การแสดงเดี่ยวกีตาร์โดย เกียรติก้อง สุภายน

นายเกียรติก้อง สุภายน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MASTER GUITAR RECITAL BY KIATKONG SUBHAYON

Mr. Kiatkong Subhayon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts in Western Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การแสดงเดี่ยวกีตาร์โดย เกียรติก้อง สุภายน
โดย	นายเกียรติก้อง สุภายน
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

.... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

.... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกียรติก้อง สุภายน : การแสดงเดี่ยวกีตาร์โดย เกียรติก้อง สุภายน. (A MASTER GUITAR RECITAL BY KIATKONG SUBHAYON) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ

การแสดงเดี่ยวกีตาร์ครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์ของ โทรุ ทาเคมิทสึ ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลงชาวญี่ปุ่นที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่ง โดยจะรวบรวมผลงานหลักทั้งหมดที่ทาเคมิทสึประพันธ์สำหรับการเดี่ยวกีตาร์มาศึกษาวิเคราะห์ทั้งในเรื่องของเทคนิคการบรรเลง รูปแบบการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและแนวคิดที่มีต่อดนตรีคลาสสิกของเขา รวมถึงเพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการบรรเลงกีตาร์ของผู้แสดง และเพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงเดี่ยวกีตาร์ต่อผู้ที่ความสนใจในงานประพันธ์ของทาเคมิทสึ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก	ลายมือชื่อนิสิต ....
ปีการศึกษา	2561	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก ....

6086703435 : MAJOR WESTERN MUSIC

KEYWORD: Toru Takemitsu, Guitar, Contemporary Music

Kiatkong Subhayon : A MASTER GUITAR RECITAL BY KIATKONG SUBHAYON. Advisor: Assoc. Prof. SASI PONGSARAYUTH, D.F.A.

This Master Guitar Recital aims to perform the complete solo guitar works of Toru Takemitsu. Toru was the first Japanese composer who achieved international recognition in the Western musical world in the 20th century. His guitar works are full of his own personal ideas and new techniques that have never appeared in other composition works. To understand the meaning of the pieces, performers have to research about his life in music. In conclusion, hope that this thesis will be useful to those who are interested in the compositions of Toru Takemitsu and music in the 20th century.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

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

กิตติกรรมประกาศ

ลำดับแรก ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณครอบครัว ทั้งบิดา มารดา และพี่ชาย ที่คอยให้การช่วยเหลือในทุกๆ เรื่องตั้งแต่เด็ก รวมถึงภรรยาที่คอยดูแล และทุกคนที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จในครั้งนี้

นอกเหนือจากนี้ ขอขอบพระคุณอาจารย์ผู้สอนกีตาร์ทุกท่าน ไม่ว่าจะเป็น อาจารย์สุวิช กลิ่นสมิทธิ์ Enno Voorhorst และอาจารย์บุปผวรรณ ธีระวรรณวิไล รวมถึงอาจารย์อีกมากมายที่ไม่ได้กล่าวถึงสำหรับความรู้ในการเล่นกีตาร์ของข้าพเจ้า

ท้ายนี้ ขอขอบพระคุณ รศ.ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ และอาจารย์ทุกๆ ท่านผู้ให้วิชาความรู้และคำแนะนำในการศึกษาในระดับมหาบัณฑิตจนสามารถสำเร็จการศึกษาได้

ข้าพเจ้าหวังว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาผลงานเดี่ยวกีตาร์ของโทรุ ทาเคมิทสึ และเป็นประโยชน์แก่ส่วนรวมโดยทั่วไป

เกียรติก้อง สุภายน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย .... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ .... ง

กิตติกรรมประกาศ .... จ

สารบัญ .... ฉ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ 1

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 1

1.4 ขอบเขตการแสดง 2

1.5 ประโยชน์ที่ได้รับ 2

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 3

2.1 ชีวประวัติของโทรุ ทาเคมิทสึ 3

2.2 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ในบทเพลงยุคศตวรรษที่ 20 5

2.3 บทประพันธ์เพลงกีตาร์คลาสสิกในยุคศตวรรษที่ 20 5

บทที่ 3 อรรถาธิบายบทเพลง 7

3.1 โฟลิออส (Folios) 7

3.1.1 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์โฟลิออสบทที่ 1 (Folios I) 7

3.1.2 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์โฟลิออสบทที่ 2 (Folios II) 11

3.1.3 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์โฟลิออสบทที่ 3 (Folios III) 17

3.2 ออลอินทไวไลท์ (All in Twilight) 22

3.2.1 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ออลอินทไวไลท์บทที่ 1 (All in Twilight I) 23

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ออลอินทไวไลท์บทที่ 2 (All in Twilight II) 33
3.2.3 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ออลอินทไวไลท์บทที่ 3 (All in Twilight III) 39
3.2.4 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ออลอินทไวไลท์บทที่ 4 (All in Twilight IV) 45
3.3 อิคินอกซ์ (Equinox) 52
3.3.1 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์อิคินอกซ์ (Equinox) 53
3.4 อินเดอะวูดส์ (In The Woods) 62
3.4.1 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เวนสกอตพอนด์ (Wainscot Pond) 62
3.4.2 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์โรสเดล (Rosedale) 66
3.4.3 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์มัวร์วูดส์ (Muir Woods) 75
บทที่ 4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรรายการ 83
4.1 โปสเตอร์การแสดง 83
4.2 สูจิบัตรการแสดง 84
บทที่ 5 คำแนะนำและบทสรุป 89
5.1 คำแนะนำ 89
5.2 บทสรุป 90
บรรณานุกรม 91
ภาคผนวก 92
ประวัติผู้เขียน 93

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

การแสดงเดี่ยวกีตาร์ในครั้งนี้ เป็นการศึกษาหาความรู้ในด้านต่างๆ เช่น การศึกษาชีวประวัติของผู้ประพันธ์ การวิเคราะห์บทเพลงด้านการสื่อความหมายและเทคนิคต่างๆ ของบทเพลง รวมถึงการเตรียมตัววางแผนในการฝึกซ้อมบทเพลงในมีประสิทธิภาพเพื่อให้การแสดงออกมาอย่างสมบูรณ์ และสื่อคุณค่าของงานประพันธ์ได้อย่างถูกต้อง การแสดงเดี่ยวกีตาร์ครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกผลงานสำหรับเดี่ยวกีตาร์ทั้งหมดของ โทรุ ทาเคมิทสึ (Toru Takemitsu) ซึ่งเป็นคีตกวีชาวญี่ปุ่นที่มีชื่อเสียงที่สุดคนหนึ่งในศตวรรษที่ 20

โดยรายการแสดงมีบทเพลงรวมทั้งสิ้น 4 บทเพลง เรียงลำดับการแสดงตามช่วงเวลาก่อน - หลังที่แต่ละบทเพลงถูกประพันธ์ขึ้น

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ที่มีคุณค่าของกีตาร์คลาสสิกให้เป็นที่รู้จัก

1.2.2 เพื่อพัฒนาศักยภาพของผู้แสดง

1.2.3 เพื่อศึกษางานประพันธ์ของคีตกวีที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งที่ประพันธ์ผลงานสำหรับกีตาร์คลาสสิก

1.2.4 เพื่อรวบรวมข้อมูลของนักประพันธ์เพลงและบทเพลง เช่น ประวัติและแนวคิดของผู้ประพันธ์เพลง

1.2.5 เพื่อศึกษาและนำไปปฏิบัติจริงในการแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.3.1 รวบรวมงานประพันธ์สำหรับเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกของโทรุ ทาเคมิทสึ

1.3.2 ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง

1.3.3 ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง

1.3.4 วิเคราะห์บทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3.5 ปรับแต่งและเก็บรายละเอียดของบทเพลง หลังจากที่ได้ทำการฝึกซ้อมและศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

1.3.6 แสดงผลงาน

1.3.7 จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

1.4 ขอบเขตการแสดง

ผู้แสดงได้กำหนด 4 บทเพลงซึ่งทั้งหมดเป็นผลงานการประพันธ์ของทาเคมิทสึที่จะใช้ในการแสดงดังนี้

1.4.1 โฟลิออส (Folios)

1.4.2 ออลอินทไวไลท์ (All in Twilight)

1.4.3 อิคินอกซ์ (Equinox)

1.4.4 อินเดอะวูดส์ (In the Woods)

1.5 ประโยชน์ที่ได้รับ

1.5.1 เรียนรู้เทคนิคการบรรเลงกีตาร์จากผลงานของผู้ประพันธ์อย่างลึกซึ้ง

1.5.2 เรียนรู้ขั้นตอนการเตรียมตัวสำหรับการแสดงเดี่ยวอย่างมีประสิทธิภาพ

1.5.3 สามารถเรียนรู้และจัดการปัญหาสำหรับการบรรเลงบทเพลงได้อย่างดี

1.5.4 เผยแพร่งานประพันธ์เพลงที่มีคุณค่าสู่สังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

โดยส่วนตัวของทาเคมิทสึได้เขียนหนังสือที่อธิบายเรื่องราว แนวความคิด ความเชื่อและดนตรีที่เป็นตัวของเขาเองไว้ในหนังสือเพียง 1 เล่ม ชื่อหนังสือ คอนฟรอนติ้ง ไซเรนท์ (Confronting Silent) และผู้แสดงเองเชื่อว่า หนังสือเล่มนี้สามารถทำให้การตีความบทเพลงของทาเคมิทสึออกมาได้ดีและชัดเจนที่สุด เนื่องจากหนังสือเล่มอื่นที่เกี่ยวของกับเขานั้น ถูกเขียนด้วยการตีความของบุคคลอื่นอีกครั้งหนึ่ง

2.1 ชีวประวัติของโทรุ ทาเคมิทสึ

โทรุ ทาเคมิทสึ เกิดเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม ค.ศ. 1930 ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ด้านการศึกษาสำหรับตัวเขานั้นไม่ได้มีโอกาสเหมือนเด็กทั่วไป เนื่องจากเมื่ออายุเพียง 8 ปี ทาเคมิทสึต้องเข้ารับการเกณฑ์ทหาร ซึ่งเขาได้กล่าวถึงการที่ต้องเป็นทหารในวัยเด็กของเขาว่า เป็นรสชาติที่ขมขื่นมาก แต่ในกรมทหารนี้เองกลับเป็นจุดเริ่มต้นที่ตัวทาเคมิทสึได้มีโอกาสฟังเพลงตะวันตกจากหีบเสียงอย่างลับๆ

ในช่วงท้ายของสงคราม สหรัฐอเมริกาได้เข้ามาดูแลประเทศญี่ปุ่น ทาเคมิทสึนั้นจำเป็นต้องทำงานให้ทหารอเมริกัน แต่กลับมีอาการเจ็บป่วยและต้องเข้ารักษาตัวในโรงพยาบาลของทหารอเมริกันเป็นระยะเวลานาน ทาเคมิทสึเองจึงใช้โอกาสนั้นฟังบทเพลงตะวันตกจากวิทยุของทหารอเมริกัน และได้ซึมซับบทเพลงเหล่านั้นแทนดนตรีของญี่ปุ่น

ในปี ค.ศ. 1948 ทาเคมิทสึได้มีโอกาสศึกษาการประพันธ์เพลงของยาสึจิ ชิโรเสะ (Yasuji Shirose) ในระยะเวลาสั้นๆ และในปีเดียวกันนั้นทาเคมิทสึได้ก่อตั้งกลุ่มต่อต้านวัฒนธรรมดั้งเดิมของญี่ปุ่นชื่อจิคเคนโคโบ (実験工房) โดยสมาชิกในกลุ่มจะนำเสนอผลงานดนตรีตะวันตกร่วมสมัยให้กับชาวญี่ปุ่นที่สนใจรับฟัง

ในปี ค.ศ. 1958 เป็นจุดเปลี่ยนที่ทำให้ชีวิตของทาเคมิทสึเปลี่ยนไปตลอดกาล โดยสถานีโทรทัศน์เอ็นเอชเค (NHK)ได้เชิญอิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky) มายังประเทศญี่ปุ่นเพื่อรับฟังผลงานดนตรีของชาวญี่ปุ่น แต่ทางเอ็นเอชเคบังเอิญนำผลงานของทาเคมิทสึ ชื่อริเควียมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย (Requiem for string orchestra) ไปให้สตราวินสกีฟัง แต่แล้วผลงานของทาเคมิทสึเป็นที่ชื่นชอบและได้รับความสนใจจากสตราวินสกี หลังจากนั้นทาเคมิทสึก็ได้รับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การว่าจ้างจากมูลนิธิคูสเซวิทสกี (Koussevitsky Foundation) โดยเชื่อว่าเป็นการบอกกล่าวจากสตราวินสกีผ่านอารอน คอปแลนด์ (Aron Copland) โดยบทเพลงสำหรับงานครั้งนี้มีชื่อว่า โดเรียน ฮอไรซัน (Dorian Horizon) ถูกนำออกแสดงครั้งแรกด้วยวงดุริยางค์ซิมโฟนีแห่งซานฟานซิสโก ภายใต้การควบคุมวงของอารอน คอปแลนด์

ผลงานของทาเคมิทสึนั้นมีเอกลักษณ์อย่างชัดเจนคือ ไม่ได้ดำเนินตามหลักการประพันธ์ของดนตรีตะวันตก แต่กลับใช้แนวคิดของตนเองผสมผสานกับการใช้เสียงประสานที่เป็นเอกลักษณ์ โดยใช้บันไดเสียงเต็มเสียง (Whole Tone Scale) ร่วมกับคอร์ดที่หลักเลี่ยงขั้นคู่ 3 ที่จะส่งผลให้มีความใกล้เคียงกับระบบเสียงดั้งเดิมของดนตรีคลาสสิก

ทาเคมิทสึจึงได้รับการยอมรับว่าเป็นคีตกวีชาวญี่ปุ่นที่เป็นที่รู้จักและประสบความสำเร็จในโลกตะวันตกอย่างแท้จริง ทาเคมิทสึได้เสียชีวิตเมื่อปี ค.ศ. 1996 ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

โทรุ ทาเคมิทสึ (Toru Takemitsu)

2.2 เทคนิคการบรรเลงกีตาร์ในบทเพลงยุคศตวรรษที่ 20

บทเพลงในศตวรรษที่ 20 ของกีตาร์คลาสสิกนั้นมีเทคนิคที่ยังสอดคล้องกับการเล่นบทเพลงในยุคก่อนหน้าในด้านเทคนิคพื้นฐานสำหรับมือซ้ายและมือขวา ส่วนเทคนิคที่จำเป็นต้องเพิ่มเติมคือเทคนิคการดีดที่ต้องความคุมเสียงประสาน (Harmony) และสีสัน (Timbre) ของดนตรีที่แตกต่างจากดนตรีในยุคก่อนๆ ตัวควบคุมที่สำคัญที่สุดอยู่ที่การไว้เล็บมือข้างขวา ซึ่งจำเป็นต้องมีความยาวมากขึ้นเพื่อควบคุมเสียงประสานและสีสันที่มีความหลากหลายมากขึ้น บทเพลงในศตวรรษที่ 20 หลายๆ บทเพลงต้องการสีสันในการบรรเลง ทั้งสีสันแบบนุ่มและลึก (Tasto) และแห้งและแหลม (Poticello) โดยในยุคก่อนหน้าเน้นความนุ่มนวลของเสียงเสียมากกว่า

ส่วนเทคนิคอื่นๆ ที่เกิดขึ้นในดนตรีของศตวรรษที่ 20 นั้นยังเน้นไปที่ส่วนประกอบในการประพันธ์บทเพลงเช่นสังคีตลักษณ์ (Form) เสียงประสาน หรือแนวคิด (Concept) ที่ผู้ประพันธ์แฝงเข้าไว้ในดนตรี ซึ่งแตกต่างจากนักประพันธ์ในยุคคลาสสิกและโรแมนติกที่ประพันธ์เพลงตามสังคีตลักษณ์และเสียงประสานในรูปแบบที่ถูกกำหนดและไม่สามารถคิดรูปแบบของตัวเองขึ้นมาใหม่

2.3 บทประพันธ์เพลงกีตาร์คลาสสิกในยุคศตวรรษที่ 20

บทประพันธ์สำคัญที่เกิดในยุคศตวรรษที่ 20 นั้นเริ่มมาจากการที่อังเดร เซโกเวีย (Andrés Segovia 1893 - 1987) นักกีตาร์ชาวสเปนนำบทเพลงคลาสสิกของเครื่องดนตรีอื่นมาบรรเลงบนกีตาร์ จนทำให้เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีคลาสสิกว่ากีตาร์นั้นก็เป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นที่สามารถบรรเลงบทเพลงคลาสสิกได้ยอดเยี่ยม จนทำให้มีนักประพันธ์หลายๆ คนต้องการที่จะเขียนงานสำหรับกีตาร์คลาสสิกมากขึ้น เช่น คัวคิน โรดริโก (Joaquín Rodrigo1991 - 1999) ไฮเตอ วิลล่าโลโบส (Heitor Villa-Lobos 1887 - 1959) มาริโอ คาสเทนูโว เทเดสโก (Mario Castelnuovo-Tedesco 1895 - 1968) ฯลฯ

บุคคลถัดไปที่ทำให้บทเพลงในศตวรรษที่ 20 บนกีตาร์คลาสสิกเบ่งบานได้เต็มที่นั้นคือจูเลี่ยน บรีม (Julian Bream) นักกีตาร์ชาวอังกฤษที่ได้รับการยอมรับจากวงการดนตรีคลาสสิกว่าเป็นนักกีตาร์ที่ดีที่สุดในยุคศตวรรษที่ 20 มีความสามารถยอดเยี่ยมในการบรรเลงกีตาร์และเป็นผู้ผลักดันให้นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงหลายๆ คน เขียนบทเพลงให้กับกีตาร์คลาสสิก เช่น เลนนอกซ์ เบิกเล่ (Lennox Berkeley 1903 - 1989) ฮานส์เวอร์เนอร์ เฮนเซ่ (Hans Werner Henze 1926 - 2012)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มาลคอม อาโนล (Malcolm Arnold 1921 - 2006) เบนจามิน บริทเท่น (Benjamin Britten 1913 - 1976) เลโอ บราวเวอ (Leo Brouwer) โทรุ ทาเคมิทสึ (Toru Takemitsu 1930 - 1996) ฯลฯ

นักประพันธ์เหล่านี้ ล้วนเป็นเพื่อนกับบรีมและได้รับคำปรึกษาทางเทคนิคบนกีตาร์คลาสสิกจากบรีม ดังนั้นจึงเป็นบุคคลที่ทำให้บทเพลงและเทคนิคการเล่นกีตาร์ในศตวรรษที่ 20 ถูกพัฒนาให้ก้าวหน้าอย่างแท้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 3

อรรถาธิบายบทเพลง

ผู้แสดงได้เลือกบรรเลงผลงานสำหรับเดี่ยวกีตาร์ทั้งหมด ที่เป็นบทประพันธ์ดั้งเดิมของทาเคมิทสึมาบรรเลง ซึ่งบรรเลงเรียงตามลำดับการประพันธ์โดยแต่ละบทเพลงมีรายละเอียดดังนี้

3.1 โฟลิออส (Folios)

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงแรกที่ทาเคมิทสึเขียนไว้สำหรับกีตาร์ ถูกประพันธ์ให้เพื่อนนักกีตาร์ชาวญี่ปุ่นชื่อ คิโยชิ โชมูระ (Kiyoshi Shomura) และได้รับคำปรึกษาทางด้านการเขียนเทคนิคของกีตาร์ทั้งหมดจากเขา ทาเคมิทสึเขียนแนวคิดเกี่ยวกับบทเพลงโฟลิออสไว้ว่า

- Folios I “Clear Perspective of Melody”

- Folios II 2 “3+4 Rhythmic structure/Rain Music”

- Folios III “ Elegy, with a quotation from the Chorale, Wenn ich einmal soll scheiden, from J.S. Bach’s St. Matthew Passion”

บทเพลงนี้ได้รับอิทธิพลจากดนตรีกาเมลัน (Gamelan) ของอินโดนีเซีย เนื่องจากประพันธ์หลังจากการไปเยือนประเทศอินโดนีเซียในปี ค.ศ. 1972

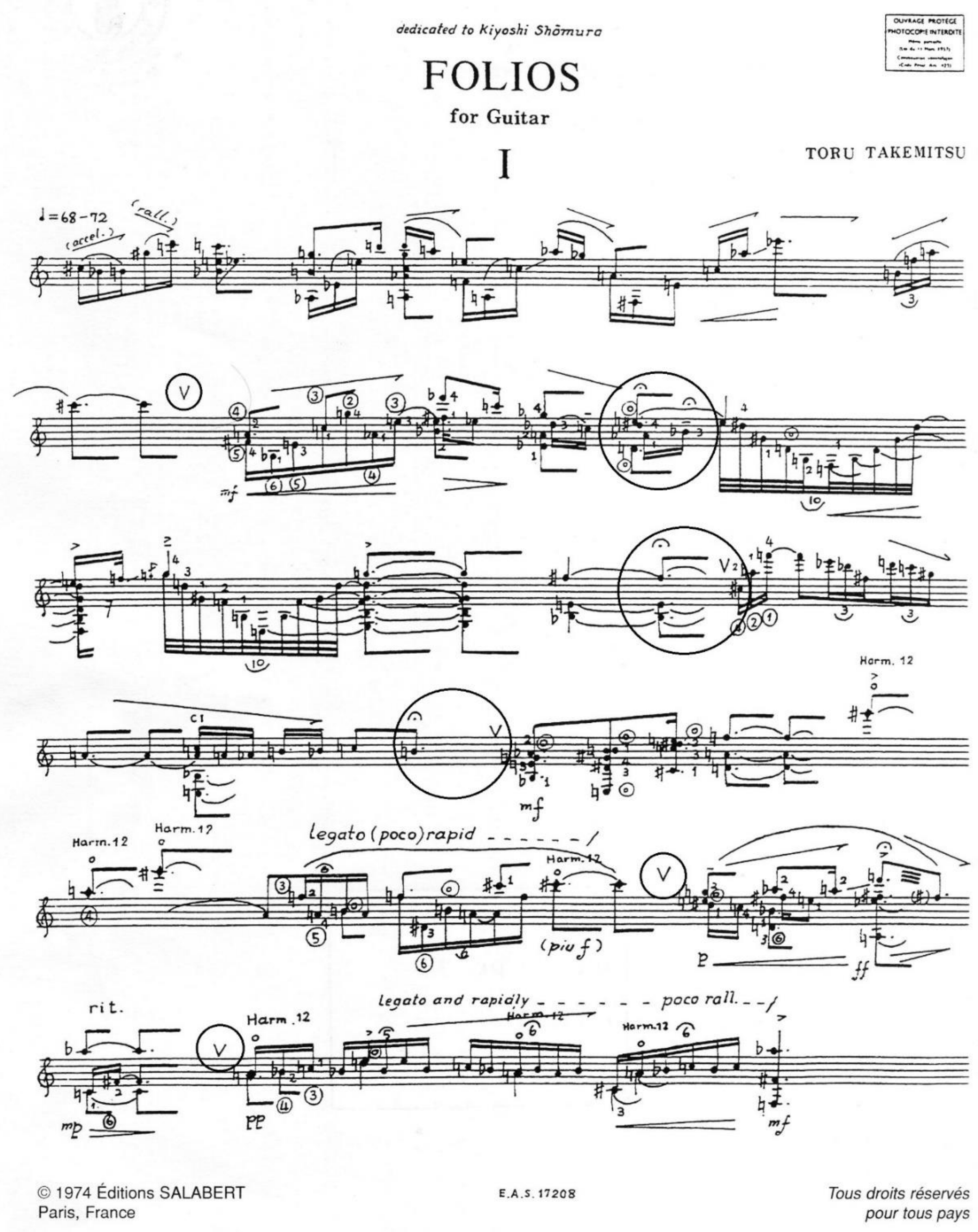
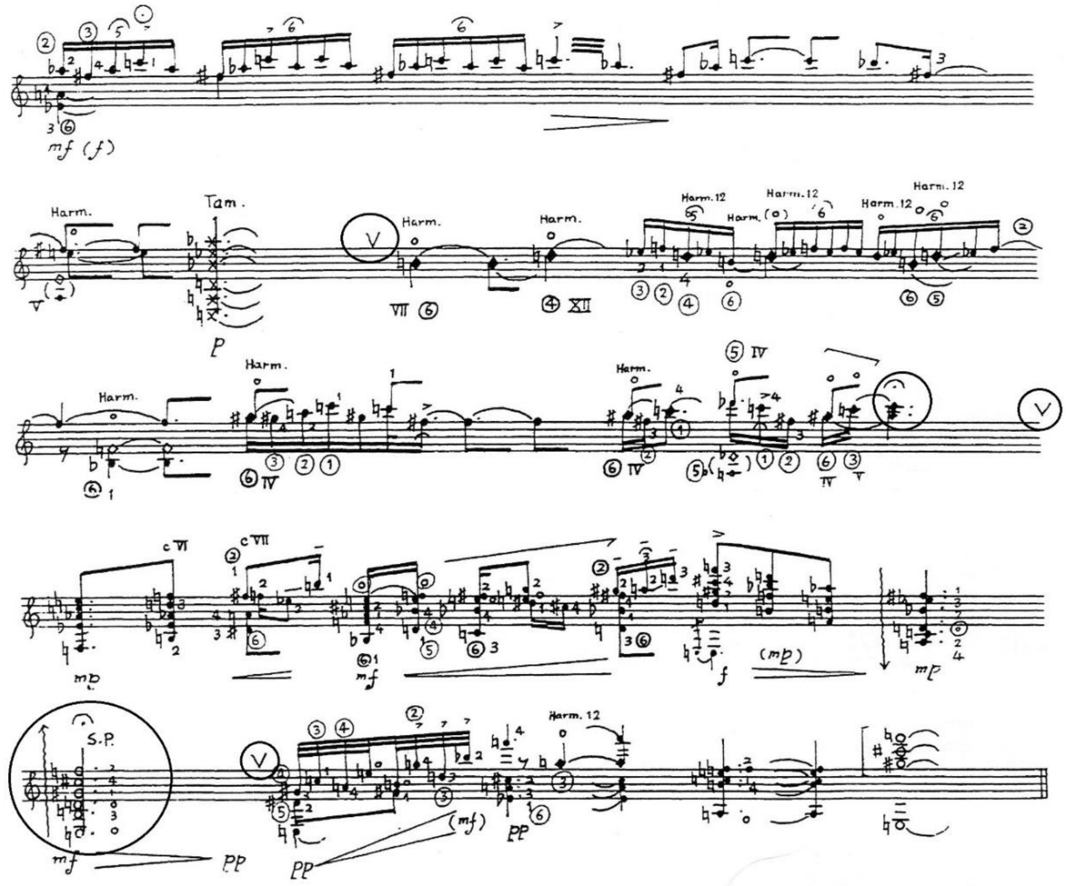
บทเพลงนี้ถูกนำออกแสดงครั้งแรกในเดือนกรกฎาคม ค.ศ. 1974 โดยคิโยชิ โชมูระ ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.1 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์โฟลิออสบทที่ 1 (Folios I)

โฟลิออสบทที่หนึ่งนั้น ไม่เหมือนกับสังคีตลักษณ์ใดในดนตรีตะวันตกดั้งเดิมเลย ในบทนี้มีการดำเนินของบทเพลงเป็นวรรคตั้งแต่ต้นจนจบเพลง โดยในแต่ละวรรคของบทเพลงเป็นลักษณะการอิมโพรไวส์ (Improvise) มีขนาดใกล้เคียงกัน และจะมีการหยุดพักของการดำเนินบทเพลงจากเครื่องหมายเฟอร์มาตา (Fermata) และเครื่องหมายวรรคหายใจ โดยที่ให้ผู้แสดงตีความระยะห่างในแต่ละวรรคเอง เนื่องจากบทเพลงโฟลิออสนั้นไม่มีเครื่องหมายประจำจังหวะ หรือเส้นกั้นห้องกำหนดให้ผู้เล่น (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 เครื่องหมายเฟอร์มาตาและเครื่องหมายวรรคหายใจ



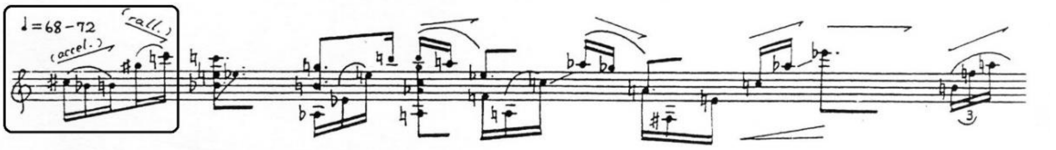
วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สิ่งที่เป็นปัญหาสำหรับผู้หัดเล่นบทเพลงนี้คือ การที่ผู้ประพันธ์ไม่เขียนเครื่องหมายประจำจังหวะ ไม่เขียนเส้นกั้นห้อง และใช้ค่าตัวโน้ตที่มีความหลากหลาย รวมทั้งยังมีเครื่องหมายทางดนตรีที่ไม่พบเจอจากผู้ประพันธ์คนอื่น จึงจำเป็นต้องศึกษาถึงบทเพลงและทำความเข้าใจเครื่องหมายทางดนตรีก่อนเริ่มฝึกซ้อม

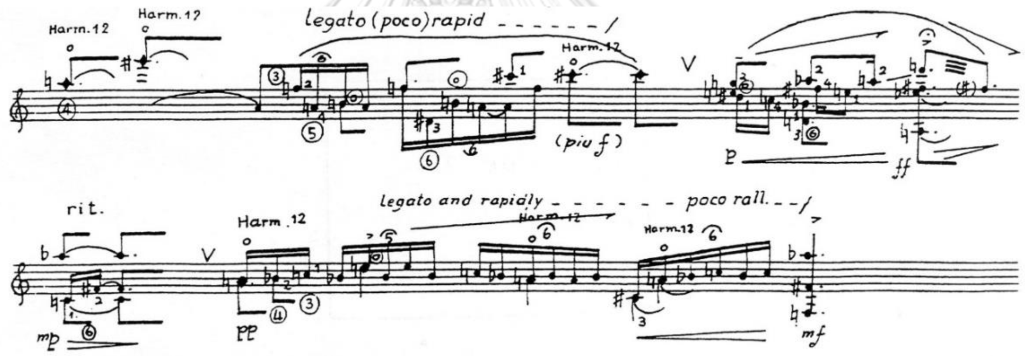
ลักษณะลูกศรเฉียงขึ้นหรือลงดังภาพ (ตัวอย่างที่ 2) ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ให้ลูกศรชี้ขึ้นคือ accelerando และลูกศรชี้ลงคือ rallentando ซึ่งลูกศรที่ปรากฏถัดๆ มามีความชันหรือลาดไม่เท่ากัน นั่นหมายถึงการเล่นแบบเร่งจังหวะหรือการเล่นแบบผ่อนจังหวะช้าลงนั้น ขึ้นกับการตีความของผู้แสดงซึ่งส่งผลโดยตรงกับการสื่อสารกับผู้ฟัง

ตัวอย่างที่ 2 สัญลักษณ์พิเศษในบทเพลง โฟลิออสบทที่หนึ่ง



ในตัวอย่างที่ 3 แสดงให้เห็นว่าการบรรเลงบทเพลงนี้เพียง 2 บรรทัด ผู้แสดงต้องศึกษาและฝึกซ้อมการเปลี่ยนแปลงของจังหวะ ค่าโน้ต คำสั่ง และความเข้มเสียงควบคู่กับการบรรเลงโน้ตให้ถูกต้อง จึงจะบรรเลงและสื่อสารบทเพลงได้อย่างชัดเจนและเหมาะสม

ตัวอย่างที่ 3 การใช้ค่าโน้ตที่หลากหลายกับคำสั่งทางจังหวะ และความเข้มเสียงที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

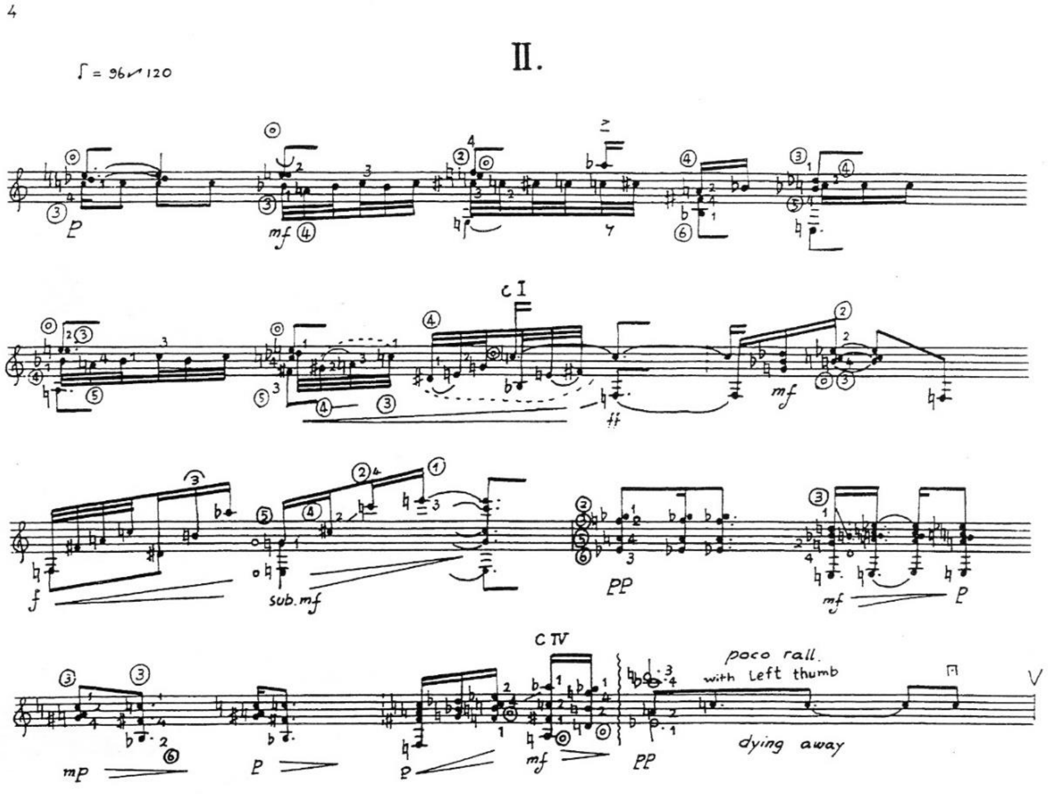
การฝึกซ้อมโฟลิออสบทที่หนึ่ง ดูเหมือนจะมีความยากและซับซ้อน แต่แท้จริงแล้ว การศึกษาบทเพลงที่ผู้ประพันธ์เสียชีวิตไปได้ไม่นานนั้น จะมีข้อมูลให้ศึกษาชัดเจน และไม่ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมากนัก เพราะจะมีแหล่งอ้างอิงที่เชื่อถือได้ เช่น การฟังการบรรเลงของโซมูระ การหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ผู้ประพันธ์เป็นคนบันทึกด้วยตัวเอง ประกอบกับการฝึกซ้อมเพื่อที่จะไม่เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนในการตีความบทเพลง

3.1.2 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์โฟลิออสบทที่ 2 (Folios II)

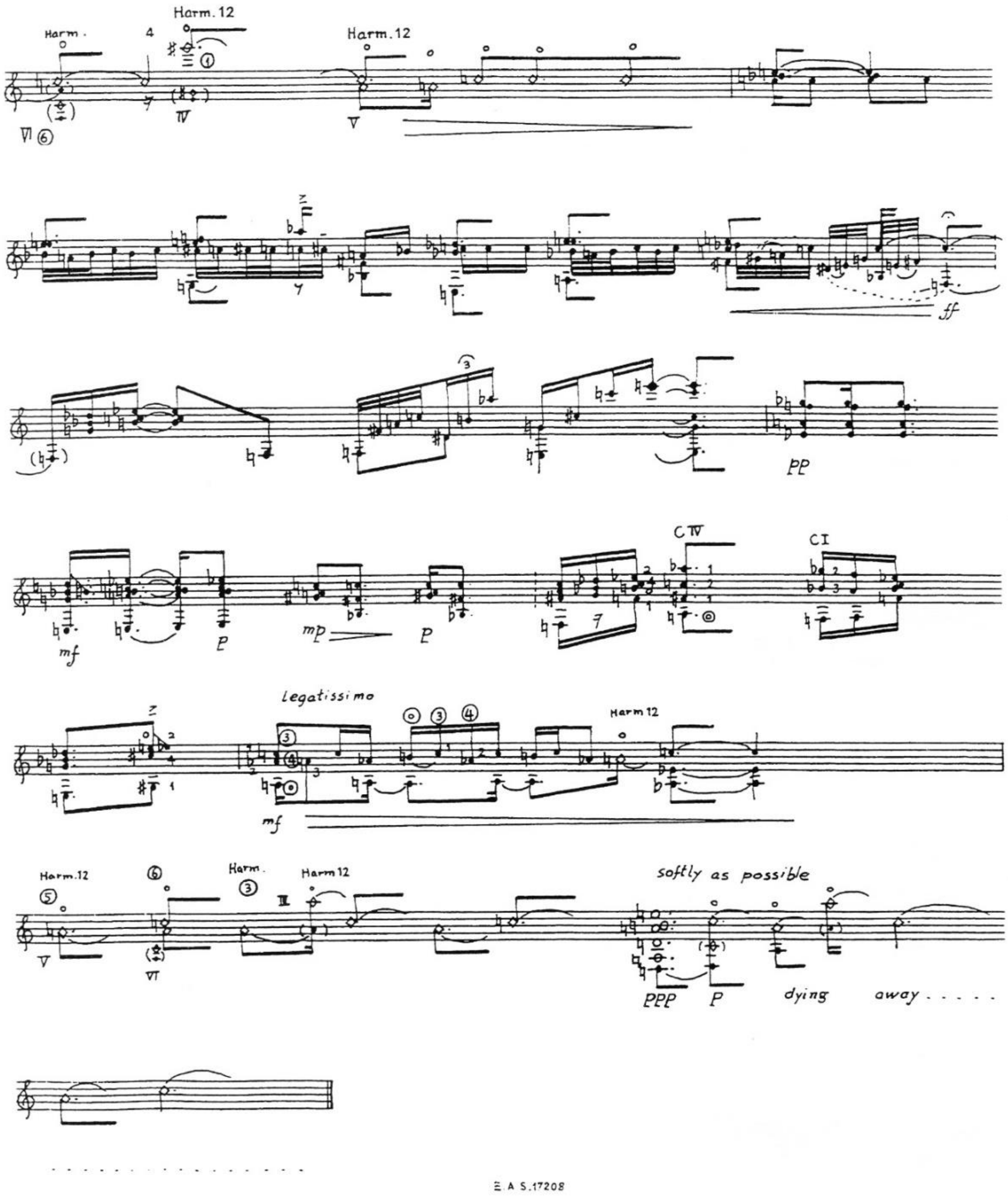
ในบทที่สองแม้ว่าผู้ประพันธ์จะไม่ได้เขียนเครื่องหมายประจำจังหวะและเส้นกั้นห้องให้ แต่ได้ให้แนวทางไว้ในโปรแกรมโน้ต เมื่อมีการนำเอาบทเพลงออกแสดงครั้งแรกว่า “3+4 Rhythmic structure/Rain Music” ซึ่งเป็นแนวทางให้ผู้แสดงเข้าใจถึงประโยคเพลงว่าจะไม่สมมาตรกัน และใช้บรรยากาศของฝนในการตีความ

โครงสร้างของโฟลิออสบทที่สองนั้น ยังไม่สามารถระบุตามสังคีตลักษณ์ของดนตรีตะวันตกได้เหมือนบทอื่นๆ แต่มีจุดที่สามารถแบ่งบทเพลงได้เป็น 2 ท่อนอย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 1 และตัวอย่างที่ 2) โดยที่ทั้ง 2 ท่อนมีความคล้ายคลึงกันทั้งในเรื่องของการดำเนินทำนอง จังหวะ โมทีฟ ความยาว และทั้งสองท่อนถูกขั้นด้วยทำนองสั้นๆ ที่มีความแตกต่างโดยสิ้นเชิง (ตัวอย่างที่ 3)

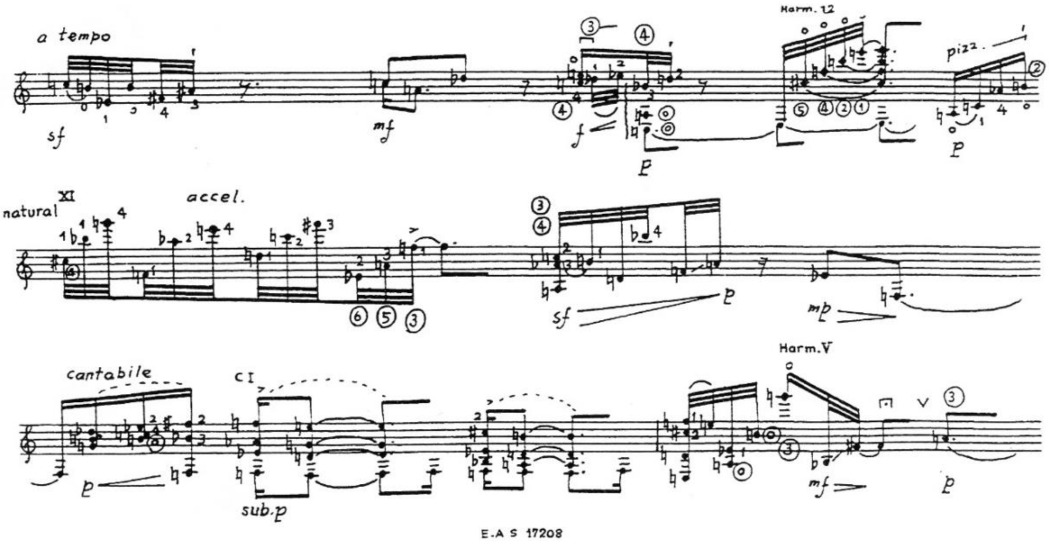
ตัวอย่างที่ 1 ท่อนเริ่มต้นของ โฟลิออสบทที่สอง



ตัวอย่างที่ 2 ท่อนจบของ โฟลิออสบทที่สอง



ตัวอย่างที่ 3 ทำนองสั้นๆ ที่นำมาขั้นท่อนที่มีความคล้ายกันของ โฟลิออสบทที่สอง

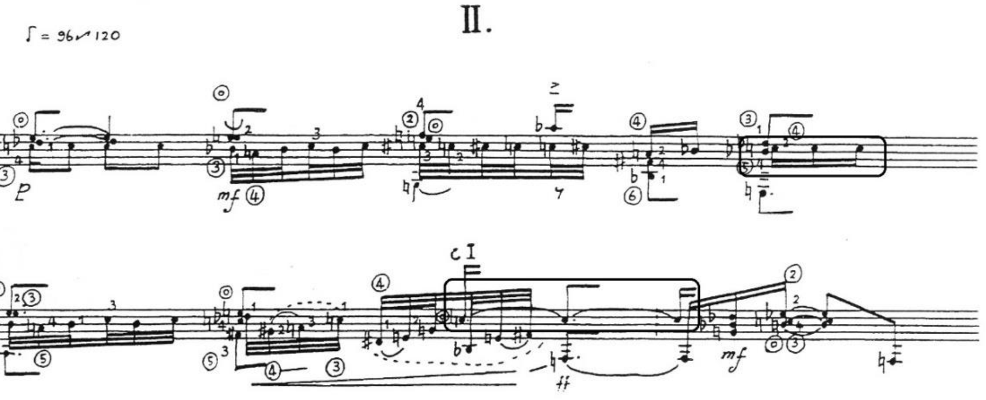


บทประพันธ์นี้สร้างด้วยโมทีฟหลักเพียงโมทีฟเดียว ที่ถูกดัดแปลงด้วยจังหวะที่ต่างกันและบางส่วนถูกดัดแปลงด้วยเทคนิคการบรรเลง (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 โมทีฟหลักของ โฟลิออสบทที่สอง

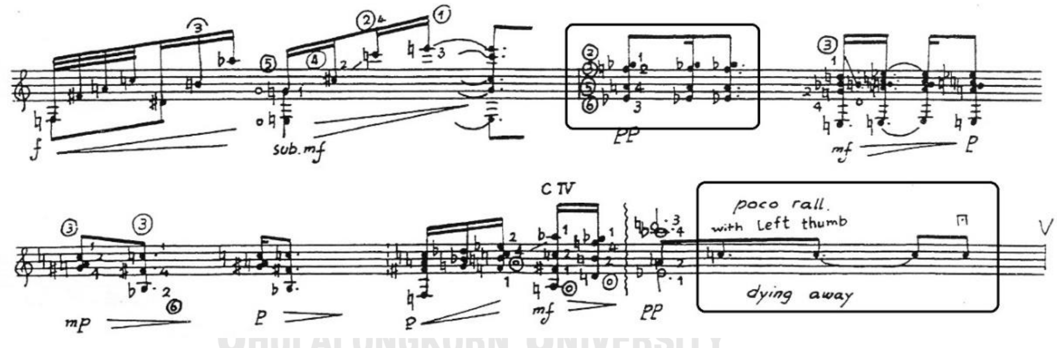
ในตัวอย่างที่ 5 โมทีฟถูกนำมาเปลี่ยนส่วนจังหวะให้เป็นเขบ็ต 2 ชั้นในปลายบรรทัดแรก ส่วนในบรรทัดที่ 2 ใช้เขบ็ต 2 ชั้นและ 1 ชั้นร่วมกัน

ตัวอย่างที่ 5



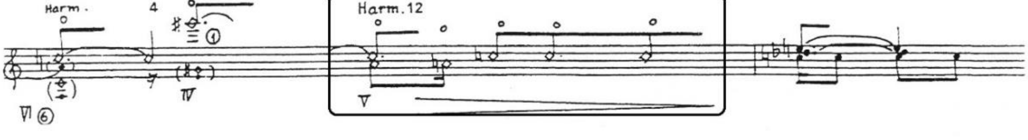
ในตัวอย่างที่ 6 โมทีฟถูกพัฒนาให้อยู่ในการเล่นเป็นคอร์ด และเปลี่ยนเป็นใช้จังหวะเขบ็ด 1 ชั้นประชุด

ตัวอย่างที่ 6



ในตัวอย่างที่ 7 โมทีฟถูกเปลี่ยนมาใช้เทคนิคการเล่นโน้ตฮาร์โมนิก

ตัวอย่างที่ 7



วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

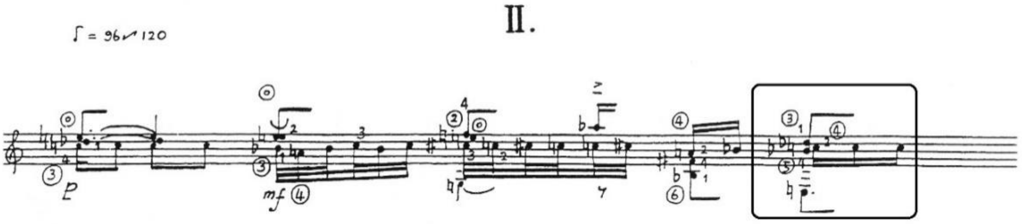
โฟลิออสบทที่สองไม่มีเครื่องหมายประจำจังหวะ ไม่มีเส้นกั้นห้องและมีอัตราจังหวะที่ซับซ้อน ต้องอาศัยการฝึกซ้อมอย่างค่อยเป็นค่อยไป ตามขั้นตอนต่อไปนี้

1. ศึกษาการบรรเลงของคิโยชิ โชมูระ ผู้ที่เป็นเพื่อน เป็นที่ปรึกษาให้กับทาเคมิทสึในการเขียนบทเพลงโฟลิออส เพื่อที่จะได้จับแนวทางที่ใกล้เคียงกับความต้องการของทาเคมิทสึได้มากที่สุด
2. ฝึกฝนทางนิ้วต่างๆ อย่างช้าๆ เนื่องจากเป็นบทเพลงที่ต้องใช้กำลัง และเทคนิคของมือซ้ายในการบรรเลงอย่างมาก
3. ควบคุมสีสันและความเข้มเสียงของมือขวาให้เป็นไปตามความต้องการของทาเคมิทสึ เพื่อที่จะดึงความสมบูรณ์ของบทเพลงให้ชัดเจน

เทคนิคที่เป็นปัญหาสำคัญของโฟลิออสบทที่สองคือ ทางนิ้วที่ยากและต้องใช้ความเข้าใจทางด้านสรีระของมือร่วมกับการฝึกซ้อมอย่างช้าๆ ให้กล้ามเนื้อมือจดจำว่าตำแหน่งการเล่นที่ยากเหล่านั้นไม่ทำอันตรายต่อร่างกาย ตัวอย่างที่ 8 - 11 เป็นตัวอย่างทางนิ้วที่สามารถก่อให้เกิดอาการบาดเจ็บกับผู้แสดง

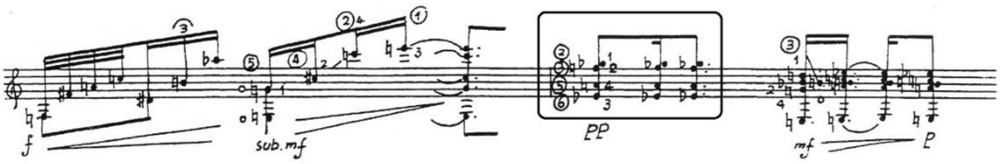
ตัวอย่างที่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ตัวอย่างที่ 9 รูปภาพแสดงตำแหน่งทางนิ้วของโน้ตตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 10



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 11 รูปภาพแสดงตำแหน่งทางนิ้วของโน้ตตัวอย่างที่ 10

โฟลิโออสบทที่สองนั้น นอกจากที่จะต้องศึกษาข้อมูลต่างๆ ของบทเพลงทั้งทางด้านแนวคิดและการตีความแล้ว ยังต้องใช้เวลาฝึกฝนเป็นอย่างมากเพื่อที่จะทำให้การบรรเลงออกมาได้อย่างเหมาะสมถูกต้องตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ ราบรื่นในแง่ของเทคนิค และไม่เกิดอาการบาดเจ็บกับผู้บรรเลง

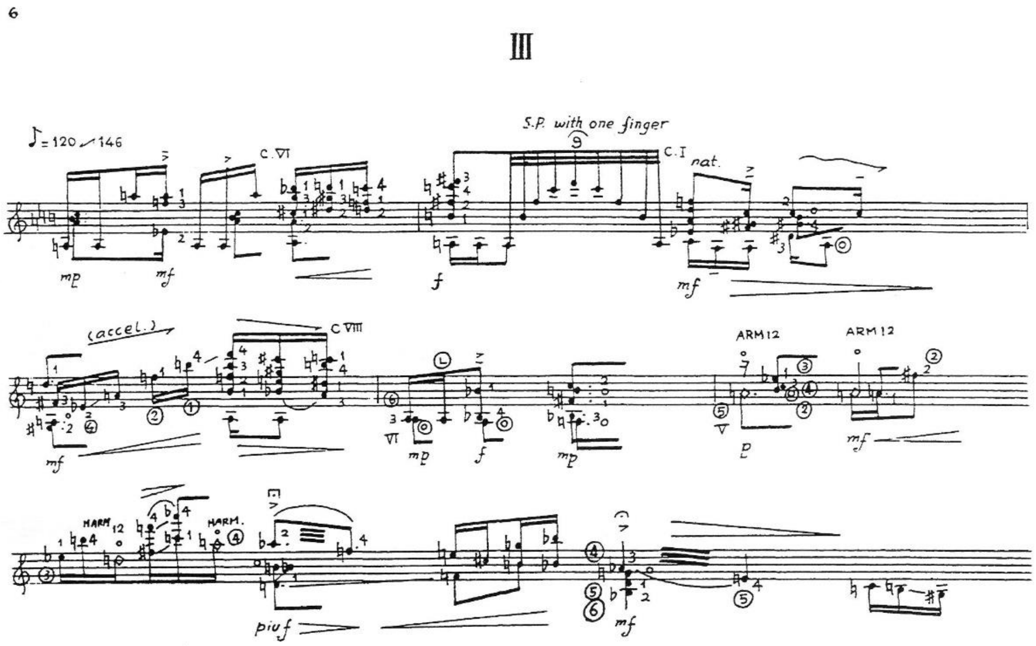
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.3 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์โฟลิโออสบทที่ 3 (Folios III)

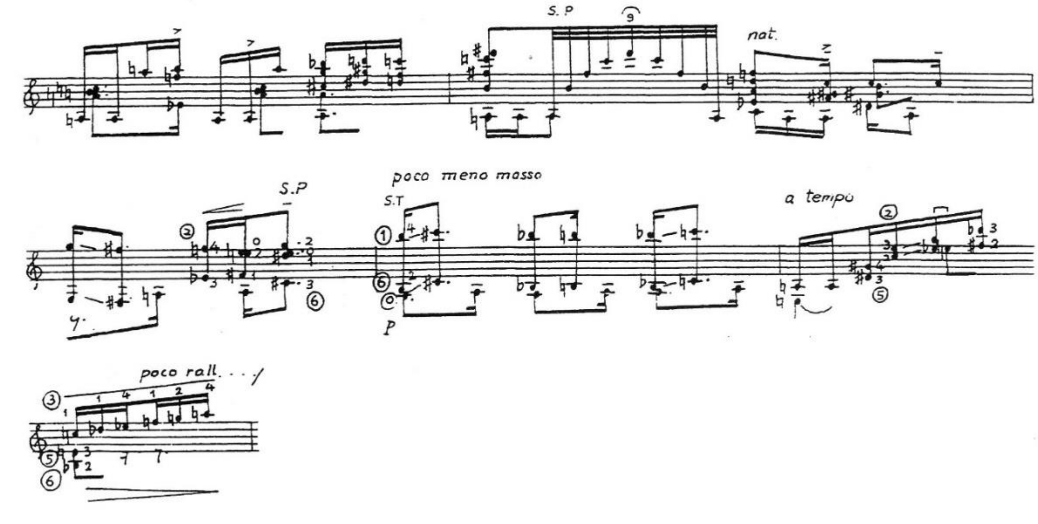
ในด้านสังคีตลักษณ์ของโฟลิโออสบทที่สามถูกแบ่งออกเป็น 5 ส่วนสั้นๆ ที่มีการใช้ทำนองหลักเพื่อเริ่มต้นแต่ละส่วนเหมือนกันในส่วนที่ 1 ส่วนที่ 2 และส่วนที่ 4 ก่อนที่ส่วนที่ 5 จะนำทำนองส่วนหนึ่งจากแมททิวแพชชั่นคอราล (St. Matthew Passion Choral) หมายเลข 72 ของโยฮานเซบาสเตียน บาค (J.S. Bach) มาทดแทนทำนองหลักดั้งเดิมของบทประพันธ์ ในส่วนที่ 3 ทาเคมิทสึใช้ทำนองที่มีความแตกต่างทั้งทางด้านเสียงประสานและการดำเนินของแนวทำนองวางไว้ตรงกลางของบทเพลง

สังคีตลักษณ์ของโฟลิโออสบทที่สามนั้นไม่อาจเปรียบเทียบกับรูปแบบการประพันธ์ดั้งเดิมได้ชัดเจนนัก แต่ก็ยังสามารถอธิบายความสัมพันธ์ภายในบทเพลงได้อย่างลงตัว

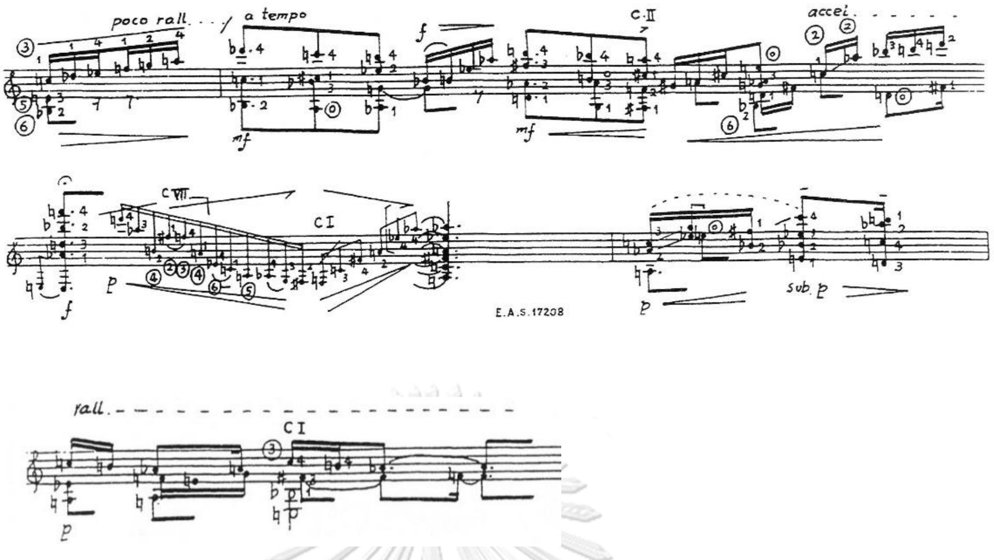
ตัวอย่างที่ 1 รูปภาพแสดงท่อนที่ 1 ของ โฟลิออสบทที่สาม

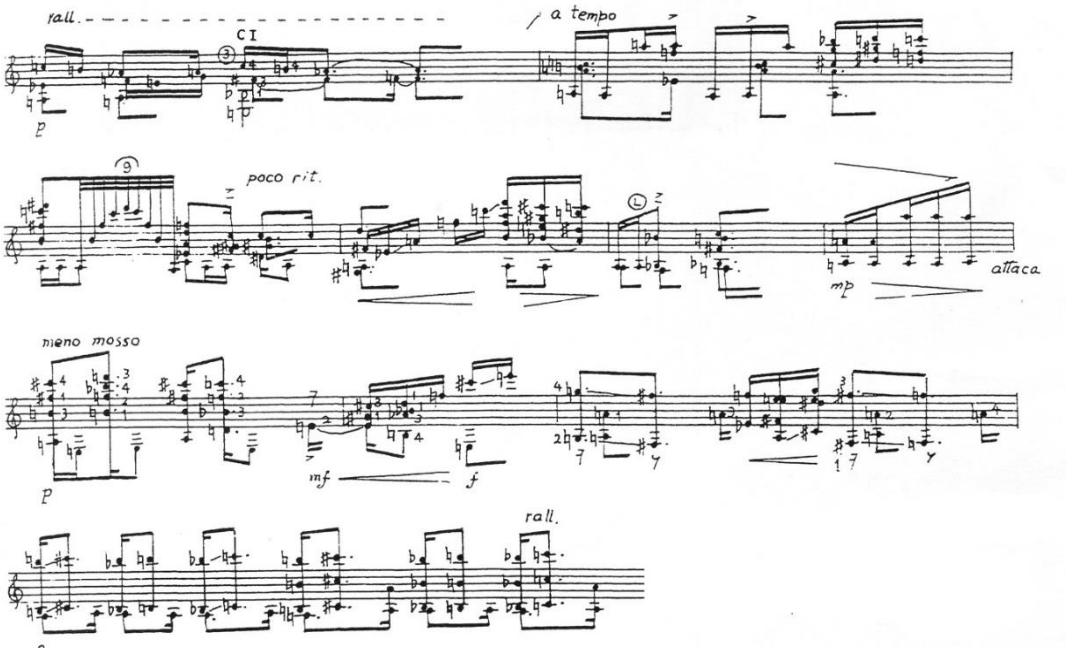


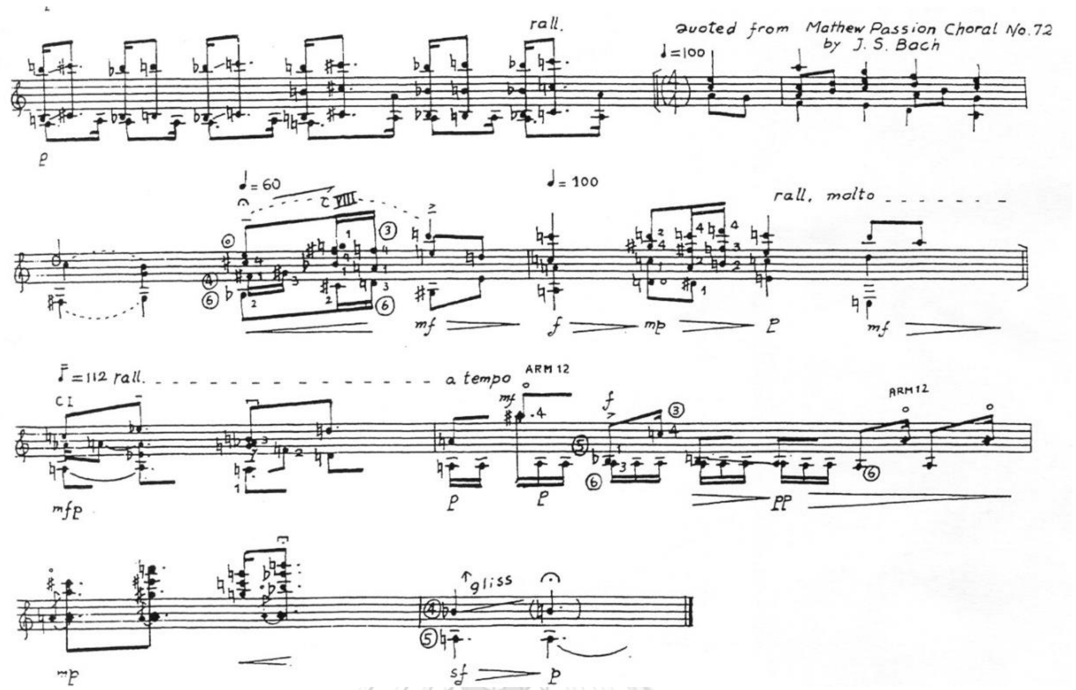
ตัวอย่างที่ 2 รูปภาพแสดงท่อนที่ 2 ของ โฟลิออสบทที่สาม



ตัวอย่างที่ 3 รูปภาพแสดงท่อนที่ 3 ของ โฟลิออสบทที่สาม



ตัวอย่างที่ 4 รูปภาพแสดงท่อนที่ 4 ของ โฟลิออสบทที่สาม

ตัวอย่างที่ 5 รูปภาพแสดงท่อนที่ 5 ของ โฟลิออสบทที่สาม



วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

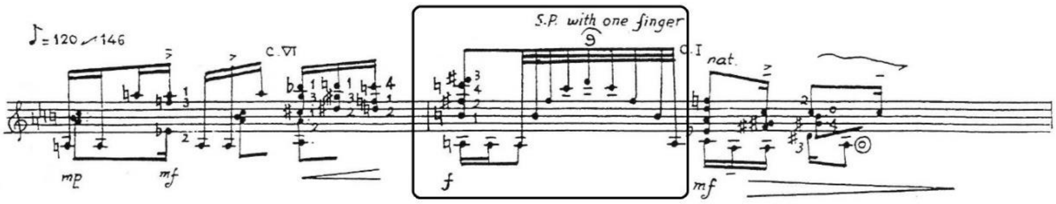
โฟลิออสบทที่สามเป็นบทที่ต้องใช้เทคนิคในการบรรเลงหลากหลายรูปแบบ ทั้งการเล่นอาเพจิโอโดยการใช้มือข้างขวากรีดสายขึ้นลง การเล่นเทรโมโล (Tremolo) ข้ามสาย คาเดนซ่า (Cadenza) เล็กๆ และการเปลี่ยนอารมณ์บทเพลงจากดนตรีศตวรรษที่ 20 กลับไปยังอารมณ์ของดนตรีในศตวรรษที่ 17 อีกทั้งต้องปฏิบัติตามคำสั่งต่างๆ ในการบรรเลง จึงถือเป็นบทที่ยากที่สุดใน 3 บทของโฟลิออส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุดที่ต้องฝึกซ้อมในโฟลิออสบทที่สาม มีดังนี้

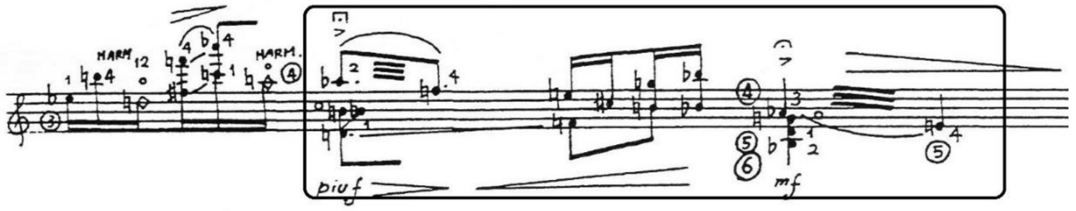
1. การฝึกซ้อมอาเพจิโอในบทเพลงนี้ (ตัวอย่างที่ 6) ต้องฝึกอย่างต่อเนื่องและยาวนาน จึงจะบรรเลงได้เสียงที่สะอาดต่อเนื่อง การฝึกฝนต้องเริ่มจากหานิ้วมือขวาที่ถนัดและมีเนื้อเสียงที่ดีที่สุดของผู้แสดง โดยลองเล่นโน้ตในกลุ่มไล่ขึ้นลงเพื่อตรวจสอบดูว่าตัวผู้แสดงถนัดการใช้นิ้วนั้นจริงๆ หรือไม่ จากนั้นค่อยๆ ฝึกจากจังหวะช้าแต่ต่อเนื่องเพื่อให้นิ้วจดจำตำแหน่งและการถ่ายน้ำหนักขึ้นลงในกลุ่มโน้ต

ตัวอย่างที่ 6 เทคนิคการเล่นอาเพจิโอโดยการใช้มือข้างขวากรีดสายขึ้นลง



2. การบรรเลงเทคนิคเทรโมโลข้ามสาย (ตัวอย่างที่ 7) สามารถใช้ทางนิ้วมือขวาที่ต่างกันได้ ซึ่งในแต่ละบุคคลจะมีนิ้วที่มีความถนัดที่สุดต่างกัน ดังนั้นขั้นตอนฝึกขั้นแรกคือต้องหาทางนิ้วที่ผู้แสดงถนัดมากที่สุด โดยให้ลองเล่นจากจังหวะช้าพร้อมกับตรวจสอบความสะอาดและเนื้อเสียงให้มีคุณภาพดี จากนั้นเพิ่มความเร็วและเพิ่มเติมความเข้มเสียง

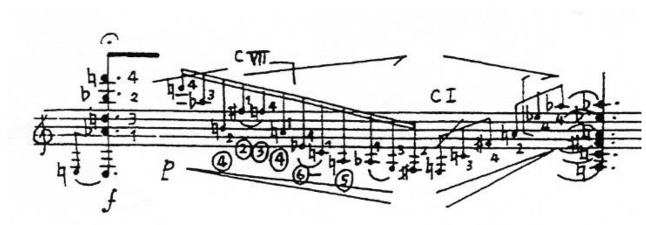
ตัวอย่างที่ 7 การเล่นเทรโมโลข้ามสาย



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. คาเดนซ่าในโฟลิออสบทที่สาม (ตัวอย่างที่ 8) นั้นถึงจะมีขนาดที่สั้น แต่เป็นจุดที่ต้องใช้เวลาฝึกซ้อมค่อนข้างนาน เนื่องจากทางนิ้วที่ต้องเคลื่อนที่จากโน้ตที่มีระดับเสียงสูงลงมายังเสียงต่ำ และต้องควบคุมจังหวะและความเข้าเสียงไปพร้อมกัน การฝึกซ้อมในจุดนี้จะต้องทดลองเล่นทางนิ้วที่บันทึกไว้ในบทเพลงเสียก่อน ว่าตัวผู้แสดงสามารถทำได้หรือไม่ หากทำไม่ได้ ก็จำเป็นที่จะต้องหาทางนิ้วอื่นที่สรีระของผู้แสดงเอื้ออำนวย ในด้านการฝึกซ้อมสามารถฝึกฝนจากจังหวะช้าจนควบคุมความชัดเจนได้ และต่อไปก็ฝึกฝนควบคุมจังหวะและความเข้มเสียง

ตัวอย่างที่ 8 คาเดนซ่าของโฟลิออสบทที่สาม



3.2 ออลอินทไวไลท์ (All in Twilight)

ทาเคมิทสึได้ประพันธ์บทเพลงออลอินทไวไลท์ จากการว่าจ้างของจูเลียน บรีม (Julian Bream) นักกีตาร์คลาสสิกชาวอังกฤษ ซึ่งเป็นหนึ่งในผู้มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งของยุคปัจจุบัน และอุทิศให้กับเขา บทเพลงนี้นำออกแสดงครั้งแรก ณ กรุงนิวยอร์ก ในวันที่ 9 ตุลาคม ค.ศ.1988 โดยที่เขาได้เขียนลงในสูจิบัตรว่า ได้รับแรงบันดาลใจจากภาพวาดของศิลปินชาวสวิสชื่อ พอล คลี (Paul Klee) และได้นำชื่อของภาพทไวไลท์ (Twilight) นั้นมาเป็นชื่อของบทเพลง

บุคลิกที่โดดเด่นในบทเพลงนี้เป็นเรื่องการขยายโมทีฟ และสีสันของเสียงประสานที่เป็นเอกลักษณ์ของทาเคมิทสึอย่างชัดเจน ลักษณะของเสียงประสานและการเขียนท่วงทำนองนั้น สื่อถึงบรรยากาศของดวงอาทิตย์ที่กำลังจะลับขอบฟ้า เทคนิคของบทเพลงก็สอดคล้องกับเทคนิคที่ใช้บรรเลงบนกีตาร์คลาสสิก ในเรื่องของอัตราจังหวะที่บันทึกลงในบทเพลงก็เขียนไว้อย่างคร่าวๆ เพื่อให้อิสระแก่ผู้บรรเลงในการตีความ เช่น ในท่อนที่สอง ผู้ประพันธ์เขียนไว้เพียงว่าดาร์ก (Dark) และในท่อนที่สี่เขียนไว้ว่าสไลท์ลีฟาสท์ (Slightly fast)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ส่วนในเรื่องของโครงสร้างการประพันธ์บทเพลงนั้น ผู้ประพันธ์มีแนวคิดที่ค่อนข้างเป็นส่วนตัวซึ่งได้บันทึกเพื่อให้ผู้บรรเลงบทเพลงได้เข้าใจแนวทางการปฏิบัติอย่างถูกต้อง โดยมีส่วนสำคัญในแนวคิดดังข้อความด้านล่างนี้

"Westerners, especially today, consider time as linear and continuity as a steady and unchanging state. But I think time as circular and continuity as a constantly changing state. These are important assumptions in my concept of musical form. Sometimes my music follows the design of a particular existing garden. At times it may follow the design of an imaginary garden I have sketched. Time in my music may be said to be the duration of my walk through these gardens. I

have described my selection of sounds: the modes with their variants, and the effects with shades, for example. But it is the garden that gives the ideas form.”

T.Takemitsu, Confronting Silence. (Fallen Leaf Press, 1995). p. 119

จากข้อความด้านบนมีใจความสำคัญว่า คนชาติตะวันตกมีแนวคิดเรื่องของเวลาในลักษณะของเส้นตรงและมีความเที่ยงตรงสม่ำเสมอ แต่ตัวเขาเองนั้นคิดว่าเวลาสามารถย้อนกลับมาในลักษณะของวงกลมและไม่มีความเที่ยงตรงสม่ำเสมอ บางครั้งดนตรีของเขานั้นเขียนขึ้นด้วยการได้รับแรงบันดาลใจจากสวนที่มีอยู่จริง บางครั้งก็เป็นสวนที่ตัวเขาจินตนาการขึ้น เวลาในดนตรีของเขาเปรียบเทียบถึงจังหวะก้าวเดินของเขาในสวน และสวนนั้นก็ให้ไอเดียในการเลือกใช้เสียงและอารมณ์ในการประพันธ์เพลง

3.2.1 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ออลอินทไวไลท์บทที่ 1 (All in Twilight I)

บทเพลงออลอินทไวไลท์บทที่หนึ่ง ประพันธ์ขึ้นในสังคีตลักษณ์ที่ไม่เหมือนกับรูปแบบดั้งเดิมของดนตรีคลาสสิก ซึ่งทาเคมิทสึมีแนวคิดการประพันธ์ในแบบของเขาเองดังที่กล่าวไปข้างต้น โครงสร้างออลอินทไวไลท์บทที่หนึ่งนั้น แบ่งได้เป็น 2 ส่วนที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก และมีขนาดเกือบจะเท่ากันพอดี (ท่อน A ห้องที่ 1 - 28, ท่อน B ห้องที่ 29 - 60)

ท่อน A และ B มีจุดแตกต่างที่ชัดเจนอยู่ตรงท่อน A นั้นหลังจากพัฒนาโมทีฟซ้ำกันหลายรอบแล้ว ทาเคมิทสึขยายโมทีฟรอบสุดท้ายก่อนจบท่อน (ห้องที่ 22 - 28) ให้มีความยาวมากกว่าเดิม และใช้ความดัง - เบาของเสียง ที่มีน้ำหนักมากที่สุดของเพลง เพื่อให้เป็นจุดสูงสุดแล้วค่อยกลับมาเริ่มท่อน B แต่ตอนจบของท่อน B (ห้องที่ 47 - 55) ทาเคมิทสึนำเสนอทำนองแบบใหม่ที่ให้ความรู้สึกผ่อนคลายให้เป็นท่อนโคดา ก่อนที่จะนำโมทีฟหลักกลับมาใช้ในห้องที่ 56 - 60 เพื่อจบบทเพลง

สังคีตลักษณ์ของ ออลอินทไวไลท์บทที่หนึ่ง นั้นคล้ายคลึงกับสังคีตลักษณ์แบบ 2 ตอน (Binary Form) ที่อาจไม่เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติ เช่น ไม่มีการย้ายบันไดเสียง ซึ่งไม่ใช่เรื่องที่น่าแปลกใจนัก เนื่องจากบทเพลงนี้ประพันธ์ในรูปแบบที่ไม่มีบันไดเสียง แต่ประพันธ์โดยใช้หลักการประสานเสียงและรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่เป็นส่วนตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

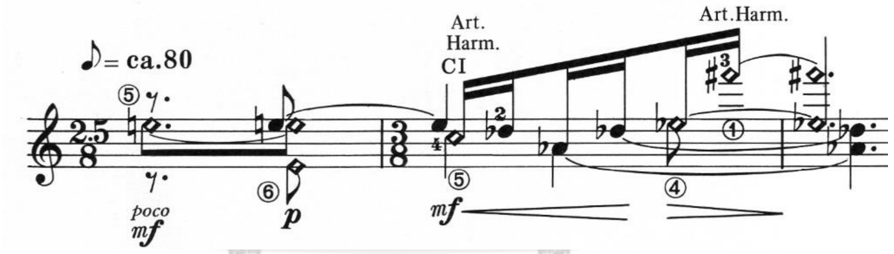
โครงสร้างของออลอินทไวไลท์บทที่หนึ่ง

ท่อน A	ท่อน B
ห้องที่ 1 - 28	ห้องที่ 29 - 60

เทคนิคหลักของบทประพันธ์บทนี้ คือการนำโมทีฟในห้องที่ 1 - 3 (ตัวอย่างที่ 1) มาดัดแปลงไปในรูปแบบต่างๆ โดยใช้เทคนิคต่างๆ ได้แก่ การย่อส่วนจังหวะ (ตัวอย่างที่ 2) การขยายส่วนจังหวะ การเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ (ตัวอย่างที่ 3) การเปลี่ยนสีสันของเสียง และความดัง - เบาของเสียง (ตัวอย่างที่ 4) การเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ (ตัวอย่างที่ 5)

โมทีฟหลักที่นำไปใช้ในการประพันธ์บทเพลงอยู่ในส่วนเริ่มต้น ซึ่งเป็นเสียงของโน้ตฮาร์โมนิกผสมกับเสียงโน้ตปกติซ้อนกัน และมีความเข้มเสียงต่างกัน (ตัวอย่างที่ 1)

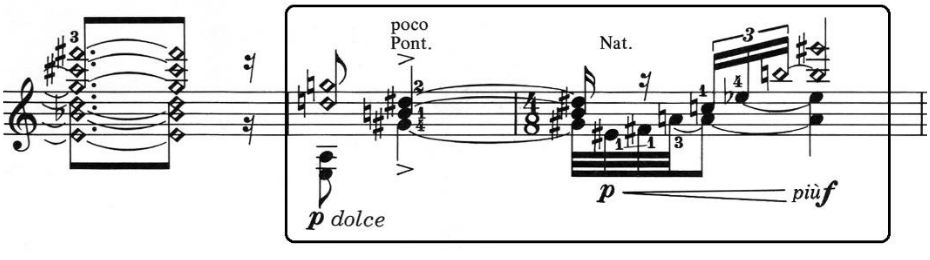
ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟหลักที่ใช้ในเพลงออลอินทไวไลท์บทที่หนึ่ง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

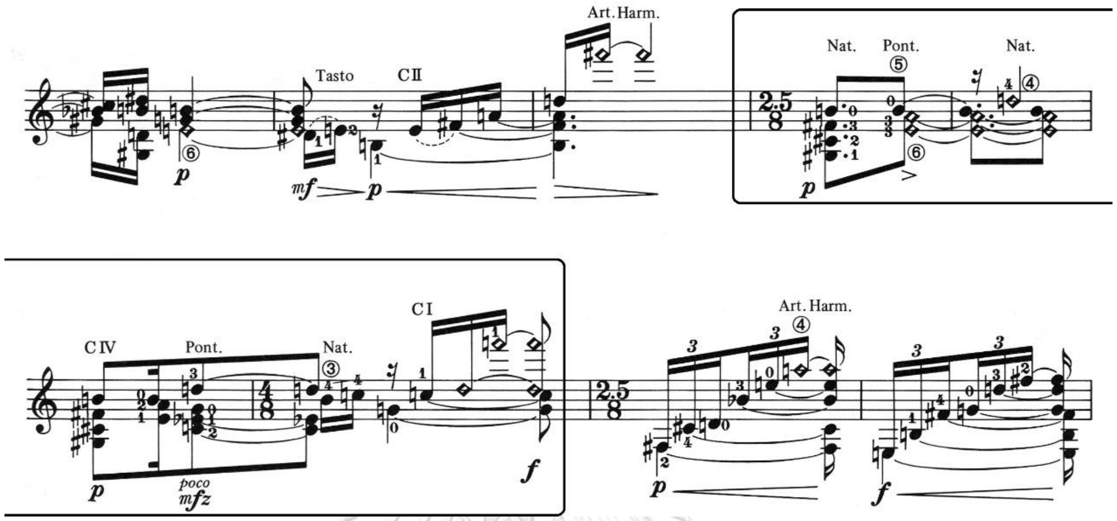
ผู้ประพันธ์นำโมทีฟมาย่อส่วนจังหวะ สามารถสังเกตได้จากการใช้เขบ็ต 2 ชั้นจากโมทีฟหลัก เปลี่ยนเป็นใช้เขบ็ต 4 ชั้น และเขบ็ต 3 ชั้นในรูปแบบของโน้ตสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้เทคนิคย่อส่วนจังหวะ



ผู้ประพันธ์นำโมทีฟมาขยายส่วนจังหวะ สามารถสังเกตได้จากการใช้เขบ็ต 2 ชั้นจากโมทีฟเปลี่ยนเป็นใช้เขบ็ต 1 ชั้น เขบ็ต 1 ชั้นประจุดและเขบ็ต 2 ชั้นผสมกัน (ตัวอย่างที่ 3)

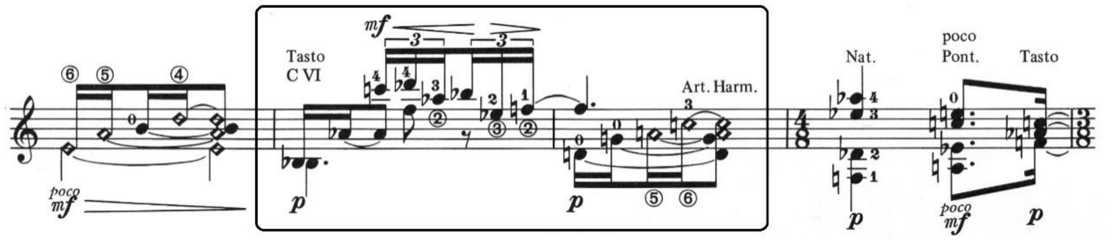
ตัวอย่างที่ 3 การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้เทคนิคขยายส่วนจังหวะ



ผู้ประพันธ์ใช้คำสั่งในการเล่นว่า ทัซโต (Tasto) มีความหมายว่าให้เปลี่ยนตำแหน่งการเล่นของมือขวาจากตำแหน่งการเล่นปกติไปเล่นยังบริเวณแผงนิ้วของกีตาร์ (Fingerboard) ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นนั้นมีลักษณะที่อ่อนนุ่มและให้ความรู้สึกที่ลึกแตกต่างจากจุดอื่นๆ และมีการเปลี่ยนแปลงความเข้มเสียงอย่างกระชั้นชิด ทำให้เกิดบรรยากาศที่แปลกใหม่ในบทเพลง (ตัวอย่างที่ 4)

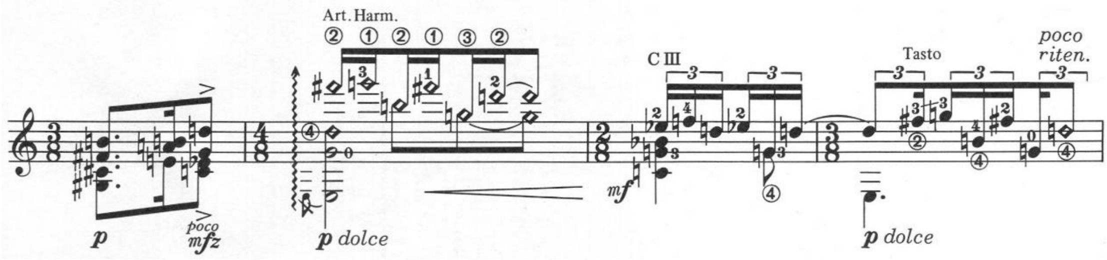
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4 การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้เทคนิคการเปลี่ยนสีสันของเสียงและความดัง - เบา



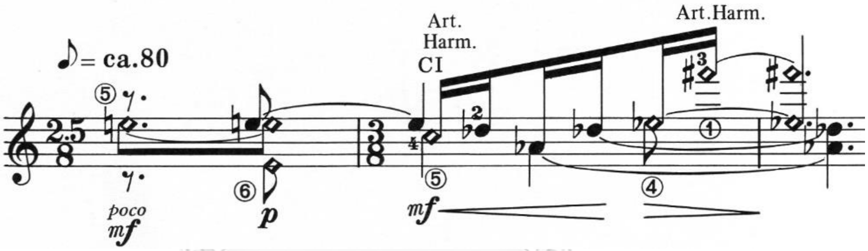
ผู้ประพันธ์นำโมทีฟมาเปลี่ยนรูปแบบการดำเนินแนวทำนองจากเดิมใช้เขบ็ต 2 ชั้นไปใช้เขบ็ต 2 ชั้น 3 พยางค์ทั้งหมด (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้เทคนิคการเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ



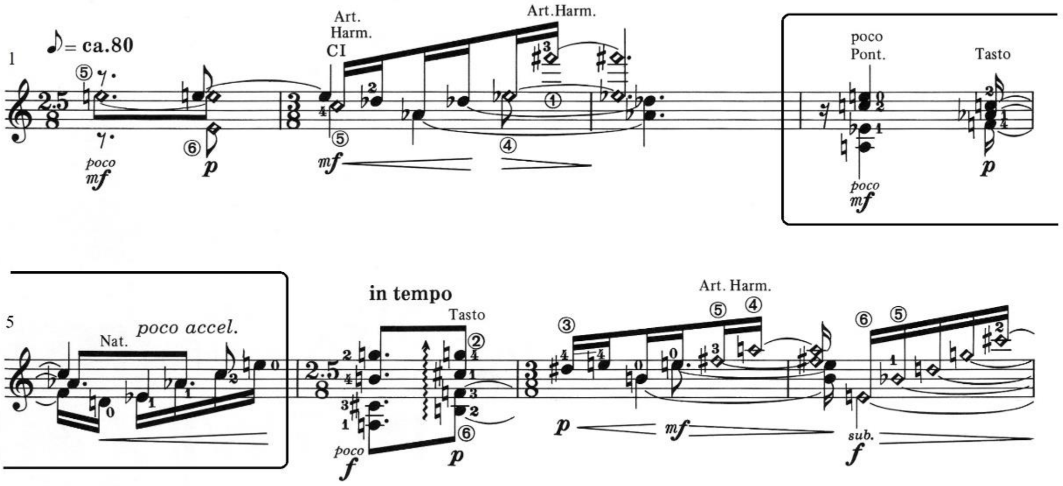
ออลอินทไวไลท์บทที่หนึ่งนั้นเป็นบทเพลงที่ถูกประพันธ์โดยการใช้โมทีฟหลักเพียงโมทีฟเดียว (ตัวอย่างที่ 6) ซึ่งเป็นโมทีฟที่ให้บรรยากาศที่น่าสนใจจากการใช้โน้ตที่มีสีสันต่างกัน โดยใช้โน้ตปกติและโน้ตที่เป็นเสียงฮาร์โมนิก และในโน้ตแต่ละตัวยังมีความเข้มเสียงต่างกัน

ตัวอย่างที่ 6 รูปภาพโมทีฟหลักจากบทเพลง *ออลอินทไวไลท์บทที่หนึ่ง* ห้องที่ 1 - 3



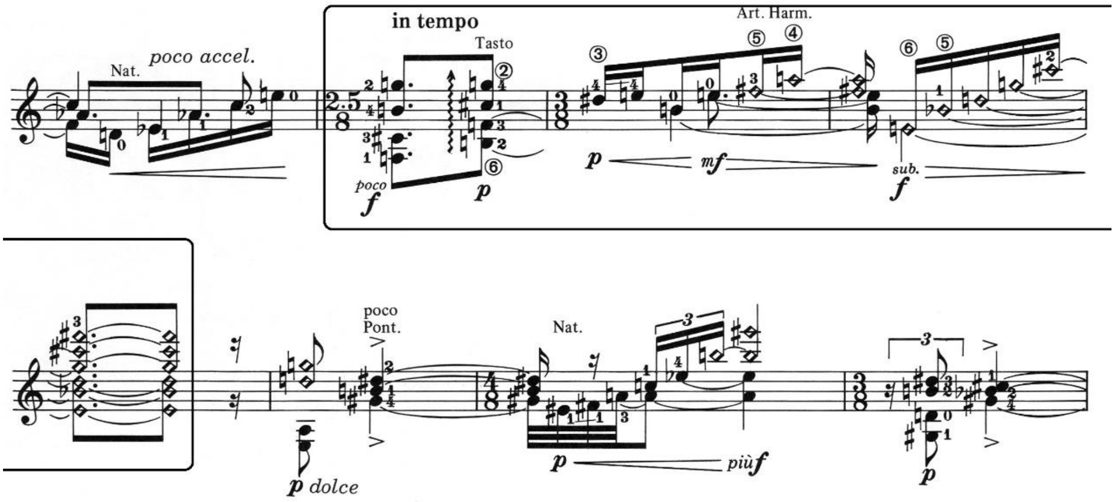
จากโมทีฟหลัก ไปประโยคในห้องที่ 4 - 5 ผู้ประพันธ์ใช้รูปแบบจังหวะเดียวกับโมทีฟหลัก แต่ใช้ตัวหยุดเขบ็ต 2 ชั้นมาเคลื่อนตำแหน่งโน้ตเริ่มต้น ทำเกิดความรู้สึกเหมือนขาดจังหวะที่ 1 ของประโยคไป ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้เกิดขึ้นกับผู้ฟัง (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลงห้องที่ 4 - 5



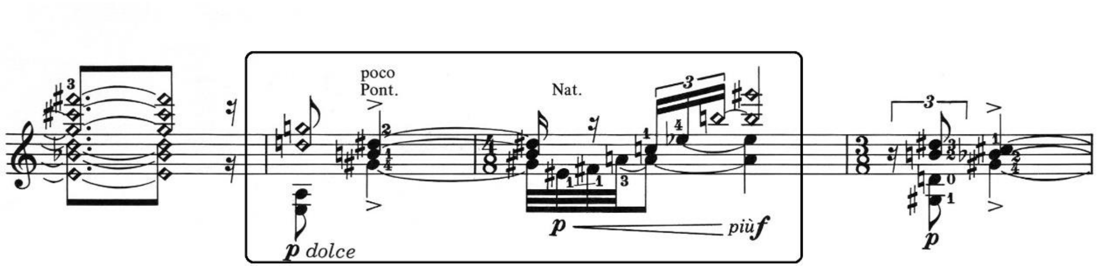
ห้องที่ 6 - 9 ใช้รูปแบบจังหวะเหมือนกับโมทีฟหลัก และนำช่วงหลังของโมทีฟหลักมาพัฒนาต่อเพื่อสร้างสีสัน โดยเปลี่ยนสีสันเป็นใช้โน้ตฮาร์โมนิกเข้ามาต่อท้าย ทำให้โมทีฟหลักนั้นถูกนำเสนอได้อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 เพลงห้องที่ 6 - 9



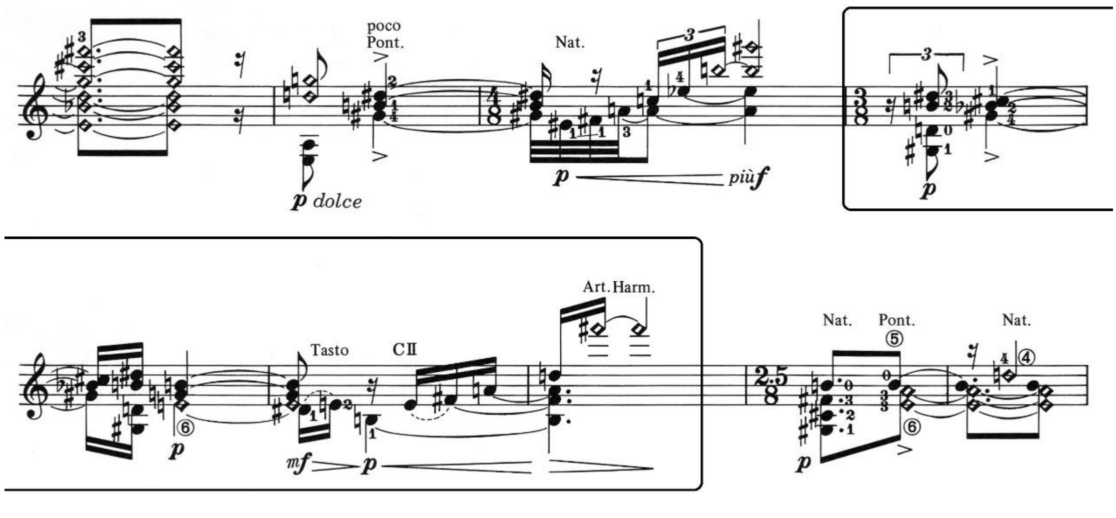
ห้องที่ 10 - 11 ดัดแปลงจังหวะในช่วงแรกของโมทีฟโดยการสลับจังหวะของโน้ตตัวหน้าและหลังเพื่อความรู้สึกที่กระชับ ส่วนครึ่งหลังของโมทีฟนั้นเพิ่มค่าอัตราจังหวะและเพิ่มความเข้มเสียงลงไป เพื่อให้มีการเคลื่อนไหวที่มากขึ้น (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 10 - 11



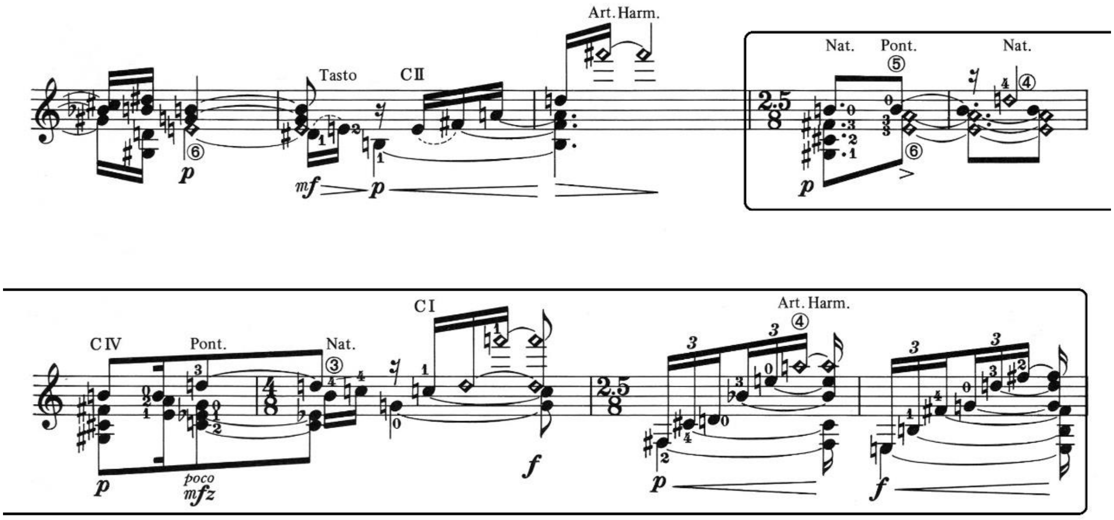
ห้องที่ 12 - 15 ดัดแปลงรูปแบบจังหวะส่วนแรกของโมทีฟด้วยโน้ต 3 พยางค์เพื่อให้ลักษณะของจังหวะเกิดการเปลี่ยนแปลง และเป็นครั้งแรกที่โมทีฟหลักช่วงแรกถูกนำมาขยายและเล่นต่อเนื่อง 2 รอบ (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 12 - 15



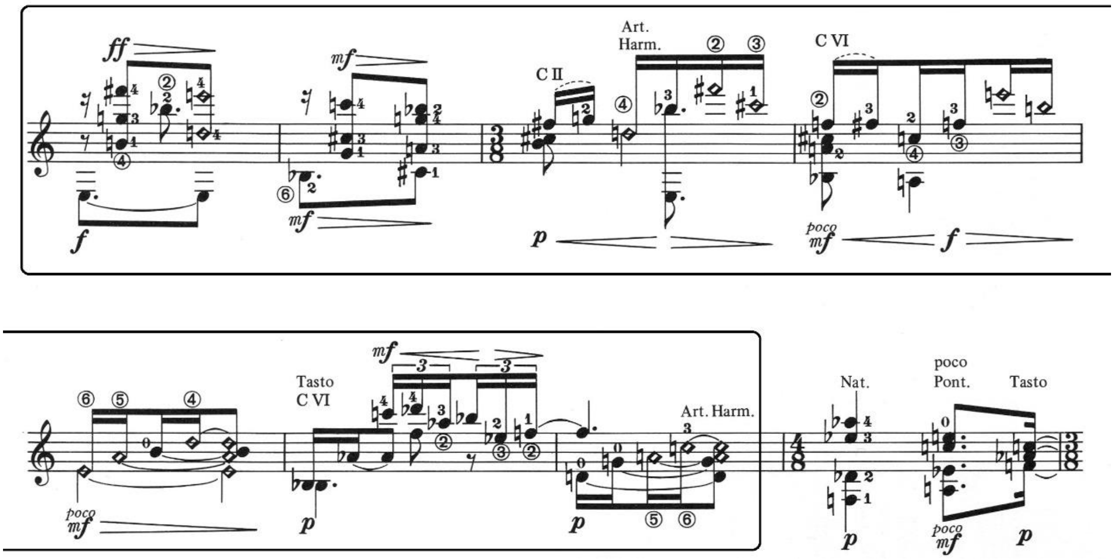
ห้องที่ 16 - 21 โมทีฟทั้ง 2 ส่วนถูกนำมาขยายด้วยการใช้รูปแบบจังหวะที่แตกต่างกัน ทั้งการใช้เครื่องหมายโยงเสียง การใช้อัตราจังหวะที่แตกต่างกันออกไป พร้อมทั้งใช้สีสันของเสียงและความดัง - เบาของเสียง ที่มีน้ำหนักเพื่อเตรียมเข้าสู่จุดที่มีสีสันที่สุดของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 ห้องที่ 16 - 21



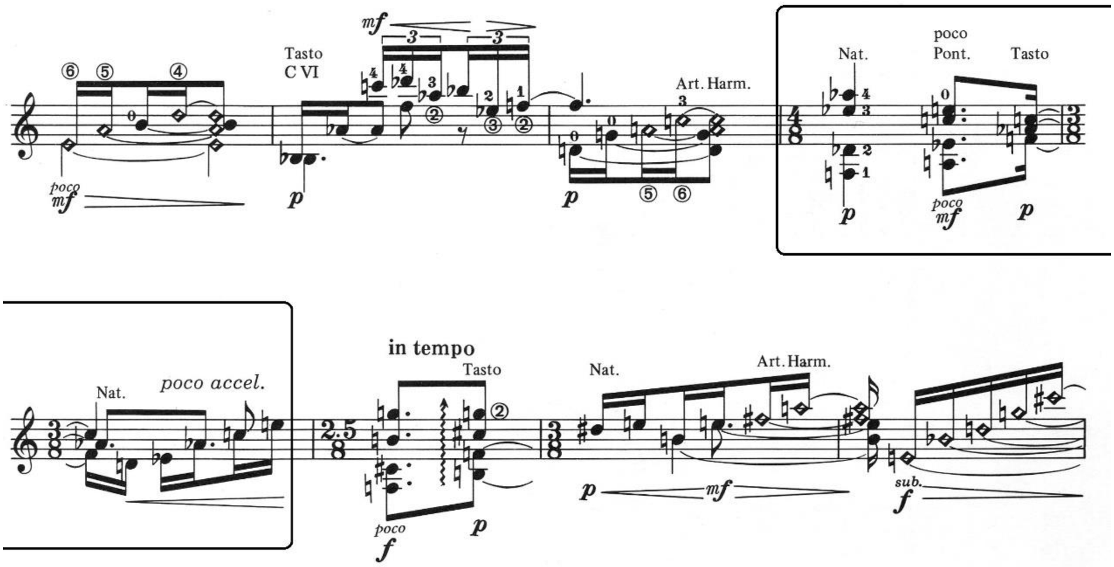
ห้องที่ 22 - 28 เริ่มต้นด้วยจุดที่มีความดัง - เบาของเสียงดังที่สุดของบทเพลง โดยนำโมทีฟหลักมาดัดแปลงให้มีช่วงเสียงที่กว้างมากที่สุดและค่อยๆ ลดขนาดลงพร้อมทั้งลดความเข้มของความดัง - เบาของเสียงลง เพื่อเตรียมเข้าสู่ท่อน B ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับท่อน A (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 ห้องที่ 22 - 28



ห้อง 29 - 30 (เริ่มท่อน B) เป็นส่วนที่ผู้ประพันธ์นำเอาโมทีฟที่ถูกพัฒนาในห้องที่ 4 - 5 กลับมาใช้ แต่ไม่ได้เหมือนกับท่อน A ทั้งหมด แตกต่างกันในด้านของจังหวะ ซึ่งในห้องที่ 4 - 5 ไม่มีโน้ตในรูปแบบคอร์ดในจังหวะที่ 1 โดยเขียนแทนด้วยตัวหยุด แต่ในห้องที่ 29 มีคอร์ด และในห้องที่ 4 - 5 ใช้อัตราจังหวะ 3/8 แต่ในห้องที่ 29 ใช้อัตราจังหวะ 4/8 แล้วจึงเปลี่ยนกลับเป็น 3/8 (ตัวอย่างที่ 13)

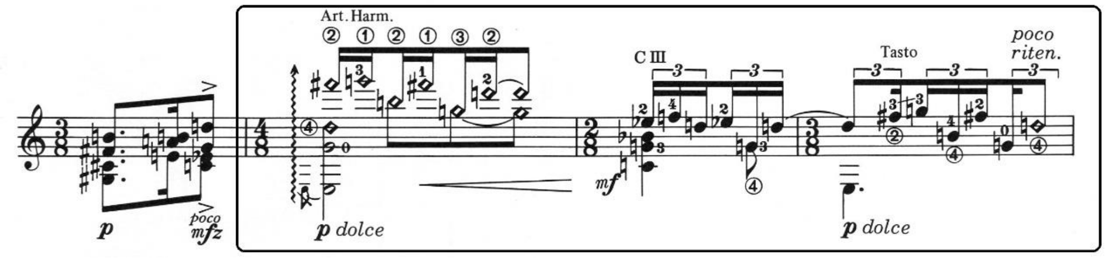
ตัวอย่างที่ 13 ห้องที่ 29 - 30



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

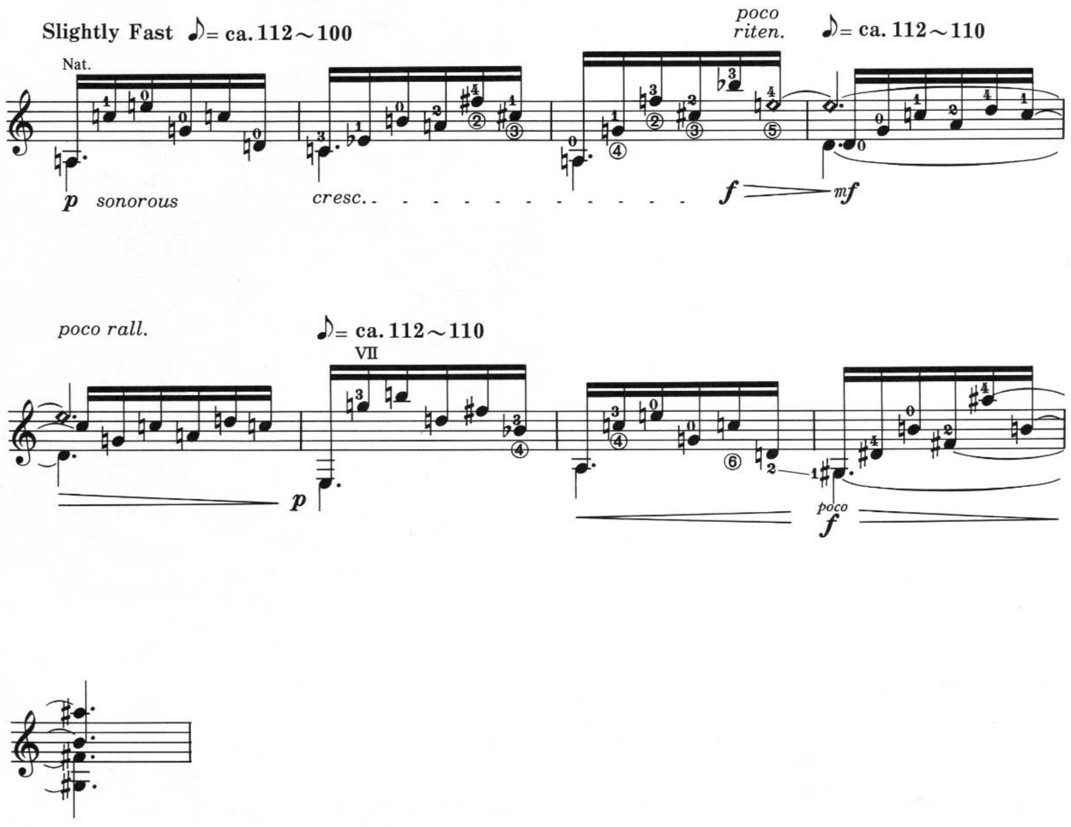
ห้องที่ 44 - 46 พัฒนาโมทีฟด้วยการใช้เทคนิคและรูปแบบจังหวะการบรรเลงที่ต่างออกไป โดยดำเนินโมทีฟด้วยเทคนิคการเล่นโน้ตฮาร์โมนิก (บันทึกด้วยโน้ตที่เป็นลักษณะสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด โดยจะให้เสียงที่สูงกว่าเสียงที่บันทึกไว้ 1 ช่วงคู่ 8) และในห้องที่ 45 - 46 นำโมทีฟมาใช้ในรูปแบบของโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 3 พยางค์ (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 ห้องที่ 44 - 46



ห้องที่ 47 - 55 เป็นโคดาที่ใช้เสียงประสานแบบอิงกุญแจเสียง โดยโน้ตที่เกิดขึ้นนั้นมีลักษณะเป็นคอร์ด อย่างเช่นในห้องที่ 47 มีโน้ต A C E G D ให้ความรู้สึกที่เป็นลักษณะของระบบอิงกุญแจเสียง แต่ยังคงไว้ซึ่งขั้นคู่ที่มีการดำเนินในรูปแบบของโมทีฟหลัก (ตัวอย่างที่ 15)

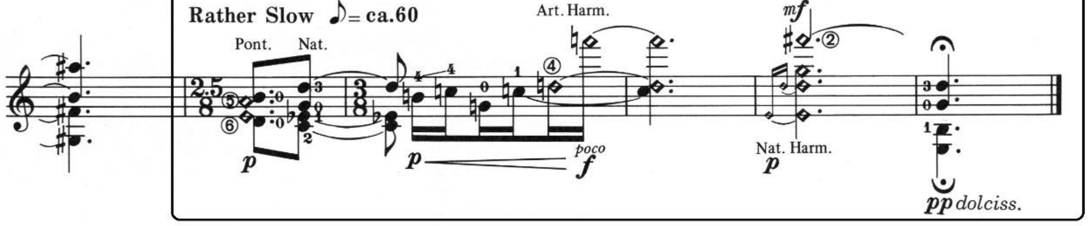
ตัวอย่างที่ 15 ห้องที่ 47 - 55



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 56 - 60 นำโมทีฟหลักมาใช้ในการจบบทเพลง (ตัวอย่างที่ 16)

ตัวอย่างที่ 16 ห้องที่ 56 - 60



บทเพลงออลอินทไวไลท์บทที่หนึ่งเป็นบทเพลงที่สื่อถึงแนวคิดทางด้านการประพันธ์ดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ส่วนตัวได้ดีที่สุดบทหนึ่ง โดยเทคนิคการใช้โมทีฟเพียงโมทีฟเดียวในออลอินทไวไลท์บทที่หนึ่งนั้น เป็นเทคนิคที่ทาเคมิทสึใช้กับผลงานการประพันธ์สำหรับกีตาร์เกือบทุกชิ้น ซึ่งสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนถึงแนวคิดของเขาที่มีเกี่ยวกับเรื่องของกาลเวลา (เวลาสามารถย้อนกลับมาในลักษณะของวงกลมและไม่มีความเที่ยงตรงสม่ำเสมอ) โดยแนวคิดต่างๆ ในการใช้ประพันธ์บทเพลงนั้น ทาเคมิทสึได้บันทึกเป็นหนังสือด้วยตัวเอง จึงทำให้ผู้บรรเลงสามารถเข้าใจผลงานได้เป็นอย่างดี

วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ได้รับการว่าจ้างให้ประพันธ์โดยจูเลียน บรีม (Julian Bream) และโน้ตในบทเพลงทั้งหมดได้รับการวิเคราะห์และบันทึกทางนิ้วที่ดีไว้แล้ว ปัญหาทางด้านเทคนิคทางนิ้วจึงไม่ใช่ปัญหาของการบรรเลงบทเพลงแต่ต้องคำนึงถึงเรื่องจังหวะและสีสันของบทเพลงเป็นสำคัญ ขั้นตอนการฝึกซ้อมของผู้แสดงเป็นดังนี้

1. ศึกษาโน้ตอย่างช้าๆ และคำนึงถึงจังหวะเป็นสำคัญเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความซับซ้อนและมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องหมายประจำจังหวะบ่อย

2. ถัดมา สีสันในการบรรเลงบทเพลงนั้นเป็นอีกหนึ่งสิ่งสำคัญที่สุดสิ่งหนึ่งในการบรรเลงบทประพันธ์ของทาเคมิทสึ เนื่องจากทาเคมิทสึบันทึกการบรรเลงบทเพลงพร้อมกับสีสันที่เขาต้องการลงไว้ในบทประพันธ์ แต่การทำสีสันในการบรรเลงบทเพลงบนกีตาร์นั้นมีปัจจัยต่างๆ เข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น ตัวเครื่องดนตรี คุณภาพเล็บของผู้แสดง ประเภทของสายกีตาร์ และที่สำคัญที่สุดคือ ผู้แสดงทุกคนจะมีน้ำเสียงเป็นของตัวเองซึ่งเป็นเอกลักษณ์ไม่สามารถเลียนแบบกันได้ การหาสีสันของเสียงที่เหมาะสมต้องผ่านการทดลองการเล่นในตำแหน่งที่ต่างกันเพื่อให้ได้สิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการและออกมาอย่างชัดเจนมากที่สุด

3. เทคนิคสำคัญอย่างสุดท้ายที่ฝึกซ้อมคือ การควบคุมความเข้มเสียง ในบทประพันธ์ของทาเคมิทสึนั้น เกิดการเปลี่ยนแปลงของความเข้มเสียงบ่อยครั้ง และเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว เช่น จากเบา (*p*) เปลี่ยนไปยังดังมาก (*più forte*) การฝึกซ้อมเทคนิคเช่นนี้ต้องอาศัยกำลังของมือข้างขวาในการควบคุมโน้ตแต่ละตัวให้มีความเข้มเสียงต่างกันและได้เนื้อเสียงที่ต่อเนื่อง การฝึกซ้อมควรฝึกจากบทเพลงของทาเคมิทสึ เนื่องจากต้องฝึกให้มือข้างซ้ายและขวาเกิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความสัมพันธ์กัน โดยฝึกจากช้าไปเร็ว และด้วยความเข้มที่บทเพลงกำหนด ไม่ควรฝึกจากแบบฝึกหัดอื่น เพราะการบรรเลงลักษณะนี้บนกีตาร์นั้นไม่พบแบบฝึกหัดที่สามารถนำมาประยุกต์ได้อย่างเต็มที่

3.2.2 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ออลอินทไวไลท์บทที่ 2 (All in Twilight II)

ในบทที่สองนั้นแตกต่างจากบทแรกในด้านการดำเนินของโมทีฟที่ไม่ซับซ้อนมากนัก ใช้การขยายโมทีฟที่ตรงไปตรงมามากกว่า กล่าวคือ โดยส่วนมากยังคงไว้ซึ่งโมทีฟของจังหวะที่จะวนเวียนอยู่ในบทนี้ตลอดเวลาทำให้ผู้ฟังสามารถจดจำได้ง่ายกว่าในบทที่หนึ่ง

ทางด้านของเสียงประสานนั้นยังคงใช้คอร์ดที่มีขั้นคู่ 4 และ 5 เป็นหลักโดยมีส่วนประกอบของคู่ 2 หรือ 3 เข้ามาผสมร่วมด้วยในบางจุด ซึ่งยังคงทำให้น้ำเสียงของบทเพลงนั้นเป็นรูปแบบไร้กุญแจเสียงมากกว่าที่จะเป็นระบบอิงกุญแจเสียง

การดำเนินเสียงของแนวทำนองและแนวประสานนั้น ดำเนินต่อเนื่องอย่างชัดเจน โดยที่มีแนวประสานบรรเลงในลักษณะอาเพจิโอ ดำเนินต่อเนื่องตามโมทีฟจังหวะจากโมทีฟเริ่มต้นประกอบกับแนวทำนองที่ดำเนินอย่างช้าๆ และค่อยพัฒนาไปยังรูปแบบอื่นๆ โดยยังคงเอกลักษณ์ของโมทีฟหลักไว้จนจบบท

เครื่องหมายประจำจังหวะของบทนี้ไม่ซับซ้อนแบบบทที่หนึ่ง มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะน้อยครั้ง โดยมีเครื่องหมายประจำจังหวะหลักเป็น 5/8 และมีการเปลี่ยนเป็น 6/8 และ 8/8 โดยโน้ตส่วนที่บรรเลงร่วมกับเครื่องหมายประจำจังหวะนั้นๆ เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นและ 2 ชั้นเป็นหลักจึงไม่ซับซ้อนมากนักสำหรับผู้บรรเลง

ฉันทลักษณ์ของบทที่ 2 นั้นแบ่งเป็น 2 ส่วนเหมือนกับในบทที่ 1 ทั้งนี้ฉันทลักษณ์ในบทเพลงของ Takemitsu นั้นไม่ได้ตั้งอยู่บทฉันทลักษณ์ดั้งเดิมของดนตรีคลาสสิก แต่ตั้งอยู่ในแนวความคิดดังที่กล่าวในบทที่ 1 จึงไม่สามารถระบุชื่อฉันลักษณ์ที่ชัดเจนในแบบดั้งเดิมได้

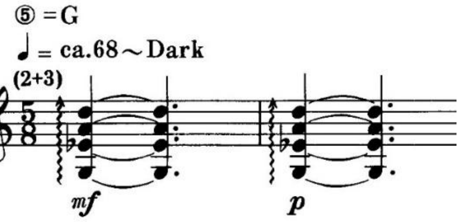
โครงสร้างของออลอินทไวไลท์บทที่สอง

ท่อน A	ท่อน B
ห้องที่ 1 - 35	ห้องที่ 36 - 63

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

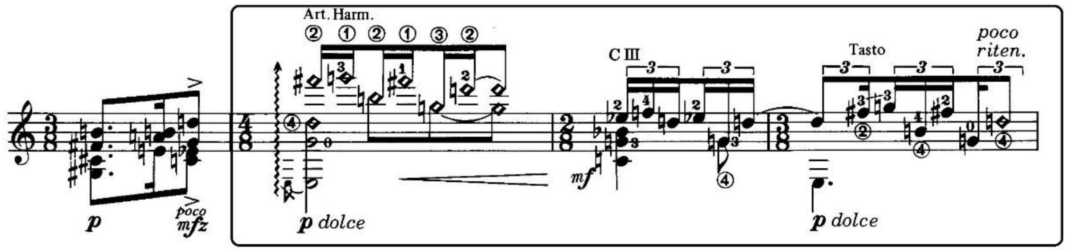
โมทีฟหลักของบทเพลงมีความยาวเพียง 2 ห้อง (ตัวอย่างที่ 1) โดยทั้ง 2 ห้องมีความดัง - เบาของเสียงที่ต่างกัน ประกอบไปด้วยขั้นคู่ 6 และคู่ 4 แต่แท้จริงถ้าพลิกกลับเอาโน้ตตัว G ในแนวเบสไปไว้บนสุดก็จะได้คอร์ดคู่ 4 ทั้งหมด (คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน)

ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 1 - 2



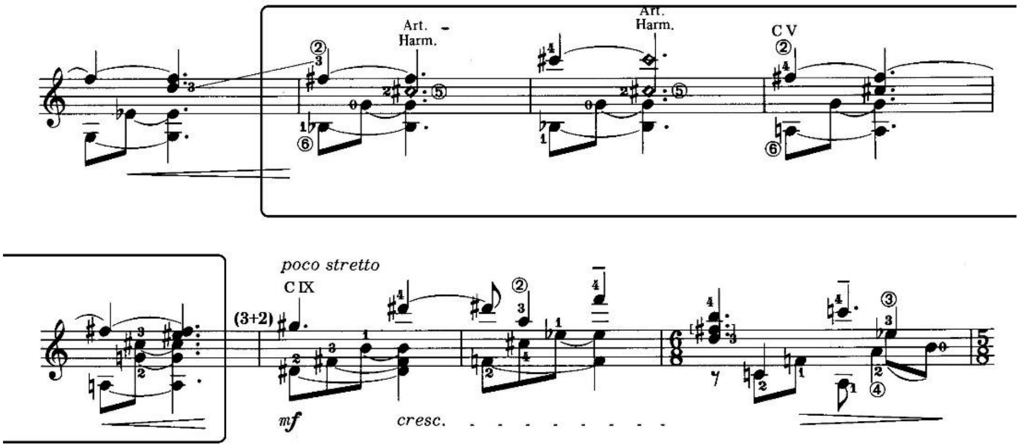
ห้องที่ 3 - 6 (ตัวอย่างที่ 2) เป็นการนำโมทีฟหลักมาพัฒนาโดยใช้รูปแบบการบรรเลงเป็นอาเพจิโอ และเติมแนวทำนองที่แนวโซปราโนที่ดำเนินเป็นคู่ 3 โดยเริ่มจากความดัง - เบาของเสียงที่เบาและค่อยๆ ดังขึ้นทีละน้อย

ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 3 - 6



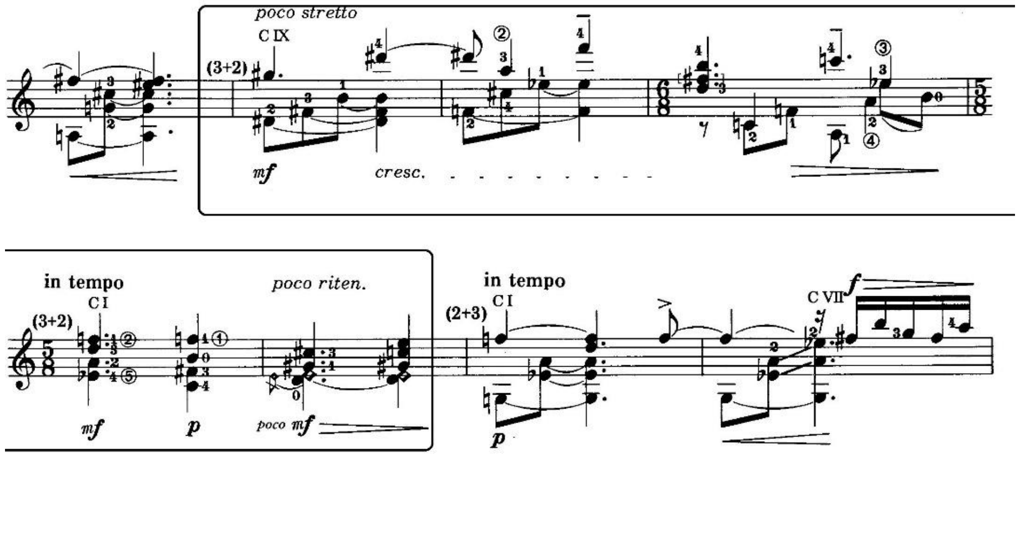
ห้องที่ 7 - 10 (ตัวอย่างที่ 3) ยังคงใช้รูปแบบการพัฒนาโมทีฟเหมือนในห้องที่ 3 - 6 โดยเพิ่มเติมสีสันของทำนองด้วยการใช้โน้ตฮาร์โมนิกเข้ามาช่วยและมีความดัง - เบาของเสียงที่มากกว่าเดิม

ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 7 - 10



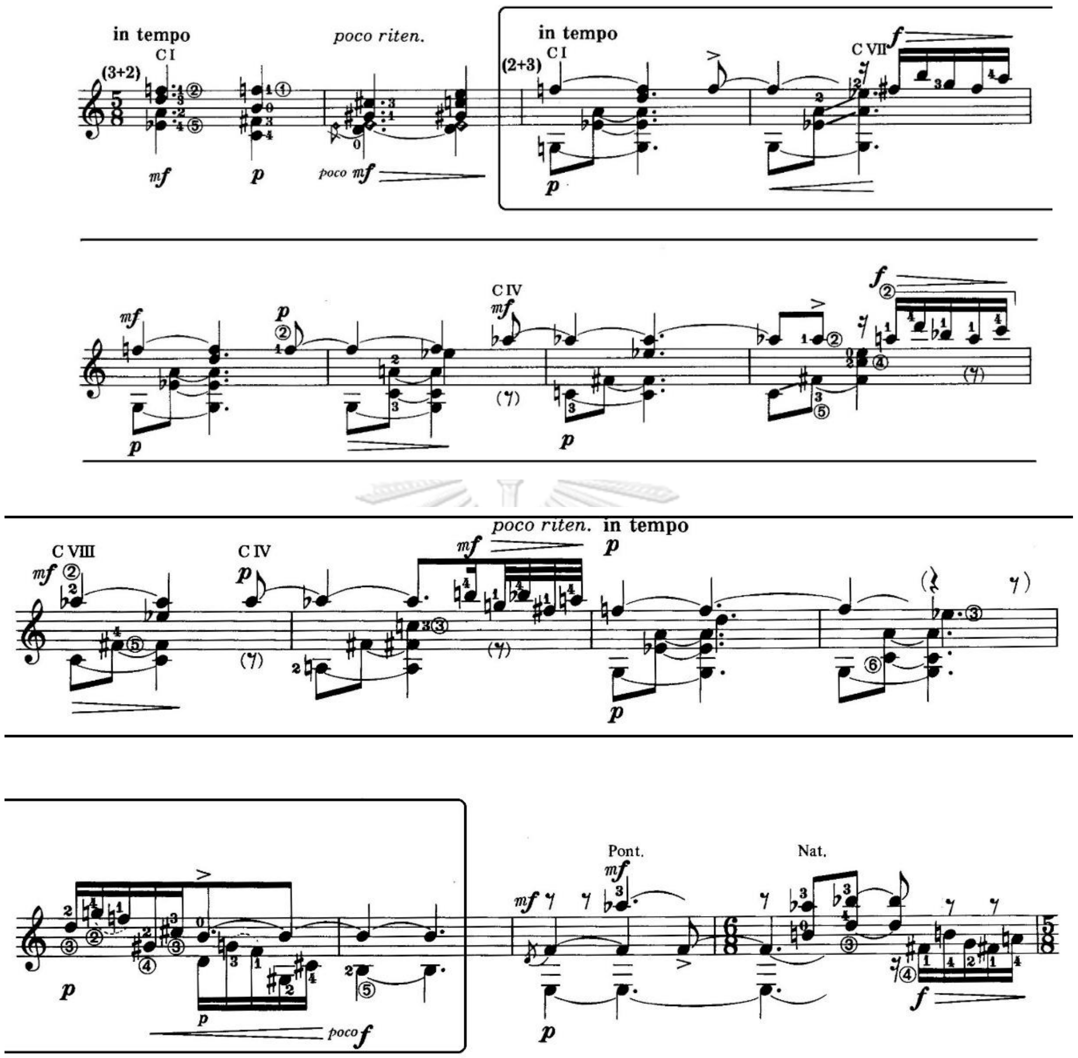
ห้องที่ 11 - 15 (ตัวอย่างที่ 4) มีการใช้คำสั่ง poco stretto เข้ามาเร่งจังหวะและความดัง - เบาของเสียงร่วมด้วยกับการดำเนินแนวทำนองที่มีระดับเสียงและความดัง - เบาของเสียงสูง

ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 11 - 15



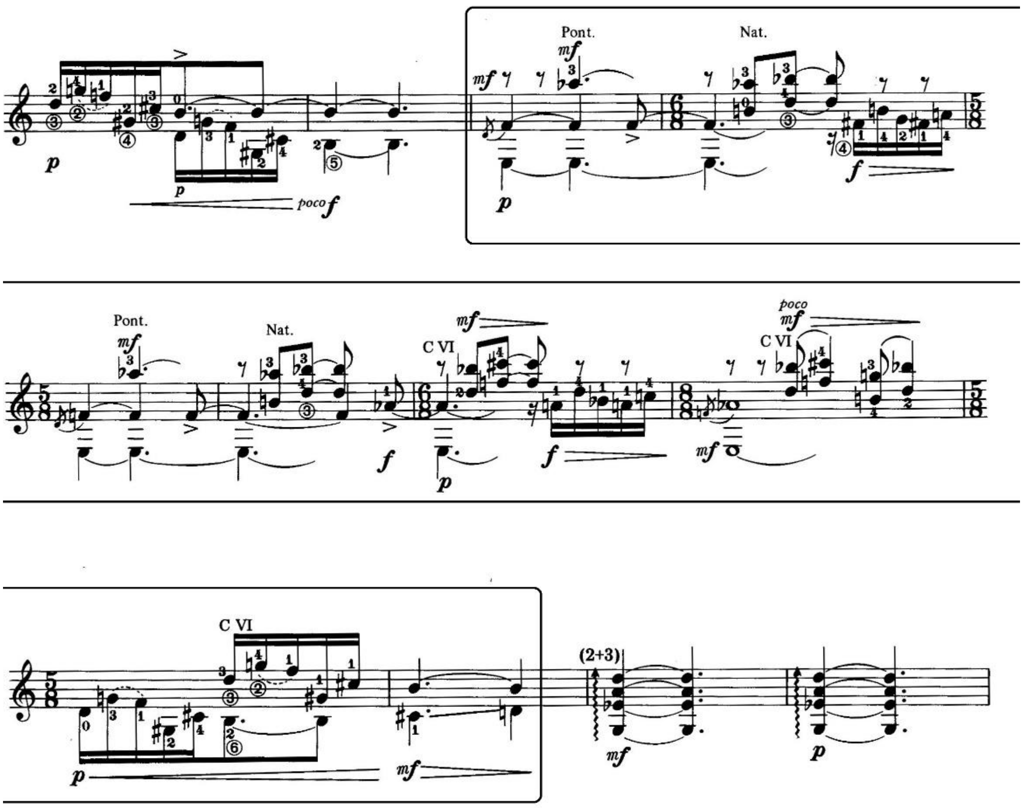
ห้องที่ 16 - 27 (ตัวอย่างที่ 5) ยังคงดำเนินแนวประสานในรูปแบบเดิมแต่แนวทำนองมีการพัฒนาให้มีการเคลื่อนไหวมากขึ้น โดยใช้จังหวะเขบ็ตสองชั้นมาพัฒนาแนวทำนองและให้บรรเลงอยู่ในระดับเสียงที่สูงขึ้น

ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 16 - 27



ห้องที่ 28 - 35 (ตัวอย่างที่ 6) ใช้แนวทำนองห้องที่ 16 - 27 มาพัฒนา และถูกย้ายให้มีระดับเสียงที่ต่ำลง และใช้คอร์ดในระดับเสียงที่สูงขึ้นแทน

ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 28 - 35

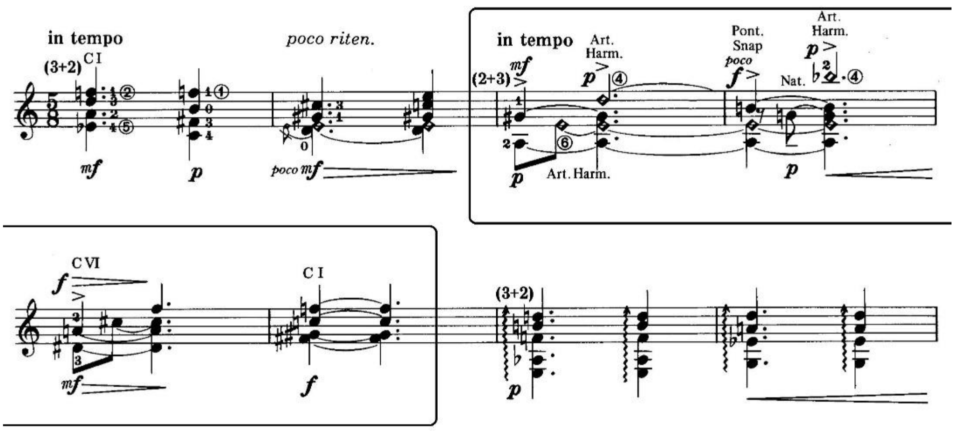


ห้องที่ 37 - 49 เริ่มท่อน B เหมือนกับห้องที่ 3 - 15 ทุกประการ

ห้องที่ 50 - 53 (ตัวอย่างที่ 7) เป็นการใช้โมทีฟร่วมกับโน้ตฮาร์โมนิก และมีการใช้สีสันของเสียงที่แตกต่างกันเกือบทุกตัวโน้ต โดยเริ่มจากโน้ตปกติตามด้วยฮาร์โมนิก โน้ตที่ต้องเล่นบริเวณหย่องกีตาร์ (Ponticello) และโน้ตตำแหน่งปกติ

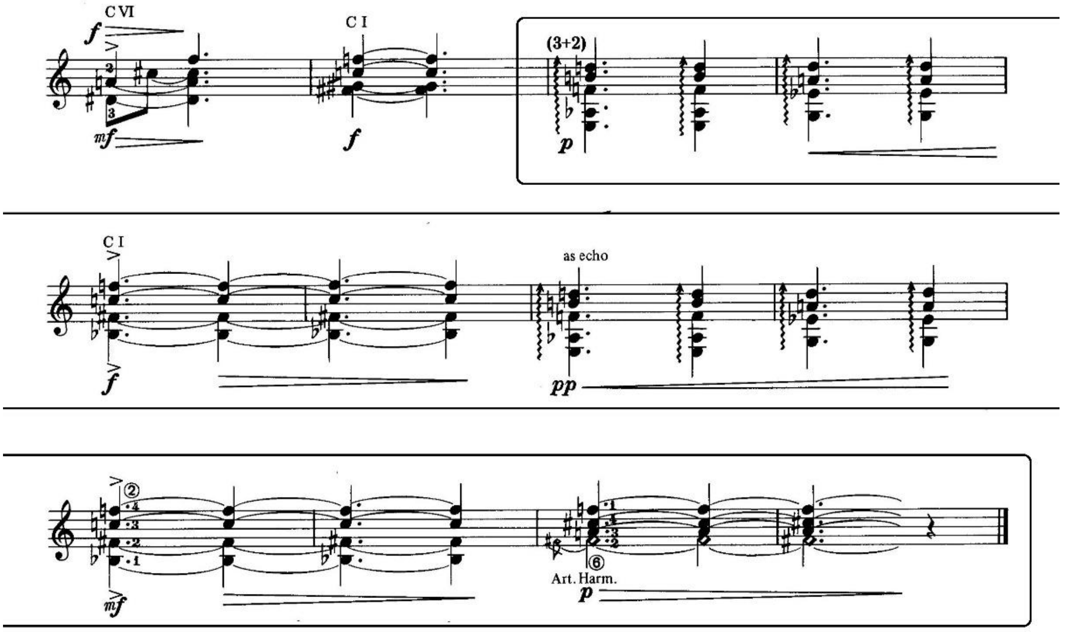
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 7 ห้องที่ 50 – 53



ห้องที่ 54 - 63 (ตัวอย่างที่ 8) เป็นโคดาที่นำโมทีฟหลักมาใช้แต่ไม่ได้อยู่ในระดับเสียงเดิม แล้วจบด้วยคอร์ด F#m ที่มีโน้ต F เนเจอรัลอยู่ในแนวบนสุด

ตัวอย่างที่ 8 เพลงห้องที่ 54 - 63



วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

ออลอินทไวไลท์บทที่สองนั้นไม่ได้มีเทคนิคที่ซับซ้อนหรือต้องใช้เวลามากมายนักในการฝึกซ้อม สิ่งที่สำคัญคือการรักษากลุ่มจังหวะของ 5/8 ส่วนที่ต้องให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมมากที่สุดคือ การเล่นให้เสียงคอร์ดทุกคอร์ดต่อเนื่องกัน เนื่องจากบทนี้เป็นบทที่มีจังหวะค่อนข้างช้าจึงสามารถสร้างความเจ็บปวดบริเวณมือซ้ายของผู้แสดงได้ เนื่องจากต้องใช้กดคอร์ดเป็นเวลานาน ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมตามขั้นตอนต่อไปนี้

1. ฝึกซ้อมโน้ตพร้อมกับเน้นกลุ่มจังหวะ 5/8 (2+3) ให้ชัดเจน
2. ฝึกซ้อมความเข้มเสียงและสีสันของโน้ตไปพร้อมกัน
3. เมื่อแบ่งฝึกแบบประโยคเล็กๆ จนคล่องแล้ว การฝึกซ้อมรวมทั้งเพลงในช่วงแรกอาจจะไม่สามารถควบคุมความชัดเจนของโน้ตจากต้นจนจบได้ดีนัก เนื่องจากมือซ้ายต้องทำงานอย่างหนักด้วยการกดคอร์ดค้างต่อเนื่องเป็นระยะเวลานาน ดังนั้นต้องแบ่งซ้อมเป็น

ประโยคที่ยาวขึ้นก่อน จนผู้แสดงเรียนรู้ว่าจะต้องใช้กำลังเท่าใดให้มีแรงเหลือในการเล่นประโยคถัดไป จากนั้นจึงค่อยเล่นรวมทั้งเพลง

3.2.3 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ออลอินทไวไลท์บทที่ 3 (All in Twilight III)

ออลอินทไวไลท์บทที่สามเป็นบทที่มีเอกลักษณ์สำคัญอยู่ที่การดำเนินโมทีฟ โดยใช้บันไดเสียงออกตาโทนิก (Octatonic) เข้ามาใช้ประสานกัน 2 แนว โดยที่ทั้ง 2 แนวของบันไดเสียงนั้นดำเนินด้วยค่าจังหวะที่ต่างกัน (เขบ็ต 1 ชั้น ร่วมกับเขบ็ต 2 ชั้น) จึงทำให้ระยะห่างระหว่างขั้นคู่ของแนวทั้ง 2 ออกห่างกันเรื่อยๆ จากนั้นก็ใช้คอร์ดที่เป็นเอกลักษณ์ของทาเคมิทสึตามเข้ามา และจบโมทีฟ

เครื่องหมายประจำจังหวะในบทนี้ก็มีการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างมาก แต่ไม่ซับซ้อนเนื่องจากส่วนอัตราจังหวะของโน้ตที่ดำเนินนั้นไม่ได้ซับซ้อนตามไปด้วย ทาเคมิทสึใช้การเปลี่ยนแปลงเครื่องหมายประจำจังหวะบ่อยครั้ง เพื่อสร้างจังหวะที่จะทำให้ฟังเหมือนใช้จังหวะลัก (Rubato) และยังสามารถตีกรอบการทำจังหวะลักให้กับผู้แสดงได้

จุดเด่นของบทนี้อยู่ที่เรื่องของความดัง – เบาของเสียงที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว และมีความดัง - เบาของเสียงที่เปลี่ยนแปลงบ่อยกว่าบทอื่นๆ อย่างเห็นได้ชัด และมีเพียงจุดเดียวที่ใช้ความดัง - เบาของเสียงระดับดังมาก (*ff*) ในห้องที่ 28 ก่อนที่บทเพลงจะดำเนินต่อไป

การนำโมทีฟหลักไปพัฒนาเป็นบทเพลงของบทนี้นั้นซับซ้อนกว่าบทที่สอง ตรงที่โมทีฟทั้ง 2 ส่วนถูกนำมาพัฒนาอย่างซับซ้อนมากกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โครงสร้างของออลอินทไวไลท์บทที่สาม

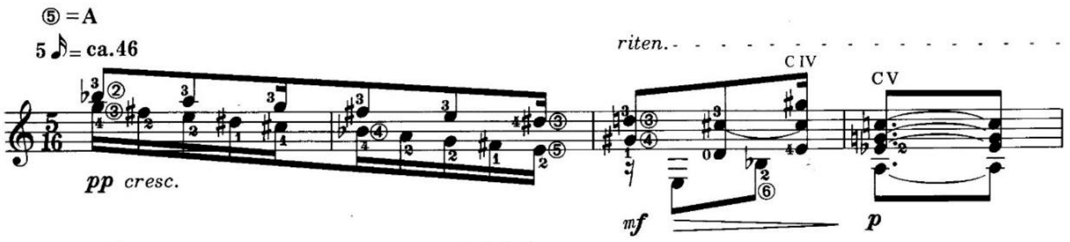
ท่อน A	ท่อน B
ห้องที่ 1 - 42	ห้องที่ 43 - 61

การขยายโมทีฟของออลอินทไวไลท์บทที่สาม

โมทีฟหลักมีความยาว 4 ห้อง คือ ห้องที่ 1 - 4 (ตัวอย่างที่ 1) ประกอบไปด้วย 2 ส่วนคือ 2 ห้องแรกเป็นการใช้บันไดเสียงออกตาโทนิก (Octatonic) มาประสานกัน 2 แนวแต่ใช้ส่วนของ

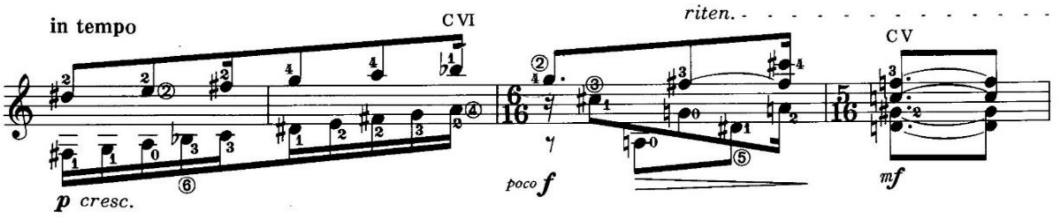
จังหวะไม่เหมือนกัน ทำให้เกิดช่องว่างระหว่างขั้นคู่ที่กว้างขึ้นเรื่อยๆ เพื่อส่งเข้าโมทีฟอีก 2 ห้องถัดไปที่เป็นคอร์ดที่ใช้ขั้นคู่ 3, 4, 5, 6 มาผสมกัน

ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟหลักในห้องที่ 1 - 4



ห้องที่ 5 - 8 (ตัวอย่างที่ 2) ยังไม่ได้พัฒนาโมทีฟจากโมทีฟหลักแต่ใช้การเดินของสเกลให้แคบลง และส่วนหลังของโมทีฟใช้อาเพจิโอแทนที่การเล่นคอร์ดในแนวตั้ง

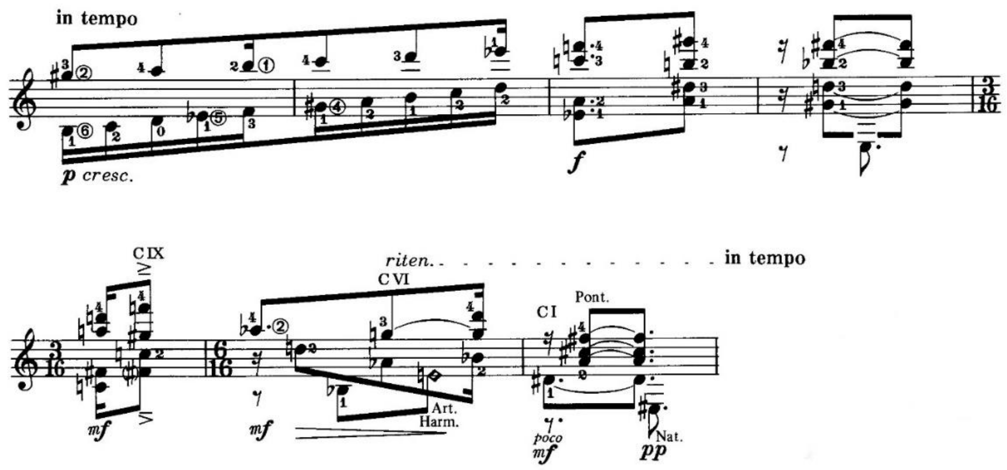
ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 5 - 8



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

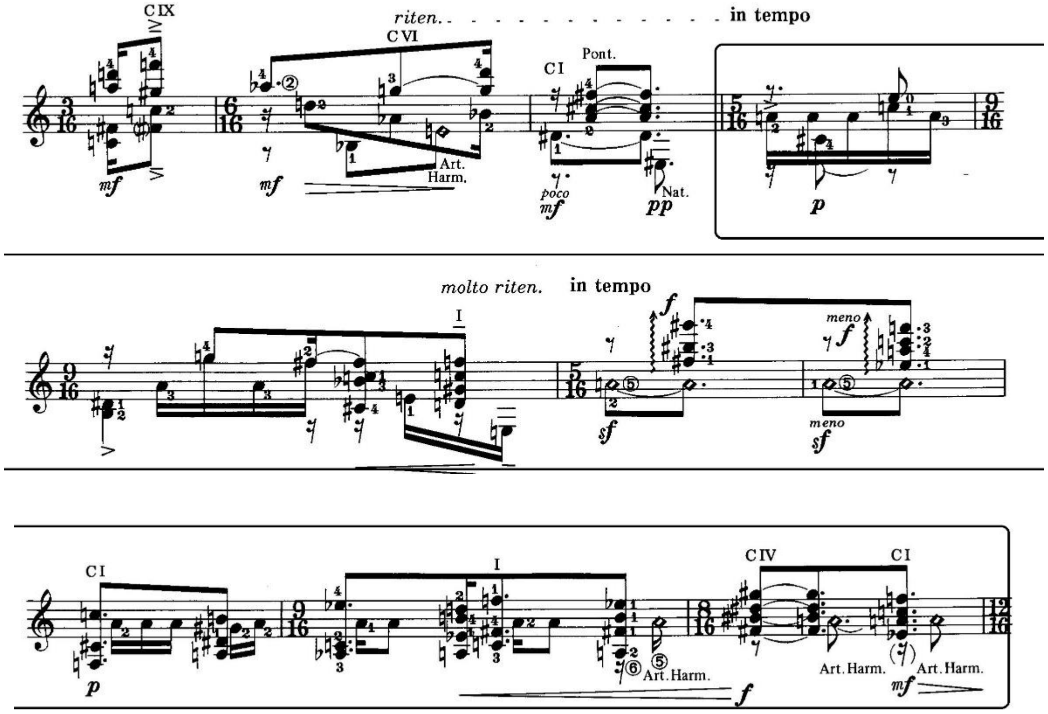
ห้องที่ 9 - 15 (ตัวอย่างที่ 3) ส่วนแรกของโมทีฟยังไม่ได้ถูกพัฒนา แต่ส่วนหลังของโมทีฟมีการใช้รูปแบบของโมทีฟในห้องที่ 3 - 4 ที่เป็นคอร์ดแนวตั้ง และห้องที่ 7 - 8 ที่เป็นอาเพจิโอมาเสริมต่อกันให้มีความยาวมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 9 - 15



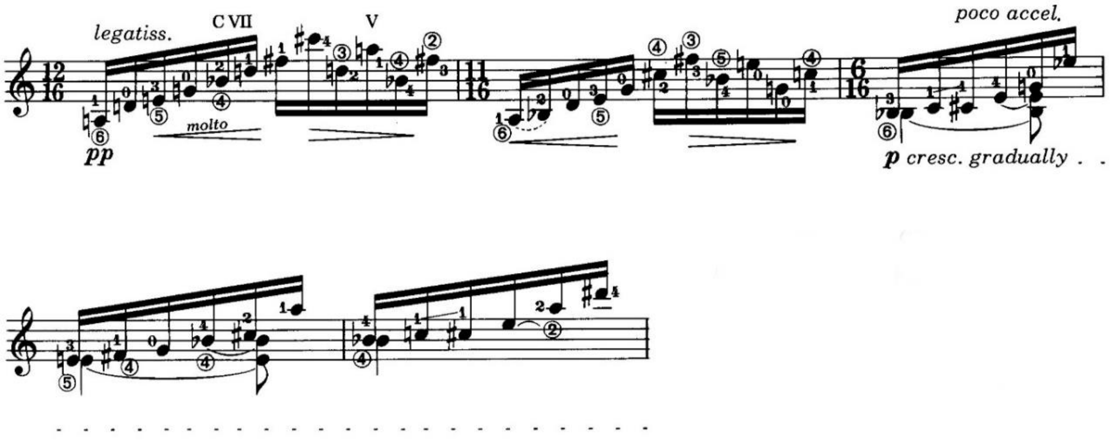
ห้องที่ 16 - 22 (ตัวอย่างที่ 4) นำโมทีฟส่วนหลังมาพัฒนา โดยมีลักษณะเป็นคอร์ดในแนวตั้ง และคงดำเนินโน้ตเสียงค้าง (โน้ตตัว A)

ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 16 - 22



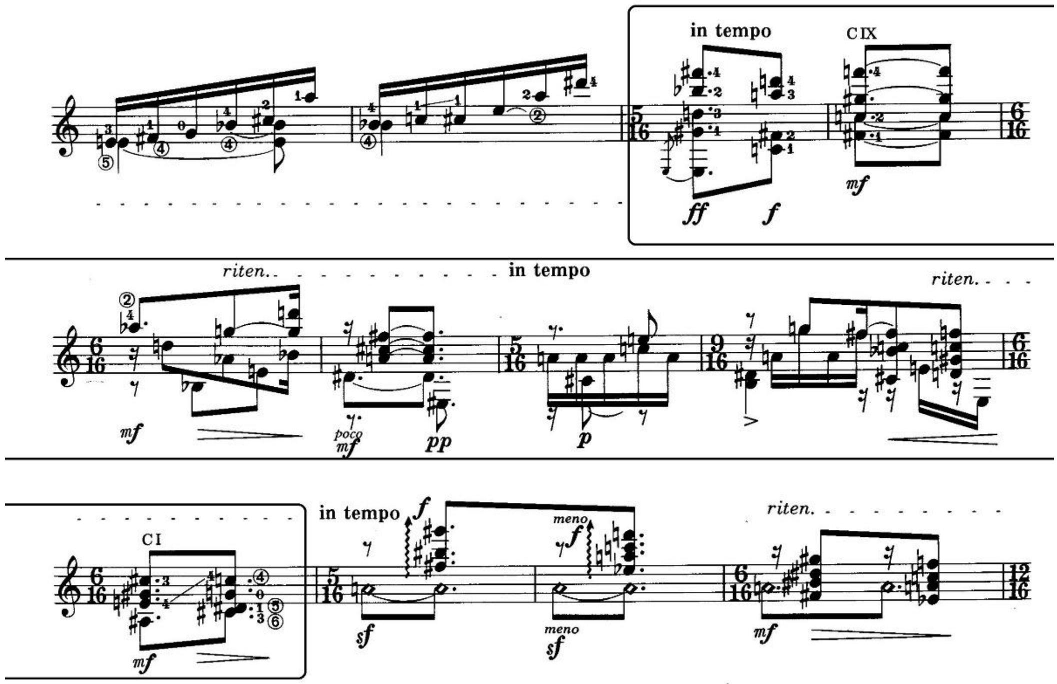
ห้องที่ 23 - 27 (ตัวอย่างที่ 5) นำโมทีฟชุดแรกที่เป็นบันไดเสียงออกตาโทนิกมาแปรให้เป็นรูปแบบของอาเพจิโอ

ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 23 - 27



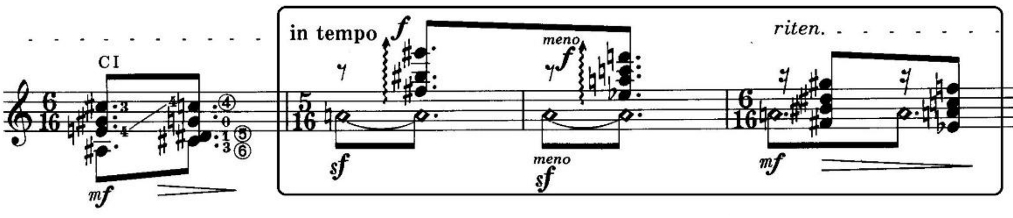
ห้องที่ 28 - 34 (ตัวอย่างที่ 6) เกือบจะเหมือนกับห้องที่ 13 - 17 ต่างกันที่จุดเริ่มต้นของห้องที่ 28 นั้นใช้อัตราจังหวะที่ยาวกว่า

ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 28 - 34

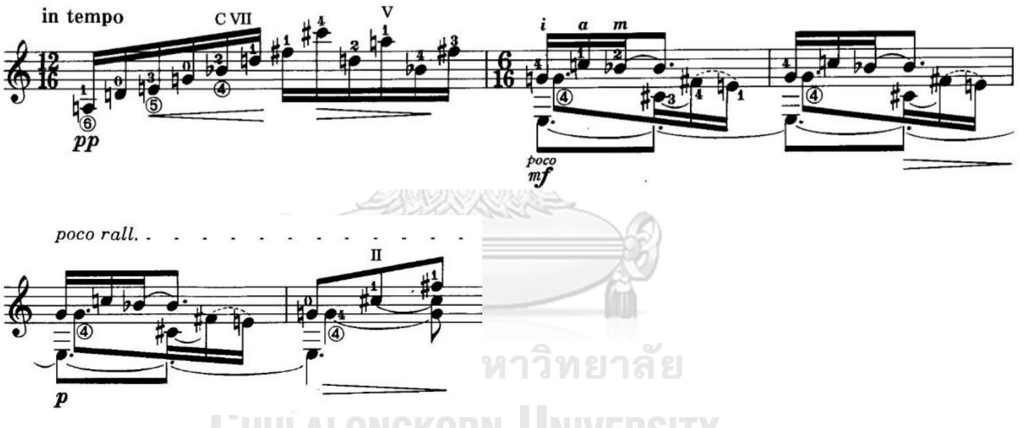


ห้องที่ 35 - 37 (ตัวอย่างที่ 7) นำโมทีฟชุดหลังมาใช้ร่วมกับโน้ตเสียงค้าง (โน้ตตัว A)

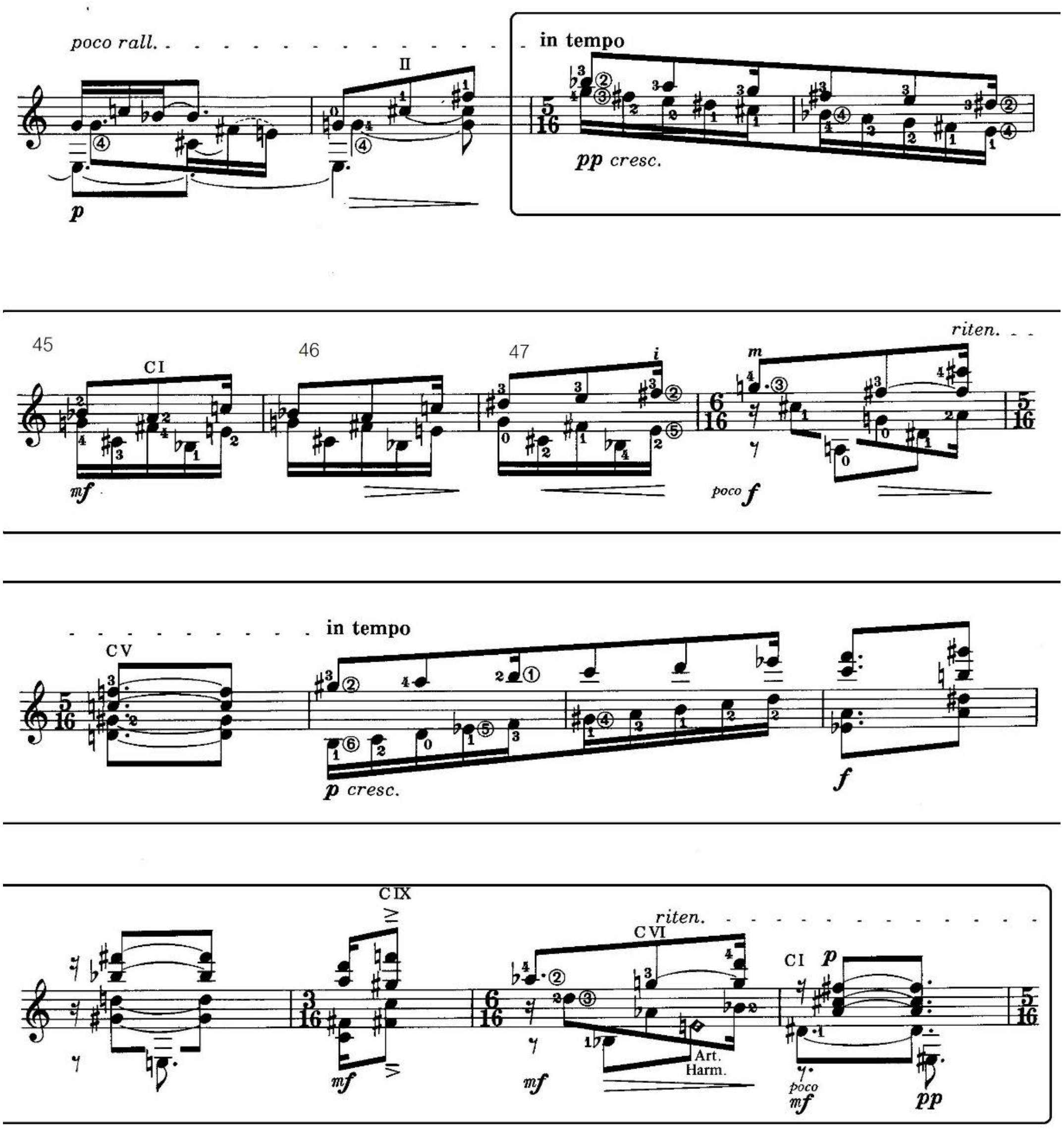
ตัวอย่างที่ 7 ห้อง35 - 37



ห้องที่ 38 - 42 (ตัวอย่างที่ 8) เหมือนกับท่อนจบของ A ใช้โมทีฟครึ่งแรกมาพัฒนาเป็นอาเพจิโอส่งเข้ายังท่อน B

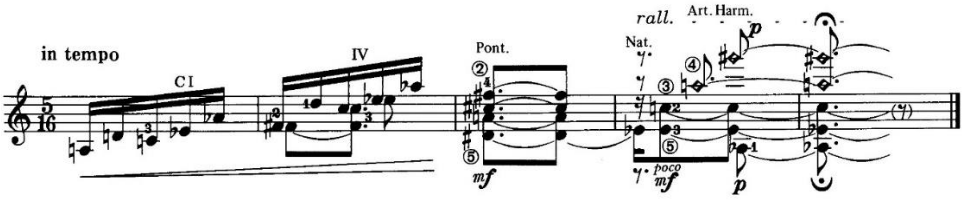
ตัวอย่างที่ 8 ห้องที่ 38 - 42

ห้องที่ 43 - 56 (ตัวอย่างที่ 9) นำบทเพลงในท่อน A ในห้องที่ 1 - 15 มาใช้โดยมีการขยายแนวคิดเพียงเล็กน้อยในห้องที่ 45 - 47 โดยใช้โมทีฟเดิมมาดัดแปลง โดยนำขั้นคู่ของบันไดเสียงออกตาโทนิก (Octatonic) ที่เป็นคู่ครึ่งเสียงและเต็มเสียงมาเขียนซ้ำโดยใช้จังหวะเดิม

ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 43 - 56



ห้องที่ 57 – 61 (ตัวอย่างที่ 10) ใช้โมทีฟหลักมาเป็นท่อนจบของบทเพลงโดยครึ่งแรกใช้อาเพจิโอ แล้วตามด้วยคอร์ดในรูปแบบเดิม

ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 57 - 61



วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

ออลอินทไวไลท์บทที่สาม เป็นบทที่มีจังหวะที่เร็ว มีการเคลื่อนไหวของโน้ตอยู่ตลอดเวลา มีเครื่องหมายประจำจังหวะที่ดูไม่คุ้นเคย เช่น 5/16 12-16 และดูเหมือนจำเป็นต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมมาก แต่แท้จริงแล้วกลับใช้เวลาฝึกซ้อมน้อยกว่าบทอื่น เนื่องจากกีตาร์มีความกังวานของเสียงน้อย การเล่นโน้ตที่รวดเร็วและต่อเนื่องกลับทำให้การฝึกซ้อมบทเพลงให้สมบูรณ์นั้นง่ายกว่าการเล่นเพลงที่มีจังหวะช้าและต้องลากเสียงให้ยาว ส่วนในเรื่องของเครื่องหมายประจำจังหวะที่ดูเหมือนจะซับซ้อน แต่ทาเคมิทสึเขียนค่าจังหวะในห้องอย่างตรงไปตรงมา ดังนั้นขั้นตอนการฝึกซ้อมของออลอินทไวไลท์บทที่สาม จึงมีจุดสำคัญที่ต้องฝึกซ้อมดังนี้

1. ศึกษาโน้ตและหาทางนิ้วที่เหมาะสมกับตัวผู้แสดง เนื่องจากแต่ละบุคคลมีสรีระและเทคนิคต่างกัน สิ่งสำคัญในการเล่นบทเพลงที่มีความเร็วและมีโน้ตต่อเนื่องคือ การหาทางนิ้วที่มีความสอดคล้องกับผู้แสดง
2. ฝึกซ้อมทีละประโยคจากจังหวะช้าแล้วค่อยๆ เพิ่มความเร็ว
3. เพิ่มเติมสีสันและความเข้มเสียงรวมทั้งคำสั่งต่างๆ ที่ผู้ประพันธ์บันทึกไว้
4. เพิ่มความเร็วทั้งบทเพลงให้เหมาะสมกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.4 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ออลอินทไวไลท์บทที่ 4 (All in Twilight IV)

ความพิเศษของบทที่สี่นั้นคือ บทนี้ให้ความรู้สึกเป็นบทประพันธ์ที่อิงกุญแจเสียงมากที่สุด เนื่องจากเปิดตัวด้วยกลุ่มโน้ต 5 ตัวที่มีลักษณะเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงเมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต Ab-Bb-C-Db-Eb และบทเพลงมีความเป็นดนตรีคลาสสิกดั้งเดิมสูง คือมีโครงสร้างประโยคค่อนข้างชัดเจน มีขนาดใกล้เคียงกันและสามารถรู้สึกคาดคะเนได้กับการเริ่มและจบของประโยค และในบางช่วงยังมีคอร์ดที่เป็นทรัยแอดเข้ามาในบทเพลง

จุดเด่นอีกจุดหนึ่งของบทที่สี่นี้คือมีสีสันที่เบาบาง แนวดนตรีที่ไม่หนา ฟังง่ายกว่าบทอื่นๆ แต่ยังคงโครงสร้างของบทเพลงที่มี 2 ตอน เหมือน กับ 3 บทที่ผ่านมา

เครื่องหมายประจำจังหวะ ของบทที่สี่นี้เรียบง่าย ไม่เปลี่ยนแปลงตลอดทั้งเพลงคือ อยู่ในห้องเพลง 6/8 แม้ว่าช่วงเริ่มต้นจะใส่ตัวหยุดเข้าไปที่จังหวะที่ 1 แต่ก็ไม่ได้ทำให้บทเพลงขาดความเป็นอัตราจังหวะสองแต่อย่างใด

โมทีฟของบทที่สี่เป็นโมทีฟที่สั้นมาก คือใช้โน้ตเพียง 3 ตัวที่เป็นโมทีฟหลักมาพัฒนาบทเพลง โดยใช้ขั้นคู่มาทำการพลิกกลับ เปลี่ยนขนาดขั้นคู่ หรือใช้แนวทำนองผสมกับแนวเบส

ความดัง - เบาของเสียงของบทที่สี่คล้ายคลึงกับบทอื่นๆ แต่มีความแตกต่างที่สีสันของบทเพลง เนื่องจากเป็นบทที่มีแนวดนตรีค่อนข้างบาง ประกอบกับมีโน้ตฮาร์โมนิกดำเนินแนวทำนองเป็นจำนวนมาก จึงทำให้ฟังดูแล้วบทนี้มีความเข้มเสียงที่น้อย

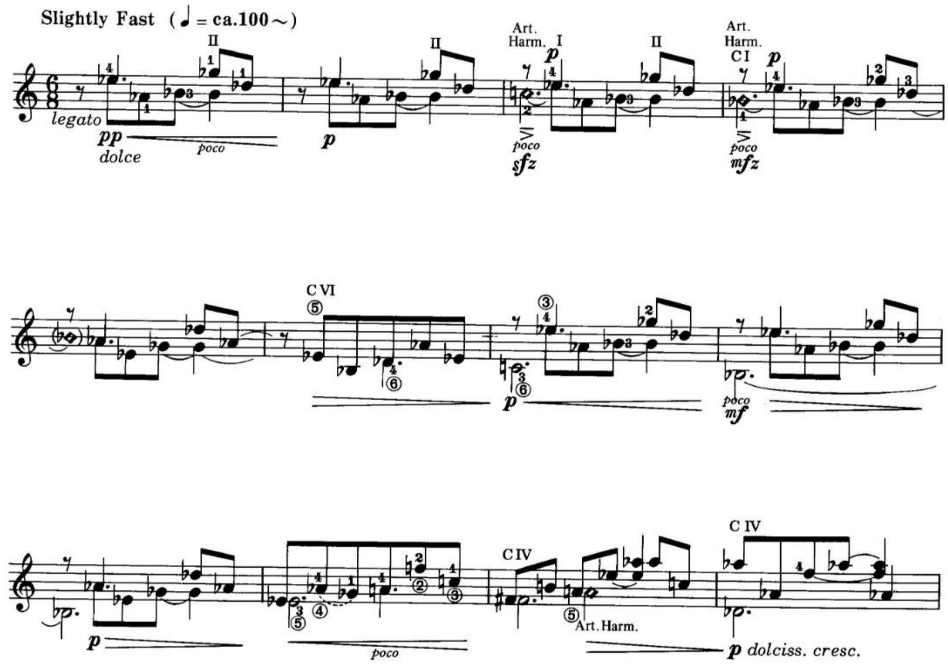
โครงสร้างของออลอินทไวไลท์บทที่สี่

ท่อน A	ท่อน B
ห้องที่ 1 - 51	ห้องที่ 52 - 75

ห้องที่ 1 - 6 และ 7 - 12 (ตัวอย่างที่ 1) มีแนวทางการประพันธ์ที่คล้ายกันแตกต่างเพียงการเดินทำนองของห้องที่ 1 - 6 ใช้โน้ตฮาร์โมนิก และ 7 - 12 ใช้การดีดโน้ตตามปกติในช่วงคู่แปดที่ต่ำกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

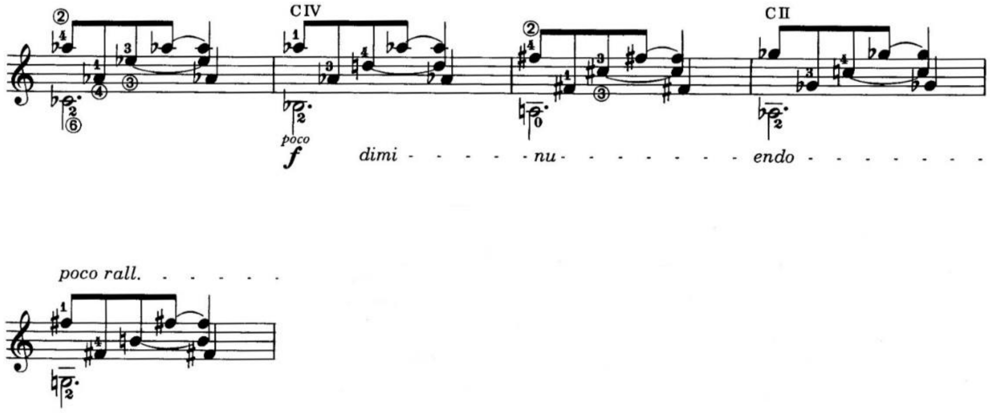
ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 1 - 12



ห้องที่ 13 - 17 (ตัวอย่างที่ 2) เป็นการนำโมทีฟมาเขียนร่วมกับแนวเบสที่เป็นบันไดเสียงโครมาติก

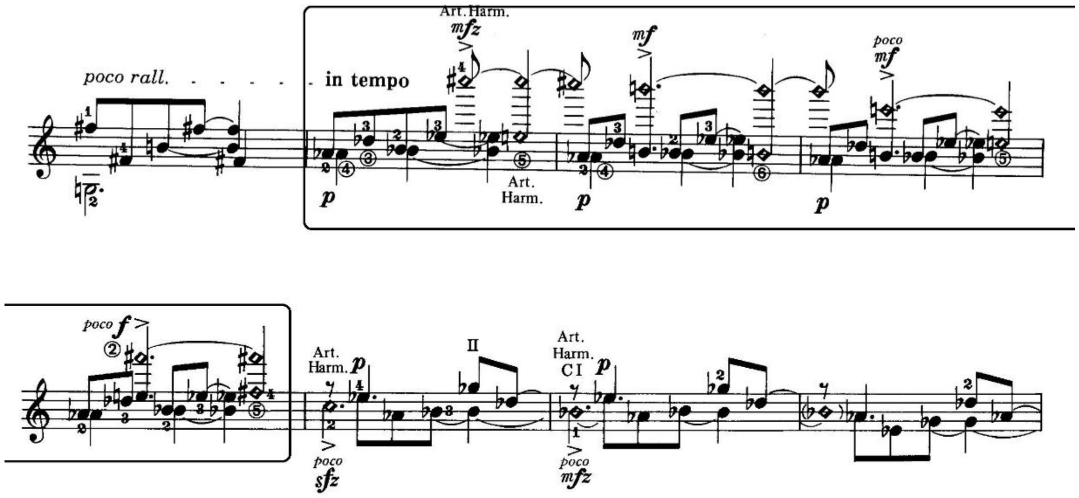
ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 13 - 17

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ห้องที่ 18 - 21 (ตัวอย่างที่ 3) มีการใช้โน้ตฮาร์โมนิก 2 แนวเสริมกับการดำเนินโมทีฟ

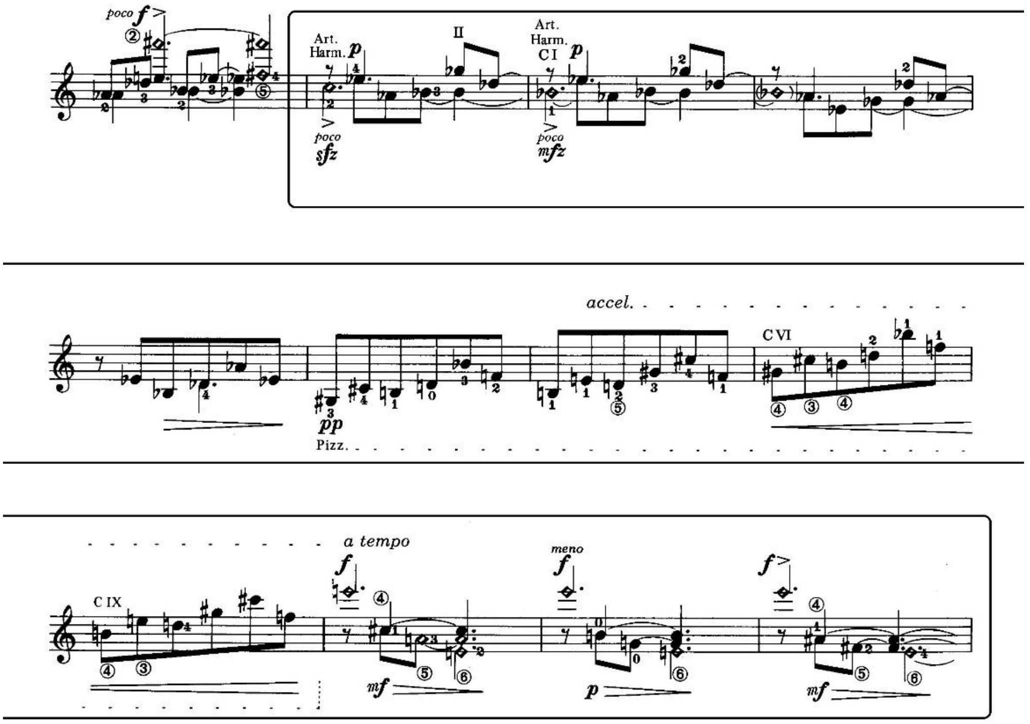
ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 18 - 21



ห้องที่ 22 - 32 (ตัวอย่างที่ 4) ใช้โมทีฟดำเนินบทเพลงในรูปแบบเดิมบวกกับการใช้เทคนิค Pizzicato (เทคนิคสำหรับกีตาร์ที่ใช้สันมือวางบริเวณหย่องของกีตาร์แล้วดีด เพื่อที่จะได้สีสันที่แตกต่างกับการดีดปกติด้วยเล็บ) ดำเนินแนวทำนองส่งไปยังประโยคถัดไป และห้องที่ 33 - 51 ยังคงดำเนินบทเพลงด้วยโมทีฟลักษณะเดิม

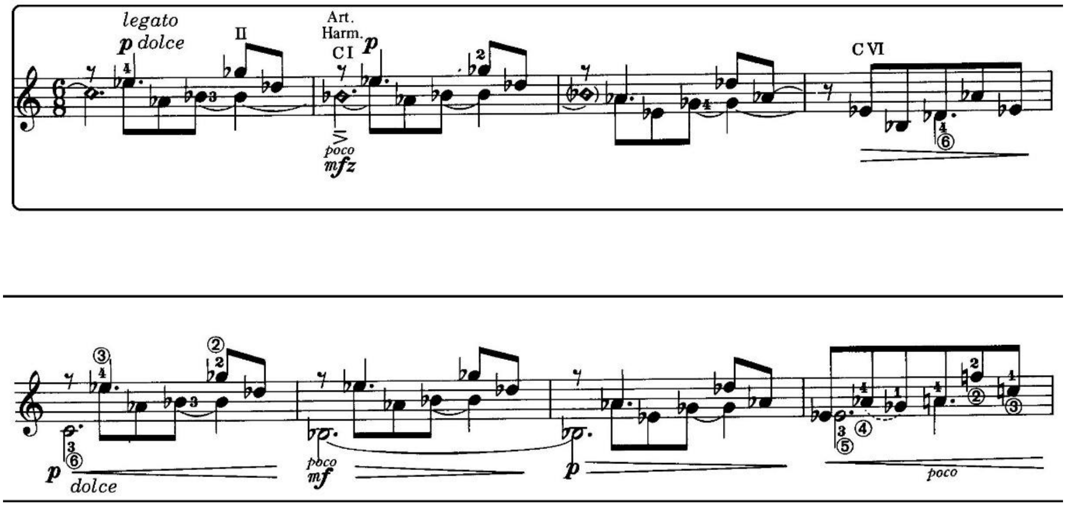
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

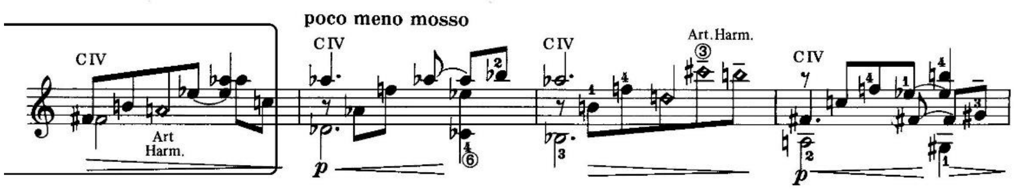
ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 22 - 32



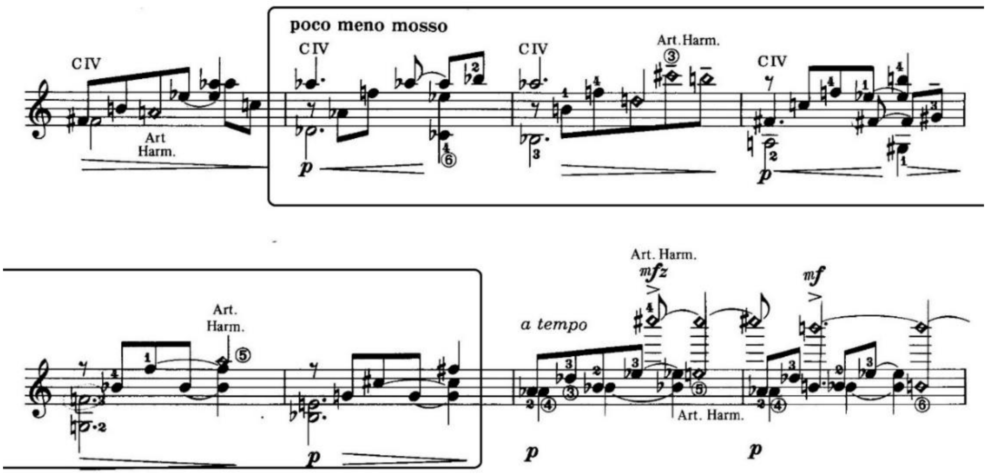
ห้องที่ 52 - 60 (ตัวอย่างที่ 5) เหมือนกับห้องที่ 2 - 10 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 52 – 60





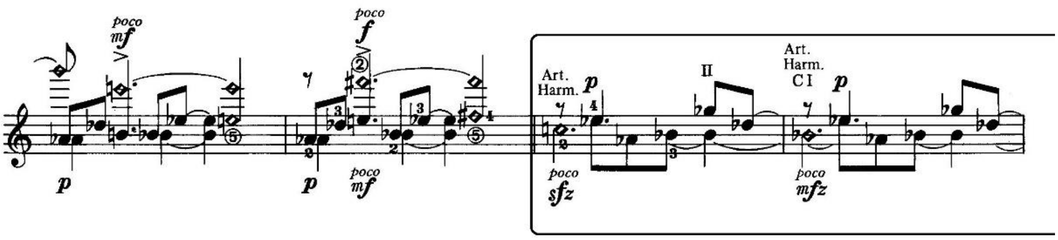
ห้องที่ 61 - 65 (ตัวอย่างที่ 6) นำโมทีฟมาใช้ในรูปแบบที่ค่อนข้างเป็นการอิงกุญแจเสียงมากกว่าที่อื่นๆ เนื่องจากเป็นชุดคอร์ดทรัยแอดต่อเนื่อง และแบ่งแนวทำนองออกจากแนวประสานและเบสอย่างชัดเจน

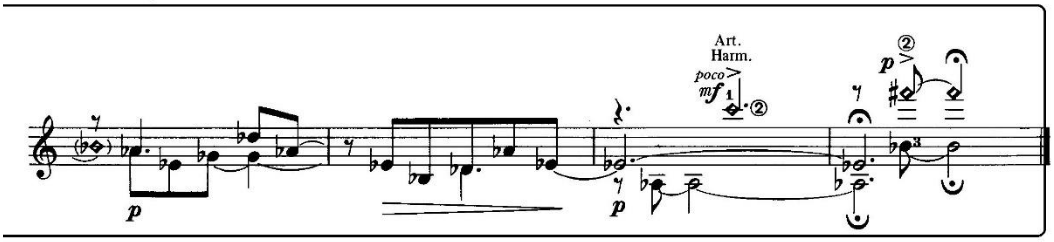
ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 61 - 65

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 66 - 69 เหมือนกับห้องที่ 18 - 21

ห้องที่ 70 - 75 (ตัวอย่างที่ 7) นำประโยคเริ่มต้นของบทนี้มาใช้แล้วจบด้วยคอร์ดที่เป็นเอกลักษณ์ของทาเคมิทสึคือ เป็นคอร์ดที่ใช้คู่ 5 ในการเขียนและสอดแทรกด้วยขั้นคู่เสียงกระด้าง

ตัวอย่างที่ 7 ห้องที่ 70 - 75





วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

ออลอินทไวไลท์บทที่สี่มีลักษณะที่คล้ายกับดนตรีคลาสสิกดั้งเดิมในเรื่องของการมีแนวทำนอง แนวประกอบที่เป็นเบสและคอร์ด แนวทางการฝึกซ้อมจึงคล้ายคลึงกับการฝึกซ้อมดนตรีคลาสสิกดั้งเดิม คือแนวทำนองชัดเจน นุ่มนวลและถูกแบ่งเป็นประโยคที่สวยงามสอดคล้องกันโดยตลอด แนวประสานมีหน้าที่สนับสนุนให้ดนตรีมีความไพเราะและส่งเสริมให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ สิ่งที่เป็นปัญหาสำหรับผู้แสดงคือ การที่บทเพลงนั้นมีทางนิ้วที่ต้องใช้พละกำลังสูงในการรักษาความต่อเนื่องของแนวทำนองและคอร์ด ขั้นตอนการฝึกซ้อมจะต้องระมัดระวังเพื่อหลีกเลี่ยงอาการบาดเจ็บ โดยผู้แสดงปฏิบัติดังนี้

1. ศึกษาโน้ตและหาทางนิ้วทั้งหมด เนื่องจากบทนี้ไม่ได้มีความซับซ้อนทางด้านจังหวะหรือโน้ตที่ซับซ้อน และมีเสียงประสานที่เป็นดนตรีคลาสสิกดั้งเดิม จึงไม่จำเป็นต้องระมัดระวังในการศึกษาโน้ต เพราะเมื่อมีโน้ตผิดผู้แสดงสามารถแยกแยะได้ด้วยการฟัง

2. ฝึกซ้อมโดยแบ่งเป็นประโยคย่อยๆ และไม่ซ้อมติดต่อกันเป็นเวลานาน เพราะการซ้อมเป็นเวลานานจะทำให้มือข้างซ้ายเกิดอาการบาดเจ็บได้

3. เมื่อสามารถเล่นทั้งบทเพลงต่อกันได้หมดแล้ว วิเคราะห์และฝึกซ้อมให้ประโยคเพลงมีความไพเราะ

4. ใช้เวลาในการฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่องยาวนาน เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในบทเพลง เนื่องจากเป็นบทเพลงที่ไม่สามารถซ้อมติดต่อกันได้เป็นระยะเวลานานต่อ 1 รอบของการฝึกซ้อม

3.3 อิคินอกซ์ (Equinox)

เป็นหนึ่งในผลงานที่สำคัญและดีเยี่ยมมากที่สุดสำหรับกีตาร์คลาสสิกในศตวรรษที่ 20 และได้ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงบั้นปลายชีวิตของทาเคมิทสึจึงทำให้แนวคิดที่ถ่ายทอดลงในบทเพลงนั้นมีความสมบูรณ์ในด้านของแนวคิดทางดนตรีของเขา

ทาเคมิทสึเป็นนักประพันธ์ที่มีแนวทางการประพันธ์เพลงของดนตรีตะวันตกและตะวันออกอยู่ในผลงาน และใช้แนวความคิดทั้งทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่แตกต่างมาผสมผสานในผลงานได้อย่างลงตัว ผลงานหลายๆ ผลงานของทาเคมิทสึนั้นได้รับแรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติและปรัชญาตะวันออก โดยเฉพาะในเรื่องของช่องว่างและเวลา เช่น การผสมผสานของศิลปะการแสดงที่ซับซ้อนของญี่ปุ่นกับโครงสร้างการประพันธ์ในรูปแบบตะวันตกร่วมกับการใช้เสียงประสานและเทคนิคบนเครื่องดนตรีที่ตัวทาเคมิทสึเองได้ทดลองใช้ออกมาเป็นเสียงประสานในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์

ทาเคมิทสึได้ประพันธ์บทเพลงอิคินอกซ์ และอุทิศให้กับคิโยชิ โชมูระ (Kiyoshi Shomura) สำหรับวันครบรอบ 25 ปี การเปิดการแสดงคอนเสิร์ตอย่างเป็นทางการ บทเพลงนี้ถูกนำออกแสดงครั้งแรก ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ในวันที่ 4 เมษายน ค.ศ. 1994

ทาเคมิทสึเขียนบันทึกในโปรแกรมโน้ตด้วยตัวเองไว้ว่าเพลงนี้ได้รับอิทธิพลมาจากรูปวาดชื่อเดียวกับบทเพลง (ตัวอย่างที่ 1) โดยชาวคาตาลันชื่อว่าฮวน มิโร (Joan Miro)

ตัวอย่างที่ 1 ภาพอิคินอกซ์ โดยฮวน มิโร (Joan Miro)

อิคินอกซ์ คือปรากฏการณ์ที่กลางวันและกลางคืนมีระยะเวลาเท่ากัน ซึ่งเกิดในช่วงปลายเดือนกันยายนของทุกปีในซีกโลกเหนือ ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นในวันที่จะเปลี่ยนฤดู จากฤดูร้อนไปเป็นฤดูใบไม้ร่วงอย่างเป็นทางการ บทเพลงนี้ยังถูกแต่งขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวในค.ศ. 1993

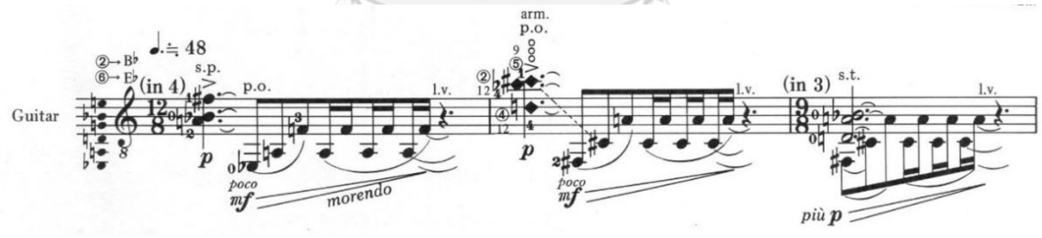
เอกลักษณ์ที่โดดเด่นในบทเพลงเป็นเรื่องของกาลเวลา (ถูกสื่อออกมาในแง่ของจังหวะ) และความเงียบ (ถูกสื่อสารในแง่ของโครงสร้างของบทเพลง) อย่างชัดเจน ในบทเพลงมีการใช้เทคนิคการปรับเปลี่ยนโมทีฟและนำเสนอโมทีฟที่ถูกนำมาใช้ซ้ำในบทเพลง

3.3.1 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์อิคินอกซ์ (Equinox)

เนื่องจากบทเพลงอิคินอกซ์ไม่ได้มีโครงสร้างตามหลักการทางสังคีตลักษณ์ดั้งเดิมของดนตรีตะวันตก แต่เป็นรูปแบบแนวความคิดของผู้ประพันธ์ที่มีแนวคิดสัมพันธ์กับธรรมชาติ ในส่วนอื่นๆ ของบทเพลงนั้นสอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง *"เวลาที่หมุนวนและเปลี่ยนแปลง"* โดยทาเคมิทสึใช้โมทีฟเพียงไม่กี่ชุดประพันธ์บทเพลง

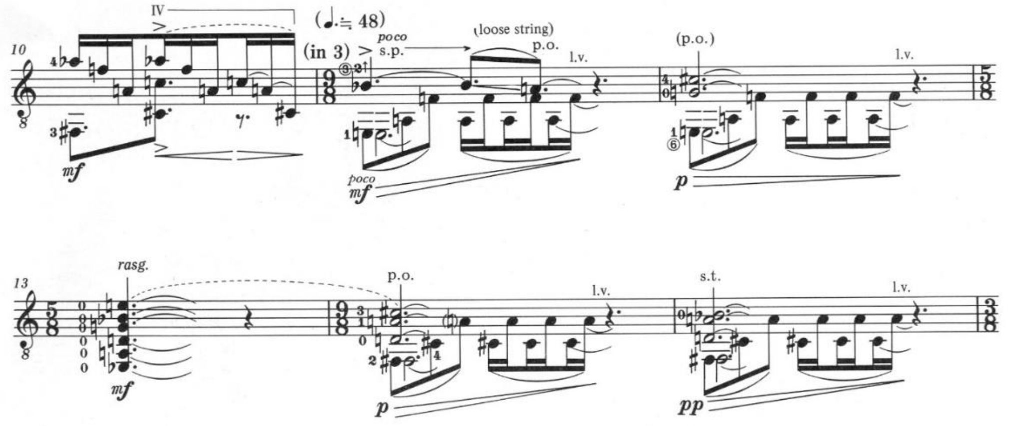
โมทีฟที่ 1 (ตัวอย่างที่ 1) ที่ทาเคมิทสึนำมาใช้ประพันธ์บทเพลงคือ โน้ตส่วนที่เป็นอาเพจิโอในห้องเพลงที่ 1 - 3

ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟที่ 1 ในห้องที่ 1 – 3

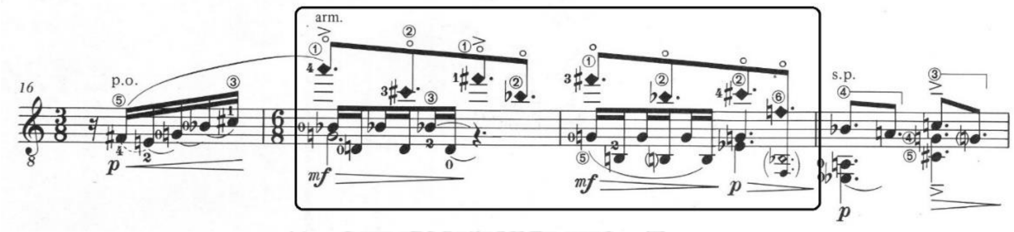


โมทีฟที่ 1 จากห้องที่ 1 - 3 ของบทเพลงถูกนำมาใช้งานซ้ำในรูปแบบคล้ายเดิมในหลายช่วงของบทเพลง ตามตัวอย่างที่ 2 - 4

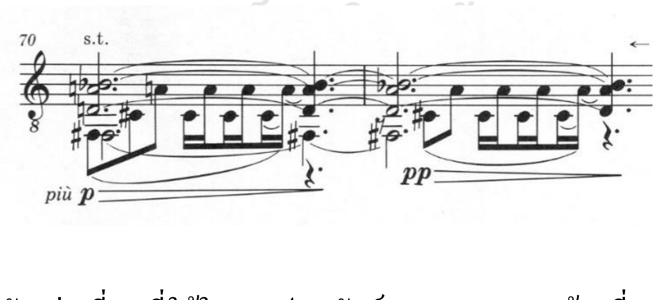
ตัวอย่างที่ 2 โมทีฟที่ 1 ถูกใช้ในห้องที่ห้องที่ 11 - 15



ตัวอย่างที่ 3 โมทีฟที่ 1 ถูกนำไปใช้ในห้องที่ 17 - 18 ที่แนวเบส

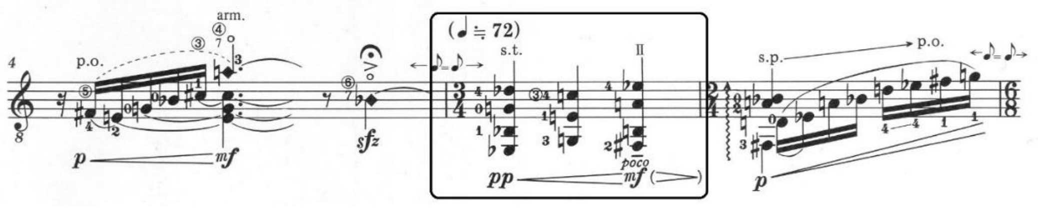


ตัวอย่างที่ 4 โมทีฟที่ 1 ถูกใช้ห้องที่ 70 - 71



โมทีฟที่ 2 (ตัวอย่างที่ 5) ที่ใช้ในการประพันธ์บทเพลงมาจากห้องที่ 5 ซึ่งเป็นกลุ่มคอร์ดที่สร้างด้วยขั้นคู่ขนาดต่างๆ เช่น คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 หรือคู่ 7 ซึ่งให้น้ำเสียงแตกต่างจากการเขียนคอร์ดในรูปแบบทรับแอดดั้งเดิม

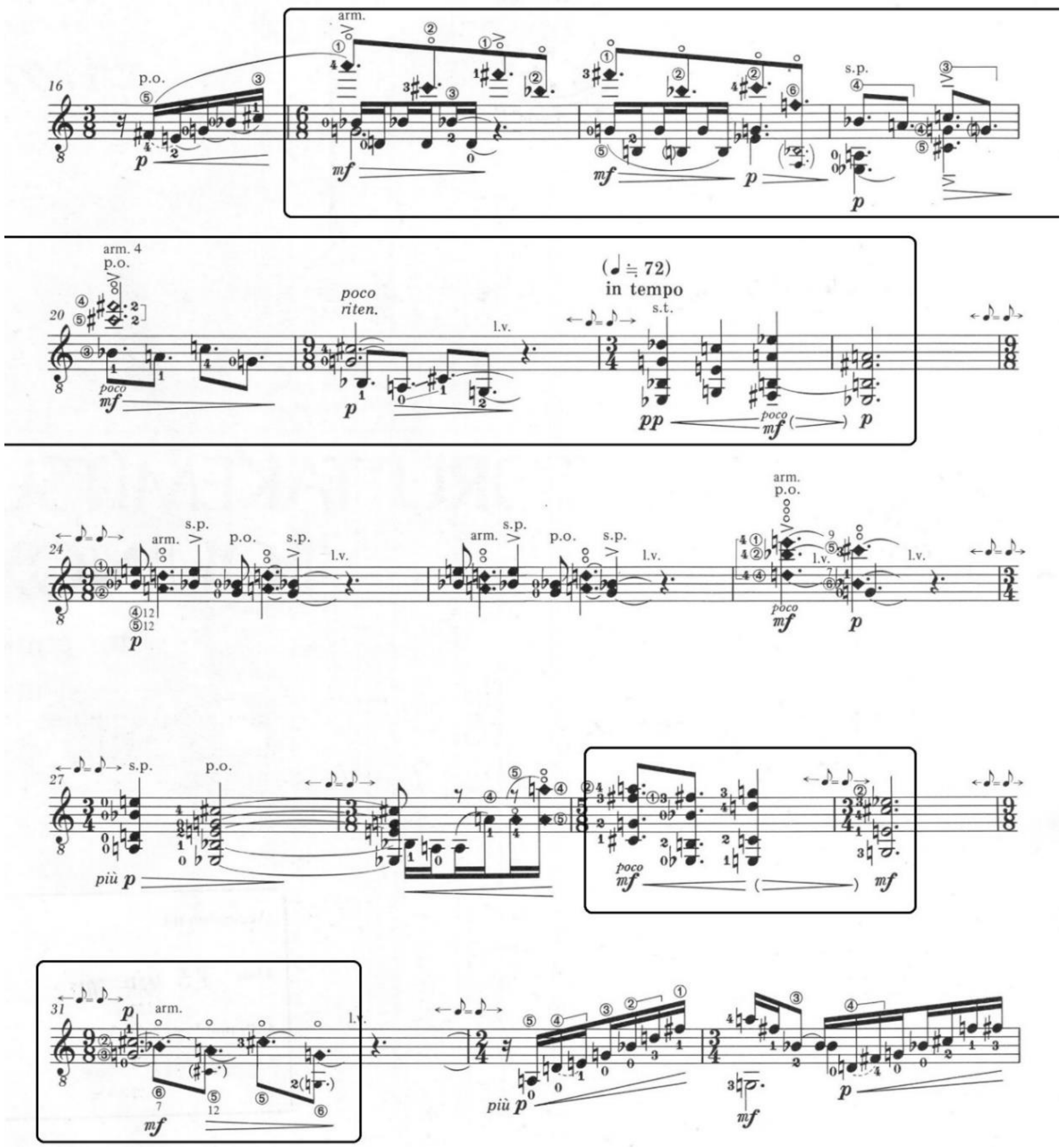
ตัวอย่างที่ 5 โมทีฟที่ 2



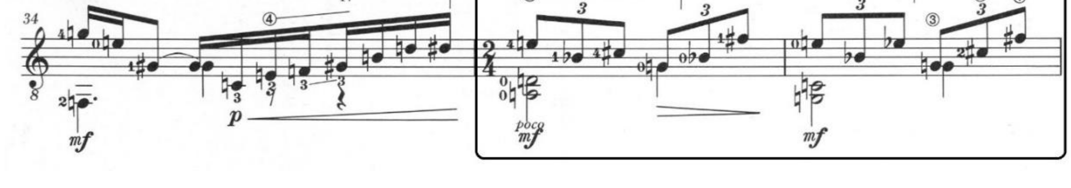
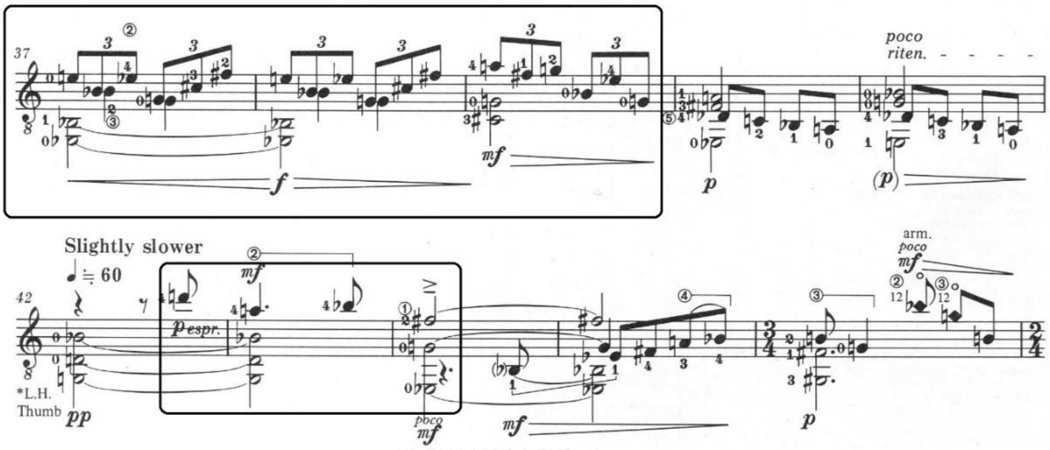
โมทีฟชุดนี้ถูกดัดแปลงไปหลายรูปแบบที่แตกต่างกัน (ตัวอย่างที่ 6) ทั้งเรื่องของจังหวะ ขั้นคู่และช่วงเสียง แต่สื่อสารกับผู้ฟังในใจความรูปแบบเดียวกัน เช่น ในห้องที่ 17 - 23 นำแนวโน้ตตัวบนของคอร์ดมาใช้ในรูปแบบของฮาร์โมนิกต่อเนื่องด้วยโน้ตปกติ และจบลงด้วยรูปแบบคอร์ดดั้งเดิม แต่คอร์ดสุดท้ายแตกต่างออกไป โดยจบที่โน้ต A ในห้องที่ 29 - 30 ใช้รูปแบบที่เหมือนกับโมทีฟที่ 2 แต่เปลี่ยนจังหวะเป็นตัวดำประจุด และห้องที่ 31 ใช้โมทีฟเดียวกัน แต่ดัดแปลงทางด้านจังหวะและเทคนิคการบรรเลงโดยใช้โน้ตฮาร์โมนิก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

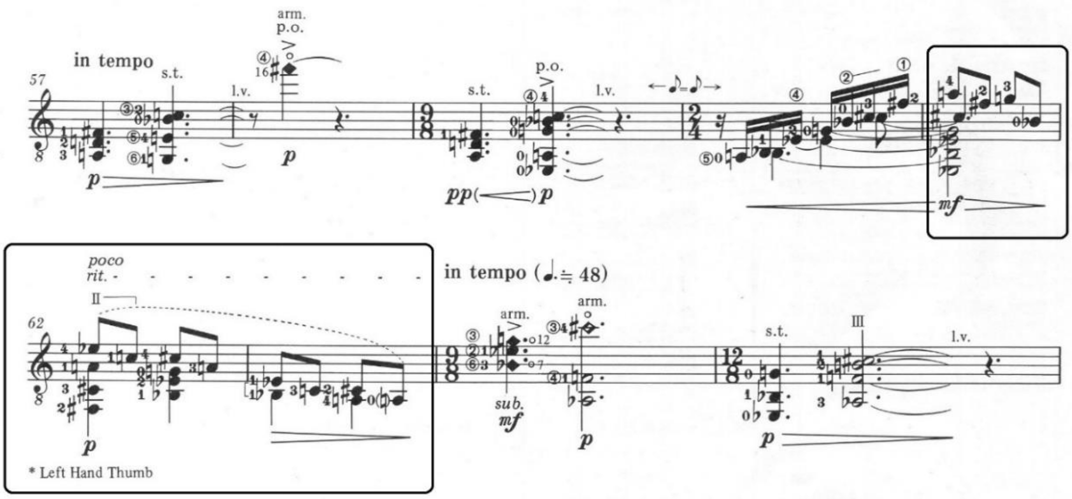
ตัวอย่างที่ 6 แสดงการใช้งานและพัฒนาโมทีฟที่ 2 ในห้องที่ 17 - 23 และห้องที่ 29 - 31



จากนั้นโมทีฟถูกดัดแปลงจังหวะเป็นโน้ต 3 พยางค์ในห้องที่ 35 - 39 และใช้ในแนวทำนองของห้องที่ 42 - 44 (ตัวอย่างที่ 7)

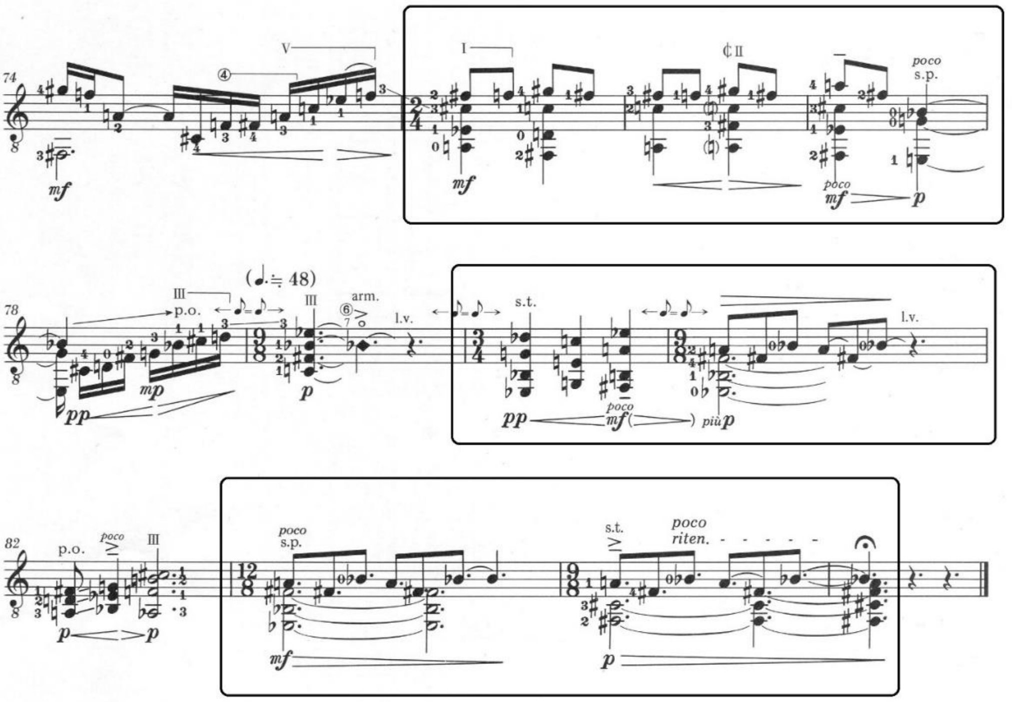
ตัวอย่างที่ 7 โมทีฟที่ 2 ถูกใช้ในรูปแบบโน้ต 3 พยางค์



ตัวอย่างที่ 8 โมทีฟที่ 2 ถูกใช้ในห้องเพลงที่ 61 - 63



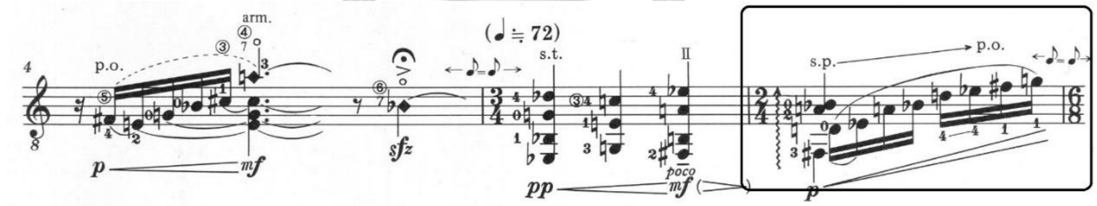
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 9 โมทีฟที่ 2 ห้องที่ 75 - 77 ห้อง 80 - 81 และตอนจบของบทเพลง ห้องที่ 83 - 85



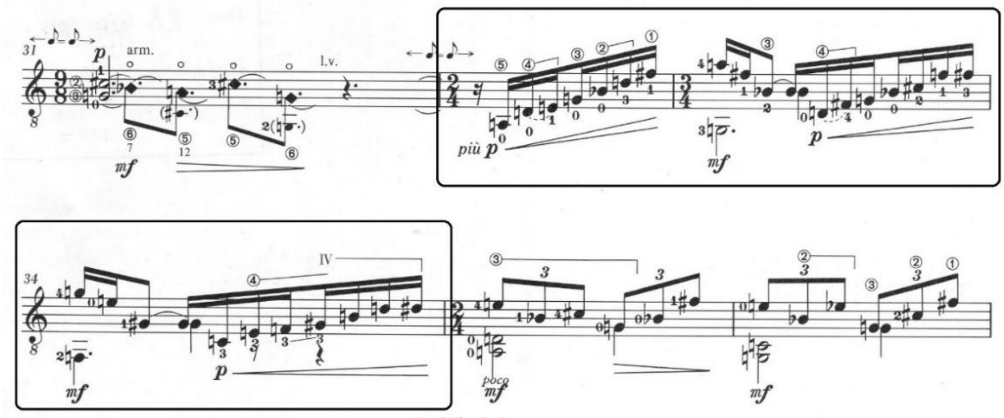
โมทีฟที่ 3 (ตัวอย่างที่ 10) ที่ถูกใช้ประพันธ์บทเพลงนี้มาจากห้องเพลงที่ 6 เป็นลักษณะที่คล้ายกับบันไดเสียงที่ใช้คู่ 2 ผสมกับคู่ 4 และคู่ 3

ตัวอย่างที่ 10 โมทีฟที่ 3

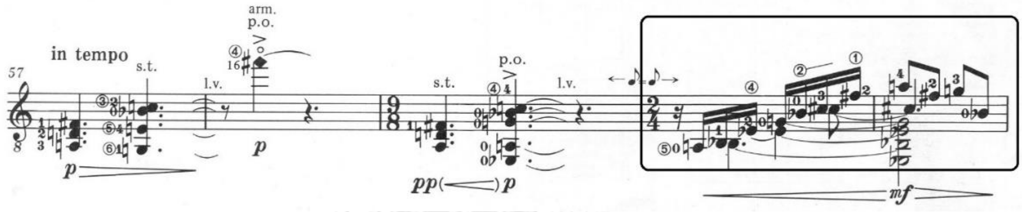


ซึ่งถูกดัดแปลงในระดับเสียง จังหวะ และรูปแบบต่างๆ ในบทเพลงตามห้องเพลงต่อไปนี้ (ตัวอย่างที่ 11 - 13)

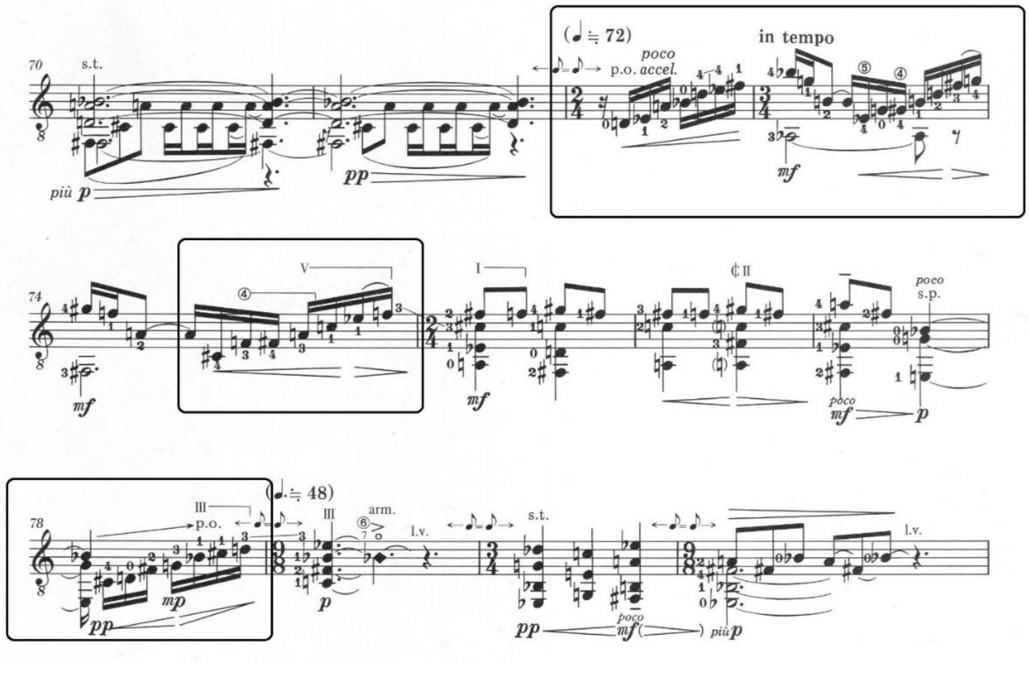
ตัวอย่างที่ 11 โมทีฟที่ 3 ถูกใช้ในห้องที่ 32 - 34



ตัวอย่างที่ 12 โมทีฟที่ 3 ถูกห้องที่ 60



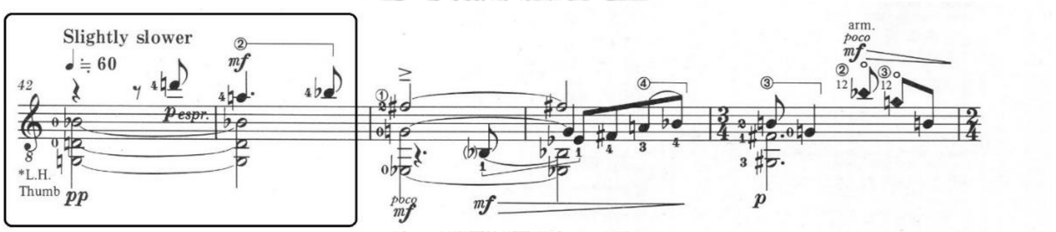
ตัวอย่างที่ 13 โมทีฟที่ 3 ถูกห้องที่ 72 - 74 และห้องที่ 78



วิเคราะห์เทคนิคของบทเพลงอิคินอกซ์

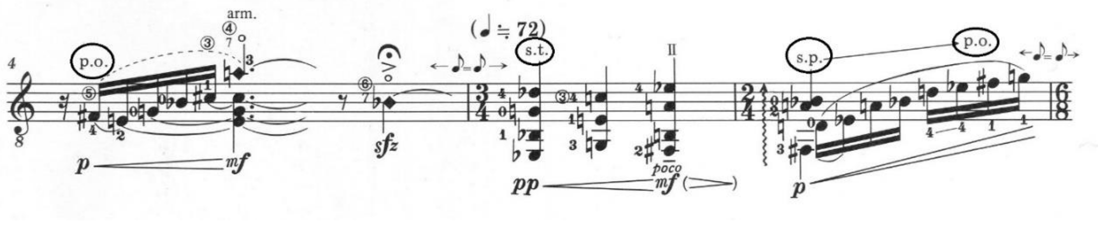
เทคนิคที่ต้องใช้ทักษะในการบรรเลงสูง และต้องฝึกฝนอย่างถูกวิธีของบทเพลงอิคินอกซ์ คือ เรื่องของฟิงเกอริ่ง และสีสันในการบรรเลง เนื่องด้วยทาเคมิทสึนั้นไม่ได้เป็นนักกีตาร์ด้วยตัวเอง จึงทำให้การประพันธ์บทเพลงของเขานั้นคำนึงถึงเสียงที่จะเกิดขึ้นโดยไม่ได้คำนึงในแง่การปฏิบัติ

ในตัวอย่างที่ 14 ทาเคมิทสึต้องการรักษาความต่อเนื่องของเสียงที่เกิดขึ้นในแนวเบส แนวทำนอง และแนวประสานผู้แสดงจึงต้องกดโน้ตทุกตัวค้างไว้โดยลักษณะที่ฝืนธรรมชาติด้วยการใช้นิ้วโป้งข้างซ้าย ซึ่งปกติจะต้องประคองคอกีตาร์ไว้ด้านหลังออกมากดโน้ตตัว G ค้างไว้ เพื่อให้ได้สีสันของเสียงตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

ตัวอย่างที่ 14 จากห้องที่ 42 เทคนิคด้านฟิงเกอร์ริ่งที่ต้องใช้ทักษะในการบรรเลงสูง

บทเพลงอิคินอกซ์มีการเปลี่ยงแปลงสีสันในการบรรเลงค่อนข้างบ่อย ผู้ปฏิบัติจะต้องฝึกซ้อมความแม่นยำของมือข้างขวา ว่าจะต้องใช้เล็บส่วนไหนดีดในตำแหน่งใด เพื่อให้ได้เสียงตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ เช่น ในตัวอย่างที่ 15 แสดงบทเพลงในห้องที่ 4 - 6 เพียง 3 ห้อง แต่ผู้แสดงต้องเปลี่ยนสีสันการเล่นถึง 3 ครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

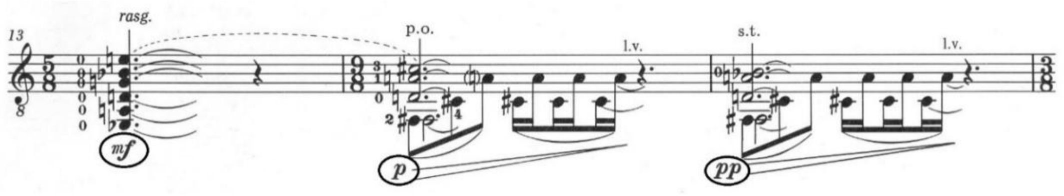
ตัวอย่างที่ 15 ห้องที่ 4 - 6 การเปลี่ยนแปลงสีสันในการบรรเลง



อีกจุดหนึ่งที่มีความสำคัญและต้องใช้ทักษะสูงในการสื่อสาร เนื่องจากกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่มีระยะความเข้มเสียงจากเบาที่สุดไปดังที่สุดไม่ต่างกันมากนัก ในบทเพลงอิคินอกซ์มีหลายช่วงที่มีความเข้าเสียงแตกต่างกันเกิน 2 คำสั่งในระยะการบรรเลงเพียง 3 ห้อง (ตัวอย่างที่ 16) การ

ฝึกฝนจุดดังกล่าว จะต้องฝึกฝนการควบคุมน้ำหนักมือข้างขวาให้แม่นยำอย่างช้าๆ และค่อยๆ เพิ่มความเร็วลงไป

ตัวอย่างที่ 16 ห้องที่ 13 - 15 มีการเปลี่ยนแปลงความเข้มของเสียงอย่างรวดเร็วและต่อเนื่อง



คำสั่งพิเศษและสัญลักษณ์ในบทเพลง

บทเพลงของทาเคมิทสึนั้นมีสัญลักษณ์พิเศษที่เป็นของตัวเขาเองอยู่เป็นจำนวนมาก จึงจำเป็นที่ผู้แสดงจะต้องศึกษารายละเอียดการบรรเลงให้ชัดเจนก่อนเล่นจริง เพื่อให้สื่อสารบทเพลงจากผู้ประพันธ์ไปยังผู้ฟังได้อย่างถูกต้องเหมาะสมตามเจตนาของผู้ประพันธ์

ในบทเพลงอิคินอกซ์มีคำสั่งพิเศษและสัญลักษณ์ ดังนี้

1. Scordatura - บทเพลงนี้มีการตั้งสายแบบพิเศษ คือ ตั้งสาย 2 และ สาย 6 ให้ต่ำลงครึ่งเสียง ซึ่งมีผลต่อโน้ตของการบรรเลงเพลง และก่อให้เกิดขั้นคู่ Augmented 4th ที่สาย 1 - 2 และ 5 - 6 ซึ่งมีผลสืบเนื่องกับแนวความคิด อิคินอกซ์ ของบทเพลง

2. s.p. - sul ponticello หมายถึงให้ผู้แสดงใช้มือขวาเล่นใกล้กับสะพานสาย (Guitar Bridge) เพื่อให้ได้เสียงที่บาง แหลม แห้งและคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. s.t. - sul tasto หมายถึงให้ผู้แสดงใช้มือขวาเล่นเข้าใกล้แผงนิ้ว (Finger Board) เพื่อให้ได้เสียงที่หนานุ่มและอ่อนหวาน

4. p.o. - Position Ordinary หมายถึงให้ผู้แสดงใช้มือขวาเล่นในตำแหน่งปกติที่หลังช่องกล่องเสียง (Sound Hole) ของกีตาร์เพื่อให้ได้เสียงที่เป็นกลาง

5. Rasgueado - เป็นเทคนิคดั้งเดิมของนักกีตาร์ฟลามินโกคือ การใช้นิ้วมือข้างขวาตีลงบนสาย

6. l.v - Let Vibrate หมายถึงหลังจากการเล่นโน้ตตัวใดๆ และ/หรือ กลุ่มใดๆ แล้ว ให้ผู้แสดงรักษาความยาวของเสียงนั้นๆ ให้ยาวต่อเนื่อง

บทเพลงอิคินอกซ์ของทาเคมิทสึนั้น ต้องใช้ความละเอียดในการตีความ และใช้เทคนิคในการบรรเลงสูง สำหรับผู้แสดงที่ไม่เคยศึกษางานของทาเคมิทสึอาจต้องใช้เวลาในการทำความเข้าใจเทคนิคการประพันธ์ และการบรรเลงก่อนที่จะลงมือฝึกซ้อม เพื่อสื่อสารบทเพลงออกมาให้พเราะถูกต้องที่สุด

3.4 อินเดอะวูดส์ (In The Woods)

เป็นบทเพลงสุดท้ายในชีวิตชองทาเคมิทสึ โดยเขาประพันธ์บทเพลงนี้ในโรงพยาบาล ขณะพักรักษาตัวด้วยอาการป่วย บทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 ท่อนคือ

- "Wainscot Pond, *after a painting of Cornelia Foss*" อุทิศให้ จอน วิลเลี่ยม (John Williams)
- "Rosedale" อุทิศให้ คิโยชิ โชมูระ (Kiyoshi Shomura)
- "Muir Woods" อุทิศให้ จูเลียน บรีม (Julian Bream)

โดยได้รับแรงบันดาลใจจากรูปภาพในโปสการ์ดที่เพื่อนๆ ของเขาส่งมาเยี่ยมเขาที่โรงพยาบาล

"Wainscot Pond, *after a painting of Cornelia Foss*" ได้นำออกแสดงครั้งแรกในงานศพของเขาโดย Norio Sato ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ในวันที่ 29 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1996

"Muir Woods" ได้นำออกแสดงครั้งแรกโดย Julian Bream ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ในวันที่ 4 ตุลาคม ค.ศ. 1996

"Rosedale" ได้นำออกแสดงครั้งแรก ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ในวันที่ 15 ตุลาคม ค.ศ. 1996

3.4.1 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เวนสกอตพอนด์ (Wainscot Pond)

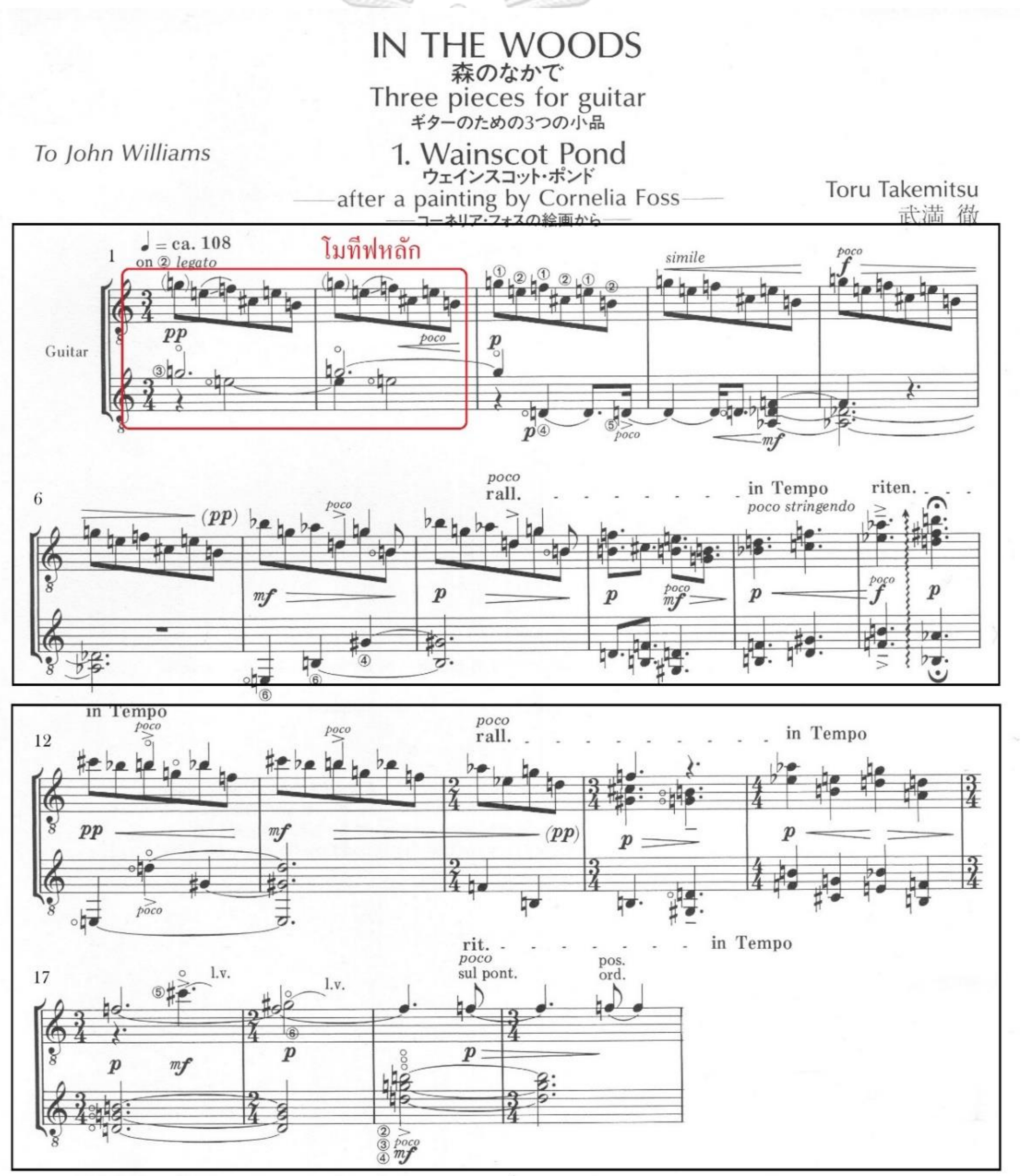
เวนสกอตพอนด์แบ่งออกเป็น 3 ส่วนโดยส่วนที่ 1 และ 3 มีความคล้ายกันเกือบทั้งหมด โดยใช้โมทีฟหลัก 1 โมทีฟในการประพันธ์ ส่วนที่ 2 มีความแตกต่างโดยใช้แนวทำนองที่ช้าลงและเป็นการใช้โมทีฟที่แตกต่างออกไป

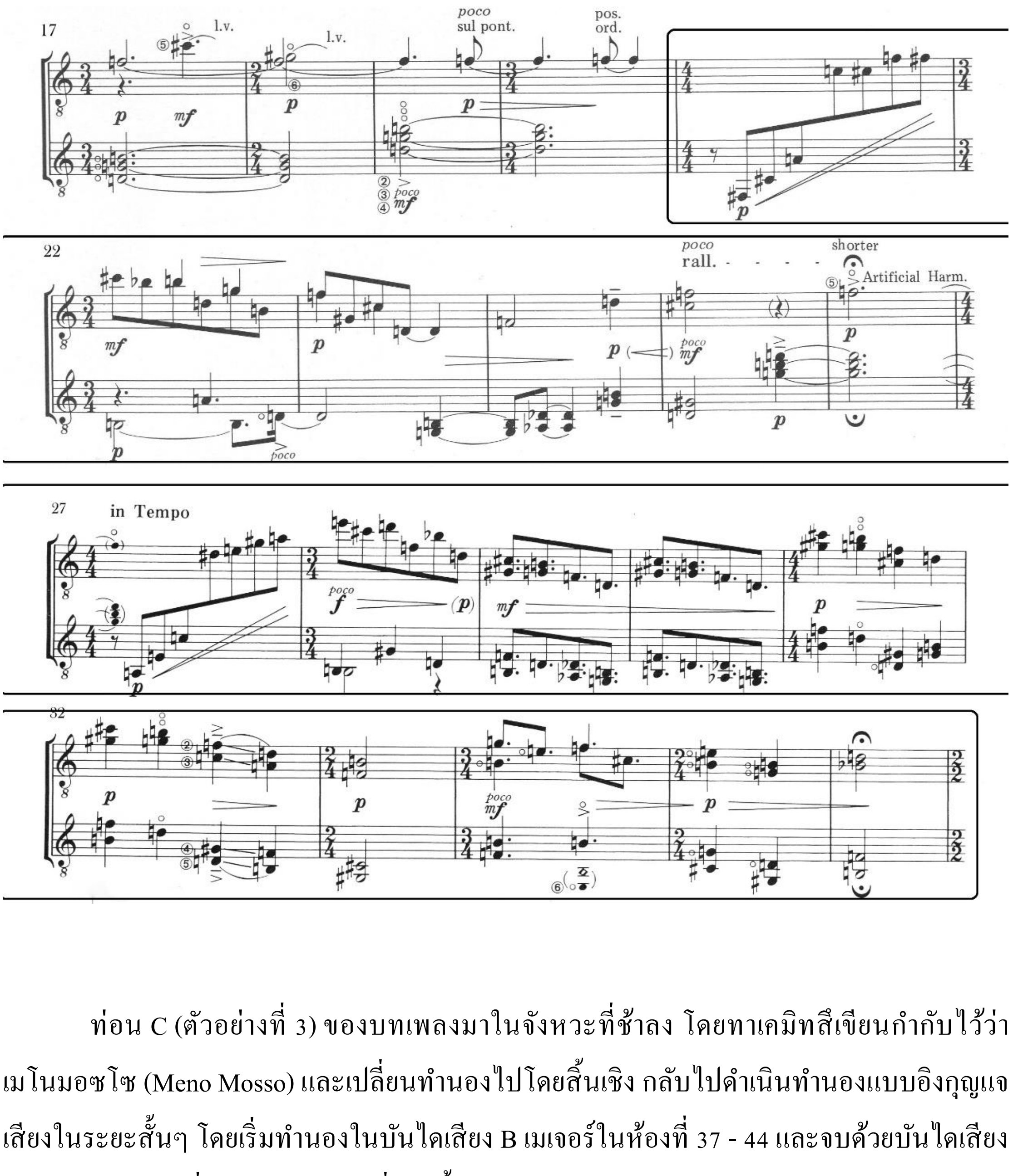
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

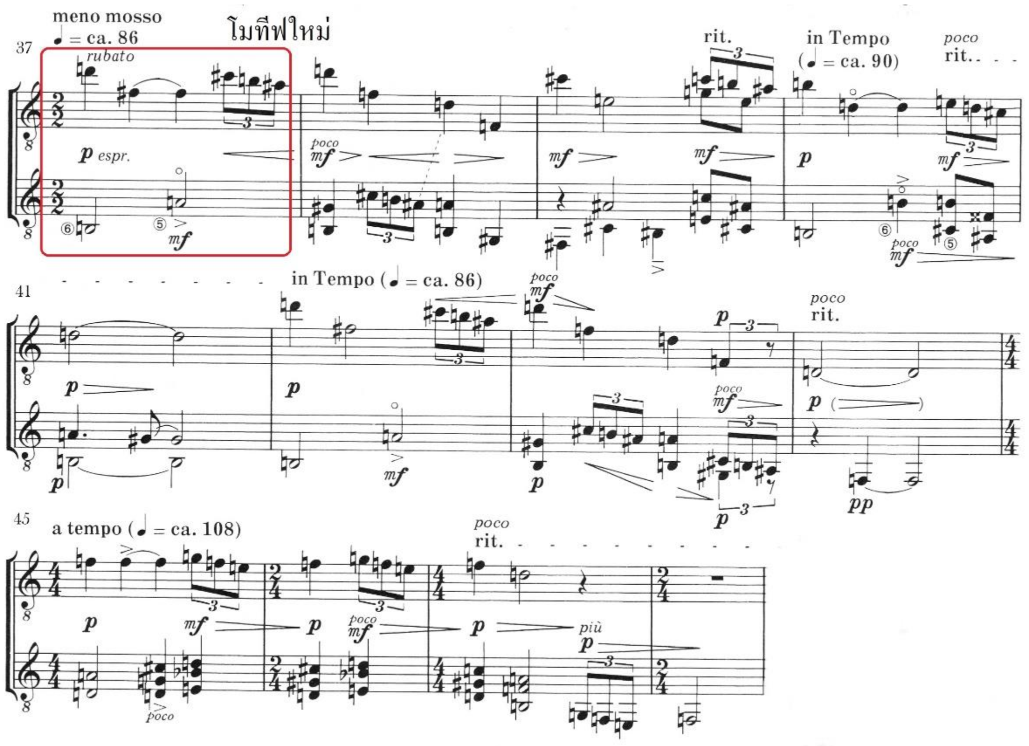
โครงสร้างของเวนสกอตพอนด์

ท่อน A	ท่อน B	ท่อน C	ท่อน B	ท่อน A	Coda
ห้องที่ 1 - 20	ห้องที่ 21 - 36	ห้องที่ 37 - 48	ห้องที่ 49 - 61	ห้องที่ 64 - 83	ห้องที่ 84 - 88

ท่อน A (ตัวอย่างที่ 1) เริ่มต้นด้วยการใช้ทำนองที่เป็นโมทีฟหลักซึ่งดำเนินไปพร้อมแนวเบส และจบประโยคด้วยการใช้คอร์ดดึงจังหวะให้ช้าลง จากการดำเนินทำนองด้วยเขบ็ต 1 ชั้นเป็นการดำเนินคอร์ดด้วยเขบ็ต 1 ชั้นประจุด และจบประโยคด้วยการดำเนินคอร์ดด้วยโน้ตตัวดำ โดยประโยครูปแบบนี้ถูกใช้ในรูปแบบคล้ายกัน 2 ครั้งคือ ห้องที่ 1 - 11 และ ห้องที่ 12 - 20

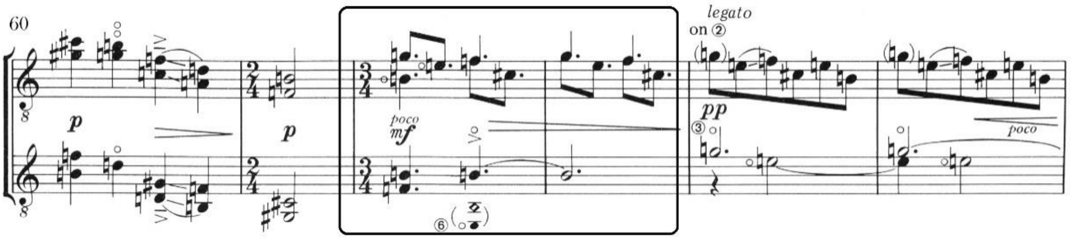
ตัวอย่างที่ 1 ท่อน A และโมทีฟหลัก

ท่อน B ห้องที่ 21 - 36 (ตัวอย่างที่ 2) ใช้โมทีฟหลักแต่ใช้เพียงสั้นๆ และดำเนินคอร์ดด้วยจังหวะที่คล้ายกับสองประโยคแรก แต่เป็นการนำเสนอโมทีฟที่กระชับขึ้นเพื่อให้ความรู้สึกที่จะส่งไปยังส่วนถัดไปของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2 ท่อน B

ท่อน C (ตัวอย่างที่ 3) ของบทเพลงมาในจังหวะที่ช้าลง โดยทาเคมิทสึเขียนกำกับไว้ว่า เมโนมอซโซ (Meno Mosso) และเปลี่ยนทำนองไปโดยสิ้นเชิง กลับไปดำเนินทำนองแบบอิงกุญแจเสียงในระยะสั้นๆ โดยเริ่มทำนองในบันไดเสียง B เมเจอร์ในห้องที่ 37 - 44 และจบด้วยบันไดเสียง D ไมเนอร์ในห้องที่ 38 - 48 โดยส่วนที่สองนี้ใช้โมทีฟใหม่ในการประพันธ์

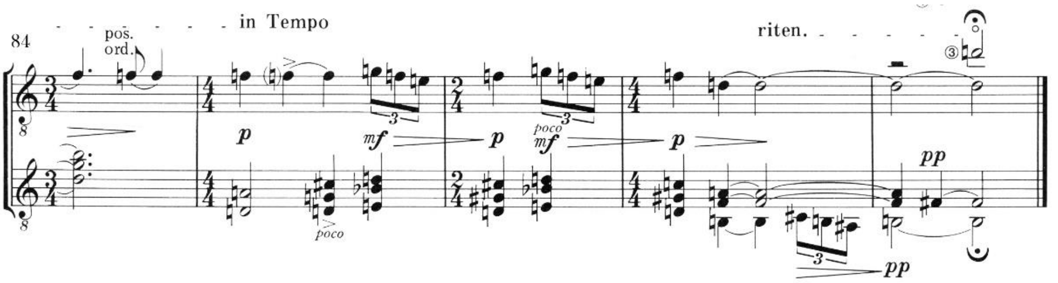
ตัวอย่างที่ 3 ท่อน C

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากนั้นท่อน B กลับมาทั้งหมดโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงใดๆ ก่อนที่จะมีโมทีฟหลักอันเล็กๆ (ตัวอย่างที่ 4) มาเชื่อมกลับไปกลับไปสู่ท่อน A

ตัวอย่างที่ 4 โมทีฟหลักที่นำมาใช้เชื่อมกลับไปยังส่วนเริ่มต้น



หลังท่อน A ถูกนำกลับมาเล่นแล้วมีโคดา (Coda) ในห้องที่ 84 - 88 (ตัวอย่างที่ 5) ที่ตัดตอนมาจากท่อน B ในส่วนที่เป็นบันไดเสียง D ไมเนอร์ แต่โน้ตจบวิ่งเข้าหาตัว B แทน

ตัวอย่างที่ 5 โคดา

วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

จะเห็นได้ว่าการบันทึกโน้ตของเวนสกอตพอนด์นั้น แบ่งแนวเบสและแนวทำนองออกจากกันอย่างชัดเจน และเขียนในลักษณะการเขียนโน้ตเปียโน นอกจากนั้นในแต่ละแนวยังมีความซับซ้อนของโน้ตแตกต่างกันออกไป การฝึกซ้อมเพื่อให้ถ่ายทอดบทประพันธ์ได้อย่างสมบูรณ์ควรมีขั้นตอนปฏิบัติดังนี้

1. ซ้อมแยกแนวระหว่างแนวทำนองและแนวเบส จะช่วยทำให้แนวทั้ง 2 มีความชัดเจนและทำให้ผู้แสดงเกิดความเข้าใจในแนวเสียงทั้ง 2 แนว นอกจากนั้นยังช่วยลดข้อผิดพลาดในการศึกษาโน้ตผิดที่จะเกิดขึ้นจากความไม่คุ้นชินในการอ่านโน้ต 2 แนวเสียงไปพร้อมกัน

2. เมื่อคุ้นชินกับแนวเสียงทั้งสองแนวแล้ว นำมาเล่นรวมกันอย่างช้าๆ เพื่อตรวจสอบว่าเมื่อเอาทั้งสองแนวมารวมกันแล้วทางนิ้วที่เล่นเป็นไปได้จริงหรือไม่

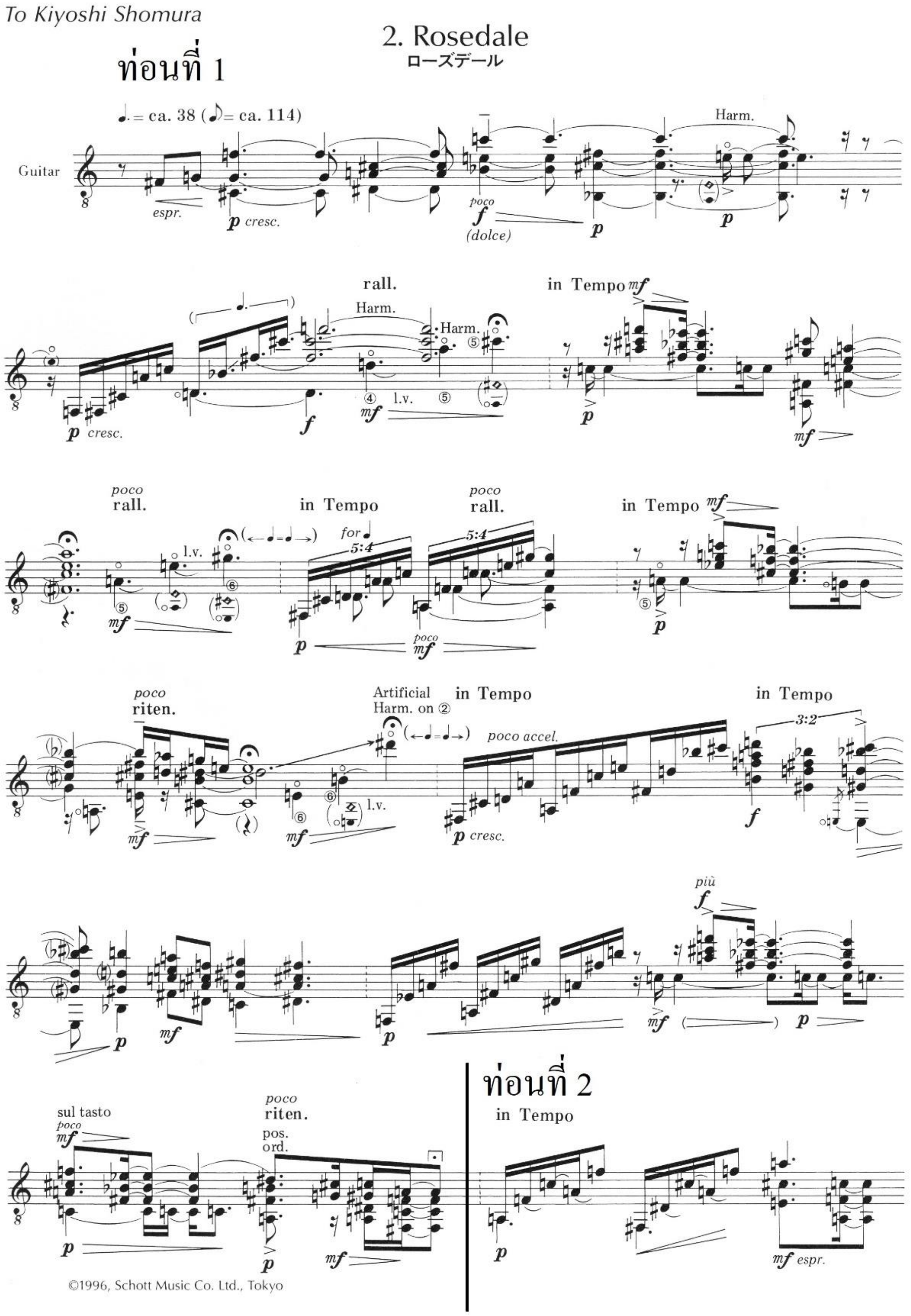
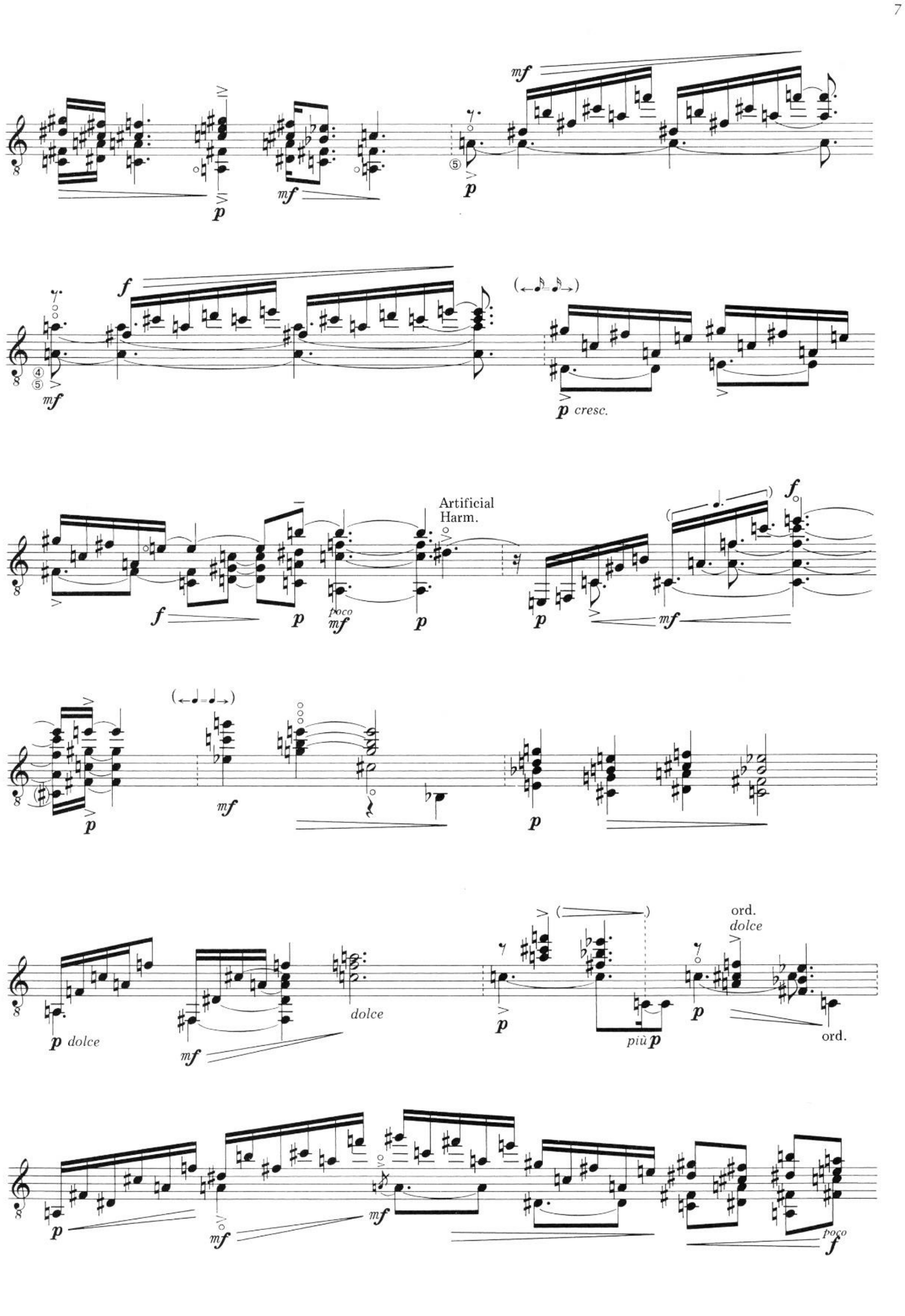
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

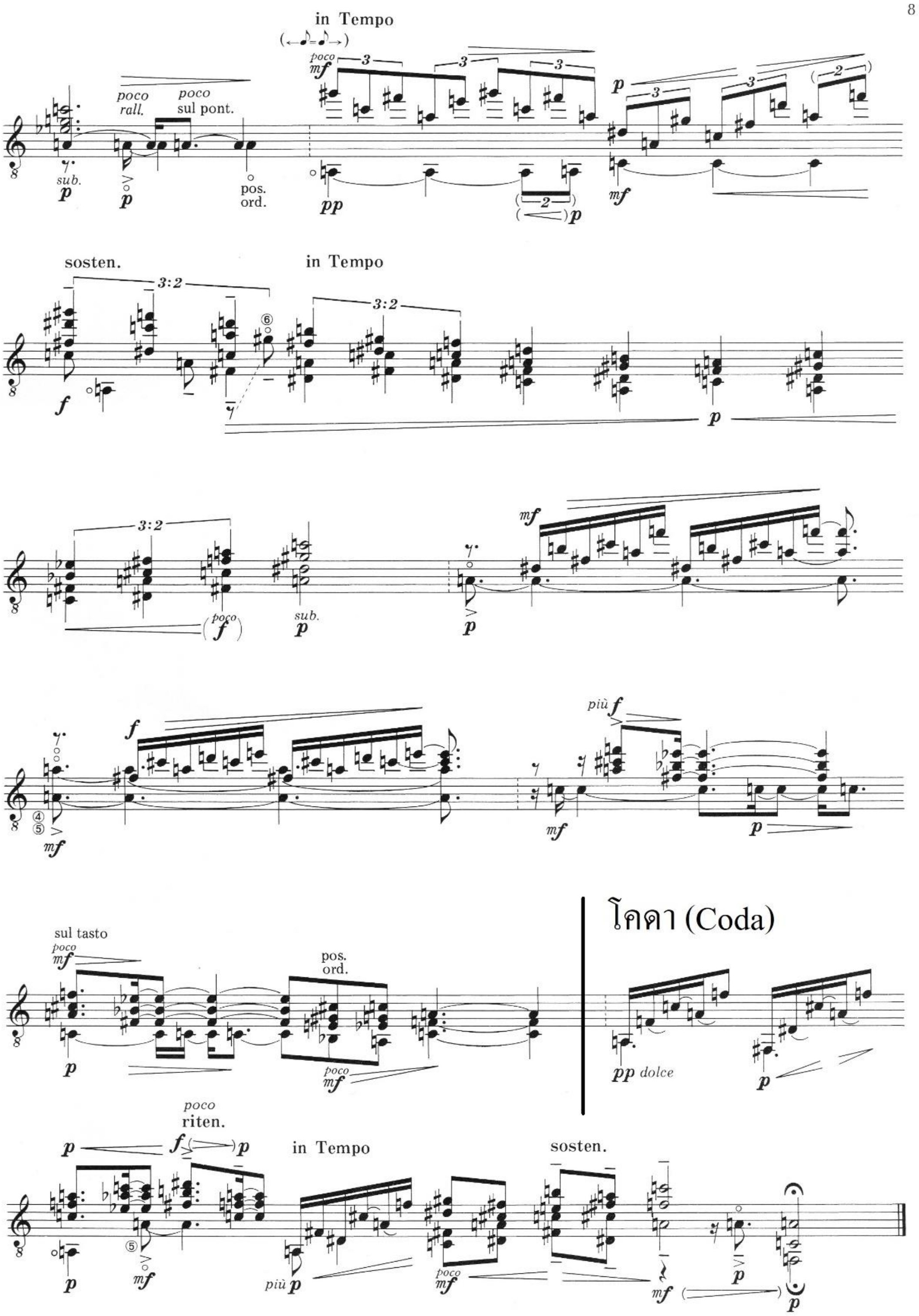
3. เมื่อซ้อมรวมสองแนวเสียงได้แล้ว สามารถเพิ่มเติมความเข้มเสียง ประโยคเพลง สีสันต่างๆ ตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4.2 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์โรสเดล (Rosedale)

สังคีตลักษณ์ของโรสเดลเป็นลักษณะที่ไม่มีฟอร์ม แต่สามารถแบ่งเป็นสองส่วนที่มีความแตกต่างกัน (ตัวอย่างที่ 1) และเนื่องจากเป็นอีกท่อนที่ทาเคมิทสึไม่ได้ใส่เครื่องหมายประจำจังหวะและเส้นกั้นห้องไว้ จึงเป็นจุดยืนยันชัดเจนว่าเป็นลักษณะของบทเพลงที่ไม่มีฟอร์ม

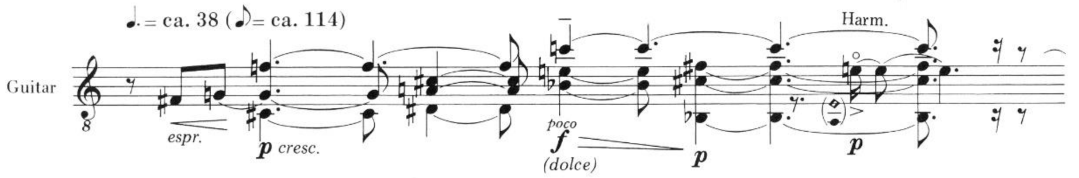
ตัวอย่างที่ 1 รูปภาพแสดงโครงสร้างของโรสเดล


7
Artificial Harm.
cresc.
poco
dolce
più p
ord.
ord. dolce


8
in Tempo
poco rall.
poco sul pont.
sub. p
pos. ord.
poco mf
pp
sosten.
3:2
in Tempo
sub. p
poco f
più f
sul tasto
poco mf
pos. ord.
โคดา (Coda)
pp dolce
poco riten.
in Tempo
più p
sosten.

ในท่อนที่ 1 นั้นสร้างขึ้นด้วยประโยคเพลงที่มีโครงสร้างคล้ายกันทั้งรูปแบบการดำเนินทำนอง จังหวะ และขนาดของประโยคเพลง โดยในแนวทำนองเป็นสีสันที่ผสมกันระหว่างโน้ตปกติและโน้ตฮาร์โมนิกร่วมกับจังหวะที่เปลี่ยนแปลงในแต่ละรอบ

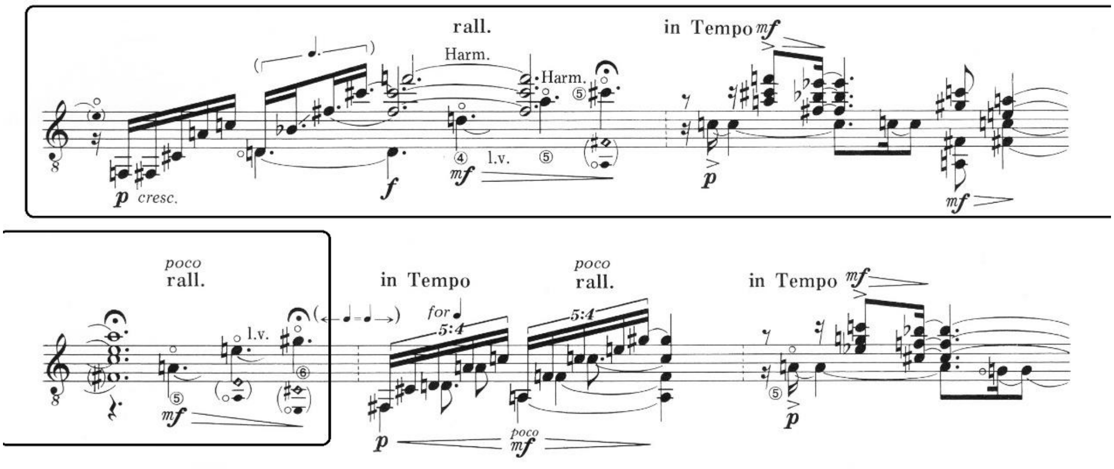
ประโยคแรกเป็นโมทีฟหลักที่ใช้ในท่อนที่ 1 (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 โมทีฟของโรสเดลที่ใช้ในท่อนที่ 1



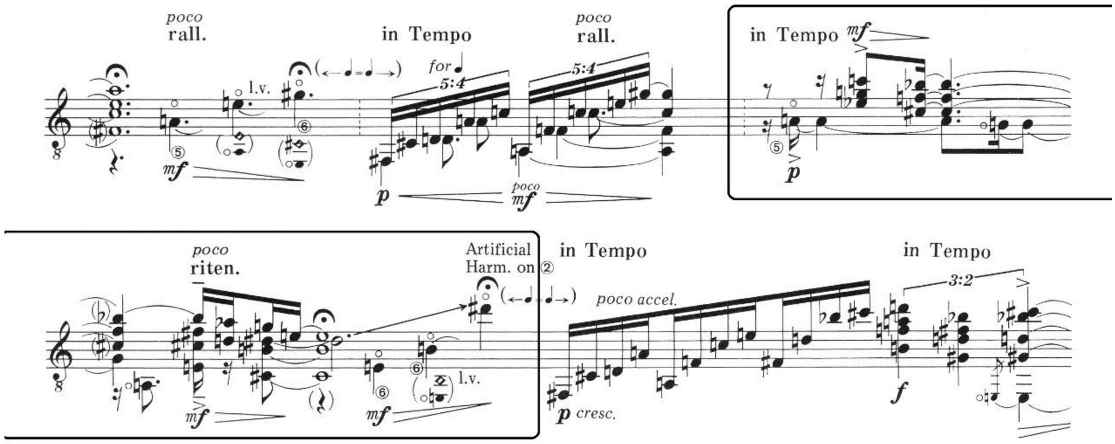
ประโยคที่ 2 (ตัวอย่างที่ 3) โมทีฟถูกดัดแปลงให้จังหวะกระชับในช่วงแรกโดยเปลี่ยนไปใช้เขบ็ต 2 ชั้น และตามด้วยเขบ็ต 2 ชั้นประชุดเพื่อให้ผู้ฟังไม่รู้สึกถึงจังหวะที่ชัดเจน ตามด้วยกลุ่มคอร์ด

ตัวอย่างที่ 3 โมทีฟถูกพัฒนาครั้งที่ 1



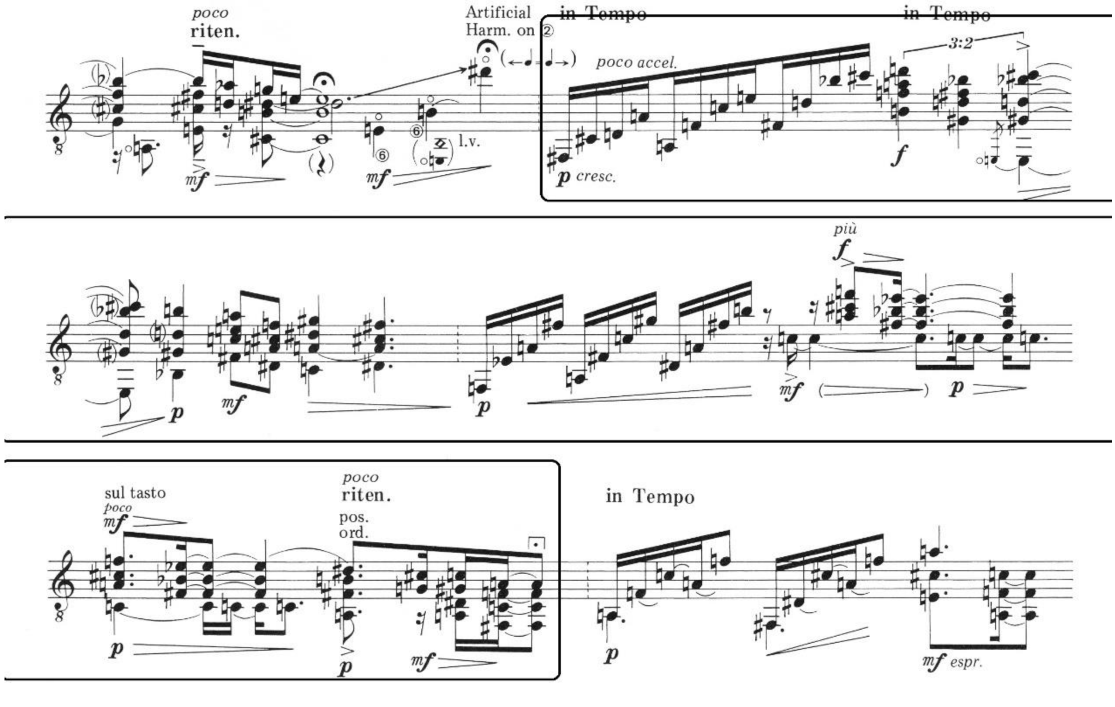
ประโยคที่ 3 (ตัวอย่างที่ 4) มีความคล้ายคลึงกับประโยคที่ 2 แต่ใช้อัตราส่วนจังหวะ 5:4 ในตอนเริ่มต้น เพื่อทำให้ประโยคเพลงประชับขึ้น

ตัวอย่างที่ 4 โมทีฟถูกพัฒนาครั้งที่ 2



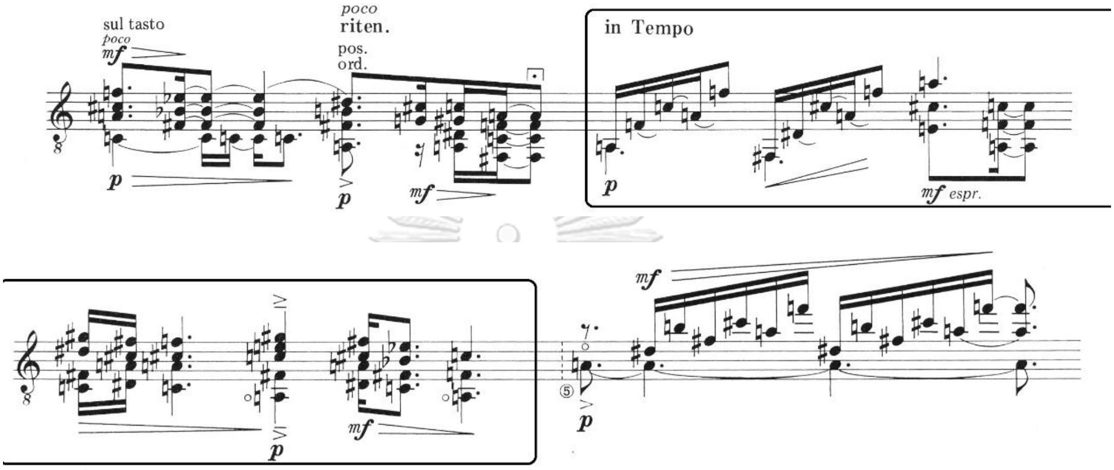
ประโยคที่ 4 (ตัวอย่างที่ 5) โมทีฟส่วนแรกถูกเขียนให้มีความยาวมากขึ้น เพื่อส่งโน้ตไปยังคอร์ดที่มีระดับเสียงสูงขึ้นบวกกับความเข้มเสียงที่ดังที่สุด (Più Forte)ในท่อนแรกทำให้เป็นประโยคที่สำคัญที่สุดในการพัฒนาโมทีฟแรก

ตัวอย่างที่ 5 โมทีฟถูกพัฒนาครั้งที่ 3

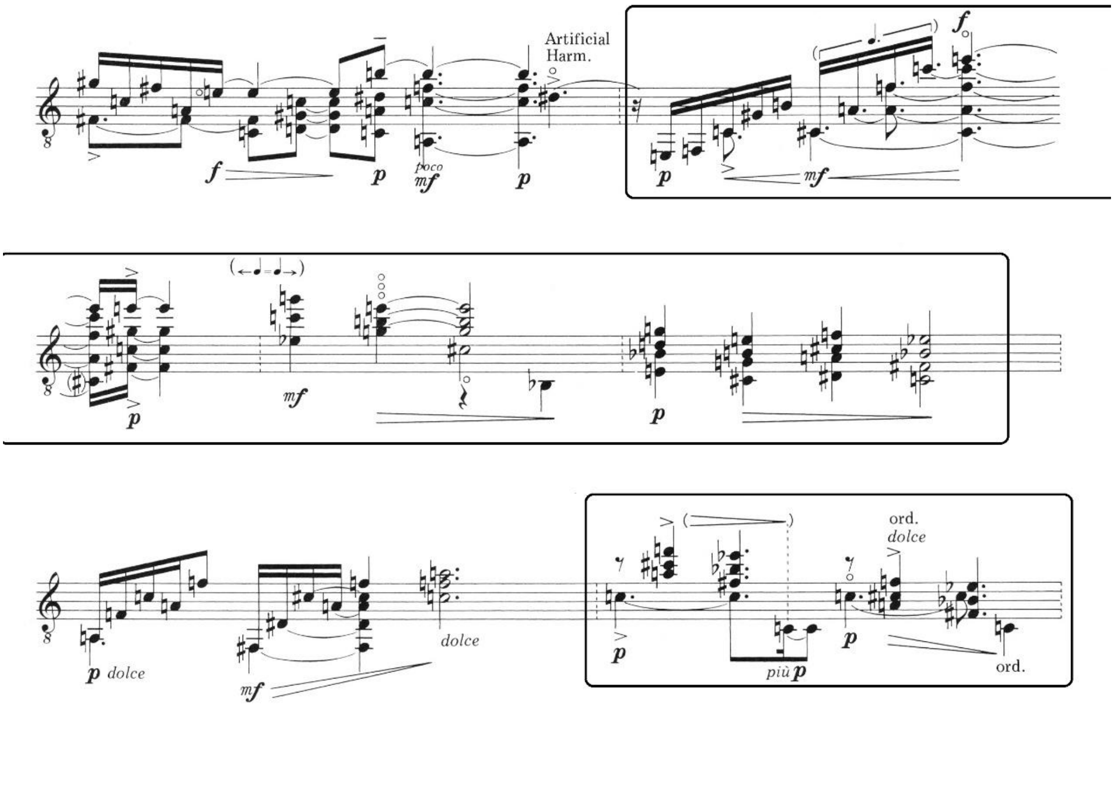


ท่อนที่ 2 เน้นการดำเนินทำนองด้วยโมทีฟที่เรียบง่าย (ตัวอย่างที่ 6) และนำโมทีฟจากท่อนที่ 1 มาใช้สลับในบางช่วง (ตัวอย่างที่ 7) โมทีฟในท่อนที่ 2 มีลักษณะเดินเป็นขั้นคู่ขึ้นลงต่อเนื่องในทิศทางสูงขึ้นตามด้วยคอร์ดที่ประกอบด้วยคู่ต่างๆ ผสมกัน เช่น คู่ 4 คู่ 5 หรือ คู่ 6 ผสมกับคอร์ดที่เป็นทรัยแอด ก่อนที่จะนำโมทีฟของท่อนที่ 2 มาใช้ในการจบท่อน

ตัวอย่างที่ 6 โมทีฟที่ใช้ในท่อนที่ 2

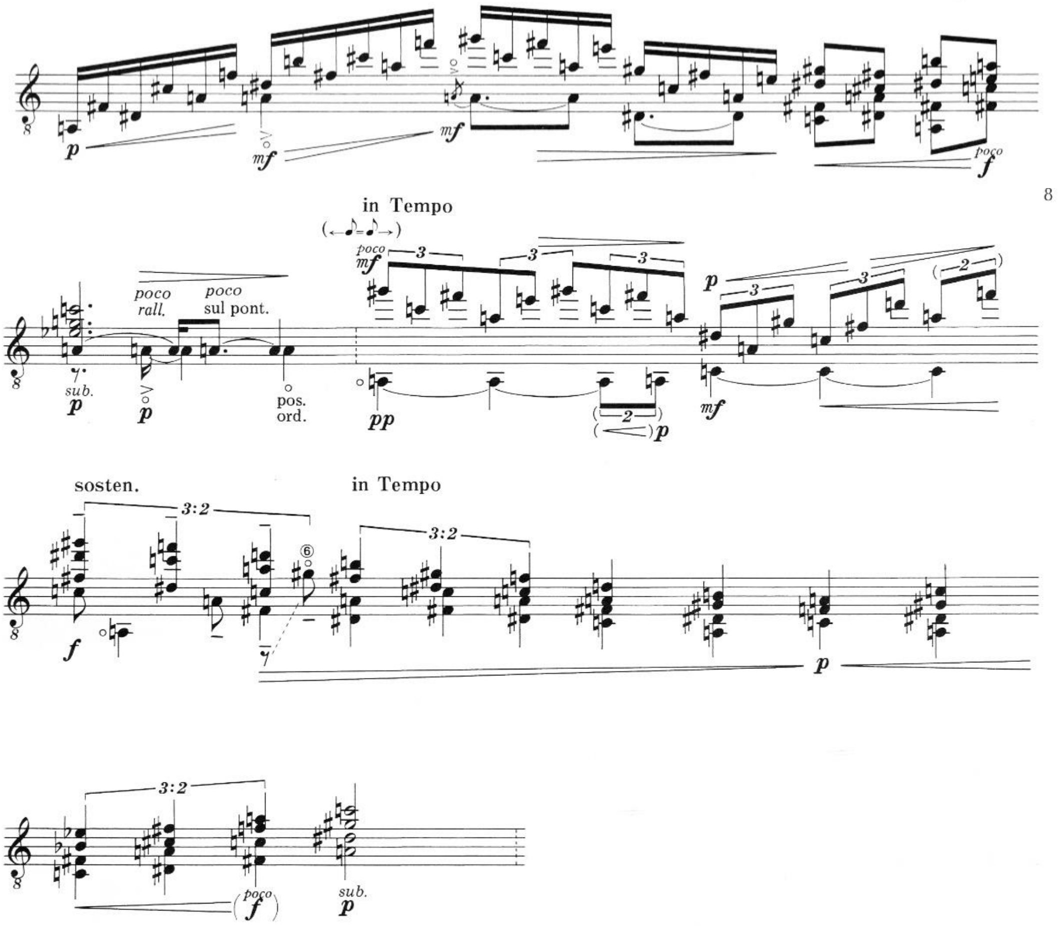


ตัวอย่างที่ 7 โมทีฟจากท่อนที่ 1 นำมาใช้ในท่อนที่ 2



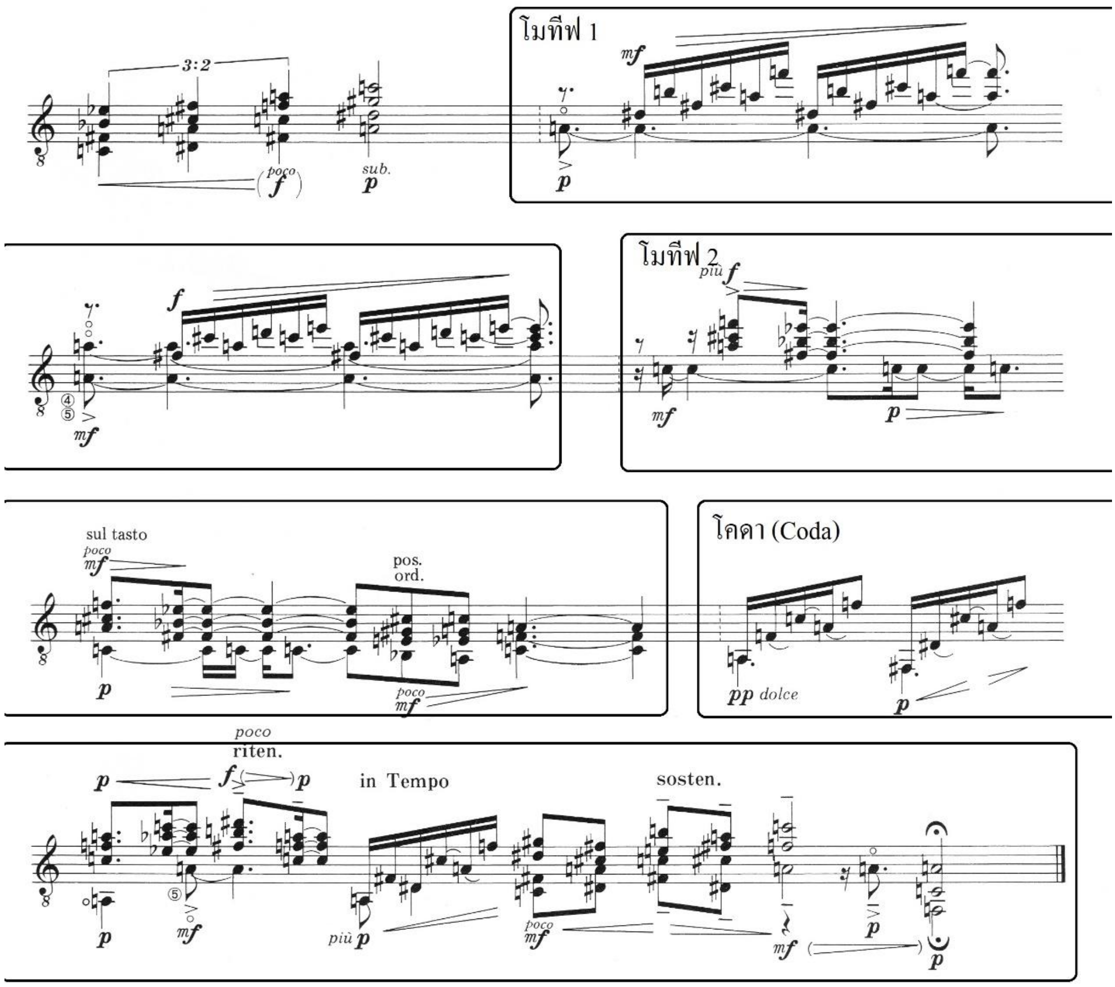
ส่วนที่น่าสนใจที่สุดในโรสเดลอยู่ในช่วงกลางของท่อนที่ 2 (ตัวอย่างที่ 8) โดยโมทีฟที่ 2 ถูกขยายออกโดยเริ่มจากการดำเนินขั้นคู่ขึ้นลงตามด้วยกลุ่มคอร์ด และสุดท้ายโมทีฟถูกใช้ในกลุ่มโน้ต 3 พยางค์ซึ่งปรากฏเพียงแห่งเดียวในบทเพลง ประกอบกับโน้ตที่เล่นกับกลุ่มโน้ต 3 พยางค์นั้นมีระดับเสียงสูงที่สุด (G ชาร์ป) และจบประโยคด้วยกลุ่มคอร์ดจากโมทีฟที่ 1 ซึ่งถูกขยายขนาดออกโดยเริ่มต้นจากโน้ต G ชาร์ปไล่ระดับลงจนกลับมายังช่วงเสียงที่จะเชื่อมต่อกับโมทีฟที่ 2 อีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 8



ท่อนจบของโรสเดลนำโมทีฟทั้ง 2 โมทีฟมาต่อกัน โดยเริ่มจากโมทีฟที่ 2 ก่อนตามด้วยโมทีฟที่ 1 และจบด้วยโคดา (Coda) ที่มาจากโมทีฟที่ 2 (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9



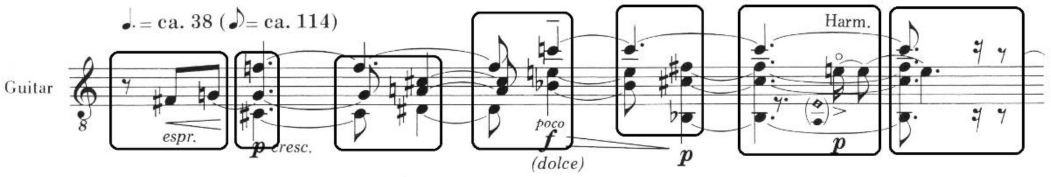
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

สิ่งที่ยากในการเล่นเพลงโรสเดลคือ การเลือกจังหวะที่จะใช้เล่น เนื่องจากทาเคมิทสึเขียนไว้เพียงค่าประมาณของจังหวะที่เขาต้องการร่วมด้วย ไม่ได้เขียนเครื่องหมายประจำจังหวะ และมีคำสั่งในการเปลี่ยนแปลงจังหวะให้ช้า - เร็ว และเปลี่ยนค่าจังหวะของตัวโน้ตที่ยากต่อการปฏิบัติอยู่ตลอดเวลา จึงทำให้การฝึกซ้อมนั้นจำเป็นต้องมีขั้นตอนในการศึกษาโน้ตและฝึกฝน ดังนี้

1. ฝึกซ้อมทีละประโยคและจำลองเสมือนว่ามีเครื่องหมายประจำจังหวะ เช่น โมทีฟที่ 1 สามารถนับจังหวะเป็น 3/8 (ตัวอย่างที่ 10) เพื่อให้ง่ายต่อการฝึกซ้อม

ตัวอย่างที่ 10



2. เมื่อฝึกซ้อมแต่ละประโยคให้เสมือนมีเครื่องหมายประจำจังหวะได้คล่องแล้ว ให้ฝึกซ้อมโดยไม่นับจังหวะ เพื่อที่จะให้การสื่อความหมายของบทเพลงนั้นเป็นไปอย่างถูกต้อง

3. เมื่อซ้อมจนประโยคเพลงไม่ถูกแบ่งเป็นกลุ่มจังหวะแล้ว ให้ซ้อมปฏิบัติตามคำสั่งต่างๆ ทีละประโยค เนื่องจากบทเพลงของทาเคมิทสึนั้น มีความซับซ้อนและมีการเปลี่ยนแปลงของสีสัน ความเข้มเสียงและจังหวะบ่อยครั้ง

4. ซ้อมให้ประโยคเพลงแต่ละประโยคมีความสอดคล้องกัน เช่น การวรรคที่เครื่องหมายเฟอร์มาตาให้มีความใกล้เคียงกัน หรือการเปลี่ยนความเข้มเสียงให้มีความแตกต่างที่ชัดเจน

5. ศึกษาจากบันทึกเสียงของคิโยชิ โชมูระ (Kiyoshi Shomura) เป็นตัวอย่างเนื่องจากเป็นคนที่ทาเคมิทสึอุทิศบทประพันธ์นี้ให้ และเป็นที่ปรึกษาสำหรับการประพันธ์บทเพลงสำหรับเดี่ยวกีตาร์ให้ทาเคมิทสึ

3.4.3 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์มัวร์วูดส์ (Muir Woods)

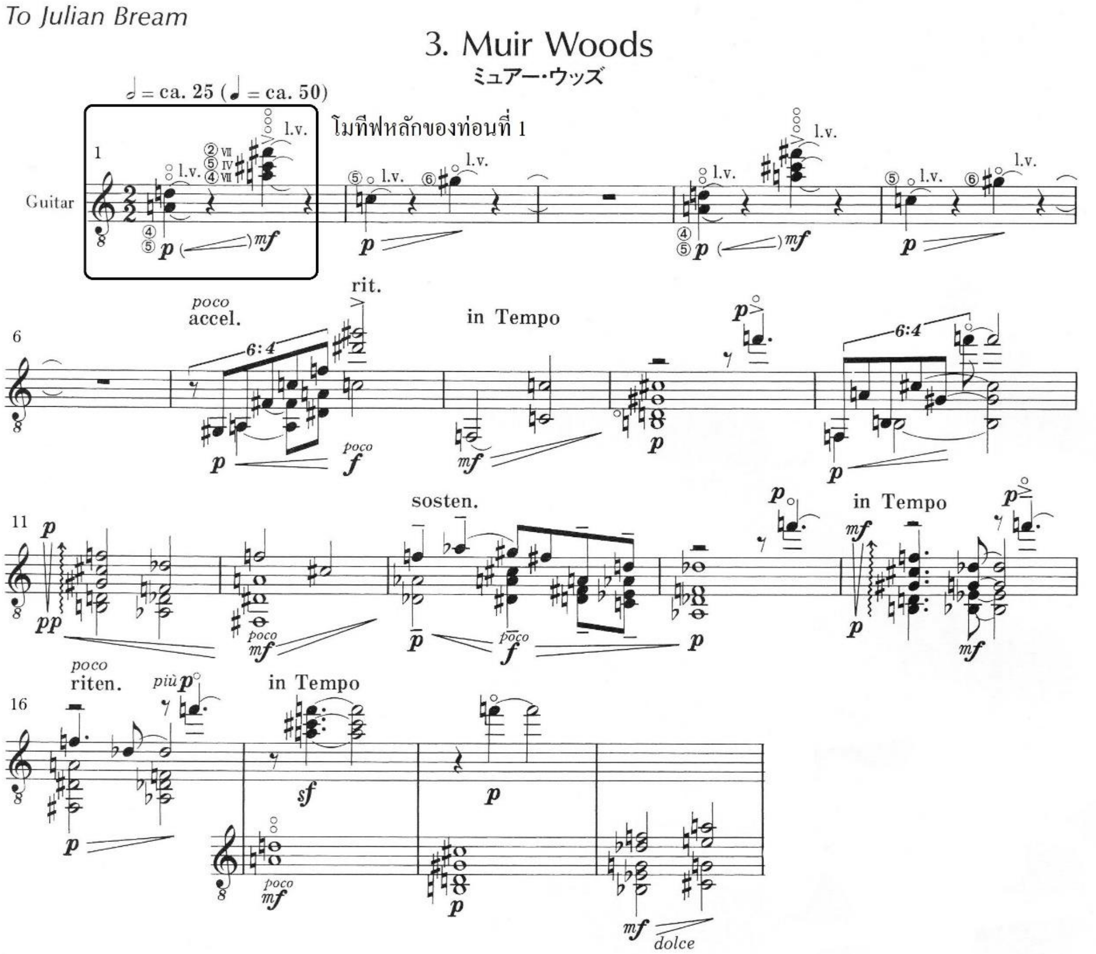
มัวร์วูดส์ ถูกแบ่งออกเป็น 3 ท่อนโดยที่แบ่งแยกในลักษณะของการดำเนินของทำนองและโมทีฟ ซึ่งแตกต่างกับการแบ่งท่อนทางดนตรีในรูปแบบคลาสสิกโดยมีโครงสร้างเป็น

ท่อน A	ท่อน B	ท่อน C
ห้องที่ 1 - 32	ห้องที่ 33 - 68	ห้องที่ 69 - 109

ท่อน A เริ่มต้นด้วยจังหวะที่ค่อนข้างช้าด้วยเสียงฮาร์โมนิก เพื่อให้บรรยากาศเงียบสงบแล้วนำโมทีฟหลักของท่อนที่ 1 มาเล่นด้วยการเล่นในรูปแบบอาเพจิโอและคอร์ดที่ผสมขั้นคู่ต่างๆ เพื่อหลีกเลี่ยงระบบอิงกุญแจเสียงด้วยการดีดปกติร่วมกับการใช้สีสันและความเข้มเสียงที่แตกต่างกันทำให้ช่วงแรกของท่อนเริ่มต้นมีสีสันที่น่าติดตาม (ตัวอย่างที่ 1)

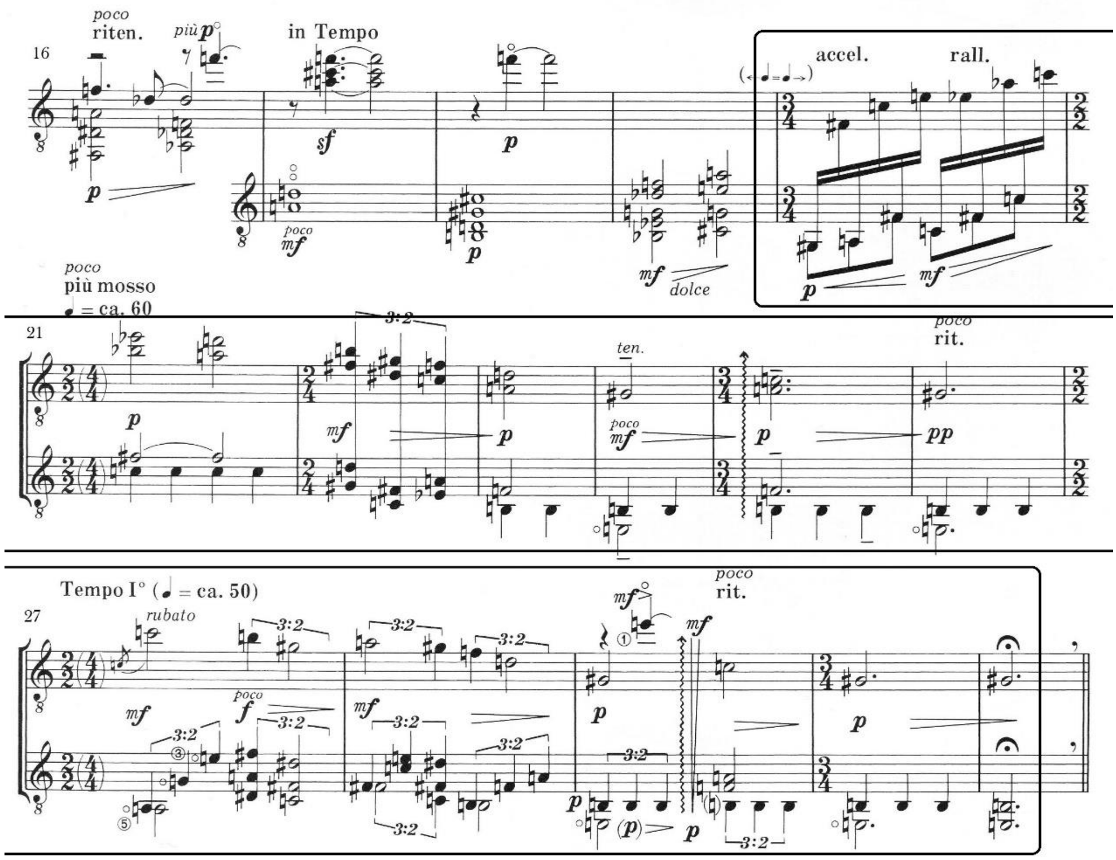
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 1

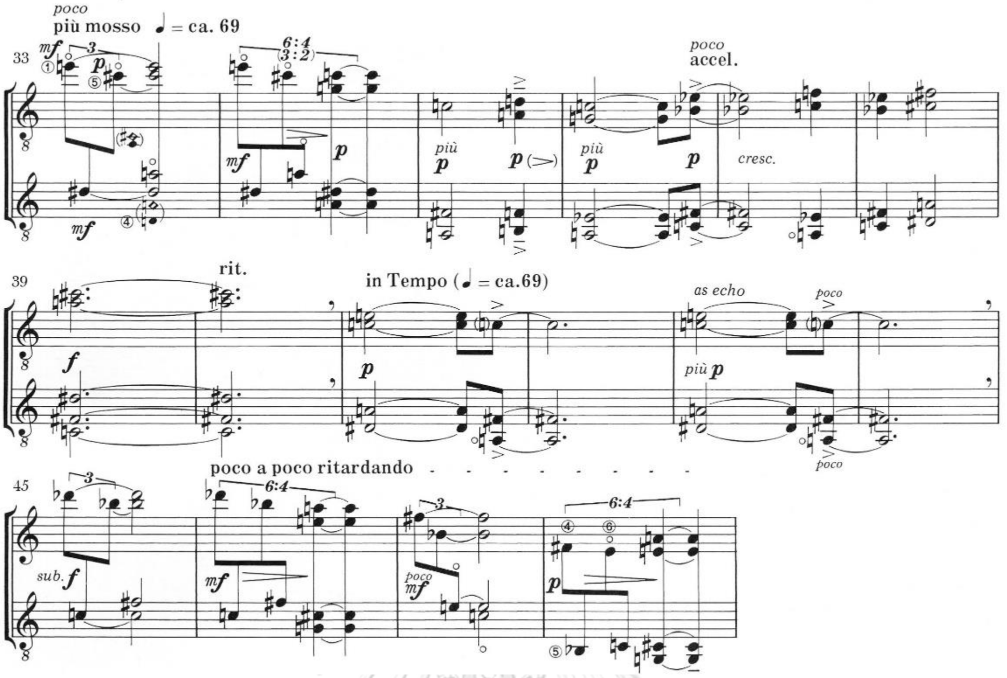


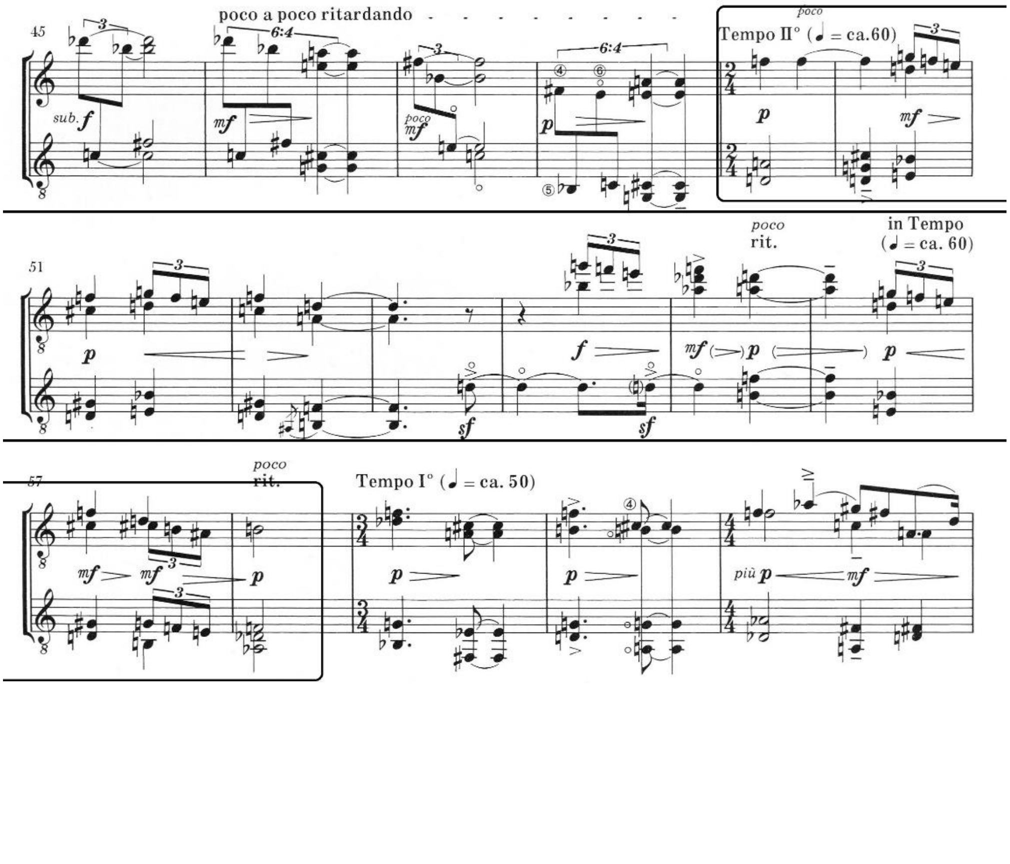
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

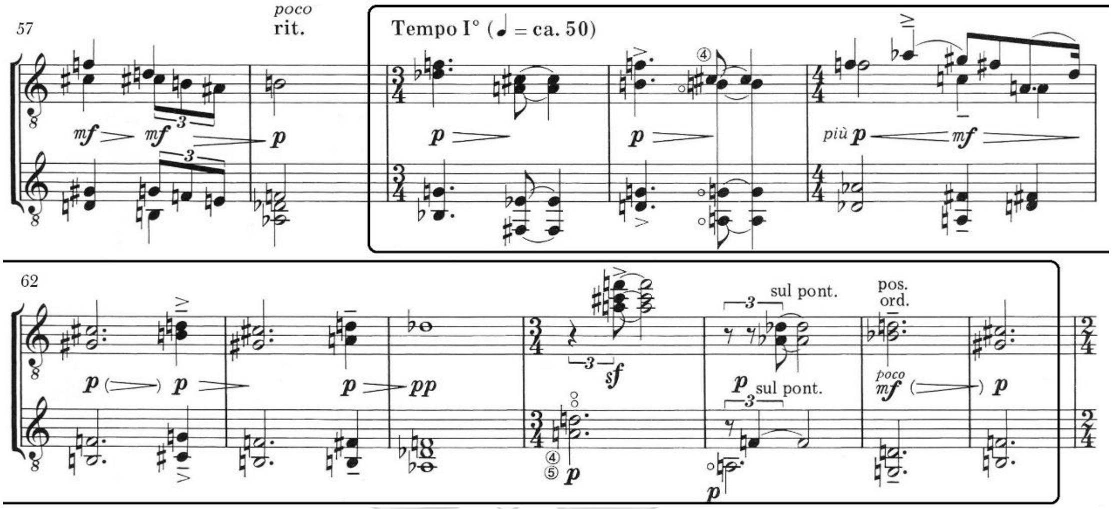
จากนั้นในห้องที่ 20 จังหวะในการเล่นจะค่อยๆ เร็วขึ้น (accelerando) และช้าลง (Rallentando) และเพิ่มความเข้มเสียงด้วยเครื่องหมายเครเชนโด (Crescendo) เพื่อเปลี่ยนจังหวะในห้องที่ 21 เป็นจังหวะที่เร็วขึ้น (poco più mosso) แต่ยังคงไว้ซึ่งโมทีฟเดิม แต่เพิ่มแนวเบสที่เขียนเพิ่มเติมขึ้นมาในลักษณะของ Pedal Point จากนั้นกลับไปยังจังหวะเริ่มต้น (Tempo I) โดยใช้จังหวะ 3:2 ในโน้ตตัวดำร่วมด้วยกับเพดเดิลพอยน์ท (Pedal Point) (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2

ท่อนที่สองของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 3) ยังคงนำโมทีฟหลักมาดัดแปลงรูปแบบของจังหวะ โดยใช้โน้ตสามพยางค์ร่วมกับเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 3/4 เริ่มต้นในจังหวะที่ช้าลง และใช้ระดับเสียงที่สูงขึ้น จึงทำให้ผู้ฟังนั้นรู้สึกว่าเป็นทำนองใหม่ แต่แท้จริงแล้วยังคงพัฒนามาจากโมทีฟเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

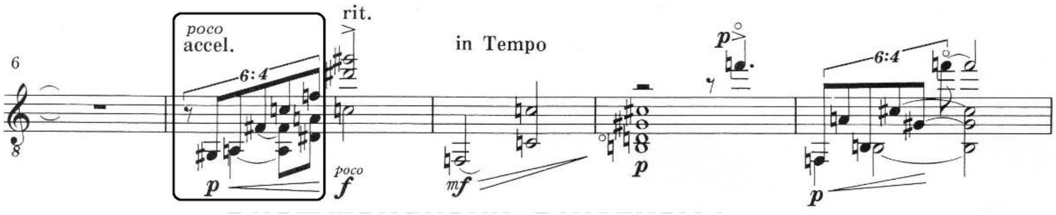
ตัวอย่างที่ 3

จากนั้นในห้องที่ 49 - 58 นำทำนองส่วนท้ายจากท่อน C ของ Wainscot Pond เข้ามาขยายด้วยการทำ Cadential Extension (ตัวอย่างที่ 4) ก่อนที่จะนำท่อนในห้องที่ 11 มาขยายด้วยการทำ Cadential Extension อีกครั้งก่อนที่จะจบท่อน (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 5

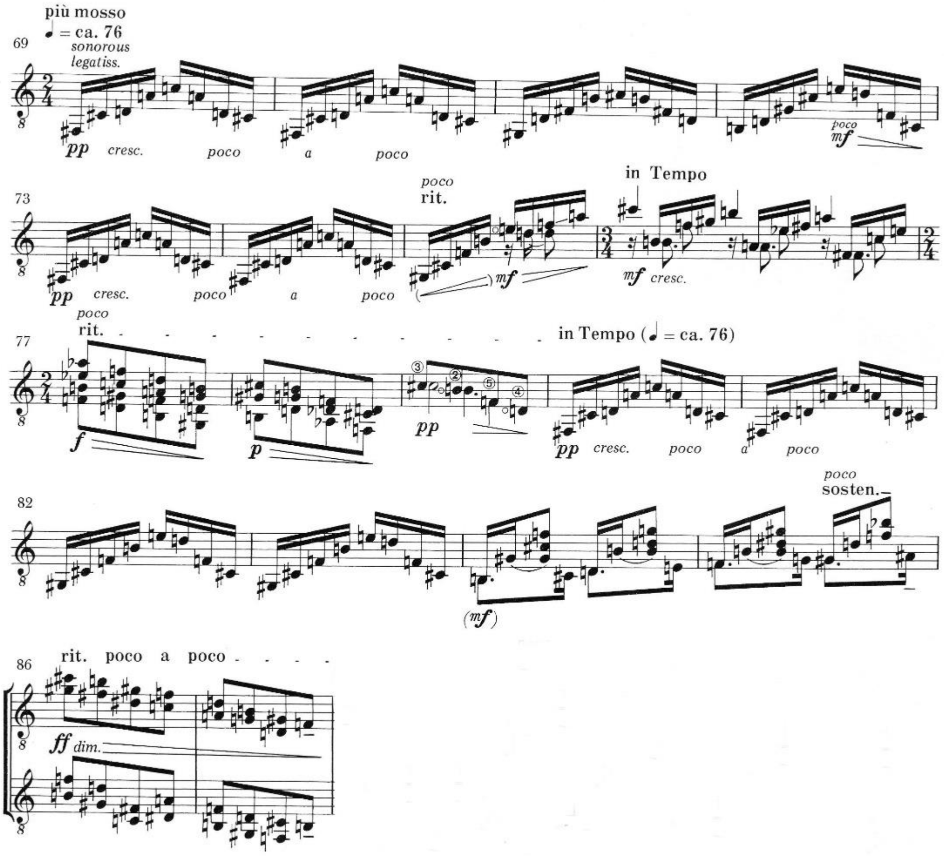


ท่อนที่ 3 มีการดำเนินแนวทำนองที่แตกต่างออกไปอย่างเห็นชัดเจน โดยทำนองพัฒนามาจากส่วนหนึ่งของโมทีฟท่อนแรก (ตัวอย่างที่ 6) ใช้อาเพจิโอดำเนินทำนองในลักษณะที่รวดเร็วและต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 7) โดยนำมาไล่ขึ้นลงในระดับเสียงต่างๆ และจบด้วยการนำทำนองในท่อนที่ 1 มาเรียบเรียงใหม่ (ตัวอย่างที่ 8)

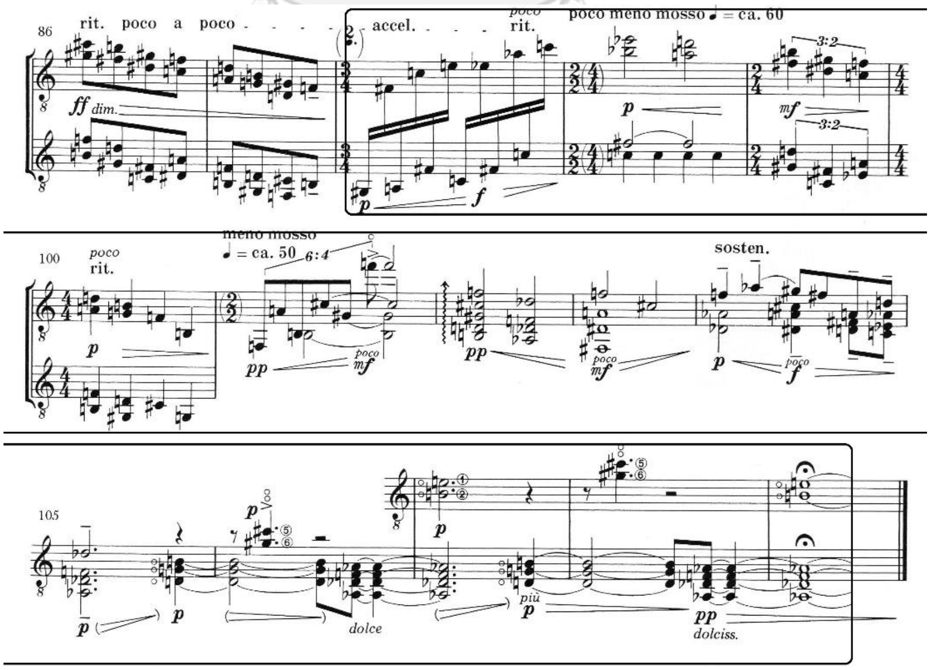
ตัวอย่างที่ 6



ตัวอย่างที่ 7



ตัวอย่างที่ 8

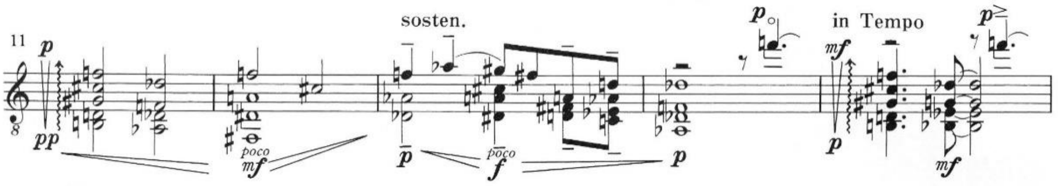


วิเคราะห์เทคนิคและการฝึกซ้อม

จุดที่ยากที่สุดของมัวร์วูดส์ คือเป็นบทเพลงที่มีรายละเอียดในการควบคุมความเข้มเสียงมาก ตัวอย่างเช่น

1. ต้องควบคุมความเข้มเสียงทั้งในแนวตั้งและแนวนอน อีกทั้งยังมีคำสั่งให้เปลี่ยนความเข้มเสียงที่แตกต่างกันในระยะเวลาการเล่นโน้ตเพียงไม่กี่จังหวะ (ตัวอย่างที่ 9) ซึ่งการฝึกซ้อมให้สื่อสารบทเพลงออกมาได้อย่างมีมิตินั้น ต้องอาศัยการฝึกซ้อมจากการควบคุมโน้ตและจังหวะให้คล่อง ตามด้วยการควบคุมความเข้าเสียงให้พอดี

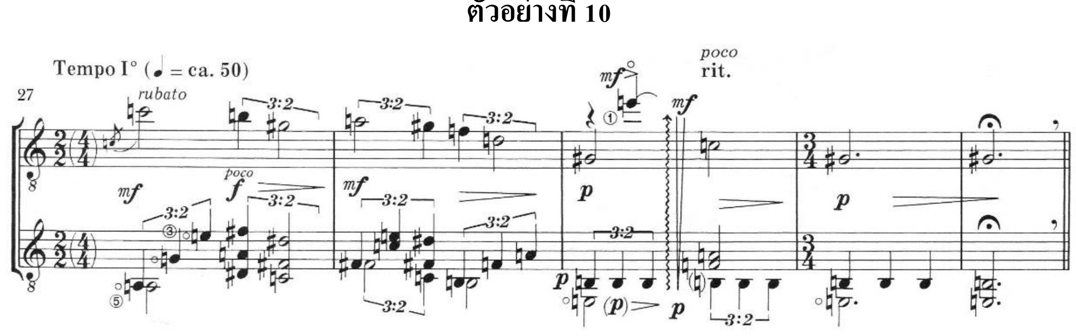
ตัวอย่างที่ 9



2. การอ่านโน้ต 2 แนวที่เขียนแยกบรรทัดกัน เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นน้อยมากสำหรับนักกีตาร์

3. จังหวะขัดระหว่างแนวทำนองและแนวประสานร่วมด้วยกับคำสั่งรูบาโต (Rubato) (ตัวอย่างที่ 10) เป็นจุดที่ฝึกซ้อมให้ฟังดูแล้วพอดีได้ยากมาก เนื่องจากการเล่นจังหวะขัดนั้นให้ความรู้สึกที่ไม่มั่นคงอยู่แล้ว และยังต้องเล่นด้วยจังหวะรูบาโต (Rubato) ที่ทำให้เพิ่มความไม่มั่นคงเข้าไปอีก ซึ่งเป็นประโยคสั้นๆ ในบทเพลงที่ต้องใช้เวลาฝึกซ้อมอย่างยาวนาน จึงจะทำให้ประโยคเพลงฟังดูสมบูรณ์ได้

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 10

4. ในท่อนที่ 3 ของ Muir Woods เริ่มต้นด้วยการเล่นอาเพจิโอที่อยู่ในจังหวะเร็ว ต่อเนื่องและต้องเพิ่มความเข้มเสียงตลอดเวลา ในจุดนี้จะต้องฝึกซ้อมจากจังหวะช้า แล้วเพิ่มความเร็วขึ้นทีละน้อย

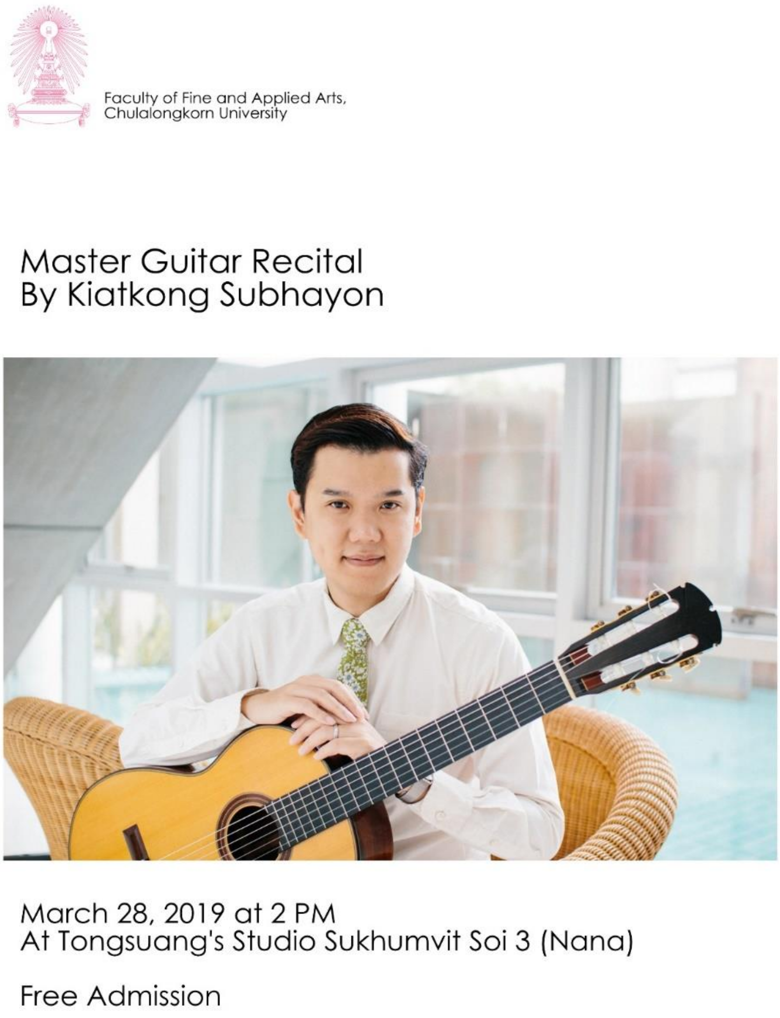
บทเพลงอินเดอะวูดส์ เป็นบทเพลงที่มีความสมบูรณ์ในแนวทางการประพันธ์ของทาเคมิทสึอย่างที่สุด เพราะเป็นบทเพลงสุดท้ายในชีวิตที่เขาได้เขียนไว้ก่อนที่จะเสียชีวิต จึงเป็นบทเพลงที่รวบรวมทุกอย่างของตัวเขาไว้ และสำหรับผู้แสดงรู้สึกดีใจเป็นอย่างมากที่บทเพลงสุดท้ายในชีวิตของทาเคมิทสึถูกประพันธ์ให้กับกีตาร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์และสูจิบัตรรายการ

การแสดงครั้งนี้ได้จัดขึ้นเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2562 เวลา 15.00 น. ณ ห้องแสดงธงสรวงเปียโนสตูดิโอ โดยใช้วลาในการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 1 ชั่วโมง บทเพลงที่นำมาใช้ในการแสดง ได้แก่ โฟลิออส ออลอินทไวไลท์ อิคินอกซ์ และอินเดอะวูดส์ โดยทั้งหมดประพันธ์โดย โทรุ ทาเคมิทสึ

4.1 โปสเตอร์การแสดง



4.2 สูจิบัตรการแสดง

Program

Complete works by Toru Takemitsu (1930 - 1996)

Folios No. 1 – 3

All in Twilight No. 1 – 4

- Intermission –

Equinox

In the Woods

Wainscot Pond

Rosedale

Muir Woods

Kiatkong Subhayon, Guitar

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Folios

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงแรกที่ทาเคมิทสึเขียนให้กับกีตาร์และประพันธ์ให้เพื่อนนักกีตาร์ชาวญี่ปุ่นชื่อ Kiyoshi Shomura และได้รับคำปรึกษาทางด้านการเขียนเทคนิคของกีตาร์ทั้งหมดจาก Shomura

ทาเคมิทสึเขียนแนวคิดเกี่ยวกับบทเพลง Folios ไว้ว่า

ท่อนที่ 1 “Clear Perspective of Melody”

ท่อนที่ 2 “3+4 Rhythmic structure/Rain Music”

ท่อนที่ 3 “ Elegy, with a quotation from the Chorale, *Wenn ich einmal soll scheiden*, from J.S. Bach’s *St. Matthew Passion*”

บทเพลงนี้ได้รับอิทธิพลจากดนตรี Gamelan ของอินโดนีเซียเนื่องจากประพันธ์หลังจากการไปเยือนอินโดนีเซียใน ค.ศ. 1972

All in Twilight

มีทั้งหมด 4 บทด้วยกันและมีความเป็นดนตรีอิมเพลสชั่นนิสมากกว่า Folios อยู่มาก อารมณ์ในแต่ละบทสื่อถึงช่วงเวลาที่ดวงอาทิตย์กำลังจะลับขอบฟ้าหรือรุ้งเช้า

ในโปรแกรมโน้ตของบทเพลงนี้ ทาเคมิทสึเขียนไว้ว่าเขาได้รับอิทธิพลมาจากรูปวาดที่ชื่อเดียวกับบทเพลงโดยศิลปินชาวสวิสชื่อ Paul Klee

มีคำแนะนำสั้นๆ ในการเล่นไว้เพียงสองท่อน คือ ท่อนที่ 2 เขียนคำแนะนำว่า *“Dark”* และท่อนที่ 4 เขียนว่า “*Slightly Fast*”

Equinox

เป็นหนึ่งในผลงานที่สำคัญและดีเยี่ยมมากที่สุดสำหรับกีตาร์คลาสสิกในศตวรรษที่ 20 และได้ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงท้ายของชีวิตจึงทำให้แนวคิดที่ถ่ายทอดลงในบทเพลงนั้นมีความสมบูรณ์ในรูปแบบของทาเคมิทสึ

ทาเคมิทสึได้ประพันธ์บทเพลง Equinox และอุทิศให้กับ Kiyoshi Shomura สำหรับงานครบรอบ 25 ปี การเปิดตัวแสดงคอนเสิร์ทครั้งแรกของเขา

บทเพลงนี้ได้รับอิทธิพลมาจากรูปวาดที่ชื่อเดียวกับบทเพลง โดยชาวคาตาลันชื่อว่า Joan Miro

Equinox หมายถึงช่วงวันที่มีระยะเวลากลางวันและกลางคืนเท่ากันพอดีซึ่งจะเป็นวันที่ทางซีกโลกเหนือใช้เปลี่ยนจากฤดูใบไม้ร่วงเข้าสู่ฤดูหนาว ในบทเพลงนี้ได้ใช้แนวคิดดังกล่าวมาใช้กับโครงสร้างเพลง การตั้งเสียงของกีตาร์และขั้นคู่ในการประพันธ์บทเพลง บทเพลงนี้ได้ถูกแสดงครั้งแรก ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ในวันที่ 4 เมษายน ค.ศ. 1994

In the Woods

เป็นบทเพลงสุดท้ายในชีวิตของทาเคมิทสึ โดยเขาประพันธ์บทเพลงนี้ในโรงพยาบาลขณะพักรักษาตัวด้วยอาการป่วย มีทั้งหมด 3 ท่อนคือ

- “*Wainscot Pond, after a painting of Cornelia Foss*” อุทิศให้ John Williams
- *“Rosedale*” อุทิศให้ Kiyoshi Shomura
- *“Muir Woods*” อุทิศให้ Julian Bream

โดยได้รับแรงบันดาลใจจากรูปภาพในโปสการ์ดที่เพื่อนๆ ของเขาส่งมาเยี่ยมเขาที่โรงพยาบาล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

“*Wainscot Pond, after a painting of Cornelia Foss*” ได้นำออกแสดงครั้งแรกในงานศพของเขาโดย Norio Sato ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ในวันที่ 29 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1996

“Muir Woods” ได้นำออกแสดงครั้งแรกโดย Julian Bream ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ในวันที่ 4 ตุลาคม ค.ศ. 1996

“Rosedale” ได้นำออกแสดงครั้งแรก ณ กรุงโตเกียวในวันที่ 15 ตุลาคม ค.ศ. 1996

Toru Takemitsu (1930 - 1996)

ได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในนักประพันธ์ชาวญี่ปุ่นที่เก่งที่สุดในยุคศตวรรษที่ 20 โดยที่ตัวเขาได้รับอิทธิพลในการเขียนบทเพลงในช่วงแรก จาก Debussy และ Messiaen นอกจากนั้นแล้วตัวเขาก็ยังได้รับอิทธิพลจาก Duke Ellington เนื่องจากทาเคมิทสึนั้นเกิดในยุคของสงครามโลก ในวัยเด็กของเขาเคยได้รับการบาดเจ็บจากสงครามและต้องเข้าพักรักษาตัวภายในโรงพยาบาล โดยในขณะนั้นเขาได้รับฟังบทเพลงของ Duke Ellington ผ่านวิทยุของทหารอเมริกัน และเขาก็ได้บันทึกไว้ว่า Duke Ellington คือครูของเขาอีก 1 คน

ในค.ศ. 1951 ทาเคมิทสึได้ก่อตั้งสมาชิกกลุ่ม Jikken - Kobo (Anti - Academic) เพื่อหลีกเลี่ยงวัฒนธรรมของชาติตนเอง (มีบันทึกในหนังสือชีวประวัติของเขาว่า เมื่อเขาได้ฟังดนตรีของชาติตัวเองแล้ว เขารู้สึกได้ถึงความโหดร้ายของสงคราม จึงพยายามหลีกเลี่ยงดนตรีที่สื่อถึงเชื้อชาติของตน) และเพื่อนำเสนอผลงานร่วมสมัยให้กับคนญี่ปุ่นได้รับฟัง ในค.ศ. 1958 ผลงานของเขาได้ถูกนำเสนอให้ Igor Stravinsky ผ่านการสัมภาษณ์ทางช่อง NHK และเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เขามีชื่อเสียงจากการเล่าขานของ Stravinsky ในภายหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เกียรติก้อง สุภายน

เกิดที่จังหวัดลำปางใน พ.ศ. 2527 ได้รับการศึกษาดนตรีเริ่มต้นจากการเล่นเปียโน และเริ่มศึกษากีตาร์คลาสสิคเมื่ออายุได้ 15 ปี

ปี 2553 สำเร็จการศึกษาจาก Royal Conservatory ณ กรุงเฮก ประเทศเนเธอแลนด์ ในระดับปริญญาตรีโดยศึกษากีตาร์กับ Enno Voorhorst

ปี 2561 เข้าศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยศึกษากีตาร์กับอาจารย์บุปผวรรณ ธีระวรรณวิไล

ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง Music Director ที่สถาบัน Young Artist Music Program วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
คำแนะนำและบทสรุป

5.1 คำแนะนำ

เนื่องจากตัวผู้แสดงเองทำหน้าที่เป็นอาจารย์ประจำในขณะที่ศึกษา การเตรียมตัวฝึกซ้อมจะมีข้อจำกัดด้านเวลาค่อนข้างมาก การฝึกซ้อมในแต่ละครั้งจะต้องเป็นการฝึกซ้อมที่ได้รับประโยชน์สูงที่สุด โดยต้องใช้ประสบการณ์และทักษะจากการทำงานมาช่วยคิดวิเคราะห์ว่าการฝึกฝนแต่ละขั้นตอนต้องทำอย่างไรให้เกิดประโยชน์สูงสุดในระยะเวลาที่มีจำกัด และต้องวางแผนการซ้อมล่วงหน้า เช่น ถ้ามีช่วงไหนที่ไม่สามารถฝึกซ้อมได้เลย จะต้องวางแผนว่าเมื่อมีเวลาฝึกซ้อมจะต้องปฏิบัติอย่างไรให้บรรลุเป้าหมาย

การคัดเลือกเพลงนั้นเกิดจากความชอบเป็นการส่วนตัวของผู้แสดง และรู้สึกว่าทาเคมิทสึนั้นเป็นนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง และเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีคลาสสิกของโลก แต่สนใจที่จะเขียนบทเพลงให้กับกีตาร์อยู่พอสมควร แตกต่างจากผู้ประพันธ์คนอื่นๆ ที่มักจะเป็นนักกีตาร์อยู่แล้ว และทำงานประพันธ์ให้กับกีตาร์ ความแตกต่างคือ งานของผู้ประพันธ์ที่เป็นนักกีตาร์นั้นจะติดอยู่ในความเป็นนักกีตาร์ คือรู้ว่านักกีตาร์สามารถทำอะไรได้บ้าง แต่ขาดความคิดสร้างสรรค์ และติดอยู่ในขีดจำกัดของความเป็นนักกีตาร์ ซึ่งแตกต่างกับทาเคมิทสึที่โดยส่วนตัวเขาเล่นกีตาร์ได้เพียงเล็กน้อย การเขียนงานจึงมีอิสระในความคิดและเกิดสิ่งใหม่ๆ บนการบรรเลงเดี่ยวกีตาร์

ส่วนในเรื่องการแสดง ผู้แสดงมีการวางแผนการฝึกซ้อม และมีประสบการณ์การแสดงอยู่พอสมควร การเตรียมตัวก็จะไม่ตึงเครียดมากนัก เทคนิคการเตรียมตัวที่สำคัญคือ ทำจิตใจให้มั่นคง มีสมาธิกับการเล่น ก่อนการแสดงจริงจะต้องไปทดสอบว่าการเล่นในสถานที่นั้นๆ จะต้องใช้กำลังมากน้อยเท่าใด มีบรรยากาศเป็นอย่างไร เพื่อให้เวลาเล่นจริงจะไม่เสียสมาธิกับเรื่องรอบตัว ที่สำคัญที่สุดคือ ไม่กดดันในการฝึกซ้อมช่วง 1 อาทิตย์สุดท้าย เนื่องจากตัวผู้แสดงเชื่อว่าการซ้อมมากกว่าเดิมเพียง 5 - 10 ชั่วโมงด้วยความกดดันนั้น เป็นผลเสียมากกว่าการฝึกซ้อมเพียงเล็กน้อย และมีเวลาพักผ่อนทั้งร่างกายและจิตใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 บทสรุป

วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวกีตาร์นี้ เป็นการรวบรวมความรู้ทั้งหมดที่ผู้แสดงสะสมมาจากการเรียนและวรรณกรรมที่ได้รับการยอมรับในระดับสากล รวมถึงการได้รับคำแนะนำจากคณาจารย์ทุกท่าน ทั้งในด้านการบรรเลงกีตาร์และการเขียน เพื่อถ่ายทอดความรู้ลงเป็นตัวหนังสือ

จากการแสดงเดี่ยวในครั้งนี้ ผู้แสดงจะนำความรู้ที่ได้รับการขัดเกลาไปช่วยพัฒนานักเรียน - นักศึกษาตามหน้าที่ เพื่อที่จะสร้างบุคลากรทางด้านดนตรีที่มีคุณภาพในสังคมต่อไป

สุดท้ายนี้ หวังว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะสามารถเป็นข้อมูลและแรงบันดาลให้สาธารณชนได้ศึกษา และใช้ประโยชน์ในการค้นคว้าผลงานสำหรับเดี่ยวกีตาร์ของทาเคมิทสึ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

พันธุ์เจริญ, ณัชชา. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2554.

ภาษาอังกฤษ

Graham Wade, Julian Bream. *The Art of Julian Bream.* Blaydon-on-Tyne: Ashley Mark Publishing Company, 2008.

Segovia, Andrés. *Segovia, the Finest Pieces from His Repertoire for Solo Guitar.* Edited by Segovia. Mainz, Germany: Schott, 1987.

Shearer, Aaron. *Classical Guitar Technique.* Miami, Florida: Franco Colombo Publications, 1963.

Takemitsu, Toru. *Confronting Silence.* Edited and Translated by Yoshiko Kakudo and Glenn GlasowBerkeley, Califonia: Fallen Leaf Press, 1995. book.

Takemitsu, Asaka. *A Memoir of Toru Takemitsu.* Translated by David Pacun Tomoko Isshiki, Mitsuko Ono. Edited by Tetsuo Ohara. Bloomington, Indiana: iUnivrese, 2010.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก

ดีวีดีการแสดงเดี่ยวกีตาร์โดย เกียรติก้อง สุภายน
วันที่ 28 มีนาคม 2562 ณ หอแสดง ธงสรวงสตูดิโอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	เกียรติก้อง สุภายน
วัน เดือน ปี เกิด	25 เมษายน 2527
สถานที่เกิด	จังหวัดลำปาง
วุฒิการศึกษา	Bachelor of Music
ที่อยู่ปัจจุบัน	129/144 ม.ดรีมเพลส ต.มหาสวัสดิ์ อ.บางกรวย จ.นนทบุรี 11130

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University