บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : "มัทนะพาธา" คีตวรรณกรรมสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา

น.ส.วรชา ออกกิจวัตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MASTER MUSIC COMPOSITION: "MADANABADHA" THE DRAMATIC TONE POEM FOR CHAMBER ORCHESTRA

Miss Woracha Okkitchawat

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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 : "มัทนะพาธา" คีตวรรณกรรมสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา
โดย	น.ส.วรชา ออกกิจวัตร
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

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

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วรชา ออกกิจวัตร : บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : "มัทนะพาธา" คีตวรรณกรรมสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา. (MASTER MUSIC COMPOSITION: "MADANABADHA" THE DRAMATIC TONE POEM FOR CHAMBER ORCHESTRA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรมสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวรรณคดีไทย เรื่อง มัทนะพาธา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 โดยนำมาประพันธ์เป็นดนตรีพรรณนาเพื่อเล่าเรื่องและถ่ายทอดความรู้สึกในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัยที่ผสมผสานหลักทฤษฎีแนวคิดและเทคนิควิธีการของดนตรีตะวันตกและตะวันออกได้อย่างประสานกลมกลืน รวมทั้งการนำรูปแบบคีตลักษณ์ไทยมาพัฒนาเพื่อสร้างจินตนาการเรื่องราวของความรักในหลากหลายอารมณ์

บทประพันธ์สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรานี้ มีความยาวประมาณ 20 นาที แบ่งเป็น 4 กระบวน ประพันธ์ในระบบโทนาลิตี มีการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก และโมด สีสันลีลาที่แสดงเอกลักษณ์ความเป็นไทย มีการวางวงจรประสานเสียงอย่างประณีต เพื่อแสดงมิติความสำคัญของศูนย์กลางเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6280033035 : MAJOR WESTERN MUSIC
KEYWORD: Madanabadha / Dramatic Tone Poem / Chamber Orchestra

Woracha Okkitchawat : MASTER MUSIC COMPOSITION: "MADANABADHA" THE DRAMATIC TONE POEM FOR CHAMBER ORCHESTRA. Advisor: Prof. Weerachat Premananda, D.Mus.

“Madanabadha” the dramatic tone poem for chamber orchestra is the Master Degree composition inspired by the written royal literature “Madanabadha” of King Vajiravudh, Rama VI. The program music composition expressed the dramatic by implementing theoretical and technical approaches into dramatic and harmonic music. The contemporary musical style has delicately blended the Western and Eastern musical and formatting idioms whereby the traditional Thai musical form was developed in order to create imaginative love story in different emotional angles.

The chamber music composition is approximately 20 minutes explored the systematic tonality of pentatonic and modal aspects utilizing specific and unique Thai traditional music concept to conduct the artistically harmonic dimensions to the perfect tonal center sound design.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Western Music Student's Signature .....
Academic Year: 2020 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์จากอาจารย์และผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งได้กรุณาสละเวลาอันมีค่าให้คำปรึกษา แนะนำ และให้ความรู้ ทำให้บทประพันธ์เพลงนี้สำเร็จได้ด้วยดี ผู้วิจัยขอขอบคุณมา ณ ที่นี้

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้ความกรุณาสละเวลาดูแลและให้คำปรึกษาในการทำวิทยานิพนธ์ตั้งแต่เริ่มศึกษาการประพันธ์เพลงจนกระทั่งบทเพลงนี้เสร็จสมบูรณ์ ด้วยความเอาใจใส่อย่างดียิ่ง ผู้วิจัยขอขอบคุณท่าน เป็นอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาสละเวลาให้คำแนะนำ แก้ไข ตลอดจนให้ข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ต่อการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้

รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ที่สละเวลาให้คำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้

ขอขอบพระคุณอาจารย์ทุกท่านในภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ให้ความรู้และให้คำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอขอบคุณครอบครัวและเพื่อนๆ ที่สนับสนุนและให้กำลังใจข้าพเจ้าตลอดช่วงระยะเวลาการทำวิทยานิพนธ์มาโดยตลอดจนประสบความสำเร็จ

วรชา ออกกิจวัตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 2

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง 2

1.4 วิธีดำเนินการประพันธ์เพลง 3

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 4

2.1 มัทนะพาธา 4

2.2 คีตวรรณกรรม 6

2.3 ดนตรีพรรณนา 6

2.3.1 บทประพันธ์เพลง Romeo and Juliet, Fantasy Overture โดยปิออตร์ อิลิช ไชคอฟสกี (Pyotr Ilyich Tchaikovsky ค.ศ. 1840-1893) 7

2.3.2 บทประพันธ์เพลง Symphonie Fantastique โดยเฮกเตอร์ แบร์ลิโอส (Hector Berlioz ค.ศ. 1803-1869) 8

2.3.3 บทประพันธ์เพลง Peter and the Wolf โดยเซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev ค.ศ. 1891-1953) 10

2.3.4 บทประพันธ์เพลง Pictures at an Exhibition โดยโมเดสต์ มูซอร์กสกี (Modest Mussorgsky ค.ศ. 1839-1881) 11

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3.5 บทประพันธ์เพลง String Quartet No.8 in C minor, Op. 110 โดยดมิทริ ชอสตาโกวิช (Dmitri Dmitriyevich Shostakovich ค.ศ. 1906-1975) 12

2.3.6 บทประพันธ์เพลง The Rite of Spring โดยอีกอร์ สตาร์วินสกี (Igor Stravinsky ค.ศ. 1882-1971) 14

2.3.7 บทประพันธ์เพลง Violin Concerto in E minor, Op. 64 โดยเฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn ค.ศ. 1809-1847) 15

2.4 วงออร์เคสตรา (Orchestra) 17

บทที่ 3 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรมสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา 18

3.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง 18

3.1.1 ลักษณะโดยทั่วไปของเพลง 18

3.2 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ 18

3.2.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวน 18

3.2.2 การสื่อความหมายในแต่ละกระบวน 19

3.2.2.1 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก (In the Name of Love’s Legend) 19

3.2.2.2 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก (Roaming in Deep Forest) 20

3.2.2.3 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย (Loving Heart Arrow) ... 20

3.2.2.4 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง (Mournful Love of Red Rose) 20

3.2.3 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา 21

3.2.3.1 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก (In the Name of Love’s Legend) 21

3.2.3.1.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 1 21

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.3.1.2 ตอนนำเสนอของกระบวนที่ 1 22
3.2.3.1.3 ตอนพัฒนาของกระบวนที่ 1 27
3.2.3.1.4 ตอนย้อนความของกระบวนที่ 1 31
3.2.3.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก (Roaming in Deep Forest). 34
3.2.3.2.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 2 34
3.2.3.2.2 ตอน A ของกระบวนที่ 2 35
3.2.3.2.3 ตอน B ของกระบวนที่ 2 37
3.2.3.2.4 ตอน A’ ของกระบวนที่ 2 40
3.2.3.2.5 ตอน C ของกระบวนที่ 2 40
3.2.3.2.6 ตอน A’’ ของกระบวนที่ 2 45
3.2.3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย (Loving Heart Arrow) 47
3.2.3.3.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 3 47
3.2.3.3.2 ตอน A ของกระบวนที่ 3 48
3.2.3.3.3 ตอน B ของกระบวนที่ 3 50
3.2.3.3.4 ตอน A’ ของกระบวนที่ 3 52
3.2.3.4 อรรถาธิบายกระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง (Mournful Love of Red Rose) 56
3.2.3.4.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 4 56
3.2.3.4.2 ตอน A ของกระบวนที่ 4 56
3.2.3.4.3 ตอน B ของกระบวนที่ 4 61
3.2.3.4.4 ตอน A’ ของกระบวนที่ 4 65
3.3 บทสรุปผลงานวิจัยสร้างสรรค์ 67
3.4 ข้อเสนอแนะ 67
3.5 การแสดงบทประพันธ์และการเผยแพร่ 68

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4 “MADANABADHA” THE DRAMATIC TONE POEM FOR CHAMBER ORCHESTRA.... 69

บรรณานุกรม..... 133

ประวัติผู้เขียน..... 135

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

มนุษย์สร้างสรรค์วรรณคดีขึ้นโดยใช้ภาษาเป็นสื่อในการแสดงออก เน้นความงดงามในการใช้ภาษา ความไพเราะในด้านเสียง รวมถึงข้อคิดและคติธรรมที่ถ่ายทอดวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทย โดยสะท้อนถึงเหตุการณ์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านวัฒนธรรม ประเพณี วิถีการดำรงชีวิตในสังคมและความเชื่อ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ ที่กล่าวมาจะปรากฏในรูปแบบของวรรณกรรมและวรรณคดี คุณค่าของวรรณคดีก่อให้เกิดสุนทรียภาพในจิตใจ ผู้ฟังที่สามารถเข้าถึงและสัมผัสได้ถึงคุณค่าความงามในวรรณคดีจะเป็นผู้ที่มีจิตใจละเอียดอ่อนและมีความคิดลึกซึ้ง

“มัทนะพาธา” เป็นบทประพันธ์เพลงในลักษณะดนตรีพรรณนาที่กล่าวถึงวรรณคดีไทย เรื่องมัทนะพาธา ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 มัทนะพาธา แปลว่า ความเจ็บปวดเพราะความรักเป็นเรื่องของเทพธิดาตนหนึ่งมีนามว่า “มัทนา” เดิมทีนั้นเป็นเทพธิดาอยู่บนสรวงสวรรค์มีความงดงามเหนือเทพธิดาทั้งมวล ความงามของนางต้องตาเทพบุตรหลายองค์ โดยเฉพาะสุเทษณ์เทพบุตรที่หลงรักนางจนหมดหัวใจ แต่นางมัทนาปฏิเสธคำสารภาพรักของสุเทษณ์เทพบุตร ด้วยเหตุผลที่ว่า "ความรักเกิดมาจากบุคคลทั้งสองฝ่ายมิได้เกิดจากฝ่ายใดเพียงฝ่ายหนึ่ง” สุเทษณ์เทพบุตรจึงโกรธที่ถูกมัทนาปฏิเสธ จึงสาปนางมัทนาให้มายังโลกมนุษย์ โดยให้เกิดเป็นดอกไม้ มีสีแดงสวยงาม และมีกลิ่นหอมเย้ายวนใจ ที่มีชื่อว่า "กุพฺชกะ" หรือ "ดอกกุหลาบ" ซึ่งจะสามารถกลายเป็นมนุษย์ได้ 1 วัน 1 คืนเฉพาะวันเพ็ญเท่านั้น และเมื่อใดที่พบรักและสมหวังในความรักก็จะกลายเป็นมนุษย์ตลอดไป แต่ต่อมาภายหลังนางมัทนาได้ไปพบรักแต่ก็เป็นความรักที่ผิดหวังอย่างแสนสาหัสจนทำให้นางมัทนาต้องถูกสาปให้กลายเป็นดอกกุหลาบไปตลอดชีวิต จนกลายเป็นตำนานรักแห่งดอกกุหลาบ

บทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ที่บรรยายถึงบรรยากาศของเรื่องราวของความรักในวรรณคดีไทย มัทนะพาธา ซึ่งมีหลากหลายอารมณ์ความรู้สึก ทั้งความสุขใจ ความอิ่มเอมใจ เมื่อยามได้พบรัก หรือแม้กระทั่งความเสียใจ ความผิดหวัง ความเจ็บปวด ความรันทดใจ เมื่อยามได้พบรักที่ไม่สมหวัง ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้เนื้อเรื่องของวรรณคดีไทย มัทนะพาธามาเป็นพื้นฐานในการเล่าเรื่องผ่านบทประพันธ์เพลง โดยนำเนื้อเรื่องของวรรณคดีไทย มัทนะพาธา ทั้งหมดมาสรุป นำมาเรียงร้อยเป็น 4 ตอนสำคัญ ถ่ายทอดผ่านดนตรี 4 กระบวน (movement) และนำเสนอในรูปแบบของดนตรีพรรณนา (program music) ผ่านมุมมองและจินตนาการของผู้วิจัย ดังนี้ กระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก (In the Name of Love’s

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Legend) กระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก (Roaming in Deep Forest) กระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย (Loving Heart Arrow) กระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง (Mournful Love of Red Rose) รูปแบบการประพันธ์บทเพลงมีสำเนียงไทยมาผสมผสานโดยสร้างทำนองจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก เพื่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและให้ร้อยรับกับเนื้อหาในวรรคดีไทยได้อย่างลงตัว ทำให้เพิ่มอรรถรสในการฟังดนตรีมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังทำให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการภาพตามเสมือนอยู่ในภวังค์ตามบทประพันธ์ เกิดความชื่นชมอิ่มเอมใจ และส่งผลให้บทประพันธ์เพลงนี้มีคุณค่าแก่การรับฟัง

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจในการสร้างบทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรมสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงบทใหม่แบบพรรณนาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสำเนียงไทย และถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีตะวันตกและเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวรรณคดีไทย เพื่อแสดงออกถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมในวรรณคดีไทยต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. เพื่อสร้างบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงบทใหม่ที่เป็นแบบดนตรีพรรณนา
3. เพื่อสร้างบทประพันธ์ที่มีสำเนียงไทยสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา โดยถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีตะวันตก
4. เพื่อเสริมสร้างจินตนาการให้กับผู้ฟังถึงบรรยากาศและเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวรรณคดีไทยเรื่อง มัทนะพาธา
5. เพื่อแสดงออกถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของวรรณคดีไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

“มัทนะพาธา” เป็นบทประพันธ์เพลงในลักษณะดนตรีพรรณนาที่กล่าวถึงวรรณคดีไทยเรื่อง มัทนะพาธา ประพันธ์สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา มีความยาวประมาณ 20 นาที แบ่งออกเป็น 4 กระบวน ได้แก่ กระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก กระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก กระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย และกระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง แต่ละกระบวนมีเอกลักษณ์และลีลาการบรรเลงเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

1) ไวโอลิน แนวที่ 1 จำนวน 6 ชิ้น
2) ไวโอลิน แนวที่ 2 จำนวน 5 ชิ้น
3) วิโอลา จำนวน 4 ชิ้น
4) เชลโล จำนวน 3 ชิ้น

5) ดับเบิลเบส จำนวน 1 ชิ้น

1.4 วิธีดำเนินการประพันธ์เพลง

ในการประพันธ์เพลงบทนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์เพลงออกเป็นลำดับ โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและตีความเนื้อหาของวรรณคดีไทย เรื่อง มัทนะพาธา

2. เลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับบทประพันธ์เพลง

3. เลือกสังคีตลักษณ์ให้เหมาะสมกับสิ่งที่ต้องการบรรยายเกี่ยวกับบทประพันธ์เพลง มัทนะพาธา

4. วางโครงสร้างรูปแบบทำนองหลัก ทำนองรอง การประสานเสียง และการดำเนินจังหวะ

5. สร้างเอกลักษณ์ให้บทประพันธ์เพลงตามจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์จากผู้วิจัย

6. พิจารณาองค์ประกอบโดยรวมของบทประพันธ์เพลงและปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์เพลงตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา

7. จัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มวิทยานิพนธ์ซึ่งประกอบด้วยบทอรรถาธิบายและโน้ตเพลงที่สมบูรณ์

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดบทประพันธ์เพลงสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตราที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

2. ได้บทประพันธ์เพลงบทใหม่ที่เป็นแบบดนตรีพรรณนา

3. ได้บทประพันธ์สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตราที่มีสำเนียงไทยโดยถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีตะวันตก

4. ผู้ฟังเกิดจินตนาการถึงบรรยากาศ และเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวรรณคดีไทย เรื่อง มัทนะพาธา

5. เกิดความตระหนักและเห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของวรรณคดีไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทเพลงที่ผู้วิจัยได้ใช้หลักทฤษฎีแนวคิด เทคนิควิธีการของดนตรีตะวันตกและตะวันออกโดยถ่ายทอดความรู้สึกในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัย ที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเอกสาร และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในครั้งนี้ สามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

2.1 มัทนะพาธา

มัทนะพาธา แปลว่า ความเจ็บปวดหรือความเดือดร้อนเพราะความรัก บทละครพูดคำฉันท์ เรื่อง มัทนะพาธา หรือตำนานรักแห่งดอกกุหลาบ มีลักษณะเป็นละครพูดคำฉันท์ จำนวน 5 องค์ แบ่งเป็น 2 ภาค คือ ภาคสวรรค์และภาพพื้นดิน เป็นบทพระราชนิพนธ์จากจินตนาการในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงให้นางเอกของเรื่องมีนามว่า มัทนา ซึ่งหมายถึง ความลุ่มหลงหรือความรัก แทนคำว่า กุพชกะ ที่แปลว่าดอกกุหลาบ

บทละครพูดคำฉันท์ เรื่อง มัทนะพาธา พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเริ่มพระราชนิพนธ์ เมื่อวันที่ 2 กันยายน พ.ศ. 2466 ณ พระราชวังพญาไทและเสร็จสมบูรณ์ในวันที่ 18 ตุลาคม เมื่อพระราชนิพนธ์สำเร็จก็พระราชทานแก่สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจีพระวรราชชายา โดยมีแนวคิดสำคัญของเรื่องเกี่ยวกับความรัก ความลุ่มหลง ความเจ็บปวด และความทุกข์ระทมเพราะความรัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) พระนามเดิมว่า สมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ เป็นพระราชโอรสองค์ที่ 29 ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) และเป็นพระราชโอรสองค์ที่ 2 ในสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระองค์ทรงพระราชสมภพเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2423 ทรงศึกษาในประเทศไทยจนพระชนมายุ 14 พรรษา ก็เสด็จไปศึกษาที่ประเทศอังกฤษ ต่อมาเมื่อสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศสยามมกุฎราชกุมารเสด็จสวรรคต พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงสถาปนาสมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธขึ้นเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อวันที่ 17 มกราคม พ.ศ. 2437 โดยมีพระราชพิธีที่กรุงเทพมหานคร จากนั้นโปรดเกล้าให้พระยาเสมอใจราช (ทองดี โชติเสถียร) อันเชิญประกาศสถาปนาฐานันดรศักดิ์ พร้อมเครื่องราชอิสริยยศและราชอิสริยาภรณ์ไปถวายสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมารที่ประเทศอังกฤษ พระองค์ทรงพระปรีชาสามารถทางด้านอักษรศาสตร์ ทรงมีผลงานพระราชนิพนธ์ทั้งร้อยแก้ว

และร้อยกรอง กว่า 200 เรื่อง เช่น เรื่องศกุนตลา รามเกียรติ์ บทละครเรื่องเวนิสวานิช ทรงใช้นามปากกาว่า อัศวพาหุ รามจิตติ พันแหลมศรีอยุธยา นายแก้วนายขวัญ พระขรรค์เพชร, นายแก้ว ณ อยุธยา, น้อยลา และท่านราม ณ กรุงเทพ

สำหรับวัตถุประสงค์ในการพระราชนิพนธ์บทละครพูดคำฉันท์ เรื่อง มัทนะพาธา พระองค์ทรงตั้งพระทัยให้เป็นหนังสืออ่านกวีนิพนธ์เพื่อความสนุกสนานในด้านเนื้อหาสอนใจโดยให้เห็นถึงอานุภาพแห่งความรักซึ่งไม่ได้ให้แต่ความสุขสมหวังเท่านั้น แต่ความรักสามารถสร้างความทุกข์ความเจ็บปวด ผู้ที่ตกอยู่ในห้วงแห่งความรักที่ไม่ฟังคำเตือนหรือคำท้วงติงใด ๆ จะต้องประสบความเจ็บปวด ความทุกข์เสมอ บทละครพูดคำฉันท์ เรื่อง มัทนะพาธา ได้จัดพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2467 ต่อมาได้จัดแสดงเป็นละครพูดคำฉันท์ ตามคำกราบบังคมทูลของพระญาติและพระสหาย โดยกำหนดให้ร้องเฉพาะตอนที่มีบทร้องเท่านั้นและให้มีดนตรีคลอเบา ๆ เมื่อเจรจาและมีเพลงหน้าพาทย์ในการดำเนินเรื่อง บทละครพูดคำฉันท์ เรื่อง มัทนะพาธา ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรว่าเป็นยอดของบทละครพูดคำฉันท์ นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงได้รับพระราชสมัญญานามว่า สมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า ซึ่งมีความหมายว่านักปราชญ์ผู้ยิ่งใหญ่อีกด้วย

บทละครพูดคำฉันท์ เรื่อง มัทนะพาธา ประกอบด้วยกาพย์ 3 ชนิด คือ กาพย์ยานี 11 กาพย์ฉบัง 16 กาพย์สุรางคนางค์ 28 และฉันท์ 21 ชนิด เช่น วิชชุมาลาฉันท์ 8 อินทรวิเชียรฉันท์ 11 อุปชาติฉันท์ 11 ภุชงคประยาตฉันท์ 12 อินทวงศ์ฉันท์ 12 และวสันตดิลกฉันท์ 14 เป็นต้น

เรื่องย่อ ภาคสวรรค์ ณ วิมานของสุเทษณ์เทพบุตร ซึ่งมีคนธรรพ์ เทพบุตร เทพธิดาที่เป็นบริวารต่างมาบำเรอขับกล่อมถวาย แต่ถึงกระนั้นสุเทษณ์เทพบุตรไม่มีความสุข เพราะพระองค์รักนางมัทนา จนวันหนึ่งสุเทษณ์เทพบุตรถือโอกาสฝากรัก นางมัทนาแสดงความจริงใจว่านางไม่ได้รักสุเทษณ์เทพบุตร จึงไม่อาจรับรักได้ เมื่อได้ยินดังนั้น สุเทษณ์เทพบุตรรู้สึกกริ้วนางมัทนาเป็นอย่างมาก จึงสาปให้นางมัทนาจุติจากสวรรค์ไปเป็นดอกกุหลาบในเมืองมนุษย์และให้โอกาสนางเป็นมนุษย์ได้เมื่อถึงคืนวันเพ็ญเพียง 1 วัน 1 คืนเท่านั้น เมื่อใดที่นางมีรักเมื่อนั้นจึงจะพ้นคำสาปกลายร่างเป็นมนุษย์ได้ตามปกติ และหากเมื่อใดที่นางมีทุกข์เพราะรักก็ให้นางกล่าวอ้อนวอน พระองค์จะยกโทษทัณฑ์ให้ ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าสาเหตุของปมความขัดแย้งในเรื่องคือ สุเทษณ์เทพบุตรรักนางมัทนาแต่นางไม่รักตอบ

ภาคพื้นดิน พระฤษีได้ขุดเอาต้นกุหลาบจากป่าหิมวันต์มาปลูกไว้ใกล้กับอาศรม เมื่อถึงคืนวันเพ็ญนางจะปรากฏโฉมเป็นมนุษย์มาคอยปรนนิบัติรับใช้พระฤษี วันหนึ่งท้าวชัยเสนกษัตริย์แห่งนครหัสดินเสด็จประพาสป่าและมาถึงอาศรมพระฤษี ในคืนวันเพ็ญที่นางมัทนากลายร่างเป็นมนุษย์ นางได้พบกับท้าวชัยเสนและเกิดความรักต่อกันขึ้น พระฤษีจึงจัดการอภิเษกให้ท้าวชัยเสนได้พานางกลับเมือง ท้าวชัยเสนรักใคร่หลงใหลนางมัทนามากจนทำให้นางจัณฑีมเหสีหึงหวงและอิจฉาริษยา ต่อมานางจัณฑีจึงทำอุบายให้ท้าวชัยเสนเข้าใจผิดว่านางมัทนาเป็นชู้กับทหารเอก นางมัทนาจึงถูกสั่ง

ประหารชีวิตแต่เพชฌฆาตสงสารจึงปล่อยนางไป นางมัทนากลับไปอาศรมและวิงวอนขอให้สุเทษณ์เทพบุตรช่วย สุเทษณ์เทพบุตรได้ขอความรักนางอีกครั้งหนึ่ง แต่นางปฏิเสธ สุเทษณ์เทพบุตรจึงสาปนางให้เป็นดอกกุหลาบไปตลอดชีวิต

2.2 คีตวรรณกรรม

ความหมายของคำว่า “คีตะ” คือเพลงขับหรือการขับร้อง ส่วน “วรรณกรรม” คืองานหนังสือ ดังนั้น หากกล่าวโดยรวมคีตวรรณกรรมคือ หนังสือที่ใช้ในการขับร้องหรืออีกนัยคือเสียงของถ้อยคำนั่นเอง ซึ่งหากพิจารณาแล้วทุกถ้อยคำล้วนมีเสียงอยู่ทั้งสิ้น เสียงสูงบ้างเสียงต่ำบ้างตามธรรมชาติของภาษา โดยปกติเรามักคุ้นเคยกับคำว่า คีตศิลป์ อันหมายถึงศิลปะของการขับร้องโดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงสอดรับมากกว่าคีตวรรณกรรม แต่เมื่อนำคำว่า คีต และ วรรณกรรม มารวมกันจึงหนีไม่พ้นลักษณะที่สำคัญ 3 ประการ 1) การเรียงร้อยถ้อยคำตามเจตนาหรือเนื้อหาที่ผู้ประพันธ์กำหนด 2) ถ้อยคำเหล่านั้นจะต้องมีลักษณะของเสียงสูงและเสียงต่ำ 3) เสียงสูงและเสียงต่ำนั้นต้องมีจังหวะและท่วงทำนองที่สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ฟัง

ภาษากวี คีตวรรณกรรม ถือเป็นสุนทรียรสของการสื่อสารและเสริมส่งซึ่งกันและกัน ภาษากวีมีความพิเศษอยู่ที่การเข้าถึงอารมณ์ ความรู้สึกของผู้รับสารด้วยการทำงานของถ้อยคำที่มีประสิทธิภาพ ไม่ว่าจะเป็นระดับเสียงสูงต่ำ ภาพที่ปรากฏขึ้นตามตัวอักษร ตลอดทั้งกิริยาเคลื่อนไหวต่าง ๆ และภาษาที่ปรากฏในคีตวรรณกรรมมีลักษณะเช่นนี้ทั้งในรูปแบบบทสวด บทร้อยกรอง การขับร้องในพิธีกรรม หรือบทเพลงในลักษณะต่าง ๆ

2.3 ดนตรีพรรณนา

ดนตรีพรรณนา (program music) เป็นดนตรีที่เริ่มมีบทบาทตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ซึ่งนักประพันธ์เพลงหลายคนเริ่มให้ความสนใจ และได้ให้ความหมายที่คล้ายคลึงกัน (Paxman, 2014, 401) ได้ให้ความหมายของดนตรีพรรณนาไว้ว่า ดนตรีพรรณนาคือ ดนตรีที่มีมิติในแง่ของแรงบันดาลใจเข้ามาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในบทเพลง นอกเหนือจากองค์ประกอบของดนตรีและเป็นดนตรีที่มุ่งเน้นบรรยายเรื่องราว (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552, 300) กล่าวว่า ดนตรีพรรณนาแตกต่างจากดนตรีบริสุทธ์ที่จะไม่มีปัจจัยภายนอกเข้ามาข้องเกี่ยวกับบทเพลง ดนตรีบริสุทธิ์จะมีเพียงองค์ประกอบของทางดนตรีในบทเพลง หรือดนตรีที่ไม่มีจุดมุ่งหมายในการเสนอเรื่องราวใด ๆ (ณรุทธ์ สุทธ์จิตต์, 2550, 119) กล่าวว่าในยุคโรแมนติกซึ่งเป็นยุคของการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์อย่างเต็มที่ในบทเพลงจึงไม่น่าแปลกใจที่ดนตรีพรรณนาเป็นบทเพลงประเภทหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ในยุคนี้แทบจะทุกคนสนใจและประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ไว้ และมีนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในช่วงนี้ หลายคน เช่น Franz Liszt (ค.ศ. 1811-1886), Johannes Brahms (ค.ศ. 1833-1897) และ Gustav Holst (ค.ศ. 1874-1934) เป็นต้น

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงชีวิตของมนุษย์และมีพัฒนาการที่หลากหลาย ซึ่งดนตรีบางประเภทสามารถสร้างจินตนาภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ให้กับผู้ฟังได้ ทั้งโดยตั้งใจหรือไม่ได้ตั้งใจของผู้ประพันธ์เพลง แต่มีกลุ่มนักประพันธ์เพลงในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance period) ที่ตั้งใจให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการถึงภาพหรือเรื่องราวเมื่อได้รับฟังบทเพลง โดยดนตรีลักษณะนี้ถูกเรียกว่าดนตรีพรรณนา

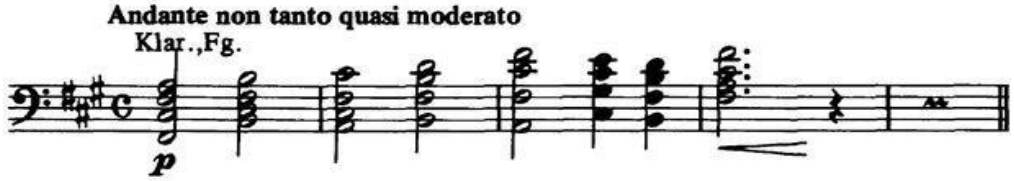
ทั้งนี้ผู้วิจัยยังได้ศึกษาบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีพรรณนาเพิ่มเติมจากนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงหลายยุคสมัย เพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลงนี้อีกด้วย บทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้ศึกษามีดังนี้

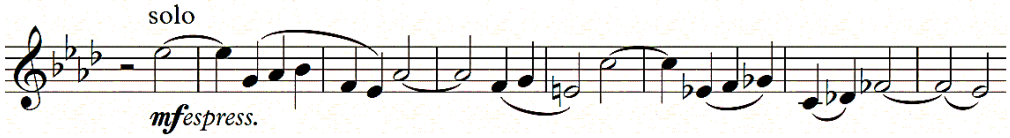
2.3.1 บทประพันธ์เพลง Romeo and Juliet, Fantasy Overture โดยปิออตร์ อิลิช ไชคอฟสกี (Pyotr Ilyich Tchaikovsky ค.ศ. 1840-1893)

Romeo and Juliet, Fantasy Overture เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราประพันธ์โดย ไชคอฟสกี นักประพันธ์เพลงแห่งยุคโรแมนติกชาวรัสเซียคนแรกที่ผลงานสร้างความประทับใจระดับโลก ได้รับการส่งเสริมในฐานะวาทยกรรับเชิญในทวีปยุโรปและอเมริกา อีกทั้งบทเพลงของไชคอฟสกียังเป็นสะพานเชื่อมระหว่างดนตรีตะวันตกกับดนตรีรัสเซียอีกด้วย

Romeo and Juliet, Fantasy Overture เป็นบทประพันธ์เพลงที่ถูกดัดแปลงมาจากบทละครโศกนาฏกรรม โรมิโอและจูเลียต ของ William Shakespeare ผลงานชิ้นนี้ไม่มีหมายเลขผลงานกำกับ แต่ไชคอฟสกีได้ระบุว่าผลงานนี้ชิ้นนี้เป็น "Overture-Fantasia" ไชคอฟสกีประพันธ์เพลงบทนี้สำเร็จและนำออกแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 16 มีนาคม ค.ศ. 1870 หลังจากนั้นได้นำกลับมาแก้ไขและเรียบเรียงใหม่ และออกแสดงเป็นครั้งที่สองที่เซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก เมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1872 จากนั้นไชคอฟสกีได้นำผลงานชิ้นนี้กลับมาแก้ไขตอนจบอีกครั้งใน 8 ปีต่อมา ซึ่งผลงานที่แก้ไขปันครั้งที่สามนี้ได้นำออกแสดงเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม ค.ศ. 1886 ที่เมืองบิลิซี ประเทศจอร์เจีย โครงสร้างหลักของเพลงบทนี้คือโซนาตาฟอร์ม มีลักษณะเด่นคือไชคอฟสกีใช้ทำนองของบทเพลงเพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงตัวละคร เหตุการณ์ และความขัดแย้งต่าง ๆ ในบทประพันธ์ โดยแบ่งออกเป็น 3 ทำนองหลักตามเนื้อเรื่อง ได้แก่ ทำนองที่ 1 The Friar Lawrence Theme ทำนองที่ 2 The Conflict between Capulets and Montagues และทำนองที่ 3 The Love Theme ทำนองที่ 1 The Friar Lawrence Theme สื่อถึงความสงบ เปรียบเสมือนเพลงสวด (chorale) บรรเลงโดยคลาริเน็ตและบาสซูน ทำนองที่ 2 The Conflict between Capulets and Montagues สื่อถึงความขัดแย้งระหว่างสองตระกูล จังหวะถูกปรับให้เร็วขึ้น (Allegro giusto) มีการใช้ความเข้มเสียงที่ดัง ให้ความรู้สึกรุนแรงและหนักแน่น ทำนองที่ 3 The Love Theme สื่อถึงความรักระหว่างโรมิโอและจูเลียต ทำนองรักนี้เป็นทำนองที่มีชื่อเสียงและโด่งดังมากของไชคอฟสกี ให้ความรู้สึกอบอุ่นประณีต ท่วงทำนองเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกของความรักที่บริสุทธิ์ระหว่างทั้งสอง บรรเลงโดย

อิงลิชฮอร์นและวิโอลา การใช้ทำนองของบทเพลงเพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงตัวละครหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ นี้เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ฟังจดจำได้เป็นอย่างดี เมื่อใดที่ทำนองนี้วนกลับมาก็ทำให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการตามและเห็นภาพได้ทันที หลังจากศึกษาบทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดเกี่ยวกับการใช้ทำนองของบทเพลงเพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงตัวละครและเหตุการณ์ต่าง ๆ นำมาใช้ในการประพันธ์ทุกกระบวนในบทเพลง “มัทนะพาธา”

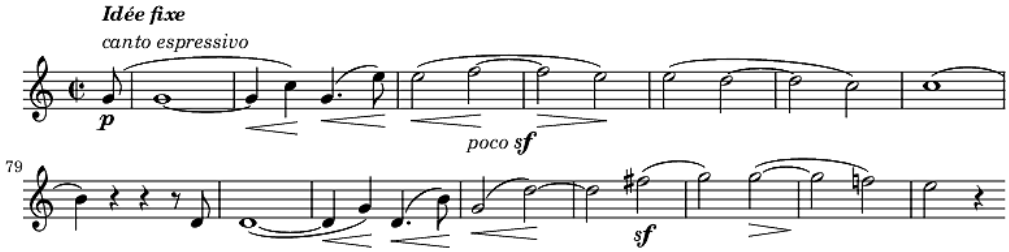
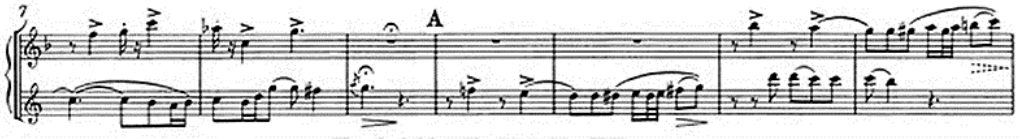
ตัวอย่างที่ 1 Romeo and Juliet, Fantasy Overture (The Friar Lawrence Theme)

ตัวอย่างที่ 2 Romeo and Juliet, Fantasy Overture (The Conflict between Capulets and Montagues Theme)

ตัวอย่างที่ 3 Romeo and Juliet, Fantasy Overture (The Love Theme)

2.3.2 บทประพันธ์เพลง Symphonie Fantastique โดยเฮกเตอร์ แบร์ลิโอส (Hector Berlioz ค.ศ. 1803-1869)

Symphonie Fantastique เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ประพันธ์โดยแบร์ลิโอส นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส หนึ่งในนักประพันธ์เพลงคนสำคัญในยุคโรแมนติกของทวีปยุโรป บทประพันธ์เพลงบทนี้จัดว่าเป็นโปรแกรมซิมโฟนี ได้รับการยอมรับว่าเป็นหนึ่งในผลงานชิ้นสำคัญในช่วงต้นของยุคโรแมนติก ซิมโฟนีชุดนี้แสดงรอบปฐมทัศน์ที่ Paris Conservatoire กรุงปารีส

ประเทศฝรั่งเศส เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม ค.ศ. 1830 แบร์ลิโอสได้ปรับปรุงผลงานชิ้นนี้เรื่อยมาตั้งแต่ปี 1831-1845

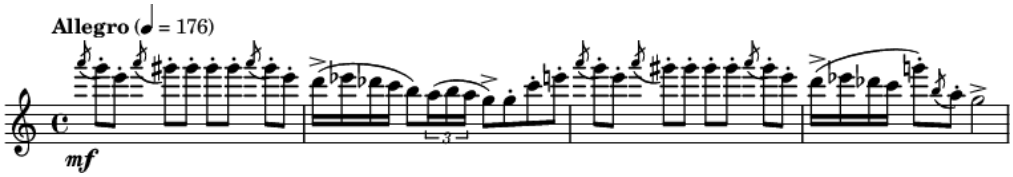
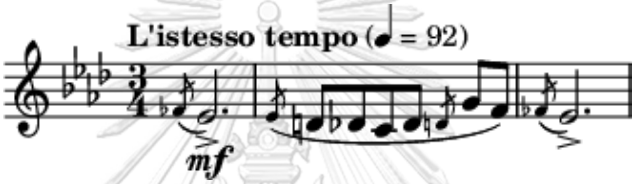
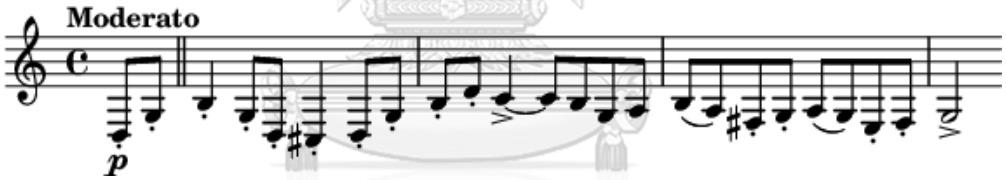
Symphonie Fantastique ประกอบไปด้วย 5 กระบวน ซึ่งถือว่าเป็นนวัตกรรมใหม่ในยุคนั้น เพราะในช่วงเวลานั้น ซิมโฟนีมักมีแค่ 4 กระบวนเท่านั้น Symphonie Fantastique แต่ละท่อนจะบอกเล่าถึงเรื่องราวของศิลปินหนุ่มที่ตกหลุมรักสาวคนหนึ่งอย่างถอนตัวไม่ขึ้น ซึ่งชายหนุ่มคนนั้นก็คือแบร์ลิโอสนั่นเอง ในขณะนั้นแบร์ลิโอสมีอายุ 23 ปี ได้เข้าชมละครของเชคสเปียร์ที่มีชื่อว่า Hamlet และได้ตกหลุมรัก Harriet Smithson นักแสดงชาวไอริช ที่เล่นบท Ophelia หลังจากละครจบลง แบร์ลิโอสได้ส่งจดหมายรักหลายต่อหลายฉบับไปหา Smithson แต่ก็ไม่ได้รับการตอบรับอย่างใด จนสุดท้าย Smithson ได้ออกจากกรุงปารีสไปโดยที่ไม่ได้เจอกับแบร์ลิโอสอีกเลย แบร์ลิโอสทนทุกข์ทรมานกับความรักครั้งนี้มากจนต้องเขียนระบายออกมาในรูปแบบของซิมโฟนี ซึ่งนั่นก็คือบทประพันธ์ Symphonie Fantastique เทคนิคสำคัญของเพลงบทนี้ที่แบร์ลิโอสได้คิดค้นขึ้นคือการสร้างทำนองเพลงที่เรียกว่า idée fixe ซึ่งหมายถึงทำนองเพลงที่ถูกใช้ซ้ำหลายครั้งเพื่อทดแทนลักษณะอารมณ์ของตัวละครที่เกิดขึ้น ในบทประพันธ์เพลงบทนี้ แบร์ลิโอสมีการใช้ทำนอง idée fixe หลายครั้งในทุกกระบวน เช่น กระบวนที่ 1 เล่าถึงศิลปินหนุ่มมากพรสวรรค์ ซึ่งก็คือตัวของแบร์ลิโอสเองได้พบเจอกับหญิงสาวในฝันและได้ตกหลุมรักเธออย่างถอนตัวไม่ขึ้น ภาพของเธอยังคงติดอยู่ในหัวศิลปินหนุ่มอยู่ทั้งวันทั้งคืน ความรักครั้งนี้ส่งผลกระทบกับแบร์ลิโอสมาก ทำให้แบร์ลิโอสอยู่ในสภาวะที่มีทั้งดีใจ เสียใจ เศร้าใจ โกรธ อิจฉา ความสงบและความสุขสลับปนเปกันไปมา กระบวนที่ 1 เปิดด้วยท่อนนำที่มีความช้า นุ่มนวล ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วง Allegro ที่มีทำนองที่รวดเร็ว ในกระบวนที่ 1 มีทำนองที่เรียกว่า idée fixe ซึ่งเป็นทำนองที่เป็นตัวแทนของหญิงสาวที่แบร์ลิโอสหลงรัก ทำนองนี้ปรากฏทั่วทั้งซิมโฟนี โดยทำนอง idée fixe จะมีการแปรผันไปเรื่อย ๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงอารมณ์ของศิลปิน ณ ช่วงเวลานั้น นอกจากนั้นในกระบวนที่ 3 ถือเป็นจุดเปลี่ยนของเนื้อเรื่องนี้ โดยการเล่าถึงเย็นวันหนึ่งที่ศิลปินหนุ่มได้ยินเด็กเลี้ยงแกะสองคนร้องเพลงโต้ตอบกันในทุ่งหญ้าแถบชนบทด้วยบรรยากาศและบทเพลงทำให้รู้สึกผ่อนคลายและมีความสุข ชวนให้ฝันถึงชีวิตคู่ของแบร์ลิโอสกับหญิงสาวที่รัก แต่ทันใดนั้นความคิดก็เริ่มเปลี่ยนไป “แล้วถ้าหญิงสาวคนนั้นทรยศโดยการไปมีชายอื่นล่ะ!” แบร์ลิโอสเริ่มที่จะหวาดระแวง ทันใดนั้นแบร์ลิโอสก็ได้ยินเสียงฟ้าผ่าดังมาจากหุบเขาไกล ๆ ในกระบวนที่ 3 นี้ มีความพิเศษตรงที่มีการใช้เครื่องดนตรีมาสร้างบรรยากาศให้เหมือนกับทุ่งชนบท มีการเลียนเสียงนกร้อง เสียงต้นไม้พริ้วไหว นอกจากนั้นยังมีการร้องเพลงโต้ตอบกันระหว่างเด็กเลี้ยงแกะทั้งสองโดยใช้อิงลิชฮอร์นและโอโบ ทำนองเพลงโต้ตอบนี้แปรเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ ตลอดทั้งกระบวน หลังจากศึกษาบทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดเกี่ยวกับการสร้างทำนองเพลงที่เรียกว่า idée fixe นำมาใช้ในบทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” ในทุกกระบวน และมีการนำเทคนิคการเลียนเสียงธรรมชาติต่าง ๆ มาใช้ในกระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก

ตัวอย่าง 4 Symphonie Fantastique การสร้างทำนองเพลง idée fixe ในกระบวนที่ 1

ตัวอย่าง 5 Symphonie Fantastique การร้องเพลงโต้ตอบกันระหว่างเด็กเลี้ยงแกะทั้งสองคนโดยใช้อิงลิชฮอร์นและโอโบในกระบวนที่ 3

2.3.3 บทประพันธ์เพลง Peter and the Wolf โดยเซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev ค.ศ. 1891-1953)

Peter and the Wolf โดย Sergei Prokofiev เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา ประพันธ์โดยโปรโคเฟียฟ คีตกวี นักเปียโน และวาทยกรชาวรัสเซีย ซึ่งได้รับการนับถือเป็นหนึ่งในคีตกวีหลักในคริสต์ศตวรรษที่ 20

Peter and the Wolf เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับนิทานสำหรับเด็กที่มีชื่อเสียงที่สุดเรื่องหนึ่ง ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1936 มีเนื้อหาเกี่ยวกับการผจญภัยในป่าใหญ่ของเด็กชายชื่อปีเตอร์ บทประพันธ์เพลงบทนี้แต่งขึ้นเพื่อแนะนำเด็ก ๆ ให้คุ้นเคยกับเครื่องดนตรีนานาชนิดในวงออร์เคสตรา ตัวละครแต่ละตัวจะมีเสียงของตนเองซึ่งบรรเลงโดยเครื่องดนตรีเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นเสียงของปีเตอร์ คุณปู่ นกน้อยแสนร่าเริง เจ้าเป็ดอ้วน คุณแมวจอมซน หมาป่าน่าสะพรึงกลัว ตามด้วยนายพรานถือปืนยาวที่น่าเกรงขาม ซึ่งถ่ายทอดโดยกลุ่มเครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง และกลุ่มเครื่องกระทบตามลำดับ ลักษณะเด่นของบทประพันธ์เพลงบทนี้คือการใช้เสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเพื่อแทนเสียงของตัวละครและสัตว์ต่าง ๆ โดยกำหนดให้ ฟลูต (flute) แทนเสียงนก โอโบ (oboe) แทนเสียงเป็ด คลาริเน็ต (clarinet) แทนเสียงแมว บาสซูน (bassoon) แทนเสียงคุณปู่ เฟรนฮอร์น (french horn) แทนเสียงหมาป่า กลุ่มของเครื่องลมไม้ (woodwind) แทนเสียงนักล่าสัตว์ ทิมปานีและกลองเบส (timpani and bass drum) แทนเสียงปืน กลุ่มเครื่องสาย (string) แทนเสียงปีเตอร์ หลังจากศึกษาบทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดเกี่ยวกับการใช้เสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดผสมผสานกับเทคนิคเฉพาะตัวของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดแทนเสียงของสัตว์ต่าง ๆ

เพื่อสื่อให้เห็นถึงบรรยากาศในกระบวนต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสารกับผู้ฟัง โดยนำมาใช้ในกระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก

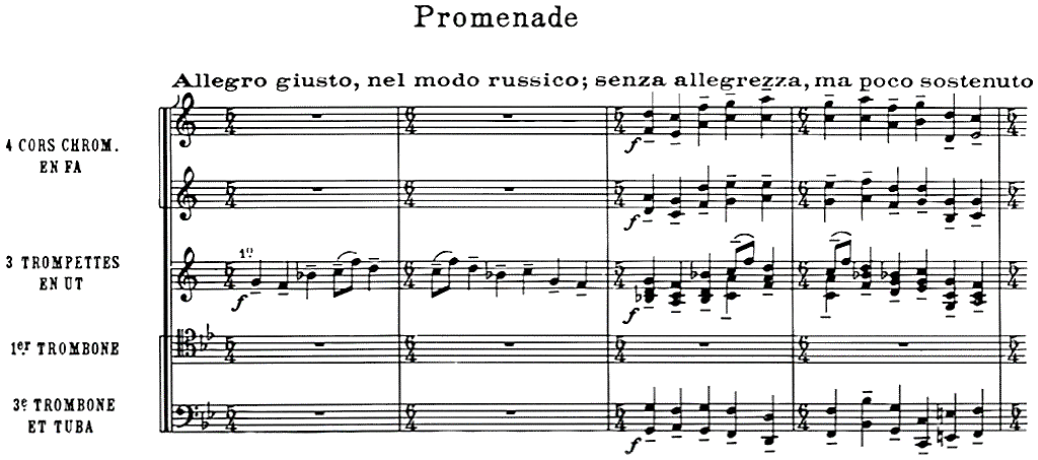
ตัวอย่างที่ 6 Peter and the Wolf การใช้เสียงของฟลูต แทนเสียงนก

ตัวอย่างที่ 7 Peter and the Wolf การใช้เสียงโอโบ แทนเสียงเป็ด

ตัวอย่างที่ 8 Peter and the Wolf การใช้เสียงคลาริเนต แทนเสียงแมว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3.4 บทประพันธ์เพลง Pictures at an Exhibition โดยโมเดสต์ มูซอร์กสกี (Modest Mussorgsky ค.ศ. 1839-1881)

Pictures at an Exhibition เดิมเป็นบทประพันธ์เพลงชุดสำหรับเปียโน ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1874 โดยมูซอร์กสกี นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย เป็นผลงานที่ทั่วโลกยอมรับว่าเป็นบทเพลงเดี่ยวเปียโนที่มีชื่อเสียงที่สุดในแวดวงเพลงคลาสสิก และเป็นผลงานสำหรับยอดนักเปียโนที่มีความสามารถสูง ต่อมามีคีตกวีแห่งยุคศตวรรษที่ 20 ชื่อ Maurice Ravel (ค.ศ. 1875-1937) คีตกวีชาวฝรั่งเศสในกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) ได้นำบทประพันธ์เพลงของมูซอร์กสกีมาเรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตราตามแนวฉบับอิมเปรชัน และมีการบันทึกเสียงการแสดงสด และทำให้มูซอร์กสกีโด่งดังขึ้นอีกครั้งและเป็นที่นิยมทั่วโลก

มูซอร์กสกีได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงชุดนี้จากการไปชมนิทรรศการภาพวาด จำนวน 10 ภาพของศิลปินชื่อดัง มูซอร์กสกีใช้เสียงดนตรีบรรยายภาพวาดทั้ง 10 ภาพ ที่มี

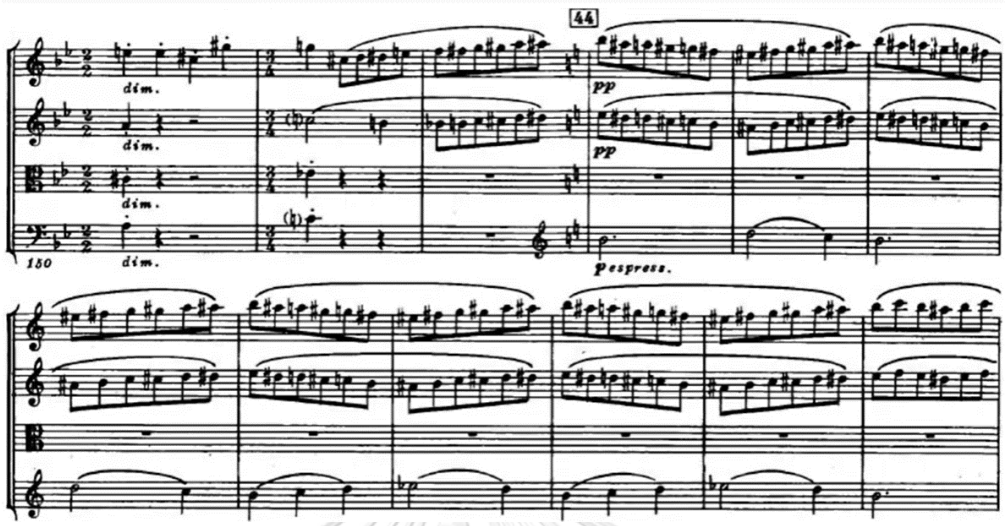
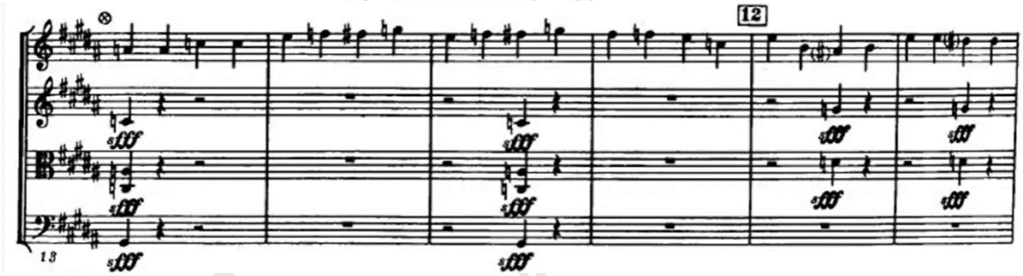
ลักษณะพิเศษแตกต่างกันออกไป นอกจากการบรรยายภาพทั้ง 10 ภาพแล้ว มูเซอร์กสกียังได้ประพันธ์ท่อนนำของเพลงชุดนี้ Promenade เป็นภาษาฝรั่งเศสแปลว่าเดิน ประพันธ์ขึ้นเพื่อสื่อถึงรอยต่อในการเดินชมภาพหนึ่งไปยังอีกภาพหนึ่ง ซึ่งในการประพันธ์ Promenade มูสซอร์กสกีได้ใช้รูปแบบของแวริเอชัน (variation) โดยนำ Promenade มาดัดแปลงให้เปลี่ยนไปตามอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ขณะกำลังจะเดินไปชมภาพอื่น ๆ แต่ละบทมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปทั้งอัตราจังหวะ บันไดเสียง และอารมณ์ของบทเพลง ลักษณะเด่นของ Pictures at an Exhibition นี้ คือการนำเพลงพื้นเมืองของบ้านเกิดตนเองมาใส่ไว้ มูซอร์กสกีนั้นเป็นชาวรัสเซีย บทเพลงจึงมีเพลงพื้นบ้านรัสเซียแฝงไว้เป็นจำนวนมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งในท่อน Promenade มีการใช้สำเนียงเพลงพื้นบ้านรัสเซียอย่างชัดเจน เป็นทำนองที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน แต่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทำให้ผู้ฟังสามารถจดจำได้โดยง่าย แม้ฟังเพียงครั้งเดียวก็สามารถจดจำทำนองดังกล่าวได้ทันที หลังจากศึกษาบทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดเกี่ยวกับการใช้เพลงพื้นเมืองหรือการใช้สำเนียงพื้นบ้านโดยการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก (pentatonic scale) แฝงไว้เพื่อให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เพื่อสื่อถึงวรรณคดีไทยได้อย่างลึกซึ้งและมีความเชื่อมโยงกันทั้งบทประพันธ์เพลงและเนื้อเรื่อง โดยผู้วิจัยนำสำเนียงเพลงพื้นบ้านมาใช้ในบทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” ทั้ง 4 กระบวน

ตัวอย่างที่ 9 Pictures at an Exhibition ท่อน Promenade ที่มีการนำเพลงพื้นบ้านรัสเซียมาใช้

2.3.5 บทประพันธ์เพลง String Quartet No.8 in C minor, Op. 110 โดยดมิทริ ชอสตาโกวิช (Dmitri Dmitriyevich Shostakovich ค.ศ. 1906-1975)

String Quartet No. 8 in C minor, Op. 110 เป็นผลงานสำหรับสตริงควอร์เท็ตประพันธ์โดยชอสตาโกวิช คีตกวีชาวรัสเซียที่มีชีวิตอยู่ในช่วงของการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบซาร์เป็นระบบสังคมนิยมโซเวียต ชอสตาโกวิช มีความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนกับรัฐบาลโซเวียต มัก

ตอบโต้กับรัฐบาลด้วยผลงานต่าง ๆ ของตนเองอยู่เสมอ จนบางครั้งทำให้รัฐบาลสั่งห้ามแสดงผลงานของเขาเป็นช่วง ๆ ผลงานที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของชอสตาโกวิช ได้แก่ ซิมโฟนี และสตริงควอร์เท็ต อย่างละ 15 บท เอกลักษณ์ทางดนตรีของชอสตาโกวิชที่แสดงออกผ่านทางบทประพันธ์หลายบทคือการใช้ชุดโมทีฟที่เรียกว่า DSCH หมายถึงโน้ตตัวเร–มีแฟล็ต–โด-ที ตามระบบโน้ตของเยอรมัน เหตุผลที่ชอสตาโกวิชใช้ชุดโมทีฟ DSCH เนื่องจากชุดโมทีฟดังกล่าวเปรียบเสมือนรหัสโน้ตที่ถูกถอดออกมาจากชื่อเต็มของชอสตาโกวิชในภาษาเยอรมัน Dmitri Schostakowitsch นั่นเอง ฉะนั้นเวลาที่ชอสตาโกวิชใช้รหัสโน้ตชุดนี้จึงเปรียบเสมือนเขาได้ใส่ความเป็นตัวตนของตัวเองลงไปในบทประพันธ์เพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีของชอสตาโกวิชที่เห็นได้ชัดประการหนึ่ง

String Quartet No. 8 in C minor, Op. 110 บทนี้มีความยาวประมาณ 20 นาที ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1960 โดยใช้เวลาประพันธ์เพียงแค่ 3 วันเท่านั้น คือ วันที่ 12-14 กรกฎาคม ค.ศ. 1960 นำออกแสดงครั้งแรกในวันที่ 2 ตุลาคม ค.ศ. 1960 ณ Leningrad Glinka Concert Hall บรรเลงโดยวง The Beethoven Quartet และต่อมากลายเป็นที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย ชอสตาโกวิชตั้งใจประพันธ์เพลงบทนี้เพื่อรำลึกถึงผู้ที่ตกเป็นเหยื่อของความเลวร้ายจากระบอบการปกครองแบบเผด็จการ ประกอบไปด้วย 5 กระบวนที่บรรเลงติดต่อกัน มีการใช้เทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลาย ชอสตาโกวิชมีการใช้เทคนิคการคัดทำนอง (quatation) จากบทเพลงที่เคยประพันธ์ไว้มาใส่ในเพลงบทนี้ มีการบรรเลงในช่วงเสียงที่ไม่ธรรมดา ซึ่งอาจเป็นช่วงที่สูงเกินไปเมื่อเทียบกับบริบทของเพลงมาตรฐาน กล่าวคือ ในกระบวนที่ 3 มีการให้เชลโลบรรเลงช่วงเสียงที่สูงมากกว่าปกติ โดยให้บรรเลงในกุญแจซอล อีกทั้งมีการให้เครื่องสายบรรเลงในช่วงเสียงที่ใกล้กันเพื่อให้เกิดเสียงกระด้าง (dissonance) เพื่อสื่อถึงสภาพจิตใจของผู้ที่ถูกกดดันจากระบอบเผด็จการ โดยที่ไม่สามารถตอบโต้ได้ นอกจากนั้น ยังมีการใช้ความเข้มเสียงที่ดังมาก และมีการเน้นเสียงแทบจะตลอดเวลา เนื่องจากชอสตาโกวิชต้องการสื่อถึงความก้าวร้าวและความรุนแรงในสภาพแวดล้อมของสงคราม เรียกได้ว่าบทประพันธ์บทนี้แสดงออกถึงอารมณ์ได้อย่างเข้มข้นและเต็มเปี่ยม ลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่งของบทประพันธ์บทนี้ได้แก่การใช้สเกลโครมาติกมาเป็นโครงสร้างในการสร้างแนวทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เพื่อทำให้เกิดความไหลลื่นไม่มีวันจบ หลังจากการศึกษาบทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดเกี่ยวกับการให้เครื่องบรรเลงในช่วงเสียงที่ไม่ปกติ กล่าวคือให้บรรเลงช่วงเสียงที่สูงมากกว่าปกติ โดยนำมาใช้ในกระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังได้นำแนวความคิดเกี่ยวกับการใช้สเกลโครมาติกมาเป็นโครงสร้างในการสร้างแนวทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ นำมาใช้ในกระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง

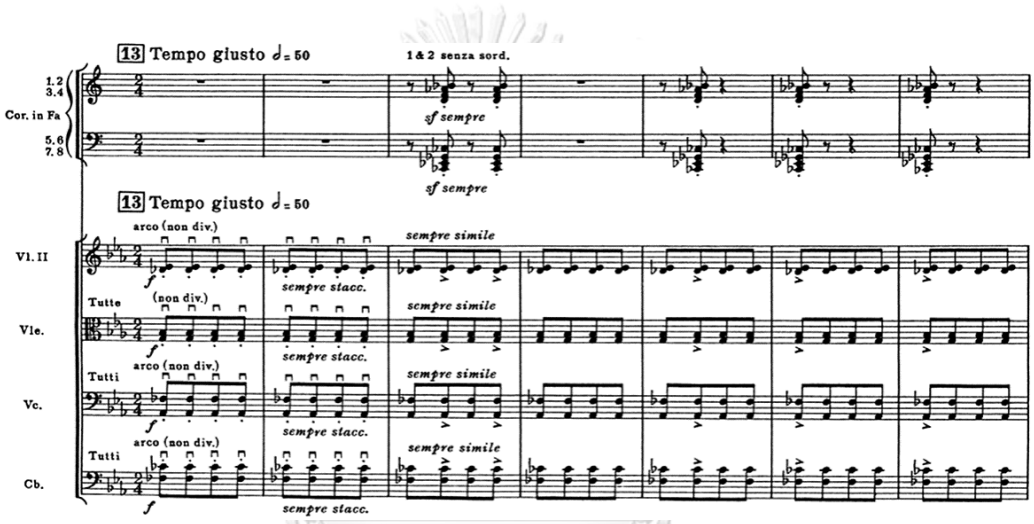
ตัวอย่าง 10 String Quartet No. 8 in C minor, Op. 110 เชลโลบรรเลงช่วงเสียงที่สูงมากกว่าปกติในกระบวนที่ 3

ตัวอย่าง 11 String Quartet No. 8 in C minor, Op. 110 การใช้สเกลโครมาติกมาเป็นโครงสร้างในการสร้างแนวทำนองที่เป็นเอกลักษณ์

CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3.6 บทประพันธ์เพลง The Rite of Spring โดยอีกอร์ สตาร์วินสกี (Igor Stravinsky ค.ศ. 1882-1971)

The Rite of Spring โดย Igor Stravinsky เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราประกอบการแสดงบัลเลต์ ประพันธ์โดยสตาร์วินสกี นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียซึ่งเป็นบุคคลที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อกระแสดนตรีในศตวรรษที่ 20

หลังจากที่สตาร์วินสกีประพันธ์ The Firebird และ The Petrushka ประกอบการแสดงบัลเลต์ ก็ได้ประพันธ์ The Rite of Spring เป็นบทที่สาม และนำแสดงออกครั้งแรกเมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม ค.ศ. 1913 ที่โรงละคร Théatre des Champs Elysées บทประพันธ์เพลงบทนี้มีทั้งหมด 13 กระบวน มีลักษณะเด่นคือมีการใช้เทคนิคที่หลากหลาย สตาร์วินสกีเป็นผู้ที่ริเริ่มการใช้การเน้นจังหวะที่คาดเดาได้ยาก ริเริ่มการใช้ระบบหลากกุญแจเสียง (polytonality) และมีการใช้เทคนิคการ

ประพันธ์ออสตินาโต (ostinato) ที่โดดเด่นอย่างมากในบทประพันธ์เพลงนี้ ออสตินาโตของสตราวินสกีมีรูปแบบเอกลักษณ์ที่เฉพาะตัว กล่าวคือใช้รูปแบบออสตินาโตที่ไม่อิงกับจังหวะตกซึ่งต่างออกไปจากยุคก่อน ๆ นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะในทันทีทันใดอีกด้วย หลังจากการศึกษาบทประพันธ์เพลงนี้ ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดที่เกี่ยวกับเทคนิคการเน้นจังหวะที่คาดเดาได้ยากและออสตินาโตที่เรียงซ้อนกันมาใช้ในกระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย และกระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง

ตัวอย่างที่ 12 The Rite of Spring การใช้ออสตินาโตในกระบวนที่ 2 The Augurs of Spring (Dances of the Young Girls) ออสตินาโตบรรเลงโดยแนวเครื่องสายและแนวฮอร์น

นอกเหนือจากบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาที่กล่าวมาข้างต้นทั้ง 6 ผู้วิจัยยังได้นำบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีบริสุทธิ์ (absolute music) มาเพื่อใช้เป็นแนวทางการประพันธ์บทประพันธ์ “มัทนะพาธา” ดังต่อไปนี้

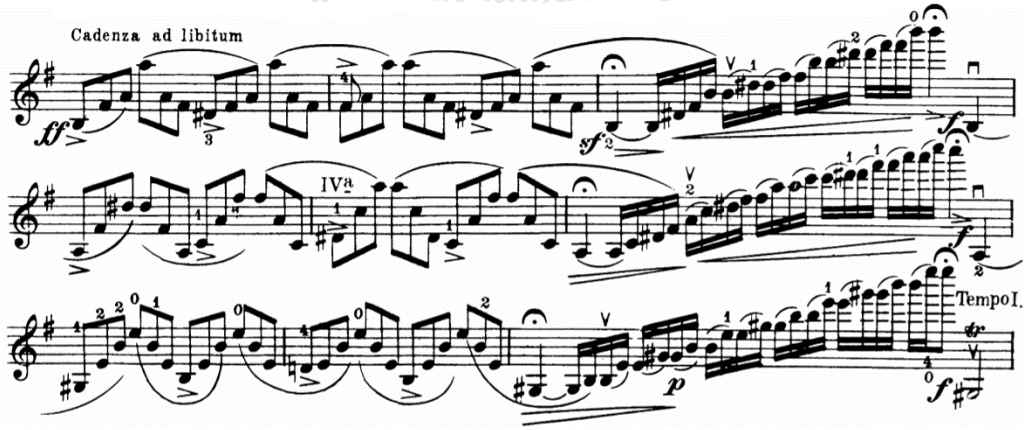
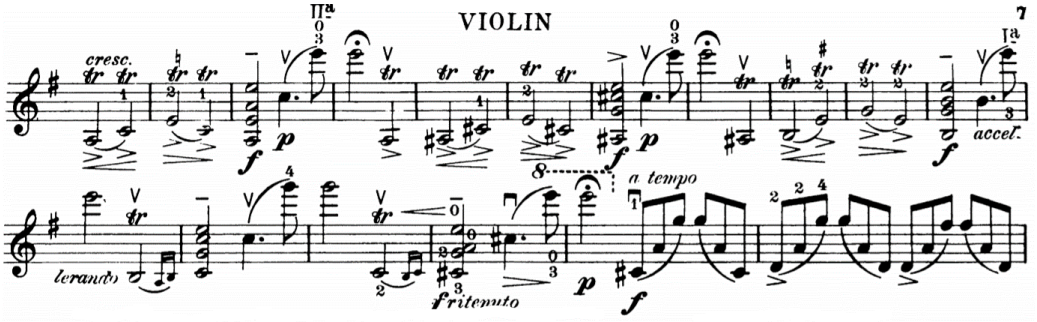
2.3.7 บทประพันธ์เพลง Violin Concerto in E minor, Op. 64 โดยเฟลิกซ์ เมนเดลโซน (Felix Mendelssohn ค.ศ. 1809-1847)

Violin Concerto in E Minor, Op. 64 เป็นผลงานสำหรับเดี่ยวไวโอลินกับวงออร์เคสตราประพันธ์โดยเมนเดลโซน นักเปียโน คีตกวีและผู้อำนวยเพลงชาวเยอรมัน ในยุคโรแมนติกตอนต้น มีผลงานการประพันธ์ที่มีชื่อเสียงหลายหลายประเภท ทั้งซิมโฟนี คอนแชร์โต ออราทอริโอ และเชมเบอร์มิวสิก ผลงานที่มีชื่อเสียงที่สุดประเภทคอนแชร์โต ได้แก่ Violin Concerto in E Minor เป็นผลงานคอนแชร์โตชิ้นสุดท้ายของเมนเดลโซน เป็นคอนแชร์โตสำหรับไวโอลินชิ้นหนึ่งที่ได้รับความนิยมและนำมาบรรเลงบ่อยครั้งที่สุด เมนเดลโซนเริ่มประพันธ์คอนแชร์โตบทนี้ในปี ค.ศ. 1838 ตามคำแนะนำของเฟอร์ดินานด์ เดวิด เพื่อนสนิทและนักดนตรีวงออร์เคสตราเกวานเฮ้าส์ แห่งเมืองไลพ์ซิจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมนเดลโซนใช้เวลาประพันธ์ถึง 6 ปี โดยลงวันที่ในต้นฉบับตรงกับวันที่ 16 กันยายน ค.ศ. 1844 แต่หลังจากนั้นเมนเดลโซนได้ปรับปรุงผลงานเรื่อยมา จนถึงวันแสดงรอบปฐมทัศน์ในวันที่ 13 มีนาคม ค.ศ. 1845 โดยมีเดวิดเป็นผู้เดี่ยวไวโอลิน แต่น่าเสียดายที่เมนเดลโซนไม่ได้อำนวยเพลงด้วยตนเอง เนื่องจากมีอาการป่วยกะทันหัน

Violin Concerto in E Minor, Op. 64 แบ่งออกเป็น 3 กระบวน มีอิทธิพลต่อผลงานของศิลปินอื่น ๆ จำนวนมาก บทประพันธ์นี้ถือเป็นหนึ่งในบทเพลงสำหรับเดี่ยวไวโอลินที่ได้รับการยอมรับว่ารวบรวมเทคนิคขั้นสูงของไวโอลินไว้เป็นอย่างดี รวมไปถึงท่วงทำนองที่ไพเราะแสดงออกถึงอารมณ์ที่เข้มข้นเต็มเปี่ยม จึงทำให้เป็นบทเพลงที่ท้าทายสำหรับนักไวโอลินเพลงหนึ่งก็ว่าได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วง Cadenza ที่แฝงไปด้วยเทคนิคขั้นสูงไว้มากมาย เช่น 1) การบรรเลงไล่โน้ตแยก (arpeggio) อย่างรวดเร็วโดยใช้ช่วงเสียงที่กว้าง บรรเลงตั้งแต่สายเส้นที่ต่ำที่สุดไปจนถึงสายเส้นที่สูงที่สุดในเวลาจำกัด 2) การใช้เทคนิคการ shifting ที่ใช้ระยะไกลในเวลาฉับพลัน จากโน้ตตัว C# ใน Position 2 ไปหาโน้ตตัว E harmonic ใน Position 8 ซึ่งถือเป็นการ Shifting ที่ใช้ระยะไกลและก้าวกระโดดมาก ผู้บรรเลงต้องมีทักษะเฉพาะและได้รับการฝึกฝนเป็นอย่างดีจึงจะบรรเลงเทคนิคนี้ได้อย่างคล่องแคล่ว หลังจากศึกษาบทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดเกี่ยวกับการใช้เทคนิคขั้นสูงของไวโอลินต่าง ๆ มาใช้ เพื่อทำให้บทประพันธ์มีความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์ โดยผู้วิจัยนำมาใช้ในช่วง Cadenza ของกระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย

ตัวอย่างที่ 13 Violin Concerto in E Minor, Op. 64 เทคนิคการบรรเลงไล่โน้ตแยกอย่างรวดเร็วโดยใช้ช่วงเสียงที่กว้าง

ตัวอย่างที่ 14 Violin Concerto in E Minor, Op. 64 เทคนิคการ Shifting ที่ใช้ระยะไกลในเวลาฉับพลัน

2.4 วงออร์เคสตรา (Orchestra)

วงออร์เคสตราหรือวงดุริยางค์สากลเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ที่ใช้เครื่องดนตรีและผู้บรรเลงจำนวนมาก บทเพลงที่ใช้บรรเลงมีหลายประเภท เช่น ซิมโฟนี คอนแชร์โต บทบรรเลงโหมโรง (overture) เพลงบรรยายเรื่องราว เพลงประกอบอุปรากรหรือบัลเลต์ เป็นต้น

วงออร์เคสตรามีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นทั้งในด้านขนาดของวงและลักษณะบทเพลงที่ใช้บรรเลง การประสมวงออร์เคสตราในยุคแรกประมาณกลางศตวรรษที่ 17 เครื่องดนตรีหลักเป็นเครื่องสายในตระกูลไวโอลิน ต้นศตวรรษที่ 18 เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าชนิดต่างๆ เช่น แตรทรัมเป็ต ถูกนำมาประสมวงพร้อมทั้งกลองทิมปานี กลางศตวรรษที่ 18 การประสมวงออร์เคสตรามีรูปแบบที่เป็นมาตรฐาน เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ถูกนำมาประสมวงและมีบทบาทในเพลงมากขึ้น ตอนต้นศตวรรษที่ 19 เครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองถูกพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเพิ่มมากขึ้น วงออร์เคสตราในยุคนี้ถูกพัฒนาไปทั้ง 2 ด้านพร้อมกัน คือ ขนาดของวงและเทคนิคการบรรเลงใหม่ ๆ การประสมวงออร์เคสตรา แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

1. วงเชมเบอร์ออร์เคสตรา หมายถึง วงดนตรีที่ประสมวงด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายในตระกูลไวโอลินเท่านั้น มีผู้บรรเลง จำนวน 16–20 คน

2. วงซิมโฟนีออร์เคสตรา หรือวงดุริยางค์ซิมโฟนี ประกอบด้วยเครื่องดนตรีครบทุกประเภท คือ เครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง เครื่องลิ่มนิ้ว และเครื่องตีกระทบ เป็นลักษณะการประสมวงที่สมบูรณ์ที่สุด ขนาดของวงได้กำหนดโดยผู้บรรเลงในกลุ่มเครื่องสาย ดังนี้

1) วงซิมโฟนีออร์เคสตรา ขนาดเล็ก (small orchestra) มีผู้บรรเลงประมาณ 40–60 คน

2) วงซิมโฟนีออร์เคสตรา ขนาดกลาง (medium orchestra) มีผู้บรรเลงประมาณ 60–80 คน

3) วงซิมโฟนีออร์เคสตรา ขนาดใหญ่ (full orchestra) มีผู้บรรเลงประมาณ 80 คนขึ้นไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรมสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา

3.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง

3.1.1 ลักษณะโดยทั่วไปของเพลง

บทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา ความยาวประมาณ 20 นาที เป็นผลงานประเภทดนตรีพรรณนาที่กล่าวถึงวรรณคดีไทย เรื่อง มัทนะพาธา โดยแบ่งออกเป็น 4 กระบวน ได้แก่

1. กระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก (In the Name of Love’s Legend)
2. กระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก (Roaming in Deep Forest)
3. กระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย (Loving Heart Arrow)
4. กระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง (Mournful Love of Red Rose)

โครงสร้างหลักของกระบวน 4 กระบวน คือ ช้า-เร็ว-เร็ว-ช้า ตามแบบแผนที่เหมาะสมกับเรื่องราวที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ องค์ประกอบสำคัญที่ใช้ ได้แก่ การเลือกใช้ทำนองหลักในแต่ละกระบวน การใช้ขั้นคู่เสียง ช่วงเสียง รวมไปถึงการประสานเสียงด้วยบันไดเสียงและโมดต่าง ๆ ตลอดจนการใช้กลุ่มจังหวะซ้อน ตามความเหมาะสมของเรื่องราว กลวิธีในการพัฒนาบทประพันธ์เพลงมีการใช้โฮโมโฟนี (homophony) เฮเทโรโฟนี (heterophony) และโพลิโฟนี (polyphony) ประกอบกับเทคนิควิธีการประพันธ์อย่างหลากหลาย เช่น การซ้ำ การเลียน ซีเควนซ์ การพลิกกลับ การถอยกลับ การขยายส่วน และการย่อส่วน ในส่วนของอัตราจังหวะมีทั้งอัตราจังหวะธรรมดาและอัตราจังหวะผสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์

3.2.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวน

บทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบแยกตอน (Sectional form) แบ่งออกเป็น 4 กระบวน ดังนี้

กระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก (In the Name of Love’s Legend) อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata form) ประกอบด้วย

ตอนเกริ่นนำ (Introduction) ห้องที่ 1–9

ตอนนำเสนอ (Exposition) ห้องที่ 10-51

ตอนพัฒนา (Development) ห้องที่ 52-83

ตอนย้อนความ (Recapitulation) ห้องที่ 84-117

กระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก (Roaming in Deep Forest) อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) แบ่งได้เป็น A-B-A'-C-A''

ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-17

ตอน A ห้องที่ 18-52

ตอน B ห้องที่ 53-121

ตอน A' ห้องที่ 122-163

ตอน C ห้องที่ 164-204

ตอน A'' ห้องที่ 205-250

กระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย (Loving Heart Arrow) อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) แบ่งได้เป็น A-B-A'

ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-16

ตอน A ห้องที่ 17- 54

ตอน B ห้องที่ 55-115

ตอน A' ห้องที่ 116-173

กระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง (Mournful Love of Red Rose) อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน แบ่งได้เป็น A-B-A'

ตอนเกริ่นนำ ห้องที่ 1-11

ตอน A ห้องที่ 12-61

ตอน B ห้องที่ 62-188

ตอน A' ห้องที่ 189-211

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 การสื่อความหมายในแต่ละกระบวน

3.2.2.1 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก (In the Name of Love's Legend)

พรรณนาถึงเหตุการณ์ในวรรณคดีตอนที่นางมัทนาถูกสุเทษณ์เทพบุตรสาปให้มาเกิดเป็นดอกกุหลาบยังโลกมนุษย์ แต่สุเทษณ์เทพบุตรให้ข้อยกเว้นว่าในคืนพระจันทร์เต็มดวง มัทนาจะสามารถคืนร่างเป็นหญิงสาวสวยได้ตามปกติ และหากนางมัทนารู้ถึงรสชาติของความรักที่แท้จริงแล้ว นางจะสามารถคืนร่างเป็นหญิงสาวสวยได้ ดนตรีบรรยายถึงตัวเอกของเรื่อง ดนตรีสื่อถึงความงาม ความอ่อนหวาน แต่นอกเหนือจากความอ่อนหวาน ตัวทำนองก็แฝงไปด้วยความโศกเศร้าในเวลาเดียวกัน เพื่อสื่อถึงความทุกข์ที่นางมัทนาได้รับ ดนตรีในช่วงนี้มีจังหวะผ่อนคลายมากขึ้น และมี

ความสุข ละทิ้งความเศร้าไปชั่วขณะหนึ่ง อาจกล่าวได้ว่ากระบวนนี้มีอารมณ์ค่อนข้างกลับไปกลับมา วันหนึ่งสุข อีกวันหนึ่งทุกข์ สลับกันไปมา เพื่อสื่อถึงสภาพจิตใจของนางมัทนาในช่วงนั้น

3.2.2.2 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก (Roaming in Deep Forest)

พรรณนาถึงเหตุการณ์ในวรรณคดีตอนที่ท้าวชัยเสนได้เสด็จประพาสป่าและหลงเข้าไปในป่าลึกจนทำให้ได้พบกับนางมัทนา ดนตรีบรรยายบรรยากาศในการประพาสป่า การควบม้าเพื่อการล่าสัตว์ รวมไปถึงการเลียนเสียงของธรรมชาติที่เกิดขึ้นในป่า

3.2.2.3 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย (Loving Heart Arrow)

พรรณนาถึงเหตุการณ์ในวรรณคดีตอนที่ท้าวชัยเสนได้พบกับนางมัทนา และทั้งสองได้หลงรักกันในทันที ทั้งสองเดินเล่นไปที่ริมน้ำแห่งหนึ่งและมองพระจันทร์เต็มดวงด้วยความสุข นางมัทนาขอให้ท้าวชัยเสนสัญญากับนางว่า "จะรักและเชื่อใจกันตลอดไป" หลังจากนั้นท้าวชัยเสนพานางมัทนากลับเมืองและจัดพิธีอภิเษกสมรสอย่างยิ่งใหญ่ ดนตรีบรรยายถึงบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความสุข ความรื่นเริง การเฉลิมฉลอง ในกระบวนนี้มีการใช้จังหวะเต้นรำเป็นจังหวะหลักเพื่อสื่อถึงการเต้นรำเฉลิมฉลองในงานอภิเษกสมรส

3.2.2.4 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง (Mournful Love of Red Rose)

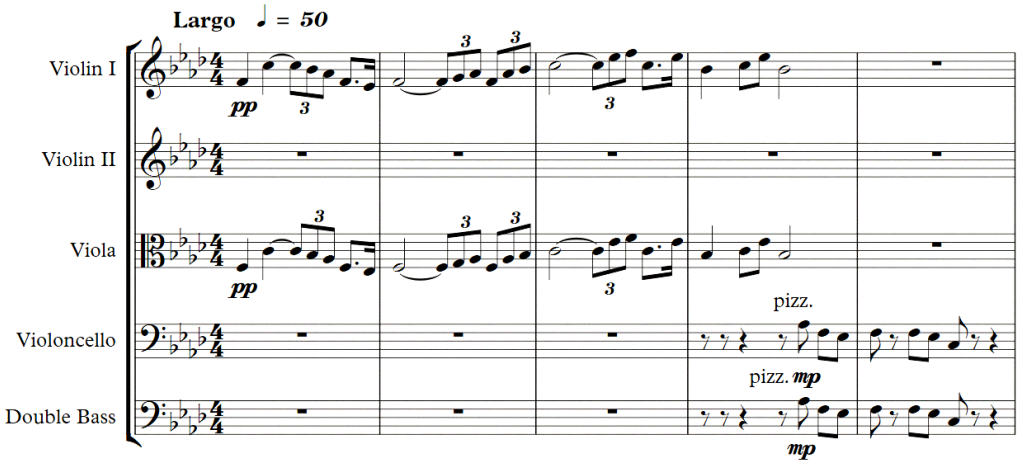
พรรณนาถึงเหตุการณ์ในวรรณคดีขณะที่นางมัทนาอยู่ที่เมืองของท้าวชัยเสนและถูกพระมเหสีกลั่นแกล้ง โดยถูกใส่ความว่าเป็นชู้กับราชองครักษ์ ท้าวชัยเสนหูเบาฟังความข้างเดียวจึงทรงเชื่อและสั่งประหารนางมัทนา แต่เคราะห์ดีที่เพชฌฆาตรู้ว่านางไม่ผิดจึงปล่อยนางไป นางมัทนาเสียใจและผิดหวังเป็นอย่างมากที่ท้าวชัยเสนทรงลืมสัญญาที่ให้ไว้กับนางก่อนอภิเษกสมรส นางมัทนาจึงหนีกลับเข้าไปในป่าลึก แต่ด้วยคำสาปที่นางมัทนาถูกสาปจากเบื้องบนว่าหากพบรักที่ไม่สมหวังนางจะต้องกลายเป็นดอกกุหลาบไปตลอดชีวิต ดังนั้นนางมัทนาจึงต้องกลายเป็นดอกกุหลาบไปตลอดชีวิต ไม่มีโอกาสกลับมาเป็นหญิงได้อีก ดนตรีบรรยายถึงความโศกเศร้า ความผิดหวังกับสิ่งที่นางมัทนาได้พบเจอ อาจกล่าวได้ว่ากระบวนนี้เป็นกระบวนที่มีความยาวมากที่สุด ทุกแนวทำนองดำเนินไปอย่างช้า ๆ ทำนองมีความโศกเศร้า ผิดหวัง โดดเดี่ยว เจ็บปวด และทิ้งท้ายด้วยความว่างเปล่า

3.2.3 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา

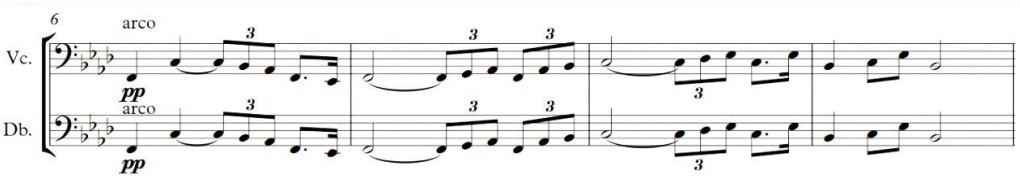
3.2.3.1 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 นามนางตำนานรัก (In the Name of Love’s Legend)

3.2.3.1.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 1

เริ่มด้วยตอนเกริ่นนำ (Introduction) จำนวน 9 ห้อง มีคำกำกับ Largo อัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 50 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 กุญแจเสียง F ไมเนอร์ ห้องที่ 1 ไวโอลินแนวที่ 1 และวิโอลารับหน้าที่บรรเลงทำนอง โดยบรรเลงห่างกันเป็นขั้นคู่แปด (octave) หลังจากที่ไวโอลินแนวที่ 1 และวิโอลาบรรเลงจบประโยค เชลโลและเบสบรรเลงตอบรับด้วยการดีดสาย (pizzicato) (ตัวอย่างที่ 15)

ตัวอย่างที่ 15 ไวโอลินแนวที่ 1 และวิโอลาบรรเลงทำนองในตอนเกริ่นนำ (ห้องที่ 1-5)

หลังจากนั้นมีการใช้เทคนิคการซ้ำทำนอง (melodic repetition) อีกครั้ง โดยเชลโลและเบสในช่วงเสียงต่ำ ทำนองในช่วงนี้ให้ความรู้สึกนิ่งและเงียบสงบ มีการใช้ความเข้มเสียงที่เบามาก (pianissimo) ทุกแนวเสียงเคลื่อนที่ไปอย่างช้า ๆ (ตัวอย่างที่ 16)

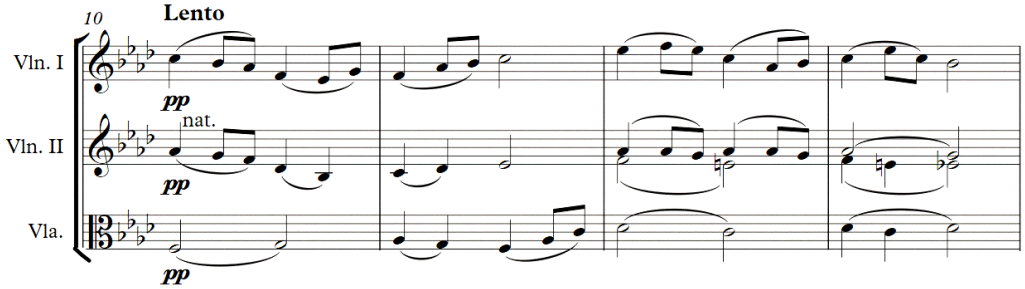
ตัวอย่างที่ 16 เทคนิคการซ้ำทำนองโดยเชลโลและเบส (ห้องที่ 6-9)



3.2.3.1.2 ตอนนำเสนอของกระบวนที่ 1

ห้องที่ 10 มีคำกำกับ Lento โดยอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 60 กำหนดให้เป็นทำนองหลักที่ 1 ของกระบวน มีความยาว 8 ห้อง แบ่งออกได้เป็น 2 วรรค วรรคละ 4 ห้องเท่า ๆ กัน ครั้งแรกที่ทำนองหลักที่ 1 ปรากฏขึ้น ผู้วิจัยนำเสนอเพียงแค่ 4 ห้อง เนื้อดนตรี (texture) โดยทั่วไปในช่วงนี้จะมีลักษณะแบบโฮโมโฟนี ผู้วิจัยเรียกทำนองหลักที่ 1 ในช่วงนี้ว่า “ทำนองมัทนา” ซึ่งถูกสร้างมาจากบันไดเสียง F เพนตาโทนิก เพื่อสื่อถึงความเป็นวรรณคดีไทย และในทำนองมัทนานี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เสียงของไวโอลินในช่วงเสียงกลางเป็นตัวสื่อเพื่อให้จินตนาการถึงความโศกเศร้า เสียใจ ในตอนที่นางมัทนาถูกสุเทษณ์เทพบุตรสาปให้กลายเป็นดอกกุหลาบยังโลกมนุษย์ ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงทำนองรอง (counterpoint) วิโอลาบรรเลงสนับสนุน (accompaniment) การดำเนินคอร์ดของทำนองหลักในช่วงนี้มีการเน้นย้ำอยู่ที่คอร์ดโทนิก และมีการขยายคอร์ดโทนิกอยู่เป็นเวลานานหลายห้อง เนื่องด้วยผู้วิจัยต้องการเน้นย้ำ เน้นที่คอร์ดโทนิกซึ่งเป็นหัวใจหลักสำคัญของบทเพลง และจบประโยคเพลงด้วยเคเดนซ์เปิด (half cadence) (ตัวอย่างที่ 17)

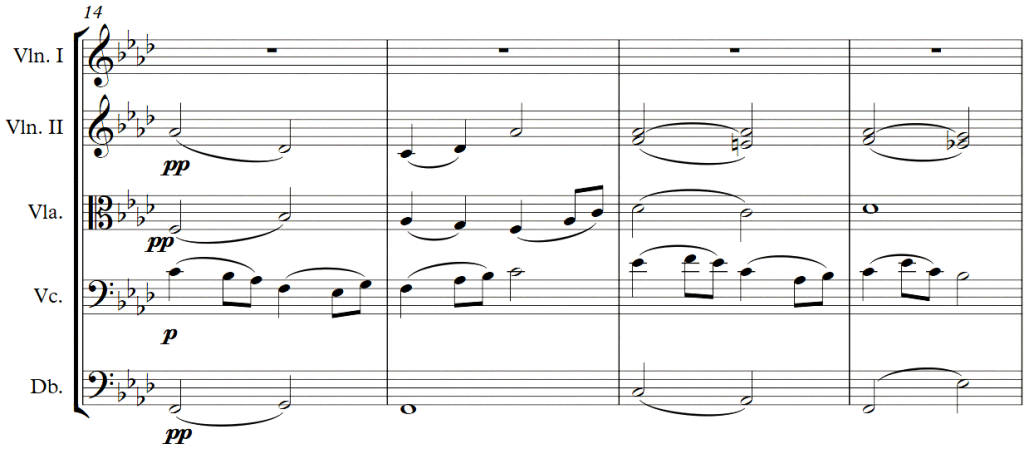
ตัวอย่างที่ 17 ทำนองมัทนาในช่วงนำเสนอครั้งที่ 1 (ห้องที่ 10-13)



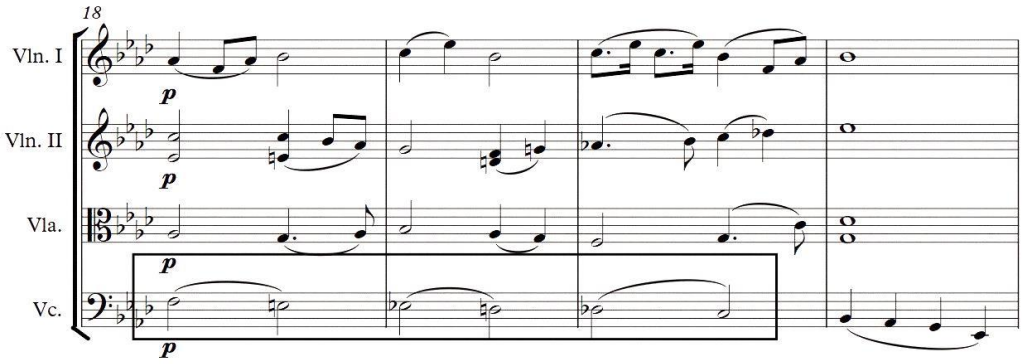
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หลังจากนั้นมีการใช้เทคนิคการซ้ำทำนองมัทนาอีกครั้งโดยสลับแนวกันบรรเลง การนำเสนอทำนองมัทนาในครั้งที่สองนี้เป็นการนำเสนอทำนองมัทนาแบบครบทั้งประโยคเพลง กล่าวคือ มีการนำเสนอทำนองมัทนาครบทั้ง 8 ห้อง แบ่งเป็น 2 วรรค โดยผู้นำเสนอทำนองหลักที่ 1 วรรคที่ 1 ในรอบที่สองนี้ได้แก่เชลโล โดยบรรเลงในช่วงเสียงสูง เพื่อสื่อถึงความตึงเครียดที่มากขึ้นโดยเฉพาะในห้องที่ 16 ผู้วิจัยเลือกใช้คอร์ด Dbmaj9 โดยจัดวางโน้ตในคอร์ดที่มีความกระด้าง (dissonance) ไว้ใกล้แนวเสียงกัน ได้แก่ เชลโลบรรเลงโน้ตตัว E ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 9 ของคอร์ด วิโอลาบรรเลงโน้ตตัว D ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด ซึ่งทำให้เกิดเป็นขั้นคู่ M2 (major second) อีกทั้งยังกล่าวได้ว่าในช่วงนี้เกิดการเหลื่อมของแนวเสียงกัน (overlap) ระหว่างเชลโลและวิโอลา อีกทั้งเบสได้บรรเลงโน้ตตัว C ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด ทำให้เกิดเป็นขั้นคู่ m2 (minor second) กับวิโอลา

และในการซ้ำของทำนองมัทนาเป็นครั้งที่ 2 มีการเพิ่มเบสเข้าไปเพื่อเพิ่มความเข้มข้นและความหนาแน่นของทำนองมัทนาให้มากขึ้น (ตัวอย่างที่ 18)

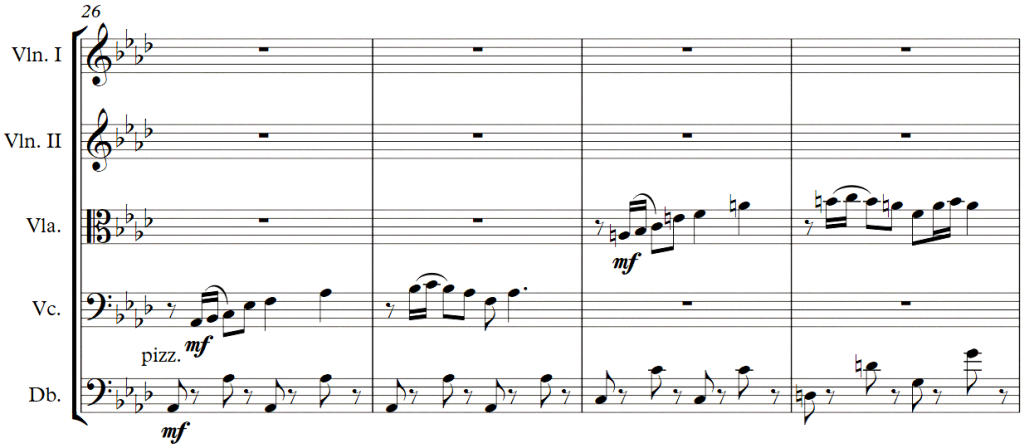
ตัวอย่างที่ 18 ทำนองมัทนาในช่วงนำเสนอครั้งที่ 2 (ห้องที่ 14-17)

หลังจากนั้นเป็นการนำเสนอทำนองหลักที่ 1 วรรคที่ 2 โดยไวโอลินแนวที่ 1 ในห้องที่ 18 ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงทำนองหลักอยู่ เชลโลได้บรรเลงเคลื่อนลงทีละครึ่งเสียงเป็นบันไดเสียงโครมาติก (chromatic scale) ด้วยโน้ตตัวขาว (ตัวอย่างที่ 19)

ตัวอย่างที่ 19 ทำนองมัทนาในวรรคที่ 2 (ห้องที่ 18-21)

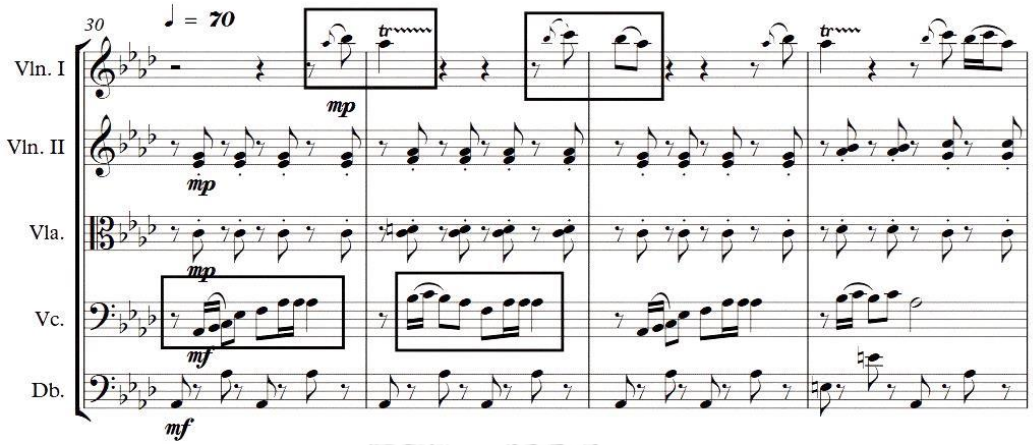


ห้องที่ 26 กำหนดให้เป็นทำนองหลักที่ 2 ของกระบวน มีความยาว 4 ห้อง มีการย้ายกุญแจเสียงไปที่ Ab เมเจอร์ มีการเพิ่มอัตราความเร็วขึ้น โน้ตตัวดำเท่ากับ 70 ในทำนองหลักที่ 2 จะให้ความรู้สึกที่แตกต่างไปจากทำนองหลักที่ 1 โดยสิ้นเชิง กล่าวคือทำนองหลักที่ 2 มีการเคลื่อนที่เร็วขึ้นและกระชับขึ้น มีความสนุกสนานและผ่อนคลายมากขึ้น ทำนองมีความสดใสมากกว่า

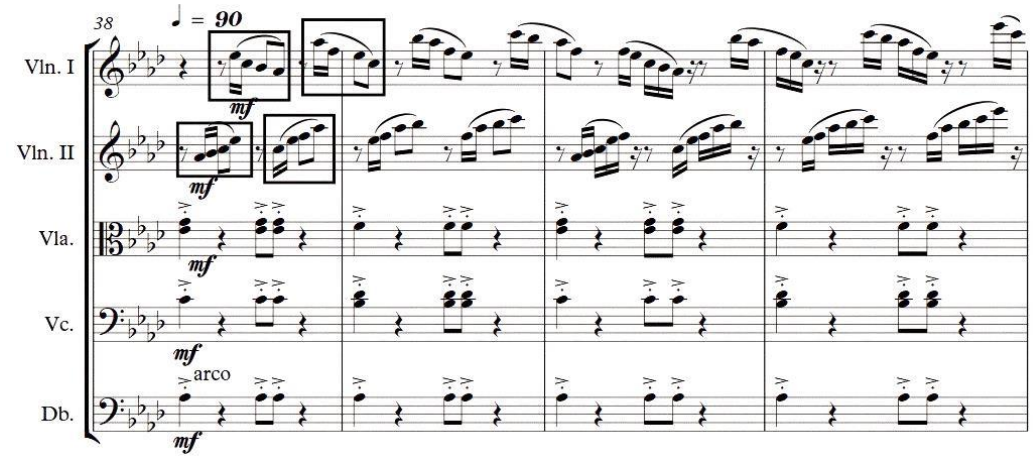
เดิม ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย ในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงสภาพจิตใจของนางมัทนาที่มีอารมณ์ค่อนข้างกลับไปกลับมา วันหนึ่งสุข วันหนึ่งทุกข์ สลับกันไปมา วันใดที่นางเป็นดอกกุหลาบ นางจะมีความทุกข์ แต่เมื่อวันใดที่นางสามารถกลายเป็นมนุษย์ได้ นางจะมีความสุข ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในความหมายของแต่ละกระบวนข้างต้น ในห้องที่ 26 มีผู้บรรเลงเพียงแค่ 2 แนวเสียงเท่านั้นด้วยความเข้มเสียงปานกลาง (mezzo forte) ได้แก่ เชลโลเป็นผู้นำเสนอทำนองหลัก ในขณะที่เบสบรรเลงดีดสายในจังหวะตกเพื่อเพิ่มบุคลิกของทำนองให้มีความผ่อนคลายมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 20)

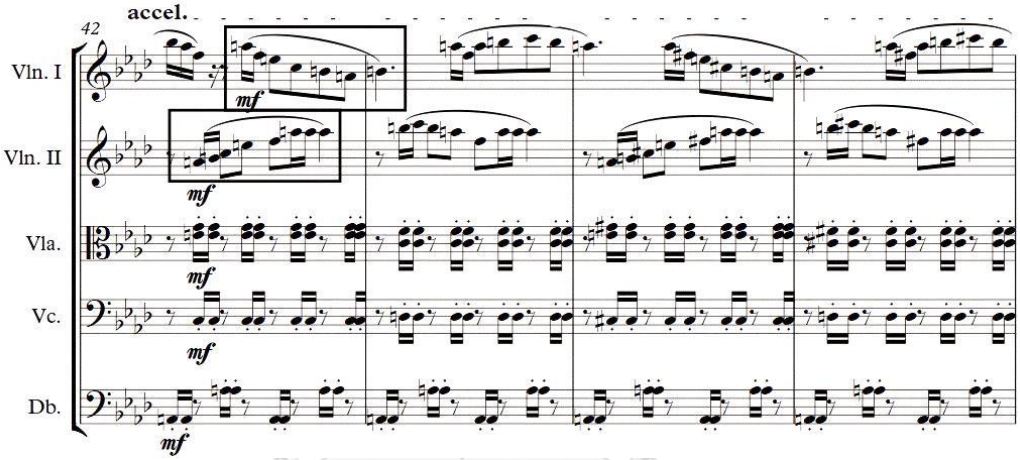
ตัวอย่างที่ 20 ทำนองหลักที่ 2 ในช่วงนำเสนอครั้งที่ 1 (ห้องที่ 26-29)

ต่อจากนั้นในห้องที่ 30 มีการซ้ำทำนองหลักที่สองอีกครั้ง โดยสลับแนวกันบรรเลง ในช่วงนี้เชลโลทำหน้าที่บรรเลงทำนอง และมีการดัดแปลงทำนองหลักที่สอง โดยการเพิ่มโน้ตซ้ำเข้าไปหลายตัว เมื่อเชลโลบรรเลงจบแต่ละห้องแล้วจะมีการบรรเลงของไวโอลินแนวที่ 1 ต่อทันที เปรียบเสมือนเป็นการถามตอบกันไปมาระหว่าง 2 แนวเสียง ซึ่งทำนองของไวโอลินแนวที่ 1 ที่บรรเลงเป็นการบรรเลงโดยการย่อส่วนโน้ต (dimminution) ของเชลโล ในขณะที่เชลโลบรรเลงทำนองหลักถามตอบกับไวโอลินแนวที่ 1 เบสบรรเลงดีดสายในจังหวะตกเป็นขั้นคู่แปดสลับไปมา ไวโอลินแนวที่ 2 และวิโอลาบรรเลงเป็นคอร์ดในจังหวะยก ซึ่งบุคลิกของแนวสนับสนุนทั้ง 3 แนวเสียงที่รับส่งกันไปมาในช่วงนี้ส่งผลให้แนวทำนองหลักในช่วงนี้มีความรู้สึกสนุกสนาน ร่าเริงมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 21)

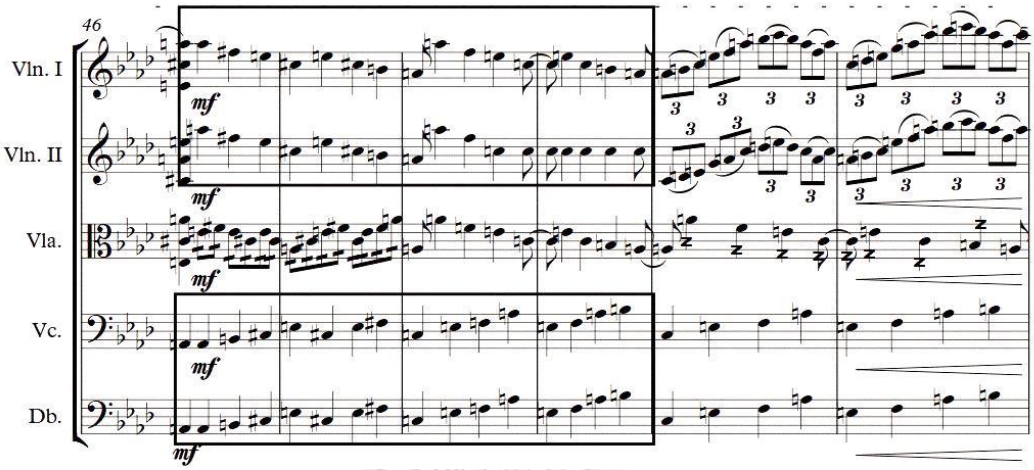
ตัวอย่างที่ 21 ทำนองหลักที่ 2 ในช่วงนำเสนอครั้งที่ 2 (ห้องที่ 30-33)



ในห้องที่ 38 มีการใช้เทคนิคการเคลื่อนแบบถอยหลัง (retrograde) โดยเริ่มจากไวโอลินแนวที่ 2 ซึ่งประกอบไปด้วยโน้ต Ab Bb C และ Eb โดยการบรรเลงแบบต่อเนื่อง (legato) หลังจากนั้นการเคลื่อนที่ของทำนองแบบถอยหลังจะบรรเลงโดยไวโอลินแนวที่ 1 โดยบรรเลงเหลื่อมไป 1.5 จังหวะกับไวโอลินแนวที่ 2 โดยการบรรเลงแบบต่อเนื่อง ประกอบไปด้วยโน้ต Eb C Bb และ Ab หลังจากนั้นไวโอลินแนวที่ 2 จะเคลื่อนที่ขึ้นเป็นลำดับ (sequence) และตามด้วยการเคลื่อนที่ของทำนองแบบถอยหลังด้วยไวโอลินแนวที่ 1 ไปเรื่อย ๆ ในขณะที่วิโอลา เชลโลและเบสบรรเลงเป็นคอร์ดสนับสนุน (ตัวอย่างที่ 22)

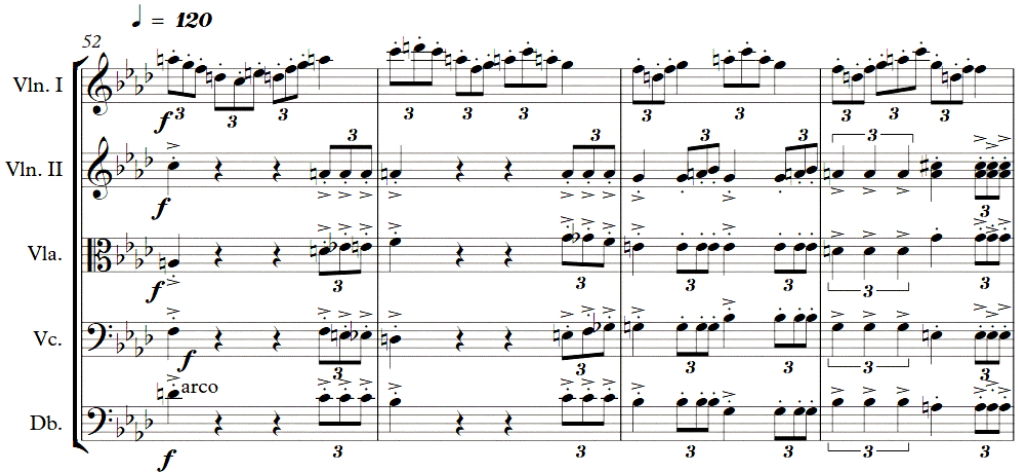
ตัวอย่างที่ 22 เทคนิคการเคลื่อนแบบถอยหลัง (ห้องที่ 38-41)

หลักจากนั้นในห้องที่ 42 ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงทำนองที่สวนทางกันอย่างอิสระ กล่าวคือเริ่มจากไวโอลินแนวที่ 2 ด้วยการบรรเลงเคลื่อนที่ขึ้น หลักจากนั้นไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงเคลื่อนที่ลง โดยบรรเลงเหลื่อมกัน 1.5 จังหวะ เนื้อดนตรีโดยทั่วไปจึงเป็นแบบโพลิโฟนี ในช่วงที่ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงสวนกันไปมาอยู่ตลอดเวลา ในบางช่วงทำให้แนวเสียงทั้งสองเกิดการบรรเลงเหลื่อมแนวเสียงกัน และในห้องที่ 42 อาจกล่าวได้ว่ามีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปที่ A ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 23)

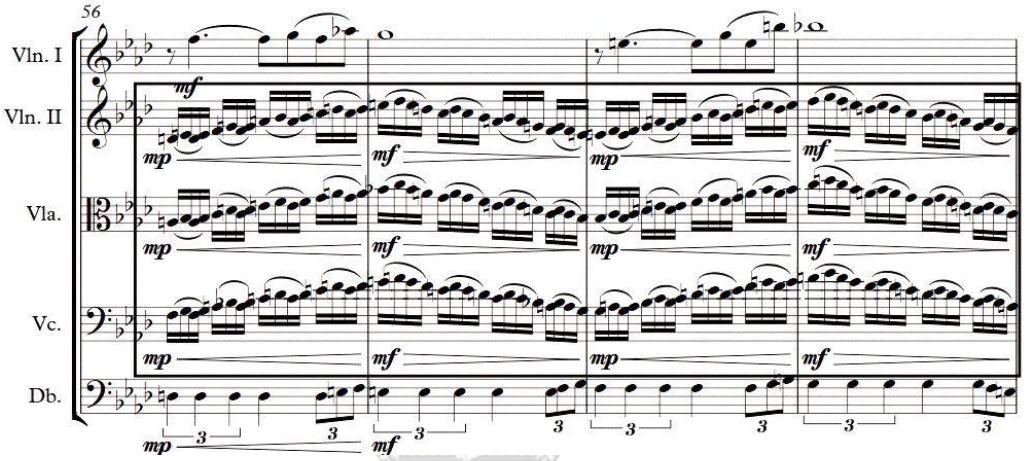
ตัวอย่างที่ 23 ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงสวนทางกัน (ห้องที่ 42-45)

ในห้องที่ 46 ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงเสียงเดียวกัน (unison) ในลักษณะของโน้ตจังหวะขัด (syncopation) บรรเลงเป็นบันไดเสียงเพนตาโทนิกเคลื่อนลง ในขณะที่เชลโลและเบสบรรเลงในจังหวะตกด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิกเคลื่อนขึ้น ทำให้แนวเสียง 2 แนวให้ความรู้สึกถึงจังหวะที่ไม่พร้อมกัน อีกทั้งยังมีการเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นเรื่อย ๆ (accelerando) ไปจนถึงห้องที่ 53 อาจกล่าวได้ว่าตั้งแต่ห้องที่ 42–51 กุญแจเสียงจะย้ายไปที่ A ไมเนอร์ และมีการใช้คอร์ด A ไมเนอร์ และ A เมเจอร์สลับกันไปมา ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าผู้วิจัยเน้นย้ำอยู่ที่โน้ตตัว A บ่อยครั้ง ซึ่งเป็นโน้ตตัวโดมินันท์ของกุญแจเสียงถัดไปที่กำลังจะมาถึง (ตัวอย่างที่ 24)

ตัวอย่างที่ 24 ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิกเคลื่อนลง ในขณะที่เชลโลและเบสบรรเลงด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิกเคลื่อนขึ้น (ห้องที่ 46-51)

3.2.3.1.3 ตอนพัฒนาของกระบวนที่ 1

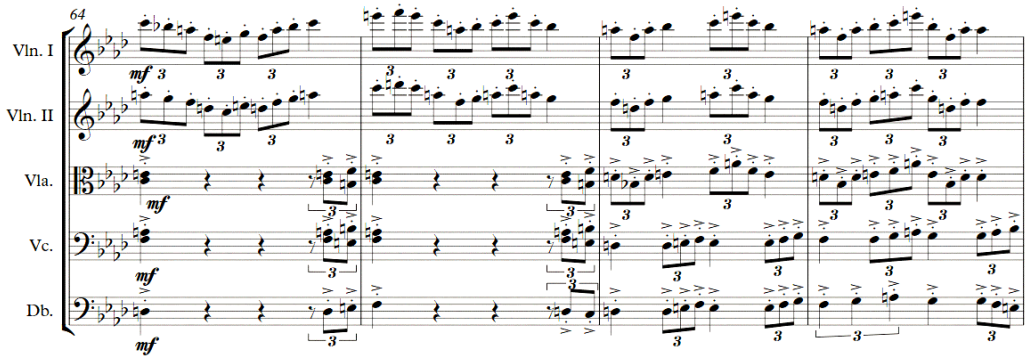
เริ่มขึ้นในห้องที่ 52 โดยไวโอลินแนวที่ 1 นำเสนอทำนองมัทนาอีกครั้ง การนำเสนอในช่วงนี้เป็นการนำทำนองมัทนาในช่วงนำเสนอมาพัฒนาโดยย้ายกุญแจเสียงไป D ไมเนอร์ อัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 120 มีการใช้เทคนิคการย่อส่วนกลุ่มโน้ตให้กลายเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ อีกทั้งผู้วิจัยยังมีการปรับเปลี่ยนอารมณ์ของทำนองให้มีความกระชับ หนักแน่นและว่องไวมากขึ้นโดยการบรรเลงแบบสั้น (staccato) มีการใช้ลักษณะเสียงแบบเน้น (accent) และการใช้ความเข้มเสียงที่ดังมาก (fortissimo) (ตัวอย่างที่ 25)

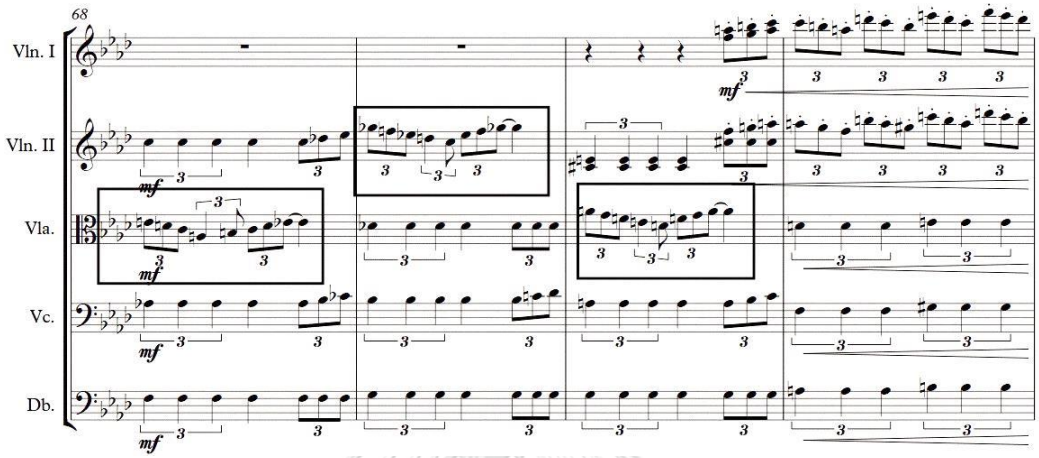
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 25 ทำนองมัทนาในตอนพัฒนา (ห้องที่ 52-55)

ห้องที่ 56 ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงทำนองมัทนาที่ถูกนำมาขยาย ในขณะเดียวกันไวโอลินแนวที่ 2 วิโอลาและเชลโลบรรเลงโน้ตซ้ำเป็นชุดด้วยจังหวะที่เหมือนกัน โดยบรรเลงเคลื่อนที่ขึ้นและลงไปมาตามลำดับ เบสบรรเลงทำนองสนับสนุนอย่างอิสระ หลังจากนั้นมีการซ้ำของทำนองอีกครั้งหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 26)

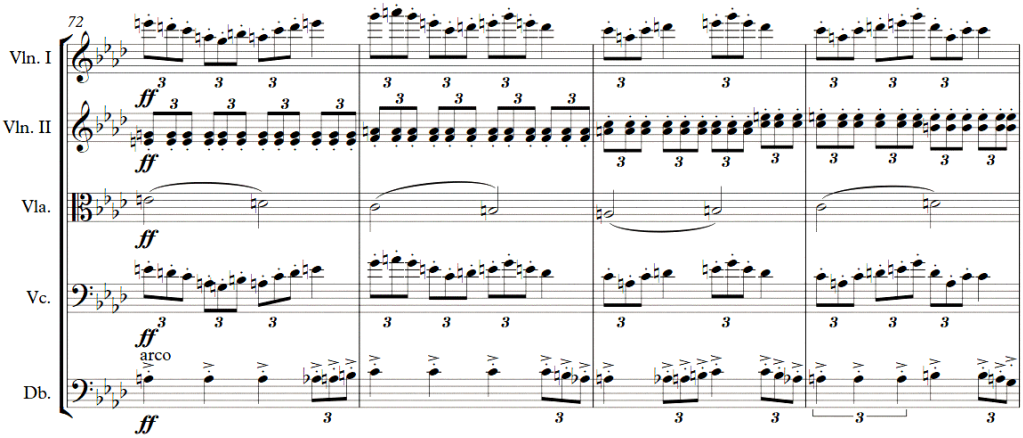
ตัวอย่างที่ 26 ไวโอลินแนวที่ 2 วิโอลา และเชลโล บรรเลงโน้ตซ้ำเป็นชุดด้วยจังหวะที่เหมือนกัน (ห้องที่ 56-59)

ห้องที่ 64 มีการใช้เทคนิคการซ้ำทำนองมัทนาเหมือนกับช่วงต้นอีกครั้ง โดยการย้าย (transposition) ทำนองให้สูงขึ้นด้วยขั้นคู่สาม ในไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลา เชลโลและเบสบรรเลงเป็นคอร์ดประกอบ (ตัวอย่างที่ 27)

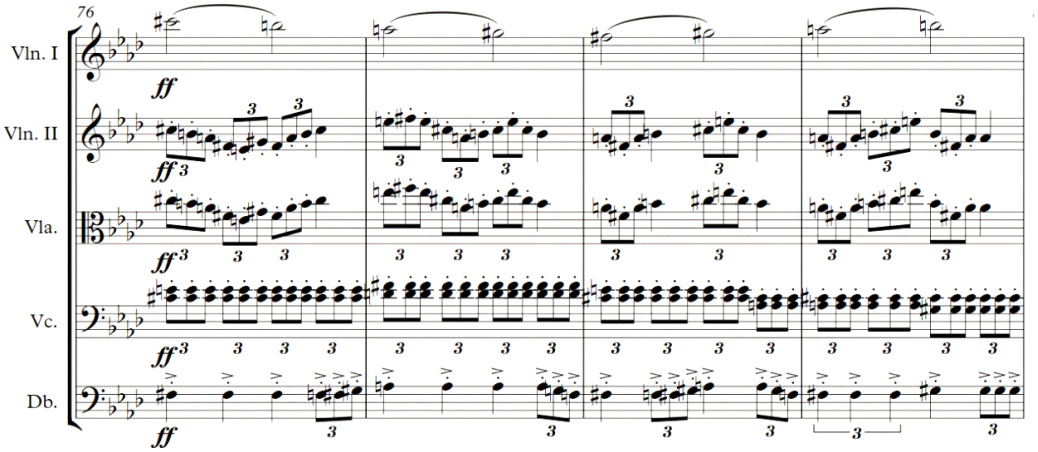
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 27 เทคนิคการซ้ำ โดยการย้ายทำนอง (ห้องที่ 64-67)

ต่อจากนั้นในห้องที่ 68 เป็นการขยายทำนองมัทนาโดยบรรเลงเคลื่อนขึ้นเป็นซีเควนซ์ระหว่างวิโอลาและไวโอลินแนวที่ 2 (ตัวอย่างที่ 28)

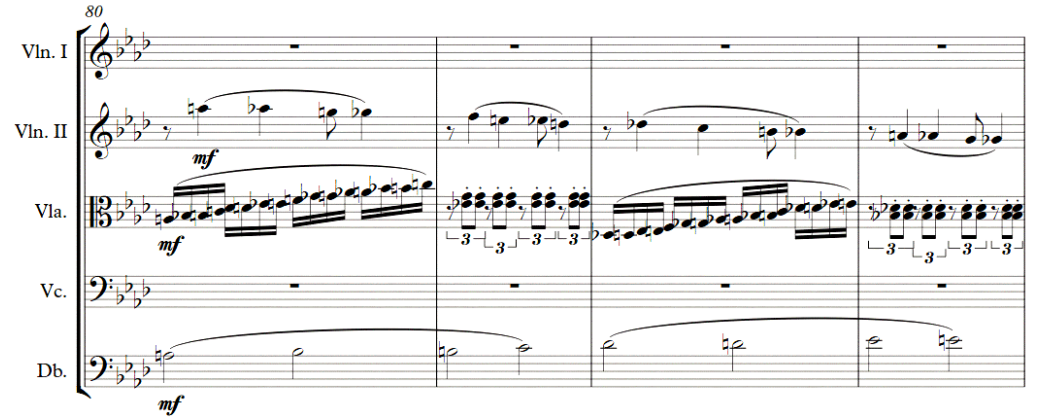
ตัวอย่างที่ 28 การขยายทำนองมัทนาโดยการบรรเลงเป็นซีเควนซ์ (ห้องที่ 68-71)

ห้องที่ 72 ทำนองมัทนากลับมาอีกครั้งโดยการโดยย้ายกุญแจเสียงไป A ไมเนอร์ เรียกได้ว่าในช่วงนี้เป็นจุดที่มีความเข้มข้นที่สุดในกระบวน โดยมีการใช้ความเข้มเสียงที่ดังมาก ไวโอลินแนวที่ 1 และเชลโล เป็นผู้นำเสนอทำนอง ไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงแยก (divisi) วิโอลาบรรเลงเคลื่อนลงและขึ้นตามลำดับทีละ 1 ขั้น เบสบรรเลงสนับสนุนด้วยทำนองอย่างอิสระ (ตัวอย่างที่ 29)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

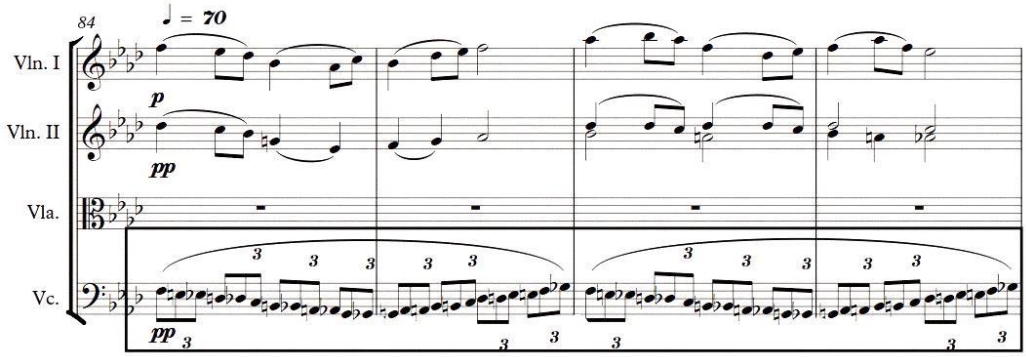
ตัวอย่างที่ 29 ทำนองมัทนาที่มีความเข้มข้นที่สุดในกระบวน ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ (ห้องที่ 72-75)

หลังจากนั้นในห้องที่ 76 มีการซ้ำทำนองมัทนาอีกครั้งหนึ่งโดยการย้ายกุญแจเสียงไป F# ไมเนอร์ กล่าวได้ว่าในช่วงนี้ผู้วิจัยใช้เทคนิคการซ้ำทำนองโดยการย้ายกุญแจเสียงขึ้นไปเรื่อย ๆ เพื่อเพิ่มความเข้มข้นและความรุนแรงของทำนองให้มากขึ้น (ตัวอย่างที่ 30)

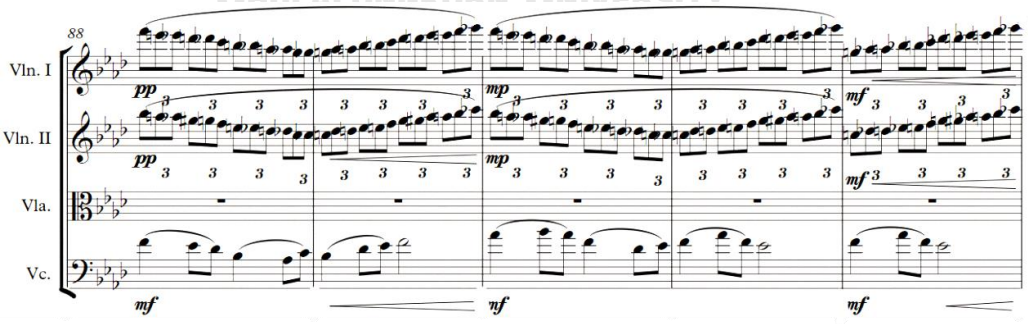
ตัวอย่างที่ 30 ทำนองมัทนาที่มีความเข้มข้นที่สุดในกระบวน ในกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ (ห้องที่ 76-79)

ห้องที่ 80 มีการใช้บันไดเสียงโครมาติกเป็นโครงสร้างในแนวเสียง 3 แนวเสียง และจัดวางให้มีการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (contrary motion) เริ่มด้วยไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงโครมาติกเคลื่อนลงในจังหวะขัด หลังจากนั้นวิโอลาบรรเลงโครมาติกเคลื่อนขึ้นด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น และลำดับสุดท้ายเบสบรรเลงโครมาติกเคลื่อนขึ้นด้วยโน้ตตัวขาว ในช่วงนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้บันไดเสียงโครมาติกมาเป็นโครงสร้างหลักเพื่อเป็นตัวเชื่อมกลับเข้าสู่ตอนย้อนความ (ตัวอย่างที่ 31)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

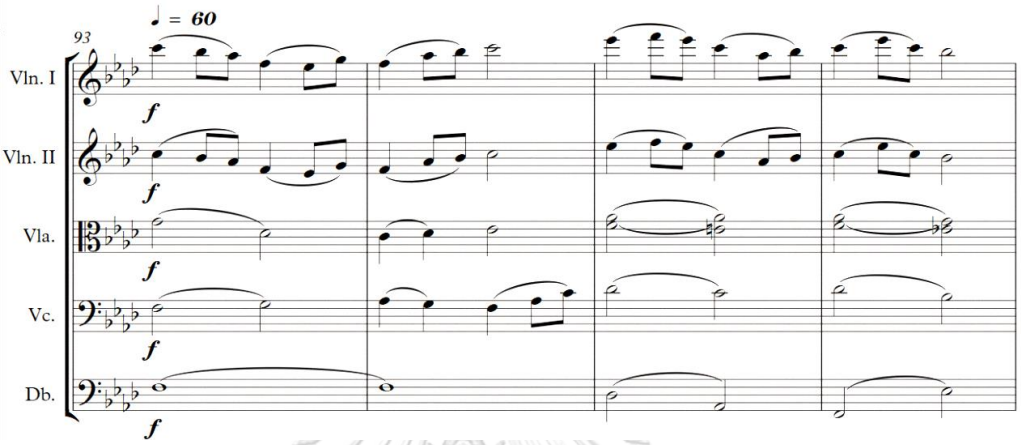
ตัวอย่างที่ 31 การใช้บันไดเสียงโครมาติกมาเป็นโครงสร้างในสามแนวเสียง (ห้องที่ 80-83)

3.2.3.1.4 ตอนย้อนความของกระบวนที่ 1

ห้องที่ 84 เข้าสู่ตอนย้อนความ ไวโอลินแนวที่ 1 นำเสนอทำนองมัทนา เชลโลบรรเลงด้วยบันไดเสียง F โครมาติกเคลื่อนลงและเคลื่อนขึ้นไปมาตามลำดับเพื่อสื่อถึงการกลับมาของกุญแจเสียงหลักของกระบวนอย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 32)

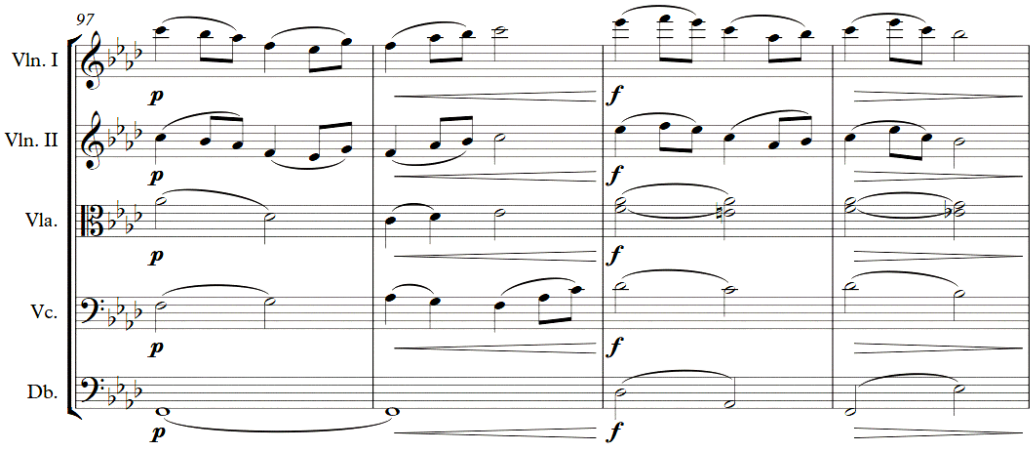
ตัวอย่างที่ 32 เข้าสู่ตอนย้อนความด้วยบันไดเสียงโครมาติกครั้งที่ 1 (ห้องที่ 84-87)

หลังจากนั้นในห้องที่ 88 มีการใช้เทคนิคการซ้ำทำนองมัทนาอีกครั้ง โดยสลับแนวกันบรรเลง ซึ่งการซ้ำในครั้งที่สอง เชลโลเป็นผู้นำเสนอทำนองมัทนาในช่วงเสียงสูง ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงเป็นสเกล F โครมาติกเคลื่อนลงและขึ้นไปมาตามลำดับ โดยบรรเลงห่างกันด้วยขั้นคู่ห้า (ตัวอย่างที่ 33)

ตัวอย่างที่ 33 เข้าสู่ช่วงย้อนความด้วยบันไดเสียงโครมาติกครั้งที่ 2 (ห้องที่ 88-91)

ห้องที่ 93 เข้าสู่ตอนย้อนความที่มีความชัดเจนที่สุด เป็นการกลับเข้าสู่ตอนย้อนความที่ให้ความรู้สึกเหมือนกับช่วงต้นของกระบวนคือมีการนำเสนอเพียงแค่ 4 ห้อง แต่ให้ความรู้สึกหนาและเข้มข้นกว่า มีการใช้ความเข้มเสียงที่ดัง ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 ทำหน้าที่นำเสนอ

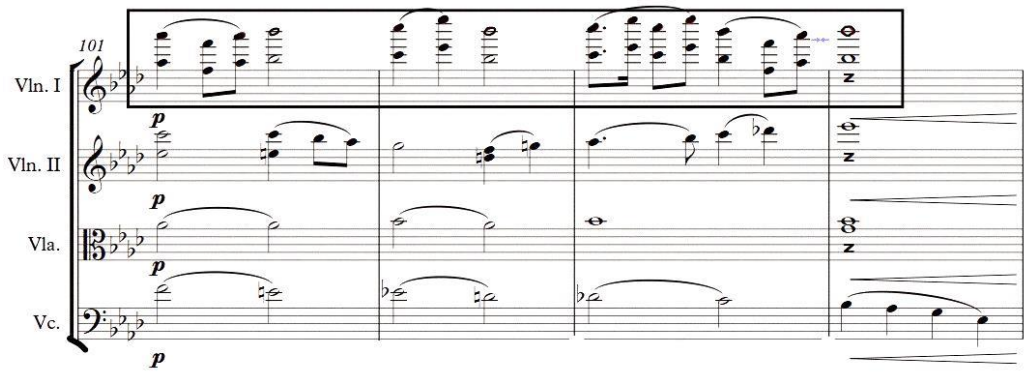
ทำนองมัทนา โดยบรรเลงห่างกันเป็นคู่แปด ขณะที่วิโอลา เชลโลและเบสบรรเลงลากยาวเป็นคอร์ดเพื่อสนับสนุนแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 34)

ตัวอย่างที่ 34 เข้าสู่ช่วงย้อนความที่ยังไม่สมบูรณ์ (ห้องที่ 93-96)

หลังจากนั้นในห้องที่ 97 มีการซ้ำทำนองมัทนาอีกครั้งหนึ่ง และการเข้าสู่ตอนย้อนความในครั้งในครั้งที่สองนี้ เป็นการย้อนความที่ครบสมบูรณ์ทั้งประโยค กล่าวคือมีการย้อนความครบทั้ง 8 ห้อง แต่มีการปรับเปลี่ยนความเข้มเสียงให้เบาลงจากเดิมอย่างกะทันหัน กล่าวคือมีการเปลี่ยนความเข้มเสียงจากดังมากเป็นเบาอย่างทันทีทันใด และหลังจากนั้นความเข้มเสียงจะค่อย ๆ ดังขึ้นไปจนถึงห้องที่ 99 มีการใช้ความเข้มเสียงที่ดังและหลักจากนั้นค่อย ๆ เบาลงจนไปถึงห้องที่ 101 ใช้ความเข้มเสียงที่เบา อาจกล่าวได้ว่าในช่วงนี้มีการใช้ความเข้มเสียงที่ไม่คงที่ มีการใช้ความเข้มเสียงที่กลับไปกลับมาเพื่อสร้างมิติของเสียงก่อนจะจบกระบวน (ตัวอย่างที่ 35)

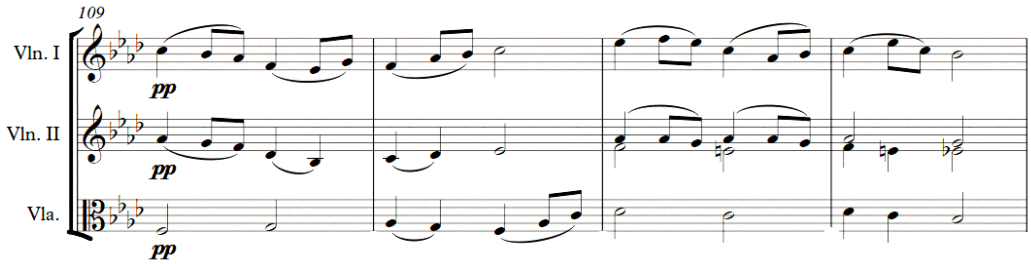
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

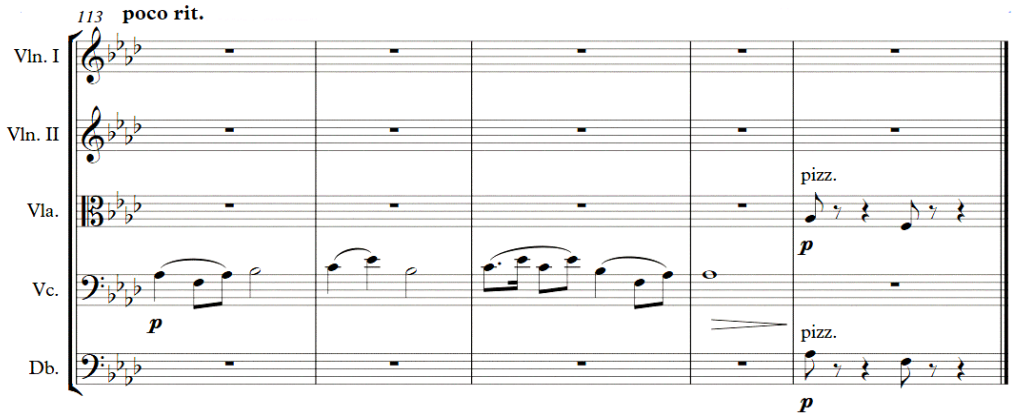
ตัวอย่างที่ 35 เข้าสู่ช่วงย้อนความที่สมบูรณ์ (ห้องที่ 97-100)

หลังจากนั้นในห้องที่ 101 ไวโอลินแนวที่ 1 แยกกันบรรเลงเป็นขั้นคู่แปด แนวเสียงบนจะมีการใช้ช่วงเสียงที่สูงมากกว่าปกติ เป็นจุดที่ไวโอลินบรรเลงช่วงเสียงที่สูงที่สุดในกระบวนนี้ โดยใช้ความเข้มเสียงที่เบา ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเสียงแว่วของทำนองมัทนา และมีการให้เบสหยุดบรรเลงเพื่อให้ดนตรีในช่วงนี้มีความเบา ลอย และไม่หนัก (ตัวอย่างที่ 36)

ตัวอย่างที่ 36 ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงช่วงเสียงที่สูงที่สุดของกระบวน (101-104)



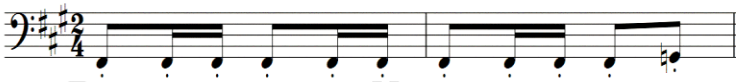
ห้องที่ 109 ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงทำนองมัทนาเป็นครั้งสุดท้าย โดยบรรเลงเหมือนกับตอนนำเสนอทุกประการ เนื่องจากผู้วิจัยต้องการที่จะให้ผู้ฟังจดจำทำนองมัทนานี้ได้ อีกทั้งยังเป็นการดึงอารมณ์ลงมาให้สงบในทันที ด้วยการใช้ความเข้มเสียงที่เบามาก (ตัวอย่างที่ 37)

ตัวอย่างที่ 37 ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงทำนองมัทนาเป็นครั้งสุดท้าย (109-112)

หลังจากนั้นจะทิ้งท้ายของกระบวนด้วยการเดี่ยวทำนองมัทนาโดยเชลโล ในความเข้มเสียงที่เบา จังหวะจะถูกดึงให้ช้าลงเรื่อย ๆ (ritenuto) เสมือนกับเสียงร้องที่กำลังจะหมดลม และถูกปิดท้ายกระบวนด้วยการดีดสายอย่างสงบ (ตัวอย่างที่ 38)

ตัวอย่างที่ 38 การเดี่ยวทำนองมัทนาโดยเชลโลเพื่อทิ้งท้ายกระบวน (113-117)

3.2.3.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 ประพาสไพรในพงลึก (Roaming in Deep Forest)

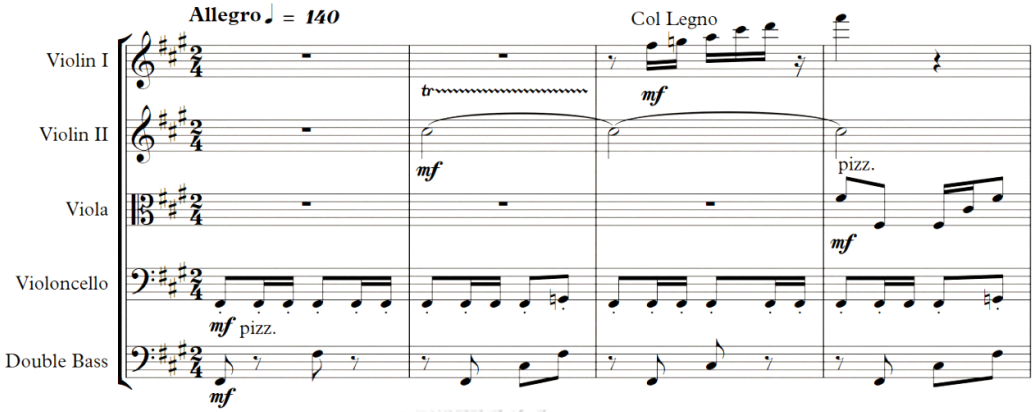
3.2.3.2.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 2

เริ่มด้วยตอนเกริ่นนำ จำนวน 17 ห้อง ในอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 140 อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นถึงบรรยากาศในการประพาสป่าล่าสัตว์ ซึ่งมีการใช้ม้าเป็นพาหนะ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ลักษณะของจังหวะในการเลียนเสียงของการควบม้ามาเป็นโมทีฟที่สำคัญในกระบวนนี้ (ตัวอย่างที่ 39)

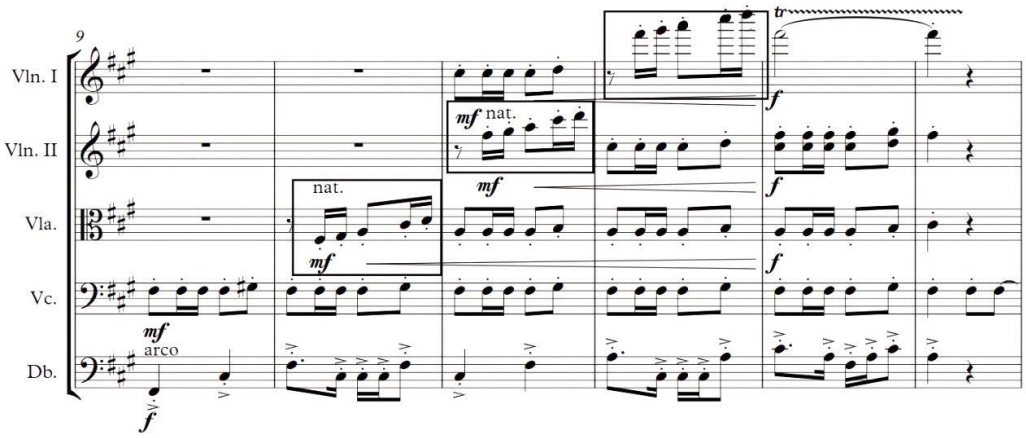
ตัวอย่างที่ 39 โมทีฟจังหวะควบม้า

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 2 ไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงโน้ต C# ในลักษณะของโน้ตเสียงค้าง (pedal note) โดยใช้เทคนิคการพรมนิ้ว (trill) ในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเสียงของฝูงแมลงที่กำลังโบยบิน ขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงโดยใช้เทคนิคการตีลงบนสาย (col legno) ด้วยช่วงเสียงสูง วิโอลาบรรเลงดีดสายด้วยช่วงเสียงต่ำ ในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเสียงของนกตัวเมียและนกตัวผู้ร้องขับขานกันไปมา มีทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำ อาจกล่าวได้ว่าในช่วงนำมีการเลียนเสียงธรรมชาติโดยการใช้เทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ ของเครื่องสายมาเป็นตัวสื่อที่สำคัญเพื่อสร้างสีสันและเป็นการปูบรรยากาศของเรื่องที่ทำให้ผู้ฟังเห็นภาพตาม (ตัวอย่างที่ 40)

ตัวอย่างที่ 40 การเลียนเสียงธรรมชาติด้วยเทคนิคของเครื่องสาย (ห้องที่ 1-4)

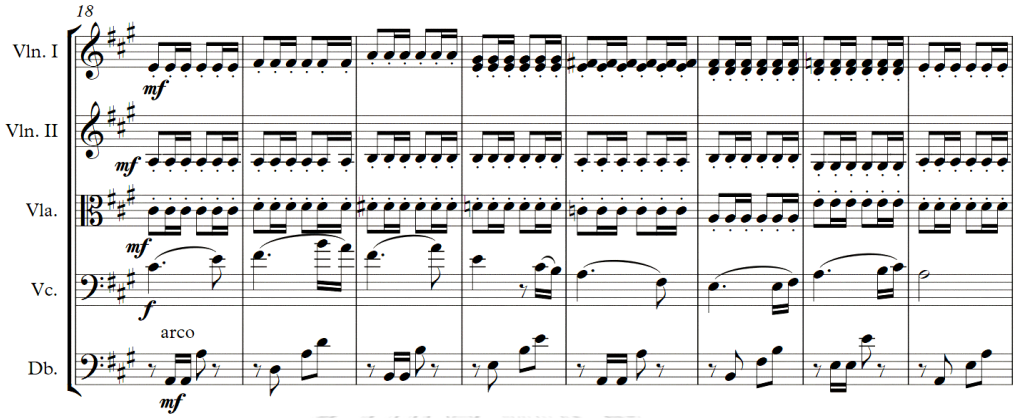


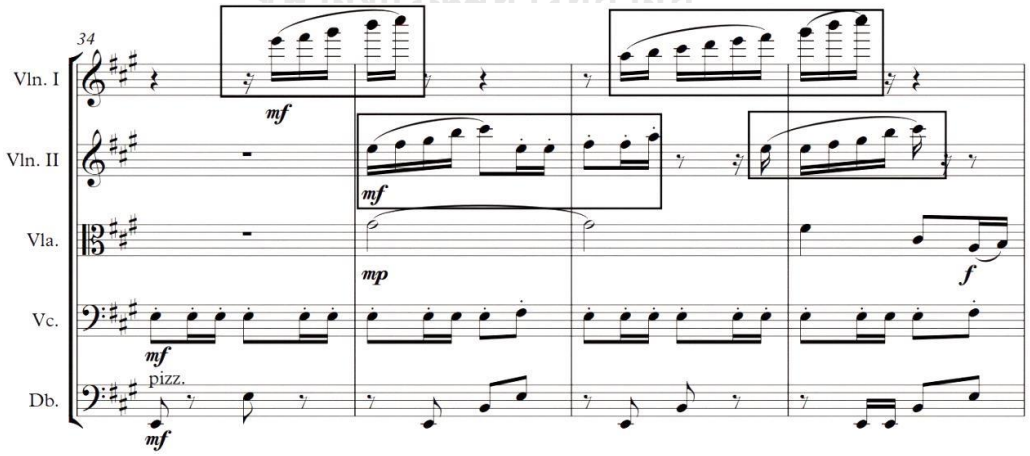
ห้องที่ 9 เกิดเทคนิคการเลียน โดยเริ่มจากวิโอลา ไวโอลินแนวที่ 2 และ 1 ตามลำดับ โดยใช้การบรรเลงแบบสั้น มีการใช้ความเข้มเสียงที่ค่อย ๆ ดังขึ้นไปจนถึงห้องที่ 13 เป็นห้องที่มีความดังที่สุด หลังจากนั้นทุกแนวเสียงจะสงบลง และเริ่มบรรเลงโมทีฟจังหวะควบม้าอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 41)

ตัวอย่างที่ 41 เทคนิคการเลียนเริ่มจากวิโอลา ไวโอลินแนวที่ 2 และ 1 (ห้องที่ 9-14)

3.2.3.2.2 ตอน A ของกระบวนที่ 2

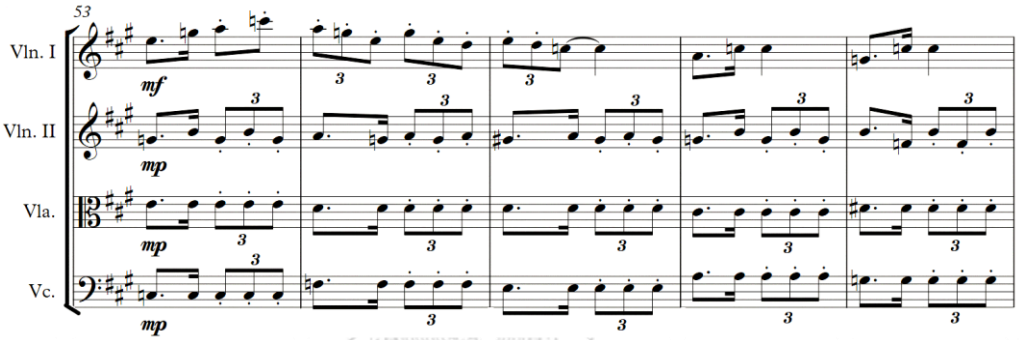
ห้องที่ 18 เข้าสู่ตอน A ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ ทำนองหลักของกระบวนเข้ามาโดยเชลโลในช่วงเสียงสูง ทำนองหลักของกระบวนที่ 2 มีความยาวจำนวน 8 ห้อง แบ่งออกเป็น 2 วรรค วรรคละ 4 ห้องเท่า ๆ กัน ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลารับหน้าที่บรรเลงจังหวะโมทีฟหลัก

ที่สื่อถึงการควบม้าอย่างรวดเร็ว ในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการควบม้าหลายตัวพร้อมกันเพื่อออกล่าสัตว์ (ตัวอย่างที่ 42)

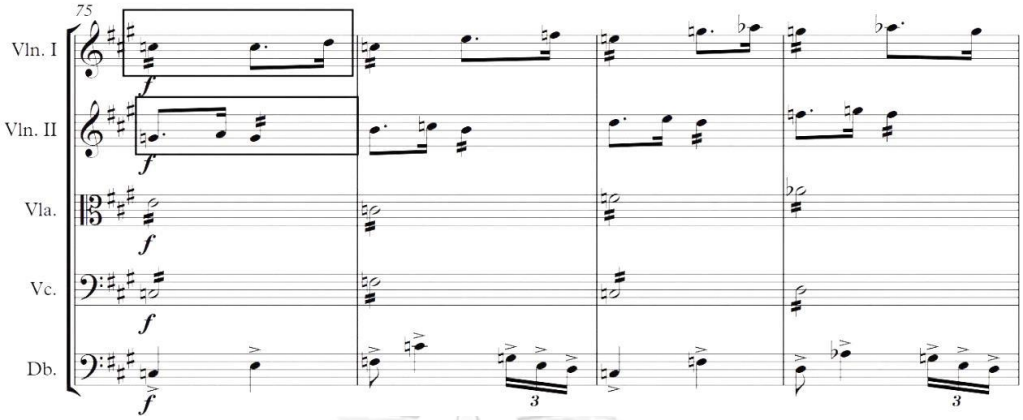
ตัวอย่างที่ 42 เข้าสู่ตอน A โดยมีเชลโลเสนอทำนองหลัก (ห้องที่ 18-25)

ห้องที่ 34 ทุกแนวเสียงกลับไปเริ่มเหมือนกับตอนต้นของกระบวนที่ 2 อีกครั้ง ในช่วงนี้ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงในช่วงเสียงสูงโดยบรรเลงเหลื่อมทับซ้อนกันไปมาเพื่อสื่อถึงเสียงร้องของนกหลายตัวที่ไร้ทิศทางและไร้จังหวะ (ตัวอย่างที่ 43)

ตัวอย่างที่ 43 ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 จะบรรเลงในช่วงเสียงสูงเหลื่อมทับซ้อนกันไปมาอย่างไร้ทิศทาง (ห้องที่ 34-37)

3.2.3.2.3 ตอน B ของกระบวนที่ 2

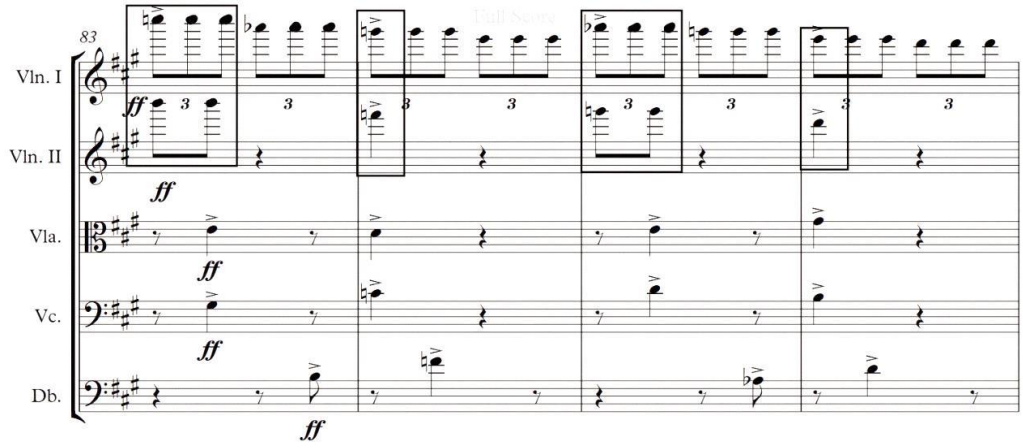
เริ่มเข้าสู่ตอน B ของกระบวนที่ 2 ในห้องที่ 53 ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ไวโอลินแนวที่ 1 เป็นผู้บรรเลงทำนอง ขณะที่ไวโอลินแนวที่ 2 วิโอลาและเชลโลบรรเลงเป็นคอร์ดสนับสนุน ในช่วง B โมทีฟสำคัญที่เกิดขึ้นได้แก่โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ จะสังเกตได้ว่าในตอน B มีการปรากฏตัวของโมทีฟโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์หลายครั้ง นอกจากนี้ในการเริ่มบรรเลงตอน B ผู้วิจัยต้องการที่จะให้เนื้อดนตรีมีความเบาและบางมากกว่าตอน A จึงเลือกให้แนวเบสหยุดบรรเลงในช่วงนี้ (ตัวอย่างที่ 44)

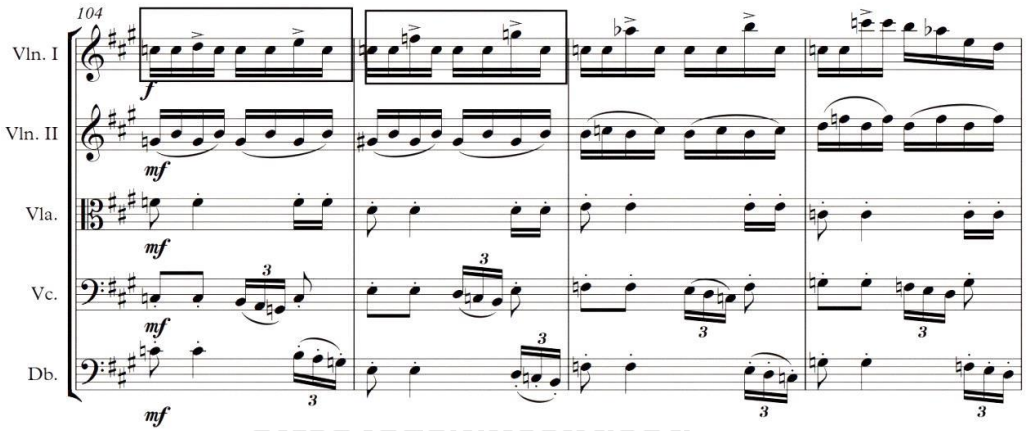
ตัวอย่างที่ 44 เข้าสู่ตอน B ของกระบวนที่ 2 (ห้องที่ 53-57)

ห้องที่ 75 มีการบรรเลงสลับส่วนโน้ตกันระหว่างไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 ในเวลาเดียวกัน ไวโอลินแนวที่ 2 เริ่มบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดจำนวน 1 ตัว และเขบ็ตสองชั้นจำนวน 1 ตัว ตามด้วยโน้ตตัวดำโดยการบรรเลงแบบรัว (tremolo) จำนวน 1 ตัว หลังจากนั้นไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงสลับส่วนโน้ตโดยเริ่มบรรเลงจากโน้ตตัวดำโดยการบรรเลงแบบรัวจำนวน 1 ตัว หลังจากนั้นบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดจำนวน 1 ตัว และเขบ็ตสองชั้นจำนวน 1 ตัว ซึ่งมีการบรรเลงเป็นชุดสลับกันไปแบบนี้เรื่อย ๆ (ตัวอย่างที่ 45)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

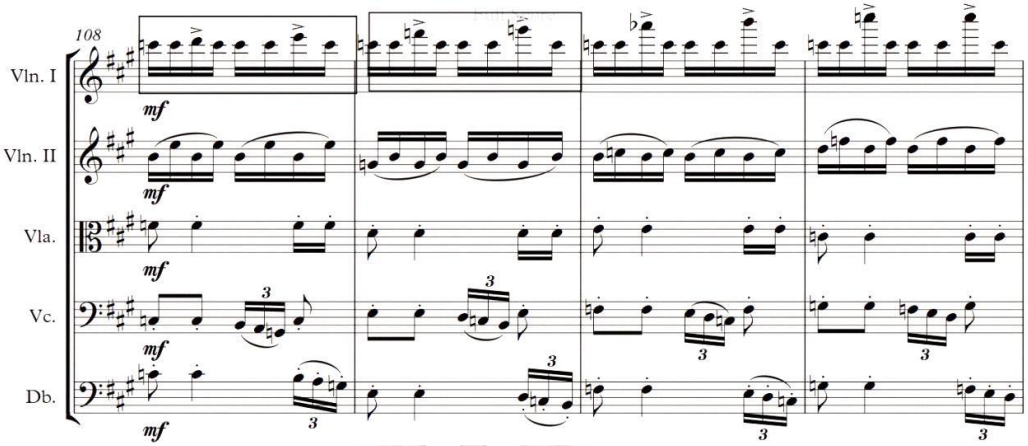
ตัวอย่างที่ 45 การบรรเลงโดยการสลับส่วนโน้ตกันระหว่างไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 ในเวลาเดียวกัน (ห้องที่ 75-78)

ห้องที่ 83 เกิดการข้ามจังหวะ (cross-rhythm) 3:2 กล่าวคือ ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงโน้ตสามพยางค์ จำนวน 3 ตัว ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จำนวน 2 ตัว ทำให้เกิดการข้ามจังหวะกัน อีกทั้งในช่วงนี้เกิดเสียงกระด้างจากการบรรเลงของไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 กล่าวคือ ผู้วิจัยมีการให้โน้ตตัวแรกในจังหวะที่ 1 ของทุกห้องบรรเลงห่างกันครึ่งเสียง และ 1 เสียงสลับกัน ระหว่างไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 ทำให้เกิดเสียงกระด้างขึ้น จำนวน 4 ห้อง อีกทั้งได้ให้ทั้ง 2 แนวเสียงบรรเลงในช่วงเสียงสูงมาก ทำให้เสียงกระด้างในช่วงนี้มีความรุนแรงมากขึ้น ขณะที่แนวสนับสนุนได้แก่ วิโอลา เชลโลและเบสจะบรรเลงโดยใช้ลักษณะเสียงแบบเน้นในจังหวะขัด ซึ่งบรรเลงสลับกันเพื่อส่งเสริมให้แนวทำนองมีความรุนแรงและดุดันมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 46)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

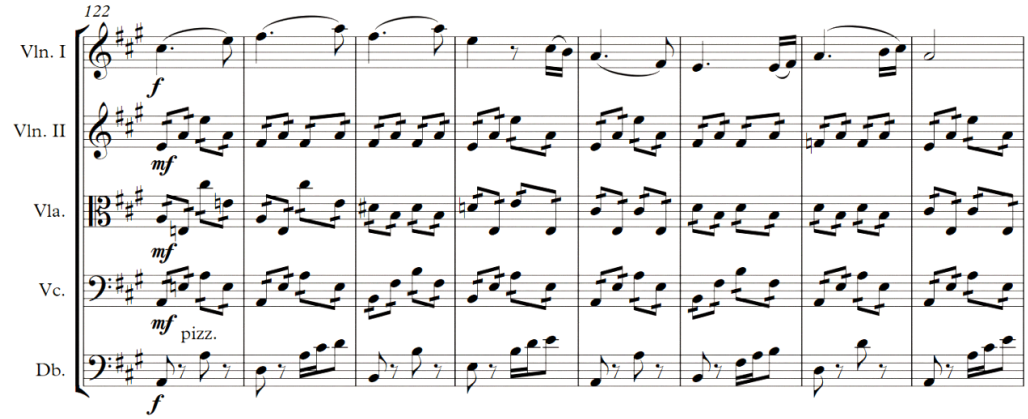
ตัวอย่างที่ 46 เกิดการข้ามจังหวะ 3:2 และเกิดเสียงกระด้าง (ห้องที่ 83-86)

ห้องที่ 104 มีการใช้เทคนิคการข้ามสาย (string crossing) ในไวโอลินแนวที่ 1 ผู้วิจัยให้ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงทำนองที่มีการข้ามสายไปมา ระหว่างสาย A และสาย E ในอัตราจังหวะที่มีความรวดเร็วมาก ด้วยส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น อีกทั้งยังให้ไวโอลินแนวที่ 1 ใช้ลักษณะเสียงแบบเน้นในโน้ตตัวที่สูงที่สุดในแต่ละชุดอีกด้วย เรียกได้ว่าในช่วงนี้เป็นช่วงที่แสดงออกถึงความสามารถของนักไวโอลินได้อย่างดีเยี่ยม อีกทั้งยังมีการให้เชลโลและเบสบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์รับส่งกันไปมาในอัตราจังหวะที่รวดเร็ว สร้างความตื่นเต้นให้กับตัวทำนองและทำให้จังหวะมีการเคลื่อนไหวเร็วขึ้นเสมือนมีการเร่งจังหวะขึ้นตลอดเวลา แต่ในความเป็นจริงแล้ว อัตราจังหวะจะตั้งอยู่ที่เดิมตลอดไม่ได้มีการเร่งขึ้นแต่อย่างใด เพียงแต่ผู้วิจัยมีการใช้ส่วนโน้ตต่าง ๆ ทำให้จังหวะเคลื่อนที่เร็วขึ้นเท่านั้นเอง (ตัวอย่างที่ 47)

ตัวอย่างที่ 47 เกิดเทคนิคการข้ามสายในไวโอลินแนวที่ 1 ด้วยอัตราจังหวะที่รวดเร็ว (ห้องที่ 104-107)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังจากนั้นมีการใช้เทคนิคการซ้ำทำนองในช่วงนี้อีกครั้งหนึ่ง โดยการยกขึ้นไป 1 ช่วงเสียงเพื่อเพิ่มความเข้มข้นให้ทำนองมากขึ้นกว่าเดิม (ตัวอย่างที่ 48)

ตัวอย่างที่ 48 เทคนิคการซ้ำทำนอง โดยการยกขึ้นไป 1 ช่วงเสียง เพื่อเพิ่มความเข้มข้นให้ทำนองมากขึ้น (ห้องที่ 108-111)

3.2.3.2.4 ตอน A’ ของกระบวนที่ 2

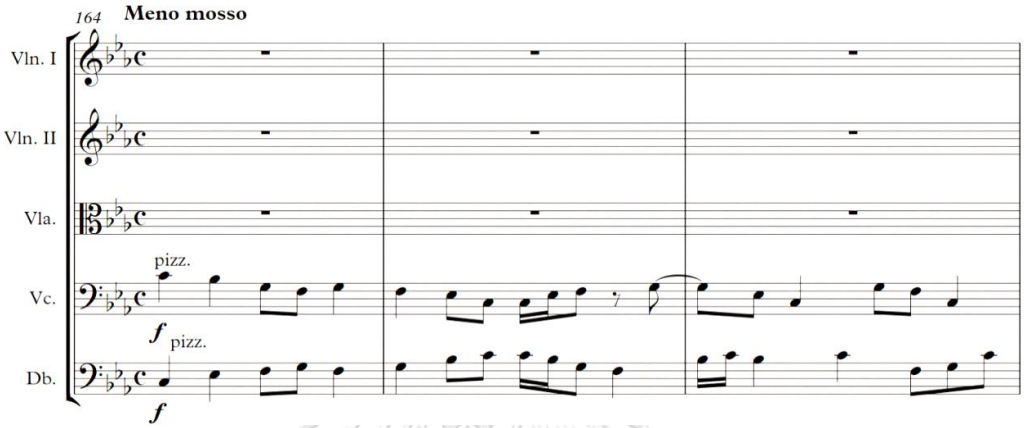
ห้องที่ 122 เป็นการกลับมาของทำนองหลักของกระบวนที่ 2 ซึ่งเป็นการกลับมาด้วยกุญแจเสียงเดิม A เมเจอร์ โดยไวโอลินแนวที่ 1 เป็นผู้บรรเลงทำนองหลักในช่วงเสียงกลาง ไวโอลินแนวที่ 2 วิโอลาและเบสบรรเลงเป็นคอร์ดสนับสนุนโดยเพิ่มค่าโน้ตจากเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็นเขบ็ตสองชั้น ขณะที่เบสบรรเลงโดยการใช้ลักษณะการบรรเลงแบบดีด (ตัวอย่างที่ 49)

ตัวอย่างที่ 49 การกลับมาของทำนองหลักกระบวนที่ 2 (ห้องที่ 122-129)

3.2.3.2.5 ตอน C ของกระบวนที่ 2

ห้องที่ 164 ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ มีคำกำกับ meno mosso เป็นการเปลี่ยนอัตราจังหวะให้ช้าลง เป็นอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 96 และมีการเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนด

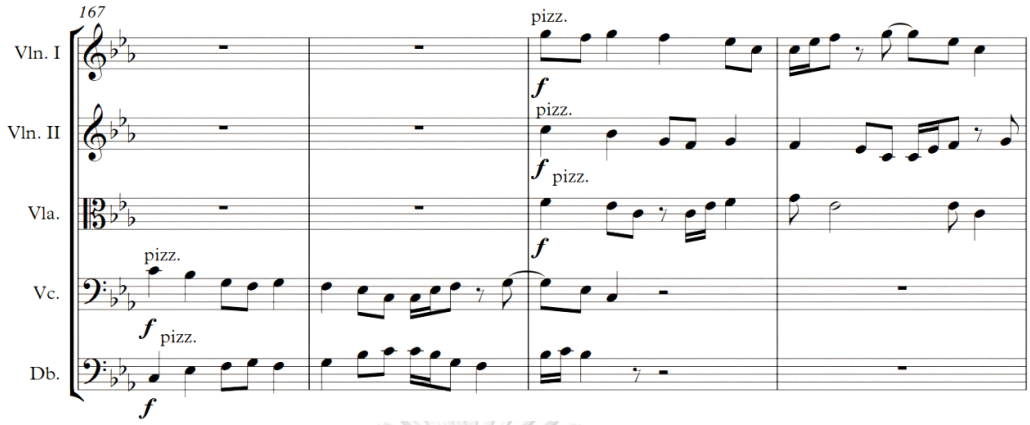
จังหวะให้เป็น 4/4 ในห้องที่ 164 เริ่มเข้าตอน C มาด้วยการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง การดีดสายในเชลโลและเบส กล่าวคือ ทั้งสองแนวเสียงมีการเคลื่อนทำนองไปในทิศทางตรงกันข้าม เบสเคลื่อนขึ้นในขณะที่เชลโลเคลื่อนลง (ตัวอย่างที่ 50)

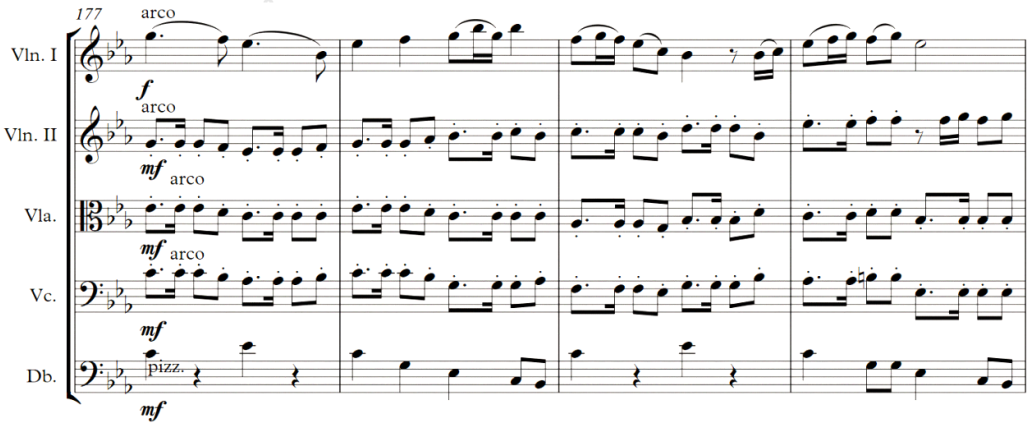
ตัวอย่างที่ 50 เข้าสู่ตอน C โดยการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (ห้องที่ 164-166)

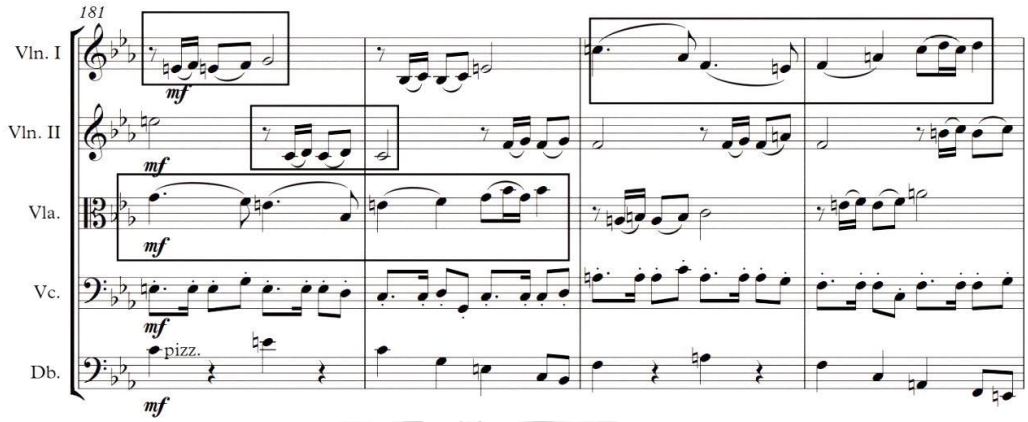


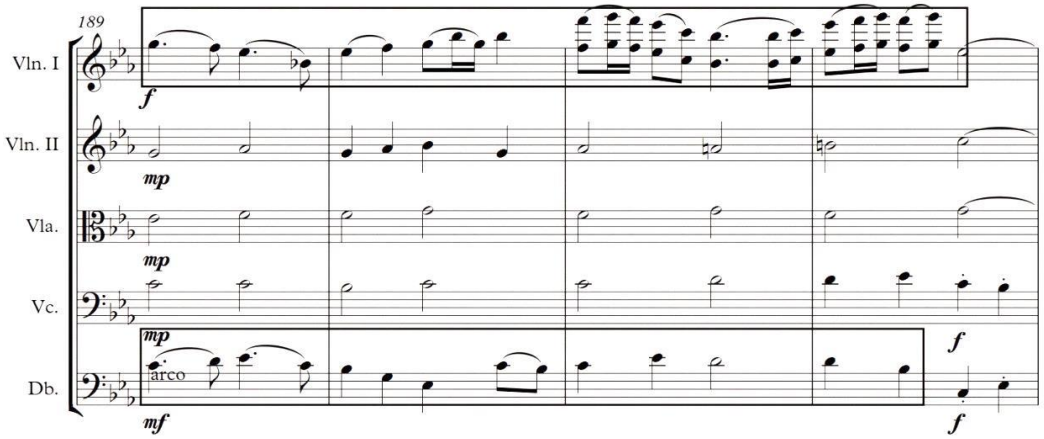
หลังจากนั้นในห้องที่ 167 ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลา มีการบรรเลงแบบดีดสายเข้ามาเพื่อสมทบกับเชลโลและเบสที่บรรเลงดีดสายมาก่อนหน้านี้ กล่าวได้ว่าในช่วงนี้ทุกแนวเสียงบรรเลงดีดสายด้วยทำนองอย่างอิสระทำให้เกิดเนื้อดนตรีแบบโพลิโฟนี ในแต่ละแนวเสียงบรรเลงทำนองที่แตกต่างกัน ในช่วง C นี้อาจกล่าวได้ว่าทำนองและจังหวะทำให้รู้สึกผ่อนคลายและสบายมากกว่าช่วง A และ B ที่ผ่านมาในช่วง A และ B มีการใช้อัตราจังหวะเร็วอย่างต่อเนื่องเพื่อสื่อถึงการควบม้าล่าสัตว์อยู่เป็นเวลานาน แต่ในช่วง C นี้ ผู้วิจัยได้จินตนาการถึงการหยุดพักจากการควบม้า แต่ใช้การเดินเพื่อชมธรรมชาติต่าง ๆ ที่สวยงามในป่าแทน โดยใช้เสียงของการบรรเลงแบบดีดสายในทุกแนวเป็นตัวสื่อถึงการเดินชมธรรมชาติ (ตัวอย่างที่ 51)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

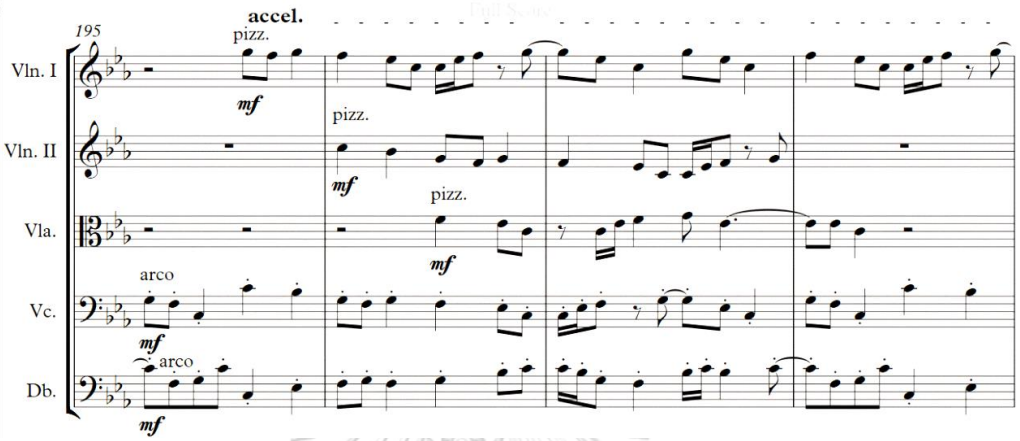
ตัวอย่างที่ 51 ทุกแนวเสียงบรรเลงดีดสายด้วยทำนองอย่างอิสระ (ห้องที่ 167-170)

ห้องที่ 177 ทำนองหลักของตอน C เข้ามาอย่างสมบูรณ์ ไวโอลินแนวที่ 1 ทุกแนวเสียงเปลี่ยนมาบรรเลงด้วยการสีแทนการดีด ยกเว้นแนวเสียงเดียวที่ยังบรรเลงดีดสายอยู่ คือ เบส ในช่วงนี้ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงทำนองหลัก ไวโอลินแนวที่ 2 วิโอลาและเชลโลบรรเลงสนับสนุนทำนองหลักโดยการบรรเลงแบบสั้น ในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการให้แนวทำนองกับแนวสนับสนุนมีความตรงกันข้ามกัน กล่าวคือ ทำนองหลักที่บรรเลงโดยไวโอลินแนวที่ 1 จะมีความต่อเนื่องกัน ขณะที่แนวสนับสนุน ได้แก่ ไวโอลินแนวที่ 2 วิโอลาและเชลโล บรรเลงโดยใช้ลักษณะเสียงแบบสั้นหรือขาดออกจากกัน รวมไปถึงการบรรเลงดีดสายในเบสอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 52)

ตัวอย่างที่ 52 ทำนองหลักของตอน C เข้ามาอย่างสมบูรณ์ โดยไวโอลินแนวที่ 1 (ห้องที่ 177-180)

ต่อมาในห้องที่ 181 มีการซ้ำทำนองหลักในตอน C โดยการย้ายโน้ตไปที่ C เมเจอร์ วิโอลาเป็นผู้บรรเลงทำนองหลัก ขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงทำนองรับส่งกันไปมาเป็นซีเควนซ์ จากนั้นส่งต่อให้ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงทำนองหลักอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 53)

ตัวอย่างที่ 53 การซ้ำทำนองหลักในตอน C โดยการย้ายโน้ตไปในกุญแจเสียง C เมเจอร์ (ห้องที่ 181-184)

ห้องที่ 189 การบรรเลงทำนองหลักในตอน C เป็นครั้งสุดท้าย ไวโอลินแนวที่ 1 เป็นผู้นำเสนอทำนองหลัก ในขณะที่แนวสนับสนุน ได้แก่ ไวโอลินแนวที่ 2 วิโอลาและเชลโล บรรเลงโน้ตตัวขาวเป็นคอร์ดเพื่อดึงจังหวะให้ช้าลง อีกทั้งในห้องที่ 191 ไวโอลินแนวที่ 1 มีการแยกแนวกันบรรเลง ซึ่งบรรเลงทำนองด้วยคู่แปด เพื่อทำให้ทำนองชัดเจนและโดดเด่นขึ้นเป็นครั้งสุดท้าย ขณะที่แนวเบสบรรเลงทำนองรองเพื่อสนับสนุนแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 54)

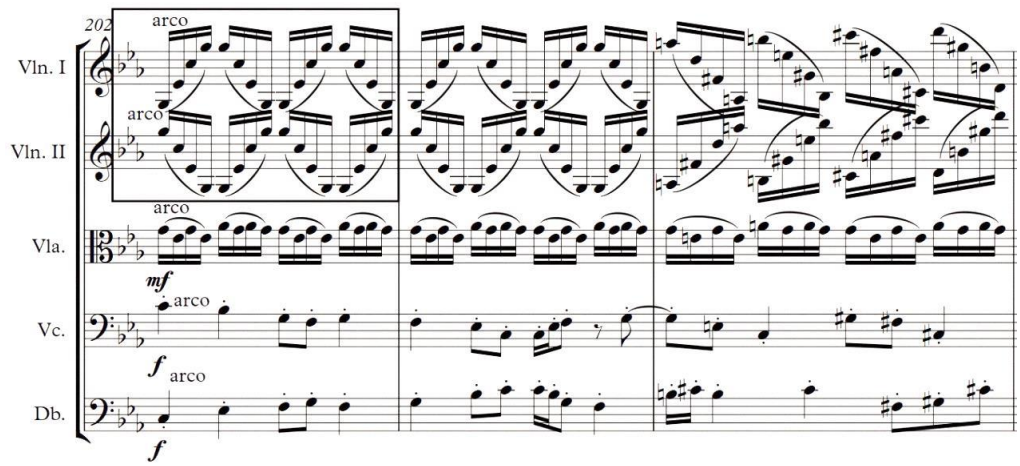
ตัวอย่างที่ 54 การบรรเลงทำนองหลักในตอน C เป็นครั้งสุดท้าย (ห้องที่ 189-192)

ห้องที่ 195 ทุกแนวเสียงมีการบรรเลงทำนองอย่างอิสระ กล่าวคือทั้ง 5 แนวเสียง ได้แก่ ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลาบรรเลงทำนองโดยการดีดสาย เชลโลและเบสบรรเลง

ทำนองด้วยการสี ซึ่งทุกแนวเสียงบรรเลงทำนองที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ไม่มีแนวใดเลยที่บรรเลงเหมือนกัน ซึ่งในช่วงนี้เนื้อดนตรีเป็นแบบโพลิโฟนี (ตัวอย่างที่ 55)

ตัวอย่างที่ 55 ทุกแนวเสียงบรรเลงดีดสายด้วยทำนองอย่างอิสระ (ห้องที่ 195-198)

ห้องที่ 202 มีการใช้เทคนิคการข้ามสาย (string crossing) ระหว่างไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 โดยบรรเลงแบบสวนทางกัน กล่าวคือ ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงโน้ตแยก (arpeggio) จากโน้ตเสียงต่ำขึ้นไปหาโน้ตเสียงสูงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงโน้ตแยกจากโน้ตเสียงสูงลงมาหาโน้ตเสียงต่ำด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ซึ่งทั้งสองแนวเสียงนี้ใช้การบรรเลงแบบต่อเนื่องเหมือนกัน ในช่วงนี้นั้นผู้วิจัยต้องการทำให้เกิดเสียงสะท้อนกันไปมา อีกทั้งยังมีการปรับเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างกะทันหันในทุกจังหวะของห้องสุดท้ายในประโยคเพลงเพื่อเชื่อมเข้าสู่การกลับมาของตอน A'' ของกระบวนนี้ (ตัวอย่างที่ 56)

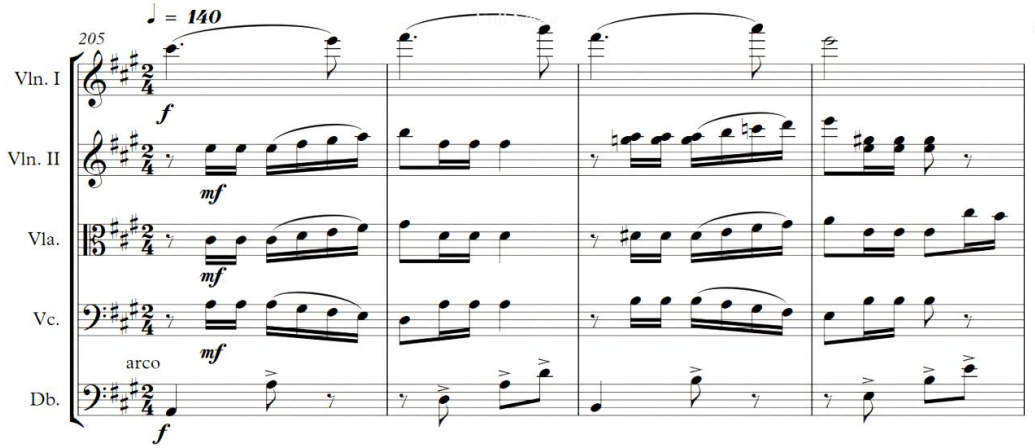
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 56 เทคนิคการข้ามสายระหว่างไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 (ห้องที่ 202-204)



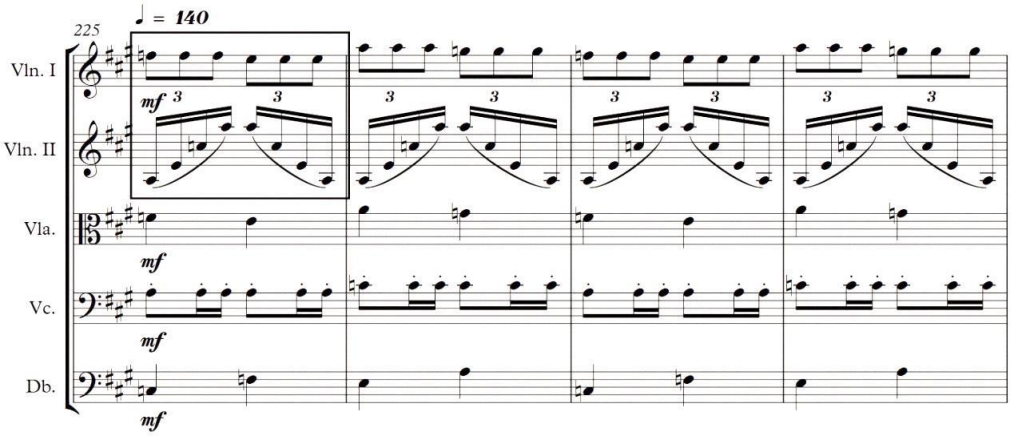
3.2.3.2.6 ตอน A'' ของกระบวนที่ 2

กลับเข้าสู่ตอน A'' ของกระบวนในห้องที่ 205 ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น อัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 140 และเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้กลับไปเป็น 2/4 เหมือนกับต้นกระบวน ไวโอลินแนวที่ 1 เป็นผู้บรรเลงทำนองหลักอย่างสมบูรณ์ในช่วงเสียงสูง ขณะที่แนวสนับสนุนได้แก่ไวโอลินแนวที่ 2 วิโอลาและเชลโลบรรเลงโมทีฟควบม้าโดยมีการเพิ่มเติมส่วนโน้ตเข้าไป เบสบรรเลงจังหวะเพื่อสนับสนุนแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 57)

ตัวอย่างที่ 57 เข้าสู่ตอน A'' ของกระบวน (ห้องที่ 205-208)

ห้องที่ 225 มีการใช้เทคนิคการข้ามจังหวะ 3:4 ระหว่างไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 กล่าวคือไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ ขณะที่ไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงโน้ตแยกด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ซึ่งให้ความรู้สึกถึงการไม่ลงรอยกันในแนวเสียงทั้งสอง (ตัวอย่างที่ 58)

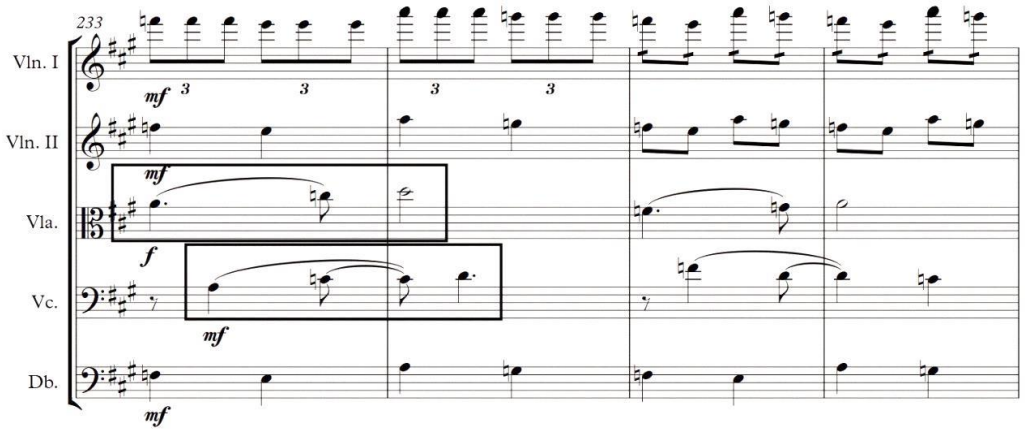
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 58 เกิดการข้ามจังหวะ 3:4 ระหว่างไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 (ห้องที่ 225-228)



ห้องที่ 233 การนำหน่วยย่อย (fragmentation) มาบรรเลงโดยการเลียนโดยบรรเลงเหลื่อมกันครึ่งจังหวะในวิโอลาและเชลโล (ตัวอย่างที่ 59)

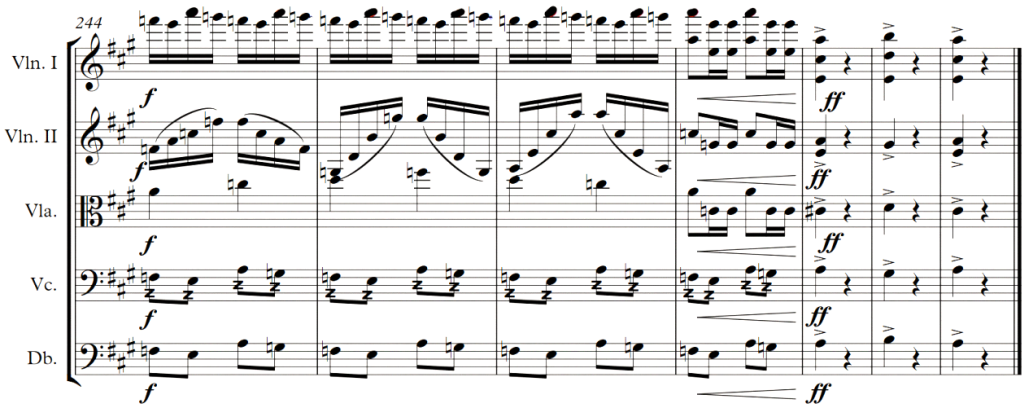
ตัวอย่างที่ 59 การนำหน่วยย่อยมาบรรเลงโดยการเลียน (ห้องที่ 233-236)



ห้องที่ 244 ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงไลโน้ตซ้ำในช่วงเสียงสูงอย่างรวดเร็ว ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงโน้ตข้ามสายเป็นชุด วิโอลา เชลโลและเบสบรรเลงโน้ตเคลื่อนขึ้นสนับสนุนเพื่อสร้างความเข้มข้นเสมือนมีการเร่งจังหวะไปจนถึงห้องที่ 247 และหลังจากนั้นทุกแนวเสียงบรรเลงคอร์ด 3 คอร์ดสุดท้าย โดยใช้ความเข้มเสียงที่ดังมากและใช้การเน้นอย่างเต็มกำลังก่อนจบกระบวนที่ 2 อย่างหนักแน่นและสมบูรณ์แบบ (ตัวอย่างที่ 60)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

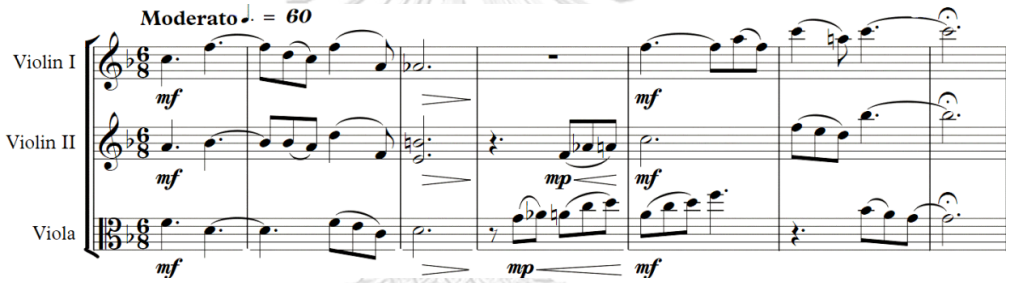
ตัวอย่างที่ 60 ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงไลโน้ตซ้ำในช่วงเสียงสูงอย่างรวดเร็ว ก่อนจบกระบวน (ห้องที่ 244-250)



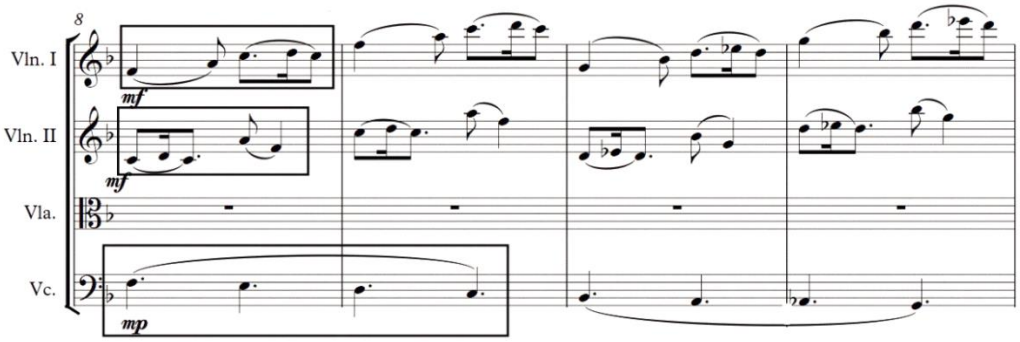
3.2.3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 ศรรักปักหทัย (Loving Heart Arrow)

3.2.3.3.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 3

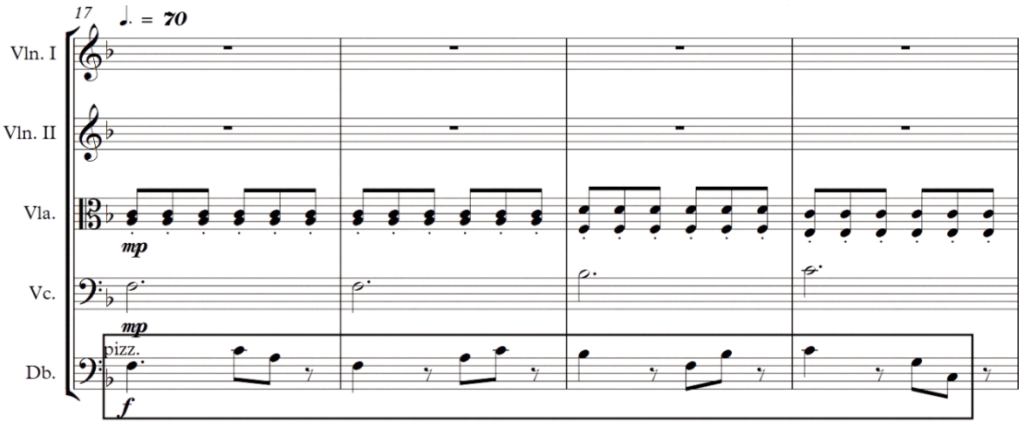
เริ่มด้วยตอนเกริ่นนำ จำนวน 16 ห้อง มีคำกับกับ Moderato อัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 66 ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ในอัตราจังหวะ 6/8 ห้องที่ 1 เริ่มบทเพลงด้วยแนวเสียง 3 แนวเสียง ได้แก่ ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลา บรรเลงโดยใช้เนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี หลังจากนั้นในห้องที่ 4 มีการใช้เทคนิคการเลียน โดยเริ่มจากแนวที่มีเสียงต่ำสุดไปหาแนวที่มีเสียงสูงสุด ได้แก่ วิโอลา ตามด้วยไวโอลินแนวที่ 2 และ 1 ในการบรรเลงเคลื่อนขึ้น ในส่วนของการบรรเลงเคลื่อนลงจะเริ่มจากแนวที่มีเสียงสูงสุดลงไปหาแนวที่มีเสียงต่ำสุด ได้แก่ ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 ตามด้วยวิโอลา (ตัวอย่างที่ 61)

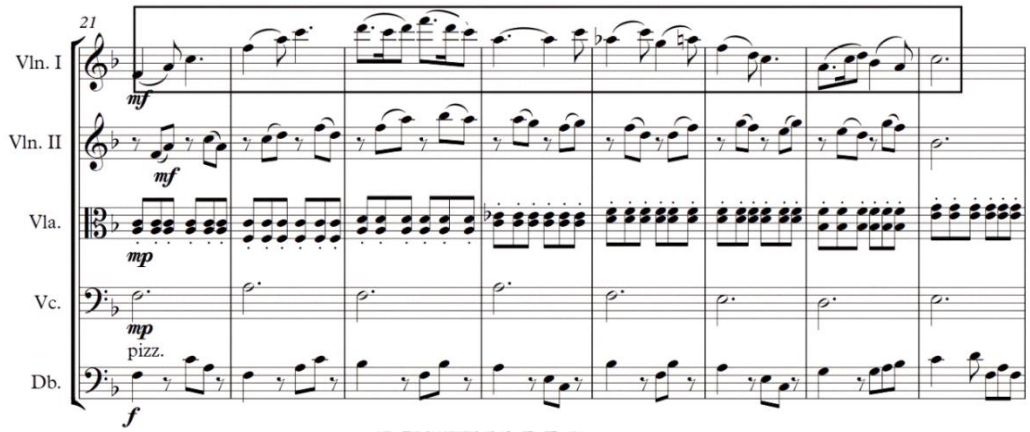
ตัวอย่างที่ 61 เทคนิคการเลียน (ห้องที่ 1-7)

ต่อจากนั้นในห้องที่ 8 มีการใช้เทคนิคถอยหลังในแนวเสียง 2 แนวเสียง เริ่มจากไวโอลินแนวที่ 1 เป็นผู้บรรเลงทำนองประกอบด้วยโน้ตตัว F A C D C ในอัตราส่วนโน้ตที่ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด โน้ตเขบ็ตสองชั้น และตามด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น หลังจากนั้นจะเกิดเทคนิคการถอยหลังในเวลาเดียวกัน โดยไวโอลินแนวที่ 2 ซึ่งบรรเลงทำนองประกอบด้วยโน้ต C D C A F ในอัตราส่วนโน้ตที่เริ่มจากโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตเขบ็ตสองชั้น โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และลำดับสุดท้ายคือโน้ตตัวดำ ซึ่งแนวเสียงทั้งสองจะบรรเลงโดยใช้เทคนิคถอยหลังเป็นชุดแบบนี้ไปเรื่อย ๆ จำนวน 4 ห้อง ในขณะที่เชลโลบรรเลงเคลื่อนลงทีละ 1 ขั้น โดยเริ่มจากโน้ตตัว F อาจกล่าวได้ว่าในตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 3 ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับทิศทางของโน้ตในแนวนอนมากกว่าในแนวตั้ง (ตัวอย่างที่ 62)

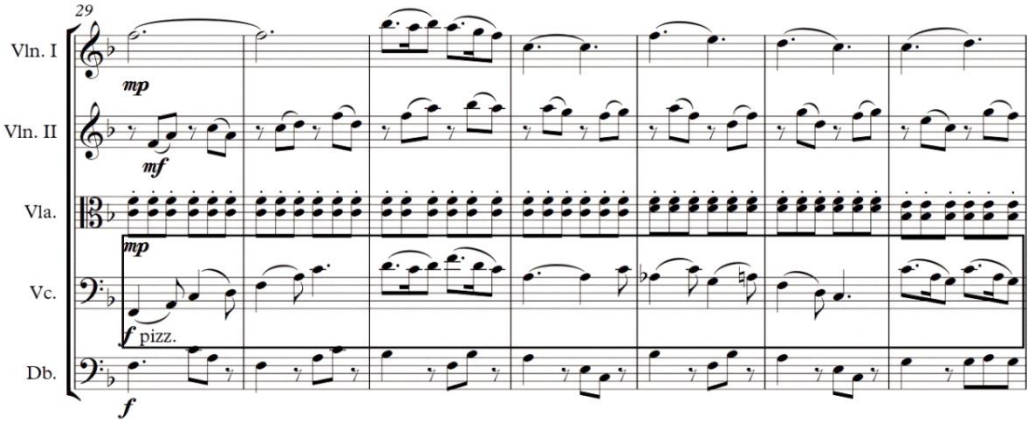
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

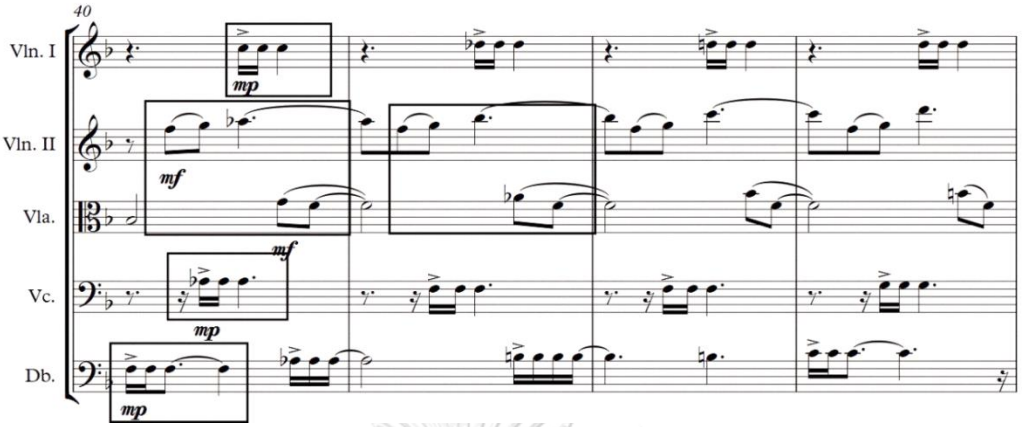
ตัวอย่างที่ 62 เทคนิคถอยหลัง (ห้องที่ 8-11)

3.2.3.3.2 ตอน A ของกระบวนที่ 3

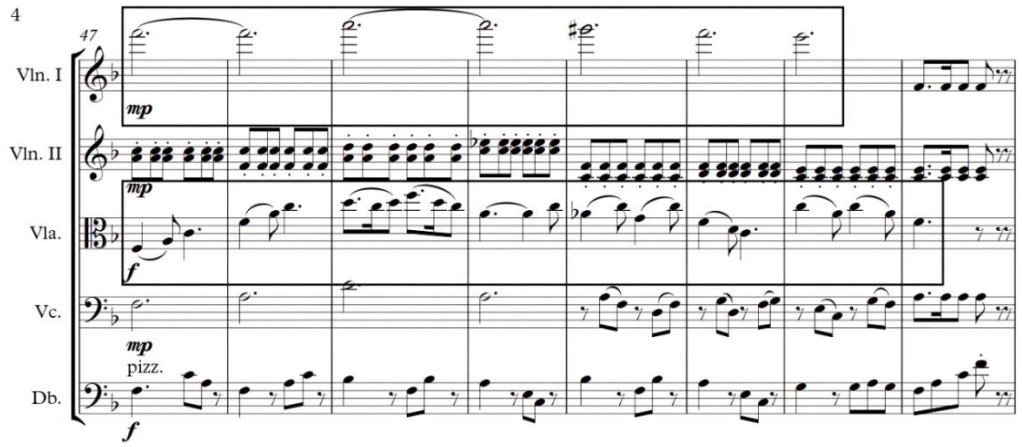
ห้องที่ 17 มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 70 ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ในอัตราจังหวะ 6/8 ช่วงนี้แนวเบสบรรเลงทำนองอย่างอิสระโดยใช้เทคนิคการดีดสายเพื่อปูบรรยากาศของเรื่องรอแนวทำนองหลักของกระบวนที่กำลังจะเข้ามา บรรยากาศในกระบวนนี้ ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความสุข ความรื่นเริง การเฉลิมฉลอง มีการใช้จังหวะเต้นรำมาเป็นจังหวะหลักเพื่อสื่อถึงการเต้นรำเฉลิมฉลอง (ตัวอย่างที่ 63)

ตัวอย่างที่ 63 แนวเบสบรรเลงทำนองอย่างอิสระเพื่อรอแนวทำนองหลัก (ห้องที่ 17-20)

ห้องที่ 21 ไวโอลินแนวที่ 1 รับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักนำเข้ามา ซึ่งทำนองหลักของกระบวนที่ 3 มีความยาวจำนวน 8 ห้อง แบ่งออกได้เป็น 2 วรรค วรรคละ 4 ห้องเท่า ๆ กัน ไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงทำนองรอง วิโอลาบรรเลงแบบสั้นโดยแยกแนวกันบรรเลง เชลโลบรรเลงด้วยโน้ตตัวขาวประจุด และเบสบรรเลงดีดสายเพื่อดำเนินจังหวะ และจบประโยคเพลงด้วยเคเดนซ์เปิด (half cadence) (ตัวอย่างที่ 64)

ตัวอย่างที่ 64 ทำนองหลักในกระบวนที่ 3 โดยไวโอลินแนวที่ 1 (ห้องที่ 21-28)

หลังจากนั้นในห้องที่ 29 มีการใช้เทคนิคการบรรเลงซ้ำทำนองหลักในกระบวนที่ 3 อีกครั้ง โดยสลับแนวบรรเลง โดยเชลโลรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ซึ่งทำนองหลักที่บรรเลงโดยเชลโลจะให้อารมณ์ความรู้สึกที่หนาและอุ่นกว่าไวโอลินแนวที่ 1 และมีการจบประโยคเพลงด้วย (perfect authentic cadence) (ตัวอย่างที่ 65)

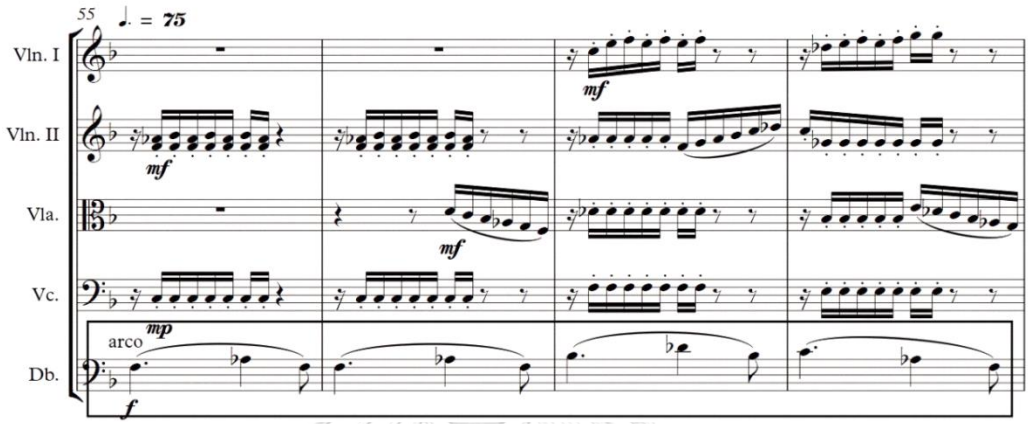
ตัวอย่างที่ 65 ทำนองหลักในกระบวนที่ 3 โดยเชลโล (ห้องที่ 29-35)

ห้องที่ 40 การนำส่วนย่อยมาบรรเลงโดยใช้เทคนิคที่หลากหลายในเวลาเดียวกัน เทคนิคแรกได้แก่การบรรเลงโดยการเลียนโดยเริ่มจากเบส เชลโลและไวโอลินแนวที่ 1 ตามลำดับ เทคนิคที่สองได้แก่การบรรเลงแบบถามตอบ โดยไวโอลินแนวที่ 2 และวิโอลา ทำให้ในช่วงนี้เกิดเนื้อดนตรีแบบโพลิโฟนี (ตัวอย่างที่ 66)

ตัวอย่างที่ 66 การนำส่วนย่อยมาบรรเลงโดยใช้เทคนิคที่หลากหลายในเวลาเดียวกัน (ห้องที่ 40-43)

ต่อมาในห้องที่ 47 มีการใช้เทคนิคการซ้ำทำนองหลักของกระบวนที่ 3 อีกครั้ง โดยวิโอลาเป็นผู้นำเสนอแนวทำนองหลัก ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงโน้ตเสียงค้างในช่วงเสียงสูง (ตัวอย่างที่ 67)

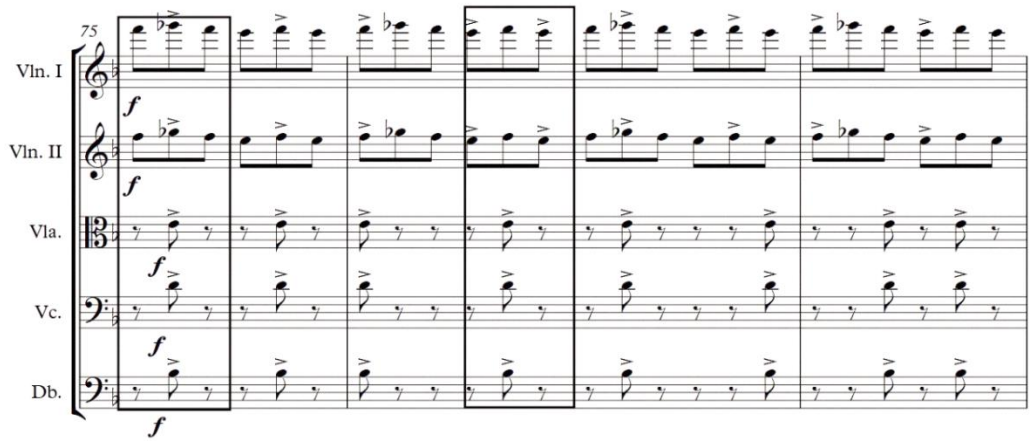
ตัวอย่างที่ 67 วิโอลาบรรเลงทำนองหลัก ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงโน้ตเสียงค้างที่ใช้ช่วงเสียงที่สูงมาก (ห้องที่ 47-54)

3.2.3.3.3 ตอน B ของกระบวนที่ 3

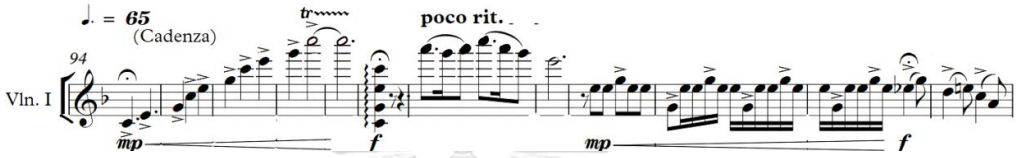
ห้องที่ 55 ในตอน B มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น F ไมเนอร์ และเปลี่ยนอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 75 แนวเบสรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของช่วง B โดยการบรรเลงแบบต่อเนื่อง ซึ่งทำนองหลักในช่วง B จะมีเพียง 4 ห้องเท่านั้น โดยเบสจะบรรเลงทำนองนี้ไปมาโดยใช้เทคนิคการซ้ำไปจนจบช่วง อาจกล่าวได้ว่าในช่วง B ผู้ฟังจะได้ยินเสียงของทำนองหลักนี้

บรรเลงวนซ้ำไปมากระจายอยู่ทั้งช่วง ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลาและเชลโลบรรเลงออสตินาโตด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น โดยบรรเลงแบบสั้นเพื่อเป็นแนวประกอบ ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มเสียงที่บรรเลงในช่วงนี้จะให้ความรู้สึกที่แตกต่างกัน (ตัวอย่างที่ 68)

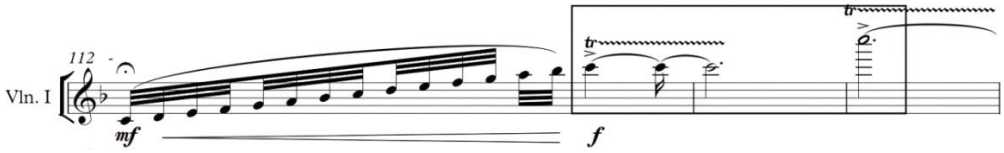
ตัวอย่างที่ 68 เบสบรรเลงทำนองหลักของช่วง B (ห้องที่ 55-58)

ห้องที่ 75 ผู้วิจัยมีการใช้เทคนิคการเน้นที่ไม่ปกติด้วยออสตินาโต กล่าวคือ ห้องที่ 75-78 มีการใช้คอร์ดเพียงแค่คอร์ดเดียวและบรรเลงด้วยโน้ตออสตินาโตเหมือนกันทั้ง 4 ห้อง แต่มีการเน้นในจังหวะเบาทั้งแนวทำนองและแนวประกอบ อีกทั้งยังมีการเน้นที่แตกต่างกันในแต่ละห้องเพื่อสร้างความขัด ในช่วงนี้จะทำให้ผู้ฟังประหลาดใจและทำให้ผู้ฟังคาดคะเนในการเน้นแต่ละจุดได้ยาก โดยไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงด้วยขั้นคู่แปด ในขณะที่วิโอลา เชลโลและเบสบรรเลงรับเป็นคอร์ด (ตัวอย่างที่ 69)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 69 เทคนิคการเน้นที่ไม่ปกติด้วยโน้ตออสตินาโต (ห้องที่ 75-78)

ห้องที่ 94 เป็นช่วงเดี่ยว (cadenza) สำหรับไวโอลินแนวที่ 1 จำนวน 1 คน ซึ่งในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการใช้ช่วงเสียงสูงของไวโอลินเพื่อสื่อการรำพึงรำพันถึงความรักอันบริสุทธิ์ของนางมัทนาที่มีต่อท้าวชัยเสนในบรรยากาศยามกลางคืนใต้แสงจันทร์ ซึ่งช่วงเดี่ยวในห้องที่ 94 มาจากทำนองหลักของกระบวนซึ่งถูกดัดแปลงจังหวะโดยการใช้เทคนิคการขยายส่วนโน้ต (augmentation) (ตัวอย่างที่ 70)

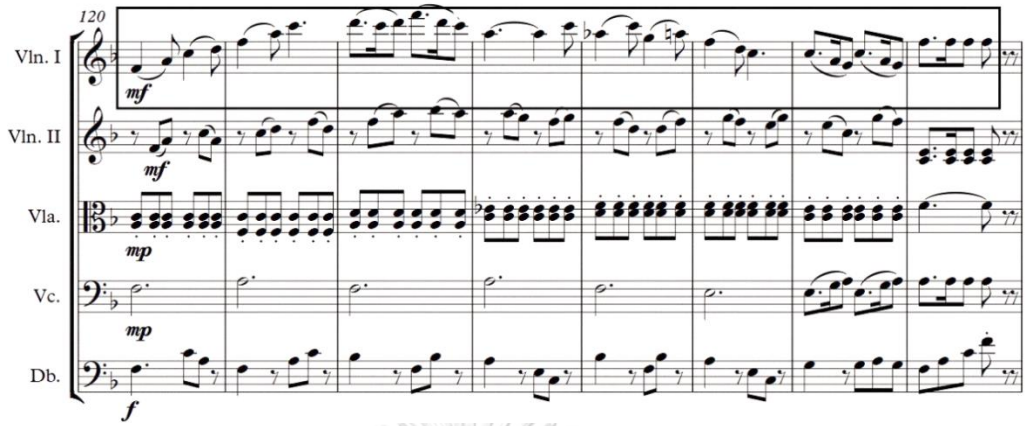
ตัวอย่างที่ 70 เทคนิคการขยายส่วนโน้ตในช่วงเดี่ยว (ห้องที่ 94-105)

ห้องที่ 112 มีการใช้เทคนิคการ Shifting ที่มีระยะไกล กล่าวคือผู้บรรเลงเดี่ยวมีการใช้เทคนิคการ Shifting จากโน้ตตัว C Position 5 เพื่อไปหาโน้ตตัว C Position 8 เป็นระยะทางจำนวน 1 ช่วงเสียง ซึ่งการใช้เทคนิคนี้ผู้บรรเลงไวโอลินในช่วงเดี่ยวต้องมีความแม่นยำในการ Shifting เป็นอย่างมาก เพราะเป็นการ Shifting ที่ใช้ระยะไกลและฉับพลัน (ตัวอย่างที่ 71)

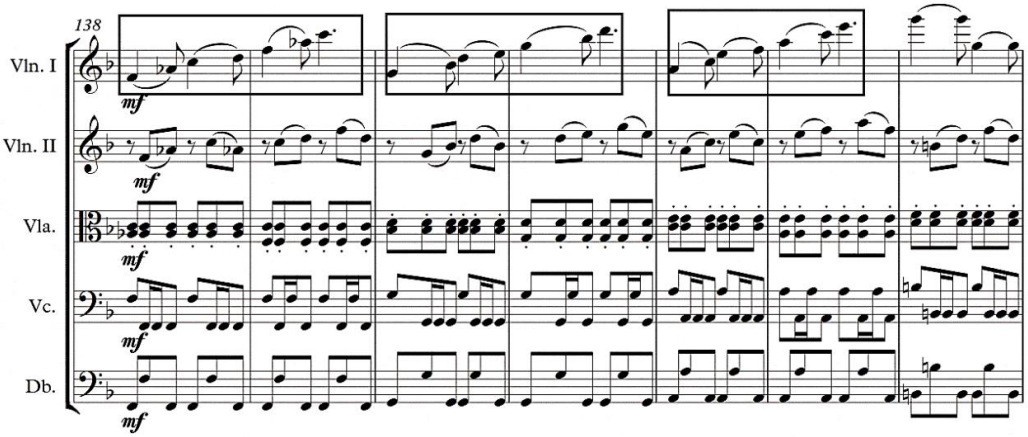
ตัวอย่างที่ 71 เทคนิคการ Shifting (ห้องที่ 112-114)



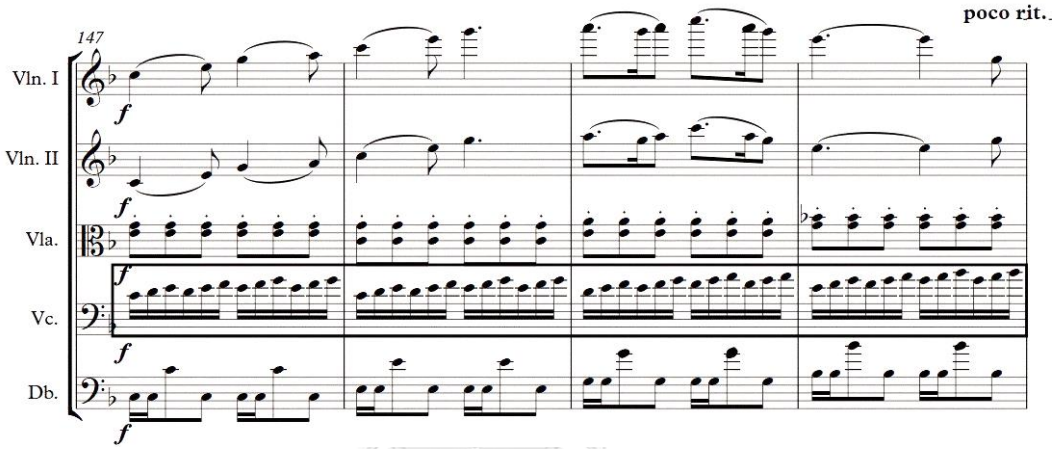
3.2.3.3.4 ตอน A’ ของกระบวนที่ 3

ห้องที่ 120 ในตอน A’ กุญแจเสียงกลับไปเป็น F เมเจอร์ อัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 70 ไวโอลินแนวที่ 1 เป็นผู้นำเสนอทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 72)

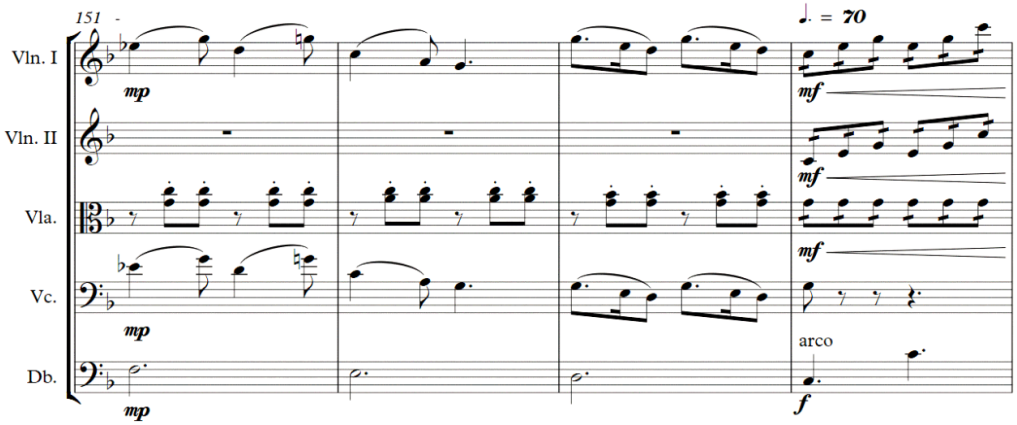
ตัวอย่างที่ 72 ทำนองหลักในตอน A’ ของกระบวนที่ 3 (ห้องที่ 120-127)

ห้องที่ 138 มีการบรรเลงส่วนย่อยเคลื่อนเป็นซีเควนซ์ ผู้ที่บรรเลงทำนองในช่วงนี้ ได้แก่ ไวโอลินแนวที่ 1 ไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงทำนองรอง วิโอลาบรรเลงคอร์ดประกอบ เชลโลและเบสบรรเลงเป็นคู่แปด สลับกันไปมาเพื่อสนับสนุนทำนองหลัก ในช่วงนี้ผู้วิจัยสร้างอารมณ์ของบทเพลงให้มีความเข้มข้น หนักแน่น และใช้ความเข้มเสียงที่ดังขึ้นขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อทำให้บทเพลงมีความน่าตื่นเต้นและดุดันขึ้นเรื่อย ๆ ก่อนกลับเข้าหาทำนองหลักของกระบวนด้วยกุญแจเสียงหลักของบทเพลงเป็นครั้งสุดท้าย (ตัวอย่างที่ 73)

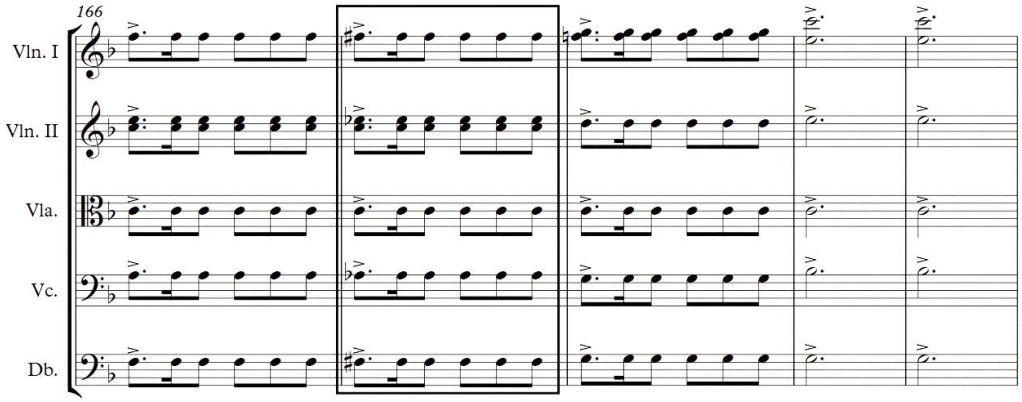
ตัวอย่างที่ 73 การบรรเลงส่วนย่อยเคลื่อนเป็นซีเควนซ์ (ห้องที่ 138-144)

ห้องที่ 147 เป็นการกลับเข้าทำนองหลักของกระบวนที่ 3 และมีการย้ายกุญแจเสียงไปที่ C เมเจอร์ ซึ่งเป็นการกลับเข้าหาทำนองหลักที่สูงและเข้มข้นขึ้น แต่ละแนวเสียงมีการบรรเลงอย่างเข้มข้น ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงทำนองหลักด้วยโน้ตคู่แปดเพื่อทำให้ทำนองหลัก

มีความชัดเจนและแข็งแรง ขณะที่วิโอลาบรรเลงเป็นคอร์ดประกอบ เบสบรรเลงเคลื่อนขึ้นสลับไปสลับมาด้วยโน้ตคู่แปด อีกทั้งในช่วงนี้เกิดเทคนิคการบรรเลงไล่โน้ตในช่วงเสียงสูงอย่างรวดเร็วของเชลโล เพื่อสนับสนุนแนวทำนองหลัก ในช่วงนี้นักเชลโลต้องมีความแม่นยำในการบรรเลงเป็นอย่างมาก เพราะมีการบรรเลงด้วยช่วงเสียงที่สูงกว่าปกติ อีกทั้งยังมีการบรรเลงที่รวดเร็วมากเหมือนกับการไหลของสายน้ำ อาจกล่าวได้ว่าช่วงนี้เป็นช่วงที่โดดเด่นที่สุดของเชลโล (ตัวอย่างที่ 74)

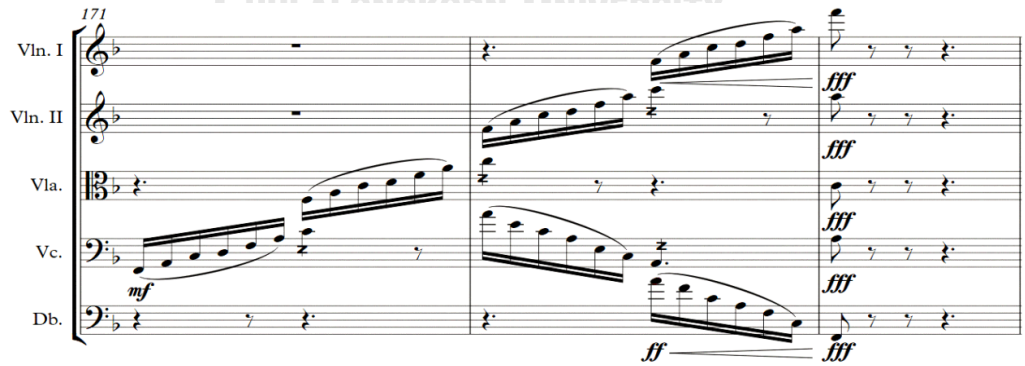
ตัวอย่างที่ 74 เทคนิคการบรรเลงไล่โน้ตของเชลโลในช่วงเสียงสูงอย่างรวดเร็ว (ห้องที่ 147-150)

ต่อจากนั้นในห้องที่ 151 มีการใช้ความเข้มเสียงที่เบาลงอย่างกะทันหันในทุกแนวเสียงเพื่อสร้างความขัดของอารมณ์ให้กับผู้ฟังและจะค่อย ๆ เพิ่มความดังขึ้นทีละนิดจนดังที่สุดในห้องที่ 155 เพื่อบรรเลงทำนองหลักของกระบวนเป็นครั้งสุดท้ายด้วยทำนองหลักที่เต็มไปด้วยพลัง (ตัวอย่างที่ 75)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 75 การใช้ความเข้มเสียงที่เบาลงอย่างกะทันหันในทุกแนวเสียงเพื่อสร้างความขัดของอารมณ์ (ห้องที่ 151-154)

ห้องที่ 166 มีการบรรเลงออสตินาโตในทุกแนวเสียงอีกทั้งในห้องที่ 167 มีการใช้คอร์ด Ger6 เพื่อสร้างความประหลาดใจก่อนจบกระบวน (ตัวอย่างที่ 76)

ตัวอย่างที่ 76 การใช้คอร์ด Ger6 (ห้องที่ 166-169)

หลังจากนั้นใน 3 ห้องสุดท้ายของกระบวน มีการนำส่วนย่อยมาบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเลียนด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นอย่างรวดเร็ว โดยแต่ละแนวเสียงบรรเลงส่งต่อกันโดยไม่มีหยุดพัก ในช่วงนี้ทุกแนวเสียงต้องบรรเลงให้ไหลกันไปอย่างนุ่มนวลและแนบเนียนเสมือนกับมีผู้บรรเลงเพียงแค่คนเดียวเพื่อให้จบกระบวนอย่างน่าประทับใจ (ตัวอย่างที่ 77)

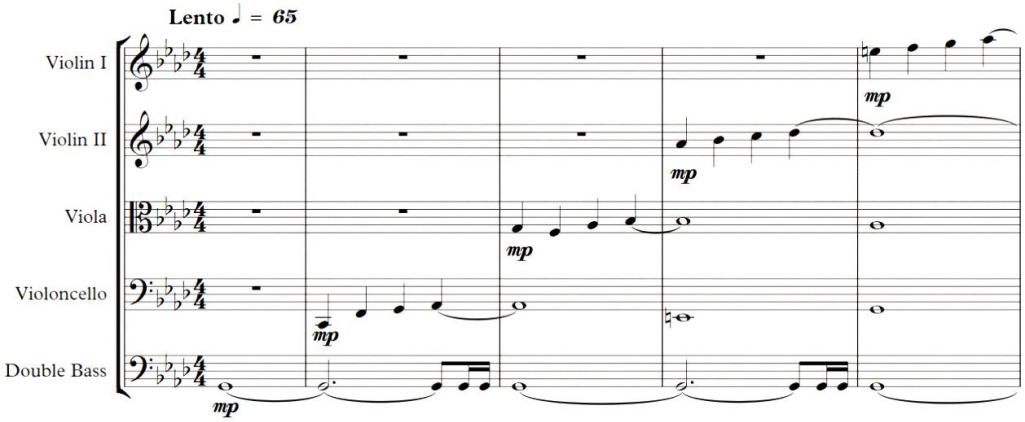
ตัวอย่างที่ 77 การนำส่วนย่อยมาบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเลียน ด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นอย่างรวดเร็ว (ห้องที่ 171-173)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.3.4 อรรถาธิบายกระบวนที่ 4 อาลัยรักกุหลาบแดง (Mournful Love of Red Rose)

3.2.3.4.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 4

เริ่มด้วยตอนเกริ่นนำ จำนวน 11 ห้อง มีคำกำกับ Lento ความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 65 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ ในห้องที่ 1 เริ่มด้วยแนวเบสบรรเลงโน้ตตัว G ในลักษณะของโน้ตเสียงค้าง หลังจากนั้นในห้องที่ 2 ทุกแนวเสียงจะเริ่มบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเลียน เริ่มจากเชลโล วิโอลา ไวโอลินแนวที่ 2 และ 1 บรรเลงเข้ามาทีละแนวตามลำดับโดยห่างกัน 1 ห้อง และใช้ความเข้มเสียงเบาปานกลาง (mezzo-piano) ในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการสร้างบรรยากาศให้มีการเคลื่อนที่ไปอย่างช้า ๆ ด้วยความโศกเศร้าและสิ้นหวัง เพื่อปูบรรยากาศของกระบวนรอทำนองหลักที่กำลังเข้ามา (ตัวอย่างที่ 78)

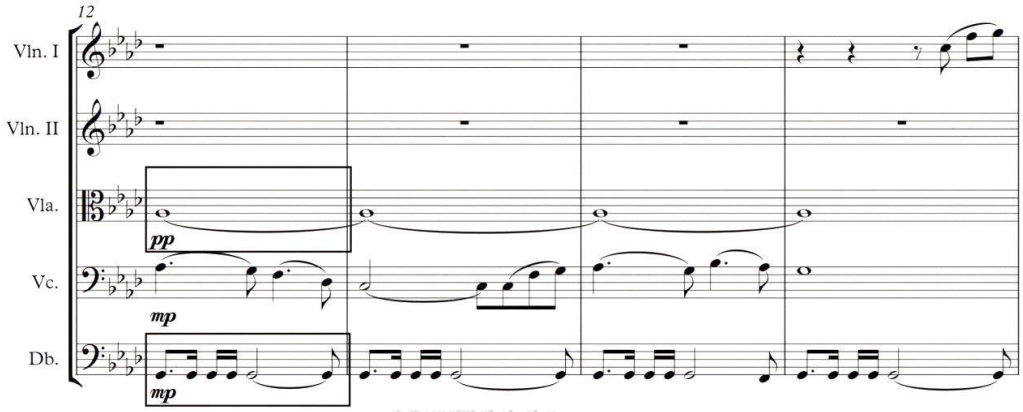
ตัวอย่างที่ 78 เทคนิคการเลียน (ห้องที่ 1-5)

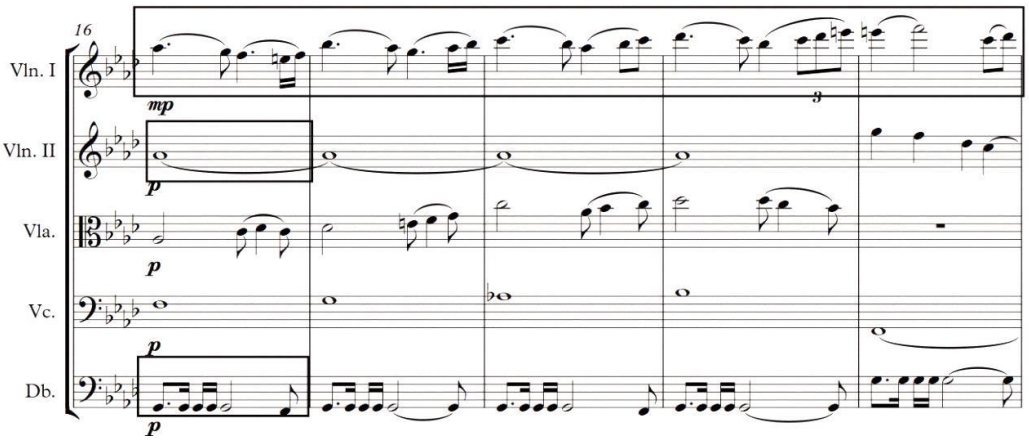


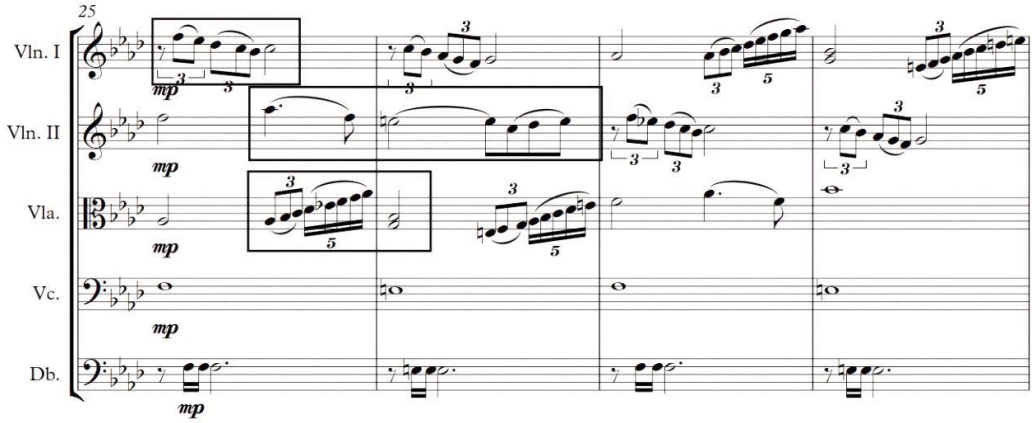
CHULALONGKORN UNIVERSITY

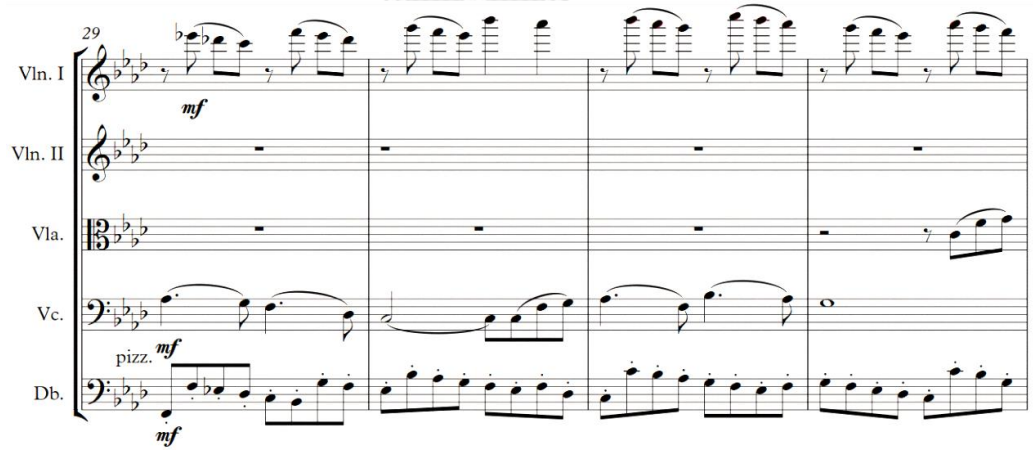
3.2.3.4.2 ตอน A ของกระบวนที่ 4

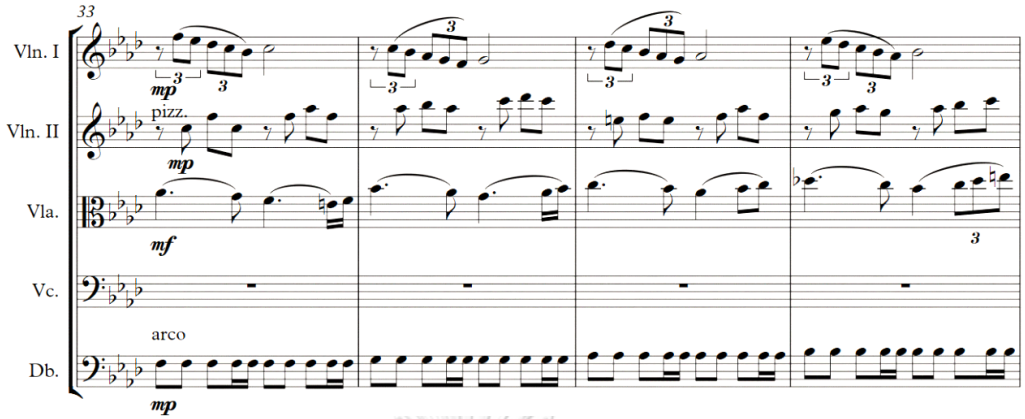
ห้องที่ 12 ทำนองหลักของกระบวนที่ 4 เข้ามาโดยเชลโล ซึ่งทำนองในช่วงนี้ ผู้วิจัยใช้สื่อถึงความโศกเศร้า ความเสียใจ และความผิดหวังที่นางมัทนาได้รับจากท้าวชัยเสน ทำให้ทำนองหลักในกระบวนที่ 4 มีความโศกเศร้าและผิดหวังแฝงอยู่ รวมถึงอารมณ์โดยรวมของกระบวนที่ 4 จะเป็นอารมณ์ที่หม่นหมองและมืดมน ขณะที่เชลโลบรรเลงทำนองหลักอันโศกเศร้าของกระบวนนี้อยู่นั้น ขณะเดียวกันวิโอลาบรรเลงโน้ตตัว Ab ในลักษณะของโน้ตเสียงค้าง เบสบรรเลงออสตินาโตด้วยโน้ตตัว G ทำให้ในช่วงนี้เกิดเสียงกระด้างขึ้น เนื่องด้วยทั้งสองแนวบรรเลงห่างกันเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 79)

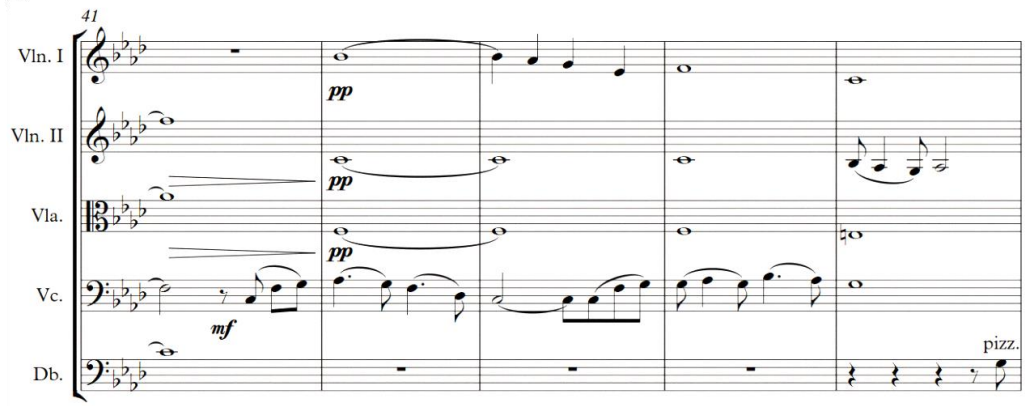
ตัวอย่างที่ 79 ทำนองหลักของกระบวนที่ 4 (ห้องที่ 12-15)

ห้องที่ 16 การบรรเลงโดยใช้เทคนิคการขยายส่วนโน้ตทำนองหลักของกระบวน โดยไวโอลินแนวที่ 1 ในขณะที่เชลโลบรรเลงโน้ตตัวกลมเคลื่อนขึ้นทีละ 1 ขั้น ไวโอลินแนวที่ 2 และเบสบรรเลงโน้ตเสียงค้างที่ทำให้เกิดเสียงกระด้าง กล่าวคือไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงโน้ต Ab ในขณะที่เบสบรรเลงโน้ต G ซึ่งทั้งสองแนวเสียงบรรเลงห่างเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ซึ่งทำให้เกิดเสียงกระด้างขึ้นเป็นเวลานาน (ตัวอย่างที่ 80)

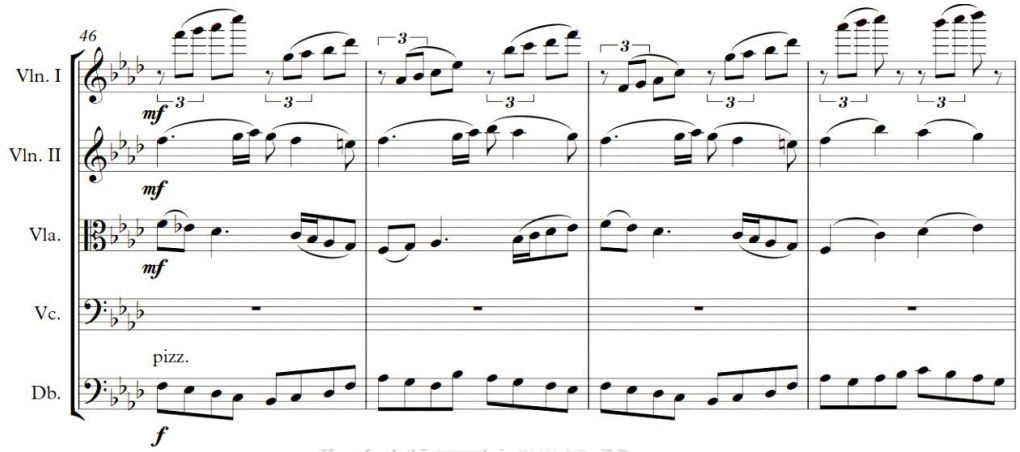
ตัวอย่างที่ 80 การบรรเลงโดยใช้เทคนิคการขยายโดยไวโอลินแนวที่ 1 (ห้องที่ 16-20)

ห้องที่ 25 การบรรเลงโต้ตอบกันเป็นชุดระหว่างไวโอลินแนวที่ 1 กับวิโอลาเป็นจำนวน 2 ห้อง หลังจากนั้นใช้เทคนิคการซ้ำอีกรอบ โดยสลับแนวกันบรรเลง ขณะที่มีการบรรเลงโต้ตอบกันอยู่ ทำนองหลักยังคงดำเนินต่อไปในเวลาเดียวกัน โดยแฝงอยู่ในไวโอลินแนวที่ 2 และวิโอลา (ตัวอย่างที่ 81)

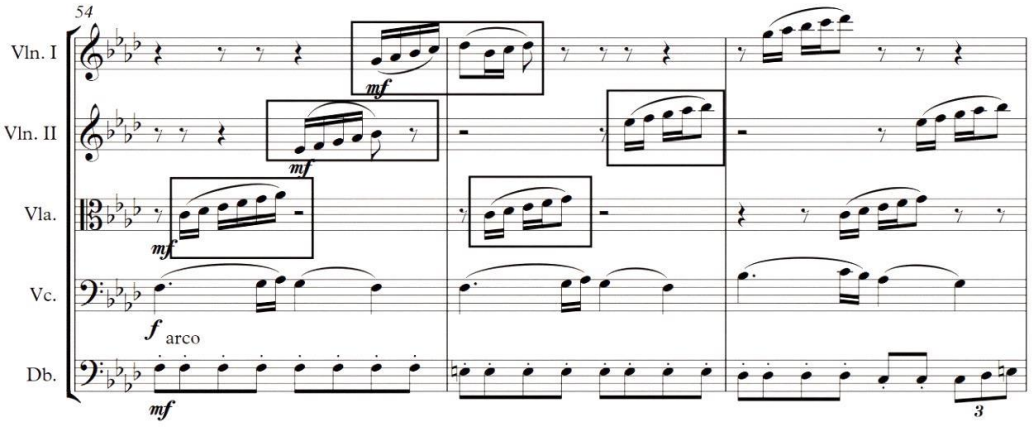
ตัวอย่างที่ 81 การบรรเลงโต้ตอบกันเป็นชุดระหว่างไวโอลินแนวที่ 1 กับวิโอลา (ห้องที่ 25-28)

ห้องที่ 29 มีการใช้เทคนิคการบรรเลงสำหรับแนวเบสโดยเปลี่ยนจากการสีเป็นการดีดสาย เพื่อทำให้จังหวะมีการเคลื่อนที่เร็วขึ้น โดยเบสบรรเลงทำนองดีดสายด้วยทำนองที่อิสระ เชลโลเป็นผู้บรรเลงทำนองหลัก ในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงทำนองรอง (ตัวอย่างที่ 82)

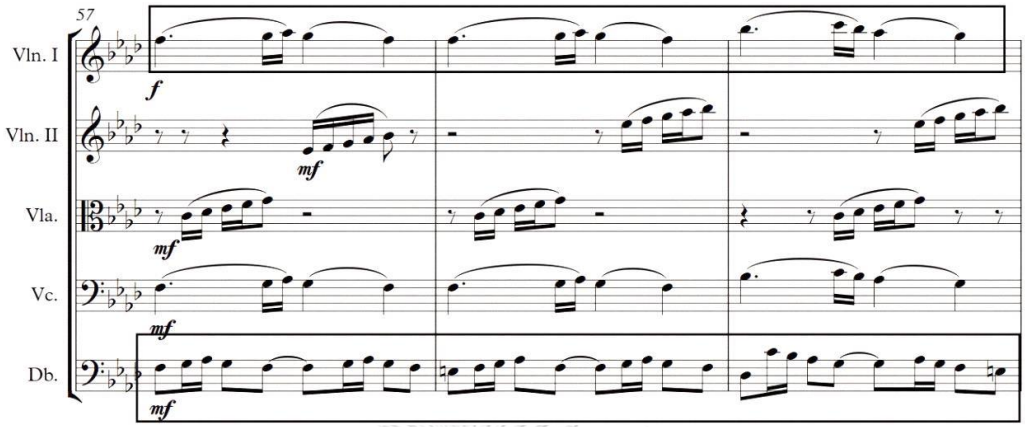
ตัวอย่างที่ 82 เบสบรรเลงดีดสายเพื่อทำให้จังหวะมีการเคลื่อนที่เร็วขึ้น (ห้องที่ 29-32)

หลังจากนั้นในห้องที่ 33 วิโอลารับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักที่เหลือให้ครบประโยคเพลง โดยบรรเลงในช่วงเสียงกลางไปจนถึงช่วงเสียงสูง ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 บรรเลงทำนองสนับสนุนอย่างอิสระ ในบางช่วงมีการบรรเลงที่ทับซ้อนกัน อาจกล่าวได้ว่าในช่วงนี้มีการใช้เนื้อดนตรีแบบโพลิโฟนี แนวเบสกลับมาบรรเลงโดยการสีโดยการเคลื่อนที่ละ 1 ขั้น (ตัวอย่างที่ 83)

ตัวอย่างที่ 83 วิโอลาบรรเลงทำนองหลักในช่วงเสียงสูง (ห้องที่ 33-36)

ห้องที่ 41 ทุกแนวเสียงกลับมาสงบอีกครั้ง โดยการใช้ความเข้มเสียงที่เบามาก อาจกล่าวได้ว่าในตอน A ของกระบวนนี้มีการใช้ความเข้มเสียงที่ทำให้รู้สึกกลับไปกลับมา ไม่ได้ใช้ความเข้มเสียงใดคงที่เป็นเวลานาน มีการเปลี่ยนความเข้มเสียงบ่อยครั้งในช่วงเวลาที่กระชั้น เพื่อสื่อถึงสภาพจิตใจของนางมัทนาที่สับสนและวนเวียนไปมา นอกจากการใช้ความเข้มเสียงที่กลับไปกลับมาแล้ว ผู้วิจัยยังได้ใช้เทคนิคการบรรเลงของเครื่องสายในการสื่อถึงความสับสนและวนเวียนอีกด้วย กล่าวคือ ในตอน A ของกระบวน ผู้ฟังจะได้ยินเสียงของแนวเบสที่มีการบรรเลงทั้งสีและดีดสายเปลี่ยนไปมาในเวลากระชั้น ให้ความรู้สึกเหมือนบทเพลงมีการทำให้เร็วขึ้นหรือช้าลงกะทันหัน ซึ่งผู้วิจัยมิได้มีการปรับเปลี่ยนอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นหรือช้าลงแต่อย่างใด เพียงแต่ใช้เทคนิคการบรรเลงของเครื่องสายทำให้รู้สึกว่ามีการเปลี่ยนอัตราจังหวะไปมา ในห้องที่ 41 เชลโลเป็นผู้นำเสนอทำนองหลักอีกครั้ง ขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลา บรรเลงโน้ตเสียงค้าง ทำให้รู้สึกได้ถึงจังหวะที่ช้าลงและมีแนวโน้มว่าจะช้าลงเรื่อย ๆ (ตัวอย่างที่ 84)

ตัวอย่างที่ 84 ทุกแนวเสียงกลับมาสงบอีกครั้งโดยการใช้ความเข้มเสียงที่เบามาก (ห้องที่ 41-45)

ต่อจากนั้นในห้องที่ 46 ผู้ฟังอาจคาดเดาว่าบทเพลงควรจะสงบและช้าลงกว่าเดิม แต่ผู้วิจัยกลับมีการให้ทุกแนวเสียงบรรเลงด้วยความเข้มเสียงที่ดังขึ้นอีกครั้งอย่างกะทันหัน และให้เบสบรรเลงดีดสายเพื่อทำให้จังหวะในช่วงนี้กลับมาเคลื่อนไหวเร็วขึ้นอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 85)

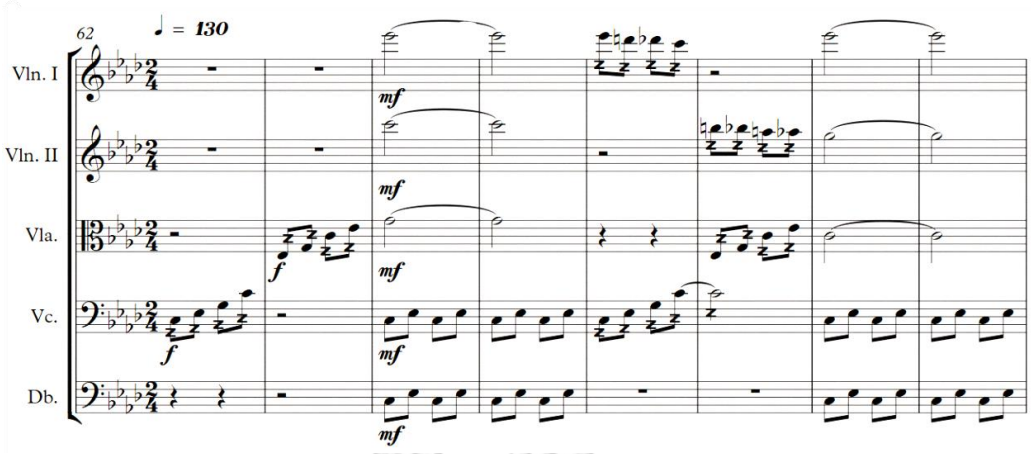
ตัวอย่างที่ 85 การเปลี่ยนความเข้มเสียงและเปลี่ยนการบรรเลงอย่างกะทันหัน (ห้องที่ 46-49)

ห้องที่ 54 การใช้เทคนิคการเลียนใน 3 แนวเสียง ได้แก่ ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลา บรรเลงโดยใช้เทคนิคการเลียนรับส่งกันไปมาอย่างกระจัดกระจายเพื่อสนับสนุนแนวเชลโลซึ่งเป็นผู้บรรเลงทำนองหลัก ขณะที่เบสบรรเลงเดินลงทีละ 1 ขั้น (ตัวอย่างที่ 86)

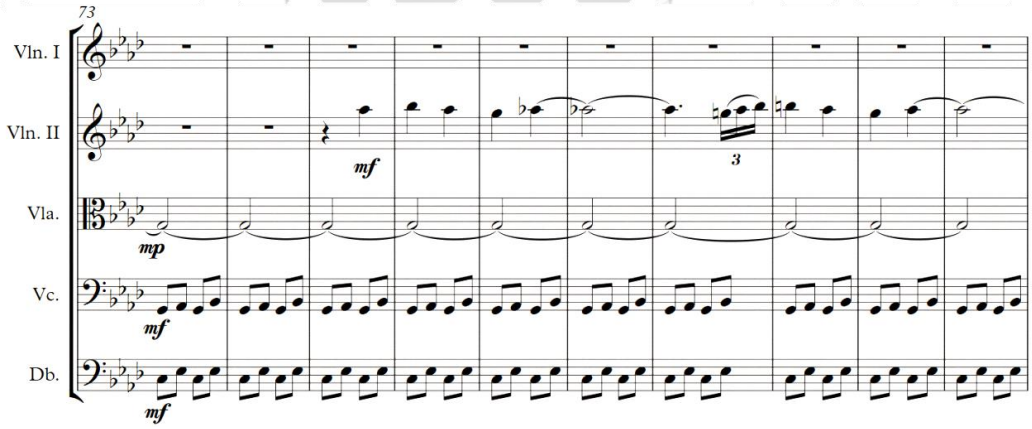
ตัวอย่างที่ 86 การใช้เทคนิคการเลียนในสามแนวเสียง (ห้องที่ 54-56)

ต่อจากนั้นในห้องที่ 57 ขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 และเชลโลบรรเลงทำนองอยู่ เบสนำทำนองที่ไวโอลินแนวที่ 1 และเชลโลบรรเลงมาย่อส่วนโน้ตและบรรเลงในเวลาเดียวกัน ทำให้ผู้ฟังได้ยินเสียงของทำนองที่มีความทับซ้อนปะปนกันไปมา (ตัวอย่างที่ 87)

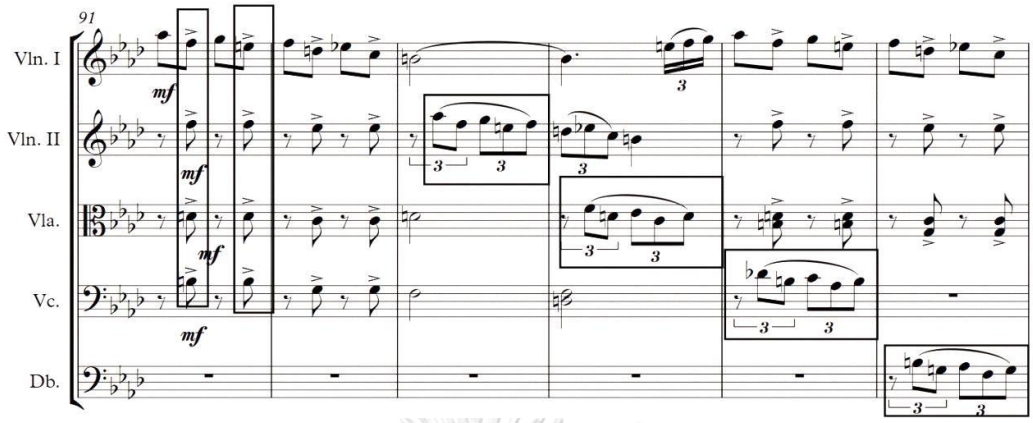
ตัวอย่างที่ 87 ทำนองที่มีความทับซ้อนกันโดยใช้เทคนิคการย่อส่วนโน้ต (ห้องที่ 57-59)

3.2.3.4.3 ตอน B ของกระบวนที่ 4

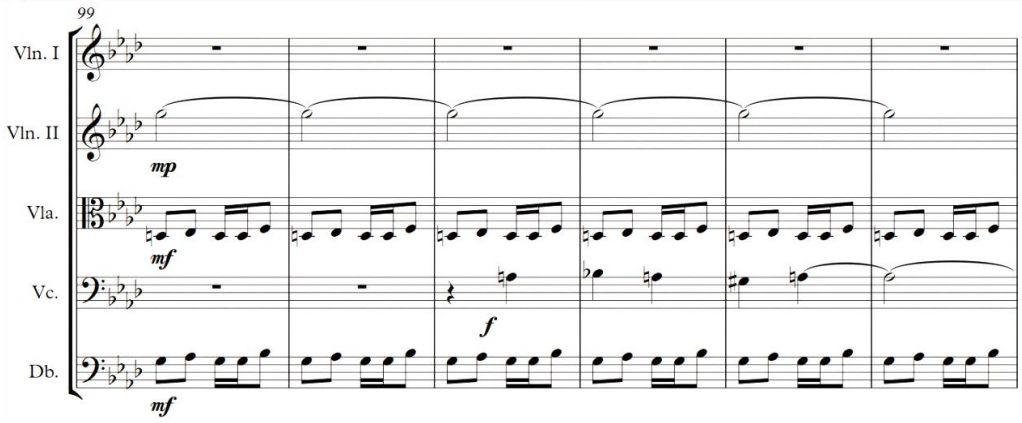
เริ่มเข้าสู่ตอน B ของกระบวนในห้องที่ 62 มีการย้ายกุญแจเสียงไป C ไมเนอร์ เปลี่ยนอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น อัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 130 และเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น 2/4 ในตอน B มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นอย่างกะทันหัน จากที่มีการบรรเลงช้ามากในต้นกระบวน เนื่องด้วยผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความรุ่มร้อนภายในจิตใจของนางมัทนา รวมไปถึงความโกรธแค้นที่อยู่ภายในใจ ฉะนั้นจังหวะของบทเพลงในช่วง B จึงค่อนข้างเร็วและมีการใช้โน้ตกระด้างจำนวนมาก อาจกล่าวได้ว่าอารมณ์ในตอน B มีความความแตกต่างจากอารมณ์ในตอน A โดยสิ้นเชิง ในห้องที่ 62 เริ่มต้นด้วยการบรรเลงโดยใช้เทคนิคการรัวในเชลโลแล้วส่งต่อไปให้กับวิโอลา หลังจากนั้นทุกแนวเสียงเริ่มบรรเลงพร้อมกัน โดยเชลโลและเบสบรรเลงโน้ตที่เหมือนกันโดยบรรเลงห่างกันเป็นคู่แปด ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลาบรรเลงโน้ตตัวขาวในลักษณะของคอร์ด หลังจากนั้นกลับมาบรรเลงโดยใช้เทคนิคการรัวอีกครั้งด้วยทำนองที่สวนทางกัน กล่าวคือ เชลโลบรรเลงโน้ตแยกเคลื่อนขึ้นในขณะที่ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงโครมาติกเคลื่อนลง จากนั้นเชลโลส่งต่อให้กับวิโอลาบรรเลงโน้ตแยกเคลื่อนขึ้น ไวโอลินแนวที่ 1 ส่งต่อให้กับไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงโครมาติกเคลื่อนลง และหลังจากนั้นบรรเลงพร้อมกันเป็นคอร์ดอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 88)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

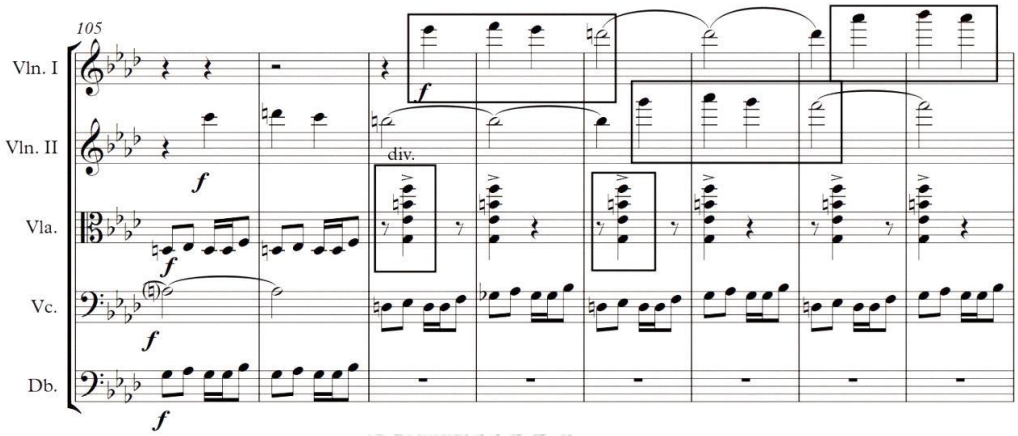
ตัวอย่างที่ 88 เริ่มเข้าสู่ตอน B ของกระบวน (ห้องที่ 62-69)

ห้องที่ 73 เชลโลและเบสบรรเลงออสตินาโตต่อกันเป็นจำนวนหลายห้อง ด้วยโน้ต G และ Ab วิโอลาบรรเลงโน้ตเสียงค้างด้วยโน้ต G ทำให้เกิดเสียงกระด้างระหว่าง 3 แนวเสียงเป็นเวลานาน หลังจากนั้นในห้องที่ 75 แนวทำนองหลักของตอน B เริ่มเข้ามาในไวโอลินแนวที่ 1 ในลักษณะของโครมาติก (ตัวอย่างที่ 89)

ตัวอย่างที่ 89 ทำนองหลักของตอน B โดยไวโอลินแนวที่ 1 (ห้องที่ 73-82)

ห้องที่ 91 มีการบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเน้นในจังหวะเบาใน 4 แนวเสียง ได้แก่ ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 วิโอลาและเชลโล เพื่อทำให้บทเพลงมีความสะดุด ไม่ต่อเนื่อง หลังจากนั้นมีการใช้เทคนิคการเลียนโดยเริ่มจากไวโอลินแนวที่ 2 วิโอลา เชลโลและเบสโดยบรรเลงห่างกันจำนวน 1 ห้อง บรรเลงเคลื่อนลงจากเสียงสูงมาเสียงต่ำ (ตัวอย่างที่ 90)

ตัวอย่างที่ 90 การบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเน้นในจังหวะเบา (ห้องที่ 91-96)

ห้องที่ 99 เป็นการย้อนกลับมาทำนองหลักของตอน B อีกครั้ง โดยสลับแนวกันบรรเลง โดยเปลี่ยนให้วิโอลาบรรเลงออสตินาโตร่วมกับเบส และเพิ่มโน้ตซ้ำเข้าไปในแต่ละชุด เพื่อเพิ่มความเข้มข้นให้มากขึ้น ขณะที่เชลโลสลับมาบรรเลงทำนองหลักด้วยโน้ตโครมาติก (ตัวอย่างที่ 91)

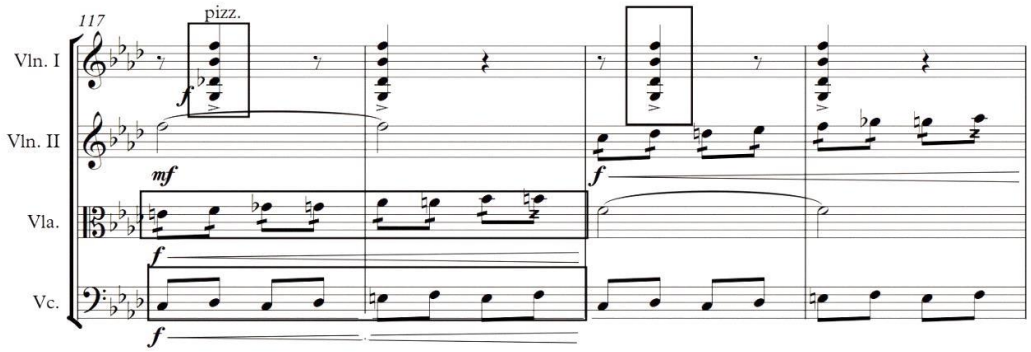
ตัวอย่างที่ 91 การย้อนกลับมาทำนองหลักของตอน B โดยสลับแนวกันบรรเลง (ห้องที่ 99-104)

ต่อจากนั้นในห้องที่ 105 มีการบรรเลงทำนองโดยการยกช่วงเสียงขึ้นไปให้สูงขึ้นเป็นขั้นคู่สามเรื่อย ๆ โดยเริ่มจากไวโอลินแนวที่ 1 ตามด้วยไวโอลินแนวที่ 2 ในช่วงเสียงสูง ขณะที่วิโอลาบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเน้นในจังหวะขัดโดยการบรรเลงแยกแนวกันเป็นคอร์ดในช่วงเสียงสูง เชลโลบรรเลงโน้ตออสตินาโตสนับสนุน ในช่วงนี้มีการใช้ความเข้มเสียงที่ดังในทุกแนวเสียงเพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ของความตึงเครียดและความกดดัน (ตัวอย่างที่ 92)

ตัวอย่างที่ 92 วิโอลาบรรเลงโดยใช้เทคนิคการเน้นในจังหวะขัด (ห้องที่ 105-112)



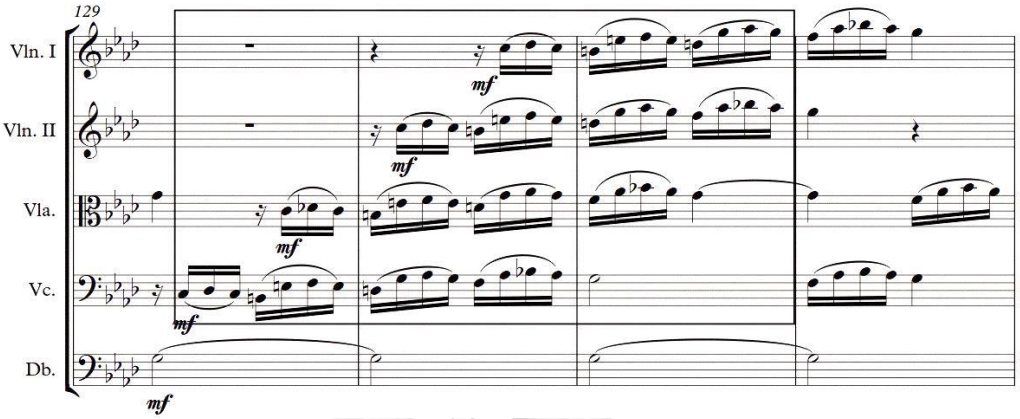
ห้องที่ 117 วิโอลาบรรเลงทำนองโครมาติกด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นจำนวน 2 ห้องจากนั้นส่งต่อให้กับไวโอลินแนวที่ 2 ในขณะที่เชลโลบรรเลงออสตินาโต ซึ่งทำให้เกิดความสับสนของทำนองระหว่างทำนองโครมาติกที่ห่างกันครึ่งเสียงและทำนองออสตินาโตที่ห่างกัน 1 เสียงในส่วนโน้ตเดียวกัน ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงเสริมโดยการใช้เทคนิคการเน้นในจังหวะขัดด้วยการดีดสายเป็นคอร์ด โดยแยกแนวกันบรรเลง (ตัวอย่างที่ 93)

ตัวอย่างที่ 93 ไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงโดยใช้เทคนิคการเน้นในจังหวะขัดด้วยการดีดสายเป็นคอร์ด (ห้องที่ 117-120)

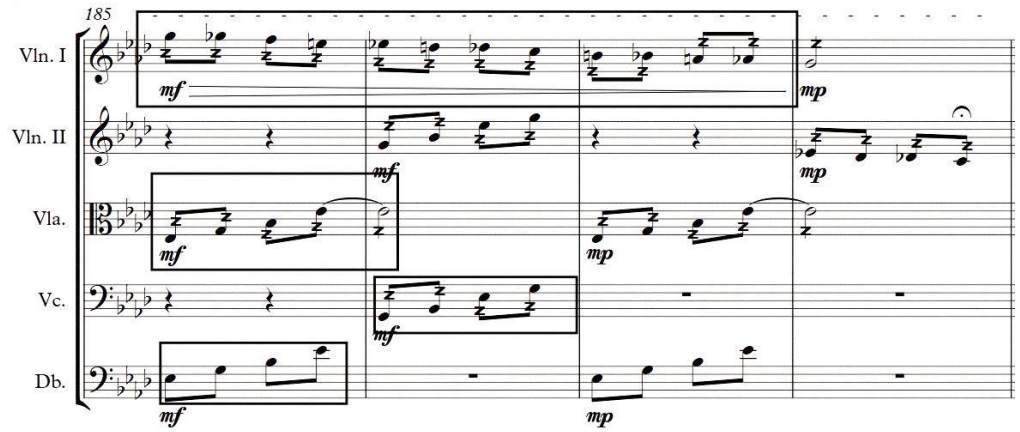


ห้องที่ 129 การใช้เทคนิคการเลียนใน 4 แนวเสียง เริ่มจากแนวที่มีเสียงต่ำขึ้นไปหาแนวที่มีเสียงสูง ได้แก่ เชลโล วิโอลา ไวโอลินแนวที่ 1 และ 2 ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 94)

ตัวอย่างที่ 94 การใช้เทคนิคการเลียนในสี่แนวเสียง โดยการเคลื่อนจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง (ห้องที่ 129-132)

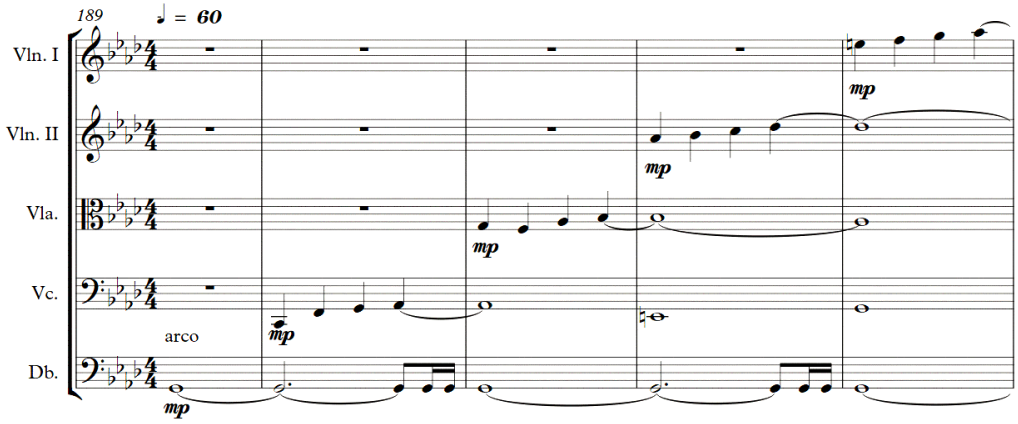


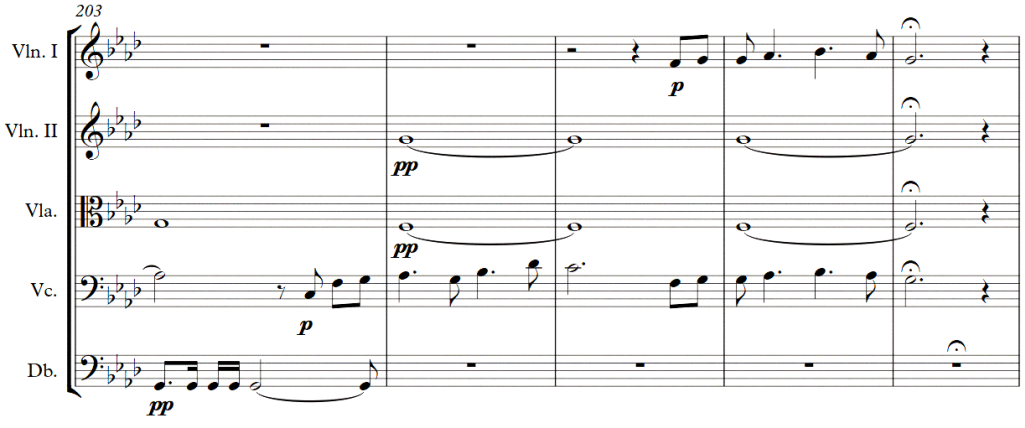
ห้องที่ 185 เกิดการบรรเลงทำนองโครมาติกและการบรรเลงโน้ตแยกแบบสวนทางกัน กล่าวคือไวโอลินแนวที่ 1 บรรเลงทำนองโครมาติกเคลื่อนลงจำนวน 4 ห้อง ขณะที่วิโอลาและไวโอลินแนวที่ 2 บรรเลงโน้ตแยกรับส่งกันเคลื่อนขึ้น สร้างความรู้สึกสวนทางกับไวโอลินแนวที่ 1 อีกทั้งในช่วงนี้ยังมีการดึงจังหวะให้ช้าลงเพื่อกลับเข้าสู่ตอน A (ตัวอย่างที่ 95)

ตัวอย่างที่ 95 การบรรเลงทำนองโครมาติกและการบรรเลงโน้ตแยกแบบสวนทางกัน (ห้องที่ 185-188)

3.2.3.4.4 ตอน A’ ของกระบวนที่ 4

กลับเข้าสู่ตอน A’ ของกระบวนในห้องที่ 189 ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะให้ช้าลง ความเร็วตัวดำเท่ากับ 60 และเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้กลับไปเป็น 4/4 ในห้องที่ 189 เปรียบเสมือนการย้อนกลับไปตอนเกริ่นนำของกระบวนอีกครั้ง กล่าวคือ ในแต่ละแนวเสียงมีการใช้เทคนิคการเลียนโดยเริ่มจากเชลโล วิโอลา ไวโอลินแนวที่ 2 และ 1

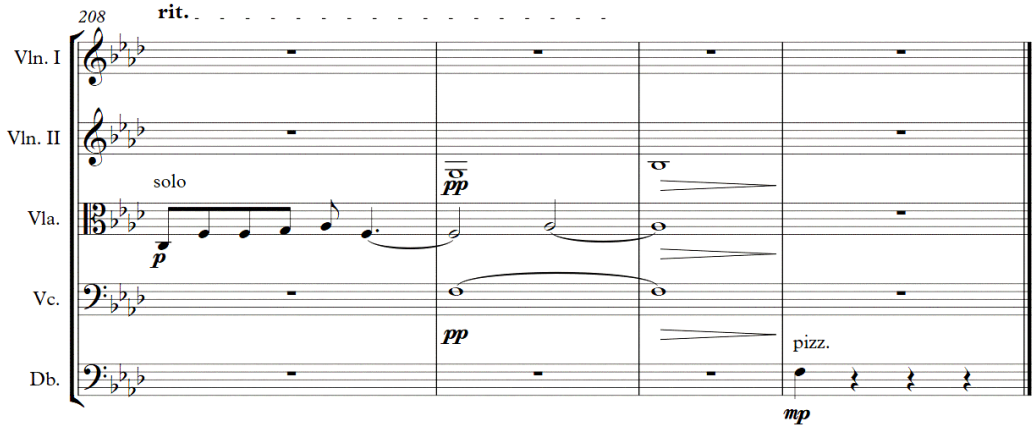
ตามลำดับ อีกทั้งยังมีการค้างเสียงในโน้ตตัวสุดท้ายไว้เพื่อทำให้เกิดเสียงกระด้างกับแนวอื่น (ตัวอย่างที่ 96)

ตัวอย่างที่ 96 กลับเข้าสู่ตอน A’ ของกระบวน (ห้องที่ 189-193)

ห้องที่ 203 เชลโลบรรเลงทำนองหลักของกระบวนเป็นครั้งสุดท้าย ขณะที่ไวโอลินแนวที่ 2 และวิโอลาบรรเลงโน้ตเสียงค้าง ในห้องที่ 207 ทุกแนวเสียงบรรเลงโน้ตเสียงค้างด้วยการยืดค่าโน้ต (fermata) ชั่วขณะหนึ่งก่อนที่ทุกแนวเสียงจะเงียบสงบลง (ตัวอย่างที่ 97)

ตัวอย่างที่ 97 เชลโลบรรเลงทำนองหลักของกระบวนเป็นครั้งสุดท้าย (ห้องที่ 203-207)

ต่อจากนั้นห้องที่ 208 เชลโลบรรเลงเดี่ยวด้วยทำนองหลักที่เหลือ สื่อถึงความรู้สึกเหนื่อยและสิ้นหวังในชีวิตราวกับลมหายใจเฮือกสุดท้ายก่อนจะหมดลม บรรเลงในความเข้มเสียงที่เบาในจังหวะที่ค่อย ๆ ช้าลงตามอารมณ์และความรู้สึกของผู้บรรเลงเดี่ยว หลังจากนั้นแนวอื่นบรรเลงคอร์ดจบเข้ามาในห้องที่ 209 และค่อย ๆ จางหายไปในอากาศ พร้อมกับการบรรเลงดีดสาย

ของแนวเบสด้วยโน้ตตัวสุดท้ายของกระบวนอย่างเบาบางที่สุด เพื่อจบกระบวนและทิ้งท้ายไปด้วยความว่างเปล่า (ตัวอย่างที่ 98)

ตัวอย่างที่ 98 เชลโลบรรเลงเดี่ยว (ห้องที่ 208-211)



3.3 บทสรุปผลงานวิจัยสร้างสรรค์

บทประพันธ์เพลงบทนี้เป็นการสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยการนำวรรณคดีไทย เรื่อง มัทนะพาธา มาเป็นตัวละครหลักในการดำเนินเรื่อง ทำให้เกิดเรื่องราวต่าง ๆ ขึ้น จุดเด่นของบทประพันธ์เพลง “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรมวงเชมเบอร์ออร์เคสตรานี้เป็นบทประพันธ์ใหม่แบบดนตรีพรรณนาที่มีสำเนียงไทยผสมผสานดนตรีตะวันตก โดยได้สร้างทำนองจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกเพื่อให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวและร้อยรับกับเนื้อหาในวรรคดีไทย โครงสร้างของบทประพันธ์โดยรวมมี 4 กระบวน คือ ช้า-เร็ว-เร็ว-ช้า ตามแบบแผนที่เหมาะสมกับเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะนำเสนอ องค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในบทประพันธ์เพลง ได้แก่ การเลือกใช้ทำนองหลักในแต่ละกระบวน การใช้ขั้นคู่เสียง ช่วงเสียง และการประสานเสียงด้วยบันไดเสียงและโมดต่าง ๆ ตลอดจนการใช้กลุ่มจังหวะซ้อน ตามความเหมาะสมของเรื่องราว

ท้ายสุดนี้ ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทประพันธ์เพลงบทนี้จะเป็นบทประพันธ์ที่มีคุณค่าและมีส่วนช่วยส่งเสริมให้เกิดความตระหนักและเห็นความสำคัญของวรรณคดีไทยที่ทรงคุณค่าต่อไป

3.4 ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์เพลง“มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรม สำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา สามารถพัฒนาต่อยอดไปได้โดยการเพิ่มจำนวนของเครื่องดนตรีในแต่ละชนิดเข้าไปได้ตามความเห็นชอบของ

วาทยกร เพื่อเพิ่มสีสันและความเข้มข้นของบทเพลง อีกทั้งยังสามารถเพิ่มความยาวของแต่ละท่อนออกไปได้อีกเพื่อให้การถ่ายทอดอารมณ์ของแต่ละส่วนมีได้มากและสมบูรณ์ขึ้น

3.5 การแสดงบทประพันธ์และการเผยแพร่

ในการแสดงบทประพันธ์นั้น ผู้วิจัยได้ทำการแสดงบทประพันธ์เพลงโดยการใช้เสียงจากโปรแกรม Sibelius แทนการบรรเลงสด เนื่องด้วยสถานการณ์ปัจจุบันมีการแพร่ระบาดของโรคไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ทำให้ผู้วิจัยไม่สามารถจัดการแสดงบทประพันธ์เพลงแบบบรรเลงสดได้ ประกอบกับบทประพันธ์ “มัทนะพาธา” คีตวรรณกรรมสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา มีการใช้ผู้บรรเลงจำนวนมาก และเพื่อเป็นตามนโยบายของรัฐบาลที่กำหนดให้ปฏิบัติตามมาตรการ การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 โดยห้ามรวมกลุ่มทำกิจกรรมต่าง ๆ โดยคนจำนวนมาก นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เผยแพร่สกอร์เพลง โดยมีการเผยแพร่ในวันที่ 7 มิถุนายน 2564 ผ่านช่องทางออนไลน์ YouTube Channel Woracha Okkitchawat

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

“MADANABADHA” THE DRAMATIC TONE POEM FOR CHAMBER ORCHESTRA

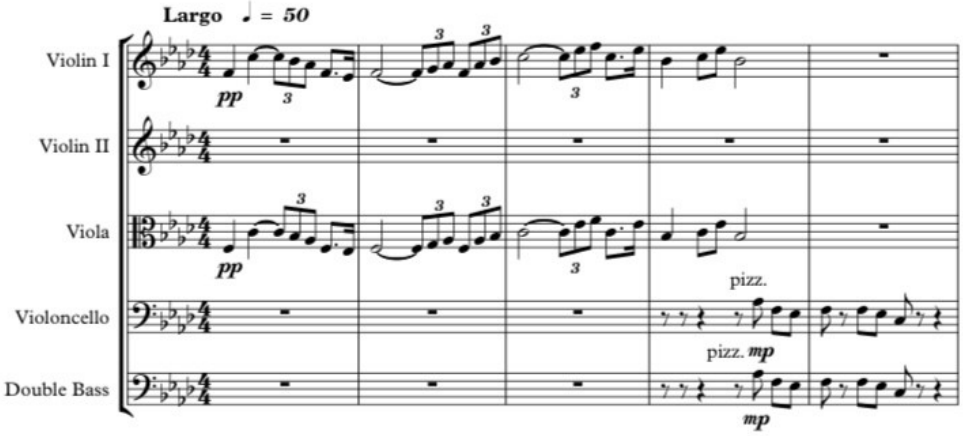
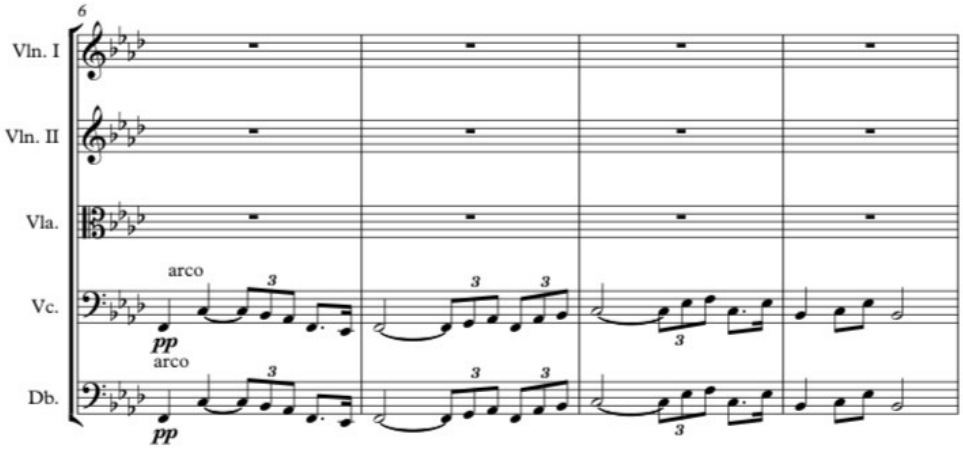
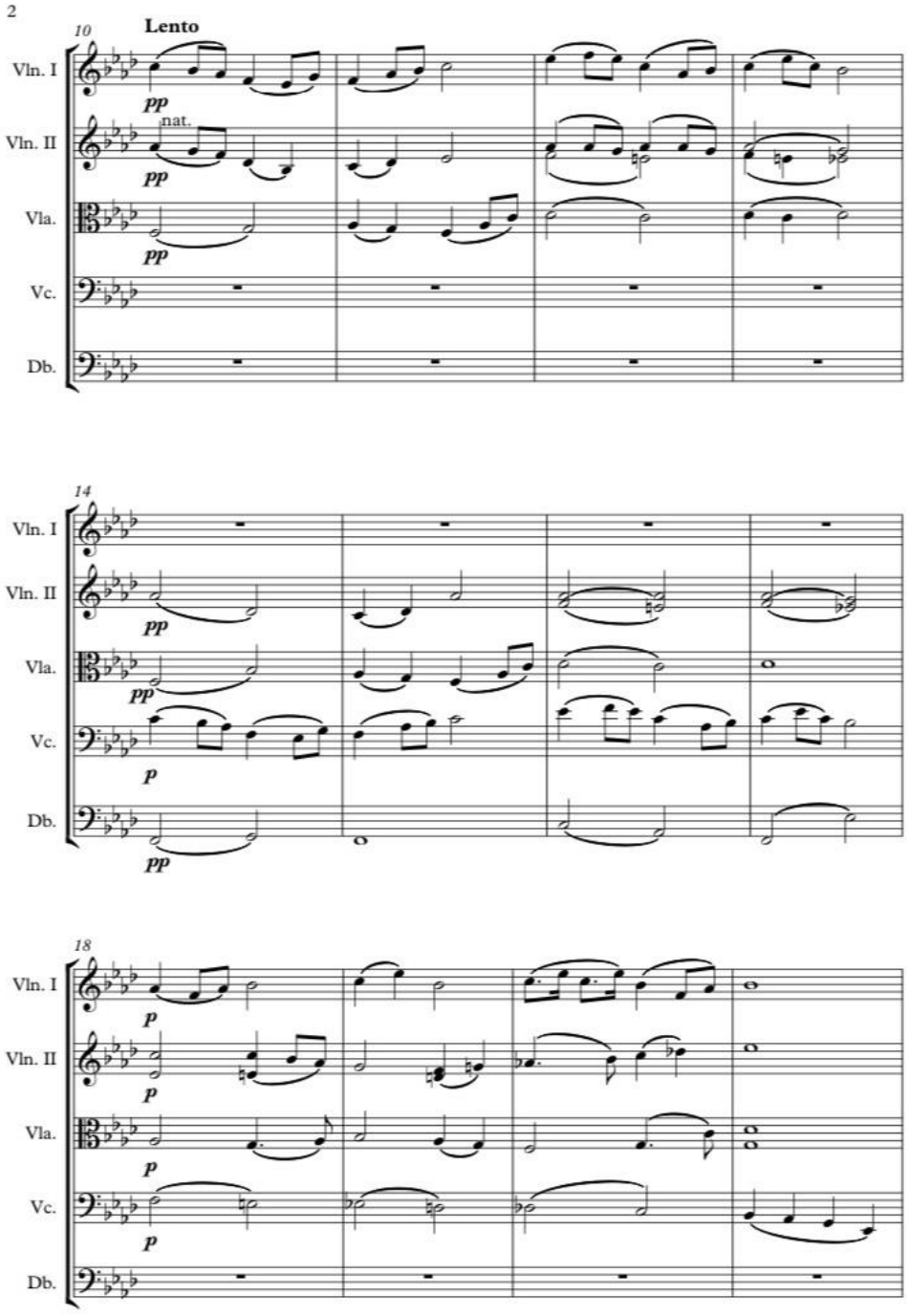
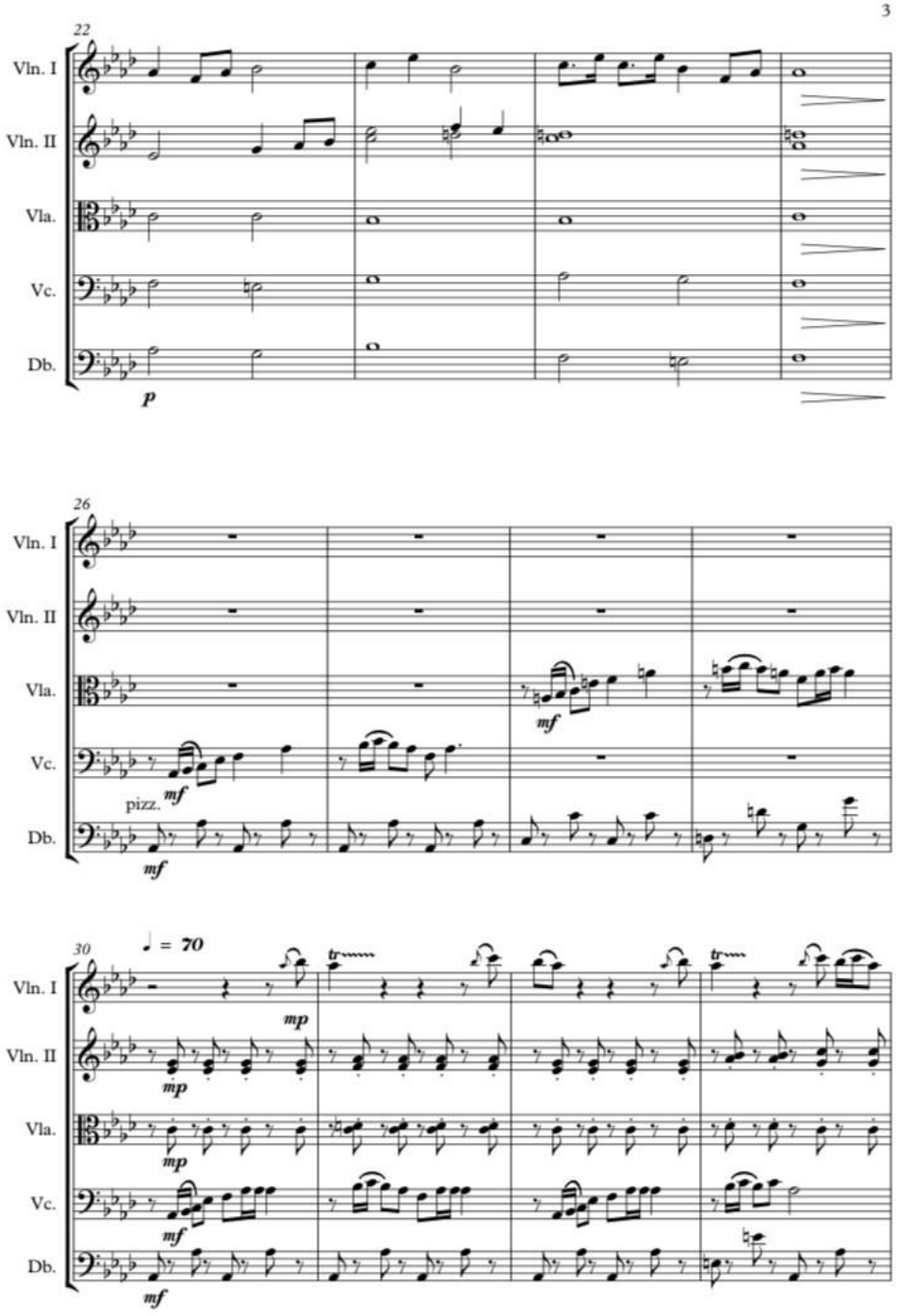
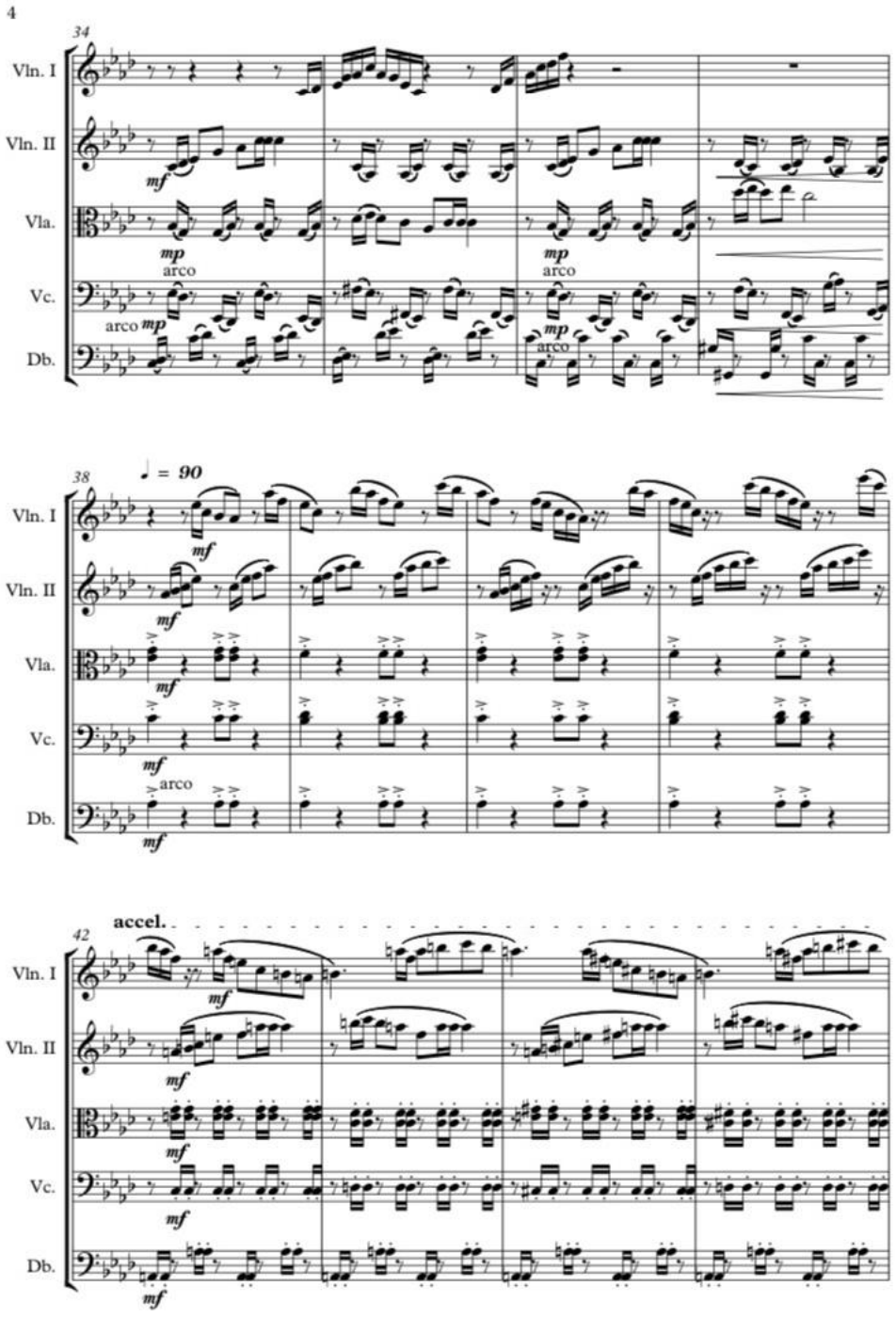
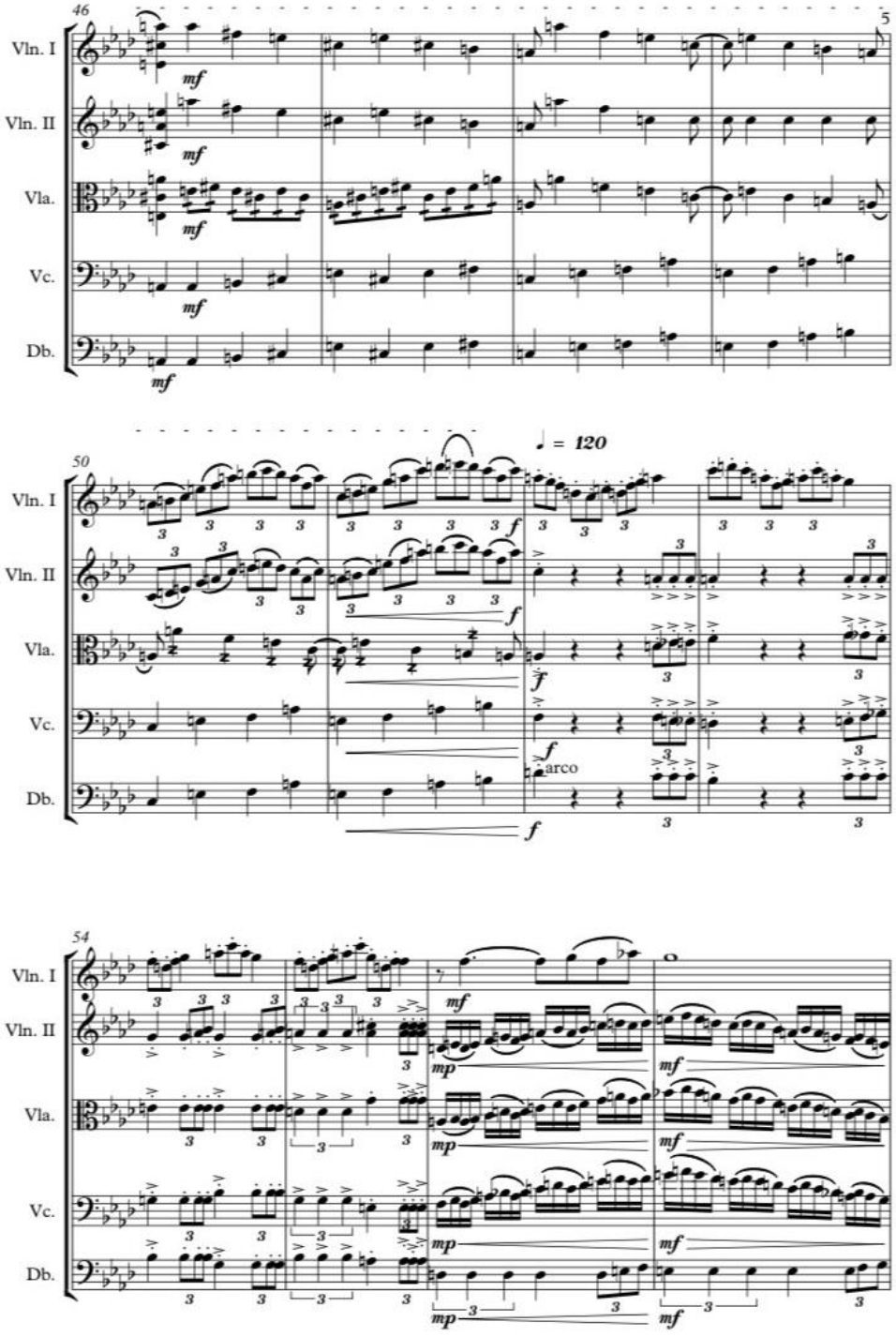
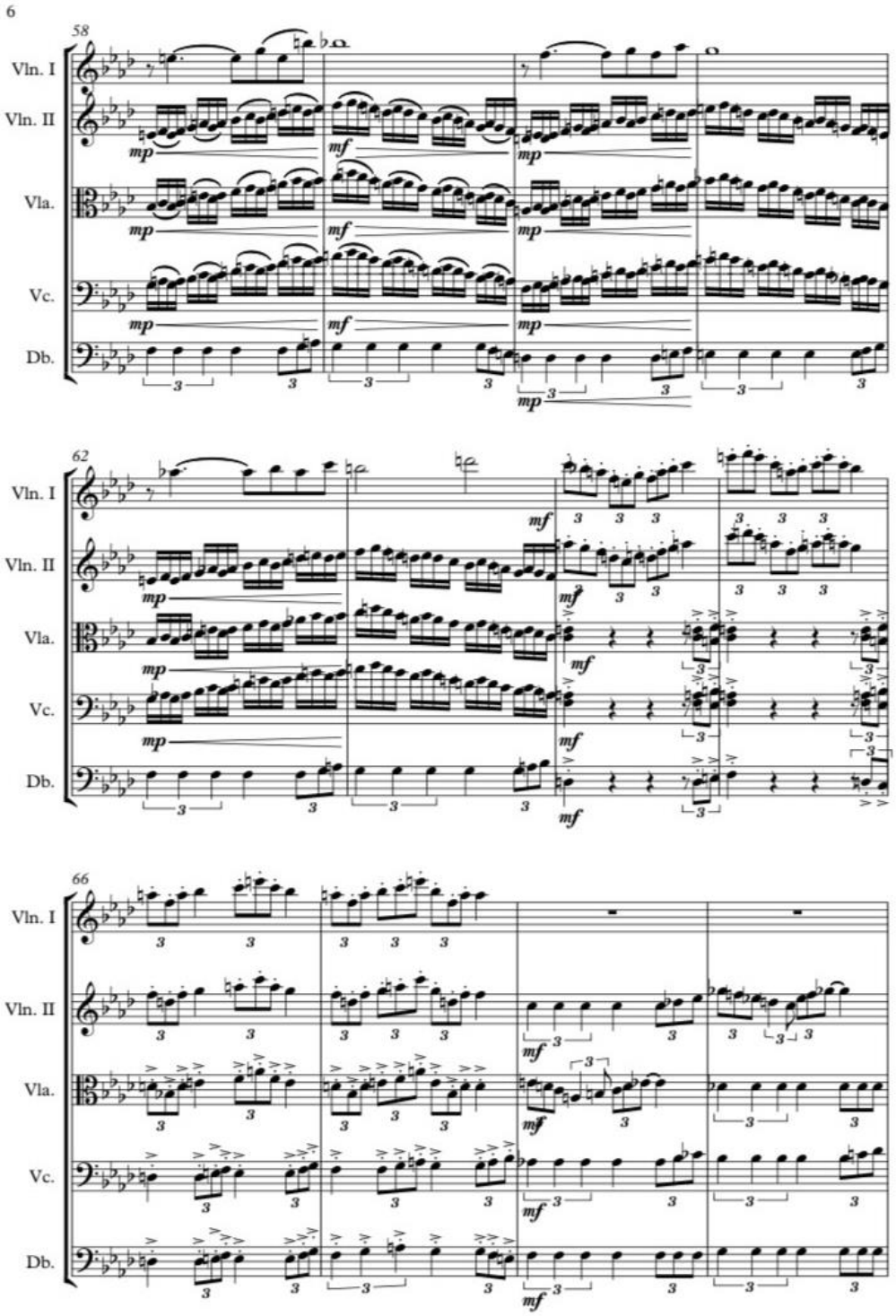
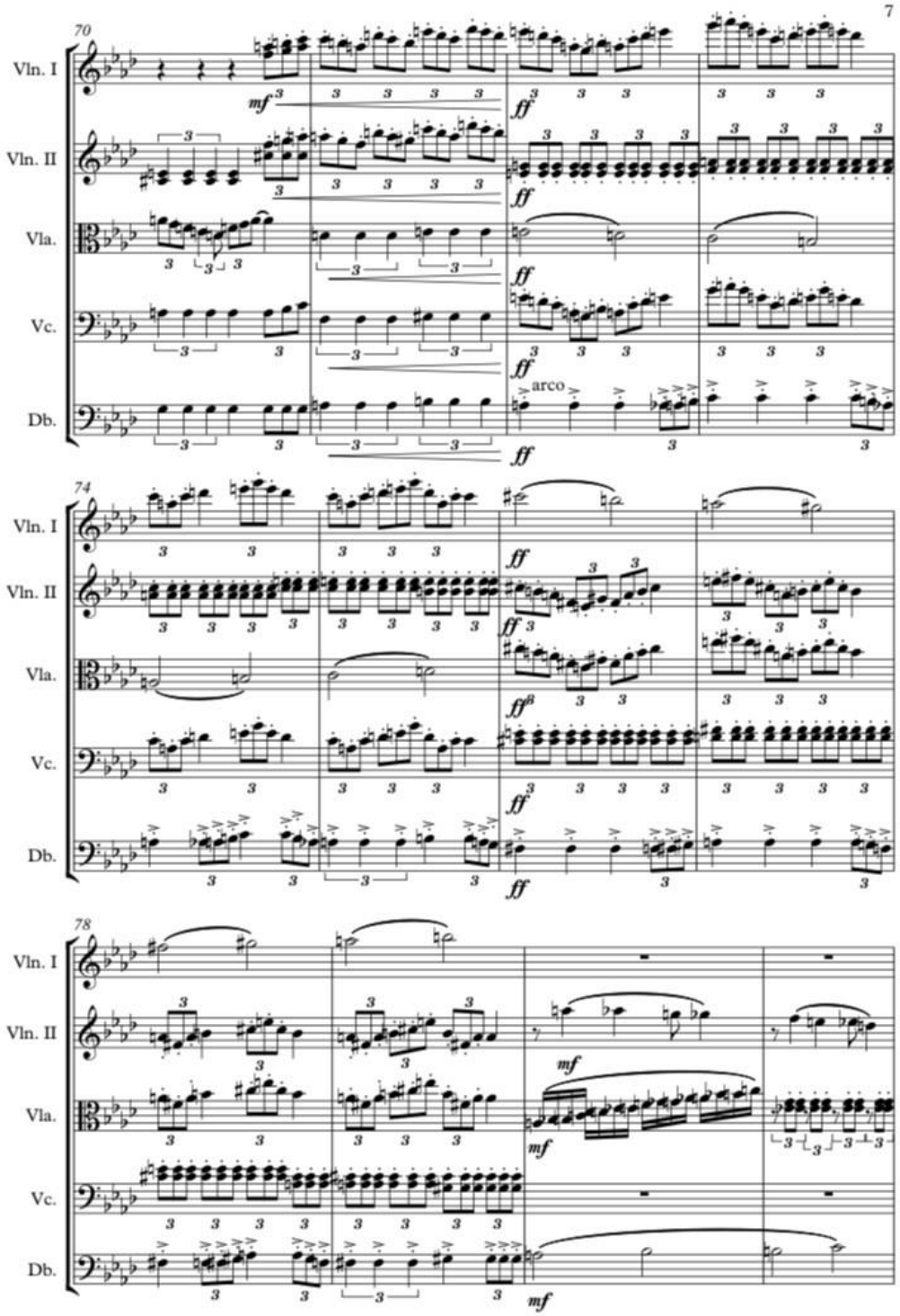
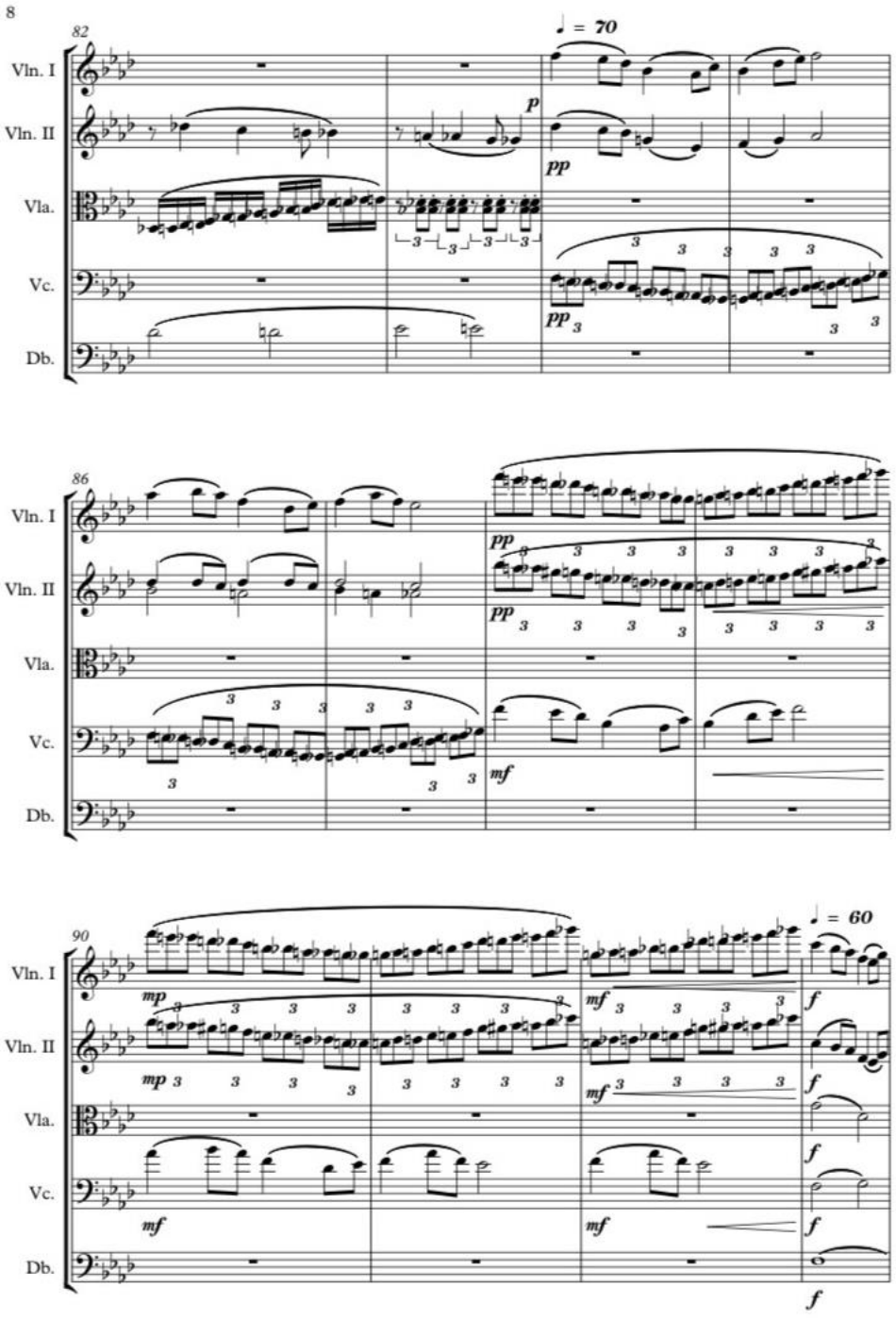
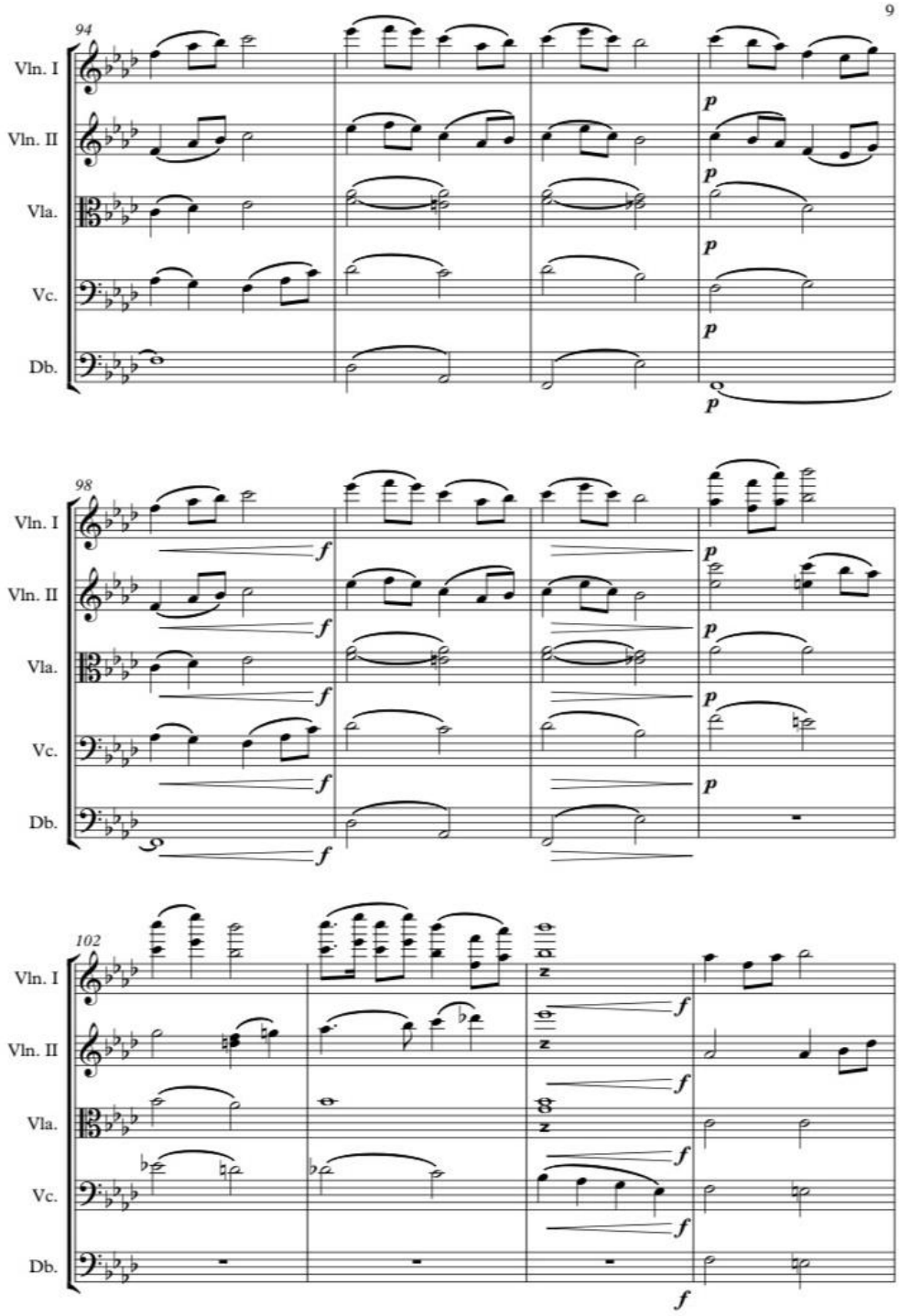
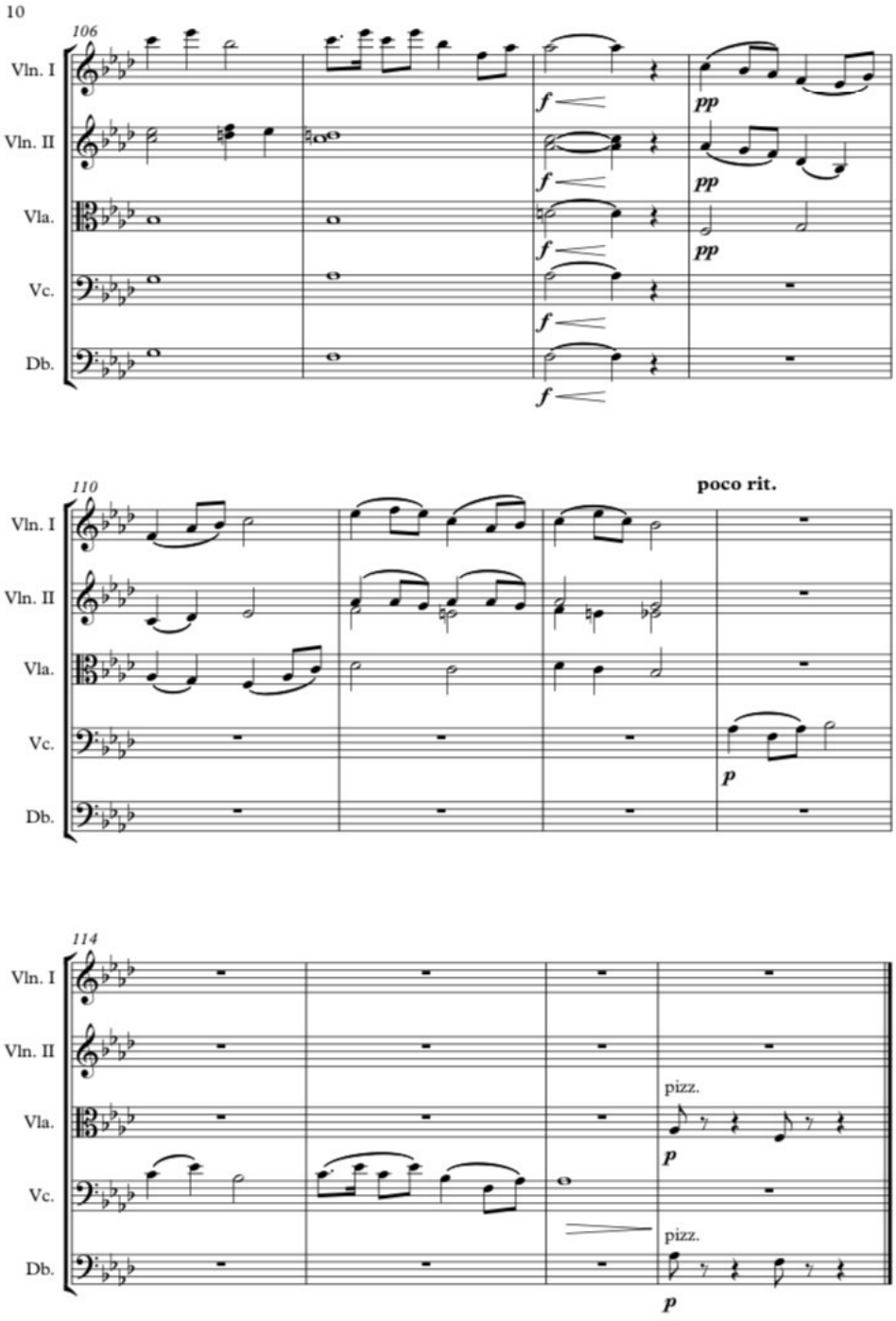
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

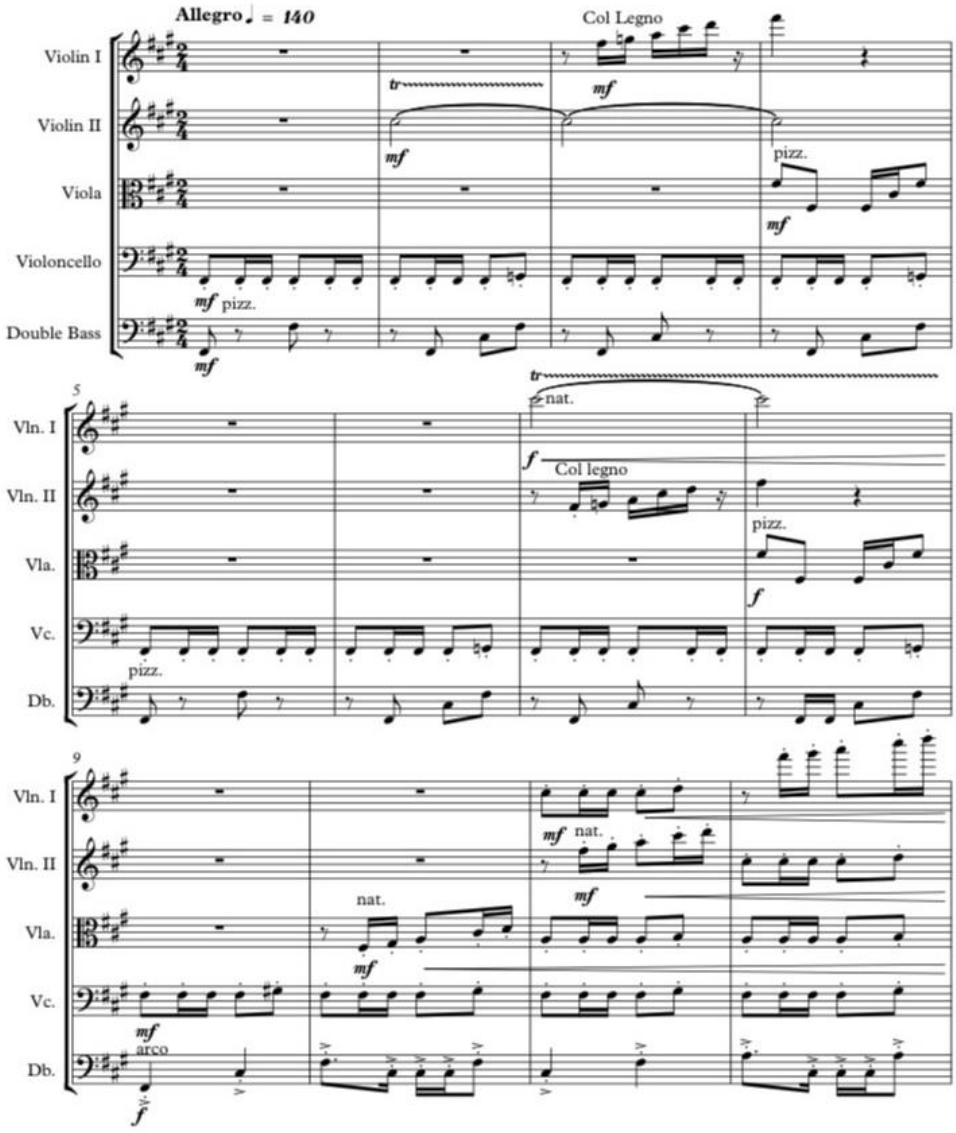
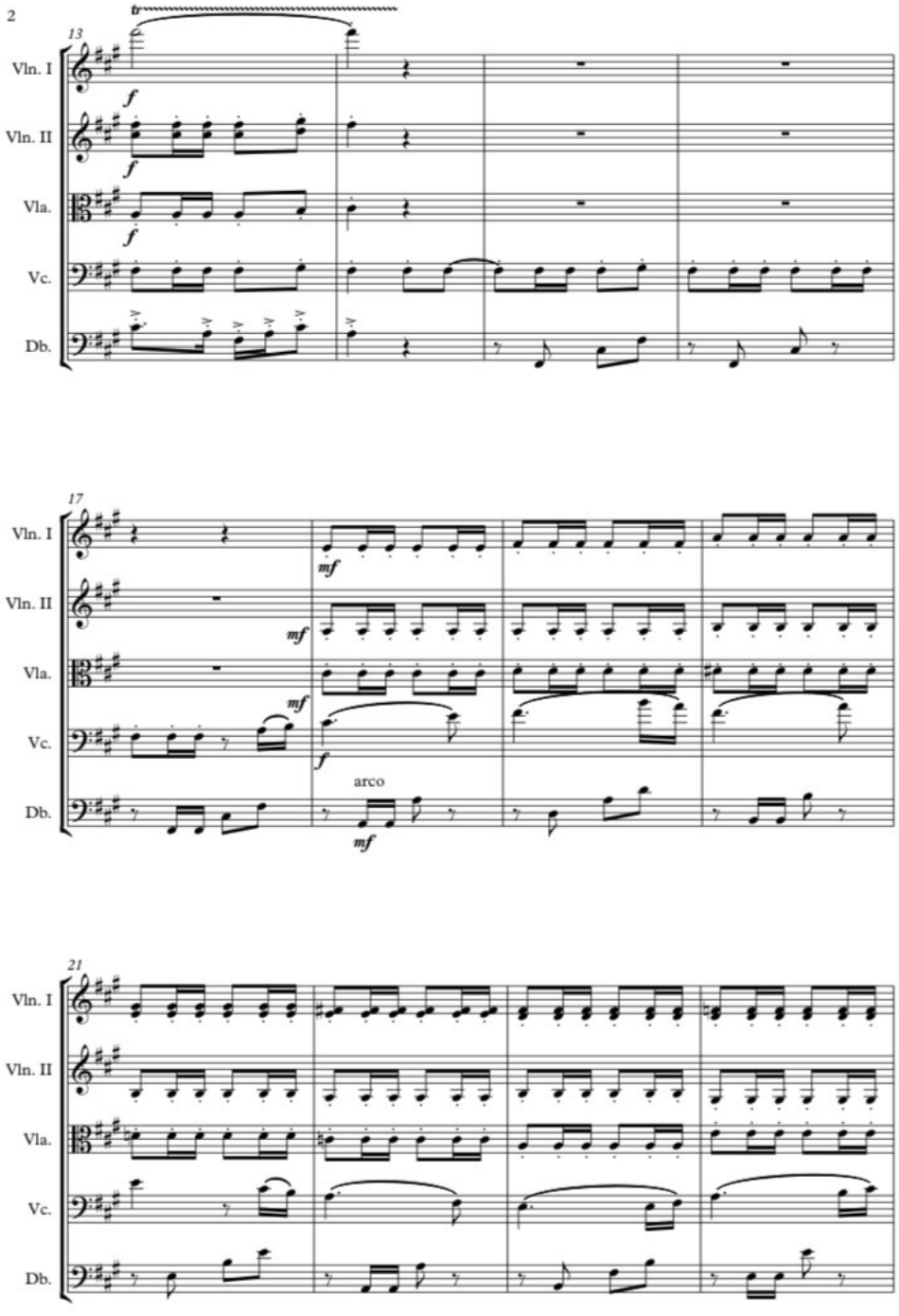
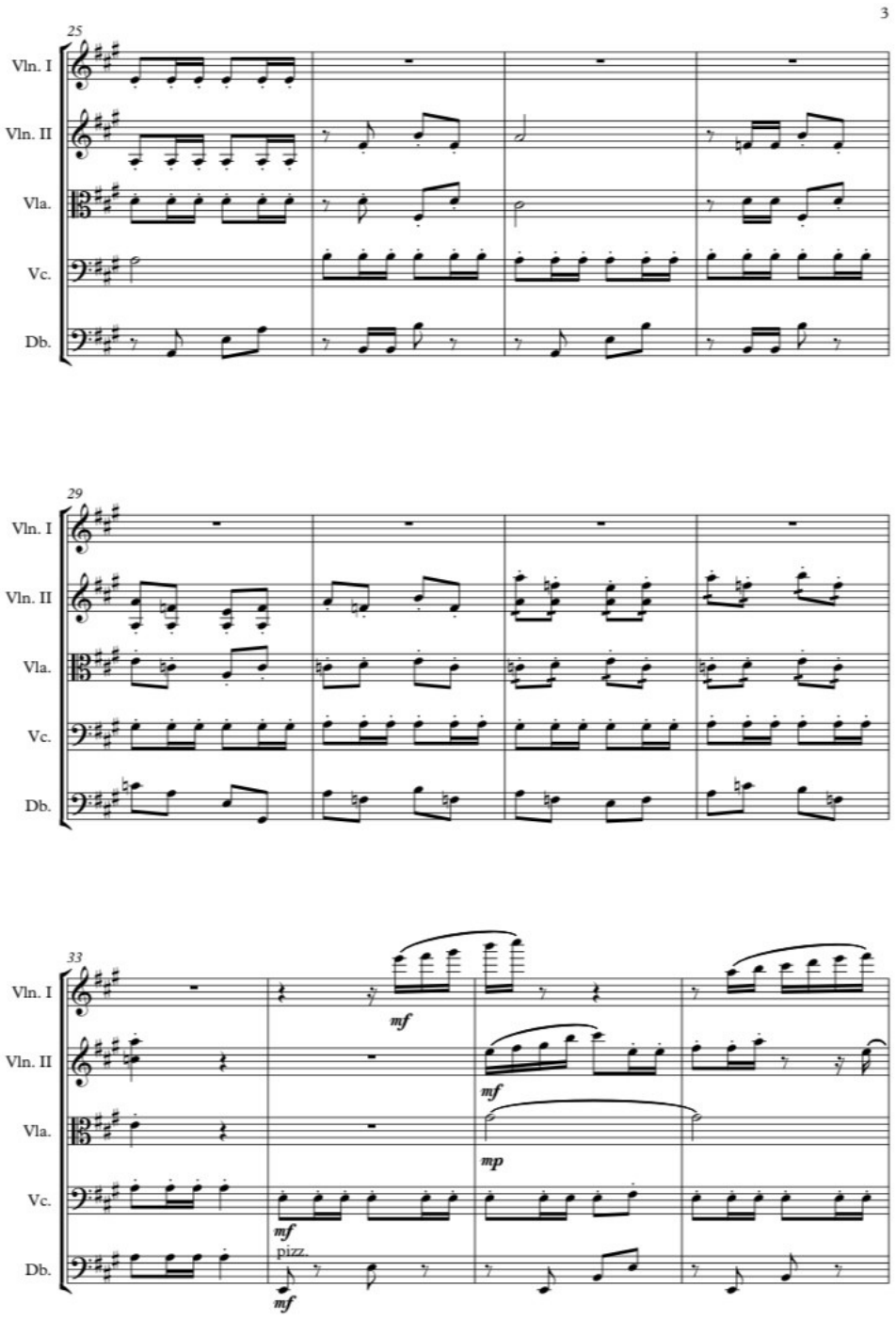
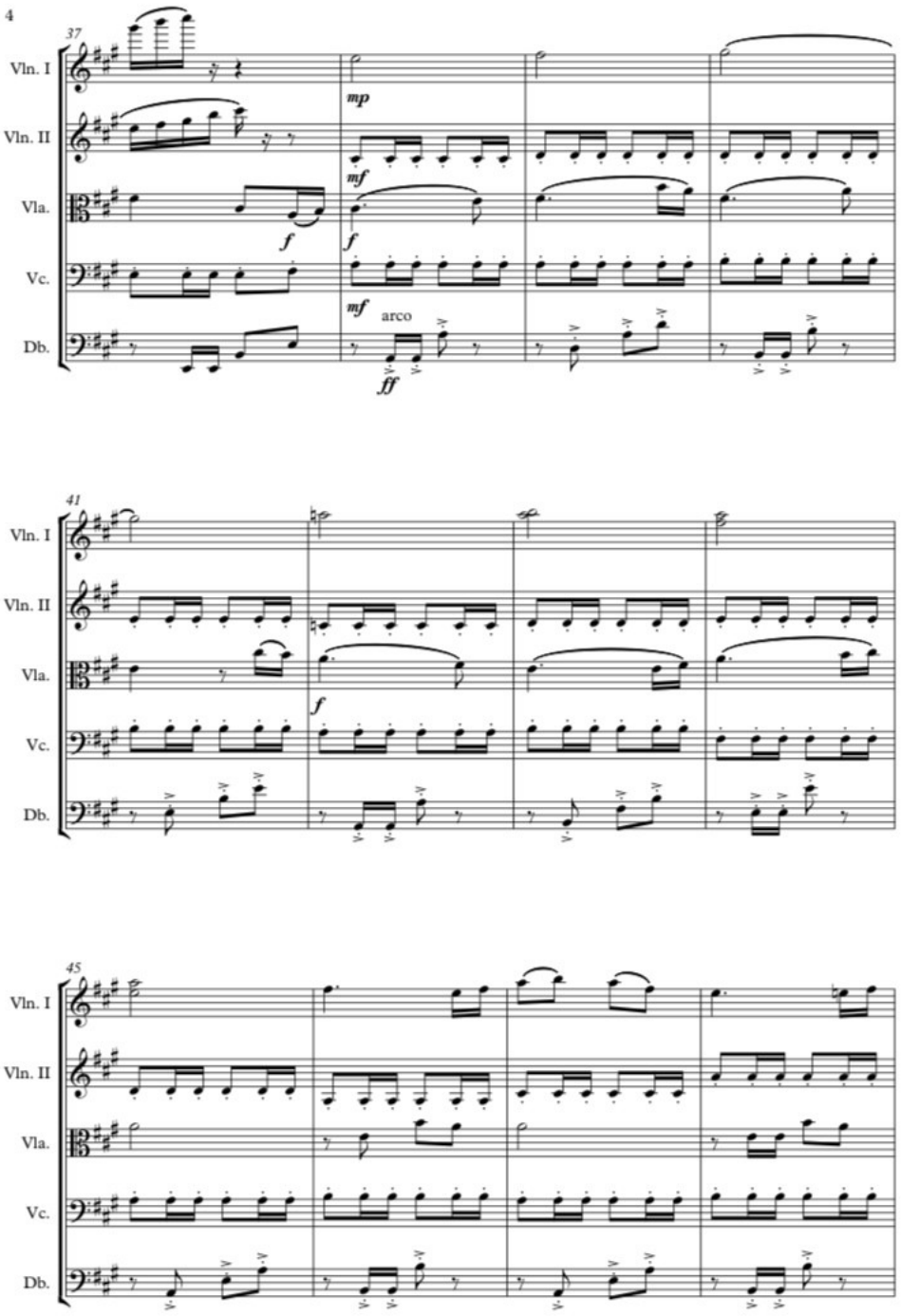
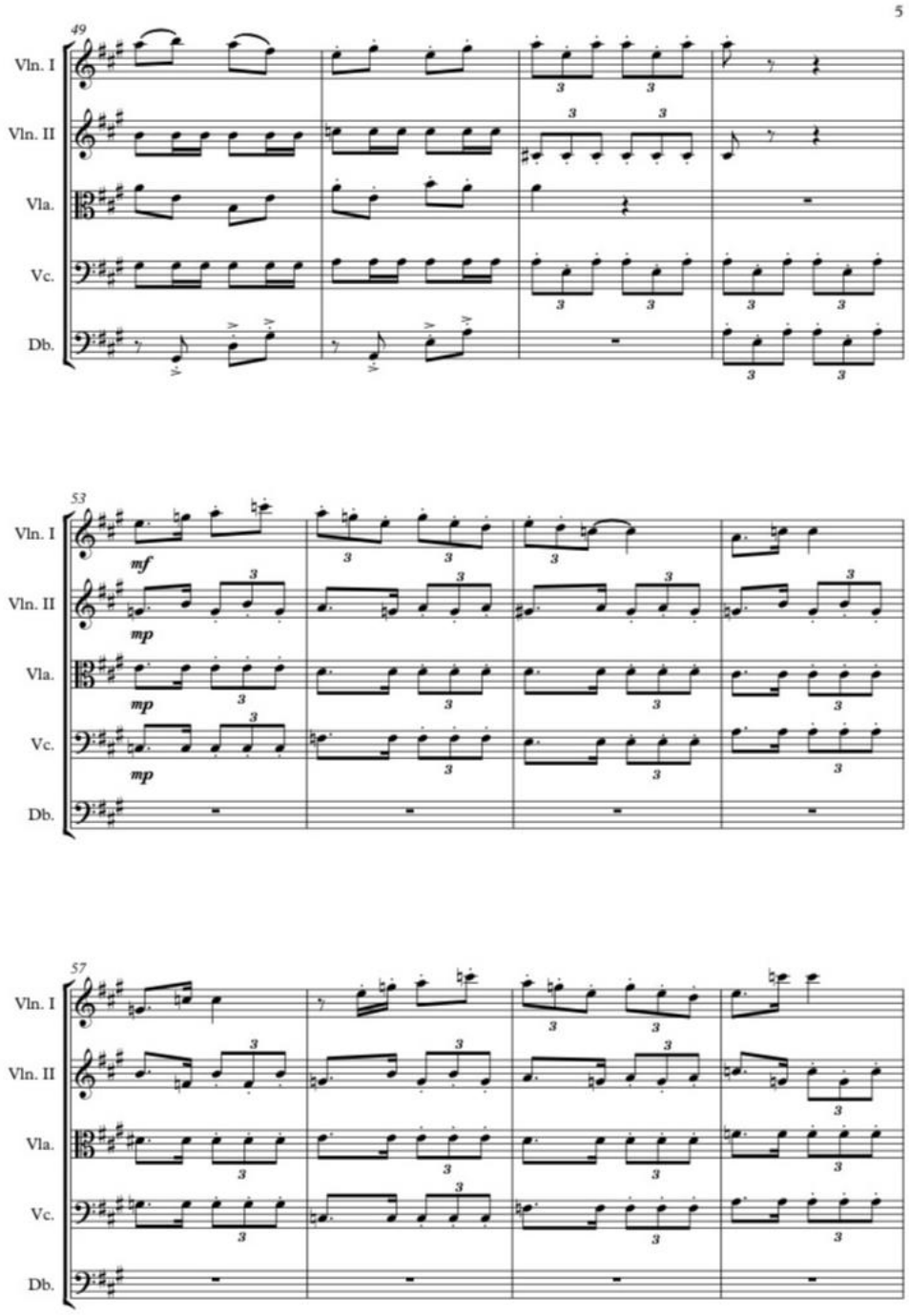
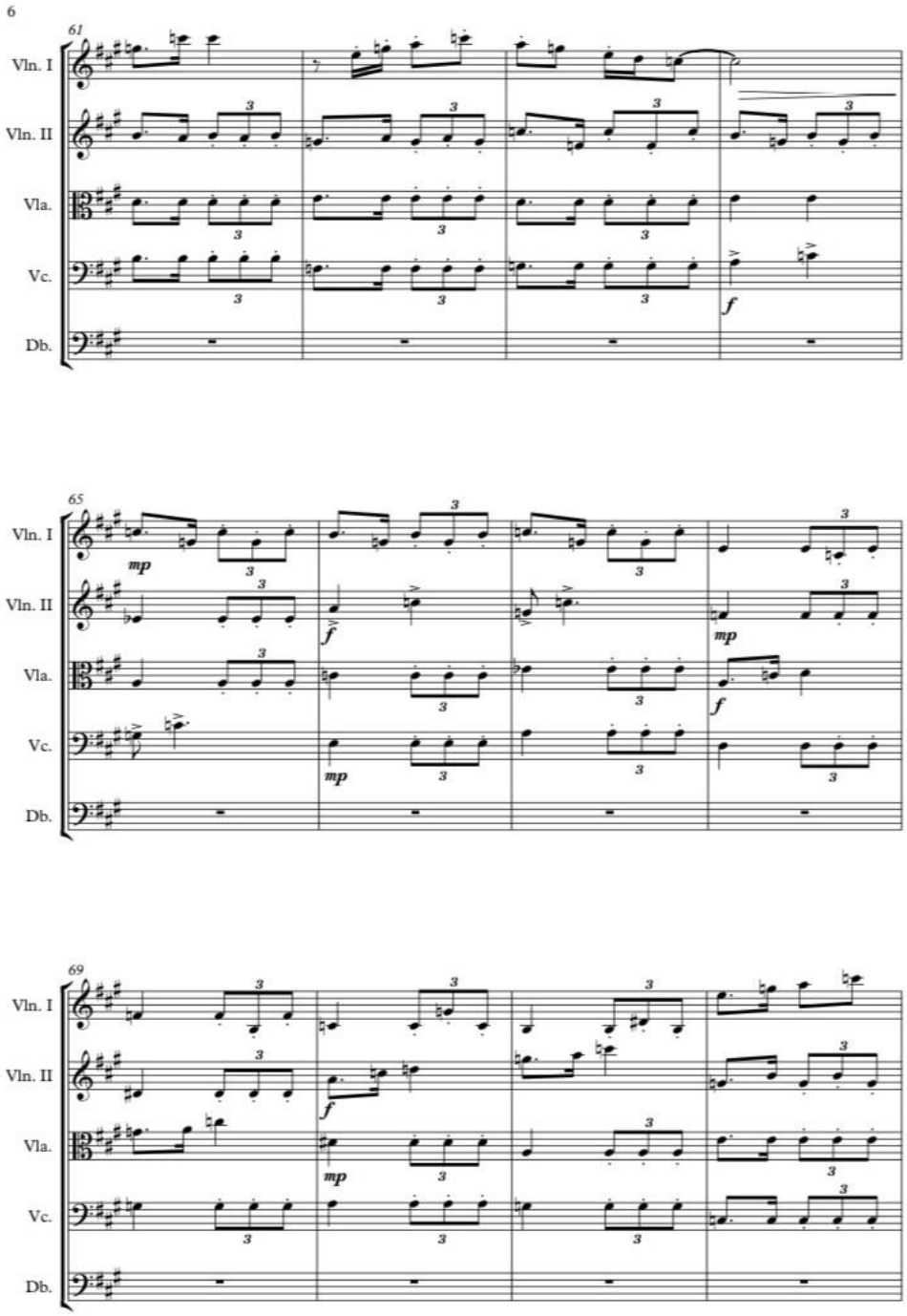
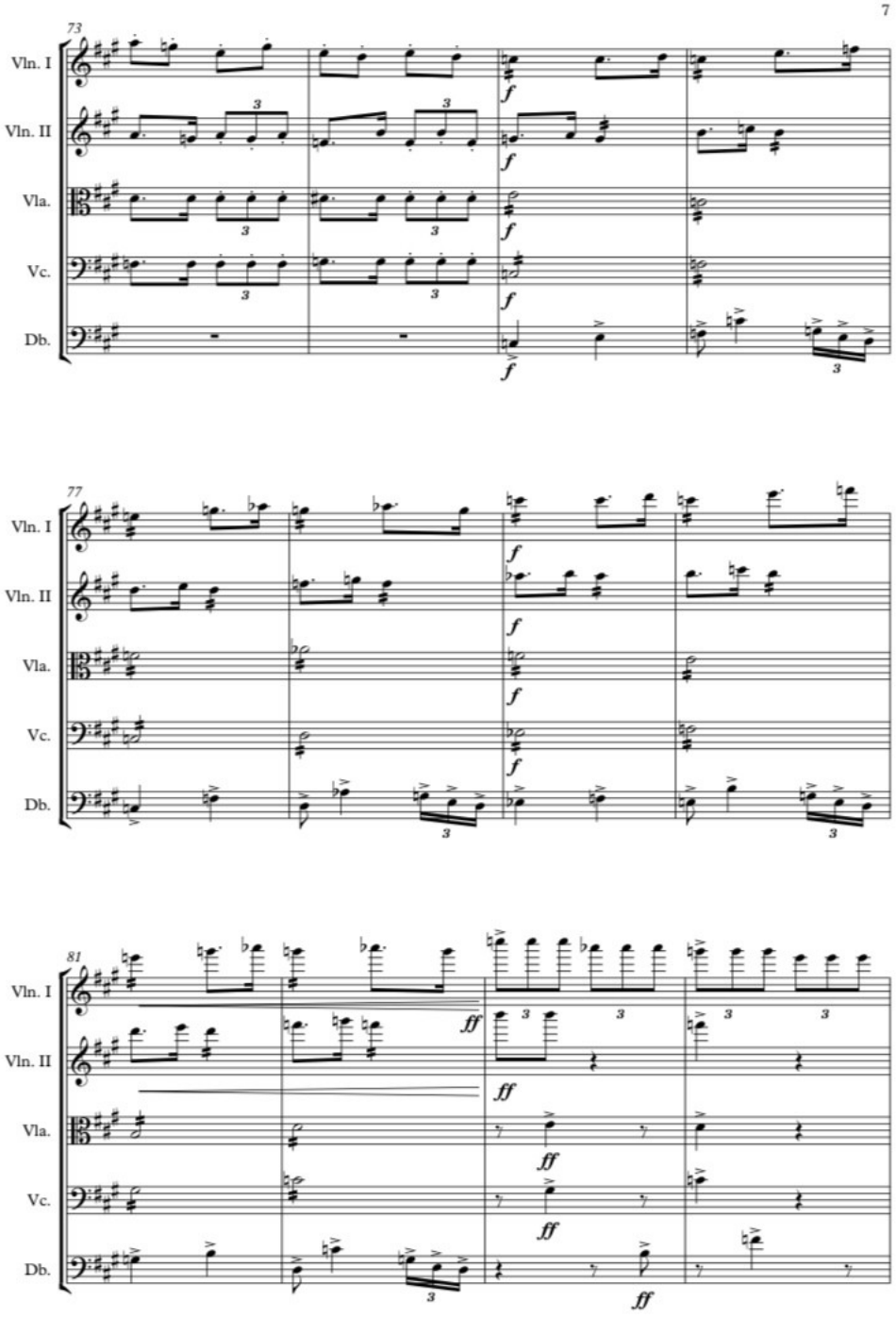
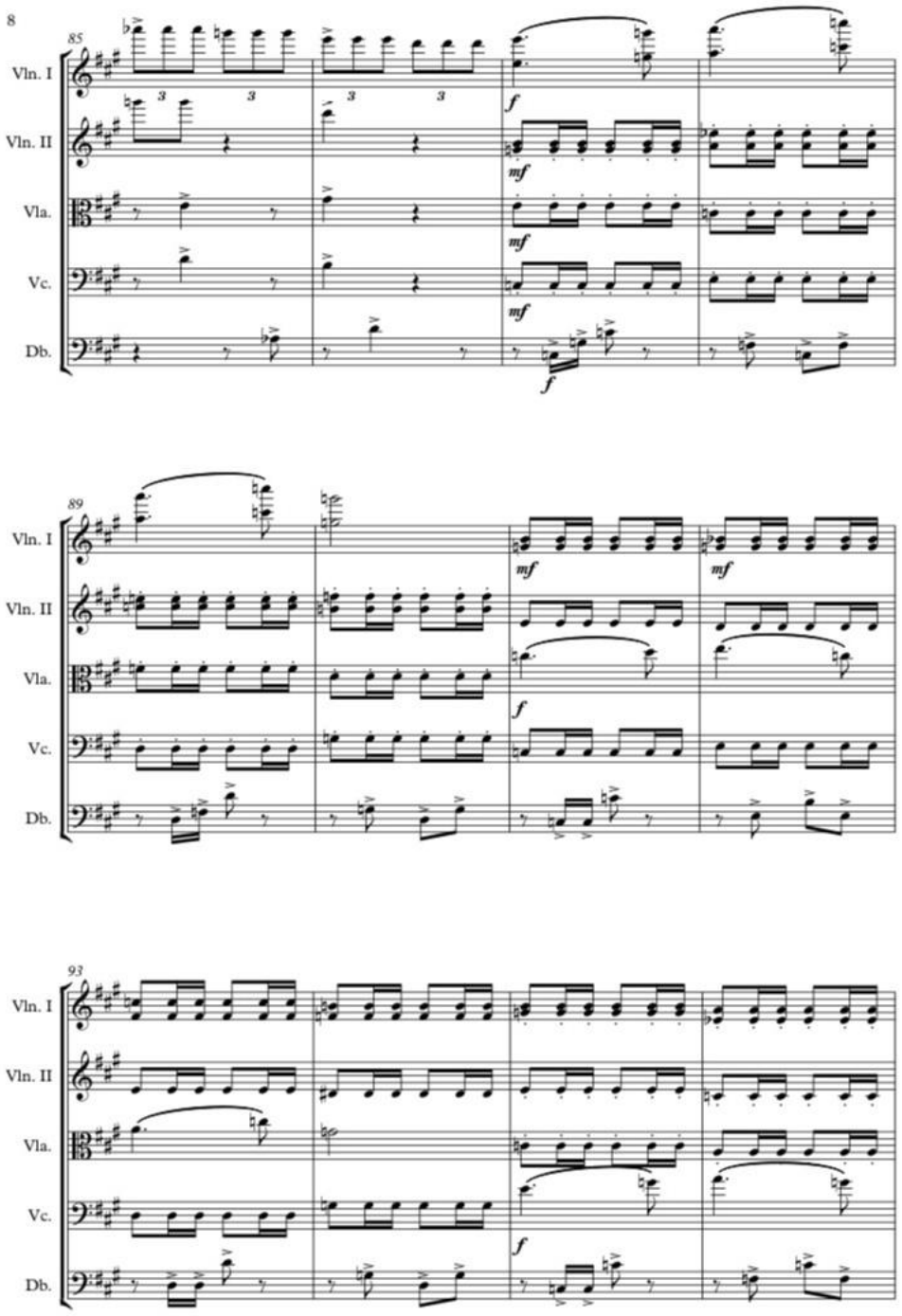
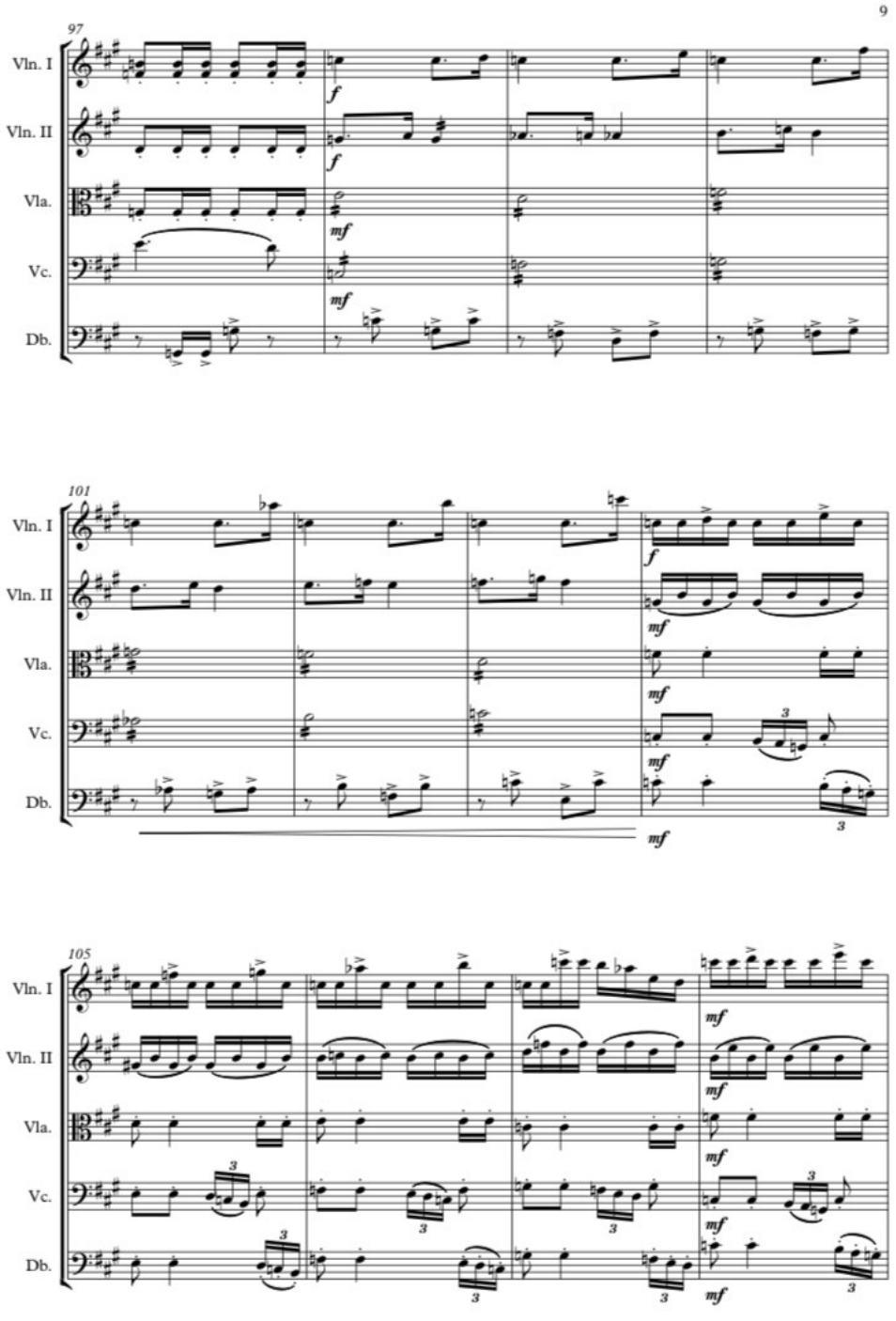
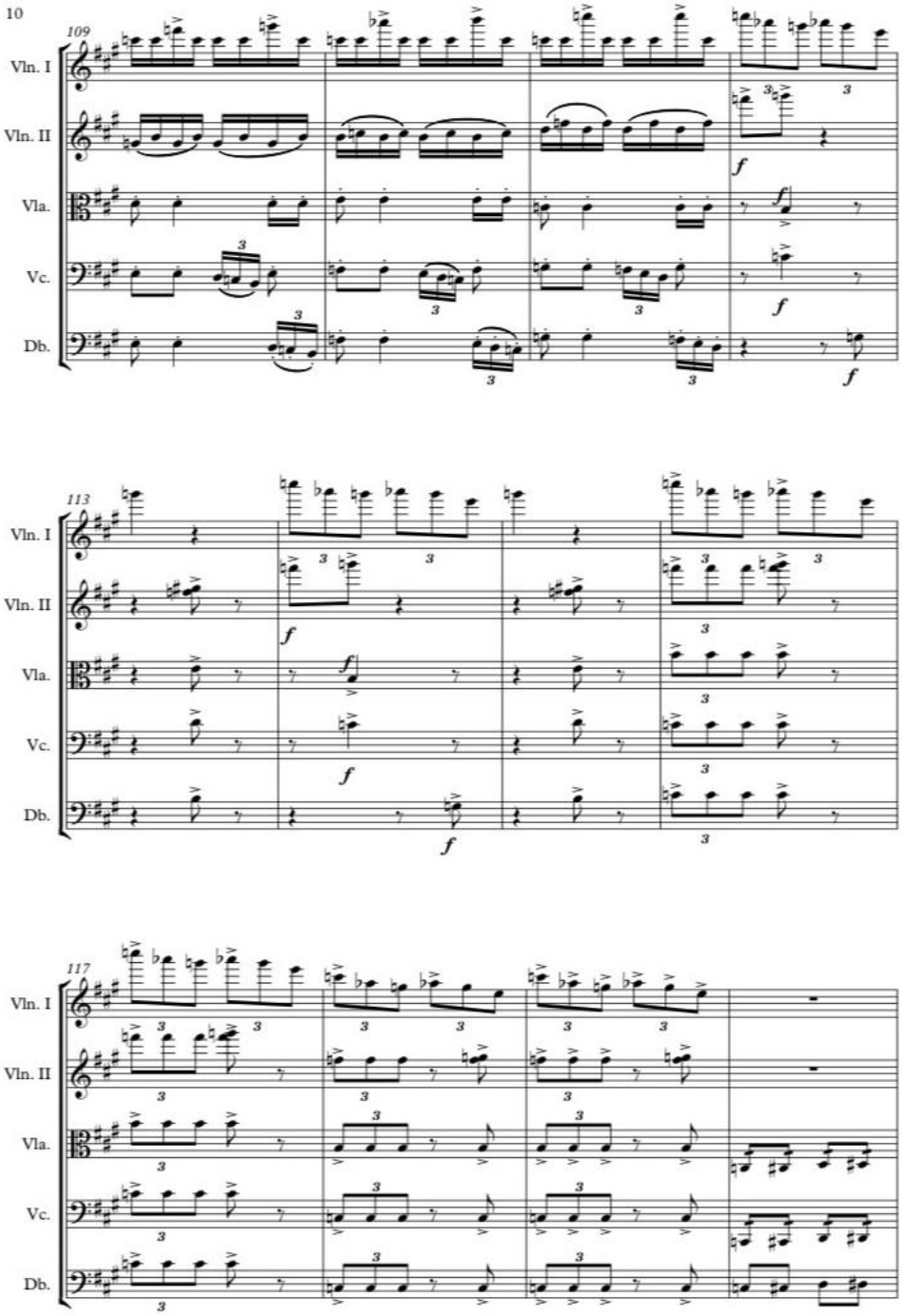
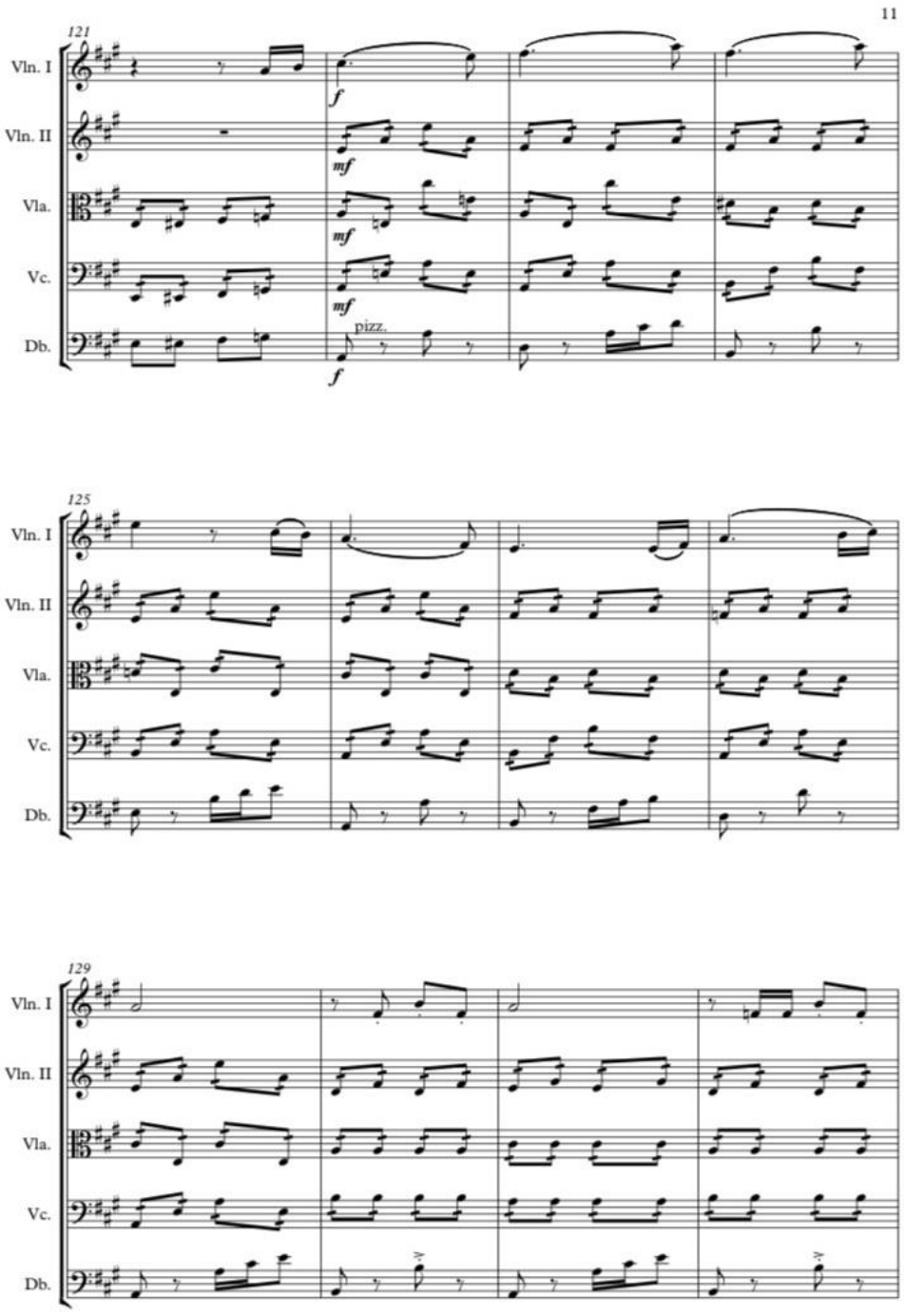
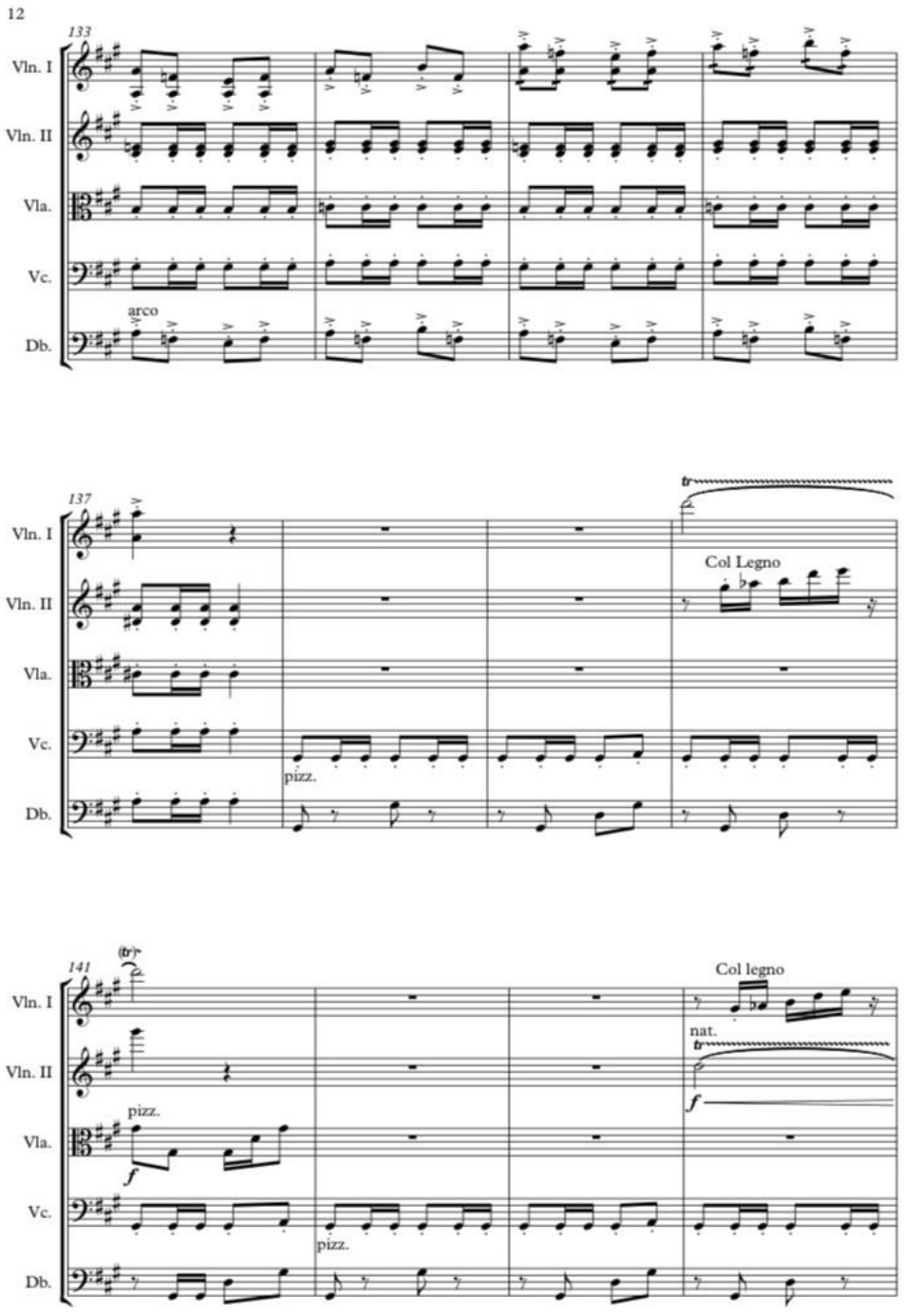
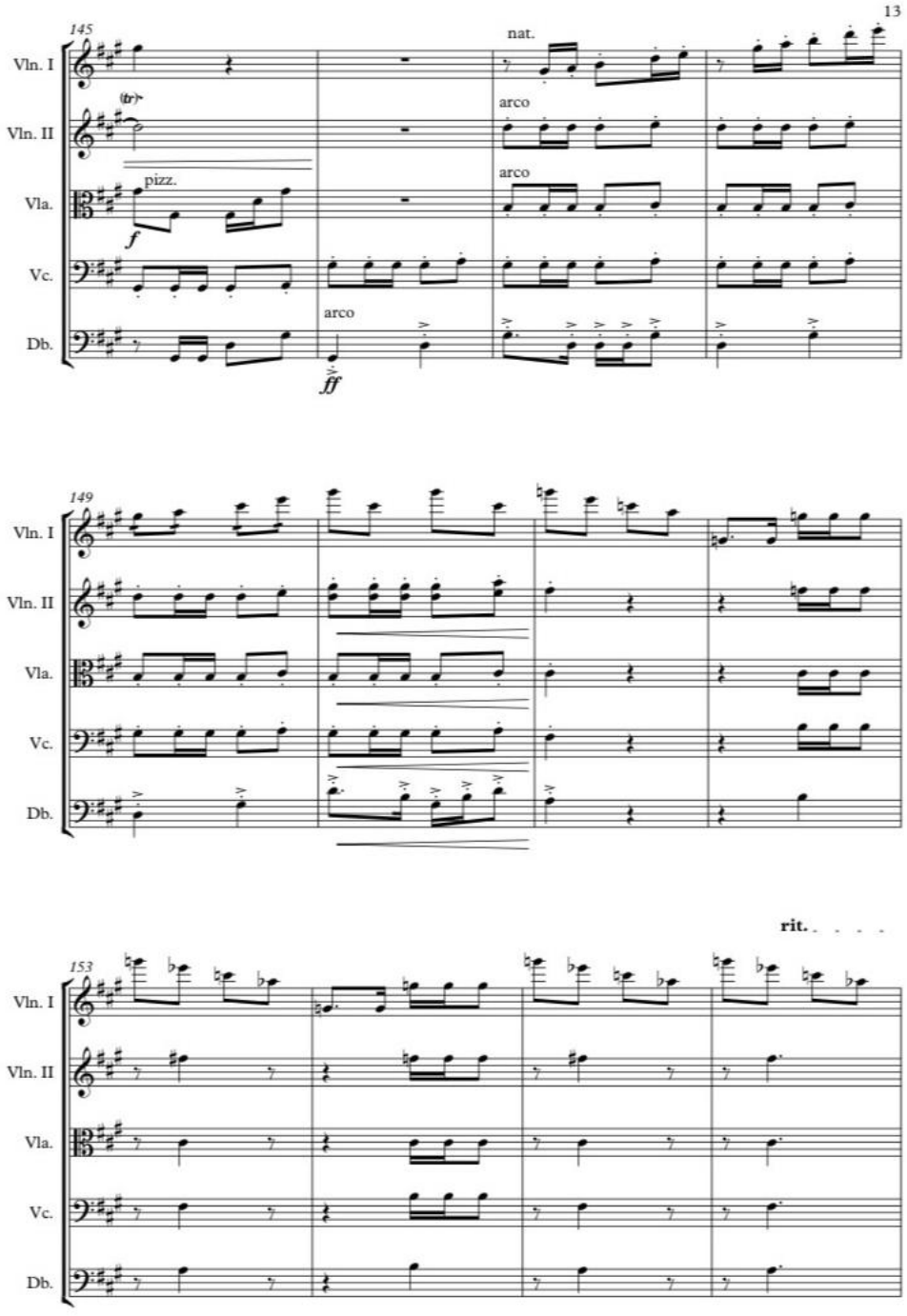
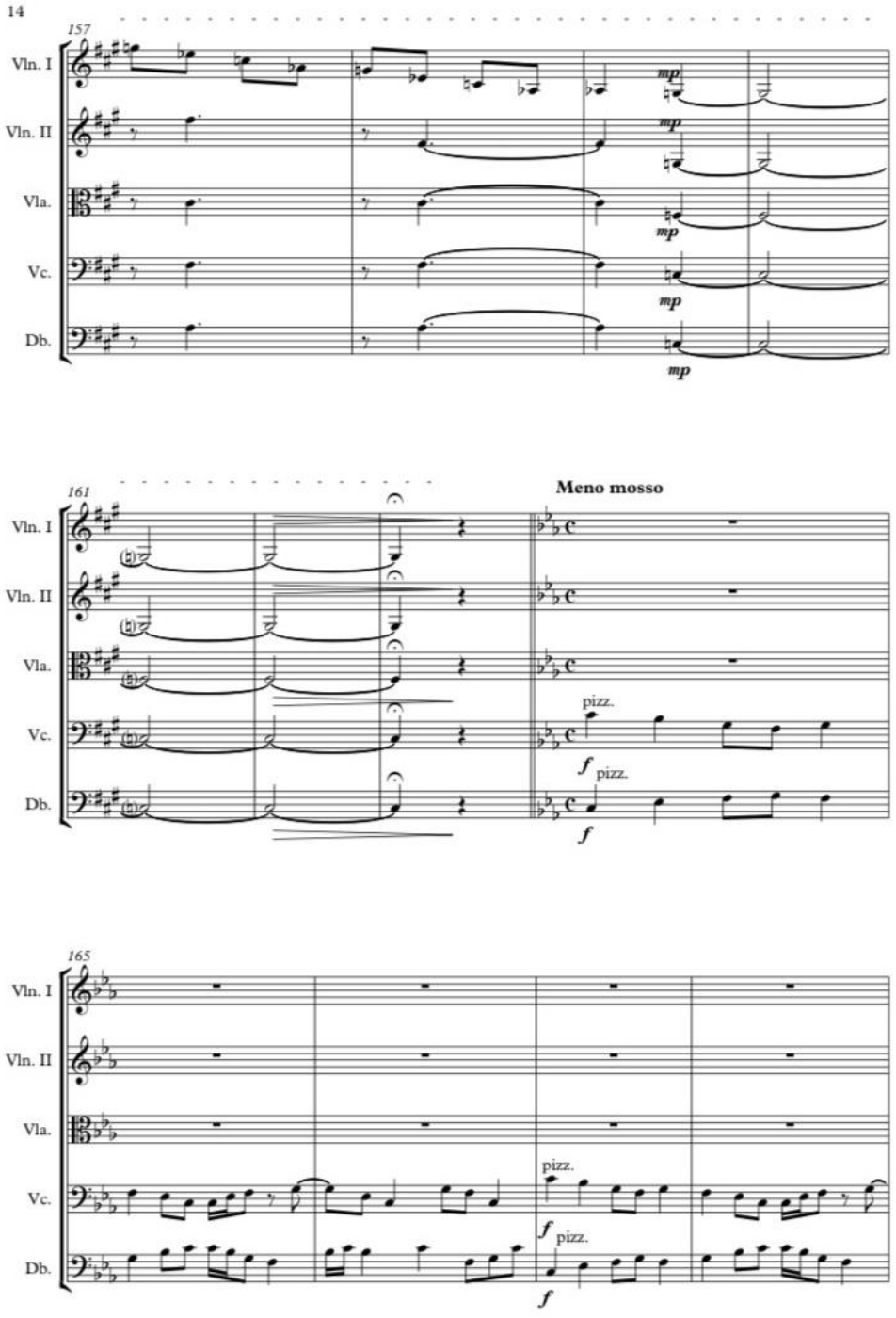
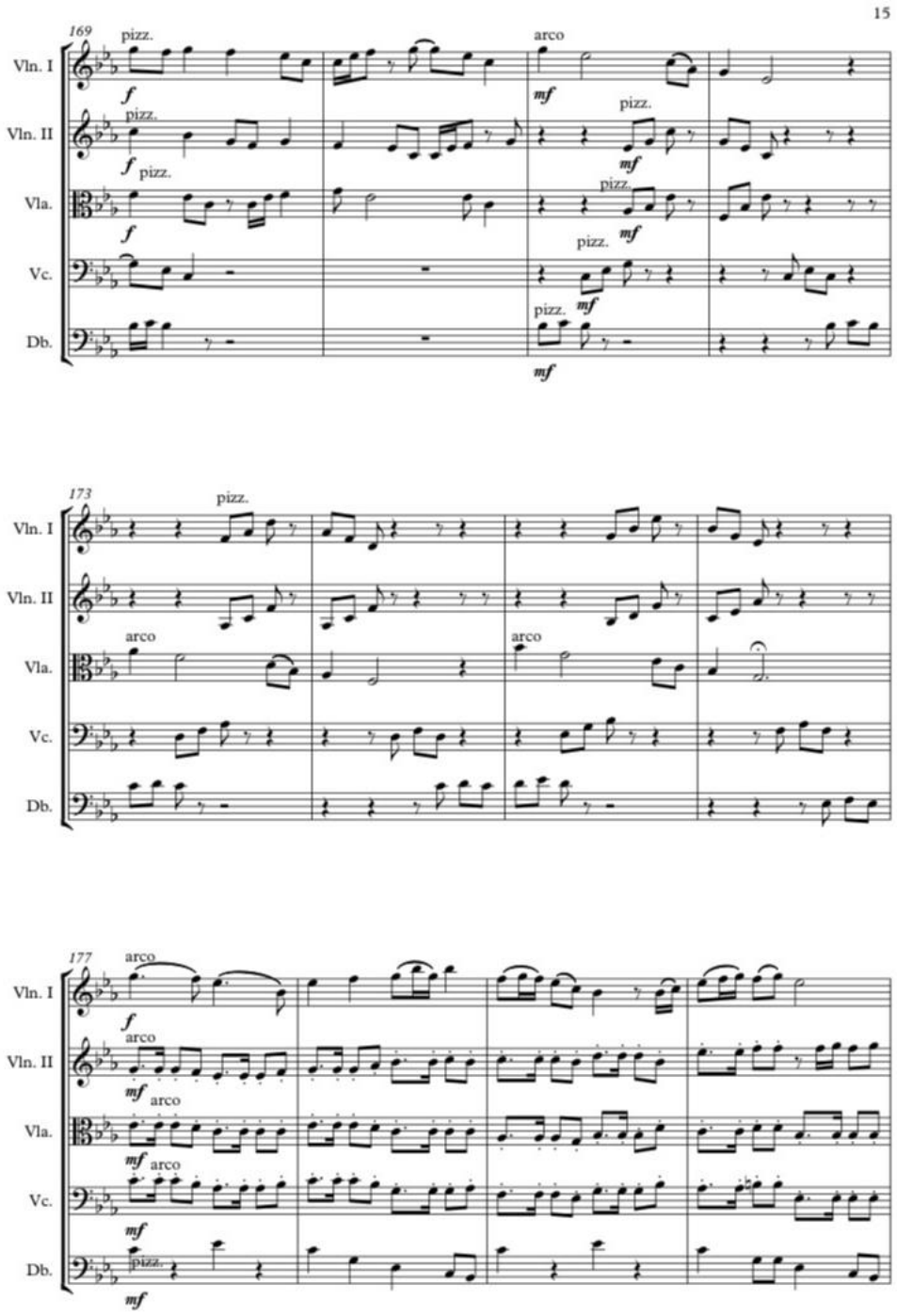
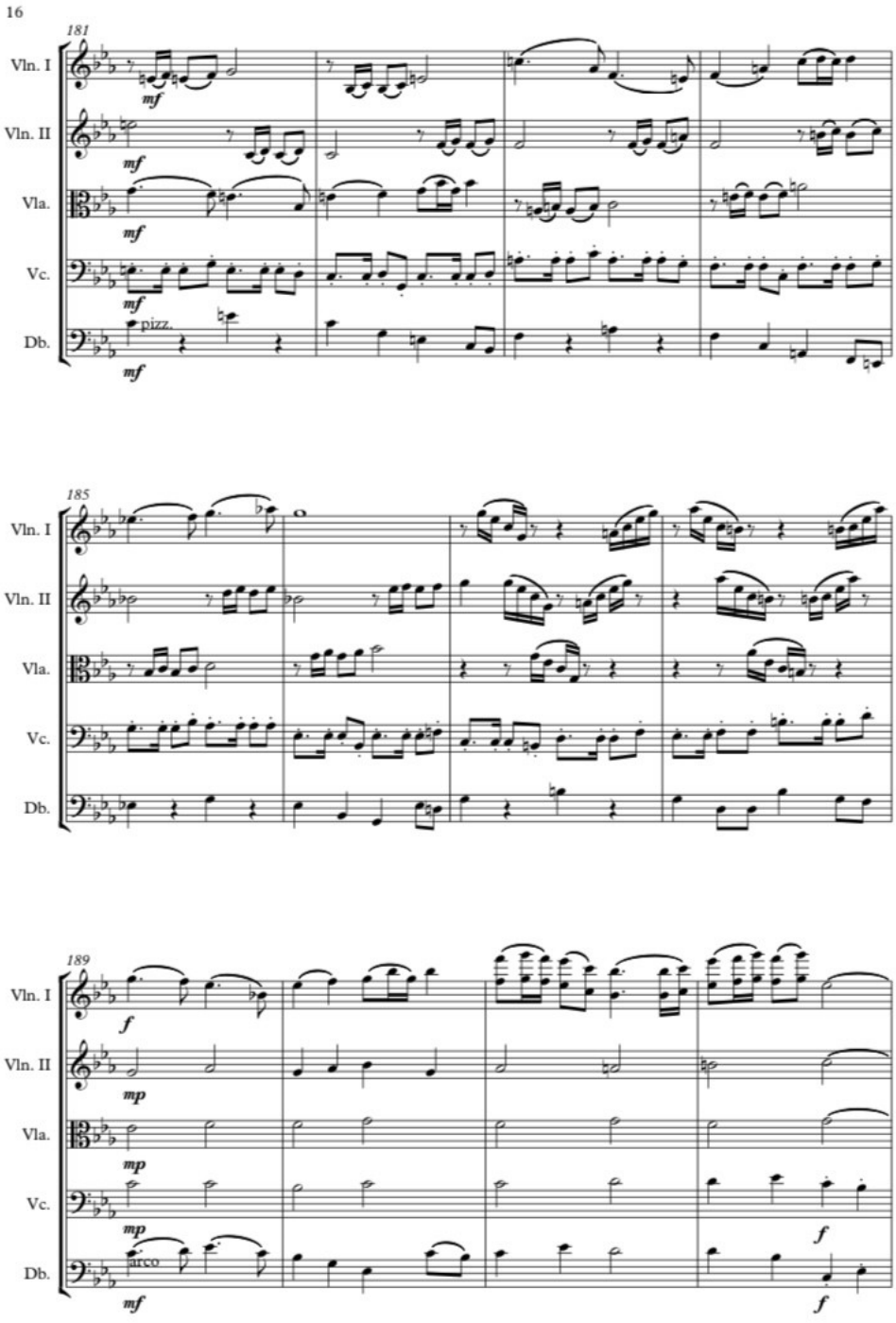
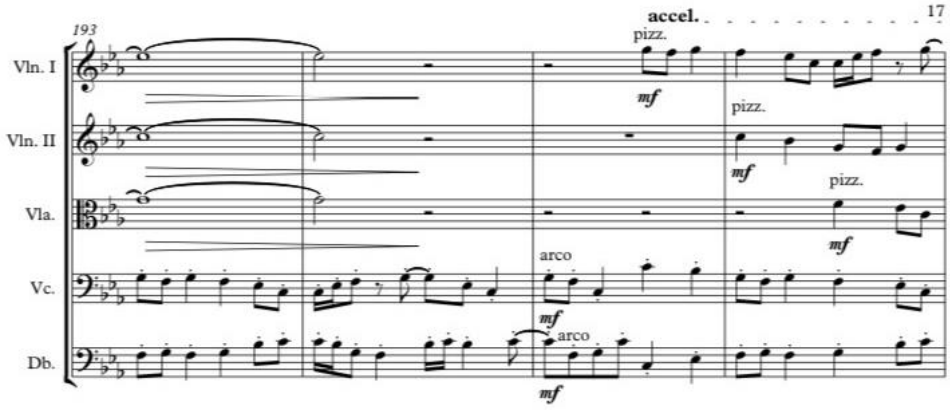
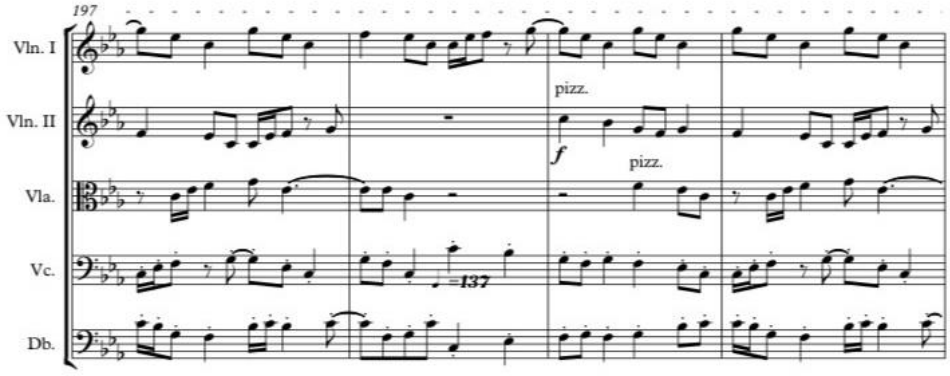
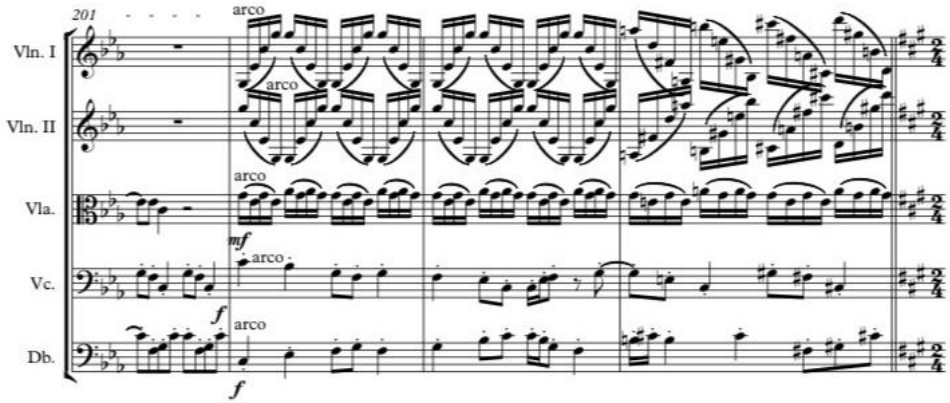
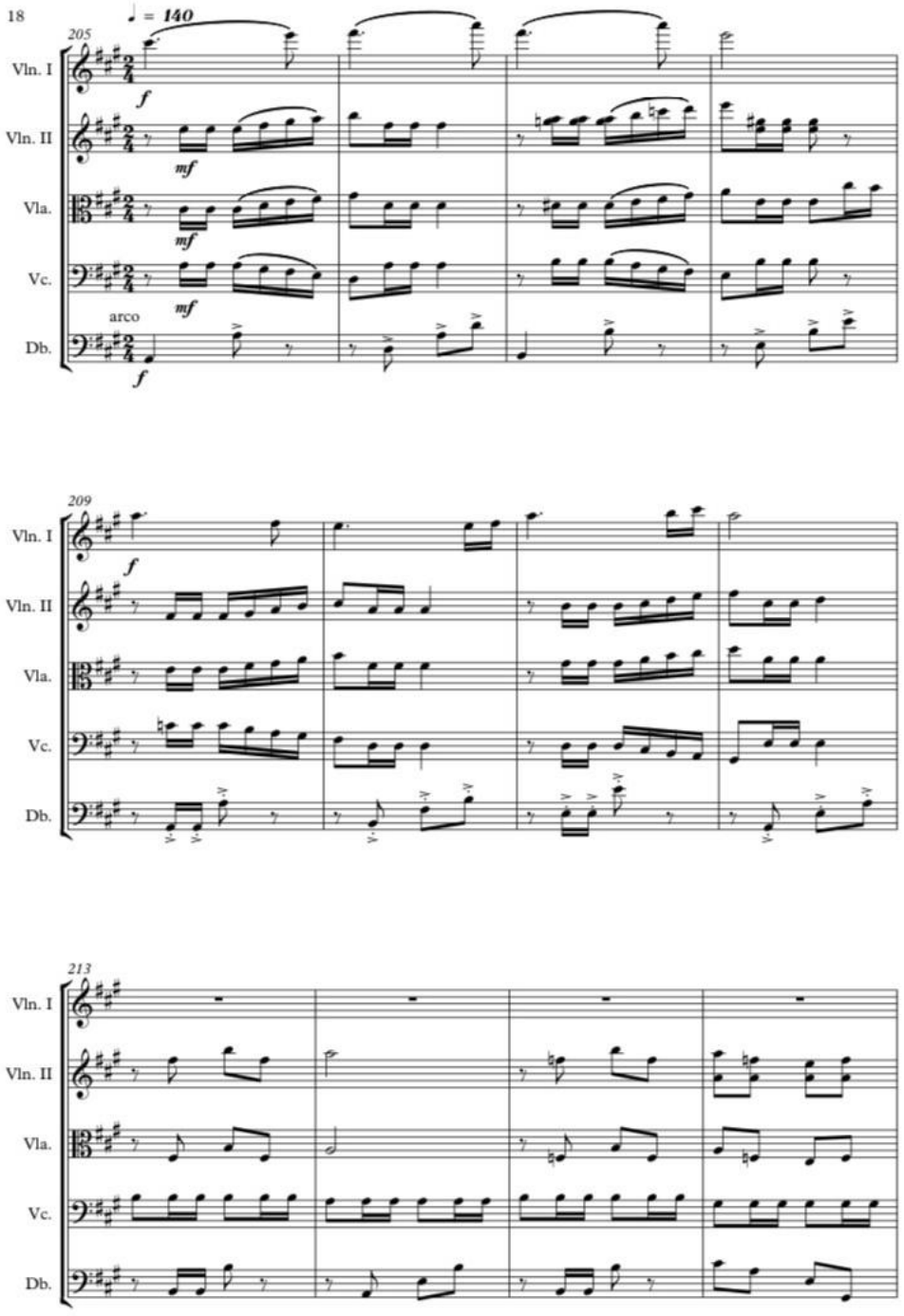
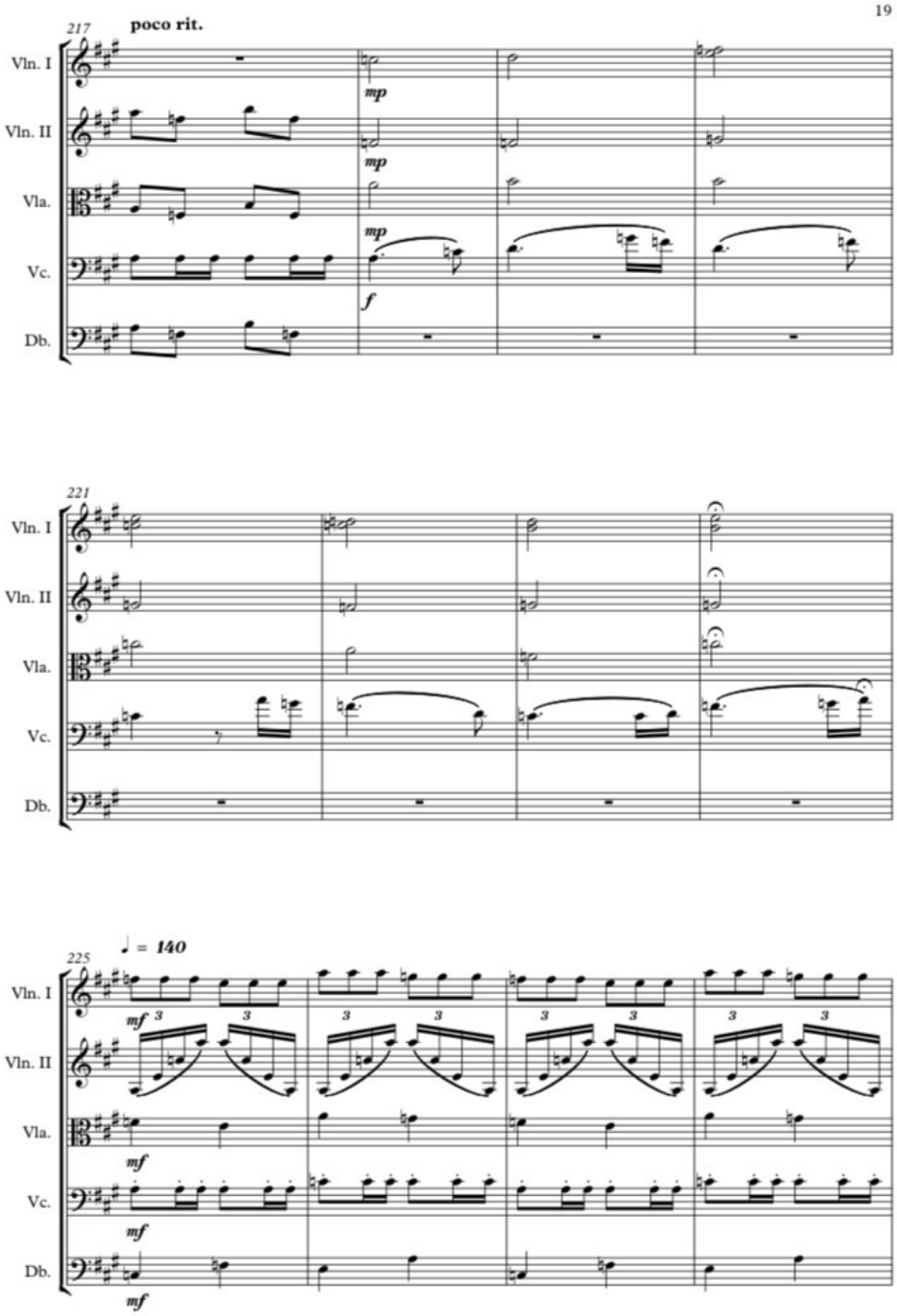
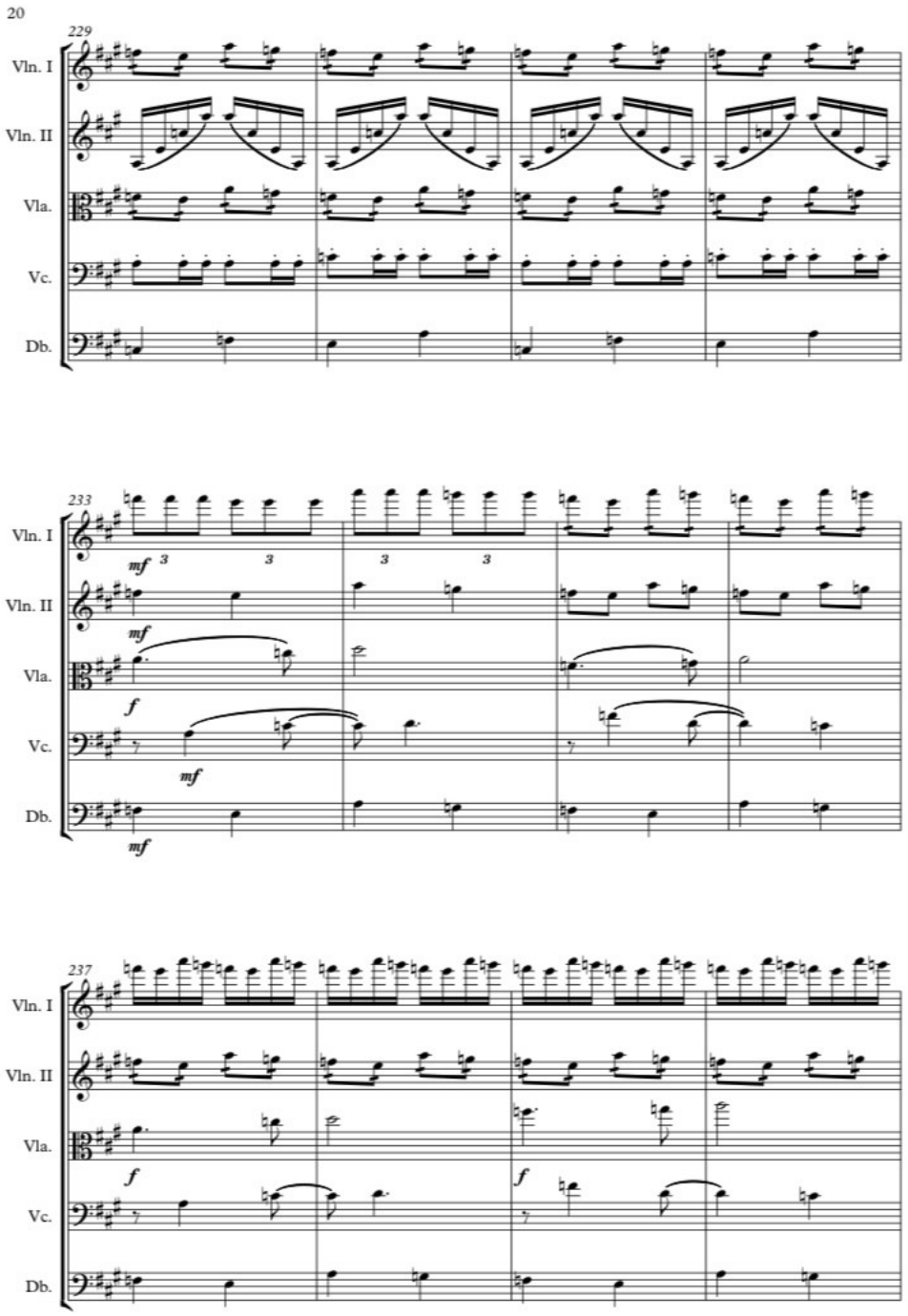
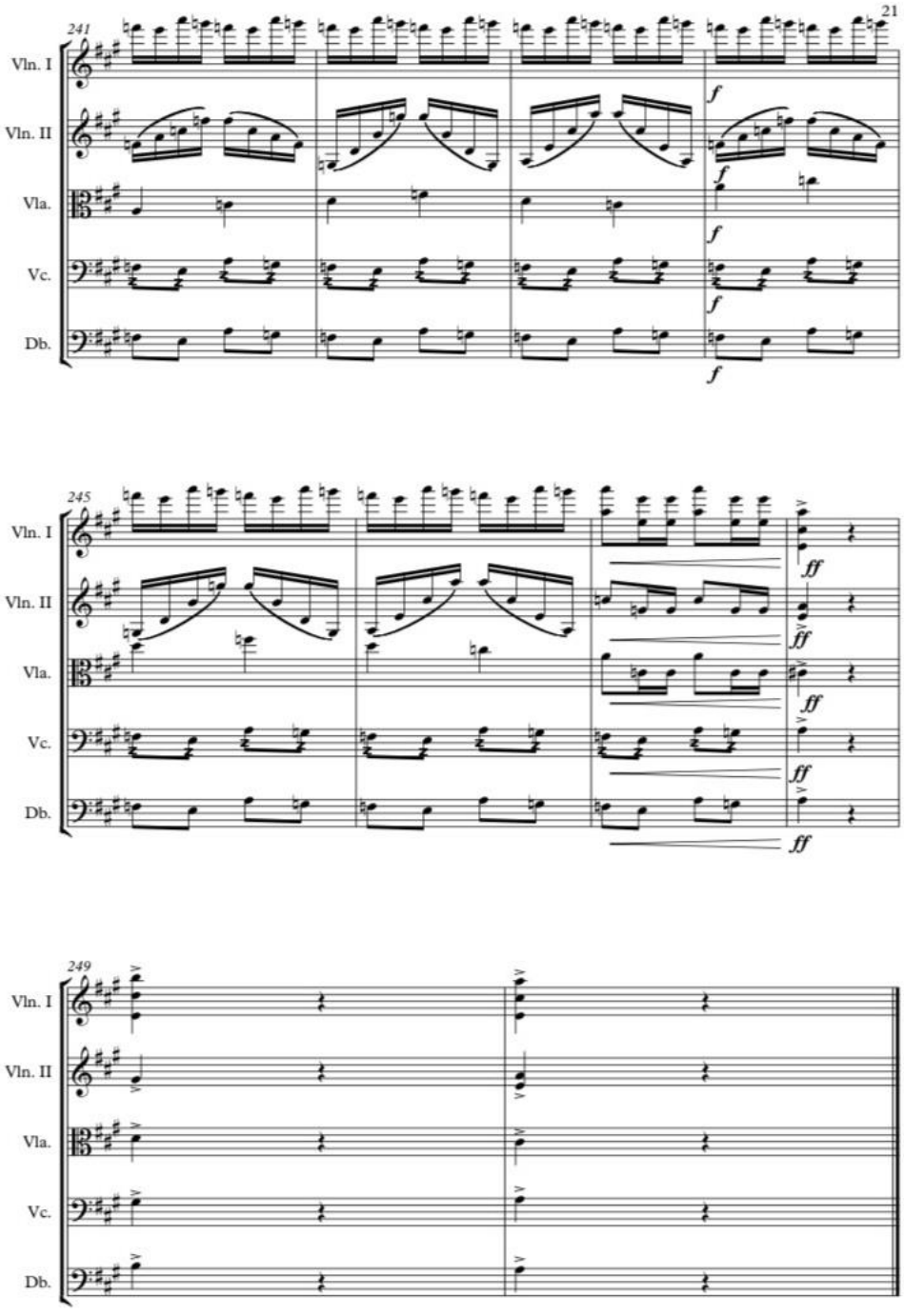
มัทนะพาธา

MADANABADHA

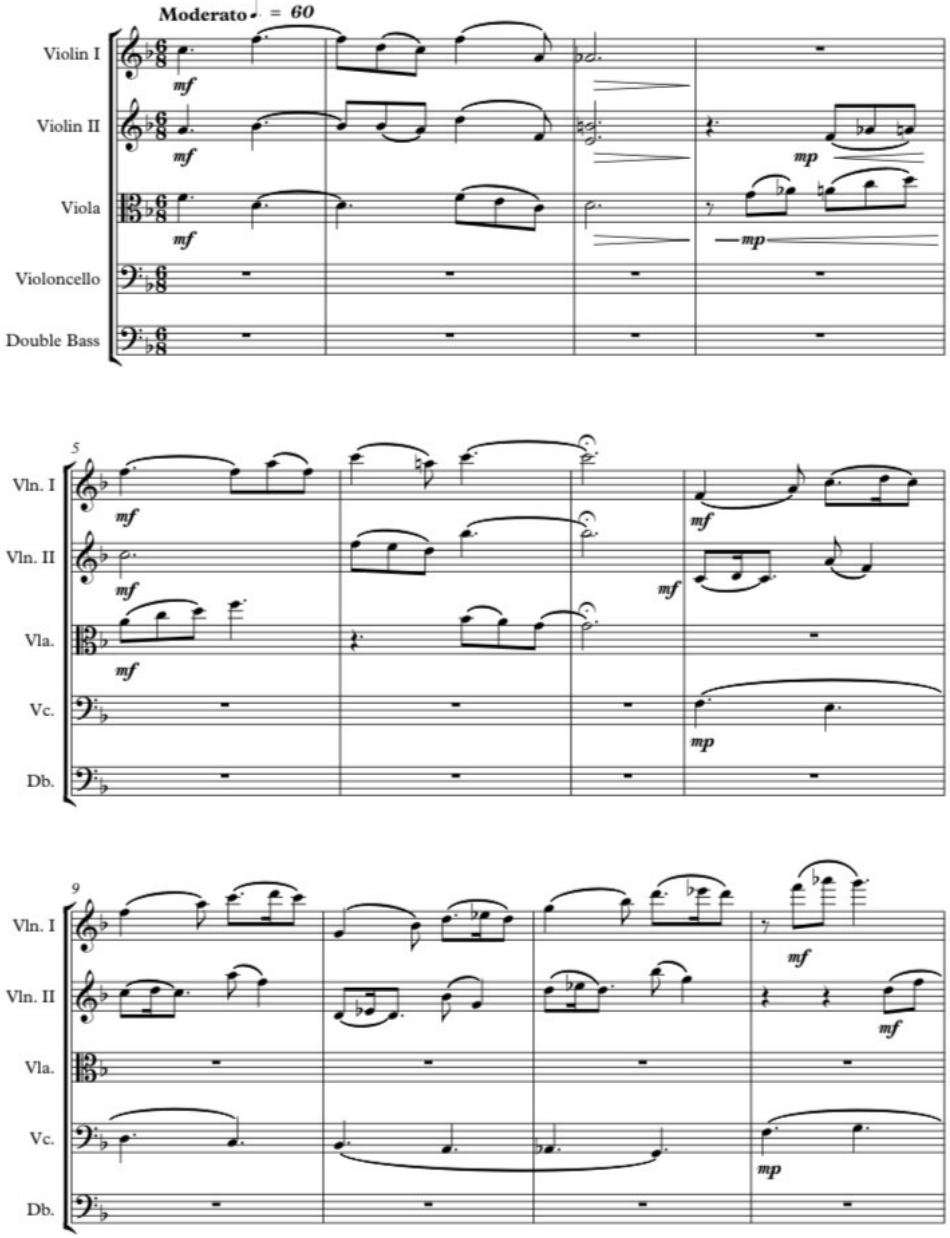
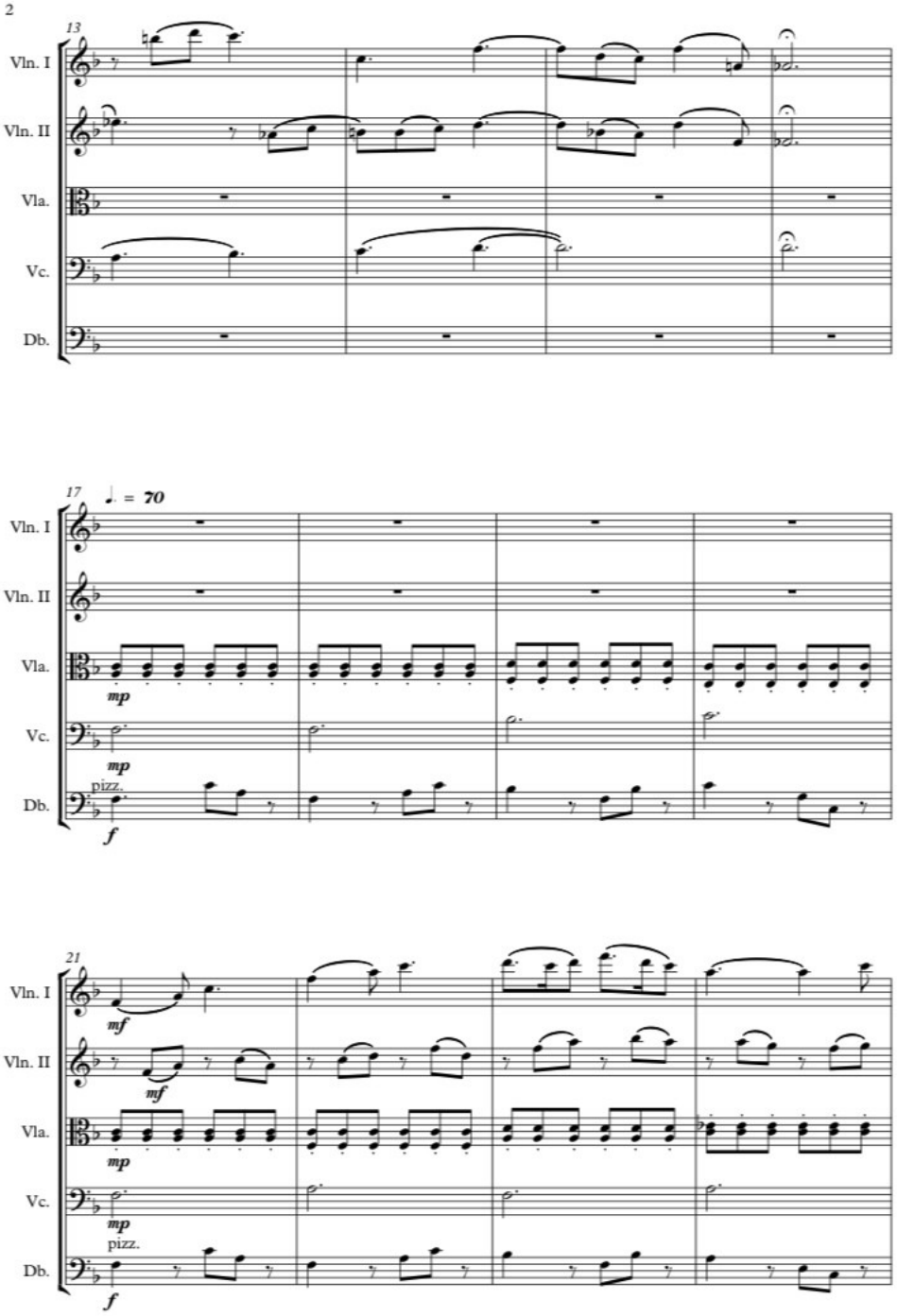
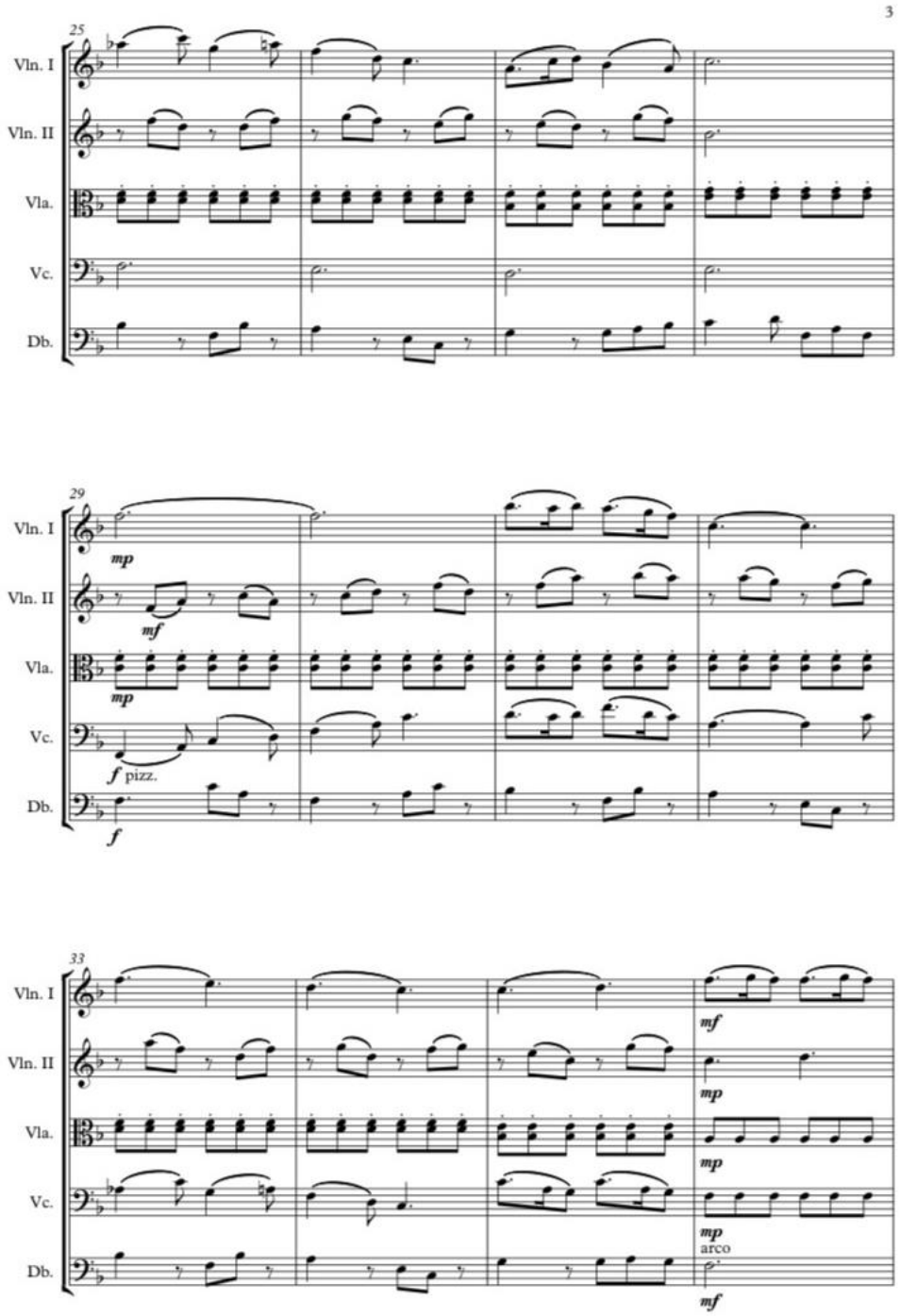
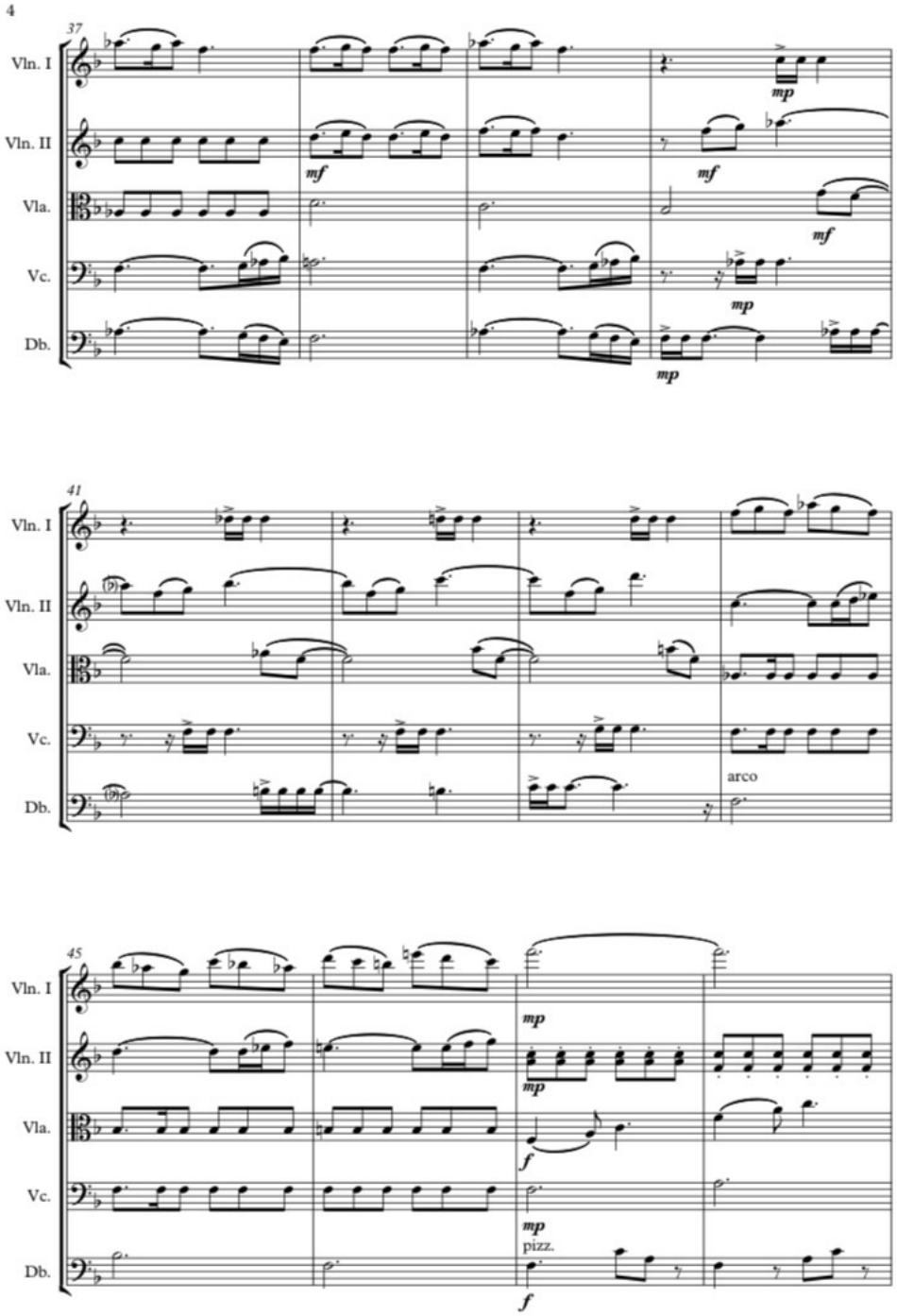
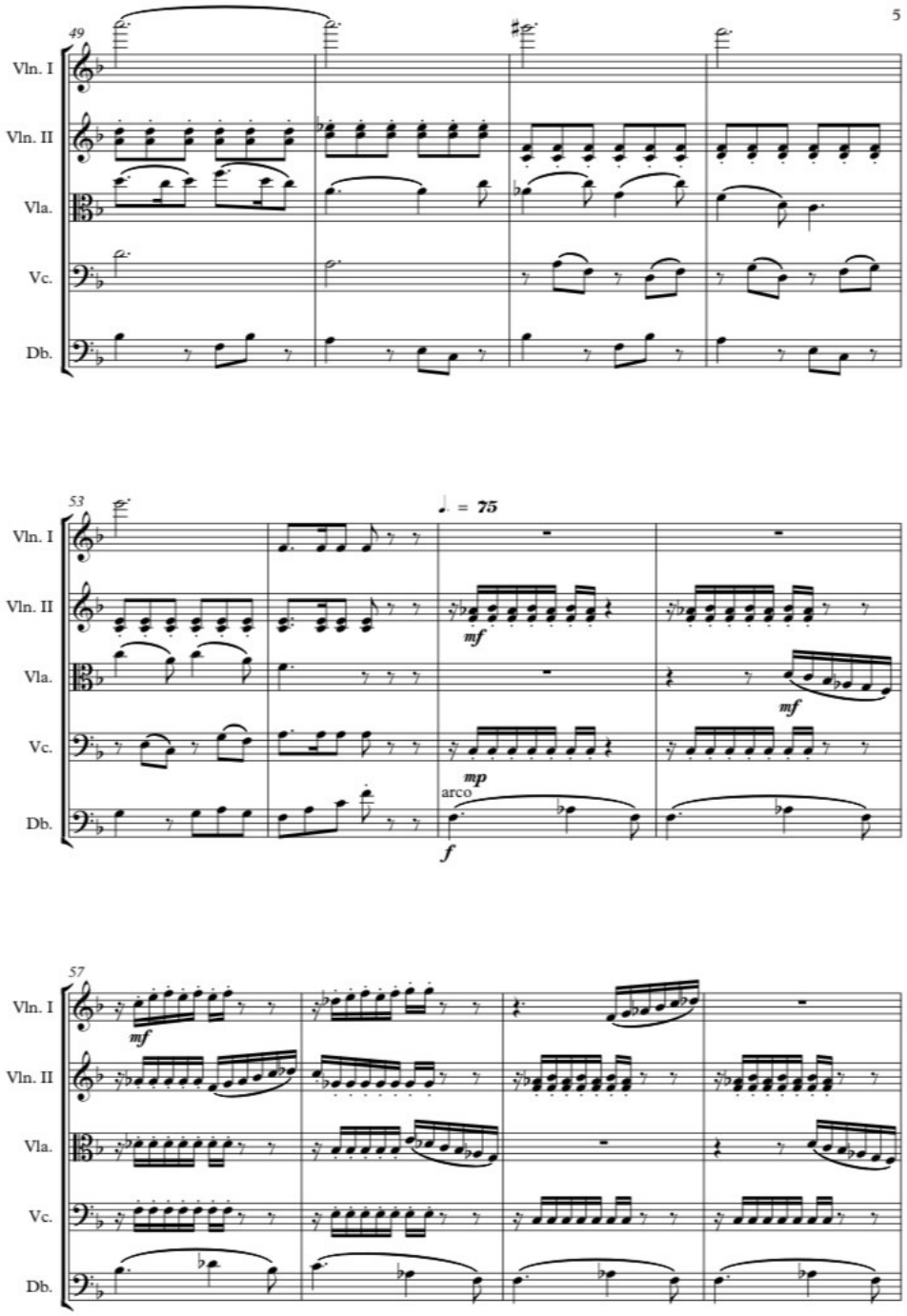
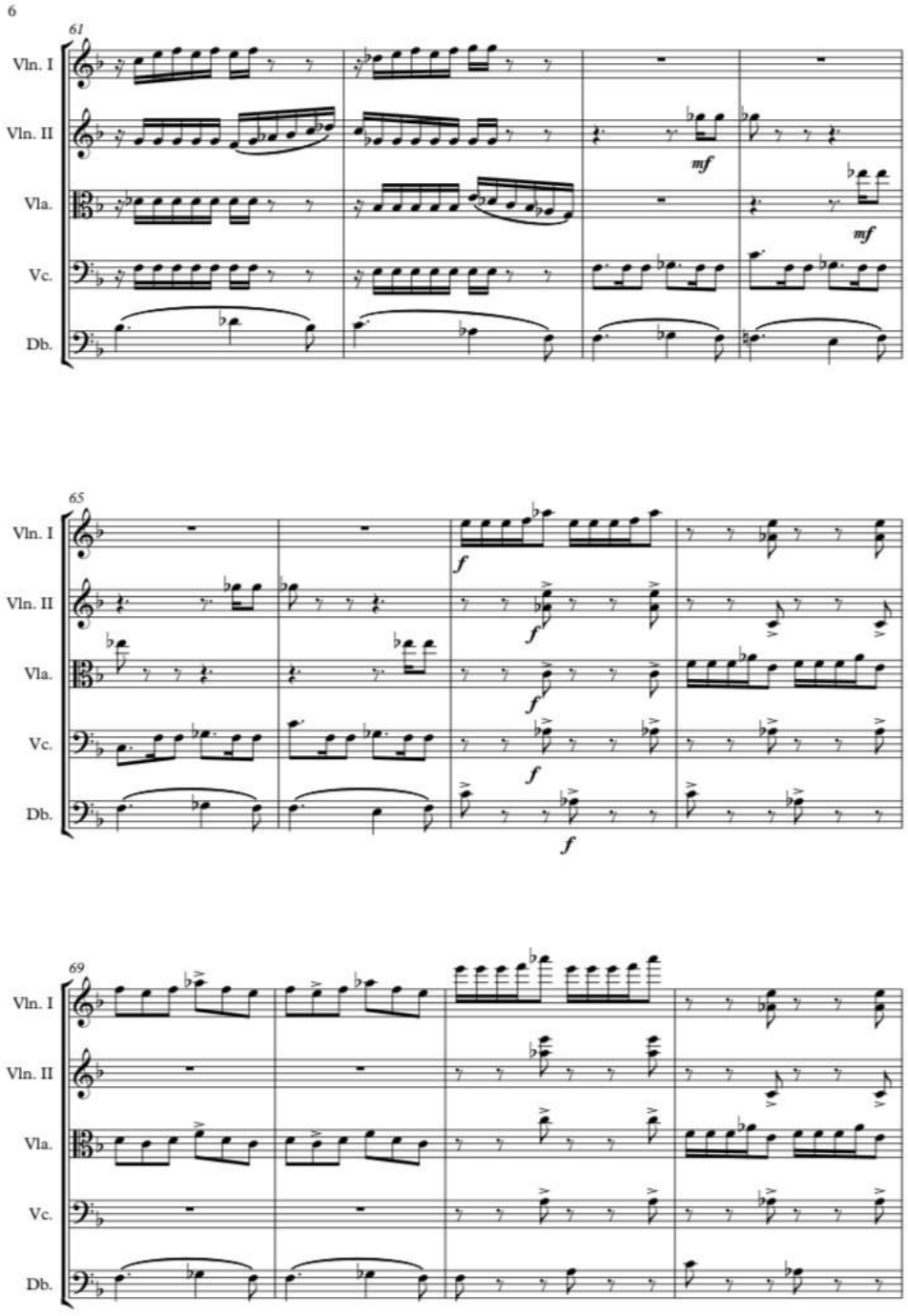
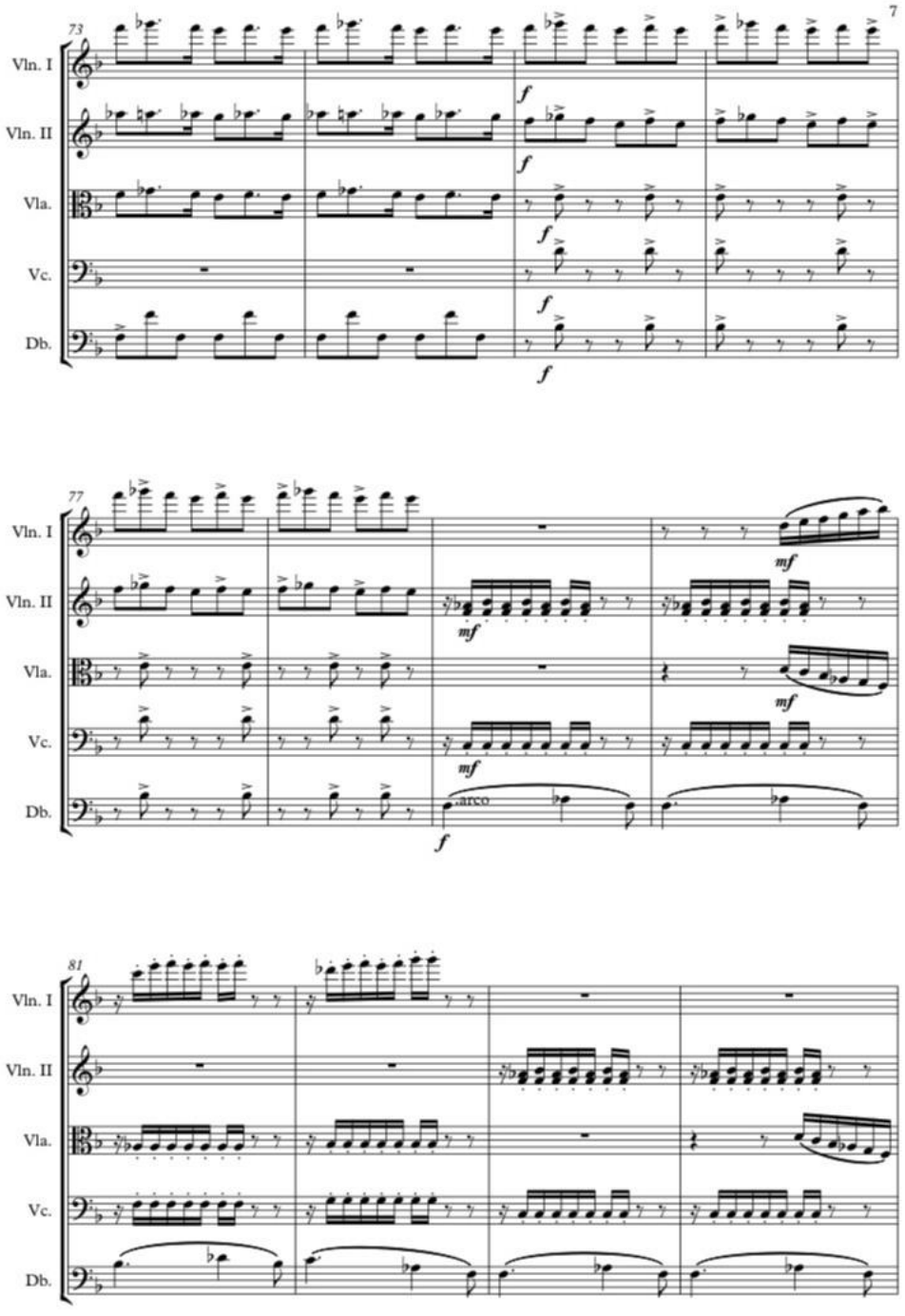
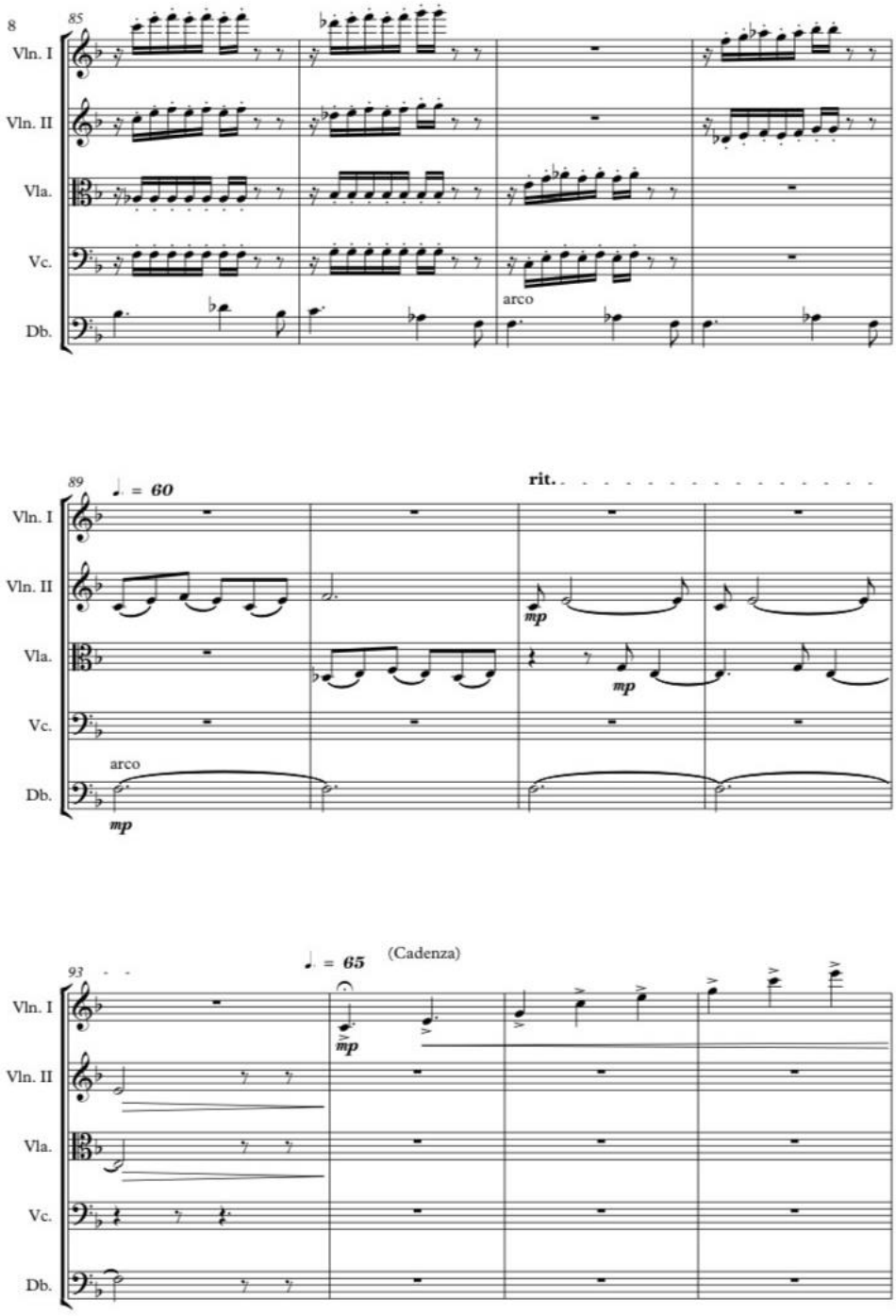
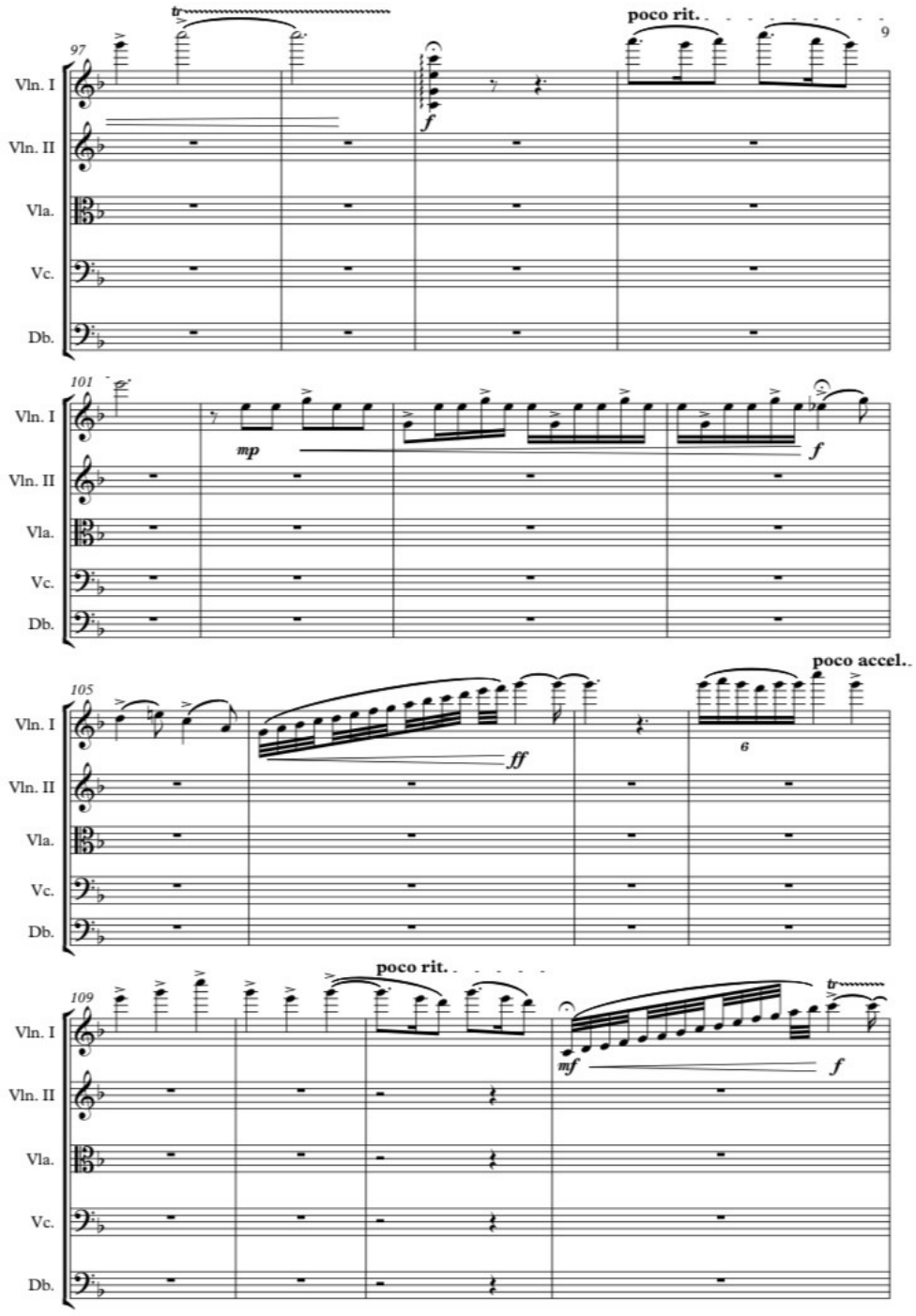
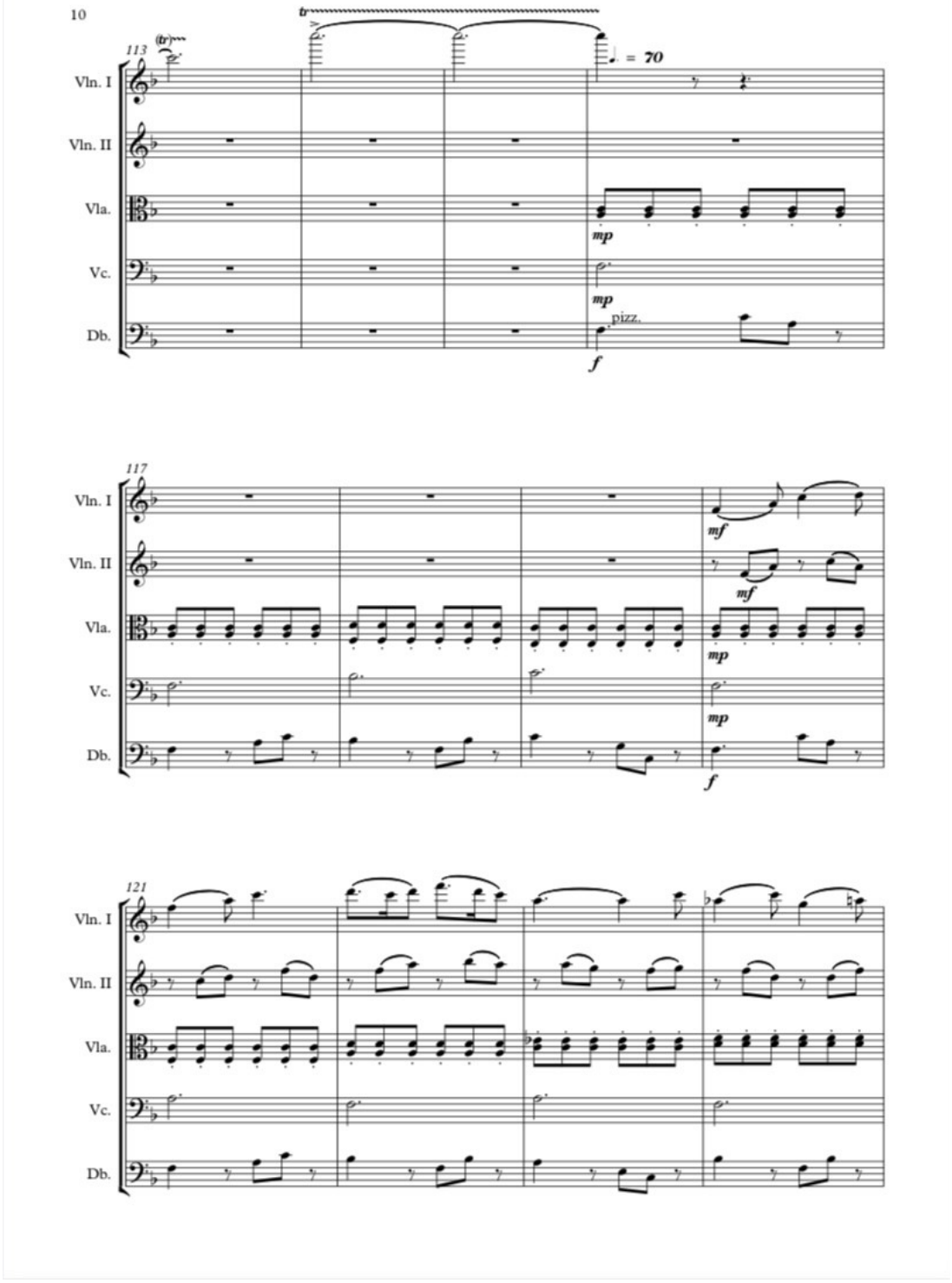
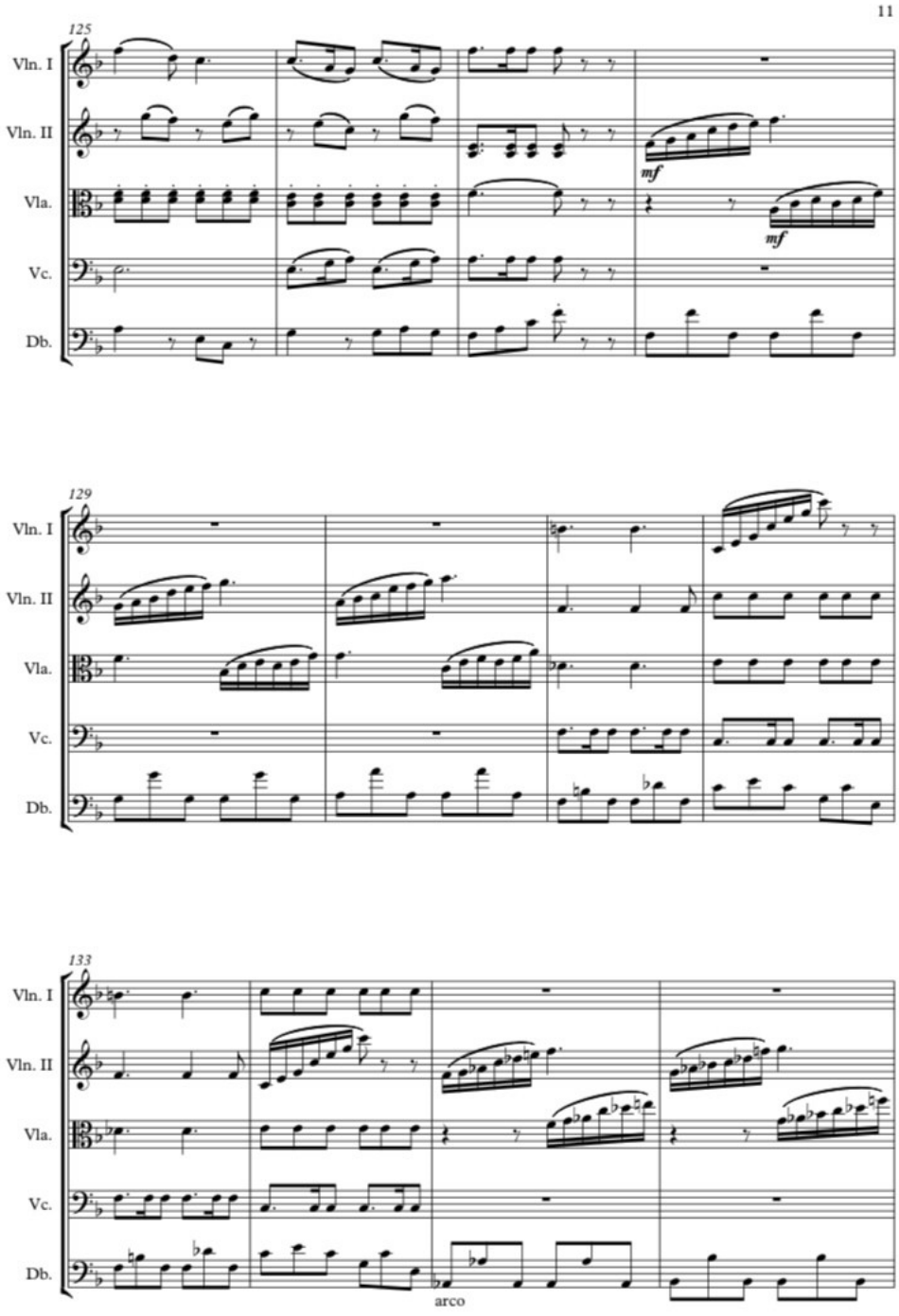
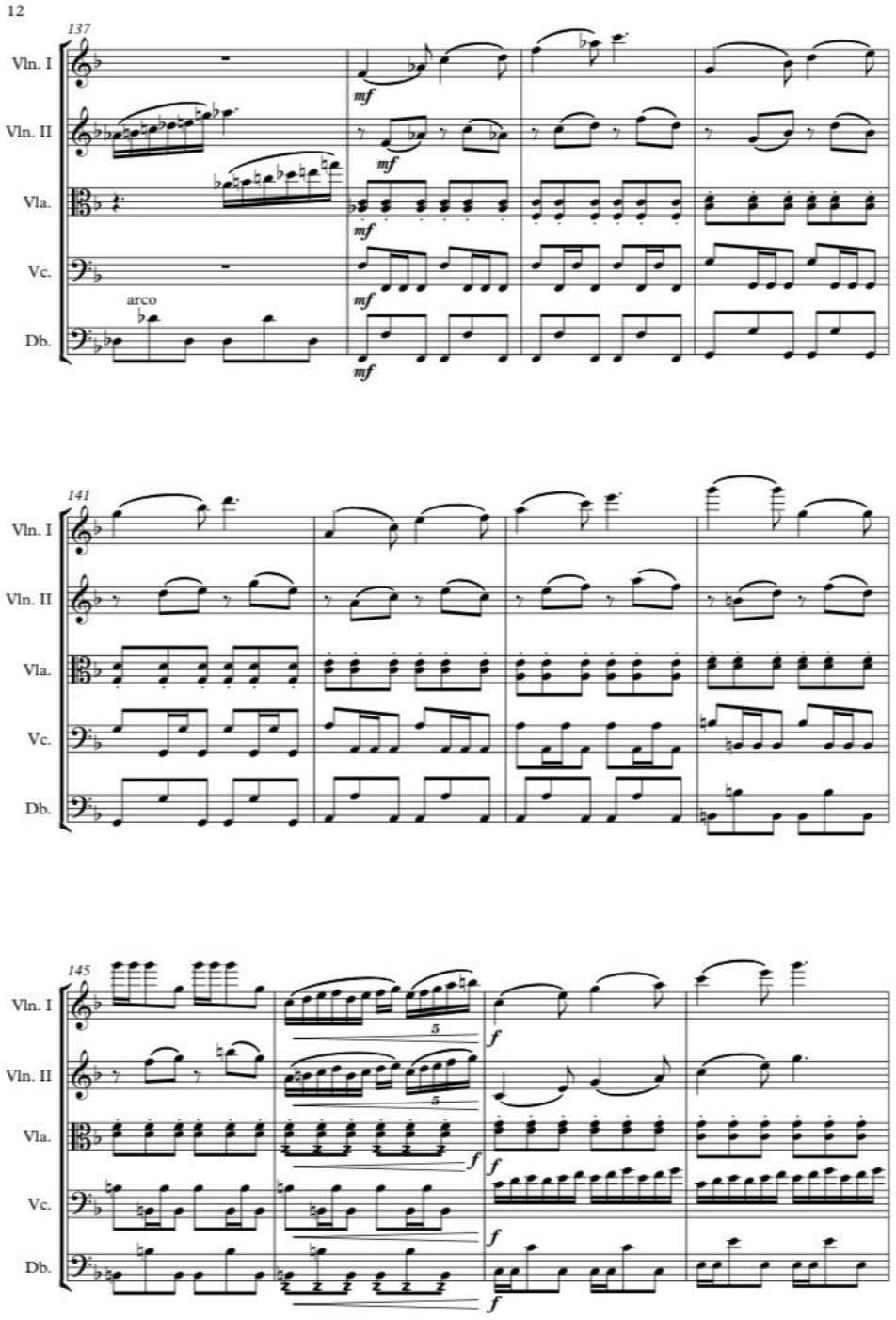
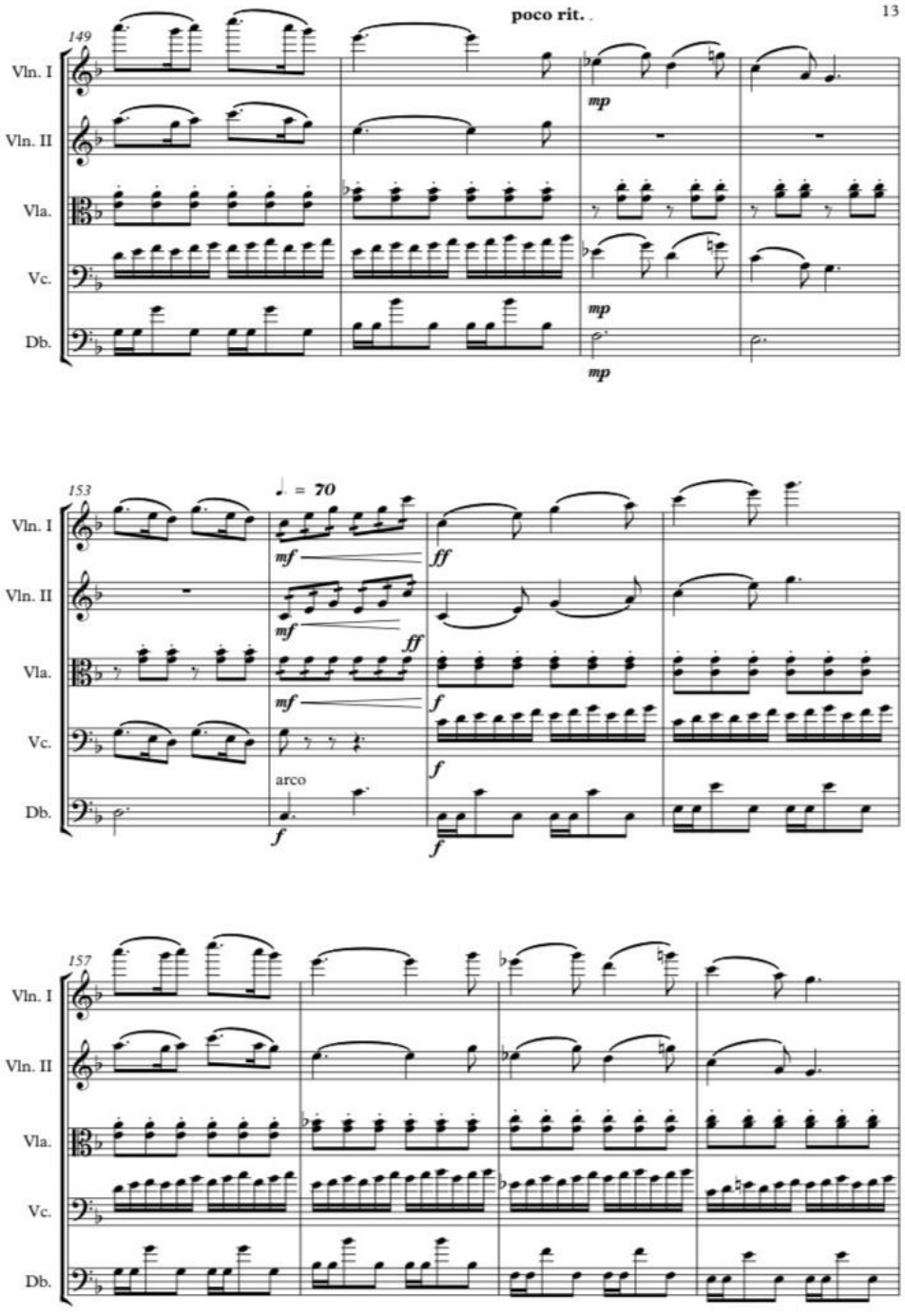
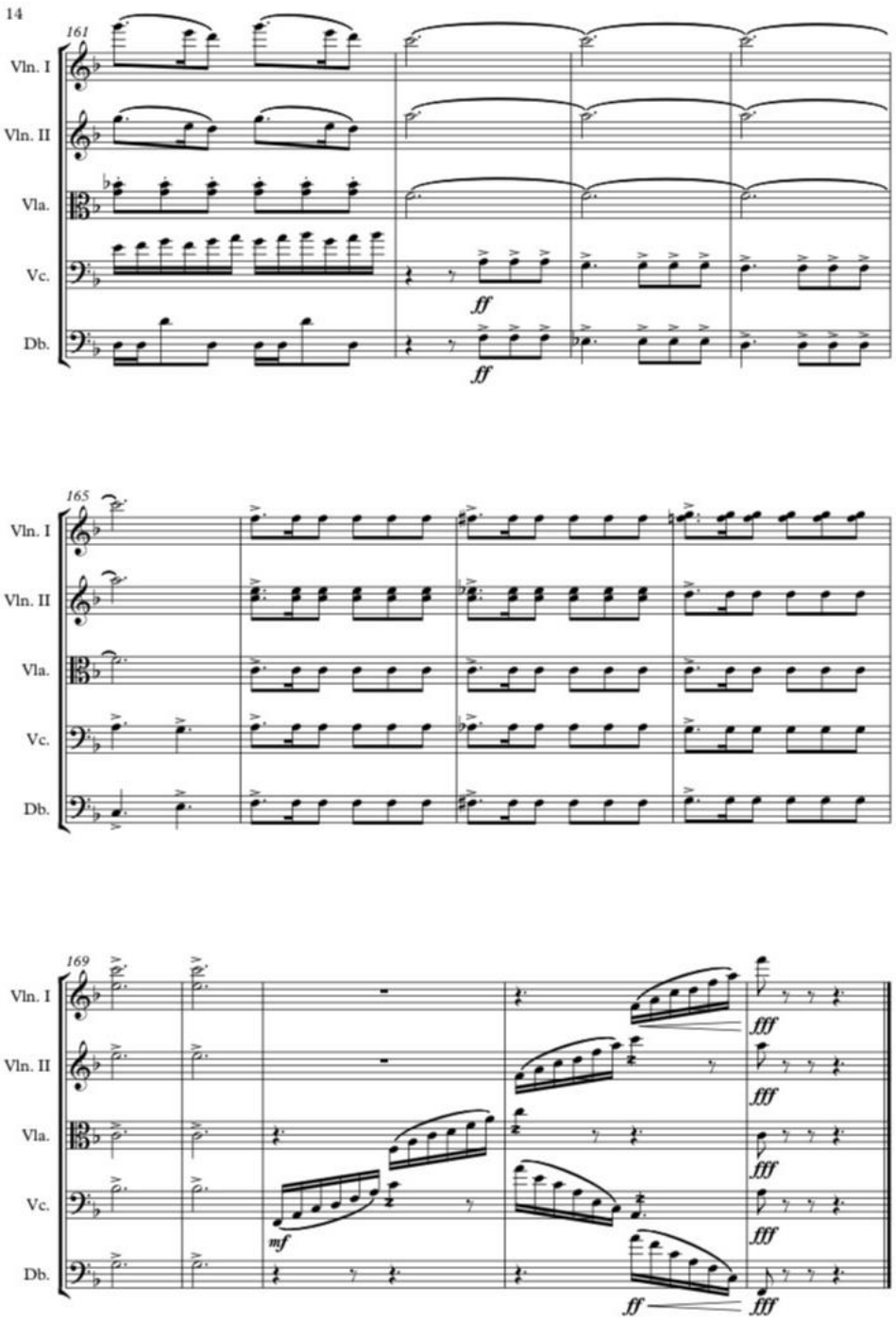
I. In the name of Love's Legend

นามนางตำนานรัก

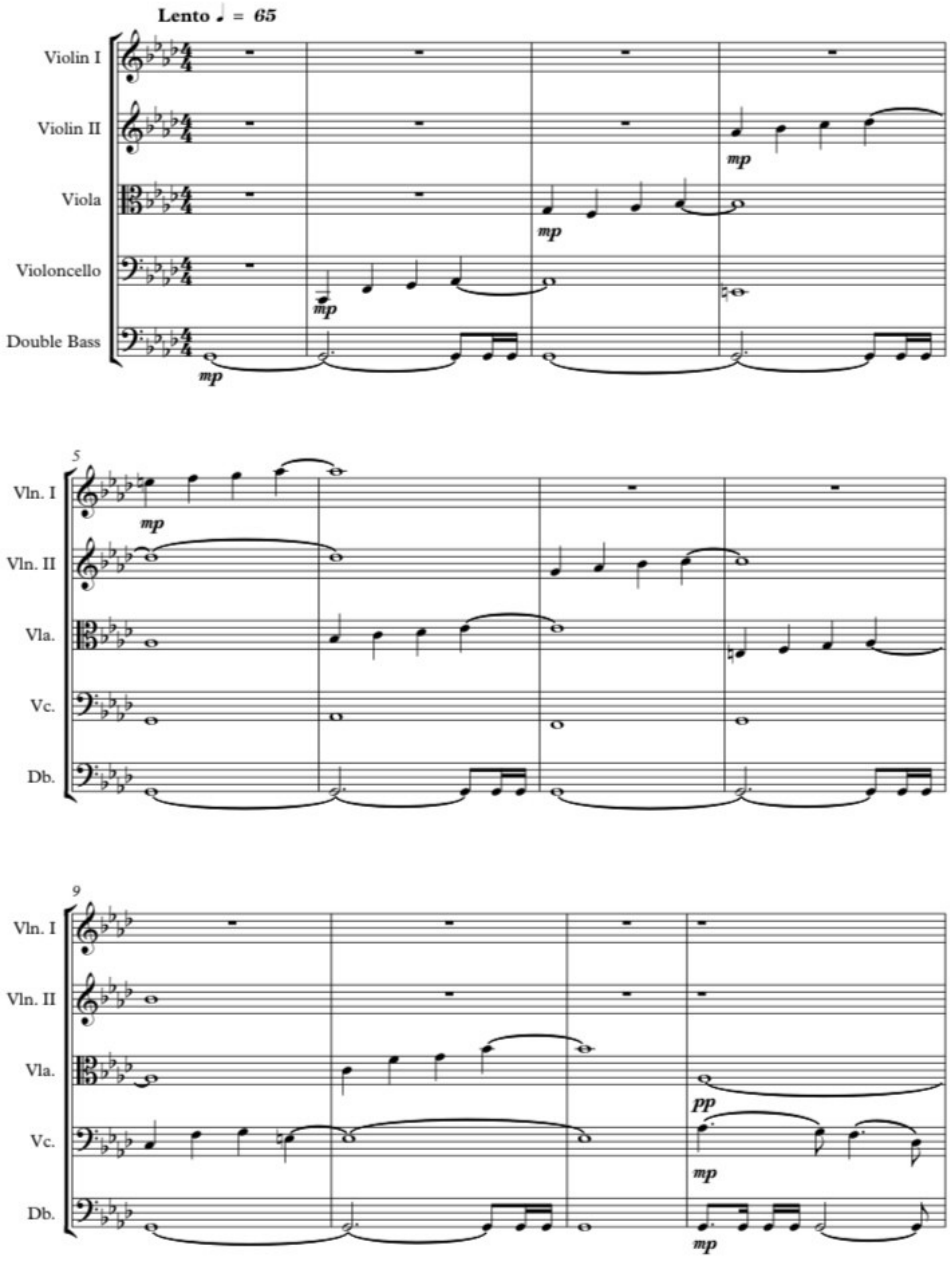
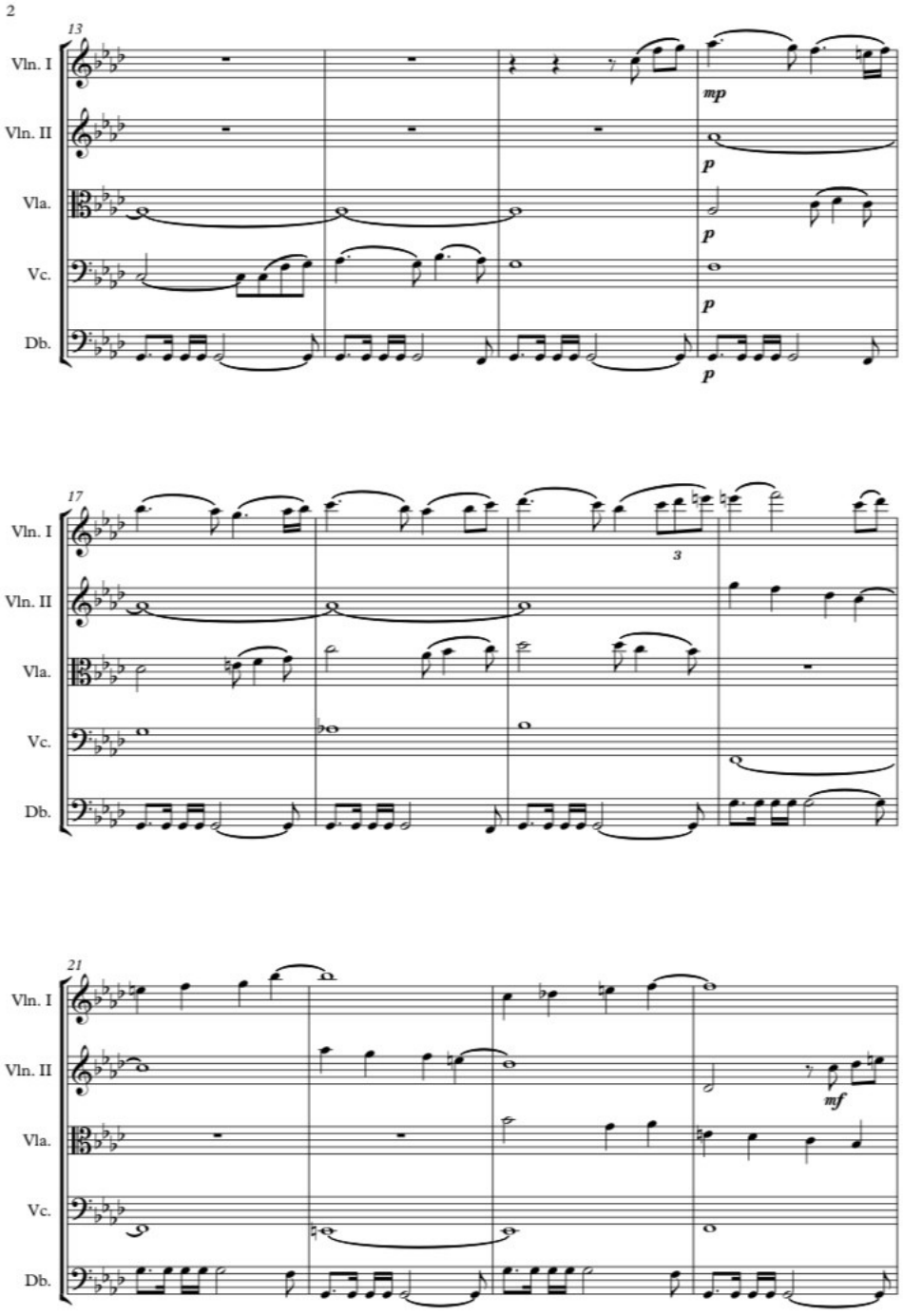
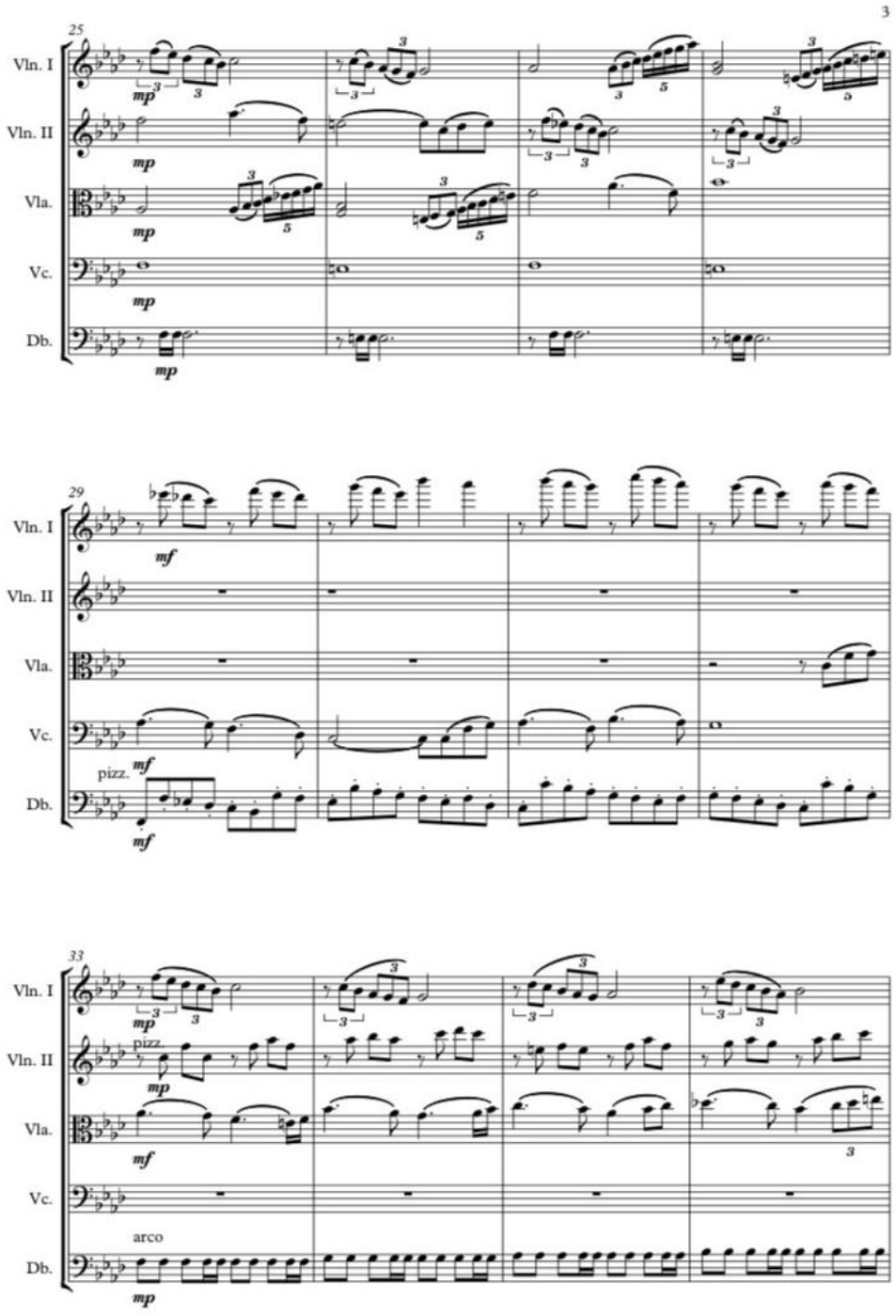
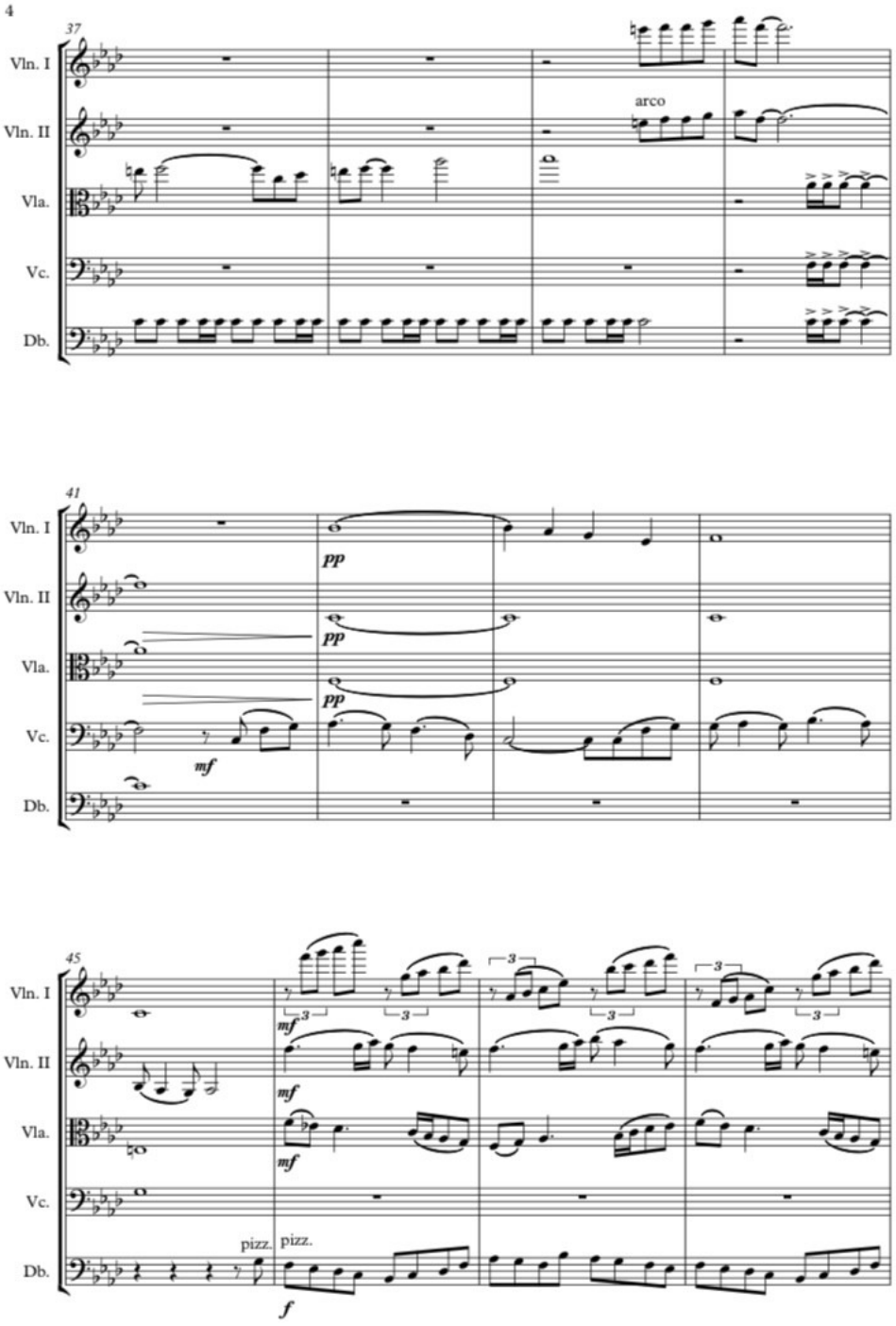
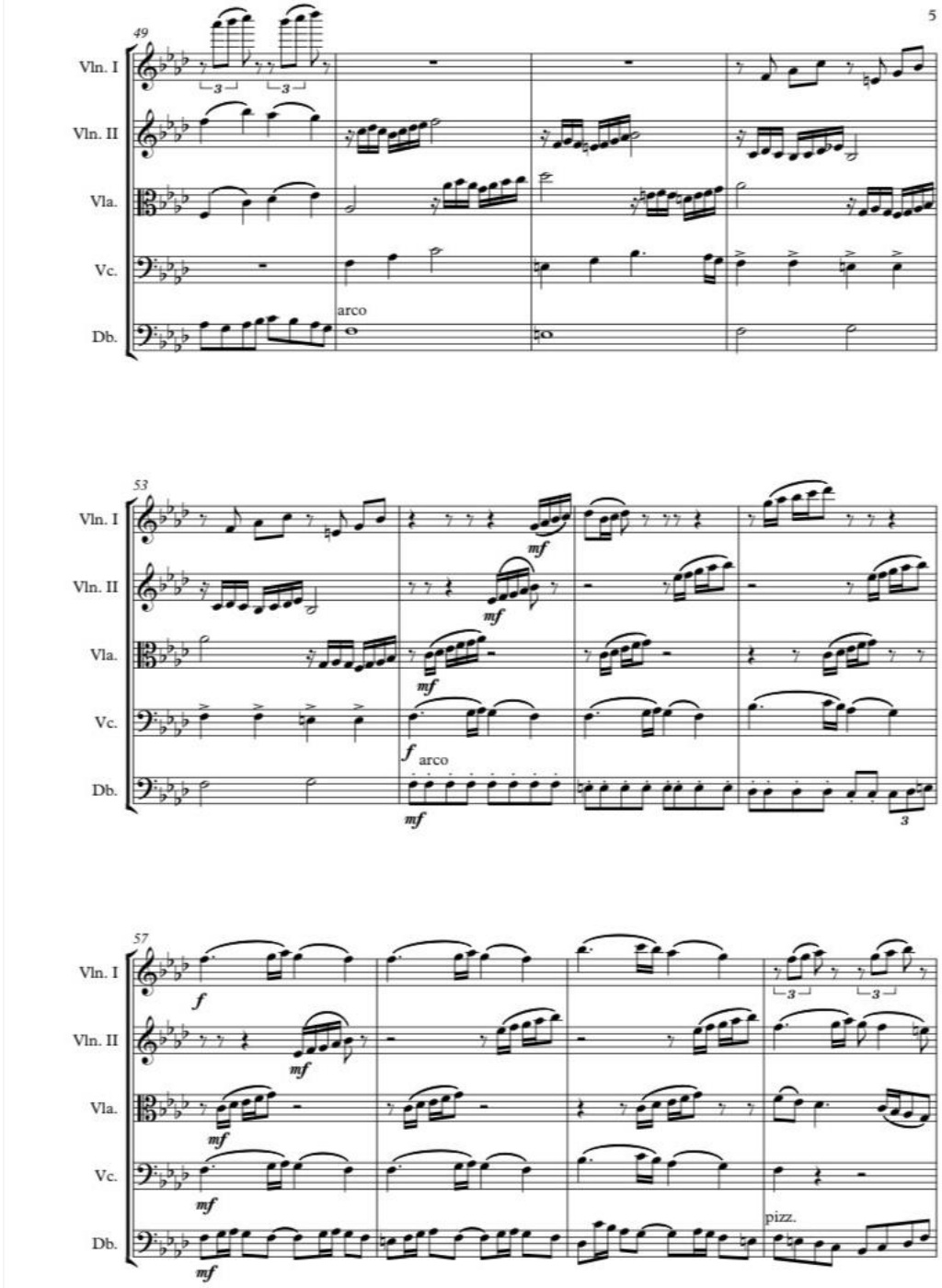
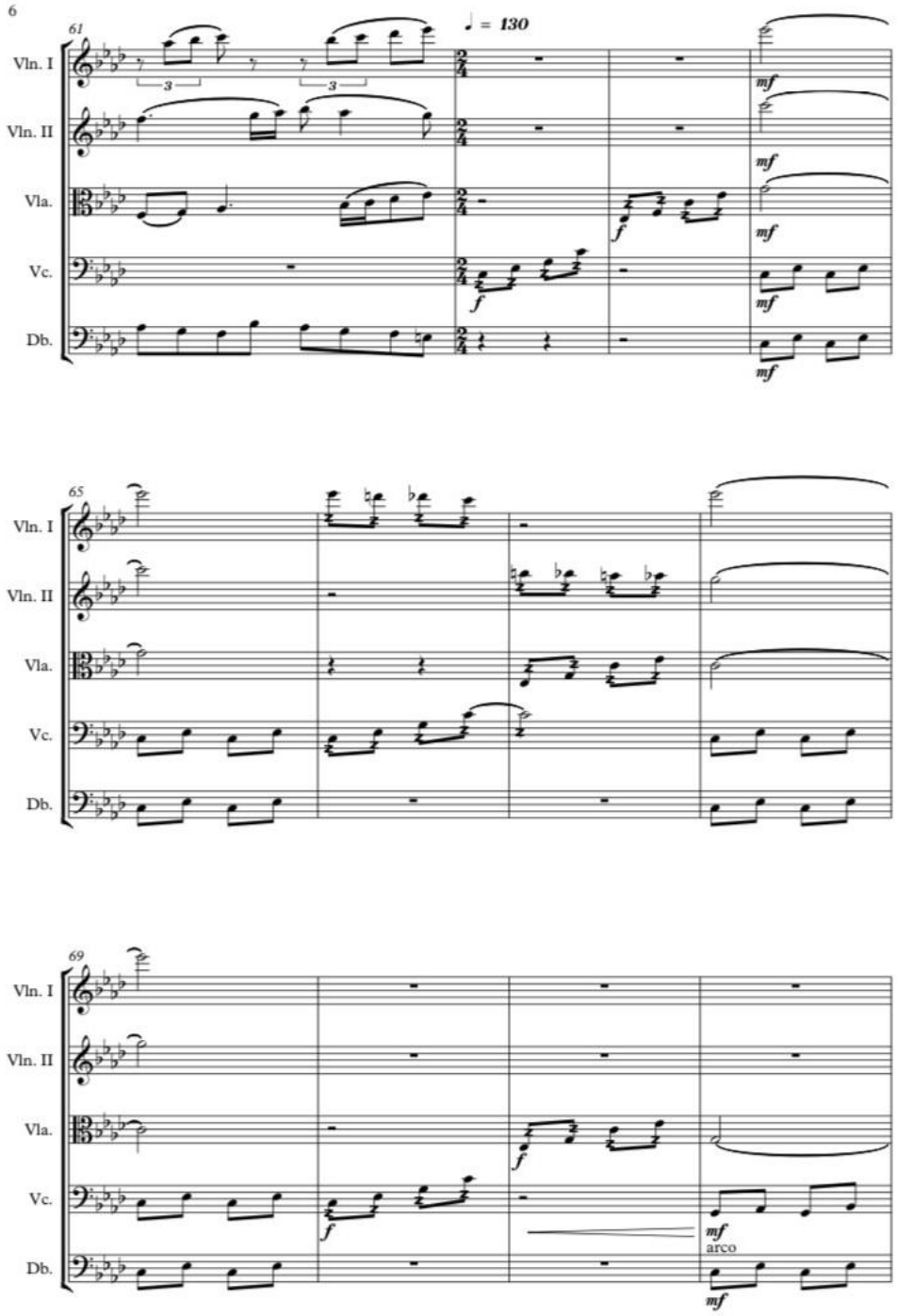
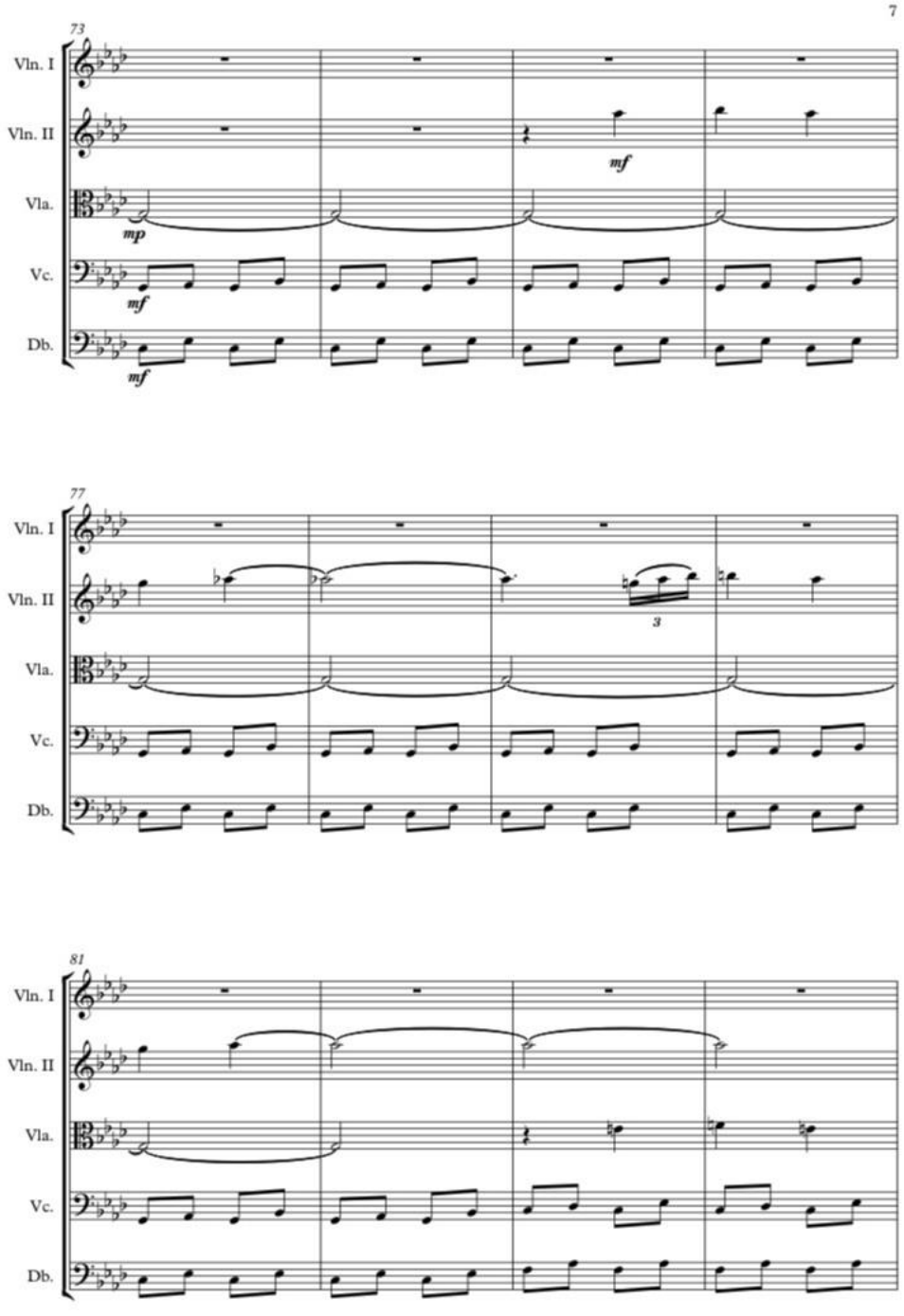
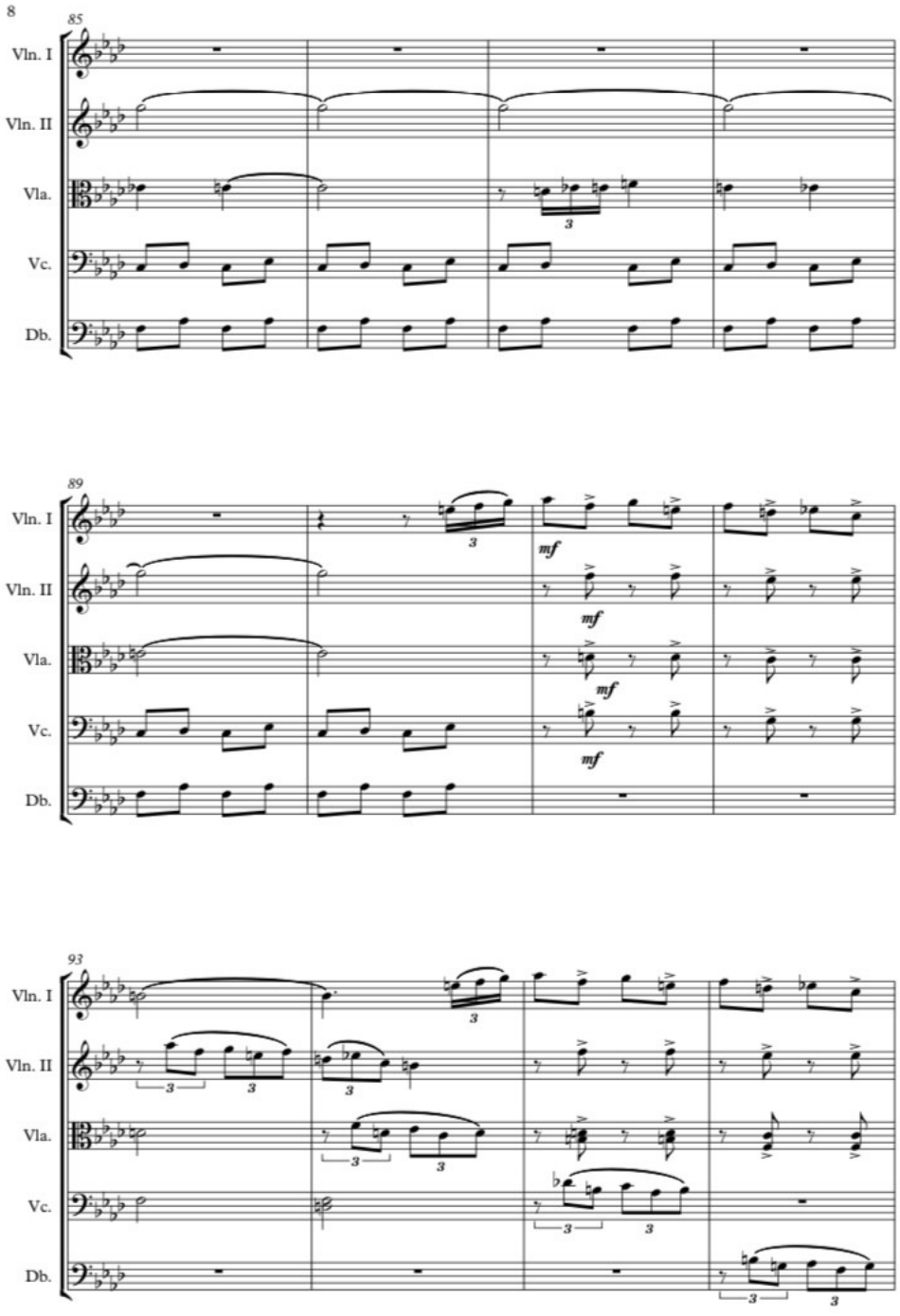
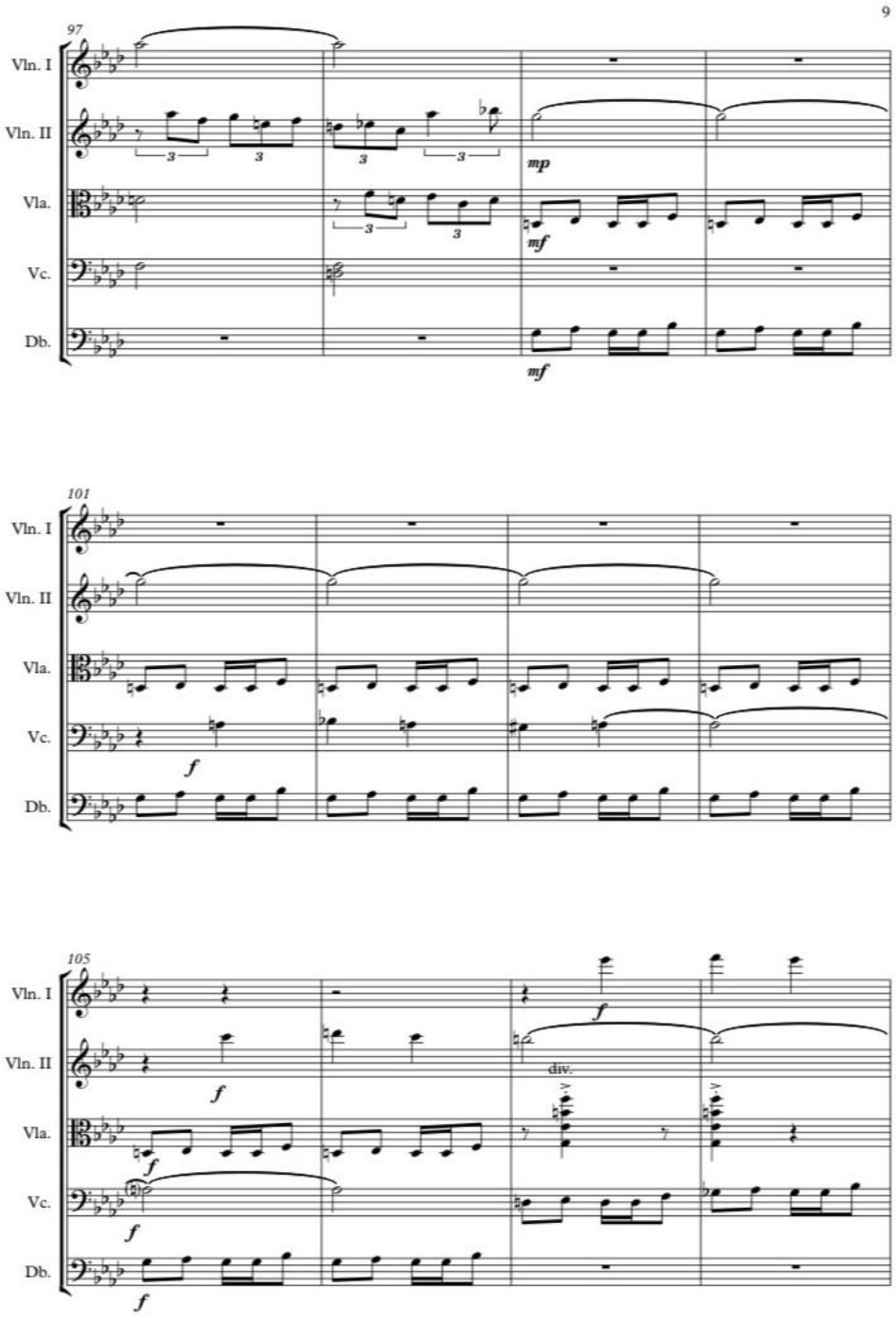
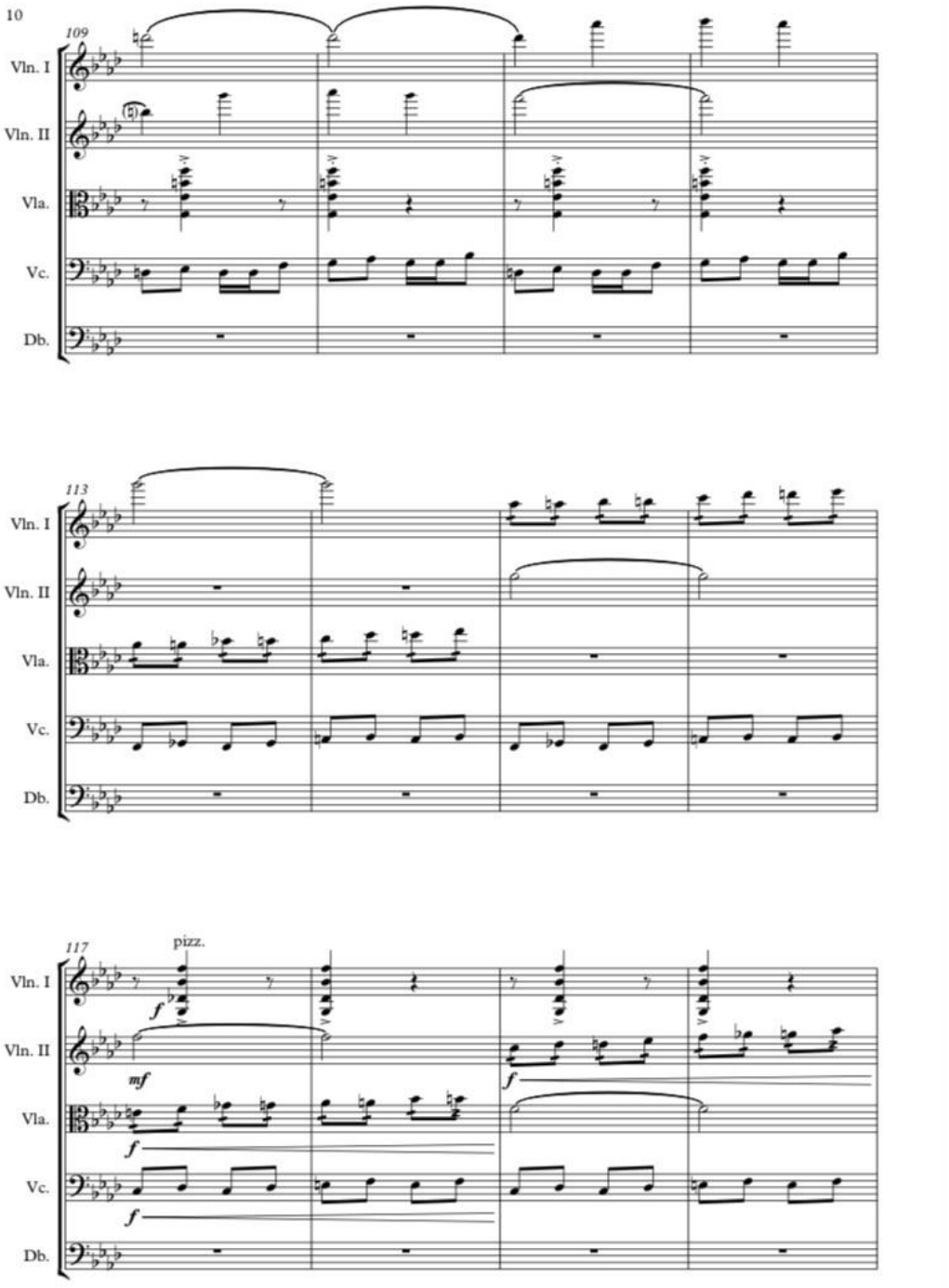
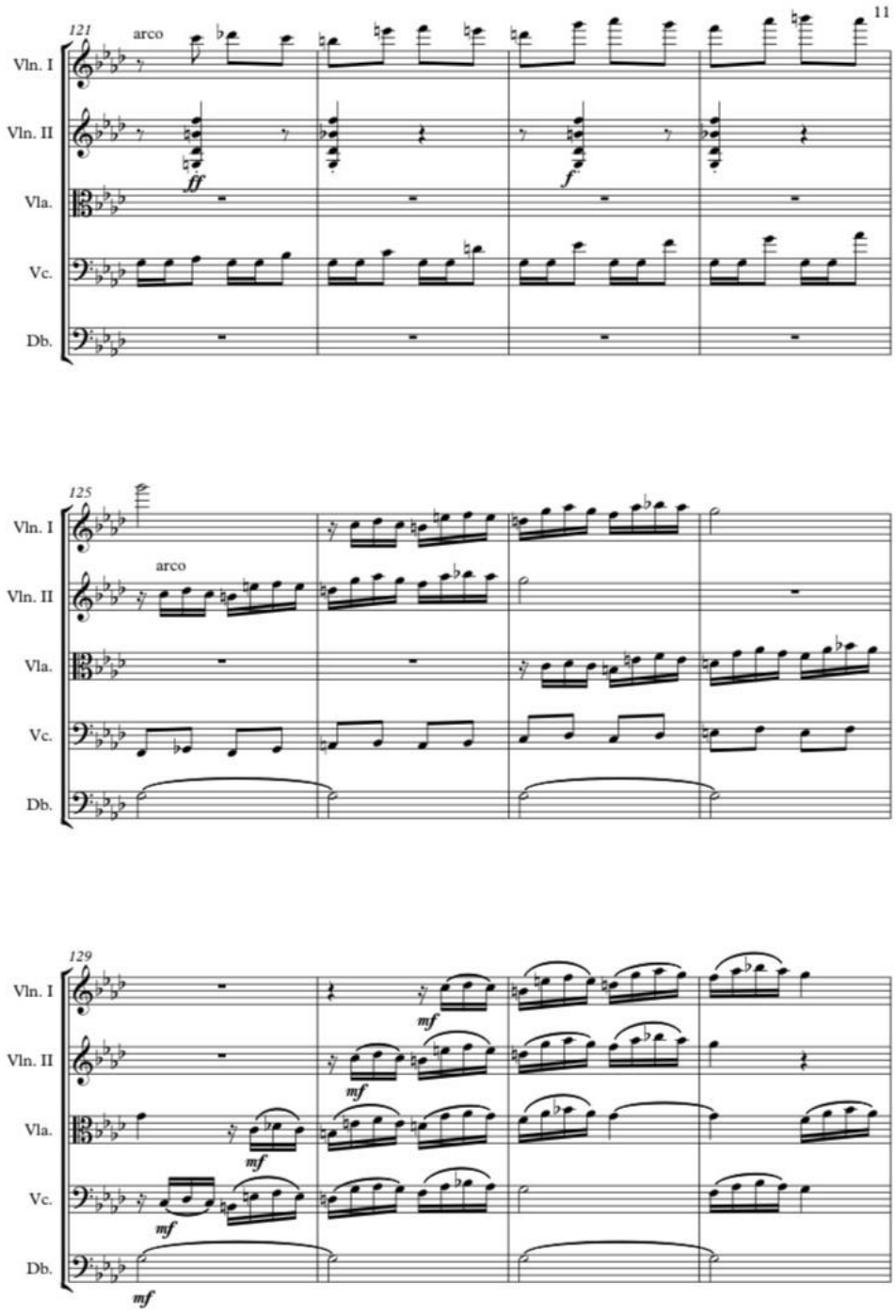
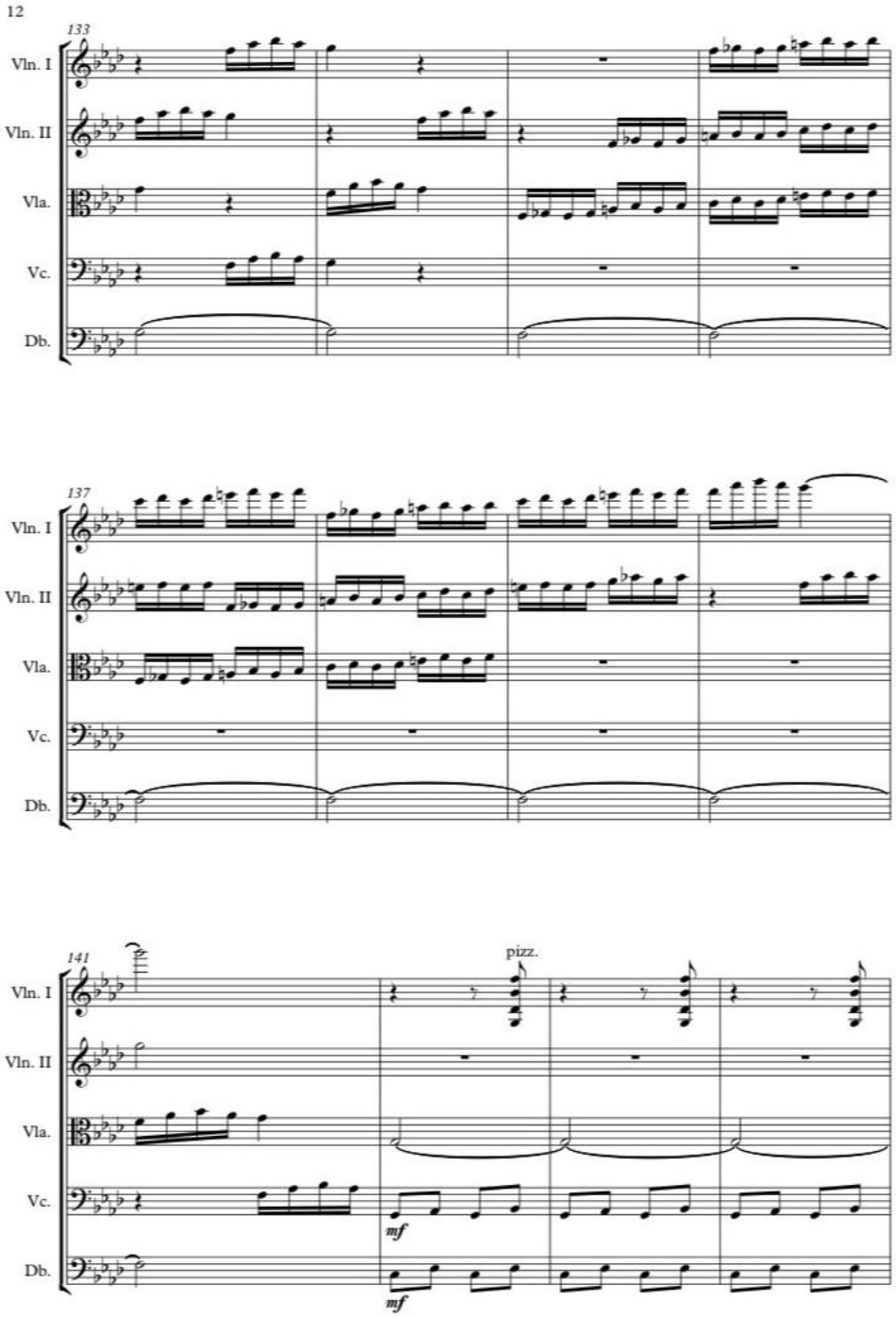
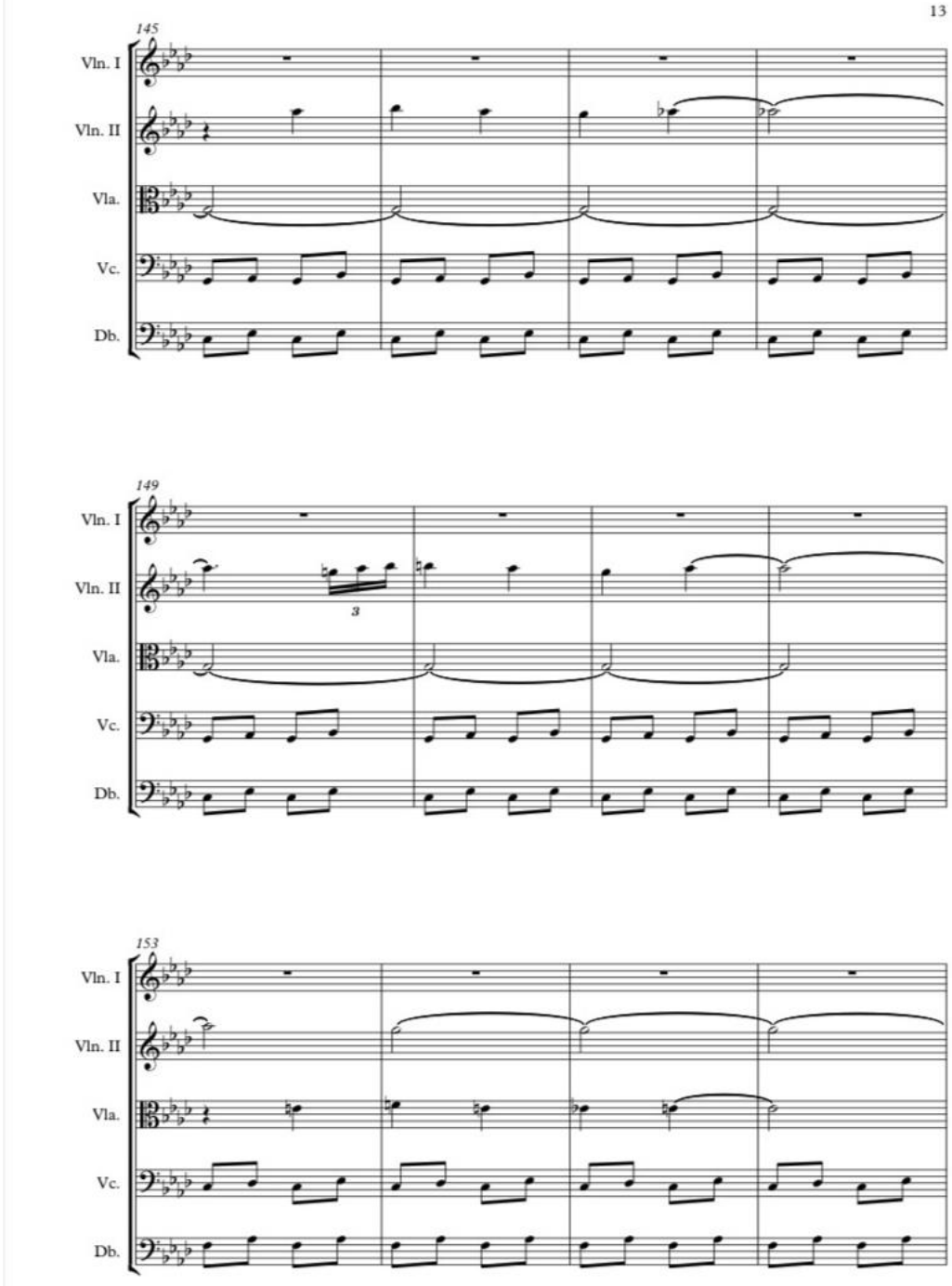
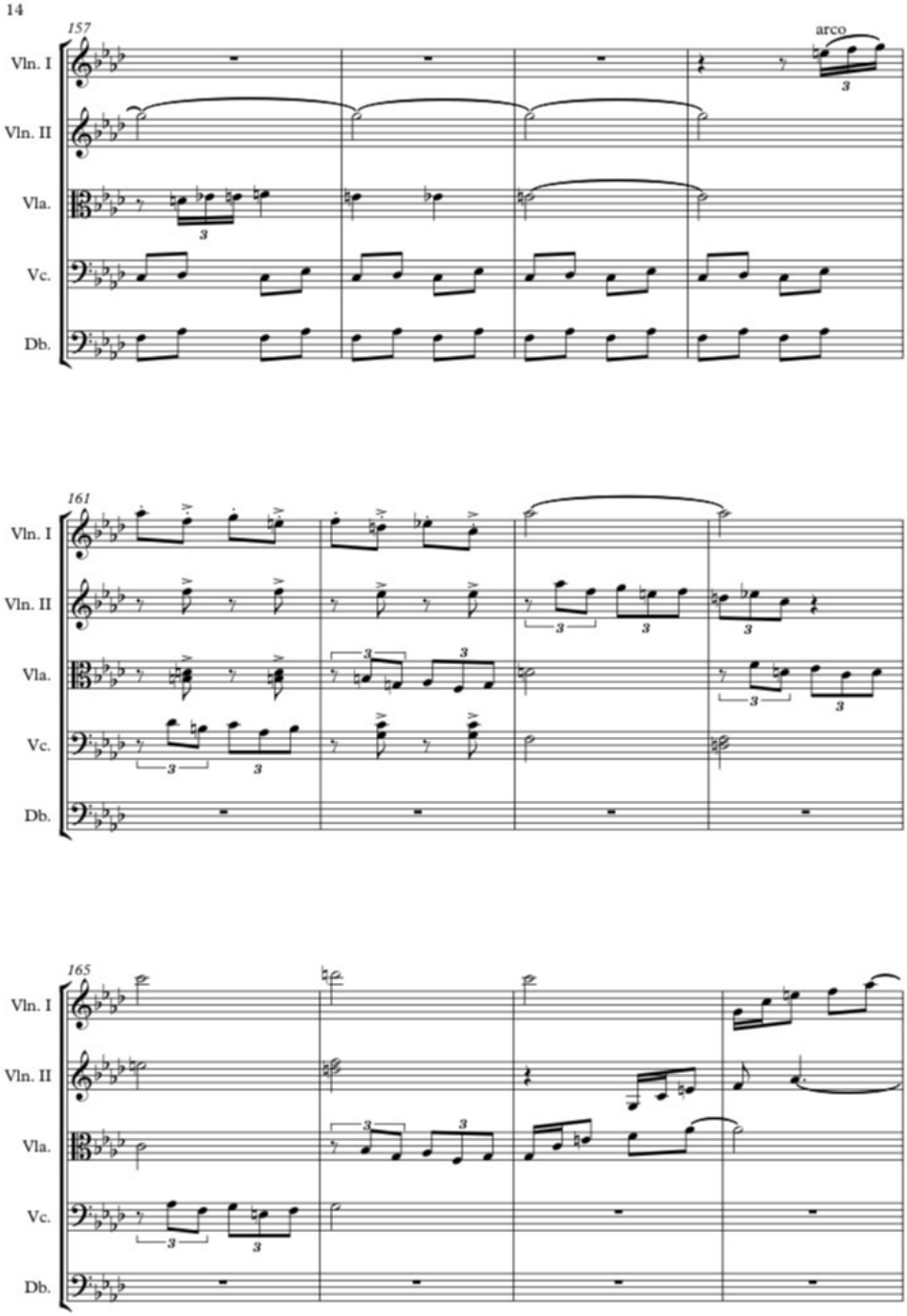
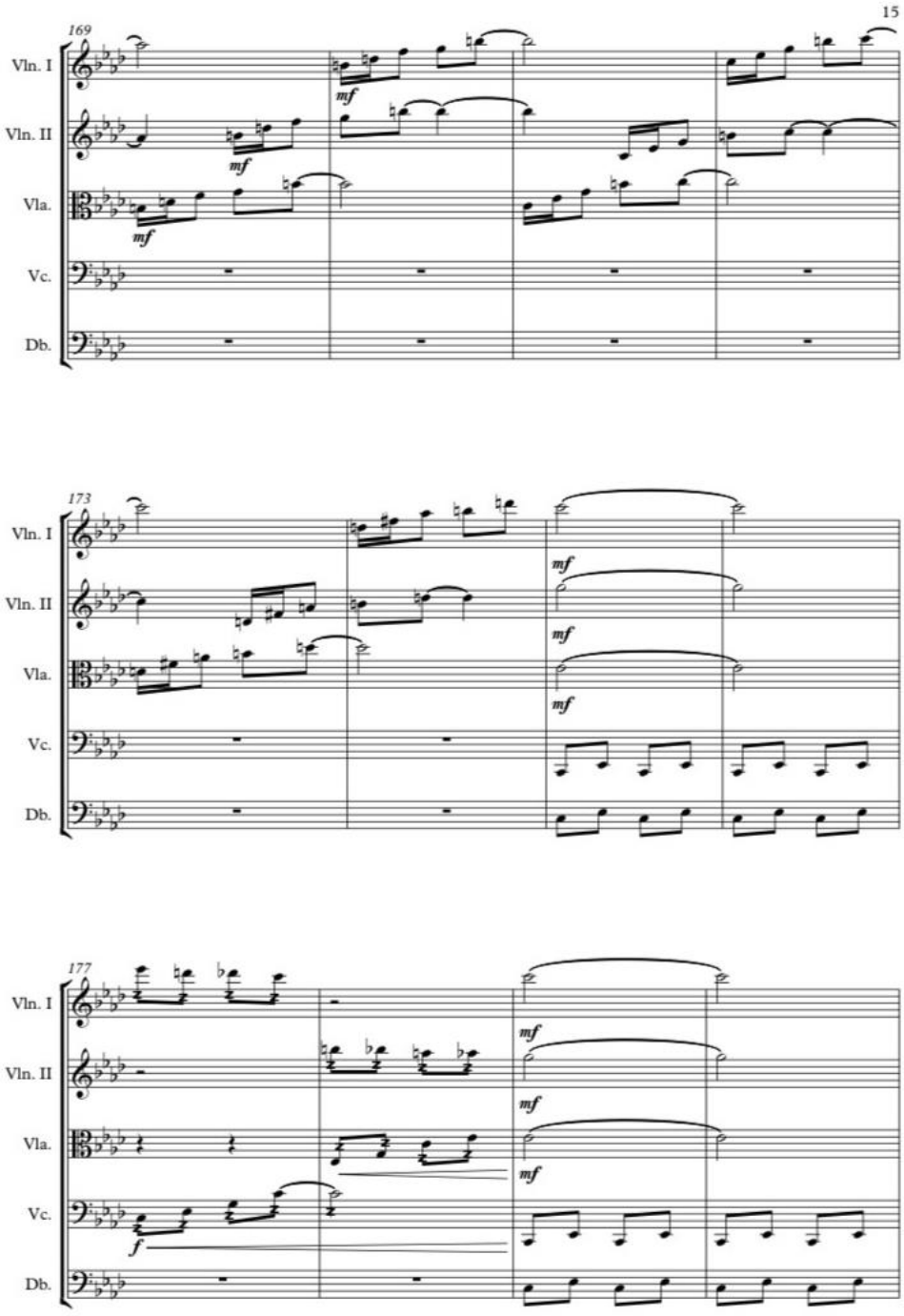
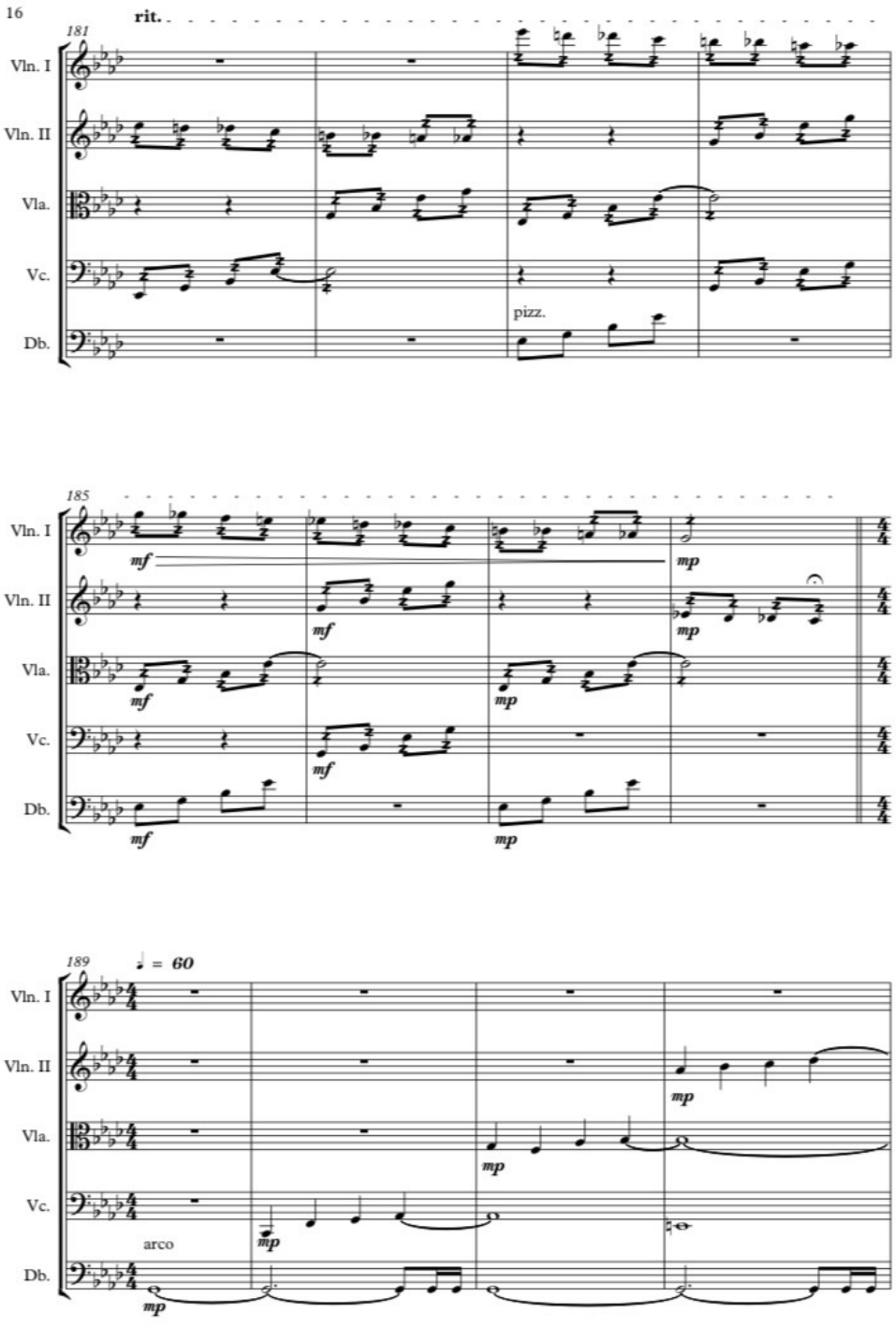
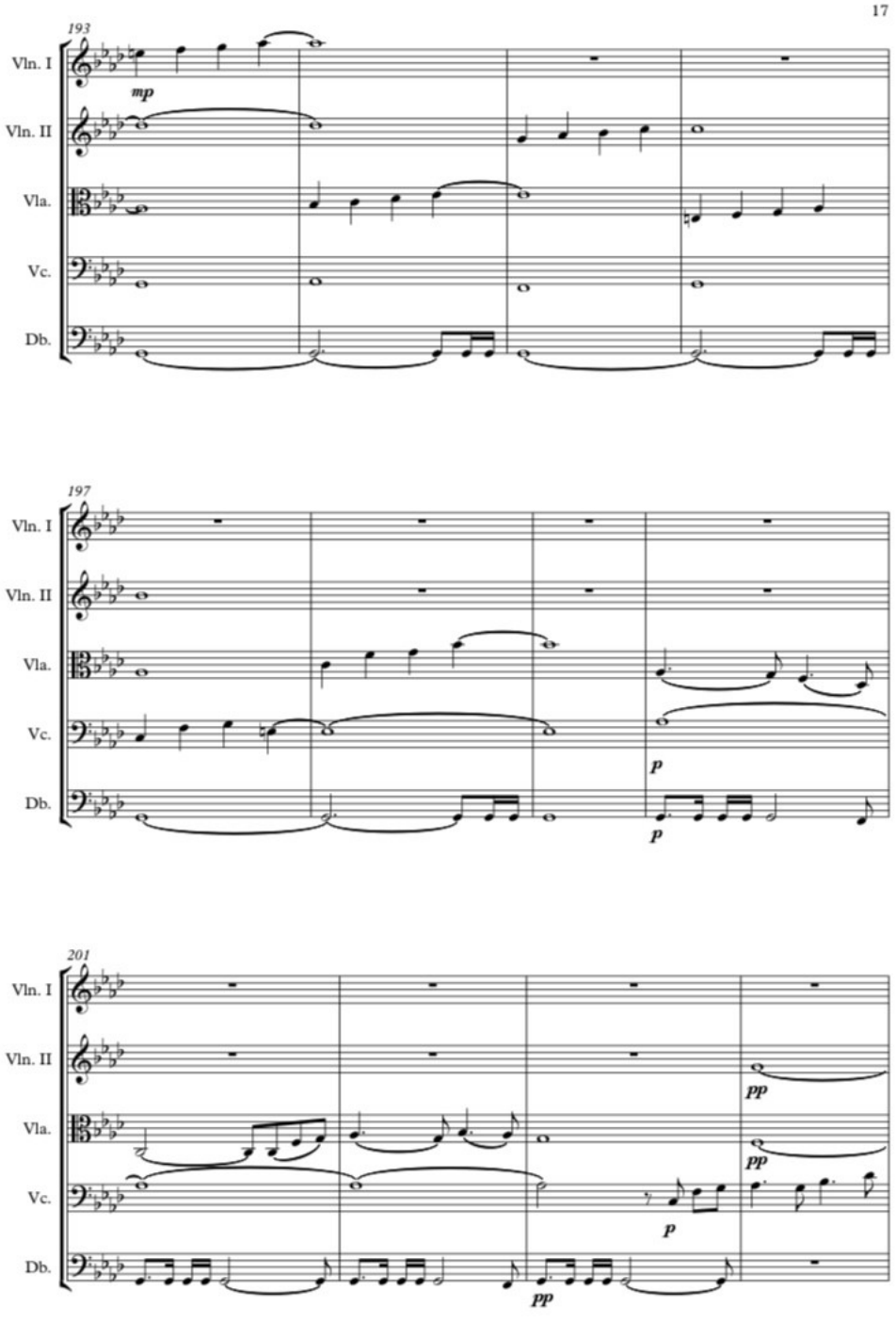
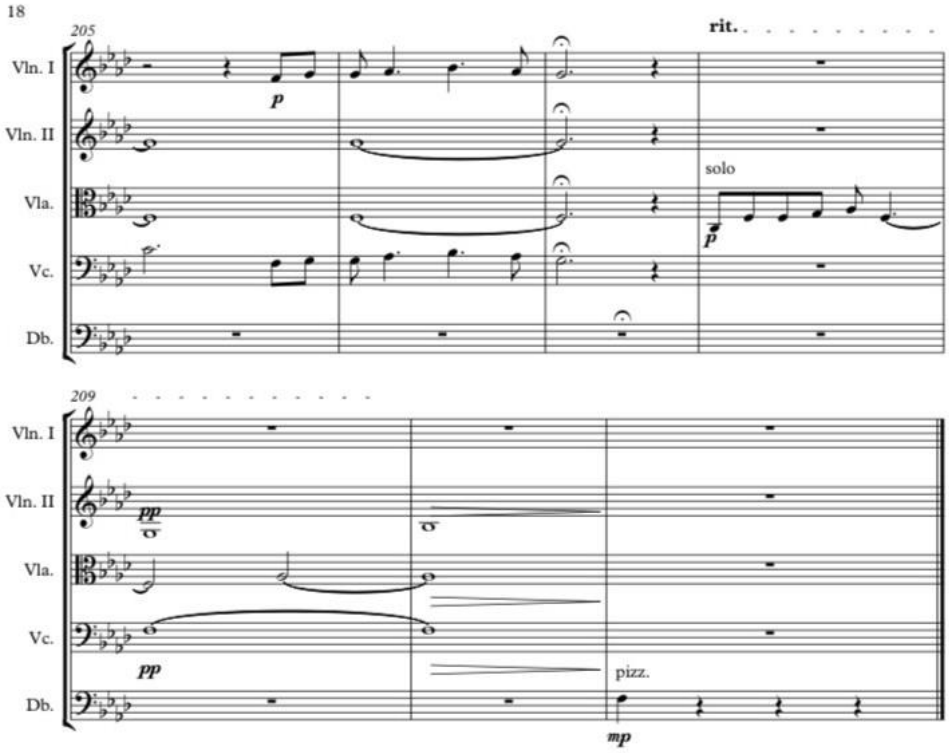
Woracha Okkitchawat

2
10
Lento
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pp
nat.
14
p
18

3
22
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
26
mf
pizz.
mf
mf
30
♩ = 70
tr
mp
mp
mp
mf
mf

4
34
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
arco
38
♩ = 90
42
accel.

46
5
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
50
♩ = 120
f
arco
54
mp
mf

6
58
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
62
66

7
70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
ff
arco
74
ff
ff8
78
mf

8
82
♩ = 70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
pp
86
mf
90
mp
mf
♩ = 60
f

9
94
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
98
f
102

10
106
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
pp
110
poco rit.
p
114
pizz.

II. Roaming in deep forest
ประพาสไพรในพงลึก

2
13
tr
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
17
mf
arco
21

3
25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
29
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
33
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf
mp
mf
pizz.
mf

4
37
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
f
mf
arco
ff
41
f
45

5
49
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
53
mf
mp
mp
mp
57

6
61
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
65
mp
f
mp
f
mp
69
f
mp

7
73
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
77
81
f
ff
3

8
85
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
mf
mf
mf
f
89
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf
f
93
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f

9
97
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
mf
101
105

10
109
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
113
117

11
121
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
mf
mf
mf
pizz.
f
125
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
129
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

12
133
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
137
Col Legno
pizz.
141
Col legno
nat.
pizz.
f

13
145
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
(tr)
pizz.
f
nat.
arco
arco
arco
ff
149
153
rit.

14
157
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
161
Meno mosso
pizz.
f
165

15
169
pizz.
arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
mf
173
177

16
181
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
pizz.
185
189
mp
arco
f

193
accel.
17
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
mf
arco

197
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
f
♩=137

201
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
mf
f

18
♩ = 140
205
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
mf
mf
mf
arco
f
209
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
213
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

217
poco rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
mp
mp
f
221
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
225
♩ = 140
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
3
mf
mf
mf

20
229
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
233
mf
3
3
3
3
mf
f
mf
mf
237
f
f

241
21
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
245
ff
249

III. Loving heart arrow

ศรรักปักหทัย

2
13
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
17
♩. = 70
mp
mp
pizz.
f
21
mf
mf
mp
mp
pizz.
f

3
25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
29
mp
mf
mp
f pizz.
f
33
mf
mp
mp
mp
arco
mf

4
37
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
mf
mp
mp
41
arco
45
mp
mp
f
mp
pizz.
f

49
5
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
53
♩. = 75
mf
mf
mp
arco
f
57
mf

6
61
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf
65
f
f
f
f
69

73
7
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
77
mf
arco
81

8
85
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
89
♩. = 60
rit.
mp
arco
93
♩. = 65
(Cadenza)

97
poco rit.
9
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
tr
f
101
mp
f
105
poco accel..
ff
6
109
poco rit.
mf
f
tr

10
113
tr
(tr)
♩. = 70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
mp
pizz.
f
117
mf
mf
mp
mp
f
121

11
125
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf
129
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
133
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco

12
137
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
mf
141
145
5
f

poco rit.
13
149
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
mp
mp
153
♩ = 70
mf
ff
mf
ff
mf
f
f
arco
f
f
157

14
161
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
ff
ff
165
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
169
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
fff
fff
fff
fff
ff
fff

IV. Mournful love of red rose

อาลัยรักกุหลาบแดง

2
13
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
p
p
p
p
17
3
21
mf

3
25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
29
mf
pizz.
33
arco

4
37
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
41
pp
mf
45
3
mf
pizz.
f

49
5
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
53
mf
f
arco
57
pizz.

6
61
♩ = 130
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
65
69
arco

7
73
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
mf
mf
77
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
3
81
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

8
85
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
3
89
mf
93

9
97
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
3
3
3
3
3
3
mp
mf
mf
101
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
105
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
f
f
f
f
div.

10
109
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
113
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
117
pizz.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
mf
f
f
f

121
arco
11
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
ff
f
125
arco
129
mf

12
133
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
137
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
141
pizz.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
Db.
mf

13
145
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
149
Vln. I
Vln. II
3
Vla.
Vc.
Db.
153
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

14
157
arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
161
165

15
169
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
173
177
f

16
rit.
181
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
185
mf
mp
189
♩ = 60
arco

17
193
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
197
p
p
201
pp
pp
p
pp

18
205
rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
solo
p
209
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pp
pp
pizz.
mp

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ณรุทธ์ สุทธ์จิตต์. สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2552.

————. สดับทิพย์ดุริยางค์ ศาสตร์การเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับเปียโน. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ธนาเพรส, 2559.

นรอรรถ จันทร์กล่ำ. สยามดุริยางค์เครื่องสาย. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2560.

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา. สยามดุริยางค์เชมเบอร์. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2560.

ภาสกร เกิดอ่อน. วรรณคดีและวรรณกรรม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2551.

วรพัฒน์ ภูริปัญญาวานิช และ วีรชาติ เปรมานนท์. "บทเพลงชุดสำหรับออร์เคสตรา." วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2560).

Paxman, David. *Classical Music* 1600-2000 *a Chronology.* London: Omnibus Press, 2014.

Thomas, Benjamin. *Techniques and Materials of Music from Common Practice Period through the Twentieth Century.* United States of America, 2015.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	วรชา ออกกิจวัตร
วัน เดือน ปี เกิด	13 เมษายน 2540
วุฒิการศึกษา	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) พ.ศ. 2562 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก เอกการประพันธ์เพลง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2564
ที่อยู่ปัจจุบัน	251 หมู่ 6 ตำบลบัวงาม อำเภอดำเนินสะดวก จังหวัดราชบุรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University