ISSN: 2586-9973 [Print] , 2774-132X [Online]

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

VOL.5 NO.1 : MARCH – AUGUST 2022

COLLEGE OF MUSIC MAHIDOL UNIVERSITY

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ISSN: 2586-9973 [Print] / 2774-132X [Online]

Vol. 5 No. 1: March - August 2022

วารสาร Mahidol Music Journal เป็นวารสารที่ตีพิมพ์บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านดนตรีทุกแขนง รวมทั้งดนตรีศึกษา ดนตรีวิทยา ดนตรีแจ๊ส โดยไม่จำกัดประเภทของดนตรี ทั้งดนตรีคลาสสิก ดนตรีร่วมสมัย ดนตรีไทย ดนตรีของภูมิภาคต่าง ๆ หรือดนตรีชาติพันธุ์ หรือเป็นบทความสหวิทยาการที่มีดนตรีเป็นส่วนเกี่ยวข้อง ทุกบทความที่ได้รับการตีพิมพ์ต้องผ่านการกลั่นกรอง พิจารณาคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 คน โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่บทความวิจัย บทความวิชาการ รวมถึงผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพในสาขาดุริยางคศาสตร์
2. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีหรือสหวิทยาการที่เกี่ยวกับดนตรี
3. เพื่อสร้างเครือข่ายในการแลกเปลี่ยนความรู้ทางวิชาการความก้าวหน้าในงานวิจัยทางสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

เจ้าของ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กำหนดพิมพ์เผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มีนาคม–สิงหาคม

ฉบับที่ 2 กันยายน–กุมภาพันธ์

วารสาร Mahidol Music Journal

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

25/25 ถนนพุทธมณฑล สาย 4 ตำบลศาลายา

อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170

โทรศัพท์ 0 2800 2525–34 ต่อ 1108, 1124

โทรสาร 0 2800 2530

https://www.music.mahidol.ac.th/mmj

บทบรรณาธิการ
EDITORIAL

วารสาร Mahidol Music Journal ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 (เดือนมีนาคม-สิงหาคม) ได้รับเกียรติจากนักวิชาการ อาจารย์ นิสิต นักศึกษา นักวิจัยจำนวนมาก ส่งผลงานมาเพื่อตีพิมพ์บทความอย่างต่อเนื่อง และด้วยปณิธานในการสร้างความเข้มแข็งทางวิชาการดนตรี เป็นพื้นที่ในการเผยแพร่ แลกเปลี่ยนองค์ความรู้และสาระทางวิชาการ วารสารในฉบับนี้จึงมีงานเขียนภายใต้หัวข้อเรื่องที่หลากหลายและน่าสนใจรวมทั้งสิ้น 8 บทความคุณภาพ โดยแบ่งออกเป็น บทความวิจัย จำนวน 3 เรื่อง และบทความวิชาการ จำนวน 5 เรื่อง

จากการจัดกลุ่มคุณภาพวารสารเข้าสู่ฐานข้อมูลศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (Thai-Journal Citation Index Centre - TCI) ในรอบปี พ.ศ. 2565 นั้น วารสาร Mahidol Music Journal ได้รับการจัดอันดับให้อยู่ในกลุ่ม 1 จนถึงวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ. 2567 กองบรรณาธิการวารสารฯ ขอขอบพระคุณผู้เขียนจากหลากหลายสถาบันการศึกษา ที่ให้ความสนใจและส่งบทความเข้ามา รวมทั้งผู้ทรงคุณวุฒิจากภายในและภายนอกที่ได้ให้ข้อคิดเห็นในการแก้ไขบทความบนหลักการและจรรยาบรรณทางวิชาการที่คงมาตรฐานเสมอมา วารสารฯ ยังคงเปิดกว้างและให้ความสำคัญกับการผลิตวารสารวิชาการทางดนตรี ในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (E-Journal) โดยสามารถค้นหาข้อมูลได้ที่ www.tci-thaijo.org/index.php/mmj และนักวิชาการที่สนใจตีพิมพ์ผลงานวิชาการ สามารถศึกษารายละเอียดเพิ่มเติมได้ที่ www.music.mahidol.ac.th/mmj

ดริน พันธุมโกมล

บรรณาธิการ วารสาร Mahidol Music Journal

จริยธรรมในการตีพิมพ์ของวารสาร Mahidol Music Journal

ผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ที่อื่น
2. ผู้เขียนต้องรับรองว่า ผลงานที่ส่งเข้ามานั้นเป็นผลงานของตนเอง หรือเป็นผลงานร่วมของทุกคนที่มีชื่อปรากฏเป็นเจ้าของผลงาน
3. การหยิบยกข้อมูลบางส่วนมาจากที่อื่น ผู้เขียนมีวิธีเขียนและอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง สิ่งอื่น ๆ ที่หยิบยกมา เช่น รูปภาพ บทกลอน แผนผัง ฯลฯ ต้องปราศจากลิขสิทธิ์จากแหล่งต้นกำเนิด ทั้งนี้ การหยิบยกมาต้องถูกต้องตามการใช้ลิขสิทธิ์ของผู้อื่นโดยชอบธรรม (Fair use) หากเกิดการฟ้องร้องในกรณีละเมิดลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องเป็นผู้รับผิดชอบแต่เพียงฝ่ายเดียว
4. ผู้เขียนต้องนำเสนอข้อมูลโดยไม่มีการบิดเบือนข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ
5. ในกรณีที่เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคน ผู้เขียนต้องรับรองว่า ได้ดำเนินการวิจัยภายใต้หลักจริยธรรมการวิจัยในคน และแสดงเอกสารการผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน
6. ผู้เขียนต้องระบุชื่อแหล่งทุนที่สนับสนุนการทำวิจัย (ถ้ามี) และระบุผลประโยชน์ทับซ้อน (ถ้ามี)

บรรณาธิการวารสาร

1. บรรณาธิการวารสารมีหน้าที่พิจารณาผลงานในเบื้องต้นว่าสอดคล้องกับขอบเขตของวารสารหรือไม่ และพิจารณาเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร โดยตัดสินใจจากการประเมินคุณภาพของผู้ทรงคุณวุฒิ
2. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงานต่อผู้ประเมิน และไม่เปิดเผยชื่อผู้ประเมินต่อผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน
3. บรรณาธิการวารสารต้องไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความแก่ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องในระหว่างกระบวนการพิจารณาบทความไปจนถึงการตีพิมพ์ และไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ในบทความเลยในกรณีปฏิเสธการตีพิมพ์
4. บรรณาธิการวารสารต้องไม่มีผลประโยชน์ร่วมกับผู้เขียนหรือเจ้าของผลงาน ผู้ประเมิน และกองบรรณาธิการ
5. บรรณาธิการวารสารจะระงับการตีพิมพ์ในกรณีค้นพบความไม่ถูกต้อง เช่น การคัดลอกผลงาน การบิดเบือนข้อมูล ผลประโยชน์ทับซ้อน ทั้งนี้ การพิจารณาและดุลยพินิจของบรรณาธิการวารสารถือเป็นที่สิ้นสุด

ผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความควรตอบรับการประเมินบทความที่ตรงกับความเชี่ยวชาญของตน ที่สามารถประเมินบทความได้อย่างเหมาะสมและภายในระยะเวลาที่กำหนด
2. เมื่อผู้ประเมินบทความได้รับบทความจากบรรณาธิการวารสารแล้วค้นพบว่าบทความนั้นอาจมีส่วนเกี่ยวข้องกับตน เช่น มีส่วนร่วมในงานนั้น หรือรู้จักผู้เขียนบทความเป็นการส่วนตัว อันทำให้การประเมินบทความไม่สามารถปราศจากผลประโยชน์ของตนเอง ผู้ประเมินบทความควรแจ้งบรรณาธิการวารสารและปฏิเสธการประเมินบทความนั้น
3. ผู้ประเมินบทความต้องไม่นำข้อมูลในบทความที่กำลังประเมินมาใช้เสมือนเป็นงานของตน และต้องไม่เปิดเผยข้อมูลที่อยู่ในบทความต่อผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ต้องเก็บรักษาเป็นความลับจนกว่าบทความนั้นได้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่
4. ผู้ประเมินบทความควรประเมินบทความอย่างเที่ยงตรง ปราศจากอคติ ไม่นำเรื่องส่วนตัวมาเกี่ยวข้องไม่ให้เรื่องราวหรือที่มาของบทความ เช่น กลุ่มชาติพันธุ์ ความเชื่อทางศาสนาหรือทางการเมือง เพศ ผลประโยชน์ทางการตลาด มามีอิทธิพลต่อการประเมินบทความนั้น
5. ผู้ประเมินบทความควรแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบในกรณีที่พบว่าบทความนั้นหรือบางส่วนของบทความนั้นเหมือนกับบทความอื่นที่ตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว และผู้ประเมินบทความควรระบุงานวิจัยอื่นที่ใกล้เคียงหรือสอดคล้องกับบทความนี้แต่ผู้เขียนไม่ได้อ้างถึง เข้าไปในการประเมินด้วย รวมถึงระบุลงไปในการประเมินในกรณีที่พบว่าบทความนี้อาจทำให้เกิดข้อขัดแย้งระหว่างผู้เกี่ยวข้อง เช่น การทำผิดจริยธรรมการวิจัยในคน

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

ที่ปรึกษา

คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์	มหาวิทยาลัยมหิดล

บรรณาธิการ

ดริน พันธุมโกมล	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ดร.ดวงฤทัย โพคะรัตน์ศิริ	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พิสูจน์อักษร

ธัญญวรรณ รัตนภพ

ศิลปกรรม

จรูญ กะการดี

กองบรรณาธิการ (Editorial Board)

Prof. Dr. Simon Morrison	Princeton University (USA)
Dr. Sun Jung Lee	West Virginia University (USA)
Assist. Prof. Dr. Juliana Cantarelli Vita	University of Hartford (USA)
Assoc. Prof. Dr. Yew Choong Cheong	UCSI University Institute of Music (Malaysia)
ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ. ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.ปวัตน์ชัย สุวรรณคังคะ	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผศ. ดร.นัฏฐิกา สุนทรธนผล	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ศ.พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผศ. ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดำริห์ บรรณวิทยกิจ	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดร.นิพัต กาญจนะหุต	มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ดร.อาศิษฐ์ เกตุจันทรา	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ดร.จักรี กิจประเสริฐ	มหาวิทยาลัยบูรพา
ผศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	มหาวิทยาลัยรังสิต
ผศ. ดร.ชัญพงศ์ ทองสว่าง	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
รศ. ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ. ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ. ดร.สนอง คลังพระศรี	มหาวิทยาลัยมหิดล
ดร.อำไพ บูรณประพฤกษ์	มหาวิทยาลัยมหิดล
Assist. Prof. Dr. Kyle R. Fyr	มหาวิทยาลัยมหิดล

MAHIDOL MUSIC JOURNAL

สารบัญ
Contents

VOL. 5 NO. 1: MARCH - AUGUST 2022

6 **การวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมเพื่อการแสดง บทประพันธ์ “โหมโรงพระปรางค์สามยอด” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม**
AN ANALYSIS AND REHEARSAL SUGGESTIONS FOR PERFORMANCE OF PHRA PRANG SAM YOT OVERTURE FOR WIND ORCHESTRA
วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ และ อภิวัฒน์ สุริยศ

28 **ผลงานสร้างสรรค์ บทประพันธ์เพลง โหมโรงหรทึก**
CREATIVE WORK, A MUSIC COMPOSITION: GRAND RESONANCE PRELUDE
บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ

51 **A NEW PERSPECTIVE OF COMPOSING BASED ON INSPIRATION OF INDONESIAN TRADITIONAL MUSIC BEYOND THE GAMELAN**
Nathan Paul Iskandar, Kyle Fyr, and Ampai Buranaprapuk

75 **การจัดการแตรวงในสถาบันอุดมศึกษา กรณีศึกษา : แตรวงบ้านหมากแข้ง สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี**
MANAGEMENT OF FOLK BRASS BANDS IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS: A CASE STUDY OF MAK KHAENG CHAMBER WINDS, MUSIC DEPARTMENT, UDON THANI RAJABHAT UNIVERSITY'S FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
จิตร์ กาวี

90 **ขั้นของขั้นคู่เสียงและขั้นคู่เวกเตอร์**
INTERVAL CLASS AND INTERVAL-CLASS VECTOR
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

103 **THE IDEA OF JAPAN IN MODERN OPERAS: TWO CONTRASTING CASES**
Voraprach Wongsathapornpat

124 **PERFORMANCE PRACTICE OF “KANG KAO GIN GLUAY” FOR PIANO FOUR HANDS BY WIWAT SUTHIYAM**
Sornsuang Tangsinmonkong

148 **OVERCOMING THE DIFFICULTIES FACED BY UNPERFORMED THAI OPERAS IN THE MODERN ERA**
Fueanglada Prawang Carlson

การวิเคราะห์และแนวทางการฝึกซ้อมเพื่อการแสดง บทประพันธ์ “โหมโรงพระปรางค์สามยอด” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

AN ANALYSIS AND REHEARSAL SUGGESTIONS FOR PERFORMANCE OF *PHRA PRANG SAM YOT OVERTURE* FOR WIND ORCHESTRA

วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ[*], อภิวัฒน์ สุริยศ[**]
Viskamol Chaiwanichsiri[*], Apiwat Suriyos[**]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ “โหมโรงพระปรางค์สามยอด” เป็นผลงานประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ประพันธ์โดย วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากหนึ่งในสถานที่สำคัญในจังหวัดลพบุรี ได้แก่ พระปรางค์สามยอด ในการสร้างสรรค์ผลงานนี้ผู้ประพันธ์ได้นำองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีของไทยมาใช้ ได้แก่ ทำนอง “ระบำลพบุรี” อันเป็นบทเพลงประจำจังหวัดลพบุรีและทำนอง “ลิงกับเสือ” ที่สื่อความหมายแทนลิง อันเป็นสัตว์เอกลักษณ์ประจำจังหวัดลพบุรี อีกทั้งได้นำเทคนิค “เหลื่อม” ในดนตรีไทยมาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคการพัฒนาทำนองดนตรี การเขียนแนวทำนองสอดประสาน และเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบตะวันตกมาใช้ เพื่อสร้างสีสันให้บทประพันธ์มีความงดงามมากยิ่งขึ้น บทความชิ้นนี้มุ่งวิเคราะห์โครงสร้างและทำนอง ตลอดจนการนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมในจุดที่สำคัญ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้นำบทเพลงไปแสดงและผู้ที่สนใจการประพันธ์เพลงที่มีกลิ่นอายความเป็นวัฒนธรรมไทยต่อไป

คำสำคัญ : บทประพันธ์วงดุริยางค์เครื่องลม/ พระปรางค์สามยอด/ เพลงไทย/ แนวทางการฝึกซ้อม

[*] อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, viskamol.cha@mahidol.ac.th

[**] หัวหน้าสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี, apiwat.s@lawasri.tru.ac.th

[*] Lecturer, College of Music, Mahidol University, viskamol.cha@mahidol.ac.th

[**] Head of Music Education Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Thepsatri Rajabhat University, apiwat.s@lawasri.tru.ac.th

Received 29/04/2565, Revised 07/06/2565, Accepted 07/07/2565

Abstract

Phra Prang Sam Yot Overture for wind orchestra, composed by Viskamol Chaiwanichsiri was inspired by *Phra Prang Sam Yot* (English: Three Towers Shrine) which is one of the provincial landmark of Lopburi province. In this composition, composer have used elements from Thai music, i.e., *Rabam Lopburi*—Lopburi's provincial tune, *Ling Kab Suea*—Thai folk tune that represent the monkey which is the animal associated with Lopburi, and Thai music technique of Lueam—Echo in the piece. Moreover, the composer have used western music compositional technique of motivic development, counterpoint and harmony to create variety to the composition. This article aims to analyze the structure and motive of the composition, along with the suggestions for the rehearsal of the significant areas in the piece that would be beneficial to the performer and composer who are interested in composition with the touch of Thai culture.

Keywords: Wind Orchestra Composition/ Phra Prang Sam Yot/ Thai Music/ Rehearsal Suggestions

บทนำ

โหมโรงพระปรางค์สามยอด ประพันธ์โดย วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ เป็นผลงานประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากหนึ่งในสถานที่สำคัญในจังหวัดลพบุรี ได้แก่ พระปรางค์สามยอด โดยบทเพลงนี้ได้ประพันธ์ให้แก่วงดุริยางค์เครื่องลมมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี (TRU Symphonic Band) เมื่อปี พ.ศ. 2564 เพื่อใช้ในการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลม และบรรเลงครั้งแรก ณ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี โดยวง TRU Symphonic Band อำนวยเพลงโดย อภิวัฒน์ สุริยศ เมื่อวันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2565

ผู้ประพันธ์ได้ตั้งชื่อบทประพันธ์ว่า *โหมโรงพระปรางค์สามยอด* โดยตั้งจากชื่อพระปรางค์สามยอดอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมขอมโบราณในจังหวัดลพบุรี ซึ่งเป็นแหล่งท่องเที่ยวสำคัญที่ยังคงสภาพให้นักท่องเที่ยวสามารถเข้าไปเยี่ยมชมได้ รวมไปถึงยังมีลิง อันเป็นสัตว์เอกลักษณ์ของจังหวัดได้อาศัยอยู่ในบริเวณพระปรางค์สามยอด จึงเป็นภาพที่คุ้นตาสำหรับคนท้องถิ่นและนักท่องเที่ยวในจังหวัดลพบุรี[1]

บทความนี้เป็นบทความเขียนร่วมระหว่างผู้ประพันธ์บทเพลงและผู้จัดแสดงบทเพลง โดยผู้ประพันธ์บทเพลงนำเสนอในส่วนการวิเคราะห์บทประพันธ์ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจรูปแบบการประพันธ์เพลงที่มีกลิ่นอายความเป็นวัฒนธรรมไทย และเพื่อประกอบการตีความ สร้างความเข้าใจในผู้ที่จะนำบทเพลงไปแสดง นอกจากนี้ผู้จัดแสดงบทเพลงได้นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมเพื่อการแสดงบทประพันธ์ โดยนำเสนอ

[1] สยามล เทพทา, "พฤติกรรมนักท่องเที่ยวและแนวทางการพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวอารยธรรมขอม ในจังหวัดลพบุรี," *วารสารสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม* ปีที่ 7, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2563): 537-550.

เป็นแบบฝึกหัดในหัวข้อต่าง ๆ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการนำไปประกอบการฝึกซ้อมในรูปแบบต่าง ๆ ตามความเหมาะสม เพื่อนำไปใช้เตรียมการแสดงต่อไป

คำอธิบายเพลงโดยผู้ประพันธ์[2]

โหมโรงพระปรางค์สามยอด (Phra Prang Sam Yot Overture) เป็นบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่ถ่ายทอดบรรยากาศความสวยงาม ความยิ่งใหญ่ทางประวัติศาสตร์ และความครึกครื้นสนุกสนานของจังหวัดลพบุรี โดยในบทประพันธ์นี้ได้หยิบยกแหล่งท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่สำคัญอย่างพระปรางค์สามยอดมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงนำทำนองเพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดลพบุรีมาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ได้แก่ ระบำลพบุรี ประพันธ์โดย ครูมนตรี ตราโมท และทำนองเพลงที่เกี่ยวข้องกับ “ลิง” สัตว์ตัวน้อยคู่เมืองลพบุรีในทำนองเพลงลิงกับเสือ (หรือรู้จักโดยทั่วไปในชื่อว่า “ค้างคาวกินกล้วย”)

คีตลักษณ์ที่ปรากฏในบทเพลงโหมโรงพระปรางค์สามยอดมีลักษณะเป็นบทนำ (Introduction) - เร็ว (Allegro) - ช้า (Andante) - เร็ว (Allegro) โดยบทเพลงเริ่มต้นด้วยโมทีฟพระปรางค์สามยอดด้วยโน้ตสามตัว (แทนพระปรางค์สามยอด) ซึ่งจะปรากฏในช่วงต่าง ๆ ของบทเพลง ในช่วงบทนำ (Introduction) นี้ เป็นการสร้างบรรยากาศความกว้างขวางและความเก่าแก่ของสถานที่ ผู้ฟังจะเริ่มได้ยินส่วนหนึ่งจากทำนองเพลงระบำลพบุรี เพื่อเติมชีวิตชีวาเข้าไปในบรรยากาศ ก่อนจะนำเข้าสู่แฟนแฟร์ (Fanfare) ซึ่งพัฒนาต่อมาจากทำนองเพลงระบำลพบุรี และตรงเข้าสู่ท่อนเร็วในบทเพลง ซึ่งเป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่

ในท่อนเร็วได้สลับไปมาระหว่างทำนองที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ในรูปแบบดนตรีสากลและทำนองที่ให้กลิ่นอายความเป็นไทย ในช่วงท้ายของท่อนเร็วได้มีการนำทำนองเพลง “ลิงกับเสือ” มาใช้ เพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศของความสนุกสนาน งานเทศกาล ความครึกครื้น ก่อนจะนำเข้าสู่ท่อนช้า ซึ่งเปรียบดุจดั่งบรรยากาศยามค่ำคืนที่สวยงาม

ในช่วงนำจากท่อนช้าไปเร็ว (Transition) ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองที่เคยปรากฏในบทเพลงมาใช้ในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านเทคนิคในการประพันธ์เพลงที่หลากหลาย เช่น การพัฒนาทำนองแบบฟิวก์ (Fugue) และการแปลงทำนอง (Thematic Transformation) แล้วเข้าสู่ท่อนจบซึ่งประกอบด้วยทำนองจากท่อนเร็วในตอนต้น ปิดท้ายด้วยทำนองที่ถูกนำเสนออีกครั้ง ก่อนเข้าสู่ช่วงบทสรุปบทเพลง ปิดท้ายบทเพลงด้วยความยิ่งใหญ่

[2] วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ, *โหมโรงพระปรางค์สามยอด* (กรุงเทพฯ : Viskamol Chaiwanichsiri Music, 2564).

ทบทวนวรรณกรรม

ในปัจจุบันนี้มีนักประพันธ์เพลงชาวไทยหลายท่านที่ได้มีการสร้างสรรค์งานประพันธ์ขึ้นมาโดยได้ใช้แนวคิดต่าง ๆ เพื่อใช้ในการประพันธ์ เช่น งานประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสถานที่สำคัญ เช่น ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้ประพันธ์ “ซินโฟเนียอยุธยา[3]” สำหรับวงออร์เคสตรา เพื่อบรรยายถึงโบราณสถานในอยุธยา นอกจากนี้ยังมีงานประพันธ์ที่ได้มีการนำทำนองเพลงไทยมาใช้ในบทเพลง เช่น วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ ได้ประพันธ์ “มาร์ชเจ้าพระยา[4]” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยได้นำทำนองเพลงเห่เรือมาใช้ในบทเพลง และงานประพันธ์ที่ได้มีการนำทำนองเพลงไทยมาใช้ควบคู่กับเทคนิคดนตรีไทย เช่น ไกวัล กุลวัฒโนทัย ได้ประพันธ์ “ลิงกับเสือ[5]” สำหรับวงขับร้องประสานเสียง ได้นำทำนองเพลง “ค้างคาวกินกล้วย” มาใช้ควบคู่กับเทคนิค “เหลื่อม” อันเป็นหนึ่งในเทคนิคดนตรีไทย

สำหรับบทเพลงโหมโรงพระปรางค์สามยอดนั้น ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดการประพันธ์เพลงข้างต้นประกอบด้วยการได้รับแรงบันดาลใจมาจากสถานที่สำคัญ การนำทำนองเพลงไทยและการนำเทคนิคดนตรีไทยมาใช้เป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์เพลงนี้

บทวิเคราะห์งานประพันธ์และแนวทางการฝึกซ้อม

ในบทความนี้ได้จำแนกประเด็นในการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ประเด็น ได้แก่ บทวิเคราะห์งานประพันธ์และแนวทางการฝึกซ้อม ซึ่งการวิเคราะห์ในประเด็นแรกนั้นจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ศึกษาการประพันธ์เพลงที่มีกลิ่นอายความเป็นไทยในการนำทำนองเพลงไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ และในประเด็นหลังว่าด้วยแนวทางการปฏิบัติเพลง ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อวาทยกรและผู้ที่จะนำเพลงโหมโรงพระปรางค์สามยอดไปบรรเลงต่อไป

1. บทวิเคราะห์งานประพันธ์

บทเพลงโหมโรงพระปรางค์สามยอด ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบสองตอนย้อนกลับ (Rounded Binary Form) โดยในแต่ละตอนประกอบด้วยท่อนย่อยต่าง ๆ ดังนี้

ตอน A ประกอบด้วยส่วนบทนำ (Introduction) ทำนองหลัก 3 ทำนอง (ได้แก่ A1, B และ A2) และท่อนเชื่อม (Transition) 2 ท่อน

ตอน B ประกอบด้วย ทำนองหลัก 1 ทำนอง (ได้แก่ B) ท่อนเชื่อม 2 ท่อน และท่อนเชื่อมกลับ (Retransition)

ตอน A’ ประกอบด้วยทำนองหลัก 2 ทำนอง (ได้แก่ A1’ และ B’) และท่อนหางเพลง (Coda)

---

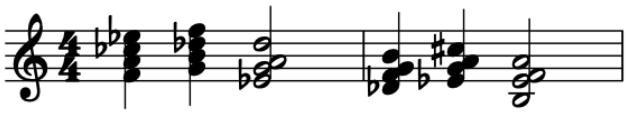
[3] “ผลงานการประพันธ์เพลง,” ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, NARONGRIT.COM, บันทึกข้อมูลเมื่อ 2 กรกฎาคม 2565, http://www.narongrit.com/th/page_music.php.

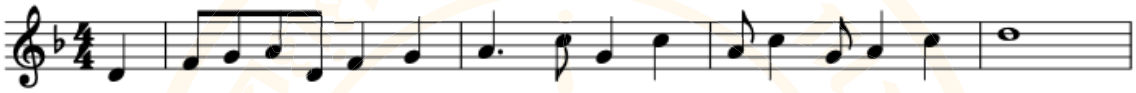
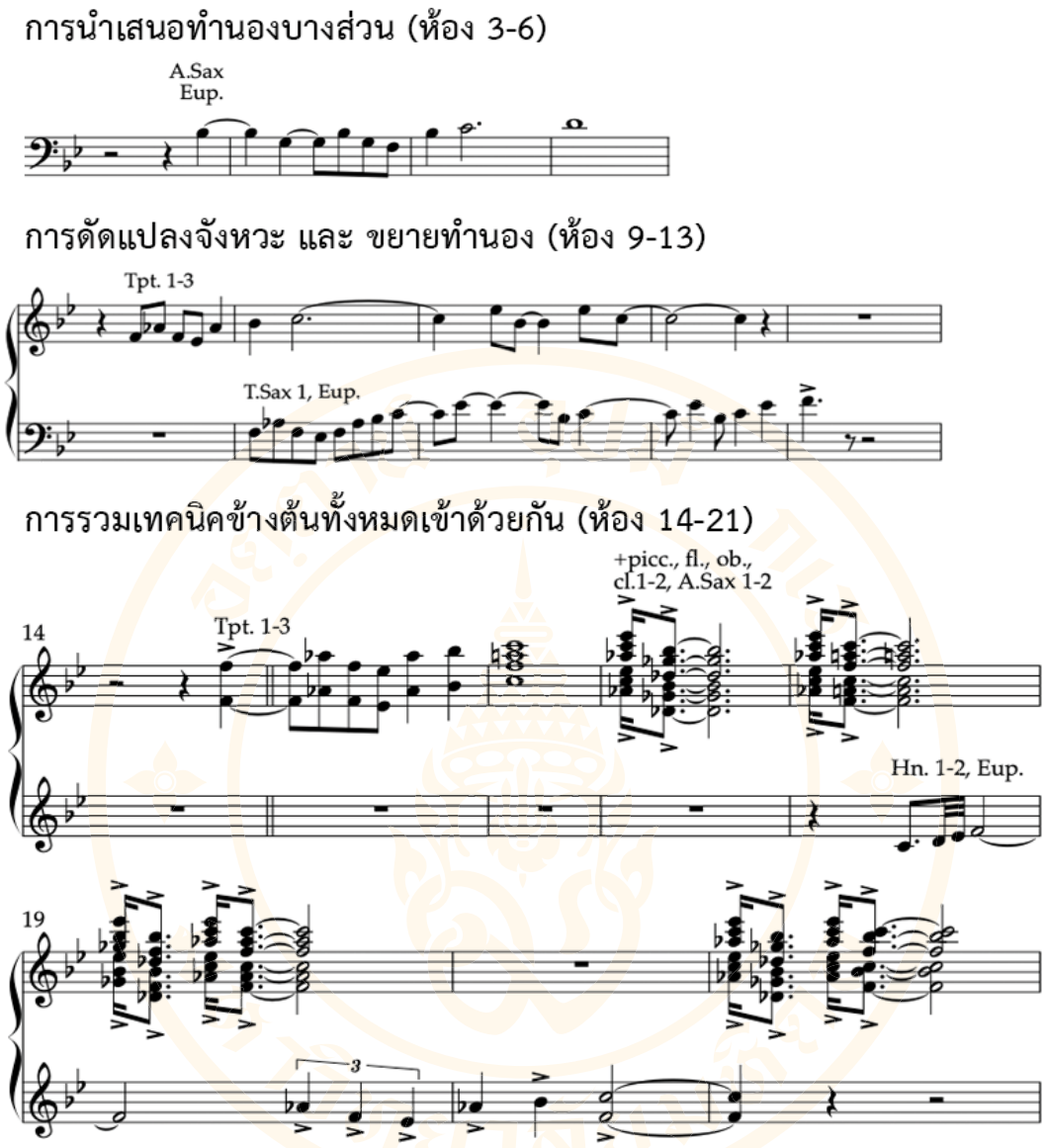
[4] “มาร์ชเจ้าพระยา,” วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ, VISKAMOL.COM, บันทึกข้อมูลเมื่อ 2 กรกฎาคม 2565, https://viskamol.com/music/chao-phraya-march-full.

[5] “Compose with Me [Ep.10] | Breakdown: เพลงลิงกับเสือ,” Viskamol Chaiwanichsiri, YouTube video, 25 มีนาคม 2564. https://www.youtube.com/watch?v=3fh77y2sqyY.

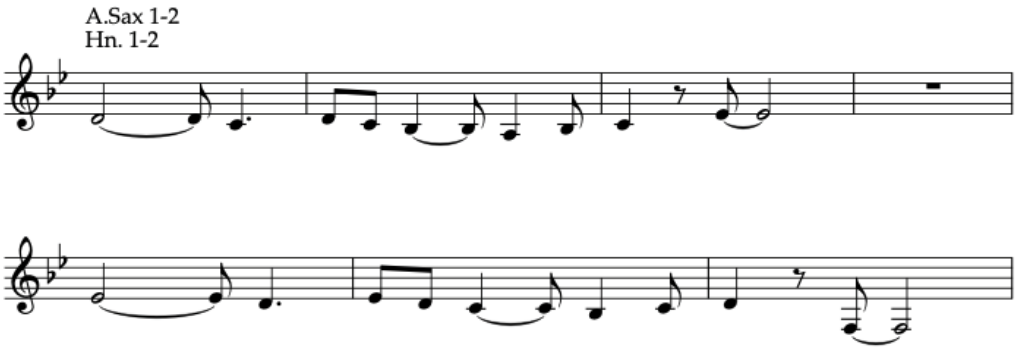
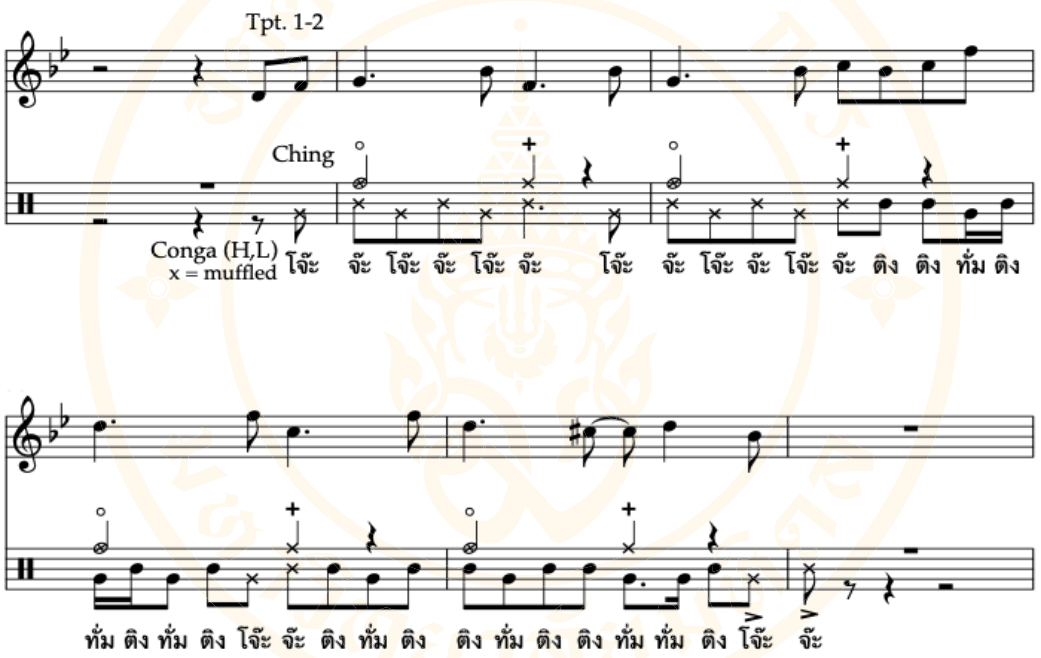
ตารางที่ 1 ตารางสังคีตลักษณ์เพลงโหมโรงพระปรางค์สามยอด
ที่มา : ผู้เขียน

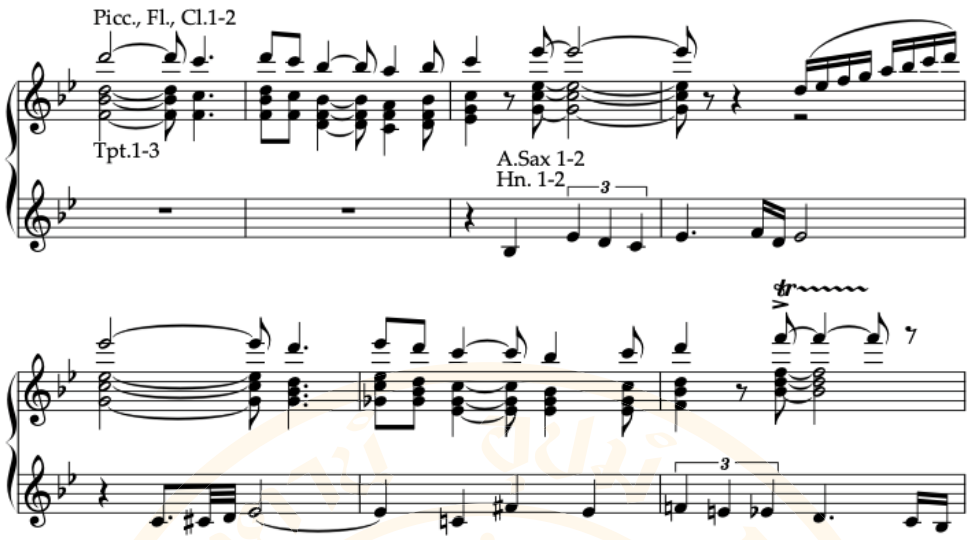
ท่อน	บันไดเสียงหลัก	ห้อง
ตอน A (A Section)		
บทนำ (Introduction)	G ไมเนอร์	1-24
ทำนอง A1	B♭ เมเจอร์	25-43
ทำนอง A1’	B♭ เมเจอร์	44-57
ทำนอง B	E♭ เมเจอร์	58-81
ท่อนเชื่อม 1	G ไมเนอร์	82-90
ท่อนเชื่อม 2	D ไมเนอร์	91-98
ทำนอง A2	D ไมเนอร์	99-115
ตอน B (B Section)		
ทำนอง B	E♭ เมเจอร์	116-132
ท่อนเชื่อม 3	B♭ ไมเนอร์ (ไม่ชัดเจน)	133-142
ท่อนเชื่อม 4	D ไมเนอร์	143-152
ทำนอง B’	E♭ ไมเนอร์	153-168
ท่อนเชื่อมกลับ (Retransition - RT)	G ไมเนอร์	169-192
ตอน A’ (A’ Section)		
ทำนอง A1’	B♭ เมเจอร์	193-216
ทำนอง B’	E♭ เมเจอร์	216-231
ท่อนหางเพลง (Coda)	E♭ เมเจอร์	232-242

ในส่วนบทนำ (Introduction) บทเพลงเริ่มต้นด้วยโมทีฟ (motif) ที่ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตสามตัว ผู้ประพันธ์เลือกใช้บันไดเสียงแบบเต็มเสียง (whole tone scale) ในการสร้างโมทีฟนี้ เพื่อแทนด้วยบรรยากาศความลึกลับศักดิ์สิทธิ์ของพระปรางค์สามยอด โมทีฟนี้จะปรากฏอยู่ตลอดทั้งบทเพลง โดยเฉพาะระหว่างการเชื่อมต่อไปยังท่อนหรือทำนองต่าง ๆ เช่น การเชื่อมจากทำนอง A1’ ไปยัง B ในห้องที่ 58-59 และการเชื่อมจากตอน A ไปยังตอน B ในห้องที่ 110-115 เป็นต้น

ภาพที่ 1 โมทีฟพระปรางค์สามยอด
ที่มา : ผู้เขียน

นอกจากนี้ ในส่วนของบทนำ ได้มีการนำเสนอทำนองเพลง “ระบำลพบุรี” ถูกดัดแปลงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งการนำเสนอทำนองบางส่วน การดัดแปลงจังหวะ การขยายทำนอง ดังในภาพที่ 3 ก่อนจะนำเข้าสู่ทำนอง A1 ต่อไป

ภาพที่ 2 ทำนองเดิมเพลง “ระบำลพบุรี”
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 3 การดัดแปลงทำนอง “ระบำลพบุรี” ในช่วงบทนำ (ห้องที่ 3-21)
ที่มา : ผู้เขียน

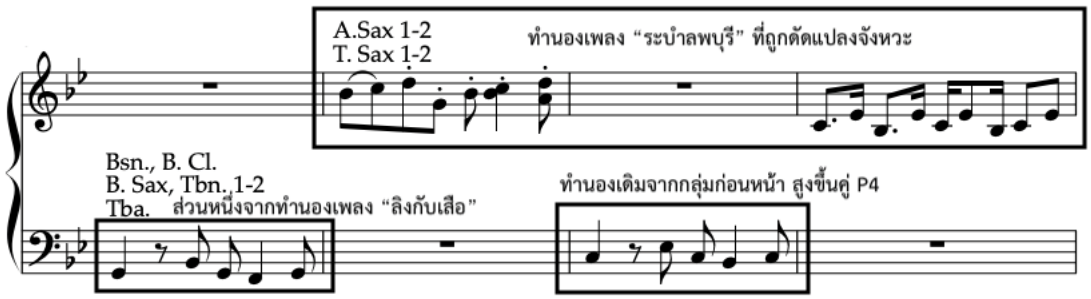
ทำนอง A1 ในส่วนของตอน A (Section A) ประกอบด้วย 2 ทำนองย่อย ได้แก่ A1.1 และ A1.2 โดยทำนอง A1.1 อยู่ในบันไดเสียง B♭ เมเจอร์ บรรเลงโดยเครื่องดนตรีกลุ่มเสียงกลาง ได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน และฮอร์น ส่วนในทำนอง A1.2 บรรเลงโดยกลุ่มทรัมเป็ต ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนไปใช้บันไดเสียง G ไมเนอร์ และใช้ระบบเสียงแบบเพนทาโทนิก (pentatonic) เพื่อสร้างกลิ่นอายของทำนองไทย นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังได้กำหนดให้เครื่องกระทบบรรเลงจังหวะรูปแบบหน้าทับปรบไก่สามชั้นด้วย[6]

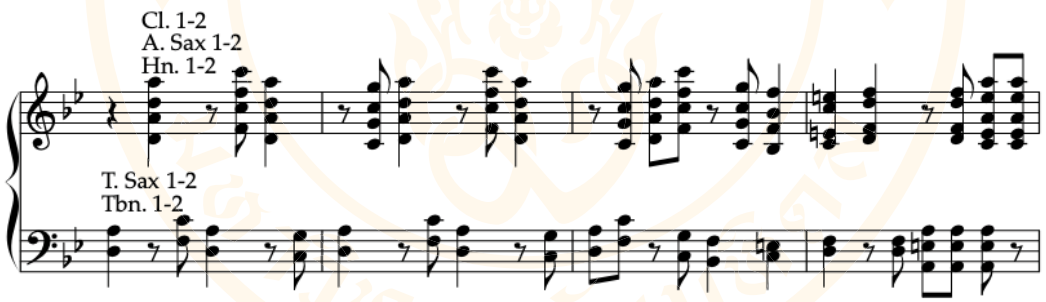
[6] ราชบัณฑิตยสถาน, *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน* (กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2540), 168-169.

ภาพที่ 4 ทำนอง A1.1 (ห้องที่ 29-35)
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 5 ทำนอง A1.2 (ห้องที่ 36-41)
ที่มา : ผู้เขียน

สำหรับในส่วนของทำนอง A1’ นั้น ยังคงทำนองหลักของทำนอง A1 อยู่ โดยผู้ประพันธ์ได้เพิ่มเสียงเครื่องดนตรีและโน้ตประดับโดยกลุ่มเครื่องลมไม้เข้าไปเพื่อเพิ่มสีสันให้แก่ทำนอง ขณะเดียวกันได้เพิ่มแนวทำนองสอดประสานบรรเลงโดยกลุ่มอัลโตแซกโซโฟนและฮอร์นเข้าไปเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้ทำนองที่ย้อนกลับมาอีกครั้ง

ภาพที่ 6 ทำนอง A1' (ห้องที่ 44-50) ประกอบด้วยทำนองหลัก (บรรทัดบน) และทำนองสอดประสาน (บรรทัดล่าง)
ที่มา : ผู้เขียน

ส่วนท้ายทำนอง A1' ได้มีการนำเสนอโมทีฟพระปรางค์สามยอดดังข้างต้นเพื่อเป็นการแสดงถึงจุดเปลี่ยนของท่อนในบทเพลง นำเข้าสู่ช่วงทำนอง B ตามด้วยท่อนเชื่อม 1-2 โดยนำทำนองเพลงไทย "ลิงกับเสือ" (หรือรู้จักโดยทั่วไปในชื่อว่า "ค้างคาวกินกล้วย") มาใช้ในการประพันธ์

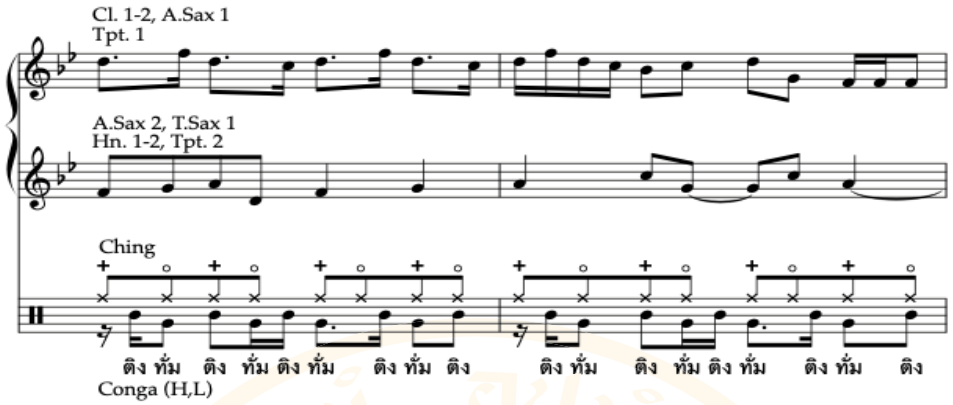
ภาพที่ 7 ทำนองเดิมเพลง "ลิงกับเสือ"
ที่มา : ผู้เขียน

ในท่อนเชื่อม 1 ผู้ประพันธ์ได้แบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีออกเป็นสองกลุ่ม บรรเลงสลับกัน ได้แก่ กลุ่มเครื่องเสียงต่ำและกลุ่มเครื่องเสียงกลาง-สูง กลุ่มเครื่องเสียงต่ำบรรเลงส่วนหนึ่งจากทำนองเพลง "ลิงกับเสือ" ที่ถูกนำมาขยายจังหวะ (augmentation) ส่วนกลุ่มเครื่องเสียงกลาง-สูง บรรเลงทำนองเพลง "ระบำลพบุรี"

ภาพที่ 8 ท่อนเชื่อม 1 (ห้อง 82-85)
ที่มา : ผู้เขียน

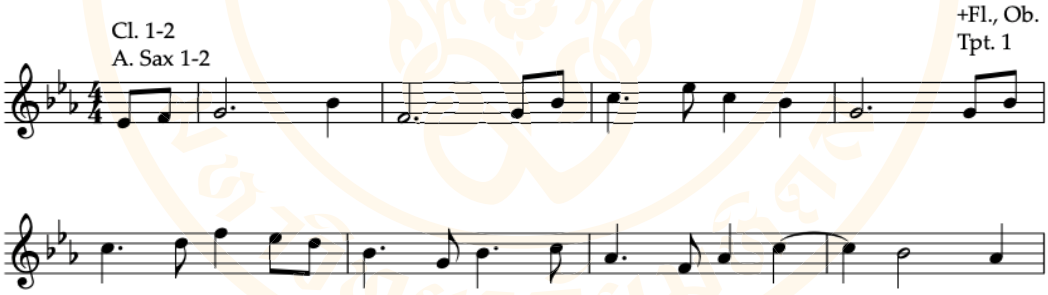
ในท่อนเชื่อม 2 ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจจากลักษณะการบรรเลงในดนตรีไทยที่เรียกว่า “เหลื่อม” ซึ่งเป็นการกำหนดให้เครื่องดนตรี 2 กลุ่ม บรรเลงทำนองเดียวกัน โดยให้กลุ่มแรกบรรเลงก่อนกลุ่มหลังเล็กน้อย ส่งผลให้เกิดลักษณะของเสียงที่เหลื่อมกัน[7] ซึ่งในท่อนเชื่อม 2 นี้ ผู้ประพันธ์นำทำนอง “ลิงกับเสือ” มาแบ่งออกเป็นสำหรับ 3 กลุ่มเครื่องดนตรี ได้แก่ กลุ่มเสียงต่ำ เสียงกลาง และเสียงสูง โดยในช่วงต้นให้เล่นเหลื่อมกันระหว่างกลุ่มเสียงต่ำและเสียงกลาง ในห้องที่ 91-94 และเล่นเหลื่อมกันทุกกลุ่มในห้องที่ 95-98 ซึ่งเป็นจุดเชื่อมต่อเข้าสู่ทำนอง A2

ภาพที่ 9 ท่อนเชื่อม 2 (ห้อง 90-93)
ที่มา : ผู้เขียน

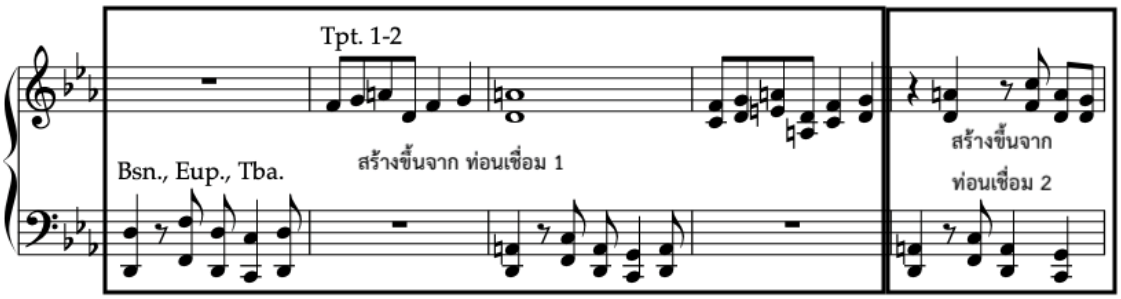
ทำนอง A2 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนอง “ลิงกับเสือ” มานำเสนอในรูปสมบูรณ์โดยกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูง ได้แก่ พิกโคโล ฟลุต โอโบ คลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน และทรัมเป็ต บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ซึ่งสร้างกลุ่มจังหวะประกอบที่สนุกสนาน เร้าใจ โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เครื่องกระทบบรรเลงจังหวะรูปแบบหน้าทับปรบไก่ชั้นเดียวด้วย นอกจากนี้แล้ว ในช่วงครึ่งหลังของทำนอง A2 ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มแนวทำนอง “ระบำลพบุรี” ในแนวเสียงกลาง เพื่อเป็นทำนองสอดประสานและนำพาดนตรีเข้าสู่โมทีฟพระปรางค์สามยอดที่ขยายจังหวะให้ยาวขึ้น 2 เท่าในห้องที่ 110-113 เพื่อเข้าสู่ในช่วงตอนต่อไป

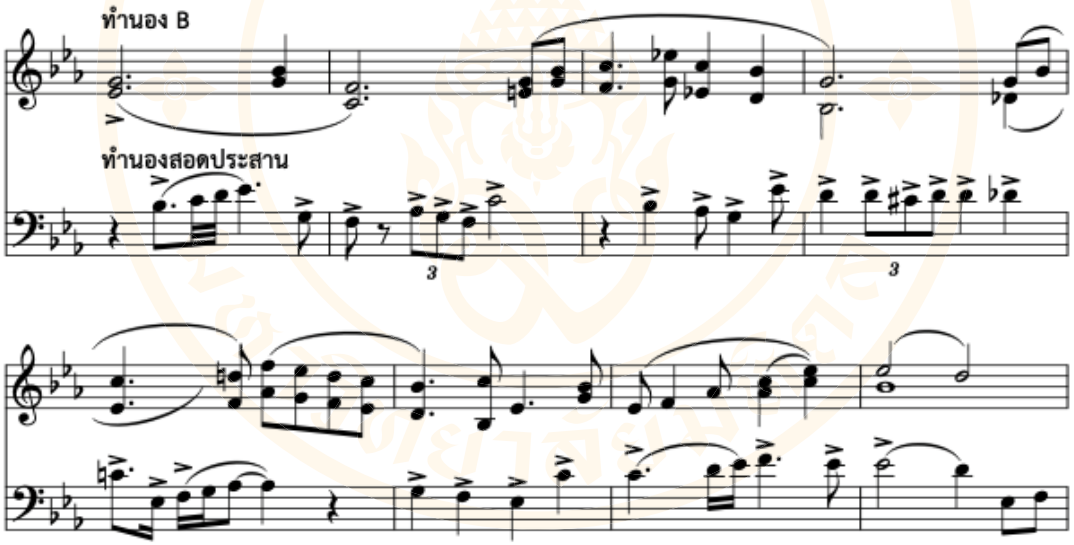
[7] ราชบัณฑิตยสถาน, *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน* (กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2540), 171-172.

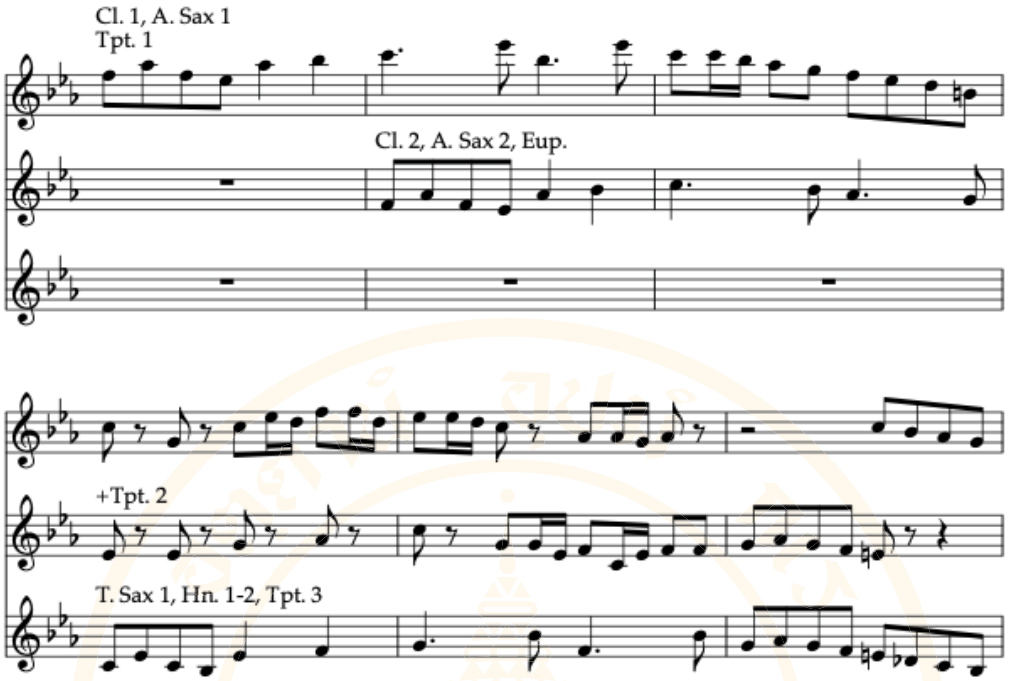


ภาพที่ 10 ช่วงท้ายของทำนอง A2 (ห้อง 105-106)
ที่มา : ผู้เขียน

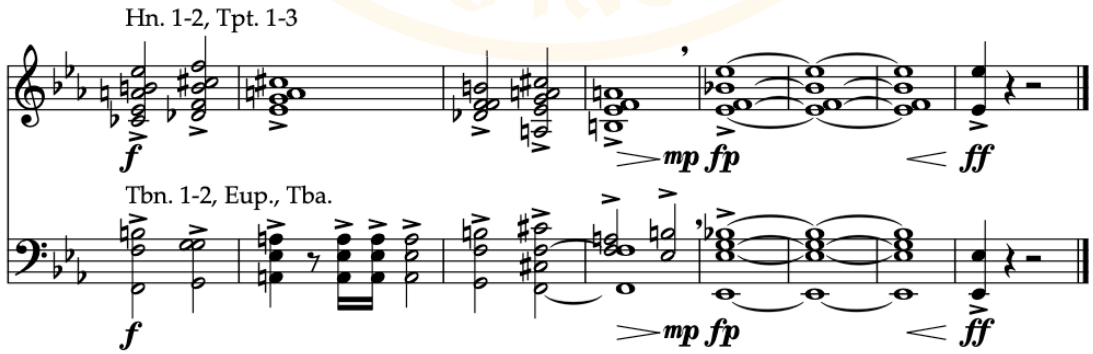
ทำนอง B ในส่วนของตอน B (Section B) ผู้ประพันธ์เลือกประพันธ์ทำนองในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์แบบซับโดมินันท์ (Subdominant relative key) กับบันไดเสียงหลักในตอน A โดยในทำนอง B สร้างขึ้นด้วยระบบเสียงแบบเพนทาโทนิกเป็นส่วนใหญ่ บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงกลาง แล้วต่อมาเพิ่มกลุ่มเครื่องเสียงสูงตามลำดับ เพื่อเพิ่มสีสันให้แก่แนวทำนองอย่างช้า ๆ

ภาพที่ 11 ทำนอง B (ห้อง 116-123)
ที่มา : ผู้เขียน

ท่อนเชื่อม 3 ประพันธ์ขึ้นจากส่วนพัฒนาในทำนอง B โดยผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนคอร์ดของทุกประโยคเพลง (phrase) ได้แก่ B♭ ไมเนอร์ (ห้องที่ 133-134) A♭ ไมเนอร์ (ห้องที่ 135-136) G♭ ไมเนอร์ (ห้องที่ 137) A เมเจอร์ (ห้องที่ 138) A♭ ไมเนอร์ (ห้องที่ 139) G ไมเนอร์ (ห้องที่ 140-141) และ A เมเจอร์ (ห้องที่ 142) เพื่อเชื่อมต่อไปยังท่อนต่อไป ส่วนในท่อนเชื่อม 4 ผู้ประพันธ์ได้อิงลักษณะจากในท่อนเชื่อม 1-2 ในตอน A ได้แก่ การบรรเลงสลับระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีและการเหลื่อมระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรี จากนั้นทำนองในท่อนเชื่อม 4 นี้ ได้พัฒนาต่อเนื่องเพื่อนำเข้าสู่ทำนอง B’

ภาพที่ 12 ท่อนเชื่อม 4 (ห้อง 143-137)
ที่มา : ผู้เขียน

สำหรับในส่วนของทำนอง B’ มีลักษณะเช่นเดียวกันกับทำนอง B โดยในทำนองนี้ถือเป็นจุดสุดยอด (climax) ในส่วนของตอน B ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มเสียงเครื่องดนตรีให้บรรเลงทั้งทำนองและเสียงประสานโดยวงดุริยางค์ทั้งวง อีกทั้งได้เพิ่มแนวทำนองสอดประสานเพื่อเพิ่มความน่าสนใจมากขึ้น

ภาพที่ 13 ทำนอง B’ (ห้อง 153-160)
ที่มา : ผู้เขียน

ในท่อนเชื่อมกลับ (Retransition) ประกอบด้วย 3 ท่อนย่อย ได้แก่ RT1 (ห้อง 169-174) RT2 (ห้อง 175-180) และ RT3 (ห้อง 181-192) โดยในท่อน RT1 ผู้ประพันธ์ได้อิงลักษณะทำนองจากในท่อนเชื่อม 1 เริ่มต้นด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำแล้วขยายขึ้นครบทั้งวงดุริยางค์ ในท่อน RT2 ผู้ประพันธ์ได้นำส่วนหนึ่งจากทำนอง “ระบำลพบุรี” มาประพันธ์ด้วยเทคนิคการประพันธ์แบบฟิวก์ (fugue) ดังในภาพที่ 14 ส่วนในท่อน RT3 ได้ประพันธ์ในลักษณะคล้ายกับในส่วนบทนำ โดยทำให้สั้น กระชับลง เพื่อนำกลับเข้าสู่ตอน A’

ภาพที่ 14 ท่อน RT2 (ห้อง 175-180)
ที่มา : ผู้เขียน

ในส่วนของตอน A’ เป็นบทสรุปของบทเพลง โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองที่ถูกนำเสนอก่อนหน้าในบทเพลงมาใช้อีกครั้ง ได้แก่ ทำนอง A’ และทำนอง B’ โดยในส่วนของทำนอง B ได้เปลี่ยนความเร็ว (tempo) จากความเร็วเดิมที่ค่อนข้างช้าให้มีความเร็วเพิ่มขึ้น แล้วจึงส่งต่อเข้าสู่ช่วงท้ายของบทเพลงในท่อนหางเพลง (Coda) ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำโมทีฟพระปรางค์สามยอดที่ถูกขยายให้ยาวขึ้น 2 เท่ามาใช้อีกครั้ง โดยบรรเลงด้วยวงดุริยางค์ทั้งวง เป็นการจบบทเพลงด้วยความสง่างามและยิ่งใหญ่

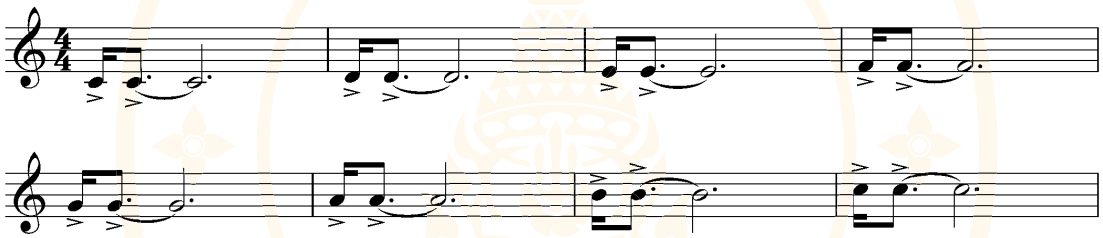


ภาพที่ 15 ท่อนหางเพลง (Coda) (ห้อง 235-242)
ที่มา : ผู้เขียน

2. แนวทางการฝึกซ้อม

บทประพันธ์ โหมโรงพระปรางค์สามยอด มีลักษณะการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ในการผสมผสานทำนองของเครื่องดนตรีไทยบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก จึงทำให้รูปแบบการบรรเลงของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีจำเป็นต้องฝึกซ้อมทักษะการบรรเลงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้บรรเลงเสียงกลมกลืนกันอย่างเป็นธรรมชาติ ผู้เขียนจึงมีแนวทางการฝึกซ้อมแบ่งตามหัวข้อ ดังนี้

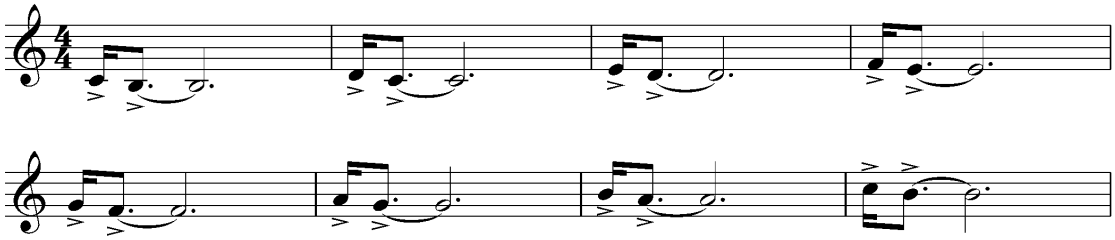
1. จังหวะขัดของโน้ตเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth Note Syncopation) หมายถึงรูปแบบจังหวะที่ประกอบด้วยเขบ็ตสองชั้นบรรเลงต่อกับเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดในลักษณะของการขืนจังหวะ (Syncopation) ซึ่งรูปแบบการบรรเลงดังกล่าวได้ถูกนำมาใช้ในบทเพลงในส่วนของ Introduction ระหว่างห้องที่ 14-21 เริ่มจากการบรรเลงโดยเครื่องเป่าลมไม้ ตามด้วยเครื่องลมทองเหลืองสลับกัน ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมในอัตราส่วนโน้ตดังกล่าวภายในกลุ่มประเภทเครื่องลมของตนเอง เพื่อให้มีความกลมกลืนในการเน้นเสียง (Accent) อย่างแม่นยำในทุกครั้งที่บรรเลง สำหรับแนวทางการฝึกซ้อมนั้น ผู้บรรเลงสามารถเริ่มฝึกซ้อมโดยเริ่มจากการไล่บันไดเสียง (Scales) ในรูปแบบกลุ่มจังหวะขัดโน้ตเขบ็ตสองชั้น เริ่มจากโน้ตตัวเดิมในหนึ่งจังหวะสำหรับการฝึกซ้อมในครั้งแรก เพื่อสังเกตการบรรเลงของกลุ่มตนเองให้มีการออกเสียงอย่างแม่นยำและมีประสิทธิภาพ



ภาพที่ 16 แบบฝึก Sixteenth Note Syncopation
ที่มา : ผู้เขียน

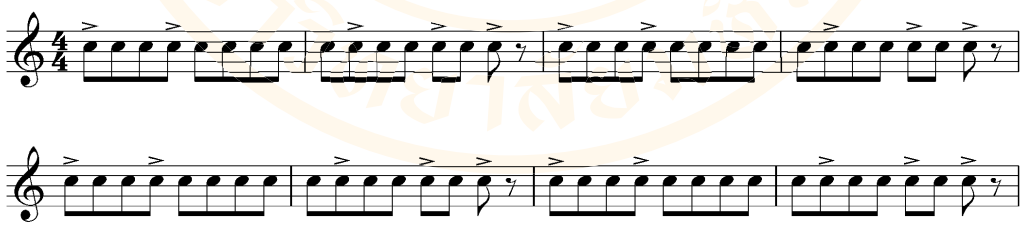
เมื่อผู้บรรเลงสามารถควบคุมการออกเสียงในกลุ่มจังหวะขัดของโน้ตเขบ็ตสองชั้นได้แล้ว จึงเริ่มเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตให้สอดคล้องกับบทเพลงโหมโรงพระปรางค์สามยอด โดยเริ่มจากการให้ผู้ฝึกบรรเลงตัวโน้ตแรกในบันไดเสียงแล้วจึงบรรเลงด้วยโน้ตตัวที่สองซึ่งต่ำลงหนึ่งเสียงในบันไดเสียงเดียวกัน โดยรูปแบบการฝึกซ้อมในลักษณะที่ไม่มีความซับซ้อนและเข้าใจง่ายนี้ สอดคล้องกับการศึกษาการพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า โดย อภิวัฒน์ สุริยศ พบว่า การฝึกทักษะการบรรเลงจำเป็นต้องให้ผู้ฝึกสร้างการเรียนรู้จากรูปแบบการฝึกที่ง่าย แล้วจึงค่อยพัฒนารูปแบบการฝึกให้มีความซับซ้อนมากขึ้นตามระดับความสามารถของผู้ฝึก[8]

[8] อภิวัฒน์ สุริยศ, “การพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าโดยใช้แบบฝึกปฏิบัติ Essential Element Band Method รายวิชา ดน 2107210 ปฏิบัติเครื่องลมทองเหลืองพื้นฐาน และ ดน 2107209 ปฏิบัติเครื่องลมไม้พื้นฐานของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี,” *วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี* ปีที่ 12, ฉบับที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม 2564): 9.



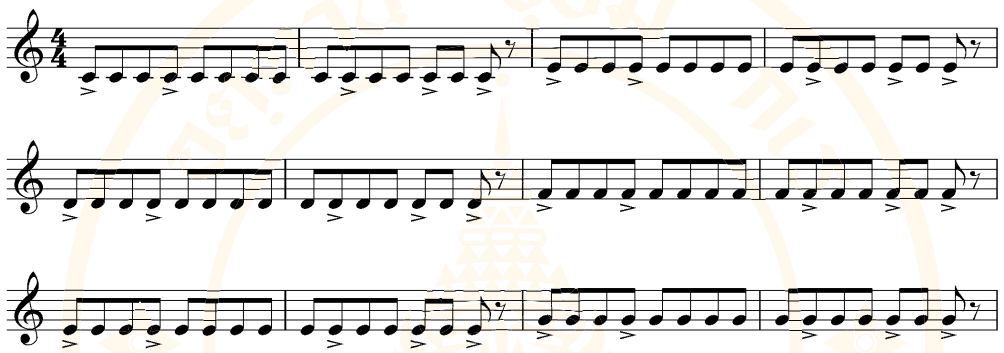
ภาพที่ 17 แบบฝึก Sixteenth Note Syncopation
ที่มา : ผู้เขียน

ทั้งนี้ การเปลี่ยนระดับเสียงในอัตราจังหวะยก อาจส่งผลต่อการควบคุมเสียงเครื่องดนตรี มีความยากในการบรรเลง เนื่องจากอาจทำให้การออกเสียงของผู้ฝึกไม่มีความแม่นยำ ทั้งการกดนิ้วเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงและการบรรเลงในระดับเสียงที่ไม่คงที่ การทำแบบฝึกหัดนี้จะช่วยให้ความแม่นยำในการออกเสียงเพิ่มขึ้น นอกจากนี้ผู้เขียนแนะนำให้ผู้บรรเลงเริ่มฝึกจากความเร็วที่อัตราจังหวะ 60 จังหวะต่อนาที (BPM: Beat per minute) แล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มความเร็วให้ใกล้เคียงกับบทเพลงมากขึ้น

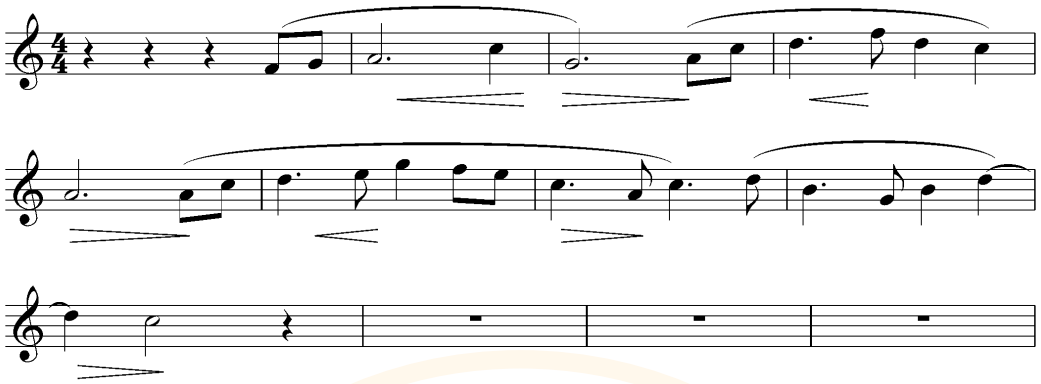
2. การเน้นจังหวะคลาด (Off-beat Accent) คือลักษณะของการเน้นจังหวะนอก จังหวะหนักในห้อง ซึ่งพบในห้องที่ 25-43 ของท่อน A1 โดยเทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน และกลองสแนร์ ซึ่งทั้งสามเครื่องดนตรีนี้จำเป็นต้องให้ความสำคัญของการเน้น (Accent) ให้มีความแม่นยำและความสม่ำเสมอในทุกระดับเสียง เนื่องจากกลุ่มเครื่องดนตรีนี้เป็นกลุ่มช่วยให้กลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองสามารถขับเคลื่อนบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ สำหรับการฝึกซ้อมในส่วนโน้ตดังกล่าวนั้น ผู้วิจัยเสนอให้นำแบบฝึกการเน้นจังหวะมาประยุกต์ในการฝึกซ้อมในกลุ่มสามเครื่องดนตรี เริ่มจากการให้กลองสแนร์บรรเลงกลุ่มจังหวะคลาด เพื่อเป็นแนวทางในการฝึกซ้อม จากนั้นจึงให้เทเนอร์แซกโซโฟนและทรอมโบนบรรเลงโน้ต B♭ Concert เนื่องจากเป็นระดับเสียงที่ผู้บรรเลงสามารถควบคุมลมและใช้ลิ้นแบ่งเสียงได้ดีที่สุด[9]

ภาพที่ 18 แบบฝึก Off-beat Accent
ที่มา : ผู้เขียน

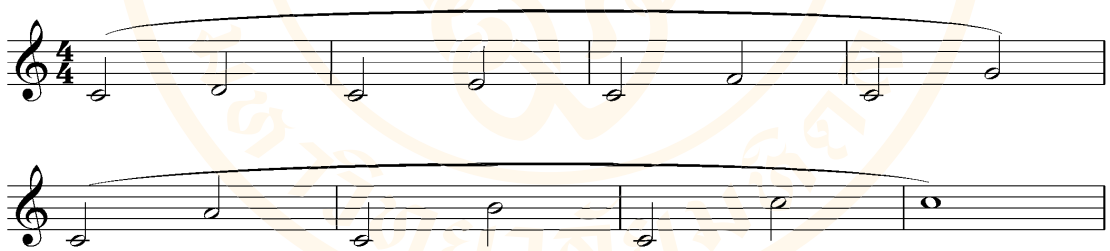
[9] วีระศักดิ์ อักษรถึง, *ภูมิทักษะสำหรับทรัมเป็ต* (สงขลา : มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, 2559), 53.

เมื่อผู้บรรเลงสามารถควบคุมการเน้นเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพแล้ว จึงเริ่มเปลี่ยนแบบฝึกให้ใกล้เคียงกับบทเพลง ซึ่งในบทเพลงมีการเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ต ทั้งทำให้สูงขึ้นและทำให้ต่ำลง ส่งผลให้ท่อนบรรเลงดังกล่าวมีความซับซ้อนและมีความท้าทายผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก ดังนั้น ผู้บรรเลงจึงควรฝึกฝนจากความเร็วที่อัตราจังหวะ 65 BPM และตรวจสอบให้มีการเน้นในระดับเสียงที่ถูกต้อง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างแบบฝึกรูปแบบการบรรเลงต่อเนื่องจากการใช้แบบฝึกเดิมโดยเพิ่มรูปแบบขั้นคู่ (Interval) เข้ามา เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถฝึกฝนการเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตในขณะที่ยังคงปฏิบัติการเน้นเสียงตามความเร็วเดิมอย่างสม่ำเสมอ แบบฝึกหัดนี้จะช่วยให้ผู้บรรเลงสามารถควบคุมจังหวะได้อย่างแม่นยำ สร้างเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพ อีกทั้งยังช่วยให้ผู้ที่บรรเลงทำนองหลักสามารถสร้างประโยคเพลงได้อย่างชัดเจน โดยมีพื้นฐานของจังหวะที่สนับสนุนอย่างมั่นคง

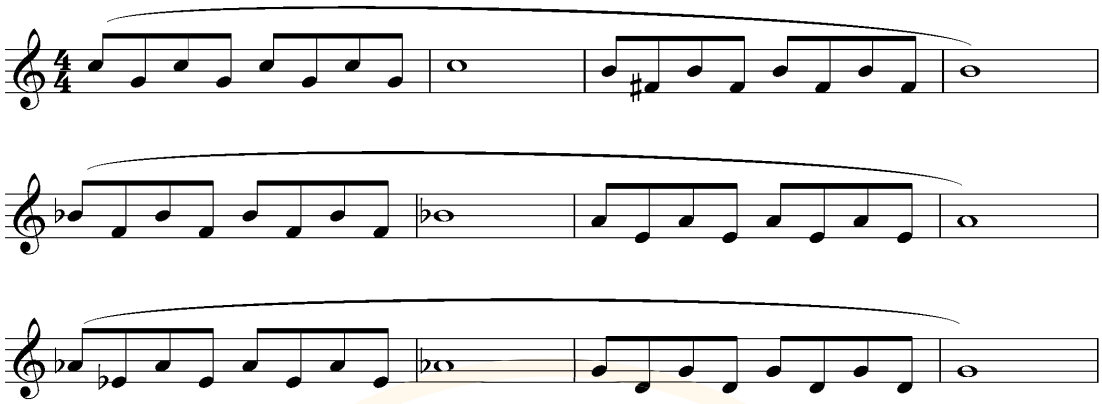


ภาพที่ 19 แบบฝึก Off-beat Accent
ที่มา : ผู้เขียน

3. การเปลี่ยนระดับเสียงโดยใช้การยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อปาก (Lip Slur) หมายถึงการบรรเลงที่มีการกระโดดข้ามของตัวโน้ต โดยใช้วิธียืดหยุ่นกล้ามเนื้อปากของผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม ตัวอย่างของทำนองที่มีการใช้การยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อปาก เกิดขึ้นที่ห้อง 116-132 ของท่อน B ซึ่งบรรเลงโดยเครื่องเป่าลมไม้ ทั้งนี้ได้เล็งเห็นถึงการสร้างรูปแบบทำนองให้สวยงามได้ โดยใช้เทคนิคการยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อปากเข้ามาฝึกซ้อมให้แก่ผู้บรรเลงเพื่อสร้างความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อริมฝีปากสำหรับการบรรเลงระดับเสียงของตัวโน้ตที่กระโดดห่างกัน

ภาพที่ 20 ตัวอย่างทำนองในบทเพลง
ที่มา : ผู้เขียน

จากทำนองในภาพที่ 20 แสดงให้เห็นถึงการกระโดดของระดับเสียง จึงจำเป็นต้องใช้การควบคุมลมให้มีความต่อเนื่องกันอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้ผู้ปฏิบัติสามารถบรรเลงทำนองของบทเพลงได้อย่างสวยงาม ทั้งนี้ได้สร้างแบบฝึกสำหรับการฝึกซ้อมให้ผู้บรรเลงสามารถควบคุมลมและการยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อริมฝีปากได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเริ่มจากการใช้วิธีฝึกซ้อมจากการลากเสียงยาวของโน้ตตัวขาว ความเร็วในอัตราจังหวะ 70 BPM แล้วเปลี่ยนระดับของเสียงเป็นขั้นคู่ที่สูงขึ้นสลับกับโน้ตเริ่มต้น ดังภาพที่ 21 โดยให้ผู้ฝึกสังเกตตนเอง ขณะเปลี่ยนเสียงไม่ควรทำให้เสียงขาดออกจากกัน รวมไปถึงความเที่ยงตรงของระดับเสียงให้คงที่อยู่ตลอดเวลา

ภาพที่ 21 แบบฝึกการลากเสียงยาว
ที่มา : ผู้เขียน

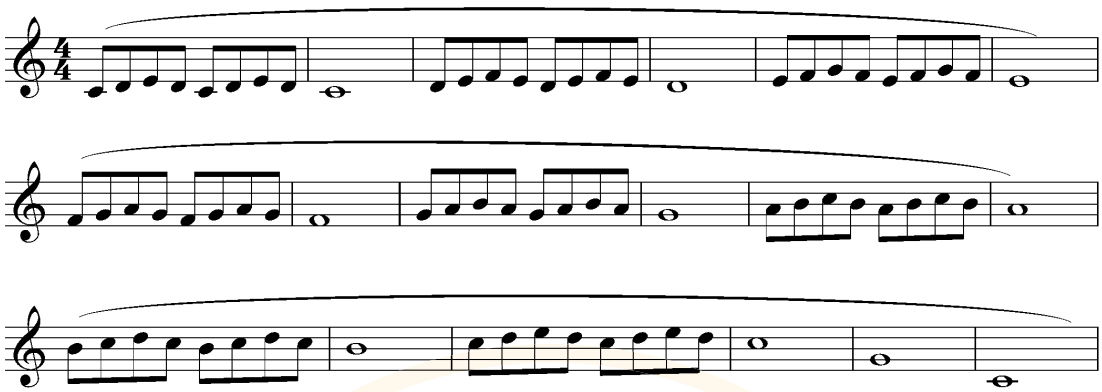
เมื่อผู้ฝึกสามารถควบคุมการเปลี่ยนระดับเสียงโดยใช้การยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อปากได้ดีขึ้น จึงเริ่มใช้อัตราส่วนของโน้ตที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตจากเดิมเป็นโน้ตตัวขาวเปลี่ยนเป็นรูปแบบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ซึ่งจะทำให้ผู้ฝึกต้องควบคุมและระมัดระวังมากขึ้น กล่าวคือ ต้องควบคุมลมให้สม่ำเสมอตลอดการเปลี่ยนระดับเสียง โดยนำแนวคิดจากในแบบฝึกแรกเป็นหลัก รวมไปถึงการเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตให้ตรงตามอัตราจังหวะที่ได้กำหนดให้ใกล้เคียงกันกับจังหวะในบทเพลง เพื่อให้ผู้ฝึกสามารถควบคุมการเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตให้มีความแม่นยำและมีประสิทธิภาพ

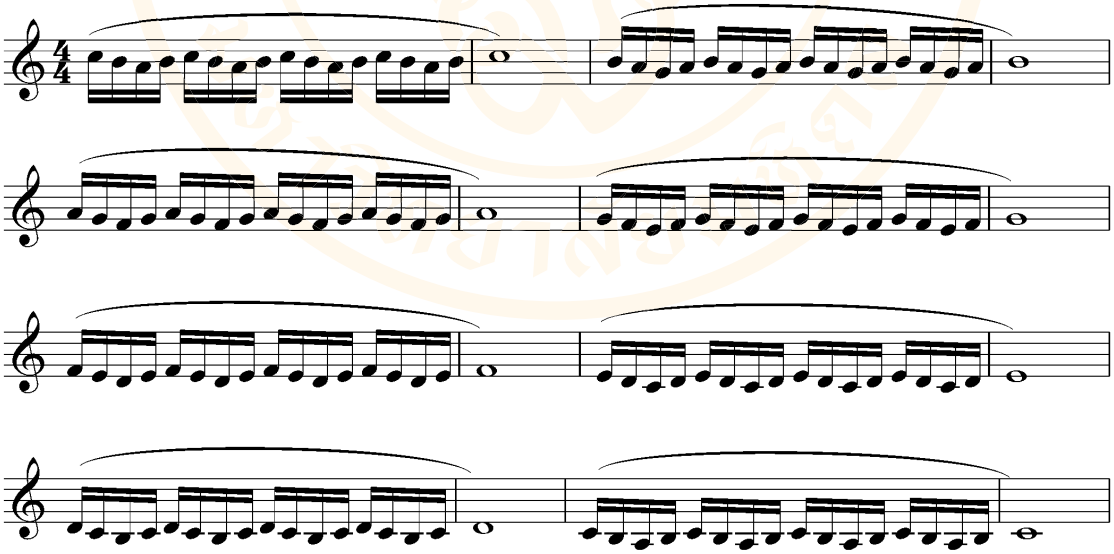


ภาพที่ 22 แบบฝึกการยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อปาก
ที่มา : ผู้เขียน

ทั้งนี้การฝึกการยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อปากจำเป็นต้องระมัดระวังเรื่องการเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตอย่างเคร่งครัด เพราะหากผู้ฝึกไม่สามารถควบคุมการเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตให้ตรงตามจังหวะ จะส่งผลให้คุณภาพเสียงที่ถูกผลิตเกิดความไม่เสถียรของระดับเสียง และอาจส่งผลต่อภาพรวมการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นในวงดุริยางค์เครื่องลม ดังนั้นผู้ฝึกต้องสังเกตตนเองขณะบรรเลงแบบฝึกให้สามารถควบคุมลมในการบรรเลงให้คงที่และสม่ำเสมอตลอดการเปลี่ยนระดับเสียงอยู่ตลอดเวลา จากการศึกษาเรื่องการพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวสำหรับเครื่องลมทองเหลือง โดย ดิฐพงษ์ อุเทศธำรง พบว่า การฝึกซ้อมในส่วนที่สำคัญของบทเพลง ผู้ฝึกจำเป็นต้องให้ความสำคัญในทุกรายละเอียดของการบรรเลง เพื่อให้เกิดความมั่นใจจากการทำซ้ำหลายครั้ง ซึ่งส่งผลช่วยให้ผู้ฝึกสามารถบรรเลงบทเพลงในท่อนสำคัญได้อย่างเป็นธรรมชาติ[10]

4. ความคล่องตัวของนิ้วมือ (Fingering) คือวิธีการฝึกความคล่องตัวของนิ้วมือให้สามารถควบคุมการเคลื่อนไหวเปลี่ยนโน้ตได้อย่างรวดเร็วและแม่นยำ โดยวิธีฝึกนี้สามารถนำมาปรับใช้ในบทเพลงระหว่างห้องที่ 169-192 ในท่อนเชื่อมกลับ (Retransition - RT) ซึ่งเป็นการบรรเลงของกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ แต่เนื่องจากปัญหาที่พบขณะบรรเลงคือผู้ฝึกไม่สามารถบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นได้อย่างแม่นยำ จึงทำให้ผู้ฝึกที่บรรเลงร่วมกันเกิดความสับสนในการบรรเลง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงปัญหานี้ จึงพัฒนาแบบฝึกเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงเรื่องความคล่องตัวของนิ้วมือ เพื่อสร้างความแม่นยำให้แก่ผู้บรรเลง โดยนำส่วนโน้ตของบทเพลงในท่อนดังกล่าวมาสร้างเป็นรูปแบบการฝึก Fingering ให้ผู้ฝึกสามารถฝึกเทคนิคดังกล่าวได้อย่างแม่นยำมากยิ่งขึ้น

[10]ดิฐพงษ์ อุเทศธำรง, “การพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวสำหรับเครื่องลมทองเหลืองของนักศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี,” *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2560): 266.

ภาพที่ 23 แบบฝึกความคล่องตัวของนิ้วมือ
ที่มา : ผู้เขียน

เมื่อผู้บรรเลงสามารถเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตให้มีความคล่องตัวและมีความแม่นยำมากขึ้นแล้ว จึงนำแบบฝึกมาพัฒนาอัตราส่วนโน้ตให้ใกล้เคียงกับบทเพลงมากยิ่งขึ้น โดยคงมุ่งเน้นให้ผู้ฝึกควบคุมการใช้ลมให้สม่ำเสมอและเปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตให้ตรงตามจังหวะอย่างแม่นยำสม่ำเสมอ โดยเปลี่ยนสัดส่วนโน้ตให้เป็นเขบ็ตสองชั้น เพื่อให้ผู้ฝึกได้พัฒนากล้ามเนื้อของนิ้วมือให้มีความคล่องตัวมากขึ้น รวมไปถึงการควบคุมลมให้สม่ำเสมอ ทั้งนี้ปัญหาสำหรับผู้บรรเลงเมื่อเปลี่ยนระดับเสียงตัวโน้ตมักเกิดขึ้นจากการที่ไม่สามารถควบคุมการใช้ลมได้ดีเท่าที่ควร จึงทำให้การบรรเลงไม่ราบรื่นและส่งผลรบกวนต่อผู้บรรเลงคนอื่นก่อให้เกิดความผิดพลาดในการบรรเลงเพิ่มขึ้น

ภาพที่ 24 แบบฝึกความคล่องตัวของนิ้วมือ
ที่มา : ผู้เขียน

ในการฝึกความคล่องตัวของนิ้วมือให้ออกมาสมบูรณ์มากที่สุดนั้น เริ่มแรกผู้ฝึกควรเริ่มจากจังหวะที่ช้าก่อน ในอัตราจังหวะ 70 BPM เพื่อให้สังเกตการเคลื่อนไหวของนิ้วมือขณะที่เปลี่ยนระดับเสียงของตัวโน้ตให้มีความแม่นยำ รวมไปถึงการใช้ลมที่มีความยาวสม่ำเสมอเพื่อรักษาคุณภาพเสียงให้นิ่งอยู่ตลอดเวลา นอกจากนี้แล้วการฝึกดังกล่าวจะช่วยให้ผู้ฝึกสามารถบรรเลงท่อนที่สำคัญในบทเพลงอื่น ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น[11]

5. แนวทำนองสอดประสาน (Counterpoint) คือรูปแบบของดนตรีที่ประกอบด้วยแนวทำนองสองแนวขึ้นไปที่สอดประสานกัน เช่น ตัวอย่างจากภาพที่ 13 ระหว่างห้องที่ 153-160 ประกอบด้วย Counterpoint ระหว่างสองแนวทำนองบรรเลงโดยสองกลุ่มเครื่องดนตรี ทั้งนี้เมื่อผู้ปฏิบัติบรรเลงร่วมกันอาจเกิดปัญหาการเปลี่ยนจังหวะระหว่างสองแนวทำนองไม่พร้อมกัน ส่งผลให้เกิดความสับสนขณะบรรเลงท่อนดังกล่าว เนื่องจากสองทำนองนี้มีความสำคัญเท่ากัน แตกต่างจากท่อนอื่นที่แบ่งการบรรเลงเป็นทำนองหลัก (Melody) และดนตรีประกอบ (Accompaniment) อย่างชัดเจน ดังนั้นผู้เขียนจึงเสนอแนวทางการฝึกซ้อมตำแหน่งที่มีแนวทำนองสอดประสาน โดยให้ผู้ฝึกบรรเลงท่อนดังกล่าวโดยใช้เสียงสั้นและขาดออกจากกันทั้งหมด (Staccato) โดยที่ยังคงระดับเสียงและจุดเริ่มต้นของตัวโน้ตให้ตรงตามบทเพลงเหมือนเดิม เพื่อให้ผู้ฝึกทั้งสองแนวทำนองได้ยินจังหวะ ทิศทางการเดินทำนองทั้งหมด และสามารถเปลี่ยนจังหวะเล่นไปด้วยกันได้อย่างถูกต้อง รวมไปถึงระดับความดัง-เบาของเสียงที่เน้นให้ผู้ฝึกบรรเลงอยู่ในระดับดังปานกลาง (Mezzo forte) เพื่อให้ผู้ฝึกได้เล็งเห็นถึงรายละเอียดของการบรรเลงร่วมกันอย่างชัดเจน เมื่อผู้ฝึกสามารถบรรเลงได้อย่างคล่องตัวมากขึ้นจึงเริ่มกลับมาฝึกซ้อมในรูปแบบการบรรเลงตามสำเนียงเสียง (Articulation) และความดัง-เบา (Dynamic) เดิมที่บทเพลงได้กำหนดไว้

แนวทางการฝึกทั้งหมดเหล่านี้ได้ถูกสร้างขึ้นภายหลังจากการฝึกซ้อมบทประพันธ์ “โหมโรงพระปรางค์สามยอด” และได้เห็นถึงแนวทางการพัฒนาแบบฝึกสำหรับผู้บรรเลงให้สามารถบรรเลงบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยใช้แนวทางการฝึกซ้อมจากช้าไปเร็ว และเริ่มจากแบบฝึกที่ง่ายไปจนถึงแบบฝึกที่ท้าทายมากขึ้น แบบฝึกเหล่านี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้บรรเลงท่านอื่นในอนาคต ที่จะสามารถนำไปพัฒนาทักษะการบรรเลงได้อย่างตรงจุดและเกิดการพัฒนาหลังจากฝึกซ้อมได้อย่างเป็นรูปธรรม บทประพันธ์ “โหมโรงพระปรางค์สามยอด” ได้รับการแสดงโดยวง TRU Symphonic Band และได้จัดเก็บไว้ในเว็บไซต์ยูทูบ (YouTube) เพื่อให้ผู้ที่สนใจรับฟัง

ภาพที่ 25 คิวอาร์โคด (QR Code) วิดีโอบันทึกการแสดง “โหมโรงพระปรางค์สามยอด”
ที่มา : ผู้เขียน

[11] อลงกรณ์ เหล่าสายเชื้อ, *Trumpet warm-up routine* (นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2564), 92.

บทสรุป

บทประพันธ์ “โหมโรงพระปรางค์สามยอด” เป็นผลงานประพันธ์เพลงที่ผู้ประพันธ์ได้บรรยายถึงจังหวัดลพบุรี โดยได้ยกนำ “พระปรางค์สามยอด” เป็นแรงบันดาลใจหลักในการสร้างสรรค์บทเพลง งานประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ได้นำองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีของไทยมาใช้ ได้แก่ ทำนอง “ระบำลพบุรี” ทำนอง “ลิงกับเสือ” และเทคนิค “เหลื่อม” ในดนตรีไทยมาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลง อีกทั้งได้นำเทคนิคการพัฒนาทำนองดนตรี การเขียนแนวทำนองสอดประสาน และเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบตะวันตกมาใช้ ผู้เขียนหวังให้บทความชิ้นนี้เป็นประโยชน์ต่อผู้นำบทเพลงไปแสดง และเป็นแรงบันดาลใจแก่ผู้ที่สนใจการประพันธ์เพลงที่มีกลิ่นอายความเป็นวัฒนธรรมไทยต่อไปในอนาคต ทั้งนี้การนำเสนอบทวิเคราะห์ของบทประพันธ์ แสดงให้เห็นถึงรายละเอียดที่สำคัญของตัวบทเพลง ซึ่งนำไปสู่การนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมซึ่งใช้ส่วนต่าง ๆ ในบทเพลงนำมาประยุกต์ให้เป็นแบบฝึกสำหรับผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมที่จะต้องใช้เทคนิคการบรรเลงหลากหลายชนิด ได้แก่ การฝึกบรรเลงจังหวะขัดของโน้ตเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth Note Syncopation) การเน้นจังหวะคลาด (Off-beat Accent) การยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อปาก (Lip Slur) ความคล่องตัวของนิ้วมือ (Fingering) และแนวทำนองสอดประสาน (Counterpoint)

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. “ผลงานการประพันธ์เพลง.” NARONGRIT.COM. http://www.narongrit.com/th/page_music.php.

ดิฐพงษ์ อุเทศธำรง. “การพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวสำหรับเครื่องลมทองเหลืองของนักศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี.” *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2560): 257-269.

ราชบัณฑิตยสถาน. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2540.

วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ. “มาร์ชเจ้าพระยา.” VISKAMOL.COM. https://viskamol.com/music/chao-phraya-march-full.

วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ. *โหมโรงพระปรางค์สามยอด*. กรุงเทพฯ : Viskamol Chaiwanichsiri Music, 2564.

วีระศักดิ์ อักษรถึง. *ภูมิทักษะสำหรับทรัมเป็ต*. สงขลา : มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, 2559.

สยามล เทพทา. “พฤติกรรมนักท่องเที่ยวและแนวทางการพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวอารยธรรมขอม ในจังหวัดลพบุรี.” *วารสารสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม* ปีที่ 7, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2563): 537-550.

อภิวัฒน์ สุริยศ. “การพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าโดยใช้แบบฝึกปฏิบัติ Essential Element Band Method รายวิชา ดน 2107210 ปฏิบัติเครื่องลมทองเหลืองพื้นฐาน และ ดน 2107209 ปฏิบัติเครื่องลมไม้พื้นฐานของนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี.” *วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี* ปีที่ 12, ฉบับที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม 2564): 1-15.

อลงกรณ์ เหล่าสายเชื้อ. *Trumpet warm-up routine*. นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2564.

Viskamol Chaiwanichsiri. “Compose with Me [Ep.10] | Breakdown: เพลงลิงกับเสือ.” YouTube video. 25 มีนาคม 2564. https://www.youtube.com/watch?v=3fh77y2sqyY.

ผลงานสร้างสรรค์ บทประพันธ์เพลง *โหมโรงหรทึก*[1]

CREATIVE WORK, A MUSIC COMPOSITION: *GRAND RESONANCE PRELUDE*[1]

บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ[*]
Boonrut Sirirattanapan[*]

บทคัดย่อ

โหมโรงหรทึก ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในรายการเสวนาวิชาการ สุวรรณภูมิ HUB ตอนที่ 6 “เป็นเครือญาติกัน ศิลปกรรมสุวรรณภูมิ” ของสถาบันสุวรรณภูมิศึกษา วิทยสถานด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ (ธัชชา) กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม และได้เผยแพร่บนช่องทางออนไลน์ของสถาบันสุวรรณภูมิไปแล้ว บทความนี้นำเสนอที่มา แนวความคิดและเรื่องราวในบทประพันธ์เพลง เครื่องดนตรีที่ใช้และการผสมวง เทคนิคในการประพันธ์ ซึ่งประกอบไปด้วยโครงสร้าง วัตถุดิบต่าง ๆ ทั้งด้านการจัดการระดับเสียง (Pitch Organization) ซึ่งมีกลุ่มเสียง (Pitch-Class Set) ที่เรียบง่ายแต่สามารถปรับเปลี่ยนได้หลากหลายเป็นวัตถุดิบ และด้านการจัดการจังหวะ (Rhythmic Organization) ซึ่งส่วนหนึ่งมีที่มาจากจังหวะของมโหระทึกที่พบในจีน เวียดนาม และของชาติพันธุ์กะเหรี่ยง โดยทั้งสองอย่างนี้สามารถนำมาปรับแปลงเป็นดนตรีหลายรูปแบบที่นำเสนอเรื่องราวความเป็นโลกาภิวัตน์ของสุวรรณภูมิที่มีประวัติศาสตร์ยาวนานกว่า 2,000 ปีล่วงแล้ว

คำสำคัญ : มโหระทึก/ ดนตรีร่วมสมัย/ ฆ้อง/ ดนตรีสุวรรณภูมิ/ บทประพันธ์เพลง

---

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยแลกเปลี่ยนเรียนรู้ รายการเสวนาสุวรรณภูมิ HUB ได้รับทุนสนับสนุนจากสถาบันสุวรรณภูมิศึกษา วิทยสถานด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ (ธัชชา) กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ปีงบประมาณ 2564

[1] This article was conducted as part of the research project The Panel Discussion TV Show: Suvarnabhumi HUB. Funding was granted by Institute of Suvarnabhumi Study Thailand Academy of Social Science, Humanity and Arts (TASSHA). Ministry of Higher Education, Science, Research, and Innovation year 2021.

[*] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, boonrat.s@rsu.ac.th

[*] Assistant Professor, Conservatory of Music, Rangsit University, boonrat.s@rsu.ac.th

Received 03/05/2565, Revised 04/06/2565, Accepted 03/07/2565

Abstract

Grand Resonance Prelude was composed for the academic panel discussion TV show "Suvarnabhumi HUB" Episode No. 6 by Suvarnabhumi Studies Center, Thailand Academy of Social Science, Humanities, and Arts (TASSHA) which is an academy under The Ministry of Higher Education, Science Research, and Innovation. The piece was broadcasted via the online channels of the Suvarnabhumi Studies Center. This article presents initial ideas and the background story, instrumentation, and composition techniques used. Also discussed are structural aspects and materials such as pitch and rhythm. The pitch organization generated from a simple Pitch-class Set and the rhythmic organization, which used the simple rhythmic patterns of the bronze drum in China, Vietnam, and Karen people as initial ideas, combined to create motives. These motives can provide possibilities in sounds that present the older than a two-thousand-year history of Suvarnabhumi globalization.

Keywords: Bronze Drum/ Contemporary Music/ Gong/ Suvarnabhumi Music/ Music Composition

บทนำ

บทประพันธ์เพลงโหมโรงหรทึก (Grand Resonance Prelude) เป็นงานสร้างสรรค์ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในรายการเสวนา สุวรรณภูมิ HUB ซึ่งเป็นโครงการเผยแพร่องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับสุวรรณภูมิศึกษา ผลิตโดยศูนย์สุวรรณภูมิศึกษา และ Wisdom Media มหาวิทยาลัยรังสิต โดยได้รับทุนจากสถาบันสุวรรณภูมิศึกษา วิทยสถานด้านสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ (ต่อไปนี้จะเรียกว่า ธัชชา) ซึ่งเป็นหน่วยงานภายใต้สำนักปลัด กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม เพลงนี้ปรากฏอยู่ในตอนที่ 6 ของรายการเสวนา ซึ่งเป็นตอนที่ชื่อว่า "เป็นเครือญาติกัน ศิลปกรรมสุวรรณภูมิ"[2] ซึ่งมีนายอานันท์ นาคคง ศิลปินศิลปาธร กระทรวงวัฒนธรรม เป็นพิธีกร และมีศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม และผู้ประพันธ์ เป็นวิทยากรร่วมในการเสวนา ทั้งยังมีการสัมภาษณ์วิทยากรเพิ่มเติมอีกสองท่าน คือ รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง และผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ศิลปินแห่งชาติ มาร่วมให้ความรู้ด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรมสุวรรณภูมิ

นอกจากจะเป็นวิทยากรในตอนที่ 6 ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ผู้ประพันธ์ยังเป็นหัวหน้าโครงการสุวรรณภูมิ HUB ด้วย จึงมีแนวความคิดว่า การเสวนาในตอนนี้มีความเกี่ยวข้องกับศิลปกรรมหลากหลายแขนง ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม ดุริยกรรม และนาฏยกรรม ก็ควรมีภาพของสิ่งเหล่านี้มาให้ผู้ชมรายการได้เสพ เพื่อเป็นการเพิ่มความเข้าใจถึงศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ของสุวรรณภูมิ ทั้งเก่าและใหม่ ทั้งที่

[2] "สุวรรณภูมิ HUB EP6 เป็นเครือญาติกัน ศิลปกรรมสุวรรณภูมิ," สถาบันสุวรรณภูมิศึกษา, YouTube video, บันทึกข้อมูลเมื่อ 26 เมษายน 2565, https://youtu.be/FEVywn7Fokw.

เป็นมรดกตกทอดและเป็นงานร่วมสมัย ในด้านทัศนศิลป์นั้น ศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม ได้นำงานทั้งจิตรกรรมและประติมากรรมมานำเสนอโดยสังเขปแล้ว ด้านนาฏยศิลป์นั้น มีการแสดงโนราโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ และคณะ ไปแล้วในรายการ ขาดแต่ส่วนดนตรีที่ควรมีการแสดงตัวอย่างด้วย การนี้ผู้ประพันธ์จึงได้สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงนี้ขึ้น โดยบันทึกการแสดงทั้งภาพและเสียงไปเมื่อวันที่ 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2565 ณ ศาลาดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต บรรเลงโดยนักดนตรีซึ่งประกอบไปด้วยคณาจารย์ ศิษย์เก่า และนักศึกษา มหาวิทยาลัยรังสิต ร่วมกับนักดนตรีภายนอก อำนวยเพลงโดยผู้ประพันธ์ และได้รับการเผยแพร่ผ่านช่องทาง YouTube[3] และ Facebook[4] ของสถาบันสุวรรณภูมิศึกษา ธัชชา ไปเมื่อวันที่ 21 เมษายน พ.ศ. 2565

ชื่อของบทประพันธ์เพลงนี้มีที่มาจากไตรภูมิพระร่วงที่ว่า

> *“....บ้างขับสรรพสำเนียง เสียงหมู่นักคุณ จุนกันไปเดียรดาษ พื้นกลองแตรสังข์ ระฆังกังสดาล มหรทึก กึกก้องทำนุกดี...”*[5]

ผู้ประพันธ์อ้างถึงคำ มหรทึก แล้วกร่อนอักษร ม ออกจากคำนี้ อย่างที่พบในกฎมณเฑียรบาลสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ[6] ทั้งนี้เพื่อให้เกิดข้อสงสัยและเป็นการแสดงสัญญะและความหมายถึงการที่เสียงจากยุคโบราณอย่างเสียงมโหระทึก กำลังเลือนหายไปจากการรับรู้ จนเหลือเพียง “หรทึก” เท่านั้น

แนวคิดในการประพันธ์

โหมโรงหรทึก เป็นบทเพลงสำหรับเบสคลาริเน็ต เพอร์คัสชัน (2 คน) เปียโน เครื่องดนตรีไทย (2 คน) วิโอลอนเชลโล และอิเล็กทรอนิกส์ เลือกใช้เครื่องดนตรีมาผสมผสานซึ่งได้แรงบันดาลใจจากเครื่องดนตรีแต่โบราณที่พบหลักฐานในยุคต่าง ๆ อันอาจสามารถเป็นตัวแทนในจินตนาการของวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เข้ามาในสุวรรณภูมินับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แต่มิได้ยึดตามหลักฐานตามประวัติศาสตร์โบราณคดีอย่างจริงจัง เพียงใช้จินตนาการและความรู้สึกในเชิงศิลปะมาเป็นตัวกำหนด โดยมีกลองมโหระทึกหรือกลองกบเป็นแกนกลาง

โครงเรื่องของบทเพลงมีอยู่ว่า ในโลกที่วุ่นวายอย่างประเทศไทยปัจจุบันนั้น มีเสียงมากมายซ้อนทับอยู่ ทั้งที่ชอบและไม่ชอบ เมื่อถอดเสียงที่โกลาหลเหล่านั้นออกทีละชั้นจนหมด อาจพบเสียงจากวัฒนธรรมดั้งเดิมของเรา เสียงที่เคยใช้เพื่อสรรเสริญธรรมชาติ เสียงของกลองกบหรือมโหระทึก ซึ่งแสดงคุณค่าสุวรรณภูมิทั้ง 5 มิติ คือ 1) อยู่บนสะพานเชื่อมโลก เป็นคุณค่าด้านภูมิศาสตร์กายภาพและทรัพยากร 2) มีคุณค่าด้านการตั้งถิ่นฐานและพัฒนาการของรัฐ เพราะเป็นย่านผ่านไปมา 3) เป็นแดนแลกเปลี่ยนและสั่งสมวิทยาการ

---

[3] “Grand Resonance Prelude โหมโรงหรทึก,” สถาบันสุวรรณภูมิศึกษา, YouTube video, บันทึกข้อมูลเมื่อ 23 เมษายน 2565, https://youtu.be/w22uS6m0lF0.

[4] “โหมโรงหรทึก Grand Resonance Prelude,” สถาบันสุวรรณภูมิศึกษา, Facebook, บันทึกข้อมูลเมื่อ 23 เมษายน 2565, https://fb.watch/cVzg375uvG.

[5] ชลธิรา สัตยาวัฒนา, *ด้ำ แถน กำเนิดรัฐไท : สาวรกรากต้นตอ คนไท ชุมชนไท-ลาว และความเป็นไท/ไต/ไทย/สยาม* (กรุงเทพฯ : ทางอีศาน, 2561), 243.

[6] ชลธิรา สัตยาวัฒนา, *ด้ำ แถน กำเนิดรัฐไท : สาวรกรากต้นตอ คนไท ชุมชนไท-ลาว และความเป็นไท/ไต/ไทย/สยาม* (กรุงเทพฯ : ทางอีศาน, 2561), 244.

เทคโนโลยีการผลิตที่สำคัญของโลก 4) เป็นหนึ่งในชุมทางและสถานีการค้าที่สำคัญของโลก 5) เป็นอู่แห่งศิลปะและวัฒนธรรมอันยิ่งใหญ่[7] คุณค่าดังกล่าวแทนด้วยเสียงมโหระทึก 5 ครั้ง (ในท่อน B) เพื่อระลึกถึงคุณค่า 5 ด้านของมรดกสุวรรณภูมิที่ยังตกทอดมาถึงปัจจุบัน เสียงนี้ค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นเสียงฆ้อง กลอง ปี่ น้ำเต้า ปี่จุม แคน ปี่ชวา เป็นเสียงฆ้องวง ระนาด กลองแขก ซอ กลองสะบัดชัย กลองใหญ่ (Bass Drum) ทิมปานี คลาริเน็ต วิโอลอนเชลโล เปียโน มาริมบา ไปจนถึงซินธิไซเซอร์และคอมพิวเตอร์ รวมถึงเสียงจากอินเทอร์เน็ตซึ่งเป็นโลกไร้พรมแดน โดยเจริญงอกงาม รับเอาวัฒนธรรมหลากหลายเข้ามาผสมผสานสมดังเป็นสะพานเชื่อมโลกมากว่า 2,000 ปี

จากโครงเรื่องดังกล่าว ผู้ประพันธ์เลือกเครื่องดนตรีเพื่อสร้างเสียงสำหรับการถ่ายทอดเนื้อหาผ่านนักดนตรีจำนวน 7-8 คน โดยมีส่วนอ้างอิงจากเครื่องดนตรีที่พบในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นอกเหนือจากการใช้เป็นเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เอง (เป็นการใช้อย่างหลวม ๆ ตามตำแหน่งของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์พบว่าน่าสนใจและสามารถแสดงความหมายของบทเพลงได้) ดังนี้

1. เบสคลาริเน็ต ใน บีแฟลต (Bass Clarinet in B♭) ใช้เป็นตัวแทนปี่ชวา ปี่จุม และแคน

2. เพอร์คัสชัน 1 บรรเลงทิมปานี (Timpani) ฆ้องขนาดต่าง ๆ (Thai Gongs) และแทม-แทม (Tam-tam) ใช้เป็นตัวแทนกลองตุ๊ก กลองอีสาน และฆ้อง

3. เพอร์คัสชัน 2 บรรเลงมาริมบา (Marimba) เบสดรัม (Bass Drum) และฉาบแขวน (Suspended Cymbal) ใช้เป็นตัวแทนกลองปูจาหรือกลองสะบัดชัย ระนาด โปงลาง อังกะลุง

4. นักดนตรีไทย 1 บรรเลงฆ้องวง ปี่น้ำเต้า และกลองแขก

5. นักดนตรีไทย 2 บรรเลงกลองแขก

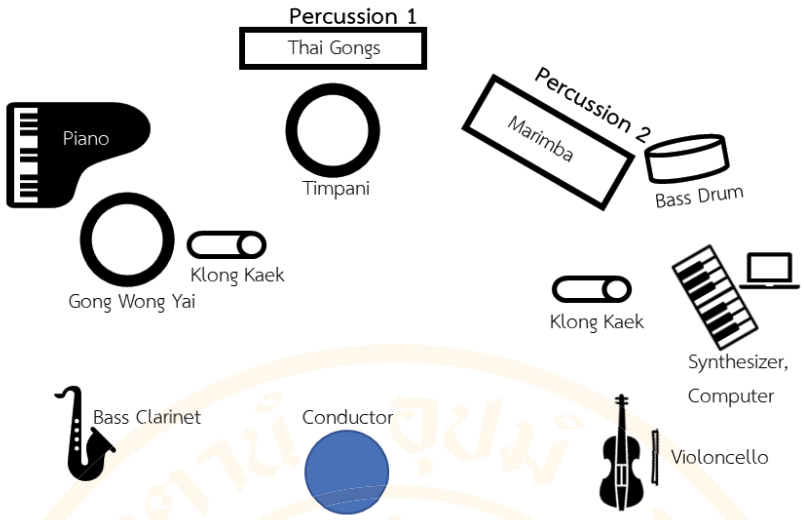
6. เปียโน (Piano) ใช้เป็นตัวแทนขิม และเครื่องดนตรีบางชนิดในวงกาเมลัน เช่น เก็นแดร์ (Gender) และโบนัง (Bonang) เป็นต้น

7. วิโอลอนเชลโล (Violoncello) ใช้เป็นตัวแทนซอต่าง ๆ อย่างเช่น ซอเรอบับ (Rebab) ของอินโดนีเซียและมาเลเซีย ตรัว (Tro) ของกัมพูชา หรือซอสามสาย

8. ซินธิไซเซอร์และคอมพิวเตอร์ ใช้เป็นตัวแทนของเสียงยุคปัจจุบัน คือเสียงอิเล็กทรอนิกส์ คอมพิวเตอร์นั้น นอกเหนือจากจะใช้เพื่อเปิดเสียงที่ตัดต่อมาจากอินเทอร์เน็ตและเสียงพูดต่าง ๆ แล้ว ยังใช้เพื่อบรรเลงเสียงของมโหระทึกในลักษณะแซมเปลอร์ (Sampler) ซึ่งเป็นการบันทึกตัวอย่างเสียงมาใช้ในซอฟต์แวร์อีกด้วย

บทประพันธ์เพลงนี้มีแผนผังวงดังภาพที่ 1

[7] บัญชา พงษ์พานิช, *สุวรรณภูมิ ภูมิอารยธรรมเชื่อมโยงโลก* (กรุงเทพฯ : ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์, 2562), 139.



ภาพที่ 1 แผนผังวงสำหรับบทประพันธ์เพลงโหมโรงหรทึก
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 2 แสดงการตั้งวงจริง ๆ ในวันที่บันทึกเสียงและภาพ (ภาพจากวีดิทัศน์ที่เผยแพร่แล้วของสถาบันสุวรรณภูมิศึกษา ธัชชา) ณ ศาลาดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต

ภาพที่ 2 แสดงการตั้งวงสำหรับบทประพันธ์เพลงโหมโรงหรทึก
ที่มา : ผู้วิจัย

แนวคิดของการผสมวงซึ่งมิได้เป็นวงดนตรีตามขนบของดนตรีตะวันตกเช่นนี้ ส่วนหนึ่งผู้ประพันธ์ได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากบทประพันธ์เพลงของปิแอร์ บูเลซ (ค.ศ. 1925-2016) ชื่อ เลอ มาร์โต ซอง เมตร (Le marteau sans maître, 1955) ซึ่งมีการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกเป็นตัวแทนของเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่น ในบทนำของโน้ตเพลงนี้ บูเลซ กล่าวว่า

"...ผมยอมรับว่าผมเลือกกลุ่มของเครื่องดนตรีชุดนี้ภายใต้อิทธิพลของอารยธรรมดนตรีนอกตะวันตก: ไซโลโฟนนั้นแปลงมาจากบัลโลโฟนของแอฟริกา ไวบราโฟนนั้นมาจากเก็นแดร์ของบาหลี กีตาร์ทำให้นึกถึงพิณโกโตะชนิดหนึ่งของญี่ปุ่น..."[8]

นอกจากแนวคิดเบื้องต้นด้านเรื่องราวและเรื่องของเครื่องดนตรีดังที่กล่าวไปแล้วนี้ ผู้ประพันธ์ยังมีแนวคิดที่ผสานลักษณะของการจัดการระดับเสียง (Pitch Organization) 3 แบบเข้าด้วยกัน คือ 1) การใช้ Set class (0137) เป็นดังโมทีฟหลักของบทประพันธ์ แต่จะมีการพัฒนาเซตนี้ออกไปด้วยวิธีการต่าง ๆ 2) การใช้ลักษณะการประสานเสียงแบบ Tonal (แต่มิได้ใช้ตามขนบ โดยที่หลายครั้งเป็นการใช้แบบ Non-functional Harmony) และ 3) มีการใช้ระบบเสียงแบบลูกผสม (Hybrid Tuning System) กล่าวคือ จะไม่มีการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยหรือเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ใช้บทเพลงนี้อย่างฆ้องวงและเสียงจากวัฒนธรรมอื่นที่บันทึกมาให้อยู่ในระบบ 12 เสียง (Twelve-tone equal temperament) ของดนตรีตะวันตกแต่อย่างใด แต่จะจัดวางเสียงเหล่านั้นให้เกิดผลทางดนตรีที่น่าสนใจขึ้นมาแทน

ด้านจังหวะและพื้นผิว (Texture) มีการใช้เทคนิคแบบต่าง ๆ เพื่อให้สอดรับกับแนวคิดของบทประพันธ์ เช่น การใช้จังหวะของเพลงพื้นบ้านหรือจังหวะเลียนแบบ ทั้งไทย จังหวะดั้งเดิมของมโหระทึกในจีน เวียดนาม และชาวกะเหรี่ยง ที่ผู้ประพันธ์พบใน YouTube และจังหวะอื่น ๆ ของดนตรีในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และใช้ Polyrhythm, Polytempo, Irregular Rhythm, Interlocking ส่วนด้านพื้นผิว มีการใช้ผสมกันทั้ง Monophony, Heterophony, Homophony, Polyphonic Stratification, Polyphony จนถึงการใช้เทคนิค Indeterminacy (หรือการไม่ตัดสินใจ) เพื่อให้ได้ลักษณะเหมือนการประโคม และให้เกิดความหลากหลายตามเรื่องราวที่กำหนดไว้

วิเคราะห์บทประพันธ์ (Analysis)

ส่วนนี้เป็นอรรถาธิบายบทประพันธ์เพลงโหมโรงหรทึกในเชิงเทคนิคการประพันธ์ โดยจะเริ่มจากโครงสร้าง วัตถุดิบที่ใช้ โมทีฟหลักและการพัฒนาโมทีฟ และจังหวะสำคัญต่าง ๆ ตามลำดับ

โครงสร้าง (Structure)

บทประพันธ์เพลงโหมโรงหรทึก[9] สามารถแบ่งเป็น 6 ท่อน คือ Introduction, A-D และ Coda[10] โดยแบ่งได้เป็น 2 ช่วงใหญ่ คือ Introduction-B และ C-Coda (ดังตารางที่ 1)

---

[8] Pierre Boulez, *Le marteau sans maître* (Vienna: Universal Edition, 1955), Preface, V.

[9] ดูโน้ตของบทเพลงนี้ได้โดยการสแกน QR Code ในช่วงสรุปท้ายบทความ

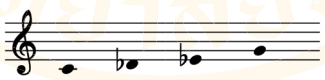
[10] ทั้ง 6 ท่อนนี้ ไม่ตรงกับ rehearsal mark ในบทเพลง ดังนั้นให้ดูตามเลขห้องของบทเพลงจะตรงกันมากกว่า

ตารางที่ 1 แสดงโครงการสร้างของบทประพันธ์เพลง
ที่มา : ผู้วิจัย

Introduction	A	B	C	D	Coda
ห้องที่ 1-23	**ห้องที่ 24-65**	**ห้องที่ 66-121**	**ห้องที่ 122-146**	**ห้องที่147-148**	**ห้องที่ 149-201**
จากเสียงปี่โนราเป็นความวุ่นวายโกลาหลของโลกในปัจจุบันที่ค่อย ๆ ถูกลดระดับหรือเป็นการลอกออกทีละชั้น	เสียงของมโหระทึกต่อด้วยเสียงของฆ้องกลอง ปี่น้ำเต้า และแคน	เสียงของฆ้องที่พัฒนาเป็นเสียงของแนวโกเตกันในวงกาเมลันและเสียงของซอเรอบับ	ช่วงเปลี่ยนผ่านความโกลาหลหรืออาจเป็นพัฒนาการจากเสียงใหม่ ๆ ที่เข้ามายังสุวรรณภูมิผ่านการค้าขายและโลกาภิวัตน์	การผสมผสานระหว่างฆ้องและเสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์สมัยใหม่ โดยเฉพาะที่ได้จากวัฒนธรรมอเมริกัน แต่อยู่ในบทเพลงสำเนียงลาว	ท่อน Coda ที่มีลักษณะการจบด้วยลูกหมดอย่างดนตรีไทย
เลียนแบบรัว 3 ลา แต่ใช้วัตถุดิบที่มีลักษณะแบบ Atonal ที่แต่ละครั้งจะลดระดับของเสียง Dissonance และความโกลาหลลง จนเหลือเพียงเสียงของเปียโนและฆ้อง	เป็นบทเพลงระบำที่เริ่มจากเสียงมโหระทึก 5 ครั้ง แล้วต่อด้วยเสียงของดนตรีที่มีลักษณะคล้ายดนตรีในตอนเหนือของไทยจนถึงตอนใต้ของจีน	เป็นเสียงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อเลียนแบบเสียงของแนวโกเตกัน (Kotekan) ในวงกาเมลัน โดยมีท่อนเชื่อมคั่นระหว่างทำนองหลัก 2 เที่ยว	เป็นท่อน Variation ของ Introduction แต่เปลี่ยนลักษณะของเสียงให้เป็น Tonal มากยิ่งขึ้น มีเสียงอย่างดนตรีไทยทั้งปี่พาทย์ เสียงแบบเพลงร้องของไทย และจังหวะดนตรีแบบอีสาน เป็นการรัว 3 ลาอีกครั้ง	ท่อนนี้มีการด้นฆ้องวง ซึ่งบรรเลงเดี่ยวเพลงลาวแพน แต่กลุ่มเครื่องจังหวะจะมีซินธิไซเซอร์เป็นหลัก โดยจะบรรเลงเสียงแบบ Electronic Dance Music (EDM) พร้อมกับการด้นเสียงประสานโดยเปียโนด้วย Set class (0137)	เริ่มจากการเชื่อมระหว่างท่อน D โดยใช้เสียงเพนทาโทนิกเหมือนท่อนที่แล้ก่อนจะเปลี่ยนระบบเสียงเป็น Pelog[11] ซึ่งมีที่มาจาก Set class (0137) และผสมทำนองทั้งจากท่อน B และ C เข้าด้วยกัน แล้วจบด้วยลักษณะอย่างลูกหมดในดนตรีไทย

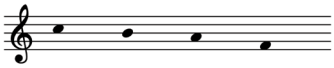
วัตถุดิบที่ใช้ในบทประพันธ์ (Composition Materials)

ประกอบด้วยวัตถุดิบหลักซึ่งเป็นแกนของบทเพลงและวัตถุดิบเสริมซึ่งมีบทบาทเป็นครั้งคราว วัตถุดิบหลักประกอบด้วย Set class (0137) ซึ่งเป็น All-interval, 4-note chord ดังภาพที่ 3



ภาพที่ 3 Set class (0137) แบบ Prime ซึ่งเป็น All-interval, 4-note chord
ที่มา : ผู้วิจัย

[11] ระบบเสียงแบบหนึ่งของดนตรีกาเมลัน มีการอภิปรายเรื่องนี้โดยสังเขปต่อไปในบทความ

ซึ่งสามารถแปลงในรูปของการพลิกกลับ (ภาพที่ 4)

ภาพที่ 4 Set class (0137) แบบ Inversion
ที่มา : ผู้วิจัย

ทั้งสองเป็นวัตถุดิบที่สำคัญที่สุดในบทประพันธ์เพลงนี้ เนื่องจากมีคุณลักษณะพิเศษคือมีขั้นคู่ที่สามารถสร้างได้จากโน้ตชุดนี้ครบทุก Interval class (Vector = 123456) และมีเสียงที่สามารถสร้างเสียงประสานแบบ Tonal ได้ วัตถุดิบทั้งสองจะถูกนำไปปรับแปลงด้วยวิธีการต่าง ๆ โดยนำมาใช้คล้ายเป็นโมทีฟของบทเพลง แล้วจึงดัดแปลงต่อหลายรูปแบบ ทั้งด้านลำดับ (Pitch-class Order) ที่มีการย้อน (Retrograde) ในกลุ่มที่เป็น Prime และ Inversion ทั้งด้านระดับเสียงที่มีการย้ายระดับเสียง การขยายระดับเสียง รวมถึงการใช้เป็นคอร์ดในแนวตั้ง การแปลงไปใช้ส่วนจังหวะหลายแบบ และการตัดทอน ประกอบและเพิ่มเติมจนสามารถสร้างเป็นทำนอง แนวสอดประสาน และเสียงประสานของบทเพลงขึ้นมาได้ (จะแสดงให้เห็นต่อไปในบทความนี้)

วัตถุดิบหลักอีกอย่างคือกระสวนจังหวะง่าย ๆ ของกลองมโหระทึกซึ่งพบได้ทั้งที่ตอนใต้ของจีน[12] และที่เวียดนาม[13] มีลักษณะพื้นฐานดังภาพที่ 5 กระสวนจังหวะทั้งสองจะถูกใช้อย่างตรงไปตรงมา จะถูกดัดแปลง แปร ตัดทอน เร่งความเร็ว ประดับประดาไปโดยตลอดทั้งเพลง

ภาพที่ 5 กระสวนจังหวะง่าย ๆ ของกลองมโหระทึกจากจีน (ซ้าย) และเวียดนาม (ขวา)
ที่มา : ผู้วิจัย

วัตถุดิบเสริมนั้นคือวลีของดนตรี (Musical phrase/Figuration) ที่เป็นตัวแทนทางดนตรีของวัฒนธรรมต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งทำนอง กระสวนจังหวะ หน้าทับ หรือแม้แต่บทเพลงที่ถูกนำมาใช้ ส่วนนี้มีทั้งที่เป็นเสียงดนตรีพื้นถิ่น ทำนองแบบดนตรีไทยราชสำนัก ทำนองเพลงจากดนตรีตะวันตก ไปจนถึงเสียงของดนตรีแบบ EDM (Electronic Dance Music) ที่ถูกนำมาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้านและดนตรีปี่พาทย์ เป็นต้น (ในบทความนี้มิได้นำมาวิเคราะห์ด้วย)

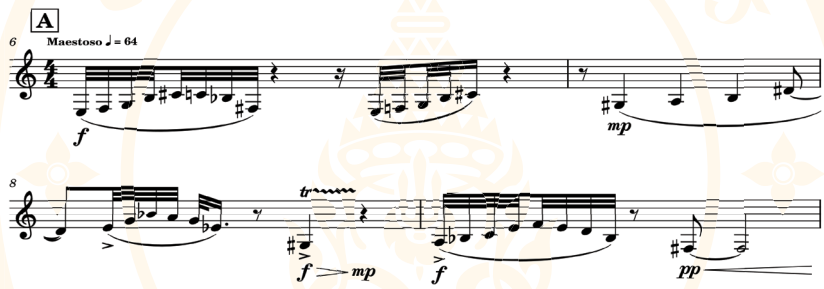
[12] “**丽哉勐僚** (1) **銅鼓文化** / Discovery of the Mysterious Zhuang (1) Bronze Drum Culture,” HB Liao, YouTube video, Accessed in April 27, 2022, https://youtu.be/ts0GSlElTfE?t=402.

[13] “Trống đồng: “Báu vật” thiêng của người Lô Lô | VTC16,” KÊNH VTC16, YouTube video, Accessed in April 27, 2022, https://youtu.be/S1UPA8E9qvU?t=661.

โมทีฟหลักและการพัฒนาโมทีฟ (Motives and Motivic Development)

โมทีฟหลักของบทประพันธ์เพลงโหมโรงหรทึก มีที่มาจากกลุ่มเสียง Set class (0137) ดังที่กล่าวไปแล้ว โมทีฟหลักนี้เป็นเสมือนตัวเชื่อมบทเพลงที่มีทำนองหรือสไตล์ดนตรีหลากหลายเข้าด้วยกัน ปรากฏในรูปแบบต่าง ๆ ที่เห็นเด่นชัดและมีหน้าที่แตกต่างกันพอสังเขปดังต่อไปนี้[14]

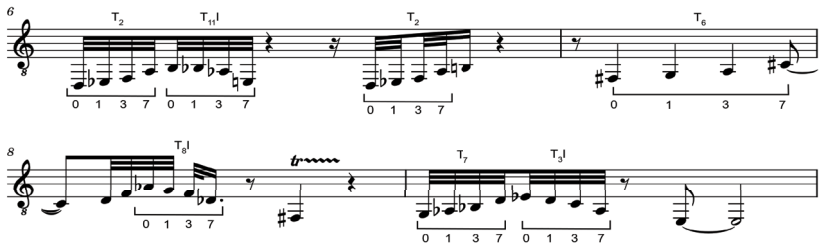
ช่วง Introduction ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจมาจากเพลงรัวในดนตรีไทย โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ที่มีลักษณะอย่างการประโคม ซึ่งนักดนตรีสามารถบรรเลงตาม “ทาง” ของตนเองอย่างเป็นอิสระจากกัน ลักษณะเช่นนี้สร้างพื้นผิวของดนตรีที่มีเสียงของจังหวะแบบออัตรา (Ametric) ขึ้น[15] อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์มีแนวคิดที่จะค่อย ๆ เปลี่ยนลักษณะของดนตรีให้เริ่มจากพื้นผิวที่อิสระแบบออัตราอย่างมากตอนเริ่มต้นเพลง จากนั้นให้มีจังหวะที่นับได้มากยิ่งขึ้นในท่อน A (ห้องที่ 6 ถึง 13) ซึ่งใช้จังหวะแบบหลากอัตรา (Polymetric-Polytempo) เป็นเสมือนการรัวลาที่ 2 และท้ายท่อน ห้องที่ 14-23 ซึ่งมีจังหวะง่าย ๆ จะเป็นดังการรัวลาที่ 3

ท่อน A เริ่มต้นด้วยโมทีฟหลักบนแนวเบสคลาริเน็ต ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 แสดงโน้ตเพลงช่วงเริ่มต้นท่อน A ห้องที่ 6-9 แนวเบสคลาริเน็ต ใน บีแฟลต (เสียงจริงต่ำกว่าโน้ตที่บันทึก คู่ 9 เมเจอร์)
ที่มา : ผู้วิจัย

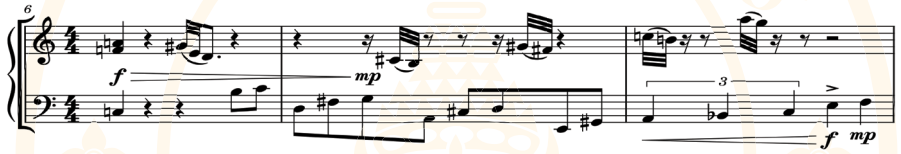
ภาพนี้เป็นโน้ตเพลงซึ่งมีการใช้ Set class (0137) อย่างค่อนข้างตรงไปตรงมา 2 แบบ คือ แบบ Prime และ Inversion โดยมีการเปลี่ยนส่วนจังหวะ หรือตัดทอนและขยายระยะห่างของเสียง (ภาพที่ 7)

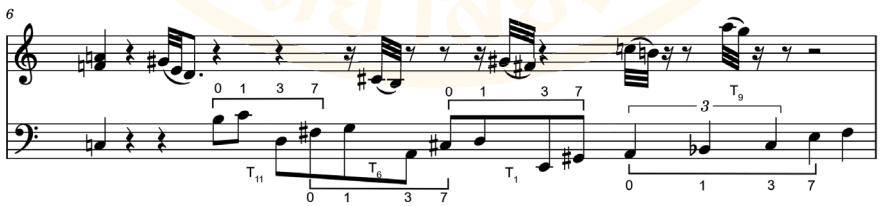
[14] ในบทความนี้จะยกการพัฒนาโมทีฟมาเพียงบางช่วง (ท่อน A ท่อน C และท่อน H) ของบทประพันธ์เพลงเท่านั้น

[15] หมายถึงจังหวะที่แต่ละแนวมีจังหวะในการบรรเลงเป็นอิสระจากทั้งกรอบของกระสวนจังหวะ จากเส้นกั้นห้อง และจากแนวอื่น

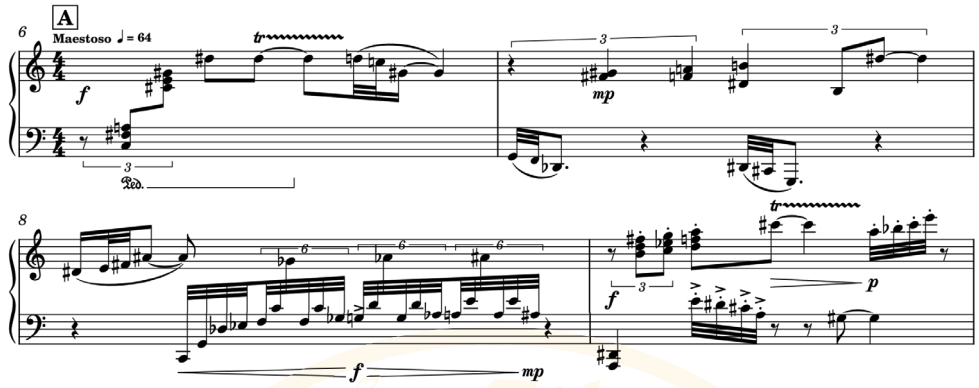


ภาพที่ 7 โน้ตเพลงช่วงเริ่มต้นท่อน A ห้องที่ 6-9 แนวเบสคลาริเน็ต ใน บีแฟลต แสดงให้เห็น Set class (0137) ใน Transposition และ Inversion (ปรับเป็นบันไดเสียงคอนเสิร์ต)
ที่มา : ผู้วิจัย

ในช่วงเดียวกัน (ห้องที่ 6-8) แนวมาริมบาจะบรรเลงกลุ่มโน้ตนี้เช่นกัน แต่มีการย้ายคู่แปดและกลุ่มเสียงนี้ถูกจัดจังหวะไปอีกแบบ พิจารณาภาพที่ 8

ภาพที่ 8 แนวมาริมบาท่อน A ห้องที่ 6-8
ที่มา : ผู้วิจัย

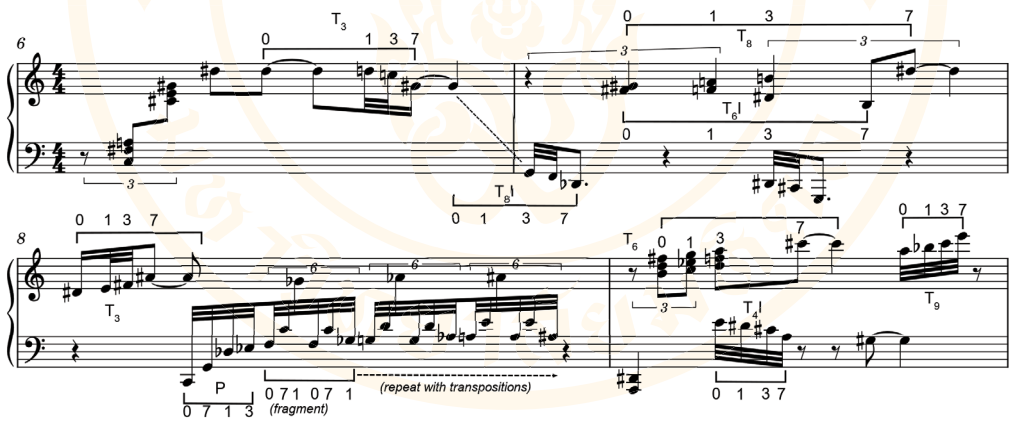
จะเห็นว่ากลุ่มของ Set class (0137) ในแนวมือซ้ายถูกปรับจังหวะและซ้อนทับกันอยู่ ซึ่งเริ่มจาก T_{11}, T_6, T_1 และ T_9 ตามลำดับ โดยกลุ่มเสียง 3 ชุดแรกนั้น ถูกจัดวางให้ทับซ้อนกัน ส่วนกลุ่มสุดท้ายมีจังหวะที่ยืดออก ดังภาพที่ 9

ภาพที่ 9 Set class (0137) ในแนวมาริมบา ห้องที่ 6-8
ที่มา : ผู้วิจัย

ลักษณะการซ้อนทับเช่นนี้พบบนแนวเปียโนในห้องที่ 6-9 เช่นกัน แต่จะมีการสลับลำดับของ Set class (0137) ทั้งยังมีการตัดทอนกลุ่มเสียงนี้ก่อนนำมาใช้ และยังมีการเพิ่มโน้ตแบบทบขั้นคู่ 3 (Triadic Chord) อีกด้วย พิจารณาภาพที่ 10



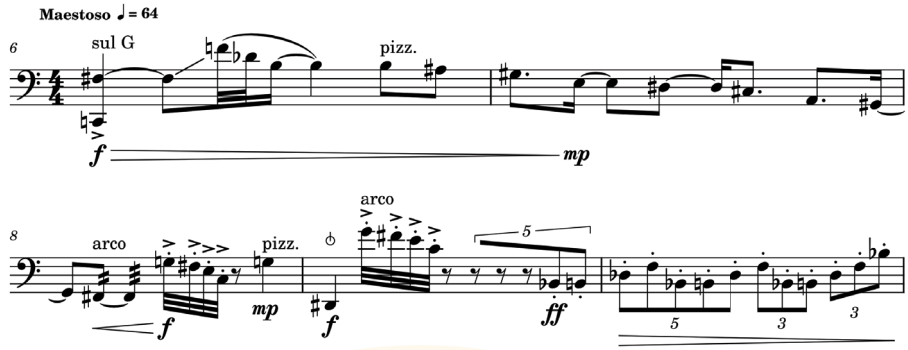
ภาพที่ 10 โน้ตเพลงเปียโนท่อน A ห้องที่ 6-9
ที่มา : ผู้วิจัย

พบกระบวนการต่าง ๆ ที่สร้างจาก Set class (0137) ทำให้เกิดพื้นผิวดนตรีที่ซับซ้อน มีความหลากหลายแต่ก็มีเอกภาพในเวลาเดียวกัน ในภาพที่ 11 จะเห็นการใช้กลุ่มเสียงนี้แบบต่าง ๆ เช่น การพลิกกลับในห้องที่ 6 (T_3I) การพลิกกลับและข้ามคู่แปด (T_8I) ซ้อนและดำเนินทิศทางตรงกันข้าม (Contrary Motion) ในห้องที่ 7 (T_8 และ T_6I) สลับลำดับของโน้ตและตัดทอนโน้ตแล้วเล่นวนในห้องที่ 8 (P และส่วนที่เล่นวน) เพิ่มโน้ตทบคู่ 3 แบบ Triadic Chord เป็นคอร์ดในห้องที่ 9 (T_6)



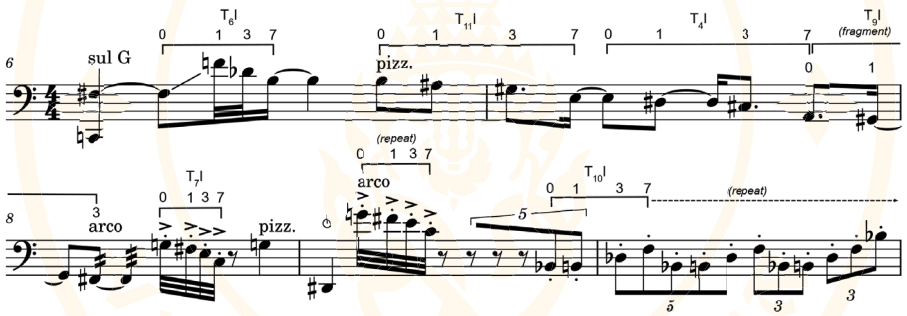
ภาพที่ 11 แสดงการวิเคราะห์กลุ่มเสียง Set class (0137)
ในรูปแบบต่าง ๆ ของแนวเปียโนห้องที่ 6-9
ที่มา : ผู้วิจัย

แนวเชลโลก็มีการใช้โมทีฟนี้เช่นกัน โดยแสดงลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีที่มีทั้งเสียงคล้ายเสียงร้อง เสียงดีด (Pizzicato) เสียงกระแทกพร้อมกับ Tremolo เป็นโน้ตเขบ็ตสามชั้น และเสียงเหมือนเพอร์คัสชันด้วยเทคนิค Bartók Pizzicato



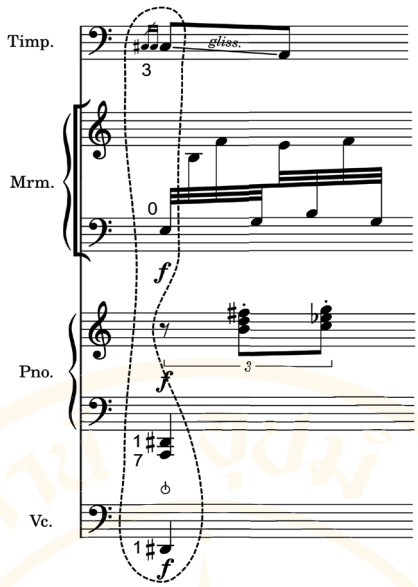
ภาพที่ 12 แนวเชลโลท่อน A ห้องที่ 6-10
ที่มา : ผู้วิจัย

มีการใช้ Set class (0137) ในรูปแบบพลิกกลับเป็นส่วนใหญ่ เรียงลำดับจาก T_6I ในห้องที่ 6 $T_{11}I$ ในห้องที่ 6-7 T_4I ในห้องที่ 7 T_9I ในห้องที่ 7-8 T_7I ในห้องที่ 8 และ 9 จากนั้นเป็น T_{10} ซึ่งเริ่มจากท้ายห้องที่ 9 และวนซ้ำไปในห้องที่ 10 (ภาพที่ 13)

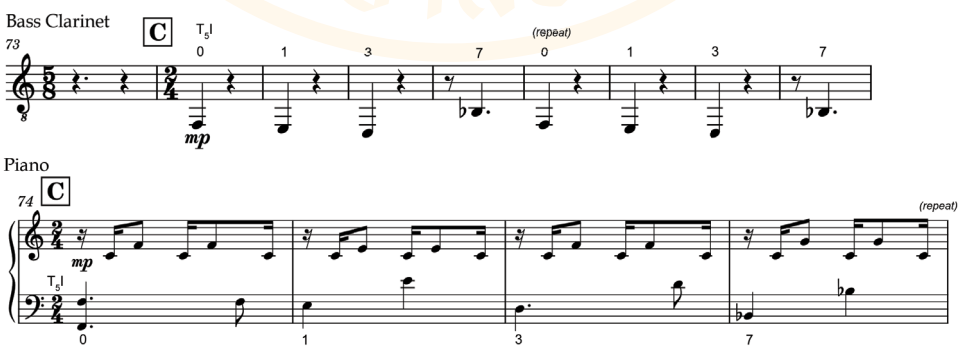
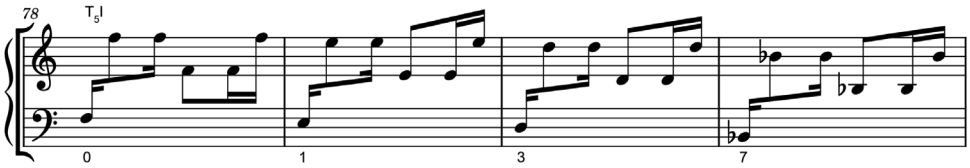


ภาพที่ 13 แสดงการวิเคราะห์กลุ่มเสียง Set class (0137)
ในรูปแบบต่าง ๆ ของแนวเชลโลห้องที่ 6-10
ที่มา : ผู้วิจัย

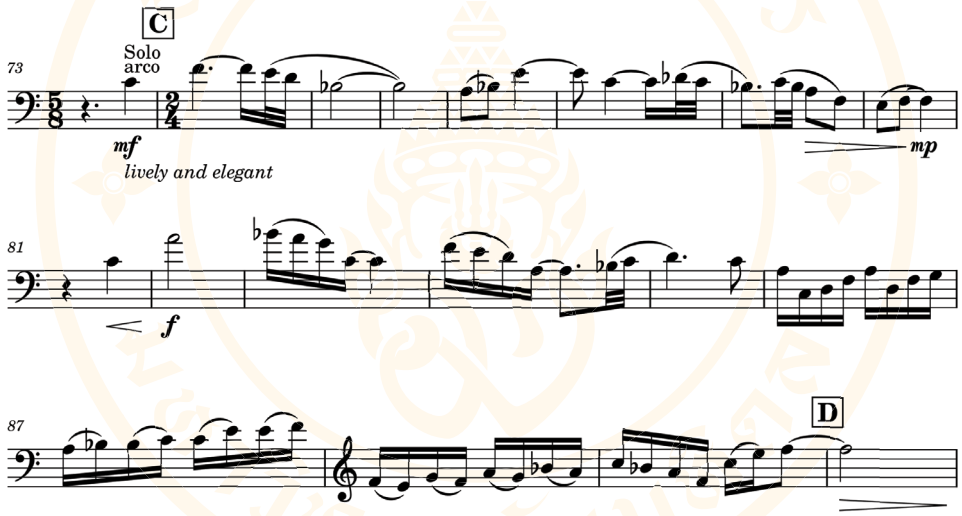
บางครั้ง Set class (0137) นี้จะปรากฏบนหลายแนวประกอบกันเป็นเสียงประสานแนวตั้ง เช่น ห้องที่ 9 แนวทิมปานี มาริมบา เปียโนแนวมือซ้าย และเชลโล ดังภาพที่ 14



ภาพที่ 14 แสดงการใช้ Set class (0137) T_4I เป็นเสียงประสานแนวตั้ง
ที่มา : ผู้วิจัย

การพัฒนาโมทีฟในท่อน C ปรากฏการใช้ Set class (0137) บนแนวดนตรี 3 แนว คือ แนวเบส แนวประสาน และแนวทำนอง แนวเบสบรรเลงโดยเบสคลาริเน็ตผสมกับแนวเปียโนมือซ้าย (ภาพที่ 15) แนวประสานบรรเลงโดยมาริมบา (ภาพที่ 16) ส่วนแนวทำนองซึ่งมีการพัฒนาโมทีฟไปมากกว่าแนวอื่น ๆ บรรเลงโดยเชลโล (ภาพที่ 17) การใช้ในท่อนนี้มีความแตกต่างจากท่อน A เป็นอย่างมาก เนื่องจากผู้ประพันธ์ใช้เสียงเหล่านี้แบบไม่ซับซ้อน เพื่อให้ทำนองบนแนวเชลโลได้ยินชัดเจน แม้ว่าวงดนตรีทั้งวงจะบรรเลงพร้อมกันก็ตาม พื้นผิวดนตรีที่เรียบง่ายนี้ ผู้ประพันธ์ได้รับอิทธิพลจากลักษณะการสอดประสานอย่างดนตรีกาเมลัน (ภาพที่ 18) ซึ่งมักใช้เทคนิค Heterophony และ Interlocking ระหว่างแนวดนตรี (ตารางที่ 2) ดังจะเห็นได้จากจังหวะที่รับกันไปมาระหว่างมาริมบา กลองแขกทั้ง 2 ใบ ทิมปานี และเปียโน (ภาพที่ 19)

ภาพที่ 15 แนวเบสคลาริเน็ตและเปียโนท่อน C ซึ่งมีการใช้ Set class (0137) T_5I เป็นแนวเบส
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 16 แนวมาริมบาท่อน C มีการใช้ Set class (0137) T_5I เป็นแนวประสาน
ที่มา : ผู้วิจัย

แนวเชลโลซึ่งเป็นทำนองหลักอีกทำนองของบทประพันธ์เพลงนี้ เริ่มต้นด้วยการส่งทำนองแบบดนตรี Tonal อย่างชัดแจ้ง คือ การใช้โน้ต C ส่งไปยังโน้ต F ทำให้เห็นว่าทำนองนี้เหมือนอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ อย่างไรก็ดี แท้จริงทำนองนี้ก็ยังใช้ Set class (0137) เป็นตัวตั้งนั่นเอง ดังพบได้ในโน้ต 4 ตัวแรกของห้องที่ 74-76 (T_5I) ซึ่งเป็นโน้ตชุดเดียวกันกับแนวเบสและแนวประสานที่กล่าวไปแล้ว ต่อมาโน้ต 4 ตัวในห้องที่ 77-78 ซึ่งมีโน้ต A, B♭, E และ C นั้น สามารถมองเป็นการจัดลำดับใหม่ของ (0137) T_9 ได้



ภาพที่ 17 แนวเชลโลท่อน C กับการใช้ Set class (0137) เป็นโมทีฟอย่างในดนตรี Tonal พร้อมทั้งมีการปรับเปลี่ยนกลุ่มเสียงดังกล่าวอย่างอิสระ
ที่มา : ผู้วิจัย

จากนั้น เป็นการตัดทอนโมทีฟให้สั้นลง แล้วใช้ซ้ำ (D♭, C, B♭) และ (C, B, A) จากนั้นก็มีการปรับระยะห่างของโน้ต จนได้วลีในห้องที่ 83-84 แล้วจึงพัฒนาต่อไปอย่างอิสระมากขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 86-90 โดยให้ทำนองนี้ดำเนินไปอย่างสอดคล้องกับแนวเบสและแนวประสานในลักษณะของดนตรี Tonal ส่วนห้องที่ 87 นั้น โน้ตในจังหวะตก ♪ (A, B♭, C, E) ก็เป็น (0137) เช่นกัน ด้านเสียงประสาน อาจตีความเสียงประสานในห้องที่ 74-77 ว่า มีคอร์ดเป็น F Major, C7/E, B♭add2/D, B♭ Major9 เป็นต้น (โปรดดูสกอร์เพลงซึ่งมี QR code ลิงก์ในตอนสรุปบทความประกอบ)

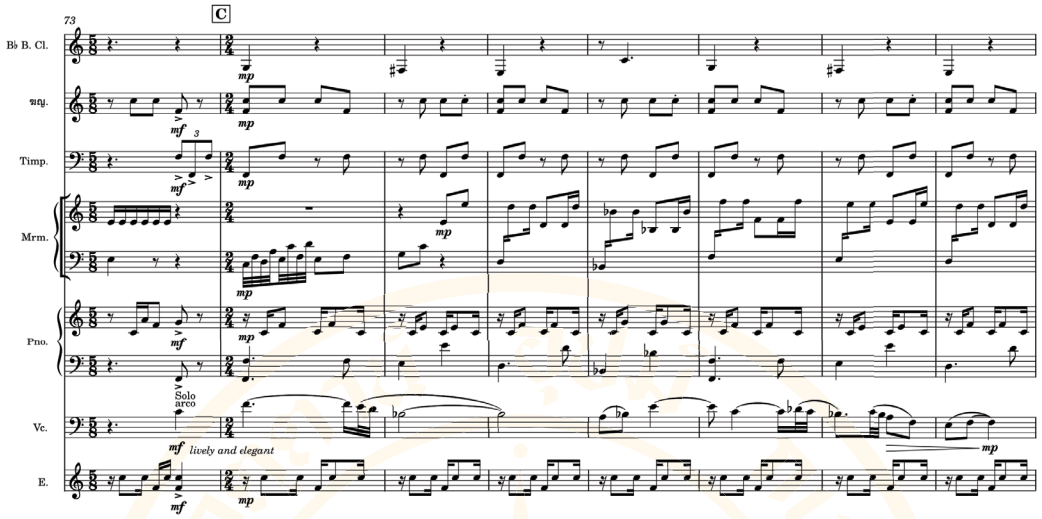
ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า ท่อน C ผู้ประพันธ์ใช้ลักษณะของจังหวะที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีกาเมลัน ตารางที่ 2 แสดงถึงกระสวนจังหวะในแนวโกเตกัน (Kotekan) ซึ่งเป็นแนวเสียงสูงของดนตรีกาเมลันบาหลี แนวโกเตกันนี้ มักเรียกว่าเป็นแนวที่เล่นสลับกัน (Interlocking Parts)[16] ภาพที่ 18 แสดงเครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวโกเตกัน

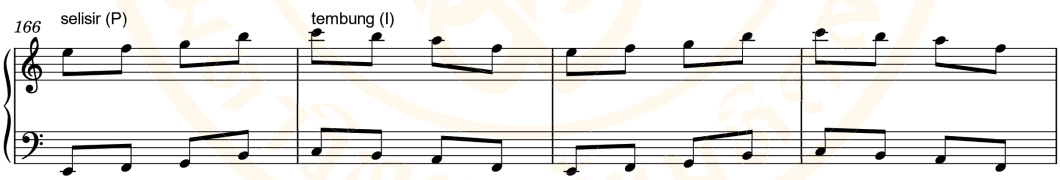
ตารางที่ 2 แสดงส่วนจังหวะแนวโกเตกันในดนตรีกาเมลันบาหลี
ที่มา : Michael Tenzer, *Balinese Music* (Berkeley: Periplus Editions, 1991), 47.

Sangsih tones:	S S	S S S	S S S	S S
Polos tones:	P P P	P P	P P P	P P P
Calung tones:	C - - -	- - - -	C - - -	- - - -
Jegogan tones:	J - - -	- - - -	- - - -	- - - -
Kempli beat:	K	K	K	K

ภาพที่ 18 ลักษณะการบรรเลงโกเตกันในดนตรีกาเมลันบาหลี ด้วยเก็นแดร์ (Gender) คู่
ที่มา : Michael Tenzer, *Balinese Music* (Berkeley: Periplus Editions, 1991), 45.

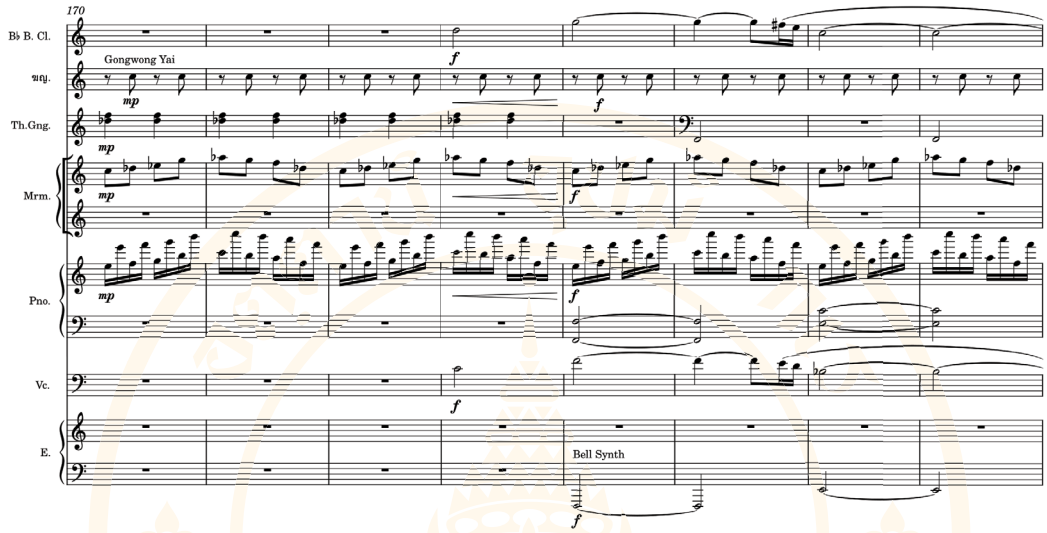
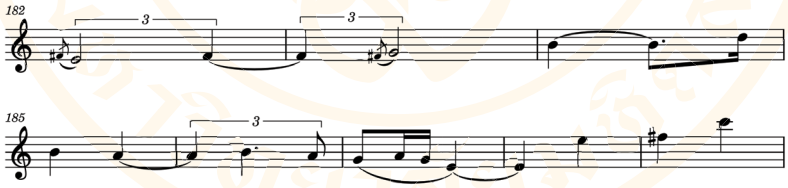
[16] Michael Tenzer, *Balinese Music* (Berkeley: Periplus Editions, 1991), 46.

เมื่อผสานเครื่องต่าง ๆ เข้าด้วยกันแล้ว ท่อน C จึงมีลักษณะเลียนแบบดนตรีกาเมลันบาหลี ดังภาพที่ 19

ภาพที่ 19 แสดงท่อน C ที่มีแนวเชลโลเป็นทำนอง ส่วนแนวอื่น ๆ ได้รับอิทธิพล จากดนตรีกาเมลันบาหลี (แนวฆ้องวงใหญ่ และ electronics จะบรรเลงกลองแขก)
ที่มา : ผู้วิจัย

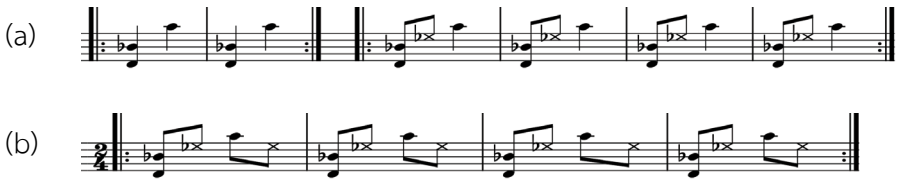
ท่อน H ห้องที่ 161 ใช้ Set class (0137) อีกครั้งอย่างตรงไปตรงมา ทั้งในรูป P และรูป I โดยที่ควรเสริมไว้ ณ ที่นี้ด้วยว่า กลุ่มเสียงที่เลือกมานี้ เมื่อใช้ทั้งสองรูปจะให้เสียงที่เลียนแบบระบบเสียงเปล็อก (Pelog) ทั้งโมด Selisir (P) และโมด Tembung (I)[17] ดังแนวเปียโนในภาพที่ 20

ภาพที่ 20 แสดงท่อน H ซึ่งมีเสียงแบบโมด Selisir และ Tempung ในระบบเสียงเปล็อก
ที่มา : ผู้วิจัย

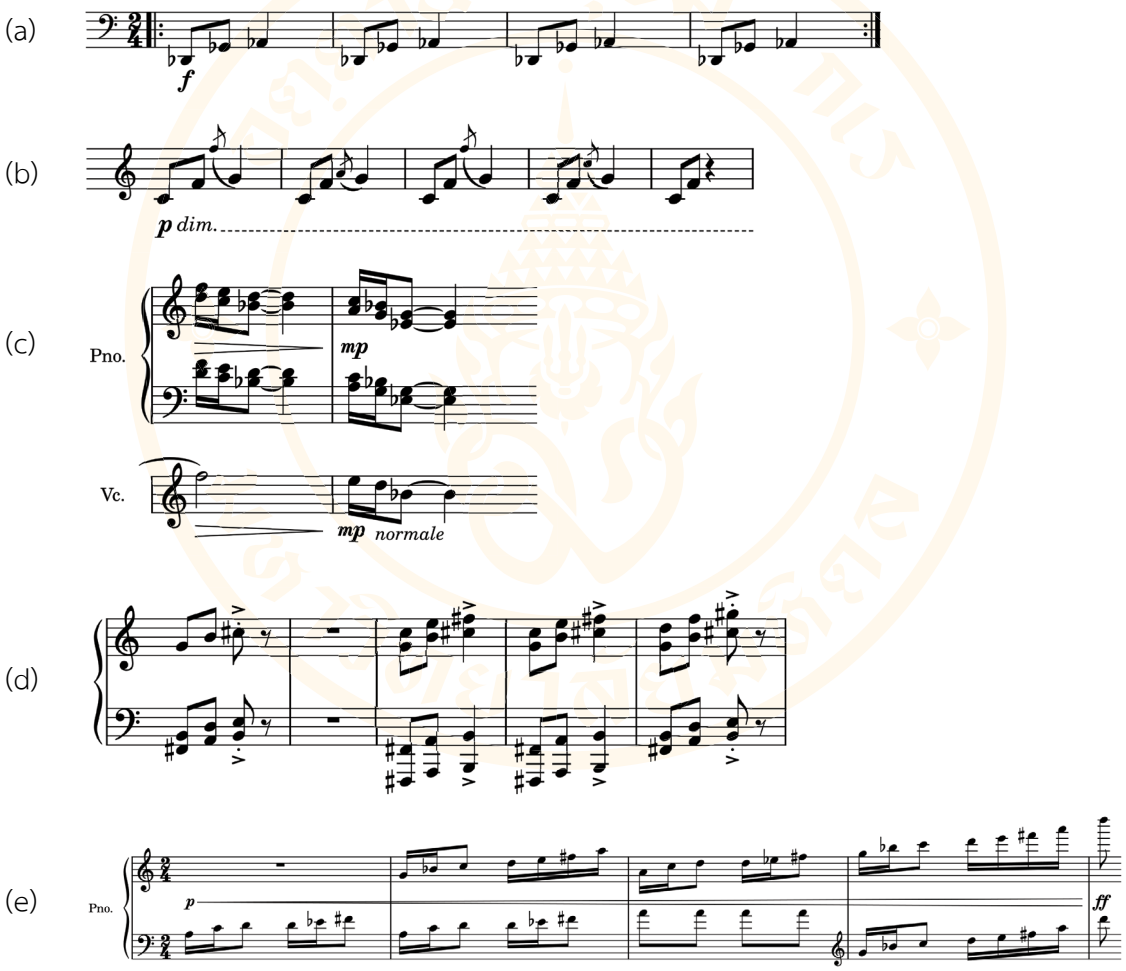
แนวดนตรีนี้จะบรรเลงผสมผสานกับแนวมาริมบา ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องโหม่งหลายขนาด เสียงเปียโนมือซ้ายและเสียงซินธิไซเซอร์ที่สังเคราะห์ขึ้นเพื่อเลียนแบบเสียงระฆัง (ภาพที่ 21) ก็อาจทำให้นึกถึงวงกาเมลันได้เช่นกัน ช่วงนี้แนวมาริมบาและแนวเปียโนบรรเลงอยู่ต่างบันไดเสียงกัน ส่วนเสียงฆ้องวงนั้นจะต่ำกว่าโน้ตที่บันทึกประมาณ 1 Semitone กับอีกราว 10 Cents เนื่องจากบทประพันธ์เพลงนี้มิได้เทียบเสียงฆ้องวงให้อยู่ในบันไดเสียงตะวันตก ทำให้เกิดลักษณะแบบ Hybrid Tuning เกิดขึ้น

[17] Michael Tenzer, *Balinese Music* (Berkeley: Periplus Editions, 1991), 32.

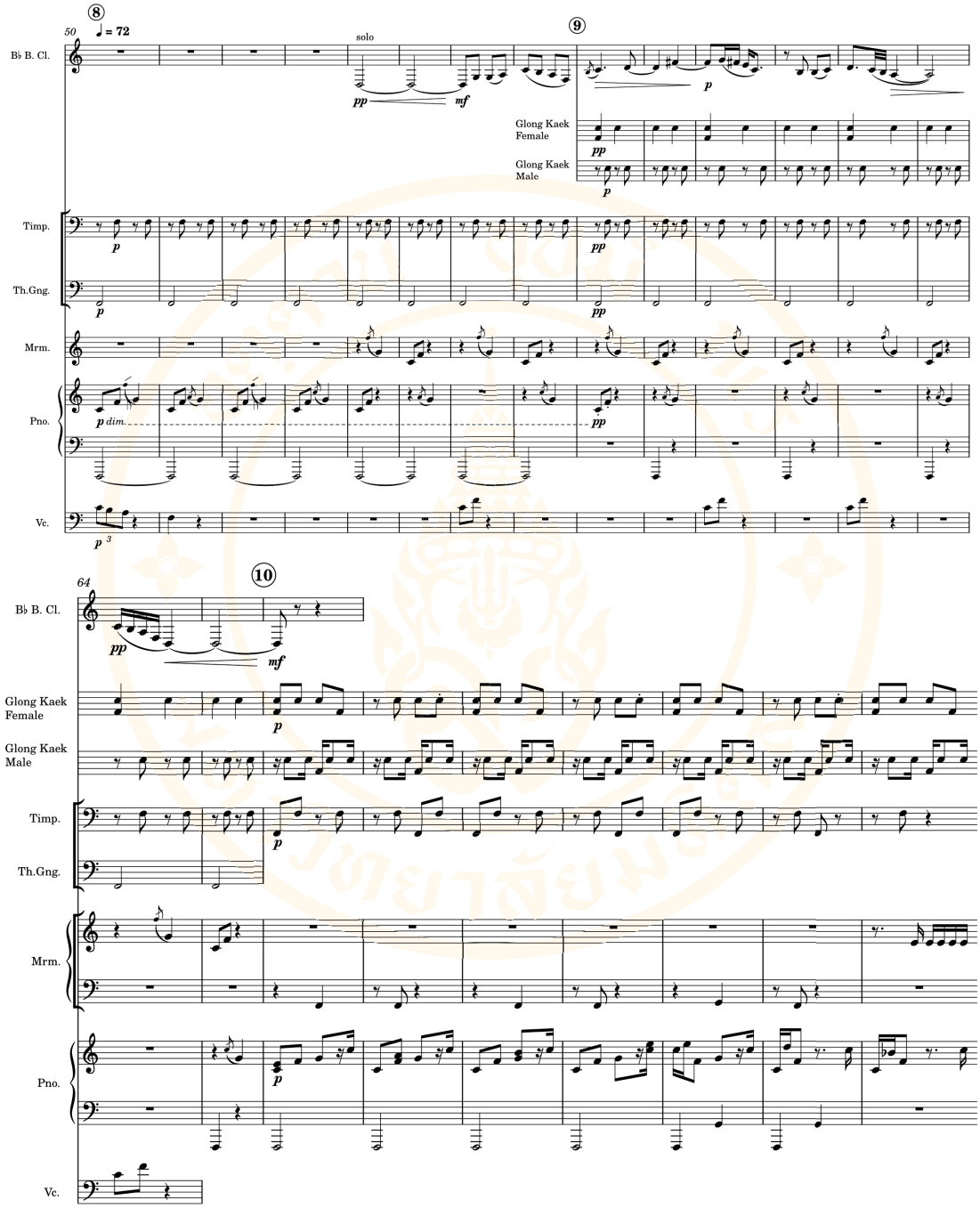
ผู้ประพันธ์เลือกใช้กลุ่มเสียงนี้ในท่อนโคดาเพื่อให้โครงสร้างของบทเพลงมีความสมบูรณ์ เพราะเป็นการนำเอา Set class (0137) กลับมาใช้ให้ได้ยินอย่างชัดเจน แต่สิ่งที่ได้ตามมาก็คือเสียงอย่างดนตรีกาเมลันทำหน้าที่เป็นแนวประกอบ (Accompaniment) ที่เหมาะสมให้แก่แนวทำนองที่ประกอบด้วยทำนองเชลโลจากท่อน C ที่กลับมาบรรเลงอีกครั้งและทำนองที่แต่งเลียนแบบทำนองเพลงร้องแบบไทยราชสำนักจากท่อน F ซึ่งบรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต (ภาพที่ 22)

ภาพที่ 21 แสดงลักษณะดนตรีที่เลียนแบบวงกาเมลันและทำนองบนเชลโล ที่เคยปรากฏในท่อน C มาแล้ว มีการใช้ Hybrid Tuning อยู่ด้วย
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 22 แนวเบสคลาริเน็ตที่แต่งขึ้นเลียนแบบเสียงร้องแบบเพลงไทยราชสำนัก ปรากฏในท่อน F และท่อน H
ที่มา : ผู้วิจัย

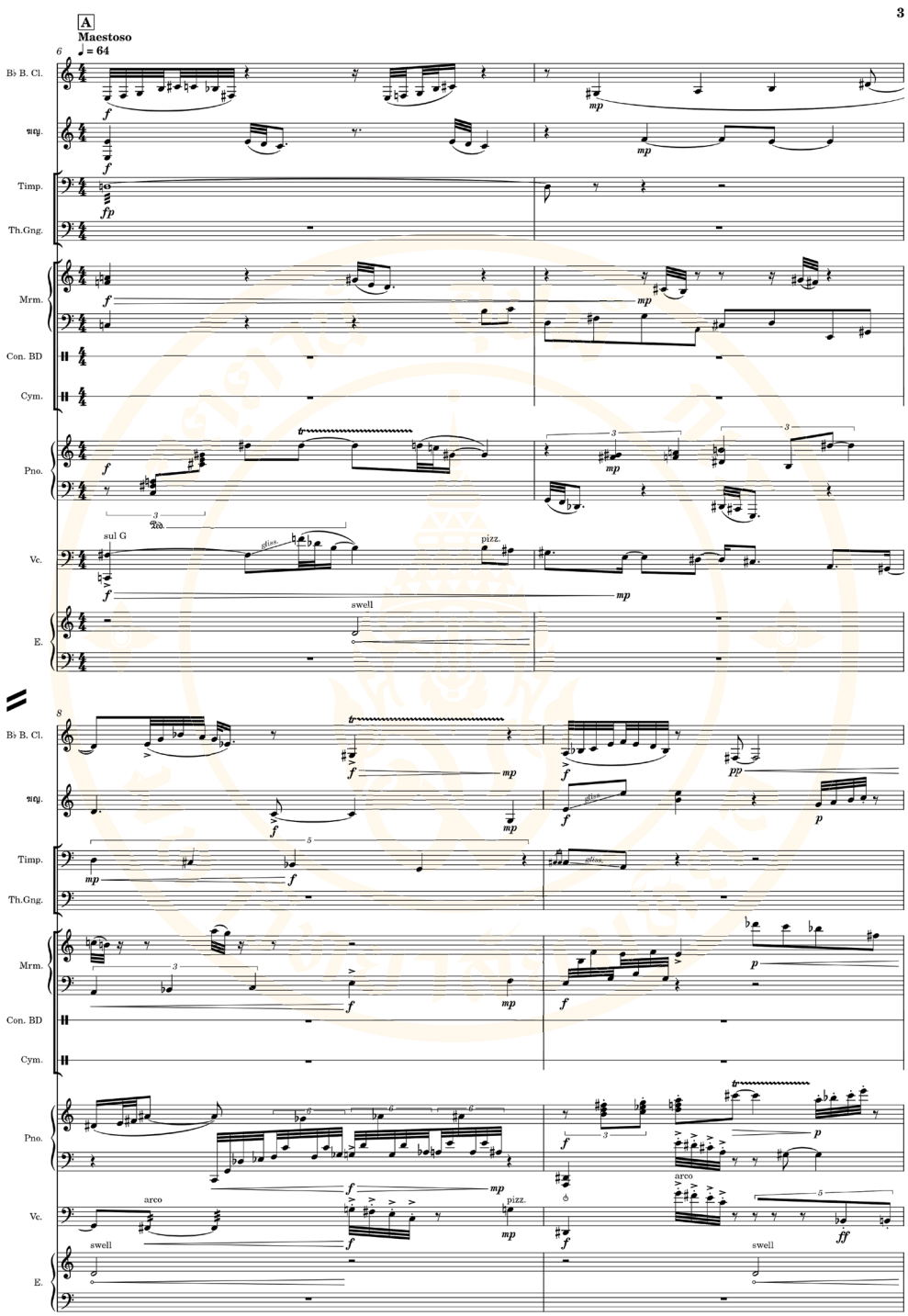
กระสวนจังหวะสำคัญ (Important Rhythmic Patterns)

บทเพลงนี้มีจังหวะสำคัญที่ใช้อยู่ 4 แบบ ซึ่งมีที่มาจากจังหวะในภาพที่ 5 อยู่ 2 แบบ ส่วนแบบที่สามเป็นการเลียนแบบเพลงรัว และแบบสุดท้ายมีที่มาจากลักษณะการบรรเลงฆ้องวง แบบแรกถอดออกมาจากจังหวะของมโหระทึก แล้วทำการลดทอนลงก่อนจะค่อย ๆ เติมให้เต็มและสร้างสีสันแบบอื่น ภาพที่ 23 เป็นจังหวะดังกล่าวในท่อน B6 ห้องที่ 31-36 (a) และห้องที่ 42-45 (b)

ภาพที่ 23 จังหวะที่ถอดจากจังหวะของมโหระทึก ทั้งแบบจีน เวียดนาม และกะเหรี่ยง[18]
ที่มา : ผู้วิจัย

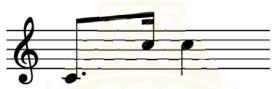
จังหวะแบบนี้ถูกนำไปพัฒนาเป็นส่วนต่าง ๆ ในบทเพลง (ภาพที่ 24) พบได้ในท่อน A ท่อน B6/7 (a) และ B8 (b) ในแนวเปียโน ท่อน D (c) ท่อน H (d) และท่อน J (e) เป็นต้น

ภาพที่ 24 จังหวะแบบต่าง ๆ ที่พัฒนาขึ้นจากหน้าทับของมโหระทึก
ที่มา : ผู้วิจัย

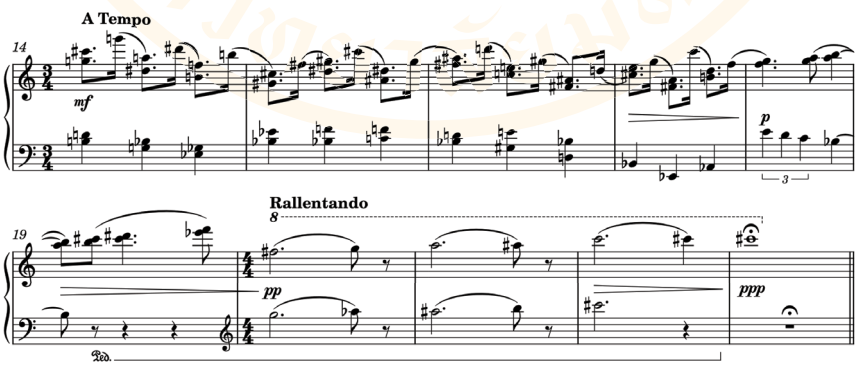
[18] "Bronze drum - Karen - Myanmar (Burma)," GEOZIK, YouTube video, Accessed in April 20, 2022, https://youtu.be/YohwiUTEuk8.

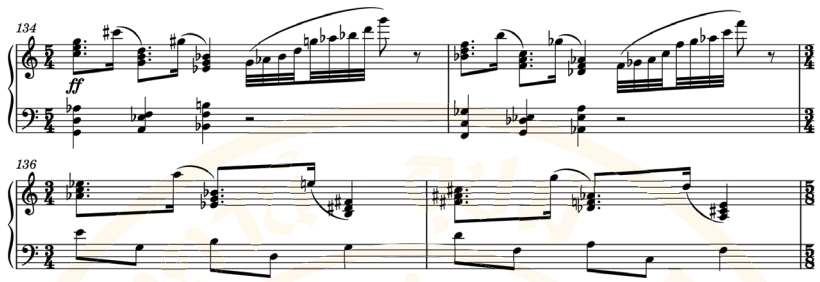
จังหวะแบบที่ 2 คือจังหวะที่พัฒนาขึ้นจากจังหวะที่ 1 จนเกิดการเล่นสลับกัน (Interlocking) ดังได้กล่าวไว้ในเรื่องโกเตกันแล้ว โปรดพิจารณาภาพที่ 25 ซึ่งปรากฏจังหวะแบบนี้ในท่อน B8/9/10 เป็นตัวอย่างหนึ่งในบทเพลง

ภาพที่ 25 แสดงจังหวะแบบเล่นสลับกัน คล้ายแนวโกเตกันในดนตรีกาเมลันบาหลี
ที่มา : ผู้วิจัย

จังหวะแบบที่ 3 คือการใช้จังหวะแบบหลากอัตรา (Polymetric-Polytempo) ซึ่งผู้ประพันธ์ได้รับอิทธิพลจากเพลงรัวที่บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ ในภาพที่ 26 แสดงจังหวะแบบนี้ในท่อน A

ภาพที่ 26 การใช้จังหวะแบบหลากอัตราในท่อน A ห้องที่ 6-9
ที่มา : ผู้วิจัย

ในภาพนี้จะเห็นอัตราจังหวะต่าง ๆ ได้มารวมกัน ตั้งแต่แนวคลาริเน็ตที่มีโน้ต 𝅘𝅥𝅯x8 (ค่าเท่ากับ ♩) และ 𝅘𝅥𝅯x4 + 𝅘𝅥𝅯x2 (ค่าเท่ากับ ♩) แล้วไปเป็น ♩ จังหวะยกในห้องที่ 7-8 ส่วนของฆ้องวงใหญ่จะเป็น ♩ ก่อนจากนั้นจะเป็น ♩ + 𝅘𝅥𝅯x2 (เท่ากับ ♪) แล้วเป็น ♩ + ♪ ซึ่งให้เสียงที่ยาวเป็น 1½ ของ ♩ แนวทิมปานีนั้น หลังจากบรรเลง 𝅝 ในห้องที่ 6 แล้ว ห้องที่ 8 เปลี่ยนอัตราเป็น 5 พยางค์ใน 𝅝 แนวมาริมบามือซ้ายบรรเลงเป็น ♪ ในห้องที่ 6-7 แล้วในห้องที่ 8 ช้าลงเป็น 3 พยางค์ใน 2 จังหวะ ก่อนที่จะเป็น ♩ (ซึ่งเท่ากับ 2 พยางค์ใน 2 จังหวะ) แนวเปียโนถูกกำหนดให้บรรเลงเหมือนการด้นอย่างอิสระ ส่วนแนวเชลโลในห้องที่ 7 บรรเลงเป็นตัว ♪ ประจุด (♪.) อย่างคงที่จนจังหวะยืดออกในห้องที่ 8 การใช้จังหวะแบบหลากอัตราเช่นนี้ผู้ประพันธ์พบว่าให้ความรู้สึกถึงความโกลาหลได้ดี กระนั้นก็ยังสามารถที่จะควบคุมทิศทางของพื้นผิวดนตรีโดยรวมได้ด้วย ดังจะเห็นได้จากจังหวะที่ 4 ห้องที่ 8 ในแนวฆ้องวง มาริมบา และเชลโล (โน้ต F♯ ที่เพี้ยนต่ำลง [ในภาพเป็นโน้ตที่ปรับระดับเสียงตามเครื่องดนตรีแล้ว] F และ G ตามลำดับ) ทำหน้าที่เป็นดังโน้ตส่ง (Pick-up note) เข้าวลีต่อไปในห้องที่ 9 ซึ่งเป็นการวางแผนไว้ล่วงหน้า มิได้ปล่อยให้เสียงมีลักษณะอย่างการด้นอย่างไร้ทิศทาง

จังหวะแบบที่ 4 มีที่มาจากจังหวะการบรรเลงของฆ้องวงในดนตรีไทย ที่มีการตีมือซ้ายเสียงต่ำต่อด้วยมือขวาในจังหวะแบบโน้ตประจุด (Dotted rhythm ♪.𝅘𝅥𝅯) ด้วยเสียงที่สูงกว่า บางครั้งเป็นคู่แปด คู่สี่ หรือคู่ห้า แต่ก็มีการใช้คู่อื่น ๆ ด้วย แล้วต่อด้วยโน้ตที่มีค่าเต็ม ดังภาพที่ 27

ภาพที่ 27 แสดงจังหวะแบบที่ 4 ซึ่งมีที่มาจากวิธีการบรรเลงฆ้องวงในดนตรีไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

จังหวะแบบนี้ถูกใช้อย่างชัดเจนเพื่อให้เกิดการลงจังหวะพร้อมกันของวงในห้องที่ 14-22 (ภาพที่ 28) ซึ่งมีการเพิ่มอัตราจังหวะให้ยาวขึ้นในห้องที่ 18-22 คล้ายเป็นการทอดจังหวะออกไป มีข้อสังเกตเพิ่มเติมว่าคอร์ดในห้องที่ 14 นั้น ใช้ Set class (0137) เช่นกัน

ภาพที่ 28 การใช้จังหวะเลียนแบบวลีจากการตีฆ้องวงบนแนวเปียโนห้องที่ 14-22
ที่มา : ผู้วิจัย

และห้องที่ 134-137 (ภาพที่ 29) ก็ใช้จังหวะแบบเดียวกัน ทั้งยังมีการเลียนแบบการกวาด (Glissando) ของฆ้องวงด้วย อนึ่ง ทั้งสองตัวอย่างนี้ เป็นช่วงที่แสดงถึงความโกลาหลที่กำลังเข้าสู่ความเป็นระเบียบเหมือนกัน ในเชิงโครงสร้างแล้ว โน้ตในภาพที่ 29 เป็นเหมือนท่อนย้อนของภาพที่ 28 นั่นเอง เพียงแต่มีการพัฒนาเพิ่มขึ้น ในกรณีนี้เป็นการพัฒนาเพื่อให้มีลักษณะอย่าง Tonal มากยิ่งขึ้น (แม้ว่าจะใกล้เคียงกับการใช้หลายบันไดเสียง Polytonal ก็ตาม)

ภาพที่ 29 การใช้จังหวะเลียนแบบวลีจากการตีฆ้องวงบนแนวเปียโนห้องที่ 134-137
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุป

บทประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ โหมโรงหรทึก นี้ ใช้เทคนิคต่าง ๆ เพื่อนำเสนอเรื่องราวที่แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมอันหลากหลายในดินแดนสุวรรณภูมิ จากข้อมูลที่บ่งชี้ดินแดนแถบนี้อาจมีความเป็นโลกาภิวัตน์มาแต่โบราณกาลล่วงแล้วไม่ต่ำกว่า 2,000 ปี ผู้ประพันธ์ใช้การผสมวงที่มีเครื่องดนตรีเฉพาะเพื่อแสดงเสียงที่เป็นตัวแทนของดนตรีต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ผ่านเข้ามา และผสมผสานในดินแดนสุวรรณภูมินี้ บทเพลงมีโครงสร้างเพลงเป็น 6 ท่อนย่อย โดยอาจมองเป็น 2 ช่วงใหญ่ คือ Introduction-A-B และ C-D-Coda โดยช่วงแรกมีจังหวะช้ากว่าช่วงหลัง

วัตถุดิบที่ใช้ในบทประพันธ์มี 2 ส่วน คือ วัตถุดิบหลักและวัตถุดิบเสริม บทความนี้นำเสนอวัตถุดิบหลักเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งคือ Set class (0137) และจังหวะของมโหระทึกจากจีน เวียดนาม และกะเหรี่ยง กลุ่มเสียงนี้เป็น All-interval, 4-note chord ซึ่งมี Interval classes ในดนตรี 12 เสียงแบบตะวันตกครบ และมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาเป็นโมทีฟหลักของบทเพลง สร้างทำนอง แนว accompaniment และเสียงประสาน ส่วนจังหวะของมโหระทึกนั้น ถูกนำมาใช้เพื่อเป็นกระสวนจังหวะของหน้าทับ (Rhythmic Pattern) เป็นจังหวะในแนวประกอบ (Accompaniment) ซึ่งอ้างอิงถึงแนวโกเตกันในดนตรีกาเมลัน กระทั่งมีบทบาทในการสร้างทำนองของบทเพลง นอกจากนี้การใช้จังหวะของบทเพลงยังมีการใช้หลากอัตราจังหวะ Polymetric-Polytempo เพื่ออ้างอิงถึงเพลงรัวที่มักบรรเลงโดยวงปี่พาทย์อีกด้วย จังหวะอย่างสุดท้ายก็คือจังหวะของการบรรเลงฆ้องวงที่ผู้ประพันธ์นำมาพัฒนาเพื่อเป็นตัวเชื่อมจากความโกลาหลในลักษณะเพลงรัวไปยังเสียงที่นับจังหวะได้อย่างง่ายหรือมีความสงบมากยิ่งขึ้น

จากการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงโหมโรงหรทึก ผู้ประพันธ์ได้ค้นพบการสร้างเสียงที่ผสานกันระหว่างเสียงแบบไร้บันไดเสียง (Atonal) และแบบอิงบันไดเสียง (Tonal) โดยการใช้กลุ่มเสียงที่มีความครอบคลุมและวิธีการพัฒนาโมทีฟอันหลากหลาย ทำให้สร้างดนตรีที่นำเสนอเสียงของวัฒนธรรมต่าง ๆ ใน

ดินแดนสุวรรณภูมิขึ้นมาได้ ทั้งนี้ โดยอาศัยจังหวะโบราณของกลองมโหระทึกซึ่งมีความเรียบง่ายอย่างยิ่งเป็นแกน ผนวกกับจังหวะชนิดอื่นอีกเล็กน้อย ภาพที่ 30 เป็น QR Code โน้ตเพลงนี้

ภาพที่ 30 QR Code โน้ตเพลงโหมโรงหรทึก
ที่มา : ผู้วิจัย

บรรณานุกรม

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. *ต้ำ แถน กำเนิดรัฐไท : สาวรกรากต้นตอ คนไท ชุมชนไท-ลาว และความเป็นไท/ไต/ไทย/สยาม*. กรุงเทพฯ : ทางอีศาน, 2561.

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

บัญชา พงษ์พานิช. *สุวรรณภูมิ ภูมิอารยธรรมเชื่อมโยงโลก*. กรุงเทพฯ : ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์, 2562.

สถาบันสุวรรณภูมิศึกษา. “สุวรรณภูมิ HUB EP6 เป็นเครือญาติกัน ศิลปกรรมสุวรรณภูมิ.” YouTube video. บันทึกข้อมูลเมื่อ 26 เมษายน 2565. https://youtu.be/FEVywn7Fokw.

สถาบันสุวรรณภูมิศึกษา. “โหมโรงหรทึก Grand Resonance Prelude.” Facebook. บันทึกข้อมูลเมื่อ 23 เมษายน 2565. https://fb.watch/cVzg375uvG.

สถาบันสุวรรณภูมิศึกษา. “Grand Resonance Prelude โหมโรงหรทึก.” YouTube video. บันทึกข้อมูลเมื่อ 23 เมษายน 2565. https://youtu.be/w22uS6m0IF0.

Boulez, Pierre. *Le marteau sans maître*. Vienna: Universal Edition, 1955.

GEOZIK. “Bronze drum - Karen - Myanmar (Burma).” YouTube video. Accessed in April 20, 2022. https://youtu.be/YohwiUTEuk8.

HB Liao. “**丽哉勐僚** (1) **銅鼓文化** / Discovery of the Mysterious Zhuang (1) Bronze Drum Culture.” YouTube video. Accessed in April 27, 2022. https://youtu.be/ts0GSlElTfE?t=402.

KÊNH VTC16. “Trống đồng: “Báu vật” thiêng của người Lô Lô | VTC16.” YouTube video. Accessed in April 27, 2022. https://youtu.be/S1UPA8E9qvU?t=661.

Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 4th ed. New York: Norton, 2016.

Tenzer, Michael. *Balinese Music*. Berkeley: Periplus Editions, 1991.

A NEW PERSPECTIVE OF COMPOSING BASED ON INSPIRATION OF INDONESIAN TRADITIONAL MUSIC BEYOND THE GAMELAN[1]

Nathan Paul Iskandar[*], Kyle Fyr[**], Ampai Buranaprapuk[***]
นาธาน พอล อิสกันดาร์[*], ไคล์ เฟียร์[**], อำไพ บูรณประพฤกษ์[***]

Abstract

An emerging issue in the world of Indonesian contemporary classical music is the overrepresentation of the gamelan, the famed set of musical instruments of Java and Bali. The widespread popularity of the gamelan has persevered, especially in Western art music circles, since the late nineteenth century, when its sounds first caught the interest of Claude Debussy at the 1889 Paris Exposition. Since then, the gamelan has inspired many Western and Eastern composers, particularly with respect to its unique timbres and sonorities. Although the gamelan has been justifiably recognized as a source of inspiration to many composers, it represents but one of the traditional musical styles of Indonesia–many of which have received far less attention. This article therefore has two primary aims: 1) to challenge and encourage composers to see Indonesian music in a broader perspective, to explore and find new sources of musical inspiration outside the borders of Java and Bali; and 2) to present discussions of two recent compositions which can be seen as examples in this regard: Ananda Sukarlan's *Rapsodia Nusantara* and Nathan Iskandar's *Indonesian Suite*.

Keywords: Gamelan/ Indonesia/ Folk Song/ Traditional Dance Music/ Composition

[1] This article was written as a part of the Master's thematic paper entitled "Indonesian Suite: A Contemporary Classical Piece Reflecting Indonesia's Musical Traditions" at Mahidol University.

[*] Graduate Alumni, Composition Department, College of Music, Mahidol University, nathan.iskandar@yahoo.com

[**] Assistant Professor, Dr., Musicology Department, College of Music, Mahidol University, kyle.fyr@mahidol.ac.th

[***] Lecturer, Dr., Musicology Department, College of Music, Mahidol University, ampai.bur@mahidol.edu

[*] ศิษย์เก่าระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาการประพันธ์ดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, nathan.iskandar@yahoo.com

[**] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, kyle.fyr@mahidol.ac.th

[***] อาจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ampai.bur@mahidol.edu

Received 05/03/2565, Revised 12/05/1565, Accepted 08/06/2565

Introduction

From the late nineteenth century to the present, most contemporary classical compositions featuring Indonesian traditional musical influences, including those composed by both Indonesian and non-Indonesian composers, have primarily revolved around the gamelan, which is the most prominent traditional instrument set well-known in the regions of Java and Bali. Furthermore, the majority of published research about Indonesian music by Western scholars has historically focused on the gamelan. Jennifer Fraser notes that scholarship on the musical tradition of Indonesia has long focused on practices from Java and Bali, including the famed gamelan traditions, at the expense of the wide diversity of other musical forms within the archipelago.[2] Sarah Weiss has also noted a similar disparity regarding the study of Indonesian performance arts within Indonesian institutions by noting "an institutionalized promulgation of a performing arts hierarchy with Javanese aesthetics and genres at the top."[3] While the work of Fraser and Weiss, as well as some other recent publications—such as the "Indonesia Issue" in vol. 34, no. 2 of the journal *Asian Music*[4] and R. Anderson Sutton's 2002 book on music of South Sulawesi[5]—have begun to address this issue, the observation by Indonesian pianist Henoch Kristianto that we lack a comprehensive chronicle of the history of Indonesian traditional music still largely rings true.[6]

It seems clear that there is an opportunity for the creation of scholarly and artistic works that shift the focus from the gamelan of Java and Bali to other regions of Indonesia where there are still lots of "hidden treasures" yet to be discovered, studied, and recorded extensively. It is also worth noting that, culturally and musically, the rise in international popularity of gamelan music from Java and Bali in the last two centuries may be at least in part due to the well-documented historical event of French composer Claude Debussy becoming fascinated by the Javanese gamelan when he visited the 1889 Paris Exposition (World's Fair), after which he then decided to use the gamelan as his inspiration for pieces

[2] "Gongs and Pop Songs: Sounding Minangkabau in Indonesia," EBSCOhost, Accessed in February 1, 2020, https://web-s-ebscohost-com.ejournal.mahidol.ac.th/ehost/detail?sid=1d8e1526-50e0-45b9-99e7-28387b07ff17@redis&vid=0&format=EB&lpid=lp_v&rid=0#AN=1033113&db=nlebk.

[3] Sarah Weiss, "Review Essay: Getting beyond Java: New Studies in Indonesian Music," *Ethnomusicology* 51, no. 1 (2007): 135. http://www.jstor.org/stable/20174505.

[4] Suryadi, "Minangkabau Commercial Cassettes and the Cultural Impact of the Recording Industry in West Sumatra," *Asian Music* 34, no. 2 (2003): 51-89. http://www.jstor.org/stable/4098457.

[5] R. Anderson Sutton, *Calling Back the Spirit: Music, Dance, and Cultural Politics in Lowland South Sulawesi* (New York: Oxford University Press, 2002), 57.

[6] Henoch R. Kristianto, *"An Eastern Infusion: Indonesian and Western Elements in Ananda Sukarlan's Rapsodia Nusantara 1-5."* (Master's thesis, University of Sydney, 2012), 3.

such as "Pagodes" from *Estampes*. In addition, Java and Bali are the two islands which control and make up most of the Indonesian economy. In Java, Jakarta stands as Indonesia's capital city, whereas the island of Bali is Indonesia's main tourist destination both locally and internationally, therefore significantly affecting the Indonesian tourism economy at large.

Composers Influenced by the Gamelan

Some of the most popular gamelan-influenced pieces written by Western composers include Leopold Godowsky's *Java Suite* (1925) and Claude Debussy's aforementioned first movement of his *Estampes* (1903), which is called "Pagodes." Some other Western compositions which took inspiration from the gamelan include György Ligeti's *Galamb Borong* for solo piano (1985-2001), Erik Satie's *Gnossienne* for piano (1889-1890), Colin McPhee's *Tabuh-tabuhan* for orchestra and two pianos (1936), and Lou Harrison's *Suite for Violin and American Gamelan* (1973).

A few of the most prominent Indonesian composers who have been significantly inspired by the gamelan include Trisutji Kamal (b. 1936) and Jaya Suprana (b. 1949). Kamal's compositions are for piano and chamber instrumentation, focusing mainly on gamelan-inspired works such as her *Sunda Seascapes* (1990) and the Islamic musical traditions in Indonesia, one of which is realized in her piece *Persembahan* (1992).[7] Suprana's piano works also reflect heavy Javanese music influence and, occasionally, a few other traditional music elements from Indonesia.[8]

Some other emerging Indonesian composers such as Budhi Ngurah (b. 1958) and Marisa Hartanto (b. 1986) have recently written and performed chamber and orchestral works blending Western and Indonesian styles. Ngurah is a Javanese-born composer largely influenced by the middle-eastern Javanese music scene, and while a number of Hartanto's compositions take admirable inspiration from Indonesian music, she is yet to compose a piece which is specifically comprised of a balanced mixture of Indonesian traditional musical elements from various parts of the Indonesian archipelago. Hartanto's *Bali Miniatures*, as the title of the work implies, suggests the strong influence of the Balinese gamelan music. Javanese-style musical resemblances can also be found in another of her pieces, *Ngasirah (Ibunda Kartini)*, which portrays the mother of the prominent Indonesian historical figure, Kartini. *Beethoven di Bandung*, *Sundanese Flute*, and *Legenda Sangkuriang*

[7] "Trisutji Kamal," Kelola, Accessed in December 3, 2019, http://kelola.or.id/seniman/trisutji-kamal/.

[8] "Rayakan Ultah, Jaya Suprana Rilis 18 Komposisi Musik," Hendro D. Situmorang, Berita Satu, Accessed in January 28, 2014, https://www.beritasatu.com/hiburan/163442/rayakan-ultah-jaya-suprana-rilis-18-komposisi-musik.

are also recent works by Hartanto which are influenced by Sundanese (West Java) gamelan music.

Traditional Musical Instruments Outside Java and Bali

Indonesian traditional dance is heavily associated with its instrumental accompaniment. Across the Indonesian archipelago, which contains over three hundred ethnic groups, there are a large number of musical instruments specific to different cultures, making it logically impossible to list them all. However, to balance the previous discussion of the gamelan, it is important to briefly summarize some of the most prominent traditional musical instruments from other regions in Indonesia outside of Java and Bali, such as Sumatra, Kalimantan, Sulawesi, Maluku, Papua, and Nusa Tenggara.

Instruments of Sumatra. Sumatra is one of the largest islands of Indonesia. It consists of ten provinces, which are Aceh, Bengkulu, Jambi, Lampung, Riau, Riau Islands, Bangka Belitung Islands, West Sumatra, South Sumatra, and North Sumatra. Table 1 lists some of the most prominent traditional instruments of Sumatra. For the purpose of an overview, only one instrument from each of its provinces is listed:

Table 1 Several traditional instruments of Sumatra
Source: by author

Provinces of Sumatra	Name of Traditional Instrument	Instrument Family and Classification
Aceh	*Rapai*	Percussion *(membranophone)*
Bengkulu	*DOL*	Percussion (*membranophone*)
Jambi	*Serangko*	Wind *(aerophone)*
Lampung	*Gamolan*	Percussion *(idiophone)*
Riau	*Gambus*	String *(chordophone)*
Riau Islands	*Bebano*	Percussion *(membranophone)*
Bangka Belitung Islands	*Dambus*	String *(chordophone)*
West Sumatra	*Saluang*	Wind *(aerophone)*

Provinces of Sumatra	Name of Traditional Instrument	Instrument Family and Classification
South Sumatra	*Burdah / Drum Oku*	Percussion *(membranophone)*
North Sumatra	*Oloan*	Percussion (membranophone)

Instruments of Kalimantan. Kalimantan is also one of the largest islands of Indonesia. It consists of five provinces, which are West Kalimantan, Central Kalimantan, South Kalimantan, East Kalimantan, and North Kalimantan. Table 2 lists some of the most prominent traditional instruments from each of the provinces in Kalimantan.

Table 2 Several traditional instruments of Kalimantan
Source: by author

Provinces of Kalimantan	Name of Traditional Instrument	Instrument Family and Classification
West Kalimantan	*Sape(h)*	String *(chordophone)*
Central Kalimantan	*(Gong) Garantung*	Percussion *(idiophone)*
South Kalimantan	*Kasapi*	String *(chordophone)*
East Kalimantan	*Jatung Utang*	Percussion *(idiophone)*
North Kalimantan	*Babun*	Percussion *(membranophone)*

Instruments of Sulawesi. Sulawesi, also known as *Celebes*, is another major island of Indonesia. It consists of six provinces, which are North Sulawesi, Gorontalo, Central Sulawesi, West Sulawesi, South Sulawesi and Southeast Sulawesi. Table 3 lists some of the most prominent traditional instruments from each of the provinces in Sulawesi.

Table 3 Several traditional instruments of Sulawesi
Source: by author

Provinces of Sulawesi	Name of Traditional Instrument	Instrument Family and Classification
North Sulawesi	*Kolintang*	Percussion *(idiophone)*
Gorontalo	*Gambusi*	String *(chordophone)*
Central Sulawesi	*Ganda*	Percussion *(membranophone)*
West Sulawesi	*Gongga Lima*	Percussion *(idiophone)*
South Sulawesi	*Tolindo / Popondi*	String *(chordophone)*
Southeast Sulawesi	*Baasi*	Percussion *(idiophone)*

Instruments of the Maluku Islands. The Maluku Islands, also known as the *Moluccas*, is a region of Indonesia consisting of two provinces, which are Maluku and North Maluku. Table 4 lists some of the most prominent traditional instruments from each of the provinces in the Maluku Islands.

Table 4 Several traditional instruments of the Maluku Islands
Source: by author

Provinces of the Maluku Islands	Name of Traditional Instrument	Instrument Family and Classification
Maluku	*Arababu*	String *(chordophone)*
North Maluku	*Bambu Hitada*	Percussion *(idiophone)*

Instruments of Western New Guinea (Papua). The Western New Guinea, or also simply called “Papua” is the Indonesian part of the New Guinea island. It consists of two provinces, which are West Papua and Papua. Table 5 lists some of the most prominent traditional instruments from each of the provinces in Western New Guinea.

Table 5 Several traditional instruments of Western New Guinea (Papua)
Source: by author

Provinces of Western New Guinea (Papua)	Name of Traditional Instrument	Instrument Family and Classification
West Papua	*Yi*	Percussion *(idiophone)*
Papua	*Fuu*	Wind *(aerophone)*

Instruments of the Nusa Tenggara Region. The Nusa Tenggara region, also known as the *Lesser Sunda Islands*, is a region of eastern Indonesia. It is made up of two provinces which are West Nusa Tenggara and East Nusa Tenggara. Table 6 lists some of the most prominent traditional instruments from each of the provinces in Nusa Tenggara.

Table 6 Several traditional instruments of the Nusa Tenggara Region
Source: by author

Provinces of the Nusa Tenggara Region	Name of Traditional Instrument	Instrument Family and Classification
West Nusa Tenggara	*Gendang Beleq*	Percussion *(membranophone)*
East Nusa Tenggara	*Sasando*	String *(chordophone)*

The instruments listed above are just some of the many instruments outside of the gamelan that are used in Indonesian traditional music from various regions. The wide variety of musical instruments and styles from areas of Indonesia outside of Java and Bali indicates that there is a great need for documenting and preserving the breadth and diversity of Indonesian musical traditions, which can be realized in various forms.

Traditional Music Across the Indonesian Archipelago

With over 300 ethnic groups, it is without doubt that Indonesia is culturally and musically diverse—not only because of the large number of languages spoken within these groups, but also because traditional Indonesian music is quite varied in terms of its musical languages, aesthetics, and cultural purposes.[9] Two prominent categories of traditional music in Indonesia are folk songs and traditional dance music, each of which has distinct musical characteristics as well as important functions within the society (ceremonial, entertainment, etc.). The following sections summarize some prominent aspects of Indonesian folk songs and traditional dance music and then discuss how contemporary classical works drawing inspiration from these two types of traditional Indonesian music can be realized by examining two recent compositions that serve as examples in this regard: Ananda Sukarlan's *Rapsodia Nusantara* and Nathan Iskandar's *Indonesian Suite*.

On folk songs. The Indonesian archipelago is rich in folk songs. Its richness results from the musical creativity of the local people as well as from foreign influences.[10] *Keroncong* and *dangdut* are two of the most prominent products of such international cultural encounters. *Keroncong* was influenced by Portuguese musical traditions,[11] whereas *dangdut* featured influences from both Hindi and Malay orchestras and then became a popular musical genre in Indonesia.[12] While many types of Indonesian folk songs are primarily local phenomena, some have made it to the international stage, especially through presentation in international diplomatic events, art exhibitions, and international music (instrumental/choir) competitions. Such examples are "Ampar-Ampar Pisang" from South Kalimantan province, "Anak Kambing Saya" and "Potong Bebek Angsa" from East Nusa Tenggara province, and "Soleram" from Riau province.[13]

One important way that these folk traditions can be preserved and disseminated to new audiences is through pieces written by Indonesian composers that draw inspiration from and integrate such folk traditions into their works. A recent example of an Indonesian

[9] "The Music of Indonesia," James Nissen, Band on the Wall, Accessed in April 1, 2020, https://www.guidetotheworldofmusic.com/articles/people-and-places/the-music-of-indonesia/.

[10] David D. Harnish and Anne K. Rasmussen, *Divine Inspirations : Music and Islam in Indonesia* (New York: Oxford University Press, 2011), 6.

[11] "'Keroncong': Freedom music from Portuguese descendants," The Jakarta Post, Accessed in June 16, 2011, http://www.thejakartapost.com/news/2011/06/15/'keroncong'-freedom-music-portuguese-descendants.html.

[12] Ariel Heryanto, *Popular Culture in Indonesia : Fluid Identities in Post-Authoritarian Politics* (Abingdon: Routledge, 2008), 13.

[13] "4 Internationally Recognized Traditional Indonesian Songs," Islahuddin, Brilio, Accessed in September 10, 2016, https://en.brilio.net/wow/4-internationally-recognized-indonesian-traditional-songs-1609100.html.

composer paying homage to such folk music traditions is Ananda Sukarlan's *Rapsodia Nusantara*, a set of piano pieces, each of which adopts folk song(s) from one (or sometimes more) of the 34 provinces of Indonesia. As of February 2021, the composer has reported through a personal interview that he has finished composing 34 pieces of the *Rapsodia Nusantara*, and the numbers apparently are still growing.

Ananda Sukarlan's *Rapsodia Nusantara* showcases a wide variety of Indonesian folk tunes adopted and developed into a fully established collection of contemporary classical solo piano pieces.

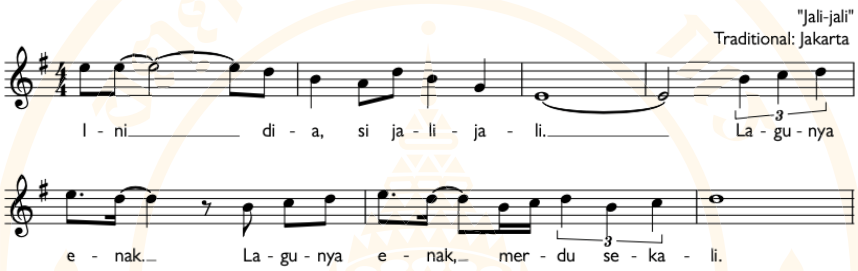



Figure 1 Excerpt from "Jali-jali".
Source: by author

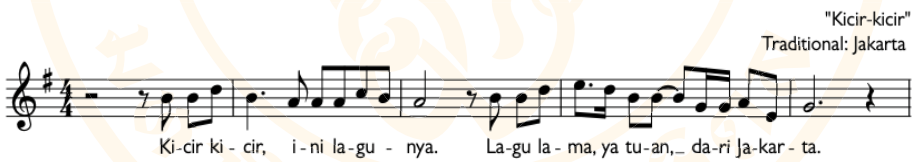



Figure 2 Excerpt from "Kicir-kicir".
Source: by author

In his *Rapsodia Nusantara no. 1*, Sukarlan adopts two popular Indonesian folk tunes as the main melodic themes: "Jali-jali" (shown in Figure 1) and "Kicir-kicir" (shown in Figure 2), which originated from Batavia (now Jakarta). Figure 3 provides an example of how he adopts the theme from "Kicir-kicir" in the piece:

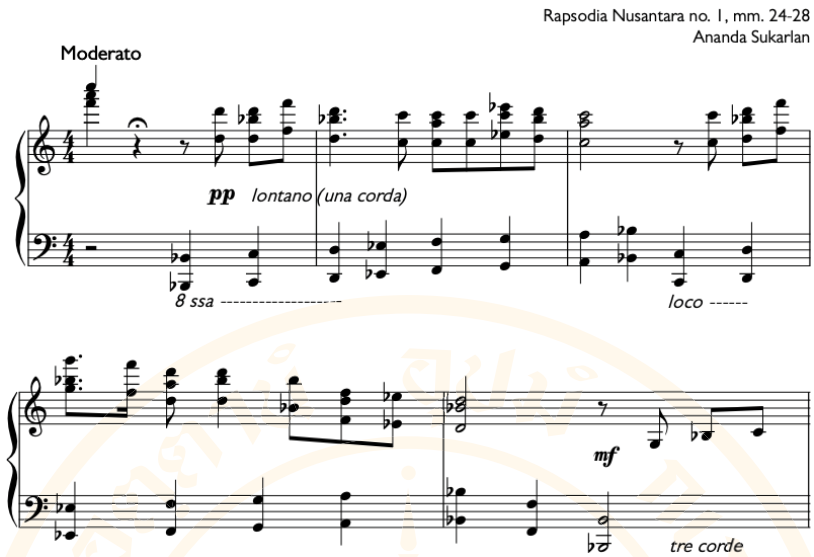



Figure 3 Melodic theme of "Kicir-kicir" (right hand) in *Rapsodia Nusantara no. 1*.
Source: *Rapsodia Nusantara 1-5*, by Ananda Sukarlan, page 3.
Copyright 2011 by Ananda Sukarlan. Reprinted with permission.

As seen in Figure 3, the right-hand notes imitate the melodic lines of "Kicir-kicir" almost exactly like the example shown in Figure 2. Although the "Kicir-kicir" melody is integrated into a musical idiom that is clearly pianistic in nature, with its added harmonies in the right hand and rising octave pattern in the left hand, the melodic quotation is readily perceivable because the pitch materials here are diatonic, the melody is quoted rather directly, and the texture is homophonic. Figure 4 shows how the melodic theme from "Jali-jali" is later realized in the same piece as well:

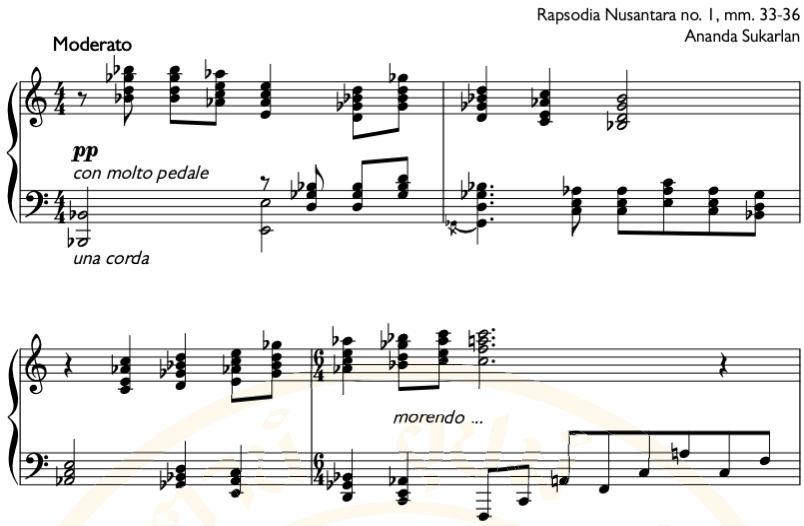



Figure 4 Melodic theme of "Jali-jali" (right hand, mm. 33-34) and "Kicir-kicir" (left hand, mm. 33-35) in *Rapsodia Nusantara no. 1*.
Source: *Rapsodia Nusantara 1-5*, by Ananda Sukarlan, page 3.
Copyright 2011 by Ananda Sukarlan. Reprinted with permission.

In fact, Figure 4 shows that Sukarlan has actually integrated allusions to both "Jali-jali" and "Kicir-kicir" into the same passage. In mm. 33-34, the right-hand notes follow the melodic contour of the first three measures of Figure 1 rather closely, thus referencing the "Jali-jali" folk melody (although less directly than the "Kicir-kicir" melodic reference shown in Figure 3). The left-hand notes in mm. 33-35 then clearly imitate the "Kicir-kicir" theme shown in the first four measures of Figure 2. Sukarlan has set the "Jali-jali" and "Kicir-kicir" melodies polyphonically in this passage and the pitch materials here are no longer diatonic, with the whole-tone collection employed instead. Within this piece, we can therefore see examples of Sukarlan's multifaceted approach to treating the folk melodies. The passage in Figure 3 is a rather straightforward diatonic melodic quotation within a homophonic piano texture, while the passage in Figure 4 integrates the folk melodies into a style that reflects the influence of modern Western art music techniques much more prominently.

Sukarlan's *Rapsodia Nusantara no. 2* then presents an embodiment of two children's folk songs from different regions: "Tokecang" from West Java and "Cublak-cublak Suweng" from Central Java, while *no. 3* adopts the folk tunes from Maluku entitled "Sarinande" and "Rasa Sayange." *No. 4* borrows the melodic theme from "Buka Pintu," a folk song originating from the city of Ambon in Maluku. *No. 5* adopts themes from "Anging Mamiri" and "Marencong-rencong," two folk songs derived from South Sulawesi, and the remaining

pieces in the *Rapsodia Nusantara* follow similar procedures. Table 7 lists the derivation of Indonesian folk songs used for *Rapsodia Nusantara no. 1-25*:

Table 7 Adoption of Indonesian folk songs in *Rapsodia Nusantara*
Source: by author

Rapsodia Nusantara No.	Folk Songs Used	Province of Origin
1	"Jali-jali"	Special Capital Region of Jakarta
	"Kicir-kicir"	
2	"Tokecang"	West Java
	"Cublak-cublak Suweng"	Central Java
3	"Sarinande"	Maluku
	"Rasa Sayange"	
4	"Buka Pintu"	Maluku
5	"Anging Mamiri"	South Sulawesi
	"Pakarena"	
6	"Bungong Jeumpa"	Aceh
7	"Yamko Rambe Yamko"	Papua
	"Apuse"	
8	"O Ina Ni Keke"	North Sulawesi
9	"Ampar-ampar Pisang"	South Kalimantan
	"Paris Barantai"	
10	"Janger"	Bali
11	"Anak Kambing Saya"	East Nusa Tenggara
	"Bolelebo"	
12	"Gelang Sipaku Gelang"	West Sumatra
13	"Sipatokaan"	North Sulawesi
14	"Rambadia"	North Sumatra
15	"Ngekham"	Lampung
16	"Rek Ayo Rek"	East Java
17	"Lir Ilir"	Central Java
18	"Soleram"	Riau
19	"Manuk Dadali"	West Java
20	"Padang Wulan"	Central Java
21	"Goro Gorone"	Maluku
22	"Manari Manasai"	Central Kalimantan

Rapsodia Nusantara No.	Folk Songs Used	Province of Origin
23	"Batanghari"	Jambi
	"Angso Duo"	
24	"Domidow"	Papua
25	"Yok Miak"	Bangka Belitung Islands

While the musical ideas of *Rapsodia Nusantara* have precedents in a number of folk-influenced piano works by Western composers such as Liszt, Brahms, and Bartók, the fact that most of the folk songs it references are well-known among Indonesians has been a significant factor in the success of this musical work and helps to further preserve and disseminate the local folk song traditions. These folk songs, with their simple and memorable melodic passages, generally represent pitch and rhythmic movements which are unique to their specific regions. Combining these elements with Western conventions of music composition, the folk-inspired pieces from *Rapsodia Nusantara* have begun to enter the repertoires of performing pianists both within and outside of Indonesia. However, the use of Indonesian folk songs as a source of inspiration that can be observed in *Rapsodia Nusantara* offers just one possibility for expanding the horizon of Indonesian-influenced contemporary compositions. Another valuable source of inspiration can be found in traditional Indonesian dance music.

On traditional dance music. Apart from folk songs, Indonesian cultural diversity in the arts is also reflected in its traditional dances. While Indonesian dances are generally divided into two types—traditional dance and contemporary dance, this article focuses on the traditional side. According to Indonesian patrons, they are classified into two different genres—court dance and folk dance.[14] The court dance genre is focused more on royalty, which directly relates to the values of sophistication, spirituality, and refinement, while the folk-dance genre is more focused on entertainment and social values. As Indonesian society began to modernize, these two different genres at times began to blend with each other, making these dances considered more as part of a cultural heritage rather than having a specific function as they did in the past.

Indonesian traditional dance music features a number of uniquely varied styles, owing to the fact that the ethnic diversity in Indonesia presents a great variety of musical instruments which produce different colors and tones. The musical identity of each ethnic group represented in these dance music traditions is distinct from the others in terms of various

[14] "The Folk Dances," Tourism of Indonesia, Accessed in April 1, 2020, https://web.archive.org/web/20101124083455/http://indonesia-tourism.com/general/theatre.html.

aspects such as pitch, rhythm, and musical complexity. This traditional music, whether it be realized in a folk song or dance music, is something that is descended and preserved across generations. As noted by Kristianto,[15] in order for it to be preserved for future generations, it will require a system of preservation either through government sponsorship or through a compositional transformation that promotes and modernizes these musical traditions. Such an example of a compositional approach can be found in Nathan Iskandar's *Indonesian Suite*.

Indonesian Suite is a mixed ensemble piece (encompassing woodwind, voice, percussion, and stringed instruments) consisting of eight movements, particularly focusing on the adoption of Indonesian traditional dance musical elements taken from the major regions of the Indonesian archipelago—Sulawesi, Java, Sumatra, Nusa Tenggara Region, Maluku Islands, Kalimantan, Western New Guinea (Papua), and Bali. The composer, Nathan Iskandar, is an Indonesian-born musician. Composed in 2019-2020, this piece takes a novel approach by drawing inspiration from elements of "welcoming dances" from the aforementioned regions. The music from several of these welcoming dances originated from tribal rituals whose present-day functions have been altered to become used as expressions of hospitality (through dance and music) from those specific tribes, while the rest came from relatively new compositions and/or modern renditions (in dance and music) which were created to serve a distinct purpose, as signs of acceptance and hospitality toward guests. The eight movements are named as follows: I. *Sulawesi*, II. *Java*, III. *Sumatra*, IV. *Nusa Tenggara*, V. *Maluku*, VI. *Kalimantan*, VII. *Papua*, VII. *Bali*.

"Welcoming Dance" Music

Throughout Indonesia's history, various kingdoms residing in the archipelago developed their own unique ways of welcoming foreign traders from across the globe.[16] A prominent aspect of Indonesian dance music is the fact that many of the diverse dances within this tradition have been specifically used for the purpose of welcoming guests. Known in Indonesia as *tarian penyambutan tamu* ("the dance of welcoming guests"), the "welcoming dance" is one of the few types of traditional Indonesian dance that has survived to the present time. In its modern purpose, it serves as a symbol of hospitality in welcoming distinguished guests such as government officials and business investors. A type of "welcoming

[15] Henoch R. Kristianto, *"An Eastern Infusion: Indonesian and Western Elements in Ananda Sukarlan's Rapsodia Nusantara 1-5."* (Master's thesis, University of Sydney, 2012), 25.

[16] "Tradisi Sambut Tamu di Nusantara," GPriority Media, Accessed in November 14, 2018, https://gpriority.co.id/tradisi-sambut-tamu-di-nusantara/.

dance" can be found in almost every ethnic group in the Indonesian archipelago—whether it can be traced to royalty, derived from social norms, or a mixture of those two elements, it is evident in virtually every level of Indonesian society. As part of a work of art, the dance of welcoming guests reflects the Indonesian values of the harmony of life, which directly relates to human interaction and relationships with other humans, God, and nature. It has since become a national cultural symbol, projecting the traditions of hospitality, humility, and caring for one another.[17]

Dance Music that Inspired Iskandar's Indonesian Suite

In contrast to Sukarlan's *Rapsodia Nusantara*, which adopts folk song melodies in the development of the various pieces within the composition, Iskandar applies traditional elements from the musical characteristics of "welcoming dance" music in his *Indonesian Suite*. While the overall concept can be found throughout virtually all of Indonesian society, individual "welcoming dance" traditions can be highly varied based on their locality of origin.

Table 8 "Welcoming Dance" Music That Inspired Iskandar's *Indonesian Suite*
Source: by author

Indonesian Suite Movement No.	Name of "Welcoming Dance"*	Place of Origin
1	*Tari Bosara*	Sulawesi
2	*Tari Gambyong*	Java
3	*Tari Tepak Sirih*	Sumatra
4	*Tari Kataga*	Nusa Tenggara Region
5	*Tari Orlapei*	Maluku Islands
6	*Tari Gantar*	Kalimantan
7	*Tari Selamat Datang*	Western New Guinea (Papua)
8	*Tari Pendet*	Bali

* "Tari" - Indonesian for "dance"

[17] "Tarian Penyambutan Tamu: Jamuan Istimewa dalam Gerak dan Musik," Diversity.id, Accessed in January 17, 2019, https://id.diversity.id/tarian-penyambutan-tamu-jamuan-istimewa-dalam-gerak-dan-musik.

As an example, the first movement named *Sulawesi* takes inspiration from the music of *Tari Bosara*, a traditional dance originating from the province of South Sulawesi which is characterized as having fluid body movements. The music which accompanies the dance is characterized by soft, simple rhythms, slow tempo, and sometimes features contrasting dynamic sections.[18] Traditional drum (*gendang*), harp (*kecapi*), and flute (*suling*), and *pui-pui* (aerophone instrument) are the instruments frequently used to perform the music.[19] Inspired by a video showing the *Tari* Bosara,[20] in which a prominent repetitive passage is introduced by string and woodwind instruments playing the melody with a moderately paced percussion accompaniment by the *gendang*, Iskandar imitates this repetitive melodic passage starting from the violin in mm. 1-4 of the *Sulawesi* movement, as shown in Figure 5.

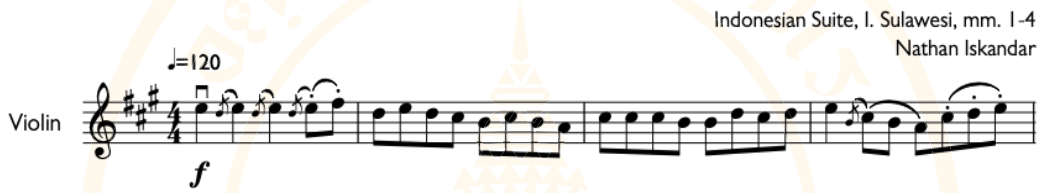



Figure 5 Imitation of repetitive melodic passage of *Tari Bosara* in Sulawesi movement.
Source: *Indonesian Suite*, by Nathan Iskandar, page 1.
Copyright 2020 by Nathan Iskandar. Reprinted with permission.

This repeating musical phrase serves as the primary material and foundation of the whole movement. Moreover, the aforementioned percussion accompaniment is adapted using the congas in the movement, such as shown in Figure 6. The first page of the full score to the *Sulawesi* movement is then presented in Figure 7.

[18] "Tari Padduppa Bosara Tari Tradisional Sulawesi Selatan," Siti Muawanah, YouTube video, May 31, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=wGYZK14eq1E.

[19] M. Zulham, "Makna Simbol Tari Paduppa (Tari Selamat Datang) Kota Palopo," *Jurnal Onoma: Pendidikan, Bahasa dan Sastra* 3, no. 2 (2017): 49.

[20] "Tari Padduppa Bosara Tari Tradisional Sulawesi Selatan," Siti Muawanah, YouTube video, May 31, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=wGYZK14eq1E.

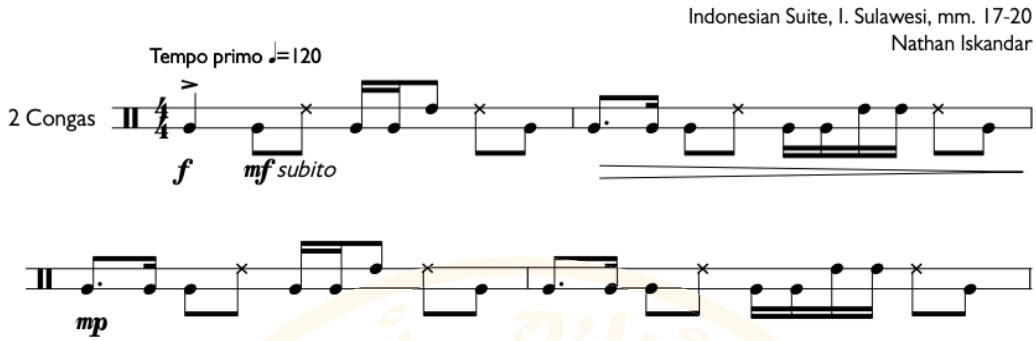


Figure 6 Imitation of percussion accompaniment of *Tari Bosara* in *Sulawesi* movement.
Source: *Indonesian Suite*, by Nathan Iskandar, page 2.
Copyright 2020 by Nathan Iskandar. Reprinted with permission.

The second movement named *Java* adopts the character of the music of *Tari Gambyong*, a form of classic Javanese dance originated from the region of Surakarta (a city in Central Java).[21] Its music is characterized as soft, unified together with the unique Javanese chanting voice of *sinden*.[22] The character and mood are the primary factors that Iskandar tries to create within the *Java* movement, combined together with the prominent use of the Javanese *pelog* pentatonic scale (a type of Javanese gamelan tuning system).

[21] "Tari Gambyong," Tari Nusantara, YouTube video, May 14, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=aBD2aSde_RE.

[22] "Tari Gambyong," Pesona Indonesia, Accessed in April 16, 2020, https://pesona-indonesia.info/tari-gambyong.

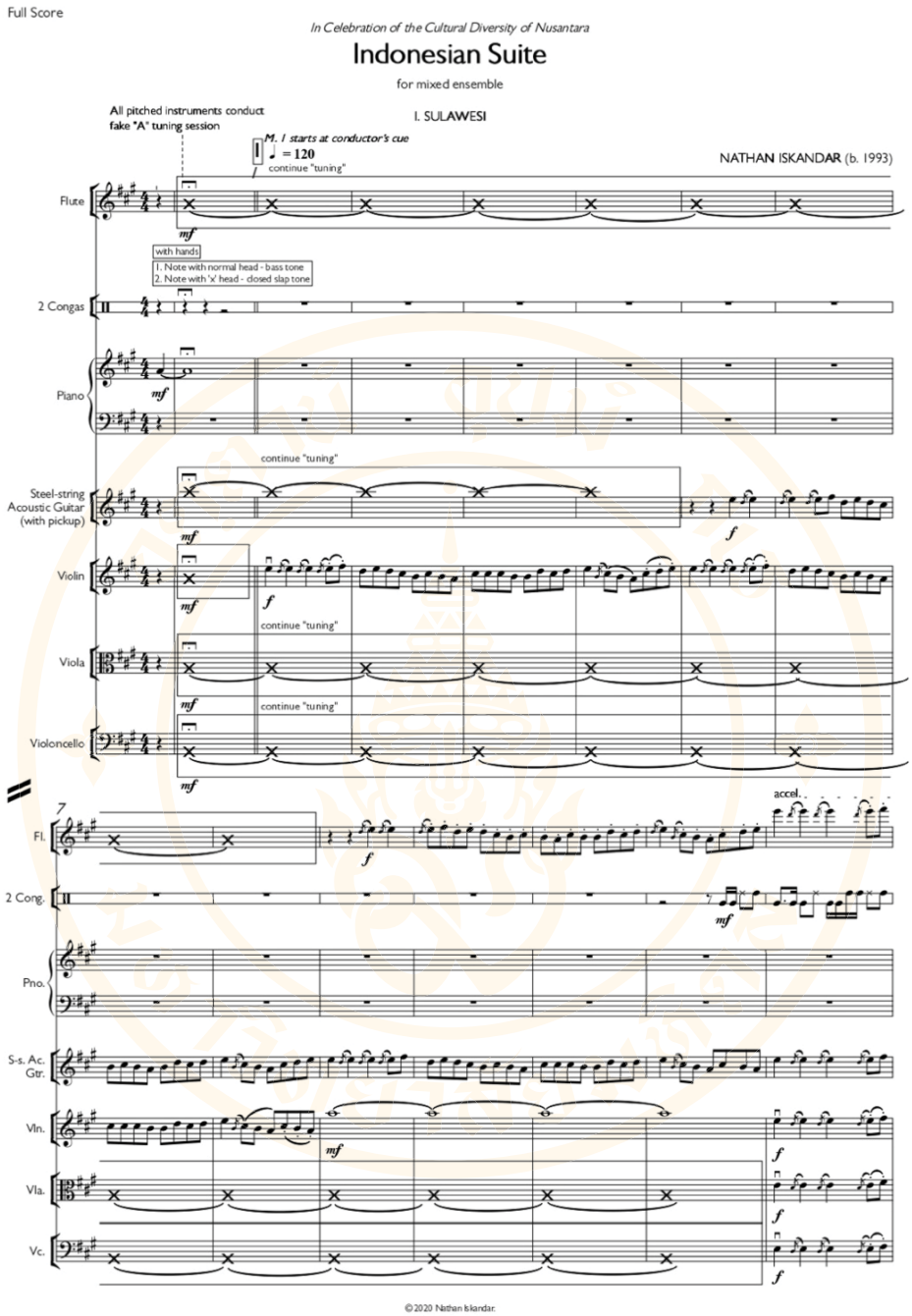



Figure 7 Mm. 1-13 of the *Sulawesi* movement.
Source: *Indonesian Suite*, by Nathan Iskandar, page 1.
Copyright 2020 by Nathan Iskandar. Reprinted with permission.

The music of *Tari Tepak Sirih* is the source of inspiration for the third movement, *Sumatra*. The dance is a new form of traditional dance which originated from the Rokan Hulu regency in the province of Riau.[23] The dance (and its music) is a modern traditional-style modified rendition arranged by Riko Setiawan and M. Syukron to replace the former *Tari Persembahan* (trans. *Offering Dance*). It was premiered in January 2019 during a cultural art performance at the Convention Hall Masjid Agung Islamic Center Rohul, Pasir Pengaraian.[24] Both dances, however, have common goals, which are to preserve the Malay culture and to welcome respected guests. The difference lies in in the fact that the *Tari Tepak Sirih* and its music is believed to reflect more the Malay culture within the local tradition of the people of Rokan Hulu. The dance music itself is characterized by having a pure traditional Malay musical feel or atmosphere with moderate pace in tempo, subtle dynamic contrast between musical sections, and simple rhythms. Musical instruments which are used in the music of *Tari Tepak Sirih* are a mixture of Western and local instruments—vocals, flute, violin, cello, gong, *gambang camar* (idiophone), *bebano* (membranophone), and *darbuka* (membranophone) (Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Rohul, 2019). One of the most recognized features of Malay music is the frequent presence of decorative melodic turns. Iskandar applies this feature in many parts of the *Sumatra* movement, such as shown in Figure 8.

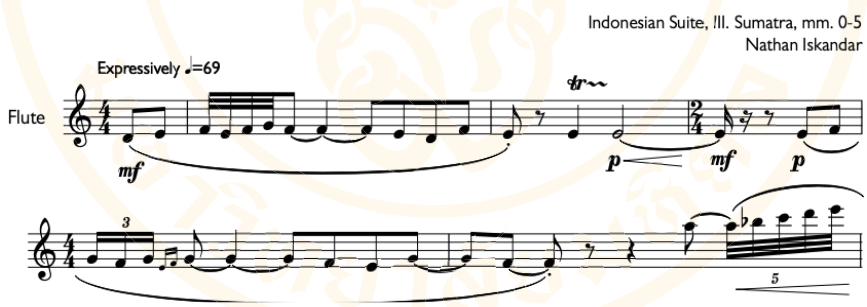



Figure 8 Decorative turns of the flute in *Sumatra* movement (m. 1, m. 4).
Source: *Indonesian Suite*, by Nathan Iskandar, page 29.
Copyright 2020 by Nathan Iskandar. Reprinted with permission.

[23] "Tari Tepak Sirih Kabupaten Rokan Hulu Provinsi Riau," Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Rohul, YouTube video, January 24, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=UY7VhW_tjyM&t=135s.

[24] "Representasikan Budaya Rohul, Tari Persembahan Diganti dengan Tari Tepak Sirih," Cakaplah, Accessed in January 15, 2019, https://www.cakaplah.com/berita/baca/32679/2019/01/15/representasikan-budaya-rohul-tari-persembahan-diganti-dengan-tari-tepak-sirih#sthash.AgnHkPo4.dpbs.

Furthermore, a movement referencing Malay musical style would not feel complete without the presence of a vocal chant in the style of the Islamic call to prayer (both Malay culture and Islam have strong historical connections). Figure 9 shows how Iskandar realizes this musical characteristic in the introduction of the mezzo-soprano line and Figure 10 illustrates how this line fits into the full ensemble texture.

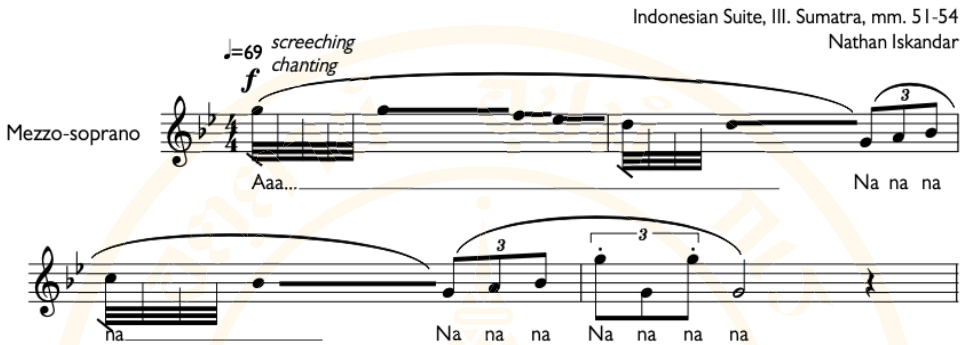


Figure 9 Vocal chant in *Sumatra* movement. From *Indonesian Suite*
Source: *Indonesian Suite*, by Nathan Iskandar, page 34.
Copyright 2020 by Nathan Iskandar. Reprinted with permission.

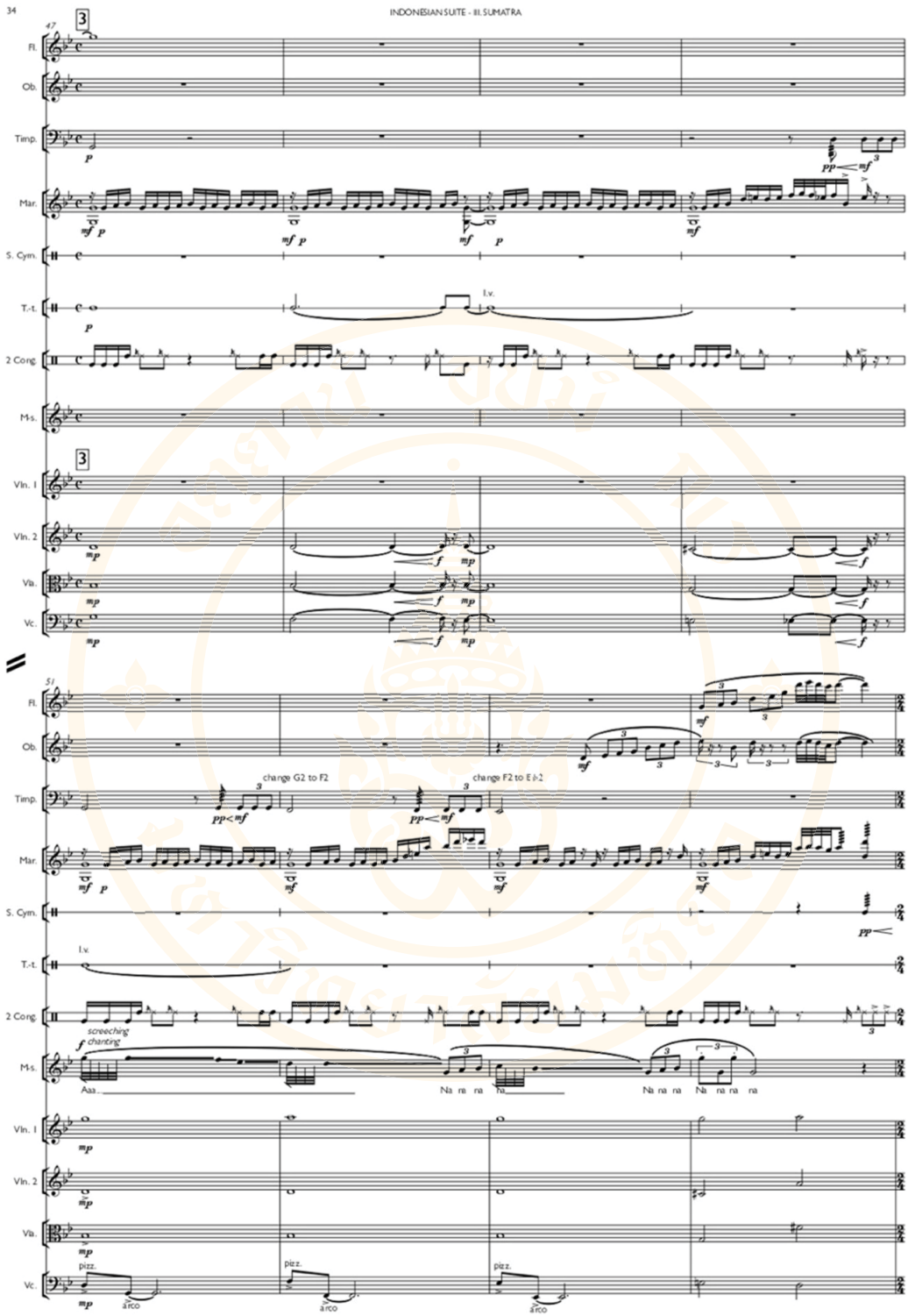



Figure 10 Mm. 47-54 of the *Sumatra* movement.
Source: *Indonesian Suite*, by Nathan Iskandar, page 34.
Copyright 2020 by Nathan Iskandar. Reprinted with permission.

In each of the remaining movements, Iskandar takes a similar approach in adapting elements from the original "welcoming dance" music by borrowing pitch and rhythmic patterns as well as referencing some of the unique musical timbres and instrumentation of one particular "welcoming dance," then transforming those elements into a larger form of musical piece. The richness of traditional Indonesian dance music and its amenability to adaptation into new contexts as shown in Iskandar's *Indonesian Suite* demonstrate that it can serve as another valuable source of inspiration for future Indonesian-influenced contemporary compositions.

Implications and Conclusions

The adoption of folk song themes in Sukarlan's *Rapsodia Nusantara* and the integration of musical elements from traditional Indonesian "welcoming dance" music in Iskandar's *Indonesian Suite* discussed in this article illustrate that there are numerous ways that composers can draw inspiration from and incorporate elements of Indonesian traditional music beyond the gamelan. Although the gamelan's global popularity can in some ways be considered a blessing for the nation of Indonesia, to look solely at the gamelan as a source of musical inspiration is to look at only one of the many perspectives or styles within Indonesian traditional music, a large number of which have great potential for further exploration. This article has pointed out how many traditional Indonesian musical instruments and styles can be found from each province of the archipelago outside of Java and Bali. We have also seen how Ananda Sukarlan is bringing some of these traditions to the international stage through the incorporation of various Indonesian folk songs in his *Rapsodia Nusantara*. And finally, Nathan Iskandar's *Indonesian Suite* introduces another approach where the composer adapts musical elements from the traditional "welcoming dance" music of the eight major areas of the Indonesian archipelago, each with its own unique characters and colors. It is our hope that the pieces examined in this article will serve as examples that help encourage composers to produce more works in various styles and instrumentations that showcase the great diversity that exists within the field of Indonesian traditional music.

Bibliography

Cakaplah. “Representasikan Budaya Rohul, Tari Persembahan Diganti dengan Tari Tepak Sirih.” https://www.cakaplah.com/berita/baca/32679/2019/01/15/representasikan-budaya-rohul-tari-persembahan-diganti-dengan-tari-tepak-sirih#sthash.AgnHkPo4.dpbs.

Diversity.id. “Tarian Penyambutan Tamu: Jamuan Istimewa dalam Gerak dan Musik.” https://id.diversity.id/tarian-penyambutan-tamu-jamuan-istimewa-dalam-gerak-dan-musik/.

EBSCOhost. “Gongs and Pop Songs: Sounding Minangkabau in Indonesia.” https://web-s-ebscohost-com.ejournal.mahidol.ac.th/ehost/detail?sid=1d8e1526-50e0-45b9-99e7-28387b07ff17@redis&vid=0&format=EB&lpid=lp_v&rid=0#AN=1033113&db=nlebk.

GPriority Media. “Tradisi Sambut Tamu di Nusantara.” https://gpriority.co.id/tradisi-sambut-tamu-di-nusantara/.

Harnish, David D. and Anne K. Rasmussen. *Divine Inspirations : Music and Islam in Indonesia*. New York: Oxford University Press, 2011.

Heryanto, Ariel. *Popular Culture in Indonesia : Fluid Identities in Post-Authoritarian Politics*. Abingdon: Routledge, 2008.

Islahuddin. “4 Internationally Recognized Traditional Indonesian Songs.” Brilio. https://en.brilio.net/wow/4-internationally-recognized-indonesian-traditional-songs-1609100.html.

Kelola. “Trisutji Kamal.” http://kelola.or.id/seniman/trisutji-kamal/.

Kristianto, Henoch R. *“An Eastern Infusion: Indonesian and Western Elements in Ananda Sukarlan’s Rapsodia Nusantara 1-5.”* Master’s thesis, University of Sydney, 2012.

Muawanah, Siti. “Tari Padduppa Bosara Tari Tradisional Sulawesi Selatan.” YouTube video. May 31, 2014. https://www.youtube.com/watch?v=wGYZK14eq1E.

Nissen, James. “The Music of Indonesia.” Band on the Wall. https://www.guidetotheworldofmusic.com/articles/people-and-places/the-music-of-indonesia/.

Nusantara, Tari. “Tari Gambyong.” YouTube video. May 14, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=aBD2aSde_RE.

Pesona Indonesia. “Tari Gambyong.” https://pesona-indonesia.info/tari-gambyong/.

Rohul, Dinas Pariwisata dan Kebudayaan. “Tari Tepak Sirih Kabupaten Rokan Hulu Provinsi Riau.” YouTube video. January 24, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=UY7VhW_tjyM&t=135s.

Situmorang, Hendro D. "Rayakan Ultah, Jaya Suprana Rilis 18 Komposisi Musik." Berita Satu. https://www.beritasatu.com/hiburan/163442/rayakan-ultah-jaya-suprana-rilis-18-komposisi-musik.

Suryadi. "Minangkabau Commercial Cassettes and the Cultural Impact of the Recording Industry in West Sumatra." *Asian Music* 34, no. 2 (2003): 51-89. http://www.jstor.org/stable/4098457.

Sutton, R. Anderson. *Calling Back the Spirit: Music, Dance, and Cultural Politics in Lowland South Sulawesi*. New York: Oxford University Press, 2002.

The Jakarta Post. "'Keroncong': Freedom music from Portuguese descendants." http://www.thejakartapost.com/news/2011/06/15/'keroncong'-freedom-music-portuguese-descendants.html.

Tourism of Indonesia. "The Folk Dances." https://web.archive.org/web/20101124083455/http://indonesia-tourism.com/general/theatre.html.

Weiss, Sarah. "Review Essay: Getting beyond Java: New Studies in Indonesian Music." *Ethnomusicology* 51, no. 1 (2007): 131-42. http://www.jstor.org/stable/20174505.

Zulham, M. "Makna Simbol Tari Paduppa (Tari Selamat Datang) Kota Palopo." *Jurnal Onoma: Pendidikan, Bahasa dan Sastra* 3, no. 2 (2017): 43-58.

การจัดการแตรวงในสถาบันอุดมศึกษา กรณีศึกษา : แตรวงบ้านหมากแข้ง สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

MANAGEMENT OF FOLK BRASS BANDS IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS: A CASE STUDY OF MAK KHAENG CHAMBER WINDS, MUSIC DEPARTMENT, UDON THANI RAJABHAT UNIVERSITY'S FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

จิตร์ กาวี*
Jit Gavee*

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการจัดการ แตรวงบ้านหมากแข้ง วงดนตรีภายใต้สังกัดของสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2563 มีจุดประสงค์แรกเริ่มเพื่อใช้เป็นวงดนตรีทดลองในการเรียนการสอนของสาขาวิชา ก่อนที่จะเริ่มวางแผนในระยะยาวเพื่อเป็นวงดนตรีชุมชนที่ใช้บรรเลงในงานกิจกรรมต่าง ๆ ในพื้นที่ มีการบริหารจัดการแบบแตรวงกึ่งอาชีพ แบ่งการบริหารจัดการออกเป็น ด้านบุคลากรและวงดนตรี ด้านการแสดงดนตรี ด้านสื่ออุปกรณ์ กับการประชาสัมพันธ์ และด้านการเงิน แตรวงบ้านหมากแข้งได้พบกับความท้าทายหลากหลายรูปแบบ ทั้งในเรื่องของการจัดตั้งแตรวงในพื้นที่ที่มีพลังดนตรีอีสานแข็งแกร่ง ทำให้มีการปรับตัวประยุกต์ภายใต้ความเข้าใจเพื่อให้คณะแตรวงนี้สามารถกลมกลืนอยู่ได้ภายในพื้นที่อย่างไม่ขัดเขิน นอกจากนั้นแตรวงบ้านหมากแข้งยังต้องปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ซึ่งถือเป็นกรณีตัวอย่างในการรับมือสถานการณ์ที่มีความไม่แน่นอน การจัดตั้งแตรวงบ้านหมากแข้งนับเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นได้ไม่นานจึงยังต้องใช้เวลาในการตกผลึกองค์ความรู้อีกหลายประเด็น หากมีการศึกษาเพิ่มเติมเมื่อเวลาผ่านไปก็จะทำให้องค์ความรู้อีกหลายประการสามารถตกผลึกและถูกถอดมาใช้พัฒนาการดนตรีในด้านต่าง ๆ ได้ต่อไป

คำสำคัญ : แตรวง/ วงดนตรีชุมชน/ การจัดการวงดนตรี

* อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, jit_gav@cmru.ac.th

* Lecturer, Music Education Department, Faculty of Humanities and Social Science, Chiang Mai Rajabhat University, jit_gav@cmru.ac.th

Received 25/04/2565, Revised 05/05/2565, Accepted 30/05/2565

Abstract

This article aims is to introduce the Mak Khaeng Chamber Winds management. A band within the music discipline of Udon Thani Rajabhat University's Faculty of Humanities and Social Sciences, which was founded in 2022 with the primary intention of being utilized as an experimental ensemble in teaching and learning of the disciplines. There was a semi-professional band administration before long-term planning to become a community band employed in various events in the neighborhood. Personnel and bands, music performances, media equipment and public relations, and financing are all part of the management. Mak Khaeng Chamber Winds faced a number of difficulties in forming a band in a region with a significant Isan music influence. This allowed the application to be modified with the premise that this brass band would be able to harmonize in the neighborhood without being embarrassed. In addition, the Mak Khaeng Chamber Winds must adjust to the COVID-19 virus's outbreak scenario. This is an example of how to handle a situation that is uncertain. The establishment of Mak Khaeng Chamber Winds is a relatively new cultural phenomenon, it will take some time for the body of knowledge on a variety of topics to consolidate. Many additional bodies of knowledge may be consolidated and used to further music in numerous domains if more research is done throughout time.

Keywords: Folk Brass Band/ Community Band/ Band Management

บทนำ

แตรวง เป็นวงดนตรีที่มีรากฐานมาจากดนตรีตะวันตก ก่อนที่จะมีการปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีไทย ทำให้ปรากฏแตรวงบรรเลงเพลงไทยร่วมกับกิจกรรมต่าง ๆ ของชาวไทยอย่างสม่ำเสมอ เป็นภาพที่คุ้นเคยแก่ชาวไทยโดยทั่วไป ในอดีตจนถึงปัจจุบันคนไทยนิยมใช้เสียงแตรวงประโคมแห่ในงานพิธีกรรมที่มีชาวบ้านมาชุมนุมกัน เช่น งานบวชนาค ทำขวัญ งานแห่ขันหมาก งานศพ ฯลฯ บทเพลงที่แตรวงนำมาบรรเลงมีหลากหลายประเภท ทั้งเพลงไทยแบบแผนดั้งเดิมไปจนถึงเพลงรำวง ลูกทุ่ง ลูกกรุง มาร์ช ฯลฯ ทุกเพลงที่โด่งดังเป็นที่รู้จักในสังคม ชาวแตรวงสามารถจดจำนำมาเล่นกันได้อย่างสนุกสนานและด้วยลีลาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน[1]

ตั้งแต่อดีต "แตรวง" ได้อยู่ในระบบการศึกษาไทยในฐานะเป็นกิจกรรมหนึ่งที่สร้างเสริมความสามัคคี สร้างเสริมสุนทรียะ และการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ก่อนที่ต่อมานิยามของแตรวงได้ผนวกรวมเข้ากับนิยามของวงดุริยางค์เครื่องลม ได้ถูกเรียกกันในหลากหลายชื่อ อาทิ วงโยธวาทิต (Military Band) วงซิมโฟนิกแบนด์ (Symphonic Band) วงคอนเสิร์ตแบนด์ (Concert Band) วงวินด์ซิมโฟนี (Wind Symphony)

[1] อานันท์ นาคคง, *ดนตรีไทยเดิม* (กรุงเทพฯ : สำนักงานอุทยานการเรียนรู้, 2550), 80.

เป็นต้น พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ได้กล่าวว่า การบรรเลงแบบโยธวาทิตแพร่เข้าไปสู่สถานศึกษาและโรงเรียนต่าง ๆ ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมนักเรียน ตลอดจนใช้สำหรับขบวนแห่ต่าง ๆ เช่น แห่งานกีฬาสีประจำโรงเรียน รวมถึงบางโรงเรียนอาจส่งเสริมให้มีการรับงานต่าง ๆ เพื่อหารายได้พิเศษให้แก่นักเรียนด้วย วงโยธวาทิตจึงกลายเป็นกิจกรรมส่วนหนึ่งของสถานศึกษามาจนถึงปัจจุบัน[2]

ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย วัฒนธรรม “แตรวง” ได้ปรากฏอยู่ในพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วทั้งภูมิภาค ตั้งแต่ช่วงรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 สะท้อนให้เห็นถึงการให้ความสำคัญแก่วงดนตรีชนิดนี้ทั้งในรูปแบบของแตรวงทหาร แตรวงลูกเสือ จนถึงแตรวงนักเรียน โดยเฉพาะในพื้นที่ของมณฑลอุดรธานี (จังหวัดอุดรธานีในปัจจุบัน : ผู้เขียน) ที่มีปรากฏหลักฐานในราชกิจจานุเบกษาเรื่องจัดซื้อเครื่องดนตรีแตรวงแก่กองลูกเสือมณฑลอุดร ย้อนไปได้จนถึงปี พ.ศ. 2462 จนเมื่อเวลาล่วงเลยไป แตรวงเริ่มแพร่กระจายเข้าสู่โรงเรียนและสถานศึกษา ดังที่ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ได้กล่าวไว้ข้างต้น

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมครั้งใหญ่ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีสัญญาณอย่างเด่นชัด สืบเนื่องมาจากการประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 1 ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2504 สมัยที่จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ในครั้งนั้นได้มีนโยบายในการพัฒนาประเทศ โดยกำหนดให้จังหวัดขอนแก่นเป็นศูนย์กลางพัฒนาเศรษฐกิจสังคม การศึกษา และคมนาคม ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ด้วยนโยบายนี้ได้ก่อให้เกิดการลงทุนก่อสร้างถนนหนทาง โรงเรียน โรงพยาบาล และสถานที่สำคัญหลายแห่ง อาทิ สถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย จังหวัดขอนแก่น (พ.ศ. 2503) เขื่อนอุบลรัตน์ (พ.ศ. 2507) มหาวิทยาลัยขอนแก่น (พ.ศ. 2509) เป็นต้น ผลจากการพัฒนาประเทศทำให้ภาคชนบทที่เคยดำรงวิถีชีวิตแบบดั้งเดิม มีอาชีพเกษตรกรรมแบบยังชีพ เริ่มเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม วัฒนธรรมที่ผูกติดกับวิถีชีวิตในอดีต เช่น พิธีจุดบั้งไฟ ที่มีทั้งความหมายและความเชื่อที่ลึกซึ้ง เริ่มเปลี่ยนแปลงเป็นการประกอบพิธีกรรมตามจารีต ที่มีศรัทธาและความเชื่อลดน้อยลง จากเดิมวัฒนธรรมดนตรีอีสานที่มีลักษณะที่ผูกติดกับฮีตคองประเพณีที่มีมาแต่เดิมในลักษณะที่เรียกได้ว่า “ดนตรีพื้นบ้าน” ที่ร้องรำทำเพลงในชุมชนตามวิถีชีวิตแบบชาวบ้าน เริ่มเปลี่ยนแปลงไปสู่คุณลักษณะ “ดนตรีพื้นเมือง” ที่ดึงดนตรีออกไปจากชุมชน ฮีตคองประเพณี จนพัฒนากลายเป็นดนตรีที่ไม่ผูกติดต่อวิถีชีวิตของคนอีสานอีกต่อไป[3]

ในปี พ.ศ. 2524 วิทยาลัยครูอุดรธานี (ก่อตั้ง พ.ศ. 2466) ได้ดำเนินการจัดตั้งภาควิชาดนตรี สังกัดคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ โดยเปิดสอนในระดับประกาศนียบัตรการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ.สูง) สาขาวิชาดนตรีศึกษา นับเป็นครั้งแรกที่มีการเปิดการเรียนการสอนดนตรีระดับอุดมศึกษาขึ้นในจังหวัดอุดรธานี ก่อนที่จะมีการพัฒนาขึ้น จากวิทยาลัยครูอุดรธานีสู่สถาบันราชภัฏอุดรธานี และมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ตามลำดับ นอกเหนือจากเรื่องหลักสูตรการเรียนการสอนที่มีการพัฒนาปรับแก้อย่างต่อเนื่อง การจัดกิจกรรมทางดนตรีในสถาบันอุดมศึกษาแห่งนี้ก็ตื่นตัวขึ้นเช่นกัน มีการจัดตั้งวงดนตรีประจำสาขาวิชาในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวงโยธวาทิต วงสตริงคอมโบ วงหัสดนตรี และนำไปสู่การจัดตั้งแตรวงบ้านหมากแข้ง ในปี พ.ศ. 2563 ซึ่งเป็นกรณีศึกษาที่จะกล่าวถึงในบทความชิ้นนี้

---

[2] พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, *สังคีตลมัย* (นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 11.

[3] เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, *การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี* (ขอนแก่น : โครงการตำราบัณฑิตศึกษาสาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2560), 165-166.

ดังนั้นจึงเป็นที่มาของการยกกรณีศึกษาของการบริหารจัดการ แตรวงบ้านหมากแข้ง ซึ่งเป็นผลผลิตของสถาบันอุดมศึกษาแห่งนี้ มาเป็นแกนหลักในการศึกษาการสร้าง “แตรวงชุมชน” ในสังคมปัจจุบันที่เผชิญความท้าทายในหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของปัญหาในการบริหารจัดการวงดนตรีภายใต้สังกัดสถาบันการศึกษา ค่านิยมทางดนตรีในภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ไปจนถึงการประสบภาวะโรคระบาดครั้งใหญ่อย่างโควิด-19 บทความวิชาการฉบับนี้อาศัยหลักแนวคิดทางด้านปรากฏการณ์วิทยาประกอบกับทฤษฎีด้านมานุษยดนตรีวิทยาอันว่าด้วยปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม อันจะช่วยตอบคำถามจากการศึกษาสาระในปรากฏการณ์และนำไปสู่ข้อสรุปที่จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประเด็นทางดนตรีข้างเคียงได้

ประวัติแตรวงบ้านหมากแข้ง โดยสังเขป

แตรวงบ้านหมากแข้ง (อังกฤษ : Mak Khaeng Chamber Winds) ก่อตั้งขึ้นในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2563 โดยนักศึกษาและอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี เพื่อใช้เป็นวงดนตรีทดลองในรายวิชารวมวงใหญ่ของหลักสูตรศิลปบัณฑิต โดยตั้งชื่อตามพื้นที่ตั้งของต้นสังกัด (มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี) อันอยู่บริเวณตำบลหมากแข้ง หรือในอดีตคือ บ้านเดื่อหมากแข้ง อยู่ในรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลม 15-25 ชิ้น แบ่งเป็นกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwinds) ได้แก่ คลาริเน็ต (Clarinet) อัลโต แซกโซโฟน (Alto Saxophone) และเทเนอร์ แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง (Brass) ได้แก่ ทรัมเป็ต/คอร์เน็ต (Trumpet/Cornet) ทรอมโบน (Trombone) และยูโฟเนียม (Euphonium) โดยมีกลุ่มเครื่องกระทบ (Percussion) เลือกใช้งานตามภารกิจ เช่น หากบรรเลงเพลงสากลจะใช้เครื่องกระทบสากล หากบรรเลงเพลงไทยจะใช้เครื่องหนังไทยประกอบเป็นต้น[4]

แตรวงบ้านหมากแข้ง เป็นแตรวงที่สามารถบรรเลงในกิจกรรมที่หลากหลาย ทั้งในลักษณะแบบแผนของแตรวงชาวบ้านที่มีทั้งการเดินบรรเลงแห่ในขบวนกับการนั่ง การบรรเลงในแบบแผนของวงดุริยางค์เครื่องลมตะวันตก (Western Wind Ensemble) ที่มีประเด็นปลีกย่อยลงลึกไปในรายละเอียด เช่น หลักการสอดประสานของทำนองเพลง (Counterpoint) การตีความบทเพลงแบบตะวันตก (Western Music Appreciate) เป็นต้น

จุดเริ่มต้นในการบรรเลงต่อหน้าสาธารณชนเป็นครั้งแรกของแตรวงบ้านหมากแข้ง คือเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงคอนเสิร์ต ร้องบรรเลงเพลงของจิตร การแสดงดนตรีในวาระครบรอบ 90 ปีชาตกาลจิตร ภูมิศักดิ์ จัดขึ้นในวันพุธที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2563 โดยสาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี บรรเลงในบทเพลง “ลาวแพน” ซึ่งมีความพิเศษคือการผสมสำเนียงและเครื่องดนตรีไทยอย่างจะเข้ กลองแขก ฉิ่ง ฉาบ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่างแคน โดยการบรรเลงในครั้งนี้ได้รับผลตอบรับที่ดี ทำให้ในเวลาต่อมาจึงเริ่มมีการวางนโยบายในระยะยาวขึ้น เพื่อดำเนินการจัดกิจกรรมทางดนตรีต่าง ๆ ที่จะเป็นการเสริมสร้างทักษะประสบการณ์แก่ผู้บรรเลงรวมถึงเป็นการบริการท้องถิ่นในอีกแนวทางหนึ่ง

[4] อัครพล สีหนาท, “สาขาวิชาดนตรีกับการจัดตั้งแตรวงบ้านหมากแข้ง,” สัมภาษณ์โดย จิตร์ กาวี และศัญ ปุญพิทักษ์, 8 มีนาคม 2565.

ภาพที่ 1 แตรวงบ้านหมากแข้งในการแสดงเปิดตัวครั้งแรก ในวาระครบรอบ 90 ปีชาตกาลจิตร ภูมิศักดิ์
ที่มา : สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี, บันทึกข้อมูลเมื่อ 5 มีนาคม 2565, https://www.facebook.com/สาขาวิชาดนตรี-คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์-มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี-803462962998688/photos/pcb.3797666743578280/3797867043558250.

ภาพที่ 2 ตราสัญลักษณ์แตรวงบ้านหมากแข้ง
ที่มา : “แตรวงบ้านหมากแข้ง Mak Khaeng Chamber Winds,” แตรวงบ้านหมากแข้ง, บันทึกข้อมูลเมื่อ 5 มีนาคม 2565, https://www.facebook.com/photo/?fbid=217895333687930&set=a.217895303687933.

ระบบการจัดการแตรวงบ้านหมากแข้ง

แตรวงบ้านหมากแข้ง อยู่ในฐานะวงดนตรีภายใต้สังกัดของสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา ในรูปแบบของแตรวงชุมชน (Community Band) บริหารจัดการแบบแตรวงกึ่งอาชีพ โดยมีการแต่งตั้งหัวหน้าวง เลขานุการ และฝ่ายบริหารจัดการอื่น ๆ มีการนัดหมายฝึกซ้อมตามภารกิจ ควบคู่ไปกับการเรียนการสอนภายในสาขาวิชา ทั้งนี้มีการแต่งตั้งตัวแทนจากสมาชิกประจำเพื่อเป็นหลักในการบริหารงานด้านต่าง ๆ โดยสามารถแบ่งการบริหารจัดการออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่ 1. ด้านบุคลากรและวงดนตรี 2. ด้านการแสดงดนตรี 3. ด้านสื่ออุปกรณ์กับการประชาสัมพันธ์ และ 4. ด้านการเงิน[5] โดยจะขออภิปรายรายละเอียดในแต่ละด้านดังนี้

1. ด้านบุคลากรและวงดนตรี

ในการบริหารด้านบุคคลและวงดนตรีนั้น ครอบคลุมในเรื่องของการจัดสรรสมาชิกภายในวง รวมถึงระเบียบการฝึกซ้อมให้เป็นไปตามเป้าหมายที่ได้ถูกวางไว้ในการฝึกซ้อมแต่ละครั้ง กฎระเบียบต่าง ๆ ได้ถูกกำหนดขึ้นโดยฝ่ายการบริหารด้านบุคคลและวงดนตรีนี้ เช่น การปรับเงินในกรณีขาดซ้อมโดยไม่แจ้งล่วงหน้า โน้ตเพลงสูญหาย การภาคทัณฑ์นักดนตรีที่ทำผิดกฎระเบียบ เป็นต้น ทั้งนี้ก็เพื่อสร้างวัฒนธรรมองค์กรที่มีความเป็นระเบียบและมีความเป็นมืออาชีพ ฝ่ายบริหารบุคคลและวงดนตรีถือว่าเป็นฝ่ายที่ทำหน้าที่กำหนดนโยบายต่าง ๆ รวมถึงสร้างวัฒนธรรมองค์กรที่ดี อันจะทำให้คณะแตรวงขับเคลื่อนไปได้ในทิศทางที่ถูกต้อง เช่น เรื่องการตรงต่อเวลาในการฝึกซ้อม การรับผิดชอบโน้ตเพลงที่ได้รับมอบหมาย

ปัญหาที่เกิดขึ้นจริงโดยฝ่ายบริหารด้านบุคคลและวงดนตรีจะต้องเป็นฝ่ายรับมือ นั่นคือเรื่องของสมาชิกวงที่มีภาระหน้าที่แตกต่างกัน ด้วยเหตุที่แตรวงบ้านหมากแข้งนี้เป็นวงดนตรีชุมชนในสังกัดสถาบันการศึกษา ไม่มีรายได้มั่นคงแน่นอน ประกอบกับสมาชิกส่วนใหญ่เป็นนักศึกษามาจากครอบครัวที่มีรายได้น้อย จึงต้องมีการหารายได้พิเศษช่วงหลังเวลาเรียน เมื่อมีกำหนดการฝึกซ้อมเพื่อบรรเลงในกิจกรรมต่าง ๆ ขึ้น ก็จำเป็นต้องแก้ไขปัญหาในจุดนี้ ให้สามารถคลี่คลายและลงตัวกันทั้งสองฝ่าย โดยมีวิธีการแก้ไขปัญหาตามแต่รูปแบบสถานการณ์ อาทิ การกำหนดตารางซ้อมใหม่ให้มีความลงตัว การสับเปลี่ยนสมาชิกผู้บรรเลง เป็นต้น ทั้งนี้การบริหารจัดการด้านบุคลากรสามารถแบ่งย่อยประเภทของสมาชิกออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1.1 กลุ่มสมาชิกประจำ

เป็นนักดนตรีกลุ่มหลัก โดยเป็นนักศึกษาอยู่ในสาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี เครื่องมือเอกประเภทเครื่องเป่าลมไม้และเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องมืออื่น ๆ ที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีในแตรวงได้

1.2 กลุ่มสมาชิกเฉพาะกิจที่เป็นบุคลากรภายในมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

ตั้งแต่นักศึกษาไปจนถึงบุคลากรทั่วไปที่มีทักษะในการบรรเลงเครื่องดนตรีในแตรวงและมีความสนใจในการบรรเลง

1.3 กลุ่มสมาชิกเฉพาะกิจที่เป็นบุคลากรภายนอก

สมาชิกในกลุ่มนี้ เป็นผู้ที่มีความสนใจไปจนถึงเป็นนักดนตรีอาชีพ โดยมักอยู่ในรูปแบบของนักดนตรี

[5] อัครพล สีหนาท, “สาขาวิชาดนตรีกับการจัดตั้งแตรวงบ้านหมากแข้ง,” สัมภาษณ์โดย จิตร์ กาวี และศัญ ปุญพิทักป์, 8 มีนาคม 2565.

รับเชิญที่เข้ามาร่วมบรรเลงตามวาระโอกาสที่เอื้ออำนวย นอกจากนั้นยังเป็นการดีต่อสมาชิกประจำที่เป็นนักศึกษาสาขาวิชาดนตรี ที่จะสามารถเรียนรู้เพิ่มเติมกับนักดนตรีรับเชิญเหล่านี้ได้

การบริหารกลุ่มบุคลากรในแตรวงบ้านหมากแข้งนี้ ถือเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญอันจะนำไปสู่การออกแบบวงดนตรี บทเพลงที่ใช้บรรเลง และการบริหารจัดการในประเด็นอื่น ๆ ให้มีความลงตัวและดำเนินต่อไปได้ด้วยความเรียบร้อย จะเห็นได้ว่านอกจากสมาชิกภายในแล้ว ทางคณะแตรวงยังมีการเปิดให้บุคคลภายนอกสามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการบรรเลงได้ แตรวงบ้านหมากแข้งจึงอยู่ในฐานะของวงดนตรีชุมชนที่มอบประสบการณ์การบรรเลง ไปจนถึงความรู้ทางดนตรีเชิงวิชาการแก่ผู้บรรเลงไปในคราวเดียวกัน

ภาพที่ 3 แตรวงบ้านหมากแข้ง เมื่อช่วงแรกจัดตั้งและเริ่มเปิดกว้างให้บุคคลทั่วไปสามารถเข้าร่วมได้
ที่มา : ผู้เขียน

2. ด้านการแสดงดนตรี

การบริหารด้านการแสดงดนตรีครอบคลุมในเรื่องของการแสดงดนตรีในแต่ละกิจกรรมที่ทางคณะแตรวงได้รับมอบหมาย ติดต่อประสานงานกับผู้บังคับบัญชาและผู้ว่าจ้าง การบริหารจัดการในส่วนนี้จะเป็นการทำงานร่วมกับอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ซึ่งเป็นที่ปรึกษาหลักในการร่วมกำหนดแนวทางของรูปแบบการแสดงดนตรีในแต่ละครั้งให้มีความเหมาะสมกับกิจกรรม

อุปสรรคสำคัญของการบริหารส่วนนี้คือปัญหาเรื่องระยะเวลาในการออกแบบการแสดงที่มีจำกัด เพราะการออกแบบการแสดงในแต่ละกิจกรรมนั้น นำมาซึ่งการบริหารจัดการด้านการฝึกซ้อม การเรียบเรียงบทเพลงขึ้นใหม่ ภายใต้ระยะเวลาที่กำหนด จึงนับเป็นอุปสรรคสำคัญที่ทางคณะแตรวงต้องเผชิญและแก้ปัญหา แนวทางในการแก้ปัญหาส่วนนี้ในเบื้องต้นใช้วิธีจัดการฝึกซ้อมนอกเวลา เพิ่มเติมจากการฝึกซ้อมภาคปกติที่จะใช้ช่วงเวลาหลังเวลาราชการเป็นช่วงเวลาหลักในการฝึกซ้อม การฝึกซ้อมนอกเวลาที่กำหนดขึ้นมาใหม่นี้จะมีการกำหนดตารางเวลาที่ชัดเจน รวมถึงการตั้งเป้าประสงค์ในการฝึกซ้อมแต่ละครั้งให้สำเร็จลงภายในระยะเวลาที่กำหนด

3. ด้านสื่อ อุปกรณ์ และการประชาสัมพันธ์

การบริหารในด้านนี้ครอบคลุมในเรื่องของการจัดเตรียมสื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมการบรรเลงของวง ตั้งแต่การเตรียมงานไปจนถึงการประชาสัมพันธ์ อาทิ เครื่องดนตรี โน้ตเพลงที่ใช้ฝึกซ้อม สถานที่ฝึกซ้อม การทำสื่อประชาสัมพันธ์สิ่งพิมพ์ การทำสื่อประชาสัมพันธ์ออนไลน์ สูจิบัตร เครื่องแต่งกาย เป็นต้น[6]

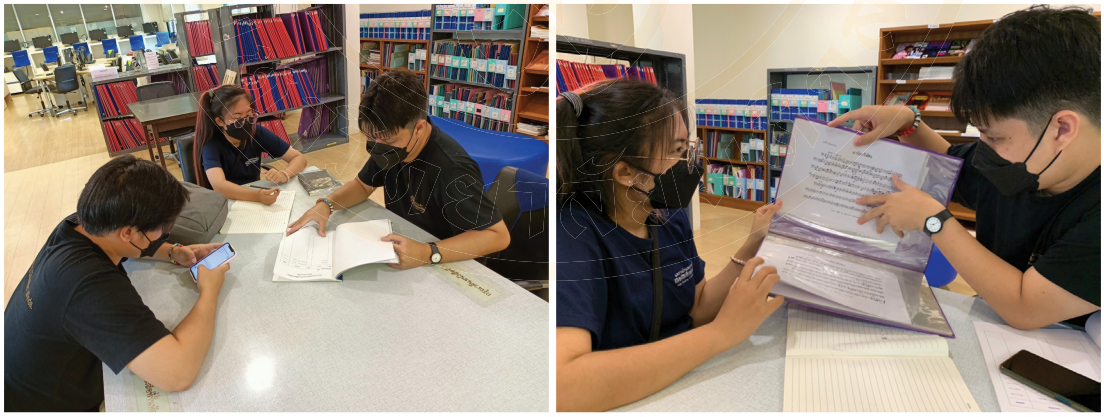
โดยสื่ออุปกรณ์ที่จำเป็นต้องมีการบริหารจัดการอยู่ตลอดเวลานั่นคือ “โน้ตเพลง” โดยแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ โน้ตเพลงสำเร็จรูปพร้อมใช้งาน และโน้ตเพลงที่ต้องเรียบเรียงขึ้นใหม่ตามแต่ภารกิจ ซึ่งโน้ตเพลงในส่วนนี้ต้องเป็นการทำงานร่วมกับฝ่ายการบริหารด้านการแสดงดนตรี

โน้ตเพลงสำเร็จรูปพร้อมใช้งาน

โน้ตเพลงในส่วนนี้ แบ่งออกเป็นโน้ตเพลงมาตรฐานแตรวงที่มีการสั่งซื้อจากต่างประเทศ รวมถึงการจัดหาจากเครือข่ายของทางคณะแตรวง เช่น โน้ตเพลงไทยเดิมสำหรับแตรวงต่าง ๆ ก็จะมีการประสานไปยังฐานข้อมูลที่เกี่ยวข้อง เช่น กองดุริยางค์เหล่าทัพ ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ ไปจนถึงโน้ตเพลงจากกลุ่มแตรวงชาวบ้าน เป็นต้น

โน้ตเพลงที่ต้องเรียบเรียงขึ้นใหม่

โน้ตเพลงในส่วนนี้ เป็นการจัดทำโน้ตเพลงขึ้นใหม่ภายหลังจากการประสานกับฝ่ายการบริหารด้านการแสดงดนตรี โดยมีทั้งผู้เรียบเรียงที่เป็นสมาชิกประจำคณะแตรวง อาจารย์ที่ปรึกษา และความร่วมมือจากภายนอก ส่วนมากจะเป็นการเรียบเรียงสำหรับงานบรรเลงประเภทที่มีแนวทางเฉพาะ (Theme) เช่น การแสดงคอนเสิร์ตรำลึกศิลปิน งานบรรเลงโฆษณาสินค้า เป็นต้น



ภาพที่ 4-5 การจัดหาโน้ตเพลงจากแหล่งข้อมูลห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ
ที่มา : น้องจิน พูลสวัสดิ์

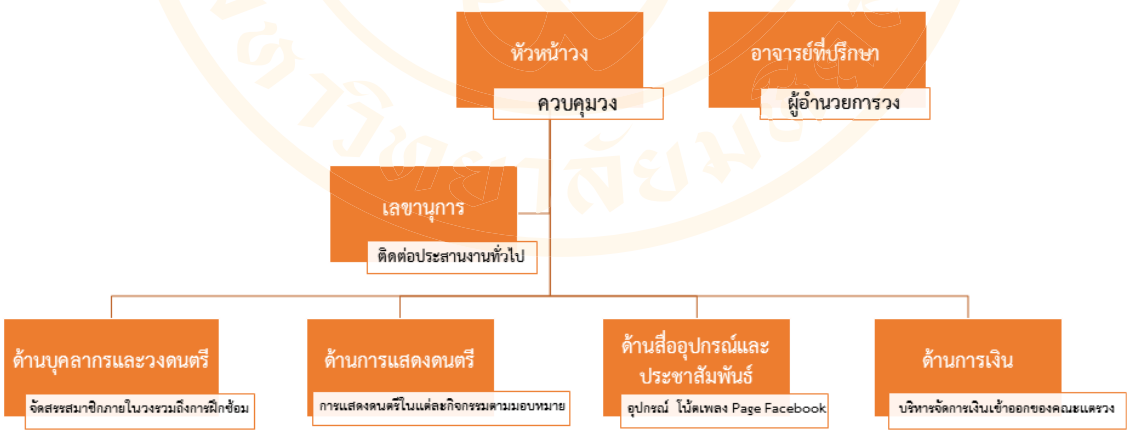
[6] น้องจิน พูลสวัสดิ์, “แตรวงบ้านหมากแข้ง การบริหารจัดการในมุมมองของสมาชิก,” สัมภาษณ์โดย ศัญ ปุญพิทักป์ และจิตร์ กาวี, 5 มีนาคม 2565.

ในด้านการประชาสัมพันธ์ได้มีการจัดทำช่องทางเพื่อนำเสนอเผยแพร่ผลงานของทางคณะแตรวงในรูปแบบออนไลน์ ได้แก่ เพจเฟซบุ๊ก (Facebook page) แตรวงบ้านหมากแข้ง Mak Khaeng Chamber Winds เริ่มจัดทำเมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2563 ซึ่งจนถึงปัจจุบันได้มีการรวบรวมข้อมูลเชิงสถิติสำคัญที่ได้จากการเปิดช่องการประสัมพันธ์ออนไลน์นี้ ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่เข้าถึง แบ่งเป็นชาย 71.10% หญิง 28.90% กระจายไปยังพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วประเทศ โดยมีจังหวัดอุดรธานีเป็นอันดับหนึ่ง และมีจังหวัดอื่น ๆ ลดหลั่นกันมา เช่น กรุงเทพฯ เชียงใหม่ เชียงราย ขอนแก่น กระบี่ มหาสารคาม เป็นต้น

4. ด้านการเงิน

แม้ว่าการบริหารจัดการส่วนหนึ่งของแตรวงบ้านหมากแข้งจะเป็นวงดนตรีที่อยู่ในระบบการศึกษาระดับอุดมศึกษา แต่ในอีกมิติหนึ่งก็เพื่อมุ่งเน้นที่จะให้สมาชิกได้เข้าใจถึงบริบทของการเป็นคณะแตรวงกึ่งอาชีพ ดังนั้นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้คือการบริหารด้านการเงิน ซึ่งมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องจัดการอย่างเคร่งครัดและโปร่งใส

การบริหารจัดการด้านการเงินของแตรวงบ้านหมากแข้ง กระทำโดยการแต่งตั้งตำแหน่ง “เหรัญญิก” ประจำวง มีการกำหนดแนวทางแก่ผู้ปฏิบัติหน้าที่ ได้แก่ การบันทึกรายรับรายจ่ายอย่างละเอียด โดยมีการประชุมระบบการใช้จ่ายและยอดเงินให้เป็นปัจจุบันกับบุคลากรสองฝ่ายคืออาจารย์ที่ปรึกษาและหัวหน้าวง ในส่วนของปัญหาสำคัญด้านการเงิน เนื่องด้วยการที่มีรายรับเข้ามาจากการบรรเลงในกิจกรรมต่าง ๆ แต่เมื่อจัดสรรสัดส่วนของสมาชิกของคณะแตรวงที่มีจำนวนหนึ่ง ผนวกกับกิจกรรมที่มีการว่าจ้างไม่ได้มีจำนวนมาก ทำให้ไม่สามารถจัดสรรค่าตัวนักดนตรีดังแตรวงอาชีพทั่วไปได้ การใช้จ่ายส่วนใหญ่ของทางคณะแตรวงจึงเป็นเรื่องของการใช้สอยเป็นกองทุนกลางที่จะช่วยส่งเสริมในเรื่องต่าง ๆ อาทิ เบี้ยเลี้ยงประจำวัน ค่าจัดพิมพ์โน้ตเพลง ค่าเดินทาง การจัดหา/จัดทำเครื่องแบบประจำวง เป็นต้น



ภาพที่ 6 แผนผังโครงสร้างการบริหารงานของแตรวงบ้านหมากแข้ง
ที่มา : ผู้เขียน

การบริหารจัดการวงดนตรีภายใต้สังกัดสถาบันการศึกษา ในกรณีของแตรวงบ้านหมากแข้งนี้ กล่าวได้ว่าสามารถดำเนินควบคู่ไปกับกิจกรรมโดยรวมของมหาวิทยาลัยได้เป็นอย่างดี เพราะนอกจากจะดำเนินไปในลักษณะ “แตรวง” เป็นหลักแล้ว ยังสามารถประยุกต์ให้สามารถนำไปผสมผสานกับรูปแบบวงดนตรีลักษณะอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีอีสาน ดนตรีไทย วงขับร้องประสานเสียง เปิดโอกาสให้มีการทดลองความสร้างสรรค์ทางดนตรีของผู้บรรเลง สามารถนำออกแสดงในวาระพิเศษที่มหาวิทยาลัยต้องการใช้อย่างสม่ำเสมอได้

แตรวงบ้านหมากแข้งในบริบทปัจจุบันกับการดำรงอยู่ในภูมิภาค และสถานการณ์โควิด-19

หากกล่าวถึงดนตรีในภูมิภาคอีสานซึ่งก็คือ “ดนตรีอีสาน” เป็นดนตรีที่ปรากฏร้องเล่นอยู่ในพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย ซึ่ง สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว ได้ให้คำอธิบายโดยภาพรวมว่า ภาคอีสานมีพื้นที่กว้างใหญ่และมีประชากรหลากหลายชาติพันธุ์ ทำให้วัฒนธรรมด้านศิลปะดนตรีและการแสดงมีความหลากหลายและยังดำรงมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณีของตนอย่างมั่นคง บนพื้นฐานร่วมทางสังคมอีสานเดียวกัน มีการรักษาแบบแผนของตนไว้อย่างเหนียวแน่นมาจนกระทั่งปัจจุบัน[7]

พื้นที่ตั้งของแตรวงบ้านหมากแข้ง ตั้งอยู่ในจังหวัดอุดรธานี ซึ่งเป็นพื้นที่ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบน หรือเรียกกันว่า อีสานเหนือ อันเป็นส่วนหนึ่งของแอ่งอารยธรรมที่สั่งสมวัฒนธรรมประเพณีมาอย่างยาวนานหลายร้อย-พันปี นั่นหมายความดนตรีในแถบภูมิภาคนี้หรือมักเรียกว่า “ดนตรีอีสาน” ได้หยั่งรากลึกไปในวิถีชีวิตของผู้คนในพื้นที่อย่างเป็นเนื้อเดียวกันแยกกันไม่ได้ ก่อนที่ต่อมาดนตรีอีสานได้มีการปรับตัวจนแยกไปสู่บริบทอื่น ๆ ที่ทั้งยึดโยงและไม่ยึดโยงกับจารีตประเพณีวิถีชีวิตชาวอีสาน เป็นที่นิยมจนร้องเล่นในโอกาสที่หลากหลายขึ้นถึงปัจจุบัน ในขณะที่วัฒนธรรมแตรวงนั้นเป็นวัฒนธรรมจากชาติตะวันตกที่แม้ว่าจะมีหลักฐานปรากฏในพื้นที่ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือไม่น้อยกว่าร้อยปีก็ตาม แต่ความต่อเนื่องและความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมก็มีความแตกต่างอย่างชัดเจนเมื่อเทียบกับดนตรีอีสาน การสร้างและบริหารจัดการแตรวงในพื้นที่แห่งนี้จึงมีความแตกต่างและท้าทาย แม้ว่าวัฒนธรรมดนตรีที่มีบุคลิกใกล้เคียงกับ “แตรวง” อย่าง “วงโยธวาทิต” จะยังคงเติบโตได้ดีในภูมิภาคนี้ แต่ก็ยังอยู่ในบริบทของการศึกษาแต่เพียงเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็นวงโยธวาทิตนักเรียนมัธยม วงโยธวาทิตนักศึกษามหาวิทยาลัย เป็นต้น มิได้จัดตั้งให้อยู่ในรูปแบบของวงดนตรีชุมชนเพื่อรับใช้ชุมชน

วัฒนธรรมของดนตรีอีสานในพื้นที่จังหวัดอุดรธานี กล่าวได้ว่า มีความเข้มแข็งทั้งในกลุ่มผู้เล่นและกลุ่มผู้ฟัง กิจกรรมทางดนตรีมีบริบทและบุคลิกคล้ายคลึงกับแตรวง ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงแห่แหนด้วยความสนุกสนาน การบรรเลงด้วยไหวพริบปฏิภาณ ในพื้นที่ของจังหวัดอุดรธานีแห่งนี้มีสิ่งที่เรียกว่ารถแห่หมอลำ กลองยาว ฯลฯ เป็นมหรสพหลักที่ครองใจผู้คนในพื้นที่ ด้วยความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมดนตรีอีสานนี้เอง การสร้างแตรวงในพื้นที่แห่งนี้จึงเป็นการสร้างทางเลือกทางวัฒนธรรมความบันเทิงท่ามกลางพื้นที่ที่วัฒนธรรมทางความบันเทิงเดิมอันเข้มแข็ง แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นโอกาสดีที่จะบูรณาการดนตรีอีสานมาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ดนตรีแตรวงในพื้นที่แห่งนี้ให้มีความแตกต่าง และเป็นแนวทางเฉพาะของแตรวงบ้านหมากแข้ง

[7] สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว, *วัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองไทยสี่ภาค* (นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561), 189.

สิ่งสำคัญของการทำให้คนในพื้นที่ทราบถึงการมีอยู่ของแตรวงบ้านหมากแข้ง อันมีลักษณะคล้ายคลึงกับแตรวงชาวบ้านภาคกลาง นอกเหนือจากการประชาสัมพันธ์ในสื่อสังคมออนไลน์แล้ว การออกบรรเลงต่อหน้าสาธารณชนก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่มีความจำเป็น เพื่อสร้างฐานผู้ฟังอันจะต่อยอดไปในเรื่องของการว่าจ้างบรรเลงในกิจกรรมต่าง ๆ ของผู้คนในพื้นที่ต่อไป ในช่วงเริ่มต้น แตรวงบ้านหมากแข้งใช้พื้นที่สาธารณะ อาทิ ตลาดนัด ถนนคนเดิน งานประจำปี งานแสดงตามห้างสรรพสินค้า เพื่อเป็นการป่าวประกาศให้ทราบถึงการมีอยู่ของแตรวงคณะนี้

ภาพที่ 7-8 การบรรเลงตามสถานที่สาธารณะ เพื่อประชาสัมพันธ์แตรวงบ้านหมากแข้ง
ที่มา : สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี, บันทึกข้อมูลเมื่อ 5 มีนาคม 2565, https://www.facebook.com/สาขาวิชาดนตรี-คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์-มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี-803462962998688.

นอกจากภารกิจในเรื่องของการประกาศให้ทราบถึงการมีอยู่ของแตรวงบ้านหมากแข้ง ประเด็นเรื่องของการบรรเลงเพื่อการศึกษาก็ยังคงดำเนินควบคู่ไปพร้อมกัน เช่น ในช่วงเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563 แตรวงบ้านหมากแข้งได้เดินทางไปบรรเลงยังเทศกาลดนตรีลพบุรีซิมโฟนิกเดย์ (Lopburi Symphonic Day) ณ จังหวัดลพบุรี ซึ่งมีเจ้าภาพจัดงานคือ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี ผลจากการเข้าร่วมกิจกรรมในครั้งนี้ทำให้แตรวงบ้านหมากแข้งเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้นในภูมิภาคอื่น นอกเหนือไปจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภายหลังจากการเข้าร่วมเทศกาลดนตรีดังกล่าว แตรวงบ้านหมากแข้งก็ได้เริ่มรับงานบรรเลงในรูปแบบของแตรวงกึ่งอาชีพจนถึงปัจจุบัน อันเป็นผลจากการบรรเลงประชาสัมพันธ์แตรวงภายในจังหวัดอุดรธานีในบริเวณต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น

ประเภทของงานบรรเลงที่แตรวงบ้านหมากแข้งได้บริการชุมชน อยู่ในลักษณะกิจกรรมทั่วไปดังเช่นแตรวงที่บรรเลงรับใช้ผู้คนอยู่ในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย อาทิ การบรรเลงในงานแต่งงาน การบรรเลงในงานขึ้นบ้านใหม่ การบรรเลงในงานศพ เป็นต้น โดยการติดต่อประสานงานผ่าน 3 ช่องทางหลัก ได้แก่

ติดต่อผ่านหมายเลขโทรศัพท์โดยตรง

การติดต่อในช่องทางนี้ จะมีการระบุหมายเลขโทรศัพท์ของผู้รับประสานงานผ่านช่องการประสัมพันธ์ออนไลน์ (Facebook) และนามบัตร ซึ่งมีการแจกจ่ายผ่านการประชาสัมพันธ์นอกสถานที่

ติดต่อผ่านการส่งข้อความในช่องการประสัมพันธ์ออนไลน์

การติดต่อในช่องทางนี้จะมีผู้ดูแลประจำสำหรับแจกแจงรายละเอียดของการบรรเลงแก่ผู้สอบถามหรือให้ความสนใจ ภายใน 24 ชั่วโมง หลังจากการสอบถาม

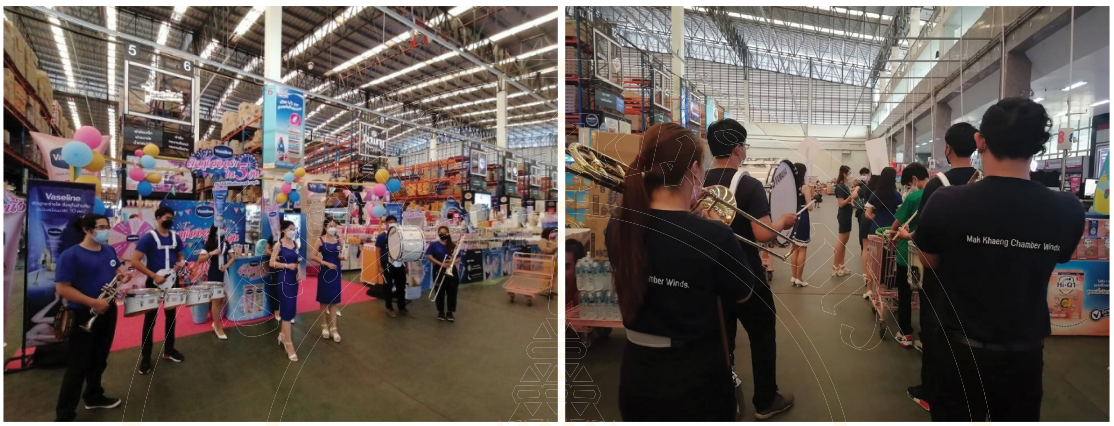
ติดต่อผ่านบุคลากรที่เกี่ยวข้องภายในคณะแตรวง

การประชาสัมพันธ์แตรวงบ้านหมากแข้งทุกช่องทางจะมีการอธิบายว่าแตรวงคณะนี้อยู่ภายใต้สังกัดของสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ทำให้การบรรเลงในบางกิจกรรมจึงต้องมีการติดต่อผ่านบุคลากร ตั้งแต่อาจารย์ประจำสาขาวิชาไปจนถึงนักศึกษา เพื่อติดต่อว่าจ้างหรือประสานงานเพื่อบรรเลงในกิจกรรมต่าง ๆ

ภาพที่ 9-10 แตรวงบ้านหมากแข้งกับการบรรเลงผสมผสานกับวงดนตรีอีสาน
ที่มา : สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี, บันทึกข้อมูลเมื่อ 5 มีนาคม 2565, https://www.facebook.com/สาขาวิชาดนตรี-คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์-มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี-803462962998688.

แตรวงบ้านหมากแข้งก่อตั้งขึ้นท่ามกลางกระแสดนตรีอีสานที่เข้มแข็ง นั่นจึงเป็นเหตุผลส่วนหนึ่งที่ทำให้งานการบรรเลงในกิจกรรมต่าง ๆ ของชาวบ้านในพื้นที่ไม่ได้มีจำนวนมากดังพื้นที่อื่น ๆ ในภาคกลาง เช่น กรุงเทพฯ สุพรรณบุรี ราชบุรี สมุทรสงคราม ที่มีแตรวงเป็นวัฒนธรรมคู่วิถีชุมชนมาอย่างยาวนาน สมาชิกส่วนใหญ่ของแตรวงบ้านหมากแข้งมากกว่าครึ่งเป็นชาวอีสานที่เกิดในพื้นที่อีสานและซึมซับวัฒนธรรมดนตรีอีสานมาตลอดชีวิต การนำค่านิยมที่แตกต่างอย่างแตรวงเข้ามาใช้ จึงเป็นจุดสำคัญที่ต้องคำนึงในการสร้างความรู้ความเข้าใจแก่สมาชิกแต่แรกเริ่ม เพื่อให้เห็นถึงความสำคัญและสร้างศักยภาพต่อยอดการบรรเลงในพื้นที่ให้มีประสิทธิภาพสูงสุด ทั้งยังปรับตัวให้วงดนตรีลักษณะนี้อยู่ร่วมกับชุมชนได้อย่างไม่ขัดเขินแปลกแยก การปรับตัวที่สำคัญของแตรวงบ้านหมากแข้ง คือการที่ต้องประยุกต์ใช้ดนตรีอีสานซึ่งมีอยู่ในพื้นที่มาผสมผสานกับการบรรเลงของคณะแตรวง เพื่อให้ยังคงดำรงไว้ซึ่งกลิ่นอายทางดนตรีที่เป็นที่คุ้นชินในพื้นที่ เช่น การนำทำนองดนตรีอีสานมาประยุกต์บรรเลงบนแตรวง การนำเครื่องดนตรีอีสานบางชนิดมาผสมผสานในการบรรเลง เช่น แคน กลองยาว ทำให้แม้ว่าลักษณะของวงดนตรีจะมีความแตกต่างจากวงดนตรีบรรเลงในพื้นที่ (รถแห่ กลองยาว หมอลำ ฯลฯ) แต่กลิ่นอายของดนตรีที่บรรเลงออกมานั้นก็ยังมีจิตวิญญาณของดนตรี

ในพื้นที่ผสมผสานอยู่ด้วย และแม้ว่าจะไม่ใช่ทุกกิจกรรมที่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีอีสานเข้าไป แต่ดังที่กล่าวข้างต้นว่าสมาชิกโดยส่วนใหญ่ของแตรวงบ้านหมากแข้งคือชาวอีสานโดยกำเนิด ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีความคุ้นชินกับทำนองดนตรีอีสานเป็นอย่างดี ทำให้การบรรเลงในบางครั้งก็สามารถเปิดโอกาสให้ผู้เล่นบางตำแหน่งที่มีไหวพริบปฏิภาณดีเยี่ยมสามารถสอดแทรกทำนองเสียงสำเนียงอีสานในลักษณะของคีตปฏิภาณ (Improvisation) เข้าไปได้โดยทันที จึงเป็นการนำข้อแตกต่างระหว่างการจัดตั้งแตรวงในภาคอีสานกับภาคกลางให้กลายมาเป็นจุดเด่นและเป็นลักษณะเฉพาะของแตรวงในภาคอีสานได้



ภาพที่ 11-12 กิจกรรมการบรรเลงของแตรวงบ้านหมากแข้งในสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19
ที่มา : ผู้เขียน

งานกิจกรรมที่แตรวงบ้านหมากแข้งได้รับการว่าจ้างนั้น แม้ว่าจะมีจำนวนน้อยแต่ก็มีการกระจายข่าวต่อในวงกว้าง ทำให้มีการว่าจ้างแตรวงบ้านหมากแข้งไปบรรเลงกิจกรรมต่าง ๆ ในพื้นที่จังหวัดอุดรธานีมากขึ้น ต่อมากิจกรรมการบรรเลงต่าง ๆ ได้จะหยุดชะงักลงภายหลังเกิดการระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ซึ่งส่งผลให้การรับงานกิจกรรมบรรเลงของแตรวงบ้านหมากแข้งปรับเปลี่ยนไปอย่างมาก เนื่องด้วยมหาวิทยาลัยต้นสังกัดต้องตอบรับนโยบายจากทางภาครัฐ ซึ่งช่วงเวลานั้นหนึ่งในนโยบายที่หยุดชะงักกิจกรรมการบรรเลงดนตรีคือ “หยุด” กิจกรรมออนไซต์ทั้งหมดและ “เริ่ม” กิจกรรมต่าง ๆ แบบออนไลน์ (online) ทำให้สมาชิกคณะแตรวงบ้านหมากแข้งไม่สามารถรวมตัวเพื่อฝึกซ้อมหรือจัดกิจกรรมบรรเลงดนตรีใด ๆ ได้ เมื่อสถานการณ์โดยรวมในจังหวัดอุดรธานีเริ่มเข้าสู่ระดับที่ดีขึ้นแม้จะไม่เหมือนดังสถานการณ์ปกติ แต่ก็อยู่ในระดับที่เริ่มจัดกิจกรรมการบรรเลงดนตรีต่าง ๆ ได้มากขึ้น ทำให้แตรวงบ้านหมากแข้งสามารถนัดหมายการฝึกซ้อมและบรรเลงในงานกิจกรรมต่าง ๆ ได้ เช่น งานแสดงสินค้าจากผู้ค้ากลุ่มต่าง ๆ งานแสดงดนตรีในมหาวิทยาลัย ภายใต้มาตรการที่เข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน เช่น การปรับขนาดของวงให้เล็กลงเมื่อมีการรับงานบรรเลงต่าง ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับมาตรการที่ต้องจำกัดจำนวนผู้เข้าร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ลดความแออัด ไปจนถึงเรื่องของการฝึกซ้อมทุกครั้งสมาชิกต้องมีการตรวจหาเชื้อไวรัสโควิด-19 ด้วยตนเอง (Antigen Test Kit : ATK) โดยใช้งบประมาณของทางคณะแตรวงช่วยสนับสนุนการจัดหาชุดตรวจ เป็นต้น การออกแสดงแต่ละครั้งของคณะแตรวงต้องกระทำด้วยความรัดกุมและเข้มงวด แม้ว่าหน้าที่การเผยแพร่วัฒนธรรมแตรวงให้ปรากฏต่อสาธารณชนนี้ยังคงต้องเดินหน้าต่อไป แต่อีกนัยหนึ่งของห้วงเวลาปัจจุบันนี้ (ต้น พ.ศ. 2565) ก็ยัง

เป็นสถานการณ์ที่มีความเปราะบาง ยังคงมีผลกระทบต่อชีวิตของผู้คนทั้งทางตรงและทางอ้อม นับเป็นความท้าท้ายที่วงดนตรีไม่เฉพาะแตรวงบ้านหมากแข้ง แต่ทุกมหรสพการดนตรีก็ต้องประสบและรับมืออย่างมีความเข้าใจเช่นกัน

การดำรงคงอยู่ในบริบทปัจจุบันของแตรวงบ้านหมากแข้งจึงไม่ได้เผชิญความท้าทายแค่ในเรื่องของความแตกต่างทางวัฒนธรรมประจำพื้นที่เท่านั้น แต่ยังครอบคลุมไปในเรื่องของสถานการณ์โลกดังที่ได้ยกตัวอย่างเชิงประจักษ์นี้คือการระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 อันได้ส่งผลโดยตรงต่อวงการศิลปวัฒนธรรมทุกสาขาวิชามานานนับปี ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมเหล่านี้จึงถือว่ามีความสำคัญที่จะเป็นกรณีตัวอย่างรับมือสถานการณ์ในอนาคตที่ไม่แน่นอนให้มีประสิทธิภาพยิ่ง ๆ ขึ้นไปได้

สรุป

การจัดตั้งแตรวงบ้านหมากแข้งในช่วงแรกนั้น เกิดขึ้นจากจุดประสงค์เพื่อการเป็นวงดนตรีทดลอง แต่เมื่อคณาจารย์และกลุ่มสมาชิกคณะแตรวงเล็งเห็นถึงความเป็นไปได้ในการต่อยอดวงดนตรีชนิดนี้ให้สามารถดำรงคงอยู่ได้ในฐานะวงดนตรีแตรวงอันมีรากวัฒนธรรมดั้งเดิมมาจากดนตรีตะวันตก ให้เข้ามาปรับตัวอยู่ในสภาพสังคมพื้นที่ที่มีดนตรีอีสานเป็นวัฒนธรรมดนตรีกระแสหลัก นั่นคือจังหวัดอุดรธานี ภายใต้สังกัดของมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มของมหาวิทยาลัยที่มุ่งเน้นในเรื่องของการบริการชุมชน ท้องถิ่น เพื่อสร้างคุณภาพชีวิตที่ดี บริการวิชาการความรู้แก่ผู้คนในพื้นที่ได้ ทางคณะแตรวงจึงมีการวางโครงสร้างบริหารจัดการในด้านต่าง ๆ ในลักษณะของการเป็นทั้งวงดนตรีชุมชนและแตรวงกึ่งอาชีพ อุปสรรคสำคัญดังที่นำเสนอไปนั่นคือการที่แตรวงบ้านหมากแข้งเป็นวงดนตรีในรูปแบบที่แตกต่างจากดนตรีที่เป็นที่นิยมในพื้นที่ จึงต้องอาศัยการปรับตัว การประยุกต์ให้ลักษณะของวงดนตรีชนิดนี้กลมกลืนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในสังคมพื้นที่แห่งนี้ได้

สิ่งที่ปฏิเสธที่จะรับมือไม่ได้นั่นคือ การรับมือกับสถานการณ์ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ที่ส่งกระทบไปทั่วโลก ทำให้รูปแบบการดำเนินการร้องบรรเลงดนตรีต่าง ๆ ทั่วโลกเกิดปัญหาหยุดชะงัก ซึ่งแตรวงบ้านหมากแข้งก็ได้รับผลกระทบเหล่านี้เช่นกัน จำเป็นต้องมีการดำเนินกิจกรรมการบรรเลงหรือการฝึกซ้อมให้มีความรัดกุมเคร่งครัดและเข้ากับสถานการณ์ ตลอดจนมาตรการต่าง ๆ การปรับขนาดวงให้มีขนาดเล็กเพื่อลดความแออัด เพื่อให้กิจกรรมการบรรเลงของทางคณะแตรวงดำเนินต่อไปได้ไม่หยุดนิ่ง

การจัดตั้ง “แตรวง” ในสถาบันการศึกษาดังกรณีศึกษาของแตรวงบ้านหมากแข้งที่ยกมานี้ สิ่งที่จำเป็นต่อการจัดตั้งวงดนตรีลักษณะแตรวงขึ้น ในขั้นต้นนั้น คือการที่ผู้จัดตั้งจำเป็นต้องมีทรัพยากรขั้นพื้นฐาน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของทรัพยากรคนและทรัพยากรเครื่องดนตรี ที่แม้ว่าทรัพยากรเหล่านี้จะมีข้อจำกัดที่น้อยกว่า (ในด้านจำนวน) เมื่อเปรียบเทียบกับการจัดตั้งวงดุริยางค์เครื่องลมขนาดใหญ่อย่างวงโยธวาทิต วงซิมโฟนิกแบนด์ แต่ก็ถือว่าเป็นทรัพยากรตั้งต้นสำคัญที่ขาดไม่ได้ ในส่วนของทรัพยากรอื่น ๆ ที่เป็นส่วนเสริมที่แม้ไม่จำเป็นในขั้นต้น แต่ก็สามารถทำให้การดำเนินงานต่าง ๆ ราบรื่นไปได้ เช่น ในเรื่องของโน้ตเพลง เครือข่ายทางดนตรีของผู้จัดตั้ง เหล่านี้เองที่จะทำให้การจัดตั้ง “แตรวงหนึ่งคณะ” สามารถสำเร็จขึ้นได้ เมื่อนำแตรวงที่จัดตั้งออกบรรเลงในกิจกรรมต่าง ๆ ก็จะเป็นการเปิดโอกาสให้สามารถพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีด้านต่าง ๆ ได้ตามแบบเฉพาะของพื้นที่ที่มีการจัดตั้ง เช่น การประยุกต์นำภูมิปัญญาเครื่องดนตรี สำเนียงเสียงต่าง ๆ รวมไปถึงการนำทำนองพื้นถิ่นมาใช้ในการบรรเลง ทั้งยังได้รับประโยชน์ในฐานะของการเป็นวงดนตรี

ที่สามารถรับใช้ชุมชน ที่มีความคล่องตัว เข้าถึงประชาชนทั่วไปได้ง่าย ด้วยความที่เป็นวงดนตรีขนาดเล็กและไม่มีความซับซ้อนมากนัก

ท้ายที่สุดแล้ว แตรวงบ้านหมากแข้ง แม้จะเป็นเพียงปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เพิ่งเกิดขึ้นมาในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ ทำให้องค์ความรู้บางประการยังคงต้องรอคอยการตกผลึกให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้นในอนาคต แต่อย่างไรก็ตามการถอดความรู้ในครั้งนี้ก็ถือเป็นกรณีศึกษาที่ทำให้เห็นถึงความเป็นไปได้ในการก่อร่างวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่แตกต่าง ไปจนถึงแนวทางการปรับตัวในรูปแบบต่าง ๆ ให้สามารถดำรงอยู่ได้ ทั้งยังมีสถานการณ์การระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 สภาวะอันหนักหน่วงที่วงการศิลปะการดนตรีทั่วโลกพบเจอ เชื่อว่านอกจากจะเป็นแนวทางที่มีประโยชน์ไม่มากก็น้อยแล้ว อีกมุมหนึ่งกล่าวได้ว่าเนื้อหาของบทความทั้งหมดนี้ก็นับเป็นบันทึกประวัติศาสตร์ที่แตรวงคณะหนึ่งอันก่อตั้งขึ้นในภูมิภาคอีสานที่ดำรงอยู่ได้เป็นที่ประจักษ์ในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. *การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี*. ขอนแก่น : โครงการตำราบัณฑิตศึกษาสาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2560.

แตรวงบ้านหมากแข้ง. “แตรวงบ้านหมากแข้ง (Mak Khaeng Chamber Winds).” https://www.facebook.com/profile.php?id=100064023945944.

น้องจิน พูลสวัสดิ์. “แตรวงบ้านหมากแข้ง การบริหารจัดการในมุมมองของสมาชิก.” สัมภาษณ์โดย ศัญ ปุญพิทักป์ และจิตร์ กาวี. 5 มีนาคม 2565.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. *สังคีตสมัย*. นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.

สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี. “ข่าวสารงานดนตรีราชภัฏอุดรฯ.” https://www.facebook.com/สาขาวิชาดนตรี-คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์-มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี 803462962998688/photos/pcb.3797666743578280/3797867043558250.

สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว. *วัฒนธรรมดนตรีพื้นเมืองไทยสี่ภาค*. นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561.

อัครพล สีหนาท. “สาขาวิชาดนตรีกับการจัดตั้งแตรวงบ้านหมากแข้ง.” สัมภาษณ์โดย จิตร์ กาวี และศัญ ปุญพิทักป์. 8 มีนาคม 2565.

อานันท์ นาคคง. *ดนตรีไทยเดิม*. กรุงเทพฯ : สำนักงานอุทยานการเรียนรู้, 2550.

ขั้นของขั้นคู่เสียงและขั้นคู่เวกเตอร์

INTERVAL CLASS AND INTERVAL-CLASS VECTOR

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น*
Wiboon Trakulhun*

บทคัดย่อ

แม้ว่าบทประพันธ์เพลงภายใต้ระบบดนตรีเอโทนัลจะไม่มีระดับเสียงใดทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางเสียงเหมือนกับดนตรีโทนัล แต่บทประพันธ์ดนตรีเอโทนัลก็ยังคงมีความเป็นเอกภาพภายใต้ความสัมพันธ์รูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ซึ่งการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มขั้นระดับเสียงหรือเซตใด ๆ ด้วยขั้นคู่เวกเตอร์ เป็นปัจจัยหนึ่งที่สามารถบ่งบอกถึงความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์ดนตรีเอโทนัล ขั้นคู่เวกเตอร์เป็นจำนวนขั้นคู่ทั้งหมดที่เกิดขึ้นภายในกลุ่มขั้นระดับเสียง โดยพิจารณาจากขั้นของขั้นคู่เสียงหรือขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ ขั้นคู่เวกเตอร์เปรียบเสมือนเป็นเครื่องบ่งบอกคุณลักษณะเสียงพื้นฐานของกลุ่มขั้นระดับเสียงนั้น ๆ เช่นเดียวกับดนตรีระบบโทแนลิตีที่มีทรัยแอดชนิดเมเจอร์ ไมเนอร์ ออกเมนเทด หรือดิมินิชท์ แต่แตกต่างกันที่ทรัยแอดในระบบโทแนลิตีแฝงไว้ด้วยบทบาทและหน้าที่ภายใต้การดำเนินเสียงประสาน ขณะที่เซตไม่มีบทบาทและหน้าที่ดังกล่าว วิธีการอธิบายจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดในรูปเวกเตอร์ของกลุ่มขั้นระดับเสียงใด ๆ จะเขียนด้วยชุดตัวเลขจำนวน 6 หลัก

คำสำคัญ : ขั้นคู่เวกเตอร์/ ขั้นของขั้นคู่เสียง/ ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ

* รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, wbtrakulhun@gmail.com
* Associate Professor, Conservatory of Music, Rangsit University, wbtrakulhun@gmail.com

Received 21/04/2565, Revised 16/05/2565, Accepted 05/06/2565

Abstract

Although atonal music does not have any tonal center as found in tonal music, atonal composition still has unity under at least one form of relationship. The unity mentioned can be clarified by the correlation of pitch-class sets or sets with an interval-class vector. Vector is the total number of interval classes deriving from unordered pitch-class intervals. Talking about basic sound quality, vector is identical to triads (major, minor, augmented, and diminished) in tonal music. However, triads in tonal music have their own function in harmonic progression while the pitch-class set does not relate to any harmonic function. An interval-class vector representing the intervallic content of a collection of pitch classes will be written out as a series of 6-digit numbers.

Keywords: Interval-Class Vector/ Interval Class/ Unordered Pitch-Class Interval

ก่อนทำความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ขั้นคู่ที่อยู่ภายใต้ขอบเขตแนวคิดทฤษฎีเซต โดยเฉพาะอย่างยิ่งขั้นคู่เวกเตอร์ (Interval-Class Vector หรือย่อว่า ICV)[1] นั้น ควรมีความรู้พื้นฐานประเด็นความแตกต่างระหว่างระดับเสียง (Pitch) และขั้นระดับเสียง (Pitch Class) รวมถึงตัวเลขจำนวนเต็ม (Integer Notation)[2] อีกทั้งควรมีความเข้าใจด้านวงจรขั้นคู่ (Interval Cycle) ขั้นคู่พลิกกลับ (Intervallic Inversion) หรือขั้นคู่คอมพลีเมนต์ (Intervallic Complement) และความสัมพันธ์ขั้นคู่ชนิดต่าง ๆ ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต[3] ประกอบด้วย นอกจากนี้ หากมีความเข้าใจประเด็นความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด (Octave Equivalence) และความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic Equivalence)[4] ก็สามารถทำให้เข้าใจประเด็นขั้นคู่เวกเตอร์ได้ดียิ่งขึ้น ระลึกไว้เสมอว่าทฤษฎีเซตเป็นการอธิบายในมุมมองที่ต่างออกไปจากวิธีการพิจารณาความสัมพันธ์ตามแบบแผนดั้งเดิม (Tradition Harmony or Common Practice)

---

[1] กำหนดชื่อภาษาไทยโดย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, *ดนตรีศตวรรษที่ 20 : แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 75.

[2] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, “แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต : ขั้นระดับเสียง เลขจำนวนเต็ม และค่ามอดุลัส,” *วารสารดนตรีและการแสดง* ปีที่ 2, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 28-31.

[3] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, “ความสัมพันธ์ขั้นคู่เสียงภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต,” *วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ* ปีที่ 1, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2562): 115-124.

[4] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, “ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียงบนแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต,” *วารสารดนตรีและการแสดง* ปีที่ 1, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2558): 11-22.

ขั้นของขั้นคู่เสียง

ประเด็นพื้นฐานสำคัญประการหนึ่งสำหรับนำมาใช้อธิบายขั้นคู่เวกเตอร์ คือ “ขั้นของขั้นคู่เสียง (Interval Class เรียกย่อว่า *ic*)”[5] โดยเป็นการนำขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ (Unordered Pitch-Class Interval) มาพิจารณา หรือสามารถกล่าวได้ว่า ค่าทั้งสอง (ขั้นของขั้นคู่เสียงและขั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ) เป็นค่าเดียวกัน ซึ่งมีระยะห่างขั้นคู่เล็กที่สุดและมีค่าสูงสุดไม่เกิน 6 (ครึ่งเสียง) ส่วนค่าอื่นนอกเหนือจากนี้เป็นค่าคู่กันที่มีระยะห่างหรือมีค่า 7-12 (ครึ่งเสียง) เป็นขั้นคู่พลิกกลับหรือขั้นคู่คอมพลีเมนต์ของตัวมันเองนั่นเอง

ตารางที่ 1 แสดงขั้นของขั้นคู่เสียง
ที่มา : ผู้เขียน

Interval Class	0	1	2	3	4	5	6
Pitch-Class Interval (Complement)	0, 12	1, 11	2, 10	3, 9	4, 8	5, 7	6
Traditional Interval	Unison, Octave	m2, M7	M2, m7	m3, M6	M3, m6	P4, P5	A4, d5

ตารางที่ 1 แสดงค่าเปรียบเทียบระหว่างขั้นของขั้นคู่เสียงกับระยะห่างขั้นคู่ของขั้นระดับเสียง 2 ค่า ซึ่งเป็นคอมพลีเมนต์ซึ่งกันและกัน รวมถึงขั้นคู่ตามวิธีคิดแบบเดิมของดนตรีระบบโทแนลิตี (Tonality) เช่น ขั้นคู่ของขั้นระดับเสียงหรือ Pitch-Class Interval 3 (= m3) และ 9 (= M6) เป็นคอมพลีเมนต์กัน โดยทั้งหมดนั้นมีค่าเท่ากับขั้นของขั้นคู่เสียงหรือ Interval Class 3 เป็นต้น ประเด็นขั้นของขั้นคู่เสียงเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญสำหรับนำมาใช้อธิบายความสัมพันธ์ระยะห่างขั้นคู่ที่เกิดขึ้นทั้งหมดภายในกลุ่มขั้นระดับเสียงหรือเซต (Pitch-Class Set or Set) ซึ่งจะถูกอธิบายด้วยชุดตัวเลขของ “ขั้นคู่เวกเตอร์”

นอกจากนี้ มีนักทฤษฎีดนตรีหลายคนได้แสดงความเห็นแตกต่างกันด้านจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดที่สามารถเป็นไปได้ (ตารางที่ 1) โดยโยเซฟ สเตราซ์ (Joseph Straus)[6] และมิเกล รอยแฟรงโกรี (Miguel Roig-Francoli)[7] ได้อธิบายว่า ขั้นของขั้นคู่เสียงมีทั้งหมด 7 จำนวน เริ่มตั้งแต่ 0-6 ส่วนณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[8] และสเตฟาน คอสต์คา (Stefan Kostka)[9] กล่าวว่า ขั้นของขั้นคู่เสียงมีทั้งหมด 6 จำนวน คือ ตั้งแต่ 1-6 (ไม่มีขั้นของขั้นคู่เสียง 0) ซึ่งจำนวนที่แตกต่างกันนั้น เนื่องมาจากสเตราซ์และรอยแฟรงโกรี อธิบายประเด็นนี้เกี่ยวโยงเข้ากับการดำเนินแนวทำนอง โดยเฉพาะความสัมพันธ์ขั้นคู่ระหว่างขั้นระดับเสียง (Pitch-Class Interval) ใด ๆ ก็ตาม แต่ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร และคอสต์คา ได้อธิบายประเด็นนี้เกี่ยวโยงเฉพาะขั้นคู่เวกเตอร์ เท่านั้น

---

[5] กำหนดชื่อภาษาไทยโดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 12.

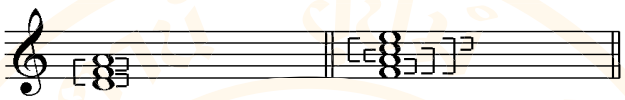
[6] Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005), 10-11.

[7] Miguel A. Roig-Francoli, *Understanding Post-Tonal Music* (New York: McGraw-Hill, 2008), 72.

[8] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 12.

[9] Stefan M. Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006), 186.

ขั้นคู่เวกเตอร์

ระยะห่างขั้นคู่ตามที่กล่าวมาข้างต้นเป็นการพิจารณาหาความสัมพันธ์ระหว่างขั้นระดับเสียงเพียง 2 ตัวเท่านั้น แต่ภายในบทประพันธ์เพลงแต่ละบทมีความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตต่าง ๆ เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก โดยที่ไม่จำกัดเพียงโน้ต 2 ตัว ดนตรีในระบบโทแนลิตีส่วนใหญ่อยู่บนรูปพื้นฐานของทรัยแอดและ/หรือคอร์ด ซึ่งปรกติแล้วมีความสัมพันธ์ของโน้ตสมาชิกตั้งแต่ 3 ตัวขึ้นไป ภายในกลุ่มโน้ตแต่ละกลุ่มจึงมีความสัมพันธ์ขั้นคู่แปรผันตามจำนวนสมาชิกในกลุ่มนั้น ๆ (ตัวอย่างที่ 1) เช่น ทรัยแอดประกอบด้วยโน้ตสมาชิก 3 ตัว จะมีความสัมพันธ์ขั้นคู่ทั้งหมด 3 คู่ ส่วนคอร์ดทบเจ็ดประกอบด้วยสมาชิกโน้ต 4 ตัว จะมีความสัมพันธ์ขั้นคู่ทั้งหมด 6 คู่ เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 1 จำนวนขั้นคู่ทั้งหมด
ที่มา : ผู้เขียน

แนวคิดของทฤษฎีเซตก็เช่นเดียวกัน จำนวนความสัมพันธ์ขั้นคู่ที่เกิดขึ้นภายในกลุ่มขั้นระดับเสียงหรือเซตขึ้นอยู่กับจำนวนสมาชิกภายในกลุ่มโน้ตนั้น ๆ อย่างไรก็ตาม จำนวนสมาชิกมากที่สุดของแต่ละเซตจะไม่เกิน 12 ขั้นระดับเสียง เนื่องจากขั้นระดับเสียงซ้ำกันนั้นเป็นตัวเลขเดียวกันจึงถูกตัดออกให้เหลือเพียงตัวเดียว ซึ่งกรณีนี้เองเป็นเหตุให้ไม่เกิดขั้นของขั้นคู่เสียงเท่ากับ 0

แผนภูมิที่ 1 แสดงจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงที่สามารถเป็นไปได้ทั้งหมดภายในเซตที่มีจำนวนสมาชิกขั้นระดับเสียงตั้งแต่ 1-12 โดยขั้นระดับเสียงเพียงตัวเดียวไม่สามารถเกิดความสัมพันธ์ขั้นคู่ได้ ส่วนเซตที่มีสมาชิก 2 ตัว มีจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงเพียงคู่เดียวหรือจำนวนเดียว สำหรับเซตที่มีสมาชิก 12 ตัว จะมีเพียงกลุ่มเดียว คือ ขั้นระดับเสียงโครมาติก

จำนวนขั้นระดับเสียงภายในกลุ่ม (Pitch Class)	จำนวนขั้นของขั้นคู่เสียง (Interval Class)
1	0
2	1
3	3
4	6
5	10
6	15
7	21
8	28
9	36

จำนวนขั้นระดับเสียงภายในกลุ่ม (Pitch Class)	จำนวนขั้นของขั้นคู่เสียง (Interval Class)
10	45
11	55
12	66

แผนภูมิที่ 1 แสดงจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียง
ที่มา : ผู้เขียน

การอธิบาย “ขั้นคู่เวกเตอร์” อยู่บนพื้นฐานการพิจารณาจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นทั้งหมดภายในเซตหนึ่ง ๆ ขั้นคู่เวกเตอร์เปรียบเสมือนเป็นเครื่องบ่งบอกคุณลักษณะเสียงพื้นฐานของเซตนั้น ๆ[10] เช่นเดียวกับดนตรีระบบโทแนลิตีที่มีทรัยแอดชนิดเมเจอร์ ไมเนอร์ ออกเมนเทด และดิมินิชท์ แม้กระทั่งคอร์ดทบเจ็ดหรือคอร์ดทบอื่น ๆ เป็นเครื่องบ่งบอกคุณลักษณะของเสียง แต่ต่างกันที่คอร์ดต่าง ๆ ในระบบโทแนลิตีแฝงไว้ด้วยบทบาทและหน้าที่ภายใต้การดำเนินเสียงประสาน นอกจากนี้ เวกเตอร์สามารถนำมาใช้เปรียบเทียบคุณสมบัติของเซตที่มีสมาชิกเท่ากันได้[11] อย่างไรก็ตาม การอธิบายขั้นคู่เวกเตอร์ มักพิจารณาควบคู่ไปกับประเด็นรูปปรกติของเซต (Normal Form or Normal Order) และ/หรือไพรม (Prime Form) วิธีการอธิบายจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดในรูปเวกเตอร์ของกลุ่มขั้นระดับเสียงใด ๆ สามารถเขียนโดยการแจกแจงเป็นชุดตัวเลขทั้งสิ้น 6 หลัก เช่น 001110 หรือ 012111 เป็นต้น (ดูตารางที่ 2 และ 3 ประกอบ) โดยแต่ละหลักของเวกเตอร์ดังกล่าวให้ความหมายต่อไปนี้

ชุดตัวเลขของขั้นคู่เวกเตอร์ 001110 *(ตัวเลขแต่ละหลักเริ่มจากซ้ายไปขวา)*

ตัวเลขหลักที่ 1 หมายถึง ขั้นคู่ 1 ครึ่งเสียง ไม่มีหรือ **0** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 2 หมายถึง ขั้นคู่ 2 ครึ่งเสียง ไม่มีหรือ **0** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 3 หมายถึง ขั้นคู่ 3 ครึ่งเสียง มี **1** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 4 หมายถึง ขั้นคู่ 4 ครึ่งเสียง มี **1** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 5 หมายถึง ขั้นคู่ 5 ครึ่งเสียง มี **1** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 6 หมายถึง ขั้นคู่ 6 ครึ่งเสียง ไม่มีหรือ **0** จำนวน

[10] Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005), 14.

[11] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 12. กล่าวว่า “บางเซตก็จะมีความใกล้ชิดกับเซตหนึ่ง ๆ มากกว่าเซตอื่น ๆ การเปรียบเทียบเซตที่มีสมาชิกเท่ากัน (แต่เป็นคนละเซตที่มีไพรมต่างกัน) ทำได้โดยใช้เวกเตอร์”

ตารางที่ 2 ขั้นคู่เวกเตอร์ 001110
ที่มา : ผู้เขียน

หลักที่	1	2	3	4	5	6
ขั้นของขั้นคู่เสียง (Interval Class, *ic*)	1	2	3	4	5	6
จำนวนขั้นคู่ที่ปรากฏ	**0**	**0**	**1**	**1**	**1**	**0**

ชุดตัวเลขของขั้นคู่เวกเตอร์ 012111

ตัวเลขหลักที่ 1 หมายถึง ขั้นคู่ 1 ครึ่งเสียง ไม่มีหรือ **0** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 2 หมายถึง ขั้นคู่ 2 ครึ่งเสียง มี **1** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 3 หมายถึง ขั้นคู่ 3 ครึ่งเสียง มี **2** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 4 หมายถึง ขั้นคู่ 4 ครึ่งเสียง มี **1** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 5 หมายถึง ขั้นคู่ 5 ครึ่งเสียง มี **1** จำนวน
ตัวเลขหลักที่ 6 หมายถึง ขั้นคู่ 6 ครึ่งเสียง มี **1** จำนวน

ตารางที่ 3 ขั้นคู่เวกเตอร์ 012111
ที่มา : ผู้เขียน

หลักที่	1	2	3	4	5	6
ขั้นของขั้นคู่เสียง	1	2	3	4	5	6
จำนวนขั้นคู่ที่ปรากฏ	**0**	**1**	**2**	**1**	**1**	**1**

ลองพิจารณากรณีที่ 1-6 ต่อไปนี้ ซึ่งจะยกตัวอย่างกลุ่มขั้นระดับเสียงหรือเซตที่พิจารณาได้ว่าเป็นทรัยแอดและคอร์ด รวมถึงเซตที่นำมาจากบทประพันธ์ดนตรีเอโทนัล เพื่อแสดงให้เห็นว่า ไม่ว่าเซตนั้น ๆ จะประกอบด้วยขั้นระดับเสียงใดก็สามารถพิจารณาความสัมพันธ์ขั้นคู่เวกเตอร์ได้ อีกทั้งยังสามารถเปรียบเทียบคุณสมบัติของเซตที่มีสมาชิกขั้นระดับเสียงต่างกันได้อีกด้วย

กรณีที่ 1) เซตที่ประกอบด้วยจำนวนสมาชิกจำนวน 3 ขั้นระดับเสียง ได้แก่ F, A และ C ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่ามีโครงสร้างเป็นทรัยแอดชนิดเมเจอร์ (Major Triad) โดยจำนวนขั้นคู่ที่สามารถเป็นไปได้มีทั้งหมด 3 ขั้นคู่ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 จำนวนขั้นคู่ของกลุ่มขั้นระดับเสียง F, A และ C
ที่มา : ผู้เขียน

จากนั้นวิเคราะห์หาจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดที่เกิดขึ้น คือ ขั้นระดับเสียง F-A ห่างกัน 4 ครึ่งเสียง และขั้นระดับเสียง F-C ห่างกัน 5 ครึ่งเสียง ส่วนขั้นระดับเสียง A-C ห่างกัน 3 ครึ่งเสียง (แผนภูมิที่ 2) นอกจากนี้ จากแผนภูมิดังกล่าวเห็นได้ว่า ไม่มีขั้นของขั้นคู่เสียง 1 และ 2 ส่วนขั้นของขั้นคู่เสียง 3, 4 และ 5 มีขั้นคู่ละ 1 จำนวน สำหรับขั้นของขั้นคู่เสียง 6 ไม่มีเช่นกัน จากค่าดังกล่าวสามารถนำมาอธิบายด้วยขั้นคู่เวกเตอร์ได้เป็น 001110

ขั้นระดับเสียง	**ขั้นของขั้นคู่เสียง (*ic*)**
F - A	4
F - C	5
A - C	3

แผนภูมิที่ 2 แสดงขั้นของขั้นคู่เสียงของกลุ่มขั้นระดับเสียง F, A และ C
ที่มา : ผู้เขียน

กรณีที่ 2) เซตที่ประกอบด้วยจำนวนสมาชิกจำนวน 3 ขั้นระดับเสียง คือ E, G และ B กล่าวได้ว่ามีโครงสร้างเป็นทรัยแอดชนิดไมเนอร์ (Minor Triad) โดยจำนวนขั้นคู่ที่สามารถเป็นไปได้มีทั้งหมด 3 ขั้นคู่เช่นกัน (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 จำนวนขั้นคู่ของกลุ่มขั้นระดับเสียง E, G และ B
ที่มา : ผู้เขียน

จากนั้นวิเคราะห์หาจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดที่เกิดขึ้น คือ ขั้นระดับเสียง E-G ห่างกัน 3 ครึ่งเสียง และขั้นระดับเสียง E-B ห่างกัน 5 ครึ่งเสียง ส่วนขั้นระดับเสียง G-B ห่างกัน 4 ครึ่งเสียง (แผนภูมิที่ 3) โดยแผนภูมิดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ไม่มีขั้นของขั้นคู่เสียง 1 และ 2 ส่วนขั้นของขั้นคู่เสียง 3, 4 และ 5 มีขั้นคู่ละ 1 จำนวน สำหรับขั้นของขั้นคู่เสียง 6 ไม่มีเช่นกัน จากค่าดังกล่าวจึงสามารถนำมาอธิบายด้วยขั้นคู่เวกเตอร์ได้เป็น 001110 เช่นกัน

ขั้นระดับเสียง	**ขั้นของขั้นคู่เสียง**
E - G	3
E - B	5
G - B	4

แผนภูมิที่ 3 แสดงขั้นของขั้นคู่เสียงของกลุ่มขั้นระดับเสียง E, G และ B
ที่มา : ผู้เขียน

ลองเปรียบเทียบขั้นคู่เวกเตอร์จากกรณีที่ 1) และ 2) เห็นได้ว่ามีค่าเท่ากับ 001110 เหมือนกัน แม้ว่าจะเป็นกลุ่มขั้นระดับเสียงที่มีโครงสร้างทรัยแอดต่างชนิดกัน (เมเจอร์และไมเนอร์) ก็ตาม โดยเมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต สามารถกล่าวได้ว่า เซตทั้งสองมีคุณสมบัติหรือคุณลักษณะเสียงเดียวกัน แต่หากพิจารณาภายใต้ธรรมเนียมปฏิบัติแบบดั้งเดิมในระบบโทแนลิตี ทรัยแอดทั้งสองจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง

กรณีที่ 3) เซตที่ประกอบด้วยจำนวนสมาชิก 4 ขั้นระดับเสียง ได้แก่ G, B, D และ F กล่าวได้ว่ามีโครงสร้างเป็นคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ไมเนอร์ (Maj+m7) โดยจำนวนขั้นคู่ที่สามารถเป็นไปได้มีทั้งหมด 6 ขั้นคู่ (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 จำนวนขั้นคู่ของกลุ่มขั้นระดับเสียง G, B, D และ F
ที่มา : ผู้เขียน

จากนั้นพิจารณาหาจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดที่เกิดขึ้น เช่น ขั้นระดับเสียง G-B ห่างกัน 4 ครึ่งเสียง และขั้นระดับเสียง G-D ห่างกัน 5 ครึ่งเสียง เป็นต้น (แผนภูมิที่ 4) นอกจากนี้ จากแผนภูมิดังกล่าวเห็นได้ว่าไม่มีขั้นของขั้นคู่เสียง 1, ขั้นของขั้นคู่เสียง 2 มี 1 จำนวน, ขั้นของขั้นคู่เสียง 3 มี 2 จำนวน, ขั้นของขั้นคู่เสียง 4 มี 1 จำนวน, ขั้นของขั้นคู่เสียง 5 มี 1 จำนวน และขั้นของขั้นคู่เสียง 6 มี 1 จำนวน จากค่าดังกล่าวสามารถนำมาอธิบายด้วยขั้นคู่เวกเตอร์ได้เป็น 012111

ขั้นระดับเสียง	ขั้นของขั้นคู่เสียง
G - B	4
G - D	5
G - F	2
B - D	3
B - F	6
D - F	3

แผนภูมิที่ 4 แสดงขั้นของขั้นคู่เสียงของกลุ่มขั้นระดับเสียง G, B, D, และ F
ที่มา : ผู้เขียน

กรณีที่ 4) หาขั้นคู่เวกเตอร์จากกลุ่มขั้นระดับเสียงอีกเซตหนึ่ง ประกอบด้วยขั้นระดับเสียง C, E♭, G♭ และ B♭ ตามลำดับ ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่ามีโครงสร้างเป็นคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ไมเนอร์ หรือคอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์แฟลตห้า หรือคอร์ดทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ (dim+m7, m7♭5 หรือ ⌀7) เมื่อพิจารณาขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดที่สามารถเป็นไปได้ภายในเซตนี้ พร้อมทั้งนำมาอธิบายด้วยรูปเวกเตอร์ จะได้เป็น 012111 เช่นกัน (ตัวอย่างที่ 5)

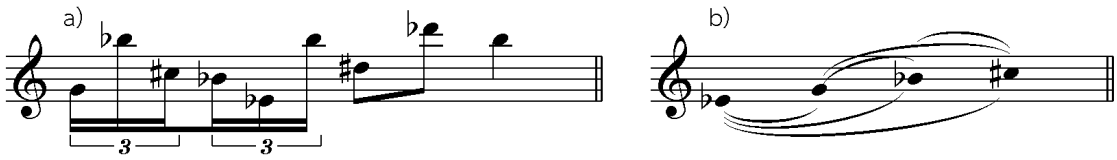
ตัวอย่างที่ 5 กลุ่มขั้นระดับเสียง C, E♭, G♭ และ B♭
ที่มา : ผู้เขียน

ลองพิจารณาหาระยะห่างขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดที่เกิดขึ้นจากตัวอย่างที่ 5 โดยให้เรียงตามลำดับจากขั้นระดับเสียงตัวล่างไปยังขั้นระดับเสียงตัวบน จากนั้นให้ระบุขั้นของขั้นคู่เสียงที่สามารถเป็นไปได้ (แผนภูมิที่ 5) จะพบว่าขั้นของขั้นคู่เสียงที่เกิดขึ้นทั้งหมด คือ 3, 6, 2, 3, 5 และ 4 (ตามลำดับ) ซึ่งยังเห็นได้อีกว่าไม่มีขั้นของขั้นคู่เสียง 1

ขั้นระดับเสียง	ขั้นของขั้นคู่เสียง
C - E♭	3
C - G♭	6
C - B♭	2
E♭ - G♭	3
E♭ - B♭	5
G♭ - B♭	4

แผนภูมิที่ 5 แสดงขั้นของขั้นคู่เสียงของกลุ่มขั้นระดับเสียง C, E♭, G♭ และ B♭
ที่มา : ผู้เขียน

กรณีที่ 5) หาขั้นคู่เวกเตอร์จากโมทีฟหรือแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 6 a)) โดยแนวทำนองดังกล่าวมีทั้งขั้นระดับเสียงซ้ำและพ้องเสียงกัน อีกทั้งเมื่อพิจารณาความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดประกอบ จะสามารถตัดขั้นระดับเสียงที่เป็นหมายเลขเดียวกันให้เหลือเพียง 1 ตัว ได้กลุ่มของขั้นระดับเสียง E♭, G, B♭ และ C♯ จากนั้นให้นำขั้นระดับเสียงเหล่านั้นมาเรียงขึ้นจากต่ำ-สูง ให้อยู่ภายในหนึ่งช่วงคู่แปด (ตัวอย่างที่ 6 ♭)) นอกจากนี้ เห็นได้ว่าแนวทำนองหรือกลุ่มขั้นระดับเสียงนี้มีโครงสร้างเหมือนกับคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมัน (Ger^{+6}) เมื่อพิจารณาขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดที่เกิดขึ้นภายในเซตนี้ (แผนภูมิที่ 6) สามารถนำมาอธิบายในรูปเวกเตอร์ได้เป็น 012111 เช่นกัน โดยพบขั้นของขั้นคู่เสียง 4, 5, 2, 3, 6 และ 3 ตามลำดับจากขั้นระดับเสียงตัวล่างไปยังขั้นระดับเสียงตัวบน



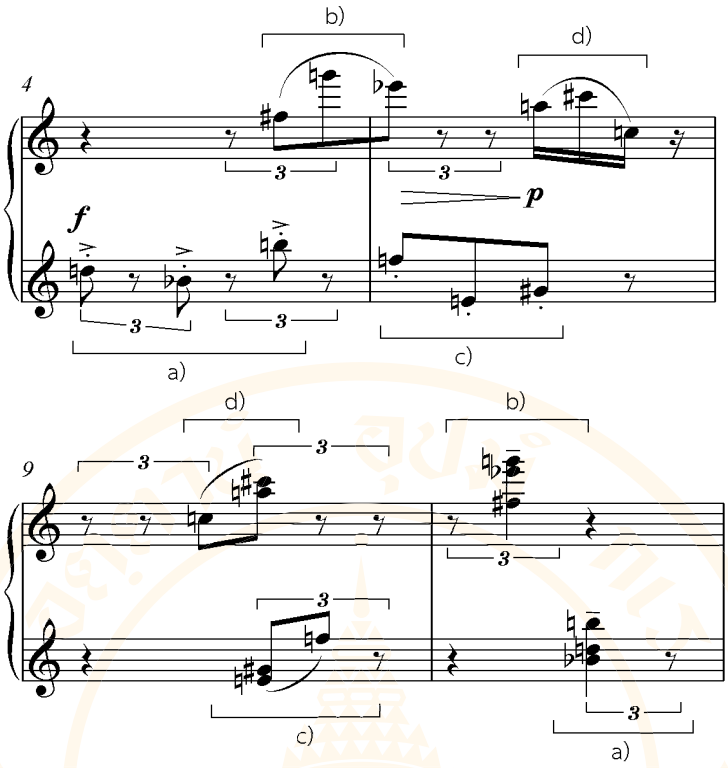
ตัวอย่างที่ 6 แนวทำนอง และกลุ่มขั้นระดับเสียง
ที่มา : ผู้เขียน

ขั้นระดับเสียง	ขั้นของขั้นคู่เสียง
E♭ - G	4
E♭ - B♭	5
E♭ - C♯	2
G - B♭	3
G - C♯	6
B♭ - C♯	3

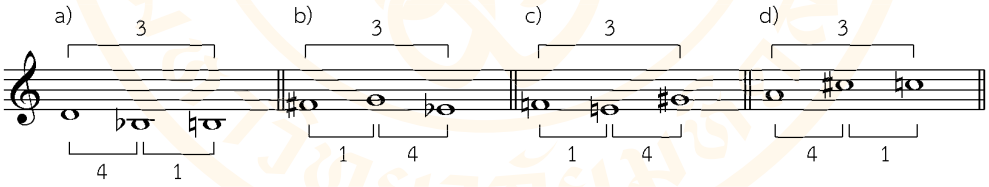
แผนภูมิที่ 6 แสดงขั้นของขั้นคู่เสียงของกลุ่มขั้นระดับเสียง E♭, G, B♭ และ C♯
ที่มา : ผู้เขียน

เมื่อพิจารณากรณีที่ 3) ถึง 5) ตามคำอธิบายข้างต้น (ตัวอย่างที่ 4, 5 และ 6) บนพื้นฐานตามแบบแผนดนตรีในระบบโทแนลิตี สามารถอธิบายได้ว่า ทั้ง 3 คอร์ดมีโครงสร้างแตกต่างกัน (Maj+m7, $^{\varnothing}7$ และ Ger^{+6} ตามลำดับ) ซึ่งแต่ละคอร์ดเหล่านี้ให้คุณลักษณะเสียงที่ต่างกัน พร้อมทั้งแต่ละคอร์ดยังมีบทบาทและหน้าที่แตกต่างกันอีกด้วย อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาแต่ละกลุ่มขั้นระดับเสียงบนพื้นฐานของทฤษฎีเซต สามารถกล่าวได้ว่า ทั้ง 3 เซตนั้นมีค่าเท่าเทียมกัน เนื่องจากให้คุณลักษณะเสียงแบบเดียวกันด้วยสาเหตุที่มีขั้นคู่เวกเตอร์เหมือนกันนั้นเอง เช่นเดียวกับกรณีที่ 1) และ 2) ตามตัวอย่างที่ 2 และ 3 แม้ว่าทรัยแอดต่างชนิดกัน แต่ทั้ง 2 เซต ก็มีค่าเท่าเทียมกันภายใต้คุณสมบัติขั้นคู่เวกเตอร์

กรณีที่ 6) พิจารณาขั้นคู่เวกเตอร์ที่ปรากฏในบทประพันธ์เพลง *Concerto for Nine Instruments*, Op. 24 (1934) ของเวเบิร์น ห้องที่ 4-5 และ 9-10 บนแนวเปียโน แสดงให้เห็นถึงกลุ่มขั้นระดับเสียงที่มีขั้นคู่เวกเตอร์เหมือนกัน (กลุ่ม a, b, c และ d) แต่มีขั้นระดับเสียงที่แตกต่างกัน (ตัวอย่างที่ 7ก) นอกจากนี้ห้องที่ 4-5 และ 9-10 แต่ละกลุ่มมีขั้นระดับเสียงเดียวกัน เช่น กลุ่ม a) ห้องที่ 4 และห้องที่ 10 มีขั้นระดับเสียงเหมือนกัน แต่มีลำดับการเกิดขึ้นก่อน-หลัง หรือการจัดเรียงขั้นระดับเสียงต่างกัน อีกทั้งยังเห็นได้ว่าทั้ง 2 บริเวณเป็นโมทีฟของกลุ่มขั้นระดับเสียง 3 ตัว จำนวน 4 กลุ่ม เมื่อนำขั้นระดับเสียงแต่ละกลุ่มมาเรียงตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 7ข) ไม่ว่าจะจัดเรียงแบบใดก็ตาม พบว่า แต่ละกลุ่มมีขั้นของขั้นคู่เสียงเหมือนกันทั้งหมด ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าแต่ละกลุ่มขั้นระดับเสียงมีคุณสมบัติขั้นคู่เวกเตอร์ 101100 เหมือนกัน



ตัวอย่างที่ 7ก *Concerto for Nine Instruments*, Op. 24: Webern
ที่มา : ผู้เขียน



ตัวอย่างที่ 7ข ขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดของแต่ละกลุ่มขั้นระดับเสียง
ที่มา : ผู้เขียน

นอกจากนี้ สังเกตทิศทางการเคลื่อนที่ของกลุ่มขั้นระดับเสียงหรือเซตแต่ละกลุ่มจากตัวอย่างที่ 7ข เห็นได้ว่ามีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในเชิงของไพรม (Prime) การพลิกกลับถอยหลัง (Retrograde Inversion) การถอยกลับ (Retrograde) และการพลิกกลับ (Inversion) หรือ P, RI, R และ I (ตามลำดับ) ที่ถูกปรับระดับเสียง[12] อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ขั้นคู่เวกเตอร์นั้น สามารถพิจารณาได้จากทุก ๆ มิติของกลุ่มขั้นระดับเสียงหรือเซต กล่าวคือ ไม่ว่ากลุ่มขั้นระดับเสียงนั้น ๆ จะเรียงตัวหรือเรียงลำดับขั้นระดับเสียงรูปแบบใด หรือแม้กระทั่งเป็นกลุ่มขั้นระดับเสียงบนแนวทำนอง (หรือโมทีฟ) เนื่องจากเวกเตอร์เป็นการอธิบาย

[12] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, “แถวโน้ตสิบสองเสียงในบทเพลงเอโทนัล,” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 11, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2559): 22.

ความสัมพันธ์ด้วยชุดตัวเลข 6 หลัก จากจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงทั้งหมดซึ่งเป็นขั้นคู่ที่มีค่าที่เล็กที่สุดและมีค่าสูงสุดไม่เกิน 6 ครึ่งเสียง ที่เกิดขึ้นภายในกลุ่มขั้นระดับเสียงนั้น ๆ ผลของเวกเตอร์จึงออกมาเหมือนกัน

สรุป

ขั้นคู่เวกเตอร์ของแต่ละกลุ่มเซตภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต เปรียบเสมือนเป็นผลสรุปที่บ่งบอกถึงคุณลักษณะเสียงของเซตนั้น ๆ โดยไม่คำนึงถึงคุณลักษณะเสียงที่ต่างกันภายใต้ระบบโทแนลิตี เช่น ทรัยแอดชนิดเมเจอร์และไมเนอร์ มีจำนวนรวมกันทั้งหมด 24 ทรัยแอด แต่กลุ่มขั้นระดับเสียงหรือเซตเหล่านั้น ล้วนมีคุณสมบัติเดียวกันภายใต้ขั้นคู่เวกเตอร์ 001110 แต่บางกรณีกลุ่มขั้นระดับเสียงที่แตกต่างกันก็อาจมีขั้นคู่เวกเตอร์เหมือนกันได้ แม้ว่าเซตทั้งสองจะมีไพรมต่างกัน[13] อีกทั้งไม่มีความสัมพันธ์กันเชิง P, I, R หรือ RI ก็ตาม ความสัมพันธ์ของกลุ่มขั้นระดับเสียงแต่ละกลุ่มด้วยขั้นคู่เวกเตอร์นี้เองเป็นเหตุหนึ่งที่ส่งผลต่อภาพรวมของบทประพันธ์ดนตรีเอโทนัลให้มีความเป็นเอกภาพ

ข้อสังเกตที่น่าสนใจประการหนึ่ง คือ หากพิจารณาหาผลรวมของตัวเลขแต่ละหลักของขั้นคู่เวกเตอร์ เช่น 001110 หรือ 100110 ได้ผลรวมเท่ากับ 3 ส่วน 012111 ผลรวมเท่ากับ 6 มาเทียบกับจำนวนขั้นของขั้นคู่เสียงจากแผนภูมิที่ 1 พบว่า ผลรวมขั้นคู่เวกเตอร์สามารถระบุจำนวนขั้นระดับเสียงที่มีทั้งหมดภายในกลุ่มได้ โดยผลรวมขั้นคู่เวกเตอร์เท่ากับ 3 แสดงว่าจำนวนขั้นระดับเสียงภายในกลุ่มนี้มีทั้งหมด 3 ตัว หรือผลรวมขั้นคู่เวกเตอร์เท่ากับ 6 แสดงว่ามีจำนวนขั้นระดับเสียงทั้งหมด 4 ตัว ดังนั้น ถ้าชุดตัวเลขเวกเตอร์เป็น 060603 มีผลรวมเท่ากับ 15 แสดงว่าจำนวนขั้นระดับเสียงภายในกลุ่มนี้มีทั้งหมด 6 ตัว

[13] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 15.

บรรณานุกรม

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

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียงบนแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต.” *วารสารดนตรีและการแสดง* ปีที่ 1, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2558): 8-23.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “ความสัมพันธ์ขั้นคู่เสียงภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต.” *วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ* ปีที่ 1, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2562): 109-124.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20 : แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “แถวโน้ตสิบสองเสียงในบทเพลงเอโทนัล.” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 11, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2559): 13-36.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต : ขั้นระดับเสียง เลขจำนวนเต็ม และค่ามอดุลัส.” *วารสารดนตรีและการแสดง* ปีที่ 2, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2559): 26-35.

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, CT: Yale University Press, 1973.

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

Morgan, Robert P. *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton, 1992.

Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton, 1991.

Rahn, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.

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

Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005.

THE IDEA OF JAPAN IN MODERN OPERAS: TWO CONTRASTING CASES

Voraprach Wongsathapornpat*
วรปรัชญ์ วงศ์สถาพรพัฒน์*

Abstract

Two operas set in Japan, *Madama Butterfly* and *Dan-no-Ura*, were created over a century apart in very different cultural contexts, one in its composer's time (early 1900s) and the other in the distant Heian period (in 1185). Although this makes the cultural entity represented in them markedly different, an interesting common thread can be found in many aspects of Japanese culture seen in the two works, from religion to traditional music. This study aims to find new perspectives on these operas through the lens of Japanese culture and to examine the validity of opinions on the topic in current literature. By exploring and comparing these works against their respective historical and social backgrounds, their composers' source materials and the shared understanding of Japan between them and the audiences, this study hopes to further the discussion of these operas and help inform future performances.

Keywords: Opera/ Orientalism in Music/ Japanese Aesthetics/ Religion in Japan

Introduction

Somtow Sucharitkul's English-language opera *Dan-no-Ura* (2012) is inspired by the account of the eponymous naval battle in the 14th-century Japanese epic poem *Heike Monogatari* (The Tale of Heike). The libretto was largely adapted from chapter 11 of the epic, preserving many of the original passages and adapting scenes from other parts of the

* BA, MA, University of Cambridge, 2015mickey.w@gmail.com

* บัณฑิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเคมบริดจ์, 2015mickey.w@gmail.com

Received 23/06/2565, Revised 02/07/2565, Accepted 31/07/2565

epic to create coherent character arcs. With Wagnerian orchestration, *Dan-no-Ura* is one of the few major operas set in Japan by a non-Japanese composer after Puccini; like the Italian-language *Madama Butterfly* (1904), it employs traditional Japanese musical idioms within the context of common-practice-derived tonality.

Puccini's critics often took sides either to whitewash or to emphasise elements of sexism and Orientalism that he shared with his contemporaries. While not denying that influence, in light of Sucharitkul's work and its modern-day look at Japan, we should reconsider the retrospective value-judgements that have been directed at *Butterfly,* where a comparison with a culturally sensitive opera like *Dan-no-Ura* enables us to reappraise it. This study also aims to discuss evidence surfaced since the 1990s concerning the origin of musical materials used by Puccini. On the other hand, it hopes to initiate further discussion on one of Thailand's most artistically significant stage works.

Religion and aesthetic values are the most pervasive facets of Japanese culture in both operas. Section 1 argues that examining both operas through this lens can provide a deeper meaning to the characterisation, as well as to the way each work is structured. It also evaluates the validity of the modern-day reading of the operas through the lens of cultural appropriation and value judgements.

Section 2 looks at the influence of Japanese music itself in the musical language of each opera. I argue that – despite using Japanese sources differently – both portray Japanese culture with music effectively through motivic development and different strategies in placing Japanese music in the score.

1. Religion, Aesthetics and Cultural Issues

1.1 Religious syncretism

Much has been written to criticise the inaccuracies found in the representation of religion in *Butterfly* - tracing them as far back as its sources, J. L. Long's short story and David Belasco's play. Arthur Groos, for example, discussed in detail how Butterfly's prayer at the beginning of the play (equivalent to Suzuki's prayer at the beginning of *Butterfly*'s Act 2) jumbled the invocation of "Shaka" (Shakyamuni) with references to personal cleanliness and hand clapping, which he identified as a Shinto practice.[1] Groos does not mention other similar cases: in Puccini's version, Butterfly's monk uncle is seen invoking the Shinto deity Sarutahiko (corrupted as "Sarundasico") at I:105[2]. These inaccuracies may be distracting,

[1] John Breen and Mark Teeuwen, *A New History of Shinto* (Chichester: Blackwell Publishing, 2010), 3, 14.

[2] Act 1, rehearsal number 105.

at least to the modern Japanese audience, as evident in Tokyo's NPO Opera's "cleanup" of these details in a 2004 production.[3] Groos's criticism is understandablem coming from a twentieth-century standpoint that retrospectively denounces the fin-de-siècle Orientalist tendencies as ignorant and superficial. While such errors could have arisen from limited or inaccurate information, an attempt to systematically distinguish the practice between these two religions as suggested by Groos would be excessive, as it ignores the nature of religious syncretism in Japan.

Therefore, the confusions perceived in *Butterfly*'s libretto by Groos originate both in the variety of its fictional or quasi-fictional literary sources (Loti, Long and Belasco),[4] and in the reality of Japanese culture, in which the original author (Loti) had presumably observed the blending of the two belief systems in day-to-day practice. Nonetheless, it can be observed that Puccini and his librettists put more effort into researching and representing the reality of Japan than their sources: Groos noted the increasefd attention to detail in the Japanese aspects in the libretto. In this regard, the attempt that resulted in the jumbled name "Sarundasico" is perhaps a more commendable effort than naming a character "Kyoto" as seen in Mascagni's *Iris* (1898).

Similarly, *Dan-no-Ura* clearly demonstrates the Buddhist-Shinto syncretism during the flourishing of Buddhism in the Heian period, the same kind portrayed in *Butterfly*. For instance, in Part 14 of the opera, before the drowning of the child Emperor Antoku, his grandmother Nii Dono, in her final monologue, instructs him to:

Turn to the East / to the great [Shinto] Shrine of Ise, / and bid it farewell.

[...] turn to the West [India] / and murmur the name / of Amida Buddha.

Here, the theological functions of the two religions are clearly distinguished, but viewed as equals. This represents the religious attitudes of the Heian imperial family: by Shinto belief, the Emperor claims descent from the Sun Goddess Amaterasu,[5] whose dedicated place of worship is the Imperial Shrine of Ise. By parting with the Shrine in death, Antoku rhetorically signifies an end to his emperorship, the legitimacy of which derives from the relationship with Amaterasu. Meanwhile, the function of Buddhism here is seen on a more personal, salvific level. Antoku's prayer to the Amitābha ("Amida" in Japanese) represents the concept of *saṃsāra,* the cycle of rebirth, to which all humans are subject.

---

[3] "The revised edition of Puccini's Madama Butterfly," Takao Okamura, NPO Opera del Popolo, Accessed in April 26, 2018, http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm.

[4] Arthur Groos, "Return of the native: Japan in Madama Butterfly / Madama Butterfly in Japan." *Cambridge Opera Journal* 1, no. 2 (July 1989): 170. https://www.jstor.org/stable/823590#metadata_info_tab_contents.

[5] Antoku's great-great-grandmother in the libretto.

As this is a passage not found in the original epic, Nii Dono's allusion shows Sucharitkul's understanding of the syncretic religious nature during this period.

1.2 Buddhism and impermanence

In *Dan-no-ura*, the message of impermanence in nature is seen on three levels: in the *wabi-sabi aesthetic,*[6] in character development, and in the music. A general aristocratic fashion during the Heian era was to constantly contemplate things transient (such as life and happiness) with melancholic feeling.[7] This is reflected in contemporary literature such as the *Heike Monogatari*, portraying the ephemeral power of the Heike. Much of this melancholic pathos in the original source has been preserved in the libretto. For example, the renowned opening passage, which laments the impermanence of things, is lifted into the libretto to form the text of the identical Parts 1 (Prelude) and 15 (Postlude). The text is sung by an omniscient chorus, acting as a thematic emblem at the beginning and ending, emphasising the opera's central message.

The life of Butterfly as portrayed by Puccini can also be seen as an example of impermanence. As Greenwald noted, Puccini's decision to set the opera in a single setting helps the audience track the protagonist's life-cycle from marriage to death.[8] Greenwald does not emphasise, however, how much this concept of impermanence actually resonates in Puccini's version, especially when compared to his sources. For instance, the Act 1 libretto shows Butterfly's initial entrance to her wedding saying "Io sono la fanciulla più lieta del Giappone" (I:39). This emotion is seen completely reversed towards the end, when Butterfly realises that Pinkerton is leaving with her son: "Ah! Triste madre! Abbandonar mio figlio!" (III:38). The imagery of Butterfly's transient happiness as a girl, which becomes anguish as a mother due to Pinkerton's abandonment stands in parallel with the Heike's short-lived power owing to their defeat to the Genji. It also stands in stark relief relative to Belasco's version due to the added marriage scene that emphasised Butterfly's happiness prior to subsequent events.

The motto motif of *Dan-no-Ura*, the most pervasive musical element in the whole opera, also portrays impermanence by symbolising the concept itself (Figure 1). The ascending third and stepwise descent symbolises the human attempt at acquiring worldly attributes,

[6] See 1.3.

[7] This is known in Japanese as "aware". Graham Parkes, "Japanese Aesthetics," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, published December 12, 2005, https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics.

[8] Helen Greenwald, "Picturing Cio-Cio-San: House, screen, and ceremony in Puccini's Madama Butterfly," *Cambridge Opera Journal* 12, no. 3 (November 2000): 237. https://www.jstor.org/stable/3250716#metadata_info_tab_contents.

then losing them through transience. This alludes to the Heike's temporary height as the imperial clan that is later lost to the Genji. Sucharitkul develops this motif extensively in a Wagnerian manner: it is found throughout the score in various keys and orchestrations either as a foreboding device or as an orchestral "comment" on any mention or action relating to the theme of impermanence.

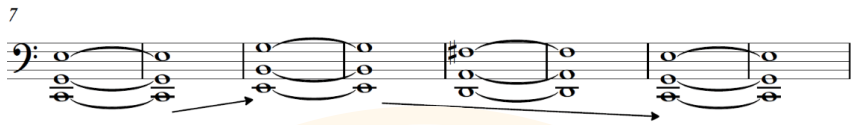



Figure 1 The "impermanence" motif, Part 1, *Dan-no-Ura*
Source: by author

In *Butterfly*, what Groos terms the "pseudo-ume-no-haru" motif (see 2.2 - Figure 7) is generally associated with Butterfly's fat. her or with the foreshadowing of death, functioning as an orchestral "comment" in a similar way to the above "impermanence" motif of *Dan-no-Ura*. Alternatively, this motif can be taken to signify Butterfly's impermanence as resulting from her karma. For instance, Groos interestingly noted the "pseudo-ume-no-haru" eruption at the end of "Io seguo il mio destino" (I:81), which he sees as predicting Butterfly's fleeting life as a Japanese woman who failed to assume a Western identity. What he did not realise about the placement of the "pseudo-ume-no-haru" motif (which he initially hypothesised as representing her fear of getting caught by her relatives for renouncing her traditional religion) is that he has been referring to the later 1906 version, and that the motif makes more semantic sense in the context of the opera's original 1904 version. Here, Butterfly ridicules her old religion by discarding dolls of her ancestors saying "E questi via!",[9] signifying her departure from her previous values. While Budden opined that the moment is only a "savage outburst" of the motif, what can be drawn from both Groos's and Budden's readings is that its placement here could also represent the notion of Butterfly's *karma*. The cascade of events leading to her death can be given an alternative interpretation—by which Butterfly's impermanence is her *karma* for abandoning her traditional religious ways. The idea is given a greater weight with the "pseudo-ume-no-haru" motif's menacing presence towards the end, at the point at which she pulls out the dagger belonging to her father, the most "ideologically Japanese" figure in the opera,[10] which can be taken to represent the return of the traditional values to her character in death.

[9] Julian Budden, *Puccini: His Life and Works* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 253.

[10] Jonathan Wisenthal, ed. *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), 10.

1.3 Structure of the opera

The influence of impermanence on Japanese aesthetics can be seen in the ideal of *wabi-sabi*[11], which teaches to embrace transience, by celebrating wear-and-tear and asymmetry over perfection and geometrical ideals. This, along with other ideals, seems to influence the dramatic construction of both operas. Understanding the deeper-level construction through these concepts helps one understand how the resulting dramatic pacing achieved its effectiveness.

For instance, the *Jo-ha-kyū* ideal that governs the structure of traditional Japanese plays (Noh and Kabuki), calls for action to begin slowly, then accelerate, then end swiftly in order to leave a thrilling, lasting audience impression. The dramatic pacing across *Butterfly* agrees with this principle whereby Act 3, the shortest amongst all three acts, concentrates on Butterfly's anguish upon discovering her abandonment, leading to the climactic suicide. Groos observed that Puccini's construction of the build-up of Butterfly's death in Act 3 was inspired by Sadayakko's Kabuki performance in Milan, which impressed him in its "efficacy" in the race towards the ending[12] which was emulated in his own dramatic pacing of *Butterfly.* We can then postulate that Puccini was indirectly influenced by *Jo-ha-kyū.* Note that this three-act structure is by no means unique in Western drama: in his preceding opera, *Tosca,* Act 3 also leads up to the two protagonists' deaths. However, the main difference between both acts lies in the fact that in *Tosca*, the dramatic intensity only builds up after the end of Cavaradossi's aria "E lucevan le stelle" after long passages of "undramatic"[13] shepherd boy's song and bells spanning half of the act. Meanwhile in *Butterfly,* the gravity of her situation is immediately apparent from Pinkerton and Sharpless' entrance near the act's beginning, and is amplified towards the very end, which is more aligned with the *Jo-ha-kyū* principle of simple acceleration towards a climax.

The genesis of both works involved a major decision to remove a spatially or temporally detached act from the overall structure. In light of the above, we can comprehend the dramatic advantage that results. For instance, Sucharitkul demonstrated *wabi-sabi* in the structuring of *Dan-no-Ura.* The published libretto reveals a dramatically inert epilogue that had not been set to music, taking place in an isolated time frame many years after the

[11] Graham Parkes, "Japanese Aesthetics," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, published December 12, 2005, https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics.

[12] Arthur Groos, "Cio-Cio-San and Sadayakko Japanese Music-Theater in Madam Butterfly." *Monumenta Nipponica: Studies on Japanese Culture Past and Present* 54, no. 1 (January 1999): 53. https://doi.org/10.2307/2668273.

[13] Joseph Kerman, *Opera as Drama* (Berkeley: University of California Press, 1988), 14.

climax, at the same Imperial Palace in the Prologue (Scenes 2 to 4) whereby the surviving characters reflect on the tragedy of *Dan-no-Ura* and impermanence in life, being the core message in the opera. This scene (*) would have lent perfect symmetry to the whole structure (Figure 3), but its dramatic and temporal isolation from the main narrative of the work would greatly dilute the climactic impact of the suicide scene towards the end of Part 14 onto the audience, possibly leading to its omission. By removing the Epilogue, Sucharitkul achieves a simpler overall narrative structure. This can also be seen as a result of upholding the core *wabi-sabi* value as seen here in the asymmetry created in final new structure.

In parallel, Puccini's decision to remove the Consulate Act in *Butterfly* not only lessens the theme of East-West conflict that would arise from juxtaposing Butterfly's home against the American Consulate, as Groos argues,[14] but also achieves a more streamlined and compact dramatic structure overall by removing the one spatially detached portion that would otherwise disturb the single-set ideal: a continuous *Jo-ha-kyū* construction allowing a sharper focus on the exploration of the relationship between the protagonist's life-cycle and her own home, which supports Greenwald's reading.[15]

Table 1 Hypothetical symmetrical construction of *Dan-no-Ura*.
Source: by author

Chorus Prelude	Prologue at the Imperial Palace	Main scenes at the sea	(*) Epilogue at Imperial Palace	Chorus Postlude

1.4 The problem with Orientalisation

As both operas portray the Japanese culture in a non-Japanese context, it becomes a question to what extent this entails cultural appropriation or Orientalism, especially with *Butterfly* where the Japanese and their customs are contrasted against those of the Western characters. Most commentators suggest that *Butterfly* embodies the prevalent contemporary colonial attitude of a shallow, masculine West dominating an intriguing, effeminate East. McClary noted, for instance, that Pinkerton's allusion in the libretto to *Butterfly* as a delicate insect to be caught and pinned down, and her defloration at the end of Act 1, is unique

[14] Arthur Groos, "Return of the native: Japan in Madama Butterfly / Madama Butterfly in Japan." *Cambridge Opera Journal* 1, no. 2 (July 1989): 173. https://www.jstor.org/stable/823590#metadata_info_tab_contents.

[15] Helen Greenwald, "Picturing Cio-Cio-San: House, screen, and ceremony in Puccini's Madama Butterfly," *Cambridge Opera Journal* 12, no. 3 (November 2000): 237. https://www.jstor.org/stable/3250716#metadata_info_tab_contents.

to Puccini's version,[16] signifying Japan's (and women's) victimisation. Musically, his hedonistic, domineering behaviour is exemplified by a clearly defined entrance aria-space ("Dovunque al mondo"/"Amore o grillo") overshadowing and displacing Butterfly's identity,[17] as shown by her lack of a well-defined entrance aria.

These ideas are based on a questionable interpretation that assumes a degree of prejudicial intent. While Puccini depersonalises Butterfly's character by not clearly defining her entrance, attributing this structural difference to racism is a weak criticism. This strategy, whereby only the male protagonist is given an entrance aria, is not unique to *Butterfly,* but is also seen in Puccini's other operas including *Tosca*: Cavaradossi is given "Recondita armonia" when Tosca enters in the middle of the subsequent scene, but it is not claimed that this lack of an entrance aria is somehow related to the oppression of Tosca's character. To immediately assign a racial connotation to this aspect of *Butterfly* here in favour of the presupposed Orientalist image would neglect Puccini's aesthetic portrayal of Japanese values of *wa*, where characters blend into their surroundings in harmony. It can be seen instead as Puccini's dramaturgical device that ties in with Japanese aesthetic ideas in *Butterfly*, rather than signifying oppression.

Amongst *Butterfly*'s contemporary Milanese audience, there was still an implicit expectation of stereotypical Oriental qualities in portraying Japan.[18] *Dan-no-Ura*, created outside of this bias, shows an almost complete subversion of these values. The female characters hold matriarchal authority and moral bearings to a greater extent than the male ones. This is exemplified by Nii Dono who, amidst the Heike's impending destruction, shows an unimpeded sense of duty to abide by her code of honour in light of Tomomori's bickering:

Tomomori: Mother, / we are betrayed. / In a few heartbeats, / the Taira [i.e. Heike] will be no more.

Nii Dono: Look at you and your men, / waiting [...] like dogs. / [...] Are you men? I am but a woman, / yet I know where my duty lies.

[16] Jonathan Wisenthal, ed. *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), 22.

[17] Arthur Groos, "Cio-Cio-San and Sadayakko Japanese Music-Theater in Madam Butterfly." *Monumenta Nipponica: Studies on Japanese Culture Past and Present* 54, no. 1 (January 1999): 62. https://doi.org/10.2307/2668273.

[18] Arthur Groos, "Cio-Cio-San and Sadayakko Japanese Music-Theater in Madam Butterfly." *Monumenta Nipponica: Studies on Japanese Culture Past and Present* 54, no. 1 (January 1999): 54. https://doi.org/10.2307/2668273.

As this is taken verbatim from the *Heike Monogatari*, it has many implications; especially given the composer's denial of its subversiveness[19] (unlike David Henry Hwang's *M. Butterfly).*[20] For example, it implies that the perception of gender roles inside Japan is different to outside views, whereby female oppression may not actually be present, at least during the time period in the literature.

Butterfly's will to abide by her morals can then be compared with Nii Dono's heroism. Their suicides are a means of avoiding dishonour at the hands of men, viz. Pinkerton or the Genji. Like the Heike, Mimì or Manon Lescaut, Puccini designed Butterfly's death with a tragic exaltation to draw a strong audience reaction: a feature not found in earlier sources depicting Butterfly's character simply as a pathetic Asian caricature stemming from deep-rooted cultural misunderstandings. Instead, she is humanised and empathised through her flaws (such as her denial of reality). It can be postulated that, despite some contemporary influences on Puccini, much of the racial or gender issues previously attributed to *Butterfly* are collateral to its Japanese setting. Instead, it forms part of a running theme also present in many of Puccini's other heroines—from Manon Lescaut, to Liù—that dramatised and extolled their plight. The whole accusation that *Butterfly* exemplifies Orientalism can then be seen as an evidence of the modern projection of Western regret at its own colonial past, revolving only within the Western psyche. Thus, it is understandable that Parker's de-colonialist statement that *Butterfly* must not be performed due to its racist portrayal of Japan does not seem to be shared by the majority of Japanese critics themselves.[21]

2. Influence of Japanese Music in the Operas

2.1 Sources and utilisation of Japanese music

Whether Puccini and Sucharitkul utilised Japanese music true to its origin to portray the Japan in their works is a difficult question that needs to take into account whether it was the intention, or even necessary. It is true that *Butterfly* could be considered the most musically "true to origin" opera with foreign settings in the Western repertoire up to the point of its composition—with *La princesse jaune* (1872), *The Mikado* (1885) and *Iris* (1898) as predecessors—through the unusual length to which Puccini went to obtain his sources

[19] Sucharitkul "did nothing to challenge the worldview of the original characters." Personal communication with the composer.

[20] *M. Butterfly*. See Jonathan Wisenthal, ed. *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), 10.

[21] "Opera expert says Puccini's Butterfly is 'racist'," Amy Iggulden, The Telegraph, February 14, 2007, https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1542633/Opera-expert-says-Puccinis-Butterfly-is-racist.html.

for authentic melodies compared to other composers. His intention to "represent the true Japan, not like [Mascagni's] *Iris*" can be seen not only as a slight against his competitor, but also an aversion to merely portraying exotic music using superficial instrumentation as seen in Mascagni[22].

Groos discussed the original context of the various identified melodies in Puccini's score and in what way he fulfilled this "intention". However, his argument needs new evaluation in light of the surfacing new evidence on a hitherto unidentified melody. The "Young Butterfly" motif[23] had been identified by Groos as coming from a "1901 Bologna sketch". An old Chinese music box rediscovered in 2012, believed to have been owned by Puccini, contains not only the "Mo Li Hua" melody that he later used in Turandot, but also what is purportedly the original tune of the "Young Butterfly" motif - "Shiba Mo"[24] (Figure 2). The musical resemblance is much stronger here than in "Bologna sketch", which only bears a passing resemblance in the contour of two bars, strongly suggesting that he had indeed used the music box as the source.[25] As "Shiba Mo" is a Chinese melody (which Puccini would have realised), that he did not distinguish it from Japanese music unfortunately does little to exonerate him from the same Orientalising attitude that caused him to lump the "music of the yellow race" together, just as Saint-Saëns did with the Chinese-sounding music in *La princesse jaune.*[26]

[22] Mascagni only learned of Japanese music through Baron Kraus' instrumental collection. See Arthur Groos, "Cio-Cio-San and Sadayakko Japanese Music-Theater in Madam Butterfly." *Monumenta Nipponica: Studies on Japanese Culture Past and Present* 54, no. 1 (January 1999): 43. https://doi.org/10.2307/2668273. His score, however, did not employ any Japanese idiom.

[23] Jonathan Wisenthal, ed. *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), 48.

[24] "Music Box as Muse to Puccini's 'Butterfly'," W. Anthony Sheppard, The New York Times, June 15, 2012, https://www.nytimes.com/2012/06/17/arts/music/puccini-opera-echoes-a-music-box-at-the-morris-museum.html.

[25] The A major key and arpeggiated accompaniment also resembles Butterfly's arioso, I:80, in which it is used.

[26] In addition, McClary noted that the "Un bel dì" melody is a *japonaiserie*. However, its pentatonic scale is clearly the Chinese type, not Japanese, which further substantiates Puccini's confusion. See Jonathan Wisenthal, ed. *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), 24.

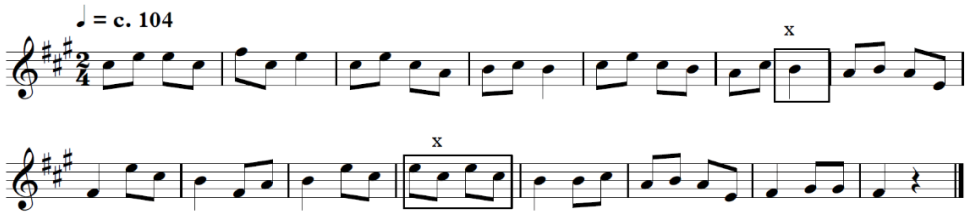



Figure 2 Aural transcription of "Shiba Mo" from Chinese music box. (x) denotes Puccini's own modification.
Source: by author

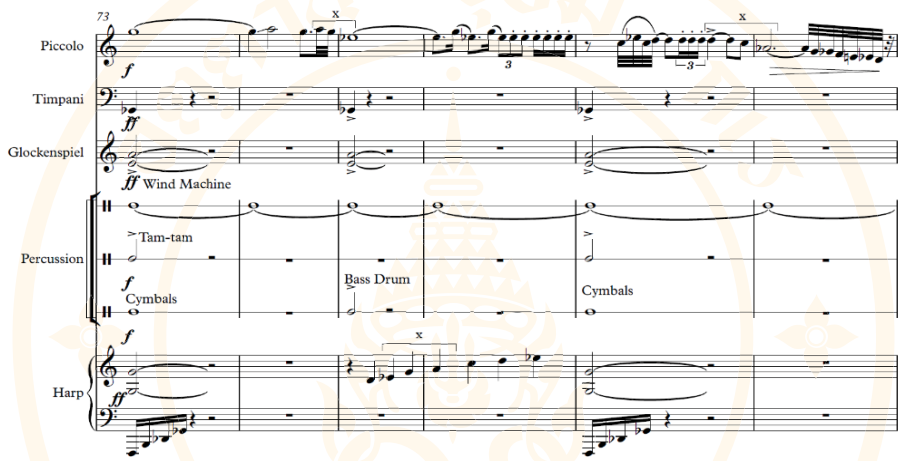



Figure 3 Part 1, *Dan-no-Ura.* (x) denotes intervallic trope.
Source: by author

Unlike *Butterfly*, Sucharitkul's score is not subject to the "pan-Far East" issue on account of his familiarity with Japanese music. It does, however, present stylistic incongruities as he juxtaposes many disparate genres of Japanese music. This phenomenon is most apparent in Part 1 Chorus Prelude (Figure 3). The type of music most appropriately representing the Heian aristocrats in *Dan-no-Ura* is the imperial court music *gagaku*, which is appropriately invoked here: the various percussion strikes represent the characteristic metal gong *shōko* and drum *tsuri-daiko* while the harp imitates the zither *koto* on the pentatonic *yō* scale. However, the piccolo, although appropriately imitating the flute *ryūteki*'s characteristic pitch bending, it employs the *in* scale not found in *gagaku*, and resembles only the instrumental music from a much later Edo/Meiji period during which most of the melodies in *Butterfly* originate. Despite being anachronistic here, this displays Sucharitkul's informed artistic license as the piccolo's melodic structure aptly captures the descending major 2nd ⟶

major 3rd interval, forming overall tritone (x) that is so characteristic of *in* scale and has become a trope synonymous with Japanese music, meeting the audience expectation of the Japanese idiom.

Puccini himself was also likely to be aware of this distinctive sonority[27]: he weaved it into the melodic lines in a very similar, descending sequential fashion to *Dan-no-Ura* in "Tu, tu piccolo iddio", as well as implying it with a heavy use of minor sixth chords (Figure 4), showing a more integrated idiom in the score than simply having the melodies grafted onto it.

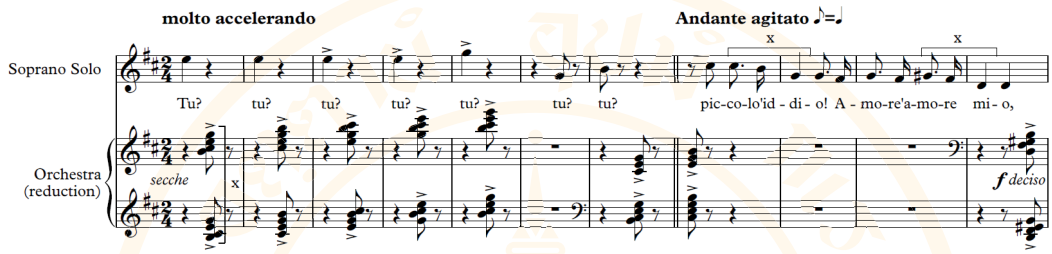



Figure 4 "Tu, tu piccolo iddio", Act 3, *Madama Butterfly*. (x) denotes intervallic trope. Note the similarity between the descending tritone here and in *Dan-no-Ura* Figure 3.
Source: by author

There is no evidence, however, that Puccini was aware of the meaning of most of the melodies that he quoted, save the national anthem "Kimigayo"[28], which he used in the Imperial Commissioner scene. As a result, for example, we see "Takai-yama", a work song, appropriated as Suzuki's prayer in Act 2, with no relation to its original tone or meaning. This creates a number of problems in Puccini's music, at least to the discerning listener. Firstly, those who are aware of the original songs' context would be unduly drawn to their decontextualized appropriation in the score, causing detachment from the drama onstage.[29] Secondly, Puccini's originality needs to be called in question due to the extent to which these melodies are employed. For instance, the melodic structure of *Butterfly*'s Act 2 aria "Che tua madre" is based entirely upon three melodies "Jizuki-uta"," Suiryō-bushi" and "Kappore-hōnen"[30], making this aria one of Puccini's least original. This fact would have

[27] Notably seen in "Sakura" and "Echigo-jishi", etc. in his source.

[28] Which he learned directly from Madame Ōyama, wife of Japanese ambassador.

[29] The Japanese melodies indeed did not go unnoticed by the 1923 Tokyo premiere audience. Arthur Groos, "Return of the native: Japan in Madama Butterfly / Madama Butterfly in Japan." *Cambridge Opera Journal* 1, no. 2 (July 1989): 178. https://www.jstor.org/stable/823590#metadata_info_tab_contents.

[30] Kunio Hara, "*Puccini's Use of Japanese Melodies in Madama Butterfly*" (Master's thesis, University of Cincinnati, 2003), 81.

been lost on his premiere Milanese audience, due to an equally limited exposure to Japanese music, thereby showing that Puccini's use of Japanese sources is, like Sucharitkul, kept the extent of their knowledge in mind.

In contrast, by avoiding the use of existing melodic materials, Sucharitkul could not only able to flexibly incorporate the Japanese idiom into the score in a more integrated manner, but also averted the aforementioned side effects, especially towards an audience that likely would be somewhat acquainted with Japanese music. This is evident in a review of *Dan-no-Ura* that noted the opera as not being a "pastiche of Japanese music",[31] which justifies that strategy.

Nevertheless, Puccini's own Japanese material may have influenced his overall harmonic language more than some critics suggest. For instance, Budden[32] and Carner[33] propose that Debussy heavily influenced his use of whole-tone scales. However, neither of them seems to note the similarity of the whole-tone construction between the ending phrase of "Jizuki-uta" as found in Pinkerton's cry "Butterfly!" near the end, and the Bonze's motif (I:102) or Goro's scene (II:27 bar 9), for example (Figure 5). While there is likely no semantic connection between any of them, the similarity in timbre shows that the influence of whole-tone construction that imparts *Butterfly*'s score may have equally resulted from a traditional scale as seen in "Jizuki-uta". One way to see this is that the use of whole-tone scale in both Puccini and Debussy (who himself had a strong interest in Asian music) could ultimately derive from Japanese music similar to this song here.

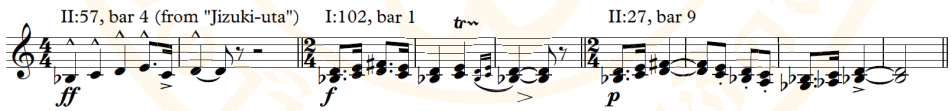



Figure 5 Comparison between whole-tone motif from Japanese source and other similar ones, *Madama Butterfly*.
Source: by author

Sucharitkul attaches symbolic meaning to Japanese musical idioms more intricately than Puccini as he considered the historical association of his source materials, and not their musical face value. This is demonstrated in Part 11 whereby he alludes to Amaterasu's divinity with the sound of *gagaku* mouth organ, the *shō.* In ancient *gagaku* theory, the high-

[31] "Review of "Dan-no-Ura", Thailand Cultural Centre, 11th and 12th August," Michael Proudfoot, Somtow, Accessed in April 26, 2018, http://www.somtow.com/new-page-2.

[32] Julian Budden, *Puccini: His Life and Works* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 271.

[33] Mosco Carner, *Major and Minor* (London: Duckworth, 1980), 139.

pitched dissonant clusters of the *shō* represent light from the heavens[34] (from which Amaterasu is descended). It is portrayed with long, closed-voicing violin chords, creating sonority starkly different from what the audience would normally associate with Japanese music. The expressive *gagaku* sonority seems to further signify the harrowing moment in Part 10 when Shigeyoshi is discovered to betray the Heike, seen here in the long string cluster of fourths resembling the *"Bō"* chord[35] (Figure 6).

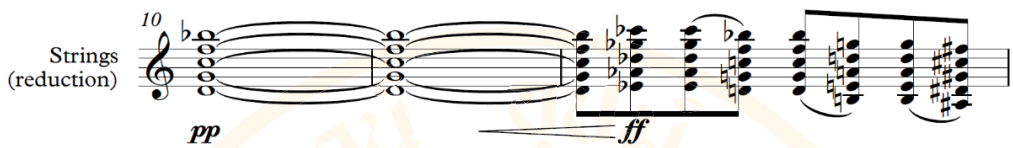


Figure 6 Part 10, *Dan-no-Ura*.
Source: by author

It is hard to imagine that many in the audience would recognise these symbolisms owing to a limited public exposure to *gagaku* as a genre, which is almost exclusively used in connection with the Imperial family. Commoners of the Meiji era, in *Butterfly*, for instance, would perhaps not recognise it, but would recognise the popular melodies used in Puccini's score. Another symbolism can be drawn here that the melodies in *Butterfly* aptly represents the common people portrayed in it, while *gagaku* represents the Heian nobles in *Dan-no-Ura*. Sucharitkul's *gagaku* allusion, therefore, not only demonstrates a well-informed addition of details below the surface, but also exemplifies the difference in music found between the two social classes in Japan across 700 years.

2.2 Motivic development

The difference in source materials that both composers used directly influenced their different strategies in motivic development. As Puccini derived most Japanese elements in *Butterfly* from traditional melodies, he had significantly less flexibility in fragmentation and attaching dramatic connotations to create a leitmotif, while that is not the case for Sucharitkul. However, that is not to understate the semantic significance of such motifs as the "pseudo-ume-no-haru". It can then be seen that this is the most Wagnerian motif in the opera because of its varied dramatic foreshadowing function.

[34] "Sho," Sonica, Accessed in April 26, 2018, http://sonica.jp/instruments/index.php/en/products/sho.

[35] Robert Garfias, *Music of a Thousand Autumns: The Tōgaku style of Japanese Court Music* (London: University of California Press, 1975).

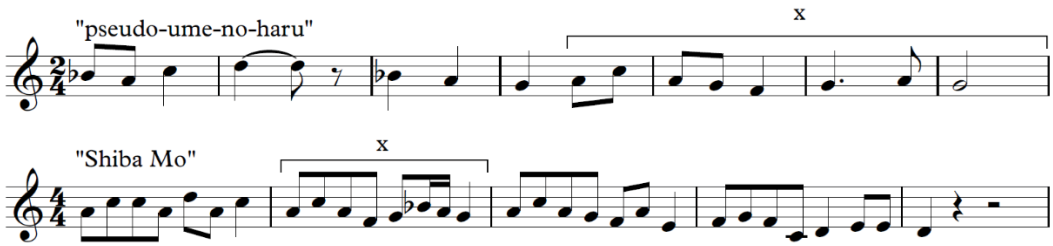



Figure 7 (x) denotes similarity between "Shiba Mo" and "pseudo-ume-no-haru" motif.
Source: by author

To date, however, this motif has not been convincingly identified in any of Puccini's sources, and it is not unreasonable to surmise that Puccini devised it himself. If true, this may help prove that an original motif is inherently better suited to leitmotivic activity, as *Dan-no-Ura* aptly demonstrates (see below). In fact, "Pseudo-ume-no-haru"'s motivic associations may be more wide-ranging than previously thought, as none of Puccini's commentators seem to recognise the similarity of this motif with the "Shiba Mo" melody[36] (Figure 7). Although hitherto unsubstantiated, it is conceivable that "pseudo-ume-no-haru" had been a partial motivic derivation of "Shiba Mo". If so, this would greatly lessen criticisms of the superficiality of Puccini's motivic approach.

While initially it may be hard to observe semantic connections between the two, we can posit that they are related and complementary. "Shiba Mo" marks important points in Butterfly's life-cycle: declaring her individuality at her entrance[37] (I:41) and her defloration (I:136). At the same time, "pseudo-ume-no-haru" represents the next stage, that is her death. The two motifs, therefore, represent the two sides of Butterfly's life. To the listener, appreciating this connection would allow an appreciation of deeper meaning to Puccini's compositional thoughts than previously credited by many critics.

Dan-no-Ura employed a very similar dual motivic relationship whereby two complementary Japanese-sounding motifs illustrate different aspects of the concept at hand. Part 7, especially, when the Genji are first introduced, brings about two new motifs. The first, a short descending-ascending figure in *yō* scale, reflects the Genji's warrior-like quality and heralds their entrances (Figure 8). This motif alternates with a shorter, brisk ascending-descending motif in *in* scale, first introduced in a fugal exposition (Figure 9),

[36] Puccini seems to strongly associate the F#-A-F#-A-B melodic figure and Japan. Julian Budden, *Puccini: His Life and Works* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 265.

[37] Arthur Groos, "Cio-Cio-San and Sadayakko Japanese Music-Theater in Madam Butterfly." *Monumenta Nipponica: Studies on Japanese Culture Past and Present* 54, no. 1 (January 1999): 62. https://doi.org/10.2307/2668273.

its busy semiquaver-rich nature representing the Genji's relentless pursuit of the Heike.[38] The two motifs' opposite contour is obvious, with each highlighting the two main aspects of the Genji mentality. Moreover, the use of these fragmentary motifs, analogous to the "impermanence" and "shadow realm" motifs, enabled Sucharitkul to interweave them into complex orchestral parts, creating a score with a subtler but more dramatically meaningful use of Japanese materials in general compared to Puccini.

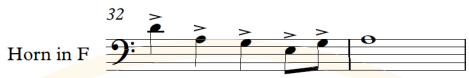



Figure 8 The "warrior" Genji motif, Part 7, *Dan-no-Ura*.
Source: by author

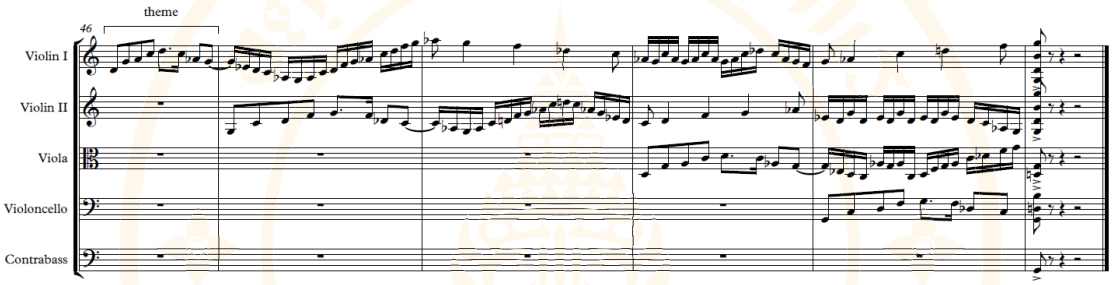



Figure 9 The "pursuit" Genji motif, Part 7, *Dan-no-Ura*.
Source: by author

2.3 Social delineation in the music

The social conflicts underpinning the drama in *Dan-no-Ura* stems from a two-faction political dispute, with class difference being collateral, while in *Butterfly* they ultimately stem from the East-West cultural differences. The Japanese element in the scores differentiates this to a certain degree. Music defines the cultural separation between America and Japan in Puccini's opera even more than the preceding Long and Belasco's versions, as this dimension is unavailable in their respective media. Bernardoni posits that in Puccini's exotic operas, the conflict between exotic sounds and his diatonic, "Italian style" is contrasted by the fundamental differences in musical language.[39] Furthermore, relative cultural differences between Puccini's "normative" realm and the different ethnicities/nationalities

[38] As tension onstage grows, this motif is placed on a stretto in its third appearance, displaying Sucharitkul's awareness of the fugal technique and its drama-heightening function.

[39] Mervyn Cooke, ed. *The Cambridge Companion to Twentieth-century Opera (Cambridge Companions to Music)* (Cambridge University Press, 2005), 31.

in his operas can be perceived on a spectrum of musical compatibility. In this case, the 'Japanese' music in *Butterfly* would be more distant on this spectrum due to its emphasis on tritones and minor sixth chords from the *in* scale, as well as other non-diatonic harmonies (Figure 10). Meanwhile, the Americans are portrayed with familiar idioms such as diatonicism and arpeggio, as Budden suggests.[40]

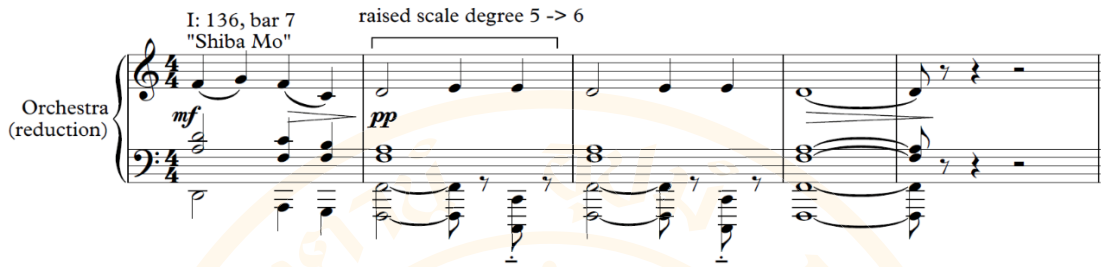


Figure 10 Example of harmony unique to passages derived from Japanese[41] sources, *Madama Butterfly*.
Source: by author

While the Japanese element pervades the orchestral and vocal textures (Figure 11) of *Dan-no-Ura*'s score more thoroughly, it presents less of a stylistic conflict with Sucharitkul's fundamental harmonic language. This is understandable, as the subject matter does not provide space for the musical portrayal of any cultural conflict, which is the case with Puccini's. However, we can instead use the parameter of class and faction to examine how Sucharitkul varies the use of the Japanese idiom.

Scott noted that, as a form of musical prejudice in exotic operas, lower class characters are more ethnically rooted, and so are portrayed with a more locale-appropriate music.[42] The Japanese element is especially concentrated in Part 7 with the introduction of lower ranking Genji, as discussed above. On the contrary, it is found in a lesser degree in the Heike protagonists' music, especially high-ranking ones e.g. the Emperor and the Sun Goddess. The entirety of Part 11 duet, for example, has clear common-practice influences, reflecting Sucharitkul's fundamental style.

---

[40] Julian Budden, *Puccini: His Life and Works* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 250. Arpeggios seem to be a trait Puccini assigned to music for the Americans.

[41] "Shiba Mo", is actually Chinese, as discussed. Note also the raised scale degree 5 ⟶ 6 at the end of Act 1, also found in original music box, is paralleled by the final chord of the opera (G-major6/3), which may be influenced by it. A possible semantic parallel that signifies a relationship between life-cycle imagery of Butterfly's consummation and death requires further study.

[42] Derek B. Scott, "Orientalism and Musical Style," *The Musical Quarterly* 82, no. 2 (Summer 1998): 323. http://www.jstor.org/stable/742411.

Therefore, a subtle form of characterisation by varying the "concentration" of Japanese music in the score is seen at play here, whereby more Western-sounding music represents the Heike, and a more Japanese idiom the Genji. Alternatively, a more Western idiom is associated with the higher-class characters—the immediate imperial family or the gods—but not to the same extent with the minor warrior characters. Interestingly, therefore, Sucharitkul's use of Japanese music creates a sense of "otherness" to the characters with whom the audience are less likely to identify, which would be opposite to Puccini's situation whereby the music of Butterfly and other Japanese protagonists instead utilises the Japanese idiom to a greater extent.

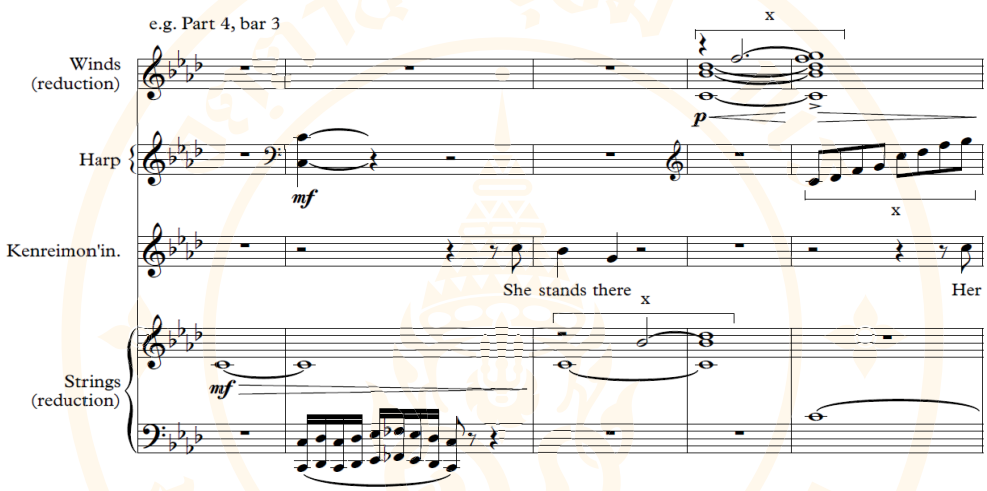


Figure 11 Examples of Japanese idiom in vocal and orchestral textures[43]**, *Dan-no-Ura*.**
Source: by author

On that point, Groos noted that Japanese melodies in *Butterfly* are most concentrated in Act 1 when Goro introduces Butterfly and her family, or when "indigenous activities" are displayed, e.g. when Butterfly introducing her possessions. The original 1904 Milan version shows that many more of these Japanese-related scenes had been cut (the nephew's antics, Yakuside's drunkenness etc.), and with it are discarded many Japanese musical passages. Fairtile's discussion on this topic only focuses on the cut's effect on reshaping Butterfly's character to become "less Japanese" by 1906, but did not note the resulting loss of Japanese music along with it. Therefore, the Japanese characters themselves in the 1906 Paris version, which since became standard, are seen to become less musically delineated overall.

[43] Note the *gagaku shō*-style chord in the winds, and *in* scale on the harp.

Conclusion

This study hopes to show that, by comparing the different portrayal of Japanese culture with *Dan-no-Ura*, *Butterfly* depicts it more faithfully than previously said. Moreover, although we cannot deny a general Orientalising attitude during Puccini's time, *Madama Butterfly* is not an inherently prejudiced opera. There are also deeper meanings in the structure, motivic development and characterisation in both operas that can be derived when examined alongside each other. Nonetheless, Puccini's depiction of Japan is not nearly as accurate as that of Sucharitkul who used Japanese literature directly as a basis of his opera. *Dan-no-Ura* displays a deep understanding of religion, the Heian-period culture and genres of Japanese music. However, Puccini's shortcomings are understandable given the lack of contact with Japan. Nevertheless, his efforts produced a depiction that was more culturally grounded than previous Japan-based operas.

By comparing the two, we see an increase in global awareness in which, over time, opera composers become more knowledgeable in the culture of the locales in which their works are set, which in turn produces more faithful depictions. Sucharitkul's music deserves further study, but at the same time, much of the critical literature that retrospectively value-judged Puccini must be re-evaluated.

Bibliography

Adami, Giuseppe, ed**.** *Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas.* Philadelphia: J. P. Lippincott, 1931.

Belasco, David. "Madame Butterfly: A Tragedy of Japan." Columbia University. http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/butterfly/images/belasco_sm.pdf.

Breen, John. and Mark Teeuwen. *A New History of Shinto.* Chichester: Blackwell Publishing, 2010.

Budden, Julian. *Puccini: His Life and Works.* Oxford: Oxford University Press, 2006.

Carner, Mosco. *Madam Butterfly.* London: Breslich & Foss, 1979.

Carner, Mosco. *Major and Minor.* London: Duckworth, 1980.

Cooke, Mervyn, ed. *The Cambridge Companion to Twentieth-century Opera (Cambridge Companions to Music).* Cambridge University Press, 2005.

Garfias, Robert. *Music of a Thousand Autumns: The Tōgaku style of Japanese Court Music.* London: University of California Press, 1975.

Gayuski, Stan. "Somtow delivers a samurai epic." The Nation. https://www.nationthailand.com/life/30241371.

Greenwald, Helen. "Picturing Cio-Cio-San: House, screen, and ceremony in Puccini's Madama Butterfly." *Cambridge Opera Journal* 12, no. 3 (November 2000): 237-259. https://www.jstor.org/stable/3250716#metadata_info_tab_contents.

Groos, Arthur. "Cio-Cio-San and Sadayakko Japanese Music-Theater in Madam Butterfly." *Monumenta Nipponica: Studies on Japanese Culture Past and Present* 54, no. 1 (January 1999): 41-74. https://doi.org/10.2307/2668273.

Groos, Arthur. "Return of the native: Japan in Madama Butterfly / Madama Butterfly in Japan." *Cambridge Opera Journal* 1, no. 2 (July 1989): 167-194. https://www.jstor.org/stable/823590#metadata_info_tab_contents.

Hara, Kunio. "*Puccini's Use of Japanese Melodies in Madama Butterfly."* Master's thesis, University of Cincinnati, 2003.

Iggulden, Amy. "Opera expert says Puccini's Butterfly is 'racist'." The Telegraph. https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1542633/Opera-expert-says-Puccinis-Butterfly-is-racist.html.

Illica, Luigi, and Giuseppe Giacosa. "Madama Butterfly - Tragedia giapponese." http://www.librettidopera.it/butterfly/butterfly.html.

Kerman, Joseph. *Opera as Drama.* Berkeley: University of California Press, 1988.

Long, John L. "Madame Butterfly." American Studies. http://xroads.virginia.edu/~hyper/long/cover.html.

Loti, Pierre. "Madame Chrysanthème." Project Gutenberg. https://gutenberg.org/files/3995/3995-h/3995-h.htm.

McCullough, Helen C. *The Tale of Heike.* Stanford: Stanford University Press, 1988.

Okamura, Takao. "The revised edition of Puccini's Madama Butterfly." NPO Opera del Popolo. http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm.

Parkes, Graham. "Japanese Aesthetics." in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Published December 12, 2005. https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics.

Potter, Tom. "Japanese Songs in Puccini's Madama Butterfly." Daisyfield. http://daisyfield.com/music/htm/-colls/Puccini.htm.

Proudfoot, Michael. "Review of "Dan-no-Ura", Thailand Cultural Centre, 11th and 12th August." Somtow. http://www.somtow.com/new-page-2.

Puccini, Giacomo. *Madame Butterfly: Full Score*. Milan: Ricordi, 2000.

Rij, Jan van. *Madame Butterfly: Japonisme, Puccini, and the Search for the Real Cho-Cho-San*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2001.

Scott, Derek B. "Orientalism and Musical Style." *The Musical Quarterly* 82, no. 2 (Summer 1998): 309-335. http://www.jstor.org/stable/742411.

Sheppard, W. Anthony. "Music Box as Muse to Puccini's 'Butterfly'." The New York Times. https://www.nytimes.com/2012/06/17/arts/music/puccini-opera-echoes-a-music-box-at-the-morris-museum.html.

Sheppard, W. Anthony. "Puccini's Madama Butterfly & Morris Museum's 1877 Musical Box: "Shiba mo" (The Eighteen Touches)." Morris Museum. YouTube video. November 29, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=LhatQ4hTF_A.

Somtow Sucharitkul. *Dan-no-Ura - complete full score*. Bangkok: unpublished, 2012.

Sonica. "Sho." http://sonica.jp/instruments/index.php/en/products/sho.

Tanizaki, Junichiro. "In Praise of Shadows." http://pdf-objects.com/files/In-Praise-of-Shadows-Junichiro-Tanizaki.pdf.

Wilson, Alexandra. *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Wilson, Conrad. *Giacomo Puccini*. New York: Phaidon Press, 2008.

Wisenthal, Jonathan, ed. *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

Wooster, Martin M. "Operacon Report." File770. http://file770.com/?p=21462.

PERFORMANCE PRACTICE OF "KANG KAO GIN GLUAY" FOR PIANO FOUR HANDS BY WIWAT SUTHIYAM

Sornsuang Tangsinmonkong*
ศรสรวง ตั้งสินมั่นคง*

Abstract

"Kang Kao Gin Gluay" is a popular Thai traditional tune which had a long historical background since the Ayutthaya Kingdom. Wiwat Suthiyam, a Thai contemporary composer, brought this famous tune to compose theme and variations for piano four hands in the style of significant famous 20th century composers such as Witold Lutosławski, Olivier Messiaen, Sergei Prokofiev, Francis Poulenc, Sergei Rachmaninoff, and Dmitri Shostakovich. This composition has become essential for pianists and advanced students who are interested in playing various compositional styles in one piece. To play this composition distinctively, it requires not only musical interpretation but also technical and ensemble skills. This article will go through the composition background and focus on performance practice in each variation as well as significant aspects in each variation including character, form, compositional style, pedal, rhythmic complexity, articulations, dynamics, melody, harmony, ensemble, texture and technique will be pointed out and suggestion for practicing will be given.

Keywords: "Kang Kao Gin Gluay"/ Piano Four Hands/ Variations/ Wiwat Suthiyam/ Performance Practice

* Lecturer, Piano Department, College of Music, Mahidol University, sornsuang.t@gmail.com

* อาจารย์ สาขาวิชาเปียโน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, sornsuang.t@gmail.com

Received 03/07/2565, Revised 08/07/2565, Accepted 14/07/2565

Introduction

Theme and variations has been the significant music genre since the 15th century. Piano students and pianists nowadays continue learning this genre which was composed over 100 years ago by significant composers form prior, like Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms. Even though these pieces are invaluable to learn, some of them might not catch students and pianists attention. It would be better to introduce contemporary piano theme and variations to students and pianists who are enjoying new sonority. There are numerous living composers to select to learn from and to perform regularly. One of them is "Kang Kao Gin Gluay" Seven Variations on Thai Traditional Theme for Piano Four Hands. It is the remarkable piano four-hand composition composed in 2013 by Wiwat Suthiyam (b. 1989), Thai contemporary composers. To perform this piece with exceptional quality, requires not only a high demand of technical and ensemble skills but also musicality. Students will learn various compositional styles, fascinating sonority, and ensemble skill in one composition. This composition should be recommended to learn and perform more frequently.

To learn this piece in depth, background theme and variations should be reviewed. Performers should know the background of the famous Thai theme "Kang Kao Gin Gluay" and other information related to this piece before going through detailed performance practice which starts from the theme and goes through each variation.

Background of Theme and Variations

Renaissance[1]

Theme and variations is a musical genre that can be traced back to the 15th century and compared to other genre, theme and variations, it became the favorite genre among Renaissance composers. "Aria con variazioni," "Variationes super..." or "Veränderungen über" (in German) and "diferencias" (in Spain). The evidence of this genre was found in both sacred and secular music which was in cantus-firmus setting which added new melodic parts to a pre-existent melody. The early sources for sacred were found in Faenza manuscript and German manuscripts, while secular music was found in Fundamentum organisandi (1452) by Conrad Paumann (ca. 1413-1473).

During the 16th century, variations gained popularity in England and Spain. In Spain, *sobra la pavana italiana* and *Diferencias sombre el canto del Caballero* composed by

[1] Frank E. Kirby, "Setting of Songs and Their Variations," in *Music for Piano: A Short History* (Oregon: Amadeus, 1997), 17-18.

Antonio de Cabezón (1510-1566) were the significant ones. The theme was restated many times with various settings. In England from the late 16th and early 17th centuries, this genre appeared mainly in virginal music in a cantus-firmus type. Due to the melody the theme from the popular song at that time, it was not necessary to begin this genre with the theme. Thus, composer began with the first variation. The theme was repeated in ostinato fashion in the bass part which was a basso continuo or a ground bass. Changing character of the accompaniment, small motives, quick scales passages marked with sharp chords were materials for variations. Examples were "The Carman's Whistle" by William Byrd (1543-1623), "Loth to Depart" by Giles Farnaby (ca. 1653-1640), and "Goe from my Windoe" by John Mundy (ca. 1555-1630), "The Woods so Wilde" by Orlando Gibbons (1583).

Composers from other part of Europe also wrote variations. Antonio Valente (1565-1580), a Florence composer, wrote five sets of variations which formed on dances. Jan Pieterzoon Sweelinck (1562-1621), a Dutch composer, wrote this genre mainly for organ. Girolamo Frescobaldi (1583-1643), an Italian composer, wrote partitas, which were sets of variations based on a popular dance theme. He also composed numerous variations on famous themes such as *Passameszzo, Romanesca, La Manachina, Ruggiero* and *La Folia*.

Chaconne (ciaccona) and passacaglia were also another two other types of variations. Chaconne was a dance while passacaglia originated from the ripreso or ritornello to promenade music (*pasar la calle*). Both shared the same aspects; slow triple meter, dotted rhythms, and a connection to the variation on ostinato form. In Italy, chaconne connected to ostinato than passacaglia. Chaconne was written in minor mode while passacaglia was in major mode. In France, chaconne presented the combination with the rondeau. Passacaglia related more to variation. Variations were significant genre among Baroque German and English composers; for instance, "Die Mayerin" by Johann Jakob Froberger (1616-1667), the Hexachordum Apollinis (1699) by Johann Pachelbel (1653-1708), and Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707). While John Blow (1649-1708) and Henry Purcell (ca. 1659-1695) were English the composers who followed this heritage.

Baroque Period

Two significant composers in Baroque who composed variations are Johann Sebastian Bach (1685-1750) and George Frederic Handel (1685-1759). For Handel's variations, his intention was originally written for the harpsichord. His famous one is Air and Variations (The Harmonious Blacksmith) from Suite No. 5 in E major, HWV 430. Johann Sebastian Bach composed large scale of variations; the *Goldberg Variations*, BWV 988. This composition opens with an aria is follows by 30 variations. The length of performance is between 40-80 minutes.

Classical Period

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) composed 16 sets of theme and variations on his original theme and pre-existing melody. One of the most famous variations is 12 Variations in C major on the French song "Ah, vous dirai-je, Maman", K. 265. Moreover, the combination between variations and other genre can found in his music such as the first movement of Piano Sonata No. 11 in A major, K 331 ("Turkish March") (1783) was composed in theme and variations. Ludwig van Beethoven (1770-1827) composed 20 sets of variations. The significant set of variations is Thirty-three variations on a waltz by Diabelli in C major (1823 which is a large scale like the Bach's *Goldberg Variations*. The origin of these variations was named after theme written by Anton Diabelli, music publisher and composers. Diabelli (1781-1858) sent his waltz to Austrian composers and asked them to write a variation to publish for orphans and widows of the Napoleonic Wars under the collection named *Vaterländischer Künstlerverein*. There were fifty-one composers who joined this project: Part I by Beethoven and Part II by various composers including Carl Czerny, Franz Schubert, Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles, Franz Liszt, etc.

Romantic Period

Variations continues their popularity during the Romantic era. Felix Mendelssohn (1809-1847) wrote *Variations sérieuses*, Op. 54 in 1841. Sometimes, the combination of other genres and variations can be found in one composition. For example, *Der Wanderer* Fantasie in C major, Op. 15 (D. 760) by Franz Schubert (1797-1828) presents the combination between sonata and variation form. Johannes Brahms composed six variations for piano solos. His variations were based on Handel, Schumann, Paganini, Hungarian and Brahms's own original themes. The substantial ones are the Variations and Fugue on a Theme by Handel, Op. 24 and the Variations on a Theme of Paganini, Op. 35. Variations. The theme from Handel came from Handel's Suite No. 1 in B-flat major, HWV 434. For the Variations on a Theme of Paganini, theme derived from Paganini's famous Caprice No. 24 in A minor. Brahms composed in two books. Both has fifteen variations. Brahms's variations demand high technical skills, musicality, and stamina.

20th and 21st century

In 20th and 21st centuries, various techniques, characters, and compositional styles were presented in theme and variations. The composers composed the genre by using their original theme and some of them also used a pre-existing theme. The pre-existing melody that gained a reputation through the 20th century is the theme form Paganini's

Caprice No. 24. Many composers brought this theme as their materials for the variations; for example, Sergei Rachmaninoff (1873-1943) wrote Rhapsody on a Theme of Paganini for piano and orchestra, Lutosławski's Paganini Variations. In the 20th and 21st centuries, the pre-existing theme has not been limited as only a classical tune. Themes from other styles such as jazz, protest song, and popular song have become material for variations. For instance, American composer George Gershwin, (1989-1937) wrote Variations on "I Got Rhythm" for piano and orchestra (1934). This piece presents a combination between jazz and classical. While Chilean protest song *El pueblo unido jamás será vencido!* by Sergio Ortega and Quilapayún was the materials for one of the most outstanding variations; *The People United Will Never Be Defeated!* (1975) by American composer, Frederic Rzewski (1938-2021). The theme contains 36 variations divided into six sections which compile a variety of styles or polystylism; for example, late romanticism, serialism, jazz, pointillism, extended techniques (whistling, close piano), quotation and others. In the variation 36, optional improvisation was indicated by composer in cadenza. Therefore, this composition is highly complex and lengthy which requires highly technical and various musical skills for a pianist to perform similar to Bach's *Goldberg Variations* and Beethoven's *Diabelli Variations*.

"Kang Kao Gin Gluay" (ค้างคาวกินกล้วย)

"Kang Kao Gin Gluay" is a Thai traditional tune. The meaning of "Kang Kao Gin Gluay" is "Bats Eats Bananas". This theme is one of the most popular Thai folk tunes. This Thai famous tune has a long historical background which can be traced back to Ayutthaya Kingdom (1351-1767). This song was composed by an unknown composer. The original tune has six sections which are fast, cheerful and lively.[2] "Kang Kao Gin Gluay" is a composition from "Pleang Ruang Kamen Yai" (เพลงเรื่องเขมรใหญ่). "Pleng Ruang Kamen Yai" has five pieces which are named "Kamen Yai" (เขมรใหญ่), "Kamen Noi" (เขมรน้อย), "Kamen Klang" (เขมรกลาง), "Pleng Kruan Ha" (เพลงครวญหา) and "Kang Kao Gin Gluay" (เพลงค้างคาวกินกล้วย).[3] However, the original tune of "Kang Kao Gin Gluay" was later replaced by the fast and lively tune named "Ling Thork Kador Suea" (ลิงถอกกระดอเสือ) which means a Monkey Pulls the Foreskin of the Tiger's Penis. This theme has always been performed for the stage in jungle scenes and comic scenes. This tune is so popular that there are many arrangements of "Kang Kao Gin Gluay" performed in Thai traditional music, Thai popular music, and others Western instrumental music. To put it into perspective, "Kang Kao Gin Gluay" can be

[2] ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, "ค้างคาวกินกล้วย," ใน *สารานุกรมเพลงไทย* (นครปฐม : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล, 2557), 120-121.

[3] ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, "ค้างคาวกินกล้วย," ใน *สารานุกรมเพลงไทย* (นครปฐม : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล, 2557), 120-121.

compared to Paganini's Caprice No. 24 in A minor theme in Western classical music which many famous composers; for example, Franz Liszt, Witold Lutosławski and Sergei Rachmaninoff brought to their compositions.

"Kang Kao Gin Gluay" Seven Variations on Thai Traditional Theme for Piano Four Hands was commissioned and premiered by Rasikamon Siyapong and Rudsada Saelim in the Thai Piano Recital at Attiko Conservatory of Athens, Greece in 2013. The length of this piece was around 5 minutes. "Kang Kao Gin Gluay" in this version also performed in the Thailand International Composition Festival 2017, The Princess Galyani Vadhana Institute of Music Young Artist Workshop recital 2017 and the Mahidol Piano Faculty Recital 2017 by Sornsuang Tangsinmonkong and Korak Lertpibulchai.

Wiwat Suthiyam's Biography

Wiwat Suthiyam is a native Thai pianist and composer who was born on 20th October 1989. He started his piano lessons when he was seven years old. He studied as an undergraduate at Mahidol University majoring in composition with Prof. Valeriy Rizayev and took piano lessons with Dr. Noppanand Chanorathaikul. He composed Cleopatra the musical in 2011. He had a great opportunity to perform his composition "Himmaparn Suite" for the master class conducted by the famous composer Eric Ewazen. Suthiyam won several national awards. His work entitled "Prelude for Three Poems" won the distinguish prize from Young Thai Artist Award 2011 and "Le Scaphandre et le Papillon" won Grand prize from Young Thai Artist Award 2012.

Suthiyam's compositions received great influence from impressionist music. Timbre, color, orchestration with complex harmony and extended technique are the main elements to build a magnificent atmosphere. He found that mixture of Western music and Thai traditional and Asian music could create fascinating sonority. His compositions were selected to performed in the Thailand International Composition Festival (TICF). He also received numerous commissions from the Mahidol Wind Orchestra, Tacet(i), Ensemble, Bangkok Modern Ensemble and Thailand Philharmonic Orchestra. Currently, Suthiyam is a freelance private piano teacher and composer. He also works as an arranger in residence of the Princess Galyani Vadhana Institute of Music.

Performance Practice

"Kang Kao Gin Gluay" of Suthiyam's version presents the combination of Thai traditional melody and compositional styles of great composers in the 20th century such as Witold

Lutosławski, Olivier Messiaen, Sergei Prokofiev, Francis Poulenc and Dmitri Shostakovich. Numerous styles in one composition is defined as eclecticism or polystylism.[4] For the term polystylism, it was coined in 1971 by Alfred Schnittke (1934-1998), Russian composer and musicologist. The main concept of polystylism is utilizing quotation and multiple styles in one composition. This musical aesthetic became a significant direction of postmodernism which was the musical trend at the end of the 20th century.

The level of this composition is suitable for advanced students (at least junior and senior undergraduate students). Students need to learn many etudes from significant composers such as Chopin, Liszt, Czerny, Heller, and Moszkowski before studying this piece. Moreover, the students should have some experience in playing an advanced 20th century or contemporary piano repertoire in order to understand the ideas, techniques and styles of this composition.

The performance practice will start from theme and be followed by its seven variations. The significant musical aspects including character, form, compositional style, pedal, rhythmic complexity, articulations, dynamics, melody, harmony, ensemble, texture and technique are pointed out and presented in greater detail.

Theme mm. 1-27 (27 bars)

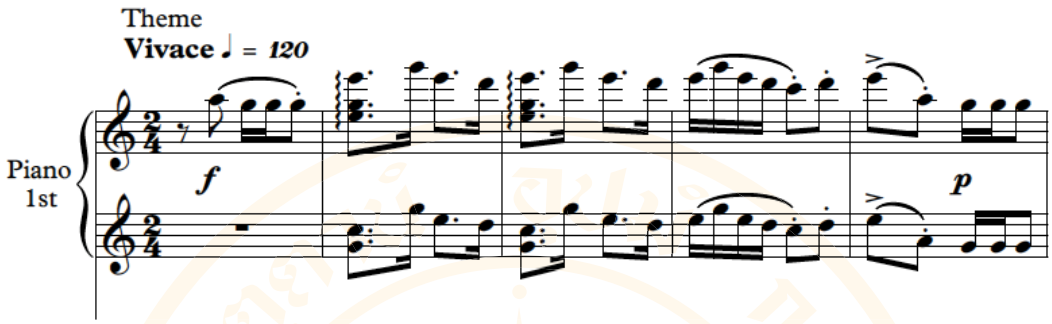
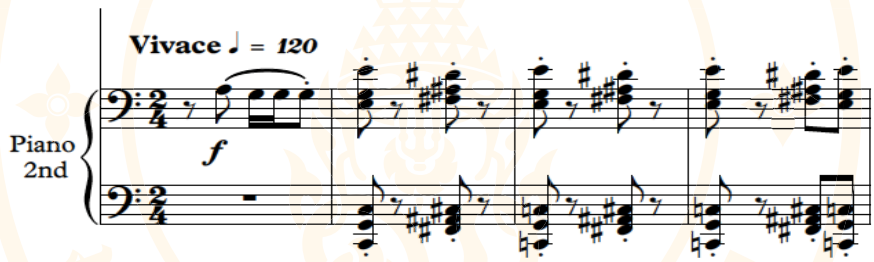
Character, Melody, Harmony, Techniques and Pedal

The character of the theme is indicated as *vivace* which means lively (Example 1). In Thai traditional music, the main Thai instrument playing this theme is the Ranad Ek (Thai xylophone) which has clear short active sonority. In order to imitate the sonority of the Ranad Ek (ระนาดเอก), articulations (slur, staccato) should be well observed and executed clearly. The primo play melody with both hands and to create lively character, curved and active fingers will be a suitable technique in order to play a fast and clear melody. To clearly make articulation in a melodic line, the primo should practice staccato with finger not from the wrist. Moreover, the echo effects present in the theme can be seen in *forte* and *piano* in both primo and secondo. The pianists need to plan dynamic contrast. It is interesting that the sound of theme does not follow traditional harmony.

For secondo, the added chords create unusual sonority (Example 2). The difficult part is playing the chords quickly with both hands. To practice changing chords, the secondo should prepare his/her hand for the next chord as fast as possible. The performer should practice each hand separately first until each hand feels comfortable and practice with

[4] Mihaela-Georgiana Balan, "Polystylism in the context of Postmodern Music. Alfred Schnittke's Concerti Grossi," *Artes. Journal of Musicology* 23, no. 1 (April 2021): 148-164, https://doi.org/10.2478/ajm-2021-0007.

both hands later.

Using the sustain pedal for the theme is not necessary, especially the long pedal because it destroys the active and lively character of the theme. Only the short pedal for accented notes is acceptable.

Example 1 Theme of "Kang Kao Gin Gluay" mm. 1-4.
Source: Wiwat Suthiyam

Example 2 Added Chords in Secondo, mm. 1-3.
Source: Wiwat Suthiyam

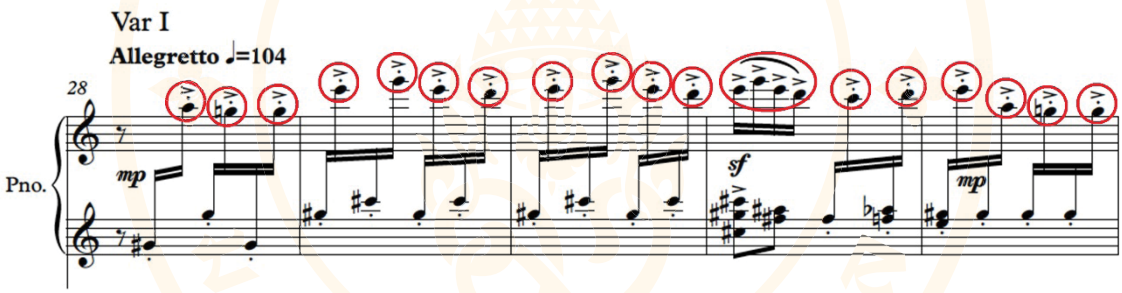
Variation I mm. 28-54 (27 bars)

Compositional Styles, Techniques, Articulations and Rhythmic Complexity

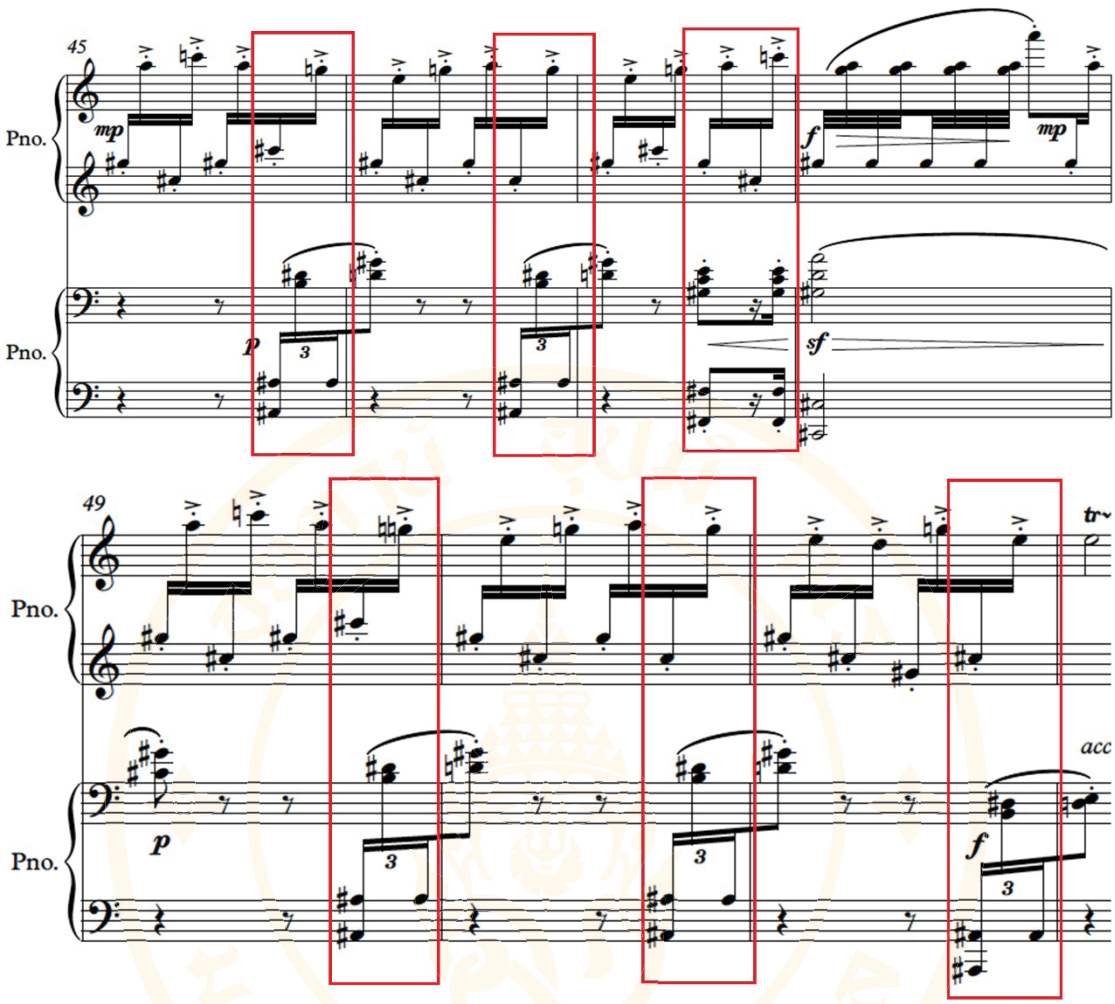
According to Suthiyam, the compositional styles in Variations I-IV show the mixture of Lutosławski, Prokofiev and Shostakovich. The character of the Variation I is vigorous and lively. The hand-crossing technique for the melodic line is similar to the hand-crossing technique in Ranad Ek. The difficulty occurs when both hands play at almost the same position; right hand melody (the theme) should be under the left hand accompaniment (Example 3). To play this passage more easily, the left-hand wrist should play a bit higher than the right hand melody (Figure 1). To shape the melodic line nicely, primo and secondo should practice only right-hand melodic line together to produce the same sound quality.

Clear articulations: especially staccato playing, are significant to present cheerful character. Practicing the theme only (the accented and staccato top notes in example 3) in legato with nice shaping and direction will help the pianist understand the sense of good phrasing.

Figure 1 Lower wrist for the right-hand melody and the higher wrist left-hand accompaniment in Variation I.
Source: by author



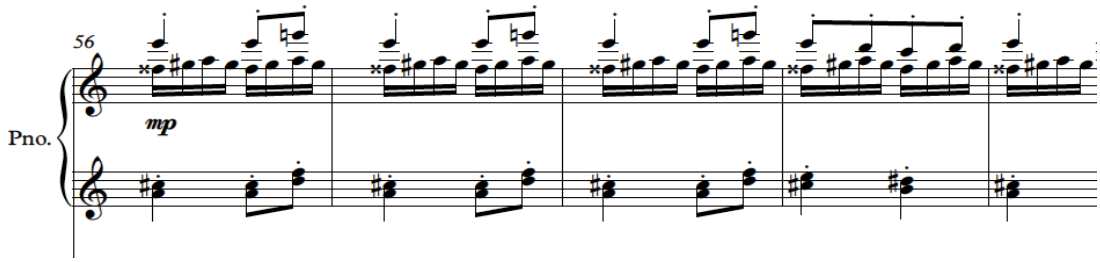
Example 3 Melody in accented upbeat in primo mm. 28-32.
Source: Wiwat Suthiyam

Another aspect to be concerned about for this variation is its rhythmic complexity. Triplet in secondo needs to count and be played precisely with the melodic line in primo. The melodic line is in an accented upbeat rhythm in primo mm. 28-36. In mm. 28-36, the melody moves to secondo in mm. 37-44 which continues the same figures primo. The melodic lines change back to primo in mm. 45-51 (Example 4). In order to play the rhythm three against two precisely, both primo and second can practice tapping this irregular rhythm first until they feel comfortable. After that, both parts start playing together slowly and gradually goes faster until they reach to tempo indicate (♩ = 104).

Example 4 two against three in both parts in mm. 45-51.
Source: Wiwat Suthiyam

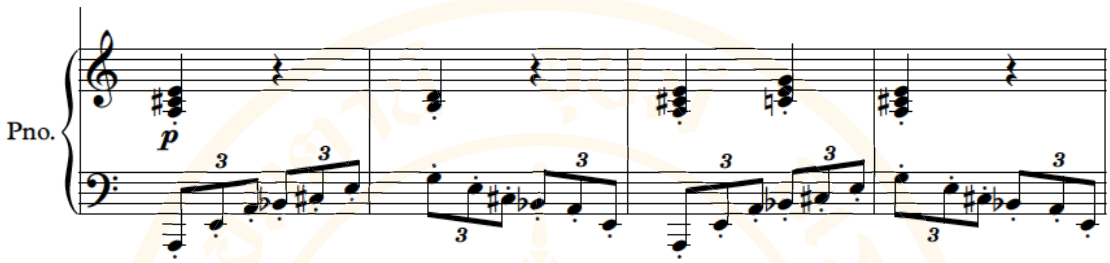
Variation II mm. 55-95 (41 bars)

Compositional Styles, Rhythmic Complexity and Techniques

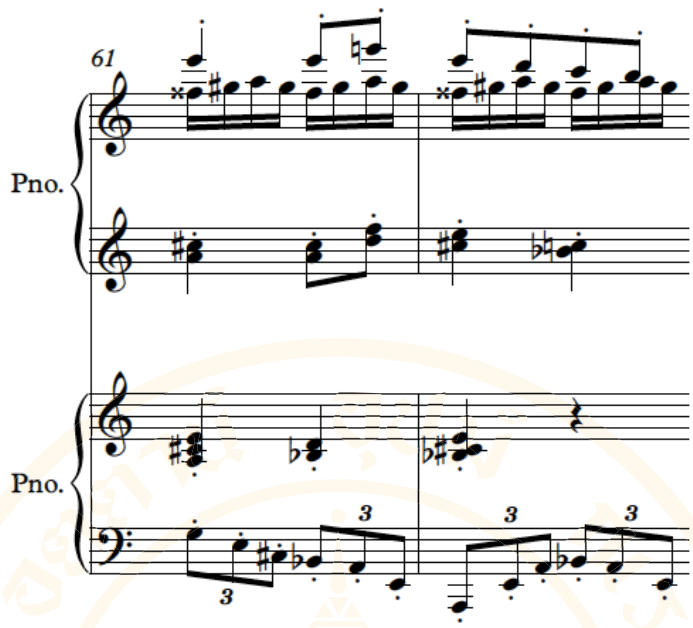
In Variation II, Prokofiev compositional style appears clearly in chromatic motoric sixteenth-note rhythms (right-hand primo mm. 55-61, 69-74 and mm. 81-86, and right-hand secondo mm. 63-68, 75-80 and 87-91) (Example 5). While triplets in left hand-secondo similar to Variation I in Lutosławski Paganini's Variation (Example 6).

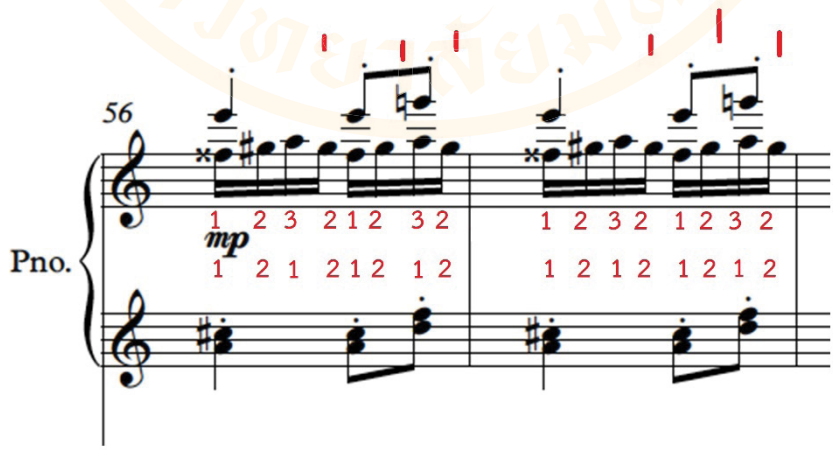


Example 5 Prokofiev compositional style in mm. 56-60.
Source: Wiwat Suthiyam

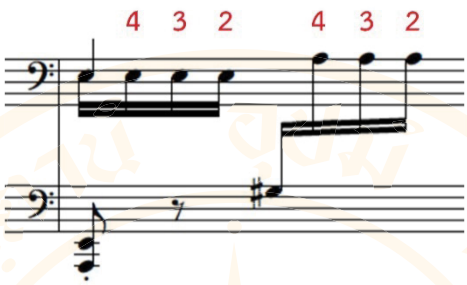


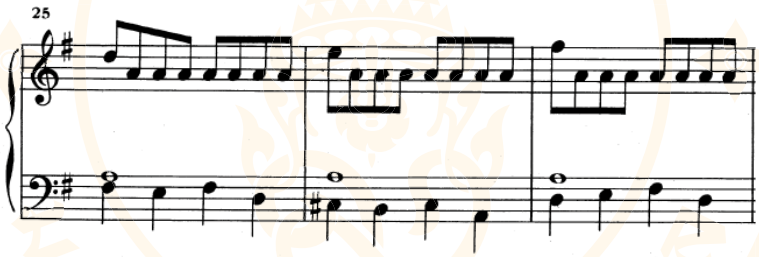
Example 6 Triplets in Variation II mm. 56-58 of Suthiyam
Source: Wiwat Suthiyam

In mm. 63-67, primo plays three against two while secondo plays sixteenth notes accompaniment with melodic line in right hand. When both primo and secondo play altogether, there is a combination of two against three against four. Performers should practice these rhythms in pairs 1) two eight notes and four sixteenth notes together, 2) three against two and 3) three against four (Example 7).

Example 7 Rhythmic complexity in Variation II mm. 61-62.
Source: Wiwat Suthiyam

A Technical problem can be found in mm. 55-52. Both melody and chromatic sixteenth notes need to be played with the right hand. The melody above chromatic sixteenth notes causes difficulties. The melody can only use the 5th finger while chromatic accompaniment uses 1-2-3 or 1-2-1. This section can be a problem for the pianist who has small hands to play both parts together. To solve this problem, playing non-legato the sixteenth notes before playing upper staccato melody (Example 8).

Example 8 The red lines mean separation for the sixteenth notes to bring out melodic line easier.
Source: Wiwat Suthiyam

At the end of Variation II, there is a transition to Variation III in mm. 92-95. There is a group of repetitive sixteenth notes in the right hands in both primo and secondo. The three repetitive notes can be played by using the same finger with wrist motion or using different fingers 4-3-2 (Example 9). This technique is not easy. For a special suggestion to students or pianists who would like to develop technique in playing repeated notes, the Scarlatti's sonata in G major, K. 455 is an interesting piece to improve this technique (Example 10).



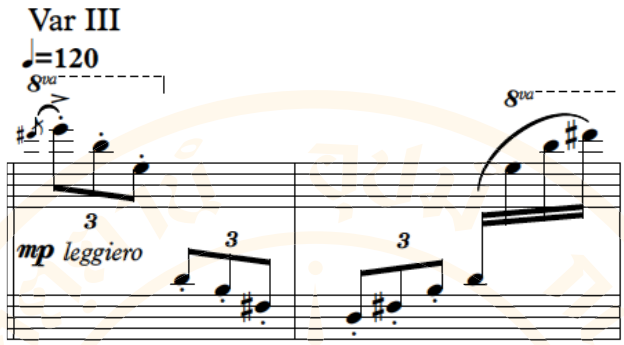
Example 9 the right-hand repetitive notes in secondo mm. 92.
Source: Wiwat Suthiyam

Example 10 repeated notes in Scarlatti sonata in G major, k. 455 mm. 25-27.
Source: Domenico Scarlatti, "Sonata K. 455," in *Domenico Scarlatti: Sonates, Volume 9*, ed. Kenneth Gilbert (Paris: Heugel, 1972), 177-181.

Variation III mm. 96-128 (33 bars)

Compositional Style, Texture, Technique and Articulations

The influence of Lutosławski's Paganini Variations appears strongly in Variation III of "Kang Kao Gin Gluay" mm. 96-128 (Example 11). Its texture and techniques are close to Lutosławski's Variation I mm. 19-30. To distinctly play fast broken chords in staccato, using fingers to grab the piano key and move the wrist to transfer weight to the next note will help playing this technique. The performers can practice by playing each triplet in a block chord instead of a broken chord in order to better prepare the hands in each position.

Slurs and staccati should be well observed to create decisive character. Even though there is only *mp* to indicate dynamic, shaping and direction should be built for excitement. Both performers need to discuss and plan dynamics together. The fermata at the end of Variation III (m. 128) is a very significant point to change the feeling to peacefulness in Variation IV.

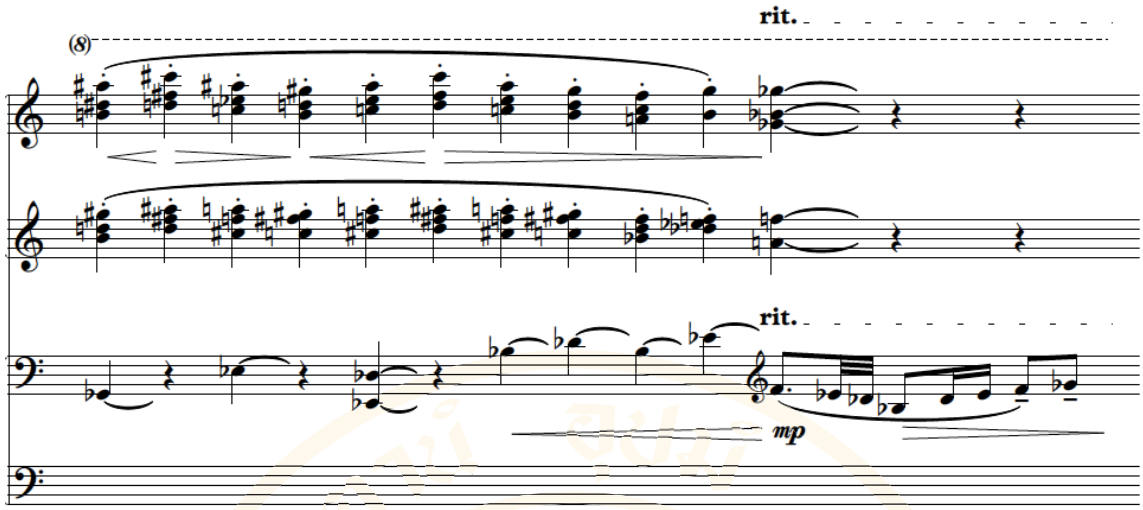


Example 11 Texture of Kang Kao Gin Gluay"Variation III mm 96-97 similar to piano I in Variation I of Lutosławski Paganini's Variations.
Source: Wiwat Suthiyam

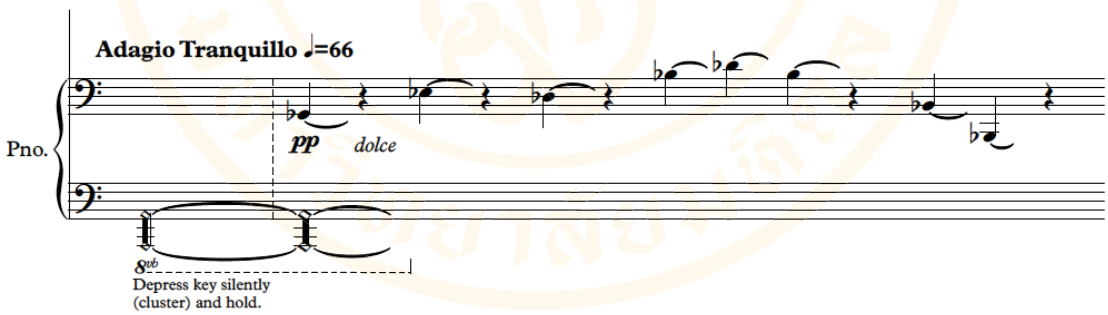
Variation IV mm. 129-137 (19 bars)

Character, Compositional Style, Harmony, Technique and Pedal

The tempo of this variation is suddenly slowed down to Adagio Tranquillo (♩ = 66) which changes this variation to a peaceful, delicate, floating, and calm character. French Impressionism and Messiaen influence play an important role in Variation IV mm. 127-137. (Suthiyam 2020) The untypical aspect for this variation is that there is no bar line in which creates freedom and a floating melodic line. The lack of a tonal center, polytonality, and non-functional chords in this variation are elements of French Impressionism. At the end of each musical phrase, the secondo plays the counter melody which imitates the conversation between two lines; upper line in primo and lower line in secondo (Example 12).



Example 12 Conversation between primo and secondo in Variation IV.
Source: Wiwat Suthiyam

There is a special instruction for pedal in secondo "Depress key silently and (cluster) and hold". This means this movement is played with an open string which means using pedal at the beginning of this variation until the end of the Variation IV. The color of polychords is blended altogether which explores the unique serene atmosphere (Example 13).

Example 13 Special instruction of pedal in Variation IV.
Source: Wiwat Suthiyam

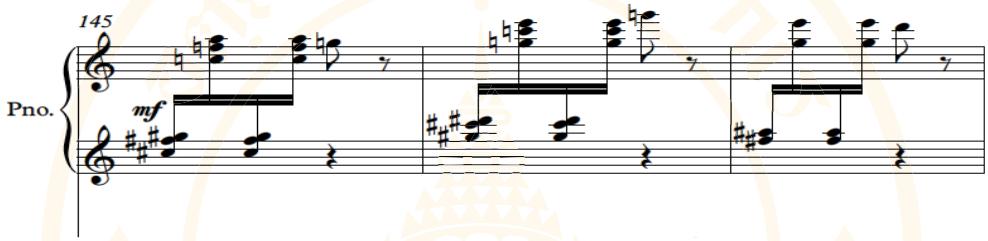
The texture of this variation is sparse; the lowest notes is A0 in secondo m. 129 and highest note is C7♯ in primo m. 130. Primo's both hands play chords in a high register while secondo silently plays cluster in a low register. Polytonality is presented in both hands in different chords in primo which produce unique sonority.

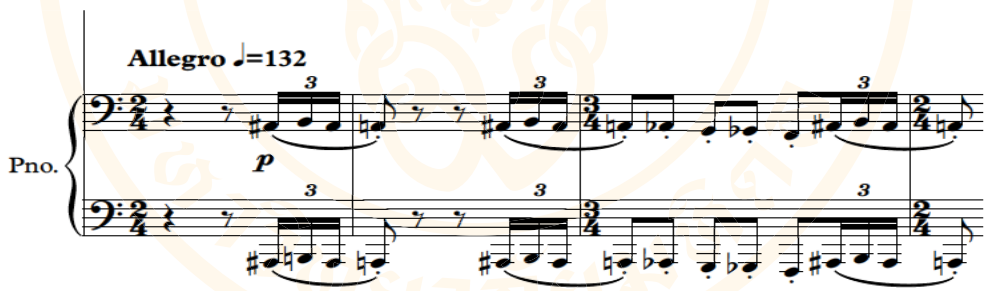
Slow touching and using flat fingers in both primo and secondo produce warm, delicate, and beautiful sonority in this variation. Performers should pay attention to dynamic

signs, especially *p* and *pp*. However, the melody in the upper notes in primo part should be brought out from chordal accompaniment by practicing only the top note melody.

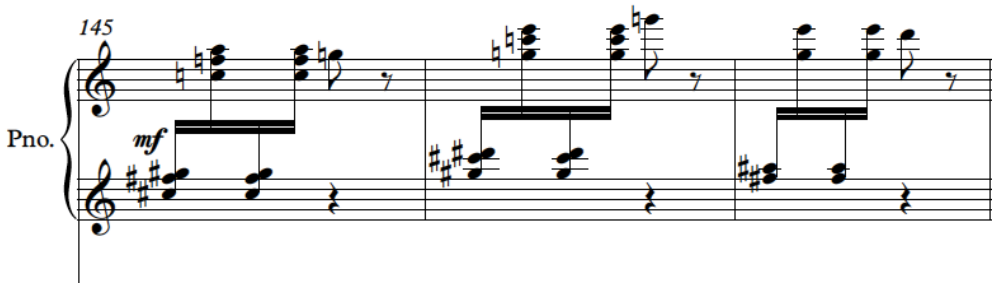
Variation V mm. 138-172 (45 bars)

Character, Technique and Articulations

The character of Variation V mm. 138-172 abruptly changes back to lively and energetic mood. This variation mainly demonstrates virtuosic techniques. There are two roles in this variation; soloist-like primo (Example 14) and accompaniment orchestral-like secondo (Example 15). This variation begins with a chromatic scale in second. It displays excitement and imitates a orchestral-like introduction that leads to soloist in primo.

Example 14 Soloist- like in primo mm. 145-147.
Source: Wiwat Suthiyam



Example 15 Orchestral-like introduction in secondo mm. 138-141.
Source: Wiwat Suthiyam

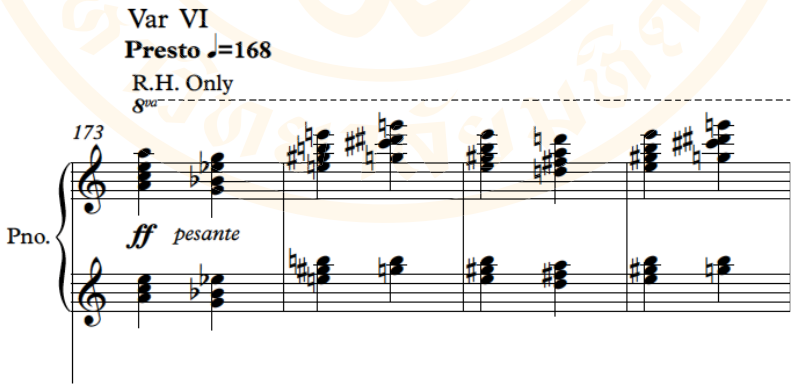
In mm. 145-172, playing chords in alternating hand in the same position is a difficult technique for this variation (Example 16); the right hand plays chords in white keys and the left hand plays chords in black keys. To play chords in both hands with a steady rhythm, the coordination between hands and wrists is important. Playing chords with a firm curved hand and relaxed high wrist can simplify this technique compared to using lower wrist.

Example 16 Variation V alternating hand techniques in primo mm. 145-147.
Source: Wiwat Suthiyam

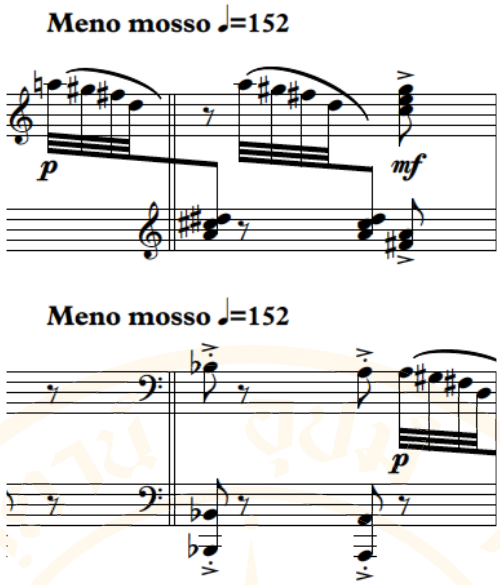
There is no clear melody in this variation. However, the top notes of the chords in primo are necessary to point and shape the phrase. There is no articulation indicated in primo. The suggestion for primo in mm. 145-172 is the chords should be detached or played with staccato for a lively character.

Variation VI mm. 173-219 (67 bars)

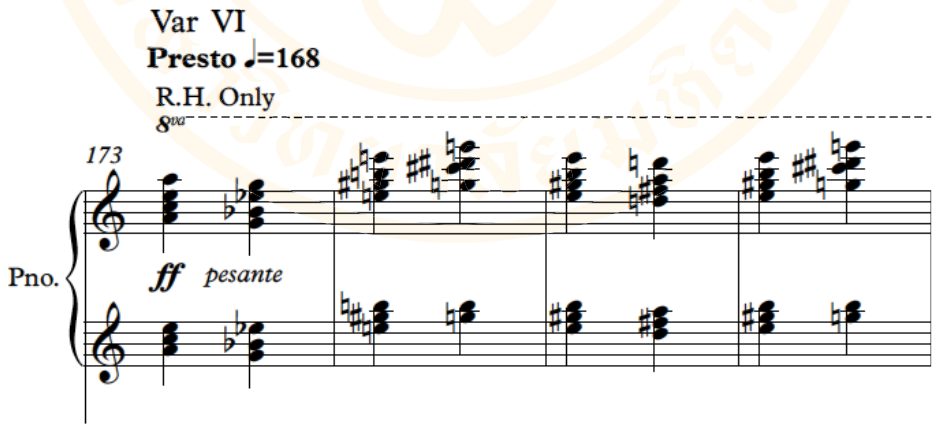
Character and Technique

The overall character of Variation VI is elegant and majestic. The tempo is indicated as *presto* (♩ = 168). This variation is divided into two sections. The first section in a chordal texture (mm. 173-219) with a brilliant and energetic mood (Example 17) while the second section in running thirty-second notes is vivid and active (Example 18).



Example 17 Chordal texture mm. 173-176.
Source: Wiwat Suthiyam

Example 18 Running thirty-second note texture mm. 220.
Source: Wiwat Suthiyam

The main technique in primo (mm. 173-219) is playing big chords at a very fast tempo. To play chords with a full and heavy sound (*pesante*), the student/performer needs to practice step by step. The first step is practicing each hand separately by moving the hand quickly to prepare the position for the next chord. The second step is practicing both hands to jump to the next chord position as fast as possible (Example 19).



Example 19 Both hand chords in primo mm. 173-176.
Source: Wiwat Suthiyam

In the second part of Variation VI; Meno mosso, mm. 220-227, the tempo is slowed down to ♩ = 152. However, the character of the second part is lively and full of energy.

This section shows the conversation between primo and secondo (Example 20). Thus, the balance of the four thirty-second notes followed by a chord should be the same in both primo and secondo. To control balance in both parts, both primo and secondo need to practice, listen and match their sound together. Furthermore, firm, and curved fingers are essential technique for playing fast thirty-second notes to create a vivid and furious character.

Example 20 The conversation between primo and secondo, mm. 220-221.
Source: Wiwat Suthiyam

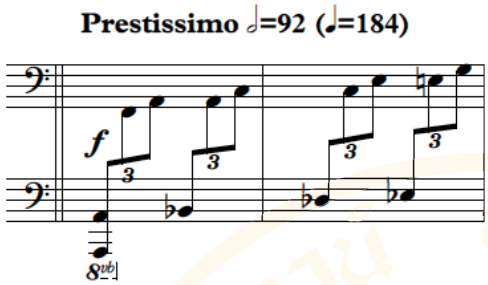
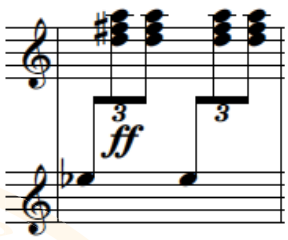
Variation VII mm. 228-280 (53 bars)

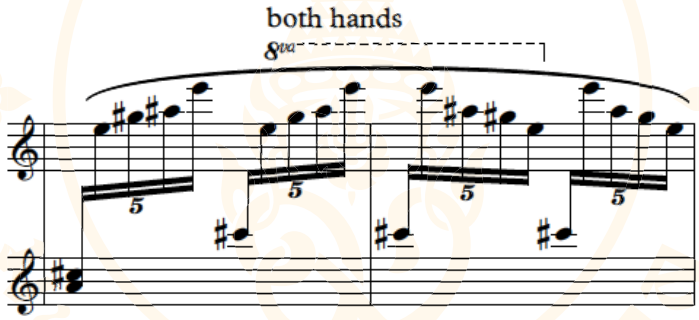
Character, Articulations, Pedal, Rhythmic Complexity, Dynamics, Texture and Ensemble

This variation continues the excitement from the previous variation. This variation is indicated as the coda of this piece. In mm. 228-233, it acts like an introduction which is presented by a chromatic line in upper notes of primo. Unlike the other variations, secondo plays melody while primo plays accompaniment instead.

There are several interesting techniques to point out. Firstly, accompaniments in triplets (mm. 228-232 in secondo and mm. 234-239 in primo) should be played with a non-legato touch (Example 21). Secondly, the sixteenth note quintuplets in primo mm. 240-243 must play firmly and articulately. The right hand prepares for the next position which is higher and lower one octave mm. 241-242 (Example 22). Short sustain pedal is preferred

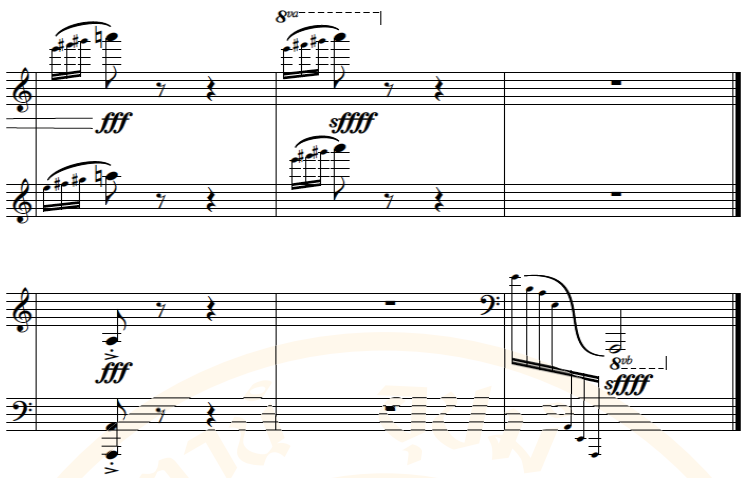
more than long overlapped pedal for this variation. Short pedal is mainly used for resonance in accented notes in secondo to produce bigger sound and to create active character.

mm. 228-229	mm. 232-233

Example 21 Triplets in secondo mm. 228-229 and primo mm. 232-233
Source: Wiwat Suthiyam



Example 22 Preparing right hand for upper and lower position mm. 240-241.
Source: Wiwat Suthiyam

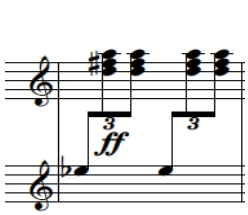
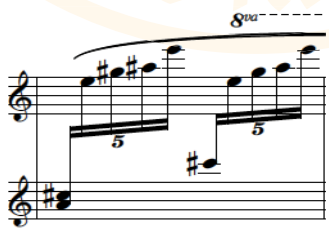
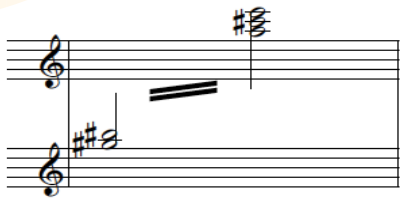
For the dynamic, there is no clear indication of crescendo or diminuendo at the beginning of Var VII. However, the performer can decide to crescendo and diminuendo from the musical phrases; crescendo when the notes are going up and diminuendo when the notes are going down. Chromatic line in secondo should play crescendo to make this variation more exciting. The great variety of dynamic ranges from *f* (mm.228-232), *ff* (mm.233-275), and crescendo to *fff* (mm.276-279) builds the climax with excitement and intensity at the end (Example 23). For ensemble, both pianists need to plan the dynamics of this variation carefully in order to present the same ideas of dynamics, energy and climax of the piece together.



Example 23 Climax at the end mm. 278-280.
Source: Wiwat Suthiyam

The difficulty in ensemble relates to texture. Changing texture from triplets to quintuplets can create troubles for performers. Interchanging roles in playing triplets between primo and secondo and playing quintuplets need to be well observed. Both primo and secondo need to practice together in slow tempo before playing faster tempo. The quality of tone and articulations should be listened to and match the touch together in order to convey emotions in the same direction.

Texture also plays significant roles for building climax. Changing texture in primo from triplets to quintuplets and sixteenth-note tremolo creates greater intensity from the beginning of the variation VII to the end of this piece (Example 24).

mm. 233 – triplets	mm. 240 – quintuplets	mm. 273 – sixteenth-note tremolo
		

Example 24 Changing texture from triplets to quintuplets and sixteenth-note tremolo.
Source: Wiwat Suthiyam

Form and Structure

This composition is clear that its form is in theme and variations. However, to better understand the structure of this composition, all significant details from earlier parts including the number of bars, tempo and related compositional styles are summarized in Table 1 and Chart 1; as follows.

Table 1 Conclusion table Structure details
Source: by author

Form	mm.	Numbers of bars	Tempo	Related Compositional Style
Theme	1-27	27 bars	*Vivace* ♩= 120	Theme (Thai traditional music)
Var I	28-54	27 bars	*Allegretto* ♩= 104	Lutosławski, Prokofiev and Shostakovich
Var II	55-95	41 bars	*Allegro* ♩= 120	Lutosławski, Prokofiev and Shostakovich
Var III	96-128	33 bars	♩= 120	Lutosławski, Prokofiev and Shostakovich
Var IV	129-137	19 bars	*Adagio Tranquillo* ♩= 66	Messiaen
Var V	138-172	45 bars	*Allegro* ♩= 132	-
Var VI	173-219	67 bars	*Presto* ♩=168 *Meno Mosso* ♩= 152	Shostakovich Poulenc
Var VII	228-280	53 bars	*Prestissimo* (𝅗𝅥 = 92) ♩=184	Rachmaninoff

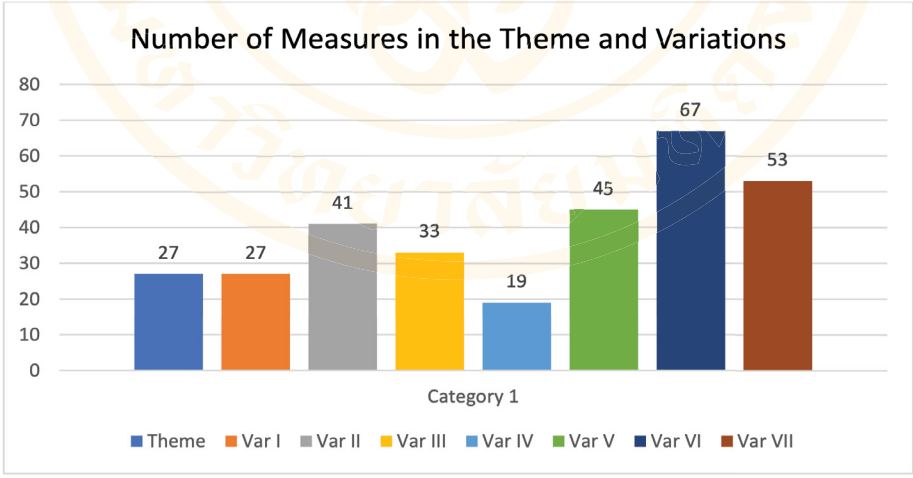


Chart 1 Number of Measures in the Theme and Variations
Source: by author

Form and structure of the variations is presented in bar numbers in Chart 1. Bar numbers in Variation V, VI and VII are 45 bar, 67 bars and 53 bars consecutively which has

greater numbers compared to earlier variations (Variation I-V). This information exhibits the apotheosis of this piece is shifted to the end (Variation V-VII).

The tempo indicated in each variation reflects the character of this piece. The piece begins with the theme in *Vivace* and keeps playing in fast tempo (*Allegretto* and *Allegro*). In Variation IV, the tempo is slowed down to *Adagio Tranquillo* which acts as preparation before climbing to the climax at the end Variation V-VII (*Presto*, *Meno Mosso*, *Prestissimo*).

Conclusion

"Kang Kao Gin Gluay" for piano four hands by Suthiyam is a fascinating composition choice for pianists to perform in a recital and a piano teacher who would like to find an interesting contemporary piece for advanced students. "Kang Kao Gin Gluay" is a proper repertoire for students who have experience in playing standard piano etudes and an advanced 20th century or contemporary piano repertoire. This composition will be an outstanding choice for piano competitions in the piano four hand category. The theme comes from famous Thai traditional music while variations present a variety of compositional styles; French impressionism in Variation IV; Lutioslawski Paganini's Variations in Variations I, II and III; Messiaen in Variation IV; Sergei Prokofiev in Variation II; Poulenc in Variation VI; Rachmaninoff in Variation VII; and Shostakovich in Variation VI. These multiple styles in a composition can be categorized as Polystylism. Characters of the theme and variations range from peaceful, calm, lively, joyful, to vigorous, exciting and aggressive. Different tempi also reflect the different characters; fast tempo (*allegretto*, *allegro*, *presto* and *prestissimo*) shows active and excitement while slow tempo (*adagio tranquillo*) presents a peaceful, floating-like a cloud atmosphere. Moreover, tempi relate to the intensity and climax of the piece; the faster the tempo the greater intensity.

For ensemble, both primo and secondo need to practice together; especially, the place that has challenging techniques and irregular rhythms. Triplets in both hands, quintuplets, melodic line in top notes, playing block chords in both hands in fast tempo are significant techniques in this composition. The great variety of dynamic ranges from *ppp* to *fff* should be well observed because they reflect characters, atmosphere, colors and the climax of the piece. Articulations also play significant role for this piece. Active and crispy touches mainly present general characters of the composition. Using long or short pedal relies on chords, and characters; the idea of using short and shallow sustain pedal is applied for accented notes and cheerful characters which present the general idea of the piece, while long pedal helps blending sound together which creates a night atmosphere; especially for the Variation IV which was influenced by French Impressionism and Messiaen.

Bibliography

Balan, Mihaela-Georgiana. "Polystylism in the context of Postmodern Music. Alfred Schnittke's Concerti Grossi." *Artes. Journal of Musicology* 23, no. 1 (April 2021): 148-164. https://doi.org/10.2478/ajm-2021-0007.

Dawes, Frank. "Piano Duet." Grove Music Online. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021629.

Grout, Donald Jay, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 6th ed. New York: Norton. 2001.

Ivashkin, Alexander, and Ivan Moody. "Schnittke [Shnitke], Alfred." Grove Music Online. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051128.

Kirby, Frank E. "Setting of Songs and Their Variations." In *Music for Piano: A Short History*, 17-18. Oregon: Amadeus, 1997.

Scarlatti, Domenico. "Sonata K. 455." In *Domenico Scarlatti: Sonates, Volume 9*, edited by Kenneth Gilbert, 177-181. Paris: Heugel, 1972.

Schnitke, Alfred, and Alexander Ivashkin. "A Schnittke Reader." Project MUSE. https://muse.jhu.edu/chapter/255745.

Sisman, Elaine. "Variations." Grove Music Online. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029050.

The Guardian. "A guide to the music of Alfred Schnittke." Guardian News and Media. https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/apr/29/alfred-schnittke-contemporary-music-tom-service.

Wager, Gregg. "Variations on a Theme of Paganini, for Two Pianos (Witold Lutosławski)." LA Phil. https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4471/variations-on-a-theme-of-paganini-for-two-pianos.

Webb, Barbara Ellen. "*Impressionism in the Piano Music of Claude Debussy*." Master's thesis, Eastern Illinois University, 1962.

Wiwat Suthiyam. *Kang Kao Gin Gluay*. Self-published, 2013.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. "ค้างคาวกินกล้วย." ใน *สารานุกรมเพลงไทย*, 120-121. นครปฐม : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล, 2557.

ทัศพร ศรเกตุ. "เพลงไทย (พื้นบ้าน/เพลงไทยเดิม/เพลงไทยเดิม) 7. ค้างคาวกินกล้วย (บรรเลงทำนอง)." Silpathai.com. http://www.silpathai.com/song/7.html.

ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี. "เพลงค้างคาวกินกล้วย." http://www.thanis.net/music4.htm.

OVERCOMING THE DIFFICULTIES FACED BY UNPERFORMED THAI OPERAS IN THE MODERN ERA

Fueanglada Prawang Carlson*
เฟื่องลดา ประวัง คาร์ลสัน*

Abstract

Throughout history there have been a number of operas written by Thai composers. Sadly, five of these Thai operas remain unperformed to this day. Rather than abandoning these cancelled works to history, there is the potential to learn from their failures as a means to assist future Thai opera productions.

This academic article is focused on overcoming the issues that these unperformed operas endured. Four key reasons emerged for their failure, these being culture, politics, popularity and financial support. These obstacles were not easy to remedy at the time, however, could we now utilise modern technology to overcome such hurdles? This led to the question of whether future operas could avoid this dreaded unperformed status by outlining modern solutions to these past problems.

This investigation is vital, with many young Thai composers eager to produce operas. By highlighting the challenges that unperformed operas have faced, and offering counter measures, the hope is for future generations to attune their own creative process to evade these barriers.

Keywords: Thai Opera/ Unperformed Opera/ Opera in Pandemic

* Lecturer, Dr., Voice and Musical Theatre Department, College of Music, Mahidol University, fueanglada.pra@mahidol.edu

* อาจารย์ ดร. สาขาวิชาการขับร้องและละครเพลง วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, fueanglada.pra@mahidol.edu

Received 23/09/2564, Revised 08/02/2565, Accepted 07/06/2565

Introduction

The genesis of this article emerged with the recent COVID-19 pandemic and the notable shift and adjustment of the performing arts industries. This period was a difficult and trying time for the arts, however, through reworking their delivery processes and a shift towards more digital mediums, they have been able to persevere on. Similar complications arose with the financial crash of 2008; the implications putting a strain on arts budgets, which again, required a response from the opera industry. As will be discussed, through these difficult times, many opera producers suffered financial constraints, with theatre closures and budget reductions threatening the industry as a whole.

This begged the question of how previous difficult periods blighted the performances of past Thai operas, and whether the internet and modern technology could have assisted in these operas being successful. There are five unperformed Thai operas that can be used as a case study to theorise the effectiveness of the internet and modern technology to mitigate the issues that halted their performances; the hope being that similar future issues may be navigated with little disruption. There are various reasons for the cancellation of these unperformed operas:

(1) *The Mikado* was translated from an English operetta of the same name, which was composed by Gilbert and Sullivan. The libretto was translated into Thai by King Rama VI. The opera was planned to perform in October 1910, however it was cancelled due to the passing of King Rama V and a subsequent mourning period.[1] The following year, ahead of a rescheduled performance, he revised his translation by changing most of the characters' names and re-titling it *Wang Tee*.[2]

(2) *Wang Tee* is a 1911 adaptation of *The Mikado*. King Rama VI, changed the name of the opera and its setting from Japanese to Chinese. The performance was planned for February 1911 and rehearsals were in process. However, it was abandoned because rebels attempted to bring down and assassinate King Rama VI.[3]

---

[1] Nutthan Inkhong, "Opera in the Period of King Rama VI [มหาอุปรากรในสมัยรัชกาลที่ 6]," in *Vajiravudh with Music [พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี]* (Bangkok: Yin Yang, 2011), 133-141.

[2] Nutthan Inkhong, "Opera in the Period of King Rama VI [มหาอุปรากรในสมัยรัชกาลที่ 6]," in *Vajiravudh with Music [พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี]* (Bangkok: Yin Yang, 2011), 133-141.

[3] Nutthan Inkhong, "Opera in the Period of King Rama VI [มหาอุปรากรในสมัยรัชกาลที่ 6]," in *Vajiravudh with Music [พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี]* (Bangkok: Yin Yang, 2011), 133-141.

Figure 1 King Rama VI.
Source: "His Majesty King Vajiravudh Rama VI of the Chakri Dynasty," Soravij, Accessed in May 25, 2022, https://www.soravij.com/royalty/rama6/rama6.html.

Figure 2 A book cover of Chao Tak Sin, an opera in 3 acts, by King Rama VI.
Source: Fueanglada Prawang, *"The Emergence of Thai Opera: Performance as Cultural Synergy"* (D.M. diss., Bangor University, 2021), 80.

(3) *Chao Tak Sin* is a true event story composed by King Rama VI while he was studying in Europe. In 1989, he established a theatre association named *Khrue*, which offered to perform an opera. Unfortunately, *Chao Tak Sin* was overlooked in a favour of a more well-known and popular opera.[4]

(4) *Daranee* was written by His Royal Highness Prince Adityadibabha. He commissioned two composers, Nard Thawarnboot and Sgn. Ldr. Pho Santikul, to compose the music for the opera. The music for this opera was rehearsed by the Air Force Orchestra conducted by Gp. Capt. Khunsawat Tikhamporn. The cast rehearsed at the Royal Hall of Borom Phiman. Unfortunately, *Daranee* was cancelled due to the disruption of World War II.[5]

(5) *Pero Vaz de Sequeira* is a historical opera in two acts by Pathorn Srikaranonda. The Portuguese embassy approached Srikaranonda in 2011 to compose a piece commemorating five hundred years of friendship between Thailand and Portugal. Sadly, it was scrapped due to a lack of financial support.[6]

In this article, the term 'Thai opera' is considered a synergy of the Western musical style with various combinations of Thai traditional mythologies, characters, instruments, melodies and the native language. The following table lists the five unperformed Thai operas, with most being adapted and created by members and close associates of the Thai royal family (see Table 1).

Table 1 List of Thai operas (unperformed) arranged in chronological order.
Source: by author

Opera	Language	Composer	Year	Note
The Mikado	Thai	King Rama VI	1910	Translation
Wang Tee	Thai	King Rama VI	1911	Adaptation
Chao Tak Sin	English & German	King Rama VI	c. 1868-1925	
Daranee	Thai	His Royal Highness Prince Adityadibabha	c. 1939-1945	
Pero Vaz de Sequeira	English	Pathorn Srikaranonda	2011	

[4] "Two Thai Operas That Never Had a Chance to Be Performed [มหาอุปรากรของไทยสองเรื่อง ที่ไม่มีโอกาสแสดง]," Poonpit Amatyakul, Accessed in May 19, 2022, http://oknation.nationtv.tv/blog/insanetheater/2007/05/01/entry-1.

[5] Fueanglada Prawang, *"The Emergence of Thai Opera: Performance as Cultural Synergy"* (D.M. diss., Bangor University, 2021), 80.

[6] "The Melodic Construction of Pero Vaz de Sequeira," Pathorn Srikaranonda, A Historical Music-Drama in Ten Cantos and Three Epistles, Accessed in May 19, 2022, http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2015/Muzikos-kom-ponavimo-principai-XV-Srikaranonda.pdf.

I will discuss the various problems that these unperformed operas encountered, and look to modern technology as a solution. The results may offer guidance for future Thai composers as a method of overcoming similar issues in the future, allowing their own work to flourish and not suffer the fate of an abandoned and unperformed opera.

Literature Review

As Thai opera is such a niche subject matter, there is scant available literature regarding this hybrid form. Therefore, there is little peer-reviewed work discussing unperformed Thai opera and the ways in which to solve the issues which led to their cancellations. When looking to the minimal literature that is available, there is firstly an article by Dr Poonpit Amatayakul.[7] It was a significant and valuable work which paved the way for discussion into these lost works. He included all evidence of these unperformed works that he had uncovered through tireless research. However, it served as more of a documentation of unperformed Thai opera rather than a critical analysis of the issues that plagued them. Another relevant article is by Nutthan Inkhong,[8] which describes the work of King Rama VI, the operas he composed and the reasons for the cancellation of their performances. Again, though the information is rich and valuable, there is no discussion regarding how these obstacles could have been overcome or how to prevent these issues from reoccurring and hindering future projects.

There are a further two informative articles written by Pathorn Srikaranonda, who is the composer of the fifth and most recent unperformed opera, where he discusses his work and creative processes. The first is a conference article[9] which describes the true events which inspired the plot structure of the opera's story, while also discussing the characters' backgrounds and the construction of the libretto and narrative. The second article[10] discusses his music composition techniques and the musical language of his opera. Though informative, and particularly interesting when considering the creative process and

---

[7] "Two Thai Operas That Never Had a Chance to Be Performed [มหาอุปรากรของไทยสองเรื่อง ที่ไม่มีโอกาสแสดง]," Poonpit Amatyakul, Accessed in May 19, 2022, http://oknation.nationtv.tv/blog/insanetheater/2007/05/01/entry-1.

[8] Nutthan Inkhong, "Opera in the Period of King Rama VI [มหาอุปรากรในสมัยรัชกาลที่ 6]," in *Vajiravudh with Music [พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี]* (Bangkok: Yin Yang, 2011), 133-141.

[9] Pathorn Srikaranonda, "Pero Vaz De Sequeira, an Opera based on Historical Event: An Alternative History of Thailand in the Late Reign of King Narai (1684-1688)," *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 116, (February 2014): 270-278.

[10] "The Melodic Construction of Pero Vaz de Sequeira," Srikaranonda, Pathorn, A Historical Music-Drama in Ten Cantos and Three Epistles, Accessed in May 19, 2022, http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2015/Muzikos-komponavimo-principai-XV-Srikaranonda.pdf.

development of his opera, these articles do not explore the reasons why it remains unperformed and how to resolve these issues.

Therefore, having considered and analysed the existing literature, it is evident that a gap exists with exploring solutions to prevent these problems from occurring in this era. The nature of these obstacles allows them to transcend beyond the period of these operas, after all, political, cultural, popularity and financial issues often stifle art to this very day. However, with the advances in technology, and with the internet connecting the world in a way that was not previously possible; there exists the potential to guide and support Thai opera composers in their goal of producing quality and successful performances.

Discussion

The Mikado was translated into Thai by King Rama VI in 1910, which coincided with the death of King Rama V. In Thai culture, all entertaining events had to be cancelled for a whole year to mourn the king's passing, therefore this opera wasn't performed. After a year of mourning, he improved the opera into a Chinese version: *Wang Tee*.[11] However, it was cancelled again due to the attempted assassination of King Rama VI by a rebel group; this being considered a cancellation on political grounds.

It is tragic that after all of his hard work, circumstances beyond his control prevented these operas being performed. Unfortunately, during that period there was no safe way to perform to an audience without putting the king's life at risk. However, new advancements in security and global communications have allowed some performances to take place despite there being significant safety concerns, for instance, during the recent ongoing war between Russia and Ukraine, the Lviv National Opera still resumed performances.[12]

The catastrophic loss of these operas actually demonstrates that Thailand needs an archive of such operatic works. It would firstly be a solution to this problem of lost scores, allowing future attempts at performances, but also these preserved works could act as a resource for future study and inspiration. This issue has already been considered when regarding the Thai film industry, where the Thai Film Archive is "considered the first and only organization in Thailand that preserves and restores films that belong to the whole

[11] "Two Thai Operas That Never Had a Chance to Be Performed [มหาอุปรากรของไทยสองเรื่อง ที่ไม่มีโอกาสแสดง]," Poonpit Amatyakul, Accessed in May 19, 2022, http://oknation.nationtv.tv/blog/insanetheater/2007/05/01/entry-1.

[12] "Lviv National Opera resumes work," Tetyana Kozyreva, Hindustan News Hub, Accessed in May 19, 2022, https://hindustannewshub.com/russia-ukraine-news/lviv-national-opera-resumes-work.

country."[13] Thankfully, work is underway to preserve the traditional music of Thailand through the work of the Thai Music Library and their goal of archiving the accomplishments of Thai music masters.[14] This project has enjoyed success with becoming "an extensive and comprehensive resource for the Thai traditional music circle. Students, researchers, and the public have been able to retrieve materials and information on these selected Thai pedagogues and performers."[15] However, to date, there is still no library or archive for Thai opera; this being the hybrid musico-dramatic works as defined in this article. If such an archive existed, these cherished works could lead to new attempts at performances, or serve as inspiration for other works, the way *Wang Tee* came to fruition as a result of *The Mikado*.

Meanwhile, *Daranee* was the only Thai opera written during World War II (1939-1945) and there are no other records of any Thai operas created until 2001. This was due to the dire economic situation after King Rama VI passed away and the subsequent political revolution.[16] Similar to *The Mikado* and *Wang Tee*, *Daranee* could be performed in more recent times if its score had been preserved in an archive. Being an original, fictional love story, its premise is significant amongst the other historically-inspired Thai operas and could have encouraged similar fictional works.

Looking to recent times, *Wang Tee* being cancelled due to the king's safety and *Daranee* being abandoned due to the outbreak of war, parallels the prevention measures to halt the COVID-19 virus. Many countries went into lockdown, with citizens remaining and working from home as the "pandemic forced us all to find new ways to function in order to keep the public safe."[17] Many pandemic responses outlined advice of "stay indoors, except for essential workers or in specific circumstances." Obviously, this is a major problem for the arts industries, particularly opera, which relies upon the attendance of an audience at a theatre.

---

[13] "About Collection," Film Archive (Public Organization), Accessed in May 20, 2022, http://www.fapot.org/en/about-collection.php.

[14] "Thai Music Library: Revered Thai Traditional Musician Archive to Preserve Thai Musical Heritage, Phase 4-5, Fiscal Year 2021," Office of Art & Culture Chulalongkorn University, Accessed in May 19, 2022, https://www.cuartculture.chula.ac.th/en/article/7384.

[15] "Thai Music Library: Revered Thai Traditional Musician Archive to Preserve Thai Musical Heritage, Phase 4-5, Fiscal Year 2021," Office of Art & Culture Chulalongkorn University, Accessed in May 19, 2022, https://www.cuartculture.chula.ac.th/en/article/7384.

[16] Jittapim Yamprai, *"Establishment of western music in Thailand"* (D.M. diss., University of Northern Colorado, 2011), 62-68.

[17] "A Story of Agility and Innovation: Findings from the Impact of Video Communications During COVID-19 Report," Ittelson, Brendan, Zoom, Reported in May 25, 2021, https://blog.zoom.us/findings-from-the-impact-of-video-communications-during-COVID-19-report.

During the COVID-19 pandemic, employees turned to video conferencing technologies such as Zoom at an increasing rate to attend work meetings.[18] Previously, such issues would have halted a production, as with *Wang Tee* and *Daranee*, however, opera producers spied an opportunity in modern technology as a means to overcome these hurdles. After all, if employees were working from home, then why couldn't performers do the same? Consumers of opera would be able to enjoy performances without ever leaving their homes; it is a tragedy that King Rama VI was not able to emulate this by sharing his opera with the world from the safety of his palace.

During the pandemic, streaming became a viable alternative to theatre performances, as consumers embraced the technology in record numbers; some adults spending forty percent of their waking hours in front of a screen.[19] For instance, in seizing upon this trend, The Metropolitan Opera relied on online streaming in the face of performance cancellations.[20]

Therefore, a solution exists should the problem of political or economic instability threaten opera performances once more. As an example, Covido The Opera (2021), a new Thai opera composed by Krisada and Napisi Reyes, has only been performed through digital means and was delivered to an audience during the COVID-19 pandemic.[21]

Pero Vaz de Sequeira was cancelled on two occasions due to a lack of financial support. This is a common obstacle that many composers face, often having to explore their own methods of acquiring financial support, which in itself is not an easy task. So, what options exist to counter these financial difficulties? Modern days has seen a lurch towards more collective methods of fundraising, with crowdfunding websites providing opportunities where they previously did not exist.[22] As far back as 1997, there is evidence of the internet being used to crowdfund a performance, with the British rock band *Marillion*

[18] "A Story of Agility and Innovation: Findings from the Impact of Video Communications During COVID-19 Report," Ittelson, Brendan, Zoom, Reported in May 25, 2021, https://blog.zoom.us/findings-from-the-impact-of-video-communications-during-COVID-19-report.

[19] "TV watching and online streaming surge during lockdown," BBC News, Entertainment & Arts, Accessed in May 19, 2022, https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-53637305.

[20] "Met launches "Nightly Met Opera Streams," a free series of encore Live in HD presentations streamed on the company website during the coronavirus closure," The Metropolitan Opera, Accessed in May 22, 2022, https://www.metopera.org/about/press-releases/met-launches-nightly-met-opera-streams-a-free-series-of-encore-live-in-hd-presentations-streamed-on-the-company-website-during-the-coronavirus-closure.

[21] Fueanglada Prawang Carlson, Covido The Opera, December 25, 2021, Online Performance, Thailand.

[22] Crowdfunding is a method of acquiring donation raising from many small amounts of money from large amount of people. There are many platforms such as Kickstarter, GoFundMe, Patreon.

funding their U.S. tour through online donations from fans.[23] A decade later, and "Crowdfunding revenue tripled from $530 million in 2009 to $1.5 billion in 2011."[24] Therefore, crowdfunding was a viable option in 2011 for Pathorn Srikaranonda with *Pero Vaz de Sequeira*, where the Portuguese government ran out of money and the production had to be halted. The composer could have explored options to fund a performance himself. Notable Thai composer, Somtow Sucharitkul, had already utilised crowdfunding as a means to fund his own opera cycle,[25] and had Srikaranonda pursued this revenue source, perhaps *Pero Vaz de Sequeira* would exist in history as a performed opera.

There is evidence that this avenue of funding is being leant upon more in the modern era and should be considered a viable avenue for future generations of operatic composers, especially with the tightening of budget strings in harsh economic times. As an example, art budgets were dramatically cut worldwide in response to the 2008 financial crisis, with Srikaranonda's own opera perhaps being caught in the fallout.[26] Similarly, the economic consequences of the COVID-19 pandemic resulted in a parallel crunching of numbers within the opera industry. For instance, The Houston Grand Opera having to reduce its budget by $10 million and its staff by 27%.[27] Therefore, perhaps an option for future Thai operas is a focus on grass roots funding, as is occurring elsewhere around the world, with it being noted that "the steady decrease in arts funding across Europe has forced opera and ballet to get creative."[28] Precedence already exists with other productions successfully reaching their crowdfunding goals, for example, Opera Philadelphia using a Kickstarter

[23] "The History of Crowdfunding," Fundable, Accessed in May 19, 2022, https://www.fundable.com/crowdfunding101/history-of-crowdfunding#:~:text=1997-%20The%20Inception%20of%20Modern,through%20online%20donations%20from%20fans.

[24] "The History of Crowdfunding," Fundable, Accessed in May 19, 2022, https://www.fundable.com/crowdfunding101/history-of-crowdfunding#:~:text=1997-%20The%20Inception%20of%20Modern,through%20online%20donations%20from%20fans.

[25] "A Thai challenge to 'The Ring'," Special to the Nation, The Nation Thailand, Accessed in May 22, 2022, https://www.nationthailand.com/life/30260540.

[26] "End of the aria as opera falls on hard times," Feargus O'Sullivan, Financial Times, Accessed in May 22, 2022, https://www.ft.com/content/a6e6b998-360e-11df-aa43-00144feabdc0.

[27] "Houston Grand Opera announces layoffs, $10M budget cut," Wei-Huan Chen, Preview, Accessed in May 15, 2022, https://preview.houstonchronicle.com/classical/houston-grand-opera-announces-layoffs-10m-15361642.

[28] "Is crowdfunding the future of opera and ballet?," Laura Cappelle, Financial Times, Accessed in May 19, 2022, https://www.ft.com/content/1beb4c1e-763c-11e9-b0ec-7dff87b9a4a2.

campaign as a means to raising the final funding for an encore performance.[29] Other success stories include The Opera Story's *Robin Hood* experiencing a crowdfunded campaign[30] which lead to a successful performance in Peckham, London.[31] Similarly, Robert Hugill's *The Gardeners*[32] funded itself to a performance in Conway Hall, London.[33] Clearly, these do not emulate the large budgets of the major opera houses, but do share similarities with the performances of Thai operas such as *The Long-Gone Animals* and *The Lunch Box*.

The *Chao Tak Sin* opera was not performed due to others being chosen ahead of it for popularity reasons. This is quite a common problem, as from personal experience, popular Western operas are often selected over new unperformed operas because of the requirement of extra work and a hesitancy in exploring new territory. It is a pity that this Thai hero never had a chance to have his story told through an opera as it would be a significant historical work for the people of Thailand.

However, if this dilemma occurred in the twenty-first century, where people could access the internet, crowdfunding may offer another benefit besides financial support. Young Thai singers could donate a small amount of money and be a part of the production, for example, small roles, chorus or backstage work to improve their resume. They could also promote and write a blog online in how important the opera is for Thai history. Crowdfunding also opens a production up to a new audience, as Ruth de Vries, head of fundraising for the Dutch National Opera & Ballet stated "You reach a completely different audience of new, younger donors"[34] as well as "And a lot of people who donate to a

[29] "How Opera Philadelphia's funding tactic is democratizing art & got a production back on stage," Kenneth Hilario, Philadelphia Business Journal, Accessed in May 19, 2022, https://www.bizjournals.com/philadelphia/news/2018/08/22/opera-philadelphia-money-we-shall-not-be-moved.html?fbclid=IwAR0gRZ9uMWUTulUALm8yjoBEdY_b2kuLGyCT2ZZsWl7sfsrGmkcNqrKSQ9U.

[30] "The Opera Story presents Robin Hood," Crowdfunder, Accessed in May 22, 2022, https://www.crowdfunder.co.uk/p/robinhood?fbclid=IwAR2l1B0bQavw-yFJgorS5Tbz3qk5H80RfvmG1RuMPyBUznK5gChJrO2o9Ms.

[31] "Robin Hood: a satirical new opera in Peckham," Timmy Fisher, Backtrack, Accessed in May 22, 2022, https://bachtrack.com/review-robin-hood-dani-howard-opera-story-peckham-february-2019.

[32] "Helping The Gardeners to grow: a new chamber opera," Crowdfunder, Accessed in May 22, 2022, https://www.crowdfunder.co.uk/p/helping-the-gardeners-to-grow-a-new-chamber-opera?fbclid=IwAR3aQoNd_kw7ne0j-3V19akKQ-3A5U4NKcPh803zzX6HM1X9s4MbW44SkBKg.

[33] "Robert Hugill's The Gardeners: A Beautiful Piece, Beautifully Performed," Colin Clarke, See and Head International, Accessed in May 22, 2022, https://seenandheard-international.com/2019/06/robert-hugills-the-gardeners-a-beautiful-piece-beautifully-performed.

[34] "Is crowdfunding the future of opera and ballet?," Laura Cappelle, Financial Times, Accessed in May 19, 2022, https://www.ft.com/content/1beb4c1e-763c-11e9-b0ec-7dff87b9a4a2.

crowdfunding campaign also attend the performance, because you got their attention."[35] Therefore, an engaging an interactive crowdfunding campaign, which invites donors to involve themselves in the behind-the-scenes production process, could be an avenue to draw in intrigued sponsors and inspire a whole new demographic of opera supporters. Nevertheless, the main organizers need to accept the risk with trying something new. Again, *Chao Tak Sin*'s music score should have been archived with the hope of it being performed someday, for example, every year on 28 December is King Taksin Day in memory of the victory[36]. The opera could be performed to remember his victory to save Thailand, however, there is no score to work with, revisiting how essential an archive is as a first step towards solidifying the future of Thai opera.

Conclusion

A number of solutions have been offered to counter each of these problems encountered by unperformed Thai operas in the modern era, which include: (1) the establishing of a Thai opera archive to preserve works and allow revisitation, (2) using online streaming as a means to reach an audience during difficult times, (3) using crowdfunding as a way to raise financial support, (4) using similar crowdfunding campaigns to involve upcoming composers and musicians in the creation and promotion of new works, as well as encouraging involvement from untapped audiences.

This knowledge will be of great benefit to preserve the existing accomplishments of Thai composers, as well as supporting any future creators who plunge themselves into this small but significant field. As an example, King Rama VI's work has inspired a Thai composer in the twenty-first century to compose a new Thai opera from the king's original story - *Madana*.[37]

Therefore, this article, and a subsequent archive of Thai opera, could inspire a young Thai opera director to remake these lost operas, or embark on the production of a new and unique work. The discussions within this article will also demonstrate to future Thai musicians the challenges of performing Thai opera, as well as offering them solutions towards overcoming the issues and believing in their ambitions. This may serve as a reminder

[35] "Is crowdfunding the future of opera and ballet?," Laura Cappelle, Financial Times, Accessed in May 19, 2022, https://www.ft.com/content/1beb4c1e-763c-11e9-b0ec-7dff87b9a4a2.

[36] "KING TAKSIN DAY," M-Culture, Ministry of Culture, Accessed in May 20, 2022, https://www.m-culture.go.th/en/article_view.php?nid=30.

[37] "A Thai's Grand Design for Opera," Brian Mertens, The New York Times, Accessed in May 22, 2022, https://www.nytimes.com/2001/02/24/style/IHT-a-thais-grand-design-for-opera.html.

that sometimes there are circumstances beyond a composer's control which may hinder their compositions and not to lose heart in the pursuit of their goals; modern technology offers solutions to problems that previous composers were unable to overcome.

Bibliography

BBC News. "TV watching and online streaming surge during lockdown." Entertainment & Arts. https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-53637305.

Cappelle, Laura. "Is crowdfunding the future of opera and ballet?." Financial Times. https://www.ft.com/content/1beb4c1e-763c-11e9-b0ec-7dff87b9a4a2.

Chen, Wei-Huan. "Houston Grand Opera announces layoffs, $10M budget cut." Preview. https://preview.houstonchronicle.com/classical/houston-grand-opera-announces-layoffs-10m-15361642.

Clarke, Colin. "Robert Hugill's The Gardeners: A Beautiful Piece, Beautifully Performed." See and Head International. https://seenandheard-international.com/2019/06/robert-hugills-the-gardeners-a-beautiful-piece-beautifully-performed/.

Crowdfunder. "Helping The Gardeners to grow: a new chamber opera." https://www.crowdfunder.co.uk/p/helping-the-gardeners-to-grow-a-new-chamber-opera?fbclid=IwAR3aQoNd_kw7ne0j3V19akKQ-3A5U4NKcPh803zzX6HM1X9s4Mb-W44SkBKg.

Crowdfunder. "The Opera Story presents Robin Hood." https://www.crowdfunder.co.uk/p/robinhood?fbclid=IwAR2l1B0bQavw-yFJgorS5Tbz3qk5H80R-fvmG1RuMPyBUznK5gChJrO2o9Ms.

Film Archive (Public Organization). "About Collection." http://www.fapot.org/en/about-collection.php.

Fisher, Timmy. "Robin Hood: a satirical new opera in Peckham." Backtrack. https://bachtrack.com/review-robin-hood-dani-howard-opera-story-peckham-february-2019.

Fueanglada Prawang. *"The Emergence of Thai Opera: Performance as Cultural Synergy."* D.M. diss., Bangor University, 2021.

Fundable. "The History of Crowdfunding." https://www.fundable.com/crowdfunding101/history-of-crowdfunding#:~:text=1997-%20The%20Inception%20of%20Modern,through%20online%20donations%20from%20fans.

Hilario, Kenneth. "How Opera Philadelphia's funding tactic is democratizing art & got a production back on stage." Philadelphia Business Journal. https://www.bizjournals.com/philadelphia/news/2018/08/22/opera-philadelphia-money-we-shall-not-be-moved.html?fbclid=IwAR0gRZ9uMWUTulUALm8yjoBEdY_b2kuLGyCT2ZZsWl7s-fsrGmkcNqrKSQ9U.

Ittelson, Brendan. "A Story of Agility and Innovation: Findings from the Impact of Video Communications During COVID-19 Report." Zoom. https://blog.zoom.us/findings-from-the-impact-of-video-communications-during-COVID-19-report/.

Jittapim Yamprai. *"Establishment of western music in Thailand."* D.M. diss., University of Northern Colorado, 2011.

Kozyreva, Tetyana. "Lviv National Opera resumes work." Hindustan News Hub. https://hindustannewshub.com/russia-ukraine-news/lviv-national-opera-resumes-work/.

M-Culture. "KING TAKSIN DAY." Ministry of Culture. https://www.m-culture.go.th/en/article_view.php?nid=30.

Mertens, Brian. "A Thai's Grand Design for Opera." The New York Times. https://www.nytimes.com/2001/02/24/style/IHT-a-thais-grand-design-for-opera.html.

Nutthan Inkhong. "Opera in the Period of King Rama VI [มหาอุปรากรในสมัยรัชกาลที่ 6]." in *Vajiravudh with Music [พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการดนตรี]*, 133-141. Bangkok: Yin Yang, 2011.

O'Sullivan, Feargus. "End of the aria as opera falls on hard times." Financial Times. https://www.ft.com/content/a6e6b998-360e-11df-aa43-00144feabdc0.

Office of Art & Culture Chulalongkorn University. "Thai Music Library: Revered Thai Traditional Musician Archive to Preserve Thai Musical Heritage, Phase 4-5, Fiscal Year 2021." https://www.cuartculture.chula.ac.th/en/article/7384.

Pathorn Srikaranonda. "Pero Vaz De Sequeira, an Opera based on Historical Event: An Alternative History of Thailand in the Late Reign of King Narai (1684-1688)." *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 116, (February 2014): 270-278.

Pathorn Srikaranonda. "The Melodic Construction of Pero Vaz de Sequeira." A Historical Music-Drama in Ten Cantos and Three Epistles. http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2015/Muzikos-komponavimo-principai-XV-Srikaranonda.pdf.

Poonpit Amatyakul. "Two Thai Operas That Never Had a Chance to Be Performed [มหาอุปรากรของไทยสองเรื่อง ที่ไม่มีโอกาสแสดง]." http://oknation.nationtv.tv/blog/insanetheater/2007/05/01/entry-1.

Soravij. "His Majesty King Vajiravudh Rama VI of the Chakri Dynasty." https://www.soravij.com/royalty/rama6/rama6.html.

Special to the Nation. “A Thai challenge to ‘The Ring’.” The Nation Thailand. https://www.nationthailand.com/life/30260540.

The Metropolitan Opera. “Met launches “Nightly Met Opera Streams,” a free series of encore Live in HD presentations streamed on the company website during the coronavirus closure.” https://www.metopera.org/about/press-releases/met-launches-nightly-met-opera-streams-a-free-series-of-encore-live-in-hd-presentations-streamed-on-the-company-website-during-the-coronavirus-closure.

Zoom. “Report: The Impact of Video Communications During COVID-19.” https://explore.zoom.us/docs/en-us/bcg-report.html.

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้น
2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรม และอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ เชิงวิจัย และเชิงสร้างสรรค์ ที่มีความสมบูรณ์และเหมาะสมของเนื้อหา จะได้รับการพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง โดยไม่เปิดเผยชื่อผู้เขียนต่อผู้พิจารณา (double-blind peer review) จำนวนอย่างน้อย 3 ท่านต่อ 1 บทความ
3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีผลประเมินให้ตีพิมพ์ กองบรรณาธิการจะเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์ เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ และจะแจ้งผู้เขียนผ่านหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
4. เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษร และมีการตีพิมพ์เผยแพร่ จะส่งวารสารฉบับสมบูรณ์ให้ผู้เขียน
5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด

หมายเหตุ:

1. กรณีผู้เขียนมีความประสงค์ในการยกเลิกการตีพิมพ์บทความ หลังจากผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว ต้องแจ้งความจำนงเป็นลายลักษณ์อักษร ถึง บรรณาธิการ Mahidol Music Journal วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และเจ้าของบทความต้องเป็นผู้รับผิดชอบในการชำระค่าตอบแทนให้แก่ผู้ทรงคุณวุฒิตามหลักฐานการเบิกจ่ายที่เกิดขึ้นจริง
2. กรณีบทความไม่ผ่านการพิจารณา เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มาอย่างถูกต้อง จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก

คำแนะนำสำหรับผู้เขียนในการจัดทำต้นฉบับ

1. ผู้เขียนระบุประเภทของบทความให้ชัดเจน ดังต่อไปนี้ บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือผลงานสร้างสรรค์ โดยบทความที่ส่งเข้าพิจารณาต้องไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาเพื่อตีพิมพ์กับสำนักพิมพ์อื่น
2. บทความต้นฉบับสามารถจัดเตรียมได้ทั้งภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ โดยจัดเตรียมในรูปแบบ MS Word (บันทึกเป็น .doc หรือ .docx) และ PDF โดยต้องนำส่งทั้ง 2 แบบ
3. บทความ รวมภาพประกอบ ตัวอย่าง เอกสารอ้างอิง และอื่น ๆ จัดเรียงบนหน้ากระดาษ A4 มีความยาวประมาณ 15-20 หน้า ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ขนาดตัวอักษร 16 pt โดยเว้นระยะห่างระหว่างขอบกระดาษด้านบนและด้านซ้ายมือ 3.5 เซนติเมตร ด้านล่างและด้านขวามือ 2.5 เซนติเมตร โดยบทความควรมีส่วนประกอบ ดังนี้
    - 3.1 ชื่อเรื่อง (Title) ระบุทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 18 pt (ตัวหนา) จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ โดยพิมพ์ชื่อเรื่องเป็นภาษาไทยและตามด้วยชื่อเรื่องภาษาอังกฤษในบรรทัดต่อมา บทความภาษาอังกฤษไม่ต้องระบุชื่อเรื่องภาษาไทย
    - 3.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ระบุทุกคนทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ไม่ต้องระบุตำแหน่งทางวิชาการ) ขนาดตัวอักษร 14 pt พิมพ์ห่างจากชื่อบทความ 2 บรรทัด จัดชิดขวา ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนให้ระบุเป็นเชิงอรรถ
    - 3.3 บทคัดย่อ (Abstract) ควรมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวรวมทั้ง 2 ภาษาไม่เกิน 500 คำ สรุปความสำคัญของการศึกษา
    - 3.4 คำสำคัญ (Keywords) ควรอยู่ระหว่าง 3-5 คำ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ ควรเป็นคำที่เหมาะสมสำหรับนำไปใช้เป็นคำค้นในระบบฐานข้อมูล
    - 3.5 เนื้อหา (Content) จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบกระจายบรรทัด ให้ชิดขอบทั้งสองด้าน
    - 3.6 บรรณานุกรม (Bibliography) เขียนในรูปแบบของ Chicago Manual of Style จัดพิมพ์ตัวอักษรปกติ ขนาด 16 pt โดยจัดพิมพ์แบบชิดซ้าย และบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันให้ย่อหน้า 1.25 เซนติเมตร
    - 3.7 หมายเลขหน้า ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt ใส่ไว้ตำแหน่งด้านบนขวา ตั้งแต่ต้นจนจบบทความ
    - 3.8 ชื่อและหมายเลขกำกับตาราง ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้บนตารางจัดชิดซ้าย ใต้ตารางระบุแหล่งที่มาจัดชิดซ้าย (ถ้ามี)
    - 3.9 ชื่อภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟฟิก และหมายเลขกำกับ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 pt (ตัวหนา) พิมพ์ไว้ใต้ภาพ แผนภูมิ โน้ตเพลง หรือรูปกราฟฟิก จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ พร้อมระบุแหล่งที่มา จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ใต้ชื่อ
4. องค์ประกอบของบทความ
    - 4.1 สำหรับบทความวิจัย ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
        - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), วัตถุประสงค์ (Research Objectives), วิธีการวิจัย (Research Methodology), ผลการวิจัย (Results), อภิปรายผลการวิจัย (Discussion), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
    - 4.2 สำหรับบทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ ควรมีองค์ประกอบ ดังนี้
        - ชื่อเรื่อง (Title), บทคัดย่อ (Abstract), คำสำคัญ (Keywords), บทนำ (Introduction), เนื้อหา (Body of Text), สรุป (Conclusion), บรรณานุกรม (Bibliography)
5. บทความที่ใช้ภาพประกอบหรือโน้ตเพลงที่มีการคุ้มครองด้านลิขสิทธิ์ ผู้เขียนต้องรับผิดชอบในการดำเนินการของอนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์ และปฏิบัติตามข้อกำหนดของกฎหมายลิขสิทธิ์อย่างเคร่งครัด หากเกิดการฟ้องร้องดำเนินคดี ทางกองบรรณาธิการไม่มีส่วนในความรับผิดชอบทางกฎหมาย

Mahidol Music Journal
College of Music, Mahidol University
25/25 Phutthamonthon Sai 4 Road
Salaya, Phutthamonthon Nakhonpathom 73170
Tel. 02 800 2525-34 ext. 1108, 1124 Fax. 02 800 2530
www.music.mahidol.ac.th/mmj