



ดนตรีประชัน*

ฉันทา โสคติยานุรักษ์

ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ สำนักศิลปกรรม

ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

คำว่า ดนตรีประชัน หรือ คอนแชร์โต หมายถึง การเดี่ยวเครื่องดนตรีด้วยเทคนิคขั้นสูงไปพร้อมๆ กับการบรรเลงประกอบหรือการบรรเลงประชันของวงดุริยางค์ นักแต่งเพลงนับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ ได้สร้างผลงานประเภทคอนแชร์โตไว้หลากหลายลีลา คอนแชร์โตอาจมีความหมายที่แปรเปลี่ยนไปจากเดิมบ้างตามแนวคิดของนักแต่งเพลงแต่ละคนในช่วง ๓๐๐ ปีที่ผ่านมา ลักษณะสำคัญที่สุดของคอนแชร์โตก็ยังคงเป็นความแตกต่างของเสียงดนตรีและลีลาบรรเลงระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ในช่วงที่คอนแชร์โตได้รับการพัฒนาสูงสุดระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗-๑๙ หลังจากนั้นโครงสร้างของคอนแชร์โตจะคงไว้ซึ่งแนวความคิดของการเดี่ยวเครื่องดนตรีในบทเพลง แนวความคิดของคอนแชร์โตปรากฏในดนตรีตะวันตกด้วยซึ่งอาจเปรียบเทียบได้กับแนวความคิดของคอนแชร์โตตะวันตก ในประวัติศาสตร์ดนตรีไทยในช่วงศตวรรษที่ผ่านมา มีบทเพลงที่พบแนวความคิดของคอนแชร์โตทั้งในรูปแบบของคอนแชร์โตเดี่ยวและคอนแชร์โตวงดุริยางค์ เช่น บทเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะและลูกศิษย์ บทเพลงของบรูซ แกสตัน และบทเพลงของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร แม้ว่าบทเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะจะไม่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกก็ตาม แต่แนวความคิดหลักของการเกิดคอนแชร์โตของตะวันตกและของไทยนั้นเหมือนกัน คือ เกิดจากความต้องการของนักดนตรีที่พัฒนาฝีมือจนถึงขั้นเดี่ยวได้ด้วยเทคนิคขั้นสูงขึ้นไปตามลำดับ

คำสำคัญ : ดนตรีประชัน, คอนแชร์โต, ดนตรีไทย

การประชัน

การประชันในดนตรีคลาสสิกของตะวันตกเป็นการบรรเลงดนตรีปะทะกันในเชิงโวหารดนตรี เป็นความร่วมมือกันระหว่างนักดนตรี ๒ ฝ่าย ซึ่งร่วมกันเล่นบทเพลงเดียวกันให้ผสมกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียว บทเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อการนี้เรียกว่า บทบรรเลงประชันหรือคอนแชร์โต (concerto) ในดนตรีตะวันตกต้องมีนักแต่งเพลง

เขียนบทบรรเลงประชันโดยใช้การบันทึกโน้ต และมีนักดนตรีเป็นผู้ถ่ายทอดบทเพลงนั้นให้กับผู้ฟังอีกทอดหนึ่ง ส่วนการประชันในดนตรีไทย หมายถึง การประลองฝีมือเดี่ยวเครื่องดนตรีหรือการประลองบรรเลงดนตรีรวมวงระหว่าง ๒ ฝ่ายเพื่อให้ได้ผู้ชนะเป็นการบรรเลงและขับร้องซึ่งต้องใช้ทักษะดนตรีขั้นสูง โดยผลัดกันเล่นคนละที มีคณะกรรมการตัดสิน ผู้ที่มี

ชั้นเชิงเหนือกว่าย่อมเป็นผู้ชนะในที่สุด นับเป็นกระบวนการอันแยบยลอย่างหนึ่งในการพัฒนาฝีมือด้านทักษะดนตรีอย่างไรก็ตาม ในดนตรีไทยพบการบรรเลงประชันเชิงโวหารดนตรีในรูปแบบของดนตรีตะวันตกซึ่งร่วมกันบรรเลงบทเพลงเดียวกันด้วย ถือเป็นนิมิตใหม่ในการประดิษฐ์ทางในดนตรีไทย

* บรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสถาน เมื่อวันที่ ๖ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๘



แนวดนตรี

การแต่งเพลงในระยะเริ่มแรก ไม้ว่าในวัฒนธรรมดนตรีของชาติใด จะเริ่มจากดนตรีแนวเดี่ยว (monophony) คือ มีทำนองสำหรับร้องหรือบรรเลงเพียงแนวเดียว โน้ตแต่ละตัวจะมีความสั้นยาวแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย ความยาวของโน้ตแต่ละตัวไม่มีความแตกต่างกันชัดเจนอย่างมีนัยสำคัญ โดยปรกติโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคจะทอดยาวที่สุด ในดนตรีตะวันตกและดนตรีไทยก็เช่นกัน เมื่อดนตรีพัฒนาขึ้นมาตามลำดับ ทำนองในดนตรีตะวันตกจะมีความสั้นยาวกำกับระดับเสียงสูงต่ำมาด้วยอย่างตายตัว เป็นทำนองที่ต้องมีลักษณะจังหวะและอัตราจังหวะสำหรับดนตรีไทยก็จะมีหน้าทับพ่วงมากับทำนองซึ่งมีความสั้นยาวของเสียงยืดหยุ่นในกรอบโน้ตหลักของทำนองลูกหม่อง อันเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีไทย

การประชันแนวดนตรีของตะวันตก

ในอารยธรรมของดนตรีตะวันตกพบดนตรีแนวเดี่ยวที่ถือเป็นมาตรฐานได้ในเพลงร้องในโบสถ์ตั้งแต่ยุคกลาง (Middle Ages, ประมาณ ค.ศ. ๕๐๐-๑๔๕๐) ซึ่งเรียกว่าเพลงสวดเกรกอเรียน (Gregorian chant) และได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจนถึงยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance period, ค.ศ. ๑๔๕๐-๑๖๐๐) ในลักษณะของดนตรีแนวเดี่ยวที่ซับซ้อนขึ้น ทั้งในแง่ของช่วงเสียงทำนอง ทิศทางทำนอง

การเดินทาง ความยาวของเสียงซึ่งในเวลาต่อมากลายเป็นลักษณะจังหวะที่มีแบบแผน และสามารถสื่อสารได้ด้วยการบันทึกโน้ตในรูปลักษณะต่าง ๆ

ในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาเริ่มมีการแต่งทำนองอีกแนวหนึ่งที่ไม่เหมือนกับแนวหลัก ทำให้เกิดทำนองสองแนวขึ้นเป็นครั้งแรก ลักษณะของการปะทะกันระหว่างทำนองทั้งสองถือเป็นจุดเริ่มต้นของการประชันในระดับเบื้องต้น เป็นการประชันระหว่างแนวทำนองซึ่งต่อมาได้รับการพัฒนาเป็นดนตรีหลากหลาย (polyphony) อันเป็นแนวดนตรีที่สำคัญที่สุดในยุคบาโรก (Baroque period, ค.ศ. ๑๖๐๐-๑๗๕๐) เทคนิคที่เป็นหัวใจในดนตรีหลากหลายคือ การสอดประสานแนวทำนอง (counterpoint) นักแต่งเพลงที่พัฒนารูปแบบของการสอดประสานแนวทำนองจนถึงจุดที่ซับซ้อนที่สุดก็คือ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. ๑๖๘๕-๑๗๕๐)

การประชันระหว่างทำนองแนวต่าง ๆ เป็นความซับซ้อนที่พบในแง่ของการประพันธ์เพลง ถ้าแต่ละแนวเล่นโดยนักดนตรีแต่ละคนในวงดนตรีก็จะทำให้เกิดการประชันในแง่ของการบรรเลงด้วย การประชันกันระหว่างแนวทำนองในเสียงประสานระบอบิกุญแจเสียงได้พัฒนาสูงสุดแล้วตั้งแต่มุคบาโรก หลังจากนั้นในยุคคลาสสิก (Classical period, ค.ศ. ๑๗๕๐-๑๘๓๐) ดนตรีหลากหลายซึ่งมีการประชันกันระหว่างทำนองต่าง ๆ ก็สื่อความนิยมลง และมีดนตรีประสานแนว

(homophony) เข้ามาแทนที่ ดนตรีประสานแนวเป็นแนวดนตรีที่มีแนวทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียวโดยมีแนวอื่นอีกหลายแนวเป็นแนวประสานหรือแนวประกอบซึ่งมีบทบาทเป็นรองลดหลั่นกันไป ดนตรีประสานแนวเป็นดนตรีที่มีทั้งตัวเอกและตัวประกอบแนวความคิดระหว่างดนตรีหลากหลายและดนตรีประสานแนวแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เมื่อเข้าสู่ยุคโรแมนติก (Romantic period, ค.ศ. ๑๘๓๐-๑๙๐๐) จึงมีการผสมผสานแนวดนตรีให้กลมกลืนกันระหว่างดนตรีประสานแนวกับดนตรีหลากหลาย แต่ดนตรีประสานแนวกียังเป็นหลักโดยไวอากรรณ์เสียงประสานมีบทบาทสำคัญและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องจนถึงยุคศตวรรษที่ ๒๐ ดนตรีหลากหลายให้ความสำคัญกับเสียงในแนวนอนและการสอดประสานที่ลงตัวระหว่างแนวต่าง ๆ ด้วยเสียงประสานในแนวตั้งที่สอดคล้องกลมกลืน ในขณะที่ดนตรีประสานแนวให้ความสำคัญกับเสียงในแนวตั้งและการดำเนินคอร์ดจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ที่กล่าวมานี้เป็นการประชันกันในแง่ของแนวดนตรีที่มีแนวเสียงปะทะกันในบทเพลงอย่างแนบเนียนในมิติที่แตกต่างกัน การจัดแนวเสียงให้ปะทะกันด้วยชั้นเชิงเช่นนี้ทำให้เกิดความซับซ้อนด้านการแต่งเพลง ถือเป็นภาระระดับงานศิลปะการแต่งเพลงที่ผ่านกระบวนการความคิดระดับสูง



การประชันแนวดนตรีของไทย

ในบทเพลงของดนตรีไทยประกอบด้วยแนวทำนองเพียงทำนองเดียว ทำนองดังกล่าวนิยมประดับประดาด้วยลูกเล่นแบบไทยตามวิจรรย์ญาณของผู้เล่น การประดับทำนองมักใช้โน้ตเอื้อนและโน้ตสะบัดเป็นหลัก ประกอบกับวิธีการบรรเลงที่เรียกว่า ท่างการบรรเลงทำนองแนวเดียวเช่นนี้ ไม่ว่าจะประดับโน้ตให้วิจิตรเพียงใดก็เรียกเนื้อดนตรีเช่นนี้ว่า ดนตรีแนวเดียว อย่างไรก็ตาม ถ้ามีเครื่องดนตรีบรรเลงมากกว่า ๑ ชิ้นในดนตรีไทย ทุกแนวจะเล่นทำนองเดียวกันแต่แปรทำนองเดียวกันนั้นให้ได้สำนวนดนตรีที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีและเหมาะสมกับทางที่จะต้องสอดคล้องผสมกลมกลืนไปกับวิธีบรรเลงของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นคือ ไม่แหวกแนวออกไปจนสร้างเสียงที่สับสนซึ่งเรียกว่าเป็นการบรรเลงที่ไม่รู้ทาง เมื่อทุกแนวเล่นทำนองแปรอย่างอิสระไปพร้อม ๆ กันเช่นนี้ ทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่เรียกว่า ดนตรีแปรแนว (heterophony) อันเป็นเนื้อดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะสำหรับดนตรีไทย และดนตรีในแถบตะวันออก ดนตรีแปรแนวทำให้เกิดการประชันระหว่างแนวเสียงต่าง ๆ แต่เป็นการประชันในระดับพื้นฐานและเป็นการประชันในลักษณะถ้อยที่ถ้อยอาศัย ไม่ใช่การปะทะกันระหว่างแนวเสียงเพื่อสร้างความซับซ้อนในเนื้อหาดนตรี ซึ่งต่างจากการปะทะแนวเสียงที่พบในเนื้อดนตรีหลากหลายของดนตรีตะวันตก

ดนตรีประชันของตะวันตก

ในดนตรีตะวันตก การประชันในแง่ของการบรรเลงมีพัฒนาการต่อเนื่องอันยาวนานกว่าการประชันในแง่ของการแต่งเพลงประเภทดนตรีหลากหลาย การประชันดนตรีในแง่ของการบรรเลงเกิดจากฝีมือของนักดนตรีที่พัฒนาขึ้นตามลำดับจนมีความต้องการที่จะเล่นแนวเดียวซึ่งต้องใช้เทคนิคขั้นสูงแต่เดิมนักดนตรีในวงมีบทบาทไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน แต่เมื่อเวลาผ่านไปนักดนตรีกลุ่มหนึ่งเริ่มมีฝีมือเด่นชัดขึ้น จึงเกิดบทเพลงประเภทบทบรรเลงประชันหรือคอนแชร์โต (concerto) ขึ้นเป็นครั้งแรกในยุคบาโรก เรียกว่า คอนแชร์โตกรอสโซ (concerto grosso) เป็นบทเพลงที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีกลุ่มที่เก่งกว่าได้มีบทบาทเหนือกว่านักดนตรีอื่นในวง นับเป็นคอนแชร์โตประเภทแรกที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก

คอนแชร์โตกรอสโซประกอบด้วยกลุ่มนักดนตรีเดี่ยวเล่นประชันกับวงดนตรีทั้งวง กลุ่มนักดนตรีเดี่ยวอาจประกอบด้วยนักดนตรีฝีมือดี ๒-๕ คน เล่นสลับกันไปมากับวงดนตรีกลุ่มเดี่ยวเครื่องดนตรีเป็นกลุ่มเล็กเรียกว่า คอนแชร์ติโน (concertino) เล่นช่วงเดี่ยว (solo) ส่วนวงดนตรีทั้งวงเป็นกลุ่มใหญ่เรียกว่า การเล่นเต็มวง (ripieno) เล่นช่วงรับเต็มวง (tutti) ในช่วงรับทั้งวงกลุ่มเดี่ยวซึ่งเป็นกลุ่มเล็กอาจเล่นไปพร้อม ๆ กันก็ได้ แต่ในช่วงเดี่ยวกลุ่มใหญ่จะไม่เล่นหรือเล่นเฉพาะ

แนวประกอบที่มีบทบาทไม่มากนัก ลักษณะพิเศษสำหรับดนตรีในยุคบาโรก ซึ่งหมายรวมถึงคอนแชร์โตกรอสโซด้วย ก็คือ การมีแนวเบสต่อเนื่อง (basso continuo) เป็นพื้นซึ่งบรรเลงโดยเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดและเครื่องสายเสียงต่ำ คอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยวบทยุคบาโรก เช่น บทเพลง Brandenburg Concerto ๖ บทของบาค นอกจากนี้ยังมีนักแต่งเพลงอีกหลายคนที่ตั้งคอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยว เช่น อะเลสซานโดร สตราเดลลา (Alessandro Stradella, ประมาณ ค.ศ. ๑๖๔๓-๑๖๘๒) และ อาร์คันเจโล คอเรลลี (Arcangelo Corelli, ค.ศ. ๑๖๕๓-๑๗๑๓) อย่างไรก็ตาม บทเพลงบางบทที่โคเรลลี เรียกว่า คอนแชร์โตแทบไม่มีแนวเดี่ยวที่ใช้เทคนิคขั้นสูงแต่เป็นการสลับการเล่นระหว่างกลุ่ม ๒ กลุ่ม ทำให้ได้ยินมวลเสียงที่ต่างกันเท่านั้น ดังปรากฏในลำดับผลงานที่ ๖

บาคแต่งคอนแชร์โตหลายบทสำหรับฮาร์ปซิคอร์ดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด คอนแชร์โตชุดนี้เป็นบทเรียบเรียงใหม่จากบทเพลงที่มีอยู่แล้ว ตัวอย่างเช่น คอนแชร์โตสำหรับฮาร์ปซิคอร์ด ๔ หลังในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ลำดับผลงานที่ ๑๐๖๕ เป็นผลงานเรียบเรียงจากบทเพลง L'estra armonico ลำดับผลงานที่ ๓ หมายเลข ๑๐ สำหรับไวโอลิน ๔ คันในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ซึ่งอันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi, ค.ศ. ๑๖๗๘-๑๗๔๑) แต่งไว้ ปัจจุบันนิยมใช้เปียโนบรรเลงแทนฮาร์ปซิคอร์ดในการแสดงคอนเสิร์ต



ทักษะในการเดี่ยวเครื่องดนตรีได้พัฒนาขึ้นตามลำดับจนนักแต่งเพลงต้องปรับรูปแบบของคอนแชร์โตในเวลาต่อมาให้เป็นการเดี่ยวเครื่องดนตรีประชันกับวงดุริยางค์ ทำให้คอนแชร์โตกรอสโซซึ่งมีกลุ่มนักดนตรีเดี่ยวนั้นเสื่อมความนิยม และมีคอนแชร์โตเดี่ยว (solo concerto) เข้ามาแทนที่ คอนแชร์โตเดี่ยวเป็นบทเพลงประเภทคอนแชร์โตหรือบทบรรเลงประชันที่มีเครื่องดนตรีชิ้นเดียวเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวประชันกับวงดุริยางค์ เป็นประเภทของคอนแชร์โตที่ได้รับความนิยมตั้งแต่ปลายยุคบาโรกและได้รับการพัฒนาจนมีรูปแบบการนำเสนอที่ชัดเจนในยุคคลาสสิก มักเรียกโดยรวมว่า คอนแชร์โต โดยไม่จำเป็นต้องระบุว่า เป็นคอนแชร์โตเดี่ยว

คอนแชร์โตเดี่ยวเกือบทั้งหมดในยุคบาโรกเป็นไวโอลินคอนแชร์โต บางบทใช้ไวโอลิน ๒ คันเป็นการเดี่ยวคู่กัน นักแต่งเพลงที่แต่งคอนแชร์โตในลักษณะดังกล่าว เช่น โดมาโซ อัลบิโนนี (Tomaso Albinoni, ค.ศ. ๑๖๗๑-๑๗๕๑) แต่นักแต่งเพลงที่สำคัญที่สุดในการแต่งไวโอลินคอนแชร์โตในยุคบาโรก คือ วิวัลดี ซึ่งแต่งไว้ทั้งสิ้นกว่า ๒๐๐ บท บทที่มีชื่อเสียงคือ The Four Seasons เครื่องดนตรีชนิดอื่นที่เป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวในคอนแชร์โตของวิวัลดี เช่น ฟลูต โอโบ เชลโล และ บาสซูน ผลงานคอนแชร์โตของวิวัลดีอีกประมาณ ๔๐ บท เป็นการเดี่ยวไวโอลินคู่ นอกนั้นใช้เครื่องดนตรีเดี่ยว ๒ ชนิด เช่น คอนแชร์โตสำหรับไวโอลิน

และโอโบ ผลงานคอนแชร์โตของวิวัลดีอีกเป็นจำนวนมากที่ใช้เครื่องดนตรีเดี่ยวมากกว่า ๒ คนเล่นเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ซึ่งจัดอยู่ในประเภทคอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยวทั้งสิ้น นักแต่งเพลงที่สำคัญอีกคนหนึ่งในยุคบาโรกที่แต่งบทเพลงประเภทคอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยวและคอนแชร์โตเดี่ยวไว้เป็นจำนวนมากคือ จูเซปเป ตอเรลลี (Giuseppe Torelli, ค.ศ. ๑๖๕๘-๑๗๐๙)

คอนแชร์โตบทสำคัญในยุคคลาสสิกเป็นผลงานของ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ. ๑๗๓๒-๑๘๐๙) โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. ๑๗๕๖-๑๗๙๑) และลูดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ. ๑๗๗๐-๑๘๒๗) คอนแชร์โตบทสำคัญของไฮเดินคือเปียโนคอนแชร์โตและทริมเปตคอนแชร์โต คอนแชร์โตที่เด่นที่สุดของโมซาร์ทเป็นคลาริเน็ตคอนแชร์โต และเปียโนคอนแชร์โต ๒ บทสุดท้ายที่แสดงบทบาทระหว่างเปียโนกับวงดุริยางค์ในลักษณะของการโต้ตอบที่เด่นชัดมากขึ้น เปียโนคอนแชร์โตบางบทของโมซาร์ท โดยเฉพาะผลงานในช่วงต้นของชีวิต ไม่มีบรรยากาศของการโต้ตอบกันเท่าใดนัก วงดุริยางค์จะบรรเลงประกอบให้กับผู้เดี่ยวเท่านั้น เปียโนคอนแชร์โตทั้ง ๒๓ บทของโมซาร์ทถือเป็นผลงานชิ้นเอกทุกบทในวรรณกรรมดนตรีคลาสสิก ส่วนคอนแชร์โตที่เด่นที่สุดของเบโทเฟนเป็นเปียโนคอนแชร์โตทั้ง ๕ บท และไวโอลินคอนแชร์โต ๑ บท คอน-

แชร์โตทุกบทของเบโทเฟนล้วนแสดงอารมณ์มากขึ้นระหว่างผู้เดี่ยวและวงดุริยางค์ โดยเฉพาะเปียโนคอนแชร์โตหมายเลข ๕ ที่มีชื่อเรียกว่า Emperor concerto ซึ่งนับเป็นตัวอย่างของคอนแชร์โตที่แสดงก้าวสำคัญของการพัฒนาคอนแชร์โตในยุคโรแมนติกในเวลาต่อมา ทั้งในแง่ของวิธีการนำเสนอ การจัดวางเนื้อหา การจัดวางรูปแบบ และโครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ การโต้ตอบระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ และการใช้ไวยากรณ์เสียงประสานที่ก้าวหน้าสำหรับยุคนั้น

ในช่วงของยุคคลาสสิกต่อเนื่องกับยุคโรแมนติก คอนแชร์โตมีบทบาทอย่างสูงในวงการดนตรีคลาสสิก รูปแบบของคอนแชร์โต ประกอบด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยวบรรเลงประชันกับวงดุริยางค์จะมี ๓ ท่อนในอัตราเร็ว-ช้า-เร็ว ท่อนแรกมีโครงสร้างในทำนองเดียวกับสังคีตลักษณ์โซนาตา ส่วนท่อนสุดท้ายอยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโดมีช่วงเดี่ยว (cadenza) ที่เปิดโอกาสให้ผู้แสดงเดี่ยวได้อวดฝีมือเพียงคนเดียวด้วยในท่อนแรกซึ่งเป็นช่วงที่วงดุริยางค์ทั้งวงหยุดเล่น และวงดุริยางค์จะรอรับเป็นครั้งสุดท้ายเมื่อช่วงคาเดนซาจบลง ในท่อนสุดท้ายอาจมีช่วงคาเดนซาขนาดสั้นอีกครั้งหนึ่งหรืออาจไม่มีเลยก็ได้ ในท่อนกลางซึ่งเป็นท่อนข้ามก้อยู่ในโครงสร้างที่ไม่ซับซ้อนเน้นการโต้ตอบหรือสนทนากันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์เป็นสำคัญ บรรยากาศของการสนทนามักเรียงง่ายเพื่อให้เกิดความแตกต่างกับ



ท่อนเร็ว ซึ่งเป็นท่อนแรกและท่อนสุดท้าย

ในระยะแรกของช่วงเวลาดังกล่าว เครื่องดนตรีที่นิยมเกี่ยวกับวงดุริยางค์มากที่สุดเพราะมีพลังเสียงสู้กับวงดุริยางค์ได้ คือ เปียโน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดที่ได้รับการพัฒนาจนได้มาตรฐานแล้วในขณะนั้น รองลงมาคือ ไวโอลิน และเครื่องลมไม้เสียงสูงเช่น ฟลูต โอโบ และคลาริเน็ต แต่ในเวลาต่อมานักแต่งเพลงเขียนคอนแชร์โตให้กับเครื่องดนตรีชนิดอื่นด้วย ทั้งเครื่องดนตรีเสียงต่ำ เครื่องดนตรีเสียงเบา และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี

คอนแชร์โตเดี่ยวซึ่งถือเป็นประเภทของคอนแชร์โตที่สำคัญที่สุดนั้นมีพัฒนาการที่ชัดเจนที่สุดด้วยเพราะเป็นที่นิยมอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลาไม่ต่ำกว่า ๒๐๐ ปี ความสัมพันธ์ระหว่างบทบาทของวงดุริยางค์กับเครื่องดนตรีเดี่ยวมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องเช่นกัน ในช่วงต้นของยุคคลาสสิก ผู้เดี่ยวเป็นตัวเอก ส่วนวงดุริยางค์เป็นเพียงตัวประกอบ แนวเดี่ยวแสดงบทบาทอย่างเด่นชัดในขณะที่วงดุริยางค์ทั้งวงเล่นสนับสนุนเท่านั้น ต่อมาวงดุริยางค์เริ่มมีบทบาทมากขึ้น ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างวงดุริยางค์กับเครื่องดนตรีเดี่ยวเปรียบเหมือนเป็นบทสนทนาโต้ตอบกันระหว่าง ๒ ฝ่ายมากขึ้น

วงดุริยางค์มีบทบาทมากขึ้นตามลำดับในขณะที่เครื่องดนตรีเดี่ยวเล่นแนวที่แผ่ดรามมากขึ้นอีก จนถึงยุคโรแมนติกความสัมพันธ์ระหว่างวงดุริยางค์กับเครื่องดนตรีถึงขั้นที่เรียกได้ว่าเป็น

การประชันกันอย่างแท้จริงระหว่าง ๒ ฝ่าย ตัวอย่างคอนแชร์โตบทสำคัญในยุคโรแมนติก เช่น เปียโนคอนแชร์โตของ โรเบิร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann, ค.ศ. ๑๘๑๐-๑๘๕๖) เปียโนคอนแชร์โตและไวโอลินคอนแชร์โตของ โยฮันเนส บรามส์ (Johannes Brahms, ค.ศ. ๑๘๓๓-๑๘๙๗) เปียโนคอนแชร์โตของ ปีเตอร์ ไชคอฟสกี (Peter Tchaikovsky, ค.ศ. ๑๘๔๐-๑๘๙๓) และเปียโนคอนแชร์โตของ เอ็ดวาร์ด กรีก (Edvard Grieg, ค.ศ. ๑๘๔๓-๑๙๐๗)

คอนแชร์โตเดี่ยวในยุคโรแมนติกได้รับการพัฒนาในรูปแบบของการนำเสนอเครื่องดนตรีเดี่ยวมากกว่า ๑ ชิ้น เรียกว่า คอนแชร์โตซ้อน (Double Concerto) เช่น Double Concerto for Violin and Cello in A minor ของบรามส์ นับเป็นบทเพลงประเภทคอนแชร์โตที่สำคัญในวรรณกรรมดนตรีคลาสสิก เพราะสะท้อนแนวความคิดจากหลายยุคไว้แทบจะเดียวกัน กล่าวคือ สะท้อนแนวความคิดจากยุคบาโรกในการใช้เครื่องดนตรีเดี่ยวมากกว่า ๑ ชิ้น สะท้อนแนวความคิดจากยุคคลาสสิกในการรักษาโครงสร้างมาตรฐานด้านสังคีตลักษณะ และสะท้อนแนวความคิดจากยุคโรแมนติกในการใช้ไวอากรณเสียงประสานแบบครึ่งเสียง นอกจากนี้คอนแชร์โตบทนี้ยังจุดประกายให้นักแต่งเพลงคนอื่นทั้งในรุ่นเดียวกันและในรุ่นต่อมาได้สานต่อแนวความคิดใหม่ ๆ ในการสร้างงานประเภทคอนแชร์โตอีกด้วย

ในราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ หรือช่วงปลายของยุคโรแมนติก แนวของเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์และแนวของเครื่องดนตรีเดี่ยวทวีความซับซ้อนขึ้นจนถึงจุดที่กล่าวได้ว่า คอนแชร์โตในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นสุดยอดของบทเพลงประเภทคอนแชร์โตเดี่ยว คอนแชร์โตในระยะเวลาดังกล่าวมีการโต้ตอบระหว่างผู้เดี่ยวกับวงดุริยางค์ซึ่งทวีความแผ่ดรามมากขึ้นจนถึงขั้นปะทะคารมกันในบางช่วง แนวดนตรีของวงดุริยางค์ใช้เทคนิคในระดับสูงเช่นเดียวกับแนวบรรเลงของเครื่องดนตรีเดี่ยวที่ใช้เทคนิคซับซ้อนมากขึ้นเช่นกัน รวมถึงการใช้ไวอากรณเสียงประสานและเทคนิคเครื่องดนตรีในรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยปรากฏในยุคก่อนหน้านี้ เช่น ไวโอลินคอนแชร์โตของ เอดูอาร์ ลาลู (Edouard Lalo, ค.ศ. ๑๘๒๓-๑๘๙๒), ไวโอลินคอนแชร์โตของ แมกซ์ บรุค (Max Bruch, ค.ศ. ๑๘๓๘-๑๙๒๐)

นักแต่งเพลงในยุคโรแมนติกหลายคนหาทางเรียกชื่อคอนแชร์โตเสียใหม่เพื่อแสดงบทบาทที่ทัดเทียมกันระหว่างผู้เดี่ยวกับวงดุริยางค์ เช่น คอนแชร์โตสำหรับไวโอลินและวงดุริยางค์ แทนที่จะเรียกว่า ไวโอลินคอนแชร์โต ดังปรากฏในบทเพลง Concerto for Violin and Orchestra in D minor ลำดับผลงานที่ ๔๗ ของ ซิเบลิอุส (Jean Sibelius, ค.ศ. ๑๘๖๕-๑๙๕๗)

รูปแบบของคอนแชร์โตในยุคโรแมนติกอีกรูปแบบหนึ่ง คือ มีความเป็นรูปธรรมมากขึ้น ซึ่งต่างจากคอน-



แซร์โตที่ผ่านมามีที่ยังคงมีความเป็นนามธรรมสูง คอนแซร์โตในรูปแบบใหม่เป็นบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนา เช่น Scottish Fantasy for Violin and Orchestra และ Kol nidrei for Cello and Orchestra ลำดับผลงานที่ ๔๗ ของบรูค, Nights in the Gardens of Spain: Symphonic Impressions for Piano and Orchestra ของ มานูเอล เด ฟายา (Manuel de Falla, ค.ศ. ๑๘๗๖-๑๙๔๖) ซึ่งแต่งขึ้นในราวปี ค.ศ. ๑๙๑๑-๑๙๑๕ เป็นบทเพลงที่มีการจัดวางรูปแบบในลักษณะของเปียโนคอนแซร์โต แนวเดี่ยวเปียโนในบทเพลงบทนี้สร้างสีสันที่แปลกหู ประกอบกับการใช้เครื่องดนตรีมาตรฐานในวงดุริยางค์เลียนเสียงของฮาร์ป กีตาร์ และกรับสเปน ทำให้ได้รสชาติแบบสเปนผสมผสานกับบรรยากาศแบบยิปซี นอกจากนี้ยังใช้เทคนิคพิเศษกับเครื่องสายและเครื่องลมซึ่งสร้างสีสันเสียงพิเศษให้กับบทเพลง

ต่อมาในยุคศตวรรษที่ ๒๐ คอนแซร์โตเดี่ยวก็ยังมีบทบาทในวงการประพันธ์เพลงในระดับคลาสสิก แต่ใช้ไวยากรณ์เสียงประสานล้ำยุคเพื่อให้ได้เสียงแบบใหม่ตามจินตนาการของนักแต่งเพลง รวมทั้งคิดค้นเทคนิคการปฏิบัติเครื่องดนตรีแปลกใหม่ที่เร้าใจ ตัวอย่างคอนแซร์โตบทสำคัญในช่วงเวลาดังกล่าว เช่น เปียโนคอนแซร์โตของ เซอร์เก รัคมานิโนฟ (Sergey Rachmaninov, ค.ศ. ๑๘๗๓-๑๙๔๓) เปียโนคอนแซร์โตของ เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergey Prokofiev, ค.ศ. ๑๘๙๑-

๑๙๕๓) เปียโนคอนแซร์โตและไวโอลินคอนแซร์โตของ ดมิทรี ชอสตาโกวิช (Dmitri Shostakovich, ค.ศ. ๑๙๐๖-๑๙๗๕) คอนแซร์โตในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นผลงานที่สร้างความตื่นเต้นให้กับผู้ฟังมากขึ้น ผู้เดี่ยวจะถ่ายทอดอารมณ์อย่างเต็มที่ ในขณะที่วงดุริยางค์จะคอยเสริมพลังอารมณ์ให้เข้มข้นและโต้ตอบอย่างทันท่วงที

คอนแซร์โตเดี่ยวนอกจากจะมีพัฒนาการในแง่ของบทบาทวงดุริยางค์กับเครื่องดนตรีเดี่ยวแล้ว ยังมีพัฒนาการในแง่ของรูปแบบหรือโครงสร้างของบทเพลง พัฒนาการที่ชัดเจนที่สุดเป็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นในตอนแรกของคอนแซร์โต กล่าวคือ คอนแซร์โตเดี่ยวในช่วงต้นของยุคคลาสสิก ท่อนแรกอยู่ในรูปแบบโซนาตา (sonata form) ซึ่งประกอบด้วย ๓ ตอน ได้แก่ ตอนนำเสนอ (exposition) ตอนพัฒนา (development) และตอนย้อนความ (recapitulation) รูปแบบในแต่ละช่วงมีการขยายความเพื่อให้สอดคล้องกับการจัดเสียงให้มีการโต้ตอบระหว่างวงดุริยางค์กับเครื่องดนตรีเดี่ยว ซึ่งส่งผลให้โครงสร้างในการวางเนื้อหาต่างไปจากรูปแบบปรกติบ้าง เช่น ในตอนนำเสนอจะขยายออกให้มีความยาวเท่าตัว ตอนนำเสนอครั้งที่ ๑ เรียกว่า ตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์ (orchestral exposition) เป็นตอนที่ทำนองหลักบรรเลงโดยวงดุริยางค์เท่านั้นในครั้งแรก ส่วนเครื่องดนตรีเดี่ยวยังไม่บรรเลงในตอนนี้ ต่อมาในตอนนำเสนอครั้งที่ ๒ ซึ่งเรียกว่า ตอนนำเสนอโดยเครื่อง

ดนตรีเดี่ยว (solo exposition) จะเป็นการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีเดี่ยวไปพร้อม ๆ กับวงดุริยางค์ ทำนองหลักเล่นซ้ำเป็นครั้งที่ ๒ หลังจากที่มีการนำเสนอครั้งแรกแล้ว โดยวงดุริยางค์เท่านั้น

ในเวลาต่อมารูปแบบของตอนนำเสนอถูกตัดทอนให้กระชับขึ้น ทำให้นักดนตรีเดี่ยวไม่ต้องรอนานในตอนต้นของบทเพลงประเภทคอนแซร์โต ตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์จะสั้นลงตามลำดับ จนในที่สุดเมื่อเข้าสู่ยุคโรแมนติก ในคอนแซร์โตบางบทเครื่องดนตรีเริ่มเล่นพร้อมวงดุริยางค์หรือเล่นก่อนวงดุริยางค์ด้วยซ้ำ ทำให้รูปแบบการนำเสนอแบบเดิมถูกปรับให้เหลือแต่เพียงกรอบวางไว้พอเป็นแนวทางเท่านั้น

ในยุคศตวรรษที่ยี่สิบมีรูปแบบใหม่ของคอนแซร์โตเกิดขึ้นซึ่งพัฒนามาจากคอนแซร์โตเดี่ยว เรียกว่า คอนแซร์โตวงดุริยางค์ (orchestral concerto) เครื่องดนตรีที่มีบทบาทเดี่ยวแสดงฝีมือนั้นไม่ได้มีเพียงชิ้นเดียวเหมือนอย่างคอนแซร์โตเดี่ยว ในคอนแซร์โตวงดุริยางค์นี้ เครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงจะมีแนวเดี่ยวอย่างเท่าเทียมกัน นักดนตรีทุกคนมีบทบาทเป็นผู้เดี่ยวและมีบทบาทเป็นนักดนตรีบรรเลงในวงด้วย บทเพลงประเภทนี้มีชื่อเสียงเป็นผลงานของ เบลา บาร์ตอก (Bela Bartók, ค.ศ. ๑๘๘๑-๑๙๔๕) ชื่อ Concerto for Orchestra แต่งเมื่อปี ค.ศ. ๑๙๔๓ ประกอบด้วย ๕ ท่อน เป็นผลงานที่แต่งให้กับวงบอสตันซิมโฟนี



ออร์เคสตรา ก่อนหน้านี้นีบาร์ตอกได้ แต่งเปียโนคอนแชร์โตและไวโอลินคอนแชร์โตไว้หลายบท แต่ละบทนำเสนอบทบาทระหว่างผู้เดี่ยวกับวงดุริยางค์ที่ต่างออกไปจากรูปแบบเดิม

นักแต่งเพลงในยุคศตวรรษที่ ๒๐ อีกคนหนึ่งที่มีบทบาทอย่างสูงในการ แต่งบทเพลงประเภทคอนแชร์โต คือ พอล ฮินเดอมิท (Paul Hindemith, ค.ศ. ๑๘๙๕-๑๙๖๓) เป็นนักแต่งเพลง ที่ให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีทุกชนิด ได้แต่งบทเพลงทั้งประเภทเพลงเดี่ยว และบทเพลงประเภทคอนแชร์โต สำหรับเครื่องดนตรีมาตรฐานครบทุกชนิด รวมทั้งทูบาคอนแชร์โต ทรอมโบนคอนแชร์โต และบาสซูนคอนแชร์โต แต่ฮินเดอมิทนิยมที่จะรักษาไวยา-กรรมเสียงประสานที่มีกัญแจเสียง และหลีกเลี่ยงไวยากรรมเสียงประสานตาม กระแสสมัยใหม่ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในช่วงเวลานั้น

ในปี ค.ศ. ๑๙๓๒ นักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศสชื่อ ฟร็องซีส ปูแลง (Francis Poulenc, ค.ศ. ๑๘๙๙-๑๙๖๓) เขียนคอนแชร์โตสำหรับเปียโน ๒ หลัง ในกัญแจเสียง D ไมเนอร์ เป็นผลงานที่ได้รับความนิยมมากจนทุกวันนี้ นักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศสอีกคนหนึ่ง ที่เขียนคอนแชร์โตไว้เป็นจำนวนมาก คือ ดาเรียส มิโยต์ (Darius Milhaud, ค.ศ. ๑๘๙๒-๑๙๗๔) ได้แต่งคอนแชร์โต สำหรับเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ไว้ประมาณ ๓๐ บท รวมทั้งคอนแชร์โต สำหรับเครื่องตี เช่น คอนแชร์โตสำหรับมาริมบาและไวบราโฟนซึ่งเขียนขึ้น

ในปี ค.ศ. ๑๙๔๗ มิโยต์ได้รับอิทธิพล จากสำเนียงดนตรีแจ๊สและดนตรีลาตินอเมริกัน จึงทำให้เสียงดนตรีของมิโยต์ มีลักษณะเฉพาะตัว

ในประเทศสหรัฐอเมริกา จอร์จ เกริร์ชวิน (George Gershwin, ค.ศ. ๑๘๙๘-๑๙๓๗) เป็นนักแต่งเพลงร้อง ที่มีพรสวรรค์ในการสร้างทำนองเพลงแจ๊สในยุคต้น ๆ เป็นนักแต่งเพลงชาวอเมริกันที่สร้างสีสันให้กับวงการดนตรีคลาสสิกด้วยการแต่งบทเพลง Rhapsody in Blue สำหรับวงดนตรีแจ๊สกับเปียโนในปี ค.ศ. ๑๙๒๔ แล้วให้ แฟร์ดี กรอฟ (Ferde Grofé, ค.ศ. ๑๘๙๒-๑๙๗๒) เรียบเรียงเสียงสำหรับวงดุริยางค์ขนาดใหญ่เพื่อใช้แสดงในคอนเสิร์ตระดับคลาสสิก บทเพลงบทนี้ประสบความสำเร็จอย่างสูงตั้งแต่ ออกแสดงเป็นครั้งแรก ต่อมา อารอน คอปแลนด์ (Aaron Copland, ค.ศ. ๑๙๐๐-๑๙๙๐) ก็สร้างปรากฏการณ์ ในการเขียนบทเพลงประเภทคอนแชร์โต ด้วยการใช้นีบงดนตรีแจ๊สของอเมริกันเป็นหลักในการสร้างทำนองดังปรากฏในเปียโนคอนแชร์โต และคลาริเน็ตคอนแชร์โต

นักแต่งเพลงจากสำนักดนตรีเวียนนาที่สอง (Second Viennese School) อันประกอบด้วย อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schönberg, ค.ศ. ๑๘๗๔-๑๙๕๑) อันโทน เวเบร์น (Anton Webern, ค.ศ. ๑๘๘๓-๑๙๔๕) และ อัลบัน แบร์ก (Alban Berg, ค.ศ. ๑๘๘๕-๑๙๓๕) ล้วนมีผลงานประเภทคอนแชร์โตทั้งสิ้น และประยุกต์ใช้ระบบ

แถวโน้ตสิบสองตัวที่ให้ความสำคัญกับระดับเสียงทั้งสิบสองอย่างเท่าเทียมกัน ตัวอย่างคอนแชร์โตจากสำนักดนตรีเวียนนาที่สอง เช่น เปียโนคอนแชร์โตและไวโอลินคอนแชร์โตของ เซินแบร์ก ไวโอลินคอนแชร์โตและเชมเบอร์คอนแชร์โตสำหรับเปียโนไวโอลิน และเครื่องลม ๑๓ ชิ้นของแบร์ก และคอนแชร์โตสำหรับเครื่องดนตรี ๙ ชิ้นของเวเบร์น แบร์กเขียนเชมเบอร์คอนแชร์โตในลักษณะที่เป็นคอนแชร์โตเดี่ยว กล่าวคือ ให้เปียโนและไวโอลินผลัดกันเป็นผู้เดี่ยวในแต่ละท่อน เปียโนแสดงบทบาทเดี่ยวในท่อนแรก ไวโอลินเดี่ยวในท่อนที่ ๒ ส่วนในท่อนสุดท้ายทั้งเปียโนและไวโอลินร่วมกันบรรเลงเดี่ยว โดยมีวงเครื่องลมเป็นฝ่ายบรรเลงสนับสนุน แต่ในบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเครื่องดนตรี ๙ ชิ้นของเวเบร์นใช้หลักการของคอนแชร์โตวงดุริยางค์ ซึ่งเครื่องดนตรีทุกชิ้นมีบทบาทเดี่ยวอย่างเท่าเทียมกันอย่างไรก็ตาม นักแต่งเพลงในยุคศตวรรษที่ ๒๐ บางคนหันกลับไปใช้รูปแบบคอนแชร์โตของยุคบาโรก โดยผสมผสานระบบเสียงประสานตามกระแสสมัยใหม่ให้กลมกลืน เช่น อีกรอร์ สตราวิงสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ. ๑๘๘๒-๑๙๗๑) และ เอิร์นเนสต์ บล็อก (Ernest Bloch, ค.ศ. ๑๘๘๐-๑๙๕๙)

คอนแชร์โตวงดุริยางค์ซึ่งจัดเป็นประเภทของคอนแชร์โตแบบล่าสุดกลับไม่ได้รับความนิยมในเวลาต่อมาเพราะมีรูปแบบที่ไม่ชัดเจน การที่นักดนตรีแต่ละคนในวงดุริยางค์มีแนวสำคัญและ



แนวเดี่ยวของตนเองนั้นโดยทั่วไปก็ถือว่าเป็นการเขียนแนวด้วยความระมัดระวังให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นอยู่แล้ว ไม่ใช่ให้หลายแนวเล่นตาม ๆ กันไปโดยไม่แยกแยะแนวเสียงให้ละเอียด การแยกแนวเสียงให้กับเครื่องดนตรีทุกชิ้นในลักษณะดังกล่าว จึงเป็นเทคนิคการเขียนแนวที่ดีตามหลักการของการแต่งเพลงและการเรียบเรียงเสียงวงดุริยางค์จนทุกวันนี้

ดนตรีประชันของไทย

ดนตรีประชันของไทยเป็นการประชันในแง่ของการบรรเลงระหว่างนักดนตรีหรือระหว่างวงดนตรี เป็นวิธีหนึ่งของการประลองฝีมือเพื่อให้ได้ผู้ชนะ เช่นเดียวกับการแข่งขันการบรรเลงดนตรี หรืออาจเป็นการประชันเพื่อความสนุกสนานซึ่งเป็นการสร้างสัมพันธ์ไมตรีอันดีระหว่างนักดนตรีระหว่างกลุ่มนักดนตรี หรือระหว่างสำนักดนตรีก็ได้ ในการบรรเลงของแต่ละวง ครูประจำวงจะปรับวิธีการเล่นสร้างทางดนตรี และคิดชั้นเชิงให้กับนักดนตรีแต่ละคนเป็นอย่างดี ทำการฝึกซ้อมรวมวงจนเข้าที่ ทั้งในส่วนของวงดนตรีและส่วนของการขับร้อง โดยนักดนตรีและนักร้องไม่ต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงดนตรีเชิงปฏิภาณ

วิธีประชันดนตรีของไทยเป็นการผลัดกันบรรเลง อาจบรรเลงกันทีละช่วงทีละท่อน หรือบรรเลงทั้งเพลงที่เดี่ยวจบก็ได้ และอาจมีการขับร้องด้วยหรือไม่ก็ได้ ในช่วงของการขับร้องก็ถือเป็น

การประชันเช่นกัน การประชันวงปี่พาทย์แต่เดิมนั้น มีกรรมการตัดสินทุกเรื่องมือ ไม่ว่าจะเป็นปี ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฉิ่งวงใหญ่ และฉิ่งวงเล็ก ตลอดจนถึงนักร้องและเครื่องหนัง (กลองแขกหรือกลองสองหน้า) ในทางทฤษฎีเครื่องดนตรีที่อยู่ในวงทุกชิ้นมีความสำคัญเท่าเทียมกัน แต่ในทางปฏิบัติระนาดเอกกลายเป็นตัวชูโรง เพราะผู้ที่ผ่านด่านเข้ามาเป็นนักระนาดเอกประจำวงได้นั้นต้องฝึกทั้งฉิ่งวงใหญ่ ฉิ่งวงเล็ก และระนาดทุ้มมาก่อนจนมีความเชี่ยวชาญในทุกเรื่องมือ ในการประชันกัน ถ้าวงใดนักระนาดเอกมีฝีมือเหนือกว่าอีกฝ่ายหนึ่งก็จะเป็นที่ชื่นชมยกย่อง แต่ในความเป็นจริงคณะกรรมการต้องตัดสินความสามารถของนักดนตรีทุกคนในวงด้วยน้ำหนักที่เท่าเทียมกัน

เนื่องจากผู้ที่เป็นมีระนาดเอกมักเป็นนักดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่งจากผู้ชม ฉะนั้นการที่จะประลองฝีมือกันว่าใครจะเหนือชั้นกว่าใคร จึงเกิดการประชันระนาดเอกขึ้นใน “เพลงเชิดตัวต่อตัว” ซึ่งถือเป็นบทเพลงสำคัญบทหนึ่งที่ใช้ในการประชันเดี่ยวระนาดเอกตัวต่อตัวเพื่อชี้ขาดว่าใครเป็นผู้ชนะ เพลงเชิดเป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงตอนลิเกครบกัน ในแต่ละช่วงจะเรียกเพลงเชิดว่า “ตัว” ไม่เรียกว่า “ท่อน” เหมือนบทเพลงทั่วไป การบรรเลง “เพลงเชิดตัวต่อตัว” นั้น ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงทางเก็บซึ่งเป็นการเล่นโน้ตอย่างละเอียดในลักษณะการตีเป็นคู่แปดเท่านั้น จะตีรวหรือตีคู่สี่คู่ห้าไม่ได้ การ

แตกเม็ดพรายของทำนองในกลอนเพลงที่มีลักษณะซ้อนซ้อนหรือการแปรชั้นสูงก็ต้องรักษาการเล่นคู่แปดที่แม่นยำ รวมทั้งการใช้เทคนิคพิเศษก็ต้องอยู่ในกรอบของคู่แปดเป็นหลัก การประลองกันเช่นนั้นนอกจากจะสู้กันที่ไหวพริบและความสันทัดชัดเจนแล้วยังต้องสู้กันที่พลังฝีมือของผู้บรรเลงด้วยว่าใครจะมีน้ำออดน้ำหนามากกว่ากันสำหรับกติกาในการบรรเลง แต่ละฝ่ายผลัดกันตีตัวต่อตัว โดยฝ่ายแรกเริ่มด้วยการตีเชิดตัวที่ ๑ อีกฝ่ายหนึ่งตีเชิดตัวที่ ๒ แล้วกลับมาที่ฝ่ายแรกตีเชิดตัวที่ ๓ ผลัดกันไปเช่นนี้ ผู้เดี่ยวทั้งสองต้องคิดทางในการบรรเลง “ตัว” ต่อไปเหมือนเป็นการต่อตัวแบบกายกรรมให้สูงขึ้นตามลำดับ ซึ่งทวีความเสี่ยง ความท้าทาย และความตื่นเต้นให้เพิ่มมากขึ้น ผู้บรรเลงต้องฟังด้วยว่าอีกฝ่ายหนึ่งบรรเลงด้วยกลเม็ดอย่างไร แล้วพยายามบรรเลงโต้ตอบด้วยกลเม็ดที่เผ็ดร้อนกว่าเหนือชั้นกว่า โดยไม่เสียกลอนเพลงและหน้าทับ แต่ละฝ่ายจะอาศัยปฏิภาณและเร่งความเร็วในการบรรเลงขึ้นตามลำดับ และเมื่อไม่สามารถคิดทางบรรเลงให้มีชั้นเชิงสูงขึ้นหรือดูเด็ดขึ้น หรือข้อล้าลงไปก่อน ก็จะเป็นฝ่ายแพ้ไปที่สุดในที่สุด

การประชันที่ถือเป็นประวัติศาสตร์ของดนตรีไทยก็คือ การประชันวงปี่พาทย์และการประชันเดี่ยวระนาดเอกระหว่างวงต่าง ๆ ที่สนับสนุนดนตรีไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวต่อเนื่องถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และ



ผู้ที่เป็นแบบอย่างการประชันระนาดเอกที่มีฝีมือเลื่องชื่อมากที่สุดก็คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง, พ.ศ. ๒๔๒๔-๒๔๙๗) ซึ่งเป็นนักดนตรีราชสำนักประจำวังบูรพาภิรมย์

เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๙๐ หลวงประดิษฐไพเราะ ได้สร้างทางเพลงอาหนูสำหรับเดี่ยวระนาดเอก ๒ ราง โดยใช้วงปี่พาทย์เสภาบรรเลงสนับสนุน เพื่อให้อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ซึ่งเป็นศิษย์เอกในขณะนั้นเป็นผู้บรรเลงระนาดเอก ๒ ราง ในการบรรเลงต้องให้เสียงระนาดเอก ๒ รางออกมาเรียบเหมือนกับบรรเลงด้วยระนาดเอกเพียงรางเดียว ผลงานในลักษณะนี้เทียบได้กับคอนแชร์โตซ้อนของตะวันตก เพราะใช้เครื่องดนตรี ๒ ชิ้นในการเดี่ยว แต่เป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันและใช้ผู้เดี่ยวเพียงคนเดียว เป็นแนวคิดที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ทั้งในวงการดนตรีไทยและในวงการดนตรีคลาสสิกของตะวันตก ในช่วงต้นบทเพลงเริ่มด้วยการเดี่ยวระนาดเอก ๒ รางด้วยเทคนิคขั้นสูง บางช่วงเดี่ยวบนระนาดเอกรางที่ ๑ บางช่วงเดี่ยวบนระนาดเอกรางที่ ๒ และบางช่วงก็เดี่ยวระนาดเอกพร้อมกัน ๒ ราง โดยมีขอวาเล่นบนระนาดเอกรางที่ ๑ ไปพร้อม ๆ กับมือซ้ายซึ่งเล่นบนระนาดเอกรางที่ ๒ ต่อมาในช่วงกลางเพลงจึงมีวงปี่พาทย์เสภาเข้ามาบรรเลงล้อมรับและสนับสนุนในทำนองเดียวกับคอนแชร์โตเดี่ยวของดนตรีคลาสสิกไปจนจบเพลง ทางเพลงเดี่ยว

บทนี้มีความกระชับในเนื้อหาดนตรีที่นำเสนอ เป็นการรวบรวมลูกเล่นทางเดี่ยวระนาดเอกขั้นสูงในรูปแบบต่าง ๆ ให้มารวมอยู่ในเพลงเดียวกันอย่างต่อเนื่องและกลมกลืน นับเป็นประวัติศาสตร์ของวงการดนตรีไทยที่มีการประชันทางที่มีคุณค่าดนตรีในระดับมาตรฐานสากล

นอกจากผลงานเพลงเดี่ยวอาหนูซึ่งสามารถเทียบได้กับคอนแชร์โตเดี่ยวของทางตะวันตกแล้ว หลวงประดิษฐไพเราะยังสร้างทางดนตรีไทยในรูปแบบที่สามารถเทียบได้กับคอนแชร์โตวงดุริยางค์ ซึ่งในดนตรีไทยเรียกว่าการเดี่ยวรอบวง ในดนตรีไทยเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงจะเดี่ยวทีละคน ส่วนแนวอื่นจะไม่บรรเลงประกอบซึ่งต่างจากคอนแชร์โตวงดุริยางค์ของตะวันตก จึงอาจเรียกช่วงของการเดี่ยวรอบวงในดนตรีไทยว่าเป็นคาเดนซาของคอนแชร์โตวงดุริยางค์ ในการบรรเลงเพลงหมู่ของวงปี่พาทย์นั้น เครื่องดนตรีที่บรรเลงอาจมีทางเฉพาะของตนเอง แต่ต้องบรรเลงประคับประคองกัน เช่นระนาดทุ้มสนับสนุนระนาดเอก ระนาดเอกสนับสนุนปี่ ข้องวงเล็กสนับสนุนข้องวงใหญ่ ไม่ใช่บรรเลงเป็นเอกเทศหรือต่างคนต่างบรรเลงตามทางของตนโดยไม่ฟังพาทย์ด้วยกัน ในช่วงเดี่ยวรอบวงก็เช่นเดียวกัน แม้ว่าจะผลัดกันบรรเลงทีละเครื่อง แต่โดยนัยที่สำคัญในการบรรเลงแล้ว เครื่องดนตรีในวงจะต้องสนับสนุนกันและกันเพื่อให้เกิด

ความสอดคล้องเป็นหนึ่งเดียว

เพลงสำคัญที่หลวงประดิษฐไพเราะ ได้คิดทางเดี่ยวรอบวงขึ้นในช่วงท้ายเพลงก่อนที่จะออกลูกหมัดคือเพลงแสนคำนึง (เถา) สำหรับวงปี่พาทย์ มีทั้งทางหมู่และทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น สำหรับทางเดี่ยวเป็นการเดี่ยวรอบวงของเพลงในอัตราชั้นเดียว เป็นทางเพลงแสนคำนึงที่ไม่มีผู้ใดเคยคิดทำขึ้นมาก่อน เป็นทางเดี่ยวรอบวงที่กระชับและได้อรรถาธิบายถ้วน นับเป็นทางเพลงที่แสดงความเป็นอัจฉริยะของหลวงประดิษฐไพเราะ โดยแท้ เนื่องจากทางเดี่ยวรอบวงเพลงแสนคำนึง (เถา) ที่หลวงประดิษฐไพเราะคิดทางขึ้นนั้นเป็นที่นิยมมาก จึงพบว่า ในการบรรเลงเพลงเถาเพลงอื่นไม่ว่าจะเป็นเพลงเก่าที่มีอยู่แล้วหรือเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ก็ตาม ได้มีการนำช่วงเดี่ยวรอบวงจากเพลงแสนคำนึง (เถา) ของหลวงประดิษฐไพเราะมาบรรเลงผนวกในช่วงท้ายเพลงก่อนออกลูกหมัด*

ตัวอย่างคอนแชร์โตวงดุริยางค์ในรูปแบบของดนตรีตะวันตกในประเทศไทยเป็นบทเพลงร่วมสมัยชื่อเจ้าพระยา คอนแชร์โต แต่งโดย บรูซ แกสตัน ในปี พ.ศ. ๒๕๒๕ ได้รับการสนับสนุนจากธนาคารกรุงเทพ จำกัด ในโอกาสเฉลิมฉลองกรุงเทพมหานคร ๒๐๐ ปี เพลงนี้เคยออกแสดงเพียงครั้งเดียวในประเทศไทย ใช้วงดุริยางค์ขนาดกลาง ๑ วง (แทนแม่น้ำเจ้าพระยา) และ

* จากการสัมภาษณ์ ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ เมื่อวันที่ ๒ กรกฎาคม ๒๕๕๘



วงดุริยางค์ขนาดเล็กอีก ๔ วง (แทนแม่ห้าปิง แม่ห้าวัง แม่ห้ายม และแม่ห้า น่าน) ใช้ผู้อำนวยเพลง ๕ คน แต่ละคนต้องใส่หูฟังเพื่อให้จังหวะพร้อมกัน ทุกวงเล่นสลับกันบ้าง เล่นโต้ตอบกันบ้าง และเล่นพร้อมกันบ้าง การประชันพบในหลายมิติ ทั้งการประชันระหว่างวง การประชันระหว่างนักดนตรีและกลุ่มนักดนตรี ทั้งในวงเดียวกันและต่างวงกัน นักดนตรีแต่ละคนมีแนวเดี่ยวในลักษณะเดียวกับคอนแชร์โตวงดุริยางค์ ใช้เสียงประสานก้าวหน้าผนวกกับทำนองและลีลาเพลงพื้นบ้านของไทย นับเป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่แต่มีปัญหาเรื่องการจัดการ รวมถึงการหาสถานที่และงบประมาณสนับสนุน จึงไม่ได้รับความนิยม

ตัวอย่างคอนแชร์โตเดี่ยวในประเทศไทยมีบทหนึ่งที่เหมาะสมสำหรับเครื่องดนตรีไทยกับวงดุริยางค์สากลเป็นคอนแชร์โตเดี่ยวที่ใช้ระนาดเอกเดี่ยวประชันกับวงดุริยางค์สากลขนาดใหญ่ชื่อ คอนแชร์โตมหาราชา แต่งโดย รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เพื่อร่วมเฉลิมฉลองพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๖ รอบของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในปี พ.ศ. ๒๕๔๒ เคยออกแสดงที่กรุงเทพฯ หลายครั้ง โดยวงดุริยางค์ซิมโฟนี กรุงเทพ และวงซิมโฟนีออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเคยออกแสดงที่กรุงโตเกียวโดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ผลงานการ

ประพันธ์เพลงชิ้นนี้ได้รับการสนับสนุนจากกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การบรรเลงบทเพลงคอนแชร์โตมหาราชาที่กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น เมื่อวันที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๔๒ เป็นการแสดงครั้งแรกของผลงานชิ้นนี้ในคอนเสิร์ตปฐมทัศน์มหกรรมศิลปะแห่งเอเชีย ซึ่งมกุฎราชกุมาร เจ้าชายนารุฮิโตะ แห่งญี่ปุ่น และเจ้าหญิงไดเส็ตสึมาทอตพระเนตรการแสดง โดยมีอาจารย์ถาวร ศรีผ่อง เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอกร่วมกับวง Japan Shinsei Symphony Orchestra

การแสดงคอนเสิร์ตบทเพลงคอนแชร์โตมหาราชาที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ ๑๘ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๔๒ เป็นการแสดงครั้งที่ ๒ โดยวงซิมโฟนีออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แต่เป็นการแสดงครั้งแรกในประเทศไทย อำนวยเพลงโดยพันเอก ชูชาติ พิทักษากร การแสดงครั้งนั้นเป็นการจุดประกายในเบื้องต้นให้กับผู้กำกับภาพยนตร์ ชื่อ อธิติสุนทร วิชัยลักษณ์ ซึ่งในเวลาต่อมาได้ไปพบและขอคำแนะนำจากรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หลังจากนั้นภาพยนตร์เรื่อง โหมโรง ก็ออกฉายรอบปฐมฤกษ์ และรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้รับเชิญให้ไปเป็นเกียรติในงานนี้ด้วย

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ประพันธ์บทเพลงคอนแชร์โตมหาราชา โดยใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านของไทยจากทั้ง ๔ ภาคเป็นพื้นฐาน และได้สร้างทำนองใหม่ให้ผสมกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ใช้เทคนิคการแปร ยักย้ายแนวทำนอง และจัดระบบเพื่อให้เข้ากับกระแสนดนตรีในรูปแบบใหม่ ปรับระดับเสียงของระนาดเอกให้เท่ากับระดับเสียงของคีย์ขาวของเปียโน บทเพลงคอนแชร์โตมหาราชาประกอบด้วยลีลาการบรรเลง ๒ ท่อนติดต่อกัน ท่อนแรกเริ่มด้วยบทนำแล้วตามด้วยแนวทำนองเพลงเทวาประสิทธิ์ ส่วนในท่อนที่ ๒ เริ่มต้นด้วยช่วงเดี่ยวของระนาดเอก บรรยากาของกระบวนนี้เต็มไปด้วยความสนุกสนานตามแบบของดนตรีภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคเหนือ ผู้แต่งใช้ศักยภาพของการเดี่ยวระนาดเอกอย่างเต็มที่เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ที่จะผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก*

สรุป

รูปแบบของดนตรีประชัน ไม่ว่าจะในรูปแบบด้านโครงสร้างหรือรูปแบบการจัดวงให้มีการประชันระหว่างนักดนตรีในวงตามแบบฉบับของดนตรีตะวันตก รวมไปถึงรูปแบบการประชันระหว่าง ๒ ฝ่าย เพื่อให้ได้ผู้ชนะตามแบบแผนของดนตรีไทยนั้น แม้ว่าในปัจจุบันจะเสื่อมความนิยมลงไป แต่

* จากการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เมื่อวันที่ ๑ สิงหาคม ๒๕๔๘



ด้วยความสามารถด้านการประพันธ์เพลงที่ซับซ้อนของนักแต่งเพลง และความสามารถในการบรรเลงดนตรีชั้นสูงของนักดนตรี ทำให้บรรยากาศของการประชันกันในแง่เนื้อหาดนตรีที่อยู่ในบทเพลงกลายเป็นหัวใจของดนตรีมาตรฐานคลาสสิก การบรรเลงเชิงประชันในบทเพลงต่าง ๆ ทุกวันนี้จึงยังคงมีอยู่เพียงแต่ปรากฏในรูปแบบที่เปลี่ยนไปเป็นการประชันเชิงเนื้อหาดนตรีที่มีความเป็นนามธรรมและซับซ้อนซ่อนเงื่อนมากขึ้นกว่าเดิม

บรรณานุกรม

Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. London:

Oxford University Press, 1999.
Randall, Don Michael. *Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.
Roeder, Michael Thomas. *A History of the Concerto*. Oregon: Amadeus Press, 1994.
Sadie, Stanley, ed. *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music*. New York: W.W. Norton, 1994.

วิดิทัศน์อ้างอิง

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. เพลงคอนแชร์โตมหาราช. เดี่ยวระนาดเอกโดย ถาวร ศรีห้อง ร่วมกับวงซิมโฟนีออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อำนาจเพลงโดย พันเอกชูชาติ พิทักษ์การ, หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๒.
ประดิษฐไพเราะ, หลวง. เพลงอาหนู. เดี่ยวระนาดเอก ๒ รางโดย ณัฐพงศ์ โสวัตร ร่วมกับวงจุฬาวาทิตถิตติมศักดิ์, หอประชุม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.
อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์, อำนวยการสร้าง. ภาพยนตร์เรื่อง โหมโรง, ๒๕๔๑.
Bach, Johann Sebastian. *Concerto for Four Pianos and Orchestra in A minor BWV 1065*. Pianists: Martha Argerich, Evgeny Kissin, James Levine, Mikhail Pletnev; Birthday Festival Orchestra, The Verbier Festival and Academy.
Beethoven, Ludwig van. *Piano Concerto No.1 in C major, Op.15*. Pianist: Murray Perahia; Conductor: Sir Georg Solti; The London Symphony Orchestra.
Falla, Manuel de. *Nights in the Gardens of Spain*. Pianist: Daniel Barenboim; Conductor: Placido Domingo; Chicago Symphony Orchestra.
Mercadante, Saverio. *Flute Concerto in E minor*. Flutist: Andrea Griminelli; Conductor: Leone Magiera; New York Philharmonic.

Abstract

Concerto

Natchar Socratyanuruk

Associate Fellow of the Academy of Art, The Royal Institute, Thailand

The term Concerto conveys an image of a virtuoso instrumental soloist displaying dazzling skills, either along with the accompaniment of an orchestra or against an orchestra. Composers have created rich variety of works since the seventeenth century. The concerto, however, meant something different to each composer during the past three hundreds of years. The contrast of sounds and characters between the two sides seems to be the most significant feature during the high peak of concertos in the seventeenth through the nineteenth centuries. After such period, however, the form of the concerto tended to leave, solely, the soloistic idea of the composition. The sense of the concerto has also been apparent in the music of the East, comparable to that of the Western concerto. In the history of Thai music, it has been obvious that the idea of solo concerto as well as that of orchestral concerto existed during the past century, for the initiations of Luang Pradit Pairon himself and his disciples, and for the adaptations of composers such as Bruce Gaston and Narongrit Dhamabutra, despite the fact that there has been no links between the two sides of the world in the case of Luang Pradit Pairon's. The main idea of concertos, after all, purely emerges from the need of musicians who were well equipped with higher artistic caliber.

Key words : Concerto, Thai Music

