บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ[1]

Music Composition “Reflection of Tapee” for Chamber Ensemble

อรอุษา หนองตรุด[2] | **Onusa Nongtrud**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ ประพันธ์ขึ้นสำหรับปี่โนรา คลาริเน็ต และเครื่องกระทบ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและดนตรีถิ่นใต้ ด้วยเทคนิคและวิธีการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยตะวันตก ทั้งยังเป็นการถ่ายทอดและประจักษ์ให้เห็นคุณค่าความงดงาม นำมาซึ่งความตระหนักสำนึกรักษ์ในความเป็นพื้นถิ่น

บทประพันธ์เพลงบทนี้ประกอบด้วย 3 กระบวน กระบวนที่ 1 “ชีวิต” สำหรับการบรรเลงเดี่ยวปี่โนราที่นำเสนอผ่านเทคนิคการบรรเลงที่เป็นอัตลักษณ์ของปี่โนรา กระบวนที่ 2 “จิตวิญญาณ” ประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงเดี่ยวอีแฟล็ตคลาริเน็ต ในลีลาและสีสันเสียงเลียนดนตรีพื้นถิ่นใต้ และ กระบวนที่ 3 “การส่องสะท้อนของชีวิตและจิตวิญญาณ” สำหรับปี่โนรา บีแฟล็ตคลาริเน็ต และ เครื่องกระทบ การบรรเลงร่วมกันของเครื่องดนตรีจากสองวัฒนธรรมสื่อถึงการผสมผสานกันของวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกที่มีความแตกต่าง นำเสนอในมุมมองและเทคนิควิธีการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย

---

[1]บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยสร้างสรรค์ บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ ได้รับทุนอุดหนุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี

[2]อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี ติดต่อได้ที่: onusa.non@gmail.com

[2]Lecture, Program in Western Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, Suratthani Rajabhat University, e - mail: onusa.non@gmail.com

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ มีความยาวประมาณ 15 นาที แต่ละกระบวนมีความยาวประมาณ 3 - 5 นาที โดยมีสังคีตลักษณ์เฉพาะแตกต่างกันไปตามแต่ละกระบวน เป็นผลงานดนตรีเชิงทดลองที่เป็นการต่อยอดพัฒนาการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากทั้งวัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่นใต้และดนตรีตะวันตก สะท้อนคุณค่าทั้งในแง่ของสุนทรียศาสตร์และวิชาการทางดนตรี

คำสำคัญ: บทประพันธ์เพลง เงาสะท้อนแห่งตาปี เชมเบอร์อองซอมเบลอ

Abstract

Music composition “Reflection of Tapee” for chamber ensemble is a music composition for Nora Pi, clarinet, and percussion. The composition is intended to create a new piece that integrates the concept of Western and folk musical culture with Western contemporary music composition techniques. In addition, this piece conveys impressive beauty attractiveness and realizes preserved local value.

This Music Composition consists of three movements: the first movement, “Soul” for Solo Nora Pi, portrays the identity of the performance technique of Nora Pi; the second movement, “Spirit” for solo Eb Clarinet, presents an imitation of Thailand’s southern folk music style and tone color; the third movement “The Mirror of Soul and Spirit,” Trio for Nora Pi, Bb Clarinet, and Percussion expresses both culture cross between East and West.

The total duration of the “Reflection of Tapee” for the chamber ensemble is approximately 15 minutes, 3 - 5 minutes per movement. Each movement is composed of its character in a unique musical form. Therefore, the composition can be called experimental music, further developing a contemporary music composition approach that delivers both aesthetic and academic value.

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี”
สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

Keywords: Music Composition, Reflection of Tapee, Chamber Ensemble

บทนำ

บทประพันธ์ดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อความแปลกใหม่ด้วยการผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ของปรัชญาดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก ทั้งมิติของเทคนิคการบรรเลงและการรับรู้ในดนตรีตะวันออก (Eastern Music Sensibilities) นำเสนอในบริบทของดนตรีตะวันตกร่วมสมัย เกิดขึ้นอย่างชัดเจนในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 (กานต์ สุริยาศศิน, 2560: 10) อย่างบทประพันธ์ “Pagodas” ประพันธ์โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy ค.ศ. 1862 - 1918) นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีกัมลัน (Gamelan) ดนตรีแบบแผนของอินโดนีเซีย สร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์ที่เลียนเสียงของเครื่องดนตรีกัมลันประเภทเครื่องตีเป็นหลัก ด้วยเทคนิคการประพันธ์ที่ตกแต่งทำนองด้วยการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกในรูปแบบต่าง ๆ เช่นเดียวกับนักประพันธ์อย่าง โอลิเวียร์ แมสเซียน (Olivier Messiaen, ค.ศ. 1908 - 1992) ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีแบบแผนประจำชาติญี่ปุ่น (Gagaku) ผสมผสานเข้ากับเอกลักษณ์ของดนตรีอินเดีย สร้างสรรค์เป็นผลงานบทประพันธ์ “Japanese Sketches, Sept Haikai” นอกจากนั้นแล้วยังมีนักประพันธ์ เช่น โคลิน แมคฟี (Colin McPhee, ค.ศ. 1900 - 1964) จอห์น เคจ (John Cage, ค.ศ. 1912 - 1992) และลู แฮร์ริสัน (Lou Harrison, ค.ศ. 1917 - 2003) กลุ่มนักประพันธ์ที่เป็นกลไกสำคัญในการพัฒนาบทประพันธ์ดนตรีบนฐานแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรี

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ เป็นผลงานบทประพันธ์เพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยเทคนิคการประพันธ์บนฐานแนวคิดการผสมผสานของวัฒนธรรม (Cross-culture) ซึ่งบทประพันธ์นี้เป็นการผสมผสานดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทยเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย บทประพันธ์สร้างสรรค์ขึ้นจากแรงบันดาลใจที่เกิดขึ้นผ่านการซึมซับ เรียนรู้ และหล่อหลอมเป็นประสบการณ์สุนทรียะ ทั้งเป็นความประทับใจต่อความงดงามของแม่น้ำตาปี นำพามาซึ่งความอุดมสมบูรณ์ ทำให้เกิดความคงอยู่ของชีวิต สร้างวิถีอารยะ สั่งสมจนเกิดเป็นวัฒนธรรมการดำเนินชีวิตอันเรียบง่ายแต่แฝงด้วยความงดงาม

เส้นทางการไหลเรื่อยของแม่น้ำตาปี สะท้อนให้เห็นความงามแห่งคุณค่าทางวัฒนธรรมที่ผูกโยงแนบแน่นกับการดำเนินชีวิตที่สั่งสมจนกลายเป็นวิถีชีวิต อันหล่อหลอมผู้คนให้อยู่ร่วมกับธรรมชาติอย่างถ้อยทีถ้อยอาศัย ชีวิตเรียบง่ายที่สนิทแนบกับธรรมชาติยังให้เกิดเสน่ห์ท้องถิ่นที่น่าหลงใหล แม่น้ำตาปีเป็นแม่น้ำสายหลักที่ไหลผ่านตัวเมืองจังหวัดสุราษฎร์ธานี ทำให้เกิดการแยกพื้นที่เมืองออกเป็นสองฝั่งน้ำ คือ ฝั่งบ้านดอนและฝั่งในบาง และ ถึงแม้ว่าจะถูกกั้นด้วยแม่น้ำสายเดียวกันแต่ลักษณะทางกายภาพของพื้นที่สองฝั่งแม่น้ำนั้นมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน กล่าวคือ ฝั่งบ้านดอนเป็นย่านที่ศูนย์ราชการ ศูนย์การค้าและย่านเศรษฐกิจของจังหวัด ส่วนฝั่งในบางนั้น ยังคงรักษาวิถีชีวิตแบบวิถีแบบเกษตรและการประมง ความน่าสนใจดังกล่าวนี้เกิดเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทประพันธ์เพลงนี้

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ ประพันธ์ขึ้นด้วยกระบวนการสร้างสรรค์งานดนตรีผ่านการคิดวิเคราะห์ทางวิชาการดนตรี รวมถึงการเรียนรู้ประสบการณ์ใหม่ผ่านการประพันธ์ดนตรีเชิงทดลองที่นำเอาองค์ประกอบของดนตรีทั้งสองวัฒนธรรม เช่น รูปแบบจังหวะ ทำนอง เนื้อดนตรี สีสันเสียง ฯลฯ โดยนำเอาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ของทั้งวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก คือ ปี่โนราบรรเลงร่วมกับปี่คลาริเน็ต ผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีบทนี้แสดงการถ่ายโอนทางวัฒนธรรมของสองวัฒนธรรมดนตรี ทั้งยังเป็นการแสดงอัตลักษณ์ รวมถึงคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อย่างภาคภูมิ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่มีแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและดนตรีถิ่นใต้ ด้วยเทคนิคและวิธีการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย

2. เพื่อถ่ายทอดและประจักษ์คุณค่า ความงดงาม เพื่อสร้างสำนึกรักษ์แห่งแม่น้ำตาปี

ขอบเขตของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ เป็นบทประพันธ์ดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่สำหรับปี่โนรา คลาริเน็ต และเครื่องกระทบ แบ่งออกเป็น 3 กระบวน แต่ละกระบวนมีความยาวประมาณ 3 - 5 นาที โดยกระบวนที่ 1

ประพันธ์สำหรับการบรรเลงเดี่ยวปี่โนรา กระบวนที่ 2 ประพันธ์สำหรับการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ต กระบวนที่ 3 ประพันธ์สำหรับปี่โนรา คลาริเน็ต และเครื่องกระทบ มีความยาวรวมประมาณ 15 นาที ด้วยวิธีและเทคนิคการประพันธ์แบบดนตรีร่วมสมัยตะวันตก ซึ่งใช้แนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ากับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ทั้งในมิติของเสียงและจังหวะ ด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบพิเศษ (Extended Techniques) ที่นิยมใช้ในดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ รวมถึงการใช้เครื่องดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตก และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เช่น ปี่โนรา ทับโนรา เพื่อสร้างสีสันเสียงที่แปลกใหม่ มีการนำเอาจังหวะที่ปรากฏในดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ดนตรี

ขั้นตอนและวิธีการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ บทนี้มีการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีของทั้งสองวัฒนธรรม คือ ปี่โนรา คลาริเน็ต และ เครื่องกระทบ ซึ่งปี่โนราและคลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมไม้ที่มีความคล้ายคลึงกัน จัดอยู่ในเครื่องดนตรีชนิดมีลิ้น (Reed) มีรายละเอียด ดังนี้

ปี่โนรา

การศึกษาปี่โนรามีความสำคัญในการนำเทคนิคและลีลาการบรรเลงมาประยุกต์เข้ากับคลาริเน็ต แม้ว่าเครื่องดนตรีทั้งสองจะจัดอยู่ในกลุ่มเครื่องลมไม้เช่นเดียวกัน แต่มีความแตกต่างกันอย่างมากในเรื่องการกำเนิดเสียงและรูปแบบการบรรเลง ซึ่งนำไปสู่การเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตในแบบต่าง ๆ เพื่อสร้างบทประพันธ์ขึ้นใหม่ที่มีลีลาการบรรเลงปี่โนรา สื่อผ่านด้วยเสียงที่ผลิตด้วยเทคนิคพิเศษให้เกิดบรรยากาศดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อย่างมีขั้นตอน

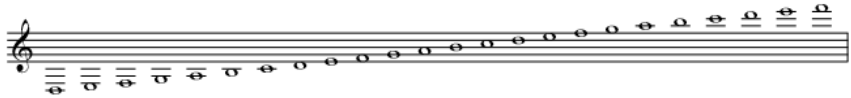
ปี่โนราเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ใช้เป่าในวงดนตรีหนังตะลุงและวงดนตรีโนรา มีลักษณะเดียวกับปี่ใน ปี่กลาง และปี่นอกของภาคกลาง โดยในภาคใต้เรียกว่า ปี่ต้น ปี่กลาง และปี่ยอด นิยมเล่นร่วมกับกับโหม่ง (ฆ้องคู่) มักมีการปรับเสียงให้มีระดับเสียงที่เท่ากัน เช่นเดียวกับเสียงของนายหนังที่ต้องเข้ากับเสียงโหม่ง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2538: 40) ปี่ใช้สำหรับการเดินทำนองให้ดนตรีเกิดความไพเราะ ทำจากไม้เนื้อแข็งเจาะรู 6 - 7 รู สามารถผลิตเสียงได้หลากหลายกว่า 21 เสียง ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับเสียงมนุษย์มากที่สุด ส่วนบนของตัวปี่มีกำพวดสำหรับเป่าให้เกิดเสียง กำพวดมีลักษณะเป็นท่อเล็กทำจากโลหะโดยมีใบตาลมาเรียงผูกติดกับกำพวด กำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของใบตาล

ภาพที่ 1: ส่วนประกอบของปี่โนรา
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

ปี่โนราที่รู้จักกันในพื้นที่ภาคใต้มีลักษณะเลาปี่นูนกลาง เรียกโดยรวมว่า ปี่ไทย ซึ่งที่นิยมใช้อยู่ในปัจจุบันมี 3 ขนาด ได้แก่ ปี่นอก ปี่กลาง และ ปี่ใน ตามลำดับขนาดจากเล็กไปขนาดใหญ่ โดยปี่ทั้ง 3 ชนิด ทำจากวัสดุและรูปทรงแบบเดียวกัน (สังคีต กำจัด, 2556: 12) ซึ่งมีปี่แต่ละชนิดมีลักษณะและรูปแบบการใช้งานแตกต่างกันไป ดังนี้

ปี่นอก (ภาษาใต้เรียกว่าปี่ยอด) มีขนาดเล็กที่สุดในกลุ่มปี่ไทย ให้ระดับเสียงสูงที่สุดในกลุ่มเครื่องปี่ไทย นิยมใช้ในวงปี่พาทย์ชาตรี การเล่นโนราห์ หนังตะลุง และ ละครชาตรี ช่วงหลังนิยมนำมาบรรเลงผสมในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่และเครื่องใหญ่ โดยเป่าควบคู่ไปกับปี่ใน

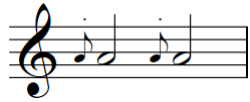
ปี่กลาง มีขนาดที่อยู่ระหว่างปี่นอกและปี่ใน ใช้เล่นประกอบการเล่นหนังใหญ่ ทั้งนี้ไม่นิยมใช้ในการประสมวงดนตรีไทยในปัจจุบัน

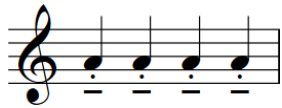
ปี่ใน (ภาษาใต้เรียกว่าปี่ต้น) มีขนาดใหญ่ที่สุด ให้ระดับเสียงต่ำ มีความสำคัญในวงปี่พาทย์ที่สามารถสร้างเสียงที่หลากหลาย ทำหน้าที่ดำเนินทำนองทั้งที่เป็นทำนองถี่ ๆ เสียงยาวโหยหวน โดยมีช่วงเสียงดังปรากฏอยู่ในภาพที่ 2

ภาพที่ 2: ช่วงเสียงของปี่ใน
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

เทคนิคการบรรเลงปี่โนรา

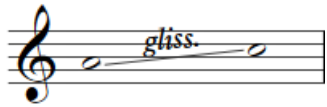
ปี่เป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงและคุณลักษณะของเสียงที่มีลักษณะเฉพาะ ทั้งยังมีความสามารถในการเบนเสียงที่สร้างสีสันเสียงได้อย่างหลากหลาย รวมถึงมีฮาร์โมนิค

ของเสียงเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีตะวันตก ทั้งมีการศึกษาเทคนิคการบรรเลงปี่เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์เพื่อสื่อความตามแนวคิดของบทประพันธ์ ซึ่งปรากฏทั้งเทคนิคที่มีความคล้ายคลึงสามารถเทียบเคียงได้กับเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตก และเทคนิคเฉพาะที่เป็นเทคนิคในการบรรเลงปี่โนราซึ่งไม่ปรากฏในเทคนิคการบรรเลงแบบตะวันตก ซึ่งเทคนิคการบรรเลงปี่โนราเกิดขึ้นจากการประดับตกแต่งทำนองที่สร้างอัตลักษณ์ของเสียงและลีลาที่เป็นลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี

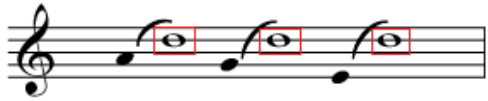
เทคนิคตอดลิ้น เป็นเทคนิคการบรรเลงแบบตัดเสียง โดยใช้กลางลิ้นสัมผัสกับลิ้นปี่พร้อมดึงกลับอย่างรวดเร็ว หรือหยุดเสียงโดยทันทีโดยใช้ลิ้นสัมผัสกับลิ้นของปี่เกิดเสียงที่มีความคม มีหัวเสียงชัดเจน หนักแน่น ซึ่งเทียบเคียงได้กับเครื่องหมายสตัคคาโตในดนตรีตะวันตกดังภาพที่ 3

ภาพที่ 3: เทคนิคตอดลิ้น
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

เทคนิคตอดลม เป็นเทคนิคการบรรเลงแบบตัดเสียง โดยใช้ลำคอกั้นลมเพื่อหยุดลมให้เสียงสั้นและมีหางเสียงเล็กน้อย เทคนิคนี้ใช้กับโน้ตที่มีความเร็วไม่มาก หากใช้กับกลุ่มโน้ตที่มีความเร็วจะทำให้ได้เสียงไม่คมและชัดเจนเท่ากับเทคนิคการตอดลิ้น สามารถเทียบเคียงได้กับโน้ตสตัคคาโตคู่กับเครื่องหมายโน้ตหน่วงดังภาพที่ 4

ภาพที่ 4: เทคนิคตอดลม
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

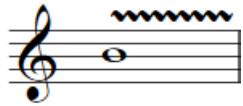
เทคนิคผันเสียง การบรรเลงโน้ตจากระดับเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่งในทิศทางขึ้นอย่างต่อเนื่อง ด้วยการเป่าเสียงหลักแล้วค่อย ๆ ใช้ลิ้นแตะที่ลิ้นของปี่ให้เกิดการบีบตัวของช่องว่างระหว่างลิ้นปี่ ควบคู่กับการควบคุมรูปปาก (Embouchure) เพื่อผลิตเสียงที่มีระดับเสียงสูงขึ้น ดังแสดงในภาพที่ 5



ภาพที่ 5: เทคนิคผันเสียง
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

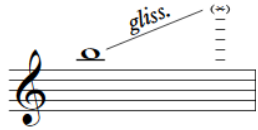
เทคนิคโหย เป็นการบรรเลงลากเสียงยาวโน้ตหลัก โดยการมีการประดับโน้ตที่ต่ำกว่าสลับไปมา ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6: เทคนิคโหย
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

เทคนิคครั่น มีลักษณะการเขียนโน้ตดังภาพที่ 7 การบรรเลงเสียงยาวด้วยการสลับเสียงเบา-ดังสลับไปมา หรือเทียบเคียงได้กับเทคนิคการวิบราโตในเทคนิคดนตรีตะวันตก ซึ่งเทคนิคนี้สามารถทำได้ด้วยการบังคับลมจากกล้ามเนื้อกระบังลมหรือการใช้กล้ามเนื้อคอ โดยจะทำให้ได้สีสันเสียงที่แตกต่างกัน

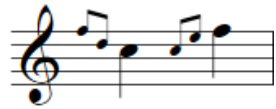


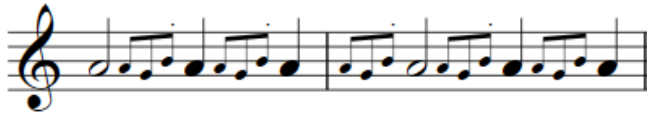
ภาพที่ 7: เทคนิคครั่น
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

เทคนิคดันเค้นสูง เป็นการบรรเลงโน้ตหลักที่มีระดับเสียงสูงอยู่แล้ว ใช้ลิ้นดันลิ้นปี่ควบคู่กับการบังคับลมเพื่อบีบให้เกิดเสียงสูงขึ้นในระดับที่ต้องการหรือเท่าที่สามารถจะปฏิบัติได้ ดังแสดงไว้ในภาพที่ 8



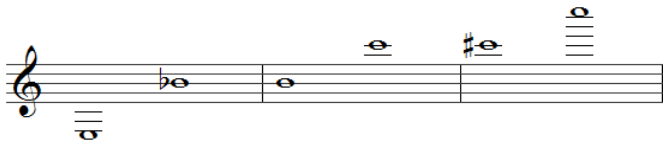
ภาพที่ 8: เทคนิคดันเค้นสูง
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

เทคนิคสะบัด การประดับโน้ตหลักด้วยกลุ่มโน้ตที่เคลื่อนไปในทิศทางเดียวกัน ทั้งขาขึ้นและขาลง เป็นการสร้างสีสันและความน่าสนใจให้กับแนวทำนอง ดังภาพที่ 9

ภาพที่ 9: เทคนิคสะบัด
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

เทคนิคเปิดรัวเอื้อน ในภาพที่ 10 มักใช้ร่วมกับเทคนิคกระทบสลับไปมาอย่างรวดเร็ว เป็นระดับเสียงเดียวกันบรรเลงอย่างต่อเนื่องคล้ายเป็นการร้องเอื้อนเสียงในเพลงไทย นิยมใช้กับโน้ตเสียงลา (A) เนื่องจากเป็นระดับเสียงที่มีเนื้อเสียงแข็งแรง

ภาพที่ 10: เทคนิคเปิดรัวเอื้อน
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

คลาริเน็ต (Clarinet)

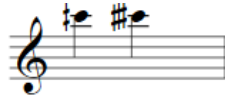
คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมไม้ที่มีความสามารถในการสร้างระดับความดัง-เบา (Dynamic) ที่กว้าง นอกจากนั้นยังมีช่วงเสียงกว้าง โดยแต่ละช่วงเสียงมีสีสันและบุคลิกเสียงที่แตกต่างกัน สามารถบรรเลงในลีลาที่หลากหลาย ซึ่งสามารถแบ่งช่วงเสียงได้เป็น ช่วงเสียงชาลูโมหรือช่วงเสียงต่ำของคลาริเน็ต (Chalumeau Register) ให้เสียงที่นุ่นและทุ้ม ช่วงเสียงคลาริโมหรือช่วงเสียงสูงของคลาริเน็ต (Clarino Register) ให้เสียงที่มีความสว่างและหวาน ช่วงเสียงอัลติสซิโม (Altissimo Register) หรือช่วงเสียงสูงที่สุดของคลาริเน็ต ให้เสียงที่มีลักษณะแหลมสูงและคม แสดงในภาพที่ 11



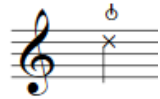
ช่วงเสียงชาลูโม ช่วงเสียงคลาริโม ช่วงเสียงอัลติสซิโม

ภาพที่ 11: ระดับเสียงในช่วงเสียงต่าง ๆ ของคลาริเน็ต
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

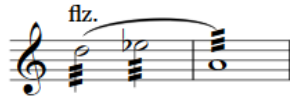
คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีที่มีศักยภาพในการสร้างเสียงที่มีความหลากหลาย จึงนิยมใช้ทั้งในบทประพันธ์คลาสสิกไปจนถึงประพันธ์ร่วมสมัย นักประพันธ์ได้มีการคิดค้นวิธีการบรรเลงคลาริเน็ตด้วยเทคนิคต่าง ๆ เพื่อนำเสนอแนวคิดของบทประพันธ์ด้วยการใช้เทคนิคการบรรเลงพิเศษ ซึ่งเป็นสำนวนดนตรีที่นักประพันธ์ที่อยู่ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 อย่าง ปิแอร์ บูเลส (Pierre Boulez, ค.ศ. 1925 - 2016) คาลไฮน์ ชตอคเฮาส์เซน (Karlheinz Stockhausen, ค.ศ. 1928 - 2007) และจอห์น เคจ (John Cage, ค.ศ. 1912 - 1992) นิยมนำมาใช้ในการประพันธ์ (Lee, 2019: 43) ในงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง“เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อ๋องซอมเบลอ นำเสนอแนวคิดบทประพันธ์โดยใช้เทคนิคการบรรเลงพิเศษที่ใช้กับคลาริเน็ต ดังนี้

1. จุลเสียง (Microtone) ขั้นคู่เสียงที่แคบกว่าครึ่งเสียง ซึ่งพบได้มากในการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน นำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงคลาริเน็ต ซึ่งมีการค้นพบวิธีการกดนิ้วรวมถึงการปรับรูปแบบการวางปาก เพื่อให้ได้เสียงโน้ตที่ต้องการโดยใช้สัญลักษณ์การเขียนโน้ต ดังภาพที่ 12

ภาพที่ 12: สัญลักษณ์จุลเสียง
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

2. การดีดลิ้น (Slap-tongue) เป็นเทคนิคที่พบได้ทั่วไปในดนตรีร่วมสมัยและดนตรีแจ๊ส ที่มีการใช้เครื่องลมไม้ลิ้นเดียวอย่างคลาริเน็ตและแซกโซโฟน ด้วยวิธีการกดและถอนลิ้นออกจากปากเป่าอย่างรวดเร็ว ให้ลิ้นคลาริเน็ตกระทบกับปากเป่า ทำให้เกิด

เสียงคล้ายคลึงกับเครื่องกระทบ (Percussive Sound) ซึ่งไม่มีระดับเสียง (Non-pitched) เทียบเคียงกับเทคนิคการดีดสายของเครื่องสาย (Pizzicato) ที่เสียงเกิดจากสายกระทบกับแผ่นฟิงเกอร์บอร์ด (Fingerboard) สามารถใช้สัญลักษณ์เดียวกันกับบาร์ตอก พิซิคาโต (Bartok Pizzicato) โดยใช้สัญลักษณ์ “x” ในการบันทึกโน้ต ดังในภาพที่ 13

ภาพที่ 13: สัญลักษณ์การดีดลิ้น
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

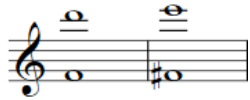
3. การรัวลิ้น (Flutter Tonguing) เทคนิคการเป่าสำหรับเครื่องลมไม้ โดยใช้ลิ้นรัวเหมือนกำลังออกเสียง “ร” ซึ่งทำให้เกิดเสียงโน้ตที่มีระดับเสียงชัดเจนแทรกผ่านด้วยเสียงลม ดังภาพที่ 14



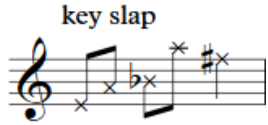
ภาพที่ 14: สัญลักษณ์การรัวลิ้น
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

4. การรูดเสียง (Glissando) การเคลื่อนจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งขึ้นหรือลงอย่างต่อเนื่องและรวดเร็ว โดยการบรรเลงเทคนิคนี้ด้วยคลาริเน็ตจะต้องอาศัยความสัมพันธ์กันระหว่างการเลื่อนตำแหน่งการกดคีย์กับการจัดรูปปากในการผลิตเสียง ซึ่งการทำเทคนิคการรูดเสียงสำหรับคลาริเน็ตให้เกิดความต่อเนื่องสามารถทำได้ยาก โดยเฉพาะในช่วงเสียงต่ำของคลาริเน็ต (Chalumeau) ต้องอาศัยทักษะและการฝึกฝนเพื่อให้เทคนิคการรูดเสียงเป็นไปได้อย่างราบรื่นต่อเนื่อง สำหรับเทคนิครูดเสียงที่นำไปใช้ในบทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอนั้น เป็นการเลียนสำเนียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่างปี่โนรา ผู้ประพันธ์จึงใช้เทคนิคการวิบราโตและจุลเสียงร่วมด้วย

5. เสียงควบ (Multiphonics) การสร้างให้เกิดเสียงควบด้วยเทคนิคพิเศษที่นิยมใช้ในดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบเอ็ด เป็นการขยายข้อจำกัดและเพิ่มศักยภาพของเครื่องดนตรีที่

เดิมสามารถผลิตเสียงได้เพียงหนึ่งเสียง กล่าวคือ คลาริเน็ตเป็นเครื่องเป่าลมไม้ที่สามารถสร้างเสียงได้คราวละเสียงเดียว เทคนิคเสียงควบถูกคิดค้นมาเพื่อทำให้เครื่องดนตรีที่สร้างเสียงได้เพียงเสียงเดียว (Monophonic Instruments) ให้สามารถผลิตเสียงได้หลากหลายในครั้งเดียวเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีหลากเสียง (Polyphonic Instruments) ดังภาพที่ 15

ภาพที่ 15: ซีเควนซ์เสียงควบ
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

6. การกดคีย์ (Key Slap) เป็นการกดคีย์ของคลาริเน็ตให้เกิดเสียงกระทบกัน ทำให้เกิดเสียงคล้ายคลึงกับเครื่องกระทบคล้ายกับเทคนิคการดีดลิ้นแต่เบากว่า การบันทึกโน้ตใช้สัญลักษณ์ “x” เช่นเดียวกับการดีดลิ้นพร้อมกับการเขียนคำสั่งกำกับ ดังภาพที่ 16



ภาพที่ 16: การกดคีย์
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

เทคนิคการบรรเลงพิเศษเป็นการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดเสียงที่สอดคล้องตามแนวคิดของบทประพันธ์ จึงมีการประยุกต์เอาเทคนิคมากกว่า 1 เทคนิครวมเข้าด้วยกัน เพื่อให้ได้ลักษณะเสียงตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการโดยประยุกต์เทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตด้วยเทคนิคการบรรเลง เช่น การสะบัด การเอื้อนเสียง การพรมนิ้ว การขยี้ การตีนิ้ว ฯลฯ เข้ากับเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ต เป็นการประดับตกแต่งทำนองให้เกิดความวิจิตรเพิ่มความไพเราะของบทเพลงให้น่าฟังมากขึ้น ทั้งยังเป็นการเปลี่ยนสีสันของเสียงให้แปลกไปจากเสียงแบบดั้งเดิมของคลาริเน็ต เทคนิคการผสมผสานเทคนิควิธีดังกล่าวนั้นปรากฏอยู่ในเพลงเดี่ยวปี่บีแฟล็คลาริเน็ตของพันโทวิชิต โห้ไทย ที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของครู

โบราณที่เปิดรับวัฒนธรรมจากต่างชาติและนำมาสรรสร้างให้เข้ากับวัฒนธรรมของชาติได้อย่างลงตัว (ทัพพสาร เพ็งสงค์ และ พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, 2558: 127)

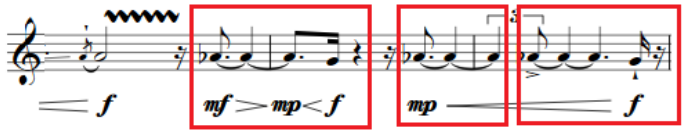
อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ เป็นการบรรยายภาพบรรยากาศของวิถีริมแม่น้ำตาปี เล่าเรื่องผ่านดนตรีที่แบ่งออกเป็นกระบวน ได้แก่ กระบวนที่ 1 ชีวิต กระบวนที่ 2 จิตวิญญาณ กระบวนที่ 3 การส่องสะท้อนของชีวิตและจิตวิญญาณ ซึ่งแต่ละกระบวนมีเอกลักษณ์เฉพาะของแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ของผู้ประพันธ์ ทั้งนี้มีการผสมผสานสำเนียงดนตรีพื้นถิ่นเข้ากับดนตรีร่วมสมัย เน้นสะท้อนภาพบรรยากาศและสื่อความหมายสื่อสารถึงผู้ฟัง

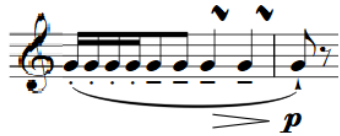
อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 “ชีวิต” (Soul)

ประพันธ์สำหรับการบรรเลงเดี่ยวปี่โนรา ที่นำเสนอผ่านเทคนิคการบรรเลงที่เป็นอัตลักษณ์ของปี่โนรา ใช้วิธีการประพันธ์เลียนร้องบท ได้แก่ การร้องแยกคำ ด้วยการแทรกคำซ้ำคำ การทวนคำ การร้องกระซับทวนจังหวะ ฯลฯ มาประยุกต์ใช้ในเทคนิคการประพันธ์ โดยนำเสนอเทคนิคการบรรเลงในรูปแบบดนตรีร่วมสมัยที่ยังอยู่บนพื้นฐานเดิมของการบรรเลงแบบดนตรีพื้นถิ่น กล่าวคือ มีความเรียบง่ายเป็นธรรมชาติ แต่ผสมผสานด้วยเทคนิคการประพันธ์ดนตรีตะวันตก โดยผู้ประพันธ์ได้ทำการเทียบเคียงเทคนิควิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้งสองวัฒนธรรมนี้ แล้วเลือกเอาเทคนิควิธีการบรรเลงร่วมมานำเสนอใหม่ในมิติของวัฒนธรรมตะวันตก สอดแทรกเอกลักษณ์ของความเป็นวัฒนธรรมถิ่นใต้ลงไปในเนื้อดนตรี

ท่อนนำเสนอ (Introduction)

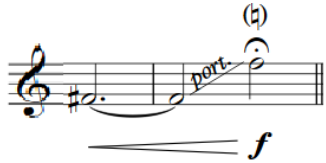
เริ่มต้นบทประพันธ์ด้วยบรรยากาศความเงียบสงบ (Tranquillo) ด้วยอัตราความเร็วจังหวะตัวดำเท่ากับ 64 ผู้ประพันธ์เลียนวิธีการร้องบทของการแสดงโนราที่มีเทคนิคการร้องซ้ำคำ การร้องทวนคำ ด้วยการนำเสนอแนวทำนองด้วยเทคนิคการประพันธ์การซ้ำ ดังภาพที่ 17 ซึ่งไม่ได้เป็นการซ้ำอย่างตรงไปตรงมา ทั้งนี้มีการดัดแปลงจังหวะให้มีความสั้นยาวแตกต่างเพื่อสร้างความน่าสนใจไม่ทำให้การซ้ำของทำนองนั้นมีความน่าติดตาม

ภาพที่ 17: การซ้ำ (บทประพันธ์กระบวนที่ 1 ห้องที่ 4-5)
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

ในห้องเพลงที่ 5 - 6 ดังภาพที่ 18 ใช้เทคนิคการบรรเลงการตอดลิ้น ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานของปี่โนราและถือเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีชนิดนี้ โดยผู้ประพันธ์ได้ใช้วิธีการบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก และใช้สัญลักษณ์ที่แสดงลักษณะของเสียง คือ การเล่นเสียงสั้นแบบสตัคคาโต (Staccato) และการหน่วงเสียงแบบเทนูโต (Tenuto) กำกับ ทั้งนี้ด้วยวิธีการดังกล่าวอาจไม่ได้เสียงตามแบบฉบับดั้งเดิมของการบรรเลงปี่โนราเท่าใดนัก แต่เป็นการนำเสนอการผสมผสานเทคนิคตามวัตถุประสงค์ของบทประพันธ์เพลงบทนี้



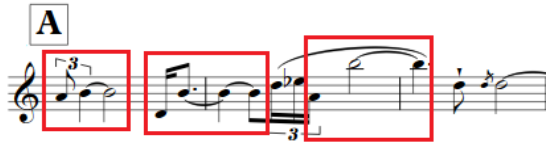
ภาพที่ 18: เลียนเทคนิคการตอดลิ้นด้วยการใช้การควบคุมลักษณะเสียงแบบดนตรีตะวันตก
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

ในห้องเพลงที่ 9 - 10 ดังภาพที่ 19 แสดงเทคนิคการเอื้อนเสียงจากช่วงเสียงต่ำไปสู่ช่วงเสียงสูงของเครื่องดนตรีโนรา ซึ่งถือว่าเป็นระยะห่างของช่วงเสียงกว้าง ทำให้เกิดสีสันเสียงที่แตกต่างออกไปจากความคุ้นเคยในการบรรเลงปี่โนราโดยทั่วไป

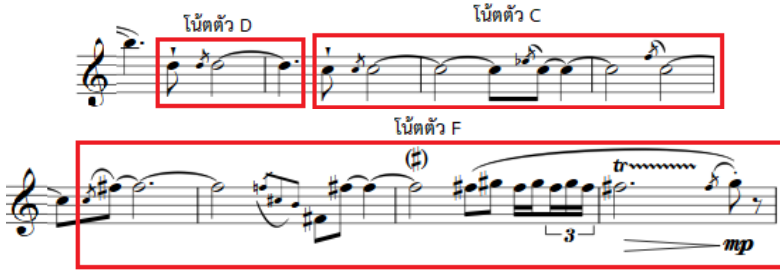


ภาพที่ 19: เทคนิคการเอื้อนเสียงในแนวปี่โนรา
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

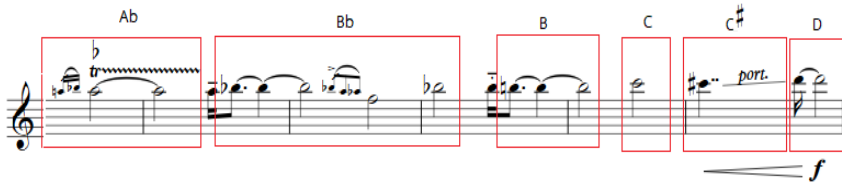
จุดซ้อม A

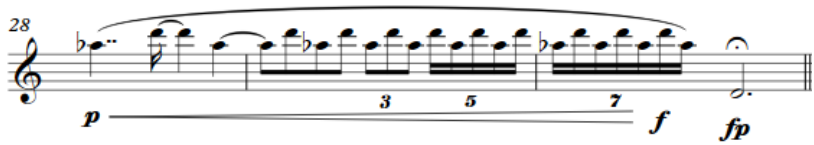
ในห้องเพลงที่ 10 - 11 มีการใช้เทคนิคการซ้ำโน้ตที่มีการประดับตกแต่งทำนองเพิ่มเติม ดังภาพที่ 20 แสดงให้เห็นการซ้ำโน้ตตัว B แต่มีการประดับการซ้ำโน้ตนั้นด้วยการสลับไปมาระหว่างโน้ตและกลุ่มโน้ต ดนตรีจะยังเสนอเสียงโน้ตตัว B อย่างต่อเนื่องอย่างน่าสนใจ ไม่ซ้ำจำเจ

ภาพที่ 20: เทคนิคการซ้ำโน้ตที่มีการประดับตกแต่งทำนอง
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

บทประพันธ์มีการนำเสนอเสียงค้าง (Drone) ในห้องเพลงที่ 12 - 19 โดยในกรอบสี่เหลี่ยมแรกลากเสียงค้างโน้ตตัว D และต่อมาลากเสียงค้างโน้ตตัว C และโน้ตตัว F ตามลำดับ ทั้งนี้ค่าโน้ตเสียงค้างแตกต่างกัน เริ่มจากช่วงความยาวโน้ตช่วงสั้น ๆ และค่อย ๆ ยาวขึ้น การลากโน้ตเสียงค้างในกระบวนนี้ไม่ได้ลากเสียงค้างเท่านั้น แต่มีการประดับประดาโน้ตด้วยโน้ตสะบัด (Grace note) ร่วมด้วย ดังภาพที่ 21



ภาพที่ 21: เทคนิคเสียงค้า
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

ในภาพที่ 22 (ห้องเพลงที่ 22 - 26) เป็นการลากเสียงค้างควบคู่ไปกับการเปลี่ยนระดับเสียงเป็นลำดับขั้น กล่าวคือ ค่อยเพิ่มระดับเสียงขึ้นทีละ 1 เสียงเต็มสลับกับครึ่งเสียงในสัดส่วนความยาวโน้ตที่แตกต่างกัน ซึ่งทำให้ไม่สามารถคาดเดาการเปลี่ยนระดับเสียงโน้ตแต่ละตัวได้ โดยเริ่มด้วยโน้ตตัว Ab, Bb, B, C, C ชาร์ป และ D ตามลำดับ

ภาพที่ 22: การลากเสียงค้างควบคู่ไปกับการเปลี่ยนระดับเสียง
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

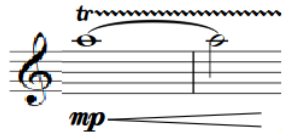
นอกจากนั้นมีการบรรเลงโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว ซึ่งโน้ต Ab และ D หรือเรียกว่าการัวโน้ต (Tremolo) เป็นลักษณะการรัวโน้ตที่แตกต่างจากทั่วไปโดยการค่อย ๆ เพิ่มความกระชั้นของจังหวะ จากจังหวะโน้ตตัวดำ ค่อย ๆ สั้นลง เป็นโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตสามพยางค์ โน้ตห้าพยางค์ และโน้ตเจ็ดพยางค์ ตามลำดับ ดังแสดงในภาพที่ 23

ภาพที่ 23: การบรรเลงโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

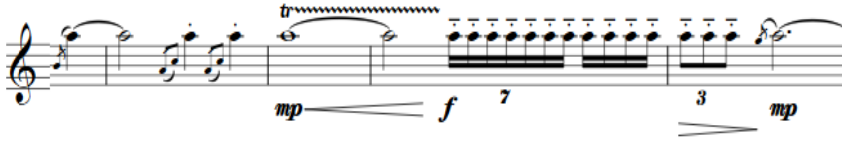
จุดซ้อม B

อยู่ระหว่างห้องที่ 30 - 40 ในช่วงนี้เป็นการนำเสนอแนวทำนองเรียบง่ายตามแบบของดนตรีพื้นถิ่น แม้ว่าจะเป็นแนวทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่แต่ตัวทำนองมีความคุ้นเคยในความเป็นดนตรีตะวันออก เนื่องจากผู้ประพันธ์เลือกใช้บันไดเสียง D เมเจอร์เพนทาโทนิก ซึ่งประกอบด้วยโน้ตตัว D, E, F#, A, B, D เทคนิคการประพันธ์ใช้รูปแบบจังหวะที่หลากหลาย เช่น โน้ตตัวดำสามพยางค์ โน้ตสามพยางค์ โน้ตห้าพยางค์ ฯลฯ การบรรเลงในช่วงจุดซ้อม B นี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้นักดนตรีบรรเลงด้วยจังหวะที่ยืดหยุ่นได้ตามความรู้สึกและการตีความเฉพาะตัว หรือในทางวิชาการดนตรีเรียกว่า อัตราจังหวะลัก (Rubato) เป็นอัตราความเร็วไม่เคร่งครัด ซึ่งในดนตรีไทยใช้คำว่า ลักจังหวะ และในส่วนท้ายของจุดซ้อม B ค่อย ๆ ยืดจังหวะให้ช้าลง (Ritardando) และค้างโน้ตตัวสุดท้ายไว้ด้วยเครื่องหมายเฟอร์มาตา (Fermata)

จุดซ้อม C

เริ่มต้นช่วงสุดท้ายของกระบวนที่ 1 ด้วยความเร็วในจังหวะเดิมคือ ตัวดำเท่ากับ 64 จากที่ก่อนหน้านี้ในช่วงท้ายของจุดซ้อม B ค่อย ๆ ลดจังหวะให้ช้าลง ด้วยลักษณะการเปลี่ยนโน้ตสองตัวสลับไปมาอย่างรวดเร็ว (Tremolo) ในห้องที่ 48 - 49 (ภาพที่ 24) ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการพรมนิ้วในแนวปี่โนรา ซึ่งปรากฏอยู่ในภาพที่ 30 และเมื่อพิจารณาในภาพรวมของการนำเสนอเทคนิคการบรรเลงปี่โนราด้วยวิธีการประพันธ์และการใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายแบบดนตรีตะวันตก ดังภาพที่ 25 ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอโน้ตตัว A ในลักษณะเสียงสั้น ๆ และขาดออกจากกัน การเล่นหน่วงยืดจังหวะ และการพรมนิ้ว ทั้งยังมีการใช้กลุ่มโน้ตสะบัดเพื่อประดับประดาควบคู่กัน



ภาพที่ 24: เทคนิคการพรมนิ้วในแนวปี่โนรา
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

ภาพที่ 25: การนำเสนอโน้ตตัว A ในลักษณะเสียงแบบต่าง ๆ
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 จิตวิญญาณ (Spirit)

ประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงเดี่ยวอีแฟล็ตคลาริเน็ต ดนตรีบรรยายถึงภาพบรรยากาศของอีกฝากฝั่งแม่น้ำตาปีที่มีวิถีชีวิตเรียบง่าย นำเสนอมุมมองของวัฒนธรรมตะวันตกที่ต้องถูกปรับให้เข้ากับวิถีดั้งเดิม ผู้ประพันธ์เลือกเครื่องดนตรีอีแฟล็ตคลาริเน็ต เนื่องจากมีสีสันเสียงใกล้เคียงกับปี่ แต่ทั้งนี้สามารถบรรเลงด้วยบีแฟล็ตคลาริเน็ตได้เช่นกัน ซึ่งการบรรเลงด้วยบีแฟล็ตคลาริเน็ตจะให้สีสันเสียงและลีลาของบทประพันธ์แตกต่างไป

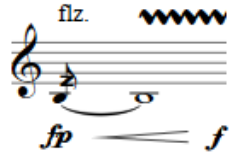
การนำเสนอบทประพันธ์ในแต่ละครั้ง สามารถสร้างสรรค์บทประพันธ์ให้มีความแตกต่างและเอกลักษณ์เฉพาะในการนำเสนอแต่ละครั้งได้

บทประพันธ์ในกระบวนนี้ใช้สังคีตลักษณ์แบบอิสระ (Through-composed) เป็นแบบตอนเดียวมีเนื้อความจบในตัว เป็นรูปแบบบทประพันธ์ที่ไม่มีการนำทำนองกลับมาเล่นอีกในช่วงต่อ ๆ ไป ไม่จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์มาตรฐานรูปแบบใด ๆ บทประพันธ์ดำเนินไปด้วยการนำเสนอแนวคิดใหม่ สำหรับกระบวนนี้แบ่งบทประพันธ์ออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ ซึ่งแบ่งด้วยอัตราความเร็ว โดยส่วนแรกมีอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 72 - 80 (72 - 80 BPM) ส่วนที่สองมีอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 60 - 68 (60-68 BPM) เห็นได้ว่าอัตราความเร็วทั้งสองไม่ได้มีความแตกต่างกันมาก แต่เป็นเพียงแนวคิดให้กับผู้บรรเลง และเปิดพื้นที่สำหรับการตีความและสร้างสรรค์บทประพันธ์ตามแนวทางของผู้บรรเลง นั่นหมายความถึงการบรรเลงในแต่ละครั้งไม่จำเป็นต้องบรรเลงด้วยความเร็วเท่ากัน นอกจากนี้บทประพันธ์กระบวนที่ 2 ไม่มีการระบุเลขห้อง ผู้ประพันธ์จึงอธิบายโดยนับตามลำดับบรรทัดตามโน้ตเพลง

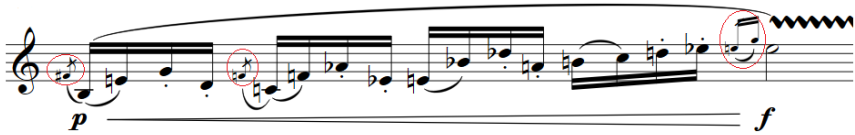
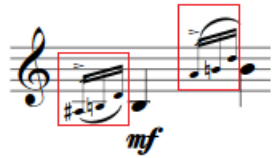
บทประพันธ์ในกระบวนที่ 2 นี้ ไม่มีการกำหนดอัตราจังหวะและไม่มีการใช้เส้นกั้นห้อง เพื่อให้อิสระในการตีความตามความเข้าใจของผู้บรรเลง เพื่อให้ดนตรีมีความยืดหยุ่น ดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาติตามปรัชญาของดนตรีตะวันออก สร้างความรู้สึกที่ไม่สามารถคาดเดาการดำเนินของดนตรีได้ แต่ทั้งนี้มีการกำหนดความยาวของโน้ตไว้เพื่อเป็นแนวทางกำหนดค่าโน้ตคร่าว ๆ ประโยคของบทประพันธ์นอกจากจะมีการแบ่งด้วยสัญลักษณ์ทางดนตรีอย่างเครื่องหมายเลกาโตและเครื่องหมายจุลภาคเพื่อกำหนดการหายใจแล้วนั้น ยังมีการกำหนดด้วยความเข้มเสียง กล่าวคือ ทิศทางของประโยคเพลงจะเริ่มความเข้มเสียงเบาแล้วจึงค่อย ๆ ขยายดังขึ้นเพื่อจบประโยคเพลง หรืออีกวิธีการหนึ่งคือ การเริ่มความเข้มเสียงจากเบาแล้วค่อย ๆ ขยายดังขึ้นในช่วงกลางเพลง แล้วจึงค่อย ๆ ลดความเข้มเสียงให้เบาลงช่วงท้ายประโยค

สำหรับเทคนิคการบรรเลงที่ใช้ในกระบวนนี้นำเสนอเสียงและลีลาของปี่โนราเครื่องดนตรีพื้นถิ่นใต้ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกเพื่อให้เห็นการผสมผสานของทั้งสองวัฒนธรรม โดยใช้เทคนิคการบรรเลงพิเศษ (Extended Techniques) เพื่อสร้างสีสันเสียงที่เลียนลีลาของปี่โนราด้วยเทคนิคดังนี้

การวิบราโต (Vibrato)

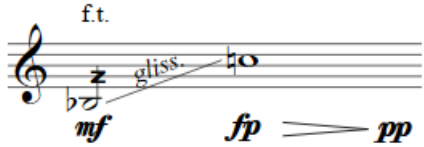
เป็นเทคนิคการบรรเลงแบบดนตรีตะวันตก ทำให้เกิดระดับความถี่และความเร็วที่ไม่สม่ำเสมอของโน้ตที่มีค่าโน้ตยาว ส่งผลให้ได้สีสันเสียงที่แตกต่างในโน้ตที่มีการลากเสียงยาว นำเสนอเสียงและลีลาของปี่โนราเครื่องดนตรีพื้นถิ่นใต้ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกเพื่อให้เห็นการผสมผสานของทั้งสองวัฒนธรรมเทคนิคการ วิบราโตในดนตรีตะวันออก เรียกว่า การครั่น ในบทประพันธ์นี้ใช้การวิบราโตแบบกว้าง (Wide Vibrato) เพื่อเลียนลีลาการครั่นที่พบบ่อยในการบรรเลงปี่โนรา ดังภาพที่ 26

ภาพที่ 26: เทคนิคการวิบราโต
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

โน้ตสะบัด (Grace Note)

เป็นเทคนิคการบรรเลงร่วมที่ปรากฏทั้งในดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออก ซึ่งในบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์เลือกใช้ทั้งโน้ตสะบัดที่เป็นลักษณะของโน้ตเดี่ยวดังปรากฏในภาพที่ 27 และในภาพที่ 28 เป็นการใช้โน้ตสะบัดในลักษณะของกลุ่มโน้ต

ภาพที่ 27: โน้ตสะบัด (โน้ตเดี่ยว)
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

ภาพที่ 28: โน้ตสะบัด (กลุ่มโน้ต)
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

เทคนิคการรูดเสียงหรือการเอื้อนเสียง (Glissando)

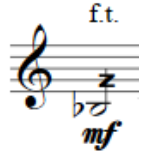
ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการรูดเสียงเพื่อเลียนลีลาการเอื้อนของการบรรเลงปี่โนรา ซึ่งพบมากในดนตรีตะวันออก ดังในภาพที่ 29 เทคนิคการรูดเสียงหรือการเอื้อนเสียงในแนวคลาริเน็ต ส่วนหนึ่งที่ปรากฏอยู่ช่วงกลางของบทประพันธ์กระบวนที่ 2 “จิตวิญญาณ” (บรรทัดที่ 7)



ภาพที่ 29: เทคนิคการรูดเสียงหรือการเอื้อนเสียง
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

เทคนิคการรัวลิ้น (Flutter Tongue)

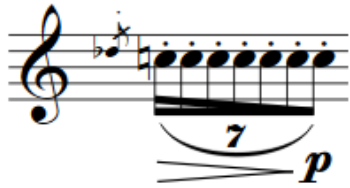
เป็นเทคนิคสำหรับคลาริเน็ตที่เป็นการเป่าพร้อมกับการรัวลิ้นประกอบ จะได้เสียงที่มีความผสมกันทั้งเนื้อเสียงและเสียงลมผสมทำให้เกิดเป็นเสียงที่เน้นเสียงลมในขณะที่ยังคงผลิตระดับเสียง (Windy Sound) ภาพที่ 30



ภาพที่ 30: เทคนิคการรัวลิ้น
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

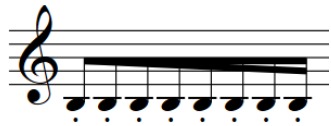
โน้ตสตัคคาโต

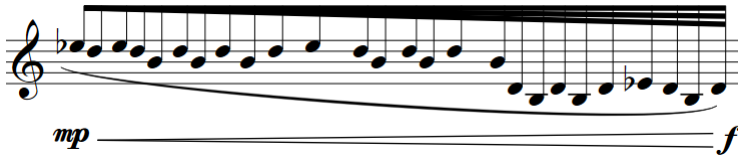
เป็นเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตที่ประยุกต์จากเทคนิคการพื้นฐานการบรรเลงปี่โนรา การบรรเลงในสำนวนนี้จะเกิดขึ้นในช่วงของการเริ่มต้นการบรรเลงที่ปี่โนราจะมีการบรรเลงโน้ตที่มีเสียงสั้น ๆ คม แต่ละเสียงแยกขาดออกจากกันอย่างชัดเจน ดังภาพที่ 31



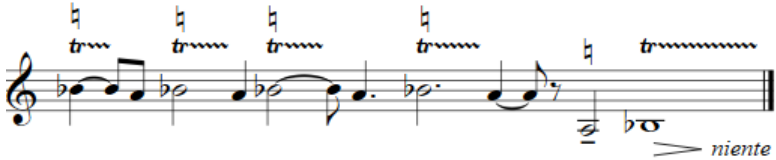
ภาพที่ 31: โน้ตสตัคคาโต
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

การเร่งความเร็วโน้ต (Acceleration)

เป็นการใช้รูปแบบจังหวะที่ทำให้จังหวะโน้ตค่อย ๆ เร็วขึ้นทีละน้อย เพื่อเลียนลีลาการบรรเลงของปี่โนราที่ใช้วิธีการตัดเสียงโน้ตคมชัดและแข็งแรง ซึ่งในบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ใช้วิธีสร้างมิติสีสันเสียงคลาริเน็ต ด้วยการเร่งความเร็วโน้ตระดับเสียงเดียวควบคู่กับการเล่นโน้ตสตัคคาโต ดังในภาพที่ 32

ภาพที่ 32: การเร่งความเร็วโน้ต
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

นอกจากนั้นแล้วดังภาพที่ 33 ยังมีการใช้การเร่งความเร็วโน้ตควบคู่กับการเปลี่ยนระดับเสียงโน้ตควบคู่กับการบรรเลงจังหวะที่ใช้เส้นรวบเขบ็ตที่เพิ่มจาก 1 เส้นเป็น 3 เส้นเพื่อเพิ่มความถี่ของโน้ตจากเดิมที่เป็นเขบ็ตให้ค่อย ๆ กระชั้นขึ้นเป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้น

ภาพที่ 33: การเร่งความเร็วโน้ตควบคู่กับการเปลี่ยนระดับเสียง
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

การพรมนิ้ว (Trill)

ดังภาพที่ 34 แสดงเทคนิคการพรมนิ้วปรากฏในแนวคลาริเน็ตในช่วงท้ายของกระบวน (บรรทัดที่ 12) ซึ่งโดยปกติการพรมนิ้วในดนตรีตะวันตกจะต้องบรรเลงโน้ตตัวนั้น ๆ สลับกับโน้ตตัวที่มีระยะห่างเสียงสูงขึ้น 1 เสียงเต็ม แต่สำหรับบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์เลือกใช้การบรรเลงสลับกับของเสียงโน้ตบีแฟล็ตกับโน้ตบีเนเจอรัล

ภาพที่ 34: การพรมนิ้ว
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

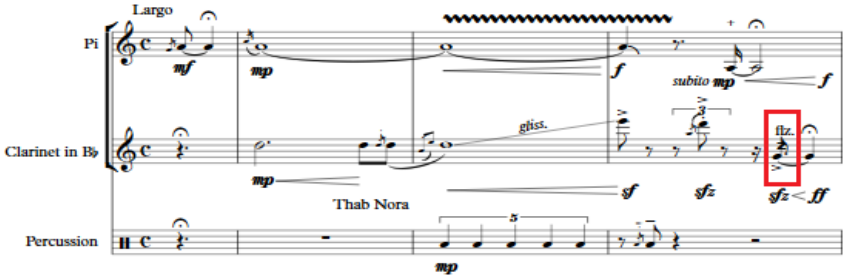
อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 “การส่องสะท้อนของชีวิตและจิตวิญญาณ” (The Mirror of Soul and Spirit)

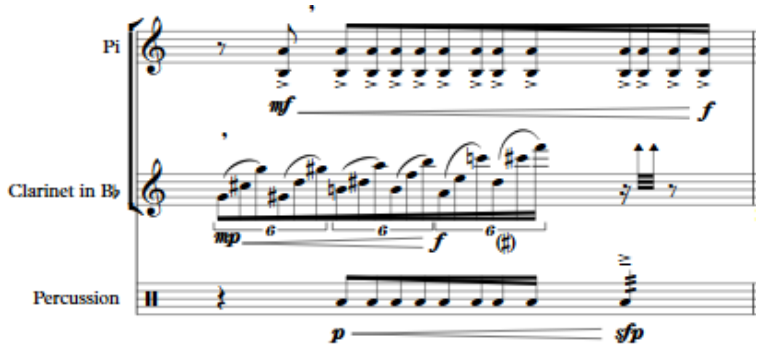
ประพันธ์สำหรับปี่โนรา บีแฟล็ตคลาริเน็ต และ เครื่องกระทบ ผู้ประพันธ์เลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้จากสองวัฒนธรรม ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันระบบโน้ตและมาตรฐานในการเทียบเสียง ซึ่งอาจมีผลกระทบต่อระดับเสียงที่ไม่เท่ากัน แต่ทั้งนี้ความแตกต่างนี้ก็สร้างให้เกิดสีสันและบรรยากาศของดนตรีที่แปลกไปจากงานดนตรีทั่วไป เนื่องจากปี่โนราเป็นเครื่องดนตรีที่มีเนื้อเสียงหนา โทนเสียงสูง และมีความเข้มเสียงดัง ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้การนำเสนอบทประพันธ์ในกระบวนนี้จึงเลือกใช้เครื่องดนตรีที่มีสีสันใกล้เคียงกันอย่างคลาริเน็ต ซึ่งเป็นเครื่องลมไม้ที่สามารถให้ความดังใกล้เคียงกับปี่โนรา

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี”
สำหรับวงเชมเบอร์ออเคสตร้าผสมเบลอ

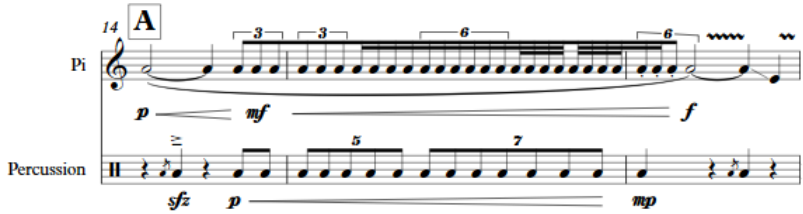
บันไดเสียงหลักที่ใช้ในกระบวนที่ 3 พบว่าเป็นบันไดเสียง C เมเจอร์เพนทาโทนิก และ G มิกโซลิเดียน ตอนขึ้นของประโยคเพลงส่วนใหญ่ขึ้นด้วยเสียงโน้ตตัว A และพัฒนาโดยการเปลี่ยนระบบเสียงไปยังบันไดเสียงหรือโมดที่มีความสัมพันธ์กัน สำหรับการตั้งเสียงปี่โนรา ผู้ประพันธ์ยังคงอยู่ภายใต้แนวคิดการเลือกปี่ที่มีระดับเสียงใกล้เคียงกับคลาริเน็ตมากที่สุด แต่ทั้งนี้อาจมีความแตกต่างกันของระบบเสียงของเครื่องดนตรีพื้นถิ่นกับระบบเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตกที่มีการเทียบเสียงที่แตกต่างกัน ทั้งนี้เสียงของเครื่องดนตรีทั้งสองอาจมีความแตกต่างกันในระบบของการเทียบเสียงทำให้บางช่วงเสียงที่ระยะความห่างของขั้นคู่เสียงที่ไม่เหมือนกัน เป็นสีสันให้บทประพันธ์มีความโดดเด่น มีอัตลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว เช่นเดียวกันกับการเลือกเสียงโหม่งโนรา ผู้ประพันธ์เลือกใช้เสียงโหม่งที่มีเสียงเข้ากับเสียงโดยรวมของวงมากที่สุด

ท่อนนำเสนอ (Introduction)

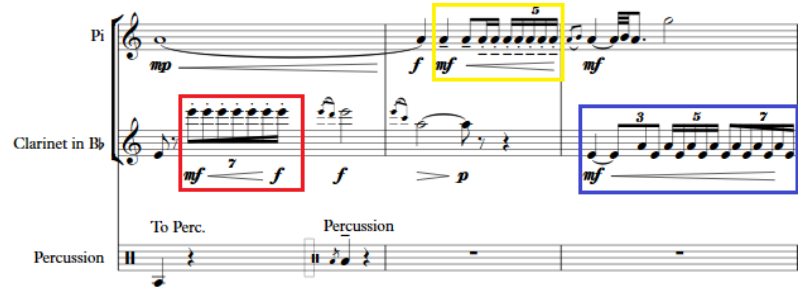
บทประพันธ์ใช้อัตราช้ามาก (Largo) กำหนดให้ความเร็วตัวดำอยู่ระหว่าง 40 – 60 (40 – 60 BPM) ในอัตราจังหวะ 4/4 โดยผู้ประพันธ์ต้องการให้ผู้บรรเลงสามารถยืดหยุ่นจังหวะได้อย่างอิสระเพื่อการตีความในรูปแบบต่าง ๆ เริ่มต้นด้วยปี่โนราบรรเลงเดี่ยวในจังหวะยก (Anacrusis) เพื่อต้องการสร้างเสียงปี่ที่ปรากฏในจังหวะเบาไม่เน้นน้ำหนักจังหวะ แสดงถึงบรรยากาศที่เสียงปี่ล่องลอยเข้ามาอย่างไร้ความคาดหมาย ลากเสียงค้างด้วยสัญลักษณ์เฟอร์มาตาในโน้ตตัว A ด้วยเทคนิคโน้ตสะบัด จากนั้นบีแฟล็ตคลาริเน็ตเข้ามาในโน้ตตัว D ซึ่งเป็นโน้ตที่มีระยะขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ดังภาพที่ 35 และในห้องที่ 3 บีแฟล็ตคลาริเน็ตบรรเลงด้วยเทคนิคพิเศษคือการรัวลิ้น (Flutter tongue) เพื่อเพิ่มสีสันของเสียงที่มีความแปลกใหม่ควบคู่กับเสียงปี่โนราที่ลากเสียงยาว (ในกรอบสี่เหลี่ยม)

ภาพที่ 35: ลักษณะดนตรีในบทประพันธ์ห้องที่ 1 - 3 (บทประพันธ์กระบวนที่ 3)
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

ในห้องที่ 4 ดังภาพที่ 35 มีการใช้เสียงควบ (Multiphonics) ในแนวปี่ซึ่งเป็นเทคนิคที่พบได้ในเครื่องดนตรีชนิดนี้ ผู้ประพันธ์สร้างความน่าสนใจของช่วงนี้ด้วยจังหวะที่ยืดหยุ่นด้วยการใช้ลักษณะจังหวะหลายรูปแบบที่เล่นพร้อมกัน (Polyrhythm) ในแนวเครื่องดนตรีทั้งสาม กล่าวคือ ในแนวปี่โนราบรรเลงจังหวะที่ใช้เส้นรวบเขบ็ตที่เพิ่มจาก 1 เส้นเป็น 2 เส้น ทำให้บรรเลงเร็วขึ้นในช่วงท้ายประโยค ในแนวบีแฟล็ตคลาริเน็ต บรรเลงในจังหวะเส้นรวบโน้ตหกพยางค์ที่ค่อย ๆ บรรเลงเร็วขึ้นในช่วงท้าย ในแนวเครื่องกระทบใช้เส้นรวบเขบ็ตที่เพิ่มจาก 1 เส้นเป็น 2 เส้นเช่นเดียวกันกับแนวปี่โนราแต่เริ่มในจังหวะที่ต่างกัน

ภาพที่ 36: ลักษณะดนตรีในบทประพันธ์ห้องที่ 4 (บทประพันธ์กระบวนที่ 3)
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

จุดซ้อม A

ปี่โนราบรรเลงเดี่ยวนำเสนอโน้ต A เช่นเดียวกับตอนต้นเพลง เริ่มต้นด้วยโน้ตตัวขาว โน้ตตัวดำ โน้ตสามพยางค์ เขบ็ตหนึ่งชั้น โน้ตเขบ็ตสองชั้น โน้ตหกพยางค์ และ โน้ตเขบ็ตสามชั้น ตามลำดับ เพื่อต้องการสร้างให้ดนตรีมีความกระชั้นขึ้นเพื่อเลียนเสียงปี่โนราที่มักใช้ในการเริ่มต้นการบรรเลง พร้อมกับเครื่องกระทบที่เล่นประกอบในจังหวะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นห้าพยางค์ และ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเจ็ดพยางค์ ตามลำดับ ดังภาพที่ 37 ซึ่งความแตกต่างของรูปแบบจังหวะของสองแนวนี้จะทำให้เกิดลักษณะดนตรีหลากจังหวะ เช่นเดียวกับที่พบในดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ภาพที่ 37: ลักษณะดนตรีในบทประพันธ์ห้องที่ 14 (บทประพันธ์กระบวนที่ 3)
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

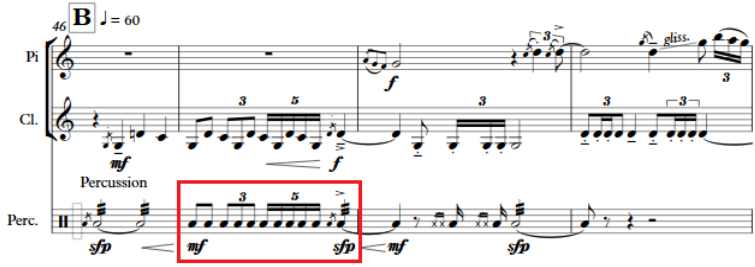
บทประพันธ์ในช่วงนี้ใช้บันไดเสียง C เมเจอร์เพนทาโทนิก ในการสร้างดนตรี ซึ่งปรากฏอยู่ในทั้งในแนวปี่โนราและบีแฟล็ตคลาริเน็ต โดยในแนวบีแฟล็ตคลาริเน็ตใช้โน้ตเร่งความถี่เลียนลีลาการบรรเลงดนตรีพื้นถิ่นใต้เป็นช่วง ๆ สลับกับแนวปี่โนรา ดังภาพที่ 38 (ในกรอบสี่เหลี่ยม) เพื่อต้องการให้ดนตรีเกิดการเปลี่ยนแปลงจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอเท่ากันตลอดทั้งบทประพันธ์

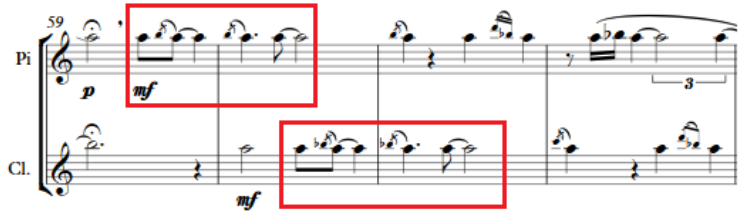


ภาพที่ 38: โน้ตเร่งความถี่ในแนวปี่โนราและคลาริเน็ต
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

จุดซ้อม B

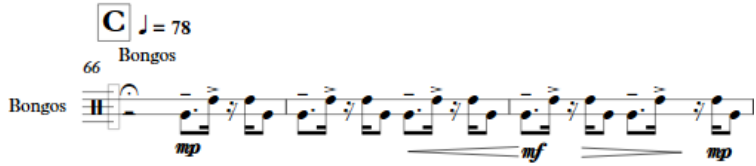
คลาริเน็ตบรรเลงเดี่ยวเข้ามาด้วยการใช้บันไดเสียง G เมเจอร์เพนทาโทนิก ร่วมกับการบรรเลงจังหวะหน้าทับโนราในแนวเครื่องกระทบ ในอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 60 ซึ่งเป็นการเพิ่มความเร็วมากกว่าช่วงต้นเล็กน้อย เพื่อต้องการให้จังหวะหน้าทับที่นำเสนอในแนวเครื่องกระทบมีความคล่องตัว และเคลื่อนดำเนินไปอย่างเป็น

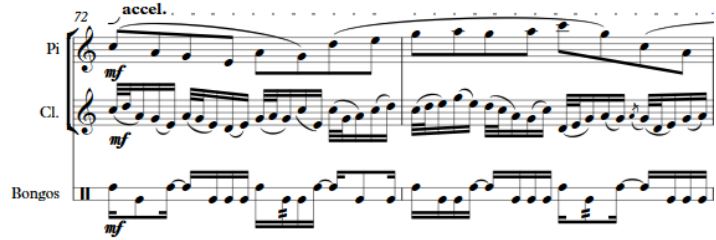
ธรรมชาติ ผู้ประพันธ์เลือกใช้ทับโนราเป็นเครื่องประทบเพื่อบรรเลงในช่วงนี้ แนวเครื่องกระทบนำเสนอจังหวะโน้ตเร่งความถี่เลียนเช่นเดียวกับช่วงต้นของบทเพลง เพื่อเลียนลีลาการบรรเลงดนตรีพื้นถิ่นใต้ ดังภาพที่ 39

ภาพที่ 39: โน้ตเร่งความถี่ในแนวเครื่องกระทบ
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

ในห้องที่ 59 ดังภาพที่ 40 เป็นการนำเสนอแนวทำนองด้วยวิธีการเลียนเสียง (Imitation) ในแนวปี่โนราก่อนแล้วจึงตามด้วยแนวคลาริเน็ตด้วยบรรเลงโน้ตตัว A สลับกัน เกิดขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 59 ถึงห้องที่ 65 ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอสีสันเสียงที่แตกต่างกันระหว่างเสียงของปี่โนราและคลาริเน็ต ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออก

ภาพที่ 40: เทคนิคการเลียนในบทประพันธ์ห้องที่ 59 - 62 (บทประพันธ์กระบวนที่ 3)
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

จุดซ้อม C

นำเสนอโมทีฟจังหวะหน้าทับโนราที่ผู้ประพันธ์นำมาดัดแปลงให้เหมาะสมกับบทประพันธ์นำเสนอในแนวเครื่องกระทบ บทประพันธ์ในช่วงนี้เลือกใช้เครื่องดนตรีบองโก

(Bongos) เครื่องกระทบในวัฒนธรรมสเปน ซึ่งผู้ประพันธ์เห็นว่าสีสันเสียงของเครื่องดนตรีชนิดนี้ให้ความรู้สึกถึงสีสันเสียงที่มีความพื้นถิ่นคล้ายคลึงกับทับโนรา ทั้งยังเป็นการสร้างสีสันเสียงที่มีความแตกต่างจากบทประพันธ์ช่วงก่อนหน้าอย่างชัดเจน ดังภาพที่ 41 ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ดนตรีในแนวเครื่องกระทบที่ถอดและดัดแปลงจากจังหวะหน้าทับที่ปรากฏในดนตรีพื้นถิ่น โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้กลองบองโกซึ่งเป็นเครื่องกระทบที่ประกอบด้วยกลองขนาดต่างกัน 2 ใบ โดยกลองทั้ง 2 ใบนั้นมีระดับเสียงต่างกันเช่นเดียวกับทับโนรา ซึ่งการบรรเลงอาจมีการกำหนดการใช้เครื่องดนตรีทับโนราตลอดทั้งเพลงแทนการใช้กลองบองโก ทำให้ได้ดนตรีที่มีสำเนียงแตกต่างกันไปตามแต่ละครั้งในการแสดงได้

ภาพที่ 41: บทประพันธ์ห้องที่ 66 - 68 แนวเครื่องกระทบ (บทประพันธ์กระบวนที่ 3)
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

นอกจากนั้นแล้ว ในบทประพันธ์กระบวนที่ 3 “การส่องสะท้อนของชีวิตและจิตวิญญาณ” ปรากฏในภาพที่ 42 มีการใช้เทคนิคการคัดนองจากเพลงพื้นถิ่นใต้ ซึ่งผู้ประพันธ์มิได้ใช้วิธีการคัดลอกเหมือนต้นฉบับ แต่นำมาตัดทอนเหลือเพียงส่วนหนึ่งแต่ยังพอให้ผู้ฟังสามารถรู้สึกร่วมกันถึงวัฒนธรรมดนตรีภาคใต้ในแนวปี่โนรา บรรเลงพร้อมกันกับแนวคลาริเน็ตที่มีการประดับประดาโน้ตเพิ่มเติม ควบคู่กับเสียงของกลองบองโก (Bongo) ที่บรรเลงในจังหวะที่ดัดแปลงมาจากหน้าทับโนรา

ภาพที่ 42: บทประพันธ์ห้องที่ 72 - 73 (บทประพันธ์กระบวนที่ 3)
ที่มา: อรอุษา หนองตรุด (2562)

บทประพันธ์เพลงกระบวนที่ 3 ซึ่งเป็นกระบวนสุดท้ายผู้ประพันธ์ใช้วิธีการบรรเลงแบบเร่งจังหวะในช่วงท้ายคล้ายกับการบรรเลงลูกหมดในดนตรีพื้นบ้าน มีลักษณะดนตรีที่มีจังหวะเร็วเทียบเท่ากับเพลงชั้นเดียว บรรเลงต่อเนื่องท้ายเพลงเพื่อแสดงว่าจบเพลง บทประพันธ์จบลงพร้อมกันทั้งแนวปี่โนรา คลาริเน็ต และเครื่องกระทบ

บทสรุปและอภิปรายผลการวิจัย

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อ๋องซอมเบลอ เป็นอีกหนึ่งแนวทางและวิธีการในการถ่ายทอดคุณค่า ความงดงามของธรรมชาติ โดยผู้ประพันธ์ใช้แม่น้ำตาปีเป็นสัญลักษณ์ของวิถีการดำเนินชีวิตแห่งพื้นถิ่นใต้ บทประพันธ์พรรณนาถึงภาพบรรยากาศของวิถีริมฝั่งแม่น้ำตาปีที่ยังคงไว้ซึ่งขนบวิถีดั้งเดิม ขณะเดียวกันก็ยังมีการปรับวิถีให้เป็นไปตามการเปลี่ยนแปลงของสังคม และ การหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติ ทำให้เกิดการผสมผสานข้ามวัฒนธรรมเกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่

ผลงานบทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อ๋องซอมเบลอ นำเสนอในรูปแบบของการแสดงสด โดยมีการใช้ระบบการขยายเสียงจากเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยภาพรวมเท่านั้น เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอเสียงที่เป็นธรรมชาติของแต่ละเครื่องดนตรี (Acoustic) ให้ได้ยินชัดเจนมากที่สุด รวมถึงการควบคุมความสมดุลของความดัง - เบา ของเสียงในการรวมวงขนาดเล็ก (Ensemble) โดยระวังไม่ให้การใช้ระบบการขยายเสียงมีผลต่อการนำเสนอเสียงของเครื่องดนตรี

การเผยแพร่ผลงานบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อ๋องซอมเบลอ ได้ถูกนำออกแสดงต่อสาธารณชนในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปกรรมระดับชาติ “มหกรรมวัฒนธรรมท้องถิ่นร่วมสมัย” ครั้งที่ 2 (The 2nd National Creative Work Presentation of Fine Arts : VRU Contemporary Folk Festival 2020) เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 26 พฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2563 ณ ห้องประชุมเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ ชั้น 5 อาคารเรียนรวมวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์ จังหวัดปทุมธานี โดยมีรายนามนักดนตรีดังต่อไปนี้

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี”
สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ

ผู้บรรเลงปี่โนรา : อาจารย์ณัฐนนท์ รักไท
ผู้บรรเลง Eb คลาริเน็ต : อาจารย์วรัญญา โชติจิรกาล
ผู้บรรเลง Bb คลาริเน็ต : อาจารย์คริสต์หทัย ปักสมัย
ผู้บรรเลงเครื่องกระทบ : อาจารย์วิจิตร ชายทุ่ย

ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์เพลง “เงาสะท้อนแห่งตาปี” สำหรับวงเชมเบอร์อองซอมเบลอ บทนี้จบลงด้วยเสียงของบทประพันธ์ที่เกิดจากกระบวนการทำงาน กระบวนการเรียนรู้ทั้งภาคเอกสารและภาคสนาม สิ่งที่มีคุณค่ามากกว่าการได้มาซึ่งบทประพันธ์ดนตรีบทใหม่บทนี้คือโอกาสในการได้แลกเปลี่ยนที่เกิดเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ได้เรียนรู้จากผู้เชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีเพิ่มเติมความรู้ใหม่ ๆ เพื่อนำมาพัฒนางานให้มีความทันสมัยและเป็นประโยชน์กับวงการดนตรีเชิงวิชาการต่อไป นอกจากนั้นแล้วบทประพันธ์เพลงบทนี้จะเป็นอีกกลไกหนึ่งที่สร้างความตระหนักรักในคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรม ที่ไม่เฉพาะแค่วัฒนธรรมพื้นถิ่นใต้ แต่อาจเป็นแรงผลักดันให้คนรุ่นใหม่ทำงานบนทุนทางวัฒนธรรมที่ตกทอดมาอย่างยาวนานจากบรรพบุรุษ ผสมผสานกับองค์ความรู้สมัยใหม่ เทคนิคกลวิธีการบรรเลงที่คิดค้นขึ้นใหม่ ความรู้ความเชี่ยวชาญด้านเทคโนโลยี สร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ เพื่อพัฒนาวงการดนตรีให้ก้าวหน้า ผู้ประพันธ์หวังว่าผลงานบทประพันธ์เพลงชิ้นนี้จะเป็นอีกกลไกหนึ่งในการขับเคลื่อนในการส่งเสริมทางศิลปกรรมดนตรีควบคู่กับการปลุกสำนึกทางวัฒนธรรมพื้นถิ่น โดยนำเสนอออกมาในมิติการอนุรักษ์แบบใหม่ในรูปแบบการสร้างสรรค์งานดนตรีร่วมสมัย

รายการอ้างอิง

แขไข ธนสารโสภิณ และ วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2560). วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงปรากฏการณ์ ของณรงค์ ปรางค์เจริญ. *วารสารดนตรีรังสิต. 12*(2), 17-29.

ชวน เพชรแก้ว และ สบาย ไสยรินทร์. (2544). *สุราษฎร์ธานีของเรา.* กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2544). *มานุษยดนตรีวิทยาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.* นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2553). *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร.* กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ. (2559). *ดนตรีลิขิต: รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ.* กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ทัพพสาร เพ็งสงค์ และ พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์. (2559). กลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟล็ตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2*(2), 122 - 127.

ยศ วณีสอน. (2559). จากปี่ในสู่ปี่นอก. *วารสารเวอริเดียน ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์และศิลปะ. 9*(2), 1769 – 1786.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2559). แถวโน้ตสิบสองเสียงในดนตรีเอโทนัล. *วารสารดนตรีรังสิต. 11*(2), 13 - 36.

สังคีต กำจัด. (2556). *ปี่ไทยกับการตีความผ่านงานประพันธ์เพลงร่วมสมัย.* วิทยานิพนธ์ดศ.ม. (สังคีตวิจัยและพัฒนา). นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Ariana Warren. (2014). *21st Century Beginning Clarinet Method.* D.M.A. disd. University of California San Diego.

Chinary Ung. (2003). *Mohori for Mezzo-Soprano and Chamber Ensemble.* Dissertation, D.M.A. (Clarinet and Conducting). Cincinnati: Columbia University.

Evan Norcross Flynn. (2014). *Liberation of the Senses: An Exploration of Sound –Color Synesthesia in the Music of Alexander Scriabin and Olivier Messiaen.* Dissertation, M.A. (Music). Lawrence: University of Kansas.

Lee, Sungpil. (2019). *East meets West: Reconciling Performance Tradition in the Clarinet Works of Isang Yun.* Dissertation, Ph.D. (Music). Melbourne: University of Melbourne.

Received: February 7, 2021

Revised: October 19, 2021

Accepted: December 7, 2021