

แนวความคิดการใช้โน้ตโครมาติก 12 ตัว ในบทประพันธ์เพลงมิตีแห่งอากาศธาตุ
หมายเลข 4 และ 5

Twelve-Tone Chromatic Approach in “Ether-Cosmos” IV and V

วิบูลย์ ตระกูลชัย¹

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* เป็นบทประพันธ์เพลงชุดสำหรับเปียโน ประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวนทั้งหมด 20 บทเพลง โดยบทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 4 เป็นบทประพันธ์เพลงที่ให้ความสำคัญแก่น้ตทุกตัวอย่างเท่าเทียมกัน โดยไม่ให้ความสำคัญแก่น้ตตัวใดตัวหนึ่งในฐานะโน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางเสียง ภายใต้วิธีการประพันธ์เพลงแบบ “แพนเพนทาทอนิก” และ “แพนไดอะทอนิก” ส่วนบทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 5 เป็นบทประพันธ์เพลงที่ใช้ศูนย์กลางเสียง 2 ตัว พร้อมกันในเวลาเดียวกัน โดยเป็นการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงแบบ “ไบโทแนลลิตีหรือพอลิโทแนลลิตี” ซึ่งวิธีการประพันธ์เพลงทั้งสองบทเพลงเป็นดนตรีที่อยู่ภายใต้ดนตรีระบบดนตรีโพสท์โทนัลหรือนีโอโทแนลลิตีค

คำสำคัญ: มิตีแห่งอากาศธาตุ / แพนเพนทาทอนิก / แพนไดอะทอนิก / ไบโทแนลลิตี / พอลิโทแนลลิตี

¹รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

Ether-Cosmos is a collection of twenty short compositions for piano. *Ether-Cosmos* no. 4 employs panpentatonic and pandiatonic musical techniques in which the scales are used without emphasizing a single note as the tonic or tone center. *Ether-Cosmos* no. 5, however, uses bitonality or polytonality compositional technique where two tone centers occur simultaneously. The compositional techniques used in both pieces fall into post-tonal or neo-tonal musical language.

Keyword: Ether-Cosmos; Panpentatonic; Pandiatonic; Bitonality; Polytonality

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์บทเพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 4 และ 5 ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานการใช้โน้ตโครมาติกทั้ง 12 ตัว มิได้หมายถึงการใช้โน้ต 12 เสียง ภายใต้บริบทเดียวกับดนตรีเอโทนัล (Atonal) ที่ปรากฏในดนตรีศตวรรษที่ 20 ซึ่งการใช้โน้ตโครมาติกทั้ง 12 ตัวนั้นมีการใช้กันอย่างแพร่โดยเฉพะอย่างยิ่งจากนักประพันธ์เพลงในยุคโรแมนติก เพียงแต่บทประพันธ์เพลงในยุคโรแมนติกยังคงอยู่ภายใต้ระบบดนตรีแบบโทแนลลิตี (Tonality) ตามจริงแล้ว โน้ตโครมาติกมีการใช้กันมาตั้งแต่ประมาณกลางยุคเรอเนซองซ์ โดยนักประพันธ์ดนตรีพอลิฟอนี (Polyphony) ยุคนั้นเริ่มให้ความสนใจกับเสียงประสานในบทเพลงมากขึ้น อย่างไรก็ตาม พวกเขาไม่ได้ใส่เครื่องหมายแปลงเสียงกำกับไว้ให้กับโน้ตนั้น ๆ นักดนตรีต้องพิจารณาการเล่นและ/หรือร้องตามความเหมาะสม เพื่อหลีกเลี่ยงเสียงกระด้างที่อาจเกิดขึ้นทั้งบนแนวทำนองและเสียงประสาน ซึ่งวิธีการลักษณะนี้เรียกว่า “มุสิก้าฟิคตา (Musica Ficta)”

ดนตรีในยุคบาโรกและคลาสสิกส่วนใหญ่อยู่บนพื้นฐานของไดอะทอนิก (Diatonic) ต่อมาดนตรีได้พัฒนาไปสู่ลักษณะดนตรีที่เป็นโครมาติกมากขึ้นในยุคโรแมนติก อย่างไรก็ตาม ลักษณะดนตรีทั้ง 2 แบบ ยังคงอยู่ภายใต้ขอบเขตของระบบโทแนลลิตี ดนตรีแบบโครมาติกยังคงเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นบนพื้นฐานบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ เพียงแต่มีโน้ตนอกบันไดเสียงปรากฏร่วมอยู่ด้วย ... สำหรับความเข้าใจรวมถึงสามารถแยกแยะความแตกต่างระหว่างกลุ่มโน้ตไดอะทอนิกกับโน้ตนอกบันไดเสียงภายในขอบเขตของระบบโทแนลลิตี จำเป็นต้องคำนึงถึงหน้าที่และสถานะของโน้ตแต่ละตัวควบคู่กับบันไดเสียงของกลุ่มโน้ตเหล่านั้น รวมถึงกฎแฉเสียงพื้นฐานของบทประพันธ์และการเปลี่ยนกฎแฉเสียง การนำโน้ตโครมาติกมาใช้สำหรับดนตรีโทนัลสามารถเกิดขึ้นได้หลายรูปแบบทั้งบนแนวทำนองและเสียงประสาน²

ลักษณะของโน้ตแต่ละตัวที่ปรากฏภายในบทประพันธ์เพลงใด ๆ มิได้เกิดขึ้นอย่างไรเหตุผล ไม่ว่าจะเป็นโน้ตไดอะทอนิกหรือโครมาติกก็ตาม อีกทั้งโน้ตเหล่านั้นไม่อาจจะปรากฏบนแนวทำนองหรือเสียงประสานโน้ตแต่ละตัวล้วนมีหน้าที่หรือสถานะใดสถานะหนึ่ง ซึ่งสัมพันธ์กับโน้ตหรือกลุ่มโน้ตอื่นภายในบริบทนั้น ๆ สำหรับระดับความสัมพันธ์พื้นฐานภายใต้ขอบเขตของระบบดนตรีโทนัลมักใช้ความสัมพันธ์แบบวงจรคู่ห้า (Circle of Fifth) หรือบางกรณีอาจใช้ความสัมพันธ์ของขั้นคู่สาม (Third Relationship) ซึ่งการเคลื่อนที่โดยใช้ความสัมพันธ์ทั้ง 2 แบบนั้น ยังคงอยู่ภายใต้กรอบไดอะทอนิก ส่วนลักษณะโครมาติกที่สอดแทรกอยู่ภายในความสัมพันธ์ดังกล่าว เป็นเพียงเพื่อช่วยแต่งเติมสีสันให้กับบทเพลง เช่น การใช้โน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord Tone) คอร์ดแปลง (Altered Chord) รวมถึงการใช้คอร์ดระดับสอง (Secondary Function) ไม่ว่าจะเป็นคอร์ดตอมินันต์ระดับสอง (Secondary Dominant) หรือคอร์ดลีดิงระดับสอง (Secondary Leading-Tone) เป็นต้น

²วิบูลย์ ตระกูลสุน, *ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเชด* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 7.

ดนตรีภายใต้ระบบโทแนลิตีนั้นมี 2 ระบบใหญ่ได้แก่ 1) ดนตรีระบบโทแนลิตีแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony or Common Practice) เป็นดนตรีระบบอิงกุกญแจเสียงนิยมใช้กันมากในยุคบาโรกถึงยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1600-1900) ดนตรีระบบนี้คำนึงถึงความสัมพันธ์ซึ่งเกิดขึ้นบนบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ อีกทั้งให้ความสำคัญกับโน้ตหลักตัวใดตัวหนึ่ง เรียกว่า “โน้ตทอนิก หรือศูนย์กลางเสียง (Tonic or Tonal Center)” และ 2) ดนตรีโพสต์โทแนล (Post Tonal) หรือนีโอโทแนลิตี (Neo-Tonality) เป็นดนตรีที่ละเลยความสำคัญของ กุกญแจเสียง นิยมใช้กันในศตวรรษที่ 20 โดยยังคงเป็นระบบที่ให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดโน้ตหนึ่งหรือมากกว่า ซึ่งอาจเรียกโน้ตนี้ว่า “ศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch Centricity)” วิธีการพิจารณาที่มาของศูนย์กลางระดับเสียงของระบบนี้จะไม่เป็นไปตามวิธีการของการประสานเสียงแบบดั้งเดิม อีกทั้งเป็นทางเลือกใหม่สำหรับวิธีการจัดการกับระดับเสียง (Pitch Organization) ของแต่ละบทเพลง อย่างไรก็ตาม ภาพรวมของระบบทั้งสองสามารถกล่าวได้ว่า เป็นดนตรีที่ให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่งหรือมากกว่าทำหน้าที่เป็นศูนย์กลาง ขึ้นอยู่กับว่าเป็นดนตรีภายใต้กรอบของระบบใด (โทแนลิตี หรือโพสต์โทแนล) แตกต่างกันในวิธีการพิจารณา ที่มาของศูนย์กลางเสียง อีกทั้งไม่ว่าจะเป็นดนตรีระบบใด ระบบทั้งสองก็ยังคงอยู่ในกรอบของดนตรีโทแนล³

สำหรับดนตรีเอโทแนล เป็นวิธีการประพันธ์เพลงที่ละทิ้งข้อจำกัดและกฎเกณฑ์ของวิธีการประพันธ์ดนตรีแบบดั้งเดิม โดยไม่ให้ความสำคัญเฉพาะเจาะจงกับเสียงใดเสียงหนึ่ง แต่ให้ความสำคัญกับเสียงทุกเสียงบนบันไดเสียงโครมาติกอย่างเท่าเทียมกัน⁴ โดยชินแบร์กซึ่งเป็นผู้พัฒนาดนตรีระบบนี้ขึ้นมา ได้ปฏิเสธคำว่าเอโทแนล แต่มักเรียกดนตรีลักษณะนี้ว่า “[แพนโทแนล] (Pantonal)”⁵

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 4

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์เพลงใช้กลุ่มโน้ต 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มโน้ตคีย์ดำและกลุ่มโน้ตคีย์ขาวบนเปียโน (ตัวอย่างที่ 1) ซึ่งครอบคลุมโน้ตโครมาติกครบทั้ง 12 เสียง เพียงแต่บทเพลงนี้ไม่ใช้กลุ่มโน้ตทั้งสองในเวลาเดียวกัน นอกจากนี้ กลุ่มโน้ตคีย์ดำเป็นโน้ต Db, Eb, Gb, Ab และ Bb ซึ่งเป็นสมาชิกโน้ตส่วนหนึ่งในบันไดเสียง Db เมเจอร์ ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้นำเครื่องหมายประจำกุกญแจเสียง (Key Signature) ของกุกญแจเสียง Db เมเจอร์ มาใช้เพื่อสื่อแทนกลุ่มโน้ตคีย์ดำเหล่านั้นเท่านั้น มิได้หมายถึงว่า บทเพลงอยู่ภายใต้กุกญแจเสียง Db เมเจอร์ แต่อย่างใด

³วิบูลย์ ตระกูลสุนัน, *ดนตรีศตวรรษที่ 20* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 9-11.

⁴เรื่องเดียวกัน, 93.

⁵ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 87.

ตัวอย่างที่ 1 กลุ่มโน้ตคีย์ดำและกลุ่มโน้ตคีย์ขาวบนเปียโน

Black Keys

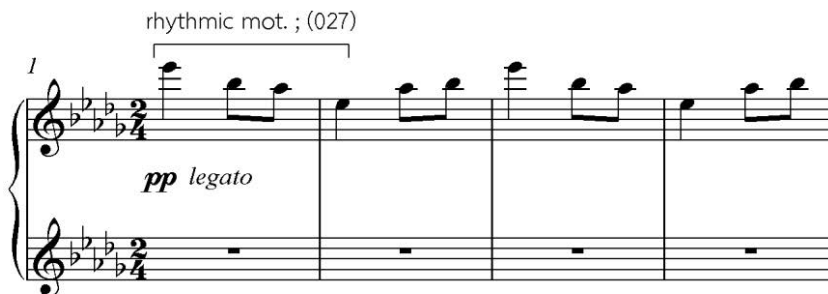


White keys



บทเพลงนี้ยาวประมาณ 1.45 นาที กำหนดให้โครงสร้างเป็น A B (ห้องที่ 1-24 และ 25-52) ตามด้วยช่วงจบ (Coda) ห้องที่ 53-61 เมื่อพิจารณาทั้งบทเพลงจะเห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์เพลงพยายามหลีกเลี่ยงการให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่ง

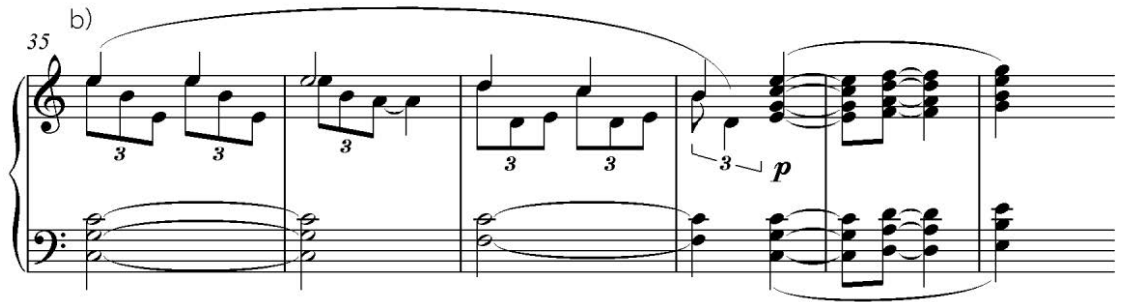
ตัวอย่างที่ 2 โมทีฟจังหวะ ไพรมเซต และการใช้คอร์ดแนวตั้ง



ตอน A ใช้กลุ่มโน้ตคีย์ดำบนรูปแบบจังหวะย่อยหรือโมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motive) ที่ซ้ำไปมาเกือบตลอดทั้งตอน เพียงแต่เปลี่ยนระดับเสียงด้วยการทอดเสียง (Transpose) ซึ่งเป็นการใช้กลุ่มชั้นระดับเสียงหรือเซต (Pitch-Class Set) เพียง 2 เซต ได้แก่ [Eb,Bb,Ab] และ [Ab,Eb,Db] โดยทั้ง 2 เซตเป็นไพรม (Prime) เดียวกัน คือ 3-9 (027) อย่างไรก็ตาม ช่วงกลางของตอน A ห้องที่ 11-13 ใช้การเคลื่อนที่

ของคอร์ดแนวตั้งคล้ายขนาน (ตัวอย่างที่ 2) ส่วนช่วงท้ายของตอนยังคงใช้แนวคิดเดิม แต่ขยายการเคลื่อนที่ของคอร์ดแนวตั้งเพิ่มขึ้น

ตัวอย่างที่ 3 กลุ่มโน้ตไดอะทอนิกบนคีย์ขาว



ตอน B เปลี่ยนมาใช้เฉพาะกลุ่มโน้ตบนคีย์ขาว เริ่มต้นด้วยโมทีฟเล็ก ๆ ซึ่งเป็นไพรม 3-7 (025) ที่อยู่แนวบนสุด [D,E,B] และ [G,A,E] และใช้โน้ตตัวอื่นทำหน้าที่เสียงประสาน การใช้โน้ตทั้งหมดนี้เห็นได้ว่าเป็นกลุ่มโน้ตไดอะทอนิกบนคีย์ขาวทุกตัว (ตัวอย่างที่ 3a) ต่อมาห้องที่ 35-37 มีลักษณะราวกับว่าใช้เสียงประสานที่ให้ความสำคัญกับโน้ตตัว C และ F ซึ่งเป็นโน้ตเสียงค้ำบนแนวเบสที่มีความสัมพันธ์คู่ 4-5 แต่เมื่อพิจารณาโดยรวมจะพบว่า ใช้กลุ่มโน้ตไดอะทอนิกทั้ง 7 ตัวเช่นกัน จากนั้น ห้องที่ 39-40 ก็ใช้กลุ่มโน้ตไดอะทอนิกทุกตัวอีกครั้ง เพียงแต่เป็นการเคลื่อนที่ของเสียงประสานแบบขนาน (ตัวอย่างที่ 3b)) สำหรับช่วงจบเพลงได้นำกลุ่มโน้ตคีย์ดำ และแนวคิดเดิมจากตอน A กลับมาใช้อีกครั้ง เพียงแต่ตัดบางห้องออกไป พร้อมทั้งขยายการเคลื่อนที่ของคอร์ดแนวตั้งคล้ายขนานเพิ่มมากขึ้น โดยที่คอร์ดสุดท้ายเป็นเซต 3-9 (027)

Ether-Cosmos IV

Wiboon Trakulhun

Andante ♩ = 84

Musical score for measures 1-8. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is Andante with a quarter note equal to 84 beats per minute. The music is marked *pp legato*. The right hand plays a melodic line of eighth notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes. Pedal points are indicated below the bass line.

Musical score for measures 9-16. The right hand continues with eighth notes, and the left hand introduces chords and eighth notes. A dynamic marking of *p* appears in measure 14. Pedal points are indicated below the bass line.

Musical score for measures 17-22. The right hand features a melodic line with a slur and a fingering of 7. The left hand continues with chords and eighth notes. Pedal points are indicated below the bass line.

Musical score for measures 23-28. The tempo changes to Adagio with a quarter note equal to 66 beats per minute. The music is marked *mp* in measure 23 and *pp leggiero* in measure 24. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays a simple accompaniment. Pedal points are indicated below the bass line.

Musical score for measures 29-32. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays a simple accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present. Pedal points are indicated below the bass line.

35

3 3 3 3 3 *p*

40

pp 3 3 3 3 3

45

mp *p* *pp leggiero*

50

♩ = 84

pp legato *rit.*

57

p *pp* *ppp*

การใช้โน้ตทั้งหมดโดยไม่ให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่งภายในกลุ่มโน้ตใด ๆ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งซึ่งก็คือการใช้โน้ตทุกตัวภายในกลุ่มโน้ตอย่างเท่าเทียมกัน วิธีการประพันธ์เพลงลักษณะนี้ เรียกว่า “แพนไดอะทอนิก (Pandiatic)” เป็นการ “ใช้โน้ตทั้งหมดที่อยู่ใน [บันไดเสียงไดอะทอนิก] (หรือโมด) แบบใดแบบหนึ่ง โดยจะให้ความสำคัญของโน้ตเท่าเทียมกันมากกว่าที่จะอ้างอิงถึงระบบอิงกุกญแจเสียงในแบบเดิม การใช้ [แพนไดอะทอนิก] บางครั้งอาจจะไม่มีการกำหนดศูนย์กลางเสียงที่แน่นอน ทำให้ไม่สามารถวิเคราะห์ได้ว่าใช้บันไดเสียงใด”⁶ ดังนั้น วิธีการประพันธ์เพลงสำหรับบทเพลงหมายเลข 4 ซึ่งให้ความสำคัญแก่น้ตทุกตัวอย่างเท่าเทียมกันลักษณะนี้ สามารถอธิบายได้ว่า ตอน A ใช้เทคนิค “แพนเพนทาทอนิก (Panpentatonic)” เนื่องจากเป็นการใช้กลุ่มโน้ต 5 ตัว ส่วนตอน B ใช้กลุ่มโน้ตไดอะทอนิกทั้ง 7 ตัว จึงเป็น “แพนไดอะทอนิก”

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 5

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์บทเพลงหมายเลข 5 เป็นแนวคิดซึ่งถูกขยายมาจากบทประพันธ์เพลงหมายเลข 4 กล่าวคือ เป็นการใช้กลุ่มโน้ตคีย์ขาวและคีย์ดำบนเปียโนเช่นกัน เพียงแต่บทเพลงนี้เป็นการใช้กลุ่มโน้ตคีย์ขาวและคีย์ดำพร้อมกัน อีกทั้งบทเพลงถูกกำหนดให้มีโน้ตสำคัญทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางเสียง ซึ่งทำให้เกิดโน้ตศูนย์กลางเสียงพร้อมกัน 2 ตัว ในลักษณะของไบโทแนลิตี (Bitonality) หรือพอลิโทแนลิตี (Polytonality)

นอกจากนี้ บทเพลงหมายเลข 5 ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) ที่สามารถตีความได้ 2 ค่า ทั้งอัตราจังหวะผสม (Compound Time) และอัตราจังหวะธรรมดา (Simple Time) ได้แก่ $\frac{6}{8}$ และ $\frac{3}{4}$ ขึ้นอยู่กับรูปแบบการเล่นและการจัดกลุ่มจังหวะของโน้ต ณ ขณะนั้น ว่าสอดคล้องกับเครื่องหมายกำหนดจังหวะใด หรือบางกรณีอาจใช้ทั้ง 2 ค่าในเวลาเดียวกัน ซึ่งทำให้เกิดลักษณะอัตราจังหวะแบบ “หลากหลายอัตราจังหวะ (Polymeter)” ในภาพใหญ่ หรืออาจทำให้เกิด “หลากหลายลักษณะจังหวะหรือพอลิริทึม (Polyrhythm)” ในภาพเล็ก ทั้งนี้เป็นไปตามบริบทแวดล้อมของบทเพลง

ภาพรวมของบทเพลงนี้ กำหนดให้แนวมือขวาเล่นกลุ่มโน้ตไดอะทอนิกทั้ง 7 ตัวบนคีย์ขาวของเปียโน ซึ่งใช้กลุ่มโน้ตในโมดเอโอเลียน (Aeolian Mode) โดยมีโน้ตตัว A ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตทอนิก ส่วนแนวมือซ้ายเล่นกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกบนคีย์ดำของเปียโน มีโน้ตตัว Eb ทำหน้าที่เป็นโน้ตทอนิก บทเพลงนี้มีความยาวประมาณ 1.45 นาที โครงสร้างบทเพลงมีตอน A เพียงตอนเดียวซึ่งปรากฏ 2 ครั้ง (ห้องที่ 6-17 และ 24-29) แต่เริ่มบทเพลงด้วยช่วงนำห้องที่ 1-5 และสอดแทรกด้วยช่วงเชื่อมห้องที่ 18-23 พร้อมทั้งช่วงจบหางเพลงย่อย (Codetta) ห้องที่ 30-31

⁶ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, การประพันธ์เพลงร่วมสมัย, 87.

Ether-Cosmos V

Wiboon Trakulhun

Moderato ♩ = 112

The musical score is written for piano and bass. It begins with a 6/4 time signature and a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 112 beats per minute. The score is divided into five systems, each with a measure number (1, 6, 9, 12, 15) at the start of the first staff.

- System 1 (Measures 1-5):** The bass staff starts with a whole rest, followed by a half note chord. The piano staff begins with a half note chord. Dynamics include *mp* and *mf*. An *8^{vb}* marking is present below the piano staff.
- System 2 (Measures 6-8):** The piano staff features a continuous eighth-note pattern with accents. Dynamics include *pp*.
- System 3 (Measures 9-11):** The piano staff continues with eighth notes and accents. Dynamics include *p*. An *8^{vb}* marking is present below the piano staff.
- System 4 (Measures 12-14):** The piano staff continues with eighth notes and accents. Dynamics include *pp*.
- System 5 (Measures 15-17):** The piano staff continues with eighth notes and accents. Dynamics include *pp*. A *rit.* marking is placed above the piano staff.

18 **A tempo**

mp *f* *p* *cresc.*

19 *ff* *f*

21 *mp* *f* *p*

23 *pp*

26 *pp* *8^{va}*

29 *rit.* *8^{va}*

ช่วงนำให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่ของเสียงประสานแนวตั้งที่เป็นทริยแอดบนแนวมือขวา ส่วนมือซ้ายเล่นแนวทำนองโดยใช้โน้ตทุกตัวจากกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิก ห้อยสุดท้ายของช่วงนำ (ห้องที่ 5) ปรากฏเคเดนซ์ 2 แบบ คือ เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence) บนแนวมือขวา โดยใช้ทริยแอด Dm และ ใช้โน้ตตัว A เป็นโน้ตเสียงค้ำ ตามด้วยทอนิกโน้ต A ส่วนบนแนวมือซ้ายเล่นเคเดนซ์ปิดในลักษณะของ V-I ด้วยโน้ตตัว Bb-Eb (ตัวอย่างที่ 4) นอกจากนี้ ห้องที่ 3 และ 5 ก็พบลักษณะจังหวะแบบพอลิริทึม

ตัวอย่างที่ 4 ลักษณะจังหวะแบบพอลิริทึมและเคเดนซ์ช่วงนำ

The musical score for Example 4 is written for piano. It begins with a 6/4 time signature and a key signature of two flats (Bb, Eb). The first staff (treble clef) shows a series of chords: a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a half note chord in the third measure. The dynamics are marked *mf*, *mp*, and *pp*. The second staff (bass clef) shows a melodic line with eighth notes and quarter notes. The time signature changes to 3/2 in the fourth measure. The key signature changes to one flat (Eb) in the fifth measure. The score includes a section labeled 'Beat : 1 2 3' and another labeled 'Beat : 1 2'. Chord symbols 'Am: iv' and 'i' are present in the treble staff. A bass line section is marked '8va' and 'Eb : V I'.

ตอน A สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประโยค (Phrase) ในลักษณะของประโยคใหญ่แบบขนาน (Parallel Period) ห้องที่ 6-10 และ 11-17 โดยแนวมือขวาเล่นเสียงประสานที่มีการดำเนินคอร์ดีต v-i ด้วยการยืดคอร์ด (Dominant Prolongation) ของคอร์ดีต Em ตามด้วย Am ทั้ง 2 ประโยค ส่วนแนวทำนองอยู่ที่บนแนวมือซ้ายและซ่อนอยู่บนแนวมือขวา นอกจากนี้ จะเห็นได้ว่าตลอดทั้งตอนใช้อัตราจังหวะสลับกันไปมาระหว่าง $\frac{6}{4}$ และ $\frac{3}{2}$ (ตัวอย่างที่ 5)

ช่วงเชื่อมเล่นคอร์ดีตแยก (Arpeggio) ด้วยทริยแอด Em บนแนวมือขวา และ Ebm บนแนวมือซ้าย พร้อมกัน อีกทั้งยังมีการจัดกลุ่มจังหวะผิดปกติ (Irregular Rhythmic Grouping) อันเกิดจากรูปแบบของการเล่นคอร์ดีตแยก ซึ่งจะมีผลต่อการเน้นจังหวะที่ไม่สอดคล้องกับเครื่องหมายกำหนดจังหวะ จากนั้นตอน A ก็จะย้อนกลับมาเพียง 1 ประโยค ตามด้วยช่วงจบทางเพลงย่อยที่เป็นการขยายคอร์ดีตทอนิก (Tonic Extension) ซึ่งเลียนแบบมาจาก 2 ห้อยสุดท้าย (ห้องที่ 4-5) ของช่วงนำเพียงแต่จุดของเคเดนซ์บนแนวมือขวาเปลี่ยนไป (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 5 ประโยคแรกตอน A

ตัวอย่างที่ 6 เคเดนซ์ช่วงจบทางเพลงย่อย

ประเด็นการใช้อัตราจังหวะส่วนใหญ่เป็นการสลับไปมาระหว่างอัตราจังหวะ ๕ และ ๓ ซึ่งปรากฏอยู่ร่วมกันเพียงไม่กี่ห้องเท่านั้น (ช่วงนำและช่วงจบทางเพลงย่อย) และเป็นการเกิดขึ้นในระยะสั้น ๆ (1 ห้อง) ดังนั้น ควรพิจารณาว่าห้องดังกล่าวมีลักษณะจังหวะแบบพอลิริทึมมากกว่าที่จะเป็นแบบหลากหลายอัตราจังหวะ ทั้งนี้ความแตกต่างระหว่างจังหวะแบบพอลิริทึมและหลากหลายอัตราจังหวะนั้นไม่ชัดเจนนัก⁷ อย่างไรก็ตาม

⁷Miguel A. Roig-Francoli, *Understanding Post-Tonal Music* (Boston: McGraw-Hill, 2008), 252.

การสลับ อัตราจังหวะไปมาลักษณะนี้ กล่าวได้ว่าเป็นการเปลี่ยนอัตราจังหวะ (Changing Meters) เพียงแค่ไม่ได้เขียนให้เห็นชัดเจน แต่เป็นการเปลี่ยนอัตราจังหวะให้สอดคล้องกับรูปแบบการเล่นและการจัดกลุ่มจังหวะโน้ต ณ ขณะนั้น ตามจริงแล้วแม้ว่าอัตราจังหวะทั้งสองจะแตกต่างกันในประเด็นอัตราจังหวะผสมและอัตราจังหวะธรรมดา แต่อัตราจังหวะก็มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดในระดับกลุ่มย่อยจังหวะ (Beat Division) ซึ่งเป็นโน้ตตัวดำ (Quarter Note) จำนวน 6 ตัวเท่ากัน เพียงแต่เน้นจังหวะหนักเบาต่างกันเท่านั้น

ส่วนประเด็นศูนย์กลางเสียง เห็นได้ชัดเจนว่าเกิดศูนย์กลางเสียง 2 ตัวพร้อมกัน แบบระบบดนตรีไบโทแนลลิตี ซึ่งเป็นผลมาจากการใช้กลุ่มโน้ตที่แตกต่างกันระหว่างโหมด A เอโอเลียนบนแนวมือขวา และกลุ่มโน้ต Eb เพนทาทอนิกบนคีย์ดำแนวมือซ้ายนั่นเอง

สรุปและอภิปราย บทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอากาศ* หมายเลข 4 และ 5

บทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 4 และ 5 เป็นส่วนหนึ่งจากบทประพันธ์เพลงชุดสำหรับเปียโน โดยทั้งสองบทเพลงผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดการใช้โน้ตโครมาติกครบทั้ง 12 ตัว แต่ก็ไม่อยู่ภายใต้ขอบเขตของดนตรีเอโทนัล ถึงแม้ว่าบทเพลง *มิติแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 4 จะให้ความสำคัญแก่น้ตทุกตัวอย่างเท่าเทียมกัน โดยไม่ให้ความสำคัญแก่น้ตตัวใดในฐานะน้ตทอนิกหรือศูนย์กลางเสียงภายใต้วิธีการประพันธ์เพลงแบบ “แพนเพนทาทอนิก” และ “แพนไดอะทอนิก” ก็ตาม แต่ก็ยังคงอยู่ภายใต้กรอบแนวคิดแบบดนตรีระบบนีโอโทแนลลิตี ซึ่งกลุ่มนักประพันธ์เพลงที่ใช้วิธีการประพันธ์เพลงลักษณะนี้จะปฏิเสธการประพันธ์ดนตรีเอโทนัล ยิ่งไปกว่านั้น เทคนิคนี้เป็นการต่อต้านแนวดนตรีเอโทนัลโดยตรง^๘ สำหรับบทเพลง *มิติแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 5 เป็นการใช้น้ตศูนย์กลางเสียง 2 ตัว พร้อมกันในเวลาเดียวกัน โดยเป็นการใช้วิธีการประพันธ์เพลงแบบ “ไบโทแนลลิตีหรือพอลิโทแนลลิตี” ซึ่งวิธีการนี้ยังคงเป็นดนตรีที่อยู่ภายใต้ดนตรีระบบนีโอโทแนลลิตีเช่นเดียวกัน

บทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอากาศธาตุ* (*Ether-Cosmos*) เป็นบทประพันธ์เพลงชุดสำหรับเปียโน ประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวน 20 บทเพลง โดยบทเพลงแต่ละบทมีความยาวระหว่าง 1-3 นาที ยกเว้นบทเพลงหมายเลข 18 มีความยาวมากกว่า 12 นาที บทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนชุดนี้อยู่ภายใต้โครงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลงเรื่อง “อากาศธาตุ : บทประพันธ์เพลงเปียโนเพื่อการวิเคราะห์ (*Ether-Cosmos: Piano Music Compositions for Analysis*)” ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยประเภทสร้างสรรค์ จากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย สาขามนุษยศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2558 บทเพลงแต่ละบทของบทประพันธ์เพลงชุดนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงที่ปรากฏในศตวรรษที่ 20 ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ใช้โดยทั่วไป หรือแนวคิดวิธีการประพันธ์เพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนักประพันธ์เพลงคนสำคัญมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง

^๘ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*, 87.

อย่างไรก็ตาม การประพันธ์บทเพลง *มิตินแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 4 และ 5 ก็เป็นไปวัตถุประสงค์และขอบเขตงานวิจัยที่ได้รับกรอบการสร้างสรรคงานวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติอย่างสมบูรณ์⁹ นอกจากนี้ สำหรับการปฏิบัติเปียโนของบทประพันธ์เพลงทั้งสองบทเพลงนี้ มีความยืดหยุ่นพอสมควร ผู้ประพันธ์เพลงเปิดโอกาสให้นักเปียโนสามารถตีความบทเพลง ได้โดยอิสระในหลายประเด็น เช่น อารมณ์ของบทเพลง วิธีการพิจารณาเลือกใช้เพดัลของเปียโน การใช้มือซ้ายและมือขวาบนแนวต่าง ๆ ความยืดหยุ่นความเร็วจังหวะภายในบทเพลง และอื่น ๆ อย่างไรก็ตาม นักเปียโนจำเป็นต้องทำความเข้าใจบทเพลงแต่ละบทก่อน ทั้งนี้เพื่อให้รักษาแนวคิดและเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงที่นำมาใช้เป็นวัตถุดิบ สำหรับการประพันธ์เพลงแต่ละบทไว้ได้อย่างสมบูรณ์¹⁰

การแสดงครั้งแรก (World Premiere)

บทประพันธ์เพลง *มิตินแห่งอากาศธาตุ* ถูกนำเสนอการบรรยายและนำออกแสดงครั้งแรก ณ ห้องแสดงดนตรี อาคารรัตนคุณากร (ตึก 11) มหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อวันที่ 31 สิงหาคม พ.ศ. 2559 เวลา 13.00 น. โดยนักเปียโนที่เกียรตินับเรียงบทเพลง ได้แก่ ดร.นาวยา ชินะชาครีย์ (บทเพลงที่ 4) และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา (บทเพลงที่ 5)

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เพลง *มิตินแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 4 และ 5 อยู่ภายใต้โครงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลงเรื่อง “อากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลง เปียโนเพื่อการวิเคราะห์ (Ether-Cosmos: Piano Music Compositions for Analysis)” ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยประเภทสร้างสรรค์จากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) และสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ภายใต้โครงการวิจัยที่มุ่งเป้าตอบสนองความต้องการในการพัฒนาประเทศ: ด้านมนุษยศาสตร์ ประจำปี 2558 กรอบวิจัยที่ 1 ศิลปกรรมเพื่อยกระดับจริยธรรมในสังคมไทย นอกจากนี้ งานวิจัยครั้งนี้ได้รับรางวัล “ผลงานวิจัยระดับดี (สาขาปรัชญา)” จากสภาวิจัยแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2560

⁹วิบูลย์ ตระกูลสุน, “บทประพันธ์เพลงมิตินแห่งอากาศธาตุ” (*วารสารดนตรีรังสิต* 12, 1: 2560), 106.

¹⁰เรื่องเดียวกัน, 110.

บรรณานุกรม

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิบูลย์ ตระกูลอุ้น. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2559). *ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2559). “แถวโน้ตสิบสองเสียงในบทเพลงเอโทนัล”. *วารสารดนตรีรังสิต* 11, 2 : 13-36.
- . (2560). “บทประพันธ์เพลงมิติแห่งอากาศธาตุ”. *วารสารดนตรีรังสิต* 12, 1 : 103-112.
- . (2559). *มิติแห่งอากาศธาตุบทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.
- Dallin, Leon. (1974). *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*, 3rded. Boston: McGraw-Hill.
- Forte, Allen. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Kostka, Stefan. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, 3rded. UpperSaddle River, NJ: Prentice Hall.
- Morgan, Robert P. (1991). *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company.
- Rahn, John. (1980). *Basic Atonal Theory*. New York: Longman.
- Roig-Francoli, Miguel A. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill.
- Straus, Joseph N. (2005). *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rded. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.