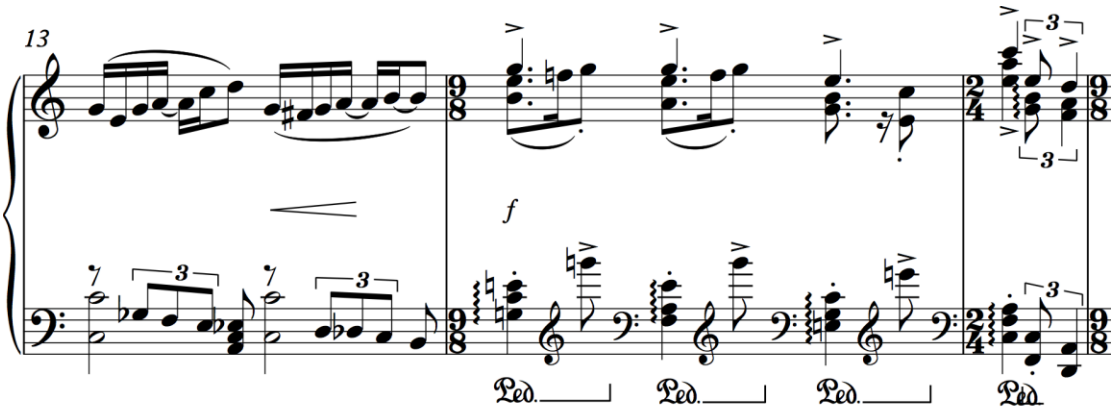
29
A tempo
tr
f
mf
poco. rit.
33
tr
f
pp
37
f
pp
f
40
tr
molto rit....
ff

Prelude No. 19
(เพลงสำเนียงอินโดนีเซีย I)

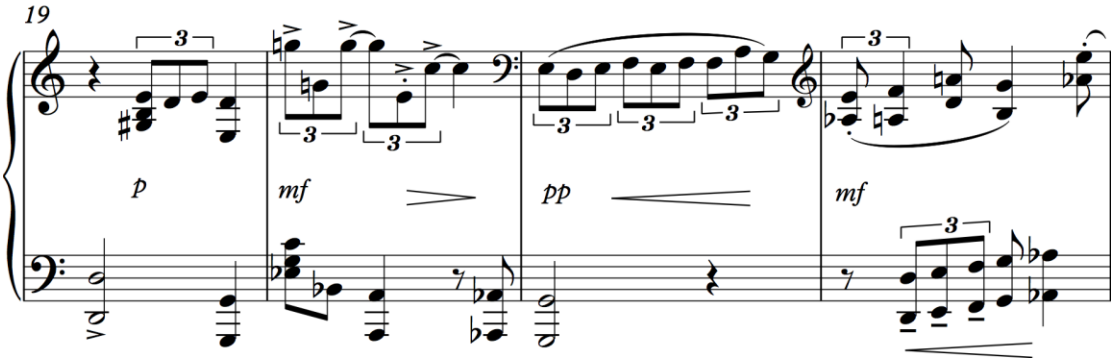
13
p
15
f
17
pp
mf
19

21
molto rit.
mf
f
Largo (♩. = 40)
24
p
28
pp
32
poco rall.
pp

Prelude No. 20
(เพลงสำเนียงอินโดนีเซีย II)


13
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

16
f
mf
Ped.
Ped.
Ped.


19
p
mf
pp
mf

23
accel.
rit.
f
p
f
27
A tempo
31
sfz
34
poco rit.
ff

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ไพบูลย์ แพงเงิน. (2534). กลอนลำ-ภูมิปัญญาของอีสาน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

ไม้จัน. (2557). ขับ ลำ เพลงลาว มาจากไหน? กรุงเทพมหานคร: ชนนิยม.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). สารานุกรมเพลงไทย. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัมหิดล.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2535). สังคีตนิยม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2542). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

นพพร ด่านสกุล. (2537). โหมด รากแก้วแห่งดนตรีสากล. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ปณิตา ภู่ประดิษฐ์. (2011). วิเคราะห์ทางร้องเพลงสำเนียงภาษาของครูเฉลิม บัวทั่ง. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฝ่ายวิชาการ. (2557). เพลงอาเซียน. กรุงเทพมหานคร: สถาพรบุ๊คส์.

ภูมิจิต เรืองเดช. (2529). กันตรึม (เพลงพื้นบ้านอีสานใต้). บุรีรัมย์: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สหวิทยาลัยอีสานใต้-บุรีรัมย์.

ยน เคียน, แกว ภูรีวรรณ, อี ลีณา, และ เมา เฬณา. (2553). เครื่องดนตรีกัมพูชาโบราณ. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2548). เพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภาลาดพร้าว.

สันทัด ตัณฑนันทน์. (2538). บันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลอย่างไร. กรุงเทพมหานคร: สถาบันราชภัฏสมเด็จเจ้าพระยา.

ภาษาอังกฤษ

Abdullah, A. (2016). A Brief Tour of Malay Music. Retrieved 2016, January 28, from http://www.srimahligai.com/articles/tour.htm

Antokoletz, E. (1984). The Music of Bela Bartok: a study of tonality and progression in twentieth-century music. Berkeley: University of California Press.

Becker, J. Kroncong, Indonesian Popular music. Asian Music 7 (1975) 14-19.

Beng, T. S. From Folk to National Popular Music: Recreating Ronggeng in Malaysia. The Journal of Musicological Research 24 (2005): 287-308.

Bordman, S. D. Bela Bartok's Art Song Settings of Hungarian and Slovak Folktunes: Part 1. Journal of Singing 59 (2003): 203-214.

Chan, C. C. P. Ramlee's Music : An Expression of Local Identity in Malaya during the Mid-Twentieth Century. Malaysian Music Journal 1 (2012): 16-32.

Cintron, P. (2014). Chopin Mazurkas and Its Influence on Polish Nationalism. (Master's Thesis, Music and Worship), Liberty University.

Frohlich, M. New Perspectives on Beethoven Sources and Style. The Journal of Musicology 16 (Summer 1998): 344-357.

Gilbert, H. F. Folk-Music in Art-Music - A Discussion and a Theory. The Musical Quarterly 3 (October 1917): 577-601.

Gorbaty, J. Polish Folk Music and Chopin's Mazurkas. Chopin Journal 1 (1986): 1-4.

Gordon, S. (1996). A History of Keyboard Literature. New York: Schirmer Books.

Grew, S. National Music and the Folk-Song. The Musical Quarterly 7 (April 1921): 172-185.

Grout, D. J., and Palisca, C. V. (2001). A History of Western Music (6th ed.). New York: W.W. Norton & Company.

Hugh, B. (1998). Claude Debussy and the Javanese Gamelan. Retrieved 2016, December 16, from http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html

Igrec, S. Ten Easy Pieces. Music Teachers National Association 2 (2016): 51.

Kostka, S., and Payne, D. (2004). Tonal harmony : with an introduction to twentieth-century music (5th ed.). New York: McGraw-Hill.

McKay, C. (1999). Chopin and Poland. Retrieved 2017, April 2, from http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/papers/musicology/ChopinPoland.pdf

Miller, T. E. (1985). Traditional music of the Lao : kaen playing and mawlum singing in Northeast Thailand. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Miller, T. E., and Williams, S. (2008). The Garland handbook of Southeast Asian music. New York: Routledge.

Nelson, D. T. Bela Bartok : The Father of Ethnomusicology. Musical Offerings 3 (Fall 2012): 75-91.

Robertson, A. Dvorak's Songs. Music & Letters 24 (April 1943): 82-89.

Salim, M. H. (2011). Culture Dances & Traditional Musical Instrments of Malaysia. Retrieved 2016, January 26, from https://tsnra.wordpress.com/2011/09/16/4-cultural-dances-of-malaysia/

Santos, R. P. (1995). The musics of ASEAN. Philippines: Island Graphics.

Staines, J. (2010). The Rough Guide to Classical Music (5th ed.). London: Rough Guides.

Stevens, H., and Gillies, M. (1993). The Life and Music of Bela Bartok (3rd ed.). Oxford: Clarendon Press.

Suchoff, B. (2004). Bartok's Mikrokosmos : Genesis, Pedagogy, and Style. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

Vernadsky, N. The Russian Folk-Song. The Russian Review 3 (Spring 1944): 94-99.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

พิชชาภัสร์ พิชิตธนารักษ์ เกิดที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ด้านการแสดงดนตรี สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2545 จากนั้นได้เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ด้านการแสดงดนตรีที่มหาวิทยาลัยอิลลินอยส์ สเตท ยูนิเวอร์ซิตี้ (Illinois State University) ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี พ.ศ. 2547 ระหว่างที่กำลังศึกษาอยู่นั้น ได้รับทุนจากคณะดนตรีทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยสอนจากโปรแกรม Graduate Assistantship in Group Piano and Accompanying ภายใต้การกำกับดูแลของ Dr. Carlyn G. Morenus เมื่อจบการศึกษาจากรัฐอิลลินอยส์ ได้มีโอกาสสอนเปียโนพิเศษที่สถาบัน Joe Ferrante Music Academy และ Aimee Art Productions ที่รัฐแคลิฟอร์เนีย ในปี พ.ศ. 2549 เมื่อกลับมาที่ประเทศไทย ได้มีประสบการณ์สอนเปียโนพิเศษที่สถาบันดนตรีชั้นนำระดับประเทศต่าง ๆ มากมาย และได้เป็นอาจารย์ประจำคณะดนตรี สาขาวิชาการแสดงดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ ในปี พ.ศ. 2550-2557

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University