ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์: บูรณาการด้านเทคนิคและกลเม็ดการแสดงบทเพลงเปียโนมิติใหม่

นายธีรนัย จิระสิริกุล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC CREATIVE RESEARCH: AN INTEGRATED TECHNIQUE AND TACTIC IN PERFORMING NEW HORIZON PIANO MUSIC

Mr. Teeranai Jirasirikul

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์: บูรณาการด้านเทคนิคและกลเม็ดการแสดงบทเพลงเปียโนมิติใหม่
โดย	นายธีรนัย จิระสิริกุล
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ธีรนัย จิระสิริกุล : ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์: บูรณาการด้านเทคนิคและกลเม็ดการแสดงบทเพลงเปียโนมิติใหม่. (DOCTORAL MUSIC CREATIVE RESEARCH: AN INTEGRATED TECHNIQUE AND TACTIC IN PERFORMING NEW HORIZON PIANO MUSIC) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ, อ.ที่ปรึกษาร่วม : รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

ดนตรีในศตวรรษที่ 20 มีแนวคิดพื้นฐานคือการพยายามสร้างสรรค์ดนตรีที่แตกต่างไปจากเดิม จึงทำให้เกิดรูปแบบดนตรีที่หลากหลายและแปลกใหม่ งานวิจัยนี้มุ่งเน้นศึกษาบทเพลงสำหรับเปียโนในศตวรรษที่ 20 ทั้งในรูปแบบของเปียโนเชมเบอร์และเดี่ยวเปียโน โดยมีวัตถุประสงค์คือการแสดงบทเพลงในรูปแบบที่แตกต่างกันได้อย่างเหมาะสม ผ่านการใช้เทคนิคการบรรเลงขั้นสูง และกลเม็ดการคิด เพื่อถ่ายทอดสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอให้เข้าถึงผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้จัดการแสดงทั้งหมด 3 การแสดง ภายใต้ดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ ในชื่อหัวข้อ ‘บูรณาการด้านเทคนิคและกลเม็ดการแสดงบทเพลงเปียโนมิติใหม่’

ผลจากการวิจัยพบว่า 1. เทคนิคการบรรเลงและกลเม็ดในการคิดช่วยดึงศักยภาพของผู้บรรเลงออกมามากยิ่งขึ้น 2. การตีความบทเพลงโดยมีจินตภาพชัดเจนเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยให้ผู้บรรเลงสื่อสารสิ่งที่ต้องการได้ชัดเจนมากขึ้น 3. การวางแผนการซ้อม การประเมิน และคาดการณ์ปัญหาล่วงหน้า ช่วยให้ผู้บรรเลงเตรียมตัวและพร้อมรับมือกับสถานการณ์ที่อาจเกิดขึ้นได้ดี องค์ประกอบทั้ง 3 ด้านนี้เป็นปัจจัยสำคัญที่จะช่วยสนับสนุนให้เกิดการจัดแสดงและบรรเลงเพลงที่ดีได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....
ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....

5986819135 : MAJOR COMMON
KEYWORD:

Teeranai Jirasirikul : DOCTORAL MUSIC CREATIVE RESEARCH: AN INTEGRATED TECHNIQUE AND TACTIC IN PERFORMING NEW HORIZON PIANO MUSIC. Advisor: Assoc. Prof. Sasi Pongsarayuth, D.F.A. Co-advisor: Assoc. Prof. Tongsuang Israngkun na Ayudhya

The fundamental idea of 20th century music is to focus on differentiating and innovating new forms aiming to distance itself from traditional music, which results in numerous styles seen today. This research focuses on solo and chamber piano pieces of the 20th century studying how to perform musical works in different styles appropriately through advanced performance techniques and a meticulous design to deliver pieces effectively. For this purpose, three piano performances were conducted under the doctoral music creative research: An Integrated Technique and Tactic in Performing New Horizon Piano Music.

The results of this research showed that great performance can be attributed to three factors. First, performance techniques and thinking strategies could bring more potentials to the performer. Second, interpretation with clear imagery is an important tool that can help performers to convey their intentions. Third, planning practice routines as well as anticipating potential risks that could occur during the performance can help performers to be ready and capable of handling such unexpected situations.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Fine and Applied Arts
Academic Year: 2020

Student's Signature .....
Advisor's Signature .....
Co-advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยคำชี้แนะ ช่วยเหลือจากรองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ผู้ให้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน คอยขัดเกลา แนะนำแนวทางการเขียนที่เป็นประโยชน์ รวมถึงมอบกำลังใจและพลังบวกแก่ผู้วิจัยตลอดมา

กราบขอบพระคุณอาจารย์สอนเปียโนที่มีอิทธิพลหลักต่อชีวิตนักดนตรีของผู้วิจัย ได้แก่ อาจารย์ ดร.ตรีทิพ กมลศิริ ผู้ประสาทวิชาความรู้ ให้คำแนะนำ และให้การสนับสนุนในการศึกษาต่อในระดับปริญญาเอก อาจารย์ณัฐ ยนตรรักษ์ ผู้เป็นครูสร้างแรงบันดาลใจ และเป็นครูต้นแบบให้แก่ผู้วิจัยตลอดมา ขอบพระคุณครูท่านอื่น ได้แก่ อาจารย์วันชนะ สมภักดี Dr. Bang Lang Do, Goesta Mueller และ Prof. Rolf Dieter Arens ที่มอบองค์ความรู้ และคำแนะนำด้านเปียในแต่ละช่วงจังหวะชีวิตของผู้วิจัย ทำให้ผู้วิจัยพัฒนาทักษะการบรรเลงเปียโนอย่างสม่ำเสมอ

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ที่กรุณาชี้แนะ พร้อมให้คำแนะนำด้านการบรรเลงเปียโนอันเป็นประโยชน์ อีกทั้งยังให้ความอนุเคราะห์ด้านสถานที่จัดแสดงคอนเสิร์ตสุดท้ายของผู้วิจัย กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ ที่มอบความรู้และเปิดมุมมองมิติอื่นให้แก่ผู้วิจัย ช่วยให้ผู้วิจัยเกิดความคิดที่รอบด้านมากขึ้น

ขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ ผู้ให้แนวทางในการเขียน และตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ขอบพระคุณประธานกรรมการ รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง และกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ สำหรับคำแนะนำเพิ่มเติมที่ช่วยให้วิทยานิพนธ์สมบูรณ์มากที่สุด

ขอขอบคุณนักดนตรีรับเชิญทุกท่านสำหรับน้ำใจ และความช่วยเหลือมาบรรเลงในคอนเสิร์ตอย่างไม่รีรอ ขอบคุณนายศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา เพื่อนร่วมรุ่นที่คอยช่วยเหลือเรื่องการบันทึกเสียงและช่วยเหลือด้านต่างๆ ขอขอบคุณ ปิ่นแก้ว กิตติโกวิท ที่ช่วยตรวจพิสูจน์อักษรให้แก่งานของผู้วิจัย ขอบคุณเพื่อนนักดนตรีที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล สำหรับการช่วยที่ดีมาโดยตลอด

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยขอขอบคุณภรรยาที่คอยช่วยเหลือ เป็นกำลังใจในยามท้อ และพร้อมยืนเคียงข้างมาโดยตลอด ขอบคุณคุณแม่ คุณพ่อ และลูกชายที่คอยสนับสนุนและเป็นกำลังใจคอยขับเคลื่อนชีวิตเสมอมาและตลอดไป

ธีรนัย จิระสิริกุล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญรูปภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ (Introduction) 1

1.1 ความเป็นมา 1

1.1.1 บทเพลงมิติใหม่ในศตวรรษที่ 20 1

1.1.2 รูปแบบการแสดงเปียโนในปัจจุบัน 2

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง 3

1.3 แผนและวิธีการดำเนินงาน 3

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

1.5 รายการแสดงเปียโน 4

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง (Literature Review) 5

2.1 รูปแบบดนตรีในปลายศตวรรษที่ 19 ถึงศตวรรษที่ 20 5

2.1.1 กระแสอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) 5

2.1.2 กระแสชาตินิยมและดนตรีพื้นบ้าน (Nationalism and Folk Influence) 10

2.1.3 กระแสคลาสสิกใหม่ (Neo-classicism) 13

2.1.4 นักประพันธ์เพลงและดนตรีอเมริกัน (American Composers and Music) 16

2.1.4.1 ดนตรีแรกทายม์ (Ragtime) 17

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.1.4.2 ดนตรีบลูส์ (Blues) 17
2.1.4.3 ดนตรีแจ๊ส (Jazz) 18
2.1.5 อิทธิพลของดนตรีแจ๊ส (Jazz Influence) 19
2.2 ชีวประวัตินักประพันธ์เพลง 21
2.2.1 Claude Debussy (ค.ศ. 1862-1918) 21
2.2.2 Maurice Ravel (ค.ศ. 1875-1937) 22
2.2.3 William Bolcom (เกิด ค.ศ. 1938) 23
2.2.4 Astor Piazzolla (ค.ศ. 1921-1992) 25
2.2.5 Nikolai Kapustin (ค.ศ. 1937-2020) 28
2.2.6 Francis Poulenc (ค.ศ. 1899-1963) 31
2.2.7 Andre Jolivet (ค.ศ. 1905-1974) 32
2.2.8 Bohuslav Martinu (ค.ศ. 1890-1959) 34
2.2.9 John Mackey (เกิด ค.ศ. 1973) 36
2.2.10 ณัฐ ยนตรรักษ์ (เกิด พ.ศ. 2497) 37
บทที่ 3 เทคนิคการประพันธ์เพลงและลีลาการบรรเลง (Composition Technique and Performing Style) 40
3.1 Petite Suite, L.65 ประพันธ์โดย Claude Debussy 40
3.1.1 ลีลาการบรรเลง 48
3.2 La Valse ประพันธ์โดย Maurice Ravel 50
3.2.1 ลีลาการบรรเลง 55
3.3 The Garden of Eden ประพันธ์โดย William Bolcom 57
3.3.1 ลีลาการบรรเลง 65
3.4 Oblivion ประพันธ์โดย Astor Piazzola 67
3.4.1 ลีลาการบรรเลง 71

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5 Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA ประพันธ์โดย Nikolai Kapustin 71
3.5.1 ลีลาการบรรเลง 75
3.6 Sonata for Flute and Piano, FP 164 ประพันธ์โดย Francis Poulenc 76
3.6.1 ลีลาการบรรเลง 80
3.7 Chant de Linos ประพันธ์โดย Andre Jolivet 82
3.7.1 ลีลาการบรรเลง 85
3.8 La Revue de Cuisine ประพันธ์โดย Bohuslav Martinu 87
3.8.1 ลีลาการบรรเลง 98
3.9 Breakdown Tango ประพันธ์โดย John Mackey 99
3.9.1 ลีลาการบรรเลง 104
3.10 Siam Sonata ประพันธ์โดย ณัฐ ยนตรรักษ์ 105
3.10.1 ลีลาการบรรเลง 123
บทที่ 4 การตีความบทเพลง เทคนิคการบรรเลง และกลเม็ดสร้างสรรค์ในการบรรเลง (Interpretation, Methodology and Creative Performing Tactic) 126
4.1 บทเพลง Petite Suite, L. 65 ประพันธ์โดย Claude Debussy 126
4.2 บทเพลง La Valse ประพันธ์โดย Maurice Ravel 137
4.3 บทเพลง The Garden of Eden ประพันธ์โดย William Bolcom 141
4.4 บทเพลง Oblivion ประพันธ์โดย Astor Piazzola 152
4.5 บทเพลง Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ประพันธ์โดย Nikolai Kapustin 156
4.6 บทเพลง Sonata for Flute and Piano ประพันธ์โดย Francis Poulenc 161
4.7 บทเพลง Chant de Linos ประพันธ์โดย Andre Jolivet 165
4.8 บทเพลง La Revue de Cuisine ประพันธ์โดย Bohuslav Martinu 171
4.9 บทเพลง Breakdown Tango ประพันธ์โดย John Mackey 185

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.10 บทเพลง Siam Sonata ประพันธ์โดย ณัฐ ยนตรรักษ์ 194
บทที่ 5 ผลตอบสนองและการต่อยอดงานวิจัย (Academic Feedback and Concert Reviews) 208
5.1 การแสดงเปียโนครั้งที่ 1 Doctoral Piano Recital: Piano Duo Recital 208
5.1.1 รายการแสดงเปียโน 208
5.1.2 วัน เวลา และสถานที่แสดง 209
5.1.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต 209
5.1.4 การเตรียมพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต 209
5.1.5 การประชาสัมพันธ์ 209
5.1.6 ปัญหาที่พบและแนวทางการแก้ไข 210
5.1.7 ผลการตอบรับ 210
5.2 การแสดงเปียโนครั้งที่ 2 Doctoral Piano Recital: Piano Chamber Concert 211
5.2.1 รายการแสดงเปียโน 211
5.2.2 วัน เวลา และสถานที่แสดง 212
5.2.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต 212
5.2.4 การเตรียมความพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต 212
5.2.5 การประชาสัมพันธ์ 212
5.2.6 ปัญหาที่พบและแนวทางการแก้ไข 213
5.2.7 ผลตอบรับ 214
5.3 การแสดงเปียโนครั้งที่ 3 Doctoral Piano Recital: Siam Sonata 215
5.3.1 รายการแสดงเปียโน 215
5.3.2 วัน เวลา และสถานที่แสดง 216
5.3.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต 216
5.3.4 การเตรียมความพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต 216

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.5 การประชาสัมพันธ์ 216
5.3.6 ปัญหาที่พบและแนวทางการแก้ไข 217
5.3.7 ผลการตอบรับ 217
5.4 แนวทางการต่อยอดงานวิจัยในอนาคต 217
ภาคผนวก 219
บรรณานุกรม 223
ประวัติผู้เขียน 226

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Petite Suite เพลงที่ 1 En bateau 41

ตารางที่ 2 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Petite Suite เพลงที่ 2 Cortege..... 42

ตารางที่ 3 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Petite Suite เพลงที่ 3 Menuet..... 44

ตารางที่ 4 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Petite Suite เพลงที่ 4 Ballet 46

ตารางที่ 5 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Valse 52

ตารางที่ 6 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง The Garden of Eden เพลงแรกทายม์ที่ 1 Old Adam..... 57

ตารางที่ 7 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง The Garden of Eden เพลงแรกทายม์ที่ 2 The Eternal Feminine..... 59

ตารางที่ 8 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง The Garden of Eden เพลงแรกทายม์ที่ 3 The Serpent's Kiss 61

ตารางที่ 9 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง The Garden of Eden เพลงแรกทายม์ที่ 4 Through Eden's Gates..... 64

ตารางที่ 10 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Oblivion 67

ตารางที่ 11 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA..... 72

ตารางที่ 12 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Sonata for Flute and Piano 77

ตารางที่ 13 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Chant de Linos..... 82

ตารางที่ 14 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue..... 88

ตารางที่ 15 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Revue de Cuisine กระบวนที่ 2 Tango..... 92

ตารางที่ 16 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Revue de Cuisine กระบวนที่ 3 Charleston 94

ตารางที่ 17 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale..... 96

ตารางที่ 18 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Breakdown Tango..... 100

ตารางที่ 19 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงสยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง..... 106

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 20 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงสยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน..... 111
ตารางที่ 21 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงสยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ 116
ตารางที่ 22 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงสยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ 118

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 รูปภาพ Impression, Sunrise วาดโดยจิตรกรโมเนต์ 6

ตัวอย่างที่ 2 บันไดเสียงเต็มเสียงและบันไดเสียงห้าเสียง 7

ตัวอย่างที่ 3 การใช้คอร์ดขนานในบทเพลง Pour le piano 8

ตัวอย่างที่ 4 บันไดเสียงเต็มในบทเพลง Voiles จาก Prelude Book. 1 ห้องที่ 1-5 9

ตัวอย่างที่ 5 บันไดเสียงห้าเสียงในบทเพลงเดียวกัน ห้องที่ 43-44 9

ตัวอย่างที่ 6 บันไดเสียง F-sharp Aeolian จาก Sonatine 10

ตัวอย่างที่ 7 บันไดเสียง C Dorian จากเพลง Ma Mere L'oye 10

ตัวอย่างที่ 8 รูปภาพ Liberty Leading the People วาดโดยจิตรกรเดอลาครัวซ์ 11

ตัวอย่างที่ 9 เพลง Novelette No.1 ห้องที่ 6-10 14

ตัวอย่างที่ 10 เพลง The Rite of Spring, Sacrifical Dance ฉบับเปียโน 4 มือ 15

ตัวอย่างที่ 11 เพลง Piano Sonata ประพันธ์โดยบาร์ตอก ห้องที่ 1-6 16

ตัวอย่างที่ 12 จังหวะคลาเวสชนิดต่างๆ 19

ตัวอย่างที่ 13 เพลง Piano Rag Music ห้องที่ 20-23 19

ตัวอย่างที่ 14 เพลง Violin Sonata No. 2 กระบวนที่ 2 Blues ห้องที่ 11-19 20

ตัวอย่างที่ 15 Petite Suite, En bateau ความสัมพันธ์คู่สาม ในห้องที่ 13-18 41

ตัวอย่างที่ 16 Petite Suite, Cortege ลักษณะของจังหวะประจุดในทำนอง A ห้องที่ 1-2 43

ตัวอย่างที่ 17 Petite Suite, Cortege ลักษณะของจังหวะขัดในทำนอง B ห้องที่ 22-24 43

ตัวอย่างที่ 18 Petite Suite, Cortege แบบความสัมพันธ์คู่สาม ห้องที่ 42-44 44

ตัวอย่างที่ 19 Petite Suite, Menuet บันไดเสียง A Aeolian ในทำนอง A ห้องที่ 9-12 45

ตัวอย่างที่ 20 Petite Suite, Menuet ทำนอง A และ C ในตอน A' ห้องที่ 78-82 45

ตัวอย่างที่ 21 Petite Suite, Ballet การเน้นแบบเฮมิโอลา ห้องที่ 48-51 47

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 22 Petite Suite, Ballet การเน้นแบบเฮมิโอลา ห้องที่ 98-101 47
ตัวอย่างที่ 23 Petite Suite, Ballet ทำนอง A ที่เปลี่ยนส่วนจังหวะเป็น 3/8 ห้องที่ 143-150..... 48
ตัวอย่างที่ 24 La Valse พบ Tertian Chord ในลักษณะ Bitonality ห้องที่ 331-334 53
ตัวอย่างที่ 25 La Valse ลักษณะของหลากลักษณะจังหวะ ห้องที่ 44-47 54
ตัวอย่างที่ 26 La Valse ทำนอง C, H และ G ที่ซ้อนทับกัน ห้องที่ 521-532 55
ตัวอย่างที่ 27 La Valse วัตถุดิบของทำนอง J, H, E และ F ที่พบ ห้องที่ 728-732 55
ตัวอย่างที่ 28 The Garden of Eden, Old Adam ทำนอง Ballin's the Jack ห้องที่ 1-3..... 58
ตัวอย่างที่ 29 The Garden of Eden, Old Adam พบ Call and Response ห้องที่ 56-58..... 59
ตัวอย่างที่ 30 The Garden of Eden, The Eternal Feminine พบโมทีฟ ห้องที่ 1-2 และ 32-34 60
ตัวอย่างที่ 31 The Garden of Eden, The Serpent's Kiss ช่วง Stoptime ห้องที่ 92-96 62
ตัวอย่างที่ 32 The Garden of Eden, The Serpent's Kiss การเดินเสียงประสานแบบความสัมพันธ์คู่ห้า ห้องที่ 26-29 62
ตัวอย่างที่ 33 The Garden of Eden, The Serpent's Kiss พบการกลับมาของทำนอง The Eternal Feminine ห้องที่ 203-208 63
ตัวอย่างที่ 34 The Garden of Eden, Through Eden's Gates การกลับมาของ Call and Response ห้องที่ 20-23 64
ตัวอย่างที่ 35 Oblivion ทำนอง A ของเพลง ห้องที่ 9-12 68
ตัวอย่างที่ 36 Oblivion ทำนอง B ห้องที่ 29-36 69
ตัวอย่างที่ 37 Oblivion ทำนอง A ที่ถูกแปรในตอน A' ห้องที่ 51-54 70
ตัวอย่างที่ 38 Oblivion ลักษณะโครงสร้างทรงสามเหลี่ยม..... 70
ตัวอย่างที่ 39 Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA ตัวอย่างของโมทีฟที่ถูกขยายกลายเป็นทำนอง A และ B..... 73
ตัวอย่างที่ 40 Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA การเน้นในจังหวะขัด ห้องที่ 55-57 74

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 41 Paraphrase on Dizzy Gillespie’s MANTECA วลีในแนวเปียโนสองท่อนโซโล ห้องที่ 71-74 74
ตัวอย่างที่ 42 มาร์เซล ดูซอง กับผลงาน Bicycle Wheel 78
ตัวอย่างที่ 43 Sonata for Flute and Piano, Presto Gocoso ห้องที่ 211-236 79
ตัวอย่างที่ 44 Sonata for Flute and Piano, Cantilena ลีลาการสอดประสานแนวทำนอง ห้องที่ 36-38 80
ตัวอย่างที่ 45 Chant de Linos บันไดเสียง Mela Ganamerti 83
ตัวอย่างที่ 46 Chant de Linos ท่อนนำเสนอ ห้องที่ 1-3 83
ตัวอย่างที่ 47 Chant de Linos บันไดเสียง Ichikosucho 84
ตัวอย่างที่ 48 Chant de Linos การใช้บันไดเสียง Ichikosocho ในท่อน B’ ห้องที่ 59-61 84
ตัวอย่างที่ 49 Chant de Linos ตอน A’ ห้องที่ 50-52 85
ตัวอย่างที่ 50 ตอน C ห้องที่ 111-113 85
ตัวอย่างที่ 51 La Revue de Cuisine, Prologue โมทีฟ A, B และ C ห้องที่ 1-5 89
ตัวอย่างที่ 52 La Revue de Cuisine, Prologue อัตราจังหวะที่เปลี่ยนไปมาในโมทีฟ C 89
ตัวอย่างที่ 53 L'Histoire du Soldat ของสตราวินสกี 90
ตัวอย่างที่ 54 La Revue de Cuisine, Prologue โมทีฟ A ที่ถูกเปลี่ยนรูปร่าง 91
ตัวอย่างที่ 55 La Revue de Cuisine, Prologue โมทีฟ B ที่ถูกเปลี่ยนรูปร่าง 91
ตัวอย่างที่ 56 La Revue de Cuisine, Prologue เฮมิโอลาที่ทำให้เกิดอัตราจังหวะซ้อน 92
ตัวอย่างที่ 57 La Revue de Cuisine, Tango โมทีฟ B ที่ถูกนำมาพัฒนา 93
ตัวอย่างที่ 58 La Revue de Cuisine, Charleston เนื้อดนตรี 2 แนวเสียงในตอนที่ 1 94
ตัวอย่างที่ 59 La Revue de Cuisine, Charleston เนื้อดนตรีในตอนที่ 2 95
ตัวอย่างที่ 60 ส่วนจังหวะห้าพยางค์ในแนวทรัมเป็ต 96
ตัวอย่างที่ 61 La Revue de Cuisine, Finale เนื้อดนตรี 3 แนวเสียงในตอนที่ 2 97
ตัวอย่างที่ 62 La Revue de Cuisine, Finale จังหวะที่ขัดกันระหว่างเปียโนและไวโอลิน 98

ตัวอย่างที่ 63 Breakdown Tango แนวไวโอลินที่เล่นออสตินาโตในช่วงต้นของบทเพลง 101
ตัวอย่างที่ 64 Breakdown Tango ทำนองหลักที่บรรเลงโดยไวโอลิน 101
ตัวอย่างที่ 65 Breakdown Tango ทำนองที่นำมาจาก Concerto for Soprano Saxophone .. 102
ตัวอย่างที่ 66 Breakdown Tango ลักษณะของทำนองและเนื้อดนตรีที่เกิดขึ้นในตอน B..... 103
ตัวอย่างที่ 67 Breakdown Tango การซ้อนทับกันของตอน B และ A..... 103
ตัวอย่างที่ 68 สยามโซนาตา บันไดเสียงห้าเสียง และบันไดเสียงเต็มเสียง..... 107
ตัวอย่างที่ 69 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 1-4..... 107
ตัวอย่างที่ 70 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 11-17 108
ตัวอย่างที่ 71 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 29 108
ตัวอย่างที่ 72 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 82-85 108
ตัวอย่างที่ 73 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 21-26 109
ตัวอย่างที่ 74 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 42-45 109
ตัวอย่างที่ 75 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 82-85 110
ตัวอย่างที่ 76 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 89-96 110
ตัวอย่างที่ 77 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 164-166..... 111
ตัวอย่างที่ 78 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 1-12..... 112
ตัวอย่างที่ 79 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 47-56..... 113
ตัวอย่างที่ 80 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 72-79..... 113
ตัวอย่างที่ 81 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 117-123..... 114
ตัวอย่างที่ 82 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 172-176..... 114
ตัวอย่างที่ 83 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 191-194..... 115
ตัวอย่างที่ 84 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 295-299..... 115
ตัวอย่างที่ 85 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 1-6 116
ตัวอย่างที่ 86 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 30-35..... 117

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 87 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 53-61 117
ตัวอย่างที่ 88 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 23-30 118
ตัวอย่างที่ 89 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 5-13 119
ตัวอย่างที่ 90 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 18-23 119
ตัวอย่างที่ 91 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 35-49 120
ตัวอย่างที่ 92 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 63-66 121
ตัวอย่างที่ 93 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 177-187 121
ตัวอย่างที่ 94 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 284-294 122
ตัวอย่างที่ 95 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 311-315 123
ตัวอย่างที่ 96 Petite Suite รูปทรงของมือและการขยับนิ้วขึ้นลง 127
ตัวอย่างที่ 97 Petite Suite, En bateau แนวประกอบและแนวทำนองห้องที่ 1-3 128
ตัวอย่างที่ 98 Petite Suite, En bateau รูปภาพเทคนิคการตวัดคีย์ 129
ตัวอย่างที่ 99 Petite Suite, En bateau ท่อน B ห้องที่ 31-34 129
ตัวอย่างที่ 100 Petite Suite, En bateau การใช้เพเดิลขวา ห้องที่ 5-7 130
ตัวอย่างที่ 101 Petite Suite, Cortege การใช้การสัมผัสคีย์ที่หลากหลาย 131
ตัวอย่างที่ 102 Petite Suite, Menuet การใช้เพเดิลในช่วงบทนำ 132
ตัวอย่างที่ 103 Petite Suite, Menuet การใช้เพเดิลในช่วงทำนอง A 132
ตัวอย่างที่ 104 Petite Suite, Menuet การเล่นเฮมิโอลาเน้น 2 ห้องที่ 52-53 133
ตัวอย่างที่ 105 Petite Suite, Ballet การเน้นในเสียงเบา ห้องที่ 1-4 134
ตัวอย่างที่ 106 Petite Suite, Ballet การเคลื่อนไหวของข้อมือในการเล่นคอร์ด ห้องที่ 26-29 134
ตัวอย่างที่ 107 Petite Suite, Ballet การเล่นเฮมิโอลาเน้น 2 ในอัตราจังหวะ 3/8 135
ตัวอย่างที่ 108 Petite Suite, Ballet การเปลี่ยนการนับจังหวะเพื่อช่วยให้การบรรเลงมีประสิทธิภาพมากขึ้น 136
ตัวอย่างที่ 109 La Valse วิธีเล่นรัวโน้ตตอนต้นเพลงของแนวเปียโนหนึ่ง 137

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 110 La Valse การรัวโน้ต ห้องที่ 24-27 138
ตัวอย่างที่ 111 La Valse การใช้ความลึกของเพเดิลในห้องที่ 8-13 138
ตัวอย่างที่ 112 La Valse ช่วงจบของทำนอง D และขึ้นต้นทำนอง E ห้องที่ 207-218 140
ตัวอย่างที่ 113 La Valse แผนภาพการวาดแขนของวาทยกรในอัตราจังหวะ 1 จังหวะต่อ 1 ห้องเพลง 141
ตัวอย่างที่ 114 The Garden of Eden, Old Adam จังหวะประจุดที่บรรเลงให้ใกล้เคียงกับจังหวะสามพยางค์ 142
ตัวอย่างที่ 115 The Garden of Eden, Old Adam นิ้วที่แนะนำเพื่อให้ทั้ง 2 มือขยับไปในทิศทางเดียวกัน 143
ตัวอย่างที่ 116 The Garden of Eden, Old Adam สัญลักษณ์ Marcato พร้อมกับ Forte 143
ตัวอย่างที่ 117 The Garden of Eden, Old Adam การเคลื่อนไหวของข้อมือ 144
ตัวอย่างที่ 118 The Garden of Eden, Eternal Feminine ช่วงของการยืดจังหวะ 145
ตัวอย่างที่ 119 The Garden of Eden, Eternal Feminine การเพิ่มการคุมลักษณะเสียง 145
ตัวอย่างที่ 120 The Garden of Eden, Serpent's Kiss การเร่งจังหวะอย่างรวดเร็วในตอน B ... 146
ตัวอย่างที่ 121 The Garden of Eden, Serpent's Kiss ความสัมพันธ์ระหว่างทิศทางของโน้ตกับความเข้มเสียง 147
ตัวอย่างที่ 122 The Garden of Eden, Serpent's Kiss การเน้นที่เสียงดังแล้วเบาทันที 148
ตัวอย่างที่ 123 The Garden of Eden, Serpent's Kiss การวางแนวเสียงในช่วงเนื้อดนตรีที่มีความหนา 149
ตัวอย่างที่ 124 The Garden of Eden, Serpent's Kiss การใช้แขนทั้ง 2 ในการเล่นกลุ่มเสียงกัด 150
ตัวอย่างที่ 125 The Garden of Eden, Through Eden's Gates การใช้เพเดิลที่ต่างกันในท่อน Call and Respond 151
ตัวอย่างที่ 126 The Garden of Eden, Through Eden's Gates ช่วงของความสามัคคีกันของทั้ง 2 เปียโน 151

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 127 The Garden of Eden, Through Eden's Gates ช่วงจังหวะที่ค่อยๆ ช้าและเบาลง 152
ตัวอย่างที่ 128 Oblivion ลีลาการด้นสดในการแสดงจริง 154
ตัวอย่างที่ 129 Oblivion แนวเสียงที่ซ้อนทับกัน 155
ตัวอย่างที่ 130 Oblivion ช่วงบทนำในแนว Secondo 155
ตัวอย่างที่ 131 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 51-54 156
ตัวอย่างที่ 132 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 51-52 157
ตัวอย่างที่ 133 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 75-78 158
ตัวอย่างที่ 134 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 67-70 159
ตัวอย่างที่ 135 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 99-102 159
ตัวอย่างที่ 136 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 39-41 160
ตัวอย่างที่ 137 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 47-50 160
ตัวอย่างที่ 138 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 1 ห้องที่ 27-34 162
ตัวอย่างที่ 139 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 1 ห้องที่ 31-34 163
ตัวอย่างที่ 140 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 2 ห้องที่ 67-70 163
ตัวอย่างที่ 141 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 1 ห้องที่ 18-22 164
ตัวอย่างที่ 142 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 3 ห้องที่ 5-10 165
ตัวอย่างที่ 143 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 3 ห้องที่ 42-47 165
ตัวอย่างที่ 144 Chant de Linos คำอธิบายที่หัวกระดาษ 166
ตัวอย่างที่ 145 Chant de Linos ห้องที่ 20-22 167
ตัวอย่างที่ 146 Chant de Linos ตอน A' ห้องที่ 47-40 167
ตัวอย่างที่ 147 Chant de Linos ตอน B ห้องที่ 35-40 168
ตัวอย่างที่ 148 Chant de Linos ตอน C ห้องที่ 93-95 169
ตัวอย่างที่ 149 Chant de Linos การใช้นิ้ว ห้องที่ 100 169

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 150 Chant de Linos การใช้นิ้ว ห้องที่ 104 170
ตัวอย่างที่ 151 Chant de Linos การจัดกลุ่มโน้ตและการใช้นิ้ว ห้องที่ 122-123 170
ตัวอย่างที่ 152 Chant de Linos โน้ตสะบัด ห้องที่ 97-98 171
ตัวอย่างที่ 153 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 1-6 172
ตัวอย่างที่ 154 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 21-36 173
ตัวอย่างที่ 155 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 55-59 174
ตัวอย่างที่ 156 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 81-85 174
ตัวอย่างที่ 157 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 89-93 175
ตัวอย่างที่ 158 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 2 Tango ห้องที่ 56-60 176
ตัวอย่างที่ 159 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 2 Tango ห้องที่ 74-78 177
ตัวอย่างที่ 160 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 3 Charleston ห้องที่ 17-21 178
ตัวอย่างที่ 161 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 3 Charleston ห้องที่ 59-62 179
ตัวอย่างที่ 162 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 3 Charleston ห้องที่ 67-71 180
ตัวอย่างที่ 163 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 7-12 181
ตัวอย่างที่ 164 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 26-30 181
ตัวอย่างที่ 165 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 47-52 182
ตัวอย่างที่ 166 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 64-69 183
ตัวอย่างที่ 167 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 111-117 183
ตัวอย่างที่ 168 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 127-132 184
ตัวอย่างที่ 169 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 185-191 184
ตัวอย่างที่ 170 Breakdown Tango ห้องที่ 4-6 186
ตัวอย่างที่ 171 Breakdown Tango แบบฝึกหัดเพื่อช่วยในการซ้อม ห้องที่ 4-6 186
ตัวอย่างที่ 172 Breakdown Tango ห้องที่ 11-13 187
ตัวอย่างที่ 173 Breakdown Tango การเปลี่ยนอัตราจังหวะเพื่อช่วยในการซ้อม ห้องที่ 11-13 187

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 174 Breakdown Tango ห้องที่ 112-115 188
ตัวอย่างที่ 175 Breakdown Tango การเปลี่ยนอัตราจังหวะเพื่อช่วยในการซ้อม ห้องที่ 114-115 188
ตัวอย่างที่ 176 Breakdown Tango ห้องที่ 39-42 189
ตัวอย่างที่ 177 Breakdown Tango แบบฝึกหัดเพื่อช่วยในการซ้อม ห้องที่ 39-41 190
ตัวอย่างที่ 178 Breakdown Tango ห้องที่ 33-35 190
ตัวอย่างที่ 179 Breakdown Tango ห้องที่ 105-108 191
ตัวอย่างที่ 180 Breakdown Tango แบบฝึกหัดตบจังหวะ 191
ตัวอย่างที่ 181 Breakdown Tango ห้องที่ 156-161 192
ตัวอย่างที่ 182 Breakdown Tango ห้องที่ 173-175 193
ตัวอย่างที่ 183 Breakdown Tango ห้องที่ 109-111 193
ตัวอย่างที่ 184 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 1-10 195
ตัวอย่างที่ 185 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 30-32 196
ตัวอย่างที่ 186 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง วิธีการเล่นห้อง 30-32 196
ตัวอย่างที่ 187 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 42-45 197
ตัวอย่างที่ 188 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 21-29 197
ตัวอย่างที่ 189 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 150-152 198
ตัวอย่างที่ 190 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 1-12 198
ตัวอย่างที่ 191 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 1-12 199
ตัวอย่างที่ 192 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 41-46 199
ตัวอย่างที่ 193 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 66-71 200
ตัวอย่างที่ 194 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 172-174 201
ตัวอย่างที่ 195 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 4-5 201
ตัวอย่างที่ 196 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 1-3 202

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 197 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 73-77 202
ตัวอย่างที่ 198 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 38-45 203
ตัวอย่างที่ 199 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 13-15 203
ตัวอย่างที่ 200 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 1-4 204
ตัวอย่างที่ 201 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 17-21 204
ตัวอย่างที่ 202 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 50-52 205
ตัวอย่างที่ 203 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 177-187 206
ตัวอย่างที่ 204 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 284-294 206
ตัวอย่างที่ 205 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 299-315 207

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ (Introduction)

1.1 ความเป็นมา

1.1.1 บทเพลงมิติใหม่ในศตวรรษที่ 20

การเปลี่ยนแปลงของแนวคิดทางดนตรีในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 นั้น ก่อให้เกิดกระแสการเปลี่ยนแปลงที่รุนแรงครั้งใหญ่ พอจะทำให้กระแสดนตรีโรแมนติกที่ยึดเหนี่ยวกันมานานกว่า 1 ศตวรรษเสื่อมถอยลงได้ จุดพลิกผันครั้งนี้นำมาซึ่งแนวคิดทางศิลปะในมิติใหม่ ส่งผลให้ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรงและฉับพลัน การปฏิวัติอุตสาหกรรมระยะที่ 2 นั้นมีการปรับปรุงการคมนาคมสื่อสารให้มีประสิทธิภาพรวดเร็วมากขึ้น ส่งผลให้แนวคิดทางดนตรีรูปแบบใหม่กระจายไปทั่วยุโรปและทั่วโลกอย่างรวดเร็ว นำมาซึ่งการต่อยอดและการแตกแขนงของแนวคิดทางดนตรี จนก่อร่างกำเนิดเป็นดนตรีรูปแบบใหม่ๆ ขึ้นอย่างมากมาย ซึ่งแต่ละรูปแบบมีความพยายามค้นหาความเป็นเอกลักษณ์ของตัวเองไม่ซ้ำใคร ทำให้ดนตรีในศตวรรษที่ 20 นี้มีความเป็นปัจเจกและมีความน่าสนใจในตัวของมันเอง

หนึ่งในกระแสที่เกิดขึ้นคือกระแสดนตรีอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศส นักประพันธ์เพลงผู้นำกระแสคือ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) และ โมริส ราเวล (Maurice Ravel) ทั้งคู่ได้รับอิทธิพลจากงานแนวคิดศิลปะที่เกิดขึ้นในประเทศ แต่ทั้งสองก็มีแนวทางการปฏิบัติที่เป็นเอกลักษณ์ของตน ในอีกด้านหนึ่งกระแสต่อต้านก็เกิดขึ้นภายหลังไม่นาน จากกลุ่มนักดนตรี เลส์ซิก (Les Six) ซึ่งหนึ่งในนั้นคือ ฟร็องซีส ปูแลง (Francis Poulenc) ที่มีแนวคิดของกระแสคลาสสิกใหม่ (Neo-Classicism) โดยการตัดความซับซ้อน เติมความเรียบง่ายกลับเข้าไปในบริบทดนตรีของศตวรรษที่ 20 เป็นการนำวัตถุดิบดั้งเดิมผนวกเข้ากับการนำความดึกดำบรรพ์ (Primitive) กลับมาใช้ด้วยกัน ผู้ที่ทรงอิทธิพลในดนตรีประเภทนี้คือ อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky) และได้แผ่อิทธิพลไปยังนักประพันธ์เพลงคนอื่นๆ มากมาย รวมถึง อองเดร โฌลิเวต์ (Andre Jolivet) นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส ที่นำเรื่องราวของเทพนิยายกรีกโบราณและเวทมนตร์คาถา มาใช้เป็นแนวคิดการประพันธ์เพลง

นอกจากนี้กระแสชาตินิยมที่ทวีความรุนแรงมากขึ้น จนกลายเป็นกระแสนำดนตรีในศตวรรษที่ 20 ส่งอิทธิพลให้นักประพันธ์เพลงหลาย คนหันเหความสนใจมาประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับชาติของตน นำเอาเพลงพื้นบ้านมาผสมผสานกับแนวคิดอื่นๆ ที่เกิดขึ้น จนกลายเป็นแนวดนตรีที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง อย่างเช่น โบฮูสลาฟ มาร์ทินู (Bohuslav Martinu) และ อัสโตร์ ปิอัซโซล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลา (Astor Piazzolla) หรือกระทั่งนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยชาวอเมริกันอย่าง จอห์น แมคคีย์ (John Mackey) ที่นำเอารูปแบบจังหวะพื้นบ้านอย่างโชแทงโก้มาใช้เป็นวัตถุดิบในผลงาน

นอกจากนี้ อิทธิพลดนตรีแจ๊สที่ถือกำเนิดขึ้นจากอีกฟากของโลกอย่างประเทศสหรัฐอเมริกา ก็แผ่ขยายมายังทวีปยุโรป ทำให้เกิดการผสมผสานแนวคิดทางดนตรี ก่อเกิดความหลากหลายของมิติทางดนตรียิ่งขึ้นอีก เช่น นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซีย นิโคไล คาปุสติน (Nikolai Kapustin) เป็นหนึ่งในนักดนตรีคลาสสิกที่เขียนบทเพลงโดยใช้ไวยากรณ์แจ๊สสมัยใหม่ หรือแม้กระทั่งนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันเอง อย่าง วิลเลียม โบลคอม (William Bolcom) ที่นำดนตรีแนวแรกทายม์ (Ragtime) อันเป็นต้นกำเนิดของดนตรีแจ๊ส มาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง

บทเพลงสยาม โซนาตา (Siam Sonata) ถือเป็นบทเพลงไทยที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีกระแสต่างๆ ในศตวรรษที่ 20 ผู้ประพันธ์เพลงได้หยิบองค์ความรู้เทคนิคการประพันธ์เพลงในดนตรีกระแสต่างๆ มาหลอมรวมกัน แล้วสังเคราะห์ขึ้นมาใหม่ โดยสอดแทรกทำนองพื้นบ้านไทยเป็นหัวใจหลักของการประพันธ์ การผสมผสานเทคนิคไวยากรณ์แบบดนตรีตะวันตก กับทำนองสำเนียงไทยนั้น ทำให้เกิดสำเนียงดนตรีใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน ซึ่งมีความเป็นเอกลักษณ์และเป็นที่ยอมรับในระดับสากล

1.1.2 รูปแบบการแสดงเปียโนในปัจจุบัน

โดยทั่วไปแล้ว บทเพลงสำหรับการแสดงเปียโนแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภทใหญ่ๆ ได้แก่ 1. บทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน (Piano Solo) คือบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงเปียโนหลังเดียว โดยมีผู้บรรเลงเพียงคนเดียว 2. บทเพลงสำหรับเปียโนบรรเลงพร้อมกับเครื่องดนตรีอื่น หรือผู้เล่นอื่นตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป (Piano Chamber) และ 3. บทเพลงเปียโนคอนแชร์โต (Piano Concerto) คือบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับเปียโนประชันกับวงออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทั้ง 3 รูปแบบนั้น เป็นสิ่งที่นักเปียโนทุกคนควรมีประสบการณ์ในการบรรเลงไม่มากก็น้อย โดยเฉพาะนักเรียนเปียโนที่เรียนในสถาบันดนตรีระดับอุดมศึกษา และกำลังจะเติบโตก้าวเข้าสู่ถนนของนักดนตรีระดับมืออาชีพ บทเพลงเหล่านี้มักถูกบังคับอยู่ในวิชาเรียนอยู่แล้ว เพียงแต่ว่าการได้บรรเลงบทเพลงเปียโนคอนแชร์โตกับวงออร์เคสตราจริงนั้นอาจเป็นไปได้ยาก เนื่องจากต้องใช้งบประมาณที่สูงในการจัดหาสถานที่และการจ้างนักดนตรีจำนวนมากเพื่อมาเล่นร่วมกัน การบรรเลงในรูปแบบนี้จึงถูกจัดให้อยู่ในรูปแบบของการบรรเลงเปียโน 2 หลังแทน

ปัจจุบันเราจึงเห็นนักเปียโนส่วนใหญ่เลือกบรรเลงบทเพลงในรูปแบบของเปียโนเดี่ยวหรือเปียโนเซมเบอร์มากกว่า ซึ่งการบรรเลงในรูปแบบเปียโนเซมเบอร์หรือการบรรเลงประเภทรวมวงเล็กที่มีเปียโนเป็นองค์ประกอบนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1. การบรรเลงกับนักเปียโนด้วยกัน เช่น การบรรเลงแบบสองคนหนึ่งเปียโน (Piano 4-hands) หรือการบรรเลงสองคนสองเปียโน

(2 Pianos 4-hands) และ 2. การบรรเลงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ เป็นวงตั้งแต่ 2-8 คน ซึ่งทั้ง 2 ประเภทนี้ อาศัยทักษะการบรรเลงที่แตกต่างกัน การสื่อสารและการเข้าใจบริบทของเครื่องเปียโนก็ต่างกันเช่นกัน

ในฐานะนักเปียโน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจบทเพลงเปียโนมิติใหม่ในรูปแบบของการบรรเลงเปียโนเซมเบอร์และเดี่ยวเปียโน อีกทั้งยังต้องการค้นหาเทคนิคและกลเม็ดที่ช่วยในการบรรเลงและการตีความบทเพลงเหล่านี้ จึงจัดทำดุษฎีนิพนธ์ดนตรีวิจัยสร้างสรรค์ในหัวข้อ “บูรณาการด้านเทคนิคและกลเม็ดสร้างสรรค์การแสดงบทเพลงเปียโนมิติใหม่” โดยแบ่งออกเป็นสองส่วน ได้แก่ ภาคปฏิบัติ ซึ่งเสนอในรูปแบบของการแสดงทั้งหมด 3 การแสดง โดยแต่ละการแสดง ผู้วิจัยเลือกบทเพลงที่จะสะท้อนรูปแบบการประพันธ์เพลงและแนวดนตรีในมิติใหม่ที่แตกต่างกันของดนตรีในศตวรรษที่ 20 ส่วนภาคทฤษฎีนั้น ผู้วิจัยนำเสนอการวิเคราะห์ในเชิงทฤษฎี เทคนิคการบรรเลง การตีความเพลง และกลเม็ดในการแสดง จัดพิมพ์ในรูปแบบวิทยานิพนธ์เพื่อเผยแพร่ให้กับสาธารณชนที่สนใจ

1.2 วัตถุประสงค์ของการแสดง

1. เพื่อพัฒนาศักยภาพการบรรเลงเปียโนในบทประพันธ์ที่มีรูปแบบและแนวดนตรีที่แตกต่างกัน
2. เพื่อค้นหาองค์ความรู้ในด้านเทคนิคการบรรเลง กลเม็ดการซ้อม และการตีความที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัย
3. เพื่อส่งเสริมและเผยแพร่บทประพันธ์ประเภทเปียโนเซมเบอร์แก่ผู้สนใจ
4. เพื่อส่งเสริมและเผยแพร่บทเพลงของนักประพันธ์เพลงชาวไทยให้เป็นที่ประจักษ์แก่สากล
5. เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ที่ได้จากการแสดงนำไปต่อยอดการแสดงอื่นของผู้วิจัยในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3 แผนและวิธีการดำเนินงาน

1. ศึกษาและรวบรวมบทประพันธ์ที่มีความน่าสนใจในด้านรูปแบบการประพันธ์ และแนวดนตรีที่แตกต่างกัน
2. ศึกษาข้อมูลเชิงลึกของประวัติศาสตร์ดนตรี บทประพันธ์ และชีวประวัติผู้ประพันธ์ เพื่อใช้ในการตีความบทเพลง และค้นหาเทคนิคกลเม็ดในการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัย
3. ทำการแสดงและรวบรวมข้อมูลที่ได้เผยแพร่ผ่านการตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ และวิทยานิพนธ์

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้เรียนรู้วิธีการเรียนรู้จากการวิเคราะห์ การสังเคราะห์ การเชื่อมโยงข้อมูลต่างๆ จนเกิดการตกผลึกกลายเป็นองค์ความรู้ใหม่
2. ได้นำองค์ความรู้ใหม่ที่ได้จากงานวิจัยไปต่อยอดในการแสดงและงานวิจัยอื่นๆ ในอนาคต

3. เข้าใจถึงกระบวนการทำงานในเชิงวิชาการ การตีพิมพ์วารสารวิชาการ และการจัดทำวิทยานิพนธ์
4. ได้เรียนรู้วิธีจัดการเตรียมการแสดงในรูปแบบต่างๆ อย่างมีประสิทธิภาพ

1.5 รายการแสดงเปียโน

การแสดงครั้งที่ 1 “Piano Duo”

1. Petite Suite ประพันธ์โดย Claude Debussy
2. La Valse for Two Pianos ประพันธ์โดย Maurice Ravel
3. The Garden of Eden, Four Rags of Two Pianos ประพันธ์โดย William Bolcom
4. Oblivion, for Piano Four Hands ประพันธ์โดย Astor Piazzolla เรียบเรียงโดย ธีรนัย จิระสิริกุล
5. Paraphrase on Dizzy Gillespie’s MANTECA ประพันธ์โดย Nikolai Kapustin

การแสดงครั้งที่ 2 “Piano Chamber Concert”

1. Sonata for Flute and Piano ประพันธ์โดย Francis Poulenc
2. Chant de Linos ประพันธ์โดย Andre Jolivet
3. La Revue de Cuisine ประพันธ์โดย Bohuslav Martinu
4. Breakdown Tango ประพันธ์โดย John Mackey

การแสดงครั้งที่ 3 “Siam Sonata”

1. Siam Sonata ประพันธ์โดย ณัฐ ยนตรรักษ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง (Literature Review)

2.1 รูปแบบดนตรีในปลายศตวรรษที่ 19 ถึงศตวรรษที่ 20

ในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 กระแสดนตรีโรแมนติกได้แพร่หลายไปทั่วทวีปยุโรป แนวคิดแบบโรแมนติกได้ฝังรากลึกในหมู่นักดนตรีหลายกลุ่ม โดยเฉพาะนักดนตรีจากประเทศเยอรมนี อิตาลี และฝรั่งเศส ดังจะเห็นได้จากการถือกำเนิดของเหล่านักประพันธ์เพลงกระแสโรแมนติกที่ยอดเยี่ยมหลายคน และการก่อตั้งโรงเรียนสอนดนตรีที่ดีที่สุดในยุโรป รวมถึงนักเสพดนตรีคลาสสิกมากมาย อย่างไรก็ตามในครึ่งศตวรรษหลังความเป็นโรแมนติกก็ถึงจุดเสื่อมถอย โดยมีแนวคิดหลักที่มาแทนที่ 2 แนวคิด ได้แก่

1. ความต้องการเปลี่ยนแนวดนตรีของศิลปินชาวฝรั่งเศส อันเป็นผลจากความพยายาม 2 ประการ ประการแรกคือแนวคิดหลังโรแมนติก (Post-Romanticism) ส่วนประการที่ 2 คือความพยายามต่อต้านกระแสดนตรีโรแมนติกที่หล่อหลอมมาจากนักเขียน จิตรกร และนักประพันธ์เพลงที่เรียกตนเองว่าอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism)
2. แนวคิดเรื่องชาตินิยม (Nationalism) ส่งผลให้เกิดการถ่ายทอดอุดมการณ์แนวคิดการรักษาอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ และจิตวิญญาณของชนชาติตนลงในบทเพลง แนวคิดดังกล่าวเกิดขึ้นครั้งแรกที่ประเทศรัสเซีย และกระจายตัวตนความรุนแรงแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ เช่น โบฮีเมีย นอร์เวย์ เดนมาร์ก ฟินแลนด์ สเปน อิตาลี อังกฤษ และสหรัฐอเมริกา (Clendenin, 1965, p. 363)

IGKORN UNIVERSITY

2.1.1 กระแสอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism)

อิมเพรสชันนิสม์เป็นกระแสของศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โดยมีจุดเริ่มต้นจากการรวมตัวของจิตรกรชาวฝรั่งเศส ณ กรุงปารีส ซึ่งได้จัดแสดงผลงานศิลปะของตนเองในช่วงทศวรรษ 1860 ภายใต้ชื่ออิมเพรสชันนิสม์ ซึ่งมีแรงบันดาลใจมาจากบทวิจารณ์เชิงเสียดสีของ นักวิจารณ์ศิลปะนามว่า หลุยส์ เลอรัว (Louis Leroy) ที่ได้วิจารณ์ผลงานภาพวาดชื่อว่า Impression, Sunrise หรือ Impression, Soleil Levant ในภาษาฝรั่งเศส ของโคลด โมเนต์ (Claude Monet) ลงในหนังสือพิมพ์ Le Charivari คำวิจารณ์ของเลอรัวเสมือนให้คำนิยามลัทธินี้โดยมิได้ตั้งใจ กระแสอิมเพรสชันนิสม์ยังได้แผ่ขยายอิทธิพลไปยังศิลปะแขนงอื่นรวมถึงวรรณกรรมและดนตรี

ตัวอย่างที่ 1 รูปภาพ Impression, Sunrise วาดโดยจิตรกรโมเนต์

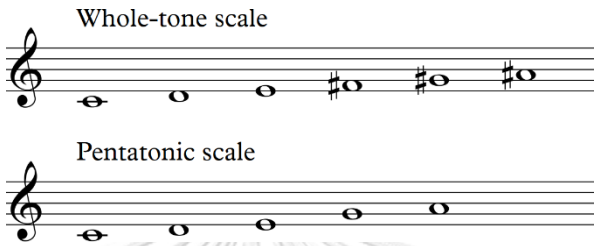
ที่มา: Musée Marmottan Monet

ลักษณะของภาพวาดลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ คือการใช้พู่กันตวัดสีเข้มๆ ลงบนชิ้นงาน มีการใช้โทนสีสว่าง เน้นไปยังการแปรผันของแสงซึ่งเกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงของช่วงเวลา เนื้อหาของภาพสะท้อนให้เห็นถึงเรื่องธรรมดาในชีวิตประจำวัน ศิลปินกลุ่มนี้ปฏิเสธการนำเสนอความงามในอุดมคติ แต่เลือกที่จะบอกเล่าภาพของสิ่งสามัญที่อยู่ตรงหน้าด้วยมุมมองที่พิเศษแทน ศิลปินกลุ่มนี้มักวาดภาพกลางแจ้งเพื่อลอกเลียนแสงที่แปรเปลี่ยนอยู่เสมอในมุมมองต่างๆ แทนการวาดภาพในห้องสตูดิโอเฉกเช่นศิลปินทั่วไป เทคนิคการวาดอาศัยข้อมือตวัดพู่กันจุ่มสีที่ไม่ผ่านการผสมหรือแยกเป็นสีใดสีหนึ่งแบบเส้นสั้นๆ (Short Stroke) ทำให้เกิดภาพวาดที่ดูเป็นธรรมชาติและเต็มไปด้วยชีวิตชีวา พื้นผิวของภาพให้เนื้อสัมผัสที่นูนเล็กน้อยเนื่องจากการระบายสีหนาๆ ซึ่งผิดไปจากภาพวาดของจิตรกรยุคก่อนๆ ที่มุ่งเน้นการผสมสีอย่างกลมกลืน โดยรวมแล้วภาพวาดที่ได้รับอิทธิพลอิมเพรสชันนิสม์นั้นจะเน้นการสื่อสารแบบกว้างๆ คร่าวๆ แต่แปลกใหม่ แทนการมุ่งเน้นที่รายละเอียดในภาพอย่างชัดเจน

ดนตรีในกระแสอิมเพรสชันนิสม์ เป็นเสมือนภาพสะท้อนของผลงานศิลปะกระแสอิมเพรสชันนิสม์ก็ว่าได้ การสื่อสารภาพวาดด้วย แสง สี เงา อันเป็นองค์ประกอบสำคัญของผลงานศิลปะถูกนำมาดัดแปลงเป็นท่วงทำนอง จังหวะ และเสียงประสาน และสะท้อนลงในงานดนตรีดั่งภาพวาดอิมเพรสชันนิสม์ ดังจะเห็นได้จากบทประพันธ์ในยุคนี้ที่ให้ความสำคัญต่อสีสันของเสียงดนตรีมากกว่าทำนองและจังหวะที่ชัดเจน เฉกเช่นแนวคิดของสีสันและแสงเงาที่ทรงอิทธิพลเหนือเส้นที่คมชัด มีการใช้ทำนองสั้นๆ และมีช่วงเสียงที่แคบในบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา เลียนแบบการตวัดพู่กันเป็นลักษณะเส้นสั้นๆ อันเป็นอัตลักษณ์ของจิตรกรอิมเพรสชันนิสม์ การสลับสับเปลี่ยนเครื่องดนตรีบ่อยครั้งนั้น เป็นการเพิ่มสีสันและความหลากหลายให้แก่ท่วงทำนอง และเป็นสิ่งเดียวกันที่พบได้ในงานจิตรกรรมที่มักเต็มไปด้วยสีสันมากมาย (Clendenin, 1965, p. 400) ในงานดนตรีอิมเพรสชัน

นิสม์ มักเลือกใช้บันไดเสียงที่แตกต่างไปจากเดิม เช่น บันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) บันไดเสียงอิงโมด และบันไดเสียงเต็มเสียง (Whole-tone Scale) การใช้จังหวะให้ลักษณะถึงแนวโน้มความลื่นไหล โดยจะหลีกเลี่ยงความรู้สึกของจังหวะในอัตราจังหวะที่กำหนดไว้ แต่จะให้ความรู้สึกของการเคลื่อนไหวเมื่อเพลงเคลื่อนไปข้างหน้า และความรู้สึกหยุดนิ่งเมื่อบทเพลงให้ความรู้สึกล่องลอย

ตัวอย่างที่ 2 บันไดเสียงเต็มเสียงและบันไดเสียงห้าเสียง

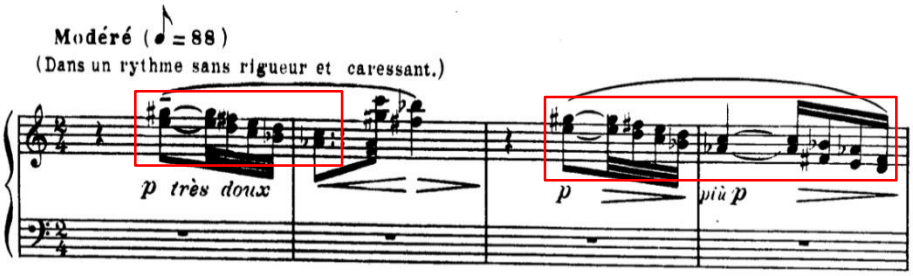


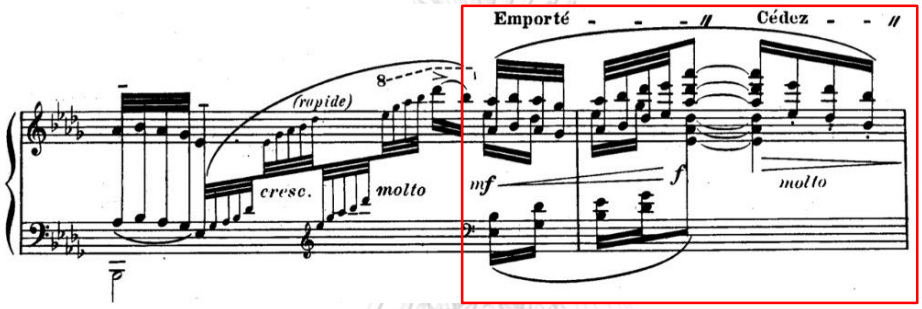
ถึงแม้จะนิยมใช้บันไดเสียงที่แตกต่างดังกล่าว แต่กระแสดนตรีอิมเพรสชันนิสม์ก็ไม่ได้ลบล้างแบบแผนของเสียงประสานเมเจอร์และไมเนอร์ไปเสียหมดสิ้น เพียงแต่การดำเนินคอร์ดสามารถใช้ได้อย่างอิสระมากขึ้น มีการใช้คอร์ด 7, 9, 11 และ 13 ในแบบที่ไม่ถูกเกลา และคาดเดาการดำเนินของคอร์ดได้ยากขึ้น วิธีการเช่นนี้ทำให้เสียงประสานแบบเก่า (Tonality) ถูกทำให้คลุมเครือและบิดเบือนไป อีกเทคนิคที่นิยมใช้ในการประพันธ์ดนตรีอิมเพรสชันนิสม์คือการใช้คอร์ดขนาน (Parallel Chord) ซึ่งมักถูกใช้คู่กับทำนองโดยการซ้อนทบกันของขั้นคู่สี่และห้า ขนานขึ้นลงไปตามท่วงทำนอง ซึ่งคล้ายเทคนิคการประพันธ์ของออร์กานุม (Organum) ในยุคกลาง ในส่วนของสังคีตลักษณ์ ดนตรีอิมเพรสชันนิสม์พยายามหลีกเลี่ยงแนวคิดเรื่องสังคีตลักษณ์ทั้งหมด ซึ่งเคยเป็นตัวขับเคลื่อนบทเพลงในยุคก่อนๆ โดยนักประพันธ์เพลงกระแสอิมเพรสชันนิสม์ใช้วิธีการเพิ่มและลดความตึงเครียดของเสียงประสาน (Tension) ในการขับเคลื่อนบทเพลงจากขณะหนึ่งสู่อีกขณะหนึ่ง โดยปราศจากกรอบหรือโครงสร้างที่แบ่งอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 3 การใช้คอร์ดขนานในบทเพลง Pour le piano

นักประพันธ์เพลงคนสำคัญที่เป็นผู้บุกเบิกดนตรีในกระแสอิมเพรสชันนิสม์ คือ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) เป็นนักประพันธ์เพลงที่กล้าฉีกกฎและขนบธรรมเนียมต่างๆ ในยุคก่อน เพื่อสรรค์สร้างดนตรีรูปแบบใหม่ที่ได้แรงบันดาลใจจากงานศิลปะในกลุ่มเดียวกัน ความจริงแล้วเดอบุสซีเกลียดคำว่าอิมเพรสชันนิสม์ โดยเฉพาะเมื่อนำมาอธิบายผลงานของเขา เดอบุสซีเพียงแค่พยายามจะสรรค์สร้างบางสิ่งที่ใหม่ และแท้จริงอย่างที่ควรจะเป็น มีแต่คนโง่เขลาเท่านั้นที่เรียกว่าอิมเพรสชันนิสม์ (Schonberg, 2006, p. 477) อย่างไรก็ตาม ถึงแม้เดอบุสซีจะปฏิเสธความเป็นอิมเพรสชันนิสม์ในชิ้นงาน แต่ผลงานของเขาก็สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดแบบอิมเพรสชันนิสม์ทั้งสิ้น ดนตรีของเดอบุสซีได้รับอิทธิพลจากกวีในยุคเดียวกัน เช่น ชาลส์ โบเดอแลร์ (Charles Baudelaire, ค.ศ. 1821-1867), พอล แวร์แลน (Paul Verlaine, ค.ศ. 1844-1896), สเตฟแฟน มาล์ลาร์เม (Stéphane Mallarmé, ค.ศ. 1842-1899) ดังตัวอย่างที่แสดงในผลงานสำหรับวงออร์เคสตรา Prelude a l'apres-midi d'un faune (Prelude to an Afternoon of a Faun, 1894) เป็นผลงานยุคต้นๆ ที่ทำให้เดอบุสซีมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จัก ซึ่งงานชิ้นนี้จัดเป็นดนตรีพรรณนา (Programme Music) โดยมีเรื่องราวมาจากบทกวีร่วมสมัยของมาล์ลาร์เมที่มีชื่อว่า L'apres-midi d' un faune (ค.ศ. 1876) โดยรวมบทเพลงนี้ใช้ขั้นคู่เสียงที่เป็นแบบครึ่งเสียง (Chromaticism) และมีเสียงประสานที่กำกวม อย่างไรก็ตามเรายังสามารถวิเคราะห์บทเพลงว่าอยู่บนบันไดเสียง E major ซึ่งในผลงานช่วงต่อมาอย่างเช่น Voiles จาก Preludes for the Piano (ค.ศ. 1910) เดอบุสซีได้พัฒนาเทคนิคการประพันธ์ไปไกลกว่าเดิม โดยบทเพลง Voiles นั้นเต็มไปด้วยการขนานกันของขั้นคู่ห้าและคู่แปด ใช้เสียงประสานแบบไร้ทิศทาง และมีจังหวะที่ล่องลอย ดูคล้ายกับสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) แต่ก็ไม่บ่งชี้ชัดแน่นอนว่าแบ่งท่อนตรงไหน ทุกอย่างดูกำกวมและเลื่อนลอย แม้กระทั่งชื่อเพลงยังสามารถแปลได้สองความหมายคือ Sails หรือ Veils ยิ่งไปกว่านั้นบทเพลงยังเต็มไปด้วยบันไดเสียงที่ใช้กันในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เช่น บันไดเสียงเต็มเสียง และบันไดเสียงห้าเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

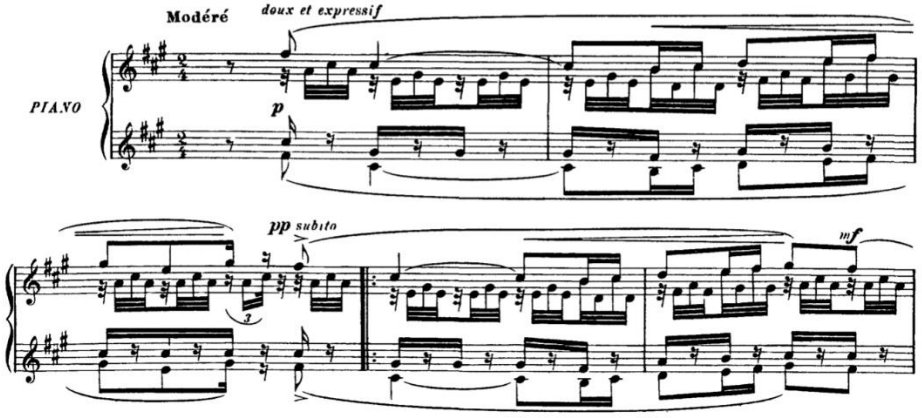
ตัวอย่างที่ 4 บันไดเสียงเต็มในบทเพลง Voiles จาก Prelude Book. 1 ห้องที่ 1-5

ตัวอย่างที่ 5 บันไดเสียงห้าเสียงในบทเพลงเดียวกัน ห้องที่ 43-44

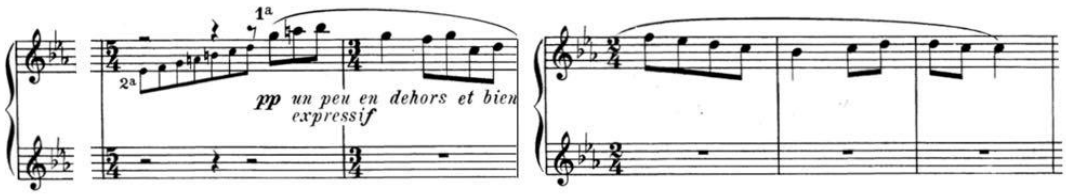


ภายหลังการเติบโตของนักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 ทำให้นักประพันธ์เพลงบางคนหันกลับไปใช้วัตถุดิบดั้งเดิมก่อนหน้า อย่างบันไดเสียงอิงโมด (Modal) Dorian, Lydian, Phrygian จนถึง Locrian อย่างเช่นผลงานของนักประพันธ์เพลงร่วมรุ่นชาวฝรั่งเศส โมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ. 1875-1937) หนึ่งในนักประพันธ์เพลงที่มีความสำคัญต่อดนตรีกระแสอิมเพรสชันนิสม์ ผลงานของราเวลส่วนใหญ่เป็นงานสำหรับออร์เคสตราและเปียโน ราเวลมักจะผสมผสานเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบต่างๆ รวมถึงการใช้โมดในบทเพลง ตัวอย่างเช่น บทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน Sonatine ในท่อน Modere ช่วงต้นเพลงทำนองและเสียงประสานทั้งหมดจัดอยู่ใน F-sharp Aeolian โดยมีโน้ตเรียงกันเป็น F# G# A B C# D และ E หรือในบทเพลงสำหรับเปียโน 4 มือ Ma Mere L'oye ในท่อนที่ 2 Petit Poucet ทำนองเริ่มต้นของแนว Primo จัดอยู่ในโมด C Dorian

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 6 บันไดเสียง F-sharp Aeolian จาก Sonatine



ตัวอย่างที่ 7 บันไดเสียง C Dorian จากเพลง Ma Mere L'oye

ดนตรีอิมเพรสชันนิสม์ยังแพร่กระจายและส่งอิทธิพลแก่นักประพันธ์เพลงรุ่นถัดมาในหลากหลายประเทศ เช่น เฟรเดริส เดเลียส (Frederick Delius, ค.ศ. 1862-1934) ในประเทศอังกฤษ มานูเอล เด ฟายา (Manuel de Falla, ค.ศ. 1876-1946) ในประเทศสเปน ออตโตริโน เรสปิกี (Ottorino Respighi, ค.ศ. 1879-1936) ในประเทศอิตาลี อะเลกซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander Scriabin, ค.ศ. 1872-1915) ในประเทศรัสเซีย และชาลส์ เลฟเฟลอร์ (Charles Loeffler, ค.ศ. 1861-1935) และ ชาลส์ ทอมลินสัน กริฟเฟส (Charles Tomlinson Griffes, ค.ศ. 1884-1920) ในประเทศสหรัฐอเมริกา

2.1.2 กระแสชาตินิยมและดนตรีพื้นบ้าน (Nationalism and Folk Influence)

กระแสชาตินิยม คือ อุดมการณ์ที่สร้างและบำรุงรักษาชาติในลักษณะที่เป็นมโนคติ เน้นความสำคัญของชาติและความสำคัญต่อชีวิต ดังนั้นคนภายในชาติต้องมีความผูกพันกันอย่างมีเอกภาพ ทุกคนทุกกลุ่มต้องถือผลประโยชน์ของชาติเป็นสำคัญ เชื่อว่ากระแสชาตินิยมไม่อาจดำรงอยู่ได้โดยปราศจากแนวคิดทางการเมือง การปกครอง และการขาดเอกลักษณ์ของศิลปะและวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้จึงมีแนวคิดที่มุ่งเน้นในการเชิดชูความดีของศิลปะวัฒนธรรมในอดีต ส่งผลให้มีการส่งเสริม

สนับสนุนปรัชญาศิลปะที่มีคติแบบแผน (Restrained Art) อันเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ นโยบายทางการเมืองจึงมีแนวคิดเชิงอนุรักษนิยมผสมอยู่ด้วย (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2559, p. 165)

แนวคิดชาตินิยมนั้นอาจเกิดจากการพัฒนาต่อยอดของแนวคิดของโรแมนติกที่ว่าด้วยเรื่องอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งหยั่งรากลึกลงไปในความคิดของคนในชาติ สถานการณ์เริ่มทวีความรุนแรงขึ้นเมื่อศิลปินเริ่มแฝงเนื้อหาเกี่ยวกับชนชาติผ่านผลงานศิลปะ จิตรกรชาวฝรั่งเศสนามว่า เออเฌน เดอลาครัวซ์ (Eugène Delacroix, ค.ศ. 1798-1863) ได้แสดงจินตภาพเกี่ยวกับความคิดทางการเมืองอย่างชัดเจนในผลงานจิตรกรรมชื่อ เสรีภาพนำประชาชน (Liberty Leading the People) ค.ศ. 1830 ซึ่งมีเนื้อหาแสดงออกถึงการสนับสนุนการปฏิวัติใหญ่ของฝรั่งเศส

ตัวอย่างที่ 8 รูปภาพ Liberty Leading the People วาดโดยจิตรกรเดอลาครัวซ์

ที่มา: Louvre Museum

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดนตรีลัทธิชาตินิยมเกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ด้วยความพยายามที่จะต่อต้านดนตรีในแบบแผนของเยอรมันที่ประสบความสำเร็จในการปูพื้นฐานของดนตรีมาโดยตลอดทั้งศตวรรษที่ผ่านมา ความพยายามของแนวคิดชาตินิยมนี้ประสบผลสำเร็จอย่างงดงาม โดยเฉพาะในประเทศที่ขาดการพัฒนาของดนตรีพื้นบ้าน ต่อมานักประพันธ์เพลงที่มีแนวคิดชาตินิยมได้นำเอาทำนองพื้นบ้าน จังหวะพื้นเมือง และการเลือกเนื้อหาที่แสดงถึงประวัติศาสตร์ชาติ หรือเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตประจำวันมาใช้ประกอบเนื้อหาในผลงานอุปรากรและงานซิมโฟนิกทั้งหลาย

ประเทศที่เป็นผู้นำในเรื่องดนตรีกระแสชาตินิยมคือประเทศรัสเซีย โดยเกิดจากความพยายามของ มิฮาอิล กลินคา (Mikhail Glinka, ค.ศ. 1804-1857) ในผลงานอุปรากรที่ชื่อว่า A Life for the Tsar (ค.ศ. 1836) และ Russlan and Ludmilla (ค.ศ. 1842) ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับ

เหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ของรัสเซีย ภายหลังกลินคาได้ก่อตั้งกลุ่มที่มีชื่อว่า Russian Five หรือ Mighty Five ในปี ค.ศ. 1860 ซึ่งประกอบด้วยนักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียได้แก่ กลินคา, อะเลกซานเดอร์ โบโรดิน (Alexander Borodin, ค.ศ. 1833-1887), เซซาร์ คูอี (Cesar Cui, ค.ศ. 1835-1918), มิลี อะเลกเซเยวิทช์ บาลาคิเรฟ (Mily Alexeyevitch Balakirev, ค.ศ. 1837-1910) และ นิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nicolai Rimsky-Korsakov, ค.ศ. 1844-1908) The Five มีจุดประสงค์เพื่อแสวงหาดนตรีรัสเซียแท้จริง และวางแบบแผนพื้นฐานของดนตรีในรัสเซีย (Russian School)

แม้ว่าประเทศรัสเซียจะเป็นประเทศแรกที่ก่อให้เกิดดนตรีกระแสชาตินิยมขึ้น แต่ก็ไม่ใช่นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียจะมีแนวคิดเรื่องชาตินิยมเสมอไป อันโทน รูบินสไตน์ (Anton Rubinstein), ปีเตอร์ อีลิทช์ ไชคอฟสกี (Peter Ilich Tchaikovsky) และ เซอร์เก รัคมานินอฟ (Sergey Rachmaninov) นิยมใช้หลักการของดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) มากกว่า อาจมีบางผลงานของไชคอฟสกีที่เรียกได้ว่าเป็นผลงานดนตรีพรรณนาชิ้นยอดเยี่ยม เช่น Romeo and Juliet จากบทประพันธ์ของ Shakespeare หรือ Francesca de Rimini จากบทประพันธ์ของ Dante ซึ่งทั้งหมดนี้ไม่ได้แสดงออกถึงความเป็นชาตินิยมอย่างชัดเจน

กระแสดนตรีชาตินิยมได้กระจายตัวอย่างรวดเร็วเข้าสู่ประเทศต่างๆ ก่อให้เกิดนักประพันธ์เพลงเลือดชาตินิยมขึ้นทุกหนทุกแห่ง และพร้อมที่จะแสดงอัตลักษณ์ความเป็นชนชาติของตนผ่านงานศิลปะทุกชนิด ในประเทศโบฮีเมีย (สาธารณรัฐเช็กในปัจจุบัน) ซึ่งอยู่ติดกับประเทศรัสเซียได้รับอิทธิพลนี้จนเกิดนักประพันธ์เพลงชาตินิยมอย่าง เบดริค สเมตานา (Bedrich Smetana, ค.ศ. 1824-1884), อันโตนิน ดโวชาค (Antonín Dvorák, ค.ศ. 1841-1904) และเลโอส ยานาเชค (Leoš Janáček, ค.ศ. 1854-1928) ทั้ง 3 คนเป็นนักประพันธ์เพลงที่มีความสำคัญยิ่ง ผลงานของพวกเขาได้สอดแทรกจังหวะและทำนองพื้นบ้านผสมผสานเข้ากับดนตรีตะวันตกอย่างลงตัว ก่อให้เกิดอัตลักษณ์ใหม่ขึ้น ตัวอย่างเช่น บทประพันธ์เพลง Slavonic Dances, Op.46 ของดโวชาคเป็นการนำจังหวะเต้นรำของชาวสลาฟ ซึ่งเป็นชนชาติพื้นเมืองของโบฮีเมีย ผนวกเข้ากับทำนองพื้นบ้านจนเกิดเป็นเพลงสำหรับวงออร์เคสตราในรูปแบบใหม่

โบฮูสลาฟ มาร์ตินู (Bohuslav Martinu, ค.ศ. 1890-1959) เป็นนักประพันธ์เพลงชาวเช็กในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งได้ผสมผสานความเป็นชาตินิยมร่วมกับดนตรีสมัยใหม่ มาร์ตินูมีความรักบ้านเกิดซึ่งทำให้บทเพลงของเขามักจะแฝงความเป็นชาตินิยมลงไปด้วยเสมอ มาร์ตินูประสบความสำเร็จจากการดัดแปลงใช้จังหวะเต้นรำพื้นเมือง และทำนองพื้นบ้านให้อยู่ในสำนวนดนตรีศตวรรษที่ 20 ซึ่งดนตรีมักอยู่ในรูปแบบของนีโอคลาสสิก แต่ยังมีร่องรอยของความเป็นโรแมนติกอยู่บ้างเล็กน้อย

นักประพันธ์เพลงชาติอื่นๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากกระแสชาตินิยม เช่น เอดวาร์ด กรีก (Edvard Grieg, ค.ศ. 1843-1907) ประเทศนอร์เวย์ คาร์ล นีลเซน (Carl Nielsen, ค.ศ. 1865-1931) ประเทศเดนมาร์ก ชอง ซิเบลิอุส (Jean Sibelius, ค.ศ. 1865-1957) ประเทศฟินแลนด์ อิซาค อัลเบนิส (Isaac Albeniz, ค.ศ. 1860-1909), เอ็นริเก กรานาดอส (Enrique Granados, ค.ศ. 1867-1916) มานูเอล เด ฟายา (Manuel de Falla, ค.ศ. 1876-1946) ประเทศสเปน และ เอดวาร์ด แมคโดเวล (Edward MacDowell, ค.ศ. 1861-1908), ชาลส์ ไอฟส์ (Charles Ives, ค.ศ. 1874-1954), ชาลส์ มาร์ติน เลฟเฟลอร์ (Charles Martin Loeffler, ค.ศ. 1861-1935) และ ชาลส์ ทอมลินสัน กริฟเฟส (Charles Tomlinson Griffes, ค.ศ. 1884-1920) ประเทศสหรัฐอเมริกา

ในศตวรรษที่ 20 เป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงหลายสิ่งหลายอย่าง ทั้งในด้านของโลกเทคโนโลยีที่พัฒนาอย่างรวดเร็ว การค้นพบทางวิทยาศาสตร์ การค้นพบทฤษฎีทางฟิสิกส์ นวัตกรรมใหม่ๆ ที่ใช้ในการติดต่อสื่อสาร เช่น วิทยุ โทรทัศน์ การติดต่อแบบไร้สาย ทำให้การสื่อสารแลกเปลี่ยนข้อมูลเป็นไปได้อย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพ จึงเป็นผลให้นักประพันธ์เพลงทั้งหลายเข้าถึงข้อมูลและวัฒนธรรมดนตรีของชาติอื่นได้ง่ายยิ่งขึ้น และด้วยความพยายามที่จะหาทางออกของดนตรีในยุคปลายศตวรรษที่ 19 ทำให้นักประพันธ์เพลงหันเหความสนใจไปยังการค้นหาวัตถุดิบใหม่ๆ และพยายามหลีกหนีออกจากรูปแบบดนตรีแบบเดิมๆ โดยปฏิเสธรูปแบบดนตรีที่บรรพบุรุษได้สร้างไว้และใช้สืบต่อมาจนเป็นพื้นฐานของดนตรีในยุคนั้น การปฏิวัติรูปแบบของดนตรีครั้งนี้ถือได้ว่าเป็นครั้งที่รุนแรงที่สุดครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีจากการเปลี่ยนแปลงทั้งหมด 3 ครั้งคือ การเปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรงในศตวรรษที่ 14 ที่เรียกว่าศิลปะโนวา (Ars Nova) ในศตวรรษที่ 17 เรียกว่าดนตรีแนวคิดใหม่ (Nuove Musiche) และในครั้งนี้ถูกเรียกว่าดนตรียุคใหม่ (Neue Musik)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.3 กระแสคลาสสิกใหม่ (Neo-classicism)

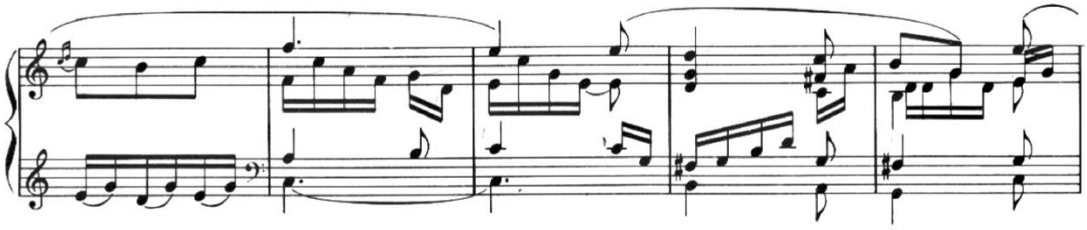
ในขณะที่นักประพันธ์เพลงหลายคนสนใจที่จะมองหาวัตถุดิบที่แปลกใหม่ แต่ก็ยังมีนักประพันธ์เพลงอีกส่วนหนึ่งที่นิยมหันกลับมาใช้ไวยากรณ์ รูปแบบ และแนวคิดของศตวรรษที่ 17-18 มาเป็นพื้นฐานของการประพันธ์เพลง อย่างเช่นกระแสคลาสสิกใหม่ เป็นกระแสดนตรีที่ใช้แนวคิดเสียงประสานแบบสมัยใหม่ควบคู่ไปกับรูปแบบดนตรีในศตวรรษที่17-18 แนวคิดของกระแสคลาสสิกใหม่เป็นการต่อต้านแนวคิดของกระแสโรแมนติก โดยหันกลับมาเน้นความโปร่งใสของเนื้อดนตรี และความเรียบง่ายของสังคีตลักษณ์ เนื้อเสียง และที่สำคัญคือการฟื้นฟูการใช้เนื้อดนตรีแบบ ลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Contrapuntal) และสังคีตลักษณ์แบบคลาสสิก เช่น โซนาตา (Sonata), ซิมโฟนี (Symphony) รวมไปถึงรูปแบบของฟิวก์ (Fugue), ปัสซาคาเกลีย (Passacaglia), ตอกคาตา

(Toccata), และแมดริกัล (Madrigal) จากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการและยุคบาโรก แต่ยังคงเสียงประสานจังหวะ ทำนอง และโทนเสียงแบบศตวรรษที่ 20 อยู่

แนวคิดของกระแสคลาสสิกใหม่ ถูกก่อให้เป็นรูปร่างครั้งแรกจากกลุ่มเลส์ซิก ซึ่งเป็นกลุ่มของศิลปินในประเทศฝรั่งเศส (Miller, 1973, p. 174) กลุ่มเลส์ซิกได้รับอิทธิพลมาจากกลุ่ม Russian Five ในประเทศรัสเซีย โดยมีจุดประสงค์การค้นหาดนตรีรูปแบบใหม่และมีแนวคิดต่อต้านดนตรีกระแส อิมเพรสชันนิสม์และวากเนอเรียน (Wagnerian) กลุ่มเลส์ซิกมีสมาชิกทั้งหมด 6 คน ได้แก่ จอร์จ โอริก (Georges Auric, ค.ศ. 1899–1983), หลุยส์ ดูเรย์ (Louis Durey, ค.ศ. 1888–1979), อาร์เธอร์ ออเนกเกอร์ (Arthur Honegger, ค.ศ. 1892–1955), ดาเรียส มิโยด์ (Darius Milhaud, ค.ศ. 1892–1974), ฟร็องซีส ปูแลง (Francis Poulenc, ค.ศ. 1899–1963) และ แฌร์แมน แตย์แฟร์ (Germaine Tailleferre, ค.ศ. 1892–1983)

ในบทเพลง Novelette No. 1 (ตัวอย่างที่ 9) ของปูแลง บทเพลงมีเนื้อดนตรีที่แบบ Polyphony คล้ายกับการประสานเสียง 4 แนว พบรูปแบบของลีลาการสอดประสานหลายแนวทำนอง ในแต่ละแนวเสียง ซึ่งเคลื่อนไหวอย่างอิสระ

ตัวอย่างที่ 9 เพลง Novelette No.1 ห้องที่ 6-10

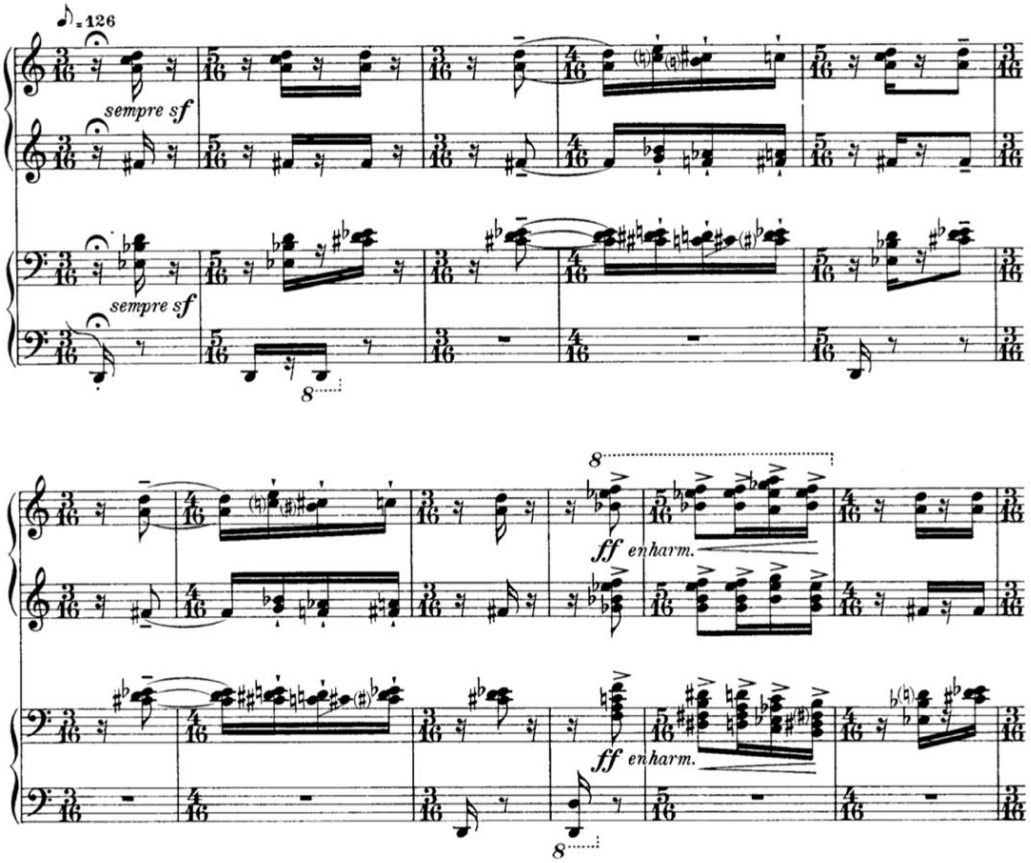


นักประพันธ์เพลงผู้เป็นผู้นำดนตรีในกระแสคลาสสิกใหม่ ได้แก่ พอล ฮินเดอมิธ (Paul Hindemith) นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน ผู้ซึ่งพัฒนารูปแบบของดนตรีในกระแสคลาสสิกใหม่ จนกลายเป็นรูปแบบดนตรีสามัญ (Gebrauchsmusik) และอีกคนคือ อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stranvinsky) (ในผลงานช่วงกลางชีวิต) ผลงานที่จัดเป็นดนตรีในรูปแบบคลาสสิกใหม่ ได้แก่ Ludus Tonalis ของฮินเดอมิธ และ L'Histoire de Soldat ของสตราวินสกี

นอกจากการหยิบยกรูปแบบดนตรีในศตวรรษที่ 17-18 มาใช้เป็นเครื่องมือแล้ว ผู้ประพันธ์บางคนมองย้อนกลับไปไกลกว่านั้น ซึ่งหนึ่งในเครื่องมือที่ทรงอานุภาพคือความโบราณหรือความดึกดำบรรพ์ ที่ถูกนำเสนอในผลงานศิลปะโดยเฉพาะในงานทัศนศิลป์และดุริยางคศิลป์ การปฏิเสธวัฒนธรรม

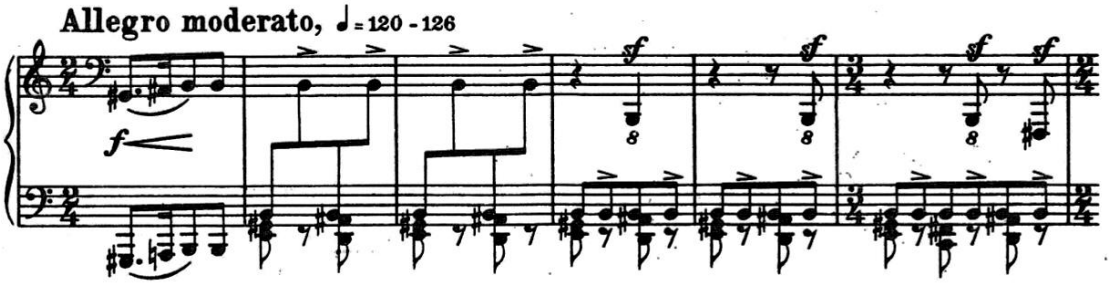
ดนตรีตะวันตกอย่างรุนแรงทำให้เกิดกระแสคนป่า (Primitivism) ซึ่งนักประพันธ์เพลงแสดงออกทางดนตรีถึงความดิบ ความดั้งเดิม ความโบราณผ่านท่วงทำนองและจังหวะ ผู้ที่นิยมกระแสคนป่ากล่าวว่า “จากคำกล่าวที่ว่าความป่าเถื่อนคือภาพสะท้อนของการไร้การศึกษา แต่เหนือสิ่งใดคือความจริงแท้และความบริสุทธิ์ของมนุษย์” (Bonds, 2010, p. 528)

แนวคิดกระแสคนป่าสามารถแสดงออกทางดนตรีได้ในหลายวิธี หนึ่งในนั้นคือการสร้างจังหวะให้ซับซ้อน ซึ่งความจริงแล้วจังหวะเป็นสิ่งพื้นฐานที่สุดสำหรับดนตรี เพราะดนตรีปราศจากทำนองและเสียงประสานได้ แต่ดนตรีไม่สามารถปราศจากจังหวะได้ นักประพันธ์เพลงที่นิยมแนวความคิดคนป่า พร้อมที่จะละทิ้งความเป็น “อารยะ” ซึ่งหมายถึง การละทิ้งของการเกลาของเสียงประสาน การลดเสียงประสานแบบคู่สาม และไม่ใช่บันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ (Bonds, 2010, p. 528)

ตัวอย่างที่ 10 เพลง The Rite of Spring, Sacrifical Dance ฉบับเปียโน 4 มือ

แนวคิดคนป่าสามารถพบได้ในบทเพลงของสตราวินสกี ตัวอย่างเช่น ในบทเพลงสำหรับบัลเลต์ The Rite of Spring ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการบูชายัญ สตราวินสกีปฏิเสธเสียงประสานโทนเสียงและจังหวะตามแบบอารยะเสียทั้งหมด เขาต้องการสะท้อนแนวคิดคนป่าของมนุษย์ ซึ่งเป็นปัจจัยพื้นฐานของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และธรรมชาติ ซึ่งถูกแสดงออกผ่านจังหวะที่ซับซ้อนคาดเดาได้ยาก และเสียงประสานที่หนาแน่นและกระด้าง ในตัวอย่างเพลงท่อน Sacrificial Dance of the Chosen One แสดงถึงการเปลี่ยนอัตราจังหวะที่มีความถี่ถึง 8 ครั้งภายใน 11 ห้องเพลงและใช้เสียงประสานที่แน่นหนา ซึ่งเนื้อหาในช่วงนี้เป็นการเต้นระบำที่ให้ความรู้สึกตื่นเต้นและความน่ากลัวก่อนการบูชายัญ

ตัวอย่างบทเพลงสำหรับเปียโนที่พบลักษณะของแนวคิดคนป่าได้ชัดเจน คือผลงานของเบลา บาร์ตอก (Béla Bartók) เช่น Piano Sonata Sz. 88 โดยมีแนวคิดว่าเปียโนเป็นเสมือนเครื่องตี (Percussion) วิธีการเล่นมีลักษณะคล้ายกับการตีอย่างรวดเร็วลงบนของแข็งคล้ายกับการเล่นของเครื่องตี การกระทบนิ้วอย่างรวดเร็วลงไปบนคีย์เปียโนสร้างโทนเสียงที่มีความคมและรุนแรง ผนวกกับการใช้ขั้นคู่กระด้าง อย่างเช่น คู่สองไมเนอร์ ซึ่งทำให้สะท้อนถึงบรรยากาศของความดิบและป่าเถื่อนได้อย่างดี

ตัวอย่างที่ 11 เพลง Piano Sonata ประพันธ์โดยบาร์ตอก ห้องที่ 1-6



2.1.4 นักประพันธ์เพลงและดนตรีอเมริกัน (American Composers and Music)

ภายหลังจากการประกาศอิสรภาพของประเทศสหรัฐอเมริกาในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ในช่วงนั้นนักประพันธ์เพลงยังคงเดินตามรูปแบบและแนวคิดของชาวยุโรป ซึ่งเป็นผู้ล่าอาณานิคมในช่วงก่อนหน้านั้น จนกระทั่งต้นศตวรรษที่ 19 ได้เกิดกลุ่มของนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันที่เรียกตนเองว่า First New England School ซึ่งนำดนตรีชาติพันธุ์ของชาวอเมริกันมาพัฒนา โดยพยายามจะค้นหารูปแบบดนตรีเป็นของตัวเองโดยไม่ลอกเลียนแบบของชาวยุโรป จนกระทั่งกลางถึงปลายศตวรรษที่ 19 เกิดกลุ่มนักประพันธ์เพลงในรัฐ New England เรียกตนเองว่า Boston Six ซึ่งมี

สมาชิกประกอบด้วย จอร์จ แชดวิค (George Chadwick), เอมี บีช (Amy Beach), เอดเวิร์ด แมคโดเวล (Edward MacDowell), อาร์เธอร์ ฟุท (Arthur Foote), โฮเรชิโอ พาร์เกอร์ (Horatio Parker) และจอห์น โนลส์ เพน (John Knowles Paine) กลุ่มนักประพันธ์เพลงนี้สร้างจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้ดนตรีอเมริกันเป็นที่รู้จักมากขึ้น นักประพันธ์เพลงในกลุ่ม Boston Six หลายคนได้นำความรู้จากการเดินทางไปศึกษาการประพันธ์ที่ทวีปยุโรปโดยเฉพาะในประเทศเยอรมนี กลับมาพัฒนาวงการดนตรีคลาสสิกในประเทศสหรัฐอเมริกาโดยการแสดง การประพันธ์เพลง และจัดตั้งโรงเรียนสอนดนตรีจนกลายเป็น Second New England School ซึ่งทายาทของกลุ่มนี้ได้กลายเป็นผู้นำดนตรีในศตวรรษที่ 20 เช่น ฮาเวิร์ด แฮนสัน (Howard Hanson), วอลเทอร์ พิสตัน (Walter Piston) และ ชาลส์ ไอฟส์ (Charles Ives)

2.1.4.1 ดนตรีแรกทายม์ (Ragtime)

นอกจากแนวคิดของดนตรีคลาสสิกในอเมริกาที่กำลังเฟื่องฟูขึ้น ดนตรีสมัยนิยมก็ถูกพัฒนาไปควบคู่กันกับดนตรีชนิดอื่นๆ ซึ่งดนตรีสมัยนิยมในประเทศสหรัฐอเมริกานั้นถูกปฏิวัติและพัฒนาขึ้นในช่วงสั้นๆ ดนตรีมักจะมีการผสมผสานกันหลายๆ รูปแบบ และมักจะส่งอิทธิพลซึ่งกันและกันอยู่เสมอ จึงไม่สามารถหาจุดกำเนิดที่แท้จริงได้อย่างชัดเจน ดนตรีสมัยนิยมที่เกิดขึ้นใหม่และมีลักษณะที่ชัดเจนที่สุดนั้นคือแรกทายม์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบ Minstrel Show ปรากฏครั้งแรกช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ดนตรีแรกทายม์ (โดยเฉพาะในรูปแบบของเพลงเปียโน) มักมีลักษณะเด่นในการเน้นจังหวะขัด (Syncopation) ใช้เสียงประสานที่ไม่ซับซ้อน ประโยคเพลงแบบสมมาตร วงดนตรีแรกทายม์เกิดขึ้นครั้งแรกที่ รัฐนิวออร์ลีนส์ ช่วงก่อนเปลี่ยนศตวรรษ โดยนักดนตรีอเมริกันผิวดำกลุ่มเล็กๆ ที่เล่นเทคนิคด้นสด (Improvisation)

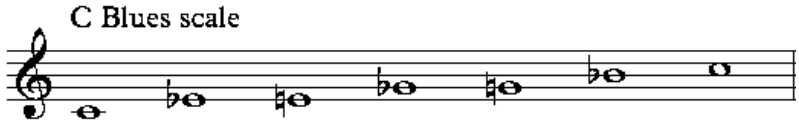
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.4.2 ดนตรีบลูส์ (Blues)

ดนตรีบลูส์เป็นดนตรีสมัยนิยมที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแรกทายม์ บทเพลง Memphis Blues (1909) และ St. Louis Blues (1914) ของ W. C. Handy เป็นบทเพลงแรกๆ ของดนตรีแนวนี้ บลูส์มีต้นกำเนิดจากชาวอเมริกันผิวดำเช่นเดียวกับแรกทายม์ โดยส่วนใหญ่มีเนื้อหาอารมณ์เพลงไปในทางสงสารตัวเองหรือการขาดคนรัก บทเพลงในแนวบลูส์มักจะมีจำนวน 12 ห้อง (12 Bars Blues) ใช้บันไดเสียงบลูส์ (Blues Scales) ที่ให้สำเนียงเศร้า โดยเกิดจากบันไดเสียงเมเจอร์ที่มีโน้ตตัวที่ 3 และตัวที่ 7 ต่ำลงครึ่งเสียง การดำเนินคอร์ดประกอบด้วย โน้ตหนึ่ง (Tonic), โน้ตสี่

(Subdominant) และโน้ตห้า (Dominant) โดยใช้คอร์ดบทเจ็ดโดมินันท์ (Dominant Seventh) ในทุกคอร์ด เช่น C7 F7 G7 ซึ่งต่อมาการดำเนินคอร์ดแบบนี้ถูกเรียกว่า Barbershop Harmony

ตัวอย่างที่ 12 บันไดเสียง C บลูส์

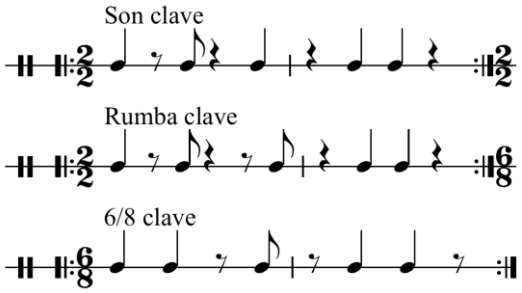


2.1.4.3 ดนตรีแจ๊ส (Jazz)

ดนตรีแจ๊สถือกำเนิดขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1910 ถูกพัฒนามาจากดนตรีแรกทายม์และบลูส์โดยนักดนตรีเชื้อชาติแอฟริกัน-อเมริกันในรัฐนิวออร์ลีนส์ ในปี ค.ศ. 1920 ดนตรีแจ๊สเริ่มเป็นที่รู้จักในฐานะการแสดงออกทางดนตรีแบบหนึ่งที่ไม่ได้อยู่ในกรอบของประเพณีเดิม และไม่ใช่ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีแจ๊สมีพื้นฐานมาจากการเรียบเรียงดนตรีในรูปแบบใหม่ ซึ่งในสมัยนั้นผู้เรียบเรียงหรือนักดนตรีมีความสำคัญมากกว่าผู้ประพันธ์เพลง ทำนองดนตรีและเสียงประสานของต้นฉบับมีความสำคัญรองลงมาจากการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ ภายหลังดนตรีแจ๊สได้แพร่กระจายไปยังประเทศอื่นทั่วโลก ซึ่งทำให้เกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีต่างๆ มากมาย จนทำให้เกิดดนตรีแจ๊สหลายรูปแบบขึ้น เช่น Gypsy Jazz, Bebop, Cool Jazz, Boogie-Woogie และในทศวรรษ 1950 ได้เกิดรูปแบบที่เรียกว่า Free Jazz ขึ้น ซึ่งมีลักษณะของจังหวะและสังคีตลักษณ์แบบอิสระไม่มีรูปแบบแน่นอนและปราศจากอัตราจังหวะที่มีแบบแผน

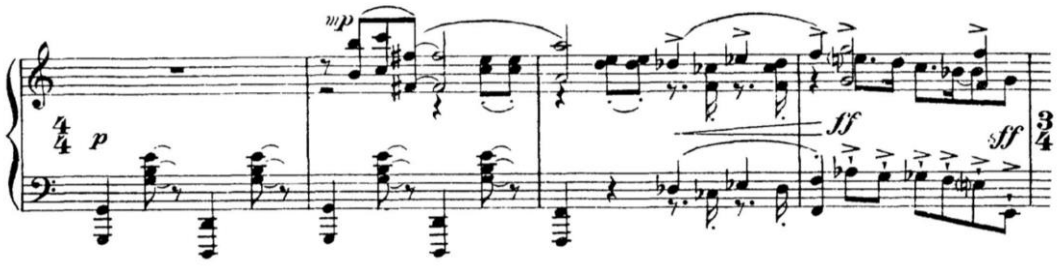
สิ่งที่น่าสนใจสำหรับดนตรีแจ๊สคือ การผสมผสานเข้ากับรูปแบบของดนตรีอื่นได้อย่างลงตัว สามารถนำองค์ความรู้พื้นฐานของดนตรีชนิดอื่นมาพัฒนาและดัดแปลงจนกลายเป็นดนตรีรูปแบบใหม่มากมาย เช่น Modal Jazz ซึ่งเกิดขึ้นช่วงกลางทศวรรษ 1950 โดยการนำโมดมาใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างสังคีตลักษณ์และการด้นสด ต้นทศวรรษ 1980 รูปแบบ Jazz-Rock Fusion เกิดขึ้นจากการผนวกลักษณะการด้นสดของแจ๊สกับจังหวะดนตรีร็อคและเสียงสังเคราะห์ (Electric Music) เข้าด้วยกัน ในช่วงประมาณปี ค.ศ. 2000 เกิดรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า Afro-Cuban Jazz ขึ้น ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีสำเนียงแบบลาตินอเมริกา โดยใช้จังหวะคลาเวส (Clave) เป็นพื้นฐาน ผสมผสานกับการด้นสดและเสียงประสานแบบแจ๊ส

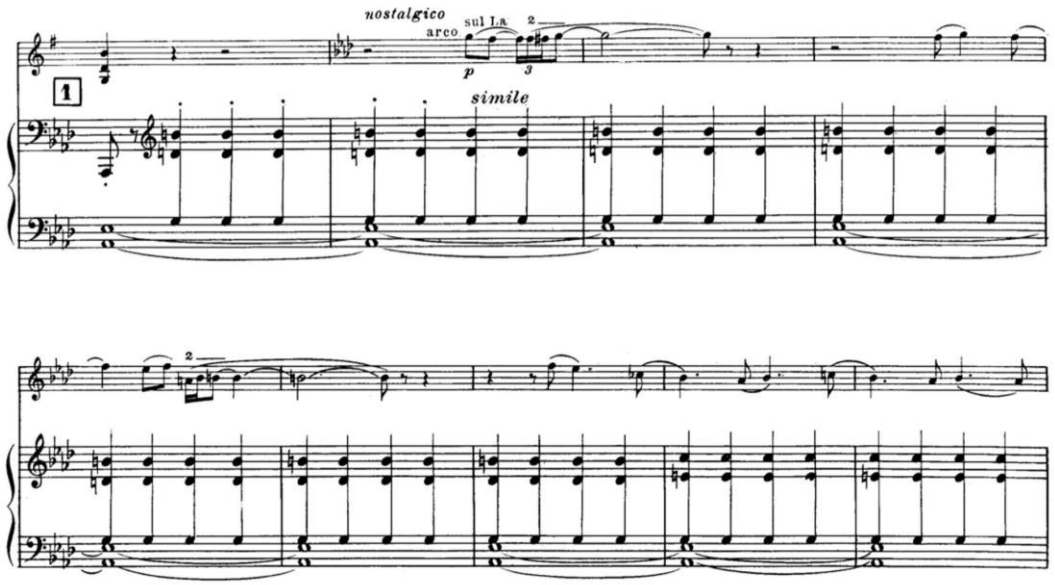
ตัวอย่างที่ 12 จังหวะคลาเวสชนิดต่างๆ



2.1.5 อิทธิพลของดนตรีแจ๊ส (Jazz Influence)

ถึงแม้ดนตรีแจ๊สจะกำเนิดขึ้นในหมู่นักดนตรีพื้นบ้านชาวแอฟริกัน-อเมริกันกลุ่มเล็กๆ แต่ด้วยลักษณะเด่นเฉพาะตัวและความสามารถในการผสมผสานกับดนตรีอื่นได้อย่างลงตัว จึงทำให้ดนตรีแจ๊สแพร่หลายและส่งอิทธิพลต่อดนตรีแนวอื่นๆ โดยเฉพาะดนตรีคลาสสิก ไม่เพียงแค่ในประเทศสหรัฐอเมริกา แต่ยังครอบคลุมไปถึงประเทศฝั่งยุโรปอีกด้วย โดยนักประพันธ์เพลงนำลักษณะเด่นของดนตรีแจ๊ส-บลูส์มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ เช่น บทเพลง Piano Rag Music ประพันธ์โดย สตราวินสกี นำลักษณะรูปแบบการเล่นมือซ้ายของแรกทายม์ที่ประกอบด้วยโน้ตเบสและคอร์ดเล่นสลับกัน มาเป็นจังหวะหลัก บทเพลง L'Histoire du soldat และ Ragtime for 11 Instruments ก็พบลักษณะเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 13 เพลง Piano Rag Music ห้องที่ 20-23

นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสอย่างราเวล ใช้สำเนียงและจังหวะของดนตรีบลูส์ในการประพันธ์บทเพลง Violin Sonata No. 2 ในกระบวนที่ 2 ที่ชื่อว่า "Blues" มีจังหวะของเปียโนที่เล่นเป็นคอร์ดสั้นๆ ย้ำไปตามจังหวะอย่างต่อเนื่อง โดยมีไวโอลินเล่นทำนองที่อยู่ในบันไดเสียงบลูส์ มีการใช้เทคนิคการรูดเสียง (Glissando) ทำให้เกิดสำเนียงคล้ายกับการเสียงร้องแบบด้นสดในดนตรีแจ๊ส ทำนองนั้นชวนให้นึกถึงบทเพลง Summertime ของจอร์จ เกิร์ชวิน (George Gershwin)

ตัวอย่างที่ 14 เพลง Violin Sonata No. 2 กระบวนที่ 2 Blues ห้องที่ 11-19

ผลงานที่ถือได้ว่าเป็นงานชิ้นสำคัญสำหรับบทเพลงคลาสสิกที่มีสำเนียงดนตรีแจ๊สนั้นคือเพลง Rhapsody in Blue ประพันธ์โดยเกิร์ชวิน นักประพันธ์เพลงและนักเปียโนชาวอเมริกันผู้ซึ่งได้รับการศึกษาด้านดนตรีคลาสสิกแต่เกิดหลงใหลในดนตรีสำเนียงแจ๊ส บทเพลงนี้ดั้งเดิมเป็นผลงานสำหรับเปียโนกับวงดนตรีแจ๊ส (Jazz Band) ภายหลังได้รับการเรียบเรียงในฉบับเปียโนกับวงออร์เคสตรา ซึ่งเป็นฉบับที่นิยมบรรเลงมาถึงทุกวันนี้ บทเพลง Rhapsody in Blue จัดว่าเป็นบทเพลงที่มีรูปแบบตามแบบแผนดนตรีคลาสสิก มีการใช้เทคนิคการพัฒนาทำนอง (Motive Development) การกลับมาของทำนอง (Cyclic Form) แต่ใช้สำเนียงดนตรีและเสียงประสานแบบแจ๊สเป็นตัวขับเคลื่อนบทเพลง เพียงแต่ไม่มีท่อนเพลงสำหรับการด้นสดเหมือนดนตรีแจ๊สทั่วไป เพื่อรักษาสังคีตลักษณ์แบบดนตรีคลาสสิกเอาไว้

ดนตรีแจ๊สส่งอิทธิผลต่อดนตรีคลาสสิกทั้งในขณะนั้นและในเวลาต่อมาอย่างกว้างขวาง ตัวอย่างเช่น La Revue de Cuisine (1927), โดยมาร์ตินู Chorale and Fugue in Jazz (1936) โดยมอร์ตัน กูลด์, Concerto for Jazz Band and Symphony Orchestra (1954) โดยรอล์ฟ ลีเบอร์มันน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 ชีวประวัตินักประพันธ์เพลง

2.2.1 Claude Debussy (ค.ศ. 1862-1918)

โคลด เดอบุสซี เป็นในนักประพันธ์เพลงที่มีความสำคัญและได้รับการยกย่องมากที่สุดคนหนึ่งในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 เดอบุสซีเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งกระแสดนตรีอิมเพรสชันนิสม์ แนวคิดนี้ส่งอิทธิพลอย่างมากต่อแนวทางดนตรีในช่วงศตวรรษที่ 20

เดอบุสซีเกิด ณ เมืองแซงต์-เฌร์แมง-อ็อง-เลย์ ประเทศฝรั่งเศส เติบโตในครอบครัวที่มีฐานะยากจน แต่ด้วยอัจฉริยภาพในการเล่นเปียโนและความช่วยเหลือจากมาดามโมเต เดอ เฟลอร์วิลล์ (Madame Maute ad Fleurville) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของเฟรเดริค โชแปง (Frédéric Chopin) ทำให้เดอบุสซีสามารถเข้าศึกษาที่ด้านเปียโนและการประพันธ์เพลงที่วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงปารีสได้ด้วยวัยเพียง 11 ปี

ปี ค.ศ. 1880 เดอบุสซีได้รับการอุปถัมภ์จากนาเดชดา ฟอน เม็ค (Nadezhda von Meck) มหาเศรษฐีชาวรัสเซีย ผู้ซึ่งอุปถัมภ์ไชคอฟสกี นาเดชดา ฟอน เม็คได้ว่าจ้างให้เดอบุสซีเป็นครูสอนเปียโนให้แก่เธอและลูกๆ ในช่วงนี้เองที่เดอบุสซีมีโอกาสเดินทางไปทั่วทวีปยุโรปและได้ซึมซับวัฒนธรรมดนตรีจากชาติต่างๆ โดยเฉพาะรัสเซียซึ่งส่งอิทธิพลหลักต่อรูปแบบการประพันธ์เพลงของเขา

ในปี ค.ศ. 1884 เดอบุสซีฉายแววด้านการประพันธ์เพลงมากขึ้น จนในที่สุดบทเพลง Cantata L'Enfant prodigue ก็ได้รับรางวัล Grand Prix de Rome ทำให้เดอบุสซีได้ก้าวเข้าศึกษาต่อ ณ กรุงโรม ประเทศอิตาลีเป็นระยะเวลา 3 ปี ในช่วงเวลานี้เองที่เดอบุสซีได้มีโอกาสเรียนกับริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner) นักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงชาวเยอรมัน แนวคิดของวากเนอร์เรื่องการรวบรวมงานศิลปะแขนงต่างๆ ทั้งดนตรี บทกวี และจิตรกรรมเข้าไว้ด้วยกัน (Gesamtkunstwerk) ช่วยให้ศิลปินสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดที่ซ่อนอยู่ก้นบึ้งภายในออกมาได้ชัดเจนและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น แนวคิดนี้ส่งอิทธิพลอย่างมากต่อผลงานของเดอบุสซี ผลงานที่มีชื่อเสียงของเดอบุสซีที่ได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดนี้และมีความเกี่ยวข้องกับวรรณกรรม เช่น La Mer, Prelude a l'apres-midi d'un faune และ Suite Bergamasque

ในปี ค.ศ. 1889 เดอบุสซีเข้าชมนิทรรศการในงาน Paris World Exposition และมีโอกาสสัมผัสกับดนตรีกาเมลันของชาวชวาที่ประกอบไปด้วยเครื่องเคาะประเภทระฆัง ฆ้อง ระนาดไม้ ระนาดเหล็ก และบางครั้งก็มีนักร้องประกอบ เดอบุสซีจึงนำวัตถุดิบของดนตรีกาเมลันผสมผสานเข้ากับรูปแบบดนตรี เกิดเป็นเสียงประสานรูปแบบใหม่ในแนวดนตรีตะวันตกขึ้น ดังตัวอย่างผลงานเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุด Images, Estampes และ Prelude ที่มีสำเนียงตะวันออกและคลุ้งไปด้วยกลิ่นอายของเสียงระฆังแบบกาเมลัน

บทประพันธ์ของเดอบุสซีนับว่าฉีกกฎของขนบธรรมเนียมการประพันธ์เพลงแบบเดิมโดยสิ้นเชิง เขาปฏิเสธกรอบที่วางเอาไว้ และแสวงหาอิสระทางดนตรีอย่างเต็มรูปแบบ เดอบุสซีพัฒนารูปแบบทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองขึ้น โดยเลือกใช้เสียงประสานรูปแบบใหม่ เช่น บันไดเสียงเต็มเสียงและบันไดเสียงห้าเสียง การดำเนินคอร์ดแบบขนานล้วนสร้างสีสันให้ดนตรีมีลักษณะลอยล่อง ฟุ้งอยู่ในบรรยากาศของอิมเพรสชันนิสม์ เดอบุสซีนับเป็นผู้บุกเบิกกระแสดนตรีแบบอิมเพรสชันนิสม์คนแรกๆ คนหนึ่ง และยังเป็นผู้จุดประกายแนวดนตรีที่แปลกใหม่นี้ให้กับนักประพันธ์เพลงรุ่นหลังอย่าง ราเวล, สตราวินสกี และเกิร์ชวิน

2.2.2 Maurice Ravel (ค.ศ. 1875-1937)

โมริส ราเวล เป็นนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสผู้มีความสามารถในด้านการประพันธ์เพลง การแสดงเปียโน และการอำนวยเพลง ราเวลมีความสามารถโดดเด่นในเรื่องการเรียบเรียงเสียงประสาน ด้วยทักษะการสร้างสีสันและการจัดวางแนวดนตรีที่ซับซ้อนเป็นเอกลักษณ์ในดนตรีอิมเพรสชันนิสม์ ส่งผลให้ราเวลกลายเป็นนักประพันธ์เพลงผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่งของฝรั่งเศส

ราเวลเกิดในปี ค.ศ. 1875 ณ เมืองซีบูร์ ใกล้พรมแดนประเทศสเปน มีบิดาเป็นวิศวกรชาวสวิส ส่วนมารดาเป็นชาวสเปน หลังจากราเวลเกิดไม่นานครอบครัวของเขาได้ย้ายไปอยู่กรุงปารีสนครแห่งศิลปะ และศูนย์กลางความเจริญทางศิลปะทั่วยุโรปในขณะนั้น ที่นี่หล่อหลอมให้เขาเติบโตขึ้นเป็นศิลปินที่โดดเด่น และด้วยบิดาเป็นผู้มีความรู้ความสามารถหลากหลายด้าน ราเวลจึงได้รับการถ่ายทอดความรู้ต่างๆ รวมถึงองค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะด้วย ด้วยการสนับสนุนของบิดาทำให้ราเวลได้เข้าศึกษาต่อวิชาดนตรีที่วิทยาลัยแห่งกรุงปารีส ในระหว่างการศึกษานั้นเขาได้มีโอกาสรับชมนิทรรศการ Paris World Exhibition และได้พบกับดนตรีกาเมลันของชาวชวา เช่นเดียวกับเดอบุสซี ดนตรีกาเมลันได้ส่งอิทธิพลอย่างมากต่อผลงานของเขา นอกจากนี้ราเวลยังได้รับแรงบันดาลใจและแนวคิดการเรียบเรียงเสียงประสานจากดนตรีแนวใหม่ของประเทศรัสเซียที่นำเสนอโดยริมสกี-คอร์ซาคอฟอีกด้วย

ผลงานที่เริ่มสร้างชื่อเสียงและทำให้ราเวลเป็นที่รู้จักคือ Menuet Antique for Piano และ Habanera for Two Pianos ราเวลประพันธ์บทเพลงทั้งสองในปี ค.ศ. 1895 บทเพลง Habanera เป็นผลงานสำหรับ 2 เปียโนชิ้นแรก ซึ่งได้สร้างชื่อเสียงให้กับเขาเป็นอย่างมาก หลังจากนั้นราเวลยังได้ประพันธ์ผลงานเปียโนขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก เช่น Pavane pour une infante défunte และ Jeux d'eau

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานของราเวลมีความโดดเด่นด้านสีสันของเสียงประสานที่ต่างไปจากดนตรีในยุคศตวรรษที่ 19 โดยมีการนำคอร์ดทบเก้า ทบสิบเอ็ด ทบสิบสาม และบันไดเสียงแนวใหม่ เช่น บันไดเสียงห้าเสียง และบันไดเสียงเต็มเสียง มาใช้นอกเหนือจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ผลงานด้านบทเพลงสำหรับเปียโนของราเวลมีความยากทางด้านเทคนิค เช่น บทเพลง Gaspard de la nuit นับเป็นหนึ่งในบทเพลงสำหรับเปียโนที่ยากที่สุด

นอกจากผลงานด้านบทเพลงสำหรับเปียโนและออร์เคสตราแล้ว ราเวลยังชื่นชอบการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเปียโนให้อยู่ในรูปของออร์เคสตรา เขานำบทเพลงสำหรับเปียโนของตนเองมาเรียบเรียงใหม่สำหรับวงออร์เคสตรา และด้วยอัจฉริยภาพด้านการเรียบเรียงเสียงประสานนี้ทำให้ราเวลสร้างสรรค์ผลงานที่มีชื่อเสียงขึ้นใหม่ที่ไม่เหมือนกับผลงานต้นฉบับ เช่น บทเพลง Valses Nobles et Sentimentales หรือ Le tombeau de Couperin เป็นต้น

ในปี ค.ศ. 1905 ราเวลได้เข้าร่วมกลุ่มของศิลปินหน้าใหม่ที่รู้จักในนามของ Les Apaches สมาชิกในกลุ่มนี้มีทั้งนักดนตรี จิตรกร นักเขียน และนักวิจารณ์ดนตรีหลายคน จึงทำให้ราเวลได้พบกับสตราวินสกี ทั้งคู่ได้พัฒนามิตรภาพและได้ส่งอิทธิพลทางดนตรีซึ่งกันและกัน

ในปี ค.ศ. 1928 ราเวลประสบความสำเร็จอย่างมากจากการเดินทางแสดงคอนเสิร์ตในทวีปอเมริกาเหนือ และได้มีโอกาสพบปะแลกเปลี่ยนแนวคิดทางดนตรีกับเกิร์ชวิน ทำให้ราเวลได้เปิดโลกทัศน์แนวดนตรีใหม่อย่างแจ๊สและบลูส์ ซึ่งส่งอิทธิพลให้เขาเนรมิตกลิ่นอายของแนวดนตรีบลูส์ลงไปในท่วงทำนองของผลงานตนเอง เช่น Piano Concerto in G ที่มีการสอดแทรกการใช้บันไดเสียงบลูส์ และผลงาน Violin Sonata No. 2 ที่ท่อน 2 ใช้ชื่อท่อนว่า Blues, Moderato

ราเวลไม่เพียงได้รับการยกย่องอย่างมากในประเทศฝรั่งเศส แต่เขายังได้รับการยอมรับนับถือในระดับนานาชาติ ในปี ค.ศ. 1921 ราเวลได้รับเกียรติให้เป็นสมาชิกกิตติมศักดิ์ของ Royal Philharmonic Society และปี ค.ศ. 1926 เขาได้รับเหรียญ Belgian Ordre de Léopold ซึ่งเป็นเหรียญเชิดชูเกียรติชั้นอัศวินจากประเทศเบลเยียม 2 ปีให้หลังมหาวิทยาลัยออกซ์ฟอร์ดได้มอบปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์เพื่อเป็นเกียรติประวัติให้แก่ราเวล

หลังการเสียชีวิตของราเวลในปี ค.ศ. 1937 น้องชายของราเวลได้เปลี่ยนบ้านในมงฟอร์-ลาโมรีเป็นพิพิธภัณฑ์เพื่อส่งต่อผลงานและเกียรติคุณให้คนรุ่นหลังได้รับรู้ตราบจนปัจจุบัน

2.2.3 William Bolcom (เกิด ค.ศ. 1938)

วิลเลียม เอลเดน โบลคอม (William Elden Bolcom) เป็นนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยชาวอเมริกัน ที่รังสรรค์ผลงานไว้มากมายหลากหลายชนิด ทั้งดนตรีเชมเบอร์, อุปรากร (Opera), เพลง

ร้อง (Vocal), คาบาเร่ต์ (Cabaret), แรกทายม์ และบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ (Symphonic Music) จนได้รับการยกย่องให้เป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงที่มีความสามารถหลากหลายที่สุดคนหนึ่ง

โบลคอมเกิด ณ เมืองซีแอตเทิล รัฐวอชิงตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา แม้บิดามารดาของโบลคอมจะไม่ใช่นักดนตรีอาชีพ แต่วัยเด็กเขาก็ห้อมล้อมไปด้วยเสียงดนตรี มารดามีอาชีพเป็นครูโรงเรียนประถมและมีความสนใจดนตรีคลาสสิกอย่างยิ่งยวด เธอฟังดนตรีคลาสสิกในระหว่างตั้งครรภ์ ส่วนบิดาเป็นพนักงานขายหลอดไฟที่มีโอกาสใกล้ชิดนักดนตรีมากฝีมือที่บ้านของเขาเองอยู่บ่อยๆ โบลคอมสามารถแต่งเพลงและเล่นเปียโนได้อย่างชำนาญด้วยวัยเพียง 4 ขวบ ครอบครัวของเขารับรู้ถึงพรสวรรค์นี้เป็นอย่างดี จึงให้การสนับสนุนโบลคอมอย่างเต็มความสามารถ ครอบครัวจึงติดต่อไปยังมหาวิทยาลัยวอชิงตันเพื่อขอคำแนะนำ จนในที่สุดจอห์น แวร์เรล (John Verrall) อาจารย์ที่มีความชำนาญและมากประสบการณ์จากมหาวิทยาลัยแห่งนี้ก็ตอบรับโบลคอมเป็นลูกศิษย์ และสอนเปียโนแบบตัวต่อตัวให้กับเขาเป็นระยะเวลาถึง 7 ปีเต็ม กระทั่งอายุได้ 18 ปี โบลคอมได้เข้าศึกษาด้านดนตรีอย่างเต็มตัวในมหาวิทยาลัยวอชิงตัน กับ จอร์จ เฟรเดริค แมคเคย์ (George Frederick MaKay) และจอห์น แวร์เรล (John Verrall) โบลคอมใช้เวลาเพียง 3 ปีก็สำเร็จหลักสูตรปริญญาตรี ภายหลังโบลคอมเข้าศึกษาต่อด้านการประพันธ์เพลงในระดับปริญญาโทที่วิทยาลัยมิลส์ กับนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงอย่างดาเรียส มิโยด์ (Darius Milhaud) หลังจากนั้นจึงศึกษาต่อในระดับดุษฎีบัณฑิตที่มหาวิทยาลัยสแตนฟอร์ด กับลีแลนด์ สมิธ (Leland Smith) ความใฝ่รู้ด้านการประพันธ์เพลงของเขาไม่หยุดเพียงเท่านี้ โบลคอมตัดสินใจออกเดินทางไปศึกษาเพิ่มเติมที่วิทยาลัยแห่งกรุงปารีส สถานที่ที่เป็นแหล่งกำเนิดนักดนตรีอาชีพระดับโลก ที่นี่เขามีโอกาสเรียนกับนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงชาวฝรั่งเศสอย่างโอลิวิเยร์ เมสซิออง (Olivier Messiaen) และความมุ่งมั่นบวกพรสวรรค์ในตัวทำให้เขาสามารถคว้าชัยชนะจากการประกวดการประพันธ์เพลงด้วยรางวัล 2éme Prix de Composition ในขณะที่เรียนอยู่ในประเทศฝรั่งเศส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความกระหายในการเรียนรู้อย่างสม่ำเสมอของโบลคอมได้ขัดเกลาให้โบลคอมกลายเป็นนักประพันธ์เพลงที่หาตัวจับยาก โบลคอมประพันธ์เพลงไว้มากมายและหลากหลายชนิด เช่น Violin Sonata จำนวน 4 บท ซิมโฟนี 9 บท อุปรากร 4 เรื่อง Musical Theater บางส่วน บทเพลงประกอบภาพยนตร์ (Film Score) 2 เรื่อง และผลงานขนาดเล็กอย่างเพลงเชมเบอร์, เพลงร้องประสานเสียง (Choral), เพลงร้อง และเพลงเปียโนอีกมากมาย โบลคอมให้ความสำคัญกับดนตรีแรกทายม์ที่มีต้นกำเนิดมาจากชาวแอฟริกัน-อเมริกัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มแรกของดนตรีแจ๊ส โบลคอมประพันธ์บทเพลงแรกทายม์ไว้หลายบท เช่น Miscellaneous Rags, Three Ghost Rags และ The Garden of Eden

ปี 1975 โบลคอมแต่งงานกับโจน มอร์ริส (Joan Morris) อาจารย์สอนร้องเพลงแห่งมหาวิทยาลัยมิชิแกน และนักร้องเสียงเมซโซโซปราโน เธอเป็นทั้งคู่ชีวิตและคู่หูนักดนตรีของเขา พวกเขามีผลงานการบันทึกเสียงด้วยกันถึง 25 อัลบั้ม และออกแสดงคอนเสิร์ตด้วยกันอย่างสม่ำเสมอ ทั้งคู่มักเลือกถ่ายทอดเพลงสมัยนิยมในช่วงศตวรรษที่ 19–20 เพลงคาบาเรต์ร่วมสมัย และเพลงในยุคสงครามกลางเมืองอเมริกา

โบลคอมยังมีบทบาทสำคัญต่อการสร้างนักดนตรี ในปี ค.ศ. 1973 เขาบรรจุเป็นอาจารย์สอนการประพันธ์เพลงที่มหาวิทยาลัยชิมิแกน โบลคอมทุ่มเททั้งแรงกายและแรงใจอย่างหนักให้กับบทบาทความเป็นครูดนตรี จนได้รับการขนานนามให้เป็น Ross Lee Finney Distinguished University Professor of Composition ในปี ค.ศ. 1994 ก่อนจะเกษียณด้วยตำแหน่งศาสตราจารย์กิตติมศักดิ์ในปี ค.ศ. 2008

ผลงานการประพันธ์เพลงของโบลคอมนับว่ามีความโดดเด่นและได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ โบลคอมชนะรางวัลพูลิตเซอร์ ในปี ค.ศ. 1988 ด้วยผลงาน 12 New Etudes for Piano และชุดบทเพลงของ William Blake’s Songs of Innocence and Songs of Experience ได้รับ 4 รางวัลจาก Grammy ในปี ค.ศ. 2005 ไม่เพียงรางวัลมากมายที่เป็นเครื่องรับรองถึงความยอดเยี่ยมนั้น ผลงานของโบลคอมยังได้รับการถ่ายทอดโดยวงออร์เคสตรา โรงอุปรากร และนักดนตรีระดับโลก ส่วนผลงานการแสดงดนตรีของเขาเองก็มิได้ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน โบลคอมได้บันทึกผลงานการแสดงของตนเองในฐานะนักแสดงเดี่ยวเปียโน นักบรรเลงเปียโนประกอบ และนักดนตรีเชมเบอร์ รวมแล้วมากกว่า 40 อัลบั้ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โบลคอมในวัย 80 ปี ยังคงสร้างสรรค์ผลงานอย่างไม่หยุดหย่อน บ้างก็ในฐานะนักแสดงดนตรี บ้างก็ในฐานะนักประพันธ์เพลง ทุกบทประพันธ์ของโบลคอมยังคงดึงดูดนักเสพงานดนตรีได้เป็นอย่างดี และนี่ก็คือเครื่องพิสูจน์ความสามารถและความทุ่มเทของเขาที่มีต่องานดนตรีมาตลอดช่วงชีวิต (Bolcom, 2019)

2.2.4 Astor Piazzolla (ค.ศ. 1921-1992)

อัสโตร์ ปิอัซโซลลา เป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงที่สำคัญคนหนึ่งของประวัติศาสตร์ดนตรีแทงโก้ (Tango) ปิอัซโซลลายกระดับเพลงพื้นบ้านให้อยู่ในรูปแบบฉันทลักษณ์เคียงคู่กับศิลปะชั้นสูง ผลงานของปิอัซโซลลามีการผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีแจ๊ส และสำนวนแบบดนตรีคลาสสิกไว้ด้วยกันอย่างลงตัว

ปิอัซโซลลาเกิด ณ เมืองมาร์ เดล ปลาตา ประเทศอาร์เจนตินา ครอบครัวเขาอพยพมาจากประเทศอิตาลี ด้วยความยากจนทำให้พ่อแม่เขาตัดสินใจย้ายถิ่นฐานเพื่อหาความเจริญอีกครั้งไปยังหมู่บ้านเกรนิชวิลเลจ นครนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1925 บิดาเป็นนักดนตรีมือสมัครเล่น จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ปิอัซโซลลาจะมีโอกาสคลุกคลีอยู่กับเสียงดนตรีตั้งแต่เกิด บิดามักเปิดแผ่นเสียง ออร์เคสตราแทงโก้ของคาร์ลอส การ์เดล (Carlos Gardel) และฮูลิโอ เด คาโร (Julio de Caro) สลับกับดนตรีแจ๊ส หรือคลาสสิก ทำให้ได้แต่เคลิบเคลิ้มไปกับบทเพลงที่บรรเลงผ่านแผ่นเสียง กระทั่งอายุได้ 8 ขวบ บิดาได้มอบเครื่องดนตรีแบนโดเนียน (Bandoneon) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของประเทศอาร์เจนตินาและยูเครน มีลักษณะคล้ายกับหีบเพลงให้แก่ปิอัซโซลลา และนี่คือเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่เขาได้สัมผัสในชีวิต เสมือนเปิดโอกาสให้ปิอัซโซลลาก้าวเข้าสู่โลกของดนตรีอีกขั้น ปิอัซโซลลาเริ่มเรียนวิธีการเล่นแบนโดเนียนกับอันเดรสดาคีลา (Andres Daquila) อยู่ 1 ปีเต็มก็มีผลงานการบันทึกเสียงครั้งแรก Marionette Spagnol แม้จะเป็นแผ่นเสียงที่มิได้ออกจำหน่ายในเชิงพาณิชย์ แต่ก็สร้างความพึงใจให้แก่เขาได้ไม่น้อย ปี ค.ศ. 1933 ปิอัซโซลลามีโอกาสเรียนเปียโนกับเบลา วิลดา (Bela Wilda) นักเปียโนชาวฮังการี ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของรัคมานินอฟ ทำให้เขาหลงรักผลงานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) และรัคมานินอฟ หลังจากนั้นไม่นานปิอัซโซลลาได้พบกับคาร์ลอส การ์เดล หนึ่งในบุคคลที่สำคัญต่อประวัติศาสตร์แทงโก้ คาร์ลอสชักชวนปิอัซโซลลาเข้าร่วมแสดงในภาพยนตร์เพลงเรื่อง El día que me quieras ซึ่งภาพยนตร์ดังกล่าวดำเนินเรื่องด้วยบทเพลง และลีลาการเต้นในท่วงท่าแบบแทงโก้เสมือนเป็นอนุสรณ์ของประวัติศาสตร์แทงโก้ก็ว่าได้

ปี ค.ศ. 1936 ปิอัซโซลลาและครอบครัวย้ายถิ่นฐานอีกครั้ง ครั้งนี้ย้ายกลับมาปักหลักยัง Mar del Plata บ้านเกิดในประเทศอาร์เจนตินา ปิอัซโซลลาเริ่มเล่นออร์เคสตราแทงโก้และเริ่มหลงใหลดนตรีรูปแบบแทงโก้มากขึ้นจากการฟังผลงานวง Sextet ของนักไวโอลิน เอลบิโน บาร์ดาโร (Elvino Vardaro) ผ่านวิทยุ กระทั่งอายุได้ 17 ปี ปิอัซโซลลาตัดสินใจเดินทางไปยังเมืองบัวโนสไอเรส เพื่อแสวงหาความฝันที่จะเป็นนักดนตรีมืออาชีพ ในปีนั้นปิอัซโซลลาได้เป็นนักดนตรีตำแหน่ง Bandoneon ให้กับ Anibal Trolio Orchestra ซึ่งเป็นวงออร์เคสตราที่ยิ่งใหญ่ที่สุดวงหนึ่งในสมัยนั้น เขาคิดจะก้าวสู่ตำแหน่งนักเรียบเรียงเสียงประสานของวง จึงพยายามศึกษาดนตรีเพิ่มเติมโดยการเรียนเปียโนและทฤษฎีดนตรี และจากการชักชวนของอาร์เทอร์ รูบินสไตน์ (Artur Rubinstein) ทำให้ปิอัซโซลลาได้ไปเรียนวิชาการประพันธ์เพลงกับนักประพันธ์เพลงชาวอาร์เจนตินาที่มีชื่อเสียง อัลแบร์โต ฮินาสเตรา (Alberto Ginastera) บทประพันธ์เพลงของเขามีความล้ำสมัย มีการนำเทคนิคเสียงดัง เบา (Dynamic Contrast) และการเปลี่ยนเสียงการเรียบเรียงประสานใหม่ๆ มาใช้ ทำให้บท

เพลงแทงโก้ของปิอัซโซลลามีความแปลกใหม่ และแตกต่างไปจากเดิม จนกลายเป็นที่ถกเถียงในวงกว้างของนักอนุรักษนิยม

ต่อมาปี ค.ศ. 1942 ปิอัซโซลลาแต่งงานกับเดเด โวล์ฟ (Dedé Wolff) และมีลูกด้วยกัน 2 คน บทบาทนักดนตรีอาชีพใน Anibal Trolio Orchestra ยังคงดำเนินต่อไปอย่างกระท่อนกระแท่น เพราะผลงานการเรียบเรียงเพลงของเขามีความแปลกเกินไป และอาจสร้างปัญหาให้กับวงได้ ปิอัซโซลลาเริ่มเบื่อหน่ายกับสิ่งที่เป็นอยู่ กระทั่งปี ค.ศ. 1949 ปิอัซโซลลาตัดสินใจลาออกจากวงออร์เคสตราและปลดประจำการการเล่นแบนโดเนียนของตัวเองลง เพื่อค้นหาสิ่งใหม่ที่ต่างไปจากเดิม ปิอัซโซลลาเริ่มศึกษาแนวดนตรีของ บาร์ตอก สตราวิสกี และดนตรีแจ๊ส ซึ่งเป็นสิ่งที่ห่างไกลจากแทงโก้ที่เขาเคยทำ ปิอัซโซลลาอุทิศตนให้กับการศึกษาดนตรีและการประพันธ์เพลงอย่างหนัก จนปี ค.ศ. 1953 บทเพลง Buenos Aires (Three Symphonic Pieces) ได้ชนะเลิศการประกวด และส่งให้เขาได้รับทุนการศึกษาไปเรียนกับนาเดีย บูลองเฌร์ หนึ่งในครูสอนดนตรีที่เก่งที่สุดในยุคนั้น เธอเป็นครูของอารอน คอปแลนด์ (Aaron Copland), ฟิลิป กลาส (Philip Glass) และนักประพันธ์เพลงคนสำคัญอีกหลายคน วันหนึ่งได้เล่นบทเพลงแทงโก้ “Triungal” ให้เธอฟัง เธอได้กล่าวกับเขาว่า “เพลงคลาสสิกของคุณเขียนได้ดี แต่ความเป็นคุณนั้นอยู่ตรงนี้ อย่าทิ้งมันไปเสีย” คำชี้แนะนี้เสมือนแสงสว่างให้ปิอัซโซลลา เขากลับมาสนใจเพลงแทงโก้และ Bandoneon อีกครั้งหลังจากที่ตั้งใจหันหลังให้กับมัน และเริ่มต้นใส่ตัวตนของปิอัซโซลลาลงไปในงานประพันธ์เพลงของตนเองมากขึ้น จนเพลงแทงโก้ที่เขาประพันธ์นั้นมีความซับซ้อนในด้านโครงสร้างมากขึ้น

ปี ค.ศ. 1955 ปิอัซโซลลากลับมายังอาร์เจนตินาอีกครั้งและได้ก่อตั้งวงออร์เคสตราเครื่องสายชื่อว่า Octeto Buenos Aires พร้อมปฏิวัติรูปแบบของวงโดยใช้เครื่องดนตรี Bandoneons 2 เครื่อง ไวโอลิน 2 เครื่อง เซลโล ดับเบิลเบส เปียโน และกีตาร์ไฟฟ้า เขายังปฏิวัติการเล่น Bandoneon ด้วยการยืนเล่น และนำขาข้างหนึ่งขึ้นวางบนเก้าอี้ (โดยปกติจะนั่งเล่น) ราวกับต้องการตอกย้ำว่าต้องการปฏิเสธกฎเกณฑ์เดิมๆ อย่างหนักแน่น ปิอัซโซลลายังคงแน่วแน่ต่อแนวทัศนคติและแนวความคิดทางดนตรีของเขา ปิอัซโซลลามีความปรารถนาให้ผู้ฟังได้เสพเนื้อหาสาระของดนตรีจริงๆ โดยเน้นการฟังดนตรีแบบปราศจากนักร้องหรือนักเต้นประกอบ ซึ่งทั้งหมดผิดไปจากขนบธรรมเนียมเดิมที่เคยมีมา ถือเป็นจุดพลิกผันของดนตรีแทงโก้ และก่อกำเนิดดนตรีแทงโก้สมัยใหม่ (Nuevo Tango) แนวดนตรีของ ปิอัซโซลลาแม้จะถูกปฏิเสธจากนักอนุรักษนิยมแต่ก็ได้รับการยอมรับในทวีปยุโรป อเมริกาเหนือ และกลุ่มนักเสรีนิยมในอาร์เจนตินาซึ่งกำลังผลักดันการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองควบคู่ไปกับการปฏิวัติดนตรี

ปิอัซโซลลามีผลงานการประพันธ์เพลงมากกว่า 1,000 บทเพลง บทเพลง Libertango เป็นหนึ่งในบทเพลงที่รู้จักกันดี เป็นที่ยอมรับไปทั่วยุโรป และเป็นผลงานการบันทึกเสียงขณะที่เขาพำนักอยู่ในประเทศอิตาลี ในปี ค.ศ. 1973 ปิอัซโซลลาได้ตั้งวงดนตรีเฉพาะกิจขึ้นอีกหลายวง ต่างก็มีรูปแบบการผสมผสานเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันออกไป เช่น เปียโนไฟฟ้า ออร์แกน กลองชุด Synthesizer ฟลูต หรือ แซกโซโฟน เป็นต้น บทเพลงของปิอัซโซลลายังส่งอิทธิพลให้กับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในยุคนั้นอีกมากมาย เช่น นักไวโอลินกีดอน เครเมอร์ (Gidon Kremer) นักเชลโลโยโย หม่า (Yo-Yo-Ma) นักเปียโนเอมานูเอล แอกซ์ (Emanuel Ax) และวงเชมเบอร์อีกมากมาย พลังแห่งสุนทรียะและสำเนียงดนตรีที่มีเอกลักษณ์ทำให้ดนตรีของปิอัซโซลลาไม่เหมือนใคร และได้รับการยอมรับไปทั่วโลก จนนักวิจารณ์ดนตรีชาวอเมริกันสตีฟเวน โฮลเดน (Stephen Holden) ขนานนามปิอัซโซลลาว่า “The world’s foremost composer of Tango music”

2.2.5 Nikolai Kapustin (ค.ศ. 1937-2020)

นิโคไล กีร์เชวิช คาปุสติน (Nikolai Girshevich Kapustin) เป็นนักประพันธ์เพลง และนักเปียโนชาวรัสเซียที่มีความชำชองในการผนวกสำนวนดนตรีแจ๊สลงในผลงานการประพันธ์เพลงคลาสสิกได้อย่างกลมกลืน

คาปุสตินเกิดที่กอร์ลอฟกา ประเทศยูเครน บิดาและมารดาเป็นเพียงคนธรรมดาที่คลั่งไคล้ดนตรีจนฝันอยากเห็นลูกๆ เป็นนักดนตรีอาชีพ และคาปุสตินคือบุคคลที่ทำให้ฝันของพ่อแม่เป็นความจริง

คาปุสตินมีความสนใจดนตรีตั้งแต่เด็ก ความสนใจนี้ทำให้เขาศึกษาการประพันธ์เพลงด้วยตนเอง และพยายามประพันธ์เพลงเปียโนโซนาตาที่มีรูปแบบการผสมผสานระหว่างดนตรีรัสเซียและดนตรียูเครนแบบดั้งเดิมตั้งแต่อายุเพียง 13 ปี (Roberts, 2013, p. 17) เมื่อคาปุสตินอายุได้ 14 ปี เขาย้ายไปยังกรุงมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย และเริ่มเรียนเปียโนอย่างจริงจังกับอัฟเรเลียน รูบาค (Avrelian Rubakh) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของเฟลิกซ์ บลูเมนเฟลด์ (Felix Blumenfeld) ผู้เป็นครูของซีโมน บาแรร์ (Simon Barere) และวลาดิมีร์ โฮโรวิทซ์ (Vladimir Horowitz) ด้วยความใฝ่ใจด้านดนตรีของเขา คาปุสตินจึงเข้าศึกษากับศาสตราจารย์อะเลกซานเดอร์ โกลเดนไวเซอร์ (Alexander Goldenweiser) ผู้ซึ่งรู้จักรัคมานินอฟ นิโคไล เมดท์เนอร์ (Nikolai Medtner), อะเลกซานเดอร์ ซคริอาบิน (Alexander Scriabin) และไชคอฟสกีเป็นการส่วนตัว ที่วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงมอสโคว์ ทำให้คาปุสตินมีโอกาสเรียนรู้ชีวิตและผลงานของนักดนตรีเหล่านี้ไปโดยปริยาย

แม้คาปุสตินจะไม่ได้เกิดในครอบครัวที่มีฐานะร่ำรวย แต่เขาก็ไม่ได้ขาดแคลนโอกาส เพราะในระหว่างที่คาปุสตินศึกษาอยู่นั้น เขาได้มีโอกาสรู้จักกับอันเดร มิคาลคอฟ-คอนชาลอฟสกี (Andrei

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Mikhalkov-Konchalovsky) บุคคลที่ต่อมากลายเป็นผู้อำนวยการผลิตและผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงในวงการภาพยนตร์ของอเมริกาและรัสเซีย เขากลายเป็นเพื่อนสนิทกัน คอนชาลอฟสกียังเชื้อเชิญให้คาปุสตินมาอาศัยอยู่ร่วมกันในบ้านของคาปุสติน และปฏิบัติต่อคาปุสตินเยี่ยงบุตรบุญธรรม การได้มาพำนักร่วมกับครอบครัวศิลปินอย่างคอนชาลอฟสกีเป็นระยะเวลา 1 ปี นับเป็นประสบการณ์ที่ดี ทุกคืนคาปุสตินจะหมุนคลื่นวิทยุไปที่สถานี Voice of America เพื่อฟังเพลงแจ๊ส ดนตรีแจ๊สค่อยๆ ฝังตรึงลงในจิตวิญญาณของคาปุสตินมากขึ้น แล้วเขาก็ได้ค้นพบโลกใบใหม่ของคีตปฏิภาณ (Jazz Improvisation) ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์และหัวใจสำคัญของดนตรีแจ๊ส

วันหนึ่งในช่วงต้นทศวรรษ 1950 คาปุสตินเริ่มต้นบทบาทนักเปียโนแจ๊สอย่างเต็มตัว โดยเริ่มจากการจัดตั้งวง Jazz Quintet ขึ้น พร้อมออกแสดงในร้านอาหารขึ้นชื่อที่สุดของมอสโคว์ ที่นี่เป็นร้านอาหารสุดพิเศษที่ชาวอเมริกันนิยมมารับประทานอาหารพร้อมกับดื่มด่ำดนตรีแจ๊ส กระทั่งวันหนึ่งการแสดงของพวกเขาก็ได้รับการบันทึกและเผยแพร่ผ่านสถานีวิทยุ Voice of America นับเป็นครั้งแรกที่ชื่อคาปุสตินได้โลดแล่นในประเทศสหรัฐอเมริกา

ปี ค.ศ. 1953 ได้เกิดเหตุการณ์ครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์รัสเซียขึ้น เมื่อสตาลินผู้นำของสหภาพโซเวียตได้เสียชีวิตลง อิสรภาพปรากฏขึ้นทั่วดินแดนของรัสเซีย เว้นแต่เสรีภาพของดนตรีแจ๊ส ซึ่งยังคงเป็นกระแสดนตรีต้องห้ามเพราะเป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมทุนนิยมตั้งแต่ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 แต่กระนั้นเลยความสนใจต่อดนตรีแจ๊สของผู้คนในขณะนั้นกลับแผ่ขยายในวงกว้างขึ้นในฐานะสัญลักษณ์ของอิสรภาพ และคาปุสตินคือหนึ่งในกลุ่มคนที่หลงใหลดนตรีต้องห้ามนี้

ขณะศึกษาที่วิทยาลัยดนตรี คาปุสตินให้ความสนใจวรรณกรรมคลาสสิกและการพัฒนาเทคนิคการเล่นเปียโนของตนเอง การได้ศึกษาดนตรีคลาสสิกกับศาสตราจารย์โกลเดนไวเซอร์ ทำให้เข้าใจและตระหนักดีถึงขนบธรรมเนียมปฏิบัติอย่างคลาสสิก อย่างไรก็ตาม ความปรารถนาต่อการดื่มด่ำแนวดนตรีแจ๊สค่อยๆเติบโตขึ้นในก้นบึ้งหัวใจของเขา ซึ่งก่อนหน้ารูบาคครูสอนเปียโนของคาปุสตินก็ทราบดีและยังเล็งเห็นความสามารถในการประพันธ์เพลงที่ฉายแววโดดเด่นแซงความสามารถด้านการแสดงเปียโนเสียด้วยซ้ำ จึงให้การสนับสนุนคาปุสตินจนในที่สุดคาปุสตินสามารถผนวกความเป็นแจ๊สร่วมกับความเป็นคลาสสิกลงในบทประพันธ์เพลง Concertino for Piano and Orchestra Op. 1 ซึ่งต่อมาบทเพลงดังกล่าวได้กลายเป็นบทเพลงแรกที่แสดงต่อหน้าสาธารณชน โดยคาปุสตินและวง Yuri Saulsky Big Band ในเทศกาลดนตรีครั้งประวัติศาสตร์ The 6th World Festival of Youth and Students ในมอสโคว์ ในปี ค.ศ. 1957

หลังสำเร็จการศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงมอสโคว์ ในปี ค.ศ. 1961 คาปุสตินได้เข้าร่วมเป็นหนึ่งในสมาชิกวง Oleg Lundstrem Big Band ซึ่งเป็นวงดนตรีแจ๊สที่เก่าแก่ที่สุดวงหนึ่งของโลก

ในขณะนั้น คาปุสตินถ่ายทอดผลงานของตนเองผ่านวง Big Band นี้ ทั้งในฐานะนักเปียโนแจ๊สและนักประพันธ์เพลง โดยเฉพาะผลงานสุดประทับใจอย่าง Toccata, Op. 8 ซึ่งได้รับเกียรติบันทึกโดยสถานีโทรทัศน์รัสเซียในปี ค.ศ. 1964 ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นทั้งความสามารถทางเทคนิคและความสามารถในฐานะนักแต่งเพลงของคาปุสติน กระทั่งราวปี ค.ศ. 1972 คาปุสตินตัดสินใจลาออกจากวงและหันมาทำงานร่วมกับ Radio Orchestra และ Cinema Orchestra ตามลำดับ ปี ค.ศ. 1980 เขาเริ่มจับปากกาและหันมาเอาดีด้านการประพันธ์เพลงอย่างเต็มตัว 3 ปีต่อมาผลงานการประพันธ์เพลง Toccatina, Op. 36 ได้รับการตอบรับและเผยแพร่ครั้งแรกผ่าน Music Publishing House ในมอสโคว์

คาปุสตินมีผลงานการประพันธ์เพลงคลาสสิกมากมาย บทประพันธ์ของคาปุสตินมีการนำเทคนิค แบบแจ๊สเข้ามาใช้ เขายังคงยึดในกรอบธรรมเนียมปฏิบัติ และสังคีตลักษณ์แบบยุคคลาสสิกเดิม ร่วมกับการผสมผสานระบบบันไดเสียง และเสียงประสานแบบแจ๊สสมัยใหม่เข้าด้วยกัน ดังจะเห็นได้ในบทเพลง Suite in the Old Style, Op. 28 ซึ่งประพันธ์ในปี ค.ศ. 1977 ที่มีสำเนียงแบบดนตรีแจ๊ส แต่ก็ยังคงอยู่ในกรอบเพลงชุดบาโรก (Baroque Suite) บทประพันธ์ชิ้นนี้มีความใกล้เคียงกับผลงาน Partita ของ J. S. Bach ซึ่งในแต่ละท่อนแสดงออกถึงลีลาการเต้นที่ทันสมัย และจัดอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบ 2 ตอน (Binary Form) ตัวอย่างอื่นที่สะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานทั้ง 2 แนวทางเข้าด้วยกัน เช่น 24 Preludes and Fugues, Op. 82 ประพันธ์ในปี ค.ศ. 1997 และ Sonatina Op. 100

ด้านชีวิตส่วนตัว คาปุสตินแต่งงานกับอัลลา บารานอฟสกายา (Alla Baranovskaya) ในเดือนมกราคม ค.ศ. 1969 และมีลูกชายด้วยกัน 2 คน คาปุสตินมีความพึงใจต่อบทบาทนักประพันธ์เพลงมากกว่านักดนตรีแจ๊ส เขาอุทิศตนเองเพื่อการแต่งเพลง คาปุสตินมีผลงานบทประพันธ์เพลงมากกว่า 160 ผลงาน ส่วนใหญ่เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโน ได้แก่ บทเพลง Piano Sonatas 20 เพลง Piano Concertos 6 เพลง บทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน และเปียโน 4 มือ นอกจากนี้ยังมีผลงานประเภทอื่นอีก เช่น Violin Concerto, Cello Concerto, Piano Trio, String Quartets, Piano Quintet และผลงานสำหรับวงออร์เคสตรา และวง Big band อีกมากมาย คาปุสตินถ่ายทอดบทประพันธ์เพลงของตนเองผ่านค่ายเพลงของรัสเซียและญี่ปุ่น ผลงานของเขายังได้รับเกียรตินำไปบรรเลงโดยนักดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น มาร์ค-อองเดร อาเมลอง (Marc-Andre Hamelin), สตีเวน ออสบอร์น (Steven Osborne), ลุดมิล อังเกลอฟ (Ludmil Angelov), มาซาฮิโระ คาวาคามิ (Masahiro Kawakami), เอคคาร์ท รุงเงอ (Eckard Runge) และเอนริโก ดินโด (Enrico Dindo) เป็นต้น

คาปุสตินยังคงทุ่มเทลมหายใจให้กับการประพันธ์เพลง แม้เขาจะคิดว่าการประพันธ์เพลงไม่ใช่เรื่องง่ายเฉกเช่นเดิม (Kapustin, 2013) แต่เขาก็มิอาจหยุดการประพันธ์เพลงลงได้ คาปุสตินยังคงจรดปากกาบันทึกตัวโน้ตที่แล่นในหัว และแสดงผลงานบทประพันธ์เพลงอันเป็นเอกลักษณ์ของเขาออกมาเรื่อยๆ อย่างไม่ลดละ จนกระทั่งวันที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 คาปุสตินได้จากโลกนี้ไป ขณะที่อาศัยอยู่ที่มอสโคว์

2.2.6 Francis Poulenc (ค.ศ. 1899-1963)

ฟร็องซีส ฌอง มาร์เซล ปูแลง (Francis Jean Marcel Poulenc) เป็นนักประพันธ์เพลง และนักเปียโนชาวฝรั่งเศส เกิดในปี ค.ศ. 1899 ในตระกูลผู้ผลิตยาที่มีฐานะ บิดาของเขาเป็นเภสัชกร มารดาเป็นช่างงานฝีมือที่มีความชื่นชอบการเล่นเปียโนเป็นทุนเดิม เธอจึงถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีและการเล่นเปียโนให้แก่ปูแลง และค้นพบว่าเด็กน้อยคนนี้มีพรสวรรค์ด้านการเล่นเปียโน ถึงกระนั้นปูแลงก็มิได้รับการสนับสนุนพรสวรรค์ดังกล่าวจากครอบครัว เขาจึงขาดโอกาสเรียนรู้ด้านดนตรีอย่างจริงจังจากสถาบันดนตรี ด้วยเหตุเพราะครอบครัวคาดหวังให้ปูแลงเจริญรอยตามบิดาเข้าสู่การบริหารธุรกิจโรงงานผลิตยาตามแบบฉบับลูกชายคนเดียวของตระกูล มีเพียงคุณลุงผู้ชื่นชอบการชมอุปรากรและการแสดงดนตรีแนวล้ำยุค (Avant Garde) มักพาปูแลงไปชมการแสดงบัลเลต์เรื่อง Petrushka และ The Rite of Spring ของสตราวินสกี ซึ่งจุดประกายปูแลงให้รู้จักกับบทเพลงสมัยใหม่ และเกิดความนับถือในความสามารถของสตราวินสกีอย่างมาก

แม้ไม่ได้รับการสนับสนุนจากครอบครัว แต่ความปรารถนาในคีตวิทยาก็มิได้จางหายไปจากห้วงความคิดของปูแลง เขากลับมีความมานะอุตสาหะที่จะเรียนรู้การเล่นเปียโนด้วยตนเองโดยการหัดเล่นเพลงของโมสาร์ท ชูเบิร์ท และโชแปง ต่อมาปูแลงมีโอกาสศึกษาเปียโนกับนักเปียโนที่มีชื่อเสียงชาวสเปนริคาร์โด วิเบียส (Ricardo Viñes) ผู้แสดงผลงานรอบปฐมทัศน์ให้แก่นักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงอย่างเช่น ราเวลและเดอบุสซี วิเนียสไม่เพียงสอนเปียโนแก่ปูแลง แต่เขายังชี้แนะเรื่องการประพันธ์เพลง และยังแนะนำปูแลงให้รู้จักกับนักดนตรี และกวีที่มีชื่อเสียงของฝรั่งเศสอีกมากมาย เช่น ฌอง ค็อคโต (Jean Cocteau), มาร์แซล ไมเยอร์ (Marcelle Meyer), เอริค ซาตี (Erik Satie) และดาเรียส มิโยด์ (Darius Milhaud) หลังจากที่บิดาและมารดาของปูแลงเสียชีวิต วิเนียสเป็นยิ่งกว่าครู เขาสวมหมวกอีกหนึ่งใบในฐานะที่ปรึกษาของปูแลง

กระทั่งในเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 1917 ผลงานชิ้นแรกของปูแลง Rapsodie nègre ถูกถ่ายทอดสู่สาธารณชนเป็นครั้งแรก และถือเป็นการเปิดฉากปูแลงในฐานะนักประพันธ์เพลงอย่างเต็มตัว เพลงนี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับนักร้อง และวงดนตรีเชมเบอร์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ฟลูต คลาริ

เน็ต สตริงควอร์เท็ต และเปียโน ในปีถัดมาเขาผลิตผลงานออกมาอย่างต่อเนื่อง ผลงานเปียโนที่มีชื่อเสียงในช่วงนั้นคือ Sonata for Piano 4-hands และ เพลงชุด Trois Mouvements Perpétuels

ต่อมาไม่นานหลังจาก วิเนียสแนะนำให้ปูแลงรู้จักกับซาตี ผู้ที่ภายหลังทรงอิทธิพลอย่างมากต่อเขา ซาตีได้ชักชวนเขาเข้าร่วมกลุ่มกระแสศิลปะที่เกิดขึ้นในประเทศฝรั่งเศสที่ชื่อว่า Les Six โดยนักประพันธ์เพลงกลุ่มนี้มีอุดมการณ์เพื่อค้นหาดนตรีฝรั่งเศสที่แท้จริง และต่อต้านกระแสดนตรีของวากเนอร์และกระแสดนตรีอิมเพรสชันนิสม์

ผลงานในช่วงแรกๆ ของปูแลงมีลักษณะของอารมณ์รุนแรง ฉุนเฉียว และก้าวร้าว ซึ่งเป็นลักษณะนิสัยของวัยรุ่นที่เปี่ยมไปด้วยพลังและความคึกคะนอง ตัวอย่างผลงานที่มีชื่อเสียงในช่วงนั้นคือ Sonata for Piano 4-hands ซึ่งขึ้นต้นบทเพลงด้วยคอร์ดเสียงที่กระด้าง และมีจังหวะที่เร้าใจ ท่วงทำนองเล่นอย่างมีพลัง และเสียงดัง (Fortissimo) ต่อมาในปี ค.ศ. 1930 เพื่อนสนิทของปูแลง โมนด์ ลิโนสซิเยร์ (Raymonde Linossier) ได้เสียชีวิตลง นำความโศกเศร้าและทุกข์ใจอย่างมาก จนทำให้ผลงานในช่วงนั้นแสดงออกถึงความเป็นธรรมชาติเบื้องลึกที่ได้ถูกเปิดเผยออกมาในแนวดนตรีที่จริงจังมากขึ้น โดยเฉพาะบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับศาสนา เช่น Le Bal masqué, Secular Cantata for Baritone and Chamber Orchestra จากนั้นในปี ค.ศ. 1936 ผลงานของปูแลงพลิกผันไปในลักษณะที่เบาสบาย และมีเนื้อหาชวนหัวเบาสมองมากขึ้น

ปูแลงประสบความสำเร็จอันยอดเยี่ยมทั้งในฐานะนักประพันธ์เพลง และนักแสดงเปียโน เขาประสบความสำเร็จอย่างยิ่งยวดในฐานะนักแสดงเปียโนประกอบร่วมกับนักร้องปิแยร์ แบร์นัค (Pierre Bernac) และเดนีส ดูวัล (Denise Duval) และได้ออกเดินทางแสดงคอนเสิร์ตไปทั่วยุโรปและอเมริกา เขาเป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงคนแรกที่เล็งเห็นความสำคัญของการบันทึกเสียง และนี่จึงเป็นเหตุให้เขามีผลงานการบันทึกแผ่นเสียงอยู่เป็นจำนวนมากตลอดจนถึงปี ค.ศ. 1938

วันที่ 30 มกราคม ค.ศ. 1963 ปูแลงเสียชีวิตด้วยอาการหัวใจล้มเหลว พิธีศพถูกจัดขึ้นใกล้กับโบสถ์แซงต์-ซุลปีสตามความปรารถนาของเขา ร่างของปูแลงถูกฝังอยู่ในสุสานข้างครอบครัวของเขา ปูแลงจากไปพร้อมชื่อเสียงในฐานะนักประพันธ์เพลงมีรูปร่างผอมบาง และมีอารมณ์ขัน ซึ่งทำให้หลายคนหลงลืมผลงานที่จริงจังเกี่ยวกับศาสนาไป แต่ในศตวรรษที่ 21 ได้มีการนำผลงานในส่วนนี้ออกมาเผยแพร่มากขึ้น เช่น งาน Dialogues des Carmelites, La voix humaine รวมถึงบทเพลงร้องและบทเพลงประสานเสียงอีกจำนวนมาก

2.2.7 Andre Jolivet (ค.ศ. 1905-1974)

อองเดร โฌลิเวต์ เป็นนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส เกิดที่กรุงปารีส บิดาเป็นจิตรกร มารดาของเขาเป็นนักเปียโน โฌลิเวต์จึงเติบโตขึ้นในครอบครัวของศิลปิน เขาได้รับการอบรมสั่งสอนในเรื่อง

ของดนตรี ศิลปะ และบทกวีตั้งแต่เยาว์วัย ครอบครัวต้องการให้เขาประกอบอาชีพครูระดับประถมศึกษา ไม่ได้สนับสนุนให้ประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีอิสระ เขาจึงไม่เคยเข้าเรียนในวิทยาลัยดนตรีอย่างจริงจัง อย่างไรก็ตามภายหลังได้รับคำแนะนำจากครูที่เห็นพรสวรรค์ โฌลิเวต์เริ่มศึกษาการประพันธ์เพลงกับปอล เลอ เฟลม (Paul Le Flem) ซึ่งสอนด้านการประสานเสียงและลีลาสอดประสานแนวทำนอง แต่ภายหลังจากได้ชมการแสดงของอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg) ทำให้เขาสนใจดนตรีไร้กุญแจเสียง (Atonal) มากขึ้น ครูจึงแนะนำให้ไปศึกษาต่อกับเอดการ์ วาเรส (Edgar Varese) ในปี ค.ศ. 1928 วาเรสถ่ายทอดความรู้ในเรื่องของ Musical Acoustics, Atonal Music, Sound Masses และการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีให้กับเขา ในปี ค.ศ. 1936 โฌลิเวต์ได้ร่วมก่อตั้งกลุ่มที่ชื่อว่า La jeune France กับนักประพันธ์เพลงรุ่นใหม่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อค้นหาจิตวิญญาณของดนตรีฝรั่งเศสที่แท้จริง โดยประกอบด้วยสมาชิกกลุ่มคือ ฌอง-อีฟส์ ดาเนียล-เลอซูร์ (Jean-Yves Daniel-Lesur), อีฟส์ โบดริเยร์ (Yves Baudrier), อองเดร โฌลิเวต์ และโอลิวิเยร์ เมสซิออง

แนวคิดด้านสุนทรียศาสตร์ของโฌลิเวต์แปรเปลี่ยนไปตามวันเวลาที่เขาได้เรียนรู้สิ่งต่างๆ ตลอดช่วงชีวิตการทำงาน ในวัยหนุ่มเขาสนใจดนตรีประกอบบทละคร ซึ่งดลใจให้ประพันธ์ผลงานชิ้นแรกเป็นดนตรีประกอบบัลเลต์ ในช่วงต่อมาโฌลิเวต์ได้รู้จักกับผลงานของนักประพันธ์เพลงร่วมชาติอย่างเดอบุสซี่ ปอล ดูคัส (Paul Dukas) และราเวล ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการเขียนบทเพลงสำหรับเปียโนมากขึ้น

การได้รู้จักกับเชินแบร์กและวาเรส ส่งอิทธิพลอย่างใหญ่หลวงต่อผลงานของโฌลิเวต์ ด้วยแนวคิดเรื่องไร้กุญแจเสียงและดนตรีสมัยใหม่ ทำให้บทเพลง Mana, for Piano (1933) กลายเป็นผลงานชิ้นแรกที่ทำให้เขาได้รับการยอมรับในฐานะนักประพันธ์เพลงมืออาชีพ บทเพลง Mana ประกอบด้วยเพลงชุด 6 เพลง แต่ละเพลงอธิบายถึงวัตถุมงคลหรือเครื่องรางที่เขาได้มาจากวาเรสครู นี่คือจุดเริ่มต้นที่ทำให้เขาเกิดความสนใจในเรื่องเวทมนตร์คาถา เทพนิยายโบราณ การคร่ำครวญถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การบูชายัญ ดนตรีดั้งเดิม และ ดนตรีดึกดำบรรพ์

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 โฌลิเวต์เปลี่ยนแปลงแนวดนตรีจากเอโทนัลเข้าหาความเป็นโทนัลมากขึ้น ผลงานของเขาเปลี่ยนไปมีลักษณะเป็นเหมือนเพลงร้องและมีเนื้อดนตรีที่ไม่ซับซ้อน เขายังเขียนอุปรากรชวนหัว (Comic Opera) เรื่อง Dolores, ou Le miracle de la femme laide ในปี ค.ศ. 1942 และประพันธ์บทเพลงเปียโนโซนาตาบทแรกขึ้นในปี ค.ศ. 1945

ในปี ค.ศ. 1945 ความทะเยอทะยานในวัยหนุ่ม ส่งผลให้เขากลายเป็นผู้อำนวยการดนตรีที่โรงละคร Comedie Francaise ซึ่งในช่วงนั้นเองเขาได้ประพันธ์เพลงสำหรับบทกวีที่มีชื่อเสียงจากกวี

อย่าง Moliere, Racine, Shakespeare และ Claudel เขาประพันธ์บทเพลงคอนแชร์โตไว้สำหรับเครื่องดนตรีหลายชิ้นเช่น เปียโน ฟลูต บาสซูน ทรัมเป็ต ฮาร์ป ไวโอลิน และเชลโล เขาเป็นนักประพันธ์เพลงไม่กี่คนที่เขียนเพลงให้กับ Ondes Martenot ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้ายุคเริ่มแรก เขาเขียนบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับ Ondes Martenot ในปี ค.ศ. 1947

โฌลิเวต์ได้ก่อตั้งสมาคม Centre Francais d'Humanisme Musical จากนั้น ในปี ค.ศ. 1961 เขาได้รับตำแหน่งเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาการประพันธ์เพลงที่วิทยาลัยดนตรีแห่งกรุงปารีส โฌลิเวต์เสียชีวิตในปี ค.ศ. 1974 ในวัย 69 ปี โดยทิ้งอุปรากรที่ยังแต่งไม่เสร็จเรื่อง La Soldat inconnu เอาไว้ ร่างของเขาถูกฝังไว้ใกล้กับนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสผู้ยิ่งใหญ่อย่าง อองรี โซเกต์ (Henri Seuguet) และเอคตอร์ แบร์ลิโอส (Hector Berlioz)

2.2.8 Bohuslav Martinu (ค.ศ. 1890-1959)

โบฮูสลาฟ ยาน มาร์ตินู (Bohuslav Jan Martinu) เป็นนักประพันธ์เพลงชาวเช็ก เกิดที่โปลิชกา เมืองชนบทใกล้กับชายแดน สาธารณรัฐเชโกสโลวาเกีย ครอบครัวของเขามีฐานะยากจน บิดาเป็นช่างซ่อมรองเท้า ผู้ดูแลโบสถ์ และเป็นผู้เฝ้าระวังอัคคีภัยในเมือง ในวัยเด็ก มาร์ตินูมีสุขภาพร่างกายไม่ค่อยแข็งแรง เขามักจะป่วยอยู่บ่อยครั้ง และเป็นเด็กที่มีบุคลิกขี้อาย ไม่ชอบไปเล่นสนุกกับเพื่อนๆ แต่การเล่นไวโอลินของเขากลับมีพรสวรรค์อย่างเห็นได้ชัด ฝีมือของเขาพัฒนาอย่างรวดเร็วจนในที่สุดเขาได้แสดงต่อหน้าสาธารณชนเป็นครั้งแรกเมื่ออายุได้ 15 ปี และเมื่ออายุได้ 16 ปี เขาย้ายออกจากเมืองโปลิชกา ไปยังกรุงปรากเพื่อไปเข้าศึกษาที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงปราก

ด้วยฐานะที่ยากจนแต่เปี่ยมไปด้วยพรสวรรค์ด้านการเล่นไวโอลิน มาร์ตินูยังสนใจที่จะเรียนรู้สิ่งอื่นๆ รอบตัว มาร์ตินูชอบเดินสำรวจกรุงปรากอยู่บ่อยครั้ง ชมคอนเสิร์ตที่สนใจและอ่านหนังสือในหลากหลายวิชา เขาชอบนำบทเพลงใหม่ๆ มาวิเคราะห์และศึกษาโดยเฉพาะเพลงของนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสในแนวอิมเพรสชันนิสม์

ด้วยความสนใจเกี่ยวกับประเทศของตน มาร์ตินูจึงเดินทางกลับไปยังโปลิชกาบ้านเกิดของเขาเพื่อเรียนรู้โลกของดนตรีพื้นบ้าน เรื่องราวเกี่ยวกับพื้นเมือง และบทเพลงลูกทุ่ง ซึ่งในภายหลังแนวคิดเรื่องชาตินิยมกลายเป็นแนวคิดหลักในผลงานของเขาตลอดชีวิตการทำงานเป็นนักประพันธ์เพลง ในช่วงนั้นมาร์ตินูได้ประพันธ์เพลงขึ้นมาหลายบท หนึ่งในนั้นคือบทเพลงซิมโฟนิกโพเอ็มที่ชื่อว่า Andel Smrti และ La Mort de Tintagiles ซึ่งเขาได้ส่งผลงานนี้ให้กับนักประพันธ์เพลงร่วมชาติที่มีชื่อเสียงอย่าง โยเซฟ ซุค (Josef Suk) ซึ่งซุคได้เห็นพรสวรรค์ในตัวเขา จึงแนะนำให้มาร์ตินูศึกษาต่อด้านการประพันธ์เพลงอย่างจริงจัง

หลังสงครามโลกครั้งที่ 1 เชโกสโลวาเกียประกาศเป็นอิสระจากจักรวรรดิออสเตรีย-ฮังการี มาร์ตินูเฉลิมฉลองเหตุการณ์นี้ด้วยการประพันธ์บทเพลงคันตาตา Česká Rapsodie หรือ Czech Rhapsody ซึ่งบรรเลงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1919 ในปี ค.ศ. 1920 เขาได้กลายเป็นนักดนตรีประจำของวง Czech Philharmonic Orchestra วาทยกรหลักคือวาสลาฟ ทาลิช (Václav Talich) ผู้ซึ่งกลายเป็นหนึ่งในวาทยกรที่สนับสนุนงานของมาร์ตินูในเวลาต่อมา

ในปี ค.ศ. 1923 มาร์ตินูได้ย้ายไปยังกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส และได้เรียนการประพันธ์เพลงกับอัลแบร์ รุสเซล (Albert Roussel) ซึ่งมาร์ตินูนับถือรุสเซลมาก เพราะว่ารุสเซลช่วยให้มาร์ตินูค้นหาแนวทางดนตรีของตัวเอง Roussel ได้ให้คำแนะนำแก่มาร์ตินูโดยตลอดจนกระทั่งตัวเขาเองเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1937

ในช่วงที่อาศัยอยู่ในกรุงปารีส เขาได้พบเจอกับดนตรีหลากหลายแนว เช่น ดนตรีแจ๊ส ดนตรีกระแสคลาสสิกใหม่ และกระแสลัทธิเหนือจริง (Surrealism) เขาถูกดึงดูดโดยสำนวนดนตรีของสตราวินสกี โดยเฉพาะในเรื่องของเนื้อหาและการใช้จังหวะที่ซับซ้อน ผลงานที่แสดงถึงอิทธิพลของสตราวินสกีในช่วงนั้นได้แก่ The Revolt (1925), The Butterfly that Stamped (1926), Le raid merveilleux (1927) La revue de cuisine (1927) และ Les larmes du couteau (1928) ในขณะนั้นเขาได้รู้จักกับกลุ่มชุมนุมศิลปินชาวเช็ก ทำให้ความรู้สึกรักชาตินั้นไม่จางหาย เขายังผลิตผลงานที่มีลักษณะชาตินิยมออกมาอย่างต่อเนื่อง เช่น ผลงานที่รู้จักดีคืองานบัลเลต์ Špalíček (1932-33) ซึ่งมีกลิ่นอายของเพลงพื้นบ้านและจังหวะพื้นเมือง

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 มาร์ตินูได้หลบหนีไปใช้ชีวิตอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา หนึ่งในบทเพลงแรกที่เขาประพันธ์ขณะอยู่ที่นิวยอร์กคือ Concerto de Camera for Violin and Small Orchestra บรรเลงครั้งแรกโดย Basel Chamber Orchestra จากนั้นในปี ค.ศ. 1948-1953 เขาได้รับเชิญให้ไปสอนที่วิทยาลัยดนตรีแมนเนสและมหาวิทยาลัยพรินซ์ตัน ช่วงที่อาศัยอยู่ที่สหรัฐอเมริกาเป็นช่วงเวลาที่สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาเป็นจำนวนมาก ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1942-1953 เขาประพันธ์บทเพลงซิมโฟนีไว้มากถึง 6 บท ประพันธ์ Violin Concert no. 2, Concerto for Two Pianos and Orchestra, Piano Concerto no. 3, Sonatas no. 2 and 3 for Cello and Piano และบทเพลงเชมเบอร์ที่สำคัญอีกมากมาย รวมไปถึงบทละครโทรทัศน์ The Marriage ซึ่งบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราส่วนมากถูกแสดงโดยวงออร์เคสตราที่มีชื่อเสียงเช่น Boston Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Cleveland Orchestra และ Chicago Symphony Orchestra เป็นต้น

ในปี ค.ศ. 1953 มาร์ตินูเดินทางกลับไปยังประเทศฝรั่งเศส แต่ยังกลับมาเยือนสหรัฐอเมริกาเป็นครั้งคราว ในปี ค.ศ. 1956 ได้รับตำแหน่ง Composer In Residence ที่สถาบันดนตรี American Academy in Rome ในประเทศอิตาลี มาร์ตินูเสียชีวิตที่สถานพยาบาลในเมืองลลลีสทาล ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ร่างของเขาถูกย้ายกลับมาฝังที่โปลิชกา เมืองเกิดของเขาในประเทศเชโกสโลวาเกีย

2.2.9 John Mackey (เกิด ค.ศ. 1973)

จอห์น แมคคีย์ นักประพันธ์เพลงร่วมสมัยชาวอเมริกัน เกิดที่เมืองนิวฟิลาเดลเฟีย ครอบครัวของแมคคีย์ไม่ได้สนับสนุนให้เรียนดนตรีอย่างจริงจังตั้งแต่ต้น แต่แมคคีย์ได้เรียนรู้และซึมซับความเป็นนักดนตรีมาจากบิดาซึ่งเป็นนักแซกโซโฟนให้กับวงต่างๆ รอบเมืองนิวฟิลาเดลเฟียและเมืองอื่นๆ ในรัฐโอไฮโอ และอีกคนคือตาของเขา จอห์น ฮาร์วีย์ ทอดด์ (John Harvey Todd) เป็นผู้สอนให้เขารู้จักการอ่านโน้ตและจังหวะ และสิ่งที่สำคัญที่สุดคือทอดด์สอนแมคคีย์ใช้โปรแกรมเขียนโน้ตเพลง ด้วยความสนใจของแมคคีย์ทำให้ได้ทดลองเขียนโน้ตเพลงจนกลายมาเป็นทักษะการประพันธ์ขึ้น ทั้งที่แมคคีย์เองไม่สามารถเล่นเครื่องดนตรีอะไรได้เลย

ด้วยทักษะการประพันธ์โดยใช้คอมพิวเตอร์นี้ แมคคีย์สามารถเข้าศึกษาปริญญาตรีที่สถาบันดนตรีคลีฟแลนด์ โดยไม่ต้องสอบทักษะการเล่นเครื่องดนตรีใดๆ เขาได้เรียนวิชาการประพันธ์เพลงกับโดนัลด์ เอิร์บ (Donald Erb) ซึ่งเน้นเทคนิคการพัฒนาทำนอง และการเชื่อมต่อบทเพลงให้เป็นหนึ่งเดียวกัน จากนั้นเขาได้ศึกษาในระดับปริญญาโทที่สถาบันดนตรีจูลิยาร์ด และได้เรียนกับจอห์น โคริกลิอาโน (John Corigliano) แมคคีย์กล่าวว่า โคริกลิอาโนเป็นเหมือนวีรบุรุษของเขา โคริกลิอาโนเน้นเรื่องของรูปแบบเพลงที่มีความชัดเจน และการใช้วัตถุดิบที่เร่าร้อนในการผูกมัดความสนใจของผู้ชม โคริกลิอาโนกระตุ้นให้แมคคีย์ประพันธ์เพลงสำหรับนักเต้น ซึ่งต่อมาเพลงประกอบการเต้นทำให้เขามีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วโลก เช่น Strange Humors for String Quartet and Djembe และผลงานเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมอย่าง Turning ที่ประพันธ์ขึ้นหลังจากที่ได้ฟังเพลง Circus Maximus – Symphony No. 3 for Large Wind Ensemble จากครูของเขา

นอกจากบทเพลงคลาสสิกที่แมคคีย์ศึกษา เขายังสนใจผลงานเพลงของวงร็อคที่ชื่อว่า Tool วงร็อคในแนวเฮฟวี เมทัล (Heavy Metal) สัญชาติอเมริกัน ดนตรีของเขามีลักษณะของหลากลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) และอัตราจังหวะแบบซ้อน (Complex Meter) มาใช้เพื่อสร้างจังหวะที่มีความสลับซับซ้อน โครงสร้างและวัตถุดิบที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง เป็นเทคนิคที่พบในการประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัย ซึ่งจุดประกายจังหวะที่ซับซ้อนดึงดูดให้แมคคีย์เกิดความสนใจและนำมาใช้ในบทเพลงของเขา

แมคคีย์เพลิดเพลินกับการประพันธ์บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า ในวัย 46 ปี เขาประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่าไว้มากถึง 37 บท เป็นคอนแชร์โต 4 บท และวงเชมเบอร์ 14 บท แมคคีย์ได้กล่าวว่า “โดยส่วนมาก นักดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องเป่า ชื่นชอบเพลงร่วมสมัยมากกว่านักดนตรีวงออร์เคสตรา พวกเขาจะชื่นชมเพลงของคุณ จะคิดว่าเพลงของคุณยอดเยี่ยม ในขณะที่ออร์เคสตราไม่เคยทำเช่นนั้น และไม่มีวันทำเช่นนั้นด้วย” (Phillips, 2007) ผลงานของเขาได้รับความนิยม และได้นำไปแสดงในประเทศต่างๆ ทั่วโลก โดยได้รับการว่าจ้างจากวงดุริยางค์เครื่องเป่าที่มีชื่อเสียงระดับโลกเช่น Dallas Wind Symphony และแสดงในหอแสดงและงานเทศกาลดนตรีที่สำคัญต่างๆ เช่น Sydney Opera House, Carnegie Hall, The Kennedy Center, Weill Recital Hall และ Italy’s Spoleeto Festival เป็นต้น

นอกจากนี้ แมคคีย์ยังได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์ดนตรีสำหรับคณะนักเต้นที่มีชื่อเสียงอย่างเช่น Parsons Dance Company, New York City Ballet’s Choreographic Institute, Dallas Theater Center และ Alvin Ailey Dance Company

เขายังได้รับรางวัลมากมายจากหลายสถาบันที่มีชื่อเสียง เช่น ASCAP ในสาขา Concert Music Award ในปี 1999-2008 รางวัลจากงาน The American Music Center ในปี 2000 และ 2002 รางวัลจากงาน Mary Flagler Cary Charitable Trust ในสาขา Live Music for Dance Commissioning Grants ในปี 1998, 1999, 2000 และ 2005 แมคคีย์ทำงานเป็นผู้อำนวยการดนตรีให้กับ Parsons Dances Company ตั้งแต่ปี 1999-2003 และรับตำแหน่ง Composer In Residence ให้กับ Greater Twin Cities Youth Symphony ในปี 2002-2003 และเขาได้เป็นอาจารย์ด้านการประพันธ์เพลงที่ California State University, Long Beach ในปี 2008-2009

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.10 ณัฐ ยนตรรักษ์ (เกิด พ.ศ. 2497)

ณัฐ ยนตรรักษ์เป็นนักเปียโน ครูสอนเปียโน และนักประพันธ์เพลงชาวไทย ที่มีผลงานและชื่อเสียงในระดับนานาชาติ ณัฐได้รับรางวัลศิลปินร่วมสมัยดีเด่น "รางวัลศิลปาธร" ในสาขาคีตศิลป์ และยังได้เป็นคนไทยคนแรกที่ได้รับตำแหน่ง Steinway Artist ผลงานการประพันธ์เพลงของณัฐได้รับการยอมรับและได้มีโอกาสแสดงในงานสำคัญต่างๆ ทั่วโลก

ณัฐ ยนตรรักษ์ เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2497 เริ่มเรียนเปียโนเมื่ออายุ 9 ขวบ เมื่ออายุได้ 14 ปี ณัฐเรียนเปียโนกับอาจารย์พันทิภา ตรีพูนผล จนกระทั่งไปศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษ ณัฐชนะเลิศการแข่งขันเปียโน Siam Music Festival ที่จัดขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2514 และสอบได้ประกาศนียบัตรขั้นสูงสุด (F.T.C.L) ของ Trinity College of Music London ซึ่งมาทำการสอบที่ประเทศไทย

ณัฐเป็นศิษย์เก่าโรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย เป็นสมาชิกสภานักเรียนและเป็นนักกิจกรรม จึงได้โอกาสได้เป็นผู้เล่นเปียโนในการนมัสการที่หอธรรมอย่างสม่ำเสมอ ณัฐสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แต่ด้วยใจรักทางดนตรี จึงไปศึกษาต่อทางดนตรีที่วิทยาลัยโกลด์สมิธส์ มหาวิทยาลัยลอนดอน จนได้รับปริญญาตรีทางด้านดนตรีในปี พ.ศ. 2524 และสอบชิงทุนเข้าศึกษาปริญญาโททางด้านการแสดงเปียโนที่มหาวิทยาลัยรีดดิง ณัฐเป็นลูกศิษย์ของครูที่มีชื่อเสียงสองคน คือ เกวนเนธ ไพรเออร์ (Gwenneth Pyor) และ ฟิลิป เฟาค์ (Philip Fowke) ในระหว่างศึกษาอยู่ที่ประเทศอังกฤษ ณัฐได้รับการอุปถัมภ์จากพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุทธสิริโสภา ผู้เป็นพระธิดาในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราไชย พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ภายหลังจบการศึกษาระดับปริญญาโท ณัฐกลับมาเมืองไทยในปี พ.ศ. 2527 และในปีต่อมาได้ก่อตั้งณัฐสตูดิโอ ซึ่งจัดการแสดง การแข่งขันเปียโน และโรงเรียนดนตรี เพื่อถ่ายทอดอุดมการณ์สู่เยาวชนรุ่นต่อไป นอกจากการสอนแล้ว ณัฐยังประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน เช่น ไก่แก้ว อัศวลีลา กุหลาบแห่งรัก ประพันธ์ถวายสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เนื่องในวโรกาสทรงพระชนมายุครบ 60 พรรษา

ณัฐประพันธ์เพลงเปียโนโซนาตาบทแรกในปี พ.ศ. 2537 มีชื่อว่า “ถวายชัยคีตมหาราชา” เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในวโรกาสพระราชพิธีกาญจนาภิเษก และบรรเลงรอบปฐมทัศน์ในปีเดียวกัน ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปี พ.ศ. 2542 ณัฐประพันธ์เปียโนโซนาตาลำดับที่ 2 “ถวายบังคมนวมินทรราชา” เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในวโรกาสที่ทรงพระชนมายุครบ 72 พรรษา บทประพันธ์ดังกล่าวถูกนำไปใช้เป็นเพลงเลือกในระดับ Excellence ในการแข่งขันเปียโนที่ประเทศฝรั่งเศส นับเป็นความสำเร็จอย่างยิ่งของบทประพันธ์นี้ นอกจากนั้นทำนอง “ช้างเผือก” ของกระบวนที่ 2 ก็เป็นเพลงหลักในสารคดีของ National Geographic เรื่อง “Heaven & Empire of the White Elephant” ซึ่งฉายไปทั่วโลก

ในปี พ.ศ. 2545 ณัฐได้ประพันธ์เปียโนโซนาตาลำดับที่ 3 มีชื่อว่า “สยามโซนาตา” เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในวโรกาสที่ทรงพระชนมายุครบ 75 พรรษา บทประพันธ์นี้นำเสนอเอกลักษณ์ของประเทศไทย 4 ภาค ผ่านเสียงดนตรีการเดี่ยวเปียโน

นอกจากนี้ ณัฐยังได้ประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนอีกเป็นจำนวนมาก โดยส่วนใหญ่เป็นการประพันธ์เนื่องในโอกาสสำคัญของพระบรมวงศานุวงศ์ เช่น ผลงานกุหลาบแห่งรัก ประพันธ์เนื่องในโอกาสเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงพระชนมายุครบ 60 พรรษา บทเพลง Grande Valse Romantique เพื่อเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ในวโรกาสที่ทรงพระชนมายุ 84 พรรษา บทเพลง “ทูลลา” (L'Adieu) ถวายอาลัยส่งเสด็จพระเจ้าพี่นางเธอสู่สวรรคาลัย และบทเพลง “หาที่สุดมิได้” (Sine Quo Non) เพื่อถวายอาลัยต่อการเสด็จสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ในฐานะครู ณัฐได้ก่อตั้งโรงเรียนดนตรี “ณัฐสตูดิโอ” ในปี พ.ศ. 2528 ผลิตนักเรียนเปียโนที่มีคุณภาพ ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นนักเปียโนที่มีชื่อเสียง และครูสอนเปียโนในสถาบันดนตรีชั้นนำในประเทศและต่างประเทศ และด้วยความรู้ความสามารถทางสถาปัตยกรรม ณัฐได้ออกแบบและสร้างหอแสดงดนตรีศาลาสุทธสิริโสภา ไว้ใช้เป็นสถานที่ในการแสดงผลงานของนักดนตรีที่มีฝีมือชาวไทยและชาวต่างชาติ

ในปี พ.ศ. 2546 Steinway & Sons ได้มอบตำแหน่ง Steinway Artist ให้แก่ณัฐ ยนตรรักษ์ เฉกเช่นนักเปียโนระดับโลกอีกหลายคน ซึ่งเป็นนักเปียโนไทยคนแรกที่ได้รับตำแหน่งนี้ และในปี พ.ศ. 2549 ณัฐได้รับเกียรติจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรมให้เป็นศิลปิน "รางวัลศิลปาธร" สาขาคีตศิลป์ ซึ่งเป็นรางวัลที่มอบให้ศิลปินร่วมสมัยสัญชาติไทย ผู้มีผลงานสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง วัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมสนับสนุน และเชิดชูเกียรติศิลปินร่วมสมัยให้ก้าวไปในเส้นทางอาชีพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในฐานะศิลปินศิลปาธร ณัฐได้เป็นตัวแทนของประเทศไทยในการแสดงออกความเป็นไทยผ่านผลงานของเขา โดยเดินทางไปแสดงผลงานในต่างประเทศอย่างสม่ำเสมอ ในปี พ.ศ. 2560 ณัฐได้เดินทางไปแสดงที่ยุโรปพร้อมกับคณะนักเต้นพื้นบ้านไทย นำผลงานเพลงอย่าง “หาที่สุดมิได้” “สยามโซนาตา” และผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ ออกแสดงทั้ง 7 ประเทศได้แก่ อิตาลี สวิตเซอร์แลนด์ ฝรั่งเศส เบลเยียม เยอรมนี โปแลนด์ และอังกฤษ

ในฐานะศิลปินอิสระ ที่เผยแพร่วัฒนธรรมที่ก่อให้เกิดการสร้างสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศผ่านเสียงดนตรี ณัฐ ยนตรรักษ์ได้รับเครื่องอิสริยาภรณ์จากประเทศโปแลนด์ "Meritorious for Polish Culture" ในปี พ.ศ. 2558 และประเทศอิตาลี "The Knight of the Order of Star of Italy" ในปี พ.ศ. 2561

บทที่ 3
เทคนิคการประพันธ์เพลงและลีลาการบรรเลง
(Composition Technique and Performing Style)

3.1 Petite Suite, L.65 ประพันธ์โดย Claude Debussy

เดอบุสซีประพันธ์บทเพลง Petite Suite สำหรับเปียโน 4 มือในปี ค.ศ. 1889 และได้ออกแสดงรอบปฐมทัศน์ในวันที่ 2 กุมภาพันธ์ ปี ค.ศ. 1889 โดยเดอบุสซีบรรเลงคู่กับ ฌาค ดูรอง (Jacques Durand) ซึ่งเป็นนักเปียโนและเจ้าของสำนักพิมพ์ Durand ที่มีชื่อเสียงในการตีพิมพ์บทเพลงให้กับนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส เช่น กามีย์ แซงซองส์ (Camille Saint-Saëns), จอร์จ บิเซต์ (Georges Bizet), ราเวล และเมสซิออง เป็นต้น บทเพลง Petite Suite มีลักษณะที่เรียบง่าย เข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อน ซึ่งผิดแปลกไปจากผลงานของเดอบุสซีในช่วงก่อนหน้านั้นที่มักจะมีแนวคิดล้ำหน้าไปในทางร่วมสมัย แม้กระทั่งผลงานที่ประพันธ์หลังจากบทเพลงนี้ไม่นานนักอย่างเช่น Ariettes Oubliees ซึ่งเป็นเพลงร้องจากบทกวีของ แวร์แลน (Verlaine) ยังมีความซับซ้อนด้านทำนองและเสียงประสานซึ่งแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด จุดประสงค์ของเดอบุสซีอาจเป็นไปเพื่อความบันเทิงมากกว่าการมุ่งหน้าพัฒนาความเป็นเลิศทางการประพันธ์ดนตรี ภายหลังบทเพลงนี้ถูกเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราโดย อองรี บุสเซอร์ (Henri Busser) ทำให้บทเพลงนี้เป็นที่รู้จักและนิยมมากขึ้น และมักได้รับเลือกใช้แสดงในคอนเสิร์ตต่างๆ มากมาย

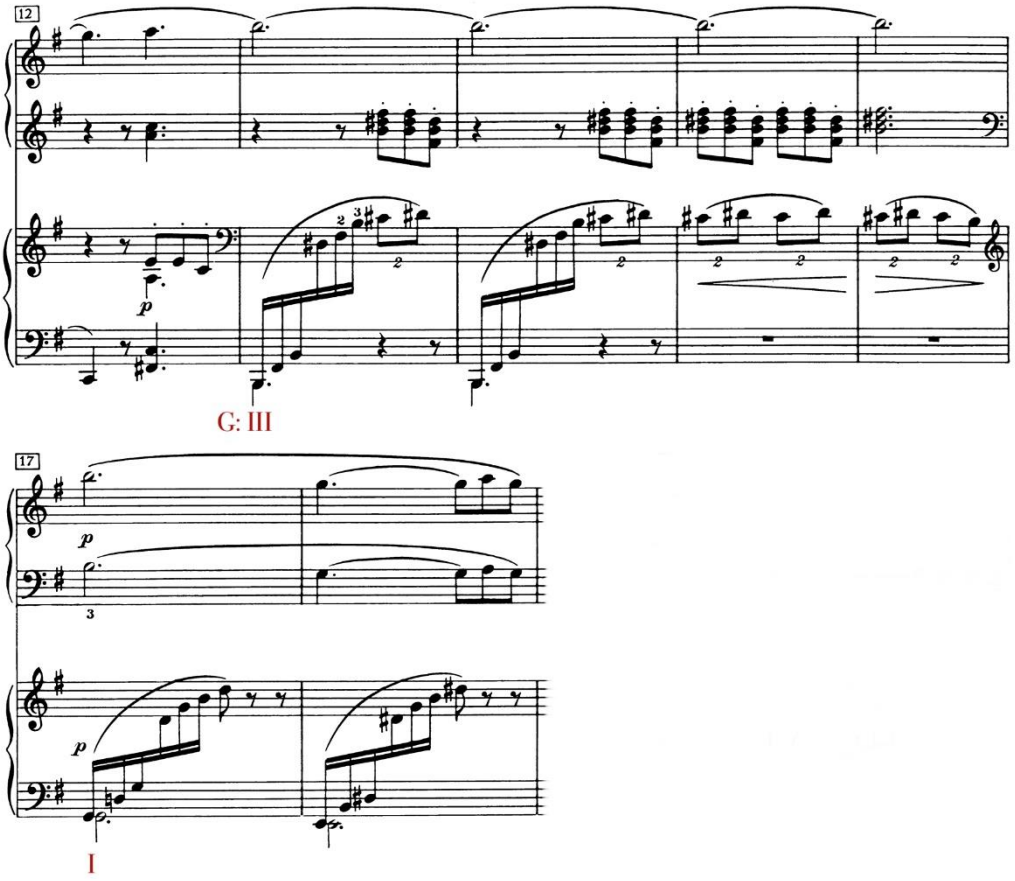
เพลง Petite Suite เป็นเพลงชุดประกอบด้วย 4 บทเพลง ได้แก่ 1. En bateau 2. Cortege 3. Menuet และ 4. Ballet แต่ละเพลงมีสังคีตลักษณ์สามตอน หรือ Ternary Form (ABA) มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เพลงที่ 1 En bateau “การเดินเรือ” อยู่ในบันไดเสียง G major มีอัตราจังหวะ 6/8 ความเร็วจังหวะอยู่ที่ Andantino ตอน A ห้องที่ 1-30 อยู่ในบันไดเสียง G major ตอน B ห้องที่ 31-76 อยู่ในบันไดเสียง D major และตอน A’ ห้องที่ 77-109 กลับมาสู่บันไดเสียง G major ซึ่งพบการนำโมทีฟของทำนอง B กลับมาแทรกอยู่ในช่วงท้ายของตอน A’ ในช่วงเชื่อม (Transition) ห้องที่ 67-76 พบการใช้บันไดเสียงเต็มเสียง ซึ่งเป็นวัตถุดิบที่ผู้ประพันธ์ดนตรีกระแสอิมเพรสชันนิสม์มักนำมาใช้ (ตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Petite Suite เพลงที่ 1 En bateau

เพลงที่ 1: En bateau		Ternary form	
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง	บันไดเสียง
A	1 - 30	Theme A	G major
B	31 - 66	Theme B	D major
	67 - 76	Transition	Whole-tone
A’	77 - 109	Theme A + B	G major

ทำนอง A มีลักษณะประโยคเพลงที่ยาวและมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปยัง B major ซึ่งเป็นการดำเนินเสียงประสานแบบความสัมพันธ์คู่สาม (Third Relationship) (ตัวอย่างที่ 15) เป็นแนวคิดที่พัฒนาต่อจากความสัมพันธ์คู่ห้าที่นิยมใช้ในยุคบาโรกและยุคคลาสสิก ส่วนความสัมพันธ์แบบคู่สามเป็นที่นิยมใช้กันในยุคโรแมนติกเป็นต้นมา

ตัวอย่างที่ 15 Petite Suite, En bateau ความสัมพันธ์คู่สาม ในห้องที่ 13-18

ในบทเพลงนี้พบส่วนจังหวะสองพยางค์ (Duplet) อยู่อย่างเนืองๆ เดอบุสซีนิยมใช้จังหวะสองพยางค์ในบทเพลงที่มีอัตราจังหวะผสม (Compound Time) ก่อให้เกิดหลากลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) ซึ่งจะบดบังจังหวะหลัก ทำให้เกิดความคลุมเครือ เทคนิคนี้เป็นวิธีที่นักประพันธ์เพลงในกระแสอิมเพรสชันนิสม์นิยมใช้ เทคนิคนี้ได้นำมาใช้อีกหลายครั้งในตอน B

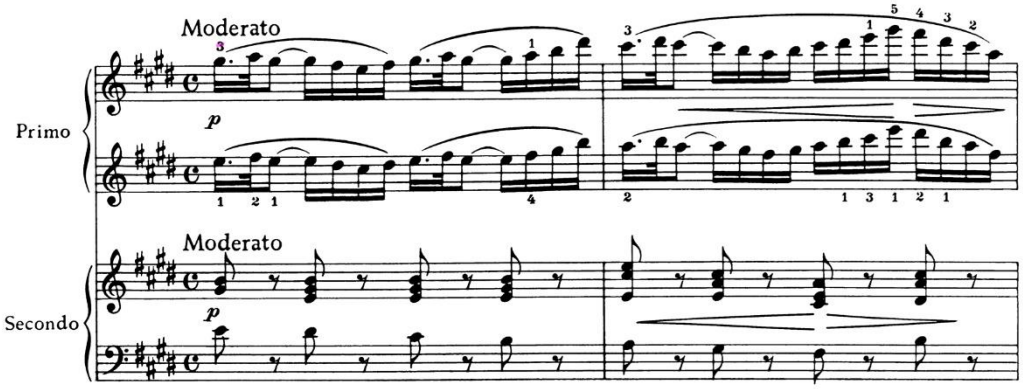
เพลงที่ 2 Cortege “การเดินขบวน” เพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง E major อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วจังหวะ Moderato มีสังคีตลักษณ์สามตอน ตอน A ห้องที่ 1-21 อยู่ในบันไดเสียง E major ตอน B ห้องที่ 22-42 อยู่ในบันไดเสียง A major และมีช่วงเชื่อมในห้องที่ 39-42 ซึ่งย้ายบันไดเสียงไปอยู่ใน A-flat major ก่อนจะกลับมายังตอน A’ ในห้องที่ 43-63 ในบันไดเสียง E major โดยใช้ความสัมพันธ์คู่สาม (ตารางที่ 2)

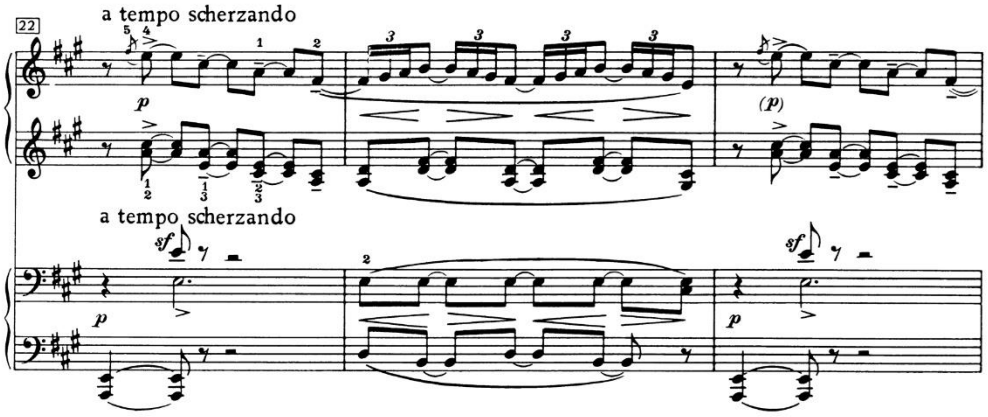
ตารางที่ 2 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Petite Suite เพลงที่ 2 Cortege

เพลงที่ 2: *Cortege*		Ternary form	
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง	บันไดเสียง
A	1 - 21	Theme A	E major
B	22 - 38	Theme B	A major
	39 - 42	Transition	A-flat (G-sharp) major
A’	43 - 63	Theme A+B	E major

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในเพลงนี้ทำนอง A มีลักษณะขนานกันเป็นคู่สาม บรรเลงขึ้นลงคล้ายการเล่นบันไดเสียงต่อเนื่องกันไปเรื่อยๆ และมีส่วนจังหวะประจุดเป็นโมทีฟสำคัญที่ปรากฏอยู่อย่างต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 16) ตอน B ทำนองได้แปรเปลี่ยนจากส่วนจังหวะประจุดเป็นส่วนสามพยางค์ และโดดเด่นด้านการใช้จังหวะขัด (Syncopation) โดยผู้ประพันธ์ใช้โน้ตสะบัด (Grace note) และการเล่นที่เน้นจังหวะขัดเพื่อให้เกิดความรู้สึกตลกขบขัน เหมือนตามที่ได้ระบุไว้ว่า a Tempo Scherzando (ตัวอย่างที่ 17)

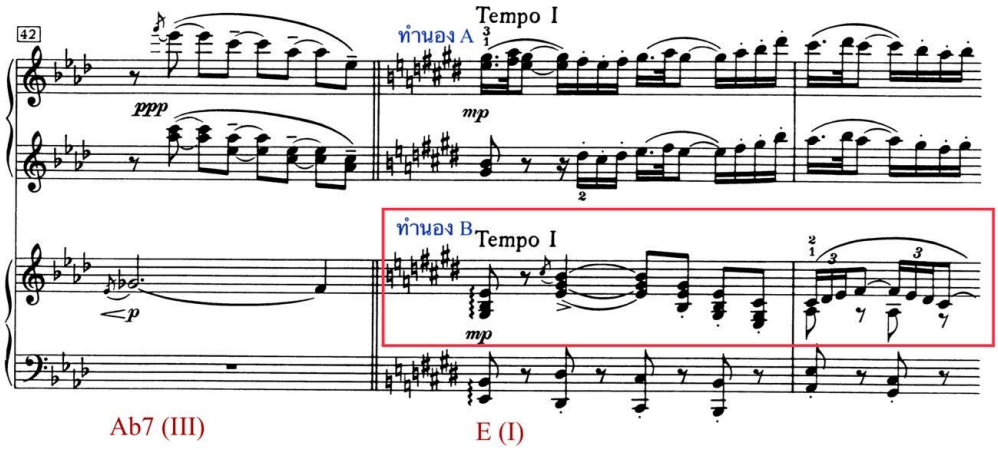
ตัวอย่างที่ 16 Petite Suite, Cortege ลักษณะของจังหวะประจุดในทำนอง A ห้องที่ 1-2

ตัวอย่างที่ 17 Petite Suite, Cortege ลักษณะของจังหวะขัดในทำนอง B ห้องที่ 22-24



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงเชื่อมของตอน B ไปยังตอน A’ ทำนองถูกย้ายบันไดเสียงช่วงสั้นๆ ไปยัง A-flat major ก่อนจะกลับมายังท่อน A’ อย่างสง่างามในบันไดเสียง E major อีกครั้งที่ผู้ประพันธ์ใช้การเปลี่ยนบันไดเสียงแบบความสัมพันธ์คู่สาม ซึ่งการกลับมานี้ ผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกทำนอง B ไว้ในแนว Secondo อย่างแนบเนียน (ตัวอย่างที่ 18)

ตัวอย่างที่ 18 Petite Suite, Cortege แบบความสัมพันธ์คู่สาม ห้องที่ 42-44



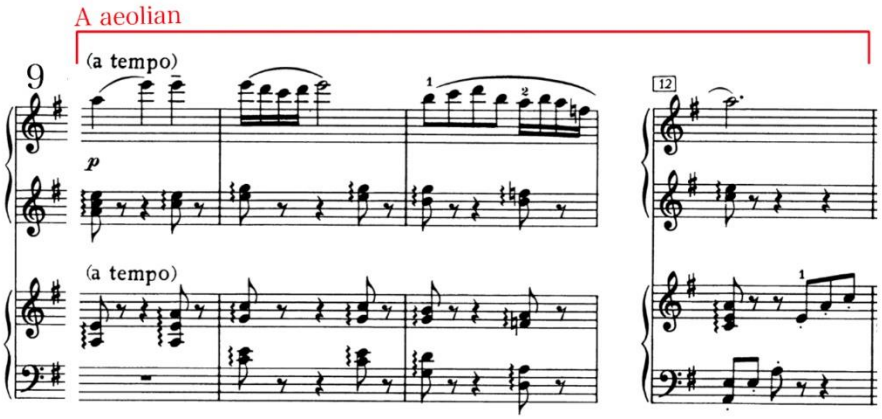
เพลงที่ 3 Menuet “เพลงเต้นรำมินูเอ็ต” เพลงนี้มีบันไดเสียงคลุมเครือ แต่โดยภาพรวมสามารถระบุได้ว่าอยู่ในบันไดเสียง G major โดยมีอัตราจังหวะ 3/4 ความเร็วจังหวะ Moderato มีสังคีตลักษณ์สามตอน โดยมีท่อนนำในห้องที่ 1-8 ตอน A ห้องที่ 9-31 อยู่ในบันไดเสียง G major ตอน B ห้องที่ 32-59 อยู่ในบันไดเสียง D major และตอน A’ ห้องที่ 60-88 อยู่ในบันไดเสียง G major (ตารางที่ 3)

ตารางที่ 3 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Petite Suite เพลงที่ 3 Menuet

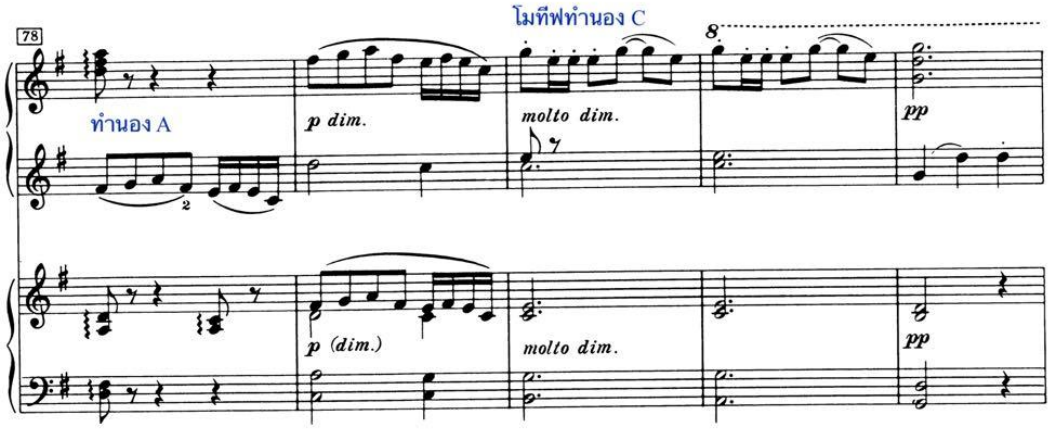
กระบวนที่ 3: *Menuet*		Ternary form	
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง	Key
A	1 - 8	Introduction	G major
	9 - 31	Theme A	A aeolian & E aeolian (G major)
B	32 - 51	Theme B	D major
	52 - 59	Theme C (Transition)	
A’	60 - 88	Theme A + C	G major

ถึงแม้จะสามารถวิเคราะห์ว่าตอน A อยู่ในบันไดเสียง G major แต่ว่าในทำนอง A นั้น พบการใช้บันไดเสียง A Aeolian เนื่องจากเสียงประสานในห้องที่ 9 ขึ้นต้นด้วยคอร์ด A minor อย่างชัดเจน อีกทั้งทำนองหลักนั้นยังเล่นบนโน้ต F แทนที่จะเป็น F-sharp ตามกุญแจเสียง (ตัวอย่างที่ 19)

อย่างไรก็ตามต่อมาทำนอง A ถูกย้ายบันไดเสียงอีกครั้งไปยัง E Aeolian ซึ่งมีความสัมพันธ์ชัดเจนกับ G major ก่อนจะจบลงด้วย Perfect Cadence ในบันไดเสียง G major

ตัวอย่างที่ 19 Petite Suite, Menuet บันไดเสียง A Aeolian ในทำนอง A ห้องที่ 9-12

ลักษณะของทำนองที่เกิดขึ้นในเพลง Menuet มีหลายส่วนที่เป็นการบรรเลงขนานกันเป็นคู่หก ซึ่งคาดว่าเป็นการส่งต่อลักษณะมาจากเพลง Cortege โดยเฉพาะในช่วงท่อนนำที่ทำนองเล่นโน้ตสะบัดตอบรับกันระหว่างแนว Primo และแนว Secondo ชวนให้นึกถึงทำนอง B ในเพลง Cortege ลักษณะของการขนานคู่หกนี้ ยังพบอยู่เนืองๆ ทั้งในทำนอง B และ A’ เช่น ห้องที่ 17-24, 44-45 และ 68-75 ผู้ประพันธ์เพลงยังคงแนวคิดเดิมในการนำทำนองกลับมาใช้ในตอนสรุปของบทเพลง เช่น ในตอน A’ พบทำนอง A ที่แทรกด้วยโมทีฟของทำนอง C (ตัวอย่างที่ 20)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 20 Petite Suite, Menuet ทำนอง A และ C ในตอน A’ ห้องที่ 78-82

เพลงที่ 4 Ballet “เต้นบัลเลต์” เป็นเพลงสุดท้ายของ Petite Suite โดยมีบันไดเสียงหลักอยู่ใน D major อัตราจังหวะ 2/4 ความเร็วจังหวะอยู่ที่ Allegro Giusto มีสังคีตลักษณ์สามตอน รวมช่วงหางเพลง (Coda) ตอน A ห้องที่ 1-47 อยู่ในบันไดเสียง D major ตอน B ห้องที่ 48-110 อยู่ในบันไดเสียง G major ตอน A’ ห้องที่ 111-142 และ Coda ห้องที่ 143-169 อยู่ในบันไดเสียง D major

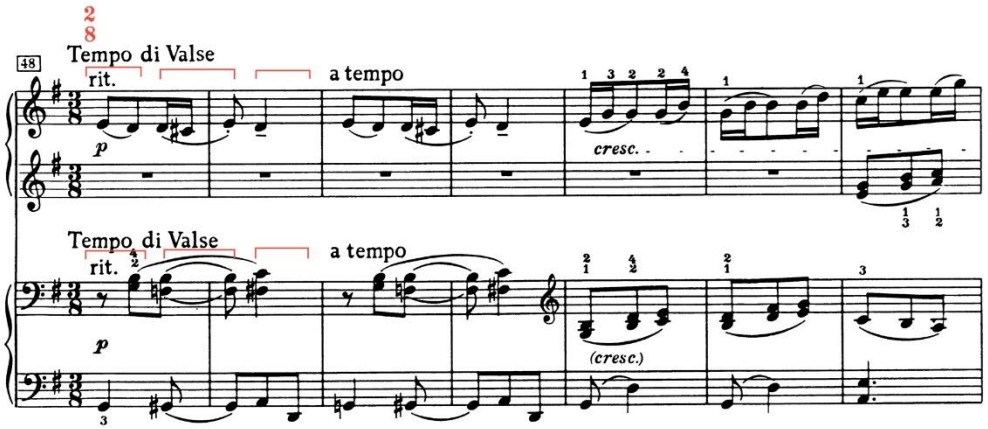
ตารางที่ 4 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Petite Suite เพลงที่ 4 Ballet

เพลงที่ 4: *Ballet*		Ternary form	
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง	บันไดเสียง
A	1 – 47	Theme A	D major
B	48 – 110	Theme B	G major
A’	111 - 142	Theme A	D major
Coda	143 - 169	Theme A+B	

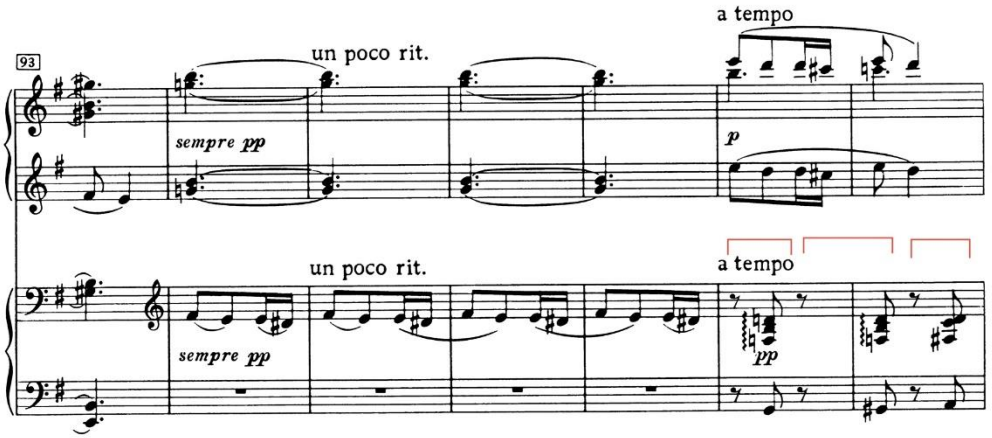
ส่วนที่น่าสนใจในเพลงนี้คือการเลือกใช้เทคนิคเฮมิโอลา (Hemiola) ในการเชื่อมต่อบทเพลงเข้าด้วยกัน เนื่องจากช่วงท้ายของตอน A ไปยังตอน B บทเพลงมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 2/4 เป็น 3/8 ซึ่งเป็นการเปลี่ยนส่วนจังหวะสองพยางค์เป็นสามพยางค์อย่างกะทันหัน อาจทำให้เพลงดำเนินไปอย่างไม่ราบรื่นเท่าที่ควร ผู้ประพันธ์จึงใช้เทคนิคเฮมิโอลาในตอนต้นของทำนอง B (ตัวอย่างที่ 21) เพื่อให้ช่วงเชื่อมต่อระหว่างจังหวะเกิดการซ้อนทับกัน และเช่นเดียวกันในช่วงก่อนกลับสู่ตอน A’ ในห้องที่ 98-107 (ตัวอย่างที่ 22) แนว Secondo บรรเลงคอร์ดที่จัดกลุ่มจังหวะได้เป็นเฮมิโอลาเพื่อให้เกิดความรู้สึกสามเน้นสองก่อนที่จะเปลี่ยนอัตราจังหวะกลับไปเป็น 2/4 อีกครั้งหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 21 Petite Suite, Ballet การเน้นแบบเฮมิโอลา ห้องที่ 48-51



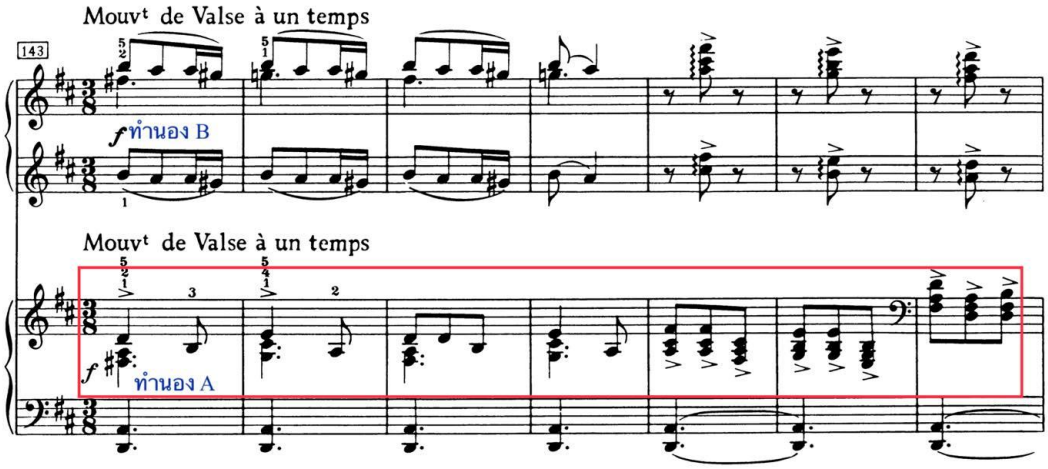
ตัวอย่างที่ 22 Petite Suite, Ballet การเน้นแบบเฮมิโอลา ห้องที่ 98-101



ศูนย์วิทยทรัพยากร
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หนึ่งในเทคนิคที่แสดงถึงอัจฉริยภาพของเดอบุสซีที่ปรากฏในบทเพลงนี้ คือการเปลี่ยนส่วนจังหวะของทำนองให้เข้ากับอัตราจังหวะในแบบอื่นๆ กล่าวคือ ทำนอง A นั้นมีจังหวะลักษณะประจุดอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 เมื่อทำนองกลับมาในช่วง Coda ส่วนของจังหวะถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับอัตราจังหวะใหม่คือ 3/8 บรรเลงขนานไปกับทำนอง B ที่อยู่ในแนว Primo ได้อย่างลงตัวและน่าทึ่ง (ตัวอย่างที่ 23) ก่อนจะจบลงพร้อมกันอย่างยิ่งใหญ่และสวยงามในบันไดเสียง D major

ตัวอย่างที่ 23 Petite Suite, Ballet ทำนอง A ที่เปลี่ยนส่วนจังหวะเป็น 3/8 ห้องที่ 143-150



3.1.1 ลีลาการบรรเลง

บทเพลงนี้แสดงออกถึงจุดเด่นของดนตรีกระแสอิมเพรสชันนิสม์อย่างชัดเจน ดนตรีมีลักษณะพรรณนาถึงความประทับใจและเหตุการณ์ต่างๆ ที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดโดยใช้การเล่าเรื่องผ่านเสียงดนตรีที่มีเนื้อหาไม่จริงจังนัก ลีลาการบรรเลงจึงควรมีลักษณะเหมือนการเล่าเรื่องอย่างสบายใจ โดยผู้บรรเลงสามารถสร้างสรรค์การประดิษฐ์ประโยคเพลง และการคัดสรรน้ำเสียงของเปียโนได้อย่างอิสระ

เพลงที่ 1 En bateau โดยรวมแล้วบทเพลงมีลักษณะการแกว่งไปมาอยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 ซึ่งอัตราจังหวะผสมมักถูกใช้กับบทเพลงที่ถึงกับการกระเพื่อมขึ้นลงของคลื่นน้ำ เช่น บทเพลง Barcarolle, Op.60 ของโชแปง ในตอน A ทำนองที่ล่องลอยบรรเลงโดยแนว Primo นั้น ประกอบด้วยแนวประสานที่มีลักษณะเป็นคอร์ดแตก (Broken Chord) คล้ายกับการบรรเลงของฮาร์ป (Harp) ต่อมาจังหวะสองพยางค์และสามพยางค์ซ้อนกันทำให้เกิดความรู้สึกที่ไหลวนอย่างต่อเนื่อง ผู้บรรเลงควรมองภาพในตอน A ทั้งหมดให้เป็นประโยคที่ยาวต่อเนื่องกัน เพื่อให้เกิดความลื่นไหลของทำนองและเสียงประสาน

ในตอน B นั้นมีลักษณะที่แตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง โดยมีการนำเสนอจังหวะประจุดที่มีความกระฉับกระเฉงมากขึ้นกว่าตอน A ซึ่งจังหวะประจุดนี้มีความคล้ายคลึงกับบทเพลง Forlane จาก Le Tombeau de Couperin ของราเวล ในตอน B นี้ถึงแม้จังหวะจะมีความชัดเจนมากขึ้น แต่อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงยังควรต้องคงความรู้สึกของภาพที่เลือนรางเอาไว้ โดยน้ำเสียงควรมีความชัดเจนแต่ไม่คมจนเกินไป และลดการใช้เพเดิล (Pedal) ลง

ช่วงเชื่อมก่อนจะกลับเข้าหาตอน A เป็นช่วงที่ภาพเลือนรางลง โดยมีวัตถุดิบของทำนอง A กลับมา ช่วงนี้มีการนำเสียงประสานแบบบันไดเสียงเต็มเสียงมาใช้ จึงสามารถใช้เพเดิลมากขึ้นได้ เพื่อลดความคมชัดของตอน B ลง และเพื่อจะได้ปรับเปลี่ยนอารมณ์เตรียมตัวก่อนเข้าทำนอง A ที่จะกลับมาอีกครั้ง

เพลงที่ 2 Cortege มีลักษณะคล้ายกับการเดินขบวน โดยทำนองที่บรรเลงโดยแนว Primo ประสานกันเป็นคู่สาม ต้องบรรเลงให้มีน้ำเสียงที่ละเอียดอ่อน สว่าง ชัดเจน การจัดวางเสียงระหว่าง 2 มือเป็นสิ่งสำคัญ นอกจากนั้น การจัดวางเสียงระหว่างแนว Primo และ Secondo ก็ต้องพิจารณาอย่างถี่ถ้วน เนื่องจากในบทเพลงนี้ มีหลายตำแหน่งที่ Secondo เล่นในช่วงเสียงที่ใกล้เคียงกับแนว Primo ในบางครั้งมือของผู้บรรเลงทั้ง 2 คนอยู่ติดกันหรือชนกัน การพิจารณาเรื่องการวางตำแหน่งมือจึงเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง เนื่องจากการวางมือที่ดีจะทำให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างสบายและอิสระมากขึ้น จึงทำให้บทเพลงเป็นไปได้ตามที่ผู้บรรเลงต้องการ

บทเพลงนี้ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงน้ำเสียงที่หลากหลาย กล่าวคือผู้ประพันธ์กำหนดให้เล่นเสียงต่อเนื่อง (Legato) ในตอนต้นเพลง แต่หลังจากนั้นไม่นานก็เปลี่ยนเป็นเล่น Staccato โดยทันที ผู้บรรเลงจึงต้องสามารถปรับเปลี่ยนเทคนิคและน้ำเสียงได้อย่างว่องไว และในแนว Secondo ต้องคำนึงถึงความสะอาดของเสียง การควบคุมเสียงให้ออกมาตามที่ต้องการ หรือการบรรเลงแนวสอดประสานที่ไม่ควรบดบังทำนองหลัก

เพลงที่ 3 Menuet มีอารมณ์ที่คล้ายคลึงกับบทเพลง En bateau โดยมีน้ำเสียงที่เบาราบเรียบ ละเอียดอ่อน หมองหม่น คล้ายกับภาพฝันที่เลือนราง บทเพลงมีลักษณะของการเต้นรำในยุคบาโรก เป็นการเต้นรำที่สง่างาม มักจะมีจังหวะหยุดในจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นลักษณะของบทเพลงเต้นรำมินูเอ็ต (Minuet) การแสดงออกถึงจังหวะมินูเอ็ตนั้นเป็นหนึ่งในสิ่งที่สำคัญมากสำหรับเพลงนี้ กล่าวคือ การเน้นที่จังหวะที่ 1 เล็กน้อย การหยุดอย่างชัดเจนในจังหวะที่ 2 และการเล่นอย่างแผ่วเบาในจังหวะที่ 3 ทั้งหมดนี้จะทำให้บทเพลงเกิดความรู้สึกของการเต้นรำได้ชัดเจนมากขึ้น

ในตอน B ลักษณะจังหวะเต้นรำไม่ค่อยเด่นชัดสักเท่าไรนัก แต่ทำนองที่เรียบง่ายในท่อน A นั้นถูกแปรเปลี่ยนไปเป็นทำนองที่มีลีลาของโน้ตประดับอย่างมอร์เดนต์ (Mordent) และ โน้ตพิง (Appoggiatura) ที่อยู่ในรูปของสามพยางค์ (Triplet) เขบ็ตสองชั้น ในช่วงกลางของตอน B อารมณ์ของบทเพลงเปลี่ยนไปคล้ายกับจังหวะเดินขบวน โดยมีจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้น 1 ตัว ตามด้วยเขบ็ตสองชั้น 2 ตัว บรรเลงในลักษณะที่สั้น (Staccato) และประสานเสียงที่เป็นลีลาแบบคอร์ด (Chordal) ทำให้นึกถึงลีลาการเล่นของกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง

เพลงที่ 4 Ballet เป็นเพลงที่มีจังหวะและทำนองที่ชัดเจนที่สุด ลักษณะเป็นการเต้นรำที่สนุกสนาน รื่นเริง ทำนองขึ้นต้นด้วยจังหวะประจุด โดยมีแนวประสานเล่นเป็นคอร์ดในจังหวะยกทั้งหมด ผู้ประพันธ์กำหนดคำว่า Tres Rythme ซึ่งหมายความว่า เล่นจังหวะอย่างเคร่งครัด และยังกำหนดการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ไว้อย่างหลากหลาย เช่น Slur, Staccato และ Accent ผู้บรรเลงจึงต้องใส่ใจกับการสร้างลักษณะเสียงที่หลากหลายนี้ เพื่อให้ได้อารมณ์ความรู้สึกตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ในแนวประสานที่เล่นเป็นจังหวะยก ก็ไม่ควรเน้นหนักจนเกินไป ควรเล่นให้รู้สึกเด้งขึ้นเหมือนลูกบอลที่กระดอนจากพื้น เสียงต้องสั้นและคมชัด แต่ไม่แหลมเกินไป ผู้ประพันธ์ยังได้กำหนดความเข้มเสียงที่ค่อนข้างเจาะจง เช่น เครื่องหมายค่อยๆ ดังขึ้น (Crescendo) สั้นๆ ซ้ำกันหลายๆ ครั้ง หรือการกำหนดให้เล่นเพเดิลซ้าย (Una Corda) โดยระบุไว้อย่างชัดเจน ผู้บรรเลงต้องใส่ใจกับรายละเอียดทั้งหมดนี้ เนื่องจากบทเพลงนี้มีความแตกต่างจากเพลงอื่นๆ ผู้ประพันธ์จึงมีความเฉพาะเจาะจงในเรื่องของลักษณะเสียง และอารมณ์ที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน

ในตอนจบ บทเพลงนี้มีความเข้มข้นทั้งด้านความเร็วที่เพิ่มขึ้นและเสียงประสานที่หนาขึ้น เครื่องหมายควบคุมลักษณะเสียง และความเข้มเสียง (Dynamics) ที่เหวี่ยงไปมาอย่างสุดขั้ว ทำให้อารมณ์ของบทเพลงทะยานไปถึงจุดสูงสุดในโน้ตสุดท้ายได้สุดกำลัง เป็นการจบที่สมบูรณ์แบบด้วยการเน้นคอร์ดโทนิก (Tonic) ถึง 4 ครั้งด้วยน้ำเสียงที่ดังและกังวาน

3.2 La Valse ประพันธ์โดย Maurice Ravel

บทเพลง La Valse ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1919-1920 โดยมีเนื้อหาดนตรีที่ราเวลเคยร่างไว้ในปี ค.ศ. 1906 และในเวลาเดียวกันเขาได้เรียบเรียงบทเพลงนี้เป็นฉบับบรรเลงเดี่ยวเปียโนและฉบับเปียโน 2 หลัง ซึ่งในฉบับนี้ราเวลได้นำออกแสดงด้วยตัวเองกับนักเปียโนอัลเฟรโด คาเซลลา (Alfredo Casella) ในรอบปฐมทัศน์ที่กรุงเวียนนา และสำหรับฉบับที่บรรเลงด้วยวงออร์เคสตราได้นำออกแสดงรอบปฐมทัศน์ ณ กรุงปารีส โดยวง Lamoureux Orchestra ภายใต้การอำนวยเพลงโดยกามีย์ เชอวียาร์ (Camille Chevillard) ในปี ค.ศ. 1906 ราเวลได้ร่างบทเพลงซิมโฟนิกโพเอ็ม (Symphonic Poem) ด้วยความตั้งใจที่จะอุทิศให้แก่โยฮันน์ ชเตราส์ (Johann Strauss) ราชาเพลงวอลซ์ (Waltz) ที่เพิ่งถึงแก่กรรมไปก่อนหน้านั้นเพียงแค่ 7 ปี แต่ว่าโครงการนี้ไม่สำเร็จจนกระทั่งในปี ค.ศ. 1914 ราเวลได้รื้อฟื้นเพลงนี้ขึ้นมาใหม่โดยตั้งชื่อว่า Wien ซึ่งเป็นชื่อของกรุงเวียนนาในภาษาเยอรมัน แต่ในช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่ยุโรปเพิ่งผ่านพ้นสงครามโลกครั้งที่ 1 ไปไม่นาน ชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนทั่วยุโรปได้เปลี่ยนแปลงอย่างโหดร้ายจนไม่สามารถเรียกคืนได้ จึงทำให้แนวคิดของเพลงนั้นต้องเปลี่ยนไป อีกทั้งตัวราเวลเองได้เข้าร่วมเป็นทหารในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ด้วยการทำหน้าที่ขับรถบรรทุกและรถพยาบาล ทำให้ราเวลได้เห็นความโหดร้ายของสงคราม และเห็นบรรดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพื่อนร่วมชะตากรรมที่ถูกฆ่าตายในสงคราม มิหนำซ้ำราเวลยังสูญเสียมารดาผู้เป็นที่รักในช่วงเวลาเดียวกัน ดังนั้นเมื่อเขาย้อนกลับมาประพันธ์บทเพลงนี้อีกครั้งในปี ค.ศ. 1919 แนวคิดของบทเพลงจึงเปลี่ยนไปจากเดิม ดินแดนยุโรปที่เคยสงบสุขจะไม่มีวันเหมือนเดิมอีก ราเวลจึงเปลี่ยนชื่อบทเพลงจาก Wien มาเป็น La Valse ซึ่งในบทเพลงนั้นได้แทรกอารมณ์ความวิปโยค บนจังหวะและลีลาของเพลงวอลซ์เอาไว้ ราเวลกล่าวถึงแนวคิดของบทเพลงนี้ว่า “มันคือสุดยอดแห่งบทเพลงวอลซ์ของเวียนนาซึ่งผสมปนเปไปกับชะตากรรมที่หมุนวนอย่างโหดร้าย” (Stuckenschmidt, 1986, p. 187)

บทเพลง La Valse เป็นเสมือนภาพของบทเพลงวอลซ์ทั้งหมด 11 บทเพลง บรรเลงต่อเนื่องกันเป็นภาพใหญ่ โครงร่างสังคีตลักษณ์สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ตอนใหญ่ๆ (ตารางที่ 5) ซึ่งแต่ละตอนประกอบด้วย Crescendo ที่นำพาบทเพลงไปถึงจุดสูงสุด (Climax) ของทั้ง 2 ตอน ในตอนที่ 1 เป็นการนำเสนอทำนองวอลซ์ทั้งหมด 11 ทำนอง เรียงจาก A-K บรรเลงอย่างต่อเนื่องกันโดยมีท่อนนำเสนอ และในตอนที่ 2 เป็นการนำทำนองวอลซ์ทั้งหมดมาพัฒนาโดยการเปลี่ยนแปลง ดัดแปลง ตัดแปะ หรือวางซ้อนทับกัน ด้วยเทคนิคการประพันธ์ชนิดต่างๆ ทำให้ในตอนที่ 2 นี้มีความตึงเครียดของเสียงประสาน (Harmonic Tension) และมีการแสดงออกทางอารมณ์อย่างมาก (Dramatic Expression) ซึ่งพาไปถึงจุดสูงสุดของบทเพลงในตอนจบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Valse

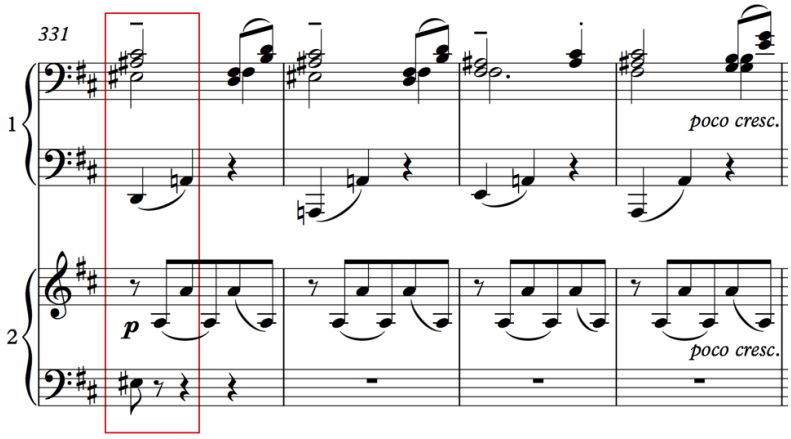
บทเพลง La Valse		
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนอง
ตอนที่ 1		
Introduction	1 – 65	Theme A, B, C, D
	66 – 105	Theme A
	106 – 129	Theme B
	130 – 146	Theme C
	146 – 179	Theme D
	179 – 210	
	211 – 242	Theme E
	243 – 273	Theme F
	274 – 290	Theme G
	291 – 306	Theme H
	307 – 330	
	330 – 370	Theme I
	370 – 430	Theme K
	404 – 440	Theme K
ตอนที่ 2		
	441 – 479	Theme A, B, C
	480 – 520	Theme E, G, C, H
	521 – 578	Theme C, G, F
	579 – 644	Theme I, F
	645 – 720	Theme J, K, C, H
Coda	721 – 755	Theme J, H, E, F

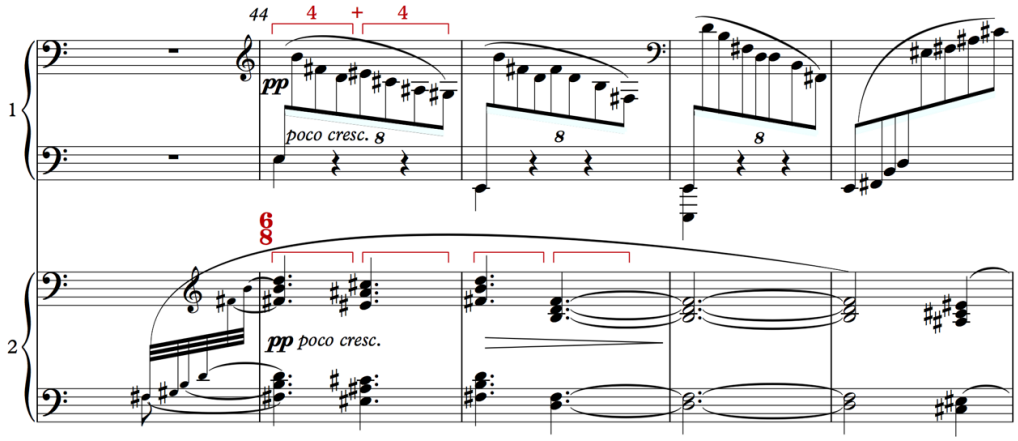
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดนตรีกระแสอิมเพรสชันนิสม์ให้ความสำคัญต่อสีสันของเสียงประสานมากกว่าท่วงทำนอง และจังหวะที่ชัดเจน เฉกเช่นในแนวคิดของภาพวาดกระแสอิมเพรสชันนิสม์ที่สีสันและแสงเงามีอิทธิพลเหนือเส้นที่คมชัด การค้นหาเสียงประสานแบบใหม่ๆ เช่น การนำบันไดเสียงเต็มเสียง บันได

เสียงห้าเสียง หรือบันไดเสียงอิงโมดมาใช้ เปรียบเสมือนการใช้วัตถุดิบในการผสมสีใหม่ๆ ทั้งนี้เพื่อจะหลบหลีกขนบของงานจิตรกรรม หรือการประพันธ์เพลงตามแบบแผนเดิม

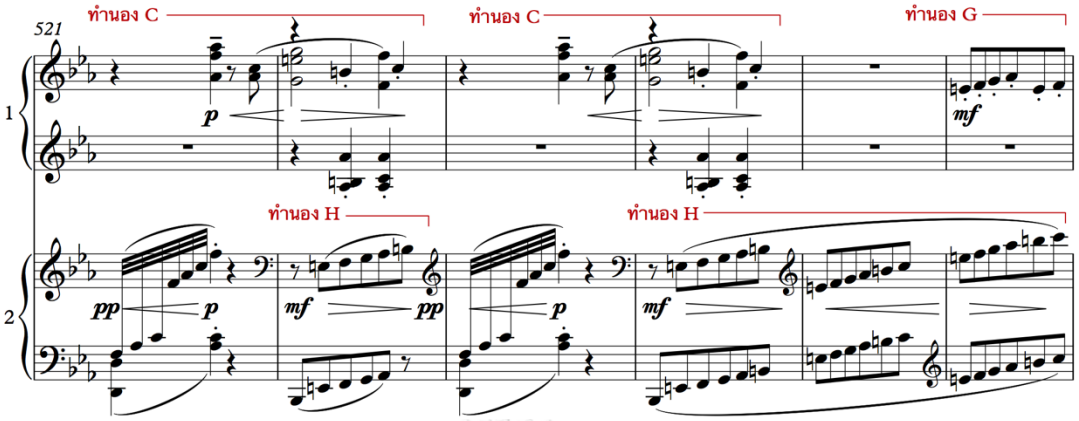
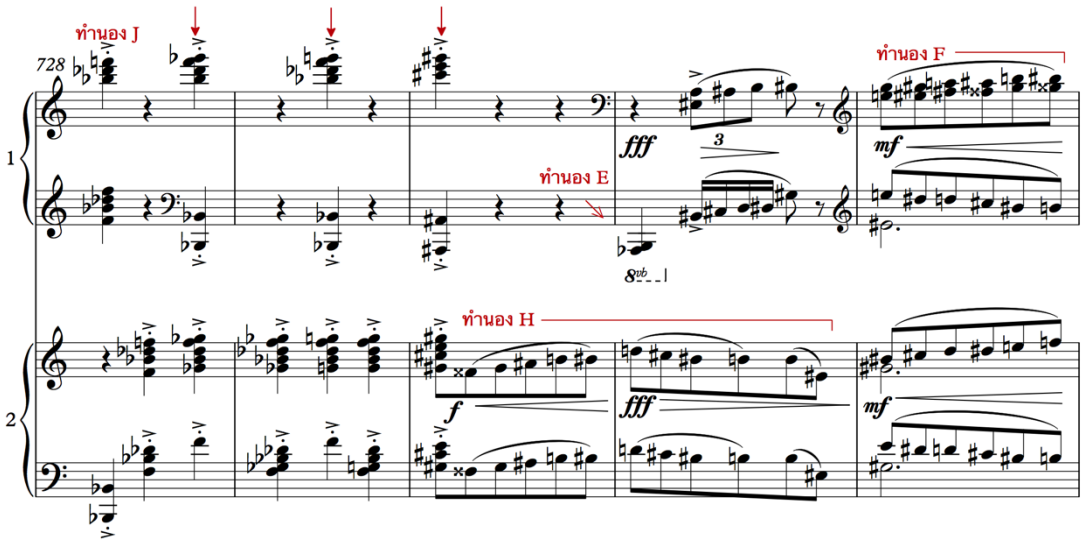
นอกจากบันไดเสียงใหม่ๆ ที่นำมาใช้แล้ว อีกหนึ่งเทคนิคการประพันธ์เพลงที่มักถูกใช้ในผลงานของราเวล คือ การใช้เสียงประสานคู่สามเรียงซ้อน (Tertian Harmony) การซ้อนทับกันของคู่สามเป็นทรงสูงนี้ทำให้เกิดเสียงประสานแบบใหม่คล้ายกับระบบกุญแจเสียงคู่ (Bitonality) ตัวอย่างเช่น คอร์ด C11 ประกอบด้วยโน้ต C, E, G, B-flat, D และ F อาจวิเคราะห์ได้เป็นคอร์ด B-flat major วางซ้อนทับกับคอร์ด C major ซึ่งลักษณะนี้พบได้ทั่วไปในบทเพลง La Valse เช่น ในห้องที่ 331 บทเพลงอยู่ในบันไดเสียง D major เสียงประสานที่ใช้เป็นคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ต D, F-sharp, A, A-sharp, C-sharp และ E-sharp ซึ่งสามารถมองได้เป็นคอร์ด D major ผสมกับ A-sharp minor ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นคล้ายกับเล่นบนสองบันไดเสียงไปพร้อมๆ กัน (ตัวอย่างที่ 24)

ตัวอย่างที่ 24 La Valse พบ Tertian Chord ในลักษณะ Bitonality ห้องที่ 331-334

นอกจากบิดเบือนเสียงประสานแล้ว ยังมีการบิดเบือนจังหวะทำให้บทเพลงเกิดความคลุมเครือขึ้น ซึ่งบทเพลง La Valse เป็นบทเพลงวอลซ์หรือเพลงเต้นรำในอัตราจังหวะสาม (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552) ราเวลใช้เทคนิคจังหวะเฮมิโอลาสามเน้นสอง เพื่อเปลี่ยนความรู้สึกของการเน้นจังหวะให้เป็นสองในเพลงที่มีอัตราจังหวะสาม จึงทำให้ความรู้สึกของจังหวะเน้นสามของวอลซ์ถูกลดทอนลง เช่น ในห้องที่ 44 ทำนองถูกบรรเลงโดยแนวเปียโนสอง ที่มีลักษณะของการเน้นสองจังหวะใน 1 ห้อง ผนวกกับแนวเปียโนหนึ่ง ที่เล่นโน้ตอาร์เปโจ (Arpeggio) แปดพยางค์ ซึ่งจับกลุ่มได้เป็น 4+4 ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับกลุ่มโน้ตในอัตราจังหวะ 6/8 จึงทำให้เกิดความรู้สึกของอัตราส่วนหลากลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) ขึ้นในช่วงสั้นๆ ของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 25)

ตัวอย่างที่ 25 La Valse ลักษณะของหลากลักษณะจังหวะ ห้องที่ 44-47

ในตอนที่ 2 ของบทเพลงเป็นการนำทำนองที่เกิดขึ้นในตอนที่ 1 มาปรับเปลี่ยนด้วยวิธีการต่างๆ หนึ่งในนั้นคือ การตัดแปะทำนองเข้าด้วยกัน โดยการนำทำนองหรือแนวบรรเลงประกอบทำนอง หรือแม้กระทั่งการนำโมทีฟที่มีเอกลักษณ์ของแต่ละทำนองนั้นมาตัดเป็นชิ้นส่วนเล็กๆ แล้วนำมาปะติดปะต่อกันใหม่ ซึ่งวิธีการนี้คล้ายกับงานศิลปะตัดแปะอย่าง Collage Art ซึ่งนำส่วนของหนังสือพิมพ์ นิตยสาร หรือเศษผ้า กระดาษ รูปภาพ ตัดแบ่งแล้วนำมาปะติดปะต่อกันจนได้ภาพใหม่ในแง่มุมและความหมายใหม่ ซึ่งศิลปะลักษณะนี้เป็นที่นิยมในศตวรรษที่ 19 โดยรู้จักกันในรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2559, p. 284)

ตัวอย่างในห้องที่ 521 เป็นการนำลักษณะเด่นของทำนอง C, H และ G มาปะติดปะต่อโดยการซ้อนทับทำนองกันได้อย่างลงตัวและน่าทึ่ง (ตัวอย่างที่ 26) และในท่อน Coda ห้องที่ 728 มีการใช้วัตถุดิบต่างๆ ของทำนอง J, H, E และ F สลับไปมาอย่างรวดเร็ว (ตัวอย่างที่ 27)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 26 La Valse ทำนอง C, H และ G ที่ซ้อนทับกัน ห้องที่ 521-532

ตัวอย่างที่ 27 La Valse วัตถุดิบของทำนอง J, H, E และ F ที่พบ ห้องที่ 728-732

เทคนิคของ Collage Art นั้นมีอิทธิพลอย่างมากต่อนักประพันธ์เพลงรุ่นต่อมาอย่างลูเชียโน เบริโอ (Luciano Berio, 1925-2003) นักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 ชาวอิตาลี ในผลงานท่อนที่ 3 In ruhig fliessender Bewegung จากบทเพลง Sinfonia (1968-69) มีการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่เรียกกันว่า “Musical Collage”

3.2.1 ลีลาการบรรเลง

บทเพลง La Valse สำหรับเปียโน 2 หลังนี้เป็นหนึ่งในบทเพลงมาตรฐานที่ใช้ในการบรรเลงคอนเสิร์ตของนักเปียโนระดับมืออาชีพ เนื่องจากมีความท้าทายในด้านของเทคนิคการบรรเลงในขั้นสูง

เนื้อหาดนตรีที่มีความเข้มข้น อีกทั้งบทเพลงนี้ยังสื่ออารมณ์ที่หลากหลาย มีสีสันมากมาย เต็มไปด้วยอรรถรสการรับฟัง ทำให้บทเพลงนี้เป็นหนึ่งในบทเพลงยอดนิยมในการแสดงเปียโน 2 หลัง

จากการวิเคราะห์บทเพลง La Valse นี้ เห็นได้ชัดว่าบทเพลงแบ่งออกเป็นเพลงวอลซ์สั้นๆ หลายบท แต่ละบทนั้นมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ลีลาในแต่ละเพลงก็มีความแตกต่างกัน การนำเสนอความโดดเด่นของแต่ละบทเพลงนี้เป็นสิ่งที่ผู้บรรเลงต้องค้นหา ว่าจะสื่อบทเพลงเล็กๆ ข้างในให้ออกมาแตกต่างกันอย่างไร แต่ถึงอย่างไรบทเพลงเล็กๆ นี้ก็ถูกนำเสนอติดต่อกันทั้งหมด การหาความเชื่อมโยงระหว่างบทหนึ่งไปยังอีกบทหนึ่งก็ควรต้องคำนึงด้วย เปรียบเทียบเหมือนภาพโมเสกที่เป็นภาพชิ้นเล็กๆ เช่นเดียวกับเพลงวอลซ์แต่ละบท เมื่อต่อรวมกันจะออกมาเป็นภาพใหญ่หนึ่งชิ้น ถึงแม้ภาพชิ้นเล็กๆ จะมีรูปร่างหน้าตาสีสันที่ไม่เหมือนกัน แต่ก็ต่อออกมาเป็นภาพใหญ่ที่สวยงามเป็นชิ้นเดียวกันได้

ลีลาการเล่นในบทเพลงจะเต็มไปด้วยโน้ตลักษณะแตกคอร์ดที่มีการไหลขึ้นลง หลายครั้งส่วนจังหวะนั้นไม่ได้นับลงตัวตามจังหวะปกติเสมอไป กล่าวคือบางครั้งมีส่วนเป็นเก้าพยางค์ บางครั้งเป็นเจ็ดพยางค์ ไม่ว่าโน้ตนั้นจะนับได้ลงตัวหรือไม่ สิ่งที่สำคัญคือผู้บรรเลงไม่ควรนับย่อยเล็กๆ ควรมองเป็นภาพใหญ่ ภาพกว้าง โดยพยายามนับจังหวะให้ได้เป็น 1 จังหวะต่อ 1 ห้องเพลง มิเช่นนั้นการนับย่อยเป็น 3 จังหวะแล้วพยายามให้โน้ตแต่ละพยางค์ลงจังหวะ จะทำให้โน้ตที่ไหลขึ้นลงไม่ราบเรียบ การนับย่อยสามารถทำได้ในช่วงแรกของการซ้อม แต่ก็ไม่ควรลืมจังหวะใหญ่ด้วย

โดยทั่วไปแล้วผู้ประพันธ์มักจะกำหนดความเข้มเสียงไว้เฉพาะตำแหน่งใหญ่ๆ ที่สำคัญ หรือเฉพาะที่ผู้ประพันธ์ต้องการจริงๆ บทเพลงนี้ก็เป็นอย่างนั้น ผู้ประพันธ์ไม่ได้กำหนดความเข้มเสียงไว้ในทุกๆ ห้องเพลง ซึ่งช่องว่างระหว่างนั้นเป็นพื้นที่สำหรับผู้บรรเลงในการตีความ หรือใส่สีสันเพิ่มเติมตามอารมณ์หรือประสบการณ์ที่ได้สั่งสมมา ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้การเล่นของนักเปียโนแต่ละคน มีความแตกต่างกัน

การใช้เพเดิลทั้ง 2 นั้นต้องคำนึงถึงองค์ประกอบหลายอย่างเช่น เสียงประสาน ความเข้มเสียง น้ำเสียง หรือแม้กระทั่งสีสันที่ต้องการแสดงออกมา แต่นอกเหนือจากนั้นคือในส่วนของการใช้เพเดิลในการเล่นเปียโน 2 หลัง กล่าวคือการแสดงโดยใช้เปียโน 2 หลัง การใส่เพเดิลในเปียโนหนึ่งจะมีผลกระทบต่อเสียงในอีกเปียโนหนึ่ง ในด้านความก้องของเสียงที่อาจจะมากกว่าการเล่นในเปียโนเดียว เนื่องจากการสั่นสะเทือนของสายเปียโน จะทำให้เกิดการสั่นพ้องกับอีกเปียโน ส่งผลให้เกิดการขยายของเสียงที่มากขึ้น ซึ่งอาจทำให้ควบคุมเสียงได้ไม่ดีเท่าที่ควร การใส่เพเดิลนั้นจึงต้องใส่ในปริมาณที่พอเหมาะและในที่ที่เหมาะสม เพื่อให้ได้เสียงที่มีคุณภาพและยังสามารถควบคุมผลลัพธ์ได้

3.3 The Garden of Eden ประพันธ์โดย William Bolcom

บทเพลง The Garden of Eden ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1974 สำหรับเดี่ยวเปียโน ภายหลังถูกเรียบเรียงสำหรับเปียโน 2 หลัง โดยตัวผู้ประพันธ์เอง บทเพลงนี้ประกอบด้วยเพลงแรกทายม์ (Ragtime) ทั้งหมด 4 บท ได้แก่ Old Adam, The Eternal Feminine, The Serpent's Kiss และ Through Eden's Gates ซึ่งแต่ละบทมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อในคัมภีร์ไบเบิลของศาสนาคริสต์ ว่าด้วยเรื่องชายและหญิงคู่แรกที่ไม่สนใจคำสั่งของพระผู้เป็นเจ้า จนนำพาให้เกิดเหตุและถูกขับไล่ออกจากสวนแห่งอีเดนในที่สุด

เพลงแรกทายม์ที่ 1 Old Adam มีสังคีตลักษณ์แบ่งออกได้ 2 ตอนใหญ่ๆ โดยที่แต่ละตอนมีทำนองย่อยและมีบันไดเสียงแตกต่างกัน ตอนที่ 1 ประกอบด้วยทำนอง A ห้องที่ 1-9 (ย้อน 2 รอบ) ในบันไดเสียง B-flat minor ทำนอง B ห้องที่ 10-19 ในบันไดเสียง D-flat major และการกลับมาของทำนอง A ในห้องที่ 20-37 ในบันไดเสียงเดิม ตอนที่ 2 หรือ Trio ประกอบด้วยทำนอง C ห้องที่ 28-53 และทำนอง D ห้องที่ 53-70 (ตารางที่ 7)

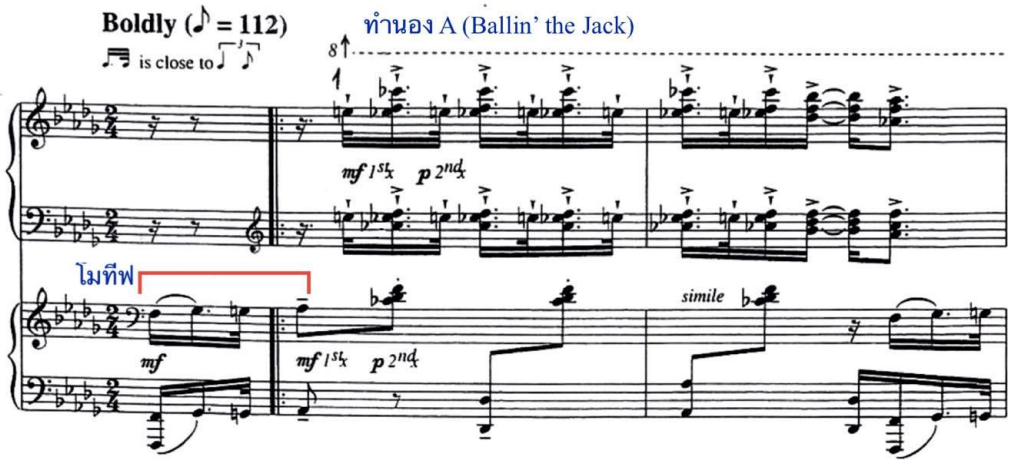
ตารางที่ 6 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง The Garden of Eden เพลงแรกทายม์ที่ 1 Old Adam

เพลงแรกทายม์ที่ 1: Old Adam			
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง	บันไดเสียง
ตอน 1	1 – 9 (x2)	Theme A, A	B-flat minor
	10 - 19	Theme B	D-flat major
	20 - 37	Theme A	B-flat minor
ตอน 2 (Trio)	38 - 53	Theme C, C	G-flat major
	53 - 70	Theme D, D	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะเด่นของบทเพลงนี้คือจังหวะประจุดที่จะพบได้ทั่วไปในบทเพลง ซึ่งจังหวะนี้ได้รับอิทธิพลจากลีลาการเต้นเลียนแบบท่าทางของไก่ที่เรียกว่า "Chicken Scratch" ซึ่งเป็นที่นิยมในกลุ่มชาวแอฟริกัน-อเมริกันช่วงปี ค.ศ. 1900 การเต้นเลียนแบบจังหวะการโยกหัวของไก่นั้น ส่งผลให้ดนตรีมีลักษณะจังหวะแบบประจุดซ้ำๆ กัน อีกทั้งผู้ประพันธ์ได้อ้างอิงทำนองเพลง Ballin' the Jack ของคริส สมิธ (Chris Smith) จากภาพยนตร์ดนตรียอดนิยมเรื่อง For Me and For Gal ในปี ค.ศ. 1942 ลงไปในทำนอง A อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 28)

ตัวอย่างที่ 28 The Garden of Eden, Old Adam ทำนอง Ballin's the Jack ห้องที่ 1-3



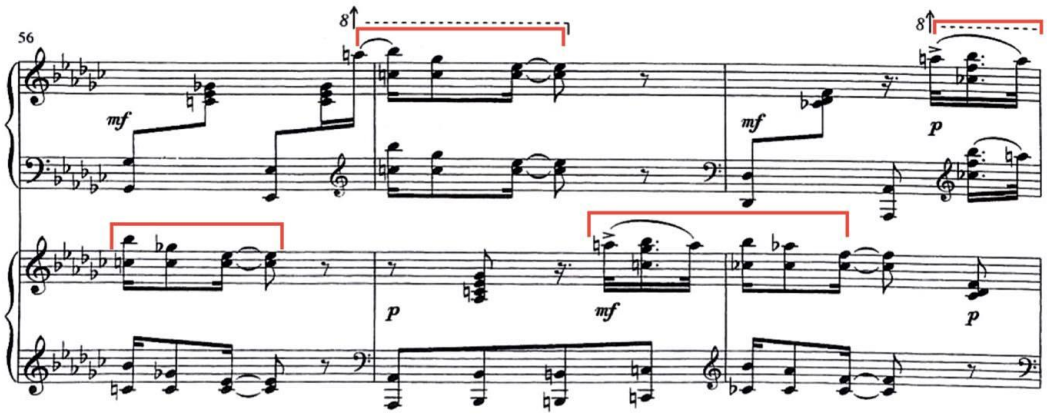
จากตัวอย่างที่ 28 จะพบกับโน้ต 4 ในจังหวะยก (Pickup) ช่วงก่อนเข้าทำนองห้องที่ 1 โน้ตกลุ่มนี้จะทำหน้าที่เป็นโมทีฟหลักที่จะปรากฏอยู่ในทุกๆ ส่วนของบทเพลง ทำหน้าที่เป็นจังหวะยกให้กับทำนองที่ปรากฏ การใช้โมทีฟในลักษณะนี้เป็นหนึ่งในเทคนิคการประพันธ์ที่ช่วยให้บทเพลงหลายๆ บทเพลงมีความเกี่ยวข้องกันและเป็นหนึ่งเดียว

ในตอนที่ 2 ทำนอง D จะพบกับลักษณะของการบรรเลงทำนองสลับกันไปมาระหว่างเปียโน รูปแบบการบรรเลงชนิดนี้เรียกว่า Call and Response (ตัวอย่างที่ 29) ซึ่งปรากฏอยู่ในดนตรีทุกยุคทุกสมัย ลักษณะลีลาของทำนอง D นั้น มีความคล้ายคลึงกับลักษณะดนตรีของคนผิวสีในศาสนาคริสต์ (Gospel) ที่มักจะมีผู้นำหรือเรียกว่า "Call" ถามผู้คนในโบสถ์ จากนั้นฝูงชนจึงตอบเรียกว่า "Response" ตัวอย่างเช่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Call: Do you love the Lord?

Respond: I love the Lord!

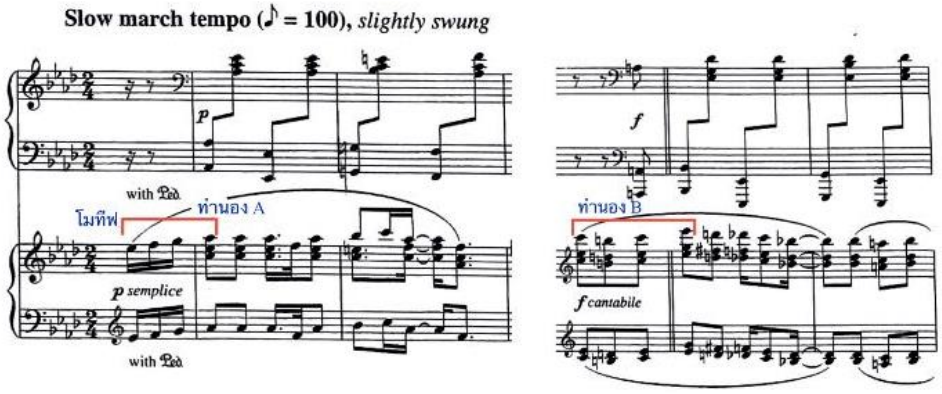
ตัวอย่างที่ 29 The Garden of Eden, Old Adam พบ Call and Response ห้องที่ 56-58

เพลงแรกทายม์ที่ 2 The Eternal Feminine มีสังคีตลักษณ์แบ่งเป็น 2 ตอนใหญ่ๆ โดยอ้างอิงจากบันไดเสียง ตอนที่ 1 ประกอบด้วยทำนอง A ห้องที่ 1-32 ทำนอง B ห้องที่ 32-64 และการกลับมาของทำนอง A ห้องที่ 63-80 จากนั้นมีช่วงเชื่อมสั้นๆ ห้องที่ 81-84 เพื่อเปลี่ยนบันไดเสียงจาก A-flat major ไปยัง D-flat major ตอนที่ 2 ประกอบด้วยทำนอง C ห้องที่ 85-116 และจบด้วยการกลับมาของทำนอง B ในบันไดเสียง Db major (ตารางที่ 8)

ตารางที่ 7 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง The Garden of Eden เพลงแรกทายม์ที่ 2 The Eternal Feminine

เพลงแรกทายม์ที่ 2: *The Eternal Feminine*			
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง	บันไดเสียง
ตอนที่ 1	1 - 32	Theme A	A-flat major
	32 - 64	Theme B	
	63 - 80	Theme A	
	81 - 84	Transition	
ตอนที่ 2	85 - 116	Theme C	D-flat major
	117 - 120	Transition	
	120 - 140	Theme B	

เพลง The Eternal Feminine มีจังหวะคล้ายการเดินขบวนอย่างช้าๆ (Slow March Tempo) ลักษณะคล้ายคลึงกับบทเพลงแรกทายม์ของสก็อตต์ จ็อปลิน (Scott Joplin) มีทำนองที่ราบเรียบอ่อนช้อยกว่าท่อน Old Adam เปียโนทั้ง 2 แนวสลับบทบาทบรรเลงทำนองไปมา ทำนอง A ปรากฏโมทีฟ 4 โน้ตในจังหวะยก เช่นเดียวกันกับทำนอง B ที่โมทีฟแตกต่างไปเล็กน้อย แต่ยังคงแนวคิดของจังหวะยกดังเดิม (ตัวอย่างที่ 30)

ตัวอย่างที่ 30 The Garden of Eden, The Eternal Feminine พบโมทีฟ ห้องที่ 1-2 และ 32-34



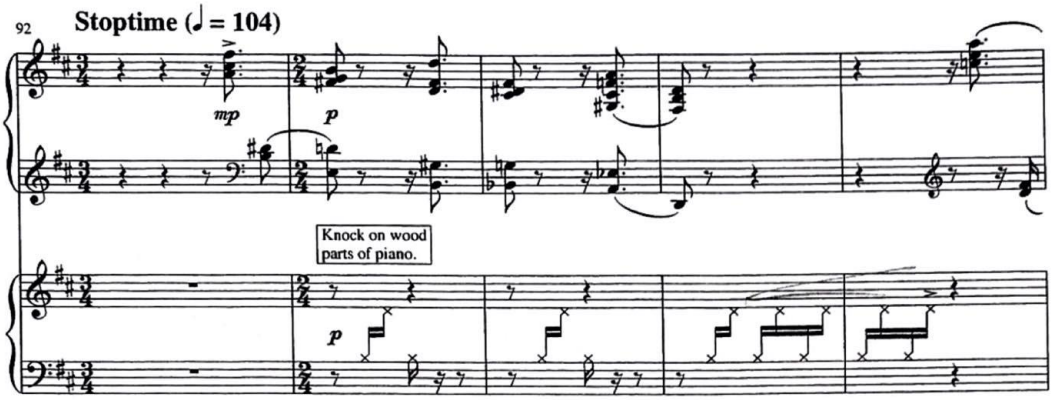
เพลงแรกทายม์ที่ 3 The Serpent's Kiss เป็นเพลงแรกทายม์ที่มีความเร็วจังหวะมากที่สุดในบรรดาเพลงในชุดทั้งหมด มีสังคีตลักษณ์หลายตอนแบ่งตามบันไดเสียงได้เป็น 4 ตอนใหญ่ๆ ตอนที่ 1 มีพื้นฐานอยู่ในบันไดเสียง Minor ประกอบด้วยทำนอง A ห้องที่ 1-25 ทำนอง B ห้องที่ 26-48 และการกลับมาของทำนอง A ห้องที่ 49-56 ตอนที่ 2 โดยพื้นฐานอยู่ในบันไดเสียง Major ประกอบด้วยทำนอง C ห้องที่ 57-73 ทำนอง D ห้องที่ 74-91 และทำนอง E ห้องที่ 92-132 ตอนที่ 3 กลับมาอยู่ในบันไดเสียง Minor เหมือนตอนที่ 1 ประกอบด้วยการกลับมาของทำนอง A ห้องที่ 133-156 ทำนอง F ห้องที่ 157-184 และการกลับมาของทำนอง B' ในห้องที่ 185-203 ก่อนจะจบด้วยท่อน Coda บนทำนองที่หยิบยืมมาจากเพลง The Eternal Feminine ในท่อนก่อนหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

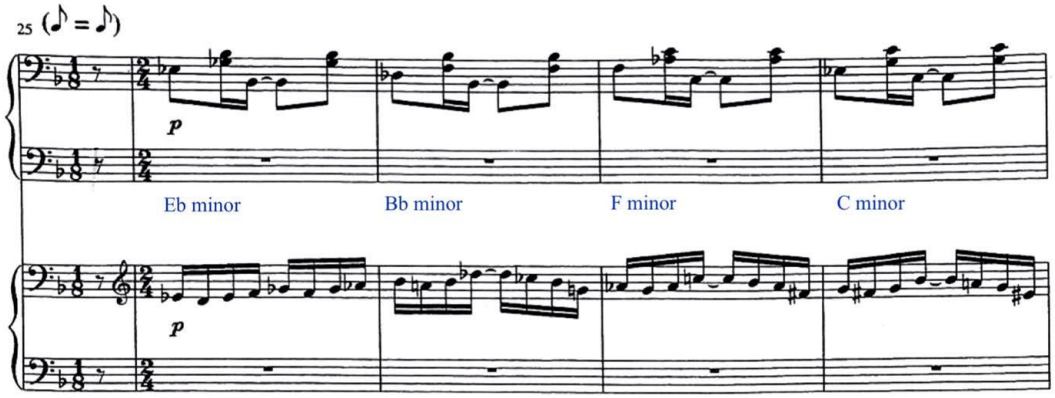
ตารางที่ 8 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง The Garden of Eden เพลงแรกทายม์ที่ 3 The Serpent's Kiss

เพลงแรกทายม์ที่ 3: *The Serpent's Kiss*			
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนอง	บันไดเสียง
ตอน 1	1 – 25	ทำนอง A	D minor
	26 – 48	ทำนอง B	
	49 – 56	ทำนอง A	
ตอน 2	57 – 73	ทำนอง C	D major
	74 – 91	ทำนอง D	
	92 – 132	ทำนอง E	Stoptime
ตอน 3	133 – 156	ทำนอง A	D minor
	157 – 184	ทำนอง F	
	185 – 203	ทำนอง B'	
Coda	204 - 208	The Eternal Feminine	

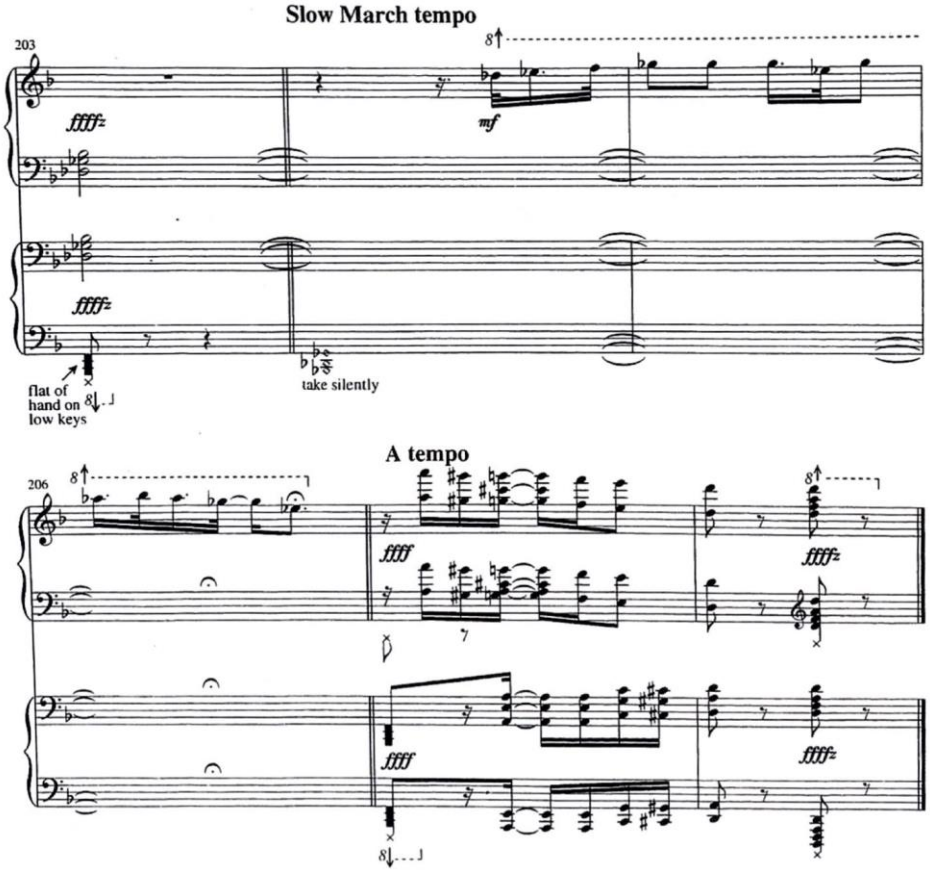
บทเพลงในท่อนนี้มีความหลากหลายด้านอารมณ์เพลง เทคนิคการประพันธ์ และเทคนิคการบรรเลง เป็นหนึ่งในบทเพลงสำหรับเปียโน 2 หลังที่มีสีสันมากที่สุดบทเพลงหนึ่ง เพราะนอกจากการเล่นบนคีย์เปียโนตามปกติ ผู้ประพันธ์ยังให้นักเปียโนทั้ง 2 เคาะเท้า กระทืบเท้า เคาะบนไม้ หรือแม้การทั่งเคาะลิ้น ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นลีลาการเล่นดนตรีในรูปแบบแรกทายม์แบบหนึ่งที่เรียกกันว่า Stoptime Rag ซึ่งในบทเพลงนี้ ช่วง Stoptime จะอยู่ในช่วงทำนอง E (ตัวอย่างที่ 31) โดยนักเปียโนทั้ง 2 จะต้องเล่นเปียโนสลับกับการเคาะที่ฝาเปียโนไปพร้อมๆ กัน

ตัวอย่างที่ 31 The Garden of Eden, The Serpent's Kiss ช่วง Stoptime ห้องที่ 92-96

ในทำนอง B (ตัวอย่างที่ 32) มีการดำเนินเสียงประสานแบบความสัมพันธ์คู่ห้า แต่ว่าชนิดของคอร์ดเป็น Minor แทนที่จะเป็น Major อย่างที่ควรเป็น ทำนอง B ยังถูกนำมาขยายหลายครั้งกลายเป็นทำนองอื่นๆ เช่น ทำนอง D ในตอนที่ 2 หรือ ทำนอง B' ในตอนที่ 3

ตัวอย่างที่ 32 The Garden of Eden, The Serpent's Kiss การเดินเสียงประสานแบบความสัมพันธ์คู่ห้า ห้องที่ 26-29



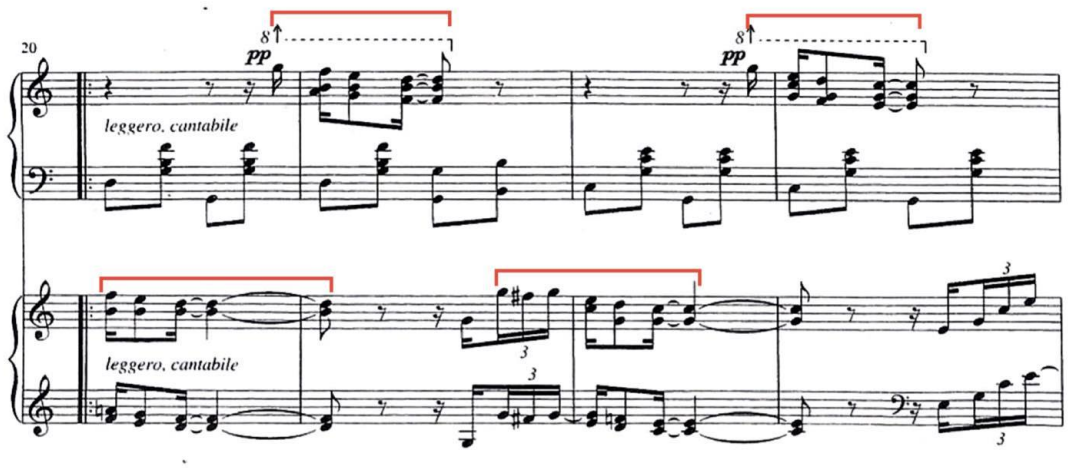
ในท่อนส่งท้าย ผู้ประพันธ์นำทำนองของท่อน The Eternal Feminine กลับมาอีกครั้ง ในระดับเสียงที่สูงขึ้น เหมือนต้องการสื่อถึงอะไรบางอย่าง ในฉบับเดี่ยวเปียโนตำแหน่งนี้ผู้ประพันธ์ระบุให้นักเปียโนผิวปากตามโน้ตที่ระบุไว้ ก่อนจะจบลงอย่างอึกทึกครึกโครมในบันไดเสียง D minor (ตัวอย่างที่ 33)

ตัวอย่างที่ 33 The Garden of Eden, The Serpent's Kiss พบการกลับมาของทำนอง The Eternal Feminine ห้องที่ 203-208

เพลงแรกทายม์ที่ 4 Through Eden's Gates เป็นเพลงแรกทายม์ที่มีจังหวะช้าที่สุดในชุดเพลงทั้งหมดของ The Garden of Eden บทเพลงนี้มีลักษณะเสียงที่เบาและเรียบง่าย สังคีตลักษณ์มีรูปแบบค่อนข้างชัดเจนโดยมีลักษณะที่คล้ายกับสังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) โดยแบ่งเป็นตอนใหญ่ๆ ได้ 3 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 อยู่ในบันไดเสียง C major ประกอบด้วยท่อนนำห้องที่ 1-3 ทำนอง A ห้องที่ 4-19 ทำนอง B ห้องที่ 19-36 และย้อนต้นกลับมา A ห้องที่ 4-19 อีกครั้ง ตอนที่ 2 (Trio) อยู่ในบันไดเสียง F major ประกอบด้วยทำนอง C ห้องที่ 36-68 และช่วงเชื่อมต่อห้องที่ 69-71 และตอนที่ 3 เป็นการกลับมาของทำนอง A ในบันไดเสียง C major ครั้งสุดท้าย

ตารางที่ 9 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง The Garden of Eden เพลงแรกทายม์ที่ 4 Through Eden's Gates

เพลงแรกทายม์ที่ 4: *Through Eden's Gates*			
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง	บันไดเสียง
ตอน 1	1 - 3	Introduction	C major
	4 - 19	ทำนอง A	
	19 - 36	ทำนอง B	
	4 - 19	ทำนอง A	
ตอน 2 (Trio)	36 - 68	ทำนอง C	F major
	69 - 71	Transition	
ตอน 3	72 - 87	ทำนอง A	C major

ในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ยังคงแนวคิดของโมทีฟไว้ตั้งแต่ต้นจนจบ ทำนอง A เริ่มด้วยจังหวะยกด้วยโมทีฟดังกล่าวในบันไดเสียง C major ในทำนอง B เช่นเคย ผู้ประพันธ์อ้างอิงทำนองและรูปแบบการเล่นของ Call and Response ในท่อน Old Adam กลับมาให้หวนระลึกอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 34)

ตัวอย่างที่ 34 The Garden of Eden, Through Eden's Gates การกลับมาของ Call and Response ห้องที่ 20-23

3.3.1 ลีลาการบรรเลง

บทเพลงประเภทแรกทายม์เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นช่วงรอยต่อระหว่างดนตรีคลาสสิกกับดนตรีแจ๊ส แต่รูปแบบการประพันธ์ของแรกทายม์นั้นห่างไกลจากแบบแผนของดนตรีคลาสสิกมาก ดนตรีแรกทายม์มีลักษณะโครงสร้างที่เรียบง่าย ชัดเจน มีการดำเนินคอร์ดที่ไม่ซับซ้อน แต่จะเน้นไปในลีลาการเล่นของจังหวะขัดแทน ในบทเพลงเปียโนแรกทายม์ยุคแรกจะมีลีลาการเล่นของมือซ้ายที่เหมือนกับจังหวะมาร์ช โดยมีจังหวะที่หนักแน่นและคงที่ ในขณะที่มือขวาบรรเลงลูกเล่นที่แพรวพราวเน้นจังหวะขัดกันกับมือซ้ายไปตลอด ลักษณะของการเล่นจะเป็นแบบตรงไปตรงมา คล้ายกับเครื่องจักรกล ความดังเบาของเสียงมักมีไม่มากนัก ส่วนในเรื่องของจังหวะการเล่นแบบซวิง (Swing) นั้น ไม่สมควรนำมาใช้กับบทเพลงแรกทายม์ในยุคแรกนี้ เนื่องจากการเล่นส่วนจังหวะซวิงของบทเพลงแจ๊สนั้นกำเนิดขึ้นภายหลังยุคของแรกทายม์

แต่ในบทเพลง The Garden of Eden นั้น เป็นบทเพลงที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงคลาสสิกชาวอเมริกัน วิลเลียม โบลคอม (William Bolcom) ที่นำเอารูปแบบเรียบง่ายของดนตรีแรกทายม์ มาแต่งเติมให้อยู่ในบริบทแบบดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย ซึ่งเขาได้เติมแต่งสีสันมากมาย เช่น จังหวะซวิง เสียงประสานและโครงสร้างที่ซับซ้อน แต่ยังคงกลิ่นอายของดนตรีแรกทายม์ได้อย่างเหนียวแน่น โดยในบทเพลงทั้ง 4 ของ The Garden of Eden มีลักษณะและลีลาที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไป

เพลงแรกทายม์ที่ 1 Old Adam มีส่วนจังหวะที่เต็มไปด้วยลีลาของจังหวะประจุดที่ชวนให้รู้สึกถึงการเต้นรำที่สนุกสนาน เหมือนกับที่ผู้ประพันธ์ต้องการใช้จังหวะการเต้น Chicken Scratch ในการสื่ออารมณ์ตลกขบขัน ในจังหวะประจุดนั้นผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ผู้เล่นสามารถบรรเลงให้ใกล้เคียงกับจังหวะสามพยางค์ หรือซวิงในดนตรีแจ๊สได้ ดนตรีในท่อนนี้ควรใช้เสียงที่กรอบร่วน และแห้ง โดยควรใช้เพเดิลเท่าที่จำเป็นเท่านั้น ในบางครั้งที่ต้องการการเน้นอย่างรุนแรง ก็อาจจะไม่จำเป็นต้องใช้เพเดิลในการช่วยให้เสียงไพเราะขึ้นแต่อย่างใด แต่สามารถปล่อยให้เสียงแห้งเพื่อคงความเป็นเอกลักษณ์ของของท่อน Old Adam ไปจนจบได้

เพลงแรกทายม์ที่ 2 The Eternal Feminine มีความคล้ายคลึงกับบทเพลงแรกทายม์ของสก็อตต์ จ็อปลินมากที่สุด เพลงนี้มีโครงสร้างที่เรียบง่าย มีทำนองที่ฟังง่าย แต่ถูกเติมแต่งเสียงประสานแบบโครมาติก (Chromatic) ลงไปในทำนอง การใช้เพเดิลสามารถใช้ได้มากกว่าในท่อน Old Adam แต่ว่าควรพิจารณาอย่างถี่ถ้วนโดยเฉพาะในเสียงประสานที่เป็นโครมาติก เพื่อไม่ให้เกิดเสียงกระด้างจนเกินไป และเช่นเดียวกันกับท่อน Old Adam ผู้ประพันธ์ระบุไว้ว่าท่อนนี้สามารถเล่นให้อยู่ในจังหวะซวิงได้เล็กน้อย ซึ่งผู้บรรเลงสามารถสร้างสรรค์ลีลาการเล่นนี้ได้ตามต้องการ ในบทเพลงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มักจะมีการซ้ำทำนอง 2 รอบอยู่อย่างสม่ำเสมอ ซึ่งการเล่นในรอบที่ 2 นั้น ผู้บรรเลงควรค้นหาลีลาการเล่นที่แตกต่างออกไปจากรอบแรก เช่น เปลี่ยนแปลงความเข้มเสียง หรือเปลี่ยนส่วนจังหวะให้ต่างออกไปเล็กน้อย เพื่อให้คล้ายคลึงกับการด้นสด

เพลงแรกทายม์ที่ 3 Serpent's Kiss เป็นบทเพลงที่มีลักษณะที่แตกต่างจากเพลงแรกทายม์ทั่วไป ผู้ประพันธ์ได้ผสมผสานเอกลักษณ์ของแรกทายม์เข้ากับเทคนิคการประพันธ์เพลงสมัยใหม่ มีโครงสร้างและเสียงประสานที่ซับซ้อน มีการสลับเปลี่ยนอารมณ์เพลงอย่างรุนแรง และทันที ผู้ฟังมักจดจำบทเพลงนี้ได้มากที่สุดในบรรดาเพลงในชุดทั้งหมด อาจเป็นเพราะบทเพลงนี้มีท่อน Stoptime ที่ผู้บรรเลงจะต้องเคาะบนเปียโน เคาะลิ้น หรือแม้กระทั่งกระทืบเท้า ซึ่งสร้างความบันเทิงและประหลาดใจให้ผู้ฟังได้มาก อย่างไรก็ตามบทเพลงนี้เป็นหนึ่งในบทเพลงที่มีความยากในเชิงเทคนิคการบรรเลงมากที่สุดบทเพลงหนึ่ง

สิ่งที่สำคัญของการบรรเลงบทเพลงนี้คือ ลักษณะของจังหวะเขบ็ตสองชั้นที่ย้ำอย่างรวดเร็วไปตลอด การบรรเลงส่วนจังหวะเดิมซ้ำก่อให้เกิดความตึงเครียดของจังหวะ (Rhythmic Tension) ซึ่งเป็นตัวขับเคลื่อนหลักในบทเพลงนี้ ในช่วงตอนที่ 2 บทเพลงมีจังหวะที่ช้าลงและยืดหยุ่นมากขึ้น แต่ไม่นานนักก็กลับมาเร่งจังหวะขึ้นอย่างรวดเร็ว เช่นเดียวกับในตอนจบ บทเพลงเริ่มมาจังหวะเร็วและคงที่จากนั้นค่อยขยับเพิ่มขึ้นจนถึงขีดสุดของบทเพลง การวางแผนการบรรเลงเพื่อก่อให้เกิดความตึงเครียดของจังหวะนั้น จึงเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งสำหรับบทเพลงนี้

ช่วงตอนที่ 2 บทเพลงมีลีลาจังหวะที่ยืดหยุ่นมากขึ้น และมีเนื้อดนตรีที่หนาและใช้เสียงประสานแบบโครมาติกมาก ซึ่งช่วงนี้ต้องการเสียงที่ชุ่มฉ่ำด้วยเช่นกัน โดยสามารถใช้เพเดิลให้มากขึ้นกว่าตอนที่ 1 ได้ แต่ภายหลังจังหวะค่อยๆ เพิ่มความเร็วขึ้นอย่างรวดเร็ว ซึ่งต้องการจังหวะที่กระชับขึ้นด้วย จึงควรใส่เพเดิลให้น้อยลง เพื่อคงลักษณะเสียงที่แห้งและกรอบเอาไว้ ในช่วง Stoptime เป็นช่วงที่มีลีลาการเคาะเปียโน เป็นการเคาะสลับกับการเล่นบทคีย์ของทั้ง 2 เปียโน เหมือนเป็นการสนทนาหยอกล้อกันระหว่าง 2 เปียโน ความพอดีของการเล่นจังหวะขัดในช่วงนี้ จะช่วยสร้างความรู้สึกสนุกสนานยิ่งขึ้นให้แก่บทเพลง

บทเพลงแรกทายม์ที่ 4 Through Eden's Gates เป็นเพลงแรกทายม์ที่มีจังหวะช้าที่สุดในบรรดาเพลงแรกทายม์ทั้งหมดในชุด ลักษณะของเพลงมีจังหวะที่คงที่ ไม่ซับซ้อนคล้ายกับบทเพลงที่ 2 The Eternal Feminine บทเพลงนี้มีลักษณะของจังหวะ Cakewalk คล้ายกับการเดินทอดน่องไปเรื่อยๆ ในช่วงกลางเพลง ลักษณะของ Call and Respond เป็นการถามตอบกันระหว่าง 2 เปียโนอย่างสบายๆ ในตอนจบที่ทำนองเดิมกลับมา จังหวะจะค่อยช้าลงและมีเสียงที่เบาลงตามลำดับจนค่อยๆ หายไป คล้ายกับการเดินไปไกลจนลับตา

3.4 Oblivion ประพันธ์โดย Astor Piazzola

บทเพลง Oblivion เป็นหนึ่งในบทเพลงแทงโก้ที่มีชื่อเสียงที่สุดของปิอัซโซลลา ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1982 เพื่อใช้เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง Henry IV, the Mad King ของ มาร์โค เบลโลคิโอ (Marco Bellochio) ซึ่งต้นฉบับบทเพลงนี้เขียนขึ้นสำหรับเครื่องดนตรี Bandoneon บรรเลงเดี่ยวกับวงออร์เคสตรา เสน่ห์ของบทเพลงนี้ทำให้บทเพลงเป็นที่โด่งดังและมีชื่อเสียงอย่างรวดเร็ว ความต้องการโน้ตเพลงนี้จึงเพิ่มสูงตาม ผู้ประพันธ์จึงเรียบเรียงบทเพลงนี้ขึ้นมาใหม่ในอีกหลากหลายฉบับ เช่น ฉบับบรรเลงเดี่ยวเปียโนกับวงออร์เคสตรา หรือในฉบับวงเชมเบอร์

Oblivion ฉบับเปียโน 4 มือนี้เรียบเรียงเสียงประสานโดยผู้วิจัย โดยอ้างอิงมาจากฉบับการเรียบเรียงเสียงประสานของโฮเซ บรากาโต (Jose Bragato) ในผลงานการบันทึกเสียงชุด Hommage a Piazzolla ในปี ค.ศ. 1999 บรากาโตได้เรียบเรียงเสียงประสานสำหรับเดี่ยวไวโอลินกับวงออร์เคสตราเครื่องสาย โดยทำนองและเสียงประสานนั้นยังคงเดิมเหมือนต้นฉบับ แต่มีสังคีตลักษณ์ที่แตกต่างไปเล็กน้อย โดยมีการเพิ่มท่อนนำขึ้นมาก่อน และลีลาการผสมเสียงและวิธีการเล่นของแนวประกอบเปลี่ยนไป ซึ่งผู้วิจัยได้นำฉบับของบรากาโตมาเรียบเรียงให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีเปียโน แต่ยังคงกลิ่นอายแบบต้นฉบับเอาไว้ดังเดิม

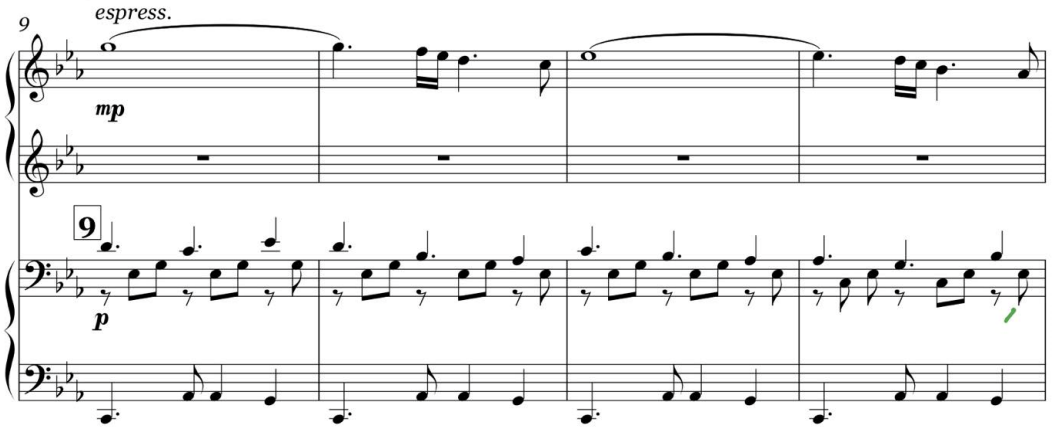
บทเพลง Oblivion สำหรับเปียโน 4 มือนี้ อยู่ในบันไดเสียง C minor มีสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) โดยมีท่อนนำ (Introduction) และท่อนส่งท้าย (Outtro) ประกบหัวท้าย (ตารางที่ 11)

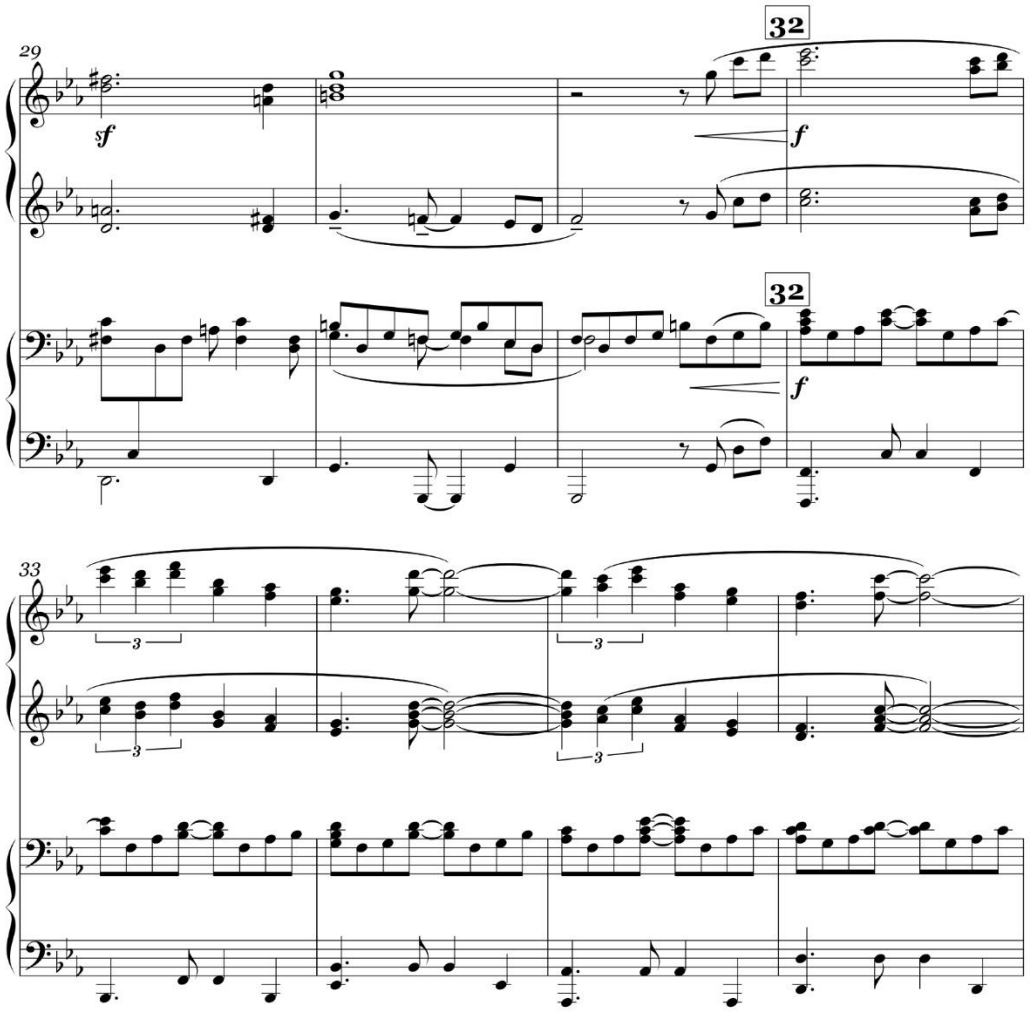
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 10 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Oblivion

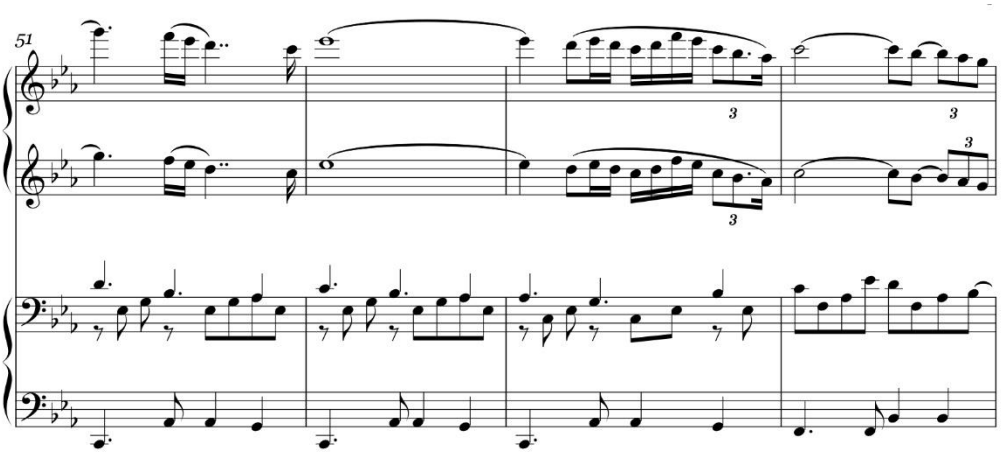
เพลง Oblivion		Ternary form
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
Introduction	1 – 8	Tango rhythm
A	9 - 31	Theme A
B	32 - 49	Theme B
A’	50 - 72	Variation on A Theme
Outtro	73 - 77	Tango rhythm

เพลง Oblivion จัดเป็นนบทเพลงแทงโก้ที่มีจังหวะช้า มีรูปแบบการจับกลุ่มของเขบ็ตหนึ่งชั้นเป็น 3+3+2 ซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำในรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า Rhumba (เป็นจังหวะที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างดนตรี American Big Band และ Afro-cuban เข้าด้วยกัน) ดำเนินอยู่ในแนวบรรเลงประกอบตลอดทั้งบทเพลง Oblivion ฉบับนี้อยู่ในบันไดเสียง C minor ทำนอง A (ตัวอย่างที่ 35) เริ่มจากโน้ตที่สูงแล้วค่อยๆ เคลื่อนต่ำลงในรูปแบบซ้ำซีเควนซ์ (Sequential Pattern) ก่อนจะจบลงด้วย Half Cadence ซึ่งทำนอง B (ตัวอย่างที่ 36) มีลักษณะทิศทางการเคลื่อนเสียงที่คล้ายกันเพียงแต่มีระดับเสียงที่สูงกว่า และมีการใช้เสียงประสานที่หนาและเข้มข้นกว่าทำนอง A

ตัวอย่างที่ 35 Oblivion ทำนอง A ของเพลง ห้องที่ 9-12

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

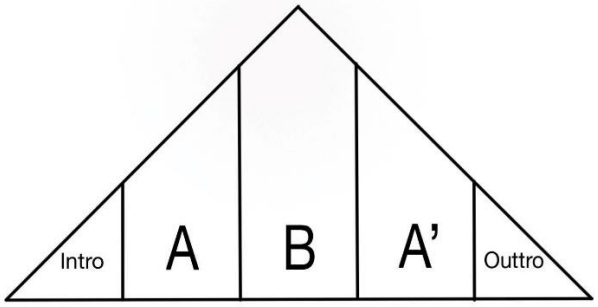
ตัวอย่างที่ 36 Oblivion ทำนอง B ห้องที่ 29-36

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในตอน A’ การย้อนกลับมาของทำนอง A ในห้องที่ 50 ทำนองถูกแปรให้ต่างไปจากเดิม โดยผู้เรียบเรียงพยายามเลียนแบบการเล่นด้นสดของเครื่องดนตรี Bandoneon ส่วนของจังหวะจึงเพิ่มลูกเล่นของสามพยางค์และโน้ตข้างเคียงจากทำนองเดิม เพื่อลอกเลียนกลิ่นอายของการด้นสดให้ได้มากที่สุด (ตัวอย่างที่ 37)

ตัวอย่างที่ 37 Oblivion ทำนอง A ที่ถูกแปรในตอน A' ห้องที่ 51-54

สิ่งที่น่าสนใจของบทเพลงนี้คือ เมื่อวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลงรวมกับโครงสร้างของเนื้อดนตรีและความเข้มข้นของเสียงประสาน จะพบลักษณะโครงสร้างคล้ายสามเหลี่ยมหน้าจั่ว กล่าวคือบทเพลงนี้เมื่อเรียงลำดับความเข้มข้นตามความลาดชันของสามเหลี่ยม ท่อนนำและท่อนส่งท้าย ซึ่งมีความเข้มข้นน้อยที่สุดจะอยู่มุมที่ฐานของสามเหลี่ยมทั้ง 2 ถัดมาเป็นตอน A และ A' ซึ่งมีความเข้มข้นในระดับกลาง และยอดสูงสุดคือตอน B ที่มีความเข้มข้นของดนตรีมากที่สุด (ตัวอย่างที่ 38)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 38 Oblivion ลักษณะโครงสร้างทรงสามเหลี่ยม



3.4.1 ลีลาการบรรเลง

บทเพลง Oblivion เป็นบทเพลงที่จัดอยู่ในลีลาจังหวะเต้นรำในรูปแบบแทงโก้แบบช้า ซึ่งโดยทั่วไปบทเพลงแทงโก้มักจะมีจังหวะปานกลางถึงเร็ว กระฉับกระเฉงเหมือนดั่งลีลาการเต้นที่ดูทะมัดทะแมง มีพลัง และโดดเด่น เพลงตัวอย่างที่โด่งดังของปิอัซโซลลา เช่น บทเพลง Libertango ที่ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบต่างๆ ไม่ต่ำกว่า 20 ฉบับ

ส่วนบทเพลง Oblivion มีท่วงทำนองที่เรียบง่าย มีจังหวะเนิบๆ แต่มีเสน่ห์น่าดึงดูดใจ ทำนองคลอไปกับจังหวะเต้นรำอย่างช้าๆ ชวนให้คิดถึงบรรยากาศของคู่เต้นรำชายหญิงในตอนค่ำคืน จังหวะบรรเลงประกอบที่คลอไปตลอดเพลงนั้น ดำเนินอย่างเสถียร คอยเป็นพื้นหลังสนับสนุนทำนองที่บรรเลงอย่างอิสระ ส่วนบรรเลงประกอบนั้นบรรเลงโดยแนว Secondo เป็นหลัก ในขณะที่แนว Primo จะเล่นทำนองหลักไปตลอดเช่นกัน เมื่อทำนองหลักจบลงทำนองของส่วนบรรเลงประกอบก็สลับขึ้นมาเฉิดฉายแทน แต่โดยส่วนใหญ่จะทำหน้าที่คอยเติมแต่ง หรือคอยสนับสนุนอารมณ์ของบทเพลง เช่น ในท่อนที่ต้องเสียงดังขึ้นหรือเบาลง แนว Secondo จะค่อยควบคุมความดังของบทเพลงและเป็นผู้ควบคุมน้ำเสียงในการใช้เพเดิลทั้ง 2 ข้างเป็นต้น

ในส่วนของทำนองหลักที่บรรเลงโดยแนว Primo จะต้องบรรเลงอย่างโดดเด่นทั้งในด้านของอารมณ์เพลงและน้ำเสียง ทำนองนั้นมีลักษณะที่ลอยตัวออกมาแนวบรรเลงประกอบอย่างชัดเจน มีความอิสระของน้ำเสียง จังหวะ และอารมณ์ที่โดดเด่นลอยออกมา คล้ายกับเป็นการเดี่ยวเครื่องดนตรีหรือนักร้องที่ขับเคลื่อนอารมณ์ไปตามบทเพลง โดยมีความอิสระของจังหวะได้เล็กน้อย กล่าวคือ ไม่จำเป็นต้องเล่นตรงจังหวะตามที่โน้ตเขียนเอาไว้ แต่สามารถเล่นให้อยู่ในลีลาคล้ายการด้นสด เหมือนการเล่นดนตรีแบบพื้นบ้าน อารมณ์ความอิสระนั้นจะนำพาใจของผู้ฟังให้ไปถึงแก่นแท้ของดนตรี

เมื่อดนตรีมีการโหมหนักขึ้นในช่วงกลางของทำนอง B แนวสอดประสานจึงโหมหนักและซับซ้อนขึ้นตาม แต่ละแนวเสียงดูราวกับว่ามีอิสระเป็นตัวของตัวเอง การจัดการเสียงในตรงนี้จึงเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง เพื่อให้ได้ยินทุกแนวเสียงและสามารถบรรเลงได้อย่างมีเอกลักษณ์เป็นของตน

3.5 Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA ประพันธ์โดย Nikolai Kapustin

บทเพลง Manteca เป็นบทประพันธ์สำหรับวง Jazz Big Band ประพันธ์โดยดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie) นำออกแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1947 ที่ Carnegie Hall ซึ่งได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี เพลง Manteca เป็นบทเพลงยุคแรกๆ ที่นำเสนอรูปแบบดนตรีแบบ Afro-Cuban เป็นการผสมผสานจังหวะของ Clave เข้ากับเสียงประสานแบบดนตรีแจ๊สและเทคนิคการด้นสดกิลเลสปีได้

ประพันธ์เพลงนี้คู่กับนักบรรเลงเครื่องตีชาวคิวบาชื่อชาโน โปโซ (Chano Pozo) ผู้ซึ่งช่วยประพันธ์ในส่วนของเครื่องตี ในบทเพลง Manteca จนเกิดเป็นดนตรีรูปแบบใหม่ที่เรียกว่าลาตินแจ๊ส (Latin Jazz) และเป็นการเริ่มต้นของยุคบีบอป (Bebop)

บทเพลง Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA เป็นการนำเพลง Manteca มาเรียบเรียงใหม่ในฉบับเปียโน 2 หลังโดยคาปุสติน มีสังคีตลักษณ์โครงสร้างเป็นเหมือนดนตรีแจ๊สคือ Intro, Melody 1, Solo, Melody 2, Outtro (ตารางที่ 12) จากตารางเป็นที่น่าสังเกตว่า โครงสร้างของแต่ละตอน รวมถึงจำนวนห้องเพลงทั้งหมดมีความสมมาตรโดยจงใจ ผู้ประพันธ์ได้วางแผนโครงสร้างเพลงมาเป็นอย่างดี แม้กระทั่งออกแบบบทบาทของทั้ง 2 เปียโนให้ได้สำแดงฝีมือได้อย่างเท่าเทียมกันอีกด้วย

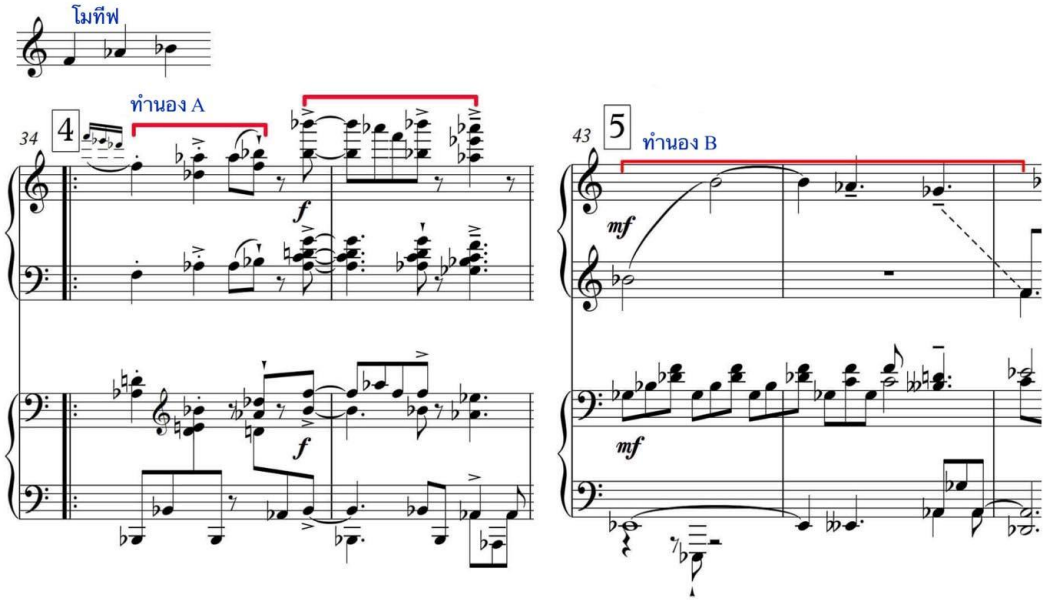
ตารางที่ 11 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA

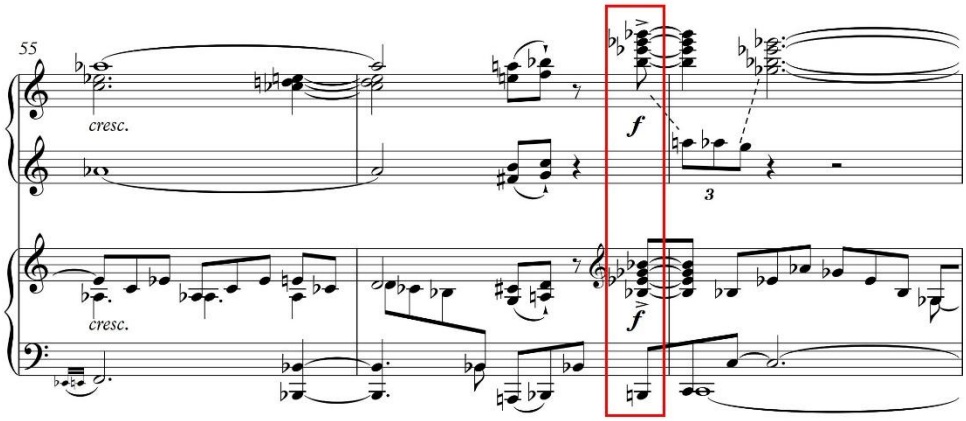
เพลง Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA			
ตอน	ห้องเพลงที่	จำนวนห้องเพลง	ทำนองและช่วงเพลง
Intro	1-13	13	Main motif and main rhythm
	14-33	8, 8	Improvise on the rhythm
Melody 1	34-42 (x2)	8, 8	Theme A (x2)
	43-58	16	Theme B
	59-66	8	Theme A
Solo (Piano 2)	67-98	32	Improvise on Theme A, A, A, A
Solo (Piano 1)	99-130	32	Improvise on Theme B and A
Melody 2	131-146	16	Variation on Theme A, A
	147-162	16	Theme B
	163-178	8	Theme A
Outtro	179-194	16	Main motif and main rhythm

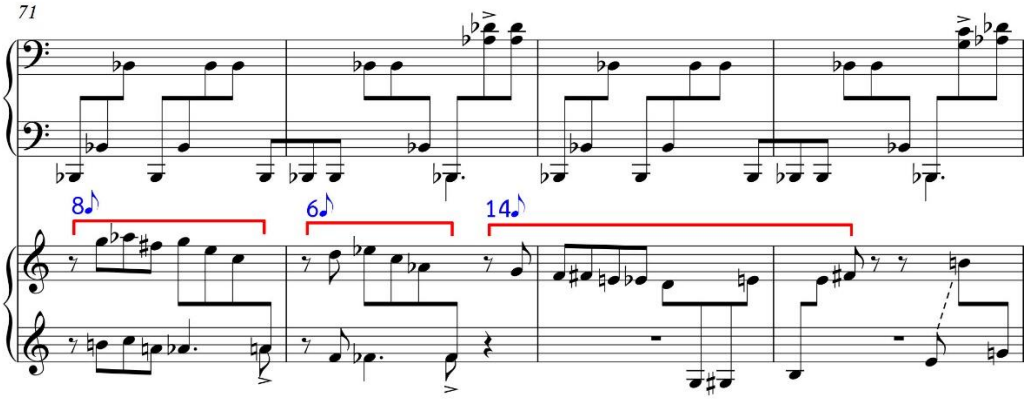
จังหวะและทำนองที่เกิดขึ้นรวมถึงลูกเล่นการด้นสดในบทเพลง เกือบทั้งหมดถูกขยายมาจากโน้ตโมทีฟหลักแทบทั้งสิ้น ซึ่งโมทีฟนี้ประกอบด้วยโน้ต 3 ตัว ได้แก่ F, A-flat, B-flat (ตัวอย่างที่ 39) โน้ตกลุ่มนี้สามารถวิเคราะห์ได้ว่ามาจาก Altered Scale และ Bebop Scale อีกทั้งยังเป็นต้นกำเนิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนอง A และ B โมทีฟนี้ยังถูกนำมาขยายในลีลาการด้นสดในท่อน Intro, Solo และ Outtro จังหวะที่ได้จากโมทีฟนี้ถูกนำไปพัฒนาและขยายต่อในส่วนอื่นๆ อีกมากมาย

ตัวอย่างที่ 39 Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA ตัวอย่างของโมทีฟที่ถูกขยายกลายเป็นทำนอง A และ B

บทเพลงนี้แสดงถึงลักษณะของจังหวะแบบ Afro-cuban โดยการผสมผสานจังหวะของดนตรีพื้นเมืองแอฟริกันเข้ากับดนตรีแบบแจ๊สของอเมริกัน ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์เรียบเรียงบทเพลงนี้ให้เกิดความซับซ้อนในทุกๆ ด้าน โดยเฉพาะในด้านของจังหวะ โดยธรรมชาติของดนตรีแจ๊สนั้นจะให้ความสำคัญกับจังหวะเป็นอันดับหนึ่ง โดยการเล่นหรือเน้นบนจังหวะขัดเป็นเรื่องธรรมชาติของดนตรีในรูปแบบนี้ ผู้ประพันธ์ขยายขีดจำกัดของมนุษย์ในการเข้าใจธรรมชาติของจังหวะ เขาใช้เทคนิค Shift Accent โดยเน้นจังหวะขัดอย่างแรงและหนักแน่น ผนวกกับวิธีการเล่นแบบเต็มคอร์ดในจังหวะนั้น จนสามารถเปลี่ยนความรู้สึกของผู้ฟังจากจังหวะขัดให้กลายเป็นจังหวะหลักได้ (ตัวอย่างที่ 40)

ตัวอย่างที่ 40 Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA การเน้นในจังหวะขัด ห้องที่ 55-57

อีกวิธีที่คาปุสตินสร้างความสับสนให้การรับรู้ของจังหวะคือ การจัดกลุ่มของวลีในแต่ละประโยคที่ไม่สมมาตรกัน หรือไม่เป็นไปตามแบบแผนของดนตรีทั่วไป กล่าวคือผู้ประพันธ์เรียบเรียงวลีแต่ละประโยคให้มีความยาวที่แตกต่างกัน ไม่สมมาตร และไม่มีรูปแบบตายตัว ทำให้การรับรู้ในด้านประโยคเพลงนั้นผิดเพี้ยนไป ซึ่งวลีดังกล่าวบรรเลงอยู่บนจังหวะที่มีรูปแบบคงที่ทีละ 2 ห้องเพลง ยิ่งทำให้เกิดความรู้สึกขัดกัน เหมือนทั้ง 2 เปียโนกำลังเล่นอยู่บนจังหวะที่ไม่ค่อยเข้ากันนัก (ตัวอย่างที่ 41)

ตัวอย่างที่ 41 Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA วลีในแนวเปียโนสองท่อนโซโล ห้องที่ 71-74

3.5.1 ลีลาการบรรเลง

บทเพลง Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA เป็นบทเพลงที่เร้าใจทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟัง เนื่องจากจังหวะที่มีความซับซ้อนไม่ปกติตามแบบธรรมเนียมดนตรีคลาสสิกทั่วไป และความยากในการบรรเลงนั้นอยู่ในระดับที่สูง ต้องอาศัยประสบการณ์การเล่นเปียโนเชมเบอร์อย่างมาก ในการจัดการการซ้อมและการเล่นให้มีความแม่นยำและพร้อมเพรียงกัน ความแม่นยำในเรื่องของจังหวะเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด เนื่องจากถ้าปราศจากความแม่นยำนี้ บทเพลงจะไม่กระชับหรือคมชัด ซึ่งเป็นหัวใจหลักของการเล่นในบทเพลงนี้เช่นกัน ความเร็วที่ผู้ประพันธ์ต้องการนั้นอยู่ที่ 112 ต่อตัวขาว ซึ่งเป็นความเร็วที่สูง แต่เมื่อเล่นได้อย่างถูกต้องจะฟังดูง่ายและสบาย ความเร็วที่ลดหลั่นลงมาที่ผู้วิจัยคาดว่าพอเป็นไปได้ และยังคงความรู้สึกเดิมอยู่ คือไม่ต่ำกว่า 100 ต่อตัวขาว มิเช่นนั้น เพลงจะฟังดูหนัก เคลื่อนไหวได้ช้าทันที

ลีลาการเคลื่อนไหวของโน้ตและเสียง จะต้องเคลื่อนไหวเร็วแต่ไม่หนักเกินไป ถึงแม้ในโน้ตที่ต้องการการเน้นอย่างรุนแรง การใช้เทคนิคที่ดีจะช่วยให้ได้เสียงที่ต้องการและยังคงลักษณะของเสียงไม่ให้หนัก ลวดลายการเล่นโน้ตที่เป็นลีลาการด้นสด อาจใช้วิธีการเน้นในจังหวะยก เหมือนนักดนตรีแจ๊สทั่วไป

ผู้บรรเลงควรต้องศึกษาไม่เพียงแค่โน้ตในแนวของตัวเองเท่านั้น แต่จะต้องศึกษาแนวของอีกฝั่งหนึ่งด้วย เนื่องจากการนับจังหวะของอีกฝ่าย อาจสร้างผลกระทบต่อการนับจังหวะของเราเอง การเตรียมพร้อมกับการคาดเดาถึงอุปสรรคไว้ก่อน จะทำให้เราเตรียมตัวและรับมือกับปัญหาที่จะเกิดได้ดียิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วงทำนอง B นั้น มีทำนองที่หวานขึ้น และมีเสียงประสานที่เปลี่ยนไป ความตึงเครียดในเรื่องของจังหวะนั้นอาจจะคลายลงอยู่บ้าง แต่ก็ไม่ควรประมาท เนื่องจากจังหวะยังมีความซับซ้อนและยังมีการหลอกของจังหวะอย่างต่อเนื่อง แต่ในความซับซ้อนนั้น ผู้เล่นจะต้องแสดงทำนองที่อ่อนหวานออกมาเช่นกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ขัดกันระหว่างการระวังจังหวะในแนวตั้ง กับการบรรเลงที่สวยงามในแนวนอน เป็นสิ่งที่ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนให้ชำนาญ

ในช่วงท่อนที่มีลักษณะของลีลาการด้นสดนั้น ในบางช่วงสามารถใส่ความเป็นจังหวะชวิงลงไปได้ อย่างเช่น ช่วง Solo ของแนวเปียโนหนึ่ง ที่แนวเปียโนสองเล่นเป็นเหมือนการเดินเบส (Walking Bass) ซึ่งเปิดโอกาสให้แนวเปียโนหนึ่ง บรรเลงเดี่ยวอย่างอิสระมากขึ้นกว่าในตอนก่อนๆ ซึ่งในจุดนี้สามารถใส่ลีลาการเล่นจังหวะชวิงลงไปได้ เพื่อทำให้บทเพลงมีท่อนที่ฟังแตกต่างออกไป และดูเป็นลีลาแจ๊สมากขึ้น

3.6 Sonata for Flute and Piano, FP 164 ประพันธ์โดย Francis Poulenc

บทเพลง Sonata for Flute and Piano ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1957 โดยอุทิศแด่เอลิซาเบธ สปราก คูลิดจ์ (Elizabeth Sprague Coolidge) ชาวอเมริกันผู้อุปถัมภ์ดนตรีเชมเบอร์ บทเพลงนี้แสดงรอบปฐมทัศน์โดยนักฟลูต ฌอง-ปิแอร์ รองปาล (Jean-Pierre Rampal) กับปูแลงเอง บรรเลงในงานแสดงดนตรี Strasbourg Music Festival บทเพลงนี้ถือได้ว่าเป็นหนึ่งในผลงานที่ดีที่สุดของเขา และเป็นหนึ่งในบทเพลงสำหรับฟลูตที่สำคัญในดนตรีศตวรรษที่ 20

ถึงแม้บทเพลงนี้มีชื่อว่าโซนาตา แต่เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างและทำนองแล้ว พบว่าไม่ได้มีโครงสร้างแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา คำว่าโซนาตานั้นเป็นเพียงแค่การบ่งบอกว่าเป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีเท่านั้น ไม่ได้ยึดติดกับโครงสร้างสังคีตลักษณ์โซนาตาแต่อย่างใด

บทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 กระบวน ในแต่ละกระบวนมีความเชื่อมโยงของทำนองและจังหวะอยู่ ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอสังคีตลักษณ์ต่อเนื่องกันทั้ง 3 กระบวน และกำหนดชื่อทำนองที่ปรากฏเรียงตาม A – M เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์และการเข้าใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 12 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Sonata for Flute and Piano

กระบวนที่ 1: Allegro Malincolico		
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
ตอน 1	1 – 33	Theme A
	34 – 40	Theme B
	35 – 66	Theme A
	67 – 72	Transition
ตอน 2	75 – 98	Theme C
ตอน 3	99 – 116	Theme A
	117 – 131	Theme D
	132 - 136	Theme D + A
กระบวนที่ 2: Cantilena		
ตอน 1	1 – 2	Introduction
	3 – 18	Theme E
	19 - 34	Theme F
ตอน 2	35 - 40	Theme G
	41 - 45	Theme H
	46 - 48	Theme G
	49 – 55	Transition
	56 - 65	Theme E and F
กระบวนที่ 3: Presto Gocoso		
ตอน 1	1 – 38	Theme I
	39 – 54	Theme J
	55 – 70	Theme I and J
ตอน 2	71 – 86	Theme K (with A)
	87 – 92	Theme I
	93 – 103	Theme J
	104 – 118	Theme K
ตอน 3	119 – 148	Theme L
	149 – 166	Theme K

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

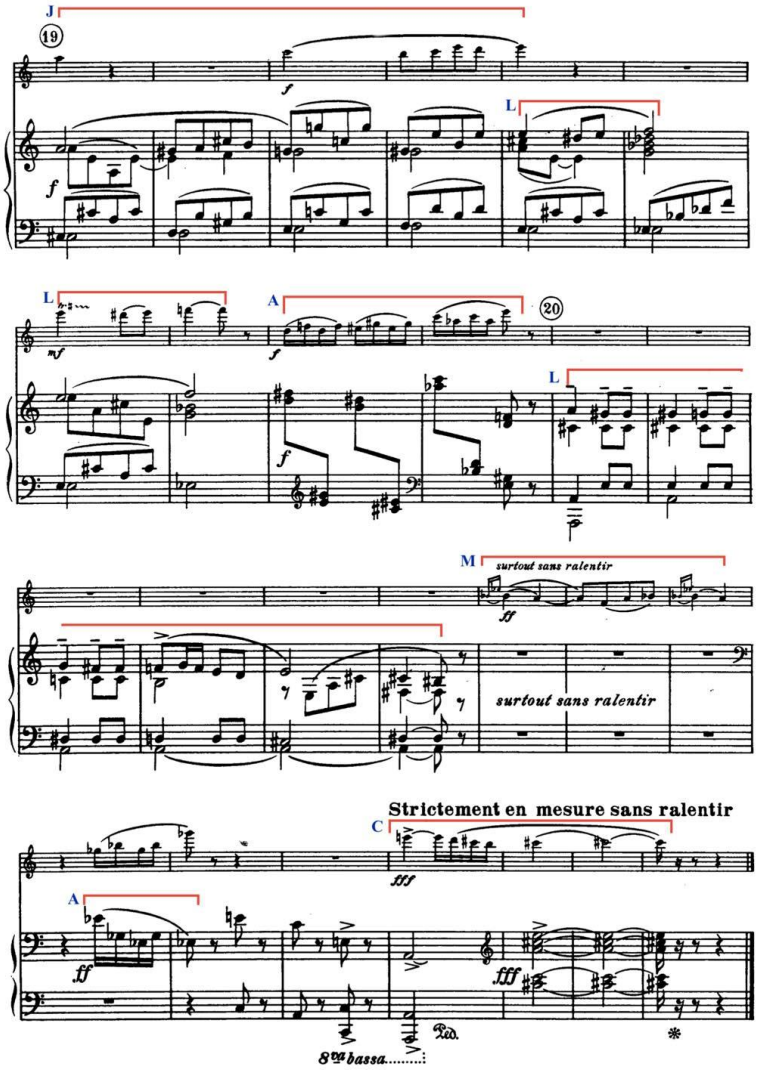
	167 – 174	M and C
	175 – 191	K
	192 – 210	I
Coda	211 – 236	J, A, L, M, C

จากตารางสังคีตลักษณ์จะเห็นได้ว่า ทำนองที่เกิดขึ้นมีจำนวนมาก บางทำนองกลับมาหลายครั้งบางทำนองไม่กลับมาอีก บางประโยคยาวบางประโยคสั้น ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์คล้ายกับในบทเพลง La Valse ของราเวล คือใช้เทคนิคการตัดแปะทำนองแต่ละชิ้นเข้าด้วยกัน (Collage Art) แต่ปูแลงมีความตรงไปตรงมามากกว่า กล่าวคือเขานำทำนองที่เกิดขึ้นมาตัดเป็นชิ้นส่วนเล็กๆ บ้างก็นำมาพลิกกลับหัว บ้างก็นำมาแปะทับกับทำนองอื่น ดูแล้วเหมือนเป็นภาพงานศิลปะที่มีชิ้นส่วนเล็กๆ หลายๆ ชิ้นประกอบกันขึ้นเป็นรูปใหญ่แบบหยาบๆ แนวคิดของการนำทำนองที่ไม่เหมือนกันมาบรรเลงทับกันจนเกิดสิ่งใหม่ ทำให้นึกถึงแนวคิดของจิตรกรรวมชาติชาวฝรั่งเศสคนหนึ่งชื่อ มาร์เซล ดูซอง (Marcel Duchamp) ในผลงานที่ชื่อว่า Bicycle Wheel (ตัวอย่างที่ 42) เป็นแนวคิดที่นำเก้าอี้และล้อจักรยานมาเชื่อมติดกันเป็นชิ้นเดียวแล้วเรียกด้วยชื่อใหม่ คล้ายกับนำคำว่า “ผี” กับ “เสื้อ” มารวมกันกลายเป็น “ผีเสื้อ”

ตัวอย่างที่ 42 มาร์เซล ดูซอง กับผลงาน Bicycle Wheel

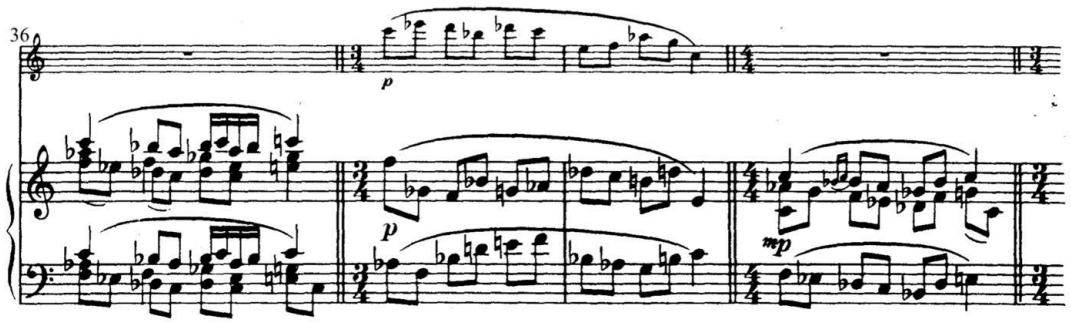
มีความเป็นไปได้อย่างมากที่แนวคิดนี้จะส่งต่อไปถึงปูแลงด้วย บทเพลง Sonata for Flute and Piano ในกระบวนที่ 3 เป็นเสมือนภาพตัดแปะจำนวนหลายทำนองผสมปนเปเข้าด้วยกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในท่อนส่งท้าย ที่มีทำนองเกิดขึ้นถึง 6 ทำนองภายใน 26 ห้องเพลง (ตัวอย่างที่ 43)

ตัวอย่างที่ 43 Sonata for Flute and Piano, Presto Gocoso ห้องที่ 211-236



ปูแลงเป็นนักประพันธ์เพลงที่มีแนวคิดตามกระแสคลาสสิกใหม่ ผลงานจึงมีลักษณะเน้นความโปร่งใสของเนื้อดนตรี และความเรียบง่ายของสังคีตลักษณ์และเนื้อเสียง โดยมักนำเทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบของยุคคลาสสิกหรือก่อนหน้านั้นกลับมาใช้ เช่น ลีลาการสอดประสานหลายแนวทำนอง (Contrapuntal) (ตัวอย่างที่ 44) ลีลาการสอดประสานหลายแนวเสียงของบทเพลงใน

กระบวนที่ 2 ในห้องที่ 36-37 จะแสดงให้เห็นว่ามีแนวสอดประสานทั้งหมด 3 เสียงที่เคลื่อนไหวอย่างอิสระ

ตัวอย่างที่ 44 Sonata for Flute and Piano, Cantilena ลีลาการสอดประสานแนวทำนอง ห้องที่ 36-38

3.6.1 ลีลาการบรรเลง

ลักษณะทั่วไปของบทเพลงนี้เป็นไปตามแนวคิดของกระแสคลาสสิกใหม่ โดยรวมบทเพลงมีความเรียบง่าย สะอาด โปร่งใส ด้วยเนื้อหาแบบดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) ที่ไม่มีอารมณ์แบบโรแมนติกมาเจือปน ทำให้คุณค่าของบทเพลงอยู่ที่ตัวดนตรีอย่างแท้จริง การบรรเลงจึงเน้นความสมดุลของเสียงในแนวเปียโนเองและในแนวฟลูตกับเปียโน การจัดการเสียงประสานหลายแนวให้เกิดความสมดุลและเป็นเอกภาพ การจัดการกับประโยคเพลงที่ไม่ลงตัว เช่น ประโยคเพลง 3 หรือ 5 ห้องเพลง รวมถึงการเปลี่ยนแปลงของเนื้อดนตรีหรือความดังเบาอย่างกะทันหัน

กระบวนที่ 1 อยู่ในจังหวะ Allegro malinconico มีความหมายว่าเร็วปนอารมณ์เศร้าโศก บทเพลงอยู่ในบันไดเสียง E minor บทเพลงมีลักษณะที่นุ่มนวล แต่มีอารมณ์ที่เปลี่ยนไปมาอย่างกระทันหัน ต้นเพลงเปียโนบรรเลงประกอบแนวฟลูตด้วยการเล่นแบบคอร์ดแตก ซึ่งมีทำนองสอดประสานซ้อนอยู่ด้านใน ประสานไปด้วยกันกับแนวฟลูต ลักษณะเนื้อดนตรีมีความโปร่งใส เนื่องจากเสียงประสานที่ค่อนข้างกว้างของเปียโนและการเดินเบสในแนวมือซ้ายที่ไม่ได้ซับซ้อน ช่วงทำนอง B มีลักษณะที่เปลี่ยนเป็นเสียงขาดสั้นทั้งแนวเปียโนและแนวฟลูต ในแนวฟลูตจะมีการใช้การตัดลิ้นที่คมชัด และใช้เทคนิค Double Tonguing จากนั้นไม่นานนักก็เปลี่ยนกลับมาเป็นลักษณะที่อ่อนนุ่มนวลเหมือนต้นเพลง

ช่วงตอนที่ 2 หรือในทำนอง C อารมณ์ของบทเพลงมีความอ่อนนุ่มลง โดยเปียโนมักเล่นเป็นคอร์ดที่อยู่บนบันไดเสียง Major ทำให้คลายความรู้สึกของ Malinconico ลง ทั้งนี้ในช่วงนี้ยังแสดงถึงความยิ่งใหญ่ขึ้น โดยการเล่นคอร์ดที่กว้างและเสียงดังขึ้นในแนวเปียโน รวมถึงแนวฟลูตที่มีเสียงสูงขึ้นด้วย

กระบวนที่ 2 มีชื่อเฉพาะว่า Cantilena มีความเร็วจังหวะเป็น Assez lent ขึ้นต้นเพลงด้วยการเล่นแคนอน (Canon) ระหว่างเปียโนและฟลูต จากนั้นทำนองบรรเลงโดยแนวฟลูตในระดับเสียงที่สูงและเบาในบันไดเสียง B minor ให้ความรู้สึกที่โหยหวน โดยเปียโนบรรเลงประกอบด้วยคอร์ดในรูปแบบที่ซ้ำๆ กัน มีการขยับเสียงที่ค่อยเป็นค่อยไป ในตอนท้ายของตอนที่ 1 รูปแบบของแคนอนกลับมาอีกครั้งแต่ในขณะนี้มีเนื้อดนตรีที่ซับซ้อนมากขึ้นด้วย ช่วงกลางของตอนที่ 2 มีรูปแบบของการตอบรับทำนองระหว่างฟลูตกับเปียโนสลับถี่กันมากขึ้น และมีการขยับของจังหวะที่เร็วขึ้นเล็กน้อยในระยะเวลาสั้นๆ ก่อนจะกลับมาทำนองเดิมเหมือนต้นเพลงและจบลงอย่างสงบ

กระบวนที่ 3 Presto Giocoso เป็นท่อนที่เปิดเผยอารมณ์ที่ร่าเริงแบบสุดขั้ว เต็มเปี่ยมไปด้วยพลังและความตื่นเต้นเร้าใจ และยังมีการสลับเปลี่ยนอารมณ์ไปมาระหว่างความคึกคะนองกับความอ่อนหวานและโศกเศร้าอยู่บ่อยครั้ง ทำให้บทเพลงมีลักษณะคล้ายกับตัวตลกที่มักจะแสดงหลากหลายอารมณ์พร้อมๆ กัน ด้วยความเร็วในการบรรเลงที่เร็วมาก การเตรียมตัวสลับเปลี่ยนอารมณ์จึงเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง เมื่อมีเวลาน้อยจึงทำให้เวลาเตรียมตัวน้อยเช่นกัน ผู้บรรเลงทั้งสองจะต้องจินตนาการลักษณะของอารมณ์ในแต่ละท่อนให้มีความแตกต่างชัดเจน เช่น ช่วงต้นเพลงในทำนอง I ต้องการเสียงที่คมชัด น้ำเสียงแหลมคม และแห้งดั่งเสียงฟลูตตอนขึ้นต้น เมื่อบรรเลงโน้ต A ที่สูงลิบ เปียโนจึงทำหน้าที่รับลักษณะเสียงเช่นนี้ต่อไปตลอดทั้งทำนอง แต่ในทำนอง J ที่ถัดมา กลับต้องใช้น้ำเสียงที่นุ่มนวล มีลักษณะของทำนองร้องคล้ายกับการบรรเลงในกระบวนที่ 2 ใช้เพเดิลเพื่อให้เกิดความชุ่มฉ่ำ ลักษณะการสลับเปลี่ยนอารมณ์อย่างสุดขั้วนี้พบได้อีกอย่างต่อเนื่องในประโยคเพลงต่อๆ ไป

ในช่วงตอนที่ 2 เปียโนรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก ซึ่งทำนองนั้นอยู่ในชั้นกลางระดับเสียง Tenor โดยมี Bass และ Soprano บรรเลงแนวบรรเลงประกอบเป็นจังหวะที่เร้าใจ ในขณะที่ฟลูตคอยย้ำเตือนถึงโมทีฟทำนอง A ที่แทรกอยู่อย่างเนืองๆ ณ ตรงนี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไม่ให้ใช้เพเดิลโดยระบุว่า Sans Pedale ซึ่งแปลว่าปราศจากการใช้เพเดิลในภาษาฝรั่งเศสไว้ด้วย ซึ่งนอกจากการกำหนดที่ชัดเจนในเรื่องของเพเดิลแล้ว ผู้ประพันธ์ยังกำหนดในเรื่องของจังหวะอย่างชัดเจนด้วย เช่น ในห้องที่ 119 ระบุว่า Surtout sans Ralentir ซึ่งแปลว่า โดยรวมไม่ช้าลง และในห้องที่ 167 ระบุว่า Subito le double plus Lent ซึ่งแปลว่าช้าลงเป็น 2 เท่าทันที ผู้บรรเลงจึงควรศึกษาสิ่งที่ผู้ประพันธ์

กำหนดไว้อย่างถี่ถ้วน เพื่อที่จะสามารถตีความบทเพลงได้อย่างถูกต้อง และเป็นไปตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

3.7 Chant de Linos ประพันธ์โดย Andre Jolivet

บทเพลง Chant de Linos เป็นบทประพันธ์สำหรับฟลูตกับเปียโน ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1944 โดยรับการว่าจ้างจากการแข่งขัน Paris Conservatory Competition ซึ่งในปีนั้นผู้ชนะคือ นักฟลูต ฌอง-ปิแอร์ รองปาล (Jean-Pierre Rampal) บทเพลงนี้มีเรื่องราวอยู่บนพื้นฐานของตำนานกรีกโบราณ โดยไลนัสเป็นบุตรของอะพอลโล และเป็นนักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ผู้ซึ่งสอนดนตรีให้กับออร์เฟอุส (Orpheus) และเฮอร์คิวลีส ในบางเรื่องราวกล่าวว่า ไลนัสเป็นผู้ประดิษฐ์ทำนองและจังหวะขึ้น

บทเพลงนี้มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบ่งออกได้ 4 ตอนใหญ่ๆ แต่ละตอนมีความเร็วและส่วนจังหวะที่ต่างกันอย่างชัดเจน มีการเลือกใช้บันไดเสียงแบบโบราณหลายชนิดผนวกเข้ากับบันไดเสียงสมัยใหม่ โครงสร้างของทำนอง อัตราจังหวะและความเร็วที่เกิดขึ้นมีดังนี้

ตารางที่ 13 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Chant de Linos

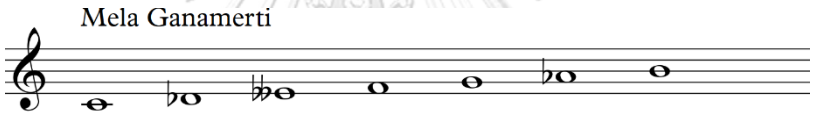
บทเพลง Chant de Linos			
ตอน	ห้องเพลงที่	Time signature	Tempo
Introduction	1 – 16	4/4	80
A	17 – 33	5/4	72
B	34 – 46	3/4	104
A’	47 – 57	5/4	72
B’	59 – 80	3/4	104
C	81 – 125	7/8	120
D	126 – 175	7/8	108
A’’	176 – 187	5/4	72
B’’	188 – 196	3/4	104
C	197 – 229	7/8	120

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

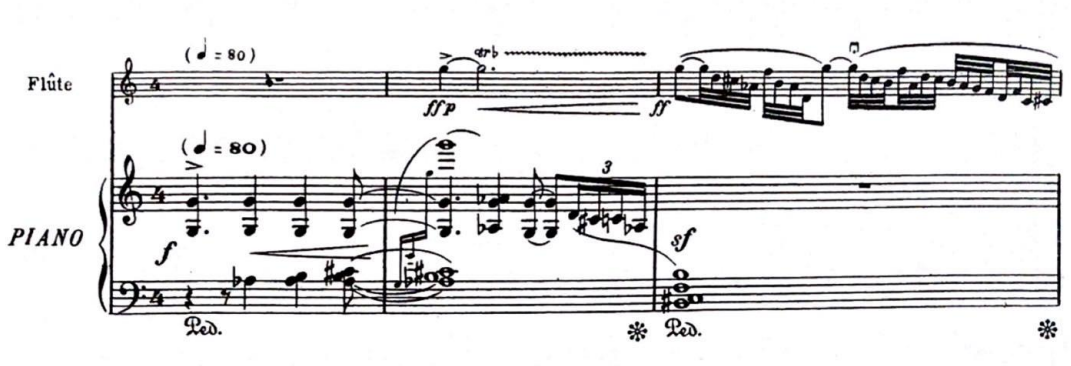
จากตารางจะเห็นได้ว่า แต่ละทำนองมีอัตราจังหวะและความเร็วที่เฉพาะตัว กล่าวคือเมื่อมีการกลับมาของตอนนั้น จังหวะจะกลับมาอยู่ในอัตราจังหวะและความเร็วเดิมทุกครั้ง รวมถึงวิธีการเล่นและรูปแบบของทำนองกับจังหวะ มีความคล้ายคลึงกันอย่างชัดเจน

สิ่งที่น่าสนใจของบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ใช้บันไดเสียงที่มีความหลากหลายในเรื่องของยุคสมัยและแหล่งที่มา จากการวิเคราะห์บทเพลงพบว่าเขาใช้บันไดเสียงทั้งหมด 6 ชนิดด้วยกัน แต่ละชนิดมีแหล่งที่มาต่างกัน บางบันไดเสียงมีความเก่าแก่หลายร้อยปี เช่น บันไดเสียง Mela Ganamerti หรืออีกชื่อหนึ่งเรียกว่า Raga Ganasamavarali (ตัวอย่างที่ 45) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่มาจากประเทศอินเดีย Ganamerti เป็นบันไดเสียงชนิด Raga ที่อยู่ในเพลงคลาสสิกของอินเดีย (Carnatic Music) ซึ่งมีต้นกำเนิดย้อนกลับไปในศตวรรษที่ 12 ซึ่งในบทเพลง Chant de Linos นี้พบการใช้บันไดเสียงชนิดนี้อยู่ในท่อนนำเสนอ ทั้งในแนวเปียโนและแนวฟลูต (ตัวอย่างที่ 46)

ตัวอย่างที่ 45 Chant de Linos บันไดเสียง Mela Ganamerti

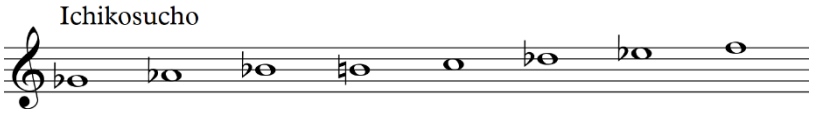
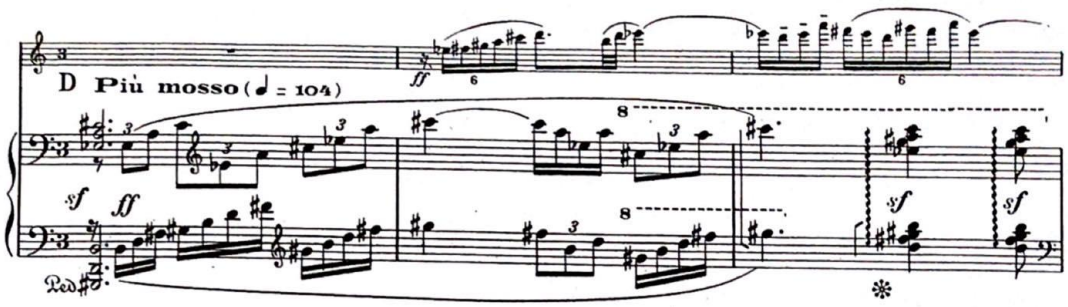


ตัวอย่างที่ 46 Chant de Linos ท่อนนำเสนอ ห้องที่ 1-3

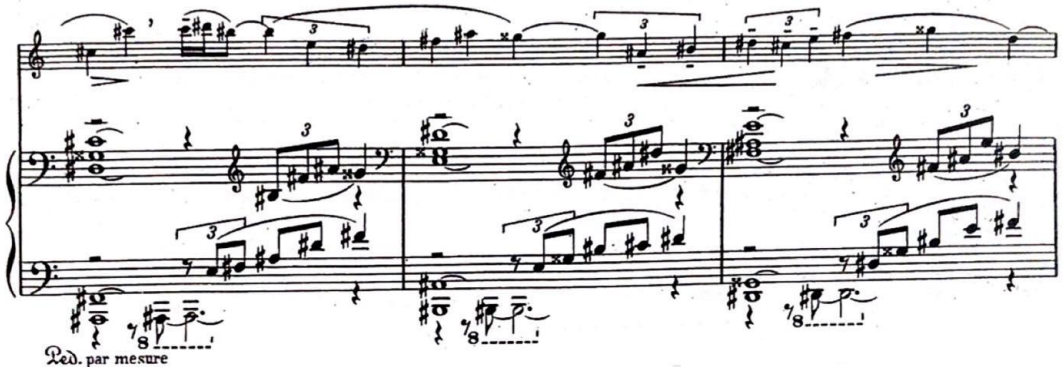


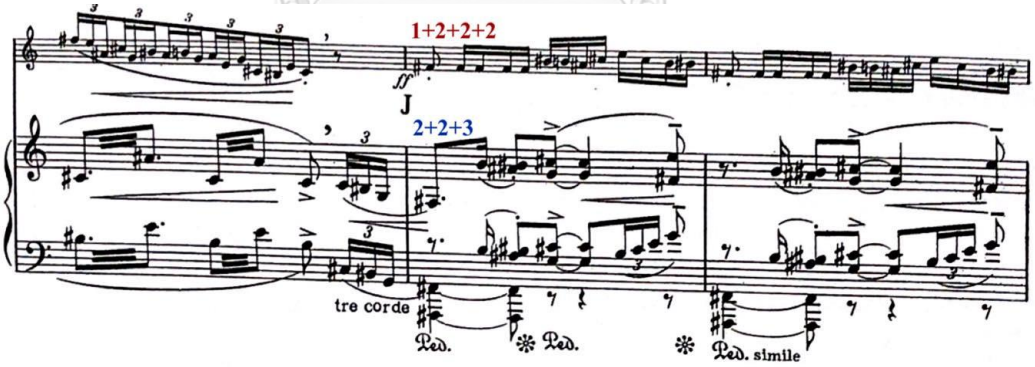
ในทำนองอื่นๆ อย่างเช่น ทำนอง A และ B พบการใช้บันไดเสียง Octatonic ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่เริ่มใช้มาตั้งแต่ยุคปลายโรแมนติก และเป็นที่นิยมมากขึ้นในศตวรรษที่ 20 นอกจากนี้ยังพบบันไดเสียง Ichikosucho (ตัวอย่างที่ 47) ที่คาดว่ามาจากประเทศญี่ปุ่น โดยโครงสร้างของบันไดเสียง

ประกอบด้วยขั้นคู่ W W h h h W W h (Whole คือขั้นคู่เสียงเต็ม h คือขั้นคู่ครึ่งเสียง) โดยบันไดเสียงถูกใช้อยู่ในตอน B’ ของบทเพลง Chant de Linos (ตัวอย่างที่ 48)

ตัวอย่างที่ 47 Chant de Linos บันไดเสียง Ichikosucho

ตัวอย่างที่ 48 Chant de Linos การใช้บันไดเสียง Ichikosocho ในท่อน B’ ห้องที่ 59-61

ในตอนอื่นๆ ของบทเพลงยังพบบันไดเสียง ชนิดอื่นๆ เช่น บันไดเสียงอิงโมด D Dorian ในห้องที่ 197 บันไดเสียงห้าเสียงในห้องที่ 214 และบันไดเสียงบลูส์ในห้องที่ 188 เป็นต้น

ลักษณะของบทเพลงมีความแตกต่างกันในแต่ละตอน ช่วงที่ทำนองบรรเลงด้วยจังหวะช้า เช่น ในตอน A’ บทเพลงมีลักษณะที่ล่องลอย ขมุกขมัว ด้วยวิธีการประพันธ์ที่ใช้ส่วนของจังหวะที่แตกต่างกัน กล่าวคือในห้องที่ 47-56 มือซ้ายเล่นส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้นจังหวะสามพยางค์ มือขวาเล่นเขบ็ตหนึ่งชั้น และฟลูตเล่นตัวดำสามพยางค์ ทั้งหมดสลับหมุนเวียนไปมา และในบางครั้งมีการโยงเสียงโน้ต (Tie) ไปยังจังหวะตก จึงทำให้บทเพลงขาดจังหวะที่หนักแน่น รวมกับแนวบรรเลงฟลูตในเสียงสูงอย่างต่อเนื่อง ยิ่งทำให้ฟังแล้วล่องลอยและโหยหวน (ตัวอย่างที่ 49)

ตัวอย่างที่ 49 Chant de Linos ตอน A' ห้องที่ 50-52

ในขณะที่ท่อนเร็วเช่น ในตอน C หรือตอน D กลับมีจังหวะที่แน่นอน ด้วยอัตราจังหวะ 7/8 และการเล่นของทั้งเปียโนและฟลูต ที่มีการจัดกลุ่มโน้ตที่มีสัดส่วนรูปแบบที่แน่นอน ทำให้ฟังคล้ายกับจังหวะเต้นรำ แต่เป็นที่น่าสังเกตตรงการจัดกลุ่มของโน้ตเปียโนและฟลูตนั้นไม่ได้ไปในทางเดียวกัน กล่าวคือ ในอัตราจังหวะ 7/8 เปียโนจัดกลุ่มของเขบ็ตหนึ่งชั้นได้เป็น 3+2+2 แต่ในแนวของฟลูตนั้นจัดเป็น 1+2+2+2 ซึ่งทำให้ความรู้สึกของการเน้นจังหวะของทั้ง 2 เครื่องนั้นต่างกัน (ตัวอย่างที่ 50)

ตัวอย่างที่ 50 ตอน C ห้องที่ 111-113

3.7.1 ลีลาการบรรเลง

บทเพลงนี้มีแนวคิดของการนำวัตถุดิบโบราณกลับมาใช้ ผสมผสานกับเทคนิคการประพันธ์แบบใหม่ในรูปแบบดนตรีศตวรรษที่ 20 ทำให้เกิดเสียงใหม่ๆ เป็นดนตรีที่ไม่เคยได้ยินมาก่อน ซึ่งมีเอกลักษณ์ในตัวเองสูง ลีลาการบรรเลงก็ควรมีแนวคิดที่สอดคล้องกัน กล่าวคือคุณภาพของเสียงที่เน้นความไพเราะอาจจะไม่ใช่สิ่งที่จำเป็นที่สุด แต่การสื่ออารมณ์ถึงความโบราณ ความดิบ ความดั้งเดิม

อาจเป็นสิ่งที่สำคัญกว่า การใช้น้ำเสียงที่กระด้าง คมชัด แหลมคม หรือการเน้นที่รุนแรงเป็นองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ในบทเพลงนี้ รวมไปถึงโน้ตขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant) ก็จำเป็นต้องนำเสนอออกมาอย่างไม่ยำเกรง

บทเพลงเริ่มต้นด้วยเสียงเปียโนที่บรรเลงโน้ตคู่แปด ตามด้วยขั้นคู่เสียงกระด้างที่ค่อยๆ หนาแน่นขึ้นจนระเบิดออกมาด้วยคอร์ดในมือซ้าย โดยที่ฟลูตรับช่วงความเกรี้ยวกราดบนบันไดเสียง Mela Ganamerti ด้วยการเล่นอย่างรวดเร็วในเสียงสูง การนำเสนอในลักษณะนี้ถูกย้ำเพิ่มอีก 2 ครั้ง โดยใช้คู่เสียงที่ค่อยๆ กว้างขึ้น จากนั้นจึงค่อยๆ ลดพลังเสียงลงเพื่อจะนำเข้าสู่ท่อนช้าในตอน A

ในตอน A ทั้งหมดของบทเพลง มีลักษณะจังหวะที่ช้า และมีลีลาของการคร่ำครวญรำพึงรำพรรณ (Lamentation) อยู่ในอัตราจังหวะ 5/4 แต่จังหวะจะโคนไม่ชัดเจน อารมณ์เพลงมีความนิ่ง ความเคลื่อนไหวอย่างเชื่องช้าเป็นหลัก จากนั้นบทเพลงพลิกเข้าสู่ตอน B ที่มีลักษณะเกรี้ยวกราดขึ้นทั้งในแนวเปียโนและฟลูตเล่นโน้ตเป็นลักษณะคอร์ดแตกไล่ขึ้นลงอย่างรวดเร็ว คล้ายกับการเล่นเครื่องดนตรีฮาร์ป ก่อนจะกลับมายัง A’ และ B’ ในช่วงถัดมา

ในตอน C นั้นเป็นตอนมีจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ที่สุด ด้วยอัตราจังหวะ 7/8 ความเร็ว Allegro และจังหวะที่มีลักษณะการเต้นรำเสมือนคนป่า โดยฟลูตเริ่มทำนองด้วยการเล่นโน้ตในระดับเสียงที่ต่ำบริเวณ C กลาง (Middle C) ผู้ประพันธ์กำหนดให้ฟลูตเล่นในความเข้มเสียงที่ดังมาก (Fortissimo) ซึ่งโดยธรรมชาติช่วงเสียงต่ำของฟลูตนั้นจะเล่นเสียงดังได้ยาก เปียโนจึงต้องรับบทบาทควบคุมความสมดุลของเสียงในช่วงนี้ให้ดี หลังจากนั้นเปียโนรับทำนองเดียวกันของฟลูตมาบรรเลงด้วยอารมณ์ที่เกรี้ยวกราดรุนแรง สลับกับฟลูตที่เล่นทำนองเดียวกันในเสียงที่สูงขึ้น ซึ่งในตอน C นี้ เปียโนและฟลูตสลับกันแสดงบทบาทเด่นอย่างเท่าเทียมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน D เป็นเหมือนส่วนขยายต่อของตอน C แต่มีจังหวะที่ช้าลงเล็กน้อย อารมณ์ความดุเดือดของตอน C ค่อยๆ จางลงทีละเล็กทีละน้อย ก่อนเข้าสู่ท่อนช้าของตอน A’’ และตอน B’’ ในตอน C ช่วงสุดท้ายของบทเพลงกระหน่ำด้วยการเล่นบนบันไดเสียงห้าเสียง ซึ่งมีลีลาการเล่นคล้ายดนตรีในทวีปเอเชียมากกว่าดนตรีในยุโรปเสียอีก

3.8 La Revue de Cuisine ประพันธ์โดย Bohuslav Martinu

La Revue de Cuisine หรือ The Kitchen Revue ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1927 เป็นบทเพลงสำหรับบัลเลต์ที่มีเนื้อหาเบาสมอง โดยผู้ว่าจ้างคือ จาร์มิลา โครโชลวา (Jarmila Krosholva) นักออกแบบท่าเต้นและเจ้าของคณะบัลเลต์ Dramatic Dance-Company ในกรุงปราก มาร์ตินูประพันธ์บทเพลงนี้ในช่วงที่เขาเดินทางไปพำนักอยู่ที่กรุงปารีส ซึ่งเป็นที่ทราบดีว่าในยุคนั้นปารีสเป็นเมืองแห่งผู้นำทางศิลปะ และเป็นศูนย์รวมของศิลปินต่างๆ มากมาย จึงทำให้มาร์ตินูได้เปิดโลกกว้างและได้สัมผัสกับดนตรีและศิลปะหลายชนิดอย่างเช่น ดนตรีกระแสอิมเพรสชันนิสม์ ดนตรีแจ๊ส ไปจนถึงละครแนวล้ำยุค (Avant-garde) ซึ่งมีอิทธิพลต่อผลงานของเขาอย่างมาก รวมไปถึงบทเพลง La Revue de Cuisine นี้ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สอย่างชัดเจน และจะหลีกเลี่ยงไม่ได้เลยคืออิทธิพลจากสตราวินสกี ที่มีลักษณะการใช้เสียงประสานที่กระด้าง และอัตราจังหวะที่เปลี่ยนแปลงไปมาตลอดแบบไม่สามารถคาดเดาได้ ไปจนถึงรูปแบบของวงดนตรี ที่มีการเลือกใช้เครื่องดนตรีคล้ายคลึงกับผลงาน L'Histoire du soldat ของสตราวินสกีอย่างชัดเจน

บทเพลง La Revue de Cuisine ฉบับนี้เรียบเรียงขึ้นใหม่จากต้นฉบับที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับบัลเลต์ ผู้ประพันธ์ได้ตัดบางกระบวนออกไป เพื่อให้เหมาะสมสำหรับการแสดงในรูปแบบของคอนเสิร์ต บทเพลงมีทั้งหมด 4 กระบวน ประกอบด้วย 1. Prologue 2. Tango 3. Charleston และ 4. Finale บทเพลงอยู่ในรูปแบบของวงเชมเบอร์ 8 ชิ้น หรือเรียกว่า Septet ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี คลาริเน็ต บาสซูน ทรัมเป็ต ไวโอลิน เชลโล และเปียโน ในทุกๆ กระบวน ผู้ประพันธ์ได้จัดสรรให้แต่ละเครื่องดนตรีมีโอกาสได้แสดงฝีมืออย่างเท่าเทียมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 1 Prologue มีสังคีตลักษณ์แบ่งออกได้เป็น 5 ตอน โดยมีตอนที่ 1 เป็นท่อนนำเสนอและตอนที่ 5 เป็นท่อนลงท้าย โดยในแต่ละตอนมีการนำวัตถุดิบจากทำนองแรก มาพัฒนาให้อยู่ในรูปแบบต่างๆ ซึ่งมีรายละเอียดห้องเพลงดังนี้ ท่อนนำเสนอมีความเร็ว Allegretto และอยู่ในรูปแบบของจังหวะมาร์ช (March) ท่อนนำเสนออยู่ในห้องที่ 1-36 ตอนที่ 1 อยู่ในห้องที่ 37-107 ตอนที่ 2 มีความเร็วลดลงเล็กน้อย และเปลี่ยนบันไดเสียงไปอยู่ใน E-flat major และ C major อยู่ระหว่างห้องที่ 108-167 ตอนที่ 3 จังหวะกลับมาคงเดิมอยู่ในห้องที่ 168-199 และท่อนส่งท้ายอยู่ในห้องที่ 200-219 (ตารางที่ 14)

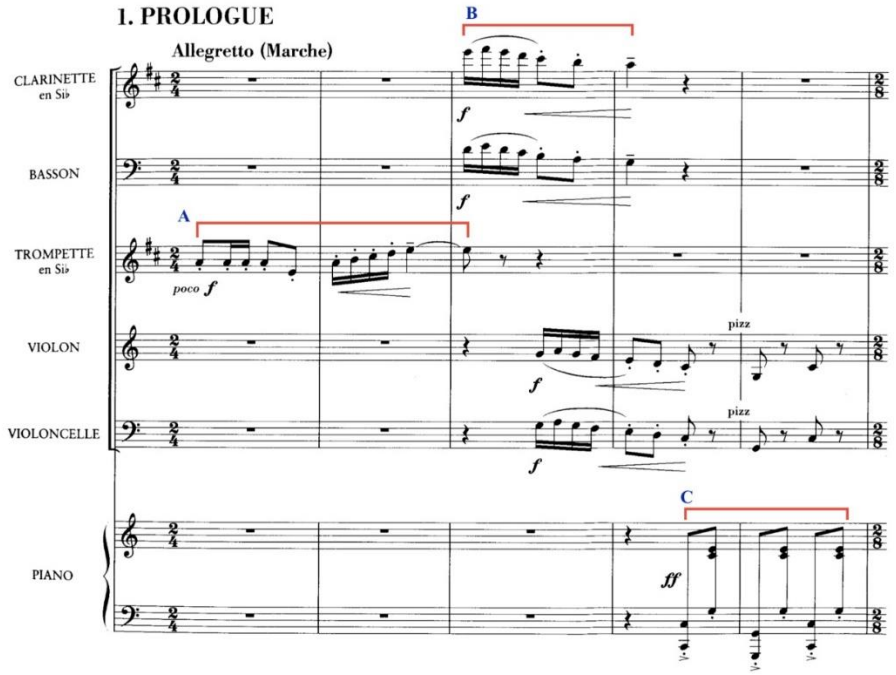
ตารางที่ 14 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue

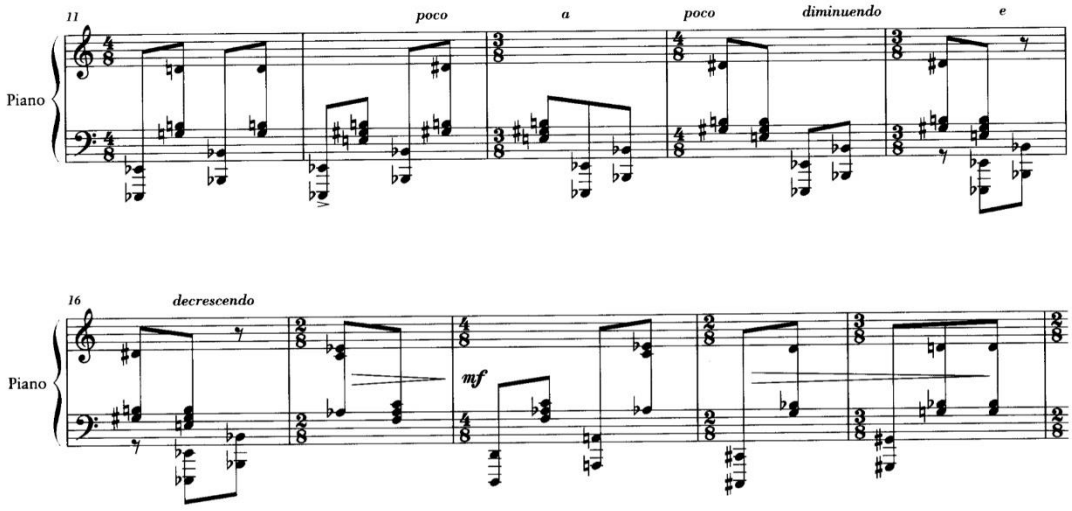
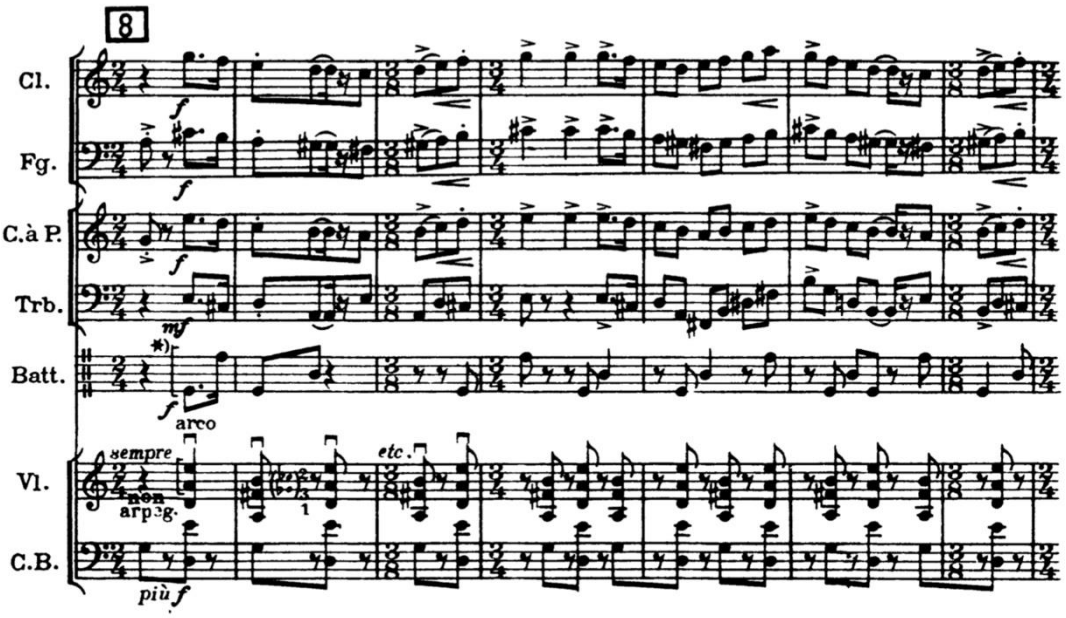
กระบวนที่ 1: Prologue		
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
1	1 - 36	Introduction (motive A, B and C)
2	37 - 107	Transformation of motive A, B
3	108 - 167	Poco meno in B-flat major and C major
4	168 - 199	Piano play the theme
5	200 - 219	Coda

ในท่อนนำเสนอนั้น จะพบกับโมทีฟหลักตั้งแต่เริ่มต้นบทเพลงด้วยเสียงของทรัมเป็ตซึ่งอยู่ในวลีของประโยคคำถามด้วยโมทีฟ A และตามด้วยคลาริเน็ตกับบาสซูนรับในวลีของประโยคคำตอบด้วยโมทีฟ B จากนั้นเปียโนรับบทบาทบรรเลงจังหวะสวนสนาม ด้วยการเล่นโน้ตเบสสลับกับคอร์ดซึ่งเป็นโมทีฟ C (ตัวอย่างที่ 51) จังหวะตรงนี้มีลักษณะเปลี่ยนจังหวะไปมา และมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 2/4 เป็น 3/8 หรือ 2/8 อีกทั้งยังมีการเน้นจังหวะที่ทำให้เกิดความรู้สึกไขว้เขว จึงไม่อาจคาดเดาจังหวะล่วงหน้าได้ (ตัวอย่างที่ 52) ซึ่งลักษณะของจังหวะเช่นนี้ได้รับอิทธิพลจากสตราวินสกีโดยตรง (ตัวอย่างที่ 53)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

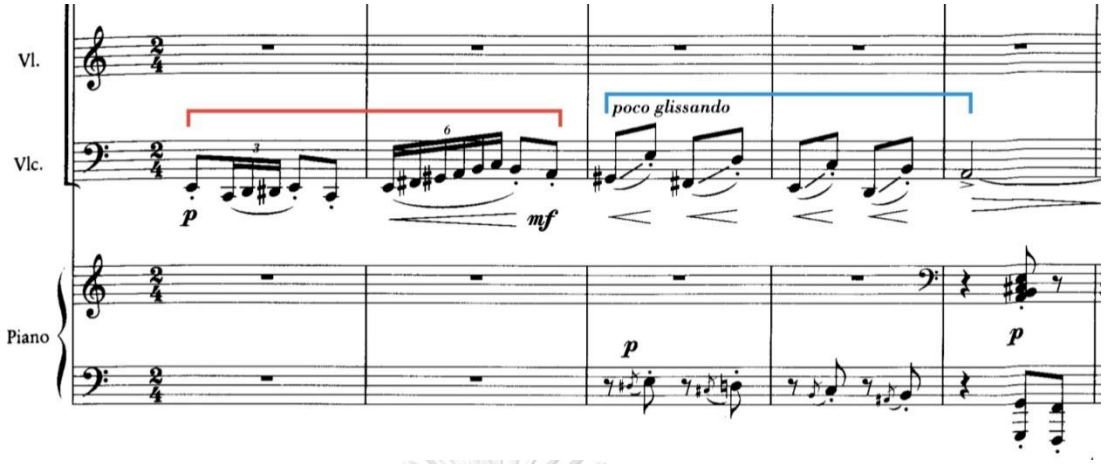
ตัวอย่างที่ 51 La Revue de Cuisine, Prologue โมทีฟ A, B และ C ห้องที่ 1-5

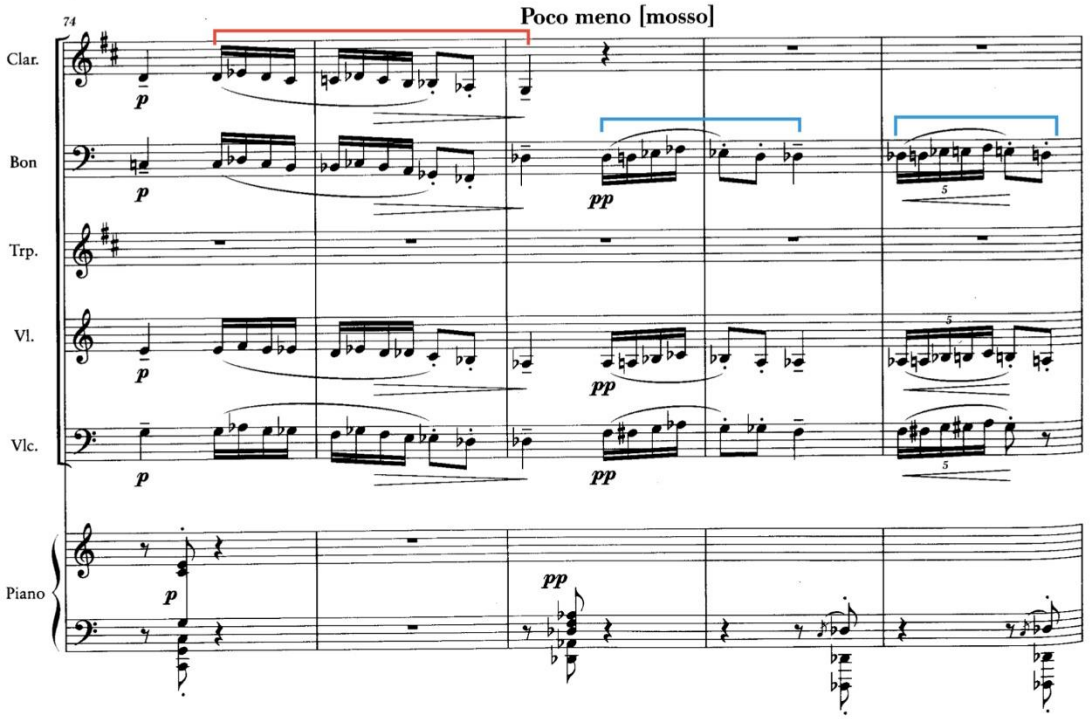


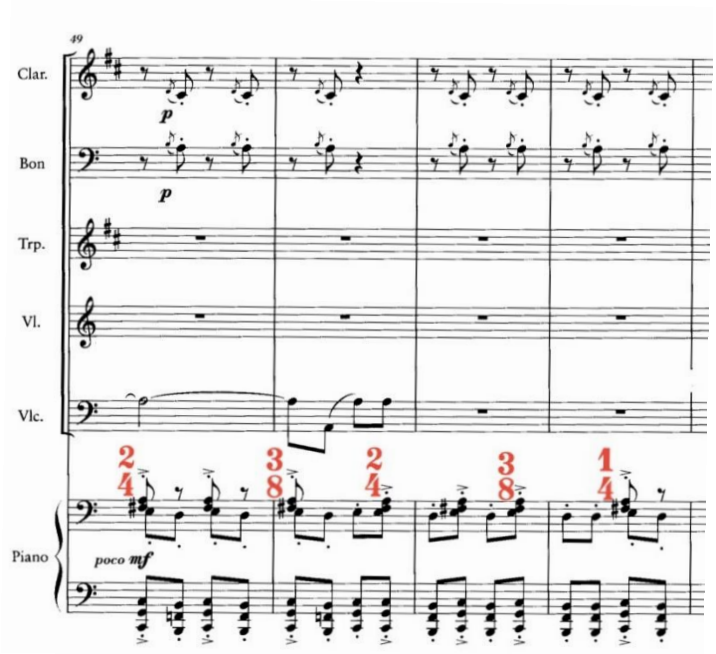
ตัวอย่างที่ 52 La Revue de Cuisine, Prologue อัตราจังหวะที่เปลี่ยนไปมาในโมทีฟ C

ตัวอย่างที่ 53 L'Histoire du Soldat ของสตราวินสกี

ลักษณะของโมทีฟทั้ง 3 อยู่ปะปนกันไปในทุกส่วนของกระบวนที่ 1 ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคต่างๆ ในการขยายโมทีฟ หรือนำมาพัฒนาให้อยู่ในหลากหลายรูปแบบ เช่น ในห้องที่ 37-38 เป็นการแปรรูปของโมทีฟ A ซึ่งถูกนำมาเปลี่ยนรูปร่างและขยายต่อในช่วงท้ายห้องที่ 39-40 (ตัวอย่างที่ 54) เช่นกันกับห้องที่ 74-75 เป็นการนำโมทีฟ B มาใช้ และถูกขยายโดยการเปลี่ยนทิศทางและแปรรูปในห้องที่ 76-80 (ตัวอย่างที่ 55) ซึ่งส่วนขยายของทั้ง 2 โมทีฟนี้ถูกนำไปพัฒนาต่อในส่วนต่างๆ อีกมากมาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 54 La Revue de Cuisine, Prologue โมทีฟ A ที่ถูกเปลี่ยนรูปร่าง



ตัวอย่างที่ 55 La Revue de Cuisine, Prologue โมทีฟ B ที่ถูกเปลี่ยนรูปร่าง

ลักษณะของจังหวะที่เปลี่ยนไปมาในโมทีฟ C นั้นจะถูกซ้อนให้อยู่ในอัตราจังหวะที่คงที่อย่าง 2/4 เช่น ในห้องที่ 49-52 การเน้นจังหวะที่ไม่ปกติตามอัตราจังหวะ 2/4 หรือการเน้นแบบเฮมิโอลานั้น คล้ายกับการซ้อนของอัตราจังหวะอื่น แทรกเข้าไปอยู่ในจังหวะ 2/4 ซึ่งบรรเลงอยู่ในแนวบรรเลงประกอบของเปียโน ที่มีการเน้นจังหวะที่คล้ายกับการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 3/8 ในห้องที่ 50 และ 51 (ตัวอย่างที่ 56)

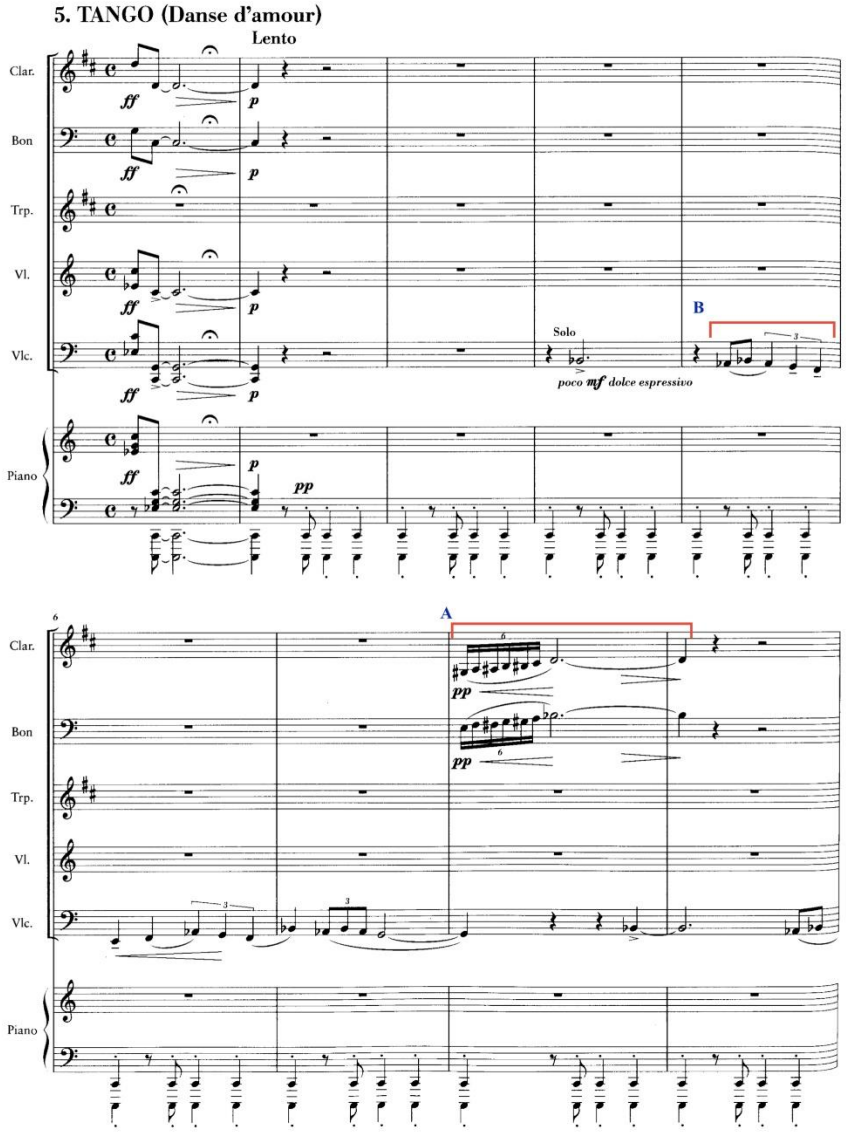
ตัวอย่างที่ 56 La Revue de Cuisine, Prologue เฮมิโอลาที่ทำให้เกิดอัตราจังหวะซ้อน

กระบวนที่ 2 Tango มีความชัดเจนในเรื่องของเสียงประสานมากขึ้น โดยต้นเพลงนั้นขึ้นต้นด้วยคอร์ด C minor และส่วนที่เหลือของบทเพลงนั้นมีโน้ตหลัก (Key Center) ที่ค่อนข้างอยู่บนโน้ต C กระบวนนี้มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบ่งได้ 4 ตอน ตอนที่ 1 เป็นการนำเสนอทำนองของแทงโก้อยู่ระหว่างห้องที่ 1-39 ตอนที่ 2 มีลักษณะของโน้ตสามพยางค์ อยู่ในห้องที่ 40-48 ตอนที่ 3 บันไดเสียงเปลี่ยนไปอยู่ในคีย์ F major อยู่ในห้องที่ 49-81 และตอนที่ 4 ลักษณะของทำนองตอนที่ 1 กลับมาอยู่ในห้องที่ 82-88 (ตารางที่ 15)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 15 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Revue de Cuisine กระบวนที่ 2 Tango

กระบวนที่ 2: Tango		
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
1	1 - 39	First theme by Cello and Trumpet solo in C minor key
2	40 - 48	Transition by strings pizzicato
3	49 - 81	Andante tempo, F major key
4	82 - 88	Lento tempo, returning of first ทำนอง

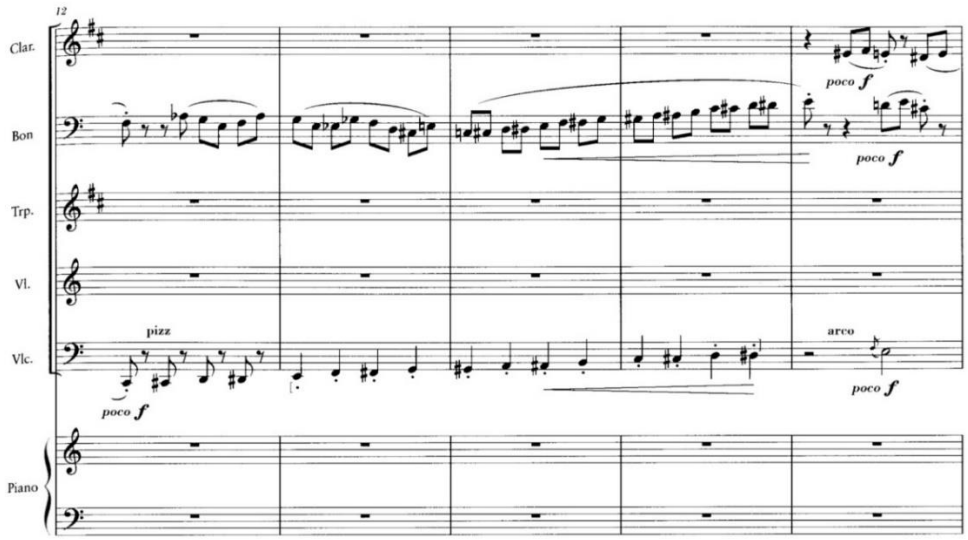
ทำนองหลักของกระบวน Tango บรรเลงโดยเชลโลเป็นเครื่องแรก ซึ่งจากการวิเคราะห์จะพบว่าทำนองหลักและแนวบรรเลงประกอบนั้น ล้วนใช้โมทีฟที่ถูกพัฒนาจากในกระบวนที่ 1 ทั้งสิ้น เช่น ในห้องที่ 5 (ตัวอย่างที่ 57) ทำนองหลักที่เล่นโดยเชลโลนั้นเป็นการนำโมทีฟ B มาพัฒนา แต่อยู่ในรูปแบบของส่วนจังหวะที่คล้ายกับการด้นสดเพื่อให้เข้ากับดนตรีรูปแบบแทงโก้ ซึ่งในแนวของคลาริเน็ตและบาสซูนที่ทำหน้าที่บรรเลงประกอบในท้ายประโยคห้องที่ 8 นั้น ก็เป็นส่วนที่ถูกขยายจากโมทีฟ A เช่นกัน

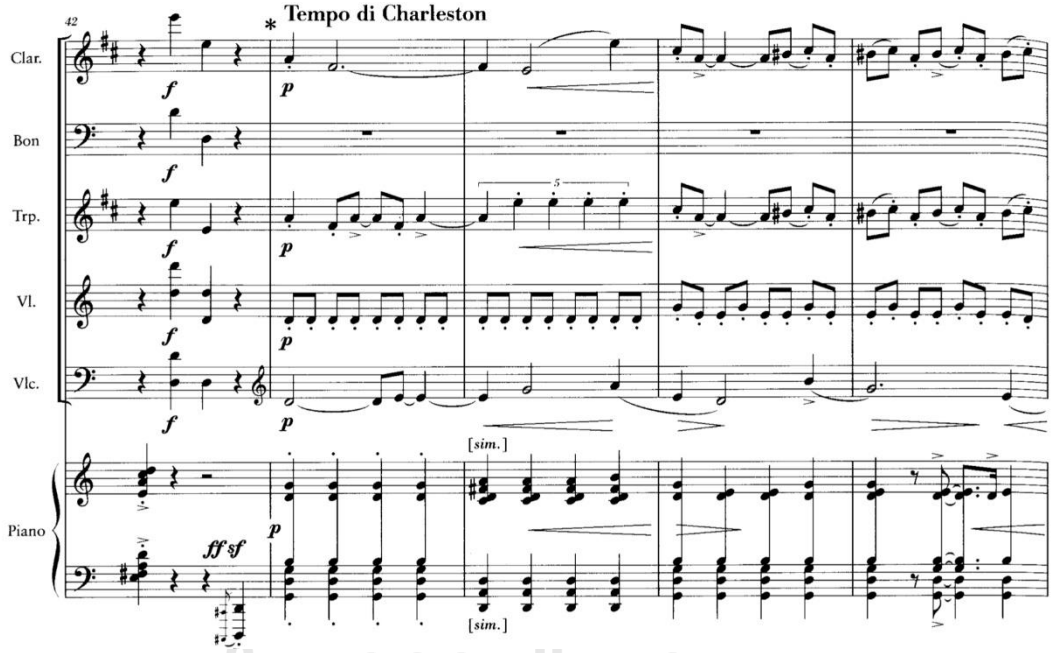
ตัวอย่างที่ 57 La Revue de Cuisine, Tango โมทีฟ B ที่ถูกนำมาพัฒนา

กระบวนที่ 3 Charleston ซึ่งบรรเลงอย่างต่อเนื่องจากกระบวนที่ 2 มีสังคีตลักษณ์แบ่งออกได้เป็น 2 ตอนอย่างชัดเจน โดยตอนที่ 1 เป็นช่วงที่ค่อยๆ นำเสนอกลุ่มโน้ตที่จะนำไปถูกใช้ในตอนที่ 2 โดยอยู่ระหว่างห้องที่ 1-42 และตอนที่ 2 มีความเร็วในรูปแบบดนตรี Charleston ซึ่งเป็นดนตรีในรูปแบบ New Orleans Jazz ระหว่างห้องที่ 43-102 (ตารางที่ 16)

ตารางที่ 16 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Revue de Cuisine กระบวนที่ 3 Charleston

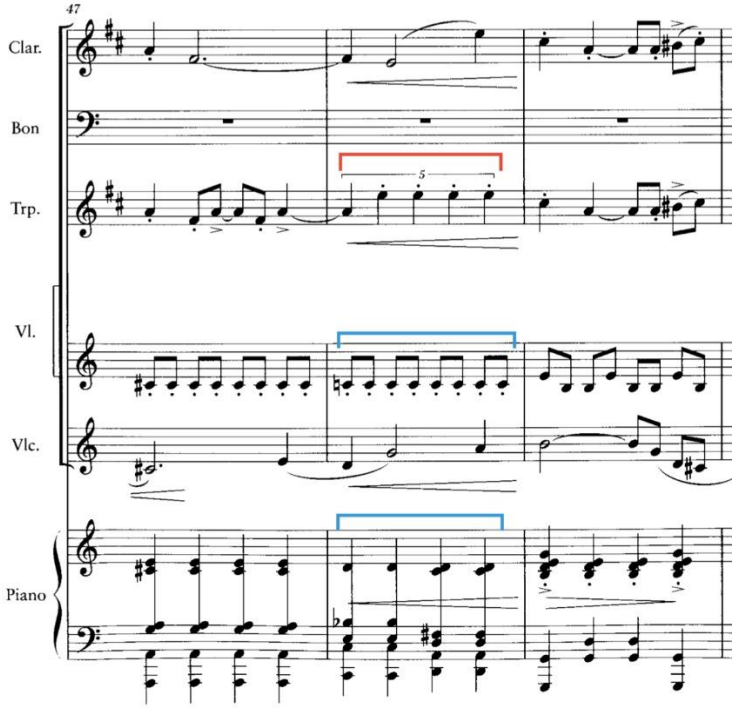
กระบวนที่ 3: Charleston		
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
1	1 - 42	Transition to Charleston, Polyphony texture
2	43 - 102	Charleston

กระบวนนี้เริ่มต้นด้วยโน้ตเสียง C ที่ต่ำสุดของเชลโล เป็นโน้ตที่สืบเนื่องมาจากท่อน Tango จากนั้นบาสซูนเล่นกลุ่มของโน้ตที่มีลักษณะเป็นโครมาติก ค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ โดยมีคลาริเน็ตและไวโอลินรับช่วงต่อ โดยค่อยๆ เพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อยๆ เนื้อดนตรีในช่วงนี้มีลักษณะเป็น 2 แนวเสียง (ตัวอย่างที่ 58) จนเพิ่มความเร็วไปถึง Vivo ที่เปียโนและเครื่องดนตรีอื่นๆ เข้ามามีบทบาทด้วยกันทั้งหมด

ตัวอย่างที่ 58 La Revue de Cuisine, Charleston เนื้อดนตรี 2 แนวเสียงในตอนที่ 1

ตอนที่ 2 มีจังหวะสนุกสนาน อยู่ในรูปแบบ Tempo di Charleston ซึ่ง Charleston เป็นการเต้นรำที่เป็นที่นิยมมากจนกลายเป็นกระแสหลักในกลุ่มนักเต้นชาวอเมริกัน ในช่วงปี ค.ศ. 1926-1927 รูปแบบของดนตรีมีลักษณะคล้ายกับดนตรีแจ๊สแบบ New Orleans โดยในกระบวนนี้ เปียโนและไวโอลินทำหน้าที่เป็นเสมือนเครื่องเคาะจังหวะ (ตัวอย่างที่ 59) มีการเน้นแบบเฮมิโอลาที่เป็นแนวดนตรีแจ๊สอยู่อย่างเนื่องๆ ทำให้นึกถึงการเล่นของโมทีฟ C ที่มักจะมีการเปลี่ยนส่วนจังหวะอยู่ตลอดเวลา

ตัวอย่างที่ 59 La Revue de Cuisine, Charleston เนื้อดนตรีในตอนที่ 2

CHULALONGKORN UNIVERSITY

จังหวะในท่อน Charleston ค่อนข้างคงที่สม่ำเสมอ แต่ในบางครั้งผู้ประพันธ์ก็ใช้การเน้นโน้ตแบบเฮมิโอลาเพื่อสร้างจังหวะที่ขัดกับความรู้สึกอยู่บ้าง และในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ยังใช้โน้ตตัวดำห้าพยางค์ หรือการเล่นโน้ต 5 ตัวภายใน 4 จังหวะ (ตัวอย่างที่ 60) บรรเลงโดยแนวทรัมเป็ตใส่ Mute ที่กำลังเล่นทำนองหลักอยู่ ยิ่งทำให้เกิดความรู้สึกขัดกับอัตราจังหวะหลัก 4/4 ที่ถูกเล่นอย่างเท่ากันสม่ำเสมอโดยเปียโนและไวโอลิน นอกจากนี้ยังมีส่วนโน้ตตัวขาวสามพยางค์ ซึ่งมีค่าเท่ากับโน้ต 3 ตัวใน 4 จังหวะที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจทำให้ผู้ฟังเกิดความรับรู้ของจังหวะที่เปลี่ยนไป

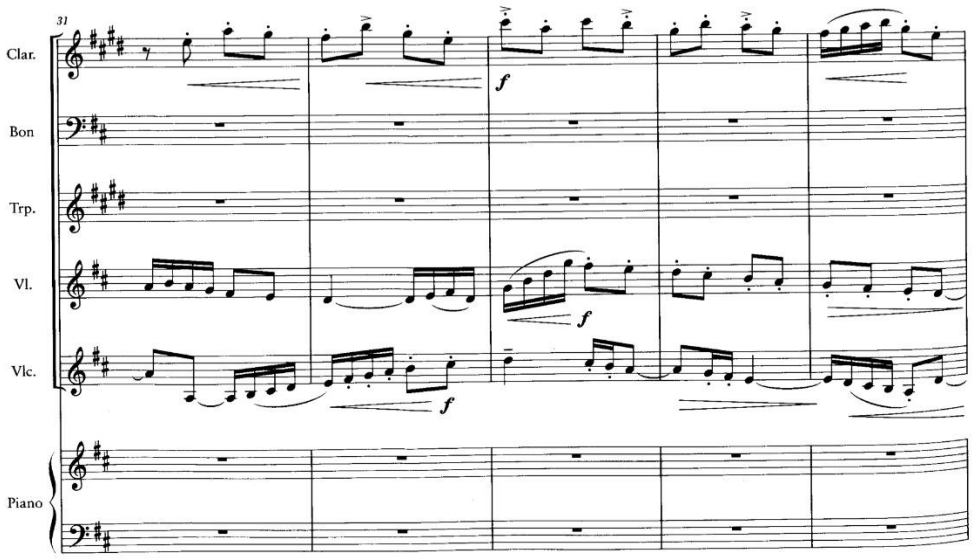
ตัวอย่างที่ 60 ส่วนจังหวะห้าพยางค์ในแนวทรัมเป็ต

กระบวนที่ 4 Finale เป็นการนำโมทีฟของท่อน Prologue ทั้งหมดกลับมาเล่าเรื่องราวอีกครั้งหนึ่งในรูปแบบใหม่ มีการนำรูปแบบของดนตรี Charleston กลับมาผสมผสานกับทำนองใหม่ที่มีเฉพาะในกระบวนนี้ Finale มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

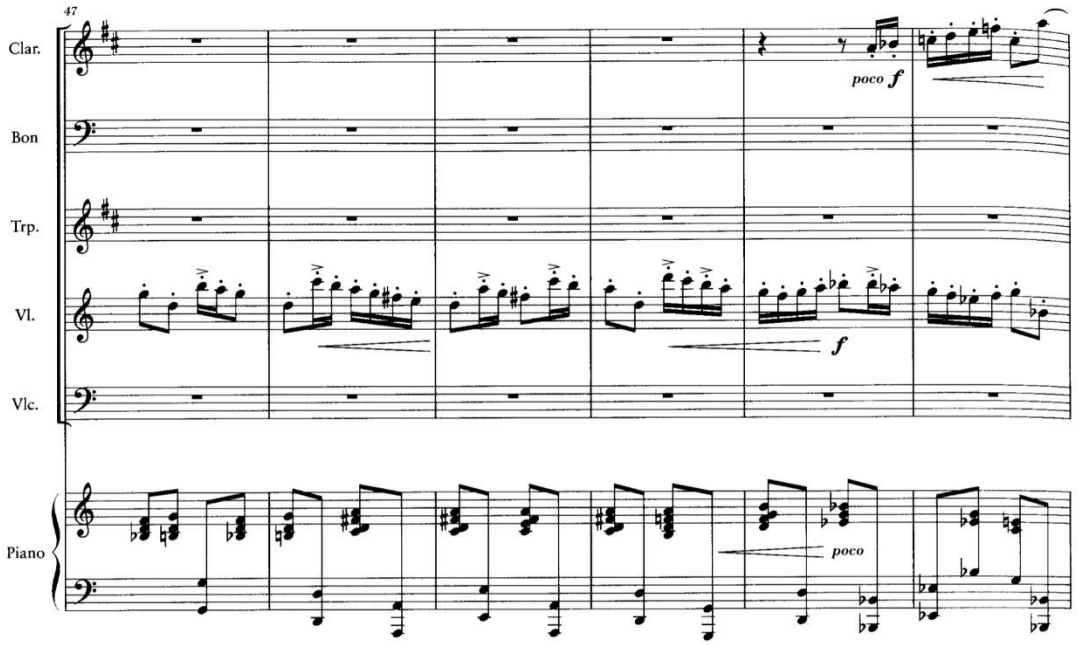
ตารางที่ 17 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale

กระบวนที่ 4: Finale		
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
1	1 - 25	Introduction
2	26 - 44	Polyphony texture
3	45 - 63	Off beat syncopation rhythm
4	64 - 85	Charleston style
5	86 - 110	ทำนองหลัก
6	111 - 134	Charleston style
7	135 - 163	Mix style
8	164 - 191	ทำนองหลัก

ในตอนที่ 1 เนื้อดนตรีมีลักษณะเป็นการประสานเสียงหลายแนวอย่างชัดเจน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีกระแสคลาสสิกใหม่ ที่มักจะนำเทคนิคการประพันธ์นี้กลับมาใช้อยู่เป็นประจำ ซึ่งในบทเพลงเป็นการประสานกันของแนวเสียง 3 แนว โดยมีคลาริเน็ต ไวโอลิน และเชลโล จากนั้นบาสซูนเข้ามาสมทบในช่วงต่อมา จึงกลายเป็น 4 แนวในที่สุด (ตัวอย่างที่ 61)

ตัวอย่างที่ 61 La Revue de Cuisine, Finale เนื้อดนตรี 3 แนวเสียงในตอนที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้ประพันธ์มักใช้เทคนิคการเน้นจังหวะเพื่อทำให้ผู้ฟังประหลาดใจอยู่หลายครั้ง ซึ่งพบได้ในทุกๆ ส่วนของบทเพลงนี้ ในกระบวนสุดท้ายนี้ก็เช่นกัน ในห้องที่ 45 ที่ไวโอลินบรรเลงกับเปียโนเพียงแค่ 2 เครื่อง แต่จังหวะของเปียโนดูผิดเพี้ยนไป โน้ตเบสในมือซ้ายกลับเป็นจังหวะยกแต่คอร์ดในมือขวากลับเป็นจังหวะตก ฟังโดยรวมแล้วเหมือนเป็นการเล่นคร่อมจังหวะ หรือเหมือนเล่นผิดจังหวะ (ตัวอย่างที่ 62) ซึ่งเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ขันของผู้ประพันธ์ เหมือนกับผลงาน L'Histoire du Soldat ของสตราวินสกี

ตัวอย่างที่ 62 La Revue de Cuisine, Finale จังหวะที่ขัดกันระหว่างเปียโนและไวโอลิน

3.8.1 ลีลาการบรรเลง

บทเพลง La Revue de Cuisine เป็นบทเพลงประเภทเปียโนเชมเบอร์ที่ให้อารมณ์ความสนุกสนาน ตลกขบขัน มีเนื้อหาเบาสมอง และยังแฝงไว้ด้วยสีสันของเครื่องดนตรีหลายชิ้นที่แตกต่างกัน ผสมผสานเอกลักษณ์ของเสียงแต่ละเครื่องได้อย่างน่าสนใจ ทำนองและจังหวะที่ดำเนินอย่างไม่ปกติ เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ขันของผู้ประพันธ์ ที่ชอบสร้างความประหลาดใจให้แก่ผู้ฟังและผู้เล่นอยู่อย่างสม่ำเสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในกระบวนแรก Prologue บทเพลงอยู่ในบันไดเสียง Major มีลีลาของจังหวะมาร์ช ความสม่ำเสมอของจังหวะจึงเป็นสิ่งสำคัญ ถึงแม้จังหวะของบทเพลงจะชวนให้ไขว้เขวด้วยการเน้นเสียงที่ประหลาด หรือการเปลี่ยนอัตราจังหวะไปมา จนในบางครั้งทำให้เสียรูปลักษณ์ของจังหวะมาร์ชไป แต่นั่นคือเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ผู้บรรเลงจึงควรบรรเลงด้วยน้ำเสียงที่มั่นใจด้วยจังหวะที่คงที่สม่ำเสมอ ในท่อนนำเสนอ การเน้นเสียงที่แนวเบสของเปียโนในลีลาของจังหวะมาร์ชยังคงต้องทำอยู่เช่นเคย ในตอนอื่นๆ นักเปียโนต้องรู้ว่าบทบาทของตัวเองในแต่ละช่วงของบทเพลงนั้นคืออะไร บางช่วงเป็นเพียงแค่การเสริมจังหวะให้กับเครื่องอื่นๆ จึงควรใช้น้ำเสียงที่คล้ายกับเครื่องดนตรีนั้นๆ หรือบางครั้งเปียโนมีลีลาการเล่นคล้ายกับเครื่องอื่นๆ เช่น คล้ายเครื่องเป่า หรือ คล้ายการดีดสายของเครื่องสาย ซึ่งอาจตีความได้ว่าเครื่องดนตรีเปียโนนั้น อาจใช้แทนเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่ไม่อยู่ในวงก็เป็นได้

กระบวนที่ 2 Tango อยู่ในลีลาจังหวะแทงโก้ในบันไดเสียง Minor มีจังหวะที่ช้า อารมณ์เพลงออกไปในแนวหมองหม่น รูปแบบการบรรเลงของเครื่องดนตรีอื่นๆ เป็นลักษณะของการโซโลในแต่ละเครื่อง ในลีลาการเล่นเหมือนการด้นสด มีส่วนจังหวะสามพยางค์และหกพยางค์ปะปนอยู่อย่างเนืองๆ ในส่วนของเปียโนมักบรรเลงเป็นแนวประกอบซึ่งมีจังหวะคงที่ การรักษาจังหวะที่คงที่ให้เป็นเสาหลักแก่เครื่องดนตรีอื่นๆ ที่มีลีลาการบรรเลงคล้ายการด้นสดนั้นเป็นสิ่งสำคัญ นักเปียโนจึงต้องอาศัยสมาธิอย่างมากในการควบคุมจังหวะที่อาจจะดูเรียบง่าย ให้ได้อย่างสม่ำเสมอจริงๆ

กระบวนที่ 3 Charleston เป็นกระบวนที่แสดงอารมณ์ความสนุกสนาน ร่าเริงที่สุดกระบวนหนึ่ง แต่ในตอนเริ่มของกระบวนเป็นการเชื่อมต่อความหมองหม่นของท่อนแทงโก้จากนั้นค่อยๆ เพิ่มความสว่างของเสียงไปจนเข้าสู่ท่อนของ Charleston ด้วยการเล่นของเปียโนที่มีเสียงดังสนั่น เด่นออกจากแนวดนตรีอื่นๆ นำพาบทเพลงเข้าสู่แนวดนตรีแจ๊สของ Charleston ในช่วงนี้เปียโนทำหน้าที่เล่นคอร์ดและจังหวะคล้ายกับกลองชุดและกีตาร์ในวงดนตรีแจ๊ส และในบางช่วงทำหน้าที่ขัดจังหวะกันเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวง สร้างสีสันความสนุกสนานรื่นเริงได้อย่างเต็มที่

กระบวนที่ 4 Finale เป็นการสรุปบทเพลงเรื่องราวจากกระบวนที่ 1, 2 และ 3 มาร้อยเรียงเรื่องราวใหม่ทั้งหมด โดยมีลักษณะพิเศษของกระบวนต่างๆ ถูกนำกลับมาใช้ในกระบวนนี้ ไม่ว่าจะเป็นโมทีฟ เนื้อดนตรี ส่วนจังหวะต่าง ทำให้ผู้ฟังหวนนึกถึงกระบวนก่อนหน้า ลีลาการบรรเลงจึงต้องนำลักษณะของการบรรเลงในกระบวนก่อนๆ กลับมานำเสนอให้คล้ายเดิมมากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของน้ำเสียง การใช้เพเดิล ทิศทางของทำนอง ก็ควรนำเสนอในแบบเดียวกัน

ในกระบวนนี้มีทำนองที่เกิดขึ้นใหม่ ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง D major มีโน้ตที่ค่อนข้างอยู่ในไดอาโทนิก (Diatonic) ซึ่งขัดกับลักษณะทำนองก่อนหน้านี้ที่มักมีโน้ตนอกคอร์ดปะปนอยู่ อารมณ์ของทำนองนี้มีลักษณะเหมือนเป็นการสรุปจบของเรื่องราววุ่นวายต่างๆ นานา โดยในตอนจบทำนองนี้ได้กลับมาบรรเลงเป็นครั้งสุดท้ายอย่างยิ่งใหญ่ก่อนจะจบลงด้วยคอร์ด D major อย่างสง่างาม

3.9 Breakdown Tango ประพันธ์โดย John Mackey

บทเพลง Breakdown Tango ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 2000 ซึ่งเป็นช่วงที่แมคคีย์ทำงานเป็น Music Director ให้กับ Parsons Dance Company ในปี ค.ศ. 1999-2003 บทเพลงนี้ถูกว่าจ้างโดยคณะบัลเลต์ของที่นั่น นิตยสาร New York Times ขนานนามบทเพลงนี้ว่า “Darkly Dramatic” และนิตยสาร The Clarinet Magazine กล่าวว่าเป็น “an appealing, and at times wonderfully trashy piece”

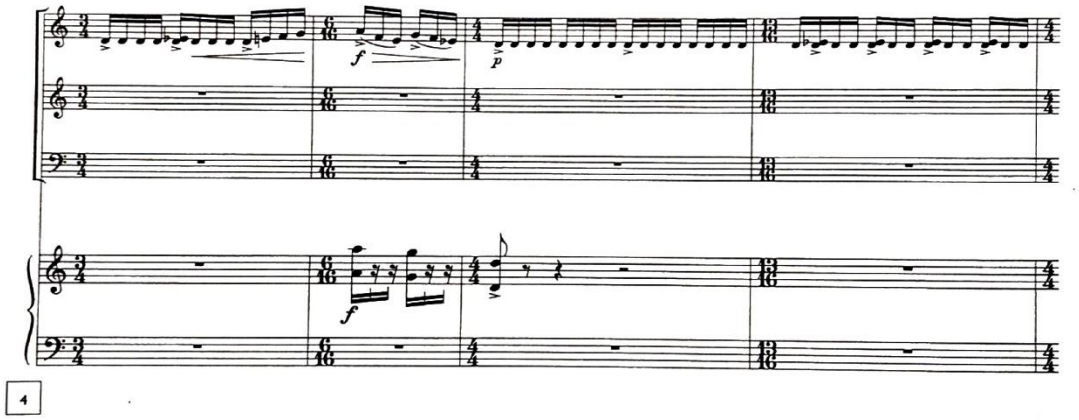
บทเพลงมีสังคีตลักษณ์แบ่งออกได้เป็น 3 ตอนใหญ่ โดยแต่ละตอนนั้นมีทำนองย่อยๆ และพื้นผิวดนตรีที่แตกต่างกันออกไป โดยรวมแล้วบทเพลงนี้มีบันไดเสียงในลักษณะของศูนย์กลางเสียง (Tone Center) ซึ่งอยู่บนโน้ต D มีสังคีตลักษณ์ดังนี้

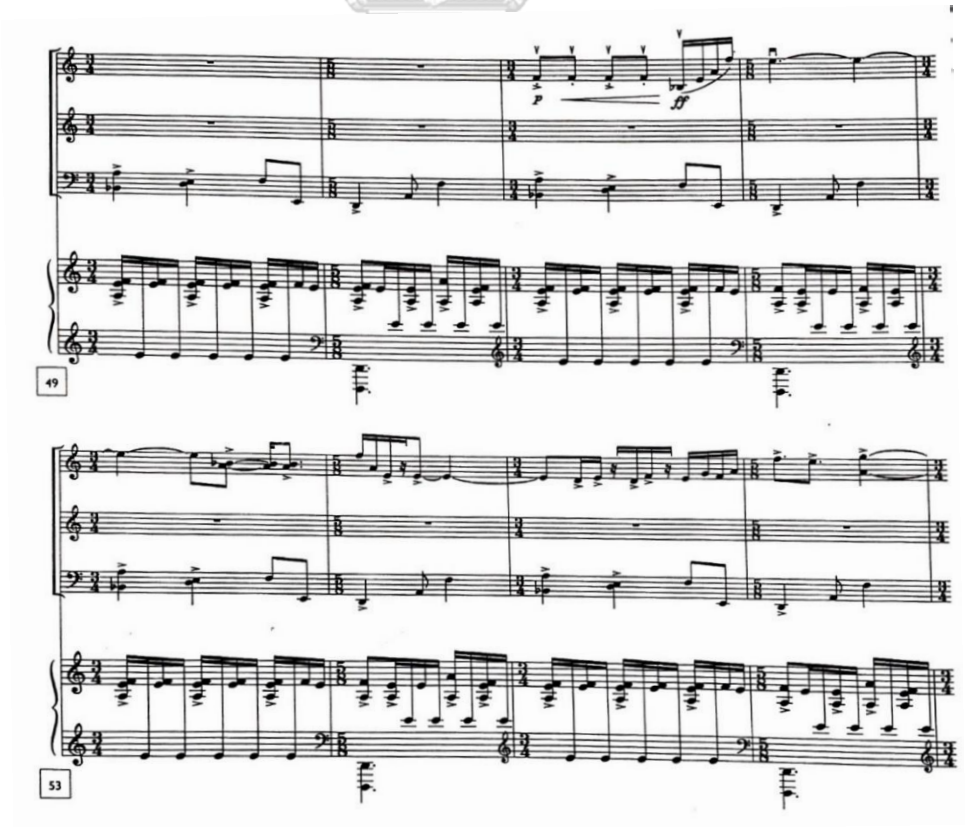
ตารางที่ 18 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลง Breakdown Tango

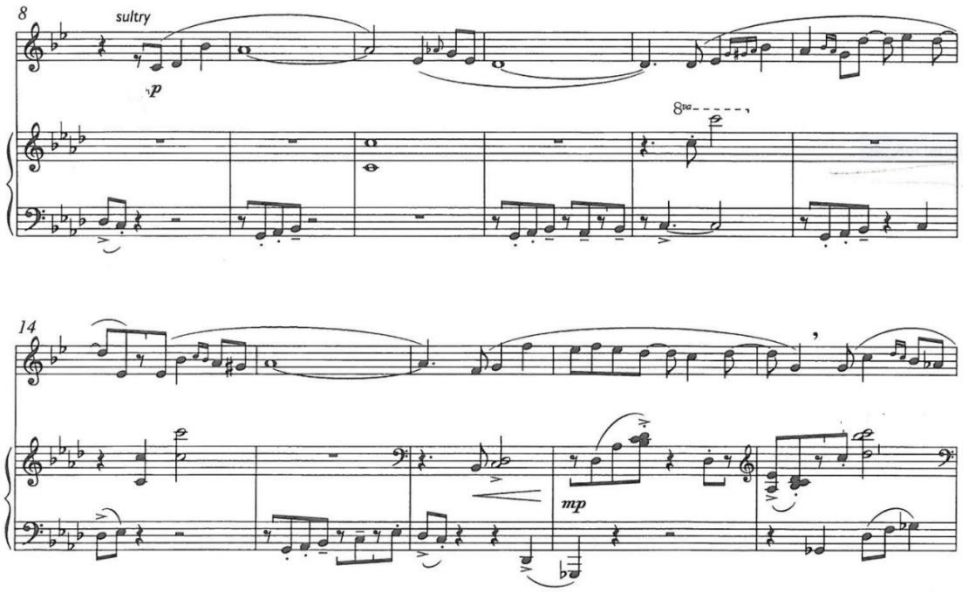
Breakdown Tango		
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
A	1 - 47	Ostinato motive + Fragment of Theme A and B
	48 - 79	Theme A
	80 - 105	Ostinato + Fragment of A and B
	106 - 133	Theme B
	134 - 145	Themes A, B and ostinato motive
	146 - 161	Theme B
B	162 -167	Transition to B
	168 - 202	Theme C with small violin cadenza
	203 - 220	Transition to A', combination of Themes A, B and C
A'	221 - 246	Ostinato motive + Fragment of Theme A and B
	247 - 262	Combination of Theme A, B and C
	263 - 274	Fugue
	275 - 286	Combination of Theme A, B, C and ostinato motive
	287 - 302	Theme B
	303 - 313	Coda

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

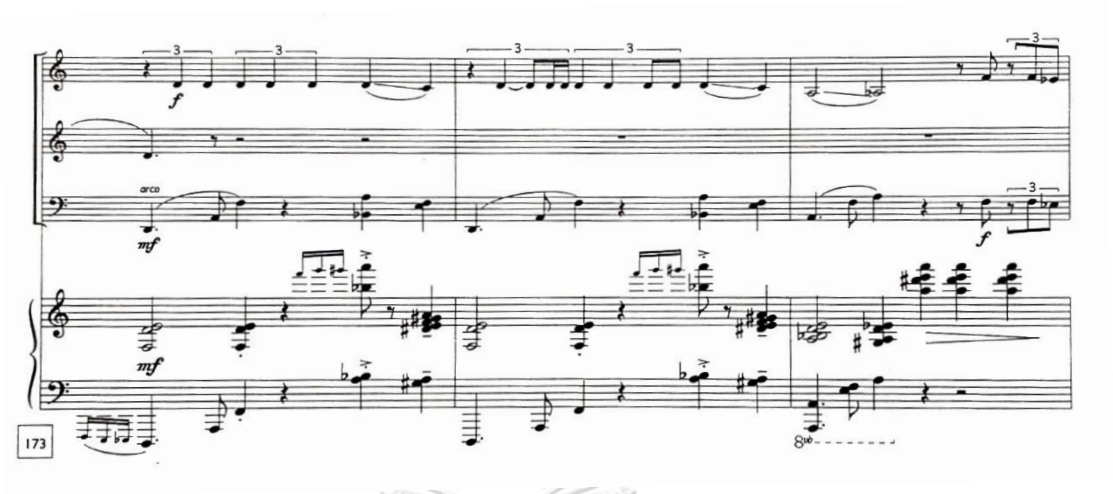
ลักษณะที่พบได้ชัดเจนทั่วไปของบทเพลงนี้คือ การเล่นโน้ตซ้ำๆ เป็นแนวยืนพื้น (Ostinato) อยู่ตลอด โดยเฉพาะในตอน A และ A' แนวคิดของโน้ตเขบ็ตสองชั้นซ้ำถี่ๆ ถือได้ว่าเป็นโมทีฟหลักของบทเพลงนี้ โน้ตที่ใช้มักจะอยู่ใน Tone Center D ในบางช่วงสลับเป็น A เพื่อให้เกิดความรู้สึกขับเคลื่อนจาก Tonic ไปสู่ Dominant และกลับมายัง Tonic (ตัวอย่างที่ 63)

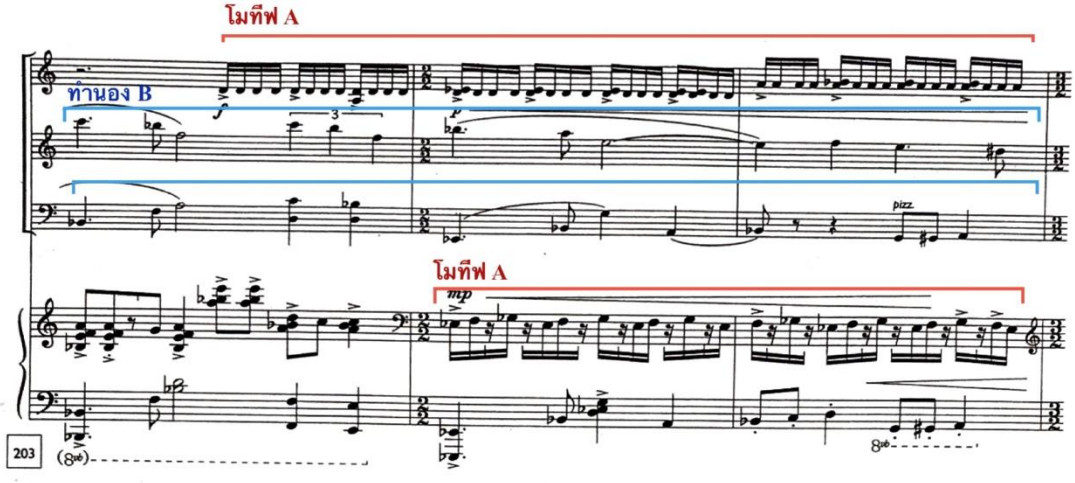
ตัวอย่างที่ 63 Breakdown Tango แนวไวโอลินที่เล่นออสตินาโตในช่วงต้นของบทเพลง

บทเพลงขึ้นต้นด้วยโน้ตโมทีฟออสตินาโตที่ถูกบรรเลงเดี่ยวโดยไวโอลิน จากนั้นจะค่อยๆ ได้ยินชิ้นส่วนของทำนอง A และ B ชิ้นเล็กๆ ค่อยๆ ประกอบขึ้นทีละน้อยโดยเปียโนและเชลโล จากนั้นค่อยๆ วุ่นวายขึ้นจนกระทั่งเข้าสู่ทำนองเต็มของ A บรรเลงโดยโวโอลิน ในขณะที่โมทีฟออสตินาโตนั้นถูกสับเปลี่ยนไปอยู่ในแนวของเปียโนแทน (ตัวอย่างที่ 64)

ตัวอย่างที่ 64 Breakdown Tango ทำนองหลักที่บรรเลงโดยไวโอลิน

ทำนองหลักที่บรรเลงในท่อนนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นทำนองที่มีความเชื่อมโยงกับกระบวนที่ 4 ของบทเพลง Concerto for Soprano Saxophone and Wind Ensemble (2007) ที่ประพันธ์โดยผู้ประพันธ์คนเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 65) บทเพลงคอนแชร์โตนี้ ในกระบวนที่ 4 มีชื่อว่า Wood ลักษณะดนตรีมีรูปแบบการบรรเลงแบบแทงโก้ ผู้ประพันธ์ได้เขียนอรรถาธิบายของบทเพลงคอนแชร์โตไว้ว่า ได้หยิบยืมทำนองจากบทเพลง Redline Tango ซึ่งก็คือบทเพลงที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ของ Breakdown Tango แต่อยู่ในฉบับของวงดุริยางค์เครื่องลม (Wind Ensemble) นี่เอง

ตัวอย่างที่ 65 Breakdown Tango ทำนองที่นำมาจาก Concerto for Soprano Saxophone

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในตอน B บทเพลงมีลักษณะที่ช้าและเบา ซึ่งเริ่มขึ้นทันทีหลังจากการระเบิดของมรสุมของตอน A ที่วุ่นวาย ตอน B เริ่มต้นขึ้นอย่างสงบเงียบ ด้วยน้ำเสียงของเครื่องสาย จากนั้นเข้าสู่ท่อนจังหวะแทงโก้ที่เล่นนำด้วยเชลโลและเปียโน จากนั้นไวโอลินบรรเลงทำนอง C ที่มีเสน่ห์เย้ายวนใจด้วยเทคนิคการเล่นรูดเสียง และจังหวะที่ไม่ตรงไปตรงมาอย่างสามพยางค์ให้หลากหลายรูปแบบ ก่อนจะถูกคั่นด้วยคาเดนซา (Cadenza) สั้นๆ ของไวโอลิน (ตัวอย่างที่ 66)

ตัวอย่างที่ 66 Breakdown Tango ลักษณะของทำนองและเนื้อดนตรีที่เกิดขึ้นในตอน B

ช่วงเชื่อมต่อระหว่างตอน B กลับเข้าสู่ตอน A’ นั้น ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคเชื่อมต่อที่น่าสนใจ กล่าวคือเขาดำเนินทำนอง C ที่มีจังหวะช้า ซ้อนทับกับจังหวะโมทีฟออสตินาโต และทำนอง A, B ของตอน A ได้อย่างแนบเนียน โดยการซ้อนทับกันของ 2 ลักษณะที่มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ให้ดำเนินอย่างไหลลื่นได้ (ตัวอย่างที่ 67) เทคนิคนี้ผู้ประพันธ์อาจได้รับอิทธิพลจากครูของเขา จอห์น โคริกลิอาโน (John Corigliano) ซึ่งพบความคล้ายคลึงกันในผลงาน Symphony no.1 (1988)

ตัวอย่างที่ 67 Breakdown Tango การซ้อนทับกันของตอน B และ A

3.9.1 ลีลาการบรรเลง

บทเพลงนี้มีความยาวเพียง 9 นาที แต่อัดแน่นไปด้วยเทคนิคการบรรเลงที่ต้องอาศัยความแม่นยำ ไม่เฉพาะนักเปียโน แต่ผู้บรรเลงในวงนั้นจะต้องมีทักษะการเล่นที่ดี มีเทคนิคการรวมวงที่ดี การฟังที่ดีช่วยให้สามารถบรรเลงบทเพลงนี้อย่างราบรื่นยิ่งขึ้น ลีลาการบรรเลงเปียโนในบทเพลงนี้ส่วนใหญ่นักเปียโนทำหน้าที่เสมือนเครื่องตีในวงออร์เคสตรา โดยเฉพาะเครื่องตีชนิดที่มีระดับเสียง เช่น ในหลายครั้งของตอน A ที่แนวทางการเล่นของเปียโนจะคล้ายกับกับการเลียนเสียงไซโลโฟน (Xylophone) หรือมาริมบา (Marimba) การเน้นที่รุนแรงจนกระทั่งทำให้เสียงกระด้างนั้น เป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้ ยิ่งเมื่อบรรเลงพร้อมกับการดีดสายแบบบาร์ตอก (Bartok Pizzicato) เสียงเปียโนที่แหลมคมนั้นยิ่งเข้ากับการดีดสายในลักษณะนี้มาก

ในทำนอง C เป็นช่วงที่เปียโนบรรเลงเดี่ยวด้วยโน้ตเสียงเดียวกันทั้ง 2 มือ ซึ่งอยู่ในระดับช่วงเสียงที่ต่ำ และมีจังหวะที่เร้าใจ ผู้เล่นต้องพยายามทำความเข้มเสียงดังและเบาของประโยคเพลงให้ต่างกันชัดเจน โน้ตไล่ขึ้นให้ดังขึ้น เมื่อกลับมาเสียงต่ำก็ควรให้เบาในทันที ซึ่งการบรรเลงตรงนี้ ต้องอาศัยเทคนิคของนิ้วที่ดีในการควบคุมจังหวะและความคมชัด กำลังนิ้วเป็นส่วนสำคัญเนื่องจากต้องบรรเลงในช่วงเสียงที่ต่ำทั้งสองมือ คีย์เปียโนเสียงต่ำนั้นมีน้ำหนักที่มากกว่าคีย์เสียงสูง การควบคุมเสียงให้มีความชัดเจนและการทำดังเบาจึงมีความยากเพิ่มขึ้นตาม

ในตอน B เป็นท่อนที่นำเสนอความลึกซึ้งและความสวยงามของทำนองแทงโก้อย่างแท้จริง มีจังหวะที่ช้าลงเล็กน้อย น้ำเสียงที่ลึกของแนวเบสในเปียโนนั้นสามารถสร้างความหนักแน่น และแผ่ปกคลุมไปได้ทั่วทั้งวง เปียโนและเชลโลมักจะเป็นผู้บรรเลงประกอบ ในขณะที่ไวโอลินและคลาริเน็ตเล่นทำนองในลีลาจังหวะที่อิสระด้วยอารมณ์เย้ายวน มีการใช้การรูดเสียงและส่วนจังหวะที่บิดเบี้ยวไปมา เช่น สามพยางค์หรือห้าพยางค์ ในช่วงคาเดนซาไวโอลินมีส่วนจังหวะพิเศษ

หลังจากการกลับมาของตอน A’ ในช่วงท้ายก่อนเข้า Coda พบเนื้อดนตรีแบบประสานหลายแนวเสียง (Polyphony) ในรูปแบบของฟิวก์ (Fugue) ซึ่งแต่ละแนวเสียงมีจังหวะเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากทำนองอื่นๆ ก่อนจะจบลงด้วยท่อน Coda ที่มีการกลับมาช่วงสั้นๆ ของทำนอง B แล้วจบลงอย่างอึกทึกครึกโครมจากการเล่นกลุ่มเสียงกัด (Clusters) ในแนวเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.10 Siam Sonata ประพันธ์โดย ณัฐ ยนตรรักษ์

สยามโซนาตา ประพันธ์ถวายเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เนื่องในวโรกาสพระชนมายุครบ 75 พรรษา พ.ศ. 2545 แสดงรอบปฐมทัศน์ครั้งแรกในวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2544 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

สยามโซนาตา เป็นบทเพลงที่นำเสนอเอกลักษณ์ของประเทศไทย 4 ภาค ผ่านเสียงดนตรีการเดี่ยวเปียโน โดยแบ่งออกเป็น 4 กระบวน เริ่มด้วยภาคกลาง ตามด้วยภาคอีสาน ภาคเหนือ และจบด้วยภาคใต้ ขนบธรรมเนียมประเพณีและภาษาของแต่ละภาค ล้วนบ่งบอกถึงจิตวิญญาณชาวไทย ซึ่งในความแตกต่างนั้นรวมกันได้เป็นชาติเดียว ความรักสามัคคีกลมเกลียวของคนในชาติ ย่อมจะทำให้ชาติเจริญ ประชาชนจึงจะมีความอยู่ดีกินดีและมีความผาสุก บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์หวังให้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของตัวแทนความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน ซึ่งถวายเป็นเครื่องสักการะแด่องค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ผู้เป็นองค์พระประมุข และเป็นดั่งดวงใจของพสกนิกรทุกคน

สยามโซนาตา เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนในรูปแบบสังคีตลักษณ์โซนาตาบทที่ 3 ในบรรดาโซนาตาทั้ง 3 บท ของอาจารย์ณัฐ ยนตรรักษ์ ซึ่งโซนาตาบทนี้แสดงออกถึงความหลากหลายของขนบธรรมเนียมประเพณี และภาษาของแต่ละภาค ด้วยการนำเสนอเอกลักษณ์ของประเทศไทยโดยแบ่งออกเป็น 4 ภาค 4 กระบวน ได้แก่ กระบวนที่ 1 เป็นภาคกลาง (Central Region) กระบวนที่ 2 เป็นภาคอีสาน (North Eastern Region) กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ (Northern Region) และกระบวนที่ 4 ภาคใต้ (Southern Region)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 1 ภาคกลาง (Central Region) อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) บันไดเสียง B-flat major ความเร็ว Moderato มีทำนองหลัก 2 ทำนอง ประกอบด้วยทำนองที่ 1 จากเพลง “แขกมอญบางขุนพรหม เถา” เป็นพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ และทำนองที่ 2 คือเพลง “เกี่ยวข้าว” เป็นเพลงพื้นบ้านของภาคกลางที่มีทำนองสดใส และอ่อนโยน

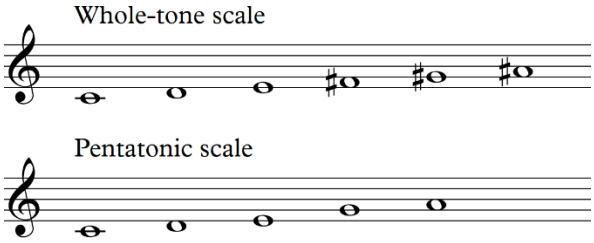
ตารางที่ 19 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงสยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง

กระบวนที่ 1: ภาคกลาง		Sonata Form
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
Exposition	1 - 11	Introduction
	12 - 21	Mixing first and second themes
	22 - 34	Frist Theme
	35 - 41	Transition
	42 - 66	Second Theme
	66 - 73	Transition
Development	74 - 82	Mixing first and second themes
	83 - 89	Polyphony texture
	90 - 101	Development of second theme
	102 -112	Development of first theme
	113 - 127	Development of first and second theme
Recapitulation	128 - 135	Mixing first and second theme s
	136 - 154	First Theme
	155 - 178	Second Theme
	179 - 200	Coda

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

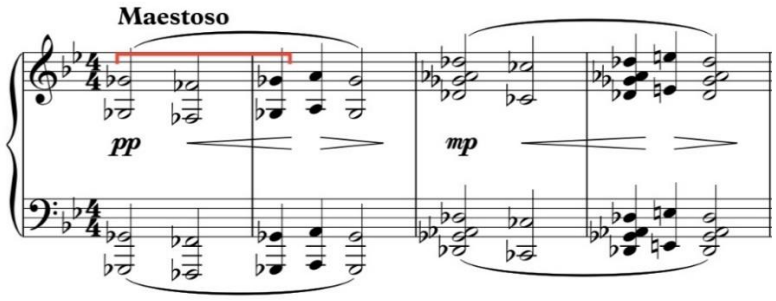
ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการผสมผสานบันไดเสียงห้าเสียง ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักที่ใช้ในบทเพลงไทยดั้งเดิม เข้ากับบันไดเสียงอื่นอย่างเช่น บันไดเสียงเต็มเสียงได้อย่างลงตัว เมื่อวิเคราะห์แล้วจะเห็นได้ว่า บันไดเสียงห้าเสียงนั้นมีความกว้างของขั้นคู่เต็มเสียงอยู่ถึง 3 คู่ จึงทำให้ทั้ง 2 บันไดเสียงนี้สามารถนำมาใช้ด้วยกัน อย่างมีเหตุมีผลและลงตัว (ตัวอย่างที่ 68)

ตัวอย่างที่ 68 สยามโซนาตา บันไดเสียงห้าเสียง และบันไดเสียงเต็มเสียง



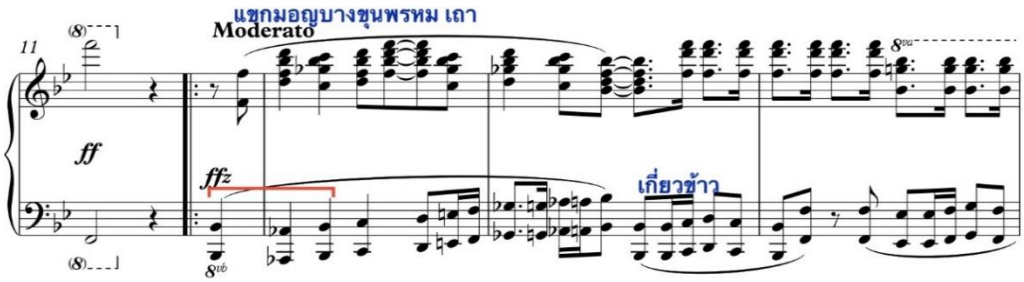
กระบวนภาคกลางนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำโมทีฟจากทั้ง 2 ทำนองมาพัฒนาและแทรกอยู่ตามบริบทและรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป เช่น ในตอนต้นช่วงบทนำ บทเพลงขึ้นต้นด้วยโมทีฟของทำนองแขกมอญบางขุนพรหม เถา ที่ถูกตัดมาเฉพาะตอนต้น ซึ่ง 3 โน้ตแรกที่มีระยะห่าง 1 เสียงเต็มนี้กลายเป็นโมทีฟที่สำคัญ และพบเจออยู่บ่อยครั้งในกระบวนนี้ (ตัวอย่างที่ 69)

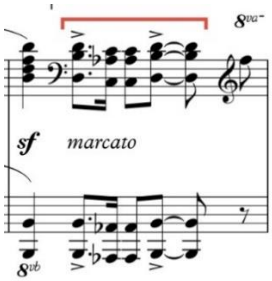
ตัวอย่างที่ 69 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 1-4

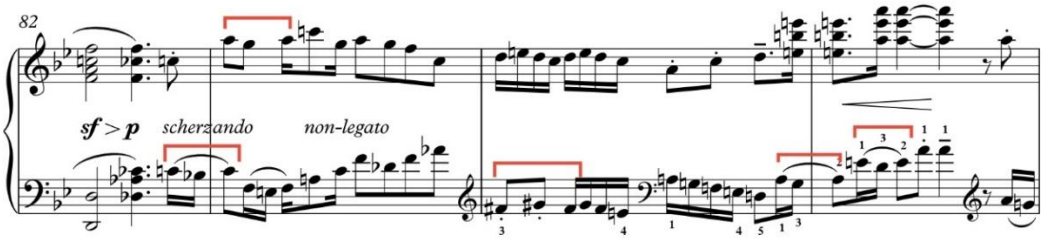


ศูนย์วิทยทรัพยากร
Chulalongkorn University

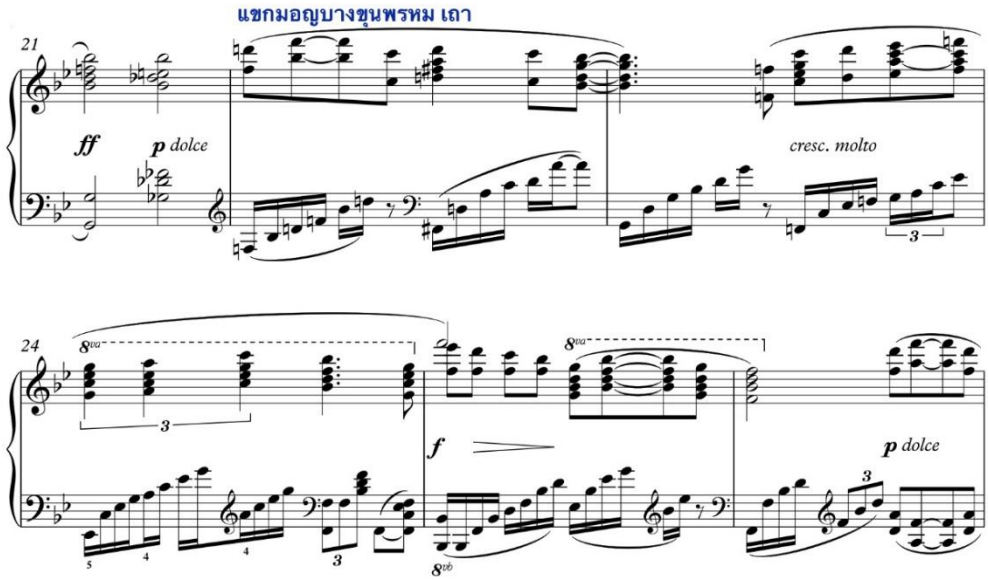
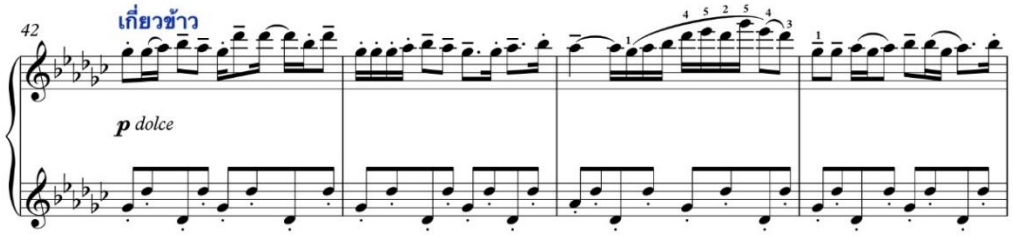
หลังจากท่อนนำ บทเพลงขยับเขยื้อนจังหวะโดยมีความกระฉับกระเฉงมากขึ้น และมีความชัดเจนด้านบันไดเสียงมากขึ้นเช่นกัน จากลีลา Maestoso กลายเป็นลีลาจังหวะ Moderato ในห้องที่ 11 ซึ่งเป็นช่วงที่ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอทำนองทั้ง 2 พร้อมกันเป็นครั้งแรก โดยมีเสียงสูงเป็นทำนองเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา และเสียงต่ำเป็นทำนองเพลงเกี่ยวข้าว (ตัวอย่างที่ 70)

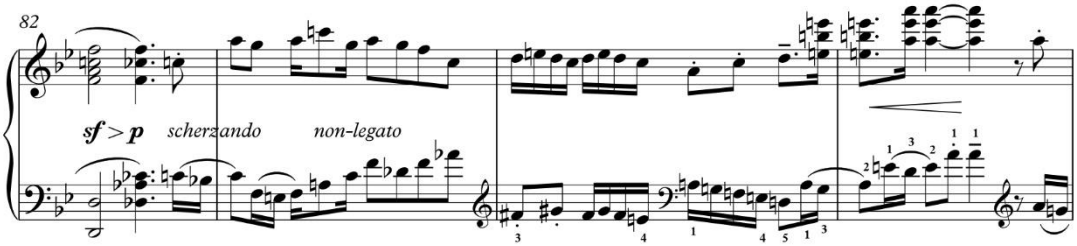
ตัวอย่างที่ 70 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 11-17

จากตัวอย่างที่ 70 จะพบกับโมทีฟหนึ่งเสียงเต็มในมือซ้าย ซึ่งโมทีฟนี้จะพบเจออยู่บ่อยครั้ง เช่น ในห้องที่ 29 ที่เล่นเป็นคอร์ดขนานกัน (ตัวอย่างที่ 71) หรือในห้องที่ 82 ที่มีการนำโมทีฟมาประดับเป็นทำนองรองในเนื้อดนตรีแบบ 2 แนว (Two-part) (ตัวอย่างที่ 72)

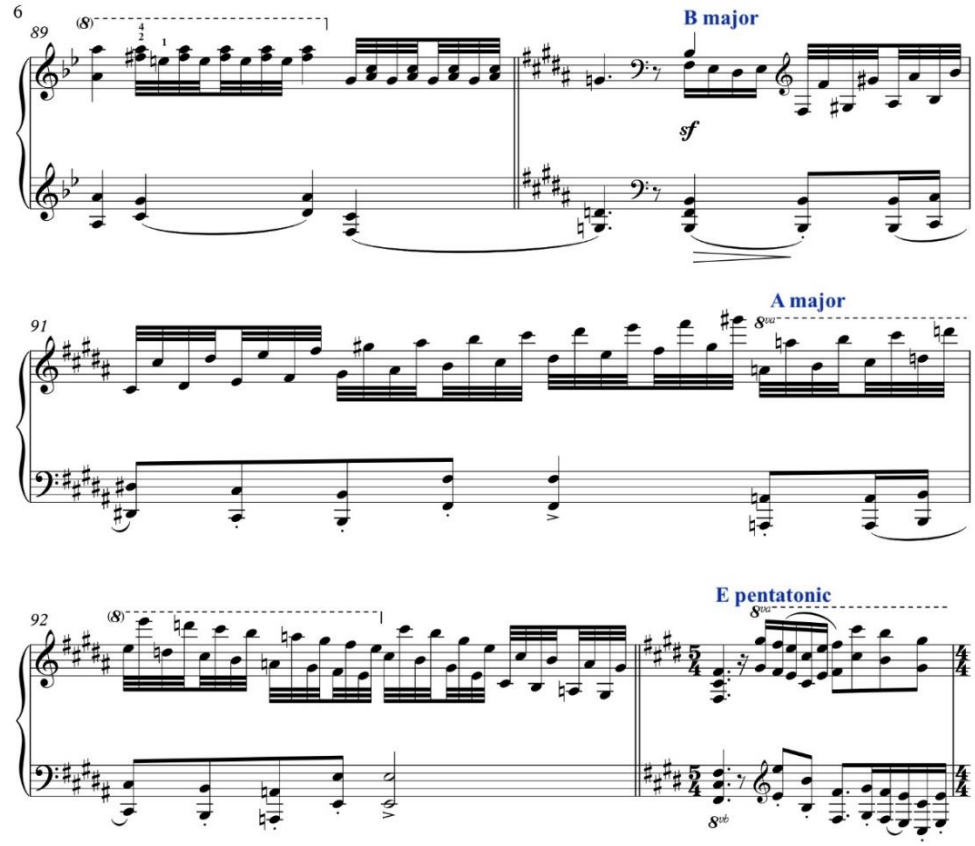
ตัวอย่างที่ 71 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 72 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 82-85

ในด้านบันไดเสียง กระบวนนี้มีการใช้บันไดเสียงที่หลากหลาย และมีการใช้ลักษณะของความสัมพันธ์คู่สาม ในทำนองหลักทั้งสอง โดยที่ทำนองหลักที่ 1 จากบทเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา จบลงอย่างชัดเจนในบันไดเสียง B-flat major (ตัวอย่างที่ 73) จากนั้นช่วงเชื่อมต่อ ผู้ประพันธ์ใช้

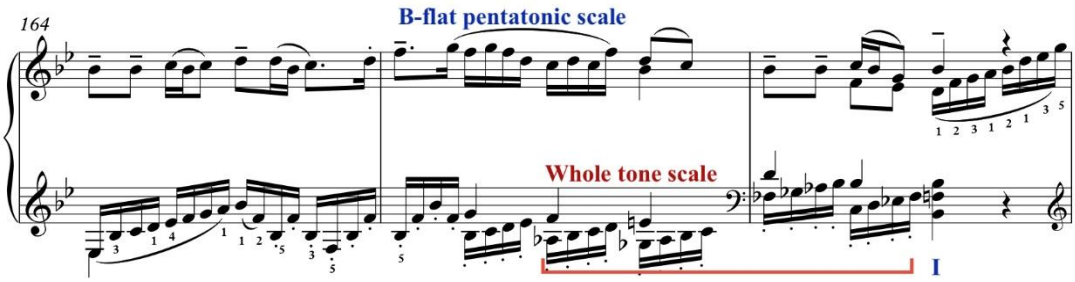
บันไดเสียงเต็มเสียงในการเปลี่ยนบันไดเสียงไปยังทำนองที่ 2 ในบทเพลงเกี่ยวข้าว บนบันไดเสียง G-flat major (ตัวอย่างที่ 74)

ตัวอย่างที่ 73 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 21-26

ตัวอย่างที่ 74 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 42-45

ถึงแม้ทำนองที่ 2 จะจบลงด้วยบันไดเสียง G-flat major แต่เมื่อขึ้นต้นตอนพัฒนา (Development) ทำนองได้ถูกเปลี่ยนไปยังบันไดเสียง F major ซึ่งเข้ากับหลักการของสังคีตลักษณ์โซนาตา ที่จะเริ่มตอนพัฒนาด้วยบันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์คู่ห้า ในช่วงของตอนพัฒนานี้ บทเพลงมีการเปลี่ยนแปลงที่หลากหลายและฉับพลัน ทั้งในด้านบันไดเสียง เนื้อเสียง อารมณ์เพลง และเทคนิคการบรรเลง เช่น ในช่วงห้องที่ 82-88 ปรากฏเนื้อดนตรีแบบ 2 แนวเสียง ที่บรรเลงหยอกล้อกัน โดยทั้ง 2 อยู่ในบันไดเสียงที่แตกต่างกันเหมือนบรรเลงหลายบันไดเสียง ซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้กันมากในดนตรีศตวรรษที่ 20 (ตัวอย่างที่ 75)

ตัวอย่างที่ 75 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 82-85

การเปลี่ยนบันไดเสียงไปมาอย่างรวดเร็ว ปรากฏให้เห็นอยู่บ่อยครั้งในตอนพัฒนานี้ เช่น ในห้องที่ 89-98 เป็นช่วงที่แสดงถึงเทคนิคการบรรเลงช่วงคู่แปดแตก (Broken Octave) อย่างรวดเร็วในมือขวา ขณะที่มือซ้ายบรรเลงทำนองเพลงเกี่ยวข้าว ช่วงนี้บันไดเสียงถูกเปลี่ยนไปมาในระยะเวลาสั้นๆ และถี่ๆ ทำให้ผู้ฟังไม่สามารถจับใจความได้ว่ากำลังบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงอะไรในขณะนั้น (ตัวอย่างที่ 76)

ตัวอย่างที่ 76 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 89-96

ในกระบวนนี้มักพบการใช้บันไดเสียงเต็มเสียงปะปนอยู่ในทุกๆ ช่วงของบทเพลง บางครั้งใช้ในการสร้างบรรยากาศการเชื่อมต่อระหว่างตอนและทำนอง แต่ในบางครั้งใช้พร้อมกันกับบันไดเสียงอื่น ในรูปแบบของหลากบันไดเสียงช่วงสั้นๆ เช่น ในห้องที่ 165-166 มือขวาบรรเลงช่วงท้ายประโยคของทำนองเพลงเกี่ยวข้าว ซึ่งอยู่บันไดเสียงห้าเสียง ในขณะที่มือซ้ายบรรเลงบันไดเสียงเต็มเสียงที่เข้ามาแทรกเป็นช่วงสั้นๆ ก่อนจะจบลงในคอร์ดโทนิก (ตัวอย่างที่ 77)

ตัวอย่างที่ 77 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 164-166



กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน (North Eastern Region) แสดงออกถึงการเซิ้งและการฟ้อนรำ ด้วยลีลาที่สนุกสนาน ความรื่นเริงของชาวอีสาน บทเพลงอยู่ในบันไดเสียง A minor มีสังคีตลักษณ์แบบ Scherzo Trio โดยมีบทนำขึ้นต้น (ตารางที่ 20)

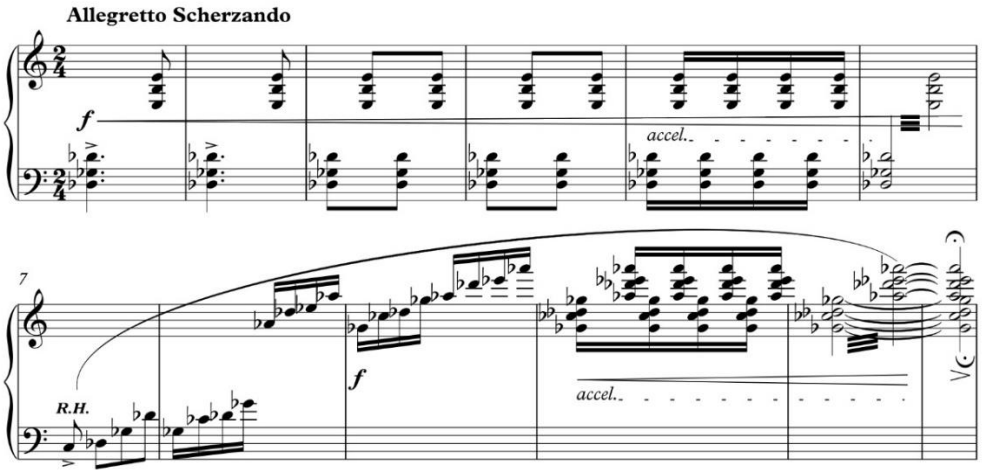
ตารางที่ 20 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงสยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน

กระบวนที่ 2: ภาคอีสาน		Scherzo Trio
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
Introduction	1 - 40	โห่สามลา
Scherzo	41 - 65	First theme
	66 - 97	Variation of first theme
	98 - 113	Transition
	113 - 156	Second theme
	156 - 170	Transition to Section B
Trio	171 - 203	New theme in A major
Scherzo	204 - 228	First theme
	229 – 260	Variation of first theme
	261 - 299	Coda

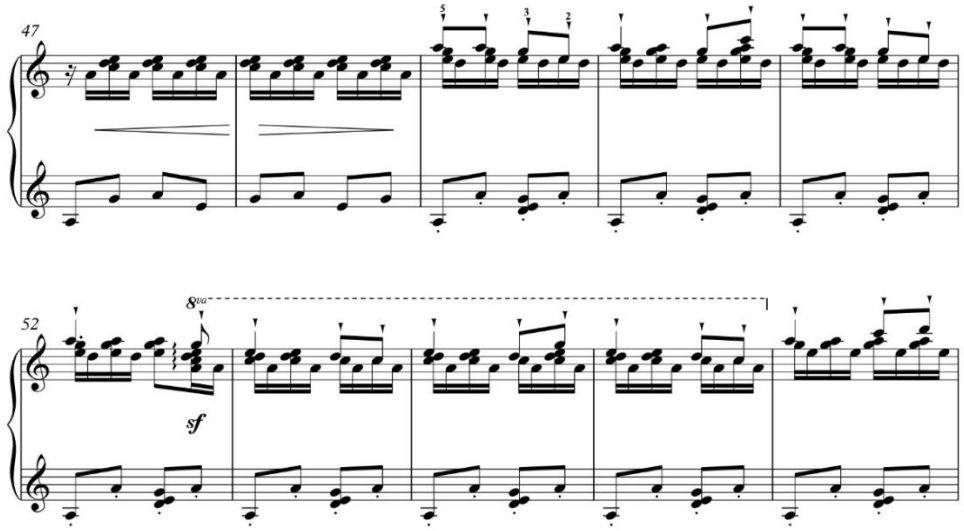
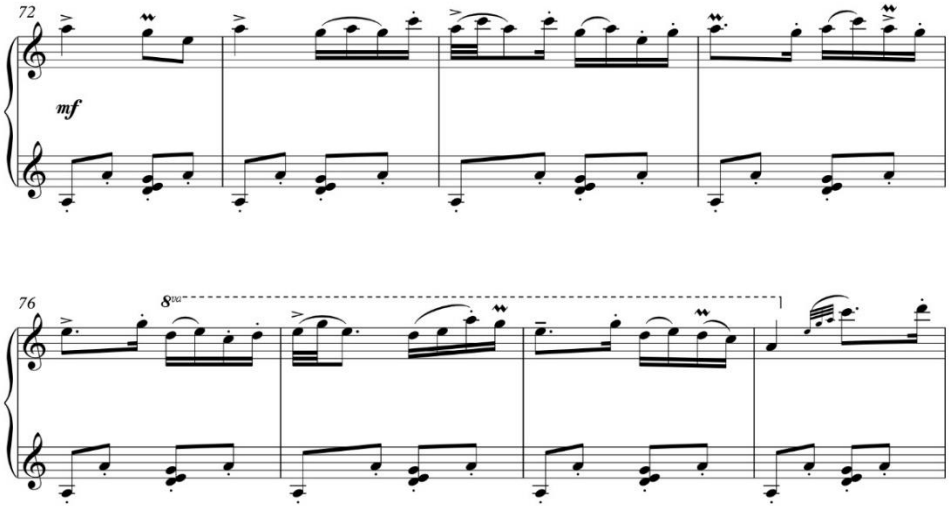
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

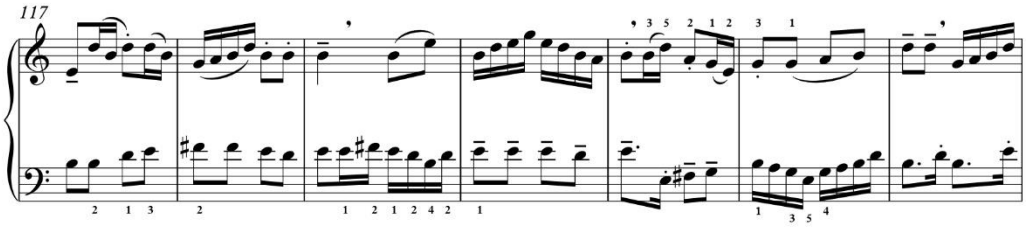
ท่อนนำของกระบวนนี้ขึ้นต้นด้วยการโห่สามลา ซึ่งเป็นลักษณะของการร้องเปล่งเสียงเพื่อเอาฤกษ์เอาชัย ก่อนพิธีการที่สำคัญอย่างเช่น งานบวช หรือพิธีมงคลสมรส ผู้ประพันธ์ใช้การเล่นคอร์ดแตกสลับซ้ายขวา โดยเริ่มจากจังหวะช้าและค่อยๆ เร็วขึ้นจนกระทั่งรัวโน้ต (Tremolo) ด้วยความเร็วทั้ง 2 มือ (ตัวอย่างที่ 78) ลักษณะการบรรเลงเช่นนี้ ปรากฏทั้งหมด 3 ครั้ง โดยแต่ละครั้งจะมีระดับเสียงที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ไม่มีบันไดเสียงที่ชัดเจน

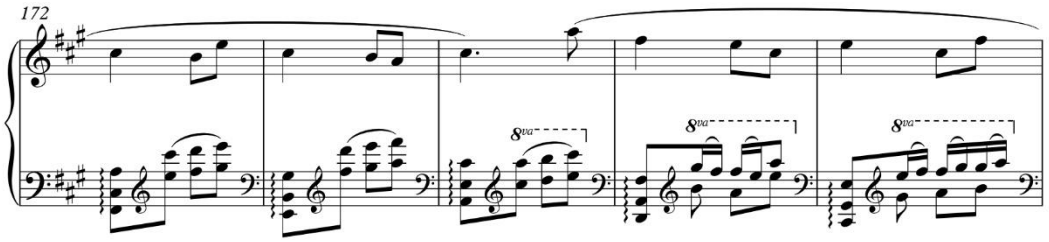
ตัวอย่างที่ 78 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 1-12



ทำนองเต้ย เป็นท่วงทำนองและลีลาการขับลำชนิดหนึ่งของภาคอีสาน ลำเต้ยมักใช้เพื่อการหยอกล้อหรือเกี้ยวพาราสี ผู้ประพันธ์นำทำนองเต้ยที่คุ้นหูนี้มาบรรเลงให้อยู่ในบันไดเสียง A minor และใช้เทคนิคการประพันธ์เพื่อเลียนสำเนียงของแคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของภาคอีสาน (ตัวอย่างที่ 79) ทำนองเต้ยนี้ยังถูกแปรทำนองอีกครั้งโดยการใส่โน้ตประดับชนิดต่างๆ เช่น มอร์เดนต์บน (Upper Mordent), โน้ตสะบัด (Grace Note) และรัวโน้ต (ตัวอย่างที่ 80)

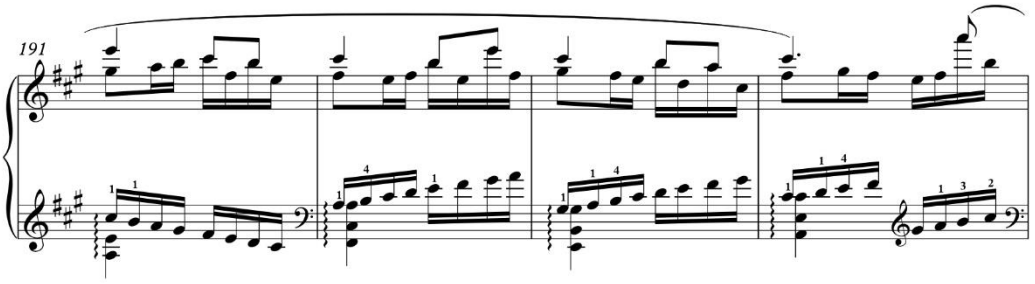
ตัวอย่างที่ 79 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 47-56

ตัวอย่างที่ 80 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 72-79

หลังจากจบทำนองเต้ยที่ 1 ในห้องที่ 98 มีช่วงเชื่อมสั้นๆ ที่มีลักษณะการเลียนแบบจังหวะของกลองยาว ก่อนเข้าสู่ทำนองเต้ยที่ 2 ซึ่งอยู่บนบันไดเสียงเดียวกัน บรรเลงทำนองโดยมีเนื้อดนตรีเป็นลักษณะของการประสานเสียง 2 แนวเสียง คล้ายกับการประชันกันระหว่าง 2 เครื่องดนตรี (ตัวอย่างที่ 81)

ตัวอย่างที่ 81 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 117-123

ตอน B ของบทเพลงเป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ มีลักษณะที่ช้า อ่อนหวาน และอยู่ในบันไดเสียง A major โดยผู้ประพันธ์ต้องการแสดงออกถึงความรัก ความอ่อนหวานและความจริงใจของชาวอีสาน ทำนองบรรเลงด้วยมือขวา ในอารมณ์เพลงแบบ Andantino Cantabile ในขณะที่มือซ้ายเล่นคอร์ดในเสียงต่ำ และทำนองสอดประสานในเสียงสูง จึงทำให้มือต้องกระโดดข้ามมือขวาไปมา (ตัวอย่างที่ 82)

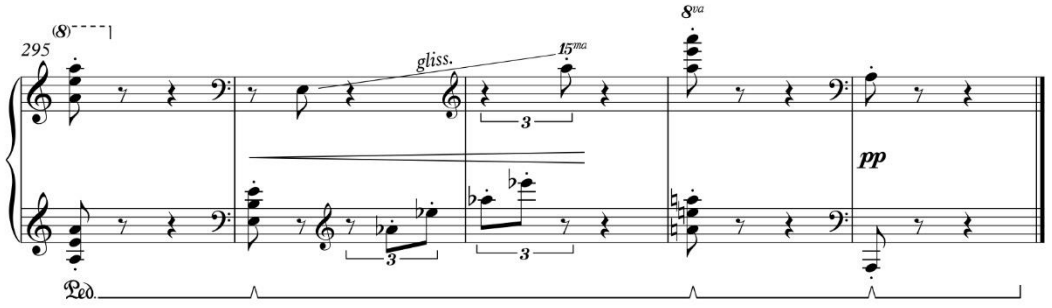
ตัวอย่างที่ 82 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 172-176

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนอง B ถูกแปรให้มีเทคนิคที่ซับซ้อนขึ้นอีก เช่น ในห้องที่ 191 โดยผู้ประพันธ์เพิ่มแนวสอดในมือซ้ายด้วยการเล่นคอร์ดและโน้ตไล่สเกล ขณะที่มือขวาเล่นทำนองและโน้ตสอดประสานแบบคอร์ดแตก รวมทำนองและเบสแล้วมีทั้งหมด 4 แนวเสียงด้วยกัน (ตัวอย่างที่ 83)

ตัวอย่างที่ 83 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 191-194



จากนั้นบทเพลงกลับมามีจังหวะและลีลาการเล่นของทำนองเต้ยที่ 1 อีกครั้ง ก่อนเข้าสู่ท่อนส่งท้ายในบันไดเสียง A minor และจบลงด้วยลีลาการเล่นรูดเสียงบนคีย์ขาว ในขณะที่มือซ้ายเล่นโน้ตบนคีย์ดำ เพื่อสร้างสีสันที่แตกต่าง (ตัวอย่างที่ 84)

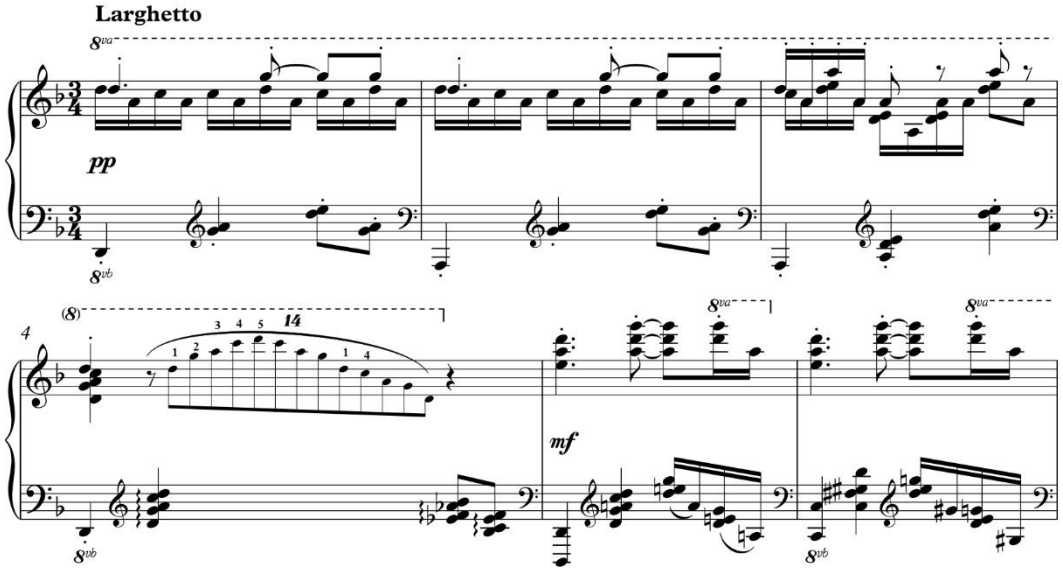
ตัวอย่างที่ 84 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 295-299

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

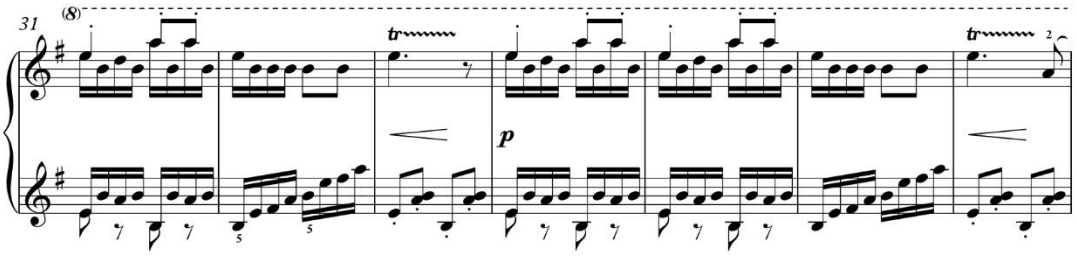
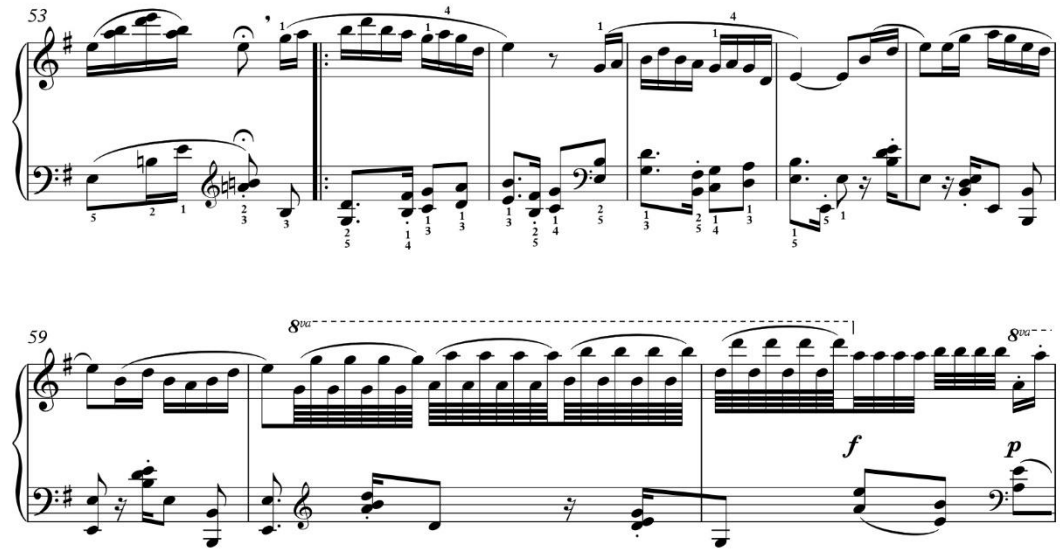
กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ (Northern Region) มีจังหวะที่เนิบช้าในลีลาของ Larghetto อยู่ในบันไดเสียง D minor มีสังคีตลักษณ์ตามตารางนี้ (ตารางที่ 21)

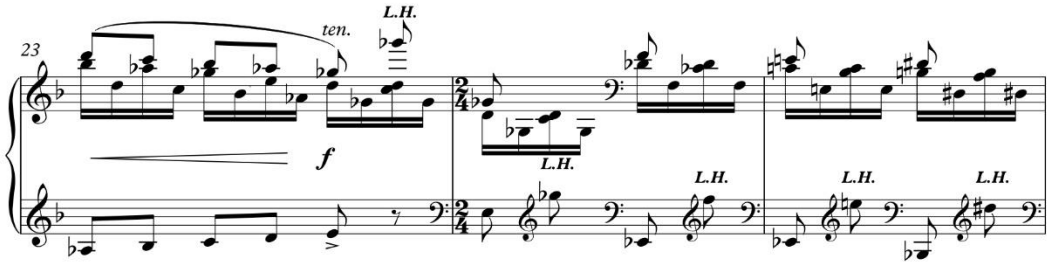
ตารางที่ 21 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงสยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ

กระบวนที่ 3: ภาคเหนือ		A B C B A
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
A	1 - 29	Variation on A1 ทำนอง in 3/4
B	30 - 53	A1 ทำนอง in 2/4
C	54 - 72	A2 ทำนอง
B	73 - 98	A1 ทำนอง in 2/4
A	99 - 120	Variation on A1 ทำนอง in 3/4
Coda	121 - 125	Coda

ในกระบวนนี้ได้นำบทเพลง “เงี้ยวรำลึก” มาเป็นทำนองที่แทนลักษณะของความสงบ ร่มเย็น เนิบนาบ เสมือนลักษณะของภาษาทางเหนือ ให้ความรู้สึกถึงมนตร์ขลังของอาณาจักรล้านนาที่มีความเก่าแก่กว่า 700 ปี ถ่ายทอดออกมาได้ชัดจากท่วงทำนองนี้ ผู้ประพันธ์ได้แปรทำนองเพลงเงี้ยวรำลึกนี้จากอัตราจังหวะ 2 ให้กลายเป็นอัตราจังหวะ 3 และประดับทำนองด้วยการใช้คู่เสียงที่กระด้าง (Dissonance) และเสียงประสานคู่สี่ (Quartal Harmony) บดบังทำนองที่แท้จริงได้ เหลือเพียงแต่บรรยากาศที่ฟุ้งกระจายด้วยโน้ตประดับ และสีสันของเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 85)

ตัวอย่างที่ 85 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 1-6

ทำนองที่ถูกบดบังนั้นค่อยๆ กลับมาชัดเจนขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 30 ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง E minor และมีอัตราจังหวะ 2/4 เหมือนต้นฉบับ ผู้ประพันธ์กำหนดให้บรรเลงด้วยเสียงที่เบามาก และอยู่ในระดับเสียงที่สูง (ตัวอย่างที่ 86) ทำนองถูกบรรเลงอย่างชัดเจนจนจบทั้งประโยค เช่นเดียวกันกับในตอน C ที่เป็นส่วนต่อของทำนองแรก (ตัวอย่างที่ 87) ก่อนจะกลับมายังทำนอง A ที่ชัดเจนอีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 86 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 30-35

ตัวอย่างที่ 87 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 53-61

อีกครั้งในกระบวนนี้มีการนำบันไดเสียงเต็มเสียง เข้ามาใช้เพื่อสร้างสีสันบรรยากาศของมนตร์ขลัง มักพบเจอในช่วงเชื่อมต่อเปลี่ยนบันไดเสียง (ตัวอย่างที่ 88) เมื่อผู้ประพันธ์เพลงนำบันไดเสียงห้าเสียงและบันไดเสียงเต็มเสียงมาใช้ปะปนกัน ทำให้บทเพลงมีอารมณ์บรรยากาศคล้ายกับบทเพลงยุคอิมเพรสชันนิสม์มาก โดยเฉพาะการเรียบเรียงเสียงประสานให้แลดูมีมิติ และมีเนื้อดนตรีที่ค่อนข้างโปร่งใส

ตัวอย่างที่ 88 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 23-30

กระบวนที่ 4 ภาคใต้ (Southern Region) เป็นกระบวนที่มีความสนุกสนาน เต็มไปด้วยทำนองที่หลากหลาย เช่น กราวตะลุง เพลงกรีดยาง หรือมองเลยะ และเพลงปาเต๊ะ มีบรรยากาศที่รวดเร็ว และรุนแรง สะท้อนถึงภาษาใต้ และการเต้นรำที่มักมีเสียงกลองเป็นเครื่องดนตรีหลัก กระบวนนี้อยู่ในบันไดเสียง B-flat major มีจังหวะที่เร็ว และสง่างาม มีสังคีตลักษณ์ในรูปแบบของรอนโด (ตารางที่ 22)

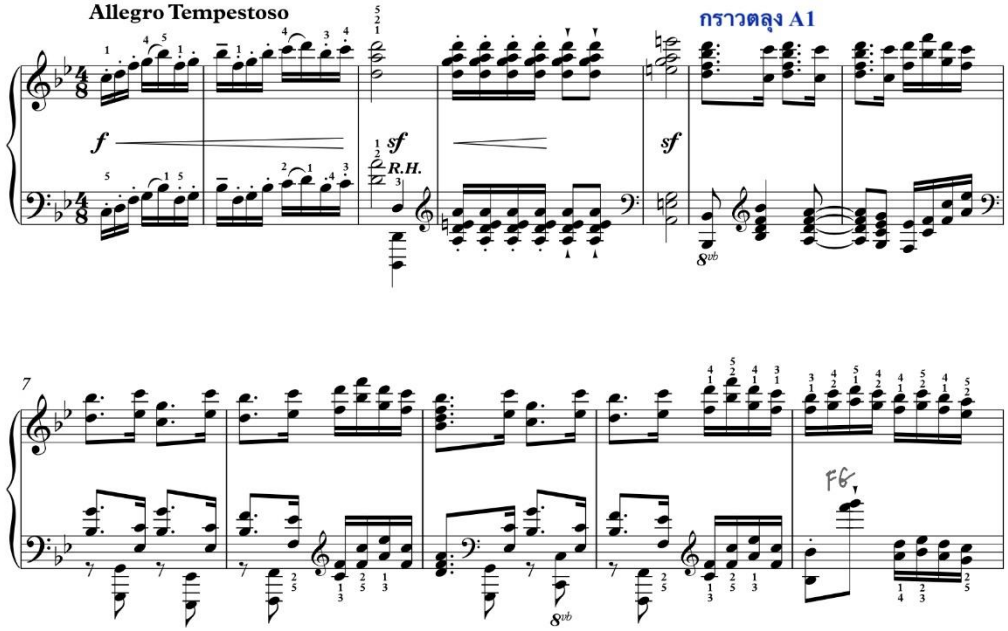
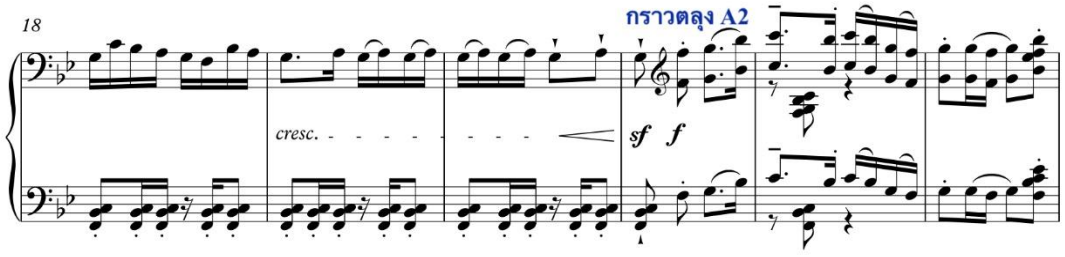
ตารางที่ 22 สรุปสังคีตลักษณ์บทเพลงสยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้

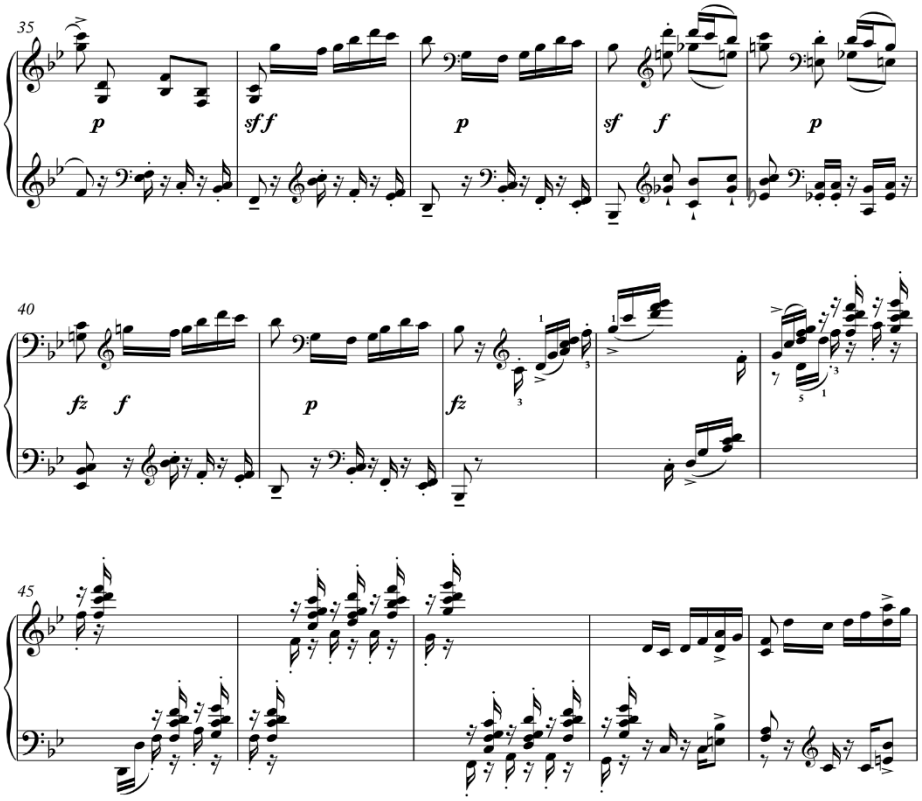
กระบวนที่ 1: ภาคใต้		Rondo form
ตอน	ห้องเพลงที่	ทำนองและช่วงเพลง
A	1 - 20	A1 theme
	21 - 62	A2 theme
B	63 - 134	B theme
A	135 - 176	A2 theme
C	177 - 230	C theme
A	231 - 265	A2 theme
	266 - 284	Transition
	285 - 300	A1 theme
Coda	301 - 315	Coda

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

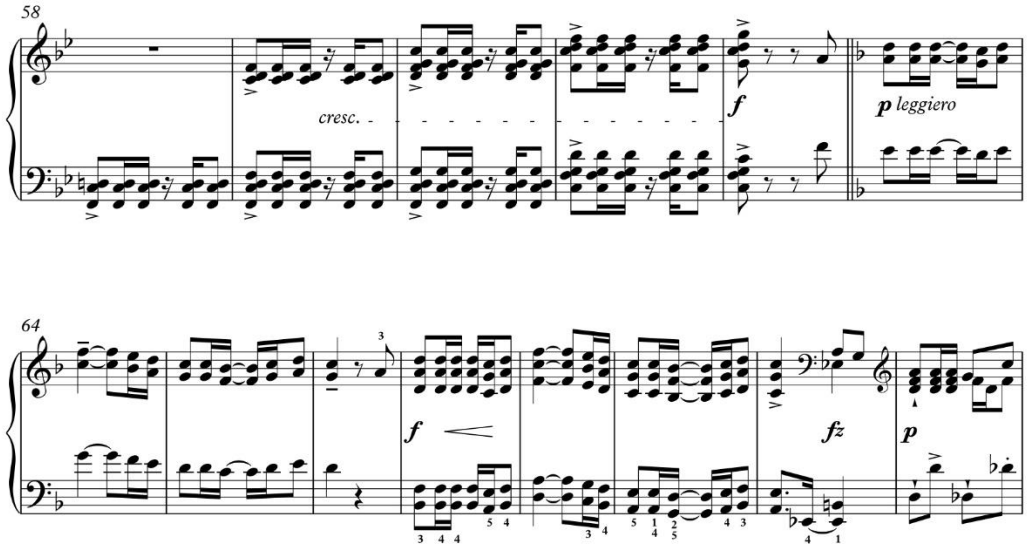
ทำนองแรกที่เกิดขึ้น คือทำนองจากเพลง กราวตะลุง ซึ่งจะเป็นทำนองหลัก A ที่จะวนกลับมาทุกครั้ง ในทำนองนี้แบ่งออกได้เป็น 2 ตอนใหญ่ๆ ตอนแรกมาจากทำนองของดนตรีบรรเลงในบท

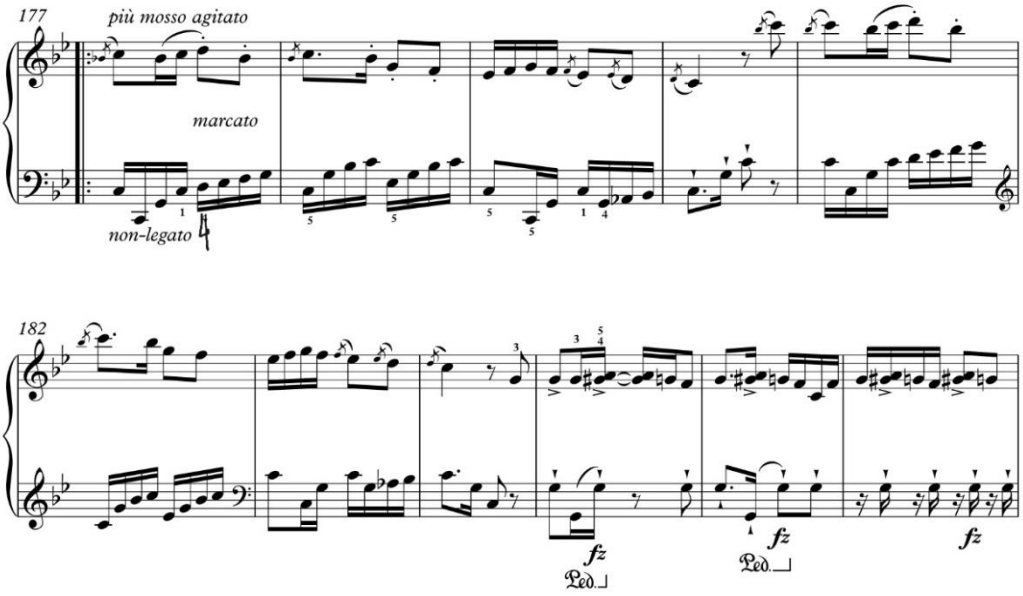
เพลงต้นฉบับ ซึ่งปรากฏอยู่ในห้องที่ 5-13 (ตัวอย่างที่ 89) และตอนที่ 2 เป็นทำนองจากทำนองร้องในต้นฉบับ ซึ่งปรากฏอยู่ในห้องที่ 21- 34 (ตัวอย่างที่ 90)

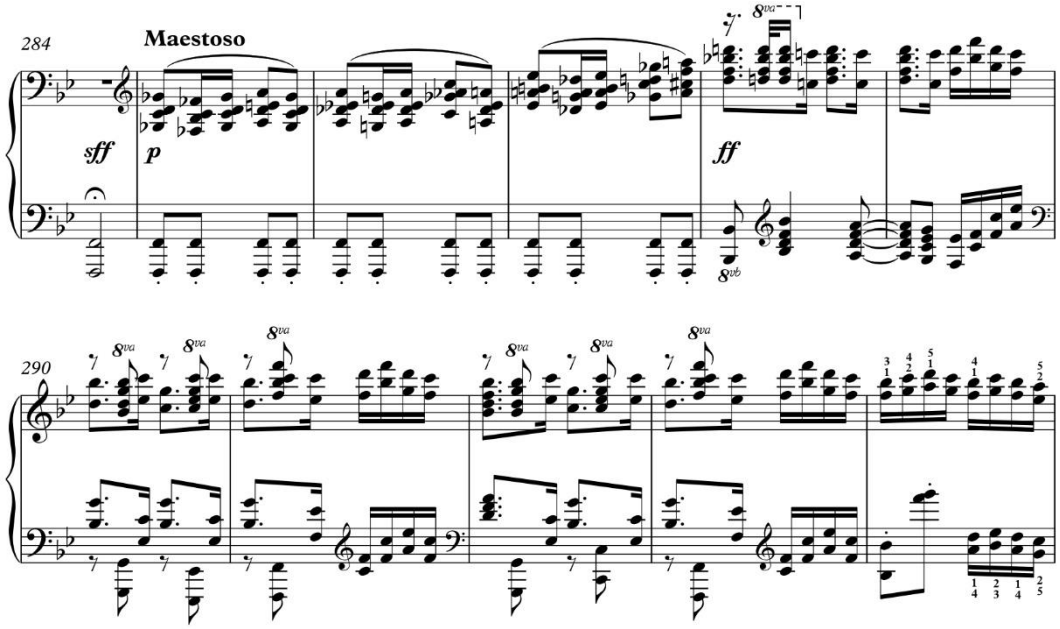
ตัวอย่างที่ 89 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 5-13

ตัวอย่างที่ 90 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 18-23

ซึ่งในตอนที่ 2 ของทำนอง A นี่เอง ที่ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการแปรทำนองที่แยบยล สร้างทำนองเดิมในรูปโฉมใหม่ขึ้นมา 2 รูปแบบในห้องที่ 34-42 และ ในห้องที่ 42-50 (ตัวอย่างที่ 91) รูปแบบดังกล่าวถูกนำมาย้อนอีกครั้งในการย้อนตามรูปแบบของรอนโด

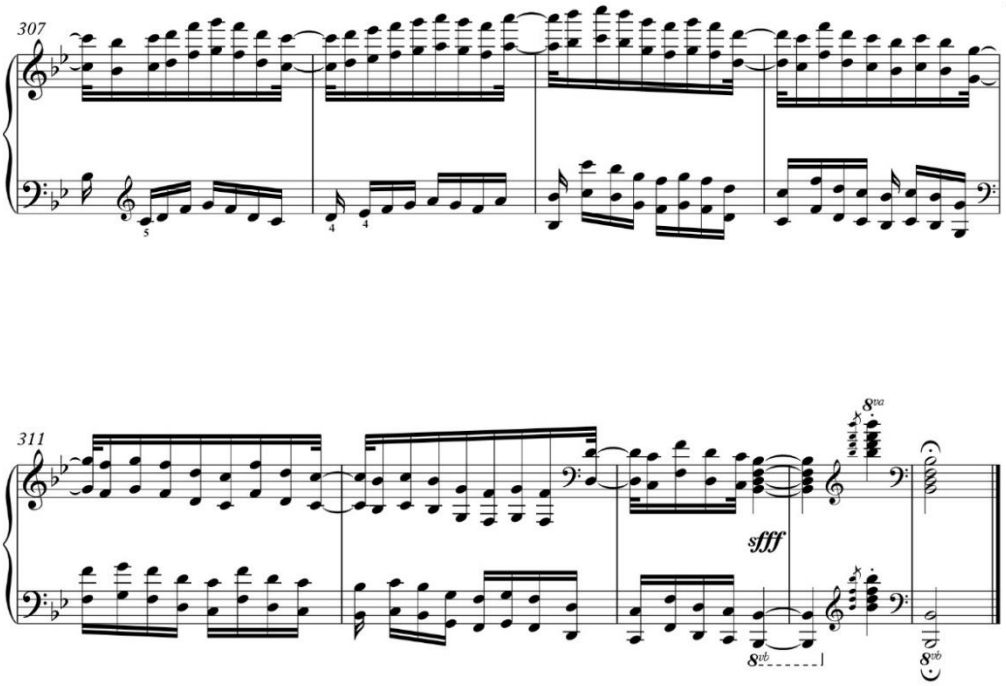
ตัวอย่างที่ 91 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 35-49

ทำนอง B นั้นเริ่มต้นที่ห้อง 63 ด้วยการเกริ่นนำของจังหวะกลองที่มาก่อนในห้องที่ 56-62 ทำนอง B มาจากบทเพลงกรีดยาง หรือเป็นที่รู้จักกันในชื่อ “มองเลยะ” อยู่ในบันไดเสียง D minor ผู้ประพันธ์ใช้เสียงประสานแบบคู่สี่ (Quartal Harmony) ในการนำเสนอทำนองนี้ (ตัวอย่างที่ 92) ทำนองนี้ถูกบรรเลงซ้ำ 2 ครั้งด้วยการแปรทำนองเล็กน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 92 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 63-66

หลังจากจบทำนอง B ทำนอง A ตอนที่ 2 กลับมาอีกครั้ง และได้มีการย้ายบันไดเสียงเพื่อนำเข้าสู่ท่อน C ในห้องที่ 177 ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง C Dorian โดยมีจังหวะที่เร็วขึ้นเล็กน้อย ทำนอง C นำมาจากบทเพลงปาเต๊ะ มีเนื้อดนตรีในรูปแบบสอดประสาน 2 เสียง และมีการใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างบ่อยครั้ง มีลีลาจังหวะขัดที่คมชัด และรวดเร็ว บ่งบอกถึงลักษณะของภาษาและลีลาการเต้นรำที่ดูแข็งแกร่ง ทรงพลัง และน่ายำเกรง (ตัวอย่างที่ 93)

ตัวอย่างที่ 93 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 177-187

ท่อนส่งท้าย เป็นการนำทำนอง A ตอนที่ 2 มาแปรให้เข้ากับช่วงเชื่อมต่อ จากนั้นในห้องที่ 288 เป็นการกลับมาอีกและเป็นครั้งสุดท้ายของของทำนอง A ตอนที่ 1 ซึ่งกลับมาด้วยอารมณ์เพลงและลีลาการบรรเลงแบบ Maestoso (ตัวอย่างที่ 94) ก่อนจะลงท้ายด้วยการเล่นคู่แปดสลับมืออย่างรวดเร็วบนทำนอง A2 จะจบลงด้วยการเล่นคอร์ดที่ยิ่งใหญ่ในบันไดเสียง B-flat major (ตัวอย่างที่ 95)

ตัวอย่างที่ 94 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 284-294

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 95 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 311-315

3.10.1 ลีลาการบรรเลง

บทเพลงสยามโซนาตา จัดว่าเป็นบทเพลงเปียโนในรูปแบบของดนตรีคลาสสิกที่อยู่ในสำเนียงไทย ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์และโครงสร้างสังคีตลักษณ์ในแบบดนตรีคลาสสิก เทคนิคและลีลาการบรรเลงจึงจัดอยู่ในรูปแบบของเพลงเปียโนคลาสสิกเช่นกัน ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการแปรทำนองเพลงไทย ให้อยู่ในแบบฉบับของการบรรเลงเปียโนได้อย่างแพรวพราวและมีสีสัน สามารถสร้างบรรยากาศการรับฟังได้อย่างมีอรรถรส พร้อมกับสร้างความซาบซึ้งและความสำนึกในความเป็นไทยได้อย่างน่าทึ่ง

กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ช่วงต้นบทเพลงแสดงถึงความยิ่งใหญ่ และความเป็นภาคกลาง ซึ่งเป็นศูนย์กลางของประเทศ ผู้ประพันธ์ใช้ลีลาการเล่นที่เป็น Octave, Block Chord และ Broken Chord เพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่ เหมือนกับที่ระบุไว้ว่าให้บรรเลงในลีลาแบบ Maestoso จากนั้นดนตรีค่อยนุ่มนวลลง โดยทำนองแขกบางขุนพรหม เถา นั้น เปลี่ยนลีลาจากความยิ่งใหญ่ กลายเป็นความอ่อนน้อมและสวยงาม โดยมีมือซ้ายบรรเลงประกอบด้วยลีลาของโน้ตที่มีความลื่นไหล ทำนองในมือขวาให้เสียงที่สดใส แพรวพราวเป็นประกาย

ในทำนองที่ 2 หรือทำนองเพลงเกี่ยวข้าว มีลักษณะของความอ่อนหวาน ไร้เดียงสา เนื้อดนตรีเป็นเพียงแค่ทำนองและดนตรีประกอบที่เรียบง่าย ในช่วงนี้ควรบรรเลงดนตรีให้แสดงถึงความ

เรียบง่าย ความสมถะของคนไทย ภายหลังในทำนองเดิม ค่อยๆ เริ่มมีความซับซ้อนและขยายความยิ่งใหญ่มากขึ้น จนกระทั่งจบท่อน Exposition ด้วยความยิ่งใหญ่ของ Block Chord เช่นเดียวกับตอนต้นเพลง

ถึงแม้ลีลาการบรรเลงที่กำหนดไว้ตั้งแต่ต้นเพลงว่าเป็น Maestoso และมีจังหวะปานกลางแบบ Moderato แต่การบรรเลงในช่วง Exposition นั้นควรมีลีลาของจังหวะที่ค่อนข้างยืดหยุ่น คล้ายกับ Tempo Rubato ซึ่งการยืดและหดจังหวะนั้น ขึ้นอยู่กับทำนองและเสียงประสาน ช่วงใดที่เสียงประสานมีความเข้มข้นและมีความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้น ผู้บรรเลงสามารถเร่งจังหวะขึ้นได้เล็กน้อย และในช่วงที่ความมีผ่อนคลายลงของเสียงประสานและความเข้มเสียงลดลง ช่วงนั้นก็สามารถผ่อนคลายจังหวะลงมาได้เช่นกัน ในตอน Development เป็นช่วงที่มีลีลาเทคนิคแพรวพราว จะต้องรักษาจังหวะให้มั่นคง เพื่อควบคุมการขับเคลื่อนของดนตรีไว้ให้มั่น แต่ในช่วงทำนองที่อ่อนหวาน สามารถยืดหยุ่นจังหวะได้ตามสมควร

กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ช่วงต้นเพลงที่นำลักษณะการร้องโห่สามลา มาใช้เป็นบทนำของกระบวนนี้ ผู้บรรเลงสามารถกำหนดจังหวะได้อย่างอิสระคล้ายกับการเล่นในลีลาของ คาเดนซา กล่าวคือโน้ตที่ระบุมานั้น ผู้บรรเลงสามารถกำหนดจังหวะได้อย่างอิสระตามสมควร เช่น ความยาวของการรัวโน้ตหรือความเร็วในการเร่งจังหวะ

ในช่วงทำนองเต้ยที่มีจังหวะเร็วอย่างสนุกสนาน ผู้บรรเลงต้องรักษาจังหวะให้คงที่และสม่ำเสมอ เพื่อคงลีลาการฟ้อนรำเอาไว้ ในช่วงกลางเพลงมีทำนองที่อ่อนหวาน อยู่ในลีลาของ Andantino Cantabile ตรงนี้สามารถยืดหยุ่นจังหวะได้เล็กน้อย เนื่องด้วยเทคนิคการบรรเลงของมือซ้ายที่กระโดดข้ามมือขวาขึ้นลงไปมา จึงทำให้ต้องใช้เวลาในการเตรียมตัวบรรเลงแต่ละโน้ตอย่างเหมาะสม แต่อย่างไรก็ตามทำนองที่ประโยคเพลงที่ยาวในมือขวานั้น จะต้องไม่ช้าจนขาดลักษณะของทำนองร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ กระบวนนี้มีลีลาจังหวะที่ช้าอย่าง Larghetto จังหวะที่เนิบช้าและเนื้อดนตรีที่มีความโปร่งใส แสดงถึงความพิศวงและความลึกลับของอาณาจักรที่เก่าแก่กว่า 700 ปีได้เป็นอย่างดี กระบวนนี้มีทำนองเพลง “เงี้ยวรำลึก” ที่ซ่อนเอาไว้ตั้งแต่เริ่ม แต่ถูกปกคลุมไปด้วยสีสันของเสียงประสานแบบคู่สอง และคู่สี่ และโน้ตประดับที่แพรวพราว ผู้บรรเลงควรศึกษาหาแนวทางที่จะดึงทำนองตรงนี้ให้ออกมาได้อย่างชัดเจน

กระบวนนี้มีลักษณะดนตรีคล้ายกับบทเพลงกระแสอิมเพรสชันนิสม์ การใช้เพเดิลทั้ง 2 จึงเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการสร้างบรรยากาศสีสันของบทเพลง การใช้เพเดิลซ้ายควรเลือกใช้เพื่อเพิ่มมิติของเสียง และสร้างความแตกต่างกันในแต่ละตอน

กระบวนที่ 4 ภาคใต้ กระบวนนี้มีลีลาของจังหวะที่สนุกสนานตลอดทั้งกระบวน อยู่ในจังหวะที่เร็วอย่าง Allegro Tempestoso มีเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่าง มีการใช้ขั้นคู่ที่กระด้างในการผลิต

เสียง ซึ่งมีความแตกต่างจากกระบวนอื่นๆ รูปแบบของจังหวะมักมีลักษณะของเครื่องดนตรีประเภทกลองดำเนินอยู่อย่างสม่ำเสมอ ทำนองเพลงถูกแปรด้วยวิธีการที่แยบยล ผู้บรรเลงจึงต้องวิเคราะห์หาทำนองให้พบ แล้วจึงนำเสนอออกมาให้ได้อย่างชัดเจน

ในทำนองเพลงปาเต๊ะ มีลีลาจังหวะที่เร็วขึ้น มือซ้ายบรรเลงประกอบมือขวาด้วยน้ำเสียงสั้นขาดออกจากกันเหมือนเล่น Non Legato ทั้ง 2 มือมีจังหวะที่ล้อเล่นกันอย่างสนุกสนาน ทั้งจังหวะขัดและขั้นคู่เสียงกระด้างที่นำมาใช้ ทำให้เพลงมีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ และมีน้ำเสียงใกล้เคียงกับดนตรีในรูปแบบศตวรรษที่ 20

ในช่วงบทส่งท้าย ดนตรีดำเนินไปถึงขีดสุดจนกระทั่งทำนองแรกกลับมาอีกครั้ง แต่ในรูปแบบและเสียงที่ยิ่งใหญ่กว่าเดิม ทำให้นึกถึงอารมณ์บรรยากาศของช่วงต้นของกระบวนที่ 1 ที่มีลีลาการบรรเลงแบบ Maestoso ก่อนจะจบลงด้วยการไล่ Octave อย่างรวดเร็วทั้ง 2 มือ บทเพลงจบลงด้วยการเล่น B-flat major Block Chord ซึ่งคล้ายคลึงกันกับการจบในกระบวนที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
การตีความบทเพลง เทคนิคการบรรเลง และกลเม็ดสร้างสรรค์ในการบรรเลง
(Interpretation, Methodology and Creative Performing Tactic)

การบรรเลงดนตรีนอกเหนือจากการเล่นโน้ตและจังหวะให้ถูกต้องแล้ว การสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงจากผู้ประพันธ์ไปยังผู้ฟัง ถือว่าเป็นหัวใจหลักของการบรรเลงดนตรีทุกชนิด ซึ่งการสื่อสารนั้นผู้บรรเลงจัดเป็นตัวกลางที่ส่งมอบข้อมูลความรู้สึกของผู้ประพันธ์ผู้ที่อาจล่วงลับไปแล้ว ให้กลับมามีชีวิตผ่านเสียงเพลงอีกครั้ง ผู้บรรเลงจำเป็นต้องทำความเข้าใจถึงลักษณะต่างๆ ของบทประพันธ์ เข้าใจถึงชีวประวัติของผู้ประพันธ์ ชีวิตความเป็นอยู่ แนวคิดของบทเพลง แรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง รวมไปถึงรูปแบบการบรรเลงของบทเพลงในแต่ละยุคที่แตกต่างกัน ซึ่งข้อมูลทั้งหมดนี้จะถูกนำมากลั่นกรองออกมาเป็นการตีความในแบบฉบับของผู้บรรเลงเอง โดยมีพื้นฐานจากข้อมูลดังกล่าวผนวกกับประสบการณ์ทางดนตรีของผู้บรรเลง จึงส่งผลให้แต่ละบทเพลงนั้นมีลักษณะอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันไป ผู้วิจัยเห็นว่าประสบการณ์ทางดนตรีของผู้บรรเลงเป็นตัวแปรสำคัญที่ส่งผลว่าจะสื่อสารบทเพลงออกมาได้อย่างลึกซึ้งมากแค่ไหน นอกจากประสบการณ์ความรู้ในเรื่องของดนตรีแล้ว ความเข้าใจถึงชีวิตที่นอกเหนือจากบริบททางดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญไม่แพ้กัน ประสบการณ์ชีวิตของผู้บรรเลงเป็นสิ่งที่ทำให้การตีความของบทเพลงนั้น เข้าถึงความรู้สึกของผู้ประพันธ์ได้อย่างแท้จริงยิ่งขึ้น

เมื่อมีการตีความที่เหมาะสมแล้ว เทคนิคการบรรเลงที่ดีจะช่วยดึงศักยภาพการสื่อสารข้อมูลให้ไปถึงผู้ฟังได้ดียิ่งขึ้น การมีเทคนิคที่ดีคือการที่ผู้บรรเลงสามารถควบคุมเสียงของเครื่องดนตรีให้ออกมาได้ดั่งใจนึก ซึ่งวิธีการควบคุมเสียงนั้นจะต้องอาศัยทักษะและการฝึกฝนของกล้ามเนื้อนิ้ว ข้อมือ แขน หรือแม้กระทั่งแผ่นหลังอย่างเหมาะสม รวบไปถึงวิธีการควบคุมเท้าในการใช้เพเดิลทั้ง 2 อย่างชำนาญ การใช้เทคนิคการนับจังหวะเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ตามที่ต้องการ และการวางแผนการซ้อมเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพมากที่สุด

4.1 บทเพลง Petite Suite, L. 65 ประพันธ์โดย Claude Debussy

ลักษณะทั่วไปของบทเพลงเปียโนในยุคอิมเพรสชันนิสม์นั้น มีลักษณะเสียงดนตรีที่ล่องลอย น้ำเสียงนุ่มนวลไม่แข็งกระด้าง และมีประโยคเพลงที่เชื่อมต่อกันยาว ผู้วิจัยเห็นว่าเทคนิคการเล่นบทเพลงเปียโนในยุคนี้ มีลักษณะพิเศษที่ไม่เหมือนกับเพลงยุคก่อนๆ อย่างยุคบาโรกและยุคคลาสสิกที่จะเน้นตรงความสะอาด ความสดใสและคมชัดของเสียง เทคนิคในการเล่นจึงเน้นไปที่ความว่องไวของนิ้ว

การกดคีย์ที่แม่นยำและชัดเจน โดยมักจะใช้ส่วนของปลายนิ้วยกขึ้นลงอย่างรวดเร็ว การใช้ข้อมือ ศอก และแขนทั้ง 2 ข้างเป็นส่วนที่คอยสนับสนุนการเล่นของนิ้วมือเท่านั้น ไม่ใช่ส่วนที่จะผลิตน้ำเสียงเป็นหลัก ในทางกลับกันบทเพลงอิมเพรสชันนิสม์ต้องการลักษณะของเสียงที่ล่องลอย นิ่มนวล ไม่ชัดเจนเท่าเพลงยุคบาโรกหรือคลาสสิก เทคนิคการขยับนิ้วนั้นจึงมีความแตกต่างออกไป กล่าวคือจะต้องใช้น้ำหนักของข้อศอก แขน และข้อมือเพื่อช่วยในการผลิตน้ำเสียง นิ้วอาจไม่จำเป็นต้องใช้ปลายนิ้วในการเล่นตลอดเวลา สามารถใช้ส่วนเนื้อที่ถัดจากปลายนิ้วกดแป้นคีย์ได้ เพื่อให้ได้เสียงที่นุ่มนวลและมีลักษณะที่กลมมากขึ้น รูปทรงของมือก็จะค่อนข้างแบนระนาบไปกับคีย์เพื่อจะได้ใช้เนื้อของนิ้วสัมผัสกับคีย์และเกาะคีย์ได้ดียิ่งขึ้น อีกทั้งการขยับนิ้วขึ้นลงโดยใช้ข้อนิ้วที่ 3 นับจากปลายนิ้ว จะช่วยให้ความเร็วที่กดลงไปยังคีย์นั้นมีแรงตกกระทบที่ช้าลง (ตัวอย่างที่ 96) จึงส่งผลให้เสียงนุ่มลงและไม่กระด้าง

ตัวอย่างที่ 96 Petite Suite รูปทรงของมือและการขยับนิ้วขึ้นลง

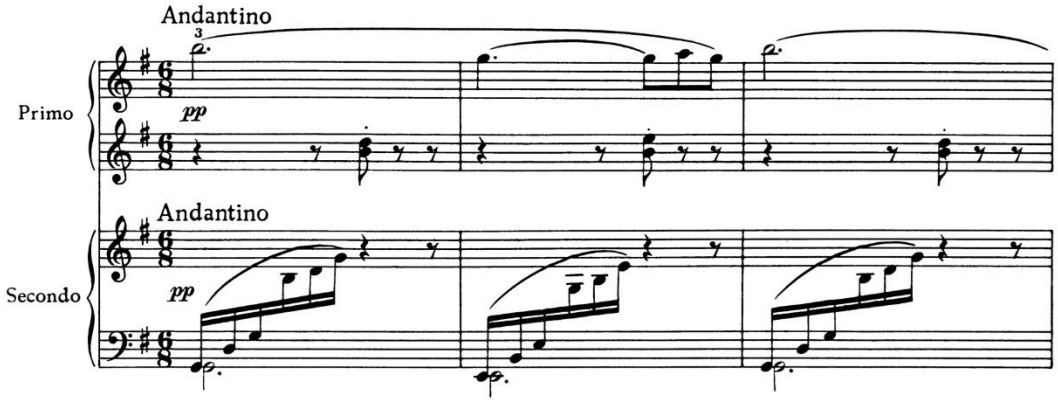
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพลงที่ 1 En bateau แปลได้ว่าการเดินเรือ ผู้ประพันธ์ตั้งชื่อบทเพลงไว้เพื่อให้ผู้บรรเลงและผู้ฟังได้จินตนาการถึงภาพของเรือที่ลอยอยู่ในน้ำ ด้วยจังหวะที่กำหนดให้เล่นความเร็วเท่า Andantino และอารมณ์ของบทเพลงโดยรวม ทำให้ผู้วิจัยตีความถึงภาพเรือที่กำลังลอยอย่างสงบนิ่งในหนองน้ำแห่งหนึ่ง ด้วยอารมณ์ของบทเพลงตอนต้นให้บรรยากาศที่ล่องลอย ชวนให้จินตนาการถึงสภาพอากาศที่เย็นยะเยือกในช่วงเวลายามเช้าก่อนที่พระอาทิตย์จะส่องแสง

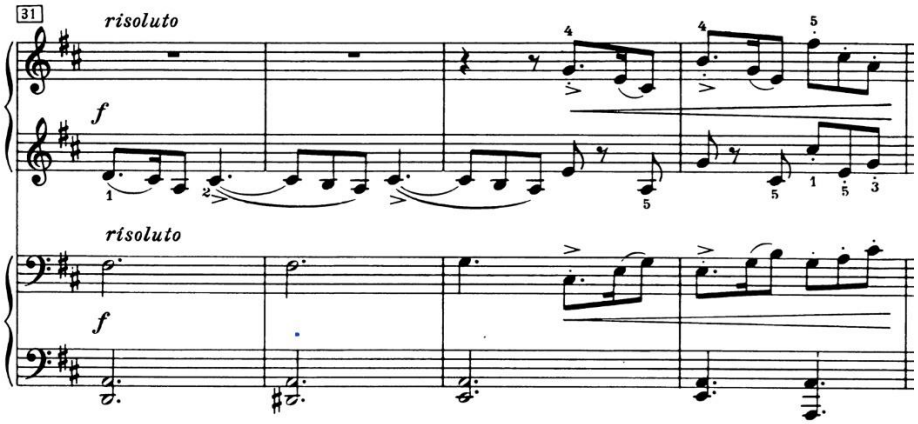
การจินตนาการถึงภาพต่างๆ เป็นอุบายให้ผู้บรรเลงสามารถสัมผัสกับอารมณ์ของบทเพลงได้ชัดเจนและเป็นรูปธรรมยิ่งขึ้น ซึ่งภาพจินตนาการนี้เกิดขึ้นจากความเชื่อมโยงของเนื้อหาของบทเพลง

ท่วงทำนองดนตรี และประสบการณ์ของผู้บรรเลง ก่อให้เกิดภาพจินตนาการแบบฉบับเฉพาะตัวขึ้น ซึ่งสามารถจินตนาการได้อย่างพิสดารตราบเท่าที่อยู่ในขอบเขตและความเหมาะสมของบทเพลงนั้น

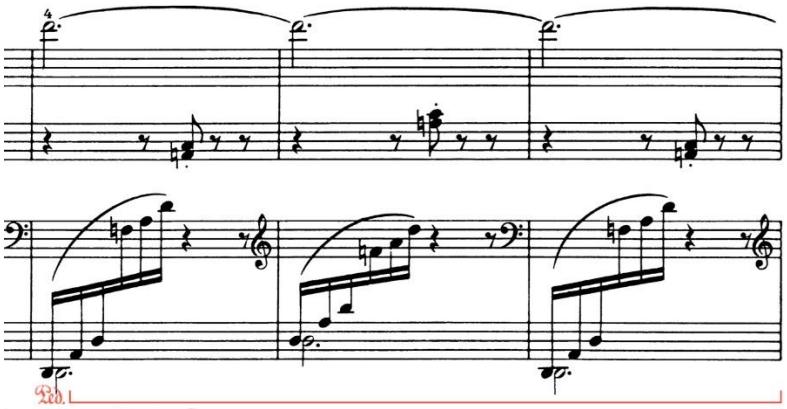
เพื่อให้ได้ภาพของเรือที่ผู้วิจัยได้จินตนาการเอาไว้ ผู้วิจัยใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวนิ้วอย่างแผ่วเบาแต่รวดเร็ว โดยเฉพาะแนวบรรเลงประกอบ เช่น ในแนว Secondo และมือซ้ายของแนว Primo (ตัวอย่างที่ 97) ผู้วิจัยใช้ความเร็วในการกดคีย์ที่ว่องไว และแตะประมาณครึ่งหนึ่งของความลึกทั้งหมด เพื่อให้เสียงออกมาไม่ชัดเจนจนเกินไป ใช้ข้อมือและแขนเบาลอยและเคลื่อนไหวอย่างอิสระไปตามการเคลื่อนไหวของนิ้วมือ ข้อมือและแขนเป็นเพียงตัวช่วยส่งเสริมการขยับนิ้วทำให้เกิดความคล่องตัว โดยมีน้ำหนักจากแขนและข้อมือช่วยในการผลิตเสียงเพียงเล็กน้อย โดยเฉพาะในโน้ตที่ต้องการความเข้มเสียงที่ดังขึ้น ในขณะที่ทำนองนั้นจะต้องบรรเลงให้ดังกว่าแนวบรรเลงประกอบ แต่ก็ต้องไม่ดังจนเกินไป เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้ระบุให้เล่นความดังเพียง Pianissimo เทคนิคที่ใช้จึงต้องมีความแตกต่างจากในส่วนบรรเลงประกอบ กล่าวคือ ผู้วิจัยใช้ความเร็วตกกระทบคีย์ที่เร็วและลึกกว่า โดยการขยับนิ้วแบบตวัดข้อนิ้วลงไปที่คีย์ (ตัวอย่างที่ 98) โดยมีข้อมือที่ผ่อนคลาย ไม่เกร็ง เพื่อทำให้เสียงลอยเด่นออกจากในส่วนบรรเลงประกอบได้โดยง่าย

ตัวอย่างที่ 97 Petite Suite, En bateau แนวประกอบและแนวทำนองห้องที่ 1-3

ตัวอย่างที่ 98 Petite Suite, En bateau รูปภาพเทคนิคการตวัดคีย์

ในตอน B ห้องที่ 31 บทเพลงแสดงอารมณ์ที่สดใสขึ้น โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้เล่นความเข้มเสียงที่ดังอย่างมั่นใจ (Forte Risoluto) (ตัวอย่างที่ 99) ผู้วิจัยจึงตีความโดยนึกถึงภาพแสงอาทิตย์ที่ส่องขึ้นมาในช่วงเช้า ทำให้บรรยากาศอบอุ่นขึ้น บทเพลงในขณะนี้จึงแสดงถึงความสดใสและร่าเริงขึ้นกว่าช่วงแรก โดยส่วนจังหวะมีลักษณะจังหวะประจุดที่กระฉับกระเฉง เทคนิคการเล่นตรงนี้ต้องอาศัยน้ำหนักของแขนที่มากขึ้น โดยเฉพาะการเล่นคอร์ดที่ใช้เทคนิควิธีการนวดคีย์ โดยการกดสัมผัสคีย์ที่ช้าแต่มีน้ำหนักเยอะ เพื่อให้ได้เสียงที่มีความอบอุ่น หนา แต่ไม่กระด้าง

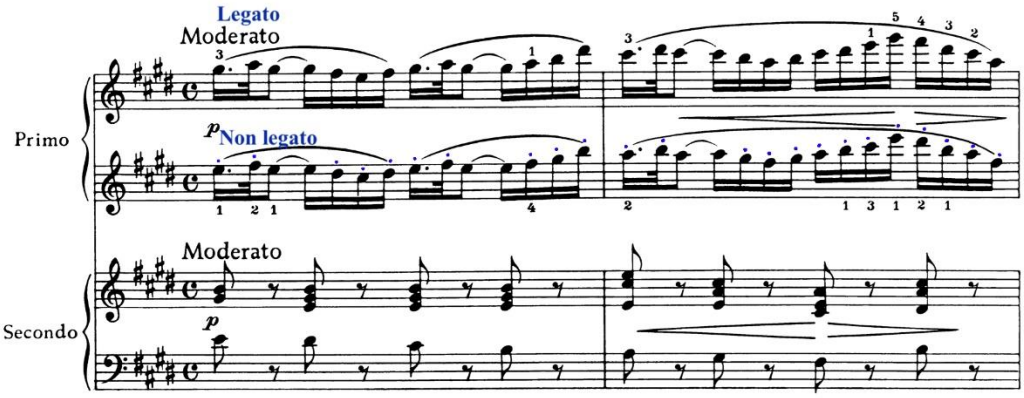
ตัวอย่างที่ 99 Petite Suite, En bateau ท่อน B ห้องที่ 31-34

วิธีการใช้เพเดิลขวา (Damper Pedal) ในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าควรใช้ให้มาก เพื่อให้ได้บรรยากาศลอยฟุ้งตามที่ได้จินตนาการไว้ โดยในบางตำแหน่งอาจสามารถเหยียบเพเดิลได้ยาวถึง 3

ห้องเพลง เช่น ในห้องที่ 5-7 ทั้ง 3 ห้องเพลงมีเสียงประสานเป็นคอร์ด D minor เหมือนกัน และทำนองในแนวของ Primo นั้นต้องการเสียงที่ค้างยาว ผู้วิจัยจึงเห็นว่าทั้ง 3 ห้องเพลงนั้นควรใช้เพเดิลเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 100) ลักษณะเช่นนี้ปรากฏอีกในห้องที่ 81-83

ตัวอย่างที่ 100 Petite Suite, En bateau การใช้เพเดิลขวา ห้องที่ 5-7

เพลงที่ 2 Cortege มีความหมายว่าการเดินขบวน ผู้วิจัยตีความถึงภาพขบวนของนักดนตรีวงโยธวาทิตที่กำลังเดินขบวนอยู่ ในช่วงต้นของบทเพลง เครื่องดนตรีหลักบรรเลงโดยขลุ่ยไม้ 2 เลาบรรเลงขนานกันเป็นคู่เป็นทำนองหลักโดยมีกลองที่คอยย้ำจังหวะเดินแถวอยู่อย่างสม่ำเสมอและมั่นคง ในตอน B ขบวนเดินแถวนั้นได้หยุดลงและสลับเปลี่ยนมาบรรเลงแทน ในช่วงนี้มีลักษณะของจังหวะที่อิสระมากขึ้น และทำนองมีลักษณะคล้ายกับการโซโลของกลุ่มนักดนตรี 3 คน บรรเลงทำนองที่ขนานกันเป็นคอร์ด จากนั้นขบวนนักดนตรีก็กลับมาเดินแถวอย่างสง่างามอีกครั้ง และจบลงอย่างยิ่งใหญ่

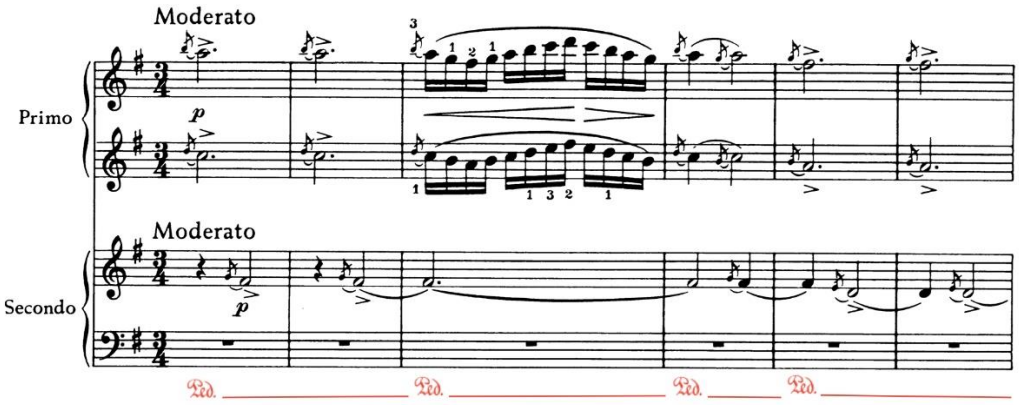
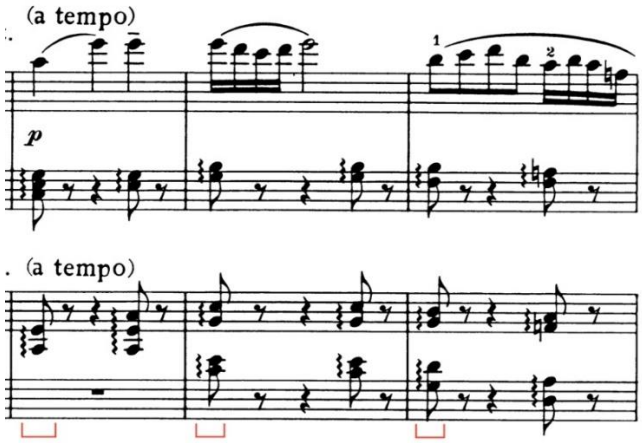
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการบรรเลงในกระบวนนี้ จะใช้การเคลื่อนไหวนิ้วอย่างรวดเร็วและพร้อมเพรียงกันทำนองแรกที่ขนานกันเป็นคู่สามบรรเลงโดย Primo จะต้องพิจารณาถึงตำแหน่งมืออย่างรอบคอบ มิเช่นนั้นทั้ง 2 มือจะชนกันและไม่สามารถเล่นได้อย่างราบเรียบตามที่ต้องการ การเคลื่อนไหวนิ้วจะต้องใช้การลงคีย์ที่เร็วและยกขึ้นเร็วเช่นกัน ผู้วิจัยใช้เทคนิคนิ้วสัมผัสคีย์ที่แตกต่างกันของทั้ง 2 มือ กล่าวคือ ในมือขวาใช้การเคลื่อนไหวนิ้วที่รวดเร็วแต่ยังคงให้เสียงต่อเนื่องกัน ในขณะที่มือซ้ายจะเล่นไม่ต่อเนื่องกัน (Non Legato) (ตัวอย่างที่ 101) เพื่อให้ทำนองหลักของมือขวาโดดเด่นมากกว่ามือซ้าย อีกทั้งช่วยให้มีมิติของเสียงที่หลากหลายและช่วยให้การเล่นมีประสิทธิภาพมากขึ้นอีกด้วย

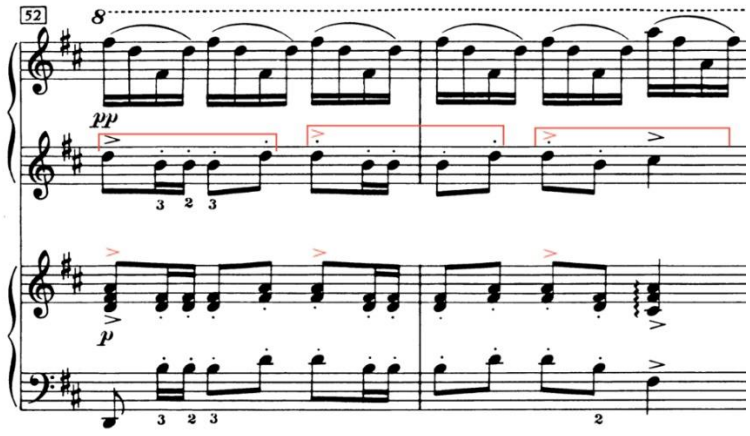
ตัวอย่างที่ 101 Petite Suite, Cortege การใช้การสัมผัสคีย์ที่หลากหลาย

การใช้เพเดิลในกระบวนนี้จะถูกใช้อย่างจำกัด เนื่องจากภาพของขบวนนักดนตรีนั้น ต้องการความกระฉับกระเฉง เสียงที่ต้องการจึงมีลักษณะเล็กและสดใส ไม่เจือปนด้วยเสียงเติมแต่งให้ฟุ้งไป ผู้บรรเลงจึงต้องมีการฝึกฝนเทคนิคการใช้นิ้วที่ดี พร้อมเพรียง และมีพลังพอที่จะควบคุมเสียงให้ออกมาได้ไพเราะ

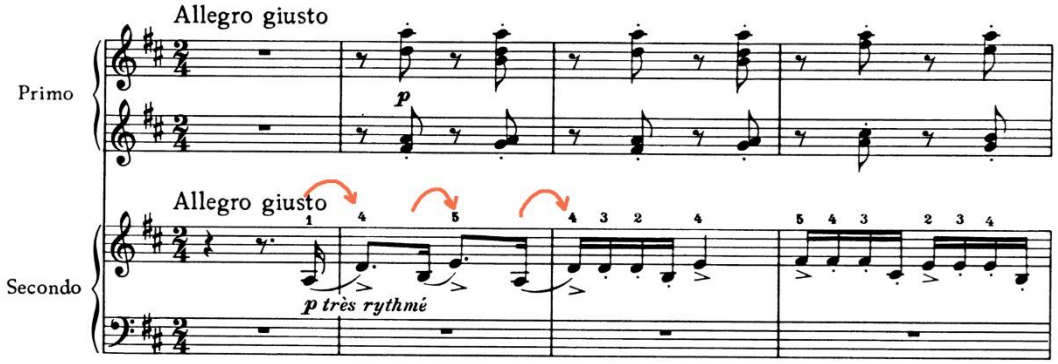
เพลงที่ 3 Menuet ผู้วิจัยตีความให้เป็นภาพของความฝันที่ย้อนยุคไปในสมัยศตวรรษที่ 18 มีคู่รักกำลังเต้นรำด้วยกันในรูปแบบมินูเอ็ต ช่วงกลางเพลงเป็นช่วงที่มีลีลาการเต้นที่สนุกสนานและเร้าใจขึ้น ซึ่งเป็นไปตามบทเพลงที่มีส่วนของจังหวะที่หลากหลายและมีการคุมลักษณะเสียงที่เปลี่ยนแปลงบ่อยขึ้นตามไปด้วย ก่อนจะกลับมายังจังหวะเต้นรำที่เรียบง่ายแบบเดิมเหมือนตอนต้นเพลง

เมื่อจินตนาการถึงภาพฝันเรามักนึกถึงภาพที่ไม่ค่อยชัดเจนนัก การเล่นในช่วงบทนำในห้องที่ 1-8 นั้นเป็นเสมือนช่วงที่กำลังอยู่ในภวังค์ที่ภาพนั้นไม่ชัดเจน ผู้วิจัยจึงเลือกการใช้เพเดิลที่ทำให้เสียงฟุ้งกระจายมากเป็นพิเศษ โดยเฉพาะห้องที่ 3 และ 7 ที่แนว Primo เล่นทำนองที่ขนานเป็นคู่หก โดยมีจังหวะที่ค่อนข้างยืดหยุ่น ผู้วิจัยตั้งใจใช้เพเดิลอย่างฟุ่มเฟือย เพื่อให้ได้บรรยากาศพิเศษตามที่ต้องการ (ตัวอย่างที่ 102) เมื่อจังหวะมินูเอ็ตมีความชัดเจนขึ้นในห้องที่ 9 การใช้เพเดิลจึงเหลือเพียงแค่จังหวะที่ 1 เท่านั้น โดยเป็นการเหยียบเพียงเล็กน้อยเพื่อเน้นจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะสำคัญในรูปแบบการเต้นรำอย่างมินูเอ็ต (ตัวอย่างที่ 103) อีกทั้งการเล่นโน้ตอื่นๆ ในอัตราจังหวะ 3/4 ก็จะเน้นมากสุดที่จังหวะที่ 1 รองลงมาคือจังหวะที่ 2 และ 3 ตามลำดับ ลีลาการเล่นเน้นจังหวะเช่นนี้จะช่วยส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกของการเต้นรำได้ดียิ่งขึ้น

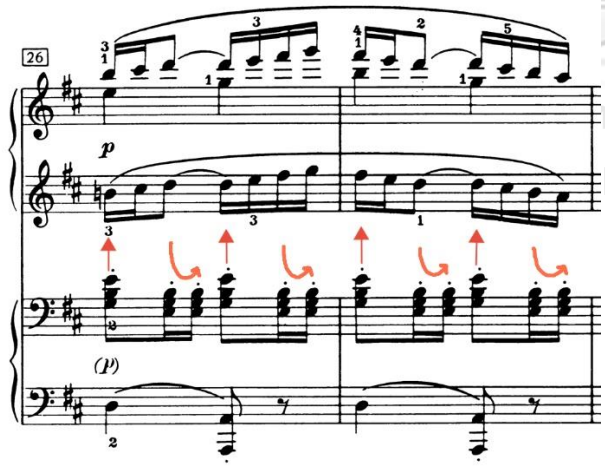
ตัวอย่างที่ 102 Petite Suite, Menuet การใช้เพเดิลในช่วงบทนำ

ตัวอย่างที่ 103 Petite Suite, Menuet การใช้เพเดิลในช่วงทำนอง A

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงตอน B เนื้อดนตรีมีความหนาแน่นมากขึ้น การลงน้ำหนักแขนที่ทำให้เสียงหนาขึ้นจึงถูกใช้ในช่วงนี้มากขึ้นด้วย ผู้วิจัยใช้ความเร็วในการกดคีย์ที่ช้าลงแต่มีน้ำหนักมาก คล้ายกับการนวดลงไปที่คีย์ โดยเฉพาะตรงที่ต้องการเสียงหนาและใหญ่ อีกทั้งยังเพิ่มความเข้มเสียงของมือซ้ายและแนว Secondo ให้มากขึ้น เพื่อสนับสนุนเนื้อดนตรีที่หนาขึ้น ในช่วงห้องที่ 52-59 เป็นช่วงที่ดนตรีในรูปแบบมินูเอ็ตถูกลดทอนลงให้กลายเป็นคล้ายกับจังหวะมาร์ช ในตรงนี้ผู้วิจัยเปลี่ยนจังหวะเน้น 3 เป็นจังหวะเน้น 2 แทน เพื่อให้เข้ากับส่วนจังหวะแบบเฮมิโอลาตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ (ตัวอย่างที่ 104)

ตัวอย่างที่ 104 Petite Suite, Menuet การเล่นเฮมิโอลาเน้น 2 ห้องที่ 52-53

เพลงที่ 4 Ballet ผู้วิจัยจินตนาการถึงภาพชั้นเรียนบัลเลต์ของเด็กเล็กที่ดูวุ่นวาย บทเพลงแสดงให้เห็นถึงความสดใสน่ารักของเหล่าเด็กๆ ตัวน้อย บทเพลงนี้มีจังหวะที่กระฉับกระเฉงอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ความเร็ว Allegro Giusto ซึ่งหมายความว่าเร็วอย่างเคร่งครัด และยังได้กำหนดคำว่า Tres Rythme ซึ่งแปลว่า Very Rhythmic หรือให้เล่นจังหวะอย่างเคร่งครัดอีกด้วย ทำนองหลักขึ้นต้นอยู่ในแนว Secondo ซึ่งมีการคุมลักษณะเสียงที่หลากหลาย ทั้ง Slur, Accent และ Staccato แต่ถูกบังคับให้เล่นอยู่ในความดังระดับเบาเท่านั้น เทคนิคการบรรเลงจึงต้องใช้การขยับนิ้วโดยใช้การตวัดปลายนิ้วเป็นมุม 90 องศากับคีย์ ตวัดอย่างคมชัดและรวดเร็ว ซึ่งส่วนอื่นๆ อย่างข้อมือสามารถเคลื่อนไหวผสมผสานเข้ากับการขยับนิ้วได้เล็กน้อย ในการเล่น Slur ผู้วิจัยใช้การหมุนข้อมือเพียงเล็กน้อย เพื่อให้มีแรงส่งไปยังโน้ตที่ต้องการเน้น (ตัวอย่างที่ 105) ทำนองหลักนี้จะถูกเล่นซ้ำทั้งหมด 5 ครั้ง แต่ละครั้งจะมีความเข้มที่แตกต่างกันออกไป เทคนิคการบรรเลงจึงต้องปรับเปลี่ยนไปเช่นกัน โดยอาจจะเพิ่มแรงเหวี่ยงของข้อมือให้มากขึ้น หรือการขยับข้อมือและใช้น้ำหนักแขนมากขึ้นในการเล่น Staccato และ Accent

ตัวอย่างที่ 105 Petite Suite, Ballet การเน้นในเสียงเบา ห้องที่ 1-4

ในแนว Secondo ห้องที่ 26-33 จะพบการเล่นคอร์ดที่ต้องการความคมชัดด้วยน้ำเสียงสั้นของ Staccato ซึ่งต้องอาศัยความพร้อมเพรียงกันในการกดโน้ตในแต่ละนิ้ว เทคนิค ณ จุดนี้ ผู้วิจัยอาศัยการล็อคที่อุ้งมือและปลายนิ้วให้มั่นคง จากนั้นสะบัดมือขึ้นลงตามกลุ่มโน้ตทีละ 3 (ตัวอย่างที่ 106) ขณะที่ล็อคอุ้งมือและปลายนิ้วข้อมือจะต้องไม่เกร็งแม้แต่น้อย และการขยับต้องทำเพียงเล็กน้อยและอยู่ใกล้ๆ คีย์ เพื่อให้สามารถสะบัดข้อมือได้อย่างแม่นยำและรวดเร็วตามจังหวะที่ต้องการ

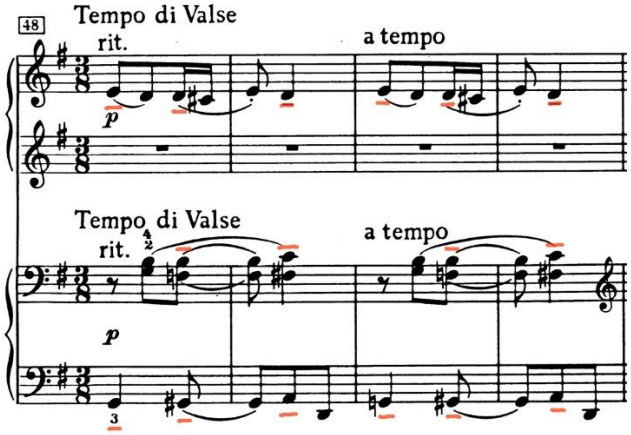
ตัวอย่างที่ 106 Petite Suite, Ballet การเคลื่อนไหวของข้อมือในการเล่นคอร์ด ห้องที่ 26-29



ช่วงตอน B มีจังหวะที่เปลี่ยนกลายเป็นการเต้นรำรูปแบบวอลซ์ ซึ่งผู้วิจัยตีความว่าเป็นการเต้นระบำเดี่ยวของรุ่นพี่ที่มีความชำนาญในการเต้นแล้ว แสดงศักยภาพของท่วงท่าที่อ่อนช้อยและมีเสน่ห์น่าดึงดูดใจ ผู้วิจัยจึงใช้เทคนิคของ Tempo Rubato เข้ามาช่วยให้เห็นภาพลีลาการเต้นที่อ่อนช้อยได้ยิ่งขึ้น ผู้วิจัยใช้การเน้นจังหวะเฮมิโอลาตามที่ได้วิเคราะห์ในเบื้องต้น เพื่อทำให้เกิดจังหวะที่

น่าสนใจมากขึ้น อีกทั้งยังช่วยให้ความรู้สึกของจังหวะ 2/8 ปะปนเข้ากับจังหวะ 3/8 อย่างแนบเนียนอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 107)

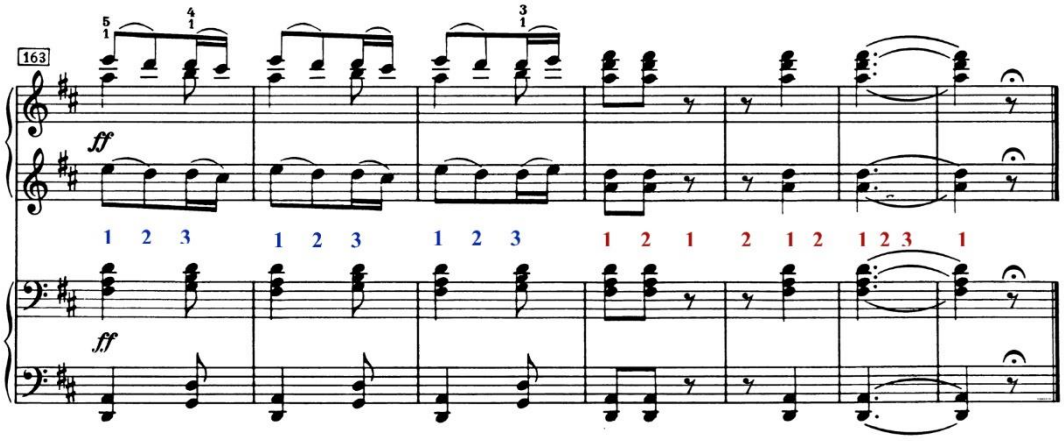
ตัวอย่างที่ 107 Petite Suite, Ballet การเล่นเฮมิโอลาเน้น 2 ในอัตราจังหวะ 3/8



ท่อนโคดาในตอนจบ จังหวะวอลซ์กลับมาอย่างยิ่งใหญ่และรุนแรงมากกว่าตอนต้น และมีจังหวะที่เหวี่ยงแรงมากขึ้น การเน้นที่จังหวะ 1 จึงต้องการความหนักหน่วง โดยเฉพาะตอนจบในห้องที่ 163 ซึ่งการเน้นที่จังหวะตรงนี้ทำให้เกิดปัญหาในห้องที่ 167 และ 168 เนื่องจากส่วนจังหวะได้กลายเป็นแบบเฮมิโอลาเน้น 2 แทน จึงเป็นเหตุให้หลายครั้งมักจะเล่นไม่พร้อมกัน ผู้วิจัยแก้ปัญหาโดยการนับเน้น 2 แทนที่จะเป็นเน้น 3 (ตัวอย่างที่ 108) ทำให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกันระหว่างคู่บรรเลงและผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 108 Petite Suite, Ballet การเปลี่ยนการนับจังหวะเพื่อช่วยให้การบรรเลงมีประสิทธิภาพมากขึ้น



ในการบรรเลงด้วยกันในบทเพลงเปียโน 4 มือนั้น การสื่อสารระหว่างผู้เล่นทั้ง 2 ไม่ใช่ปัญหาใหญ่ เพราะว่าผู้บรรเลงทั้ง 2 นั้นนั่งอยู่ใกล้กัน ฉะนั้นการให้สัญญาณผ่านลมหายใจ หรือการสื่อสารภาษากายต่างๆ จึงทำได้ไม่ยาก แต่สิ่งที่เป็นอุปสรรคสำหรับการเล่นบทเพลงเปียโน 4 มือนี้ คือพื้นที่แคบ ทำให้การเคลื่อนไหวมือและแขนอยู่ในพื้นที่ที่จำกัด ไม่อิสระเหมือนกับบรรเลงบนเปียโน 2 หลัง อีกทั้งตำแหน่งของการเล่นในทั้งแนว Primo และแนว Secondo ไม่ใช่ตำแหน่งปกติของการเล่นเปียโน กล่าวคือผู้เล่นแนว Primo ต้องนั่งอยู่ทางด้านขวาของเปียโน และผู้เล่นแนว Secondo ต้องนั่งอยู่ทางด้านซ้ายของเปียโน ความคลาดเคลื่อนของตำแหน่งโน้ตอาจทำให้เกิดความสับสนได้ ผู้วิจัยได้เล็งเห็นปัญหาในจุดนี้ จึงคิดวิธีการซ้อมเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพมากที่สุด

วิธีแรก คือการจัดวางเก้าอี้ของผู้บรรเลงแต่ละแนวให้เหมาะสม ผู้วิจัยได้ค้นพบว่าการวางตำแหน่งเก้าอี้เป็นเรื่องสำคัญที่สามารถทำให้การบรรเลงมีประสิทธิภาพมากหรือน้อยได้ ผู้วิจัยได้ทดลองโดยการจัดเก้าอี้ทั้ง 2 ตัวให้มีลักษณะเอียงเข้าหากันเล็กน้อยคล้ายกับตัววี (V Shape) การจัดเก้าอี้ในลักษณะนี้ทำให้แขนด้านในของผู้เล่นทั้งสองมีพื้นที่มากขึ้น ทำให้การเล่นในบางจุดที่มือของทั้ง 2 อยู่ในตำแหน่งเดียวกันสะดวกมากขึ้น และลดการชนกันของแขนที่อาจทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่ไม่พึงประสงค์

อีกวิธีหนึ่งที่ช่วยให้ผู้บรรเลงคุ้นชินกับตำแหน่งของการเล่นในแนวของตน คือในการฝึกซ้อมส่วนตัวควรนั่งในตำแหน่งเดียวกับเมื่อแสดงจริง กล่าวคือ การฝึกซ้อมในตำแหน่งเดียวกันจะช่วยให้ผู้บรรเลงคุ้นชินและปรับตัวเข้ากับการเล่นในตำแหน่งจริงได้

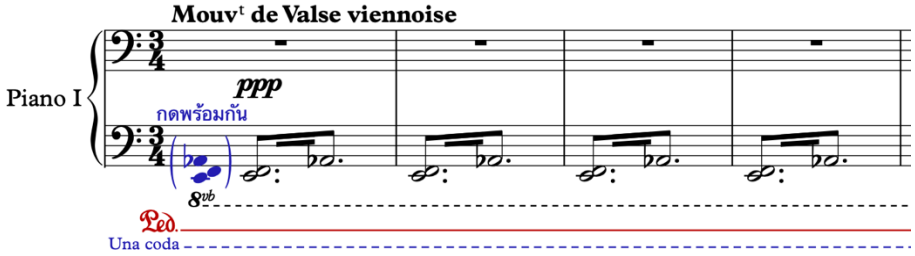
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

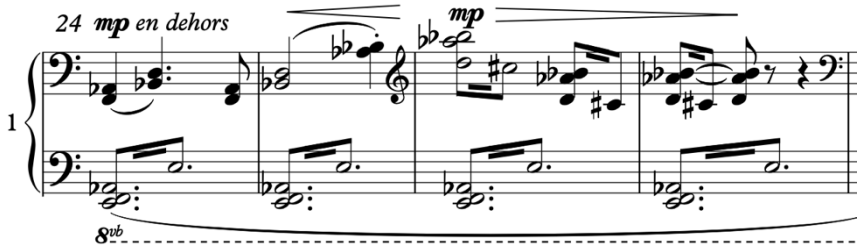
4.2 บทเพลง La Valse ประพันธ์โดย Maurice Ravel

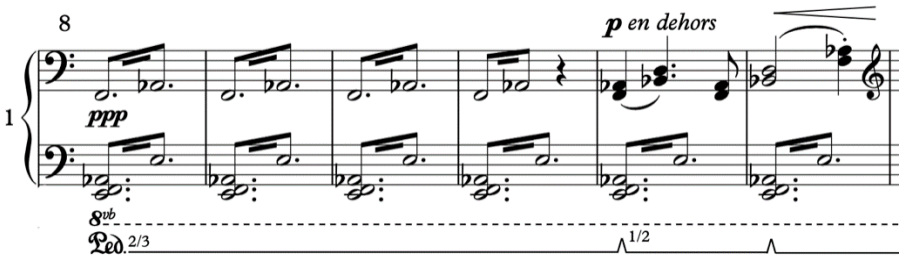
ในการบรรเลงบทเพลง La Valse นี้ ผู้วิจัยเห็นว่าข้อความที่ราเวลเขียนอธิบายไว้ในตอนต้นเพลงนั้น เป็นสิ่งที่สำคัญอย่างยิ่ง ในฐานะผู้บรรเลงจึงต้องให้ความใส่ใจกับวิธีการบรรเลงเพื่อที่จะให้เนื้อหาสาระของการตีความเป็นไปตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ จากเนื้อหาของข้อความที่ราเวลได้บันทึกไว้ในหน้าแรกของโน้ตเพลง แปลออกมาได้ว่า *“เมฆหมอกที่ล่องลอยอยู่นั้น ได้ปิดบังอำพรางภาพของบรรดาเหล่าคู่นักเต้นรำทั้งหลาย ครั้นต่อมาเมื่อเมฆหมอกได้พัดกระจัดกระจายไป จึงได้เผยภาพให้เราเห็นห้องอันกว้างใหญ่ซึ่งเต็มไปด้วยผู้คนที่กำลังเต้นรำหมุนตัว และในขณะที่จังหวะดนตรีเริ่มชัดเจนขึ้นภาพบรรยากาศก็ชัดเจนขึ้นด้วย จวบจนกระทั่งแสงแห่งโคมไฟช่อใหญ่ได้สาดแสงขึ้นนั่นเอง มันจึงเป็นภาพแห่งลานลีลาศแห่งราชสำนักในช่วงราวปี ค.ศ. 1855”* (บวรพงศ์ ศุภโสภณ, 2556, หน้า 20)

จากการวิเคราะห์ในช่วงต้นของบทเพลง แนวเปียโนหนึ่งเปิดด้วยการเล่นรัวโน้ตในช่วงเสียงที่ต่ำสุดของเปียโน ซึ่งจากการตีความของผู้วิจัยเห็นว่าผู้ประพันธ์ต้องการสร้างบรรยากาศขมุกขมัวของเมฆหมอกที่ปกคลุมอยู่ แต่เนื่องจากเสียงที่ผู้ประพันธ์ต้องการนั้นเป็นความดังในระดับที่เบามาก (Pianississimo) การควบคุมเสียงจึงทำได้ยาก เนื่องจากธรรมชาติของเปียโนนั้น ในช่วงเสียงต่ำจะใช้สายเปียโนที่ยาวกว่า และมีน้ำหนักของคีย์ที่มากกว่าช่วงเสียงสูง การควบคุมให้เสียงเบาแต่ยังชัดเจนทุกเสียงนั้นทำได้ยาก ผู้วิจัยจึงใช้วิธีเล่นโน้ตเป็นคอร์ดลงไปให้ครบทุกเสียงก่อน โดยใช้ปลายนิ้วเล่นเพื่อควบคุมเสียงให้ออกมาได้ทุกตัว จากนั้นค่อยๆ เริ่มรัวโน้ตช้าๆ (ตัวอย่างที่ 109) คอยควบคุมเสียงไม่ให้เสียงใดเสียงหนึ่งเด่นออกมาชัดเจนเกินไป การควบคุมเพเดิลจำเป็นต้องเหยียบทั้งเพเดิลขวาและเพเดิลซ้ายมาตั้งแต่ก่อนเริ่มเล่น เพื่อช่วยให้ควบคุมเสียงได้ดีขึ้นตามที่ต้องการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

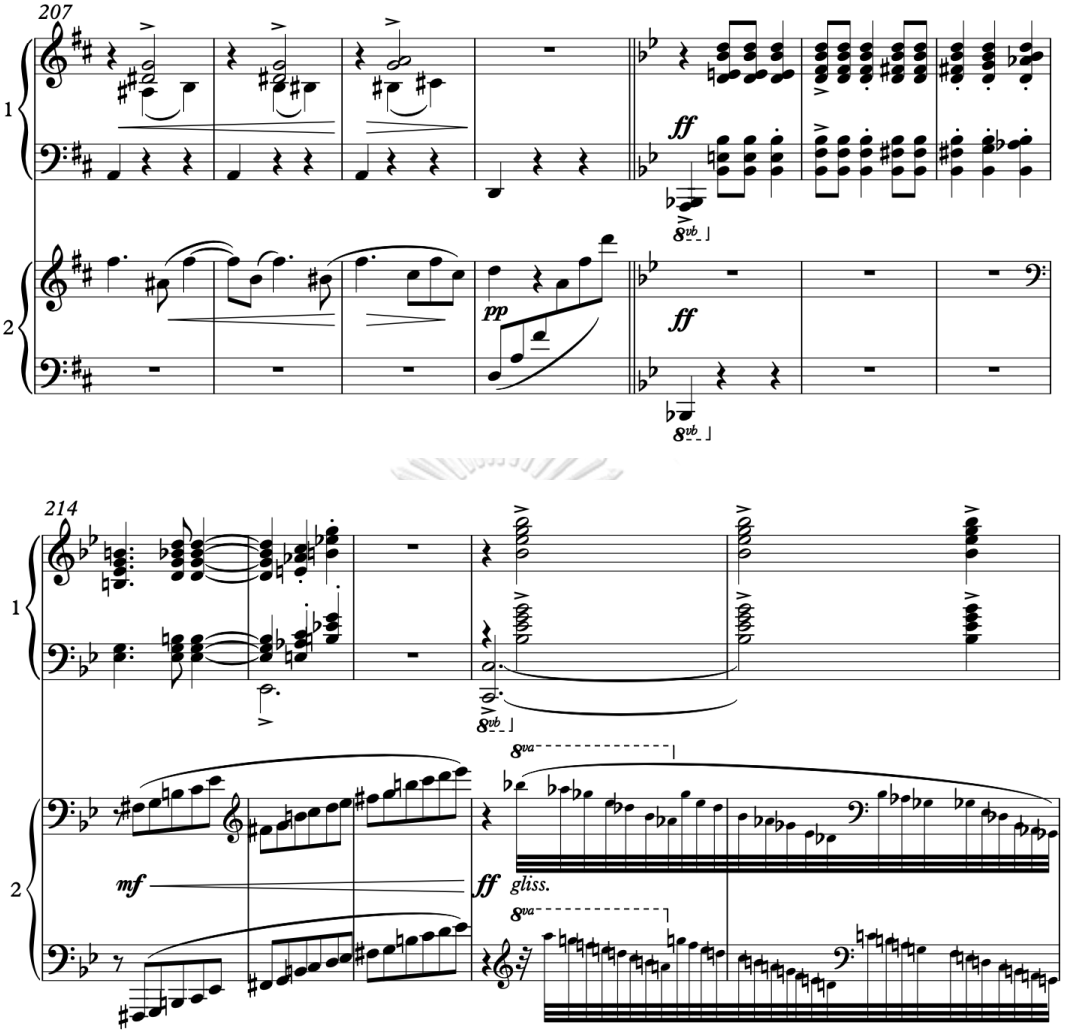
ตัวอย่างที่ 109 La Valse วิธีเล่นรัวโน้ตตอนต้นเพลงของแนวเปียโนหนึ่ง

ผู้ประพันธ์บันทึกโน้ตรัวในลักษณะหางโน้ตเป็นเขบ็ตสองชั้น กล่าวคือ เมื่อแจกแจงตามค่าโน้ตแล้วจะเข้าใจได้ว่าเล่นเขบ็ตสองชั้นสลับไปมาอย่างเท่ากัน แต่ผู้วิจัยเห็นว่าความเร็วของการเล่นรัวโน้ตนั้นขึ้นอยู่กับความดังเบาหรือลักษณะเสียงที่ผู้วิจัยต้องการให้เป็น เช่น ในการเล่นโน้ตรัวที่ต้องการเสียงดังจะใช้ความเร็วที่มากกว่ารัวโน้ตในเสียงเบา เช่น ในห้องที่ 26 ของแนวเปียโนหนึ่ง มีการรัวโน้ตเกิดขึ้นทั้งมือขวาและซ้าย โดยมือขวามีความดังในระดับเบาปานกลาง (Mezzo Piano) ในขณะที่มือซ้ายเล่นเสียงระดับเบามากมาตั้งแต่ต้นเพลง ผู้วิจัยจึงใช้ความเร็วในการเล่นแตกต่างกัน โดยรัวโน้ตในมือขวาเร็วกว่ามือซ้าย (ตัวอย่างที่ 110)

ตัวอย่างที่ 110 La Valse การรัวโน้ต ห้องที่ 24-27

การควบคุมความตื้นลึกของเพเดิลทั้ง 2 ก็เป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้บทเพลงบรรเลงออกมาอย่างมีประสิทธิภาพ ตัวอย่างเช่น ในห้องที่ 9 เมื่อมือซ้ายและขวาเล่นรัวโน้ตอย่างต่อเนื่อง จำเป็นอย่างมากที่ต้องใช้เพเดิลช่วยให้เสียงค้างยาวและกลมกลืนต่อเนื่องกัน โดยผู้วิจัยใช้ความลึกประมาณ 2/3 ของความลึกทั้งหมด แต่ต่อมาในห้องที่ 12 มือขวาต้องเล่นทำนองที่ต้องการความชัดเจน โดยราเวลระบุคำว่า *en dehors* มีความหมายว่า “ดึงทำนองออกมา” ตรงจุดนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการถอนเพเดิลขึ้นให้เหลือเพียงแค่ 1/2 เพื่อที่จะทำให้ทำนองตรงนี้ออกมาได้อย่างชัดเจนและเสียงไม่ปนกัน (ตัวอย่างที่ 111)

ตัวอย่างที่ 111 La Valse การใช้ความลึกของเพเดิลในห้องที่ 8-13

ตั้งแต่ทำนอง A เป็นต้นไป ดนตรีมีลักษณะที่เป็นจังหวะเต้นรำมากขึ้น มีความตื่นตัวมากกว่าท่อนนำเสนอ และในทำนอง E มีการเปลี่ยนแปลงเทคนิคการเล่นอย่างชัดเจน โดยมีการเล่นคอร์ดและการรูดเสียง ซึ่งตรงนี้ผู้วิจัยตีความว่าเป็นลักษณะการเดินแถวของทหารในจังหวะมาร์ชแทนที่จะเป็นการเต้นรำแบบปกติ ซึ่งอาจโยงเข้ากับประวัติความเป็นมาของบทเพลง ที่ว่าด้วยเรื่องเหตุการณ์ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่เกิดขึ้นก่อนการประพันธ์บทเพลงนี้เสร็จสิ้น ซึ่งราเวลเองก็ได้เห็นสภาพความโหดร้ายของสงครามครั้งนี้ด้วยตัวเอง เนื่องจากในช่วงสงครามราเวลเองมีความฝักใฝ่ในเรื่องของการทหาร โดยเขาได้พยายามสมัครเข้ารับใช้กองทัพอากาศ แต่ถูกปฏิเสธเนื่องจากปัญหาด้านสุขภาพ เขาจึงได้ทำงานเป็นคนขับรถขนส่งทหารแทน จึงไม่น่าแปลกใจที่เขานำบทเพลงนี้ที่เคยร่างเอาไว้เมื่อก่อนสงครามกลับมาประพันธ์ให้เสร็จสิ้น โดยเปลี่ยนชื่อจาก Wien เป็น La Valse เพื่อแสดงให้เห็นว่าแผ่นดินยุโรปที่เคยสงบสุขเปลี่ยนไปมากขนาดไหนหลังจากเกิดสงคราม

ส่วนจังหวะในทำนอง E ห้องที่ 211 นั้นมีลักษณะคล้ายกับจังหวะมาร์ช ผู้วิจัยจึงบรรเลงให้น้ำเสียงตรงนี้มีความแข็งแรง กระฉับกระเฉง เสียงดังมากขึ้น โดยใช้ Accent และ Staccato ที่คมชัดมากกว่าที่อื่นๆ ในช่วงต้นของทำนอง E มีการเล่นกลุ่มเสียงกัดที่จังหวะแรก ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องการเสียงดังอย่างกะทันหันเพื่อสร้างความตกใจให้แก่ผู้ฟัง (ตัวอย่างที่ 112) จากนั้นใน 7 ห้องถัดมา แนวเปียโนสองมีการเล่นรูดเสียงโดยใช้มือทั้ง 2 ข้างบนคีย์ดำและขาวของเปียโน ซึ่งในจุดนี้ผู้วิจัยต้องการให้รูดเสียงดังและกระด้างเล็กน้อย ผู้วิจัยจึงใช้เทคนิคการหงายมือทั้ง 2 และใช้ส่วนของปลายเล็บในการรูดคีย์ โดยเอียงมือทำมุมประมาณ 45 องศา เพื่อให้ได้เสียงดังคมชัดทุกตัวตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

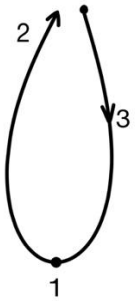
ตัวอย่างที่ 112 La Valse ช่วงจบของทำนอง D และขึ้นต้นทำนอง E ห้องที่ 207-218

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในด้านของส่วนจังหวะ โดยปกติแล้วบทเพลงวอลซ์จะมีอัตราจังหวะ 3/4 เสมอ จังหวะที่ควรเน้นมากที่สุดจะเป็นจังหวะที่ 1 รองลงมาคือ 2 และ 3 ตามลำดับ ผู้วิจัยเห็นว่าจังหวะที่ควรเน้นให้น้อยที่สุดอย่างเช่น จังหวะที่ 3 กลับมีแรงเหวี่ยงเข้าหาจังหวะที่ 1 มากที่สุด กล่าวคือในลีลาการเต้นรำจังหวะวอลซ์ ช่วงจังหวะที่ 3 ไปหา 1 เป็นช่วงที่คู่เต้นกำลังก้าวเท้าออกพร้อมกับถ่ายน้ำหนักตัวไปยังขาที่ถูกก้าว จึงทำให้เกิดแรงผลักเข้าหาจังหวะที่ 1 ในบางลีลาที่ผู้หญิงมักจะกระโดดขึ้นพร้อมหมุนตัวและกลับลงมาในจังหวะที่ 1 เช่นกัน จึงทำให้เกิดความรู้สึกเร่งเข้าหาตามแรงโน้มถ่วง

ในฐานะนักดนตรีเราอาจจะมองภาพของวาทยกรที่กำลังควบคุมวงโดยให้สัญญาณการวาดแขนขึ้นลงเป็นรูปแบบวงรี หรือในรูปแบบของการนับ 1 ห้องต่อ 1 จังหวะ (In One) (ตัวอย่างที่ 113)

จะเห็นได้ว่าจังหวะที่ 3 นั้นวิ่งลงหาจังหวะที่ 1 ในแนวดิ่งตามแรงโน้มถ่วง ก่อนจะถูกตวัดและสะบัดขึ้นอีกครั้งในจังหวะที่ 1

ตัวอย่างที่ 113 La Valse แผนภาพการวาดแขนของวาทยกรในอัตราจังหวะ 1 จังหวะต่อ 1 ห้องเพลง



ด้วยหลักการนี้ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกว่าเมื่อเล่นบทเพลง La Valse ควรจะมีความรู้สึกดึงดูดเข้าหาจังหวะที่ 1 เพื่อให้เกิดการเต้นรำที่เสมือนจริงและตรงกับจินตภาพของผู้ประพันธ์มากที่สุด ซึ่งการเล่นดังกล่าวจะแทรกซึมอยู่ทุกส่วนของทำนอง โดยเฉพาะในส่วนจังหวะประจุด จะเลือกใช้การเล่นดังกล่าวให้ชัดเจนกว่าส่วนอื่นๆ แนวคิดนี้ยังช่วยในการเร่งจังหวะและเร้าอารมณ์ในห้องที่ 625-644 ซึ่งเป็นช่วงสุดท้ายก่อนถึงจุดสูงสุดของบทเพลง ทำให้บทเพลงค่อยๆ เพิ่มความเข้มข้นและขับเคลื่อนให้ไปถึงจุดสูงสุดได้อย่างเต็มกำลังและยิ่งใหญ่อลังการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

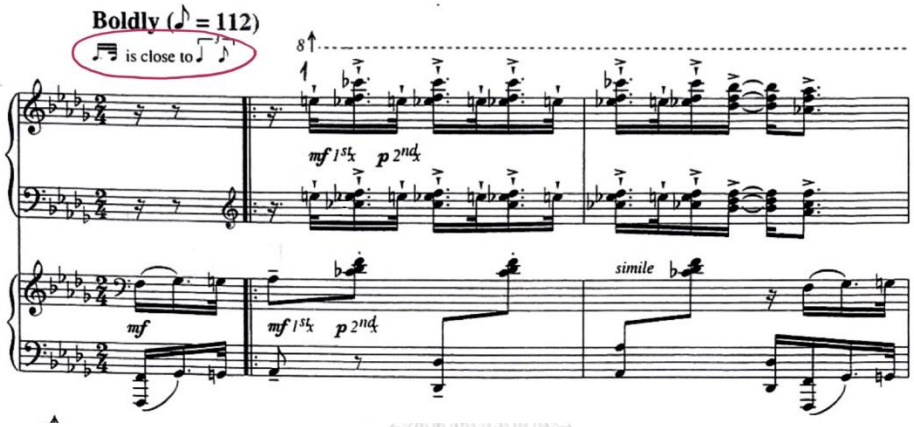
4.3 บทเพลง The Garden of Eden ประพันธ์โดย William Bolcom

ลักษณะทั่วไปของบทเพลงประเภทแรกทายม์ (Ragtime) นั้น จะมีลักษณะจังหวะคล้ายๆ กับเพลงมาร์ช ซึ่งการเล่นของแนวประกอบจะมีโน้ตเบสและตามด้วยคอร์ด สลับกันไปอย่างสม่ำเสมอ โดยที่แนวทำนองมักจะอยู่ในระดับเสียงที่สูงกว่า ลักษณะเด่นของดนตรีประเภทนี้คือลีลาการเล่นของจังหวะที่มักจะเน้นในจังหวะขัด และการควบคุมลักษณะเสียงสั้นยาวที่มีอยู่อย่างหลากหลาย ลักษณะของบทเพลงเปียโนแรกทายม์เสียงที่ใช้มักจะมีความกรอบและแข็งกระด้างในบางกรณี แต่ในเพลงช้าก็ต้องแสดงถึงความไพเราะของประโยคเพลง และน้ำเสียงที่ไพเราะด้วยเช่นกัน

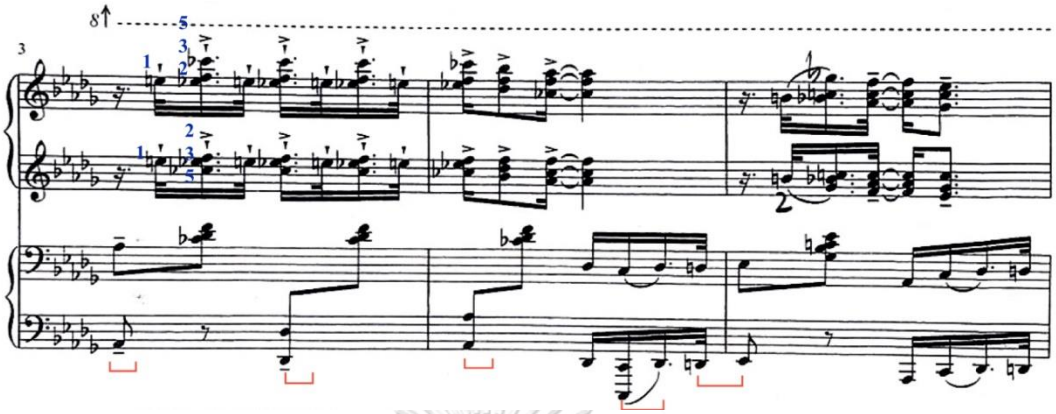
เพลงแรกทายม์ที่ 1 Old Adam ผู้ประพันธ์เพลงต้องการสื่อให้เห็นภาพของชายชราที่ถูกขับไล่ออกมาจากสรวงสวรรค์ ผู้วิจัยจินตนาการภาพตามเป็นชายหลังค่อมถือไม้เท้าเดินกะโผลกกะเผลก

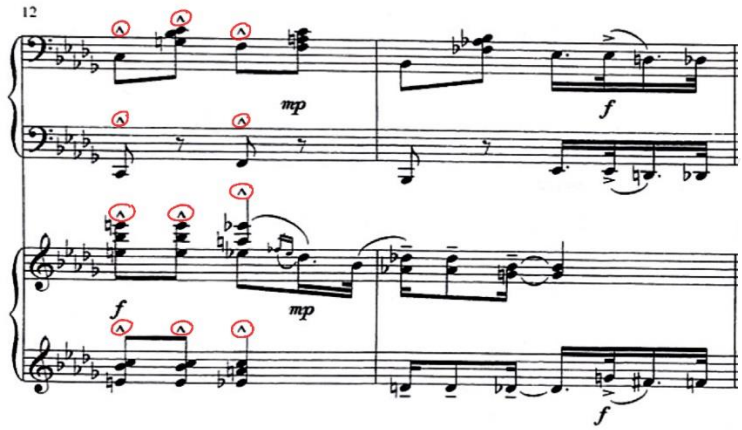
จังหวะที่ผู้ประพันธ์เขียนไว้จึงมีลักษณะของจังหวะประจุด ซึ่งเป็นส่วนจังหวะหลักของทั้งกระบวนนี้ (ตัวอย่างที่ 114) เมื่อดูจากในตัวอย่าง จะพบว่าจังหวะที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้นั้น ถ้าเล่นตามจริงจะค่อนข้างมีความกระชับ และรวดเร็ว ซึ่งขัดกับการมองภาพของผู้เฒ่าอดัมที่เดินไม่ค่อยไหว ผู้วิจัยจึงเลือกเล่นจังหวะประจุด ให้กระชับน้อยลงจนเกือบเท่ากับการเล่นเป็นสามพยางค์ หรือใกล้เคียงกับจังหวะซวิงในดนตรีแจ๊ส ซึ่งตรงกับความต้องการของผู้ประพันธ์ที่ได้ระบุไว้ในตอนต้นของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 114 The Garden of Eden, Old Adam จังหวะประจุดที่บรรเลงให้ใกล้เคียงกับจังหวะสามพยางค์

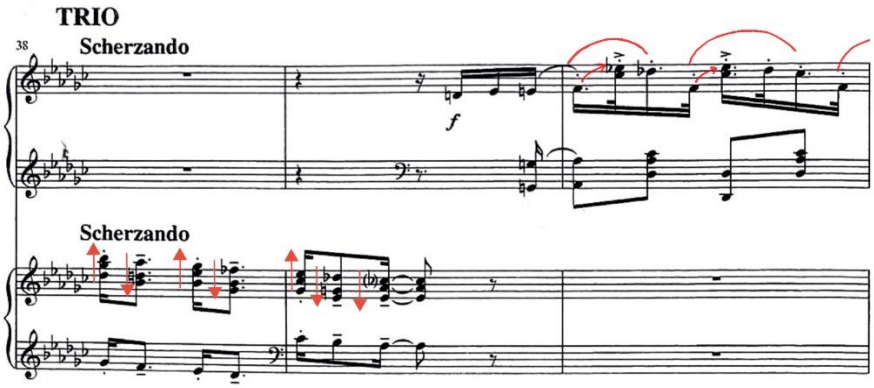


ผู้วิจัยต้องการให้เสียงในเพลงนี้มีลักษณะที่กรอบร่วน จึงใช้เทคนิคการกดคีย์ที่สั้นและเร็ว เสียงที่ได้จะมีความคมชัดและแหลมคม ในตอนต้นเพลงผู้วิจัยใช้การกระดกข้อมือขึ้นอย่างรวดเร็วเพื่อเพิ่มความเร็วในการตกกระทบคีย์ มุมของนิ้วควรอยู่ตั้งฉากกับคีย์ และควรล็อคนิ้วให้อยู่ในมุมเดิมเสมอเพื่อให้ได้เสียงที่คมชัดและพร้อมเพรียงกันทุกตัว ภายหลังการเคลื่อนไหวมืออย่างรวดเร็วต้องปล่อยอุ้งมือให้ผ่อนคลายลงทันที ในช่วงที่ต้องการเน้นเสียง ให้ใช้การทิ้งน้ำหนักแขนโดยยกมือและแขนส่วนล่างขึ้น และทิ้งน้ำหนักลงตามแรงโน้มถ่วง โดยล็อกข้อมือและปลายนิ้วให้อยู่กับที่ ขยับข้อมือขึ้นลงไปตามแรงเพียงเล็กน้อย การใช้เพเดิลขวาควรใช้เพียงเล็กน้อยเฉพาะแค่ในจังหวะตกของแนวเปียโนสองเท่านั้น เพื่อให้ได้เสียงที่มีความแห้งกรอบ ในจุดนี้ผู้วิจัยเสนอนิ้วที่ควรใช้ของมือซ้ายตามตัวอย่างที่ 81 เพื่อให้การหมุนข้อมือทั้งซ้ายและขวาไปในทิศทางเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 115)

ตัวอย่างที่ 115 The Garden of Eden, Old Adam นิ้วที่แนะนำเพื่อให้ทั้ง 2 มือขยับไปในทิศทางเดียวกัน

ในช่วงกลางเพลง ห้องที่ 12 ในแนวเปียโน จะพบการสัญลักษณ์เน้น (Marcato) พร้อมกับ Forte (ตัวอย่างที่ 116) ซึ่งหมายความว่าให้เล่นตัวโน้ตนั้นดังกว่าโน้ตอื่นๆ ผู้วิจัยใช้หลักการทิ้งน้ำหนักแขน แต่เพิ่มเติมในส่วนของการตวัดข้อนิ้วให้แรงและเร็วยิ่งขึ้น อีกทั้งในจุดนี้จะไม่มีการใส่เพเดิลแต่อย่างใด เมื่อนำเทคนิคทั้งหมดมาผนวกกัน ทำให้เกิดเสียงที่สั้น คม ชัด และมีน้ำเสียงที่กรอบร่วน

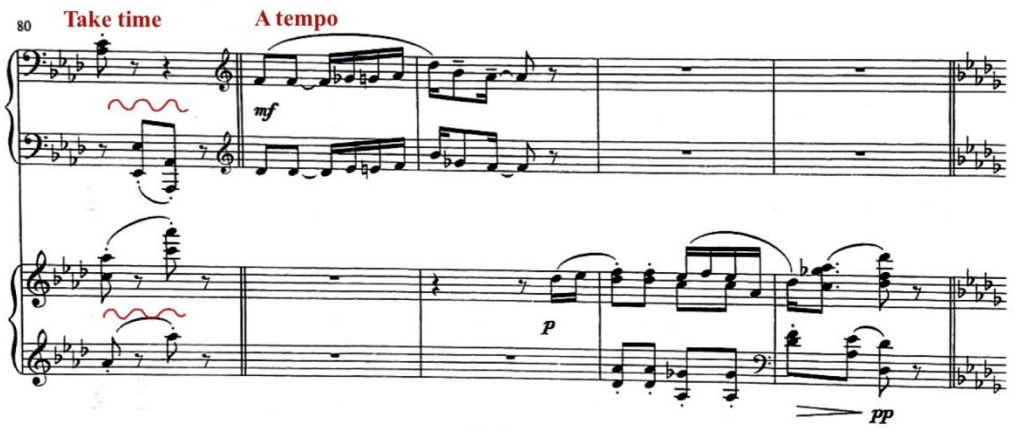
ตัวอย่างที่ 116 The Garden of Eden, Old Adam สัญลักษณ์ Marcato พร้อมกับ Forte

ในท่อน Trio ลักษณะของบทเพลงมีความนุ่มนวลขึ้น ผู้ประพันธ์เพลงระบุคำว่า Scherzando ซึ่งแปลว่าตลกขบขัน ผู้วิจัยได้เล็งเห็นว่าผู้ประพันธ์มีการควบคุมลักษณะเสียงที่หลากหลายและสลับไปมาระหว่างแนวเปียโนหนึ่งและสอง ซึ่งคล้ายกับการพูดคุยโต้ตอบกัน และการเน้นในจังหวะขัดก็เป็นส่วนที่ทำให้ท่อนนี้เกิดความสนุกมากยิ่งขึ้น เช่น ในส่วนของเปียโนสองที่ต้องเล่นโน้ตเสียงสั้นใน

จังหวะตกแต่เล่นเสียงหน่วง (Tenuto) ในจังหวะยก ผู้วิจัยจึงใช้การเคลื่อนไหวของข้อมือที่ผ่อนคลายยกขึ้นในจังหวะตกและลงในจังหวะยก เพื่อให้ได้เสียงหน่วงอย่างเป็นธรรมชาติ และในส่วนของแนวเปียโนหนึ่ง พบการเน้นที่ทำให้เกิดลักษณะเฮมิโอลา ตรงจุดนี้ผู้วิจัยใช้การหมุนข้อมือที่สร้างลักษณะของประโยคสั้นๆ หมุนวนเป็นวงกลม (ตัวอย่างที่ 117)

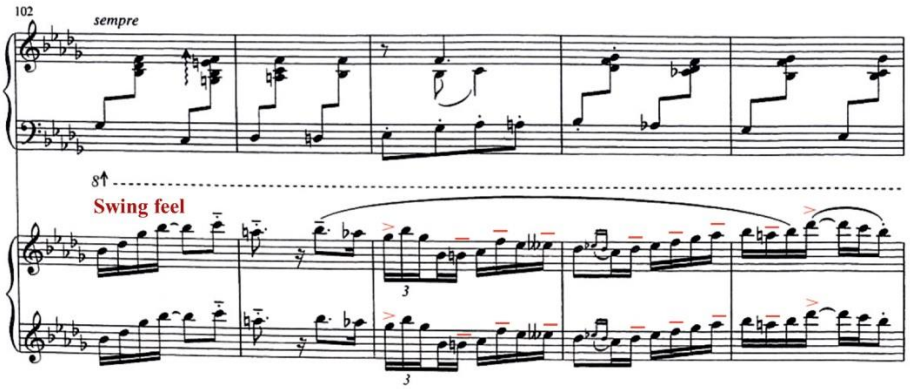
ตัวอย่างที่ 117 The Garden of Eden, Old Adam การเคลื่อนไหวของข้อมือ

เพลงแรกทายม์ที่ 2 Eternal Feminine กล่าวถึงหญิงสาวที่คาดว่าน่าจะเป็นอีฟ ผู้หญิงคนแรกที่พระเจ้าสร้างขึ้นตามพระคัมภีร์เดิม ความเป็นนิรันดร์ของสตรีเพศนั้นคือความลึกลับที่ไม่สามารถคาดเดาได้ ความไม่ตรงไปตรงมาแสดงให้เห็นอยู่ในท่วงทำนองที่ใช้เสียงโครมาติกขึ้นลงไปมาและการใช้บันไดเสียงซ้อนทับกัน (Polytonality) (Bolcom, 2006) อีกทั้งผู้ประพันธ์ได้กล่าวไว้ในหน้าคำนำของหนังสือฉบับเดี่ยวเปียโนว่า บทเพลงกระบวนนี้มีจังหวะมาร์ชแบบช้า (Slow March Tempo) ซึ่งส่วนจังหวะที่เขียนเป็นเขบ็ตสองชั้น สามารถเล่นให้อยู่ระหว่างส่วนประจุด (Dotted Rhythm) หรือสามพยางค์ก็ได้ (Bolcom, 1969, p. 1) ซึ่งยิ่งสนับสนุนการตีความของผู้วิจัย ในการบรรเลงผู้บรรเลงแนวบรรเลงประกอบจะเล่นจังหวะที่คงที่และมั่นคง แต่ในส่วนของทำนองผู้บรรเลงจะไม่ยึดติดกับจังหวะใดจังหวะหนึ่ง โดยปล่อยไปตามอารมณ์ในขณะบรรเลง ซึ่งทำให้ไม่สามารถคาดเดาจังหวะที่แน่นอนได้

ผู้ประพันธ์ยังกล่าวอีกว่า สำหรับนักเปียโนที่เรียนมาจากพื้นฐานของดนตรีคลาสสิก ให้ระวังในเรื่องของอัตราจังหวะลัก (Rubato) ในบทเพลงแรกทายม์ เพราะจะทำลายความเป็นจังหวะเต้นรำของแรกทายม์หมดสิ้น (Bolcom, 1969, p. 1) การยืดจังหวะนั้นทำได้ในห้องสุดท้ายตรงที่เสียงประสานได้คลายลง แต่ว่าควรใช้อย่างรอบคอบ ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ และคิดอย่างรอบคอบที่สุดในการยืดจังหวะเพื่อให้เกิดความผ่อนคลายลง ซึ่งในตัวอย่างที่ 84 เป็นตำแหน่งที่

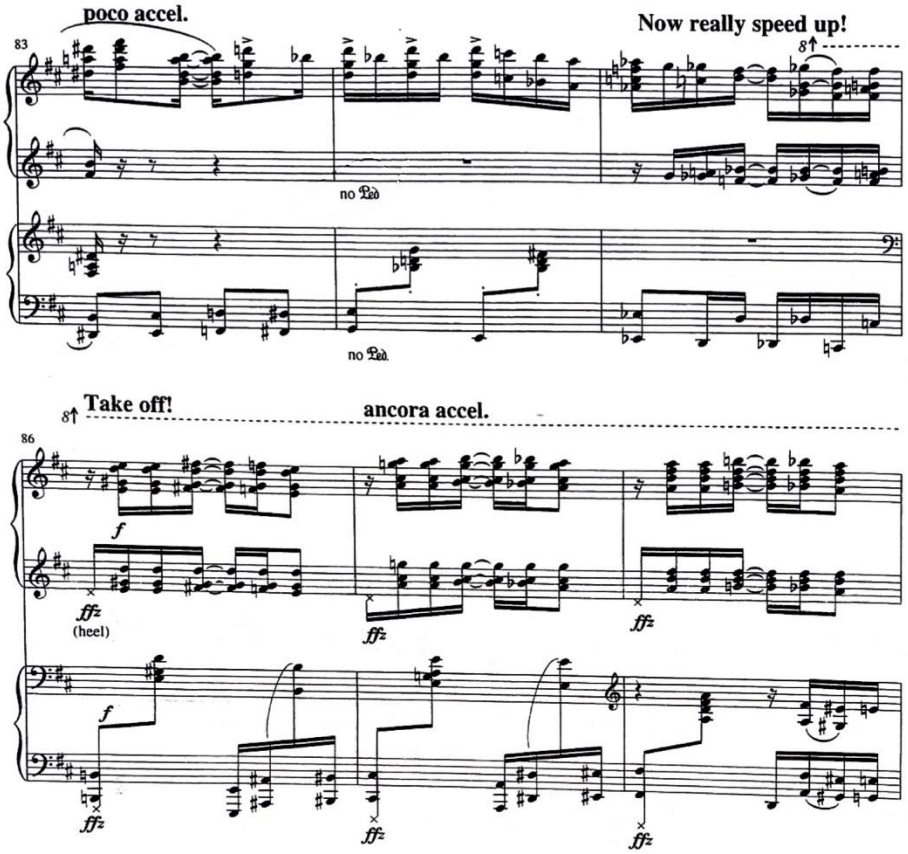
ผู้วิจัยคิดว่าสามารถผ่อนคลายจังหวะได้ เนื่องจากในเป็นช่วงท้ายของประโยคเพลง และเป็นช่วงขึ้นต้นใหม่ของตอน B จึงจำเป็นต้องผ่อนคลายจังหวะลง (ตัวอย่างที่ 118)

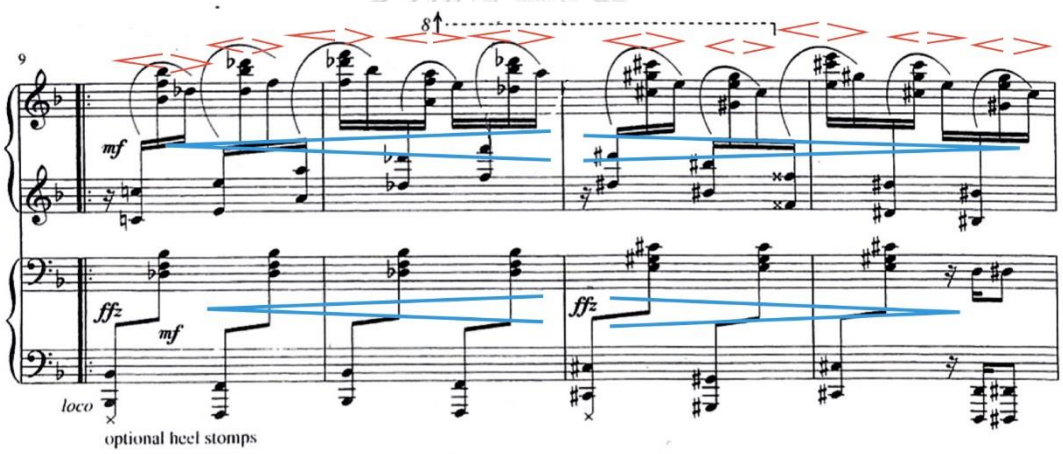
ตัวอย่างที่ 118 The Garden of Eden, Eternal Feminine ช่วงของการยืดจังหวะ

โครงสร้างของกระบวนนี้มักจะมีการซ้ำทำนองเดิมอยู่หลายครั้ง ซึ่งการซ้ำนี้ผู้ประพันธ์มักเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้น หรือเปลี่ยนส่วนของจังหวะให้แตกต่างออกไปโดยการแปร (Variation) ซึ่งโดยวิธีปฏิบัติของบทเพลงแรกทายม์ เมื่อมีการซ้ำทำนองรอบ 2 ผู้เล่นมักจะใช้ทักษะการเติมแต่งโน้ตให้เกิดความแตกต่างจากต้นฉบับ หรือให้กลายมาเป็นฉบับของตนเอง ซึ่งผู้วิจัยได้แปลงส่วนของจังหวะให้มีความแตกต่างออกไป และยังเพิ่มการคุมลักษณะเสียงให้มีความน่าสนใจมากขึ้นกว่าต้นฉบับเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 119)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

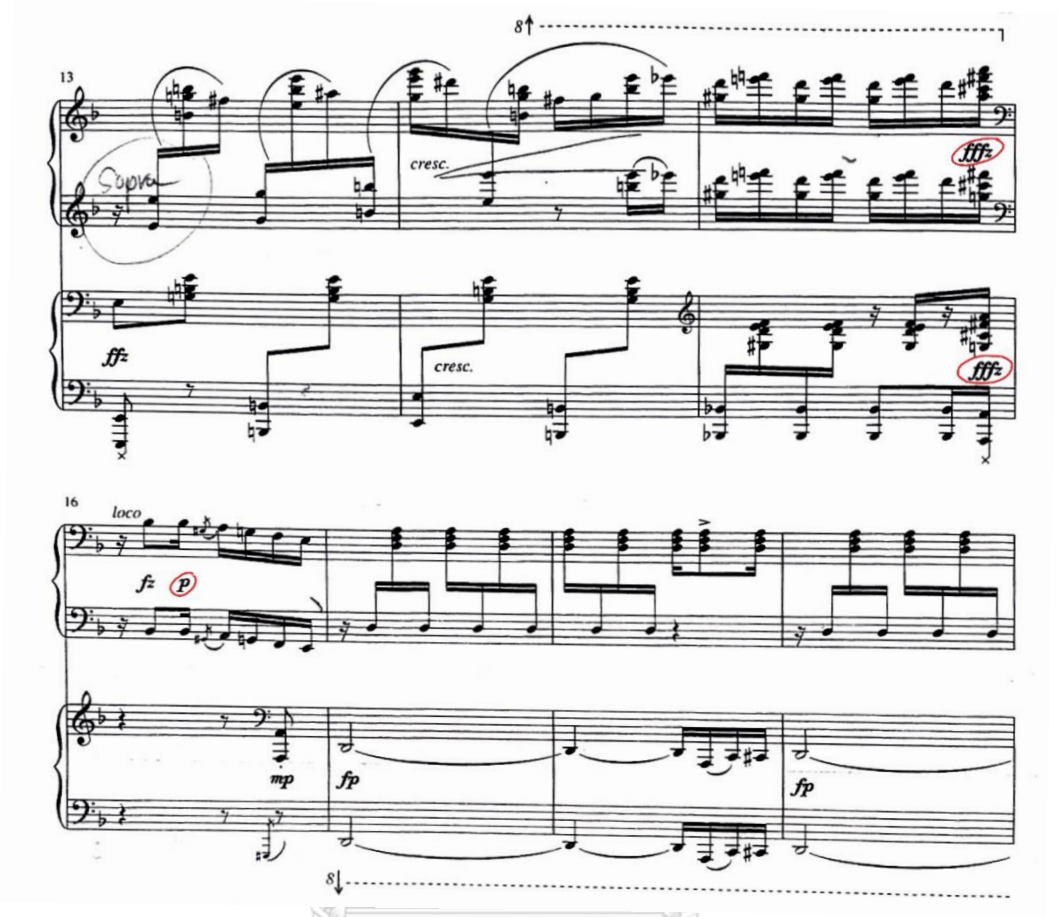
ตัวอย่างที่ 119 The Garden of Eden, Eternal Feminine การเพิ่มการคุมลักษณะเสียง

เพลงแรกทายม์ที่ 3 Serpent’s Kiss เป็นบทเพลงที่มีความยากและมีเทคนิคที่ท้าทายที่สุดในเพลงชุดนี้ คำว่า Serpent’s Kiss หมายถึงจุมพิตอสรพิษ ซึ่งงูในความหมายของพระคัมภีร์ไบเบิลคือซาตานที่คอยหลอกมนุษย์ให้หลงผิด (Dolansky, 2020) เพลงนี้จึงสื่ออารมณ์ความร้ายกาจของเจ้างูอสรพิษนี้ บทเพลงประกอบด้วยจังหวะเขบ็ตสองชั้นเล่นโน้ตเร็วย้ำๆ คล้ายกับการรัวกลองที่สร้างความตื่นเต้นเร้าใจ อีกทั้งยังใช้เทคนิคพิเศษอย่างการกระทืบเท้า เคาะฝาเปียโน หรือเคาะลิ้น สร้างสีสันและอารมณ์ที่หลากหลายยิ่งขึ้น

สิ่งสำคัญในการเล่นบทเพลงนี้คือ การควบคุมจังหวะที่เปลี่ยนไปมาในช่วงสั้นๆ ให้เกิดความไหลลื่นต่อเนื่อง ไม่สะดุด อย่างเช่นในท่อน B ห้องที่ 83 ที่ต้องเริ่มด้วยจังหวะปานกลาง แล้วค่อยๆ ขยับและทะยานขึ้นจนถึงที่สุดของการเล่น ผู้ประพันธ์ใช้คำศัพท์ที่ระบุถึงความเร็วไปพร้อมกับอารมณ์ที่ตื่นเต้นเร้าใจขึ้น อย่างเช่น Poco Accel., Now Really Speed Up!, Take Off!, Ancora Accel. เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 120)

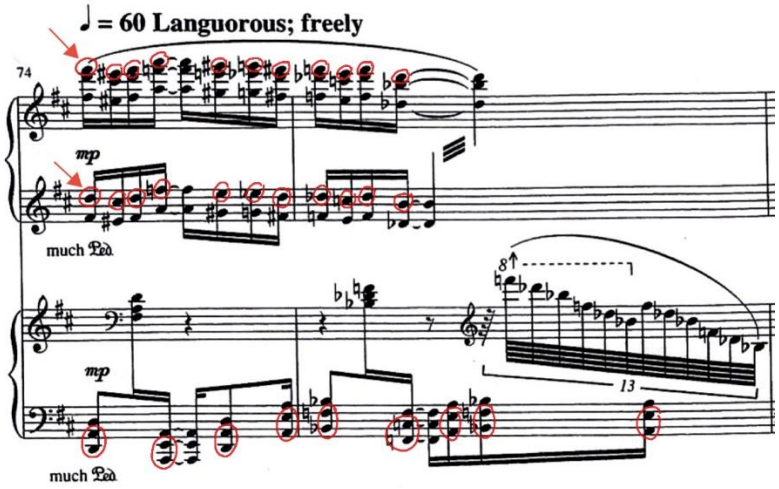
ตัวอย่างที่ 120 The Garden of Eden, Serpent’s Kiss การเร่งจังหวะอย่างรวดเร็วในตอน B

เทคนิคสำคัญในช่วงแรกคือ ในห้องที่ 9-15 ที่แนวเปียโนหนึ่งต้องเล่นโน้ตเป็นกลุ่มติดต่อกัน ในกลุ่มนั้นมีลักษณะเป็น 3 โน้ตที่ประกอบจากคอร์ดและคู่แปดเล่นสลับมือไปมา จัดกลุ่มโน้ตได้เป็นเฮมิโอลาเน้น 3 ซึ่งในกลุ่มย่อยหลายๆ กลุ่มนี้มองเป็นประโยคใหญ่ได้ทีละ 2 ห้อง ด้วยวิธีการเล่นที่มีการซ้อนมือไปมา ผู้เล่นต้องพิจารณาตำแหน่งของมือให้ถี่ถ้วนว่าควรให้มือข้างไหนอยู่ด้านบนหรือด้านล่างซึ่งขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละบุคคล นอกจากนี้ยังต้องคำนึงถึงประโยคเพลงให้มีความสวยงาม ด้วยการใส่ความเข้มเสียงดังขึ้นเบาลงไปในแต่ละประโยคย่อยๆ และต้องคำนึงถึงทิศทางของประโยคใหญ่ด้วย โดยผู้วิจัยพิจารณาจากทิศทางของโน้ตที่วิ่งขึ้นให้เล่นเสียงดังขึ้น และทิศทางวิ่งลงให้เสียงเบาลงดังตัวอย่างที่ 121 (ตัวอย่างที่ 121)

ตัวอย่างที่ 121 The Garden of Eden, Serpent's Kiss ความสัมพันธ์ระหว่างทิศทางของโน้ตกับความเข้มเสียง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในหลายครั้งพบการเน้นที่ต้องการเสียงดัง fffz (Fortissimo Forzando) แล้วตามด้วยเสียงเบาทันที (ตัวอย่างที่ 122) ผู้วิจัยใช้เทคนิคการใช้กล้ามเนื้อที่แตกต่างกันเพื่อสร้างความแตกต่างของเสียง เช่น ในโน้ตที่เล่น fffz ผู้วิจัยใช้แรงที่ส่งมาจากแผ่นหลังผ่านหัวไหล่ ต้นแขน ข้อศอก ทิ้งลงมาที่ปลายนิ้วโดยตรง การถ่ายน้ำหนักที่มีความแรงนี้ควรสำรวจท่านั่งให้อยู่ประมาณครึ่งเก้าอี้ หรือน้อยกว่า แล้วทิ้งน้ำหนักตัวช่วงบนลงไปที่นิ้วและอุ้งมือเต็มแรง ทั้งนี้ผู้เล่นจะต้องมีนิ้วที่แข็งแรงพอที่จะรับแรงกดตรงนี้ได้ หลังจากการกดกล้ามเนื้อต้องผ่อนคลายอย่างรวดเร็ว จากนั้นในเสียงเบาให้เปลี่ยนมาใช้กล้ามเนื้อมัดเล็กที่ปลายนิ้ว โดยการขยับนิ้วขึ้นลงอย่างรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 122 The Garden of Eden, Serpent's Kiss การเน้นที่เสียงดังแล้วเบาทันที

ท่อน Languorous ห้องที่ 74 มีลักษณะจังหวะที่ยืดหยุ่นมากขึ้น และมีความเป็นจังหวะแรกทายม์น้อยลง คำว่า Languorous แปลว่าอ่อนแอหรือเฉื่อยชา ท่อนนี้จึงเปรียบเสมือนห้วงเวลาที่อสรพิษกำลังล่อลวงอีฟด้วยเล่ห์กลต่างๆ นานา เพื่อจะทำให้อีฟหลงผิดไปรับประทานผลไม้ต้องห้ามในสวนของพระเจ้า ถึงแม้ผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนดความเร็วเบื้องต้นไว้ที่ตัวดำเท่ากับ 60 แต่ก็ยังเขียนระบุไว้ว่าเล่นอย่างอิสระ (Freely) ผู้วิจัยจึงตีความการเล่นตรงนี้ว่าเป็นการเล่นที่ไม่ช้าและไม่เร็วเกินไป เล่นได้ตามอารมณ์เพื่อให้เกิดความยืดหยุ่นของจังหวะ (ตัวอย่างที่ 123) ในส่วนของเทคนิคการจัดการเสียง เมื่อดูจากตัวอย่างที่ 89 จะพบว่าเนื้อดนตรีในขณะนี้มีความหนาและครอบคลุมช่วงเสียงที่ต่ำไปถึงสูง การจัดการทำนองให้เสียงลอยเด่นและเนื้อเสียงส่วนอื่นไม่ทึบจนเกินไปเป็นเรื่องสำคัญ ผู้วิจัยจึงเลือกเฉพาะบางแนวเสียงให้เด่นกว่าแนวอื่นๆ เช่น ในแนวเปียโนหนึ่งเลือกเฉพาะแนวโน้ตที่สูงที่สุดของทั้งมือซ้ายและขวา ทำให้เกิดเสียงประสานคู่สิบ และในแนวเปียโนสองเลือกเฉพาะแนวเบสที่เดินเป็นทำนองรอง นอกเหนือจากนั้นจะให้เล่นด้วยเสียงที่เบากว่าทั้งหมด ซึ่งการใช้เทคนิคนี้ทำให้สามารถดึงทำนองออกมาได้ชัด และยังคงได้ยินเสียงประสานอย่างครบถ้วน

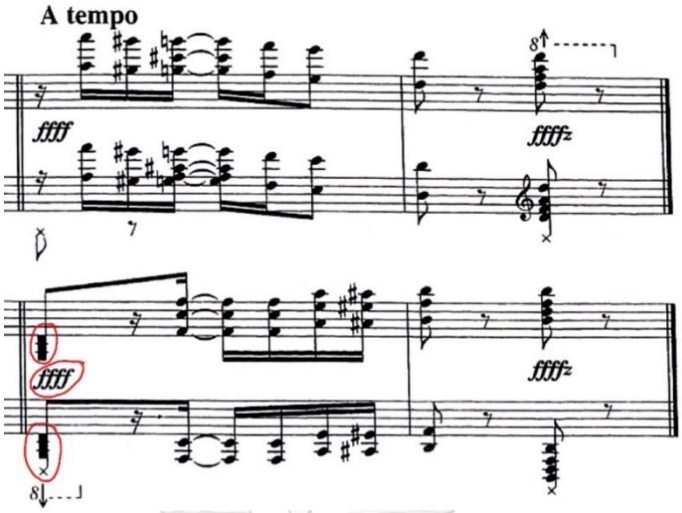
ตัวอย่างที่ 123 The Garden of Eden, Serpent's Kiss การวางแนวเสียงในช่วงเนื้อดนตรีที่มีความหนา



ในท่อน Stoptime นักเปียโนทั้ง 2 จะต้องเล่นเปียโนสลับกับการเคาะบนไม้ ซึ่งระบุไว้ด้วยสัญลักษณ์โน้ต X ผู้ประพันธ์ไม่ได้บอกตำแหน่งที่ชัดเจนว่าให้เคาะที่ส่วนไหนของเปียโน ผู้วิจัยเลือกที่จะเคาะตรงฝาปิดคีย์ส่วนที่อยู่ใกล้ๆ คีย์ เนื่องจากมีเสียงดังกังวานและง่ายต่อการสลับจากการเคาะไปยังการเล่นบนคีย์ ส่วนของมือที่ใช้เคาะนั้นเป็นส่วนข้อนิ้วเดียวกันกับการเคาะประตู ในช่วงกลางของ Stoptime จังหวะการเคาะมีความซับซ้อนมากขึ้น ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้อย่างชัดเจนว่า ควรใช้มือซ้ายหรือขวาในการเคาะจังหวะไหน แต่ผู้วิจัยเปลี่ยนลักษณะมือตามความถนัดของผู้วิจัยเอง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า ผู้บรรเลงคนอื่นๆ ก็สามารถดัดแปลงการเคาะตามความถนัดของตนได้เช่นกัน

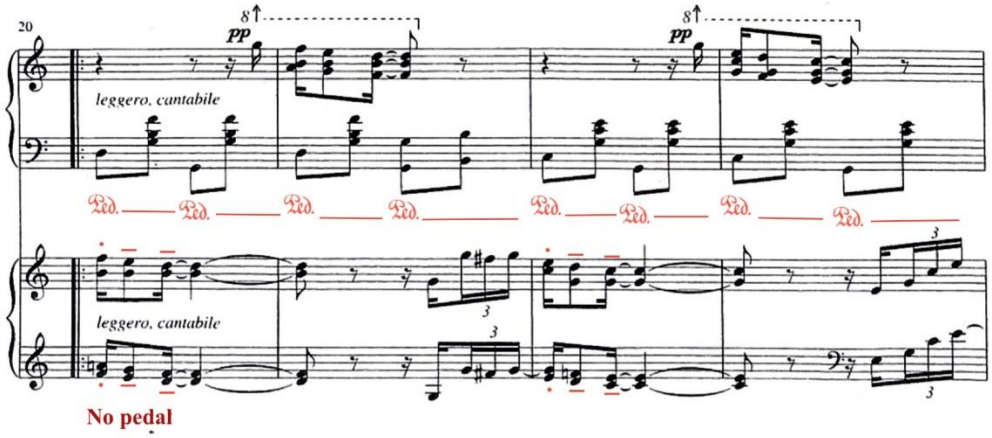
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในตอนจบหลังจากการกลับมาของโมทีฟในท่อน Eternal Feminine ผู้เล่นแนวเปียโนสองจะต้องเล่นกลุ่มโน้ตเสียงกัดในความเข้มเสียง ffff (Fortissisissimo) เพื่อให้เป็นการกระชากอารมณ์ของผู้ฟัง ผู้วิจัยจึงลงความเห็นให้ใช้ท่อนแขนทั้ง 2 ในการเล่นบนคีย์ดำและคีย์ขาว โดยให้ใช้น้ำหนักของทั้งตัวทุ่มลงไปบนคีย์ แล้วเด้งตัวกลับมาเพื่อเล่นโน้ตบนคีย์ไปจนจบเพลง (ตัวอย่างที่ 124)

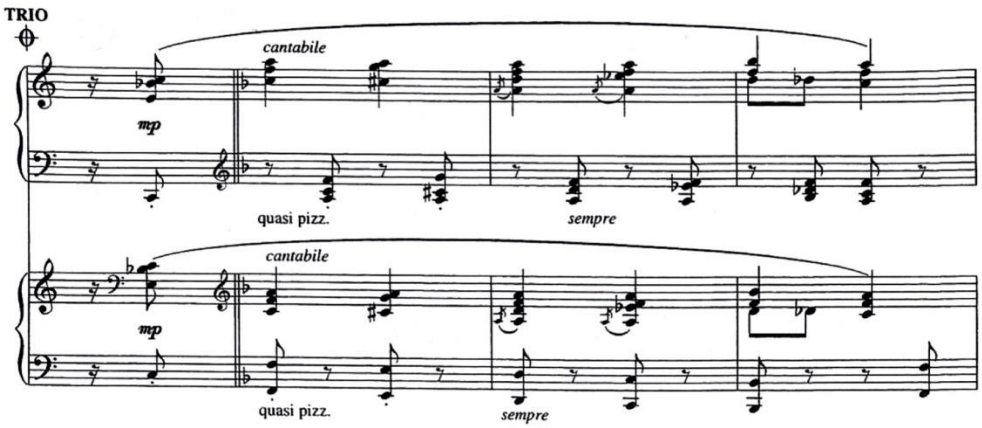
ตัวอย่างที่ 124 The Garden of Eden, Serpent's Kiss การใช้แขนทั้ง 2 ในการเล่นกลุ่มเสียงกัด

เพลงแรกทายม์ที่ 4 Through Eden's Gates เป็นเพลงแรกทายม์ที่มีความเรียบง่ายที่สุด ผู้วิจัยตีความว่าเป็นเหมือนการอำลาจากสวรรค์หลังจากที่กระทำความผิดแล้วโดนขับไล่ อารมณ์ของบทเพลงจึงคล้ายกับการเดินเป็นจังหวะไปเรื่อยๆ จนค่อยๆ หายลับตาไปในตอนจบ

ในท่อนที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ไว้ว่าเป็นรูปแบบการ Call and Respond ลักษณะทำนองในช่วงเสียงกลางของแนวเปียโนสอง ตอบโต้กับทำนองในช่วงเสียงสูงของแนวเปียโนหนึ่งเหมือนเป็นการตอบโต้ระหว่างอดัมและอีฟกับพระเจ้า น้ำเสียงตรงนี้ผู้วิจัยต้องการให้มีลักษณะที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยให้แนวเปียโนสองเล่นน้ำเสียงที่แห้งกว่าและใช้เพเดิลน้อยกว่า ในทางกลับกันเปียโนหนึ่งที่เล่นเสียงสูงจะใช้น้ำเสียงที่ลอยและนุ่มนวลและใช้เพเดิลมากกว่า (ตัวอย่างที่ 125)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

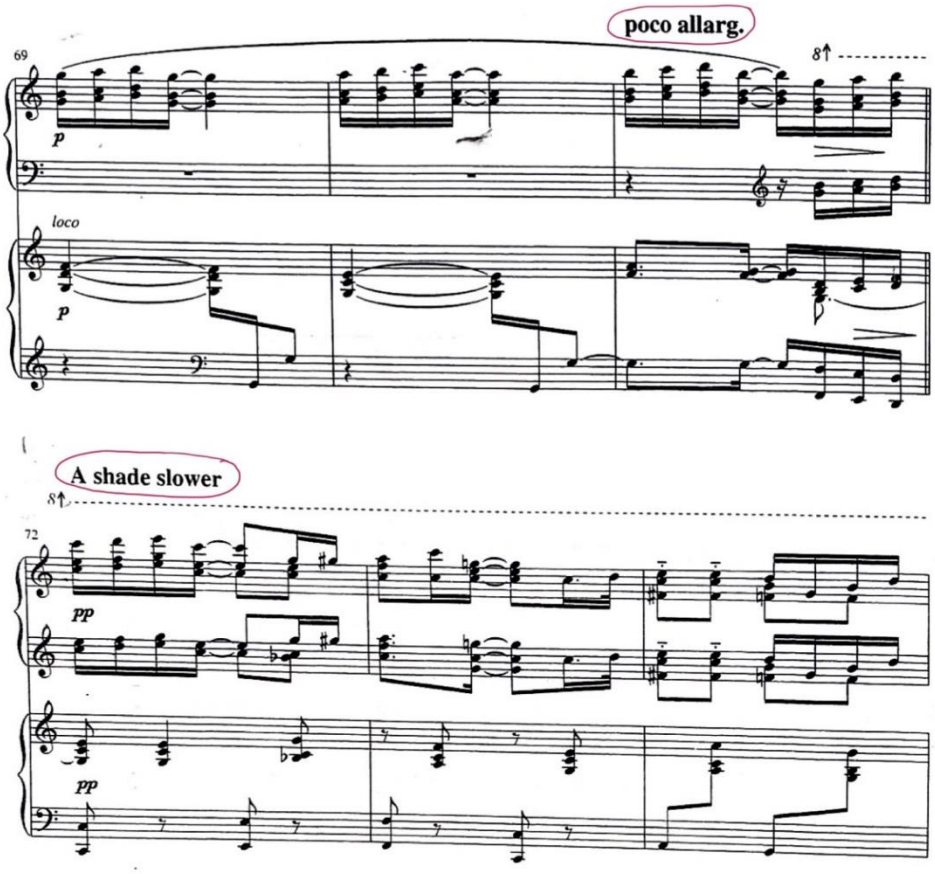
ตัวอย่างที่ 125 The Garden of Eden, Through Eden's Gates การใช้เพเดิลที่ต่างกันในท่อน Call and Respond

ท่อน Trio เป็นการเล่นทำนองอย่างพร้อมเพียงกันของทั้ง 2 เปียโน เหมือนแสดงให้เห็นถึงความปรองดองของอดัมและอีฟ ที่ยอมรับความผิดแล้วพากันเดินออกจากสวรรค์ อารมณ์เพลงในช่วงนี้สื่ออารมณ์ของความสามัคคีกันของทั้ง 2 ผู้วิจัยจึงบรรเลงประโยคเพลงของทั้ง 2 เปียโนให้ไปในทิศทางเดียวกัน ทั้งในด้านของความเข้มเสียงและลักษณะเสียง น้ำเสียงที่ใช้มีลักษณะอบอุ่นและกลมกลืน ผู้วิจัยใช้การถ่ายน้ำหนักจากแขนลงไปที่คีย์ด้วยแรงที่ผ่อนคลาย เพื่อให้ได้เสียงตามที่ต้องการ (ตัวอย่างที่ 126)

ตัวอย่างที่ 126 The Garden of Eden, Through Eden's Gates ช่วงของความสามัคคีกันของทั้ง 2 เปียโน



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในตอนจบทำนองหลักที่ปรากฏในตอนต้นกลับมาให้ได้ยินในตอนท้ายอีกครั้งหนึ่ง โดยมีจังหวะที่ค่อยๆ ช้าลง และมีเสียงที่เบาและล่องลอยมากขึ้น ผู้วิจัยเลือกใช้เพเดิลซ้ายควบคู่ไปกับการความคุมน้ำหนักนิ้วให้เบาลง เพื่อให้ได้บรรยากาศการลาจากสวรรค์และเดินหายลับไปจากสายตา (ตัวอย่างที่ 127)

ตัวอย่างที่ 127 The Garden of Eden, Through Eden's Gates ช่วงจังหวะที่ค่อยๆ ช้าและเบาลง

4.4 บทเพลง Oblivion ประพันธ์โดย Astor Piazzola

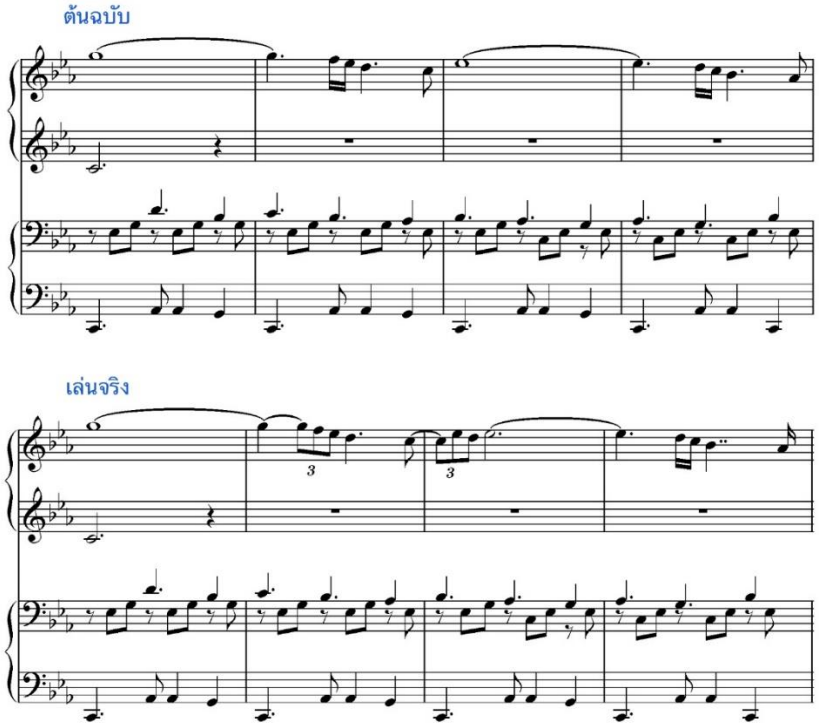
บทเพลง Oblivion บทนี้ถูกเรียบเรียงขึ้นในรูปแบบเปียโนดูเอ็ต (Piano Duet) โดยผู้วิจัยดัดแปลงมาจากผลงานเรียบเรียงเสียงประสานของโฮเซ บรากาโต (Jose Bragato) ซึ่งอยู่ในรูปแบบของเปียโนทรีโอ (Piano Trio) และภายหลังได้ถูกขยายเพิ่มเติมจนกลายเป็นหลากหลายฉบับเครื่องดนตรี โดยส่วนมากจะเป็นเครื่องดนตรีอื่นๆ กับเปียโน หรือเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีเชมเบอร์ แต่ยังไม่มี

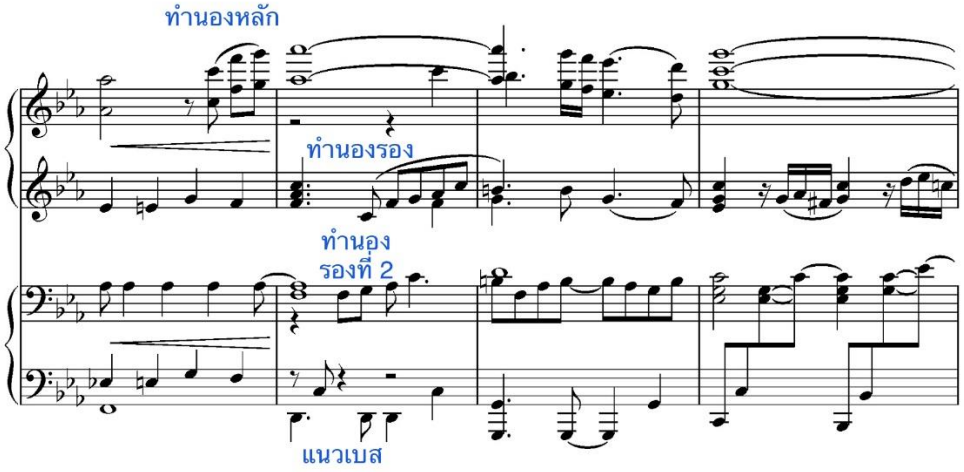
ฉบับที่อยู่ในรูปแบบเปียโน 4 มือ หรือเปียโนดูเอ็ต ผู้วิจัยจึงต้องการเรียบเรียงเสียงประสานและนำเสนอบทเพลง Oblivion นี้ให้อยู่ในรูปแบบของเปียโนดูเอ็ต เพื่อเพิ่มความหลากหลาย

บทเพลง Oblivion มีรูปแบบการบรรเลงแบบดนตรีพื้นบ้านประเภทจังหวะแทงโก้ ซึ่งโดยปกติแล้วเพลงประเภทนี้มีจังหวะที่เร็ว เพื่อนำมาใช้ประกอบการเต้นรำที่สนุกสนานในกิจกรรมสังสรรค์ของชาวบ้าน แต่ในบทเพลง Oblivion นั้นเป็นบทเพลงแทงโก้ในจังหวะช้า มีลีลาท่วงทำนองที่อ่อนช้อยประดุจหญิงสาว ผู้เรียบเรียงมีแนวคิดของบทเพลงให้เหมือนผู้หญิงที่มีใบหน้าตาคมเข้ม ผิวสี กำลังเต้นรำด้วยลีลาเย้ายวนที่มีเสน่ห์ดึงดูดชายหนุ่มให้หลงใหลในลีลาท่าทางของเธอ ด้วยทรวดทรงอันสวยงามและลีลาการเต้นที่แฝงไปด้วยความลึกลับน่าฉงน ดูจะลงตัวกับลีลาของท่วงทำนองบทเพลงที่กำลังดำเนินอยู่

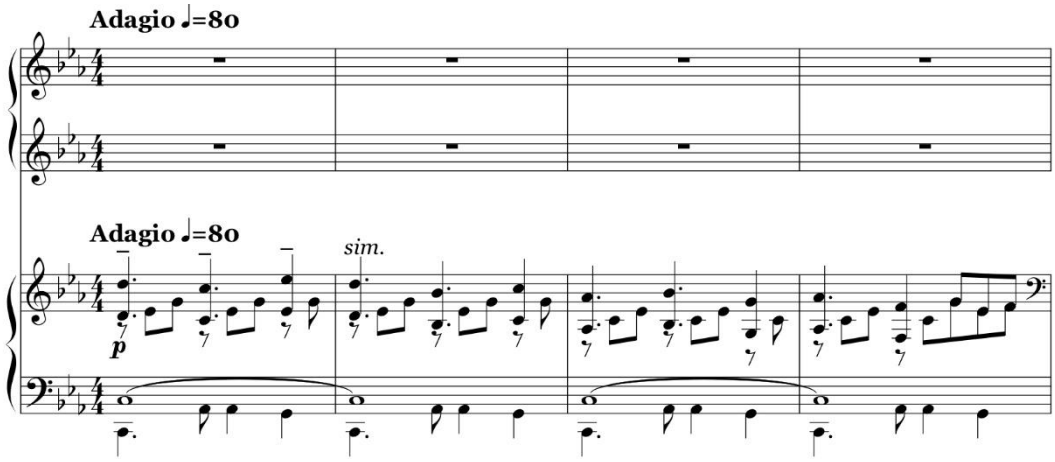
ด้วยจินตภาพของผู้เรียบเรียง ผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้เรียบเรียงเองนั้นมองหาวิธีการเล่นทำนองที่สื่อถึงลีลาการเต้นดังกล่าว ผู้วิจัยใช้การหน่วงจังหวะ (Lay Back) ซึ่งเป็นเทคนิคคล้ายกับการด้นสดในดนตรีแจ๊ส กล่าวคือการตั้งใจบรรเลงให้ไม่ตรงจังหวะเสียทีเดียว โดยอาจจะเล่นหน่วงจังหวะให้ช้าลงหรือเร็วขึ้นได้ตามอารมณ์ของผู้บรรเลง ส่งผลให้ทำนองมีความอิสระของจังหวะมากขึ้น ผู้วิจัยยังอนุญาตให้ผู้เล่นแนวทำนองสามารถเติมแต่งโน้ตขึ้นได้ตามสมควร โดยสามารถแสดงฝีมือการด้นสดได้อย่างอิสระ ดังตัวอย่างที่ 95 บรรทัดบนนั้นเป็นส่วนโน้ตตามจริงที่ได้เรียบเรียงไว้ ส่วนบรรทัดล่างคือโน้ตที่บันทึกหลังจากเล่นจริงในวันคอนเสิร์ต (ตัวอย่างที่ 128)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

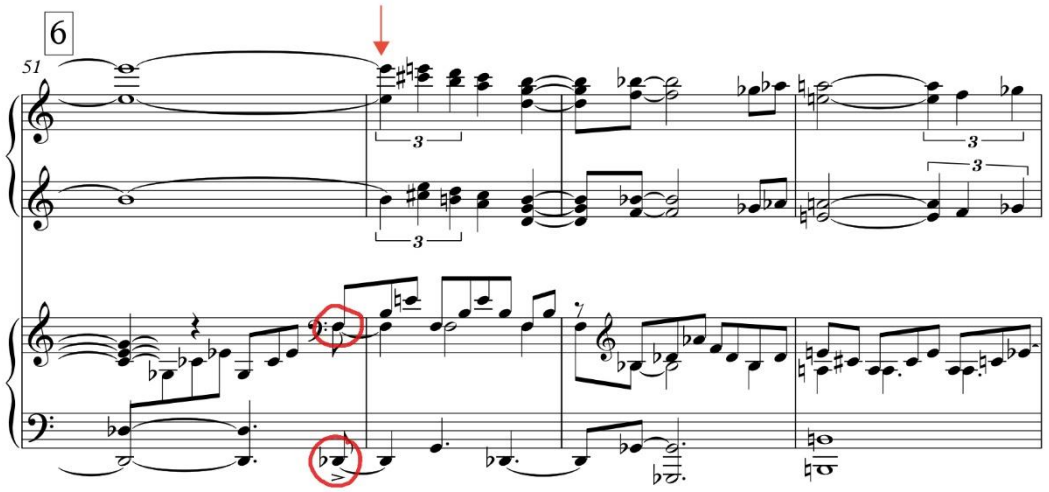
ตัวอย่างที่ 128 Oblivion ลีลาการด้นสดในการแสดงจริง

บทเรียบเรียงนี้มีเนื้อดนตรีที่ฟังดูเรียบง่าย แต่แท้จริงแล้วมีความซับซ้อนอยู่มาก การจัดการความสมดุลของเสียงนั้นต้องมีการวางแผนอย่างรอบคอบ กล่าวคือในบทเพลงจะมีทำนองหลักที่บรรเลงโดยแนว Primo ไปตลอด ซึ่งในบางช่วงนั้นจะมีการใช้ช่วงเสียงที่กว้าง และมีการซ้อนทับของเสียงประสานที่หนา เช่น ในตอน B’ ห้องที่ 66 มีการสอดประสานทำนอง 2 แนว ซึ่งทั้งหมดอยู่บนแนวเบสที่มีจังหวะแทงโก้ และในมือขวาของแนว Secondo มีทำนองอิสระอีก 1 ทำนองที่ทำหน้าที่สอดประสานไปกับ 2 ทำนองแรก (ตัวอย่างที่ 129) ด้วยเนื้อเสียงที่มีความซับซ้อน การจัดลำดับเสียงดังเบาเพียงอย่างเดียวนั้นจึงไม่เพียงพอ ผู้วิจัยจึดจัดน้ำเสียงของแต่ละชั้นให้มีความแตกต่างกัน เพื่อช่วยให้ผู้ฟังได้ยินเสียงในทุกๆ แนว คล้ายกับวิธีการจัดการเสียงในการบรรเลงบทเพลงประเภทฟิวก์ ที่ต้องจัดการไม่เพียงแค่ความเข้มเสียง แต่ต้องดูในส่วนของน้ำเสียงในแต่ละแนวให้แตกต่างกันด้วย

ตัวอย่างที่ 129 Oblivion แนวเสียงที่ซ้อนทับกัน

ในขณะที่แนว Secondo บรรเลงช่วงต้นของบทเพลง มีทำนองที่ซ้อนทับกันกับแนวสอดประสานที่ประกอบขึ้นเป็นจังหวะรูมบา (Rumba) น้ำเสียงช่วงนี้ควรต้องมีความลุ่มลึกและลอยเด่นออกจากแนวประกอบที่เล่นเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น (ตัวอย่างที่ 130) ผู้วิจัยใช้น้ำหนักของแขนในการนวดลงไปที่คีย์ โดยค่อยๆ ถ่ายน้ำหนักจากต้นแขนไปหาข้อศอก ข้อมือ และนิ้ว ด้วยความเร็วการกดที่ช้าแต่มีน้ำหนักมาก ในขณะที่โน้ตประกอบเขบ็ตหนึ่งชั้นที่เล่นอยู่ในช่วงเสียงเดียวกัน จะต้องเล่นด้วยเสียงที่เบาและลอย ผู้วิจัยใช้วิธีการเพียงแค่แตะคีย์เป็นระยะเวลาสั้น โดยใช้นิ้วที่แบนราบเพื่อให้เสียงนุ่มนวลพอที่จะไม่ไปรบกวนทำนองที่เล่นเสียงชัดเจนอยู่ การใช้เพเดิลขวาควรเปลี่ยนในจังหวะที่ 1, 3 และ 4 โดยใช้ควบคู่กับเพเดิลซ้ายเพื่อให้เสียงมีลักษณะที่มืดทึม เพื่อแสดงถึงความลึกลับของหญิงสาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

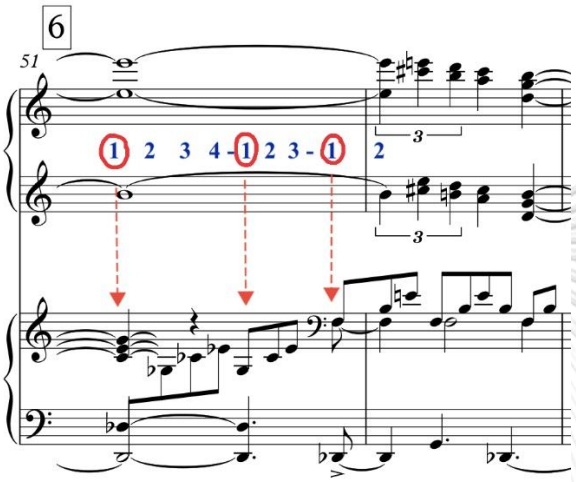
ตัวอย่างที่ 130 Oblivion ช่วงบทนำในแนว Secondo

4.5 บทเพลง Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ประพันธ์โดย Nikolai Kapustin

บทเพลงนี้เป็นหนึ่งในบทเพลงสำหรับเปียโน 2 หลังที่ยากที่สุดในการแสดงคอนเสิร์ตแรกของผู้วิจัย ด้วยความเร็วที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ กับเทคนิคการบรรเลงที่มักจะไม่พบในบทเพลงยุคก่อน ความไม่คุ้นเคยกับลีลาการเล่นบางอย่าง ทำให้บทเพลงนี้มีความท้าทายเป็นพิเศษ เช่น การเปลี่ยนเสียงประสานในจังหวะที่ไม่ปกติตามธรรมเนียมดนตรีคลาสสิก ทำให้ความรับรู้ของจังหวะนั้นแปรผันไปโดยง่าย กล่าวคือในขนบธรรมเนียมดนตรีคลาสสิกมักเปลี่ยนเสียงประสานในจังหวะหลักหรือจังหวะตก มีบางครั้งอยู่ในจังหวะขัดบ้าง แต่ส่วนมากจะมีรูปแบบที่ชัดเจน และสามารถคาดเดาได้ แต่ในบทเพลงนี้ การเปลี่ยนเสียงประสานในจังหวะขัดนั้นเกิดขึ้นบ่อย และมักไม่มีรูปแบบที่ตายตัว และในหลายครั้งการเปลี่ยนเกิดขึ้นไม่พร้อมกันในทั้ง 2 เปียโน ทำให้ความรับรู้และการคาดเดาจังหวะของผู้บรรเลงทั้ง 2 เกิดความคลาดเคลื่อนได้ ตัวอย่างเช่น ในห้องที่ 51-54 (ตัวอย่างที่ 131) จะเห็นได้ว่าในแนวเปียโนหนึ่งนั้น หลังจากการค้างโน้ต (Tied Note) จากห้อง 51 มายังห้องที่ 52 โดยปกติแล้วแนวเปียโนหนึ่งต้องรู้สึกถึงจังหวะตกที่ 1 เพื่อจะเล่นส่วนสามพยางค์ได้ถูกต้อง แต่ในแนวเปียโนสองกลับเสียงในจังหวะขัดก่อนหน้าพร้อมกับเปลี่ยนเสียงประสานทำให้ความรู้สึกไขว้เขวได้ง่าย

ตัวอย่างที่ 131 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 51-54

วิธีแก้ปัญหาในส่วนนี้คือ ผู้บรรเลงแนวเปียโนหนึ่งจะต้องรู้จักจังหวะของแนวเปียโนสองเป็นอย่างดีเสียก่อน โดยการซ้อมบรรเลงในแนวของตัวเองพร้อมกับออกเสียงนับจังหวะของแนวเปียโน

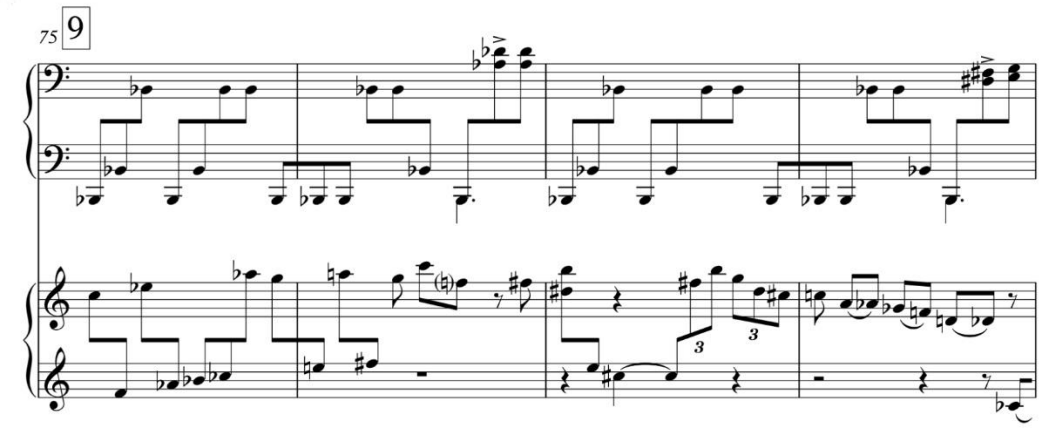
สอง ไปด้วย ซึ่งการนับนั้นจะเป็นไปตามการจัดกลุ่มโน้ตในมือขวาของแนวเปียโนสอง โดยให้ออกเสียงเน้นที่จังหวะหนึ่งด้วย เช่น **1** 2 3 4 – **1** 2 3 – **1** 2 เพื่อในผู้บรรเลงนั้นรู้สึกคุ้นชินกับจังหวะดังกล่าวและเข้าใจการบรรเลงของแนวเปียโนสองมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 132)

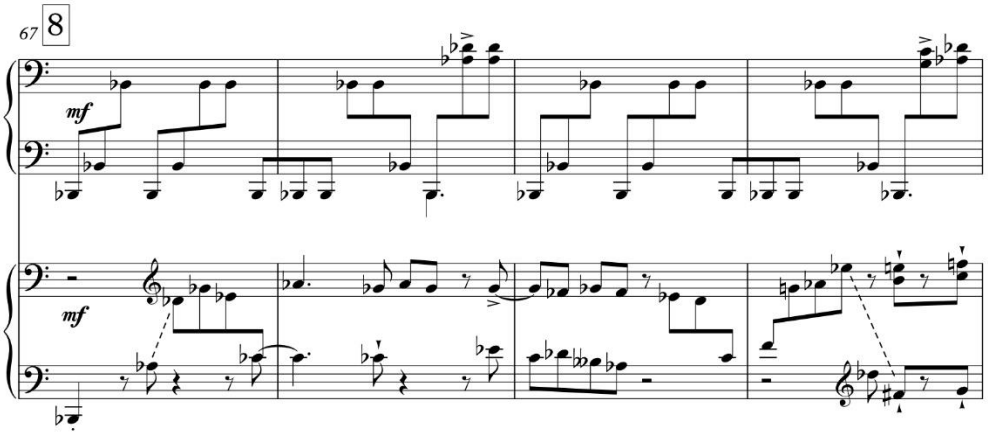
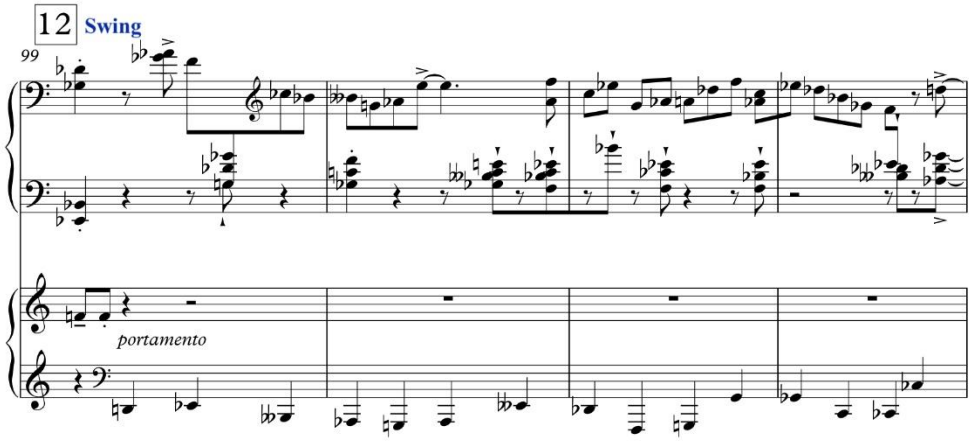
ตัวอย่างที่ 132 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 51-52



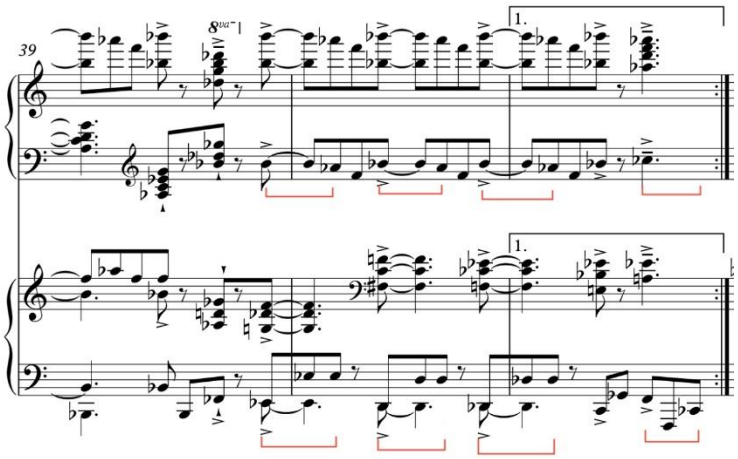
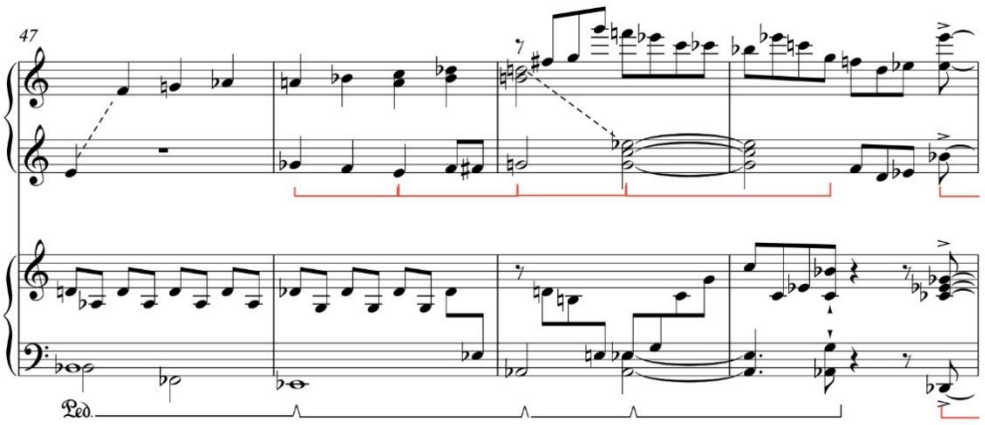
ทิศทางและการจัดกลุ่มของโน้ตในหลายๆ ครั้ง สร้างความสับสนให้กับผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก เนื่องจากโน้ตที่บันทึกนั้นมีลีลาคล้ายการด้นสดในดนตรีแจ๊ส ซึ่งมีแนวคิดที่หลบหลีกวิธีการเล่นในรูปแบบเดิมๆ ของคลาสสิก ทำให้การรับรู้ของดนตรีประเภทนี้มีลักษณะที่ผิดแผกไป เช่น ในแนวเปียโนสองห้องที่ 75 ทิศทางการขึ้นลงของโน้ต มีลักษณะเหมือนเป็นการสุ่ม ซึ่งมีการจัดกลุ่มเป็น 2 บ้าง เป็น 3 บ้าง โดยมักจะเกิดจังหวะขัดกันกับกลุ่มโน้ตในแนวเปียโนหนึ่ง ที่เล่นในรูปแบบที่ซ้ำไปมาเป็นออสตินาโต ทำให้การรับรู้ของจังหวะนั้นขัดกันเอง ผู้เล่นจึงต้องระมัดระวังและคำนึงให้มากถึงปัญหาในจุดนี้ ซึ่งจะไม่พบในเวลาที่ซ้อมส่วนตัว ซึ่งลักษณะนี้พบอีกได้ในหลายๆ ตอน เช่น ในโซโล (Solo) ของแนวเปียโนหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 133)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 133 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 75-78

ในตอนโซโลเป็นช่วงที่แสดงฝีมือการด้นสดในดนตรีแจ๊ส ในบทเพลงนี้ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับนักดนตรีคลาสสิก จึงมีการบันทึกโน้ตไว้ให้นักดนตรีคลาสสิกสามารถบรรเลงตามได้อย่างชัดเจน ซึ่งในดนตรีรูปแบบแจ๊สนั้น ท่อนโซโลเป็นท่อนที่ให้อิสระกับนักดนตรีในการสร้างสรรค์ลีลาและภาษาดนตรีเป็นของตนเอง ในบทเพลงนี้ตอนโซโลมีอยู่ 2 ตอน โดยสลับกันแสดงฝีมือระหว่างแนวเปียโนหนึ่งและสอง เช่น ในห้องที่ 67-98 เป็นลีลาการด้นสดของแนวเปียโนสอง ซึ่งบรรเลงไปพร้อมกับเปียโนหนึ่งที่เล่นในรูปแบบออสตินาโตเขบ็ตหนึ่งชั้นบนโน้ต B-flat ที่มั่นคง แนวเปียโนสองจึงต้องบรรเลงด้วยลีลาที่ค่อนข้างจริงจัง เป็นระเบียบ และเคร่งครัด (ตัวอย่างที่ 134) ในทางกลับกัน ในตอนโซโลของแนวเปียโนหนึ่ง แนวเปียโนสองกลับมีลีลาการเล่นที่แตกต่างออกไป โดยเป็นการเล่นที่เหมือนกับการเดินเบส (Walking Bass) กล่าวคือ การเล่นในแนวเสียงต่ำด้วยมือซ้ายในจังหวะที่เท่ากันสม่ำเสมออย่างต่อเนื่อง คล้ายกับการดีดสาย (Pizzicato) ของเครื่องดนตรีดับเบิลเบส (Double Bass) ของวงดนตรีแจ๊ส ซึ่งการเล่นเดินเบสนี้ทำให้รูปแบบการเล่นในช่วงนี้ฟังแตกต่างออกไปจากช่วงที่เคร่งครัดก่อนหน้า ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถเติมสีสันให้กับจังหวะได้เล็กน้อย จึงได้บรรเลงโดยใส่ความรู้สึกของจังหวะสวิง (Swing Feel) เข้าไป ซึ่งจะอยู่ในช่วงห้องที่ 99-114 (ตัวอย่างที่ 135)

ตัวอย่างที่ 134 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 67-70

ตัวอย่างที่ 135 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 99-102

น้ำเสียงเปียโนในแนวดนตรีแจ๊ส มักใช้น้ำเสียงที่ค่อนข้างแห้งกรอบและมีความร่วน การใช้นิ้วทำงานอย่างว่องไวคือปัจจัยสำคัญของการเล่นในบทเพลงนี้ เสียงจะต้องสะอาด ร่วน เป็นระเบียบในทุกๆ โน้ต ผู้วิจัยพยายามใช้วิธีการกดคีย์เช่นเดียวกันกับการเล่นบทเพลงในยุคบาโรก อย่างเช่น บทเพลงของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) หรือโดเมนิโก สการ์ลัตติ (Domenico Scarlatti) ที่ใช้น้ำเสียงคล้ายกับการเล่นไม่เชื่อมต่อกันอย่างรวดเร็ว เพียงแต่ว่าในบทเพลงนี้จะมีการเน้นที่คมชัดและเสียงดังอยู่ วิธีการเล่นจึงไม่ได้เน้นที่นิ้วเพียงอย่างเดียว แต่จะใช้การขยับแขนจากมือถึงข้อศอกทิ้งลงตามแรงโน้มถ่วง โดยที่ปลายนิ้วมีความแข็งแรงและไม่ยืดหยุ่นมากนัก เพื่อให้ได้เสียงที่สั้นและคม การใช้เพเดิลนั้นสามารถใช้ได้เท่าที่จำเป็นอย่างในการเล่นเสียงดัง โดยเฉพาะในช่วงที่มีการ

เน้นเสียง (ตัวอย่างที่ 136) หรือในบางครั้งช่วงที่ต้องการความอ่อนหวาน เพื่อให้เกิดความแตกต่างในแต่ละท่อน เช่น ในทำนอง B ห้องที่ 43-58 และห้องที่ 147-162 สามารถใช้เพเดิลมากกว่าช่วงอื่นๆ (ตัวอย่างที่ 137)

ตัวอย่างที่ 136 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 39-41

ตัวอย่างที่ 137 Paraphrase on Dizzy Gillespile's MANTECA ห้องที่ 47-50

สำหรับการบรรเลงด้วยกันระหว่างสองเปียโน โดยมาตรฐานแล้วการแสดงในรูปแบบนี้ จะตั้งเปียโนให้นักเปียโนหันหน้าเข้าหากัน เมื่อมองจากคนดู เปียโนแนวหนึ่งจะอยู่ทางด้านซ้าย ส่วนเปียโนแนวสองจะอยู่ด้านขวา ซึ่งอุปสรรคที่มักพบเจอคือเรื่องของการสื่อสาร กล่าวคือนักเปียโนทั้งสองนั่ง

บรรเลงโดยมีระยะห่างของเปียโนคั่นกลาง ทำให้การมองการได้ยินสัญญาณนั้นทำได้ลำบาก การฟังเสียงสัญญาณต่างๆ เช่น เสียงลมหายใจนั้นไม่สามารถได้ยินอย่างชัดเจน เหลือเพียงแต่ภาษากายและภาษาดนตรีเป็นสิ่งที่พอจะสื่อสารกันได้ สำหรับการบรรเลงเปียโน 2 หลัง การให้สัญญาณเริ่มต้นผ่านการพยักตัวหรือโยกตัวนั้นเป็นสิ่งที่ทำได้ชัดเจนที่สุด ผู้บรรเลงทั้งสองพิจารณาให้ดีว่าตำแหน่งไหนใครเป็นคนให้สัญญาณ และควรจะฝึกซ้อมในระหว่างซ้อมส่วนตัวด้วย เพื่อไม่ให้เป็นอุปสรรคต่อการเล่นบทเพลง

การแสดงสีหน้าเป็นส่วนหนึ่งที่จะทำให้สื่อสารอารมณ์เพลงได้เข้ากันมากขึ้น ผู้บรรเลงทั้งสองเปรียบเหมือนกับเป็นวาทยกร ที่ต้องคอยให้สัญญาณและนำอารมณ์เพลงผ่านสีหน้าและท่วงท่า ฉะนั้นการแสดงอารมณ์ผ่านภาษากายจึงเป็นสิ่งที่ควรคำนึงตลอด นอกจากเหตุผลเรื่องการสื่อสารแล้ว ยังทำให้คู่บรรเลงเกิดความมั่นใจเพิ่มขึ้นด้วย

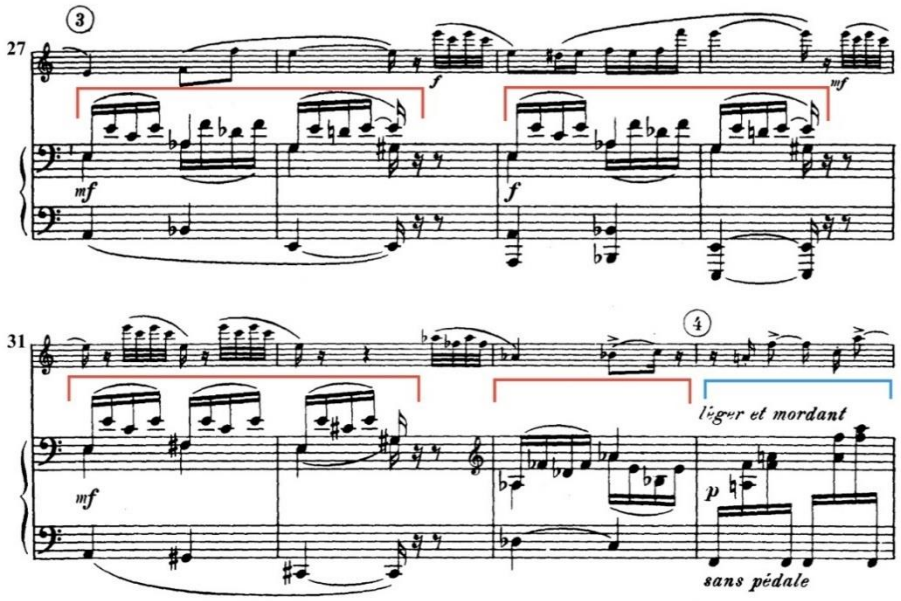
4.6 บทเพลง Sonata for Flute and Piano ประพันธ์โดย Francis Poulenc

เทคนิคการบรรเลงเปียโนในบทเพลง Sonata for Flute and Piano นี้ เมื่อดูโน้ตเพลงอย่างผิวเผินแล้ว อาจพบว่าบทเพลงดูเหมือนไม่ได้มีความซับซ้อนใดๆ รูปแบบของโน้ตและจังหวะ มีลักษณะที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในบทเพลงยุคคลาสสิกหรือโรแมนติก โน้ตดนตรีที่เรียบง่าย มีรูปแบบของทำนองและจังหวะที่ชัดเจน ซึ่งผิดกับบทเพลงในยุคศตวรรษที่ 20 ทั่วๆ ไปที่มีลักษณะของทำนองและจังหวะที่ซับซ้อน แต่เมื่อได้ลองฝึกซ้อมและบรรเลงด้วยกันกับนักฟลูตแล้ว กลับพบกว่าบทเพลงนี้มีความยากที่แอบแฝงอยู่ มีความท้าทายในด้านการแสดงออกของอารมณ์ มีความไม่ลงรอยกันในด้านเทคนิคการเล่นและการตีความเพลง ดูราวกับว่าบทเพลงมีความขัดแย้งในตัวเองบางประการ

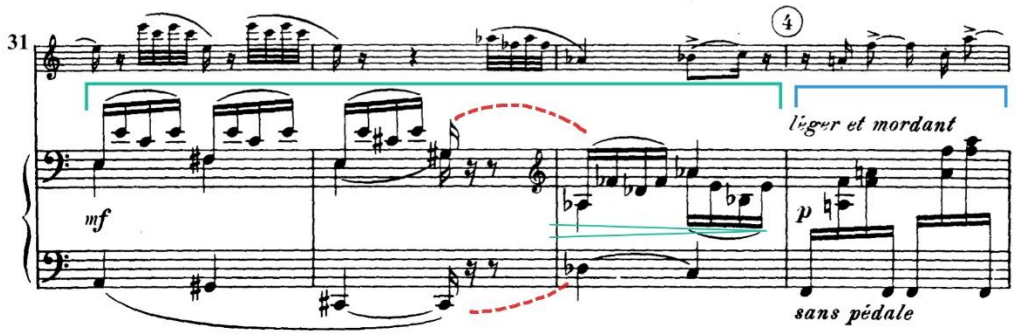
ความขัดแย้งที่ซ่อนอยู่นั้น เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์จึงพบว่า การที่ดนตรีมีไวยากรณ์ในรูปแบบของดนตรีศตวรรษที่ 20 แต่ถูกจัดรูปแบบในรูปแบบของศตวรรษที่ 18 ตามแนวคิดนีโอคลาสสิกนั้นเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดความยากในทุกๆ ด้านของการบรรเลง กล่าวคือความย้อนแย้งของโครงสร้างประโยคเพลงที่ควรไปในทิศทางหนึ่ง กลับถูกเปลี่ยนหรือหักอย่างกะทันหันในอีกทิศทางหนึ่ง ทำให้การเข้าถึงอารมณ์เพลงเกิดความรู้สึกขัดแย้งกันอย่างมาก

ตัวอย่างในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 27-34 ฟลูตบรรเลงทำนองเป็นประโยคทีละ 2 ห้องเพลง ต่อมาอีก 2 ห้องเป็นทำนองเดียวกันที่มีการแปรเล็กน้อยโดยเสียงประสานเปียโนยังคงเหมือนเดิม จากนั้นบทเพลงก็ตอบรับด้วยน้ำเสียงที่เบาลงอีก 2 ห้องเพลง ถึงจุดนี้ผู้ประพันธ์ทำให้การรับรู้ของประโยคทีละ 2 ห้องเพลงนั้นเป็นเรื่องปกติ แต่ในห้องที่ 33 ที่มีทำนองแบบเดียวกัน แต่ประโยคเพลง

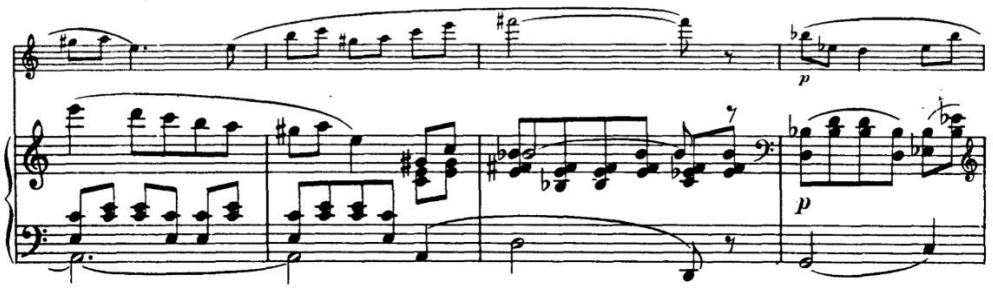
กลับถูกตัดให้สั้นลงเหลือเพียงห้องเพลงเดียว ก่อนจะเปลี่ยนลักษณะดนตรีให้มีเสียงที่แห้งลง ไม่ใช้เพเดิลในห้องที่ 34 (ตัวอย่างที่ 138) ซึ่งการเปลี่ยนอย่างทันทีนี้เหมือนเป็นการกระชากความรู้สึกของทั้งผู้เล่นและคนฟังให้เปลี่ยนไปอย่างแรง

ตัวอย่างที่ 138 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 1 ห้องที่ 27-34

การเปลี่ยนอย่างกะทันหันเช่นนี้ พบได้หลายครั้งในบทเพลงนี้ ซึ่งความยาวของประโยคเพลงส่งผลต่อการตีความ และมีส่วนเกี่ยวข้องกับความเข้มเสียงและอารมณ์เพลง ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องพิจารณาให้ถี่ถ้วนเพื่อให้การบรรเลงไหลลื่น และมีอารมณ์เพลงที่ต่อเนื่องกันไม่สะดุด ซึ่งผู้วิจัยได้เปลี่ยนมุมมองการมองประโยคเพลงของห้องที่ 27-33 จาก 2+2+2+1 ตามตัวอย่างที่ 111 เป็น 2+2+3 โดยมองว่าห้องที่ 32 และ 33 มีความเชื่อมโยงของเสียงประสานเดียวกัน ซึ่งการตีความให้เป็นประโยค 3 ห้องเพลง ทำให้การบรรเลงแสดงผลเป็นภาพที่กว้างขึ้น และส่งผลให้สามารถบรรเลงลีลาความเข้มเสียงของทั้ง 3 ห้องให้ไปในทิศทางเดียวกันได้ตามตัวอย่างที่ 112 (ตัวอย่างที่ 139)

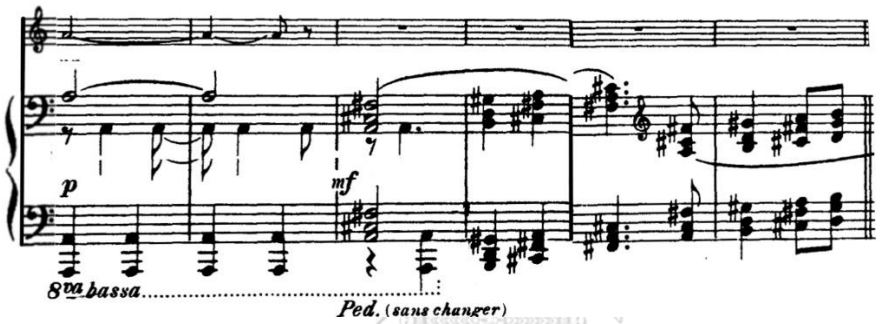
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 139 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 1 ห้องที่ 31-34

บทเพลงนี้อยู่ในรูปแบบเพลงแบบนีโอคลาสสิกซึ่งมีความขัดแย้งในตัว โดยเนื้อดนตรีมีความเบาบางคล้ายกับบทเพลงในยุคคลาสสิก แต่บางครั้งเสียงประสานกลับใช้คอร์ดที่หนาและทึบ เช่น ในห้องที่ 67-70 การเรียบเรียงคอร์ดที่หนาและอยู่ในช่วงเสียงที่ต่ำทั้ง 2 มือ ทำให้การจัดการเสียงในช่วงนี้ทำได้ยาก สิ่งที่ผู้วิจัยทำคือ พยายามคัดสรรเสียงที่เป็นทำนองให้เด่นและเสียงดังกว่าในช่วงเสียงอื่นๆ กล่าวคือต้องดึงทำนองโน้ตบนสุดของทั้งมือขวาและซ้ายออกมาให้ดัง ในขณะที่โน้ตส่วนที่เหลือจะบรรเลงอย่างแผ่วเบา และจะให้มือขวาบรรเลงดังกว่ามือซ้ายเล็กน้อย เพื่อไม่ให้ช่วงเสียงที่ต่ำรบกวนแนวต่างได้ ผู้วิจัยได้จินตนาการเสียงให้คล้ายกับเสียงเครื่องสายในวงออร์เคสตรา เช่น ในเครื่องดนตรีอย่างเชลโลและวิโอลาที่มีการแบ่งแจกจ่ายแนวเสียง (Divide) ซึ่งจะทำให้ได้ยินเสียงทำนองชัดเจนในขณะที่ยังคงมวลสารของเสียงประสานได้อย่างครบถ้วน (ตัวอย่างที่ 140)

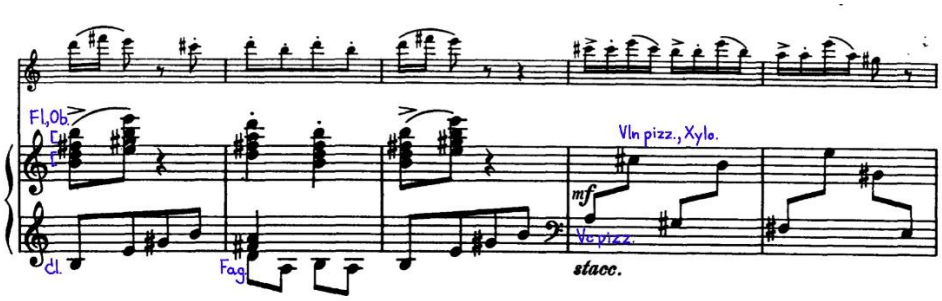
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

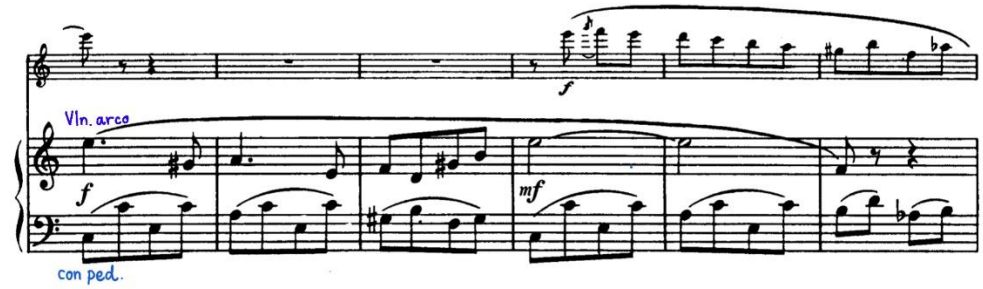
ตัวอย่างที่ 140 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 2 ห้องที่ 67-70

โดยปกติการประพันธ์บทเพลงเปียโนในยุคคลาสสิกนั้น ผู้ประพันธ์มักใช้แนวคิดของรูปแบบและเสียงวงออร์เคสตรา มาจัดเรียงอยู่ภายใต้บทเพลงสำหรับเปียโน ซึ่งการจินตนาการลักษณะของเสียงเครื่องอื่นๆ ในการเล่นเพลงเปียโนนั้น เป็นธรรมดาที่ควรทำ ซึ่งในบทเพลงนี้ที่มีแนวคิดของยุค

คลาสสิก การจินตนาการถึงลักษณะของวงออร์เคสตรานั้น เป็นสิ่งที่ทำได้และสมควรทำอย่างยิ่ง โดยเฉพาะในบทเพลงกระบวนที่ 2 นี้ ที่เปียโนมีลักษณะเป็นการบรรเลงประกอบแนวฟลูต เมื่อดูที่ห้อง 20-22 หากดูที่เนื้อดนตรีจะพบว่ามีแนวประสานหลายแนวพร้อมๆ กัน มีทำนองที่บรรเลงโดยฟลูตและเปียโนล้อกันอยู่ ซึ่งตรงจุดนี้ผู้วิจัยจินตนาการเสียงเปียโนให้เป็นเหมือนอีกเครื่องดนตรีหนึ่ง เช่น โอโบ เสียงประสานในมือซ้ายเป็นเครื่องสายวิโอลาและเซลโล และแนวเบสที่ลากโน้ตยาวเป็นดับเบิ้ลเบส การจินตนาการเสียงเช่นนี้ จะช่วยให้ผู้บรรเลงสามารถเข้าถึงสีสันและมิติใหม่ๆ ในการเล่นมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 141)

ตัวอย่างที่ 141 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 1 ห้องที่ 18-22

ในกระบวนที่ 3 Presto Giocoso ลักษณะของเสียงยังชักชวนในจินตนาการถึงวงออร์เคสตรา แต่ในกระบวนนี้ความชุ่มฉ่ำของเสียงเครื่องสายอาจจะถูกลดทอนลง กลายเป็นเสียงของเครื่องเป่าลมไม้และเครื่องตีที่ให้เสียงที่แห้งกว่า เช่น ในตอนต้นห้องที่ 5-8 เสียงที่ผู้วิจัยจินตนาการคือเสียงสั้นๆ ของเครื่องเป่าลมไม้ เล่นเรียงทับกันเป็นคอร์ด โดยมีแนวเบสที่เคลื่อนไหวอยู่เป็นเสียงบาสซูนและคลาริเน็ต และในห้องที่ 9-10 เปียโนเล่นเสียงสั้น ชวนให้จินตนาการถึงเสียงการดีดสายของเครื่องสายประสมกับเสียงไซโลโฟนในวงออร์เคสตรา (ตัวอย่างที่ 142)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 142 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 3 ห้องที่ 5-10

ในช่วงเพลงที่มีสัญลักษณ์เชื่อมเสียงเป็นแนวยาว ผู้วิจัยจินตนาการเหมือนเสียงเครื่องสายที่กลับมาชุ่มฉ่ำอีกครั้ง เช่น ในห้องที่ 42-50 เป็นช่วงที่เปียโนเล่นทำนองก่อนจะตอบรับด้วยฟลูต ตรงนี้เมื่อนึกถึงเสียงของเครื่องสายแล้ว การกลับมาของเพเดิลจึงต้องใส่เพื่อให้เกิดความชุ่มฉ่ำคล้ายกับเสียงเครื่องสายจริงๆ (ตัวอย่างที่ 143)

ตัวอย่างที่ 143 Sonata for Flute and Piano กระบวนที่ 3 ห้องที่ 42-47

CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.7 บทเพลง Chant de Linos ประพันธ์โดย Andre Jolivet

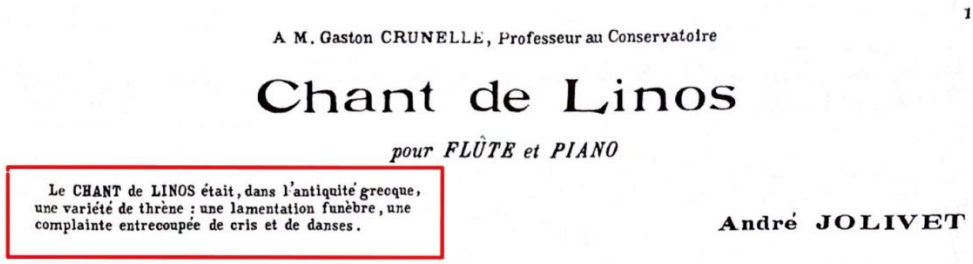
บทเพลง Chant de Linos เป็นหนึ่งในบทเพลงฟลูตและเปียโนที่มีความท้าทายมากที่สุดบทหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านเทคนิคการบรรเลง ที่มีความยากทั้งในส่วนของแนวฟลูตและเปียโน ซึ่งผู้บรรเลงทั้ง 2 ได้มีโอกาสสลับกันแสดงฝีมืออย่างดุเดือดและไม่น้อยหน้ากันตลอดทั้งบทเพลง และด้วยเทคนิคการประพันธ์ที่นำเอาบันไดเสียงโบราณมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ ยิ่งทำให้การบรรเลงนั้นมีความยากมากขึ้นอีกเท่าตัว

ในส่วนของการตีความ ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจเบื้องหลังของตัวละครเทพนิยายกรีกโบราณที่มีชื่อว่าไลนัสเสียก่อน ชื่อบทเพลง Chant de Linos เป็นภาษาฝรั่งเศสแปลว่า “บทเพลงของไลนัส” ซึ่ง

ไลนัสเป็นที่รู้จักในฐานะของนักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ และเป็นผู้ประดิษฐ์ทำนองและจังหวะ ไลนัสเป็นบุตรชายของอะพอลโล ทำหน้าที่เป็นครูสอนดนตรีให้แก่เฮอร์คิวลีส ในตำนานกรีกกล่าวว่า เฮอร์คิวลีสเกิดความไม่พอใจหลังจากไลนัสพยายามสั่งสอนเขาในการเล่นลูท (Lute) จนทำให้เฮอร์คิวลีสบันดาลโทสะฆ่าครูของเขาด้วยการเขวี้ยงลูทใส่

ที่หัวกระดาษของบทเพลง ผู้ประพันธ์ยังได้เขียนคำอธิบายสั้นๆ เกี่ยวกับบทเพลง (ตัวอย่างที่ 144) เมื่อแปลเป็นภาษาไทยได้ใจความว่า “ตั้งแต่สมัยกรีกโบราณ บทเพลงของไลนัสเป็นเพลงแห่งการคร่ำครวญ การโอดครวญด้วยเสียงร้อง และการเต้นรำ”

ตัวอย่างที่ 144 Chant de Linos คำอธิบายที่หัวกระดาษ



1

A M. Gaston CRUNELLE, Professeur au Conservatoire

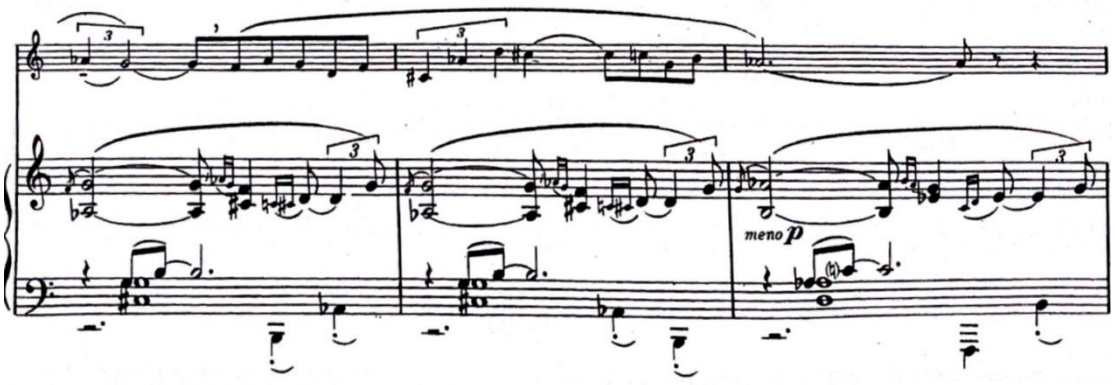
Chant de Linos

pour FLÛTE et PIANO

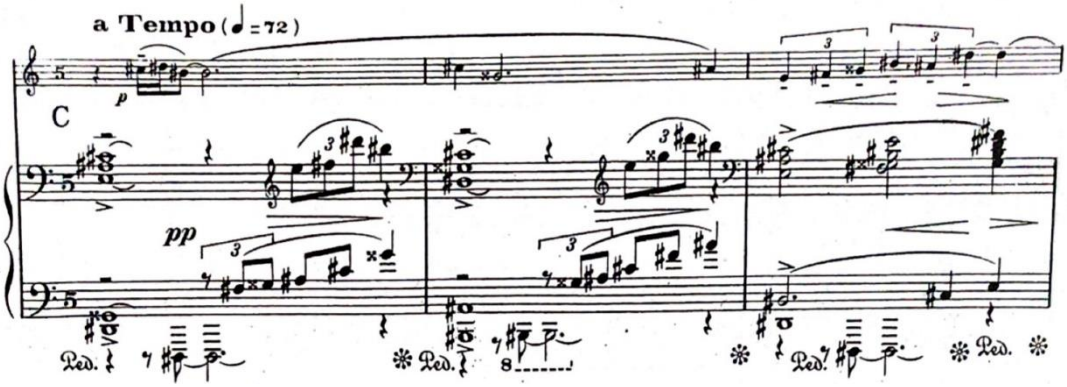
Le CHANT de LINOS était, dans l'antiquité grecque, une variété de thrène : une lamentation funèbre, une complainte entrecoupée de cris et de danses.

André JOLIVET

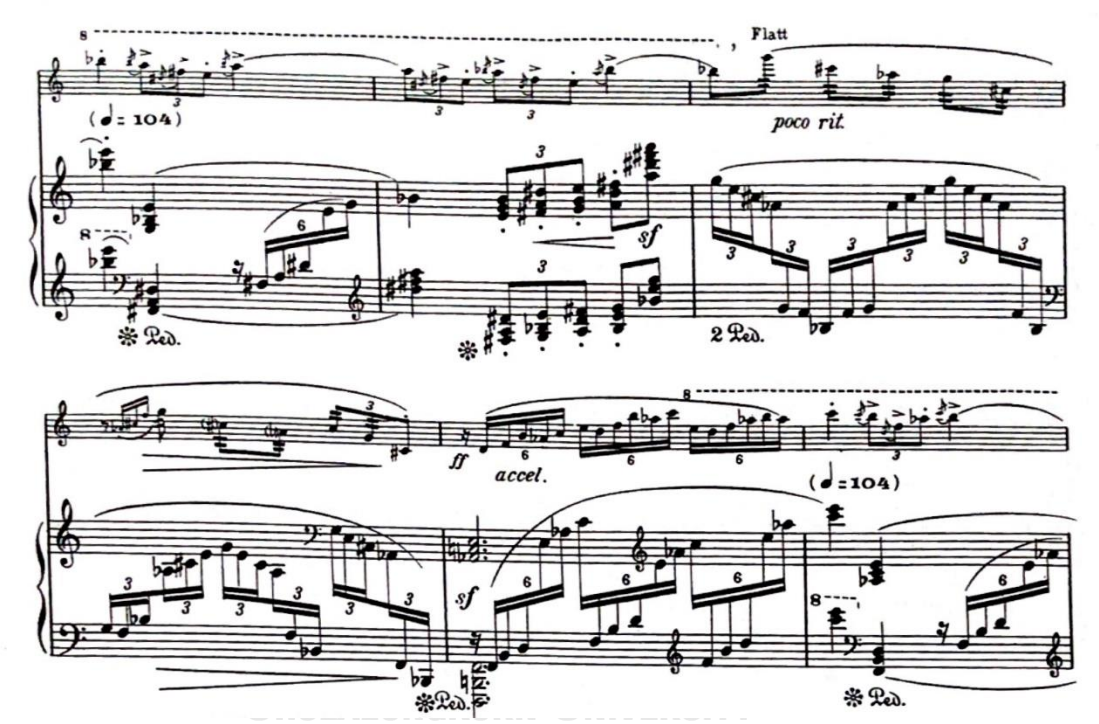
การคร่ำครวญในบทเพลงนี้แสดงออกมาในตอน A ทั้งหมดของบทเพลง อัตราจังหวะ 5/4 ที่มีส่วนจังหวะซ้อนกันหลายรูปแบบ โดยเฉพาะในทำนองของฟลูตที่มักจะมีการเชื่อมเสียงยาวต่อเนื่องกัน จังหวะที่พบนั้นมีส่วนของสามพยางค์ปะปนอยู่ แสดงออกคล้ายกับการร้องคร่ำครวญอ้อนวอน โดยมีเปียโนบรรเลงจังหวะที่ไหลลื่นในรูปแบบที่เหมือนๆ กันในทุกๆ ห้อง มีการแสดงออกคล้ายการเอื้อนเสียงโดยการใช้โน้ตสะบัดอย่างรวดเร็ว (Acciaccatura) ปะปนเข้ากับส่วนของสามพยางค์ทำให้ฟังดูเลื่อนลอยยิ่งขึ้น และเมื่อประกอบกันในทั้งฟลูตและเปียโน ทำให้แสดงออกถึงอารมณ์ที่เหมือนการโอดครวญอ้อนวอน (ตัวอย่างที่ 145)

ตัวอย่างที่ 145 Chant de Linos ห้องที่ 20-22

เทคนิคการบรรเลงในตอน A ผู้วิจัยจะพยายามหลบเลี่ยงการเน้นเสียงตามอัตราจังหวะที่กำหนด เช่น อัตราจังหวะ 5/4 ที่มีการจัดกลุ่มโน้ตเป็น 3+2 ผู้วิจัยจะพยายามไม่เน้นที่จังหวะ 1 และ 4 แต่จะปล่อยให้เกิดความเลื่อนลอย คลุมเครือ ฟุ้งกระจายของเสียงประสานมากกว่า และใช้น้ำเสียงที่เบา มัวๆ ไม่ชัดเจน ลงน้ำหนักที่ไม่ทำให้เกิดหัวเสียง คล้ายกับการบรรเลงในบทเพลงยุคอิมเพรสชันนิสม์ โดยการใช้เทคนิคการลงน้ำหนักคีย์ที่ช้า เพื่อไม่ให้เกิดความคมชัดของเสียงจนเกินไป เช่นเดียวกันกับตอน A' ที่น้ำเสียงจะต้องค่อยๆ เลื่อนลอยหายลับไปให้แต่ละห้องเพลง ผู้วิจัยใช้วิธีการจัดวางเสียงโดยจินตนาการว่าเสียงใดอยู่ด้านหน้า เสียงใดอยู่ถัดไป และเสียงใดอยู่ด้านหลัง ซึ่งในตอน A' ผู้วิจัยให้คอร์ดในจังหวะที่ 1 อยู่ด้านหน้าสุดจึงเล่นความเข้มเสียงดังสุด รองลงมาคือโน้ตเบสในมือซ้ายที่ดังกังวานรองลงมา จากนั้นโน้ตที่เหลือจะค่อยๆ เลือนรางหายลับตาไป (ตัวอย่างที่ 146) ซึ่งวิธีการจินตนาการนี้ช่วยให้การบรรเลงมีมิติของเสียงที่หลากหลายและเห็นภาพชัดเจนขึ้น

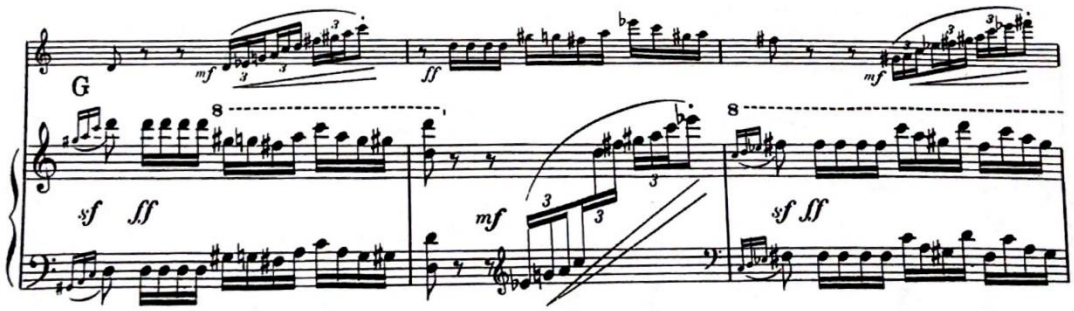
Chulalongkorn University

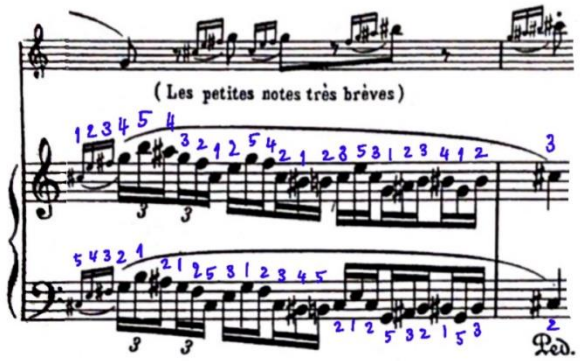
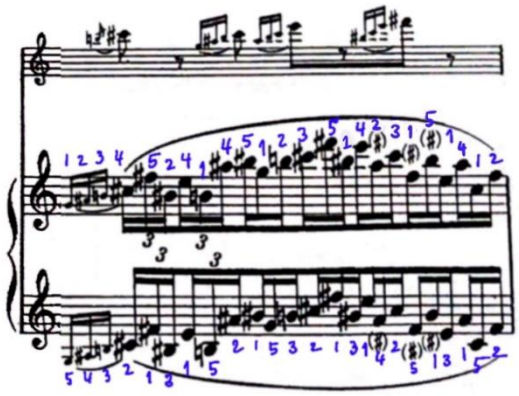
ตัวอย่างที่ 146 Chant de Linos ตอน A' ห้องที่ 47-40

ในตอน B มีอารมณ์ที่ดุดันขึ้น มีโน้ตไหลขึ้นลงคล้ายกับการบรรเลงของเครื่องฮาร์ปหรือพิณ (ตัวอย่างที่ 147) ซึ่งผู้วิจัยได้นำความเชื่อมโยงจากการค้นคว้าเรื่องราวของไลนัส ผู้เป็นนักดนตรีและมีเครื่องดนตรีเอกคือลูท ในทำนองนี้จึงแสดงออกถึงน้ำเสียงและลักษณะการบรรเลงของลูทที่มีความเกรี้ยวกราด ด้วยการดีดสายที่รุนแรง สลับกับการบรรเลงแบบรูดสาย ที่ทำให้เกิดความรู้สึกของน้ำไหล ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นเช่นกันกับทำนอง B’ ห้องที่ 59-73 ซึ่งแสดงอารมณ์ที่เข้มข้นขึ้นกว่าเดิม

ตัวอย่างที่ 147 Chant de Linos ตอน B ห้องที่ 35-40

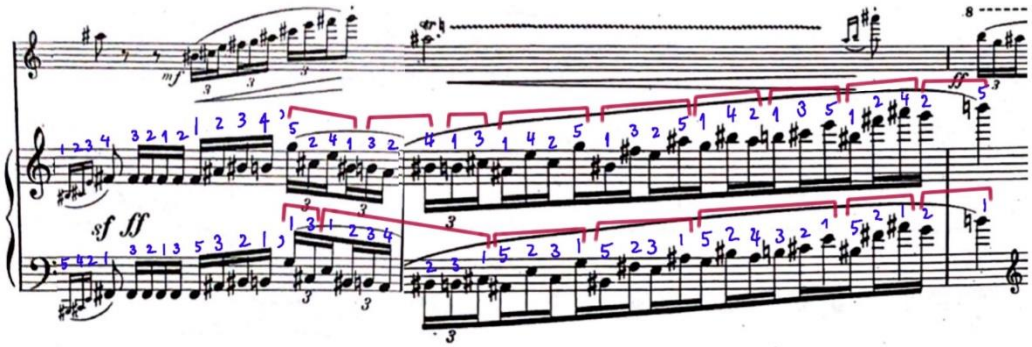


ในตอน C ที่อยู่บนจังหวะเต้นรำอัตราจังหวะ 7/8 นั้น เป็นการบรรเลงตอบรับกันอย่างดุเดือดระหว่างฟลูตและเปียโน (ตัวอย่างที่ 148) ทั้งคู่สลับกันบรรเลงทำนองรับส่งไปมา ผลัดกันเป็นทำนองและดนตรีประกอบ อารมณ์เพลงในช่วงนี้มีความเกรี้ยวกราดพลุ่งพล่านอย่างมาก ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการส่งอารมณ์ที่เกรี้ยวกราดตอบโต้ไปมานั้น ผู้บรรเลงทั้งคู่จะต้องมีวิธีการเล่นไปในทิศทางเดียวกันด้วย ซึ่งผู้วิจัยและนักฟลูตได้ปรึกษากัน และลงความเห็นในด้านการตีความว่า ให้ช่วงทำนองในตอน C เปรียบเสมือนความขัดแย้งระหว่างไลนัส และเฮอร์คิวลีส การเล่นตอบโต้ของทำนองเปรียบเสมือนการต่อว่าหรือเถียงกันด้วยวาจา ที่ค่อยๆ ทวีความรุนแรงมากขึ้นจนถึงขั้นใช้กำลัง

ตัวอย่างที่ 148 Chant de Linos ตอน C ห้องที่ 93-95

ไม่เพียงแค่ว่าตอน C เป็นตอนที่มีความดุร้ายมากที่สุด ในด้านเทคนิคการบรรเลง ทำนองที่เกิดขึ้นในตอน C นั้น มีเทคนิควิธีการเล่นที่ยากมากไม่แพ้กัน กล่าวคือนอกจากทำนองอยู่บนบันไดเสียงโบราณที่ยากต่อการเล่นแล้ว บทเพลงยังมีความเร็วจังหวะที่เร็วมาก และมักใช้ส่วนโน้ตสามและหกพยางค์อยู่เสมอ ซึ่งทำให้การเล่นนั้นเร็วยิ่งขึ้นอีก ผู้วิจัยพิจารณาว่าการบรรเลงโน้ตที่มีความเร็วมากๆ ต้องอาศัยการพิจารณานิ้วที่เหมาะสมกับลีลาของการเล่นในช่วงนั้นๆ การเลือกนิ้วที่มีการลอดหรือกระโดดข้ามนิ้วมากๆ จะลดทอนความสามารถในการเล่นเร็วได้ ผู้วิจัยจึงได้พิจารณาการใช้นิ้วอย่างถี่ถ้วนเพื่อให้เหมาะแก่การบรรเลงในลีลาที่มีความยากอย่างเช่น ห้องที่ 100 (ตัวอย่างที่ 149) และห้องที่ 104 (ตัวอย่างที่ 150)

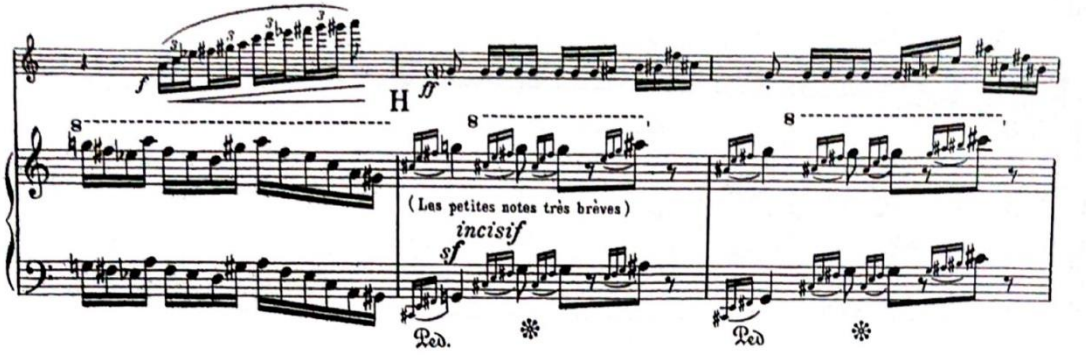
ตัวอย่างที่ 149 Chant de Linos การใช้นิ้ว ห้องที่ 100

ตัวอย่างที่ 150 Chant de Linos การใช้นิ้ว ห้องที่ 104

เทคนิคการซ้อมโน้ตที่มีลักษณะลีลาลวดลายพิเศษ เช่น ในห้องที่ 122-123 (ตัวอย่างที่ 151) ผู้วิจัยจะต้องวิเคราะห์กลุ่มของโน้ตตามรูปแบบการเล่นก่อน โดยจัดกลุ่มโน้ตตามรูปมือที่สามารถเล่นได้ภายในครั้งเดียวโดยไม่ต้องเปลี่ยนตำแหน่งมือ ซึ่งในตัวอย่างนี้เปียโนบรรเลงทำนองในโน้ตเดียวกันทั้ง 2 มือ การเลือกใช้นิ้วควรคำนึงถึงการขยับมือ เพื่อให้ทั้ง 2 มือขยับไปพร้อมๆ กัน เมื่อจัดได้แล้วจึงค่อยๆ ซ้อมทีละกลุ่มจนเกิดความเร็วและคล่องแคล่วขึ้น จากนั้นค่อยๆ นำมาปะติดปะต่อกันจนสามารถบรรเลงได้ต่อกันทั้งหมด

ตัวอย่างที่ 151 Chant de Linos การจัดกลุ่มโน้ตและการใช้นิ้ว ห้องที่ 122-123



ในขณะที่ฟลูตบรรเลงทำนองหลัก จะพบว่าในแนวเปียโนมีลักษณะการบรรเลงโน้ตสะบัด 3 ตัวอย่างรวดเร็ว (ตัวอย่างที่ 152) ลักษณะตรงนี้ผู้วิจัยจินตนาการถึงเสียงการตีสายคล้ายการตีคอร์ด (Strumming) ที่ตีอย่างรวดเร็วและทรงพลังอย่างเครื่องดนตรีกีตาร์ ซึ่งเป็นชนิดเดียวกันกับลูท ผู้วิจัย

จึงบรรเลงโน้ตดังกล่าวให้เร็วและรุนแรง โดยการเล่นโน้ตทั้งหมดเกือบพร้อมกันภายในทีเดียว ซึ่งไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความสะอาดของโน้ตแต่ละตัวมากนัก เพื่อให้ได้เสียงที่คล้ายกับการตีคอร์ดในเครื่องดนตรีลูท ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของตัวละครไลนัส

ตัวอย่างที่ 152 Chant de Linos โน้ตสะบัด ห้องที่ 97-98

4.8 บทเพลง La Revue de Cuisine ประพันธ์โดย Bohuslav Martinu

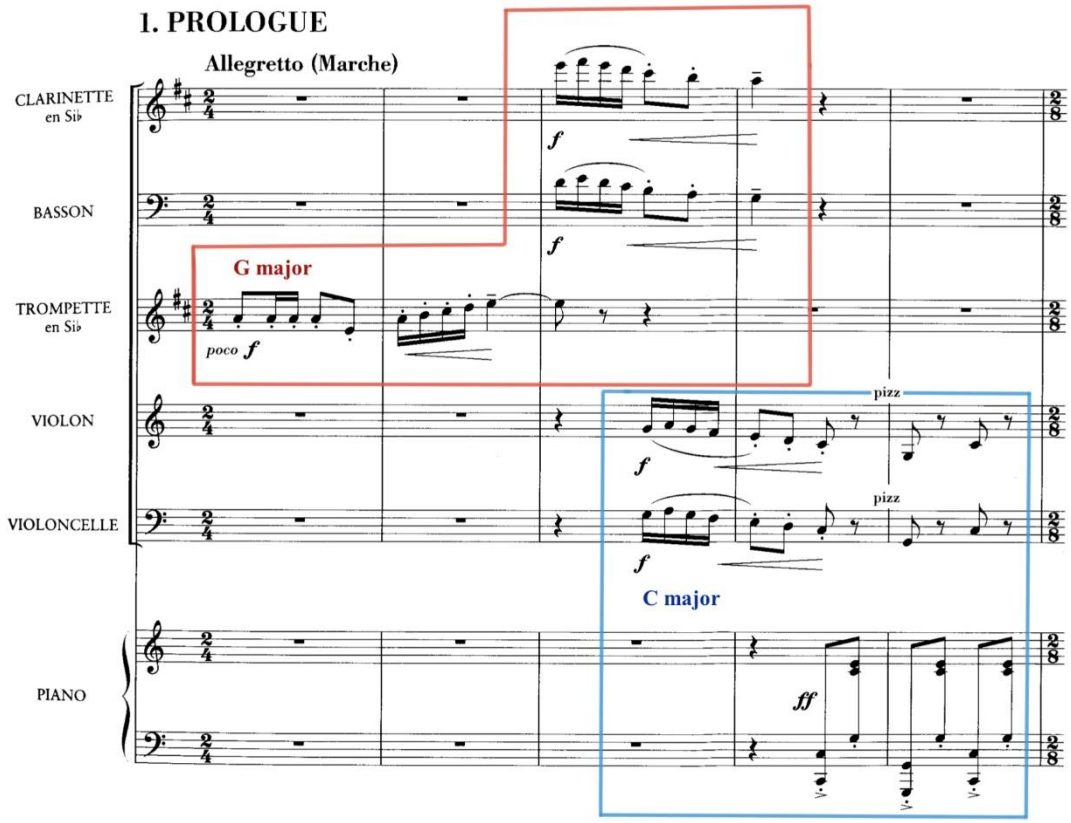
ต้นฉบับบทเพลง La Revue de Cuisine นั้น ประพันธ์ขึ้นสำหรับบัลเลต์ที่มีเรื่องราวเนื้อหาเบาสมอง ตลกขบขัน ในต้นฉบับมีทั้งหมด 10 กระบวน ซึ่งมีเนื้อหาต่อกันเป็นเรื่องราว เพลง La Revue de Cuisine แปลว่า The Kitchen Revue เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก ความขัดแย้งและการต่อสู้กันของเครื่องครัวที่มีชีวิต มีตัวละครหลักประกอบไปด้วย หม้อ ฝาหม้อ ไม้กวาด ผ้าเช็ดจาน และ ที่บดมันฝรั่ง แต่ละตัวละครมีอุปนิสัยที่แตกต่างกันซึ่งผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้อย่างชัดเจน

ในฉบับคอนเสิร์ตนั้น ผู้ประพันธ์ได้ตัดบางท่อนออก คงเหลือไว้เพียง 4 กระบวน ซึ่งในกระบวนแรกนั้นเป็นการรวมเนื้อหาของกระบวนที่ 1, 2 และ 3 ของต้นฉบับไว้ด้วยกัน

ในกระบวนที่ 1 Prologue เป็นการรวม 3 กระบวนจากต้นฉบับเอาไว้ ได้แก่ 1. Spoken Prologue 2. Musical Introduction และ 3. Dance of the Twirling-Stick Around The Pot ใน กระบวนที่ 1. Spoken Prologue อยู่ในห้องที่ 1-36 หรือตรงกับตอนที่ 1 ที่ได้วิเคราะห์ไป เป็นช่วงแนะนำตัวละครและนักเต้นรำด้วยความตลกและมีอารมณ์ขัน ผู้วิจัยมองว่าจริงอยู่ที่ดนตรีนั้นสื่อถึงความตลกด้วยการเล่นกับจังหวะที่เปลี่ยนไปเปลี่ยนมา เอาแน่เอานอนไม่ได้ แต่ที่จริงแล้วดนตรีนั้นก็สื่อถึงความขัดแย้งที่จะเกิดขึ้นในช่วงต่อมาเช่นกัน ด้วยการเปลี่ยนบันไดเสียงไปมา เหมือนกำลังฉุดกระชากยื้อแย่งกัน เช่น ในตอนต้นเพลงที่ทรัมเป็ตขึ้นต้นอย่างชัดเจนในบันไดเสียง G major ซึ่งคลา

ริเน็ตและบาสซูนก็รับในบันไดเสียงเดียวกัน แต่ว่าโดนขัดขวางจากเครื่องสายและเปียโนที่กระชากบันไดเสียงให้กลายเป็น C major อย่างกะทันหัน (ตัวอย่างที่ 153)

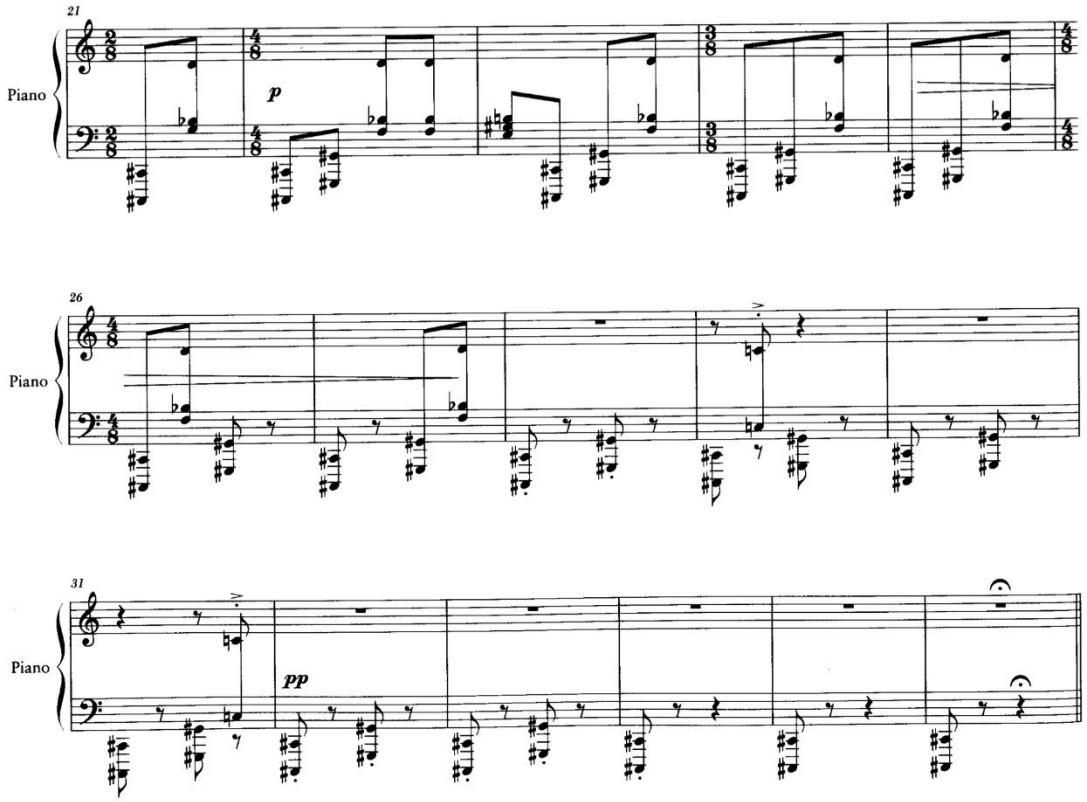
ตัวอย่างที่ 153 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 1-6



CHULALONGKORN UNIVERSITY

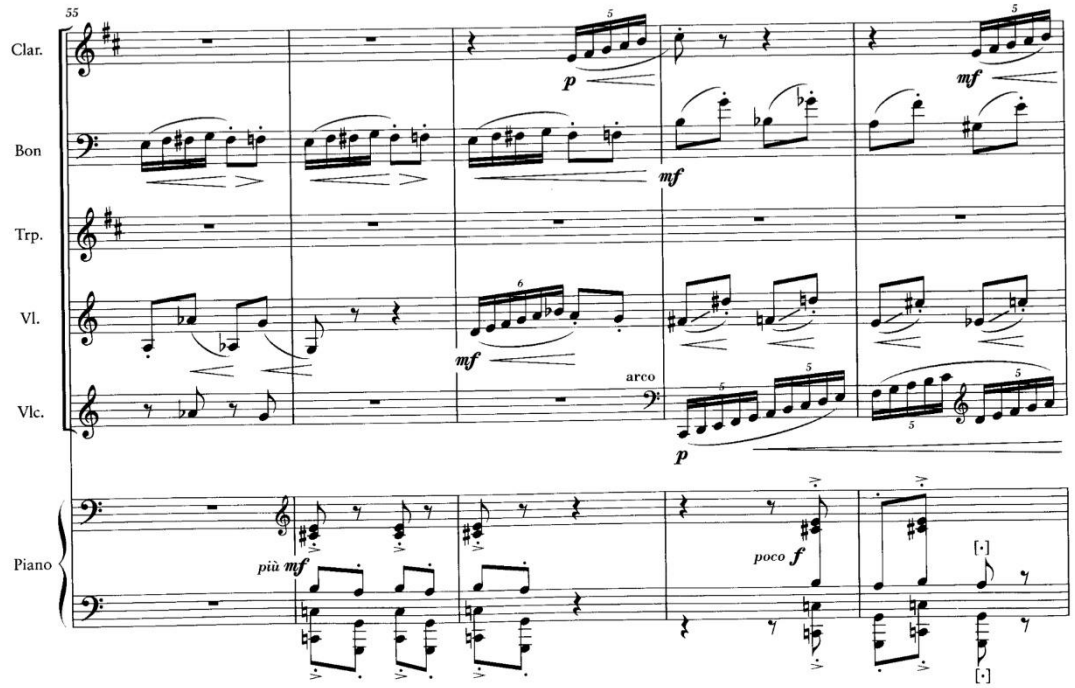
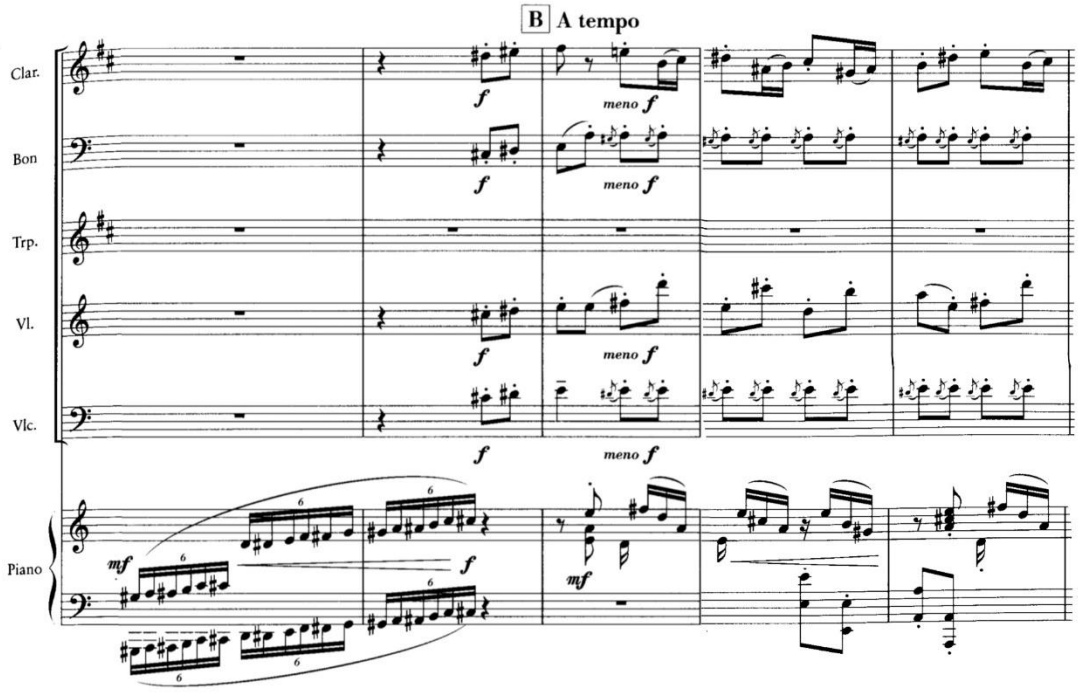
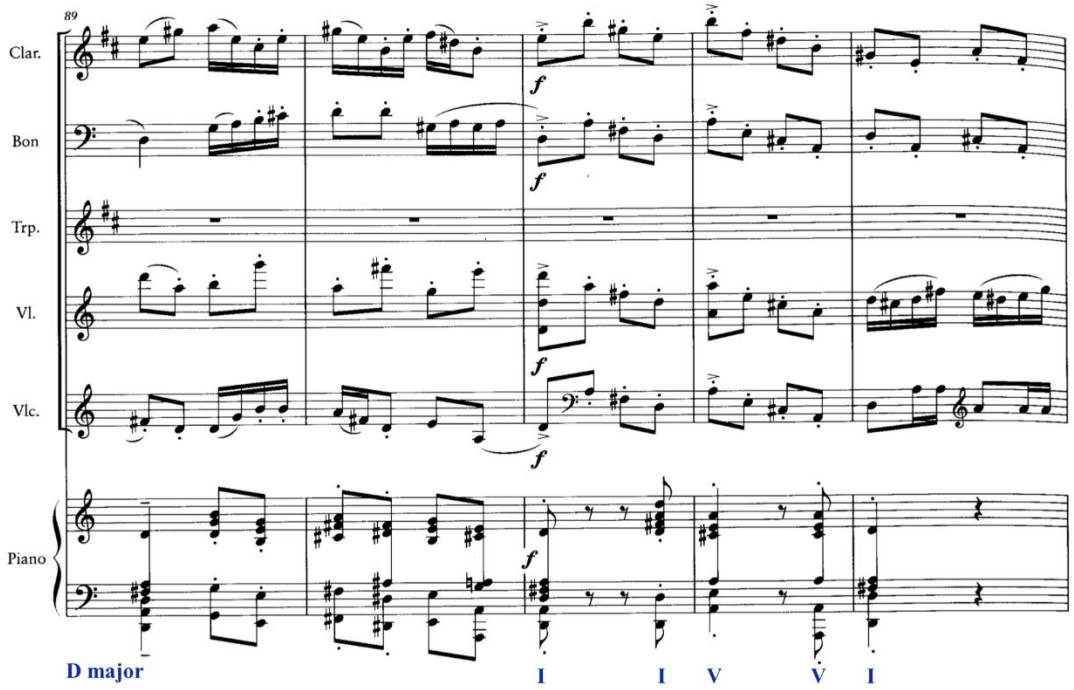
นอกจากนี้ เปียโนรับช่วงต่อด้วยการเล่นลีลาจังหวะเดินแถวที่ดูจะเป๋ไปเป๋มาด้วยจังหวะที่น่างงงวย และมีบันไดเสียงที่เปลี่ยนไปมา ราวกับไม่แน่ใจว่ากำลังเล่นอะไร อยู่ในคีย์อะไร ในตรงนี้ห้องที่ 4-36 (ตัวอย่างที่ 154) เป็นช่วงที่เปียโนบรรเลงเดี่ยวทั้งหมดกว่า 33 ห้อง ผู้วิจัยตีความอารมณ์ในช่วงนี้ว่า แนวเปียโนขึ้นต้นด้วยน้ำเสียงที่มั่นใจ แต่จากนั้นจังหวะที่ดูผิดเพี้ยนและการเน้นในที่ที่ไม่สมควรเน้นก็เริ่มจะทำให้แนวเปียโนค่อยๆ ลดความมั่นใจลง จนในที่สุดก็ค่อยๆ เบาลง ตัวเล็กลง จนหายลับตาไปในที่สุด

ตัวอย่างที่ 154 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 21-36



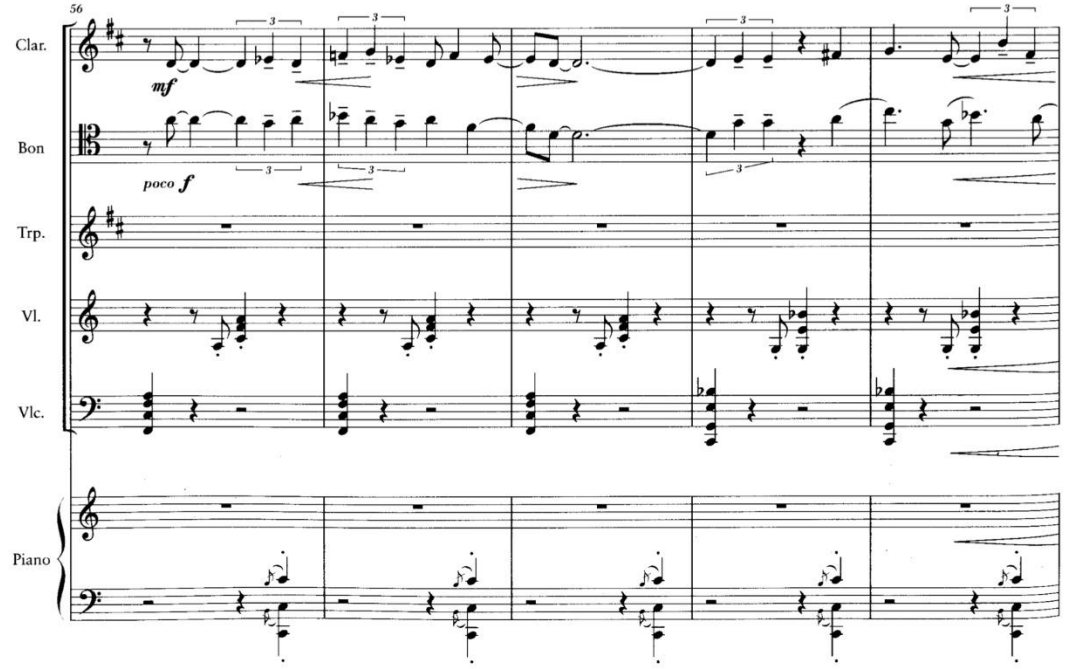
ในช่วงที่ 2 (Musical Introduction) เป็นการค่อยๆ ประกอบรูปร่างขึ้นจากเครื่องดนตรีชิ้นเดียวแล้วค่อยๆ สอดประสานกันจนกระทั่งครบทุกชิ้น ความขัดแย้งของบันไดเสียงยังคงเห็นได้ตลอดเวลา การแย่งกันมีบทบาทของแต่ละเครื่องจะเห็นได้จากการไล่บันไดเสียงที่แตกต่างกัน (ตัวอย่างที่ 155) ผู้วิจัยตีความว่าเหมือนตัวละครแต่ละตัวแย่งกันมีบทบาท และไม่ยอมซึ่งกันและกัน ทำให้บทเพลงในช่วงต่อมา มีลักษณะทำนองเดียวกันแต่บรรเลงอยู่ในคนละบันไดเสียง ซึ่งเปียโนทำหน้าที่เหมือนเป็นผู้ไกล่เกลี่ย ว่าจะเดินไปในทิศทางไหน จนในที่สุดเปียโนก็สรุปทุกอย่างโดยการเล่นบันไดเสียงโครมาติกอย่างรวดเร็วและทรงพลัง (ตัวอย่างที่ 156) ทำให้ในที่สุดบทเพลงก็ขับเคลื่อนไปในทิศทางเดียวกัน จนถึงเคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect Cadence) แรกของบทเพลงในบันไดเสียง D major (ตัวอย่างที่ 157)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

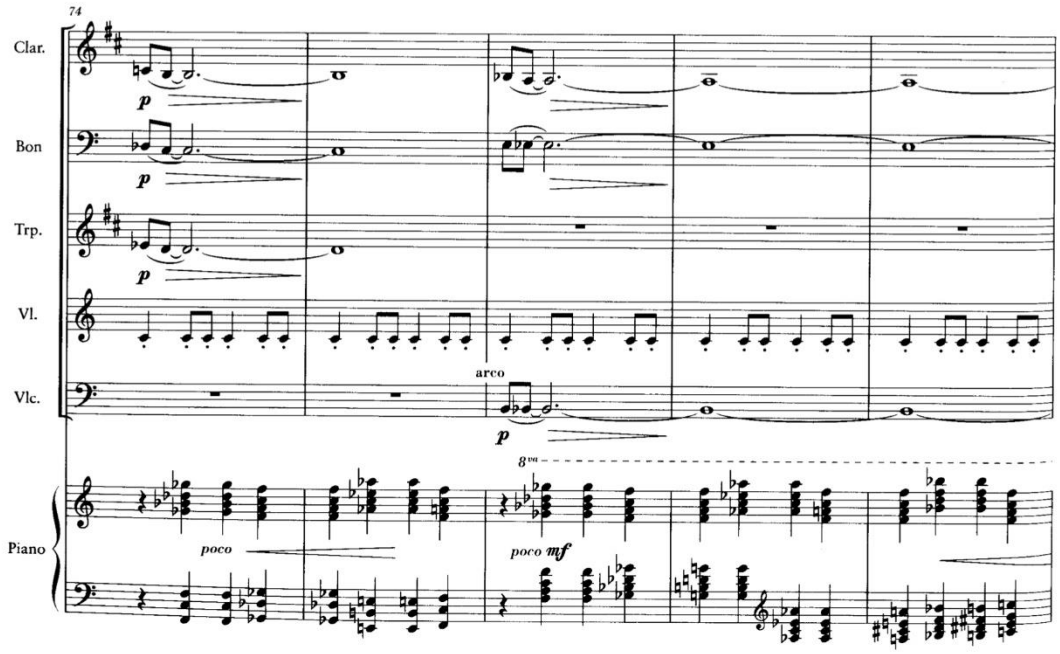
ตัวอย่างที่ 155 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 55-59

ตัวอย่างที่ 156 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 81-85

ตัวอย่างที่ 157 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 1 Prologue ห้องที่ 89-93

ช่วงที่เหลือของกระบวนแรก มีการสลับไปมาระหว่างบันไดเสียงที่ชัดเจน และการซ้อนทับกันหลายบันไดเสียง เพื่ออธิบายความวุ่นวายของเรื่องราวเครื่องใช้ในครัว

กระบวนที่ 2 เป็นเรื่องราวจากกระบวนที่ 5 ของต้นฉบับ (Love Dance of the Two Couples) มีเนื้อหาเกี่ยวกับคู่เต้นรำ 2 คู่ ประกอบด้วยผ้าเช็ดจานกับฝาหม้อ และหม้อกับไม้บดมันฝรั่ง ที่กำลังเต้นรำด้วยท่าทีที่อ่อนไหวและรุ่มร้อนบนจังหวะแทงโก้ แต่ไม้กวาดกลับแสดงอาการไม่พอใจคู่เต้นเหล่านั้น เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาเนื้อหาจากบทละครแล้ว ทำให้เข้าใจในการเดินเรื่องของดนตรีมากยิ่งขึ้น ผู้ประพันธ์เพลงได้บรรยายเรื่องราวของตัวละครผ่านบทเพลงได้อย่างชัดเจน การเล่นเดี่ยวเชลโลรับต่อด้วยทรัมเป็ตใส่ที่ซับเสียง (Mute) เป็นคู่เต้นรำแรก และคลาริเน็ตกับบาสซูนที่บรรเลงทำนองขนานกันเป็นคู่หก เป็นคู่เต้นรำที่ 2 (ตัวอย่างที่ 158)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

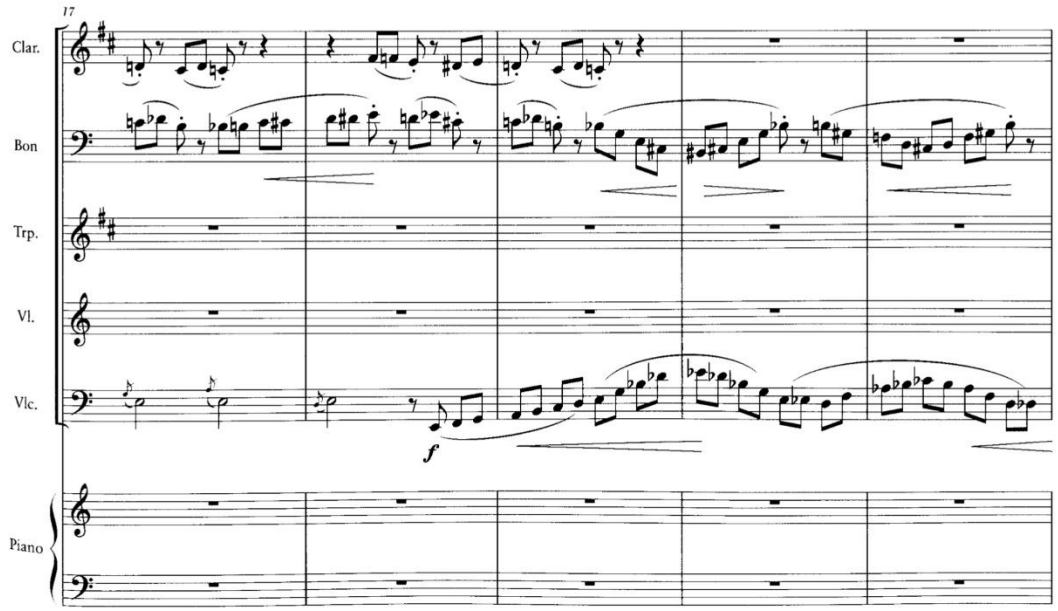
ตัวอย่างที่ 158 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 2 Tango ห้องที่ 56-60

ไม้กวาดที่เห็นคนรักของตนเต้นรำคู่กับคนอื่น แสดงอาการไม่พอใจผ่านการบรรเลงคอร์ดของเปียโนที่มีการใช้คู่เสียงที่กระด้าง กล่าวคือมือซ้ายและมือขวาบรรเลงอยู่คนละคีย์ และจะเป็นคู่เสียงที่กระด้าง เช่น คู่ 9 minor หรือ 7 major ความไม่พอใจนี้เกิดขึ้นเป็นครั้งที่สอง ด้วยอาการโมโหที่มากขึ้นกว่าเดิม แสดงให้เห็นในแนวเปียโนที่เล่นคอร์ดค่อยๆ ไต่ขึ้นในบันไดเสียงโครมาติก (ตัวอย่างที่ 159)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

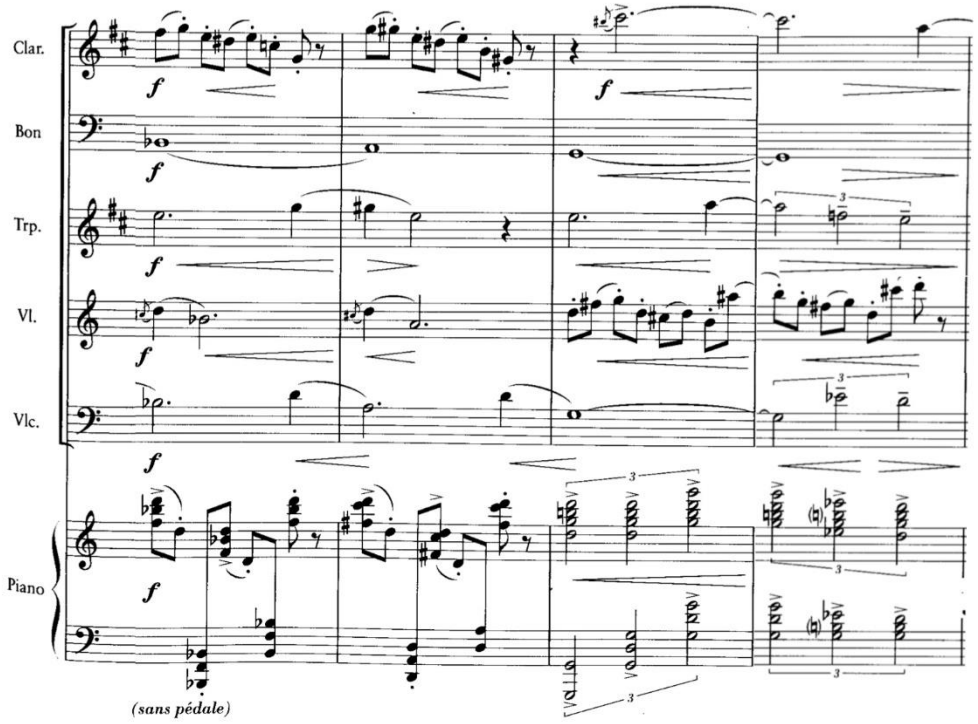
ตัวอย่างที่ 159 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 2 Tango ห้องที่ 74-78

ในกระบวนที่ 3 Charleston ตรงกับเรื่องราวในกระบวนที่ 6 (Duel) ของต้นฉบับ มีเนื้อเรื่องต่อจากกระบวนที่แล้ว ไม้กวาดทนไม่ได้อีกต่อไป จึงระบายความโกรธของการท้าผ้าเช็ดจานดวลการเต้นรำกัน การต่อสู้ร้อนแรงมากขึ้น จนไม้กวาดโยนฝาหม้อไปกระแทกที่มุมห้องจนเกิดการบาดเจ็บ สุดท้ายไม้กวาดขาหักและผ้าเช็ดจานแขนหัก ทำให้การต่อสู้สิ้นสุดลงโดยฉับพลัน

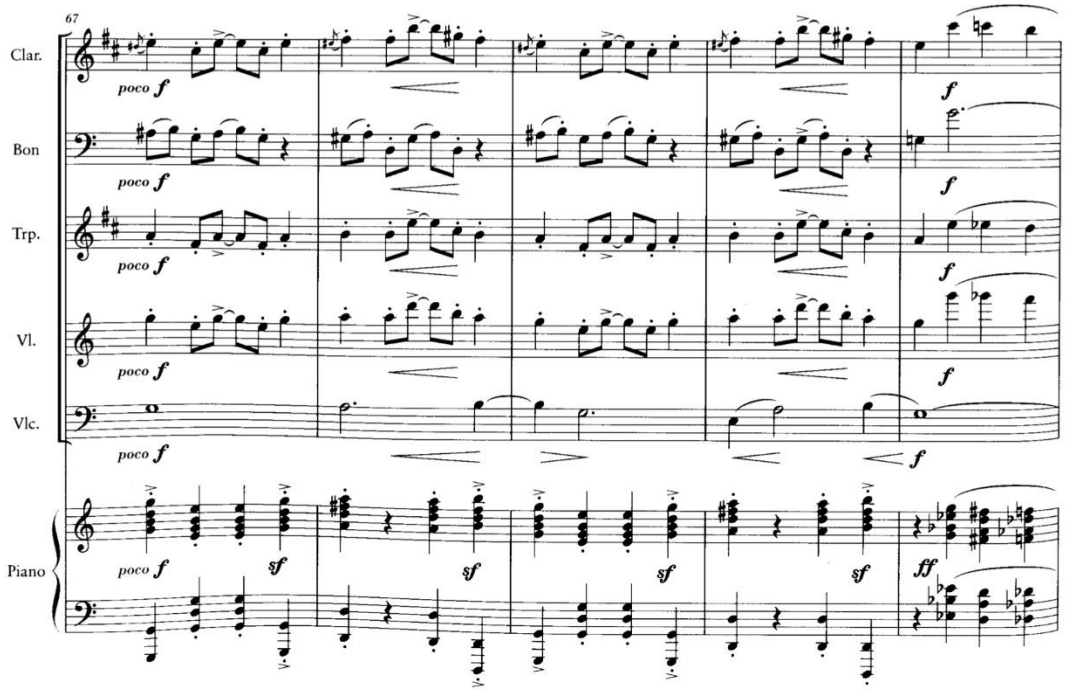
ช่วงต้นกระบวนที่ 3 บาสซูนบรรเลงเดี่ยวบนโน้ตที่มีลีลาเคลื่อนไหวขึ้นลงเป็นโครมาติก จากนั้นค่อยๆ เคลื่อนขึ้นไปหาคลาริเน็ต จากนั้นทั้งคู่บรรเลงด้วยลีลาสลอดประสานกันคล้ายการพูดคุย ผู้วิจัยตีความเสียงบาสซูนว่า เป็นเสียงความไม่พอใจของไม้กวาด จากนั้นไม้กวาดก็ค่อยๆ เดินเข้าไปหาเรื่องผ้าเช็ดจานเพื่อท้าดวล โดยมีคลาริเน็ตเป็นตัวแทนของผ้าเช็ดจานที่ถกเถียงกับไม้กวาด (ตัวอย่างที่ 160)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

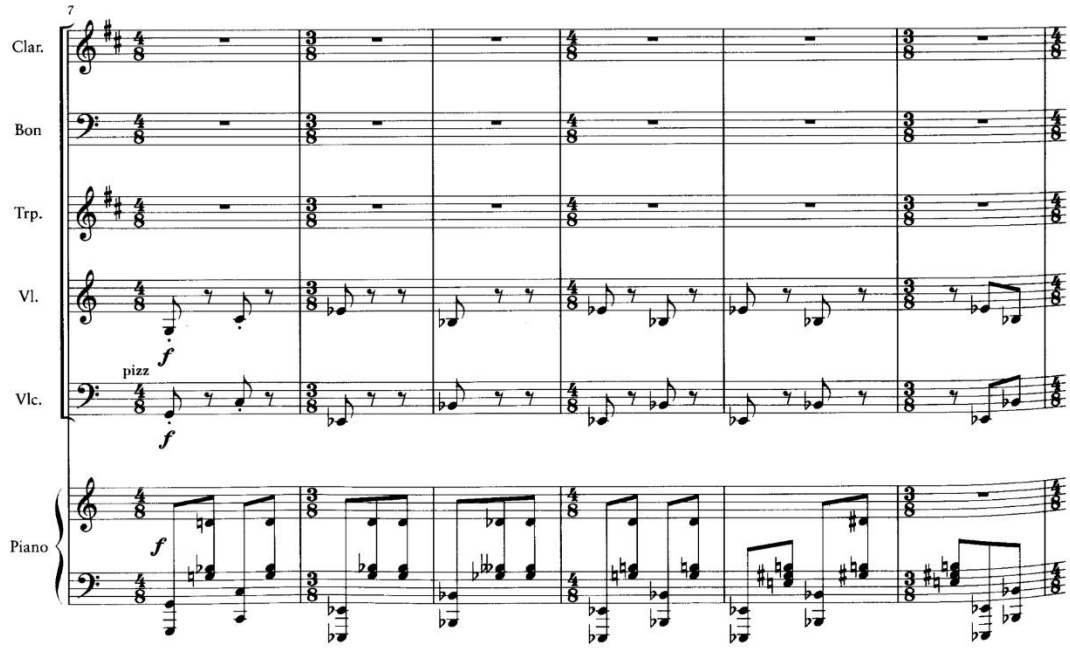
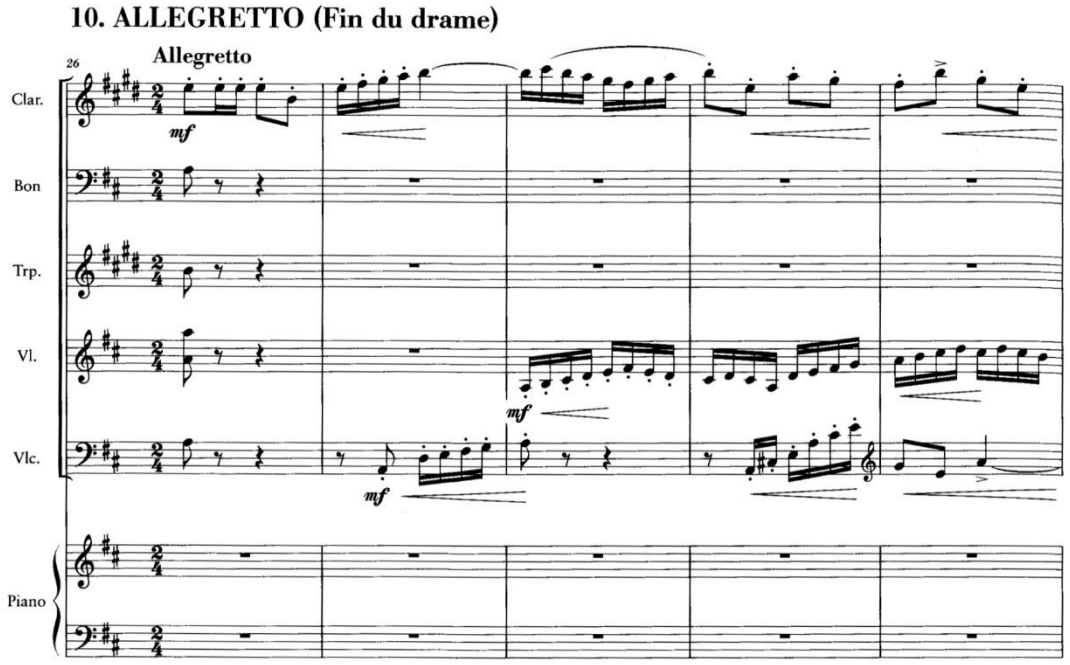
ตัวอย่างที่ 160 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 3 Charleston ห้องที่ 17-21

ช่วง Tempo di Charleston ในห้องที่ 43 เป็นช่วงที่การเต้นรำเริ่มขึ้น คลาริเน็ตและทรัมเป็ตใส่ที่ซับเสียง (Mute) แสดงลีลาจังหวะเต้น Charleston อย่างสนุกสนาน ในขณะที่เปียโนทำหน้าเป็นเสมือนกลองที่ย้ำจังหวะด้วยคอร์ดอยู่อย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ แต่ในห้องที่ 61-62 เปียโนกลับเล่นส่วนจังหวะตัวขาวสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 161) ซึ่งมีผลทำให้ความรู้สึกของจังหวะที่คงที่หายไปอยู่ชั่วขณะหนึ่ง ซึ่งเครื่องอื่นๆ ในวงก็เล่นโน้ตที่มีลักษณะยาว ทำให้ความรู้สึกตรงนี้เหมือนทุกคนในวงลอยขึ้นไปในอากาศพร้อมๆ กัน ซึ่งเมื่อดูจากเนื้อเรื่องแล้ว ผู้วิจัยตีความว่าเป็นปฏิกิริยาของไม้กวาดที่เต้นรำหมุนวนอย่างสุดเหวี่ยง จนทำให้ฝาหม้อลอยขึ้นไปในอากาศ ก่อนที่จะตกลงกระแทกที่มุมห้องและได้รับบาดเจ็บในที่สุด

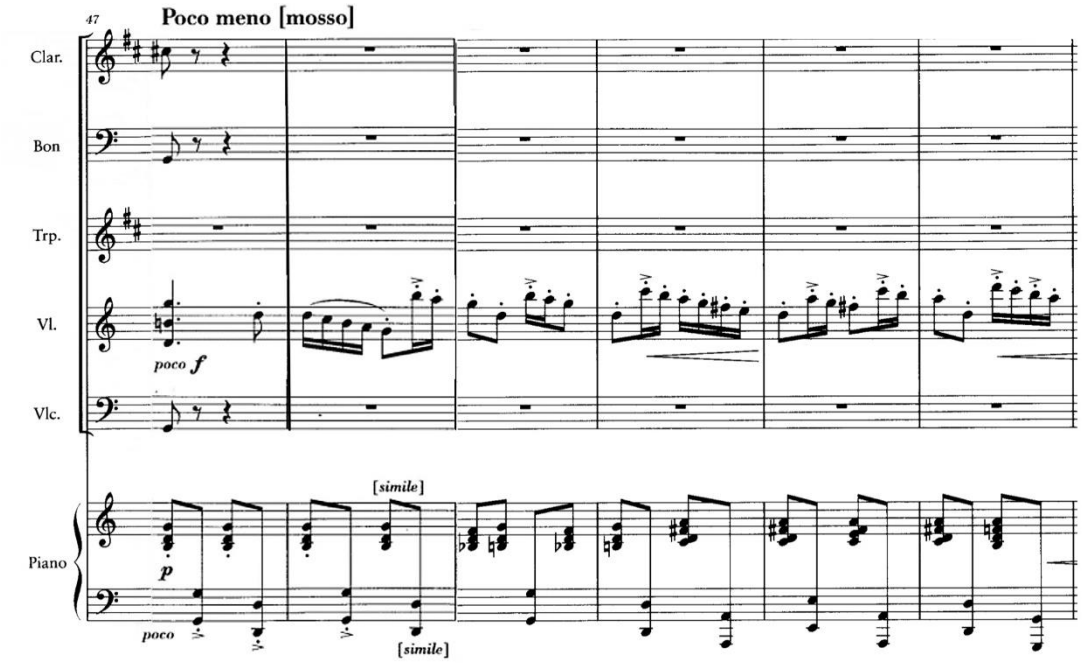
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 161 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 3 Charleston ห้องที่ 59-62

ถึงแม้ว่าในกระบวนนี้เปียโนจะทำหน้าเสมือนกลองที่ดำเนินไปเป็นหลักให้กับเครื่องดนตรีอื่นๆ ทั้งวง แต่ก็ไม่ใช่ตลอดเวลาที่เปียโนจะเล่นอย่างสามัคคีกับทุกเครื่อง เพราะมีอยู่หลายครั้งที่เปียโนมีการเน้นจังหวะที่ไม่ตรงกับผู้อื่น เช่น ในห้องที่ 67-70 และ 73-78 จะสังเกตได้ว่าเครื่องดนตรีอื่นๆ จะเล่นไปในทิศทางเดียวกัน ในขณะที่เปียโนเน้นจังหวะที่ไม่ตรงกับเครื่องอื่นๆ อย่างชัดเจน ซึ่งตรงนี้ผู้วิจัยคิดว่าควรจะแสดงให้เห็นความขัดกัน ด้วยการบรรเลงการเน้นอย่างหนักแน่น เหมือนกับที่ผู้ประพันธ์ระบุด้วยการเขียนทั้งสัญลักษณ์เน้นเสียง (Accent) และเน้นทันที (Sforzando) กำกับไว้อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 162)

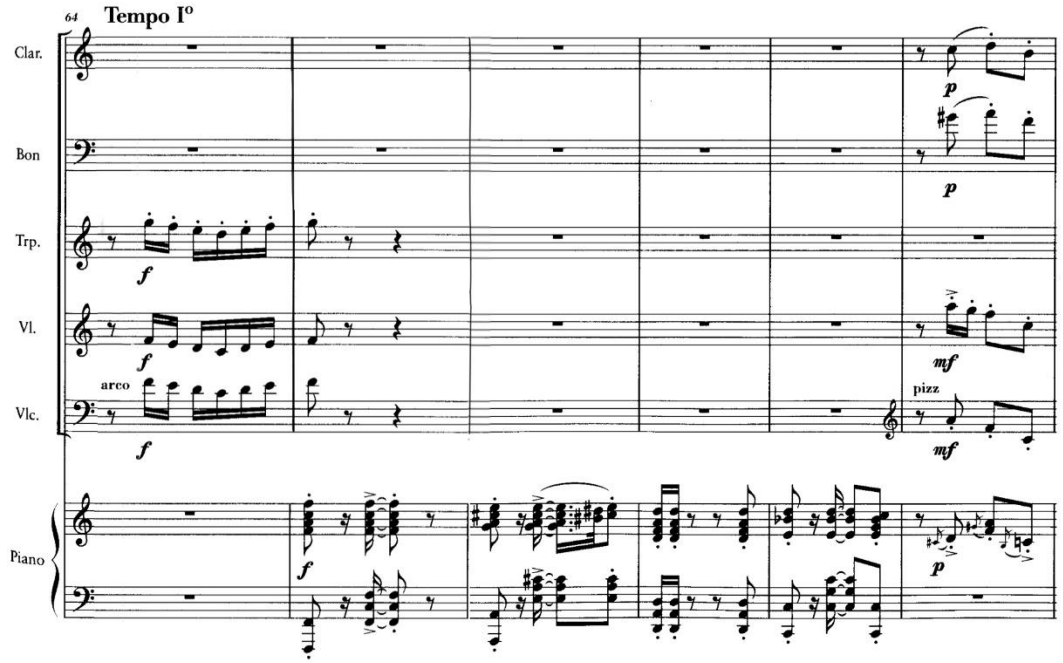
ตัวอย่างที่ 162 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 3 Charleston ห้องที่ 67-71

กระบวนที่ 4 Finale ตรงกับกระบวนที่ 10 (Final dance) ที่เป็นการจบอย่างมีความสุข หม้อได้คู่กับฝาหม้อ ไม้กวาดมีความพอใจกับตัวเอง ผ้าเช็ดจานกับที่บดมันฝรั่งเต้นรำอย่างสนุกสนาน เป็นตอนจบที่จบลงอย่างมีความสุขด้วยกันทั้งหมด ซึ่งโดยรวมของดนตรีนั้นก็แสดงออกมาในทิศทางเดียวกันกับเนื้อเรื่อง ความขัดแย้งต่างๆ ที่เกิดขึ้นในกระบวนก่อนหน้านี้ ถูกนำกลับมาบรรเลงอีกครั้งในแง่มุมของความสามัคคีกัน เช่น ในตอนที่ 1 ห้องที่ 4-25 ที่เปียโนเล่นอัตราจังหวะที่เปลี่ยนไปเปลี่ยนมาเหมือนในกระบวนที่ 1 Prologue แต่ในครั้งนี้มีแนวไวโอลินและเชลโลบรรเลงควบคู่อย่างสามัคคีไปด้วยกันกับเปียโน (ตัวอย่างที่ 163) เช่นเดียวกันในตอนที่ 2 ห้องที่ 26-44 ลักษณะเนื้อดนตรีแบบหลายแนวที่มีความคล้ายคลึงกับในกระบวนที่ 1 แต่ในครั้งนี้ทุกแนวเสียงมีความชัดเจนในเรื่องของบันไดเสียง กล่าวคือทุกแนวเสียงบรรเลงอยู่ในบันไดเสียง D major สอดประสานทำนองไปด้วยกัน ไม่แยงกันพูดเหมือนในกระบวนที่ 1 Prologue (ตัวอย่างที่ 164)

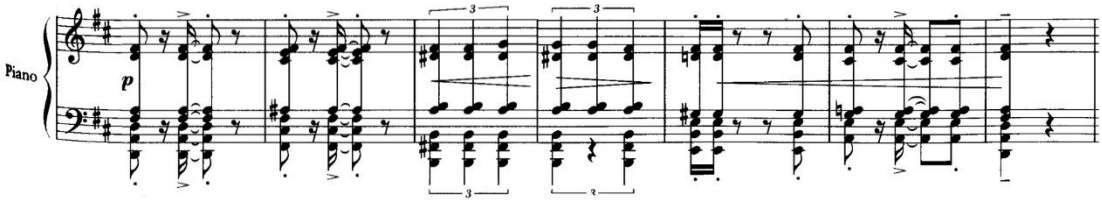
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

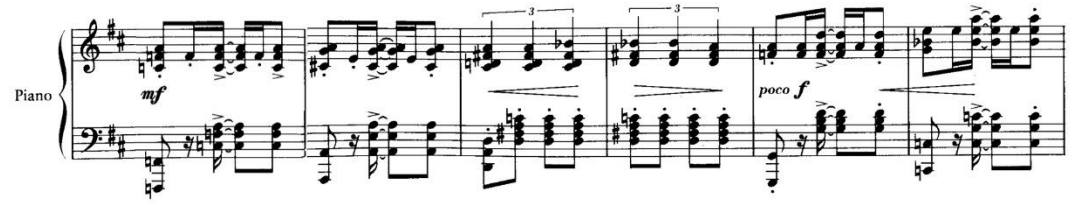
ตัวอย่างที่ 163 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 7-12

ตัวอย่างที่ 164 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 26-30

ถึงแม้ในช่วงตอนที่ 3 ที่ทั้งไวโอลินและเปียโนส่วนมีจังหวะที่ดูราวจะขัดกัน กล่าวคือเปียโนเล่นในลีลาของจังหวะเดินแถว แต่ว่าโน้ตเบสในมือซ้ายกลับเล่นในจังหวะขัดและคอร์ดในมือขวาเล่นจังหวะตก ซึ่งเหมือนกับว่าอยู่ผิดที่ผิดทาง ในขณะที่ไวโอลินจะเล่นมาอย่างถูกต้องอยู่แล้ว แต่ว่าในความขัดกัน ทั้ง 2 ยังคงเล่นเน้นจังหวะที่ไปได้ด้วยกันได้อย่างดี ทำให้บทเพลงดำเนินไปในทิศทางเดียวกันทั้งหมด (ตัวอย่างที่ 165) ถึงแม้ว่าไวโอลินจะเล่นมาถูกที่แล้ว แต่เขาก็คล้อยตามการเน้นของแนวเปียโน เหมือนเป็นการอะลุ้มอล่วยซึ่งกันและกัน

ตัวอย่างที่ 165 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 47-52

ในกระบวนนี้เปิดโอกาสให้เปียโนแสดงบทบาทเดี่ยวหลายครั้ง ส่วนใหญ่จะเป็นในส่วนของทำนองและจังหวะที่มาจากกระบวนที่ 3 Charleston ซึ่งแต่ละครั้งที่กลับมานั้นมีอารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป ครั้งแรกในห้องที่ 63-66 อยู่ในบันไดเสียง F major มีลักษณะของความเข้มแข็งกระฉับกระเฉง ผู้วิจัยพยายามบรรเลงโดยคำนึงถึงการควบคุมลักษณะเสียง ความยาวเสียง และตัวหยุดอย่างเคร่งครัด เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้กำหนดมาอย่างละเอียดถี่ถ้วนและแม่นยำ (ตัวอย่างที่ 166) ครั้งที่ 2 อยู่ในบันไดเสียง D major ในห้อง 111-116 มีความเข้มเสียงที่เบาลง แต่มีการคุมลักษณะเสียงที่เฉพาะเจาะจงเช่นเดิม มีส่วนจังหวะสามพยางค์ที่เล่นด้วยความเข้มเสียงดังขึ้นทีละน้อย

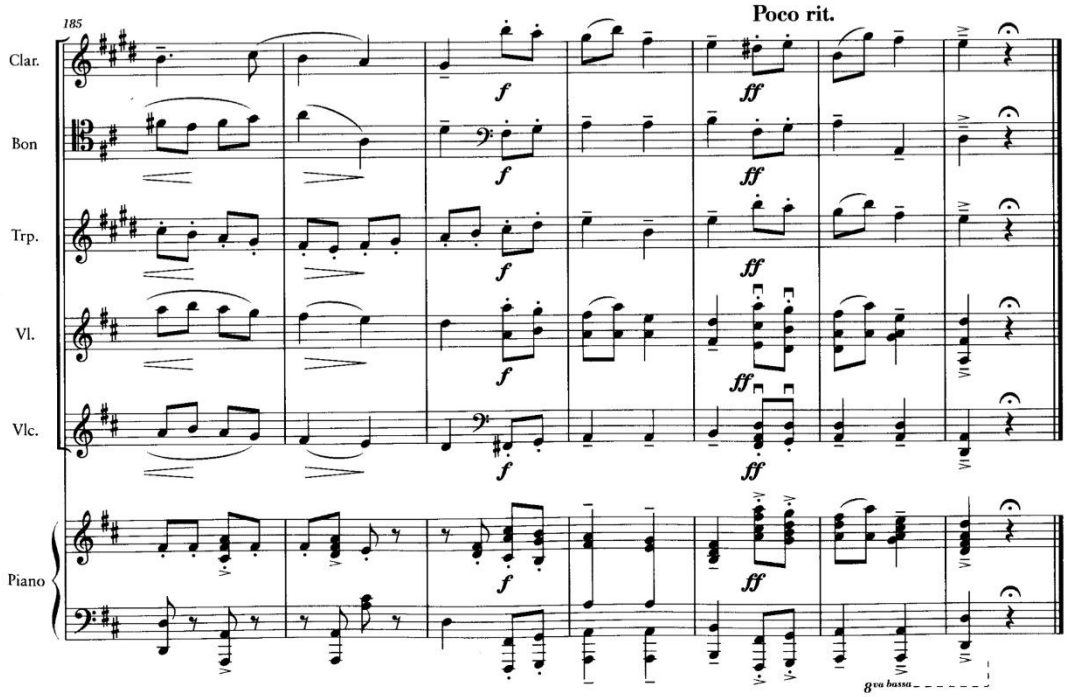
(Cresendo) และเบาลงทีละน้อย (Diminuendo) โดยรวมแล้วอารมณ์ในจุดนี้ มีความอ่อนไหวมากกว่าในครั้งแรก (ตัวอย่างที่ 167) และในครั้งสุดท้ายอยู่ในบันไดเสียง F major ในห้องที่ 127-134 มีความเข้มเสียงดังปานกลาง ครั้งนี้เหมือนเป็นการรวมตัวกันของ 2 ครั้งแรก ซึ่งมีทั้งความกระฉับกระเฉงและความอ่อนไหวรวมเข้าด้วยกัน (ตัวอย่างที่ 168)

ตัวอย่างที่ 166 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 64-69

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 167 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 111-117

ตัวอย่างที่ 168 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 127-132



เมื่อบทเพลงเข้าถึงสัจธรรมของคำว่าทางสายกลาง คือไม่ตึงหรือไม่หย่อนจนเกินไป ทำให้ส่วนสุดท้ายนั้นเป็นการแสดงออกถึงความสุขความสามัคคีที่เกิดขึ้นจากการเป็นหนึ่งเดียว แต่ละตัวละครมีลักษณะอุปนิสัยที่แตกต่างกัน แต่ทุกคนก็อยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข ด้วยการปรับตัวเข้าหากันและเข้าใจซึ่งกันและกัน (ตัวอย่างที่ 169)

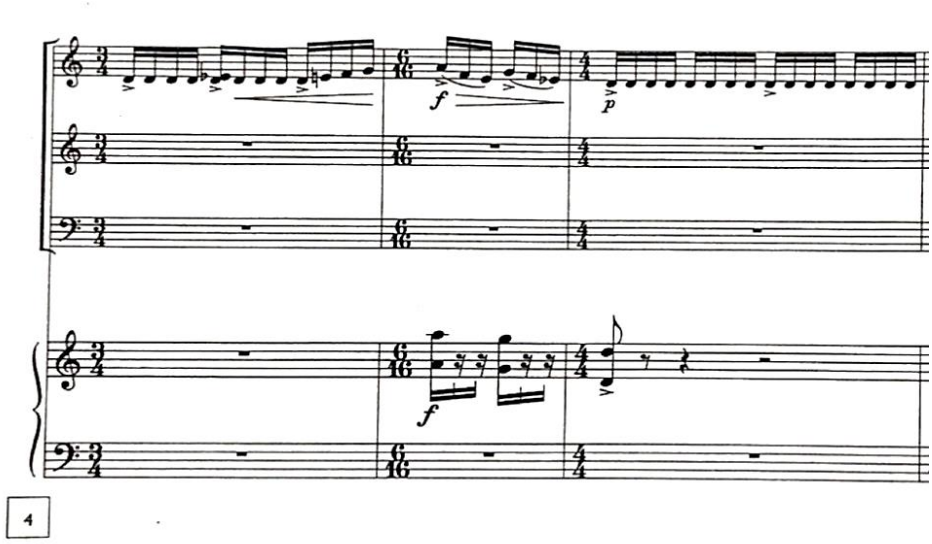
ตัวอย่างที่ 169 La Revue de Cuisine กระบวนที่ 4 Finale ห้องที่ 185-191

4.9 บทเพลง Breakdown Tango ประพันธ์โดย John Mackey

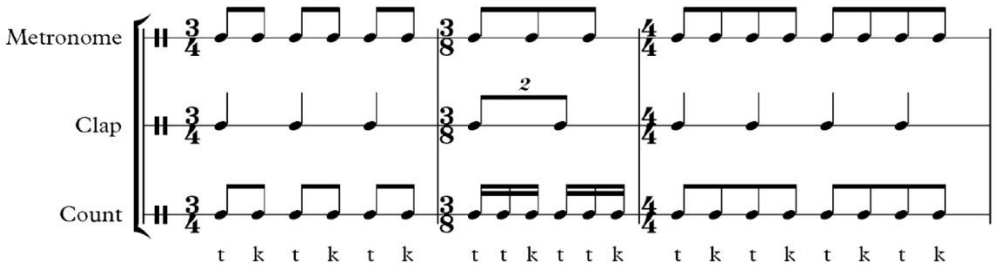
บทเพลง Breakdown Tango จัดเป็นบทเพลงเชมเบอร์ที่มีความยากและความซับซ้อนในแง่ของจังหวะมากที่สุดบทเพลงหนึ่งในบรรดาบทเพลงทั้งหมดของการแสดงเชมเบอร์ครั้งนี้ จังหวะที่ซับซ้อนนั้นแบ่งออกได้ 3 ประเภทหลักๆ ได้แก่ ประเภทที่ 1 คือ การเปลี่ยนอัตราจังหวะที่เกิดขึ้นอย่างถี่ๆ และเปลี่ยนในอัตราส่วนที่เล็กยิบย่อย เช่น จากอัตราจังหวะ 4/4 เป็น 6/16 เป็นต้น ประเภทที่ 2 การเน้นจังหวะแบบเฮมิโอลาในอัตราจังหวะแบบซ้อน และประเภทที่ 3 คือ การซ้อนของจังหวะส่วนจังหวะสองพยางค์และสามพยางค์ ในอัตราจังหวะหลายแบบ

ซึ่งทั้ง 3 ประเภทนี้มักจะปรากฏปะปนรวมกันอยู่ในบทเพลง จึงอาจทำให้ผู้บรรเลงเกิดความสับสนขึ้นได้ ผู้วิจัยจึงออกแบบแบบฝึกหัดซ้อมตบจังหวะ เพื่อให้เกิดความคล่องและคุ้นชินกับจังหวะประเภทต่างๆ ที่พบในบทเพลง

ความท้าทายแรกในบทเพลงคือ จังหวะในห้องที่ 4-5 ที่เปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 3/4 เป็น 6/16 (ตัวอย่างที่ 170) ซึ่งอัตราจังหวะ 3/4 ที่นับเป็นตัวดำใน ต้องเปลี่ยนเป็น 6/16 ที่นับเป็นตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด การนับที่ไม่เหมือนกันส่งผลให้การใช้เครื่องจับจังหวะ (Metronome) ทำได้ยากยิ่งขึ้น ถึงแม้ทั้ง 2 อัตราจังหวะนี้จะมีเขบ็ตสองชั้นเป็นส่วนจังหวะที่มีร่วมกัน แต่การนับที่ย่อยเล็กจนเกินไป ไม่เหมาะแก่การทำความเข้าใจบทเพลงที่มีความเร็วเช่นนี้ ผู้วิจัยจึงออกแบบการฝึกตบจังหวะอย่างเป็นขั้นเป็นตอนขึ้น โดยก่อนอื่นต้องทำการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 6/16 ให้กลายเป็นการนับแบบเขบ็ตหนึ่งชั้นเสียงก่อน โดยการนำ 2 มาหารทั้งเศษและส่วนจะได้ออกมาเป็น 3/8 การทำเช่นนี้เพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจ และยังสามารถเปิดเครื่องจับจังหวะช่วยนับเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นได้อย่างต่อเนื่องไปตลอด (ตัวอย่างที่ 171)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

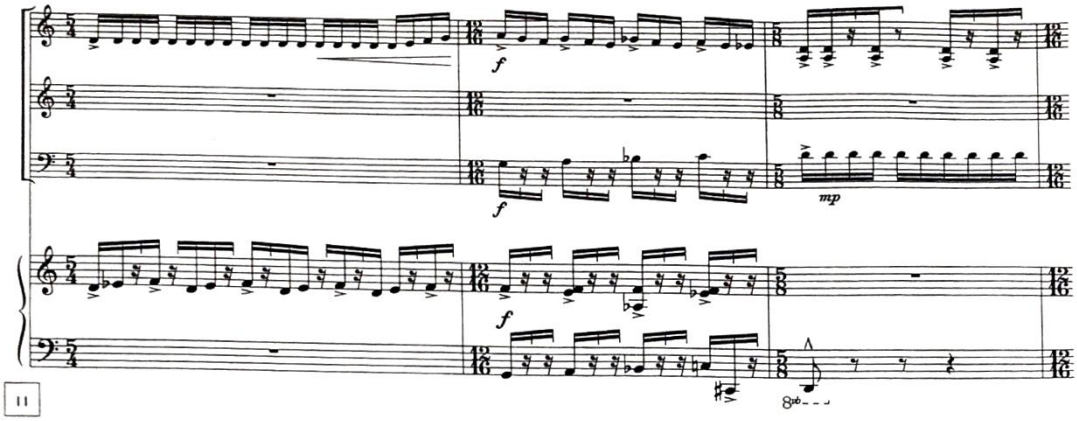
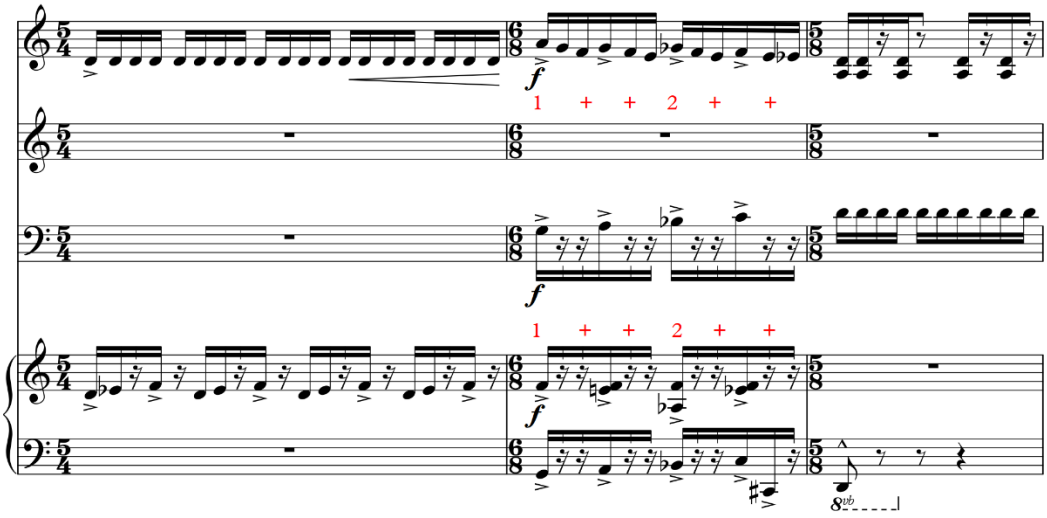
ตัวอย่างที่ 170 Breakdown Tango ห้องที่ 4-6

ตัวอย่างที่ 171 Breakdown Tango แบบฝึกหัดเพื่อช่วยในการซ้อม ห้องที่ 4-6

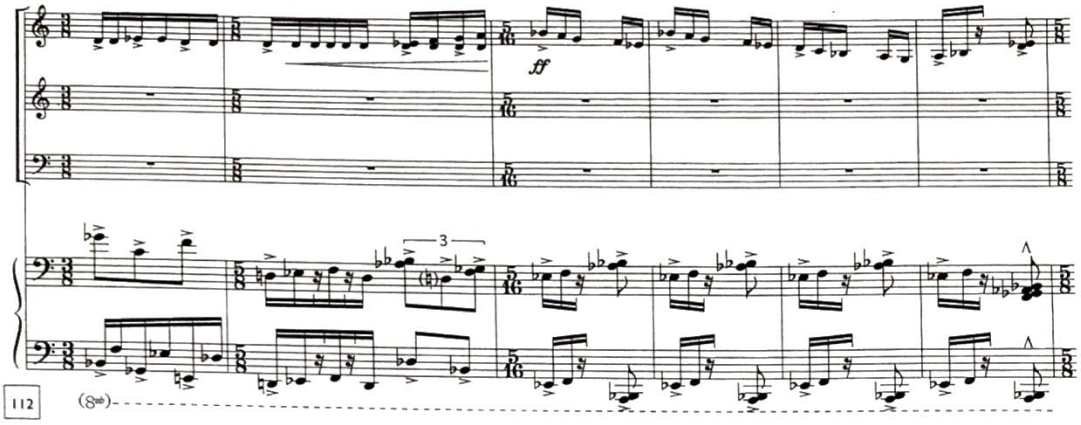
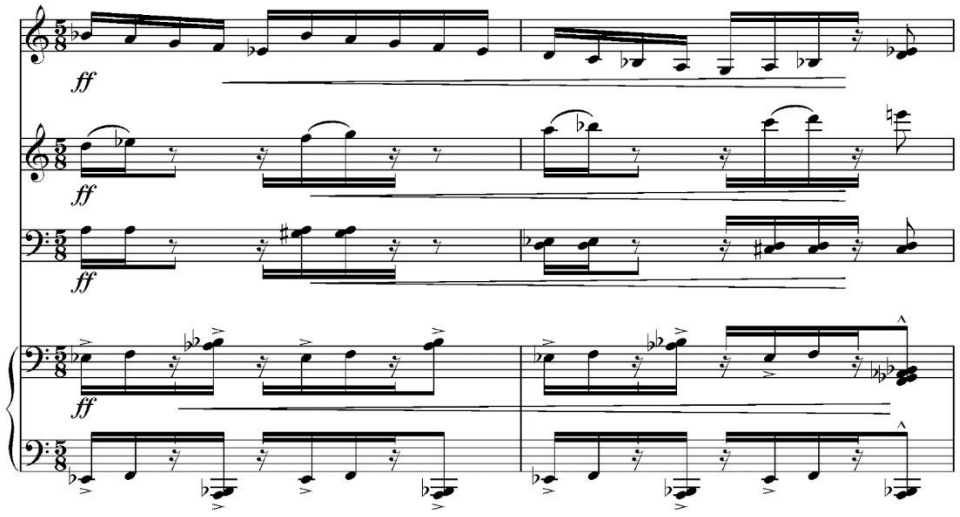


CHULALONGKORN UNIVERSITY

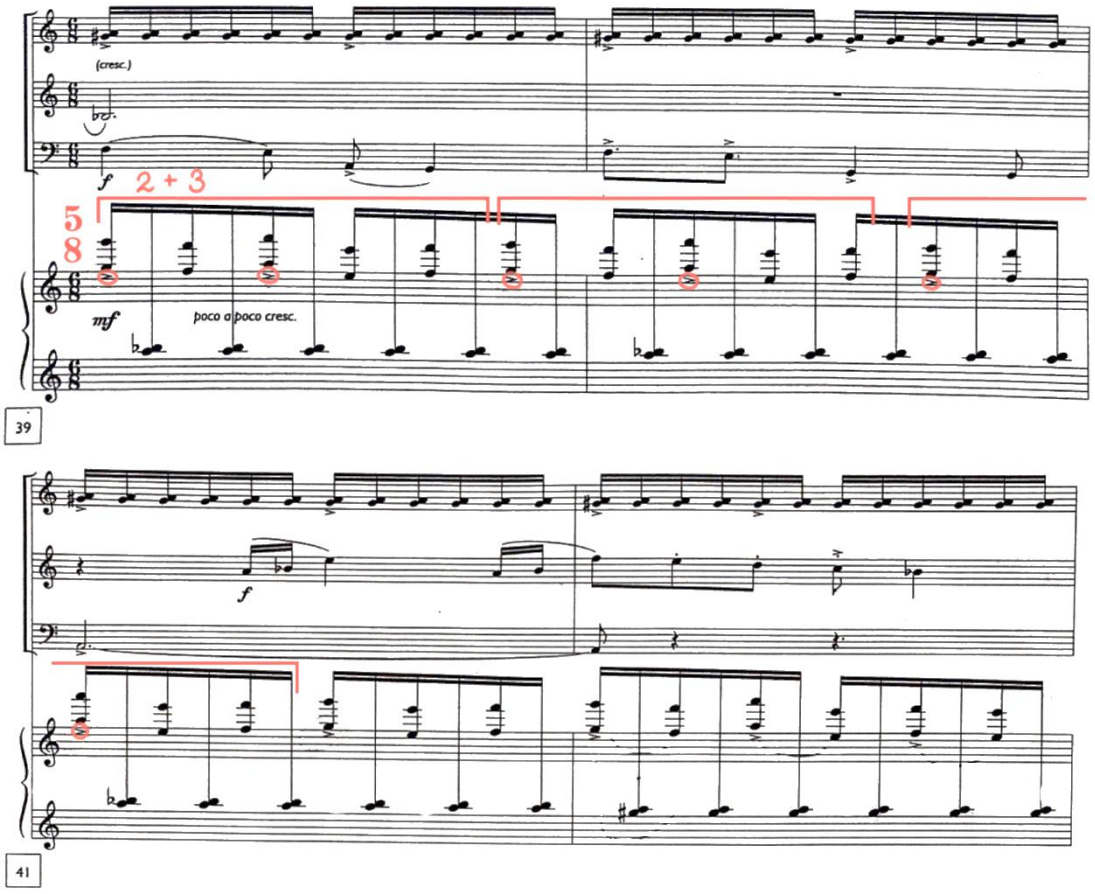
จากตัวอย่างจะสามารถเข้าใจห้องที่มีอัตราจังหวะ 3/8 ได้โดยการตบมือแบบ 2 ซ้อน 3 จากนั้นค่อยเพิ่มการนับออกเสียงเป็นจังหวะย่อยเขบ็ตหนึ่งชั้นโดยใช้คำว่า t และ k กำกับ โดยในห้องที่ 5 ให้นับเป็นเขบ็ตสองชั้น เพื่อให้เหมือนกับต้นฉบับของแนวไวโอลินในบทเพลงจริง

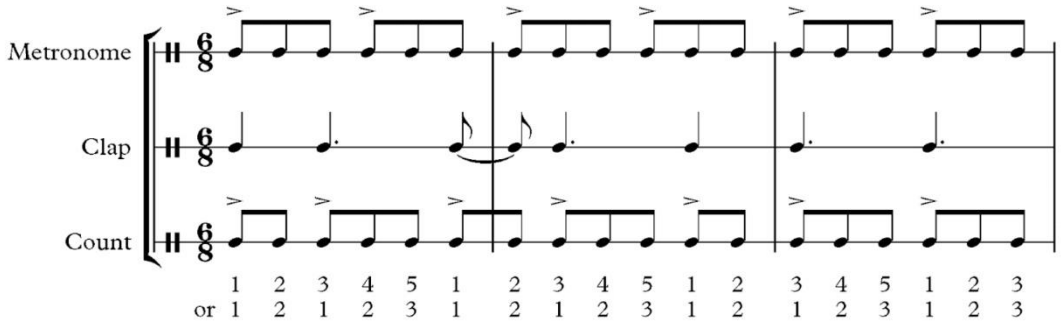
แบบฝึกหัดนี้ยังสามารถดัดแปลงเข้ากับช่วงเปลี่ยนอัตราจังหวะย่อยอื่นๆ ในบทเพลงเช่นกัน เช่น ในห้องที่ 11-12 ที่มีอัตราจังหวะ 5/4 เปลี่ยนเป็น 12/16 (ตัวอย่างที่ 172) ซึ่งเมื่อนำหลักการดังกล่าว จะลดทอนอัตราจังหวะ 12/16 ได้เป็น 6/8 จากนั้นใช้หลักการเดียวกันในการฝึกนับ เพื่อให้เกิดความคุ้นชินกับจังหวะและง่ายต่อการเข้าถึงมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 173)

ตัวอย่างที่ 172 Breakdown Tango ห้องที่ 11-13

ตัวอย่างที่ 173 Breakdown Tango การเปลี่ยนอัตราจังหวะเพื่อช่วยในการซ้อม ห้องที่ 11-13

การดัดแปลงอัตราจังหวะที่เหมาะสม จะช่วยให้ผู้บรรเลงเข้าใจจังหวะที่มีความซับซ้อนได้ง่ายดายยิ่งขึ้น และเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมก่อนจะทำความรู้จักกับจังหวะจริงในภายหลังด้วย เช่น ในห้องที่ 114-117 (ตัวอย่างที่ 174) เป็นห้องที่ผู้วิจัยใช้วิธีรวมจังหวะ 2 ห้องเข้าด้วยกัน โดยเปลี่ยนอัตราจังหวะจาก 5/16 4 ห้องเพลง เป็น 5/8 2 ห้องเพลง ซึ่งผู้วิจัยและเพื่อนนักดนตรีในวงเห็นตรงกันว่า เป็นวิธีที่ได้ผลเป็นอย่างยิ่ง (ตัวอย่างที่ 175)

ตัวอย่างที่ 174 Breakdown Tango ห้องที่ 112-115

ตัวอย่างที่ 175 Breakdown Tango การเปลี่ยนอัตราจังหวะเพื่อช่วยในการซ้อม ห้องที่ 114-115

ความท้าทายทางจังหวะประเภทที่ 2 คือส่วนจังหวะเฮมิโอลาซึ่งพบได้มากมายและหลากหลายในบทเพลงนี้ โดยปกติแล้วการเล่นส่วนเฮมิโอลาจะทำให้เกิดการขัดกันกับจังหวะหลัก เมื่อจังหวะมีความซับซ้อนมากขึ้น ส่วนเฮมิโอลาก็จะยิ่งทำให้เกิดความสับสนมากขึ้น จนบางครั้งอาจทำให้เกิดอาการไม่แน่ใจ และส่งผลให้การเล่นจังหวะนั้นไม่คงเส้นคงวาได้ เช่น ในห้องที่ 11 ของตัวอย่างที่ 172 ที่มีการวนไปมาของโน้ต 3 โน้ต หรือในห้องที่ 39-41 ที่มีการเล่นในจังหวะ 6/8 แต่เน้นเป็นจังหวะ 5/8 (ตัวอย่างที่ 176) ซึ่งวิธีการซ้อมคือ ควรจะต้องหยิบแค่จังหวะออกมาซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ โดยข้ามความพยายามในการเล่นโน้ตให้ถูกออกไปก่อน โดยเปิดเครื่องจับจังหวะให้เน้นแบบ

6/8 (ตัวอย่างที่ 177) จากนั้นค่อยปรบมือตามจังหวะที่เน้นเหมือนในบทเพลง โดยให้ออกเสียงช่วยนับเป็นอัตราจังหวะ 5/4 กำกับไปด้วย ทำเช่นนี้จนเกิดความคุ้นเคยกับจังหวะที่เน้นไม่ตรงกันกับเครื่องจับจังหวะ และการตบมือ จากนั้นค่อยซ้อมโน้ตโดยให้เล่นแค่มือขวาเพียงมือเดียวตามจังหวะที่เน้นให้ถูกต้องเสียก่อน แล้วค่อยรวม 2 มือเข้าด้วยกันในที่สุด

ตัวอย่างที่ 176 Breakdown Tango ห้องที่ 39-42

ตัวอย่างที่ 177 Breakdown Tango แบบฝึกหัดเพื่อช่วยในการซ้อม ห้องที่ 39-41

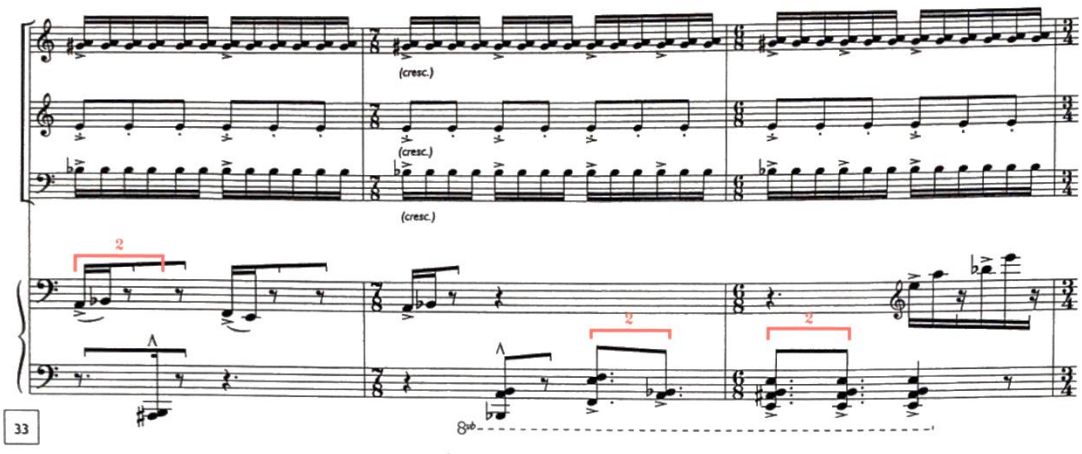


ความท้าทายทางจังหวะประเภทที่ 3 คือ การปรากฏของส่วนจังหวะสองและสามพยางค์ ในอัตราจังหวะที่แตกต่างกัน กล่าวคือในอัตราจังหวะผสมมักพบจังหวะสองพยางค์ปะปนเข้ามา ในทางกลับกันอัตราจังหวะธรรมดา (Simple Time) ก็มักมีส่วนของสามพยางค์ปะปนอยู่เช่นกัน และเช่นเดียวกันในอัตราจังหวะแบบผสม มีการใช้ส่วนจังหวะทั้งคู่ผสมผสานกัน การใช้จังหวะเช่นนี้ ทำให้ผู้บรรเลงเกิดความสับสนได้ง่าย และอาจทำให้เกิดความผิดพลาดได้ในกรณีที่ผู้บรรเลงมีทักษะด้านจังหวะไม่แข็งแรง

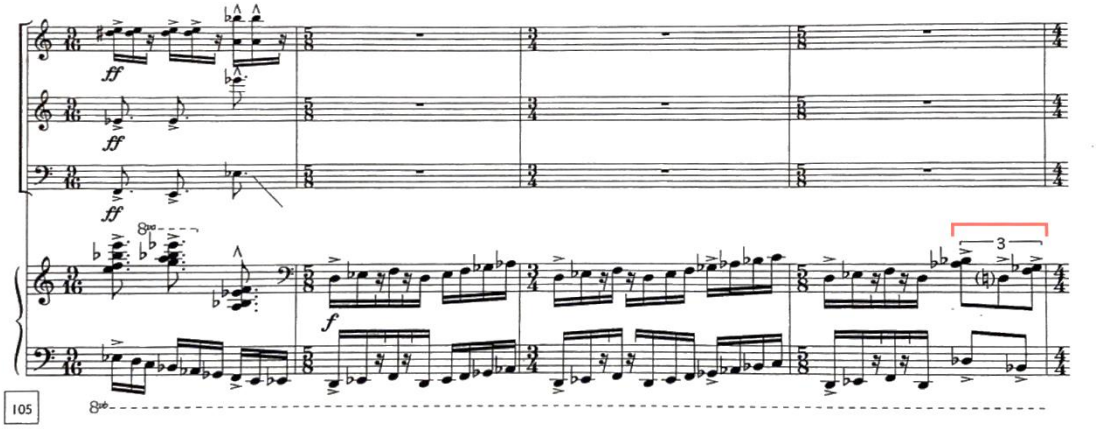
ตัวอย่างของจังหวะในประเภทนี้เห็นได้ครั้งแรกที่ห้อง 33-35 ในห้องที่ 33 จะเห็นได้ว่าจังหวะที่เกิดขึ้นระหว่างมือขวาและมือซ้ายเป็นส่วนสองพยางค์ที่ซ้อนอยู่ในอัตราจังหวะ 6/8 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะผสม และในห้องถัดมามีอัตราจังหวะ 7/8 โดยมีการจับกลุ่มโน้ตเป็น 2+2+3 ซึ่งใน 3 จังหวะสุดท้ายเปียโนเล่นส่วนจังหวะเป็นสองพยางค์เช่นเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 178)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 178 Breakdown Tango ห้องที่ 33-35

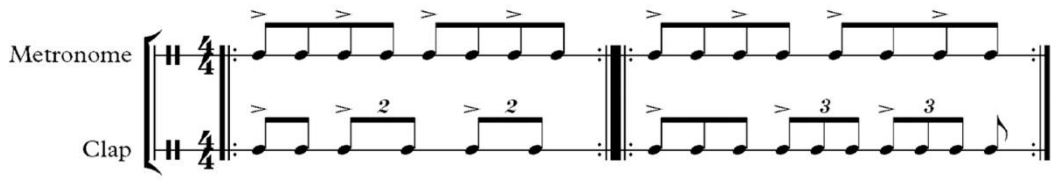


อีกตัวอย่างหนึ่ง เป็นส่วนสามพยางค์ที่อยู่ในอัตราจังหวะธรรมดา เช่น ในห้องที่ 108 ที่มีอัตราจังหวะ 5/8 จับกลุ่มได้เป็น 3+2 ซึ่งใน 2 จังหวะสุดท้ายกลับเล่นเป็นสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 179)

ตัวอย่างที่ 179 Breakdown Tango ห้องที่ 105-108

จาก 2 ตัวอย่างที่ผ่านมา จะเห็นได้ว่าผู้บรรเลงจะต้องมีทักษะในการแยกแยะส่วนจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้นสองพยางค์และสามพยางค์ ที่อยู่ในอัตราจังหวะต่างๆ ได้อย่างแม่นยำ ผู้วิจัยจึงออกแบบแบบฝึกหัดตบจังหวะเพื่อช่วยในการเข้าใจจังหวะ และสามารถตรวจสอบความถูกต้องได้ด้วยตัวเอง (ตัวอย่างที่ 180)

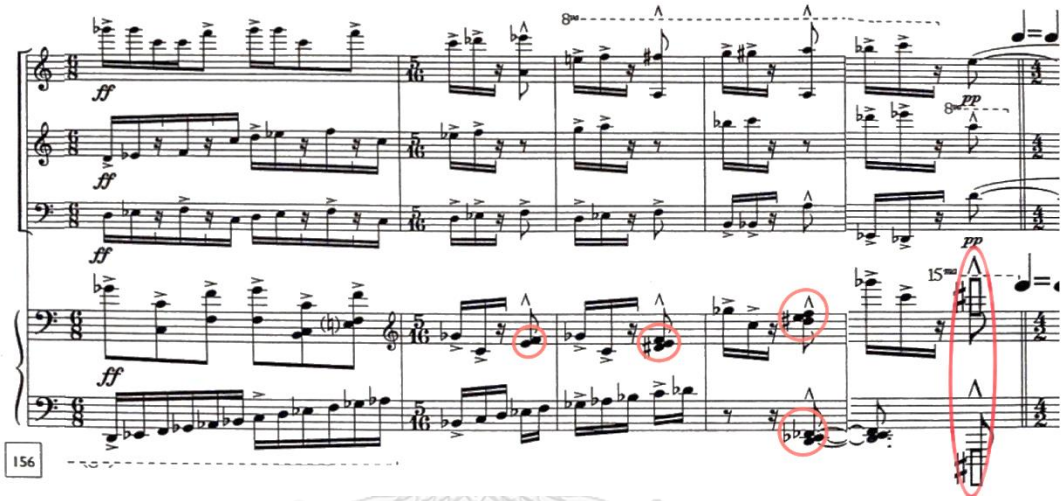
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 180 Breakdown Tango แบบฝึกหัดตบจังหวะ

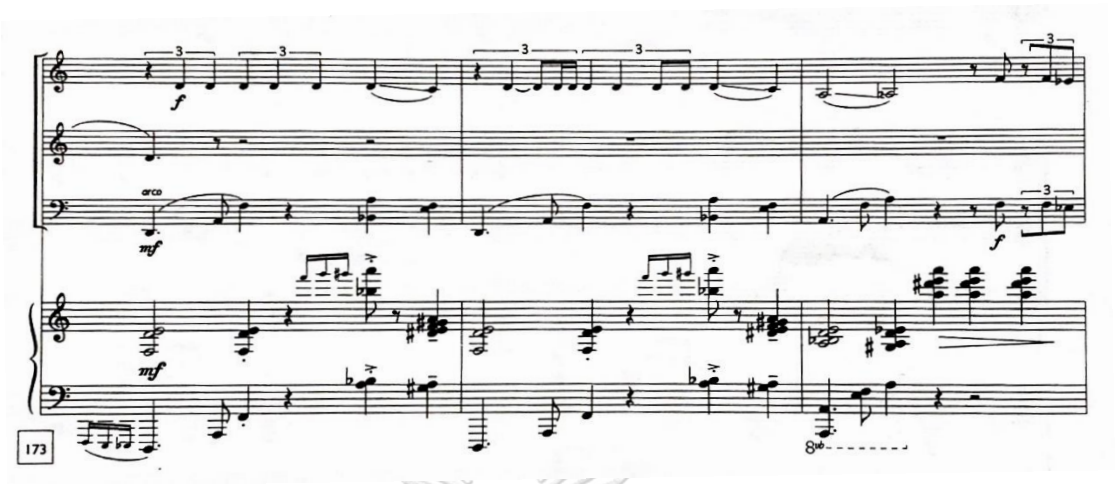


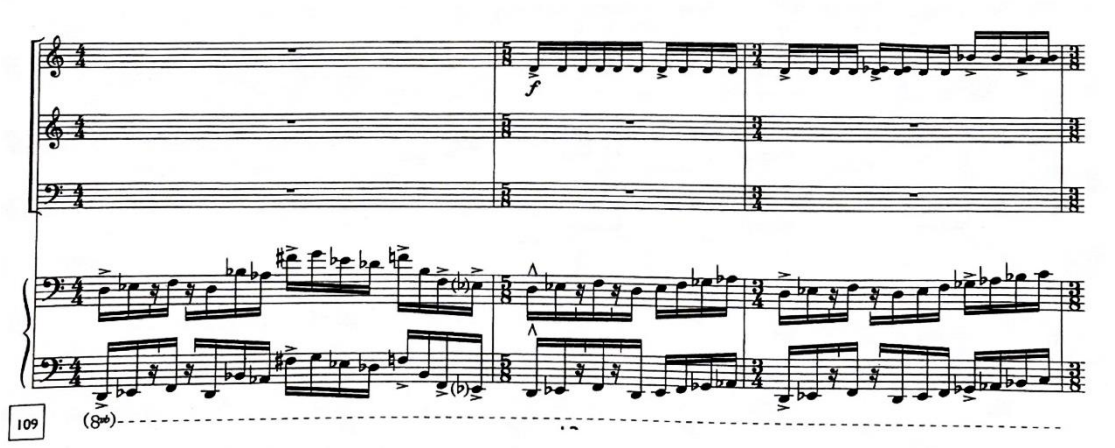
ในส่วนของการตีความ บทเพลงนี้แสดงออกถึงลักษณะของรูปแบบการเต้นรำแทงโก้ที่ไม่ได้ชัดเจนนัก โดยเฉพาะในตอน A และ A’ ที่ส่วนใหญ่เป็นภาพของชิ้นส่วนทำนองเล็กๆ ที่มาประกอบกัน เมื่อผู้วิจัยย้อนกลับไปมองชื่อของบทเพลง Breakdown Tango ก็พบว่าคำว่า Breakdown น่าจะสื่อถึงการแตกเป็นเสี่ยงๆ หรือถูกทำให้พังทลายเป็นชิ้นเล็กๆ ซึ่งตัวบทเพลงนั้นแสดงออกถึงลักษณะนี้

อยู่ในหลายๆ ตำแหน่ง เช่น ทำนอง B ผู้วิจัยตีความว่าเป็น “ทำนองแห่งการทำลายล้าง” เพราะว่าจะพบกับโมทีฟของทำนองนี้แทรกเข้ามาร่วมด้วยตลอดทั้งเพลง และทุกครั้งที่ปรากฏ มักจะประกอบไปด้วยโน้ตกลุ่มเสียงกัดหลายๆ รูปแบบ ขึ้นอยู่กับความเข้มข้นของบทเพลง ซึ่งผู้วิจัยตีความโน้ตกลุ่มเสียงกัดเหล่านี้เป็นเสมือนเสียงของค้อน ที่ทุบทำลายบทเพลงแทงโก้ให้แตกเป็นเสี่ยงๆ (ตัวอย่างที่ 181)

ตัวอย่างที่ 181 Breakdown Tango ห้องที่ 156-161

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในตอน B เป็นช่วงที่ทำนองมีจังหวะช้าและมีลีลาแทงโก้ชัดเจนที่สุด จริงอยู่ที่เปียโนทำหน้าที่ในการบรรเลงประกอบทำนองนี้ แต่แนวเปียโนก็เป็นส่วนสำคัญในการบรรยายบรรยากาศเรื่องราวที่เกิดขึ้น หลังจากการถูกทำลายล้างด้วยโน้ตกลุ่มเสียงกัดในตอนจบของตอน A ในตอน B มีลักษณะคล้ายกับเสียงเศษซากของแก้วที่ถูกทำลายเป็นเสี่ยงๆ โดยเปียโนเสียงโน้ตเบียด (Acciaccatura) ไปหาคอร์ดในเสียงสูงตามด้วยกลุ่มเสียงกัด (ตัวอย่างที่ 182) ผู้วิจัยจินตนาการเหมือนกำลังเดินเหยียบเศษซากของบทเพลงแทงโก้ที่ได้ถูกทำลายลงไปไม่เป็นชิ้นดี

ตัวอย่างที่ 182 Breakdown Tango ห้องที่ 173-175

น้ำเสียงที่ใช้ในการบรรเลงบทเพลงนี้ ส่วนมากจะใช้น้ำเสียงที่แหลมคมด้วยพลังที่ดุดันและรุนแรง การเน้นเสียงต้องบรรเลงให้แตกต่างกันอย่างชัดเจนระหว่าง Accent และ Marcato ซึ่งในการเล่น Marcato นั้นก็ต้องทำให้แตกต่างจากการเน้นทั่วไป (ตัวอย่างที่ 183) ผู้วิจัยใช้ข้อมือและน้ำหนักแขนสะบัดลงด้วยความเร็ว แรง และนิ้วไม่ควรยืดหยุ่นมากนัก การเล่นจะคล้ายๆ กับการกดนิ้วลงไปตรงๆ บนคีย์ ส่งผลให้เสียงมีความแหลมคมและรุนแรงมากกว่าการเน้นแบบปกติ

ตัวอย่างที่ 183 Breakdown Tango ห้องที่ 109-111

4.10 บทเพลง Siam Sonata ประพันธ์โดย ณัฐ ยนตรรักษ์

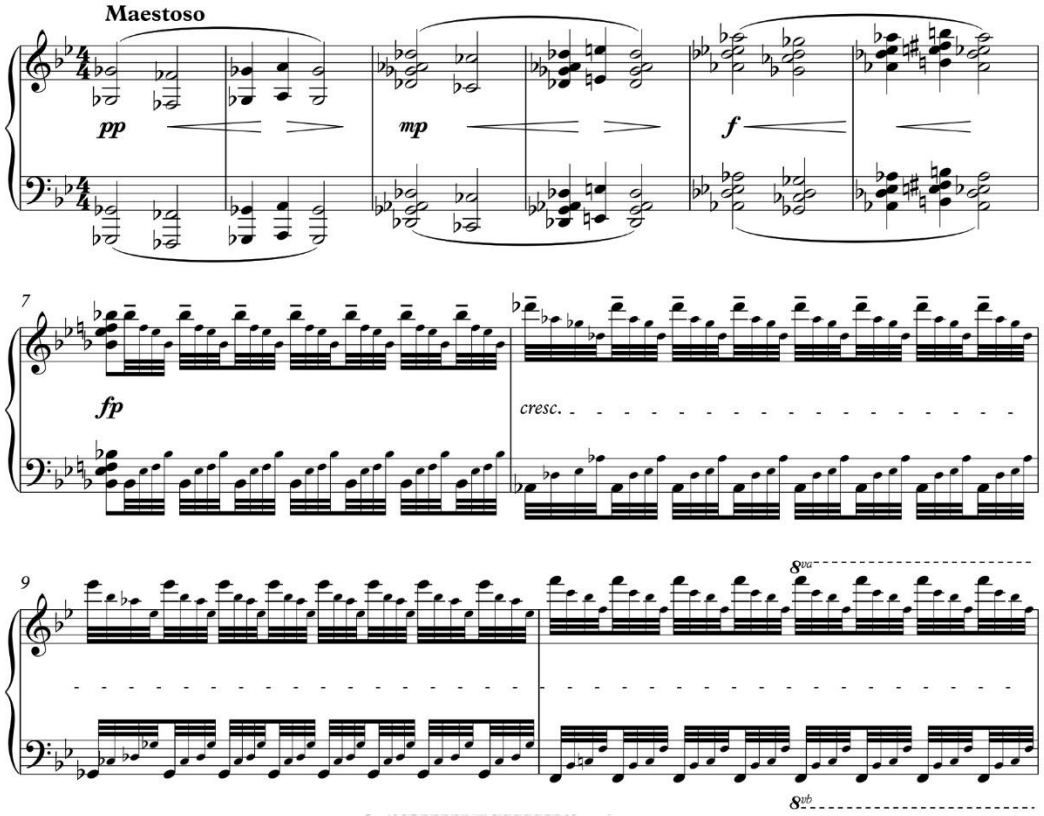
บทเพลง สยามโซนาตา เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนสำเนียงไทย ที่บ่งบอกความเป็นไทยผ่านเทคนิคการบรรเลงที่เฉิดฉาย แพรวพราวได้อย่างเป็นเอกลักษณ์ ถึงแม้ทำนองของบทเพลงจะเป็นทำนองไทยสำเนียงไทย แต่เทคนิคการประพันธ์นั้นใช้หลักการของดนตรีคลาสสิก สามารถวิเคราะห์โครงสร้างและเสียงประสานได้โดยใช้ไวยากรณ์ดนตรีคลาสสิก ในส่วนของเทคนิคการบรรเลงผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคที่สามารถพบเจอได้ในบทเพลงเปียโน นำมาผสมผสานกันอย่างหลากหลาย จนเกิดสีสันต่างๆ มากมาย และทำให้เพลิดเพลินกับการรับชมรับฟังได้อย่างต่อเนื่องและน่าสนใจ

ในกระบวนที่ 1 เมื่อนึกถึงภาคกลาง ผู้วิจัยจะนึกถึงความเป็นศูนย์กลางของประเทศ และความเป็นอู่ข้าวอู่น้ำของประเทศ ผู้วิจัยจึงมองภาพของธรรมชาติ ท้องฟ้าสีคราม ท้องนาสีเขียว ที่คนไทยเห็นจนชินตาในยุคที่เจริญรุ่งเรืองด้านเกษตรกรรมของปี พ.ศ. 2544 มาเป็นพื้นฐานในการจินตนาการภาพ และการตีความบทเพลงในกระบวนนี้

การจินตนาการภาพเกิดขึ้นตั้งแต่ในช่วงขึ้นต้นของบทเพลง ในห้องที่ 1-6 ที่ทำนองขึ้นต้นด้วยเสียงเบา จากนั้นค่อยๆ เข้มขันขึ้นลำดับ ผู้วิจัยมองเห็นภาพของท้องฟ้ายามใกล้รุ่ง ที่ตะวันค่อยๆ ทอแสงสว่างขึ้น แสงเงินแสงทองของพระอาทิตย์สาดส่องให้นกและสัตว์ต่างๆ ตื่นขึ้นมาหาอาหาร และในช่วงห้องที่ 7-11 การบรรเลงแบบคอร์ดแตกทั้ง 2 มือเปรียบเสมือนการกระพือปีกของนกที่ค่อยๆ บินสูงขึ้นเรื่อยๆ เช่นเดียวกับระดับเสียงของโน้ตที่ค่อยๆ สูงขึ้นเรื่อยๆ ในแต่ละห้องเพลง (ตัวอย่างที่ 184)

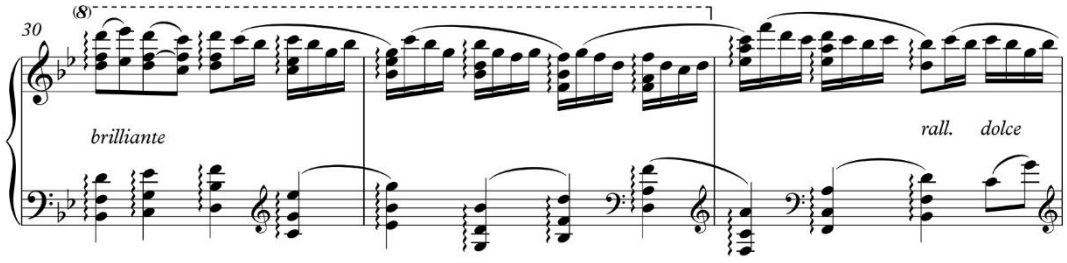
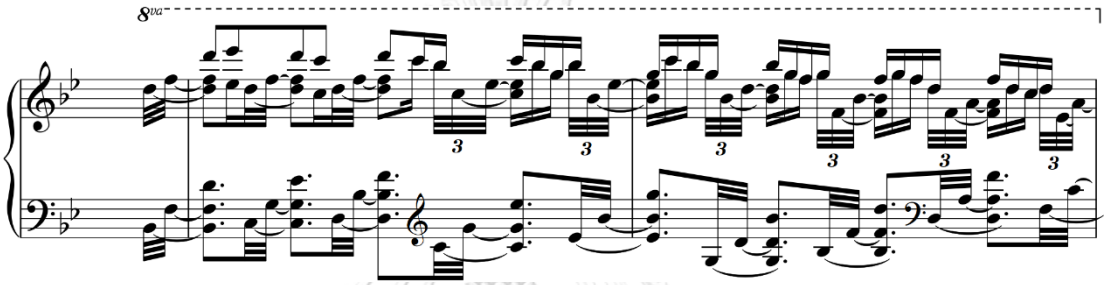
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 184 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 1-10

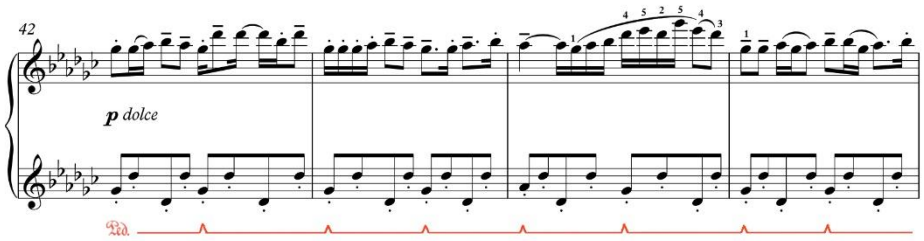


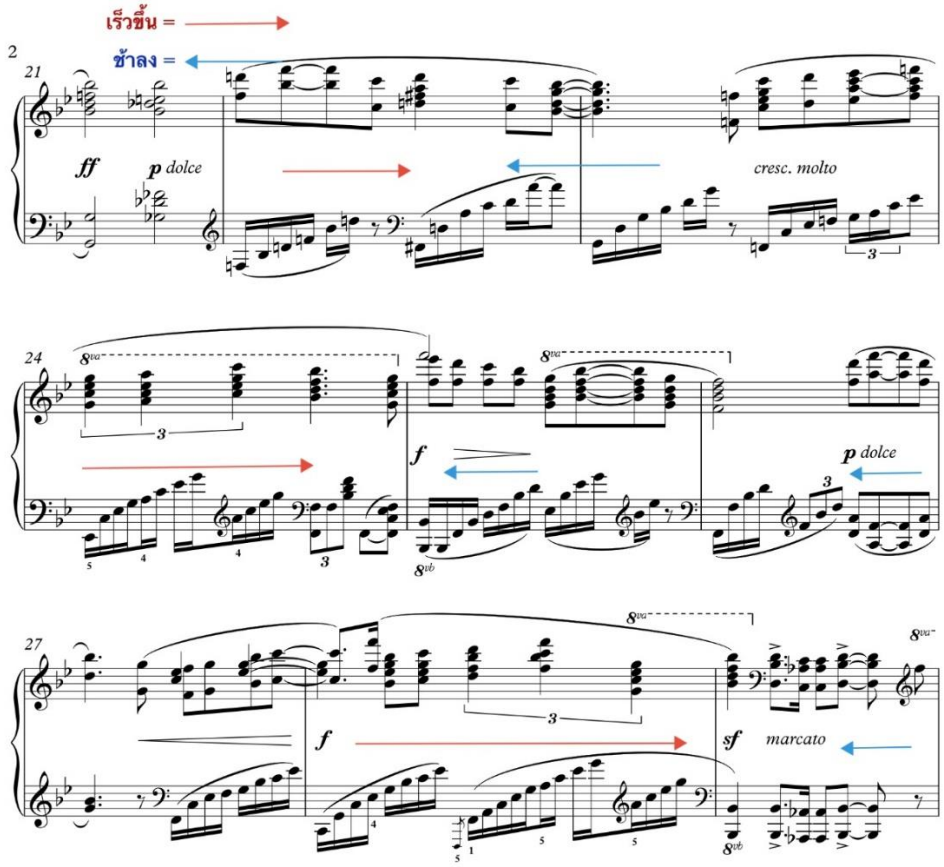
ช่วงห้องที่ 30-32 เป็นช่วงที่มีการใช้เทคนิคการเล่นแยกโน้ต (Arpeggiando) ของทั้ง 2 มือ ให้เกิดเสียงที่มีความระยิบระยับและสดใส ดั่งแสงตะวันที่ส่องกระทบผิวน้ำที่กำลังเคลื่อนไหว เกิดแสงสะท้อนที่สว่างสดใสเป็นประกายขึ้น (ตัวอย่างที่ 185) เทคนิคการบรรเลง ณ ตรงนี้ ต้องอาศัยการเคลื่อนไหวของมือที่รวดเร็ว เพราะนอกจากการเล่นแยกโน้ตของทั้ง 2 มือ มือขวายังต้องเล่นทำนองซึ่งต้องการคงความสม่ำเสมอ จังหวะต้องไม่สะดุดจากการเล่นแยกโน้ต ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการเล่นโน้ตในคอร์ดของทั้ง 2 มือ โดยให้เริ่มก่อนจังหวะตกเล็กน้อย มือทั้งสองจะต้องเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วเพื่อเตรียมมือก่อนการเล่นในทุกๆ คอร์ด (ตัวอย่างที่ 186)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

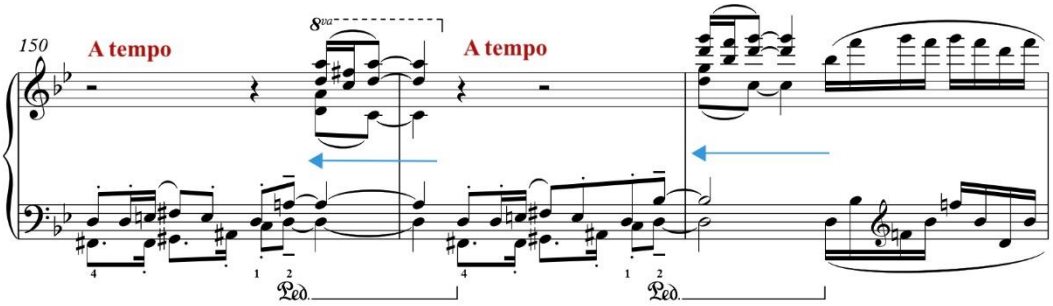
ตัวอย่างที่ 185 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 30-32

ตัวอย่างที่ 186 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง วิธีการเล่นห้อง 30-32

ในทำนองที่ 2 ที่เป็นทำนองเพลงเกี่ยวข้าว ผู้ประพันธ์นำเสนอทำนองอย่างเรียบง่าย โดยมือขวาเล่นทำนอง และมือซ้ายเล่นคอร์ดแตก (ตัวอย่างที่ 187) ผู้วิจัยมองว่าทำนองเพลงเกี่ยวข้าวที่ดูเรียบง่ายนั้น มีความสอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนไทยในภาคกลาง ที่มีกิจวัตรประจำวันเหมือนเดิมทุกๆ วัน คือการเพาะปลูกดูแลต้นข้าวให้เจริญงอกงาม ผู้วิจัยจึงตีความการบรรเลงในช่วงทำนองนี้ให้ออกมาเรียบง่ายที่สุด กล่าวคือจะไม่แสดงออกถึงประโยคเพลงที่ขึ้นลงมากนัก แต่จะพยายามเพียงแค่เล่นตามโน้ตที่ระบุไว้ โดยใส่เพเดิลเพื่อความกังวานเพียงเล็กน้อย และใช้เทคนิคการแตะคีย์อย่างแผ่วเบาคล้ายการเล่นเสียงสั้น เพื่อให้ได้เสียงที่มีความสดใสและกังวาน แต่โดยรวมจะไม่ใส่อารมณ์เกินความจำเป็น เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสวยงามของทำนองที่ไพเราะอยู่แต่เดิมแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 187 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 42-45

สำหรับจังหวะในกระบวนนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าในบทเพลงนี้ ไม่ควรเล่นจังหวะที่เท่ากันโดยตลอด แต่ควรมีจังหวะที่ยืดหยุ่น (Tempo Rubato) ที่แตกต่างกันตามบริบทของบทเพลง โดยส่วนใหญ่มักจะเป็นไปตามความเข้มข้นของเสียงประสาน เช่น ในช่วงที่มีความเข้มข้นมาก (Tension) อาจสามารถเร่งจังหวะขึ้นเล็กน้อย และในช่วงที่ผ่อนคลาย (Resolution) อาจสามารถผ่อนจังหวะลงได้เล็กน้อยเช่นกัน เพื่อให้บทเพลงดูเหมือนมีชีวิตขึ้น (ตัวอย่างที่ 188)

ตัวอย่างที่ 188 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 21-29

ในช่วงการเชื่อมต่อที่มีการใช้บันไดเสียงเต็ม เช่น ในห้องที่ 35-37 หรือ 150-152 จะเห็นได้ว่ามีลักษณะของการตอบรับกันระหว่างเสียงสูงและเสียงต่ำ ตรงนี้สามารถยืดจังหวะได้มาก เพื่อแสดงให้เห็นถึงบริบทของดนตรีที่มีการล้อกัน และเพื่อแสดงถึงเสียงประสานที่กำลังจะเปลี่ยนแปลงในช่วงต่อไป (ตัวอย่างที่ 189)

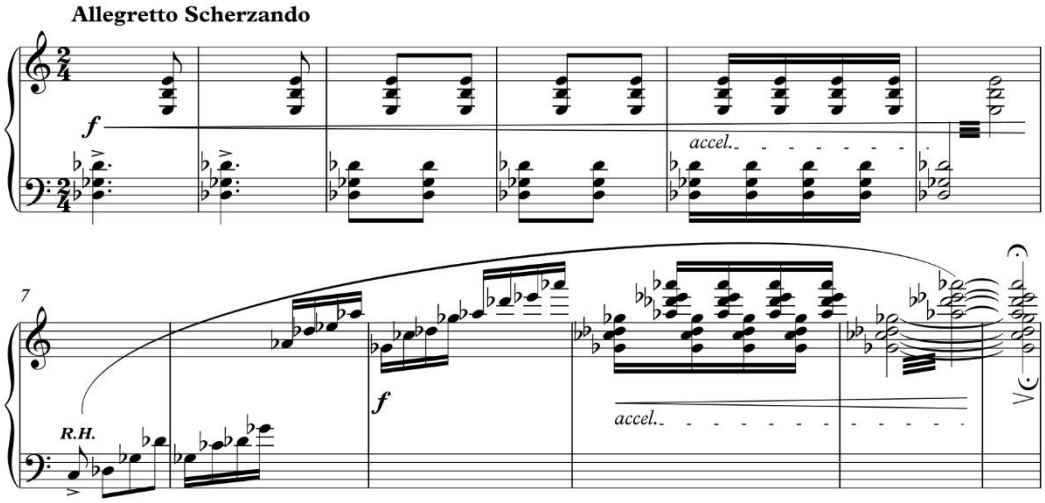
ตัวอย่างที่ 189 สยามโซนาตา กระบวนที่ 1 ภาคกลาง ห้องที่ 150-152



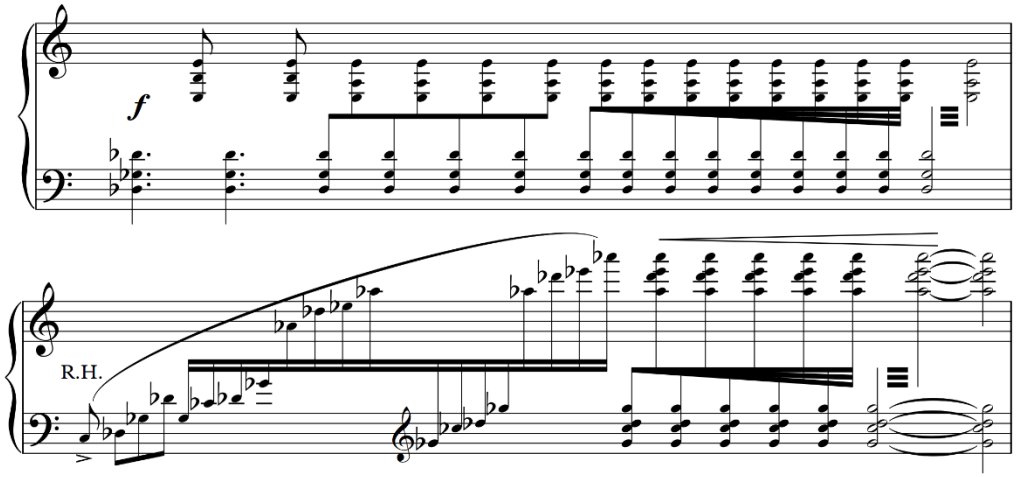
กระบวนที่ 2 ในตอนขึ้นต้นการเป็นเลียนแบบเสียงโห่สามลา ในโน้ตต้นฉบับมีการระบุเป็นส่วนจังหวะพร้อมเครื่องหมายเร่งอัตราความเร็ว (Accelerando) เพื่อเลียนแบบการเปล่งเสียงร้องโห่ที่มีความอิสระของจังหวะ (ตัวอย่างที่ 190) ผู้วิจัยเห็นว่าเมื่อปฏิบัติจริง อาจสามารถเขียนโน้ตให้เกิดความชัดเจนและตรงกับการปฏิบัติได้มากขึ้น โดยยึมรูปแบบการบันทึกโน้ตของศตวรรษที่ 20 มาใช้เพื่อให้เกิดความชัดเจนตามตัวอย่างต่อไปนี้ (ตัวอย่างที่ 191)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 190 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 1-12



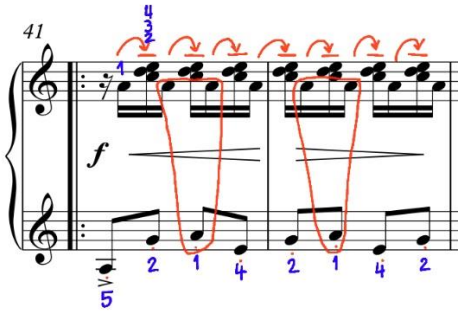
ตัวอย่างที่ 191 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 1-12



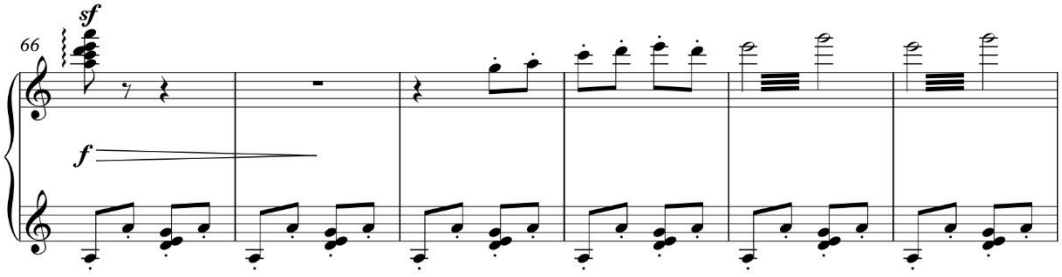
ลีลาจังหวะ Allegretto Scherzando จะเริ่มเห็นได้ชัดเจนที่ห้อง 41 ซึ่งที่ห้องนี้มีลักษณะของการเลียนแบบเสียงเครื่องดนตรีแคน ผู้เล่นจะต้องบรรเลงคอร์ดซ้ำๆ ให้ออกมามีเสียงที่สม่ำเสมอกัน ในขณะที่มือซ้ายบรรเลงทำนองนั้น โน้ต A กลับต้องเล่นทับซ้อนกับโน้ตในมือขวา ซึ่งการเล่นโน้ตเดียวกันแต่สลับมือเล่น ต้องอาศัยความเร็วของการยกนิ้วของทั้ง 2 มือ เพื่อให้เสียงเปล่งออกมาได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยมองว่าถ้ามีเทคนิคการลงน้ำหนักที่ดี จะช่วยให้การเล่นในส่วนนี้ง่ายขึ้น กล่าวคือ ผู้วิจัยใช้การหมุนข้อมือของมือขวา โดยเหวี่ยงน้ำหนักลงไปที่คอร์ดมากกว่าลงที่โน้ต A ทำให้น้ำหนักกดลงบนโน้ต A จะเบาลอย และตื้นกว่า ทำให้มือซ้ายสามารถเล่นโน้ต A ในตำแหน่งเดียวกันได้ง่ายขึ้น และออกเสียงได้ชัดเจนมากขึ้น และการใช้นิ้วตามที่ผู้วิจัยระบุไว้ จะทำให้การหมุนข้อมือทำได้ง่ายยิ่งขึ้นอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 192)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

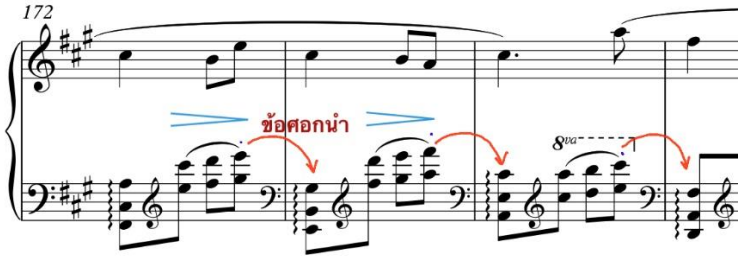
ตัวอย่างที่ 192 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 41-46



ในกระบวนนี้ มีการซ้ำทำนองเต้ยหลายครั้ง แต่จะกลับมาในรูปร่างของการแปรทำนอง อย่างเช่น ในห้องที่ 66-84 ทำนองกลับมาโดยมีโน้ตประดับทั้งในรูปแบบของโน้ตสะบัด (Grace note), มอร์เดนต์ (Modernt), โน้ตพรม (Trill) หรือรัวโน้ต ซึ่งลีลาการบรรเลงในแต่ละรูปแบบมีความแตกต่างกันออกไป ในส่วนของผู้วิจัยตีความว่าที่ปรากฏในกระบวนนี้ ควรบรรเลงให้มีลักษณะของความอิสระคล้ายกับการด้นสด โดยทุกครั้งที่มีการรัวโน้ตผู้วิจัยจะเริ่มจากจังหวะที่ช้าก่อน และค่อยๆ เร็วขึ้น เช่น ในห้องที่ 70-71 และ 83-84 (ตัวอย่างที่ 193)

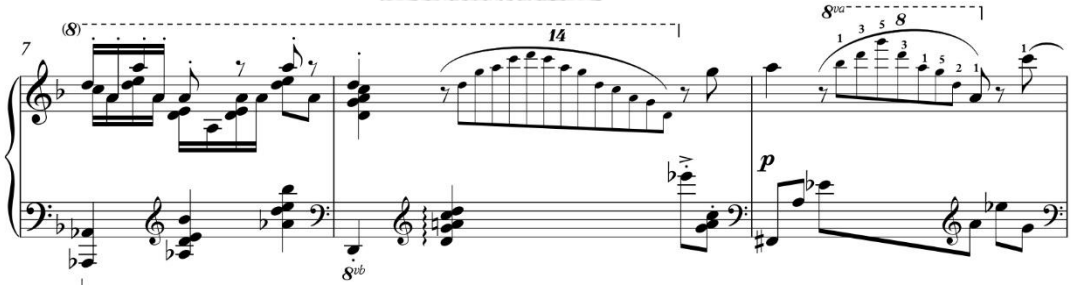
ตัวอย่างที่ 193 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 66-71

ในท่อน B ที่มีจังหวะช้าและอยู่ในบันไดเสียง A major นั้น ผู้ประพันธ์กำหนดให้เล่นลีลาจังหวะแบบ Andantino Cantabile ซึ่งเทคนิคที่ใช้ตรงนี้คือการกระโดดข้ามมือ โดยมือขวาเล่นทำนองในขณะที่มือซ้ายกระโดดข้ามมือขวาเพื่อเล่นเสียงสูงและเสียงต่ำสลับไปมา ซึ่งเทคนิคตรงนี้ต้องอาศัยความเร็วในการย้ายมือและความแม่นยำในการเตรียมมือ ซึ่งในบางครั้งมีระยะทางที่ไกลถึง 4 ช่วงคู่แปด จึงต้องอาศัยเวลาในเคลื่อนไหวมากพอสมควร แต่ด้วยผู้ประพันธ์กำหนดให้เล่นเหมือนร้อง (Cantabile) การเลือกจังหวะที่ช้าจนเกินไป ก็อาจจะส่งผลให้ไม่ได้อารมณ์เพลงตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ผู้วิจัยจึงใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวข้อศอกและแขนที่นำหน้าไปในทิศทางที่ต้องการก่อน เพื่อให้เคลื่อนไหวมือได้เร็วขึ้น เช่น จากโน้ตเสียงสูงตัวสุดท้าย จะให้ข้อศอกลอยยกขึ้น และนำทิศทางไปยังโน้ตที่ต้องการ โดยจะเล่นโน้ตเสียงสูงโน้ตสุดท้ายอย่างแผ่วเบาที่สุด เพื่อให้มีเวลามากที่สุดในการเตรียมมือบรรเลงโน้ตเสียงต่ำ (ตัวอย่างที่ 194)

ตัวอย่างที่ 194 สยามโซนาตา กระบวนที่ 2 ภาคอีสาน ห้องที่ 172-174



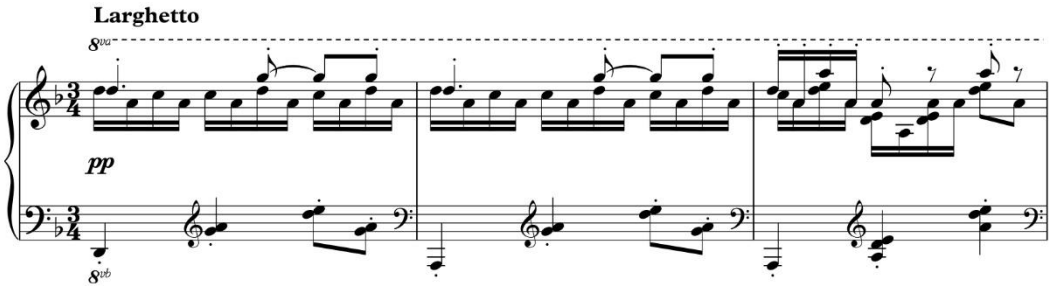
กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ เป็นกระบวนที่มีจังหวะเนิบช้า แต่ถูกประดับประดาด้วยโน้ตสะบัดที่รวดเร็ว ความท้าทายอยู่ตรงที่ต้องบรรเลงโน้ตสะบัดให้ออกมาอย่างเรียบเนียนและไหลลื่น การเคลื่อนไหวนิ้วต้องอาศัยความสะอาดของเสียง โดยเฉพาะในนิ้ว 3, 4 และ 5 ซึ่งมักจะเป็นปัญหาในการเคลื่อนไหวมือย้ายมือระหว่างช่วงคู่แปดที่จะต้องไม่กระแทกเสียง (ตัวอย่างที่ 195) ผู้วิจัยใช้การจินตนาการให้การเคลื่อนไหวมือเหมือนการวิ่งอย่างแผ่วเบาบนผิวน้ำ โดยให้ข้อศอกและแขนลอยพลิ้วในขณะที่นิ้วเล่นขยับเพียงเล็กน้อย แต่ว่องไวเหมือนเดินเหินบนผิวน้ำ

ตัวอย่างที่ 195 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 4-5

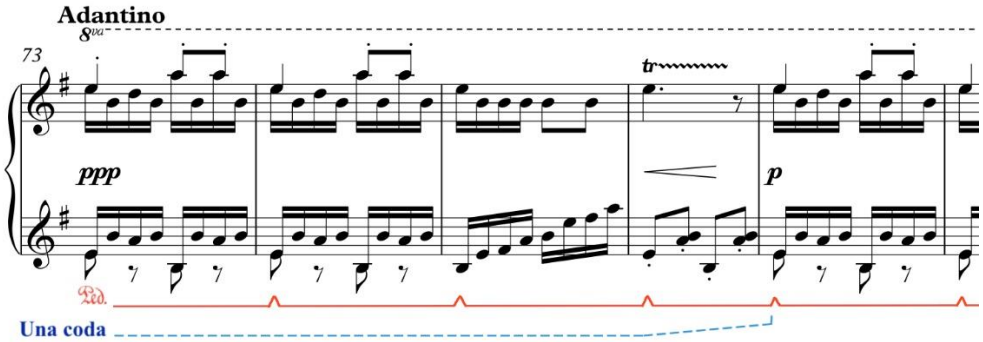


ลักษณะเด่นของการใช้เสียงประสานในกระบวนนี้คือ มักจะพบขั้นคู่สองปะปนอยู่ประปรายไปทั่วทั้งกระบวนนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการนำลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีฆ้อง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงเพลงเงี้ยวรำลึก ซึ่งบางครั้งบทเพลงเงี้ยวรำลึกมีชื่อเรียกจากเสียงเครื่องดนตรีฆ้อง ฉาบ และกลองว่า “มงแซะ มงแซะ แซะมง ตะลุ่ม ตุ้มโมง” โดยปกติแล้วเสียงเครื่องดนตรีฆ้อง เมื่อนำไม้มากระทบจะมีเสียงเกิดขึ้นซ้อนกันหลายเสียง ซึ่งเกิดจากการสั่นของโลหะที่มีความหนาไม่เท่ากันในแต่ละส่วน ทำให้บางครั้งเสียงที่ได้จะเกิดเป็นขั้นคู่สอง ผู้วิจัยจึงอุปมาว่าเสียงขั้นคู่สองที่เกิดขึ้นในบทเพลงนั้นเป็นการเลียนเสียงเครื่องดนตรีฆ้อง (ตัวอย่างที่ 196)

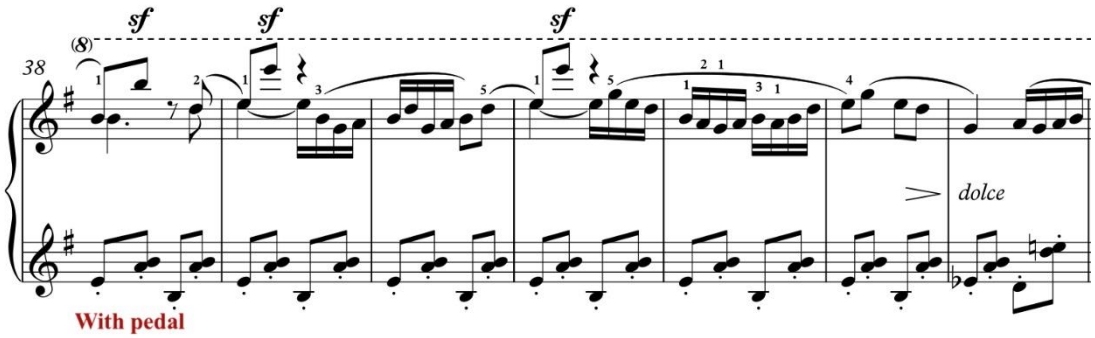
ตัวอย่างที่ 196 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 1-3



เนื่องจากขั้นคู่สองเป็นขั้นคู่ที่มีเสียงกระด้าง ไม่กลมกลืน การบรรเลงจึงต้องคำนึงถึงความกลมกลืนของน้ำเสียง เพื่อช่วยไม่ให้เสียงกระด้างจนเกินไป ผู้วิจัยมองภาพของบทเพลงนี้ให้คล้ายกับบทเพลงในยุคอิมเพรสชันนิสม์ โดยเสียงที่เกิดขึ้นมีลักษณะล่องลอย เนื้อเสียงบางเบา ไม่เน้นหัวเสียง ผู้วิจัยใช้เทคนิคการเล่นโดยค่อยๆ ลงน้ำหนักปลายนิ้ว ให้มีความเร็วที่ช้าแต่ไม่ลึกจนเกินไป และเพื่อเพิ่มสีสันของเสียงให้มากขึ้น ผู้วิจัยใช้เพเดิลซ้ายช่วยในการสร้างมิติของเสียงให้กว้างมากขึ้น โดยความลึกในการใช้นั้น แตกต่างกันในแต่ละช่วงเพลง (ตัวอย่างที่ 197)

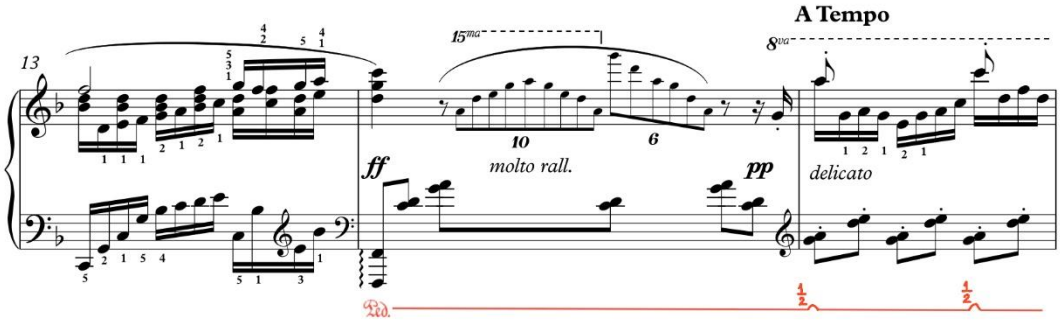
ตัวอย่างที่ 197 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 73-77

อย่างที่ผู้วิจัยได้ตีความบทเพลงกระบวนนี้ ให้มีกลิ่นอายความเป็นดนตรีกระแสอิมเพรสชันนิสม์ การใช้เพเดิลขวาจึงเป็นส่วนประกอบหลักที่สำคัญ ซึ่งโดยรวมแล้วกระบวนนี้จะเต็มไปด้วยการใช้เพเดิลทั้งหมด ถึงแม้ว่าในบางตำแหน่งผู้ประพันธ์จะกำหนดให้บรรเลงสั้นแบบ Staccato แต่ในทางปฏิบัติแล้วควรมีการใช้เพเดิลประกอบด้วยเสมอ เช่น ในห้องที่ 14-20 และห้องที่ 38-53 (ตัวอย่างที่ 198)

ตัวอย่างที่ 198 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 38-45



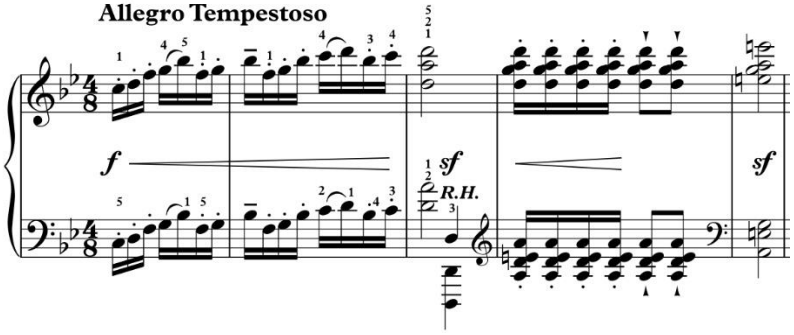
ในห้องที่ 14-17 ผู้วิจัยได้ออกแบบการใช้เพเดิลในลักษณะที่พิเศษขึ้น กล่าวคือเป็นการใช้เพเดิลที่ค้างยาวตั้งแต่โน้ตเบสห้องที่ 14 และค่อยๆ เปลี่ยนเพเดิลทีละเล็กน้อยในห้องถัดไป ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงเสียงประสานแล้วพบว่า ในห้องที่ 14 เข้าสู่ห้องที่ 15 นั้น มีเสียงประสานที่สามารถเข้ากันได้ และอีกเหตุผลคือโน้ตเบสในห้องที่ 14 กำหนดให้เล่นเสียงดังมาก การเปลี่ยนอย่างกะทันหันให้กลายเป็นเบาทันทีในห้องที่ 15 จึงต้องอาศัยเวลาในการเจือจางเสียงลง ผู้วิจัยจึงใช้เทคนิคดังกล่าวเพื่อเป็นหนทางการแก้ปัญหา และในอีกแง่หนึ่งยังทำให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้นจากการผสมเสียงให้ปะปนกันเล็กน้อย คล้ายกับการผสมสีในงานศิลปะ ที่ใช้การเหลือบของสีหนึ่งไปยังอีกสีหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 199)

ตัวอย่างที่ 199 สยามโซนาตา กระบวนที่ 3 ภาคเหนือ ห้องที่ 13-15

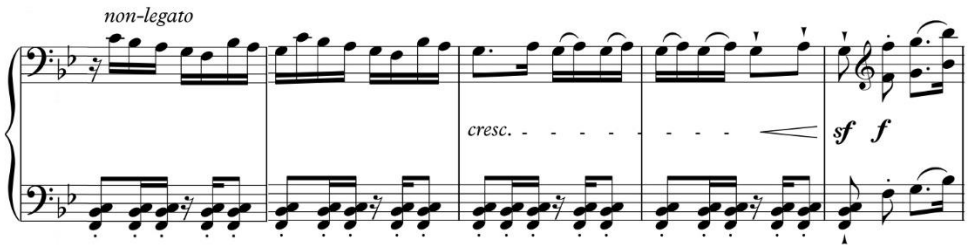


กระบวนที่ 4 ภาคใต้ เป็นกระบวนมีจังหวะที่สนุกสนาน มีความหลากหลายของเสียงประสานและมีเทคนิคการบรรเลงที่เปลี่ยนไปมาอย่างฉับพลัน บทเพลงขึ้นต้นด้วยการไล่โน้ตเสียงเดียวกันที่ห่างกัน 2 ช่วงคู่แปด ในบันไดเสียง B-flat pentatonic ซึ่งผู้วิจัยจินตนาการถึงลักษณะการเล่นของเครื่องดนตรีระนาด ที่มักจะเกริ่นนำขึ้นก่อนวงดนตรีเข้า ผู้วิจัยจึงเลียนแบบเสียงของระนาดบนเปียโน

โดยบรรเลงให้มีความชัดแหลมคมและดุดัน โดยทุกโน้ตที่เล่นสั้นและเชื่อมเสียงตามที่ได้ระบุไว้ เสียงที่เกิดขึ้นจะประกอบไปด้วยน้ำหนักของข้อมือในทุกๆ น้ำเสียง และค่อยๆ เพิ่มน้ำหนักแขนเข้าไปในช่วงที่ต้องการเสียงดังขึ้น (ตัวอย่างที่ 200)

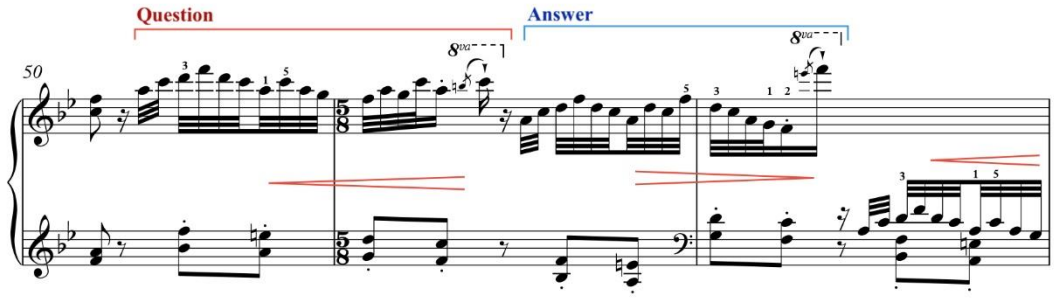
ตัวอย่างที่ 200 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 1-4

บทกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดการความคุมลักษณะเสียงไว้อย่างเคร่งครัด ทั้งหน่วง (Tenuto) สั้น (Staccato) สั้นมาก (Staccatissimo) เน้น (Accent) ฯลฯ แม้กระทั่งเครื่องหมายไม่เชื่อมเสียง (Non Legato) ก็มีการระบุไว้เช่นกัน เช่น ในห้องที่ 17 และในห้องที่ 28 ผู้บรรเลงจะต้องพิจารณาถึงความแตกต่างของแต่ละลักษณะเสียงให้ดี เพื่อให้เป็นไปตามความต้องการของผู้ประพันธ์ ผู้วิจัยตีความการเล่นไม่เชื่อมเสียง โดยการคิดให้เล่นยาวแต่มีช่องว่างในแต่ละตัวโน้ต คล้ายกับการเล่นสั้นแต่เสียงยาวขึ้นเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 201)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 201 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 17-21

ช่วงเชื่อมห้องที่ 50-54 เป็นช่วงที่มีโน้ตวิ่งที่รวดเร็ว ความว่องไวและความสะอาดของเสียงเป็นสิ่งจำเป็นอันดับหนึ่งของการเล่นในช่วงนี้ นอกจากนี้ผู้บรรเลงสามารถใส่ความเข้มเสียงโดยการ

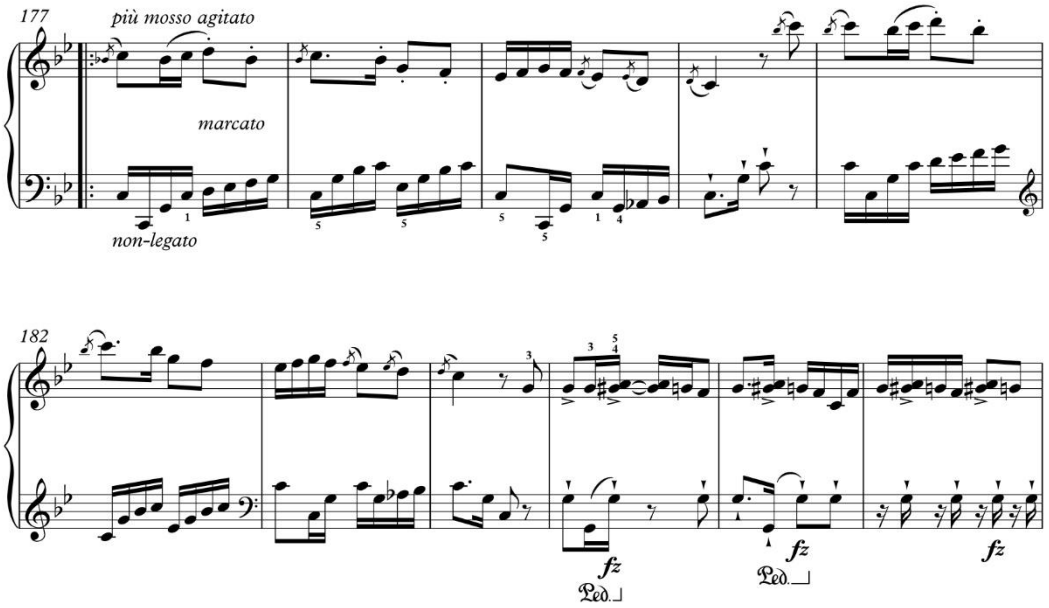
พิจารณาจากประโยคเพลงว่าเป็นคำถามหรือคำตอบ ผู้วิจัยมองว่าประโยคแรกเป็นคำถาม เนื่องจากโน้ตสะบัดตัวสุดท้ายเป็นโน้ตในลำดับที่ 5 หรือ โดมินันท์ ในบันไดเสียง F major และประโยคถัดไปจบลงด้วยตัวที่ 1 หรือโทนิก ซึ่งผู้วิจัยใช้หลักการนี้ในการเล่นความเข้มเสียงตามตัวอย่างต่อไปนี้ (ตัวอย่างที่ 202)

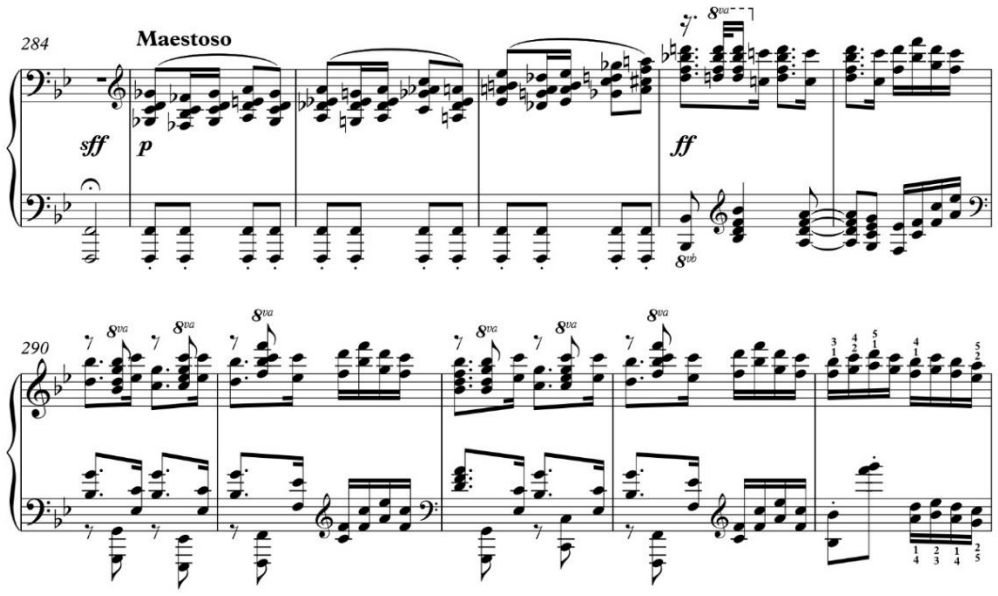
ตัวอย่างที่ 202 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 50-52

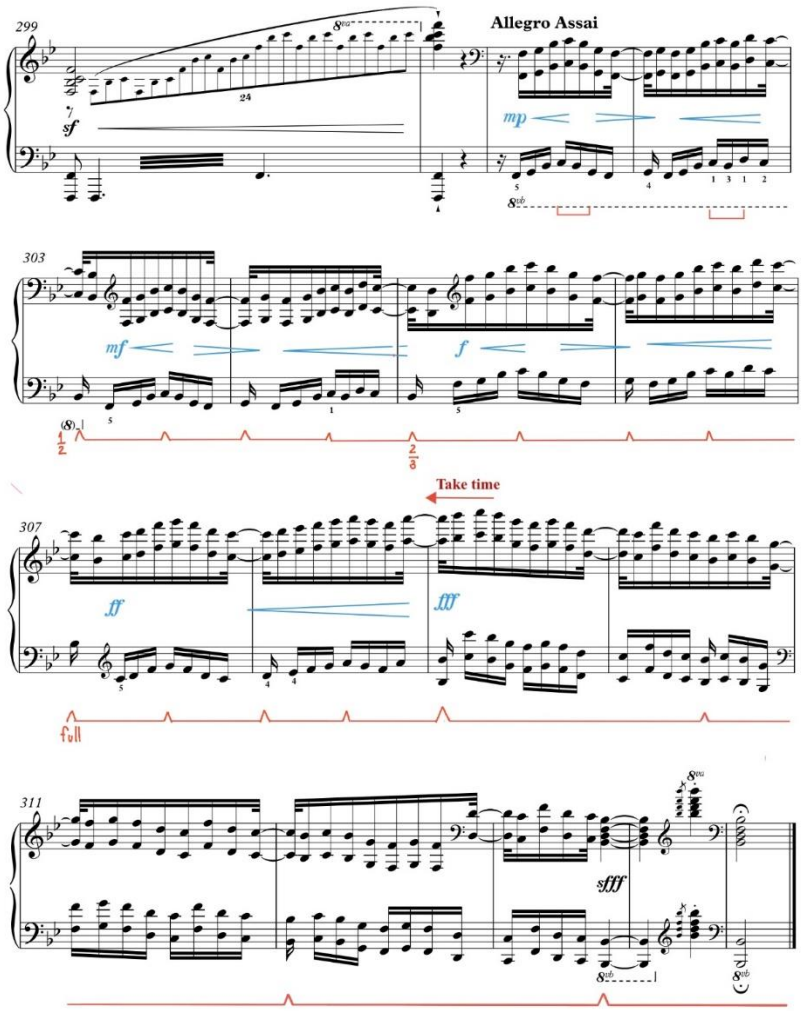


ช่วงทำนอง C หรือทำนองปาเต๊ะ มีลีลาจังหวะที่เร็วขึ้น มีการใช้คู่เสียงที่กัดกันอย่างเช่น 2 minor อยู่ประปราย บางครั้งอยู่ในรูปของโน้ตสะบัด บางครั้งอยู่ในรูปของขั้นคู่ประสาน (Harmonic Interval) (ตัวอย่างที่ 203) ผู้วิจัยเห็นว่าการเล่นโน้ตสะบัดในอัตราจังหวะที่เร็วนั้น สามารถเปลี่ยนรูปจากการเล่นแยกทีละโน้ต ให้กลายเป็นเล่นโน้ต 2 ตัวพร้อมกัน เพียงแต่ต้องยกโน้ตสะบัดออกให้เร็วกว่าโน้ตหลัก หรือเหลือเพียงแต่โน้ตหลักที่ค้างเอาไว้สุดท้าย เมื่อใช้เทคนิคนี้ผู้บรรเลงจะสามารถเล่นโน้ตสะบัดได้ด้วยอัตราจังหวะที่เร็วขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 203 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 177-187

ในช่วงโคดา เป็นช่วงที่ทำนองแรกสุดกลับมาครั้งสุดท้าย แต่กลับมาด้วยลีลาที่ยิ่งใหญ่กว่าเดิม โดยการขยายการบรรเลงคอร์ดเพิ่มอย่างอลังการ ซึ่งควรเลือกจังหวะที่ช้าลงกว่าเดิม เพิ่มให้เกิดความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่ขึ้นกว่าเดิม (ตัวอย่างที่ 204)

ตัวอย่างที่ 204 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 284-294

ในตอนท้ายสุดเป็นการเล่นโน้ตสลับมืออย่างรวดเร็ว ไล่จากเสียงต่ำไปยังเสียงสูง เป็นลีลาการบรรเลงที่ใช้ความกว้างของเปียโนในทุกระดับเสียง มีอารมณ์ที่พลุ่งพล่านไปด้วยความน่าตื่นเต้น ผู้วิจัยเห็นว่าถ้าสามารถเล่นกับความเข้มเสียงประกอบกับจังหวะที่ค่อนข้างอิสระไปตามอารมณ์ความทะยานของเพลง จะช่วยให้พาอารมณ์ของบทเพลงไปถึงขีดสุดได้ดียิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงเริ่มต้นตรงระดับเสียงที่ต่ำด้วยความเข้มเสียงเบาปานกลาง (Mezzo Piano) โดยให้เสียงค่อนข้างแห้ง ใช้เพเดิลแตะช่วยเฉพาะตรงที่ต้องการให้ค่อยๆ ดังขึ้นเท่านั้น ซึ่งความเข้มเสียงของแต่ละประโยคนั้นขึ้นลงไปตามระดับเสียง และเมื่อถึงจุดสูงสุดในห้องที่ 309 ให้ยืดจังหวะเล็กน้อยก่อนไล่ลงด้วยความเร็วที่เพิ่มขึ้นตามลำดับ ประกอบกับการใช้เพเดิลให้ลึกขึ้นเพื่อสร้างความก้องกังวานของเสียงให้ดังขึ้นไปจนกระทั่งจบด้วยคอร์ด B-flat major อย่างยิ่งใหญ่ (ตัวอย่างที่ 205)

ตัวอย่างที่ 205 สยามโซนาตา กระบวนที่ 4 ภาคใต้ ห้องที่ 299-315

บทที่ 5
ผลตอบสนองและการต่อยอดงานวิจัย
(Academic Feedback and Concert Reviews)

5.1 การแสดงเปียโนครั้งที่ 1 Doctoral Piano Recital: Piano Duo Recital

5.1.1 รายการแสดงเปียโน

Piano Duo Recital
By
Teeranai Jirasirikul

Program

Petite Suite, L65 — Claude Debussy (1862-1918)
I. *En bateau*
II. *Cortege*
III. *Minuet*
IV. *Ballet*

Teeranai Jirasirikul, Primo
Kwanchanok Pongpairoj, Secondo

La Valse — Maurice Ravel (1875-1937)

Teeranai Jirasirikul, Piano I
Kwanchanok Pongpairoj, Piano II

Intermission

The Garden of Eden, Four Rags of Two Pianos — William Bolcom (b.1937)
I. *Old Adam*
II. *The Eternal Feminine*
III. *The Serpent's Kiss*
IV. *Through Eden's Gates*

Teeranai Jirasirikul, Piano I
Siri Sranoi, Piano II

Oblivion — Astor Piazzolla (1921-1992)
arr. By Teeranai Jirasirikul

Asayuch Chamroon, Primo
Teeranai Jirasirikul, Secondo

Paraphrase on Dizzy Gillespie's MANTECA, Op.129 — Nikolai Kapustin (b.1937)

Teeranai Jirasirikul, Piano I
Asayuch Chamroon, Piano II

5.1.2 วัน เวลา และสถานที่แสดง

Doctoral Piano Recital: Piano Duo Recital ทำการแสดงในวันพุธที่ 4 ตุลาคม พ.ศ. 2559 เวลา 19:00 น. ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำการแสดงแนวเปียโนหนึ่งบนคอนเสิร์ตแกรนด์เปียโน Steingraeber & Söhne D-232 และแนวเปียโนสองบนคอนเสิร์ตแกรนด์เปียโน Bösendorfer Imperial Concert Grand Piano

5.1.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต

Doctoral Piano Recital: Piano Duo Recital ใช้เวลาทำการแสดงทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง 15 นาที (รวมเวลาพักครึ่งการแสดง 15 นาที) แบ่งการแสดงออกเป็นสองช่วง แต่ละช่วงใช้เวลา 30 นาที บทเพลงที่ใช้ในการแสดงเป็นบทเพลงสำหรับ Piano 4-hands และ Two Pianos 4-hands

5.1.4 การเตรียมพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต

ผู้วิจัยได้ซ้อมกับนักดนตรีรับเชิญก่อนแสดงอยู่เป็นประจำ โดยซ้อมอาทิตย์ละ 3 ชั่วโมง เป็นเวลา 2 เดือน ผู้วิจัยได้เดินทางไปลองเปียโน Steingraeber & Söhne D-232 ที่ร้าน 101 Piano and Strings เพื่อศึกษาและเตรียมพร้อมก่อน และคาดการณ์ถึงเสียงที่จะเกิดขึ้นก่อนวันแสดงจริง ผู้วิจัยได้ลองแสดงเหมือนจริง ในวันจันทร์ที่ 2 ตุลาคม พ.ศ. 2559 ที่ Tongsuang's Studio-Nanaโดยมี รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม เป็นผู้ให้คำชี้แนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.5 การประชาสัมพันธ์

ผู้วิจัยได้จัดทำโปสเตอร์และบัตรเชิญเพื่อใช้ประชาสัมพันธ์คอนเสิร์ต Piano Duo Recital โดยได้นำไปประชาสัมพันธ์ตามสถานที่ต่างๆ เช่น Tougsuang's Studio-Nana ภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ตึกเตรียมอุดมดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล และโรงเรียนดนตรีดีมาส ผู้วิจัยได้ประชาสัมพันธ์ผ่านทางสื่อสังคมออนไลน์ตามเพจต่างๆ และได้จัดพิมพ์รูปเล่มสูจิบัตรคอนเสิร์ตจำนวน 80 เล่ม ภายในประกอบด้วยข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง เนื้อหาสำคัญของบทเพลงและประวัติผู้ประพันธ์เพลง รวมถึงประวัติของผู้แสดงและแขกรับเชิญ

ผู้วิจัยเรียนเชิญคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทั้งหมด 6 ท่าน ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ เข้าร่วมรับชมการแสดง

5.1.6 ปัญหาที่พบและแนวทางการแก้ไข

เนื่องจากคอนเสิร์ตนี้เป็นการแสดงเปียโน 2 หลัง สมดุลของเสียงระหว่างเปียโนทั้ง 2 จึงเป็นเรื่องสำคัญ แต่ทว่าขนาดของเปียโน Steingraeber & Söhne D-232 ที่ได้รับการสนับสนุนจากร้าน 101 Piano and Strings นั้นมีขนาดเล็กกว่าเปียโน Bösendorfer Imperial Concert Grand Piano จึงส่งผลให้ความสมดุลของเสียงผิดพลาดไปจากที่ผู้วิจัยเตรียมมา นอกจากนี้น้ำเสียงของเปียโนทั้ง 2 หลังยังมีความแตกต่างกันอย่างมาก กล่าวคือ เปียโน Bösendorfer ให้เสียงที่แหลมคมมากกว่า ทำให้การสร้างความกลมกลืนของเสียงทำได้ยากยิ่งขึ้น การปรับตัวให้เข้ากับเปียโนและระบบเสียงของหอแสดงดนตรีจึงเป็นโจทย์สำคัญ ผู้วิจัยและนักเปียโนรับเชิญจึงจำเป็นต้องใช้เวลาในการปรับตัว และตัดสินใจเปลี่ยนแนวทางการบรรเลงโดยให้ผู้เล่นบนเปียโน Bösendorfer ใช้เพเดิลซ้ายให้มากขึ้น เพื่อลดความแหลมคมของน้ำเสียงและลดความเข้มเสียงลง ในทางกลับกันผู้เล่นเปียโน Steingraeber & Söhne ให้ใช้น้ำหนักในการเล่นให้มากขึ้น เพื่อรักษาความสมดุลและคงไว้ซึ่งรายละเอียดของเสียง

5.1.7 ผลการตอบรับ

คอนเสิร์ตได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี มีผู้สนใจเข้าชมการแสดงคอนเสิร์ตเป็นจำนวนมาก ทั้งนักเรียนดนตรี นิสิตนักศึกษาจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยมหิดล อาจารย์ดนตรี ผู้ทรงคุณวุฒิต่างให้คำชื่นชม และได้รับคำแนะนำที่เป็นประโยชน์จากคณะกรรมการทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยยังได้รับความคิดเห็นและข้อชี้แนะบางประการที่เป็นประโยชน์จาก อาจารย์ ดร. อรปวีณ์ นิติศฤงคาริน หัวหน้าภาควิชาเปียโน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ดังนี้

“โดยรวมทั้งคอนเสิร์ตมีสีสันแตกต่างกันในทุกบทเพลง ชวนให้น่าติดตาม และทำให้คอนเสิร์ตในวันนี้เต็มไปด้วยความสนุกสนาน แต่ในบทเพลง Petite Suite for Piano 4-hands ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี ท่อนเร็วนั้นสามารถเล่นให้มีชีวิตชีวา มีสีสันได้มากกว่านี้ และใช้ความเข้มเสียงให้หลากหลายกว่านี้ จะทำให้เพลงนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น”

5.2 การแสดงเปียโนครั้งที่ 2 Doctoral Piano Recital: Piano Chamber Concert

5.2.1 รายการแสดงเปียโน

Piano Chamber Concert
By
Teeranai Jirasirikul

Program

Sonata for Flute and Piano, FP 164 — Francis Poulenc (1899-1963)

I. Allegretto malincolico
II. Cantilena
III. Presto giocoso

Chant de Linos — André Jolivet (1905-1974)

Patiparn Poonsawad, Flute
Teeranai Jirasirikul, Piano

Intermission

La Revue de Cuisine — Bohuslav Martinu (1890-1959)

I. Prologue
II. Tango
III. Charleston
IV. Final

Christhatai Paksamai, Clarinet
Kittima Molee, Bassoon
Alongkorn Laosaichuea, Trumpet
Anda Phumnarong, Violin
Tapalin Charoensook, Cello
Teeranai Jirasirikul, Piano

Breakdown Tango — John Mackey (b.1973)

Anda Phumnarong, Violin
Christhatai Paksamai, Clarinet
Tapalin Charoensook, Cello
Teeranai Jirasirikul, Piano

5.2.2 วัน เวลา และสถานที่แสดง

Doctoral Piano Recital: Piano Chamber Concert ทำการแสดงในวันพุธที่ 28 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560 เวลา 18:00 น. ณ ห้อง 105 อาคารมหาจุฬาลงกรณ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำการแสดงบนแกรนด์เปียโน Yamaha C3

5.2.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต

Doctoral Piano Recital: Piano Chamber Concert ใช้เวลาทำการแสดงทั้งสิ้น 65 นาที (รวมเวลาพักครึ่งการแสดง 15 นาที) แบ่งการแสดงออกเป็นสองช่วง แต่ละช่วงใช้เวลา 25 นาที ช่วงแรกเป็นบทเพลงสำหรับฟลูตและเปียโน ช่วงหลังเป็นบทเพลงสำหรับ คลาริเน็ต บาสซูน ทรัมเป็ต ไวโอลิน เชลโล และเปียโน

5.2.4 การเตรียมความพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต

ผู้วิจัยได้ซ้อมกับกลุ่มนักดนตรีรับเชิญประมาณ 2 สัปดาห์ก่อนการแสดงจริง และได้ซ้อมกับนักฟลูตรับเชิญประมาณ 1 เดือนก่อนแสดงจริง ผู้วิจัยได้ลองแสดงเหมือนจริงในวันอังคารที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560 ที่ Tongsuang's Studio-Nana โดยมี รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม เป็นผู้ให้คำชี้แนะ

5.2.5 การประชาสัมพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยได้จัดทำโปสเตอร์และบัตรเชิญเพื่อใช้ประชาสัมพันธ์คอนเสิร์ต Piano Chamber Concert โดยได้นำไปประชาสัมพันธ์ตามสถานที่ต่างๆ เช่น Tougsuang's Studio-Nana ภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ตึกเตรียมอุดมดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล และโรงเรียนดนตรีดีมาส ผู้วิจัยได้จัดทำคลิปวิดีโอตัวอย่างบทเพลงในคอนเสิร์ตเพื่อประชาสัมพันธ์ผ่านทางสื่อสังคมออนไลน์ตามเพจต่างๆ และได้จัดพิมพ์รูปเล่มสูจิบัตรคอนเสิร์ตจำนวน 80 เล่ม ภายในประกอบด้วยข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง เนื้อหาสำคัญของบทเพลงและประวัติผู้ประพันธ์เพลง รวมถึงประวัติของผู้แสดงและแขกรับเชิญ

ผู้วิจัยเรียนเชิญคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทั้งหมด 6 ท่าน ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ เข้าร่วมรับชมการแสดง

5.2.6 ปัญหาที่พบและแนวทางการแก้ไข

เนื่องจากบทเพลงที่ผู้วิจัยเลือกมาบรรเลงในคอนเสิร์ตนั้นมีความท้าทายในหลายด้าน ทั้งเทคนิคการบรรเลงและอารมณ์เพลงล้วนต้องอาศัยเวลาในการซ้อมส่วนตัวและซ้อมร่วมกัน เพื่อให้เกิดการตกผลึกทางความคิด และตกลงทิศทางการบรรเลงร่วมกัน แต่ทว่ามีบางบทเพลงจำเป็นต้องอาศัยนักดนตรีรับเชิญถึง 5 คน ความยากลำบากเรื่องการจัดสรรเวลาในการซ้อมให้ตรงกันจึงเป็นเรื่องยาก นอกจากนี้นักคลาริเน็ตที่ผู้วิจัยได้ติดต่อมาร่วมแสดงนั้นทำงานประจำในต่างประเทศ จึงยิ่งเป็นการเพิ่มความท้าทายเรื่องการนัดหมายเวลาซ้อมร่วมกันมากขึ้นไปอีก แม้ผู้วิจัยจะกำหนดวันแสดงให้สอดคล้องกับช่วงเวลาที่นักคลาริเน็ตกลับมายังประเทศไทย แต่นั่นก็ทำให้มีโอกาสซ้อมร่วมกันจริงเพียง 2 สัปดาห์ ซึ่งไม่เพียงพอสำหรับบทเพลง La Revue de Cuisine และ Breakdown Tango ที่ต้องอาศัยความแม่นยำของจังหวะเป็นอย่างสูง ผู้วิจัยจึงจัดทำการบันทึกเสียงตัวอย่างสำหรับนักดนตรีใช้ในการฝึกซ้อมล่วงหน้าก่อนถึงวันนัดหมายซ้อมจริง โดยการเขียนโน้ตเพลงลงในโปรแกรมบันทึกโน้ตเพลงอย่าง Sibelius ผู้วิจัยเพิ่มเสียงเคาะจังหวะเพื่อเพิ่มความชัดเจนยิ่งขึ้น และจัดทำให้อยู่ในความเร็วของจังหวะที่แตกต่างกัน ตั้งแต่ ช้า ปานกลาง และเร็ว พร้อมทั้งยังจัดทำในระบบเสียงหลายรูปแบบ เพื่อให้เกิดความสะดวกในการซ้อมและนำมาซึ่งประสิทธิผลสูงสุด

ปัญหาที่หนักหนาอีกประการสำหรับผู้วิจัยคือมือได้รับบาดเจ็บ อันเป็นผลสืบเนื่องจากการฝึกซ้อมเปียโนอย่างต่อเนื่องในคอนเสิร์ตก่อนหน้า และอีกหลายคอนเสิร์ตหลังจากนั้นรวมถึงการฝึกซ้อมเพื่อเตรียมตัวสำหรับการแสดงในคอนเสิร์ตที่ 2 ซึ่งเป็นบทเพลงที่ซับซ้อน ต้องอาศัยเทคนิคการเล่นที่ยาก การใช้งานมือที่หนักเกินไปทำให้ในที่สุดผู้วิจัยมีอาการเจ็บที่นิ้วโป้งข้างซ้ายจนไม่สามารถลงน้ำหนักขณะเล่นเปียโนได้เต็มที่ และสร้างความทุกข์ใจแก่ผู้วิจัยเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยจึงตัดสินใจเข้ารับการรักษากับแพทย์เฉพาะทางที่มีประสบการณ์รักษามือให้แก่นักเปียโนที่ผู้วิจัยรู้จัก กระบวนการรักษาตามคำแนะนำต้องอาศัยการหยุดพักเป็นหลัก แต่ด้วยคอนเสิร์ตที่กำลังจะมาถึง ทำให้แพทย์ต้องเพิ่มการรักษาโดยใช้ยากิน ร่วมกับยาทาภายนอก และแนะนำวิธีการซ้อม การบริหารกล้ามเนื้อมือ และการจัดตารางฝึกซ้อมใหม่ให้มีความปลอดภัยต่อสุขภาพมือ แต่ยังคงไว้ซึ่งประสิทธิภาพการเล่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.7 ผลตอบรับ

คอนเสิร์ตได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี มีผู้สนใจเข้าชมการแสดงคอนเสิร์ตเป็นจำนวนมาก ทั้งนักเรียนดนตรี นิสิตนักศึกษาจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยมหิดล บุคคลภายนอก อาจารย์ดนตรีผู้ทรงคุณวุฒิ ในคอนเสิร์ตครั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดทำคลิปวีดิโอตัวอย่างบทเพลงในคอนเสิร์ต เพื่อประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ นี่อาจเป็นช่องทางสำคัญที่ทำให้ในวันแสดงมีผู้เข้าชมการแสดงทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติที่ไม่ได้ทำงานหรือเกี่ยวข้องกับสถานที่ที่ผู้วิจัยประชาสัมพันธ์ผ่านโปสเตอร์

คอนเสิร์ตในครั้งนี้ได้รับคำชื่นชมจากอาจารย์ดนตรีผู้ทรงคุณวุฒิ และได้รับคำแนะนำที่เป็นประโยชน์จากคณะกรรมการทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย ตัวอย่างเช่น เสียงสะท้อนจากอาจารย์อัสยุช จำรูญ ผู้อำนวยการโรงเรียนดนตรีดีมาส อดีตอาจารย์ประจำภาควิชาเปียโน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ที่กล่าวว่า

“ไม่คิดว่าจะมีเวลาซ้อมด้วยกันน้อย เพราะคอนเสิร์ตฟังดูแล้วเหมือนเตรียมตัวมาเป็นอย่างดี และนักดนตรีแต่ละคนก็เก่งมากด้วย”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3 การแสดงเปียโนครั้งที่ 3 Doctoral Piano Recital: Siam Sonata

5.3.1 รายการแสดงเปียโน

Doctoral Piano Recital

By

Teeranai Jirasirikul

Program

Siam Sonata — Nat Yontararak (b.1954)

I. Central Region
II. North Eastern Region
III. Northern Region
IV. Southern Region

5.3.2 วัน เวลา และสถานที่แสดง

Doctoral Piano Recital: Siam Sonata ทำการแสดงในวันอังคารที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2563 เวลา 15:00 น. ณ Tongsuang's Studio-Nana ทำการแสดงบนแกรนด์เปียโน C. Bechstein

5.3.3 ระยะเวลาของคอนเสิร์ต

Doctoral Piano Recital: Siam Sonata ใช้เวลาทำการแสดงทั้งสิ้น 50 นาที ไม่มีพักครึ่งการแสดง โดยบรรเลงบทเพลงสยามโซนาตาความยาวประมาณ 45 นาที และบทเพลงแถมเพลงคิดถึงเธอ ประพันธ์โดยณัฐ ยนตรรักษ์ เรียบเรียงสำหรับเดี่ยวมือซ้ายโดย ธีรนัย จิระสิริกุล ความยาวประมาณ 3 นาที

5.3.4 การเตรียมความพร้อมก่อนแสดงคอนเสิร์ต

ผู้วิจัยได้วางแผนการซ้อมบทเพลงสยามโซนาตาตั้งแต่ต้นปี พ.ศ. 2563 โดยแบ่งซ้อมเป็นท่อนย่อยตามความสะดวกของผู้วิจัย และประมาณ 1 เดือนก่อนแสดงจริง ผู้วิจัยได้นำบทเพลงไปบรรเลงเพื่อขอคำแนะนำจากรองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม และอาจารย์ณัฐ ยนตรรักษ์ ผู้ประพันธ์เพลง ผู้วิจัยได้ลองเปียโนจริงก่อนแสดงในวันที่ศุกร์ที่ 2 และจันทร์ที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2563

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.5 การประชาสัมพันธ์

ผู้วิจัยได้จัดทำโปสเตอร์และบัตรเชิญเพื่อใช้ประชาสัมพันธ์คอนเสิร์ต Siam Sonata โดยได้นำไปประชาสัมพันธ์ตามสถานที่ต่างๆ เช่น คณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ตึกเตรียมอุดมดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล และโรงเรียนดนตรีดีมาส ผู้วิจัยได้ประชาสัมพันธ์ผ่านทางสื่อสังคมออนไลน์ตามเพจต่างๆ และได้จัดพิมพ์รูปเล่มสูจิบัตรคอนเสิร์ตจำนวน 40 เล่ม ภายในประกอบด้วยข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง เนื้อหาสำคัญของบทเพลงและประวัติผู้ประพันธ์เพลง รวมถึงประวัติของผู้แสดง

ผู้วิจัยเรียนเชิญคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทั้งหมด 6 ท่าน ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ เข้าร่วมรับชมการแสดง

5.3.6 ปัญหาที่พบและแนวทางการแก้ไข

สืบเนื่องจากอาการบาดเจ็บที่เอ็นนิ้วโป้ง ทำให้ผู้วิจัยต้องพักมือเป็นระยะเวลานานจนกว่าอาการจะทุเลาลง หลังจากได้คำแนะนำของแพทย์ ผู้วิจัยสามารถกลับมาซ้อมได้อีกเมื่อต้นปี พ.ศ. 2563 โดยแบ่งซ้อมเป็นตอนย่อยๆ กระจัดกระจายตามความยากของบทเพลง ผู้วิจัยได้วางแผนการซ้อมในส่วนที่มีความท้าทายด้านเทคนิคก่อน พร้อมกับใช้แบบฝึกหัดที่ช่วยในการเล่นเทคนิคนั้นๆ จากนั้นจึงนำส่วนย่อยมาประกอบกันเป็นตอนใหญ่ขึ้นตามลำดับ จนกระทั่งประมาณ 1 เดือนก่อนการแสดงจริง ผู้วิจัยได้ลองฝึกซ้อมบรรเลงแบบส่วนตัวในทุกบทเพลงเหมือนแสดงจริง ประมาณ 2-3 ครั้งต่อสัปดาห์ และได้แสดงต่อหน้าอาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ประพันธ์เพลง และเพื่อนร่วมงานอีกหลายครั้ง เพื่อเป็นการเตรียมสภาพร่างกายและจิตใจให้คุ้นชินกับสถานการณ์ความกดดันที่จะเกิดขึ้นในการแสดง

5.3.7 ผลการตอบรับ

คอนเสิร์ตได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดี ถึงแม้ในช่วงเวลาที่จัดคอนเสิร์ตมีสถานการณ์แพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) แต่ก็ยังมีผู้สนใจเข้าชมการแสดงคอนเสิร์ตเป็นจำนวนมากกว่าที่ผู้วิจัยตั้งใจไว้ ทั้งนักเรียนดนตรี นิสิตนักศึกษาจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยมหิดล บุคคลภายนอก อาจารย์ดนตรีผู้ทรงคุณวุฒิ ไปจนถึงผู้ประพันธ์เพลง อาจารย์ณัฐ ยนตรรักษ์และครอบครัวได้ให้เกียรติเดินทางมาชมการแสดงด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คอนเสิร์ตในครั้งนี้ได้รับคำชื่นชมจากอาจารย์ดนตรีผู้ทรงคุณวุฒิ และได้รับคำแนะนำที่เป็นประโยชน์จากคณะกรรมการทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย อาจารย์ณัฐ ยนตรรักษ์ ผู้ประพันธ์เพลงสยามโซนาตา ศิลปินศิลปาธร สาขาคีตศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2549 ได้กล่าวว่า

“เป็นคอนเสิร์ตที่ประทับใจและภูมิใจมาก ท่อนที่ 1, 2, 4 เล่นได้ดีขึ้นกว่าตอนที่มาเล่นให้ดูมาก มีเพียงท่อน 3 ที่อาจจะต้องเพิ่มเติมเรื่องจังหวะกลองที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคเหนือ แต่โดยรวมทำได้ดีมาก ประทับใจมากครับ”

5.4 แนวทางการต่อยอดงานวิจัยในอนาคต

เนื่องจากดนตรีในมิติใหม่นั้นมีความหลากหลาย โดดเด่น และมีเอกลักษณ์ ผู้วิจัยจึงจัดแสดงคอนเสิร์ตโดยคัดสรรบทเพลงภายใต้การคำนึงถึงความหลากหลายของรูปแบบและอารมณ์ของบท

เพลงที่จะช่วยเพิ่มสีสัน ความสนุกสนาน และสามารถตราตรึงความสนใจผู้รับชมให้ติดตามตลอดการแสดง รวมถึงการหยิบเอาบทเพลงที่ไม่ค่อยถูกนำเสนอในประเทศไทย เพื่อใช้เป็นจุดดึงดูดความสนใจของผู้คนอีกทางหนึ่ง อีกทั้งยังเป็นการเผยแพร่สิ่งใหม่ที่น่าสนใจ แต่ด้วยข้อจำกัดเรื่องเวลาทำให้การนำเสนอรูปแบบที่หลากหลายของดนตรีนั้นมีข้อจำกัด ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นแนวทางการต่อยอดการแสดงคอนเสิร์ตในอนาคต โดยมุ่งเน้นการนำเสนอรูปแบบดนตรีที่สำคัญอื่นๆ เช่น ดนตรีในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Expressionism) อย่างบทเพลง Five Pieces for Orchestra Op. 16 เรียบเรียงเสียงประสานสำหรับเปียโน 2 หลัง โดยอันโทน เวเบิร์น (Anton Webern) ดนตรีในกระแสมินิมอลลิสม์ (Minimalism) เช่น Piano Phase ประพันธ์โดยสตีฟ ไรซ์ (Steve Reich) เป็นต้น หรือดนตรีแนวล้ำสมัย (Avant-garde) เช่น Quartet for the End of Time ประพันธ์โดยโอลิวิเยร์ เมสซิออง (Olivier Messiaen) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โปสเตอร์การแสดงเปียโนครั้งที่ 1 **“Doctoral Piano Recital: Piano Duo Recital”**

โปสเตอร์การแสดงเปียโนครั้งที่ 2 “**Doctoral Piano Recital: Piano Chamber Concert**”

โปสเตอร์การแสดงเปียโนครั้งที่ 3 **“Doctoral Piano Recital: Siam Sonata”**

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กำจร สุนพงษ์ศรี. 2559. *สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

บวรพงศ์ ศุภโสภณ. 2556. *มัวริซ ราเวล*. จากสูจิบัตรการแสดง French Music โดยวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย วันที่ 7-8 มิถุนายน พ.ศ. 2556 ณ มหิดลสิทธาคาร. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภาษาต่างประเทศ

Bolcom, W. (2006). *The Garden of Eden: Four Rags for Piano*. NY: Edward B. Marks.

Bolcom, W. (2006). *William Bolcom: Complete Rags*. Retrieved January 1, 2019. from https://www.dramonline.org/albums/william-bolcom-complete-rags/notes

Bolcom, W. (2019). *William Bolcom's Biography*. Retrieved January 2, 2019. from https://www.williambolcom.com/bio

Bonds, M. E. (2010). *A History of Music in Western Culture: The Classical Era through the Present* (3rd ed.). NJ: Prentice Hall.

Clendenin, W. R. (1965). *Music History and Theory*. NY: Doubleday & Company, Inc.

Dolansky, S. (2020). *How the Serpent Became Satan: Adam, Eve and the Serpent in the Garden of Eden*. Retrieved October 29, 2020 from https://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-topics/bible-interpretation/how-the-serpent-became-satan/

Kapustin, N. (2013, December 27) *Nikolai Kapustin's Biography/Interviewer: Y. Tyulkova*.

Kelly, Barbara L. (2001) Ravel, Maurice. The. In S. Sadie and J. Tyrell (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 20, pp. 865-875). NY: Oxford University Press.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Miller, H. M. (1973). *History of Music* (3rd. ed.). NY: Barnes & Noble Books.

Phillips, R. L. (2007). *John Mackey: The Composer, His Compositional Style and a Conductor's Analysis of Redline Tango and Turbine.* (D.M.A. diss.). Louisiana State University.

Roberts, J. (2013). *Classical Jazz: The Life and Musical Innovations of Nikolai Kapustin.* (D.M.A. diss.). University of Alabama.

Schonberg, H. C. (2006). *The Great Pianists*. NY: Simon & Schuster Paperbacks.

Stuckenschmidt, H. H. (1986). *Maurice Ravel: Variations on His Life and Work*. NY: Chilton Book Company.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล ธีรนัย จิระสิริกุล

วัน เดือน ปี เกิด 28 มกราคม พ.ศ. 2529

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร

วุฒิการศึกษา - ศิลปศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 1) สาขาวิชาดนตรีปฏิบัติ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (พ.ศ. 2551)

- ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีปฏิบัติ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (พ.ศ. 2555)

ที่อยู่ปัจจุบัน 68 ถนนเจริญกรุง ซอย 11 แขวงบ้านบาตร เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กทม. 10100

Email: j.teeranai@gmail.com

รางวัลที่ได้รับ

- พ.ศ. 2559 ได้รับรางวัล The Best Collaborative Pianist จากการแข่งขัน Kanus Cantata 6th International Choir Festival 2016
- พ.ศ. 2557 ได้รับรางวัล Best Accompanist จากการแข่งขัน XI Moscow International Children's Youth Choir Festival 2014
- พ.ศ. 2551 ได้รับรางวัล Nocturne Prize และ Mazurka Prize ในการแข่งขันเปียโน 8th Bangkok Chopin Piano Competition 2008
- ปัจจุบันเป็นอาจารย์ผู้ประสานงานภาควิชาเปียโน ที่โรงเรียนเตรียมอุดมดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY