

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2563

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MASTER MUSIC COMPOSITION: “METAMORPHOSIS” FOR STRING ORCHESTRA



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts in Western Music

Department of Music

FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS

Chulalongkorn University

Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย
โดย	น.ส.ภัทรา พงษ์แสงสุริยะ
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้หัวข้อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง
ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

.....	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)
คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์	ประธานกรรมการ (รองศาสตราจารย์ ดร.นรอรุณ จันทร์กล้า)
.....	อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก (ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)
.....	กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย (รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

ภัทรา พงษ์แสงสุริยะ : บทประพันธ์เพลงระดับมหาดบัณฑิต : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับ
วงดุริยางค์เครื่องสาย. (MASTER MUSIC COMPOSITION: “METAMORPHOSIS”
FOR STRING ORCHESTRA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

บทประพันธ์เพลงมหาดบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย
เป็นผลงานสร้างสรรค์ในประเภทดนตรีพรรณนา มีความยาวของบทประพันธ์ประมาณ 17 นาที
ซึ่งงานมีการนำแนวคิดจากวรรณกรรม ชีววิทยา และจิตวิทยามาผนวกเข้าไว้ด้วยกัน โดยคำว่า
“เมตามอร์โฟซิส” มีความหมายในทางชีววิทยาว่าเป็นประเภทการเจริญเติบโตของสิ่งมีชีวิตซึ่งเป็น
ลำดับขั้น บทประพันธ์ขั้นนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผีเสื้อ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ในทางวรรณกรรมที่มี
ความหมายที่เกี่ยวกับจิตวิญญาณมาเป็นหลักสำคัญในการตีความตามองค์ประกอบดนตรี ทั้งการ
เลือกใช้เทคนิคพิเศษของเครื่องสาย การควบคุมลักษณะเสียง รวมถึงการเลือกใช้สังคีตลักษณะใน
กระบวนทั้งสี่ตามลำดับขั้นการเจริญเติบโตในทางชีววิทยา โดยเริ่มจากไข่ ตัวอ่อน ดักแด่ ไปสู่ช่วง
โตเต็มวัย นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้มีการตีความหมายคำว่าเมตามอร์โฟซิสในความหมายทั่วไปที่ไม่
เกี่ยวข้องกับทางชีววิทยาว่าเป็นการเปลี่ยนรูป ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ตีความคำนี้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลง
รูปแบบของสภาวะจิตใจ และนำมาเป็นตัวกำหนดความเร็วช้า และเสียงประสาน รวมถึงการจัดการ
ระบบศูนย์กลางเสียง ทั้งในรูปแบบดนตรีไร้กัญแจเสียงและอังกัญแจเสียงลงในบทประพันธ์ ในการ
บรรยายกระบวนการแปรเปลี่ยนของสภาวะจิตใจจากความทุกข์ตรมไปสู่ความสุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก

ลายมือชื่อนิสิต

ปีการศึกษา 2563

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก

6280027235 : MAJOR WESTERN MUSIC

KEYWORD: Music composition, String orchestra, Program music, Twelve-Tone
Row

Pattra Pongsanguriya : MASTER MUSIC COMPOSITION: “METAMORPHOSIS”
FOR STRING ORCHESTRA. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

The master music composition “*Metamorphosis*” for string orchestra is considered Program music with a duration of approximately 17 minutes. The piece incorporates concepts from literature, biology and psychology. In biology, the term metamorphosis refers to a process by which a living being physically goes through developmental changes chronologically. In this piece, the composer specified butterfly, which is associated with spiritual meanings in the literature, as the main idea. The composition includes the selection of string extended techniques, articulations, and the form of 4 movements according to each biological stage of butterfly development, starting from egg, caterpillar, chrysalis, until it reaches maturity and turns into a butterfly. Furthermore, the composer interpreted the meaning of the term metamorphosis in a general, non-biological sense as a transformation, specifically a change in the mental state. By determining the tempo, harmony, as well as selection of different tonal centers in the forms of atonality and tonality, the composer exhibited the transformation of the mental state from anguish to contentment.

Field of Study: Western Music

Student's Signature

Academic Year: 2020

Advisor's Signature

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสายสำเร็จได้ด้วย ความกรุณาจาก ศ. ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ที่ได้ให้คำปรึกษาอย่างดีในการประพันธ์เพลง ตลอดจนตรวจสอบแก้ไขจุดบกพร่องต่าง ๆ ภายในเล่ม อีกทั้งยังเปิดโลกทัศน์ในสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงมอบความรู้อันทรงคุณค่าแก่ผู้วิจัย ซึ่งผู้วิจัยสามารถนำเอาองค์ความรู้เหล่านั้นไปต่อยอดทั้งในด้านวิชาการและวิชาชีพได้ ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

กราบขอบพระคุณ รศ. ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล และ รศ. ดร. นรอรอด จันทร์กล้า ที่เสียสละเวลาอันมีค่ามาทำหน้าที่เป็นกรรมการในวันสอบ ตลอดจนช่วยแนะนำและปรับแก้การเขียน เป็นผลทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด และยิ่งขอกราบขอบพระคุณ รศ. ดร. ศศิ พงศ์สรายุทธ ที่มอบโอกาสให้ทำหน้าที่ผู้ช่วยสอนและผู้ช่วยวิจัย ประสบการณ์ในการทำงานนี้ ทำให้ผู้วิจัยมีความรู้ความเข้าใจ และส่งผลการพัฒนาศักยภาพของตนในการทำงานด้านวิชาการได้เป็นอย่างมาก

ขอขอบพระคุณ อาจารย์นนท์นริฐ เศรษฐถาวรวัชร ที่ได้มอบความรู้ทางดนตรี ทั้งในเรื่องของทฤษฎี ประวัติศาสตร์ และการวิเคราะห์บทประพันธ์ อันเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัย ทั้งยังช่วยเหลือผลักดันในการศึกษามานานหลายปี ส่งผลให้เกิดเป็นกระบวนการเรียนรู้ด้วยตัวเองอย่างมีประสิทธิภาพ สามารถผลิตผลงานทางวิชาการและประพันธ์เพลงในแนวทางของตนเองได้ ขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร. วิทวัส กรรมณีโรจน์ ดร.ธัญวรรษ สนธิรัตน์ ดร. ธนัช ขววิสุทธิกุล และนางสาวธนัชชา เลิศเลาะห์กุล ที่ได้สละเวลาส่วนตัวมาให้คำแนะนำเกี่ยวกับแนวทางในการเขียนบทความวิชาการและตรวจสอบการเขียนวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ตลอดจนดูแลเอาใจใส่และให้ความช่วยเหลือในทุก ๆ เรื่องมาตลอด

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์สาขาวิชาดุริยางค์ศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่าน ที่ได้ให้ความรู้ความเมตตาโดยตลอด ขอขอบคุณนายฉ่องชัย กรีสระเดช เป็นอย่างมาก ที่เนรมิตเสียงเพลงเพื่อการจัดแสดงรูปแบบออนไลน์ได้ออกมาอย่างเสมือนจริงมาก ขอขอบคุณ นายพงศกร ดินนฤนาท นายชนาธิป หอมประทุม และนายวีระพงษ์ จันทร์อุบล ที่อนุเคราะห์รูปให้ ขอขอบคุณ นายกวิน วรสง่าศิลป์ และนายพงษ์ภัส กิจานนท์ ที่อยู่ข้างกันในวันที่เหน็ดเหนื่อย อีกทั้งความช่วยเหลือจากบุคคลจำนวนมากที่ผู้วิจัยมีโอกาสเอย่ยนามทุกคนได้ครบ และที่สำคัญที่สุดขอขอบคุณครอบครัวอย่างสุดหัวใจ ที่คอยสนับสนุนช่วยเหลือและเป็นกำลังใจทำสิ่งต่าง ๆ

ภัทรา พงษ์แสงสุริยะ

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
บทที่ 1 บทนำ	9
1.1 ความเป็นมาและแรงบันดาลใจ.....	9
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	10
1.3 ขอบเขตของการวิจัย	10
1.4 วิธีดำเนินการวิจัย.....	10
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	11
1.6 ประโยชน์ของการวิจัย.....	11
บทที่ 2 การค้นคว้าวิจัยวรรณกรรมและแนวคิดทางดนตรีที่เกี่ยวข้อง	12
2.1 การค้นคว้าเกี่ยวกับงานวิจัยและวรรณกรรม.....	12
2.1.1 การค้นคว้าด้านชีววิทยาเกี่ยวกับกระบวนการเจริญเติบโตของผีเสื้อ.....	13
2.1.2 การค้นคว้าเกี่ยวกับสัญลักษณ์ของผีเสื้อในวรรณกรรม	14
2.1.3 การค้นคว้าด้านจิตวิทยาที่เกี่ยวกับอารมณ์และความรู้สึก.....	15
2.2 แนวคิดทางดนตรีและเทคนิคที่เกี่ยวข้องในการประพันธ์เพลง	16
2.2.1 ดนตรีพรรณนา	16
2.2.2 ดนตรีสีบสองเสียง.....	18
2.2.3 การดำเนินเสียงประสานในระบบนีโอโทนาลิตี	20
2.2.4 ลักษณะของดนตรีหลายประเภทในบทประพันธ์เพลงร่วมสมัย.....	20

2.2.5 แนวคิดความสมมาตรในบทประพันธ์.....	22
2.2.6 เทคนิคพิเศษของเครื่องสาย.....	23
บทที่ 3 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง.....	25
3.1 แนวคิดและวัตถุประสงค์สำหรับการสร้างสรรค์ในกระบวนที่ 1 (Stage 1 : “Egg”).....	25
3.2 แนวคิดและวัตถุประสงค์สำหรับการสร้างสรรค์ในกระบวนที่ 2 (Stage 2 : “Caterpillar”).....	28
3.3 แนวคิดและวัตถุประสงค์สำหรับการสร้างสรรค์ในกระบวนที่ 3 (Stage 3 : “Chrysalis”).....	30
3.4 แนวคิดและวัตถุประสงค์สำหรับการสร้างสรรค์ในกระบวนที่ 4 (Stage 4 : “Butterfly”).....	32
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง.....	35
4.1 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 (Stage 1 : “Egg”).....	35
4.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 (Stage 2 : “Caterpillar”).....	44
4.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 (Stage 3 : “Chrysalis”).....	60
4.4 อรรถาธิบายกระบวนที่ 4 (Stage 4 : “Butterfly”).....	66
บทที่ 5 บทสรุป.....	79
5.1 บทสรุปความสัมพันธ์ของแนวคิดในบทประพันธ์เพลง.....	79
5.1.1 สรุปแนวคิดและความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับดนตรีพรรณนา.....	79
5.1.2 สรุปแนวคิดทางชีววิทยากับการกำหนดโครงสร้างของบทประพันธ์.....	80
5.1.3 สรุปแนวคิดทางจิตวิทยากับการจัดการระบบศูนย์กลางเสียง.....	81
5.2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง.....	82
5.2.1 แนวคิดการนำเสนอดนตรีหลายประเภทในหนึ่งบทเพลง.....	82
5.2.2 แนวคิดของจิตวิทยาเชิงบวกว่าด้วยเรื่องของความสุข.....	82
5.3 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าการทำวิจัยต่อไปในอนาคต.....	83
5.4 การเผยแพร่บทประพันธ์เพลง.....	84
บรรณานุกรม.....	85
ภาคผนวก.....	86

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย.....	86
กระบวนที่ 1 (Stage 1 : “Egg”).....	88
กระบวนที่ 2 (Stage 2 : “Caterpillar”).....	97
กระบวนที่ 3 (Stage 3 : “Chrysalis”).....	112
กระบวนที่ 4 (Stage 4 : “Butterfly”).....	115
ประวัติผู้เขียน.....	125



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและแรงบันดาลใจ

จากการสำรวจพบว่าในปัจจุบันโรคซึมเศร้าที่เป็นปัญหาสุขภาพทางจิตของประชากรบนโลก มีการเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง สาเหตุอันเนื่องมาจากสภาวะทางด้านสิ่งแวดล้อม เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง รวมไปถึงวิถีการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ซึ่งส่งผลทำให้เป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดโรคซึมเศร้า ประกอบกับการละเลยถึงการดูแลตัวเองทางด้านร่างกาย ส่งกระทบในระบบต่าง ๆ ของร่างกายทำให้สุขภาพย่ำแย่ลงรวมถึงทางด้านจิตใจ จากสภาวะความเครียดตามปัจจัยดังกล่าวก่อให้เกิดโรคซึมเศร้าที่ทวีความรุนแรง และทำให้เกิดความซับซ้อนต่อการดำรงชีวิตมากยิ่งขึ้น ทั้งยังเพิ่มความเครียดสะสม ส่งผลทำให้สภาวะทางด้านจิตใจผิดปกติ และเกิดการลดคุณค่าในตัวเอง

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสายเป็นผลงานสร้างสรรค์ประเภทดนตรีพรรณนา บรรยายถึงการเปลี่ยนผ่านของชั้นระดับทางจิตใจ จากความทุกข์เศร้าไปยังความสุข โดยการสร้างสรรค์และการประพันธ์เพลงนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดให้ผีเสื้อ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของจิตวิญญาณในทางวรรณกรรม ที่มีการเจริญเติบโตแบบเป็นลำดับขั้นตามกระบวนการเมตามอร์โฟซิสในทางชีววิทยา มาเป็นหลักสำคัญในการสร้างและตีความส่วนต่าง ๆ ของชิ้นงาน ซึ่งประกอบไปด้วยกระบวนการทั้งสี่ตามระยะการเจริญเติบโตของผีเสื้อได้แก่ 1) ระยะเวลา 2) ระยะตัวอ่อน 3) ระยะดักแด้ และ 4) ระยะโตเต็มวัย มาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง อีกทั้งผู้วิจัยยังให้ความสำคัญกับการจัดการเกี่ยวกับระบบศูนย์กลางเสียงในรูปแบบการมีศูนย์กลางเสียง และไร้ศูนย์กลางเสียง เพื่อบรรยายกระบวนการแปรเปลี่ยนของสภาวะจิตใจจากความทุกข์ตรมไปสู่ความสุข และให้ผู้ฟังติดตามเข้าถึงได้โดยง่าย ตลอดจนทำให้มีความเข้าใจ มีอารมณ์ร่วม และยังมีความรู้สึกที่คล้อยตามไปกับบทประพันธ์เพลงนี้ได้อย่างต่อเนื่อง

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงมาจากการเจริญเติบโตของสิ่งมีชีวิตซึ่งเป็นลำดับขั้นตอน โดยนำแนวคิดจากวรรณกรรมที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์ทางด้านจิตใจ ชีววิทยาเกี่ยวกับการเจริญเติบโตแบบเมตามอร์โฟซิส และจิตวิทยาเกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกเป็นหลักสำคัญในการประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย ในประเภทดนตรีพรรณนา ที่เสริมสร้างจินตนาการ และเพื่อส่งเสริมผู้คนในสังคมตระหนักถึงความสำคัญของการพัฒนาตนเองในด้านอารมณ์ความรู้สึก และเพื่อเข้าใจบุคคลรอบข้างผู้ประสบสภาวะจิตใจอันไม่ปกติ

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงที่มีการนำแนวคิดจากวรรณกรรม ชีววิทยา และ จิตวิทยา มาตีความเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง

1.2.2 เพื่อสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องสาย ตามแนวทางดนตรีพรรณนาที่เสริมสร้างจินตนาการในแนวทางของดนตรีพรรณนา

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

- 1.3.1 ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสารทางด้านชีววิทยาเกี่ยวกับการเจริญเติบโตของผีเสื้อ
- 1.3.2 ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับสัญลักษณ์ผีเสื้อในวรรณกรรม
- 1.3.3 ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเอกสารด้านจิตวิทยาเกี่ยวกับอารมณ์และความรู้สึก
- 1.3.4 ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับแนวคิดของดนตรีพรรณนา
- 1.3.5 ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับแนวคิดของดนตรีสิบสองเสียง
- 1.3.6 ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการดำเนินเสียงประสานในระบบนีโอโทนาลิตี
- 1.3.7 ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับลักษณะของดนตรีหลายประเภทในบทประพันธ์เพลงร่วมสมัย
- 1.3.8 ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับแนวคิดของความสมมาตรในบทประพันธ์เพลง
- 1.3.9 ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเทคนิคพิเศษของเครื่องสาย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.4.1 เก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลของผีเสื้อในเชิงชีววิทยา วรรณกรรม และจิตวิทยา เพื่อนำมาตีความให้สอดคล้องกันกับบทประพันธ์

1.4.2 ศึกษาบทประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง โดยการวิเคราะห์โครงสร้าง และองค์ประกอบของดนตรีอย่างละเอียด รวมถึงศึกษาวิธีการประพันธ์เพลงในแบบต่าง ๆ ทั้งการประพันธ์เพลงแบบดนตรีไร้ศูนย์กลางเสียงในระบบโน้ตแถวสิบสองเสียง และดนตรีมีศูนย์กลางเสียงในลักษณะที่ปรากฏขึ้นในยุคโรแมนติกตอนปลายที่มีการใช้โครมาติกซับซ้อน เพื่อมาประยุกต์เป็นแนวทางในการประพันธ์

1.4.3 คัดกรองข้อมูลและเริ่มตีความเนื้อหาจากศาสตร์ชีววิทยา วรรณกรรม และจิตวิทยา ให้ออกมาเป็นองค์ประกอบของดนตรี

1.4.4 สร้างตารางระบบโน้ตแกวสปีสองเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ เพื่อเป็นแก่นในการประพันธ์ทั้งสี่กระบวนการ

1.4.5 เริ่มการประพันธ์โดยการสร้างทำนอง จังหวะ และเสียงประสาน ลงบนรูปพรรณรวมถึงรูปแบบสังคีตลักษณะที่หลากหลาย แตกต่างออกไปตามลีลา อารมณ์ และเนื้อหาของแต่ละกระบวนการ

1.4.6 ทดลองการบรรเลงในโปรแกรมสำหรับผลิตผลงานเพลง เพื่อให้ได้ยินในภาพรวมของบทประพันธ์และสามารถนำไปปรับแก้ได้อย่างสะดวก

1.4.7 ปรับแก้จากการทดลองบรรเลงจากโปรแกรมผลิตผลงานเพลงเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์

1.4.8 จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ พร้อมทั้งจัดแสดงบทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต: “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย ในช่องทางยูทูบ (YouTube) โดยใช้เสียงสังเคราะห์จากโปรแกรมผลิตเพลงในการแสดง รวมถึงจัดทำภาพโฆษณาเพื่อให้เป็นที่ประจักษ์ในวงกว้างบนสื่อออนไลน์

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ใช้ภาษาอังกฤษในการกล่าวถึงชื่อบทประพันธ์เพลงตัวอย่าง ส่วนตอนของสังคีตลักษณะ คอร์ด และตัวโน้ตต่าง ๆ

1.5.2 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะใช้แนวทางในการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงของดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบเป็นหลักในการอธิบายและบรรยายประเด็นสำคัญทางด้านการประพันธ์เพลง

1.6 ประโยชน์ของการวิจัย

1.6.1 เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างวรรณกรรม ชีววิทยา และจิตวิทยา ในรูปแบบการเรียบเรียงเสียงประสานในวงดุริยางค์เครื่องสาย

1.6.2 สร้างแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีภายใต้แนวทางของดนตรีพรรณนาที่ส่งเสริมจินตนาการและให้คุณค่าต่อจิตใจแก่ผู้ฟัง

1.6.3 เป็นแนวทางการสร้างผลงานทางดนตรีที่สามารถอธิบายในเชิงวิชาการตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลสำหรับผู้สนใจศึกษาค้นคว้าต่อไป รวมถึงการเป็นชิ้นงานที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา

บทที่ 2

การค้นคว้าวิจัยวรรณกรรมและแนวคิดทางดนตรีที่เกี่ยวข้อง

วิถีการประพันธ์เพลงในปัจจุบันไม่ค่อยได้รับความนิยมในการวิเคราะห์ ตีความ และนำเสนอ ในความซับซ้อนระดับสูง การประพันธ์เพลงโดยมีการผนวกหลายศาสตร์เข้าไว้ด้วยกันจึงเป็นความท้าทายของผู้วิจัยในการเชื่อมโยงข้อมูลต่าง ๆ และตีความลงในองค์ประกอบของดนตรี จากการศึกษา งานวิจัย และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง รวมถึงแนวคิดทางดนตรี สามารถช่วยให้ผู้วิจัยถ่ายทอดเรื่องราว ทั้งสามศาสตร์คือวรรณกรรม ชีววิทยา และจิตวิทยา ได้อย่างเหมาะสมและเป็นเหตุเป็นผล

ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงระดับมหาวิทยาลัย : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์ เครื่องสาย เกิดขึ้นจากการผนวกความรู้หลายศาสตร์เข้าไว้ด้วยกันทั้งทางวรรณกรรม ชีววิทยา และจิตวิทยา โดยผู้วิจัยได้ค้นคว้าศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงแนวคิดวิธีการประพันธ์ ในรูปแบบดนตรีประเภทบรรณนาเพื่อให้เกิดความเข้าใจและมีความสามารถในการเลือกองค์ประกอบ ของดนตรีให้เหมาะสมกับเรื่องราว โดยแนวคิดทางดนตรีที่ได้มีการทบทวนเพื่อใช้ในการตีความลงใน บทประพันธ์เพลงชิ้นนี้ได้แก่ แนวคิดการประพันธ์เพลงโดยการสร้างระบบศูนย์กลางเสียงทั้งใน ประเภทดนตรีไร้กัญแจเสียงแบบระบบโน้ตแถวสิบสองเสียงและดนตรีอังกัญแจเสียงในระบบการสร้าง ศูนย์กลางเสียงแบบนีโอโทนาลิตี เพื่อเป็นแนวทางในการเลือกใช้เพื่อบรรยายถึงแนวคิดทางจิตวิทยา กับการจัดการระบบศูนย์กลางเสียงในแต่ละกระบวน แนวคิดความสมมาตรในบทประพันธ์เพลงเพื่อ ใช้ในการกำหนดโครงสร้างของบทประพันธ์ ซึ่งบรรยายถึงลักษณะทางกายภาพทางชีววิทยาของผีเสื้อ ที่มีเอกลักษณ์ในแนวคิดทางชีววิทยา รวมถึงความน่าสนใจในด้านการเรียงเสียงประสานสำหรับ วงดุริยางค์เครื่องสาย ที่มีการใช้เทคนิคพิเศษเฉพาะเครื่องควบคู่กับการบรรเลงตามแบบแผนเดิมอย่าง เหมาะสม เพื่อส่งเสริมให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจตามสุนทรียภาพทางดนตรี

2.1 การค้นคว้าเกี่ยวกับงานวิจัยและวรรณกรรม

คำว่า “เมตามอร์โฟซิส” มีความหมายในทางชีววิทยาว่าเป็นกระบวนการในการเจริญเติบโต ของสัตว์หรือแมลงรูปแบบหนึ่ง ที่เกิดหลังจากการคลอดหรือฟักออกจากไข่ โดยที่มีเปลี่ยนแปลง โครงสร้างหรือรูปร่างร่างกายที่ก้าวกระโดดและเด่นชัด สิ่งมีชีวิตที่มีการเจริญเติบโตแบบเมตามอร์โฟ ซิส ได้แก่ กุ้ง กิ้งก่า ปู และสัตว์สะเทินน้ำสะเทินบก เช่น กบ รวมถึงแมลงส่วนใหญ่ เป็นต้น

นอกจากนี้คำว่า “เมตามอร์โฟซิส” มีการนิยามความหมายทั่วไปที่ไม่เกี่ยวข้องในทางชีววิทยาว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปร่างของบางสิ่ง หรือลักษณะการเปลี่ยนแปลงที่สมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงได้มีการตีความหมายคำว่าเมตามอร์โฟซิสในความหมายทั่วไปที่ไม่เกี่ยวข้องกับทางชีววิทยาว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงของสภาวะทางจิตใจ

ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย มีความจำเป็นต้องศึกษาข้อมูลเชื่อมโยงความรู้ความเข้าใจทั้งสามศาสตร์ คือ ชีววิทยา วรรณกรรม และจิตวิทยา อย่างลึกซึ้ง เพื่อนำมาตีความลงในองค์ประกอบของดนตรีให้ได้เหมาะสมที่สุด โดยในบทประพันธ์ชิ้นนี้ผู้วิจัยกำหนดให้ผีเสื้อซึ่งมีการเจริญเติบโตแบบเมตามอร์โฟซิสนี้เป็นสัญลักษณ์ในทางวรรณกรรมที่มีความหมายเกี่ยวกับจิตใจ และวิญญูณมาเป็นตัวเชื่อมทั้งสามศาสตร์เข้าไว้ด้วยกัน

2.1.1 การค้นคว้าด้านชีววิทยาเกี่ยวกับกระบวนการเจริญเติบโตของผีเสื้อ

พงศ์เทพ สุวรรณวารีย์ ได้กล่าวถึงวงจรชีวิตของผีเสื้อไว้ว่า ผีเสื้อมีการเจริญเติบโตและเปลี่ยนแปลงรูปร่างไปตามกระบวนการเมตามอร์โฟซิสแบบสมบูรณ์ โดยแบ่งออกเป็น 4 ระยะ คือ ไข่ ตัวอ่อน ดักแด้ และตัวเต็มวัย ในการเจริญเติบโตในแต่ละขั้นตอนผีเสื้อจะมีโครงสร้างและอุปนิสัยที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยในระยะไข่ ผีเสื้อเพศเมียจะวางไข่บนพืชหรือบนใบพืชซึ่งเป็นอาหารของตัวอ่อน ผีเสื้อจะวางไข่ในลักษณะแบบพองเดี่ยว หรือวางไข่เป็นกลุ่มตามชนิดพันธุ์ของผีเสื้อ และขณะการวางไข่จะมีการขับสารเหนียวออกมาเพื่อยึดไข่ให้ติดกับพืชและเพื่อป้องกันอันตรายจากศัตรูธรรมชาติ หลังจากนั้นในระยะตัวอ่อน หรือที่เรียกว่า หนอน จะใช้ปากเจาะเปลือกไข่ให้แตกออกหลังจากนั้นตัวอ่อนจะเริ่มกินใบพืชเป็นอาหารจนกว่าจะเข้าสู่ระยะดักแด้ ตัวอ่อนผีเสื้อทั่วไปจะมีการลอกคราบทำให้เกิดการขยายขนาด เปลี่ยนรูปร่าง และมีสีสันแตกต่างกันไปในแต่ละช่วงเวลาการเติบโตของตัวอ่อน โดยในช่วงแรกจะมีสีคล้ายมูลนก จากนั้นจะพบว่ามีสีสันเปลี่ยนเป็นสีเขียว และเมื่อผ่านการลอกคราบแล้วจะพบว่าการปรากฏของลวดลายคล้ายตาหรือมีหนามป้องกันตัวจากศัตรูทางธรรมชาติ ในระยะนี้จะใช้เวลาทั้งสิ้นประมาณ 15 วัน หลังจากนั้นตัวอ่อนผีเสื้อที่โตเต็มที่แล้วจะหาสถานที่ที่เหมาะสมแก่การลอกคราบเพื่อเข้าสู่ระยะดักแด้ ในระยะนี้จะไม่เกิดการเคลื่อนไหวภายนอกแต่ภายในเปลือกดักแด้จะมีพัฒนาการต่าง ๆ เกิดขึ้นตลอดเวลา โดยในระยะดักแด้นี้จะใช้เวลาประมาณ 7-10 วันหรือ 10-15 วันขึ้นอยู่กับสายพันธุ์ของผีเสื้อรวมถึงสภาพแวดล้อมและสภาพอากาศภายนอก จากนั้นผีเสื้อตัวเต็มจะออกจากดักแด้ ในช่วงนี้จะมีความสำคัญมากหากเกิดความผิดพลาดระหว่างที่ผีเสื้อกำลังจะออกจากดักแด้อาจทำให้ผีเสื้อมีความพิการหรืออาจไม่สามารถดำรงชีวิตรอดต่อไปได้

ลักษณะของผีเสื้อตัวเต็มวัยประกอบไปด้วยส่วนหัว ส่วนอก และส่วนท้อง โดยส่วนหัวนั้นจะประกอบไปด้วยตา หนวด และปาก ส่วนอกจะมีลักษณะเป็นปล้อง มีขาติดอยู่ที่ปล้องอกด้านท้อง มีปีกเป็นเนื้อบางใสและเส้นปีก ซึ่งเป็นตัวบ่งบอกถึงสายพันธุ์ของผีเสื้อ ส่วนปีกนี้ยังมีความสำคัญในการเกี่ยวพาราสี และช่วยเพิ่มอุณหภูมิให้แก่ร่างกาย รวมถึงใช้ในการหลบหนีศัตรู ส่วนท้องประกอบด้วยอวัยวะที่ใช้ในการย่อยอาหารขับถ่ายของเสียและสืบพันธุ์ และจะสามารถอยู่ในระยะตัวเต็มวัยนี้ประมาณ 2-3 วัน หรือ 10-20 วันหรืออาจผันแปรไปจากนี้ ขึ้นอยู่กับชนิดของผีเสื้อ และสภาพแวดล้อมที่อยู่อาศัย เช่น ความอุดมสมบูรณ์ของอาหาร อุณหภูมิและความชื้น (พงศเทพ สุวรรณวาริ, 2553: 4-6)

2.1.2 การค้นคว้าเกี่ยวกับสัญลักษณ์ของผีเสื้อในวรรณกรรม

อรวรรณ ฤทธิ์ศรีธร ได้กล่าวถึงสัญลักษณ์ทางวรรณกรรมของผีเสื้อไว้ในบทความเรื่อง ผีเสื้อ ความอูจจาร และการเปรียบเทียบเชิงอุปลักษณ์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ภาพแทนและการประกอบสร้างความจริงเรื่องธรรมชาติในนวนิยายแนวจินตนิมิตของไทยภาพแทนและการประกอบสร้างความจริงเรื่องธรรมชาติในนวนิยายแนวจินตนิมิตของไทย” ว่าผีเสื้อเป็นตัวละครสัตว์ (แมลง) ที่ได้รับความนิยมและถูกนำเสนอบ่อยครั้งในวรรณกรรมและในวรรณคดี โดยมีลักษณะแตกต่างกันไป มีทั้งการเปรียบได้ว่ามีความหมายถึงเพศชาย ที่คอยดมดมเกสรซึ่งหมายถึงเพศหญิง หรือการอ้างอิงจากพจนานุกรมสัญลักษณ์ ที่เขียนโดยฮวน เอดูอาร์โด เซอร์ลีโอต (Juan Eduardo Cirlot, ค.ศ. 1916-1973) ได้ปรากฏว่า ผีเสื้อเป็นสัญลักษณ์ของจิตวิญญาณและการดึงดูดจิตใต้สำนึกให้ไปสู่แสงสว่าง นอกจากนี้ยังเป็นสัญลักษณ์แทนชีวิต ซึ่งเป็นตัวแทนของการเกิดใหม่

นวนิยายที่มีการใช้ผีเสื้อเป็นสัญลักษณ์ได้นำสนใจได้แก่เรื่อง “กัญมนตรา” ประพันธ์ขึ้นโดยหมอกมุงเมือง การนำเสนอที่โดดเด่นของนวนิยายเรื่องนี้คือการใช้ผีเสื้อเป็นอุปลักษณ์การเปลี่ยนแปลงทางร่างกายและความคิดของตัวละคร ในเรื่องมีการทำความเข้าใจไปยังปมอดีตของกลุ่มตัวละครสำคัญ ที่ครั้งหนึ่งเคยมีความดำมืดภายในจิตใจ ชั่วร้าย และสกปรกโสมมอยู่ แต่เมื่อเวลาผ่านไปตัวละครเหล่านั้นได้ชุบชีวิตตัวเองขึ้นมาใหม่ ผีเสื้อในนวนิยายเรื่องนี้จึงมีความหมายในการเป็นตัวแทนของจิตวิญญาณตัวละคร ซึ่งแสดงความสัมพันธ์ในของระดับจิตใจของมนุษย์และวงจรชีวิตของผีเสื้อ โดยการลอกคราบจากดักแด้เป็นผีเสื้อที่เป็นการแสดงให้เห็นถึงการกำเนิดตัวตนใหม่ฉับันใด การลอกคราบของตัวละครก็แสดงถึงการกำเนิดขึ้นใหม่ของชีวิตตัวละครฉับันนั้น (อรวรรณ ฤทธิ์ศรีธร, 2562: 179-184)

2.1.3 การค้นคว้าด้านจิตวิทยาที่เกี่ยวกับอารมณ์และความรู้สึก

ศรีนรัตน์ วัฒนธรรนนท์ ได้กล่าวไว้ว่าความโศกเศร้าเป็นกระบวนการตอบสนองทางธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งสามารถส่งผลได้ทั้งทางด้านความรู้สึก ด้านร่างกาย ด้านความนึกคิด และด้านพฤติกรรม การตอบสนองต่อความโศกเศร้าที่แสดงออกมานั้น หากผู้ประสบความเศร้าเกิดความเข้าใจ สามารถปรับตัวได้ และเกิดการยอมรับ รวมถึงการกลับมาดำเนินชีวิตตามปกติได้ จะเรียกว่าความโศกเศร้าแบบปกติ แต่หากว่าเป็นภาวะโศกเศร้าแบบผิดปกติจะไม่สามารถยอมรับหรือปรับตัวต่อสภาวะความเศร้าหรืออาจเกิดเป็นภาวะซึมเศร้าได้ การได้ระบายความรู้สึก โดยการรับฟังอย่างเข้าใจ (ศรีนรัตน์ วัฒนธรรนนท์, 2560: 13)

ลักษณะอาการและผลกระทบของผู้ประสบความเศร้าจะมีความแตกต่างกันไป ซึ่งจะพบการแสดงออกในทั้ง 4 ด้านคือ 1) ด้านความรู้สึก เมื่อต้องเผชิญกับความทุกข์เศร้าจะทำให้เกิดความโศกเศร้า เสียใจ มึนงง ตกใจ โกรธ และสับสน 2) ด้านร่างกาย อาจพบว่ามีอาการผิดปกติทางร่างกาย เช่น ปวดท้อง แน่นหน้าอก หายใจไม่อิ่ม หัวใจเต้นเร็ว จุกแน่นในลำคอ คลื่นไส้อาเจียน ความอยากอาหารบดน้อยลง มีอาการปากแห้ง นอนไม่หลับ ปวดศีรษะ กล้ามเนื้ออ่อนแรง และไวต่อเสียง บางรายอาจมีการดื่มสุราและสูบบุหรี่มากขึ้น ทำให้เกิดผลเสียทางร่างกายมากกว่าเดิม 3) ด้านความคิด การทางด้านความคิดมักมีความสัมพันธ์กับอารมณ์ซึ่งทำให้เกิดความเศร้าหรือความกังวล เช่น การปฏิเสธความจริง ไม่ยอมรับว่าเกิดเหตุการณ์ และเกิดความลังเล ไม่มั่นใจ ตัดสินใจไม่ได้ ประทับกับความสับสน บางรายอาจถึงขั้นมีอาการประสาทหลอน และ 4) ด้านพฤติกรรม มีการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมและชีวิตประจำวัน เช่น อยู่คนเดียวไม่ได้ หรือ เก็บตัวไม่พบกลับผู้คนที่พึ่งพาคนอื่นแม้เรื่องง่ายๆ มีอาหารเหม่อ ใจลอย รวมถึงอาการโหยหา เรียกหา ร้องไห้ ถอนหายใจ กระวนกระวาย และกระสับกระส่าย ทั้งนี้ระดับความรุนแรงและระยะเวลาจะนานหรือสั้นในแต่ละด้านนั้น ขึ้นอยู่กับบุคลิกลักษณะของบุคคลนั้น รวมถึงปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง (ศรีนรัตน์ วัฒนธรรนนท์, 2560: 16-17)

ทิพย์สุดา สำเนียงเสนาะ ได้กล่าวถึงปฏิกิริยาที่เกิดจากความโศกเศร้าทั้ง 5 ระยะ โดยอ้างอิงจากทฤษฎีของ เอลิซาเบธ คิวเบอร์-รอสส์ (Elisabeth Kübler-Ross, ค.ศ. 1926-2004) จิตแพทย์ชาวสวิส-อเมริกัน ดังนี้ 1) ระยะการปฏิเสธ เป็นระยะที่ผู้ประสบความเศร้าจะพยายามปฏิเสธไม่ยอมรับสิ่งที่เกิดขึ้น ซึ่งเป็นกลไกป้องกันตัวของบุคคลที่ต้องเผชิญความจริงที่เจ็บปวด โดยพยายามรวบรวมแหล่งประโยชน์ภายในและภายนอกเพื่อผ่อนคลาย อาจมีอาการชา ขาดความรู้สึกไปชั่วขณะหรือไม่สามารถตั้งสติ และไม่สามารถเรียงลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับตนเองและบุคคลที่เกี่ยวข้องได้ 2) ระยะความโกรธ จะเกิดการโทษบุคคลที่เกี่ยวข้องหรือสิ่งแวดล้อม เกิดการตั้งคำถามว่าทำไมต้อง

ประสบเหตุการณ์เลวร้ายกับตน และพยายามโทษความผิดให้คนใดคนหนึ่งที่เกี่ยวข้องหรืออาจมีการโทษตัวเอง โดยความโกรธที่เกิดขึ้นมีใจเรื่องที่มีมองว่าเป็นเรื่องตำหนิ หากแต่เพียงเพราะเป็นปฏิกริยาของมนุษย์ทั่วไปที่สามารถรู้สึกได้เมื่อเกิดเหตุการณ์เลวร้าย 3) ระยะตอรอง ในระยะนี้จะเริ่มมีการตระหนักถึงเหตุการณ์ รับรู้การสูญเสีย แต่ยังพยายามตอรองเพื่อปลอบใจในการที่ยังไม่สามารถยอมรับกับสิ่งที่เกิดขึ้น 4) ระยะซึมเศร้า เป็นระยะที่มีพฤติกรรมแยกตัว และมีการแสดงความรู้สึกเสียใจต่อเหตุการณ์ เนื่องจากไม่สามารถจัดการแก้ไขกับปัญหาที่เกิดขึ้นได้ ซึ่งเป็นความรู้สึกปกติที่สามารถเกิดขึ้นได้ และยังไม่ถือเป็นความเจ็บป่วย แต่ให้พึงระวังว่าอาจเป็นความเสี่ยงในการที่ผู้ประสบความทุกข์จะกระทำการใด ๆ เป็นอันตรายต่อตนเองหรือผู้อื่น และ 5) ระยะยอมรับ เป็นระยะที่เริ่มกลับสู่สภาพจิตใจปกติ ยอมรับเหตุการณ์ โดยเวลาผ่านไปความรู้สึก อารมณ์เศร้า และสติจะค่อย ๆ ฟื้นกลับมา รวมถึงการได้รับข้อมูลที่ทำให้ทราบว่าอย่างไรเสียก็ไม่สามารถจะแก้ไขสิ่งที่เกิดขึ้นไปแล้วได้ แต่ถึงแม้จะเกิดการยอมรับแล้ว ก็อาจจะกลับไปสู่ขั้นตอนของการซึมเศร้าสลับไปมาได้ ถ้าขาดการดูแลประคับประคองจิตใจให้เข้มแข็งขึ้น อย่างไรก็ตามปฏิกริยาที่เกิดจากความโศกเศร้าในแต่ละระยะอาจใช้เวลาไม่เท่ากัน ไม่จำเป็นต้องเรียงลำดับจากระยะที่ 1 ไปถึงระยะที่ 5 แต่อาจเกิดสลับกันหรือพร้อมกันได้ (ทิพย์สุตา สำเนียงเสนาะ, 2556: 661-662)

2.2 แนวคิดทางดนตรีและเทคนิคที่เกี่ยวข้องในการประพันธ์เพลง

ในแต่ละกระบวนการของบทประพันธ์เพลงระดับมหาวิทยาลัย : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย จะมีการเล่าถึงเนื้อหาและมีบรรยากาศแตกต่างกันทั้งในด้านลีลาความซ้ำเร็ว และอารมณ์ความรู้สึก รวมถึงการจัดการศูนย์กลางเสียง และเทคนิคการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยจึงได้มุ่งศึกษาแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงที่นิยมในสร้างบทประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 ที่สามารถประยุกต์ผสมผสานกับการประพันธ์เพลงตามแบบแผนเดิม เพื่อให้เกิดจินตภาพที่เหมาะสมกับเรื่องราวของการผนวกทั้งสามศาสตร์

2.2.1 ดนตรีพรรณนา

ดนตรีพรรณนาเป็นประเภทดนตรีบรรเลงที่มีการใช้เสียงเพื่อการกล่าวเล่าเรื่องราว อธิบายหรือพรรณนาถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ซึ่งบทประพันธ์เพลงใดบทประพันธ์เพลงหนึ่งมีการพูดถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งทั้งเชิงสัญลักษณ์หรือกายภาพ ก็จะถือว่าเข้าข่ายการเป็นบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีพรรณนาได้เช่นกัน

โอลิวีเยร์ เมสเซียน (Olivier Messiaen, ค.ศ. 1908-1992) คีตกวีชาวฝรั่งเศสผู้มีผลงานโดดเด่นในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 ผู้มีความเคร่งครัดในศาสนาคริสต์ และหลงใหลทางปักษีวิทยา (Ornithology) หรือที่เรียกว่าศาสตร์ของการศึกษาเกี่ยวกับนก โดยเมสเซียนมักประยุกต์ความสนใจเหล่านั้นลงในบทประพันธ์เพลงของเขา บทประพันธ์เพลง *Quartet for the End of Time* เป็นหนึ่งบทประพันธ์เพลงที่มีการนำความเชื่อทางศาสนาและความชอบทางปักษีวิทยาของเขาเข้ามาเป็นพื้นฐานในการประพันธ์ เป็นดนตรีพรรณนาบรรยายเรื่องราวเกี่ยวกับวันสิ้นโลกตามบทพระวิวรณ์ ในคัมภีร์ไบเบิลของศาสนาคริสต์ แบ่งได้เป็น 8 กระจวนคือ

1) “*Crystal liturgy*” ในหน้าแรกของโน้ตเพลงเมสเซียนได้กำกับไว้ว่า “บรรยากาศย่ำรุ่งในป่าอันเงียบสงัด” จะถูกจำลองด้วยการบรรเลงด้วยเครื่องเชลโลและเปียโน ประกอบกับการเลียนเสียงของนกเดินดงสี่ตัวที่กำหนดให้บรรเลงด้วยเครื่องคลาริเน็ต และ เสียงของนกในดิงเกลจะถูกบรรเลงโดยไวโอลิน เสียงของนกซึ่งหมายถึงนกที่ปรากฏในบทประพันธ์ของเมสเซียนจะเกี่ยวข้องกับศาสนาคริสต์ โดยเปรียบเหมือนกับพระจิต ซึ่งจะเป็นสิ่งที่นำพาเราไปสู่ความสงบเงียบอันสมบูรณ์ หรือหมายถึงทุกสิ่งจะไปสู่สุคติ

2) “*Vocalise, for the Angel who announces the end of time*” กล่าวถึงทูตสวรรค์ปรากฏตัวเพื่อมอบม้วนหนังสือคำพิพากษาจุดจบของโลกมนุษย์

3) “*Abyss of birds*” เป็นท่อนเดี่ยวคลาริเน็ตบรรยายถึงการจากไปของสรรพสิ่งชีวิตบนโลก นกได้ทำหน้าที่เป็นพระจิตที่ส่งวิญญาณสู่ดินแดนแห่งความสุขนิรันดร์ จากนั้นนกก็น้อย ๆ ตายลงอย่างช้า ๆ ในกระบวนนี้มีการดำเนินไปอย่างช้าเชื่อง และมีการบรรเลงในช่วงเสียงที่ตั้งที่สุดลงมาเบาที่สุด กลายเป็นชิ้นงานสำคัญในการปฏิบัติเครื่องคลาริเน็ต

4) “*Interlude*” กระจวนนี้ไม่มีเครื่องเปียโนบรรเลง อยู่ในระบบ อิงกุกญแจเสียงที่ชัดเจนและส่งไปหาท่อนต่อไปเท่านั้น

5) “*Praise to the eternity of Jesus*” บรรยายถึงการปรากฏตัวของพระเยซู ในฐานะพระวจนะผู้มอบความสันติสุข ขับเคลื่อนด้วยทำนองของเชลโล่ บรรเลงประกอบด้วยเปียโนเท่านั้นมีศูนย์กลางเสียงเดียวกันกับกระจวนที่ 3 และ กระจวนที่ 4

6) “*Dance of fury, for the seven trumpets*” ถือเป็นกระจวนสำคัญของชิ้นงานนี้ โดยเครื่องดนตรีทั้งสี่ชิ้นในวง ทำการบรรเลงอย่างพร้อมเพรียงเพื่อเลียนเสียงของฆ้อง (Gongs) และทรัมเป็ตที่มาพร้อมกับทูตสวรรค์ โดยพระคัมภีร์ในบทนี้ว่าด้วยความหายนะและภัยพิบัติกวาดล้างโลก

7) “Cluster of rainbows, for the Angel who announces the end of time” คล้ายคลึงกับกระบวนที่ 2 แต่ในครั้งนี้งูทศวรรค์เผยรูปร่างเต็มกำลังมากขึ้นกว่าเดิม

8) “Praise to the immortality of Jesus” หลังจากการพิพากษาโลกสิ้นสุดลง พระเยซูปรากฏตัวในฐานะมนุษย์ และพาดวงวิญญาณทุกดวงขึ้นสวรรค์ กระบวนนี้ใช้เครื่องไวโอลินบรรเลงประกอบด้วยเปียโน คล้ายกับกระบวนที่ 5 ที่เป็นเครื่องเชลโลบรรเลงประกอบเปียโน ที่น่าสนใจในตอนจบของบทประพันธ์ชิ้นนี้เมสซีเยนจงใจให้ความตึงเสียงถูกคลี่คลายไปที่เสียงสูงเพื่อจำลองการลอยสู่สวรรค์ของดวงวิญญาณ

จะเห็นได้ว่าในบางกระบวนจะเป็นการบรรยายถึงบรรยากาศของเรื่องราวแต่ในบางกระบวนจะมีการบรรยายเป็นฉากตอน รวมถึงมีการใช้การพรรณนาเชิงสัญลักษณ์โดยใช้นกเป็นตัวแทนของพระเจ้า ซึ่งในทางดนตรีมีทั้งการเล่นเสียงนก รวมถึงการบรรเลงเพื่อบรรยายการกระทำของนกอีกด้วย สอดคล้องกับ ฌูซุท สูทซิจิตต์ ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะดนตรีพรรณนาไว้ว่าลักษณะของดนตรีพรรณนามีต่างกันตามแนวคิดหรือความต้องการของผู้ประพันธ์ในการถ่ายทอดเรื่องราวใด ๆ ออกมาเป็นดนตรี ดังนี้ 1) ลักษณะดนตรีที่สื่ออารมณ์หรือบรรยากาศ หมายถึงดนตรีที่ต้องการให้ผู้ฟังได้มีอารมณ์หรือบรรยากาศตามลักษณะของเรื่องราวที่ดนตรีพาดพิงถึงมิได้มุ่งหวังบรรยายเรื่องราวเป็นฉากเป็นตอน 2) ลักษณะดนตรีที่ใช้บรรยายเรื่องราว ได้แก่ บทประพันธ์ที่ใช้ดนตรีบรรยายเรื่องราววรรณกรรมหรือเหตุการณ์ ซึ่งเปรียบเหมือนกับการนำบทประพันธ์ที่เป็นวรรณกรรมแปรเป็นภาษาดนตรี และ 3) ลักษณะดนตรีแบบเลียนเสียง คือเพลงที่พยายามใช้เสียงดนตรีเลียนเสียงธรรมชาติหรือเสียงของสิ่งต่าง ๆ (ฌูซุท สูทซิจิตต์, 2555: 103-104)

2.2.2 ดนตรีสิบสองเสียง

ดนตรีในยุคปลายโรแมนติกได้เดินทางมาถึงจุดสูงสุดของการใช้เสียงประสานแบบเดิม หมายถึงในวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกในสายทางเยอรมัน ได้มีการสืบทอดวิธีเสียงประสานในกรอบของโทนิคและโดมิแนนท์มาอย่างเนิ่นนาน แต่ในช่วงเปลี่ยนผ่านประวัติศาสตร์ของดนตรีนี้เกิดการทำลายและทำให้สลายลงเหตุเพราะการใช้โครมาติกในการดำเนินเสียงประสานของบทประพันธ์เพลงอย่างล้นหลามของนักประพันธ์ในยุคโรแมนติกนี้ อย่างกุสตาฟ มาเลอร์ (Gustav Mahler, ค.ศ. 1860-1991) หรือ ริชชาร์ท วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ. 1813-1883) และคนอื่น ๆ รวมถึงอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg, ค.ศ. 1874-1951) คีตกวีคนสำคัญของโลกอีกท่าน ผู้ก่อตั้งสำนักเวียนนาที่ 2 ซึ่งมีสมาชิกอีกสองท่านซึ่งเป็นลูกศิษย์ของเขาเอง คือ อัลบาน แบร์ก (Alban Berg, ค.ศ. 1885-1935) และ อัลตัน เวเบอร์น (Anton Webern, ค.ศ. 1883-1945)

เชินแบร์กเชื่อว่าวิธีการดำเนินเสียงประสานแบบเดิมมันได้พัฒนาไปถึงจุดสุดยอดของมันแล้ว หรือหมายถึงดนตรีที่สร้างขึ้นจากระบบเสียงแบบเดิมจะไม่มีอะไรให้ได้ค้นหาอีกแล้ว เขาจึงได้ใช้เวลา คิดค้นวิธีและทดลองการสร้างบทประพันธ์เพลงด้วยวิธีอื่น ๆ ซึ่งในระยะแรกอาจพบว่ามีการใช้ ลักษณะดนตรีแบบทฤษฎีเซต (Set Theory) ในการประพันธ์เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ของการหลีกหนี ศูนย์กลางเสียง แต่อย่างไรก็ตามการทำจะสร้างระบบขึ้นมันก็จะต้องอาศัยเครื่องมือที่สามารถทำให้ ระบบมีความเป็นมาตรฐานเดียวกันเพื่อความเข้าใจและเกิดเป็นระบบที่สามารถใช้งานได้อย่างมีความสัมพันธ์อย่างเป็นเหตุเป็นผล โดยเครื่องมือดังกล่าวหรือวิธีที่ได้จากการทดลองเพื่อหลีกเลี่ยงการ ดำเนินเสียงประสานแบบเดิมนี้นั้นก็คือ ระบบโน้ตแถวสิบสองเสียง

ระบบโน้ตแถวสิบสองเสียงถูกพัฒนาโดยเชินแบร์กในช่วงปี ค.ศ. 1917-1923 โดยมีความคิด ว่าโน้ตบนบันไดเสียงโครมาติกทั้ง 12 ตัว จะมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน และมีการให้ความสำคัญกับ ลำดับของชั้นระดับเสียงทั้ง 12 โน้ตในแถว ซึ่งแถวโน้ตสิบสองเสียงนี้จะเป็หัวใจในการสร้างบท ประพันธ์เพลงในแต่ละบท โดยแต่ละแถวจะมีโครงสร้างภายในที่มีเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งจะบ่งบอกถึง คุณลักษณะของบทประพันธ์นั้น ๆ ได้ เพราะในการประพันธ์เพลงโดยใช้ระบบแถวโน้ตสิบสองเสียงนี้ แถวโน้ตจะปรากฏทั้งในส่วนของท่านองหลัก ท่านองรอง หน่วยย่อยเอก รวมถึงยังสามารถประกอบ ออกมาเป็นเสียงประสานหรือทริยแอดต่าง ๆ ในเวลาพร้อม ๆ กันก็ได้

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ที่อธิบายเกี่ยวกับการสร้างแถวโน้ตสิบสองเสียงไว้ว่าบทเพลงที่ใช้ หลักการของดนตรีสิบสองเสียง สามารถออกมาได้ทั้งในรูปแบบดนตรีแบบไร้กัญแจเสียงเต็มทีหรือจะ เป็นดนตรีกึ่งอิงกัญแจเสียงได้ ขึ้นอยู่กับความสร้างสรรค์ของนักประพันธ์เองโดยเรียงลำดับชั้นระดับ เสียง (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 28) อย่างในบทประพันธ์เพลง *Violin Concerto* ของอัลบาน แบร์ก จะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์เพลงได้พยายามจัดเรียงแถวโน้ตให้มีความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตเป็นทริย แอด เริ่มจาก G ไมเนอร์ D เมเจอร์ (ทั้งสองทริยแอด มีความสัมพันธ์ต่อกันเป็นโทนิคและโดมินันท์ใน กัญแจเสียง G ไมเนอร์) A ไมเนอร์ และ E เมเจอร์ตามลำดับ และในโน้ต 4 ลำดับสุดท้ายของแถวยัง สามารถประกอบเป็นบันไดเสียงโฮลทอน (Whole tone Scale) ได้อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 2.1)

ตัวอย่างที่ 2.1 แถวโน้ตพื้นฐานจากบทประพันธ์เพลง *Violin Concerto* ของอัลบาน แบร์ก

The image shows a musical staff with a treble clef. The notes are G, B \flat , D \sharp , F, A, C, E, G. Above the first three notes (G, B \flat , D \sharp) are chords Gm, Am, and DM. Above the last four notes (F, A, C, E) is the label 'Whole tone Scale'. The notes F, A, C, and E are connected by a horizontal line, indicating they form a whole tone scale.

2.2.3 การดำเนินเสียงประสานในระบบนีโอโทนาลิตี

ณรงค์ฤทธิ ธรรมบุตร ได้อธิบายเกี่ยวกับการดำเนินเสียงประสานในระบบนีโอโทนาลิตีไว้ว่า ระบบอิงกฎแจเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ โน้ตโทนิคของกฎแจเสียงถือเป็นโน้ตสำคัญในการกำหนดกฎแจเสียง โดยปกติแล้วการเสนอโน้ตหรือคอร์ดโทนิคเพียงลำพัง อาจจะคลุมเครือเพราะฉะนั้นโทนิคจึงใช้คู่กับโดมินันท์เสมอ สำหรับดนตรีนีโอโทนาลิตีการกำหนดศูนย์กลางเสียงกระทำได้หลายวิธีแล้วแต่เทคนิคของนักประพันธ์เพลง โดยจะเป็นการพยายามที่จะให้ผู้ฟังรู้สึกถึงศูนย์กลางเสียงโดยไม่ใช้ความสัมพันธ์แบบเดิม คือ โทนิคและโดมินันท์ วิธีหนึ่งของนักประพันธ์เพลงคือการสร้างศูนย์กลางเสียงโดยวิธีแอสเซชัน (Assertion) ซึ่งหมายถึงการกำหนดศูนย์กลางเสียงโดยการซ้ำหรือการเน้นด้วยโน้ตเพดัล ออสตินาโต (Ostinato) รวมถึงการใช้เซตของชั้นระดับเสียงเฉพาะ (ณรงค์ฤทธิ ธรรมบุตร, 2552: 79)

ในกระบวนที่ 1 ของบทประพันธ์เพลง *Piano Sonata No.2* ของ พอล ฮินเดอมิท (Paul Hindemith, ค.ศ. 1895-1963) นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน ได้ปรากฏวิธีการสร้างเสียงประสานแบบแอสเซชันโดยจะพบว่าในประโยคเพลงมีการใช้คอร์ด F ไมเนอร์และจบลองด้วยคอร์ด F เมเจอร์ เช่นกันในแนวทำนอง จะเห็นว่าตัว F มีความสำคัญอย่างยิ่งโดยใช้เพื่อเริ่มและจบประโยค ซึ่งในส่วนนี้เราจะไม่พบความสัมพันธ์แบบโทนิคกับโดมินันท์ แต่จะรับรู้ F เป็นศูนย์กลางเสียงในที่นี้เพราะมีการเน้นย้ำ และใช้อย่างบ่อยครั้งทั้งในรูปแบบทำนองรวมถึงคอร์ดที่ปรากฏขึ้น

2.2.4 ลักษณะของดนตรีหลายประเภทในบทประพันธ์เพลงร่วมสมัย

แนวทางในการประพันธ์เพลงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้มีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ทั้งการค้นพบวิธีการประพันธ์เพลงในรูปแบบไร้กฎแจเสียงด้วยทฤษฎีดนตรีสิบสองเสียงของเชินแบร์ก การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในรูปแบบกระแสคลาสสิกใหม่ (Neo-Classicism) ที่เกิดขึ้นในผลงานของ อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ. 1882-1971) เซอร์เกย์ โพรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev, ค.ศ. 1891-1953) และ ดมีตรี โชสตาโกวิช (Dmitri Shostakovich, ค.ศ. 1906-1975) รวมถึงดนตรีมินิมัล (Minimal music) และดนตรีอินดีเทอร์มิเนซี (Indeterminacy) เป็นต้น ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงในยุคหลังนี้มีทางเลือกในการประพันธ์เพื่อสื่อความหมายของบทเพลงของตนเองได้มากขึ้น โดยในหนึ่งบทประพันธ์นั้นจะพบได้ว่ามีการใช้ประเภทของดนตรีที่หลากหลาย แตกต่างตามแต่ละกระบวนตามความต้องการของนักประพันธ์เอง (ณรงค์ฤทธิ ธรรมบุตร, 2552: 79-87)

บทประพันธ์เพลง *Concerto Grosso No. 1* ของ อัลเฟรด ชนิตกี (Alfred Schnittke, ค.ศ. 1934-1998) นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย-เยอรมัน มีผลงานที่ผสมผสานเทคนิคดนตรีร่วมสมัยไว้อย่างหลากหลาย ทั้งการใช้ระบบอิงกุกุญแจเสียงร่วมกับพีร์แพร์ดเปียโน (Prepared piano) รวมถึงมีการใช้ระบบหลากหลายกุกุญแจเสียง (Polytonality) และคลัสเตอร์อีกด้วย ทั้งนี้บทประพันธ์เพลงแบ่ง 6 กระจบวนดังนี้

1) *Preludio* มีการบรรเลงด้วยเปียโนพีร์แพร์ดเปียโนนำ ตามด้วยทำนองหลักที่ถูกนำเสนอด้วยการเดี่ยวไวโอลินทั้งสองตำแหน่งที่มีการบรรเลงสอดประสานกันในช่วงเสียงกระด้าง

2) *Toccatà* ในกระจบวนนี้จะมีการใช้รูปแบบพาโรดี (Parody) จากลักษณะดนตรีของ อันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi, ค.ศ. 1678-1741) คีตกวีคนสำคัญแห่งยุคบาโรก ซึ่งจะมีการใช้ทำนองเลียนที่จะกระชั้นขึ้นเรื่อย ๆ จนไปจุดที่มีความเข้มข้นของแนวเสียงในแต่ละแนวสูงสุดจนกลายเป็นลักษณะของคลัสเตอร์ จากนั้นจะตัดเข้าสู่ตอนวอลทซ์ ที่มีการใช้ทำนองที่มีส่วนประกอบของหน่วยย่อยเอก B-A-C-H หน่วยย่อยเอกที่ถูกพูดถึงบ่อยครั้งในประวัติศาสตร์ดนตรี

3) *Recitative* เป็นการประพันธ์ โดยใช้ช่วงเสียงกระด้างคือช่วงคู่สองเมเจอร์และคู่สองไมเนอร์ เป็นวัตถุประสงค์หลักในการประพันธ์ขึ้น ซึ่งจะมีความคล้ายในกระจบวนที่ 1 จากนั้นจะดำเนินด้วยความควบแน่นจนเกิดเป็นลักษณะแบบคลัสเตอร์อีกครั้ง จากนั้นเนก็ยังมีการใช้เทคนิคพิเศษของเครื่องสายด้วยการรูดสายอีกด้วย

4) *Cadenza* เครื่องเดี่ยวไวโอลินทั้งสองตำแหน่งบรรเลงสอดประสานกันอย่างรุนแรงบ้าคลั่งจนไปถึงจุดความวุ่นวายสูงสุด จากนั้นตัดสลับมาที่หน่วยย่อยเอก *Purcellian* ซึ่งหมายถึงทำนองหลักที่มีลักษณะดนตรีของ เฮนรี่ เพอร์เซลล์ (Henry Purcell, ค.ศ. 1659-1695) เพื่อนำเข้าสู่กระจบวนถัดไป

5) *Rondo* มีการกลับมาใช้ลักษณะดนตรีแบบวิวัลดีอีกครั้ง ภายใต้บทประพันธ์เพลงของ โยฮันเนส บราห์ม (Johannes Brahms, ค.ศ. 1833-1897) *Hungarian Dance No. 5* โดยมีลักษณะสำคัญคือการเลียนทำนองและข้างโน้ตไว้เพื่อให้เกิดเสียงคู่กัดระหว่างทำนอง จะเรียกเทคนิคการประพันธ์เช่นนี้ว่า *Quasi-canonic*

6) *Postludio* มีลักษณะคล้ายกันกับกระจบวนที่ 1 โดยทำนองหลักที่เกิดขึ้นนั้นจะถูกบรรเลงด้วยกลุ่มเครื่องเดี่ยวครบทั้งหมด

ชนิดที่สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *Concerto Grosso No. 1* โดยมีมาตรฐานวงในแนวคิดของดนตรียุคบาโรก ซึ่งหมายถึงวงดนตรีที่มีการประสานระหว่างกลุ่มเครื่องเดี่ยว (โดยในบทประพันธ์ได้กำหนดให้มีกลุ่มเครื่องดนตรีเดี่ยวคือ ไวโอลินสองตำแหน่ง ฮาร์ปซิคอร์ด และเปียโน) กับกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลง (วงออร์เคสตรา) โดยในแต่ละกระบวนมีลีลาและวัตถุที่แตกต่างหลากหลายกันไปมากอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งเรียกดนตรีที่มีลักษณะเช่นนี้ว่าเป็นดนตรีแบบโพลีสไตล์ลิสติก (Polystylistic)

2.2.5 แนวคิดความสมมาตรในบทประพันธ์

ความสมมาตรเป็นโครงสร้างพื้นฐานที่สามารถพบเห็นได้ทั้งในสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ และสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ทางด้านศิลปะความสมมาตรมีบทบาทมากในทุกสาขา เช่น ภาพวาด รูปปั้น สถาปัตยกรรม การถ่ายภาพ รวมไปถึงบทประพันธ์เพลง ซึ่งในการประพันธ์เพลงนี้จะพบว่าความสามารถปรากฏอยู่ได้ในหลายรูปแบบ เช่นลักษณะของความสมมาตรในด้านจังหวะจะเห็นได้จากวิธีคิดของเมเชียน โดยเมเชียนได้อธิบายลักษณะจังหวะที่มีความสมมาตรนี้ว่า ลักษณะจังหวะที่ไม่สามารถย้อนกลับได้ (Non-Retrogradable rhythm) หมายถึงรูปแบบจังหวะที่สามารถเริ่มจากต้นไปท้ายหรือท้ายไปต้นจะออกมาแบบเดียวกัน บางครั้งจะเรียกลักษณะจังหวะเช่นนี้ว่าลักษณะจังหวะแบบพาลีโนดรัม (Palindrome rhythm)

ความสมมาตรทางดนตรีที่น่าสนใจอย่างมากเกิดขึ้นในบทประพันธ์เพลง *Music for Strings, Percussion and Celesta* ผลงานของ เบลา บาร์ตอก (Béla Bartók, ค.ศ. 1881-1945) คีตกวีชาวฮังการีเรียน ในกระบวนที่ 1 บาร์ตอกได้เลือกใช้สังคีตลักษณะแบบพิวัก แต่แตกต่างจากพิวักตามแบบแผนเดิม ทั้งในด้านของขนาดที่ใหญ่กว่าและ การดำเนินศูนย์กลางเสียงที่พิสดารกว่าปกติ แนวทำนองหลักของพิวักขนาดใหญ่รวม 7 นาที่ของกระบวนนี้ จะเริ่มด้วยโน้ต A ไปถึงโน้ต Eb และจะกลับมาที่โน้ต A อีกครั้ง แสดงให้เห็นความคัญของโน้ต A จะถือว่าทำนองหลักนี้ มีศูนย์กลางอยู่ที่ A โดยทำนองหลักที่เกิดขึ้นนี้จะมีช่วงเสียงไม่กว้าง แต่มีเอกลักษณ์โดยทางการใช้โน้ตโครมาติกมาก รวมไปถึงสัดส่วนจังหวะ ทำให้ผู้ฟังสามารถจดจำลักษณะของทำนองนี้ได้ตลอดทั้งกระบวน ในแนวทำนองหลักที่กล่าวข้างต้นนี้จะปรากฏครั้งแรกในแนวของไวโอลา 1 จากนั้นจะปรากฏตามมาอีกครั้งซึ่งถูกทำให้สูงขึ้นเป็นคู่ 5 ในแนวไวโอลิน 3 กล่าวคือในการปรากฏครั้งที่ 2 นี้ ศูนย์กลางเสียงจะอยู่ที่โน้ต E จากนั้นแนวเชลโล 1 จะบรรเลงทำนองหลักนี้อีกครั้งโดยมีศูนย์กลางเสียงที่ต่ำลงจากเดิม (A) เป็นคู่ห้าก็คือโน้ต D

ทำนองหลักสำคัญของกระบวนนี้จะดำเนินในลักษณะการเลียน (Imitation) ซึ่งมีระยะสูงและต่ำสลับกันเป็นคู่ 5 โดยออกห่าง และเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงอยู่ตลอดจากศูนย์กลางเสียงแรกคือ A ไปสู่จุดสูงสุดของกระบวนที่ทุกแนวเสียงจะบรรเลงพร้อม ๆ กันคือโน้ต Eb หรือ D# ในโน้ตเอ็นฮาร์โมนิกส์ (Enharmonic Note) ทิศทางและรูปร่างของฟิวท์ในกระบวนนี้ถูกกำหนดด้วยความหนาของเนื้อดนตรี และความเข้มของเสียง (Dynamic) กล่าวคือตอนต้นของกระบวนมีการบรรเลงโดยแนวเดียวซึ่งให้เสียงที่เบาแต่ดำเนินมาเรื่อย ๆ โดยการมีเครื่องต่าง ๆ บรรเลงเข้ามา ทำให้ดนตรีนั้นเคลื่อนตัวไปได้สิ้นไหล ดั่งขึ้น และหนาแน่นโดยเป็นธรรมชาติจนถึงส่วนที่มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ Eb ซึ่งจะเป็นส่วนที่กระบวนนี้จะดังที่สุดประกอบกับการเน้นย้ำที่ โน้ตตัวนี้เป็นช่วงเวลาหนึ่ง จากนั้นจะลดความดัง และแนวเสียงต่าง ๆ ลง จนกระทั่งบทประพันธ์บรรเลงในส่วนสุดท้ายซึ่งอยู่ที่ศูนย์กลางเสียง A อย่างตอนต้น ดังนั้นความสมมาตรในบทประพันธ์เพลงชิ้นนี้เกิดขึ้นทั้งในด้านโครงสร้างของการดำเนินศูนย์กลางเสียง ความเข้มเสียง อีกทั้งการจัดรูปแบบวงนั้น บาร์ตอกยังกำหนดให้ผู้บรรเลงนั่งตามผังวงที่มีผู้เล่นทั้งฝั่งซ้ายและขวามีจำนวนที่เท่ากันและเหมือนกัน ทั้ง 2 ด้านที่คั่นกึ่งกลางโดยผู้บรรเลงเปียโนอีกด้วย

จะเห็นได้ว่าแนวคิดความสมมาตรทางดนตรีสามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้ทุกองค์ประกอบของดนตรี ทั้งในการกำหนดรูปแบบจังหวะ ทิศทางทำนอง ห้วงความถี่ของการเปลี่ยนเสียงประสาน การกำหนดรูปแบบสังคีตลักษณ์ และเสียงประสานของบทประพันธ์เพลง รวมทั้งตำแหน่งการนั่งของนักดนตรีตามแต่นักประพันธ์เพลงจะกำหนดเอาไว้

2.2.6 เทคนิคพิเศษของเครื่องสาย

กลุ่มเครื่องสายที่ใช้คันชักสีสามารถแบ่งออกตามชนิดเครื่องได้แก่ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส กลุ่มเครื่องสายดังกล่าวนี้มีความโดดเด่น และน่าสนใจหลายประการ โดยทุกเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสายนี้บรรเลงได้ออกมาเป็นสีสันเดียวกัน จึงสามารถสร้างเสียงที่ความกลมกลืนในบทประพันธ์เพลงได้ และมีช่วงเสียงที่กว้างถึง 7 ช่วงเสียงถ้าพิจารณาจากช่วงเสียงที่ต่ำที่สุดจากเครื่องดับเบิลเบส จนไปถึงเครื่องสูงที่สุดคือไวโอลิน ทั้งยังสามารถสร้างเสียงดั่งเบาได้อย่างมีคุณภาพ ทำให้ปฏิบัติได้หลายหน้าที่ทั้งการบรรเลงเบา ๆ เพื่อเป็นบรรยากาศรองรับกับทำนองหลัก ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานทำนองหลัก หรือทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักเองก็ได้เช่นกัน รวมถึงการที่กลุ่มเครื่องสายนี้ยังมีวิธีการบรรเลงที่หลากหลายที่นอกเหนือจากใช้คันชักสีบนสายตามปกติดังนี้

Col legno ปฏิบัติโดยการใช้ส่วนไม้ของคันชักตีลงบนสาย เสียงที่ได้จะเป็นเสียงที่แห้งและสั้นคล้ายกับเสียงของเครื่องตี

Sul ponticello บรรเลงโดยลากคันชักใกล้กับส่วนหย่องของเครื่องดนตรี เสียงที่ได้จะมีลักษณะค่อนข้างกระด้าง คล้ายกับนำคันชักมาสีลงบนแผ่นเหล็กหรือแก้ว

Sul tasto บรรเลงโดยการใช้คันชักสปีบริเวณใกล้กับแผงกคนิ้ว (Fingerboard) เสียงที่ได้จะมีความนุ่มนวล เบาบาง ค่อนข้างเบา และมีความคล้ายกับเสียงของเครื่องเป่าลมไม้ประเภทขลุ่ย บางครั้งจะใช้คำว่า *Flautando* ในการกำกับ

Pizzicato หมายถึงการใช้นิ้วตีลงบนสาย โดยจะใช้คำว่า *Pizz.* กำกับลงในโน้ตเพื่อให้ผู้บรรเลงปฏิบัติการตี และใช้คำว่า *Arco* กำกับสำหรับการกลับมาใช้คันชักสีตามปกติ ทั้งนี้ยังมีลักษณะการตีแบบ *Snap Pizzicato* หรือในบางที่จะเรียกว่า *Bartok Pizzicato* หมายถึงการใช้นิ้วเกี่ยวสายเพื่อตีในระดับที่แรงกว่าปกติ และเกิดเป็นเสียงที่รุนแรง เกรี้ยวกราด ซึ่งปรากฏอย่างแพร่หลายในบทประพันธ์เพลงศตวรรษที่ 20 ข้อควรระวังในการใช้เทคนิคการตีสายทั้งในแบบปกติและในแบบรุนแรงคือ ไม่ควรกำกับให้มีการตีในส่วนจังหวะเร็วหรือถี่เกินไป รวมถึงกำกับให้ตีบริเวณช่วงเสียงที่สูงของเครื่องดนตรี เพราะจะทำให้เสียงที่ออกมาไม่ได้คุณภาพ และควรเว้นช่วงให้เตรียมตัวก่อนการตีหรือกลับมาสีเพื่อให้นักดนตรีปฏิบัติได้ทันจังหวะ

Glissando หมายถึงการใช้นิ้วรูดสายขึ้นหรือลงระหว่างโน้ตที่มีระยะห่างกันพอสมควร โดยมีการกำกับเครื่องหมายที่เป็นเส้นเชื่อมต่อโน้ตทั้งสองคือโน้ตตัวเริ่มและโน้ตเป้าหมาย

วิธีการปฏิบัติเทคนิคพิเศษที่ได้กล่าวมาเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการบรรเลงเท่านั้น เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายยังสามารถบรรเลงได้อีกหลายรูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบสามารถนำมาใช้ร่วมกันได้อย่างเช่น เทคนิค *Sul ponticello* มักใช้ร่วมกับการรัวโน้ต (Tremolo) เกิดเป็นเสียงที่ให้ความรู้สึกถึงเสียงที่นำกล้ว หรือชวนขนลุก หรือ เทคนิค *Sul tasto* ที่ใช้ร่วมกับการรัวโน้ตจะเกิดเป็นเสียงที่เบาบางเหมาะสำหรับบรรเลงรองรับกับทำนองอื่น ๆ ทั้งนี้ในการเลือกใช้แต่ละเทคนิคควรคำนึงถึงการกำกับลงบนโน้ตเพื่อให้ผู้บรรเลงเข้าใจและสามารถได้อย่างถูกต้องรวมถึงควรมีการทำความเข้าใจในการปฏิบัติเพื่อกำกับให้ปฏิบัติในจังหวะที่ถูกต้องทั้งการเตรียมเพื่อปฏิบัติเทคนิคนั้น ๆ หรือการกลับมาปฏิบัติใช้คันชักสีตามปกติ

บทที่ 3

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “เมตามอร์โฟซิส” เป็นบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนาสำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย มีการกำหนดจำนวนผู้เล่นชิ้นต่ำไว้ที่ 12 ตำแหน่ง โดยแบ่งตามเครื่องดนตรีคือ ไวโอลินหนึ่ง จำนวน 4 ตำแหน่ง ไวโอลินสอง จำนวน 3 ตำแหน่ง วิโอลา จำนวน 2 ตำแหน่ง เซลโล จำนวน 2 ตำแหน่ง และดับเบิลเบส จำนวน 1 ตำแหน่ง ซึ่งสามารถเพิ่มจำนวนในแต่ละเครื่องดนตรีได้ตามความเหมาะสม ลักษณะของวงเครื่องสายนี้มีวิธีเรียบเรียงเสียงประสานอย่างน่าสนใจและเป็นเอกลักษณ์ อีกทั้งความสามารถในการแสดงออกถึงอารมณ์และสร้างสีสันได้อย่างครบถ้วนเหมาะสมกับบทประพันธ์ โดยผู้วิจัยได้นำเอาการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) และเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ที่มีเฉพาะของเครื่องสายมาใช้ในการประพันธ์ เพื่อให้เห็นกายภาพของผีเสื้อในลำดับต่าง ๆ ได้ชัดเจน

ผู้วิจัยกำหนดให้แนวทางการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงเป็นรูปแบบดนตรีพรรณนาเป็นไปตามลักษณะของผีเสื้อซึ่งเป็นสัญลักษณ์ในวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณ และตามระดับขั้นการเจริญเติบโตในทางชีววิทยา ควบคู่กับการสร้างบรรยากาศอารมณ์ความรู้สึกในแบบต่าง ๆ ตามรูปแบบสภาวะของจิตในด้านจิตวิทยา ที่กำหนดไว้ในกระบวนทั้งสี่

3.1 แนวคิดและวัตถุประสงค์สำหรับการสร้างสรรค์ในกระบวนที่ 1 (Stage 1 : “Egg”)

กระบวนแรกจะกล่าวถึงระยะไข่ (Stage 1 : “Egg”) ในระยะไข่เปรียบเสมือนจุดเริ่มต้นของชีวิตผีเสื้อ โดยในทางวรรณกรรมการเกิดของผีเสื้อเปรียบเสมือนวิญญาณที่เวียนว่ายตายเกิดในร่างเดิม ผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้กลุ่มโน้ตที่ประกอบไปด้วย 8 ชั้นระดับเสียง (Pitch Class) ซ้ำ ๆ เพื่อแสดงออกถึงความวนเวียนและการกลับมาของวิญญาณ และบรรเลงโดยเทคนิคการตีของเครื่องสาย (Pizzicato) ที่แสดงให้เห็นภาพเมื่อดำของผีเสื้อ (ตัวอย่างที่ 3.1)

ตัวอย่างที่ 3.1 เทคนิคการดีดของเครื่องสายบรรยายถึงลักษณะของเม็ตไซ [ห้องเพลงที่ 15-20 กระจับปี่ 1]

Con moto, misterioso
♩=60

Vln. 1
pizz.
mf

Vln. 2
pizz.
mf

Vla.
pizz.
mf

Vc.
con sord.
sul pont.
p

Db.
pizz.
p

ทางด้านจัดการระบบศูนย์กลางเสียง และการสื่ออารมณ์ในกระจับปี่นี้ ผู้วิจัยได้ตีความ จากสถานะของจิตในด้านจิตวิทยา โดยระบบเสียงที่เลือกใช้ในกระจับปี่นี้จะมีลักษณะเป็นดนตรี ลีบสองเสียง มีการแสดงออกถึงความทุกข์ ความเศร้า ความสับสน และความทรมาน ที่ส่งผลต่อการ ลดคุณค่า สูญเสียความเป็นตัวตนที่จะนำไปสู่โรครซึมเศร้า ดังที่ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ที่อธิบาย เกี่ยวกับการสร้างแฉกโน้ตลีบสองเสียงไว้ว่าบทเพลงที่ใช้หลักการของดนตรีลีบสองเสียง สามารถออกมาได้ทั้งในรูปแบบดนตรีแบบไร้ท่วงทำนองเต็มทีหรือจะเป็นดนตรีกึ่งอิงท่วงทำนองได้ ขึ้นอยู่กับความสร้างสรรค์ของนักประพันธ์เองโดยเรียงลำดับขั้นระดับเสียงอย่างไรก็ได้ตามความพอใจ แต่เมื่อนำไปใช้ในบทเพลง ลำดับของโน้ตจะต้องถูกใช้เรียงตามลำดับก่อนหลังของขั้นระดับเสียงเสมอ (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 28) โดยหลักการสร้างแฉกโน้ตลีบสองเสียงในบทประพันธ์นี้ มิได้มีหลักการอิงท่วงทำนองโดยสิ้นเชิงแต่ยังคงลักษณะของทริยแฉกที่เป็นวัตถุดิบสำคัญในดนตรี อิงท่วงทำนอง (ตัวอย่างที่ 3.2)

ตัวอย่างที่ 3.2 ลำดับและโครงสร้างของแฉกโน้ตพื้นฐาน

Whole tone scale

Whole tone scale

Caug

D#aug

จากตัวอย่างที่ 3.2 ผู้วิจัยได้เลือกเรียงลำดับชั้นระดับเสียงให้มีความสัมพันธ์ภายในแถวโน้ตแบบกึ่งอิงกัญแจเสียง โดยโน้ตสามลำดับแรกจะมีลักษณะเป็นทริยแอดออกเมนเทด ต่อมาในโน้ตลำดับที่ 4-6 จะประกอบได้เป็นสมาชิกในทริยแอดชนิดออกเมนเทดเช่นกัน จากนั้นกลุ่มโน้ตในลำดับที่ 7-12 จะไม่ได้ประกอบกันเป็นทริยแอดชัดเจนแต่สมาชิกทั้ง 6 ชั้นระดับเสียงที่จะประกอบได้เป็นบันไดเสียงโฮลทอน (Whole Tone scale) ได้พอดี เช่นเดียวกับกับโน้ต 6 ลำดับแรกที่ประกอบได้เป็นบันไดเสียงโฮลทอนเช่นกัน รวมเป็นชั้นระดับเสียงโน้ตสิบสองตัวตามบันไดเสียงโครมาติก

หลังจากผู้วิจัยได้สร้างแถวโน้ตพื้นฐานตามโครงสร้างดังกล่าว ก็ได้มีการแปรออกไป 3 วิธี ได้แก่ 1) การเล่นย้อนกลับจากท้ายไปต้น เรียกว่า เรโทรเกรด (Retrograde) 2) วิธีพลิกกลับแถว เรียกว่า อินเวอร์ชัน (Inversion) และ 3) วิธีพลิกกลับแถวพร้อมการเล่นย้อนท้ายไปต้น เรียกว่า เรโทรเกรด-อินเวอร์ชัน (Retrograde-Inversion) และนำมาเปลี่ยนระดับเสียงตามจำนวนโน้ตทุกตัวในบันไดเสียงโครมาติก จึงปรากฏรูปแบบกับเรียงลำดับออกมาทั้งหมด 48 รูปแบบดังตัวอย่างที่ 3.3

ตัวอย่างที่ 3.3 ตารางแถวโน้ตสิบสองเสียงจากบทประพันธ์บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “เมตามอร์โฟซีส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย

	I0	I8	I4	I6	I2	I10	I1	I7	I5	I9	I11	I3	
P0	C	G#	E	F#	D	A#	C#	G	F	A	B	D#	R0
P4	E	C	G#	A#	F	D	F	B	A	C#	D#	G	R4
P8	G#	E	C	D	A#	F#	A	D#	C#	F	G	B	R8
P6	F#	D	A#	C	G#	E	G	C#	B	D#	F	A	R6
P10	A#	F#	D	E	C	G#	B	F	D#	G	A	C#	R10
P2	D	A#	F#	G#	E	C	D#	A	G	B	C#	F	R2
P11	B	G	D#	F	C#	A	C	F#	E	G#	A#	D	R11
P5	F	C#	A	B	G	D#	F#	C	A#	D	E	G#	R5
P7	G	D#	B	C#	A	F	G#	D	C	E	F#	A#	R7
P3	D#	B	G	A	F	C#	E	A#	G#	C	D	F#	R3
P1	C#	A	F	G	D#	B	D	G#	F#	A#	C	E	R1
P9	A	F	C#	D#	B	G	A#	E	D	F#	G#	C	R9
	RI0	RI8	RI4	RI6	RI2	RI10	RI1	RI7	RI5	RI9	RI11	RI3	

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้กล่าวไว้ว่าผู้ประพันธ์อาจเลือกใช้เพียงบางรูปตามความต้องการ
 หนึ่ง ทั้ง 48 รูปนี้ไม่ใช่แฉวงโน้ตใหม่ แต่เป็นเพียงการแปรรูปของแฉวงโน้ตพื้นฐานเท่านั้น (ณรงค์ฤทธิ์
 ธรรมบุตร, 2552: 28-29) ผู้วิจัยจึงมีการเลือกใช้เพียง 2 แฉวงโน้ต คือ แฉวง P-0 และ P-7 ในกระบวน
 ที่ 1 นี้ และนำมาจัดเรียงให้มีความสลับซับซ้อนเพื่อแสดงออกทางอารมณ์ในทางจิตวิทยาว่าด้วยเรื่อง
 ของทุกข์เศร้าและความสับสนภายในจิตใจ ด้วยการเลือกใช้สังคีตลักษณะแบบฟิวก์ (Fugue)
 ในท่อนกลางดังตัวอย่างที่ 3.4

ตัวอย่างที่ 3.4 ลักษณะสังคีตลักษณะแบบฟิวก์ในท่อนกลางของกระบวนที่ 1 ในห้องเพลงที่ 32-37

3.2 แนวคิดและวัตถุประสงค์สำหรับการสร้างสรรค์ในกระบวนที่ 2 (Stage 2 : “Caterpillar”)

กระบวนที่ 2 บรรยายถึงระยะตัวอ่อน (Stage 2 : “Caterpillar”) มีการกำหนดลีลาจังหวะ
 แบบเร็วอย่างบ้าคลั่ง (Presto Furioso) สลับกับส่วนที่โซ้อัตราจังหวะเชื่องช้าในลีลาที่นิ่งเงียบ สงบ
 (Tranquillo) พร้อมกับการกำหนดการควบคุมลักษณะเสียง และเทคนิคพิเศษของเครื่องสายที่
 แสดงออกถึงอารมณ์ต่าง ๆ อย่างชัดเจน เพื่อเป็นการบรรยายถึงลักษณะหนอนผีเสื้อที่ภายนอกจะมี
 ลวดลายและสีสันฉูดฉาดแปลกตาเพื่อป้องกันตัวเองกับศัตรูทางธรรมชาติ แต่แท้ที่จริงแล้วภายใน
 มีความเปราะบาง ส่วนด้านจิตวิทยามีการบรรยายถึงความสับสนและการล่มสลายของจิตใจ
 โดยจะจำกัดได้ว่าอยู่ในสภาวะจิตไม่ปกติแบบอารมณ์แปรปรวนสองขั้ว (Bipolar) และยังคงมีการใช้
 ตารางแฉวงโน้ตสิบสองเสียงเดียวกันกับกระบวนที่ 1 ผสมผสานกันขึ้นคู่เสียงกระด้าง ภายได้สังคีต
 ลักษณะการแปรแบบซ้อน (Double Variation) มีการแบ่งส่วนดังนี้ A B A' B' A” ตามด้วยส่วนหาง
 เพลง (Coda) โดยตอน A จะมีลักษณะดนตรีที่เคลื่อนไหวในลีลาจังหวะแบบเร็วอย่างบ้าคลั่ง
 และตอน B จะมีลักษณะดนตรีที่เคลื่อนไหวในลีลาจังหวะแบบเชื่องช้า นิ่งเงียบ และสงบ

ตัวอย่างที่ 3.5 ส่วนดนตรีเคลื่อนไหวในลีลาจังหวะแบบเร็วอย่างบ้าคลั่ง [ห้องเพลงที่ 40-45 ในกระบวนที่ 2]

40 **Presto furioso** ♩=132

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *pizz.*

Db. *arco* *mf*

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าการเลือกใช้แถว R-0 ในลักษณะแนวนอนครบทุกแนวเสียง โดยแนวไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง และวิโอลา จะบรรเลงพร้อมกันในทิศทางเดียวกัน และใช้เทคนิคพิเศษคือการรูดสาย (Glissando) ในห้องที่ 42-45 เพื่อเลียนแบบลักษณะของการกรีดร้องของเสียงมนุษย์ ในขณะที่แนวเชลโลบรรเลงทำนองจากแถวโน้ตด้วยการดีด ส่วนในแนวดับเบิลเบส มีการใช้เทคนิคการดีดแบบบาร์ตอก (Bartok Pizzicato) ในจังหวะแรก เพื่อให้แสดงออกถึงความรุนแรง และเปลี่ยนเป็นวิธีการสีแบบใกล้หย่อง (Sul ponticello) ในห้องเพลงที่ 42 เพื่อแสดงออกถึงความทรมานอันเกิดจากปัญหา และความทุกข์

ตัวอย่างที่ 3.6 ส่วนดนตรีเคลื่อนไหวในลีลาจังหวะแบบช้า [ห้องเพลงที่ 118-128 ในกระบวนที่ 2]

Tranquillo ♩=80

118

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

จากตัวอย่างที่ 3.6 จะเห็นได้ว่าเนื้อดนตรีมีความแตกต่างจากส่วนดนตรีที่มีเคลื่อนไหวในลีลาจังหวะแบบเร็วอย่างสิ้นเชิง โดยในส่วนนี้จะไม่มีการบรรเลงทำนองเคลื่อนไหวแต่จะเป็นการลากเสียงโน้ตค้างไว้ ด้วยการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์บนเครื่องสาย และการรัวโน้ตด้วยคันชัก (Tremolo) ในชั้นคู่เสียงกระด้าง ประกอบกับแนวดับเบิลเบสบรรเลงเทคนิคการตีแบบบาร์ตอกเป็นระยะ เพื่อแสดงออกถึงความทุกข์ และความเครียด

3.3 แนวคิดและวัตถุประสงค์สำหรับการสร้างสรรค์ในกระบวนที่ 3 (Stage 3 : “Chrysalis”)

กระบวนที่ 3 (Stage 3 : “Chrysalis”) บรรยายถึงภาพการเจริญเติบโตในภายในของดักแด้ไปยังผีเสื้อ มีการบรรยายถึงลักษณะของดักแด้ โดยกำหนดให้ลีลาของดนตรีมีความสงบ และมีอัตราจังหวะที่เชื่องช้า ซึ่งลักษณะทางชีวของระยะดักแด้นี้ภายนอกจะไม่มีเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงมาก แต่ภายในมีการเปลี่ยนแปลงอย่างมากที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับทุกลำดับการเติบโตที่ผ่านมา โดยในทางสภาวะทางจิตจะเป็นช่วงที่ปรับอารมณ์เพื่อก้าวข้ามไปยังสภาวะปกติกำจัดปัญหา ความทุกข์และความเครียดสะสมต่าง ๆ ไปสู่ความสุขและสภาวะจิตที่คงที่ ระบบเสียงที่ใช้ในกระบวนนี้จะแตกต่างจากสองกระบวนแรกที่ใช้การจัดการระบบเสียงแบบไร้ศูนย์กลางเสียง โดยจะเป็นการใช้การกำหนดศูนย์กลางเสียงแบบแอสเซชัน (Assertion) คือการย้ายระดับเสียงหรือกลุ่มระดับเสียงเพื่อกำหนดศูนย์กลางเสียงบริเวณต่าง ๆ (ตัวอย่างที่ 3.7)

ตัวอย่างที่ 3.7 ลักษณะการกำหนดศูนย์กลางเสียงแบบแอสเซอซัน [ห้องเพลงที่ 1-6 ในกระบวนที่ 3]

The musical score is for a string ensemble. It consists of six staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello (solo), Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked 'Grave' with a quarter note equal to 46. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two sections. The first section, measures 1-4, is marked 'con sord.' (con sordina) and 'p' (piano). The second section, measures 5-6, is marked 'sul tasto' (sul tasto) and 'pp' (pianissimo) for the violins, and 'mf' (mezzo-forte) for the cellos. The double bass part consists of whole notes.

ท่อนหลังในกระบวนที่ 3 นี้ได้มีการกำหนดให้ดนตรีนั้นอยู่ในระบบการอิงกุกุญแจเสียงแบบปกติหรือการอิงกุกุญแจเสียงแบบโทนิค-โดมินันท์ แต่ไม่มีความชัดเจนในความเป็นเมเจอร์หรือไมเนอร์ แสดงออกถึงความลังเลใจ และช่วงเวลาทางจิตวิทยาในการก้าวข้ามสู่สภาวะปกติของจิตใจ โดยทำนองหลักจะปรากฏในแนวเชลโลเป็นส่วนใหญ่ ที่สอดประสานไปกับแนวทำนองในแนวไวโอลา ส่วนกลุ่มเครื่องไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง และดับเบิลเบสจะมีหน้าที่ในการสร้างเสียงประสานเป็นหลัก ถ้าเปรียบเทียบกับลักษณะทางชีวภาพของดักแด้ก็หมายถึงการเปลี่ยนแปลงภายในกับทำนองที่เคลื่อนไหวจากแนวเชลโลและไวโอลา และเปลือกหุ้มที่ไม่ขยับด้านนอกก็จะแสดงออกด้วยการลากเสียงคอร์ดที่มีค่าน้ำเตียวและเคลื่อนไหวไม่มากของกลุ่มเครื่องดนตรีที่เหลือดังตัวอย่างที่ 3.8 ในทางดนตรีจะจำกัดความรูปพรรณในช่วงนี้ว่าเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony) ซึ่งแตกต่างกับกระบวนที่ 1 และกระบวนที่เป็นอย่างมากที่เน้นหนักในการใช้รูปพรรณแบบหลายแนวเสียง (Polyphony) เป็นหลัก

ตัวอย่างที่ 3.8 ลักษณะการจัดการแนวทำนองแบบโฮโมโฟนีที่เกิดขึ้นในกระบวนที่ 3 ในห้องเพลงที่ 22-33

22 Adagio ♩=60

Vln. 1 *fp* *p*

Vln. 2 *fp* *p*

Vla. *fp* *p*

Vc. *fp* *mf*

Db. *fp* *p*

28

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *mf*

Vc.

Db.

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4 แนวคิดและวัตถุประสงค์สำหรับการสร้างสรรค์ในกระบวนที่ 4 (Stage 4 : “Butterfly”)

กระบวนสุดท้ายนี้บรรยายถึงระยะโตเต็มวัยของผีเสื้อ ซึ่งแทนด้วยทำนองหลักที่มีโครงสร้างมาจากบันไดเสียงโซลโทนบรรเลงเดี่ยวด้วยไวโอลิน (ตัวอย่างที่ 3.9) ในกระบวนแรกและกระบวนที่ 2 มีการสร้างทำนองหลักในบันไดเสียงโซลโทนเช่นกันแต่โดยด้านการเรียงเสียงประสานและการกำหนดศูนย์กลางเสียงจะเป็นไปตามรูปแบบของดนตรีสิบสองเสียง แต่ในกระบวนที่ 4 นี้จะเป็นอิสระจากตาราง รวมถึงมีวิธีการเรียงเสียงประสานและการกำหนดศูนย์กลางเสียงตามลักษณะทั่วไปในระบบดนตรีแบบอิงกัญแจเสียง

ตัวอย่างที่ 3.9 การบรรเลงทำนองหลักที่มีโครงสร้างจากบันไดเสียงโซลโทนในแนวเดี่ยวไวโอลิน [ห้องเพลงที่ 25-30 ในกระบวนที่ 4]

Moderato (♩.=80)

Vln. (Solo) *f*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *pizz. p*
div.

Vla. *mf*

Vc. *arco* *mf*

Db. *arco* *mf* *pizz.*

p

จากตัวอย่างที่ 3.9 จะเห็นได้ว่าในระหว่างที่มีการบรรเลงเดี่ยวไวโอลินด้วยทำนองหลักที่มีโครงสร้างจากบันไดเสียงโซลโทนมีการบรรเลงประกอบจากเครื่องดนตรีอื่นด้วยสมาชิกจากทริยแอด B เมเจอร์ ในห้องเพลงที่ 25 จนถึงห้อง 28 จากนั้นได้เปลี่ยนเป็นทริยแอด F ออกเมนเทดในห้องเพลงที่ 29 ต่อเนื่องไปที่ 30 เป็นจุดสังเกตได้ว่าดนตรีในส่วนนี้เป็นอิสระจากตารางแฉวงโน้ตสิบสองเสียงที่ผู้วิจัยได้กำหนดใช้ในกระบวนแรกและกระบวนที่ 2

การตีความด้านจิตวิทยาในกระบวนนี้มีการสื่อความหมายถึงระยะของการยอมรับตามทฤษฎีของ เอลิซาเบธ คือเบลอร์-รอสส์ โดยมีการอธิบายไว้ว่าเป็นระยะที่เริ่มกลับสู่สภาพจิตใจปกติ โดยความรู้สึก อารมณ์เศร้า และสติจะค่อย ๆ ฟื้นกลับมา แต่ถึงแม้จะเกิดการยอมรับแล้ว ก็อาจจะกลับไปสู่ขั้นตอนของการซึมเศร้าสลับไปมาได้ ถ้าขาดการดูแลประคับประคองจิตใจให้เข้มแข็งขึ้น ซึ่งในดนตรีในกระบวนนี้ก็ได้มีการนำเอาหน่วยย่อยเอกสำคัญจากกระบวนที่ผ่านมา มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ช่วงนี้ด้วยเพื่อแสดงอาการดังกล่าว (ตัวอย่างที่ 3.10)

ตัวอย่างที่ 3.10 หน่วยย่อยเอกสำคัญจากกระบวนที่ 1 กระบวนที่ 2 และกระบวนที่ 3 ที่ปรากฏอยู่ในกระบวนที่ 4 [ห้องเพลงที่ 83-91 ในกระบวนที่ 4]

The musical score shows five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 83 starts with a rest for all instruments. From measure 84, the strings play a rhythmic pattern. Vln. 1 and 2, Vla., and Db. play chords, while Vc. plays a melodic line. Dynamics include *pizz.* *f*, *arco* *mf*, and *f*. Performance instructions include *col legno* for the double bass.

จากตัวอย่างที่ 3.10 จะพบว่าหน่วยย่อยเอกจากกระบวนที่ 3 จะถูกบรรเลงด้วยกลุ่มเครื่องเชลโลในห้องเพลงที่ 83-88 ประกอบกับการบรรเลงด้วยหน่วยย่อยเอกจากกระบวนที่ 2 จากกลุ่มเครื่องไวโอลิน วิโอลา และดับเบิลเบส ในห้องเพลงที่ 85 และ 86 ต่อเนื่องมาด้วยหน่วยย่อยเอกจากกระบวนที่ 1 ในแนวเสียงไวโอลินหนึ่งในห้องเพลงที่ 88 และปิดท้ายด้วยหน่วยย่อยเอกสำคัญจากกระบวนที่ 2 ในห้องเพลงที่ 89-91

บทที่ 4

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย ได้สร้างสรรค์ตามกระบวนการเจริญเติบโตของผีเสื้อได้แก่ กระจับปี่ 1 ใช้ชื่อว่า Stage 1 : “Egg” กระจับปี่ 2 ใช้ชื่อว่า Stage 2 : “Caterpillar” กระจับปี่ 3 ใช้ชื่อว่า Stage 3 : “Chrysalis” และ กระจับปี่ 4 ใช้ชื่อว่า Stage 4 : “Butterfly” โดยแต่ละกระจับปี่มีแนวคิดสำหรับการประพันธ์เพลงแตกต่างกันออกไป ตามแต่การตีความทางด้านวรรณกรรม ชีววิทยา และจิตวิทยา จึงได้เขียนอรรถาธิบายบทประพันธ์เพลงทุกกระจับปี่เพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจภาพรวมของบทประพันธ์เพลง ทั้งนี้ผู้วิจัยจะอธิบายเฉพาะประเด็นสำคัญที่เป็นแนวคิดหลักในแต่ละกระจับปี่เท่านั้น

4.1 อรรถาธิบายกระจับปี่ 1 (Stage 1 : “Egg”)

กระจับปี่ 1 (Stage 1 : “Egg”) ถูกกำหนดให้อยู่ในสังคีตลักษณะแบบสามตอน (Ternary form) ในอัตราจังหวะ 2/4 ด้วยความเร็วจังหวะของโน้ตตัวดำเท่ากับ 60 ในลีลาที่มีการเคลื่อนไหว และให้อารมณ์ความรู้สึกแบบลึกลับ (Con moto, misterioso) มีความยาวประมาณ 4 นาที และอยู่ภายใต้การกำหนดศูนย์กลางเสียงแบบดนตรีสิบสองเสียง

ตารางที่ 4.1 แสดงการกำหนดสังคีตลักษณะแบบสามตอนในกระจับปี่ 1

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องเพลงที่	
A	นำเสนอหน่วยย่อยเอกและทำนองสำคัญ โดยมีโครงสร้างจากตารางแถวโน้ตสิบสองเสียง	1-31	
B	การจัดเรียงในลักษณะสังคีตลักษณะแบบพิวัก	32-97	
	ส่วนนำเสนอ	32-39	
	ส่วนพัฒนา	ช่วงต่างครั้งที่ 1	40-57
		ช่วงทำนองเอก	58-67
		ช่วงต่างครั้งที่ 2	68-89
ส่วนท้าย	91-97		
A'	การกลับมาของหน่วยย่อยเอกสำคัญของตอน A แบบย้อนกลับ	98-109	
ช่วงหางเพลง		110-118	

ในท่อน A ของกระบวนที่ 1 จะเป็นช่วงนำเสนอหน่วยย่อยเอกสำคัญที่ประกอบไปด้วยชั้นระดับเสียงในแฉวงโน้ตพื้นต้น P-0 จากตารางแฉวงโน้ตสิบสองเสียงที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.1a) โดยในแนวไวโอลาจะมีการปรากฏเพียงแค่ 7 ตัวซึ่งเป็นโน้ตในลำดับ 2-8 ของแฉวงโน้ตพื้นต้น P-0 ยกเว้นในท่อนเพลงที่ 4 ที่มีการดัดแปลงลำดับเล็กน้อย และในแนวเชลโลจะปรากฏ 8 ตัวตามลำดับที่ 1-8 ในลักษณะจังหวะที่ขยายออกจากแนวไวโอลาจากโน้ตเข้ตหนึ่งชั้นเป็นตัวดำประกอบกับการบรรเลงชั้นระดับเสียงอีก 4 โน้ตในลำดับที่ 9-12 จากกลุ่มไวโอลินหนึ่งกับสองทำให้บริเวณ 4 ท่อนเพลงแรกนี้เป็นการจัดการศูนย์กลางเสียงแบบดนตรีสิบสองเสียง (ตัวอย่างที่ 4.1b)

ตัวอย่างที่ 4.1a แฉวงโน้ตพื้นต้น (P-0) จากตารางแฉวงโน้ตสิบสองเสียง



ตัวอย่างที่ 4.2 การเปลี่ยนระดับเสียงขึ้นระดับเสียงจากโน้ตลำดับที่ 5-8 ของแถวพินตัน [ห้องเพลงที่ 5-6] และลักษณะเนื้อดนตรีแบบคลัสเตอร์ (Cluster) [ห้องเพลงที่ 7-10]

The musical score shows five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. Measures 5-6 show a melodic line in Vln. 1 and a rhythmic pattern in Vln. 2. Measures 7-10 feature a cluster of notes across all staves, with Vln. 1 and Vln. 2 playing a trill (tr) and Vc. playing a trill (tr). Dynamics include *mf*, *p*, and *fp*. Performance instructions include *arco*, *senza sord. ord.*, and *(con sord.) (sul pont.)*.

ในตัวอย่างที่ 4.2 ยังปรากฏเอกลักษณ์สำคัญของกระบวนก็คือการใช้คู่เสียงกระด้างซึ่งในห้องเพลงที่ 7-10 นี้จะพบว่ามีโครงสร้างหลักเป็นคู่ทำสมบุรณ์จากโน้ต A ในแนวเซลโล และโน้ต E ในแนวไวโอลินสอง ประกอบกับโน้ต B ในแนวไวโอลาและโน้ต F ในแนวไวโอลินหนึ่งที่ทำให้เกิดเป็นชั้นคู่เสียงทริยโทน ทำให้คู่เสียงกระด้างระหว่างแนวเสียง ซึ่งในส่วนนี้ทุกเครื่องดนตรีได้บรรเลงแบบ รัวนิ้ว (Trill) ทำให้เกิดเป็นเนื้อดนตรีที่เป็นปีกแผ่น จึงสามารถวิเคราะห์ส่วนนี้ได้ว่าเป็นลักษณะเนื้อดนตรีแบบคลัสเตอร์

ในท่อน B หรือท่อนกลางของกระบวนที่ 1 ผู้วิจัยได้กำหนดให้อยู่ในสังคีตลักษณะแบบพิวัก จากตัวอย่างที่ 4.3b จะเห็นได้ว่าการใช้แถวโน้ต P-0 (ตัวอย่างที่ 4.1a) และ P-7 (ตัวอย่างที่ 4.3a) ตามลำดับครบทั้ง 12 เสียงอย่างชัดเจนดังตัวเล็กกำกับในลักษณะแนวนอน แนวเสียงไวโอลินหนึ่งมีการบรรเลงก่อนในแถว P-0 ซึ่งทำหน้าที่เป็นทำนองเอก (Subject) ในลักษณะของสังคีตลักษณะแบบพิวัก ตามมาด้วยการบรรเลงจากแนวไวโอลินสองตามลำดับโน้ตของแถว P-7 ซึ่งมีลักษณะทำนองเหมือนกันกับทำนองบรรเลงในไวโอลินหนึ่ง แต่ต่างกันเป็นคู่เสียงทำนองเท่ากันทั้งประโยค เปรียบได้กับส่วนทำนองเอกตอบ (Answer) ที่อยู่ในลักษณะทำนองเอกตอบแบบแท้ (Real Answer) จากนั้นในแนวไวโอลาก็บรรเลงในแถว P-0 ที่เหมือนกันกับแนวไวโอลินหนึ่ง ทำหน้าที่เป็นทำนองเอกที่กลับมาอีกครั้ง และเมื่อทำนองหลักและทำนองตอบรับบรรเลงครบตำแหน่งตามลำดับ จะปรากฏทำนองรองต่อมาในทุกแนวเสียงซึ่งถูกกำหนดลำดับโน้ตตามแถวเดิมในแต่ละแนว ส่วนในแนวเซลโลและ

ตัวอย่างที่ 4.4a แกวโน้ต R-0 จากตารางแกวโน้ตสิบสองเสียง



ตัวอย่างที่ 4.4b ช่วงต่างครั้งที่ 1 [ห้องเพลงที่ 40-44 ในกระบวนที่ 1]

ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงทำนองเอก (Middle entry) ในส่วนพัฒนา จะพบว่าผู้วิจัยได้นำทำนองสอดประสานที่ใช้โครงสร้างจากแกวพื้นต้น P-0 ในส่วนนำเสนอ มาบรรเลงพร้อมกับทำนองที่มีโครงสร้างจากแกวโน้ต R-0 ซึ่งเป็นแกวโน้ตหลักในช่วงต่างนี้ จะเรียกช่วงนี้ว่าช่วงทำนองปลอม (False entry) หมายถึงช่วงที่มีทำนองเอกไม่ครบ ทำนองรอง หรือทำนองสอดประสานจากช่วงนำเสนอดังในตัวอย่างที่ 4.5

ตัวอย่างที่ 4.5 ช่วงทำนองปลอม [ห้องเพลงที่ 48-52 ในกระบวนที่ 1]

ตัวอย่างที่ 4.7 การบรรเลงด้วยการตีในบันไดเสียงโซลโทน [ห้องเพลงที่ 81-84 ในกระบวนที่ 1]

จากนั้นเมื่อท่อนพิวก์ในตอนกลางนี้จบลงท่อน A จะกลับมาอีกครั้งแต่ในลักษณะที่ไม่เหมือนกัน โดยจะพบว่ามีกำหนดให้ส่วนประกอบต่าง ๆ ออกมาในรูปแบบย้อนกลับ เกิดเป็นความสมมาตรทั้งสี่คัตลักษณ์ (ABA') ซึ่งจะปรากฏได้ชัดในห้องเพลงที่ 98-100 มีการบรรเลงหน่วยย่อยเอกของกลุ่มขึ้นระดับเสียงทั้ง 7 ตัวจากแคว้นไนด์พื้นต้น P-0 ในลำดับที่ 2-8 ในลักษณะการเลียน เริ่มขึ้นจากแนวไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา และเซลโลตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 4.8a) ซึ่งอยู่ในทิศทางตรงกันข้ามกับท่อน A ช่วงแรกของกระบวน ที่มีการเลียนหน่วยย่อยเอกนี้จากเครื่องเสียงต่ำก่อนคือแนวเซลโล วิโอลา ไวโอลินสองตามด้วยไวโอลินหนึ่งในห้องเพลงที่ 18-20 (ตัวอย่างที่ 4.8b) และมีลักษณะร่วมคือการบรรเลงจากกลุ่มดับเบิลเบสด้วยไนด์จากแคว้นไนด์พื้นต้น P-0

ตัวอย่างที่ 4.8a การเลียนของหน่วยย่อยเอกในท่อน A' [ห้องเพลงที่ 98-100 ในกระบวนที่ 1]

ตัวอย่างที่ 4.8b การเลียนกันของหน่วยย่อยเอกในท่อน A [ห้องเพลงที่ 18-20 ในกระบวนที่ 1]

เมื่อจบท่อน A' ผู้วิจัยได้กำหนดให้มีช่วงหางเพลงโดยเป็นการบรรเลงแบบกึ่งอิสระในด้านของจังหวะแต่มีการกำกับโน้ตซึ่งเกิดเป็นทำนองที่มีโครงสร้างคล้ายกับทำนองจากแถวโน้ตสิบสองเสียงที่เกิดขึ้นในกระบวนแรกนี้ ซึ่งบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีเดี่ยวเริ่มจากไวโอลินหนึ่ง บรรเลงด้วยเทคนิคการเลียนต่อด้วยไวโอลินสอง และวิโอลาตามลำดับ ปิดท้ายด้วยการบรรเลงทำนองอิสระจากการเดี่ยวของไวโอลิน และจบด้วยการดีดของเชลโลและดับเบิลเบสตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 4.9)

ตัวอย่างที่ 4.9 ช่วงหางเพลง [ห้องเพลงที่ 110-118 ในกระบวนที่ 1]

4.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 (Stage 2 : “Caterpillar”)

กระบวนที่ 2 (Stage 2 : “Caterpillar”) อยู่ภายใต้สังคีตลักษณะการแปรแบบซ้อน (Double Variation) มีการแบ่งส่วนดังนี้ A B A' B' A” ตามด้วยส่วนหางเพลง มีการกำหนดลีลาจังหวะแบบเร็วอย่างบ้าคลั่ง (Presto Furioso) ในอัตราจังหวะ 3/8 ด้วยความเร็วจังหวะของโน้ตตัวดำประจุเท่ากับ 130 สลับกับส่วนที่ใช้อัตราจังหวะเชิงช้าในลีลา แบบสงบนิ่ง (Tranquillo) ในอัตราจังหวะเดียวกันกับท่อนเร็ว แต่ด้วยความเร็วจังหวะของโน้ตตัวดำประจุเท่ากับ 80 ทั้งนี้ในกระบวนที่ 2 มีการใช้ลักษณะของคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal chord) ที่เพิ่พ้ชั้นคู่เสียงกระด้างจำนวนมาก และยังคงมีการใช้ตารางแถวโน้ตสิบสองเสียงเดียวกันกับกระบวนที่ 1 ทั้งนี้ความยาวของกระบวนที่ 2 อยู่ที่ประมาณ 4 นาที

ตารางที่ 4.2 แสดงการกำหนดสังคีตลักษณะการแปรแบบซ้อนในกระบวนที่ 2

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องเพลงที่
A	ส่วนการกำหนดลีลาจังหวะแบบเร็วอย่างบ้าคลั่งครั้งที่ 1	1-98
B	ส่วนการกำหนดลีลาจังหวะแบบเชิงช้าสงบนิ่งครั้งที่ 1	99-165
A'	ส่วนการกำหนดลีลาจังหวะแบบเร็วอย่างบ้าคลั่งครั้งที่ 2	166-251
B'	ส่วนการกำหนดลีลาจังหวะแบบเชิงช้าสงบนิ่งครั้งที่ 2	252-317
A''	ส่วนการกำหนดลีลาจังหวะแบบเร็วอย่างบ้าคลั่งครั้งที่ 3	318-402
ช่วงหางเพลง		403-426

ช่วงแรกของท่อน A ในกระบวนที่ 2 เริ่มขึ้นด้วยการค่อย ๆ นำเสนโน้ตสองพยางค์อย่างต่อเนื่อง โดยกลุ่มชั้นระดับเสียงที่ใช้ได้แก่โน้ต C, G, D, A, E และ B ซึ่งสามารถประกอบได้เป็นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนและยังมีการเพิ่มขึ้นคู่เสียงกระด้างเข้าไปในทุก ๆ การเข้ามาของแนวเสียง โดยเริ่มจากการบรรเลงของกลุ่มไวโอลินสองด้วยโน้ต D ตามมาด้วยชั้นคู่เสียงกระด้างคือ D# ที่แนวไวโอลินหนึ่ง จากนั้นเพิ่มโน้ต A และโน้ต E เป็นลำดับต่อมาที่ยังคง โน้ต D และ D# ของแนวไวโอลินสอง จากนั้นแนวไวโอลาก็เข้ามาบรรเลงในลักษณะเดียวกันร่วมด้วย และเช่นเดียวกันก็คือมีการเพิ่มโน้ต D# เข้ามาเกิดเป็นชั้นคู่เสียงกระด้าง ตามด้วยโน้ต G จากแนวเซลโล และในห้องเพลงเดียวกันนี้ ในแนวไวโอลินสองก็ได้เปลี่ยนมาบรรเลงโน้ตตัว A ซึ่งเป็นสมาชิกของคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน ประกอบกับชั้นคู่เสียงกระด้างคือโน้ตตัว B ซึ่งในห้องเพลงที่ 25 นี้จะถือเห็นว่ามีการเข้ามาครบทุกเครื่องดนตรีแล้ว จากนั้นในห้องที่ 28 รูปร่างของช่วงเสียงก็ได้ขยายออกไปเรื่อย ๆ จนในห้องเพลงที่ 35-39 จะเป็นส่วนที่มีความเข้มข้นที่สุดและช่วงเสียงที่กว้างที่สุดในส่วนแรกของท่อน A เพื่อส่งเข้าสู่ส่วนหลังของท่อน A ต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.10)

ตัวอย่างที่ 4.10 คอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนและชั้นคู่เสียงกระด้างที่แสดงครบทุกแนวเสียง [ห้องเพลงที่ 25-39 ในระบวนที่ 2]

The musical score consists of three systems, each containing five measures. The instruments are Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

- System 1 (Measures 25-29):** Starts at measure 25. Dynamics are *mf*. The chord progression is: G4-A4-B4 (m25), A4-B4-C5 (m26), B4-C5-D5 (m27), C5-B4-A4 (m28), B4-A4-G4 (m29). The Double Bass part is marked (pizz.) in measures 25 and 29.
- System 2 (Measures 30-34):** Starts at measure 30. Dynamics are *mf*. The chord progression is: A4-B4-C5 (m30), B4-C5-D5 (m31), C5-B4-A4 (m32), B4-A4-G4 (m33), A4-B4-C5 (m34).
- System 3 (Measures 35-39):** Starts at measure 35. Dynamics are *ff*. The chord progression is: G4-A4-B4 (m35), A4-B4-C5 (m36), B4-C5-D5 (m37), C5-B4-A4 (m38), B4-A4-G4 (m39). The Double Bass part is marked (pizz.) in measure 35.

การนำเสนอโน้ตสองพยางค์ที่มีลักษณะเป็นคู่ทำเรียงซ้อนเพิ่มเสียงกระด้างได้มีการกำหนด ห้วงความถี่ของการเปลี่ยนเสียงประสาน (Harmonic sequence) ให้อยู่ในรูปแบบความสมมาตรโดย แบ่งเป็นสองกลุ่มกลุ่มที่ 1 จะมีความยาวเป็นจำนวน 15 ห้องเพลง (ตัวอย่างที่ 4.11a) และแบ่ง ออกเป็น 5 กลุ่มย่อยตามจำนวนห้องเพลงคือ 4, 2, 3, 2 และ 4 ตามลำดับ และกลุ่มที่ 2 มีความยาว เป็นจำนวน 20 ห้องเพลง (ตัวอย่างที่ 4.11b) คือ 5, 3, 4, 3 และ 5 ตามลำดับ

ตารางที่ 4.3 แสดงสัดส่วนห้วงความถี่ของการเปลี่ยนเสียงประสานในส่วนแรกของตอน A

การแบ่งกลุ่ม	จำนวนห้อง	กลุ่มชั้นระดับเสียง	เครื่องดนตรีที่บรรเลง
กลุ่มที่ 1	15		
กลุ่มย่อยที่ 1	4	D	ไวโอลินสอง
กลุ่มย่อยที่ 2	2	D และ D#	ไวโอลินหนึ่ง และไวโอลินสอง
กลุ่มย่อยที่ 3	3	D, D# และ A	ไวโอลินหนึ่ง และไวโอลินสอง
กลุ่มย่อยที่ 4	2	D, D#, และ E	ไวโอลินหนึ่ง และไวโอลินสอง
กลุ่มย่อยที่ 5	4	D, D# และ E	ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง และวิโอลา
กลุ่มที่ 2	20		
กลุ่มย่อยที่ 1	5	D, D#, E และ C#	ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง และวิโอลา
กลุ่มย่อยที่ 2	3	D, D#, E, A, C#, G และ B	ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง
กลุ่มย่อยที่ 3	4	D, D#, E, C#, G และ B	วิโอลา และเชลโล
กลุ่มย่อยที่ 4	3	D, D#, E, A, C#, G# และ B	
กลุ่มย่อยที่ 5	5	D, D#, E, C, C#, G# และ B	

ตัวอย่างที่ 4.11a กลุ่มคู่ห้าเรียงซ้อนเพิ่มเสียงกระด้างกลุ่มที่ 1 [ห้องเพลงที่ 5-19 ในกระบวนที่ 2]

5

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

11

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

14

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

ตัวอย่างที่ 4.11b กลุ่มคู่ห้าเรียงซ้อนเพิ่มเสียงกระด้างกลุ่มที่ 2 [ห้องเพลงที่ 20-39 ในกระบวนที่ 2]

The musical score consists of four systems, each with five staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

- System 1 (Measures 20-24):** Measures 20-24. Vln. 1 and Vln. 2 play a five-note stack (D4, E4, F#4, G4, A4) with a '2' below the notes. Vla. plays a five-note stack (D3, E3, F#3, G3, A3) with a '2' below. Vc. and Db. are silent.
- System 2 (Measures 25-29):** Measures 25-29. Vln. 1 and Vln. 2 play a five-note stack (D4, E4, F#4, G4, A4) with a '2' below and a *mf* dynamic. Vla. plays a five-note stack (D3, E3, F#3, G3, A3) with a '2' below and a *mf* dynamic. Vc. plays a five-note stack (D3, E3, F#3, G3, A3) with a '2' below and a *mf* dynamic, marked (pizz.). Db. plays a single note (D3) with a 'b' below.
- System 3 (Measures 30-34):** Measures 30-34. Vln. 1 and Vln. 2 play a five-note stack (D4, E4, F#4, G4, A4) with a '2' below. Vla. plays a five-note stack (D3, E3, F#3, G3, A3) with a '2' below. Vc. plays a five-note stack (D3, E3, F#3, G3, A3) with a '2' below. Db. is silent.
- System 4 (Measures 35-39):** Measures 35-39. Vln. 1 and Vln. 2 play a five-note stack (D4, E4, F#4, G4, A4) with a '2' below and a *ff* dynamic. Vla. plays a five-note stack (D3, E3, F#3, G3, A3) with a '2' below and a *ff* dynamic. Vc. plays a five-note stack (D3, E3, F#3, G3, A3) with a '2' below and a *ff* dynamic, marked (pizz.). Db. plays a single note (D3) with a 'b' below.

ส่วนหลังของตอน A เริ่มขึ้นด้วยการนำเสนอแนวทำนองที่มาจากแถวในตารางแถวโน้ตสิบสองเสียงที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.3 ในบทที่ 3) โดยในช่วงนี้จะใช้แถวโน้ต R-0 (ตัวอย่างที่ 4.4a) ซึ่งปรากฏในแนวไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสอง และวิโอลา อย่างพร้อมเพรียง ในส่วนนี้มีการกำหนดให้บรรเลงในเทคนิคเฉพาะของเครื่องสายคือการรูดสาย (Glissando) อีกด้วย กลุ่มเชลโลเริ่มบรรเลงในห้องเพลงที่ 42 ด้วยลักษณะการตีอย่างครบถ้วนตามแถว R-0 ในขณะที่แนวดับเบิลเบสมีการกำหนดให้บรรเลงโน้ต 4 ลำดับแรกจากแถวโน้ต R-0 (ตัวอย่างที่ 4.12)

ตัวอย่างที่ 4.12 ลักษณะการใช้แถวโน้ต R-0 ในกระบวนที่ 2 ห้องเพลงที่ 40-45

The musical score for measures 40-45 features five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 40-42 show a melodic line in the upper strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla.) with a dynamic of *mf*. The Vc. part starts in measure 42 with a *pizz.* instruction. The Db. part is marked *arco* and *mf* in measure 42. The score concludes in measure 45.

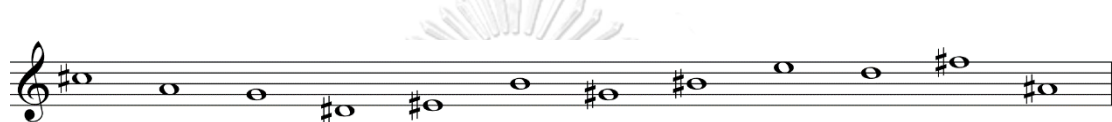
หลังจากนั้นดนตรียังคงดำเนินด้วยการใช้ทำนองที่มีโครงสร้างจากแถวโน้ต R-0 แต่ได้มีการเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอไปบ้าง เช่นในห้องเพลงที่ 46-49 กลุ่มของไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสอง และวิโอลา บรรเลงทำนองจากแถวโน้ต R-0 เช่นเดิมแต่มีการเปลี่ยนทิศทางไปจากครั้งแรกที่บรรเลง (ห้องเพลงที่ 40-45) จากนั้นในแนวเชลโลและดับเบิลเบสก็ปรากฏทำนองจากแถวโน้ต R-0 เช่นกัน แต่มีการสลับลำดับเล็กน้อยโดยแนวเชลโลที่ห้องเพลง 49-50 จะปรากฏขึ้นระดับเสียงลำดับที่ 7-12 ก่อนและตามด้วยแนวดับเบิลเบสห้องเพลง 50-53 จะปรากฏขึ้นระดับเสียงลำดับที่ 1-6

ตัวอย่างที่ 4.13 ลักษณะการใช้แถวโน้ต R-0 ในกระบวนที่ 2 ในห้องเพลงที่ 46-53

The musical score for measures 46-53 features five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 46-49 show a melodic line in the upper strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla.) with a dynamic of *p*. The Vc. part is marked *arco* and *p* in measure 46. The Db. part is marked *arco* and *p* in measure 46. The score concludes in measure 53.

ในห้องเพลงที่ 62-65 ยังคงปรากฏทำนองจากแฉวโน้ต R-0 ในแนวเชลโล จากนั้นจะถูก
จะบรรเลงอีกครั้งด้วยการเปลี่ยนระดับเสียงโดยการลงไปจากเดิมหนึ่งเสียงเต็ม ซึ่งผลลัพธ์คือ
การบรรเลงในแฉว R-10 (ตัวอย่างที่ 4.14a) ในขณะที่กลุ่มไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสอง และไวโอลา
บรรเลงหน่วยย่อยเอก สำคัญจากท่อน A ส่วนแรกก็คือคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนเพิ่มขึ้นคู่เสียงกระด้าง
ด้วยการบรรเลงแบบเทคนิคเฉพาะของเครื่องสายคือการสีใกล้กับหย่อง (Sul ponticello)
ในห้องเพลงที่ 65, 67 และ 69 ประกอบไปกับการบรรเลงสนับสนุนจากแนวดับเบิลเบสโดยการ
บรรเลงโน้ตบางลำดับของแฉวโน้ต ตามจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4.14b)

ตัวอย่างที่ 4.14a แฉวโน้ต R-10 จากตารางแฉวโน้ตสิบสองเสียง



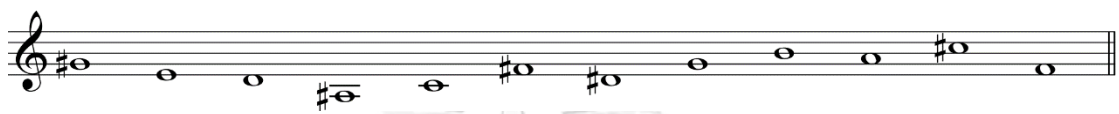
ตัวอย่างที่ 4.15a แลวโน้ต R-7 จากตารางแลวโน้ตสิบสองเสียง



ตัวอย่างที่ 4.15b แลวโน้ต R-6 จากตารางแลวโน้ตสิบสองเสียง



ตัวอย่างที่ 4.15c แลวโน้ต R-5 จากตารางแลวโน้ตสิบสองเสียง



ตัวอย่างที่ 4.15d ชั้นระดับเสียง 4 ลำดับแรกของแลวโน้ต R-8, R-7, R-6 และ R-5 ในกระบวนที่ 2
ห้องเพลงที่ 70-78

ตั้งแต่ในห้องเพลงที่ 79-98 จะเป็นการกลับมาใช้ชั้นระดับเสียงจากแลวโน้ต R-0 ที่กระจัดกระจายในลักษณะเนื้อดนตรีแบบพอยท์ลิสติก (Pointillistic) ในห้องเพลงที่ 79-87 จากนั้นความกระจัดกระจายจะค่อย ๆ รวมศูนย์โดยการเพิ่มความถี่ระหว่างตัวโน้ต ความเร็ว ความดัง ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 88 ประกอบกับการแบ่งกลุ่มแบบไม่เท่ากันในแต่ละแนว ที่จะทำให้อู้ออกถึงจังหวะหนักที่ไม่เท่ากัน ขณะเดียวกันดับเบิลเบสจะเพิ่มความรุนแรงในการตีสายไปด้วยจนเกิดเป็นการตีแบบบาร์ตอก (ตัวอย่างที่ 4.16) ดนตรีจะเพิ่มความรุนแรงขึ้นเรื่อยจนสิ้นสุดท่อน A และตัดเข้าสู่ท่อน B ทันทีด้วยการค้ำโน้ต E ในแนวไวโอลินหนึ่ง ในจังหวะสุดท้ายของห้องเพลงที่ 98

ตัวอย่างที่ 4.16 ลักษณะเนื้อดนตรีจากแบบพอยทิลิสติกสู่การรวมศูนย์อย่างหนาแน่น [ห้องเพลงที่ 79-98]

The musical score is divided into four systems, each containing staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

- System 1 (Measures 79-87):** Features a complex, polytonal texture. Vln. 1 and Vln. 2 play in different keys (one in D major, one in B minor). The Viola and Cello play in a different key (F major). The Double Bass plays in the key of the Viola. Dynamics include *mf* and *pizz.* (pizzicato).弓法 (arco) and *pizz.* markings are present.
- System 2 (Measures 88-91):** The texture begins to unify. The Viola and Cello play in the key of the Double Bass (F major). The Violins play in the key of the Viola (F major). Dynamics include *mf* and *pizz.*. An *accel.* (accelerando) marking is present in the Cello part.
- System 3 (Measures 92-95):** The texture is now fully unified in the key of F major. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *mf*. The Cello part has a *2* (second) marking.
- System 4 (Measures 96-98):** The texture remains unified in F major. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The Cello part has a *2* (second) marking.

ในท่อน B นี้อยู่ในอัตราจังหวะ 3/8 เช่นเดียวกับท่อน A แต่ในด้านอารมณ์และลีลา จะแตกต่างกันอย่างมากโดยผู้วิจัยได้กำกับลีลาให้อยู่ในความสงบ (Tranquillo) และกำหนดอัตรา ความเร็วไว้ที่โน้ตตัวต่ำประจุดเท่ากับ 80 ซึ่งการกำหนดอัตราความเร็ว 80 นี้ อาจจะไม่ได้อยู่ใน มาตรฐานความเร็วของลักษณะดนตรีแบบ *Tranquillo* แบบปกติ แต่ว่าการเคลื่อนไหวของทำนอง เสียงประสาน และความถี่ของการเปลี่ยนเสียงประสาน รวมถึงลักษณะเนื้อดนตรีที่เกิดขึ้นในท่อนนี้ จะเป็นอย่างนิ่งสงบและเชื่องช้า โดยกลุ่มโน้ตที่ปรากฏในท่อน B นี้จะเป็นกลุ่มโน้ตเดิมที่เคยเกิดขึ้น ในส่วนแรกของท่อน A ก็คือขึ้นระดับเสียงของคอร์ด้คู่ทำเรียงซ้อนเพิ่มขึ้นคู่เสียงกระด้าง

ตัวอย่างที่ 4.17 ตัวอย่างเนื้อดนตรีในท่อน B [ห้องเพลงที่ 99-128 ในกระบวนที่ 2]

เมื่อท่อน B จบลง ท่อน A' จะตัดกลับเข้ามาอย่างฉับพลันด้วยขึ้นระดับเสียงจากแถวโน้ตเดิม คือ R-0 ในอัตราจังหวะและอัตราความเร็วเช่นเดียวกับท่อน A แต่ในท่อน A' นี้ จะไม่มีการแบ่งเป็น ส่วนแรกและส่วนหลังอย่างชัดเจนเหมือนกับท่อน A ส่วนแรกกับส่วนหลังนั้นจะแปรไปและผสมปะปน กัน แต่ยังคงเห็นลักษณะสำคัญของส่วนแรกและส่วนหลังได้อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.18)

ตัวอย่างที่ 4.18 ลักษณะการใช้แฉวงโน้ต R-0 และคอร์ตคู่ห้าเรียงซ้อนเพิ่มขึ้นคู่เสียงกระด้าง
ในกระบวนที่ 2 ห้องเพลงที่ 166-177

Presto furioso ♩=132

จากตัวอย่างที่ 4.18 จะเห็นได้ว่ามีกรบรรเลงทำนองจากแฉวงโน้ต R-0 ครบทุกเสียงตามลำดับ ด้วยเทคนิคเฉพาะของเครื่องสายด้วยการตีจากกลุ่มเครื่องไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสอง และวิโอลา พร้อมกับการบรรเลงสายด้วยการตีสาย (Col legno) จากกลุ่มเครื่องเชลโลและดับเบิลเบส ในห้องเพลงที่ 166-169 ต่อจากนั้นก็ได้อัดสลับไปเล่นหน่วยย่อยเอกของส่วนแรกในตอน A ในห้องเพลงที่ 170-177

ในห้องเพลงที่ 219 จะมีลักษณะการใช้แฉวงโน้ตที่ไม่เคยเกิดขึ้นในตอน A โดยจะเริ่มช่วงนี้ด้วยการบรรเลงแฉวงโน้ต R-2 (ตัวอย่างที่ 4.19a) โดยกลุ่มไวโอลินหนึ่ง ควบคู่กับการบรรเลงแฉวงโน้ต R-6 (ตัวอย่างที่ 4.15b) โดยกลุ่มไวโอลินสอง ทำให้เกิดขึ้นคู่ขนานคู่หกไมเนอร์ไปจนครบลำดับชั้นระดับเสียงในแฉวงทั้งสอง จากนั้นจะปรากฏการบรรเลงด้วยแฉวงโน้ต R-2 และ R-6 ด้วยกลุ่มเครื่องวิโอลาและเชลโลตามลำดับในลักษณะของการเลียนทำนอง และจะเกิดรูปแบบนี้ขึ้นอย่างซ้อนกันเร็วขึ้นด้วยความเร็วสูงสุดที่กำหนดไว้คือตัวดำประจุดเท่ากับ 144 โดยในการเกิดขึ้นในแต่ละครั้งนั้นจะมีการเปลี่ยนระดับเสียงของแฉวงโน้ตด้วย (ตัวอย่างที่ 4.19b)

ตัวอย่างที่ 4.19a แฉวงโน้ต R-2 จากตารางแฉวงโน้ตสิบสองเสียง

ตัวอย่างที่ 4.19b การเกิดขึ้นอย่างซ้อนกันของแนวทำนองจากแฉวงโน้ต R [ห้องเพลงที่ 219-240]

219 *sul tasto*
 Vln. 1 *pp*
 Vln. 2 *pp*
 Vla. *sul tasto*
 Vc. *sul tasto*
 Db. *sul tasto* *div.* *accel.*

224 *mf*
 Vln. 1 *mf*
 Vln. 2 *mf*
 Vla. *mf*
 Vc. *mf*
 Db. *mf*

229 *f* *ord.*
 Vln. 1 *f* *ord.*
 Vln. 2 *f* *ord.*
 Vla. *f*
 Vc. *f*
 Db. *f*
 (♩=144)

234 *fp* *ord.*
 Vln. 1 *fp*
 Vln. 2 *fp*
 Vla. *ord.* *fp*
 Vc. *ord.* *fp*
 Db. *fp*

ดังที่เห็นในตัวอย่างที่ 4.19b จะเห็นได้ว่าแนวทำนองจากแถวโน้ต R ทั้งหมดจะบรรเลงด้วยเทคนิคเฉพาะของเครื่องสายคือการสีไกล้แฝงกตนิ้ว (Sul tasto) ทำให้ได้ลักษณะเสียงที่เบาบาง ประกอบการบรรเลงโดยการรัวโน้ตในแนวดับเบิลเบส จากนั้นจะเห็นได้ว่าการข้ามระดับเสียงสามลำดับท้ายของแถวโน้ตที่แนวไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองในท้องเพลงที่ 234-237 และจบด้วยการลากเสียงยาวด้วยการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์เพื่อตัดเข้าสู่ท่อน B'

ในท่อน B' จะมีความคล้ายคลึงกับท่อน B ที่เคยเกิดขึ้นมาก่อนหน้านี้ แต่เพิ่มช่วงการเลือนทำนองโครมาติกเข้ามาเพื่อเพิ่มสีสันให้กับท่อน B' นี้

ตัวอย่างที่ 4.20 การเลือนทำนองโครมาติก [ท้องเพลงที่ 289-207 ในกระบวนที่ 2]

ทั้งนี้ในการตัดกลับเข้าท่อน A'' จะมีการนำหน่วยย่อยสำคัญของท่อน A ส่วนแรกคือโน้ตสองพยางค์ มาแบ่งย่อยให้ถี่ขึ้นซึ่งลักษณะนี้ไม่เคยเกิดมาก่อนในท่อน B บรรเลงโดยกลุ่มไวโอลาและเชลโล (ตัวอย่างที่ 4.21)

ตัวอย่างที่ 4.21 ลักษณะของหน่วยย่อยแยกจากท่อน A ที่เกิดขึ้นในท่อน B' ของกระบวนที่ 2 ห้องเพลงที่ 308-317

ตัดกลับมาที่ท่อน A'' ในครั้งสุดท้ายนี้จะมีการจัดการเรียบเรียงที่ผสมผสานระหว่างท่อน A และท่อน A' ในส่วนกลาง โดยมีการแบ่งเป็นสองส่วน ส่วนแรกจะมีการบรรเลงสลับระหว่างลักษณะจังหวะเดินสามที่ใช้กลุ่มโน้ตจากแถวโน้ต R-0 กับหน่วยย่อยเอกที่เป็นสองพยางค์ที่ใช้กลุ่มโน้ตคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนเพิ่มขึ้นคู่เสียงกระด้าง จากนั้นจะพบลักษณะการเลียนทำนองต่อด้วยการรวมศูนย์จากการกระจัดกระจายของลำดับโน้ตในแถว R-0 ที่เคยเกิดขึ้นในส่วนท้ายของท่อน A' แต่ในการเกิดขึ้นในท่อน A'' นี้จะมีความยาวมากขึ้น ดนตรีในกระบวนนี้เดินทางมายังจุดจบของความวุ่นวายด้วยเสียงเงียบครั้งแรกในจังหวะสุดท้ายของห้องเพลงที่ 402 (ตัวอย่างที่ 4.22)

ตัวอย่างที่ 4.22 เสียงเงียบในห้องเพลงที่ 402 [ห้องเพลงที่ 398-402 ในกระบวนที่ 2]

จากนี้จะเข้าสู่ช่วงหางเพลงโดยมีอัตราความเร็วแตกต่างจากส่วนอื่น มีการกำกับไว้ที่ตัวดำประจุดเท่ากับ 60 ในอารมณ์แบบหนักหน่วง (*Sempre pesante*) เริ่มขึ้นโดยการนำเสนอทำนองจากแตรโน้ต R-0 โดยขึ้นระดับเสียงสามลำดับแรกจะนำเสนอในแนวเซลโล ต่อมาด้วยสามลำดับถัดมาในแนวไวโอลา จากนั้นก็เกิดขึ้นในแนวไวโอลินสองและไวโอลินหนึ่งตามลำดับ ซึ่งหลังจากการนำเสนอขึ้นระดับเสียงสามลำดับในแต่ละแนวแล้ว ทุกแนวจะมีการค้างคู่เสียงกระด้างเอาไว้ (ตัวอย่างที่ 4.23 ห้องเพลงที่ 403-406) เพื่อเข้าสู่การบรรเลงคอร์ดคลัสเตอร์ทับซ้อนกันระหว่างแนวเสียงด้วยการเน้นจังหวะที่ต่างกันจนเกิดเป็นความหนาแน่นสูงสุดในกระบวน (ตัวอย่างที่ 4.23 ห้องเพลงที่ 407-414)

ตัวอย่างที่ 4.23 ช่วงหางเพลง [ห้องเพลงที่ 407-414 ในกระบวนที่ 2]

sempre pesante ♩=55

403

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

arco

ff

407

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

fp

fp

fp

fp

ต่อมาด้วยช่วงหางเพลงท้ายกระบวนนี้จะดำเนินเข้าสู่การนำเสนองานองจากแควโน้ต R-0 เป็นครั้งสุดท้ายก่อนจบกระบวน โดยนำเสนออย่างชัดเจนและหนักแน่นด้วยการย้ำถึง 3 ครั้ง ในแนวไวโอลินหนึ่ง ซึ่งประกอบด้วยคอร์ดเสียงที่เกิดขึ้นจากคู่ห้าเรียงซ้อนและชั้นคู่เสียงกระด้าง ที่ได้ปรากฏขึ้นอย่างทั่วทั้งกระบวนที่ 2 นี้ (ตัวอย่างที่ 4.24)

ตัวอย่างที่ 4.24 ช่วงหางเพลง (ต่อ) [ห้องเพลงที่ 415-422 ในกระบวนที่ 2]

The musical score for Example 4.24 consists of two systems of staves for a string quartet. The first system covers measures 415 to 421, and the second system covers measures 422 to 424. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 415-421):

- Vln. 1:** Starts with a fermata on a quarter note G#4. The dynamic is *ff* and the instruction is *sul pont.* The melody consists of quarter notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4.
- Vln. 2:** Plays a sustained chord of G#4, A4, B4, C5. The dynamic is *p* and the instruction is *sul pont.*
- Vla.:** Plays a sustained chord of G#4, A4, B4, C5. The dynamic is *p* and the instruction is *sul pont.*
- Vc.:** Plays a sustained chord of G#4, A4, B4, C5. The dynamic is *p* and the instruction is *sul pont.*
- Db.:** Plays a sustained chord of G#4, A4, B4, C5. The dynamic is *p*.

System 2 (Measures 422-424):

- Vln. 1:** Starts with a fermata on a quarter note G#4. The dynamic is *f*. The melody consists of quarter notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4. A *rit.* (ritardando) marking is present above the staff. The dynamic changes to *mf* at the end of the system.
- Vln. 2:** Plays a sustained chord of G#4, A4, B4, C5. The dynamic is *pp*.
- Vla.:** Plays a sustained chord of G#4, A4, B4, C5. The dynamic is *pp*.
- Vc.:** Plays a sustained chord of G#4, A4, B4, C5. The dynamic is *pp*.
- Db.:** Plays a sustained chord of G#4, A4, B4, C5. The dynamic is *pp*.

4.3 อรรถาธิบายกระบวนการที่ 3 (Stage 3 : “Chrysalis”)

กระบวนการที่ 3 (Stage 3 : “Chrysalis”) ถูกกำหนดให้อยู่ในสังคีตลักษณะแบบสองตอน (Binary form) มีความยาวอยู่ที่ประมาณ 4 นาที มีการกำหนดความเร็วจังหวะของตัวดำเนินเท่ากับ 46 ซึ่งจะเป็นอัตราความเร็วที่ต่ำมากที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับทั้งสามกระบวนการที่ผ่านมา โดยจะกำหนดให้อยู่ในลีลาที่ช้าแบบเคร่งขรึม (Grave) แต่ในท่อนหลังมีการกำหนดให้ความเร็วจังหวะอยู่ที่ตัวดำเนินเท่ากับ 60 ในลีลาแบบช้าประมาณ (Adagio) และจะอยู่ภายใต้อัตราจังหวะ 4/4 ทั้งกระบวนการ

ตารางที่ 4.4 แสดงการกำหนดสังคีตลักษณะแบบสองตอนในกระบวนการที่ 3

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องเพลงที่
A(A')	การกำหนดศูนย์กลางเสียงแบบแอสเซอชัน และการจัดการเสียงจากสมาชิกจากบันไดเสียงโซลโทน	1-17
ช่วงทางเพลงย่อยของท่อน A'		18-21
B(B')	การกำหนดศูนย์กลางเสียงแบบแอสเซอชัน และอิงกุกูแฉเสียงแบบโทนิค-โดมินันท์	22-48
ช่วงทางเพลงย่อยของท่อน B'		49-56

ช่วงเริ่มในกระบวนการนี้จะเห็นได้ว่าแนวเซลโลมีการบรรเลงเป็นทริยแอด C ออกเมนเทต และแนวไวโอลาบรรเลงตอบรับด้วยสมาชิกของทริยแอด D# ออกเมนเทต ซึ่งความสัมพันธ์ของสองทริยแอดนี้ไม่ได้มีความสัมพันธ์ในลักษณะดนตรีแบบอิงกุกูแฉเสียงอยู่ แต่หากสังเกตในแนวดับเบิลเบสที่มีการลากโน้ต C ด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์ จะพบว่าผู้วิจัยมีความจงใจในการค้างเสียง C ไว้เพื่อกำหนดบริเวณเสียงส่วนนี้ว่ามี C เป็นศูนย์กลางเสียงแทนการใช้ความสัมพันธ์แบบโทนิคและโดมินันท์ในการสร้างศูนย์กลางเสียงแบบปกติตามแบบแผนดังตัวอย่างที่ 4.25

ตัวอย่างที่ 4.25 การกำหนดศูนย์กลางเสียงแบบแอสเซอส์ในกระบวนที่ 3 [ห้องเพลงที่ 1-6]

Grave ♩=46

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Double Bass

con sord.

p

mf

pp

ทำนองที่เกิดขึ้นในกระบวนนี้ยังมีโครงสร้างจากการนำขึ้นระดับเสียงตามลำดับจากตารางสิบสองเดิมของผู้วิจัย แต่ได้ลดบทบาทลงโดยจะพบว่ามีการใช้ตามลำดับขึ้นระดับเสียงในแฉวงโน้ตอยู่บางในแนวทำนองหลักที่บรรเลงด้วยการเดี่ยวของเชลโล แต่ในส่วนการบรรเลงประกอบนั้นจะไม่ได้มีการใช้ตามลำดับเสมอไป โดยเป็นเพียงกลุ่มของขึ้นระดับเสียงจากแฉวงโน้ตที่เกิดขึ้นในบริเวณเดียวกัน

ทำนองหลักในแนวเดี่ยวเชลโลเริ่มบรรเลงขึ้นในห้องเพลงที่ 5 จนจบประโยคที่ห้องเพลงที่ 6 โดยเป็นการบรรเลงตามลำดับขึ้นระดับเสียงในแฉวงโน้ต I-0 (ตัวอย่างที่ 4.26a) ด้วย 6 ลำดับแรกของแฉวงโน้ต ขณะที่แนวไวโอลินหนึ่งบรรเลงขึ้นระดับเสียงจากแฉวงโน้ต I-0 ในลำดับที่ 1 และ 6 เป็นหลักประสานกับกลุ่มไวโอลินสองที่บรรเลงขึ้นระดับเสียงในลำดับที่ 2 และ 4 รวมถึงในแนวไวโอลาจะปรากฏขึ้นระดับเสียงในลำดับที่ 3 และ 5 จะเห็นได้ว่าในห้องเพลงที่ 5-6 จะเห็นได้ว่าสมาชิกใช้ขึ้นระดับเสียงเพียง 6 ลำดับแรกของแฉวง I-0 (ตัวอย่างที่ 4.26b (ห้องเพลงที่ 5-6)

ตัวอย่างที่ 4.26a แฉวงโน้ต I-0 จากตารางแฉวงโน้ตสิบสองเสียง

ตัวอย่างที่ 4.26b ลักษณะการใช้แฉวงโน้ต I ในกระบวนที่ 3 ห้องเพลงที่ 5-9

The musical score for Example 4.26b shows measures 5 through 9. It is written for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#).
 - Violin 1: Starts with a half note G4 (marked *p*), followed by a sixteenth-note pattern. From measure 7, it plays a sixteenth-note pattern with a *mf* dynamic and a *pizz.* instruction.
 - Violin 2: Starts with a half note G4 (marked *p*), followed by a sixteenth-note pattern. From measure 7, it plays a sixteenth-note pattern with a *mf* dynamic and a *pizz.* instruction.
 - Viola: Starts with a half note G4 (marked *p*), followed by a sixteenth-note pattern. From measure 7, it plays a sixteenth-note pattern with a *mf* dynamic and a *pizz.* instruction.
 - Cello/Double Bass: Starts with a half note G4 (marked *mf*), followed by a sixteenth-note pattern. From measure 7, it plays a sixteenth-note pattern with a *pp* dynamic. In measure 9, it plays a half note G4 (marked *p*).

จากตัวอย่างที่ 4.26b ในห้องเพลงที่ 7-9 ทำนองหลักจากการเดี่ยวเชลโลจะเปลี่ยนมาบรรเลงตามลำดับชั้นระดับเสียงในแฉวงโน้ต I-1 (ตัวอย่างที่ 4.27a) ซึ่งในครั้งนี้จะปรากฏตามลำดับทั้งแฉวงโน้ตอย่างครบถ้วน ในขณะที่ส่วนบรรเลงประกอบที่แนวเชลโลและดับเบิลเบสบรรเลงด้วยการรัวโน้ตแบบฮาร์โมนิกส์ ในชั้นระดับเสียงลำดับที่ 1-4 รวมถึงการบรรเลงในแนวไวโอลินหนึ่งชั้นระดับเสียงลำดับที่ 1 และ 5 รวมถึงในแนวไวโอลินสองที่บรรเลงชั้นระดับเสียงลำดับที่ 2 และ 4 เป็นหลัก ทั้งนี้ในแนวไวโอลาก็ได้ทำการติดสายในชั้นระดับเสียงลำดับที่ 1-6 เมื่อวิเคราะห์ส่วนบรรเลงประกอบทั้งในห้องเพลงที่ 5-6 และ ห้องเพลงที่ 7-9 จะเห็นได้ว่าส่วนบรรเลงประกอบมีการบรรเลงแค่ชั้นระดับเสียงลำดับที่ 1-6 เท่านั้น โดยธรรมชาติของแฉวงโน้ตนั้นชั้นระดับในลำดับ 6 โน้ตแรกรวมถึง 6 โน้ตหลังจากมีโครงสร้างแบบบันไดเสียงโฮลทอน (ตามตัวอย่างที่ 3.2 ในบทที่ 3) เราจึงวิเคราะห์ความสัมพันธ์จากส่วนบรรเลงประกอบระหว่างห้องเพลงที่ 5-6 และ ห้องเพลงที่ 7-9 ว่ามีการใช้ครบทั้ง 12 เสียงในบันไดเสียงโครมาติกโดยแบ่งว่าชุดแรกจะใช้สมาชิกในบันไดเสียงโฮลทอนรูปที่ 1 (ตัวอย่างที่ 4.27b) และชุดที่สองจะใช้สมาชิกในบันไดเสียงโฮลทอนรูปที่ 2 (ตัวอย่างที่ 4.27c)

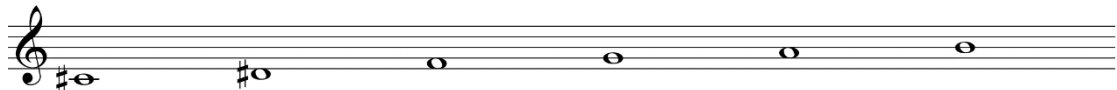
ตัวอย่างที่ 4.27a แฉวงโน้ต I-1 จากตารางแฉวงโน้ตสิบสองเสียง

The musical notation for Example 4.27a shows the first form of the I-1 note pattern. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3.

ตัวอย่างที่ 4.27b บันไดเสียงโซลโตนรูปที่ 1



ตัวอย่างที่ 4.27c บันไดเสียงโซลโตนรูปที่ 2



ก่อนที่ดนตรีจะดำเนินเข้าสู่ท่อน B มีการนำหน่วยย่อยออกจากกระบวนที่ 1 ที่เป็นกลุ่มชั้นระดับเสียงลำดับที่ 2-8 มาใช้ในแนวไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองในช่วงหางเพลงย่อยของท่อน A' ร่วมกับการบรรเลงประกอบจากกลุ่มเครื่องไวโอลา เชลโล และดับเบิลเบสในคอร์ด Bb เมเจอร์ และ C เมเจอร์ จากนั้นในท้องเพลงที่ 20-21 จะมีการลากย้าโน้ต C และเปลี่ยนเป็นคอร์ด C# ดิมมินิช ในห้อง ในท้องเพลงที่ 22 จะถือว่าเป็นการเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงแบบครึ่งเสียงดังตัวอย่างที่ 4.28

ตัวอย่างที่ 4.28 การเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงแบบครึ่งเสียง และการดำเนินทำนองกับเสียงประสานในท่อน B [ท้องเพลงที่ 18-27 ในกระบวนที่ 3]

18 *mf* *mf* *p* senza sord. arco

Vln. 1 *mf* *mf* *p* senza sord. arco

Vln. 2 *mf* *mf* *p* senza sord. arco

Vla. *mf* *mf* *p* senza sord. arco

Vc. arco *mf* *mf* *p* senza sord. arco

Db. *mf* *mf* *p* senza sord. arco

22 *Adagio* $\text{♩} = 60$ *fp* *p* senza sord. arco

Vln. 1 *fp* *p* senza sord. arco

Vln. 2 *fp* *p* senza sord. arco

Vla. *fp* *p* senza sord. arco

Vc. *fp* *mf* *p* senza sord. arco

Db. *fp* *p* senza sord. arco

Chord symbols: C[#]2/G, D/A, Dm, G[#]2, A, Am, Em

จากตัวอย่างที่ 4.28 หลังจากเข้าท่อน B แล้วจะพบว่าผู้วิจัยได้มีการกำกับชื่อคอร์ดเหนือบรรทัดเพลงแสดงให้เห็นว่าดนตรีในส่วนนี้สามารถวิเคราะห์ออกมาในรูปแบบดนตรีแบบอิงกัญญแจเสียงได้ซึ่งต่างจากกระบวนแรกมาจนถึงท่อน A ของกระบวนที่ 3 นี้ที่เป็นเพียงการวิเคราะห์โดยการอิงจากทฤษฎีของดนตรีสิบสองเสียงและการอิงกัญญแจเสียงแบบแอสเซอชัน จากนี้ผู้วิจัยจะขอแสดงโน้ตเพลงท่อน B ที่กำกับชื่อคอร์ดเอาไว้ในตัวอย่างที่ 4.29a และ 4.29b

ตัวอย่างที่ 4.29a ส่วนวิเคราะห์โดยกำกับชื่อคอร์ดเหนือบรรทัดเพลง [ห้องเพลงที่ 22-37 ในกระบวนที่ 3]

Adagio $\text{♩} = 60$

The musical score consists of three systems of staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is Adagio with a quarter note equal to 60 beats per minute. The key signature is C major. The score includes various dynamics such as *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). It also features articulations like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). Chord symbols are indicated above the staves, including $C^{\# \circ}$, $C^{\# \circ}/G$, D/A , Dm , $G^{\# \circ}$, A , Am , Em , Am , Em/G , Gm , Dm , B°/F , C , F , $C^{\# \circ 7}$, F , and $C^{\# \circ 7}$.

ตัวอย่างที่ 4.29b ส่วนวิเคราะห์โดยกำกับชื่อคอร์ดเหนือบรรทัดเพลง (ต่อ) [ห้องเพลงที่ 38-48 ในกระบวนที่ 3]

38 C#°/G G#° A B°/F C#°/E

43 G#° A Am Cm/G C# D/F# E° D/F E

ทั้งนี้ผู้วิจัยไม่ได้วิเคราะห์คอร์ดตามหน้าที่ในกุญแจเสียงหลักของท่อน เหตุเพราะผู้วิจัยตั้งใจให้เกิดความคลุมเครือระหว่างกุญแจเสียง A เมเจอร์ และ A ไมเนอร์ แต่มีจุดน่าสนใจก็คือปรากฏการณ์ของคอร์ด A เมเจอร์ในห้องเพลงที่ 40 (ตัวอย่างที่ 4.29b) เป็นการปรากฏคอร์ด A เมเจอร์ที่ชัดเจนที่สุดด้วยความเข้มเสียงที่ดังที่สุด สื่อความในทางจิตวิทยาว่าเป็นการหลุดพ้นความทุกข์ตรมที่สะสมไว้มากตลอด

กระบวนที่ 3 จบด้วยช่วงหางเพลงย่อยของท่อน B' โดยเป็นการยืนยันศูนย์กลางเสียงในแบบโทนิคกับโดมิแนนท์ที่ชัดเจนที่สุด เป็นการยืนยันว่า ศูนย์กลางเสียงทั้งท่อน B และ B' อยู่ในโน้ต A เป็นหลักถึงจะมีการใช้คอร์ดโครมาติกเป็นจำนวน (ตัวอย่างที่ 4.30)

ตัวอย่างที่ 4.30 ช่วงหางเพลงย่อยของท่อน A' [ห้องเพลงที่ 49-56 ในกระบวนที่ 3]

The image shows a musical score for five instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 3/8 time and starts at measure 49. It features various dynamics including *p*, *pp*, *fp*, and *mf*. There are also performance instructions like *pizz.* and *arco*. The score includes triplets and slurs.

4.4 อรรถาธิบายกระบวนที่ 4 (Stage 4 : “Butterfly”)

ในกระบวนสุดท้าย (Stage 4 : “Butterfly”) จะมีความยาวมากกว่ากระบวนทั้งสามที่ผ่านมา โดยจะมีความยาวอยู่ที่ประมาณ 5 นาที ภายใต้สังคีตลักษณะแบบโซนาตา มีการกำหนดลีลาจังหวะให้อยู่ในความเร็วปานกลาง (Moderato) โดยความเร็วจังหวะของโน้ตตัวดำประจุจะเท่ากับ 80 ในอัตราจังหวะ 6/8

ตารางที่ 4.5 แสดงการกำหนดสังคีตลักษณะโซนาตาของกระบวนที่ 4

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องเพลงที่
ตอนนำเสนอ	นำเสนอช่วงหลักที่หนึ่ง	1-24
	นำเสนอช่วงหลักที่สอง	25-51
ตอนพัฒนา	ช่วงปรากฏหน่วยย่อยเอก และเอกลักษณ์สำคัญในแต่ละกระบวนทั้งสี่	51-125
ตอนย้อนความปโลมและช่วงหางเพลงย่อย		126-135
ตอนย้อนความ	การย้อนความของช่วงหลักที่สอง	136-148
	การย้อนความของช่วงหลักที่หนึ่ง	149-156
ช่วงหางเพลง		157-170

กระบวนที่ 4 ได้เริ่มขึ้นด้วยส่วนนำเสนอช่วงหลักที่หนึ่งในกุญแจเสียงหลัก A เมเจอร์ อย่างชัดเจน โดยผู้วิจัยได้กำหนดเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key signature) ซึ่งในกระบวนก่อนหน้านี้ไม่ได้มีการกำหนดเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง เพราะเป็นช่วงที่ไม่ได้มีการจัดการแบบดนตรี อิงกุญแจเสียงที่ชัดเจน ทั้งนี้ผู้วิจัยยังได้กำหนดให้กลุ่มไวโอลินสองและไวโอลาบรรเลงโน้ตในบันไดเสียง A เมเจอร์ รวมถึงกำหนดให้ในกลุ่มเชลโลกับดับเบิลเบสบรรเลงด้วยการตีเป็นคอร์ดโทนิคและโดมิแนนท์ในบันไดเสียง A เมเจอร์ ควบคู่กับการบรรเลงด้วยเทคนิคฮาร์โมนิกสโนว์ไวโอลินหนึ่ง ดังในตัวอย่างที่ 4.31

ตัวอย่างที่ 4.31 ลักษณะการจัดการแบบดนตรีอิงกุญแจเสียงในกุญแจเสียง A เมเจอร์ [ห้องเพลงที่ 1-8 ในกระบวนที่ 4]

Moderato ♩ = 80

The musical score consists of five staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is A major (one sharp). The time signature is 8/8. The tempo is Moderato (♩ = 80). The score shows dynamic markings (mf, f, p) and articulation (pizz.) for various instruments. A decorative sunburst graphic is positioned above the score.

Violin 1: *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4), *p* (measures 5-8)

Violin 2: *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4), *f* (measures 5-8)

Viola: *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4), *f* (measures 5-8)

Violoncello: *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4), *f* (measures 5-8)

Double Bass: *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4), *f* (measures 5-8)

ดนตรีในส่วนนำเสนอช่วงหลักที่หนึ่งดำเนินอยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 จนจบส่วนนำเสนótำนองที่ 1 ในห้องเพลงที่ 24 จากนั้นก็เข้าสู่ส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สอง ในห้องเพลงที่ 25 โดยทำนองหลักในส่วนนี้จะถูกบรรเลงด้วยแนวเดี่ยวของไวโอลิน ซึ่งจะมีโครงพื้นฐานของทำนองจะมีการสร้างมาจากบางส่วนของแฉวงโน้ต R-0 (ตัวอย่างที่ 4.4a) ซึ่งจะเรียงชั้นระดับเสียงตามลำดับเพียงแค่ 6 แรกเท่านั้น หลังจากนั้นจะเป็นอิสระจากแฉวงโน้ต หรือสามารถอธิบายได้ว่าทำนองหลักในแนวเดี่ยวไวโอลินนี้อยู่ในบันไดเสียงโซลโตนรูปที่ 2 (ตัวอย่างที่ 4.27c) ยกเว้น 4 ตัวท้ายของประโยคในห้องเพลงที่ 37-38 จะอยู่ในบันไดเสียงโซลโตนรูปที่ 1 (ตัวอย่างที่ 4.27b) ซึ่งทำนองหลักจะถูกสอดประสานในแนวเชลโลด้วย ในส่วนของการบรรเลงประกอบของกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น ก็จะถูกบรรเลงเป็นคอร์ด ซึ่งผู้วิจัยได้กำกับลงบนโน้ตเพลงในตัวอย่างที่ 4.32

ตัวอย่างที่ 4.32 ส่วนวิเคราะห์ทำนองและการบรรเลงประกอบในส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สอง [ห้องเพลงที่ 25-38 ในกระบวนที่ 4]

Moderato (♩.=80)

Violin (solo) *espress. f*

Vln. 1 *p* *mf* *p*

Vln. 2 *pizz. p* *mf* *p*

Vla. *mf* *arco* *f* *mf* *pizz.*

Vc. *espress. mf* *arco* *f* *pizz.* *arco*

Db. *mf* *f* *mf*

Vln. 1 *B°* *Bb7* *F* *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *arco* *f* *f*

Vc. *arco* *f* *f*

Db. *pizz.* *arco* *f*

ในส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สอง นี้จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยไม่ได้กำหนดเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเหมือนกับส่วนนำเสนอช่วงหลักที่หนึ่ง เพราะว่าหลักการอิงกุญแจเสียงไม่ได้มีความชัดเจนเท่ากับ ส่วนนำเสนอช่วงหลักที่หนึ่งและหลังจากจบประโยคเพลงในจังหวะแรกของห้องเพลงที่ 38 แล้ว ในห้องเพลงที่ 38-41 ผู้วิจัยได้มีการนำทำนองจากแฉวงโน้ตพื้นต้น P-0 (ตัวอย่างที่ 4.1a) มาคั่นก่อน ที่จะทำการซ้ำส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สอง อีกครั้งในห้องเพลงที่ 41-51 ซึ่งในครั้งนี้จะมีการเพิ่มบทบาทของแนวสอดประสานในกลุ่มเครื่องเชลโลมากขึ้นดังตัวอย่างที่ 4.33

ตัวอย่างที่ 4.33 ลักษณะการนำเสนอสวนนำเสนอสอง ช่วงหลักที่สอง ครั้งที่ 2 [ห้องเพลงที่ 38-51 ในกระบวนที่ 4]

The musical score for Example 4.33 is presented in three systems. The first system (measures 38-41) shows the main theme starting with a forte (f) dynamic, marked 'arco' for the strings and 'col legno' for the woodwinds. The second system (measures 42-45) features a woodwind part with 'ord.' (ordine) markings and a dynamic of mezzo-forte (mf). The third system (measures 46-51) continues the woodwind part with 'ord.' markings and a dynamic of mezzo-forte (mf), while the strings play a pizzicato (pizz.) accompaniment. The score concludes with a dynamic of mezzo-forte (mf) and the strings marked 'arco'.

หลังจากนี้จะเป็นการเข้าสู่ตอนพัฒนา โดยผู้วิจัยได้นำหน่วยย่อยเอกและเอกลักษณ์สำคัญในแต่ละกระบวนทั้งสี่มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างตอนพัฒนานี้เพื่อสื่อในด้านจิตวิทยาโดยอ้างในทฤษฎีแห่งปฏิบัติการความโศกเศร้าของเอลิซาเบธ คือเบลอร์-รอสส์ ในระยะที่ 5 (ระยะยอมรับ) คือกลับไปสู่สภาพจะจิตใจปกติ แต่อาจจะกลับไปสู่ขั้นตอนของการซึมเศร้าสลับไปมาได้ ถ้าขาดการดูแลประคับประคองจิตใจให้เข้มแข็งขึ้น เริ่มด้วยที่แนววิโอลาบรรเลงทำนองจากแฉกโน้ต I-1 ซึ่งเป็นทำนองหลักที่เคยเกิดขึ้นในกระบวนที่ 3 (ตัวอย่างที่ 4.26b) ต่อด้วยการตอบรับจากหน่วยย่อยเอกสำคัญจากกระบวนที่ 1 คือลักษณะโน้ต 7 ตัวที่มีชั้นระดับตามลำดับโน้ตแฉกพื้นต้น P-0 (ตัวอย่างที่ 4.1b) โดยจะปรากฏในแนวไวโอลินหนึ่งและแนวไวโอลินอยู่ในลักษณะของการสี ซึ่งแตกต่างจากการเกิดขึ้นในกระบวนที่ 1 คือบรรเลงด้วยการดีด ประกอบไปกับการเล่นโน้ตตัว C และ G# ที่เป็นขั้นคู่สำคัญของทั้งบทประพันธ์เพลงนี้ โดยการบรรเลงด้วยการบรรเลงโน้ตฮาร์โมนิกส์ด้วยกลุ่มเชลโลและบรรเลงด้วยการดีดที่ปรากฏอยู่ในแนวดับเบิลเบส (ตัวอย่างที่ 4.34)

ตัวอย่างที่ 4.34 ลักษณะการประพันธ์เพลงในตอนพัฒนา [ห้องเพลงที่ 51-58 ในกระบวนที่ 4]

จากนั้นทำนองหลักในส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สอง ของกระบวนที่ 4 นี้ปรากฏในช่วงพัฒนา แต่อยู่ในลีลาที่มีความรุนแรงมากกว่าในตอนนำเสนอ โดยจะเริ่มปรากฏในห้องเพลงที่ 59 ในแนวเชลโลและแนวดับเบิลเบส ตอบรับด้วยกลุ่มไวโอลินหนึ่งซึ่งมีการบรรเลงประกอบด้วยแนวไวโอลินสองในลักษณะเดียวกันกับในตอนนำเสนอ จากนั้นในห้องเพลงที่ 68 จะมีการย้ำในช่วงท้ายของทำนองและทำการซ้ำแบบเปลี่ยนช่วงเสียง (Sequence) หลังจากนั้นจะตัดเข้าช่วงบรรเลงที่มีเอกลักษณ์ของท่อน B ในกระบวนที่ 2 ของบทประพันธ์เพลงในห้องเพลงที่ 72-79 (ตัวอย่างที่ 4.35)

ตัวอย่างที่ 4.35 ลักษณะการประพันธ์เพลงในตอนพัฒนา (ต่อ) [ห้องเพลงที่ 59-79 ในกระบวนที่ 4]

59

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *mf* *f* *mf* *f*

Vla. *mf* *f* *mf* *f*

Vc. arco *f*

Db. arco *f*

7

68

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *dim.* *pp*

Vc. *dim.* *pp*

Db. pizz. *dim.* *pp*

72

Vln. 1 *pp* *p* *pp* *p* *pp*

Vln. 2 arco *pp* *p* *pp* *p* *pp < mf*

Vla. *pp* *p* *pp < mf*

Vc. *pp* *p* *pp*

Db.

ทำนองหลักที่เคยเกิดขึ้นในกระบวนที่ 3 ยังคงถูกใช้ในตอนพัฒนานี้ โดยในท้องเพลงที่ 80 จะปรากฏอยู่ในแนวเชลโล่ ตอบรับด้วยหน่วยย่อยแยกจากกระบวนที่ 1 ชุดเดิมในแนวไวโอลินหนึ่งพร้อมบรรเลงเป็นทริยแอดออกเมนเตด ซึ่งเป็นทริยแอดสำคัญที่เกิดทั่วทั้งบทประพันธ์เพลงขึ้นนี้ ตัดสลับกลับมาที่ การบรรเลงของกลุ่มเชลโล่ด้วยทำนองหลักทำนองหลักที่เคยเกิดขึ้นในกระบวนที่ 3 ซึ่งเกิดขึ้นในรูปแบบเต็มทำนอง ประกอบการเล่นหน่วยย่อยแยกสำคัญจากท่อน A ในกระบวนที่ 2 คือ คอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนเพิ่มเสียงกระด้างด้วยโน้ตสองพยางค์ (ตัวอย่างที่ 4.10) ในท้องเพลงที่ 85 และ 86 (ตัวอย่างที่ 4.36)

ตัวอย่างที่ 4.36 ลักษณะการประพันธ์เพลงในตอนพัฒนา (ต่อ) [ท้องเพลงที่ 80-87 ในกระบวนที่ 4]

The musical score for Example 4.36 spans measures 80 to 87. It features five staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *col legno* (col legno). The score is marked with a watermark for Chulalongkorn University.

หน่วยย่อยแยกจากกระบวนที่ 1 เกิดขึ้นในแนวไวโอลินหนึ่ง ซึ่งครั้งนี้นำเอาเอกลักษณ์จากท่อน A ของกระบวนที่ 1 มาด้วยคือเลียนเสียงตามลำดับเครื่องและการลากเสียงตัวสุดท้ายค้างไว้จนเกิดเป็นคอร์ดคลัสเตอร์ (ตัวอย่างที่ 4.2) ตามด้วยหน่วยย่อยแยกจากท่อน A ในกระบวนที่ 2 ในท้องเพลงที่ 91 ดังตัวอย่างที่ 4.37

ตัวอย่างที่ 4.37 ลักษณะการประพันธ์เพลงในตอนพัฒนา (ต่อ) [ห้องเพลงที่ 88-91 ในกระบวนที่ 4]

The musical score for measures 88-91 is arranged in five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 88 starts with Vln. 1 playing a sixteenth-note pattern (p) marked 'arco'. Measures 89-90 show Vln. 1 and Vla. playing sustained notes with 'arco' markings, while Vln. 2 and Vc. are silent. Measure 91 features Vln. 1, Vla., Vc., and Db. playing. Vln. 1 has a dynamic of 'f' and a fermata. Vla. has a dynamic of 'f' and a fermata. Vc. has a dynamic of 'f' and a fermata. Db. plays a rhythmic pattern marked 'col legno' and 'f'. The score includes various phrasing and articulation markings such as slurs, accents, and fermatas.

ในห้องเพลงที่ 104 จะมีการปรากฏทำนองหลักจากส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สอง ของกระบวนที่ 4 โดยมีการบรรเลงประกอบด้วยกลุ่มเครื่องอื่นในลักษณะการเลียนด้วยหน่วยย่อยเอกของทำนอง ในกระบวนที่ 3 และในจุดจบทำนองหลักที่แนวไวโอลิน 1 จะมีการค้างโน้ตสุดท้ายไว้เพื่อตัดเข้าช่วงที่ใช้ลักษณะดนตรีในท่อน B ของกระบวนที่ 2 อีกครั้ง จนจบในห้องเพลงที่ 121 ได้มีการใช้ลักษณะของท่อน A ในกระบวนที่ 2 ซึ่งแสดงออกอย่างรุนแรงและมีความเข้มเสียงสูงสุด จากนั้นจะหยุดแบบฉับพลันในห้องเพลงที่ 125 ก่อนที่จะตัดเข้าสู่ตอนย้อนความปลอม (False recapitulation) ในตัวอย่างที่ 4.38

ตัวอย่างที่ 4.38 ลักษณะการประพันธ์เพลงในตอนพัฒนา (ต่อ) [ห้องเพลงที่ 104-125 ในกระบวน
ที่ 4]

104

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 (pizz.) arco

Vla. (arco)

Vc. (arco)

Db. (pizz.)

111

Vln. 1 *pp* *p* *pp*

Vln. 2 *pp* *p* *p* *mf*

Vla. *pp* *p* *p* *mf*

Vc. *p* *pp* *p* *pp*

Db. *pp* *p*

121

Vln. 1 *f* *ff*

Vln. 2 *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Db. *ff*

col legno

ตอนย้อนความปლოมเป็นการปรากฏของแนวทำนองหลักในส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สองของกระบวนที่ 4 แต่ไม่ได้อยู่ในกฤษฎแจเสียงหลักของกระบวน ในอัตราความเร็วของตัวดำเท่ากับ 77 ลีลาแบบช้าปานกลาง (Andante) ในอัตราจังหวะ 4/4 โดยทำนองหลักนี้จะถูกบรรเลงโดยเครื่องเดี่ยวไวโอลินควบคู่ทำนองสอดประสานจากกลุ่มเชลโล พร้อมการบรรเลงประกอบของกลุ่มเครื่องไวโอลินสอง วิโอลา และดับเบิลเบส ด้วยความเข้มเสียงที่เต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่รุนแรงบนคอร์ด B เมเจอร์ในห้องเพลงที่ 126-127 และ F ออกเมเนเทตในห้องเพลงที่ 127-129 (ตัวอย่างที่ 4.39)

ตัวอย่างที่ 4.39 ตอนย้อนความปლოม [ห้องเพลงที่ 126-129 ในกระบวนที่ 4]

The image shows a musical score for a string ensemble. The title is "I Andante ♩=77". The score is for measures 126-129. The instruments are Violin (solo), Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked as *mf*, *f*, *fp*, and *pp*. The Violin (solo) part has a *espress. f* marking. The Vc. part has a *espress. f* marking. The Db. part has a *ord.* marking. The score shows a melodic line in the Violin (solo) part and a bass line in the Vc. and Db. parts. The Vln. 1 and Vln. 2 parts have a *mf* marking. The Vla. part has a *mf* marking. The Vc. part has a *mf* marking. The Db. part has a *mf* marking. The score shows a melodic line in the Violin (solo) part and a bass line in the Vc. and Db. parts. The Vln. 1 and Vln. 2 parts have a *mf* marking. The Vla. part has a *mf* marking. The Vc. part has a *mf* marking. The Db. part has a *mf* marking.

จากนั้นจะดำเนินช่วงหางเพลงย่อยก่อนที่จะเข้าตอนย้อนความด้วยการย้ายคอร์ดที่ทำหน้าที่โดมิแนนท์ในกฤษฎแจเสียงหลักคือ A โดยจะมีการใช้คอร์ด E ดิมมินิซสมบุรณ์สลับกับคอร์ด F เมเจอร์ และสุดท้ายก็ได้ใช้โน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตโดมิแนนท์ของกฤษฎแจเสียงหลัก A เมเจอร์ มาขึ้นพื้นตั้งแต่ห้องเพลงที่ 135 ในแนวดับเบิลเบส และเข้าสู่คอร์ด A เมเจอร์อย่างสมบูรณ์ในห้องเพลงที่ 136 ด้วยส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สอง ในอัตราความเร็วปานกลาง ที่มีการกำหนดค่าความเร็วของตัวดำประจูดเท่ากับ 80 ซึ่งเหมือนกับตอนนำเสนองของกระบวนที่ 4 (ตัวอย่างที่ 4.40)

ตัวอย่างที่ 4.40 ช่วงหางเพลงย่อยและการเข้าสู่ช่วงย้อนความ [ห้องเพลงที่ 132-139]

Musical score for measures 132-139. The score is for five instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 132 starts with a 'rit.' marking. Dynamics include *fp*, *mf*, and *pp*. There are triplets in measures 134 and 135.

Musical score for measures 136-140. The score is for five instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The tempo is marked 'Moderato (♩.=80)'. Dynamics include *dolce mf* and *p*. The Vc. and Db. parts are marked 'arco'.

จากตัวอย่างที่ 4.40 จะเห็นได้ว่าการกลับเข้ามาของช่วงหลักนี้ในตอนย้อนความจะมีการเปลี่ยนระดับเสียงให้มาอยู่ในศูนย์กลางเสียงคือ A ทั้งนี้ลักษณะทำนองยังมีโครงสร้างจากแฉวงโน้ตและบันไดเสียงโฮลทอน ผู้วิจัยจึงได้ตัดสินใจในการกำหนดเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเมื่อส่วนนำเสนอช่วงหลักที่หนึ่งมาถึงในห้องเพลงที่ 149

ช่วงหางเพลงของกระบวนที่ 4 นี้จะเป็นการแสดงถึงหน่วยย่อยเอกที่เกิดขึ้นมาแล้วจากทุกกระบวนของบทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย แต่จะถูกปรับขึ้นระดับเสียงให้อยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ ในอัตราจังหวะ 4/4 ด้วยความเร็วตัวดำเท่ากับ 60 ในลีลาแบบช้าพอประมาณ (Adagio) โดยเริ่มขึ้นในแนวเชลโลที่บรรเลงทำนองจากท่อน B ของกระบวนที่ 3 ส่งต่อไปให้แนวไวโอลา และแนวไวโอลินสอง จากนั้นกลุ่มไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองจะบรรเลงหน่วยย่อยเอกของทำนองนี้อีกครั้ง ในขณะที่มีการบรรเลงสนับสนุนด้วยคอร์ด A เมเจอร์ จากเครื่องที่ไม่ได้เล่นทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 4.41)

ตัวอย่างที่ 4.41 ช่วงทางเพลงของกระบวนที่ 4 ในห้องเพลงที่ 157-160

Adagio $\text{♩} = 60$

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc. arco
Db.

ลักษณะของท่อน B ในกระบวนที่ 2 จะปรากฏในช่วงทางเพลงนี้ด้วยการลากคอร์ดที่เป็นคอร์ดคู่เสียงกลืนกันแทนลักษณะที่เคยเกิดขึ้นมาก่อนที่เป็นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนเพิ่มขึ้นคู่เสียงกระด้าง (ตัวอย่างที่ 4.42)

ตัวอย่างที่ 4.42 ช่วงทางเพลงของกระบวนที่ 4 (ต่อ) ในห้องเพลงที่ 160-165

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc. arco
Db.

สุดท้ายในห้องเพลงที่ 166-169 จะมีการบรรเลงหน่วยย่อยแยกจากกระบวนที่ 1 ด้วยลักษณะการติดเช่นเดียวกันกับครั้งที่เคยเกิดขึ้นมาในกระบวนแรก แต่ได้เปลี่ยนขึ้นระดับเสียงโดยเป็นอิสระจากแถวโน้ตโดยสิ้นเชิง จากนั้นในห้องเพลงสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงจากบรรเลงคอร์ด A เมเจอร์อย่างเบาบางเป็นการจบชิ้นงานที่ห้องเพลง 170 ของกระบวนที่ 4 (ตัวอย่างที่ 4.44)

ตัวอย่างที่ 4.43 ช่วงหางเพลงของกระบวนที่ 4 (ต่อ) ในห้องเพลงที่ 166-170

166

Vln. 1 *pizz.* *mf* *p* *arco* *rit.* *pp*

Vln. 2 *div.* *p* *pizz.* *div. mf* *p* *arco* *pp*

Vla. *p* *pizz.* *mp* *p* *arco* *pp*

Vc. *p* *pizz.* *mp* *p* *arco* *pp*

Db. *p* *pp*



บทที่ 5

บทสรุป

ผู้วิจัยได้มีการอธิบายถึงวิธีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศาสตร์ ซึ่งประกอบไปด้วย ส่วนอรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงในบทที่ 4 ของเล่มวิทยานิพนธ์เรื่อง บทประพันธ์ เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย ในส่วนของบทที่ 5 นี้ ผู้วิจัยขอเสนอบทสรุปและแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรี รวมถึงข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและทำการวิจัยต่อไปในอนาคต โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.1 บทสรุปความสัมพันธ์ของแนวคิดในบทประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสายนี้ขึ้นจากการผนวกทฤษฎีหลายศาสตร์เข้าไว้ด้วยกันทั้งทางวรรณกรรม ชีววิทยา และจิตวิทยา ผ่านการตีความลงในทุกส่วนขององค์ประกอบดนตรี เกิดเป็นผลงานที่มีความซับซ้อน มีคุณค่าในทางสุนทรียศาสตร์การฟัง และมีประโยชน์ต่อการนำไปศึกษาต่อทั้งในแง่วิธีการประพันธ์ในรูปแบบดนตรี ประเภทพรรณนา การจัดการศูนย์กลางเสียง รวมถึงความน่าสนใจในด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย ที่มีการใช้เทคนิคพิเศษเฉพาะของเครื่องสายควบคู่กับการบรรเลงตามแบบแผนเดิมอย่างเหมาะสม เพื่อส่งเสริมให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจตามสุนทรียภาพทางดนตรี ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยตามหัวข้อดังต่อไปนี้

5.1.1 สรุปแนวคิดและความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับดนตรีพรรณนา

หลักสำคัญในการออกแบบและประพันธ์วรรณกรรมสามารถแบ่งตามองค์ประกอบของวรรณกรรมมีทั้งหมด 6 องค์ประกอบ ได้แก่ โครงเรื่อง ตัวละคร บทสนทนา แก่นเรื่อง ฉาก และมุมมองการเล่าเรื่อง ซึ่งมีความคล้ายคลึงดนตรีพรรณนา หากแต่ดนตรีพรรณนา เป็นประเภทดนตรีบรรเลงที่มีการใช้เสียงในการเล่าเรื่องราวนั้น ไม่ได้จำกัดว่าต้องเป็นบทประพันธ์ที่มีองค์ประกอบของวรรณกรรมอย่างครบถ้วนทั้ง 6 ข้อ โดยการที่บทประพันธ์ใดบทประพันธ์หนึ่งมีการพูดถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งทั้งเชิงสัญลักษณ์หรือกายภาพ ก็จะถือว่าเข้าข่ายการเป็นบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนาได้เช่นกัน ทั้งนี้การประพันธ์เพลงบทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย เป็นการสร้างสรรค์ตามกระบวนการเจริญเติบโตของผีเสื้อทั้งหมด 4 ระยะ ได้แก่ 1) ระยะไข่ 2) ระยะตัวอ่อน 3) ระยะดักแด้ และ 4) ระยะโตเต็มวัย นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ของผีเสื้อทางวรรณกรรมเกี่ยวกับจิตวิญญาณ มาเป็นแนวคิดในการออกแบบในแต่ละกระบวนการใช้เสียงเพื่อบรรยายลักษณะกายภาพในระยะต่าง ๆ

5.1.2 สรุปแนวคิดทางชีววิทยากับการกำหนดโครงสร้างของบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทประพันธ์เพลงนี้จากการนำลักษณะการเจริญเติบโตในแต่ละระยะตามกระบวนการเมตามอร์โฟซิสทางชีววิทยาของผีเสื้อ มาเป็นหลักในการกำหนดองค์ประกอบของดนตรี มากไปกว่านั้นยังได้นำลักษณะทางกายภาพทางชีววิทยาของผีเสื้อที่มีเอกลักษณ์ คือความสมมาตรมาเป็นโครงสร้างของบทประพันธ์อีกด้วย ซึ่งผู้วิจัยได้นำเอาจุดเด่นเกี่ยวกับความสมมาตรของผีเสื้อมาเป็นส่วนสำคัญในการออกแบบและกำหนดทั้งโครงสร้างของบทประพันธ์ดังต่อไปนี้

5.1.2.1 ความสมมาตรในด้านการกำหนดสังคีตลักษณ์

พบได้กระบวนการที่ 1 (Stage 1 : “Egg”) มีการใช้สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) แบ่งท่อนออกเป็น A B และ A' (ตามตารางที่ 4.1 ในบทที่ 4) ซึ่งความสมมาตรปรากฏจากการที่ผู้วิจัยกำหนดให้ส่วน A' มีการบรรเลงหน่วยย่อยเอกมิทิสทางบรรเลงย้อนกลับกับท่อน A และในกระบวนการที่ 4 (Stage 4 : “Butterfly”) ซึ่งความสมมาตรเกิดขึ้นในองค์ประกอบดนตรีส่วนสังคีตลักษณ์เช่นกัน โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้กระบวนการที่ 4 นี้อยู่ภายในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา (ตามตารางที่ 4.5 ในบทที่ 4) ซึ่งมีการแบ่งโครงสร้างตามแบบแผนดังนี้ 1) ตอนนำเสนอ (Exposition) ที่แบ่งออกเป็นสองส่วนคือ ส่วนนำเสนอช่วงหลักที่หนึ่งและ ส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สอง 2) ตอนพัฒนา (Development) และ 3) ตอนย้อนความ (Recapitulation) ที่ไม่ได้เรียงส่วนเหมือนกับตอนนำเสนอโดยจะเป็นการย้อนกลับโดยเริ่มในส่วนนำเสนอช่วงหลักที่สองก่อนและตามด้วยนำเสนอช่วงหลักที่หนึ่ง จึงเกิดเป็นความสมมาตรขึ้นซึ่งมีตอนพัฒนาเป็นจุดกึ่งกลาง ซึ่งเป็นจุดแตกต่างกับสังคีตลักษณ์โซนาตามแบบแผนเดิมสอดคล้องกับฉกรรจ์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ที่ได้อธิบายไว้ว่าโครงสร้างของสังคีตลักษณ์ถือเป็นหัวข้อสำคัญของสาขาทฤษฎีดนตรี บทประพันธ์เพลงทุกบทจะต้องมีโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบบใดแบบหนึ่ง โดยแต่ละบทจะมีสังคีตลักษณ์เฉพาะตัวของมันเองตามแต่ความต้องการของผู้ประพันธ์ (ฉกรรจ์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 171)

5.1.2.2 ความสมมาตรในด้านการกำหนดรูปพรรณของดนตรี

เกิดขึ้นในท่อน B ของกระบวนการที่ 1 ซึ่งมีการซ้อนสังคีตลักษณ์แบบพิวักเอาไว้ ซึ่งสังคีตลักษณ์ดังกล่าวมีรูปพรรณแบบดนตรีหลายแนวเสียง (Polyphony) โดยผู้วิจัยได้กำหนดการเข้ามาของทำนองเอก ทำนองเอกตอบ และทำนองรองรวมถึง ทำนองสอดประสานให้เข้ามาในรูปแบบความสมมาตร โดยมีจุดกึ่งกลางในแนววิโอลาซึ่งเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่อยู่ในช่วงเสียงกลางของกลุ่มเครื่องสายอีกด้วย (ตามตัวอย่างที่ 4.3b ในบทที่ 4) นอกจากนั้นยังปรากฏความสมมาตรในด้านการกำหนดรูปพรรณของดนตรีในส่วนแรกของท่อน A ที่กระบวนการที่ 2 (Stage 2 : “Caterpillar”) โดยที่ต้นกระบวนการที่ 2 นี้ จะมีการเริ่มบรรเลงที่โน้ต D ที่เป็นสมาชิกในชุดขั้นระดับเสียงของคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนตามที่ผู้วิจัยมีการกำหนดไว้ในกระบวนการที่ 2 (ประกอบไปด้วยโน้ต B, E, A, D, G, และ C โดยยังไม่เพิ่มขั้นคู่เสียงกระด้าง) จากนั้นการเข้ามาของ ชุดขั้นระดับเสียงของ

คอร์ตคู้ห้ำเรียงจะค่อย ๆ หนาแน่นขึ้น โดยเริ่มกระจายไปที่แนวไวโอลินสองก่อนตามด้วยไวโอลินหนึ่ง หลังจากนั้นจะปรากฏในแนวเชลโล และดับเบิลเบสเป็นลำดับสุดท้าย เกิดเป็นภาพการขยายความหนาแน่นของคอร์ตคู้ห้ำเรียงซ้อนเพิ่มขึ้นคู่เสียงกระด้าง (ตามตารางที่ 4.3 และตัวอย่างที่ 4.11a-4.11b ในบทที่ 4)

5.1.2.3 ความสมมาตรในการกำหนดห้วงความถี่เปลี่ยนเสียงประสาน

เกิดขึ้นในส่วนแรกของท่อน A ที่กระบวนที่ 2 (Stage 2 : “Caterpillar”) ที่มีการแบ่งห้วงความถี่ของการเปลี่ยนเสียงประสานอย่างสมมาตรกัน โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ และภายในจะมีการแบ่งเป็นกลุ่มย่อย มีการกำหนดโดยจำนวนห้องเพลงที่แตกต่างกัน สามารถดูตามตารางที่ 4.3 ในบทที่ 4

5.1.3 สรุปแนวคิดทางจิตวิทยากับการจัดการระบบศูนย์กลางเสียง

นอกจากการที่ผู้วิจัยได้กำหนดให้บทประพันธ์เพลงมีสี่กระบวน ตามกระบวนตามแนวคิดทางจิตวิทยาว่าด้วยการเจริญเติบโตแบบเมตามอร์โฟซิสของผีเสื้อแล้ว ยังมีการใช้แนวคิดทางจิตวิทยาด้านจิตใจ ว่าด้วยเรื่องของระยะของความโศกเศร้าควบคู่ไปด้วย ในการตัดสินใจแบ่งกระบวนและการจัดการศูนย์กลางเสียงที่แตกต่างกัน โดยที่กระบวนที่ 1-2 ผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงโดยสื่อถึงความทุกข์ ความเศร้า และสับสน รวมถึงความทรมาน และการโกรธ ที่ส่งผลต่อการลดคุณค่า สูญเสียความเป็นตัวตนที่จะนำไปสู่โรคซึมเศร้าและอารมณ์แบบสองขั้ว ซึ่งเป็นปฏิกิริยาที่เกิดจากในระยะความโศกเศร้าโดยอ้างอิงจากทฤษฎีของ เอลิซาเบธ คือเบลอร์-รอสส์ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้บทประพันธ์ส่วนนี้มีลักษณะเป็นดนตรีแบบไร้ศูนย์กลางเสียงในระบบโน้ตแถวสิบสองเสียง (Twelve-Tone system) ดนตรีในระบบโน้ตแถวสิบสองเสียงเป็นอีกหนึ่งวิธีที่ผู้ประพันธ์เพลงในช่วงศตวรรษที่ 20 ใช้เป็นเครื่องมือในการประพันธ์เพลงที่ต้องการจะหลีกเลี่ยงวิธีการประพันธ์เสียงประสานแบบเดิม คือโทนิกกับโดมินันท์ หัวใจหลักของประพันธ์ดนตรีประเภทระบบโน้ตแถวสิบสองเสียงนี้จะเรียกว่า แถวโน้ต ซึ่งผู้ประพันธ์จำต้องทำการเลือกเรียงโน้ตทั้งสิบสองเสียงในบันไดเสียงโครมาติกตามลำดับอย่างอิสระ ซึ่งมีความสัมพันธ์กันในระยะขั้นคู่ต่อขั้นคู่ เพื่อเป็นพื้นฐานในการประพันธ์ชิ้นงานนั้น ๆ ลักษณะของแถวโน้ตจึงมีความแตกต่างกันไปแล้วแต่ที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะต้องการให้แถวโน้ตนั้นเป็นไปในทิศทางใด โดยลักษณะของแถวโน้ตที่มีความสัมพันธ์ของขั้นคู่โดยไม่อิงทริยแอด (Triad) เป็นการหลีกเลี่ยงการอิงกัญแจเสียงอย่างสิ้นเชิง หรือแถวโน้ตที่มีพื้นฐานการสร้างแล้วสามารถนับเป็นทริยแอดได้ ก็จะเป็นการใช้แถวโน้ตที่มีลักษณะการอิงกัญแจเสียง ในขณะที่กระบวนที่ 3-4 ผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงให้มีความแตกต่างออกไปจากกระบวนที่ 1-2 โดยนำเสนอบทประพันธ์เพลงที่สื่อถึงการหลุดพ้นจากความทุกข์ ความสุขสงบของจิตใจ และการยอมรับ ผู้วิจัยจึงใช้การกำหนดศูนย์กลางเสียงแบบแอสเซชันคือการใช้น้ตซ้ำเพื่อกำหนดบริเวณเสียง และการกำหนดศูนย์กลางเสียงที่มีการเน้นย้ำในโทนิกและโดมินันท์

5.2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยมีแนวคิดหลังจากการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ทั้งในด้านดนตรีและแนวคิดทางจิตวิทยาได้ดังนี้

5.2.1 แนวคิดการนำเสนอดนตรีหลายประเภทในหนึ่งบทเพลง

ในการนำเสนอบทประพันธ์เพลงด้วยวิธีการประพันธ์ที่แตกต่างออกไปทั้งในระหว่างกระบวนการและภายในกระบวนการเองสามารถพบเห็นได้อย่างทั่วไปในดนตรียุคศตวรรษที่ 20 ความหลากหลายของแนวคิดทางดนตรีถูกนำมาใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานให้มีความน่าสนใจตามแต่นักประพันธ์ผู้ใดจะมีจินตนาการ และความสามารถในการเลือกใช้ให้ออกมาอย่างเหมาะสม ดังในบทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย เป็นการสร้างสรรค์ตามกระบวนการเจริญเติบโตของผีเสื้อทั้งหมด 4 ระยะ ควบคู่กับแนวคิดทางจิตวิทยาในระยะทั้ง 5 ของความโศกเศร้า ผู้วิจัยจึงได้กำหนดองค์ประกอบของดนตรีในแต่ละกระบวนการเพื่อสื่อความหมายให้แตกต่างออกไปทั้งหมดอย่างชัดเจน เกิดเป็นจิตภาพให้แก่ผู้ฟังรับฟังและตีความได้อย่างสมเหตุสมผล

5.2.2 แนวคิดของจิตวิทยาเชิงบวกว่าด้วยเรื่องของความสุข

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย มีการตีความทางจิตวิทยาว่าด้วยการเจริญเติบโตของผีเสื้อจากระยะไข่ไปสู่ระยะตัวเต็มวัย ควบคู่กับทางจิตวิทยาว่าด้วยเรื่องการหลุดพ้นจากความทุกข์ไปสู่ความสุข ผู้วิจัยจึงมีความจำเป็นต้องศึกษาทำความเข้าใจและตีความทั้งในด้านความทุกข์ที่เกิดจากความโศกเศร้าโดยอ้างอิงจากโดยอ้างอิงจากทฤษฎีปฏิบัติการของความโศกเศร้าของ เอลิซาเบธ คือเบลอร์-รอสส์ ทั้ง 5 ระยะ และตีความหมายคำว่าความสุข ตามแนวคิดจิตวิทยาเชิงบวก ผสานกับประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยเอง ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างเป็นปกติของมนุษย์ทุกคนที่ได้พบผ่านความทุกข์และความสุขในชีวิต และนำมาตีความผ่านทางเสียงดนตรีในด้านของการจัดการระบบศูนย์กลางเสียงจากดนตรีสิบสองเสียงไปสู่ดนตรีแบบมีการอิงกู่แจเสียง

ในระยะของการยอมรับหรือสภาพะจิตใจอันปกติสุขตามทฤษฎีของเอลิซาเบธนั้น เป็นระยะที่เริ่มกลับสู่สภาพะจิตใจปกติ ยอมรับเหตุการณ์ โดยเวลาผ่านไปความรู้สึก อารมณ์เศร้า และสติจะค่อย ๆ ฟื้นกลับมา รวมถึงการได้รับข้อมูลที่ทำให้ทราบว่าอย่างไรเสียก็คงไม่สามารถแก้ไขสิ่งที่เกิดขึ้นไปแล้วได้ แต่ถึงแม้จะเกิดการยอมรับแล้ว ก็อาจจะกลับไปสู่ระยะซึมเศร้าสลับไปมาได้ ถ้าขาดการดูแลระดับประคองจิตใจให้เข้มแข็งขึ้น จากทฤษฎีนี้ผู้วิจัยจึงได้ประพันธ์กระบวนการที่ 4 ขึ้น โดยการที่ยังมีการใช้วัตถุบของกระบวนการที่ผ่านมาตั้งแต่กระบวนการที่ 1 จนถึง กระบวนการที่ 3

ทั้งนี้เกสร ม้วยจิน ได้กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับ “ความสุข” ไว้ว่า การให้ความหมายของความสุข ประกอบไปด้วยศาสตร์จำนวนมากที่ต้องศึกษาทั้งด้านศาสนา ปรัชญา ชีววิทยา และจิตวิทยา เป็นต้น โดยความสุขตามแนวคิดความเชื่อในแต่ละด้าน มักได้คำตอบว่าความสุขยังยืนนั้น อาจไม่มีจริงอยู่บนโลก หากแต่ความมั่นคงขึ้นสลับไปมากันอย่างสมดุลกับความทุกข์ (เกสร ม้วยจิน, 2559: 675-676) ผู้วิจัยจึงได้ประพันธ์ในช่วงหางเพลงของกระบวนที่ 4 ด้วยการนำหน่วยย่อยเอกและทำนองสำคัญไต่ย้อนกลับตั้งแต่กระบวนที่ 3 มาที่กระบวนที่ 2 จนจบที่กระบวนที่ 1 (สามารถดูได้ในตัวอย่างที่ 4.41-4.43 บทที่ 4) เพื่อแสดงออกว่าความสุขที่เกิดขึ้นจะนำพาเราย้อนมาถึงความทุกข์ โศกได้อีกอยู่ดี แต่ในทางตรงกันข้ามนั้น ความทุกข์โศกก็จะกลับกลายเป็นความสุขได้อีกครั้งเช่นกัน

5.3 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

จากการวิจัยและประพันธ์บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสายขึ้น ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าการทำวิจัยต่อไปดังนี้

5.3.1 ผู้วิจัยพบว่าในปัจจุบันวิธีการประพันธ์เพลงของบทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย ไม่ค่อยได้รับความนิยมในการวิเคราะห์ ดีความ หรือนำเสนอดนตรีในรูปแบบพรรณนาเชิงสัญลักษณ์ที่มีกันตีความซับซ้อนหลายชั้น เนื่องจากสังคมปัจจุบันผู้คนต้องการสื่อดนตรีนำที่มีการนำเสนอด้วยความเรียบง่าย ทันโลก และตรงไปตรงมา แต่ผู้วิจัยยังคงดำเนินงานวิจัยและประพันธ์เพลงขึ้นในแนวทางตรงกันข้ามของกระแสสังคม เหตุเพราะต้องการที่จะนำเสนอชิ้นงานที่มีความแตกต่างออกไปจากบทเพลงทั่วไปในปัจจุบัน เพื่อสร้างความน่าสนใจ และผลิตผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่นำไปศึกษาต่อได้ในหลายมิติ

5.3.2 ในการประพันธ์เพลงไม่ว่าจะเป็นบทประพันธ์ในระดับที่ซับซ้อนหรือเรียบง่าย ควรมีการศึกษาเทคนิคการประพันธ์และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องให้ปราศจากข้อสงสัย เพราะวิธีการประพันธ์เพลงในรูปแบบ มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว จึงจำเป็นต้องมีความเข้าใจอย่างสูงเพื่อให้ผู้ประพันธ์สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ของตน และสื่อสารออกมาในแนวทางที่ถูกต้องได้

5.3.3 การนำเสนอแนวคิดในรูปแบบของดนตรีพรรณนาควรศึกษาเนื้อหา เรื่องราว หรือประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่ออย่างดี เพื่อนำมาตีความลงในองค์ประกอบของดนตรีให้ได้ อย่างชัดเจนทุกส่วนอย่างมากที่สุด เนื่องจากเสียงเป็นสื่อที่มองไม่เห็นด้วยตาแต่รับรู้ได้ด้วยการฟัง และสัมผัสด้วยจิตใจ จึงเป็นความยากของนักประพันธ์ที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดจินตภาพ ทั้งนี้ผู้วิจัยควรศึกษาการปฏิบัติบรรเลงของเครื่องดนตรีในชนิดต่าง ๆ อย่างดีได้นำมาประยุกต์ใช้ในการสื่อสารด้วยเสียงได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ ในขณะที่เดียวกันผู้ฟังความศึกษาเกี่ยวกับเนื้อหาของบทประพันธ์เพลง เพื่อให้เกิดจินตนาการและความเข้าใจตรงกันกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อถึง

5.4 การเผยแพร่บทประพันธ์เพลง

เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อ โควิด-19 ในปัจจุบัน ทำให้มีความจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนการแสดงผลงานในหอแสดง ให้เป็นการเผยแพร่ผลงานแบบออนไลน์ โดยผู้วิจัยได้จัดทำไฟล์เสียงของบทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสายขึ้นด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์สำหรับการทำเพลง และทำการอัปโหลดไฟล์เพื่อการรับชมไว้ในเว็บไซต์ยูทูป (YouTube) ทั้งนี้ผู้วิจัยยังได้มีการจัดทำรูปภาพในการโฆษณา เพื่อให้เกิดการเผยแพร่ในวงกว้างบนสื่อโซเชียล

รูปภาพที่ 1 รูปภาพเพื่อการโฆษณาเชิญชวนในการรับชมบทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย

Metamorphosis
FOR STRING ORCHESTRA

คณะศิลปกรรมศาสตร์
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University

MASTER MUSIC COMPOSITION RECITAL
Pattra Pongsangsurinya

I. Stage 1 "Egg"
II. Stage 2 "Caterpillar"
III. Stage 3 "Chrysalis"
IV. Stage 4 "Butterfly"

Published on Metamorphosis YouTube channel, July 2021

บรรณานุกรม

- เกสร มัยจิน. (2559). การสร้างความสุขด้วยจิตวิทยาเชิงบวก. วารสารวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี, 24(4), 673-681.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกะรัต
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2563). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกะรัต
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ทิพย์สุดา สำเนียงเสนาะ (2556). การเผชิญกับภาวะสูญเสียและเศร้าโศก. วารสารวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี, 21(7), 658-667.
- พงศ์เทพ สุวรรณวารี. (2553). รายงานการวิจัยความสัมพันธ์ของความหลากหลายของผีเสื้อกลางวันและระบบนิเวศป่าแบบต่าง ๆ ในสถานีวิจัยสิ่งแวดล้อมสะแกราช (รายงานการวิจัย). มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, นครราชสีมา.
- วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). ดนตรีศตวรรษที่ 20. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2559). ดนตรีศตวรรษที่ 20 : แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2561). ทฤษฎีดนตรีตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ศรินรัตน์ วัฒนธรรนันท. (2560). ความโศกเศร้าจากการสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รัก: บทบาทพยาบาล. วารสารพยาบาลสภากาชาดไทย, 10(1), 13-21.
- อรรวรรณ ฤทธิ์ศรีธร. (2562). ผีเสื้อ ความอูจจาร และการเปรียบเทียบเชิงอุปลักษณ์ในนวนิยายเรื่อง กัญจนตรา. วารสารมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์, 36(2), 176-192.



ภาคผนวก

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “เมตามอร์โฟซิส” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Metamorphosis

FOR STRING ORCHESTRA



I. Stage 1 "Egg"

II. Stage 2 "Caterpillar"

III. Stage 3 "Chrysalis"

IV. Stage 4 "Butterfly"

Duration: ca. 17 minutes

Pattra Pongsangsuriya (b.1997)

Metamorphosis

for string orchestra

I. Stage 1 "Egg"

Pattra Pongsangsurinya

Con moto, misterioso
♩=60 (Tempo I)

Violin 1: pizz. *mf*

Violin 2: pizz. *mf*

Viola: pizz. *mf*

Violoncello: sul pont. *p*

Double Bass: pizz. *p*

Vln. 1: arco *fp*, pizz. *mf*

Vln. 2: arco *fp*, pizz. *mf*

Vla.: arco *fp*, pizz. *mf*

Vc.: ord. *fp*, pizz. *mf*

Db.: pizz. *mf*

rit. **A** Tempo I (♩=60)

Vln. 1: pizz. *mf*

Vln. 2: arco, pizz. *mf*

Vla.: arco, pizz. *mf*

Vc.: arco *p*, pizz. *p*

Db.: arco *p*, pizz. *p*

B

32 arco

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 arco *mf*

Vla. arco *mf*

Vc. ord. *mf*

Db. *mf*

36 pizz.

Vln. 1

Vln. 2 pizz.

Vla. pizz.

Vc. pizz.

Db. pizz.

C

40 arco

Vln. 1 *mp* *fp* tr

Vln. 2 arco *mp* *fp* tr

Vla. arco *mp* *fp* tr

Vc. arco *mp* *fp* tr

Db. *fp* *mp* *mf* *fp* tr

4

45

Vln. 1
pizz.
mf arco

Vln. 2
mp pizz.
mf

Vla.
mp

Vc.
f

Db.
arco
fp f mf

pizz.

Detailed description: This system contains measures 45 through 48. It features five staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). Measure 45 starts with a dynamic of *f* and includes a *pizz.* instruction for Vln. 1. Measure 46 has a *mp* dynamic and *pizz.* for Vln. 2, and *mp* for Vla. Measure 47 features a *f* dynamic for Vc. and *fp* for Db., with an *arco* instruction for Db. Measure 48 includes *mf* dynamics for Vln. 1, Vln. 2, and Db., and a *pizz.* instruction for Vc.

49

Vln. 1

Vln. 2

Vla.
arco
mf arco

Vc.
mf

Db.

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. It features five staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). Measure 49 has an *arco* instruction for Vla. and *mf* for Vc. Measure 50 has *mf* for Vln. 2 and Vla. Measure 51 has *mf* for Vc. Measure 52 has *mf* for Vln. 2 and Vla.

53

Vln. 1
pizz. arco
mp

Vln. 2
pizz. arco
mp

Vla.
f

Vc.
pizz. arco
mp

Db.

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. It features five staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). Measure 53 has *pizz.* and *arco* instructions for Vln. 1 and Vln. 2, and *mp* for Vln. 1. Measure 54 has *pizz.* and *arco* for Vln. 1 and Vln. 2, and *f* for Vla. Measure 55 has *pizz.* and *arco* for Vln. 1 and Vln. 2, and *mp* for Vc. Measure 56 has *pizz.* and *arco* for Vln. 1 and Vln. 2, and *mp* for Vc.

D

58

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 arco *mf*

Vla. arco *mf*

Vc. arco *mp*

Db. sul pont. arco *pp*

63

Vln. 1

Vln. 2

Vla. pizz. *mf*

Vc. pizz. *mf*

Db. pizz. *mf*

arco

sul pont. arco *pp*

E

68

Vln. 1 pizz. *f*

Vln. 2 pizz. *f*

Vla. pizz. *f*

Vc. pizz. *f*

Db. *fp*

mp

mf

pizz.

6

72 arco
Vln. 1 *mf*
Vln. 2 *mp*
Vla. *mp*
Vc. arco *f* pizz. *mp*
Db. sul pont. arco *pp* pizz. *mf*

77
Vln. 1 *f*
Vln. 2 pizz. *mf*
Vla. pizz. *mf*
Vc. arco *f*
Db. sul pont. arco *pp*

81 non divisi
Vln. 1 *fp*
Vln. 2 *mf* pizz. *mf*
Vla. arco *fp* pizz. *mf*
Vc. pizz. *mf* pizz. *mf*
Db. pizz. *mf*

Musical score for measures 85-89, featuring five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The score includes dynamic markings such as *p* and *mf*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*.

Musical score for measures 90-93, featuring five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. A section marker **F** is present at the beginning. The score includes dynamic markings such as *mf* and performance instructions like *arco*.

Musical score for measures 94-97, featuring five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The score includes dynamic markings such as *p* and performance instructions like *pizz.* and *arco*.

115 *a piacere* 9

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Metamorphosis
for string orchestra
II. Stage 2 "Caterpillar"

Pattra Pongsangsurinya

Presto furioso ♩ = 132

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Double Bass

pizz.
p

11

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

mf *p* *f* *p* (pizz.)

20

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

f *mf* *mf* *mf* (pizz.) *f* *p*

2

28

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

cresc.

35

A

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

ff
mf
f
mf
pizz.
arco

46

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

p
arco
mf
p

Musical score for measures 54-61. The score is for five instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are several *V.* (Vibrato) markings above the notes. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds have more complex melodic lines.

Musical score for measures 62-69. The score is for five instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics range from *mf* to *ff*. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds have more complex melodic lines. There are several *sul pont.* (sul ponticello) markings above the notes. There are also *arco* and *pizz.* (pizzicato) markings for the Vc. and Db. parts.

Musical score for measures 70-77. The score is for five instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics range from *mf* to *f*. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds have more complex melodic lines. There are several *arco* and *pizz.* markings for the Vc. and Db. parts. There are also *gliss.* (glissando) markings for the Db. part.

4 **B**

79 pizz. arco mp pizz. arco mf pizz. arco

Vln. 1

Vln. 2 mp pizz. arco mf

Vla. mp pizz. arco mf pizz. arco mf

Vc. mp pizz. arco mf

Db. mp pizz.

88 accel.

Vln. 1

Vln. 2 pizz. cresc.

Vla. cresc.

Vc. 2 f

Db. f

94 (♩=144)

Vln. 1 ff fp

Vln. 2 ff

Vla. ff

Vc. ff 2

Db. ff

C
99 **Tranquillo** ♩ = 80 5

Score for measures 99-112. The system includes staves for Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. Vln. 1 starts with a melodic line in treble clef, marked *p* and *pp*. Vln. 2 has an *arco* marking and plays a supporting line with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. Vla. plays a melodic line with dynamics *pp* and *p*. Vc. and Db. are mostly silent, with some notes in Vc. marked *pp*.

113

Score for measures 113-122. Vln. 1 has dynamics *p*, *pp*, *p*, and *pp*. Vln. 2 has dynamics *pp*, *mf*, *p*, *pp*, and *mf*. Vla. has dynamics *pp*, *mf*, *p*, *pp*, and *mf*. Vc. has dynamics *p* and *pp*. Db. is silent.

123

Score for measures 123-132. Vln. 1 has dynamics *pp*, *mf*, *pp*, and *p*. Vln. 2 has dynamics *pp*, *mf*, *p*, and *pp*. Vla. has dynamics *pp*, *mf*, and *p*. Vc. has dynamics *pp* and *mf*. Db. is silent.

6

136

Vln. 1 sul pont. *p* *mf* *p* *pp*

Vln. 2 *p* *mp*

Vla. *pp* *mp*

Vc. *pp* sul pont. *p* *mf* *p*

Db.

151

Vln. 1 *p* *p* *mf* *pp*

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *p* *mf* *pp*

Db.

D Presto furioso ♩=132

166

Vln. 1 pizz. *ff* arco *p*² *f*² *p*² *f*²

Vln. 2 pizz. *ff* arco *p*² *f*² *p*² *f*²

Vla. pizz. *ff* arco *p*² *f*² *p*² *f*²

Vc. col legno *ff* ord. *f*² *f*²

Db. col legno *ff* *f*

178 7

Vln. 1 *ff* 2 2 *mf*

Vln. 2 *ff* 2 2 2 2 *mf*

Vla. *ff* 2 2 2 2 *mf*

Vc. *ff* 2 2 *pizz.* *mf*

Db. 7 7

185

Vln. 1 *f* *mf* *sul pont.* 2 2

Vln. 2 *sul pont.* *mf* 2 2

Vla. *sul pont.* *mf* 2 2

Vc. *arco sul pont.* *mf* 2 *ord.* *f* *mf*

Db. *pizz.* *mf*

193

Vln. 1 *mf* *f* *mf* *ff* 2 2

Vln. 2 *f* 2 *ff* 2 2

Vla. *f* 2 *ff* 2 2

Vc. *sul pont.* *f* 2 *ord.* *mf* *f* *mf*

Db. *f* *ff*

8

201 ord.

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Db. *mf*

p

f

211

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Db. *mf*

f

pizz.

arco

E

219 sul tasto

Vln. 1 *pp*

Vln. 2 *pp*

Vla. *p*

Vc. *p*

Db. *pp*

mf

mf

mf

arco sul tasto div.

229 $(\text{♩}=144)$

Vln. 1 *fp*

Vln. 2 *fp*

Vla. *ord.*

Vc. *ord.* *fp*

Db. *mf* *f*

Tempo I $(\text{♩}=132)$

239 *rit.*

Vln. 1 *f* *p*

Vln. 2 *f* *2* *ord.* *p*

Vla. *fp* *sul pont.* *f* *2* *2* *2* *2* *2* *2*

Vc. *sul pont.* *f* *2* *2* *2* *2* *2* *2*

Db. *f*

F Tranquillo $\text{♩}=80$

252

Vln. 1 *pp* *p*

Vln. 2 *pp* *p* *pp*

Vla. *ord.* *p* *ord.* *p* *pp*

Vc. *ord.* *p* *pp*

Db.

10

262

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

276

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

G

289

sul pont.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

12

334 col legno pizz.

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff* ord. *mp* 2

Vla. *ff* ord. *mp* 2

Vc. *ff* ord. *mp* 2

Db. (pizz.)

341 col legno ord.

Vln. 1 *ff* *mp* 2

Vln. 2 *ff* ord. *mp* 2

Vla. *ff* ord. *mp* 2

Vc. *ff* ord. *mp* 2

Db. pizz. *f*

347 col legno ord.

Vln. 1 *ff* *mp* 2

Vln. 2 *ff* ord. *mp* 2

Vla. *ff* pizz. *f*

Vc. *ff* ord. *mp* 2

Db. (pizz.) *mp*

354

Musical score for measures 354-361. The score is for five instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The dynamics range from *mf* to *ff*. The Vln. 1 part starts with *mf* and ends with *ff*. The Vln. 2 part starts with *mf* and ends with *ff*. The Vla. part starts with *mf* and ends with *ff*. The Vc. part starts with *mf* and ends with *ff*. The Db. part starts with *mf* and ends with *ff*. The Vln. 1 part has a *arco* marking above the staff. The Vln. 2 part has a *pizz.* marking below the staff. The Vla. part has a *pizz.* marking below the staff. The Vc. part has a *pizz.* marking below the staff. The Db. part has a *pizz.* marking below the staff.

362

Musical score for measures 362-372. The score is for five instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The dynamics range from *pp* to *f*. The Vln. 1 part starts with *pp* and ends with *f*. The Vln. 2 part starts with *pp* and ends with *f*. The Vla. part starts with *pp* and ends with *f*. The Vc. part starts with *pp* and ends with *f*. The Db. part starts with *pp* and ends with *f*. The Vln. 1 part has a *sul tasto* marking above the staff. The Vln. 2 part has a *sul tasto* marking above the staff. The Vla. part has a *sul tasto* marking above the staff. The Vc. part has a *sul tasto* marking above the staff. The Db. part has a *cresc.* marking below the staff.

I

373

Musical score for measures 373-382. The score is for five instruments: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The dynamics range from *mf* to *mf*. The Vln. 1 part starts with *mf* and ends with *mf*. The Vln. 2 part starts with *mf* and ends with *mf*. The Vla. part starts with *mf* and ends with *mf*. The Vc. part starts with *mf* and ends with *mf*. The Db. part starts with *mf* and ends with *mf*. The Vln. 1 part has a *pizz. arco* marking above the staff. The Vln. 2 part has a *pizz.* marking below the staff. The Vla. part has a *pizz.* marking below the staff. The Vc. part has a *pizz.* marking below the staff. The Db. part has a *pizz.* marking below the staff.

14

383

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

389

accel.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

f

ff

(♩=144)

396

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

fff

fff

fff

ff

Metamorphosis

for string orchestra

III. Stage 3 "Chrysalis"

Pattra Pongsangsurinya

Grave $\text{♩} = 46$

Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello
Double Bass

con sord.
p
con sord.
p
con sord.
p
con sord.
p
con sord.
p

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

pizz.
mf
pizz.
mf
pizz.
mf
sul tasto
pp
ord.
p
sul tasto
pp
ord.
p

A

arco
p
arco
p
arco
p
pizz.
mf
pizz.
mf

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

p
p
p
f
pp
p

pizz.
p
pizz.
p

2
Vln. 1 *mf* senza sord. arco

Vln. 2 *mf* senza sord. arco

Vla. *mf* senza sord. arco

Vc. arco *mf* *p* senza sord. arco

Db. *mf* senza sord. arco

B Adagio ♩=60

Vln. 1 *fp* *p*

Vln. 2 *fp* *p*

Vla. *fp* *p*

Vc. *fp* *mf*

Db. *fp* *p*

C

Vln. 1 *mf* *fp*

Vln. 2 *mf* *fp*

Vla. *mf* *f* *pizz.*

Vc. *mf* *fp*

Db. *mf* *fp*

36 3

Vln. 1 *mf* *fp* *mf* *f*

Vln. 2 *mf* arco *mf* *f*

Vla. *mf* *fp* *mf* *f*

Vc. *mf* *fp* pizz. *mf* arco *f*

Db. *mf* *f* *mf* *f*

41

Vln. 1 *fp* *mf*

Vln. 2 *fp* *mf*

Vla. *fp* *mf*

Vc. *mf*

Db. *fp* *mf*

D 49

Vln. 1 *f* *fp* *dim.* *pp*

Vln. 2 *f* *fp* *dim.* *pp*

Vla. *f* *fp* *dim.* *pp*

Vc. *f* *fp* *mf* *dim.* *pp*

Db. *f* *fp* pizz. *dim.* arco *pp*

Metamorphosis
for string orchestra
IV. Stage 4 "Butterfly"

Pattra Pongsangsurinya

Moderato ♩ = 80

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Double Bass

5

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

9

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

2

13 **A**

Vln. 1

Vln. 2 *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. pizz.

Db. pizz.

17

Vln. 1

Vln. 2 *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. pizz.

Db. pizz.

21 **rit.**

Vln. 1

Vln. 2 *mf* *p* *mf* *p*

Vla. *mf* *p* *mf* *p*

Vc. *mf* *p* *mf* *p*

Db. *mf* *p* *mf* *p*

B Tempo I (♩.=80) 3

The score is divided into three systems of measures. The first system (measures 25-28) features a Violin solo with *espress. mf* dynamics and a *p* dynamic for Vln. 1. Vln. 2 plays *pizz. p*. The Viola has *mf* dynamics. Vc. and Db. play *arco mf*. The second system (measures 29-32) shows Vln. 1 with *mf* and *p* dynamics, Vln. 2 with *mf* and *p* dynamics, and Vc. and Db. with *f* dynamics. The Viola has *f* dynamics. The third system (measures 33) features Vln. 1 with *f* dynamics, Vln. 2 with *f* dynamics, and Vc. and Db. with *f* dynamics. The Viola has *f* dynamics.

Violin (solo) *espress. mf*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *pizz. p*

Vla. *mf*

Vc. *arco mf*

Db. *arco mf*

Vln. 1 *mf* *p*

Vln. 2 *mf* *p*

Vla. *f* *mf* *pizz.*

Vc. *f* *pizz.* *arco*

Db. *f* *mf*

Vln. 1 *f* *mf*

Vln. 2 *f*

Vla. *arco* *f* *f*

Vc. *f* *f* *f*

Db. *pizz.* *arco* *f*

4

39 **C**

Vln. 1 arco *f* col legno ord. *p*

Vln. 2 arco *f* col legno ord. *p*

Vla. arco *p* col legno ord.

Vc. arco *p* col legno ord.

Db. pizz. *mf*

47

Vln. 1 arco *mf*

Vln. 2 arco *mf*

Vla. arco *mf* pizz. arco *mf*

Vc. arco *mf*

Db. arco *mf*

52 **D**

Vln. 1 arco *mp*

Vln. 2 arco *mp*

Vla. arco *mp*

Vc. arco *p*

Db. arco *mf*

6

38 arco

Vln. 1 *mf* arco *f* 2

Vln. 2 arco *mf* *f* 2

Vla. *mf* *f* 2

Vc. *mf* *f* 2

Db. *mf* *f* 2 col legno *f*

92

Vln. 1 *mf* pizz. *f* 2

Vln. 2 *p* pizz. *f* 2

Vla. *p* pizz. *f* 2

Vc. *mf* *p* ord. *mf* *f*

Db. *p* col legno *f*

100 arco

Vln. 1 *mf* arco

Vln. 2 arco *pp* *mf*

Vla. arco *pp* *mf* arco

Vc. *mf* *pp* *mf*

Db. *mf* pizz. *mf*

F

104

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

pizz.

arco

pizz.

arco

(pizz.)

7

111

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

p

pp

mf

pp

p

p

mf

pp

p

pp

mf

p

pp

p

pp

arco

121

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

mf

f

f

f

f

f

col legno

f

8 **G** Andante ♩=77

Violin (solo) ¹²⁶
espress. f

Vln. 1 *mf* *fp* *pp*

Vln. 2 *mf* *fp* *pp*

Vla. *mf* *fp* *pp* *mf*

Vc. *f* *fp* *pp*

ord. Db. *mf* *fp* *pp*

Vln. 1 *fp* *fp* *fp* *pp*

Vln. 2 *mf* *mf* *mf* *p*

Vla. *fp* *fp* *fp* *pp* *mf*

Vc. *fp* *fp* *fp* *pp*

Db. *fp* *fp* *fp* *pp*

rit.

H Moderato (♩.=80)

Vln. 1 ¹³⁶ *dolce mf*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. arco *dolce mf*

Db. arco *p*

140

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

mf *p* *f* *mf* *pizz.* *arco* *mf*

Detailed description: This system covers measures 140 to 143. Vln. 1 has a melodic line with a slur over measures 140-141 and a sharp sign in measure 142. Vln. 2 and Vla. play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics *mf* and *p*. Vc. starts with a forte *f* dynamic, then *mf*, and includes *pizz.* and *arco* markings. Db. plays a simple bass line with a *mf* dynamic.

144

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

f *mf* *mf* *f* *pizz.* *f*

Detailed description: This system covers measures 144 to 148. Vln. 1 has a melodic line with a slur and a forte *f* dynamic. Vln. 2 and Vla. play a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. Vc. starts with *arco* and a *f* dynamic. Db. has a *f* dynamic and includes a *pizz.* marking in measure 147. The key signature changes to two sharps at the end of the system.

149

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

p *mf* *p* *mf* *mf* *pizz.* *mf* *pizz.* *mf*

Detailed description: This system covers measures 149 to 152. Vln. 1 has a melodic line with a slur and a *mf* dynamic. Vln. 2 and Vla. play a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic. Vc. starts with *mf* and includes *pizz.* markings. Db. has a *mf* dynamic and includes a *pizz.* marking. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 149-150.

10

153 rit.

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

J Adagio ♩=60

157 arco

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

K arco rit.

166 pizz.

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาวภัทรา พงษ์แสงสุริยะ
วัน เดือน ปี เกิด	6 มกราคม 2540
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2558 ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นตรี จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2562 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิชาเอก ดุริยางคศิลป์ตะวันตก (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2564 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	คอนโด The tempo grand สาธร-วุฒากาศ ซอยสวนหลวง ถนน ราชพฤกษ์ แขวงบางค้อ เขตจอมทอง กรุงเทพมหานคร 10150