บทประพันธ์เพลงเพลง “มูน” สำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก

“Moon” for Small Ensemble

โสภณัฐ เหมหงษ์[1]
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[2]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง “มูน” สำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก เป็นบทประพันธ์ที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจจากกระแสดนตรีอิมเพรสชั่นนิซึ่ม (Impressionism Music) และเทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 ผู้วิจัยจึงได้รวมรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระแสดนตรีและเทคนิคดังกล่าว เพื่อเป็นแนวคิดหลักสำหรับการประพันธ์ โดยการค้นคว้าอิสระครั้งนี้เป็นการประพันธ์เพลงพร้อมอรรถาธิบายบทประพันธ์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ และเผยแพร่บทประพันธ์บทเพลงใหม่ ซึ่งเป็นบทประพันธ์ดนตรีในระบบนีโอโทนาลิตี โครงสร้างของบทประพันธ์เป็น A B C A’ โดยมีลักษณะเด่นในการประพันธ์ได้แก่ การพัฒนาโมทีฟโดยการสร้างประโยคทำนองหลักขึ้นมาทั้งหมด 3 ทำนอง นำมาใช้ในแต่ละท่อนของบทประพันธ์ ปัจจัยหลักในการขยายทำนองเป็นการใช้โมทีฟในการขยายทำนองโดยการกระจายโมทีฟไปยังแนวเสียงต่าง ๆ มีการใช้เทคนิคออสตินาโตจังหวะในบางท่อนเพื่อเป็นการสร้างเอกลักษณ์ให้แก่ทำนองในท่อนนั้น ๆ และการใช้เทคนิคการซ้อนของอัตราจังหวะเพื่อให้เกิดความซับซ้อนของอัตราจังหวะ ลักษณะของการใช้เสียงประสานส่วนใหญ่เป็นการใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างและการใช้คอร์ดทบขยายที่ค่อนข้างมาก การใช้โครงสร้างของการดำเนินคอร์ดที่ไม่ได้เป็นไปตามวิธีแบบแผน และการดำเนินทำนองบนเสียงประสานแบบคู่ขนานตามลักษณะเด่นของดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม

คำสำคัญ: อรรถาธิบายบทประพันธ์ / อิมเพรสชั่นนิซึ่ม / วงดนตรีขนาดเล็ก

Abstract

“Moon” is an original composition for small ensemble inspired by Impressionist music and twentieth-century composition techniques. The purpose of this Independent Study is to write a neo tonal composition with descriptive analysis. The structure of the composition is A B C A’ with emphasis on motive development, ostinato, dissonant interval, extended chord, polymeter, unconventional chord progression, and melodic line over parallel motion harmony (which is a distinctive feature of impressionist music).

Keywords: Descriptive Analysis, Impressionist, Small Ensemble

[1]นักศึกษาปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
[2]อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ที่มาและความสำคัญ

กระแสดนตรียุคศตวรรษที่ 20 ได้มีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละวัฒนธรรม และมีการพัฒนาค่อนข้างมากเมื่อเทียบจากดนตรีในยุคก่อน ๆ ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะหลัก คือ ดนตรีระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) และดนตรีระบบไร้กุญแจเสียง (Atonality) โดยดนตรีทั้งสองลักษณะที่กล่าวมานั้นขึ้นอยู่กับความชื่นชอบของนักประพันธ์เพลงและผู้ฟังด้วยเช่นกัน ซึ่งดนตรีทั้งสองแบบต่างมีความงามและมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ภายในตัวของดนตรีเอง

นักประพันธ์เพลงหลายคนในช่วงยุคดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม (Impressionism Music) ได้มีแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ต่างออกไปจากยุคก่อน มีการคิดหลักการใหม่ ๆ ในการประพันธ์เพลงเพื่อเป็นการทำลายโครงสร้างเดิม ๆ ที่ผ่านมา โดยยังเป็นการใช้ระบบอิงกุญแจเสียงแต่เป็นการใช้ระบบอิงกุญแจเสียงด้วยวิธีการที่ต่างไปจากเดิมคือไม่ให้ความสำคัญต่อเสียงใดเสียงหนึ่งในฐานะโน้ตโทนิก เป็นการลดความสำคัญของกุญแจเสียง

จากความชื่นชอบในดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม ผู้วิจัยได้มีแนวคิดที่จะประพันธ์บทเพลงโดยนำลักษณะเด่นของบทประพันธ์ดนตรีในกระแสดังกล่าว มาเป็นแบบอย่างในการประพันธ์เพลง ร่วมกับหลักการและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 มาเป็นแนวคิดในการประพันธ์ สำหรับบทเพลง Moon เป็นบทเพลงในลักษณะของดนตรีระบบนีโอโทนาลิตีประเภทดนตรีพรรณนา สำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก (Small Ensemble) ในบทเพลงได้บรรยายถึงจินตนาการของผู้แต่งที่ได้มาจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว เป็นการบรรยายถึงช่วงเวลากลางคืน จึงเลือกคำว่า Moon หรือที่มีความหมายว่า พระจันทร์ มาเป็นสัญลักษณ์ในการแสดงถึงช่วงเวลายามค่ำคืน

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์

เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์บทเพลงใหม่และเพื่อเผยแพร่บทเพลงออกสู่สาธารณะชน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ได้รับแนวคิดใหม่ในด้านการประพันธ์เพลง พัฒนาการเรียบเรียงเสียงประสานให้มีกลิ่นไอของดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม ได้ดีขึ้น ทำให้เข้าใจดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม มากขึ้น และได้นำบทประพันธ์เผยแพร่โดยการแสดงสด เพื่อเป็นแรงบันดาลใจหรือแนวคิดใหม่ ๆ ให้แก่ผู้ประพันธ์ท่านอื่น

ขอบเขตของการประพันธ์

1. เป็นบทประพันธ์ในแบบดนตรีพรรณนา มีความยาวประมาณ 9 นาที
2. ประพันธ์บทเพลงโดยเลียนแบบเทคนิคและลักษณะเด่นของดนตรีในกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม
3. กำหนดให้บทประพันธ์มี 3 ตอน
4. เป็นบทประพันธ์สำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก

ข้อตกลงเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์

1. การประพันธ์บทเพลงครั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ดนตรีให้มีกลิ่นไอของดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม
2. ผู้วิจัยนำเทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 มาใช้ในการประพันธ์และอรรถาอธิบายบทประพันธ์
3. การเลือกประพันธ์บทเพลงสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ เปียโน เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องเป่า และเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสาย เพื่อสร้างให้เกิดสีสันของเสียงที่หลากหลาย

ขั้นตอนการประพันธ์

1. กำหนดลักษณะของดนตรีให้อยู่ในในพื้นฐานของดนตรีระบบนีโอโทนาลิตี
2. ผู้ประพันธ์ได้เลือกรูปแบบของวงดนตรีขนาดเล็กในการประพันธ์ ซึ่งประกอบไปด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต ฮอร์น เปียโน ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา และเชลโล
3. ประพันธ์ดนตรีในรูปแบบดนตรีพรรณนา
4. ออกแบบโครงสร้างของบทประพันธ์ให้มีจำนวนทั้งหมด 3 ตอน มีความยาวทั้งหมดประมาณ 9 นาที
5. กำหนดให้ตอน A กับตอน B มีจังหวะช้า และในตอน C มีจังหวะเร็ว
6. สร้างทำนองหลักขึ้นมา 3 ทำนอง
7. นำกลุ่มของโมทีฟที่อยู่ในทำนองหลักมาเป็นส่วนของการพัฒนาทำนอง
8. นำบันไดเสียงเพนตาโทนิกมาใช้ในบางช่วงของทำนอง
9. เลือกใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนมาก เพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้บทประพันธ์
10. ผู้ประพันธ์ไม่ได้ใช้การดำเนินคอร์ดของดนตรีแบบแผนดั้งเดิม (Traditional Function)

ดนตรีอิมเพรสชั่นนิซึ่ม

ดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โดยนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส โดยวัฒนธรรมดนตรีกระแสดังกล่าว ทำให้มีผลกระทบโดยตรงกับศิลปะในยุคสมัยนั้น การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจนต่อศิลปะ คือ ผลงานศิลปะในยุคสมัยนั้นจะมีลักษณะเด่นในการแสดงอารมณ์ของจิตรกรผ่านผลงานอย่างเด่นชัด สำหรับนักประพันธ์ที่มีบทบาทสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านดนตรีในกระแสนี้ ได้แก่ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) และโมริส ราเวล (Maurice Ravel)

สิ่งที่ชัดเจนอย่างยิ่งในดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม คือ การหลีกเลี่ยงดนตรีระบบอิงกุญแจเสียง ซึ่งไม่ได้ถือเป็นการทำลายระบบกุญแจเสียงอย่างสิ้นเชิง เพียงแต่เป็นการทำให้ระบบกุญแจเสียงมีความคลุมเครือมากขึ้น โดยการลดความสัมพันธ์ของโทนิกและโดมินันท์ลง จึงส่งผลให้ความสำคัญของเคเดนซ์ถูกลดลงไป

มีการใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างมากขึ้นจากดนตรีในยุคก่อน รวมไปถึงการใช้บันไดเสียงที่มีความหลากหลายขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการนำโมดกลับมาใช้อย่างอิสระมากขึ้น รวมไปถึงการใช้บันไดเสียงแบบโฮลโทน (Whole Tone Scale) และบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale) ทำให้เกิดสีสันของดนตรีที่แปลกใหม่[3]

สำหรับผลงานด้านศิลปะได้เกิดการเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนไหวมาก่อนหน้านี้ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านจิตรกรรมหรือทางด้านวรรณกรรม กระแสการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นมาในช่วงนั้นถูกเรียกว่า ซิมโบลิซึ่ม (Symbolism) ซึ่งเป็นการสื่อสารความรู้สึกผ่านทางผลงานศิลปะในเชิงสัญลักษณ์ มีความเป็นอิสระทางด้านความคิดและจินตนาการมากขึ้น ทำให้การตีความผลงานศิลปะมีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น รวมทั้งการลดความสำคัญของความสมดุลหรือความสมมาตรลง จึงทำให้เกิดความคลุมเครือและกำกวมของการตีความผลงาน ซึ่งบางครั้งอาจส่งผลทำให้ผลงานในประเภทดังกล่าวยากที่จะเข้าถึง ทั้งหมดที่กล่าวมาถือเป็นการปฏิเสธศิลปะรูปแบบสิ่งที่เสมือนจริง (Realism) จากความนิยมในกระแสซิมโบลิซึ่มทางด้านศิลปะนั้นเป็นผลที่ทำให้ส่งอิทธิพลมายังด้านดนตรีด้วยเช่นกัน จึงทำให้ภาพลักษณ์ทางด้านศิลปะและทางด้านดนตรีนั้นเป็นไปในทิศทางเดียวกัน[4]

แนวคิดในการประพันธ์ของเดอบุสซี นับได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างมาก ในส่วนของเสียงประสานและแนวทำนองที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัว ทำนองมีการเลือกใช้บันไดเสียงที่หลากหลายการสร้างทำนองมีการใช้โน้ตแบบโครมาติก เพื่อทำให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้าง ผสมผสานกับการดำเนินคอร์ดที่ไม่ได้เป็นไปตามแบบแผนเหมือนในยุคก่อน บวกกับการดำเนินคอร์ดไปในทิศทางคู่ขนาน (Parallelism) โดยการใช้การคู่ขนานของทรัยแอด และใช้การขนานคู่ห้า อันเป็นลักษณะเด่นของเดอบุสซีอีกอย่างหนึ่ง[5]

การใช้เสียงประสานแบบคู่ขนาน เป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเป็นอย่างมากสำหรับดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม ที่การใช้คอร์ดหรือขั้นคู่ในลักษณะเสียงประสานแบบขนานนั้น สามารถเห็นได้ชัดจากบทประพันธ์ของเดอบุสซี ที่มักใช้เทคนิคนี้จนกลายเป็นการสร้างสีสันและสร้างความเป็นเอกลักษณ์ให้แก่บทเพลง[6]

เทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20

ดนตรีศตวรรษที่ 20 ได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงมาจากดนตรีในศตวรรษที่ 19 อย่างมาก ปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง คือ การปฏิเสธดนตรียุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก โดยการหลีกเลี่ยงการใช้โครงสร้างแบบเดิมในการประพันธ์ จึงทำให้ดนตรีในศตวรรษที่ 20 เกิดความแปลกใหม่ สิ่งที่ได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก

---

[3]Robert Earl Mueller, The Concept of Tonality in Impressionist Music Based on the Works of Debussy and Ravel (Doctoral dissertation: Indiana University, Indiana, 1954): 9-10.

[4]วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, ดนตรีศตวรรษที่ 20 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 70.

[5]Simon Trezise, The Cambridge Companion to Debussy (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 157-158.

[6]Leon Dallin, Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music, 3rd ed.. (Boston: WCB McGraw- Hill, 1974), 118.

ในยุคนั้น คือ ดนตรีระบบไร้กุญแจเสียง ซึ่งเป็นการไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่งโดยเฉพาะ ถือเป็นการหลีกเลี่ยงการใช้กฎและเทคนิคการประพันธ์ตามแบบแผนอย่างสิ้นเชิง ขณะเดียวกันดนตรีแบบอิงกุญแจเสียงก็ยังคงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายอยู่ หากแต่ว่ามีการพัฒนาเทคนิคและรูปแบบการประพันธ์ที่ต่างออกไปจากดนตรีระบบอิงกุญแจเสียงแบบเดิม จึงเป็นเหตุทำให้เกิดดนตรีระบบนีโอโทนาลิตีขึ้นมา

สิ่งที่สำคัญของดนตรีในระบบนีโอโทนาลิตี คือ การให้ความสำคัญของโน้ตหลัก และยังคงมีความสัมพันธ์ระหว่างโทนิกและโดมินันท์อยู่ เพียงแค่ถูกลดบทบาทลง เพื่อต้องการให้เกิดความคลุมเครือของทำนองดนตรีมากขึ้น ในระหว่างนั้นบทบาทของการดำเนินคอร์ดก็ได้เปลี่ยนไป โดยมีการดำเนินคอร์ดที่อิสระมากขึ้น วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ได้กล่าวไว้ว่า

> ดนตรีระบบอิงกุญแจเสียงที่เป็นการประสานเสียงตามแบบแผนดั้งเดิม โดยมีโน้ต[โทนิก] เป็นโน้ตที่มีความสำคัญที่สุด และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างคอร์ดต่างๆ เชิงหน้าที่คอร์ด แต่สำหรับดนตรีโพสต์โทนัลมีโน้ตสำคัญ เรียกว่า “ศูนย์กลางระดับเสียง” ซึ่งความสัมพันธ์เชิงหน้าที่คอร์ดอาจยังคงมีอยู่ เพียงแต่ไม่เป็นไปตามวิธีการแบบแผนดั้งเดิมเท่านั้น[7]

รูปแบบของดนตรีศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่างโทนิกและโดมินันท์เป็นสำคัญ เพราะโทนิกโดยลำพังแล้วไม่มีอำนาจพอที่จะสามารถกำหนดกุญแจเสียงได้ โดมินันท์จึงเป็นสิ่งสำคัญที่มีส่วนชักนำทำนองทั้งหมดกลับเข้าสู่โทนิก รวมไปถึงโน้ตลีดดิง (Leading note) จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าโดมินันท์เป็นส่วนสำคัญที่สุดในการสร้างความรู้สึกที่ทำให้เกิดความเด่นชัดของกุญแจเสียง แต่เนื่องจากกระแสดนตรีในยุคศตวรรษที่ 20 ได้พยายามลดบทบาทและความสำคัญระหว่างโทนิกและโดมินันท์ลง นักประพันธ์ในยุคนั้นจึงใช้วิธีการกำหนดศูนย์กลางเสียงแทน เพื่อเป็นการไม่ให้ความสำคัญระหว่างโทนิกและโดมินันท์ในรูปแบบเดิม ๆ ซึ่งการกำหนดศูนย์กลางเสียงสามารถทำได้หลากหลายวิธี ขึ้นอยู่กับเทคนิคของนักประพันธ์แต่ละท่าน สำหรับ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้กล่าวถึงเทคนิคการกำหนดศูนย์กลางเสียงไว้ว่า “การสร้างศูนย์กลางเสียงโดยวิธีแอสเซอชัน (Assertion) ซึ่งหมายถึงศูนย์กลางเสียงถูกกำหนดโดยการใช้การซ้ำหรือเน้นด้วยโน้ตเพเดิล ออสตินาโต (Ostinato) หรือแม้กระทั่งการใช้เซตของขั้นระดับเสียง”[8]

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์

ผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนองหลักขึ้นมาทั้งหมด 3 ทำนอง โดยทำนองหลักที่ 1 จะนำไปใช้สำหรับตอน A ทำนองหลักที่ 2 จะนำไปใช้สำหรับตอน B และทำนองหลักที่ 3 จะนำไปใช้สำหรับตอน C ซึ่งในแต่ละชุดของทำนองจะเป็นการนำกลุ่มของโมทีฟมาร้อยเรียงกัน โดยในแต่ละทำนองหลักจะมีลักษณะเฉพาะและสามารถแบ่งกลุ่มของโมทีฟได้ดังต่อไปนี้

---

[7]วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 9.

[8]ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์ บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 79.

1. ทำนองหลักที่ 1

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักที่ 1

ทำนองหลักที่ 1 จะประกอบไปด้วยกลุ่มของโมทีฟทั้งหมด 4 โมทีฟ ได้แก่โมทีฟ a และ b หลังจากนั้นผู้ประพันธ์ได้กำหนดหน่วยทำนองย่อยขึ้นมา ซึ่งเป็นทำนองที่ตัดมาจากส่วนท้ายของโมทีฟ a และโมทีฟ b ที่มีลักษณะคล้ายกันประกอบไปด้วยโน้ต 2 ตัวซึ่งเคลื่อนที่เป็นขั้นคู่ 2

2. ทำนองหลักที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลักที่ 2

ทำนองหลักที่ 2 มีความยาวทั้งหมด 4 ห้อง เป็นทำนองที่มีความสั้นที่สุดในบทเพลงลักษณะของทำนองมีความเคลื่อนไหวค่อนข้างน้อย โน้ตกระโดดอยู่ในช่วงขั้นคู่เสียงที่ค่อนข้างแคบ ยกเว้นช่วงกลางและท้ายทำนองที่มีโน้ตกระโดดในช่วงเสียงที่กว้างที่สุดในทำนองหลักนี้

3. ทำนองหลักที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลักที่ 3

ทำนองหลักที่ 3 มีความยาวทั้งหมด 8 ห้อง ในทำนองหลักชุดนี้แตกต่างจากทำนองทั้ง 2 ชุดที่กล่าวมา ลักษณะของทำนองมีความเคลื่อนไหวน้อย ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองโดยรวมเป็นลักษณะการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น แต่มีโน้ตกระโดดขั้นคู่ 4 อยู่ในช่วงท้ายของทำนองหลัก

อรรถาธิบายบทประพันธ์

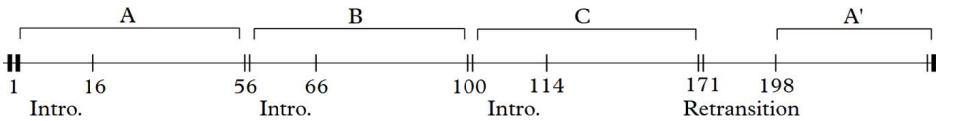
บทเพลง *Moon* เป็นบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีพรรณนาสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก โดยใช้ระบบนีโอโทนาลิตีและกระแสดนตรีอิมเพรสชั่นนิซึ่ม เป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ ปัจจัยหลักของวิธีการใน

การประพันธ์คือ โมทีฟหลักจะถูกกระจายไปยังแนวเสียงต่าง ๆ ในแต่ละตอน พร้อมกับเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเนื้อดนตรี ผู้ประพันธ์จะนำเสนอเทคนิคและวิธีการประพันธ์ตามลำดับ โดยยึดโครงสร้างของบทประพันธ์เป็นหลัก

1. โครงสร้างของบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลงบทนี้สามารถแบ่งออกเป็นส่วนต่างๆ ตามตัวอย่างที่ 4 ได้แก่ ตอน A B C และ A’ ซึ่งแต่ละตอนจะมีโครงสร้างย่อยที่เกิดจากการพัฒนาทำนองและการกระจายโมทีฟ และจะมีท่อนนำของแต่ละตอน อย่างไรก็ตาม ตอน C จะมีความแตกต่างจากตอน A และ B ค่อนข้างมาก ไม่ว่าจะเป็นลักษณะจังหวะ สีสันและความเข้มของเสียง ซึ่งจะอธิบายความแตกต่างในแต่ละตอนต่อไป นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองจากตอน A มาใช้เป็นส่วนท้ายอีกครั้งเพื่อความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์เพลงโดยรวม ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้ท่อนนี้เป็นการกลับมาของตอน A (A’)

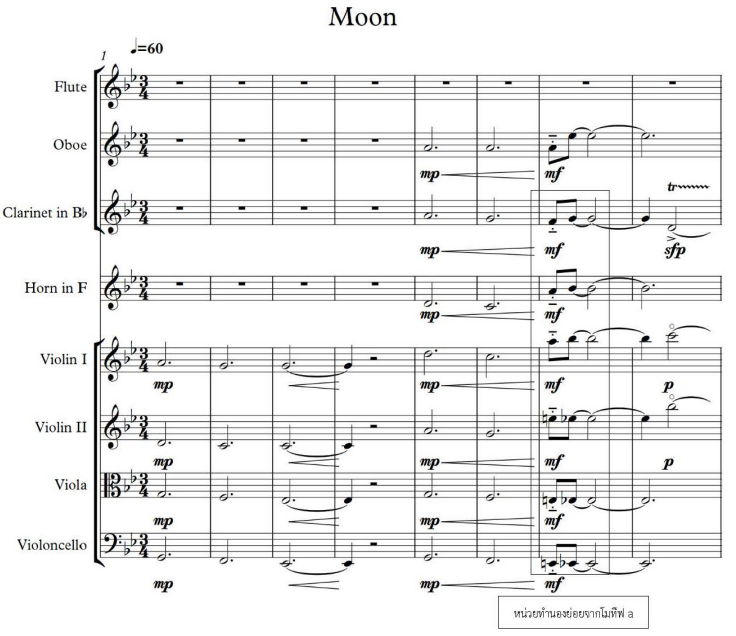
ตัวอย่างที่ 4 โครงสร้างของบทประพันธ์



2. ท่อนนำตอน A

ท่อนนำตอน A มีความยาวทั้งหมด 15 ห้อง บรรเลงด้วยจังหวะที่ค่อนข้างช้า ใช้อัตราจังหวะ 3/4 บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องสายและเครื่องเป่า แนวคิดในการประพันธ์ของท่อนนำ ใช้ลักษณะการลากเสียงโน้ต (Pedal Note) ทำนองมีความเคลื่อนไหวน้อย และมีการสอดแทรกหน่วยทำนองย่อยของโมทีฟ a ของทำนองหลักที่ 1 เข้ามาใช้ในส่วนของท่อนนำ เป็นการนำเสนอทำนอง เพื่อที่จะเตรียมเข้าสู่ในท่อนทำนองหลักที่ 1 สังเกตห้องที่ 7 ในกรอบสี่เหลี่ยม

ตัวอย่างที่ 5 หน่วยทำนองย่อยที่ซ่อนอยู่ในท่อนนำตอน A



นอกจากนี้ มีการดัดแปลงการเคลื่อนที่ของหน่วยทำนองย่อย โดยกำหนดให้เคลื่อนที่ในทิศทางลงเป็นขั้นคู่ 2 จากเดิมที่มีลักษณะเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นเป็นขั้นคู่ 2 ในแนวเสียงไวโอลิน 2 แนวเสียงวิโอลา และแนวเสียงเชลโล จึงทำให้ทั้งสามแนวเสียงดังกล่าว เป็นการใช้หน่วยทำนองย่อยในลักษณะพลิกกลับ (Inversion) จากโครงสร้างของหน่วยทำนองย่อยเดิม สำหรับตอนท้ายของท่อนนำยังคงนำหน่วยทำนองย่อยของโมทีฟ a มาใช้ เช่นเดียวกับท่อนนำในช่วงแรก ซึ่งพบในแนวเสียงไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2

3. ตอน A

ตอน A อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ กำหนดให้มีอัตราจังหวะ 4/4 มีเนื้อดนตรีเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony) จะเป็นการนำทำนองหลักที่ 1 มาใช้ ซึ่งจะเป็นทำนองที่ค่อนข้างมีความสำคัญที่สุดในบทประพันธ์เพลง เนื่องจากทำนองหลักชุดนี้มีโครงสร้างแบ่งเป็นโมทีฟทั้งหมด 2 กลุ่ม และจะถูกนำไปใช้พัฒนาทำนองต่อไป

อย่างไรก็ตามในช่วงแรกจะนำเสนอทำนองด้วยเปียโนเพียงเครื่องเดียว กำหนดให้มือขวาเล่นเป็นทำนองหลักเริ่มบรรเลงในห้องที่ 18 ขณะที่มือซ้ายของเปียโน ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอรูปแบบของจังหวะที่เป็นแบบออสตินาโต (Ostinato) นอกจากแนวออสตินาโตในเปียโนมือซ้ายดังกล่าว จะพบการใช้คอร์ดที่มีขั้นคู่เสียงกระด้าง ได้แก่โน้ต C กับ D คือขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ซึ่งการใช้คอร์ดที่มีขั้นคู่ 2 อยู่ข้างในคอร์ดเป็นเทคนิคสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของตอน A อย่างไรก็ตามหลังจากจบการนำเสนอทำนองด้วยแนวเปียโนเพียงเครื่องเดียว จะพัฒนาแนวทำนองโดยการกระจายทำนองหลักในรูปแบบของการเลียนทำนอง (Imitation)

ไปในแนวเสียงต่าง ๆ ขณะที่เปียโนจะเล่นลักษณะดนตรีประกอบ (Accompaniment) ด้วยเนื้อดนตรีแบบเดิมอย่างต่อเนื่องเป็นพื้นหลังให้กับแนวเสียงต่าง ๆ

ในตัวอย่างที่ 6 จะพบการกระจายโมทีฟไปยังแนวเสียงไวโอลิน 1 และแนวเสียงวิโอลาเป็นการใช้หน่วยทำนองย่อยของโมทีฟ d จากทำนองหลักที่ 1 มาเป็นวัตถุดิบในการขยายทำนอง สังเกตได้จากห้องที่ 27-28 จากนั้นยังพบการกระจายทำนองในแนวเสียงต่างๆ จากตัวอย่างที่ 6 เป็นการกระจายทำนองด้วยโมทีฟ b ซึ่งเกิดขึ้นพร้อม ๆ กันกับการใช้หน่วยทำนองย่อยจากโมทีฟ a

ตัวอย่างที่ 6 การกระจายทำนองด้วยกลุ่มของโมทีฟ

4. ท่อนนำตอน B

ก่อนที่จะเข้าถึงทำนองหลักในตอน B ผู้ประพันธ์เลือกใช้วิธีการนำเสนอทำนองขึ้นมาจากดนตรีทีละกลุ่ม สร้างท่อนนำก่อนเข้าตอน B เริ่มจากห้องที่ 56 ซึ่งเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น D ไมเนอร์ ผู้ประพันธ์ได้สร้างกลุ่มโน้ตขึ้นมา 1 กลุ่ม เป็นกลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 4 ตัวที่เล็นเป็นลักษณะทรีโมโล (Tremolo) โดยใช้แนวเสียงไวโอลิน 1 เล่นกลุ่มโน้ตนี้ซ้ำไปตลอดเป็นลักษณะแบบออสตินาโต จากนั้นในห้องที่ 60 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้แนวเสียงไวโอลิน 2 เล่นในลักษณะเดียวกันกับแนวเสียงไวโอลิน 1 โดยที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ทั้ง 2 แนวเสียงเล่นในลักษณะนี้ไปตลอดจนจบท่อนของตอน B

ตัวอย่างที่ 7 แนวเสียงออสตินาโตในท่อนนำตอน B

5. ตอน B

สำหรับแนวคิดในตอน B นั้นยังคงใช้เทคนิคการประพันธ์ที่คล้ายคลึงกับแนวคิดการประพันธ์ของตอน A คือลักษณะการใช้ออสตินาโตเป็นหลัก โดยใช้ทำนองหลักที่ 2 ที่มีความยาวสั้น ๆ เพียง 4 ห้อง ขยายทำนองโดยการเลียนทำนองเล่นซ้ำไปมาอยู่บนทำนองที่เล่นเป็นออสตินาโต จึงทำให้ความรู้สึกของทำนองในท่อนนี้มีกลิ่นไอของดนตรีมินิมัลเข้ามาผสมผสานอยู่ด้วย

ในส่วนของภาพรวมของโครงสร้างในทำนองท่อนนี้ จะค่อย ๆ เริ่มจากเครื่องดนตรีทีละกลุ่ม และเพิ่มเครื่องดนตรีในระยะต่อมาจนครบทุกเครื่อง ความเข้มเสียงจะเริ่มจากเบาแล้วค่อย ๆ ไล่ไปจนดังในช่วงกลางของท่อน จากนั้นค่อย ๆ ลดความเข้มเสียงลงพร้อมกับค่อย ๆ ลดเครื่องดนตรีออกไปทีละกลุ่มในตอนท้ายของท่อน ผู้ประพันธ์ได้เรียกเทคนิคนี้ว่าภูเขา ที่เริ่มจากพื้นจึงค่อย ๆ ไต่ระดับขึ้นไปจนถึงจุดสูงสุด จากนั้นก็ค่อย ๆ ลาดชันลงมากลับสู่จุดเริ่มต้น

เริ่มเข้าสู่ทำนองหลักในห้องที่ 79 ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง Db เมเจอร์จากนั้นได้กำหนดให้แนวเสียงฮอร์นเล่นเป็นทำนองหลัก โดยที่แนวเสียงไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 ที่ยังคงเล่นเทคนิคการออสตินาโตที่บรรเลงมาตั้งแต่ในห้องที่ 56 จากนั้นผู้ประพันธ์เพิ่มกลุ่มโน้ตขึ้นมาอีก 1 กลุ่มในแนวเสียงเปียโนสังเกตจากในห้องที่ 79 เป็นต้นไป (ตัวอย่างที่ 8) เป็นกลุ่มโน้ตที่ถูกพัฒนามาจากกลุ่มโน้ตของแนวเสียงไวโอลิน 1 กับไวโอลิน 2 โดยการย่อยส่วนจังหวะจากโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 4 ตัวให้กลายเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 4 ตัว จึงได้กลุ่มโน้ตกลุ่มนี้เพิ่มขึ้นมาอีก 1 กลุ่มโดยเล่นทับซ้อนกันไปกับทำนองของกลุ่มแนวเสียงไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 ที่เล่นเป็นลักษณะออสตินาโตมาตั้งแต่แรก ในส่วนของเทคนิคที่ผู้ประพันธ์ได้กล่าวมานั้นเพื่อเป็นการสร้างความซับซ้อนให้แก่เนื้อดนตรีมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 8 ทำนองหลักในตอน B

6. ท่อนนำตอน C

ท่อนนำตอน C อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ มีความยาวทั้งหมด 14 ห้อง ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 120 เล่นอยู่ในอัตราจังหวะ 7/4 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะซ้อน (Complex Time) เริ่มต้นบทเพลงด้วยแนวเสียงเปียโนขึ้นก่อน บรรเลงโดยลักษณะการใช้กลุ่มโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเล่นต่อเนื่องกัน ซึ่งกลุ่มโน้ตเหล่านี้ได้ยกมาจากกลุ่มโน้ตที่เล่นเป็นออสตินาโตในท่อนทำนองหลักของท่อนนี้

ลักษณะของการเน้นจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหลัก ได้นำเสนอให้เห็นตั้งแต่ในท่อนนำ สังเกตได้จากในตัวอย่างที่ 9 ในแนวเสียงเปียโนมือขวา เป็นการเน้นจังหวะที่ไม่ได้เป็นการเน้นในจังหวะหลักของอัตราจังหวะ 7/4 ซึ่งได้แก่การเน้นในจังหวะที่ 3 การเน้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 การเน้นในจังหวะที่ 6 และการเน้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 7 สังเกตตามลูกศรในตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9 ท่อนนำของตอน C

7. ตอน C

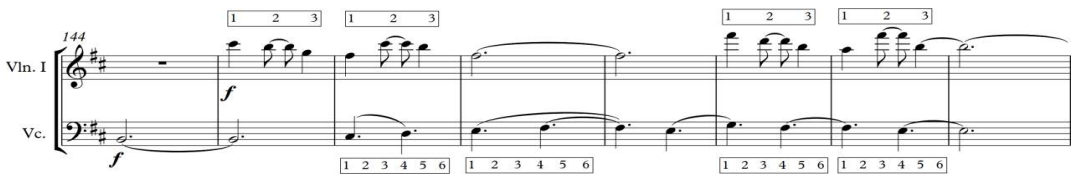
สำหรับตอน C เป็นการใช้ทำนองหลักที่ 3 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำประจุดเท่ากับ 86 โดยในท่อนนี้ใช้แนวคิดการประพันธ์ที่เป็นลักษณะเด่นของเพลง คือการใช้ออสตินาโตจังหวะ ซึ่งในท่อนนี้ได้ผสมผสานกับการเน้นจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหลักของอัตราจังหวะ รวมทั้งมีการใช้เทคนิคการซ้อนอัตราจังหวะ (Polymeter) เพื่อสร้างความซับซ้อนให้กับทำนองขึ้นไปอีกด้วย ในขณะเดียวกันก็มีชีพจรจังหวะที่เร็วกว่าท่อนอื่นที่ผ่านมา จึงทำให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น โดยทำนองหลักท่อนนี้จะแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือช่วงแรก ช่วงกลาง และช่วงสุดท้าย

ทำนองอยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ทำนองหลักเล่นอยู่ในแนวเสียงเชลโลในช่วง 8 ห้องแรก โดยที่ทำนองหลักนั้นเล่นอยู่บนกลุ่มจังหวะที่เล่นเป็นลักษณะออสตินาโตจังหวะในแนวเสียงเปียโน สังเกตจากในตัวอย่างที่ 10 ในแนวเสียงเปียโนมือซ้าย เป็นการเล่นลักษณะออสตินาโตโดยการเน้นในจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหลัก

ตัวอย่างที่ 10 ตัวอย่างการใช้เทคนิคออสตินาโตและการใช้คอร์ดคู่ขนานในแนวเสียงเปียโน

เมื่อกลับเข้าสู่ช่วงสุดท้ายของทำนองหลักผู้ประพันธ์ได้กลับมาใช้ลักษณะของเนื้อดนตรีแบบเดิมเช่นเดียวกับที่ใช้ในทำนองช่วงแรก ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการซ้อนอัตราจังหวะเพิ่มเข้าไปในท่อนนี้ โดยเป็นการสร้างทำนองขึ้นมาอีกหนึ่งกลุ่มเล่นทับซ้อนกันกับทำนองหลัก อัตราจังหวะเดิมของทำนองหลักคือจังหวะ 6/8 ส่วนทำนองที่สร้างขึ้นมาใหม่สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นอัตราจังวะ 3/4 เท่ากับเป็นการแทรกจังหวะสามในหก สำหรับทำนองหลักอยู่ในแนวเสียงวิลา แนวเสียงเชลโล และแนวเสียงฮอร์น ส่วนทำนองที่เล่นซ้อนอัตราจังหวะ (แต่ไม่ได้กำหนดอัตราจังหวะซ้อน) ปรากฏในแนวเสียงฟลูต แนวเสียงไวโอลิน 1

ตัวอย่างที่ 11 ภาพตัวอย่างการซ้อนอัตราจังหวะ



8. ช่วงเชื่อมกลับ (Retransition) และตอน A'

ก่อนที่จะกลับเข้าสู่ท่อนการกลับมาของตอน A จากในท่อนที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้สร้างช่วงเชื่อมกลับขึ้นมาเพื่อที่จะนำความรู้สึกของทำนองกลับเข้าสู่ทำนองหลักของตอน A สำหรับช่วงเชื่อมกลับผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะการเคลื่อนที่ของช่วงครึ่งแรกจากทำนองหลักที่ 3 มาใช้ โดยใช้ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองที่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน และทำนองที่สร้างขึ้นมาใหม่นั้นเป็นทำนองที่เคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น โดยมีลักษณะการเคลื่อนที่ทำนองแบบตามขั้น

ตัวอย่างที่ 12 ช่วงเชื่อมกลับ

ในท่อนสุดท้ายผู้ประพันธ์ในนำทำนองจากในตอน A มาเล่นซ้ำ โดยมีการปรับเปลี่ยนลักษณะเนื้อของดนตรี พร้อมทั้งเพิ่มความเข้มของเสียงให้หนาขึ้นกว่าในตอนแรก เพื่อที่จะทำให้ทำนองในท่อนจบดูมีพลังมากขึ้น และทำให้ทำนองโดยรวมทั้งหมดมีความเป็นเอกภาพในผลงานเพลงอีกด้วย เนื่องจากทำนองหลักที่ 1 ที่อยู่ในตอน A เป็นตอนที่ถูกนำโมทีฟที่อยู่ในทำนองนำไปใช้อย่างมากมายในบทเพลงนี้ ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงได้เลือกใช้ทำนองหลักที่ 1 เป็นการจบท่อนเพลง

ตอนจบของบทประพันธ์ผู้ประพันธ์ได้ลดระดับความเข้มของเสียงลง โดยการค่อย ๆ ลดไดนามิคลง พร้อมกับใช้เทคนิคการค่อย ๆ ผ่อนจังหวะให้ช้าลง (Ritenuto) พร้อมกับนำหน่วยทำนองย่อยของโมทีฟ a และ โมทีฟ b จากทำนองหลักที่ 1 มาใช้กระจายทำนองในช่วงจบ ห้องที่ 215-218 โดยเฉพาะในแนวเสียงเปียโนมือขวา ห้องที่ 216-218 เป็นการใช้ขนานคู่ 5 เพอร์เฟค (P5) ทำให้ทำนองมีความรู้สึกเปิดกว้าง การกระจายกลุ่มหน่วยทำนองย่อยลักษณะนี้ เป็นการสร้างความรู้สึกให้เกิดความเป็นเอกภาพของบทเพลงมากขึ้น

ผลสรุปในด้านการประพันธ์

1. ในการประพันธ์บทเพลงผู้ประพันธ์ได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับการพัฒนาโมทีฟเป็นหลัก การเปลี่ยนเนื้อของดนตรีเพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการเปลี่ยนห้วงทำนองในแต่ละท่อนของบทเพลง
2. ผู้ประพันธ์ได้ใช้โมทีฟในการขยายทำนอง การกระจายโมทีฟไปยังแนวเสียงต่าง ๆ บรรเลงสลับกันไปมาในทุก ๆ แนวเสียงอันเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้
3. เทคนิคออสตินาโตจังหวะเป็นเทคนิคที่ใช้มากในบทเพลงนี้ โดยลักษณะของการบรรเลงออสตินาโตจังหวะในแนวเสียงใดแนวเสียงหนึ่ง พร้อมกันนั้นทำนองหลักก็จะกระจายไปมาอยู่ตามแนวเสียงอื่น ๆ เกิดเป็นเนื้อดนตรีที่มีมิติ และมีความน่าสนใจ
4. ขั้นคู่ที่เลือกใช้เป็นขั้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนใหญ่ ตามลักษณะของดนตรีกระแสอิมเพรสชั่นนิซึ่ม ที่นิยมใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างในการประพันธ์
5. ทางด้านของจังหวะผู้ประพันธ์พยายามสร้างความคลุมเครือโดยการใช้วิธีแบ่งกลุ่มของแนวเสียงแล้วนำมาบรรเลงทับซ้อนกันไปมา ในส่วนของลักษณะจังหวะโดยส่วนใหญ่ จะเล่นในลักษณะของการเน้นในจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหลัก การใช้เทคนิคการซ้อนของอัตราจังหวะ และใช้อัตราจังหวะแบบไม่มีสัดส่วน (Asymmetrical Meter)
6. ความเข้มข้นของเสียงโดยภาพรวมของบทเพลงนี้ไม่ได้มีความหนาแน่นมากนัก โดยเฉพาะในท่อนที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะที่ค่อนข้างช้า เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการที่จะสื่อถึงบรรยากาศในยามกลางคืน จึงเลือกการนำเสนอทำนองในลักษณะที่ค่อย ๆ เคลื่อนไหว ซึ่งความเข้มเสียงโดยรวมส่วนมากอยู่ในระดับความเบาถึงดังปานกลาง
7. ใช้ทำนองบนเสียงประสานแบบคู่ขนาน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีอิมเพรสชั่นนิซึ่ม

ในการสร้างบทประพันธ์สำหรับในการวิจัยครั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกประพันธ์รูปแบบของดนตรีตามความชื่นชอบของผู้ประพันธ์ เป็นการหยิบนำเทคนิคและแนวคิดต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอไป ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าสามารถสนับสนุนสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดมาจากจินตนาการของผู้ประพันธ์เองได้เป็นอย่างดี ในการวิเคราะห์บทประพันธ์ของผู้วิจัยในครั้งนี้หวังว่าจะเป็นประโยชน์ให้กับนักประพันธ์ท่านอื่น ๆ สำหรับแนวคิดในด้านการประพันธ์

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2553). *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์ บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Adler, S. (1989). *The Study of Orchestration* (2nd ed.). New York: W.W. Norton & Company.

Dallin, L. (1974). *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music* (3rd ed.). Boston: WCB McGraw- Hill.

Flickinger, M. (1939). *Impressionism in Modern Music Debussy's Influence upon Contempreary Composers* (Master's Thesis). University of Southern California, California.

Kregor, J. (2015). *Program Music*. Cambridge: TJ International Ltd.

Leeuw, T. D. (2005). *Music of the Twentieth Century a Study of its Elements and Structure*. (3rd ed.). Amsterdam: PROgrafici, Goes.

Mueller, R. E. (1954). *The Concept of Tonality in Impressionist Music Based on the Works of Debussy and Ravel* (Doctoral dissertation). Indiana University, Indiana.

Trezise, S. (2003). *The Cambridge companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press.