รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการวิจัย

รฤก สำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา

FROM TIME TO TIME FOR CELLO ORCHESTRA

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

โดย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

สนับสนุนโดย

สถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต

2556

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์ *รฤก สำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา (From Time to Time for Cello Orchestra)* บทนี้ เป็นงานวิจัยประเภทงานสร้างสรรค์ ได้รับการสนับสนุนจากสถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต งานวิจัยฉบับนี้สามารถเสร็จสมบูรณ์ได้โดยได้รับความเอื้อเฟื้อ และความร่วมมือจากผู้เกี่ยวข้องหลายฝ่าย ดังนั้นผู้ประพันธ์ขอถือโอกาสนี้ขอบพระคุณผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกๆ ท่าน

อาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง หัวหน้าและผู้ก่อตั้งกลุ่มนักเชลโลชาวไทย พร้อมทั้งเป็นหัวหน้าวงดุริยางค์เชลโล นอกจากนั้นเป็นอาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ซึ่งเป็นผู้ให้คำแนะนำสำหรับงานประพันธ์บทเพลงนี้

อาจารย์กิตติคุณ สดประเสริฐ อาจารย์ประจำ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และหัวหน้ากลุ่มเชลโลวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra) ให้เกียรติเป็นผู้นำเสียงดนตรีออกมาจากโน้ตเพลงที่อยู่บนแผ่นกระดาษได้อย่างสมบูรณ์ ไพเราะ และสวยงามมาก ในฐานะผู้อำนวยเพลงสำหรับการแสดงครั้งนี้

นักดนตรีทุกท่านจากวงดุริยางค์เชลโลไทย ประกอบด้วยนักเชลโลชาวไทยตั้งแต่เยาวชนจนกระทั่งผู้ทรงคุณวุฒิระดับแนวหน้า รวมถึงนักเชลโลชาวต่างชาติจากประเทศฟิลิปปินส์ เกาหลีใต้ และญี่ปุ่น

วงดุริยางค์ซิมโฟนีแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่อนุเคราะห์หอแสดงดนตรี การประชาสัมพันธ์ และเอื้อเฟื้ออำนวยความสะดวกต่างๆ สำหรับงานแสดงคอนเสิร์ตวงดุริยางค์เชลโลไทยครั้งที่ 2 ในวันที่เสาร์ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2556

นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ขอขอบพระคุณและขออภัยเป็นอย่างสูงสำหรับผู้เกี่ยวข้องทุกท่านที่มิได้กล่าวถึง ณ ที่นี้ ที่ร่วมเป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์บทนี้ และช่วยให้งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

ผศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

22 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ชื่อเรื่อง : รฤก สำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา
ผู้วิจัย : ผศ. ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น สถาบัน : วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีที่พิมพ์ : พ.ศ. 2556 สถานที่พิมพ์ : มหาวิทยาลัยรังสิต
แหล่งที่เก็บรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ : มหาวิทยาลัยรังสิต จำนวนหน้างานวิจัย : 73 หน้า
คำสำคัญ : เชลโล, ออร์เคสตรา, มหาจุฬาลงกรณ์ ลิขสิทธิ์ : มหาวิทยาลัยรังสิต

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* ถูกประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงความรฤก (รำลึก) และแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากรุณาธิคุณแด่องค์พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์ฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (พระปิยมหาราช) ในงานแสดงคอนเสิร์ตวงดุริยางค์เชลโลไทย ครั้งที่สอง ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันเสาร์ที่ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2556

บทประพันธ์นี้อยู่บนพื้นฐานดนตรีระบบนีโอโทนาลิตี มีโครงสร้างเลียนแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา ประกอบด้วยแนวคิดหลัก A, B, และ C เป็นองค์ประกอบสำคัญ นอกจากนั้นมีการจัดแนวการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา โดยแบ่งวงเชลโลออกเป็นสี่แนวเลียนแบบคณะนักร้องประสานเสียง สำหรับวัตถุดิบการประพันธ์ที่นำมาใช้สำหรับแนวคิดหลักแต่ละช่วง พัฒนามาจากหน่วยย่อยทำนองของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 พร้อมกันนั้นให้ความสำคัญกับเสียงประสานขั้นคู่ห้า โดยเฉพาะอย่างยิ่งคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์เสื่อถึงพระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 วัตถุดิบการประพันธ์ทั้งหมดดังกล่าวกระจายอยู่ตลอดบทประพันธ์ ซึ่งสะท้อนถึงความหมายบทประพันธ์ “บางครั้งบางคราว” อีกทั้งบางช่วงของบทประพันธ์กำหนดให้แนวเชลโลสี่เล่นด้วยค่าความยาวโน้ตสามจังหวะบนอัตราจังหวะธรรมดา 4/4 เพื่อสะท้อนถึงความหมายแฝงของบทประพันธ์ที่เป็นการซ้อนกันของเวลา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Title : From Time to Time for Cello Orchestra

Researcher : Asst. Prof. Dr. Wiboon Trakulhun Institute : Conservatory of Music, Rangsit University

Year of Publication : 2013 Publisher : Rangsit University

Source : Rangsit University No. of page : 73 pages

Keywords : Cello, Orchestra, Chulalongkorn Copyright : Rangsit University

Abstract

The composition *From Time to Time for Cello Orchestra* was composed as a tribute and expression of loyalty to H.M. King Chulalongkorn (Rama V). The world premiere was performed at the second Thai Cellissimo Orchestra Concert in the Music Hall, Building of Art and Culture, Chulalongkorn University on October 19th, 2013.

The composition is based on neo-tonality. Its structural form is similar to that of a sonata which is comprised of three main ideas (A, B, and C). The orchestra is divided into four-part as a cello choir. The raw materials of each main idea were developed from *Chulalongkorn*–some melodic fragments–that was composed by H.M. King Bhumibol Adulyadej (Rama IX). Moreover, the piece used the fifth relationship, especially quintal chords to symbolize Rama V. All of the materials are pervasive throughout the piece which reflects the meaning of the composition. Furthermore, in some area, the fourth cello played three beats against quadruple time (4/4) to indicate the layer of time.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	**ก**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**ข**
กิตติกรรมประกาศ	**ค**
สารบัญ	**ง**
สารบัญตัวอย่าง	**ฉ**
สารบัญตาราง	**ช**
สารบัญแผนภูมิ	**ซ**
สารบัญรูปภาพ	**ฌ**
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์	2
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
1.4 ขอบเขตของบทประพันธ์	3
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์	3
1.6 นิยามศัพท์	4
บทที่ 2 เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง	6
2.1 บทประพันธ์สำหรับวงเชลโล	7
2.2 คุณลักษณะเสียงของเชลโล	8
2.3 แนวคิดการจัดแนวบรรเลง	14
2.4 บทประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง	15
บทที่ 3 แนวคิดและวิธีการประพันธ์เบื้องต้น	18
3.1 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์ (Pre-Composition Idea)	19
3.2 ขั้นตอนการประพันธ์	22

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 4 อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์	24
4.1 โครงสร้างบทประพันธ์	24
4.2 บทวิเคราะห์	25
บทที่ 5 สรุปบทประพันธ์	39
5.1 สรุปแนวคิดบทประพันธ์	39
5.2 การเผยแพร่ผลงาน	40
5.3 สรุปผลการวิจัย	41
บรรณานุกรม	42
ภาคผนวก ก บทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์*	45
ภาคผนวก ข รวมภาพบรรยากาศการซ้อมและการแสดง	47
บทประพันธ์ รฤก สำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา (From Time to Time for Cello Orchestra)	53
ประวัติผู้ประพันธ์	69

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่	หน้า
2.1 การปรับตั้งสายเปิด (a) และช่วงเสียงของเชลโล (b)	9
2.2 กุญแจ	9
2.3 Rossini, *William Tell*, Overture, ห้องที่ 1-10	11
2.4 การเล่นควบสาย (a), (b), (c)	12
2.5 เสียงฮาร์โมนิกของเชลโล	13
3.1 หน่วยทำนองย่อยที่ 1 (ห้องที่ 1-2)	20
3.2 หน่วยทำนองย่อยที่ 2 (ห้องที่ 3-4)	20
3.3 หน่วยทำนองย่อยที่ 3 (ห้องที่ 7-8)	21
3.4 หน่วยทำนองย่อยที่ 4 (ห้องที่ 15-16)	21
3.5 หน่วยทำนองย่อยที่ 5 (ห้องที่ 19-20)	21
4.1 การประสานเสียงคู่สี่-ห้า และการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง	26
4.2 การพัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง	27
4.3 แนวคิดหลัก A	28
4.4 แนวคิดหลัก B	29
4.5 ประโยค x ของแนวคิดหลัก C	31
4.6 จุดซ้อม H	32
4.7 จุดซ้อม K	34
4.8 พื้นผิวการสอดทำนองบริเวณจุดซ้อม L	35

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

ตารางที่ หน้า

4.1 โครงสร้างบทประพันธ์ 25

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่	หน้า
4.1 โครงสร้างประโยคบริเวณแนวคิดหลัก C	30
4.2 โครงสร้างประโยคบริเวณแนวคิดหลัก C (ตอนย้อนความ)	37

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

สารบัญรูปภาพ

ภาพที่		หน้า
1	โปสเตอร์การแสดง	48
2	(ชุด) รวมภาพบรรยากาศการซ้อม	49
3	(ชุด) รวมภาพบรรยากาศการแสดง	51

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดุริยางค์เชลโลเป็นการเฉพาะนั้นมีจำนวนน้อยมาก ส่วนใหญ่มักเป็นการนำเอาบทเพลงอื่น มาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ นอกจากนั้นไม่เคยมีนักประพันธ์เพลงชาวไทยท่านใดเคยประพันธ์บทเพลงใหม่สำหรับวงดุริยางค์เชลโลมาก่อน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับอาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง เกี่ยวกับประเด็นดังกล่าว จากนั้นจึงได้ริเริ่มโครงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลงบทใหม่สำหรับวงดุริยางค์เชลโล โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นวงดุริยางค์ซึ่งส่วนใหญ่ประกอบด้วยนักเชลโลชาวไทย

วงดุริยางค์เชลโลไทย (Thai Cellissimo Orchestra) ก่อตั้งขึ้นโดยอาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง เมื่อปี พ.ศ. 2555 ภายใต้ชื่อกลุ่มนักเชลโลชาวไทย (Thai Cello Society) ประกอบด้วยสมาชิกที่เป็นนักเชลโลเยาวชนจนกระทั่งนักเชลโลผู้ทรงคุณวุฒิระดับแนวหน้าของไทย นอกจากนั้นยังได้เปิดโอกาสให้นักเชลโลชาวต่างชาติ เช่น ญี่ปุ่น เกาหลีใต้ และฟิลิปปินส์ ได้เข้ามามีส่วนร่วมกับวงดุริยางค์เชลโลไทย โดยที่การแสดงครั้งแรกมีขึ้นเมื่อวันอาทิตย์ที่ 3 มิถุนายน พ.ศ. 2555 ภายใต้การอำนวยเพลงของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอกชูชาติ พิทักษากร ศิลปินแห่งชาติ

สำหรับโครงการปี พ.ศ. 2556 กลุ่มนักเชลโลชาวไทยมีเป้าหมายต้องการจัดการแสดงคอนเสิร์ตวงดุริยางค์เชลโลไทย ครั้งที่สอง ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันที่เสาร์ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2556 โครงการดังกล่าวมีวัตถุประสงค์เพื่อเฉลิมพระเกียรติแด่องค์พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์ฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (พระปิยมหาราช) พร้อมทั้งเป็นการหารายได้จากการบริจาคสมทบทุนสนับสนุนเยาวชนที่ขาดโอกาสทางการศึกษา ภายใต้โครงการฝึกอาชีพจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตามแนวทางโรงเรียนพระดาบส ซึ่งเกิดขึ้นจากพระราชหฤทัยห่วงใยของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) พร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ และสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี

ด้วยโอกาสนี้ผู้ประพันธ์ได้หารือกับอาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง ในการที่จะประพันธ์บทเพลงใหม่สำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา เพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งในงานแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้ อภิชัย เลี่ยมทอง อธิบายว่า บทประพันธ์สำหรับบรรเลงโดยเครื่องดนตรีเชลโลเพียงประเภทเดียวมีอยู่เพียงจำนวน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

หนึ่ง นักประพันธ์หลายท่านประพันธ์บทเพลงสำหรับเชลโล 4 แนว (Cello Quartet) หรือ 6-12 แนว อยู่จำนวนหนึ่ง แต่สำหรับวงดุริยางค์เชลโลนั้นเป็นสิ่งแปลกใหม่ แม้แต่ในต่างประเทศก็ไม่พบเห็นบ่อยนัก (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2556)

จากเหตุตามที่กล่าวข้างต้น ผู้ประพันธ์จึงมีความประสงค์ที่จะประพันธ์เพลงบทใหม่ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์โครงการ โดยวันที่จัดงานแสดงคอนเสิร์ต และสถานที่จัดงานแสดง ตรงกับเดือนที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 5 ทรงเสด็จสวรรคต (พ.ศ. 2453) และเป็นมหาวิทยาลัยที่ถือกำเนิดมาจากโรงเรียนสำหรับฝึกหัดวิชาข้าราชการฝ่ายพลเรือน ซึ่งพระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้จัดตั้งขึ้น เมื่อปี พ.ศ. 2442

ดังนั้นแนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบทใหม่นี้ ผู้ประพันธ์จะนำหน่วยทำนองย่อย (Melodic Fragment) มาจากส่วนต่างๆ ของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลปัจจุบัน สำหรับใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์ แต่จะไม่อ้างอิงแนวทำนองเดิมทั้งหมด ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ปรารถนาที่จะให้ผู้ฟังแต่ละคนเกิดความคลุมเครือและไม่แน่ใจ แต่ยังคงสามารถจินตนาการถึงบทเพลงดังกล่าวได้ พร้อมทั้งเป็นการรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของทั้งสองพระองค์ นอกจากนั้นเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดเบื้องต้นของบทประพันธ์ และสามารถเข้าใจบทประพันธ์ใหม่นี้ได้ง่ายขึ้น จากที่มาความสำคัญ แนวคิดการประพันธ์ และประเด็นอื่นๆ ผู้ประพันธ์ปรารถนาที่จะประพันธ์บทเพลงใหม่ภายใต้ชื่อ “*รุกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา (From Time to Time for Cello Orchestra)*”

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์

1.2.1 เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงความระลึก และแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากรุณาธิคุณแด่องค์พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์ฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9

1.2.2 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา อีกทั้งเป็นบทประพันธ์บทแรกที่แต่งขึ้นโดยนักประพันธ์ชาวไทย

1.2.3 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ องค์ความรู้ใหม่ สำหรับศิลปะและวงวิชาการด้านดนตรี

1.2.4 เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนวงการศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพัฒนานักเชลโลระดับเยาวชนของไทย

1.2.5 เพื่อเป็นการเสริมสร้างและกระตุ้นความสนใจสำหรับผู้ฟังโดยทั่วไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงบทนี้ ผู้ประพันธ์คาดว่าผลของบทประพันธ์เพลงจะก่อให้เกิดประโยชน์ ดังต่อไปนี้

1.3.1 ได้มีโอกาสเป็นส่วนหนึ่งที่จะแสดงความระลึก พร้อมทั้งแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากรุณาธิคุณแด่องค์พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์ฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9

1.3.2 ได้บทประพันธ์เพลงบทใหม่สำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา โดยนักประพันธ์ชาวไทย

1.3.3 สร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ สำหรับวงวิชาการด้านดนตรี

1.3.4 ส่งเสริมและสนับสนุนวงการศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักเชลโลระดับเยาวชนไทย

1.3.5 ได้เสริมสร้างและกระตุ้นความสนใจสำหรับผู้ฟังโดยทั่วไป

1.3.6 เผยแพร่บทประพันธ์เพลงในรูปแบบทางวิชาการ

1.3.7 เผยแพร่บทประพันธ์เพลงโดยการนำออกแสดง

1.4 ขอบเขตของบทประพันธ์

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลงครั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้ร่วมปรึกษาหารือกับอาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง ถึงข้อพิจารณาต่างๆ สำหรับการประพันธ์เพลงบทใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์โครงการ พร้อมทั้งวางกรอบของบทประพันธ์ อีกทั้งเพื่อให้งานการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้ผ่านไปได้ด้วยดี ดังนั้นขอบเขตของการประพันธ์เพลงบทใหม่ มีดังนี้

1.4.1 เป็นบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีพรรณนา มีความยาวประมาณ 10 นาที

1.4.2 เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา ประกอบด้วยนักเชลโลประมาณ 60 คน

1.4.3 ประพันธ์เพลงให้สอดคล้องกับการจัดรูปแบบของวงดนตรีบนเวที ซึ่งเป็นรูปแบบเดียวกับการจัดวงดนตรีสตริงแชมเบอร์ออสเคสตรา

1.4.4 สามารถนำบทประพันธ์นี้มาใช้สำหรับบรรเลงโดยวงเชลโลออกเท็ต (Cello Octet)

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์

ข้อตกลงเบื้องต้นที่ผู้ประพันธ์กล่าวถึงในหัวข้อนี้ เป็นเงื่อนไขเบื้องต้นที่ผู้ประพันธ์ได้ร่วมหารือถึงเงื่อนไขความจำเป็นต่างๆ กับอาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง เช่นกัน อย่างไรก็ตามรายละเอียดอื่นๆ สามารถดูบทที่ 3 (แนวคิดและวิธีการประพันธ์เบื้องต้น) โดยข้อกำหนดเบื้องต้นมีดังต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.5.1 เป็นบทประพันธ์บนพื้นฐานระบบนีโอโทนาลิตี (Neo-Tonality) โดยที่เสียงประสานส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch Centricity)

1.5.2 หลีกเลี่ยงการใช้แนวทำนองที่นำมาจากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มากเกินไป

1.5.3 นำหน่วยทำนองย่อยเพียงบางส่วนจากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาใช้เป็นวัตถุดิบสำคัญ

1.5.4 พยายามหลีกเลี่ยงการใช้เสียงกระด้าง (Dissonance) ที่อาจเกิดขึ้นมากเกินไป ทั้งนี้เพื่อเป็นการกระตุ้นและส่งเสริมให้กลุ่มผู้ฟังที่ไม่คุ้นชินกับบทประพันธ์ลักษณะนี้ ได้รับรู้และสามารถเข้าใจบทประพันธ์ได้ง่ายขึ้น

1.5.5 คำนึงถึงความเหมาะสม โดยเฉพาะประเด็นความสามารถของนักเชลโลระดับเยาวชน ทั้งนี้เพื่อเป็นการส่งเสริมและสนับสนุนนักเชลโลเยาวชน ให้มีโอกาสบรรเลงบทประพันธ์บทใหม่โดยนักประพันธ์ชาวไทย

1.6 นิยามศัพท์

คำศัพท์ดนตรีส่วนใหญ่สำหรับงานวิจัยฉบับนี้อ้างอิง “พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์” (พิมพ์ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2554) ของศาตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ ส่วนชื่อบทประพันธ์เพลงต่างๆ ที่อ้างถึงในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ชื่อเป็นภาษาอังกฤษ อย่างไรก็ตามศัพท์บางคำผู้วิจัยได้บัญญัติขึ้นเองเพื่อความเหมาะสมกับเนื้อหา โดยคำศัพท์ที่ผู้ประพันธ์เห็นว่าควรสร้างความเข้าใจตรงกันซึ่งใช้ในงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ มีดังนี้

ระลึก หมายถึง คิดถึงหรือนึกถึงเหตุการณ์ในอดีต เช่น ระลึกถึงความหลัง, รำลึก ก็ว่า … (ราชบัณฑิตสถาน, 2546: 936)

รฤก อ่านว่า “รอ-ลึก” มีความหมายเดียวกับคำว่า “ระลึก” หรือ “รำลึก” (ราชบัณฑิตสถาน, 2556: ออนไลน์)

แนวคิดหลัก (Idea) มีความหมายคล้ายกับทำนองหลัก (Theme) ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของสังคีตลักษณ์โซนาตา แต่สำหรับงานวิจัยฉบับนี้ได้ขยายความหมายให้รวมถึงลักษณะแนวทำนองสำคัญ และองค์ประกอบแวดล้อมอื่นๆ เช่น ลักษณะพื้นผิว แนวทำนองรอง แนวทำนองประกอบ และอื่นๆ ณ บริเวณหนึ่งๆ ของบทประพันธ์ โดยองค์ประกอบเหล่านี้รวมกันเป็นหนึ่งแนวคิดหลัก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พาราเฟรส (Paraphrase) หมายถึง การนำบทเพลงที่มีอยู่แล้วมาเรียบเรียงใหม่หรือเขียนใหม่ โดยมีการแปรไปจากเดิมบ้าง

แพนไดอาโทนิก (Pandiatonic) หมายถึง ระบบการประสานแบบหนึ่ง ซึ่งให้อิสระต่อการใช้โน้ตต่างๆ ในบันไดเสียง

วงเชลโล หมายถึง การประสมวงขนาดใดๆ ด้วยเครื่องดนตรีเชลโลเพียงเครื่องเดียว อาจประกอบด้วยเชลโลตั้งแต่ 2 เครื่อง จนกระทั่งถึงวงเชลโลออร์เคสตรา โดยที่ไม่มีเครื่องดนตรีประเภทอื่นรวมอยู่ด้วย

หน่วยย่อยทำนอง (Melodic Fragment) มีความหมายเช่นเดียวกับคำว่าโมทีฟ (Motive) แต่สำหรับงานวิจัยครั้งนี้ใช้คำนี้อ้างถึงโมทีฟที่ตัดมาจากบท*เพลง มหาจุฬาลงกรณ์*

ห้วงทำนองสำคัญ (Statement) มีความหมายเหมือนกับ “ทำนองเอก (Subject)” ซึ่งเป็นทำนองสำคัญของเพลงประเภทฟิวก์ (Fugue)

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

บทที่ 2

เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์ *รฤก* บทนี้ ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา โดยบทประพันธ์สำหรับวงประเภทนี้มีจำนวนไม่มากนัก อภิชัย เลี่ยมทอง กล่าวว่า “บทประพันธ์สำหรับเชลโล 4 แนว หรือ 6-12 แนว มีอยู่จำนวนหนึ่ง แต่สำหรับวงดุริยางค์เชลโลนั้นเป็นสิ่งแปลกใหม่ แม้แต่ในต่างประเทศก็ไม่พบเห็นบ่อยนัก” (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2556) ความเห็นนี้สอดคล้องกับผลงานวิจัยของอิวาน มิลคอฟ แอนโทนอฟ (Ivan Milkov Antonov) ซึ่งเป็นงานรวบรวมบทประพันธ์สำหรับวงเชลโลตั้งแต่ 2-12 เครื่อง กระทั่งถึงวงเชลโลออร์เคสตรา ที่ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงศตวรรษที่ยี่สิบถึงช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบเอ็ด ไว้ประมาณมากกว่า 700 บทเพลง จากนักประพันธ์ 530 คนทั่วโลก (Antonov, 2005: iv) อย่างไรก็ตามบทประพันธ์สำหรับวงเชลโลออร์เคสตรายังคงมีจำนวนน้อยมาก โดยในรายงานฉบับเดียวกันนี้ของแอนโทนอฟได้รวบรวมบทประพันธ์สำหรับวงเชลโลออร์เคสตราไว้จำนวนเพียง 18 บทเพลง จากนักประพันธ์ 17 คนทั่วโลก เท่านั้น บทประพันธ์เหล่านี้ถูกแต่งขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1945-2003 ซึ่งมีความยาวระหว่าง 4-20 นาที แต่บทประพันธ์ส่วนใหญ่มีความยาวประมาณ 6 นาที (Antonov, 2005: 113-116)

จากทัศนคติของผู้ทรงคุณวุฒิข้างต้น แสดงให้เห็นว่าบทประพันธ์สำหรับวงเชลโลนั้นมีจำนวนไม่มากนัก ผู้ประพันธ์จึงมีความมุ่งหวังที่จะประพันธ์เพลงบทใหม่ *รฤก* สำหรับบรรเลงโดยวงเชลโลออร์เคสตรา อีกทั้งสามารถนำมาใช้บรรเลงโดยวงเชลโลออกเท็ตได้อีกด้วย ดังนั้นการประพันธ์เพลงสำหรับวงที่ใช้เครื่องดนตรีเชลโลเพียงอย่างเดียว ผู้ประพันธ์พิจารณาว่าควรต้องศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับคุณสมบัติเครื่องดนตรี และคุณลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีเชลโล นอกจากนั้นการศึกษาวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีเชลโล รวมไปถึงบทประพันธ์สำหรับวงเครื่องสาย (String Ensemble) และประเด็นอื่นที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลเบื้องต้นเหล่านี้สามารถช่วยสนับสนุนงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้ พร้อมกับช่วยทำให้เข้าใจถึงแนวทางการประพันธ์สำหรับวงเชลโลออร์เคสตราได้เป็นอย่างดี อีกทั้งสามารถช่วยให้ได้แนวคิดบางประการสำหรับนำมาปรับใช้กับบทประพันธ์ของผู้ประพันธ์เอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.1 บทประพันธ์สำหรับวงเชลโล

ตามจริงแล้วบทประพันธ์สำหรับวงเชลโลเริ่มปรากฏครั้งแรกตั้งแต่ยุคบาโรก โดยเป็นบทประพันธ์สำหรับวงเชลโลสองเครื่อง บทประพันธ์ *Canon for Two Cellos* ถูกแต่งขึ้นปี ค.ศ. 1689 โดยโดเมนิโก กาบริเอลี (Domenico Gabrielli) นักประพันธ์และนักเชลโลชาวอิตาลี (Cowling, 1983 cited in Antonov, 2005: 1) แต่ที่ปรากฏเป็นหลักฐานชัดเจนเป็นบทเพลง *Twelve Duetts for Two Violoncellos*, *with some Observations & Rules for playing that Instrument,* Op. 7 โดยโยฮันน์ เชทกี (Johann Schetky) ประพันธ์เมื่อประมาณปี ค.ศ. 1780 (Stowel, 1999 cited in Antonov, 2005: 1)

แอนโทนอฟอธิบายว่า นักประพันธ์ยุคบาโรกและยุคคลาสสิกหลายท่านได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับวงเชลโล เช่น โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) ประพันธ์บทเพลง *12 Cello Duets* ส่วนชอง แบร์ริแยร์ (Jean Barrière, 1707-1747) นักประพันธ์และนักเชลโลชาวฝรั่งเศสได้แต่งบทเพลง *Sonata in G major for Two Cellos* นอกจากนั้นลูอิจี บอคเคอรินี (Luigi Boccherini, 1743-1805) นักประพันธ์และนักเชลโลชาวอิตาลี ได้ประพันธ์บทเพลงโซนาตาหลายบท เป็นต้น จนกระทั่งช่วงต้น [ศตวรรษที่ยี่สิบ] ยูเลียส เคลงเกล (Julius Klengel, 1859–1933) นักประพันธ์เพลงและนักเชลโลชาวเยอรมัน รวมถึงเดวิด พอพเพอร์ (David Popper, 1843 –1913) นักประพันธ์เพลงและนักเชลโลชาวโบฮีเมีย ได้แต่งบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีของพวกเขาเอง เช่นกัน รวมไปถึงเฮกเตอร์ วิลลา-โลโบส (Heitor Villa-Lobos, 1887-1959) นักประพันธ์เพลงชาวบราซิล แต่งเพลง ‘No. 1 for at least 8 Cellos’ (1930–38) รวบรวมไว้ในชุดบทประพันธ์ *Bachianas Brasileiras* และลาซาร์ นิโคลอฟ (Lazar Nikolov) นักประพันธ์ยุโรปตะวันออก ประพันธ์บทเพลง *Metamorphoses No. 4 for 12 Cellos* (Antonov, 2005: 1)

สำหรับวงดนตรีเชมเบอร์วงแรกที่เป็นระดับมืออาชีพ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีเชลโลทั้งหมดนั้นถูกก่อตั้งขึ้นอยู่ช่วงกลางศตวรรษที่ยี่สิบ โดยลาซโล วาร์กา (Laszlo Varga) เป็นหัวหน้ากลุ่มเชลโลวงนิวยอร์กฟิลฮาร์โมนิกออร์เคสตราระหว่างปี ค.ศ. 1951-1962 ได้ก่อตั้งกลุ่มอเมริกันเชลโลควอร์เท็ต (American Professional Cello Quartet) ภายใต้ชื่อ “นิวยอร์กฟิลฮาร์โมนิกเชลโลควอร์เท็ต (New York Philharmonic Cello Quartet)” (Skogen, 2011: 7) โดยที่สมาชิกวงประกอบด้วยนักเชลโลจากวงนิวยอร์กฟิลฮาร์โมนิกออร์เคสตราทั้งหมด ได้แก่ นาธาน สทัช (Nathan Stutch), มาติน ออร์มานดี (Martin Ormandy), แอนโธนี โซโฟส (Anthony Sophos), และตัวเขาเอง ช่วงเวลานั้นวาร์กาสนใจในการเรียบเรียงเสียงประสาน (Arranging) ให้กับวงเชลโลอย่างมาก เขาเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงเชลโลหลายรูปแบบ (Multi-Cello Ensemble) ตั้งแต่สองเครื่องจนถึงวงเชลโลออร์เคสตรา เขาได้สร้างผลงานที่มีชื่อเสียงจำนวนมากทั้งที่เป็นงานสำหรับงาน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บันทึกเสียง และงานแสดงคอนเสิร์ต โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับนักเชลโล 1,000 คน แสดงที่เมืองโกเบ ประเทศญี่ปุ่น (Skogen, 2011: 9-11)

นอกจากนั้นวาร์กาได้อธิบายว่า นักเชลโลชอบเล่นด้วยกันมากกว่านักไวโอลิน ตัวเขาเองแทบจะไม่ค่อยได้ยินบทเพลงเฉพาะสำหรับวงไวโอลินทั้งหมดมากนัก อย่างไรก็ตามความต้องการบทเพลงที่เหมาะสมซึ่งเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงเชลโลมีไม่มากนัก วาร์กากล่าวว่า “ผลงานจำนวนมากยากเกินไป เรียบเรียงโดยผู้ที่ไม่มีความรู้เกี่ยวกับเชลโลดีนัก การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงเชลโลควอร์เท็ต หรือวงเชลโล อย่างน้อยควรมีความรู้เช่นเดียวกับโซลทาน โคดาย (Zoltán Kodály) ซึ่งเคยเล่นเชลโล ถึงแม้เขาจะไม่ใช่นักเชลโลมืออาชีพ แต่เขาก็เล่นเชลโล ...” (Skogen, 2011: 13-14)

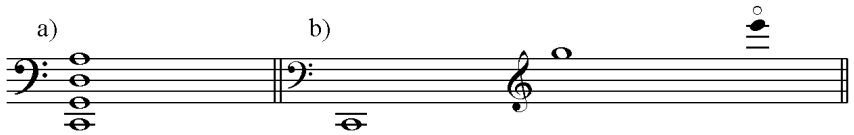
2.2 คุณลักษณะเสียงของเชลโล

คุณลักษณะหรือคุณภาพเสียง (Tone Quality) ของเชลโลนั้นมีลักษณะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ในศตวรรษที่สิบเก้าเสียงของเชลโลถูกเกี่ยวโยงกับการแสดงออกถึงความรู้สึกอย่างมาก ช่วงเวลาขณะนั้นเชลโลถูกพิจารณาว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะตัว และมีศักยภาพสูงเป็นอย่างยิ่ง (McIntosh, 1988: 219) บทประพันธ์สำหรับอุปรากรจำนวนมากให้ความสำคัญกับการบรรเลงเดี่ยวเชลโล นักประพันธ์ในยุคนั้นพิจารณาว่าคุณลักษณะเสียงของเชลโลสามารถนำมาใช้แทนเสียงร้องได้เป็นอย่างดี สามารถนำมาใช้แสดงแทนถึงอารมณ์ ความรู้สึก และการแสดงออกของเสียงร้อง หรือกล่าวได้ว่า “เสียงเชลโลได้กลายมาเป็นเสียงร้องแบบหนึ่ง” (Beadell, 2004: 13)

เชลโลสามารถทำหน้าที่เป็นทั้งเสียงเทเนอร์และเบสให้กับวงหรือกลุ่มเครื่องสาย (String Section) (Adler, 2002: 75) เปรียบเทียบได้กับ “เสียงร้องของผู้ชาย ส่วนไวโอลินเปรียบเป็นเสียงร้องของผู้หญิง” (Forsyth, 1982: 429) เมื่อผู้บรรเลงนั่งเล่นเชลโล เห็นได้ว่าขนาดของลำตัวเครื่องอยู่ใกล้และมีขนาดเท่ากับลำตัวของผู้บรรเลง ซึ่งเชลโลเป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงใกล้เคียงกับเสียงพูด และเสียงร้องของมนุษย์มากที่สุด ด้วยน้ำเสียงที่ไม่สูงและไม่ต่ำจนเกินไป (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2556) โดยเฉพาะ “บริเวณช่วงเสียงกลางของเชลโล” (Beadell, 2004: 11) อีกทั้งเชลโลมีช่วงเสียงในการบรรเลงกว้างมากกว่า 4 ช่วงคู่แปด (Octave) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงกว้างมากที่สุดในวงออร์เคสตรา การเล่นเสียงสูงแบบเสียงโซปราโน หรือเสียงต่ำแบบเสียงเบส ไม่ใช่ปัญหาสำหรับเครื่องดนตรีประเภทนี้ เชลโลจึงมีช่วงเสียงครบทุกช่วงสำหรับการบรรเลงให้เกิดเสียงประสานที่สมบูรณ์ (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2556)

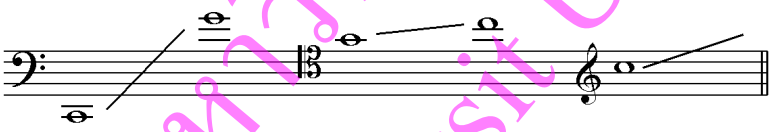
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.1 การปรับตั้งสายเปิด (a) และช่วงเสียงของเชลโล (b)



เชลโลเป็นเครื่องดนตรีที่มีสี่สาย (ตัวอย่างที่ 2.1 a) โดยแต่ละสายของเชลโลให้คุณลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน สาย D ให้ลักษณะเสียงที่มีเสน่ห์ อบอุ่น และคล้ายกับเสียงร้อง สาย A ให้ลักษณะเสียงสดใสและแหลมคม ส่วนสาย G มีคุณลักษณะเสียงที่แข็งแรงน้อยที่สุด สำหรับสาย C เป็นสายที่ให้เสียงต่ำที่สุด และเต็มไปด้วยพลัง นอกจากนั้นด้วยความกว้างช่วงเสียงที่เชลโลสามารถเล่นได้ (ตัวอย่างที่ 2.1 b) กุญแจ (Clef) ที่เหมาะสมสำหรับเชลโลจึงขึ้นอยู่กับช่วงเสียงที่เชลโลเล่นขณะนั้น โดยโน้ตเชลโลจะเขียนบนกุญแจเบส เทเนอร์ หรือเทรเบิล เท่านั้น (ตัวอย่างที่ 2.2) ทั้งนี้เพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงการใช้เส้นน้อย (Leger Line) มากเกินไป (Adler, 2002: 76-77)

ตัวอย่างที่ 2.2 กุญแจ



ซีซิล ฟอร์ไซท์ (Cecil Forsyth) ได้อธิบายเกี่ยวกับเทคนิค และคุณลักษณะเสียงเชลโลไว้หลายประเด็น เขาให้ความเห็นว่า แนวทำนองที่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงยาว (Long Slur) ซึ่งไม่มีเครื่องหมายการใช้คันชัก (Bow) กำกับ บางกรณีอาจเป็นไปได้ยาก หรือไม่สมเหตุสมผลเชิงการปฏิบัติ อย่างไรก็ตามเครื่องหมายเชื่อมเสียงลักษณะดังกล่าว มิได้หมายถึงผู้เล่นจำเป็นต้องเล่นแนวทำนองนั้นๆ โดยไม่เปลี่ยนทิศทางของคันชัก แต่เครื่องหมายเชื่อมเสียงดังกล่าวมีความหมายนัยว่าผู้ประพันธ์ต้องการให้เล่นแนวทำนองด้วยเสียงต่อเนื่อง (Legato) ฟอร์ไซท์ กล่าวว่า “ความจำเป็นเมื่อต้องเปลี่ยนทิศทางคันชัก ต้องไม่เป็นอุปสรรคต่อการเล่นเสียงต่อเนื่อง” (Forsyth, 1982: 432)

นอกจากนั้น ฟอร์ไซท์ได้กล่าวถึงประเด็นการแบ่งกลุ่มของเครื่องดนตรีเชลโลว่า “การแบ่งกลุ่มเชลโล (Cello Divisi) ดีกว่าให้เชลโลแต่ละตัวเล่นสองสายควบ (Double Stops)” เขาอธิบายเพิ่มเติมว่า การแบ่งกลุ่มเชลโลส่งผลดีต่อคุณลักษณะด้านเสียงประสาน ทั่วไปแล้วคอร์ดต่างๆ มัก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ถูกแบ่งออกเป็น 4-5 แนว มีเชลโลอย่างน้อยสองตัวเล่นช่วงเสียงสูงบนสาย A ขณะที่แนวเสียงอื่นบริเวณช่วงเสียงกลางจะเล่นโดยเชลโลแนวอื่น กล่าวได้ว่า “การแบ่งกลุ่มเชลโลสามารถผลิตเสียงประสานได้อย่างครบถ้วน ... โดยที่มีเชลโล 3-4 เครื่อง บรรเลงแนวเสียงประสานเพื่อรองรับแนวเชลโลเสียงสูงนั้น” (Forsyth, 1982: 432-433)

สอดคล้องกับซามูเอล อัดเลอร์ (Samuel Adler) ที่กล่าวว่า “เมื่อแบ่งกลุ่มเชลโลจะสามารถสร้างคุณลักษณะเสียงที่ดี” (Adler, 2002: 78) ช่วงขึ้นต้นอุปรากรเรื่อง *William Tell (Guillaume Tell)* ของโจอักคิโน รอสซินี (Gioachino Rossini, 1792-1868) นักประพันธ์ชาวอิตาลี เขาแบ่งกลุ่มเชลโลออกเป็น 5 แนว (ตัวอย่างที่ 2.3) วิธีการนี้แสดงให้เห็นถึงการนำเชลโลมาเล่นเสมือนเป็นการร้องประสานเสียงของ “คณะนักร้อง (Choir)” (Allsop, 1999: 174)

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.3 Rossini, *William Tell*, Overture, ห้องที่ 1-10 (Adler, 2002: 78-79)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

คุณลักษณะเสียงแบบอื่นที่น่าสนใจของเชลโลนั้นมีหลายประเด็น วาเลรี วาวเดน (Valerie Walden) อธิบายว่า เชลโลสามารถเล่นเสียงประสานหรือคอร์ดได้หลายแบบ ทั้งวิธีการใช้นิ้วดีด (Pizzicato Chord) หรือการใช้คันชัก (Bowed Chord) โดยการใช้นิ้วดีดคอร์ดนั้นควรดีดสายต่างๆ พร้อมกัน ซึ่งบาวดิออท (Baudiot) แนะนำว่าให้ใช้ นิ้วหัวแม่มือ และนิ้วหนึ่งถึงสาม บนแต่ละสาย ขณะที่รอมเบิร์ก (Romberg) ให้ความเห็นว่าควรเล่นสาย G และ C ด้วยนิ้วหัวแม่มือ ส่วนสาย D และ A เล่นด้วยนิ้วหนึ่งและสอง ตามลำดับ (Baudiot and Romberg, cited in Walden, 1999: 193) การใช้นิ้วดีดสายของเชลโล (Cello Pizzicato) เปรียบเสมือนเป็นการเล่นมือซ้ายของเปียโน ซึ่งจะให้เสียงที่เข้ากันได้เป็นอย่างดี เมื่อเล่นเป็นแนวประกอบให้กับการใช้คันชักของเครื่องสายแนวบน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อให้เชลโลดีดบนสาย D (Forsyth, 1982: 426)

สำหรับการเล่นคอร์ดโดยการใช้คันชัก ช่วงกลางศตวรรษที่สิบเก้าเน้นให้ความสำคัญกับโน้ตตัวต่ำสุด (ตัวอย่างที่ 2.4 a) ต่อมาช่วงปลายศตวรรษที่สิบเก้าโน้ตที่เล่นบนสาย G และ C จะเล่นแยกกัน คล้ายลักษณะโน้ตประดับ แต่ยังคงเน้นโน้ตตัวต่ำสุด ตามด้วยการเคลื่อนที่ไปเล่นโน้ตบนสาย A และ D พร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 2.4 b) สำหรับช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบมักเล่นโน้ตต่ำและโน้ตสูงอย่างละสองตัวพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 2.4 c) (Baillot (a), Rabaud (b), Broadley (c), cited in Walden, 1999: 193)

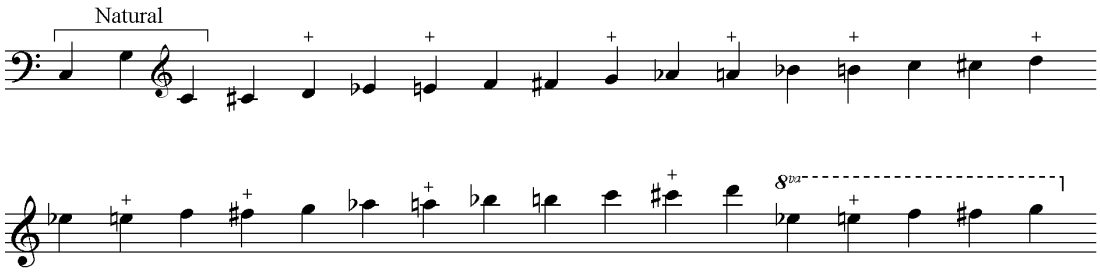
ตัวอย่างที่ 2.4 การเล่นควบสาย (a), (b), (c)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิธีการข้างต้นกล่าวได้ว่าเป็นการเล่นหลายสาย (Multiple Stops) ในเวลาเดียวกัน โดยที่การเล่นพร้อมกันหลายสายมีทั้งแบบเล่นควบสองสาย ควบสามสาย (Triple Stops) และควบสี่สาย (Quadruple Stops) ซึ่งฟอร์ไซท์ได้ให้คำแนะนำถึงข้อจำกัดของวิธีการเล่นควบหลายสาย เช่น การเล่นควบสองสายควรหลีกเลี่ยงขั้นคู่เจ็ดเมเจอร์ (M7) สำหรับการเล่นควบสามสายโดยไม่มีสายเปิด ไม่ควรมีองค์ประกอบของขั้นคู่เจ็ด อีกทั้งโน้ตสูงสุดไม่ควรเกินโน้ตตัว A (เหนือ C กลาง) และการเล่นควบสี่สายมีข้อกำหนดเช่นเดียวกับไวโอลินที่ไม่ควรใช้สายเปิดสามสาย เป็นต้น (Forsyth, 1982: 416-419) ส่วนอัดเลอร์ได้แสดงให้เห็นถึงตัวอย่างโน้ตสำหรับการเล่นควบสายที่สามารถเป็นไปได้หลายรูปแบบ โดยการเล่นควบสองสายสามารถเล่นได้ทั้งหมด 53 แบบ การเล่นควบสามสายสามารถเล่นได้ทั้งหมด 66 แบบ และการเล่นควบสี่สายสามารถเล่นได้มากกว่า 70 แบบ (Adler, 2002: 79-80)

ฮาร์โทนิก (Harmonics) เป็นคุณลักษณะเสียงอีกแบบหนึ่งที่น่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงฮาร์โมนิกของเครื่องสาย ซึ่งเชลโลสามารถประดิษฐ์เสียงฮาร์โมนิกได้สองแบบ คือ แบบเสียงธรรมชาติ (Natural Harmonics) และแบบเสียงหลอก (Artificial Harmonics) ฟอร์ไซท์แสดงให้เห็นถึงเสียงฮาร์โมนิกที่เชลโลสามรถเล่นได้ (ตัวอย่างที่ 2.5) โดยโน้ตสามตัวแรกเป็นเสียงฮาร์โมนิกที่ได้จากแบบธรรมชาติเท่านั้น ส่วนโน้ตที่มีเครื่องหมายบวก (+) บนหัวโน้ตเป็นเสียงที่ผลิตได้จากทั้งแบบธรรมชาติและแบบเสียงหลอก สำหรับโน้ตอื่นที่เหลือผลิตได้จากแบบเสียงหลอกเพียงอย่างเดียว โดยเสียงฮาร์โมนิกสูงสุดที่เชลโลสามารถผลิตได้เป็นโน้ต G (โน้ตตัวสุดท้ายของตัวอย่างที่ 2.5) (Forsyth, 1982: 423-424) อย่างไรตามอัดเลอร์ให้ความเห็นต่างกันออกไป โดยโน้ตฮาร์โมนิกตัวสูงสุดที่เชลโลสามารถผลิตได้เป็นโน้ตตัว D (Adler, 2002: 81) ซึ่งสูงกว่าความเห็นของฟอร์ไซท์เท่ากับคู่ห้าเพอร์เฟค

ตัวอย่างที่ 2.5 เสียงฮาร์โมนิกของเชลโล



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.3 แนวคิดการจัดแนวบรรเลง

แนวคิดการจัดแนวบรรเลงให้กับวงเชลโล เป็นประเด็นที่ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญเช่นกัน ซึ่งสโคเจนได้อธิบายถึงเทคนิคและวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงเชลโลของวาร์กาว่า เมื่อนำบทประพันธ์ออร์เคสตรามาเรียบเรียงใหม่ให้กับวงเชลโลแบบใดก็ตาม ส่วนใหญ่ยากเกินไป ผู้เรียบเรียงเสียงประสานไม่คำนึงถึงคุณลักษณะเฉพาะ และไม่พิจารณาถึงความสามารถของเชลโล วาร์กาเองให้ความสำคัญกับประเด็นนี้เป็นอันดับแรก โดยตัวเขาเองยอมให้นักเชลโลแต่ละคนพยายามหาวิธีการเล่นเลียนแบบเครื่องดนตรีอื่น บทเพลงสำหรับเปียโนสี่มือ (Four-hand Piano) เป็นบทเพลงสามารถที่นำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับวงเชลโลได้เป็นอย่างดี โดยแนวทำนองส่วนใหญ่ปรากฏบนแนวบนสุดและล่างสุด ซึ่งทำให้วาร์กาพิจารณาว่าแนวทำนองสามารถแบ่งกันเล่นโดยที่เชลโลแต่ละเครื่อง (แนว) ไม่จำเป็นต้องอยู่บนเชลโลแนวใดแนวหนึ่งเป็นการเฉพาะ อีกทั้งเขาให้ความสำคัญกับช่วงเสียง (Range) อย่างมาก ถ้าแนวใดๆ มีช่วงสูงหรือต่ำมากเกินไป เขามักจะปรับระดับเสียงแนวนั้นขึ้นหรือลงหนึ่งช่วงคู่แปด ถ้าระดับเสียงยังคงสูงเกินความสามารถของเชลโล เขาจะให้เชลโลเล่นด้วยด้วยเสียงฮาร์โมนิก นอกจากนั้นเขาจะไม่พยายามให้นักเชลโลปรับตั้งสายใหม่ เขาปล่อยให้นักเชลโลปรับตั้งสายตามธรรมชาติของเครื่อง ซึ่งเชลโลเป็นเครื่องระดับเสียง C (C Pitched Instrument) ทั้งนี้เพื่อที่จะใช้ประโยชน์สูงสุดกับทุกๆ ตัวโน้ตที่นักเชลโลสามารถเล่นได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งระดับเสียง C ต่ำสุด (Skogen, 2011: 14-16)

สโคเจนอธิบายเพิ่มว่า เมื่อวาร์กานำบทประพันธ์ *Adagio con Variazione for Cello and Orchestra* ประพันธ์โดยออตโตริโน เรสปีกี (Ottorino Respighi, 1879-1936) มาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่สำหรับวงเดี่ยวเชลโลและออร์เคสตรา (Solo Cello and Orchestra) และ/หรือวงเดี่ยวเชลโลกับเชลโลแปดแนว (Solo Cello with an 8-part Cello Ensemble) วาร์กาเริ่มด้วยการพิจารณาประเด็นต่างๆ เช่น กุญแจเสียง การจัดแนวบรรเลงของแต่ละเครื่อง การซ้ำแนว (Doubling) ช่วงเสียง และอื่นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแต่ละแนวบรรเลงยากเกินไปหรือไม่ และสามารถเล่นได้หรือไม่ เขาคำนึงถึงแนวทำนองเดิมนั้นจะยากเกินไปสำหรับเชลโลหรือไม่ และเชลโลสามารถเล่นแนวทำนองเหล่านั้นด้วยเครื่องเดียวหรือไม่ บางกรณีเขาอาจพิจารณาให้เชลโลเล่นควบสองสาย อีกทั้งวาร์กาพยายามให้เชลโลเล่นเลียนแบบให้ใกล้เคียงแนวทำนองต้นฉบับเดิมมากที่สุด อย่างไรก็ตามวาร์กาให้สำคัญกับความเหมาะสมของแนวบรรเลงกับเชลโลแต่ละแนว เพื่อที่วงเชลโลสามารถเล่นบทเพลงนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี และมีคุณภาพ (Skogen, 2011: 19-20) วาร์กายังได้กล่าวอีกว่า “เมื่อฉันพิจารณาว่า [โน้ตเหล่านี้] ยากเกินความสามารถของนักดนตรี ... ฉันจะไม่ร้องขอให้พวกเขาเล่นหรือแม้แต่ให้พวกเขาพยายามเล่นโน้ตเหล่านั้น” (Varga, 2007 cited in Skogen, 2011: 37)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.4 บทประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่า วงเชลโลนั้นเปรียบเสมือนเป็นการนำเชลโลมาใช้แทนเครื่องดนตรีประเภทอื่นๆ ทั้งไวโอลินและวิโอลา เนื่องจากช่วงเสียงของเชลโลสามารถครอบคลุมช่วงเสียงของเครื่องดนตรีทั้งสองได้เป็นอย่างดี บทประพันธ์สำหรับวงเครื่องสายโดยเฉพาะอย่างยิ่งสตริงควอร์เท็ต (String Quartet) จึงเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ให้ความสนใจ อีกทั้งสามารถช่วยให้ได้แนวคิดการประพันธ์สำหรับนำมาปรับใช้กับบทประพันธ์ของผู้ประพันธ์เองอีกด้วย

เบลา บาร์ตอก (Béla Bartók, 1881-1945) นักประพันธ์ชาวฮังการีในศตวรรษที่ยี่สิบ มุ่งเน้นความสนใจศึกษาบทเพลงที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชนชาติตนเอง อีกทั้งนำสิ่งเหล่านั้นมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับบทประพันธ์ของเขา บทเพลง *String Quartet*, No. 1 (1909) ประกอบด้วยสามกระบวน (Movement) ได้แก่ อัตราช้า (Lento), อัตราค่อนข้างเร็ว (Allegretto), และอัตราเร็วแบบมีชีวิตชีวา (Allegro Vivace) บทเพลงนี้ใช้วัตถุดิบการประพันธ์เพียงเล็กน้อย ส่วนมากเป็นการใช้การพัฒนาหน่วยทำนองย่อย ช่วงขึ้นต้นกระบวนแรกเป็นดับเบิลแคนอน (Double Canon) แนวทำนองเคลื่อนที่ลงขั้นคู่หกและสอง เสริมด้วยการใช้รูปแบบจังหวะขัด (Syncopation) กระทั่งต่อมาวิโอลาเล่นช่วงเสียงต่ำ พร้อมกับไวโอลินเล่นช่วงเสียงสูง ด้วยอารมณ์ที่แตกต่างมาก นอกจากนั้นบาร์ตอกนำช่วงเริ่มต้นของกระบวนย้อนกลับมาหลายครั้งอย่างอิสระ กระบวนที่สองนำวัตถุดิบเดิมมาใช้โดยเฉพาะจังหวะขัดที่เคยได้ยินจากกระบวนแรก เขาสร้างโมทีฟด้วยโน้ตสี่ตัวขึ้นมาใหม่ โดยใช้การย้อนกลับขั้นคู่แนวทำนองจากกระบวนแรก (เคลื่อนที่ลงคู่สองตามด้วยคู่หก) พร้อมทั้งให้โมทีฟนี้เล่นออสตินาโต อีกทั้งเขายังให้ความสำคัญกับการใช้นิ้วดีดสายของเชลโลมาก กระบวนสุดท้ายบาร์ตอกนำเพลงพื้นบ้านฮังการีมาใช้เป็นวัตถุดิบ ช่วงท่อนนำของกระบวนนี้ซึ่งเป็นจังหวะช้าเขาให้เชลโลเล่นสลับเครื่องอื่นคล้ายกับเป็นการอิมโพรไวส์บนแนวทำนองเพลงพื้นบ้าน (Berger, 2001: 10-12)

อัลบัน แบร์ก (Alban Berg, 1885-1935) นักประพันธ์เพลงชาวออสเตรีย แต่งบทประพันธ์ *String Quartet*, Op. 3 (1910) ประกอบด้วยสองกระบวน โดยที่กระบวนแรกเป็นอัตราจังหวะช้า (Langsam) ด้วยทำนองแบบเพลงร้องอารมณ์เหม่อลอย และกระบวนที่สองเป็นอัตราจังหวะเร็วปานกลาง (Mässiger viertel) ด้วยอารมณ์เร่าร้อน กระบวนแรกมีสองแนวทำนองหลัก ซึ่งแนวทำนองแรกใช้โน้ตโครมาติกทั้งสิบสองตัวแต่ไม่ใช่ชุดแถวโน้ต (Tone Row) กระบวนแรกนี้แบร์กให้ความสำคัญกับการพัฒนาแนวทำนองหลักที่สองมากกว่า ช่วงท้ายกระบวนเขาเสริมด้วยการใช้รูปแบบจังหวะมาร์ช (March) แบร์กขยายท่อนโคดา (Coda) ด้วยแนวทำนองเพลงมาร์ช และนำวัตถุดิบเดิมกลับมาใช้ สุดท้ายเขาจบกระบวนด้วยการทำให้ผู้ฟังนึกถึงทำนองหลักแรก ส่วนกระบวนที่สองมีโครงสร้างแบบรอนโด (Rondo) ด้วยการกลับมาของแนวทำนองหลักถึงห้าครั้ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

โดยที่การกลับมาของทำนองหลักจะไม่เหมือนเดิมทั้งหมด แต่จะมีการพัฒนาเล็กน้อย ช่วงท้ายของบทเพลงเขานำแนวทำนองหลักจากกระบวนแรกกลับมาใช้อีกครั้ง (Berger, 2001: 76-77)

Three Pieces for String Quartet (1914) ของอิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, 1882-1971) นักประพันธ์ชาวรัสเซียที่มีบทบาทมากคนหนึ่งในศตวรรษที่ยี่สิบ บทประพันธ์เพลงชุดนี้ประกอบด้วยบทเพลงย่อยสามบทโดยแต่เดิมไม่มีชื่อเพลง มีเพียงอัตราความเร็วจังหวะกำหนดไว้เท่านั้น ต่อมาสตราวินสกีได้กำหนดชื่อให้เป็น 'Danse,' 'Excentrique,' และ 'Cantique' ตามลำดับ บทเพลงแรกนั้นไวโอลินที่หนึ่งเล่นแนวทำนองคล้ายกับเพลงสวด โดยใช้เพียงสี่โน้ตเล่นซ้ำไป-มาบนรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกัน ซึ่งทำให้นึกถึงเพลงเต้นรำแบบพริมิทีฟของรัสเซีย ตลอดทั้งบทเพลงแต่ละเครื่องใช้เทคนิคการเล่นเฉพาะแนวตัวเอง โดยไวโอลินหนึ่งใช้วิธีการเล่นแบบเต็มคันชัก ไวโอลินสองใช้คันชักเล่นแบบสั้นๆ (Short Stroke) ส่วนวิโอลาใช้คันชักสีใกล้หย่อง (Ponticello) และใช้นิ้วมือซ้ายดีดสาย สำหรับเชลโลใช้นิ้วดีดสาย และเล่นออสตินาโต บทเพลงย่อยที่สองได้แรงบันดาลใจมาจากตัวตลกจากคณะละครสัตว์อังกฤษ ส่วนบทเพลงย่อยสุดท้ายคล้ายกับว่าเป็นบทเพลงประสานเสียงที่เกี่ยวข้องกับศาสนา อีกทั้งมีลักษณะคล้ายกับบทเพลงย่อยแรก โดยแนวทำนองบางช่วงคล้ายเพลงสวดที่มีการใช้โน้ตเพียงสามตัวซ้ำไป-มา (Berger, 2001: 432-433)

ดมิทริ ชอสตาโกวิช (Dmitri Shostakovich, 1906-1975) เป็นนักประพันธ์ชาวรัสเซียเช่นกัน เขาประพันธ์ *String Quartet*, No. 8, Op. 110 (1960) ประกอบด้วยห้ากระบวน โดยกระบวนที่ 1, 4, และ 5 ใช้อัตราจังหวะช้ามาก (Largo) ส่วนกระบวนที่ 3 และ 4 ใช้อัตราจังหวะเร็ว และค่อนข้างเร็วตามลำดับ สำหรับบทเพลงนี้ชอสตาโกวิชนำตัวย่อชื่อของเขา (DSCH) มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักการประพันธ์ (ภาษาเยอรมันชื่อของเขาเท่ากับโน้ต D, E♭, C, B♮) ตอนเริ่มต้นบทเพลงชอสตาโกวิชให้เชลโลบรรเลงช้าๆ โดยเล่นโมทีฟ DSCH ด้วยอารมณ์โศกเศร้า จากนั้นเขาให้เครื่องดนตรีเล่นเลียนแบบ (Imitation) ทำนองดังกล่าว โมทีฟ DSCH เป็นวัตถุดิบสำคัญที่มีบทบาทอย่างมากตลอดทั้งบทประพันธ์นี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระบวนที่ห้าคล้ายกับกระบวนที่หนึ่ง อีกทั้งเขานำโมทีฟ DSCH มาปรับใช้ด้วยวิธีการประพันธ์แบบฟิวก์ (Fugue) (Berger, 2001: 414-415)

นอกจากบทประพันธ์สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต ยังมีบทประพันธ์สำหรับวงประเภทอื่นที่น่าสนใจ โดยเฉพาะบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราจากนักประพันธ์ยุคปัจจุบัน มาร์ค-อองเดร์ แดลบาวี (Marc-André Dalbavie) นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ประพันธ์บทเพลง *Color* (2001) และ *Ciaccona* (2002) แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศความลึกลับด้วยการใช้โน้ตลากยาว และวิธีการซ้ำอย่างมาก บางช่วงของบทประพันธ์สะท้อนความรู้สึกถึงดนตรีอิมเพรสชันแบบฝรั่งเศส ส่วนนักประพันธ์ชาวเยอรมัน มาเธียส พินเชอร์ (Matthias Pintscher) ประพันธ์บทเพลงคอนแชร์โต (Concerto) สำหรับเชลโลและวงออร์เคสตรา *Reflections for Narcissus* (2005) ด้วยการแสดงออกถึงอารมณ์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

และความรู้สึกอย่างมาก โดยเฉพาะแนวทำนองของเชลโลซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างอารมณ์แบบดนตรีโรแมนติก และความรู้สึกของดนตรีปัจจุบัน (Trakulhun, 2011: 6)

บทประพันธ์ที่อ้างอิงถึงบทประพันธ์อื่นๆ เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ผู้ประพันธ์เห็นว่าควรศึกษา บทประพันธ์จำนวนมากของโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918) นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ได้นำแนวทำนองจากบทประพันธ์อื่นมาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ของเขา บทเพลง *Feux d'artifice (Fireworks)* ซึ่งเป็นบทเพลงที่บรรจุในหนังสือเพรลูดเล่มที่สอง (*Préludes* from Book II, 1912–13) แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกที่มีต่อประเทศของเขา โดยบทเพลงนี้เดอบุสซีอ้างอิงถึงบทเพลง *La Marseillaise* ซึ่งเป็นเพลงชาติฝรั่งเศส (Bruhn, 1997: 16) ส่วนกระบวนที่สามของบทเพลง *Cello Sonata* (1915) เดอบุสซีใช้วิธีการพัฒนาโมทีฟ (Motivic Variation) ซึ่งเป็นโมทีฟที่นำจากเพลงสวดลูเธอรัน (Lutheran hymn) อีกทั้งเขาได้ซ่อนบทเพลง *La Marseillaise* ไว้ในบทเพลงนี้เช่นกัน (Ragno, 2006: i) นอกจากนั้นบทเพลง *En blanc et noir* (1915) สำหรับเปียโนสองหลังมีทั้งเพลงชาติฝรั่งเศสและเพลงพื้นบ้าน เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ที่สำคัญ (Wheeldon, 2009: 47–53)

นอกจากเพลงชาติฝรั่งเศสแล้ว เดอบุสซีได้นำเพลงชาติของประเทศอื่นมาใช้เช่นกัน อีกบทเพลงหนึ่งจากหนังสือเพรลูดเล่มที่สอง *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. (Homage to S. Pickwick)* เขานำเพลงชาติอังกฤษ *God Save Our Gracious King* มาใช้บนแนวล่างสุดของเปียโน (Bruhn, 1997: 121) เดอบุสซียังได้ประพันธ์เพลง *Berceuse héroïque* (1914) โดยนำเพลงชาติเบลเยี่ยมมาใช้ ซึ่งในเวลาต่อมาเขาได้ถวายบทเพลงดังกล่าวให้แด่กษัตริย์ของประเทศเบลเยี่ยม ตามจริงแล้วบทเพลง *Berceuse héroïque* ประพันธ์สำหรับเปียโน ต่อมาเดอบุสซีนำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่สำหรับวงออร์เคสตรา (Fulcher, 2001: 214)

จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นสามารถช่วยสนับสนุนงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และเสริมสร้างความเข้าใจในประเด็นต่างๆ ให้กับผู้ประพันธ์ได้ดียิ่งขึ้น นอกจากนั้นแนวคิดและวิธีการประพันธ์จากบทประพันธ์ของนักประพันธ์ข้างต้น สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับบทประพันธ์บทใหม่ของผู้ประพันธ์เองได้ อีกทั้งแนวคิดของลาซโล วาร์กา ประเด็นการจัดแนวบรรเลงให้กับวงเชลโล ช่วยขยายแนวคิดและวิธีจัดแนวบรรเลงให้กับเชลโลแต่ละแนวได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าเบื้องต้นนี้ เป็นเพียงเพื่อสนับสนุนงานสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลง สร้างองค์ความรู้ และขยายแนวคิดให้เพิ่มมากขึ้นเท่านั้น ผู้ประพันธ์จะนำองค์ความรู้เหล่านี้มาประยุกต์ใช้สำหรับการประพันธ์บทเพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* ตามแนวคิดและวิธีการประพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์เอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

แนวคิดและวิธีการประพันธ์เบื้องต้น

การประพันธ์บทเพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* มีวัตถุประสงค์สำคัญประการหนึ่งเพื่อเป็นการแสดงความจงรักภักดีที่มีแด่องค์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) และพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลปัจจุบัน ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงมีแนวคิดเบื้องต้นที่จะนำบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์

เหตุที่ผู้ประพันธ์เลือกนำบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาใช้ เนื่องจากผู้ประพันธ์ปรารถนาที่จะใช้บทเพลงนี้เป็นสื่อ เพื่อระลึกถึงองค์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) โดยบทเพลงดังกล่าวเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 9 ซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์หลักของโครงการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้อีกด้วย อย่างไรก็ตามบทประพันธ์เพลงใหม่ที่อ้างอิงถึงบทเพลงอื่น ผู้ประพันธ์พยายามเลี่ยงมิให้เกิดปัญหาประเด็นการขโมยทรัพย์สินทางปัญญา ซึ่งการนำบางส่วนของบทประพันธ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งหน่วยย่อยทำนองจากบทเพลงอื่นมาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ โดยไม่เป็นการนำมาทั้งประโยคเพลง หรือท่อนเพลง หรือทั้งบทเพลง อีกทั้งไม่เป็นการเลียนแบบในลักษณะพาราเฟรส (Paraphrase) พร้อมทั้งอ้างอิงถึงที่มาของบทประพันธ์นั้นๆ ก็สามารถกระทำได้ (ภาธร ศรีกรานนท์, สัมภาษณ์ผ่านจดหมายอิเล็กทรอนิกส์, 11 กรกฎาคม 2556) นอกจากนั้นการนำบทเพลงในพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 9 สมควรยิ่งที่ต้องอ้างอิงถึงด้วยความเคารพ และตั้งอยู่บนความจงรักภักดีอันสูงสุด

ดังนั้นแนวคิดสำคัญสำหรับบทประพันธ์ เป็นการนำหน่วยทำนองย่อยเพียงบางส่วนจากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาใช้ โดยไม่อ้างอิงแนวทำนองเดิมทั้งหมด เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายจากชื่อบทประพันธ์ “บางครั้งบางคราว” อีกทั้งผู้ประพันธ์คาดว่าเมื่อผู้ฟังได้ยินบทประพันธ์ใหม่นี้จะเกิดความคลุมเครือ แต่ยังคงสามารถจินตนาการ หรือคาดเดาว่ามาจากแนวทำนองเพลงบางส่วนของบทเพลงดังกล่าวได้ และหวังอีกด้วยว่าจะสามารถทำให้ผู้ฟังระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของทั้งสองพระองค์ในมิติต่างๆ ตามแต่ละบุคคล

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.1 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์ (Pre-Composition Idea)

ประเด็นที่มาของชื่อบทประพันธ์ภาษาอังกฤษ “*From Time to Time*” เป็นความนัยแฝงมาจากคำว่า “รฤก” โดยความหมายทั่วไปหมายถึง การรำลึกหรือการระลึกถึงบุคคล สถานที่ เหตุการณ์ หรืออื่นๆ ซึ่งปรกติแล้วเป็นอาการที่ไม่เกิดขึ้นตลอดเวลาอย่างต่อเนื่อง แต่เป็นอาการที่เกิดขึ้นเป็น “บางครั้งบางคราว” เท่านั้น นอกจากนั้นอีกนัยหนึ่งผู้ประพันธ์ได้แฝงความหมายนัยมาจากคำว่า “From that time to this time” หมายถึง “จากเวลานั้น จนถึงเวลานี้”

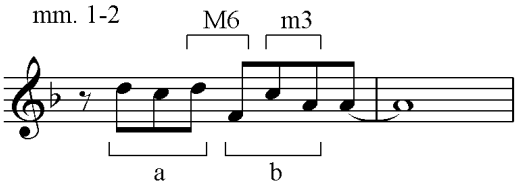
แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* ผู้ประพันธ์เริ่มด้วยการศึกษา และสำรวจโครงสร้าง พร้อมทั้งองค์ประกอบของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* พบว่าบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มีโครงสร้าง (พิจารณาตามโน้ตเพลง) แบบสามตอนเป็น A A B A หรือกล่าวได้ว่าเป็นแบบสังคีตลักษณ์เพลงร้อง (Song Form) โดยที่ตอน A ทุกครั้งมีการดำเนินคอร์ดเป็นแบบเดียวกันเกือบทั้งหมด ส่วนตอน B ใช้การดำเนินคอร์ดแตกต่างไปเล็กน้อย ด้านแนวทำนองมีความแตกต่างเล็กน้อยเช่นกัน ตอน A2 และ A3 มีลักษณะแนวทำนองเหมือนกัน ซึ่งแตกต่างจากตอน A1 ด้วยวิธีการทดเสียง (Transposition) ส่วนแนวทำนองตอน B มีความแตกต่างออกไป (ดูโน้ตภาคผนวกประกอบ)

นอกจากนั้นจากการพิจารณา พบว่า แต่ละตอนมีแนวทำนองไม่แตกต่างกันมากนัก อีกทั้งสามารถพิจารณาได้ว่าแต่ละตอนประกอบด้วยสี่หน่วยย่อยทำนองจำนวน จากโครงสร้างบทเพลงและลักษณะความคล้ายคลึงกันของแนวทำนอง ผู้ประพันธ์พิจารณาเลือกหน่วยทำนองย่อยที่มีลักษณะแตกต่างกันของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* จากบริเวณต่างๆ ทั้งหมดจำนวน 5 หน่วยย่อยทำนอง ดังต่อไปนี้

3.1.1 หน่วยทำนองย่อยที่ 1 จากห้องที่ 1-2 เป็นโมทีฟที่นำมาจากแนวทำนองช่วงขึ้นต้นแรกสุดตอน A1 หรือของบทเพลง ซึ่งเป็นหน่วยทำนองย่อยที่เป็นที่คุ้นเคยดี (ตัวอย่างที่ 3.1) ผู้ปะพันธ์ได้แบ่งหน่วยย่อยทำนองดังกล่าวออกเป็นส่วนประกอบย่อย 2 ส่วนหลัก คือ a และ b โดยที่ a มีลักษณะเป็นการเคลื่อนที่ลง-ขึ้นหนึ่งขั้นระดับเสียง คล้ายลักษณะโน้ตเคียง (Neighboring Note) สำหรับ b มีลักษณะเป็นโน้ตในคอร์ดของทรัยแอด F เมเจอร์ เคลื่อนที่จากโน้ตพื้นต้น (Root) กระโดดขึ้นคู่ห้าเพอร์เฟค (P5) ไปหาโน้ตตัวที่ห้าของคอร์ด จากนั้นกระโดดลงสู่โน้ตตัวที่สามของคอร์ด นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้พิจารณาให้ความสำคัญกับขั้นคู่จำนวนสองขั้นคู่ คือ ขั้นคู่หกเมเจอร์ (M6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่มีช่วงระยะห่างขั้นคู่กว้างที่สุดของโมทีฟนี้ ส่วนอีกขั้นคู่หนึ่งปรากฏอยู่ช่วงท้ายหน่วยย่อยทำนองเป็นขั้นคู่สามไมเนอร์ (m3)

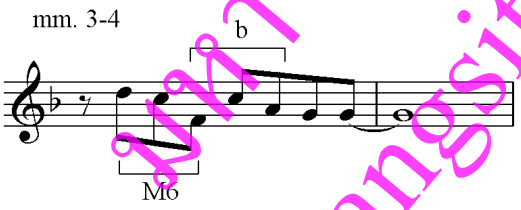
มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

ตัวอย่างที่ 3.1 หน่วยทำนองย่อยที่ 1 (ห้องที่ 1-2)



3.1.2 หน่วยทำนองย่อยที่ 2 จากห้องที่ 3-4 นำมาจากแนวทำนองตอน A1 เช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ลงคู่สี่เพอร์เฟค (P4) จากโน้ตเริ่มต้น D ไปสู่โน้ตเป้าหมาย G (โน้ตตัวสุดท้าย) หน่วยย่อยทำนองที่สองนี้มีลักษณะการเคลื่อนที่คล้ายกับหน่วยย่อยทำนองแรก โดยบริเวณช่วงกลางเป็นโครงสร้างทรัยแอด F เมเจอร์ เช่นกัน หรือถ้าพิจารณาตัดโน้ตตัวที่สามของหน่วยย่อยทำนองแรกออก จะได้เป็นโน้ตห้าตัวแรกของโมทีฟสอง (ตัวอย่างที่ 3.2) จากนั้นโมทีฟนี้ตามด้วยการเคลื่อนที่ลงอีกหนึ่งขั้นสู่โน้ตตัว G พร้อมกันนั้นสามารถสังเกตเห็นว่าช่วงครึ่งแรกของโมทีฟที่สองมีองค์ประกอบขั้นคู่ที่กว้างที่สุดของโมทีฟเป็นขั้นคู่หกเมเจอร์ เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 3.2 หน่วยทำนองย่อยที่ 2 (ห้องที่ 3-4)



3.1.3 หน่วยทำนองย่อยที่ 3 จากห้องที่ 7-8 ปรากฏช่วงท้ายหรือช่วงจบของแนวทำนองตอน A1 เป็นการเคลื่อนที่ขึ้นไปในทิศทางเดียวกันขั้นคู่ห้าเพอร์เฟค เริ่มจากโน้ตตัว F ไปสู่โน้ตเป้าหมาย C (ตัวอย่างที่ 3.3) ซึ่งหน่วยย่อยทำนองนี้สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นโน้ตที่ประกอบด้วยโครงสร้างของทรัยแอด F เมเจอร์ เช่นกัน แต่มีลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้นทั้งหมด พร้อมด้วยใช้โน้ตผ่าน (Passing Note) ระหว่างโน้ตพื้นต้นกับโน้ตตัวที่สามของคอร์ด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 3.3 หน่วยทำนองย่อยที่ 3 (ห้องที่ 7-8)

mm. 7-8

3.1.4 หน่วยทำนองย่อยที่ 4 จากห้องที่ 15-16 อยู่ช่วงท้ายหรือช่วงจบของแนวทำนองตอน A2 ซึ่งมีความแตกต่างจากหน่วยทำนองย่อยห้องที่ 7-8 (ช่วงจบตอน A1) โดยหน่วยย่อยทำนองนี้มีทิศทางการเคลื่อนที่แบบเปลี่ยนทิศทางในช่วงท้าย (ตัวอย่างที่ 3.4) หน่วยย่อยทำนองนี้เริ่มด้วยโน้ตตัว C เคลื่อนที่ขึ้นหนึ่งขั้น จากนั้นกระโดดขึ้นขั้นคู่สี่เพอร์เฟคไปหาโน้ตตัว G ตามด้วยการเคลื่อนที่ลงหนึ่งขั้นแบบเปลี่ยนทิศทางตรงกันข้าม สำหรับการเคลื่อนที่ลักษณะนี้สามารถพิจารณาได้เช่นกันว่า จากโน้ตเริ่มต้นไปสู่โน้ตเป้าหมายตัวสุดท้ายมีระยะห่างขั้นคู่เท่ากับสี่เพอร์เฟค

ตัวอย่างที่ 3.4 หน่วยทำนองย่อยที่ 4 (ห้องที่ 15-16)

mm. 15-16

3.1.5 หน่วยทำนองย่อยที่ 5 จากห้องที่ 19-20 เป็นหน่วยย่อยทำนองเพียงหน่วยเดียวที่นำมาจากตอน B ซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ลงไปบนทิศทางเดียวกันเท่ากับคู่ห้าเพอร์เฟคจากโน้ต D ไปโน้ตเป้าหมาย G (ตัวอย่างที่ 3.5) โดยช่วงกลางโมทีฟมีการกระโดดลงขั้นคู่สามไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 3.5 หน่วยทำนองย่อยที่ 5 (ห้องที่ 19-20)

mm. 19-20

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากหน่วยทำนองย่อยทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นว่าการเคลื่อนที่แนวทำนองมีองค์ประกอบขั้นคู่ที่สำคัญพร้อมทั้งขั้นคู่พลิกกลับซึ่งกันและกันของขั้นคู่นั้นๆ ได้แก่ ขั้นคู่หกเมเจอร์กับสามไมเนอร์ และขั้นคู่สี่-ห้าเพอร์เฟค นอกจากนั้นยังมีองค์ประกอบอีกประการหนึ่งที่สามารถเห็นได้ชัดเจน คือ โครงสร้างของเมเจอร์ทรัยแอด

ดังนั้นผู้ประพันธ์จะนำหน่วยทำนองย่อย พร้อมทั้งองค์ประกอบด้านขั้นคู่ และโครงสร้างทรัยแอด มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์บทเพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* อย่างไรก็ตามการอ้างอิงถึงวัตถุดิบการประพันธ์เหล่านี้ โดยเฉพาะอย่างประเด็นหน่วยทำนองย่อย ผู้ประพันธ์อาจนำไปปรับหรือแปรรูป โดยไม่ลอกเลียนแบบให้เหมือนกับต้นฉบับเดิมทั้งหมด ส่วนประเด็นองค์ประกอบขั้นคู่ที่ปรากฏในหน่วยทำนองย่อย สังเกตว่าเป็นขั้นคู่เสียงกลมกลืน รวมถึงโครงสร้างเมเจอร์ทรัยแอดนั้นเป็นปัจจัยประการหนึ่ง ในการกำหนดกรอบของบทประพันธ์ให้อยู่ภายใต้ขอบเขตดนตรีระบบโทนาลิตี โดยผู้ประพันธ์จะคำนึงถึงการใช้ขั้นคู่ดังกล่าวเป็นสำคัญ แต่สำหรับโครงสร้างทรัยแอด ผู้ประพันธ์จะใช้โครงสร้างทรัยแอดหลากหลายทั้งแบบเมเจอร์ ไมเนอร์ และอื่นๆ

สำหรับการประพันธ์บทเพลงใหม่นี้ ถึงแม้ว่าจะอยู่ภายใต้กรอบดนตรีโทนาล แต่ผู้ประพันธ์จะเน้นให้ความสำคัญกับระบบดนตรีนีโอโทนาลิตีมากกว่ารูปแบบการประสานเสียงตามแบบแผนดนตรีดั้งเดิม (Traditional Harmony) ฉะนั้นผู้ประพันธ์จะไม่นำโครงสร้างการดำเนินคอร์ดของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* หรือกระทั่งไม่ให้ความสำคัญกับแบบแผนการดำเนินคอร์ดแบบดั้งเดิม (Function Harmony) มากนัก

3.2 ขั้นตอนการประพันธ์

งานวิจัยครั้งนี้เป็นงานด้านนวัตกรรมสิ่งประดิษฐ์ โดยเป็นการสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์ออกเป็นลำดับ ทั้งนี้ในการประพันธ์เพลงบทใหม่นี้ ผู้ประพันธ์ให้ความสนใจ และคำนึงถึงความสามารถของผู้เล่นเชลโลระดับเยาวชน เป็นอันดับต้นๆ ซึ่งนักเชลโลเยาวชนส่วนใหญ่ถูกกำหนดให้เล่นแนวเชลโลสี่ (อภิชัย เลี่ยมทอง, สัมภาษณ์, 14 มิถุนายน 2556) ผู้วิจัยกำหนดระยะเวลาในการสร้างบทประพันธ์ นำบทประพันธ์ออกแสดง จนกระทั่งถึงการเขียนรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ รวมระยะเวลาทั้งสิ้น 7 เดือน โดยมีขั้นตอนการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

3.2.1 ออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ โดยกำหนดให้บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 10 นาที นอกจากนั้นออกแบบให้มีโครงสร้างใหญ่จำนวน 1 กระบวน (Movement) โดยกำหนดกรอบสังคีตลักษณ์เลียนแบบโซนาตา (Sonata)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.2.2 กำหนดให้บทประพันธ์ประกอบด้วยแนวดนตรีจำนวน 4 แนว คล้ายกับรูปแบบดนตรีประเภทสตริงควอร์เท็ต (String Quartet) บรรเลงโดยวงเชลโลออร์เคสตรา พร้อมกันนั้นผู้ประพันธ์คำนึงถึงบทประพันธ์เพลงใหม่นี้สามารถนำมาบรรเลงโดยวงเชลโลออกเท็ตได้อีกด้วย

3.2.3 แบ่งวงเชลโลออร์เคสตราออกเป็น 4 กลุ่ม (หรือ 4 แนว ตามข้อ 3.2.2) หรืออาจกล่าวได้ว่าคล้ายกับการจัดวางรูปแบบเสียงประสานสี่แนว (โซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส)

3.2.4 พิจารณานำองค์ประกอบต่างๆ จากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ จากนั้นผู้ประพันธ์เริ่มพิจารณาว่าแต่ละส่วนของบทประพันธ์เพลงควรใช้แนวทำนองหรือโมทีฟลักษณะใด อีกทั้งสร้างวัตถุดิบบทประพันธ์เชิงสัญลักษณ์ เช่น การให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่แนวทำนองเป็นขั้นคู่ 4-5 เพอร์เฟค และการใช้เสียงประสานคอร์ดคู่สี่-ห้าเรียงซ้อน (Quartet/Quintal Chords) เป็นต้น เพื่อใช้เป็นความหมายนัยสื่อถึงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5)

3.2.5 สร้างองค์ประกอบต่างๆ ของบทประพันธ์ ขั้นตอนนี้ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงลักษณะของแนวทำนองใหม่ และโมทีฟต่างๆ ว่าควรมีองค์ประกอบเป็นเช่นไรที่สอดคล้องกับวัตถุดิบการประพันธ์ข้างต้น อีกทั้งสามารถช่วยส่งเสริมบทประพันธ์นี้

3.2.6 จัดแนวบรรเลงโดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแนวทำนองต่างๆ แนวประกอบ แนวเสียงประสาน และองค์ประกอบอื่นๆ รวมไปถึงระดับความสามารถของนักดนตรีในวงเชลโลออร์เคสตรา โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นการเปิดโอกาสให้กับนักเชลโลระดับเยาวชน

3.2.7 ปรับแต่งบทประพันธ์ และพิจารณารายละเอียดต่างๆ ของบทประพันธ์

3.2.8 นำบทประพันธ์ที่ใกล้เสร็จสมบูรณ์ไปรับคำปรึกษา และข้อเสนอแนะจากอาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง จากนั้นนำมาปรับแก้ตามความเหมาะสม

3.2.9 นำบทประพันธ์ออกแสดงงานคอนเสิร์ตวงดุริยางค์เชลโลไทย ครั้งที่สอง ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันที่เสาร์ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2556

3.2.10 จัดพิมพ์ และนำเสนอเป็นรูปเล่มงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์

มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

บทที่ 4

อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* ในบทนี้ เป็นการวิเคราะห์ภาพรวมของบทประพันธ์ โดยที่โครงสร้างใหญ่บทประพันธ์นั้น ผู้ประพันธ์นำกรอบสังคีตลักษณ์แบบโซนาตามาใช้ อย่างไรก็ตามรูปแบบโซนาตาของบทประพันธ์นี้ มีความแตกต่างจากแบบแผนดั้งเดิม สำหรับการวิเคราะห์บทประพันธ์ผู้ประพันธ์มุ่งเน้นเฉพาะประเด็นแนวคิดการประพันธ์ วัตถุดิบการประพันธ์ และวิธีการประพันธ์ รวมถึงประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

4.1 โครงสร้างบทประพันธ์

แม้ว่าโครงสร้างใหญ่ของบทประพันธ์นี้อ้างอิงถึงกรอบแนวคิดสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา แต่มีรายละเอียดบางประเด็นที่แตกต่างออกไป ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ตอนนำเสนอ (Exposition) ประกอบด้วย 3 แนวคิดหลัก (Idea) แบ่งออกเป็นแนวคิด A, B, และ C โดยคำว่า “แนวคิดหลัก” ในที่นี้ (ปรากฏในตอนนำเสนอ และตอนย้อนความ) หมายถึง ลักษณะแนวทำนองสำคัญ รวมถึงบริบทแวดล้อมต่างๆ เช่น ลักษณะพื้นผิว (Texture) แนวทำนองรอง แนวทำนองประกอบ เสียงประสาน และองค์ประกอบแวดล้อมอื่น ณ บริเวณใดๆ ของบทประพันธ์ โดยที่องค์ประกอบเหล่านี้รวมกันเป็นหนึ่งแนวคิดหลัก ซึ่งเป็นการให้ความหมายแตกต่างจากคำว่า “ทำนองหลัก” ที่สามารถพบในตอนนำเสนอ และตอนย้อนความของสังคีตลักษณ์โซนาตาตามแบบแผนดั้งเดิมเช่นกัน เพียงแต่ทำนองหลักส่วนใหญ่หมายความถึงเฉพาะแนวทำนองสำคัญเพียงประการเดียว ปรกติแล้วจะไม่หมายรวมถึงบริบทแวดล้อมอื่นๆ

โครงสร้างสังคีตลักษณ์โซนาตาของบทประพันธ์ *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* ประกอบด้วย ช่วงนำ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา ตอนย้อนความ และช่วงจบ โดยโครงสร้างของบทประพันธ์เป็นโครงสร้างที่ค่อนข้างสมดุล เนื่องจากจำนวนห้องรวมของแต่ละตอนมีความยาวใกล้เคียงกัน ได้แก่ ตอนนำเสนอมีจำนวน 46 ห้อง ตอนพัฒนามีความยาวมากที่สุดจำนวน 66 ห้อง ส่วนตอนย้อนความมีความยาวน้อยที่สุดจำนวน 35 ห้อง นอกจากนั้นช่วงนำและช่วงจบมีจำนวน 19 และ 15 ห้อง ตามลำดับ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างบทประพันธ์

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม (Rehearsal Mark)
ช่วงนำ (Introduction)		1-19	A-B
ตอนนำเสนอ (Exposition)	A	20-28	C
	Link 1	29-32	D
	B	33-41	E
	Link 2	42-43	
	C	44-61	F-G
	Link 3	62-65	
ตอนพัฒนา (Development)	A + B	66-97	H-I
	B + A	98-123	J-K
	Intro.	124-131	L
ตอนย้อนความ (Recapitulation)	B	132-140	M
	A	141-149	N
	C	150-166	O-P
ช่วงจบ (Coda)	mm.1-5 + จุดซ้อม L	167-181	Q

จากโครงสร้างข้างต้นเห็นได้ว่า ถ้าพิจารณาจำนวนห้องรวมของตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ โดยถ้าไม่คำนึงถึงช่วงเชื่อมสั้น (Link) ในตอนนำเสนอ พบว่าตอนนำเสนอ และตอนย้อนความ มีความยาวใกล้เคียงกันมาก อีกทั้งตอนพัฒนามีความยาวประมาณสองเท่าของตอนดังกล่าว ส่วนช่วงนำและช่วงจบซึ่งมีจำนวนห้องใกล้เคียงกัน มีความยาวประมาณครึ่งหนึ่งของทั้งสองตอน

4.2 บทวิเคราะห์

สำหรับการวิเคราะห์บทประพันธ์ ผู้ประพันธ์จะอธิบายเรียงลำดับช่วงและตอนต่างๆ ตามโครงสร้างบทประพันธ์ในประเด็นต่างๆ ที่สำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดการประพันธ์ และการอ้างอิงถึงวัตถุดิบการประพันธ์ที่สำคัญ ซึ่งนำมาจากหน่วยย่อยทำนองของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* (กล่าวไว้ในบทที่ 3) ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ไม่ได้นำวัตถุดิบเหล่านั้นมาใช้อย่างตรงไปตรงมา

มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

4.2.1 ช่วงนำ

บทประพันธ์ส่วนใหญ่มีความเร็วจังหวะช้า และใช้อัตราจังหวะ 4/4 แนวคิดการประพันธ์ของช่วงนำ เป็นการใช้เสียงประสานที่มีองค์ประกอบขั้นคู่สี่และห้า รวมถึงวัตถุดิบสำคัญที่นำมาจากหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง โดยห้องที่ 1-7 ใช้การดำเนินเสียงประสานขั้นคู่สี่และห้าแบบขนาน ซึ่งมีศูนย์กลางเสียงหลักเป็นโน้ตตัว A พร้อมทั้งใช้การโต้ตอบของเสียงประสานระหว่างช่วงเสียง (สูง-ต่ำ) อีกทั้งมีการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่งในห้องที่ 2-3 บนแนวเชลโลสอง (ตัวอย่างที่ 4.1)

ตัวอย่างที่ 4.1 การประสานเสียงคู่สี่-ห้า และการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ห้องที่ 8-14 พื้นผิวดนตรีเปลี่ยนแปลงไป แต่เสียงประสานยังคงให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า อีกทั้งมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) บ่อยครั้ง ซึ่งเป็นการสลับกันระหว่างอัตราจังหวะ 2/4 และ 4/4 ส่วนหน่วยทำนองย่อยหนึ่งถูกพัฒนาให้ยาวขึ้น แต่ย้ายไปอยู่บนแนวเชลโลสามพร้อมกับการทบเสียงบนแนวอื่น โดยสามารถสังเกตเห็นส่วนประกอบย่อย a, b, และขั้นคู่สามไมเนอร์ ของหน่วยทำนองย่อยหนึ่งได้อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.2)

นอกจากนั้นศูนย์กลางเสียงบริเวณนี้ย้ายมาบนโน้ตตัว E โดยมีเสียงประสานขั้นคู่ห้าเป็นโน้ตตัว B และ F♯ (ห้องที่ 7) ทำหน้าที่เปรียบเสมือนคอร์ดโดมินันท์ เพื่อเกลาเข้าสู่ศูนย์กลางเสียง E ซึ่งทำหน้าที่เป็นโทนิก

ตัวอย่างที่ 4.2 การพัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง

บริเวณท้ายของช่วงนำห้องที่ 15-19 ปรากฏแนวทำนองที่ชัดเจนขึ้น ซึ่งพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยหนึ่งเช่นกัน แนวคิดการประพันธ์เป็นการใช้แคนอน (Canon) และการใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่ โดยแนวทำนองเริ่มบนแนวเชลโลสามและสี่พร้อมกัน จากนั้นแคนนอนด้วยแนวเชลโลสองและหนึ่ง ตามลำดับ ส่วนศูนย์กลางเสียงบริเวณนี้ยังคงเป็นโน้ตตัว E สำหรับห้องสุดท้าย (ห้องที่ 19) โครงสร้างการดำเนินเสียงประสานมีลักษณะเป็นแบบ V/V-V-I (B-E-A) เพื่อเกลาเข้าสู่ศูนย์กลางเสียง A ของตอนนำเสนอ

4.2.2 ตอนนำเสนอ

ตอนนำเสนอประกอบด้วยสามส่วนสำคัญ คือ แนวคิดหลัก A, B, และ C นอกจากนั้นมีช่วงเชื่อมสั้นคั้นระหว่างแนวคิดหลักเหล่านั้น ตอนนำเสนอนี้เป็นตอนที่ผู้ประพันธ์เลือกนำหน่วยย่อยทำนองจากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาพัฒนาอย่างหลากหลาย จากที่กล่าวข้างต้นแล้วว่าการอ้างอิงถึงวัตถุดิบจากบทประพันธ์อื่นนั้น ผู้ประพันธ์จะไม่นำวัตถุดิบเหล่านั้นมาใช้อย่างตรงไปตรงมา ผู้ประพันธ์จะพิจารณาวิเคราะห์หาองค์ประกอบสำคัญจากวัตถุดิบเหล่านั้น (ตามรายละเอียดกล่าวไว้ในบทที่ 3) จากนั้นจึงทำการเลียนแบบ และ/หรือพัฒนาวัตถุดิบเหล่านั้นต่อไป ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ปรารถนาให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการถึงวัตถุดิบการประพันธ์ที่ผู้ประพันธ์เลือกนำมาใช้ ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ประการหนึ่งสำหรับการประพันธ์บทเพลงนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1) แนวคิดหลัก A

แนวคิดหลัก A ประกอบขึ้นด้วยหลายหน่วยทำนองย่อย โดยช่วงแรกบริเวณนี้แต่ละแนวของเชลโลจะเล่นเพียงสองเครื่องเท่านั้น แนวทำนองสำคัญอยู่บนแนวเชลโลหนึ่ง (ห้องที่ 20-23) ซึ่งซ่อนแนวเสียงหลัก (Structural Line) เคลื่อนที่ลงจากโน้ตตัว C ลงมาถึงโน้ตตัว E ตามด้วยห้องที่ 24-28 แนวเชลโลสองและสามเล่นทบช่วงคู่แปด แนวทำนองตั้งแต่ห้องที่ 20-28 พัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสองที่มีองค์ประกอบสำคัญเป็นการเคลื่อนที่ขั้นคู่หก แนวทำนองรองบนแนวเชลโลสามห้องที่ 20-21 พัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสองเช่นกัน ส่วนห้องที่ 22-23 พัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสี่ โดยโมทีฟมีทิศทางการเคลื่อนที่แบบเปลี่ยนทิศทางในช่วงท้าย

สำหรับการใช้นิ้วดีดบนแนวเชลโลสองและหนึ่งพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสาม โดยเคลื่อนที่ขึ้นทิศทางเดียวกัน พร้อมกับให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า นอกจากนั้นแนวเชลโลสี่เล่นโน้ตยาว และการใช้นิ้วดีดสายเปิด ซึ่งเป็นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน (ตัวอย่างที่ 4.3)

ตัวอย่างที่ 4.3 แนวคิดหลัก A

หลังจากแนวคิดหลัก A จากนั้นห้องที่ 29-32 เป็นช่วงเชื่อมสั้นหนึ่ง ซึ่งนำส่วนหนึ่งจากช่วงบทนำกลับมาใช้อีกครั้ง สำหรับศูนย์กลางเสียงของทั้งช่วงแนวคิดหลัก A และช่วงเชื่อมสั้นมีความสัมพันธ์กันลักษณะโทนิก-โดมินันท์ (A-E) ตามลำดับ นอกจากนั้นช่วงท้ายแนวคิดหลัก A (ห้องที่ 27-28) ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่แบบโครมาติก อีกทั้งเสียงประสานและแนวเบสใช้ความสัมพันธ์คู่ห้า และขั้นคู่ทรัยโทน (Tritone)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) แนวคิดหลัก B

แนวคิดหลัก B มีแนวทำนองสำคัญสองแนวอยู่บนแนวเชลโลหนึ่งและสอง ซึ่งแนวทำนองเชลโลหนึ่งพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยห้า มีลักษณะการเคลื่อนที่ลง (ห้องที่ 33-36) จากนั้นเปลี่ยนทิศทางเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น (ห้องที่ 37-40) โดยแนวทำนองดังกล่าวมีการเคลื่อนไหวเร็วขึ้นด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและสองชั้น ส่วนแนวเชลโลสองมีความเคลื่อนไหวแนวทำนองช้ากว่าพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสาม ซึ่งสามารถสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนห้องที่ 35 สำหรับแนวดนตรีประกอบบนแนวเชลโลสามให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า โดยเฉพาะการใช้นิ้วดีดสายเปิดเป็นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน ยิ่งกว่านั้นบางช่วงของแนวเชลโลสี่เล่นขึ้นจังหวะด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะติดต่อกัน (ตัวอย่างที่ 4.4) เพื่อแสดงถึงแนวคิดด้านเวลาที่เลื่อมกัน ซึ่งสะท้อนมาจากชื่อบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 4.4 แนวคิดหลัก B

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ด้านศูนย์กลางเสียงมีความคลุมเครือ เนื่องจากบริเวณนี้สามารถพิจารณาได้ว่ามีโน้ตสำคัญสองตัว โดยสองแนวบนใช้ศูนย์กลางเสียง E ส่วนสองแนวล่างใช้ศูนย์กลางเสียง C โดยเฉพาะแนวเชลโลสี่เคลื่อนที่ลงจากโน้ตตัว C ไปยังโน้ตตัว G (I-V) ตามด้วยห้องสุดท้าย (ห้องที่ 41) ใช้คอร์ดร่วมเป็นคอร์ด B°7 (vii°7/C) หรือ G♯°7 (vii°7/A) เพื่อเข้าสู่ช่วงเชื่อมสั้นสองที่มีโน้ตตัว A เป็นโน้ตสำคัญ อีกทั้งโน้ตตัว A ทำหน้าที่โดมินันท์ (V) ให้กับโน้ตตัว D ซึ่งเป็นศูนย์กลางเสียงของแนวคิดหลัก C นอกจากนั้นช่วงเชื่อมสั้นสองอยู่บนอัตราจังหวะ 5/4 โดยแนวเชลโลสองใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้น ส่วนแนวเชลโลสามและสี่ใช้โน้ตตัวดำ ซึ่งทั้งสามแนวพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสาม ตามด้วยท้ายห้องที่ 42 โน้ตตัวดำสามตัวสุดท้ายเล่นแบบโมโนโฟนี (Monophony) ด้วยคุณลักษณะเสียงเน้นและสั้น ซึ่งนำแนวคิดการเคลื่อนที่แนวทำนองมาจากหน่วยทำนองย่อยห้า

3) แนวคิดหลัก C

แนวคิดหลัก C มีลักษณะคล้ายประโยคใหญ่ซ้อน (Double Period) ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นสองประโยค (Period) คือ C1 และ C2 กล่าวได้ว่าโครงสร้างดังกล่าวเลียนแบบโครงสร้างตามแบบแผนดั้งเดิม ถึงแม้ว่าการดำเนินคอร์ดจะไม่เป็นไปตามแบบแผนก็ตาม (แผนภูมิที่ 4.1)

แผนภูมิที่ 4.1 โครงสร้างประโยคบริเวณแนวคิดหลัก C

แนวคิดหลัก	C (ประโยคใหญ่ซ้อน)			
ประโยคใหญ่	C1		C2	
ประโยค	x	y	x'	y'
ห้องที่	44-47	48-52	53-56	(57) 58-61
เคเดนซ์ (Cadence)	HC	IAC in D	IAC	PAC in A
ศูนย์กลางเสียง	D :		A :	

แนวคิดหลัก C เป็นช่วงที่มีความยาวมากที่สุด มีลักษณะพื้นผิวทั้งแบบโพลิโฟนี (Polyphony) และโฮโมโฟนี (Homophony) ในเวลาเดียวกัน เชลโลหนึ่งเล่นแนวทำนองสำคัญตลอดทั้งช่วงแนวคิดหลัก C เพียงแต่ประโยคใหญ่ C2 เป็นการปรับระดับสียง (Transposition) จากประโยคใหญ่ C1 พร้อมทั้งย้ายศูนย์กลางเสียงจากโน้ตตัว D ไปยังโน้ตตัว A

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวทำนองสำคัญบริเวณแนวคิดหลัก C นี้ แบ่งออกเป็นประโยค x และ y โดยประโยคทั้งสองมีความคล้ายคลึงกันอย่างมาก เนื่องจากทั้งสองประโยคพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสอง อย่างไรก็ตามแนวบรรเลงของเชลโลสามห้องที่ 45 คล้ายคลึงหน่วยทำนองย่อยหนึ่งมากที่สุด เมื่อเทียบกับบริเวณอื่นทั้งบทประพันธ์ เนื่องจากมีโน้ต C♯ เพียงตัวเดียวที่แตกต่างจากเดิม และรูปแบบจังหวะเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 4.5)

ประโยคใหญ่ C2 แนวทำนองสำคัญถูกทบด้วยขั้นคู่ห้าและแปด อีกทั้งเป็นช่วงที่มีระดับความเข้มสียงดังที่สุดของบทประพันธ์ โดยเริ่มจากประโยค x' มีความเข้มเสียงดัง ไปสู่ประโยค y' มีความเข้มเสียงดังมาก พร้อมทั้งแนวทำนองเล่นอยู่บนช่วงเสียงสูง นอกจากนั้นเกือบตลอดทั้งแนวคิดหลัก C แนวเชลโลสี่เล่นขืนจังหวะด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะเช่นเคย โดยบางช่วงเชลโลสองและสามเล่นจังหวะสอดคล้องกับเชลโลสี่

ตัวอย่างที่ 4.5 ประโยค x ของแนวคิดหลัก C

ช่วงเชื่อมสั้นสามห้องที่ 62-65 เป็นช่วงสุดท้ายของตอนนำเสนอ ซึ่งใช้แนวคิดเดียวกันกับช่วงเชื่อมสั้นสอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวเชลโลสามและสี่ ส่วนแนวเชลโลหนึ่งและสองเล่นเป็นโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นเคลื่อนที่ขึ้นทีละน้อย พร้อมทั้งค่อยๆ เพิ่มความเร็วจังหวะขึ้นเพื่อเข้าสู่ตอนพัฒนา สังเกตห้องสุดท้าย (ห้องที่ 65) แนวเชลโลสองและสาม มีลักษณะของการล้ำแนวเสียง (Voice Crossing)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.3 ตอนพัฒนา

ผู้ประพันธ์มีแนวคิดพัฒนาเฉพาะส่วนย่อยทำนองหรือองค์ประกอบย่อย ซึ่งเป็นลักษณะเด่นจากช่วงบทนำ แนวคิดหลัก A และ B เท่านั้น โดยจะไม่มุ่งเน้นพัฒนาแนวทำนองทั้งหมด นอกจากนั้นผู้ปะพันธ์ไม่นำองค์ประกอบสำคัญหรือลักษณะเด่นจากแนวคิดหลัก C มาพัฒนา ตอนพัฒนาสามารถแบ่งออกเป็นสามช่วงใหญ่ ๆ ดังต่อไปนี้

1) จุดซ้อม H และ I (ห้องที่ 66-97)

บริเวณนี้เปลี่ยนมาใช้อัตราจังหวะ 3/4 พร้อมทั้งมีความเร็วจังหวะเพิ่มขึ้น โดยมีวัตถุดิบสำคัญจากแนวความคิดหลัก A และ B รวมถึงหน่วยทำนองย่อยหนึ่งมาใช้สำหรับการพัฒนา

ตัวอย่างที่ 4.6 จุดซ้อม H

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บริเวณจุดซ้อม H และ I มีพื้นผิวแบบโพลิโฟนี ในภาพรวมสามารถจับคู่แนวบรรเลงโดยเชลโลหนึ่งและสองมีลักษณะการบรรเลงสอดรับกัน ส่วนเชลโลสามและสี่มีลักษณะการบรรเลงส่วนใหญ่เป็นการทบช่วงคู่แปด เทคนิคการประพันธ์ที่สำคัญบริเวณนี้มีทั้งแคนอน และการเลียนแบบ (Imitation)

ห้องที่ 67-69 นำองค์ประกอบการกระโดดขึ้นคู่หกจากแนวคิดหลัก A มาเล่นในลักษณะการเลียนแบบ ซึ่งโมทีฟลักษณะนี้มีใช้มากบริเวณจุซ้อม H ต่อมาห้องที่ 69-71 พัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่งอีกครั้ง จากนั้นห้องที่ 72-74 แนวทำนองบนเชลโลหนึ่งพัฒนามาจากห้องที่ 24-26 ของช่วงแนวคิดหลัก A แนวทำนองพัฒนานี้ถูกแคนนอนด้วยเชลโลสามและสี่ ลักษณะแนวทำนองเคลื่อนที่ลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (ห้องที่ 71-73) บนแนวเชลโลสองพัฒนามาจากช่วงแนวคิดหลัก B ซึ่งนำมาเล่นด้วยวิธีการเลียนแบบระหว่างเชลโลหนึ่งและสองในบริเวณจุดซ้อม H

บริเวณจุดซ้อม I เชลโลสองแนวบนยังคงเล่นแนวทำนองเคลื่อนที่ลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องมา แต่เปลี่ยนมาใช่วิธีการแคนอน โดยการแคนอนระหว่างแนวทั้งสองนั้น ช่วงแรกห่างกันหนึ่งห้อง ต่อมาช่วงท้าย (ตั้งแต่ท้ายห้องที่ 93) การแคนอนกระชั้นขึ้นมีระยะห่างกันเพียงหนึ่งจังหวะ ส่วนเชลโลสองแนวล่างช่วงแรกของจุดซ้อม I (ห้องที่ 84-90) เล่นทบช่วงคู่แปดซึ่งกันและกัน ต่อมาห้องที่ 91 เชลโลแนวล่างเริ่มใช้วิธีการแคนอนมีระยะห่างหนึ่งห้องเช่นเดียวกัน จากนั้นการแคนนอนกระชั้นขึ้นโดยมีระยะห่างหนึ่งจังหวะในห้องที่ 94 ซึ่งการจับคู่เล่นของเชลโลสองแนวบนและสองแนวล่างลักษณะนี้ กล่าวได้ว่าเป็นวิธีการแบบดับเบิ้ลแคนอน (Double Canon) ส่วนประเด็นด้านศูนย์กลางเสียงบริเวณจุดซ้อม H และ I สามารถพิจารณาได้จากแนวเบส ซึ่งส่วนใหญ่ให้ความสำคัญและเล่นวนเวียนอยู่รอบโน้ตตัว E

2) จุดซ้อม J และ K (ห้องที่ 98-123)

บริเวณจุดซ้อม J สามารถจับคู่แนวบรรเลงโดยแบ่งเป็นเชลโลสองแนวบน และสองแนวล่างเช่นกัน แนวต่างๆ เล่นด้วยความเข้มเสียงดังปานกลาง แต่ให้คุณภาพเสียงเน้นและหนักแน่น บริเวณนี้นำวัตถุดิบเพียงประการเดียว คือ การเคลื่อนที่ลงของหน่วยทำนองย่อยห้า ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของช่วงแนวคิดหลัก B มาใช้พัฒนาด้วยวิธีการประพันธ์ต่างๆ ได้แก่ การเปลี่ยนอัตราจังหวะเกือบทุกห้อง มีทั้งอัตราจังหวะธรรมดา (2/4, 3/4, และ 4/4) อัตราจังหวะผสม (6/8 และ 9/8) และอัตราจังหวะซ้อน (5/4, 5/8, และ 7/8) รวมถึงการใช้รูปแบบจังหวะโพลิริธึม (Polyrhythm) ระหว่างโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ การโต้ตอบกันระหว่างช่วงเสียงสูง-ต่ำ นอกจากนั้นใช้เทคนิคทั่วไปทั้งวิธีการเลียนแบบระหว่างแนวเสียง และการซีเควนซ์ (Sequence) อีกทั้งยังคงให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บริเวณจุดซ้อม K นำวัตถุดิบการประพันธ์มาจากหน่วยทำนองย่อยสาม ซึ่งถูกใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญอันหนึ่งของช่วงแนวคิดหลัก A มาพัฒนา โดยเชลโลทุกแนวเล่นด้วยการใช้นิ้วดีด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการดีดบนสายเปิดของเชลโล โมทีฟส่วนใหญ่ที่ปรากฏบริเวณจุดซ้อม K เคลื่อนที่ขึ้นทิศทางเดียวกัน และมีลักษณะเป็นการโต้ตอบกัน พร้อมกันนั้นแต่ละโมทีฟให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า (ตัวอย่างที่ 4.7) อย่างไรก็ตามช่วงท้ายของจุดซ้อมนี้กลับมาใช้คันชักสีตามปรกติ (ห้องที่ 122-123) ด้วยแนวทำนองเคลื่อนที่ลงซึ่งพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยห้า

ตัวอย่างที่ 4.7 จุดซ้อม K

สังเกตโน้ตทุกตัวบริเวณจุดซ้อม J ไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) ใดๆ แสดงให้เห็นว่าเป็นการใช้โน้ตบนไดอาโทนิก C ทั้งหมด อีกทั้งบริเวณจุดซ้อมนี้ไม่ให้ความสำคัญกับโน้ตใดโน้ตหนึ่งเป็นการเฉพาะ ซึ่งเป็นวิธีการประพันธ์แบบหนึ่งในลักษณะการใช้โน้ตแบบแพนไดอาโทนิก (Pandiatonic) นอกจากนั้นเสียงประสานบริเวณจุดซ้อม J ส่วนใหญ่มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบขนานขั้นคู่สี่และห้า ส่วนบริเวณจุดซ้อม K ใช้โน้ตโครมาติกลักษณะโน้ตประดับเพียงเล็กน้อย

อย่างไรก็ตามบริเวณนี้ จุดซ้อมทั้งสองมีโน้ตตัว C ซึ่งเป็นโน้ตตัวต่ำสุดที่เครื่องดนตรีเชลโลสามารถเล่นได้มีบทบาทสำคัญเช่นกัน เห็นได้จากแนวโน้มการเคลื่อนที่แนวทำนองหรือโมทีฟส่วนใหญ่ของแนวเชลโลสี่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตตัว C บริเวณจุดซ้อม J และการใช้นิ้วดีดบนสายเปิด C บริเวณจุดซ้อม K ดังนั้นสามารถกล่าวได้ว่า ศูนย์กลางเสียงโดยรวมส่วนใหญ่บริเวณจุดซ้อมทั้งซ้อม คือ โน้ตตัว C

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) จุดซ้อม L (ห้องที่ 124-131)

บริเวณจุดซ้อมนี้มีพื้นผิวแบบโพลิโฟนี ที่มีลักษณะการสอดแนวทำนองแบบฟิวก์ ทำหน้าที่เสมือนเป็นช่วงเชื่อมกลับ (Retransition) เข้าสู่ตอนย้อนความ อย่างไรก็ตามการสอดแนวทำนองบริเวณนี้แตกต่างจากวิธีการตามแบบแผนดังเดิมเล็กน้อย เนื่องจากไม่ได้เป็นการสอดทำนองทุกแนว โดยที่เชลโลสามแนวบนเล่นห้วงทำนองสำคัญ (Statement) สอดรับกัน ส่วนแนวเชลโลสี่ทำหน้าที่เป็นแนวเบส โดยการเล่นขึนจังหวะกับสามแนวบนด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะ ห้วงทำนองสำคัญของจุดซ้อมนี้พัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง ซึ่งปรากฏครั้งแรกตั้งแต่ห้องที่ 2-3 ของบทประพันธ์นี้ และกระจายอยู่ทั่วไป ส่วนด้านศูนย์กลางเสียงให้ความสำคัญกับโน้ตตัว D (ตัวอย่างที่ 4.8)

ตัวอย่างที่ 4.8 พื้นผิวการสอดทำนองบริเวณจุดซ้อม L

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.4 ตอนย้อนความ

ตอนย้อนความได้นำเอาแนวคิดหลักจากตอนนำเสนอกลับมาทั้งหมด อีกทั้งตัดส่วนที่เป็นช่วงเชื่อมสั้นทิ้งไป จึงทำให้ความยาวของตอนย้อนความจึงสั้นกว่าตอนนำเสนอเล็กน้อย แต่ตอนย้อนความมีการจัดเรียงช่วงต่างๆ สลับกันกับตอนนำเสนอ โดยจัดเรียงเป็นแนวคิดหลัก B, A, และ C ตามด้วยช่วงจบ ดังนั้นการวิเคราะห์บทประพันธ์ในตอนย้อนความนี้ ผู้ประพันธ์จะอธิบายเรียงลำดับแนวคิดหลักที่เกิดขึ้นก่อน-หลัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นที่แตกต่างจากแนวคิดหลักของตอนนำเสนอ

แนวคิดหลัก B (ห้องที่ 132-140) เป็นแนวคิดแรกที่นำกลับมาใช้สำหรับตอนย้อมความ ช่วงนี้มีลักษณะพื้นผิวเหมือนกับแนวคิดหลัก B จากตอนนำเสนอ แนวเชลโลแต่ละแนวทำหน้าที่เหมือนเดิม เพียงแต่ปรับระดับเสียงให้ต่างออกไป โดยแนวเชลโลหนึ่งและสองปรับระดับเสียงสูงขึ้นคู่สี่เพอร์เฟค อีกทั้งแนวทำนองเชลโลสองเริ่มก่อนเชลโลหนึ่ง สำหรับแนวเชลโลสามส่วนใหญ่ปรับระดับเสียงขึ้นคู่สี่เพอร์เฟคเช่นกัน ยกเว้นการใช้นิ้วดีดบนสายเปิดห้องที่ 131-132 ปรับระดับเสียงขึ้นคู่ห้าเพอร์เฟค เนื่องจากต้องการให้เล่นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนเช่นเดิม ส่วนแนวเชลโลสี่ยังคงเล่นขึนจังหวะด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะ โดยส่วนใหญ่ปรับระดับเสียงขึ้นคู่สี่เพอร์เฟคเหมือนกับแนวอื่นๆ อย่างไรก็ตามช่วงท้ายของบริเวณนี้แนวเชลโลสามและสี่มีความเคลื่อนไหวมากกว่าตอนนำเสนอ

ด้านศูนย์กลางเสียงยังคงรักษาความคลุมเครือด้วยโน้ตสำคัญสองตัวไว้เช่นเดียวกับตอนนำเสนอ ทั้งนี้เนื่องจากแต่ละแนวปรับระดับเสียงขึ้นคู่สี่เพอร์เฟค ดังนั้นศูนย์กลางเสียงบริเวณนี้จึงย้ายมาเป็นโน้ตตัว A สำหรับสองแนวบน ส่วนสองแนวล่างใช้โน้ตตัว F อย่างไรก็ตามช่วงท้ายของบริเวณนี้ (ห้องที่ 137-140) แนวเชลโลสามและสี่ย้ายศูนย์กลางเสียงอีกครั้งไปเป็นโน้ตตัว A โดยเป็นโน้ตตัวเดียวกันกับสองแนวบน เพื่อมุ่งสู่คอร์ดจบสุดท้ายด้วยคอร์ด E เมเจอร์ ซึ่งทำหน้าที่เสมือนเป็นคอร์ดโดมินันท์เข้าสู่ช่วงย้อนความแนวคิดหลัก A ต่อไป

แนวคิดหลัก A (ห้องที่ 141-149) คล้ายกับตอนนำเสนอเกือบทั้งหมด (ยกเว้นแนวเชลโลสี่) เพียงแต่บริเวณนี้กำหนดให้เล่นโดยวงออร์เคสตราทั้งวง และตัดโน้ตฮาร์โมนิกสียงสูงออกไป นอกจากนั้นช่วงแรกแนวเชลโลสี่เปลี่ยนมาเล่นขึนจังหวะด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะ ส่วนช่วงท้ายแนวเชลโลสี่ทำหน้าที่เป็นแนวเบส พร้อมกับเล่นจังหวะสอดคล้องกับแนวเชลโลสองและสาม สำหรับด้านศูนย์กลางเสียงใช้ศูนย์กลางเสียงเดิมจากตอนนำเสนอ คือ โน้ตตัว A ตลอดทั้งช่วง สามารถสังเกตจากแนวโน้มการเคลื่อนที่แนวเบสจากโน้ตตัว A ไปหาโน้ตตัว E (I-V) สำหรับช่วงท้ายห้องที่ 148-149 ยังคงให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่แบบโครมาติก อีกทั้งเสียงประสานและแนวเบสใช้ความสัมพันธ์คู่ห้า และขั้นคู่ทรัยโทน เช่นเดียวกับตอนนำเสนอ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวคิดหลัก C (ห้องที่ 150-166) เป็นแนวคิดสุดท้ายที่นำกลับมาใช้สำหรับตอนย้อนความ ซึ่งตอนย้อนความนี้ประโยคใหญ่ C1 และ C2 ถูกนำกลับมาใช้ทั้งสองประโยค เพียงแต่มีการสลับโครงสร้างประโยคภายในประโยคใหญ่ (แผนภูมิที่ 4.2)

แผนภูมิที่ 4.2 โครงสร้างประโยคบริเวณแนวคิดหลัก C (ตอนย้อนความ)

แนวคิดหลัก	C (ประโยคใหญ่ซ้อน)			
ประโยคใหญ่	C1		C2	
ประโยค	y	x	y'	x'
ห้องที่	150-154	155-158	159-162	163-166
เคเดนซ์ (Cadence)	IAC in D	HC	IAC in E	PAC in A
ศูนย์กลางเสียง	D :		E :	A:

ตามจริงแล้วแนวคิดหลัก C ของตอนย้อนความ มีลักษณะใกล้เคียงตอนนำเสนอ แต่กำหนดให้เล่นด้วยอารมณ์ที่แตกต่างไปเป็นอารมณ์ที่สงบเงียบ พร้อมกับความเข้มเสียงเบามาก อีกทั้งเนื่องจากมีการสลับโครงสร้างประโยคภายใน จึงทำให้ต้องปรับแนวต่างๆ เล็กน้อย เพื่อให้แนวทำนองและแนวเสียงประสานดำเนินไปอย่างราบรื่น โดยประโยค y และ x แนวทำนองยังคงเดิม แต่ปรับแนวเสียงประสานเล็กน้อย อีกทั้งเล่นบริเวณช่วงเสียงเดียวกับตอนนำเสนอ ต่อมาประโยค y' และ x' ปรับทั้งแนวทำนองและเสียงประสานให้แตกต่างจากเดิม พร้อมกับการปรับระดับเสียงนอกจากนั้นกำหนดให้ทั้งวงออร์เคสตราเปลี่ยนช่วงเสียงมาเล่นบริเวณช่วงเสียงกลางลงมาต่ำ

การสลับประโยคภายในประโยคใหญ่ส่งผลให้มีการเปลี่ยนแปลงด้านศูนย์กลางเสียง สำหรับประโยคใหญ่ C1 อยู่บนโน้ตตัว D เช่นเดิม แต่ประโยคใหญ่ C2 ย้ายมาอยู่บนโน้ตตัว E ในช่วงแรก (ประโยค y') ทำหน้าที่เสมือนเป็นโดมินันท์ให้กับช่วงท้าย (ประโยค x') เข้าสู่โน้ตตัว A ซึ่งทำหน้าที่เป็นโทนิก

4.2.5 ช่วงจบ

ช่วงจบของบทประพันธ์นี้นำแนวทำนองและเสียงประสานมาจากสองบริเวณ คือ ช่วงนำ ห้องที่ 1-5 และจุดซ้อม L โดยห้องที่ 167-171 เล่นเหมือนเดิม (ห้องที่ 1-5) ทุกประการ ต่อมาเชื่อม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ด้วยคอร์ด A เมเจอร์ (ห้องที่ 172) เพื่อเข้าสู่ห้องที่ 173- 178 ซึ่งเป็นการนำแนวทำนองสอดประสานมาจากจุดซ้อม L กลับมาใช้ จากนั้นแต่งแนวทำนองเพิ่มขึ้นเล็กน้อย (ห้องที่ 179-180) ให้กับทุกแนว ทั้งนี้เพื่อนำไปยังคอร์ดสุดท้าย โดยคอร์ดสุดท้ายเชลโลแต่ละแนวเล่นสายเปิดแต่ละสาย (C, G, D, A) เป็นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

บทที่ 3

แนวคิดและวิธีการประพันธ์เบื้องต้น

การประพันธ์บทเพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* มีวัตถุประสงค์สำคัญประการหนึ่งเพื่อเป็นการแสดงความจงรักภักดีที่มีแด่องค์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) และพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลปัจจุบัน ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงมีแนวคิดเบื้องต้นที่จะนำบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์

เหตุที่ผู้ประพันธ์เลือกนำบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาใช้ เนื่องจากผู้ประพันธ์ปรารถนาที่จะใช้บทเพลงนี้เป็นสื่อ เพื่อระลึกถึงองค์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) โดยบทเพลงดังกล่าวเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 9 ซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์หลักของโครงการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้อีกด้วย อย่างไรก็ตามบทประพันธ์เพลงใหม่ที่อ้างอิงถึงบทเพลงอื่น ผู้ประพันธ์พยายามเลี่ยงมิให้เกิดปัญหาประเด็นการขโมยทรัพย์สินทางปัญญา ซึ่งการนำบางส่วนของบทประพันธ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งหน่วยย่อยทำนองจากบทเพลงอื่นมาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ โดยไม่เป็นการนำมาทั้งประโยคเพลง หรือท่อนเพลง หรือทั้งบทเพลง อีกทั้งไม่เป็นการเลียนแบบในลักษณะพาราเฟรส (Paraphrase) พร้อมทั้งอ้างอิงถึงที่มาของบทประพันธ์นั้นๆ ก็สามารถกระทำได้ (ภาธร ศรีกรานนท์, สัมภาษณ์ผ่านจดหมายอิเล็กทรอนิกส์, 11 กรกฎาคม 2556) นอกจากนั้นการนำบทเพลงในพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 9 สมควรยิ่งที่ต้องอ้างอิงถึงด้วยความเคารพ และตั้งอยู่บนความจงรักภักดีอันสูงสุด

ดังนั้นแนวคิดสำคัญสำหรับบทประพันธ์ เป็นการนำหน่วยทำนองย่อยเพียงบางส่วนจากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาใช้ โดยไม่อ้างอิงแนวทำนองเดิมทั้งหมด เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายจากชื่อบทประพันธ์ “บางครั้งบางคราว” อีกทั้งผู้ประพันธ์คาดว่าเมื่อผู้ฟังได้ยินบทประพันธ์ใหม่นี้จะเกิดความคลุมเครือ แต่ยังคงสามารถจินตนาการ หรือคาดเดาว่ามาจากแนวทำนองเพลงบางส่วนของบทเพลงดังกล่าวได้ และหวังอีกด้วยว่าจะสามารถทำให้ผู้ฟังระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของทั้งสองพระองค์ในมิติต่างๆ ตามแต่ละบุคคล

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.1 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์ (Pre-Composition Idea)

ประเด็นที่มาของชื่อบทประพันธ์ภาษาอังกฤษ "*From Time to Time*" เป็นความนัยแฝงมาจากคำว่า "รฤก" โดยความหมายทั่วไปหมายถึง การรำลึกหรือการระลึกถึงบุคคล สถานที่ เหตุการณ์ หรืออื่นๆ ซึ่งปรกติแล้วเป็นอาการที่ไม่เกิดขึ้นตลอดเวลาอย่างต่อเนื่อง แต่เป็นอาการที่เกิดขึ้นเป็น "บางครั้งบางคราว" เท่านั้น นอกจากนั้นอีกนัยหนึ่งผู้ประพันธ์ได้แฝงความหมายนัยมาจากคำว่า "From that time to this time" หมายถึง "จากเวลานั้น จนถึงเวลานี้"

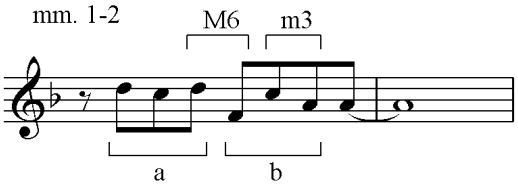
แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* ผู้ประพันธ์เริ่มด้วยการศึกษา และสำรวจโครงสร้าง พร้อมทั้งองค์ประกอบของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* พบว่าบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มีโครงสร้าง (พิจารณาตามโน้ตเพลง) แบบสามตอนเป็น A A B A หรือกล่าวได้ว่าเป็นแบบสังคีตลักษณ์เพลงร้อง (Song Form) โดยที่ตอน A ทุกครั้งมีการดำเนินคอร์ดเป็นแบบเดียวกันเกือบทั้งหมด ส่วนตอน B ใช้การดำเนินคอร์ดแตกต่างไปเล็กน้อย ด้านแนวทำนองมีความแตกต่างเล็กน้อยเช่นกัน ตอน A2 และ A3 มีลักษณะแนวทำนองเหมือนกัน ซึ่งแตกต่างจากตอน A1 ด้วยวิธีการทดเสียง (Transposition) ส่วนแนวทำนองตอน B มีความแตกต่างออกไป (ดูโน้ตภาคผนวกประกอบ)

นอกจากนั้นจากการพิจารณา พบว่า แต่ละตอนมีแนวทำนองไม่แตกต่างกันมากนัก อีกทั้งสามารถพิจารณาได้ว่าแต่ละตอนประกอบด้วยสี่หน่วยย่อยทำนองจำนวน จากโครงสร้างบทเพลงและลักษณะความคล้ายคลึงกันของแนวทำนอง ผู้ประพันธ์พิจารณาเลือกหน่วยทำนองย่อยที่มีลักษณะแตกต่างกันของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* จากบริเวณต่างๆ ทั้งหมดจำนวน 5 หน่วยย่อยทำนอง ดังต่อไปนี้

3.1.1 หน่วยทำนองย่อยที่ 1 จากห้องที่ 1-2 เป็นโมทีฟที่นำมาจากแนวทำนองช่วงขึ้นต้นแรกสุดตอน A1 หรือของบทเพลง ซึ่งเป็นหน่วยทำนองย่อยที่เป็นที่คุ้นเคยดี (ตัวอย่างที่ 3.1) ผู้ปะพันธ์ได้แบ่งหน่วยย่อยทำนองดังกล่าวออกเป็นส่วนประกอบย่อย 2 ส่วนหลัก คือ a และ b โดยที่ a มีลักษณะเป็นการเคลื่อนที่ลง-ขึ้นหนึ่งขั้นระดับเสียง คล้ายลักษณะโน้ตเคียง (Neighboring Note) สำหรับ b มีลักษณะเป็นโน้ตในคอร์ดของทรัยแอด F เมเจอร์ เคลื่อนที่จากโน้ตพื้นต้น (Root) กระโดดขึ้นคู่ห้าเพอร์เฟค (P5) ไปหาโน้ตตัวที่ห้าของคอร์ด จากนั้นกระโดดลงสู่โน้ตตัวที่สามของคอร์ด นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้พิจารณาให้ความสำคัญกับขั้นคู่จำนวนสองขั้นคู่ คือ ขั้นคู่หกเมเจอร์ (M6) ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่มีช่วงระยะห่างขั้นคู่กว้างที่สุดของโมทีฟนี้ ส่วนอีกขั้นคู่หนึ่งปรากฏอยู่ช่วงท้ายหน่วยย่อยทำนองเป็นขั้นคู่สามไมเนอร์ (m3)

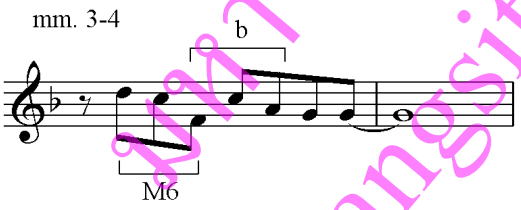
มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

ตัวอย่างที่ 3.1 หน่วยทำนองย่อยที่ 1 (ห้องที่ 1-2)



3.1.2 หน่วยทำนองย่อยที่ 2 จากห้องที่ 3-4 นำมาจากแนวทำนองตอน A1 เช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ลงคู่สี่เพอร์เฟค (P4) จากโน้ตเริ่มต้น D ไปสู่โน้ตเป้าหมาย G (โน้ตตัวสุดท้าย) หน่วยย่อยทำนองที่สองนี้มีลักษณะการเคลื่อนที่คล้ายกับหน่วยย่อยทำนองแรก โดยบริเวณช่วงกลางเป็นโครงสร้างทรัยแอด F เมเจอร์ เช่นกัน หรือถ้าพิจารณาตัดโน้ตตัวที่สามของหน่วยย่อยทำนองแรกออก จะได้เป็นโน้ตห้าตัวแรกของโมทีฟสอง (ตัวอย่างที่ 3.2) จากนั้นโมทีฟนี้ตามด้วยการเคลื่อนที่ลงอีกหนึ่งขั้นสู่โน้ตตัว G พร้อมกันนั้นสามารถสังเกตเห็นว่าว่าช่วงครึ่งแรกของโมทีฟที่สองมีองค์ประกอบขั้นคู่ที่กว้างที่สุดของโมทีฟเป็นขั้นคู่หกเมเจอร์ เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 3.2 หน่วยทำนองย่อยที่ 2 (ห้องที่ 3-4)



3.1.3 หน่วยทำนองย่อยที่ 3 จากห้องที่ 7-8 ปรากฏช่วงท้ายหรือช่วงจบของแนวทำนองตอน A1 เป็นการเคลื่อนที่ขึ้นไปในทิศทางเดียวกันขั้นคู่ห้าเพอร์เฟค เริ่มจากโน้ตตัว F ไปสู่โน้ตเป้าหมาย C (ตัวอย่างที่ 3.3) ซึ่งหน่วยย่อยทำนองนี้สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นโน้ตที่ประกอบด้วยโครงสร้างของทรัยแอด F เมเจอร์ เช่นกัน แต่มีลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้นทั้งหมด พร้อมด้วยใช้โน้ตผ่าน (Passing Note) ระหว่างโน้ตพื้นต้นกับโน้ตตัวที่สามของคอร์ด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 3.3 หน่วยทำนองย่อยที่ 3 (ห้องที่ 7-8)

mm. 7-8

3.1.4 หน่วยทำนองย่อยที่ 4 จากห้องที่ 15-16 อยู่ช่วงท้ายหรือช่วงจบของแนวทำนองตอน A2 ซึ่งมีความแตกต่างจากหน่วยทำนองย่อยห้องที่ 7-8 (ช่วงจบตอน A1) โดยหน่วยย่อยทำนองนี้มีทิศทางการเคลื่อนที่แบบเปลี่ยนทิศทางในช่วงท้าย (ตัวอย่างที่ 3.4) หน่วยย่อยทำนองนี้เริ่มด้วยโน้ตตัว C เคลื่อนที่ขึ้นหนึ่งขั้น จากนั้นกระโดดขึ้นขั้นคู่สี่เพอร์เฟคไปหาโน้ตตัว G ตามด้วยการเคลื่อนที่ลงหนึ่งขั้นแบบเปลี่ยนทิศทางตรงกันข้าม สำหรับการเคลื่อนที่ลักษณะนี้สามารถพิจารณาได้เช่นกันว่า จากโน้ตเริ่มต้นไปสู่โน้ตเป้าหมายตัวสุดท้ายมีระยะห่างขั้นคู่เท่ากับสี่เพอร์เฟค

ตัวอย่างที่ 3.4 หน่วยทำนองย่อยที่ 4 (ห้องที่ 15-16)

mm. 15-16

3.1.5 หน่วยทำนองย่อยที่ 5 จากห้องที่ 19-20 เป็นหน่วยย่อยทำนองเพียงหน่วยเดียวที่นำมาจากตอน B ซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ลงไปบนทิศทางเดียวกันเท่ากับคู่ห้าเพอร์เฟคจากโน้ต D ไปโน้ตเป้าหมาย G (ตัวอย่างที่ 3.5) โดยช่วงกลางโมทีฟมีการกระโดดลงขั้นคู่สามไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 3.5 หน่วยทำนองย่อยที่ 5 (ห้องที่ 19-20)

mm. 19-20

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากหน่วยทำนองย่อยทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นว่าการเคลื่อนที่แนวทำนองมีองค์ประกอบขั้นคู่ที่สำคัญพร้อมทั้งขั้นคู่พลิกกลับซึ่งกันและกันของขั้นคู่นั้นๆ ได้แก่ ขั้นคู่หกเมเจอร์กับสามไมเนอร์ และขั้นคู่สี่-ห้าเพอร์เฟค นอกจากนั้นยังมีองค์ประกอบอีกประการหนึ่งที่สามารถเห็นได้ชัดเจน คือ โครงสร้างของเมเจอร์ทรัยแอด

ดังนั้นผู้ประพันธ์จะนำหน่วยทำนองย่อย พร้อมทั้งองค์ประกอบด้านขั้นคู่ และโครงสร้างทรัยแอด มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์บทเพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* อย่างไรก็ตามการอ้างอิงถึงวัตถุดิบการประพันธ์เหล่านี้ โดยเฉพาะอย่างประเด็นหน่วยทำนองย่อย ผู้ประพันธ์อาจนำไปปรับหรือแปรรูป โดยไม่ลอกเลียนแบบให้เหมือนกับต้นฉบับเดิมทั้งหมด ส่วนประเด็นองค์ประกอบขั้นคู่ที่ปรากฏในหน่วยทำนองย่อย สังเกตว่าเป็นขั้นคู่เสียงกลมกลืน รวมถึงโครงสร้างเมเจอร์ทรัยแอดนั้นเป็นปัจจัยประการหนึ่ง ในการกำหนดกรอบของบทประพันธ์ให้อยู่ภายใต้ขอบเขตดนตรีระบบโทนาลิตี โดยผู้ประพันธ์จะคำนึงถึงการใช้ขั้นคู่ดังกล่าวเป็นสำคัญ แต่สำหรับโครงสร้างทรัยแอด ผู้ประพันธ์จะใช้โครงสร้างทรัยแอดหลากหลายทั้งแบบเมเจอร์ ไมเนอร์ และอื่นๆ

สำหรับการประพันธ์บทเพลงใหม่นี้ ถึงแม้ว่าจะอยู่ภายใต้กรอบดนตรีโทนาล แต่ผู้ประพันธ์จะเน้นให้ความสำคัญกับระบบดนตรีนีโอโทนาลิตีมากกว่ารูปแบบการประสานเสียงตามแบบแผนดนตรีดั้งเดิม (Traditional Harmony) ฉะนั้นผู้ประพันธ์จะไม่นำโครงสร้างการดำเนินคอร์ดของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* หรือกระทั่งไม่ให้ความสำคัญกับแบบแผนการดำเนินคอร์ดแบบดั้งเดิม (Function Harmony) มากนัก

3.2 ขั้นตอนการประพันธ์

งานวิจัยครั้งนี้เป็นงานด้านนวัตกรรมสิ่งประดิษฐ์ โดยเป็นการสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์ออกเป็นลำดับ ทั้งนี้ในการประพันธ์เพลงบทใหม่นี้ ผู้ประพันธ์ให้ความสนใจ และคำนึงถึงความสามารถของผู้เล่นเชลโลระดับเยาวชน เป็นอันดับต้นๆ ซึ่งนักเชลโลเยาวชนส่วนใหญ่ถูกกำหนดให้เล่นแนวเชลโลสี่ (อภิชัย เลี่ยมทอง, สัมภาษณ์, 14 มิถุนายน 2556) ผู้วิจัยกำหนดระยะเวลาในการสร้างบทประพันธ์ นำบทประพันธ์ออกแสดง จนกระทั่งถึงการเขียนรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ รวมระยะเวลาทั้งสิ้น 7 เดือน โดยมีขั้นตอนการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

3.2.1 ออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ โดยกำหนดให้บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 10 นาที นอกจากนั้นออกแบบให้มีโครงสร้างใหญ่จำนวน 1 กระบวน (Movement) โดยกำหนดกรอบสังคีตลักษณ์เลียนแบบโซนาตา (Sonata)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.2.2 กำหนดให้บทประพันธ์ประกอบด้วยแนวดนตรีจำนวน 4 แนว คล้ายกับรูปแบบดนตรีประเภทสตริงควอร์เท็ต (String Quartet) บรรเลงโดยวงเชลโลออร์เคสตรา พร้อมกันนั้นผู้ประพันธ์คำนึงถึงบทประพันธ์เพลงใหม่นี้สามารถนำมาบรรเลงโดยวงเชลโลออกเท็ตได้อีกด้วย

3.2.3 แบ่งวงเชลโลออร์เคสตราออกเป็น 4 กลุ่ม (หรือ 4 แนว ตามข้อ 3.2.2) หรืออาจกล่าวได้ว่าคล้ายกับการจัดวางรูปแบบเสียงประสานสี่แนว (โซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส)

3.2.4 พิจารณานำองค์ประกอบต่างๆ จากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ จากนั้นผู้ประพันธ์เริ่มพิจารณาว่าแต่ละส่วนของบทประพันธ์เพลงควรใช้แนวทำนองหรือโมทีฟลักษณะใด อีกทั้งสร้างวัตถุดิบบทประพันธ์เชิงสัญลักษณ์ เช่น การให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่แนวทำนองเป็นขั้นคู่ 4-5 เพอร์เฟค และการใช้เสียงประสานคอร์ดคู่สี่-ห้าเรียงซ้อน (Quartet/Quintal Chords) เป็นต้น เพื่อใช้เป็นความหมายนัยสื่อถึงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5)

3.2.5 สร้างองค์ประกอบต่างๆ ของบทประพันธ์ ขั้นตอนนี้ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงลักษณะของแนวทำนองใหม่ และโมทีฟต่างๆ ว่าควรมีองค์ประกอบเป็นเช่นไรที่สอดคล้องกับวัตถุดิบการประพันธ์ข้างต้น อีกทั้งสามารถช่วยส่งเสริมบทประพันธ์นี้

3.2.6 จัดแนวบรรเลงโดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแนวทำนองต่างๆ แนวประกอบ แนวเสียงประสาน และองค์ประกอบอื่นๆ รวมไปถึงระดับความสามารถของนักดนตรีในวงเชลโลออร์เคสตรา โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นการเปิดโอกาสให้กับนักเชลโลระดับเยาวชน

3.2.7 ปรับแต่งบทประพันธ์ และพิจารณารายละเอียดต่างๆ ของบทประพันธ์

3.2.8 นำบทประพันธ์ที่ใกล้เสร็จสมบูรณ์ไปรับคำปรึกษา และข้อเสนอแนะจากอาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง จากนั้นนำมาปรับแก้ตามความเหมาะสม

3.2.9 นำบทประพันธ์ออกแสดงงานคอนเสิร์ตวงดุริยางค์เชลโลไทย ครั้งที่สอง ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันที่เสาร์ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2556

3.2.10 จัดพิมพ์ และนำเสนอเป็นรูปเล่มงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์

มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

บทที่ 4

อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* ในบทนี้ เป็นการวิเคราะห์ภาพรวมของบทประพันธ์ โดยที่โครงสร้างใหญ่บทประพันธ์นั้น ผู้ประพันธ์นำกรอบสังคีตลักษณ์แบบโซนาตามาใช้ อย่างไรก็ตามรูปแบบโซนาตาของบทประพันธ์นี้ มีความแตกต่างจากแบบแผนดั้งเดิม สำหรับการวิเคราะห์บทประพันธ์ผู้ประพันธ์มุ่งเน้นเฉพาะประเด็นแนวคิดการประพันธ์ วัตถุดิบการประพันธ์ และวิธีการประพันธ์ รวมถึงประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

4.1 โครงสร้างบทประพันธ์

แม้ว่าโครงสร้างใหญ่ของบทประพันธ์นี้อ้างอิงถึงกรอบแนวคิดสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา แต่มีรายละเอียดบางประเด็นที่แตกต่างออกไป ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ตอนนำเสนอ (Exposition) ประกอบด้วย 3 แนวคิดหลัก (Idea) แบ่งออกเป็นแนวคิด A, B, และ C โดยคำว่า “แนวคิดหลัก” ในที่นี้ (ปรากฏในตอนนำเสนอ และตอนย้อนความ) หมายถึง ลักษณะแนวทำนองสำคัญ รวมถึงบริบทแวดล้อมต่างๆ เช่น ลักษณะพื้นผิว (Texture) แนวทำนองรอง แนวทำนองประกอบ เสียงประสาน และองค์ประกอบแวดล้อมอื่น ณ บริเวณใดๆ ของบทประพันธ์ โดยที่องค์ประกอบเหล่านี้รวมกันเป็นหนึ่งแนวคิดหลัก ซึ่งเป็นการให้ความหมายแตกต่างจากคำว่า “ทำนองหลัก” ที่สามารถพบในตอนนำเสนอ และตอนย้อนความของสังคีตลักษณ์โซนาตาตามแบบแผนดั้งเดิมเช่นกัน เพียงแต่ทำนองหลักส่วนใหญ่หมายความถึงเฉพาะแนวทำนองสำคัญเพียงประการเดียว ปรกติแล้วจะไม่หมายรวมถึงบริบทแวดล้อมอื่นๆ

โครงสร้างสังคีตลักษณ์โซนาตาของบทประพันธ์ *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* ประกอบด้วย ช่วงนำ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา ตอนย้อนความ และช่วงจบ โดยโครงสร้างของบทประพันธ์เป็นโครงสร้างที่ค่อนข้างสมดุล เนื่องจากจำนวนห้องรวมของแต่ละตอนมีความยาวใกล้เคียงกัน ได้แก่ ตอนนำเสนอมีจำนวน 46 ห้อง ตอนพัฒนามีความยาวมากที่สุดจำนวน 66 ห้อง ส่วนตอนย้อนความมีความยาวน้อยที่สุดจำนวน 35 ห้อง นอกจากนั้นช่วงนำและช่วงจบมีจำนวน 19 และ 15 ห้อง ตามลำดับ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างบทประพันธ์

โครงสร้าง	แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม (Rehearsal Mark)
ช่วงนำ (Introduction)		1-19	A-B
ตอนนำเสนอ (Exposition)	A	20-28	C
	Link 1	29-32	D
	B	33-41	E
	Link 2	42-43	
	C	44-61	F-G
	Link 3	62-65	
ตอนพัฒนา (Development)	A + B	66-97	H-I
	B + A	98-123	J-K
	Intro.	124-131	L
ตอนย้อนความ (Recapitulation)	B	132-140	M
	A	141-149	N
	C	150-166	O-P
ช่วงจบ (Coda)	mm.1-5 + จุดซ้อม L	167-181	Q

จากโครงสร้างข้างต้นเห็นได้ว่า ถ้าพิจารณาจำนวนห้องรวมของตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ โดยถ้าไม่คำนึงถึงช่วงเชื่อมสั้น (Link) ในตอนนำเสนอ พบว่าตอนนำเสนอ และตอนย้อนความ มีความยาวใกล้เคียงกันมาก อีกทั้งตอนพัฒนามีความยาวประมาณสองเท่าของตอนดังกล่าว ส่วนช่วงนำและช่วงจบซึ่งมีจำนวนห้องใกล้เคียงกัน มีความยาวประมาณครึ่งหนึ่งของทั้งสองตอน

4.2 บทวิเคราะห์

สำหรับการวิเคราะห์บทประพันธ์ ผู้ประพันธ์จะอธิบายเรียงลำดับช่วงและตอนต่างๆ ตามโครงสร้างบทประพันธ์ในประเด็นต่างๆ ที่สำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดการประพันธ์ และการอ้างอิงถึงวัตถุดิบการประพันธ์ที่สำคัญ ซึ่งนำมาจากหน่วยย่อยทำนองของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* (กล่าวไว้ในบทที่ 3) ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ไม่ได้นำวัตถุดิบเหล่านั้นมาใช้อย่างตรงไปตรงมา

มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

4.2.1 ช่วงนำ

บทประพันธ์ส่วนใหญ่มีความเร็วจังหวะช้า และใช้อัตราจังหวะ 4/4 แนวคิดการประพันธ์ของช่วงนำ เป็นการใช้เสียงประสานที่มีองค์ประกอบขั้นคู่สี่และห้า รวมถึงวัตถุดิบสำคัญที่นำมาจากหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง โดยห้องที่ 1-7 ใช้การดำเนินเสียงประสานขั้นคู่สี่และห้าแบบขนาน ซึ่งมีศูนย์กลางเสียงหลักเป็นโน้ตตัว A พร้อมทั้งใช้การโต้ตอบของเสียงประสานระหว่างช่วงเสียง (สูง-ต่ำ) อีกทั้งมีการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่งในห้องที่ 2-3 บนแนวเชลโลสอง (ตัวอย่างที่ 4.1)

ตัวอย่างที่ 4.1 การประสานเสียงคู่สี่-ห้า และการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ห้องที่ 8-14 พื้นผิวดนตรีเปลี่ยนแปลงไป แต่เสียงประสานยังคงให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า อีกทั้งมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) บ่อยครั้ง ซึ่งเป็นการสลับกันระหว่างอัตราจังหวะ 2/4 และ 4/4 ส่วนหน่วยทำนองย่อยหนึ่งถูกพัฒนาให้ยาวขึ้น แต่ย้ายไปอยู่บนแนวเชลโลสามพร้อมกับการทบเสียงบนแนวอื่น โดยสามารถสังเกตเห็นส่วนประกอบย่อย a, b, และขั้นคู่สามไมเนอร์ ของหน่วยทำนองย่อยหนึ่งได้อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 4.2)

นอกจากนั้นศูนย์กลางเสียงบริเวณนี้ย้ายมาบนโน้ตตัว E โดยมีเสียงประสานขั้นคู่ห้าเป็นโน้ตตัว B และ F♯ (ห้องที่ 7) ทำหน้าที่เปรียบเสมือนคอร์ดโดมินันท์ เพื่อเกลาเข้าสู่ศูนย์กลางเสียง E ซึ่งทำหน้าที่เป็นโทนิก

ตัวอย่างที่ 4.2 การพัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง

บริเวณท้ายของช่วงนำห้องที่ 15-19 ปรากฏแนวทำนองที่ชัดเจนขึ้น ซึ่งพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยหนึ่งเช่นกัน แนวคิดการประพันธ์เป็นการใช้แคนอน (Canon) และการใช้เสียงประสานขั้นคู่สี่ โดยแนวทำนองเริ่มบนแนวเชลโลสามและสี่พร้อมกัน จากนั้นแคนนอนด้วยแนวเชลโลสองและหนึ่ง ตามลำดับ ส่วนศูนย์กลางเสียงบริเวณนี้ยังคงเป็นโน้ตตัว E สำหรับห้องสุดท้าย (ห้องที่ 19) โครงสร้างการดำเนินเสียงประสานมีลักษณะเป็นแบบ V/V-V-I (B-E-A) เพื่อเกลาเข้าสู่ศูนย์กลางเสียง A ของตอนนำเสนอ

4.2.2 ตอนนำเสนอ

ตอนนำเสนอประกอบด้วยสามส่วนสำคัญ คือ แนวคิดหลัก A, B, และ C นอกจากนั้นมีช่วงเชื่อมสั้นคั้นระหว่างแนวคิดหลักเหล่านั้น ตอนนำเสนอนี้เป็นตอนที่ผู้ประพันธ์เลือกนำหน่วยย่อยทำนองจากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* มาพัฒนาอย่างหลากหลาย จากที่กล่าวข้างต้นแล้วว่าการอ้างอิงถึงวัตถุดิบจากบทประพันธ์อื่นนั้น ผู้ประพันธ์จะไม่นำวัตถุดิบเหล่านั้นมาใช้อย่างตรงไปตรงมา ผู้ประพันธ์จะพิจารณาวิเคราะห์หาองค์ประกอบสำคัญจากวัตถุดิบเหล่านั้น (ตามรายละเอียดกล่าวไว้ในบทที่ 3) จากนั้นจึงทำการเลียนแบบ และ/หรือพัฒนาวัตถุดิบเหล่านั้นต่อไป ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ปรารถนาให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการถึงวัตถุดิบการประพันธ์ที่ผู้ประพันธ์เลือกนำมาใช้ ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ประการหนึ่งสำหรับการประพันธ์บทเพลงนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1) แนวคิดหลัก A

แนวคิดหลัก A ประกอบขึ้นด้วยหลายหน่วยทำนองย่อย โดยช่วงแรกบริเวณนี้แต่ละแนวของเชลโลจะเล่นเพียงสองเครื่องเท่านั้น แนวทำนองสำคัญอยู่บนแนวเชลโลหนึ่ง (ห้องที่ 20-23) ซึ่งซ่อนแนวเสียงหลัก (Structural Line) เคลื่อนที่ลงจากโน้ตตัว C ลงมาถึงโน้ตตัว E ตามด้วยห้องที่ 24-28 แนวเชลโลสองและสามเล่นทบช่วงคู่แปด แนวทำนองตั้งแต่ห้องที่ 20-28 พัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสองที่มีองค์ประกอบสำคัญเป็นการเคลื่อนที่ขั้นคู่หก แนวทำนองรองบนแนวเชลโลสามห้องที่ 20-21 พัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสองเช่นกัน ส่วนห้องที่ 22-23 พัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสี่ โดยโมทีฟมีทิศทางการเคลื่อนที่แบบเปลี่ยนทิศทางในช่วงท้าย

สำหรับการใช้นิ้วดีดบนแนวเชลโลสองและหนึ่งพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสาม โดยเคลื่อนที่ขึ้นทิศทางเดียวกัน พร้อมกับให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า นอกจากนั้นแนวเชลโลสี่เล่นโน้ตยาว และการใช้นิ้วดีดสายเปิด ซึ่งเป็นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน (ตัวอย่างที่ 4.3)

ตัวอย่างที่ 4.3 แนวคิดหลัก A

หลังจากแนวคิดหลัก A จากนั้นห้องที่ 29-32 เป็นช่วงเชื่อมสั้นหนึ่ง ซึ่งนำส่วนหนึ่งจากช่วงบทนำกลับมาใช้อีกครั้ง สำหรับศูนย์กลางเสียงของทั้งช่วงแนวคิดหลัก A และช่วงเชื่อมสั้นมีความสัมพันธ์กันลักษณะโทนิก-โดมินันท์ (A-E) ตามลำดับ นอกจากนั้นช่วงท้ายแนวคิดหลัก A (ห้องที่ 27-28) ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่แบบโครมาติก อีกทั้งเสียงประสานและแนวเบสใช้ความสัมพันธ์คู่ห้า และขั้นคู่ทรัยโทน (Tritone)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) แนวคิดหลัก B

แนวคิดหลัก B มีแนวทำนองสำคัญสองแนวอยู่บนแนวเชลโลหนึ่งและสอง ซึ่งแนวทำนองเชลโลหนึ่งพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยห้า มีลักษณะการเคลื่อนที่ลง (ห้องที่ 33-36) จากนั้นเปลี่ยนทิศทางเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น (ห้องที่ 37-40) โดยแนวทำนองดังกล่าวมีการเคลื่อนไหวเร็วขึ้นด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและสองชั้น ส่วนแนวเชลโลสองมีความเคลื่อนไหวแนวทำนองช้ากว่าพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสาม ซึ่งสามารถสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนห้องที่ 35 สำหรับแนวดนตรีประกอบบนแนวเชลโลสามให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า โดยเฉพาะการใช้นิ้วดีดสายเปิดเป็นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน ยิ่งกว่านั้นบางช่วงของแนวเชลโลสี่เล่นขึ้นจังหวะด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะติดต่อกัน (ตัวอย่างที่ 4.4) เพื่อแสดงถึงแนวคิดด้านเวลาที่เลื่อมกัน ซึ่งสะท้อนมาจากชื่อบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 4.4 แนวคิดหลัก B

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ด้านศูนย์กลางเสียงมีความคลุมเครือ เนื่องจากบริเวณนี้สามารถพิจารณาได้ว่ามีโน้ตสำคัญสองตัว โดยสองแนวบนใช้ศูนย์กลางเสียง E ส่วนสองแนวล่างใช้ศูนย์กลางเสียง C โดยเฉพาะแนวเชลโลสี่เคลื่อนที่ลงจากโน้ตตัว C ไปยังโน้ตตัว G (I-V) ตามด้วยห้องสุดท้าย (ห้องที่ 41) ใช้คอร์ดร่วมเป็นคอร์ด B°7 (vii°7/C) หรือ G♯°7 (vii°7/A) เพื่อเข้าสู่ช่วงเชื่อมสั้นสองที่มีโน้ตตัว A เป็นโน้ตสำคัญ อีกทั้งโน้ตตัว A ทำหน้าที่โดมินันท์ (V) ให้กับโน้ตตัว D ซึ่งเป็นศูนย์กลางเสียงของแนวคิดหลัก C นอกจากนั้นช่วงเชื่อมสั้นสองอยู่บนอัตราจังหวะ 5/4 โดยแนวเชลโลสองใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้น ส่วนแนวเชลโลสามและสี่ใช้โน้ตตัวดำ ซึ่งทั้งสามแนวพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสาม ตามด้วยท้ายห้องที่ 42 โน้ตตัวดำสามตัวสุดท้ายเล่นแบบโมโนโฟนี (Monophony) ด้วยคุณลักษณะเสียงเน้นและสั้น ซึ่งนำแนวคิดการเคลื่อนที่แนวทำนองมาจากหน่วยทำนองย่อยห้า

3) แนวคิดหลัก C

แนวคิดหลัก C มีลักษณะคล้ายประโยคใหญ่ซ้อน (Double Period) ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นสองประโยค (Period) คือ C1 และ C2 กล่าวได้ว่าโครงสร้างดังกล่าวเลียนแบบโครงสร้างตามแบบแผนดั้งเดิม ถึงแม้ว่าการดำเนินคอร์ดจะไม่เป็นไปตามแบบแผนก็ตาม (แผนภูมิที่ 4.1)

แผนภูมิที่ 4.1 โครงสร้างประโยคบริเวณแนวคิดหลัก C

แนวคิดหลัก	C (ประโยคใหญ่ซ้อน)			
ประโยคใหญ่	C1		C2	
ประโยค	x	y	x'	y'
ห้องที่	44-47	48-52	53-56	(57) 58-61
เคเดนซ์ (Cadence)	HC	IAC in D	IAC	PAC in A
ศูนย์กลางเสียง	D :		A :	

แนวคิดหลัก C เป็นช่วงที่มีความยาวมากที่สุด มีลักษณะพื้นผิวทั้งแบบโพลิโฟนี (Polyphony) และโฮโมโฟนี (Homophony) ในเวลาเดียวกัน เชลโลหนึ่งเล่นแนวทำนองสำคัญตลอดทั้งช่วงแนวคิดหลัก C เพียงแต่ประโยคใหญ่ C2 เป็นการปรับระดับสียง (Transposition) จากประโยคใหญ่ C1 พร้อมทั้งย้ายศูนย์กลางเสียงจากโน้ตตัว D ไปยังโน้ตตัว A

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวทำนองสำคัญบริเวณแนวคิดหลัก C นี้ แบ่งออกเป็นประโยค x และ y โดยประโยคทั้งสองมีความคล้ายคลึงกันอย่างมาก เนื่องจากทั้งสองประโยคพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยสอง อย่างไรก็ตามแนวบรรเลงของเชลโลสามห้องที่ 45 คล้ายคลึงหน่วยทำนองย่อยหนึ่งมากที่สุด เมื่อเทียบกับบริเวณอื่นทั้งบทประพันธ์ เนื่องจากมีโน้ต C♯ เพียงตัวเดียวที่แตกต่างจากเดิม และรูปแบบจังหวะเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 4.5)

ประโยคใหญ่ C2 แนวทำนองสำคัญถูกทบด้วยขั้นคู่ห้าและแปด อีกทั้งเป็นช่วงที่มีระดับความเข้มสียงดังที่สุดของบทประพันธ์ โดยเริ่มจากประโยค x' มีความเข้มเสียงดัง ไปสู่ประโยค y' มีความเข้มเสียงดังมาก พร้อมทั้งแนวทำนองเล่นอยู่บนช่วงเสียงสูง นอกจากนั้นเกือบตลอดทั้งแนวคิดหลัก C แนวเชลโลสี่เล่นขืนจังหวะด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะเช่นเคย โดยบางช่วงเชลโลสองและสามเล่นจังหวะสอดคล้องกับเชลโลสี่

ตัวอย่างที่ 4.5 ประโยค x ของแนวคิดหลัก C

ช่วงเชื่อมสั้นสามห้องที่ 62-65 เป็นช่วงสุดท้ายของตอนนำเสนอ ซึ่งใช้แนวคิดเดียวกันกับช่วงเชื่อมสั้นสอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวเชลโลสามและสี่ ส่วนแนวเชลโลหนึ่งและสองเล่นเป็นโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นเคลื่อนที่ขึ้นทีละน้อย พร้อมทั้งค่อยๆ เพิ่มความเร็วจังหวะขึ้นเพื่อเข้าสู่ตอนพัฒนา สังเกตห้องสุดท้าย (ห้องที่ 65) แนวเชลโลสองและสาม มีลักษณะของการล้ำแนวเสียง (Voice Crossing)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.3 ตอนพัฒนา

ผู้ประพันธ์มีแนวคิดพัฒนาเฉพาะส่วนย่อยทำนองหรือองค์ประกอบย่อย ซึ่งเป็นลักษณะเด่นจากช่วงบทนำ แนวคิดหลัก A และ B เท่านั้น โดยจะไม่มุ่งเน้นพัฒนาแนวทำนองทั้งหมด นอกจากนั้นผู้ปะพันธ์ไม่นำองค์ประกอบสำคัญหรือลักษณะเด่นจากแนวคิดหลัก C มาพัฒนา ตอนพัฒนาสามารถแบ่งออกเป็นสามช่วงใหญ่ ๆ ดังต่อไปนี้

1) จุดซ้อม H และ I (ห้องที่ 66-97)

บริเวณนี้เปลี่ยนมาใช้อัตราจังหวะ 3/4 พร้อมทั้งมีความเร็วจังหวะเพิ่มขึ้น โดยมีวัตถุดิบสำคัญจากแนวความคิดหลัก A และ B รวมถึงหน่วยทำนองย่อยหนึ่งมาใช้สำหรับการพัฒนา

ตัวอย่างที่ 4.6 จุดซ้อม H

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บริเวณจุดซ้อม H และ I มีพื้นผิวแบบโพลิโฟนี ในภาพรวมสามารถจับคู่แนวบรรเลงโดยเชลโลหนึ่งและสองมีลักษณะการบรรเลงสอดรับกัน ส่วนเชลโลสามและสี่มีลักษณะการบรรเลงส่วนใหญ่เป็นการทบช่วงคู่แปด เทคนิคการประพันธ์ที่สำคัญบริเวณนี้มีทั้งแคนอน และการเลียนแบบ (Imitation)

ห้องที่ 67-69 นำองค์ประกอบการกระโดดขึ้นคู่หกจากแนวคิดหลัก A มาเล่นในลักษณะการเลียนแบบ ซึ่งโมทีฟลักษณะนี้มีใช้มากบริเวณจุซ้อม H ต่อมาห้องที่ 69-71 พัฒนาหน่วยทำนองย่อยหนึ่งอีกครั้ง จากนั้นห้องที่ 72-74 แนวทำนองบนเชลโลหนึ่งพัฒนามาจากห้องที่ 24-26 ของช่วงแนวคิดหลัก A แนวทำนองพัฒนานี้ถูกแคนนอนด้วยเชลโลสามและสี่ ลักษณะแนวทำนองเคลื่อนที่ลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (ห้องที่ 71-73) บนแนวเชลโลสองพัฒนามาจากช่วงแนวคิดหลัก B ซึ่งนำมาเล่นด้วยวิธีการเลียนแบบระหว่างเชลโลหนึ่งและสองในบริเวณจุดซ้อม H

บริเวณจุดซ้อม I เชลโลสองแนวบนยังคงเล่นแนวทำนองเคลื่อนที่ลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องมา แต่เปลี่ยนมาใช่วิธีการแคนอน โดยการแคนอนระหว่างแนวทั้งสองนั้น ช่วงแรกห่างกันหนึ่งห้อง ต่อมาช่วงท้าย (ตั้งแต่ท้ายห้องที่ 93) การแคนอนกระชั้นขึ้นมีระยะห่างกันเพียงหนึ่งจังหวะ ส่วนเชลโลสองแนวล่างช่วงแรกของจุดซ้อม I (ห้องที่ 84-90) เล่นทบช่วงคู่แปดซึ่งกันและกัน ต่อมาห้องที่ 91 เชลโลแนวล่างเริ่มใช้วิธีการแคนอนมีระยะห่างหนึ่งห้องเช่นเดียวกัน จากนั้นการแคนนอนกระชั้นขึ้นโดยมีระยะห่างหนึ่งจังหวะในห้องที่ 94 ซึ่งการจับคู่เล่นของเชลโลสองแนวบนและสองแนวล่างลักษณะนี้ กล่าวได้ว่าเป็นวิธีการแบบดับเบิ้ลแคนอน (Double Canon) ส่วนประเด็นด้านศูนย์กลางเสียงบริเวณจุดซ้อม H และ I สามารถพิจารณาได้จากแนวเบส ซึ่งส่วนใหญ่ให้ความสำคัญและเล่นวนเวียนอยู่รอบโน้ตตัว E

2) จุดซ้อม J และ K (ห้องที่ 98-123)

บริเวณจุดซ้อม J สามารถจับคู่แนวบรรเลงโดยแบ่งเป็นเชลโลสองแนวบน และสองแนวล่างเช่นกัน แนวต่างๆ เล่นด้วยความเข้มเสียงดังปานกลาง แต่ให้คุณภาพเสียงเน้นและหนักแน่น บริเวณนี้นำวัตถุดิบเพียงประการเดียว คือ การเคลื่อนที่ลงของหน่วยทำนองย่อยห้า ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของช่วงแนวคิดหลัก B มาใช้พัฒนาด้วยวิธีการประพันธ์ต่างๆ ได้แก่ การเปลี่ยนอัตราจังหวะเกือบทุกห้อง มีทั้งอัตราจังหวะธรรมดา (2/4, 3/4, และ 4/4) อัตราจังหวะผสม (6/8 และ 9/8) และอัตราจังหวะซ้อน (5/4, 5/8, และ 7/8) รวมถึงการใช้รูปแบบจังหวะโพลิริธึม (Polyrhythm) ระหว่างโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ การโต้ตอบกันระหว่างช่วงเสียงสูง-ต่ำ นอกจากนั้นใช้เทคนิคทั่วไปทั้งวิธีการเลียนแบบระหว่างแนวเสียง และการซีเควนซ์ (Sequence) อีกทั้งยังคงให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บริเวณจุดซ้อม K นำวัตถุดิบการประพันธ์มาจากหน่วยทำนองย่อยสาม ซึ่งถูกใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญอันหนึ่งของช่วงแนวคิดหลัก A มาพัฒนา โดยเชลโลทุกแนวเล่นด้วยการใช้นิ้วดีด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการดีดบนสายเปิดของเชลโล โมทีฟส่วนใหญ่ที่ปรากฏบริเวณจุดซ้อม K เคลื่อนที่ขึ้นทิศทางเดียวกัน และมีลักษณะเป็นการโต้ตอบกัน พร้อมกันนั้นแต่ละโมทีฟให้ความสำคัญกับขั้นคู่ห้า (ตัวอย่างที่ 4.7) อย่างไรก็ตามช่วงท้ายของจุดซ้อมนี้กลับมาใช้คันชักสีตามปรกติ (ห้องที่ 122-123) ด้วยแนวทำนองเคลื่อนที่ลงซึ่งพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยห้า

ตัวอย่างที่ 4.7 จุดซ้อม K

สังเกตโน้ตทุกตัวบริเวณจุดซ้อม J ไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) ใดๆ แสดงให้เห็นว่าเป็นการใช้โน้ตบนไดอาโทนิก C ทั้งหมด อีกทั้งบริเวณจุดซ้อมนี้ไม่ให้ความสำคัญกับโน้ตใดโน้ตหนึ่งเป็นการเฉพาะ ซึ่งเป็นวิธีการประพันธ์แบบหนึ่งในลักษณะการใช้โน้ตแบบแพนไดอาโทนิก (Pandiatonic) นอกจากนั้นเสียงประสานบริเวณจุดซ้อม J ส่วนใหญ่มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบขนานขั้นคู่สี่และห้า ส่วนบริเวณจุดซ้อม K ใช้โน้ตโครมาติกลักษณะโน้ตประดับเพียงเล็กน้อย

อย่างไรก็ตามบริเวณนี้ จุดซ้อมทั้งสองมีโน้ตตัว C ซึ่งเป็นโน้ตตัวต่ำสุดที่เครื่องดนตรีเชลโลสามารถเล่นได้มีบทบาทสำคัญเช่นกัน เห็นได้จากแนวโน้มการเคลื่อนที่แนวทำนองหรือโมทีฟส่วนใหญ่ของแนวเชลโลสี่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตตัว C บริเวณจุดซ้อม J และการใช้นิ้วดีดบนสายเปิด C บริเวณจุดซ้อม K ดังนั้นสามารถกล่าวได้ว่า ศูนย์กลางเสียงโดยรวมส่วนใหญ่บริเวณจุดซ้อมทั้งซ้อม คือ โน้ตตัว C

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) จุดซ้อม L (ห้องที่ 124-131)

บริเวณจุดซ้อมนี้มีพื้นผิวแบบโพลิโฟนี ที่มีลักษณะการสอดแนวทำนองแบบฟิวก์ ทำหน้าที่เสมือนเป็นช่วงเชื่อมกลับ (Retransition) เข้าสู่ตอนย้อนความ อย่างไรก็ตามการสอดแนวทำนองบริเวณนี้แตกต่างจากวิธีการตามแบบแผนดังเดิมเล็กน้อย เนื่องจากไม่ได้เป็นการสอดทำนองทุกแนว โดยที่เชลโลสามแนวบนเล่นห้วงทำนองสำคัญ (Statement) สอดรับกัน ส่วนแนวเชลโลสี่ทำหน้าที่เป็นแนวเบส โดยการเล่นขึนจังหวะกับสามแนวบนด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะ ห้วงทำนองสำคัญของจุดซ้อมนี้พัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยหนึ่ง ซึ่งปรากฏครั้งแรกตั้งแต่ห้องที่ 2-3 ของบทประพันธ์นี้ และกระจายอยู่ทั่วไป ส่วนด้านศูนย์กลางเสียงให้ความสำคัญกับโน้ตตัว D (ตัวอย่างที่ 4.8)

ตัวอย่างที่ 4.8 พื้นผิวการสอดทำนองบริเวณจุดซ้อม L

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.4 ตอนย้อนความ

ตอนย้อนความได้นำเอาแนวคิดหลักจากตอนนำเสนอกลับมาทั้งหมด อีกทั้งตัดส่วนที่เป็นช่วงเชื่อมสั้นทิ้งไป จึงทำให้ความยาวของตอนย้อนความจึงสั้นกว่าตอนนำเสนอเล็กน้อย แต่ตอนย้อนความมีการจัดเรียงช่วงต่างๆ สลับกันกับตอนนำเสนอ โดยจัดเรียงเป็นแนวคิดหลัก B, A, และ C ตามด้วยช่วงจบ ดังนั้นการวิเคราะห์บทประพันธ์ในตอนย้อนความนี้ ผู้ประพันธ์จะอธิบายเรียงลำดับแนวคิดหลักที่เกิดขึ้นก่อน-หลัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นที่แตกต่างจากแนวคิดหลักของตอนนำเสนอ

แนวคิดหลัก B (ห้องที่ 132-140) เป็นแนวคิดแรกที่นำกลับมาใช้สำหรับตอนย้อมความ ช่วงนี้มีลักษณะพื้นผิวเหมือนกับแนวคิดหลัก B จากตอนนำเสนอ แนวเชลโลแต่ละแนวทำหน้าที่เหมือนเดิม เพียงแต่ปรับระดับเสียงให้ต่างออกไป โดยแนวเชลโลหนึ่งและสองปรับระดับเสียงสูงขึ้นคู่สี่เพอร์เฟค อีกทั้งแนวทำนองเชลโลสองเริ่มก่อนเชลโลหนึ่ง สำหรับแนวเชลโลสามส่วนใหญ่ปรับระดับเสียงขึ้นคู่สี่เพอร์เฟคเช่นกัน ยกเว้นการใช้นิ้วดีดบนสายเปิดห้องที่ 131-132 ปรับระดับเสียงขึ้นคู่ห้าเพอร์เฟค เนื่องจากต้องการให้เล่นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนเช่นเดิม ส่วนแนวเชลโลสี่ยังคงเล่นขึนจังหวะด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะ โดยส่วนใหญ่ปรับระดับเสียงขึ้นคู่สี่เพอร์เฟคเหมือนกับแนวอื่นๆ อย่างไรก็ตามช่วงท้ายของบริเวณนี้แนวเชลโลสามและสี่มีความเคลื่อนไหวมากกว่าตอนนำเสนอ

ด้านศูนย์กลางเสียงยังคงรักษาความคลุมเครือด้วยโน้ตสำคัญสองตัวไว้เช่นเดียวกับตอนนำเสนอ ทั้งนี้เนื่องจากแต่ละแนวปรับระดับเสียงขึ้นคู่สี่เพอร์เฟค ดังนั้นศูนย์กลางเสียงบริเวณนี้จึงย้ายมาเป็นโน้ตตัว A สำหรับสองแนวบน ส่วนสองแนวล่างใช้โน้ตตัว F อย่างไรก็ตามช่วงท้ายของบริเวณนี้ (ห้องที่ 137-140) แนวเชลโลสามและสี่ย้ายศูนย์กลางเสียงอีกครั้งไปเป็นโน้ตตัว A โดยเป็นโน้ตตัวเดียวกันกับสองแนวบน เพื่อมุ่งสู่คอร์ดจบสุดท้ายด้วยคอร์ด E เมเจอร์ ซึ่งทำหน้าที่เสมือนเป็นคอร์ดโดมินันท์เข้าสู่ช่วงย้อนความแนวคิดหลัก A ต่อไป

แนวคิดหลัก A (ห้องที่ 141-149) คล้ายกับตอนนำเสนอเกือบทั้งหมด (ยกเว้นแนวเชลโลสี่) เพียงแต่บริเวณนี้กำหนดให้เล่นโดยวงออร์เคสตราทั้งวง และตัดโน้ตฮาร์โมนิกสียงสูงออกไป นอกจากนั้นช่วงแรกแนวเชลโลสี่เปลี่ยนมาเล่นขึนจังหวะด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะ ส่วนช่วงท้ายแนวเชลโลสี่ทำหน้าที่เป็นแนวเบส พร้อมกับเล่นจังหวะสอดคล้องกับแนวเชลโลสองและสาม สำหรับด้านศูนย์กลางเสียงใช้ศูนย์กลางเสียงเดิมจากตอนนำเสนอ คือ โน้ตตัว A ตลอดทั้งช่วง สามารถสังเกตจากแนวโน้มการเคลื่อนที่แนวเบสจากโน้ตตัว A ไปหาโน้ตตัว E (I-V) สำหรับช่วงท้ายห้องที่ 148-149 ยังคงให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่แบบโครมาติก อีกทั้งเสียงประสานและแนวเบสใช้ความสัมพันธ์คู่ห้า และขั้นคู่ทรัยโทน เช่นเดียวกับตอนนำเสนอ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวคิดหลัก C (ห้องที่ 150-166) เป็นแนวคิดสุดท้ายที่นำกลับมาใช้สำหรับตอนย้อนความ ซึ่งตอนย้อนความนี้ประโยคใหญ่ C1 และ C2 ถูกนำกลับมาใช้ทั้งสองประโยค เพียงแต่มีการสลับโครงสร้างประโยคภายในประโยคใหญ่ (แผนภูมิที่ 4.2)

แผนภูมิที่ 4.2 โครงสร้างประโยคบริเวณแนวคิดหลัก C (ตอนย้อนความ)

แนวคิดหลัก	C (ประโยคใหญ่ซ้อน)			
ประโยคใหญ่	C1		C2	
ประโยค	y	x	y'	x'
ห้องที่	150-154	155-158	159-162	163-166
เคเดนซ์ (Cadence)	IAC in D	HC	IAC in E	PAC in A
ศูนย์กลางเสียง	D :		E :	A:

ตามจริงแล้วแนวคิดหลัก C ของตอนย้อนความ มีลักษณะใกล้เคียงตอนนำเสนอ แต่กำหนดให้เล่นด้วยอารมณ์ที่แตกต่างไปเป็นอารมณ์ที่สงบเงียบ พร้อมกับความเข้มเสียงเบามาก อีกทั้งเนื่องจากมีการสลับโครงสร้างประโยคภายใน จึงทำให้ต้องปรับแนวต่างๆ เล็กน้อย เพื่อให้แนวทำนองและแนวเสียงประสานดำเนินไปอย่างราบรื่น โดยประโยค y และ x แนวทำนองยังคงเดิม แต่ปรับแนวเสียงประสานเล็กน้อย อีกทั้งเล่นบริเวณช่วงเสียงเดียวกับตอนนำเสนอ ต่อมาประโยค y' และ x' ปรับทั้งแนวทำนองและเสียงประสานให้แตกต่างจากเดิม พร้อมกับการปรับระดับเสียงนอกจากนั้นกำหนดให้ทั้งวงออร์เคสตราเปลี่ยนช่วงเสียงมาเล่นบริเวณช่วงเสียงกลางลงมาต่ำ

การสลับประโยคภายในประโยคใหญ่ส่งผลให้มีการเปลี่ยนแปลงด้านศูนย์กลางเสียง สำหรับประโยคใหญ่ C1 อยู่บนโน้ตตัว D เช่นเดิม แต่ประโยคใหญ่ C2 ย้ายมาอยู่บนโน้ตตัว E ในช่วงแรก (ประโยค y') ทำหน้าที่เสมือนเป็นโดมินันท์ให้กับช่วงท้าย (ประโยค x') เข้าสู่โน้ตตัว A ซึ่งทำหน้าที่เป็นโทนิก

4.2.5 ช่วงจบ

ช่วงจบของบทประพันธ์นี้นำแนวทำนองและเสียงประสานมาจากสองบริเวณ คือ ช่วงนำ ห้องที่ 1-5 และจุดซ้อม L โดยห้องที่ 167-171 เล่นเหมือนเดิม (ห้องที่ 1-5) ทุกประการ ต่อมาเชื่อม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ด้วยคอร์ด A เมเจอร์ (ห้องที่ 172) เพื่อเข้าสู่ห้องที่ 173- 178 ซึ่งเป็นการนำแนวทำนองสอดประสานมาจากจุดซ้อม L กลับมาใช้ จากนั้นแต่งแนวทำนองเพิ่มขึ้นเล็กน้อย (ห้องที่ 179-180) ให้กับทุกแนว ทั้งนี้เพื่อนำไปยังคอร์ดสุดท้าย โดยคอร์ดสุดท้ายเชลโลแต่ละแนวเล่นสายเปิดแต่ละสาย (C, G, D, A) เป็นคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อน

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

บทที่ 5

สรุปบทประพันธ์

บทประพันธ์ *รฤก* เป็นบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นสำหรับวงเชลโลออร์เคสตราของไทย ซึ่งเป็นวงที่รวบรวมผู้เล่นระดับเยาวชนจนกระทั่งนักเชลโลผู้ทรงคุณวุฒิระดับแนวหน้าของไทยไว้มากที่สุด อีกทั้งบทประพันธ์นี้แต่งขึ้นเพื่อใช้สำหรับงานคอนเสิร์ตวงดุริยางค์เชลโลไทย ครั้งที่สอง ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่เสาร์ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2556 ซึ่งโครงการดังกล่าวมีวัตถุประสงค์เพื่อเฉลิมพระเกียรติแด่องค์พระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (พระปิยมหาราช) พร้อมทั้งเป็นการหารายได้จากการบริจาคสมทบทุนสนับสนุนเยาวชนที่ขาดโอกาสทางการศึกษา ภายใต้โครงการฝึกอาชีพจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตามแนวทางโรงเรียนพระดาบส ซึ่งเกิดขึ้นจากพระราชหฤทัยห่วงใยของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 พร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ และสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ด้วยเหตุข้างต้นทั้งหมดเป็นแรงบันดาลให้ผู้ประพันธ์แต่งบทเพลงใหม่นี้ โดยได้นำวัตถุดิบการประพันธ์ที่สำคัญมาจากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ปรารถนาที่จะให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการถึงบทเพลงดังกล่าวได้ พร้อมทั้งเป็นการรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของทั้งสองพระองค์ ซึ่งงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลงครั้งนี้ ผู้ประพันธ์สรุปเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

5.1 สรุปแนวคิดบทประพันธ์

องค์ประกอบสำคัญที่ใช้สำหรับบทประพันธ์บทนี้ เกี่ยวข้องและสอดคล้องกับสาเหตุต่างๆ ตามที่กล่าวมาข้างต้น ซึ่งสามารถสรุปเป็นแนวคิดสำคัญสำหรับวิธีการประพันธ์ได้ดังนี้

5.1.1 บทประพันธ์นี้จัดแนวการเรียบเรียงเสียงประสานวงออร์เคสตรา โดยแบ่งวงเชลโลออกเป็นสี่แนว เลียนแบบคณะนักร้องประสานเสียง ดังนั้นโน้ตเพลง (Score) จึงถูกจัดเรียงเป็นแนวเชลโลหนึ่ง สอง สาม และสี่

5.1.2 บทประพันธ์นี้อยู่บนพื้นฐานดนตรีระบบนีโอโทนาลิตี โดยมีโครงสร้างเลียนแบบสังคีตลักษณ์โซนาตา ซึ่งมีแนวคิดหลัก A, B, และ C เป็นองค์ประกอบสำคัญ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.1.3 วัตถุดิบที่นำมาใช้สำหรับแนวคิดหลักแต่ละช่วง พัฒนามาจากหน่วยย่อยทำนองของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9

5.1.4 นอกจากวัตถุดิบสำคัญที่นำมาจากบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* ผู้ประพันธ์ได้ให้ความสำคัญกับเสียงประสานขั้นคู่ห้า โดยเฉพาะอย่างยิ่งคอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงองค์พระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5

5.1.5 เนื่องจากสังคีตลักษณ์โซนาตา รวมถึงแนวคิดหลักแต่ละช่วงพัฒนามาจากหน่วยย่อยทำนองของบทเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์* อีกทั้งองค์ประกอบด้านเสียงประสานเป็นขั้นคู่ห้า ดังนั้นบทประพันธ์นี้จึงมีสัญลักษณ์สื่อถึงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 9 กระจายอยู่โดยตลอด ซึ่งสะท้อนถึงความหมายบทประพันธ์ “บางครั้งบางคราว”

5.1.6 การกำหนดให้แนวเชลโลสี่เล่นขึนจังหวะด้วยความยาวโน้ตสามจังหวะบนอัตราจังหวะธรรมดา 4/4 เพื่อแสดงถึงแนวคิดด้านเวลาที่เลื่อมซ้อนกัน พร้อมทั้งสะท้อนถึงความหมายแฝงของบทประพันธ์ที่สัมพันธ์กับมิติเวลา

5.1.7 บทประพันธ์สามารถนำมาปรับใช้สำหรับวงเชลโลออกเท็ตได้อย่างเหมาะสม

5.2 การเผยแพร่ผลงาน

การเผยแพร่บทประพันธ์บทใหม่นี้อยู่ในช่วงเดือนตุลาคม ตรงกับเดือนที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 5 ทรงเสด็จสวรรคตด้วยโรคพระวักกะ (โรคไต) เมื่อวันที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2453 อีกทั้งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้ถือกำเนิดจากโรงเรียนสำหรับฝึกหัดวิชาข้าราชการฝ่ายพลเรือน ซึ่งพระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้จัดตั้งขึ้น เมื่อปี พ.ศ.2442

5.2.1 การแสดงครั้งแรก (World Premier)

งานคอนเสิร์ตครั้งนี้มีการบันทึกเสียงการแสดงสด และถูกนำออกเผยแพร่ในสื่อออนไลน์ สามารถเข้าถึงใน www.youtube.com/watch?v=J3xii_C8WZw นอกจากนั้นการแสงดครั้งแรกสำหรับบทประพันธ์นี้ได้รับความร่วมมือจากหลายฝ่าย ดังนี้

ผู้ประพันธ์	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
ผู้อำนวยเพลง	กิตติคุณ สดประเสริฐ
หัวหน้าวง	อภิชัย เลี่ยมทอง
วงดนตรี	วงดุริยางค์เชลโลไทย
สถานที่	หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วัน-เวลา	วันเสาร์ที่ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2556 เวลา 1800 น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.2.2 การบันทึกเสียงสำหรับวงเชลโลออกเท็ต

บทประพันธ์นี้ได้ถูกนำมาบันทึกเสียงอีกครั้งโดยวงเชลโลออกเท็ต เมื่อวันจันทร์ที่ 21 ตุลาคม พ.ศ. 2556 ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีอาจารย์กิตติคุณ สดประเสริฐ เป็นผู้อำนวยเพลง และอาจารย์อภิชัย เลี่ยมทอง เป็นหัวหน้าวง

5.3 สรุปผลการวิจัย

ผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์สำหรับการประพันธ์เพลง *รฤกสำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา* ประสบผลสำเร็จเป็นไปตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตบทประพันธ์ ตามที่ผู้ประพันธ์ได้ตั้งไว้อย่างสมบูรณ์ ทั้งในด้านแนวคิดสำหรับการประพันธ์ และการเผยแพร่บทประพันธ์ อีกทั้งการเปิดโอกาสให้นักเชลโลระดับเยาวชนได้มีส่วนร่วมบรรเลงในวงออร์เคสตรา นับว่าเป็นการช่วยส่งเสริมและสนับสนุนวงการศึกษาด้านดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักเชลโลเยาวชนของไทย นอกจากนั้นยังเป็นการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ สำหรับวงวิชาการด้านดนตรี ซึ่งเป็นไปตามประโยชน์ที่ผู้ประพันธ์คาดว่าจะได้รับจากงานวิจัยครั้งนี้

สำหรับบทประพันธ์และการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้ สามารถเสริมสร้างพร้อมทั้งกระตุ้นความสนใจสำหรับผู้ฟังโดยทั่วไปได้เป็นอย่างดีเช่นกัน ดังคำวิจารณ์ที่ถูกเขียนลงในหนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ออนไลน์ว่า “วงดุริยางค์เชลโลไทยประกอบด้วยนักเชลโลรุ่นเยาว์ตั้งแต่อายุเก้าปีจนถึงนักเชลโลผู้มีประสบการณ์ ... รวมถึงนักเชลโลจากประเทศฟิลิปปินส์ เกาหลีใต้ และญี่ปุ่น ... บทประพันธ์ *From Time To Time* ถูกเขียนสำหรับวงเชลโลออร์เคสตราโดยนักประพันธ์ชาวไทย วิบูลย์ ตระกูลฮั้น ซึ่งเป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงความลุ่มลึก และเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่ลึกซึ้ง ... วงดุริยางค์เชลโลได้รับเสียงปรบมืออย่างกึกก้อง โดยความสำเร็จนี้เกิดขึ้นจากผู้สนับสนุนจากหลายองค์กร นักดนตรี ครอบครัว ... โดยเฉพาะอย่างยิ่งอภิชัย เลี่ยมทอง ผู้มีบทบาทสำคัญในฐานะผู้นำและผู้จัดการแสดงครั้งนี้ ...” (Bangkok Post, 2013: online)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

———. **อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์เพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**. กรุงเทพฯ: บริษัท ธนาเพรส, 2553.

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

ภาธร ศรีกรานนท์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตร. **สัมภาษณ์**, จดหมายอิเล็กทรอนิกส์, 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2556.

ราชบัณฑิตสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2542**. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546.

———. **รฤกถึง**. www.royin.go.th.122.155.5.143.nodomain.name/th/webboardnew/answer.php?System_MainGroup=3&GroupID=&searchKey=&searchFrom=&searchTo=&PageShow=238&TopView=&QID=1952 (15 ตุลาคม 2556).

อภิชัย เลี่ยมทอง. **ทำไมต้องเป็น Cello**. สูจิบัตรการแสดงคอนเสิร์ต Thai Cellissimo Orchestra #2 ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 19 ตุลาคม พ.ศ. 2556.

———. หัวหน้ากลุ่มนักเชลโลชาวไทย. **สัมภาษณ์**, 14 มิถุนายน พ.ศ. 2556.

ภาษาอังกฤษ

Adler, S. **The Study of Orchestration**. 3rd ed. New York: W.W. Norton & Company, 2002.

Allsop, P. Ensemble Music: In the Chamber and the Orchestra. In R. Stowell (ed.), **The Cambridge Companion to the Cello**, 160-177. New York: Cambridge University Press, 1999.

Antonov, I. M. **A Catalogue of Twentieth-Century Cello Ensemble Music**. Doctoral Dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2005.

Bangkok Post. **Lifestyle: Adding Another String to Their Bow**. www.bangkokpost.com/lifestyle/music/376916/adding-another-string-to-their-bow (October 29, 2013).

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Beadell, M. **A Comprehensive Study, Descriptive Analysis and Resulting Catalog of Opera-Inspired Repertoire for the Cello**. Doctoral Dissertation, University of Arizona, 2004.

Berger, M. **Guide to Chamber Music**. 3rd ed. Mineola, NY: Dover, 2001.

Bruhn, S. **Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Debussy, Ravel, and Messiaen**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997.

Buchholz, T. O. **An Analysis of the Lower Posture's Effect on Leg and Knee Placement, and Its Effect on the Sound Production of the Cello**. Doctoral Dissertation, University of Arizona, 2013.

Cook, N. **A Guide to Musical Analysis**. New York: W.W. Norton & Company, 1987.

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

Forsyth, C. **Orchestration**. Mineola, NY: Dover, 1982.

Fulcher, J. F. (ed.). **Debussy and His World**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Hsieh, I. **Twentieth-Century Arrangement for Cello and Piano: Igor Stravinskys *Suite Italienne***. Doctoral Dissertation, University of Cincinnati, 2005.

Kennedy, M., and Kennedy, J. B. **Oxford Concise Dictionary of Music**. 5th ed. New York: Oxford University Press. 2007.

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

Lee, A. J. **Two Non-Traditional Cello Methods for Young Beginning Cello Students: A Mixed Methods Study**. Doctoral Dissertation, University of Southern Calofornia, 2007.

Lee, D. **Masterworks of Twentieth-Century Music**. New York: Routledge, 2002.

McIntosh, S. L. **The Dramatic Use of the Cello in Italian and German Operas of the Nineteenth Century**. Doctoral Dissertation, University of Texas at Austin, 1988.

Morgan, R. P. **Twentieth-Century Music**. New York: W.W. Norton & Company, 1991.

Ragno, J. S. **The Lutheran Hymn *Ein' feste Burg* in Claude Debussy's *Cello Sonata* (1915): Motivic Variation and Structure**. Doctoral Dissertation, University of Texas at Austin, 2006.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Roig-Francoli, M. A. **Understanding Post-Tonal Music**. New York: McGraw-Hill, 2008.

Skogen, Meaghan Elizabeth. **The Multi-Cello Ensemble Writing of Laszlo Vargo: A Study of His Arrangements for Multi-Cello Ensemble of the *Adagio con Variazione for Cello and Orchestra* by Ottorino Respighi**. Doctoral Dissertation, University of North Carolina at Greensboro, 2011.

Spencer, P, and Peter T. M. **A Practical Approach to the Study of Form in Music**. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1988.

Stowel, R. (ed.). **The Cambridge Companion to the Cello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

The Katavethin Foundation (ed.). **The Music of His Majesty King Bhumibol Adulyadej**. Bangkok: Rung Ruang Ratana, 1987.

Trakulhun, W. **Faithful to My Land**. Doctoral Dissertation, Ball State University, 2011.

Venturini, A. M. L. **The Dresden School of Violoncello in the Nineteenth Century**. Master's Thesis, University of Central Florida.

Walden, V. Technique, Style and Performing Practice to c. 1900. In Stowell R. (ed.), **The Cambridge Companion to the Cello**, 178-194. New York: Cambridge University Press, 1999.

Wheeldon, M. **Debussy's Late Style**. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

โน้ตเพลง *มหาจุฬาลงกรณ์*

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

CHULALONGKORN

Music: His Majesty King Bhumibol Adulyadej

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Bhumibol Adulyadej, His Majesty King, *The Music of His Majesty King Bhumibol Adulyadej*, Edited by The Katavethin Foundation (Bangkok: Rung Ruang Ratana, 1987), 33.

ภาคผนวก ข

รวมภาพบรรยากาศการซ้อมและการแสดง

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

ภาพที่ 1 โปสเตอร์การแสดง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 2 (ชุด) รวมภาพบรรยากาศการซ้อม

ภาพที่ 2 (ชุด) รวมภาพบรรยากาศการซ้อม (ต่อ)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3 (ชุด) รวมภาพบรรยากาศการแสดง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

ภาพที่ 3 (ชุด) รวมภาพบรรยากาศการแสดง (ต่อ)

FROM TIME TO TIME

FOR CELLO ORCHESTRA

or

(For Cello Octet)

FULL SCORE

Score in C

(Duration ca. 11 minutes)

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

WIBOON TRAKULHUN

JUNE 2013

From Time to Time

for Cello Orchestra

Wiboon Trakulhun

♩ = 68

Sostenuto et Maestoso con Brio

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
RangsitUniversity

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
RangsitUniversity

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
RangsitUniversity

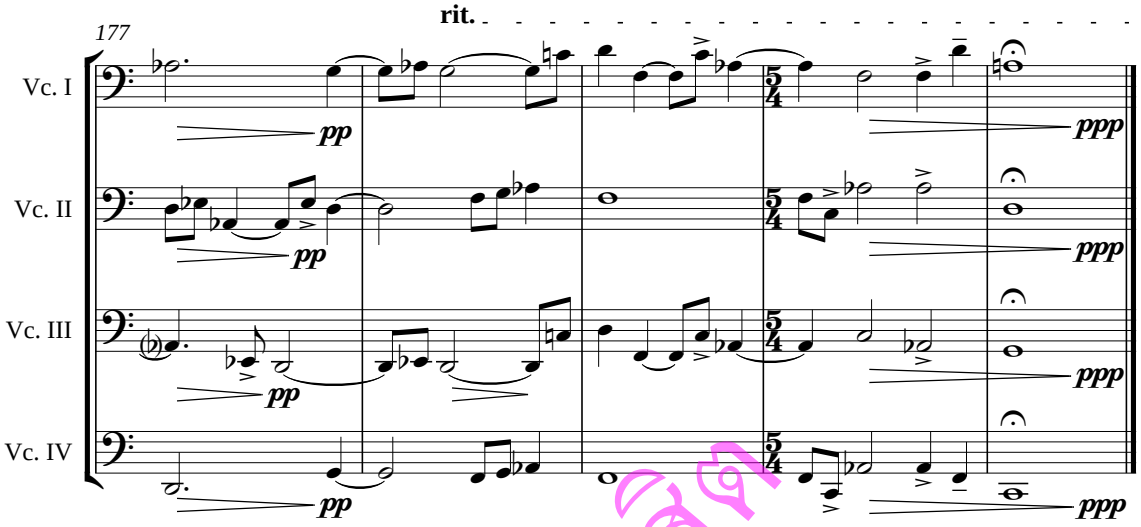
มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University



June 2013
ca. 11'

มหาวิทยาลัยรังสิต
Rangsit University

ประวัติผู้ประพันธ์

คำนำหน้า	☑ นาย ☐ นาง ☐ นางสาว
ตำแหน่งทางวิชาการ	☐ ศ. ☐ รศ. ☑ ผศ. ☑ อื่นๆ .....
ชื่อผู้วิจัย	วิบูลย์
นามสกุลผู้วิจัย	ตระกูลฮุ้น
ชื่อภาษาอังกฤษ	Wiboon
นามสกุลภาษาอังกฤษ	Trakulhun
วัน/เดือน/ปี เกิด	15 ตุลาคม 2509
ที่อยู่ (บ้าน)	19/216 หมู่บ้านฟ้ากรีนพาร์ค ถนนเสมาฟ้าคราม เทศบาลลำสามแก้ว อำเภอลำลูกกา จังหวัดปทุมธานี 12130
โทรศัพท์	084-674-8828
ที่อยู่ (ที่ทำงาน)	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต 52/347 เมืองเอก ปทุมธานี 12000
โทรศัพท์ (ที่ทำงาน)	02-997-2222 ต่อ 1720 แฟ็กซ์ 02-997-2222 ต่อ 1711
E-Mail Address	wbtrakulhun@gmail.com

ปริญญาตรี

สาขา	ศิลปศาสตรบัณฑิต (ดนตรีสากล)
ปีที่จบ	พ.ศ. 2535
สถาบัน	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตร
ประเทศ	ไทย

ปริญญาโท

สาขา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีวิทยา)
ปีที่จบ	พ.ศ. 2542
สถาบัน	บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
ประเทศ	ไทย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ปริญญาโท

สาขา	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (การประพันธ์เพลง)
ปีที่จบ	พ.ศ. 2546
สถาบัน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ประเทศ	ไทย

ปริญญาเอก

สาขา	Doctor of Arts in Music Theory and Composition
ปีที่จบ	2011
สถาบัน	School of Music, Ball State University
ประเทศ	Indiana, USA,

COMPOSITIONS:

2013	*From Time to Time*	Cello Orchestra: commissioned by Research Institute, Rangsit University
2011	*Faithful to My Land*	Orchestra
2010	*Survival*	Flute, Oboe, and String Chamber Orchestra
2009	*Cursed and Cruel*	Oboe, Violin, Viola, Cello, Harp, and Piano
2009	*Spontaneous*	Orchestra
2009	*Instinct*	Double Quartets (String & Woodwind) & Percussion
2008	*Three Pieces for Piano Trio*	Piano, Violin, and Cello
2008	*My Seidal*	String Quartet
2007	*Sound of Unity*	Orchestra: commissioned by International Universities Sport, 24th Universiade Bangkok, 2007
2007	*Phaya Dern*	Orchestra
2005	*Prelude to 'til Dawn*	Orchestra: commissioned by Research Institute, Rangsit University
2005	*Rhapsody (Revised)*	Piano Quartet
2003	*Symphonic Poem Angkor Wat*	Orchestra & Chorus
2001	*Music for Cello, Winds, and Percussion*	
2001	*Rhapsody for Piano and Wind*	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2000	*Mysterious*	Chamber Orchestra
1999	*String Chamber Orchestra*	
1999	*String Octet*	

PREMIERES:

October 2013 (Commissioned)	*From Time to Time* 2nd Thai Cellissimo Orchestra Music Hall, Building of Art and Culture Chulalongkorn University
September 2011 (Refereed)	*Cursed and Cruel* 1st Chula International Music Forum Chulalongkorn University
July 2011 (Refereed)	*My Seidal for String Quartet* Thailand International Composition Festival 2011 Payub University
July 2010 (Refereed)	*Three Pieces for Piano Trio* Thailand International Composition Festival 2010 Rangsit University
August 2007 (Commissioned)	*Sound of Unity* Grand Opening Ceremony of the 24th World University Sport (UNIVERSIADE) 2007 Thailand
November 2005 (Commissioned)	*Prelude to 'til Dawn* Thailand Cultural Centre, Small Hall, November 18, 2005 Thailand
October 2005 (Refereed)	*Rhapsody for Piano Quartet (Revised)* World New Music Festival and Conference 2005 Chulalongkorn University, Thailand
July 2005 (Refereed)	*Rhapsody for Piano and Wind* SWU Composition Festival I: 2005 Srinakarintarawiroj University, Thailand

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทความวิจัย

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “รฤก สำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา.” ใน *การประชุมวิชาการดนตรีระดับชาติ เครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา ครั้งที่ 1*. บรรณาธิการ คณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 30-31. ขอนแก่น: มปท., 2557.

———. “สวิทเสียงเพลงแห่งเอกภาพ.” ใน *การประชุมวิชาการระดับชาติศิลปกรรม วัฒนธรรม และการออกแบบครั้งที่ 1*, บรรณาธิการโดยเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, จรัญ ชัยประทุม, และรณภพ เตชะวงศ์, 39-46. ขอนแก่น: โรงพิมพ์พระธรรมขันต์, 2555.

———. “บทประพันธ์เพลง กว่าตะวันจะรุ่ง.” *วารสารดนตรีรังสิต* 1, 2 (2549): 7-13.

บทความวิชาการ

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “ดนตรีอิมเพรสชั่นนิซึ่ม: โคลด เดอบุสซี่” *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 2 (2553): 31-38.

———. “ในอีกแง่มุมหนึ่งของซิมโฟนี หมายเลข 3 โอปุส 36 ซิมโฟนีแห่งความเศร้า.” *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 1 (2553): 21-30.

———. “ซิมโฟนี หมายเลข ซิมโฟนีแห่งความเศร้า 36โอปุส 3.” *วารสารดนตรีรังสิต* 4, 2 (2552): 25-39.

———. “เฮนริค มิโคราจ โกเรกกี.” *วารสารดนตรีรังสิต* 4, 1 (2552): 62-69.

———. “แวริเอชั่นสำหรับออร์เคสตรา โอปุส (1928) 31 ของเชินแบร์ก (ตอนที่ 2) .” *วารสารดนตรีรังสิต* 3, 2 (2551): 7-21.

———. “แวริเอชั่นสำหรับออร์เคสตรา โอปุส (1928) 31 ของเชินแบร์ก.” *วารสารดนตรีรังสิต* 3, 1 (2551): 41-51.

———. “กว่าตะวันจะรุ่ง.” ใน *Proceedings of RSU Research Conference 2007*, บรรณาธิการโดย พงษ์จันทร์ อยู่เพทย์, 269-273.ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต, 2550.

———. “ดนตรีเอโทนาลในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม.” *วารสารดนตรีรังสิต* 2, 1 (2550): 42-48.

———. “ดนตรีโทนาล.” *วารสารดนตรีรังสิต* 1, 2 (2549): 27-34.

———. “นีโอคลาสสิก.” *วารสารดนตรีรังสิต* 1, 1 (2549): 15-26.

———. “มินิมอลริซึม.” *วารสารดนตรีรังสิต* 1, 1 (2549): 47-55.

Trakulhun, Wiboon. “Phaya Dern: An Innovative Composition for the Grand Opening 24th Universiade, International University Sport.” In *The Royal Golden Jubilee Seminar Series LII, The 2007 RGJ-RSU International Seminar Series*, edited by Preamnuch Pochanasomboon, 263-266. Pathumthani: Rangsit University, 2007.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นำเสนอผลงานในการประชุมระดับชาติ และนานาชาติ

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “รฤก สำหรับวงเชลโลออร์เคสตรา.” การประชุมวิชาการดนตรีระดับชาติ เครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา ครั้งที่ 1, ขอนแก่น, วันที่ 5-7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557.

———. “สวีทเสียงเพลงแห่งเอกภาพ.” การประชุมวิชาการระดับชาติศิลปกรรม วัฒนธรรม และการออกแบบครั้งที่ 1, ขอนแก่น, วันที่ 4-5 ตุลาคม พ.ศ. 2555.

———. “กว่าตะวันจะรุ่ง.” งานประชุมวิชาการมหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี, วันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2550.

Trakulhun, Wiboon. “Phaya Dern: An Innovative Composition for the Grand Opening 24th Universiade, International University Sport.” The Royal Golden Jubilee Seminar Series LII, The 2007 RGJ-RSU International Seminar Series, Bangkok, August 31, 2007.

เอกสารวิชาการ

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. เอกสารคำสอนวิชา *ดนตรีตั้งแต่ปี ค.ศ. 1900*. พิมพ์ครั้งที่ 2. ปทุมธานี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต, 2556.

———. เอกสารประกอบการสอนวิชา *ทฤษฎีดนตรี 3*. ปทุมธานี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต, 2549.

สาขาที่นักวิจัยเชี่ยวชาญ

การประพันธ์เพลง, ทฤษฎีดนตรี, การวิเคราะห์เพลง, และดนตรีวิทยา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University