ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เมนทัล ดิสทอร์ชัน สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี

นายนิธิ จันทร์ชมเชย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “MENTAL DISTORTION FOR WIND SYMPHONY"

Mr. Nithi Junchomchaey

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

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

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เมนทัล ดิสทอร์ชัน สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี
โดย	นายนิธิ จันทร์ชมเชย
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

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

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นิธิ จันทร์ชมเชย : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เมนทัล ดิสทอร์ชัน สำหรับวงวินด์ ซิมโฟนี. (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “MENTAL DISTORTION FOR WIND SYMPHONY") อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ เมนทัล ดิสทอร์ชัน (Mental Distortion) เป็นบทประพันธ์สำหรับวงวินด์ ซิมโฟนี มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอลักษณะของโรคทางจิตเวชที่มีสาเหตุมาจากความเครียด ทั้งการแสดงออกด้านอารมณ์และกายภาพ อันมีเอกลักษณะเฉพาะของแต่ละโรค โดยผู้วิจัยได้เลือกโรคทางจิตเวชที่มีการพบมากในปัจจุบัน ได้แก่ โรคซึมเศร้า โรคย้ำคิดย้ำทำ โรคแพนิค และโรคไบโพลาร์

ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้ทำการตีความอาการของแต่ละโรคด้วยเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัย เพื่อแสดงออกถึงอาการของแต่ละโรคที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ โดยบทประพันธ์นี้แบ่งออกเป็น 5 กระบวนได้แก่ จิตที่ถูกบิดเบือน ซึมเศร้า กดดัน ตระหนก และแปรปรวน

จากการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงเมนทัล ดิสทอร์ชัน ผู้วิจัยได้ประพันธ์ในลักษณะดนตรีพรรณาสำหรับวงวินด์ซิมโฟนีที่มีการแสดงออกถึงเอกลักษณ์เฉพาะของโรคทางจิตเวชที่มีสาเหตุจากความเครียด บทประพันธ์เป็นดนตรีตะวันตกร่วมสมัยซึ่งเกิดจากใช้วัตถุดิบ เทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัย ผ่านการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986820735 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORD: Music composition, Mental disorder, Program music

Nithi Junchomchaey : DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “MENTAL DISTORTION FOR WIND SYMPHONY". Advisor: Prof. Dr. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

The doctoral composition "Mental Distortion" is a composition for wind symphony that intends to present the characteristics of mental disorders which caused by stress. The piece focuses on uniques of mental disorder's expression both physical and emotional that could be found regularly in modern times which are Major Depressive Disorder, Obsessive Compulsive Disorder, Panic and Bipolar Disorder.

To compose this piece, the researcher interpreted each mental disorder symptom by using contemporary compositional techniques in order to express specifically. The interpretation transforms into 5 movements which are Mental distortion, Depressive, Pressuring, Panic and Indeterminate.

According to music composing process, the composition is a program music for wind symphony that represents the character of the selected mental disorders. This composition is contemporary western music that created by blending materials and contemporary techniques with the researcher’s interpretation.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2018 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ในการดำเนินการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: เมนทัล ดิสทอร์ชัน สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์จากหลายท่าน จึงขอขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ สำหรับการให้คำปรึกษาในการสร้างสรรค์บทเพลง ดำเนินงานค้นคว้าวิจัย การแนะนำจุดบกพร่องต่างๆ สำหรับการประพันธ์เพลงในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ประธานกรรมการ ศาสตาจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ คณะกรรมการ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล คณะกรรมการภายนอก สำหรับคำแนะนำในการดำเนินงานวิจัย การเขียนงานเชิงวิชาการ และการสร้างสรรค์บทเพลง

ขอขอบคุณ ธนัช ชววิสุทธิกูล วาทยกรของการแสดงบทประพันธ์เพลงเป็นอย่างยิ่งที่ตอบรับเป็นวาทยกร ช่วยเหลือในการจัดหานักดนตรี และฝึกซ้อมจนสามารถดำเนินการแสดงนี้ได้

ขอขอบคุณ นักดนตรีทุกท่าน ที่ได้ตอบรับมาร่วมบรรเลงในการแสดงบทประพันธ์นี้

ขอขอบคุณ ครอบครัว สำหรับความช่วยเหลือและกำลังใจที่มีให้เสมอ

ขอขอบคุณ เพื่อน พี่ น้อง สำหรับการช่วยเหลือและกำลังใจตลอดเวลาที่ผ่านมา

ขอขอบคุณ เพื่อนร่วมรุ่นปริญญาเอก สาขาดุริยางค์ตะวันตก ทั้งเพื่อนพี่น้องทุกคน สำหรับความช่วยเหลือ คำแนะนำ และกำลังใจ ที่มีให้กันตลอดเวลาที่ผ่านมา

ขอขอบคุณ ผู้ชมทุกท่าน ที่ได้ให้เกียรติมาร่วมชมการแสดงผลงาน เป็นการสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีแก่ผู้วิจัยต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นิธิ จันทร์ชมเชย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตัวอย่าง ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์ 1

1.2 วัตถุประสงค์ 3

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ 3

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ 4

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 5

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 6

บทที่ 2 การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 7

2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคทางจิตเวชที่เกี่ยวข้อง 7

2.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคซึมเศร้า (Major depressive disorder) 7

2.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคไบโพลาร์ (Bipolar disorder) 8

2.1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคย้ำคิดย้ำทำ (Obsessive compulsive disorder) 10

2.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคแพนิค (Panic disorder) 10

2.2 ผลงานการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง 11

2.2.1 Symphony No.2 (The Four Temperaments) ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน 11

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.2 String Quartet OCD ประพันธ์โดย ลอเรตตา โนตาเรสชี 18
2.2.3 Ultradian Bipolar Disorder ประพันธ์โดยฮันเตอร์ อีเวน 28
2.2.4 La mer ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี 30
2.2.5 The Rite of Spring ประพันธ์โดย อิกอร์ สตราวินสกี 34
2.2.6 Music of Spheres ประพันธ์โดย ฟิลลิป สปาร์ค 38
2.3 สรุปแนวความคิดที่ได้รับจากการศึกษาวรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้อง 42
บทที่ 3 อรรถาธิบาย 46
3.1 แรงบันดาลใจและการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง: เมนทัล ดิสทอร์ชัน 46
3.2 การตีความโรคทางจิตเวชไปสู่การประพันธ์ 47
3.2.1 ด้านอารมณ์ความรู้สึก 47
3.2.2 ในด้านเอกลักษณ์ของแต่ละโรคทางจิตเวช 48
3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่หนึ่ง จิตที่ถูกบิดเบือน (Mental Distortion) 50
3.3.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ 50
3.3.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงของบทประพันธ์ 50
3.3.3 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์ 55
3.3.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ 58
3.3.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 60
3.4 อรรถาธิบายกระบวนที่สอง ซึมเศร้า (Depressive) 74
3.4.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ 74
3.4.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงและการประสานเสียงของบทประพันธ์ 74
3.4.3 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์ 77
3.4.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ 78
3.4.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 79
3.5 อรรถาธิบายกระบวนที่สาม กดดัน (Pressuring) 85

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ 85
3.5.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงและการประสานเสียงของบทประพันธ์ 85
3.5.3 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์ 89
3.5.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ 90
3.5.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 99
3.6 อรรถาธิบายกระบวนที่สี่ ตระหนก (Panic) 109
3.6.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ 109
3.6.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงและการประสานเสียงของบทประพันธ์ 109
3.6.3 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ 110
3.6.4 แนวคิดในการเลียนเสียง 116
3.6.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 117
3.7 อรรถาธิบายกระบวนที่ห้า แปรปรวน (Indeterminate) 129
3.7.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ 129
3.7.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงและการประสานเสียงของบทประพันธ์ 129
3.7.3 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์ 134
3.7.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ 134
3.7.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 143
บทที่ 4 บทสรุป 159
4.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์งาน 159
4.2 การเผยแพร่และการนำเสนอผลงาน 159
4.3 อภิปรายผล 162
4.4 ข้อเสนอแนะ 163
บทประพันธ์เมนทัล ดิสทอร์ชัน 165
บรรณานุกรม 253

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน.....255

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 2.1 ลักษณะความเข้มเสียงในกระบวนที่หนึ่ง บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน 13

ตัวอย่างที่ 2.2 การใช้เทคนิคแบ่งทำนอง ในกระบวนที่หนึ่ง บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน 14

ตัวอย่างที่ 2.3 การใช้ช่วงเสียงต่ำของเครื่องดนตรีในกระบวนที่หนึ่ง บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน 15

ตัวอย่างที่ 2.4 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่สอง บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน 16

ตัวอย่างที่ 2.5 การใช้ช่วงเสียงต่ำของเครื่องดนตรีในกระบวนที่สาม บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน 17

ตัวอย่างที่ 2.6 การเคลื่อนที่อย่างอิสระในกลุ่มเครื่องดนตรี ในกระบวนที่สี่ บทประพันธ์ Symphony No.2 ประพันธ์โดยนีลเซน 18

ตัวอย่างที่ 2.7 การใช้ขั้นคู่ไม่กลมกลืน ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD 20

ตัวอย่างที่ 2.8 การใช้คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD 21

ตัวอย่างที่ 2.9 การใช้โพลีคอร์ด ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD 22

ตัวอย่างที่ 2.10 การใช้เทคนิคเหลื่อมเวลา ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD. 22

ตัวอย่างที่ 2.11 การประพันธ์ในรูปแบบฟิวก์ ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD 23

ตัวอย่างที่ 2.12 การใช้ขั้นคู่เสียงทรัยโทน ในกระบวนที่สอง ของบทเพลง String quartet OCD .. 24

ตัวอย่างที่ 2.13 การใช้โพลีคอร์ด ในกระบวนที่สอง ของบทเพลง String quartet OCD 24

ตัวอย่างที่ 2.14 การใช้เสียงประสานคู่ห้า ในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD 25

ตัวอย่างที่ 2.15 การใช้เทคนิคหลากจังหวะ ในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD. 26

ตัวอย่างที่ 2.16 การลดความเร็ว ในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD 27

ตัวอย่างที่ 2.17 ตัวอย่างการใช้บันไดเสียงโฮลโทน ในบทประพันธ์ La mer ของเดอบุสซี กระบวนที่สาม ห้องที่ 119-122 32

ตัวอย่างที่ 2.18 ตัวอย่างการใช้บันไดเสียงโฮลโทน ในบทประพันธ์ La mer ของเดอบุสซี กระบวนที่สอง ห้องที่ 231-234 33

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.19 ตัวอย่างการใช้แนวเสียงแบบขนาน ในบทประพันธ์ La mer ของเดอบุสซี กระบวนที่สาม ห้องที่ 17-20 34

ตัวอย่างที่ 2.20 การใช้เสียงประสานแบบโพลีโทนาลิตี ในบทประพันธ์ The Rite of Spring กระบวน The Augurs of Spring 35

ตัวอย่างที่ 2.21 การเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน ในบทประพันธ์ The Rite of Spring กระบวน Ritual of The Rival Tribes 36

ตัวอย่างที่ 2.22 การใช้ออสตินาโต ในบทประพันธ์ The Rite of Spring กระบวน Introduction. 37

ตัวอย่างที่ 2.23 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่หนึ่ง บทประพันธ์ Music of Spheres .. 39

ตัวอย่างที่ 2.24 การใช้ออสตินาโต ในกระบวนที่ 6 บทประพันธ์ Music of Spheres 41

ตัวอย่างที่ 2.25 Paul Hindemith's Series 1 42

ตัวอย่างที่ 3.1 การใช้เสียงประสานขั้นคู่ห้า ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 21-27 50

ตัวอย่างที่ 3.2 การใช้เสียงประสานขั้นคู่ห้า ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 53-54 51

ตัวอย่างที่ 3.3 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สอง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 28-30 52

ตัวอย่างที่ 3.4 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 28-30 53

ตัวอย่างที่ 3.5 การใช้เทคนิคโพลีโทนาลิตี ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 42-45 54

ตัวอย่างที่ 3.6 การซ้ำทำนอง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 27-39 55

ตัวอย่างที่ 3.7 การลดค่าโน้ตจากทำนองหลัก ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 18-25 56

ตัวอย่างที่ 3.8 การเพิ่มค่าโน้ตจากทำนองหลัก ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 39-41 56

ตัวอย่างที่ 3.9 การใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 55-58 แนวทำนองของทรัมเปต 1 ในห้องที่ 47-51 57

ตัวอย่างที่ 3.10 การบรรเลงโต้ตอบร่วมกับการประสานเสียง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 1-8 58

ตัวอย่างที่ 3.11 การบรรเลงโต้ตอบร่วมกับการประสานเสียง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 9-16 59

ตัวอย่างที่ 3.12 การเปลี่ยนเสียงประสาน และการเพิ่มความหนาของแนวเบส ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 9-13 62

ตัวอย่างที่ 3.13 การพัฒนาทำนองและเสียงประสาน ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 18-25 63

ตัวอย่างที่ 3.14 ช่วงสูงสุด ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 42-45 65

ตัวอย่างที่ 3.15 การบรรเลงทำนองหลักและเน้นย้ำจังหวะ ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 58-69 68

ตัวอย่างที่ 3.16 ท่อนหางเพลง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 79-88 70

ตัวอย่างที่ 3.17 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 30-36 75

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.18 การใช้ขั้นคู่หนึ่งและแปด ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 1-13 76
ตัวอย่างที่ 3.19 การใช้ขั้นคู่สี่ในการสร้างแนวทำนอง ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 26-33 77
ตัวอย่างที่ 3.20 การใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 12-14 77
ตัวอย่างที่ 3.21 การใช้ออสตินาโต ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 48-51 78
ตัวอย่างที่ 3.22 การบรรเลงโน้ตค้าง และเทคนิคการสั่นเสียง ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 1-11 80
ตัวอย่างที่ 3.23 การเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรี ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 24-28 81
ตัวอย่างที่ 3.24 การแปรโน้ตค้าง เพื่อนำสู่ท่อน B ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 32-36 82
ตัวอย่างที่ 3.25 การสร้างความต่อเนื่องจากท่อน A สู่ท่อน B ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 40-49 83
ตัวอย่างที่ 3.26 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่และขั้นคู่สี่เรียงซ้อน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 1-8 86
ตัวอย่างที่ 3.27 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สอง ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 13-19 87
ตัวอย่างที่ 3.28 การใช้กลุ่มเสียงกัด และเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 55-59 88
ตัวอย่างที่ 3.29 การใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 50-54 89
ตัวอย่างที่ 3.30 การใช้เทคนิคหลากจังหวะ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 55-59 90
ตัวอย่างที่ 3.31 การใช้แนวเสียงแบบขนาน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 34-38 92
ตัวอย่างที่ 3.32 การสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 67-82 ... 93
ตัวอย่างที่ 3.33 ตัวอย่างการใช้ออสตินาโต ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 99-102 96
ตัวอย่างที่ 3.34 การจัดกลุ่มจังหวะให้เริ่มต้นต่างเวลา ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 98-101 98
ตัวอย่างที่ 3.35 ช่วงเริ่มต้นของท่อน A ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 1-7 100
ตัวอย่างที่ 3.36 การบรรเลงทำนองหลักอย่างอิสระ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 13-19 101
ตัวอย่างที่ 3.37 การปรับเนื้อดนตรีจากการเคลื่อนที่อย่างอิสระของแนวทำนองหลักสู่การเคลื่อนที่ในลักษณะแนวเสียงขนาน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 33-38 102
ตัวอย่างที่ 3.38 การพัฒนาทำนองหลัก และตำแหน่งของเสียงประสานกับแนวทำนองหลักที่ทับซ้อนกันมากขึ้น ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 43-47 103
ตัวอย่างที่ 3.39 การใช้บันไดเสียงโฮลโทนในการสร้างเสียงประสาน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 67-72 104
ตัวอย่างที่ 3.40 การใช้บันไดเสียงโครมาติกในการสร้างเสียงประสาน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 79-82 105

Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.41 การเน้นย้ำจังหวะ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 87-92 107
ตัวอย่างที่ 3.42 การนำวัตถุดิบจากท่อนก่อนหน้ามาพัฒนา ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 98-101 108
ตัวอย่างที่ 3.43 การใช้โมดลิเดียนในการสร้างทำนองหลัก ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 25-31 109
ตัวอย่างที่ 3.44 การลดความชัดเจนให้กับทำนองหลักและเสียงประสาน ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 1-9 110
ตัวอย่างที่ 3.45 การเร่งความเร็วของจังหวะ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 40-46..... 111
ตัวอย่างที่ 3.46 การลดความเร็วของจังหวะ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 62-67 112
ตัวอย่างที่ 3.47 การบรรเลงโต้ตอบ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 24-31 113
ตัวอย่างที่ 3.48 การใช้ออสตินาโต ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 102-108 114
ตัวอย่างที่ 3.49 การจัดกลุ่มจังหวะแบบเหลื่อมเวลา ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 17-23..... 115
ตัวอย่างที่ 3.50 การบรรเลงทำนองแบบเหลื่อมเวลา ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 80-87 116
ตัวอย่างที่ 3.51 การเลียนเสียงการเต้นของหัวใจ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 35-42..... 116
ตัวอย่างที่ 3.52 การเลียนเสียงของการหายใจ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 51-57..... 117
ตัวอย่างที่ 3.53 การเร่งความเร็วของจังหวะ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 17-23..... 118
ตัวอย่างที่ 3.54 การทำนองหลักจากบันไดเสียงแบบเมเจอร์ไปสู่บันไดเสียงแบบไมเนอร์ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 24-31 119
ตัวอย่างที่ 3.55 การเร่งความเร็วของจังหวะ การเหลื่อมเวลา และการเลียนเสียงการเต้นของหัวใจ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 40-47 120
ตัวอย่างที่ 3.56 การใช้ออสตินาโต และหลากจังหวะ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 54-57 122
ตัวอย่างที่ 3.57 การเปลี่ยนเนื้อดนตรี ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 62-73..... 124
ตัวอย่างที่ 3.58 การกลับสู่เนื้อดนตรีแบบเข้มข้น ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 74-87..... 126
ตัวอย่างที่ 3.59 การเร่งความเร็วของจังหวะในช่วงจุดสูงสุดของกระบวนที่สี่ ห้องที่ 102-108..... 128
ตัวอย่างที่ 3.60 การใช้บันไดเสียงโฮลโทนในการสร้างแนวประสาน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 8-10 130
ตัวอย่างที่ 3.61 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 99-103 131
ตัวอย่างที่ 3.62 การใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียง ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 80-86..... 132
ตัวอย่างที่ 3.63 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่ในการสร้างทำนองและแนวประสาน..... 133
ตัวอย่างที่ 3.64 การใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในห้องที่ 6-9 134
ตัวอย่างที่ 3.65 การเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 44-59..... 135

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.66 การใช้ออสตินาโตในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 60-66 137

ตัวอย่างที่ 3.67 การใช้แนวเสียงขนาน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 69-79 139

ตัวอย่างที่ 3.68 การบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงโต้ตอบร่วมกับกลุ่มเครื่องดนตรี ในกระบวนที่ห้า . ห้องที่ 6-9 140

ตัวอย่างที่ 3.69 การสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 104-108 141

ตัวอย่างที่ 3.70 การใช้เทคนิครูดเสียงของทรอมโบน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 113-116 142

ตัวอย่างที่ 3.71 การเปลี่ยนเนื้อดนตรีจากการบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงโต้ตอบไปสู่การออสตินาโต ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 11-16 144

ตัวอย่างที่ 3.72 ช่วงเชื่อม A ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 18-24 147

ตัวอย่างที่ 3.73 การบรรเลงออสตินาโต การจัดกลุ่มจังหวะแบบเหลื่อมเวลา และการประสานเสียง ด้วยขั้นคู่เสียง ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 26-33 148

ตัวอย่างที่ 3.74 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่เรียงซ้อน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 44-48 149

ตัวอย่างที่ 3.75 ช่วงเชื่อม B ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 49-50 150

ตัวอย่างที่ 3.76 การบรรเลงในลักษณะสื่อสาร และการออสตินาโต ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 51-63 151

ตัวอย่างที่ 3.77 ช่วงเชื่อม C ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 69-79 153

ตัวอย่างที่ 3.78 การออสตินาโต ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 113-116 155

ตัวอย่างที่ 3.79 การขยายท่อนเชื่อม C มาใช้ในท่อน E ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 134-141 157

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์

ความเครียดเป็นความรู้สึกหรือภาวะทางอารมณ์อย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นเมื่อมนุษย์ได้ประสบปัญหาต่างๆ ในชีวิตประจำวันจนกระทบกระเทือนต่อจิตใจ อันเป็นเรื่องปกติที่จะเกิดขึ้นกับมนุษย์ เป็นสิ่งที่จะสามารถกระทบกระเทือนต่อจิตใจได้ทุกที่ทุกเวลา จากสาเหตุเพียงเล็กน้อยจนถึงขนาดใหญ่ และสามารถเกิดได้จากปัจจัยภายนอกและจากตัวมนุษย์เอง ความเครียดเพียงเล็กน้อยอาจผลดีต่อการดำเนินชีวิต แต่หากเกิดระดับมาก จะทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกไปในทางลบและเกิดโรคทางจิตเวชขึ้นได้ ซึ่งโรคที่เกิดจากความเครียดและสามารถพบได้เป็นจำนวนมากอย่าง โรคนอนไม่หลับ โรคซึมเศร้า โรคไบโพลาร์ และโรคย้ำคิดย้ำทำ โดยโรคเหล่านี้เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ จากสิ่งที่ได้กล่าวมานี้และจากที่ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการรับชมผลงานภาพวาดของศิลปินชื่อ ชอน คอส (Shawn Coss) ซึ่งได้วาดภาพเกี่ยวกับโรคทางจิตเวชด้วยการตีความของตัวเขาเอง และได้เผยแพร่ในแฟนเพจเฟสบุค (Facebook fanpage) ของเขา ซึ่งทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะสร้างสรรค์เกี่ยวกับสิ่งที่กล่าวมาในรูปแบบการประพันธ์เพลง

เมื่อได้สืบค้นเกี่ยวกับการแสดงอารมณ์ผ่านผลงานทางด้านศิลปะ พบว่า มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างหนึ่งที่มีกระบวนการและกลวิธีที่จะแสดงออกถึงอารมณ์เกินจริง เร่าร้อนรุนแรง ได้แก่ เอ็กซเพรสชันนิสต์ (Expressionist) หรือศิลปะแสดงพลังอารมณ์ มีการใช้สีและการตัดเส้นรอบนอกของรูปทรงให้ดูเด่นชัดและแข็งกร้าว จิตรกรในแนวคิดนี้แต่ละคนจะมีเทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นส่วนบุคคล ไม่มีทฤษฎีหรือกฎเกณฑ์ใดๆ มากำหนด มีอิสระในการจัดวาง การใช้เส้นหรือสีได้ตามความต้องการ เพื่อสื่อถึงความรู้สึกต่างๆ ซึ่งอาจให้ทั้งอารมณ์เครียดแข็งแรง สงบ เบิกบาน หรือรุนแรง ในการวาดเส้นแต่ละเส้นจะต้องเต็มไปด้วยความรวดเร็ว มั่นใจ ราวกับเป็นการวาดของคนที่มีอาการโรคประสาทอันเต็มไปด้วยความรู้สึกปวดร้าว

นอกจากผลงานศิลปะในลักษณะภาพวาดแล้ว ยังมีผลงานการประพันธ์ดนตรีในช่วงศตวรรษที่ 20-21 ที่ได้นำอารมณ์และโรคทางจิตเวชมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง ตัวอย่างเช่น ผลงานของ คาร์ล นีลเซน (Carl Nielsen, ค.ศ. 1865-1931) ที่มีชื่อว่า ซิมโฟนีหมายเลข 2 ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1901-1902 สำหรับวงออร์เคสตรา ซึ่งนีลเซนได้รับแรงบันดาลใจจากการได้ชมภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Four temperaments ซึ่งสร้างสรรค์จากทฤษฎีเกี่ยวกับอารมณ์ มีรากฐานมาจากทฤษฎี อารมณ์ทั้ง 4 ในสมัยโบราณ โดยนีลเซนได้ตีความแต่ละอารมณ์เหล่านั้นออกมาเป็น 4 กระบวน โดยมีลักษณะวิธีการประพันธ์ที่แตกต่างกันออกไป นอกจากบทประพันธ์ ซิมโฟนีหมายเลข 2 ของนีลเซนแล้วเกี่ยวกับ Four temperaments นี้ ยังได้เป็นแรงบันดาลให้กับ พอล ฮินเดอมิธ (Paul Hindemith, 1865-1963) ในการประพันธ์เพลง The Four Temperaments สำหรับเปียโนและเครื่องสาย 5 ชิ้น ประพันธ์ในรูปแบบทำนองหลักและการแปรทำนอง โดยมีทำนองหลัก 1 กระบวน และทำนองแปรจำนวน 4 กระบวนจากอารมณ์ทั้ง 4 รวมทั้งหมดเป็น 5 กระบวน แสดงให้เห็นถึงการตีความของนักประพันธ์ทั้งสองคนที่มีวิธีการตีความแตกต่างกัน เกี่ยวกับผลงานการประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากโรคทางจิตเวช มีดังเช่น Ultradian Bipolar Disorder ของฮันเตอร์ อีเวน (Hunter Ewen) นักประพันธ์และนักออกแบบมัลติมีเดียชาวอเมริกัน ได้ประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นในปี ค.ศ.2008 มีเนื้อหาเกี่ยวกับโรคไบโพลาร์ สื่อถึงอารมณ์เครียด ซึมเศร้า และคลุ้มคลั่ง และงานประพันธ์เพลงสำหรับสตริงควอเตด โอซีดี (OCD) ซึ่งย่อมาจาก Obsessive-Compulsive Disorder หรือโรคย้ำคิดย้ำทำ ประพันธ์โดย ลอเรตตา โนตาเรสชี (Loretta Notareschi, ค.ศ.1977) ซึ่งเกิดจากประสบการณ์ตรงของผู้ประพันธ์เอง อันเนื่องมาจากความเครียดหลังการคลอดบุตรสาว บทเพลงนี้เน้นการใช้วัตถุดิบทางดนตรีมาใช้ซ้ำเพื่อให้เกิดความรู้สึกเน้นย้ำจนเป็นกลายความรู้สึกกดดันคล้ายกับอาการของโรคย้ำคิดย้ำทำ

สำหรับบทประพันธ์เพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึกจากโรคทางจิตเวชนั้น ผลงานของนักประพันธ์ชาวไทยยังไม่มีปรากฏในวงการอย่างเด่นชัด และจากสิ่งที่กล่าวมากับแรงบันดาลใจ จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการประพันธ์เพลง จนได้ประพันธ์บทเพลง Orderless สำหรับวงแชมเบอร์สามชิ้นประกอบด้วย คลาริเนต วิโอลา และทรอมโบน ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ.2560 และได้ทำการแสดงในงานเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในระดับนานาชาติ ครั้งที่ 4 จัดโดยมหาวิทยาลัยศิลปากร บทประพันธ์นี้ได้นำเอาอาการของโรคไบโพลาร์มาตีความและสร้างสรรค์ออกมาเป็นบทเพลง และสำหรับในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการที่จะต่อยอดจากชิ้นงานที่เคยสร้างสรรค์ โดยเป็นการประพันธ์สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี ด้วยการตีความอารมณ์ความรู้สึกจากโรคจิตเวชที่มีผลมาจากความเครียด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับวงวินด์ซิมโฟนีที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มาจากความเครียด

2. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์บทใหม่ และนำองค์ความรู้ที่ได้จากบทประพันธ์มาเผยแพร่สู่สาธารณชน

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

1. ค้นคว้าและศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงออกทางอารมณ์ผ่านผลงานทัศนศิลป์และดนตรี รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับโรคทางจิตเวชแล้วนำมาตีความ เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน

2. ดำเนินการทำโครงร่างวิทยานิพนธ์ และขอความเห็นจากอาจารย์ที่ปรึกษาและคณะกรรมการ

3. กำหนดแนวคิดหลักของบทประพันธ์ในแต่ละกระบวน รวมถึงสังคีตลักษณ์และเครื่องดนตรีที่ใช้ เพื่อความเหมาะสมกับแนวคิดที่ต้องการนำเสนอ

4. ทดลองสร้างงานประพันธ์เพลงจากแนวความคิดที่ได้กำหนดไว้ และขอความเห็นจากอาจารย์ที่ปรึกษา

5. ดำเนินปรับปรุงแก้ไข และสร้างโน้ตเพลงฉบับสมบูรณ์เพื่อนำไปสู่การฝึกซ้อม และปรับปรุงแก้ไขหลังจากการฝึกซ้อม

6. จัดทำเอกสารที่เกี่ยวกับการแสดงดนตรี และจัดเตรียมสถานที่เพื่อดำเนินการเผยแพร่ผลงาน

7. ทำการเตรียมการเผยแพร่ผลงาน ดำเนินการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลงและเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณชน

8. อรรถาธิบายบทประพันธ์และจัดพิมพ์รูปเล่ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์

การประพันธ์บทเพลงสำหรับวงวินด์ซิมโฟนี ด้วยการตีความอารมณ์ความรู้สึกที่มาจากโรคทางจิตเวชที่มีผลจากความเครียด ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกจากโรคที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ โรคซึมเศร้า โรคย้ำคิดย้ำทำ โรคแพนิค และโรคไบโพลาร์ โดยแบ่งออกเป็น 5 กระบวน ดังนี้

1. กระบวนที่หนึ่ง **จิตที่ถูกบิดเบือน (Mental Distortion)** นำเสนอเกี่ยวกับจิตใจของมนุษย์ที่ได้รับสิ่งที่กระทบกระเทือนจิตใจจากรอบด้านตลอดเวลา ทำให้จิตใจเกิดความเศร้าหมองและหากอยู่กับสิ่งนั้นอย่างตลอดเวลา จะทำให้เกิดความผิดปกติของจิตใจจนเกิดเป็นความเครียดถาวรหรือโรคทางจิตได้ การประพันธ์จะใช้เทคนิคของดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ ซึ่งเน้นการสร้างความไม่ชัดเจนเป็นหลัก อย่างเช่น การประสานเสียงคู่สี่หรือคู่ห้า การพัฒนาทำนอง การเปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างทำนองกับเสียงประสาน มีสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา (Sonata form)

2. กระบวนที่สอง **ซึมเศร้า (Depressive)** นำเสนอเกี่ยวอารมณ์ซึมเศร้า ซึ่งตีความจากอารมณ์ของโรคซึมเศร้า (Major Depressive Disorder) มีอาการวิตกกังวล หดหู่ เศร้าโศก ใน การสร้างอารมณ์ความรู้สึกนี้จะเน้นการใช้ค่าโน้ตที่มีความยาวหรือโน้ตค้าง ใช้ขั้นคู่ที่มีความกระด้างและกลุ่มเสียงกัด (Tone cluster) จนเกิดความตึงเครียด ใช้ความดังเบา (Dynamic) ที่มีความแตกต่างอย่างฉับพลัน เพื่อแสดงถึงอารมณ์เพ้อคลั่ง ฟูมฟาย การประพันธ์จะใช้สังคีตลักษณ์การแปรแบบต่อเนื่อง (Continuous variation form)

3. กระบวนที่สาม **กดดัน (Pressuring)** นำเสนอเกี่ยวความรู้สึกกดดัน ซึ่งตีความจากอาการของโรคย้ำคิดย้ำทำ (Obsessive-Compulsive Disorder) มีอาการวิตกกังวล กดดัน จากการมีความคิดซ้ำๆ ย้ำสิ่งเดิมๆ และตอบสนองด้วยการทำพฤติกรรมซ้ำๆ เพื่อลดความกดดันและวิตกกังวล ในการตีความสู่การประพันธ์จะใช้การออสตินาโต (Ostinato) โดยนำวัตถุดิบมาใช้ซ้ำไปมาเพื่อสร้างความกดดันให้กับบทเพลง และเพื่อให้มีความรู้สึกถึงการย้ำหรือวนซ้ำ จึงใช้สังคีตลักษณ์การแปรแบบต่อเนื่อง ในการประพันธ์

4. กระบวนที่สี่ **ตระหนก (Panic)** นำเสนอเกี่ยวอารมณ์ตื่นตระหนก ซึ่งตีความจากอารมณ์ของโรคแพนิค (Panic Disorder) มีอาการรู้สึกใจสั่นหัวใจเต้นแรง อึดอัด แน่นหน้าอก หายใจไม่ทันหรือหายใจไม่เต็มอิ่ม ในการตีความสู่การประพันธ์จะใช้สังคีตลักษณ์แบบสองตอน แต่ภายในแต่ละตอนนั้นจะใช้การเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน อย่างเช่นความหนาของเนื้อดนตรี หรืออัตราจังหวะช้าและเร็วสลับกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5. กระบวนที่ห้า **แปรปรวน (Indeterminate)** สื่อถึงอาการของโรคไบโพลาร์ในช่วงแมเนีย ซึ่งเป็นอาการที่เกิดจากปฏิกิริยาปกป้องตัวเองจากการมีความวิตกกังวล หดหู่ เศร้าโศกจากช่วงซึมเศร้า ทำให้มีลักษณะอาการคือ มีอารมณ์ดีผิดปกติ มีการพูดคุยมากเป็นพิเศษเนื่องจากเกิดความคิดอย่างมากมาย แต่หากถูกขัดใจจะเกิดอาการโมโหร้าย โวยวาย คลุ้มคลั่ง ในการสร้างสรรค์อารมณ์ดีผิดปกติจะเน้นการใช้ค่าโน้ตที่มีความสั้นและใช้จังหวะที่มีความรวดเร็ว ใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่หลากหลาย ส่วนอารมณ์โมโหร้ายจะเน้นการใช้โน้ตในช่วงเสียงต่ำและมีความดัง ส่วนการสลับไปมาของสองอารมณ์นี้จะใช้เทคนิคการเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน เพื่อความเหมาะสมต่อการสร้างสรรค์วัตถุดิบที่ต้องใช้อย่างหลากหลาย จึงใช้สังคีตลักษณ์อิสระ ซึ่งเป็นการสร้างท่อนเพลงอย่างต่อเนื่อง

สำหรับการประสมวงวินด์ซิมโฟนี มีจำนวนโดยประมาณ 42 คน แบ่งเป็นเครื่องลมไม้ 20 คน เครื่องลมทองเหลือง 18 คน และเครื่องประกอบจังหวะ 4 คน

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานจากอารมณ์ความรู้สึก
2. เป็นการสื่อถึงความเครียดและอารมณ์ความรู้สึกของโรคที่มีผลมาจากความเครียด ผ่านงานประพันธ์ดนตรีตะวันตก
3. ได้บทประพันธ์เพลงใหม่ และได้นำองค์ความรู้ที่ได้จากบทประพันธ์มาเผยแพร่สู่สาธารณชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

สำหรับตัวอย่างบทเพลงที่ใช้ในบทการอรรถาธิบายของวิทยานิพนธ์นี้ จะใช้ Transpose score ซึ่งเป็นสกอร์ที่ใช้สำหรับเครื่องดนตรีที่มีกุญแจเสียงแตกต่างไปจากกุญแจเสียงหลักของบทเพลง โดยเครื่องดนตรีที่อยู่ในส่วนของอรรถาธิบายและมีกุญแจเสียงแตกต่างไปจากกุญแจเสียงหลักของบทเพลงมีดังนี้

<u>กลุ่มเครื่องลมไม้</u> คลาริเนต (Bb) เบสคลาริเนต (Bb) อัลโตแซกโซโฟน (Eb) เทเนอร์แซกโซโฟน (Bb) และบาริโทนแซกโซโฟน (Eb)

<u>กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง</u> ฮอร์น (F) ทรัมเปต (Bb)

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

โรคทางจิตเวช หมายถึง ความเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นจากความผิดปกติของสารเคมีในสมอง มีอาการเด่นในเรื่องความรู้สึกนึกคิด การรับรู้ หรือพฤติกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์เพลง เมนทัล ดิสทอร์ชัน นี้ ได้รับแรงบันดาลใจจากโรคทางจิตเวช ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความสนใจของผู้วิจัยที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีและศิลปะจากโรคทางจิตเวช โดยปัจจัยใหญ่ของโรคทางจิตเวชในปัจจุบันเกิดจากความเครียดอันมาจากสังคมที่มีการแข่งขันสูง โรคทางจิตเวชมีความหลากหลาย แตกต่างกันไปตามลักษณะอาการและสภาพแวดล้อมที่ส่งผลให้เกิดโรค

ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการศึกษาลักษณะอาการทางอารมณ์หรือพฤติกรรมของโรคนั้นๆ จากวรรณกรรมทางการแพทย์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ข้อมูลอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโรคนั้นๆ ทั้งด้านอารมณ์และพฤติกรรมที่เด่นชัด และสามารถที่จะนำมาเป็นข้อมูลสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการตีความผ่านเทคนิคการประพันธ์เพลง

การตีความอารมณ์ความรู้สึกและพฤติกรรมเหล่านี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากวรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการใช้อารมณ์ความรู้สึกหรือเกี่ยวข้องกับโรคทางจิตเวชโดยตรงจากนักประพันธ์ ทำให้ได้เห็นวิธีการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคการประพันธ์ต่างๆ ของนักประพันธ์เหล่านั้นที่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกหรือพฤติกรรมเหล่านั้นได้อย่างชัดเจน

2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคทางจิตเวชที่เกี่ยวข้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง เมนทัล ดิสทอร์ชัน สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาอาการทางอารมณ์ของโรคทางจิตเวชที่มีผลจากความเครียด ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกจากโรคที่เกี่ยวข้อง เป็นจำนวน 4 โรค ได้แก่ โรคซึมเศร้า โรคไบโพลาร์ โรคย้ำคิดย้ำทำ และโรคแพนิค (มาโนช และปราโมทย์, 2558)

2.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคซึมเศร้า (Major depressive disorder)

โรคซึมเศร้ามีลักษณะสำคัญ คือ อารมณ์เศร้า รู้สึกว่างเปล่า หรือหงุดหงิด ร่วมกับมีอาการทางกาย หรือการเปลี่ยนแปลงของ cognition ซึ่งส่งผลกระทบต่อการใช้ชีวิตประจำวัน

ลักษณะอาการ

อาการด้านอารมณ์ ได้แก่ รู้สึกเศร้า หดหู่ สะเทือนใจ ร้องไห้ง่าย ผู้ป่วยไทยอาจไม่บอกว่าเศร้า แต่จะบอกว่ารู้สึกเบื่อหน่ายไปหมดจิตใจไม่สดชื่นเหมือนเดิม อารมณ์หงุดหงิดก็พบได้บ่อยเช่นกัน โดยอารมณ์เหล่านี้จะเป็นเกือบทั้งวันและเป็นติดต่อกันเกือบทุกวันนานกว่า 2 สัปดาห์ขึ้นไป

อาการทางด้านทักษะ (Psychomotor) อาจมีอาการเชื่องช้า เฉื่อยชาลง พูดน้อย คิดนาน ซึม อยู่เฉยๆ ได้นานๆ หรืออาจมีอาการกระสับกระส่าย อยู่เฉยไม่ได้ ลุกเดินไปมา

อาการทางด้านความคิด (Cognition) สมาธิของผู้ป่วยแย่ลง เหม่อลอย หลงลืมง่าย ความคิดอ่านเชื่องช้า ลังเลใจ ไม่มั่นใจตัวเอง ผู้ป่วยจะมองโลกและชีวิตของตนเองในแง่ลบ รู้สึกว่าตนเองไม่มีคุณค่า ไม่มีความหมายต่อใคร บางคนรู้สึกผิดหรือตำหนิตนเอง แม้เป็นสิ่งที่ผู้อื่นเห็นว่าเป็นเรื่องเล็กน้อย ผู้ป่วยอาจจะมีความคิดอยากตาย ไปจนถึงการลงมือฆ่าตัวตายในที่สุด

ระบาดวิทยา

จากการศึกษาในประเทศสหรัฐอเมริกา พบว่าโรคซึมเศร้าพบได้บ่อย มีความชุกชั่วชีวิต (lifetime prevalence) ร้อยละ 13-17 พบในเพศหญิงมากกว่าชายประมาณ 2 เท่า เกิดได้ในทุกช่วงอายุ แต่มักเริ่มมีอาการในช่วงอายุ 19-44 ปี

จากการสำรวจระดับชาติในประเทศไทย ปี พ.ศ.2551 พบความชุกของโรค (prevalence) ร้อยละ 3.2 พบในผู้หญิงมากกว่าผู้ชายในอัตราส่วน 1.6 : 1 และความชุกมากที่สุดในกรุงเทพมหานคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคไบโพลาร์ (Bipolar disorder)

โรคอารมณ์สองขั้ว (Bipolar disorder) หรือ Manic-depressive illness เป็นโรคทางจิตเวชที่มีความรุนแรง อาการจะเป็นๆ หายๆ และส่งผลกระทบต่อการดำเนินชีวิต และคุณภาพชีวิตของผู้ป่วย

ลักษณะอาการ

ผู้ป่วยจะมีอาการของ Manic episode หรือ hypomanic episode สลับกับ major depressive episode (อาการเหมือนในโรคซึมเศร้า) แต่มีผู้ป่วยประมาณร้อยละ 10 มีเพียงแมเนีย (Mania) เท่านั้น โดยไม่มีระยะซึมเศร้าเลย แต่ยังคงให้การวินิจฉัยว่าเป็นโรคอารมณ์สองขั้ว

อาการใน Manic episode อาจแย่งได้ 3 ด้าน ได้แก่

1. ด้านอารมณ์ ผู้ป่วยรู้สึกมีความสุขมาก อารมณ์ดี พูดจามีความอารมณ์ขัน ล้อเลียนผู้อื่น คึกคะนอง ไม่สำรวม มีการแสดงออกของอารมณ์หรือความต้องการอย่างขาดความยับยั้งชั่งใจ ไม่ค่อยคำนึงถึงผู้อื่นหรือกฎเกณฑ์ของสังคม หากถูกห้ามปรามหรือขัดขวางในสิ่งที่ตนต้องการจะหงุดหงิด ฉุนเฉียว

2. ด้านความคิด ผู้ป่วยจะมีความคิดสร้างสรรค์เชื่อมโยงมากมาย มีโครงการทำกิจการต่างๆ เกินตัว เชื่อมั่นในตนเองมาก ร่วมกับมีการตัดสินใจที่ไม่เหมาะสม ไม่ยอมรับฟังผู้อื่น เปลี่ยนความสนใจง่าย ความคิดแล่นเร็ว (Flight of idea) ในรายที่อาการรุนแรงอาจมีอาการหลงผิดหรือประสาทหลอน โดยเนื้อหามักเกี่ยวกับเรื่องของอำนาจวิเศษ ศาสนา หรือบางครั้งอาจมีลักษณะแปลกๆ เช่นเดียวกับที่พบในจิตเภท

3. ด้านพฤติกรรม ผู้ป่วยจะรู้สึกคึกคัก มีกำลังวังชา ขยันมากกว่าปกติ แต่มักทำได้ไม่ค่อยดี ความต้องการนอนลดลง ชอบพูดคุยทักทายผู้อื่น แม้แต่กับคนแปลกหน้า พูดมาก พูดเร็ว กิจกรรมทางเพศเพิ่มขึ้น ใช้จ่ายสิ้นเปลือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระบาดวิทยา

การศึกษาในประเทศอเมริกา พบความชุกชั่วชีวิต (Lifetime prevalence) ของ bipolar spectrum disorder ประมาณร้อยละ 4 อายุที่เริ่มเป็นโรคอาจอยู่ในช่วงวัยเด็กไปจนถึงอายุ 50 ปี โดยอายุเฉลี่ยที่เริ่มเป็นโรค คือ 20 ปี

โอกาสเป็นโรค bipolar I disorder ของเพศหญิงเท่ากับชาย เพศหญิงมักมี major depressive episode บ่อยกว่า และได้รับการวินิจฉัยเป็น bipolar II disorder มากกว่าเพศชาย ผู้ป่วยมักมีโรคทางจิตเวชอื่นร่วมด้วย เช่น Alcohol, Substance abuse และ anxiety disorder และเป็นโรคที่มีอัตราการพยายามฆ่าตัวตายสูง

จากการสำรวจระดับชาติของไทยในปี พ.ศ. 2546 พบว่า ความชุกของ Manic episode และ hypomanic episode ในช่วง 1 เดือน (1-month prevalence) คือร้อยละ 0.4 และ 0.5 ตามลำดับ

2.1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคย้ำคิดย้ำทำ (Obsessive compulsive disorder)

ลักษณะอาการ

อาการย้ำคิด กลัวหรือรังเกียจสิ่งสกปรกสิ่งปนเปื้อนมีความลังเลสงสัยอย่างมากในเรื่องต่างๆ การหลบหลู่ศาสนา คิดหรือเห็นภาพซ้ำๆ เกี่ยวกับเรื่องทางเพศหรือความรุนแรง กังวลอยากให้มีความสมมาตรเที่ยงตรง

อาการย้ำทำ ทำความสะอาดตนเองและข้าวของบ่อยๆ ตรวจสอบเครื่องใช้ไฟฟ้าและกลอนประตู คอยดูตามถนนว่าไม่ได้ขับรถชนใคร ทำซ้ำๆ ในกิจกรรมต่างๆ

นอกจากนี้ผู้ป่วยอาจมาด้วยอาการทางกาย เช่น แผลที่มือ มือเปื่อย เหงือกอักเสบ จากการล้างมือหรือแปรงฟันบ่อยๆ ในผู้ป่วยเด็กพ่อแม่อาจพามาตรวจด้วยปัญหาพฤติกรรมซ้ำๆ ของเด็ก

ระบาดวิทยา

ในประชาการทั่วไปประมาณร้อยละ 1-3 พบในเพศชายเท่ากับเพศหญิง มักเริ่มเป็นในช่วงวัยรุ่นถึงผู้ใหญ่ตอนต้น อายุที่เริ่มมีอาการเฉลี่ยอยู่ที่ประมาณ 20 ปี พบในคนโสดมากกว่าผู้ที่แต่งงานแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับโรคแพนิค (Panic disorder)

ผู้ป่วยโรคแพนิคจะมีอาการกลัวหรือไม่สุขสบายอย่างมาก (panic attack) เกิดขึ้นซ้ำบ่อยๆ เกิดขึ้นเองโดยที่ไม่มีสิ่งใดมากระตุ้น และกังวลว่าอาการเหล่านั้นจะเป็นขึ้นมาอีก หรืออาจกลัวผลซึ่งเกิดตามมาจากการมีอาการหรือมีพฤติกรรมเปลี่ยนแปลงไปซึ่งเกิดจากอาการดังกล่าว จนมีผลกระทบต่อชีวิตประจำวันของผู้ป่วยเป็นอย่างมาก

ลักษณะอาการ

ลักษณะอาการจะเป็นอาการกลัวหรือไม่สุขสบายอย่างมาก เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วภายในไม่กี่นาที และมีอาการในหัวข้อต่อไปนี้ ตั้งแต่ 4 อาการขึ้นไป

1) ใจสั่น ใจเต้นแรง หรือหัวใจเต้นเร็วมาก
2) เหงื่อแตก
3) ตัวสั่น
4) รู้สึกหายใจไม่อิ่ม หายใจเหนื่อยหอบ
5) รู้สึกอึดอัด หรือแน่นอยู่ข้างใน
6) เจ็บหน้าอก หรือแน่นหน้าอก
7) คลื่นไส้ ท้องไส้ปั่นป่วน
8) มึนงง วิงเวียน ปวดหัว หรือเป็นลม
9) ครั่นเนื้อครั่นตัว คล้ายจะเป็นไข้
10) การรับรู้ความรู้สึกผิดปกติ เช่น รู้สึกชา
11) กลัวควบคุมตัวเองไม่ได้ หรือกลัวเป็นบ้า
12) กลัวว่าตัวเองกำลังจะตาย

ระบาดวิทยา

ความชุกชั่วชีวิตของโรคแพนิคพบได้ร้อยละ 1 ถึง 4 พบในเพศหญิงมากกว่าเพศชาย 2 ถึง 3 เท่า มักเริ่มปรากฏอาการช่วงอายุประมาณ 25

2.2 ผลงานการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 Symphony No.2 (The Four Temperaments) ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน

Symphony No.2 (The Four Temperaments) เป็นผลงานการประพันธ์เพลงของคาร์ล นีลเซน (Carl Nielsen, ค.ศ.1865-1931) นักประพันธ์เพลงชาวเดนมาร์ก ได้รับแรงบันดาลใจจากภาพวาด The Four Temperaments ในภาพวาดนี้แสดงถึงทฤษฎีทางจิตวิทยาของกรีกโบราณเกี่ยวกับบุคลิกภาพของมนุษย์จำนวน 4 รูปแบบ แต่ละรูปแบบจะมีการจับคู่ความสัมพันธ์กับวัตถุที่มีความเกี่ยวข้อง ซึ่งทฤษฎีนี้เชื่อว่าอารมณ์จะถูกควบคุมโดยของเหลวในร่างกาย สัดส่วนของเหลวในร่างกายจะเป็นตัวกำหนดถึงบุคลิกภาพของมนุษย์ หากมีของเหลวชนิดใดเหนือกว่าจะทำให้มนุษย์มีลักษณะนิสัยและประเภททางจิตวิทยา (Gorsvan, 2015)

1. Sanguine เป็นบุคลิกภาพที่มีอารมณ์ร่าเริง มีชีวิตชีวา ช่างพูดจาและแสวงหาความสุข การมองในแง่ดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. Phlegmatic เป็นบุคลิกภาพที่มีความเกี่ยวข้องกับการผ่อนคลาย สงบ มีความอดทนและแสวงหาบรรยากาศอันเงียบสงบ

3. Choleric เป็นบุคลิกภาพที่มีลักษณะโกรธง่าย หุนหันพลันแล่น กระสับกระส่าย ก้าวร้าวอันเนื่องจากความต้องการอย่างขาดความยับยั้งชั่งใจ มีความเป็นผู้นำที่แข็งแกร่งแต่เอาแต่ใจ

4. Melancholic เป็นบุคลิกภาพนี้มีความอ่อนไหวต่อภาวะซึมเศร้า บุคลิกภาพนี้อยู่ไกลจากสังคมและต้องการอยู่โดยเพียงลำพัง

จากความหมายของภาพ The Four Temperaments นี้ นีลเซนได้นำมาประพันธ์บทเพลงซิมโฟนี หมายเลข 2 โดยมีทั้งหมด 4 กระบวน โดยแต่ละกระบวนมุ่งเน้นที่จะสื่อความหมายของอารมณ์ที่แตกต่างกันทั้ง 4 แบบ นีลเซนใช้เทคนิคการจัดองค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อสร้างบรรยากาศที่แตกต่างสำหรับแต่ละกระบวน ซึ่งที่เด่นชัดที่สุดคือ การใช้ดนตรีอิงกุญแจเสียง (Tonality) ที่มีความก้าวหน้า โดยกระบวนแรกอยู่ในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ กุญแจเสียง G เมเจอร์ ในกระบวนที่สองและกุญแจเสียง Eb ไมเนอร์ ในกระบวนที่สาม จะสังเกตได้ว่า ทั้ง 3 กระบวนมีลักษณะไล่ลงของกุญแจเสียงในระยะคู่สาม อย่างไรก็ตามกระบวนที่สี่นั้นไม่สอดคล้องกับทั้ง 3 กระบวนนั้น โดยอยู่ในกลุ่มกุญแจเสียง D เมเจอร์ ซึ่งมีความสดใสและร่าเริง โดยจบด้วยกุญแจเสียงแบบโดมินันท์ (Dominant key) ด้วยกุญแจเสียง A เมเจอร์ (Burns, 2016)

กระบวนที่หนึ่ง Allegro collerico (Choleric)

กระบวนที่สอง Allegro comodo e flemmatico (Phlegmatic)

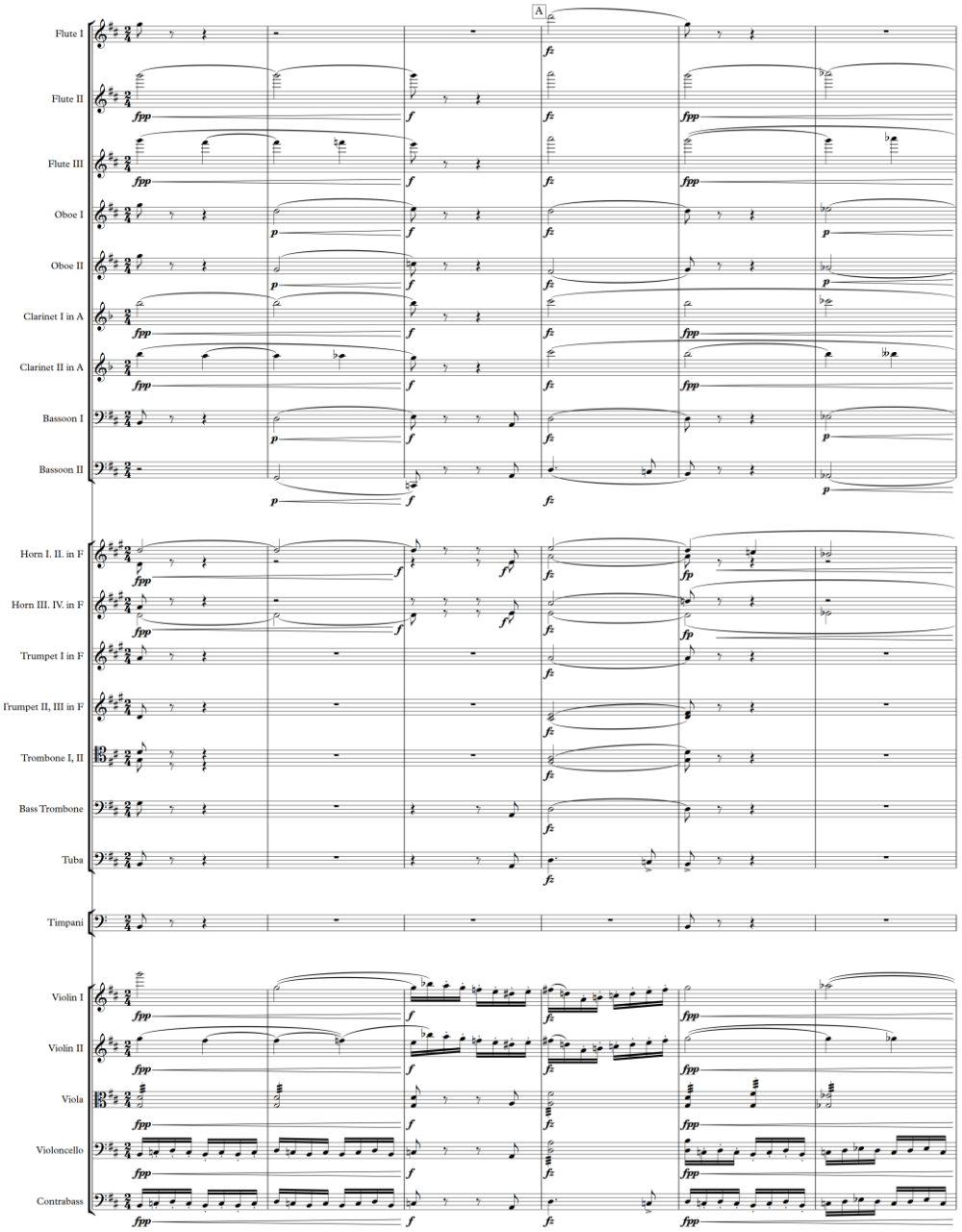
กระบวนที่สาม Andante malincolico (Melancholic)

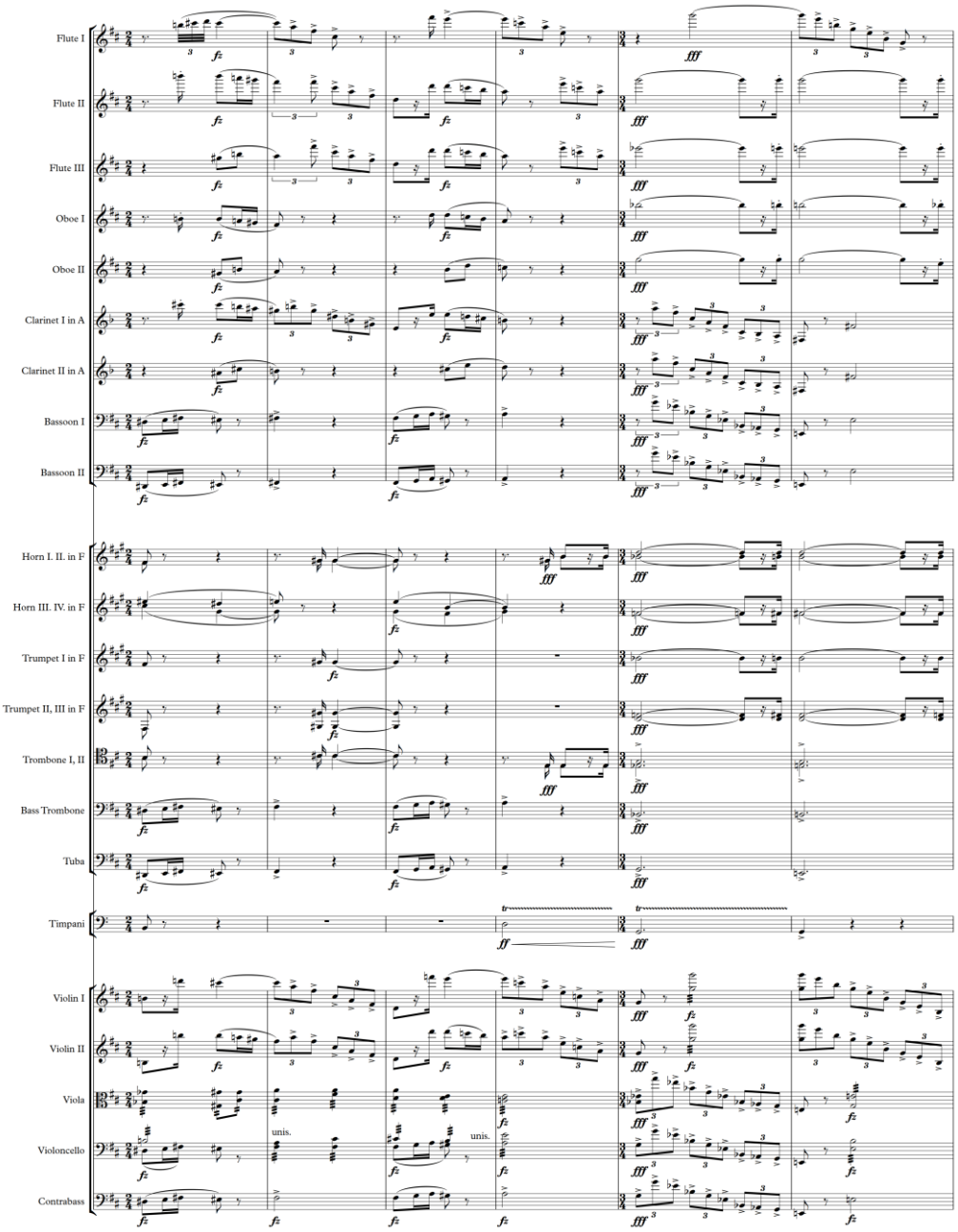
กระบวนที่สี่ Allegro sanguineo - Marziale (Sanguine)

จากบทประพันธ์นี้ มีการใช้เทคนิคที่น่าสนใจ เพื่อสื่อถึงอารมณ์ต่างๆ ดังนี้

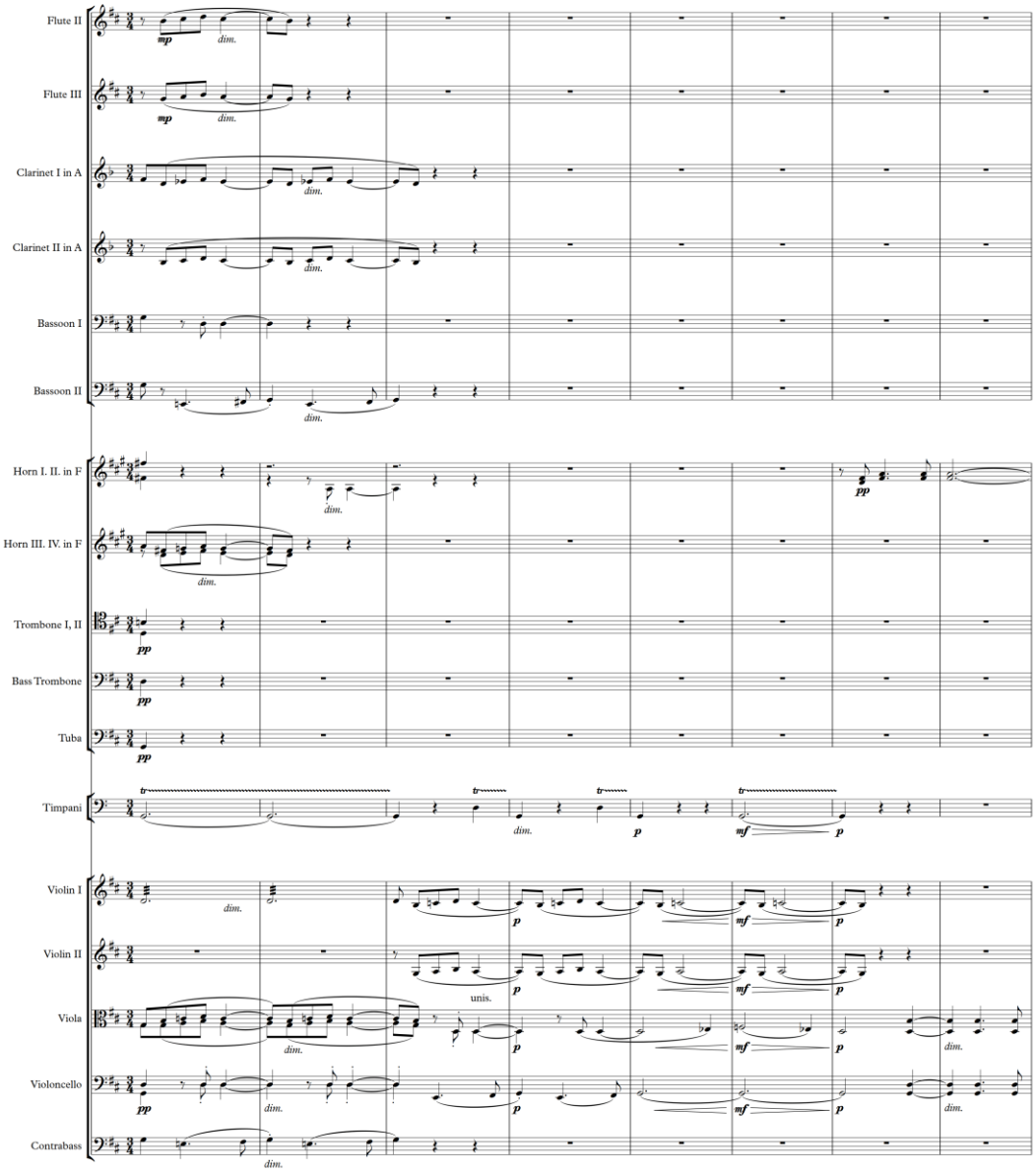
กระบวนแรกของบทเพลงนี้ Allegro collerico (Choleric) คือ อารมณ์โกรธง่าย อันเป็นกระบวนที่มีความตื่นเต้นที่สุด ด้วยการใช้ค่าโน้ตสั้น บรรเลงจังหวะด้วยความเร็วบนอัตราจังหวะที่มีความเปลี่ยนแปลง ใช้ความเข้มเสียง (Dynamic) ค่อนข้างดัง ทำให้กระบวนนี้ให้ความสุ้มเสียงที่ค่อนข้างรุนแรง อีกทั้งใช้เสียงโทนต่ำของเครื่องดนตรีในการสร้างความก้าวร้าว อย่างเช่น กลุ่มเครื่องสาย (String section) และเครื่องลมไม้ (Woodwind section) ทำให้ย่านเสียงสูงเกิดความเบาบาง กลุ่มเครื่องทองเหลือง (Brass section) มีการบรรเลงโมทีฟ (Motif) เพื่อเน้นย้ำให้เกิดความกดดัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

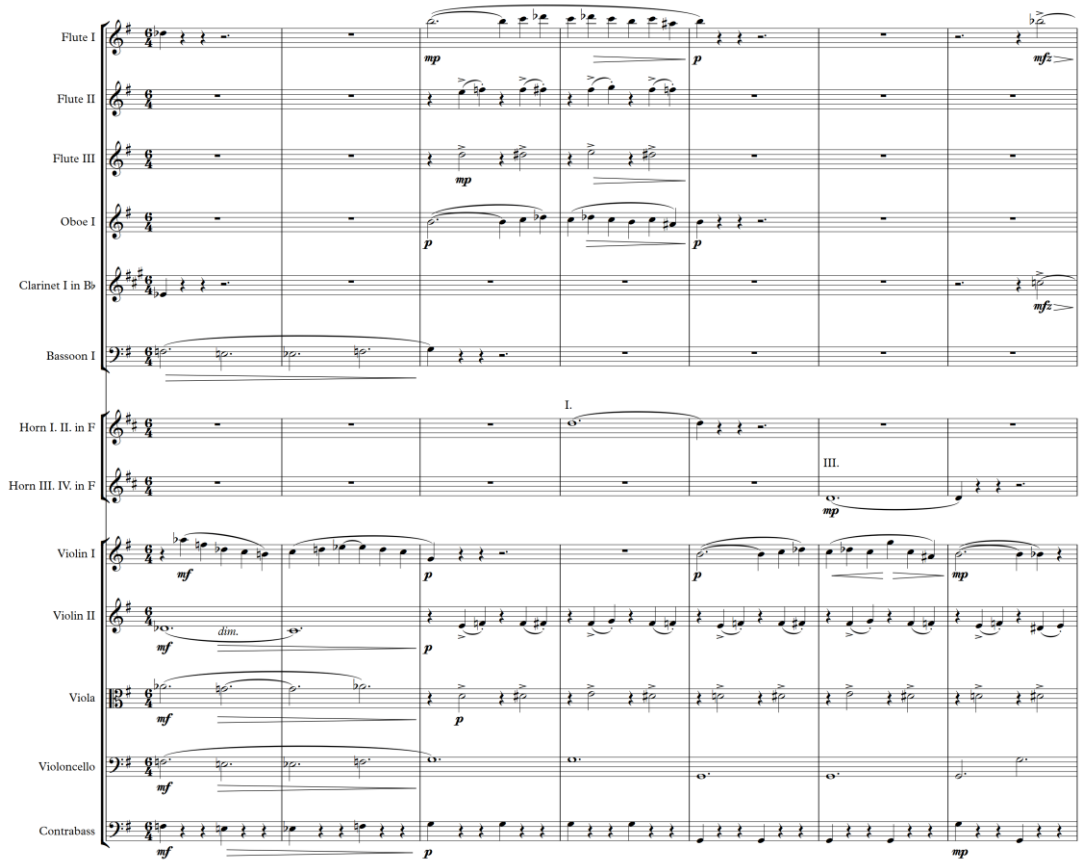
ตัวอย่างที่ 2.1 ลักษณะความเข้มเสียงในกระบวนที่หนึ่ง บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน

จากตัวอย่างที่ 2.1 แสดงการใช้ความเข้มเสียงในกระบวนที่หนึ่ง ซึ่งมีความดังมาก แต่มีความน่าสนใจคือการสลับกับความเข้มเสียงเบาอย่างฉับพลัน ดังเช่นการบรรเลงของฟลูต คลาริเนต และกลุ่มเครื่องสาย ใช้ความเข้มเสียงดังสลับเบา (fortepianissimo) โดยบรรเลงดังและเบามากอย่างฉับพลัน จากนั้นเพิ่มความดังขึ้นเรื่อยๆ จนถึงความเข้มเสียงดัง (forte) เป็นการแสดงถึงอารมณ์ฉุนเฉียว โกรธง่าย

ตัวอย่างที่ 2.2 การใช้เทคนิคแบ่งทำนอง ในกระบวนที่หนึ่ง บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน

จากตัวอย่างที่ 2.2 แสดงการใช้เทคนิคแบ่งทำนอง (Shared monody) (Renshaw, 1991: 30) ในกระบวนที่หนึ่ง เป็นเทคนิคที่พัฒนาจากเทคนิคคลังฟาร์เบนเมโลดี โดยเทคนิคคลังฟาร์เบนเมโลดีเป็นการแบ่งทำนองเดียวกันออกไปให้หลายเครื่องดนตรีบรรเลง หรือทำนองเพลงที่สร้างจากสีสันของเสียงแทนที่จะสร้างจากระดับเสียงและลักษณะจังหวะ ซึ่งเทคนิคแบ่งทำนองนี้คล้ายกับคลังฟาร์เบนเมโลดี แต่จะเป็นการแบ่งทำนองให้แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองเดียวกัน ด้วย

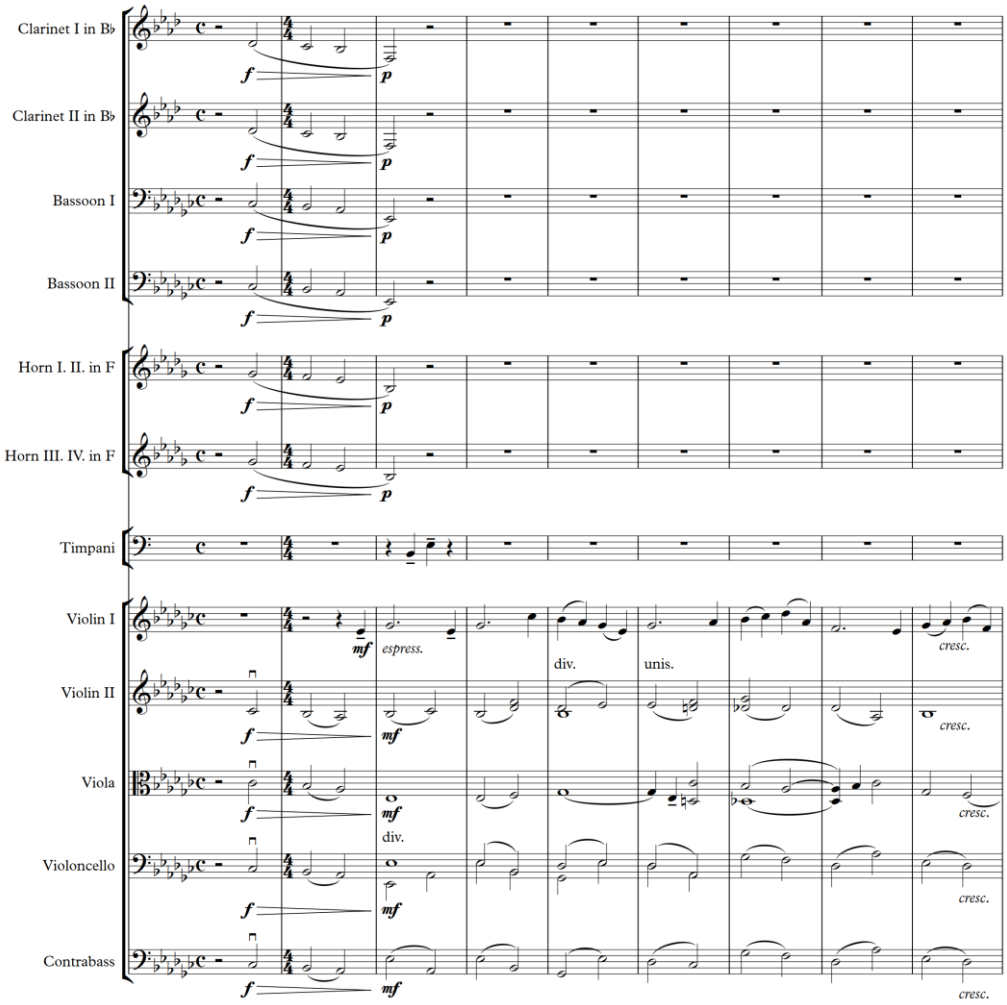
ช่วงเสียงเดียวกันหรือคนละช่วงคู่แปด สร้างสีสันเสียงให้กับแนวทำนอง ทำให้การบรรเลงทำนองในส่วนนี้ขาดความชัดเจนและเกิดความซับซ้อน อีกทั้งมีการใช้ความเข้มเสียงดังมาก (fz, fff) ทำให้เกิดสุ้มเสียงที่มีความดุดัน ก้าวร้าว

ตัวอย่างที่ 2.3 การใช้ช่วงเสียงต่ำของเครื่องดนตรีในกระบวนที่หนึ่ง บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน

จากตัวอย่างที่ 2.3 แสดงการใช้ช่วงเสียงต่ำของกลุ่มเครื่องดนตรีลมไม้และทองเหลือง ทำให้เกิดสุ้มเสียงที่มีความหม่น เนื่องจากช่วงเสียงต่ำจะเกิดคลื่นเสียงกว้างจนเกิดการทับซ้อนของคลื่นเสียงจากหลายเครื่องดนตรี

ในกระบวนที่สอง Allegro comodo e flemmatico (Phlegmatic) แสดงออกถึงอารมณ์วางเฉย ธรรมชาติที่ผ่อนคลายและเงียบสงบของบุคลิกภาพเฉื่อยชา มีการใช้อัตราจังหวะ 3/4 เป็นส่วนใหญ่ มีลักษณะจังหวะคล้ายกับจังหวะเพลงวอลทซ์ (Waltz) กระบวนนี้ให้อารมณ์ความรู้สึกตรงกันข้ามกับกระบวนก่อนหน้านี้ โดยใช้กุญแจเสียง G เมเจอร์

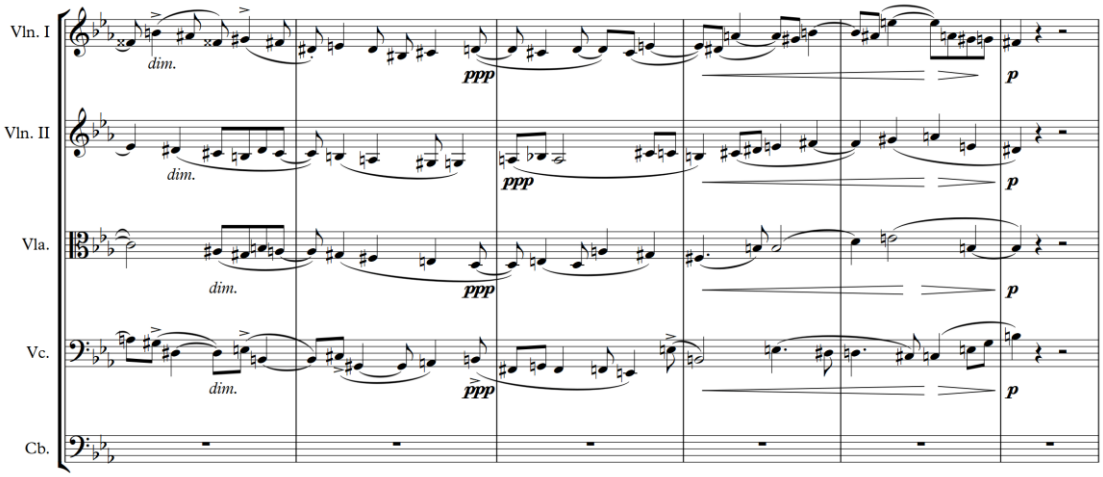
ตัวอย่างที่ 2.4 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่สอง บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน

จากตัวอย่างที่ 2.4 แสดงตัวอย่างการใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่สอง บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยนีลเซน โดยใช้ทั้งในการสร้างทำนองหลักและแนวประสาน โดยทำนองหลักได้แก่ฟลูต 1 โอโบ ไวโอลิน 1 แนวประสานดำเนินในลักษณะเป็นลำดับโน้ตไล่ขึ้นและลง ในแนวประสานแรกบรรเลงฟลูต 2 ไวโอลิน 2 บรรเลงด้วยโน้ต E F F# G ด้วยสัดส่วนโน้ตตัวดำ และอีกแนวประสานบรรเลงโดยฟลูต 3 วิโอลา บรรเลงด้วยโน้ต D D# E ด้วยสัดส่วนโน้ตตัวขาว

กระบวนที่สาม Andante malincolico (Melancholic) เป็นกระบวนที่แสดงถึงอารมณ์เศร้าโศก อยู่ในกุญแจเสียง Eb ไมเนอร์ ให้ความรู้สึกมืดมน เต็มไปด้วยความลึกลับ ใช้เสียงประสานที่มีความเรียบง่าย แต่เต็มไปด้วยพลัง

ตัวอย่างที่ 2.5 การใช้ช่วงเสียงต่ำของเครื่องดนตรีในกระบวนที่สาม บทเพลง Symphony No.2 ประพันธ์โดยคาร์ล นีลเซน

จากตัวอย่างที่ 2.5 แสดงตัวอย่างการใช้ช่วงเสียงต่ำของเครื่องดนตรีในกระบวนที่สาม บทประพันธ์ Symphony No.2 ประพันธ์โดยนีลเซน โดยแต่ละเครื่องดนตรีใช้เสียงต่ำในการสร้างเสียงประสาน ทำให้เกิดสุ้มเสียงที่มีความหม่น ส่งผลให้เกิดอารมณ์โศกเศร้าดังอารมณ์ที่กระบวนต้องการสื่อสาร

กระบวนที่สี่ Allegro sanguineo - Marziale (Sanguine) หรือสุดท้ายของ Symphony No.2 นี้ แสดงถึงอารมณ์ร่าเริง อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ และเมื่อเข้าสู่ตอนท้ายของ

กระบวน นีลเซนได้ปรับเข้าสู่กุญแจเสียงโดมินันท์ด้วยกุญแจเสียง A เมเจอร์ จบบทเพลงด้วยจังหวะมาร์ชอันเรียบง่ายแต่ทรงพลัง

ตัวอย่างที่ 2.6 การเคลื่อนที่อย่างอิสระในกลุ่มเครื่องดนตรี ในกระบวนที่สี่ บทประพันธ์ Symphony No.2 ประพันธ์โดยนีลเซน

จากตัวอย่างที่ 2.6 แสดงตัวอย่างการเคลื่อนที่อย่างอิสระในกลุ่มเครื่องดนตรี ในกระบวนที่สี่ บทประพันธ์ Symphony No.2 ประพันธ์โดยนีลเซน บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องสาย กุญแจเสียงหลักของตัวอย่างนี้อยู่บันไดเสียง Eb เมเจอร์ มีการสร้างเนื้อดนตรีโดยกำหนดให้แต่ละแนวมีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ การเริ่มแต่ละโมทีฟของแต่ละแนวเริ่มต้นทั้งจังหวะตกและจังหวะยก ทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่มีความซับซ้อนและเกิดเสียงกระด้าง

จากการศึกษาบทประพันธ์ Symphony No.2 โดยนีลเซน ผู้วิจัยสนใจในด้านการสร้างอารมณ์ความรู้สึกด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การใช้เสียงต่ำของเครื่องดนตรีสร้างอารมณ์หม่นเศร้าลึกลับ การใช้ความเข้มเสียงในการสร้างอารมณ์โกรธ ฉุนเฉียว การเคลื่อนที่อย่างอิสระในกลุ่มเครื่องดนตรีเพื่อสร้างความรู้สึกที่สับสนวุ่นวาย

2.2.2 String Quartet OCD ประพันธ์โดย ลอเรตตา โนตาเรสชี

งานประพันธ์เพลงสำหรับสตริงควอเตด String Quartet OCD ประพันธ์โดย Loretta Notareschi ซึ่งเกิดจากประสบการณ์ตรงของผู้ประพันธ์เอง ซึ่งป่วยเป็นโรค Obsessive-Compulsive Disorder หรือโรคย้ำคิดย้ำทำ อันเนื่องมาจากความเครียดหลังการคลอดบุตรสาว

บทเพลงนี้เน้นการใช้วัตถุดิบทางดนตรีมาใช้ซ้ำเพื่อให้เกิดความรู้สึกเน้นย้ำจนเป็นกลายความรู้สึกกดดันคล้ายกับอาการของโรคย้ำคิดย้ำทำ โดยมีทั้ง 4 กระบวน ได้แก่

กระบวนที่หนึ่ง Intruders

กระบวนที่สอง You Must Think I'm Made of Candy Glass

กระบวนที่สาม Shame

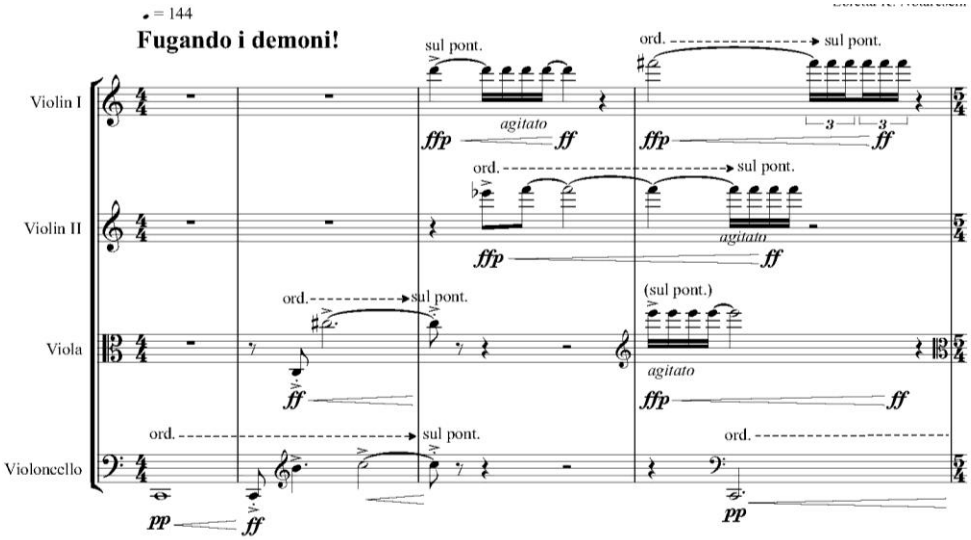
กระบวนที่สี่ A Second Delivery

ในด้านเสียงประสานของบทประพันธ์นี้ มีสิ่งที่น่าสนใจคือการใช้ขั้นคู่เสียงเพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึกในแต่ละกระบวน การบรรเลงในลักษณะเหลื่อมเวลา การใช้โพลีคอร์ด (Polychord) มีพื้นผิวทางดนตรีแบบฟิวก์ การลดความเร็วของบทประพันธ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยสนใจดังต่อไปนี้

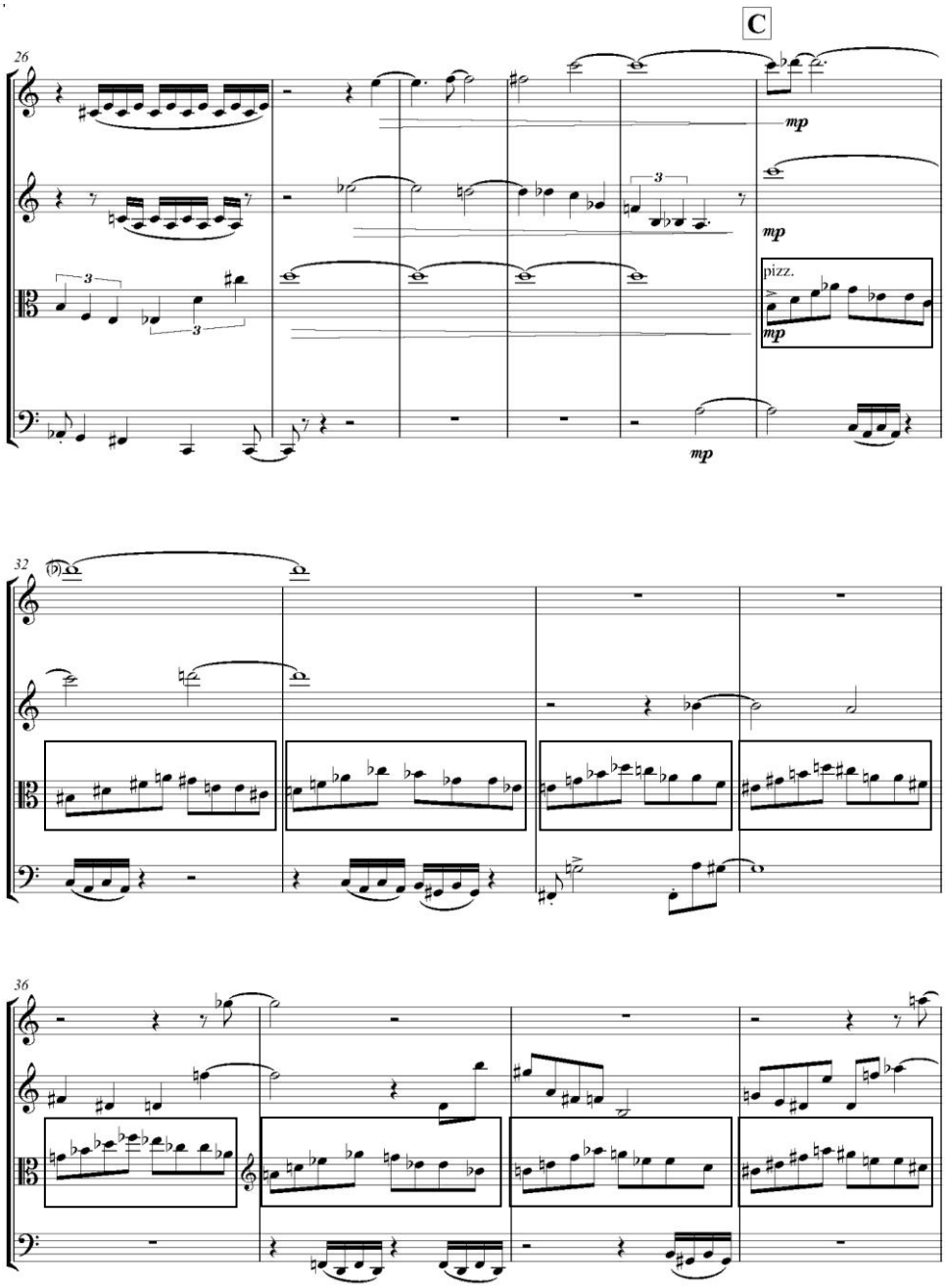
ในกระบวนแรก "Intruders" หรือ "ผู้บุกรุก" ผู้ประพันธ์พรรณาถึงภาวะการถูกอาการย้ำคิดย้ำทำครอบงำอย่างในทันทีทันใด เต็มไปด้วยความรุนแรงและอย่างซ้ำซ้อน มีพื้นผิวทางดนตรีแบบฟิวก์ (Textural fugue) แรงบันดาลใจจากความหมายของ "fugare" ในภาษาอิตาลี แปลว่า "เพื่อปัดเป่าหรือทำลาย" และ " Fugando I demoni หมายถึง การกำจัดปีศาจ

สำหรับการประพันธ์สำหรับกระบวนแรกนี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ขั้นคู่เสียงที่มีความไม่กลมกลืน (Dissonance) เช่น ขั้นคู่สองไมเนอร์ (m2) ขั้นคู่สามไมเนอร์ (m3) และขั้นคู่ทรัยโทน (Tritone) ผสมกับเทคนิคพิเศษของกลุ่มเครื่องสาย Sul ponticello คือการสีใกล้หย่องของเครื่องดนตรี ให้เนื้อเสียงที่ไม่ชัดเจน ทำให้เกิดความไม่มั่นคงและประหลาดใจ

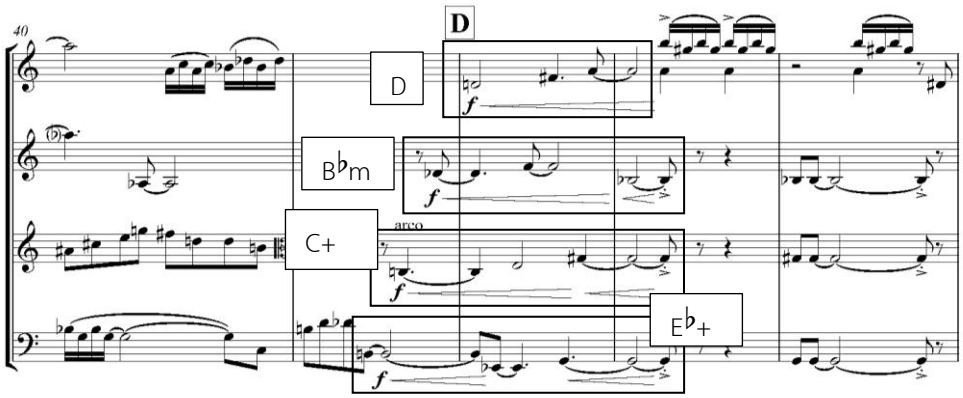
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.7 การใช้ขั้นคู่ไม่กลมกลืน ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD

จากตัวอย่างที่ 2.7 แสดงถึงการใช้ขั้นคู่ไม่กลมกลืนในกระบวนแรกของบทเพลง String quartet OCD โดยผู้ประพันธ์ใช้เสียงประสานแบบคู่สอง (Secondal harmony) โดยเชลโลในห้องที่ 2 บรรเลงโน้ต C วิโอล่าบรรเลงโน้ต C# และในห้องที่ 3 ไวโอลินหนึ่งบรรเลงโน้ต D ไวโอลินสองบรรเลงโน้ต Eb ทำให้เกิดสุ้มเสียงที่มีความเครียด กดดัน

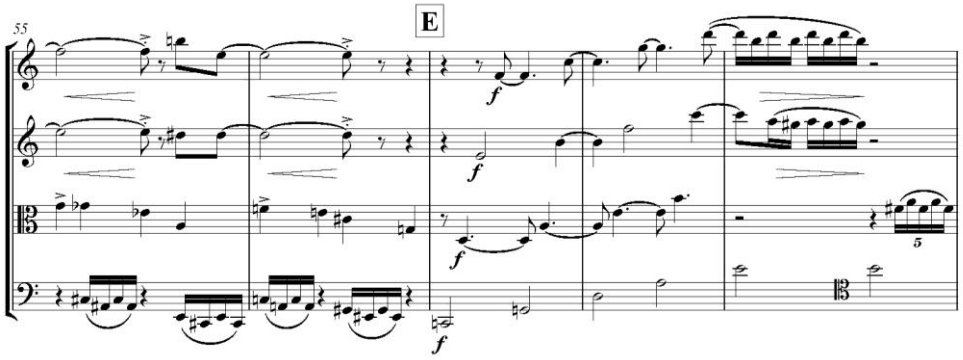
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.8 การใช้คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD

จากตัวอย่างที่ 2.8 แสดงถึงการใช้คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ในกระบวนแรกของบทเพลง String quartet OCD เป็นการบรรเลงด้วยวิโอลาซึ่งทำหน้าที่บรรเลงประกอบ (Accompaniment) บรรเลงในรูปแบบของการซีเควนซ์ทำนอง (Melodic sequence) โดยเริ่มจากคอร์ด B°7, B#°7 (C °7) , D °7, E °7, E# °7, G °7, A °7, B °7 และ B# °7 เป็นการเน้นย้ำสุ้มเสียงของคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์อย่างต่อเนื่องจนเกิดความกดดัน

ตัวอย่างที่ 2.9 การใช้โพลีคอร์ด ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD

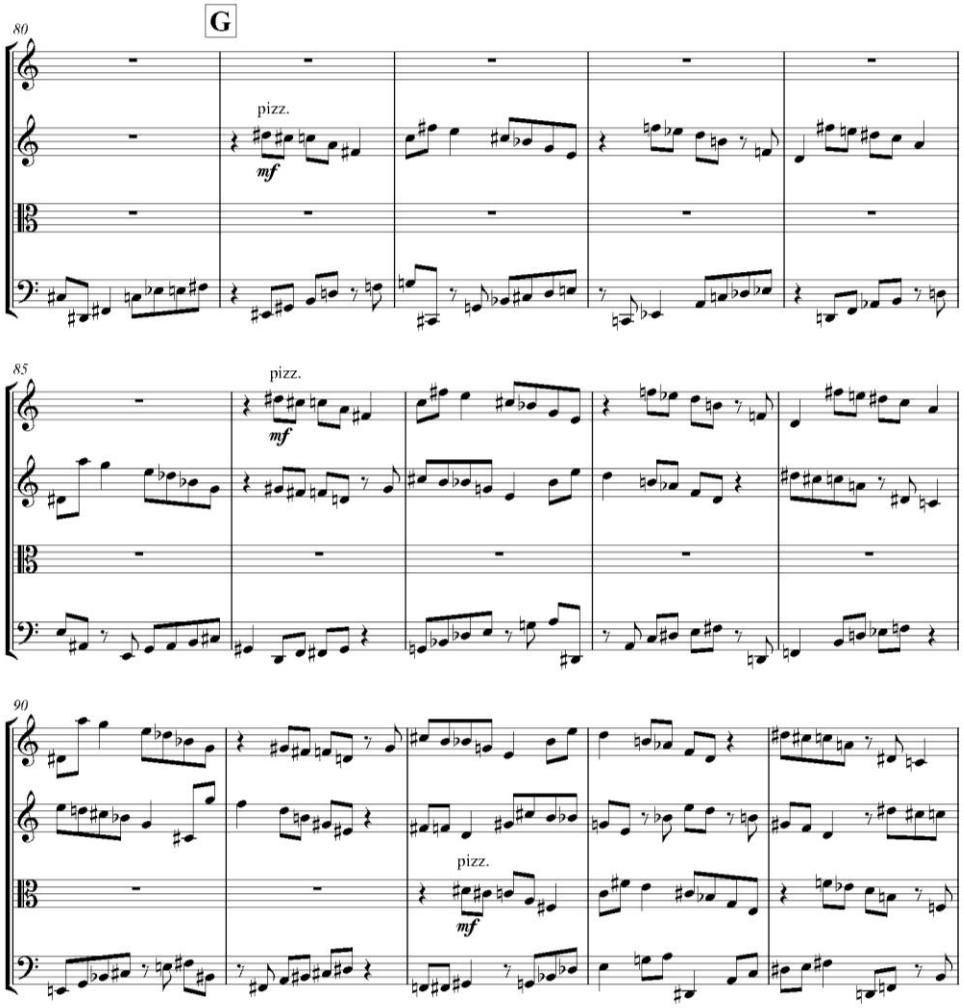


จากตัวอย่างที่ 2.9 แสดงถึงการใช้โพลีคอร์ด (Polychord) ในกระบวนแรกของบทเพลง String quartet OCD ในห้องที่ 41-42 จะสังเกตได้ว่าแต่ละเครื่องดนตรีจะบรรเลงอาร์เปจิโอ (Arpeggio) จากคอร์ดที่แตกต่างกัน แต่บรรเลงในช่วงเวลาเดียวกัน โดยไวโอลินหนึ่งบรรเลงอาร์เปจิโอของคอร์ด D ไวโอลินสองบรรเลงอาร์เปจิโอของคอร์ด Bbm วิโอลาบรรเลงอาร์เปจิโอของคอร์ด C° และเชลโลบรรเลงอาร์เปจิโอของคอร์ด Eb° เมื่อบรรเลงทับซ้อนทำให้เกิดโพลีคอร์ดขึ้น อีกทั้งยังบรรเลงด้วยการเหลื่อมเวลา ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวของเสียงประสาน

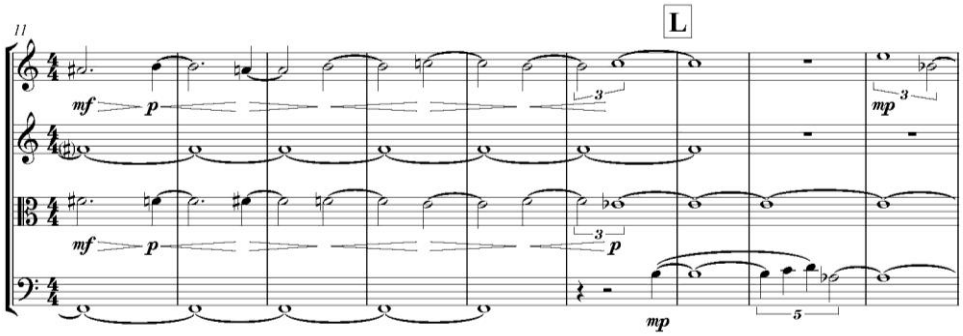
ตัวอย่างที่ 2.10 การใช้เทคนิคเหลื่อมเวลา ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD

จากตัวอย่างที่ 2.10 แสดงถึงการใช้เทคนิคเหลื่อมเวลา ในกระบวนแรกของบทเพลง String quartet OCD ในท่อน E จะสังเกตได้ว่ามีการบรรเลงโน้ตในลักษณะไล่โน้ตขึ้นด้วยบันไดเสียง C major โดยเริ่มโน้ต C ด้วยเชลโล วิโอลาบรรเลงเหลื่อมเวลาครึ่งจังหวะหลังจากเชลโลด้วยโน้ต D ไวโอลินสองบรรเลงเหลื่อมเวลาครึ่งจังหวะหลังจากวิโอลาด้วยโน้ต E ไวโอลินหนึ่งบรรเลงเหลื่อมเวลา

ครึ่งจังหวะหลังจากไวโอลินสองด้วยโน้ต F และวนกลับมาที่เชลโล บรรเลงเหลื่อมเวลาครึ่งจังหวะหลังจากไวโอลินหนึ่งด้วยโน้ต G บรรเลงในลักษณะนี้ต่อเนื่องไปจนถึงโน้ต E ของเชลโล

แม้ในจุดนี้ จะใช้บันไดเสียงแบบเมเจอร์ในการประพันธ์ แต่ด้วยการลากเสียงยาวของแต่ละเครื่องดนตรีทำให้เกิดขั้นคู่สอง ซึ่งเป็นขั้นคู่ไม่กลมกลืนและมีความกระด้างกว่าขั้นคู่อื่นๆ ทำให้เกิดความรู้สึกตึงเครียด กดดัน

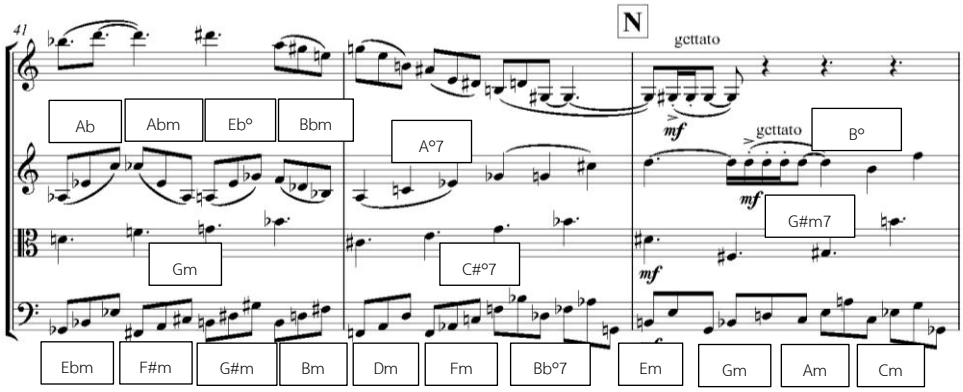
ตัวอย่างที่ 2.11 การประพันธ์ในรูปแบบฟิวก์ ในกระบวนที่หนึ่ง ของบทเพลง String quartet OCD

จากตัวอย่างที่ 2.11 แสดงถึงการประพันธ์ในรูปแบบฟิวก์ ในกระบวนแรกของบทเพลง String quartet OCD โดย Subject ของฟิวก์นี้ เริ่มต้นโดยเชลโล แต่ Subject ต่อมาซึ่งบรรเลงโดยไวโอลินสองมีการรีโทรเกรด (Retrograde) จาก Subject ของเชลโล หลังจากนั้น Subject ของไวโอลินหนึ่งและวิโอลาใช้ Subject ของไวโอลินสองบรรเลงทั้งหมด

ตัวอย่างที่ 2.12 การใช้ขั้นคู่เสียงทรัยโทน ในกระบวนที่สอง ของบทเพลง String quartet OCD



จากตัวอย่างที่ 2.12 แสดงถึงการใช้ขั้นคู่เสียงทรัยโทน ในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD ขั้นคู่ดังกล่าวเกิดขึ้นจากการบรรเลงของไวโอลินหนึ่งและวิโอลาคือโน้ต F-B แต่มีขั้นคู่สามเมเจอร์มาคั่นสลับด้วยคือโน้ต F#-A# อีกทั้งไวโอลินสองกับเชลโลบรรเลงโน้ตยาวด้วยขั้นคู่สองไมเนอร์คือโน้ต F-F# ทำให้มีทั้งความกระด้างและผ่อนคลายสลับไปมาจนกระทั่งเข้าสู่ท่อน L ที่มีการใช้เสียงประสานแบบคู่ห้า แต่เป็นขั้นคู่ห้าทั้งแบบดิมินิชท์ และออกเมนเทด

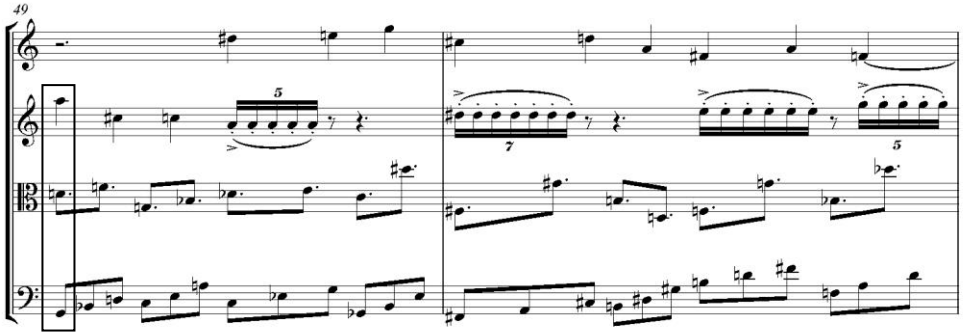
ตัวอย่างที่ 2.13 การใช้โพลีคอร์ด ในกระบวนที่สอง ของบทเพลง String quartet OCD



จากตัวอย่างที่ 2.13 แสดงถึงการใช้โพลีคอร์ดในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD โดยจะสังเกตได้จากแต่ละเครื่องดนตรีจะบรรเลงอาร์เปจิโอของคอร์ดแตกต่างกันออกไป ในห้องที่ 41 เชลโลบรรเลงด้วยอาร์โปจิโอจำนวน 4 คอร์ด ได้แก่ Ebm F#m G#m และ Bm ส่วนวิโอลาบรรเลงอาร์เปจิโอจำนวน 1 คอร์ดคือ Gm7 และไวโอลินสองบรรเลงอาร์เปจิโอจำนวน 4 คอร์ดคือ Ab Abm Eb° และ Bbm

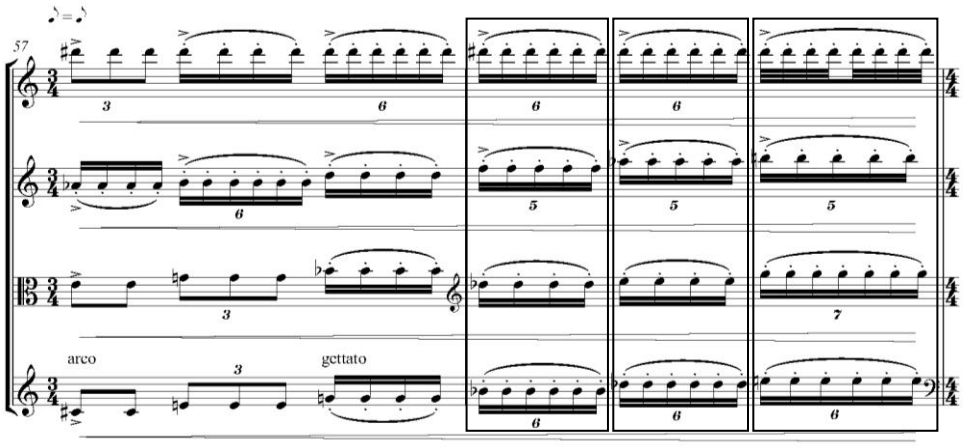
ในห้องที่ 42 เชลโลบรรเลงด้วยอาร์โปจิโอจำนวน 3 คอร์ด ได้แก่ Dm Fm และ Bb°7 ส่วนวิโอลาบรรเลงอาร์เปจิโอจำนวน 1 คอร์ดคือ C#°7 และไวโอลินสองบรรเลงอาร์เปจิโอจำนวน 1 คอร์ดคือ A°7

ในห้องที่ 43 เชลโลบรรเลงด้วยอาร์โปจิโอจำนวน 3 คอร์ด ได้แก่ Em Gm Am และ Cm ส่วนวิโอลาบรรเลงอาร์เปจิโอจำนวน 1 คอร์ดคือ G#m7 และไวโอลินสองบรรเลงอาร์เปจิโอจำนวน 1 คอร์ดคือ B°

ตัวอย่างที่ 2.14 การใช้เสียงประสานคู่ห้า ในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD

จากตัวอย่างที่ 2.14 แสดงถึงการใช้เสียงประสานคู่ห้า ในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD โดยในจังหวะแรกห้องที่ 49 คือโน้ต G D A

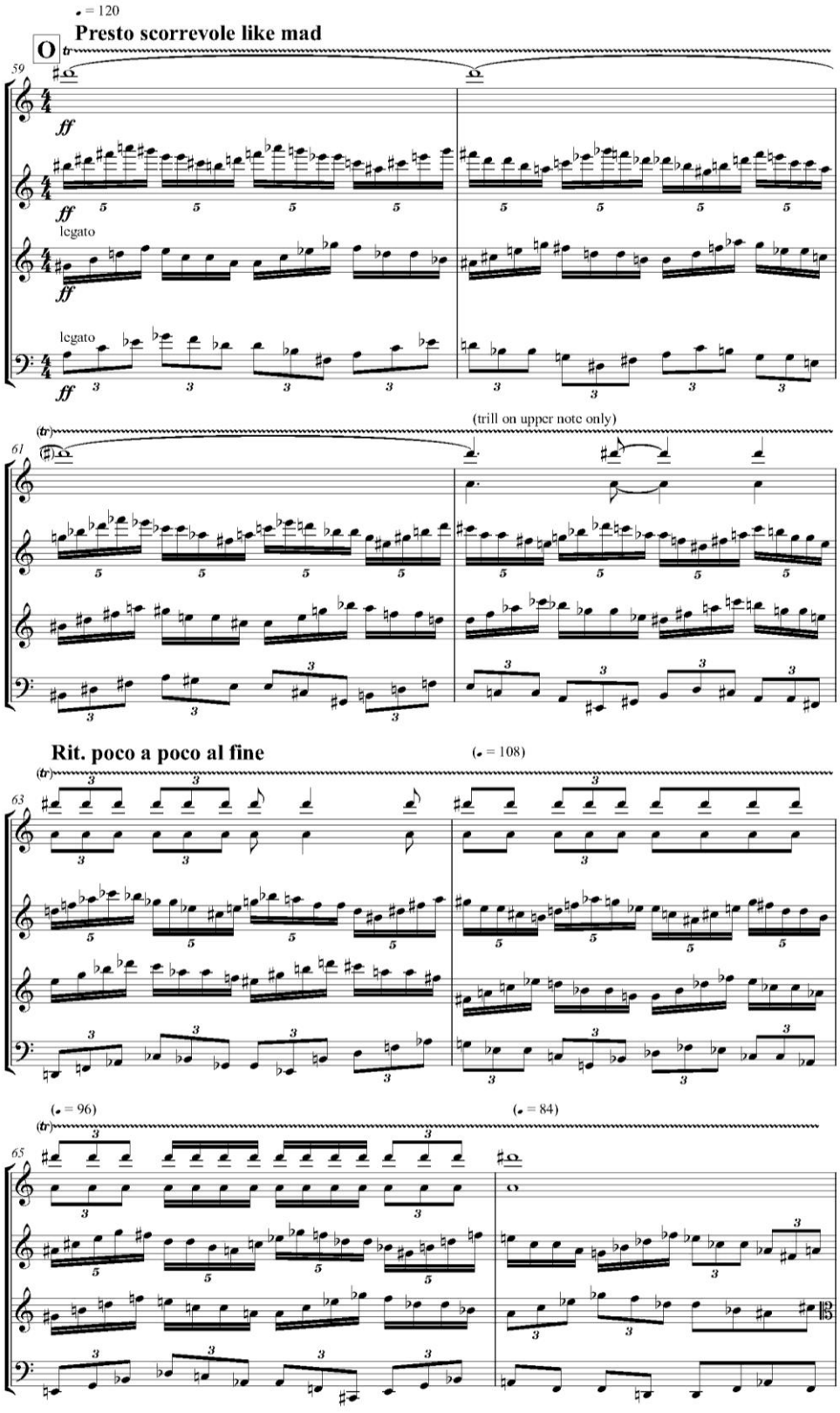
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.15 การใช้เทคนิคหลากจังหวะ ในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD



จากตัวอย่างที่ 2.15 แสดงถึงการใช้เทคนิคหลากจังหวะ (Polyrhythm) ในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD ซึ่งจุดที่มีความชัดเจนคือห้องที่ 58 โดยในจังหวะที่หนึ่งและสอง ไวโอลินหนึ่งกับเชลโลบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์ ไวโอลินสองบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์และวิโอลาบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้น ส่วนในจังหวะที่สาม ไวโอลินหนึ่งบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสามชั้น ไวโอลินสองบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ วิโอลาบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นเจ็ดพยางค์ และเชลโลบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.16 การลดความเร็ว ในกระบวนที่สองของบทเพลง String quartet OCD

จากตัวอย่างที่ 2.16 แสดงถึงการลดความเร็ว ในกระบวนที่สองของบทประพันธ์ String quartet OCD โดยเริ่มต้นความเร็วที่ 120 จังหวะต่อนาทีในห้องที่ 59 ค่อยๆ ลดความเร็วลงมาที่ 108 จังหวะต่อนาทีในห้องที่ 64 96 จังหวะต่อนาทีในห้องที่ 65 และ 84 จังหวะต่อนาทีในห้องที่ 66 ผู้ประพันธ์ต้องการแสดงให้เห็นถึงความผ่อนคลายลงก่อนที่จะจบกระบวน

บทประพันธ์ String quartet OCD มีแรงบันดาลใจมาจากโรคทางจิตเวชคือ โรคย้ำคิดซ้ำทำ ซึ่งสอดคล้องกับแรงบันดาลใจของผู้วิจัยที่จะสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์จากโรคทางจิตเวช ความน่าสนใจของบทประพันธ์นี้คือ การสื่อถึงอารมณ์ต่างๆ ด้วยการใช้ขั้นคู่เสียงชนิดต่างๆ การใช้โพลีคอร์ดในการสร้างซับซ้อนให้กับเสียงประสานเพื่อสื่อถึงความรู้สึกที่มีความซับซ้อน ฟุ้งซ่าน กดดัน

อีกความน่าสนใจนอกเหนือไปจากด้านเสียงประสานคือ ในด้านจังหวะ ตัวบทประพันธ์นี้ได้สร้างความรู้สึกที่มีซับซ้อน กดดัน ด้วยเทคนิคหลากจังหวะ ซึ่งสร้างจากการบรรเลงร่วมกันของแต่ละเครื่องดนตรีด้วยค่าโน้ตที่ไม่เท่ากัน อีกทั้งมีเทคนิคการลดความเร็วในขณะบรรเลง ซึ่งแสดงถึงการผ่อนคลายของตัวบทประพันธ์ อันสอดคล้องกับแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนที่สี่ของผู้วิจัย ซึ่งเกี่ยวกับความเร็วช้าของหัวใจจากอาการตระหนก

2.2.3 Ultradian Bipolar Disorder ประพันธ์โดยฮันเตอร์ อีเวน

Ultradian Bipolar Disorder เป็นผลงานการประพันธ์ของฮันเตอร์ อีเวน นักประพันธ์และนักออกแบบมัลติมีเดียชาวอเมริกัน และเป็นผู้สอนเกี่ยวกับการประพันธ์เพลง เทคโนโลยีด้านดนตรีที่ The University of Colorado โดยได้แต่งบทเพลงนี้ขึ้นในปี ค.ศ.2008

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทประพันธ์ Ultradian Bipolar Disorder แบ่งออกได้เป็น 5 กระบวน ดังนี้

1) กระบวนแรก เริ่มต้นด้วยจังหวะอันรวดเร็ว รุนแรง เน้นย้ำทำนองสั้นๆ ด้วยการออสตินาโต ในระหว่างการเน้นย้ำทำนอง มีการสอดแทรกด้วยแนวประสานอื่นๆ เพื่อให้เกิดความขัดแย้งภายในการบรรเลงนั้นๆ อีกทั้งยังเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลันโดยทำให้เนื้อดนตรีบางลงจากในช่วงแรกที่มีความหนา กลับมาหนาอย่างรวดเร็ว และสลับกลับมาบางอีกครั้ง ใช้การบรรเลงโต้ตอบระหว่างเครื่องดนตรีในการประสานเสียง ในช่วงระหว่างการประสานเสียงแบบโต้ตอบ แต่ละเครื่องดนตรีจะใช้ความดังเบาที่แตกต่างกันไป เช่น เครื่องลมไม้กับเครื่องสายจะใช้ความดังปกติและเบา แต่เครื่องลมทองเหลืองจะใช้ความดังในระดับมากเพื่อเน้นย้ำจังหวะให้มีความชัดเจน แสดงให้เห็นถึง

จังหวะของบทเพลง ก่อนจบกระบวนแรกนี้ ทุกเครื่องดนตรีได้บรรเลงพร้อมกัน (Unison) ด้วยความดังที่มากขึ้นเรื่อยๆ จนจบกระบวน สร้างความตึงเครียดก่อนที่จะเข้าสู่ท่อนถัดไป

2) เริ่มต้นกระบวนที่สองนี้ด้วยการค่อยๆ เพิ่มการบรรเลงเครื่องดนตรีทีละเครื่อง โดยเริ่มที่เชลโลและวิโอลา บรรเลงทับซ้อนด้วยโน้ตค้าง แต่เริ่มด้วยจังหวะที่แตกต่างกัน จากนั้น คลาริเนต โอโบ ไวโอลิน และเครื่องประกอบจังหวะบรรเลงตามมาเป็นลำดับ จนเกิดความตึงเครียด เนื่องจากขั้นคู่ที่เกิดจากแต่ละแนวประสานทับซ้อนกัน จากนั้นเป็นการค้างเสียงสูงของทรัมเปตที่มีความกัดของเสียงเนื่องจากใช้ขั้นคู่สองในการประสาน จากนั้นเป็นการบรรเลงด้วยจังหวะเดียวกันด้วยเสียงประสานที่มีความตึงเครียดเนื่องจากเน้นการใช้กลุ่มโน้ตเสียงกัด (Tone cluster) สลับกับความเงียบทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกของความสงสัยในสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้น จากนั้นเป็นการประสานของแต่ละแนวประสานที่มีความแตกต่างกัน ผสมผสานเป็นเนื้อดนตรีที่มีความบาง ตามด้วยทำนองหลักซึ่งบรรเลงด้วยฟลูตและเน้นย้ำจังหวะด้วยเครื่องลมทองเหลืองเช่นเดิม ความดังของบทเพลงค่อยๆ ดังเพิ่มมากขึ้น แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงด้วยทำนองหลักเดียวกันแต่เริ่มบรรเลงในจังหวะที่แตกต่างกัน หรือเป็นการบรรเลงโต้ตอบกันไปมาระหว่างเครื่องดนตรี จากนั้นทิ้งช่วงกลายเป็นเสียงค้างอย่างฉับพลัน และกลับมาบรรเลงทำนองหลักอย่างฉับพลัน ซึ่งเป็นเทคนิคที่อิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, 1882-1971) นิยมใช้ในงานประพันธ์ของเขาคือ การเปลี่ยนเนื้อดนตรีโดยฉับพลันเสมือนการเปลี่ยนอารมณ์อย่างรวดเร็ว เมื่อบรรเลงทำนองหลักได้ระยะหนึ่ง ทำนองหลักเปลี่ยนเป็นการบรรเลงเดี่ยวของทรัมเปต ซึ่งบรรเลงโดยอิสระ เนื่องจากไม่มีจังหวะที่ชัดเจน จากนั้นสอดประสานด้วยเครื่องดนตรีในวง ซึ่งบรรเลงในลักษณะกลุ่มเสียงกัด กลับมาทำนองหลักแต่มีการเพิ่มความเร็วอย่างฉับพลันและรุนแรง และจบท่อนด้วยการประโคมเสียงของทุกเครื่องดนตรีและการรูดสาย (Glissando) ในลักษณะด้นสดของเปียโน

3) กระบวนที่สาม เริ่มต้นด้วยการบรรเลงเดี่ยวทำนองหลักด้วยบาริโทนแซกโซโฟนและสอดรับในลักษณะเสียงประสานด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ จากนั้นโซปราโนแซกโซโฟนบรรเลงทำนองร่วมกันแต่เริ่มด้วยจังหวะที่แตกต่างกัน จากนั้นสร้างความตึงเครียดด้วยการเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีซึ่งบรรเลงแนวประสานที่ต่างกันออกไป ส่วนที่มีความน่าสนใจคือ การสร้างเสียงที่มีลักษณะพิเศษอย่างเช่น ทรอมโบนบรรเลงในลักษณะรูดเสียงหรือการสไลด์ การเคาะที่ตัวเปียโนให้มีลักษณะคล้ายกับเครื่องกระทบ เครื่องสายบรรเลงฮาร์โมนิก เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4) กระบวนที่สี่ กลุ่มเครื่องสายบรรเลงฮาร์โมนิกในลักษณะเหลื่อมเวลา และเครื่องลมไม้และเปียโนได้สอดประสานเข้ามาในลักษณะเดียวกันคือบรรเลงเหลื่อมเวลา เสียงประสานในช่วงนี้มีความตึงเครียดเพียงเล็กน้อย ไม่เท่ากับใน 3 กระบวน ก่อนหน้านี้ มีการบรรเลงโต้ตอบไปมากันระหว่างเครื่องดนตรี จากนั้นกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงดังขึ้น เริ่มด้วยโอโบ โซปราโนแซกโซโฟน และฟลูต บาริโทนแซกโซโฟนกับบาสซูนบรรเลงจังหวะเป็นพื้นให้กับทำนองที่สอดประสานในลักษณะออสตินาโต จากนั้นเครื่องดนตรีทั้งหมดได้บรรเลงพร้อมเป็นจังหวะกับโน้ตค้าง เสียงประสานค่อยๆ ตึงเครียดขึ้นจนกระทั่งเข้าสู่เนื้อดนตรีที่มีจังหวะรวดเร็ว ชัดเจน อย่างฉับพลัน คล้ายคลึงกับช่วงเริ่มต้นของท่อนแรก และจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีค่อยๆ คลายความชัดเจน จนกลายเป็นความวุ่นวายเนื่องจากบรรเลงจังหวะที่แตกต่างกันด้วยเทคนิคหลากจังหวะ และต่างระดับเสียง

5) กระบวนที่ห้า เริ่มต้นคล้ายคลึงกับกระบวนที่สอง เป็นการค่อยๆ เพิ่มการบรรเลงทีละเครื่องดนตรีโดยเริ่มที่เครื่องดนตรีเสียงต่ำ ทับซ้อนด้วยเสียงสูง กลุ่มเครื่องสายบรรเลงฮาร์โมนิก แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงโน้ตที่ทำให้เกิดเสียงกัด (Dissonance) อีกทั้งยังบรรเลงเดี่ยวด้วยระดับเสียงดังมาก จนเกิดความตึงเครียดเป็นอย่างมาก แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงอย่างรุนแรงคล้ายกับการสาดสีของงานจิตรกรรม สุดท้ายจบลงด้วยความเงียบอย่างฉับพลัน

บทประพันธ์ Ultradian Bipolar Disorder มีแรงบันดาลใจมาจากโรคทางจิตเวช ได้แก่ โรคไบโพลาร์ ซึ่งสอดคล้องกับแรงบันดาลใจของผู้วิจัยที่จะสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์จากโรคทางจิตเวช ความน่าสนใจในบทประพันธ์นี้ ได้แก่ การใช้กลุ่มเสียงกัดเพื่อสร้างอารมณ์มีความตึงเครียดในระดับสูง การบรรเลงโต้ตอบเพื่อสร้างความสับสนวุ่นวายอันสอดคล้องกับแนวคิดในสร้างสรรค์ของผู้วิจัยในการแสดงถึงความฟุ้งซ่านของความคิด อีกความน่าสนใจของบทประพันธ์นี้คือการใช้เทคนิคพิเศษของเครื่องดนตรี เช่น เทคนิคการสไลด์ของทรอมโบนเพื่อแสดงถึงความฟุ้งซ่านของความคิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2.4 La mer ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี

บทประพันธ์ดนตรี La mer สำหรับวงออร์เคสตรา ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918) นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส โดยเริ่มประพันธ์บทเพลง La mer ในปี ค.ศ.1903 แล้วเสร็จในปี ค.ศ.1905 บทประพันธ์ชิ้นนี้ ได้รับแรงบันดาลใจจากความประทับใจของเดอบุสซีที่มีต่อทัศนียภาพชายทะเล และได้รับอิทธิพลจากศิลปะและดนตรีญี่ปุ่น ซึ่งได้รับชมจาก

งาน Exposition Universelle 1900 ที่ปารีส โดยตั้งใจเรียกงานชิ้นนี้ว่าเป็นงานซิมโฟนีสามชิ้น (trois esquisses symphoniques pour orchestre) แทนที่จะเรียกว่าเป็นงานซิมโฟนี

บทประพันธ์ La mer มีทั้งหมด 3 กระบวน ดังนี้

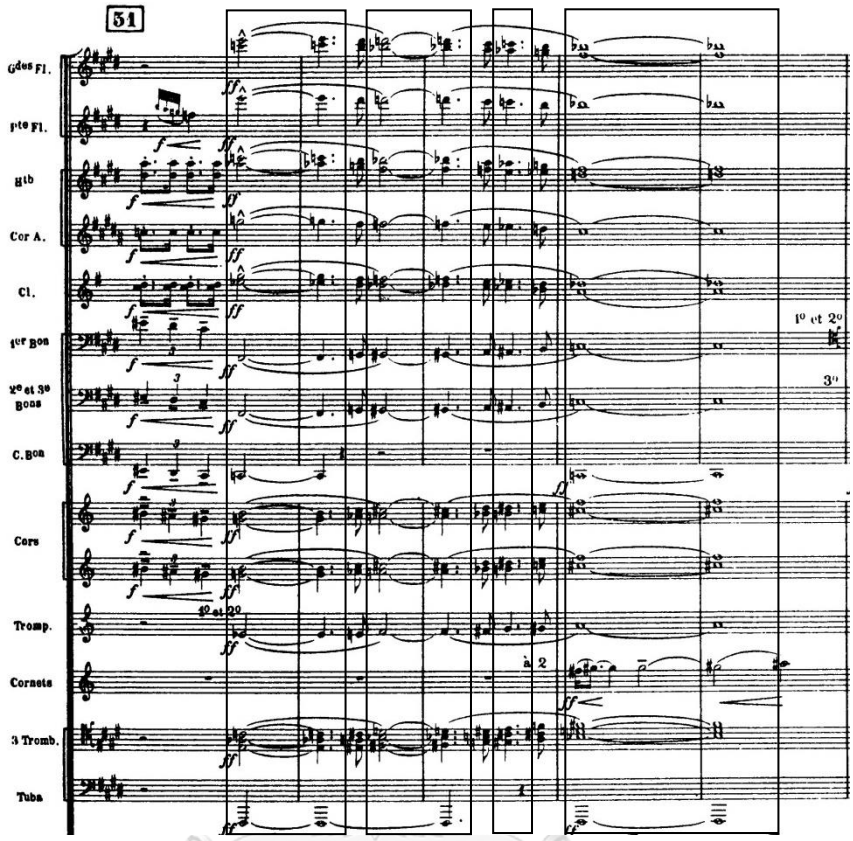
กระบวนที่หนึ่ง "De l'aube à midi sur la mer" (From dawn to midday on the sea) - très lent (si mineur) animated and tumultuous (C sharp minor)

กระบวนที่สอง "Jeux de vagues" (Play the waves) - allegro (do dièse mineur) allegro (C sharp minor)

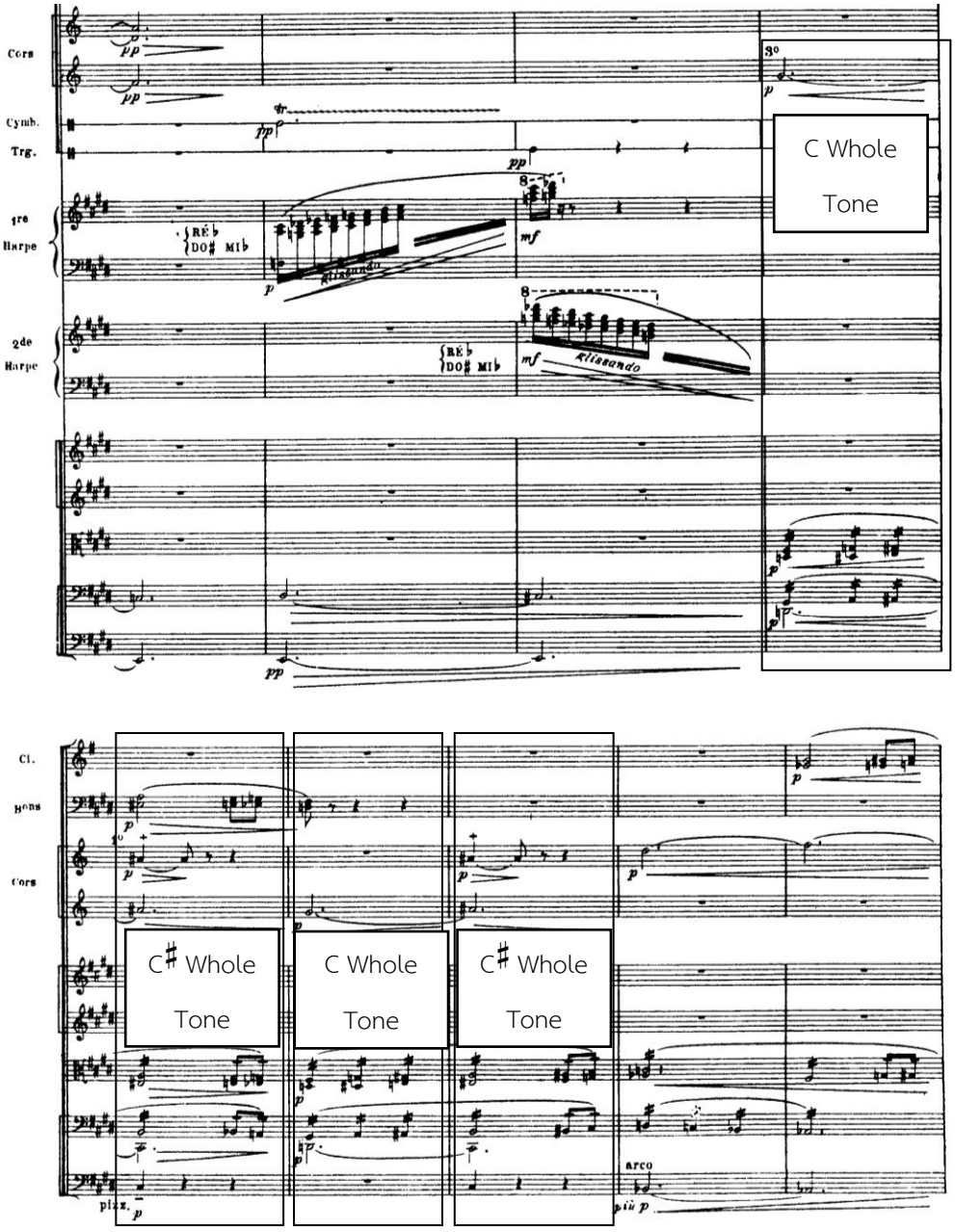
กระบวนที่สาม "Dialogue du vent et de la mer" (Dialogue of the wind and the sea) - animé et tumultueux (do dièse mineur) animated and tumultuous (C sharp minor)

ผลงานของเดอบุสซีนี้มีความน่าสนใจในด้านเสียงประสาน ซึ่งมีการเลือกใช้บันไดเสียงหรือกลุ่มโน้ตสำหรับเสียงประสาน แตกต่างไปจากบทเพลงอื่นๆ ในช่วงนั้น อันเป็นจุดเริ่มต้นเข้าสู่ดนตรีในศตวรรษที่ 20 ทั้งการใช้เสียงประสานชั้นคู่สี่หรือขั้นคู่ห้า การใช้โมด การใช้บันไดเสียงโฮลโทน บันไดเสียงเพนทาโทนิก (Pentatonic scale) และการใช้แนวเสียงแบบขนาน ซึ่งในบทเพลงมีจุดที่ผู้วิจัยสนใจดังนี้

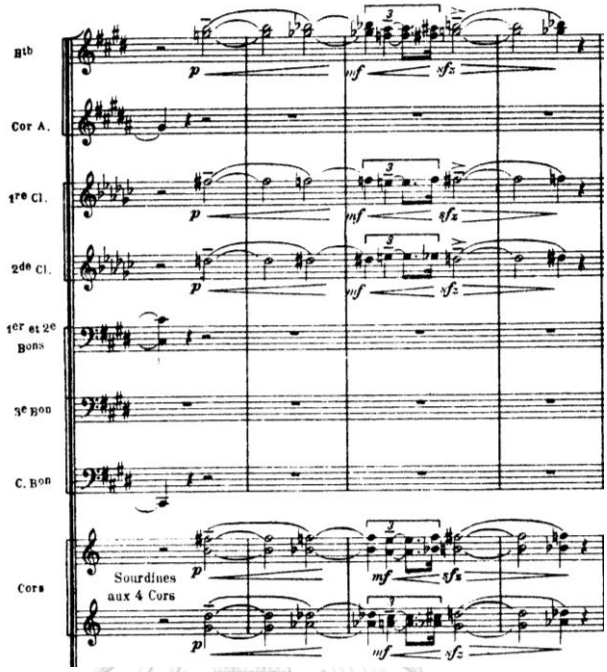
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.17 ตัวอย่างการใช้บันไดเสียงโฮลโทน ในบทประพันธ์ La mer ของเดอบุสซี กระบวนที่สาม ห้องที่ 119-122

จากตัวอย่างที่ 2.17 แสดงตัวอย่างการใช้บันไดเสียงโฮลโทน ในบทประพันธ์ La mer ของเดอบุสซี ห้องที่ 119-122 โดยเดอบุสซีนำเอาบันไดเสียง C โฮลโทน (C D E F# G# A# (Bb)) มาใช้ในลักษณะทรัยแอดแบบออกเมนเทด (Augmented triad) ได้แก่ C^{+} Bb^{+}

ตัวอย่างที่ 2.18 ตัวอย่างการใช้บันไดเสียงโฮลโทน ในบทประพันธ์ La mer ของเดอบุสซี กระบวนที่สอง ห้องที่ 231-234



จากตัวอย่างที่ 2.18 แสดงตัวอย่างการใช้บันไดเสียงโฮลโทน ในบทประพันธ์ La mer ของเดอบุสซี กระบวนที่สอง ห้องที่ 231-234 ใช้ในการสร้างเสียงประสาน โดยในห้องที่ 231 และ 233 สร้างจากบันไดเสียง C โฮลโทนเนื่องจากประกอบด้วยโน้ต C D E F# G# และ Bb ในห้องที่ 232 และ 234 สร้างจากบันไดเสียง C# โฮลโทนเนื่องจากประกอบด้วยโน้ต C# D# F G A และ B

ตัวอย่างที่ 2.19 ตัวอย่างการใช้แนวเสียงแบบขนาน ในบทประพันธ์ La mer ของเดอบุสซี กระบวนที่สาม ห้องที่ 17-20

จากตัวอย่างที่ 2.19 แสดงตัวอย่างการใช้แนวเสียงแบบขนาน ในบทประพันธ์ La mer ของเดอบุสซี กระบวนที่สาม ห้องที่ 17-20 เป็นการใช้เสียงประสานแบบขนาน ด้วยการดำเนินคอร์ดในลักษณะโครมาติก สังเกตการเคลื่อนของแต่ละแนวทำนองจะดำเนินขึ้นหรือลงเป็นครึ่งเสียง และแต่ละแนวทำนองบรรเลงด้วยสัดส่วนเดียวกันทั้งหมด

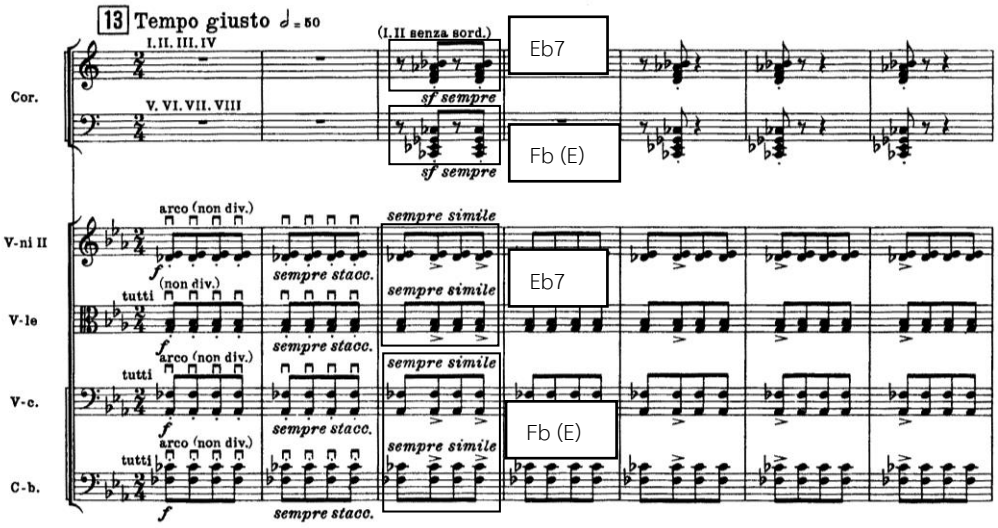
ความน่าสนใจของบทประพันธ์ La mer นี้ อยู่ที่การใช้บันไดเสียง หรือกลุ่มโน้ตที่มีความไม่ชัดเจนของกุญแจเสียง ได้แก่ การใช้บันไดเสียงโฮลโทน อันสอดคล้องกับแนวคิดของผู้วิจัยในการสร้างความไม่ชัดเจนของความคิด อีกความน่าสนใจคือการใช้แนวเสียงแบบขนาน เป็นการเน้นย้ำเสียงประสาน แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีความกดดัน

2.2.5 The Rite of Spring ประพันธ์โดย อิกอร์ สตราวินสกี

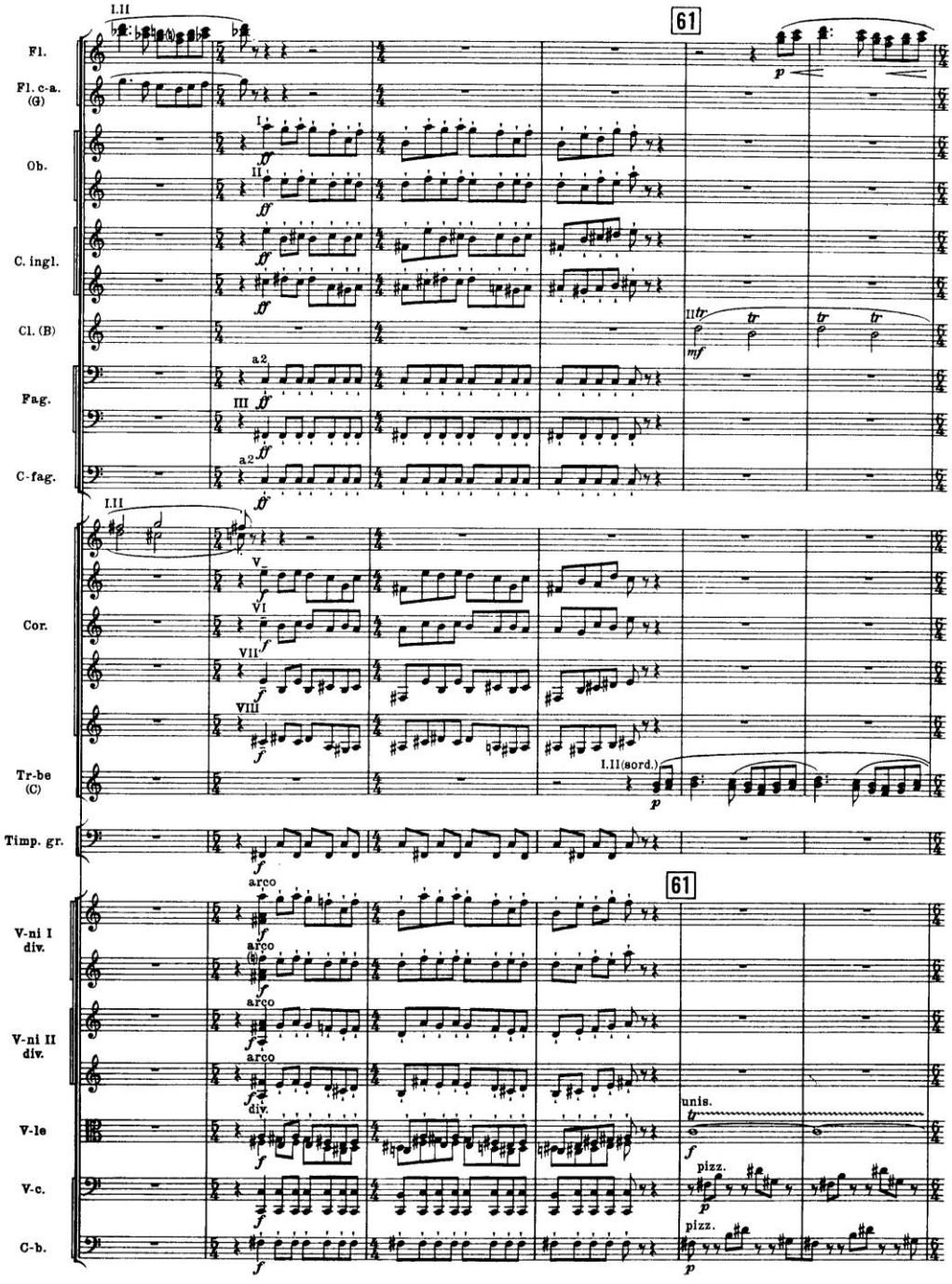
บทประพันธ์ดนตรี The Rite of Spring สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นงานประพันธ์ดนตรีที่มีชื่อเสียงชิ้นหนึ่งของอิกอร์ สตราวินสกี นักประพันธ์ชาวรัสเซีย โดยเริ่มประพันธ์บทเพลง The Rite of Spring ในช่วงปลายของฤดูร้อนในปี ค.ศ.1911 ออกแสดงครั้งแรกในวันที่ 29 พฤษภาคม ค.ศ. 1913

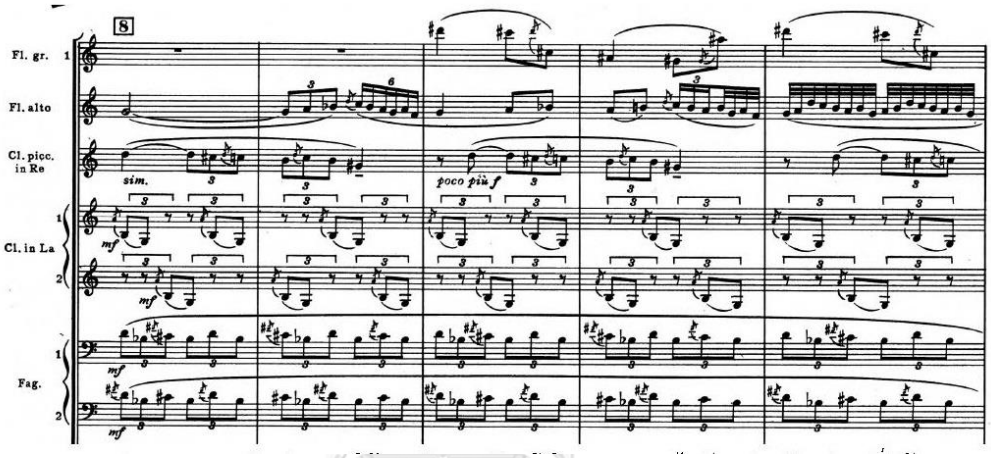
สำหรับบทประพันธ์ชิ้นนี้ สตราวินสกีต้องการสื่อถึงการเกิดใหม่ของธรรมชาติ หลังจากฤดูหนาวได้ผ่านพ้นไป ชัยชนะจากความร้อนของพระอาทิตย์ ความอบอุ่นและส่องแสง การเปลี่ยนแปลงของชีวิตมนุษย์ที่ผ่านการเซ่นสรวงบูชายัญ ซึ่งการเซ่นสรวงบูชายัญนี้เป็นการตอกย้ำถึงสภาพจิตใจของมนุษย์ในยุคนั้นที่รู้สึกหวาดกลัวต่อธรรมชาติ สตราวินสกีใช้พิธีกรรมเซ่นสรวงบูชายัญของชนเผ่านอกรีตกลุ่มหนึ่งในรัสเซียเป็นสิ่งเล่าเรื่องผ่านงานประพันธ์เพลง ซึ่งการเซ่นสรวงบูชายัญนั้นเป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์และน่าเคารพ แต่เต็มไปด้วยความน่ากลัว โหดร้าย (Walter White, 1997)

ในด้านเทคนิคการประพันธ์ของ The Rite of Spring เป็นการใช้เทคนิคสมัยใหม่ทั้งการใช้เครื่องดนตรี เสียงประสาน และจังหวะ เทคนิคการประพันธ์อันโดดเด่นดังเช่น โพลีโทนาลิตี คือการใช้กุญแจเสียงที่แตกต่างกันในเวลาเดียวกัน การซ้อนชั้นทำนอง (Stratification) คือการนำเอาทำนองที่มีความแตกต่างกันมาเรียงซ้อนกัน โดยสตราวินสกีนำเอาแนวทำนองที่มีลักษณะเป็นออสตินาโตมาเรียงซ้อนกันหลายแนวจนเกิดความซับซ้อนของเสียงประสานและจังหวะ

ตัวอย่างที่ 2.20 การใช้เสียงประสานแบบโพลีโทนาลิตี ในบทประพันธ์ The Rite of Spring กระบวน The Augurs of Spring

จากตัวอย่างที่ 2.20 แสดงตัวอย่างการใช้เสียงประสานแบบโพลีโทนาลิตี ในบทประพันธ์ The Rite of Spring กระบวน The Augurs of Spring โดยสังเกตการสร้างเสียงประสานในแนวตั้ง กลุ่มแรกประกอบด้วยกลุ่มฮอร์น 1-4 ไวโอลิน 2 และวิโอลา บรรเลงด้วยคอร์ด Eb7 กลุ่มสองประกอบด้วยกลุ่มฮอร์น 5-8 เชลโล และดับเบิลเบส บรรเลงด้วยคอร์ด Fb หรือ E ซึ่งเมื่อพิจารณา

เสียงประสานที่บรรเลงของทั้งสองกลุ่ม พบว่า ใช้คอร์ดที่แตกต่างกันในระดับครึ่งเสียงคือ Eb7 และ Fb (E) ทำให้เกิดสุ้มเสียงที่มีสองคอร์ดในเวลาเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 2.21 การเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน ในบทประพันธ์ The Rite of Spring กระบวน Ritual of The Rival Tribes

จากตัวอย่างที่ 2.21 แสดงตัวอย่างการเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน ในบทประพันธ์ The Rite of Spring กระบวน Ritual of The Rival Tribes จะได้เห็นได้ว่า เนื้อดนตรีช่วงแรกนั้นประกอบด้วยคอร์ดซึ่งบรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตสั้นและต่อเนื่อง โดยใช้เครื่องดนตรีที่มีเนื้อเสียงหนา อย่างเช่น โอโบ อิงชิลฮอร์น บาสซูน ฮอร์น อีกทั้งมีทิมปานีคอยช่วยย้ำจังหวะ ในท่อนหมายเลข 61 เนื้อดนตรีได้เปลี่ยนไปอย่างฉับพลัน โดยใช้เครื่องดนตรีที่มีเนื้อเสียงบางกว่าอย่างฟลูต ทรัมเปต

ตัวอย่างที่ 2.22 การใช้ออสตินาโต ในบทประพันธ์ The Rite of Spring กระบวน Introduction

จากตัวอย่างที่ 2.22 แสดงตัวอย่างการใช้ออสตินาโต ในบทประพันธ์ The Rite of Spring กระบวน Introduction ซึ่งจะสังเกตได้ว่า มีการออสตินาโตในหลายแนวทำนอง โมทีฟแรกบรรเลงโดยฟลูต บรรเลงด้วยกลุ่มโน้ต D# C# ด้วยสัดส่วนโน้ตตัวดำและเขบ็ตหนึ่งชั้น โมทีฟที่สองบรรเลงโดยอัลโตฟลูต มีลักษณะเป็นทำนองหลักด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์และโน้ตเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์ โมทีฟที่สามบรรเลงโดยปิคโคโลคลาริเนต (Piccolo clarinet) ด้วยกลุ่มโน้ต E D# D C# A# มีลักษณะคล้ายบันไดเสียงโครมาติก ด้วยสัดส่วนโน้ตตัวดำและเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ โมทีฟที่สี่บรรเลงโดย เอ คลาริเนต (Clarinet in A) ด้วยโน้ตสองตัวคือ G# E ด้วยสัดส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ และโมทีฟที่ห้าบรรเลงโดยบาสซูน ด้วยกลุ่มโน้ต D Bb C# Bb D Bb ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์

จากบทประพันธ์ The Rite of Spring เทคนิคที่สอดคล้องกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยได้แก่ การใช้เทคนิคโพลีโทนาลิตี เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีความซับซ้อน กดดัน อีกทั้งยังมีความคล้ายกับกลุ่มเสียงกัด ทำให้สามารถแสดงออกถึงความโกรธเกรี้ยวอีกด้วย อีกทั้งในการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แสดงออกถึงความซับซ้อน กดดัน สามารถใช้เทคนิคซ้อนชั้นทำนอง ซึ่งเป็นการบรรเลงออสตินาโตที่แตกต่างกันหลายแนวทำนองในเวลาเดียวกัน

อีกเทคนิคของบทประพันธ์นี้ที่มีความน่าสนใจ ได้แก่ เทคนิคการเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยที่ต้องการแสดงออกถึงการเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกอย่างฉับพลัน

2.2.6 Music of Spheres ประพันธ์โดย ฟิลลิป สปาร์ค

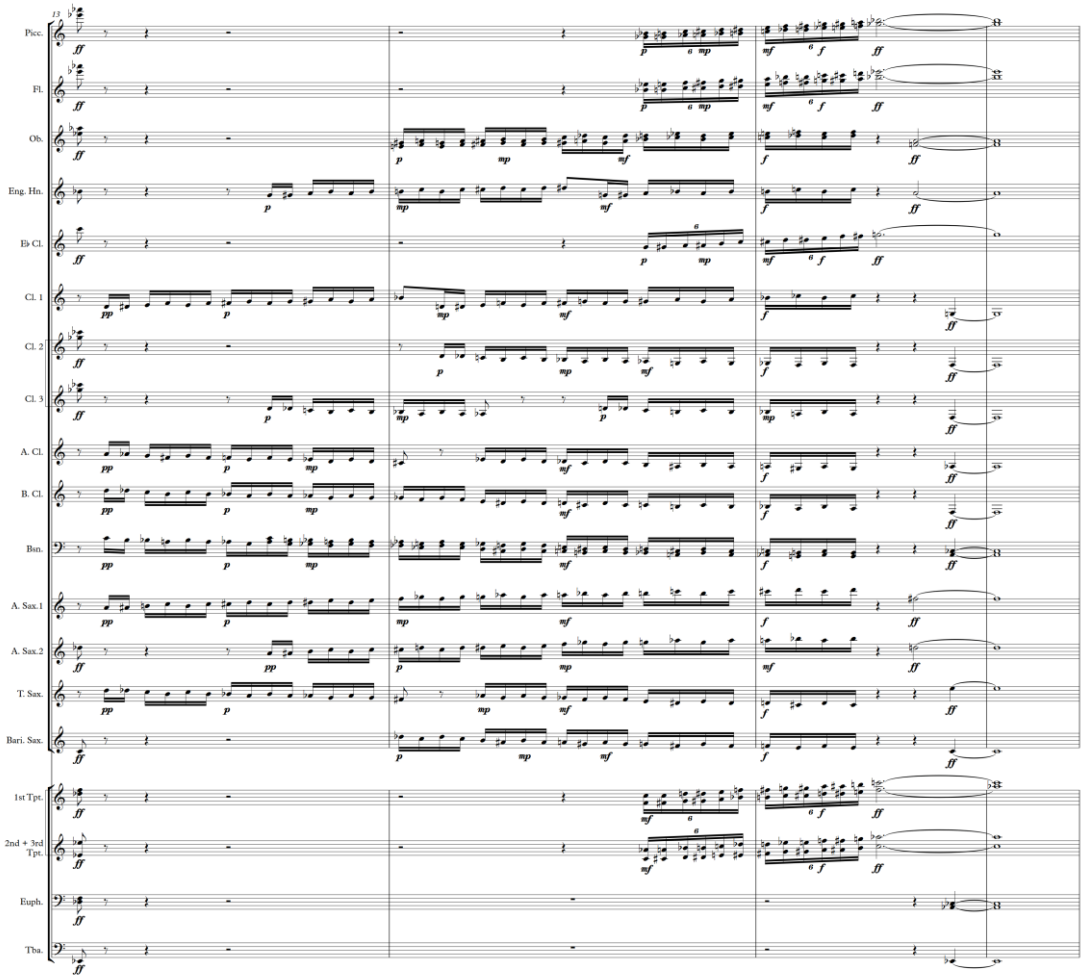
บทประพันธ์ดนตรี Music of Spheres สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี เป็นงานประพันธ์ของฟิลลิป สปาร์ค (Philip Sparke, 1951) นักดนตรีและนักประพันธ์ชาวอังกฤษ โดยส่วนใหญ่เป็นงานประพันธ์สำหรับวินด์ซิมโฟนี และวงกลุ่มเครื่องทองเหลือง (Brass band) สำหรับบทเพลง Music of Spheres ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.2004

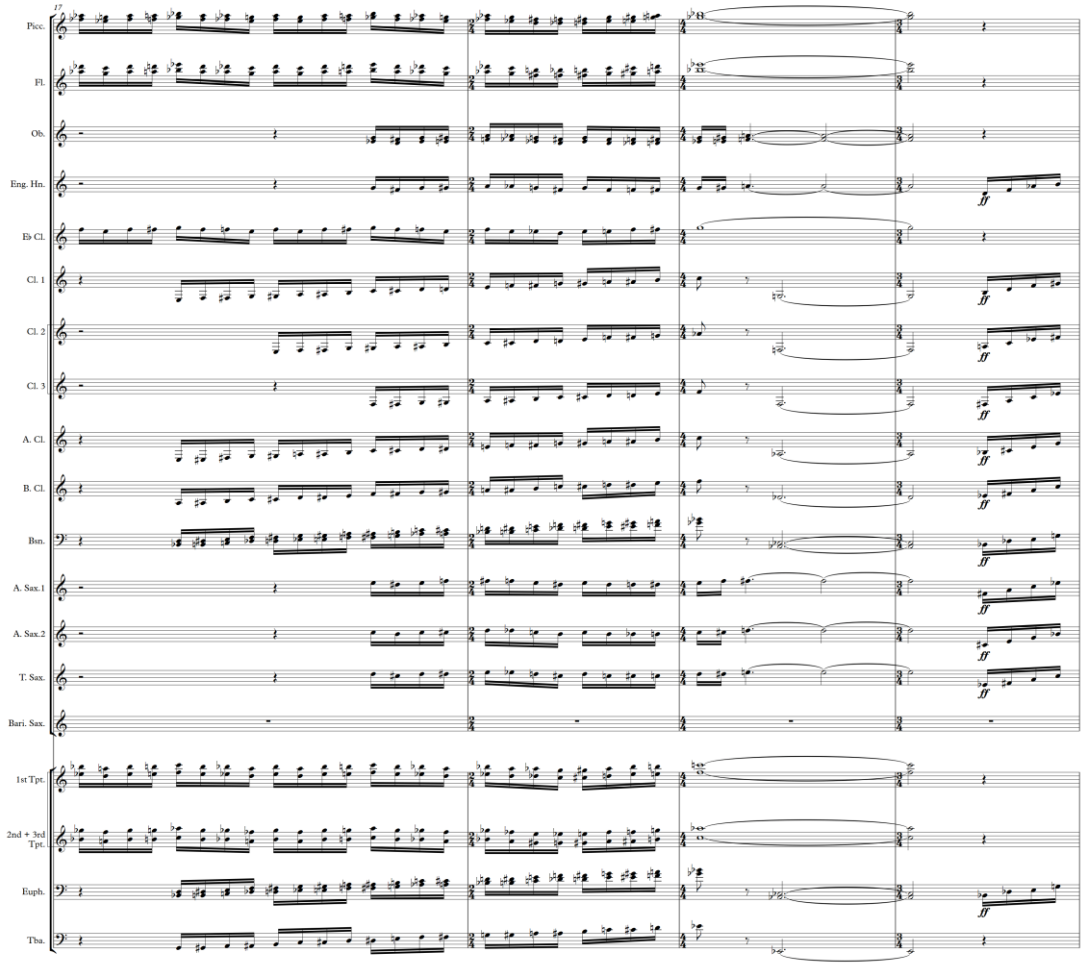
สำหรับบทประพันธ์ชิ้นนี้ สปาร์คต้องการสื่อถึงการเกิดของจักรวาลและอวกาศ โดยอ้างอิงทฤษฎีของพีธาโกรัส (Pythagoras, c. 570-c. 495 BC) ที่ว่าจักรวาลใช้กฎเดียวกับอัตราส่วนในการแบ่งโน้ตดนตรี และอัตราส่วนเหล่านี้มีความสอดคล้องกับระยะห่างระหว่างดาวเคราะห์ ดาวเคราะห์แต่ละดวงจะมีเสียงของตัวเอง (Sparke, 2004)

บทประพันธ์ Music of Spheres แบ่งออกได้ 6 กระบวน ดังนี้

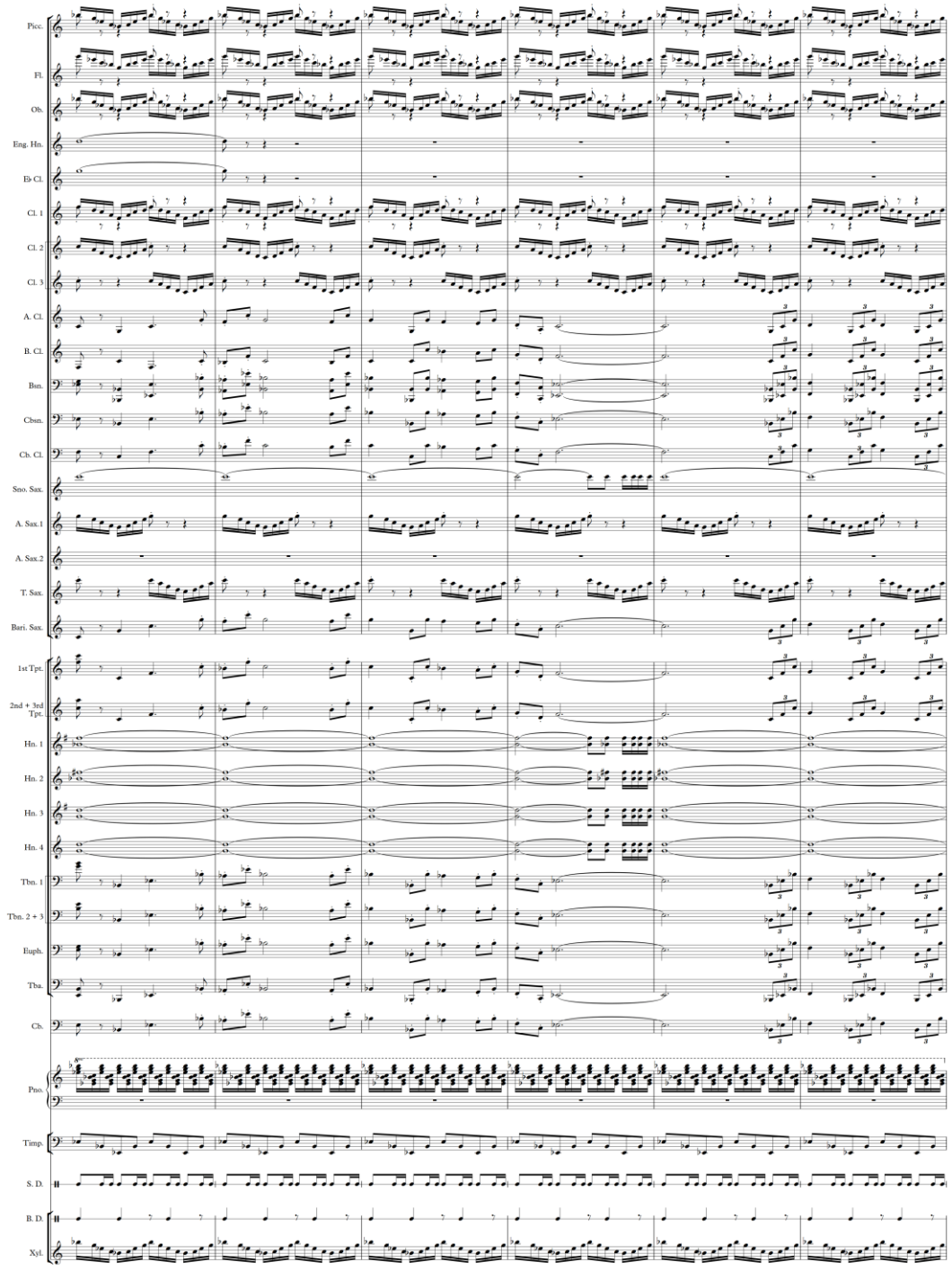
กระบวนที่หนึ่ง t = 0 – Big Bang
กระบวนที่สอง The Lonely Planet
กระบวนที่สาม Asteroids and Shooting Stars
กระบวนที่สี่ Music of the Spheres
กระบวนที่ห้า Harmonia
กระบวนที่หก The Unknown

ในบทประพันธ์นี้ สปาร์คได้ใช้เทคนิคเหลื่อมจังหวะของแต่ละแนวทำนอง เพื่อสร้างความซับซ้อนให้กับเสียงประสาน การใช้บันไดเสียงโครมาติกในช่วงต้นบทประพันธ์เพื่อสร้างปรากฏการณ์บิ๊กแบง (Big bang) และการออสตินาโต คือการนำเอากลุ่มโน้ตที่เกิดขึ้นซ้ำๆ หรือแนวซ้ำยืนพื้นมาเป็นวัตถุดิบหลักในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 2.23 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่หนึ่ง บทประพันธ์ Music of Spheres

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.23 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่หนึ่ง บทประพันธ์ Music of Spheres

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากตัวอย่างที่ 2.23 แสดงตัวอย่างการใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนแรกของบทประพันธ์ Music of Spheres สังเกตการดำเนินแต่ละทำนอง จะเห็นได้ว่า แต่ละทำนองมีอิสระต่อกัน การดำเนินทำนองมีทั้งไล่ลำดับเสียงทั้งขึ้นและลง การเริ่มต้นบรรเลงที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดความกระด้างของเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 2.24 การใช้ออสตินาโต ในกระบวนที่ 6 บทประพันธ์ Music of Spheres

จากตัวอย่างที่ 2.24 แสดงตัวอย่างการใช้ออสตินาโต ในกระบวนที่ 6 บทประพันธ์ Music of Spheres ซึ่งจะสังเกตได้ว่า มีการออสตินาโตในหลายแนวทำนอง โมทีฟแรกบรรเลงโดยปิคโคโล ฟลูต โอโบ บีแฟลต คลาริเนต (Clarinet in Bb) อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน

และไซโลโฟน สร้างจากกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น โมทีฟที่สองบรรเลงโดย เอ คลาริเนต เบสคลาริเนต บาสซูน คอนทราบาสซูน คอนทราคลาริเนต บาริโทนแซกโซโฟน ทรัมเปต ทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา ดับเบิลเบส สร้างจากกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ ด้วยสัดส่วนโน้ตตัวดำสลับเขบ็ตหนึ่งชั้น หลังจากนั้นปรับเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ โมทีฟที่สามบรรเลงโดยเปียโนด้วยคอร์ด Eb และ Cm7 ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น โมทีฟที่สี่บรรเลงโดยทิมปานี ด้วยโน้ตสองตัว คือ Eb Bb ด้วยสัดส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้น โมทีฟที่ห้าบรรเลงโดยกลองสแนร์ (Snare drum) ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสลับโน้ตเขบ็ตสองชั้น และโมทีฟที่หกบรรเลงโดยกลองเบส ด้วยสัดส่วนโน้ตตัวดำและเขบ็ตหนึ่งชั้น

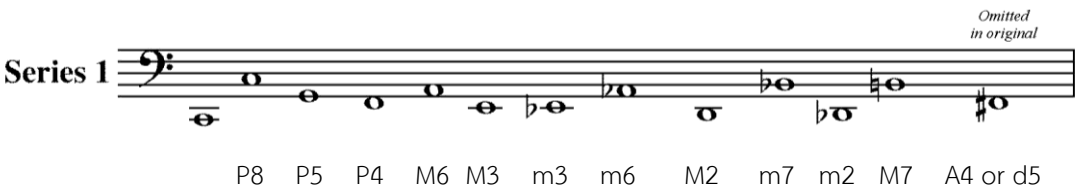
ความน่าสนใจของบทประพันธ์ Music of Spheres คือการใช้บันไดเสียงโครมาติกในหลากหลายแนวด้วยการเริ่มต้นบรรเลงทำนองต่างเวลากัน อีกทั้งบรรเลงสวนทางกันทำให้เกิดความกระด้างของเสียงประสานและความซับซ้อนของเนื้อดนตรี และการใช้เทคนิคซ้อนชั้นทำนอง ซึ่งเป็นการบรรเลงออสตินาโตที่แตกต่างกันหลายแนวทำนองในเวลาเดียวกัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ในการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกที่สื่อถึงความฟุ้งซ่านของความคิด

2.3 สรุปแนวความคิดที่ได้รับจากการศึกษาวรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้อง

1) แนวคิดในการเรียบเรียงประสานเสียงด้วยระยะขั้นคู่ชนิดต่างๆ

การใช้ขั้นคู่เสียงในการประพันธ์เพลง ถือว่าเป็นเรื่องปกติในการสร้างสรรค์ แต่การสร้างเสียงประสานด้วยขั้นคู่ระยะต่างๆ จะให้สุ้มเสียงที่ส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป จากการศึกษาบทประพันธ์ String quartet OCD ของลอเรตตา โนตาเรสชี จะเห็นได้ว่า มีการใช้ระยะขั้นคู่ต่างๆ เพื่อสร้างสรรค์อารมณ์ความรู้สึกของบทเพลง

พอล ฮินเดอมิธ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับแนวคิดของขั้นคู่เสียงแต่ละชนิดซึ่งสร้างความกลมกลืน (Consonance) และ ความกระด้าง (Dissonance) แตกต่างกันไป ดังตัวอย่างที่ 2.25

ตัวอย่างที่ 2.25 Paul Hindemith's Series 1

จากตัวอย่างที่ 2.25 แสดงให้เห็นการเปรียบเทียบระหว่างโน้ตแรกและโน้ตอื่นๆ โดยเรียงระดับจากความกลมกลืนที่สุดไปสู่ความกระด้างที่สุดได้แก่ กลุ่มขั้นคู่แบบเพอร์เฟค (P8, P5, P4) กลุ่มขั้นคู่แบบขั้นคู่สามหรือขั้นคู่หก (M6, M3, m3, m6) กลุ่มขั้นคู่แบบขั้นคู่สองหรือขั้นคู่เจ็ด (M2, m7, m2, M7) และกระด้างที่สุดคือขั้นคู่ทรัยโทน (A4, d5) หรือขั้นคู่ทรัยโทน (Hindemith, 1936)

จากแนวคิดของฮินเดอมิธ จะเห็นได้ว่าขั้นคู่เสียงแบบเพอร์เฟคอยู่ในระดับมีความกลมกลืนมาก (Open consonance) เสียงที่แสดงออกมามีความแข็งแรง โดยเฉพาะขั้นคู่แปดและขั้นคู่ห้าเพอร์เฟค แต่สำหรับขั้นคู่สี่เพอร์เฟค เป็นขั้นคู่เสียงที่สามารถเป็นได้ทั้งแบบกลมกลืนและแบบกระด้าง (Persichetti, 1961) เนื่องจากอยู่ที่บริบทของการมีอยู่ของขั้นคู่สี่เพอร์เฟค หากอยู่ในตำแหน่งที่ล้อมรอบไปด้วยกลุ่มเสียงกระด้าง จะให้สุ้มเสียงที่มีความกลมกล่อม แต่ในทางกลับกัน หากอยู่ในตำแหน่งที่ล้อมรอบไปด้วยกลุ่มเสียงซึ่งกลมกลืน จะให้สุ้มเสียงที่มีความกระด้าง ทำให้ในการสร้างเสียงประสานแบบขั้นคู่สี่หรือขั้นคู่ห้าเพอร์เฟค (Perfect fourth or perfect fifth) เป็นการสร้างเสียงประสานที่มีความคลุมเครือไม่ชัดเจน อีกทั้งไม่สามารถได้ยินโทนิกของกุญแจเสียงหรือศูนย์กลางเสียงได้อย่างชัดเจนตามแนวทางการประพันธ์ดนตรีอิงกุญแจเสียง (Tonality) ดังบทประพันธ์ La mer ของโคลด เดบุสซี มีการใช้เสียงประสานแบบคู่สี่หรือคู่ห้านี้อย่างเด่นชัด สุ้มเสียงจากเสียงประสานคู่สี่หรือคู่ห้านี้จะให้อารมณ์ความรู้สึกที่ล่องลอย เนื่องจากขาดความชัดเจนของโทนิกหรือศูนย์กลางเสียง

เสียงประสานแบบคู่สี่หรือคู่ห้าที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ทรัยโทน (Tritone) มีระยะเป็นครึ่งหนึ่งของช่วงคู่แปด ให้สุ้มเสียงที่มีความกระด้างกว่าระยะขั้นคู่สี่หรือห้าเพอร์เฟค โดยในดนตรีอิงกุญแจเสียง ขั้นคู่ทรัยโทนจะปรากฏในคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์หรือคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ เป็นขั้นคู่กระด้างที่ต้องมีการเกลา (Resolve) เข้าหาขั้นคู่กลมกลืนได้แก่ขั้นคู่สามหรือขั้นคู่หก ได้แก่ โน้ตโทนิกและโน้ตลำดับสาม (Mediant) ของบันไดเสียง หากนำมาใช้โดยปราศจากการเกลา จะทำให้เกิดสุ้มเสียงที่มีความกระด้าง ให้ความรู้สึกกดดัน หม่นหมอง

สำหรับขั้นคู่เสียงแบบขั้นคู่สามหรือขั้นคู่หกมีระดับความกลมกลืนไม่แข็งแรงเหมือนกับขั้นคู่เพอร์เฟค (Soft consonance) พบในการประพันธ์ดนตรีอิงกุญแจเสียง ซึ่งเน้นการใช้เสียงประสานแบบขั้นคู่เสียงแบบขั้นคู่สามหรือขั้นคู่หกเป็นหลัก สามารถระบุโทนิค (Tonic) ของกุญแจเสียงได้อย่างชัดเจน แต่อาจจะมีการเกิดหรือการประสมขั้นคู่เสียงอื่นบ้างเพื่อสร้างสีสันให้กับเสียงประสาน สุ้มเสียงจากเสียงประสานคู่สามจะมีความเป็นธรรมชาติ กลมกลืน มีความชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การใช้เสียงประสานแบบคู่สองหรือคู่เจ็ด (Secondal Harmony) เป็นการสร้างเสียงประสานที่มีความกระด้าง (Dissonance) เนื่องจากความใกล้กันของระยะขั้นคู่เสียง คลื่นเสียงของทั้งสองเสียงแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย ทำให้เกิดความไม่สมดุลของคลื่นเสียงจนเกิดความกระด้าง เกิดสุ้มเสียงที่ส่งผลต่ออารมณ์ให้รู้สึกเครียด กดดัน อึดอัด

โทนคลัสเตอร์ (Tone cluster) คือคอร์ดขั้นคู่สองเรียงซ้อนหลายๆ ขั้นจนกลายเป็นกลุ่มของขั้นระดับเสียงที่มีความหนาแน่นมาก ซึ่งในบทประพันธ์ Ultradian Bipolar Disorder ของฮันเตอร์ อีเวน ใช้เพื่อสร้างสุ้มเสียงที่มีความกระด้างและหนาแน่น

2) การใช้สีสันเสียง (Tone color) ของเครื่องดนตรีเพื่อสื่อสารอารมณ์

ในทุกบทประพันธ์ในการแสดงออกถึงสิ่งที่ต้องการสื่อสาร สีสันเสียงของเครื่องดนตรีมีความสำคัญไม่ต่างไปจากด้านเสียงประสาน เนื่องจากโทนเสียงของแต่ละเครื่องดนตรีมีความแตกต่างกัน แสดงอารมณ์ความรู้สึกแตกต่างกัน ช่วงเสียงของแต่ละเครื่องดนตรียังส่งผลต่อการแสดงอารมณ์ความรู้สึก ดังในบทประพันธ์ Symphony no.2 ประพันธ์โดยนีลเซน ในกระบวนที่สาม สื่อถึงความเศร้าโศก ใช้ช่วงเสียงต่ำเพื่อแสดงออกถึงอารมณ์หม่นเศร้า กดดัน เช่นเดียวกับการใช้ระดับเสียงต่างๆ หรือความเข้มเสียง มีผลต่อการแสดงอารมณ์ของบทประพันธ์ด้วย ดังในบทประพันธ์ Symphony no.2 โดยนีลเซน ใช้ความเข้มเสียงดังและเบาสลับกันในกระบวนที่หนึ่ง การแสดงถึงอารมณ์ฉุนเฉียว โกรธง่าย อย่างฉับพลัน

3) แนวคิดในการเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน

แนวคิดในการเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลันนี้ ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์ Ultradian Bipolar Disorder ของฮันเตอร์ อีเวน และ The Rite of Spring ของอิกอร์ สตราวินสกี ซึ่งสตราวินสกีนิยมใช้เป็นอย่างมาก มีปรากฏในงานประพันธ์ของเขา การเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลันเป็นวิธีการประพันธ์ที่ทำให้อารมณ์บทเพลงเปลี่ยนไปอย่างรวดเร็ว ทำให้ผู้ฟังเกิดความประหลาดใจในขณะฟัง ไม่สามารถคาดเดาบทเพลงที่กำลังจะเกิดขึ้นได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) แนวความคิดสร้างความไม่ชัดเจนในด้านเสียงประสาน

แนวคิดในด้านการสร้างความไม่ชัดเจนในด้านเสียงประสาน มีหลากหลายเทคนิคในการสร้าง ดังเช่นการใช้เทคนิคโพลีโทนาลิตี และโพลีคอร์ด ดังในกระบวนที่หนึ่ง ของบทประพันธ์ String quartet OCD และ The Rite of Spring การใช้บันไดเสียงที่นอกเหนือไปจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ทำให้สร้างความไม่ชัดเจนในเสียงประสานตามขนบ เช่น การใช้โมด บันไดเสียงโครมาติก บันไดเสียงโฮลโทน ดังในบทประพันธ์ La mer ของเดบุสซี

5) แนวความคิดสร้างความไม่ชัดเจนในด้านจังหวะ

แนวคิดในด้านการสร้างความไม่ชัดเจนในด้านจังหวะ มีหลากหลายเทคนิคในการสร้าง ดังเช่นการเหลื่อมจังหวะในแต่ละแนวประสาน ดังในกระบวนที่หนึ่ง ของบทประพันธ์ String quartet OCD เพื่อทำให้เกิดความไม่ชัดเจนในด้านจังหวะ อีกทั้งยังทำให้เกิดความซับซ้อนในด้านเสียงประสานด้วย การใช้เทคนิคหลากจังหวะ เป็นการสร้างความซับซ้อนให้กับจังหวะของบทประพันธ์ ดังในบทประพันธ์ The Rite of Spring ของสตราวินสกี และ Ultradian Bipolar Disorder ของฮันเตอร์ อีเวน ดังในบทประพันธ์ The Rite of Spring จะใช้เทคนิคหลากจังหวะผ่านการออสตินาโต

6) แนวคิดในการใช้เทคนิคพิเศษของเครื่องดนตรีในการบรรเลง

ในบทประพันธ์ Ultradian Bipolar Disorder Ewen ใช้เทคนิคพิเศษในการประพันธ์ อย่างเช่น ทรอมโบนบรรเลงในลักษณะสไดล์ การเคาะที่ตัวเปียโนให้มีลักษณะคล้ายกับเครื่องกระทบ และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงฮาร์โมนิก เป็นต้น ในบทประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7) แนวคิดในการใช้ออสตินาโตในการสร้างเนื้อดนตรี

การใช้ออสตินาโตในบทเพลงทั่วไป จะถูกใช้ในลักษณะเป็นพื้นให้กับตัวบทเพลง อย่างเช่นการดำเนินแนวเบส หรือการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) ในลักษณะอาร์เปจิโอ แต่ในบทประพันธ์ The Rite of Spring ของสตราวินสกี และ Music of Spheres ของฟิลลิป สปาร์ค ใช้โดยการนำเอาออสตินาโตมาเรียงซ้อนกันหลายแนวในเวลาเดียวกัน สร้างเนื้อดนตรีในลักษณะซ้อนชั้นทำนอง สร้างความซับซ้อนให้กับทั้งเสียงประสานและจังหวะ

บทที่ 3
อรรถาธิบาย

3.1 แรงบันดาลใจและการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง: เมนทัล ดิสทอร์ชัน

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ เมนทัล ดิสทอร์ชัน เกิดจากการได้รับแรงบันดาลใจจากงานศิลปะที่นำเอาอารมณ์ความรู้สึกจากโรคทางจิตเวชมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของงานจิตรกรรมโดยศิลปิน ชอน คอส อันมีเอกลักษณ์ของโรคแต่ละชนิด มีความน่าสนใจ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยเกิดความต้องการที่จะสร้างสรรค์ในรูปแบบของงานประพันธ์เพลง

จากการศึกษาโรคทางจิตเวช โดยรวมแล้วมีสาเหตุการเกิดที่หลากหลาย ทั้งจากพันธุกรรมโดยได้รับมาจากบิดามารดา จากสิ่งกระทบจิตใจหรือได้รับประสบการณ์ที่ไม่ดีในวัยเด็ก เช่น การถูกทำร้ายร่างกายหรือจิตใจ จากโรคทางกายภาพที่ส่งผลต่อการทำงานของสมอง เช่น โรคเบาหวาน หอบหืด เป็นต้น และความเครียดเป็นอีกสาเหตุสำคัญ ที่ส่งผลต่อสภาพจิตใจ ทำให้เกิดโรคทางจิตเวชได้ โดยเฉพาะบุคคลในวัยเรียนหรือทำงานในสังคมปัจจุบันซึ่งมีการแข่งขัน เร่งรีบ การแสดงออกของโรคทางจิตเวชส่วนใหญ่เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ โดยเฉพาะที่มีสาเหตุจากความเครียด แต่ละชนิดจะมีลักษณะการแสดงออกที่แตกต่างกันออกไป สามารถนำไปตีความและสร้างสรรค์เป็นผลงานทางการประพันธ์ที่มีความโดดเด่น เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

จากการศึกษาเกี่ยวกับการแสดงอารมณ์ผ่านผลงานทางด้านศิลปะ พบว่า มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างหนึ่งที่มีกระบวนการและกลวิธีที่จะแสดงออกถึงอารมณ์ที่เกินจากความเป็นจริง เร่าร้อนรุนแรง ได้แก่ เอ็กซเพรสชันนิสต์ (Expressionist) มีการใช้สีและการตัดเส้นรอบนอกของรูปทรงให้ดูเด่นชัดและแข็งกร้าว จิตรกรในแนวคิดนี้ต่างคนต่างจะมีเทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นส่วนบุคคล ไม่มีทฤษฎีหรือกฎเกณฑ์ใดๆ มากำหนด มีอิสระในการจัดวางการใช้เส้นหรือสีได้ตามความต้องการ เส้นหรือสีที่ถูกนำมาใช้เพื่อสื่อถึงความรู้สึกต่างๆ ในบางครั้งอาจให้อารมณ์เครียด แข็งแรง สงบ เบิกบาน หรือรุนแรง ในการวาดเส้นแต่ละเส้นจะต้องเต็มไปด้วยความรวดเร็ว มั่นใจ ราวกับเป็นการวาดของคนที่มีอาการโรคประสาทอันเต็มไปด้วยความรู้สึกปวดร้าว โดยผลงานที่มีชื่อเสียงมากของแนวคิดเอ็กซเพรสชันนิสต์ชิ้นหนึ่งคือ “The Scream” ของเอ็ดวาร์ด มูงค์ (Edvard Munch, 1863-1944) จิตรกรชาวนอรเวย์คนสำคัญของแนวคิดนี้ ซึ่งถือว่าเป็นทั้งผู้นำและผู้ให้อิทธิพลแก่ศิลปินกลุ่มเอ็กซเพรสชันนิสต์ ภาพนี้มูงค์ใช้เส้นที่มีความหวือหวาคล้ายกับเสียงร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และสีที่มีความเข้มและฉูดฉาด แสดงออกคล้ายกับอาการของโรคประสาท เป็นอารมณ์อันผิดปกติของผู้คนทั่วไป ซึ่งผลงานส่วนใหญ่ของมูงค์นั้นสร้างสรรค์ขึ้นในลักษณะนี้

สำหรับวงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย มีตัวอย่างผลงานจิตรกรรมที่ใช้แนวคิดเอ็กซเพรสชันนิสต์ซึ่งมีชื่อเสียงได้แก่ “ในสังคมแห่งความหวาดกลัว” ของ ทวี รัชนีกร ศิลปินแห่งชาติด้านทัศนศิลป์ เป็นผลงานที่แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกในเชิงเอ็กซเพรสชันนิสต์อันรุนแรงอย่างสุดขั้วด้วยรอยสีจากแปรงอันแข็งกระด้าง แฝงไว้ด้วยความน่ากลัวของบางสิ่งที่ซุกซ่อนอยู่ บางครั้งสามารถมองเห็นเป็นภาพใบหน้าบุคคล บางคราวอาจมองเป็นภาพนามธรรม ผลงานนี้เป็นการถ่ายทอดถึงอารมณ์ความรู้สึกของจิตรกรอย่างจริงใจและน่ากลัว ซึ่งทวีได้รับผลกระทบมากมายทั้งทางร่างกาย นั้นคือถูกขังคุกและถูกตรวจสอบจากฝ่ายผู้มีอำนาจในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 จนถึงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ทำให้อิสรภาพในชีวิตต้องเปลี่ยนไป เขาต้องดำรงตนมิให้เป็นที่จับตามองจากฝ่ายรัฐนัก ทำให้เขาต้องสร้างสรรค์ผลงานตามปรารถนาอย่างไม่สะดวก เกิดความตึงเครียด กดดัน จนนำมาสู่ผลงานจิตรกรรมที่แสดงออกถึงความคับอกคับใจของเขา

3.2 การตีความโรคทางจิตเวชไปสู่การประพันธ์

ในการตีความโรคทางจิตเวชไปสู่การประพันธ์ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาโรคทางจิตเวชทั้ง 4 ชนิด ได้แก่ โรคซึมเศร้า โรคย้ำคิดย้ำทำ โรคแพนิค และโรคไบโพลาร์ ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละโรคมาตีความผ่านการวางโครงสร้างและเทคนิคการประพันธ์ ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.1 ด้านอารมณ์ความรู้สึก

ในการสร้างสรรค์ด้านอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งแต่ละโรคทางจิตเวชที่ได้นำมาประพันธ์มีความหลากหลายระดับ โรคบางชนิดมีระดับความตึงเครียดน้อย บางโรคมีระดับความเครียดสูง บางโรคมีหลากหลายอารมณ์ มีทั้งอารมณ์ดี อารมณ์ร้าย สลับไปมา ในการนำอารมณ์เหล่านั้นมาตีความผู้วิจัยจึงเรียงลำดับจากปกติไปสู่ความตึงเครียดระดับสูง ได้แก่ อารมณ์ปกติ อารมณ์สับสน ตึงเครียด และอารมณ์คลุ้มคลั่ง

1) อารมณ์ปกติ สำหรับอารมณ์ปกติจะสร้างสรรค์ด้วยเสียงประสานที่มีความกลมกลืนจากขั้นคู่สามหรือขั้นคู่หก ซึ่งสร้างความรู้สึกของดนตรีอิงกุญแจเสียง เนื่องจากสามารถระบุโทนิก

หรือศูนย์กลางเสียง (Tone center) ของแนวทำนองหรือเสียงประสานในขณะนั้นได้ชัดเจน มีความคงที่ กลมกล่อม เหมาะต่อการสร้างสรรค์อารมณ์ปกติ

2) อารมณ์สับสน ตึงเครียด สำหรับอารมณ์ที่มีความไม่มั่นคง เต็มไปด้วยความสับสน สร้างสรรค์ด้วยเสียงประสานขั้นคู่สี่หรือขั้นคู่ห้า ซึ่งมีความไม่ชัดเจนในด้านกุญแจเสียง เนื่องจากไม่สามารถระบุโทนิกของกุญแจเสียงหรือศูนย์กลางเสียงได้อย่างชัดเจนตามแนวทางการประพันธ์ดนตรีอิงกุญแจเสียงได้ ทำให้สุ้มเสียงล่องลอย ไม่มั่นคง

สำหรับอารมณ์ตึงเครียด มีความรู้สึกกดดัน หม่นหมอง สร้างสรรค์ด้วยขั้นคู่ทรัยโทน ซึ่งมีสุ้มเสียงกระด้าง ตึงเครียด กดดัน อึดอัด

3) อารมณ์คลุ้มคลั่ง สำหรับอารมณ์คลุ้มคลั่ง มีความตึงเครียดสูง สร้างสรรค์ด้วยเสียงประสานจากขั้นคู่สอง ขั้นคู่เจ็ด และกลุ่มเสียงกัด ซึ่งมีความกระด้างของเสียงค่อนข้างมาก เนื่องจากมีความใกล้กันของระยะขั้นคู่เสียง เกิดความไม่สมดุลของคลื่นเสียง เกิดความตึงเครียด กดดัน อึดอัดในระดับสูง

3.2.2 ในด้านเอกลักษณ์ของแต่ละโรคทางจิตเวช

ในแต่ละโรคทางจิตเวชนั้น นอกจากจะมีอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไปตามชนิดแล้ว ยังมีลักษณะอาการที่มีความเฉพาะไปตามชนิดของโรค ซึ่งมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ ดังนั้นเพื่อการแสดงออกถึงอาการของแต่ละโรคได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงตีความด้วยเทคนิคการประพันธ์และการวางโครงสร้างของแต่ละกระบวนของบทประพันธ์ที่มีความแตกต่างกันออกไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) อาการของโรคที่มีความรู้สึกไม่แน่นอนของจิตใจ ดังในกระบวนแรกที่นำเสนอผลจากการถูกกระทบการเทือนจากความเครียด ผู้วิจัยได้ค่อยๆ พัฒนาทำนองในช่วงพัฒนา (Development) โดยใช้เทคนิคการพัฒนาทำนองต่างๆ เช่น การซ้ำทำนอง การลดและเพิ่มค่าโน้ตและคลังฟาร์เบนเมโลดี โดยนำเอาทำนองจากท่อนนำเสนอมาพัฒนาเป็นการสร้างความไม่มั่นคงของจิตใจด้วยการสร้างความไม่ชัดเจนให้กับทำนอง อีกทั้งในช่วงท้ายของกระบวนมีการใช้เทคนิคหลากจังหวะเพื่อนำเสนอความไม่มั่นคงของจิตใจด้วย

2) อาการของโรคที่มีลักษณะค่อยๆ เพิ่มความตึงเครียด ปรากฏในกระบวนที่สองซึ่งนำเสนอเกี่ยวกับโรคซึมเศร้า และกระบวนที่สาม นำเสนอเกี่ยวกับโรคย้ำคิดย้ำทำ จะใช้สังคีตลักษณ์การแปรแบบต่อเนื่องเพื่อแสดงให้เห็นถึงการค่อยๆ เพิ่มความตึงเครียดจากเล็กน้อยโดยเริ่มจากโน้ต

ค้างด้วยเครื่องดนตรีน้อยชิ้นไปจนสุดท้ายของกระบวนที่มีความตึงเครียดสูงสุดที่มีทุกเครื่องดนตรีบรรเลงทั้งหมด

3) อาการของโรคที่มีลักษณะวนซ้ำความคิด ดังในกระบวนที่สองเกี่ยวกับโรคซึมเศร้า และกระบวนที่สามเกี่ยวกับโรคย้ำคิดย้ำทำ โดยในกระบวนที่สองจะใช้เทคนิคออสตินาโตผสมกับเทคนิคซ้อนชั้นทำนองแสดงถึงความคิดฟุ้งซ่านทั้งหลากหลายและวนซ้ำจนเกิดความตึงเครียด ส่วนในกระบวนที่สามเสนอถึงการคิดและการกระทำซ้ำๆ ผู้วิจัยจึงให้แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงโน้ตย้ำ และสร้างความตึงเครียดด้วยการให้แต่ละเครื่องบรรเลงเริ่มด้วยเวลาที่แตกต่างกัน ทับซ้อนกันด้วยระยะขั้นคู่ไม่กลมกลืน เช่น ขั้นคู่สอง และบรรเลงค่าโน้ตที่มีความแตกต่างกันในเวลาเดียวกันหรือเทคนิคหลากจังหวะ

4) อาการของโรคที่มีลักษณะเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลัน ปรากฏในกระบวนที่สี่ซึ่งนำเสนอเกี่ยวกับโรคแพนิคและกระบวนที่ห้าซึ่งนำเสนอเกี่ยวกับโรคไบโพลาร์ โดยทั้งสองโรคมีลักษณะของการเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันที่แตกต่างกัน โดยโรคแพนิคจะเป็นการเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับความเร็วของการเต้นหัวใจ ผู้วิจัยจึงเน้นการเปลี่ยนแปลงในด้านความเร็วของจังหวะ มีทั้งเร็วขึ้นอย่างฉับพลันและลดลงอย่างฉับพลัน สำหรับโรคไบโพลาร์ ผู้วิจัยเน้นการเปลี่ยนแปลงของเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน ซึ่งแสดงถึงอาการแปรปรวนของอารมณ์ความรู้สึก โดยสลับระหว่างอารมณ์ดีและอารมณ์คลุ้มคลั่ง

5) อาการของโรคที่มีลักษณะหลากหลายทางความคิดและอารมณ์ โดยปรากฏในกระบวนที่ห้า ซึ่งนำเสนอโรคไบโพลาร์ มีอาการพูดคุยมากเป็นพิเศษเนื่องจากเกิดความคิดอย่างมากมาย อีกทั้งมีอารมณ์คลุ้มคลั่งอย่างฉับพลัน เนื่องจากถูกขัดใจ ทำให้เกิดความหลากหลายในกระบวน ผู้วิจัยจึงวางโครงสร้างด้วยสังคีตลักษณ์แบบอิสระโดยมีการสร้างท่อนเพลงอย่างต่อเนื่องหลากหลาย

6) อาการของโรคที่มีลักษณะฟุ้งซ่าน มีปรากฏในกระบวนที่สอง เกี่ยวกับโรคซึมเศร้า กระบวนที่ห้า เกี่ยวกับโรคไบโพลาร์ ซึ่งทั้งสองมีลักษณะอาการของความฟุ้งซ่าน ผู้วิจัยได้เลือกใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียง และเทคนิคหลากจังหวะ สร้างความกระด้างของเสียงประสานและความขัดกันในด้านจังหวะของแต่ละทำนอง อีกทั้งมีการผสมผสานเทคนิคออสตินาโต เพื่อนำเสนอความฟุ้งซ่านที่มีความคิดอันหลากหลายและวนซ้ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

7) อาการของโรคที่แสดงออกทางกาย ดังในกระบวนที่สี่ เกี่ยวกับโรคแพนิค มีลักษณะที่เด่นชัดคือ มีอาการตระหนก หัวใจเต้นเร็ว ผู้วิจัยจึงใช้จังหวะเลียนแบบการเต้นของหัวใจ ด้วยเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ ทิมปานี กลองใหญ่ และเครื่องดนตรีเสียงต่ำ เช่น ทูบา ดับเบิ้ลเบส เป็นต้น

3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่หนึ่ง จิตที่ถูกบิดเบือน (Mental Distortion)

3.3.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

กระบวนที่หนึ่ง จิตที่ถูกบิดเบือน ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงจิตใจของมนุษย์ที่ได้รับการกระทบกระเทือนจิตใจจากรอบด้านตลอดเวลา ทำให้จิตใจเกิดความเศร้าหมองและหากอยู่กับสิ่งนั้นอย่างตลอดเวลา จะทำให้เกิดความผิดปกติของจิตใจจนเกิดเป็นความเครียดถาวรหรือโรคทางจิตได้

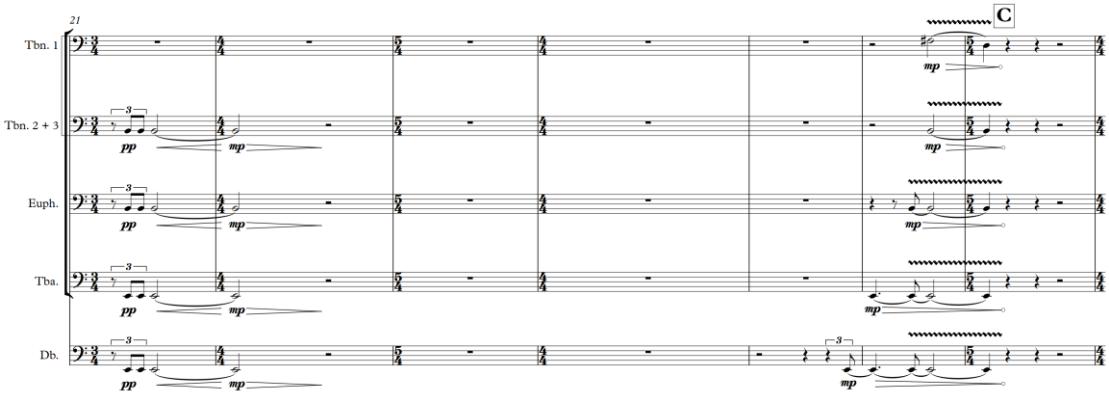
3.3.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงของบทประพันธ์

ในการจัดระบบเสียงของกระบวนแรกนี้ จะใช้เทคนิคของดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ เน้นการสร้างความไม่ชัดเจนเป็นหลัก เพื่อแสดงถึงจิตใจที่ไม่มั่นคง ตึงเครียด สับสน ซึ่งเทคนิคในด้านการจัดระบบเสียงที่ได้นำมาสร้างสรรค์ในกระบวนที่หนึ่ง นี้ ได้แก่

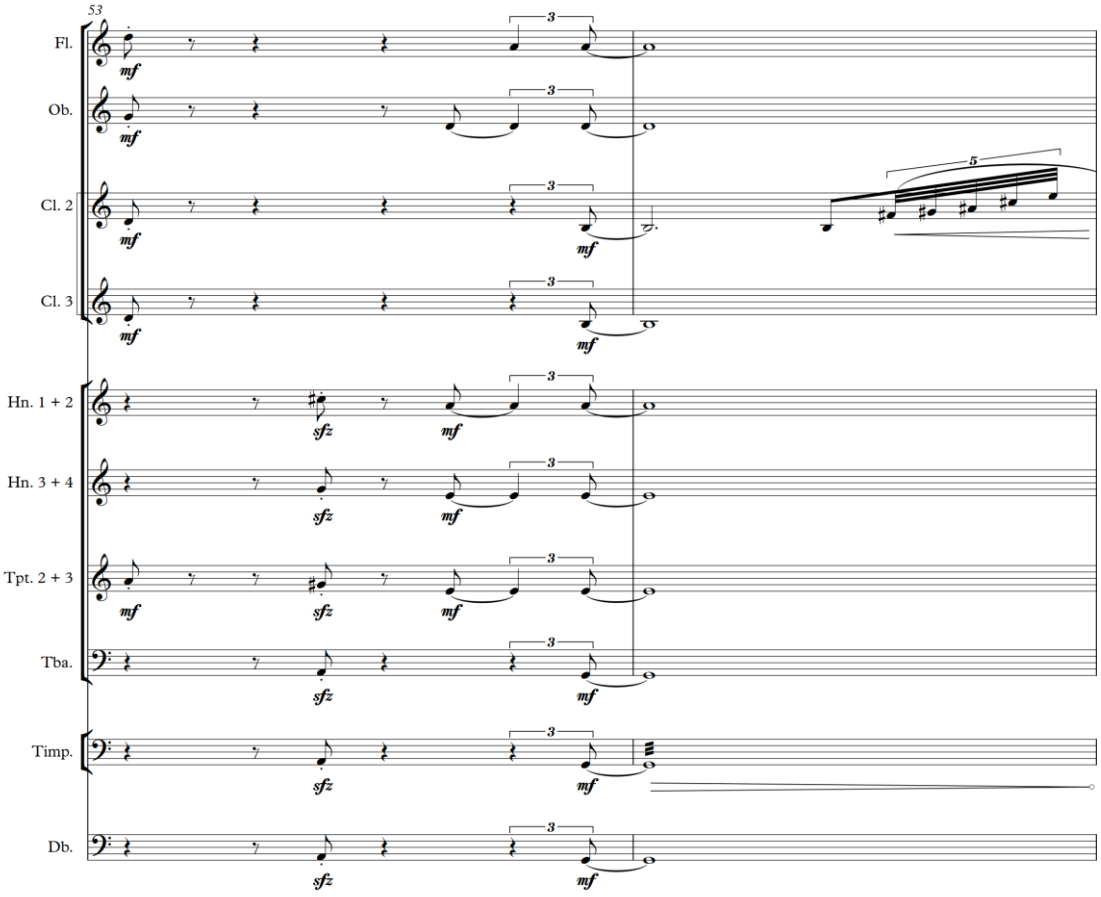
1) การประสานเสียงขั้นคู่สี่หรือขั้นคู่ห้า ในกระบวนนี้ ได้ใช้การจัดระบบเสียงด้วยการประสานเสียงขั้นคู่สี่หรือขั้นคู่ห้า เพื่อให้เกิดความไม่ชัดเจนของระบบเสียงปกติซึ่งเน้นการสร้างเสียงประสานจากขั้นคู่สาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

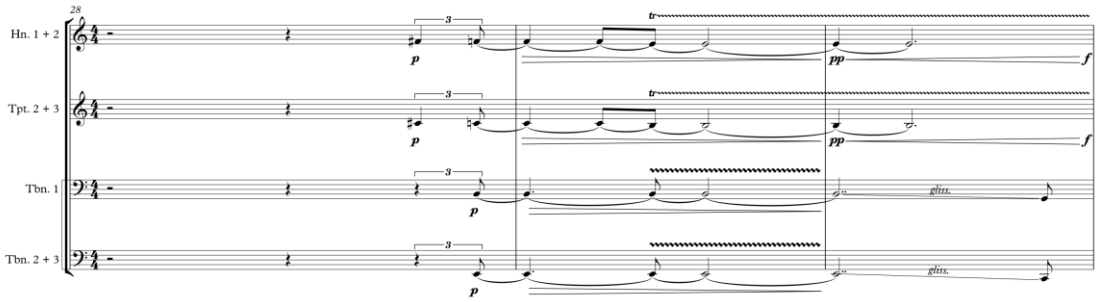
ตัวอย่างที่ 3.1 การใช้เสียงประสานขั้นคู่ห้า ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 21-*27*



จากตัวอย่างที่ 3.1 แสดงการใช้เสียงประสานในห้องที่ 21-27 เป็นการบรรเลงจากเครื่องดนตรีเสียงต่ำ ได้แก่ ทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบส โดยใช้โน้ตในลักษณะขั้นคู่ห้า ได้แก่ E B F#

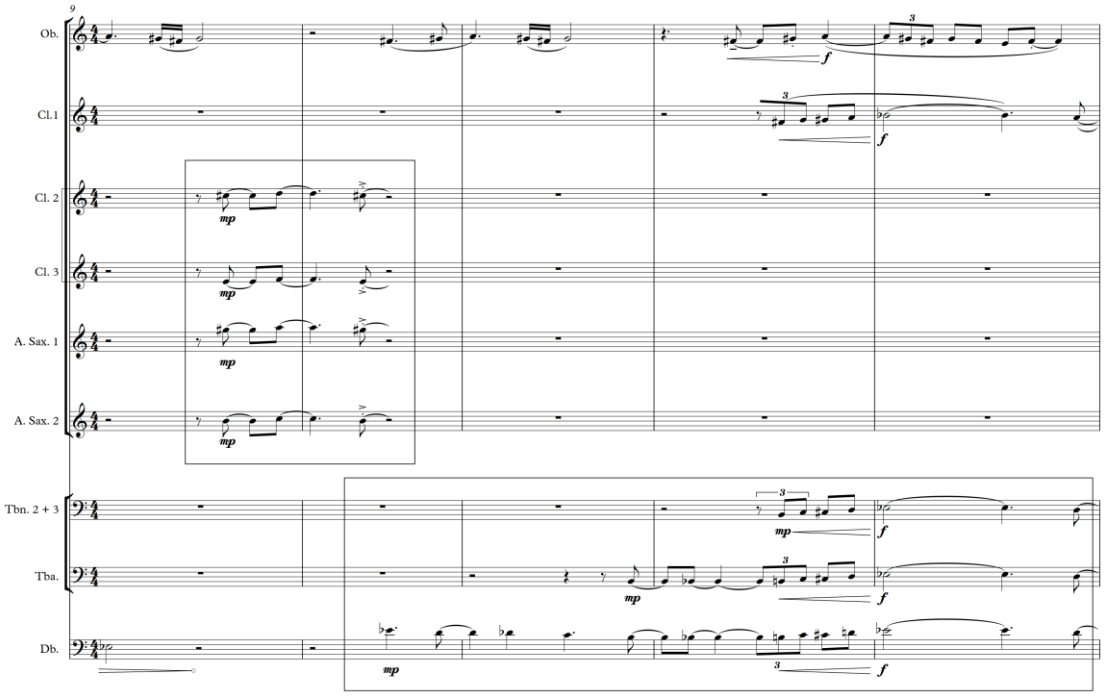
ตัวอย่างที่ 3.2 การใช้เสียงประสานขั้นคู่ห้า ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 53-*54*

จากตัวอย่างที่ 3.2 แสดงการใช้เสียงประสานขั้นคู่ห้าในห้องที่ 53-54 เป็นการบรรเลงจากฟลูต โอโบ คลาริเนต ฮอร์น ทรัมเปต ทรอมโบน ทิมปานี และดับเบิลเบส ในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 53 ลากโน้ตค้างไปห้องที่ 54 โดยใช้โน้ตในลักษณะขั้นคู่ห้า ได้แก่ G D A

2) การประสานเสียงขั้นคู่สองหรือขั้นคู่เจ็ด ในกระบวนนี้ มีการใช้เสียงประสานในลักษณะขั้นคู่สองหรือขั้นคู่เจ็ด เพื่อให้เกิดความกระด้างของเสียง สร้างอารมณ์ที่มีความตึงเครียด

ตัวอย่างที่ 3.3 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สอง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 28-30

จากตัวอย่างที่ 3.3 แสดงการใช้เสียงประสานขั้นคู่สองในห้องที่ 29 เป็นการบรรเลงจากเครื่องทองเหลือง ได้แก่ ฮอร์น ทรัมเปต และทรอมโบน โดยในจังหวะแรกเป็นโน้ต Bb กับ B และเมื่อถึงจังหวะยกของจังหวะที่สอง เป็นโน้ต A กับ B

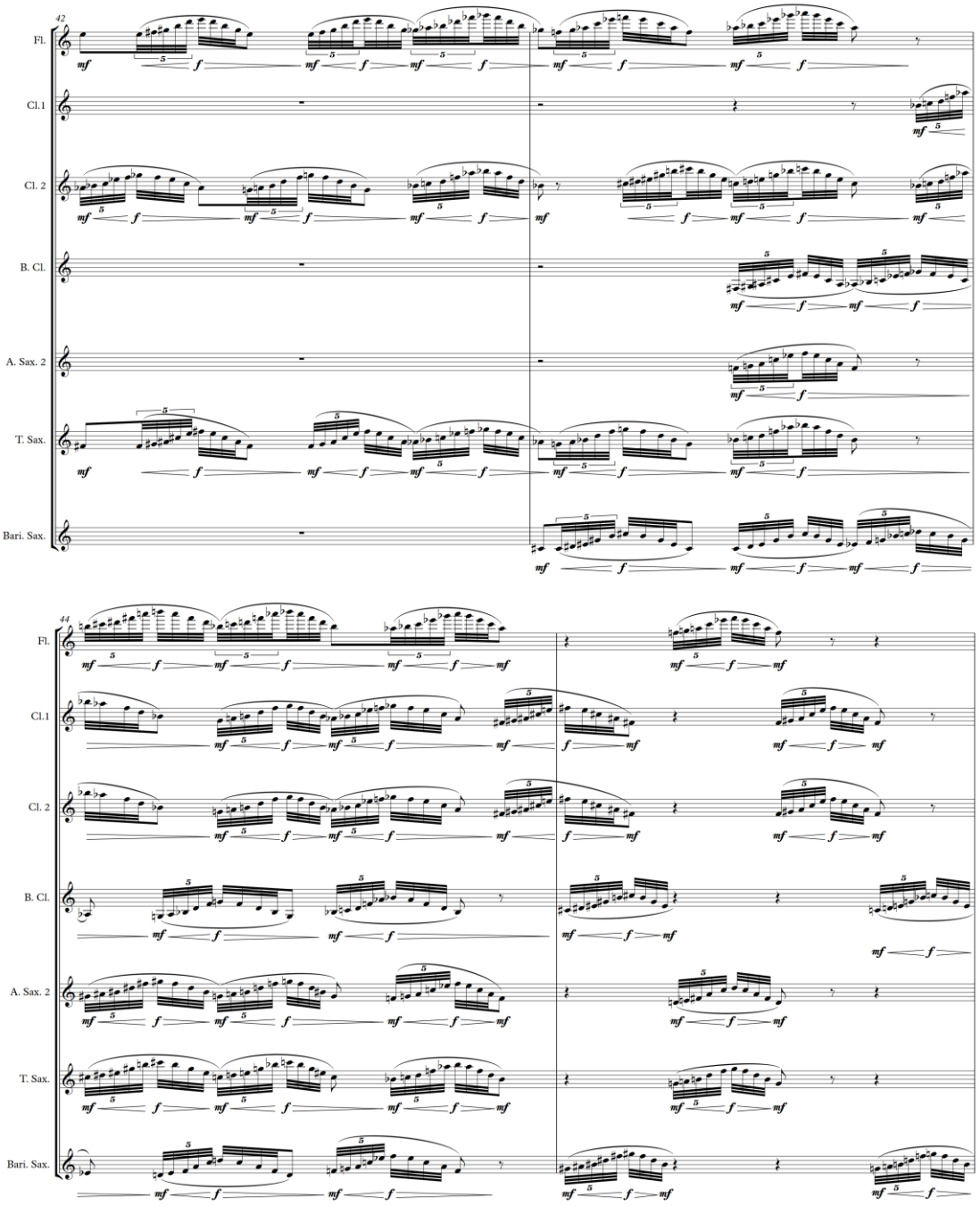
3) การใช้บันไดเสียงโครมาติก (Chromatic scale) สำหรับการใช้บันไดเสียงโครมาติกสำหรับกระบวนนี้ เป็นการสร้างความไม่ชัดเจนและความตึงเครียด (Tension) ให้กับเสียงประสานในขณะนั้น อีกทั้งยังเป็นการเชื่อมโยงระหว่างโน้ตในลักษณะของโน้ตนอกคอร์ด เช่น โน้ตผ่าน (Passing tone) หรือ โน้ตเคียง (Neighboring tone)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.4 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 28-30

จากตัวอย่างที่ 3.4 แสดงการใช้บันไดเสียงโครมาติก ในการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีคลาริเนตและอัลโตแซกโซโฟนในลักษณะโน้ตเคียง โดยแทรกโน้ตค้าง D และ B โน้ตค้าง D แทรกด้วยโน้ต Eb และโน้ตค้าง B แทรกด้วยโน้ต C

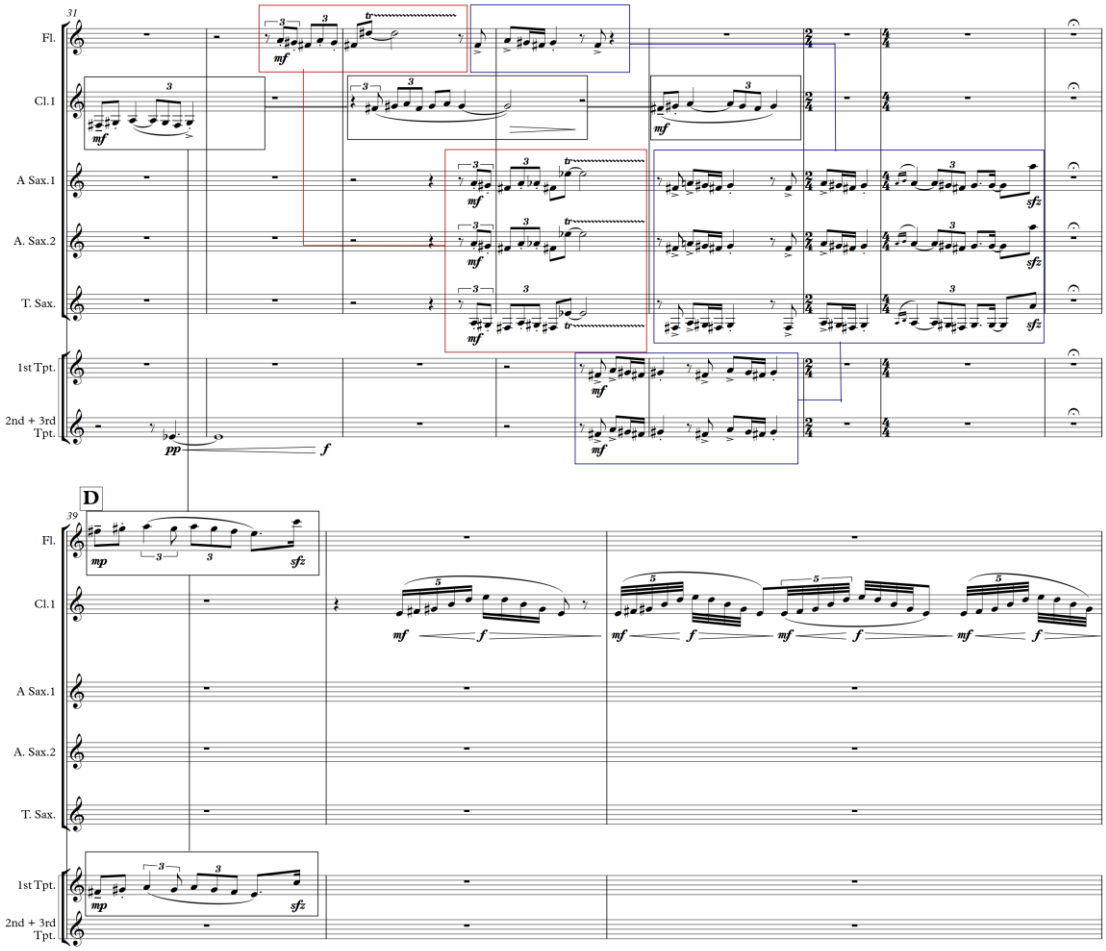
สำหรับการใช้บันไดเสียงโครมาติกในการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ ได้แก่ ทรอมโบน ทูบา และดับเบิลเบส ใช้บันไดเสียงในลักษณะไล่ลง เป็นการสร้างความไม่ชัดเจนให้กับเสียงประสานในขณะนั้นซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง F# Natural minor อีกทั้งยังทำให้เกิดความกระด้างเมื่อแนวทำนองหลักกับแนวประสานโครมาติกนี้เกิดขั้นคู่ที่ไม่กลมกลืนจากการประสานในแนวตั้ง

4) เทคนิคโพลีโทนาลิตี โดยในกระบวนนี้จะใช้โมดในหลากหลายโทนิกในการประสานเพื่อให้เกิดความคลุมเครือและกระด้างของเสียง

ตัวอย่างที่ 3.5 การใช้เทคนิคโพลีโทนาลิตี ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 42-45

จากตัวอย่างที่ 3.5 แสดงการใช้เทคนิคโพลีโทนาลิตี โดยเป็นการบรรเลงโมทีฟในลักษณะวนไปมาด้วยโมดที่แตกต่างกันของแต่ละเครื่องดนตรีได้แก่ ฟลูต คลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน และบาริโทนแซกโซโฟน ซึ่งประกอบด้วย E มิกโซลิเดียน F มิกโซลิเดียน Gb มิกโซลิเดียน Ab มิกโซลิเดียน Bb มิกโซลิเดียน B มิกโซลิเดียน F เอโอเลียน

3.3.3 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์

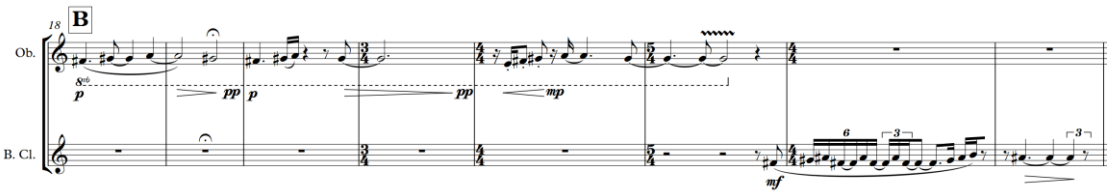
1) การซ้ำทำนอง เป็นการนำทำนองหรือโมทีฟมาบรรเลงซ้ำ เพื่อให้เกิดการเน้นย้ำทำนองหรือโมทีฟเหล่านั้น

ตัวอย่างที่ 3.6 การซ้ำทำนอง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 27-39

จากตัวอย่างที่ 3.6 แสดงการซ้ำทำนอง โดยมีทั้งทำนองหลัก และทำนองซึ่งได้รับการแปร ดังในห้องที่ 27 ทำนองของคลาริเนตเป็นทำนองหลักได้ถูกซ้ำในห้องที่ 33 และห้องที่ 35 โดยห้องที่ 33 มีการพลิกกลับโน้ตในจังหวะที่ 3 จากทำนองหลัก และได้ถูกบรรเลงซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 39 โดยฟลูตและทรัมเปต

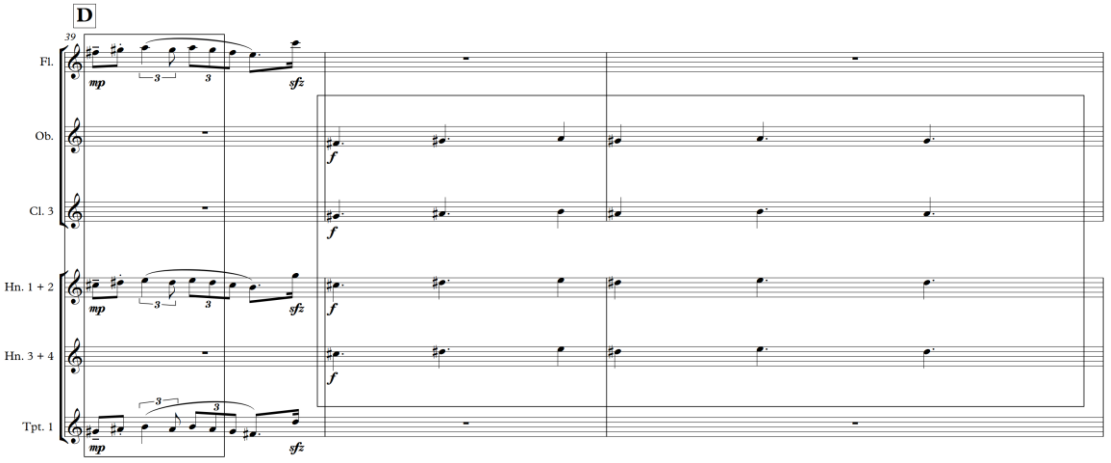
ทำนองของฟลูตในห้องที่ 32 เป็นการบรรเลงสลับด้านจากทำนองหลัก (F# G# A เป็น A G# F#) โดยมีการบรรเลงซ้ำที่อัลโตแซกโซโฟน และเทเนอร์แซกโซโฟน ในห้องที่ 34

ทำนองของฟลูตในห้องที่ 34 เป็นการบรรเลงโมทีฟซึ่งนำมาจากทำนองหลักโดยตัดโน้ต G# ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 2 ออก โดยมีการบรรเลงซ้ำที่ทรัมเปตในห้องที่ 34-35 และอัลโตแซกโซโฟนกับเทเนอร์แซกโซโฟน ในห้องที่ 35-37

2) การขยายส่วนจังหวะ (Augmentation) และ การย่อส่วนจังหวะ (Diminution) เป็นการพัฒนาทำนองลักษณะหนึ่ง โดยเป็นการเพิ่มและลดค่าจังหวะของโน้ตจากทำนองหลักหรือแนวประสาน

ตัวอย่างที่ 3.7 การลดค่าโน้ตจากทำนองหลัก ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 18-25

จากตัวอย่างที่ 3.7 แสดงการลดค่าโน้ตจากทำนองหลักซึ่งบรรเลงโดยโอโบ มาบรรเลงด้วยเบสคลาริเนตในลักษณะบรรเลงโต้ตอบ โดยลดจากโน้ตตัวดำประจุด (Quarter note dotted) มาสู่โน้ตเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์ (Sextuplet)

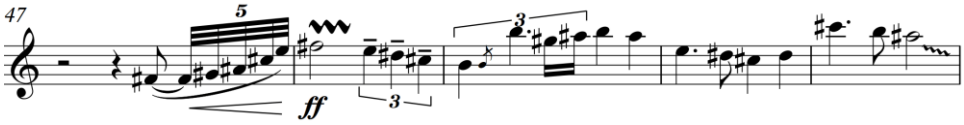
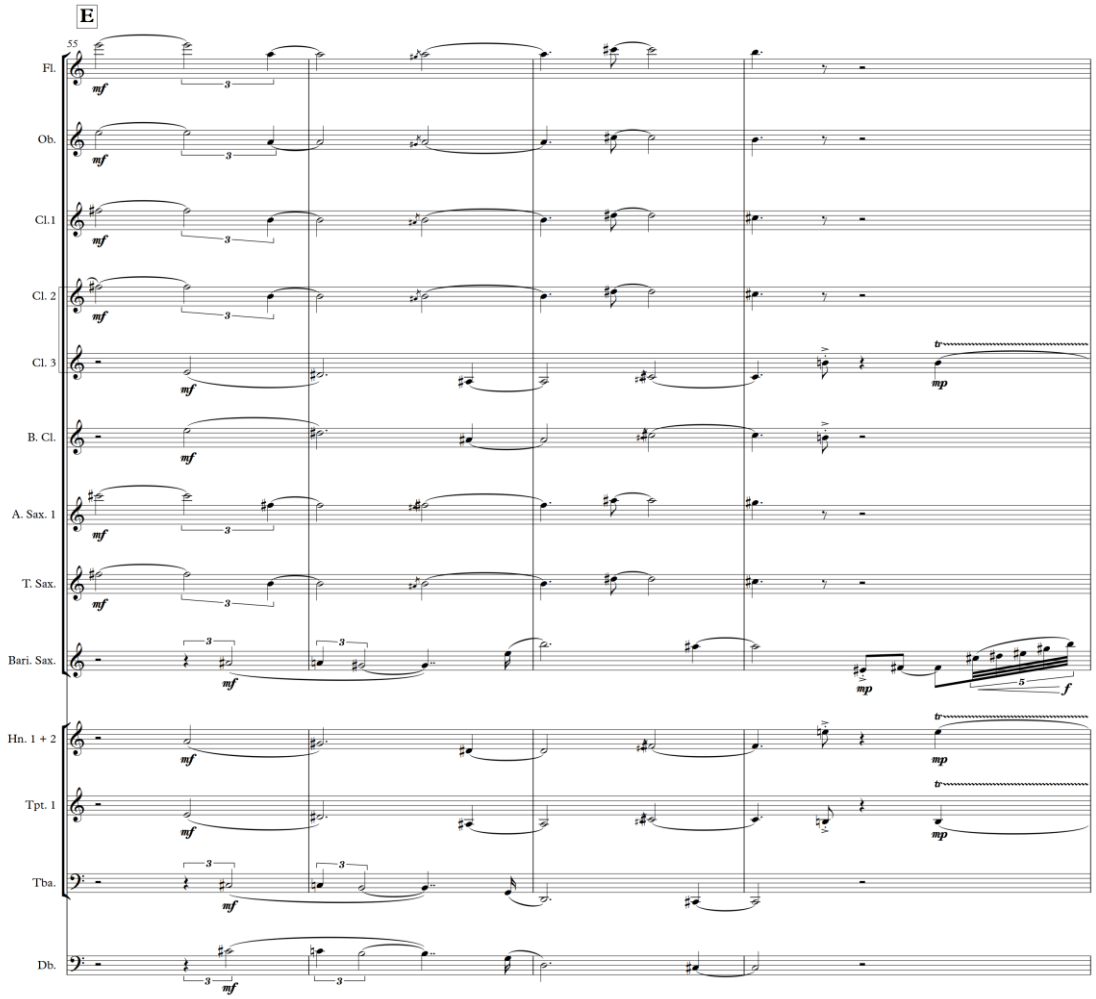
ตัวอย่างที่ 3.8 การเพิ่มค่าโน้ตจากทำนองหลัก ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 39-*41*



จากตัวอย่างที่ 3.8 แสดงการเพิ่มค่าโน้ตจากทำนองหลักซึ่งบรรเลงโดยฟลูต ฮอร์น และทรัมเปต มาบรรเลงด้วยโอโบ คลาริเนต ฮอร์น และทรัมเปต โดยเพิ่มค่าโน้ตจากโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth note) มาสู่โน้ตตัวดำประจุด

3) คลังฟาร์เบนเมโลดี (Klangfarbenmelodie) คือ การแบ่งทำนองเดียวกันออกไปให้หลายเครื่องดนตรีสำหรับกระบวนนี้เป็นการสร้างความไม่ชัดเจนและสร้างความกระด้างให้กับเสียงประสาน

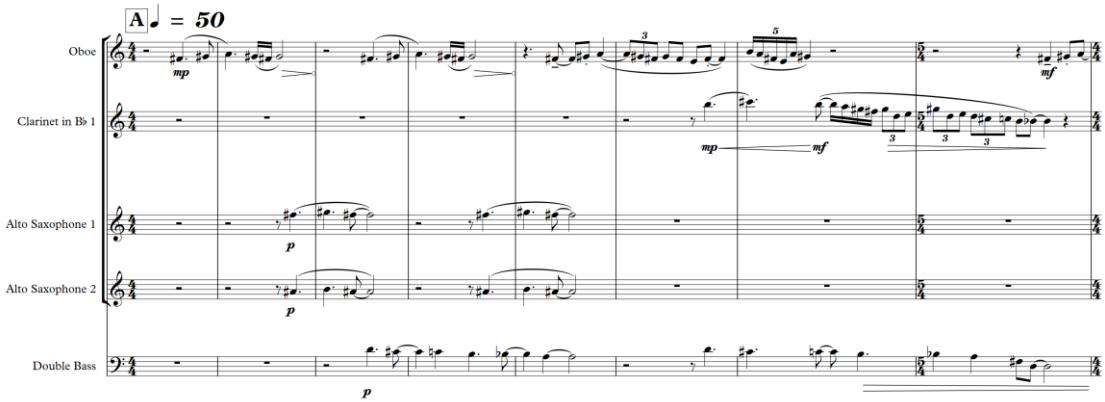
ตัวอย่างที่ 3.9 การใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 55-58

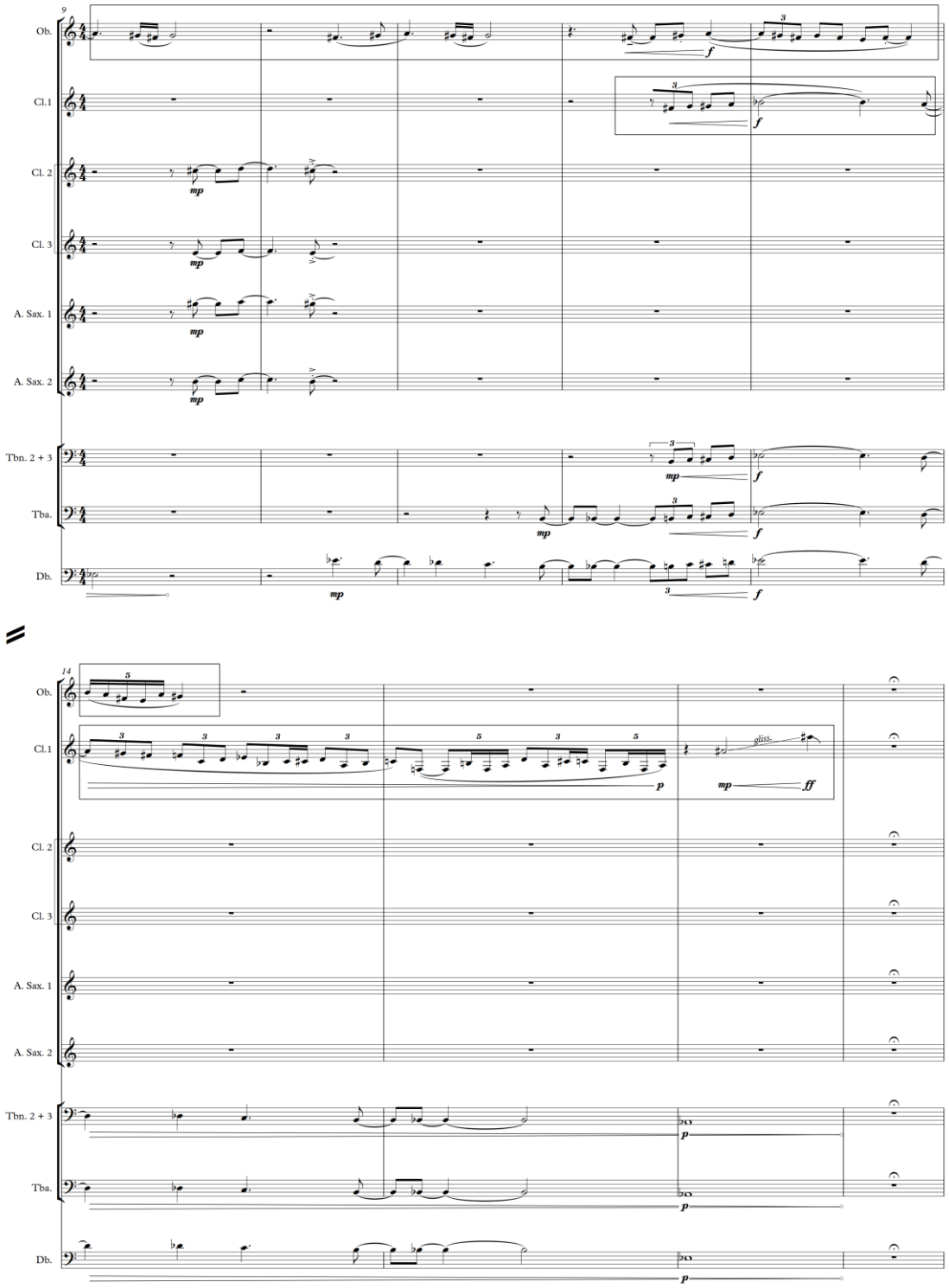
แนวทำนองของทรัมเปต 1 ในห้องที่ 47-51

ทำนองของทรัมเปต 1 ได้นำมาขยายด้วยเทคนิคคลังฟาร์เบนเมโลดี ในห้องที่ 55-58

จากตัวอย่างที่ 3.9 การใช้เทคนิคคลังฟาร์เบนเมโลดี เพื่อเป็นการลดความชัดเจนของทำนองโดยนำมาขยายให้กับแต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงด้วยโน้ตที่แตกต่างกัน ซึ่งในห้องที่ 55-58

นำทำนองของทรัมเปต 1 ในห้องเพลงที่ 47-51 มาขยายให้กับได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโทนแซกโซโฟน ฮอร์น ทรัมเปต ทูบา และดับเบิลเบส ทำให้ทำนองที่นำมาลดความชัดเจนลงไปและเกิดเสียงประสานในแนวตั้ง

3.3.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ

1) การบรรเลงโต้ตอบ

ตัวอย่างที่ 3.10 การบรรเลงโต้ตอบร่วมกับการประสานเสียง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 1-8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.11 การบรรเลงโต้ตอบร่วมกับการประสานเสียง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ *9-16*

จากตัวอย่างที่ 3.10 และ 3.11 เป็นช่วงเริ่มต้นของกระบวนนี้ มีการบรรเลงเดี่ยวของโอโบ โดยมีแนวประสานเสียงได้แก่ อัลโตแซกโซโฟนบรรเลงในลักษณะเสียงค้าง และดับเบิลเบส

บรรเลงด้วยโน้ตโครมาติกในลักษณะไล่ลง เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 7 คลาริเนตได้นำเอาโมทีฟสุดท้ายของโอโบมาบรรเลงโต้ตอบและดัดแปลงจังหวะและเพิ่มโน้ตเล็กน้อยเพื่อส่งต่อให้โอโบบรรเลงทำนองหลัก

ในห้องที่ 8 โอโบบรรเลงทำนองหลักอีกครั้ง โดยมีกลุ่มเครื่องดนตรีคลาริเนต และกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำบรรเลงด้วยโน้ตโครมาติก คลาริเนตกลับมาบรรเลงโต้ตอบอีกครั้งในห้องที่ 12 แต่ต่างจากช่วงก่อนหน้า โดยบรรเลงขนานไปกับกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ แต่เพิ่มระยะห่างเป็นขั้นคู่สี่เพอร์เฟคจากนั้น ได้บรรเลงต่อด้วยบันไดเสียง Bb Melodic minor (Eb, Db, C, Bb, A, G และ A)

3.3.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

สังคีตลักษณ์สำหรับกระบวนที่หนึ่ง จิตที่ถูกบิดเบือนนี้ ถูกกำหนดจากความต้องการสื่อถึงจิตใจที่ถูกผลกระทบจากความเครียด โดยมีสามช่วงคือ ช่วงจิตใจปกติ ช่วงถูกผลกระทบจากความเครียด และกลับมาช่วงจิตใจปกติแต่มีความบิดเบือน ผู้วิจัยจึงใช้สังคีตลักษณ์แบบโซนาตาเพื่อแสดงสิ่งที่ต้องการสื่อถึง โดยท่อนนำเสนอ (Exposition) อธิบายถึงจิตที่ปกติ มีการแปรเปลี่ยนของจิตใจเล็กน้อย ท่อนพัฒนา (Development) อธิบายถึงจิตใจที่ได้ถูกผลกระทบจากความเครียดจนบิดเบือน แปรเปลี่ยน และเมื่อเข้าสู่ท่อนย้อนความ (Recapitulation) ได้กลับมาอธิบายถึงจิตใจปกติแต่มีการบิดเบือน ก่อนจบกระบวนที่หนึ่ง มีการเพิ่มช่วงหางเพลง เพื่อเป็นการส่งต่อไปถึงกระบวนอื่นๆ ที่กล่าวถึงโรคทางจิตเวชที่มาจากความเครียด

ท่อนนำเสนอ	ห้องที่ 1-17
ท่อนพัฒนา	ห้องที่ 18-69
ท่อนย้อนความ	ห้องที่ 70-78
ช่วงหางเพลง	ห้องที่ 79-88

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนนำเสนอ

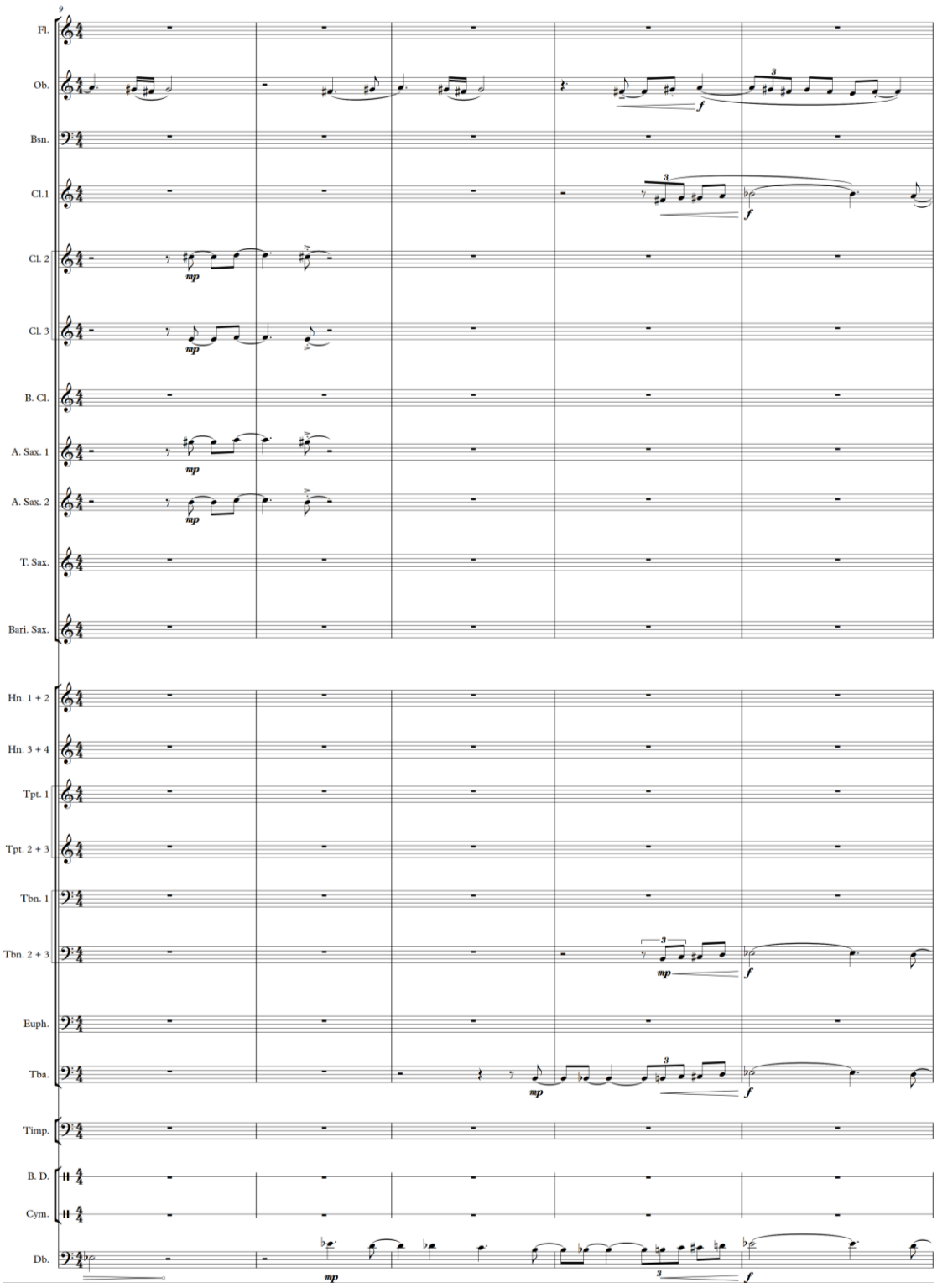
สำหรับท่อนนำเสนอ กำหนดให้มีอัตราความเร็วที่ 50 จังหวะต่อนาที เริ่มต้นด้วยการบรรเลงเดี่ยวของโอโบด้วยระดับเสียงเบา (mp) โดยทำนองหลักนี้สร้างจากบันไดเสียง F# Natural minor มีการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) โดยมีอัลโตแซกโซโฟนทั้งสองแนวด้วยการประสานขั้นคู่หก และในแนวเบส บรรเลงโดยดับเบิลเบสด้วยบันไดเสียงโครมาติกในลักษณะไล่ลง

จะสังเกตได้ว่าลักษณะจังหวะของแต่ละส่วนจะมีความเป็นอิสระต่อกันเพื่อแสดงถึงความล่องลอยของจิตใจ

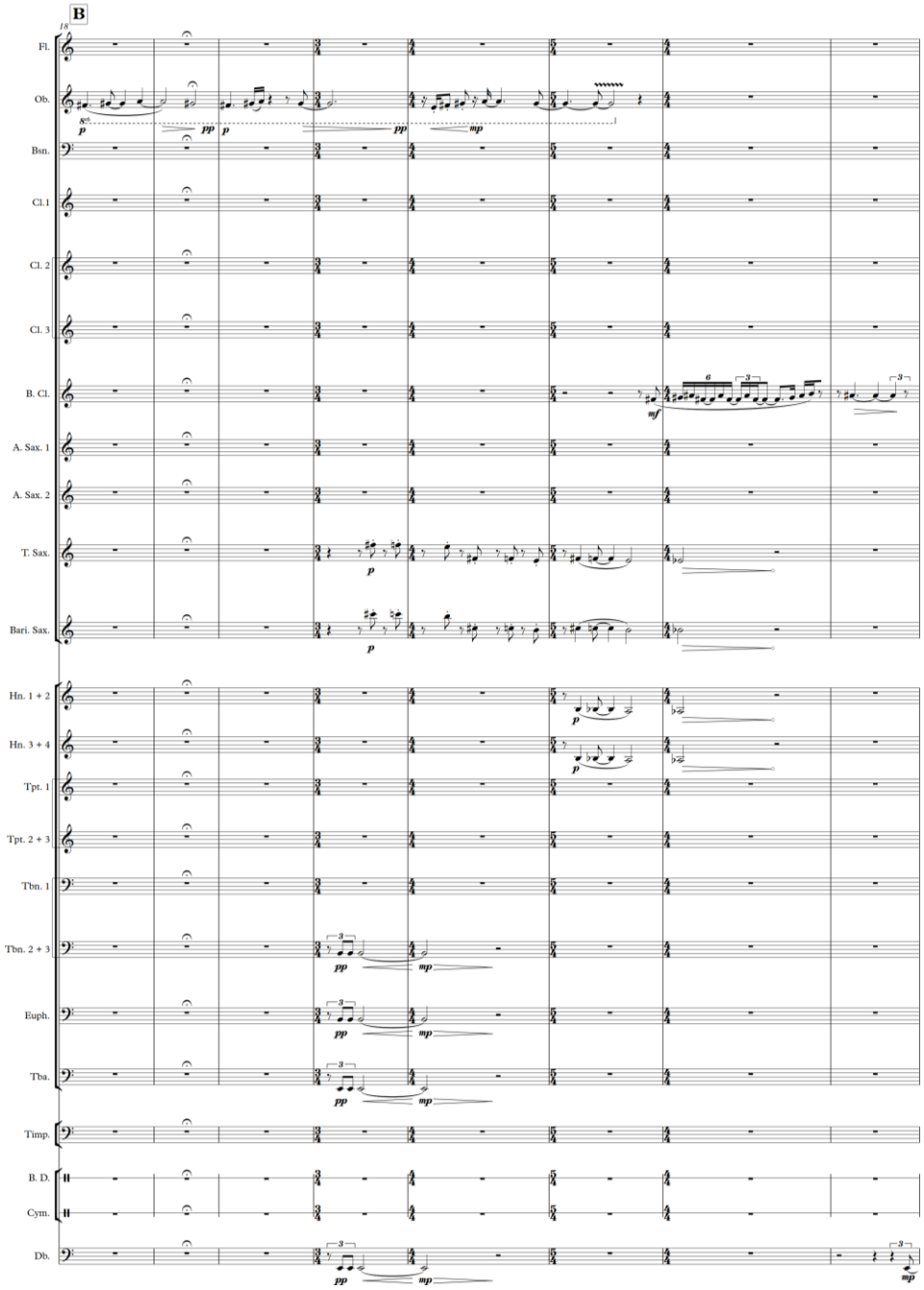
จากนั้นมีการบรรเลงโต้ตอบจากคลาริเนต 1 โดยสร้างจากโมด F# โลเครียน ผสมผสานกับบันไดเสียงโครมาติก

จากนั้นในห้องที่ 9 เสียงประสานมีการเปลี่ยนแปลง และมีความหนาของแนวเบสมากขึ้น โดยทำนองหลักกลับมาบรรเลงอีกครั้ง แต่การบรรเลงประกอบจากอัลโตแซกโซโฟนทั้งสองแนวได้ยกขึ้นครึ่งเสียงจากก่อนหน้า ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลังกับเสียงประสานเปลี่ยนไปจากช่วงก่อนหน้า ในแนวเบสมีการเพิ่มเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้นได้แก่ ทรอมโบน และทูบา ทำให้เนื้อดนตรีในส่วนของแนวเบสมีความหนามากขึ้น ดังตัวอย่างที่ 3.12

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.12 การเปลี่ยนเสียงประสาน และการเพิ่มความหนาของแนวเบส ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 9-13

ท่อนพัฒนา

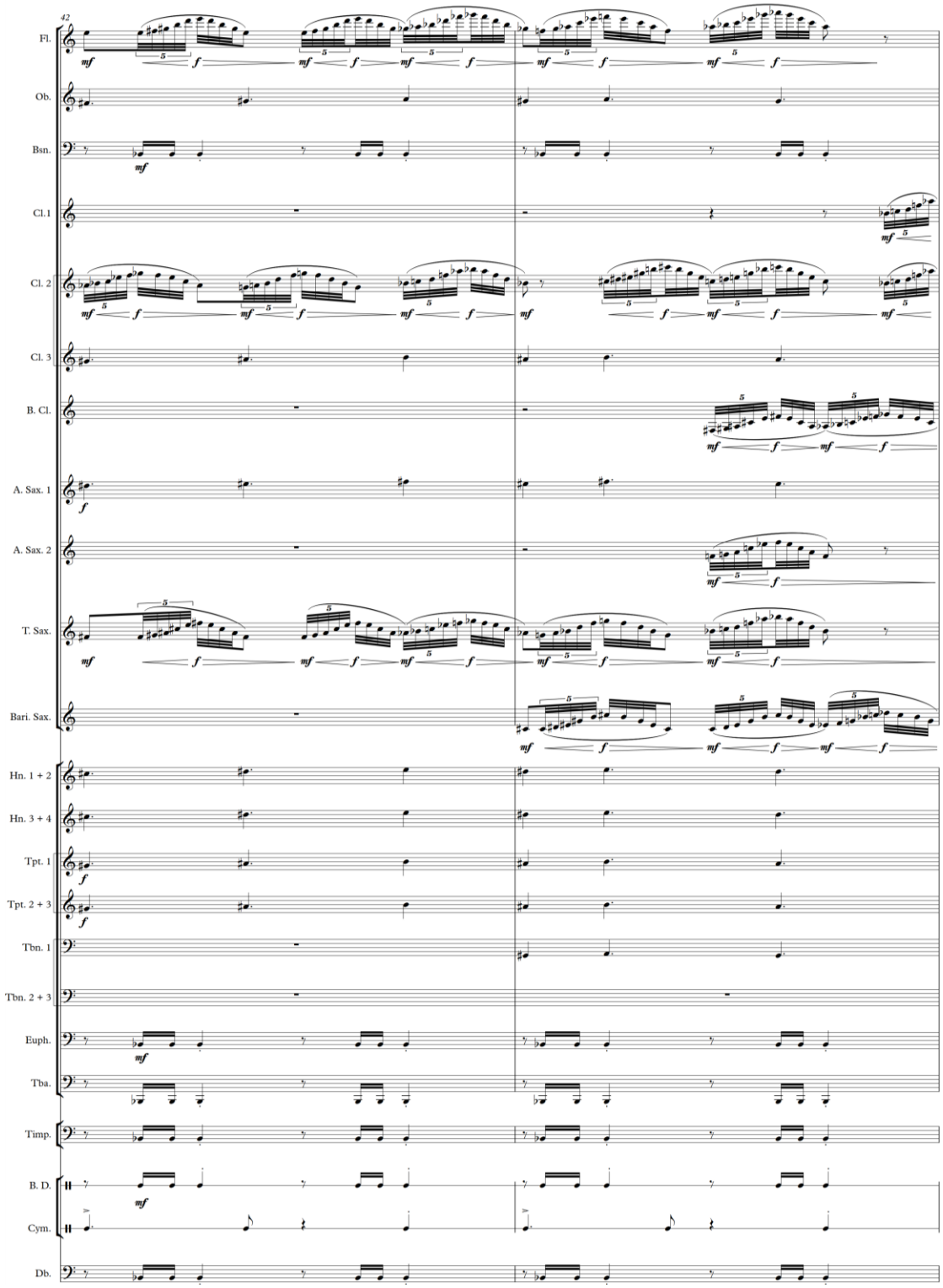
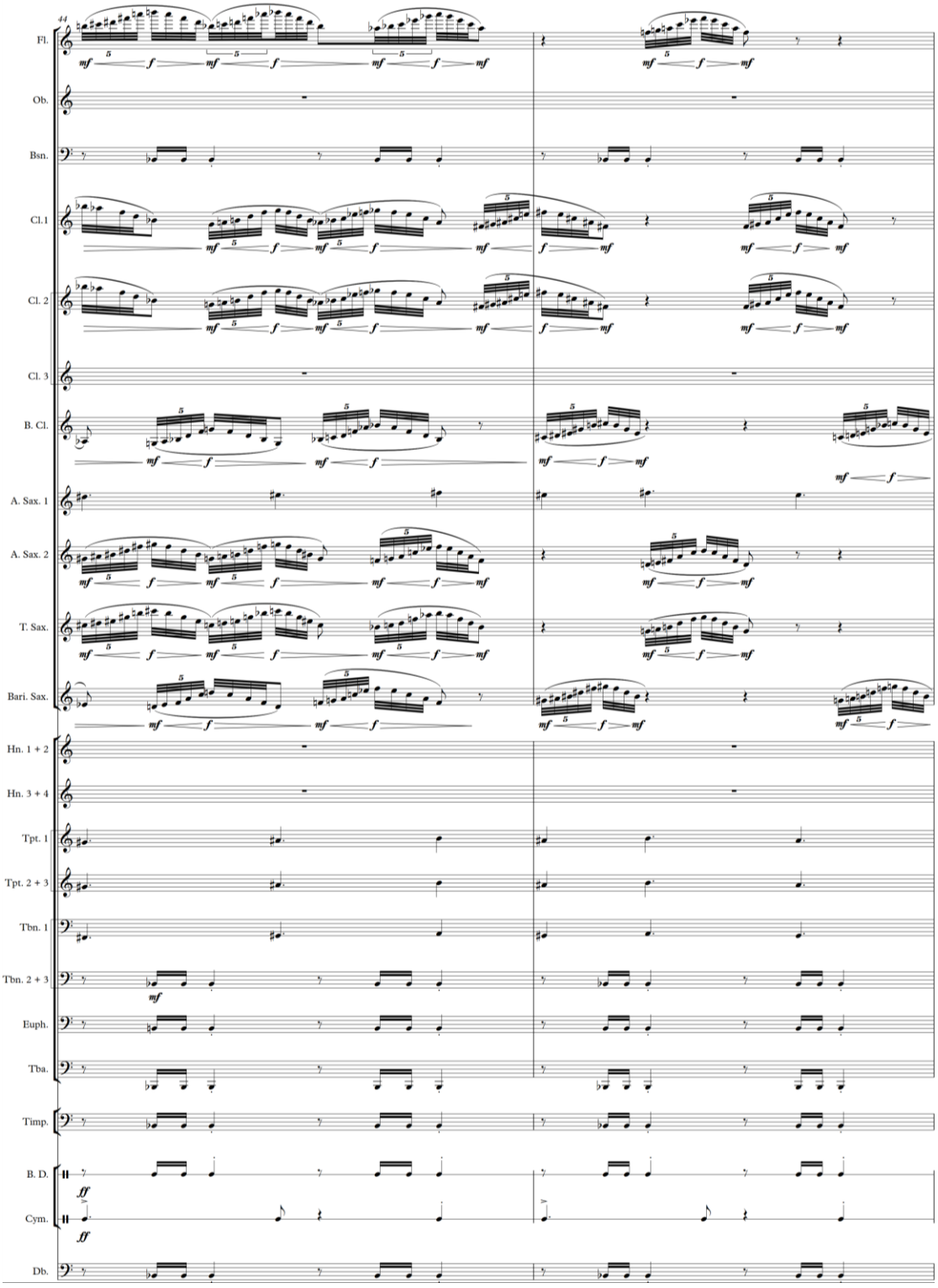
สำหรับท่อนพัฒนา เป็นการอธิบายเกี่ยวกับจิตใจที่ถูกผลกระทบจากภายนอกจนบิดเบือน ผู้วิจัยจึงได้นำเอาเทคนิคการประพันธ์ที่จะทำให้เกิดความไม่ชัดเจนทั้งด้านทำนองและเสียงประสาน โดยนำเอาทำนองหลักและเสียงประสานจากท่อนนำเสนอ มาทำการพัฒนาและขยาย อัตราความเร็วของท่อนนี้กำหนดที่ 50 จังหวะต่อนาที

ตัวอย่างที่ 3.13 การพัฒนาทำนองและเสียงประสาน ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 18-25

จากตัวอย่างที่ 3.13 ในห้องที่ 18-25 เป็นนำเอาทำนองหลักมาทำการยืดส่วนจังหวะ บรรเลงโดยโอโบ และในห้องที่ 24-25 ทำการย่อส่วนจังหวะ และปรับโน้ตลดลงตามไดอาโทนิก จาก F# G# A สู่ E F# G# บรรเลงโดยเบสคลาริเนต

สังเกตเสียงประสานในการบรรเลงประกอบ มีการปรับเปลี่ยนจากท่อนนำเสนอ คือ ใช้เสียงประสานขั้นคู่ห้าด้วยเครื่องดนตรี ทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบส ได้แก่โน้ต E B F# อีกทั้งมีการใช้โน้ตโครมาติกในการเชื่อมโน้ต E D ในแนวประสานของเทเนอร์แซกโซโฟน บาริโทนแซกโซโฟน และฮอร์น โดยแนวประสานจากกลุ่มเครื่องดนตรีนี้ส่งต่อไปสู่โน้ต Db (C#) เพื่อรองรับแนวทำนองที่ได้ถูกหดจังหวะทำให้เกิดเสียงประสานคล้ายกับคอร์ด v ของกุญแจเสียง F# ไมเนอร์

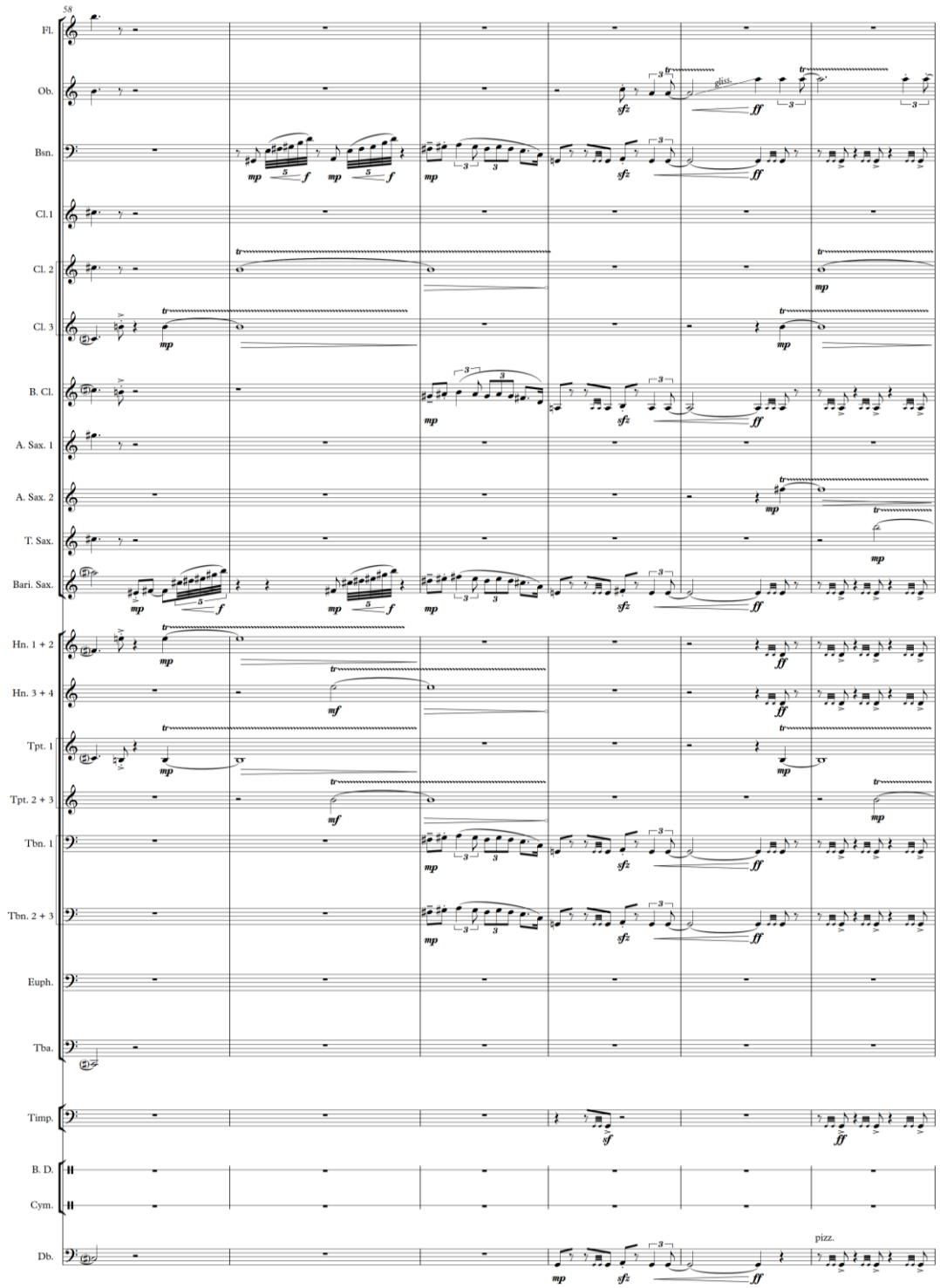
จากนั้นเนื้อดนตรีได้เพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรีมากขึ้น โดยการกระจายของทำนองหลักไปตามเครื่องดนตรีต่างๆ ดังในห้องที่ 27-41 เพื่อส่งต่อช่วงจุดสูงสุดของกระบวน

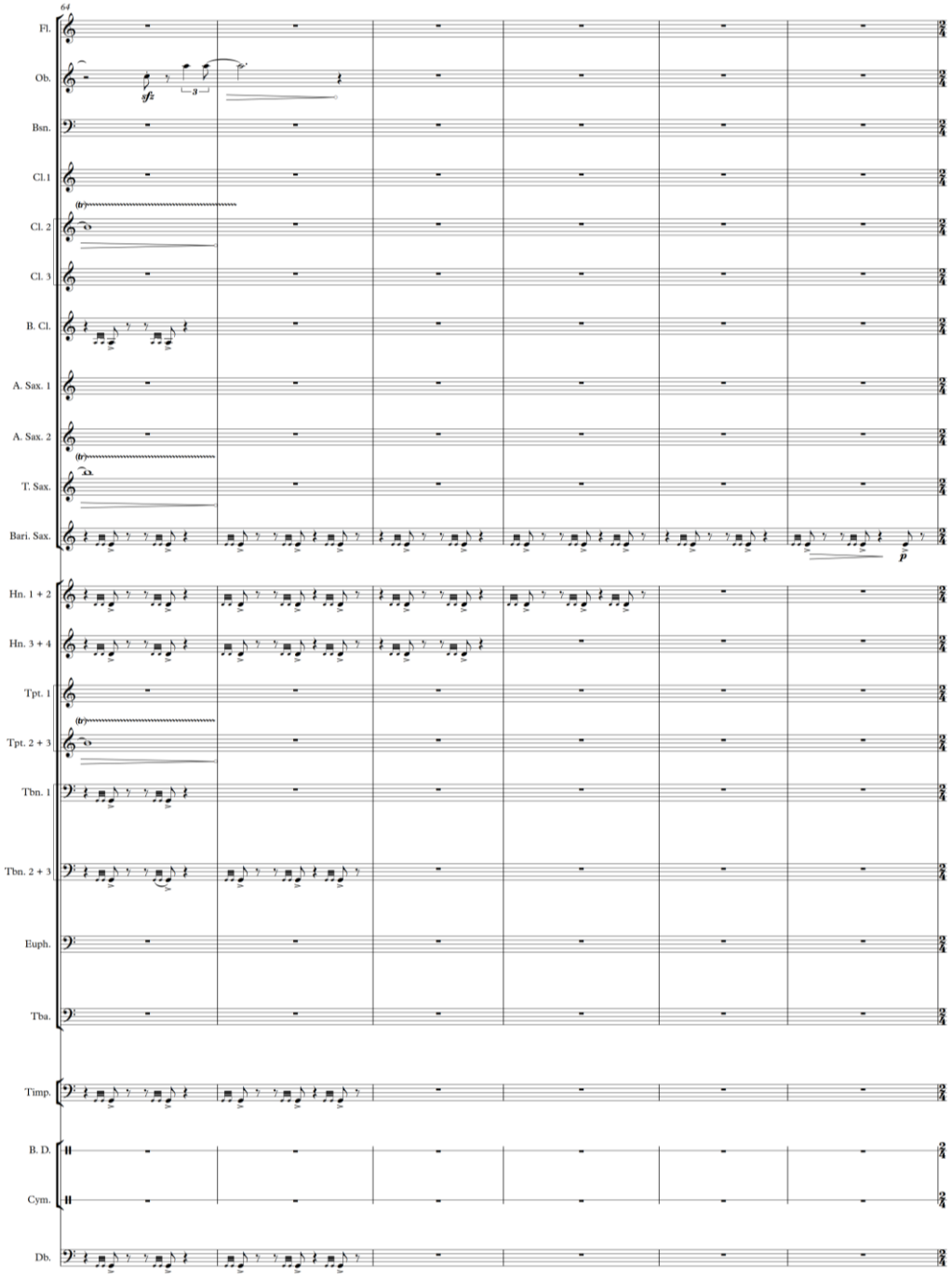
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.14 ช่วงสูงสุด ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 42-45

ตัวอย่างที่ 3.14 ช่วงสูงสุด ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 42-45 (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 3.14 ห้องที่ 42-45 เข้าสู่ช่วงจุดสูงสุด (Climax) โดยเป็นการบรรเลงโมทีฟในลักษณะวนไปมาด้วยโมดที่แตกต่างกันของแต่ละเครื่องดนตรีได้แก่ ฟลูต คลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโทนแซกโซโฟน และทรอมโบน ซึ่งประกอบด้วย E มิกโซลิเดียน F มิกโซลิเดียน Gb มิกโซลิเดียน Ab มิกโซลิเดียน Bb มิกโซลิเดียน B มิกโซลิเดียน F เอโอเลียน ทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่มีความซับซ้อน อีกทั้งมีการบรรเลงเน้นย้ำจังหวะด้วยออสตินาโตสร้างความกดดันให้กับช่วงจุดสูงสุด

หลังจากนั้น ในห้องที่ 54-57 เนื้อดนตรีได้ผ่อนคลายลง เป็นการบรรเลงทำนองด้วยคลังฟาร์เบนเมโลดี โดยพัฒนาทำนองจากการบรรเลงเดี่ยวของทรัมเปตเพื่อสร้างความไม่ชัดเจนและสร้างความกระด้างให้กับทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.15 การบรรเลงทำนองหลักและเน้นย้ำจังหวะ ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 58-69

ตัวอย่างที่ 3.15 การบรรเลงทำนองหลักและเน้นย้ำจังหวะ ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 58-69 (ต่อ)



ก่อนเข้าสู่ท่อนย้อนความ ได้มีการย้ำทำนองหลักโดยบาสซูน เบสคลาริเนต บาริโทนแซกโซโฟน และทรอมโบน เพื่อแสดงการกลับสู่ท่อนแรก จากนั้นมีการย้ำจังหวะโดยเริ่มจากบรรเลงเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีได้แก่ บาสซูน บาริโทนแซกโซโฟน ฮอร์น และทรอมโบน โดยแต่ละเครื่องจนค่อยๆ หยุดบรรเลง จนเหลือเพียงบาริโทนแซกโซโฟนในตอนท้ายของท่อนพัฒนา

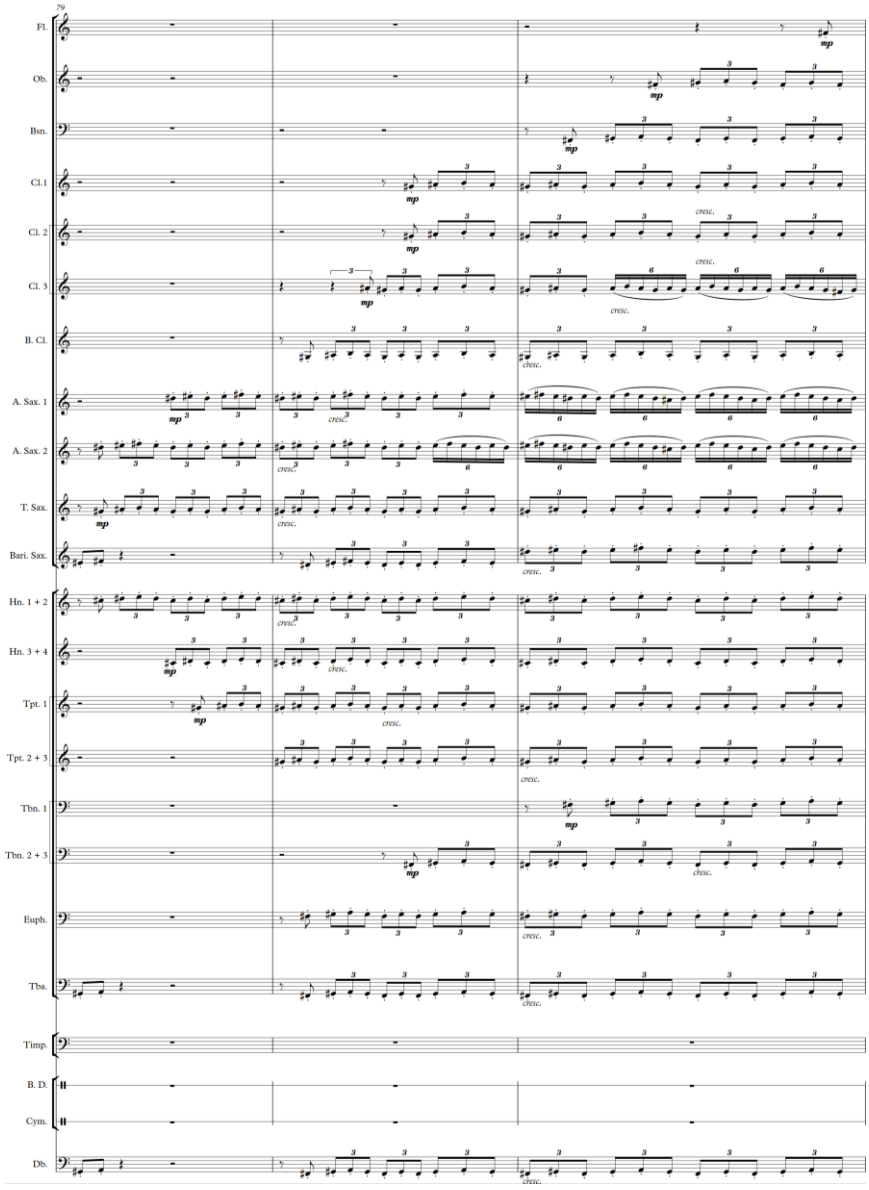
ท่อนย้อนความ

สำหรับท่อนย้อนความ เป็นการอธิบายเกี่ยวกับจิตใจหลังจากถูกผลกระทบจากความเครียด ยังคงใช้ทำนองหลักและเสียงประสานคล้ายกับท่อนนำเสนอ แต่มีช่วงหางเพลงเพิ่มก่อนจบกระบวนที่หนึ่ง เพื่อส่งต่อความตึงเครียด ท่อนนี้กำหนดให้มีอัตราความเร็วที่ 50 จังหวะต่อนาที

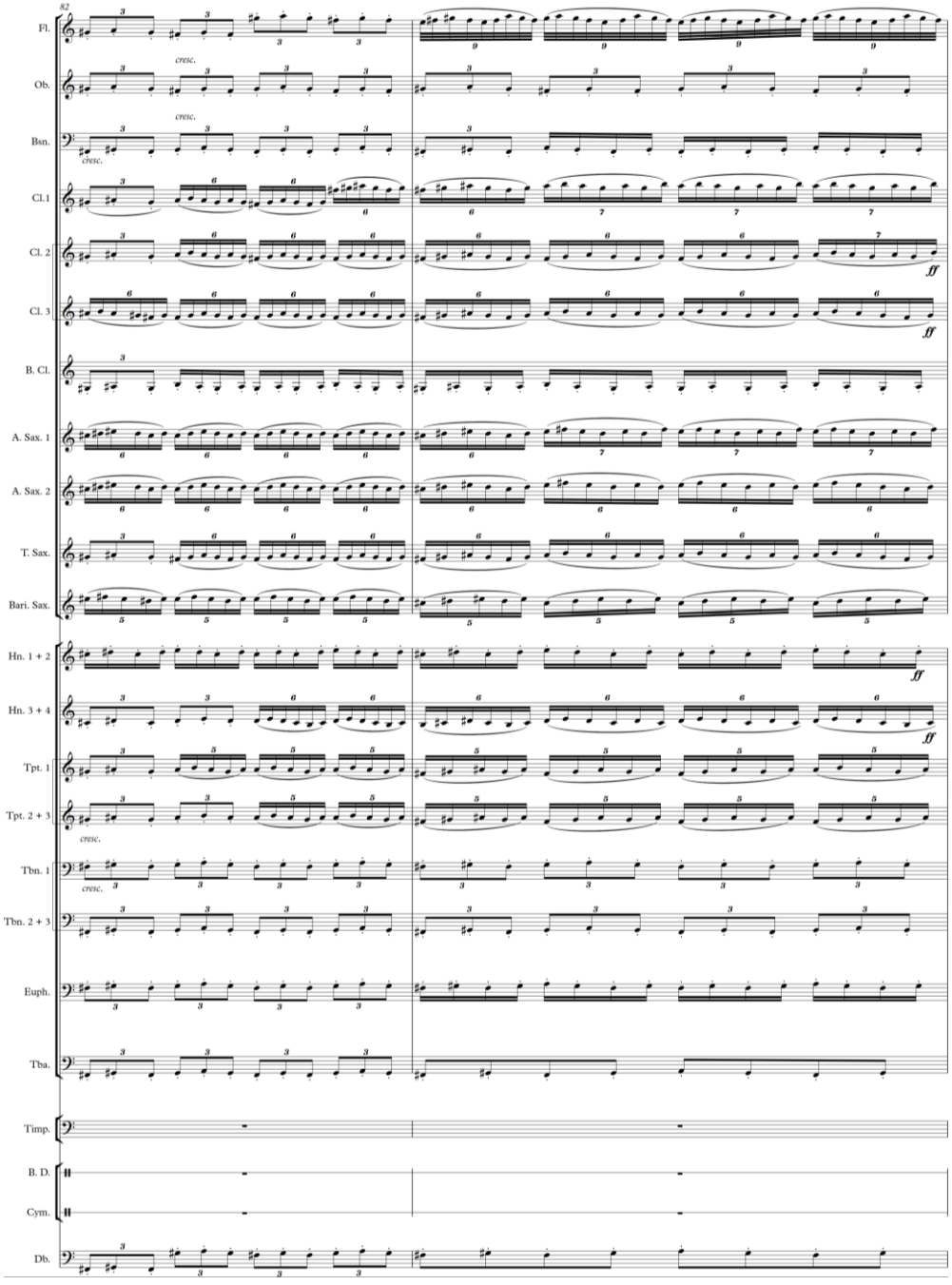
ช่วงหางเพลง

เป็นช่วงเพลงสั้นๆ เพื่อส่งต่อให้กับกระบวนถัดไป ซึ่งกล่าวถึงโรคทางจิตเวช มีเนื้อดนตรีซับซ้อนในด้านจังหวะ

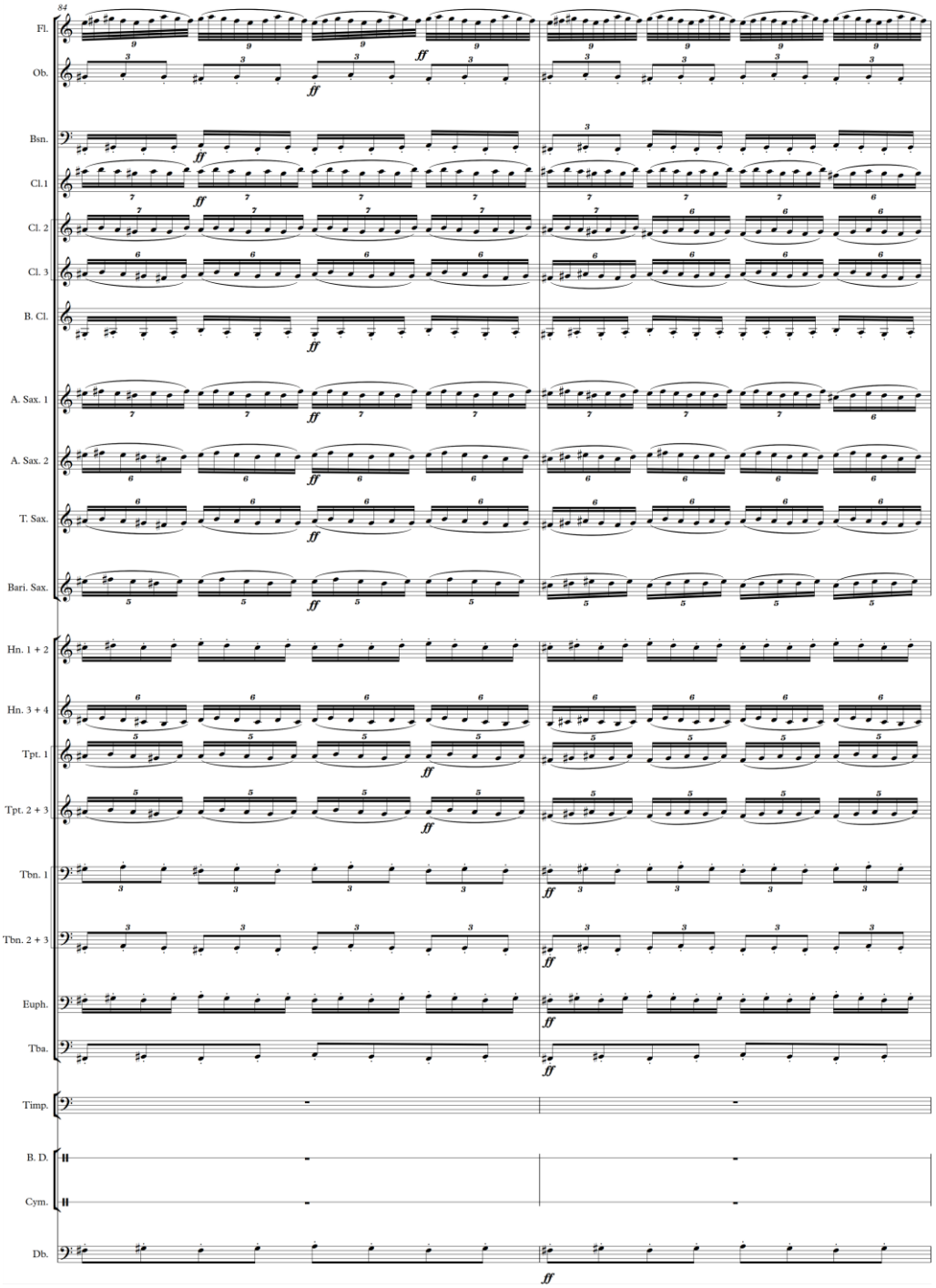
ตัวอย่างที่ 3.16 ท่อนหางเพลง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 79-88



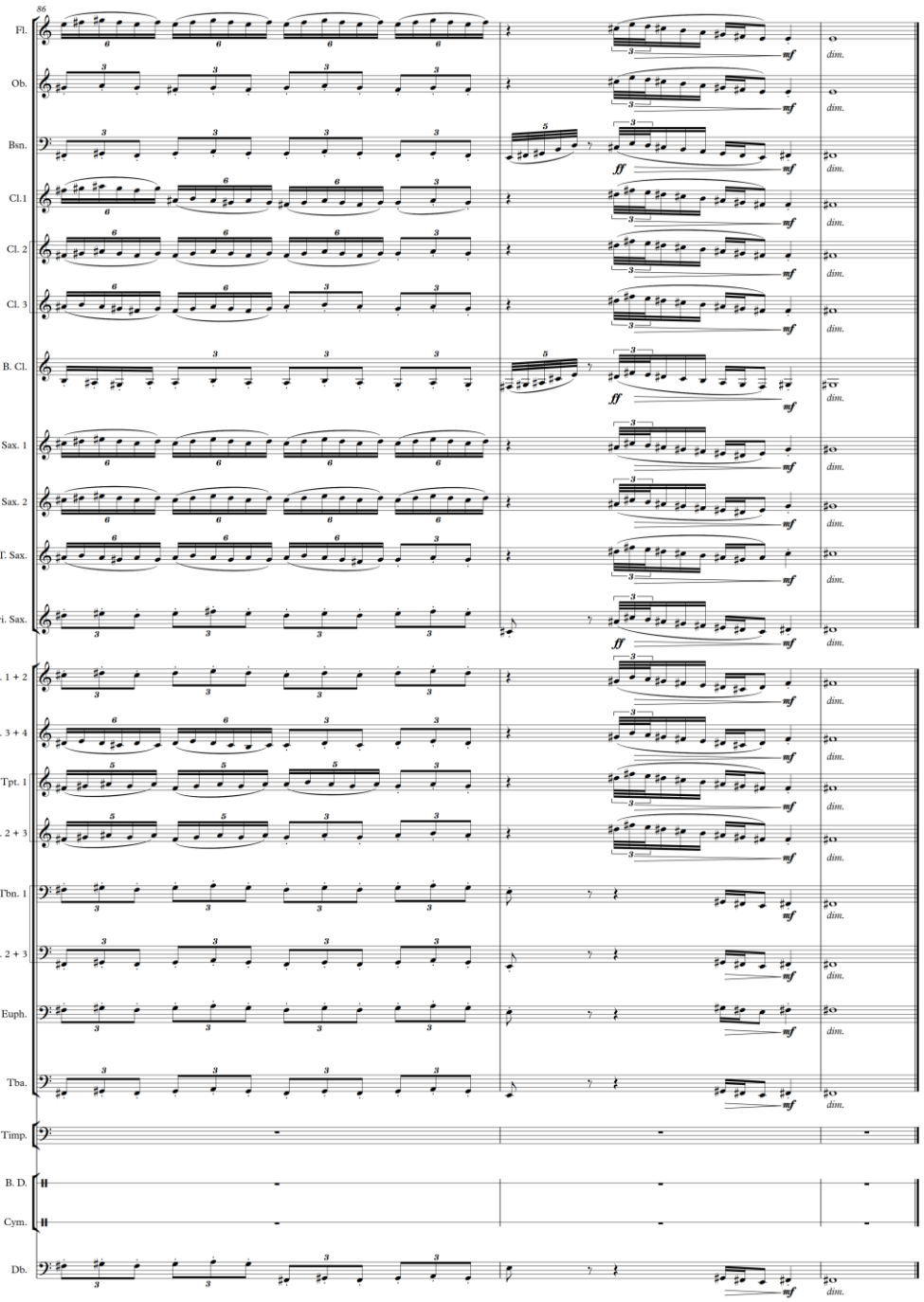
ตัวอย่างที่ 3.16 ท่อนหางเพลง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 79-88 (ต่อ)



ตัวอย่างที่ 3.16 ท่อนหางเพลง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 79-88 (ต่อ)



ตัวอย่างที่ 3.16 ท่อนหางเพลง ในกระบวนที่หนึ่ง ห้องที่ 79-88 (ต่อ)



จากตัวอย่างที่ 3.16 แสดงการสร้างเนื้อดนตรีที่มีความซับซ้อนในด้านจังหวะ โดยแต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงด้วยโน้ต F# G# A G# F# G# วนซ้ำด้วยสัดส่วนจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ จากนั้นอัลโตแซกโซโฟน คลาริเนต 3 ปรับสัดส่วนจังหวะโดยหดจังหวะลงครึ่งหนึ่งเป็นเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์หรือบรรเลงเร็วขึ้นสองเท่านั่นเอง จากนั้นแต่ละเครื่องดนตรีค่อยๆ บรรเลงเร็วขึ้น

ด้วยสัดส่วนจังหวะที่ไม่เท่ากัน โดยทูบา และดับเบิ้ลเบส บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โอโบ กลุ่มทรอมโบน บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ เบสคลาริเนต ฮอร์น 1 ฮอร์น 2 และยูโฟเนียม บรรเลงด้วยเขบ็ตสองชั้น บาริโทนแซกโซโฟน กลุ่มทรัมเปต บรรเลงด้วยเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ กลุ่มคลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน ฮอร์น 3 และฮอร์น 4 บรรเลงด้วยเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์ ฟลูตบรรเลงด้วยเขบ็ตสามชั้นเก้าพยางค์ จนกระทั่งห้องที่ 86 เนื้อดนตรีคลี่คลายลงโดยแต่ละเครื่องดนตรี กลับมาบรรเลงเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์และเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์

ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 87 เครื่องดนตรีได้หยุดบรรเลงอย่างฉับพลันโดยเหลือเพียงเครื่องดนตรีแนวเบสได้แก่ บาสซูน เบสคลาริเนต เมื่อเข้าสู่จังหวะที่ 2 เครื่องดนตรีทั้งหมดกลับมาบรรเลงทำนองเดียวกันเพื่อส่งเข้าคอร์ดจบซึ่งสร้างจากเสียงประสานขั้นคู่สี่ (F# B E)

3.4 อรรถาธิบายกระบวนที่สอง ซึมเศร้า (Depressive)

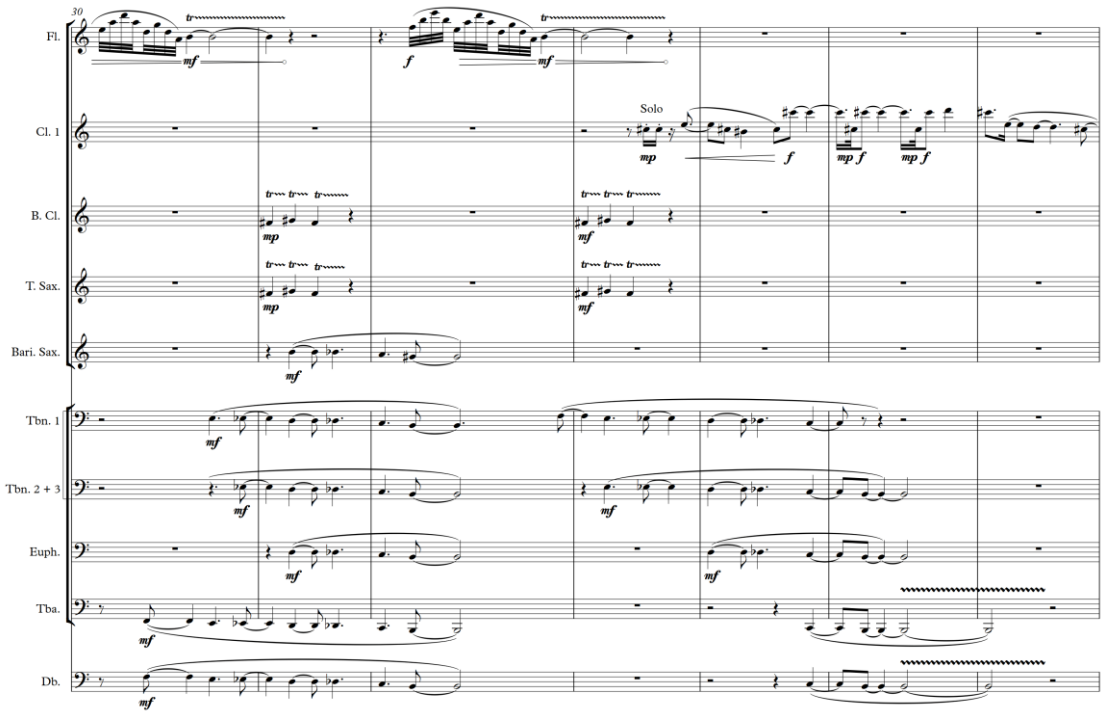
3.4.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์

กระบวนที่สอง ซึมเศร้า นำเสนอเกี่ยวกับอารมณ์เศร้า หดหู่ ซึ่งตีความจากอารมณ์ของโรคซึมเศร้า (Major Depressive Disorder) มีอาการวิตกกังวล หดหู่ เศร้าโศก ใน การสร้างอารมณ์ความรู้สึกนี้จะเน้นการใช้ค่าโน้ตที่มีความยาวหรือโน้ตค้าง ใช้ขั้นคู่ที่มีความกระด้างหรือกลุ่มเสียงกัดจนเกิดความตึงเครียด ใช้ความดังเบา (Dynamic) ที่มีความแตกต่างอย่างฉับพลัน เพื่อแสดงถึงอารมณ์เพ้อคลั่ง ฟูมฟาย การประพันธ์จะใช้สังคีตลักษณ์การแปรแบบต่อเนื่อง (Continuous variation form)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงและการประสานเสียงของบทประพันธ์

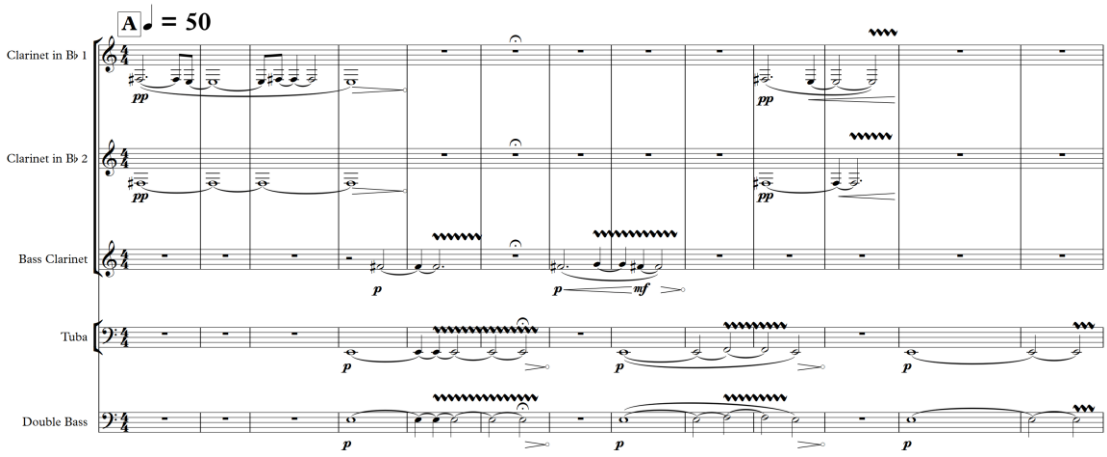
1) การใช้บันไดเสียงโครมาติก สำหรับการใช้บันไดเสียงโครมาติกสำหรับกระบวนนี้เป็นการสร้างความไม่ชัดเจนและความตึงเครียด ให้กับเสียงประสานในขณะนั้น อีกทั้งยังเป็นการเชื่อมโยงระหว่างโน้ตในลักษณะของโน้ตนอกคอร์ด เช่นโน้ตผ่าน (Passing tone) หรือ โน้ตเคียง (Neighboring tone)

ตัวอย่างที่ 3.17 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 30-36

จากตัวอย่างที่ 3.17 แสดงการใช้บันไดเสียงโครมาติกในการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ ได้แก่ ทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบส ใช้บันไดเสียงในลักษณะไล่ลง เป็นการสร้างความกดดัน และความไม่ชัดเจนให้กับเสียงประสานในขณะนั้น ซึ่งมีศูนย์กลางเสียงของโน้ต F บรรเลงโดยเบสคลาริเนต เทเนอร์แซกโซโฟน และ B บรรเลงโดยโอโบ อีกทั้งมีแนวทำนองที่สร้างจากขั้นคู่สี่จากฟลูต ทำให้เกิดความกระด้างเมื่อแนวทำนองหลักกับแนวประสานโครมาติกนี้เกิดขั้นคู่ที่ไม่กลมกลืนจากการประสานในแนวตั้ง

2) การประสานขั้นคู่เสียง สำหรับการประสานขั้นคู่เสียงกระบวนที่สองนี้ จะใช้ขั้นคู่เสียงที่ไม่กลมกลืน เพื่อสร้างอารมณ์หม่นหมอง ซึมเศร้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

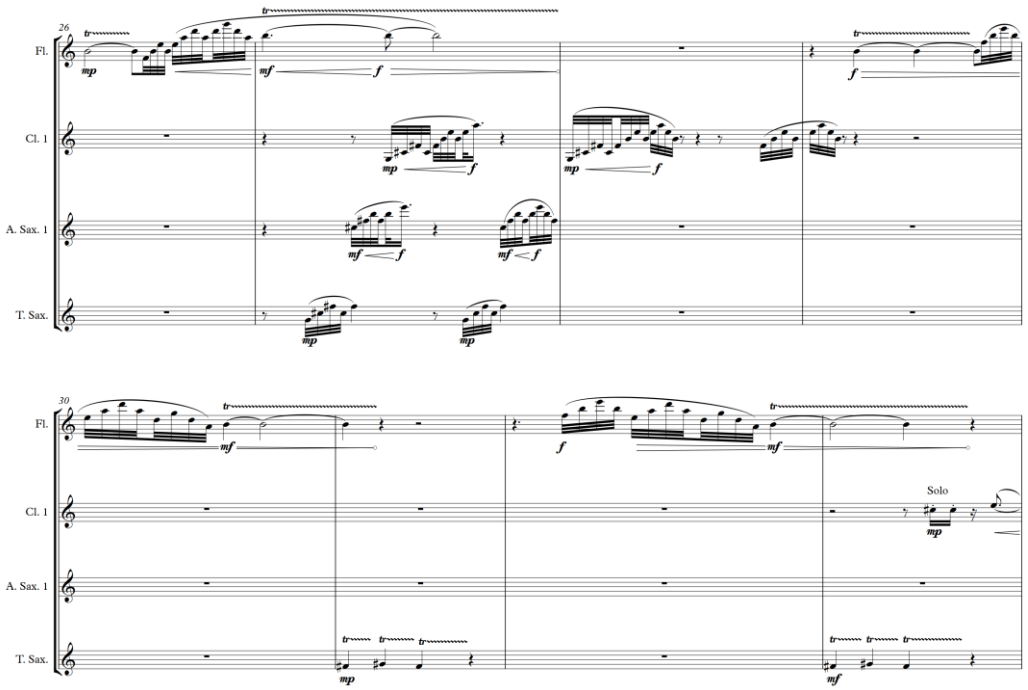
ตัวอย่างที่ 3.18 การใช้ขั้นคู่หนึ่งและแปด ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 1-13



จากตัวอย่างที่ 3.18 แสดงการใช้ขั้นคู่หนึ่งและขั้นคู่แปดหรือใช้โน้ตเดียวกันทั้งหมด คือ โน้ต E โดยแต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงในลักษณะโน้ตค้างและทับซ้อนกัน สร้างความกระด้างระหว่างแต่ละเครื่องดนตรีด้วยการเบนโน้ตดังในห้องที่ 1-4 คลาริเนต 1 และ 2 บรรเลงโน้ต E เหมือนกันแต่คลาริเนต 1 มีการเบนเสียงจากโน้ต E ลงมาโน้ต D ทำให้เกิดขั้นคู่สองที่มีความกระด้าง จากนั้นกลับไปโน้ต E และในห้องที่ 7-10 เป็นการบรรเลงโน้ต E ระหว่าง เบสคลาริเนต ทูบา และดับเบิลเบส มีการเบนเสียงจาก E เป็นโน้ต F และเบนเสียงกลับมา E โดยเบสคลาริเนตและทูบา ทำให้เกิดขั้นคู่สองไมเนอร์กับโน้ต E ของดับเบิลเบส

นอกจากการเบนเสียงโน้ตแล้ว แต่ละเครื่องดนตรีมีการบรรเลงสั่นเสียง (Vibrato) ทำให้เกิดความกระด้างเนื่องจากการสั่นเสียงจะทำให้เกิดการเบนของเสียงและเมื่อแต่ละเครื่องดนตรีเบนเสียงพร้อมกันจะทำให้เกิดความกระด้าง

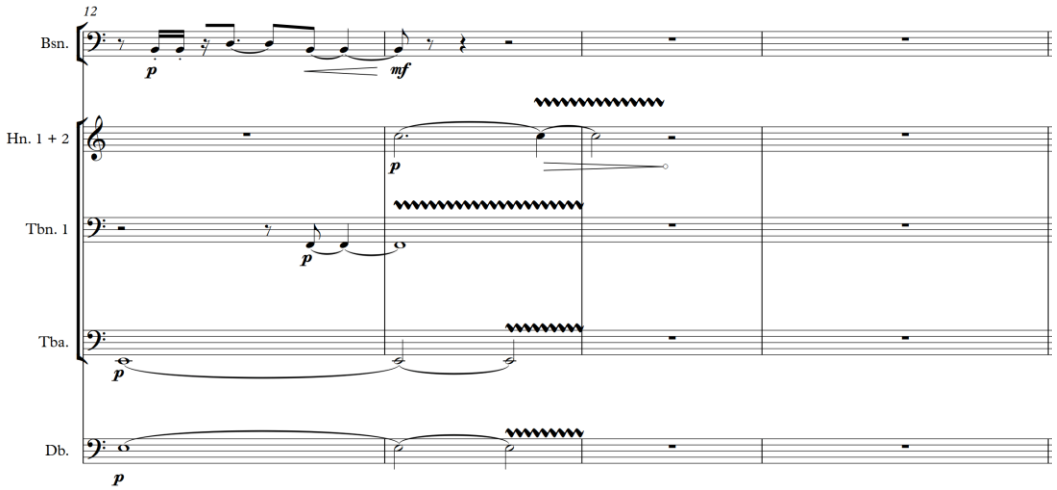
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.19 การใช้ขั้นคู่สี่ในการสร้างแนวทำนอง ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 26-33

จากตัวอย่างที่ 3.19 แสดงการใช้ขั้นคู่สี่ในการสร้างแนวทำนอง โดยเรียงทำนองด้วยโน้ตในระยะขั้นคู่สี่ ทำให้เกิดสุ้มเสียงที่ไม่ชัดเจนในด้านระบบอิงกุญแจเสียง บรรเลงโดยฟลูต คลาริเนต เบสคลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน และเทเนอร์แซกโซโฟน

3.4.3 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์

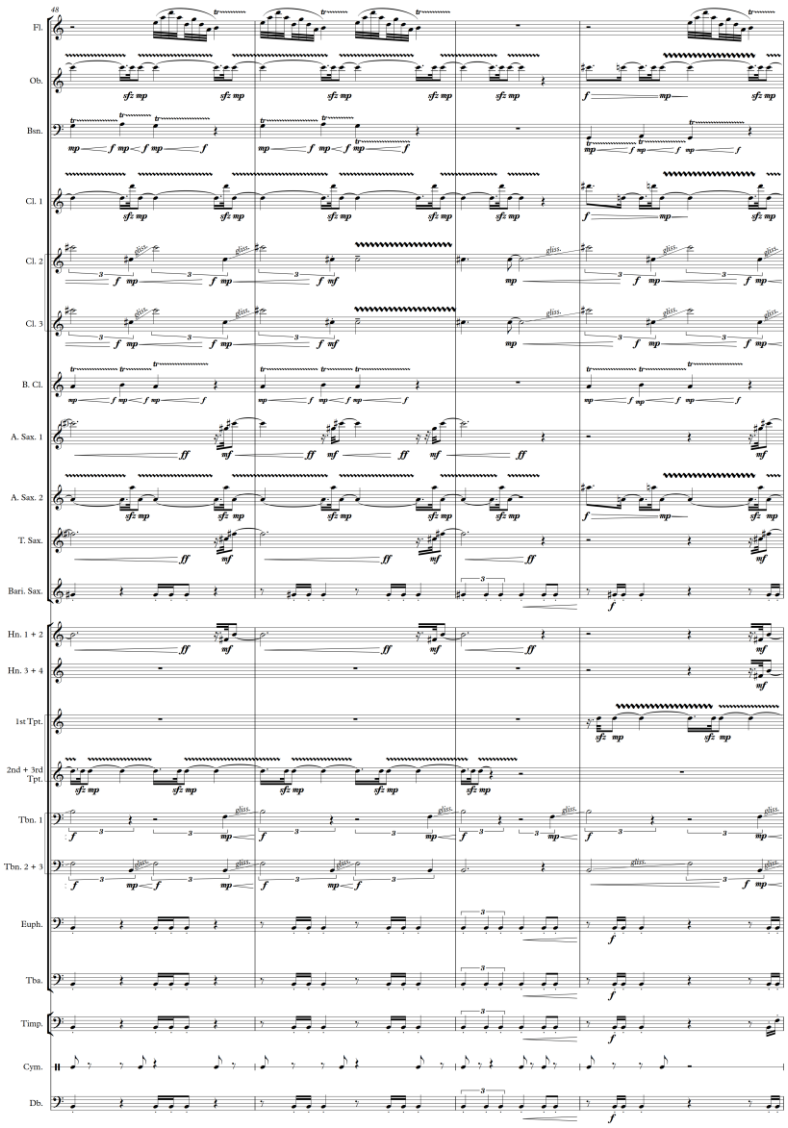
1) คลังฟาร์เบนเมโลดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.20 การใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 12-14

ดังตัวอย่างที่ 3.20 เป็นการใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในห้องที่ 12-14 เป็นการนำเอาทำนองหลักจากกระบวนที่หนึ่ง คือ F# G# A มาแปรโน้ตเป็น E F G และกระจายให้กับเครื่องดนตรี ได้แก่ ดับเบิลเบส ทูบา ทรอมโบน ฮอร์น และ บาสซูน แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงในลักษณะโน้ตค้าง ทำให้เกิดความกระด้างของเสียง

3.4.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ

1) ออสตินาโต สำหรับในกระบวนที่สองนี้ จะใช้กลุ่มโน้ตบรรเลงย้ำมากกว่าหนึ่งแนว และกำหนดให้เริ่มต้นการบรรเลงแต่ละกลุ่มโน้ตไม่ตรงกัน เพื่อสร้างความอิสระของการประสานแนวทำนองและเกิดจังหวะขัด เพื่อแสดงถึงความฟุ้งซ่านของความคิดภายในจิตใจ

ตัวอย่างที่ 3.21 การใช้ออสตินาโต ในกระบวนที่สอง ห้องที่ *48-51*

จากตัวอย่างที่ 3.21 แสดงการใช้ออสตินาโตในกระบวนที่สอง ห้องที่ 48-51 มีการใช้โมทีฟหลากหลายในการออสตินาโต โมทีฟแรกบรรเลงโดยฟลูต สร้างจากขั้นคู่สี่ (E A D) โมทีฟที่ 2 บรรเลงโดยโอโบ คลาริเนต 1 อัลโตแซกโซโฟน และทรัมเปต ใช้โน้ตค้าง C แทรกด้วยโน้ต C ที่สูงกว่าช่วงคู่แปดในลักษณะคล้ายโน้ตสะบัด (Grace note) โมทีฟที่ 3 บรรเลงโดยคลาริเนต 2 คลาริเนต 3 และทรอมโบน บรรเลงในลักษณะรูดเสียง (Glissando) โมทีฟที่ 4 บรรเลงโดยบาสซูน และเบสคลาริเนต ใช้เทคนิคทริล (Trill) โมทีฟที่ 5 บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน 1 และเทเนอร์แซกโซโฟน บรรเลงด้วยโน้ต B ในลักษณะคล้ายโน้ตสะบัด และโน้ตค้าง E และโมทีฟที่ 6 บรรเลงโดยบาริโทนแซกโซโฟน ยูโฟเนียม ทูบา ทิมปานี และดับเบิลเบส ด้วยโน้ต B ในลักษณะย้ำจังหวะ

เมื่อบรรเลงโมทีฟทั้งหมดในช่วงเวลาเดียวกันทำให้เกิดความซับซ้อนของเนื้อดนตรี เนื่องจากมีความหลากหลาย คล้ายกับเทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง สื่อถึงความซับซ้อนของความคิดสับสน วุ่นวาย

3.4.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

ในกระบวนที่สองนี้ต้องการสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกของความซึมเศร้า โดยมีการดำเนินจากเล็กน้อยไปจนถึงสูงสุด ผู้วิจัยจึงเลือกสังคีตลักษณ์การแปรแบบต่อเนื่อง ในการสื่อถึงลักษณะเหล่านั้น โดยดำเนินจากวัตถุดิบเพียงเล็กน้อย แล้วค่อยๆ พัฒนาขยายเพิ่มขึ้นจนไปสู่จุดสูงสุดของกระบวนในช่วงท้าย

สำหรับการแบ่งท่อนของกระบวนนี้ซึ่งมีความต่อเนื่องของตัวบทเพลง ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นสองช่วงใหญ่ ดังนี้

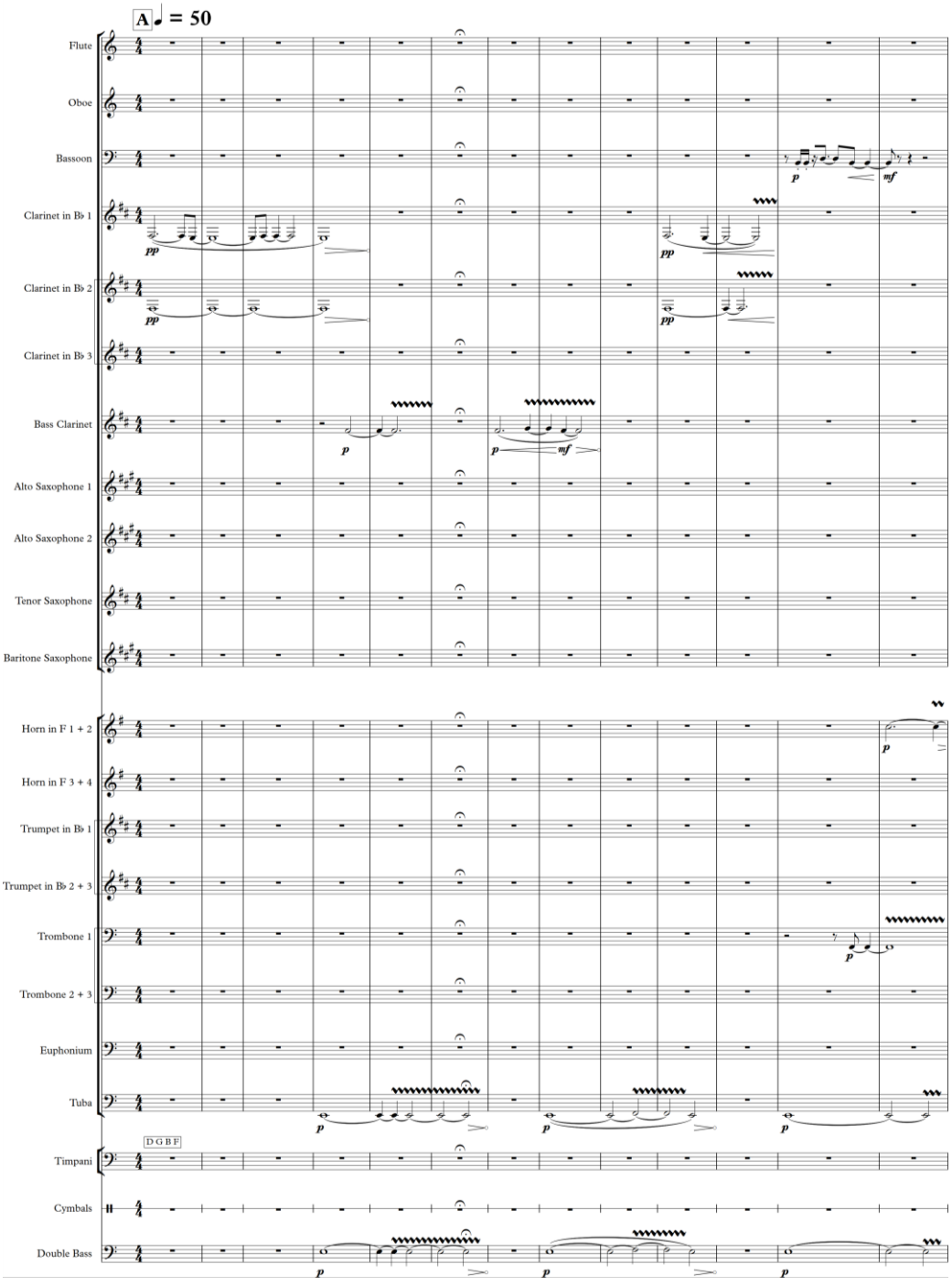
ท่อน A ห้องที่ 1-39

ท่อน B ห้องที่ 40-65

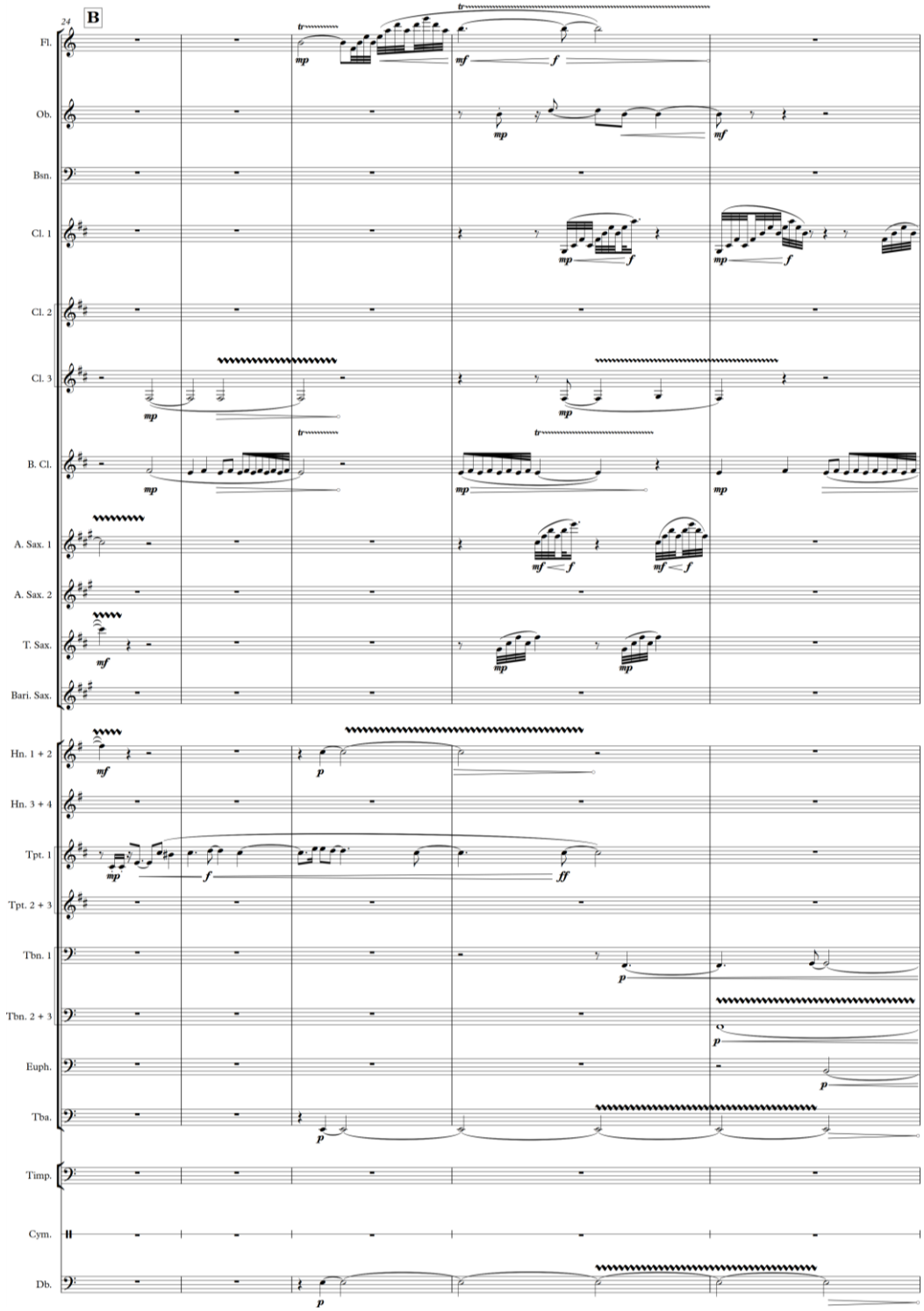
ท่อน A

กระบวนนี้เป็นกระบวนที่ใช้ความเร็วช้ามากที่ 50 จังหวะต่อนาที สำหรับท่อน A จะเน้นการใช้เครื่องดนตรีโทนเสียงต่ำบรรเลงโน้ตค้างในการนำเสนอ ใช้ระดับเสียงเบา (p) เพื่อสร้างความหม่น ซึมเศร้า อีกทั้งใช้เทคนิคสั่นเสียงเพื่อเสียงสั่นเครือ

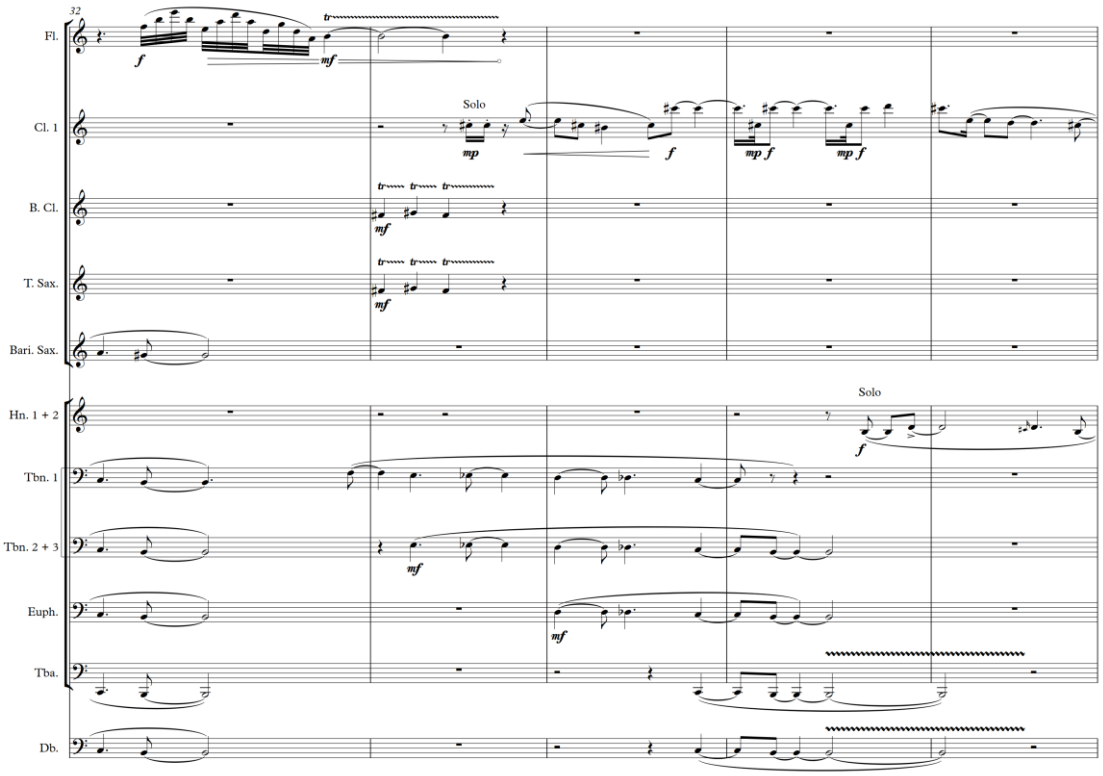
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.22 การบรรเลงโน้ตค้าง และเทคนิคการสั่นเสียง ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 1-11

จากตัวอย่างที่ 3.22 แสดงการบรรเลงของเครื่องดนตรีโทนเสียงต่ำ ได้แก่ คลาริเนต เบสคลาริเนต ทูบา และดับเบิลเบส จะสังเกตได้ว่าในตอนเริ่มต้นแต่ละเครื่องดนตรีจะบรรเลงต่างเวลากัน จากนั้นจะค่อยๆ บรรเลงในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ทำให้เกิดการเรียงซ้อนของแนวประสาน

หลังจากเริ่มต้นด้วยโน้ตค้าง มีการสอดแทรกวัตถุดิบใหม่เข้าไปในระหว่างบรรเลงโน้ตค้างที่มีการทับซ้อน เพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีความเข้มข้นขึ้น

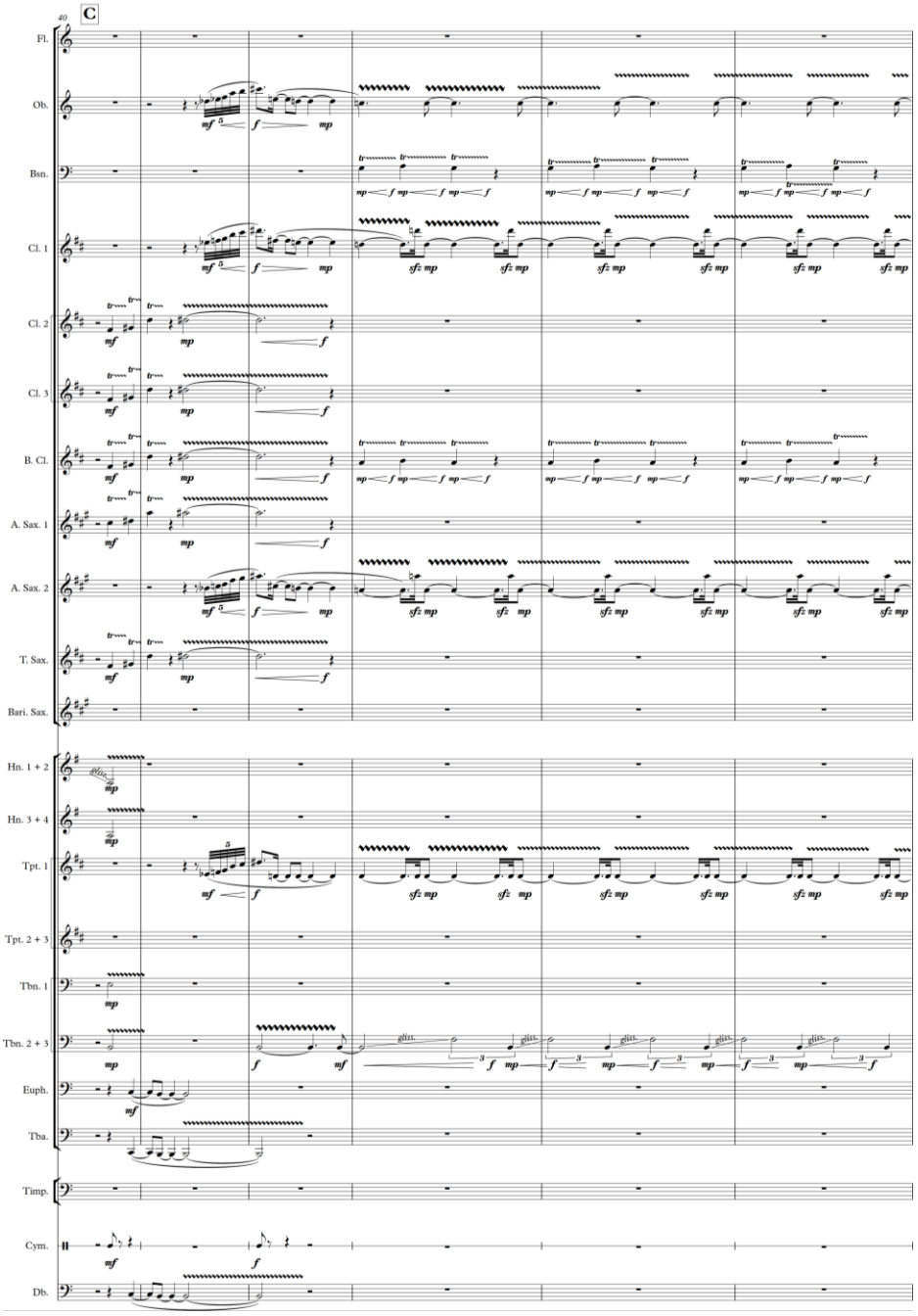
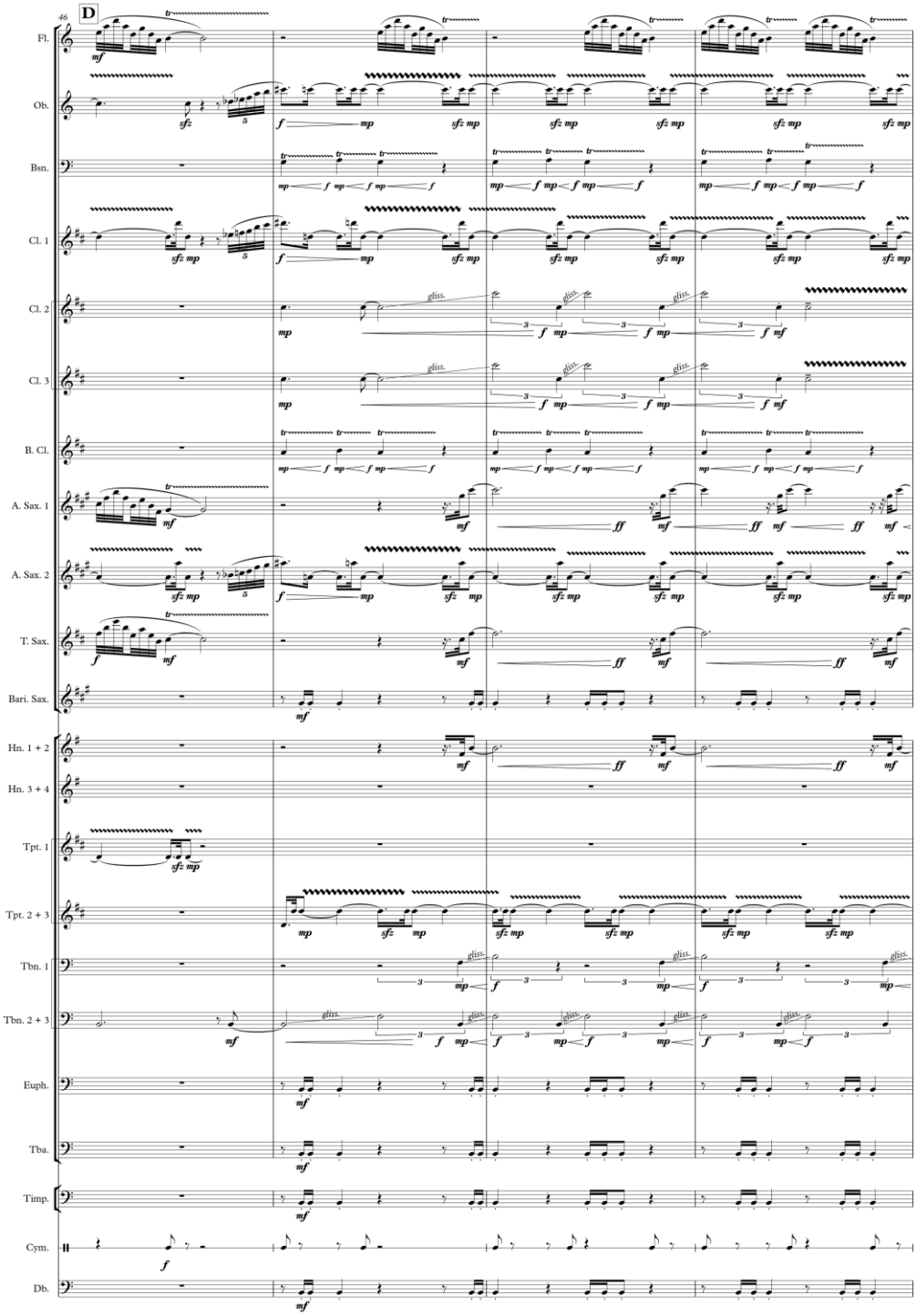
ตัวอย่างที่ 3.23 การเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรี ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 24-28

จากตัวอย่างที่ 3.23 แสดงการใช้เพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรีด้วยการเพิ่มแนวทำนองในลักษณะโมทีฟขนาดสั้นที่สร้างจากขั้นคู่สี่ มีการใช้ค่าโน้ตสั้นอย่างเขบ็ตสามชั้น เพื่อสื่อถึงความคิดในเชิงลบ ความวิตก ความว้าวุ่นใจ ซึ่งกำลังเกิดขึ้นภายในจิตใจ บรรเลงโดยฟลูต คลาริเนต เบสคลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน 1 และเทเนอร์แซกโซโฟน

ในด้านระดับเสียง แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงจะเริ่มบรรเลงดังขึ้น สังเกตจากระดับเสียงดัง (mf, f) ซึ่งมีอยู่ในเกือบทุกเครื่องดนตรี เป็นการเตรียมพร้อมเข้าสู่ท่อน B

ตัวอย่างที่ 3.24 การแปรโน้ตค้าง เพื่อนำสู่ท่อน B ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 32-36

จากตัวอย่างที่ 3.24 แสดงการแปรโน้ตค้างไปในลักษณะต่างๆ ดังเช่นในโอโบเป็นการนำโน้ตค้างมาแปรเป็นโน้ตยาวสลับโน้ตสั้นขนาดเขบ็ตสามชั้นและเพิ่มโน้ตประดับเล็กน้อย แต่ยังคงศูนย์กลางเสียงของโน้ตค้างคือ โน้ต B สำหรับแนวเบสได้แปรจากโน้ตค้างเป็นแนวทำนองโน้ตโครมาติกในลักษณะไล่ลง และแปรโน้ตค้างเป็นการทริลในเครื่องดนตรีเบสคลาริเนตและเทเนอร์แซกโซโฟน

ท่อน B

สำหรับท่อน B เป็นท่อนที่อธิบายถึงช่วงซึมเศร้าที่มีระดับสูง สับสน วุ่นวายภายในจิตใจ เนื่องจากเป็นท่อนที่มีความต่อเนื่องมาจากท่อนก่อนหน้า ทำให้วัตถุดิบที่ใช้ในท่อนนี้ได้รับมาจากท่อนก่อนหน้าเกือบทั้งหมด แต่ใช้เทคนิคออสตินาโตในการเน้นย้ำวัตถุดิบหรือโมทีฟเหล่านั้นในการสร้างสรรค์อารมณ์ ท่อนนี้กำหนดให้มีอัตราความเร็วที่ 50 จังหวะต่อนาที

ตัวอย่างที่ 3.25 การสร้างความต่อเนื่องจากท่อน A สู่ท่อน B ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 40-49

ตัวอย่างที่ 3.25 การสร้างความต่อเนื่องจากท่อน A สู่ท่อน B ในกระบวนที่สอง ห้องที่ 40-49 (ต่อ)

จากตัวอย่างที่ 3.25 แสดงการสร้างความต่อเนื่องจากท่อน A สู่ท่อน B จะสังเกตได้จากการนำเอาแนวทำนองของโอโบในช่วงก่อนหน้ามาใช้เป็นโมทีฟในการออสตินาโต โดยปรับโน้ตจากโน้ต B เป็นโน้ต C บรรเลงโดยโอโบ คลาริเนต 1 อัลโตแซกโซโฟน 2 ทรัมเปต สำหรับโมทีฟที่มี

การทริลได้มีการนำมาใช้เช่นกัน บรรเลงโดยบาสซูนและเบสคลาริเนต ซึ่งก่อนหน้านั้นบรรเลงโดยเบสคลาริเนตและเทเนอร์แซกโซโฟน

ในห้องที่ 46 โมทีฟที่สร้างจากโน้ตขั้นคู่สี่ ได้นำมาจากวัตถุดิบจากท่อนก่อนหน้าเช่นกัน บรรเลงโดยฟลูต อัลโตแซกโซโฟน 1 เทเนอร์แซกโซโฟน

นอกเหนือไปจากการใช้วัตถุดิบหรือโมทีฟเดิมจากท่อนก่อนหน้าแล้ว จะมีการใช้วัตถุดิบหรือโมทีฟใหม่เข้ามาเสริมด้วยทั้งการเน้นย้ำจังหวะจากเครื่องเคาะได้แก่ ทิมปานี ฉาบ และเครื่องดนตรีโทนเสียงต่ำ ได้แก่ บาริโทนแซกโซโฟน ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบส การบรรเลงด้วยเทคนิครูดเสียงด้วยคลาริเนต และทรอมโบนเพื่อสร้างความสับสนวุ่นวายในระหว่างการออสตินาโต

สำหรับการออสตินาโตในท่อน B นี้ จะมีการบรรเลงค่อนข้างยาว เป็นการเน้นย้ำวัตถุดิบหรือโมทีฟที่บรรเลงทับซ้อนกันเหล่านี้ เพื่อแสดงถึงความกดดันอันทับซ้อนจากความคิดเชิงลบซึ่งมาจากอารมณ์ซึมเศร้า

3.5 อรรถาธิบายกระบวนที่สาม กดดัน (Pressuring)

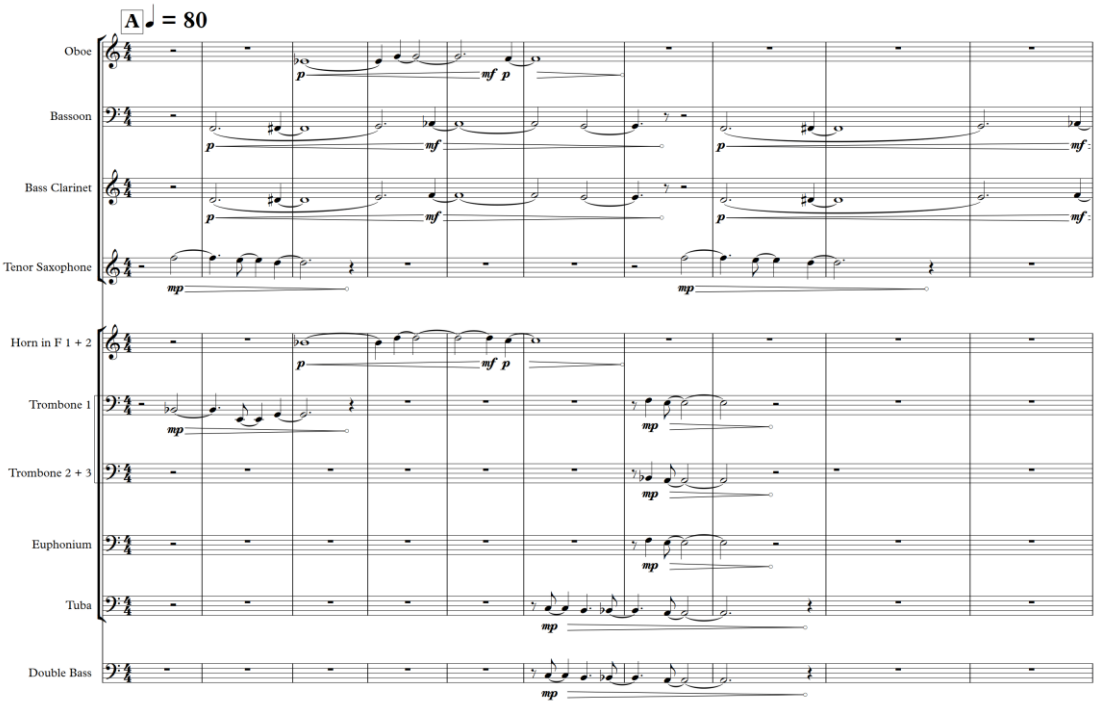
3.5.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์

กระบวนที่สาม กดดัน นำเสนอเกี่ยวกับความรู้สึกกดดัน ซึ่งตีความจากอาการของโรคย้ำคิดย้ำทำ (Obsessive-Compulsive Disorder) มีอาการวิตกกังวล กดดัน จากการมีความคิดซ้ำๆ ย้ำสิ่งเดิมๆ และตอบสนองด้วยการทำพฤติกรรมซ้ำๆ เพื่อลดความกดดันและวิตกกังวล ในการตีความสู่การประพันธ์จะใช้เทคนิคออสตินาโต โดยนำวัตถุดิบมาใช้ซ้ำไปมาเพื่อสร้างความกดดันให้กับบทเพลง

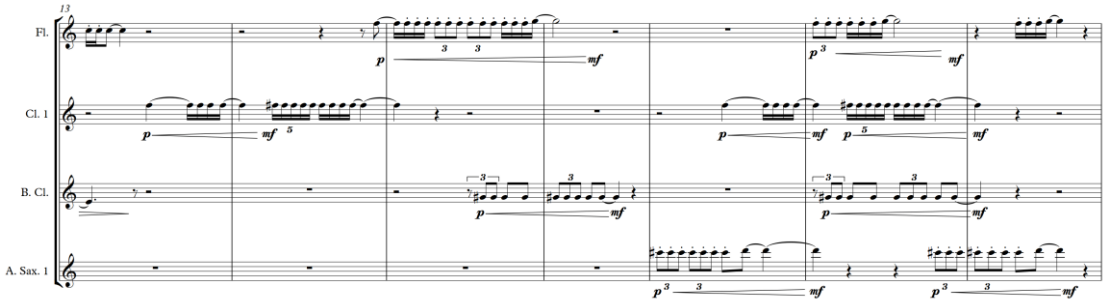
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงและการประสานเสียงของบทประพันธ์

1) การประสานเสียงด้วยขั้นคู่เสียง สำหรับกระบวนที่สาม เน้นการสร้างอารมณ์ของบทประพันธ์ด้วยการใช้ขั้นคู่เสียง

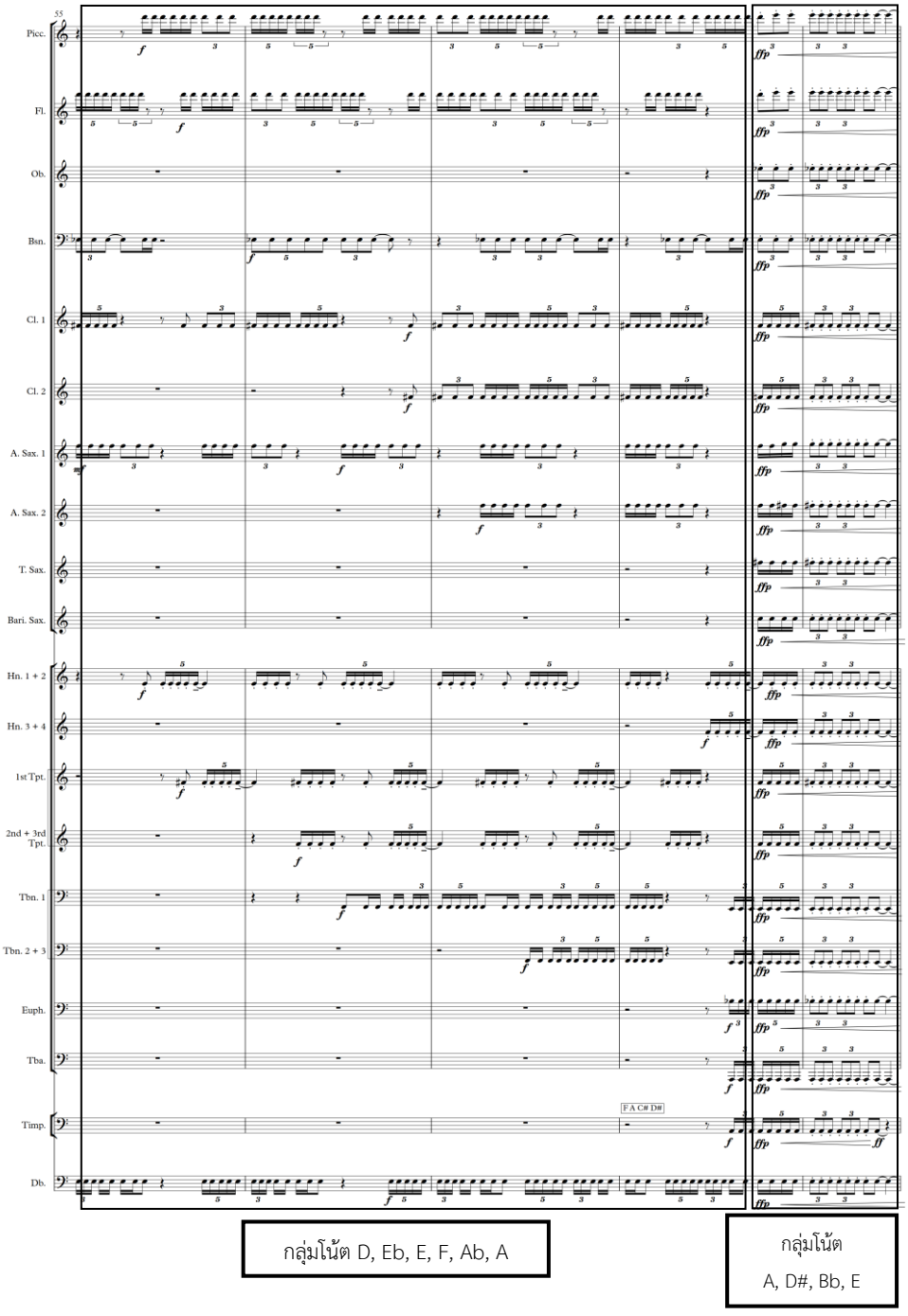
ตัวอย่างที่ 3.26 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่และขั้นคู่สี่เรียงซ้อน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 1-8

จากตัวอย่างที่ 3.26 แสดงการใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่ สังเกตการเริ่มบรรเลงของเครื่องดนตรีโอโบ บาสซูน เบสคลาริเนต เทเนอร์แซกโซโฟน ฮอร์น และทรอมโบน เป็นการประสานเสียงในระยะขั้นคู่สี่ได้แก่ C F Bb และ Eb จากนั้นมีการดำเนินทำนองจากโน้ตเริ่มต้นของแต่ละเครื่องดนตรี ดังในการบรรเลงของฟลูต เทเนอร์แซกโซโฟน และฮอร์นดำเนินทำนองด้วยไดอาโทนิกของกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ การบรรเลงของบาสซูน เบสคลาริเนต ดำเนินทำนองจากบันไดเสียงโครมาติก และการบรรเลงของทรอมโบน ดำเนินทำนองด้วยคอร์ด E°

เสียงประสานที่เกิดขึ้นในห้องที่ 7-8 มีลักษณะเป็นเสียงประสานขั้นคู่สี่เรียงซ้อน โดยขั้นคู่สี่ชุดแรก เป็นการบรรเลงของบาสซูน คลาริเนต 3 เบสคลาริเนต ทรัมเปต 2 และทรัมเปต 3 ด้วยโน้ต C และ F ขั้นคู่สี่ชุดที่ 2 เป็นการบรรเลงของทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบส ด้วยโน้ต E และ A เป็นการใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่ในลักษณะเรียงซ้อนด้วยระยะห่างขั้นคู่สามไมเนอร์ (A – C)

ตัวอย่างที่ 3.27 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สอง ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 13-19

จากตัวอย่างที่ 3.27 มีการใช้เสียงประสานขั้นคู่สอง ด้วยการบรรเลงโน้ตย้ำอย่างต่อเนื่อง สังเกตการประสานขั้นคู่เสียงของแต่ละเครื่องดนตรี ดังการบรรเลงโน้ตย้ำ E ของคลาริเนตในห้องที่ 14 ประสานขั้นคู่สองกับการบรรเลงโน้ตย้ำ F ของฟลูต จากนั้นโน้ตย้ำ F ของฟลูตประสานขั้นคู่สองกับโน้ตย้ำ F# ของเบสคลาริเนต หากมองเป็นลำดับของการบรรเลงจะคล้ายกับบันไดเสียงโครมาติก

และในห้องที่ 17 มีการดำเนินทำนองประสานคล้ายกับห้องที่ 14-16 แต่จะเลื่อนระยะการบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรีให้มาใกล้กันมากขึ้น ทำให้เกิดลักษณะคล้ายกับกลุ่มเสียงกัด ได้แก่โน้ต E F F# และ G

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

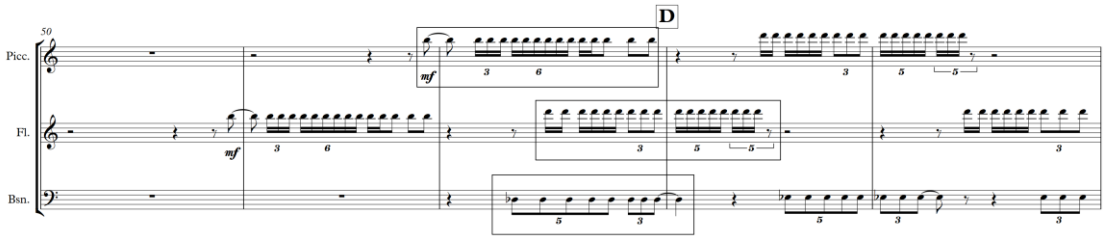
ตัวอย่างที่ 3.28 การใช้กลุ่มเสียงกัด และเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 55-59

จากตัวอย่างที่ 3.28 แสดงการใช้กลุ่มเสียงกัดซึ่งบรรเลงจากแนวทำนองที่มีลักษณะโน้ตย้ำ ในห้องที่ 55-58 ซึ่งแต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงโน้ตทับซ้อนกัน จากกลุ่มโน้ต D Eb E F Ab A ซึ่งให้สุ้มเสียงที่มีความกระด้างมาก จากนั้นส่งต่อให้กับเสียงประสานในห้องที่ 59 ซึ่งใช้เสียงประสาน

ในลักษณะคู่สี่ออกเมนเทดเรียงซ้อน ได้แก่ A D# และ Bb E ซึ่งมีความกระด้างแตกต่างจากเสียงประสานจากกลุ่มก่อนหน้า

3.5.3 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์

1) คลังฟาร์เบนเมโลดี (Klangfarbenmelodie)

ตัวอย่างที่ 3.29 การใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 50-54

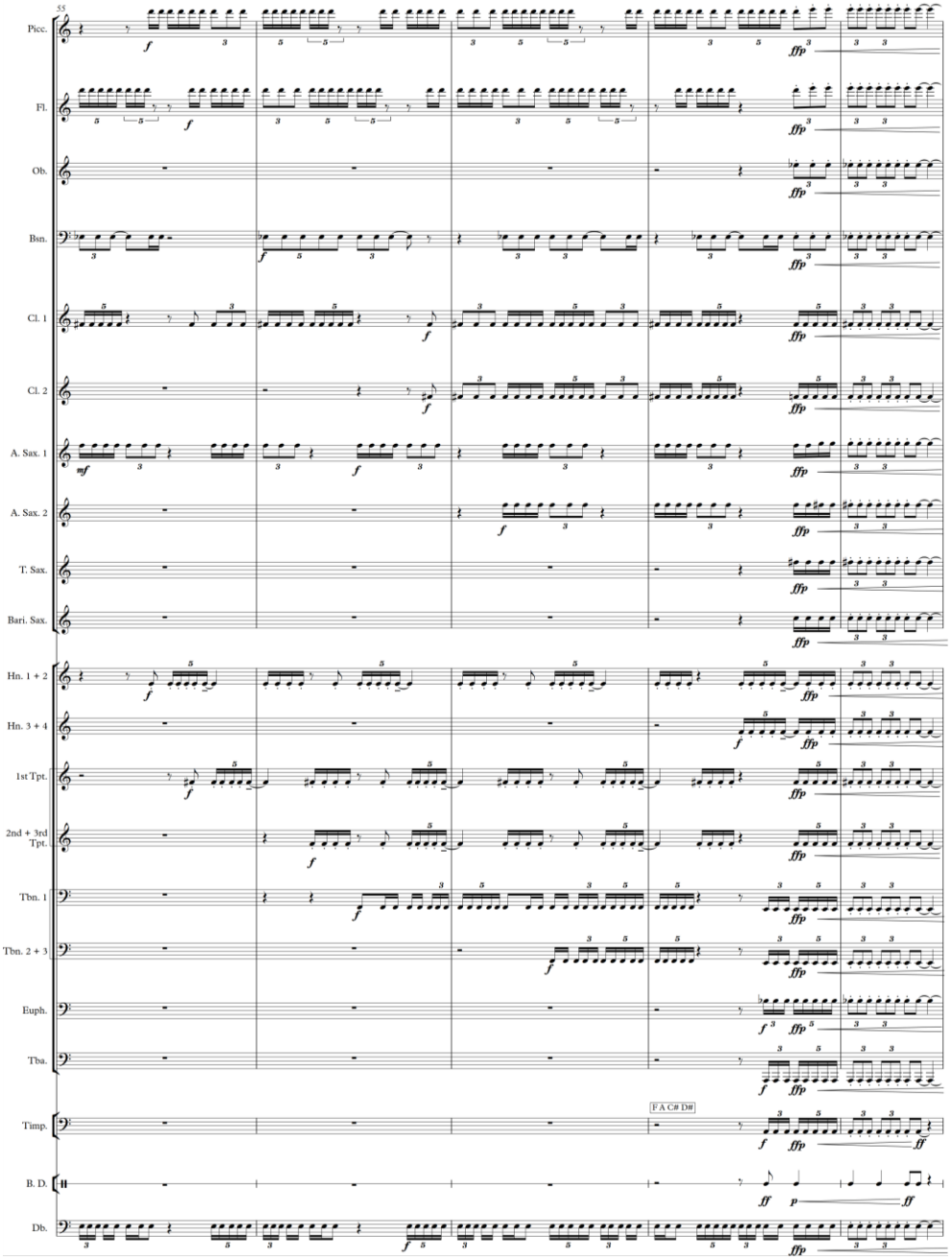


จากตัวอย่างที่ 3.29 สำหรับการใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในห้องที่ 50-54 เป็นการนำเอาทำนองหลักจากกระบวนที่หนึ่ง คือ F# G# A มาแปรโน้ตเป็น B Db (C#) D และกระจายให้กับเครื่องดนตรีได้แก่ ฟลูต ปิคโคโล บรรเลงโน้ตย้ำ B บาสซูน บรรเลงโน้ตย้ำ Db และกลับมาบรรเลงโน้ตย้ำ D ด้วยฟลูต การย้ำโน้ตของแต่ละเครื่องดนตรีมีลักษณะคล้ายกับโน้ตค้าง ทำให้เกิดความกระด้างของเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

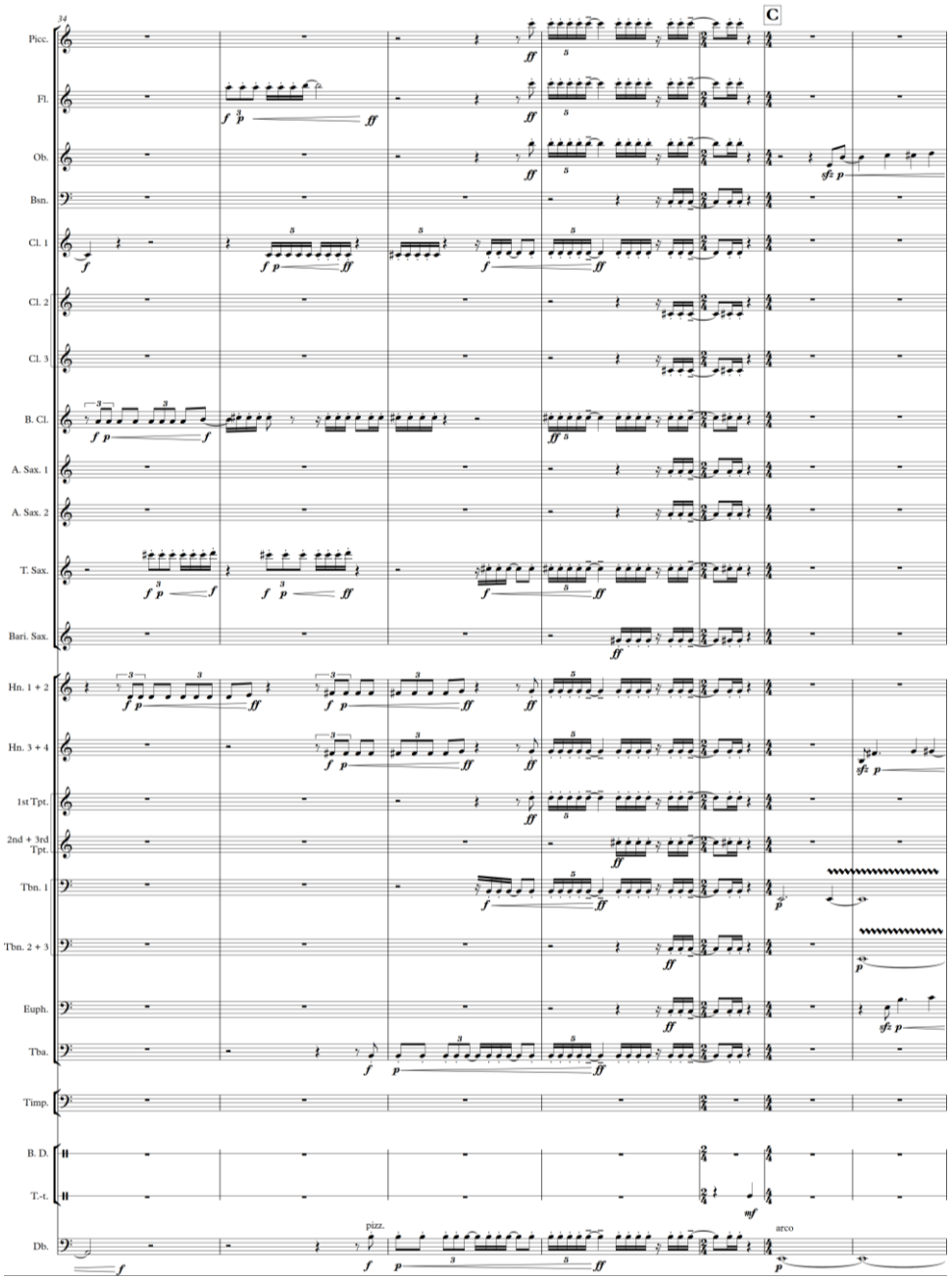
3.5.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ

1) การใช้เทคนิคหลากจังหวะ (Polyrhythm)

ตัวอย่างที่ 3.30 การใช้เทคนิคหลากจังหวะ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 55-*59*

จากตัวอย่างที่ 3.30 แสดงการใช้เทคนิคหลากจังหวะ ในห้องที่ 55-59 เพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีความขัดแย้งของจังหวะก่อนที่จะบรรเลงแบบแนวเสียงขนานในห้องที่ 59 จากตัวอย่างจะสังเกตได้ว่า ทั้งแนวตั้งและแนวนอน มีการใช้สัดส่วนโน้ตที่แตกต่างกัน ได้แก่ เขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ เขบ็ตหนึ่งชั้นห้าพยางค์ เขบ็ตสองชั้น เขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ เขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ สำหรับการใช้เทคนิคหลากจังหวะ ในแนวนอนจะให้ความรู้สึกช้าลงหรือเร็วขึ้น เช่นในการบรรเลงของปิคโคโล ห้องที่ 55-56 เริ่มต้นด้วยสัดส่วนโน้ตเป็นเขบ็ตสองชั้น เมื่อเข้าสู่จังหวะที่ 4 บรรเลงด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ ทำให้เกิดความรู้สึกในการบรรเลงช้าลง และในห้องที่ 56 จังหวะที่ 1 บรรเลงด้วยเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ ทำให้เกิดความรู้สึกเร็วขึ้นในการบรรเลง เมื่อพิจารณาเกี่ยวกับการใช้เทคนิคหลากจังหวะในแนวตั้ง จะเห็นได้ว่าแต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงด้วยสัดส่วนจังหวะที่แตกต่างกัน มีการจัดรูปประโยคให้มีตำแหน่งเริ่มต้นของบรรเลงไม่แตกต่างกัน และมีความยาวของแต่ละประโยคไม่เท่ากัน ทำให้เกิดความขัดแย้งของแต่ละแนวประสาน อีกทั้งมีการใช้กลุ่มเสียงกัด ได้แก่โน้ต D Eb E F Ab A สร้างความกระด้างของเสียง เพื่อแสดงถึงความวิตกกังกลอันหลากหลายของจิตใจ จนกลายเป็นความกดดัน

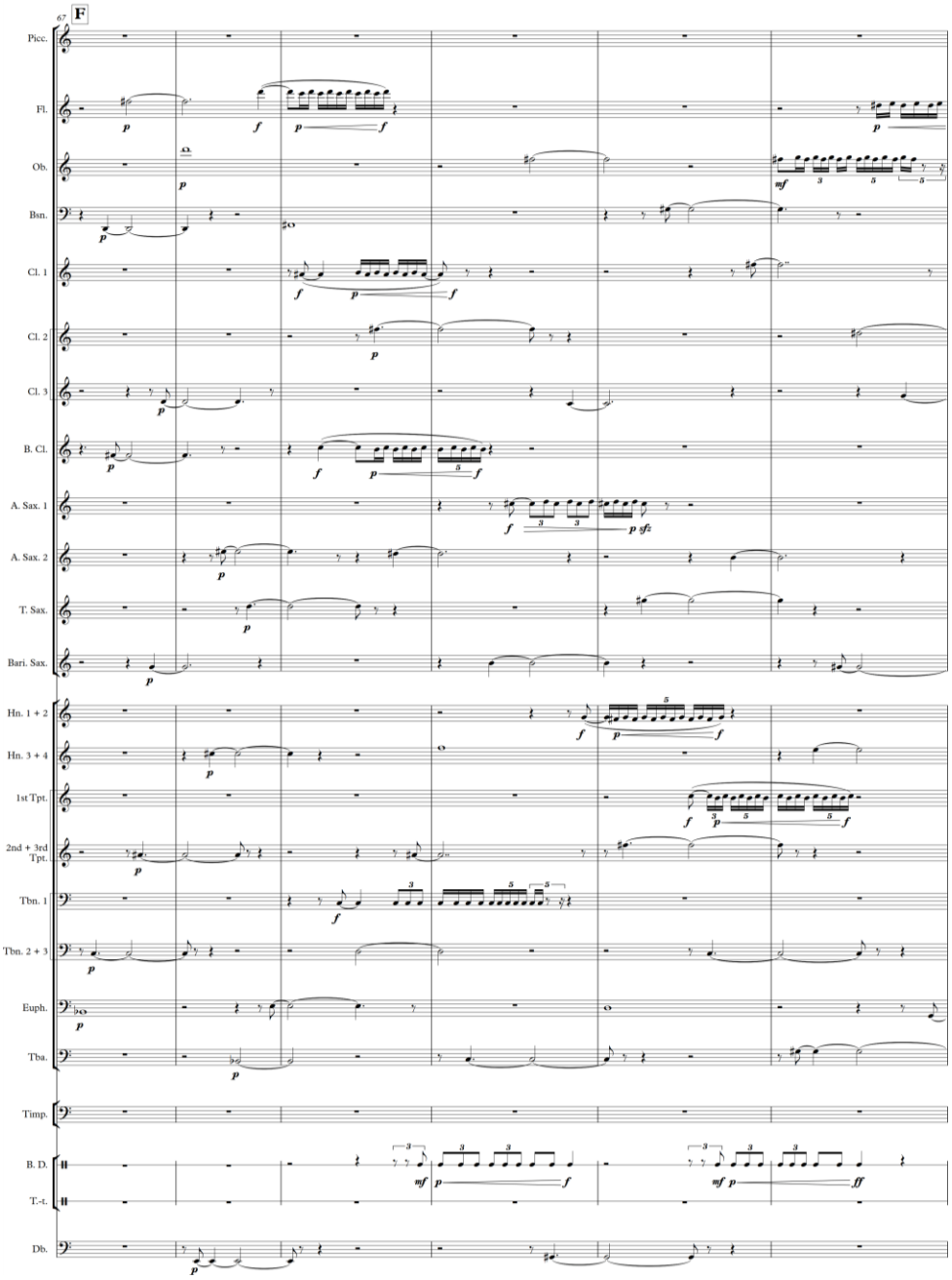
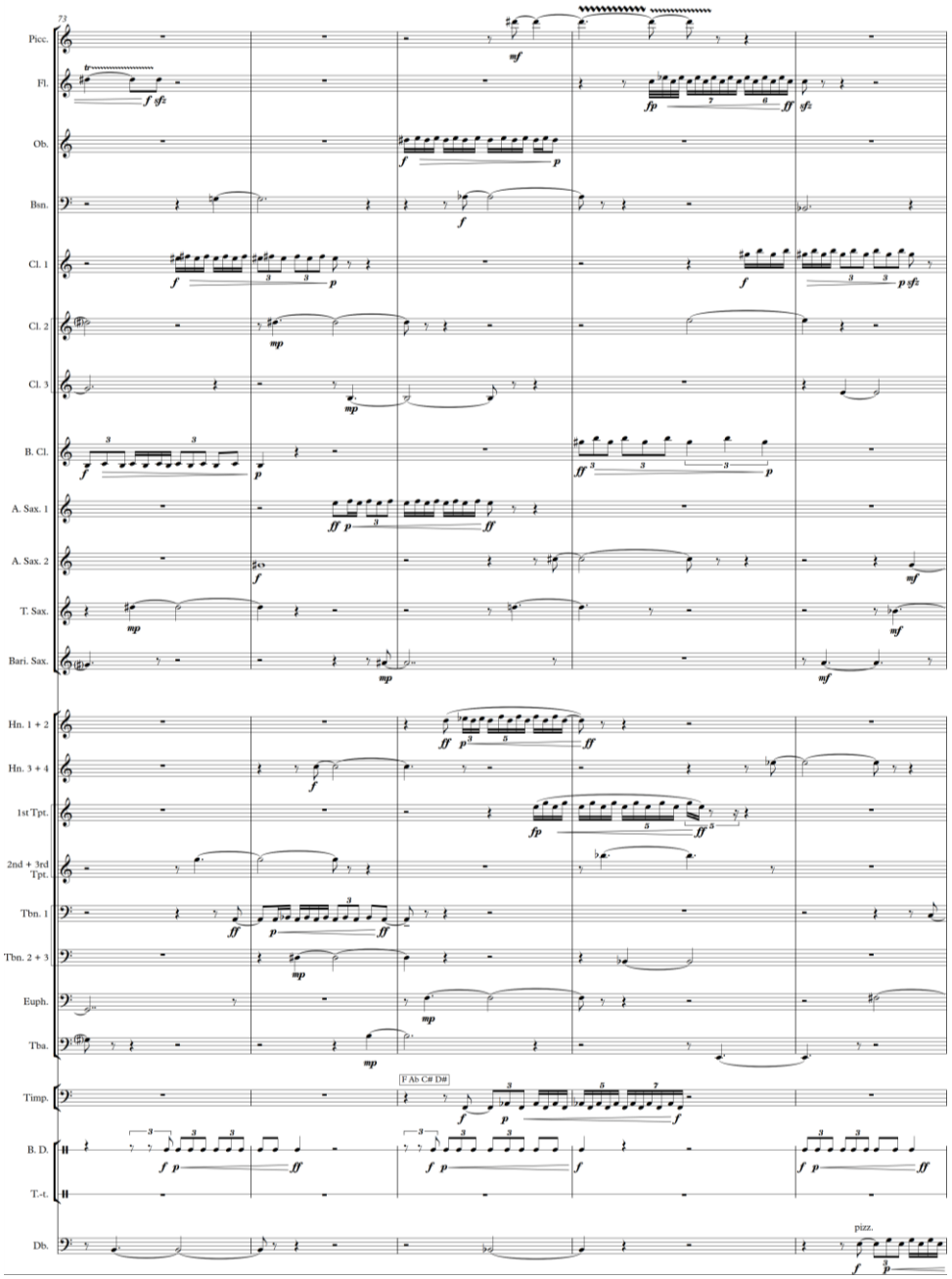
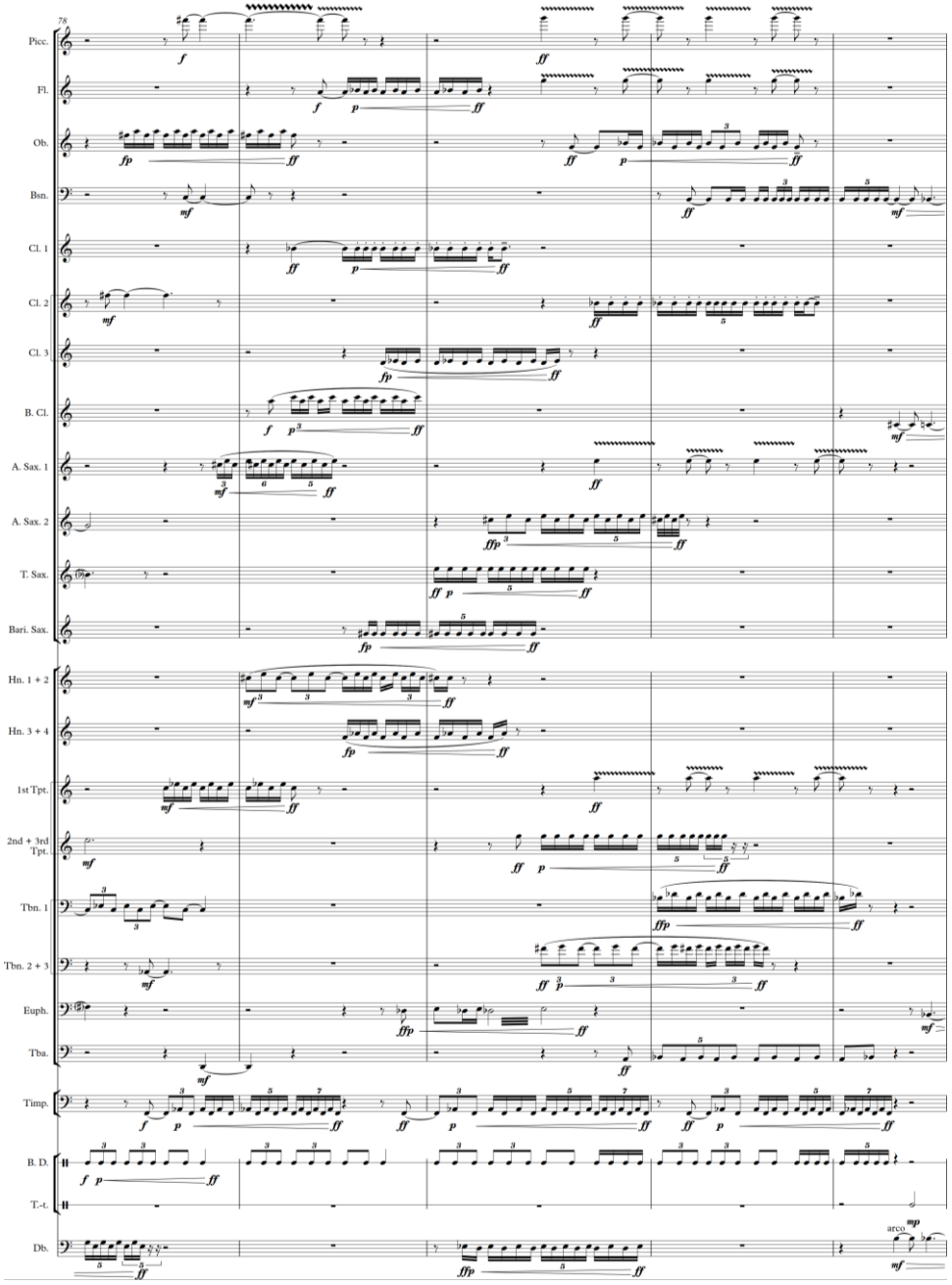
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) การใช้แนวเสียงแบบขนาน

ตัวอย่างที่ 3.31 การใช้แนวเสียงแบบขนาน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 34-*38*

จากตัวอย่างที่ 3.31 แสดงการใช้แนวเสียงแบบขนาน โดยก่อนเข้าสู่แนวเสียงแบบขนานนั้น มีการกระจายของกลุ่มโน้ตอย่างอิสระ แตกต่างทั้งเสียงโน้ต ค่าโน้ตและตำแหน่งการจัดวาง เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 37 แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงพร้อมกันด้วยแนวเสียงแบบขนานจากกลุ่มโน้ต B และ C

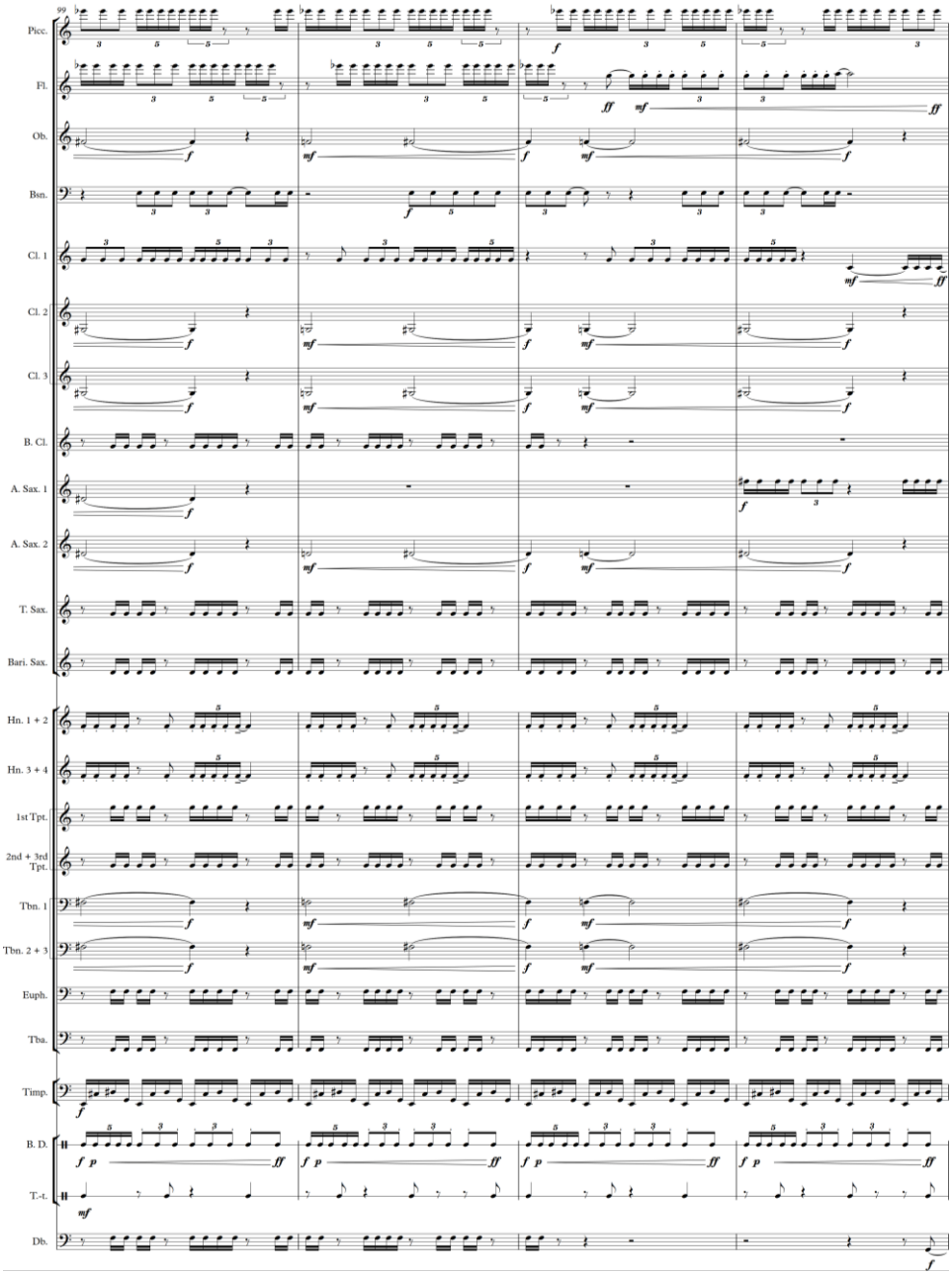
เนื่องจากโน้ต B และ C มีความสัมพันธ์เป็นขั้นคู่สองไมเนอร์ ทำให้เสียงประสานในแนวเสียงแบบขนานนี้เกิดความกระด้างเป็นอย่างมาก

3) การสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ

ตัวอย่างที่ 3.32 การสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 67-82

ตัวอย่างที่ 3.32 การสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 67-82 (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 3.32 การสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 67-82 (ต่อ)

จากตัวอย่างที่ 3.32 แสดงการสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ เพื่อสื่อถึงความฟุ้งซ่านของความคิดที่มีแต่ความวิตกกังวลซ้ำแล้วซ้ำอีก โดยโน้ตทั้งหมดอยู่ในบันไดเสียงโฮลโทน การเลือกเสียงและสัดส่วนจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีนั้น กำหนดให้แต่ละแนวมีการเริ่มต้นบรรเลงโน้ตต่างเวลากัน กำหนดระดับความดังเบามีความแตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลา อีกทั้งสัดส่วนจังหวะของแต่ละเครื่องดนตรีมีความแตกต่างกันอย่างอิสระ ทำให้เนื้อดนตรีมีความซับซ้อนและเกิดเสียง

กระด้าง เนื่องจากหากพิจารณาการทับซ้อนของเสียงจะเกิดกลุ่มเสียงกัดที่มีระยะห่างขั้นคู่สอง ตามลำดับของบันไดเสียงโฮลโทน

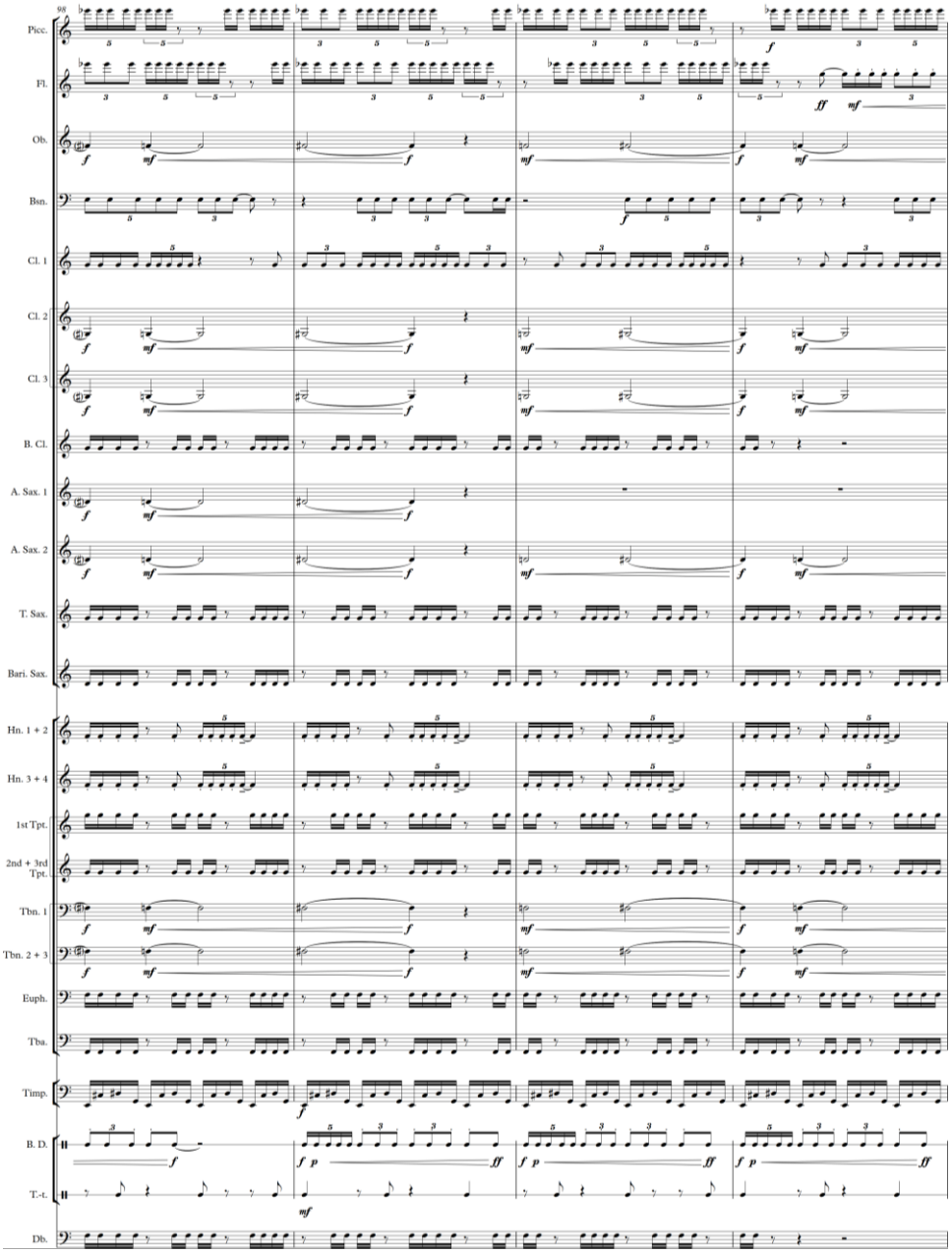
4) เทคนิคออสตินาโต สำหรับในกระบวนที่สามนี้ จะใช้กลุ่มโน้ตบรรเลงย้ำมากกว่าหนึ่งแนว และกำหนดให้เริ่มต้นการบรรเลงแต่ละกลุ่มโน้ตไม่ตรงกัน เพื่อสร้างความอิสระของการประสานแนวทำนองและเกิดจังหวะขัด

ตัวอย่างที่ 3.33 ตัวอย่างการใช้ออสตินาโต ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 99-102

จากตัวอย่างที่ 3.33 แสดงการใช้ออสตินาโตในกระบวนที่สาม ห้องที่ 99-102 วัตถุดิบหรือโมทีฟจากก่อนหน้านี้เกือบทั้งหมด เพื่อเป็นการสรุปความคิดทั้งหมดที่ได้เกิดขึ้น โดยแต่ละแนวการออสตินาโตมีความแตกต่างกัน โมทีฟในลักษณะย้ำโน้ตบรรเลงโดยปิคโคโล ฟลูต บาสซูน คลาริเนต 1 เบสคลาริเนต เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโทนแซกโซโฟน ฮอร์น ทรัมเปต ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบส ในกลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงโมทีฟแบบแรกนี้ เมื่อบรรเลงร่วมกัน มีลักษณะเป็นหลากจังหวะ เนื่องจากสัดส่วนการเน้นยำจังหวะนั้นมีหลากหลายสัดส่วน ได้แก่ เขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ เขบ็ตหนึ่งชั้นห้าพยางค์ เขบ็ตสองชั้น เขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ อีกทั้งยังเริ่มต้นการบรรเลงต่างเวลา ทำให้เกิดความอิสระในการบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรี ในส่วนของเครื่องเคาะ มีกลองเบสและแทมแทมทำหน้าที่ย้ำโน้ตด้วย โมทีฟที่ 2 เป็นการบรรเลงในลักษณะโน้ตค้างสลับไปมาระหว่างโน้ต F และ F# บรรเลงโดยโอโบ คลาริเนต 2 และ 3 อัลโตแซกโซโฟน 1 และ 2 และทรอมโบน โมทีฟที่ 3 บรรเลงโดยทิมปานีด้วยกลุ่มโน้ต E C# D# และ G ในสัดส่วนจังหวะเขบ็ตสองชั้น

เมื่อบรรเลงโมทีฟทั้งหมดในช่วงเวลาเดียวกันทำให้เกิดความซับซ้อนของเนื้อดนตรี เนื่องจากมีความหลากหลาย คล้ายกับเทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง สื่อถึงความซับซ้อนของความคิดฟุ้งซ่าน วุ่นวาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) การจัดกลุ่มจังหวะ

ตัวอย่างที่ 3.34 การจัดกลุ่มจังหวะให้เริ่มต้นต่างเวลา ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 98-101

จากตัวอย่างที่ 3.34 แสดงการจัดกลุ่มจังหวะที่แตกต่างกัน โดยแต่ละเครื่องดนตรีที่บรรเลงในลักษณะโน้ตย้ำ มีกลุ่มโน้ตที่ประกอบด้วยโน้ต 3 4 และ 5 ตัว เมื่อบรรเลงทับซ้อนกันทำให้เกิดหลากจังหวะ อีกทั้งมีการจัดวางตำแหน่งเริ่มต้นของแต่ละกลุ่มอยู่บนทั้งจังหวะตกและจังหวะยก ทำให้เกิดความไม่ชัดเจนในด้านจังหวะ

3.5.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

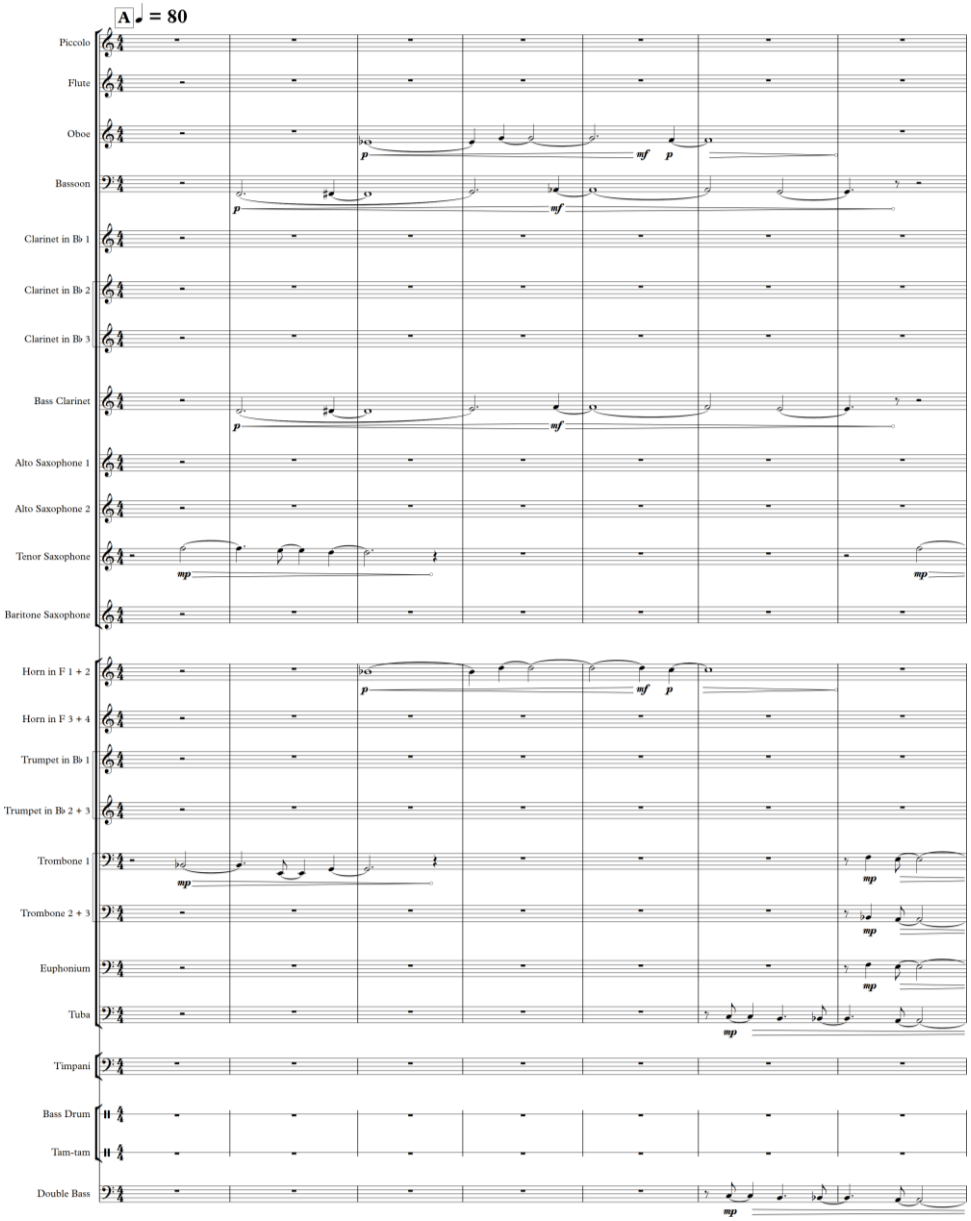
ในกระบวนที่สามนี้ สื่อถึงความรู้สึกกดดันจากอาการของโรคย้ำคิดย้ำทำ มีอาการวิตกกังวล กดดัน จากการมีความคิดซ้ำๆ ย้ำสิ่งเดิมๆ และตอบสนองด้วยการทำพฤติกรรมซ้ำๆ เพื่อลดความกดดันและวิตกกังวล ในการตีความสู่สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์จะใช้สังคีตลักษณ์การแปรแบบต่อเนื่อง เนื่องจากมีการย้ำวัตถุดิบเดิม แปรวัตถุดิบ ด้วยการซีเควนซ์ทำนอง และการออสตินาโต

กระบวนนี้สามารถแบ่งออกเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ท่อน A	ห้องที่ 1-32
ช่วงเชื่อม	ห้องที่ 33-66
ท่อน B	ห้องที่ 67-84
ท่อน C	ห้องที่ 85-110

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

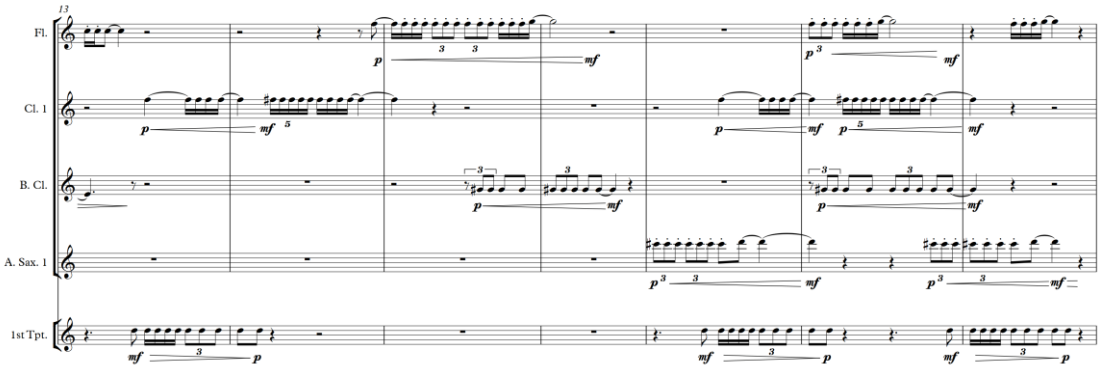
ท่อน A

ตัวอย่างที่ 3.35 ช่วงเริ่มต้นของท่อน A ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 1-7

สำหรับท่อน A กำหนดให้มีอัตราความเร็วที่ 80 จังหวะต่อนาที เริ่มต้นกระบวนนี้ด้วยการบรรเลงโน้ตค้างของเทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน บาสซูน เบสคลาริเนต โอโบ ในลักษณะคล้ายกับคลังฟาร์เบนเมโลดี สร้างจากเสียงประสานขั้นคู่สี่ (C F Bb Eb) ในการดำเนินแนวประสานของแต่ละเครื่องดนตรีใช้ทั้งไดอาโทนิกจากกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ และบันไดเสียงโครมาติก แต่ละ

แนวประสานจะมีการเพิ่มความดังของเสียงจากเบาหรือเบาปานกลาง (p, mp) ไปสู่ระดับเสียงที่ดังขึ้น (mf)

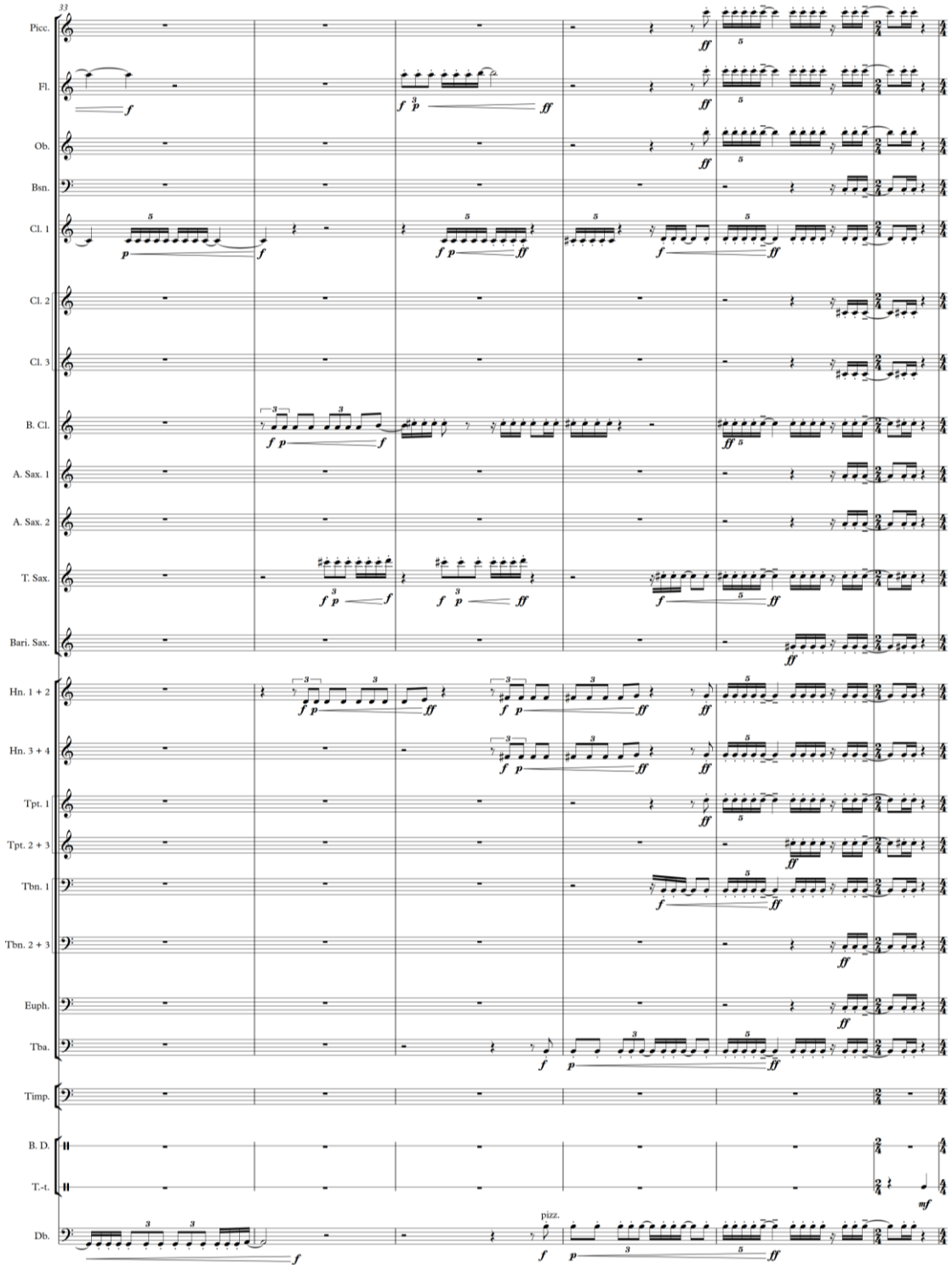
ในแนวเบสได้แก่ ทูบา ดับเบิลเบส ทรอมโบน ยูโฟเนียม กำหนดให้บรรเลงด้วยบันไดเสียงโครมาติก สร้างความไม่ชัดเจนให้กับเสียงประสาน จากนั้นทำนองหลักซึ่งเป็นโน้ตย้ำดังในการบรรเลงของฟลูต คลาริเนต และทรัมเปต

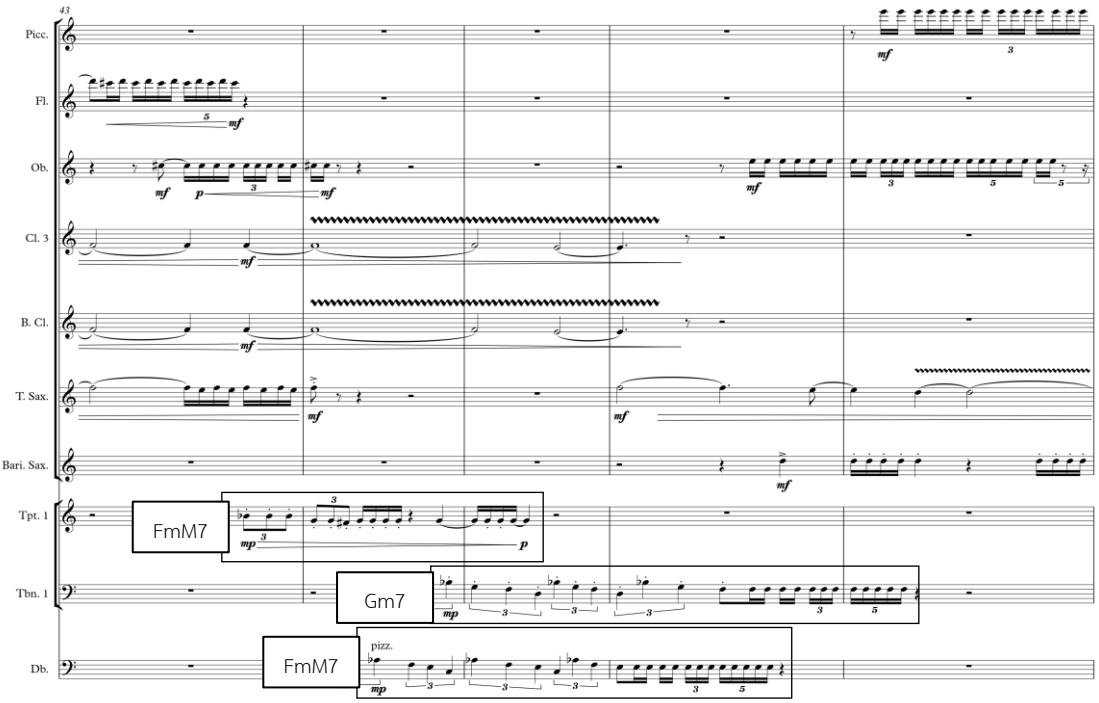
จากนั้นแนวทำนองหลักในลักษณะโน้ตย้ำ เริ่มบรรเลงไปตามแต่ละเครื่องดนตรีอย่างอิสระ การเลือกระยะห่างระหว่างโน้ตเน้นการใช้ขั้นคู่เสียงไม่กลมกลืน อย่างขั้นคู่สองไมเนอร์ ดังในตัวอย่างที่ 3.36

ตัวอย่างที่ 3.36 การบรรเลงทำนองหลักอย่างอิสระ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 13-19

ในระหว่างการดำเนินทำนองหลักในลักษณะโน้ตย้ำ และแนวเสียงประสานจากบันไดเสียงโครมาติก มีการเปลี่ยนเนื้อดนตรีจากการเคลื่อนไหวของทำนองหลักอย่างอิสระไปสู่แนวเสียงแบบขนาน โดยทำนองหลักค่อยๆ บรรเลงเข้ามาในตำแหน่งเริ่มการบรรเลงเดียวกันในลักษณะแนวเสียงขนาน ด้วยการประสานเสียงขั้นคู่สอง (B และ C) ดังตัวอย่างที่ 3.37 ในห้องที่ 33-38

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

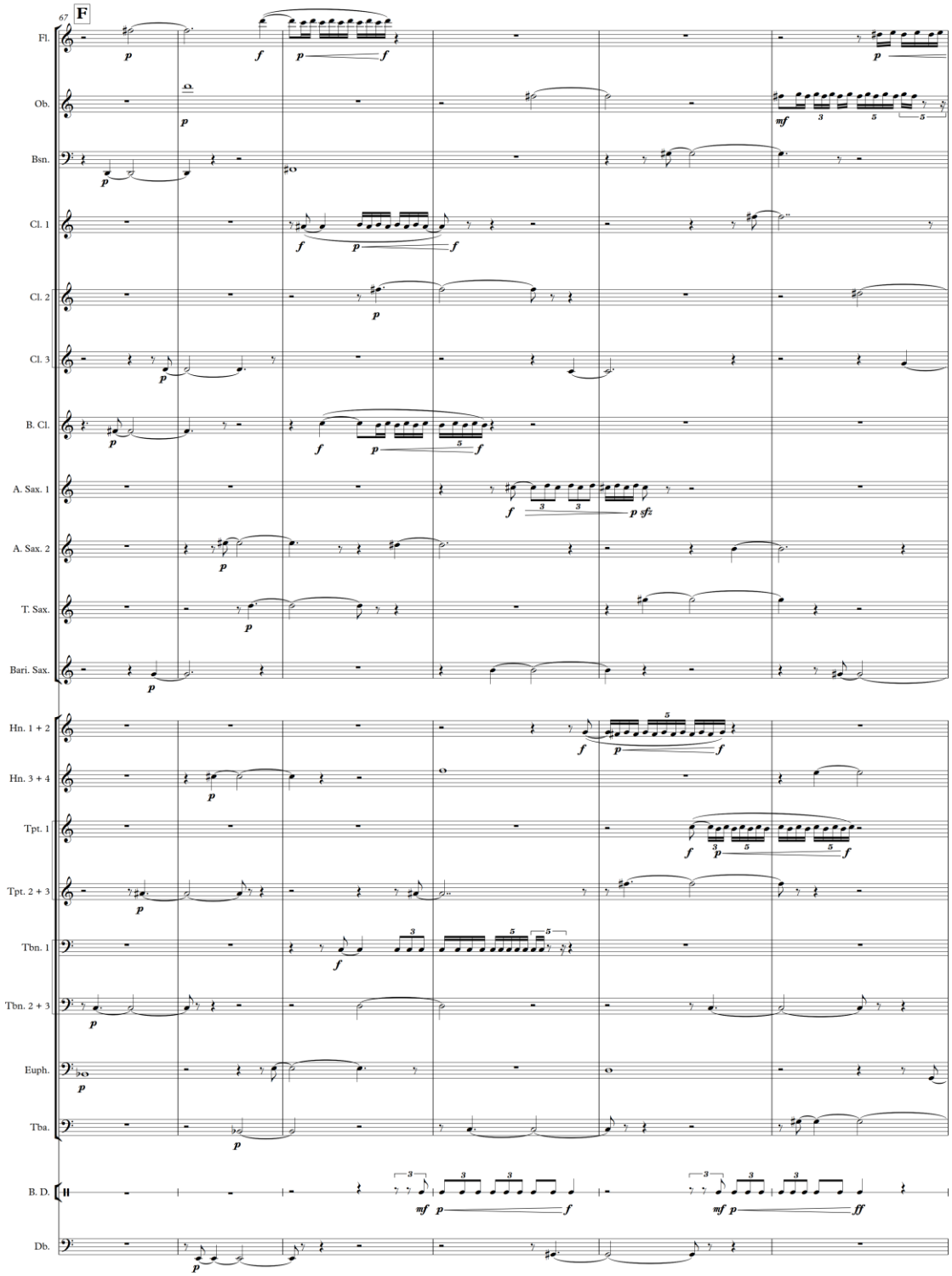
ช่วงเชื่อม

ตัวอย่างที่ 3.37 การปรับเนื้อดนตรีจากการเคลื่อนที่อย่างอิสระของแนวทำนองหลักสู่การเคลื่อนที่ในลักษณะแนวเสียงขนาน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 33-38

หลังจากการเคลื่อนที่อย่างอิสระของแนวทำนองหลักสู่การเคลื่อนที่ในลักษณะแนวเสียงขนานแล้ว เนื้อดนตรีได้เปลี่ยนอย่างฉับพลันกลับไปสู่ก่อนหน้าที่จะมีการเปลี่ยนเนื้อดนตรี แต่เนื้อดนตรีจะมีความเข้มข้นมากกว่าก่อนหน้า เนื่องจากแนวประสานจากบันไดเสียงโครมาติกและทำนองหลักที่มีการเน้นย้ำเริ่มบรรเลงในตำแหน่งที่มีความใกล้เคียงมากขึ้น และทำนองหลักมีการพัฒนาทำนองโดยการสอดแทรกโน้ต ดังในการบรรเลงของทรอมโบนกับดับเบิลเบส มีการพัฒนาด้วยการแทรกคอร์ด โดยทรัมเปต 1 แทรกคอร์ด FmM7 เพื่อส่งเข้าโน้ตย้ำ F ทรอมโบนแทรกคอร์ด Gm7 เพื่อส่งเข้าโน้ตย้ำ F และดับเบิลเบสแทรกคอร์ด FmM7 เพื่อส่งเข้าโน้ตย้ำ E ดังตัวอย่างที่ 3.38

ตัวอย่างที่ 3.38 การพัฒนาทำนองหลัก และตำแหน่งของเสียงประสานกับแนวทำนองหลักที่ทับซ้อนกันมากขึ้น ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 43-47

ท่อน B

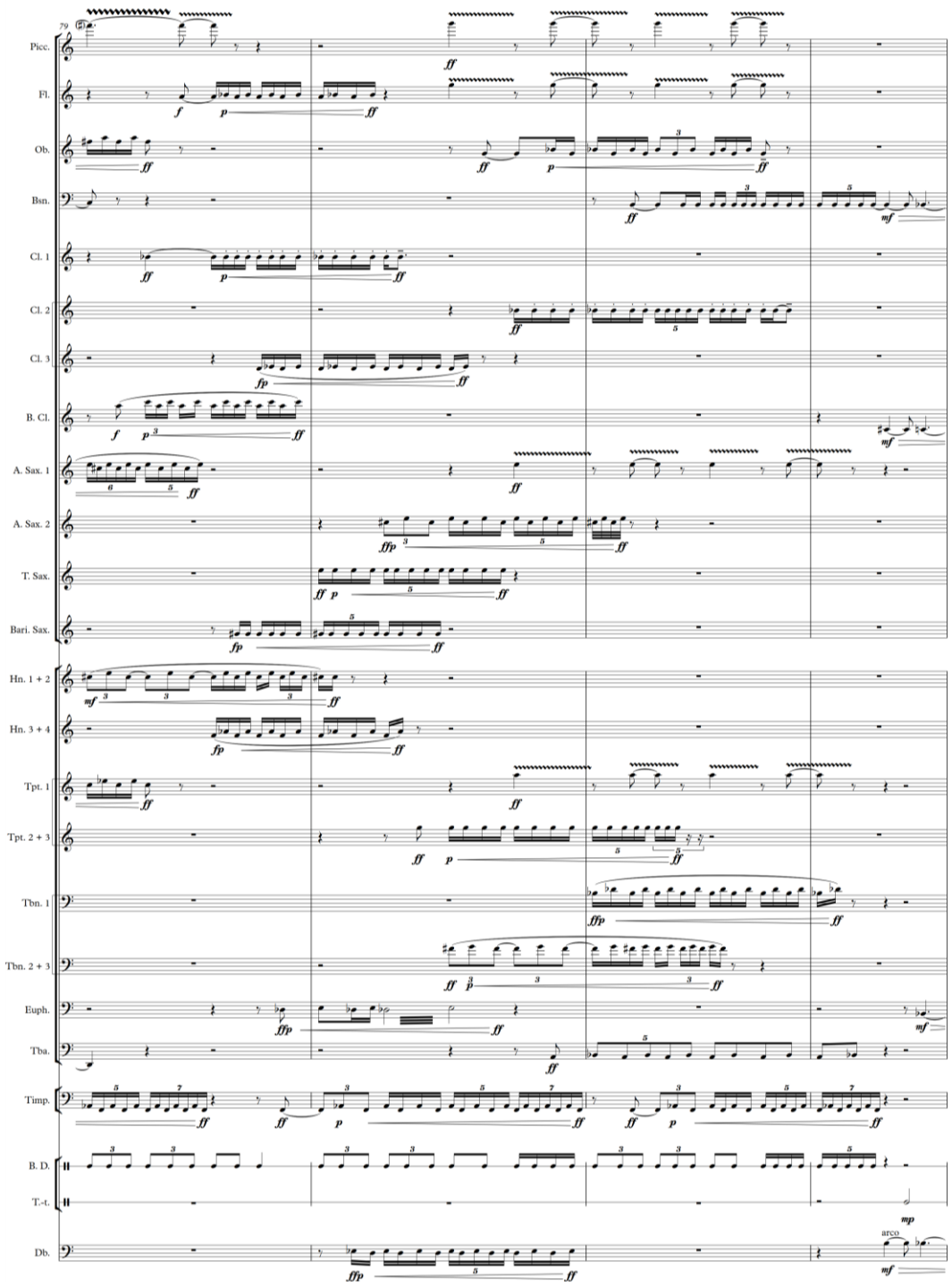
สำหรับท่อน B เป็นการแสดงถึงความคิดที่มีการย้ำจนเกิดความเครียด กดดันภายในจิตใจ ผู้วิจัยเลือกกลุ่มโน้ตเริ่มต้นด้วยบันไดเสียงโฮลโทน เพื่อสร้างความกดดันในระดับเริ่มต้น เนื้อดนตรียังมีความเคลื่อนไหวในลักษณะอิสระ

ตัวอย่างที่ 3.39 การใช้บันไดเสียงโฮลโทนในการสร้างเสียงประสาน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 67-72



จากตัวอย่างที่ 3.39 เป็นการใช้บันไดเสียงโฮลโทนในการสร้างเสียงประสานให้กับท่อน B นี้ บันไดเสียงโฮลโทนจะทำให้เกิดขั้นคู่ระหว่างโน้ตได้แก่ ขั้นคู่สองเมเจอร์ ขั้นคู่สามเมเจอร์

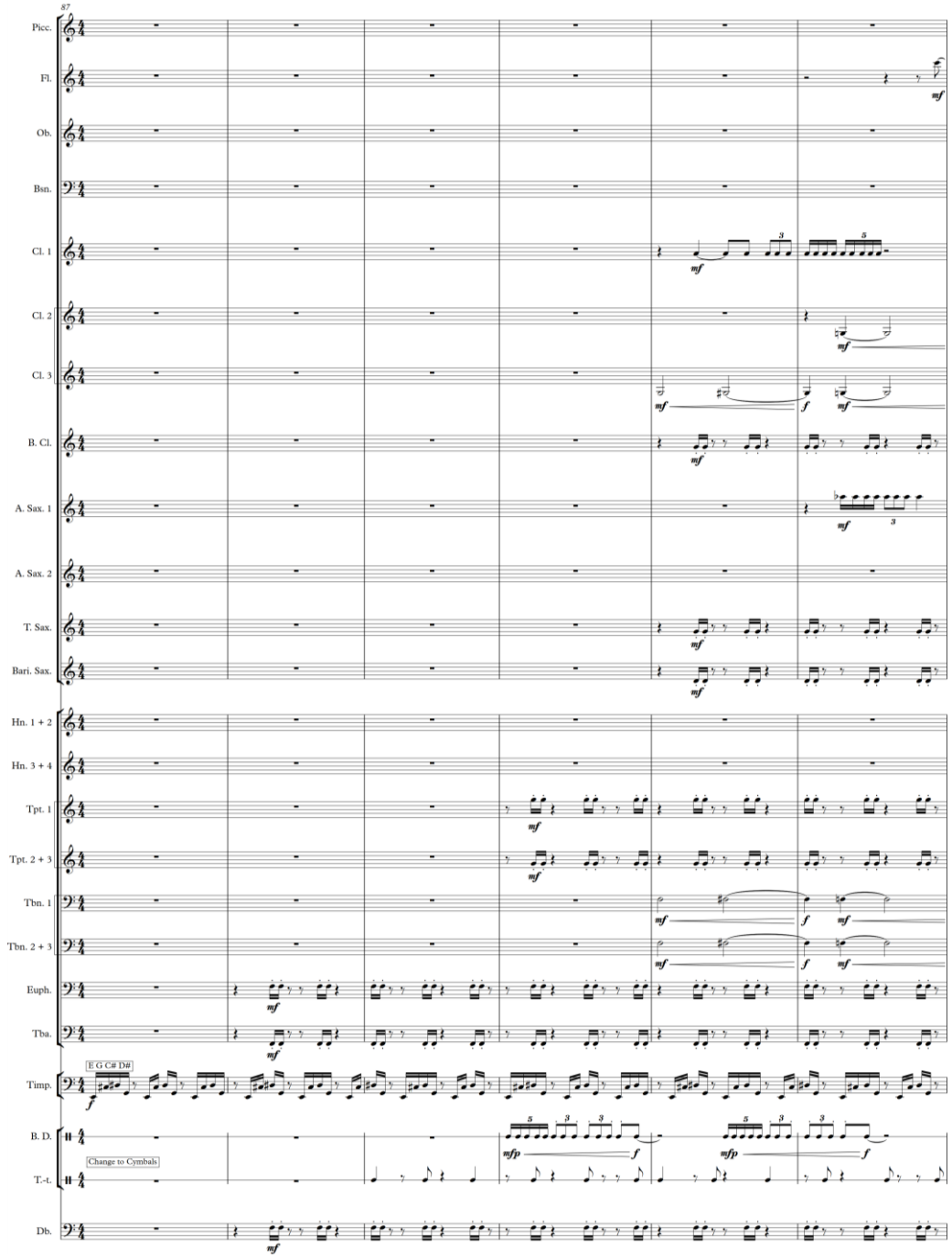
ขั้นคู่สี่ออกเมนเทด ขั้นคู่ห้าออกเมนเทด และขั้นคู่เจ็ดไมเนอร์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นขั้นคู่ไม่กลมกลืน อีกทั้งมีกลองเบสสร้างการเน้นย้ำ และเพิ่มความดึงเครียดให้กับเสียงประสาน

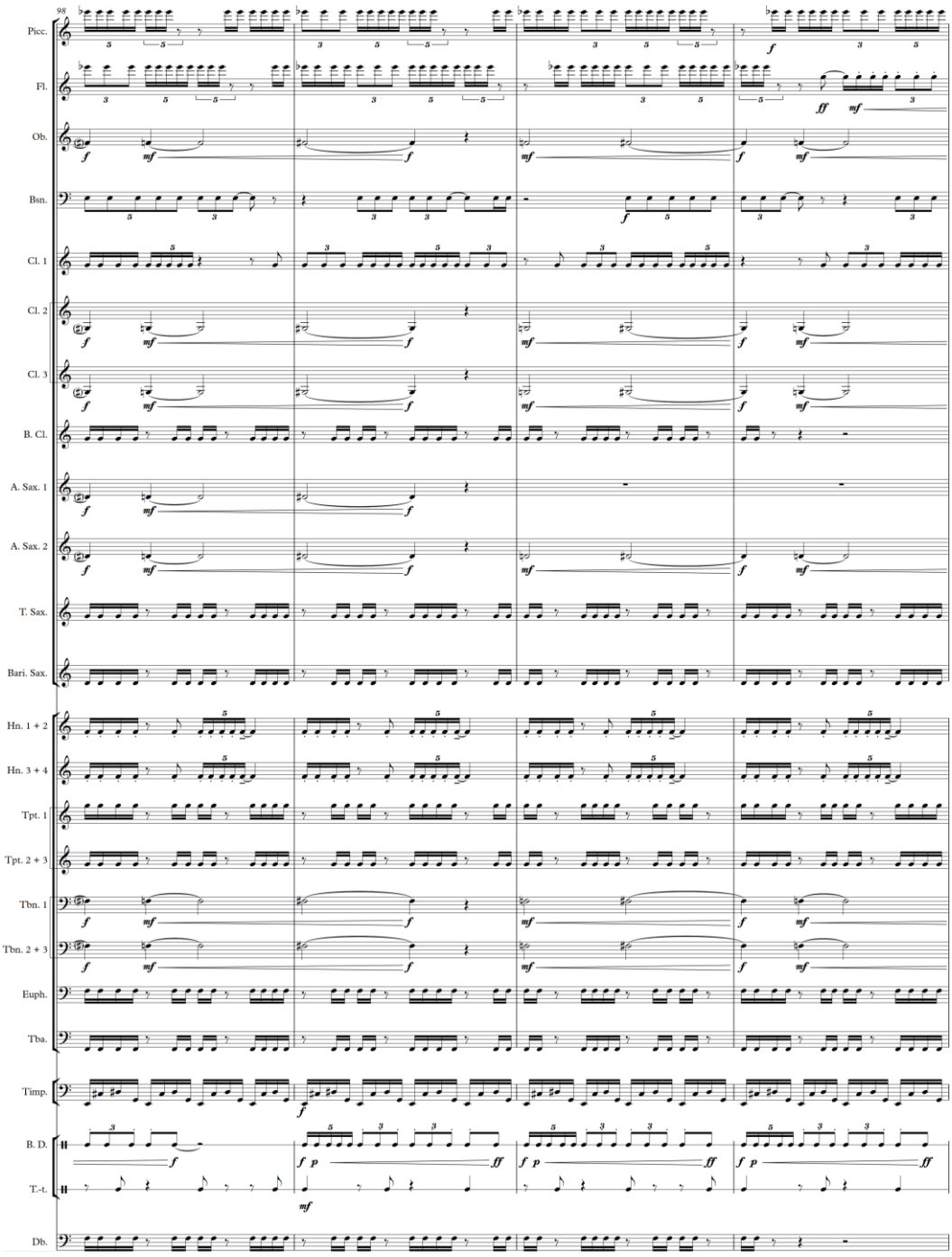
ตัวอย่างที่ 3.40 การใช้บันไดเสียงโครมาติกในการสร้างเสียงประสาน ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 79-82

จากตัวอย่างที่ 3.40 แสดงการใช้บันไดเสียงโครมาติกในการสร้างเสียงประสาน ห้องที่ 79-82 เป็นช่วงที่ต่อเนื่องมาจากการใช้บันไดเสียงโฮลโทน เป็นการเพิ่มความกระด้างให้กับเสียงประสาน เนื่องจากระยะห่างระหว่างแต่ละโน้ตในบันไดเสียงเป็นขั้นคู่สองไมเนอร์ ทำให้เสียงประสานมีความคล้ายกับกลุ่มเสียงกัด

ท่อน C

ในกระบวนนี้ ท่อน C เป็นการนำเอาวัตถุดิบทั้งทำนองหลัก เสียงประสาน สัดส่วนจังหวะจากท่อนก่อนหน้านี้ทั้งหมดมาพัฒนาในท่อนนี้ เนื้อดนตรีไม่เคลื่อนไหวอย่างอิสระอย่างท่อนก่อนหน้า เนื่องจากแนวทำนองประสานและเครื่องเคาะให้จังหวะที่ชัดเจน เพื่อสร้างความกดดันให้มากกว่าท่อนก่อนหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.41 การเน้นย้ำจังหวะ ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 87-*92*

ตัวอย่างที่ 3.41 แสดงการเน้นย้ำจังหวะด้วยเครื่องดนตรีและเครื่องเคาะด้วยการออสตินาโต เพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีความคงที่ การเน้นย้ำจังหวะจะทำให้เกิดความกดดัน ความตึงเครียด เริ่มต้นด้วยทิมปานี บรรเลงด้วยกลุ่มโน้ต E C# D# และ B จากนั้นกลุ่มเครื่องทองเหลืองบรรเลงโน้ตย้ำเขบ็ตสองชั้น F บรรเลงโดยทรัมเปต ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบส

ตัวอย่างที่ 3.42 การนำวัตถุดิบจากท่อนก่อนหน้ามาพัฒนา ในกระบวนที่สาม ห้องที่ 98-101

จากตัวอย่างที่ 3.42 แสดงการนำวัตถุดิบท่อนก่อนหน้ามาพัฒนา เป็นการสรุปความคิดในจิตใจที่ได้เกิดขึ้นจากอาการย้ำคิดย้ำทำทั้งหมด เพื่อสร้างความกดดันสูงสุดซึ่งเป็นช่วงจุดสูงสุดของกระบวน สร้างความกดดันด้วยการเน้นย้ำจังหวะ การออสตินาโต อีกทั้งการเลือกโน้ตในการประสานเสียงเน้นโน้ตเป็นกลุ่มขั้นคู่ไม่กลมกลืน ได้แก่โน้ต Bb Eb E F F#

หลังจากนั้นก่อนจบกระบวนที่สาม ผู้วิจัยได้มีการปรับโน้ตเพื่อเข้าสู่การประสานเสียงคู่สองด้วยแนวเสียงขนาน เพื่อสร้างความกระด้างของเสียง ซึ่งการบรรเลงในช่วงท้ายนี้ นำมาจากช่วงเชื่อมก่อนไปสู่ท่อน B จากนั้นเน้นย้ำจังหวะในแนวเดียวกัน (Unison) จนจบกระบวนที่สาม

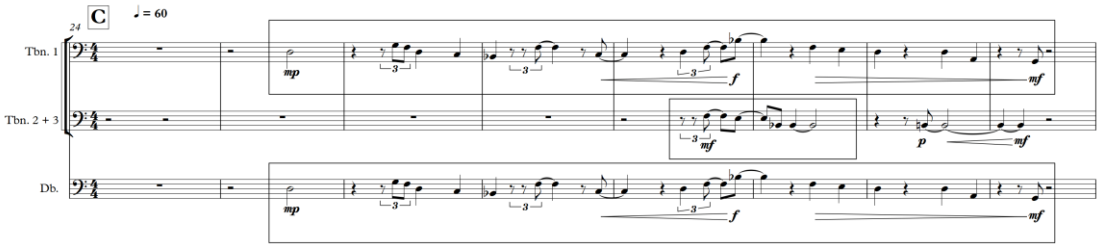
3.6 อรรถาธิบายกระบวนที่สี่ ตระหนก (Panic)

3.6.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์

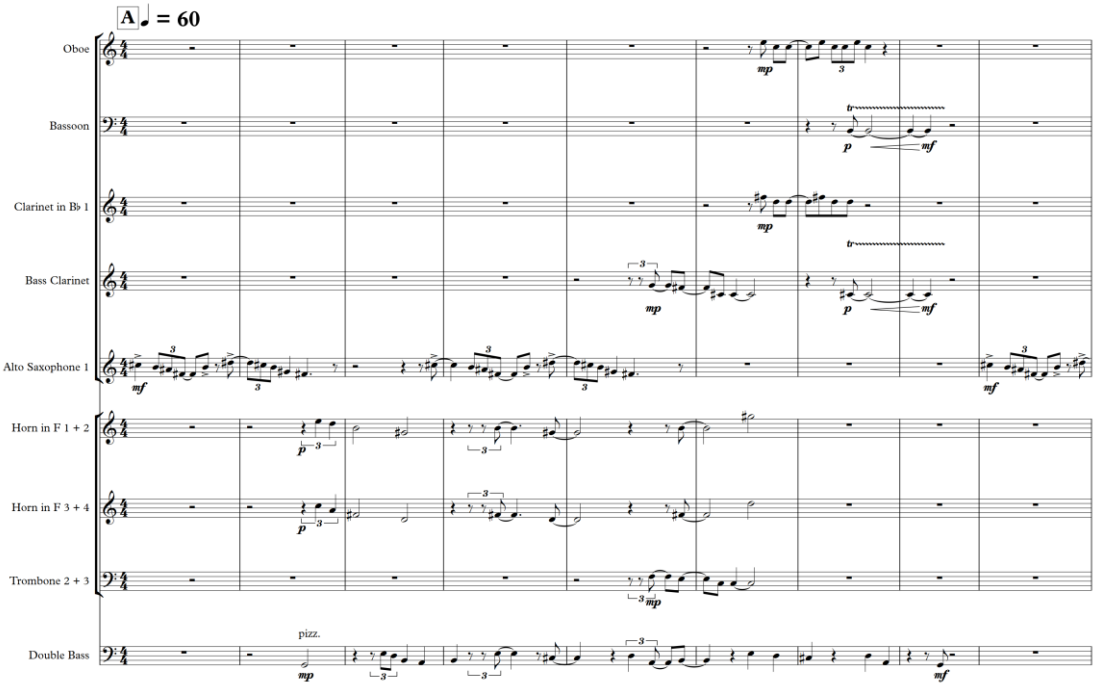
กระบวนที่สี่ ตระหนก นำเสนอเกี่ยวกับอาการตื่นตระหนก ซึ่งตีความจากอารมณ์ของโรคแพนิค (Panic Disorder) มีอาการรู้สึกใจสั่นหัวใจเต้นแรง อึดอัด แน่นหน้าอก หายใจไม่ทัน หรือหายไม่เต็มอิ่ม ขาสั่น มือสั่น มือเย็น ในการตีความสู่การประพันธ์จะใช้สังคีตลักษณ์แบบสามตอน แต่ภายในแต่ละตอนนั้นจะใช้การเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน อย่างเช่นความหนาของเนื้อดนตรี หรืออัตราจังหวะช้าและเร็วสลับกัน

3.6.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงและการประสานเสียงของบทประพันธ์

1) การใช้โมดในการสร้างทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 3.43 การใช้โมดลิเดียนในการสร้างทำนองหลัก ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ *25-31*

จากตัวอย่างที่ 3.43 มีการใช้โมด Bb ลิเดียนในการสร้างทำนองหลัก ในห้องที่ 25-31 โดยทำนองหลักบรรเลงโดยทรอมโบนและดับเบิลเบส ซึ่งเป็นการเปลี่ยนสุ้มเสียงจากทำนองหลักก่อนหน้าซึ่งสร้างจากบันไดเสียง A ไมเนอร์

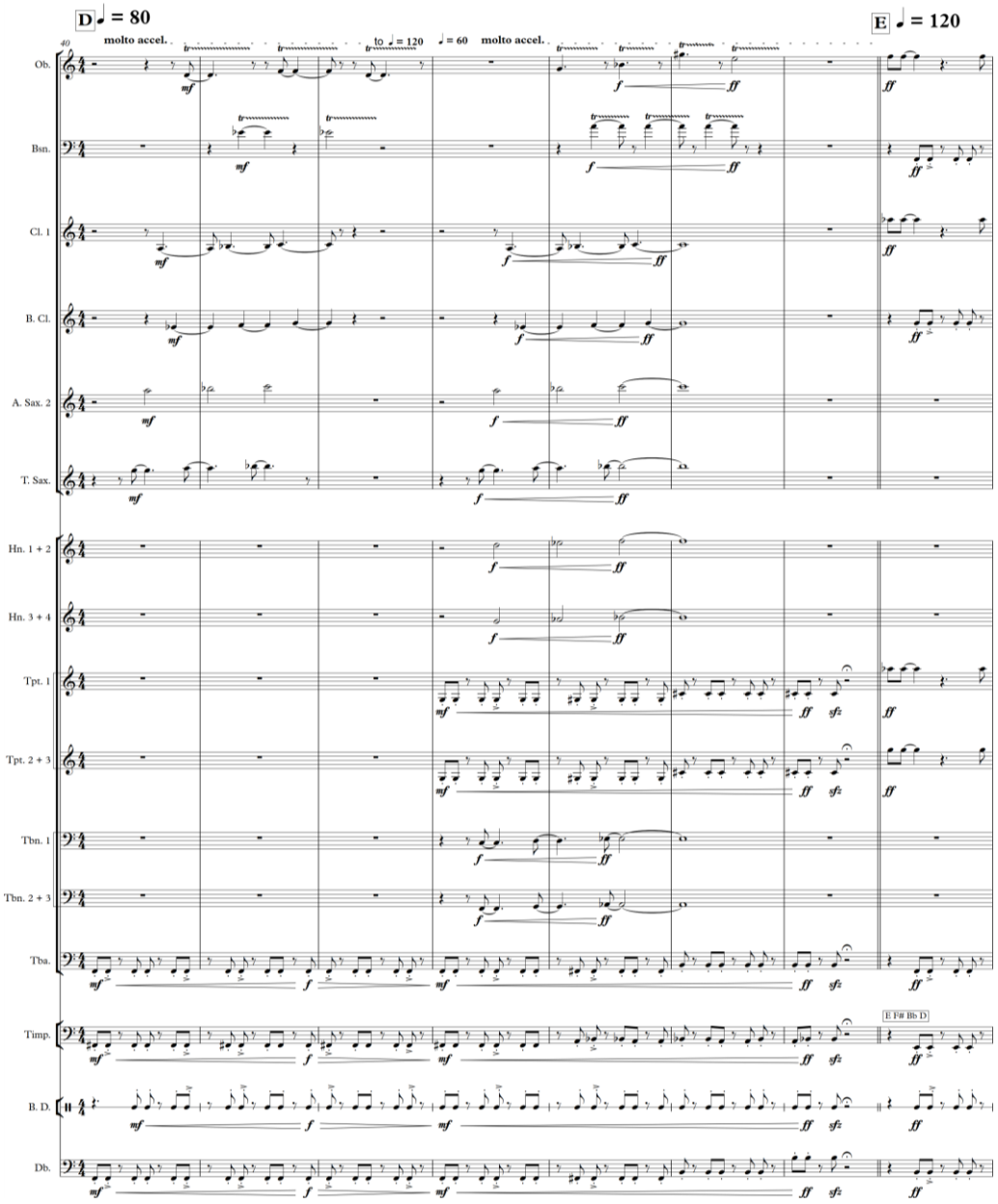
2) การใช้บันไดเสียงโครมาติก และเสียงประสานขั้นคู่สี่ สำหรับกระบวนนี้ มีการลดความชัดเจนให้กับทำนองหลักและเสียงประสาน เพื่อสื่อถึงจิตใจที่ถูกความวิตกเข้ารุมเร้า ทำให้จิตใจไม่ปกติ

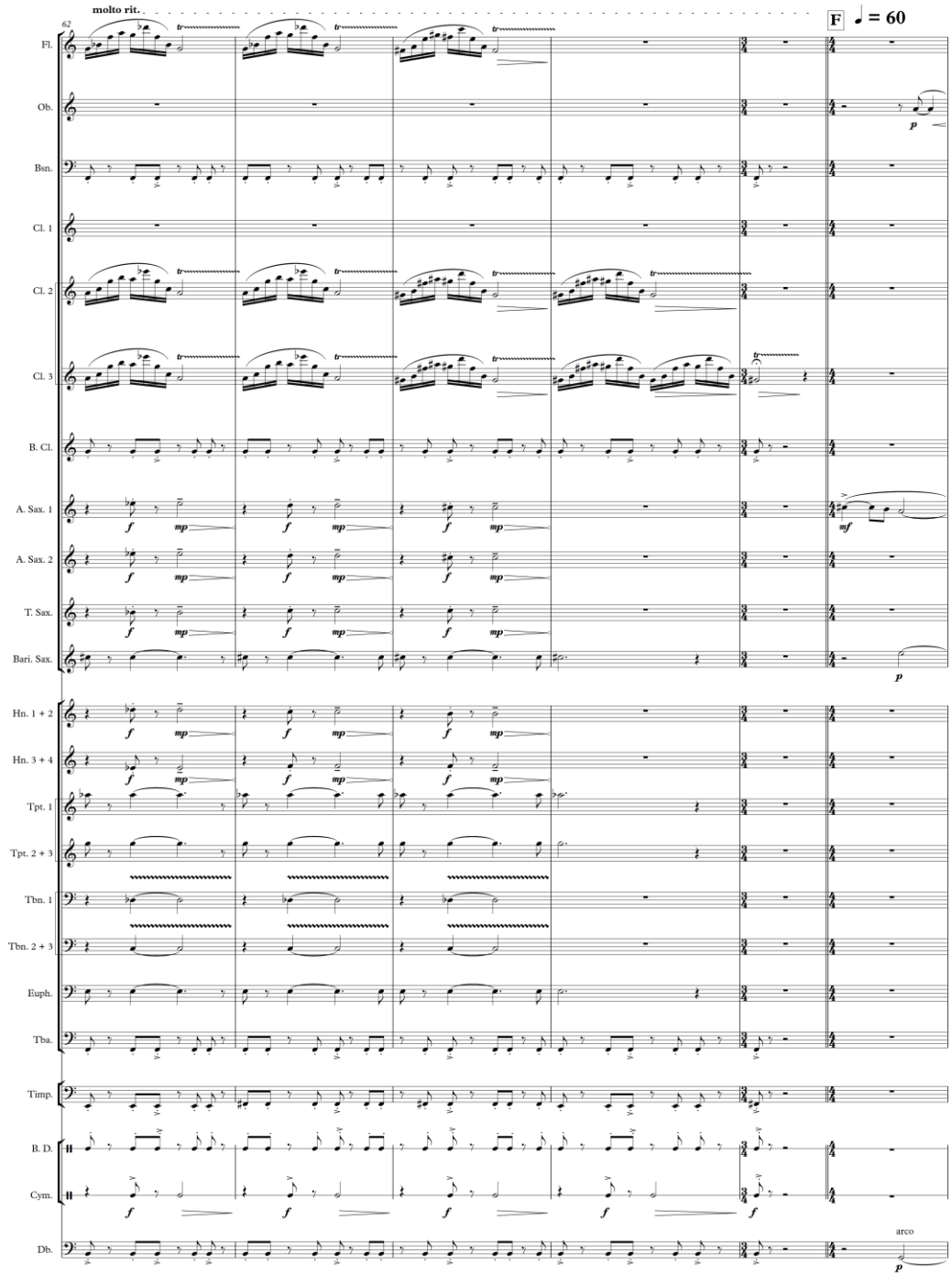
ตัวอย่างที่ 3.44 การลดความชัดเจนให้กับทำนองหลักและเสียงประสาน ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 1-*9*

จากตัวอย่างที่ 3.44 แสดงการสร้างทำนองหลักและเสียงประสานด้วยบันไดเสียง A เมเจอร์ ทำนองหลักบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน 1 แต่เสียงประสานที่ใช้ มีการใช้ทั้งในลักษณะเสียงประสานขั้นคู่สี่ บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีฮอร์น ทำให้เกิดความไม่ชัดเจนของกุญแจเสียงแบบเมเจอร์ อีกทั้งแนวประสานจากเครื่องดนตรีอื่นๆ มีการบรรเลงที่ไม่ได้เน้นโน้ตโทนิกของกุญแจเสียง ทำให้การใช้กุญแจเสียง A เมเจอร์ในช่วงเริ่มต้นนี้ขาดความชัดเจน เพื่อสื่อถึงอารมณ์ปกติของบุคคลแต่มีความผิดปกติบางอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

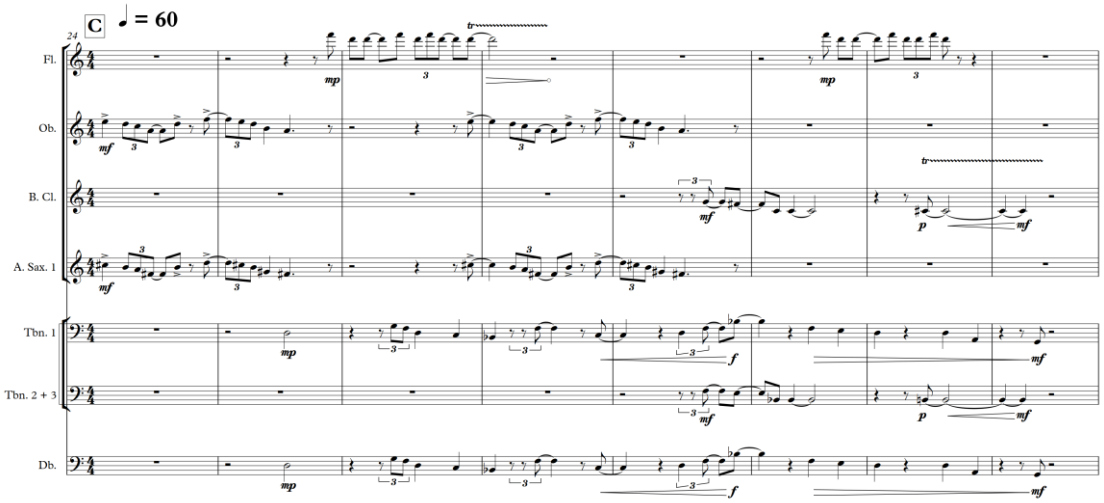
3.6.3 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ

1) การเร่งและลดความเร็วของจังหวะ สำหรับกระบวนนี้ เป็นการแสดงถึงการเต้นของหัวใจที่มีการเต้นทั้งเร็วขึ้นและช้าลง

ตัวอย่างที่ 3.45 การเร่งความเร็วของจังหวะ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 40-46

จากตัวอย่างที่ 3.45 แสดงตัวอย่างการเร่งความเร็วของจังหวะในห้องที่ 40-46 ในช่วงที่มีการบรรเลงเลียนเสียงการเต้นของหัวใจ เพื่อสื่อการเต้นของหัวใจที่กำลังเร่งขึ้นอย่างฉับพลัน โดยในจุดเริ่มต้นของช่วงนี้เริ่มที่ความเร็ว 80 จังหวะต่อนาที จากนั้นเร่งความเร็วด้วย Molto accel. ไปจนถึงระดับความเร็ว 120 จังหวะต่อนาทีในห้องที่ 42 ซึ่งเป็นการเร่งความเร็วของจังหวะค่อนข้างฉับพลัน เมื่อถึงห้องที่ 43 ได้ปรับความเร็วลงมาอย่างฉับพลันที่ 60 จังหวะต่อนาที จากนั้นเร่งความเร็วด้วย Molto accel. ไปจนถึงระดับความเร็ว 120 จังหวะต่อนาทีในห้องที่ 47

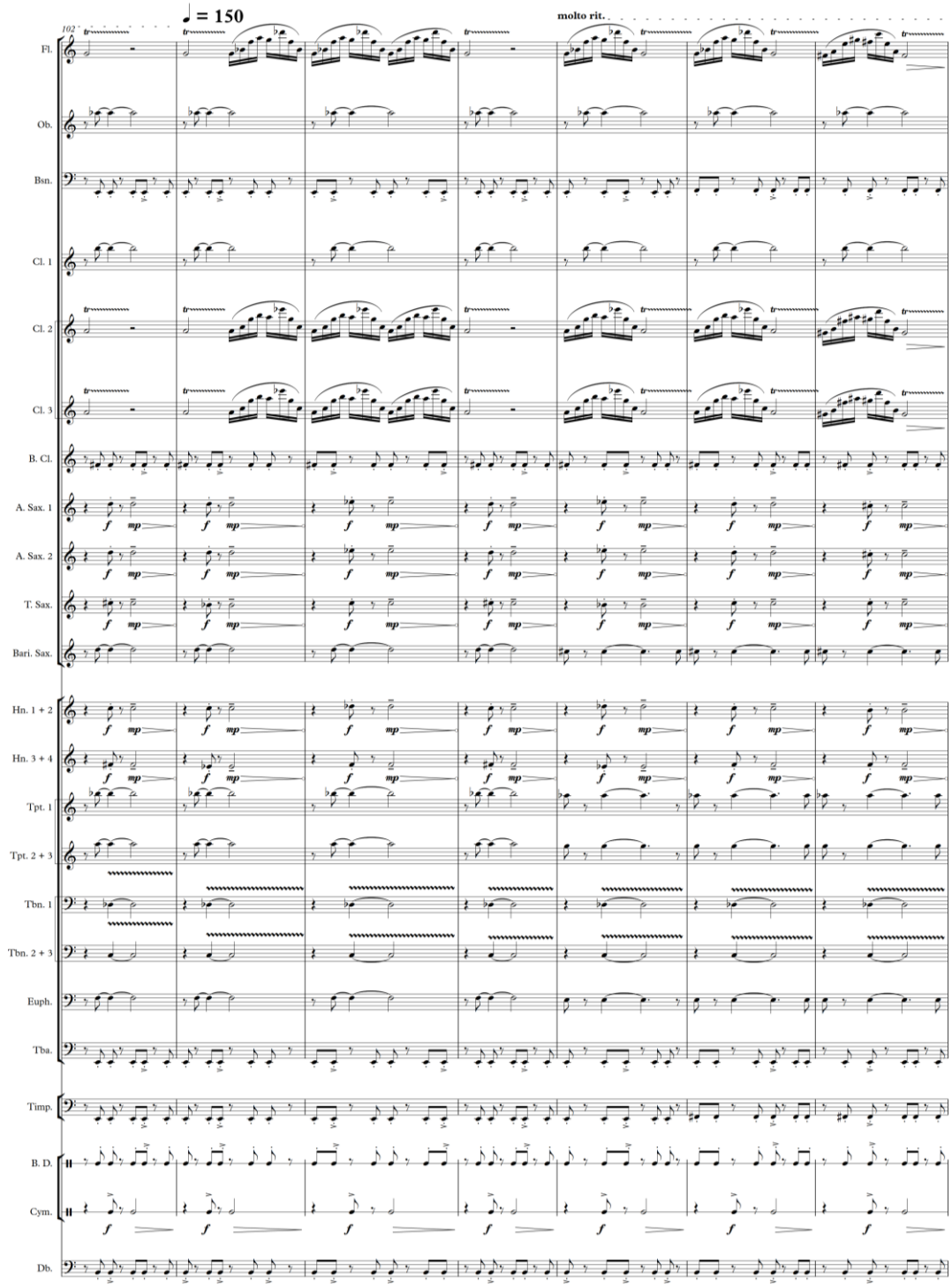
ตัวอย่างที่ 3.46 การลดความเร็วของจังหวะ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 62-67

จากตัวอย่างที่ 3.46 แสดงตัวอย่างการลดความเร็วของจังหวะในห้องที่ 62-67 ในช่วงที่มีการสื่อถึงความผ่อนคลายจากอาการตะหนก หัวใจเต้นเร็ว โดยในช่วงที่อธิบายถึงหัวใจเต้นเร็วกำลังอยู่ในความเร็ว 150 จังหวะต่อนาที แล้วค่อยๆ ลดความเร็วด้วย Molto rit. ไปจนถึงระดับความเร็ว 60 จังหวะต่อนาที ซึ่งเป็นการลดความเร็วของจังหวะอย่างฉับพลัน

2) การบรรเลงโต้ตอบ

ตัวอย่างที่ 3.47 การบรรเลงโต้ตอบ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 24-31

จากตัวอย่างที่ 3.47 แสดงการบรรเลงโต้ตอบ ในห้องที่ 24-31 ทำนองหลักบรรเลงโดยโอโบและอัลโตแซกโซโฟน 1 สร้างจากบันไดเสียง A ไมเนอร์ การบรรเลงโต้ตอบมี 2 กลุ่มเครื่องดนตรี โดยการบรรเลงโต้ตอบกลุ่มแรกบรรเลงโดยฟลูต ซึ่งเน้นย้ำโน้ต D ซึ่งสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบันไดเสียง A ไมเนอร์ เป็นโน้ตตัวที่ 11 การบรรเลงโต้ตอบกลุ่มที่สองบรรเลงโดยเบสคลาริเนต กลุ่มทรอมโบนและดับเบิลเบส สร้างจากโมด Bb ลิเดียน ทำให้เสียงประสานมีการเปลี่ยนแปลง สร้างความไม่ชัดเจน ซึ่งหากพิจารณาในด้านการเปลี่ยนเสียงประสาน เป็นเพียงการเปลี่ยนโน้ตเพียงตัวเดียวคือ B เป็น Bb

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3) การใช้ออสตินาโต

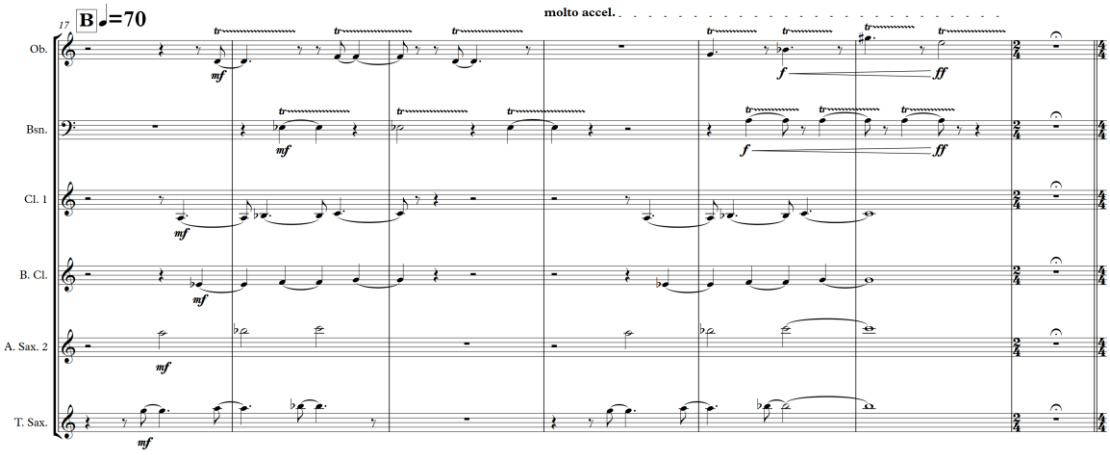
ตัวอย่างที่ 3.48 การใช้ออสตินาโต ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 102-108

จากตัวอย่างที่ 3.48 แสดงการใช้ออสตินาโตในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 102-108 มีการใช้โมทีฟหลากหลายในการออสตินาโต โมทีฟแรกบรรเลงโดยฟลูต คลาริเนต 2 คลาริเนต 3 สร้างจาก

กลุ่มโน้ต G A Bb Db F สามารถระบุเป็นคอร์ดทบขยายได้แก่คอร์ด G$^{\varnothing}$7 โดยมีโน้ต A เป็นตัว 9 โมทีฟที่ 2 บรรเลงโดยโอโบ คลาริเนต 1 บาริโทนแซกโซโฟน กลุ่มทรัมเปต กลุ่มทรอมโบน และยูโฟเนียม ใช้โน้ตค้างซึ่งทั้งหมดประสานเสียงกันด้วยกลุ่มโน้ต C Db F G Ab A ซึ่งมีความคล้ายกับกลุ่มเสียงกัด โมทีฟที่ 3 บรรเลงโดยบาสซูน เบสคลาริเนต ทูบา ดับเบิลเบส ทิมปานี และกลองเบส บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในลักษณะโน้ตสั้น เลียนเสียงการเต้นของหัวใจ โมทีฟที่ 4 บรรเลงโดยกลุ่มอัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน กลุ่มฮอร์น และฉาบ บรรเลงโน้ตสั้นระดับเสียงดัง สลับโน้ตยาวระดับเสียงเบาซึ่งค่อยๆ เบาลง เลียนเสียงของการหายใจ

เมื่อบรรเลงโมทีฟทั้งหมดในช่วงเวลาเดียวกันทำให้เกิดความซับซ้อนของเนื้อดนตรี เนื่องจากมีความหลากหลาย คล้ายกับเทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง สื่อถึงช่วงที่จิตใจเกิดความตื่นตระหนก หวาดกลัว วิตกกังวลอย่างรุนแรง

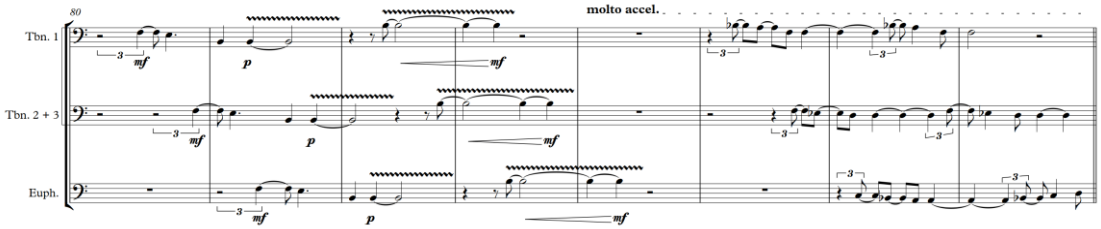
4) การจัดกลุ่มจังหวะ

ตัวอย่างที่ 3.49 การจัดกลุ่มจังหวะแบบเหลื่อมเวลา ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 17-23



จากตัวอย่างที่ 3.49 แสดงการจัดกลุ่มจังหวะแบบเหลื่อมเวลา ห้องที่ 17-23 โดยแต่ละเครื่องดนตรีจะบรรเลงช้ากว่าอีกเครื่องดนตรีครึ่งจังหวะ โดยเริ่มจากเทเนอร์แซกโซโฟน อัลโตแซกโซโฟน 2 คลาริเนต เบสคลาริเนต และบาสซูน ทำให้เกิดความไม่ชัดเจนในด้านจังหวะ อีกทั้งในด้านเสียงประสาน มีการใช้เสียงประสานขั้นคู่สอง และขั้นคู่ห้า ดังเช่นในแนวประสานโอโบกับบาสซูน ในห้องที่ 18-19 มีการประสานด้วยขั้นคู่สอง (D-Eb, Eb F) ในแนวประสานอัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์แซกโซโฟน มีการประสานในขั้นคู่ห้า (G-Db, Ab-Eb)

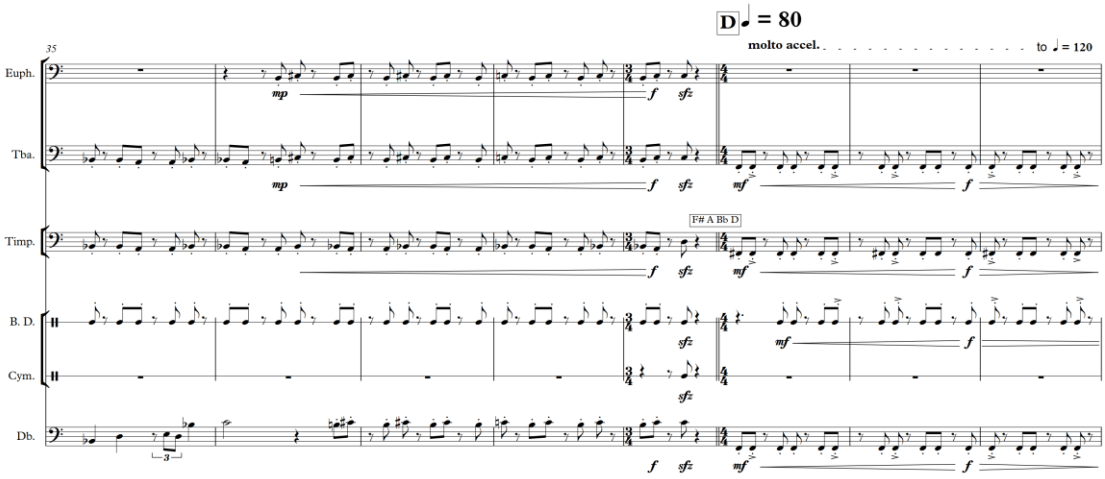
ตัวอย่างที่ 3.50 การบรรเลงทำนองแบบเหลื่อมเวลา ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 80-87



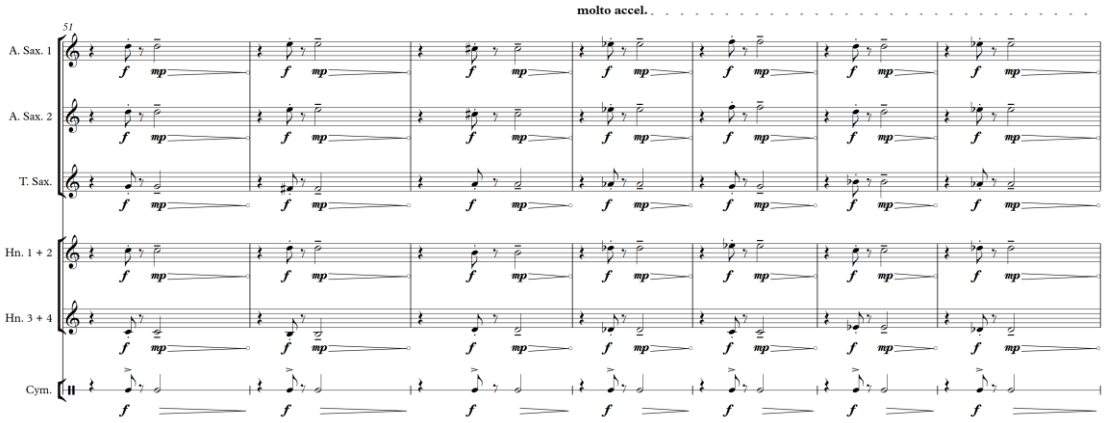
จากตัวอย่างที่ 3.50 เป็นการบรรเลงทำนองแบบเหลื่อมเวลาของกลุ่มทรอมโบนและยูโฟเนียม ทำให้เกิดความตึงเครียดก่อนที่จะเข้าสู่การเร่งความเร็วของจังหวะ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับฟิวก์ ซึ่งบรรเลงทำนองเดียวกัน แต่ต่างเวลาการเริ่มต้นทำนอง

3.6.4 แนวคิดในการเลียนเสียง

1) การเลียนเสียงหัวใจ

ตัวอย่างที่ 3.51 การเลียนเสียงการเต้นของหัวใจ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 35-42

จากตัวอย่างที่ 3.51 แสดงตัวอย่างการเลียนเสียงการเต้นของหัวใจ ในห้องที่ 35-42 ซึ่งเป็นจุดที่น่าสนใจของกระบวนนี้ เพื่อนำไปสู่การเร่งจังหวะของบทเพลง บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในลักษณะโน้ตสั้น (Staccato) บรรเลงโดยยูโฟเนียม ทูบา ทิมปานี กลองเบส และดับเบิลเบส

2) การเลียนเสียงการหายใจ

ตัวอย่างที่ 3.52 การเลียนเสียงของการหายใจ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 51-57

จากตัวอย่างที่ 3.52 แสดงตัวอย่างการเลียนเสียงของการหายใจ ห้องที่ 51-57 ซึ่งจะเป็นการบรรเลงร่วมกับการเลียนเสียงของการเต้นหัวใจ มีลักษณะการบรรเลงเป็นโน้ตสั้นระดับเสียงดัง สลับโน้ตยาวระดับเสียงเบาและค่อยๆ ลดระดับลงจนไม่ได้ยิน บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน และฮอร์น อีกทั้งมีฉาบช่วยเสริมในการเลียนเสียง เนื่องจากมีลักษณะเสียงที่มีความฟุ้งกระจาย

3.6.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

ในกระบวนที่สี่นี้ สื่อถึงความตะหนก วิตกกังวลออกมาทางร่างกาย โดยมีอาการของหัวใจเต้นเร็วและการเร่งจังหวะเป็นจุดเด่นของกระบวนนี้ ในการตีความสู่สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์จะใช้สังคีตลักษณ์แบบสองตอน แต่จะมีการสอดแทรกช่วงที่สื่ออาการตระหนกเข้าไปตลอดกระบวน ทำให้คล้ายกับสังคีตลักษณ์รอนโด

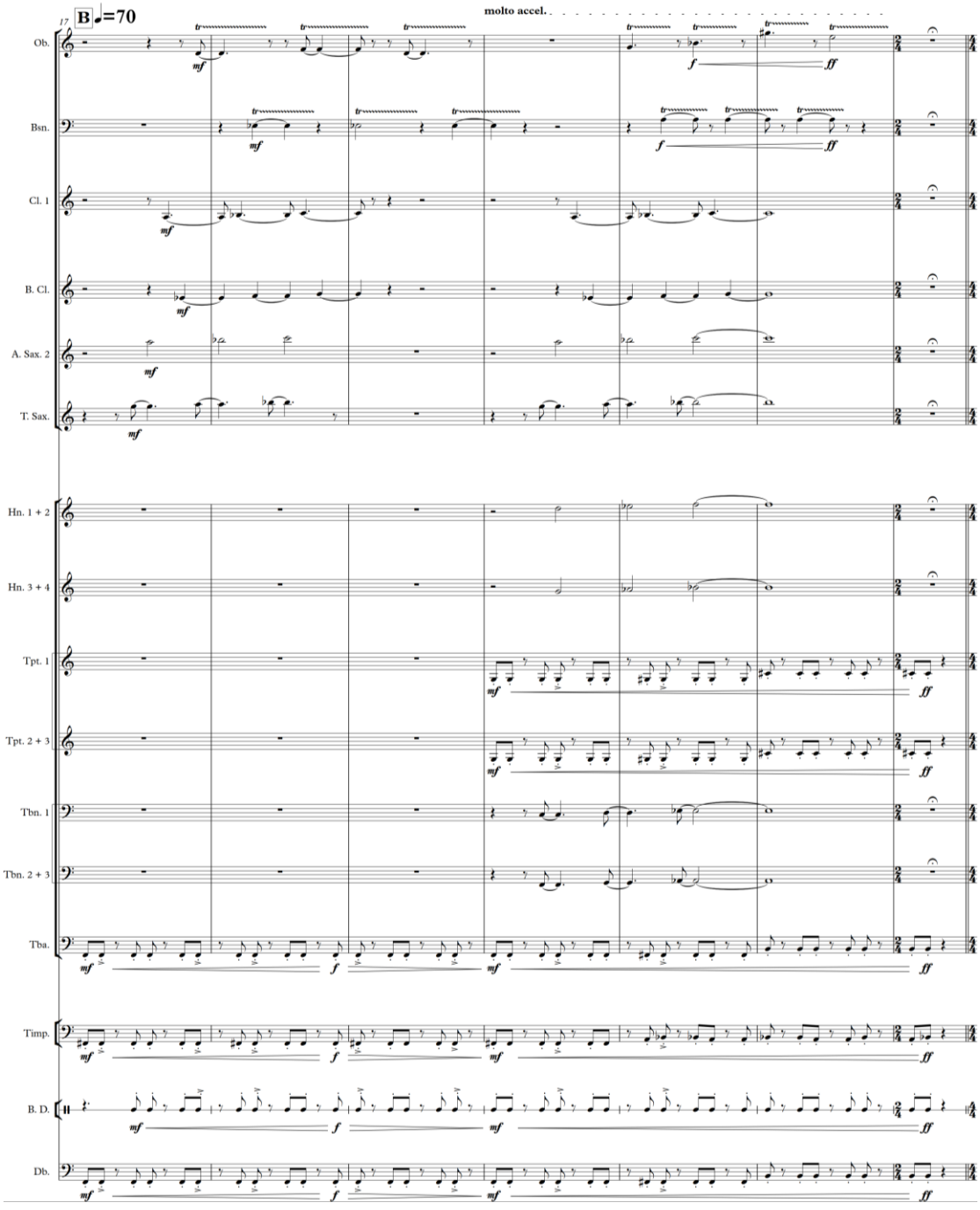
ท่อน A ห้องที่ 1-46

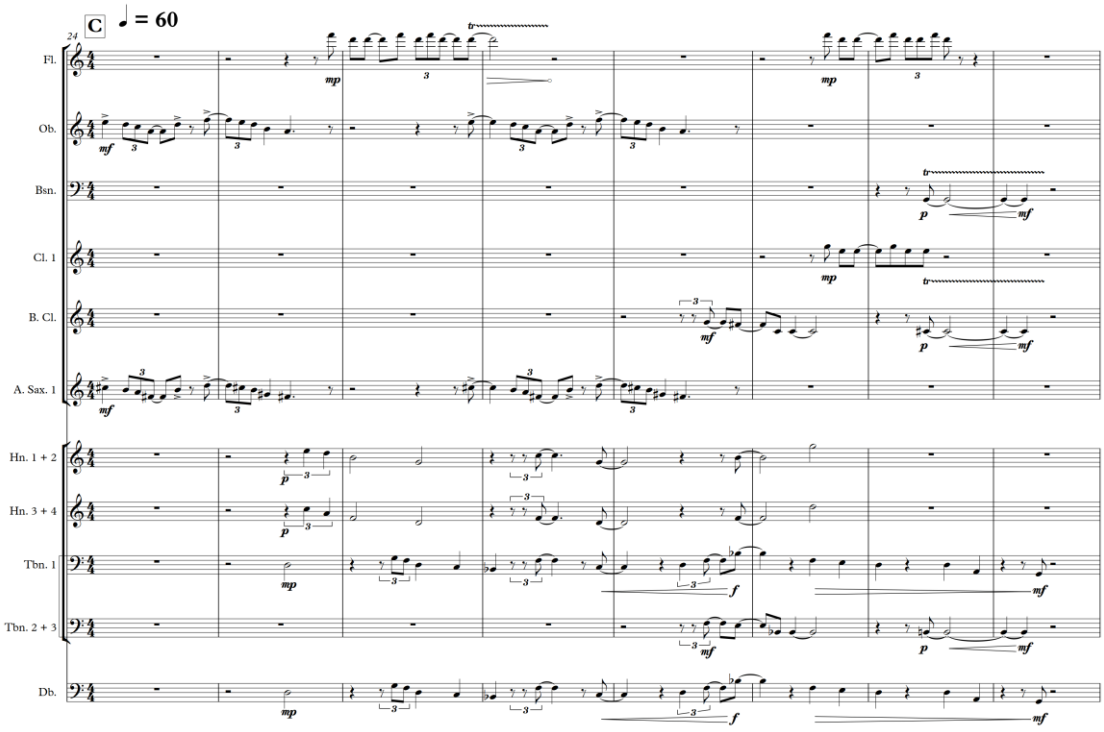
ท่อน B ห้องที่ 47-119

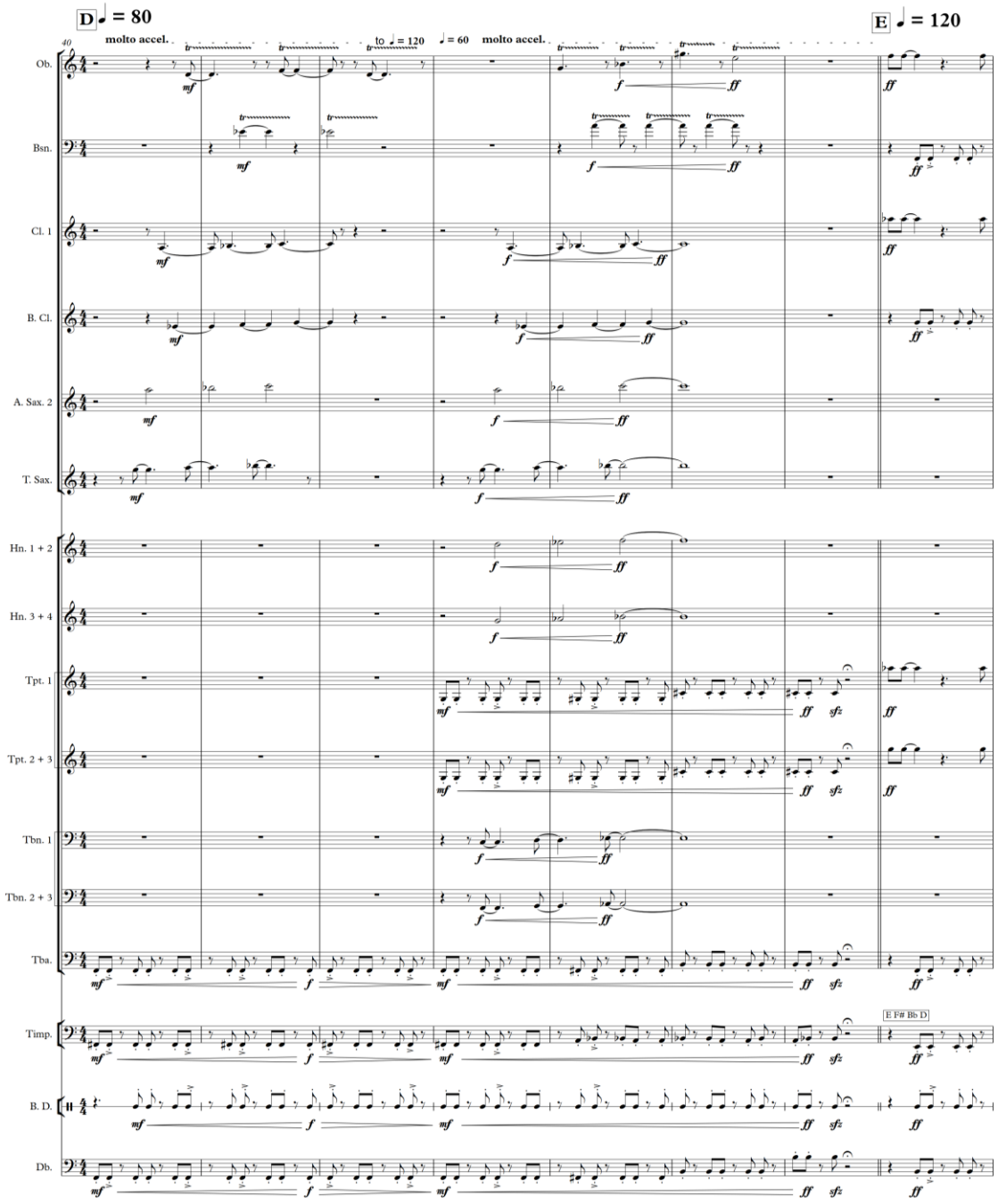
ท่อน A

สำหรับท่อน A อธิบายถึงอารมณ์ปกติของบุคคล แต่มีความผิดปกติบางอย่าง ใช้ความเร็ว 60 จังหวะต่อนาที เริ่มต้นด้วยการบรรเลงเดี่ยวของอัลโตแซกโซโฟนด้วยบันไดเสียง A เมเจอร์ด้วยความดังปกติ (mf) สำหรับกลุ่มบรรเลงประกอบมีการใช้ทั้งในลักษณะเสียงประสานขั้นคู่สี่ ซึ่งบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีฮอร์น อีกทั้งแนวประสานจากเครื่องดนตรีอื่นๆ มีการบรรเลงที่ไม่ได้

เน้นโน้ตโทนิกของกุญแจเสียง ทำให้การใช้กุญแจเสียง A เมเจอร์ในช่วงเริ่มต้นนี้ขาดความชัดเจนในรูปแบบของกุญแจเสียงแบบเมเจอร์ หลังจากนั้นในห้องที่ 24 ทำนองหลักได้เปลี่ยนจากการใช้บันไดเสียง A เมเจอร์ ได้เปลี่ยนไปใช้บันไดเสียง A ไมเนอร์แทน

ตัวอย่างที่ 3.53 การเร่งความเร็วของจังหวะ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 17-23

จากตัวอย่างที่ 3.53 เป็นการเร่งความเร็วของจังหวะ ซึ่งเป็นช่วงที่มีการเลียนเสียงของการเต้นของหัวใจ กำหนดให้มีการเร่งความเร็วของจังหวะเพื่อเลียนการเต้นของหัวใจที่เร็วขึ้นผิดปกติ โดยเริ่มจากอัตราความเร็ว 70 จังหวะต่อนาที เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 20 ความเร็วของบทประพันธ์เร็วขึ้นอย่างฉับพลัน และได้หยุดอย่างฉับพลันในห้องที่ 23 เพื่อกลับสู่อัตราความเร็ว 60 จังหวะต่อนาทีในห้องถัดไป

ตัวอย่างที่ 3.54 การทำนองหลักจากบันไดเสียงแบบเมเจอร์ไปสู่บันไดเสียงแบบไมเนอร์ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 24-31

จากตัวอย่างที่ 3.54 แสดงการเปลี่ยนการใช้บันไดเสียงในทำนองหลักจากบันไดเสียง A เมเจอร์ไปสู่ A ไมเนอร์ หลังจากมีการเร่งความเร็วของจังหวะอย่างฉับพลัน สื่อถึงความเปลี่ยนแปลงของจิตใจ กลุ่มเครื่องบรรเลงบรรเลงโต้ตอบสร้างความไม่ชัดเจนให้กับบันไดเสียง โดยมีการเน้นโน้ตตัวที่ 4 ของบันไดเสียง A ไมเนอร์คือโน้ต D ด้วยฟลูต และใช้โมด Bb ลิเดียนในกลุ่มทรอมโบน เบสคลาริเนต และดับเบิลเบส

ตัวอย่างที่ 3.55 การเร่งความเร็วของจังหวะ การเหลื่อมเวลา และการเลียนเสียงการเต้นของหัวใจ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 40-47

จากตัวอย่างที่ 3.55 แสดงการเร่งความเร็วของจังหวะ ซึ่งอยู่ในช่วงที่มีการเลียนเสียงการเต้นของหัวใจ ซึ่งบรรเลงโดยทูบา ทิมปานี กลองเบส ดับเบิลเบส จากนั้นเพิ่มความหนาด้วยกลุ่มทรัมเปต การเร่งความเร็วของจังหวะเริ่มด้วยอัตราความเร็ว 80 จังหวะต่อนาที และเร่งอย่าง

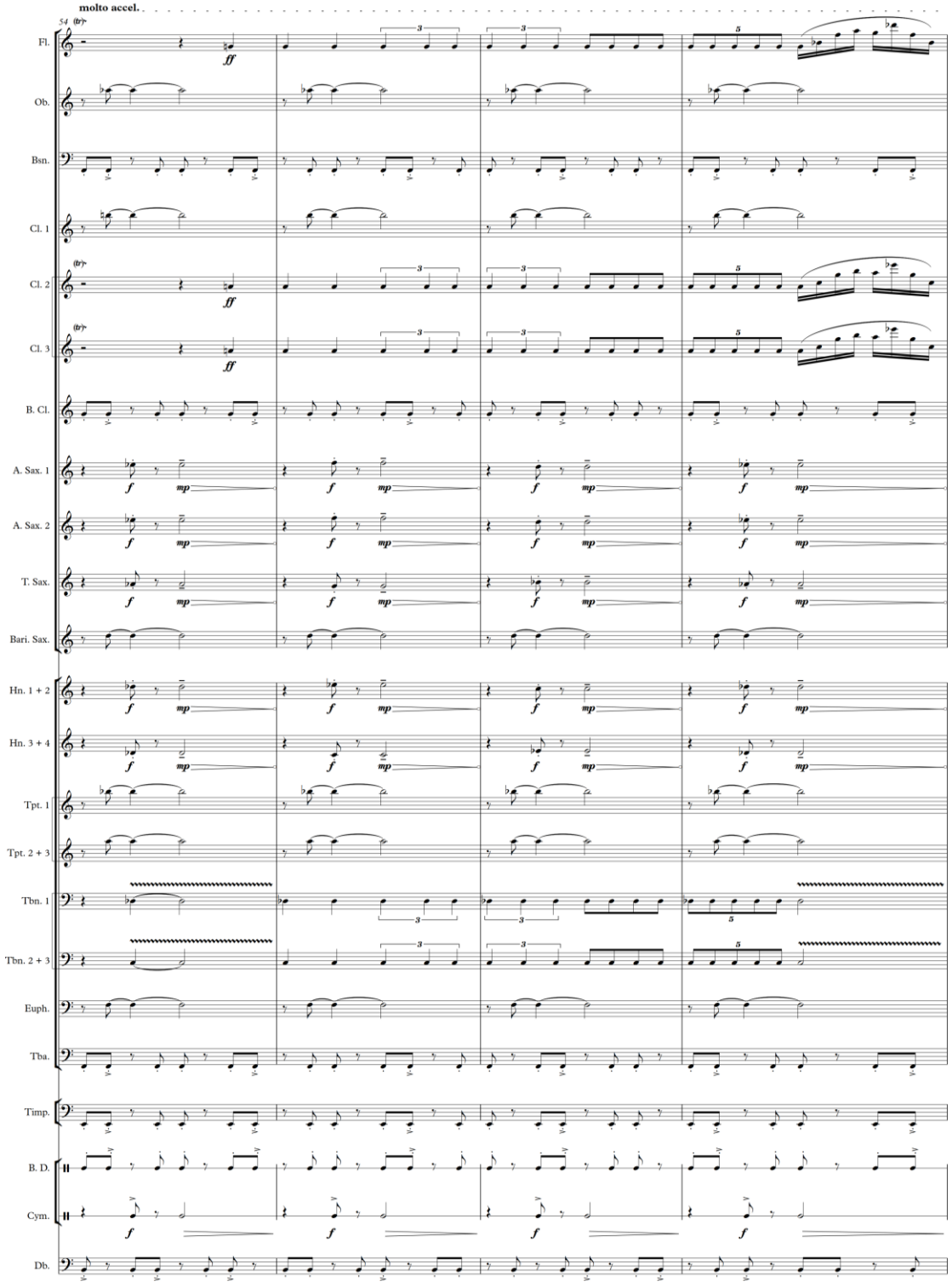
รวดเร็วไปสู่อัตราความเร็ว 120 จังหวะต่อนาที แต่ลดอัตราความเร็วลงมาอย่างฉับพลันในอัตราความเร็ว 60 จังหวะต่อนาทีและเพิ่มความเร็วอย่างรวดเร็วไปสู่อัตราความเร็ว 120 จังหวะต่อนาที

นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงในลักษณะเหลื่อมเวลา โดยเป็นการบรรเลงของกลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ โอโบ บาสซูน คลาริเนต เบสคลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน 2 ทำให้เกิดความไม่ชัดเจนในด้านจังหวะ อีกทั้งในด้านเสียงประสาน มีการใช้เสียงประสานขั้นคู่สอง และขั้นคู่ห้า ดังเช่นในแนวประสานโอโบกับบาสซูนในห้องที่ 40-42 มีการประสานด้วยขั้นคู่สอง (D-Eb, Eb F) ในแนวประสานอัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์แซกโซโฟน มีการประสานในขั้นคู่ห้า (G-Db, Ab-Eb)

ท่อน B

สำหรับท่อน B เป็นช่วงที่อธิบายความเป็นเอกลักษณ์ของกระบวนนี้ เน้นการเลียนเสียงการเต้นของหัวใจ เพิ่มการเลียนเสียงการหายใจ อัตราความเร็วของท่อนไม่คงที่ เนื่องจากมีเร่งและลดอัตราความเร็วเพื่อสร้างอารมณ์อยู่ตลอดทั้งท่อน

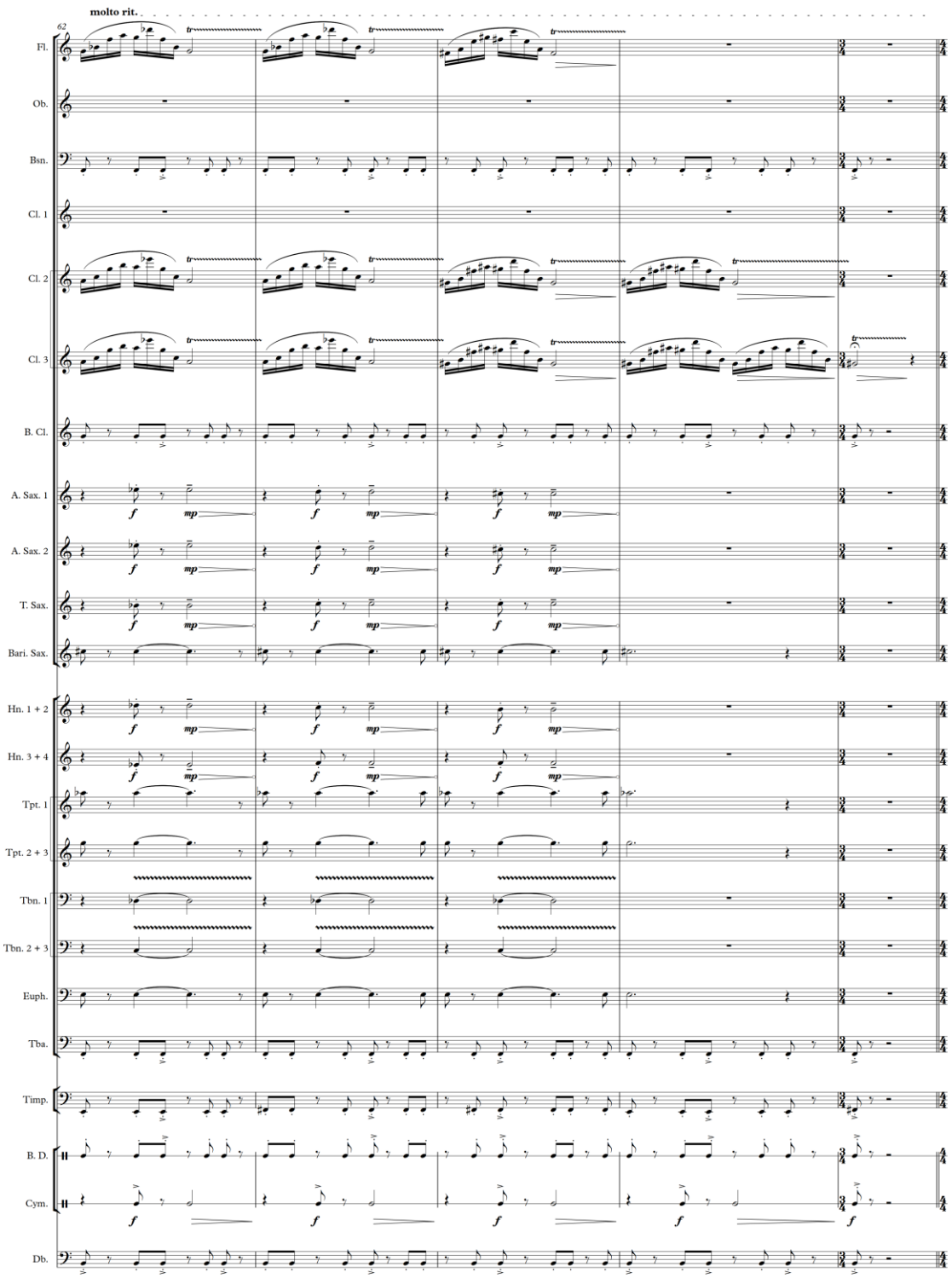
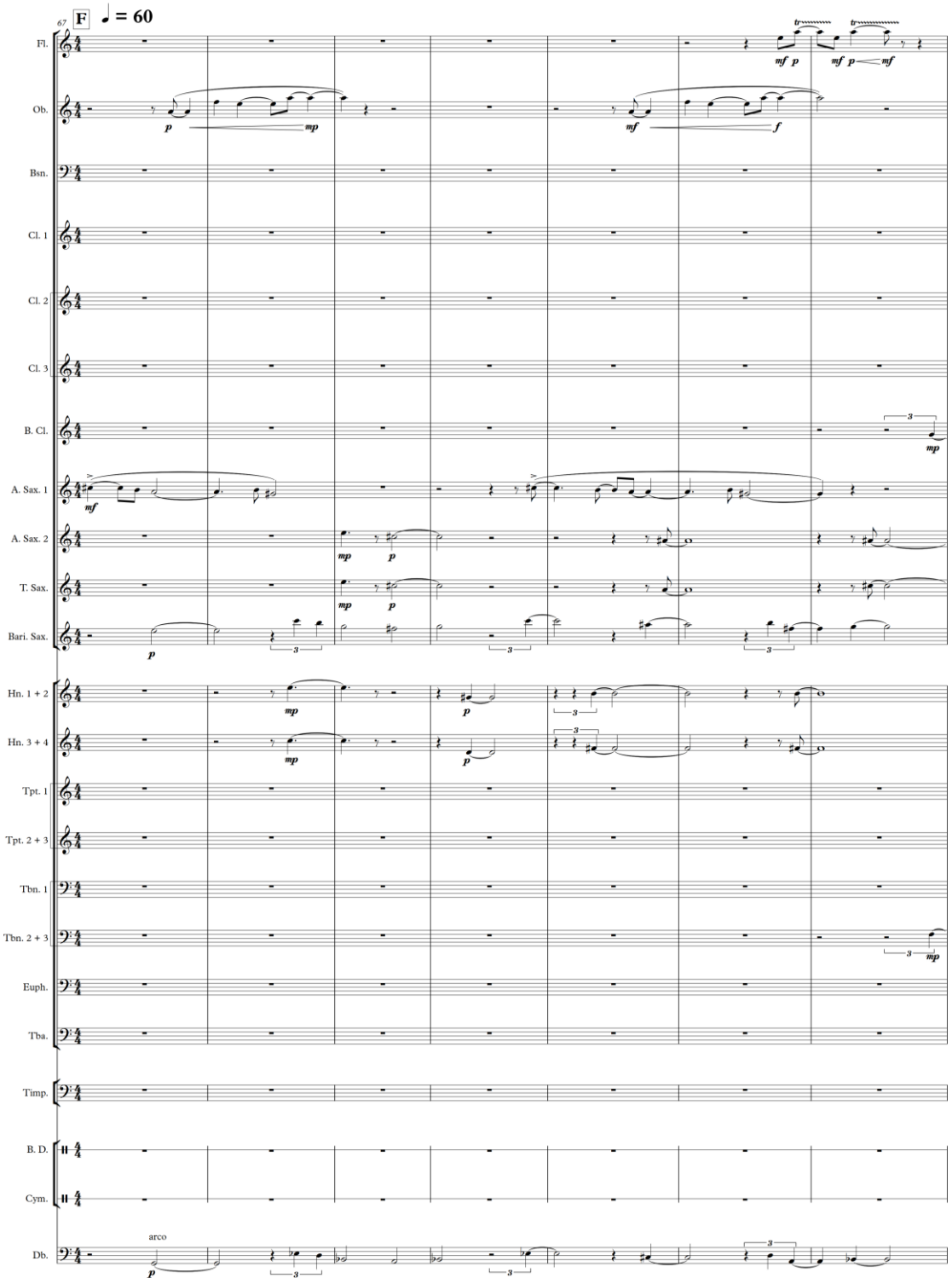
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.56 การใช้ออสตินาโต และหลากจังหวะ ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 54-57

จากตัวอย่างที่ 3.56 มีการใช้ออสตินาโตในห้องที่ 54-57 มีการใช้โมทีฟหลากหลาย ในการออสตินาโต โมทีฟแรกบรรเลงโดยฟลูต คลาริเนต 2 คลาริเนต 3 มีการบรรเลงด้วยโน้ตย้ำ G

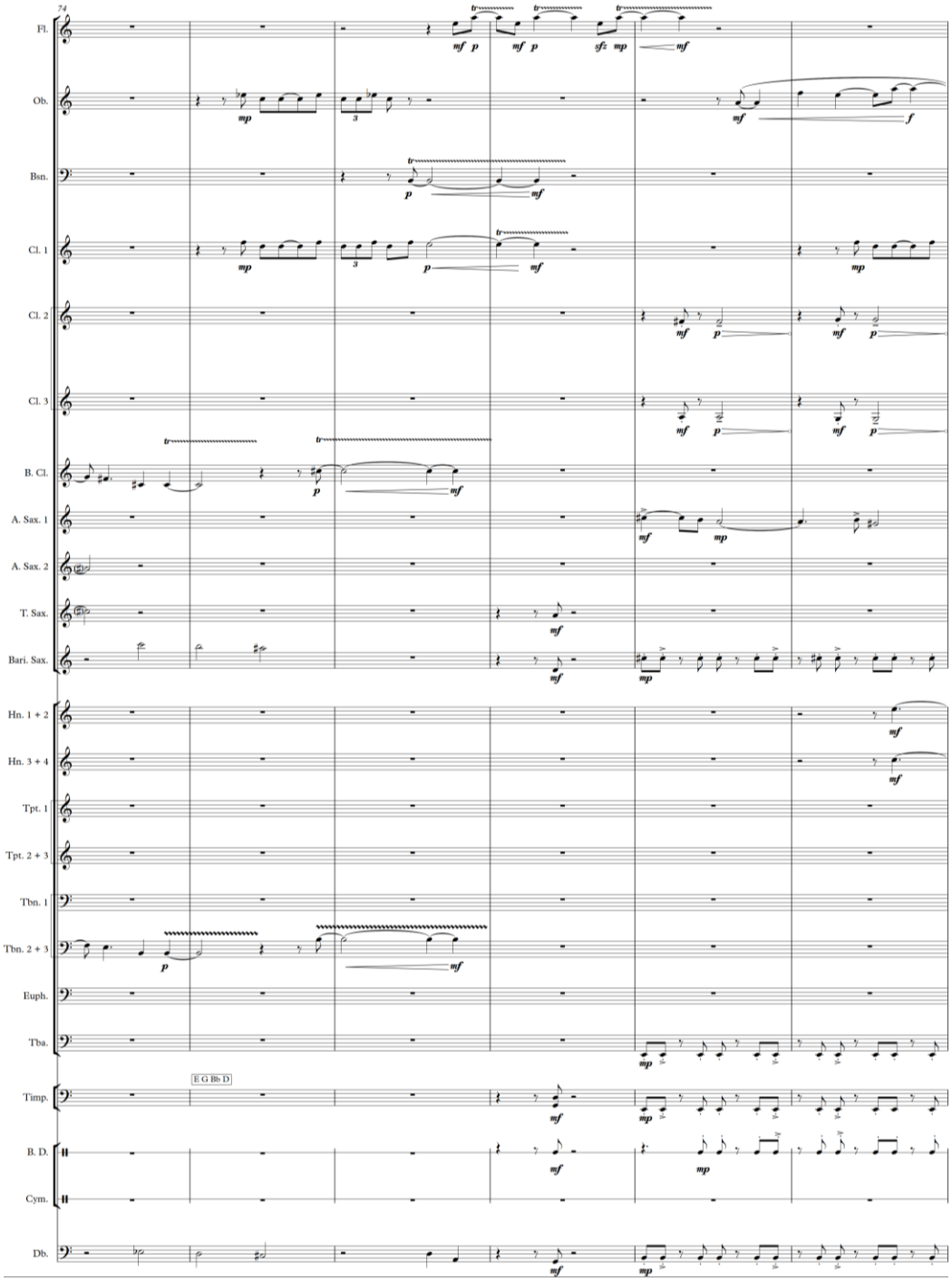
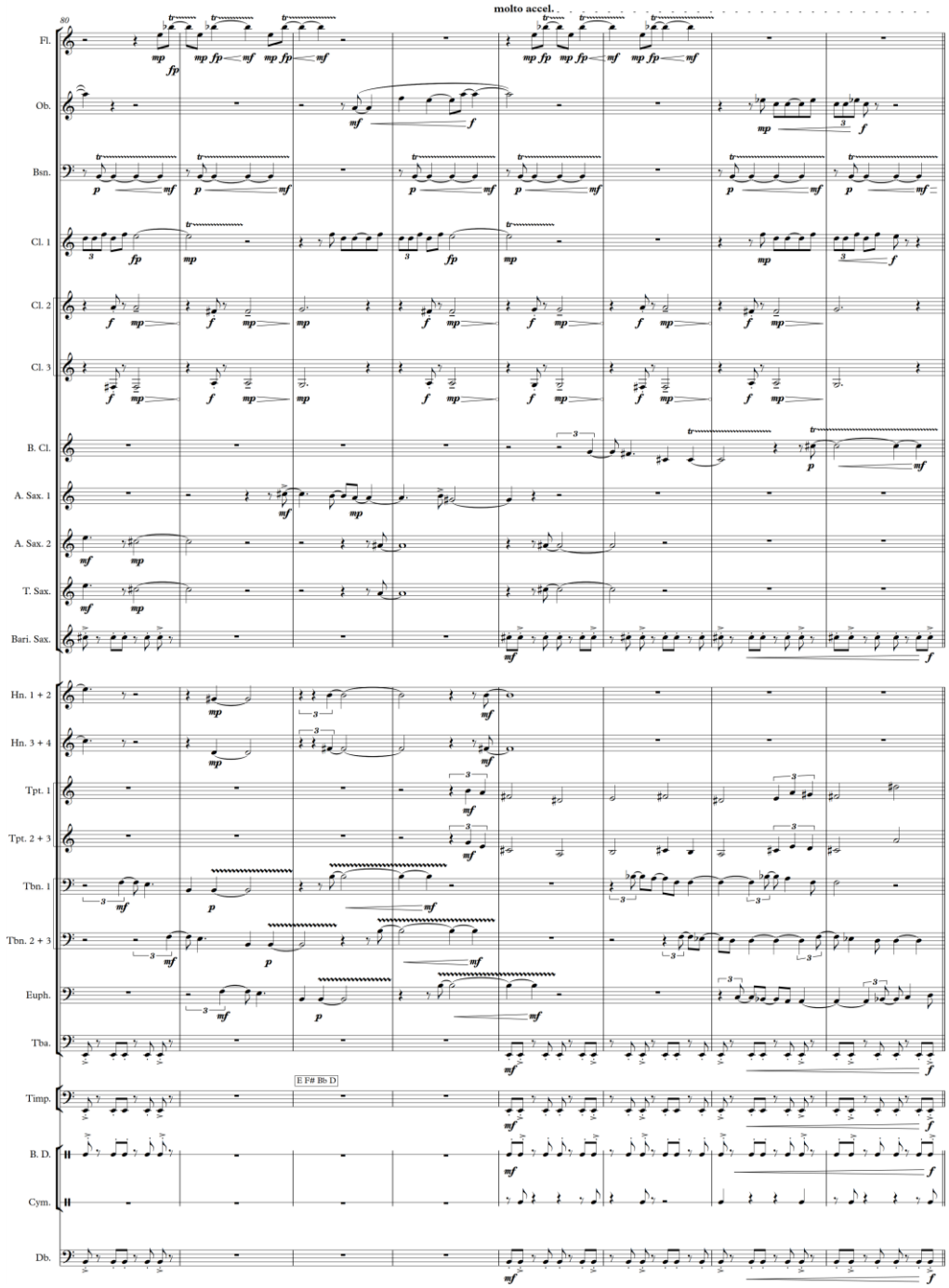
ก่อนจะสร้างโมทีฟจากกลุ่มโน้ต G A Bb Db F สามารถระบุเป็นคอร์ดทบขยายได้แก่คอร์ด G$^{\varnothing}$7 โดยมีโน้ต A เป็นตัว 9 สำหรับโน้ตย้ำ G มีการใช้สัดส่วนจังหวะที่ไม่คงที่ ได้แก่ ตัวดำ ตัวดำสามพยางค์ เขบ็ตหนึ่งชั้น เขบ็ตหนึ่งชั้นห้าพยางค์ เป็นการใช้สัดส่วนจังหวะในการสร้างความเร็วของแนวทำนอง โมทีฟที่ 2 บรรเลงโดยโอโบ คลาริเนต 1 บาริโทนแซกโซโฟน กลุ่มทรัมเปต กลุ่มทรอมโบน และยูโฟเนียม ใช้โน้ตค้างซึ่งทั้งหมดประสานเสียงกันด้วยกลุ่มโน้ต C Db F G Ab A ซึ่งมีความคล้ายกับกลุ่มเสียงกัด โมทีฟที่ 3 บรรเลงโดยบาสซูน เบสคลาริเนต ทูบา ดับเบิลเบส ทิมปานี และกลองเบส บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในลักษณะโน้ตสั้น เลียนเสียงการเต้นของหัวใจ โมทีฟที่ 4 บรรเลงโดยกลุ่มอัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน กลุ่มฮอร์น และฉาบ บรรเลงโน้ตสั้นระดับเสียงดัง สลับโน้ตยาวระดับเสียงเบาซึ่งค่อยๆ เบาลง เลียนเสียงของการหายใจ

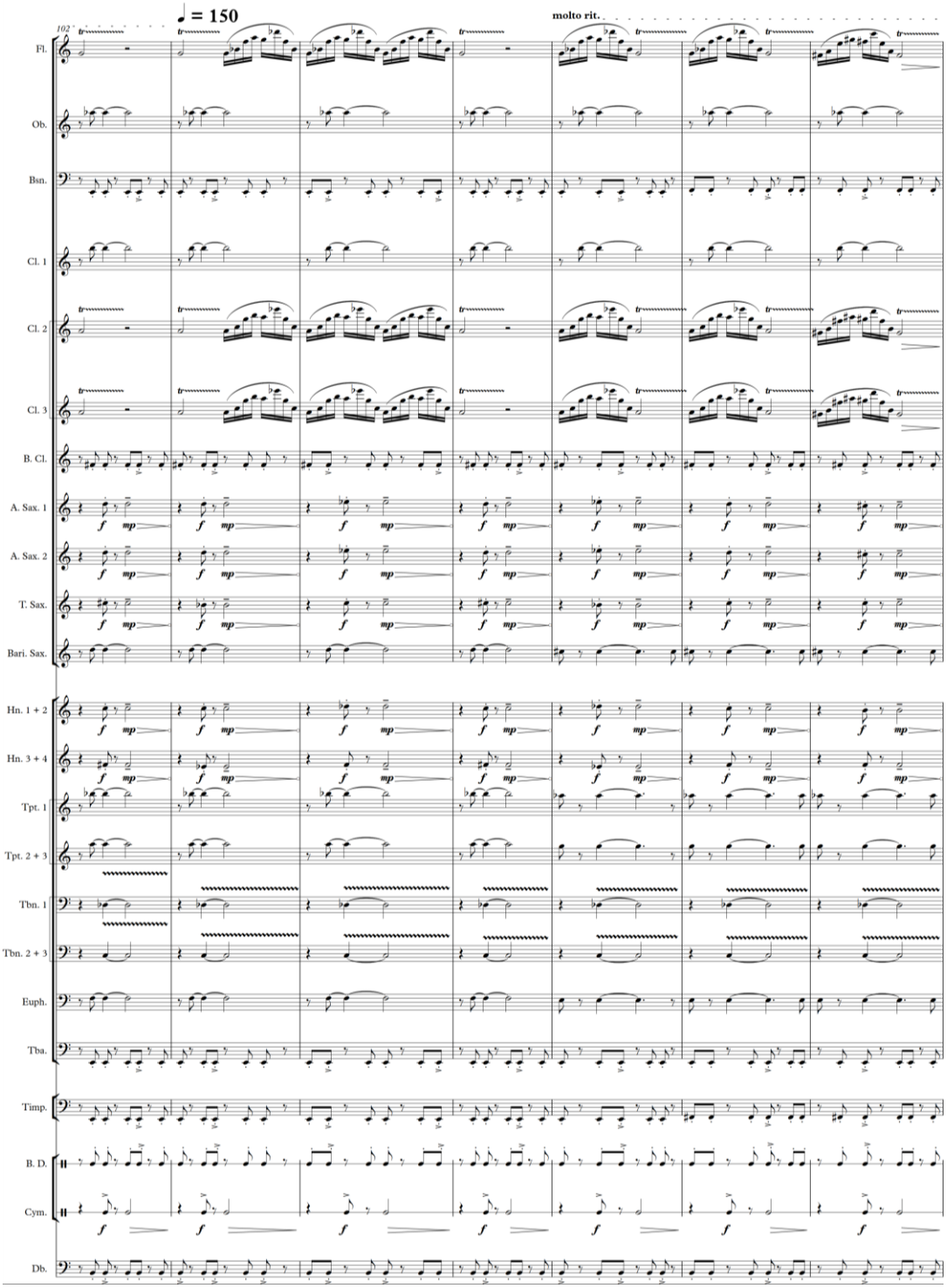
เมื่อพิจารณาการใช้สัดส่วนจังหวะของโมทีฟที่ 1 กับโมทีฟอื่นๆ ในการออสตินาโตของท่อนนี้ จะสังเกตได้ว่าเกิดเทคนิคหลากจังหวะขึ้น เนื่องจากสัดส่วนจังหวะของโมทีฟอื่นๆ มีความคงที่ คือเขบ็ตหนึ่งชั้น ส่วนในโมทีฟที่ 1 ใช้สัดส่วนโน้ตที่มีขัดแย้งกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เช่น ตัวดำสามพยางค์ เขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ และเขบ็ตหนึ่งชั้นห้าพยางค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.57 การเปลี่ยนเนื้อดนตรี ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 62-73

ตัวอย่างที่ 3.57 การเปลี่ยนเนื้อดนตรี ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 62-73 (ต่อ)

จากตัวอย่างที่ 3.57 มีการเปลี่ยนเนื้อดนตรี ในห้องที่ 62-73 โดยก่อนหน้าห้องที่ 62มีความเข้มข้นของเนื้อดนตรีค่อนข้างมากอีกทั้งกำลังอยู่ในช่วงเร่งความเร็วของจังหวะ เมื่อเข้าสู่

ห้องที่ 62 ความเร็วถูกลดลงอย่างรวดเร็วเพื่อผ่อนคลายลงในห้องที่ 67 ซึ่งมีอัตราความเร็ว 60 จังหวะต่อนาที โดยในห้องที่ 67-73 เป็นการนำเอาวัตถุดิบจากท่อน A มาใช้ เพื่อสื่อถึงการกำลังจะกลับมาสู่ภาวะปกติ แต่ได้ถูกอาการตระหนก วิตกกังวล ดึงกลับสู่อาการเดิมอีกครั้ง ดังตัวอย่างที่ 3.58

ตัวอย่างที่ 3.58 การกลับสู่เนื้อดนตรีแบบเข้มข้น ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 74-87

ตัวอย่างที่ 3.58 การกลับสู่เนื้อดนตรีแบบเข้มข้น ในกระบวนที่สี่ ห้องที่ 74-87 (ต่อ)

จากตัวอย่างที่ 3.58 แสดงการกลับสู่เนื้อดนตรีแบบเข้มข้นหลังจากการผ่อนคลายในห้องที่ 62-73 ซึ่งวัตถุดิบที่ใช้ในช่วงผ่อนคลายนี้นำมาจากท่อน A ในห้องที่ 24-39 จากนั้นเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรีด้วยการใช้การเลียนเสียงการเต้นของหัวใจ การเลียนเสียงการหายใจ และเร่งความเร็วของจังหวะขึ้นอย่างรวดเร็วเพื่อเข้าสู่ช่วงจุดสูงสุดของกระบวนนี้

ตัวอย่างที่ 3.59 การเร่งความเร็วของจังหวะในช่วงจุดสูงสุดของกระบวนที่สี่ ห้องที่ 102-108

จากตัวอย่างที่ 3.59 แสดงช่วงจุดสูงสุดของกระบวนที่สี่ ในห้องที่ 102-108 ซึ่งเป็นการใช้ออสตินาโตด้วยวัตถุดิบที่หลากหลายเพื่อสร้างความเข้มข้นของเนื้อดนตรี อีกทั้งมีการเร่งความเร็วของจังหวะไปสู่อัตราความเร็ว 150 จังหวะต่อนาที ซึ่งมีความเร็วมาก เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 106 ความเร็วได้ถูกลดลงอย่างรวดเร็วเพื่อผ่อนคลายจนจบบทเพลง

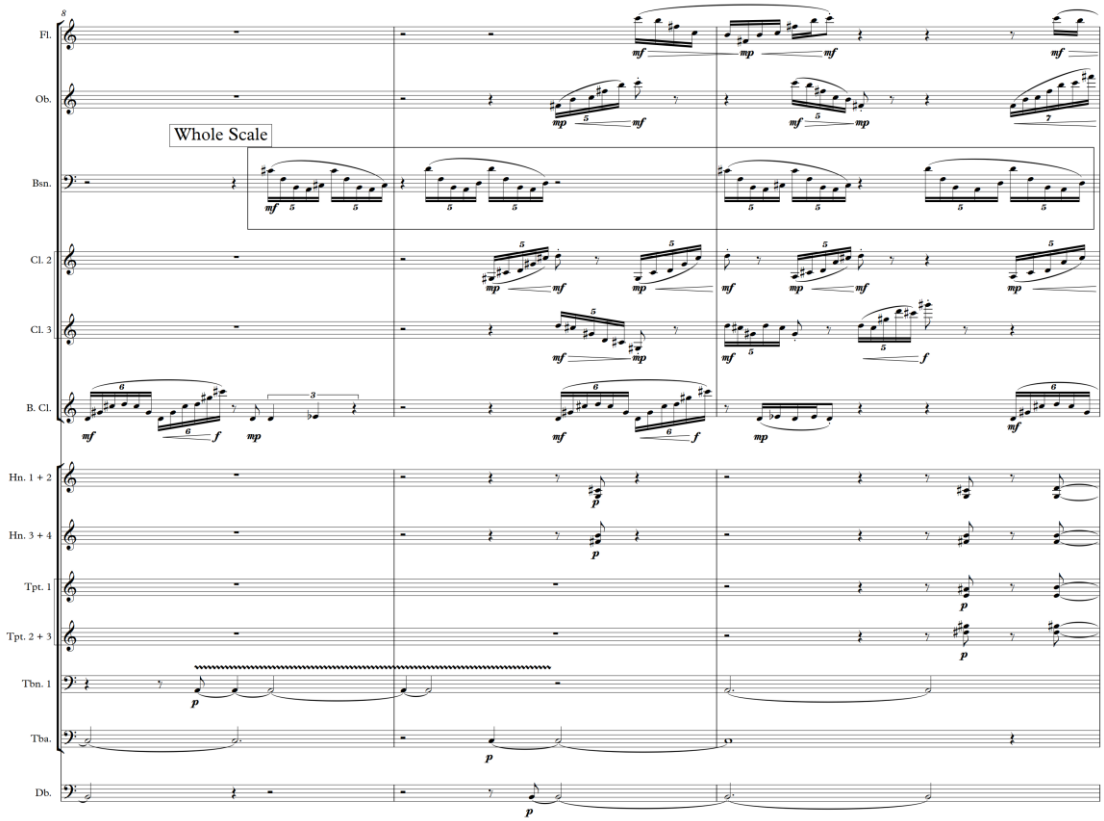
3.7 อรรถาธิบายกระบวนที่ห้า แปรปรวน (Indeterminate)

3.7.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์

กระบวนที่ห้า **แปรปรวน (Indeterminate)** สื่อถึงอาการของโรคไบไพลาร์ในช่วงแมเนีย ซึ่งเป็นอาการที่เกิดจากปฏิกิริยาปกป้องตัวเองจากการมีความวิตกกังวล หดหู่ เศร้าโศกจากช่วงซึมเศร้า ทำให้มีลักษณะอาการคือ มีอารมณ์ดีผิดปกติ มีการพูดคุยมากเป็นพิเศษเนื่องจากเกิดความคิดอย่างมากมาย แต่หากถูกขัดใจจะเกิดอาการโมโหร้าย โวยวาย คลุ้มคลั่ง ในการสร้างสรรค์อารมณ์ดีผิดปกติจะเน้นการใช้ค่าโน้ตที่มีความสั้นและใช้จังหวะที่มีความรวดเร็ว ใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่หลากหลาย ส่วนอารมณ์โมโหร้ายจะเน้นการใช้โน้ตในช่วงเสียงต่ำและมีความดัง ส่วนการสลับไปมาของสองอารมณ์นี้จะใช้เทคนิคการเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน เพื่อความเหมาะสมต่อการสร้างสรรค์วัตถุดิบที่ต้องใช้อย่างหลากหลาย จึงใช้สังคีตลักษณ์อิสระ คือมีการสร้างท่อนเพลงอย่างต่อเนื่อง

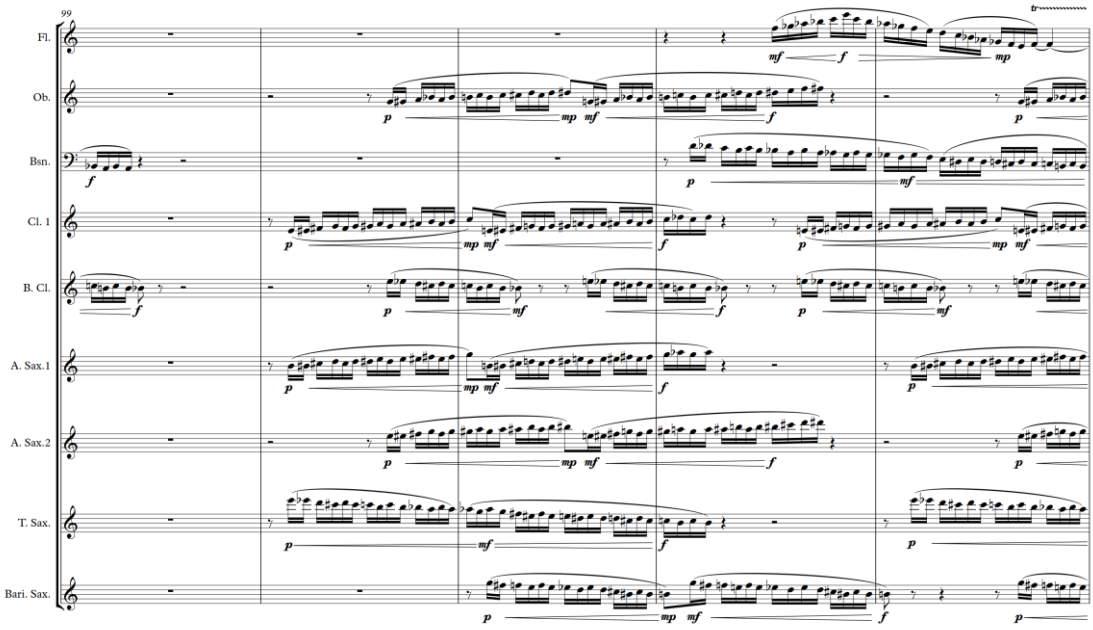
3.7.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงและการประสานเสียงของบทประพันธ์

1) การใช้บันไดเสียงโฮลโทน บันไดเสียงโฮลโทนเป็นบันไดเสียงที่มีทั้งหมด 6 โน้ตต่อ 1 ช่วงเสียง โดยแต่ละโน้ตจะห่างกัน 1 เสียงเต็ม ทำให้เกิดขั้นคู่ที่มีความกระด้างได้แก่ ขั้นคู่สี่ออกเมนเทดหรือขั้นคู่ทรัยโทน ขั้นคู่ห้าออกเมนเทด และขั้นคู่เจ็ดไมเนอร์ สำหรับในการประพันธ์กระบวนที่ห้านี้ ผู้วิจัยต้องการสุ่มเสียงของแนวทำนองที่มีความขุ่นมัว เพื่อนำไปประสานกับแนวทำนองอื่นๆ ซึ่งสร้างจากขั้นคู่สี่หรือขั้นคู่ห้าดังตัวอย่างที่ 3.60

ตัวอย่างที่ 3.60 การใช้บันไดเสียงโฮลโทนในการสร้างแนวประสาน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 8-10

จากตัวอย่างที่ 3.60 เป็นการใช้บันไดเสียง C# โฮลโทนในการสร้างแนวประสาน ในห้องที่ 8-10 บรรเลงโดยบาสซูน ซึ่งเป็นประสานกับแนวประสานอื่นๆ ซึ่งสร้างจากขั้นคู่สี่ ทำให้เกิดความไม่กลมกลืนระหว่างแนวประสาน แสดงถึงฟุ้งซ่าน ความวุ่นวายของความคิดที่มีมากเกินไป

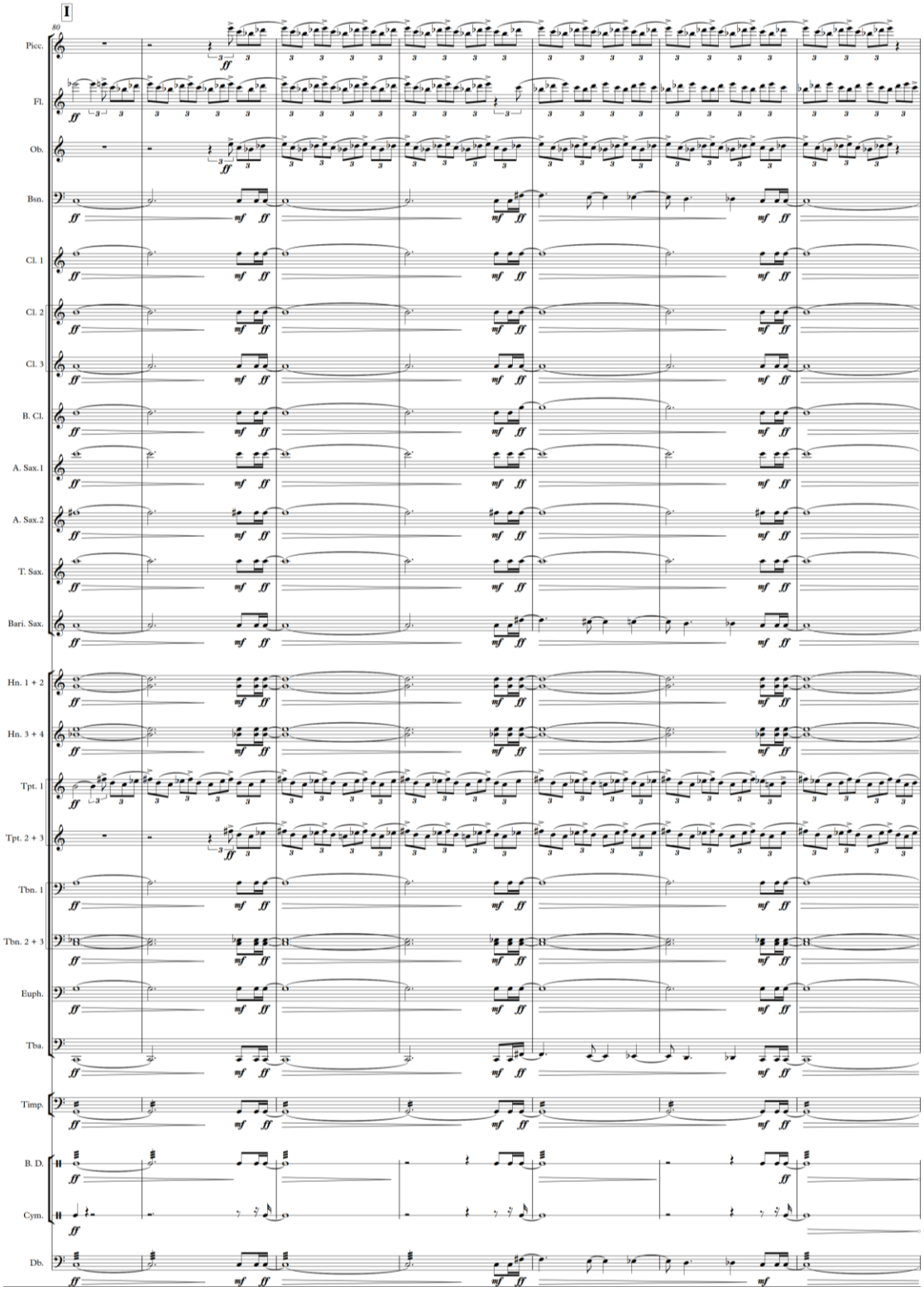
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) การใช้บันไดเสียงโครมาติก

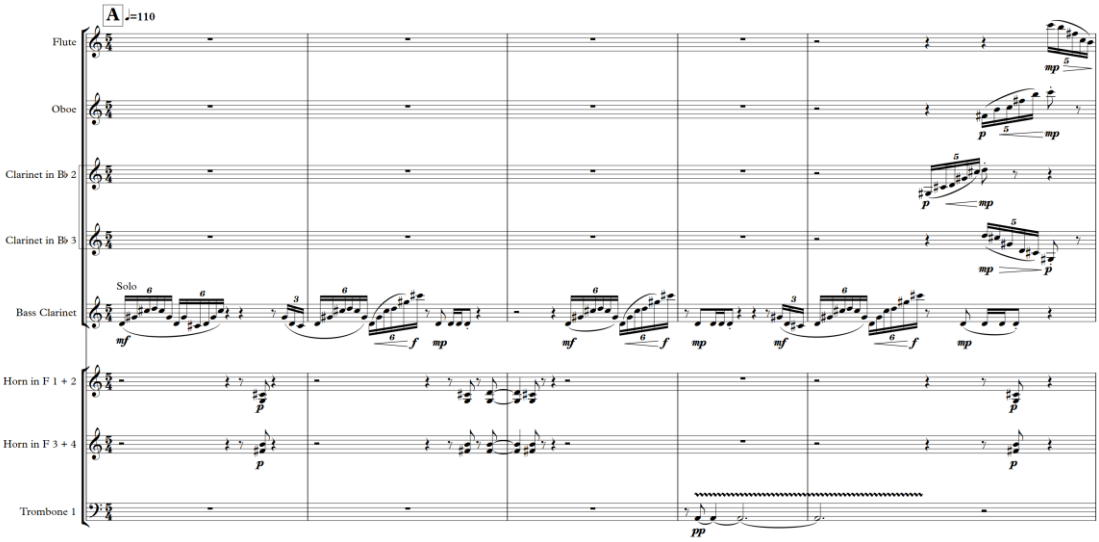
ตัวอย่างที่ 3.61 การใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 99-103

จากตัวอย่างที่ 3.61 แสดงตัวอย่างการใช้บันไดเสียงโครมาติก ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 99-103 ซึ่งแต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงแนวทำนองซึ่งสร้างบันไดเสียงโครมาติก และเริ่มบรรเลงแต่ละทำนองอย่างอิสระต่อกันทำให้เกิดความไม่ชัดเจนในด้านจังหวะ อีกทั้งบันไดเสียงโครมาติกเป็นบันไดเสียงที่ขาดความชัดเจนในเสียงโทนิก จึงทำให้เนื้อดนตรีในส่วนนี้มีความกระด้างค่อนข้างมาก แสดงถึงความฟุ้งซ่าน วุ่นวายของความคิดที่มีมากเกินไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) เทคนิคหลากกุญแจเสียง (Polytonality)

ตัวอย่างที่ 3.62 การใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียง ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 80-86

จากตัวอย่างที่ 3.62 แสดงการใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียงในช่วงจุดสูงสุดอันหนึ่งของกระบวนที่ห้า โดยแบ่งเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนทำนองหลักและเสียงประสาน ส่วนทำนองหลักบรรเลงโดยปิคโคโล ฟลูต โอโบ และกลุ่มทรัมเปต โดยสร้างจากกลุ่มโน้ต E C Bb และ Db ซึ่งคือคอร์ด Bb° ที่มี C เป็นโน้ตทบขยาย มีความสัมพันธ์กับคอร์ด Bb° เป็นตัวที่ 9 ส่วนของเสียงประสานบรรเลงด้วยคอร์ด A$^{\varnothing}$7 ซึ่งทำนองหลักและเสียงประสานมีการใช้คอร์ดที่แตกต่างกันจนเกิดการหลากกุญแจเสียงขึ้น

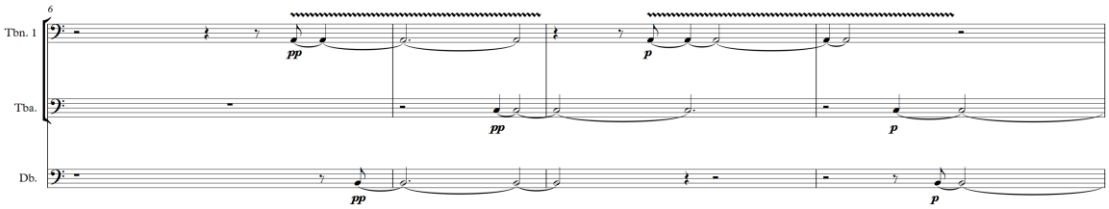
4) การประสานขั้นคู่เสียง สำหรับกระบวนนี้มีการเลือกการประสานเสียงด้วยขั้นคู่ที่หลากหลายเพื่อสื่อสารถึงอารมณ์ที่มีการสลับไปมาระหว่างอารมณ์ดีผิดปกติ และอารมณ์โมโหร้าย

ตัวอย่างที่ 3.63 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่ในการสร้างทำนองและแนวประสาน

จากตัวอย่างที่ 3.63 แสดงการใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่ในการสร้างทำนองและแนวประสาน โดยทำนองหลักเป็นการบรรเลงเดี่ยวของเบสคลาริเนต สร้างจากขั้นคู่สี่ได้แก่โน้ต C F# B โดยใช้สัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นหกพยางค์ ซึ่งค่อนข้างเร็วเนื่องจากอัตราความเร็วของส่วนนี้คือ 110 จังหวะต่อนาที สำหรับเสียงประสานในส่วนการบรรเลงประกอบใช้ขั้นคู่สี่เช่นกัน บรรเลงโดยกลุ่มฮอร์นบรรเลงในลักษณะแนวเสียงขนานได้แก่โน้ต C F# B E และสำหรับแนวทำนองบรรเลงโต้ตอบจากฟลูต โอโบ คลาริเนต 2 และคลาริเนต 3 บรรเลงโต้ตอบซึ่งสร้างจากขั้นคู่สี่เช่นเดียวกันได้แก่โน้ต C F# B ด้วยสัดส่วนจังหวะเป็นเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์

3.7.3 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์

1) คลังฟาร์เบนเมโลดี

ตัวอย่างที่ 3.64 การใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในห้องที่ 6-9

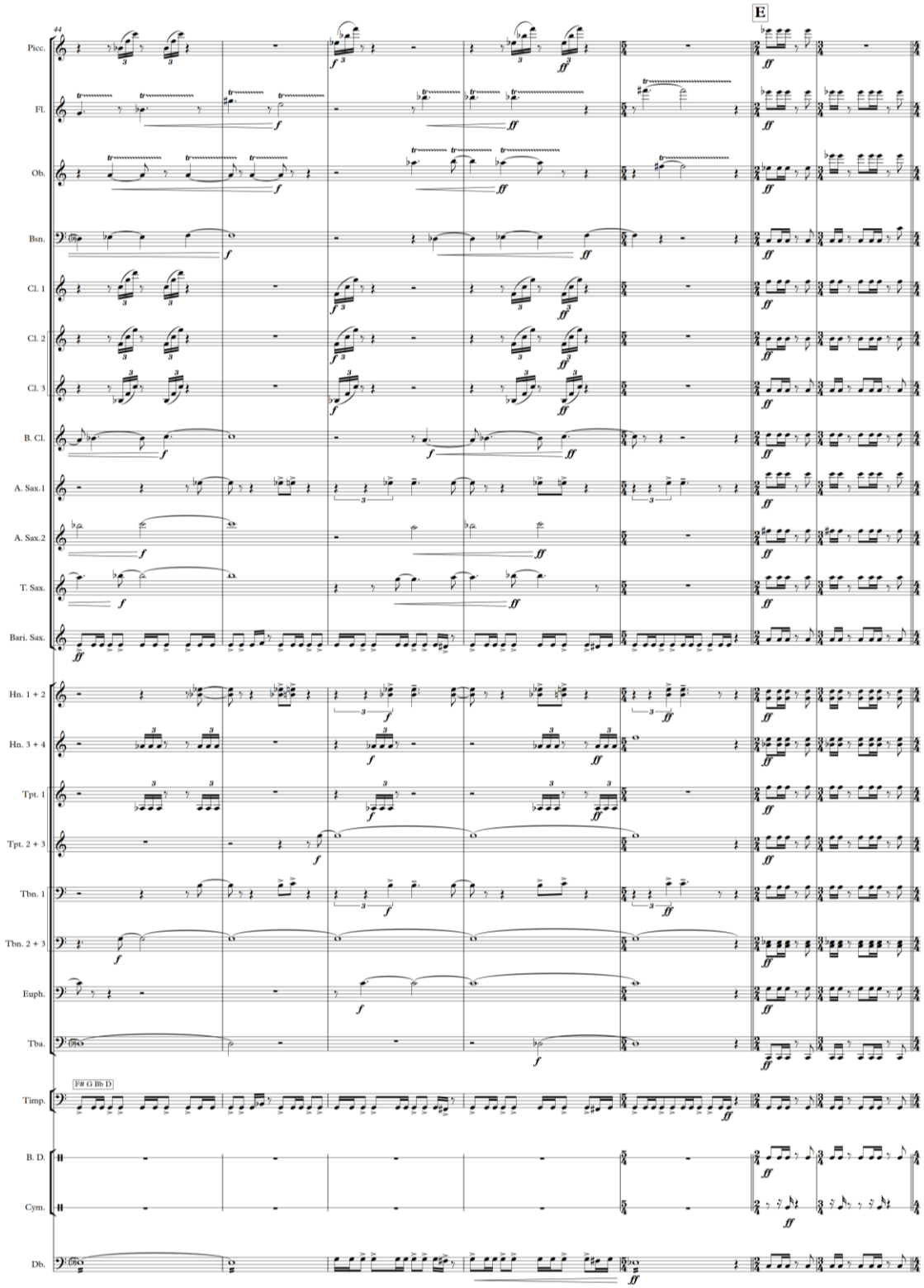


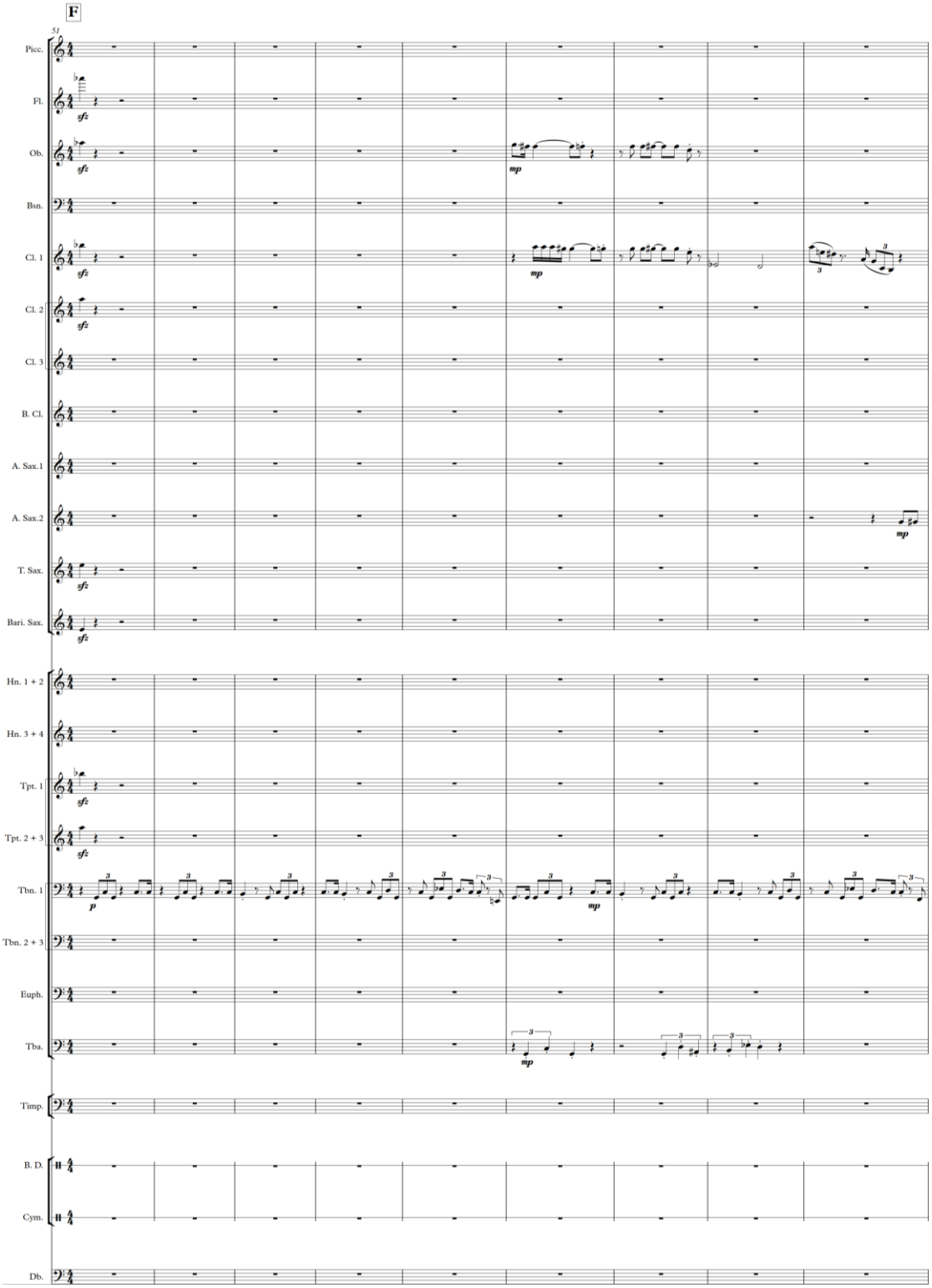
สำหรับการใช้คลังฟาร์เบนเมโลดี ในห้องที่ 6-9 เป็นการนำเอาทำนองหลักจากกระบวนที่หนึ่ง คือ F# G# A มาแปรโน้ตเป็น A B C และกระจายให้กับเครื่องดนตรีได้แก่ ทรอมโบน 1 บรรเลงโน้ตค้าง A ดับเบิลเบส บรรเลงโน้ตค้าง B และทูบาบรรเลงโน้ตค้าง C การบรรเลงโน้ตค้างนี้เมื่อบรรเลงทับซ้อนกัน ทำให้เกิดความกระด้างของเสียงเนื้อจากทำให้เกิดขั้นคู่สองระหว่างทั้งสามโน้ตค้างนี้

แต่เนื่องด้วยผู้วิจัยต้องการให้กลุ่มคลังฟาร์เบนเมโลดีนี้เป็นพื้นหลัง (Background) ให้กับเครื่องดนตรีอื่นๆ ซึ่งทำหน้าที่ทำนองหลักและแนวประสาน จึงให้กลุ่มคลังฟาร์เบนเมโลดีนี้บรรเลงด้วยความดังระดับเบามาก (pp)

3.7.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ

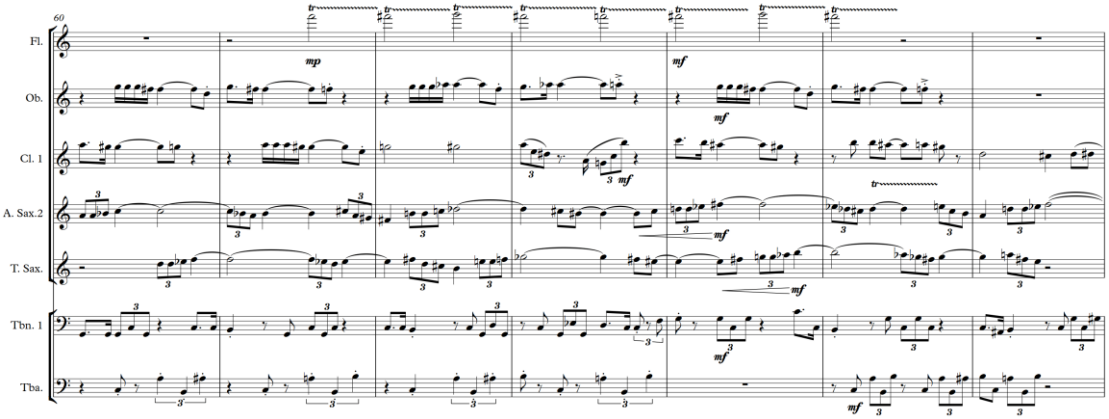
1) การเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน สำหรับการประพันธ์ในกระบวนนี้ เทคนิคการเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลันจะแสดงถึงการแปรปรวนของอารมณ์สลับไปมาระหว่างอารมณ์ดีและอารมณ์ร้าย

ตัวอย่างที่ 3.65 การเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 44-59

ตัวอย่างที่ 3.65 การเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 44-59 (ต่อ)



จากตัวอย่างที่ 3.65 แสดงการใช้เทคนิคเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน ในห้องที่ 44-59 จะสังเกตได้ว่าตั้งแต่ห้องที่ 44-50 มีเนื้อดนตรีที่มีความซับซ้อนทั้งเสียงประสานที่มีการบรรเลงเหลื่อมเวลาจนสร้างการทับซ้อนของเสียงประสาน สร้างเสียงประสานจากทั้งขั้นคู่สอง ขั้นคู่สี่ และขั้นคู่ห้า อีกทั้งมีการเร่งเร้าจากการออสตินาโตของบาริโทนแซกโซโฟน ดับเบิลเบส และทิมปานี ส่งไปสู่การบรรเลงเสียงแบบขนานซึ่งมีเนื้อดนตรีหนา ใช้คอร์ด A$^{\varnothing}$7 ที่มีความกระด้างและสัดส่วนจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสลับโน้ตเขบ็ตสองชั้น มีความเร่งเร้า แต่เมื่อบรรเลงได้ 2 ห้องเพลง ได้เปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลันไปสู่เนื้อดนตรีที่มีความบาง เริ่มต้นด้วยเพียงแนวทำนองเดียวได้แก่ ทรอมโบน 1 ซึ่งเป็นการเปลี่ยนเนื้อดนตรีที่แตกต่างอย่างชัดเจน

2) การใช้ออสตินาโต สำหรับในการประพันธ์กระบวนนี้ จะนำการออสตินาโตมาใช้ผสมผสานกับเทคนิคซ้อนชั้นทำนอง แสดงถึงความหลากหลายของความคิด ทับซ้อนกันจนเกิดความฟุ้งซ่าน

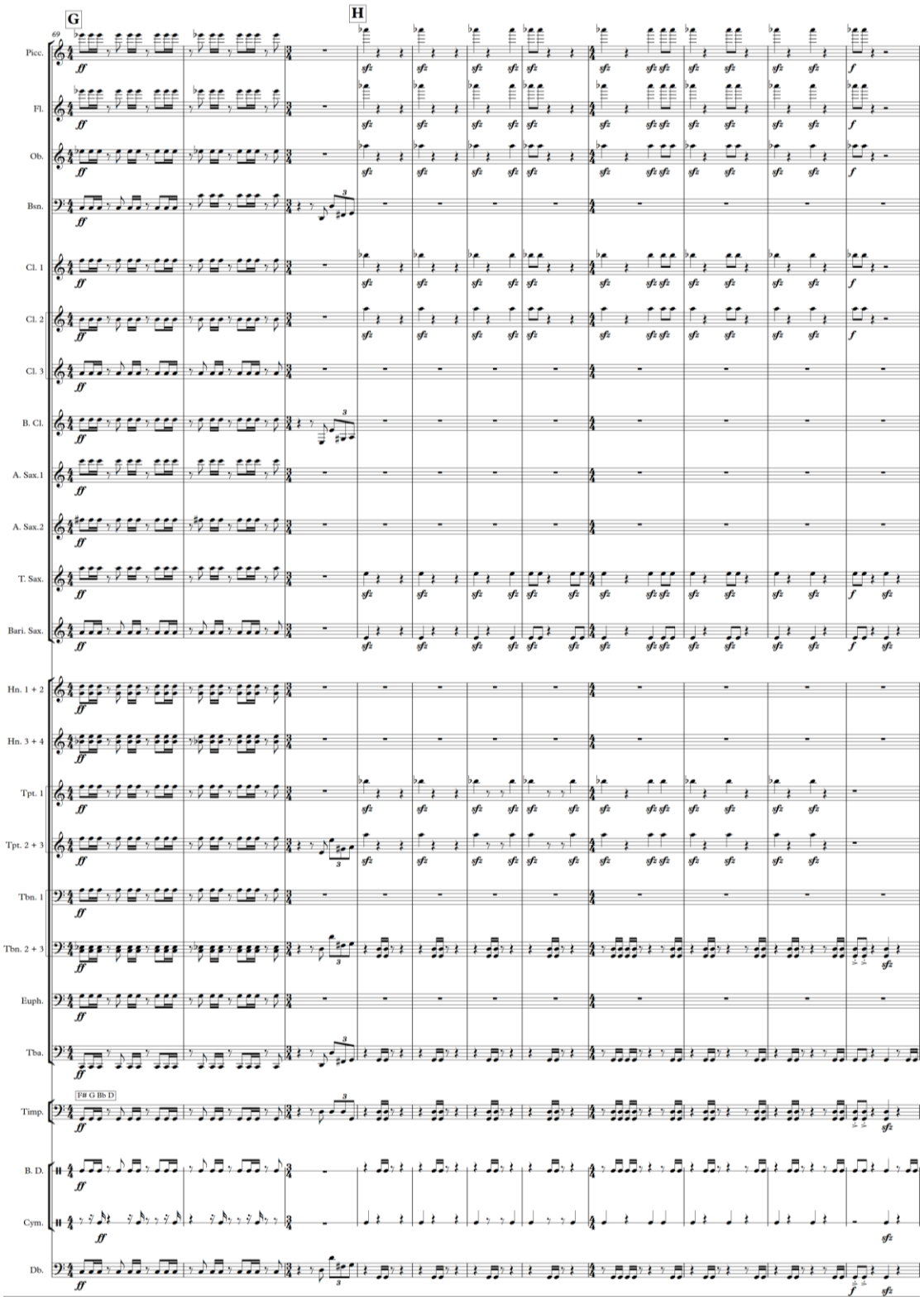
ตัวอย่างที่ 3.66 การใช้ออสตินาโตในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 60-*66*

จากตัวอย่างที่ 3.66 แสดงการใช้ออสตินาโตของกลุ่มเครื่องดนตรีได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน 2 เทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน 1 และทูบา เป็นการประสานทำนองในลักษณะของดนตรีหลากแนว (Polyphony) ที่เคลื่อนที่ด้วยจังหวะ และทิศทางที่แตกต่างกันในแนวนอนเพื่อให้เกิดเสียงประสานที่ต้องการในแนวตั้ง โมทีฟที่ 1 เป็นการบรรเลงของฟลูตในลักษณะโน้ตค้างด้วยค่าโน้ตตัวขาวผสมผสานด้วยเทคนิคทริล บรรเลงด้วยโน้ต F F# G F# โมทีฟที่ 2 บรรเลงโดยโอโบ ด้วยกลุ่มโน้ตเขบ็ตสองชั้นสลับกับโน้ตค้าง โมทีฟที่ 3 บรรเลงโดยอัลโตแซก 2 และเทเนอร์แซกโซโฟน บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์สลับกับโน้คค้าง จะสังเกตได้ว่า เครื่อง

ดนตรี 2 ชิ้นนี้ บรรเลงโมทีฟต่างเวลากันคล้ายกับการประพันธ์ในลักษณะฟิวก์ โมทีฟที่ 4 ถือว่าเป็นโมทีฟหลักเนื่องจากเริ่มบรรเลงก่อนในส่วนของการออสตินาโตนี้ บรรเลงโดยทรอมโบน 1 ใช้สัดส่วนโน้ตเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ สลับกับสัดส่วนโน้ตแบบเขบ็ตสองชั้น ส่วนโมทีฟสุดท้ายบรรเลงโดยทูบาใช้สัดส่วนโน้ตเป็นตัวดำสามพยางค์

เมื่อพิจารณาโมทีฟในการออสตินาโตจะเห็นได้ว่า สัดส่วนโน้ตที่ใช้มีความแตกต่างกัน มีทั้งโน้ตค้าง โน้ตตัวดำสามพยางค์ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ โน้ตเขบ็ตสองชั้น ทำให้เกิดเทคนิคหลากจังหวะด้วย

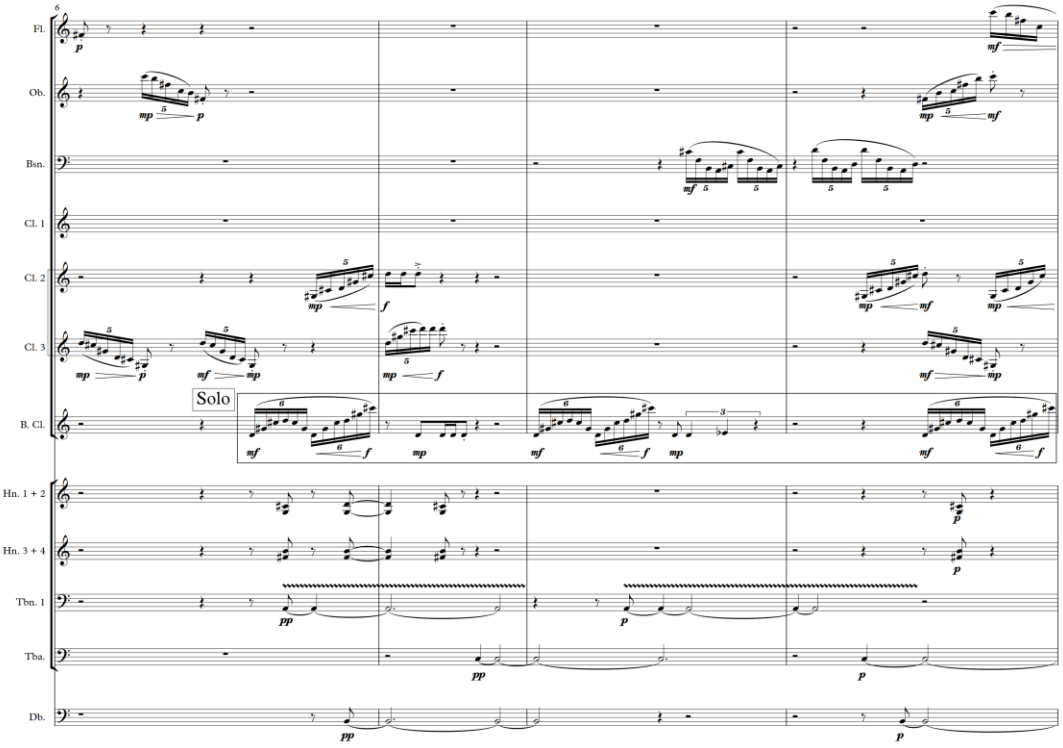
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) การใช้แนวเสียงขนาน

ตัวอย่างที่ 3.67 การใช้แนวเสียงขนาน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 69-79

จากตัวอย่างที่ 3.67 แสดงการใช้แนวเสียงขนาน ในห้องที่ 69-79 โดยแบ่งเป็นสองช่วง ช่วงแรก ห้องที่ 69-70 ทุกเครื่องดนตรีบรรเลงโดยใช้สัดส่วนจังหวะเดียวกันทั้งหมด เป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นและเขบ็ตสองชั้น โดยสร้างเสียงประสานจากคอร์ด A$^{\varnothing}$7

ในช่วงที่ 2 ห้องที่ 72-79 มีการใช้แนวเสียงแบบขนานสองส่วน ส่วนแรกบรรเลงโดยปิคโคโล ฟลูต โอโบ คลาริเนต 1 คลาริเนต 2 เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโทนแซกโซโฟน และกลุ่มทรัมเปต บรรเลงในสัดส่วนจังหวะโน้ตตัวดำและเขบ็ตหนึ่งชั้น โดยสร้างจากกลุ่มโน้ต D G Ab ส่วนที่ 2 บรรเลงโดยทรอมโบน 2 ทรอมโบน 3 ทูบา ทิมปานี กลองเบส และดับเบิลเบส บรรเลงด้วยสัดส่วนจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น ด้วยโน้ต G และ D ซึ่งเป็นขั้นคู่ห้าเพอร์เฟค

4) การบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงโต้ตอบร่วมกับกลุ่มเครื่องดนตรี

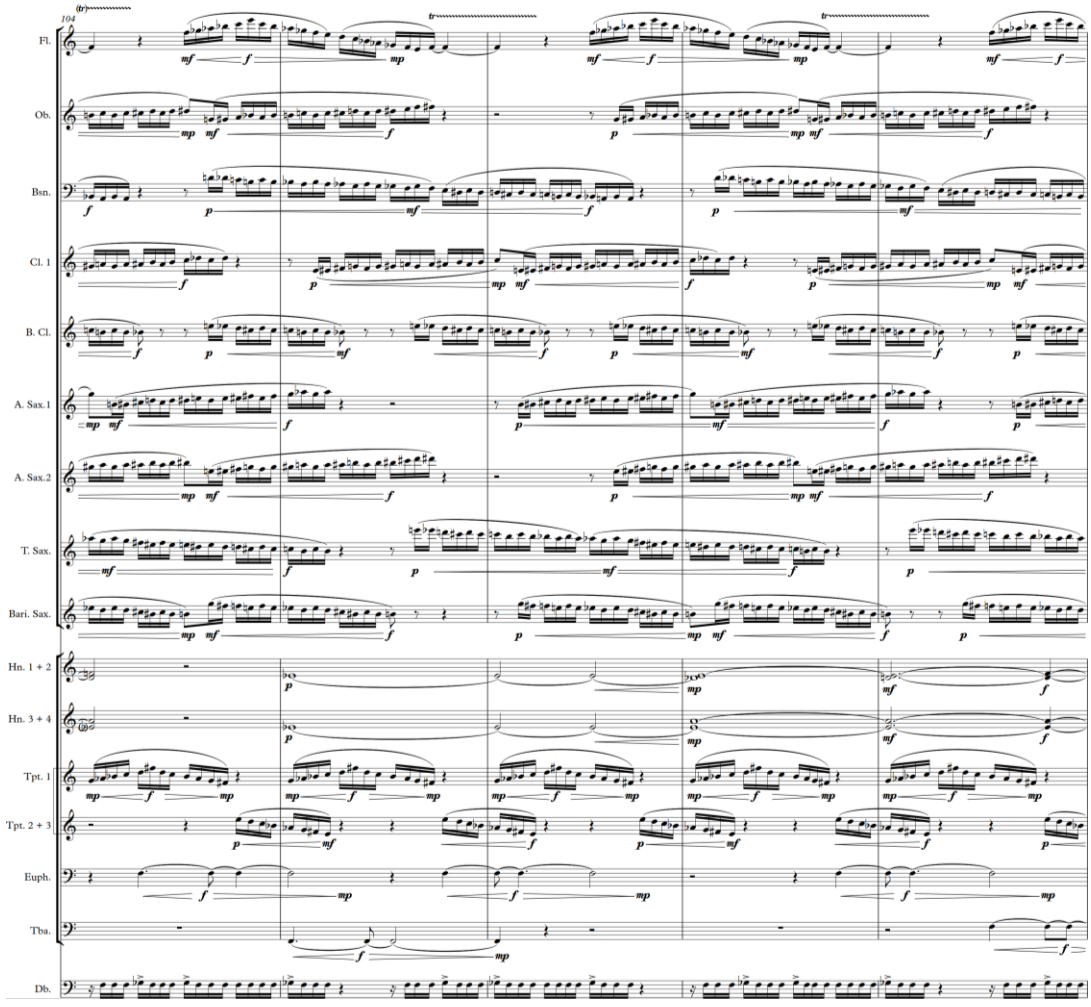
ตัวอย่างที่ 3.68 การบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงโต้ตอบร่วมกับกลุ่มเครื่องดนตรี ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 6-9

จากตัวอย่างที่ 3.68 การบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงโต้ตอบร่วมกับกลุ่มเครื่องดนตรี ในห้องที่ 6-9 มีการบรรเลงเดี่ยวโดยเบสคลาริเนต สร้างจากเสียงประสานขั้นคู่สี่ (C F# B) ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ มีการบรรเลงโต้ตอบจากฟลูต โอโบ คลาริเนต 2 คลาริเนต 3

สร้างจากเสียงประสานขั้นคู่สี่เช่นกัน (C F# B) ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ และบาสซูน สร้างจากบันไดเสียง C# โฮลโทน ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์

ในกลุ่มเครื่องดนตรีซึ่งกำหนดให้บรรเลงประกอบมีสองกลุ่ม กลุ่มแรกบรรเลงโดยกลุ่มฮอร์น สร้างเสียงประสานจากเสียงประสานขั้นคู่สี่ (C F# B E) เป็นสัดส่วนจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้น กลุ่มที่ 2 บรรเลงโดยทรอมโบน ทูบา ดับเบิลเบส ใช้สัดส่วนโน้ตเป็นโน้ตค้างด้วยโน้ต A B C ซึ่งเป็นการนำเอาทำนองหลักจากกระบวนที่หนึ่ง มาสร้าง (F# G# A) การบรรเลงของเครื่องดนตรีในกลุ่มที่ 2 ทับซ้อนกันทำให้เกิดระยะระหว่างโน้ตทั้งสามเป็นขั้นคู่สอง

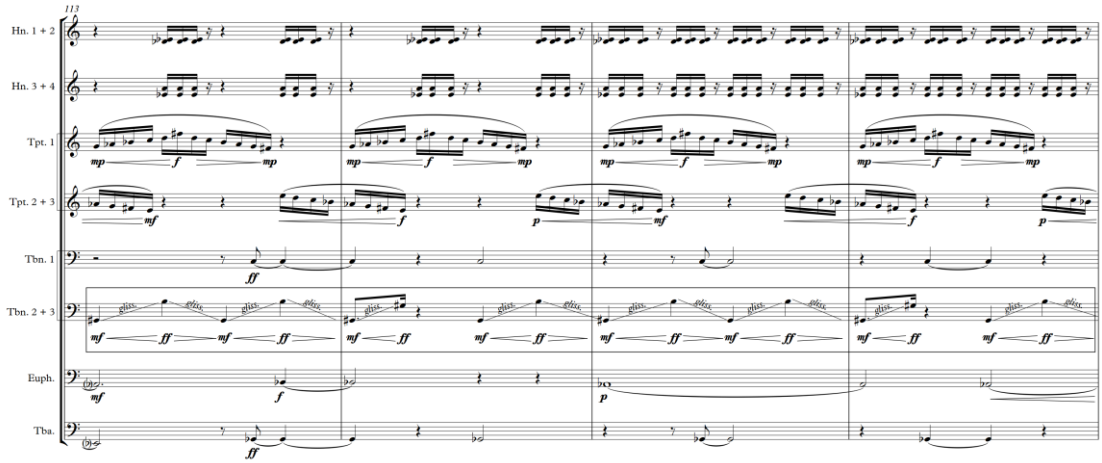
5) การสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ

ตัวอย่างที่ 3.69 การสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 104-108



จากตัวอย่างที่ 3.69 แสดงการสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ ในห้องที่ 104-108 เป็นการสื่อถึงการเกิดของความคิดที่มีมากมายภายในจิตใจ โดยโน้ตทั้งหมดที่ใช้ในตัวอย่างนี้สร้างจากบันไดเสียงโครมาติก การสร้างเนื้อดนตรีกำหนดให้แต่ละเครื่องดนตรีมีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ โดยเริ่มต้นการบรรเลงต่างเวลากันและทิศทางของทำนองเป็นอิสระต่อกัน ทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่มีซับซ้อนและเกิดเสียงกระด้าง อีกทั้งในด้านระดับเสียงมีความแตกต่างกันในแต่ละเครื่องดนตรีและช่วงเวลา

6) การใช้เทคนิคการบรรเลงพิเศษ (Extended techniques) สำหรับการใช้เทคนิคการบรรเลงพิเศษในกระบวนนี้ เพื่อสร้างเสียงพิเศษที่สนับสนุนอารมณ์ความรู้สึกที่กำลังปลดปล่อยออกมาด้วยความคิดที่มีหลากหลาย รวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 3.70 การใช้เทคนิครูดเสียงของทรอมโบน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 113-116

จากตัวอย่างที่ 3.70 แสดงการรูดเสียงของทรอมโบน ในการร่วมบรรเลงออสตินาโตกับทั้งวง เป็นการบรรเลงที่มีความคล้ายกับการไล่โน้ตขึ้นลงของเครื่องลมไม้ ซึ่งความสามารถของทรอมโบนไม่อาจบรรเลงโน้ตในลักษณะไล่ขึ้นลงได้อย่างสะดวก การรูดเสียงของทรอมโบนนี้ยังเป็นการเพิ่มความหลากหลายของวัตถุดิบและสร้างความเร่งเร้าให้กับการออสตินาโตด้วย

3.7.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

สำหรับสังคีตลักษณ์ของกระบวนนี้ กำหนดจากความต้องการสื่อถึงการสลับไปมาของสองอารมณ์ได้แก่ อารมณ์ดี รวดเร็ว ความคิดหลากหลาย กับอารมณ์ร้าย รุนแรง จะใช้เทคนิคการเปลี่ยนเนื้อดนตรีอย่างฉับพลัน เพื่อความเหมาะสมต่อการสร้างสรรค์วัตถุดิบที่ต้องใช้อย่างหลากหลาย จึงใช้สังคีตลักษณ์อิสระ คือมีการสร้างท่อนเพลงอย่างต่อเนื่อง

ท่อน A	ห้องที่ 1-17
ช่วงเชื่อม A	ห้องที่ 18-24
ท่อน B	ห้องที่ 26-48
ช่วงเชื่อม B	ห้องที่ 49-50
ท่อน C	ห้องที่ 51-68
ช่วงเชื่อม C	ห้องที่ 69-88
ท่อน D	ห้องที่ 89-151

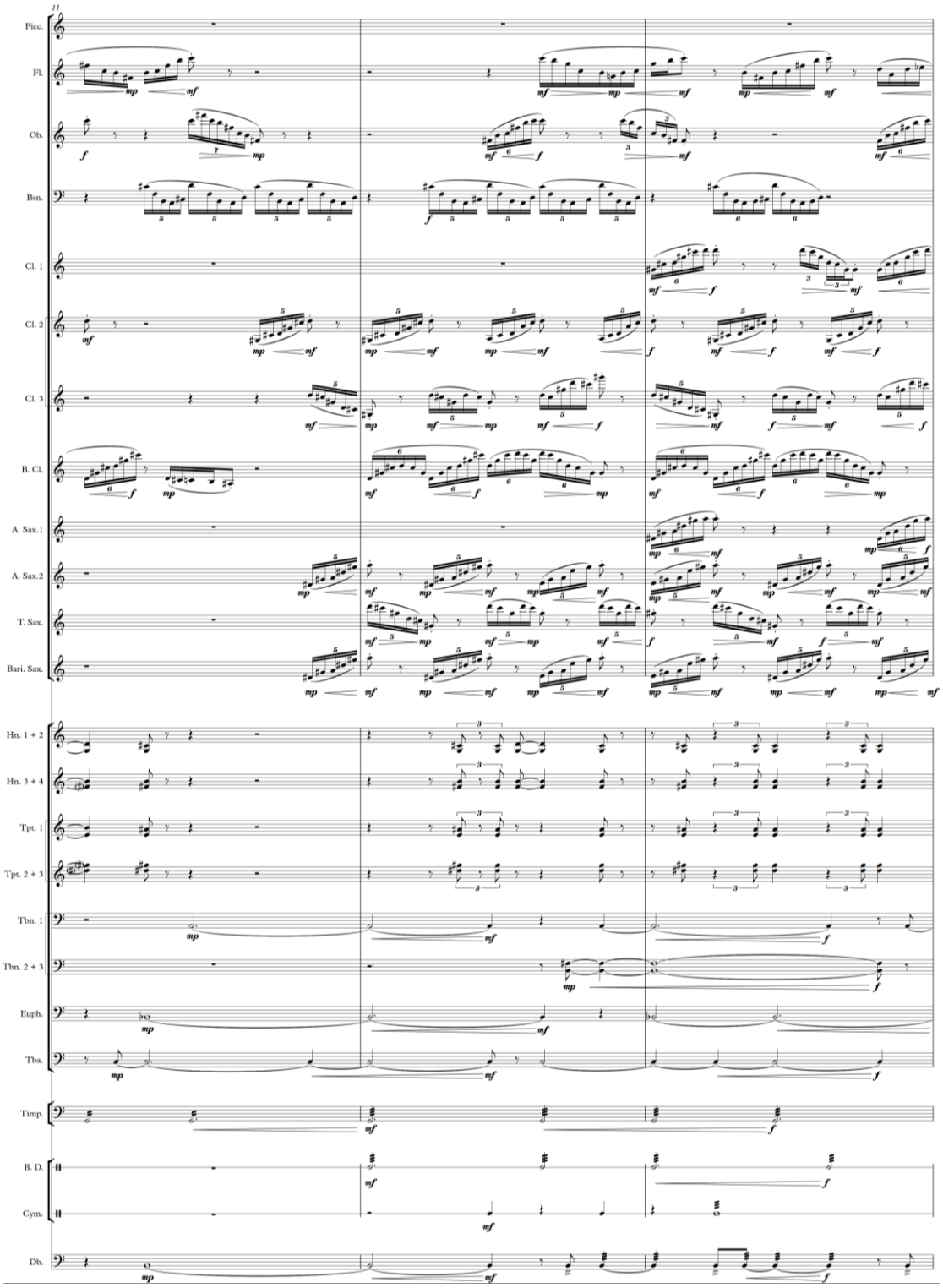
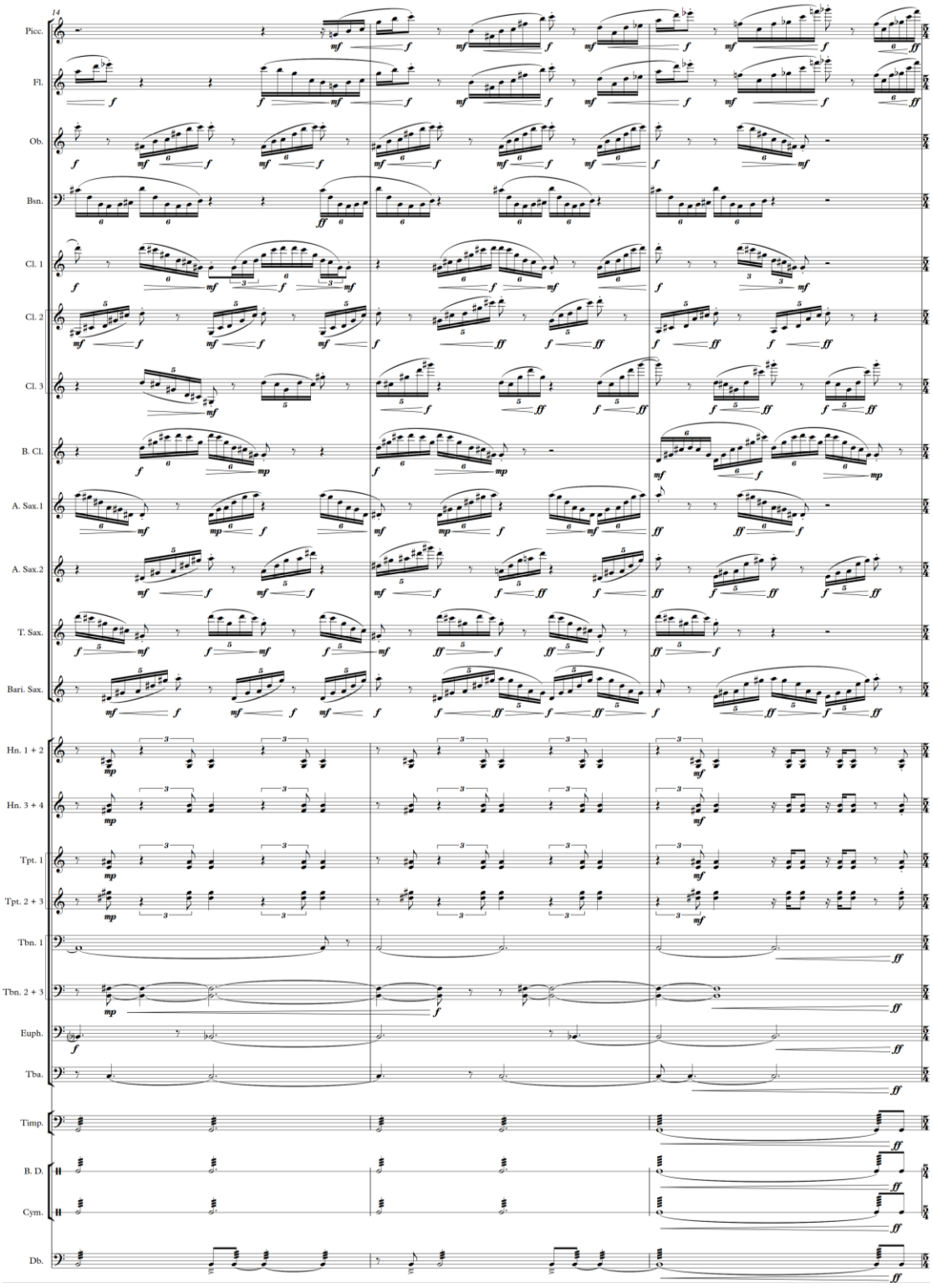
ท่อน A

สำหรับท่อน A เป็นการสื่อถึงอารมณ์ในช่วงปกติ แต่มีความคิดที่รวดเร็ว ผู้วิจัยจึงเริ่มต้นท่อน A ของกระบวนนี้ด้วยอัตราความเร็ว 110 จังหวะต่อนาที เริ่มต้นด้วยการบรรเลงเดี่ยวของเบสคลาริเนต สร้างจากเสียงประสานขั้นคู่สี่ (C F# B) ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ในระดับเสียงดังปานกลาง (mf) มีการบรรเลงโต้ตอบจากฟลูต โอโบ คลาริเนต 2 คลาริเนต 3 สร้างจากเสียงประสานขั้นคู่สี่เช่นกัน (C F# B) ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ และบาสซูน สร้างจากบันไดเสียง C# โฮลโทน ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์

ในกลุ่มเครื่องดนตรีซึ่งกำหนดให้บรรเลงประกอบมีสองกลุ่ม กลุ่มแรกบรรเลงโดยกลุ่มฮอร์น สร้างเสียงประสานจากเสียงประสานขั้นคู่สี่ (C F# B E) เป็นสัดส่วนจังหวะเขบ็ตหนึ่งชั้น กลุ่มที่ 2 บรรเลงโดยทรอมโบน ทูบา ดับเบิลเบส ใช้สัดส่วนโน้ตเป็นโน้ตค้างด้วยโน้ต A B C ซึ่งเป็นการนำเอาทำนองหลักจากกระบวนที่หนึ่ง มาสร้าง (F# G# A) การบรรเลงของเครื่องดนตรีในกลุ่มที่ 2 ทับซ้อนกันทำให้เกิดระยะระหว่างโน้ตทั้งสามเป็นขั้นคู่สอง

จากนั้นในห้องที่ 11 การบรรเลงโต้ตอบได้มีการเพิ่มเติมขึ้น บรรเลงโดยปิคโคโล คลาริเนต 1 และกลุ่มแซกโซโฟน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.71 การเปลี่ยนเนื้อดนตรีจากการบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงโต้ตอบไปสู่การออสตินาโต ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 11-16

ตัวอย่างที่ 3.71 การเปลี่ยนเนื้อดนตรีจากการบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงโต้ตอบไปสู่การออสตินาโต ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 11-16 (ต่อ)

จากตัวอย่างที่ 3.71 แสดงการเปลี่ยนเนื้อดนตรีจากการบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงโต้ตอบไปสู่การออสตินาโต ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 11-16 ก่อนในช่วงก่อนห้องที่ 11 เนื้อดนตรีมีลักษณะเป็นการบรรเลงเดี่ยว ที่มีการบรรเลงโต้ตอบและการบรรเลงประกอบ เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 11 มีการเพิ่มโมทีฟซึ่งอยู่ในแนวการบรรเลงโต้ตอบในกลุ่มแซกโซโซน และในห้องที่ 14 แนวโมทีฟปิคโคโลได้เพิ่มเข้ามา เมื่อทุกเครื่องดนตรีมีการบรรเลงซ้ำอย่างต่อเนื่องในลักษณะออสตินาโต ทำให้เนื้อดนตรีมีความเข้มข้น หนาแน่น

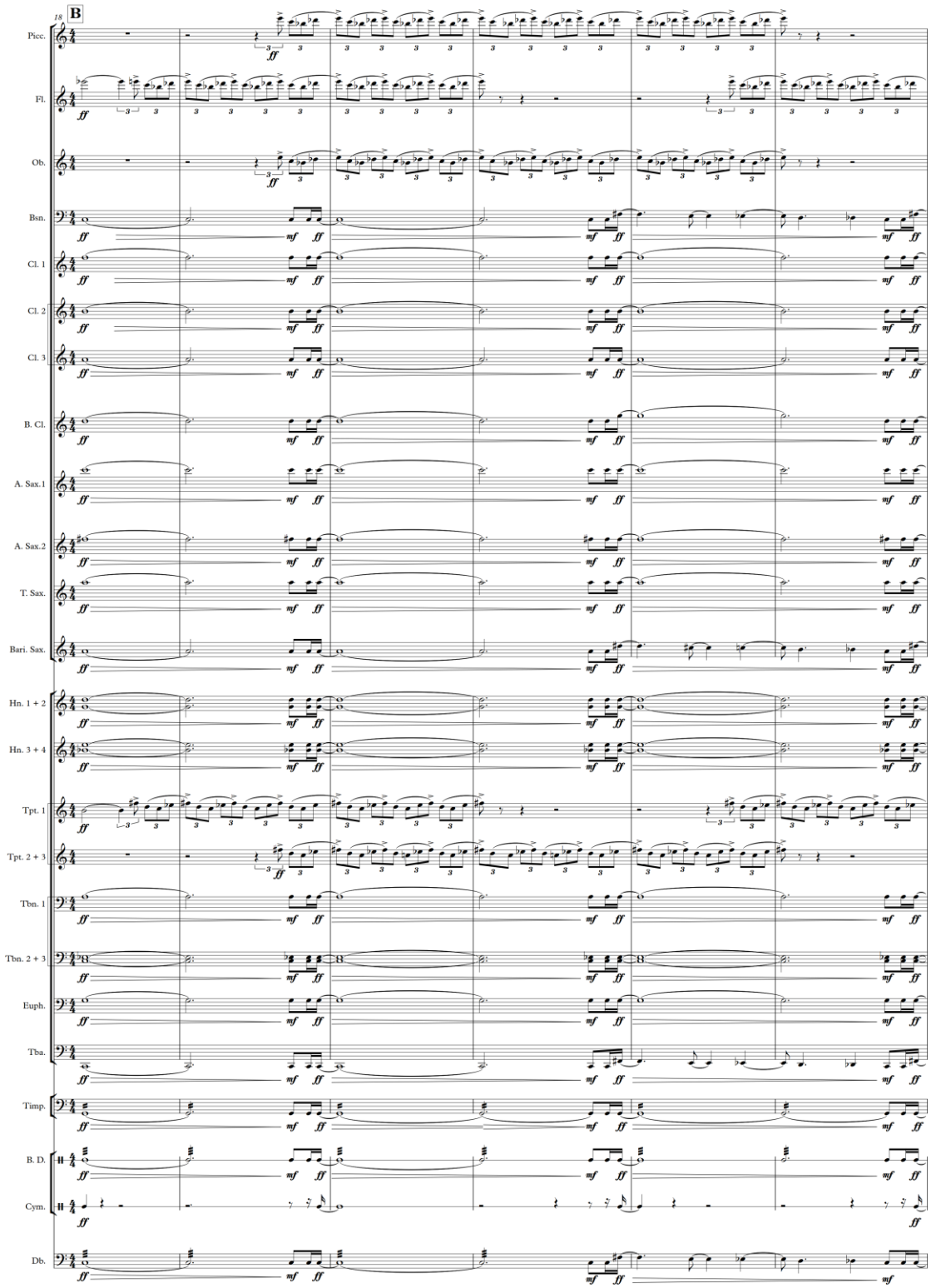
เมื่อพิจารณาในด้านสัดส่วนจังหวะ จะสังเกตได้ว่า มีการเกิดเทคนิคหลากจังหวะ เนื่องจากมีการใช้ทั้งเขบ็ตสองชั้น เขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ เขบ็ตสองชั้นหกพยางค์ อีกทั้งในกลุ่มฮอร์นบรรเลงด้วยสัดส่วนเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์

สังเกตการเกิดเสียงประสานในแนวเบสซึ่งบรรเลงโดยกลุ่มทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบส พบว่า ใช้โน้ต A Bb B C และ F# มีลักษณะเป็นกลุ่มเสียงกัด (A Bb B C) ผสมผสานกับขั้นคู่สี่ C F# ซึ่งเป็นขั้นคู่สี่ออกเมนเทดหรือขั้นคู่ทริยโทน

ช่วงเชื่อม A

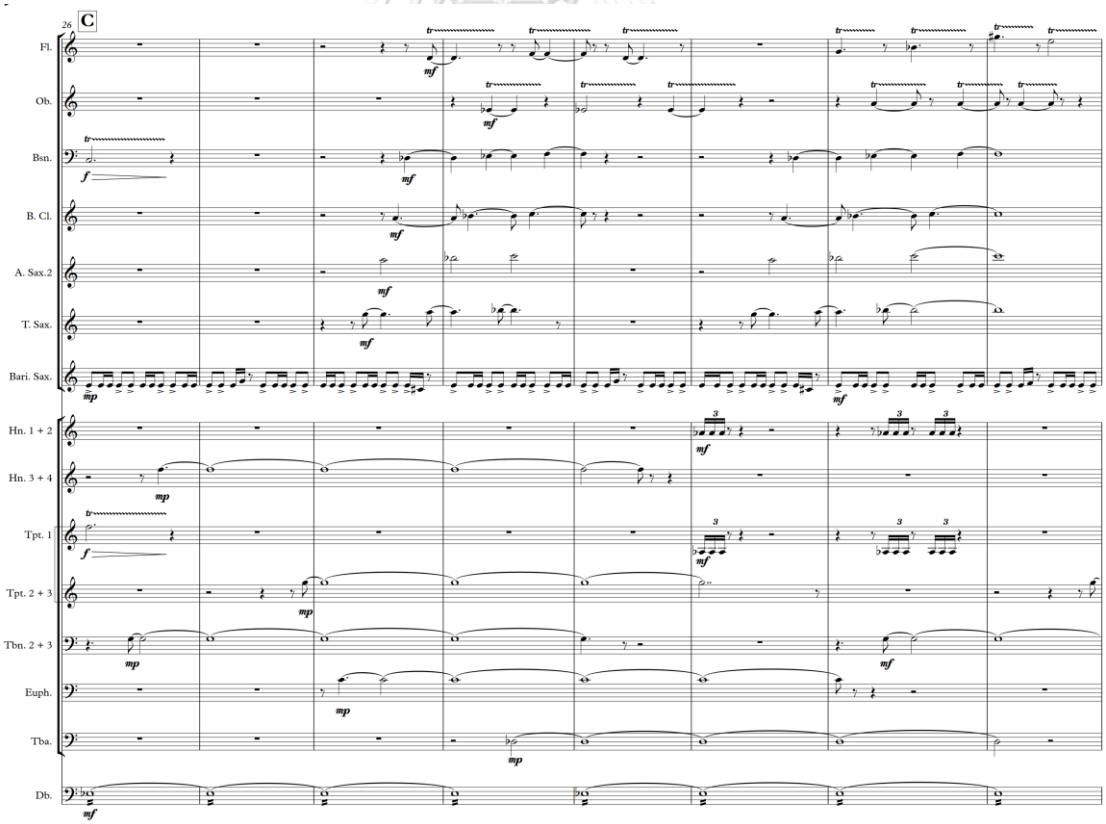
ช่วงเชื่อม A ของกระบวนนี้มีลักษณะเป็นการสร้างความขัดแย้งให้กับการดำเนินของเนื้อดนตรี เพื่อสื่อถึงการสลับไปมาระหว่างอารมณ์ปกติกับอารมณ์โมโหร้าย จึงให้ช่วงเชื่อมนี้สื่อถึงอารมณ์ของความโมโหร้าย โวยวาย โดยช่วงเชื่อมจะปรากฏในระหว่างการเปลี่ยนท่อนเพลง มีการใช้ระดับดังมาก (ff)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.72 ช่วงเชื่อม A ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 18-24

ตัวอย่างที่ 3.72 แสดงช่วงเชื่อม A เข้าสู่ท่อน B ในกระบวนที่ห้า โดยแบ่งเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนทำนองหลักและเสียงประสาน ส่วนทำนองหลักบรรเลงโดยปิคโคโล ฟลูต โอโบ และกลุ่มทรัมเปต โดยสร้างจากกลุ่มโน้ต E C Bb และ Db ซึ่งคือคอร์ด Bb° ที่มี C เป็นโน้ตทบขยาย มีความสัมพันธ์กับคอร์ด Bb° เป็นตัวที่ 9 ส่วนของเสียงประสานบรรเลงด้วยคอร์ด A$^{\varnothing}$7 ซึ่งทำนองหลักและเสียงประสานมีการใช้คอร์ดที่แตกต่างกันจนเกิดการหลากกุญแจเสียงขึ้น

ท่อน B

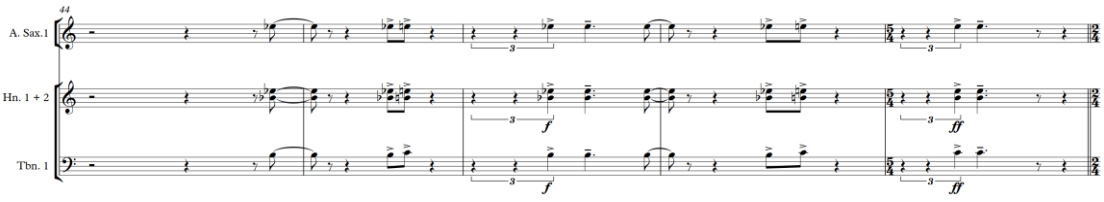
ท่อน B ได้เปลี่ยนเนื้อดนตรีไปจากท่อน A เน้นการทับซ้อนของโน้ตค้าง ยังคงใช้อัตราจังหวะ 110 จังหวะต่อนาที เพื่อสื่อถึงความคิดที่มีความรวดเร็ว เริ่มต้นด้วยการออสตินาโตของบาริโทนแซกโซโฟน ย้ำโน้ต G ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและเขบ็ตสองชั้น ทำให้เกิดความรวดเร็วของทำนอง

ตัวอย่างที่ 3.73 การบรรเลงออสตินาโต การจัดกลุ่มจังหวะแบบเหลื่อมเวลา และการประสานเสียงด้วยขั้นคู่เสียง ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 26-33

จากตัวอย่างที่ 3.73 แสดงการบรรเลงออสตินาโต การจัดกลุ่มจังหวะแบบเหลื่อมเวลา ห้องที่ 17-23 นอกจากการเริ่มต้นท่อน B ด้วยการออสตินาโตของบาริโทนแซกโซโฟนแล้ว ในด้านทำนองมีการจัดกลุ่มจังหวะแบบเหลื่อมเวลา โดยให้แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงช้ากว่าอีกเครื่องดนตรีครึ่งจังหวะ โดยเริ่มจากเทเนอร์แซกโซโฟน อัลโตแซกโซโฟน 2 คลาริเนต เบสคลาริเนต บาสซูน และฟลูต ทำให้เกิดความไม่ชัดเจนในด้านจังหวะ อีกทั้งในด้านเสียงประสาน มีการใช้เสียงประสานขั้นคู่สอง และขั้นคู่ห้า ดังเช่นในแนวประสานฟลูตกับบาสซูนในห้องที่ 28-29 มีการประสานด้วยขั้นคู่สอง (Db-D, Eb F) ในแนวประสานเบสคลาริเนต อัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์แซกโซโฟน มีการประสานในขั้นคู่ห้า (F-C-G, G-Db-Ab, Ab-Eb-Bb)

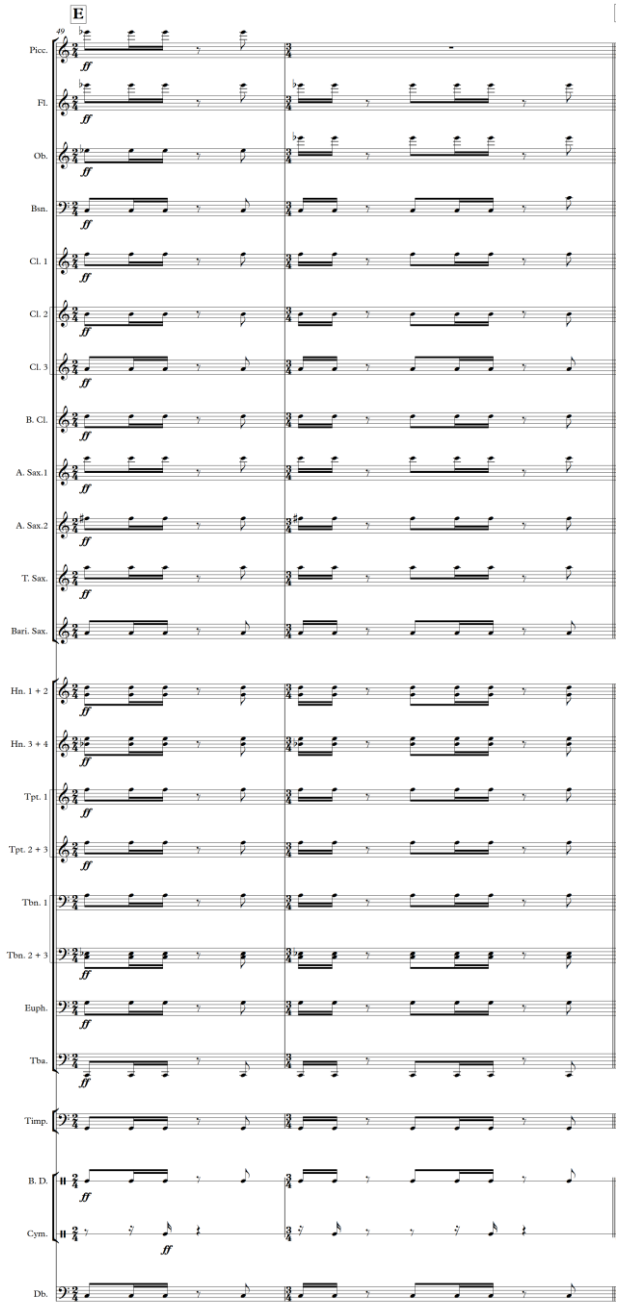
ในส่วนของการบรรเลงโต้ตอบโดยคลาริเนต 1 คลาริเนต 2 คลาริเนต 3 ฮอร์น 1 ฮอร์น 2 และทรัมเปต 1 ใช้สัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ สร้างจากการประสานเสียงขั้นคู่ห้า โดยในส่วนของกลุ่มคลาริเนตสร้างจากกลุ่มโน้ต Bb, F, C และในส่วนของฮอร์น ทรัมเปต สร้างจากกลุ่มโน้ต Gb, Db

ในส่วนของแนวประสานบรรเลงโดยฮอร์น 3 ฮอร์น 4 ทรัมเปต 2 ทรัมเปต 3 ทรอมโบน 2 ทรอมโบน 3 ยูโฟเนียม ทูบา และดับเบิลเบส โดยใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่จากกลุ่มโน้ต Db, G, C, F, Bb, Eb มีสัดส่วนโน้ตเป็นโน้ตค้างและตำแหน่งในการบรรเลงเป็นอิสระต่อกันในแนวการประสาน

ก่อนเข้าสู่ท่อน C ท่อน B ได้ถูกเร่งเร้าด้วยค่อยๆ เพิ่มระดับความดังเป็นดังมาก (ff) แนวออสตินาโตของบาริโทนแซกโซโฟน ได้ถูกเพิ่มความหนาด้วยทิมปานีและดับเบิลเบสโดยการนำเอาแนวออสตินาโตมาบรรเลง อีกทั้งได้เพิ่มแนวการประสานในลักษณะเสียงขนาน บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน ฮอร์น 1 ฮอร์น 2 และทรอมโบน 1 ด้วยการประสานเสียงขั้นคู่สี่เรียงซ้อน ได้แก่โน้ต Gb-B (Cb) และ Eb-Ab แต่หากมองในลักษณะคอร์ดทบเจ็ด คือ คอร์ด Abm7 นั่นเอง (ตัวอย่างที่ 3.74)

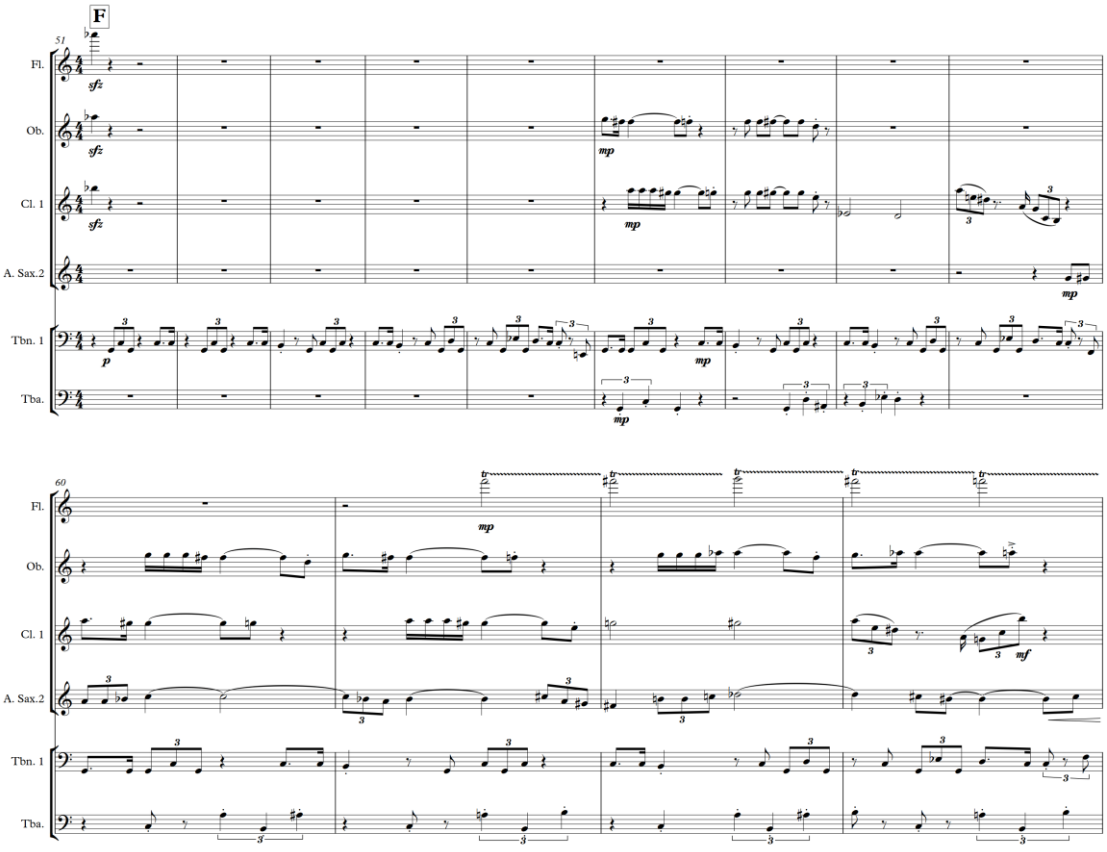
ตัวอย่างที่ 3.74 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่เรียงซ้อน ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 44-48

ช่วงเชื่อม B

ช่วงเชื่อม B ก่อนไปสู่ท่อน C นี้ เป็นช่วงเชื่อมที่แตกต่างไปจากช่วงเชื่อม A คือ ใช้แนวเสียงแบบขนาน เพื่อเน้นย้ำจังหวะ และใช้ระดับเสียงดังมาก (ff) เพื่อสร้างอารมณ์รุนแรง แต่กำหนดเพียงสองห้องเพลงเท่านั้น เพื่อสื่อถึงการค่อยๆ ปรากฏของอารมณ์ในส่วนของอารมณ์โมโหร้าย

ตัวอย่างที่ 3.75 ช่วงเชื่อม B ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 49-50

จากตัวอย่างที่ 3.75 แสดงช่วงเชื่อมของท่อน B สู่ท่อน C ในกระบวนที่ห้า ทุกเครื่องดนตรีบรรเลงโดยใช้สัดส่วนจังหวะเดียวกันทั้งหมด เป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นและเขบ็ตสองชั้น โดยสร้างเสียงประสานจากคอร์ด A$^{\varnothing}$7

ท่อน C

สำหรับ ท่อน C ได้เปลี่ยนเนื้อดนตรีไปจากท่อน A และ B มีเนื้อดนตรีบาง บรรเลงด้วยเครื่องดนตรี 7 ชิ้น ได้แก่ ฟลูต โอโบ คลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน 2 เทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน 1 และทูบา มีการบรรเลงในลักษณะสื่อสาร ยังคงใช้อัตราจังหวะ 110 จังหวะต่อนาที เพื่อสื่อถึงความคิดที่มีความรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 3.76 การบรรเลงในลักษณะสื่อสาร และการออสตินาโต ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 51-63

จากตัวอย่างที่ 3.76 แสดงการบรรเลงในลักษณะสื่อสารในลักษณะโต้ตอบ และการออสตินาโต ในกระบวนที่ห้า ท่อน C เริ่มต้นด้วยการออสตินาโตของทรอมโบน ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ จากนั้นในห้องที่ 56 โอโบบรรเลงโต้ตอบด้วยสัดส่วนจังหวะเขบ็ตสองชั้นสลับกับ

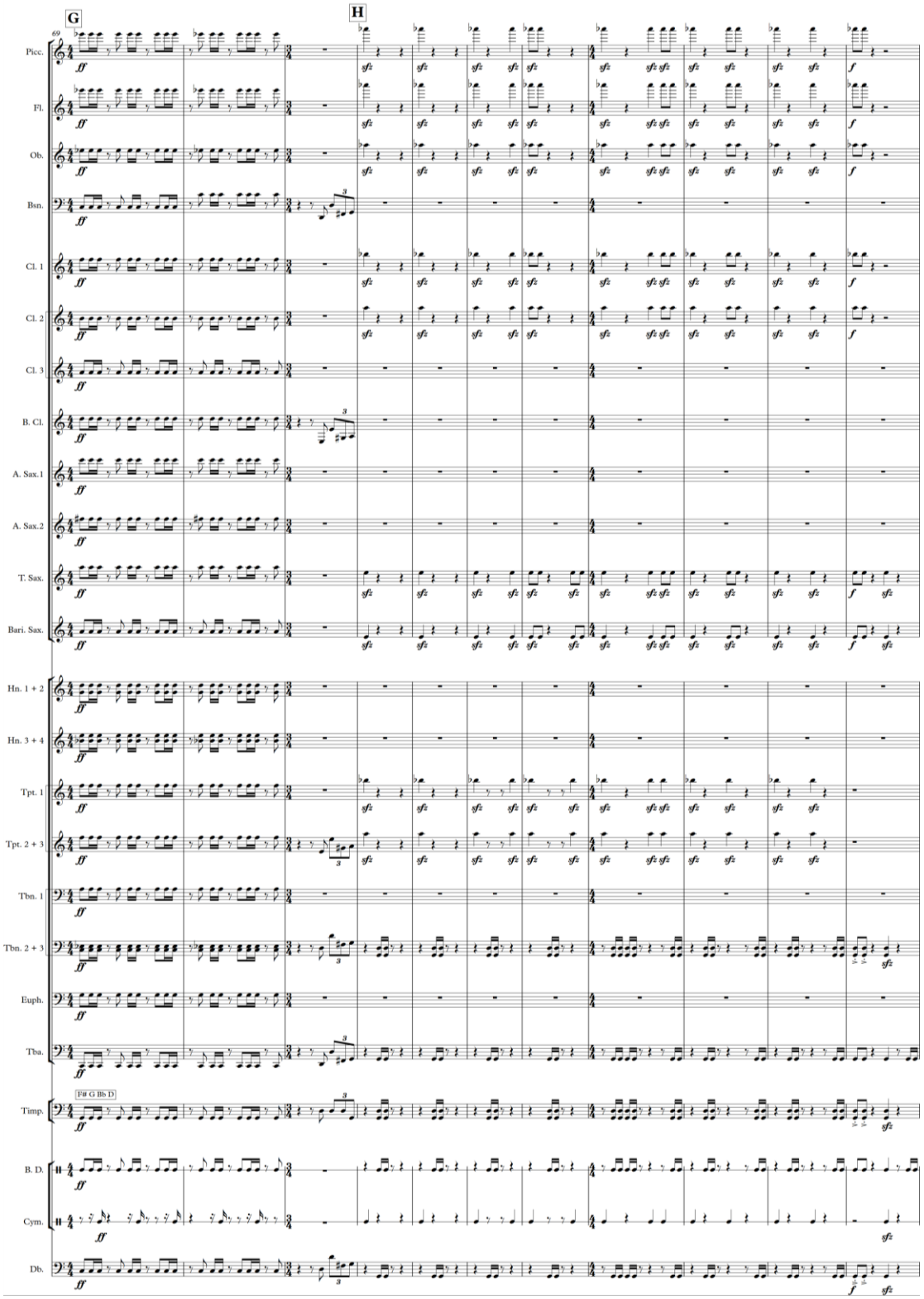
โน้ตค้าง และคลาริเนต 1 บรรเลงด้วยสัดส่วนจังหวะเขบ็ตสองชั้นเช่นกัน แต่แตกต่างในประโยคหลัง ซึ่งใช้สัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ ซึ่งนำมาจากแนวออสตินาโตของทรอมโบน และทูบา บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตตัวดำสามพยางค์

เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 60 ลักษณะการบรรเลงเปลี่ยนไปเป็นการออสตินาโตทุกแนวทำนอง โดยมีอัลโตแซกโซโฟน 2 และเทเนอร์แซกโซโฟน บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์สลับกับโน้ตค้าง จะสังเกตได้ว่า เครื่องดนตรี 2 ชิ้นนี้ บรรเลงโมทีฟต่างเวลากัน ฟลูตบรรเลงโน้ตค้างในลักษณะทริล เมื่อพิจารณาแนวทำนองทั้งหมดในการออสตินาโตจะเห็นได้ว่า สัดส่วนโน้ตที่ใช้มีความแตกต่างกัน มีทั้งโน้ตค้าง โน้ตตัวดำสามพยางค์ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ โน้ตเขบ็ตสองชั้น ทำให้เกิดเทคนิคหลากจังหวะด้วย

ช่วงเชื่อม C

ช่วงเชื่อม C ก่อนไปสู่ท่อน D นี้ เป็นการนำเอาช่วงเชื่อมของทั้งสองช่วงมาใช้ โดยนำช่วงเชื่อมก่อนเข้าท่อน C มาขยาย และต่อด้วยช่วงเชื่อมสู่ท่อน B เพื่อแสดงถึงอารมณ์โมโหร้ายรุนแรงที่กำลังแสดงออกอย่างเด่นชัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.77 ช่วงเชื่อม C ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 69-79

จากตัวอย่างที่ 3.77 แสดงการใช้แนวเสียงแบบขนาน ในห้องที่ 69-79 โดยแบ่งเป็นสองช่วง ช่วงแรก ห้องที่ 69-70 ทุกเครื่องดนตรีบรรเลงโดยใช้สัดส่วนจังหวะเดียวกันทั้งหมด เป็นเขบ็ตหนึ่งชั้นและเขบ็ตสองชั้น โดยสร้างเสียงประสานจากคอร์ด A$^{\varnothing}$7

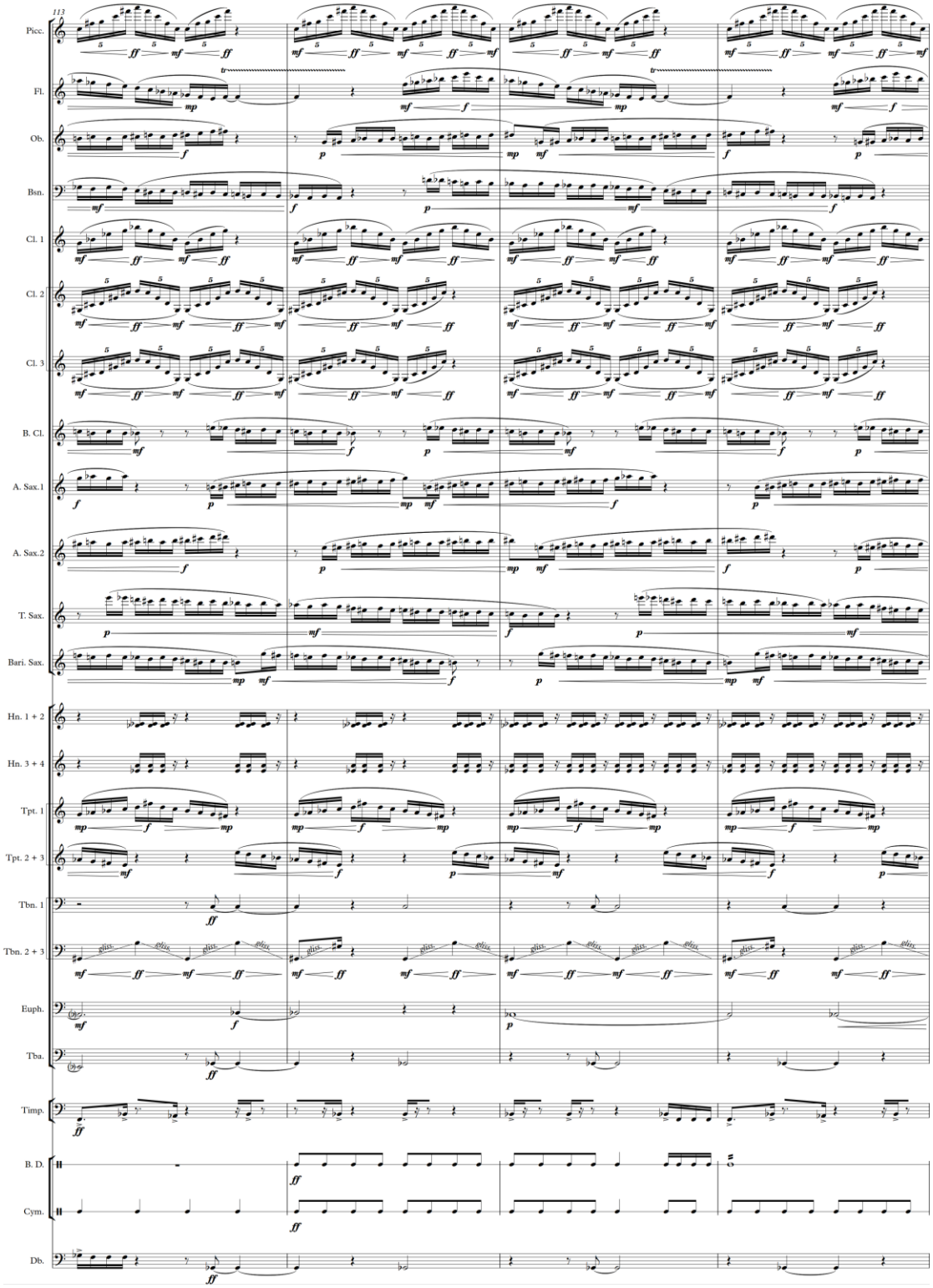
ในช่วงที่ 2 ห้องที่ 72-79 เป็นการนำเอาช่วงแรกมาขยาย โดยมีการใช้แนวเสียงแบบขนานสองส่วน ส่วนแรกบรรเลงโดยปิคโคโล ฟลูต โอโบ คลาริเนต 1 คลาริเนต 2 เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโทนแซกโซโฟน และกลุ่มทรัมเปต บรรเลงในสัดส่วนจังหวะโน้ตตัวดำและเขบ็ตหนึ่งชั้น โดยสร้างจากกลุ่มโน้ต D G Ab ส่วนที่ 2 บรรเลงโดยทรอมโบน 2 ทรอมโบน 3 ทูบา ทิมปานี กลองเบส และดับเบิลเบส บรรเลงด้วยสัดส่วนจังหวะโน้ตเขบ็ตสองชั้น ด้วยโน้ต G และ D ซึ่งเป็นขั้นคู่ห้าเพอร์เฟค

ท่อน D

ท่อน D เป็นท่อนที่แสดงถึงความคิดอันหลากหลาย ที่กำลังจะแสดงออกมาในช่วงเวลาเดียวกันอย่างรวดเร็ว ทำให้เกิดความซับซ้อน สับสน วุ่นวาย เน้นการสร้างเนื้อดนตรีอย่างอิสระ ค่อยๆ เพิ่มความเข้มข้นด้วยการเพิ่มเครื่องดนตรีจนไปสู่จุดสูงสุดของกระบวนเพื่อส่งต่อไปท่อนที่แสดงถึงอารมณ์โมโหร้าย รุนแรง

เริ่มต้นด้วยการบรรเลงของดับเบิลเบส ทูบา และยูโฟเนียมด้วยเขบ็ตสองชั้น ด้วยการย้ำโน้ต F จากนั้นในห้องที่ 90 แนวทำนองซึ่งสร้างจากบันไดเสียงโครมาติกบรรเลงโดยโอโบ คลาริเนต บาสซูน และเบสคลาริเนต บรรเลงด้วยการเคลื่อนที่ของทำนองอย่างอิสระ และมีทั้งทิศทางขึ้นและลง จากนั้นเครื่องดนตรีอื่นๆ ค่อยๆ สอดแทรกเพิ่มขึ้นจนเนื้อดนตรีมีความเข้มข้นกลายเป็นการซ้อนชั้นทำนอง ดังตัวอย่างที่ 3.78

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.78 การออสตินาโต ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 113-116

จากตัวอย่างที่ 3.78 แสดงตัวอย่างการออสตินาโต ในห้องที่ 113-116 โดยมีการใช้แนวทำนองที่แตกต่างกันออกไป โดยมีการสร้างแต่ละแนวทำนองแตกต่างกันออกไป แนวทำนองแรก

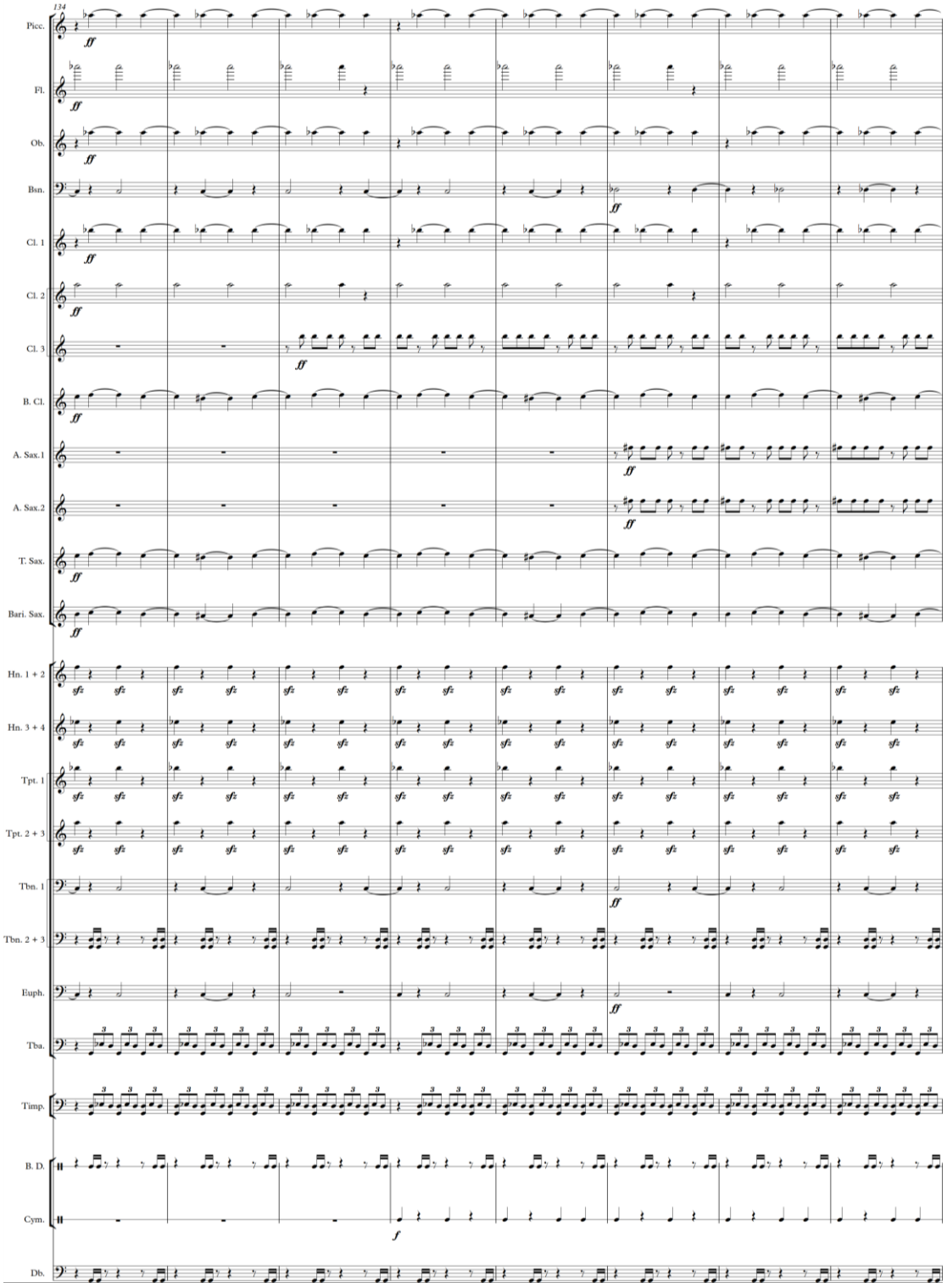
สร้างโดยใช้กลุ่มโน้ต G C F# A สร้างจากขั้นคู่สี่ (G C F#) และคู่สาม (F#-A) บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ แนวทำนองที่ 2 บรรเลงโดยฟลูต กลุ่มทรัมเปต ยูโฟเนียม สร้างจากกลุ่มโน้ต F Gb Ab Bb C D E มีลักษณะคล้ายกับบันไดเสียงโฮลโทน (Gb Ab Bb C D E) บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น แนวทำนองที่ 3 บรรเลงโดยโอโบ บาสซูน เบสคลาริเนต อัลโตแซกโซโฟน 1 อัลโตแซกโซโฟน 2 เทเนอร์แซกโซโฟน และบาริโทนแซกโซโฟน บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น แนวทำนองที่ 3 บรรเลงโดยคลาริเนต 1 สร้างจากคอร์ด Db บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น แนวทำนองที่ 4 บรรเลงโดยคลาริเนต 2 และคลาริเนต 3 สร้างจากขั้นคู่สี่ ได้แก่ C F# B ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นห้าพยางค์ แนวทำนองที่ 5 บรรเลงโดยกลุ่มฮอร์น สร้างจากขั้นคู่สี่ ได้แก่ Ab D Gb ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นกลุ่มโน้ตละ 3 ตัว แนวทำนองที่ 5 บรรเลงโดยทรอมโบน 1 และทูบา บรรเลงในลักษณะโน้ตค้าง C แนวทำนองที่ 6 บรรเลงโดยทรอมโบน 2 และทรอมโบน 3 บรรเลงเทคนิครูดเสียง หรือเทคนิคสไลด์ของทรอมโบน และแนวทำนองที่ 7 บรรเลงโดยดับเบิลเบส สร้างจากคอร์ด E บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น

ในการบรรเลงของเครื่องดนตรีให้จังหวะ ทิมปานีบรรเลงโน้ต Eb F Gb Ab บรรเลงเน้นด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตสองชั้น กลองเบสและฉาบบรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นด้วยระดับความดังมาก (ff) เพื่อเร่งเร้าอารมณ์ของกระบวนให้ถึงจุดสูงสุด

ท่อน E เป็นท่อนสุดท้ายของกระบวนที่ห้า แสดงถึงอารมณ์อันความรุนแรง โมโหร้าย ซึ่งได้แสดงออกมาอย่างเด่นชัด โดยนำเอาท่อนเชื่อมทั้งหมดมาใช้และพัฒนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.79 การขยายท่อนเชื่อม C มาใช้ในท่อน E ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 134-141



จากตัวอย่างที่ 3.79 แสดงการขยายช่วงเชื่อมเข้าสู่ท่อน D มาใช้ในท่อน E ในกระบวนที่ห้า ห้องที่ 134-141 เป็นการนำเอาช่วงเชื่อมเข้าสู่ท่อน D จากห้องที่ 72-79 มาพัฒนา โดยในการ

บรรเลงของปิคโคโล ฟลูต โอโบ คลาริเนต 1 และคลาริเนต 2 ได้ทำการยืดจังหวะจากทำนองเดิม ในส่วนของเบสคลาริเนต เทเนอร์แซกโซโฟน และบาริโทนแซกโซโฟน ได้การเพิ่มโน้ตจากทำนองเดิมของเทเนอร์แซกโซโฟนและบาริโทนแซกโซโฟนในลักษณะโน้ตโครมาติก ได้แก่ Eb และ C# เพื่อเข้าหาโน้ต D ในการบรรเลงของทูบาและทิมปานีได้มีการเปลี่ยนแปลงทำนองเดิมโดยเปลี่ยนเป็นทำนองซึ่งสร้างจากกลุ่มโน้ต G Eb D บรรเลงด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ บรรเลงต่อเนื่องในลักษณะออสตินาโต นอกจากนี้ยังได้เพิ่มแนวประสานได้แก่ คลาริเนต 3 อัลโตแซกโซโฟน 1 และอัลโตแซกโซโฟน 2 บรรเลงโน้ตย้ำ A ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และได้เพิ่มแนวประสานในกลุ่มฮอร์น โดยบรรเลงโน้ตย้ำ Ab และ Bb ด้วยสัดส่วนโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

ในการจบบทเพลง ได้นำเอาช่วงเชื่อมเข้าสู่ท่อน B มาใช้ โดยมีการใช้เสียงในระดับดังมาก (ff) ในแนวทำนองของปิคโคโล ฟลูต โอโบ และกลุ่มทรัมเปตบรรเลงในระดับเสียงสูงและการเน้นเสียง (Accent) เพื่อเร่งเร้าความรุนแรง ในกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบแผดเสียงด้วยความดังมาก (ff) สลับการผ่อนลงในระดับความดังปานกลาง (mf) เพื่อแสดงถึงความเคลื่อนไหว เครื่องดนตรีแนวเบสได้แก่ บาริโทนแซกโซโฟน ทูบา และดับเบิลเบสบรรเลงด้วยบันไดเสียงโครมาติกเพื่อสร้างความกระด้างให้กับตัวบทประพันธ์ และจบประพันธ์ด้วยการกระแทกเสียงด้วยเสียงดังและสั้น (sfz)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
บทสรุป

4.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์งาน

จากวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยที่ต้องการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงจากโรคทางจิตเวช ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกจากโรคที่มีผลมาจากความเครียดทั้งหมด 4 โรค ได้แก่ โรคซึมเศร้า โรคย้ำคิดย้ำทำ โรคแพนิค และโรคไบโพลาร์ ประพันธ์สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี จนได้ผลงานได้แก่ เมนทัล ดิสทอร์ชัน โดยมีจำนวนกระบวน 5 กระบวน ได้แก่ 1) จิตที่ถูกบิดเบือน (Mental Distortion) 2) ซึมเศร้า (Depressive) 3) กดดัน (Pressuring) 4) ตระหนก (Panic) 5) แปรปรวน (Indeterminate)

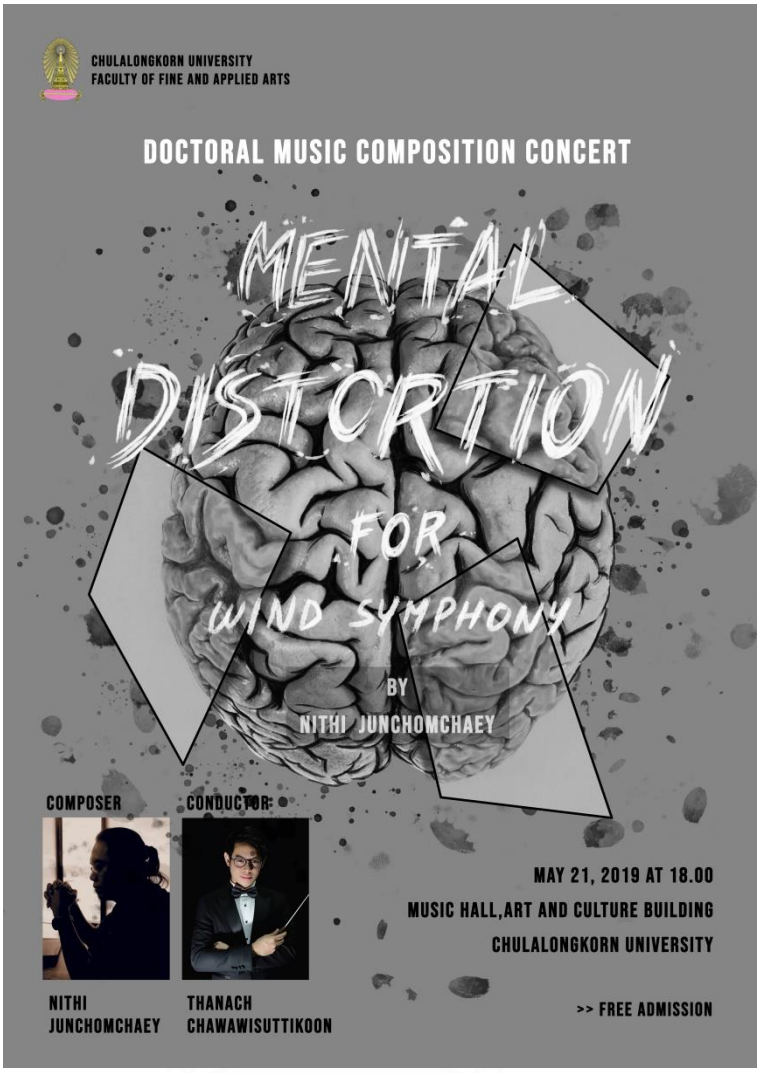
บทประพันธ์เพลง เมนทัล ดิสทอร์ชัน สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี เป็นงานที่สร้างสรรค์ขึ้นจากการตีความอาการของโรคทางจิตเวชจากจินตนาการของผู้วิจัยเอง ผ่านการศึกษาจากวรรณกรรมทางจิตเวชและวรรณกรรมดนตรี เป็นการสื่อสารลักษณะของโรคทางจิตเวชในรูปแบบของเสียงดนตรี ซึ่งเป็นสื่อสารทางด้านศิลปะอย่างหนึ่ง นอกจากจะได้ผลงานสร้างสรรค์แล้ว ยังเป็นการสร้างความตระหนักถึงความเจ็บป่วยและเข้าใจในผู้ป่วยโรคทางจิตเวช เพื่อเป็นการนำไปสู่การรักษาที่ถูกต้องและสามารถกลับมาใช้ชีวิตได้อย่างปกติ เนื่องจากในยารักษาสามารถทำได้เพียงบรรเทาอาการเท่านั้น ความเข้าใจและกำลังใจเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด

4.2 การเผยแพร่และการนำเสนอผลงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ เมนทัล ดิสทอร์ชัน เป็นบทประพันธ์สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี ประกอบด้วย 5 กระบวน ได้ทำการเผยแพร่ในรูปแบบของบทความวิจัย โดยตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ ได้แก่ วารสารเวอริเดียน มหาวิทยาลัยศิลปากร

สำหรับการเผยแพร่ผลงานการประพันธ์ต่อสาธารณชน ได้จัดแสดงในรูปการแสดงดนตรี (Concert) ในวันอังคารที่ 21 พฤษภาคม พ.ศ.2562 เวลา 18.00 น. ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การนำเสนอผลงานการประพันธ์ มีความยาว 45 นาที โดยทั้งการบรรยายเกี่ยวกับบทประพันธ์ก่อนการแสดงและการแสดง ในการแสดงประกอบไปด้วยวาทยกร ได้แก่ นายธนัช ชววิสุทธิกูล และนักดนตรีจำนวน 36 คน



โปสเตอร์งานแสดงบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “Mental Distortion”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพในงานแสดงบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “Mental Distortion”

4.3 อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ เมนทัล ดิสทอร์ชัน เป็นบทประพันธ์สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี มีแรงบันดาลใจจากโรคทางจิตเวช อันมีสาเหตุมาจากความเครียด ซึ่งแต่ละโรคเป็นที่รู้จักในปัจจุบัน ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยเริ่มต้นจากการศึกษาวรรณกรรมทางการแพทย์เกี่ยวกับโรคทางจิตเวช โดยเน้นศึกษาอาการที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ทั้งทางอารมณ์ความรู้สึกและกายภาพ จากนั้นศึกษาวรรณกรรมดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับโรคทางจิตเวช แต่ค่อนข้างมีจำนวนน้อย ผู้วิจัยจึงศึกษาวรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึก และมีวิธีการประพันธ์ที่สามารถนำมาเป็นเทคนิคสำหรับสร้างสรรค์ผลงานนี้ได้

ในการตีความอาการของโรคทางจิตเวชไปสู่การสร้างสรรค์งานประพันธ์ ผู้วิจัยได้นำเอาลักษณะอาการมาตีความผ่านเทคนิคการประพันธ์ โดยมี 2 ประเด็นหลักได้แก่ ด้านอารมณ์ความรู้สึกและเอกลักษณ์ของแต่ละโรคทางจิตเวช เมื่อวางแนวทางการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจนแล้ว ได้เริ่มทำการสร้างสรรค์บทประพันธ์ ในระหว่างการสร้างสรรค์ได้รับคำแนะนำในการปรับปรุงผลงานทั้งจากอาจารย์ที่ปรึกษาและนักดนตรีในแต่ละเครื่องดนตรี อีกทั้งในระหว่างการซ้อมและการแสดงจริงได้รับข้อคิดเห็นและคำแนะนำจากผู้อำนวยเพลง ผู้แสดง และผู้ชม โดยจะอภิปรายผลดังต่อไปนี้

1) ความคิดเห็นจากผู้ประพันธ์

ในการประพันธ์ครั้งนี้ ถือว่าเป็นงานประพันธ์เพลงสำหรับวงใหญ่ชิ้นแรกที่ได้รับการแสดงจริง จากประสบการณ์เดิม ผู้ประพันธ์จะประพันธ์หรือเรียบเรียงบทเพลงในรูปแบบวงแชมเบอร์ สตริงคอมโบ และวงแจ๊สบิ๊กแบนด์ ยังขาดประสบการณ์ในการประพันธ์สำหรับวงใหญ่อย่างวงวินด์ซิมโฟนี ค่อนข้างมีความยากในการเขียนและใช้เวลานาน จึงต้องศึกษาวรรณกรรมดนตรีและปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ

2) ความคิดเห็นจากผู้อำนวยเพลง

ในบทประพันธ์มีหลายส่วนที่มีความยากต่อการควบคุมวง เช่น การบรรเลงของเครื่องดนตรีค่อนข้างอิสระเป็นอิสระต่อกัน ทำให้การบรรเลงร่วมกันของวงมีความยาก ผู้อำนวยเพลงจึงต้องอธิบายจุดร่วมหรือจุดต่อเนื่องของแต่ละเครื่องดนตรีเพื่อความเข้าใจร่วมกันของทั้งวง

ในบางส่วนของบทประพันธ์มีความหลากหลายของแนวเครื่องดนตรี ทำให้ต้องอธิบายว่าเครื่องดนตรีใดทำหน้าที่อะไร เช่น บรรเลงเดี่ยว บรรเลงประกอบที่มีทั้งจังหวะชัดเจน และมีลักษณะเป็นบรรยากาศ (Ambiance) ที่มีจังหวะไม่ชัดเจน เพื่อความเข้าใจของแต่ละเครื่องดนตรี

ตัวบทประพันธ์มีจุดผ่อนคลายค่อนข้างน้อยมาก ทำให้ทั้งผู้อำนวยเพลงและนักดนตรีเกิดความตึงเครียด เนื่องจากตัวบทประพันธ์มีความตึงเครียดจากแนวทางการประพันธ์

3) ความคิดเห็นจากผู้แสดง

การบรรเลงของวงค่อนข้างบรรเลงร่วมกันลำบาก เนื่องจากแต่ละเครื่องดนตรีเป็นอิสระต่อกัน จึงต้องอาศัยผู้ประพันธ์อธิบายและผู้อำนวยเพลงคอยกำกับเพื่อความเข้าใจร่วมกันของทั้งวง

โน้ตในบางจุดมีการใช้สัดส่วนโน้ตค่อนข้างยาก จึงมีความยากในการบรรเลงในลักษณะวงใหญ่

4) ความคิดเห็นจากผู้ฟัง

ความคิดเห็นจากอาจารย์ที่ปรึกษา เห็นว่า ตัวบทประพันธ์พยายามแสดงออกถึงแนวคิดมากเกินไป จุดผ่อนคลายค่อนข้างน้อยมาก ทำให้อารมณ์ความรู้สึกจากการฟังขาดระดับของอารมณ์ ให้ความรู้สึกค่อนข้างไม่เปลี่ยนแปลง

ความคิดเห็นจากคณะกรรมการ เห็นว่า ในช่วงกระบวนที่ 1-2 ให้อารมณ์ความรู้สึกค่อนข้างเรียบ ไม่ค่อยน่าสนใจ แต่เริ่มมีความน่าสนใจในกระบวนที่ 4-5

ความคิดเห็นจากผู้ฟังทั่วไป เห็นว่า เวลาของการแสดงค่อนข้างเริ่มเร็ว ทำให้บางส่วนมาในระหว่างแสดงและบางส่วนมาไม่ทัน เนื่องจากการจราจรติดขัดในช่วงเย็นและเพิ่งเลิกงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4 ข้อเสนอแนะ

ในการประพันธ์บทเพลง แม้จะเป็นการเล่าเรื่องหรือสื่อความหมายจากสิ่งเดียวกัน แต่อาจไม่ได้ผลงานที่ให้อารมณ์ความรู้สึกที่เหมือนกันหรือใกล้เคียงกันเสมอไป เนื่องจากการตีความของนักประพันธ์แต่ละท่านไม่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับจินตนาการ แนวความคิด วิธีการประพันธ์ มุมมองในการตีความ และวิธีการนำเสนอ ทำให้เกิดความหลากหลาย ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความแปลกใหม่สำหรับผู้บรรเลงและผู้ฟัง เป็นการแสดงออกถึงความสามารถ ความเป็นส่วนบุคคลของผู้ประพันธ์เอง

ไม่อาจเป็นแบบแผนสำหรับทุกคนได้ ดังจะเห็นได้จากในปัจจุบัน การประพันธ์เพลง หรือแม้แต่การสร้างสรรค์งานศิลปะอื่นๆ มีวิธีการสร้างสรรค์อันหลากหลาย

ผู้วิจัยคาดหวังว่าบทประพันธ์ดนตรีนี้ จะเป็นการเปิดมุมมองในการสร้างสรรค์ผลงานด้านการประพันธ์เพลง กระตุ้นให้เกิดการต่อยอดองค์ความรู้สำหรับการสร้างสรรค์ดนตรี โดยไม่จำกัดว่าจะเป็นแนวดนตรีในลักษณะใด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทประพันธ์เมนทัล ดิสทอร์ชัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Mental Distortion

For

Wind Symphony

Nithi Junchomchaey

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

(2019)

Program note

บทประพันธ์เพลง Mental Distortion เป็นบทประพันธ์สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี ได้รับแรงบันดาลใจจากโรคทางจิตเวชหรือความเจ็บป่วยทางจิตที่มีสาเหตุมาจากความเครียด สามารถพบได้โดยทั่วไป เช่นโรคซึมเศร้า โรคไบโพลาร์ ซึ่งในอดีตอาจดูเป็นสิ่งแปลกประหลาด แต่ในปัจจุบันมีความเข้าใจมากขึ้นตามความก้าวหน้าทางการแพทย์ว่าเป็นโรคประเภทหนึ่ง ซึ่งไม่แตกต่างไปจากโรคทางกายชนิดอื่นๆ

สำหรับบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์นำเสนอโรคทางจิตเวชที่สามารถพบได้บ่อยได้ในปัจจุบัน ได้แก่ โรคซึมเศร้า โรคย้ำคิดย้ำทำ โรคแพนิค และโรคไบโพลาร์ โดยนำเอาลักษณะอาการของโรคซึ่งแสดงออกทั้งทางอารมณ์และทางกายมาตีความด้วยจินตนาการของผู้ประพันธ์ผ่านเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัย โดยแบ่งออกได้เป็น 5 กระบวน ได้แก่

กระบวนที่หนึ่ง Mental Distortion (จิตที่ถูกบิดเบือน)

นำเสนอเกี่ยวกับจิตใจของมนุษย์ที่ได้รับการกระทบกระเทือนจิตใจด้านลบตลอดเวลา ทำให้จิตใจเกิดความเศร้าหมองและหากอยู่กับสิ่งนั้นอย่างตลอดเวลา จะทำให้เกิดความเครียด และกลายเป็นความเครียดถาวรหรือโรคทางจิตได้

กระบวนที่ 2 Depressive (ซึมเศร้า)

นำเสนอเกี่ยวกับโรคซึมเศร้า (Major Depressive Disorder) มีอาการวิตกกังวล หดหู่ เศร้าโศก เบื่อหน่าย มีความคิดในแง่ลบ

กระบวนที่ 3 Pressuring (กดดัน)

นำเสนอเกี่ยวกับความรู้สึกกดดัน โดยตีความจากอาการของโรคย้ำคิดย้ำทำ (Obsessive-Compulsive Disorder) มีอาการวิตกกังวล กดดัน จากการมีความคิดซ้ำๆ ย้ำสิ่งเดิมๆ ตอบสนองด้วยการทำพฤติกรรมซ้ำๆ เพื่อลดความกดดันและวิตกกังวล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 4 Panic (ตระหนก)

นำเสนอเกี่ยวกับอารมณ์ตื่นตระหนก ซึ่งตีความจากลักษณะอาการของโรคแพนิค (Panic Disorder) มีอาการใจสั่น หัวใจเต้นแรง อึดอัด แน่นหน้าอก หายใจไม่ทัน

กระบวนที่ 5 Indeterminate (แปรปรวน)

สื่อถึงอาการของโรคไบไพลาร์ในช่วงแมเนีย ซึ่งเป็นอาการที่เกิดจากปฏิกิริยาปกป้องตัวเองจากการมีความวิตกกังวล หดหู่ เศร้าโศกจากช่วงซึมเศร้า ทำให้มีลักษณะอาการคือ มีอารมณ์ดีผิดปกติ มีการพูดคุยมากเป็นพิเศษเนื่องจากเกิดความคิดอย่างมากมาย แต่หากถูกขัดใจจะเกิดอาการโมโหร้าย โวยวาย เกรี้ยวกราด

Instrumentation

Piccolo

Flute

Oboe

Bassoon

3 Clarinets in Bb

Bass Clarinet

2 Alto Saxophones in Eb

Tenor Saxophone

Baritone Saxophone

4 Horns in F

3 Trumpets in Bb

3 Trombones

Euphonium

Tuba

Timpani

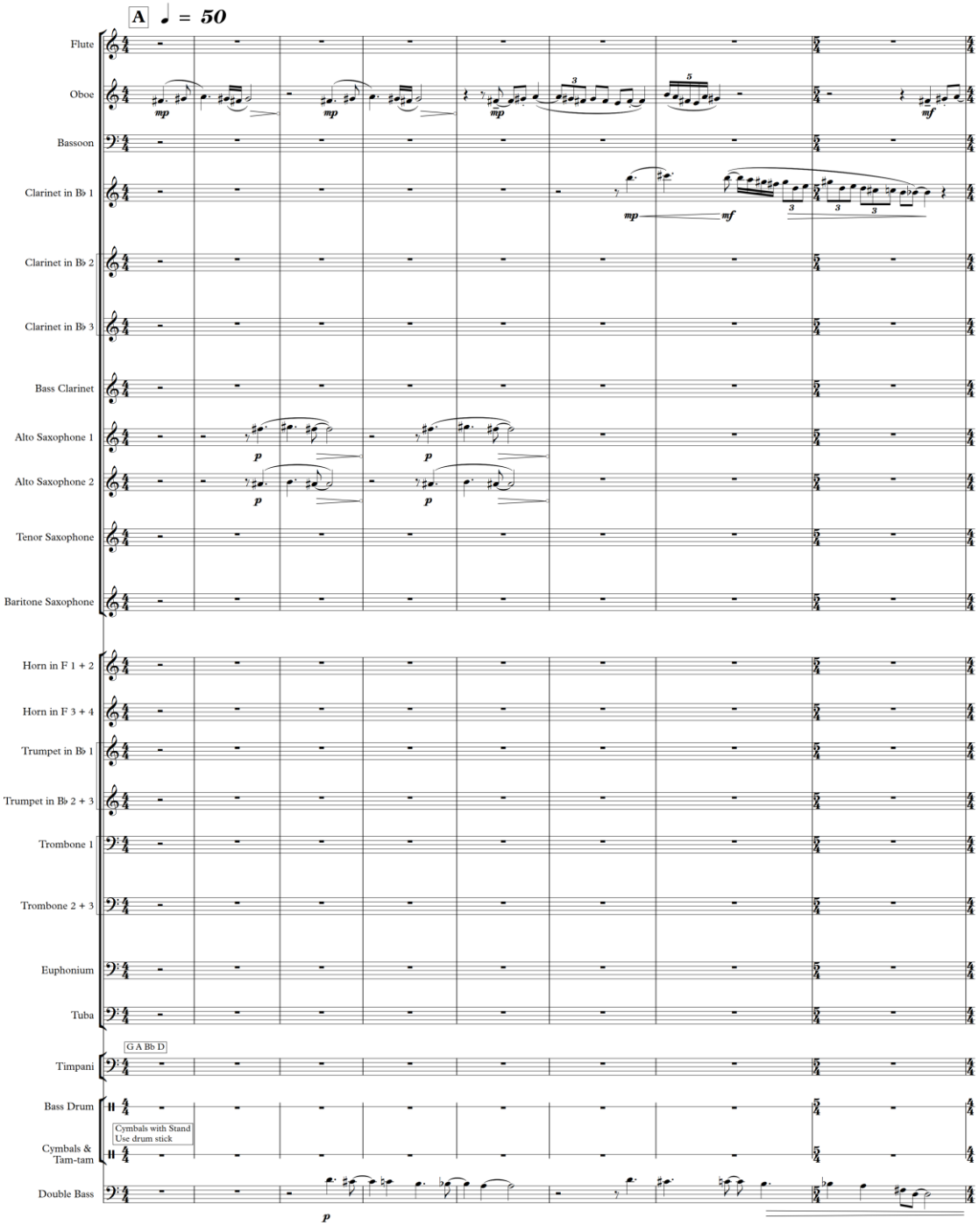
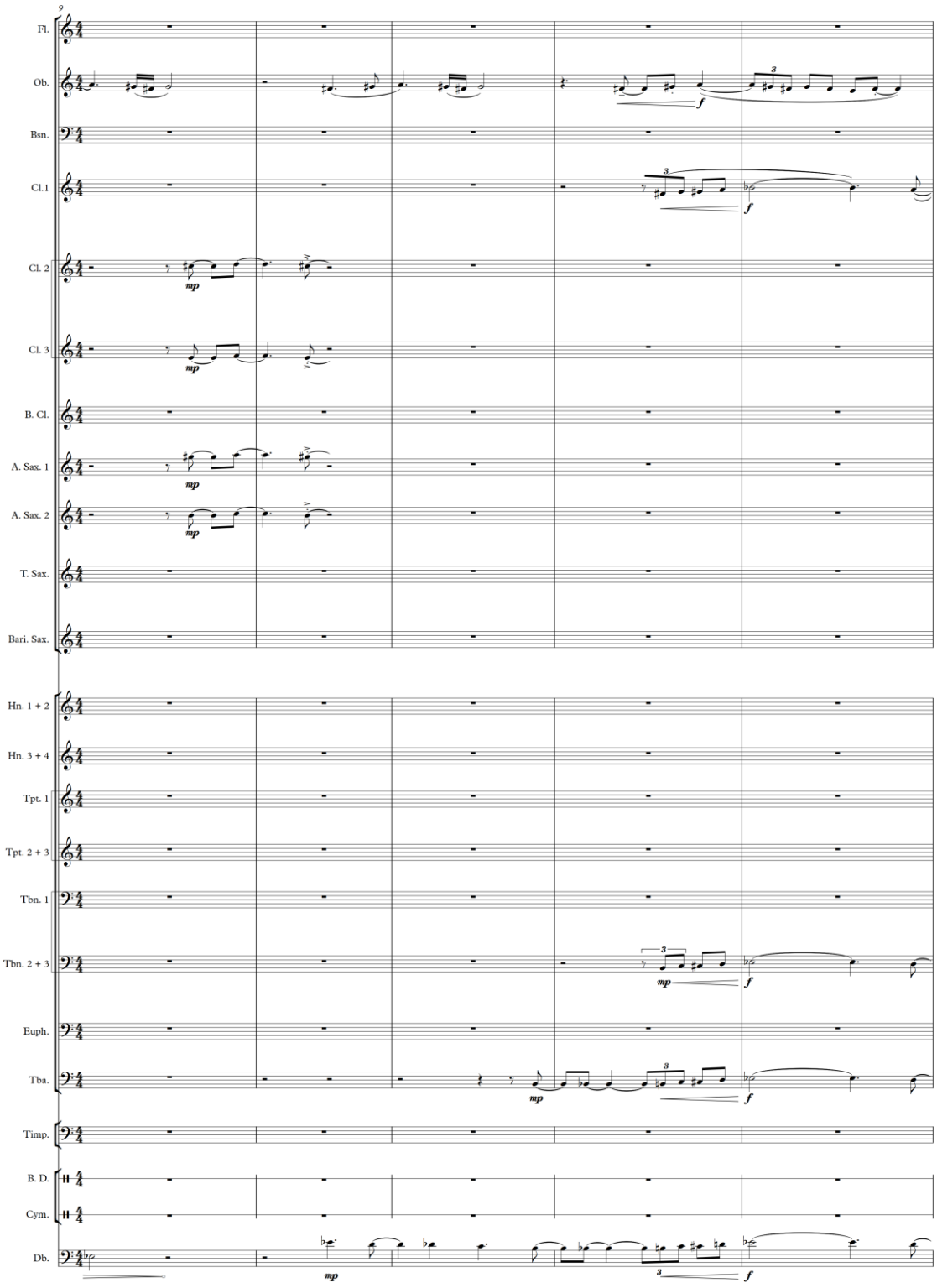
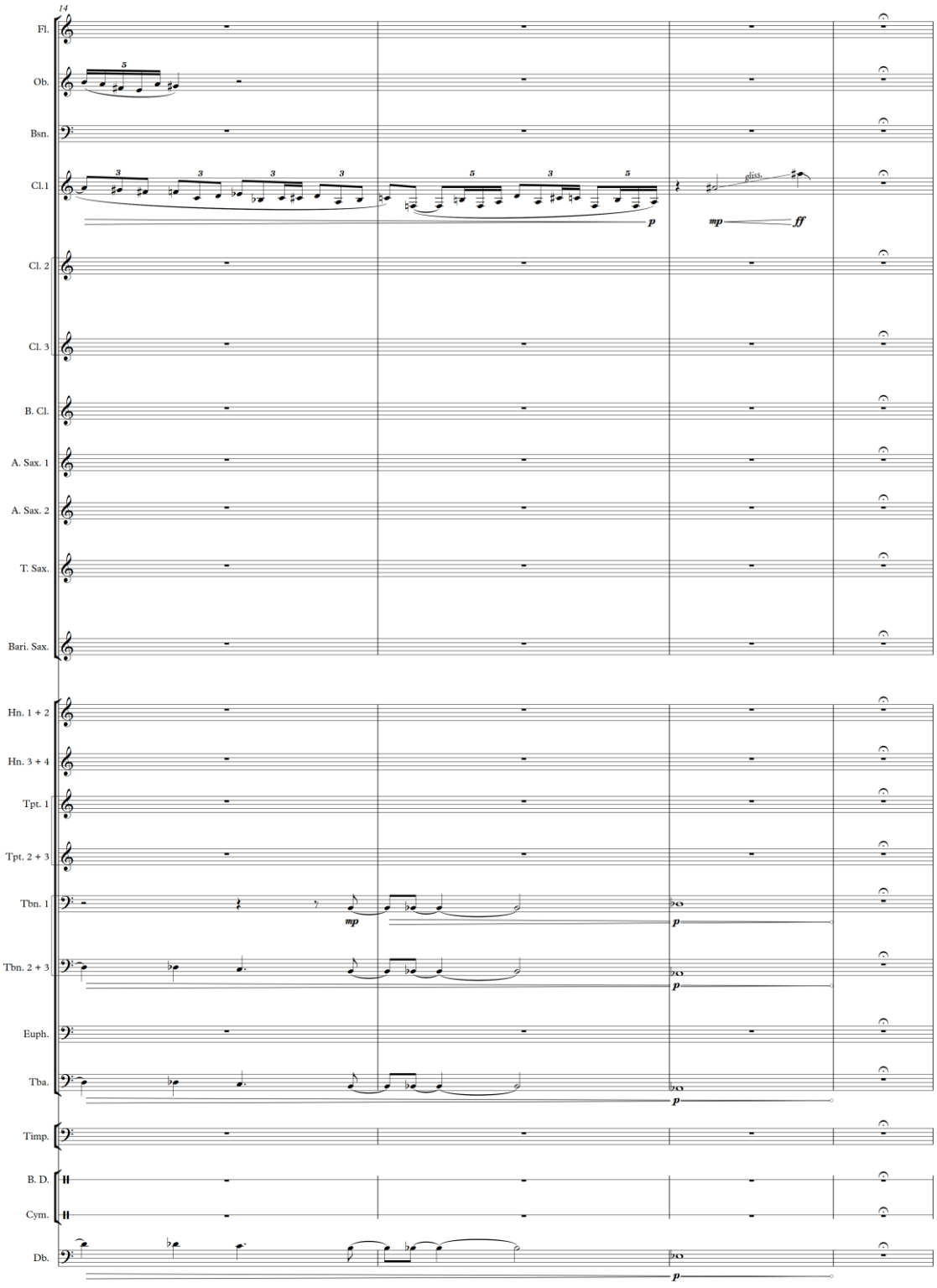
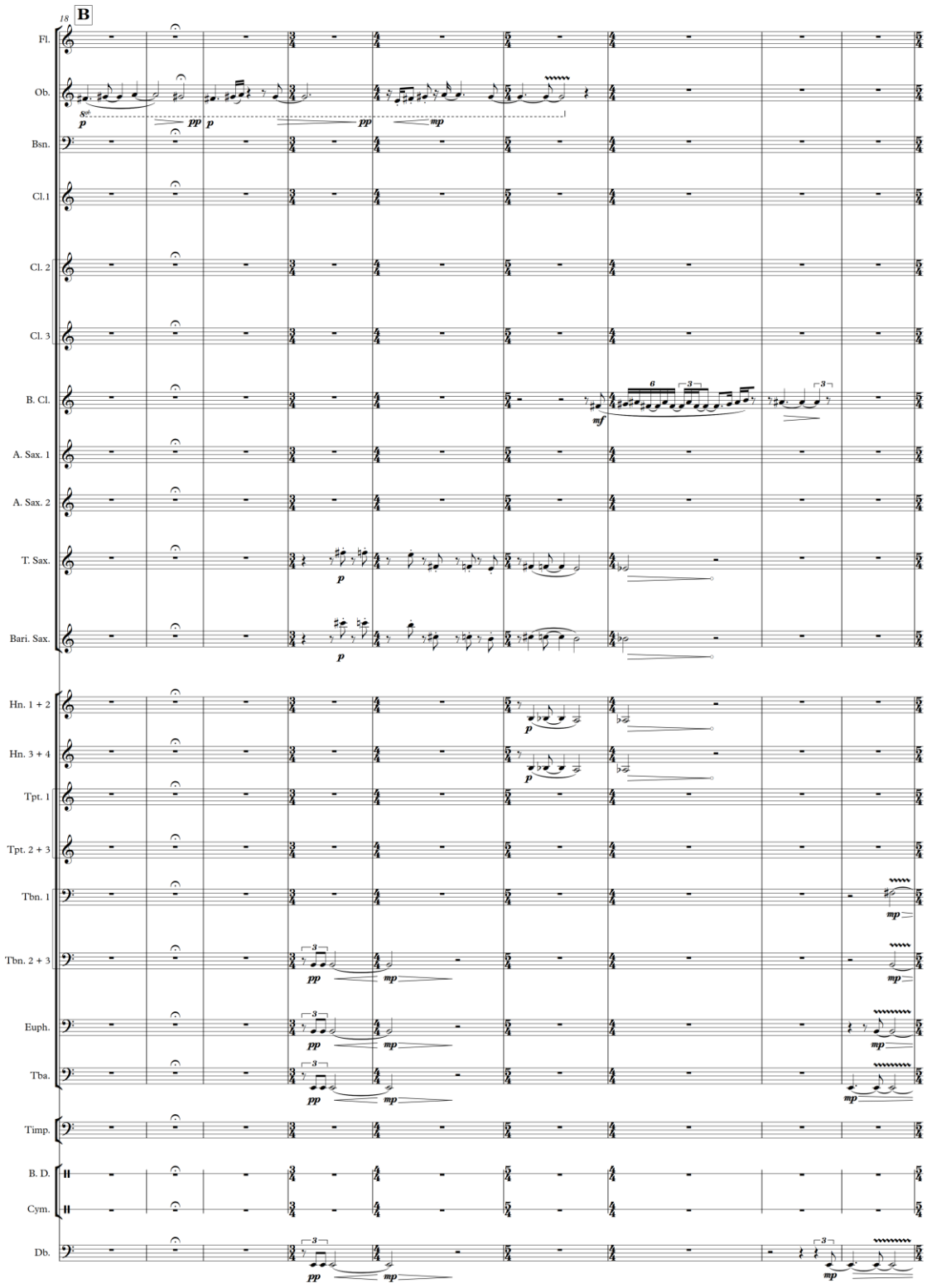
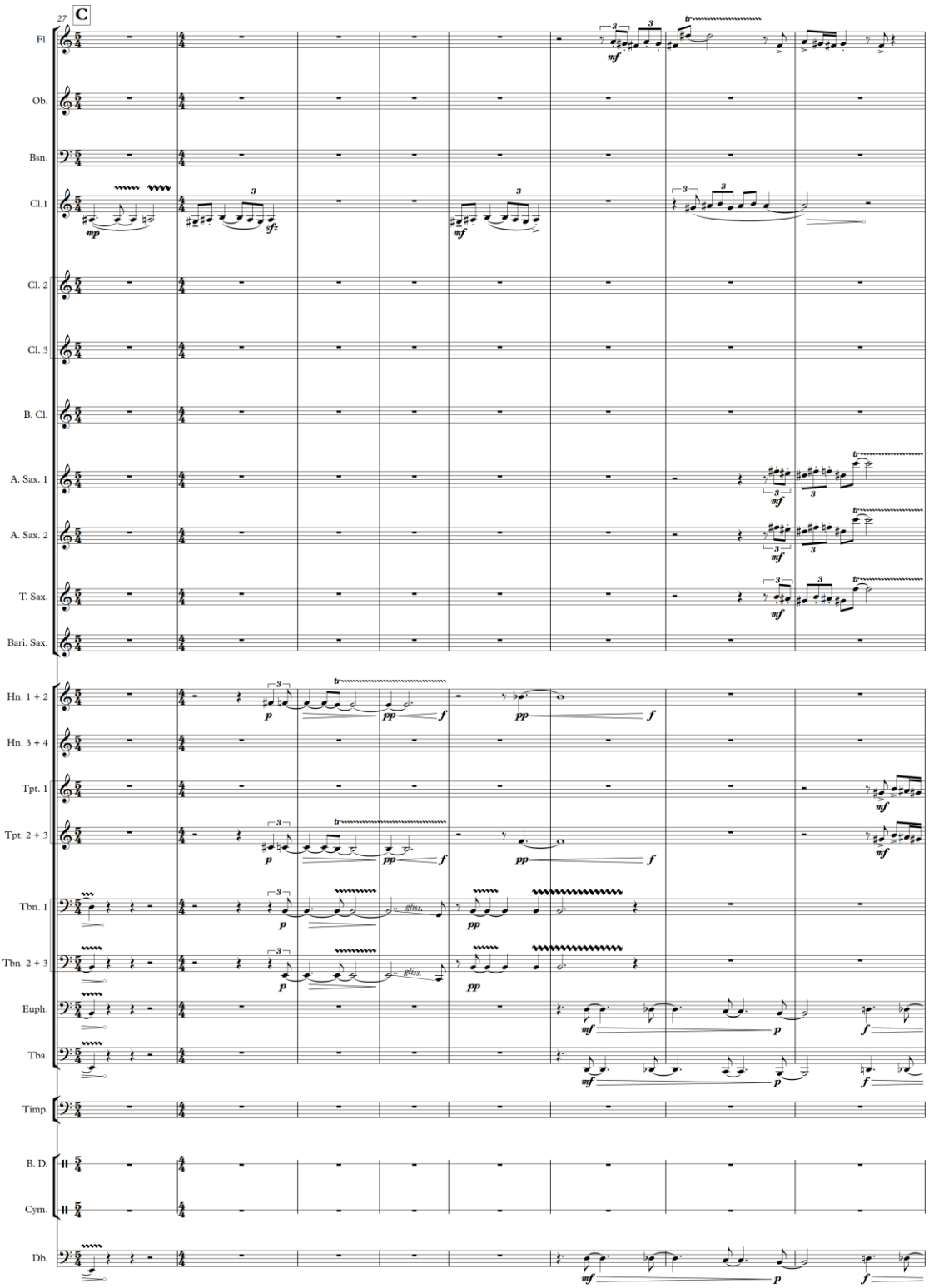
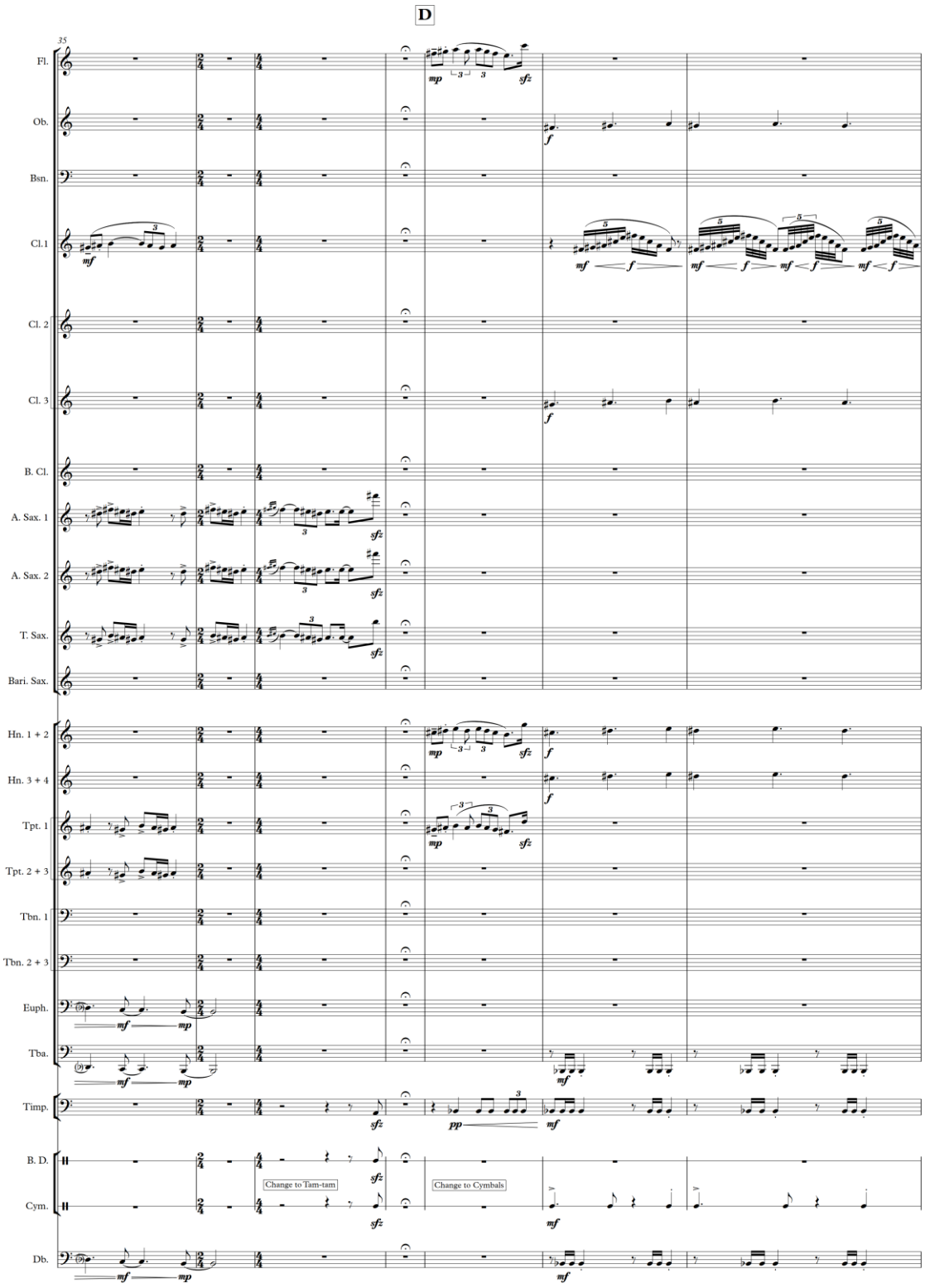
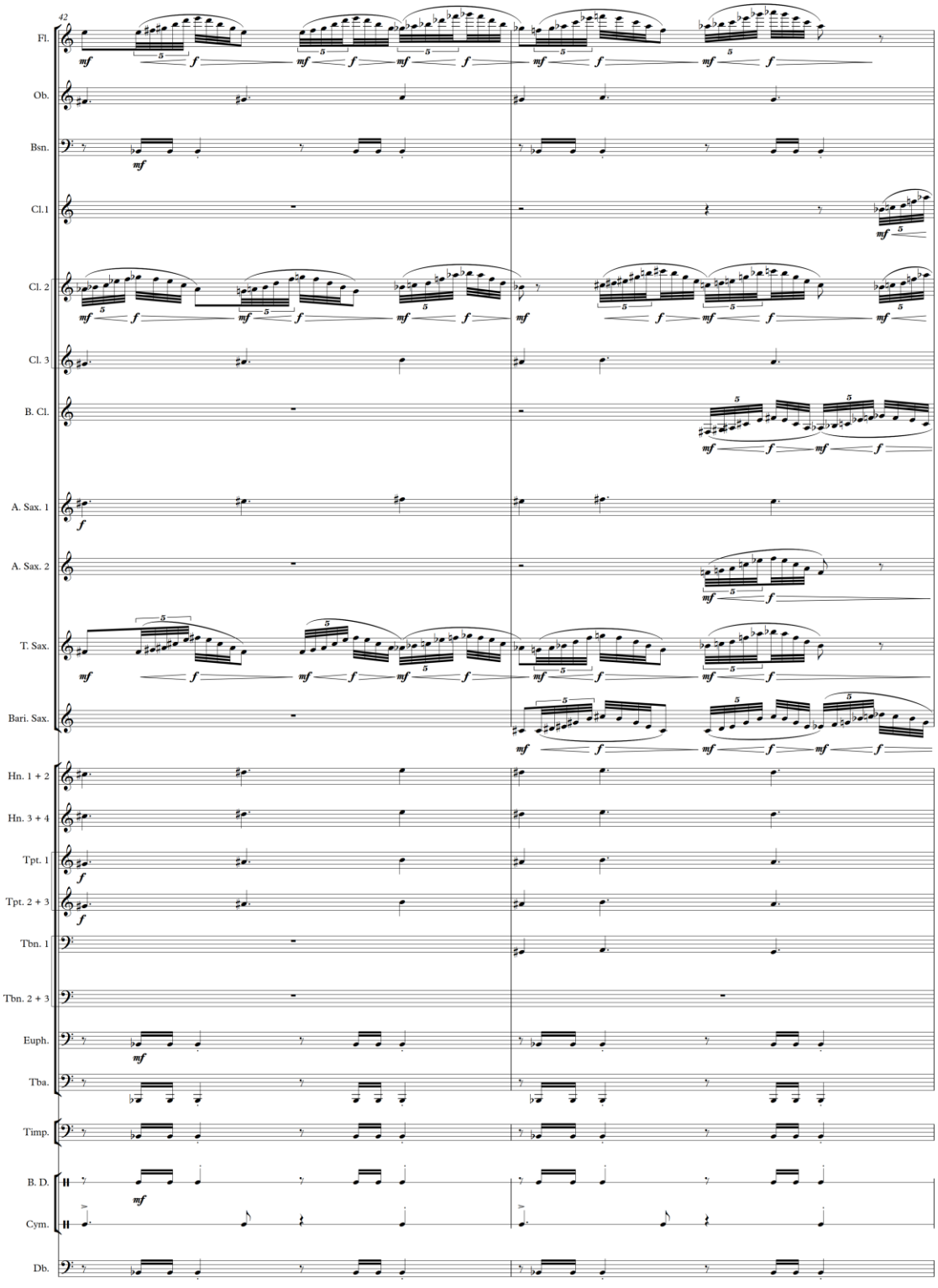
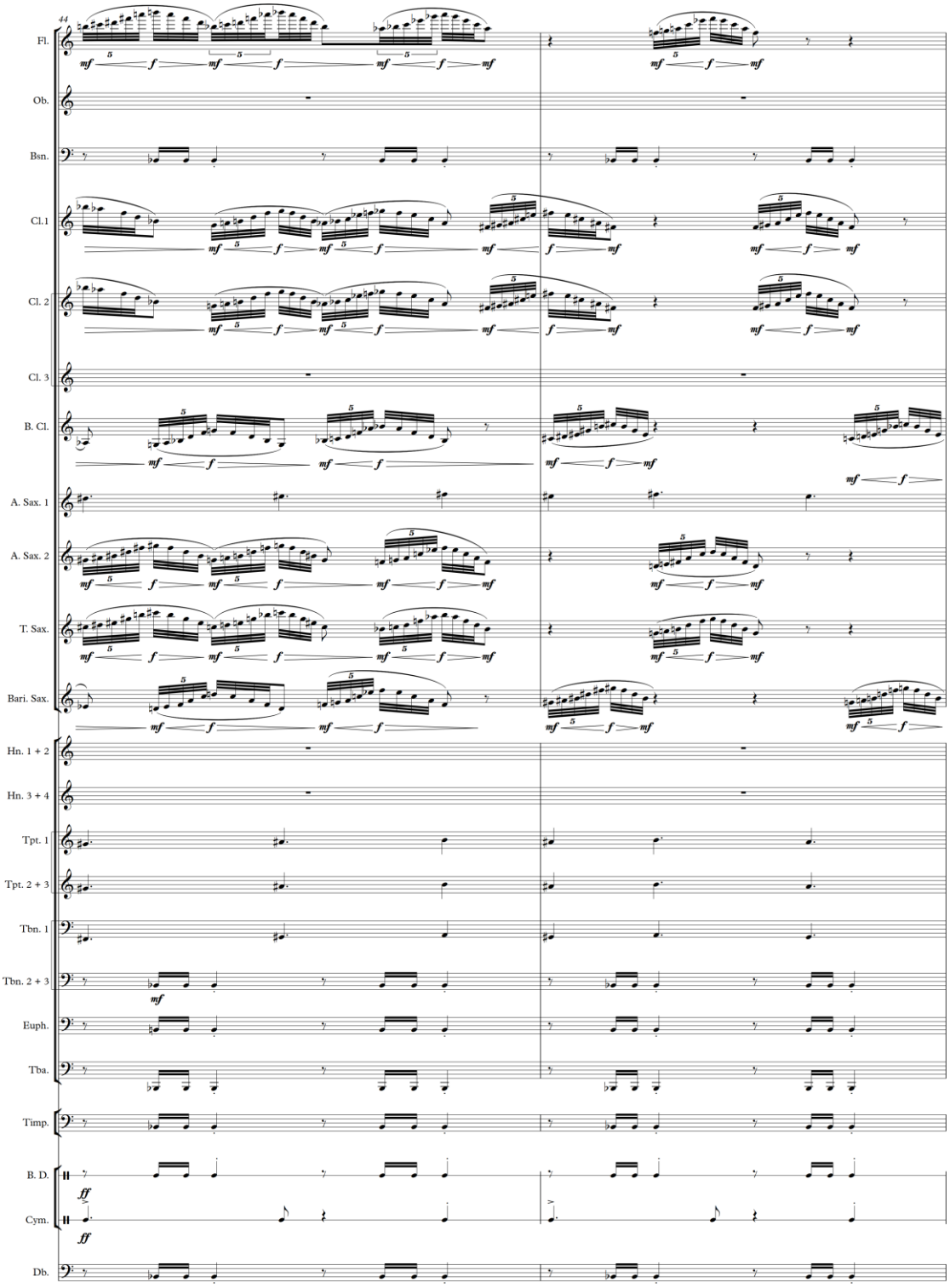
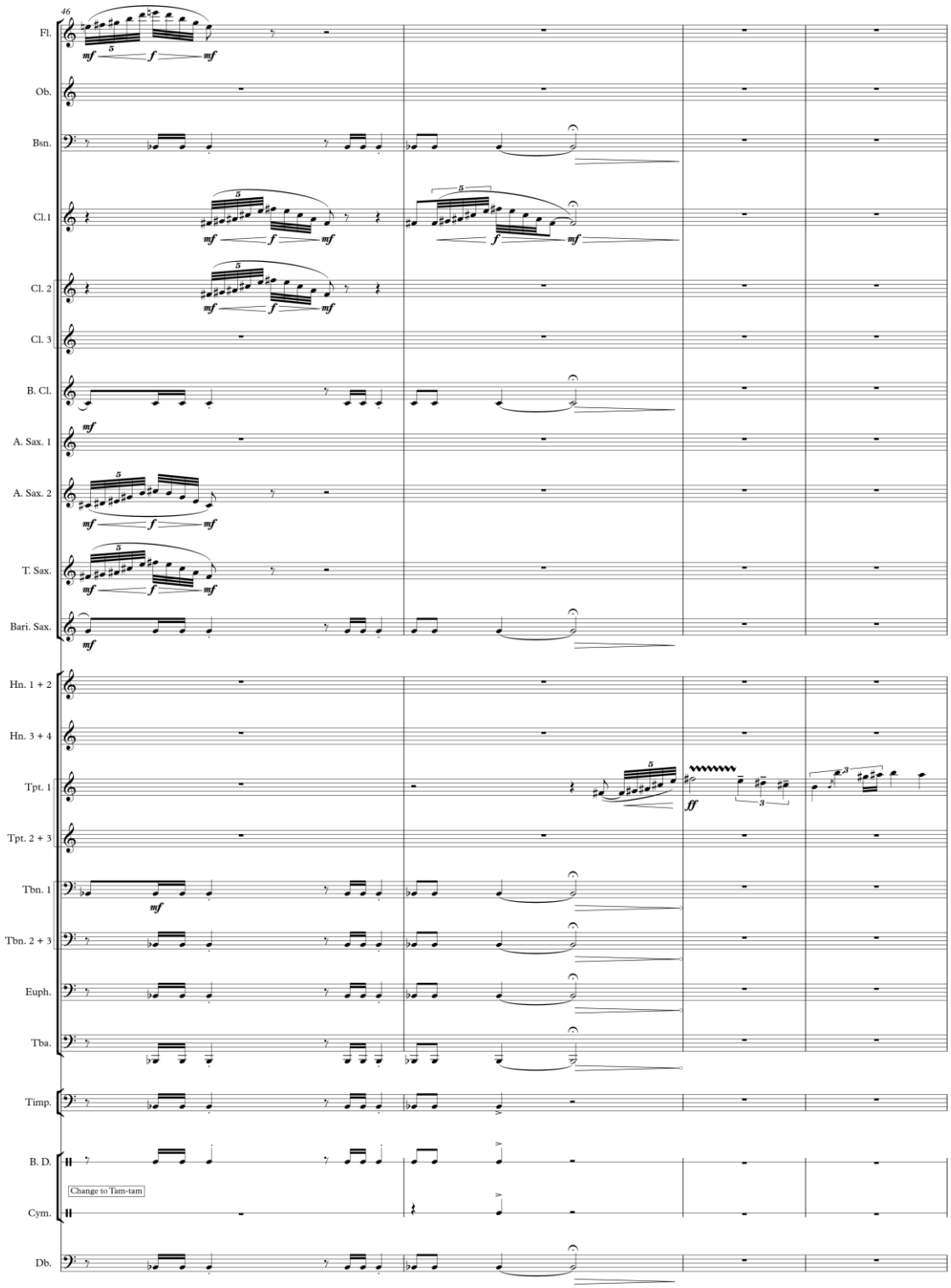
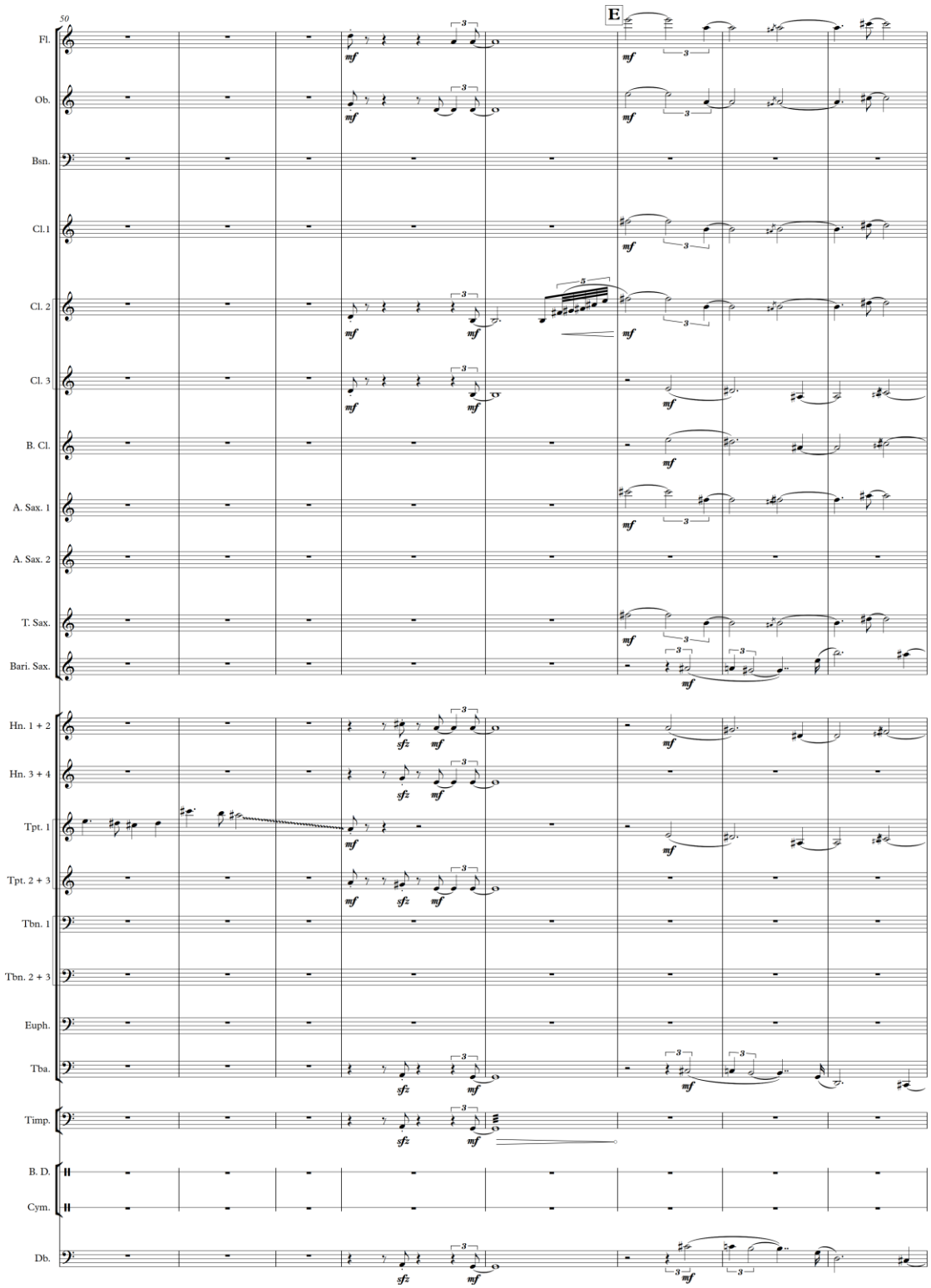
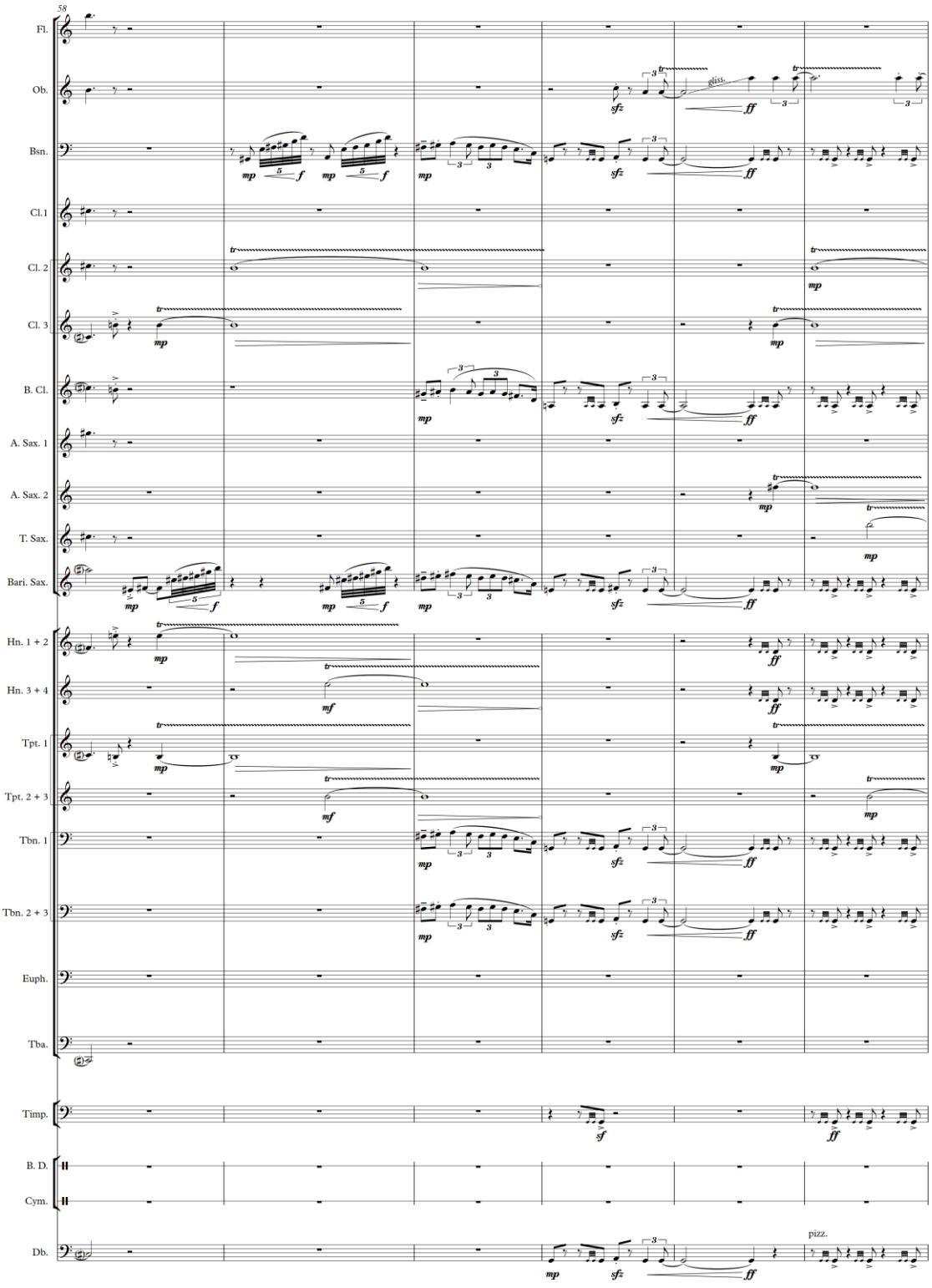
Percussion 1 : Bass drum

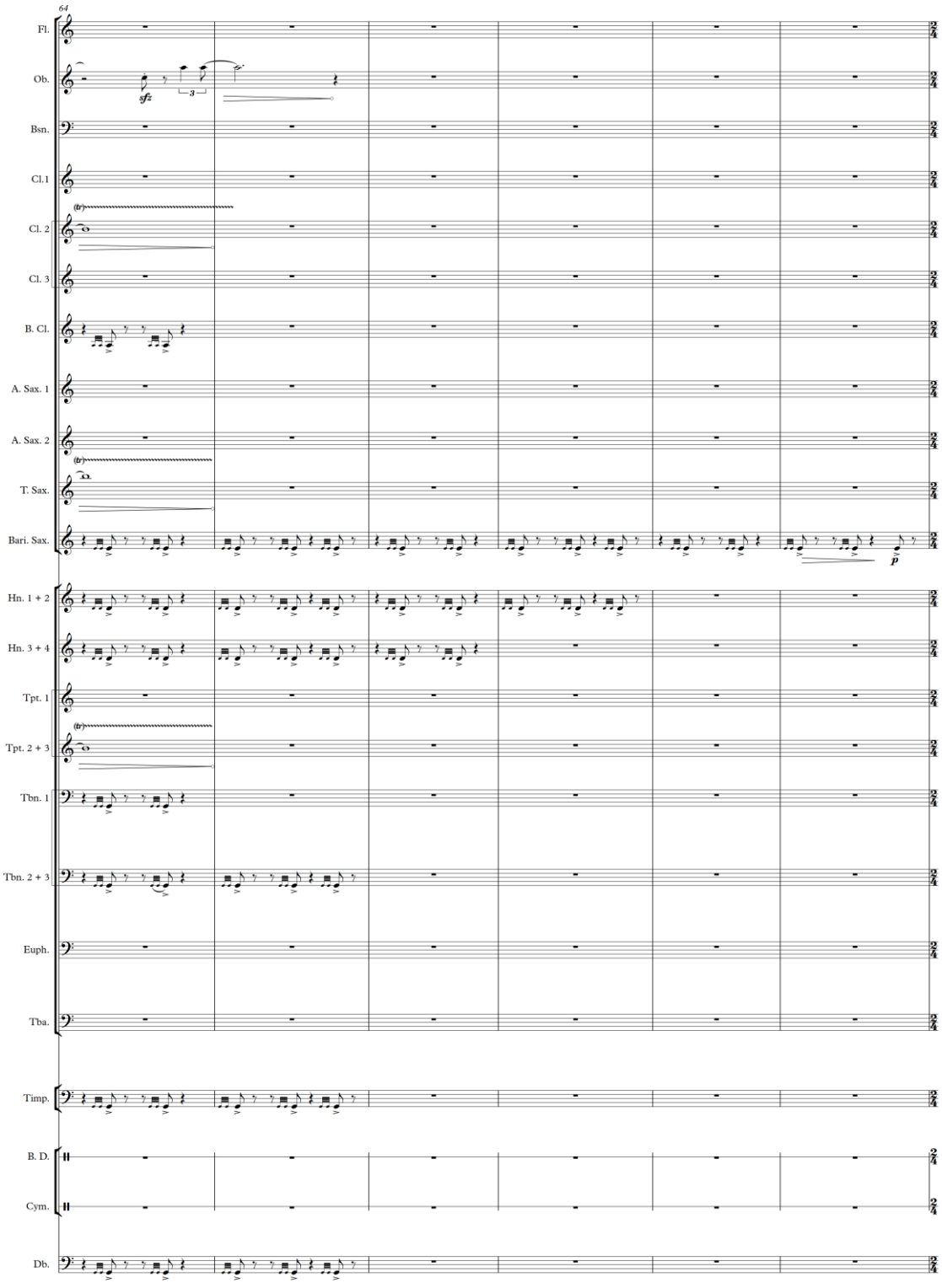
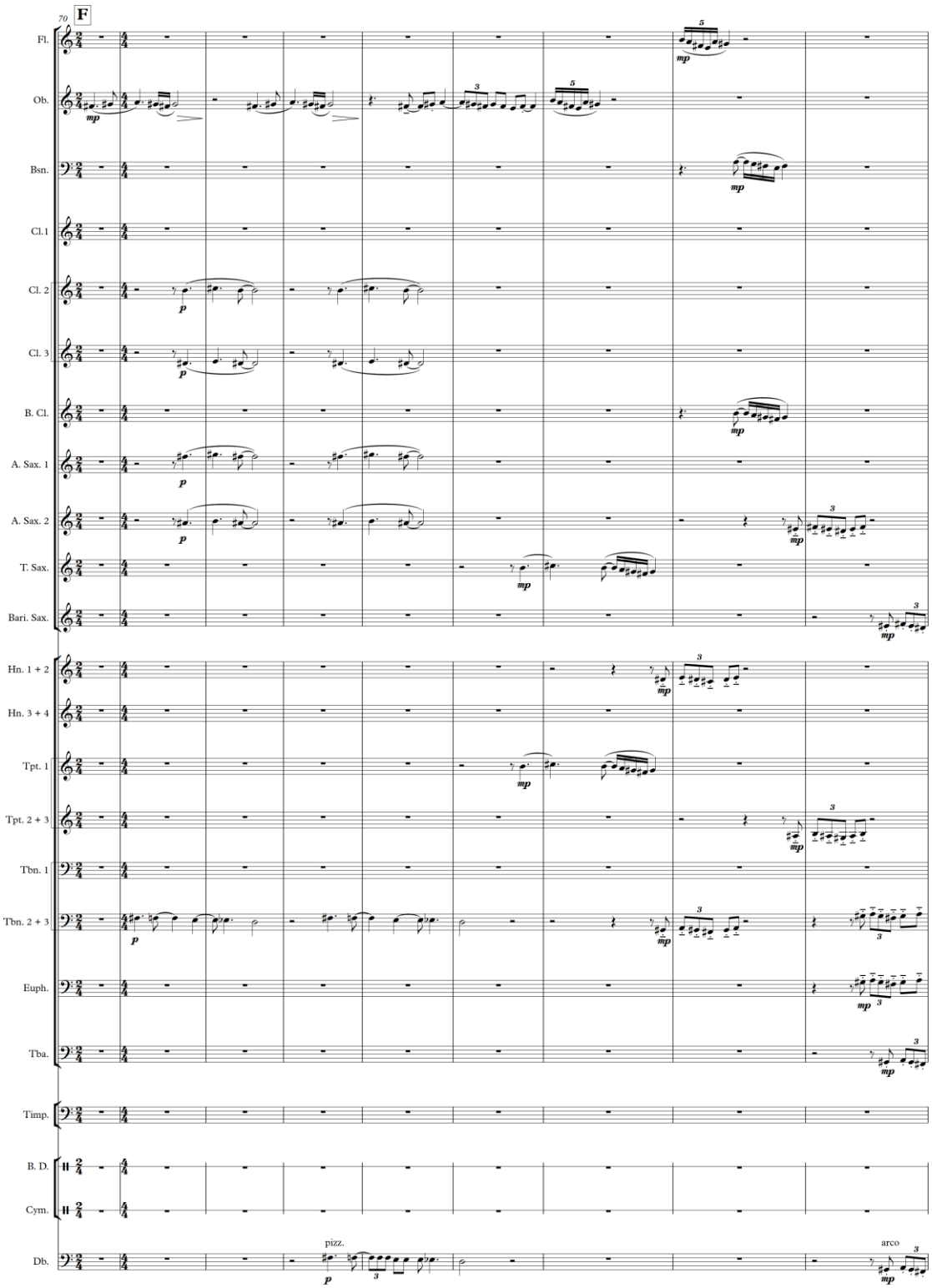
Percussion 2 : Cymbals, Tam-tam

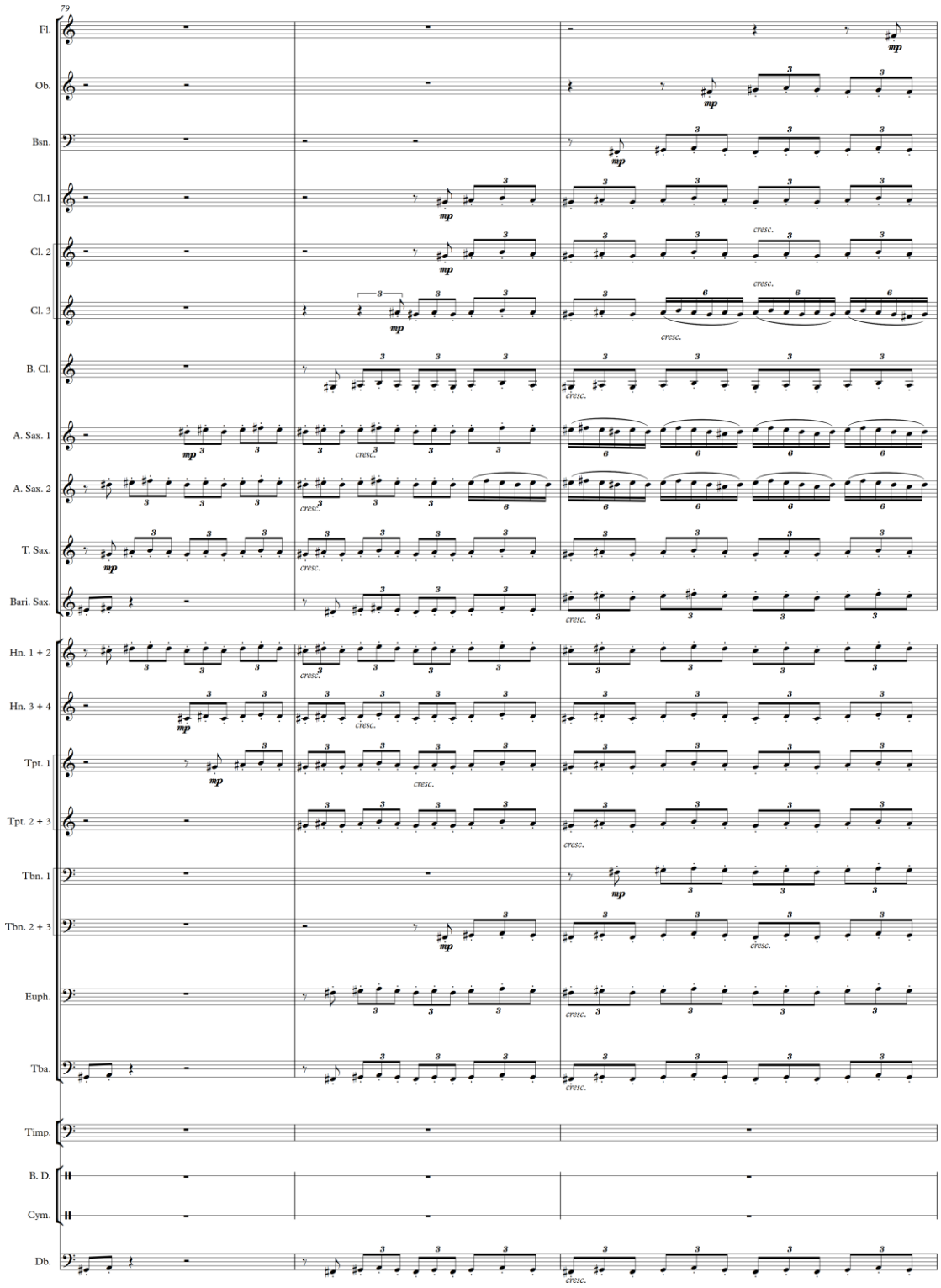
Double Bass

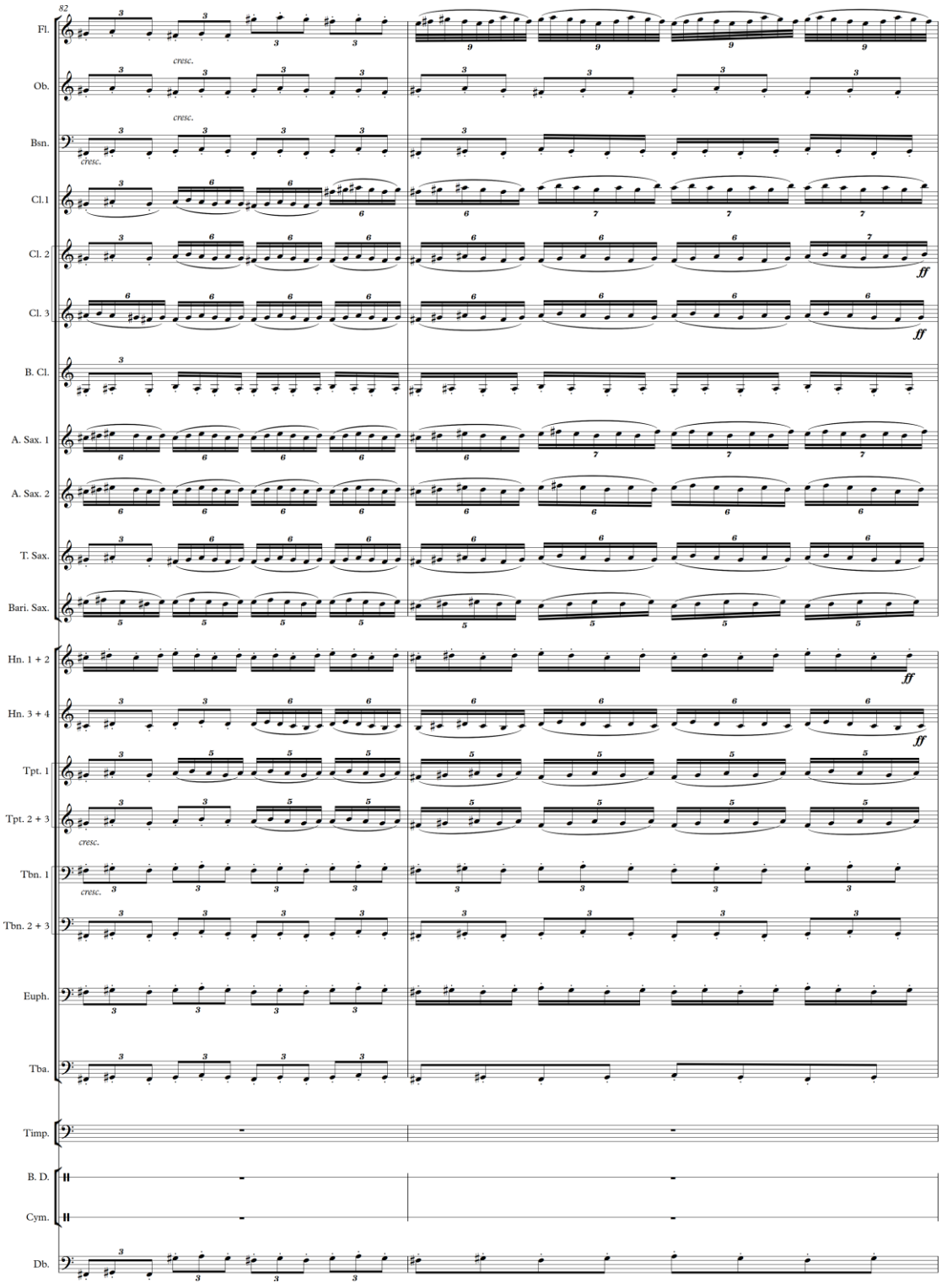
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

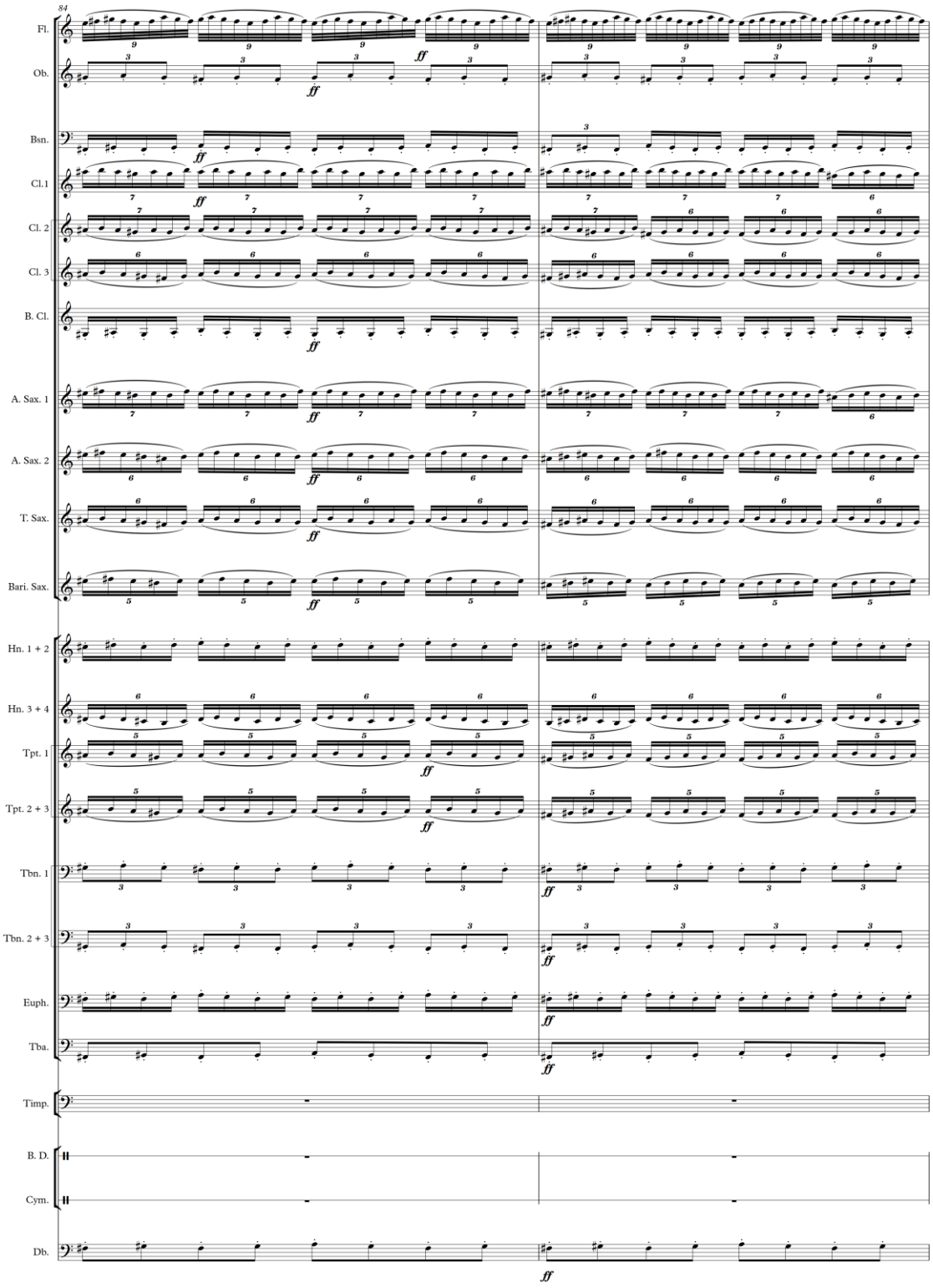
Mental Distortion

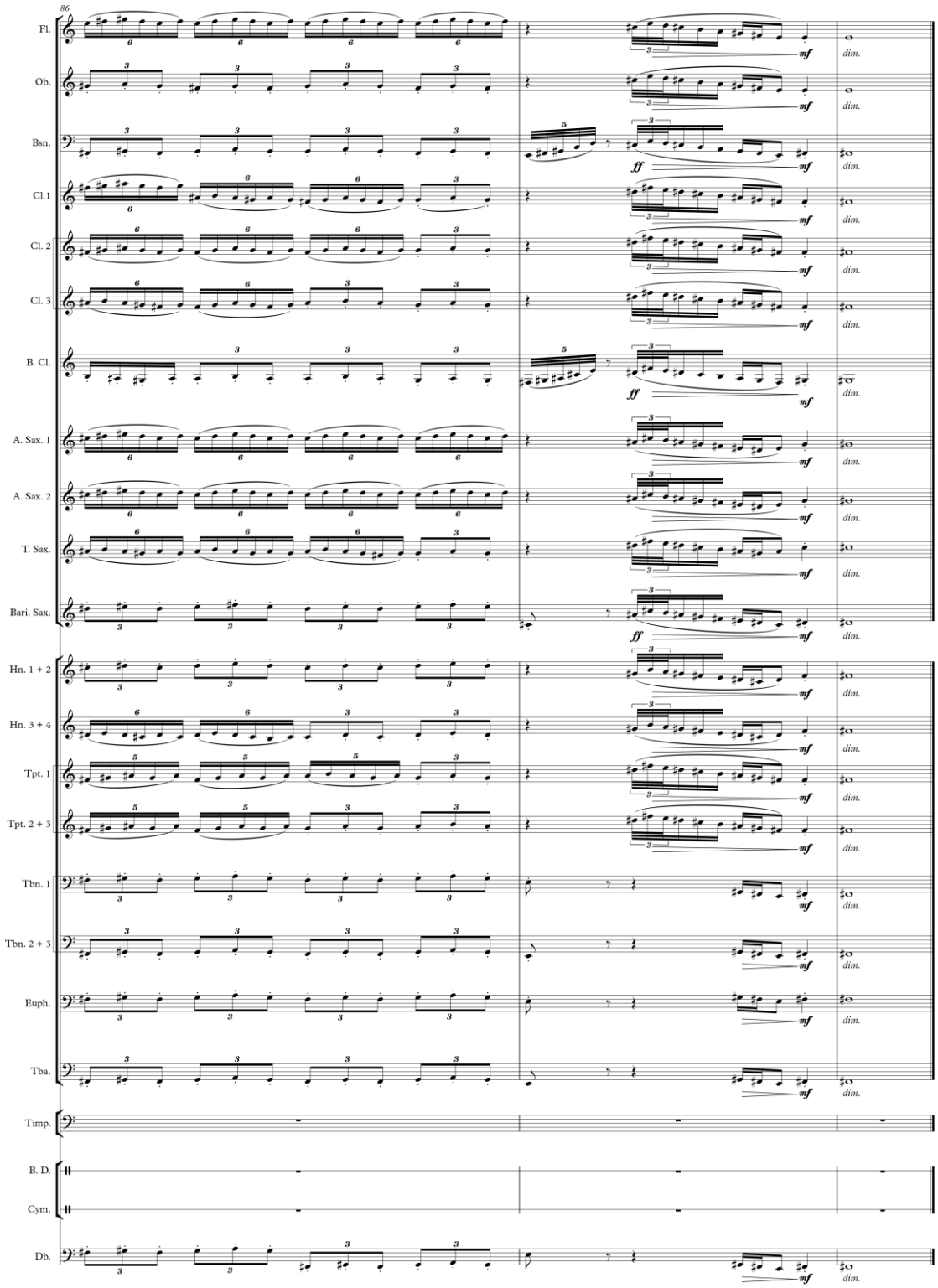
I. Mental Distortion

9
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
mp
f

14
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
gliss.
p
mp
ff
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
mp
p
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

18
B
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

27
C
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

D
35
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
Change to Tam-tam
Change to Cymbals

42
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

44
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

46
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Change to Tam-tam
Cym.
Db.

50
E
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

58
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
gliss.
pizz.

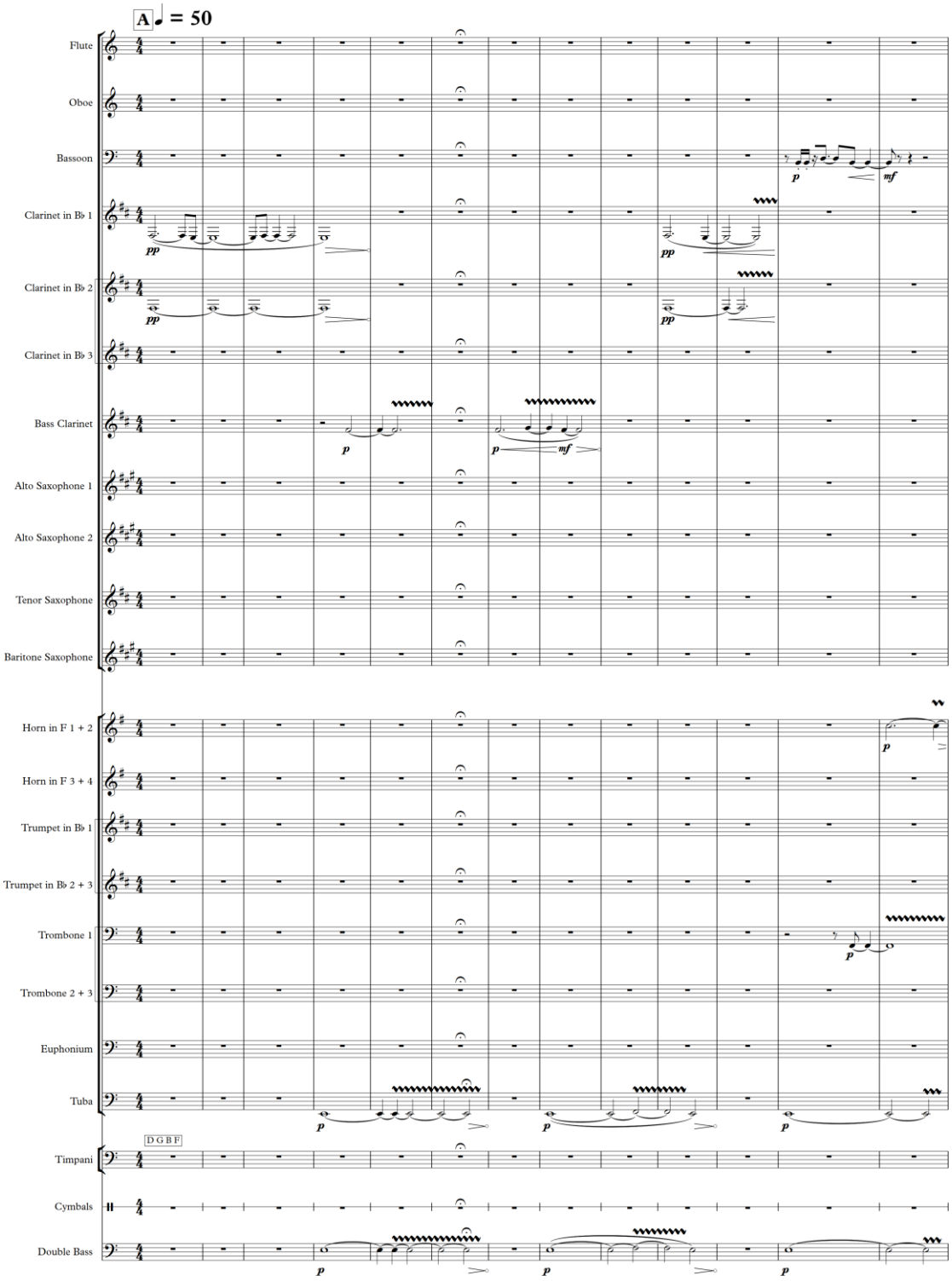
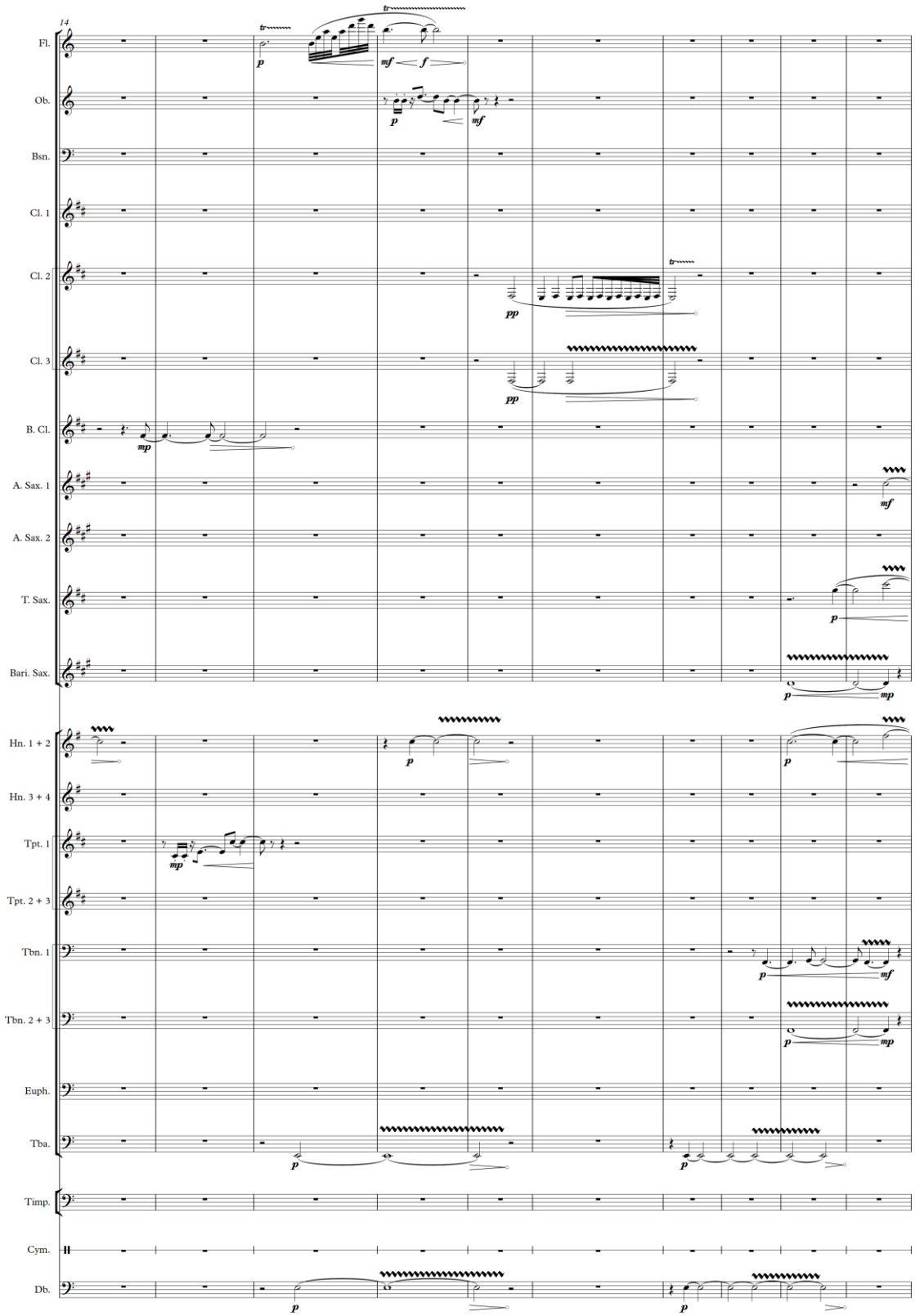
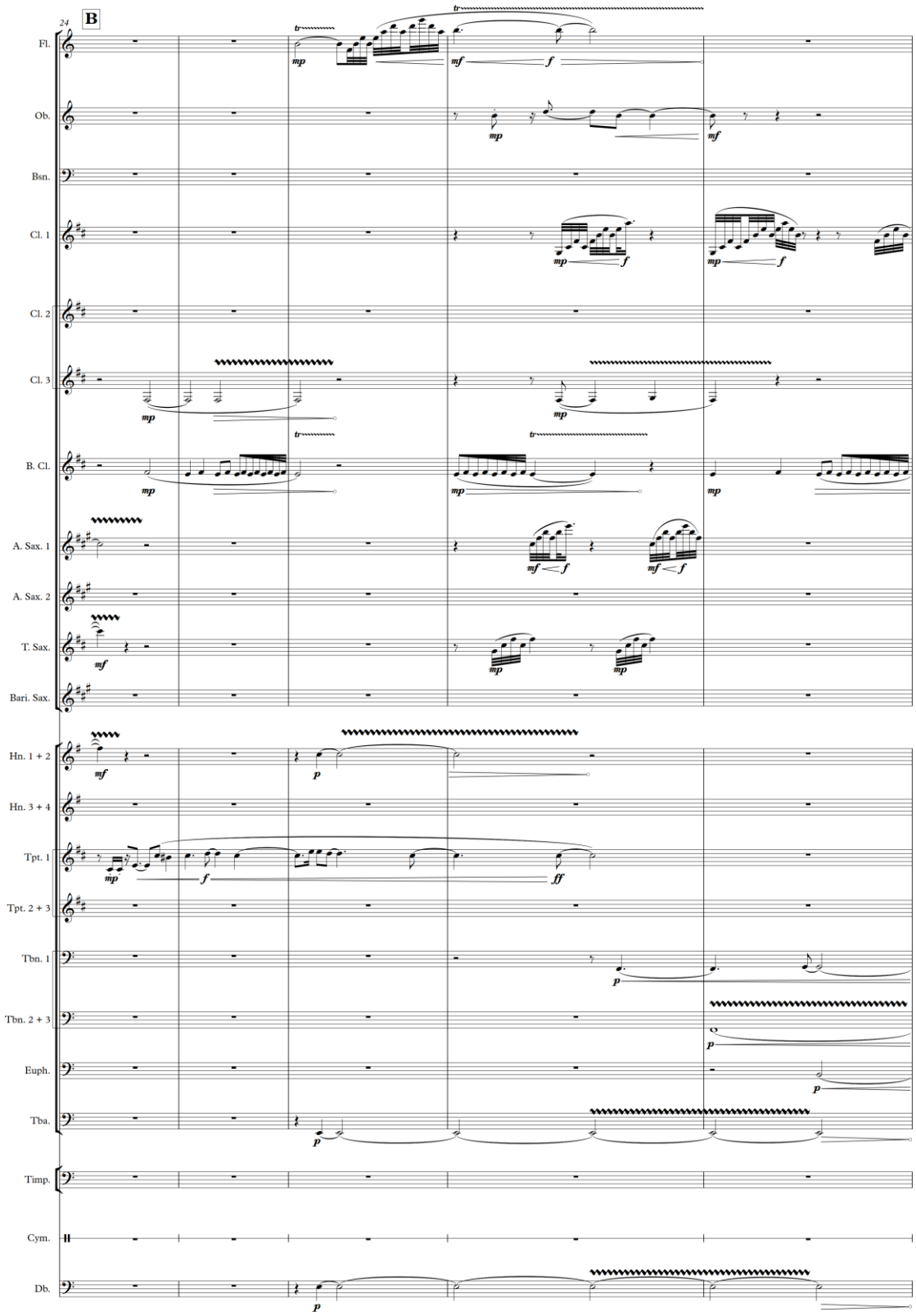
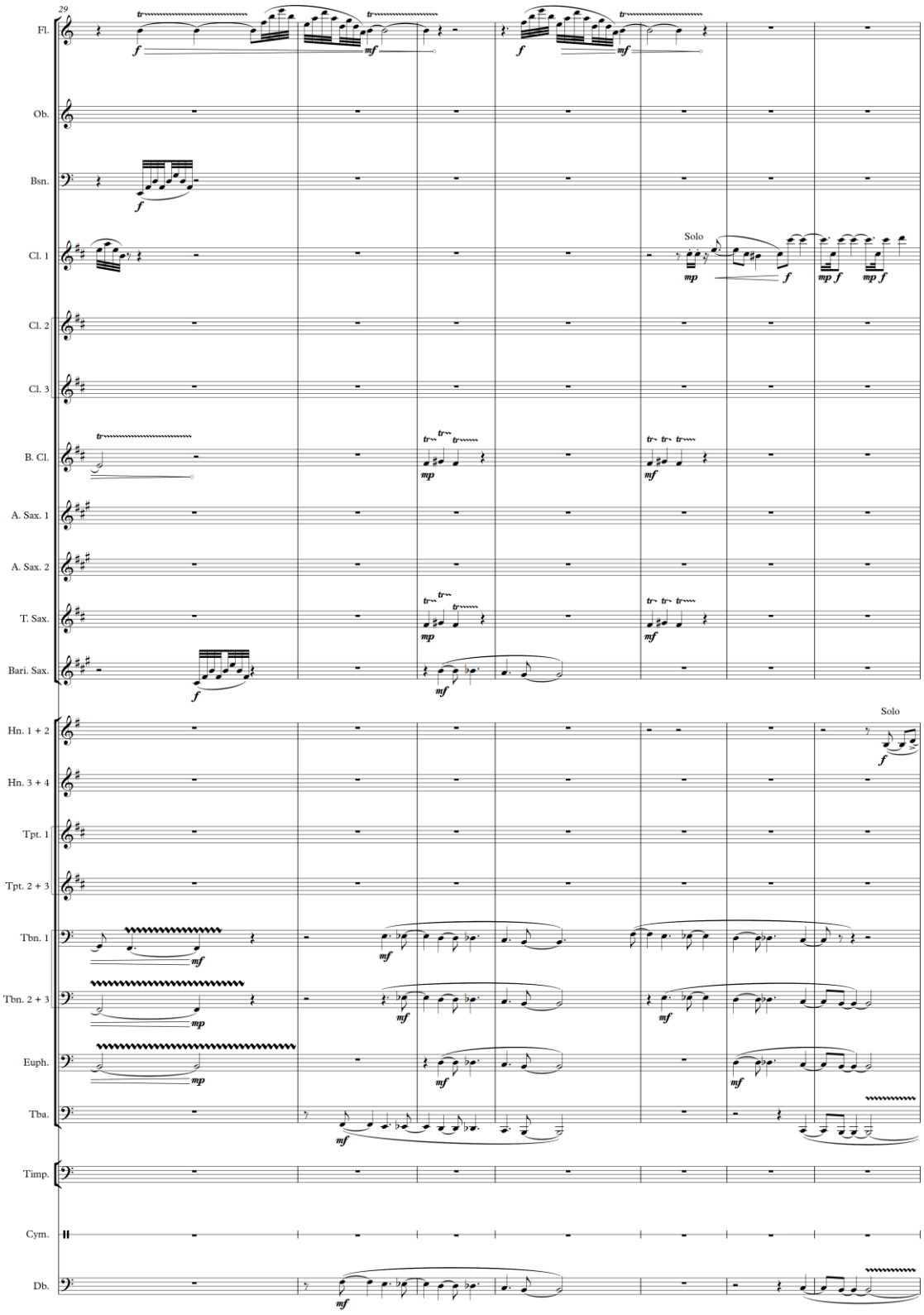
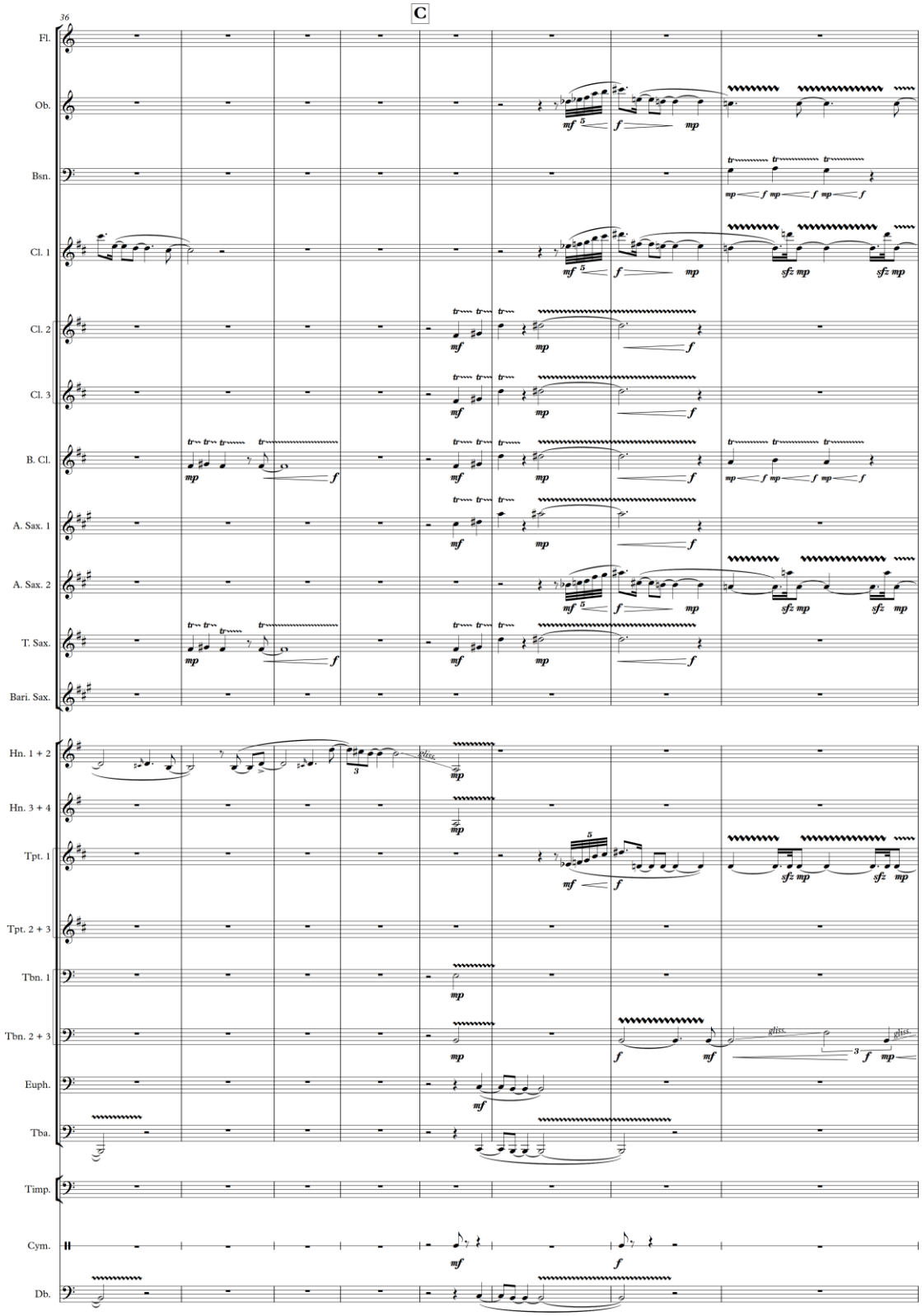
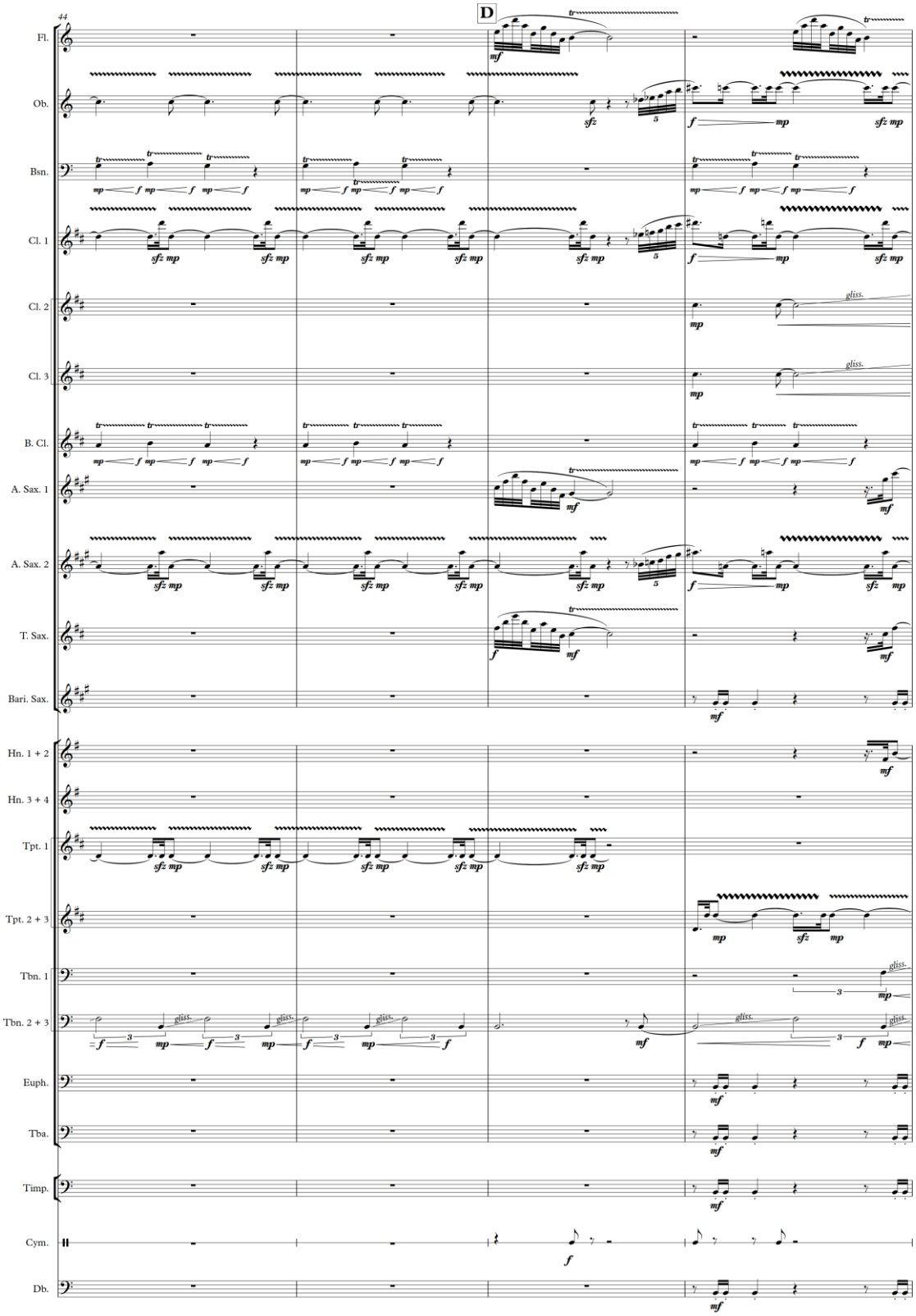
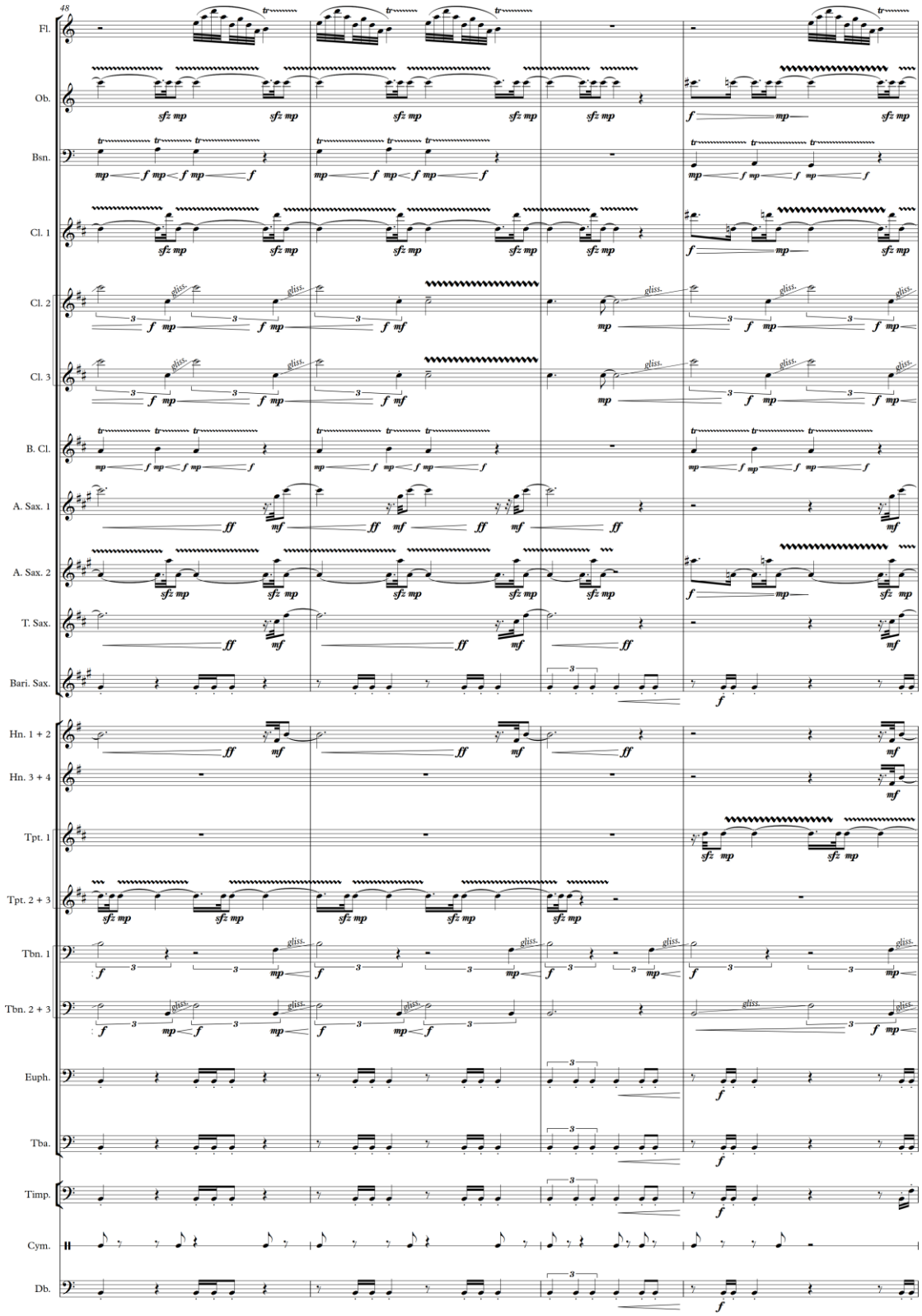
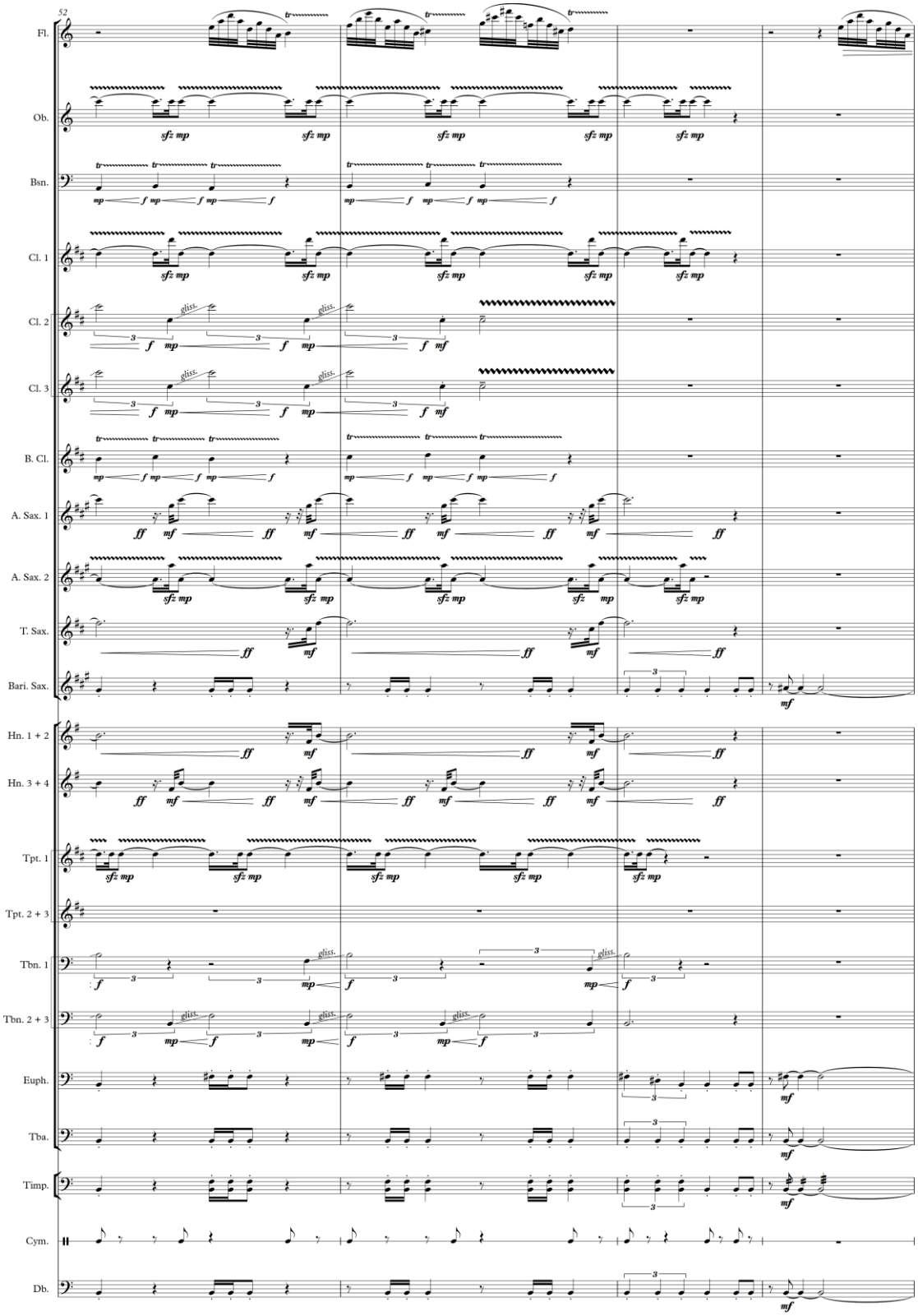
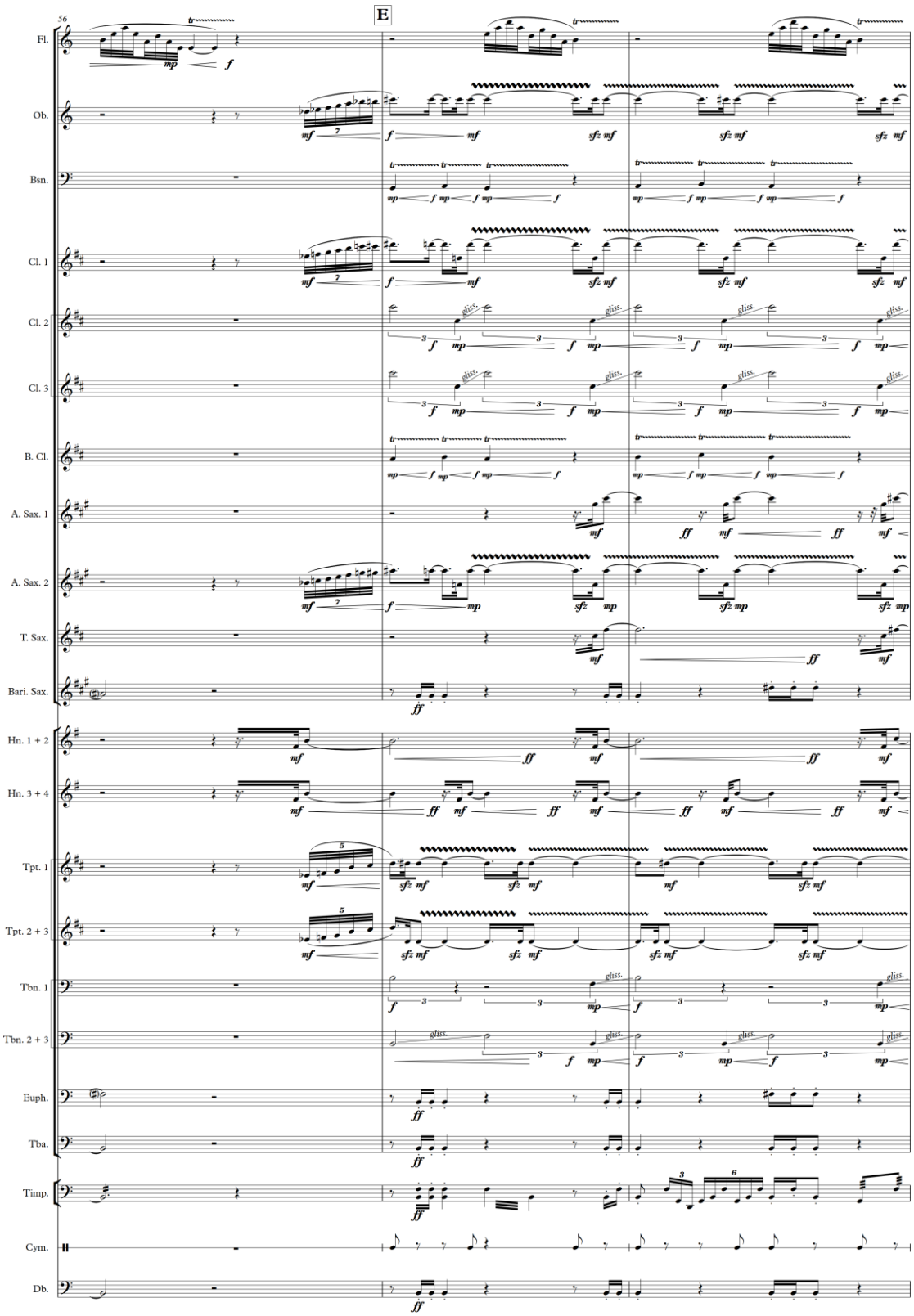
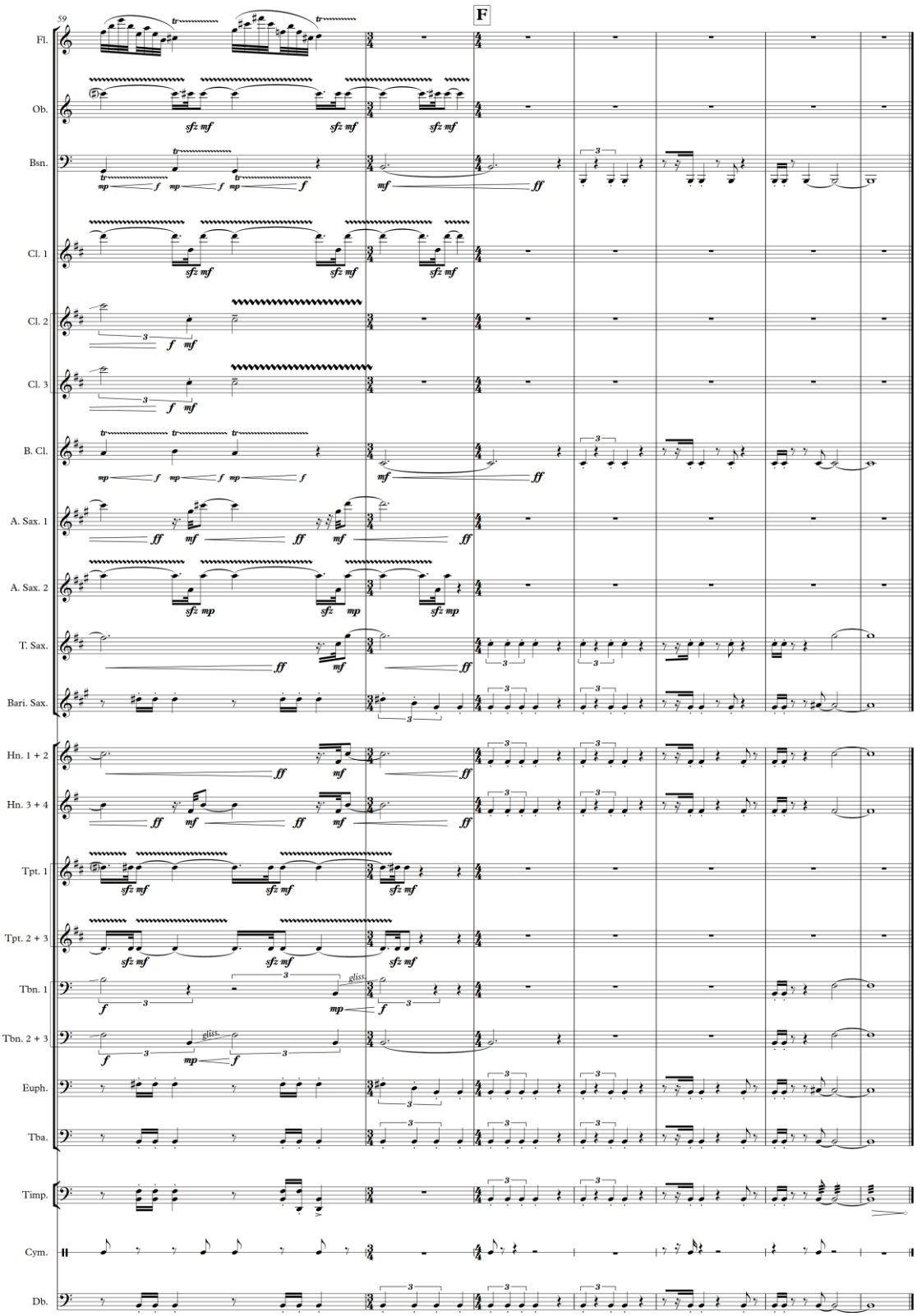

64
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
sfz
p

70
F
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
pizz.
arco

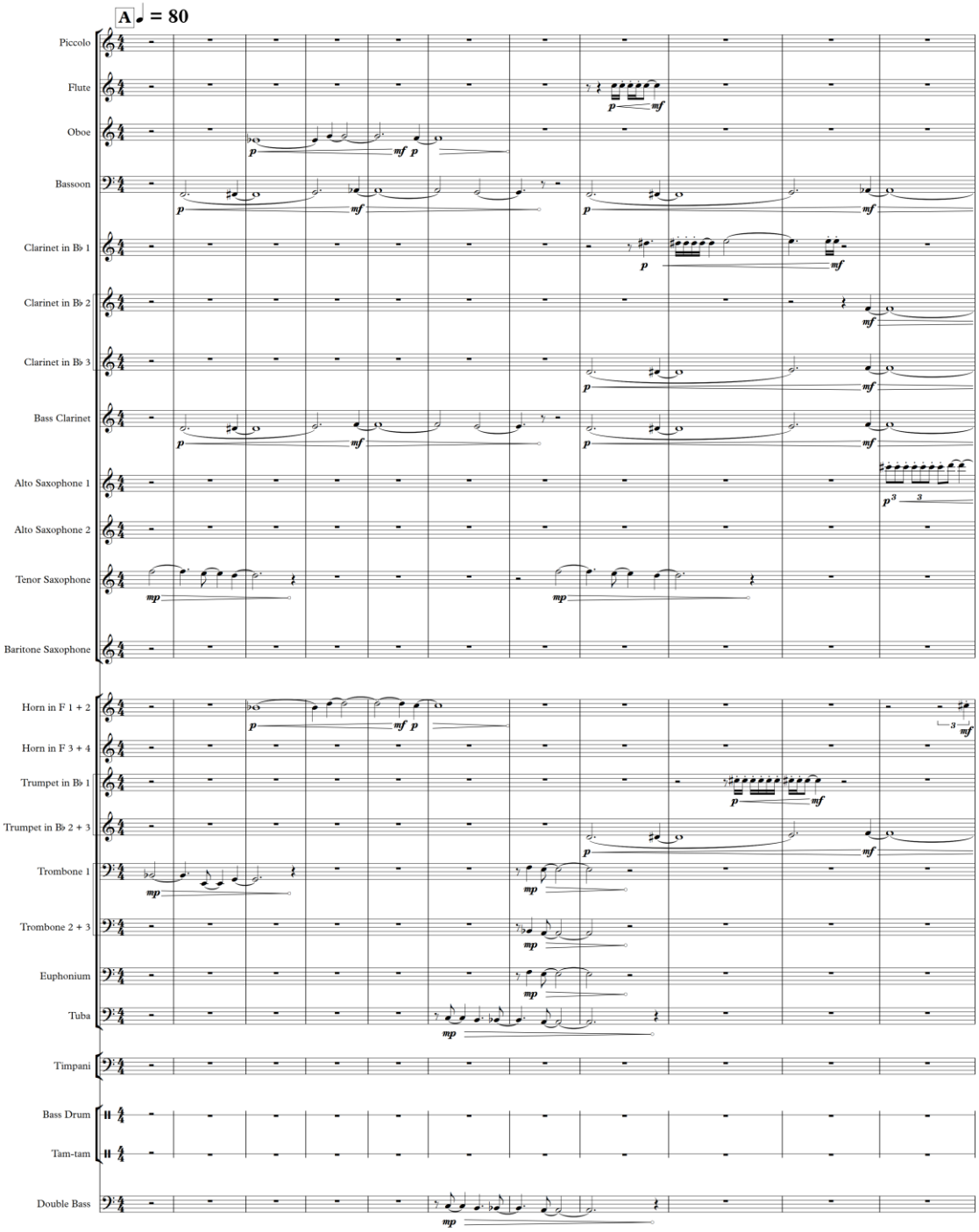
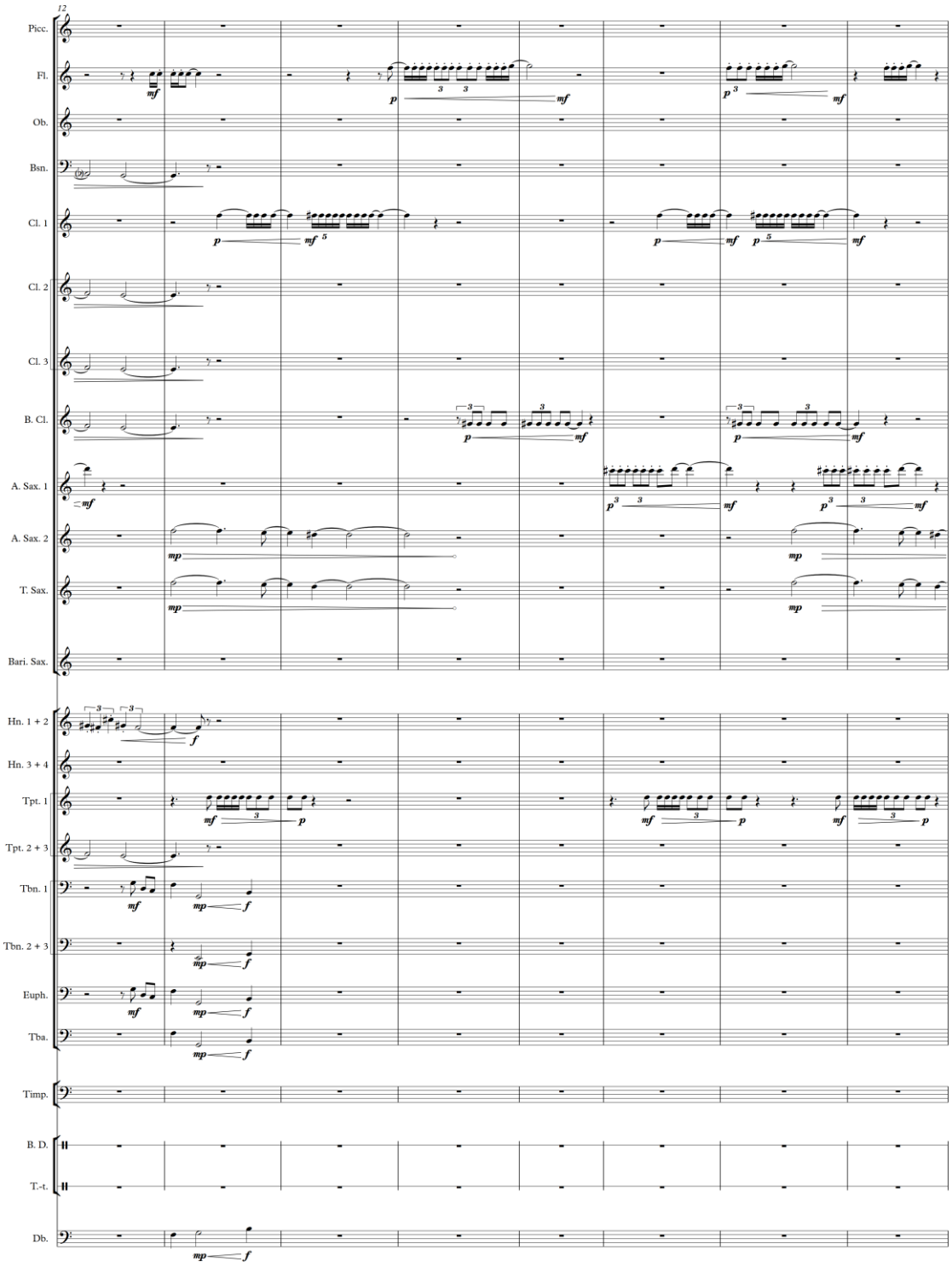
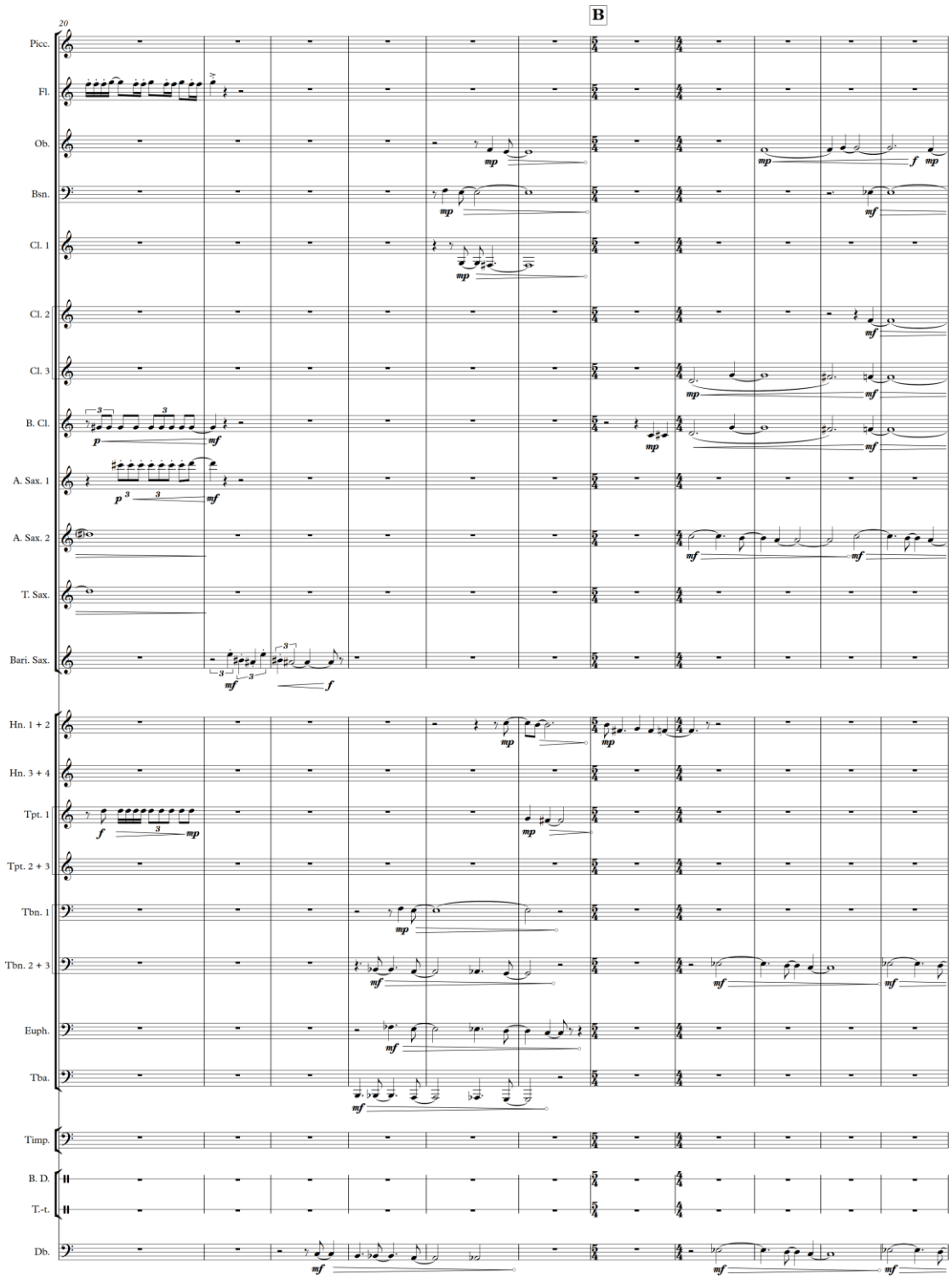
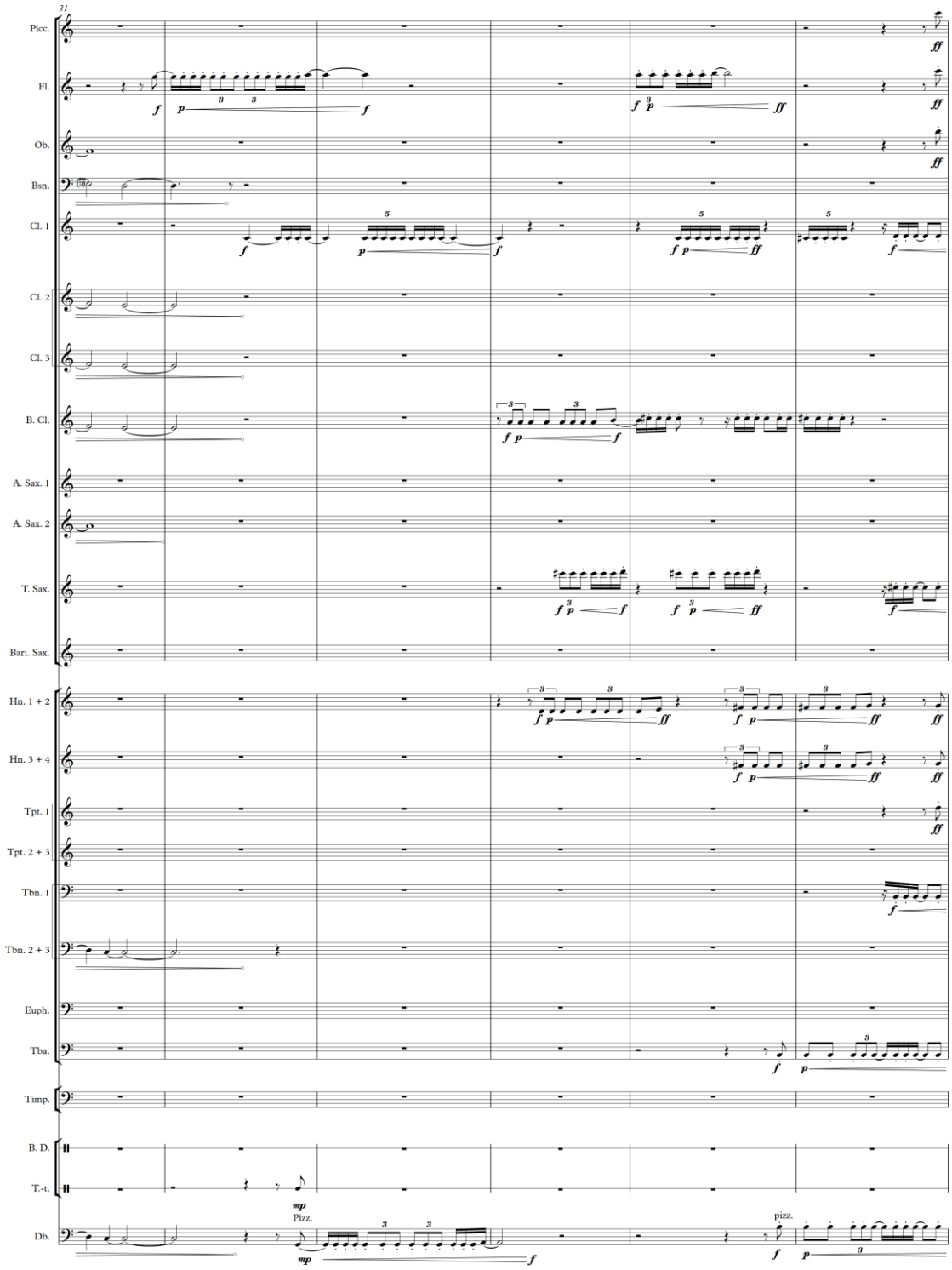
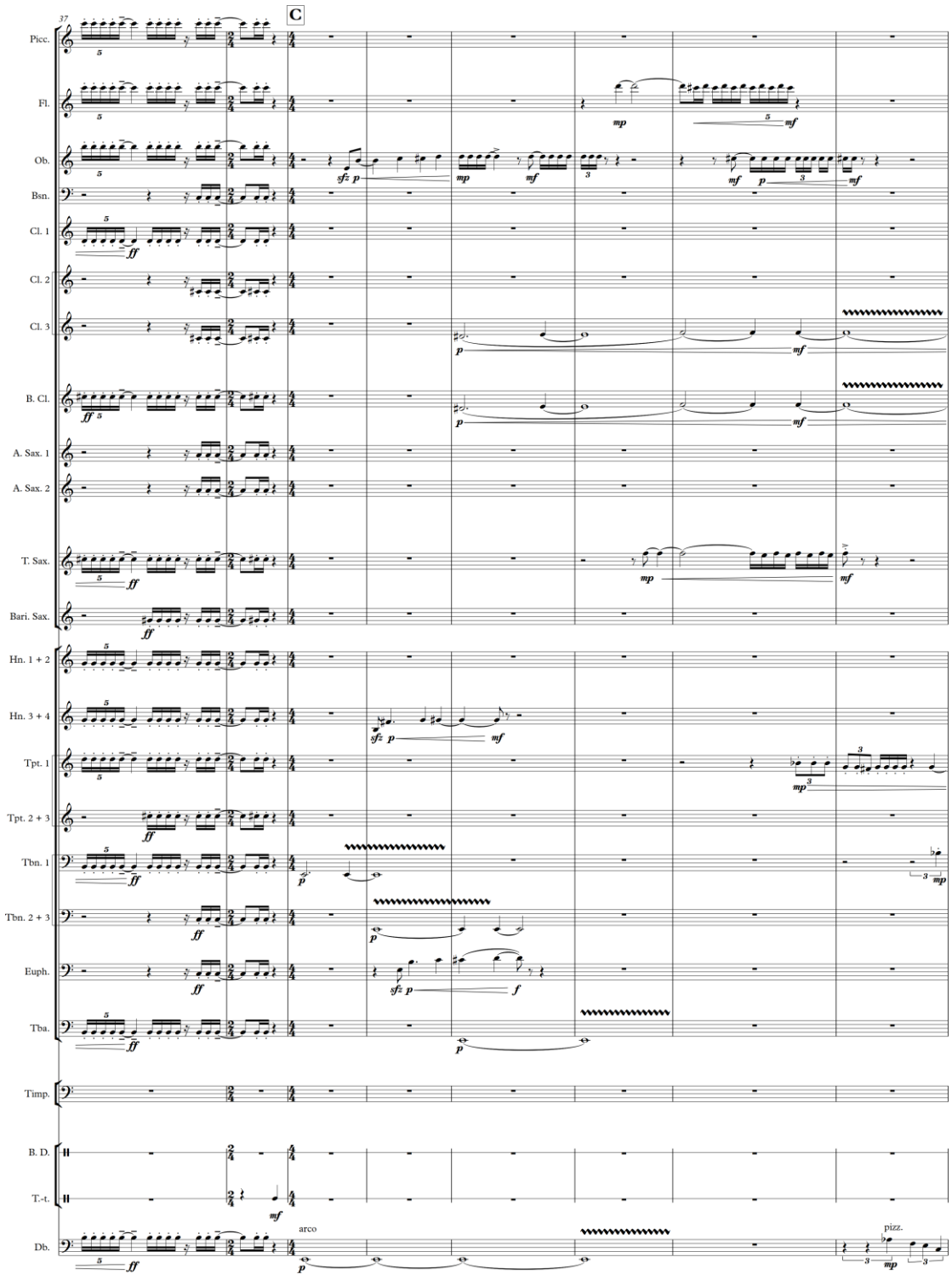
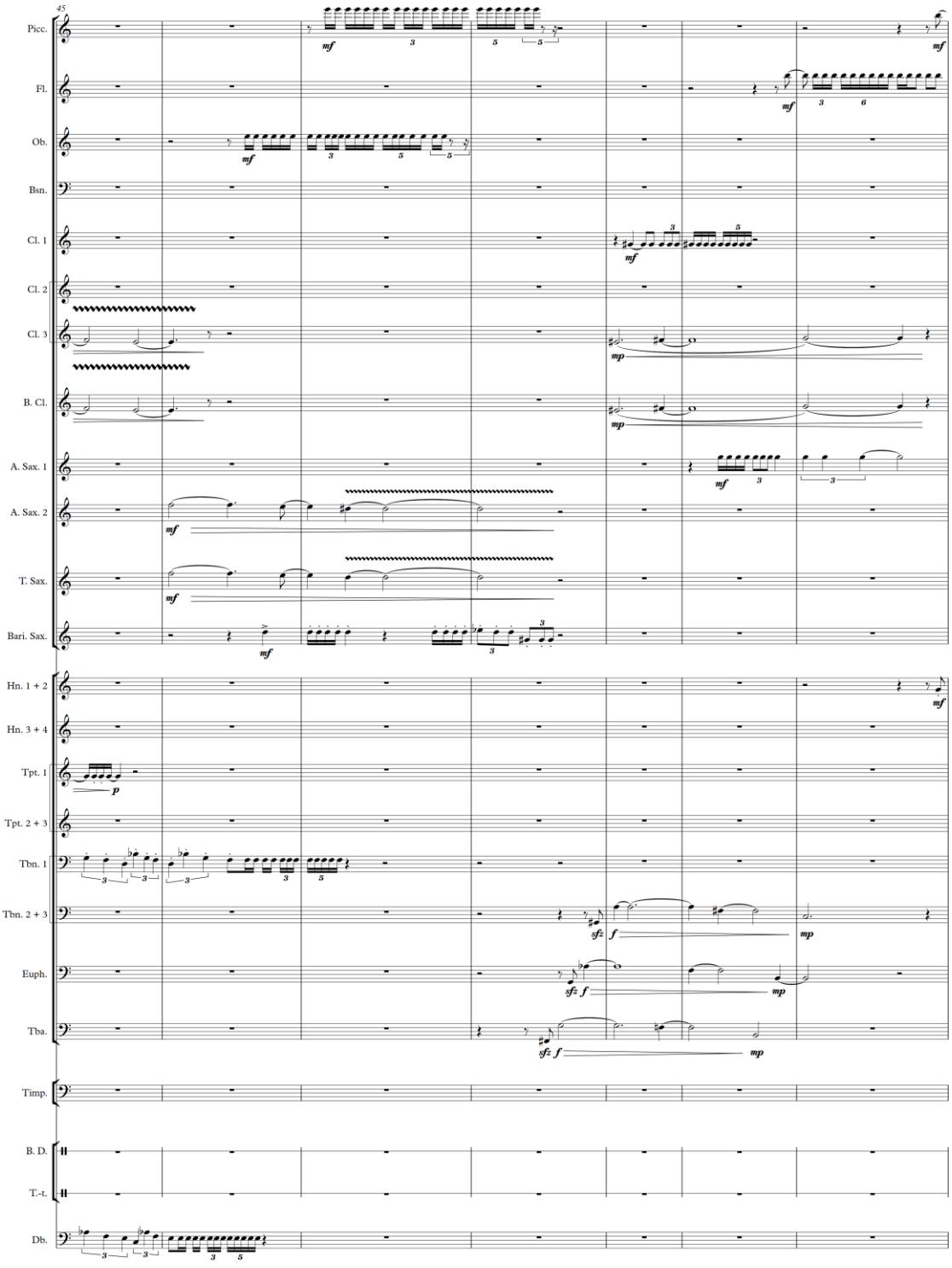
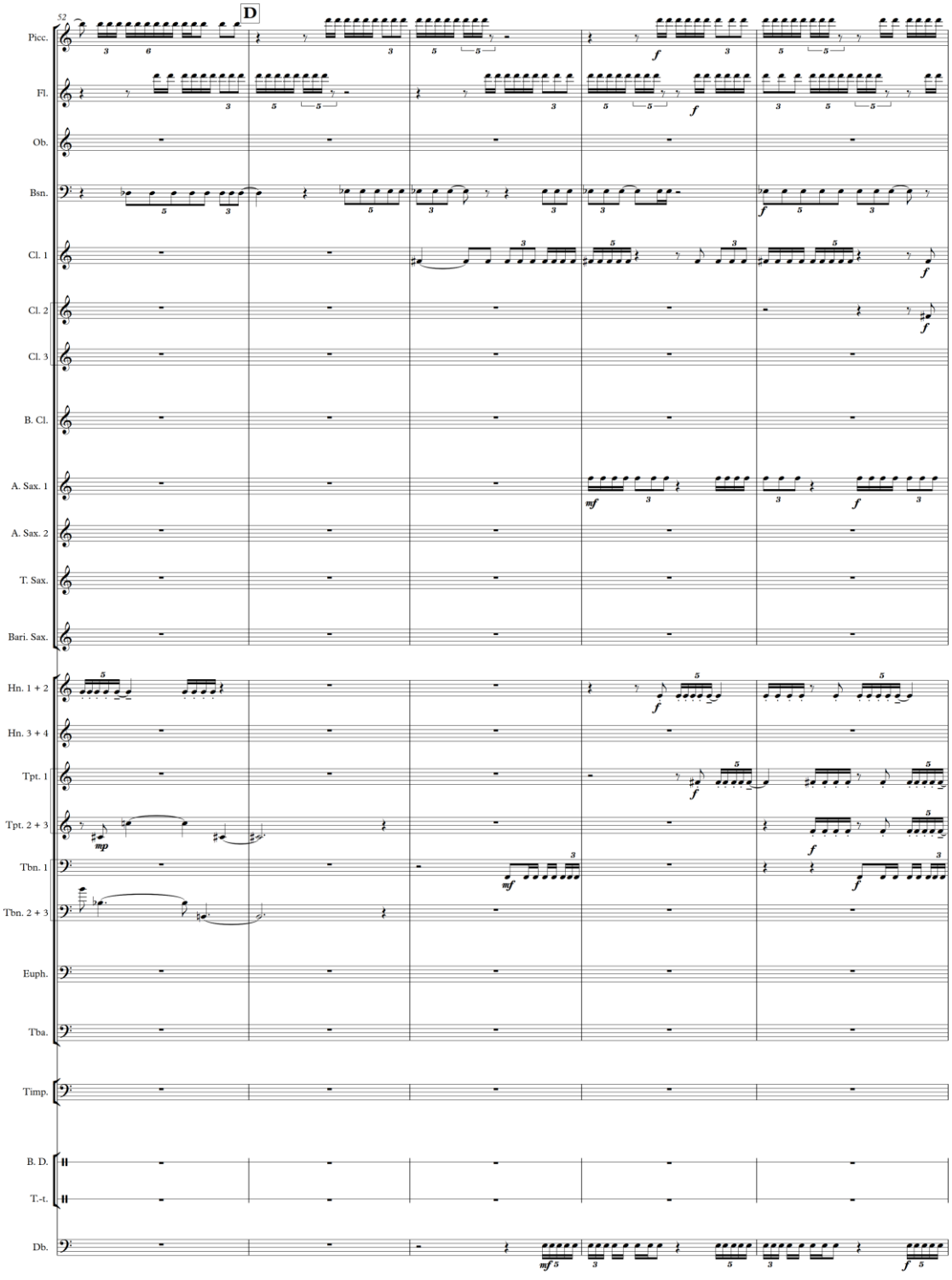
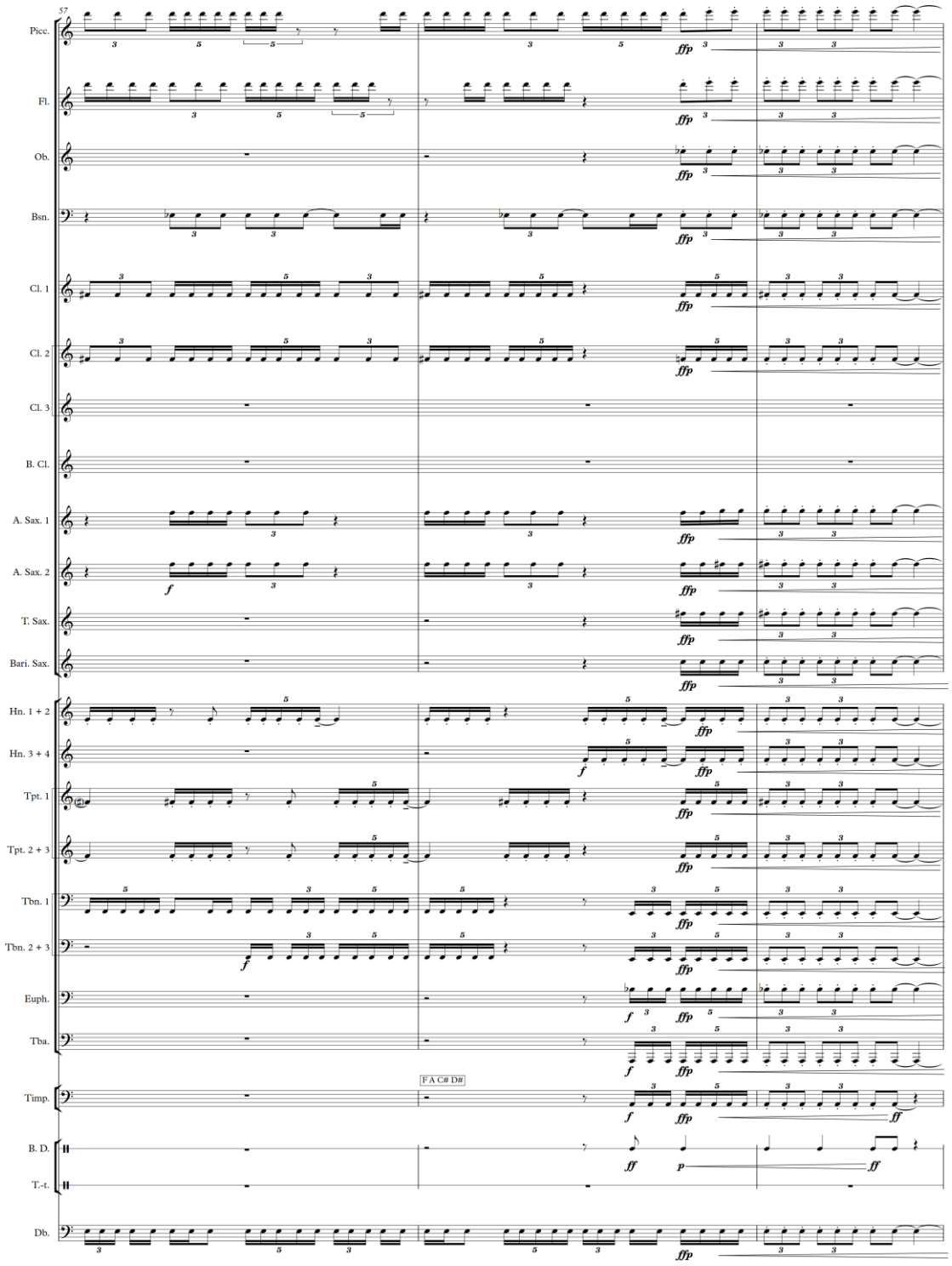
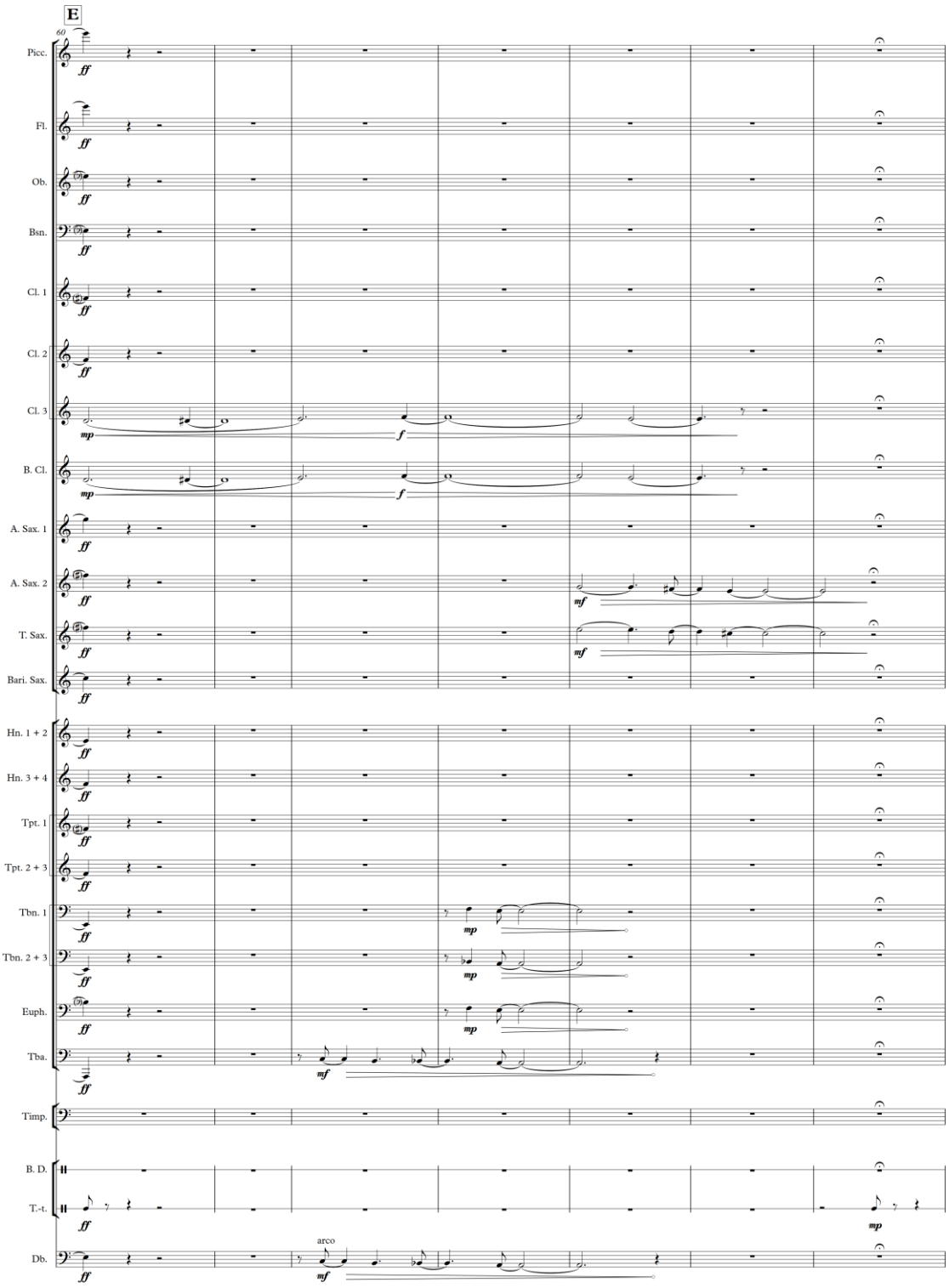
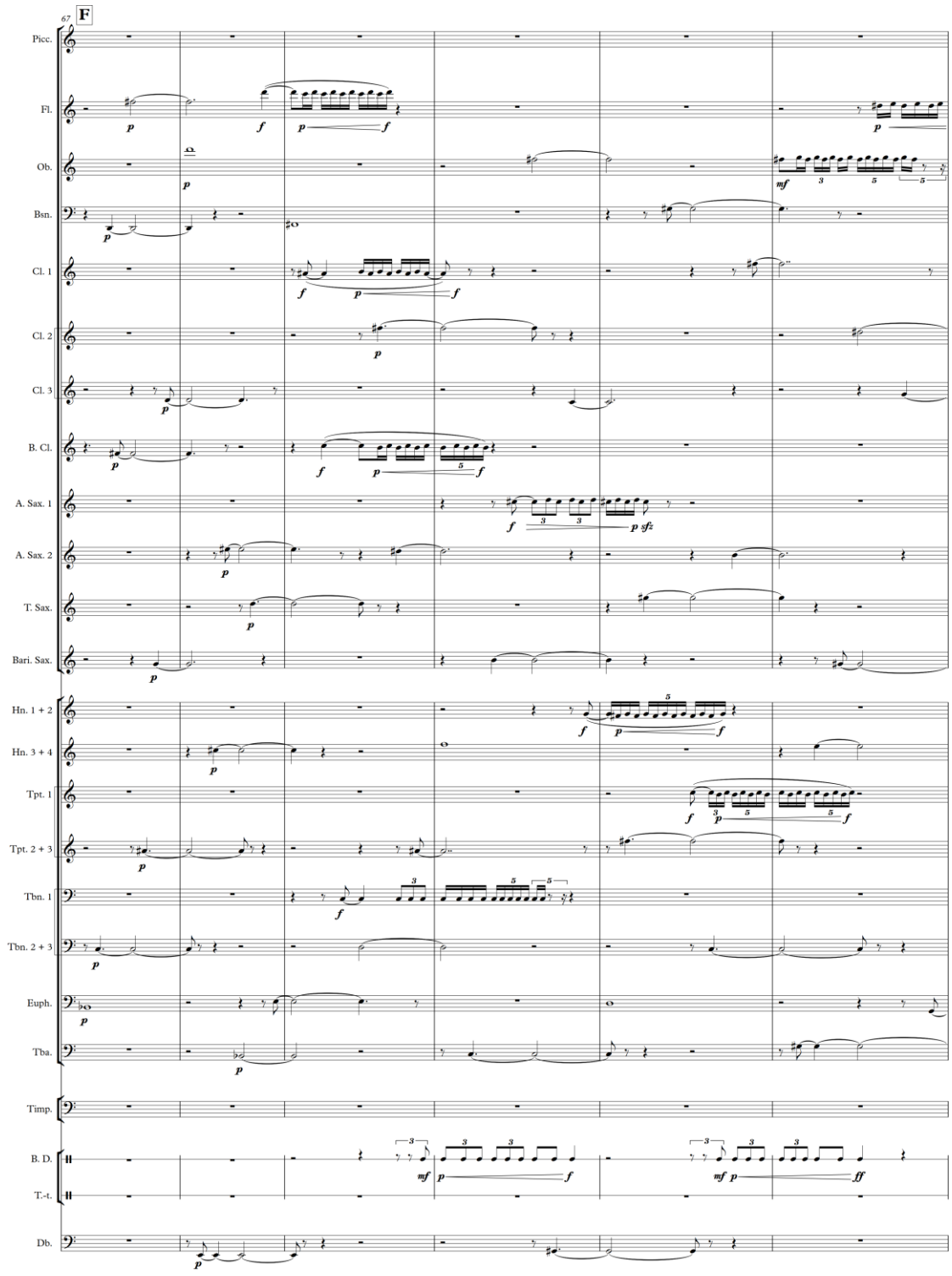
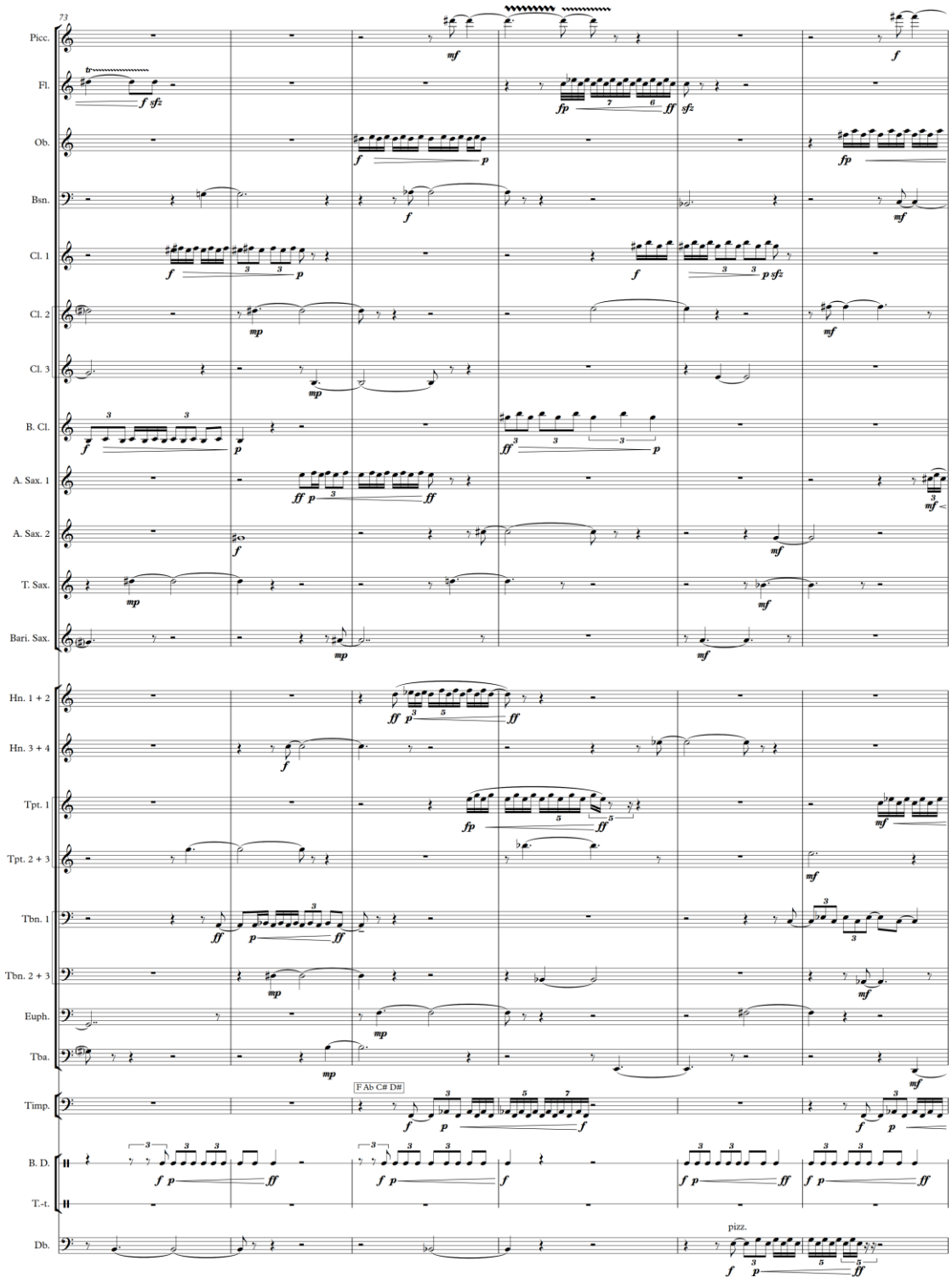
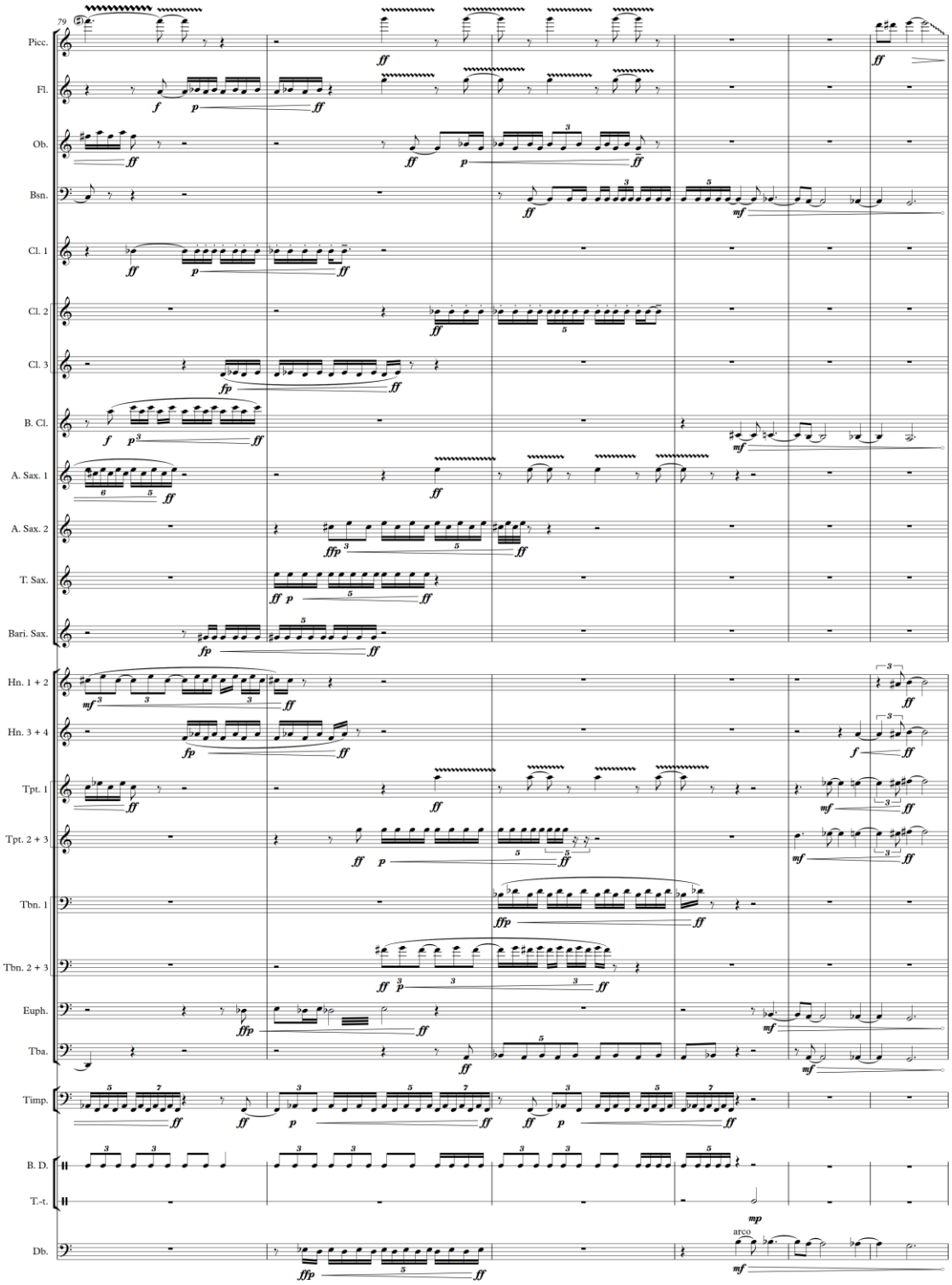
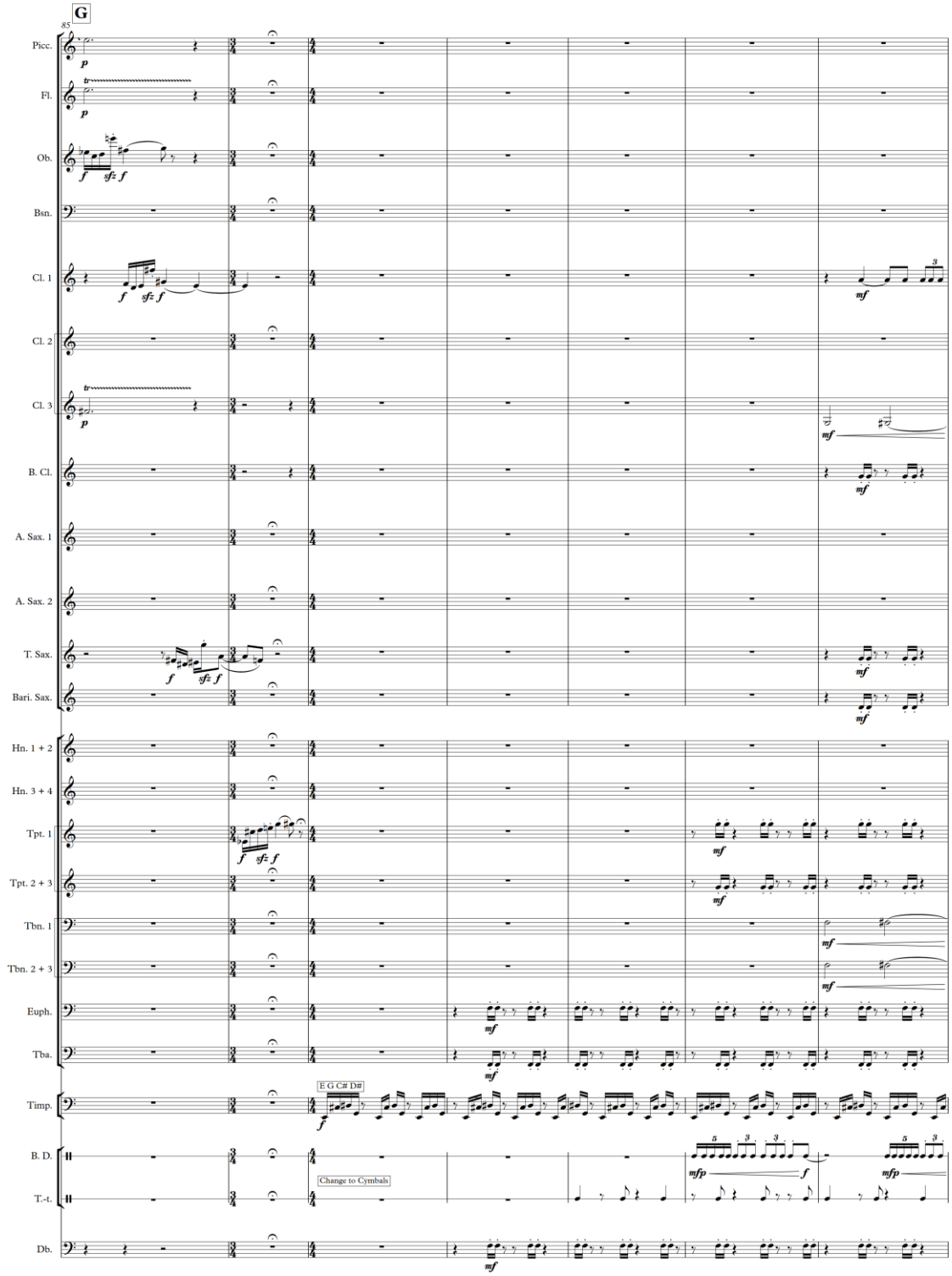
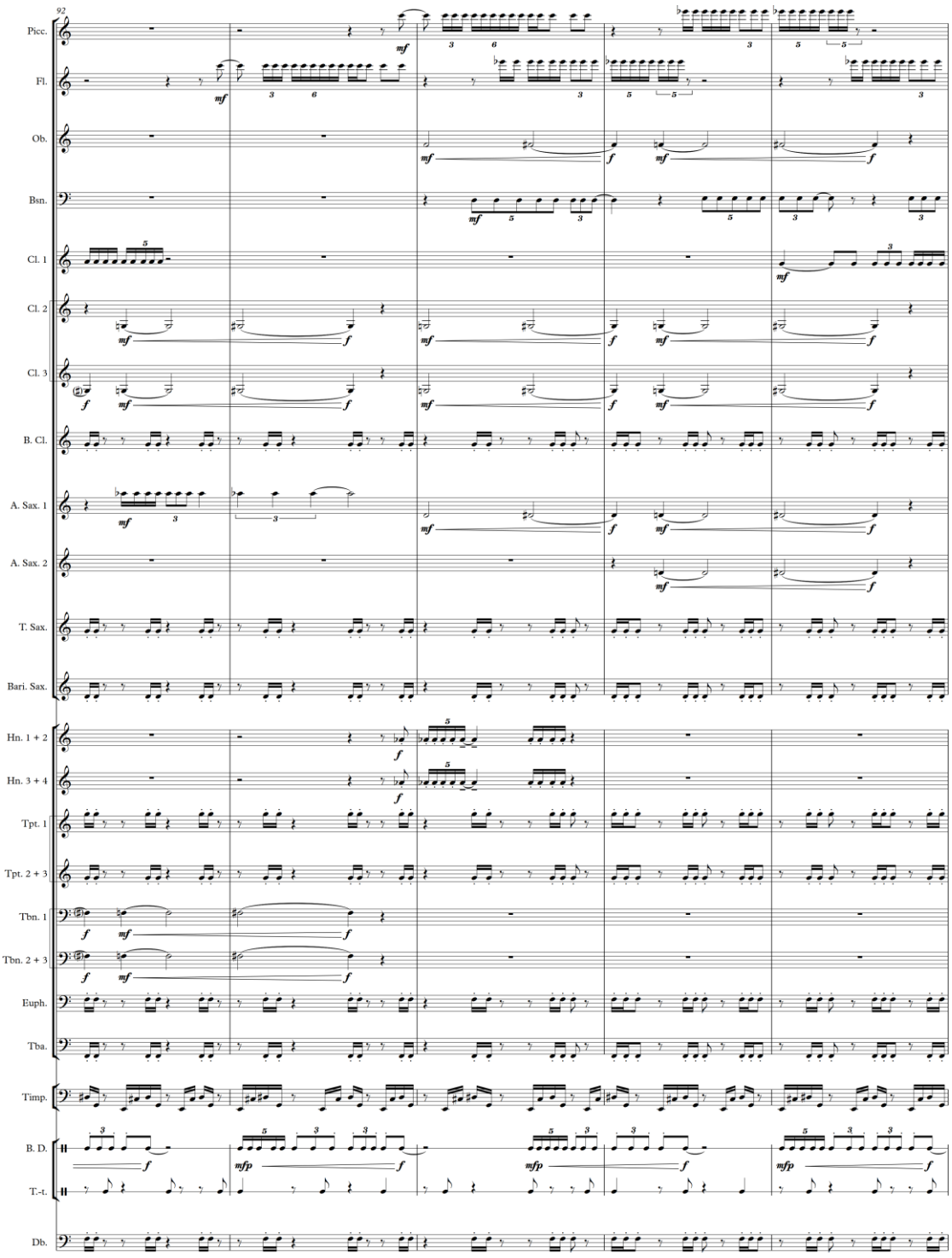
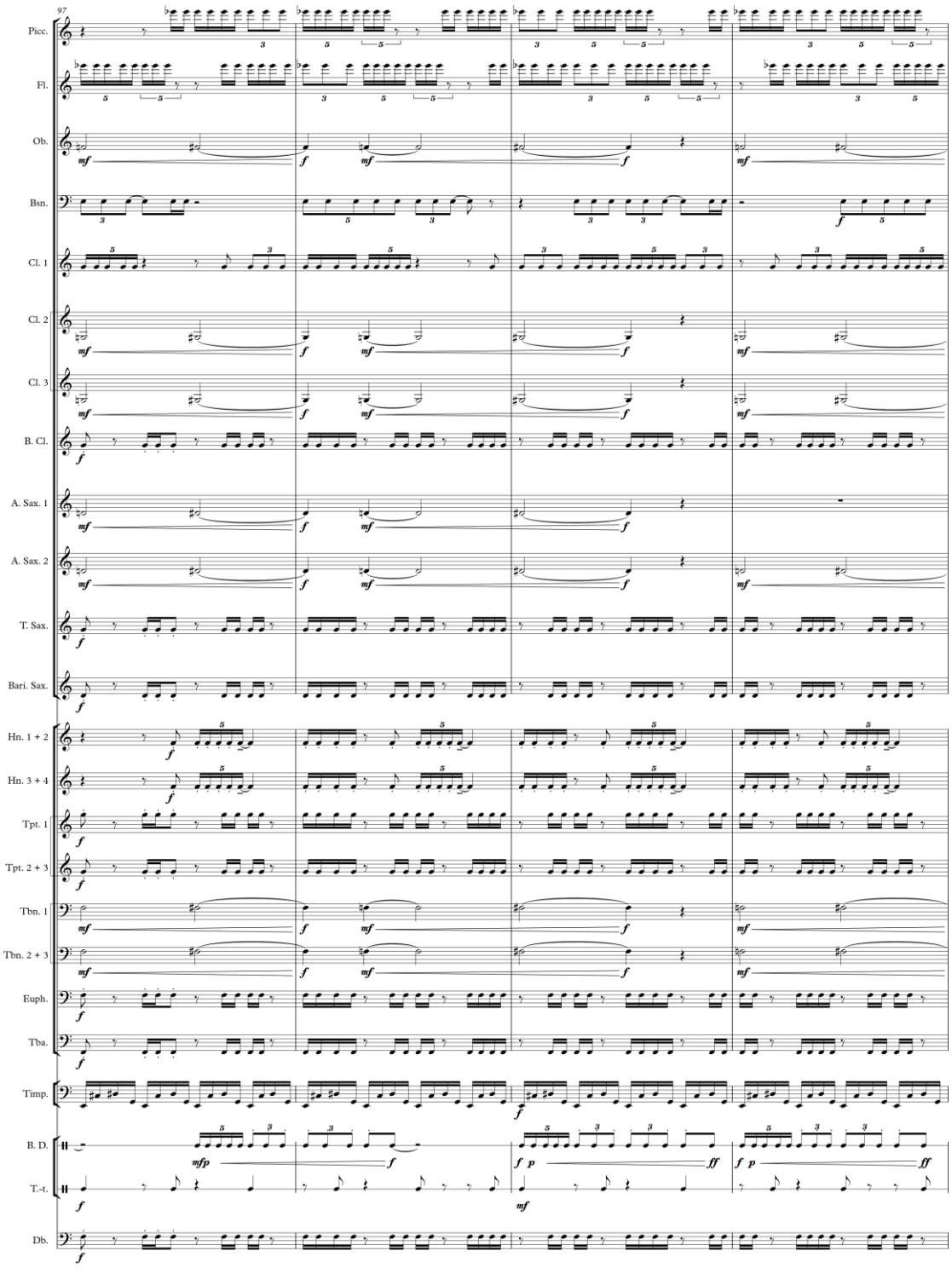
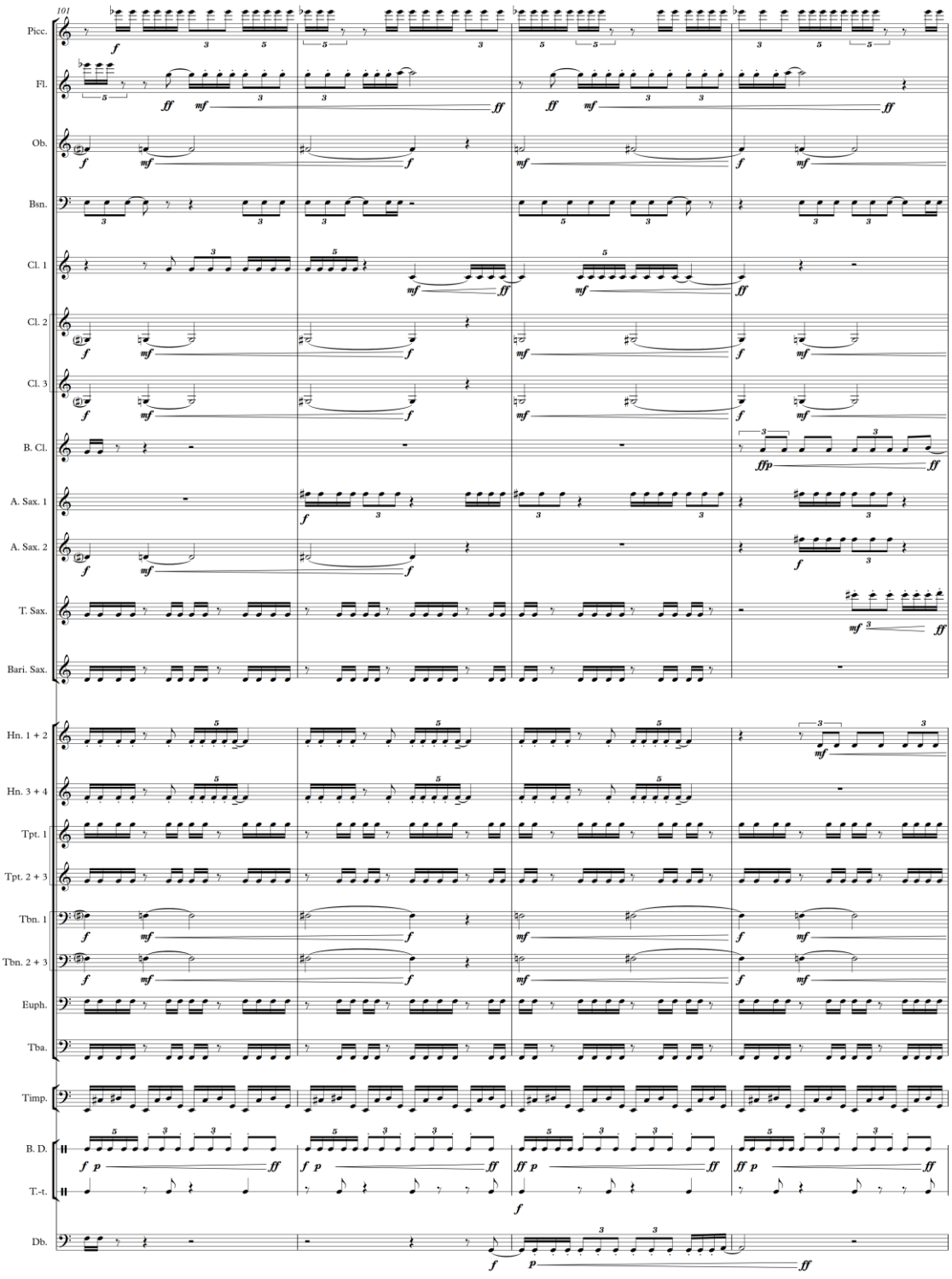
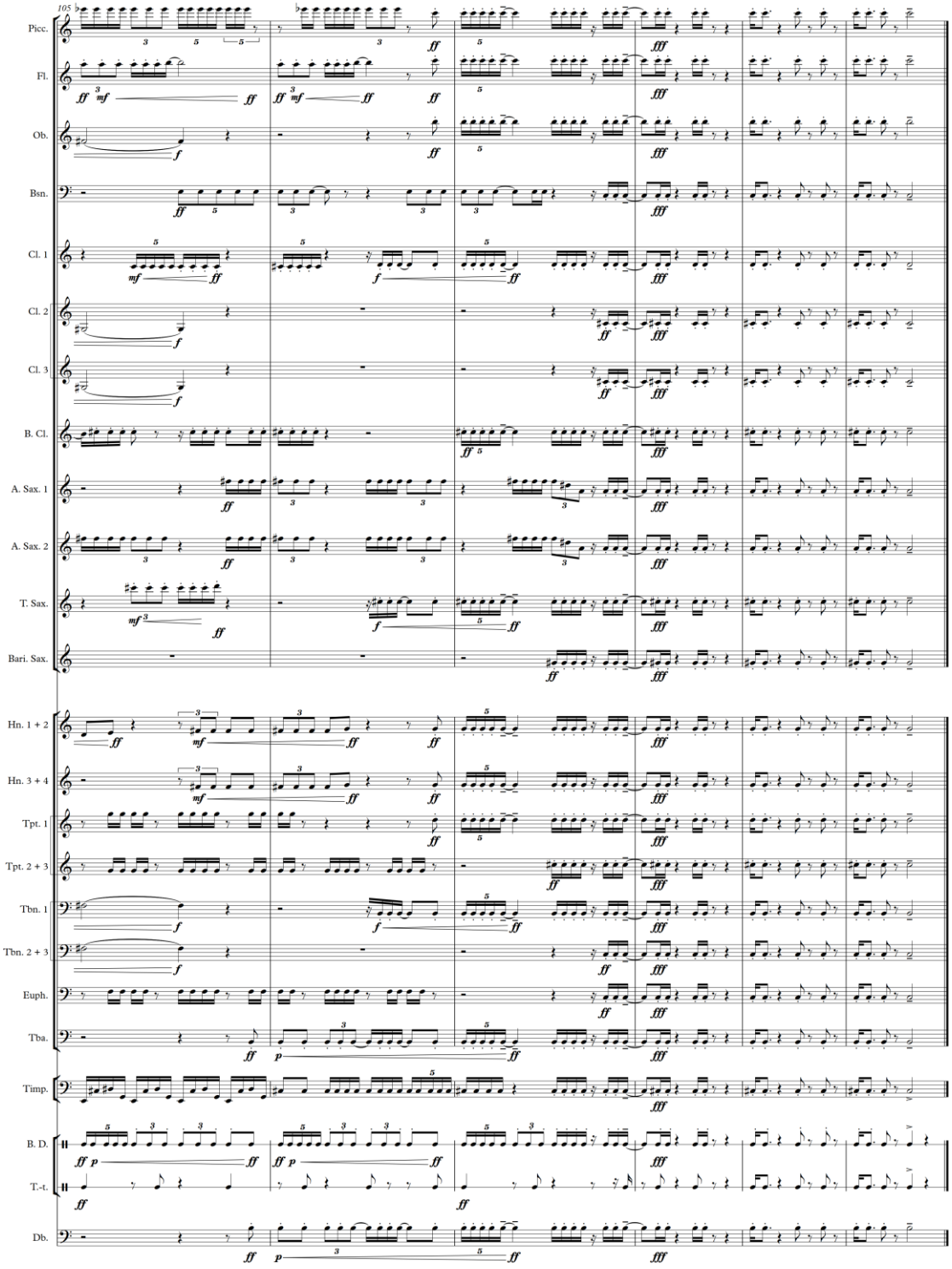

79
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
mp
cresc.


82
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
cresc.
ff

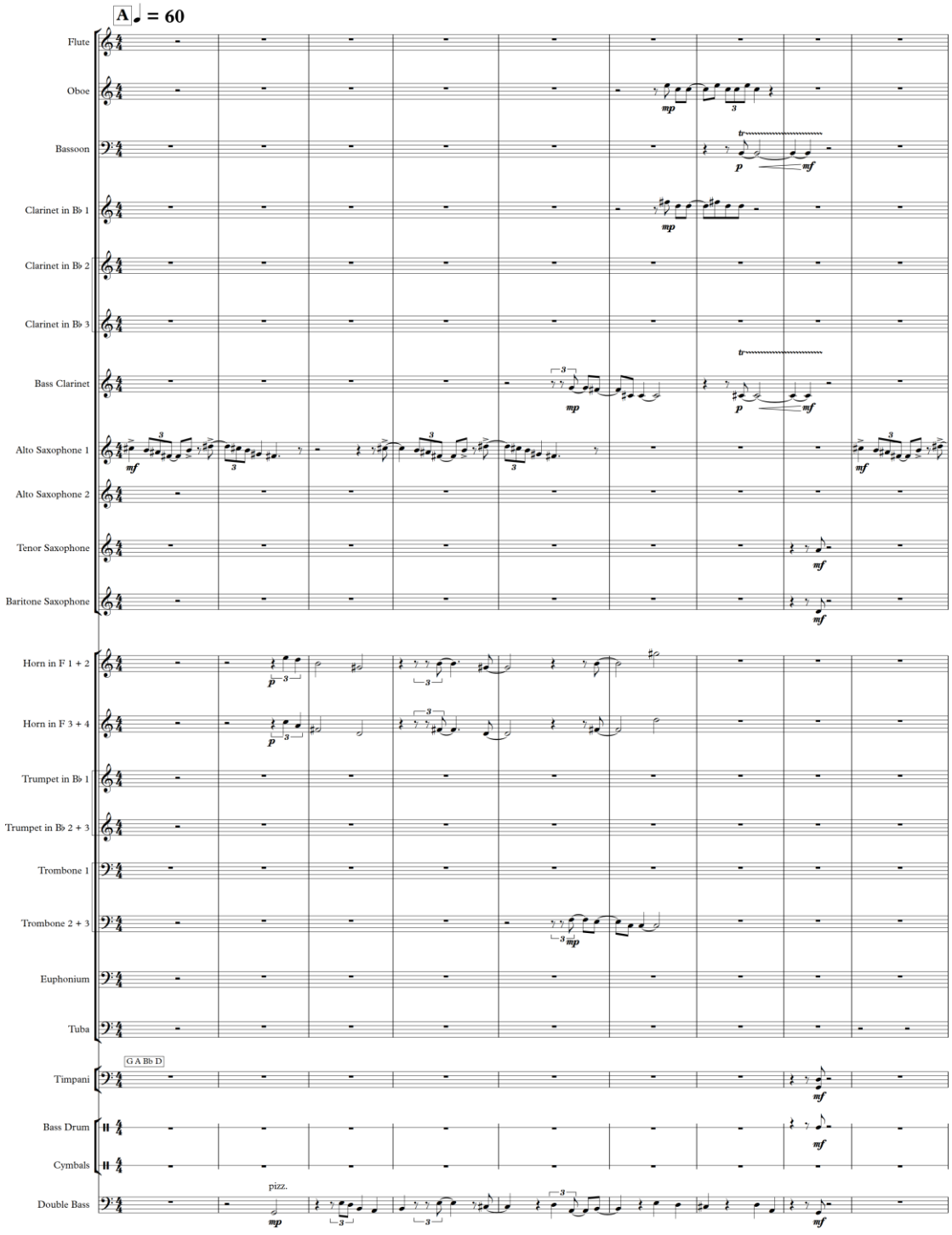

84
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
ff

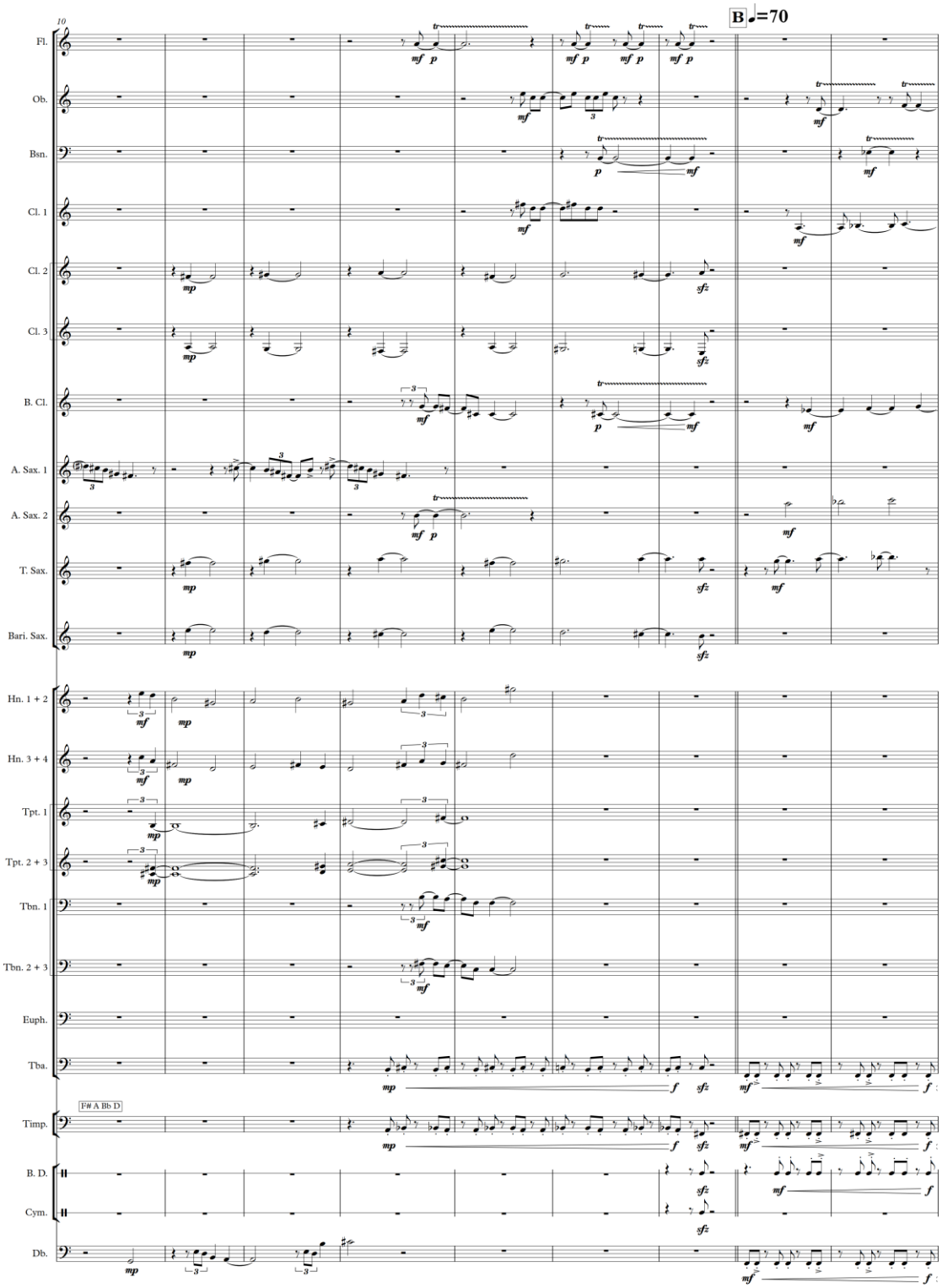
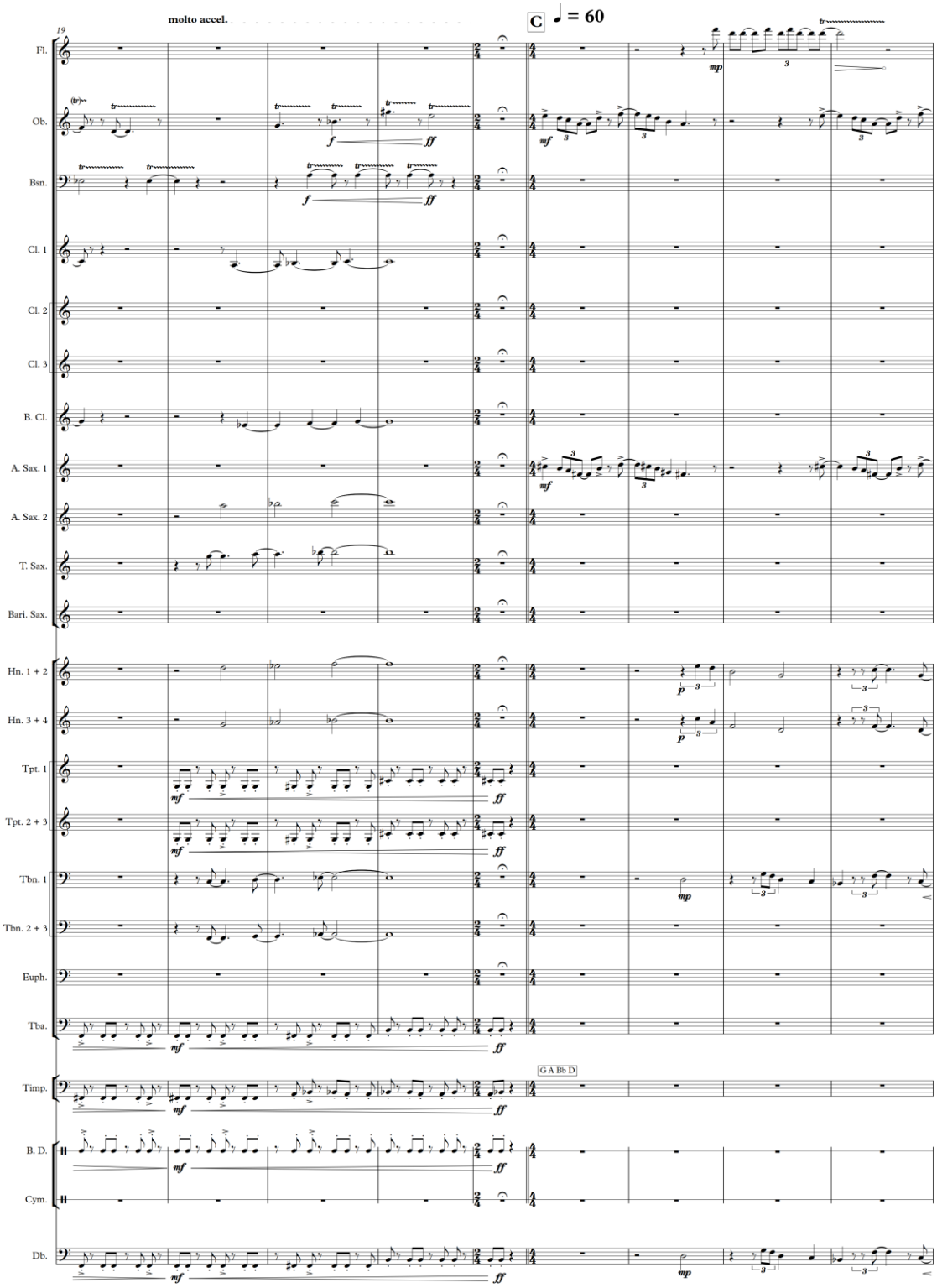
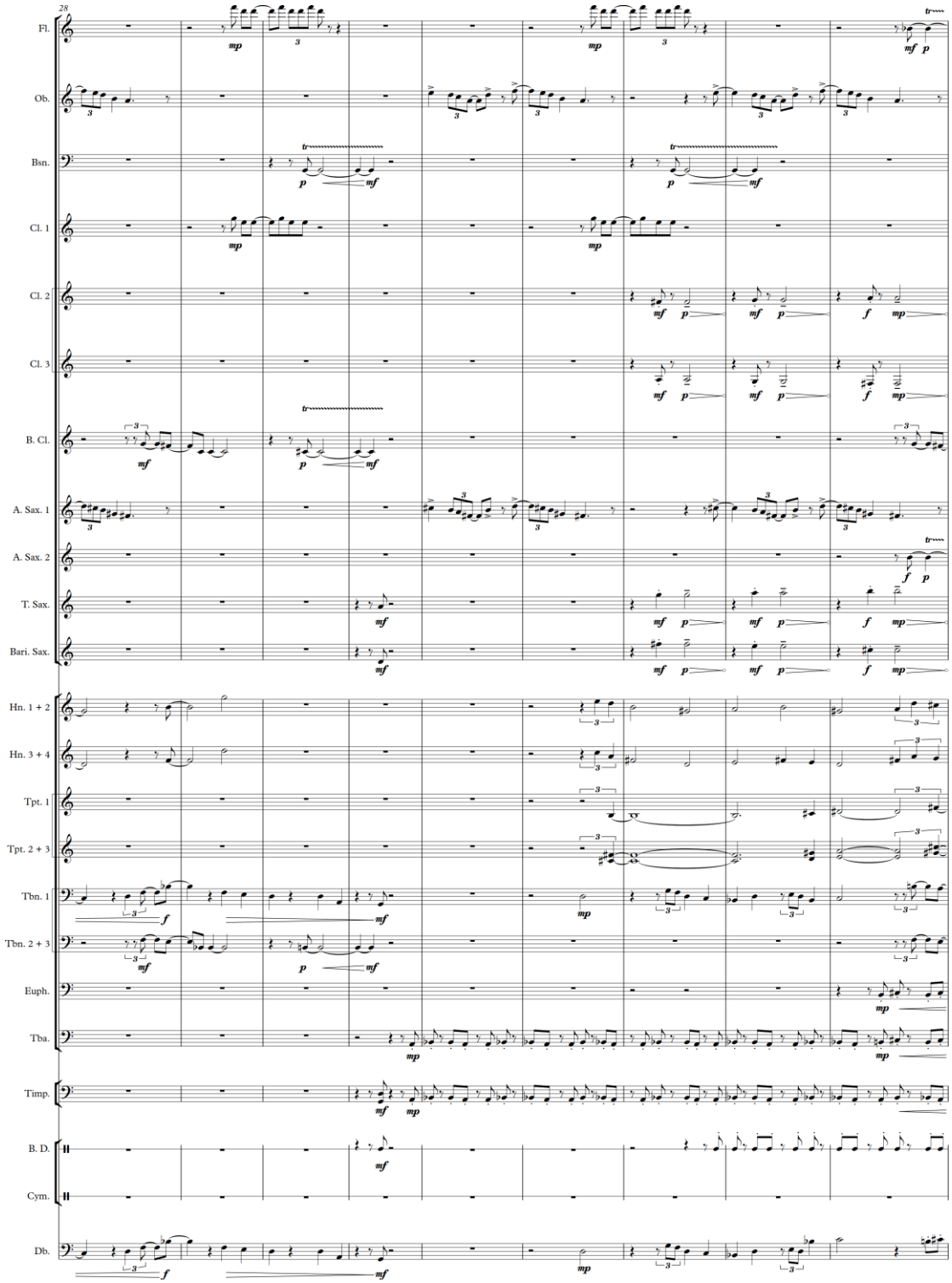
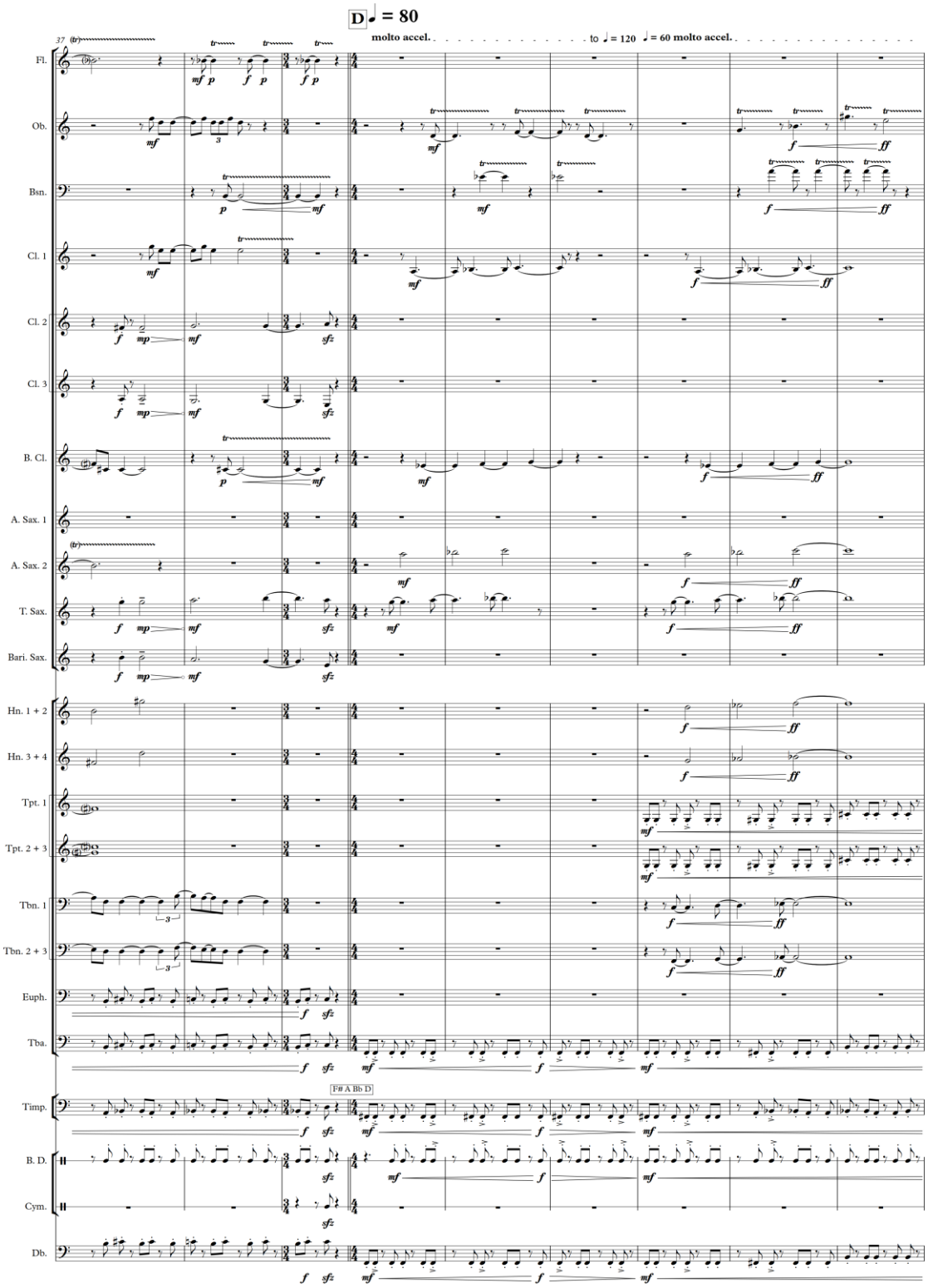
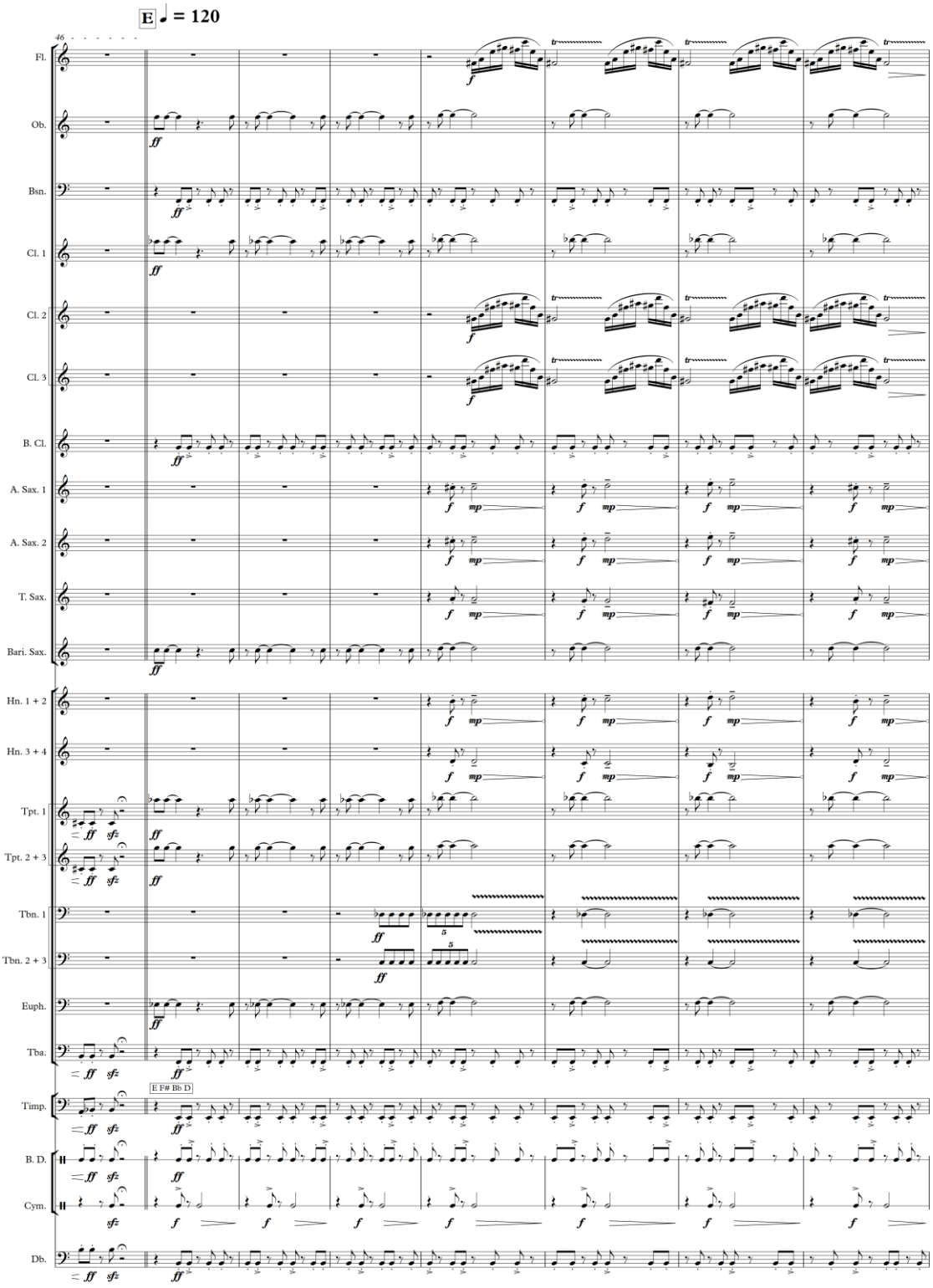
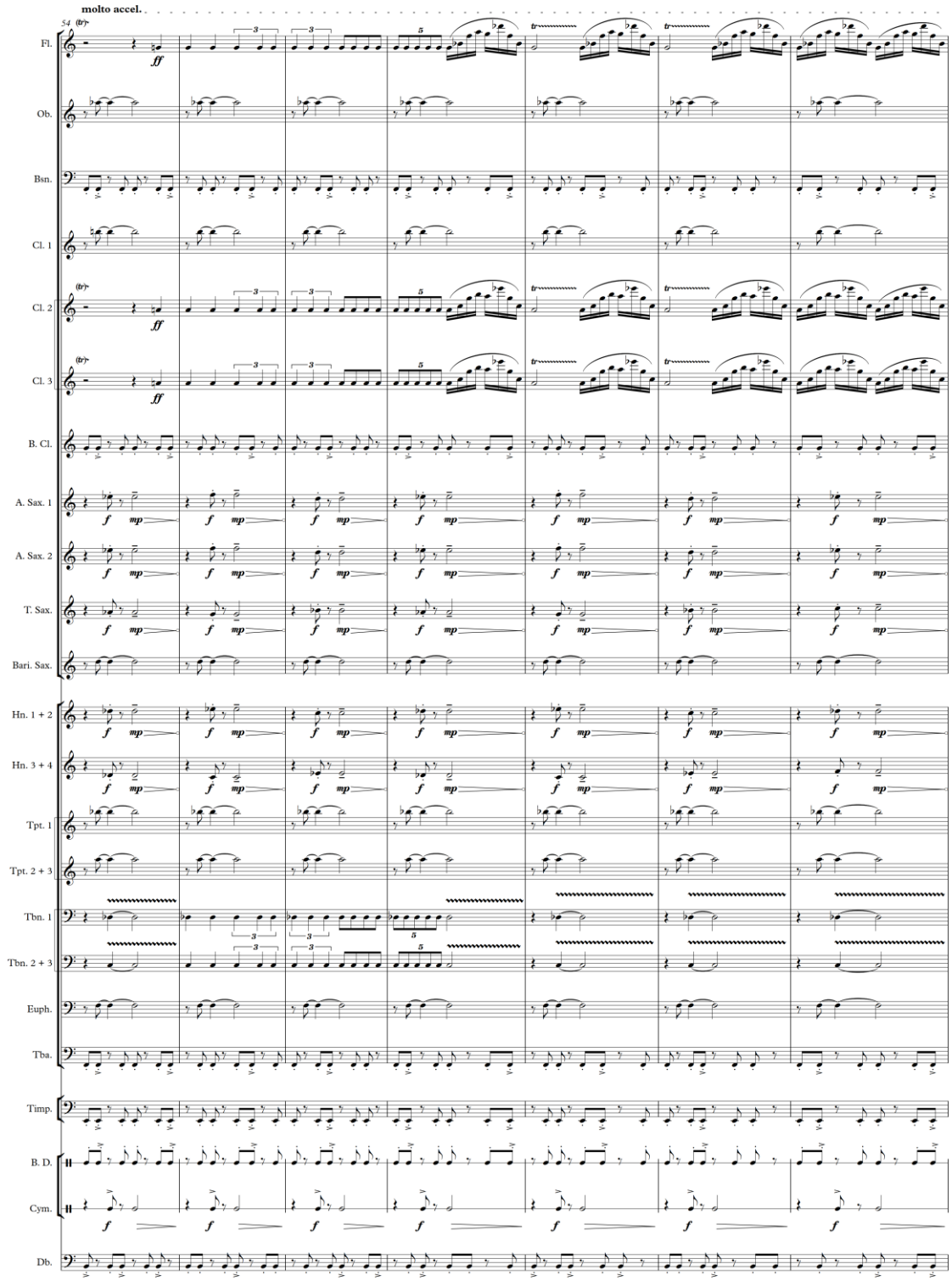
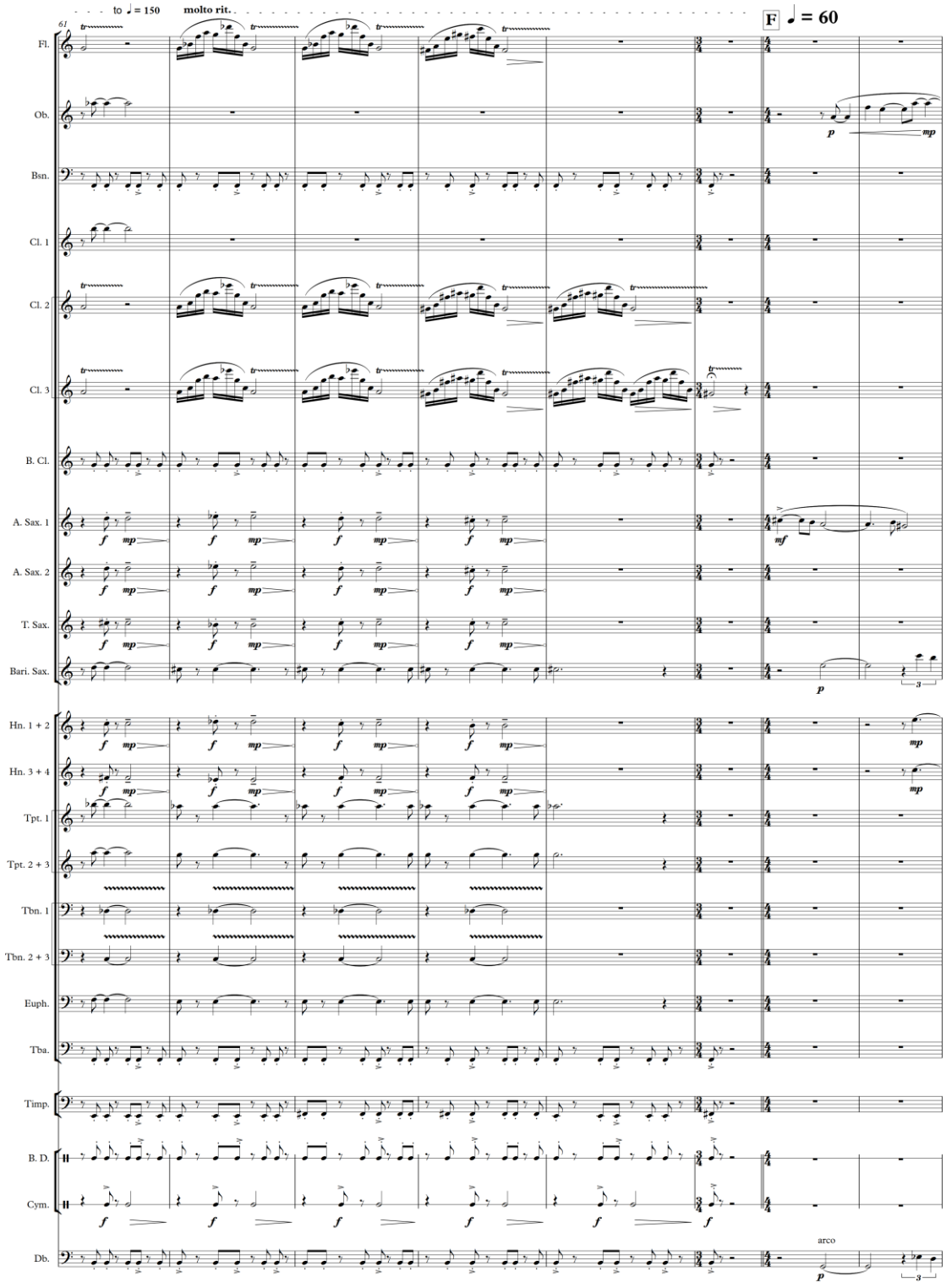
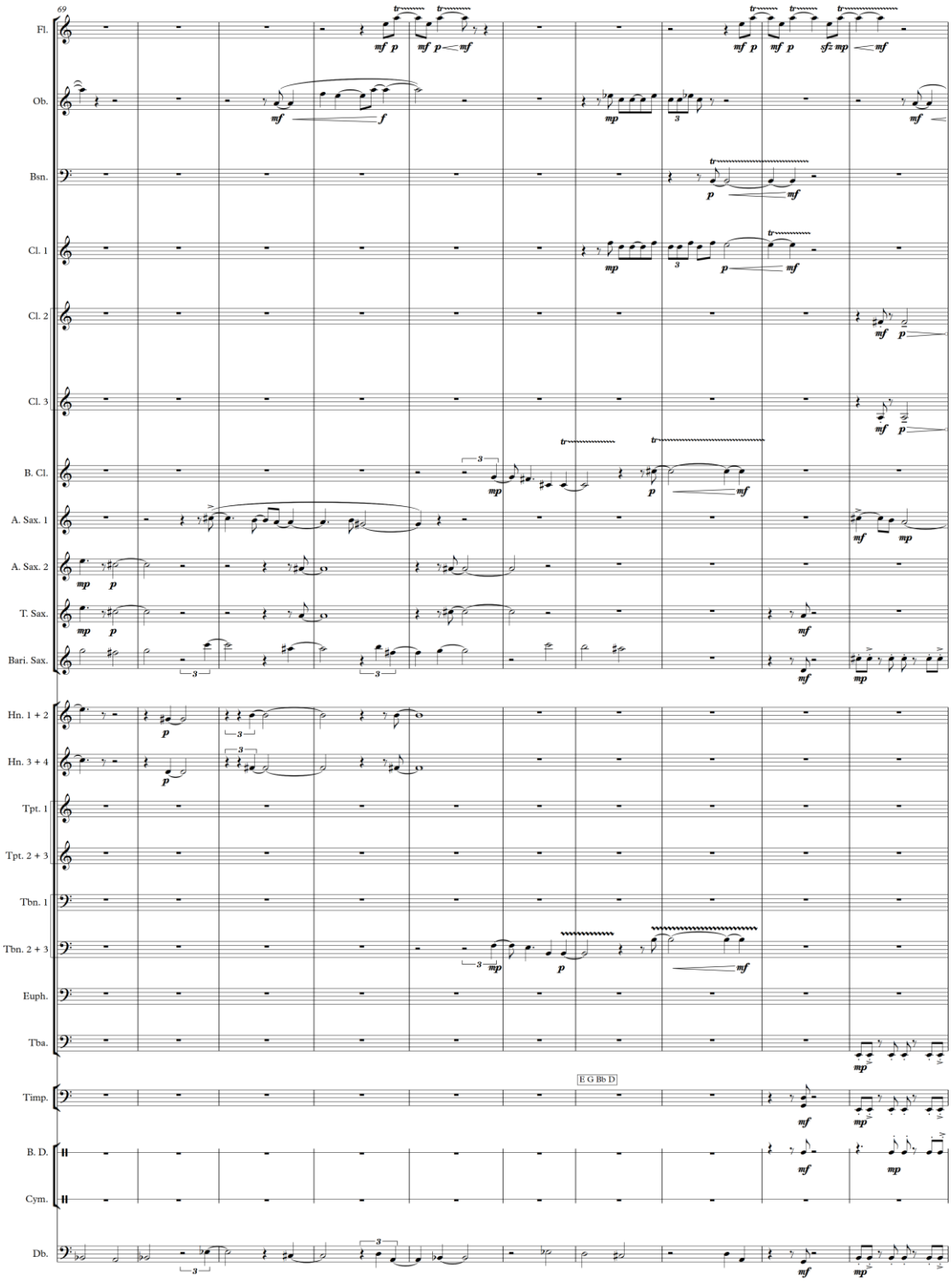
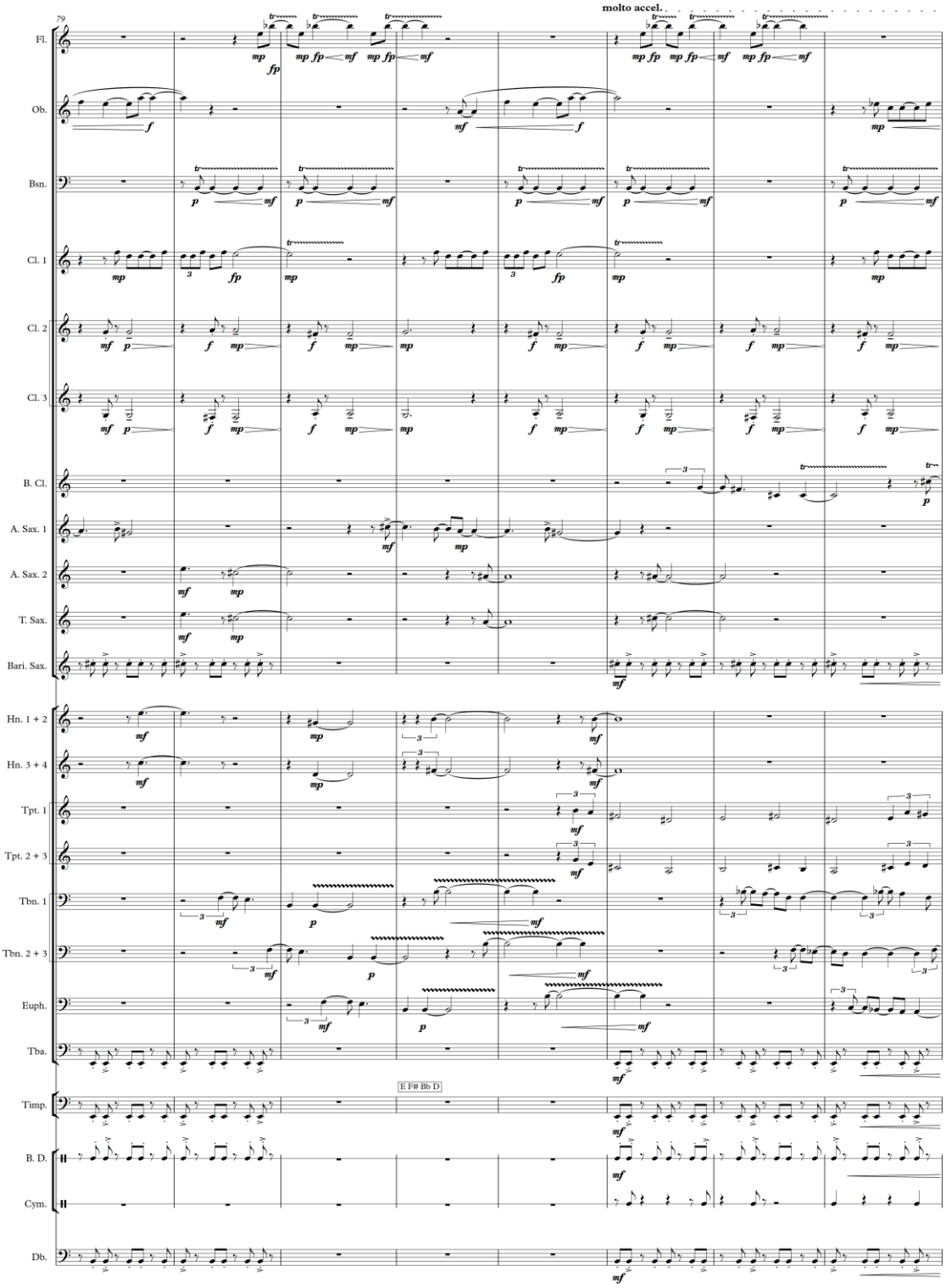
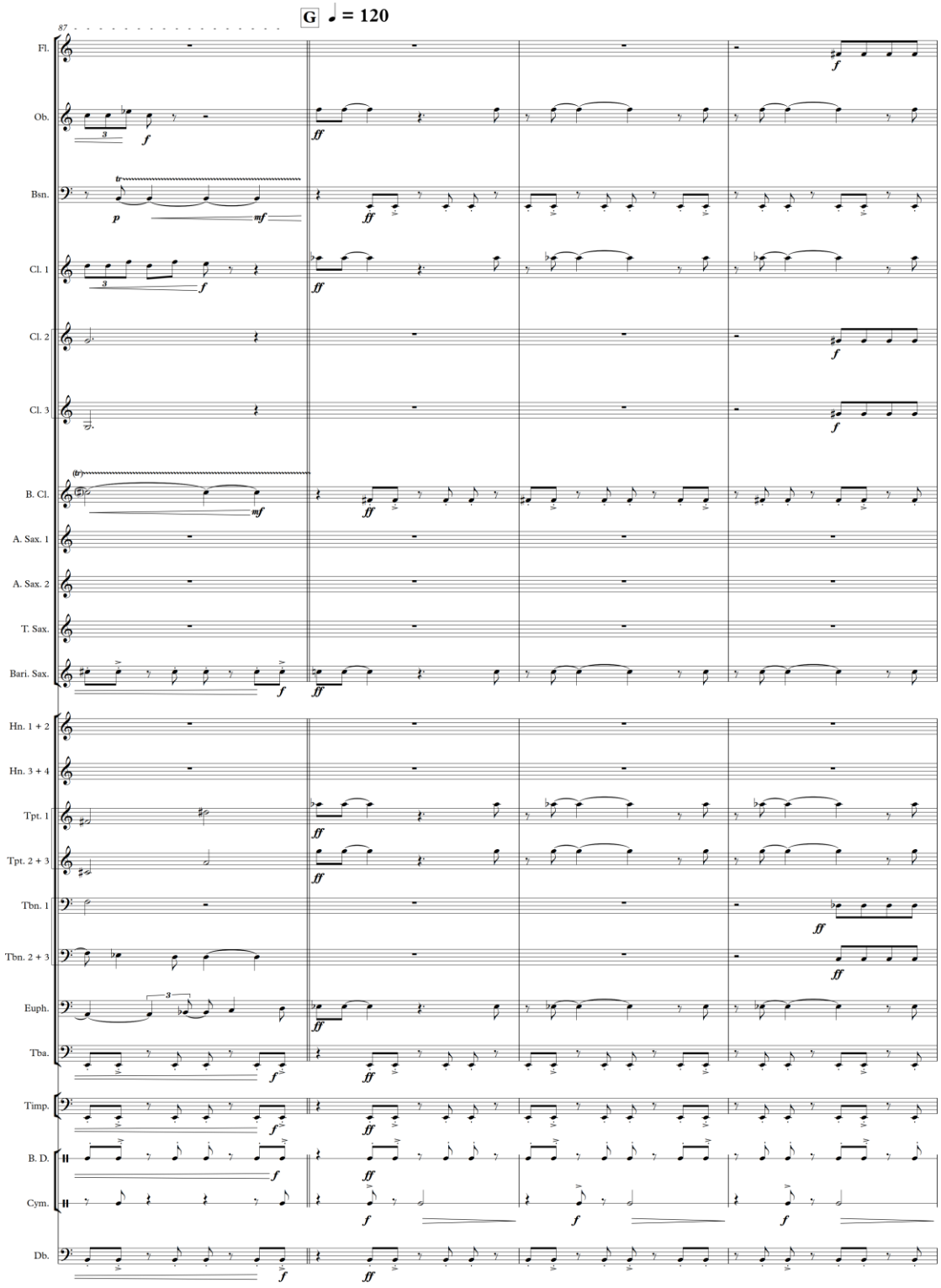
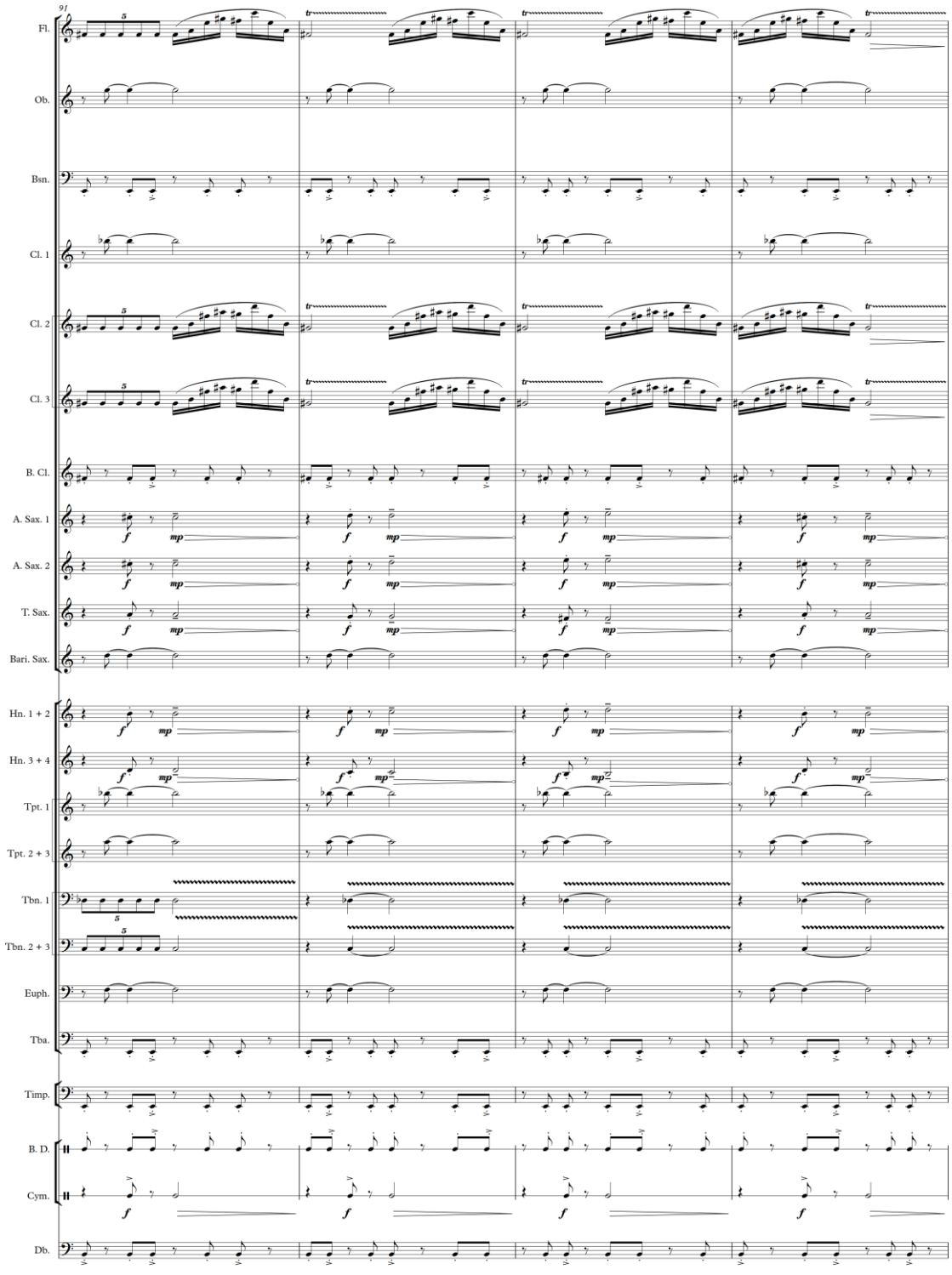
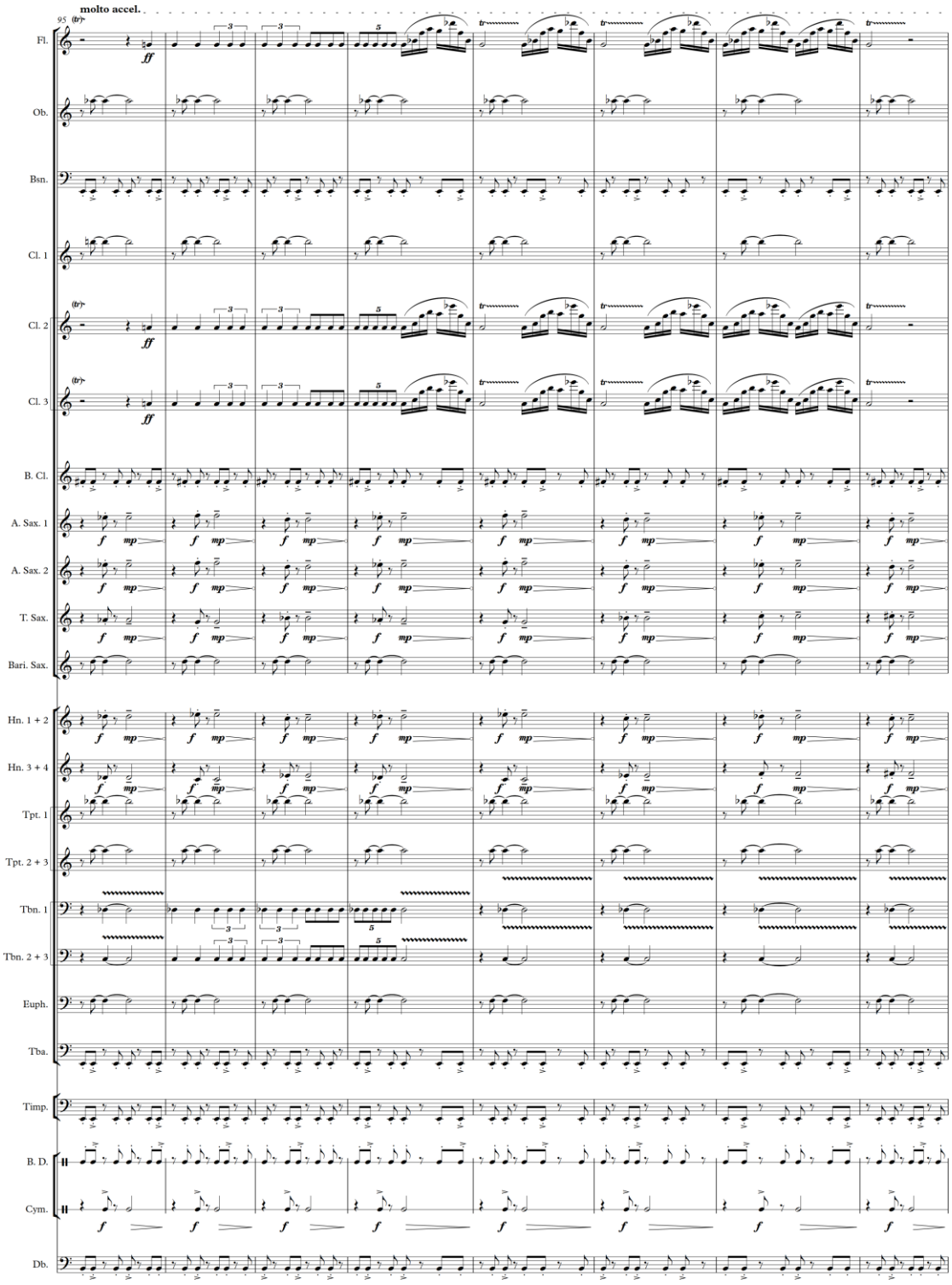
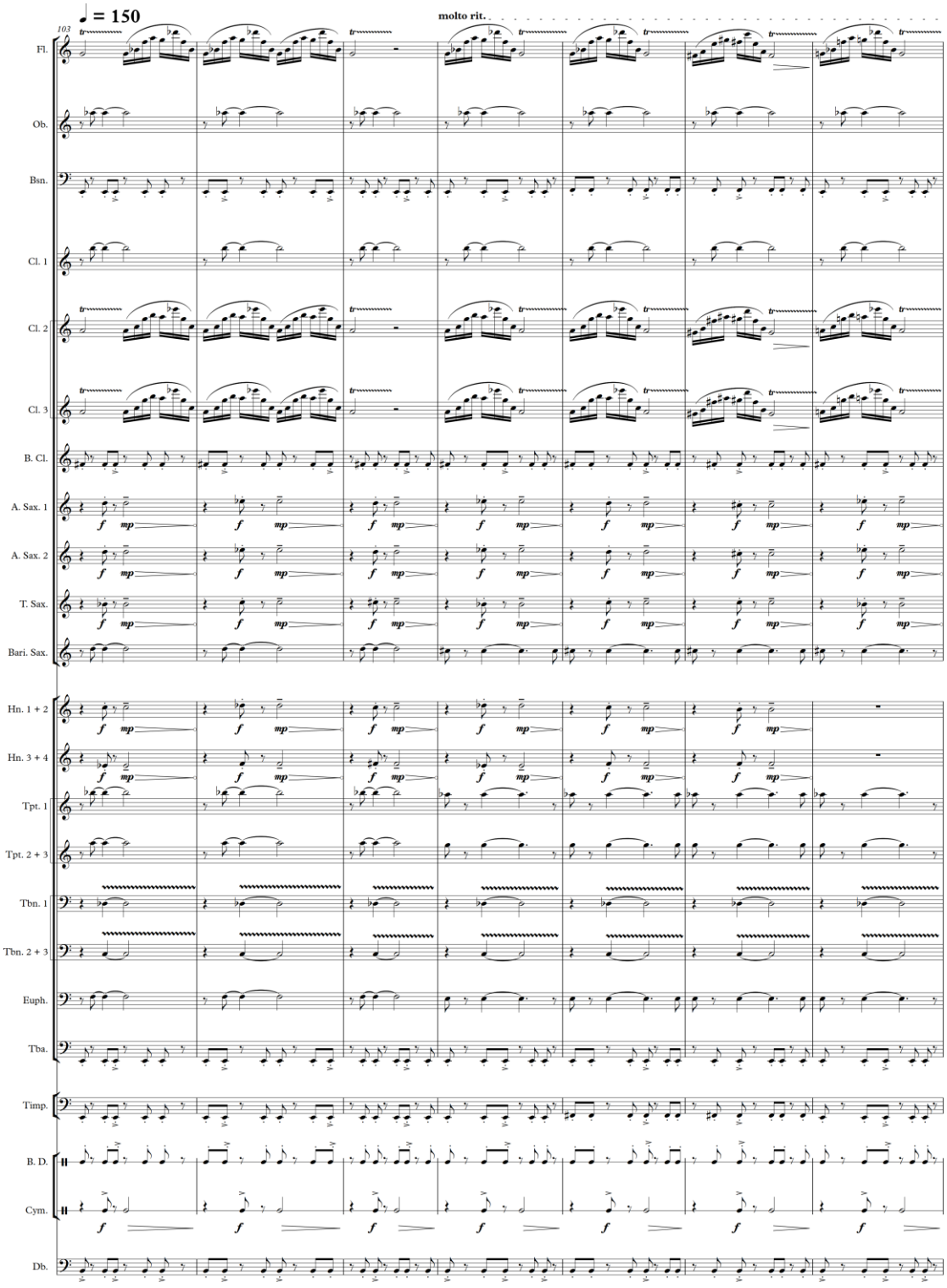
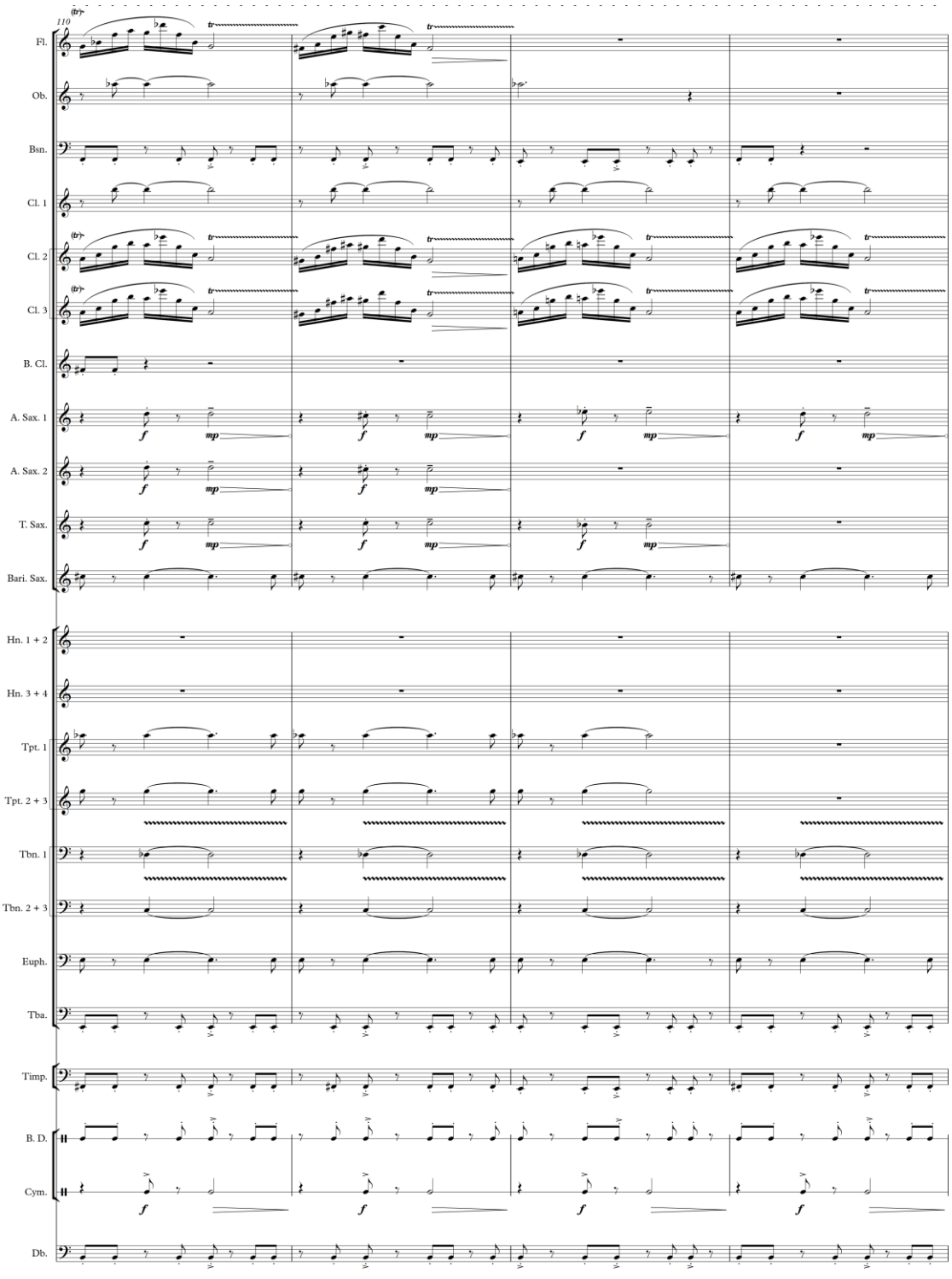
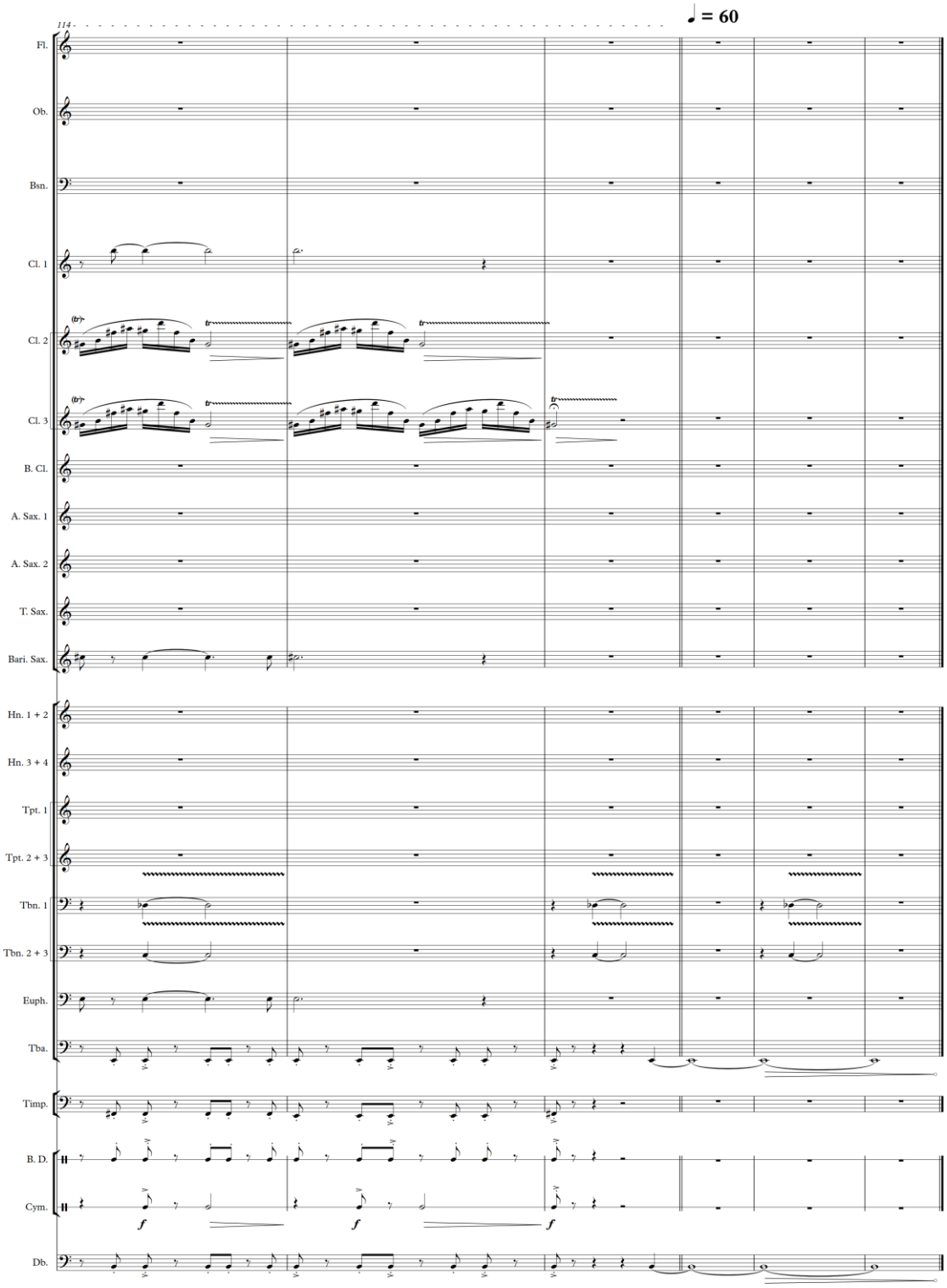

86
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
ff
mf
dim.

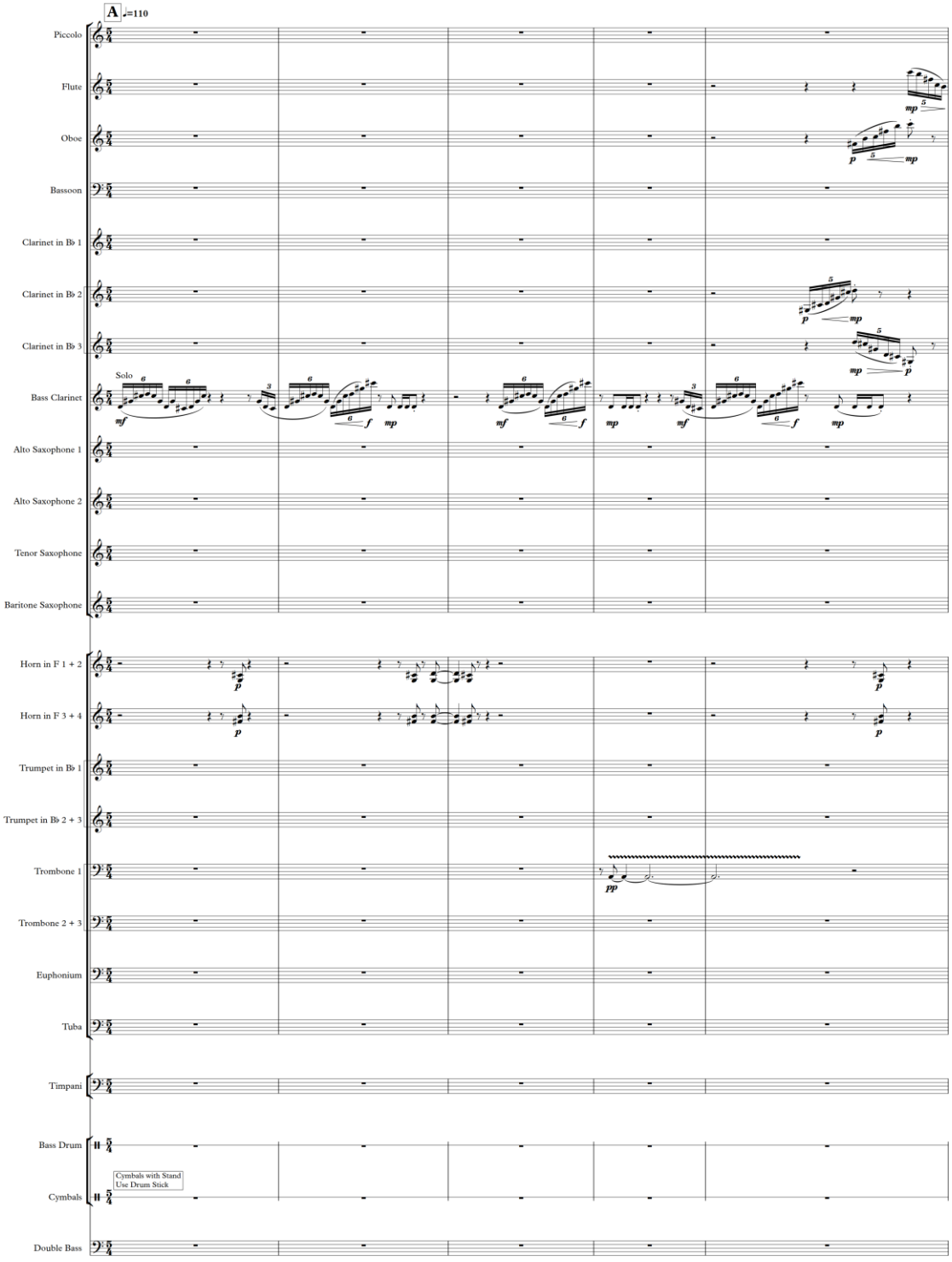
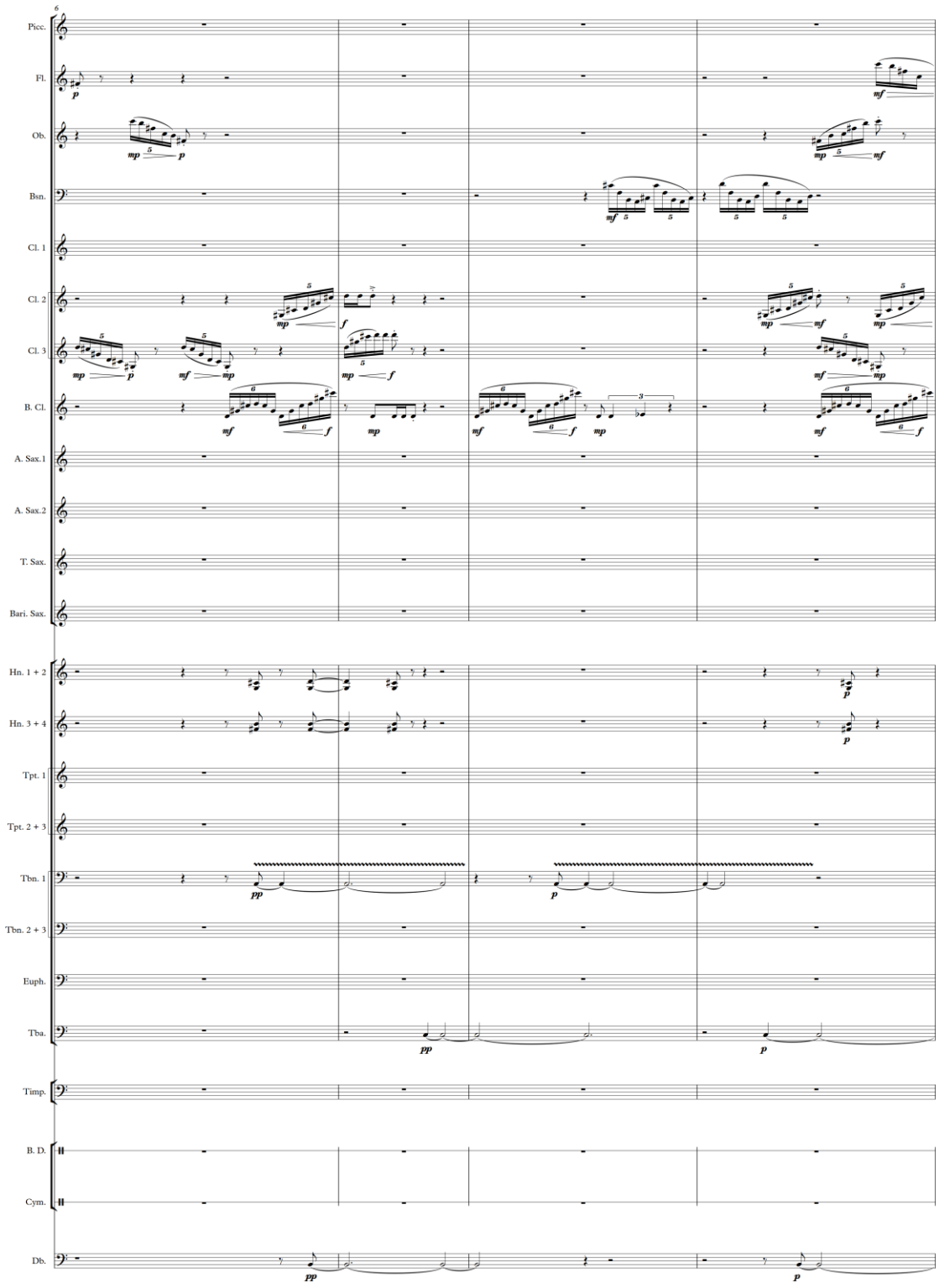
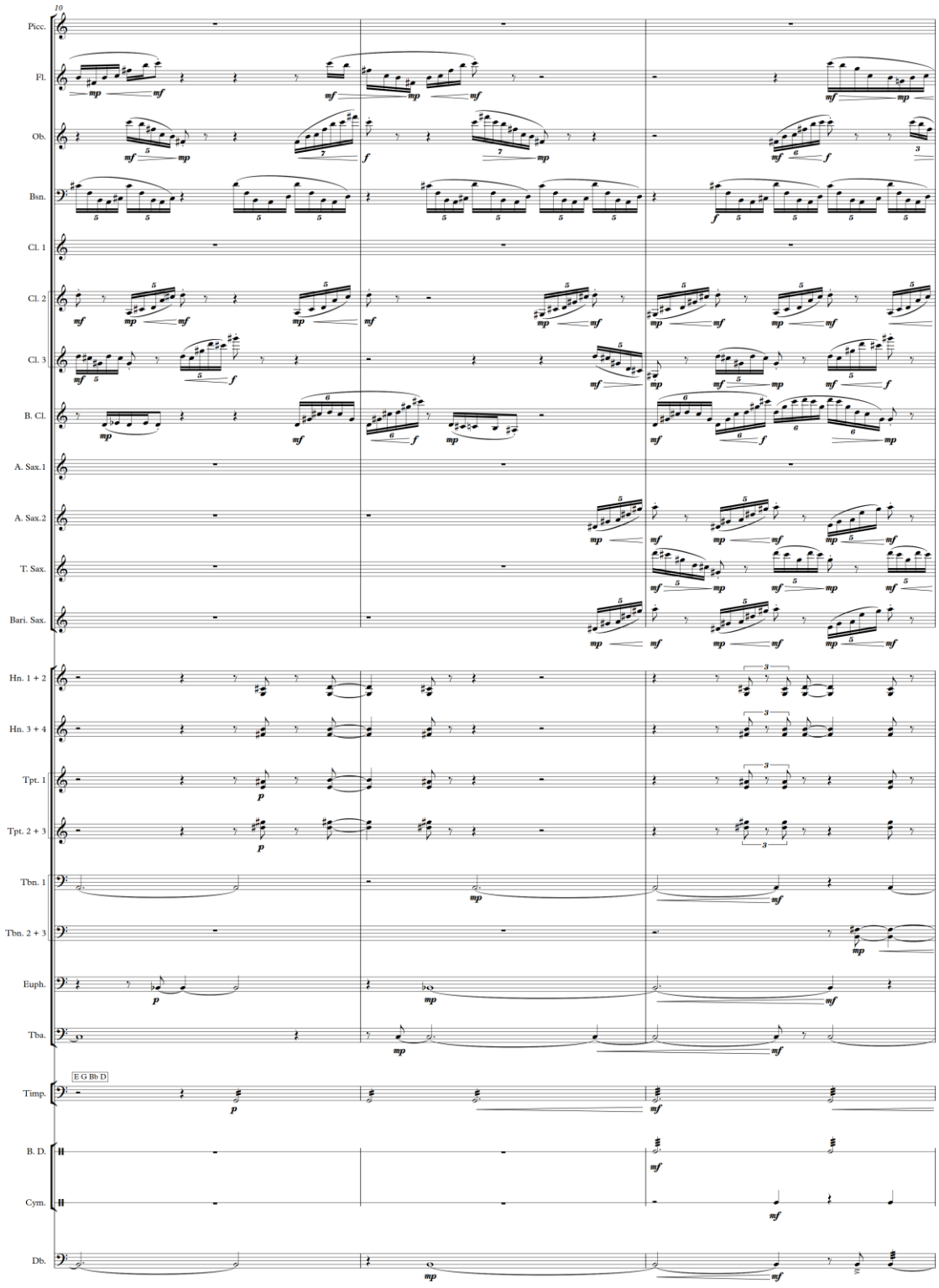
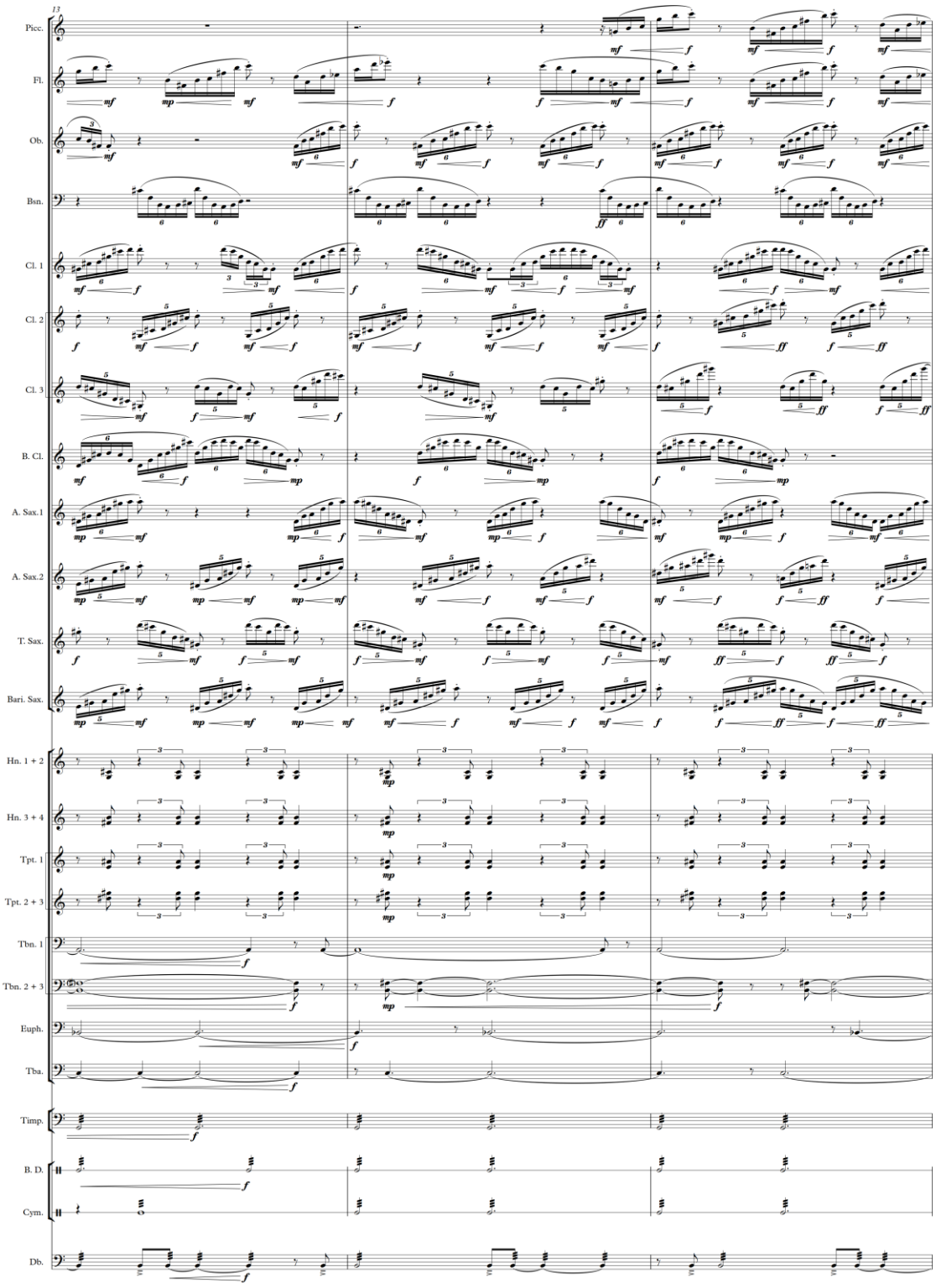
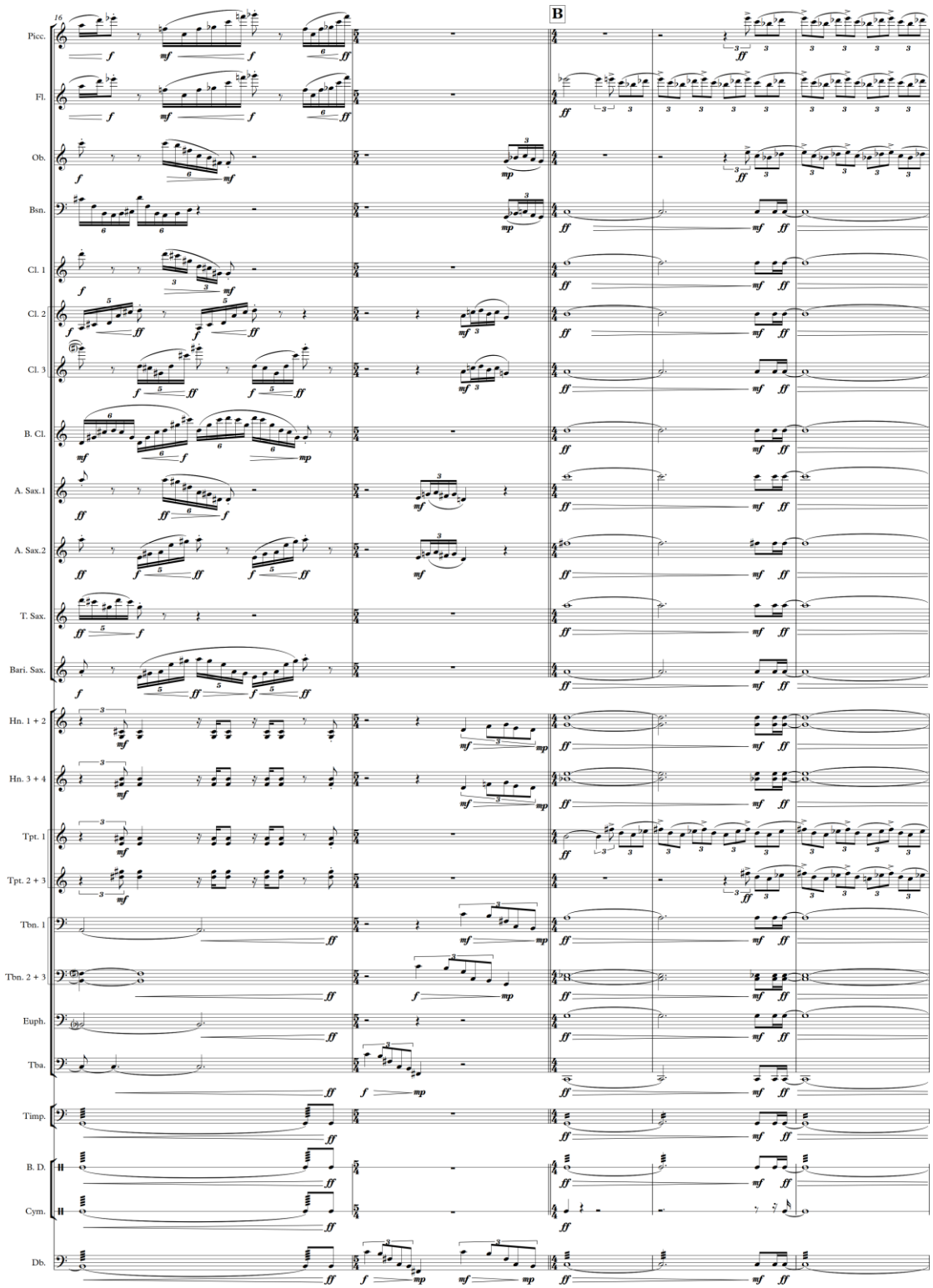
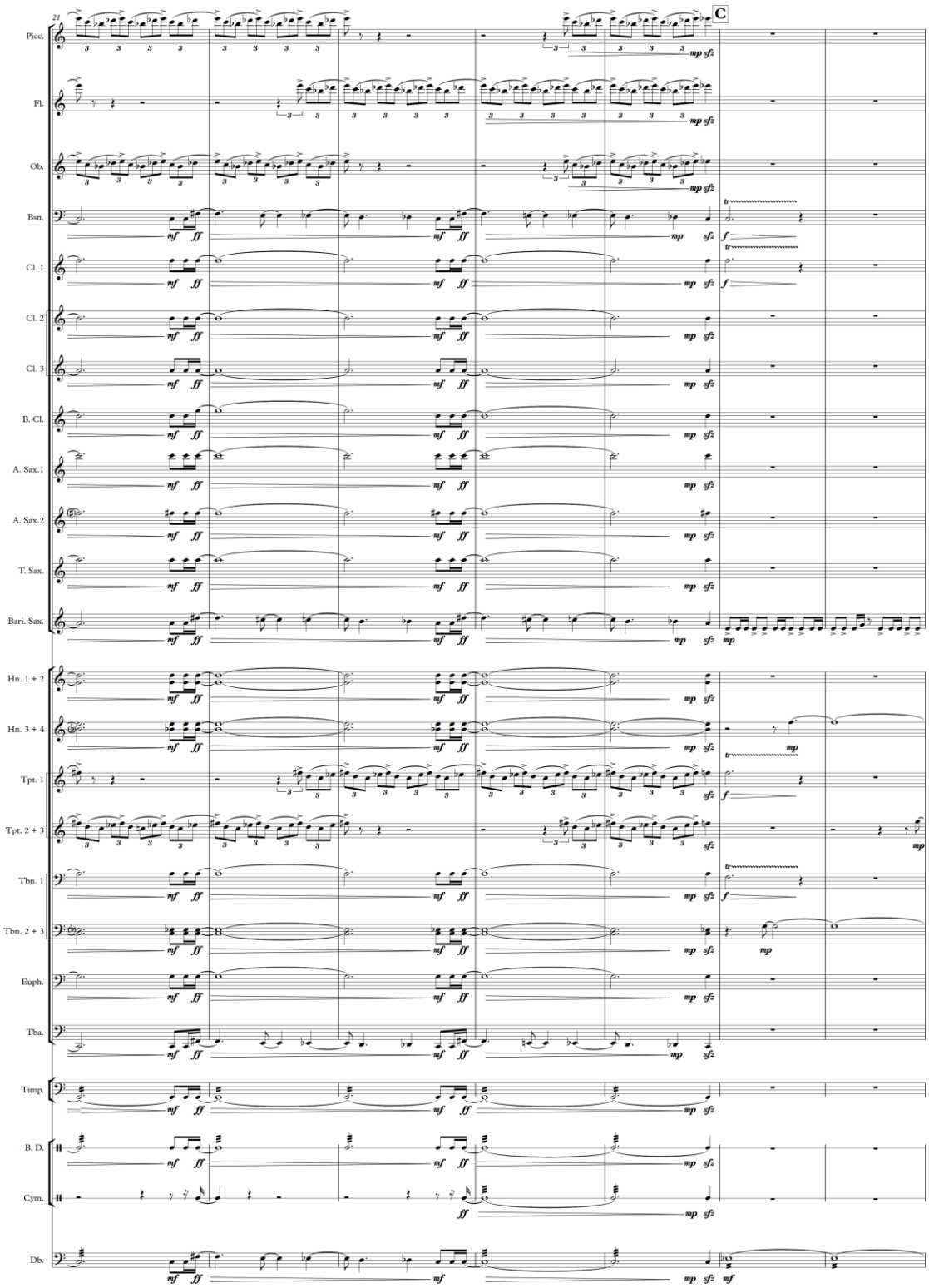
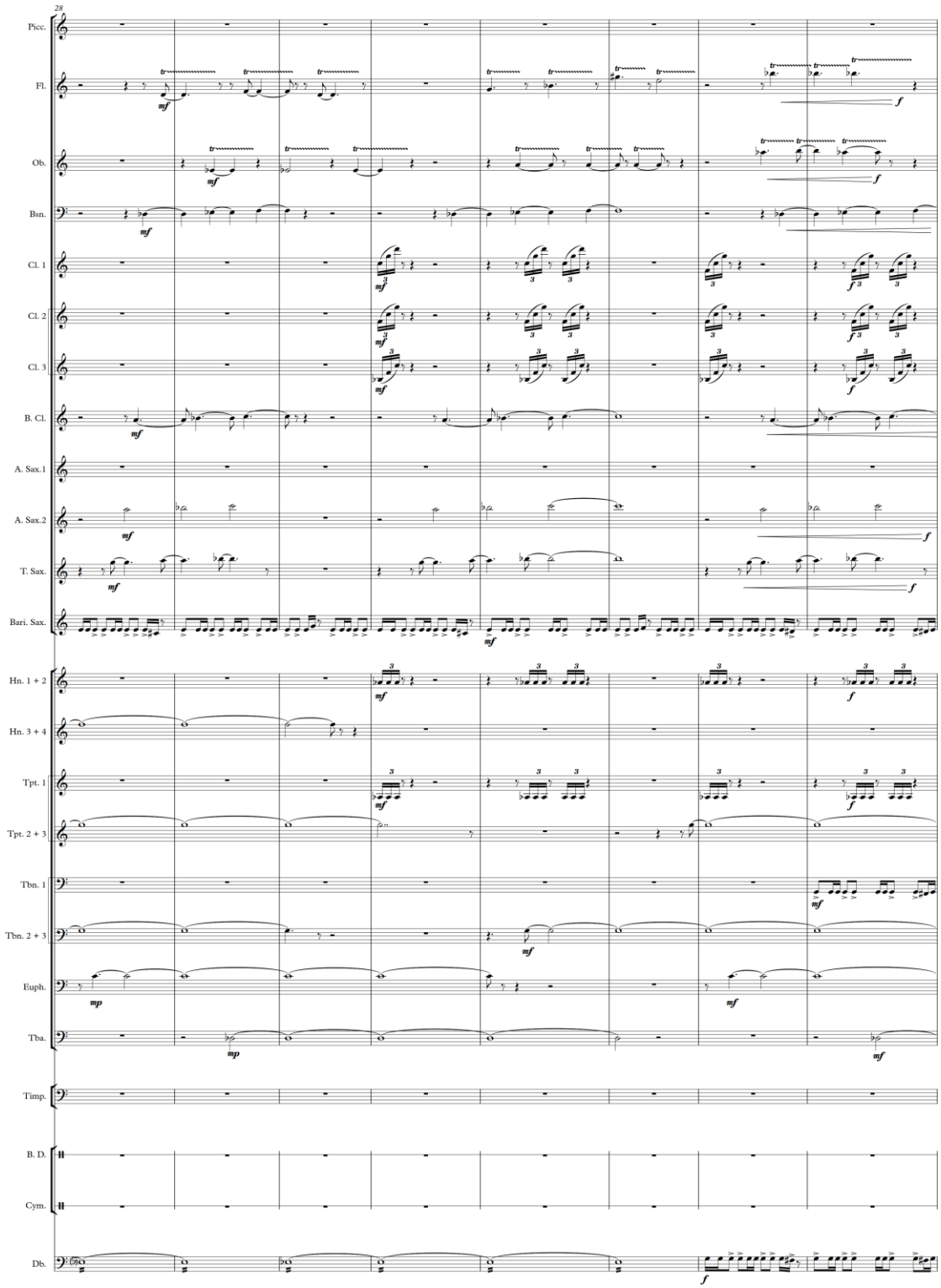
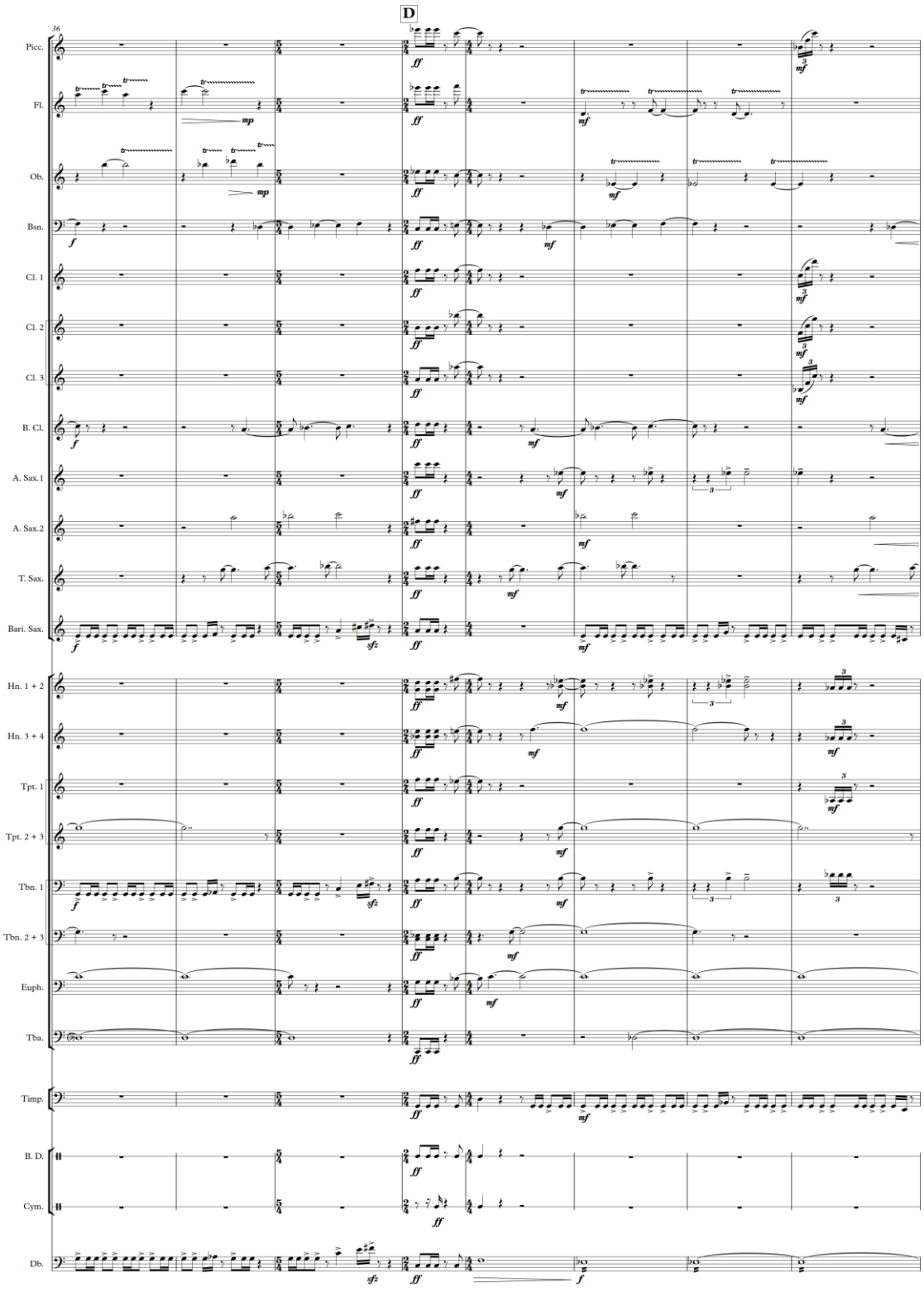
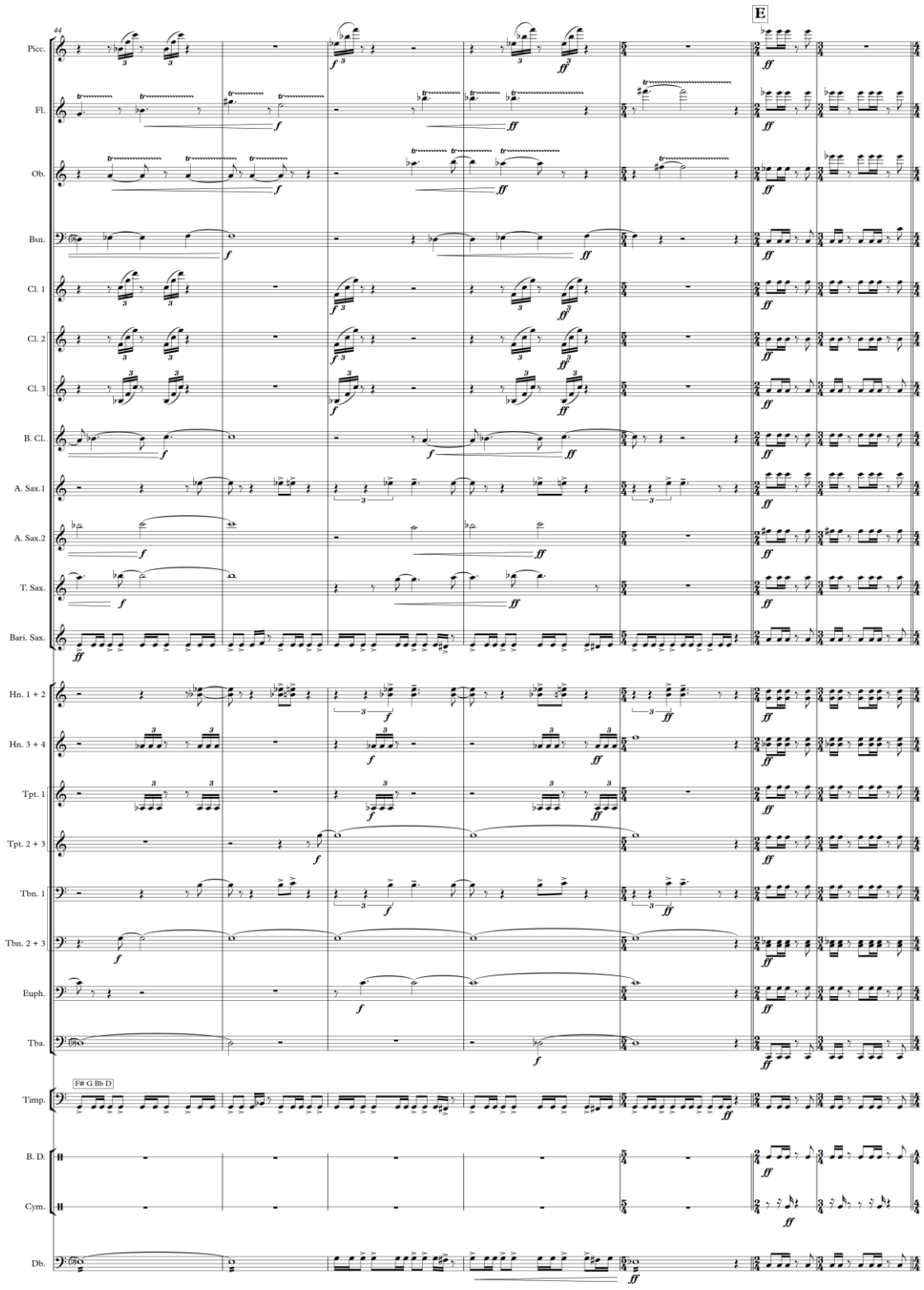
II. Depressive


14
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
Db.

24
B
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
Db.

29
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Solo
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Solo
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
Db.

C
36
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
Db.

44
D
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
Db.
gliss.

48
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
Db.

52
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
Db.

56
E
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
Db.

59
F
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
Db.

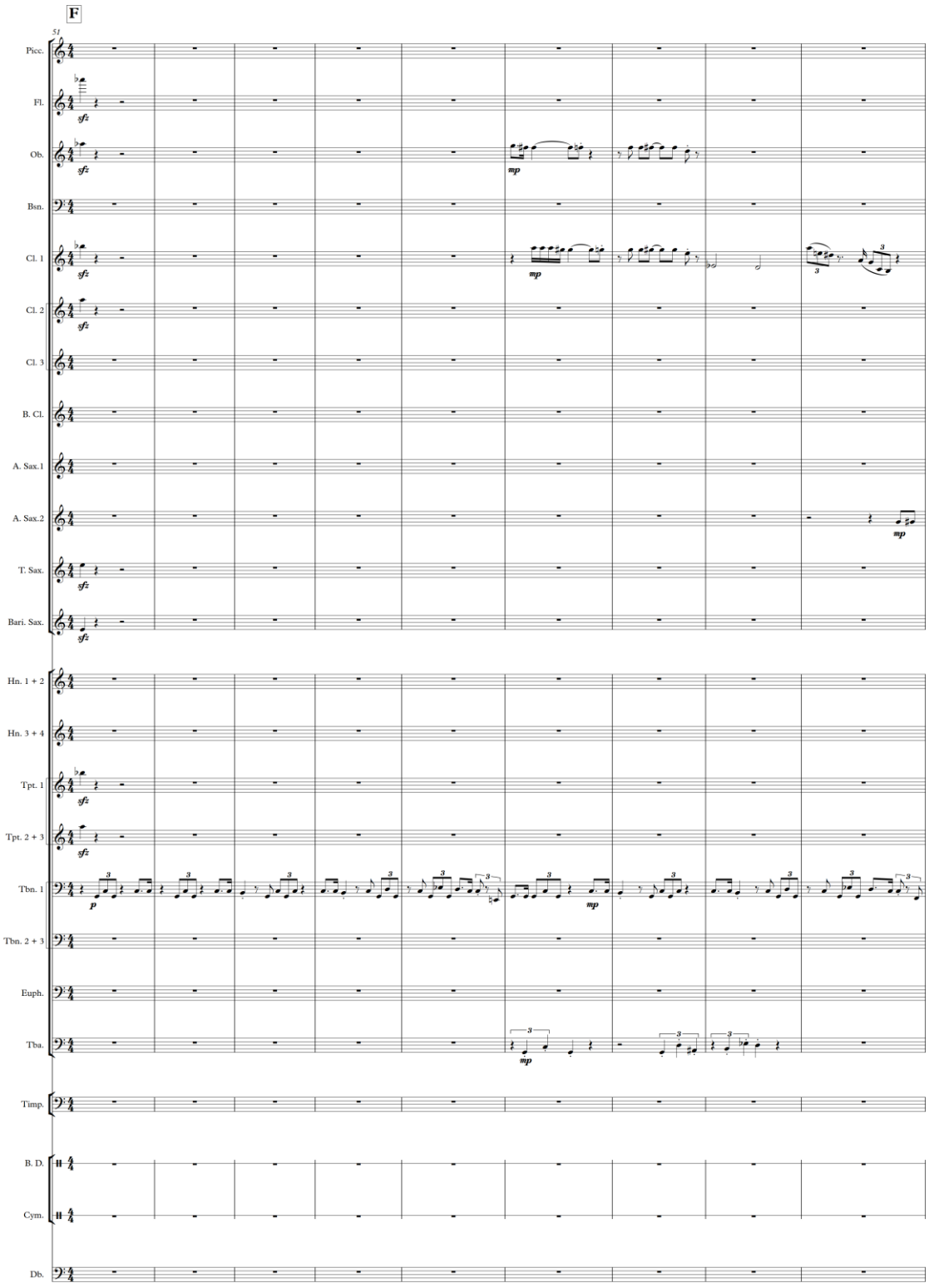
III. Pressuring

12
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.

B
20
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.

31
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.
Pizz.
pizz.

37
C
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.
arco
pizz.

45
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.

52
D
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.

57
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.
F A C# D#

E
60
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.
arco
ff
mp
f
mf

67
F
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.

73
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
F Ab C# D#
B. D.
T.-t.
Db.
pizz.

79
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.
arco

G
85
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
E G C# D#
B. D.
T.-t.
Change to Cymbals
Db.

92
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.

97
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.

101
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.

105
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
T.-t.
Db.

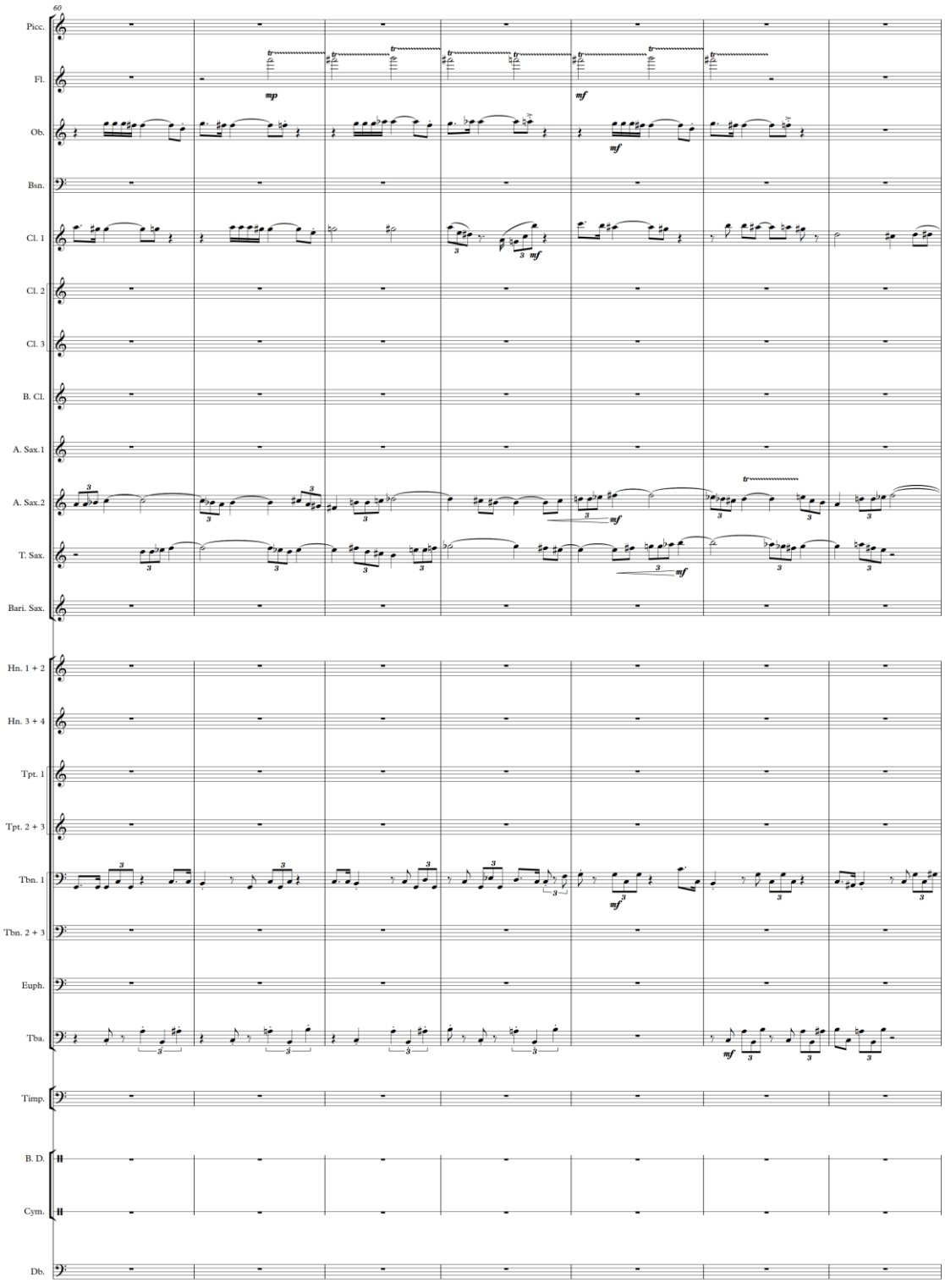
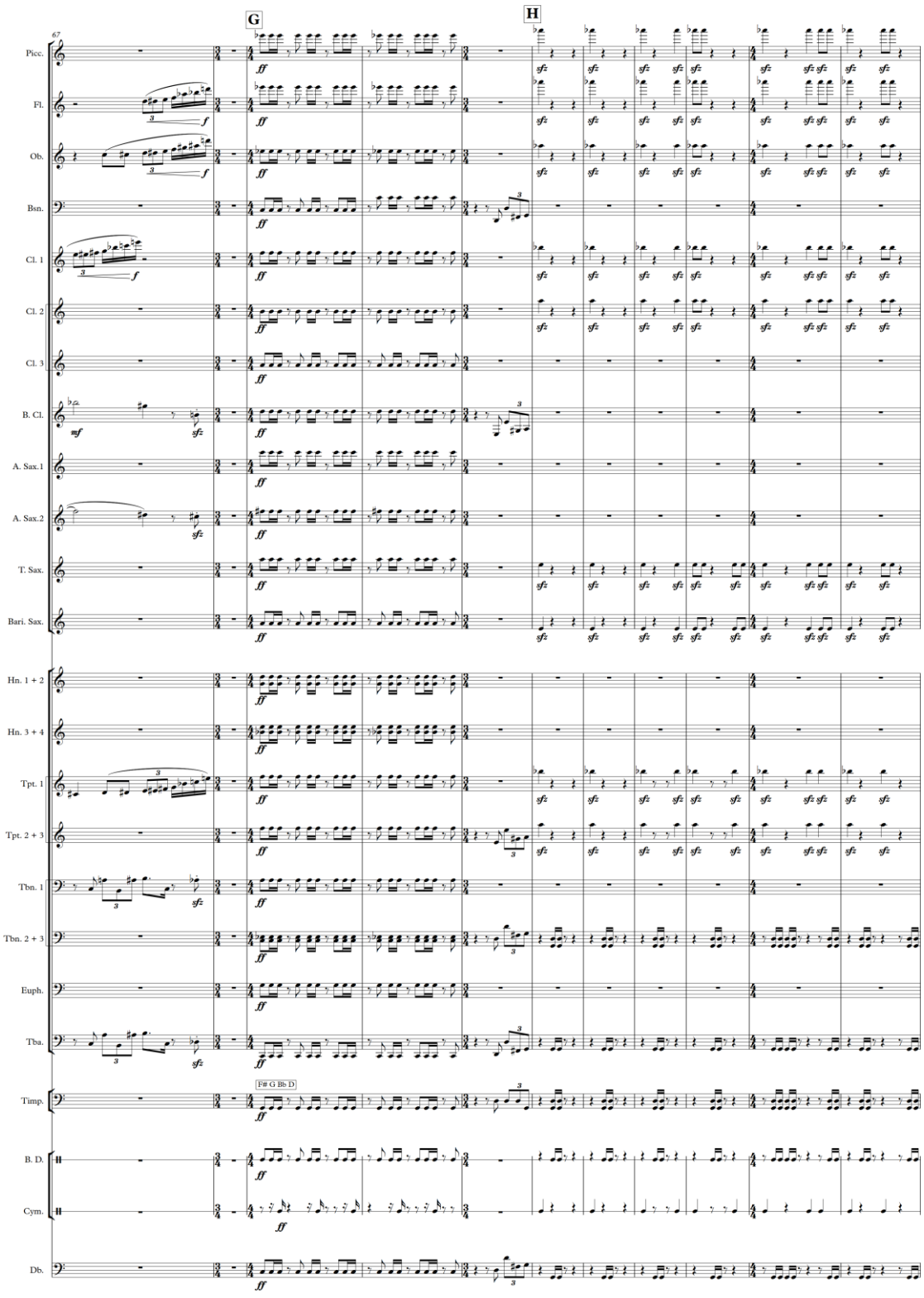
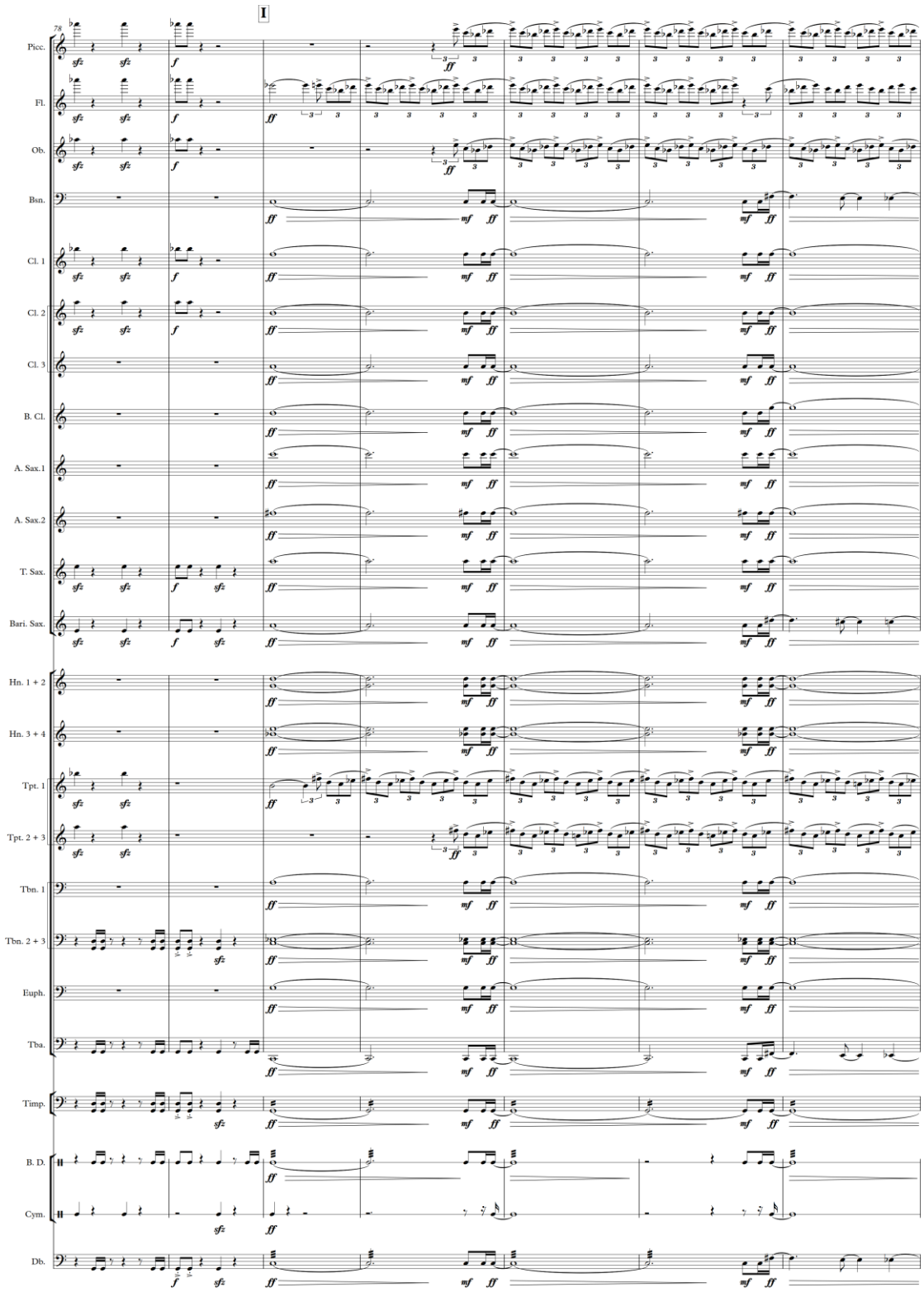
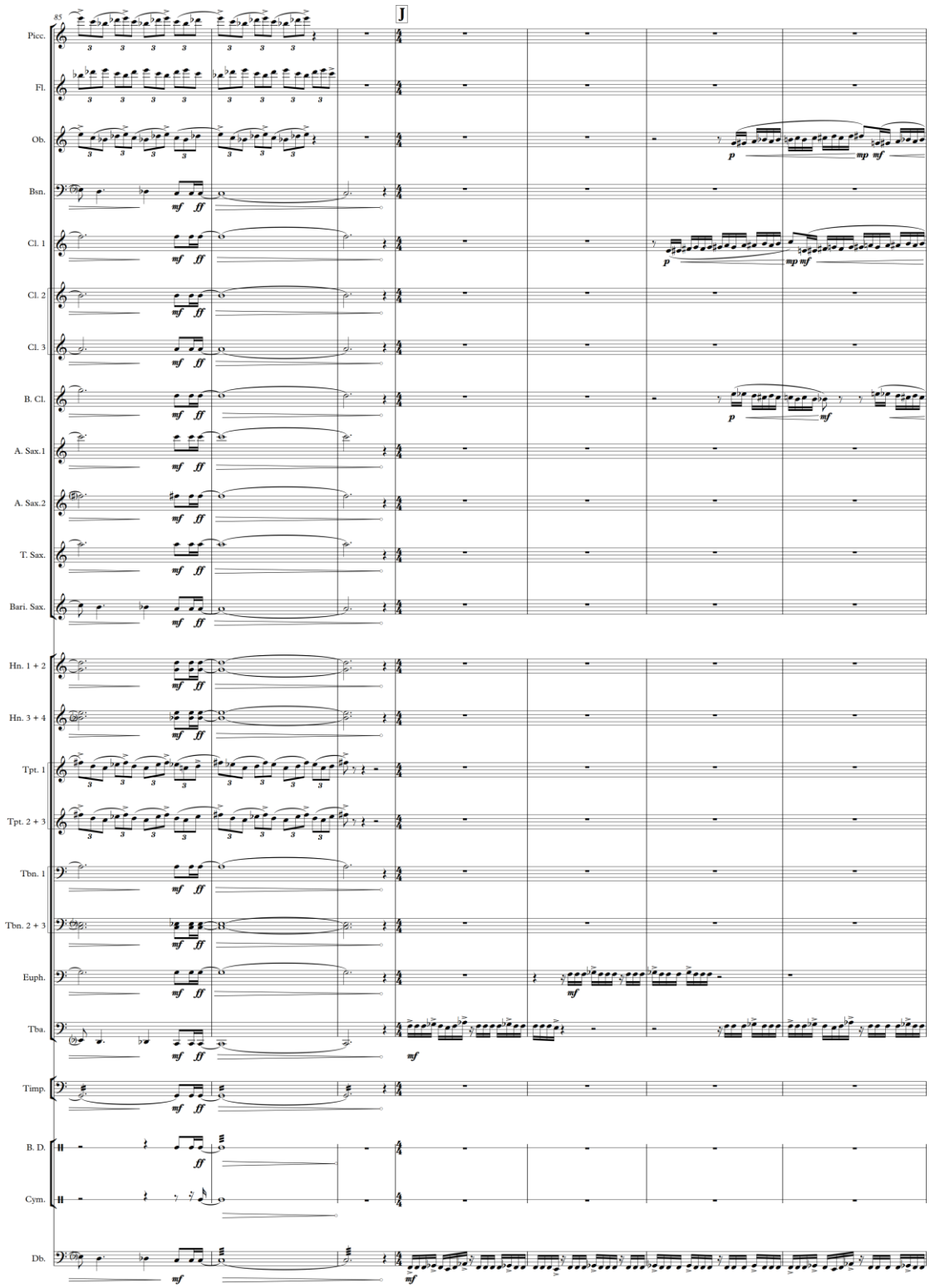
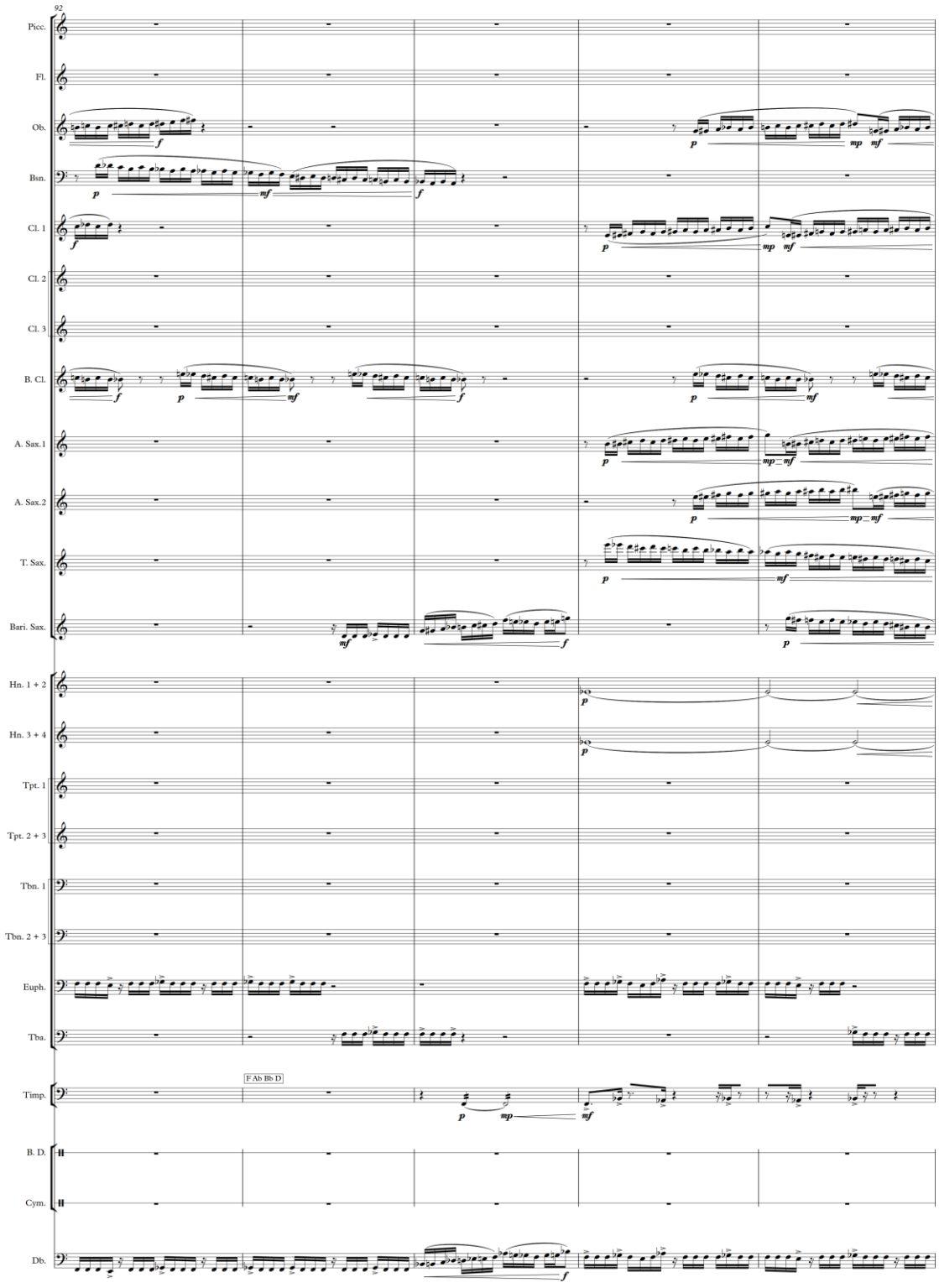
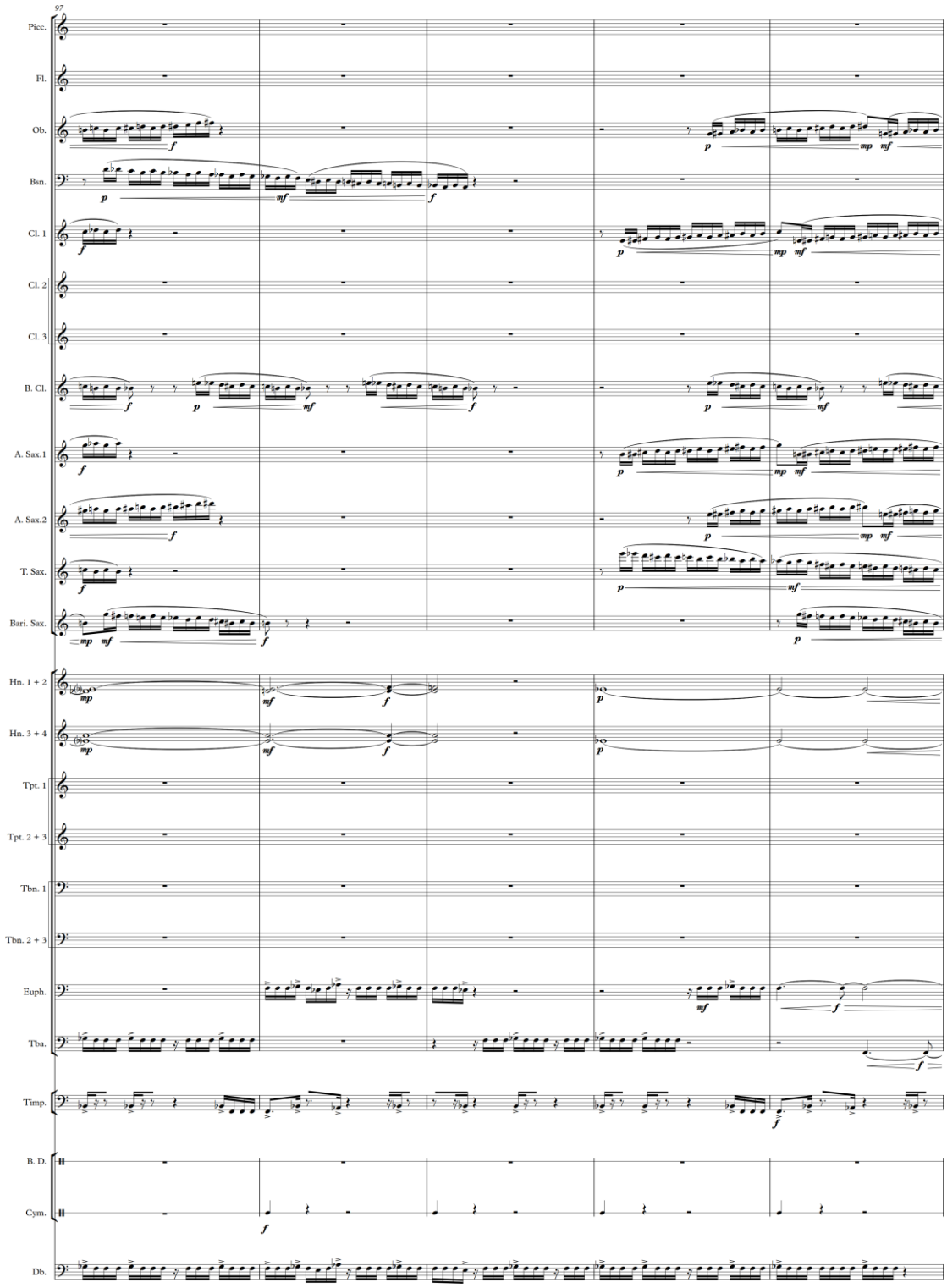
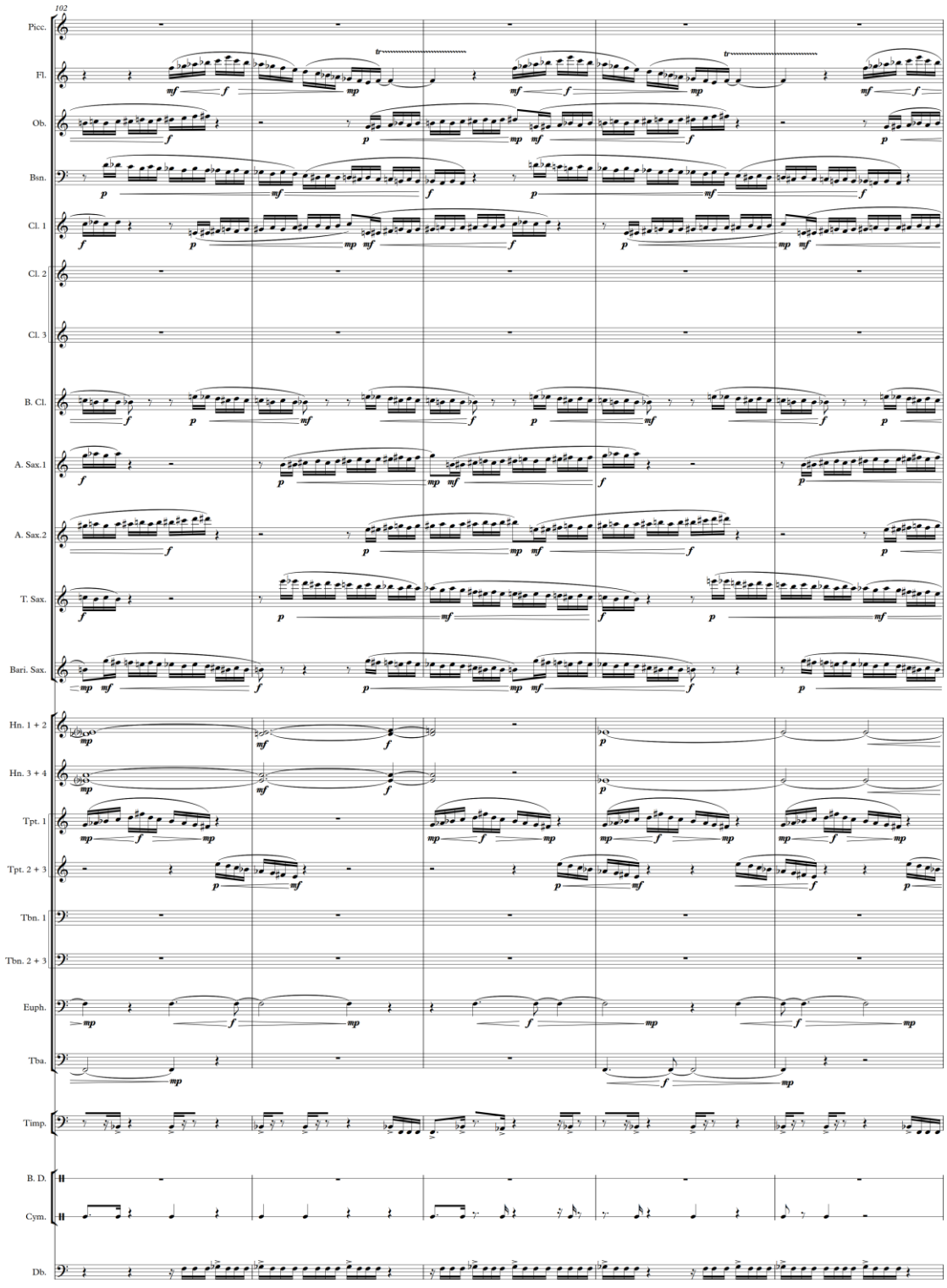
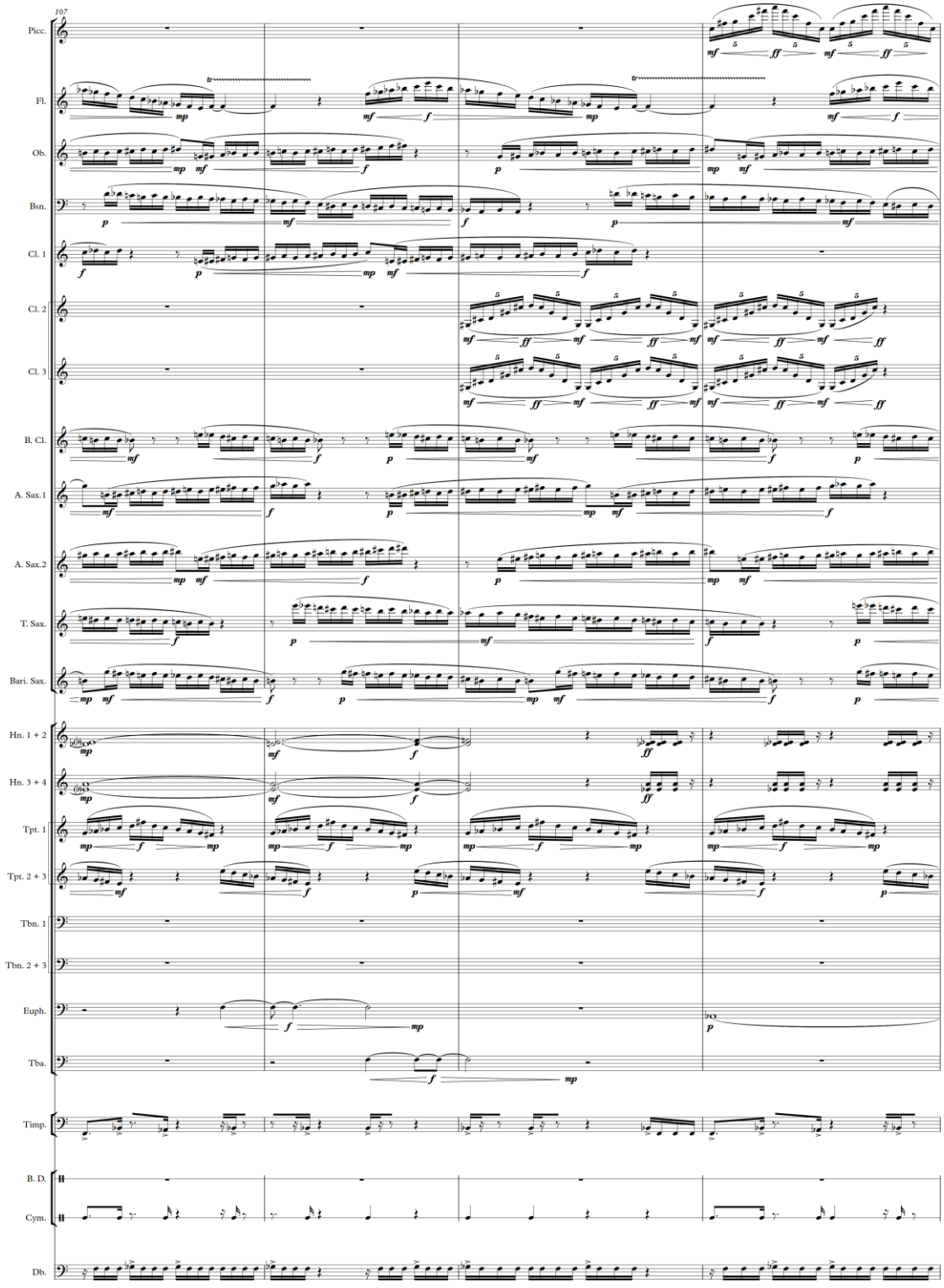
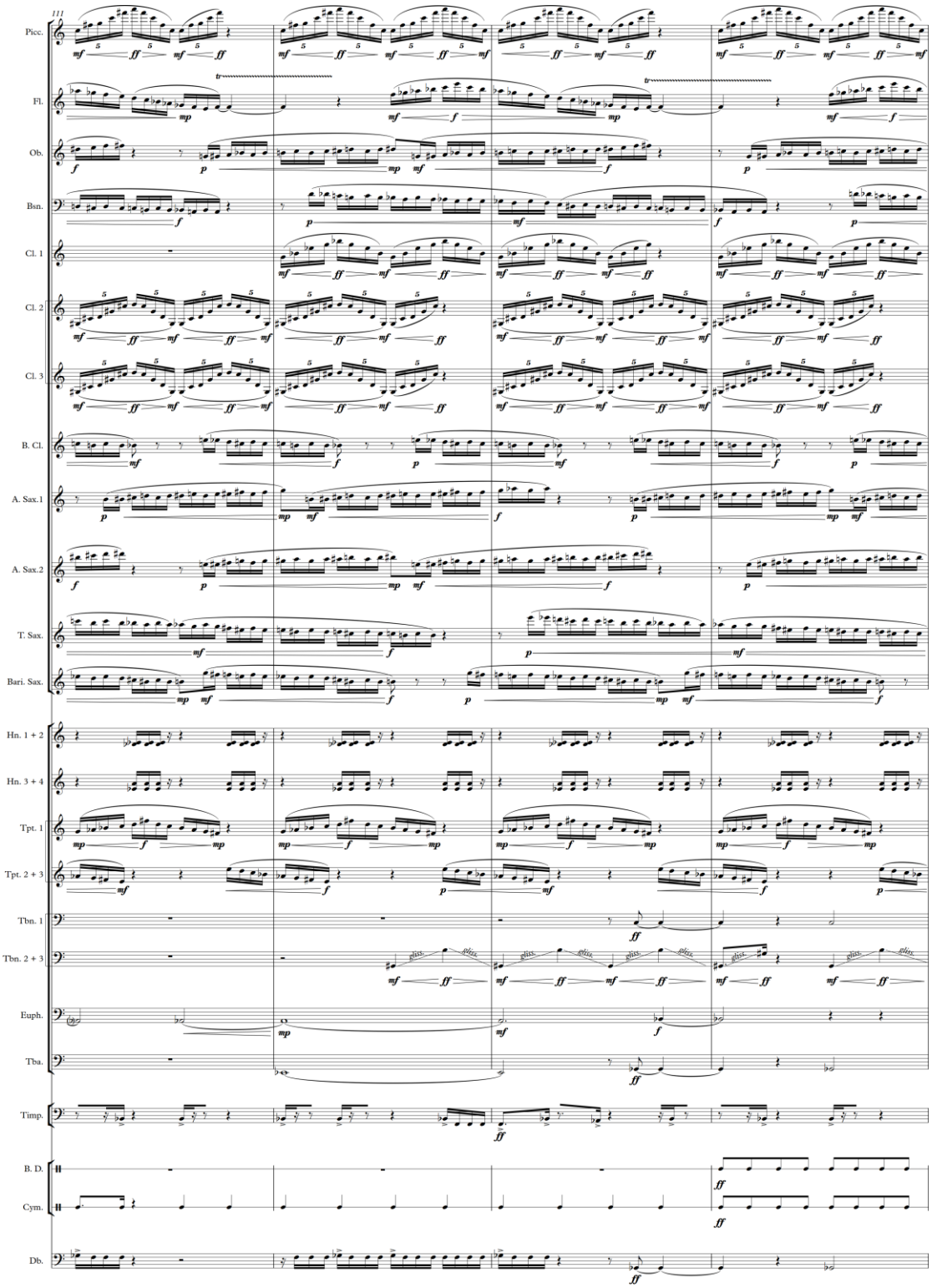
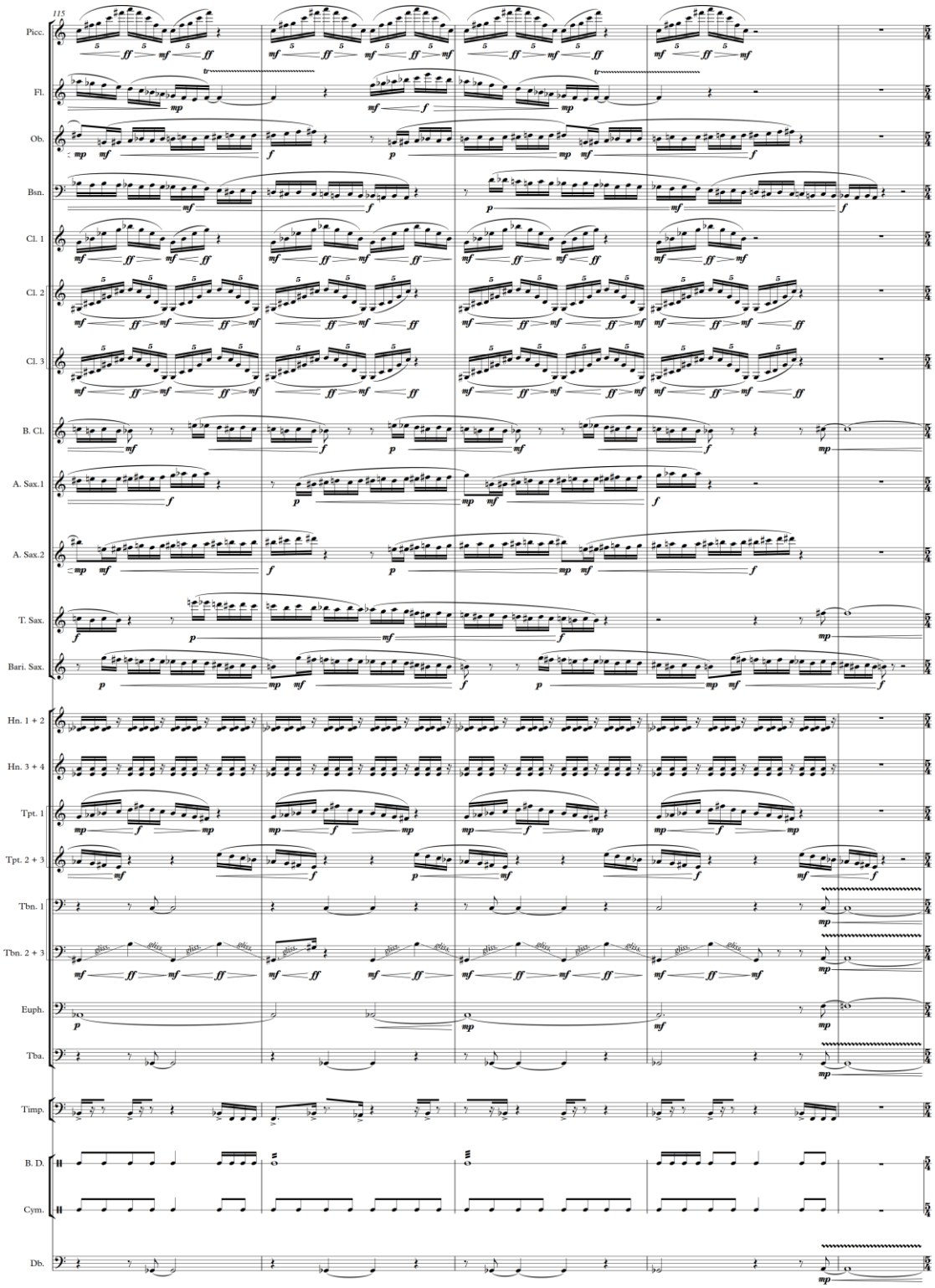
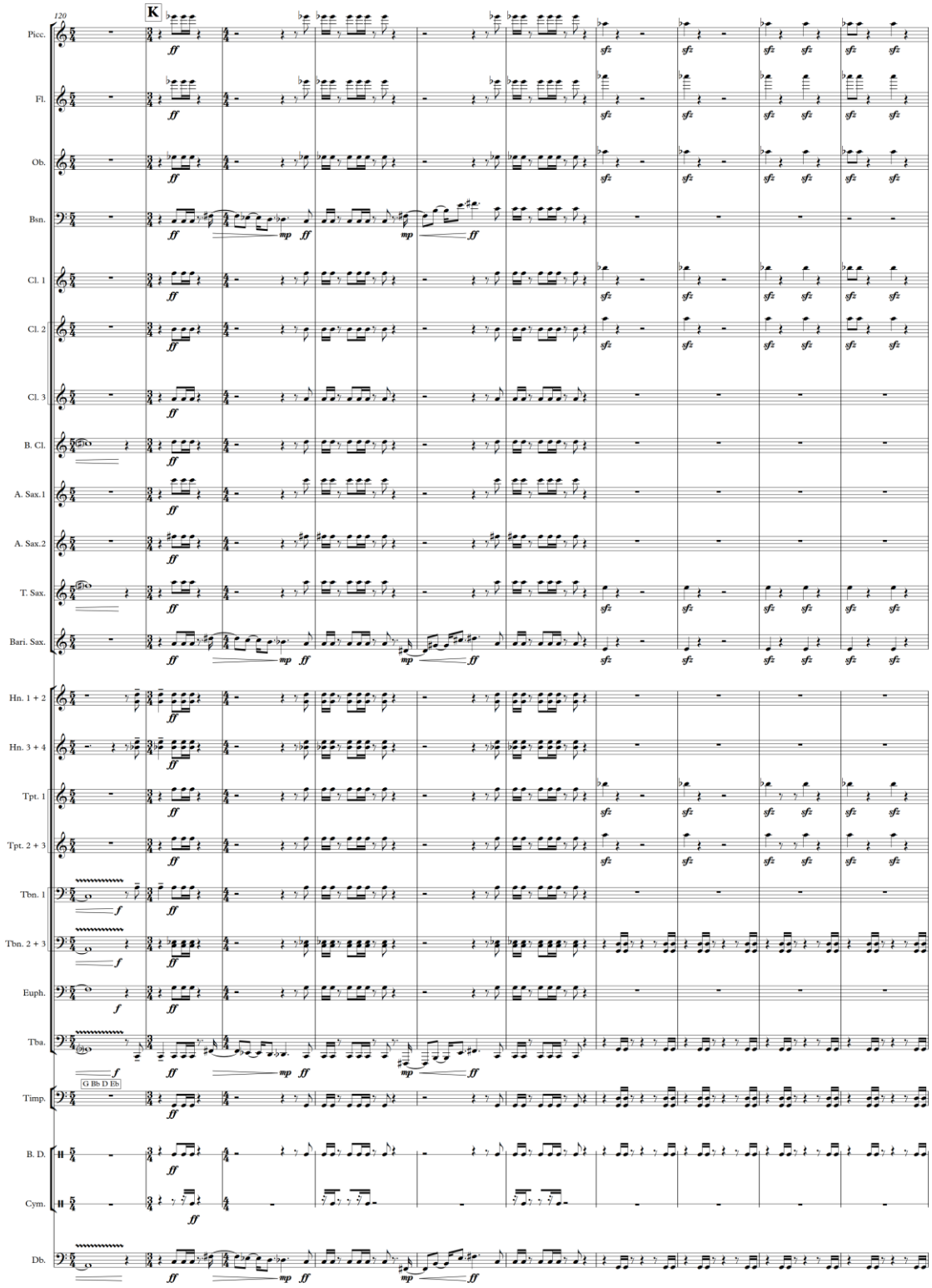
IV. Panic

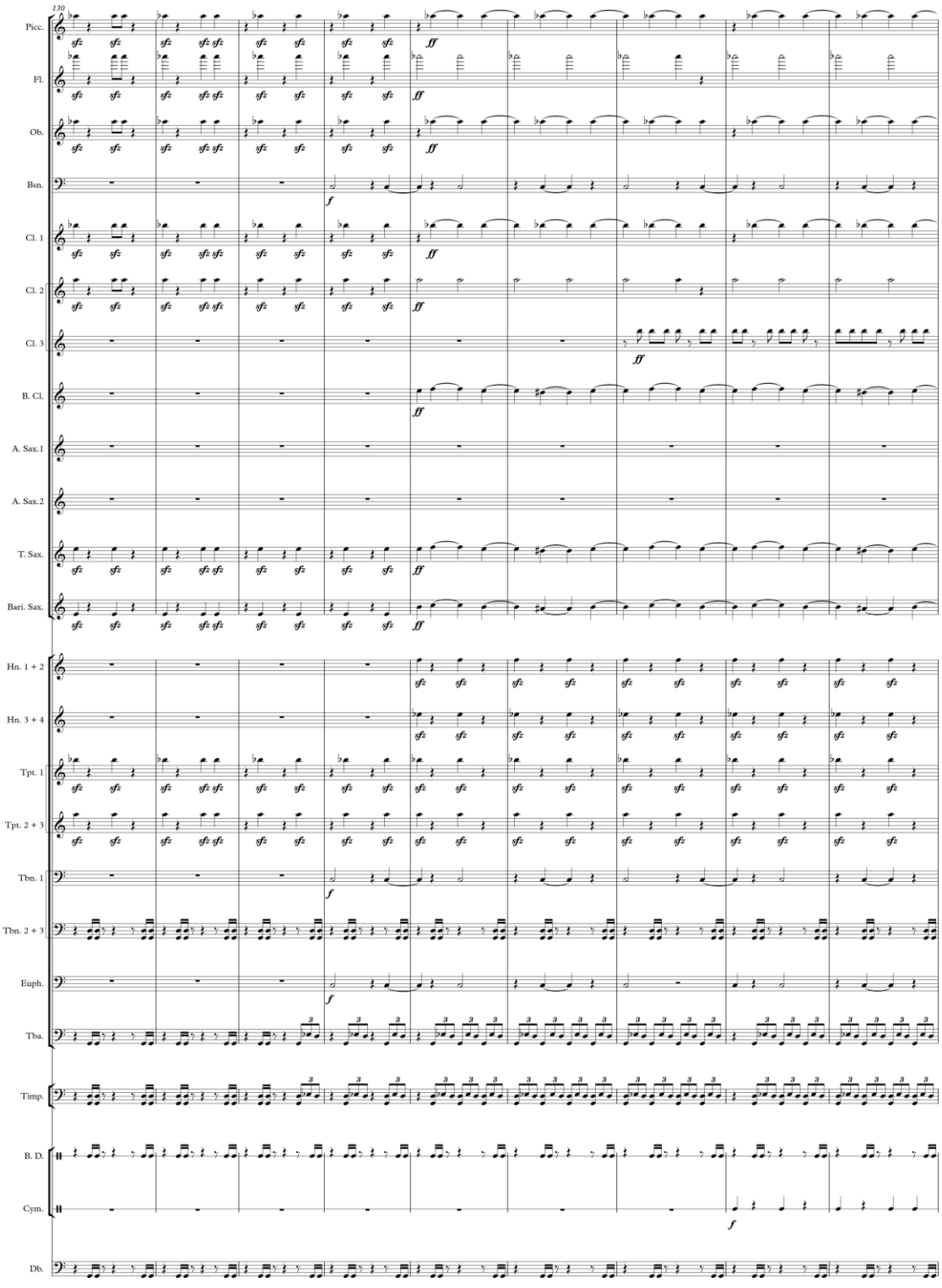
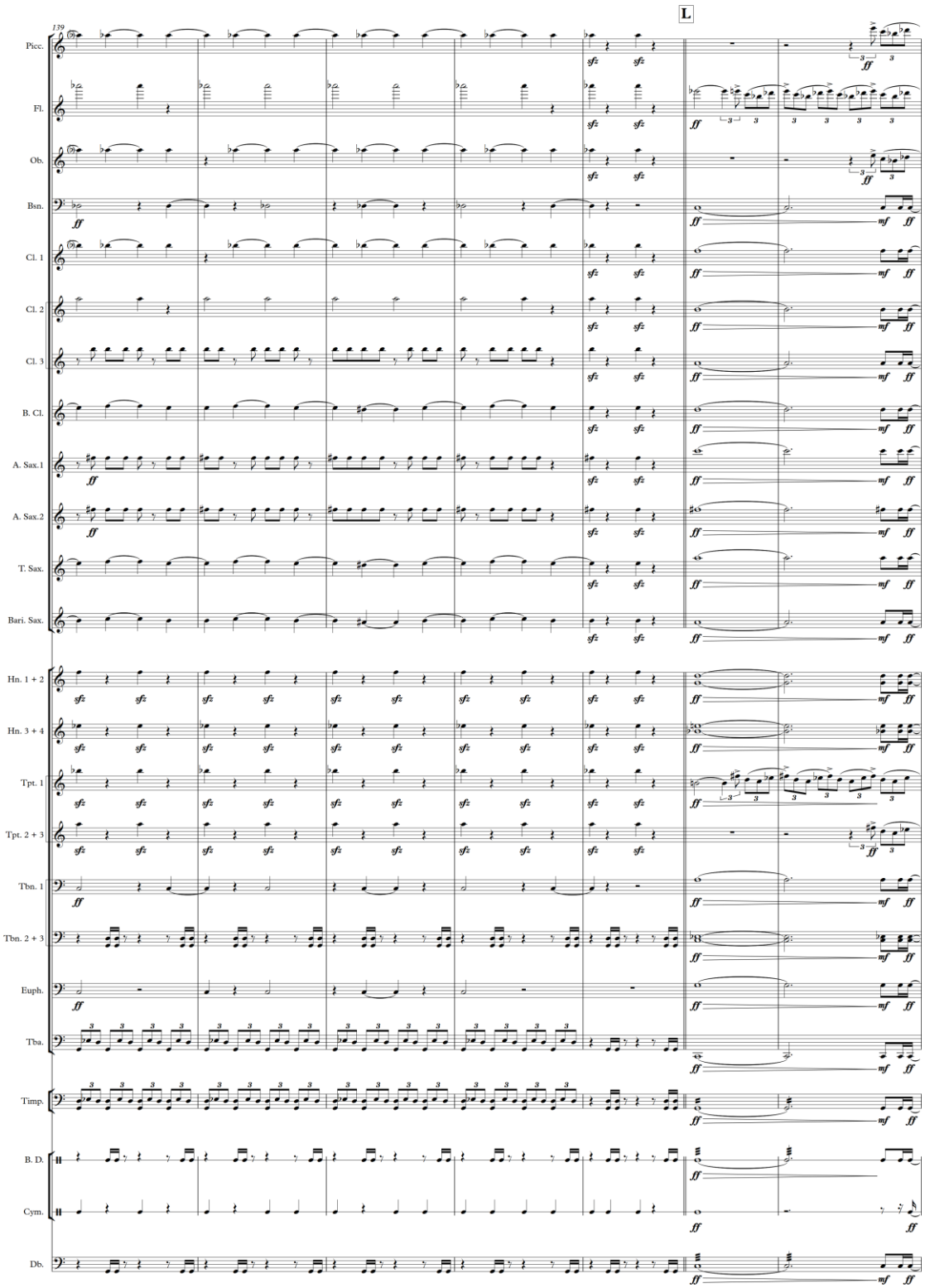
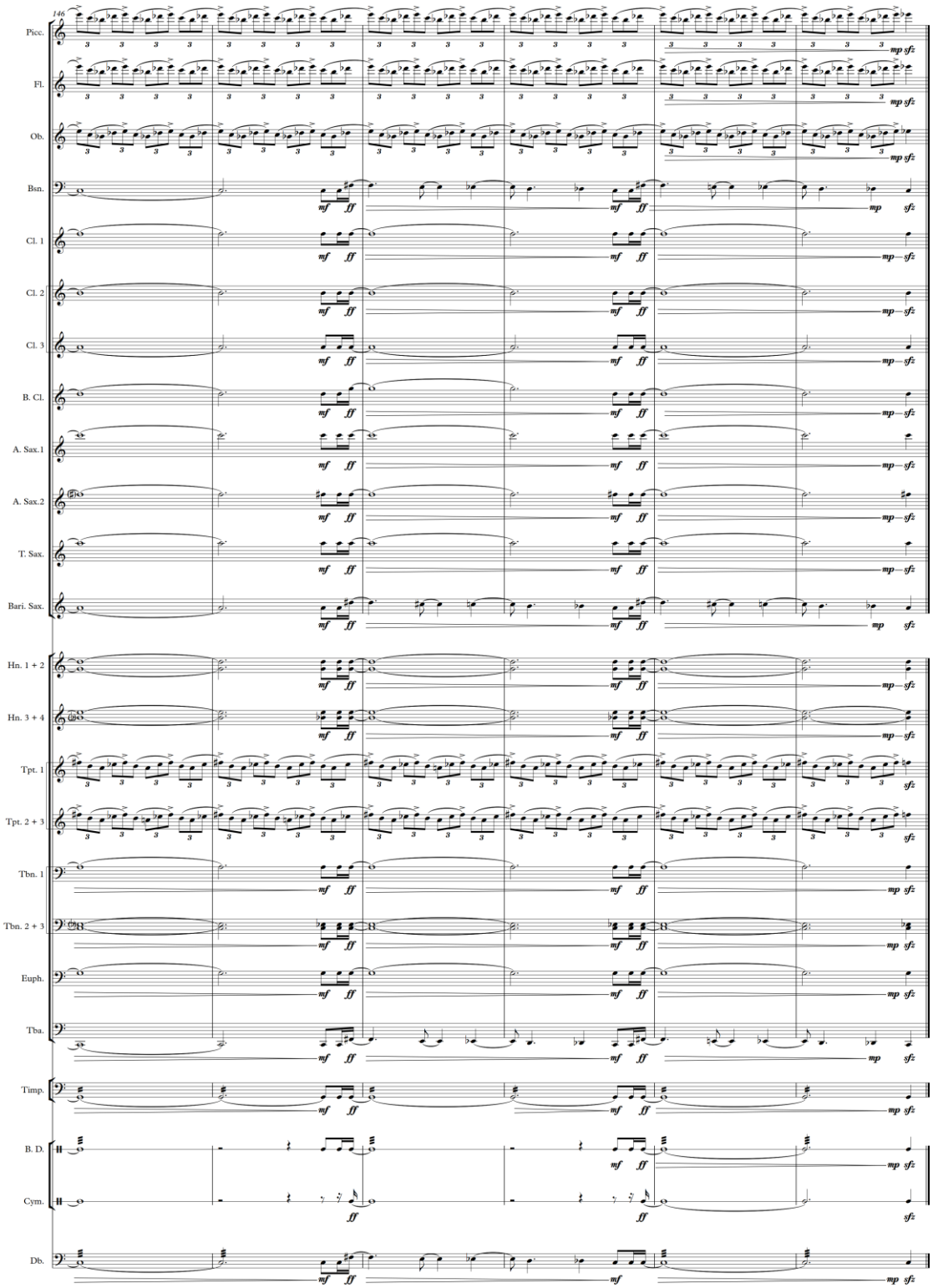

A
♩ = 60
Flute
Oboe
Bassoon
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Clarinet in B♭ 3
Bass Clarinet
Alto Saxophone 1
Alto Saxophone 2
Tenor Saxophone
Baritone Saxophone
Horn in F 1 + 2
Horn in F 3 + 4
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2 + 3
Trombone 1
Trombone 2 + 3
Euphonium
Tuba
G A B♭ D
Timpani
Bass Drum
Cymbals
pizz.
Double Bass


10
B ♩=70
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
F# A Bb D
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

molto accel.
C
♩ = 60
19
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
G A Bb D
B. D.
Cym.
Db.

28
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

D ♩ = 80
molto accel.
to ♩ = 120
♩ = 60 molto accel.
37
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
F# A Bb D
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

E ♩ = 120
46
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
E F# Bb D
B. D.
Cym.
Db.

molto accel.
54
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

to ♩ = 150
molto rit.
F ♩ = 60
61
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
arco

69
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
E G Bb D
B. D.
Cym.
Db.

79
molto accel.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
E F# Bb D
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

G
♩ = 120
87
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

91
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

molto accel.
95
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

♩ = 150
103
molto rit.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

110
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

114
♩ = 60
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
f
f
f

V. Indeterminate

6
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

10
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
E G Bb D
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

13
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

16
B
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

21
C
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

28
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

D
36
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

44
E
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
F# G Bb D
Timp.
B. D.
Cym.
Db.


F
51
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
sfz
mp
p


60
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.
mp
mf

G
H
67
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
F# G Bb D
B. D.
Cym.
Db.

I
78
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

85
J
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

92
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
F Ab Bb D
B. D.
Cym.
Db.

97
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

102
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

107
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

111
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

115
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

120
K
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
G Bb D Eb
Timp.
B. D.
Cym.
Db.


130
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

139
L
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

146
Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax.1
A. Sax.2
T. Sax.
Bari. Sax.
Hn. 1 + 2
Hn. 3 + 4
Tpt. 1
Tpt. 2 + 3
Tbn. 1
Tbn. 2 + 3
Euph.
Tba.
Timp.
B. D.
Cym.
Db.

บรรณานุกรม

Burns, Alex. (2016). Carl Nielsen ‘Symphony 2 – The Four Temperaments’: A Character Study. [Online]. Available from: https://classicalexburns.com/2016/08/14/carl-nielsen-symphony-2-the-four-temperaments-a-character-study/ [2018, December, 15]

Cope, David. (1997). Techniques of The Contemporary Composer. The United States of America: Schirmer.

Ewen, Hunter. Ultradian Bipolar Disorder [Music file]. Available from http://hunter-ewen.blogspot.com/2008/11/ultradian-bipolar-disorder.html [2017, August, 19]

Hindemith, Paul. (1936). The Craft of Musical Composition. New York: Associated Music Publishers.

Kostka, Stefan. (2006). Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall

Morgan, Robert P. (1991). Twentieth-Century Music. New York : W.W. Norton & Company.

Gorsvan, El. (2015). Four Temperaments: Sanguine, Phlegmatic, Choleric, and Melancholic Personality Types. [Online]. Available from: https://psychologia.co/four-temperaments/ [2019, January, 10]

Persichetti, Vincent. (1961). Twentieth Century Harmony. New York: W.W. Norton & Company.

Renshaw, Jeffery. (1991). "Schwantner's First Work for Wind Ensemble", The Instrumententalist, 45.

Sparke, Philip. (2004) Music of Spheres. [Online]. Available from: http://www.philipsparke.com/Music%20of%20the%20Spheres%20CB.htm [2019, January, 11]

Walter White, Eric. (1997). Stravinsky: A Critical Survey 1882-1946. New York: Philosophical Library.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

Chulalongkorn University

มาโนช หล่อตระกูล และ ปราโมทย์ สุคนิชย์. (2558). จิตเวชศาสตร์ รามาธิบดี. ฉบับเรียบเรียงครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ภาควิชาจิตเวชศาสตร์ คณะแพทยศาสตร์โรงพยาบาลรามาธิบดี มหาวิทยาลัยมหิดล.

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นิธิ จันทร์ชมเชย
วัน เดือน ปี เกิด	19 พฤษภาคม 2530
สถานที่เกิด	อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม
วุฒิการศึกษา	ปริญญาตรี สาขาดนตรีแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่จบการศึกษา 2552 ปริญญาโท สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่จบการศึกษา 2554 ปริญญาเอก สาขาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่จบการศึกษา
ที่อยู่ปัจจุบัน	123/1 ม.7 ต.บางช้าง อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม
ผลงานตีพิมพ์	- ผลงานการวิจัยเรื่อง “การสร้างแบบฝึกหัดกีต้าร์ตามแนวทางการประพันธ์ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค” โดยได้รับเงินสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี ในปี พ.ศ.2557 - ผลงานการวิจัยเรื่อง “การเรียบเรียงเสียงประสานบทประพันธ์ CONCERTO NO.1 IN E Major ของ อันโตนิโอ วิวัลดิ สำหรับวงเครื่องดนตรีกีต้าร์” โดยได้รับเงินสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี ในปี พ.ศ.2558 - ผลงานการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “บทประพันธ์เพลง Orderless” โดยได้รับเงินสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี ในปี พ.ศ.2559

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University