ดุษฎีนิพนธ์ด้านการประพันธ์เพลง: บทประพันธ์เพลงอีสานร่วมสมัยสำหรับกีตาร์คลาสสิก

ร.ต.ดนุเชษฐ วิสัยจร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Doctoral Music Composition: Isaan Music Composition for Classical Guitar

2nd Lt. Danuchate Wisaijorn

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Common
Common Course
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์ด้านการประพันธ์เพลง: บทประพันธ์เพลงอีสานร่วมสมัยสำหรับกีตาร์คลาสสิก
โดย	ร.ต.ดนุเชษฐ วิสัยจร
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

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

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดนุเชษฐ วิสัยจร : ดุษฎีนิพนธ์ด้านการประพันธ์เพลง: บทประพันธ์เพลงอีสานร่วมสมัยสำหรับกีตาร์คลาสสิก. (Doctoral Music Composition: Isaan Music Composition for Classical Guitar) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายใน 5 ทศวรรษที่ผ่านมาในฐานะเครื่องดนตรีหลักในดนตรีตะวันตกร่วมสมัยและในวัฒนธรรมดนตรีที่หลากหลาย ในซีกโลกตะวันตกนั้นกีตาร์ถูกบรรเลงในดนตรีหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นบลูกราส บลูส์ ร็อก หรือฟลาเมงโก ส่วนในซีกโลกตะวันออกกีตาร์ก็มีรูปแบบการบรรเลงที่ต่างกันออกไปตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรม

กีตาร์ในบริบทของดนตรีสมัยนิยมได้พัฒนาไปหลายแง่มุม แต่ที่สามารถนำไปใช้เป็นหลักในการศึกษานั้น ยังขาดแคลนบทเพลงที่จะตอบสนองต่อวัฒนธรรมสมัยนิยมที่มีการเปลี่ยนแปลง รวมไปถึงการตอบสนองต่อนักกีตาร์ในเรื่องของการแสดงและการศึกษา เนื่องจากกีตาร์เป็นเครื่องมือมีความเฉพาะตัวสูง เห็นได้จากวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกตะวันตกในอดีต ซึ่งมีการนำบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีอื่นมาเรียบเรียงใหม่สำหรับกีตาร์ อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันมีผู้ประพันธ์เพลงกีตาร์มากขึ้น เช่น ลีโอ บราวเออร์ แห่งประเทศคิวบา ใช้อัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านในการประพันธ์และสามารถถ่ายทอดองค์ประกอบดังกล่าวออกมาได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนั้นยังมีเซอร์จิโอและโอแดร์ อัสสาด แห่งประเทศบราซิล และโทรุ ทาเคมิตสึ แห่งประเทศญี่ปุ่นอีกด้วย

ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะประพันธ์บทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกที่มีความหลากหลายตอบสนองรสนิยมร่วมสมัย โดยพัฒนาบทเพลงบนพื้นฐานของความเป็นไทยอีสานของจังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งเป็นบ้านเกิดของผู้วิจัย นำเทคนิคการประพันธ์เพลงและการบรรเลงกีตาร์มาประยุกต์ใช้เพื่อสร้างผลงานที่มีอัตลักษณ์และมีคุณค่าทางศิลปะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5886806935 : MAJOR COMMON
KEYWORD: classical music, guitar

Danuchate Wisaijorn : Doctoral Music Composition: Isaan Music Composition for Classical Guitar. Advisor: Prof. Natchar Pancharoen, Ph.D.

Guitar has been one of the popular major instruments in western music cultures and various contemporary cultures in the past 5 decades. It has been taking a very important role in bluegrass music, blues, rock, and flamenco in the Western culture. It also takes parts in different contexts in the oriental societies and cultures as well.

Guitar was also utilized in the world of popular music and developed greatly through time; however, not so great volumes of repertoires in this genre are established. Furthermore, the uniqueness of the instrument also causes limited development in terms of performance and education in higher level. In the classical music history, repertoires for guitar were merely transcriptions from other instruments. Fortunately, nowadays there are more composers like Leo Brouwer from Cuba, a composer with a strong sense of folk rhythmic style, Sergio & Odair Assad from Brazil, and Toru Takemitsu from Japan.

The researcher, a composer and guitarist born in Ubon Ratchathani, composes compositions for guitar inspired by familiar “Isaan” culture. The researcher tends to include modified compositional technique as well as playing technique in order to produce original compositions with his own uniqueness and artistic value.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Common Student's Signature .....
Academic Year: 2018 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและกรมดุริยางค์ทหารบก หน่วยงานต้นสังกัดที่ให้การสนับสนุนและมอบโอกาสให้ผู้วิจัยได้สร้างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ในการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ ที่ให้คำปรึกษา ข้อแนะนำ และให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยในการสร้างผลงานชิ้นนี้ ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ และรองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ สำหรับคำแนะนำเพิ่มเติมซึ่งทำให้งานวิจัยชิ้นนี้สำเร็จลุล่วงเป็นอย่างดียิ่ง

ดนุเชษฐ วิสัยจร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง
กิตติกรรมประกาศ ..... จ
สารบัญ ..... ฉ
สารบัญภาพ ..... ฌ
สารบัญตัวอย่าง ..... ญ
บทที่ 1 1
บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 2
1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย 2
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2
บทที่ 2 3
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 3
2.1 บทเพลงสำหรับกีตาร์ในประเทศสเปน 3
2.1.1 ที่มาของแนวคิดชาตินิยมในการประพันธ์ของโฆคิน ตูรินา (Joaquin Turina) 3
2.1.2 ภาพลักษณ์ของชาวสเปนตอนใต้ 3
2.1.3 เปรียบเทียบรูปแบบการประพันธ์ 4
2.1.4 อิทธิพลของดนตรีฟลาเมงโก 10
1. โมดอันดาลุส (Andalusian mode) 10

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. เคเดนซ์แบบอันดาลุส 11
3. บูเลเรียส (Bulerias) หรือ 12-Beat Rhythm 11
4. การใช้สายเปล่าในการบรรเลงกีตาร์ 12
5. คอร์ดที่มีการดำเนินในรูปแบบขนาน 12
2.2. ดนตรีสำหรับกีตาร์จากทวีปอเมริกาใต้ 13
2.2.1 ที่มาโดยสังเขปของดนตรีอเมริกาใต้ 14
2.2.2 ดนตรีร่วมสมัยสำหรับกีตาร์ในประเทศคิวบา บราซิลและอาร์เจนตินา 15
1. ประเทศคิวบา 15
2. ประเทศบราซิล 16
3. ประเทศอาร์เจนตินา 18
2.2.3 ลักษณะที่น่าสนใจของดนตรีสำหรับกีตาร์ในทวีปอเมริกาใต้ 20
2.3 ดนตรีอีสาน 25
2.3.1 ลักษณะของหมอลำ 26
บทที่ 3 29
อรรถาธิบายบทเพลงอีสานร่วมสมัยสำหรับกีตาร์คลาสสิก 29
3.1 อานาปานสติ 29
3.2 สาโท 32
3.3 ลาวสวดมนต์ 37
3.4 เชียงใหม่ 40
3.5 พิณ 42
3.6 ตื่น 45
3.7 แว่ว 48
3.8 ชาวเวียด 50
บทที่ 4 54

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงต่อสาธารณชน 54
4.1 คอนเสิร์ตและการเสวนา 54
4.2 การสร้างสื่อ 56
4.3 การเผยแพร่ด้วยสื่อออนไลน์ 57
4.4 ปัญหาและข้อเสนอแนะ 58
ภาคผนวก 59
ภาคผนวก ก 60
โน้ตเพลง 60
ภาคผนวก ข 95
ซีดีและดีวีดี 95
บรรณานุกรม 98
ประวัติผู้เขียน 99

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1 ประเทศสเปน 4
ภาพที่ 2 ชาวมายาบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น ออคารินา (ocarina) และเครื่องเคาะต่าง ๆ... 14
ภาพที่ 3 รูปแบบจังหวะต่าง ๆ ของดนตรีในอเมริกาใต้ 15
ภาพที่ 4 Brouwer: 20 Estudios Sencillos แบบฝึกขนาดเล็ก 20 บทสำหรับกีตาร์..... 16
ภาพที่ 5 Villa-Lobos: Etude No.1 จากแบบฝึก 12 ชิ้นสำหรับกีตาร์..... 17
ภาพที่ 6 Jobim: Desafinado เสียงประสานแบบแจ๊สกับจังหวะบอสซาโนวา..... 18
ภาพที่ 7 Piazolla: Verano Porteño..... 19
ภาพที่ 8 คำอธิบายเทคนิคพิเศษต่าง ๆ..... 19
ภาพที่ 9 เคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2534 กับหมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย และหมอแคน 26
ภาพที่ 10 ลายโปงลาง 27
ภาพที่ 11 โมดโดเรียน..... 27
ภาพที่ 12 โมดมิกโซลิเดียน 28
ภาพที่ 13 การใช้ขี้สูดเพื่ออุดรอยรั่วของไม้..... 28

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1 Albeniz: Suite Española, Asturias ลักษณะแนวทำนองที่ได้รับอิทธิพลจากการร้องแบบคันเตฆอนโด 5

ตัวอย่างที่ 2 Turina: Sonata para Guitarra ลักษณะแนวทำนองได้รับอิทธิพลจากการร้องแบบคันเตฆอนโด 5

ตัวอย่างที่ 3 Falla: Homenaje a le Tombeau Debussy ลักษณะของทำนองที่ไม่มีเสียงประสานนิยมร้องโน้ตเหล่านั้นด้วยการเอื้อน (vocalise) 6

ตัวอย่างที่ 4 เคเดนซ์แบบอันดาลุส 6

ตัวอย่างที่ 5 Albeniz: Suite Española, Sevilla เคเดนซ์อันดาลุส 7

ตัวอย่างที่ 6 Turina: Sonata para Guitarra เคเดนซ์อันดาลุส 7

ตัวอย่างที่ 7 Albeniz: Suite Española, Asturias อิทธิพลจากกีตาร์กับบทเพลงสำหรับเปียโน 8

ตัวอย่างที่ 8 Turina: Sonata para Guitarra การบรรเลงโดยใช้เทคนิคราซเกอาโด 8

ตัวอย่างที่ 9 Falla: Homenaje a le Tombeau Debussy อิทธิพลจากกีตาร์ 9

ตัวอย่างที่ 10 Albeniz: Suite Española, Cádiz อิทธิพลจากกีตาร์ รูปแบบของจังหวะแบบโบเลโร (bolero) 9

ตัวอย่างที่ 11 Turina: Sonata para Guitarra การใช้รูปแบบจังหวะแบบบูเลเรียส 10

ตัวอย่างที่ 12 โมดแบบอันดาลุส 10

ตัวอย่างที่ 13 โมดแบบอันดาลุส 10

ตัวอย่างที่ 14 โมดแบบอันดาลุส 11

ตัวอย่างที่ 15 เคเดนซ์ จาก C, Bb, A, G, F, Eb, D 11

ตัวอย่างที่ 16 รูปแบบจังหวะแบบฟลาเมงโก 11

ตัวอย่างที่ 17 การใช้สายเปล่า 12

ตัวอย่างที่ 18 เพลเกิลเคเดนซ์ 12

ตัวอย่างที่ 19 คอร์ดแบบขนาน 13

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 20 คอร์ดแบบขนาน 13
ตัวอย่างที่ 21 Miranda: Appasionata จังหวะขัดซึ่งเป็นเสน่ห์ของดนตรีลาตินอเมริกาและโน้ต F# ที่ทำให้เกิดจังหวะขัด 20
ตัวอย่างที่ 22 Piazolla: Verano Porteño เทคนิคการบรรเลงเพื่อสีสันของเสียง 20
ตัวอย่างที่ 23 Brouwer: Sonata, Fandango y Boleros 21
ตัวอย่างที่ 24 Rodrigo: Tres Piezas Españolas, Fandango 21
ตัวอย่างที่ 25 Miranda: Appasionata รูปแบบการบรรเลงที่คล้ายการด้นสด 21
ตัวอย่างที่ 26 Piazolla: Cuatro Estaciones Porteñas “Verano Porteño” รูปแบบการบรรเลงที่คล้ายการด้นสด 22
ตัวอย่างที่ 27 Brouwer: Sonata, Fandango y Boleros รูปแบบการบรรเลงที่คล้ายการด้นสด 22
ตัวอย่างที่ 28 Miranda: Appasionata มีรูปแบบจังหวะที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีบอสซาโนวา 23
ตัวอย่างที่ 29 รูปแบบของจังหวะแบบบอสซาโนวา 23
ตัวอย่างที่ 30 Brouwer: Sonata, Fandango y Boleros การใช้เทคนิคการคัดทำนอง 23
ตัวอย่างที่ 31 Brouwer: Sonata, Toccata de Pasquini การใช้เทคนิคการคัดทำนอง 24
ตัวอย่างที่ 32 Pasquini: La Toccata con lo Scherzo del Cuccó การใช้เทคนิคการคัดทำนอง 24
ตัวอย่างที่ 33 Miranda: Appasionata การใช้คอร์ดที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส 24
ตัวอย่างที่ 34 Miranda: Appasionata ซีเควนซ์ของการใช้คอร์ดที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส 25
ตัวอย่างที่ 35 Brouwer: Sonata, Toccata de Pasquini การใช้คอร์ด E major-9 25
ตัวอย่างที่ 36 Piazolla: Milonga del Angel คอร์ด G minor-9 25
ตัวอย่างที่ 37 การใช้เสียงฮาร์โมนิกสลับกับเสียงจริง 30
ตัวอย่างที่ 38 การใช้เทคนิคสายเปิดสลับกับฮาร์โมนิก 30
ตัวอย่างที่ 39 การใช้ฮาร์โมนิก 30
ตัวอย่างที่ 40 การใช้เทคนิคการเกี่ยวสายด้วยนิ้ว 1 และ 2 31
ตัวอย่างที่ 41 การคัดแนวทำนองจากการสวดมนต์มาใช้ในการประพันธ์เพลง 31

ตัวอย่างที่ 42 การปรับสายแบบ DADGAD 33
ตัวอย่างที่ 43 การใช้ DADGAD 33
ตัวอย่างที่ 44 DADGAD ทำให้บรรเลงคู่สองได้ง่ายขึ้น 34
ตัวอย่างที่ 45 การปรับสายแบบ DADGAD ทำให้ง่ายแก่การเสนอแนวทำนองด้วยการบรรเลงข้ามสาย (Campanella) 34
ตัวอย่างที่ 46 รูปแบบของจังหวะ 35
ตัวอย่างที่ 47 รูปแบบของจังหวะ 35
ตัวอย่างที่ 48 รูปแบบของจังหวะ 36
ตัวอย่างที่ 49 DADGAD เอื้อให้สามารถบรรเลงในรูปแบบเดียวกับพิณ 37
ตัวอย่างที่ 50 การใช้สายเปล่า 37
ตัวอย่างที่ 51 DADGAD ทำให้มีช่วงเสียงที่กว้างขึ้น 37
ตัวอย่างที่ 52 การปรับสาย 6=D ทำให้สามารถบรรเลงเสียงลากยาวง่าย 38
ตัวอย่างที่ 53 การปรับสาย 6=D ทำให้สามารถสร้างเสียงประสานที่มีช่วงกว้างและมีอิสระมากขึ้น 39
ตัวอย่างที่ 54 การใช้การทาบ 39
ตัวอย่างที่ 55 การบรรเลงด้วยเทคนิคแบบพิณ 39
ตัวอย่างที่ 56 การใช้เสียงที่ 7 ในโมด D Dorian (ทางสั้น) 40
ตัวอย่างที่ 57 การบรรเลงเสียงคู่ห้าด้วยการใช้นิ้ว 2 และ 4 40
ตัวอย่างที่ 58 การใช้สายเปล่าเพื่อความต่อเนื่องของเสียง 41
ตัวอย่างที่ 59 การเกี่ยวสายแบบพิณและการประสานเสียงแบบขั้นคู่สี่ 41
ตัวอย่างที่ 60 การใช้ฮาร์โมนิกและขั้นคู่ในช่วงเสียงที่สูงเพื่อความพื้นผิวดนตรีที่โปร่ง 42
ตัวอย่างที่ 61 เพลงจบด้วย molto tenuto 42
ตัวอย่างที่ 62 การบรรเลงเชื่อมเสียง 42
ตัวอย่างที่ 63 การบรรเลงอาร์เปโจ 43

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 64 Brouwer: แบบฝึกหมายเลข 6 43
ตัวอย่างที่ 65 การใช้สายเปล่า 43
ตัวอย่างที่ 66 แบบฝึกหมายเลข 7 สำหรับกีตาร์ ของวิลลา-โลบอส 44
ตัวอย่างที่ 67 การบรรเลงด้วยสำเนียงพิณ 44
ตัวอย่างที่ 68 การใช้ฮาร์โมนิก 44
ตัวอย่างที่ 69 เสียงระฆัง 45
ตัวอย่างที่ 70 “No Importa la Distancia” 46
ตัวอย่างที่ 71 แนวทำนองหลัก 46
ตัวอย่างที่ 72 ทิวทัศน์ของท้องทุ่งแดนอีสาน ลีลาของการบรรเลงพิณที่พลิ้วไหว 46
ตัวอย่างที่ 73 การคงรูปมือซ้ายและย้ายตำแหน่ง 47
ตัวอย่างที่ 74 เสียงระฆังได้รับการดัดแปลงด้วยการปรับเสียงลดลง 47
ตัวอย่างที่ 75 การนำทำนองหลักมาปรับ 48
ตัวอย่างที่ 76 การกลับมาของทำนองระฆัง “con forza” 48
ตัวอย่างที่ 77 บันไดเสียงเพนตาโทนิก D, E, A, B 48
ตัวอย่างที่ 78 การพัฒนาแนวทำนองหลัก 49
ตัวอย่างที่ 79 Turina: Sonata para guitarra 49
ตัวอย่างที่ 80 แนวทำนองใหม่ที่มีลักษณะเป็นเพลงร้อง 49
ตัวอย่างที่ 81 คอร์ดที่มีความสัมพันธ์แบบคู่สามไมเนอร์ 50
ตัวอย่างที่ 82 แนวทำนองหลัก “แว่ว” 50
ตัวอย่างที่ 83 แนวทำนองที่สร้างจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก A, B, D, E และ F# 50
ตัวอย่างที่ 84 รูปแบบของการแสดงเสียงแบบสะบัด 51
ตัวอย่างที่ 85 แนวประสานเสียงคู่สี่ที่ดำเนินแบบคู่ขนาน 51
ตัวอย่างที่ 86 การใช้คอร์ดออกเมนเตดเพื่อสร้างความคลุมเครือของเสียง 52

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 87 การนำแนวทำนองหลักมาพัฒนา..... 52
ตัวอย่างที่ 88 การใช้เทคนิคการเกี่ยวสายซึ่งนิยมกันในการบรรเลงพิณ 52
ตัวอย่างที่ 89 คอร์ดเมเจอร์พลิกกลับ แล้วดำเนินแบบขนานด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิก 53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การศึกษาดนตรีในปัจจุบันได้พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของเทคนิคการแสดงไปจนถึงวรรณกรรมเพลงสำหรับกีตาร์ที่มีเป็นจำนวนมาก ในช่วงทศวรรษที่ 1950 ซึ่งเป็นยุคที่อันเดรส เซโกเวีย (Andrés Segovia, ค.ศ. 1893-1987) ออกแสดงกีตาร์ต่อสาธารณชนและประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากนั้น ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานสำหรับกีตาร์ตามมาเป็นจำนวนมาก รวมทั้งมีการนำบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีอื่นมาเรียบเรียงสำหรับกีตาร์ มีการบรรจุการเรียนการสอนกีตาร์เข้าไปในหลักสูตรระดับอุดมศึกษา ปัจจัยเหล่านี้ทำให้การเรียนและการบรรเลงกีตาร์พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว ผลงานเพลงสำหรับกีตาร์ที่ถูกประพันธ์ขึ้นในยุคก่อน ๆ ก็ยังได้รับความนิยมอยู่ แต่มีความต้องการผลงานชิ้นใหม่ ๆ เพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก ทำให้นักกีตาร์และผู้ประพันธ์เพลงร่วมสมัยต้องแสวงหามุมมองใหม่เพิ่มขึ้น เพื่อให้ทั้งการแสดงและการประพันธ์เพลงมีมุมมองที่แตกต่างและมีเสน่ห์เฉพาะตัว

ผู้ประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์มีจำนวนมาก กลุ่มที่เด่นที่สุดกลุ่มหนึ่งคือกลุ่มที่ใช้แนวคิดแบบดนตรีชาตินิยม (Nationalism) ในการประพันธ์ เช่น อิซาค อัลเบนิส (Isaac Albéniz, ค.ศ. 1860-1909) มานูเอล เด ฟายา (Manuel de Falla, ค.ศ. 1876-1946) โฆคิน ตูรินา (Joaquin Turina, ค.ศ. 1882-1949) ลีโอ บราวเออร์ (Leo Brouwer, เกิด ค.ศ. 1939) และนักแต่งเพลงคู่พี่น้องเซอร์จิโอและโอแดร์ อัสสาด (Sergio & Odair Assad, ค.ศ.1952-ปัจจุบัน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การนำเสนอบทเพลงด้วยแนวคิดแบบดนตรีชาตินิยมนั้นเป็นหนึ่งในรูปแบบที่มีความน่าสนใจ กล่าวคือ มีทั้งการอนุรักษ์และการประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัยไปพร้อมกัน เป็นการสร้างความหลากหลายให้บทเพลง สิ่งหนึ่งที่น่าตั้งคำถามคือผู้ประพันธ์เพลงตระหนักหรือไม่ว่าตนเองคิดอะไรอยู่ในขณะนั้น หรือเพียงแต่สร้างผลงานตามที่เคยได้ยินมา ปัจจุบันผู้ประพันธ์เพลงส่วนใหญ่มักเขียนอธิบายแนวความคิดของตนเองในการประพันธ์เพลง ซึ่งทำให้ผู้อ่านและผู้ฟังเห็นภาพรวมของกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงดังกล่าว เห็นการนำเสนอแนวคิด ซึ่งแน่นอนว่าอาจจะไม่ใช่แนวคิดอย่างละเอียดทั้งหมด แต่ก็มีความชัดเจนมากพอที่จะทำให้เข้าใจเพลงบทนั้นได้ไม่ยาก

ผู้วิจัยมีความสนใจและได้รับแรงบันดาลใจจากผู้ประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์ที่นำเสนอแนวคิดเฉพาะตัวได้อย่างสวยงามและเป็นธรรมชาติ จึงเป็นโอกาสดีที่ผู้วิจัยจะได้สร้างสรรค์บทเพลงสำหรับกีตาร์ที่มีการผสมผสานของความเป็น “อีสาน” (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย) และ

ดนตรีสมัยนิยมเพื่อเป็นการเพิ่มวรรณกรรมเพลงกีตาร์ให้มีจำนวนมากยิ่งขึ้น ซึ่งกล่าวได้ว่าปัจจุบันยังมีจำนวนไม่มากนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยผู้ประพันธ์เพลงชาวไทย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์ที่มีสำเนียงไทยอีสานสมัยนิยม โดยมีแนวคิดจากบทเพลงจากประเทศสเปน ลาตินอเมริกา ดนตรีอีสานและดนตรีสมัยนิยม

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

บทเพลงสำหรับกีตาร์ที่มีสำเนียงไทยอีสานสมัยนิยม การวิเคราะห์และอรรถาธิบายบทเพลงดังกล่าว รวมทั้งเผยแพร่และจัดการแสดงผลงานต่อสาธารณชน

1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย

1.4.1 ศึกษาบทเพลงสำหรับกีตาร์ที่ใช้แนวคิดดนตรีชาตินิยมร่วมสมัย

1.4.2 ศึกษาบทเพลงและการแสดงดนตรีอีสานรูปแบบต่าง ๆ

1.4.3 ประพันธ์บทเพลงสำหรับกีตาร์โดยใช้แนวคิดไทยอีสานร่วมสมัย

1.4.4 นำเสนอผลงานในรูปแบบการแสดงเดี่ยวต่อสาธารณชน และจัดทำสูจิบัตร

1.4.5 จัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 มีบทเพลงสำหรับกีตาร์เพิ่มขึ้น

1.5.2 มีผลงานการบันทึกเสียงที่บรรเลงโดยกีตาร์มากขึ้น

1.5.3 มีวรรณกรรมเพลงกีตาร์ที่มีสำเนียงไทยอีสานและดนตรีสมัยนิยม

1.5.4 มีผลงานต้นแบบที่สามารถนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์งานดนตรีรูปแบบอื่นได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 บทเพลงสำหรับกีตาร์ในประเทศสเปน

2.1.1 ที่มาของแนวคิดชาตินิยมในการประพันธ์ของโฆคิน ตูรินา (Joaquin Turina)

หากกล่าวถึงบทเพลงและรูปแบบการประพันธ์เพลงของตูรินา สิ่งที่น่าสนใจคือสำเนียงที่แสดงถึงความเป็นชาติพันธุ์ของสเปน เน้นหนักไปที่ความเป็นสเปนทางใต้ แนวคิดสำคัญที่เด่นชัดที่สุดของตูรินา คือดนตรีฟลาเมงโกซึ่งเป็นรูปแบบที่เกี่ยวเนื่องกับดนตรีในกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) เมื่อศึกษาถึงที่มาของวิธีคิดของตูรินาแล้วพบว่าเมื่อเริ่มต้นประพันธ์ ตูรินาไม่ได้มีวิธีคิดแบบกระแสชาตินิยม แต่ได้รับอิทธิพลทางความคิดจากผู้ประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส เนื่องจากตูรินาเริ่มต้นจากการเป็นนักเปียโนและได้ศึกษาด้านการประพันธ์เพลงที่ปารีสระหว่างค.ศ. 1905-1913 กับแวงซอง แด็งดี (Vincent d'Indy, ค.ศ. 1851-1931) บทเพลงที่ตูรินาประพันธ์ขึ้นและนำออกแสดงเป็นครั้งแรกที่ปารีส คือ Piano Quintet in G minor, Op.1 (ค.ศ. 1907) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากผู้สอนเป็นอย่างมาก อย่างไรก็ตามจุดเปลี่ยนที่สำคัญที่เกิดขึ้นในวันที่แสดงผลงานดังกล่าวคืออัลเบนิสและเด ฟายาได้เข้าฟังการแสดงในครั้งนั้นด้วย ผู้ประพันธ์เพลงทั้งสองคนได้ตั้งข้อสงสัยว่าทำไมบทเพลงของ ตูรินาซึ่งเป็นชาวสเปนจึงมีสำเนียงแบบฝรั่งเศสและได้แนะนำให้ตูรินาใช้สำเนียงแบบชาตินิยมสเปนในการประพันธ์เพลง ซึ่งกลายเป็นจุดเริ่มต้นของวิธีคิดแบบชาตินิยมของตูรินา หลังจากนั้นตูรินาก็ประพันธ์เพลงที่มีสำเนียงแบบชาตินิยมขึ้น ได้แก่ Sevilla, Op.2 (ค.ศ. 1908) คำว่าชาตินิยมในที่นี้คือการใช้ลักษณะจังหวะเพลงเต้นรำแบบสเปน รูปแบบการร้องแบบคันเตฆอนโด (Cante jondo) ซึ่งเป็นการขับร้องเดี่ยวและมีกีตาร์บรรเลงประกอบพร้อมกับมีการปรบมือให้จังหวะซึ่งได้รับอิทธิพลจากอาหรับ มักมีเนื้อหาเกี่ยวกับความตาย มีการใช้โมดฟริเจียน (Phrygian mode) เป็นหลัก ดังนั้นหากจะอธิบายถึงแนวคิดและบทเพลงของตูรินา คงจำเป็นต้องกล่าวถึงอัลเบนิสและเด ฟายา รวมไปถึงแนวคิดของดนตรีสเปนที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรม สังคมและภูมิศาสตร์ โดยไม่สามารถแยกออกจากกันได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.2 ภาพลักษณ์ของชาวสเปนตอนใต้

ความเป็นอันดาลุส (Andalucia) ถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นชาติสเปน เปรียบเสมือนการทำความเคารพโดยการไหว้ที่สวยงามก็เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นชาติไทยนั่นเอง ภาพที่เรานึกถึงประเทศสเปนคือ ดนตรีฟลาเมงโก การสู้วัว การเต้นระบำ สภาพอากาศที่ดีสดใส อาหารรสเลิศ ไปจนถึงวิถีชีวิตที่ผ่อนคลาย เว็บไซต์ www.andalucia.com กล่าวถึงผู้คนในภูมิภาคนี้ว่ามีความผ่อนคลาย ความรู้สึกแรกที่เว็บไซต์นี้ได้นำเสนออย่างเด่นชัดคือมันญานาซินโดรม (mañana

syndrome) หมายถึงการผัดผ่อน กล่าวคือ การตรงต่อเวลานั้นไม่ใช่สิ่งสำคัญในประเทศนี้ รวมไปถึงวัฒนธรรมเรื่องการนอนพักกลางวัน (siesta) ซึ่งเป็นสิ่งที่คนในแถบนี้มักถือปฏิบัติหลังจากรับประทานอาหารมื้อเที่ยงที่มีปริมาณค่อนข้างมาก จากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่มีเพื่อนชาวสเปนจากตอนใต้และจากภูมิภาคอื่นของประเทศ พบว่าสิ่งที่มีความคล้ายกันคือความเป็นมิตร การแสดงออกทางความรู้สึกที่ชัดเจนและเปิดเผย ใช้อารมณ์ความรู้สึกมาก มีอารมณ์ขัน รักการสังสรรค์ รักกิจวัตรการนอนพักกลางวัน นอกจากนั้นดนตรีก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่สะท้อนบุคลิกภาพของชาวสเปนได้อย่างชัดเจน

ภาพที่ 1 ประเทศสเปน
ที่มา: www.andalucia.org

2.1.3 เปรียบเทียบรูปแบบการประพันธ์

ผู้วิจัยจะเปรียบเทียบผลงานที่มาจากผู้ประพันธ์เพลงที่ต่างกัน 3 บท คือ Sonata para Guitarra (ตูรินาประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1930) Homenaje a le Tombeau Debussy (เด ฟายาประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1920) และ Suite Española (อัลเบนิสประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1887 และแก้ไขในปี ค.ศ. 1912) สิ่งที่นำมาเปรียบเทียบคือลักษณะเฉพาะของประโยคเพลงซึ่งได้รับอิทธิพลจากดนตรีพื้นบ้านสเปนหรือฟลาเมงโกที่ถือว่าเป็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจนที่สุด

แม้ภาพลักษณ์ของชาวสเปนทางใต้จะมีลักษณะที่มีความเป็นมิตรและดูผ่อนคลาย แต่ดนตรีพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากจากวัฒนธรรมอิสลามและพวกยิปซีนั้นกลับนิยมพูดถึงความหม่นหมองและความตาย เสน่ห์แห่งความอึมครึมเศร้าหมองนั้นเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีสเปน อย่างไรก็ตามส่วนที่แสดงถึงความสดใสนั้นก็มีอยู่บ้างแต่นับว่าเป็นส่วนน้อย

คันเตฆอนโดเป็นส่วนประกอบสำคัญที่นักแต่งเพลงชาตินิยมสเปนใช้ในการสร้างลักษณะเฉพาะ เป็นการร้องเดี่ยวด้วยลีลาที่เข้มข้นบนเสียงหลักที่ประดับด้วยโน้ตต่าง ๆ ในบันไดเสียงแบบอาหรับ (Arabic scale) มีลักษณะการสร้างทำนองเหมือนการขับร้องแบบเจรจา (recitativo)

กับการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงคอร์ดประกอบซึ่งมักจะเป็นกีตาร์ (ตัวอย่างที่ 1) แม้ว่าบทเพลงนี้จะถูกประพันธ์ขึ้นสำหรับเปียโน แต่ในตัวอย่างที่ยกมานี้ได้รับอิทธิพลจากวิธีการร้องซึ่งมีสำเนียงแบบอาหรับ ซึ่งเกิดจากการใช้โน้ตประดับ (ornamentation) และการใช้คู่สองออกเมนเทด (augmented second)

ตัวอย่างที่ 1 Albeniz: Suite Española, Asturias ลักษณะแนวทำนองที่ได้รับอิทธิพลจากการร้องแบบคันเตฆอนโด

ตัวอย่างที่ 2 Turina: Sonata para Guitarra ลักษณะแนวทำนองได้รับอิทธิพลจากการร้องแบบคันเตฆอนโด

ในการตีความบทเพลง เห็นได้ชัดเจนว่ามีโน้ต A เป็นศูนย์กลางเสียง ในการบรรเลงจึงให้ความสำคัญกับการใช้โน้ตประดับแล้วมุ่งกลับไปหาโน้ต A โดยที่ไม่มีเสียงประสานกำกับ (ตัวอย่างที่ 2) เปรียบเทียบได้กับบทเพลงของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) โดยเฉพาะในท่อนเพรลูดที่นิยมบรรเลงแนวทำนองเสียงเดี่ยวสลับกับการบรรเลงคอร์ด แนวทำนองเสียงเดี่ยวนั้นสามารถตีความและนำเสนอคล้ายกับการด้นสดได้ เพราะมีอิสระทางด้านเสียงประสาน ต่างจากส่วนของเพลงที่มีคอร์ดหรือส่วนที่เป็นฟิวก์ (fugue) ซึ่งมีความคงที่ของจังหวะที่ถูกกำกับด้วยเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 3 Falla: Homenaje a le Tombeau Debussy ลักษณะของทำนองที่ไม่มีเสียงประสานนิยมร้องโน้ตเหล่านั้นด้วยการเอื้อน (vocalise)

ส่วนเคเดนซ์ในดนตรีสเปนนั้นนิยมใช้เคเดนซ์แบบอันดาลุส (Andalusian cadence) ซึ่งไม่ใช่เคเดนซ์ที่มีความสัมพันธ์แบบ V-I หรือ V-i แต่อยู่ในรูปแบบของโน้ตที่มุ่งไปหาโน้ตโทนิก นิยมการดำเนินคอร์ดแบบขนานตามบันไดเสียงดังที่จะเห็นในตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 เคเดนซ์แบบอันดาลุส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในห้องที่ 4-6 มีการใช้เคเดนซ์อันดาลุส ซึ่งใช้คอร์ด F major, Bb major และ D major ดังที่จะเห็นในตัวอย่างที่ 5

ตัวอย่างที่ 5 Albeniz: Suite Española, Sevilla เคเดนซ์อันดาลุส

มีการใช้บันไดเสียงขาลงเพื่อแสดงรูปแบบของเคเดนซ์อันดาลุสที่ชัดเจนเพื่อกลับไปหาโน้ตหลักของ F และ Eb แล้วจบด้วยโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตหลัก เช่นเดียวกับตูรินาที่ใช้บันไดเสียงในการสร้างเคเดนซ์ โน้ตที่ใช้อย่างชัดเจนคือ C, Bb, A, G, F, Eb แล้วจบด้วย D กลับสู่แนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 6)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

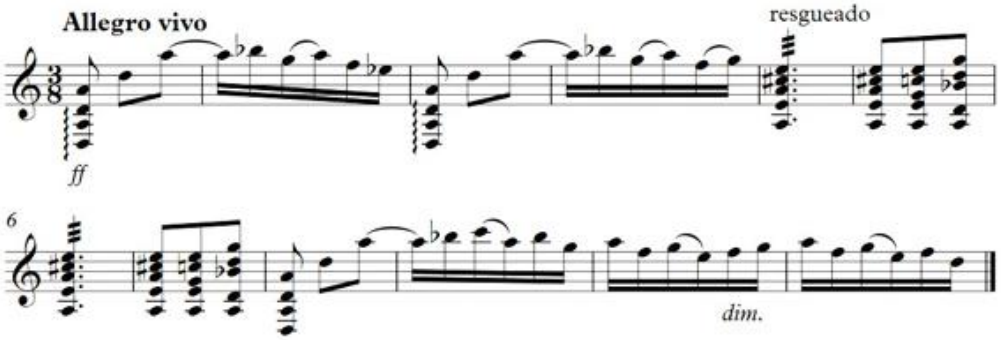
ตัวอย่างที่ 6 Turina: Sonata para Guitarra เคเดนซ์อันดาลุส

ถึงแม้ว่าผู้ประพันธ์เพลงเหล่านี้จะเป็นนักเปียโน แต่กลับนิยมใช้กีตาร์เป็นต้นแบบในการประพันธ์เพลง โดยการใช้สำเนียงและรูปแบบของการบรรเลงกีตาร์มาเป็นแนวคิด การบรรเลงแนวทำนองแล้วมีการบรรเลงคอร์ดสลับ ซึ่งถ้าใช้กีตาร์บรรเลงจะใช้เทคนิคที่เรียกว่าราซเกอาโด (rasgueado) ซึ่งเป็นการดีดคอร์ดแบบฟลาเมงโกที่มักมีเสียงกร้าว รวมถึงการบรรเลงแบบออสตินาโต

(ostinato) ที่เลียนแบบการบรรเลงสายเปิดสลับกับสายปิด แต่ลักษณะที่น่าสนใจที่สุดคือการบรรเลงคอร์ดในจังหวะที่ 1 ของแต่ละห้อง (ตัวอย่างที่ 7) ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของการบรรเลงด้วยกีตาร์ การใช้คอร์ดมีกำหนดไว้อย่างชัดเจนว่าราซเกอาโดคือการบรรเลงคอร์ดด้วยการใช้เล็บ ให้สีสันของเสียงที่คมและแหลมเหมือนกรับสเปน เทคนิคนี้สร้างขึ้นมาเพื่อสู้กับเสียงของนักร้องและวงดนตรีที่มีเสียงดังมาก ทำให้กีตาร์ต้องพัฒนารูปแบบของการดีดคอร์ดที่ชัดเจนมากขึ้น

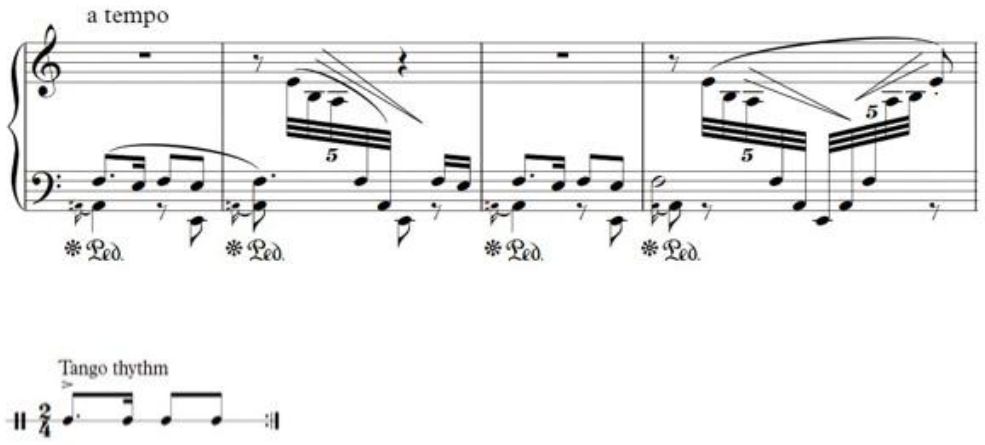
ตัวอย่างที่ 7 Albeniz: Suite Española, Asturias อิทธิพลจากกีตาร์กับบทเพลงสำหรับเปียโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ตัวอย่างที่ 8 Turina: Sonata para Guitarra การบรรเลงโดยใช้เทคนิคราซเกอาโด

เด ฟายาได้นำลักษณะเฉพาะการบรรเลงคอร์ดเหมือนกับฮาร์ปหรือกีตาร์ที่ใช้เทคนิคการกรีดสาย (ตัวอย่างที่ 9) มาใช้ในการประพันธ์เพลง ตัวอย่างนี้ใช้รูปแบบจังหวะแทงโก (tango) เป็นแนวคิดหลักของบทเพลง



ตัวอย่างที่ 9 Falla: Homenaje a le Tombeau Debussy อิทธิพลจากกีตาร์

กลุ่มโน้ต 3 พยางค์ (ตัวอย่างที่ 10) เป็นอีกลักษณะที่ได้รับอิทธิพลมาจากการบรรเลงกีตาร์ใช้การกรีดสายหรือราซเกอาโด เพื่อสร้างรูปแบบจังหวะของการเต้นรำ

ตัวอย่างที่ 10 Albeniz: Suite Española, Cádiz อิทธิพลจากกีตาร์ รูปแบบของจังหวะแบบโบเลโร (bolero)

ประโยคเพลงในตัวอย่างที่ 11 หากบรรเลงโดยใช้สัดส่วนของโน้ตเขบ็ตสองชั้น การจัดกลุ่มจังหวะจะเป็นดังนี้ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 มีการเน้นจังหวะแบบ 3 กับ 2 ซึ่งเป็นที่นิยมในดนตรีฟลาเมงโก แต่ถ้าบรรเลงโดยใช้รูปแบบจังหวะแบบบูเลเรียส (bulerias) หรือที่เรียกกันว่า 12-

beat rhythm ซึ่งยังคงแนวคิด 3 กับ 2 อยู่มีจุดเน้นที่ต่างกัน กล่าวคือ เน้นโน้ตดังนี้ 1 2 3 4 5 **6** 7 **8** 9

ตัวอย่างที่ 11 Turina: Sonata para Guitarra การใช้รูปแบบจังหวะแบบบูเลเรียส

2.1.4 อิทธิพลของดนตรีฟลาเมงโก

1. โมดอันดาลุส (Andalusian mode)

โมดแบบอันดาลุสเป็นแนวคิดหลักที่ตูรินาใช้ในการประพันธ์เพลง (ตัวอย่างที่ 12) โมดแบบอันดาลุสถูกใช้อย่างค่อนข้างแพร่หลายในบทเพลง โดยใช้เป็นหลักในการดำเนินทำนอง มีลักษณะทำนองที่ดำเนินจากเสียงรองไปหาเสียงหลักในรูปแบบบันไดเสียง มีความสัมพันธ์เชิงแนวโน้มของเสียง (tendency) มากกว่าความสัมพันธ์แบบคู่ห้าที่สร้างเคเดนซ์เพื่อย้ำกุญแจเสียง จากตัวอย่างที่ 13 โน้ต A ในห้องแรกมีทิศทางลงมายังโน้ต D โดยได้รับการประดับประดาด้วยโน้ตประดับ มีโครงสร้างหลักคือ A, (Bb), G, (A), F, Eb และ D

ตัวอย่างที่ 12 โมดแบบอันดาลุส

ตัวอย่างที่ 13 โมดแบบอันดาลุส

จากตัวอย่างที่ 14 มีการดำเนินทำนองขาขึ้นด้วยโมดแบบอันดาลุสในแนวเบส D, E, F, G, A, C และ D ซึ่งหากดูอย่างผิวเผินแล้วจะคล้ายโมดโดเรียน (Dorian mode) แต่ในบริบทของเพลงนี้มีลักษณะเฉพาะของโมดแบบอันดาลุสอยู่ ซึ่งเห็นได้จากโน้ต Eb ที่อยู่ในแนวเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 14 โมดแบบอันดาลุส

2. เคเดนซ์แบบอันดาลุส

เคเดนซ์แบบอันดาลุส (iv-III- bII-I) ต่างจากรูปแบบของเคเดนซ์ในบทเพลงทั่วไปที่มีความสัมพันธ์กันแบบคู่ห้า V-I หรือ V-i แต่เคเดนซ์แบบอันดาลุสคือเททราคอร์ด เพนตาคอร์ด หรือคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียงที่ดำเนินลงมาหาโน้ตหลัก จากตัวอย่างที่ 15 จะเห็นแนวทำนองขาลงที่ทำหน้าที่เป็นเคเดนซ์ ซึ่งประกอบด้วยโน้ต C, Bb, A, G, F, Eb และ D

ตัวอย่างที่ 15 เคเดนซ์ จาก C, Bb, A, G, F, Eb, D

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. บูเลเรียส (Bulerias) หรือ 12-Beat Rhythm

การเน้นจังหวะ 1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12** ตามลักษณะของดนตรีฟลาเมงโกในอัตราจังหวะ 3/8 ในห้องเพลง 2 ห้องสุดท้ายนั้น ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงอัตราส่วนของการเน้นจังหวะ 3 และ 2 ที่เป็นอัตลักษณ์ของดนตรีฟลาเมงโก (ตัวอย่างที่ 16)

ตัวอย่างที่ 16 รูปแบบจังหวะแบบฟลาเมงโก

4. การใช้สายเปล่าในการบรรเลงกีตาร์

การใช้สายเปล่านั้นเรียกได้ว่าเป็นธรรมชาติของการบรรเลงกีตาร์เลยทีเดียว เพื่อการบรรเลงที่ง่ายและให้เสียงที่มีความกังวานโดยไม่คำนึงถึงเสียงประสานมากนัก แต่ฟังแล้วเป็นธรรมชาติไม่ขัดหู จากตัวอย่างที่ 17 จะเห็นว่าคอร์ดแรกของห้องคือ Am7 แต่มีการเพิ่มโน้ตที่ต่ำที่สุดที่จะสามารถบรรเลงได้ นั่นคือโน้ต D เพื่อสร้างเสียงที่มีพลังที่สุดในจุดสูงสุดของท่อนซึ่งเรียกได้ว่าเป็นความประสงค์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติของผู้บรรเลงที่จะบรรเลงโน้ตทุกตัวที่สามารถบรรเลงได้ เพื่อก่อให้เกิดความหนักแน่นของเสียง สะท้อนให้เห็นว่าผู้ประพันธ์เพลงนั้นคำนึงถึงผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก เพราะถ้าเพลงบทนี้บรรเลงโดยเปียโนแล้ว โน้ต D อาจถูกแทนที่ด้วยโน้ต A ก็เป็นได้ อีกตัวอย่างหนึ่งคือตัวอย่างที่ 18 หากวิเคราะห์คอร์ดในตัวอย่างนี้จะพบว่ามีการใช้คอร์ด I – iv - I ในลักษณะของเคเดนซ์กึ่งปิดหรือเพลเกิลเคเดนซ์ (Plagal cadence) มีการใช้สายเปล่าในสายที่ 4, 5 และ 6 เพื่อทำให้เกิดความกังวานของเสียง

ตัวอย่างที่ 17 การใช้สายเปล่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 18 เพลเกิลเคเดนซ์

5. คอร์ดที่มีการดำเนินในรูปแบบขนาน

ตัวอย่างที่ 19 และตัวอย่างที่ 20 แสดงถึงการใช้คอร์ดแบบขนานที่นิยมกันในดนตรีฟลาเมงโกซึ่งถูกใช้อย่างแพร่หลายในผลงานของตูรินา ถือว่าเป็นลักษณะของเครื่องสาย

โดยเฉพาะกีตาร์ที่สามารถเปลี่ยนคอร์ดโดยคงรูปมือซ้ายไว้ และเปลี่ยนช่องหรือเฟร็ตที่กด ซึ่งทำให้ได้คอร์ดที่มีคุณลักษณะเดิมแต่มีระดับเสียงที่สูงขึ้น

ตัวอย่างที่ 19 คอร์ดแบบขนาน

ตัวอย่างที่ 20 คอร์ดแบบขนาน

2.2. ดนตรีสำหรับกีตาร์จากทวีปอเมริกาใต้

บทเพลงกีตาร์จากทวีปอเมริกาใต้มีส่วนสำคัญในการพัฒนากีตาร์คลาสสิกเป็นอย่างมาก สร้างเสน่ห์และนำเสนอสิ่งที่น่าสนใจให้มีจำนวนมากขึ้นในแวดวงวรรณกรรมเพลงกีตาร์ ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้วัตถุดิบจากแนวทำนองพื้นบ้านและรูปแบบจังหวะเพลงสำหรับการเต้นที่ถือได้ว่าเป็นจุดเด่นของดนตรีในทวีปนี้ งานวิจัยนี้จะนำเสนอบทเพลงของบราวเออร์จากคิวบา, โรนัลโด มิรันดา (Ronaldo Miranda, เกิด ค.ศ. 1948) จากบราซิล และอัสตอร์ พิอัสโซลา (Astor Piazolla, ค.ศ.1921-1992) จากอาร์เจนตินา บทเพลงของบราวเออร์ที่จะกล่าวถึง คือโซนาตาที่อุทิศให้กับหนึ่งในนักกีตาร์ผู้ยิ่งใหญ่ จูเลียน บรีม (Julian Bream, เกิด ค.ศ. 1933) โซนาตาบทนี้มี 3 ท่อน คือ Fandangos y Boleros, Sarabanda de Scriabin และ Tocata de Pasquini เป็นบทเพลงที่ถือว่าเป็นผู้นำในการประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์ด้วยเสียงประสานเฉพาะตัวและใช้ทำนองพื้นบ้าน บทเพลงของมิรันดาที่จะกล่าวถึง คือ Appassionata อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาแต่ใช้สัดส่วนจังหวะและเสียงประสานที่สะท้อนให้เห็นอิทธิพลของดนตรีแบบบอสซาโนวา รวมถึงลักษณะการประพันธ์แนว

ทำนองที่เหมือนเพลงร้องซึ่งมีความใกล้เคียงกับเพลง Cuatro Estaciones Porteñas ที่ประพันธ์โดยพิอัสโซลา ซึ่งใช้จังหวะแทงโก้และแนวทำนองแบบเพลงร้อง เนื้อหาของบทเพลงมีการอธิบายถึงฤดูกาลทั้งสี่เหมือนกับบทเพลงของอันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi, ค.ศ. 1678-1741)

2.2.1 ที่มาโดยสังเขปของดนตรีอเมริกาใต้

ความเป็นมาทุกอย่างเริ่มต้นขึ้นเมื่อคริสโตเฟอร์ โคลัมบัส (Christopher Columbus, ค.ศ. 1451-1506) ค้นพบทวีปอเมริกาในปี ค.ศ. 1492 และทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมยุโรปเข้ากับวัฒนธรรมพื้นบ้านของชนพื้นเมืองที่อาศัยอยู่ดั้งเดิม อิทธิพลหลักที่อยู่ในทวีปอเมริกาใต้ประกอบด้วยแนวคิดของวัฒนธรรมหลัก 3 วัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่น ดนตรียุโรปและดนตรีแอฟริกัน

ภาพที่ 2 ชาวมายาบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น ออคาริน่า (ocarina) และเครื่องเคาะต่าง ๆ
ที่มา: www.ancient-origins.net

วัฒนธรรมดนตรีของชาวพื้นถิ่นมีแนวดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นมาตามความเชื่อว่าเพื่อสื่อสารกับโลกวิญญาณ เช่น ใช้ในการทำนายทายทัก การรักษาโรค การต้านภัยธรรมชาติ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วยเครื่องเป่าที่ทำจากเครื่องปั้นดินเผา เขาสัตว์หรือเปลือกหอย เครื่องเคาะที่ใช้หนังสัตว์มาขึง รวมไปถึงการขับร้อง แต่ไม่มีหลักฐานที่แสดงถึงการพัฒนาเครื่องสาย ทั้ง ๆ ที่มีการใช้ธนูในการล่าสัตว์

วัฒนธรรมดนตรียุโรปได้เข้ามาพร้อมกับการล่าอาณานิคมเพื่อครอบครองพื้นที่และเพื่อยุทธศาสตร์ทางการค้าและการเมืองอย่างเบ็ดเสร็จ ดนตรีของชาวพื้นถิ่นซึ่งมักใช้ดนตรีเพื่อประกอบกิจทางศาสนาและจิตวิญญาณเป็นสิ่งหนึ่งที่ชาวยุโรปต้องการจัดการเพื่อการควบคุมทางการเมือง โดยการใช้ดนตรีแบบคาทอลิกเข้ามาแทนที่ มีการเผยแพร่ศาสนาอย่างละมุนละม่อมโดยการเปลี่ยนรูปแบบของดนตรี มีการสอนดนตรียุโรปให้กับชาวพื้นถิ่นและทาส มีบันทึกว่าได้มีการก่อตั้งโรงเรียนดนตรีในประเทศเม็กซิโก ซึ่งอยู่ในอเมริกากลางในปี ค.ศ. 1522 เพื่อดำเนินนโยบายข้างต้น เราสามารถพบอิทธิพลของดนตรียุโรปแบบสเปนได้ในดนตรีอเมริกาใต้ เช่น เคเดนซ์แบบอันดาลุส (A, G, F และ E) รวมไปถึงบันไดเสียงและโมดในลักษณะต่าง ๆ

วัฒนธรรมดนตรีแอฟริกันได้รับอิทธิพลจากการค้าทาสในทวีปอเมริกาซึ่งส่งผลอย่างมากในประเทศบราซิล คิวบา และอเมริกากลางซึ่งเป็นแหล่งสำคัญของการเพาะปลูก และต้องใช้ทาสเป็นแรงงานหลักในการดำเนินวิถีแห่งการเกษตร เราจะสังเกตได้ว่าเพลงบราซิลมีรูปแบบจังหวะที่ได้รับอิทธิพลดังกล่าว เช่น แซมบา (samba) ซาลซา (salsa) และบอสซาโนวา (bossa nova)

ภาพที่ 3 รูปแบบจังหวะต่าง ๆ ของดนตรีในอเมริกาใต้

ที่มา: www.verygroovetrip.com

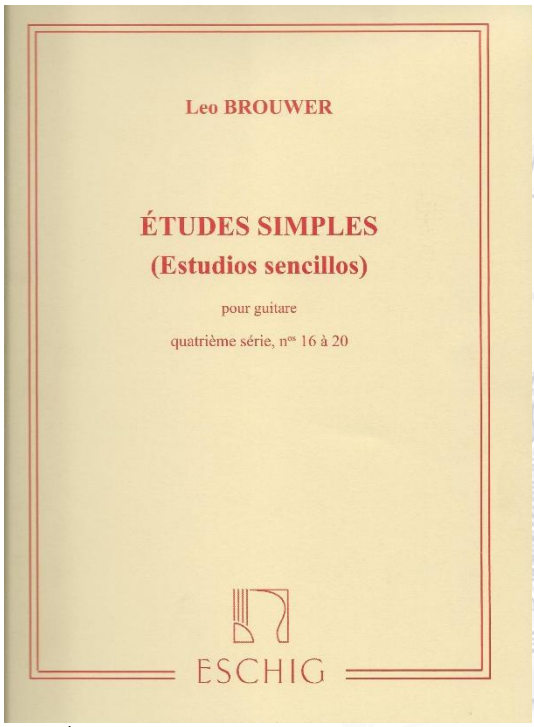
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.2 ดนตรีร่วมสมัยสำหรับกีตาร์ในประเทศคิวบา บราซิลและอาร์เจนตินา

1. ประเทศคิวบา

ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากบราวเออร์ ผู้ประพันธ์เพลงชาวคิวบาซึ่งมีคุณูปการต่อวงการกีตาร์เป็นอย่างมาก บราวเออร์เป็นผู้ประพันธ์เพลงและนักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงและมีอิทธิพลต่ออาจารย์ของผู้วิจัย คือ มาร์โค ทามาโย (Marco Tamayo, เกิด ค.ศ. 1970) ซึ่งใช้บทเพลงของบราวเออร์ในการเสนอแนวทางของการบรรเลงกีตาร์ทั้งในด้านเทคนิคและการตีความในศตวรรษที่ 21 ทามาโยให้ความเห็นว่าบราวเออร์คือผู้นำพากีตาร์เข้าสู่ยุคใหม่อย่างแท้จริง บทเพลงที่สำคัญที่ทามาโยยกย่อง คือ ชุดแบบฝึก 20 Estudios Sencillos ประกอบด้วยแบบฝึก 20 บทที่เน้นให้ความสำคัญกับการใช้สายเปล่า ฮาร์โมนิกและเทคนิคอื่นเพื่อให้การบรรเลงมีคุณภาพมากที่สุด ซึ่งเป็นการพัฒนารูปแบบการบรรเลงต่อจากยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติกซึ่งเรียกได้ว่าเป็นยุคทองของกีตาร์ ทามาโยให้

ความสำคัญกับแบบฝึกของบราวเออร์เทียบเท่ากับแบบฝึกของเฟอร์นานโด ซอร์ (Fernando Sor, ค.ศ. 1778-1839) และ Caprice ของโยฮันน์ กาสปาร์ เมิร์ซ (Johann Kaspar Mertz, ค.ศ. 1806-1856) ซึ่งนิยมใช้ฝึกเพื่อสร้างพื้นฐานความเข้าใจเกี่ยวกับการบรรเลงกีตาร์เบื้องต้น ผลงานของบราวเออร์ที่สำคัญยังมีอีกหลายชิ้น เช่น Sonata para Guitarra ที่อุทิศให้กับบรีม เรียกได้ว่าเป็นบทเพลงที่นำเสนอแนวคิดต่อจากแบบฝึก 20 บทที่กล่าวมา



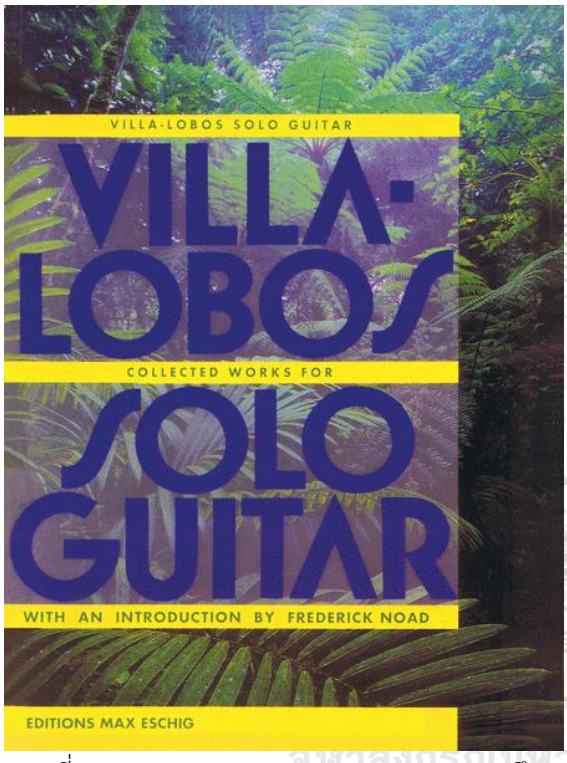
ภาพที่ 4 Brouwer: 20 Estudios Sencillos แบบฝึกขนาดเล็ก 20 บทสำหรับกีตาร์
ที่มา: หนังสือ Leo Brouwer: Estudios sencillos (editions MAX ESCHIG)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. ประเทศบราซิล

หากกล่าวถึงผู้ประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์จากประเทศบราซิลแล้ว ชื่อแรก ๆ ที่ต้องกล่าวถึงคือเอเตอร์ วิลลา-โลบอส (Heitor Villa-Lobos, ค.ศ. 1887-1959) ซึ่งใช้แนวคิดของดนตรีบราซิลในการประพันธ์เพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง *12 Etudes* ซึ่งอุทิศให้กับเซโกเวีย ทามาโยให้ความเห็นว่าเพลงชุดนี้มีการฝืนธรรมชาติของกีตาร์ไปบ้างจึงอาจไม่เหมาะต่อการฝึกหัดเบื้องต้น เนื่องด้วยผู้ประพันธ์เพลงไม่ใช่นักกีตาร์จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่จะเกิดข้อจำกัดดังกล่าวไปบ้าง อย่างไรก็ตามเมื่อผู้บรรเลงพัฒนาไปถึงระดับที่สูงขึ้น เพลงชุดนี้จะกลายเป็นสิ่งที่ท้าทายความสามารถของนักกีตาร์มาก รวมทั้งยังเป็นบทเพลงที่มีความงามในแง่มุมที่หลากหลาย

อีกด้วย ในมุมมองของผู้วิจัยเอง วิลลา-โลบอสได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับการบรรเลงกีตาร์อย่างมาก โดยจะเห็นได้จากการใช้ประโยชน์ของการบรรเลงสายเปล่า การใช้บล็อกคอร์ดหรือคอร์ดแท่ง (block chord) และองค์ประกอบอื่นอีกหลายชนิด ซึ่งถือว่าวิลลา-โลบอสประสบความสำเร็จในการสร้างความงามในรูปแบบใหม่ แต่หากเทียบความเป็นธรรมชาติในการบรรเลงแล้ว อาจกล่าวได้ว่ายังไม่สามารถเทียบได้กับผลงานของบราวเออร์ ซึ่งเป็นนักกีตาร์



ภาพที่ 5 Villa-Lobos: Etude No.1 จากแบบฝึก 12 ชิ้นสำหรับกีตาร์
ที่มา: หนังสือ Villa-Lobos: Solo Guitar (editions MAX ESCHIG)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลงที่จะกล่าวถึงอีกบทหนึ่งเป็นผลงานของมิรันดาซึ่งได้รับความนิยมอย่างมากจากนักกีตาร์ เพลงบทนี้ได้รับอิทธิพลของดนตรีบราซิลร่วมสมัย เช่น ผลงานของอันโตนิโอ คอร์ลอส โจบิม (Antonio Carlos Jobim, ค.ศ. 1927-1994) ผู้มีชื่อเสียงจากเพลงแบบบอสซาโนวาที่ใช้การประสานเสียงแบบแจ๊สกับจังหวะแบบบราซิล มิรันดาได้ประพันธ์เพลงที่ถือกันว่าเป็นผลงานชิ้นสำคัญโดยใช้สังคีตลักษณ์แบบโซนาตาและใช้วัตถุดิบทางดนตรีเดียวกันกับที่โจบิมใช้ นั่นคือเสียงประสานแบบแจ๊สและรูปแบบจังหวะแบบบราซิล

ภาพที่ 6 Jobim: Desafinado เสียงประสานแบบแจ๊สกับจังหวะบอสซาโนวา

ที่มา: www.modernscore.com

3. ประเทศอาร์เจนตินา

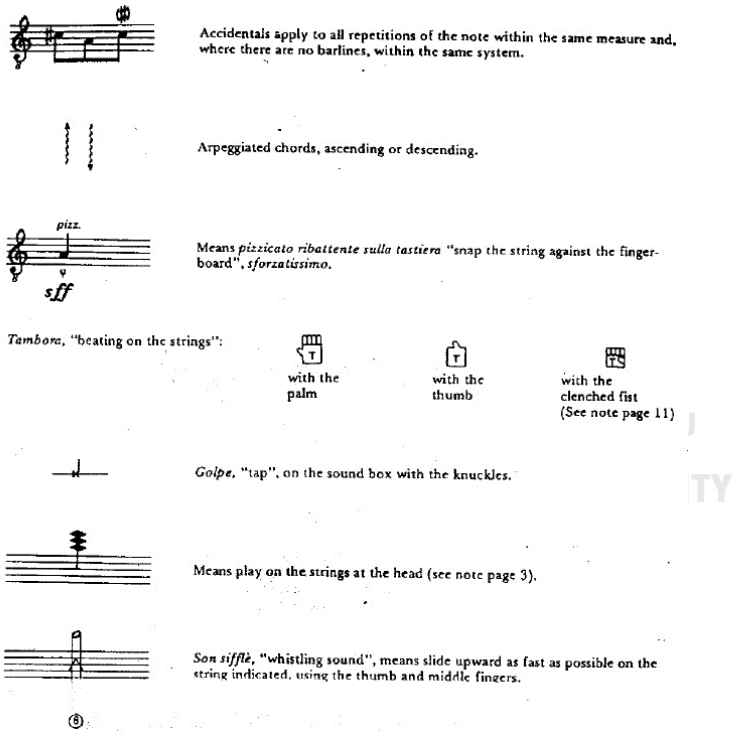
ผู้ประพันธ์เพลงที่มีผลงานสำหรับกีตาร์มากที่สุด ได้แก่พิอัสโซลาและอัลแบร์โต ฮีนาสเทรา (Alberto Ginastera, ค.ศ. 1916-1983) พิอัสโซลาเป็นผู้ประพันธ์เพลงที่นักกีตาร์ให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงที่สร้างขึ้นสำหรับกีตาร์ เช่น Histoire du Tango หรือ Cuatros Estaciones ซึ่งประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดนตรีแทงโก ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงหลายคนได้นำมาเรียบเรียงสำหรับการเดี่ยวกีตาร์ เช่น บราวเออร์และโรลองด์ ดิยอง (Roland Dyens, ค.ศ. 1955-2016)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 7 Piazolla: Verano Porteño

ที่มา: Cinco Piezas para Guitarra: Astor Piazolla, arr. Augustine E.Carlevaro, Berben

ฮีนาสเทราประพันธ์ Sonata for Guitar, Op.47 ที่ทามาโยกล่าวว่าเป็นโซนาตาที่สำคัญที่สุด ครอบคลุมเทคนิคที่สำคัญสำหรับนักกีตาร์ในศตวรรษนี้ และเต็มไปด้วยความท้าทายในเชิงเทคนิคจำนวนมาก



ภาพที่ 8 คำอธิบายเทคนิคพิเศษต่าง ๆ

ที่มา: Alberto Ginastera: Sonata for Guitar, Op. 47 (Boosey & Hawkes)

2.2.3 ลักษณะที่น่าสนใจของดนตรีสำหรับกีตาร์ในทวีปอเมริกาใต้

การให้ความสำคัญกับจังหวะเป็นจุดเด่นของดนตรีในทวีปอเมริกาใต้ เช่น รูปแบบจังหวะและการใช้จังหวะขัด (syncopation) เนื่องด้วยในวัฒนธรรมลาตินอเมริกาที่มีส่วนประกอบของความเป็นอเมริกันอินเดียน ทาสจากแอฟริกาและชาติผู้ล่าอาณานิคม ที่ให้ความสำคัญกับเพลงที่มีจังหวะและนิยมการใช้เครื่องเคาะเป็นสำคัญ (ตัวอย่างที่ 21)

ตัวอย่างที่ 21 Miranda: Appasionata จังหวะขัดซึ่งเป็นเสน่ห์ของดนตรีลาตินอเมริกาและโน้ต F# ที่ทำให้เกิดจังหวะขัด

นอกเหนือจากจังหวะขัดที่ทำให้เกิดความเร้าใจดังที่เห็นในตัวอย่างแล้ว ผู้ประพันธ์เพลงยังพยายามสร้างเสียงที่แตกต่างของแนวเสียงทั้งสองด้วยการใช้คำว่า “pizz. el bajo” และ “cantando con el pulgar” (ตัวอย่างที่ 22) ซึ่งแปลว่าอุดเสียงในแนวล่างและบรรเลงแนวทำนองให้เหมือนเสียงร้องด้วยการใช้ปลายนิ้วโป้งซึ่งให้เสียงที่ทุ้มกว่าปกติ ดนตรีของพิอัสโซลานิยมแสดงด้วยวงที่มีเปียโน คอนทราเบส ไวโอลินและหีบเพลง (bandonéon) เรียกได้ว่ามีลักษณะของการประพันธ์เพลงที่มีความหลากหลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 22 Piazolla: Verano Porteño เทคนิคการบรรเลงเพื่อสีสันของเสียง

บทเพลงของบราวเออร์และโรดิโกใช้รูปแบบจังหวะแบบเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 23 และตัวอย่างที่ 24) มีการใช้เทคนิคข้ามสายที่ทำให้เกิดเสียงที่ทับซ้อนกันแบบระฆังควบคู่กับการใช้ฮาร์โมนิกในเสียง G และ D หากเปรียบเทียบในบทเพลงทั้งหมดที่ยกมาเป็นตัวอย่างแล้ว พบว่าบราวเออร์เป็น

ผู้ประพันธ์เพลงเพียงคนเดียวที่เป็นนักกีตาร์ จึงทำให้มีความเข้าใจในการเขียนเพลงให้กับกีตาร์ที่ลึกซึ้งและแตกต่างออกไปจากผู้ประพันธ์เพลงคนอื่น

ตัวอย่างที่ 23 Brouwer: Sonata, Fandango y Boleros

ตัวอย่างที่ 24 Rodrigo: Tres Piezas Españolas, Fandango

จุดเด่นที่น่าสนใจคือการบรรเลงแนวทำนองของเครื่องเดี่ยวซึ่งมักจะเป็นไวโอลิน กีตาร์หรือนักร้องที่มีขนบของการด้นสด (improvisation) มีความยืดหยุ่นทางจังหวะเพื่อแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกให้มาก เพราะฉะนั้นเมื่อนำมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอื่น จึงต้องบรรเลงให้เหมือนกับว่ากำลังด้นสดอยู่ (ตัวอย่างที่ 25 และ 26)

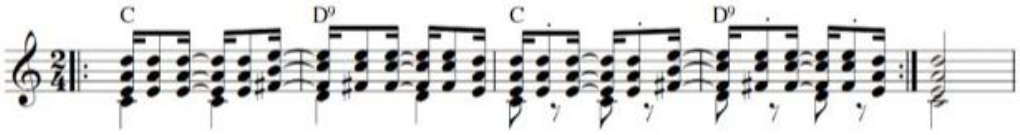
ตัวอย่างที่ 25 Miranda: Appasionata รูปแบบการบรรเลงที่คล้ายการด้นสด

ตัวอย่างที่ 26 Piazolla: Cuatro Estaciones Porteñas “Verano Porteño” รูปแบบการบรรเลงที่คล้ายการด้นสด

ในท่อนช้ามีการสร้างประโยคเพลงโดยการการใช้โน้ตซ้ำ ซึ่งสามารถอนุมานได้ว่าเป็นการอ้างอิงจากลีลาของเพลงร้องซึ่งต้องใส่คำร้อง การใช้โน้ตซ้ำในการใส่คำจะทำให้ได้ยินความหมายของคำได้ชัดเจนมากขึ้น เรียกได้ว่าเป็นลักษณะของการยืดหยุ่นทางจังหวะเช่นกัน แต่อาจแตกต่างจากตัวอย่างอื่นในแง่ที่ว่าประโยคนี้เป็นรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลจากการบรรเลงบนคีย์บอร์ดมากกว่า (ตัวอย่างที่ 28 และ 29)

ตัวอย่างที่ 27 Brouwer: Sonata, Fandango y Boleros รูปแบบการบรรเลงที่คล้ายการด้นสด

การได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงสมัยนิยมหรือจากเพลงพื้นบ้านพบได้อย่างแพร่หลาย เช่น มิรานดาใช้วัตถุดิบในการสร้างบทเพลงจากแนวดนตรีบอสซาโนวา ซึ่งมีรูปแบบจังหวะที่เด่นชัด



ตัวอย่างที่ 28 Miranda: Appasionata มีรูปแบบจังหวะที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีบอสซาโนวา

ตัวอย่างที่ 29 รูปแบบของจังหวะแบบบอสซาโนวา

รูปแบบจังหวะข้างต้นนี้มีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงของมิรานดาเป็นอย่างมาก ซึ่งแนวคิดนี้เป็นแนวคิดหลักในการสร้างรูปแบบของจังหวะทั้งหมดของบทเพลง

บราวเออร์ใช้แนวคิดการใช้เทคนิคการคัดทำนอง (music quotation) ในการสร้างบทเพลง โดยนำทำนองหลักจาก Symphony No.6 ของลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ. 1770-1827) ในส่วนที่กำกับไว้ว่า “Beethoven visita al Padre Soler” ซึ่ง Padre Soler ในที่นี้หมายถึงอันโตเนียว โซเล (Antonio Soler, ค.ศ. 1729-1783) ผู้ประพันธ์เพลงชาวสเปน (ตัวอย่างที่ 30 และ 31) โน้ต C# และ A# ในแนวโซปราโนเป็นทำนองที่อ้างอิงมากจาก La Toccata con lo Scherzo del Cuccó

ตัวอย่างที่ 30 Brouwer: Sonata, Fandango y Boleros การใช้เทคนิคการคัดทำนอง

ตัวอย่างที่ 31 Brouwer: Sonata, Toccata de Pasquini การใช้เทคนิคการคัดทำนอง

ตัวอย่างที่ 32 Pasquini: La Toccata con lo Scherzo del Cuccó การใช้เทคนิคการคัดทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

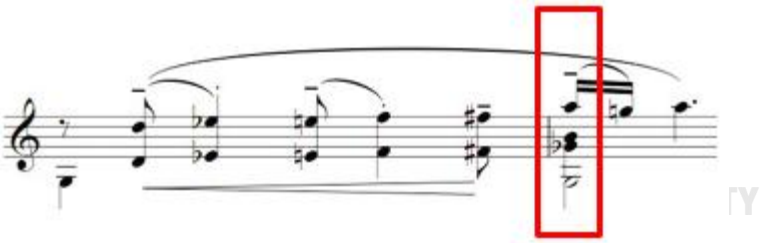
การใช้รูปแบบเสียงประสานจากดนตรีสมัยนิยมเป็นที่แพร่หลาย เช่น คอร์ด B7-5 พลิกกลับ ซึ่งคอร์ดลักษณะนี้เป็นที่แพร่หลายในดนตรีบราซิล โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักดนตรีบอสซาโนวาที่มีชื่อเสียง เช่น โจบิมที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สผสมกับจังหวะดนตรีพื้นบ้าน รวมไปถึงบทเพลงของบราวเออร์ที่ทันสมัยก็ใช้วัตถุดิบจากเพลงแจ๊สในห้องสุดท้ายเช่นกัน ด้วยการใช้คอร์ด E major-9 ร่วมกับการเน้นจังหวะด้วยเทคนิคการบรรเลงที่เรียกว่า Bartok pizzicato ซึ่งคล้ายกับการบรรเลงเบสไฟฟ้า

ตัวอย่างที่ 33 Miranda: Appasionata การใช้คอร์ดที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส

ตัวอย่างที่ 34 Miranda: Appasionata ซีเควนซ์ของการใช้คอร์ดที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส

ตัวอย่างที่ 35 Brouwer: Sonata, Toccata de Pasquini การใช้คอร์ด E major-9

ซีเควนซ์ (sequence) เป็นที่นิยมทั้งในการประพันธ์และการบรรเลงเพราะการคงรูปมือซ้ายแล้วย้ายช่องกด ทำให้เกิดคุณสมบัติของคอร์ดเดิมแต่มีระดับเสียงที่แตกต่างออกไป (ตัวอย่างที่ 36) เป็นรูปแบบการเปลี่ยนเสียงโดยการคงรูปมือและมีการประดับประดาแบบเพลงแจ๊สในห้องสุดท้าย ในตัวอย่างคือคอร์ด G minor-9



ตัวอย่างที่ 36 Piazolla: Milonga del Angel คอร์ด G minor-9

2.3 ดนตรีอีสาน

ความหลากหลายของเผ่าพันธุ์ในภาคอีสานที่เรียกว่าลาว ส่วย หรือไทเดิ้ง (ไทโคราช) เป็นที่มาของดนตรีที่มีลักษณะต่างกันออกไป เหมือนกับที่มาของดนตรีในภูมิภาคอื่นทั่วโลก ดนตรีที่เป็นแนวหลักของดนตรีอีสานได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมลาว คือ หมอลำ ซึ่งหมายถึงผู้เล่าเรื่องราว “หมอ” หมายถึงบุคคลที่มีเพศชายหรือผู้มีความเชี่ยวชาญ แต่เราก็จะเห็นได้ว่ามีหมอลำที่เป็นผู้หญิงด้วยเช่นกัน “ลำ”หมายถึงทำนองเพลงและคำกลอน การแสดงของหมอลำจะประกอบไปด้วย หมอลำ

ซึ่งเป็นผู้ร้องและหมอแคนซึ่งเป็นผู้เป่าแคนที่ให้จังหวะและเสียงประสาน เนื้อหาคำกลอนมักพูดถึงความรัก ธรรมชาติ วัฒนธรรมเรื่องการทำบุญ นิทาน และมีการโต้ตอบโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบ

ในการแสดงดนตรีรูปแบบมาตรฐานของหมอลำมักมีหมอลำและหมอแคนแสดงร่วมกัน บางครั้งอาจมีมือพิณมาร่วมแสดงด้วย แต่ก็ถือเป็นเพียงส่วนประกอบรองเท่านั้น แคนยังถูกใช้ในพิธีกรรมขอฝนจากพญาแถน (ตามความเชื่อของชาวอีสาน พญาแถนคือเทวดาระดับสูง แถนที่ใหญ่ที่สุดเรียกว่า แถนหลวง) และมีการใช้โหวด (เครื่องเป่าที่ทำจากวัสดุประเภทเดียวกับแคน แต่ใช้วิธีการบรรเลงแบบฟลูต เดิมนั้นใช้ในการขว้างหรือติดที่หางของบั้งไฟ) ในการส่งสัญญาต่อพญาแถนว่าขอให้ฝนหยุด ปัจจุบันมีการพัฒนาดนตรีอีสานเพื่อใช้ในหลักสูตรการเรียนการสอน จึงมีการพัฒนาโปงลาง เครื่องดนตรีอีสานอีกประเภทหนึ่งที่ถูกพัฒนาขึ้นโดยเปลื้อง ฉายรัศมี ในปี พ.ศ. 2505

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 9 เคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2534 กับหมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย และหมอแคน

ที่มา: หนังสือประวัติหมอลำ เคน ดาเหลา

2.3.1 ลักษณะของหมอลำ

ตามที่กล่าวไปแล้วในเบื้องต้นว่า หมอลำประกอบด้วยหมอลำและหมอแคนเป็นหลัก ส่วนเครื่องดนตรีอื่นนั้น จะถูกเลือกใช้ตามความเหมาะสมเพื่อเพิ่มความสมบูรณ์ให้มากขึ้น แนวทำนองที่ใช้เป็นหลักในการลำ เรียกว่า “ลาย” ที่สร้างจากโมดโดเรียนและโมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian mode) แต่โมดทั้งสองจะมีการเน้นเสียงเฉพาะตัวเพื่อบ่งบอกถึงความเป็นอีสาน

ลายหมายถึงแนวทำนอง รูปแบบจังหวะ ในการบรรเลงนั้นผู้นำเสนอจะเติมและพัฒนาดนตรีตามความสามารถของตนเอง คล้ายการบรรเลงเพลงแจ๊สที่มีแนวทำนองหลักและให้ผู้บรรเลงได้

พัฒนาและด้นสดบนโครงสร้างของบทเพลงนั้น ๆ ลายที่เป็นที่นิยม คือ ลายโปงลาง ลายเต้ยพม่าและลายสุดสะแนน

ภาพที่ 10 ลายโปงลาง

ผู้วิจัยจะอธิบายลักษณะของบันไดเสียงหรือโมดดนตรีอีสาน โดยอ้างอิงกับบันไดเสียงดนตรีตะวันตก กล่าวคือโมดเสียงหลักของดนตรีอีสานมีโมดหลักอยู่ 2 โมด คือ ทางยาวและทางสั้น

1. โมดเสียงแบบทางยาวจะใช้กลุ่มเสียงเดียวกับโมดโดเรียน ซึ่งจะให้ความรู้สึกไปในทิศทางแบบบันไดเสียงไมเนอร์ หมอลำมีการเน้นเสียงคล้ายกับดนตรีที่อยู่ในบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) โดยละเสียงบางเสียง เช่น เสียง E และ B ซึ่งโน้ตดังกล่าวจะถูกละและเก็บไว้บรรเลงเฉพาะในจุดที่ต้องการเน้น ส่วนเสียง D จะทำหน้าที่เป็นเสียงหลัก ถ้าเสียง D เป็นหลักจะเรียกว่า “ทางน้อย” ถ้าเสียง A เป็นหลักจะเรียกว่า “ทางใหญ่” ชื่อของทางเหล่านี้ได้ถูกอ้างอิงจากลักษณะทางกายภาพของแคนที่เมื่อบรรเลงด้วยเสียง A แล้วจะมีช่วงเสียงที่กว้าง จึงเรียกว่าทางใหญ่ โมดเสียงแบบทางยาวนี้ใช้ในการบรรเลงลำซิ่ง ลำพื้น ลำล่อง ลำยาวและลำเพลิน

ภาพที่ 11 โมดโดเรียน

2. โมดเสียงแบบทางสั้นจะใช้กลุ่มเสียงเดียวกันกับโมดมิกโซลิเดียน ซึ่งจะให้ความรู้สึกไปในทิศทางแบบบันไดเสียงเมเจอร์ หมอลำมีการเน้นเหมือนดนตรีแบบเพนตาโทนิกและละเสียงบางเสียง เช่นเสียง B และ F จะถูกละและเก็บไว้บรรเลงเฉพาะในจุดที่ต้องการเน้น ส่วนเสียง G จะทำหน้าที่

เป็นเสียงหลัก หมอลำจะเรียกเสียงในลักษณะนี้ว่า “ทางสุดสะแนน” ซึ่งสุดสะแนนนั้นหมายถึงเสียง G เป็นหลัก ซึ่งแคนจะบรรเลงเสียงนี้ 2 เสียงพร้อมกัน (unison)

ภาพที่ 12 โมดมิกโซลิเดียน

โดยทั่วไปแล้วแคนเป็นเครื่องที่มีโมดแบบโดเรียน หมอแคนจะบรรเลงโมดทั้งสองนี้ด้วยการปรับเสียงโดรนโดยใช้เทคนิค “อุดขี้สูด” ซึ่งเป็นการปรับเสียงโดรนของแคนให้เป็นไปตามโมดต่าง ๆ (ขี้สูด คือ ยางไม้ที่แมงขี้สูดสะสมเพื่อสร้างรัง ภาคกลางเรียกว่า ชำมะโรง)

ภาพที่ 13 การใช้ขี้สูดเพื่ออุดรอยรั่วของไม้
ที่มา: www.isan.clubs.chula.ac.th

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนพิณที่เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในการบรรเลงกับนักร้อง มีการปรับเสียงเพื่อให้ง่ายในการบรรเลงและให้เกิดโดรนเช่นกัน ตามคู่มือของนักพิณชาวอุบล นายทองใส ทับถนน ซึ่งจะกล่าวอย่างละเอียดในบทที่เกี่ยวกับอรรถาธิบายบทเพลง

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทเพลงอีสานร่วมสมัยสำหรับกีตาร์คลาสสิก

บทเพลงเดี่ยวสำหรับกีตาร์ที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้น เกิดจากแรงบันดาลใจที่ได้จากดนตรีสมัยนิยมและดนตรีพื้นบ้านอีสาน ท่ามกลางวัฒนธรรมอีสานกับกระแสวัฒนธรรมตะวันตกที่ไหลรวมกับวัฒนธรรมพื้นถิ่น สำหรับผู้วิจัยแล้ววัฒนธรรมทั้งสองได้อยู่ในความรู้สึกนึกคิดของผู้วิจัยเสมอมา รูปแบบของบทประพันธ์จึงเป็นการผสมผสานของวัฒนธรรมต่าง ๆ ด้วยความคุ้นเคยกับศิลปะในยุคโลกาภิวัตน์ ด้วยแรงบันดาลใจจากดนตรีสเปน ลาตินอเมริกาและดนตรีสมัยนิยม ประกอบกับแนวคิดในการตีความและเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ของทามาโย ปรมาจารย์ด้านกีตาร์ ซึ่งสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวคิดผ่านบทเพลงที่มีลักษณะเอื้อต่อการบรรเลงกีตาร์มากขึ้น

เพื่อที่จะนำเสนอแนวทำนอง เสียงประสาน และรูปแบบจังหวะ รวมทั้งการประดิษฐ์เสียงให้ดีที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ผู้วิจัยจึงประพันธ์เพลงบทนี้ขึ้นเพื่อนำเสนอแนวคิดดังกล่าว เพื่อการศึกษาพัฒนาและสร้างผลงานสำหรับกีตาร์คลาสสิก บทเพลงชุดนี้ประกอบด้วยบทเพลงทั้งหมด 8 บท คือ อานาปานสติ สาโท ลาวสวดมนต์ เชียงใหม่ พิณ ตื่น แว่วและชาวเวียด ซึ่งผู้บรรเลงสามารถนำไปบรรเลงเดี่ยวหรือจัดเป็นเพลงชุดก็ได้

3.1 อานาปานสติ

ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงบทนี้จากการเข้าฟังการแสดงผลงานของศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่มีทำนองหลักมาจากบทสวดในพุทธศาสนา สะท้อนถึงบรรยากาศที่ผู้วิจัยคุ้นเคยในวัดหนองป่าพง จังหวัดอุบลราชธานี ของพระอาจารย์ ชา สุภัทโทที่ถือวัตรอันเคร่งครัด มีความเชื่อในการฝึกจิตโดยการใช้เวลากับใจของตน ด้วยการเจริญสติในทุกอิริยาบถ พิจารณ์กาย ใจ และสิ่งรอบข้างด้วยความเพียรอย่างสม่ำเสมอ บทเพลงนี้จึงนำเสนอรูปแบบของการภาวนา “พุทโธ” ซึ่งเป็นหัวใจของบทเพลง โดยส่วนตัวแล้วเมื่อเราภาวนานั้นมักมีสิ่งรบกวนที่เกิดขึ้นในใจ บทเพลงนี้สะท้อนถึงบรรยากาศก่อนการทำวัตรเช้าและทำวัตรเย็น ซึ่งผู้ร่วมพิธีจะมารวมตัวกันก่อนสวดมนต์ด้วยการนั่งสมาธิและต่อสู้กับความฟุ้งซ่านของจิตใจ

บทเพลงเริ่มต้นด้วยโน้ต 2 ตัวซ้ำไปมาในรูปแบบของการภาวนา “พุทโธ” โดยใช้เสียงฮาร์โมนิกและการบรรเลงข้ามสายเพื่อให้เกิดเสียงที่นิ่งและมีความทับซ้อนกันเหมือนเสียงระฆัง การใช้เสียงฮาร์โมนิกที่เสียง E นั้นทำให้เกิดเสียงที่กังวานได้และทับซ้อนกับ F# ซึ่งลักษณะของการทับซ้อนเสียงนี้ ผู้วิจัยต้องการให้เสียง E เป็นเสียงที่ลากยาวและทำหน้าที่เป็นโดรน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพื่อให้ได้ลักษณะเสียงดังกล่าว มือซ้ายจะใช้นิ้ว 1 บนเสียง F# ที่สายที่ 5 และนิ้ว 4 บรรเลงเสียงฮาร์โมนิก บนสายที่ 6 ในการตีความนั้นสามารถนำเสนอโน้ตทั้งคู่ตามลมหายใจเข้าและออก อ้างอิงตามลมหายใจของผู้บรรเลงซึ่งในที่นี้กำหนดโน้ตตัวดำเท่ากับ 80 bpm เพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลง (ตัวอย่างที่ 37)

ตัวอย่างที่ 37 การใช้เสียงฮาร์โมนิกสลับกับเสียงจริง

ผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดที่สื่อถึงสิ่งรบกวนจิตใจขณะภาวนาด้วยการใช้คอร์ดดิมินิชท์ ซึ่งเป็นคู่เสียงกระด้างเป็นการใช้สายเปล่าและฮาร์โมนิกพร้อมกับมีการเร่งจังหวะเพื่อแสดงถึงความไม่นิ่งของจิต ผู้ฝึกสมาธิจะต้องต่อสู้กับสิ่งนี้อยู่เสมอ ภาวะจิตใจแห่งการไม่เป็นปัจจุบันคือการระลึกถึงอดีตและอนาคตในเรื่องที่ยังไม่เกิดขึ้น

ในการบรรเลง ให้ใช้นิ้ว 1 บรรเลงเสียง Bb ที่สาย 2 เสียง E ใช้สายเปล่า ใช้นิ้ว 2 บรรเลงเสียงฮาร์โมนิกโน้ต G, D และ A ตามลำดับ บรรเลงโดยเร่งความเร็วตามเครื่องหมาย accel. พร้อมกับบรรเลงให้ดังขึ้นตามเครื่องหมาย crescendo หลังจากนั้นให้กลับไปสู่ความเร็วปกติที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 80 bpm

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 38 การใช้เทคนิคสายเปิดสลับกับฮาร์โมนิก

ตัวอย่างที่ 39 การใช้ฮาร์โมนิก

หลังจากนำเสนอการต่อสู้ระหว่างการภาวนาและการคิดฟุ้งซ่าน ก็จบลงด้วยความหนักแน่นแห่งสมาธิในห้องสุดท้ายด้วยเสียงที่ต่ำที่สุดเป็นขั้นคู่ทรัยโทน

ผู้วิจัยแนะนำให้ใช้มือซ้ายเพียงแค่นิ้ว 1 และ 2 ในการเกี่ยวสายสลับกับสายเปล่า ซึ่งเอื้อในการสร้างเสียงจากเบาไปดังได้อย่างมีประสิทธิภาพ นิ้ว 2 บรรเลงเสียง A# และกดค้างไว้เพื่อเสียงที่ทับซ้อนในห้องที่ 22-23 ส่วนในห้องที่ 24 ผู้บรรเลงสามารถปล่อยให้สายเปล่าสั่นได้เพื่อคุณภาพของเสียงที่ดีขึ้น (ตัวอย่างที่ 40)

ตัวอย่างที่ 40 การใช้เทคนิคการเกี่ยวสายด้วยนิ้ว 1 และ 2

หลังจากทำสมาธิและต่อสู้กับความฟุ้งซ่านแล้ว การทำวัตรจึงเริ่มขึ้นด้วยบทสวดมนต์บทพระรัตนตรัยที่ประกอบไปด้วย G, A และ B โดยมีโน้ต A เป็นโน้ตหลักแล้วประดับด้วยคอร์ดดิมินิชท์ (ตัวอย่างที่ 41)

เทคนิคการบรรเลงคู่แปดนี้ ผู้บรรเลงควรใช้นิ้ว 1 และ 4 บนสาย 2 และสาย 4 เพื่อให้ง่ายในการบรรเลงคอร์ดดิมินิชท์ได้ รวมถึงการที่ไม่ต้องหยุดเสียงกังวานที่จะเกิดขึ้นในสาย 5 ซึ่งเป็นเสียง A ที่เป็นเสียงประสานในประโยคเพลงและทำให้บทเพลงน่าฟังมากยิ่งขึ้น ถึงแม้เสียงนี้จะไม่ได้บันทึกไว้ในโน้ตเพลงก็ตาม

ตัวอย่างที่ 41 การคัดแนวทำนองจากการสวดมนต์มาใช้ในการประพันธ์เพลง

3.2 สาโท

บทเพลงนี้ใช้เทคนิคการปรับเสียงแบบพิเศษ (Scordatura) ในรูปแบบ DADGAD (ตัวอย่างที่ 42) ซึ่งนิยมใช้ในเพลงโฟล์ก หรือเพลงลูกทุ่งอเมริกัน รูปแบบการปรับสายแบบนี้จะให้เสียงที่ก้องกังวานมากกว่าเพราะสามารถบรรเลงในรูปแบบของสายเปิดได้มากขึ้น ซึ่งตอบสนองกับดนตรีอีสานที่นิยมการย้ำโน้ตในลักษณะของการลากเสียง เช่นในการบรรเลงพิณจะใช้สายเปิดร่วมบรรเลงซึ่งเป็นเสียงโดรนอยู่ รวมถึงมีการใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิก ซึ่งการปรับสายลักษณะดังกล่าวจะเอื้อให้สามารถบรรเลงในรูปแบบนี้ง่ายขึ้น

การปรับสายดังกล่าวมีการปรับจากสายหนึ่ง คือ 1=d 2=a 3=d 4=g 5=a 6=d ในการบันทึกโน้ตเพลงจำเป็นต้องมีบรรทัด 2 บรรทัด บรรทัดแรกใช้เพื่อแสดงเสียงที่ออกมาจริง บรรทัดที่สองเขียนเพื่อให้ผู้บรรเลงอ่านได้ง่ายขึ้น โดยกำหนดให้ 6=d กล่าวคือปรับเพียงแค่สายหกเท่านั้นเพื่อความง่ายในการบรรเลง การปรับสายแบบ 1=d 2=a 3=d 4=g 5=a 6=d นี้จะให้ความรู้สึกในการบรรเลงคล้ายกับพิณ เกิดการใช้สายเปล่าควบคู่ไปกับการบรรเลงทำนองหลักที่ใช้คู่ 1, 2, 4 และ 5 เป็นเสียงประสาน การปรับสายในลักษณะนี้ได้รับอิทธิพลจากการปรับสายของพิณ ซึ่งในบทความสัมภาษณ์ปรมาจารย์ด้านการบรรเลงพิณ อาจารย์ทองใส ทับถนนและนายวรงค์ บุญอารีย์ได้อธิบายรูปแบบการปรับสายไว้หลายลักษณะดังนี้

- การปรับสายแบบลายใหญ่ โดยตั้งเสียงเป็นคู่ห้า คือ เสียง A สายบน และเสียง E สายล่าง ลายที่ใช้การตั้งเสียงในลักษณะนี้ ได้แก่ ลายเต้ยโขงและลายเต้ยพม่า
- การปรับสายแบบลายน้อย โดยตั้งเสียงเป็นคู่สี่ คือ เสียง A สายบน และเสียง D สายล่าง ลายที่การตั้งเสียงในลักษณะนี้ ได้แก่ ลายเซิ้งบั้งไฟ และลายรถไฟออกจากสถานี
- การปรับสายแบบลายสุดสะแนน โดยตั้งเสียงเป็นคู่สอง คือ เสียงโดหรือเสียง C สายบน และเสียง D สายล่าง ลายที่ตั้งเสียงในลักษณะนี้ ได้แก่ ลายสุดสะแนน
- การปรับสายแบบลายปู่ป่าหลาน โดยตั้งเสียงเป็นโน้ตตัวเดียวกันหรือยูนิซัน เช่น ทั้งสายบนและสายล่างเป็นเสียง D
- ลายวัวบักโซงลงกินน้ำเป็นปรับสายแบบคู่สี่ แต่สลับสาย คือ เสียง E สายบน เสียง A สายล่าง

ตัวอย่างที่ 42 การปรับสายแบบ DADGAD

การใช้ DADGAD นั้นจะทำให้ได้เสียงพิเศษ ดังที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 43 กล่าวคือ ในห้องที่ 7 ผู้บรรเลงจะได้เสียง G ที่เป็นสายเปล่าซึ่งจะบรรเลงสลับกับสายปิด มีการกำกับการใช้นิ้ว 0 และ 2 ในมือซ้ายซึ่งจะสอดคล้องกับรูปแบบของการบรรเลงพิณที่ใช้ประโยชน์จากการบรรเลงสายเปล่าเพื่อการสร้างเสียงลากยาวและเพื่อสีสันของเสียงยูนิซัน สายบนจำนวน 2 สายจะได้รับการปรับสายในลักษณะแบบลายน้อยซึ่งเป็นคู่สี่และเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนอง

ตัวอย่างที่ 43 การใช้ DADGAD

เมื่อใช้โน้ตคู่สองแล้วเกลามาเป็นโน้ตตัวเดียวกัน ในห้องที่ 2 ในตัวอย่างที่ 44 ซึ่งการปรับสายในลักษณะนี้เอื้อให้ผู้วิจัยสามารถใช้เทคนิคการสร้างเสียงลักษณะนี้ได้ ซึ่งไม่สามารถทำได้ในการปรับสายแบบปกติ

ตัวอย่างที่ 44 DADGAD ทำให้บรรเลงคู่สองได้ง่ายขึ้น

มีการบรรเลงโน้ตซ้ำ (ตัวอย่างที่ 45) ถ้าสังเกตจะเห็นว่ามีการแนะนำให้ใช้นิ้ว 2 และ 0 บนโน้ตเสียง G ซึ่งทำให้เกิดเสียงแบบระฆังด้วยการบรรเลงข้ามสาย (Campanella) ซึ่งมีความกังวานเชื่อมต่อกัน ง่ายในการบรรเลงและการสร้างเป็นแนวทำนอง ซึ่งเกิดจากการใช้การปรับสายในลักษณะดังกล่าว

การบรรเลงในห้องที่ 16 เสียง F จะใช้นิ้ว 2 บนสายที่ 4 ตามด้วยเสียง G ตัวที่ 1 ใช้สายเปล่า เสียง G ตัวที่ 2 ใช้นิ้ว 2 บนสายที่ 4 หลังจากนั้นใช้เสียง G ที่สายเปล่า และใช้เสียง A ที่สายเปล่าสายที่ 2 ตามลำดับ จากนั้นใช้ระบบเดียวกันนี้ในการกำหนดนิ้วในมือซ้าย จะเห็นได้ว่าการประพันธ์เพลงด้วยเทคนิคนี้จะทำให้ผู้บรรเลงได้ประโยชน์จากการบรรเลงสายเปล่า เพื่อให้ได้คุณภาพของเสียงที่มีคุณภาพ

ตัวอย่างที่ 45 การปรับสายแบบ DADGAD ทำให้ง่ายแก่การเสนอแนวทำนองด้วยการบรรเลงข้ามสาย (Campanella)

ด้วยความได้เปรียบของการปรับสายลักษณะนี้ (ตัวอย่างที่ 46 และ 47) ทำให้สามารถใช้เทคนิคที่คล้ายกับการบรรเลงที่ใช้การกรอในเครื่องกระทบ การบรรเลงโน้ตคู่สองรวมถึงการสร้างรูปแบบจังหวะจากตัวอย่างที่ 46 เสียงที่เกิดขึ้นจริงจะเป็นเสียง A ในลักษณะจังหวะแบบ 6 พยางค์ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการปรับสายแบบลาย “ปู่ป่าหลาน” ซึ่งเป็นแนวทางการปรับสายพิณแบบให้

สาย 2 สายเป็นโน้ตเสียงเดียวกัน ซึ่งในบทเพลงนี้สายที่ 2 และสายที่ 5 เป็นเสียง A เหมือนกันแต่ต่างกัน 1 ช่วงเสียงคู่แปด ซึ่งทำให้ได้เสียง A ที่มีสีของเสียงต่างกัน 3 เสียง คือ A ที่สายเปล่าสายที่ 5 สายที่ 3 และสายเปล่าสายที่ 2 ซึ่งเป็นลักษณะเสียงคู่แปดและยูนิซัน เป็นเสียงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติของการบรรเลงพิณอยู่เสมอ นอกจากนั้นวิจัยยังได้รับแรงบันดาลใจจากแบบฝึกหมายเลข 11 สำหรับกีตาร์ของวิลลา-โลบอสที่มีการใช้เสียง E ที่เป็นคู่แปดและยูนิซัน (ตัวอย่างที่ 48)

ในห้องที่ 33 จะใช้นิ้ว 1 กับ 3 และสายเปล่าสายที่ 1 (ตัวอย่างที่ 47) และยังสามารถทำมือคล้ายกับการใช้ปิ๊กกีตาร์ในการดีดจังหวะนี้ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอัตราจังหวะของผู้แสดง

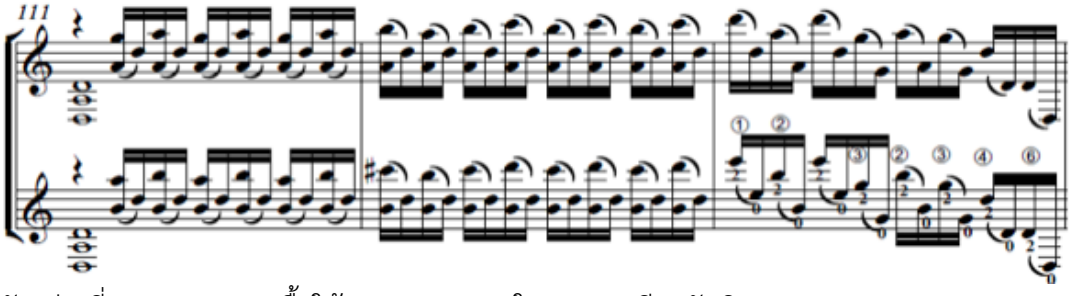
ตัวอย่างที่ 46 รูปแบบของจังหวะ

ตัวอย่างที่ 47 รูปแบบของจังหวะ

ตัวอย่างที่ 48 รูปแบบของจังหวะ

DADGAD เอื้อให้สามารถบรรเลงในรูปแบบเดียวกับพิณ (ตัวอย่างที่ 49) ซึ่งถือว่าเป็นอัตลักษณ์ของดนตรีอีสาน ผู้วิจัยเติบโตมาพร้อมกับการได้ยินการบรรเลงในลักษณะนี้เสมอ ในช่วงเทศกาลงานบุญต่าง ๆ นักพิณจะออกมาแสดงฝีมือและบรรเลงตามท้องถนน ซึ่งหากมองดูโน้ตเพลงในบรรทัดบนซึ่งแสดงเสียงจริงออกมานั้นจะเห็นได้ว่ามีการใช้เสียง A เป็นหลักที่ถูกย้ำด้วยลักษณะการเกี่ยวสายแบบพิณ ดังที่ปรากฏในห้องที่ 3 ของตัวอย่าง เรียกได้ว่าเป็นจุดที่มีความเข้มข้นที่สุด (Climax) ของบทเพลงที่แสดงให้เห็นคุณลักษณะการปรับสายแบบ DADGAD นอกจากนั้น DADGAD ยังส่งผลให้สามารถใช้เทคนิคในการประพันธ์ ทำให้บทเพลงมีช่วงเสียงที่กว้างขึ้น ให้ลักษณะของเสียงที่มีความลึกมากกว่าการปรับสายแบบปกติ ถือว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญที่เอื้อให้ผู้วิจัยได้เสียงตามที่ต้องการ

ในห้องที่ 113 ผู้วิจัยมีความเห็นว่าควรใช้เทคนิคการเกี่ยวสายที่ช่อง 12 กับสายเปล่าโดยใช้นิ้ว 1 และ 2 เพราะการเกี่ยวสายในช่องที่ 12 นี้มีความท้าทายในการบรรเลงจึงจำเป็นต้องใช้นิ้ว 1 และ 2 เนื่องจากง่ายในการควบคุมและต้องพยายามให้สายเปล่าแต่ละสายส่งเสียงค้าง ซึ่งแนวคิดนี้วิลลา-โลบอสก็ได้ใช้ในแบบฝึกสำหรับกีตาร์หมายเลข 12 เช่นกัน เรียกได้ว่าเป็นการใช้ประโยชน์จากการบรรเลงสายเปล่า E, A, D, G, B และ E



ตัวอย่างที่ 49 DADGAD เอื้อให้สามารถบรรเลงในรูปแบบเดียวกับพิณ

ตัวอย่างที่ 50 การใช้สายเปล่า

ตัวอย่างที่ 51 DADGAD ทำให้มีช่วงเสียงที่กว้างขึ้น

3.3 ลาวสวดมนต์

บทเพลงนี้มี 2 ส่วน คือ ส่วนที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงสวดแบบออร์กานุม (organum) และส่วนที่มีการบรรเลงแบบพิณ ทั้งสองส่วนนี้ประกอบด้วยแนวทำนองที่ใช้บันไดเสียง D natural minor และ D Dorian ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงสวดโบราณของคริสต์ศาสนาในยุคกลาง

ซึ่งโดยส่วนตัวแล้วเทียบเคียงได้กับดนตรีอีสานในแง่ของการใช้เสียงโดรนเพื่อสร้างเสียงประสานและบันไดเสียงแบบ “ทางยาว” ซึ่งหมายถึงบันไดเสียงของแคนเมื่อใช้เสียง A และ D เป็นศูนย์กลางของเสียง อย่างไรก็ดีบทเพลงชิ้นนี้ไม่ได้แสดงความเป็นอีสานออกมาอย่างตรงไปตรงมา แต่ใช้รูปแบบการบรรเลงแบบพิณเพื่อนำเสนอแทน

บทเพลงชิ้นนี้มีการปรับสาย 6=D (ตัวอย่างที่ 52) การนำเสนอส่วนของบทสวดด้วยเสียงที่ต่ำที่สุดสร้างความรู้สึกอึมครึมก่อนที่จะเริ่มส่วนของการสวดที่มีแนวเสียง 2 แนวเสียงซึ่งประสานเสียงกันไปในทิศทางเดียวกัน รวมทั้งการสร้างเสียงประสานที่กระด้างตามด้วยการเกลาซึ่งเลียนแบบการประสานเสียงของออร์กานุม

ความสำคัญของการบรรเลงส่วนนี้คือการทำให้เสียงแต่ละเสียงมีความต่อเนื่อง แนวเสียงที่ 2 เสียง D, C และ Bb ใช้นิ้ว 3 เป็นหลัก จากนั้นสายเปล่าที่เสียง G แล้วเสียง A บรรเลงด้วยนิ้ว 2 จะเห็นว่าเมื่อใช้ระบบนิ้วมือซ้ายในลักษณะนี้ การเลื่อนมือแต่ละครั้งจะเลื่อนในจังหวะตก ทำให้ได้เสียงที่เชื่อมต่อกันมากขึ้นเพื่อให้คล้ายคลึงกับเสียงร้องของเพลงโบสถ์ที่มีเสียงค่อนข้างก้อง เสียงในแนวเบสสายเปล่าที่เป็นคู่ห้า เมื่อใช้นิ้ว p บรรเลงจะได้เสียงที่หนักแน่นมากกว่าการใช้นิ้ว p, i หรือ m

ตัวอย่างที่ 52 การปรับสาย 6=D ทำให้สามารถบรรเลงเสียงลากยาวง่าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทสวดบทนี้มีช่วงเสียงที่กว้างมากกว่าหนึ่งช่วงเสียง ซึ่งตามรูปแบบแล้วเพลงสวดจะไม่นิยมช่วงเสียงที่กว้าง แต่ในบทเพลงนี้มีการใช้ช่วงเสียงที่กว้างจึงเป็นการสวดที่ต้องการแสดงความหมายของศาสนาที่ในบางครั้งถูกตีความไปมากกว่าการรักษาจิตใจ คือถูกล่อลวงทำให้ไปเป็นเหยื่อโดยมีอวิชชาเข้าครอบงำ

ลักษณะของการประสานเสียงยังคงเน้นการดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน อย่างไรก็ดี ในห้องที่ 7 เริ่มมีการดำเนินเสียงประสานในทิศทางที่สวนทางกัน

การรักษาแนวเสียงที่ต่อเนื่องยังคงเป็นเรื่องสำคัญ โดยแนวที่ 2 ยังคงทำหน้าที่เป็นแนวเสียงที่กำหนดตำแหน่งของการวางมือซ้าย ในห้องที่ 5 และทุกเสียงจะใช้นิ้ว 1 ในการบรรเลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งคู่สี่ในจังหวะ2 จังหวะสุดท้ายนั้นจะย้ายตำแหน่งของมือซ้ายโดยใช้นิ้ว 1 และ 2 บนสายที่ 2 และ 3 เพื่อเป็นการเน้น ในห้องที่ 11 เป็นต้นไปใช้นิ้ว 1 เป็นหลักในแนวที่ 2 ส่วนเสียงในแนวบนนั้น

พิจารณาใช้นิ้ว 4 เป็นหลักและนิ้ว 3, 2 ประกอบ ผู้บรรเลงจะเห็นว่าการเปลี่ยนตำแหน่งของมือซ้ายนั้นมีผลกับการสร้างสัดส่วนของจังหวะด้วยการเน้นเสียง

ตัวอย่างที่ 53 การปรับสาย 6=D ทำให้สามารถสร้างเสียงประสานที่มีช่วงกว้างและมีอิสระมากขึ้น

จากการเริ่มต้นที่บทเพลงเป็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวดำและตัวขาวดำเนินควบคู่ แต่ในห้องที่ 13 มีส่วนที่ขยับและส่วนที่นิ่งโดยใช้สัดส่วนจังหวะโน้ตแบบเดียวกันซึ่งต่างจากตอนต้นที่แนวเบสเป็นเสียงลากยาวแต่ในห้องที่ 13 นี้แนวเสียงสูงทำหน้าที่เสียงลากยาวส่วนอีกแนวทำเปลี่ยนเสียงไปมา ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากบทเพลงของ คาเซีย ดิ คอนสแตนติโนเปิล (Kassia di Constantinople)

ในห้องที่ 13 จะใช้การทาบ (barré) โดยเป็นกึ่งทาบบ้างหรือทาบเต็มบ้างแล้วแต่สถานการณ์เพื่อให้ได้เสียง A ที่ต่อเนื่องกัน (ตัวอย่างที่ 54)

ตัวอย่างที่ 54 การใช้การทาบ

หลังจากจบส่วนของเพลงสวด บทเพลงได้รับการพัฒนาด้วยลักษณะการบรรเลงแบบพิณ ใช้เทคนิคการเกี่ยวสาย ตั้งแต่ห้องที่ 16 เป็นต้นไปจะใช้นิ้ว 3 บนเสียง D และนิ้ว 1 บนเสียง E เป็นหลัก ซึ่งทำให้บรรเลงง่ายขึ้นและได้เสียงที่ต่อเนื่อง

ตัวอย่างที่ 55 การบรรเลงด้วยเทคนิคแบบพิณ

บันไดเสียงหลักในการบรรเลงสำเนียงพิณในห้องที่ 21 นี้เรียกว่า “ทางยาว” ซึ่งใช้เสียง D เป็นเสียงหลักหากเปรียบเทียบกับทางดนตรีตะวันตกแล้วจะใกล้เคียงกับโมดโดเรียน แต่มีการเน้นเสียงในการบรรเลงที่แตกต่างกัน ในดนตรีอีสานนิยมละเสียงที่ 2 และเสียงที่ 7 โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงที่ 7 นั้นจะนำมาใช้ในกรณีที่ต้องการสร้างความประหลาดใจในจุดที่สำคัญในบทเพลง โดยทั่วไปฟังดูแล้วอาจจะไม่มีความเป็นอีสานมากนัก แต่ถ้าสังเกตจะพบว่าในห้องที่ 19 เป็นรูปแบบของการบรรเลงพิณแบบอีสานที่ชัดเจน รวมไปถึงในห้องที่ 21 มีการบรรเลงโน้ตเสียง B natural ซึ่งให้ความรู้สึกพิเศษที่เป็นลักษณะของดนตรีอีสาน (ตัวอย่างที่ 56)

ตัวอย่างที่ 56 การใช้เสียงที่ 7 ในโมด D Dorian (ทางสั้น)

ความท้าทายของการบรรเลงห้องที่ 28 และ 29 คือ การเปลี่ยนเทคนิคจากการเกี่ยวสายเป็นการบรรเลงเสียงคู่ห้าซึ่งจะต้องใช้นิ้ว 4 บรรเลงตัว F และใช้นิ้ว 2 วางไว้บนสายที่ 2 เพื่อความมั่นคงก่อนที่จะขยับไปที่เสียง A ส่วนของการบรรเลงแบบพิณจบลงด้วยการบรรเลงขั้นคู่เพื่อจะกลับมาที่ส่วนของเพลงสวด ส่วนนี้จะเป็นจุดสูงสุดของบทเพลง ท่อนการสวดนี้เป็นท่อนสุดท้ายก่อนจบซึ่งควรนำเสนอด้วยความเข้มข้น (ตัวอย่างที่ 57)

ตัวอย่างที่ 57 การบรรเลงเสียงคู่ห้าด้วยการใช้นิ้ว 2 และ 4

3.4 เชียงใหม่

บทเพลงนี้ผู้วิจัยแต่งขึ้นด้วยแรงบันดาลใจที่มีต่อบรรยากาศของจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยมีความประทับใจกับเสน่ห์ ความงามที่นุ่มนวล ความอ่อนโยน และความสงบนิ่ง เพลงบทนี้เป็นเพลงขนาดเล็กในสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary form)

แนวทำนองหลักเป็นบันไดเสียงขาลงด้วยบันไดเสียงแบบ “ทางยาว” ที่ใช้เสียง D เป็นเสียงหลัก โดยหลีกเลี่ยงเสียงที่ 7 เพื่อเก็บไว้ใช้ในโอกาสสำคัญ ทำนองและการดำเนินคอร์ดถูก

สร้างขึ้นเพื่อให้ง่ายต่อการฟัง มีเนื้อหาใกล้เคียงกับเพลงสมัยนิยมด้วยการเน้นเสียงของกลุ่มโน้ตเพนตาโทนิก การบรรเลงแนวทำนองนี้โดยทั่วไปแล้วมักจะประสบปัญหาในการสร้างเสียงที่ดีมีคุณภาพเพราะสายเปล่าที่จะสั่นสะเทือนเพื่อสร้างความกังวาน แต่ในบทเพลงนี้ได้เลือกเสียงที่จะสามารถใช้สายเปล่าในการบรรเลงให้มากที่สุด ซึ่งทำให้ได้คุณภาพเสียงที่โปร่ง เชื่อมต่อกันมากขึ้นและง่ายต่อการบรรเลง เช่นที่พบในห้องที่ 1 เสียง D ห้องที่ 2 เสียง E ห้องที่ 3 และ 4 เสียง G (ตัวอย่างที่ 58)

ตัวอย่างที่ 58 การใช้สายเปล่าเพื่อความต่อเนื่องของเสียง

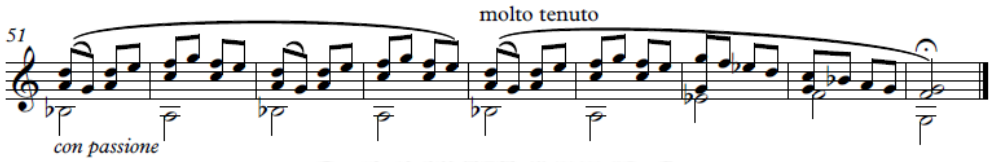
การเกี่ยวสายระหว่างเสียง A, G และ A ทำให้เกิดเสียงประสานแบบคู่สี่ขนานกันในห้องที่ 9 และ 10 เสียง D และ A (ใช้นิ้ว 2 และ 4 บนสายที่ 2 และ 3) และเสียง F และ C (ใช้นิ้ว 2 และ 4 บนสายที่ 2 และ 3) ให้ความรู้สึกเหมือนการบรรเลงพิณที่มีเสียงต่อเนื่องมากขึ้นด้วยการคงรูปมือซ้ายในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 9 และ 10 (ตัวอย่างที่ 59)

ตัวอย่างที่ 59 การเกี่ยวสายแบบพิณและการประสานเสียงแบบขั้นคู่สี่

หลังจากการนำเสนอแนวทำนองหลักจบลง ท่อนต่อไปนี้มีคำกำกับว่า senza passione หมายถึงความรู้สึกที่นิ่งสงบ เป็นการสะท้อนความรู้สึกของผู้วิจัยที่เกิดความประทับใจกับทิวทัศน์และธรรมชาติของจังหวัดเชียงใหม่ การใช้ฮาร์โมนิกและขั้นคู่ในช่วงเสียงสูงมีคุณสมบัติของพื้นผิวทางดนตรีที่โปร่งโดยธรรมชาติ ในช่วงเสียงนี้จะทำให้เกิดสีสันทางดนตรีที่เบาแต่ชัดเจน เป็นการระลึกถึงเสียงของเครื่องเคาะทองเหลืองที่นิยมใช้เป็นเครื่องบอกเวลา มีความกังวาน คล้ายการสะท้อนจากระยะไกล (ตัวอย่างที่ 60)

ตัวอย่างที่ 60 การใช้ฮาร์โมนิกและขั้นคู่ในช่วงเสียงที่สูงเพื่อความพื้นผิวดนตรีที่โปร่ง

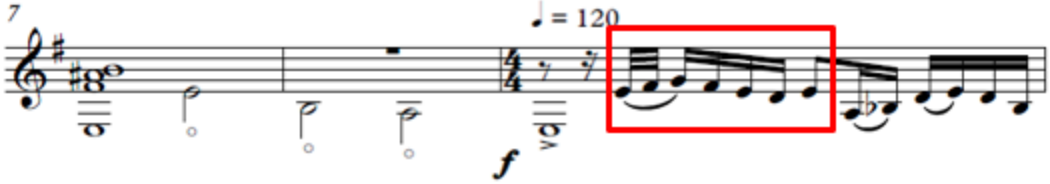
บทเพลงนี้จบด้วยคำว่า molto tenuto เพื่อต้องการให้ผู้บรรเลงนึกถึงการทอดจบที่มีความรู้สึกหน่วง บทเพลงนี้ออกแบบมาเพื่อการนำเสนอที่ไม่ยุ่งยาก มีแนวทำนองที่เรียบง่าย การใส่โน้ตประดับในแนวทำนองหรือแนวประสานเสียงเป็นเรื่องที่สามารถทำได้ และทำให้บทเพลงน่าสนใจยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 61)



ตัวอย่างที่ 61 เพลงจบด้วย molto tenuto

3.5 พิณ

ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการบรรเลงพิณอีสานที่มีลีลาพลิ้วไหวและมีลักษณะจังหวะที่น่าสนใจ มีการบรรเลงเชื่อมเสียงสร้างลีลาของการสะบัดที่ค่อนข้างรวบ นำเสนอในหลายช่วงของบทเพลงใช้บันไดเสียงแบบ “ทางยาว” ซึ่งในที่นี้ก็จะใช้กลุ่มเสียงในโมด E Dorian โดยมีเสียง E เป็นศูนย์กลางของเสียงเพื่อเอื้อแก่การบรรเลงที่จะได้สายเปล่าเป็นเสียงต่ำที่สุดในสายที่ 6 เสียงบางเสียงได้รับการดัดแปลงในบางครั้ง เช่น เสียง B และ F ได้รับการปรับเพื่อสร้างสีสันที่น่าสนใจ ในตัวอย่างที่ 62 เสียง F# บรรเลงบนสายที่ 4 ด้วยนิ้ว 1 เสียง G บรรเลงบนสายที่ 3 ซึ่งเป็นสายเปล่าด้วยการบรรเลงข้ามสายทั้งหมดนั้น เสียงจะทับซ้อนกันเล็กน้อย ทำให้เกิดสีสันทางดนตรีที่ต่างจากการบรรเลงบนสายทั่วไป ซึ่งในบทเพลงพิณ ผู้วิจัยจะใช้เทคนิคการบรรเลงข้ามทุกครั้งที่มีโอกาส



ตัวอย่างที่ 62 การบรรเลงเชื่อมเสียง

มีการนำลักษณะเฉพาะของกีตาร์และพิณ (ตัวอย่างที่ 63) คือ การบรรเลงสำเนียงพิณในห้องที่ 10 ซึ่งเสียง F ปรับเป็นเสียงเนเชอรัลเพื่อความน่าสนใจและเพื่อเป็นเกลาไปสู่เสียง E ในห้องที่ 11 และการบรรเลงแบบอาร์เปโจ ซึ่งเป็นการบรรเลงข้ามสายทั้งหมด ดังตัวอย่างข้างล่างที่เป็นการบรรเลงคอร์ด Gsus4 ซึ่งการบรรเลงแบบข้ามสายนั้นจะให้ความรู้สึกของเสียงที่กว้างมากขึ้น เป็นอรรถรสที่แตกต่างออกไป และเป็นรูปแบบที่บราวเออร์นิยมใช้อย่างแพร่หลายในบทเพลงของเขา ในบางกรณีนักกีตาร์ยังนิยมปรับโน้ตเองเพื่อการบรรเลง เช่น สามารถใช้นิ้ว p มือขวาในการกรีด G, C, D และ G ได้แทนการบรรเลงอาร์เปโจที่ใช้ p, i, m และ a

ตัวอย่างที่ 63 การบรรเลงอาร์เปโจ

ตัวอย่างที่ 64 Brouwer: แบบฝึกหมายเลข 6

การปล่อยเสียงให้ลากของสายเปล่าเป็นแนวทางหนึ่งที่จะสร้างเสียงที่กว้างและมีมิติมากขึ้น ผู้วิจัยจงใจให้เสียง E ลากยาวในแนวเบสรวมถึงเสียง B ในสายเปล่าที่ 2 เพื่อสร้างเสียงที่กว้าง พร้อมกับแนวเสียงประสานที่ดำเนินไปเป็นขั้นคู่สามไมเนอร์ การประพันธ์เพลงในลักษณะนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากแบบฝึกหมายเลข 7 สำหรับกีตาร์ของวิลลา-โลบอส

การใช้ p, i บรรเลงเสียง A# และ F# นั้นจะได้ความมั่นคงในมือซ้ายมากกว่าการใช้ i หรือ m ซึ่งจะได้เสียงที่เบาและลอยเพื่อเป็นเสียงพื้นหลังในการบรรเลงคอร์ด ซึ่งทำหน้าที่เป็นแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 65 การใช้สายเปล่า

ตัวอย่างที่ 66 แบบฝึกหมายเลข 7 สำหรับกีตาร์ ของวิลลา-โลบอส

ในห้องที่ 28 (ตัวอย่างที่ 67) มีการนำสำเนียงของการบรรเลงพิณมาใช้อย่างชัดเจนด้วยบันไดเสียงแบบ “ทางยาว”ที่มีเสียง E เป็นหลัก มีเสียง C# แสดงจุดเด่นของความเป็นดนตรีอีสานโดยมีการปรับคู่เสียงประสานเพื่อให้น่าสนใจ กล่าวคือใช้ขั้นคู่ทรัยโทนที่สอดรับกับการเริ่มต้นบทเพลง

ตัวอย่างที่ 67 การบรรเลงด้วยสำเนียงพิณ

มีการปรับเปลี่ยนรูปพรรณทางดนตรีด้วยการใช้ฮาร์โมนิกให้ความรู้สึกที่ผ่อนคลาย ลักษณะฮาร์โมนิกที่ใช้นี้เป็นฮาร์โมนิกแบบธรรมชาติ (Natural harmonic) เพื่อสร้างรูปแบบให้เหมือนกับการใช้เพเดิลในเปียโน ทำให้เกิดเสียงที่ทับซ้อนกัน เหมือนกับบทเพลงบทอื่น ๆ ในงานวิจัยนี้ การใช้เทคนิคดังกล่าวจะใช้เมื่อต้องการให้เสียงมีความต่อเนื่อง

การนำเสนอฮาร์โมนิกสามารถพิจารณาใช้มือซ้ายในการบรรเลงได้ โดยปล่อยให้เสียง B ในห้องที่ 46 ดังค้างไว้จึงสามารถยกมือซ้ายออกได้ แนวเสียงประสานนี้ได้นำเสนอไปแล้วในตอนแรกของบทเพลงและได้นำกลับมาใช้อีกครั้งเพื่อนำทำนองหลักกลับมาใช้อีก (ตัวอย่างที่ 68)

ตัวอย่างที่ 68 การใช้ฮาร์โมนิก

3.6 ตื่น

บทเพลงนี้นำเสนอความรู้สึกของการตื่นเช้ากับบรรยากาศของจังหวัดอุบลราชธานี มีทิวทัศน์ของทุ่งนา โบกปลิวด้วยลมของฤดูหนาวที่มาพร้อมกับเสียงระฆังของวัดในชุมชน ระฆังเป็นเครื่องสัมฤทธิ์ซึ่งถือเป็นอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมอาเซียน เป็นเทคโนโลยีที่แสดงถึงภูมิปัญญา แสดงถึงฐานะทางสังคมที่มีความสูงส่งและมีอำนาจ การมีระฆังในครอบครองนั้นไม่ใช่ทุกครอบครัวจะมีได้ เครื่องสัมฤทธิ์จึงมักจะอยู่ในสถานที่สำคัญ เช่น วัด หรือศูนย์กลางของชุมชน

บทเพลงเริ่มต้นด้วยการนำเสนอแนวคิดหลักที่เป็นเสียงระฆัง ใช้ในการบอกเวลาของวัด สัญญาณระฆังครั้งแรกตอนเช้าในเวลา 03.00 น. ปลุกพระลูกวัดในการทำวัตรเช้า ก่อนจะออกบิณฑบาตในช่วงเวลา 05.30 น. ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทัศนวิสัยโดยอ้างอิงกับการมองเห็นเส้นลายมือ หากเส้นลายมือชัดแปลว่ามีแสงเพียงพอ ในการออกเดินนั้น ต้องทำด้วยความระมัดระวัง ทั้งการระวังจากสัตว์ร้ายหรือเว้นจากการเหยียบสัตว์เล็กสัตว์น้อย เสียงระฆังนี้มักเป็นเสียงที่มาจากระยะไกลแทรกไปกับบรรยากาศในยามเช้า ทำนองของระฆังเป็นเครื่องย้ำเตือนถึงการปลุก การตื่นด้วยปัญญาในยามเช้า

เสียงแห่งระฆังสร้างขึ้นด้วยเสียง Eb, F, G, A, B และ C# จัดเป็นกลุ่มเสียงหลักซึ่งเป็นบันได-เสียงโฮลโทน (Whole-tone scale) ให้ความรู้สึกเหมือนกับเพลงที่ขาดศูนย์กลางเสียง

หัวใจของการบรรเลงห้องที่ 1 คือการได้เสียงของสายเปล่าบนจังหวะที่ 3 เสียง G, B และ E แล้วปล่อยให้เสียงค้างเพื่อความผ่อนคลายของประโยค การบรรเลงสายเปล่าจะช่วยให้เสียงมีความต่อเนื่องกันมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 69)

ตัวอย่างที่ 69 เสียงระฆัง

ก่อนเข้าสู่แนวทำนองหลัก มีการเตรียมเคเดนซ์ด้วยเครื่องหมายเฟอร์มาตา 2 จุด มีความสัมพันธ์กันในลักษณะของคู่สี่ในแนวเบส โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเพลง No Importa la

Distancia ซึ่งเป็นอิทธิพลของบทเพลงสมัยนิยม ให้ความหมายของแสงสว่างยามเช้าที่เบิกบาน (ตัวอย่างที่ 70)

ตัวอย่างที่ 70 “No Importa la Distancia”

จากนั้นเข้าสู่แนวทำนองหลัก สื่อถึงการมองเห็นทิวทัศน์ของท้องทุ่งแดนอีสานในมุมกว้างซึ่งเป็นดินแดนเกษตรกรรม ในฤดูหนาวที่ใกล้จะเก็บเกี่ยวข้าว ต้นข้าวที่เคยมีสีเขียวก็เปลี่ยนเป็นสีทอง ลมหนาวที่พัดยอดของต้นข้าวให้ความรู้สึกของการเคลื่อนไหวอย่างเป็นอิสระ ผู้วิจัยใช้ลีลาของการบรรเลงพิณที่พลิ้วไหวเป็นตัวแทนของการแสดงความรู้สึกนี้ พร้อมกับนำทำนองระฆังกลับมาใช้ย้ำเตือนถึงการตื่นด้วยปัญญาเสมอ ซึ่งแนวทำนองหลักดังกล่าวสร้างขึ้นด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิกที่เติมเสียง G natural เข้าไป (ตัวอย่างที่ 71)

ตัวอย่างที่ 71 แนวทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 72 ทิวทัศน์ของท้องทุ่งแดนอีสาน ลีลาของการบรรเลงพิณที่พลิ้วไหว

บทเพลงพัฒนาขึ้นโดยการเพิ่มความดัง เพิ่มโน้ต สร้างความต่างของรูปพรรณและสร้างรูปแบบของจังหวะกับขั้นคู่ทรัยโทนเพื่อสร้างความเข้มข้นให้ถึงที่สุด และเกลาลงด้วยบันไดเสียงแบบโฮลโทนเพื่อเข้าสู่ท่อนต่อไป จากนั้นนำเสนอเสียงระฆังที่แปลงด้วยการปรับเสียงลดลงครั้งละครึ่งเสียง ซึ่งรูปแบบการบรรเลงดังกล่าวนั้นเป็นเรื่องง่ายสำหรับกีตาร์ กล่าวคือการคงรูปมือแบบเดิมโดยย้ายเพียงตำแหน่งของมือซ้ายเท่านั้น

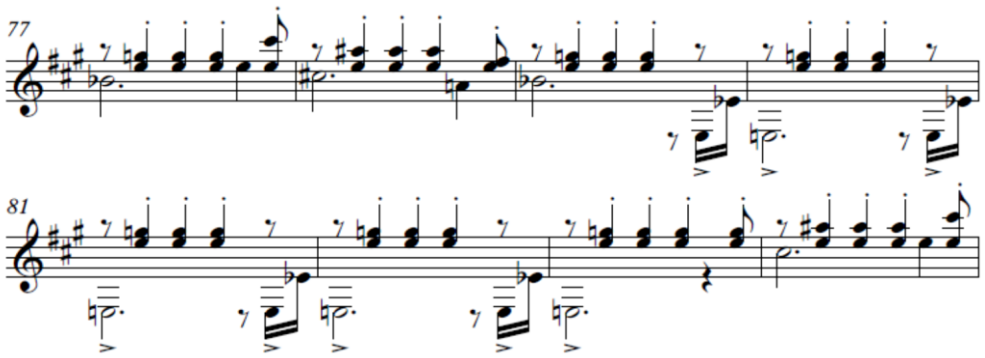
ในห้องที่ 31 ใช้การทาบในช่องที่ 11 เสียง F ใช้นิ้ว 2 เสียง C ใช้นิ้ว 3 เสียง F# ใช้นิ้ว 4 (ตัวอย่างที่ 73)

ตัวอย่างที่ 73 การคงรูปมือซ้ายและย้ายตำแหน่ง

ตัวอย่างที่ 74 เสียงระฆังได้รับการดัดแปลงด้วยการปรับเสียงลดลง

เสียงระฆังที่ได้รับการดัดแปลงด้วยการปรับเสียงลดลงนั้น นำบทเพลงเข้าสู่ท่อนต่อไปที่มีความแตกต่างท่อนที่แล้วให้ความรู้สึกเหมือนกับการโลดแล่นของการตื่น แต่ในท่อนนี้จะมีลักษณะของการเดินที่หนักแน่นมากขึ้นคล้ายกับการเดินแถวทหาร โดยแนวเสียงประสานจะบรรเลงในจังหวะยกประกอบแนวทำนองที่นำทำนองหลักมาขยายและปรับให้เข้ากับเสียงประสาน

การบรรเลงมือซ้ายนั้นจะมีการขยับมือน้อยมาก ซึ่งใช้เพียงแค่นิ้ว 2 และ 3 ขยับไปในรูปแบบเดิมบนสายที่ 4 และ 2 พร้อมกับการใช้สายที่ 1 ซึ่งเป็นสายเปล่าเพื่อทำให้เกิดเสียงค้าง ทำให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้ง่ายและได้คุณภาพเสียงที่ดีขึ้น โดยเน้นการสร้างความหลากหลายในมือขวามากกว่าการบรรเลงแบบบล็อกคอร์ดหรืออาร์เปโจเท่านั้น (ตัวอย่างที่ 75)



ตัวอย่างที่ 75 การนำทำนองหลักมาปรับ

การกลับมาของทำนองระฆังแห่งการตื่นมีการแปลงในหลายลักษณะก่อนที่จะย้อนต้นทำนองนี้มาในรูปแบบที่หนักแน่นมากขึ้น มีการกำกับว่า “con forza” แปลว่าบรรเลงด้วยพละกำลัง

ตัวอย่างที่ 76 การกลับมาของทำนองระฆัง “con forza”

3.7 แว่ว

บทเพลงเริ่มต้นด้วยการนำเสนอด้วยเสียงฮาร์โมนิกโดยใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก D, E, A และ B ละเสียง G ไว้ซึ่งเป็นแนวทำนองหลักของบทเพลงสร้างบรรยากาศยามเย็นที่มีเสียง “แว่ว” สอดแทรกอยู่ในความสงบ

ตัวอย่างที่ 77 บันไดเสียงเพนตาโทนิก **D, E, A, B**

ทำนองพัฒนาด้วยการเติมแนวประสานได้รับแรงบันดาลใจจากการบรรเลงแบบโปงลางด้วยโน้ตคู่ 3, 5 และ 7 ที่ใช้มือซ้ายบรรเลงทำนองส่วนมือขวาบรรเลงแนวเสียงประสาน ในการบรรเลงใช้เทคนิคการบรรเลงข้ามสายทั้งหมดให้เสียงทับกันซึ่งจะสร้างเสียงที่คลุมเครือ เป็นการนำแนว

ทำนองที่เสนอไปในตอนแรกมาพัฒนาโดยการใส่เสียงประสานซึ่งรูปแบบการใส่เสียงประสานคล้ายกับ *Sonata para Guitarra* ของตูรินาในตัวอย่างที่ 78 นี้คือ Dmaj7 และ Amaj7 ด้วยการสร้างเสียงประสานที่ดำเนินแบบขนานเพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลง ทำให้เกิดเสียงที่ทับซ้อนกันโดยมือซ้ายคงรูปเดิมแล้วย้ายช่องเพื่อเปลี่ยนเสียง (ตัวอย่างที่ 78 และ 79)

ตัวอย่างที่ 78 การพัฒนาแนวทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 79 Turina: Sonata para guitarra

ในห้องที่ 24 มีการนำเสนอแนวทำนองแบบเพลงร้องซึ่งใช้คอร์ดจากแนวทำนองหลักมาพัฒนา (ตัวอย่างที่ 80)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 80 แนวทำนองใหม่ที่มีลักษณะเป็นเพลงร้อง

ในห้องที่ 32 ของประโยคเพลงในตัวอย่างที่ 81 ผู้วิจัยใช้คอร์ดดำเนินแบบขนานด้วยความสัมพันธ์แบบคู่สามไมเนอร์ เพื่อนำทำนองแรกกลับมาใช้อีกครั้งในการจบด้วยเสียง “แว่ว” ที่ใช้เริ่มบทเพลงให้ความรู้สึกที่สงบอีกครั้งในตอนจบ และเนื่องจากการใช้ฮาร์โมนิกนั้นค่อนข้างง่ายใน

การควบคุมความเบาดังของเสียง จึงเลือกใช้เทคนิคดังกล่าวเพื่อตอบสนองลักษณะความรู้สึกนั้น ท่อนสรุปจบด้วยคอร์ดที่มีความสัมพันธ์แบบคู่สามไมเนอร์และย้อนกลับสู่แนวทำนองหลักก่อนจบลงด้วยแนวทำนอง “แว่ว”

ตัวอย่างที่ 81 คอร์ดที่มีความสัมพันธ์แบบคู่สามไมเนอร์

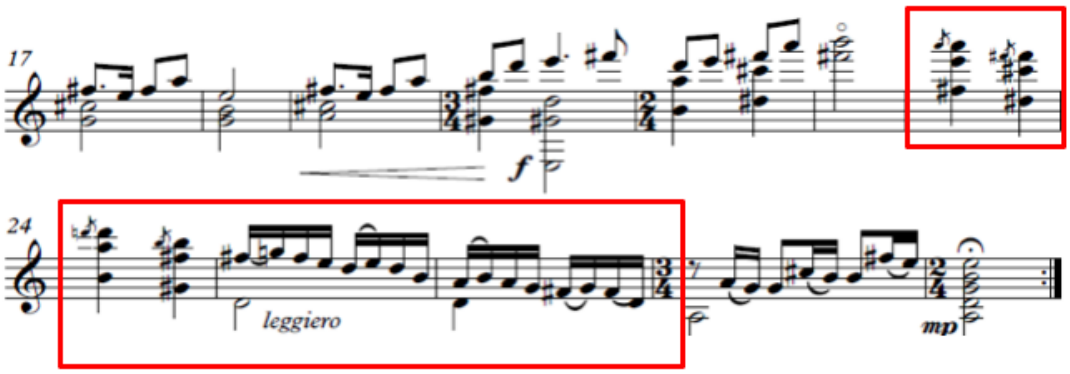
ตัวอย่างที่ 82 แนวทำนองหลัก “แว่ว”

3.8 ชาวเวียด

บทเพลงบทนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากชุมชนชาวเวียดนามในจังหวัดอุบลราชธานี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของการประกอบอาหาร เช่น ก๋วยจั๊บที่มีรูปแบบเฉพาะตัว การต้มเส้น รสสัมผัสของเส้น ฯลฯ เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยจึงแนวทำนองที่สร้างจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก A, B, D, E และ F# เพื่อแสดงออกถึงความเป็นอาเซียน สลับการดำเนินทำนองระหว่างแนวเสียงสูงและเสียงต่ำ รวมถึงการสร้างรูปแบบจังหวะแบบเพลงเต้น นำเสนอความเหนียวนุ่มของเส้นก๋วยจั๊บ (ตัวอย่างที่ 83)

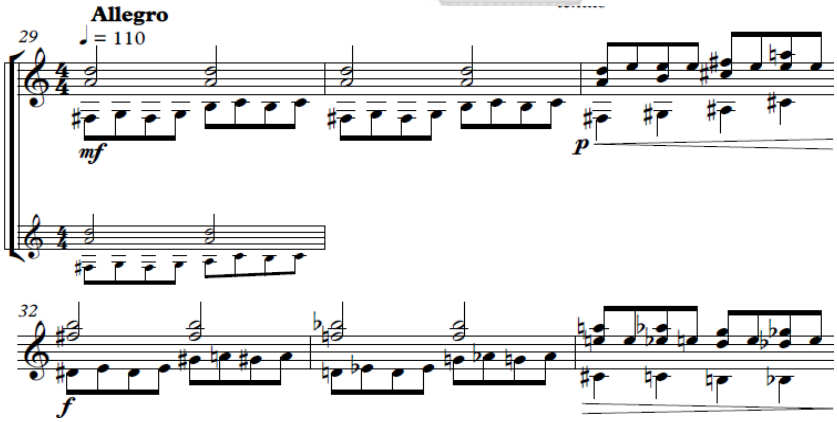
ตัวอย่างที่ 83 แนวทำนองที่สร้างจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก A, B, D, E และ F#

ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการบรรเลงดนตรีแบบจีนซึ่งมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งต่อดนตรีของเวียดนามและอีกหลายชาติในอาเซียน ในประโยคดนตรีที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 84 มีการแสดงรูปแบบของเสียงแบบสะบัดซึ่งผู้วิจัยตั้งใจที่จะเลียนแบบความเป็นจีนเวียดนาม



ตัวอย่างที่ 84 รูปแบบของการแสดงเสียงแบบสะบัด

แนวเสียงประสานที่เป็นที่นิยมในดนตรีเอเชียคือแนวการประสานเสียงแบบคู่สี่ (Quartal harmony) โดยดำเนินทำนองแบบขนาน ตั้งแต่ช่วง Allegro จะนำเสนอแนวประสานเสียงคู่สี่ที่ดำเนินแบบขนานโดยใช้แนวเบสที่มีการขยับค่อนข้างมากเพื่อสร้างรูปแบบของจังหวะ



ตัวอย่างที่ 85 แนวประสานเสียงคู่สี่ที่ดำเนินแบบคู่ขนาน

มีการนำแนวทำนองหลักมาพัฒนาในส่วนที่แยกออกจากแนวทำนองหลักหลังจากการใช้คอร์ดออกเมนเตดเพื่อสร้างความคลุมเครือของเสียง

ตัวอย่างที่ 86 การใช้คอร์ดออกเมนเตดเพื่อสร้างความคลุมเครือของเสียง

ตัวอย่างที่ 87 การนำแนวทำนองหลักมาพัฒนา

ในท่อนที่นำทำนองหลักมาพัฒนา มีการใช้เทคนิคการเกี่ยวสายซึ่งนิยมกันในการบรรเลงพิณ จบด้วยการบรรเลงคู่แปดก่อนย้อนกลับไปที่แนวทำนองหลัก Tempo Primo ในห้องที่ 64 เสียง F# ใช้นิ้ว i เสียง E ที่ 3 และ 4 ใช้นิ้ว a และ m

ตัวอย่างที่ 88 การใช้เทคนิคการเกี่ยวสายซึ่งนิยมกันในการบรรเลงพิณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังจากมีการย้อนทำนองหลักแล้ว ได้เข้าสู่ช่วงทำนองช้าซึ่งมีรูปแบบคอร์ดเมเจอร์ที่พลิกกลับขั้นที่สองแล้วดำเนินแบบขนานด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิกเหมือนกับท่อนพัฒนา แนวทำนองในช่วงนี้มาจากแนวทำนองหลักของบทเพลงซึ่งเป็นช่วงพักของบทเพลง หลังจากนั้นมีการย้อนต้นไปสู่แนวทำนองหลักอีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 89 คอร์ดเมเจอร์พลิกกลับ แล้วดำเนินแบบขนานด้วยบันไดเสียงเพนตาโทนิก

ผู้วิจัยตั้งใจให้บทเพลงบทนี้มีจังหวะที่สนุกสนาน ได้บรรยากาศของความสบายเหมือนยามเช้าในชุมชนชาวเวียดนามที่มีจังหวะของการดำเนินชีวิตที่ผ่อนคลาย น่าหลงใหลในเสน่ห์ของวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
การแสดงต่อสาธารณชน

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลงานบทเพลงอีสานสมัยนิยมสำหรับกีตาร์คลาสสิกในวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2560 ณ ห้อง “รักเพลง รักแผ่นดิน” อาคารมูลนิธิ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ กรมดุริยางค์ทหารบก ในรูปแบบของการแสดงคอนเสิร์ตควบคู่กับการเสวนา ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีสเปน ดนตรีจากทวีปอเมริกาใต้และดนตรีสมัยนิยมมาสร้างบทเพลงบนพื้นฐานของความเป็นอีสาน ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะนำเสนอบทเพลงในรูปแบบที่ร่วมสมัย เข้าใจง่ายต่อสาธารณชนทั่วไป มีการใช้สื่อผสมสร้างความน่าสนใจด้วยการร่วมมือกับผู้เชี่ยวชาญหลากหลายสาขา เช่น ผู้กำกับภาพเพื่อจัดทำสื่อการแสดงทั้งภาพถ่ายและวีดิทัศน์ ผู้กำกับศิลป์เพื่อจัดรูปเล่มและสื่อต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดง ทีมงานผู้กำกับบท และรูปแบบการนำเสนอ เพื่อให้การเสวนาและการแสดงเป็นไปอย่างราบรื่น รวมไปถึงวิศวกรผู้จัดการกับระบบเสียง การจัดการขั้นตอนเหล่านี้เพื่อให้ได้การแสดงที่ต่อเนื่องและถูกต้องกับกลุ่มเป้าหมายนั้นเป็นเรื่องท้าทาย ในความเห็นของผู้วิจัยนั้นเห็นว่าการนำเสนอเป็นส่วนหนึ่งของวิชาชีพนักแสดงที่เติมเต็มคุณภาพของผลงานด้วยแง่มุมของการสื่อสารอย่างมีประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.1 คอนเสิร์ตและการเสวนา

บทเพลงทั้งหมดเป็นบทเพลงอีสานสมัยนิยมสำหรับการเดี่ยวกีตาร์ แบ่งการนำเสนอบทเพลงทั้ง 8 บทเป็น 2 ส่วน จัดเรียงลำดับการแสดงตามที่ผู้วิจัยเห็นว่าเหมาะสม ด้วยความที่เพลงแต่ละบทเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความสัมพันธ์กันอยู่บ้างเพราะประพันธ์ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน บทเพลงทั้งหมดได้แก่

ตื่น (Awake)

แว่ว (Echo)

อาปานสติ (Anapanasati)

พิณ (Pin)

(พักครึ่งการแสดง)

ลาวสวดมนต์ (Chant of the High Plains)

ชาวเวียด (The Viet)

เชียงใหม่ (Chiang Mai)

สาโท (Saato)

มีการเสวนาบทเพลงอีสานสมัยนิยมสำหรับกีตาร์คลาสสิก ณ ห้อง “รักเพลงรักแผ่นดิน” อาคารมูลนิธิ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ กรมดุริยางค์ทหารบก ในวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2560 ระหว่างเวลา 13.00 น. ถึง 16.00 น. บรรยากาศสนุกสนานและเป็นกันเอง มีผู้ลงทะเบียนเข้าชมทั้งสิ้น 139 คน มีการจัดเตรียมเอกสารอรรถาธิบาย สูจิบัตร ซีดีและดีวีดีไว้ทั้งหมด 200 ชุด

ภาพที่ 14 พิธีกรกล่าวเริ่มต้นการเสวนาและแสดงคอนเสิร์ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ต่อจากนั้นเป็นการแสดงคอนเสิร์ต เริ่มด้วยบรรเลงเพลงจำนวน 4 บทสลับกับการเสวนา ส่วนในช่วงที่ 2 เริ่มด้วยการเสวนา ตามด้วยการแสดง หลังจากนั้นเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้พูดคุยซักถามประเด็นต่าง ๆ อนึ่ง การแสดงสดครั้งนี้ได้รับการอนุเคราะห์บันทึกการแสดงสดโดยเว็บไซต์ www.you2play.com

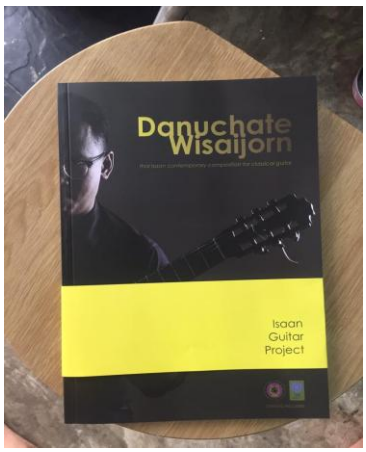
ภาพที่ 15 ผู้วิจัยอธิบายพร้อมการบรรเลงประกอบ

4.2 การสร้างสื่อ

มีซีดีและดีวีดีเพื่อนำเสนอในการแสดงครั้งนี้ โดยมีผู้กำกับภาพคือ นายนฤสรณ์ เย็นฉ่ำและทีมงาน ได้รับความอนุเคราะห์สตูดิโอจากโรงเรียนภัทราวดี หัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ วิศวกรบันทึกเสียงคือ นายมุกเอก จงมั่นคง เพื่อการนำเสนอทั้งทางซีดีและดีวีดี รวมไปถึงสื่อออนไลน์

ภาพที่ 16 การเตรียมการสำหรับสื่อออนไลน์

หนังสืออรรถาธิบายและโน้ตเพลงซึ่งมีซีดีและดีวีดีแนบอยู่ที่ปกหลังของเอกสารชุดนี้ หนังสืออรรถาธิบายออกแบบโดยนายปฏิพัทธ์ ชัยวิเทศน์ กล่าวได้ว่าผลงานชิ้นนี้เป็นการร่วมงานของศิลปินที่เกี่ยวข้องหลายแขนง ตั้งแต่การจัดวาง การประสมเสียง เพื่อนำเสนอผลงานดังกล่าวให้ออกมาสวยงามและทันสมัย



ภาพที่ 17 หนังสืออรรถาธิบายและโน้ตเพลง

4.3 การเผยแพร่ด้วยสื่อออนไลน์

สถานีวิทยุแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้สัมภาษณ์ผู้วิจัย และนำเสนอบทเพลงในรายการดนตรีทิพย์ FM 101.5 MHz โดยมี ดร.ตรีทิพ กมลศิริ เป็นผู้ดำเนินรายการ

ภาพที่ 18 ผู้จัดรายการดนตรีทิพย์และผู้วิจัย

นอกจากนั้น ยังมีการนำเสนอบทเพลงทั้งหมดในเว็บไซต์ www.youtube.com ดังนี้

1. Teaser (www.youtube.com/watch?v=nwGRgYlAsOI)
2. อานาปานสติ (www.youtube.com/watch?v=jYzpJXMrRl0)
3. สาโท (www.youtube.com/watch?v=zsNKGEz8-7k)
4. ลาวสวดมนต์ (www.youtube.com/watch?v=27XrUhBBU_A)
5. เชียงใหม่ (www.youtube.com/watch?v=u5bsNu4x7q8&t=101s)
6. พิณ (www.youtube.com/watch?v=I4kLc6Bj0rY)
7. ตื่น (www.youtube.com/watch?v=rq4HSYGRS5E)
8. แว่ว (www.youtube.com/watch?v=ibYGrm3sYTw)
9. ชาวเวียด (www.youtube.com/watch?v=FllN-Csdg4c)

4.4 ปัญหาและข้อเสนอแนะ

ปัญหาหลักของการนำเสนอผลงานในครั้งนี้คือความเข้าใจในเรื่องของการจัดการ ผู้วิจัยต้องเข้าใจว่าการนำเสนอผลงานที่ได้ประสิทธิภาพสูงสุดนั้นจำเป็นต้องมีผู้อำนวยการผลิต (Project manager) ที่มองเห็นภาพรวมของการนำเสนอผลงานทั้งหมด และสามารถควบคุมการสร้างสื่อเพื่อใช้ในการเผยแพร่ต่อกลุ่มเป้าหมาย เช่น เนื้อหาในหนังสืออรรถาธิบายที่มีความเป็นวิชาการในรูปแบบที่เข้าถึงได้ในวงกว้าง รูปแบบการสร้างภาพลักษณ์ของศิลปินที่ทำให้สาธารณชนสนใจและเข้าใจวัตถุประสงค์หลักที่ศิลปินต้องการสื่อสาร หากการจัดการเสวนาและการแสดงคอนเสิร์ตได้รับการจัดการจากผู้ที่มีความรู้ความชำนาญแล้วจะประสบผลสำเร็จอย่างดีเยี่ยม รวมไปถึงการจัดการเรื่องธุรการต่าง ๆ ด้วย เช่น การจัดการเรื่องสถานที่ การบริหารบุคลากรที่เกี่ยวข้อง การจัดการทั่วไป ผู้วิจัยเล็งเห็นความจำเป็นข้อนี้ตั้งแต่การเริ่มวางแผนการนำเสนอผลงานและตระหนักดีว่าการบริหารจัดการเป็นจุดอ่อนในการนำเสนอทั้งหมด และเมื่อผู้วิจัยทำการปรับปรุงแก้ไขกระบวนการทั้งหมดได้ทันเวลาจึงทำให้การนำเสนอผลงานต่อสาธารณชนครั้งนี้เป็นไปอย่างราบรื่น และประสบความสำเร็จตามเป้าประสงค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก ก
โน้ตเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อานาปานสติ

Tranquillo

ดนุเชษฐ วิสัยจร

สาโท

1= d 2=a 3=g 4=d 5=a 6 =d

ดนุเชษฐ วิสัยจร

2
13
16
mf
mf
f
f
19
22
mp
mp
25

3
28
31
cresc.
cresc.
33
f
f
36
39
mp
mp

4
42
45
mf
dim.
mf
dim.
47
mp
mp
50
cresc.
cresc.
53
f
f

5
56
60
mf
mf
Lento con espressione
63
♩ = 100
Lento con espressione
melodie sul d
71
sul d
80
p

6
84
p
mp
mp
89
Tempo I
ppp
cresc.
ppp
cresc.
95
98
mf
mf
f
f
101

7
104
ff
ff
108
111
114
117

8
120
mf
mf
122
f
f

ลาวสวดมนต์

⑥ = D

ดนุเชษฐ วิสัยจร

Solemn

2
36
38
f
3
3
p
cresc.
41
43
f
3
3
46
ff
50
54
6
6
fff
59

3
64
mf
71
p
82
f
89
p
cresc.
91
93
95
97
f
3
3
p
cresc.

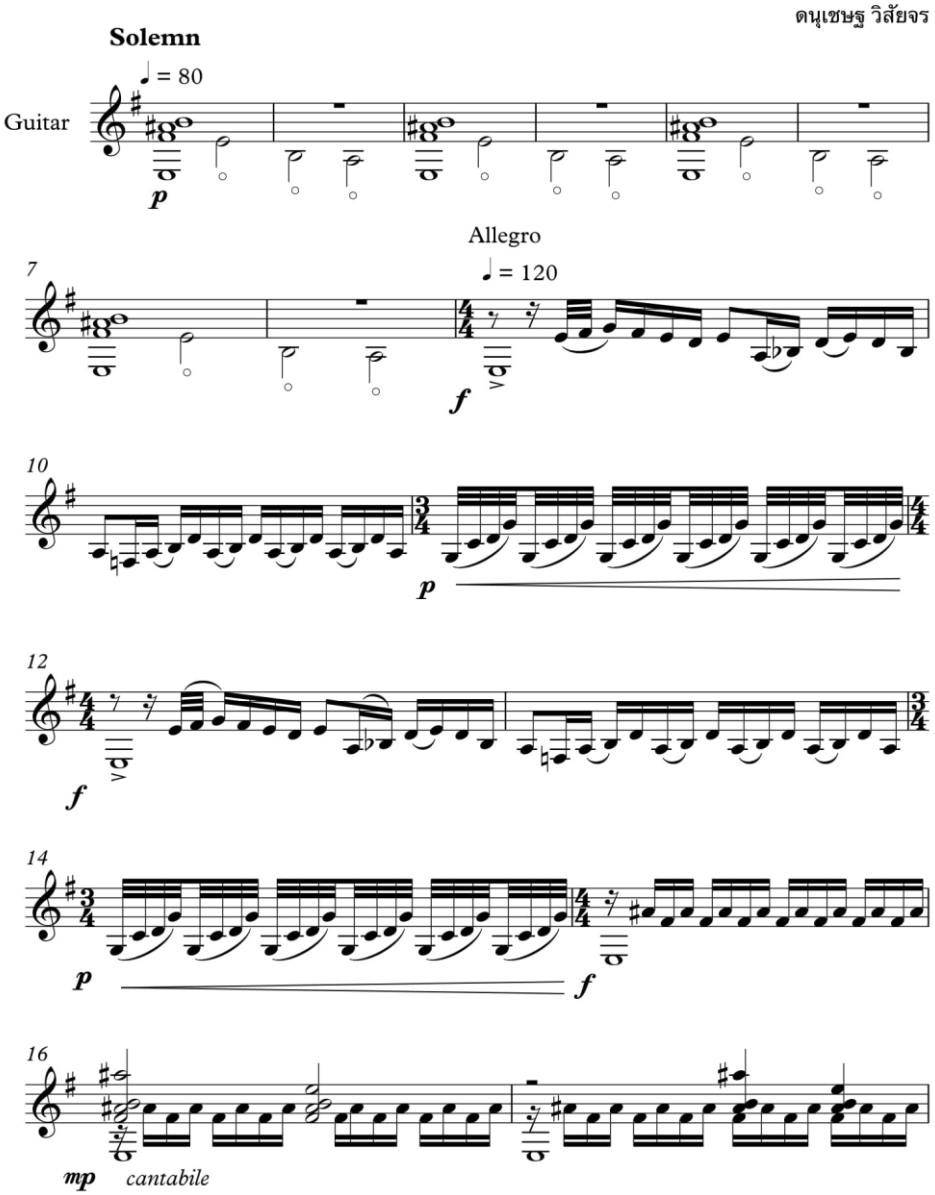
4
100
102
105
f
3
3
mf
morendo
p
pp

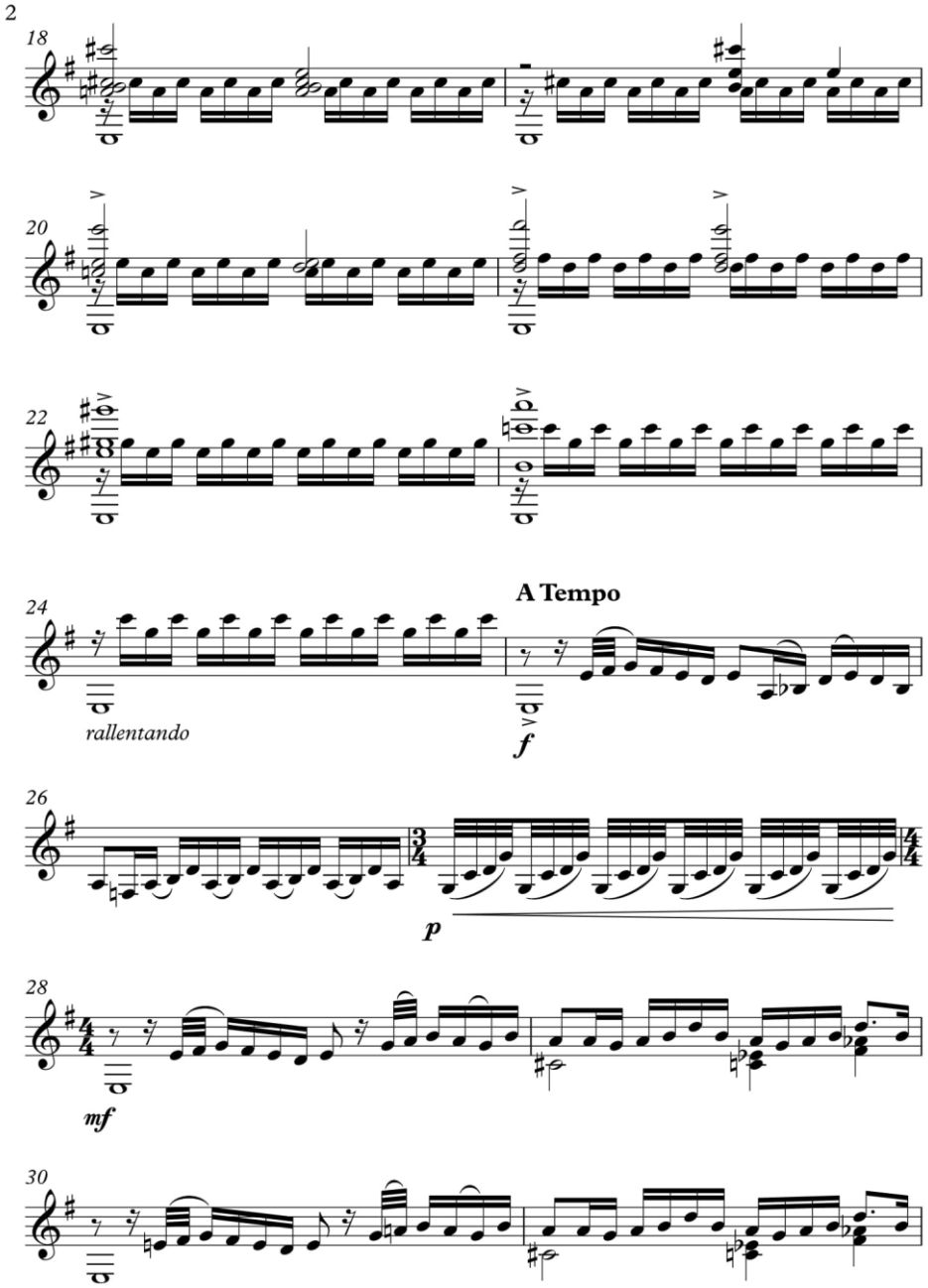
เชียงใหม่

Lento
ดนุเชษฐ วิสัยจร
Guitar
mp dolce
9
con passione
18
26
35
pp
mp
43
dolce
51
molto tenuto
con passione

พิณ

ดนุเชษฐ วิสัยจร

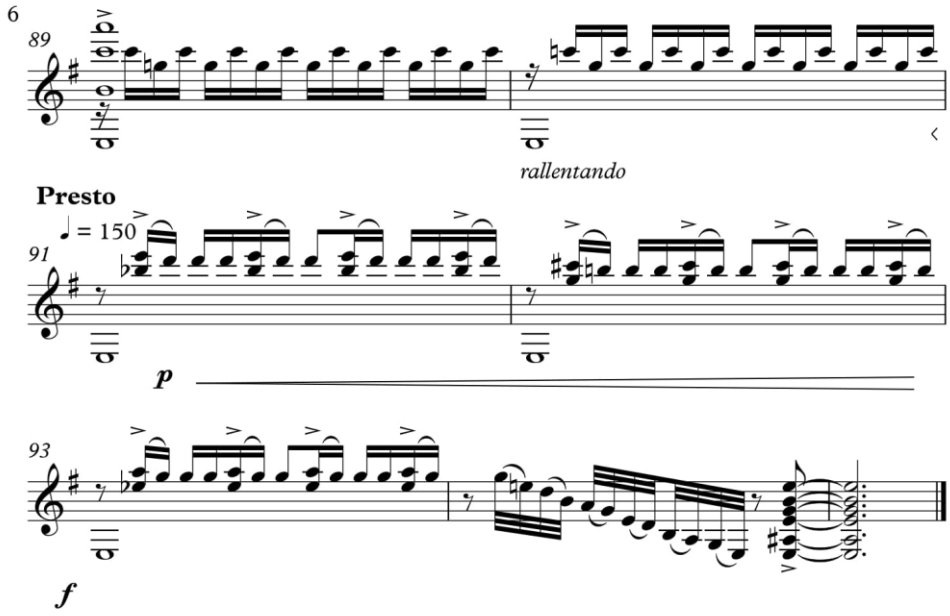



2
18
20
22
24
rallentando
A Tempo
f
26
p
28
mf
30

3
32
leggiero
34
36
p
cresc.
38
40
mf
43
46
f
ff

4
48
Solemn
p
f
50
♩ = 80
pp
56
60
rubato con espressione
pp
cresc.
63
65
mf
67

5
69
pp
74
♩ = 120
f
79
p
81
f
cantabile
83
85
87


6
89
rallentando
Presto
♩ = 150
91
p
93
f

ตื่น

ดนุเชษฐ วิสัยจร

2
22
25
29
f
33
l.v. mp
40
f
43
accel.
f
rit.
47
Allegro
mp

3
51
55
mp
58
f
l.v. mp
63
f
mf
69
73
77
81

4
85
p
89
f
91
mf
95
99
103
107
111
p

5
114
f
p
116
con forza
ff
121
125
dim.
129
f
133
1.v. mp
Allegro
139
f
mf
143

6
145
p

แว่ว

2
32
36
f
espress.
mf
40
44
49
accel.
rit.
52
♩ = 80
56
mf
mp
61

3
65
p
69
mp
73
pp

ชาวเวียด

ดนุเชษฐ วิสัยจร

2

3
56
f
59
mf
p
63
f
Andante
67
mf
75
p
83
f

4
90
leggiero
tenuto
♩ = 80
95
mf
dolce
103
meno
Andante
115
mf
123
p
131
f
138
leggiero
tenuto

Allegro
5
142
145
149
153
156
Presto

ภาคผนวก ข

ซีดีและดีวีดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

เคน ดาเหลา. ประวัติชีวิตและผลงาน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง 2534.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2554.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2560.

วรงค์ บุญอารีย์. */Interviewer: ด. วิสัยจร*.

อดินันท์ แก้วนิล. การศึกษาวิธีการบรรเลงและการถ่ายทอดการบรรเลงพิณของอาจารย์ทองใส ทับถนน.

Ginastera, A. Sonata, Op. 47. New York: Bossey & Hawkes, 1978.

Hetu, J. Suite, Op. 41. Quebec: Doberman-Yppan.

Piazzolla, A., & Carlevaro, A. 4 Estaciones Portenas. Tonos Musikverlags GmbH.

Villa-Lobos, H. Villa-Lobos Collected Works for Guitar Solo. Pennsylvania: Theodor Presser Company, 1998.

Whitehead, C. Antonio José Martinez Palacios' Sonata para Guitarra, An Analysis, Performer's Guide and New Performance Edition. Tuscon: University of Arizona, 2002.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บรรณานุกรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ร.ต.ดนุเชษฐ วิสัยจร
วัน เดือน ปี เกิด	30 กันยายน 2529
สถานที่เกิด	อุบลราชธานี
วุฒิการศึกษา	ศป.บ. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย M.A. (Guitar), University Mozarteum
ที่อยู่ปัจจุบัน	340 หมู่ 2 ถนนสถลมาร์ค ตำบลแสนสุข อำเภอวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี 34190
รางวัลที่ได้รับ	2004 UIL Outstanding Performer, Austin, Texas 2010 ASEA UNINET Scholarships

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University