อัล-สลาม

นายอมานัต จันทรวิโรจน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการประพันธ์เพลง ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2552

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

AL-SALAAM

Mr. Amanut Jantarawirote

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Fine and Applied Arts Program in Music Composition

Department of Music

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2009

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	อัล-สลาม
โดย	นายอมานัต จันทรวิโรจน์
สาขาวิชา	การประพันธ์เพลง
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

..... กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อมานัต จันทรวิโรจน์ : อัล-สลาม. (AL-SALAAM)
อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 184 หน้า.

อัล-สลาม เป็นบทเพลงขับร้องประสานเสียงซึ่งประกอบด้วย 7 ท่อนเพลง ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดนตรีเครื่องลมไม้ เปียโน กลุ่มเครื่องตี และวงขับร้องประสานเสียง ผู้ประพันธ์นำคำร้องมาจากพระคัมภีร์อัลกุรอานมาใช้ใน 6 ท่อนเพลงและใช้บทกวีของเนาวรัตน์ พงศ์ไพบูลย์ 1 ท่อน ซึ่งบทเพลงโดยรวมมีเนื้อหาเกี่ยวคำสอนในศาสนาอิสลามที่ถูกบิดเบือน ผลเสียจากการบิดเบือน และการคลี่คลายคำสอนที่บิดเบือนสู่ความจริง โดยนำเสนอผ่านท่อนเพลงทั้ง 7 ท่อน

ในท่อน 1 เป็นส่วนนำของบทเพลง ท่อน 2 นำเสนอคำสอนที่บิดเบือน ท่อน 3 นำเสนอความโศกเศร้าและความสูญเสีย ท่อน 4 นำเสนอความจริงของคำสอนที่ถูกบิดเบือน ท่อน 5 นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับความยุติธรรมตามหลักศาสนา ท่อน 6 นำเสนอเกี่ยวกับมิตรภาพ และในท่อน 7 เป็นการสรรเสริญความดีและพระผู้เป็นเจ้า

แนวคิดหลักของบทเพลงประกอบด้วยทำนองหลัก 2 ทำนองเพื่อสื่อถึงความบิดเบือนและความจริง โดยทำนองทั้งสองได้รับการพัฒนาและกระจายไปในแต่ละท่อนเพลงในลักษณะทำนองสัญลักษณ์ โดยรวมบทประพันธ์มีลักษณะทางดนตรีแบบมีศูนย์รวมเสียง และมีการสร้างเสียงประสานจากความสัมพันธ์ของทำนองในแนวนอน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา การประพันธ์เพลง ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์.....
ปีการศึกษา 2552

4986864035: MAJOR MUSIC COMPOSITION

KEYWORDS: MUSIC/COMPOSITION/ CHORAL MUSIC / AL-SALAAM / ANALYSIS

AMANUT JANTARAWIROTE: AL-SALAAM. THESIS ADVISOR: ASSOC. PROF. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D., 184 pp.

Al-salaam is a piece of choral music in seven movements, composed for woodwind ensemble, piano, percussion, and chorus. The text, of which six movements are quoted from the Quran, and one from a poem by Naowarat Phongphaibun, tells a story of the distortion of Islamic teaching, the atrocity resulted from the distortion, and the truth.

The first movement presented as an introduction is followed by the second movement preaching distorted message from the Quran; the third movement describes desolation and devastation; the fourth movement reveals the real meaning of the teaching falsified in the second movement; the continual fifth movement presents Islamic teaching of justice; the sixth movement describing friendship proceeds without stopping into the last movement, praising the virtue and God.

The main idea of the composition consists of two musical themes representing the distortion of the teaching and the truth respectively. These themes intersperse in all movements in their various developed forms. The composition is predominantly tonal with the harmony derived from linear relationships of themes.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department : MUSIC Student's Signature

Field of Study : MUSIC COMPOSITION Advisor's Signature

Academic Year : 2009

กิตติกรรมประกาศ

ในการประพันธ์บทประพันธ์ อัล-สลาม นี้ ผู้ประพันธ์ได้รับความอนุเคราะห์จากท่านอาจารย์หลายท่าน ที่ได้สละเวลาอันมีค่าให้คำแนะนำต่างๆ ผู้ประพันธ์จึงขอถือโอกาสขอบพระคุณท่านอาจารย์มา ณ ที่นี้

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งกรุณาสละเวลา ให้ความรู้และคำแนะนำตลอดการทำวิทยานิพนธ์

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ซึ่งกรุณาสละเวลาให้ความรู้และคำแนะนำตลอดการศึกษา

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ซึ่งกรุณาสละเวลาให้ความรู้และคำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์ และเป็นกรรมการในการสอบครั้งนี้

อาจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ซึ่งกรุณาสละเวลา ให้ความรู้และคำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์ และเป็นกรรมการในการสอบครั้งนี้

อาจารย์ ดร.ภาวศุทธิ์ พิริยะพงษ์รัตน์ ซึ่งกรุณาสละเวลาให้ความรู้และคำแนะนำเกี่ยวกับวงขับร้องประสานเสียง

นางนิตยา อ่อนทอง ซึ่งกรุณาสละเวลาให้คำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้

คุณพ่อ คุณแม่และครอบครัวที่คอยให้กำลังใจและให้โอกาสในการศึกษาอันมีค่า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย…… ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ…….. จ

กิตติกรรมประกาศ…….. ฉ

สารบัญ…….... ช

บทที่ 1 บทนำ…… 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ…….…… 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง……..…… 2

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง……..……... 2

1.4 วิธีการประพันธ์เพลง……... 3

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ……..…….. 4

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น……..……. 4

บทที่ 2 อรรถาธิบาย……... 5

2.1 แนวคิดและทฤษฎี……..……... 5

2.2 ความคิดรวบยอดของการประพันธ์……..……. 6

2.3 ลักษณะของการประพันธ์……..…… 6

2.4 วัตถุดิบทางดนตรีที่ใช้ในการประพันธ์เพลง……..…… 8

2.4.1 การจัดระดับเสียง……..……..……. 8

2.4.1.1 ทำนองหลัก……..……..……. 8

2.4.1.2 การจัดระบบเสียงและเสียงประสาน……..….. 20

2.4.2 สังคีตลักษณ์……..……..…… 26

2.4.2.1 โครงสร้างบทเพลงโดยรวม……..……..……. 26

2.4.2.2 โครงสร้างบทเพลงในแต่ละท่อน……..……..…… 28

2.4.3 การเรียบเรียงสำหรับวง……..……..…… 43

2.4.3.1 การเลือกเครื่องดนตรี……..…… 43

2.4.3.2 ลักษณะการจัดแนวเสียงของวงขับร้องประสานเสียง…….. 44

2.4.3.3 ลักษณะการจัดแนวเสียงของวงดนตรีและความสัมพันธ์ของวงดนตรีและวงขับร้องประสานเสียง..... 55
2.5 สรุปบทประพันธ์เพลง..... 69
รายการเครื่องดนตรี..... 70
อัล-สลาม (Al-salaam)..... 71
I In the Name of God..... 71
II If They Turn Back 81
III In Graveyard of Bitter Memories..... 106
IV They Desire That You Should Disbelieve..... 123
V We Prescribe to the Children of Israel..... 146
VI It May Be That God Will Grant Love..... 160
VII Nor Can Goodness and Evil Be Equal..... 173
รายการอ้างอิง..... 183
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 184

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ในศาสนาอิสลาม เมื่อชาวมุสลิมได้พบปะกันมักทักทายกันด้วยการกล่าวสลาม (อัสลามุอะลัยกุม แปลว่าขอความสันติจงมีแด่ท่าน) ทั้งในยามพบเจอและในยามจากลา ซึ่งคำว่า “สลาม” นี้เป็นคำที่มีรากศัพท์ในภาษาอาหรับ เป็นคำคำเดียวกับคำว่ า อิสลาม โดยความหมายของรากศัพท์เดิมของคำทั้งสองหมายถึง สันติ ซึ่งจะเห็นได้ว่าทั้งชื่อของศาสนาก็หมายถึงสันติและการกล่าวทักทายก็เป็นการขอให้ประสบกับสันติ

ศาสนาอิสลามมีจุดมุ่งหมายเช่นเดียวกับศาสนาอื่น ๆ คือการส อนให้คนเป็นคนดี คิดดี ประพฤติตนเป็นคนดีและบ่าวที่ดีของพระเจ้าตามหลักศาสนา ศาสนาอิสลาม ให้ความสำคัญอย่างมากกับความสันติ และความยุติธรรม มีคำสอนจำนวนมากทั้งจากคัมภีร์อัลกุรอาน คำสอนรวมถึงแนวทางการปฏิบัติ ของศาสดามุฮัมมัด คำสอนของเหล่าสานุศิษย์ของท่านศาสดา ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความสันติ ความยุติธรรม และความเมตตา ต่อมนุษย์ไม่ว่าจะนับถือศาสนาใด เช่น เมื่อครั้งที่ท่านศาสดา มุฮัมมัดได้ขึ้นเป็นผู้ปกครองเมืองมะดีนะฮ์ ท่านศาสดาไม่เคย ใช้อำนาจหรืออิ ทธิพลในการเอาเปรียบหรือข่มขู่พลเมืองซึ่งนับถือศาสนาอื่น ท่านศาสดาได้ปฏิบัติต่อชาวเมืองของท่านด้วยความเท่าเทียมและยุ ติธรรมตามหลักศาสนา ผู้นับถือศาสนาอื่นได้รับสิทธิต่างๆ เท่าเทียมกับ มุสลิมหากสิทธินั้นไม่ได้ขัดต่อกฎ หมายอิสลาม และหากมีการกระทำผิดตามกฎหมายอิสลาม ท่านศาสดาก็ตัดสินด้วยความยุติธรรม ไม่ว่าผู้กระทำผิดจะนับถือศาสนาใดก็จะได้รับโทษตามที่กฎหมายอิสลามกำหนดไว้เช่นเดียวกันทั้งหมด นอกจากนี้ท่านศาสดายังได้บริจาคทาน และจัดแบ่งเงินและข้าวของจากการบริจาค (ซะกาต) ให้แก่ผู้ยากจนในศาสนาอื่นเป็นประจำ และยังสอนให้ครอบครัวและผู้ศรัทธาปฏิบัติเช่นเดียวกัน

ในการประพันธ์ บทเพลง “อัล-สลาม” นี้ นอกจากจะเป็น การ สร้างผลงานการประพันธ์เพลงใหม่แล้ว ผู้เขียนยังต้องการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับสันติในศาสนาอิสลามลงไป เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงคำสอนของศาสนาอิสลามซึ่งสอนให้มุสลิมเป็นผู้นอบน้อม ยุติธรรม รักสันติ และไม่เบียดเบียนใคร อันเป็นลักษณะที่แท้จริงของมุสลิมทั่วไป โดยนำเสนอเป็นบทเพลงขับร้องประสานเสียงสำหรับวงดนตรีเครื่องลมไม้ เปียโน กลุ่มเครื่องตี และวงขับร้องประสานเสียง

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์หลักในการประพันธ์ ดังนี้

1. สร้างผลงานดนตรีตะวันตกในรูปแบบของ บทเพลงขับร้องประสานเสียง ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับแนวคิดในศาสนาอิสลามเกี่ยวกับความสันติและความยุติธรรม โดยนำคำร้องส่วนใหญ่มาจากคัมภีร์อัลกุรอาน

2. เพื่อสร้างบทเพลงสรรเสริญพระเจ้า และแนวคิดที่ดีงามของศาสนาอิสลาม

3. เพื่อประชาสัมพันธ์ปรัชญาศาสนาอิสลามเกี่ยวกับความสันติ และความยุติธรรม โดยใช้ดนตรีเป็นสื่อ

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขอบเขตของบทประพันธ์เพลง ดังนี้

1. เป็นบทประพันธ์ในลักษณะบทเพลงขับร้องประสานเสียง ประกอบด้วย 7 ท่อนเพลง มีความยาวประมาณ 23 นาที

2. เป็นบทประพันธ์สำหรับวงดนตรีเครื่องลมไม้ (Woodwind ensemble) เปียโน กลุ่มเครื่องตี และวงขับร้องประสานเสียง

3. คำร้องส่วนใหญ่นำมาจาก คัมภีร์อัลกุรอาน แต่เนื่องจากตามหลักศาสนาไม่อนุญาตให้ใช้คำสอนเดิมในภาษาอาหรับเก่า ประพันธ์เป็นเพลง ได้ จึงนำคำสอนมาจาก คัมภีร์อัลกุรอานซึ่งได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษโดย มูฮัมมัด ฮาบิบ ชาคีร์ (Muhammad Habib Shakir, 1866-1939) นักแปลและอรรถาธิบายอัลกุรอานชาวอียิปต์

1.4 วิธีการประพันธ์เพลง

ในการประพันธ์บทประพันธ์ เพลงบทนี้ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขั้ นตอนการประพันธ์ออกเป็นลำดับ โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. กำหนดขอบเขตของการประพันธ์เพลง ได้แก่ แนวคิด เนื้อหาข องบทประพันธ์และคำร้อง

2. เลือกเสียงเครื่องดนตรีและจำนวนที่ใช้ โดยคำนึงถึงความเป็นไปได้ในการจัดแสดง ความสมดุลระหว่างวงดนตรีและวงขับร้องประสานเสียง

3. สร้างทำนองหลัก 2 ทำนอง ซึ่งใช้เป็นสัญลักษณ์แทนความจริงและการบิดเบือน

4. กำหนดสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ ทั้ งในภาพรวม ในแต่ละท่อนเพลง และความสัมพันธ์ของแต่ละท่อนเพลงต่อเรื่องราวทั้งหมด รวมทั้งจัดวางคำร้องลงในแต่ละท่อนเพลงและการใช้ทำนองหลักทั้ง 2 ทำนอง

5. ประพันธ์เพลงในส่วนของวงขับร้องประสานเสียง โดยปรับทำนองให้สอดคล้องกับลักษณะเสียงหนักเบาในภาษาอังกฤษ กำหนดเสีย งประสานโดยคำนึงถึงการเดินทำนองในแนวนอนของแต่ละแนวเสียง จากนั้นปรับแต่งทำนองและเสียงประสานในส่วนแนวร้องให้สัมพันธ์กับคำร้องและความหมาย จากนั้นจัดวางทำนองหลักลงในส่วนของวง

6. เรียบเรียงเสียงประสานในส่วนวง โดยส่วนใหญ่วงดนตรีจะทำหน้าที่ในการบรรเลงประกอบวงขับร้องประสานเสียงในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งสัมพันธ์กับเรื่องราวโดยรวมของเพลงและคำร้องในแต่ละท่อนเพลง สำหรับในส่วนบรรเลงทำนองของวงจะนำทำนองและเสียงประสานจากส่วนของวงขับร้องประสานเสียงมาปรับใช้

7. ตีกรอบบทประพันธ์ในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย และแนวดนตรีที่ผู้ประพันธ์ต้องการต ามแนวทางในการสร้างงานของผู้ประพันธ์ จากนั้ นนำเสนออาจารย์ที่ปรึกษาและปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำ

8. จัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มวิทยานิพนธ์

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้ประพันธ์ได้พิจารณาแล้วเห็นว่าบทประพันธ์เพลงบทนี้ก่อให้เกิดประโยชน์ดังต่อไปนี้

1. เพื่อเผยแพร่แนวคิดเกี่ยวกับความสันติและความยุติธรรมในศาสนาอิสลาม

2. เพื่อก่อให้เกิดบทประพันธ์สำหรับวงขับร้องประสานเสียงใหม่ ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม

3. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลง และวิธีการประพันธ์วรรณกรรมเพลงขับร้องประสานเสียงร่วมสมัยในทางวิชาการ

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ทางดนตรีที่ใช้ในการอรรถาธิบายผลงานประพันธ์ในภาษาไทย จะใช้ศัพท์บัญญัติที่มาจาก “พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์” ของ ศ.ดร.ณัชชา โสคติยานุรักษณ์ (2547) แทนคำศัพท์ทางดนตรีที่ใช้ในการอรรถาธิบายผลงานประพันธ์ในภาษาไทย บางคำที่ไม่ปรากฏความหมายในพจ นานุกรม โดยเฉพาะศัพท์เทคนิค หรือคำศัพท์ทั่วไปที่ไม่ใช่คำศัพท์เฉพาะทางดนตรี ผู้เขียนจะอธิบายความ และยกตัวอย่างประกอบ โดยในกรณีนี้จะมีการอธิบายความโดยผู้ประพันธ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

อรรถาธิบาย

2.1 แนวคิดและทฤษฎี

ศาสนาอิสลามมีจุดมุ่งหมายเช่นเดียวกับศาสนาอื่น ๆ คือการสอนให้คนเป็นคนดี คิดดี ประพฤติดี อยู่ในศีลในธรรม แต่ด้วยศาสนาอิสลามนั้นกำเนิดมาในดินแดนตะวันออกกลาง ซึ่งในเวลานั้นมีแต่ความป่าเถื่อน ความเขลา และความรุนแรง การ สู้รบเป็นสิ่งที่จำเป็นต้องทำเพื่อปกป้องตนเองจากการถูกทำร้าย ถูกฆ่าหรือถูกเอาเปรียบ ดังนั้นในคัมภีร์ซึ่งเป็นทางนำและคำสอนในทุกด้าน ทั้งด้านศาสนา การเมือง และสังคม จึงมีบทบัญญัติที่เกี่ยวกับการต่อสู้และการเข่นฆ่าไว้เพื่อเป็นแนวทางเมื่อเกิดปัญหาขึ้น ซึ่งมักเป็นไปในทางตอบโต้และป้องกัน ไม่ใช่เพื่อการรุกราน แต่อีกแง่มุมหนึ่งศาสนาอิสลามได้ให้ความสำคัญอย่างมาก กับความสันติ และความยุติธรรม เมื่อมุสลิมได้มาพบปะกัน พวกเขาจะกล่าวทักทายแก่กันว่า “อัสลามุอะลัยกุม” หมายถึง ขอความสันติจงมีแด่ท่าน คำว่าอิสลามเองก็มาจากรากศัพท์ในภาษา อาหรับว่าสลาม ซึ่งหมายถึงสันติเช่นกัน นอกจากนี้ยังมีคำสอนอีกมากมายทั้งจากคัมภีร์อัลกุรอาน คำสอนของศาสดามุฮัมมัด คำสอนของเหล่าสานุศิษย์ของท่านศาสดา ที่เกี่ยวกับความสันติ ความยุติธรรม และความเมตตา ท่านศาสดามุฮัมมัดได้เป็นแบบอย่างที่ดีงามในเรื่องเหล่านี้เสมอ ครั้งหนึ่งท่านศาสดาไปประกาศศาสนาอิสลามที่เมืองฏออีฟ ท่านถูกขว้างปาด้วยก้อนหินจนโชกเลือด บาดเจ็บสาหัส ถูกกลั่นแกล้งให้สุนัขไล่กัด แต่ท่านกลับวิงวอนขอต่อพระผู้เป็นเจ้าว่า “โอ้อัลลอฮฺ ขอได้โปรดอภัยให้กับพวกนั้นด้วย เถิดเพราะพวกเขาไม่รู้ ” นอกจากนี้เหล่าสานุศิษย์ของท่านได้รายงานว่า ท่านศาสดาปฏิบัติต่อผู้คนต่างศาสนิกอย่างยุติธรรมเมื่อครั้งท่านเป็นผู้ปกครองเมือง มะดีนะฮฺ และท่านยังให้ทานแก่ผู้ยากจนต่างศาสนิกเป็นประจำ

เนื่องจากผู้ประพันธ์เป็นผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม ที่ได้เรียนรู้หลักธรรมคำสอนของศาสนา และต้องการนำเสนอแนวคิดและความเชื่อของศาสนาอิสลาม ในด้านความสันติและความยุติธรรม จึงนำคำสอนจาก คัมภีร์อัลกุรอาน ซึ่งเป็นคัมภีร์ของศาสนาอิสลาม มาเรียบเรียงและประพันธ์ขึ้นเป็นบท เพลงขับร้องประสานเสียง สำหรับนักร้องเดี่ยว วงขับร้องประสานเสียงและวงดนตรี โดยให้ความสำคัญกับวงขับร้องประสานเสียงมากกว่านักร้องเดี่ยว ซึ่งวงขับร้องประสานเสียงจะทำหน้าที่ดำเนินเรื่องราวของบทเพลง

2.2 ความคิดรวบยอดของการประพันธ์

ผลงานโดยรวมเป็นการดำเนินเรื่องผ่านทางดนตรีและคำร้อง จากการบิดเบือนคำสอนที่นำไปสู่ความรุนแรง ไปสู่การคลี่คลายและความจริง และจบลงด้วยความปรองดองและการขอบคุณพระเจ้า แม้ในส่วนของคำร้องจะไม่ได้บอกเรื่องราวทั้งหมดโดยตรง แต่ ผู้ประพันธ์ได้พยายามเรียบเรียงเรื่องราวต่าง ๆ ผ่านลักษณะทางดนตรีและทำนองหลัก 2 ทำนอง ซึ่งเป็นตัวแทนของความดีงามและการบิดเบือน ซึ่งจะเกิดขึ้นในท่อนเพลงต่าง ๆ ในส่วนคำร้องนั้นนำคำร้องมาจากคำสอนใน คัมภีร์อัลกุรอานซึ่งเป็นคัมภีร์ของศาสนาอิสลาม โดยเลือกคำสอนส่วน หนึ่งที่ถูกใช้ในการตีความที่ผิด คำสอนส่วนที่เป็นความจริงเกี่ยวกับคำสอนที่ถูกบิดเบือน และคำสอนที่กล่าวถึงความยุติธรรมและความสันติ นอกจากนั้นได้นำบทกวีคำถามข้ามทวีป (Question Across the Field) ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งแปลโดยไมเคิล ไรท์ (Michael Wright) เพื่อนำมาอธิบายภาพความสูญเสียที่เกิดจากสงคราม

2.3 ลักษณะของการประพันธ์

1. บทประพันธ์ อัล- สลาม เป็นบทเพลง ขับร้องประสานเสียง ประกอบด้วยท่อนเพลง 7 ท่อนเพลง ความยาวประมาณ 23 นาที ประพันธ์ขึ้น สำหรับ วงดนตรี เครื่องลมไม้ เปียโน กลุ่มเครื่องตี และวงขับร้องประสานเสีย ง โดยบทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้รับแนวคิด ทั้งในด้านเนื้อหาการเรียบเรียงเนื้อเรื่อง การใช้วงขับร้องประสานเสียงในการดำเนินเรื่องราวและด้านการประพันธ์เพลง มาจากบทเพลงคันตาตาในยุคศตวรรษที่ 20 สองบทเพลง คือ บทเพลง *อเล็กซานเดอร์ เนฟสกี (Alexander Nevsky)* ของเซอร์เก โปรโกเฟียฟ (Sergei Prokofiev, 1891-1953) และบทเพลง *โดนา โนบิส พาเซ็ม (Dona nobis pacem)* ของราล์ฟ วอน วิลเลียมส์ (Ralph Vaughan Williams, 1872-1958) ซึ่งทั้งสองบทเพลงเป็นบทเพลง ขับร้องประสานเสียง ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับการต่อสู้และสงคราม โดยดำเนินเรื่องจากความ ขัดแย้งไปสู่ความสันติ ผ่านทางดนตรีและคำร้อง เนื้อหาในบทเพลง*อเล็กซานเดอร์ เนฟสกี*นั้น กล่าวถึงสงครามและการต่อสู้ระหว่างชาวรัสเซียและทหารชาวเยอรมันผู้รุกราน ซึ่งในที่สุดกองทัพ ชาวรัสเซียซึ่งนำโดยนักรบผู้กล้าอเล็กซานเดอร์ เนฟสกี ก็มีชัย ชนะ เหนือผู้รุกราน ในส่วนข องดนตรีนั้นบท เพลง *อเล็กซานเดอร์ เนฟสกี* ได้ใช้เสียงลักษณะต่าง ๆ แทนตัวละคร เช่น เสียงเครื่องลมทองเหลืองและคำร้องในภาษาละตินแทนทหารเยอรมันชาวคริสต์ในชุดเกราะ และมีการใช้เสียงประสานที่กระด้างในช่วง การรบ ส่วนกองทัพชาวรัสเซียถูกแทนด้วยเสียงที่กลมกลื นกว่าและทำนอง ที่มีลักษณะแบบดนตรีพื้นบ้าน ส่วนเพลง *โดนา โนบิส พาเซ็ม* ของราล์ฟ วอน วิลเลียมส์ นั้น ตัวบทเพลงมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องสันติภาพ อันเป็นผลมาจากสงครามที่ เพิ่งจบลงและความหวาดกลัวต่อสงครามใหม่ที่อาจจะเกิดขึ้นอีก มีลักษณะใน

เชิงการเรียกร้องสันติภาพ จากการใช้คำร้องและทำนองในวรรค “โดนา โนบิส พาเซ็ม” ซึ่งหมายถึง โปรดประทานความสันติแก่พวกเรา เป็นทำนองที่เกิดขึ้นตามท่อนต่าง ๆ ของเพลง นอกจากนั้นคำร้องและดนตรียังมีความสัมพันธ์กันเช่น ในท่อน 3 ซึ่งมีคำร้องช่วงหนึ่งว่า again and ever again ท่วงทำนองของ คำร้องนี้ได้ถูกซ้ำต่อไปในวงขับร้องประสานเสียงเพื่อสร้างภาพของการเกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่า หรือในท่อน 4 ซึ่งกล่าวถึงทหารพ่อลูก 2 คนที่ตายในสงคราม เมื่อถึงคำร้องว่า dropped together วงขับร้องประสานเสียงได้ร้องคำ ว่า dropped 2 ครั้งต่อกัน เพื่อแสดงภาพการตายของพ่อและลูก

2. บทเพลงนี้มีการใช้ทำนองหลัก 2 ทำนองในบทเพลง ทั้งในลักษณะของการใช้ทำนองทั้งหมด การใช้บางส่วนของทำนอง การนำโน้ตจากทำนองหลักที่ 2 มาสร้างเป็นทำนองใหม่ โดยทำนองหลักทั้งสองทำนอง ถูกใช้ในลักษณะเป็นทำนองสัญลักษณ์แทนความดีงามและแทนการบิดเบือน ซึ่งเป็นเนื้อหาหลักที่เกิดขึ้นในบท เพลง โดยทั้งสองทำนองจะเกิดขึ้นและพัฒนาสอดคล้องกับเนื้อหา ของแต่ละท่อนเพลง ทำนองหลักทั้ง 2 นี้จะมีหน้าที่ในการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของบทเพลงโดยรวม ทำให้เพลงมีลักษณะเป็นสังคีตลักษณ์ซ้ำความ (Cyclic Form)

3. บทเพลงนี้ได้รับแนวคิดการประพันธ์เพลงแบบ Madrigalism ซึ่งเป็นลักษณะการประพันธ์เพลงสำหรับวงขับร้องประสานเสียง ซึ่งได้รับความนิยมมาตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ซึ่งเทคนิค Madrigalism นี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เทคนิคการระบายสีเ นื้อร้อง (Word painting) เป็นเทคนิคการใช้ดนตรีในการสร้างภาพหรือความรู้สึกตา มคำร้องหรือเนื้อหาในบทเพลง เช่น การร้องโน้ตสูงเมื่อคำร้องกล่าวถึงสวรรค์ ท้องฟ้า หรือดวงดาว การร้องโน้ตต่ำ หรือเสียงกระด้าง เมื่อกล่าวถึงความตาย หรือนรก ซึ่งสามารถ นำวิธีการดังกล่าวนี้ไปเชื่อมโยงกับการ ประพันธ์เพลงสำหรับวงขับร้องประสานเสียง เช่น ในบทเพลง *As Vesta was from Latmos Hill descending* ของโทมัส วีลเคส (Thomas Weelkes, 1576-1623) นักประพันธ์เพลงชาวอังกฤษยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ในช่วงคำร้องว่า came running down the hill แนวทำนองจะมีลักษณะวิ่งลงไล่กันในแต่ละแนว หรือในช่วงคำร้องว่า First two by two, then three by three, together, leaving their goddess all alone. ได้มีการจัดแนวเสียงโดยเริ่มจาก 2 แนว 3 แนว ทุกแนว และจบที่นักร้อง 1 คนในคำว่า all alone ซึ่งเทคนิค Madrigalism หรือเทคนิคการระบายสีเสียงร้องนั้นยังสามารถนำไปปรับใช้ ในส่วนของดนตรีได้อีกด้วย เช่น ในบทเพ ลงเซนต์แมทธิว แพสชัน (St. Matthew Passion) ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) ส่วนขับร้อง

เจรจา (Recitative) ส่วนใหญ่จะบรรเลงประกอบด้วยฮาร์ปซิคอร์ด ยกเว้นแต่แนวร้องของพระเยซู ซึ่งบรรเลงประกอบด้วยกลุ่มเครื่องสาย เพื่อแสดงถึงแสงรัศมีรอบพระเศียรของพระเยซู

4. บทเพลงได้รับอิทธิพลการเรียบเรียงเสียงประสานจากดนตรีแบบมีศูนย์กลางเสียง (Tone center) และดนตรีแบบอิงกุญแจเสียง (Tonal Music) มีการใช้ลีลาการสอดประสานแนวทำนองทั้งแบบมีแบบแผนและแบบอิสระ ใช้การประสานเสียงจากคู่เสียง และกลุ่มโน้ต โดยเน้นความสัมพันธ์ของทำนองตามแนวนอนของแต่ละแนวเสียง ในบางส่วนมีการจัดเสียงกลมกลืนและเสียงกระด้างตามเนื้อหาหรือคำร้องของบทเพลง

2.4 วัตถุดิบทางดนตรีที่ใช้ในการประพันธ์เพลง

2.4.1 การจัดระดับเสียง

ในส่วนของการจัดระดับเสียง ผู้ประพันธ์ได้แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ทำนองหลัก ซึ่งเป็นวัตถุดิบหลักและเป็นทำนองที่ได้รับการพัฒนาและกระจายไปตามท่อนเพลงแต่ละท่อน ซึ่งในบทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดทำนองหลักไว้ 2 ทำนองเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนความดีงามและอีกทำนองหนึ่งแทนการบิดเบือนและสิ่งไม่ดี และส่วนการจัดระบบเสียงและเสียงประสาน ซึ่งเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง เช่น เนื้อผิวดนตรี (Texture) ในลักษณะต่างๆ การจัดระบบศูนย์รวมเสียง (Tonality) ระบบไร้กุญแจเสียง (Atonality) ลีลาดนตรีมินิมัล (Minimalism) และการประสานเสียง

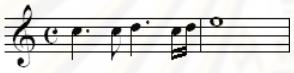
2.4.1.1 ทำนองหลัก

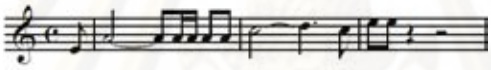
ในบทเพลงนี้กำหนดทำนองหลักของบทเพลงไว้ 2 ทำนอง โดยทั้งสองทำนองนี้จะนำไปใช้ในการพัฒนาบทเพลง เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการให้ท่อนเพลงแต่ละท่อนมีความเกี่ยวเนื่องกันในลักษณะสังคีตลักษณ์ซ้ำความ รวมทั้งการใช้ในลักษณะของสัญลักษณ์ เพื่อใช้เป็นตัวแทนในการเล่าเรื่องราวผ่านบทประพันธ์ ทำนองหลักทั้งสองนี้ได้รับการพัฒนาและนำไปใช้ในท่อนเพลงต่าง ๆ ตามความเหมาะสมของเนื้อหาและคำร้อง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

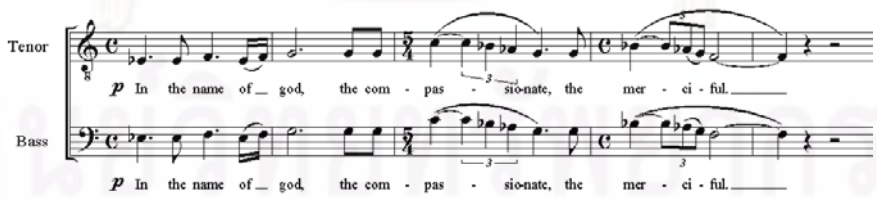
ทำนองหลักที่ 1

ทำนองหลักที่ 1 (ตัวอย่างที่ 2.1) เป็นทำนองซึ่งผู้ประพันธ์ใช้เพื่อสื่อถึงความดีงาม ความถูกต้อง และสิ่งดีงามต่าง ๆ โดยผู้ประพันธ์ดัด แปลงทำนองมาจากบท “อะซาน” (ตัวอย่างที่ 2.2) ซึ่งเป็นบทสวดที่ใช้ประกาศเวลา “นมาซ” ซึ่งเป็นศาสกิจที่สำคัญมากตามหลักศาสนาอิสลาม มุสลิมจะต้องทำนมาซทุกวัน วันละ 5 เวลา ทำนองของบทสวดนี้ไม่มีจังหวะและระดับเสียงที่แน่นอน ทำนองที่นำเสนอเป็นการเขียนขึ้นโดยประมาณโดยผู้ประพันธ์ได้เลือกเอาเฉพาะโน้ต ในส่วนท้ายมาใช้ในบทเพลงและดัดแปลงเป็นทำนองหลักที่ 1

ตัวอย่างที่ 2.1 *ทำนองหลักที่ 1*

ตัวอย่างที่ 2.2 *ทำนองบทอะซาน*

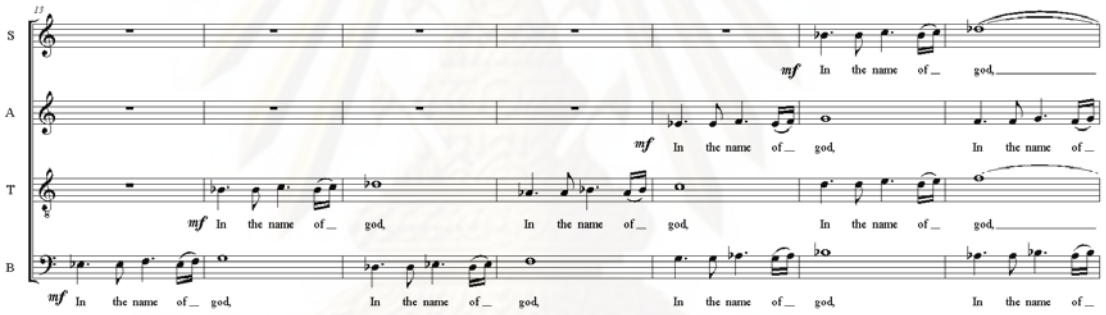


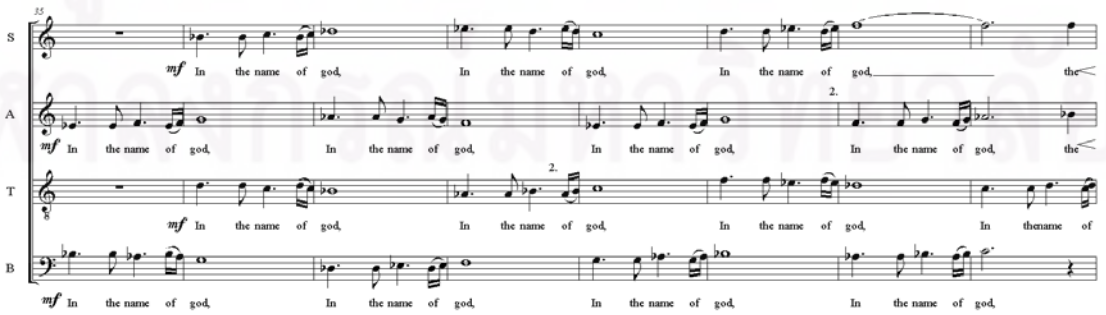
ทำนองหลักที่ 1 ปรากฏขึ้นครั้งแรกในห้องที่ 1 ของท่อนที่ 1 นำเสนอในแนวเสียงเทเนอร์และเบส (ตัวอย่างที่ 2.3) ซึ่งการนำเสนอนี้อิงจากแนวคิดในศาสนา อิสลามเรื่องการอะซานเช่นกัน โดยทำนองหลักที่ 1 นี้จะได้รับการพัฒนาและนำไปใช้ทั้งในส่วนของทำนอง และทำนองสอดประสาน ในท่อนที่ 1, 4, 5 และ 7

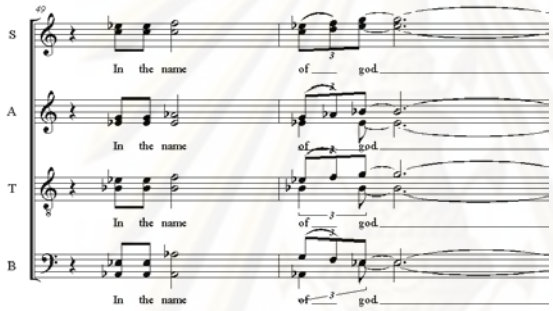
ตัวอย่างที่ 2.3 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-5 ทำนองหลักที่ 1*

การพัฒนาทำนองหลักที่ 1 และการนำไปใช้

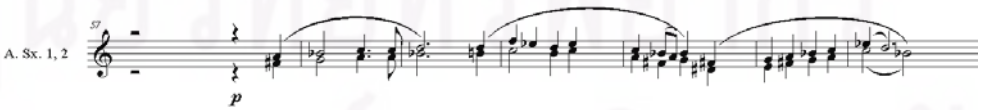
ตัวอย่างการพัฒนาและนำไปใช้ในส่วนทำนอง

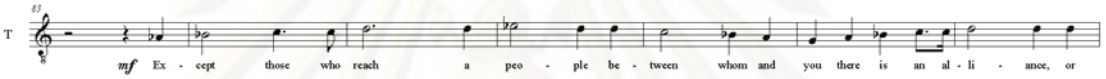
ตัวอย่างจากท่อนที่ 1 ห้องที่ 13 - 19 (ตัวอย่าง 2.4) ผู้ประพันธ์นำทำนองหลักที่ 1 มาพัฒนาในลักษณะการเลียน โดยใช้ เป็นทำนองขับร้องของทุกแนวเสียงและเปลี่ยนระดับเสียงของทำนองไปตามเสียงประสานที่เกิดขึ้น จากแนวเสียงต่ำไปจนเสียงสูง ซึ่งทำให้เกิดเนื้อผิวดนตรีหลากแนว ซึ่งเป็นเนื้อดนตรีที่มักเกิดขึ้นในบทเพลงขับร้องประสานเสียงศาสนา และการเรียงระดับเสียงที่ขับร้องจากต่ำไปสูงยังเป็นสัญลักษณ์ถึงการเข้าหาพระเจ้าซึ่งเชื่อมโยงกับคำร้องซึ่งกล่าวว่าด้วยพระนามของพระเจ้า

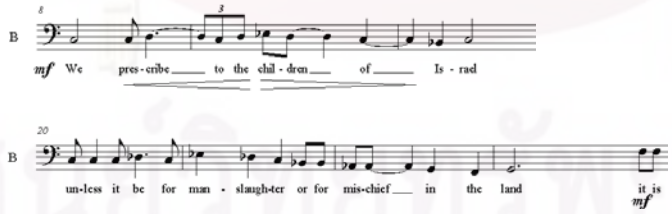
ตัวอย่างที่ 2.4 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 13 - 19 การพัฒนาด้วยการเลียน ในส่วนวงขับร้องประสานเสียง*

ตัวอย่างจากท่อนที่ 1 ห้องที่ 35 - 42 (ตัวอย่าง 2.5) ในส่วนนี้เป็นการกลับมาของทำนองหลักที่ 1 ซึ่งได้นำเสนอไปในห้องที่ 13 - 19 (ตัวอย่าง 2.4) ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มแนวสอดประสานจากทำนองเดิมโดยใช้ทำนองหลักที่ 1 ในลักษณะพลิกกลับ และกระจายการเลียนทำนองหลักที่ 1 ซึ่งกิดขึ้นในแนวเสียงต่างๆ ใหม่

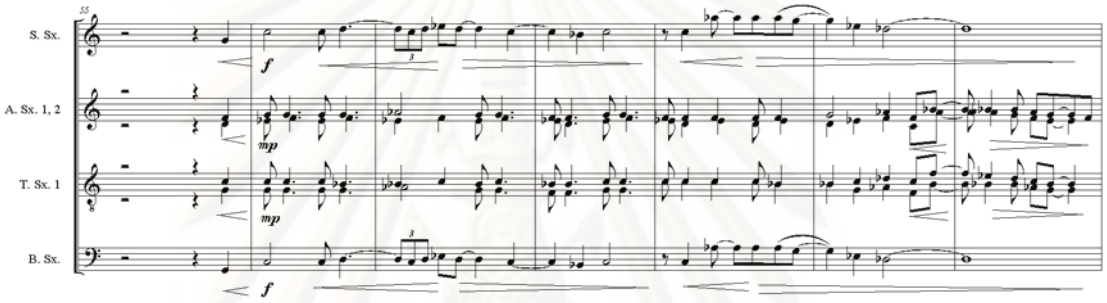
ตัวอย่างที่ 2.5 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 35 - 42 การพัฒนาด้วยการเลียนและพลิกกลับ*

ตัวอย่างจากท่อนที่ 1 ห้องที่ 49 - 50 (ตัวอย่าง 2.6) ทำนองตัวอย่างเป็นส่วนขับร้องประสานเสีย งในส่วนท้ายของท่อนเพลงซึ่งขับร้องว่า ด้วยพระนามของพระเจ้า ซึ่งเป็นคำร้องที่มาพร้อมกับทำนองหลักที่ 1 ตั้งแต่ต้น ผู้ประพันธ์จึงใช้ทำนองหลักที่ 1 เพื่อย้ำทำนองซึ่งจะนำไปใช้ตลอดบทเพลงอีกครั้ง แต่เนื่องจากทำนองดังกล่าวได้ปรากฏโดยตลอดในท่อนที่ 1 ผู้ประพันธ์จึงใช้ทำนองในลักษณะปรับจังหวะและใช้เนื้อผิวประสานแนวเพื่อเป็นการจบท่อนเพลงที่ยิ่งใหญ่และย้ำทำนองหลักอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 2.6 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 49 - 50 การพัฒนาด้วยการเปลี่ยนจังหวะ ในส่วนวงขับร้องประสานเสียง*

ตัวอย่างท่อนที่ 4 ห้องที่ 57 - 63 (ตัวอย่างที่ 2.7) ทำนองตัวอย่างนำมาจากส่วนคลี่คลายความจริงของคำสอนในท่อนที่ 4 ซึ่งเป็นการนำเสนอคำสอนของพระเจ้า และความถูกต้อง ผู้ประพันธ์จึงนำทำนองหลักที่ 1 ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความดีงามมาใช้ โดยให้บรรเลงในแนวอัลโตแซกโซโฟนเป็นทำนองนำก่อนการขับร้องอธิบายความจริงในส่วนวงขับร้องประสานเสียงเป็นสัญลักษณ์สื่อว่าสิ่งที่จะเกิดขึ้นต่อจากนี้เป็นสิ่งที่ดีงาม ถูกต้องและเป็นคำสอนของพระเจ้า

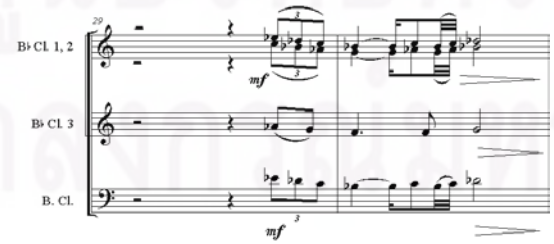
ตัวอย่างที่ 2.7 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 57 - 63 การสร้างทำนองใหม่จากทำนองหลักที่ 1 ในแนวอัลโตแซกโซโฟน*

ตัวอย่างท่อนที่ 4 ห้องที่ 83 - 89 (ตัวอย่างที่ 2.8) ทำนองนี้เป็นส่วนขับร้องโดยแนวเทเนอร์ซึ่งขับร้องต่อจากทำนองในตัวอย่างที่ 2.7 ซึ่งบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน คำร้องส่วนนี้เป็นการอธิบายว่าหากมีผู้ใดติดต่อหรือเข้าหามุสลิมโดยสันติแล้ว มุสลิมต้องเข้าหาผู้นั้นด้วยสันติและความเป็นมิตร ผู้ประพันธ์นำทำนอง องหลักที่ 1 ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนความดี มาใช้ในส่วนเริ่มทำนองและประพันธ์ทำนองต่อในลักษณะการเดินทำนอง ที่คล้ายกับส่วนเริ่มต้นของบทเพลงซึ่งกล่าวว่า ด้วยพระนามของพระเจ้าผู้ทรงกรุณาปราณีเสมอ เพื่อเป็นการเชื่อมโยงคำสอนกับความกรุณาของพระเจ้า

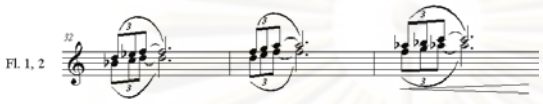
ตัวอย่างที่ 2.8 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 83 - 89 การสร้างทำนองใหม่จากทำนองหลักที่ 1 ในแนวเทเนอร์*

ตัวอย่างท่อนที่ 5 ห้องที่ 8 - 10 และ 20 - 23 (ตัวอย่างที่ 2.9) ผู้ประพันธ์ได้ดัดแปลงทำนองหลักที่ 1 เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์แทนพระเจ้าและศาสดา โดยการเปลี่ยนจังหวะและการเปลี่ยนโมดจากเมเจอร์เป็นเอโอเลียนและฟรีเจียน มาใช้เป็นทำนองซึ่งขับร้องโดยแนวเสียงเบส ซึ่งนำเสนอคำสอนจากอัลกุรอาน ในโองการที่เป็นคำสอนของพระเจ้าและกล่าวอธิบายแก่ชาวอิสราเอลผ่านทางศาสดาอิบรอฮิมและอิสรออีล

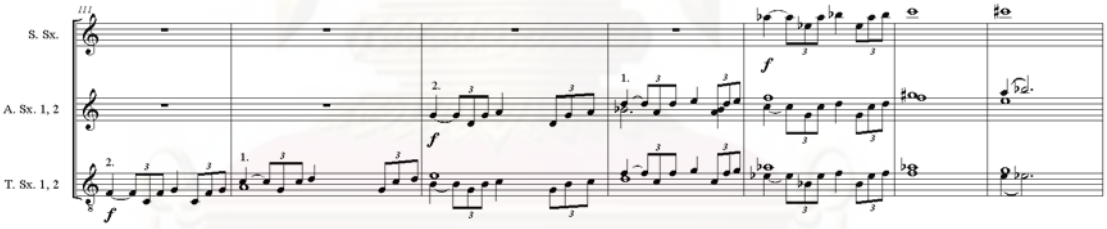
ตัวอย่างที่ 2.9 *ท่อนที่ 5 ห้องที่ 8 - 10 และ 20 - 23 การสร้างทำนองใหม่จากทำนองหลักที่ 1 ในแนวเบส*

ตัวอย่างท่อนที่ 5 ห้องที่ 55 - 61 (ตัวอย่างที่ 2.10) เป็นส่วนบรรเลงของวงตอบรับจากส่วนวงขับร้องประสานเสียงที่กล่าวถึงคำสอนจากอัลกุรอาน ผู้ประพันธ์นำทำนองซึ่งขับร้องโดยกลุ่มเสียงเบสในตอนต้นของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 2.9) มาเป็นทำนองซึ่งบรรเลง ด้วยโซปราโนแซกโซโฟนและบาริโทนแซกโซโฟน เพื่อสื่อถึงความดี และบรรเลง ประสาน เสียง ด้วยกลุ่มอัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์แซกโซโฟน

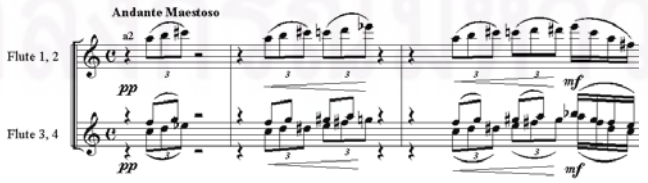
ตัวอย่างที่ 2.10 *ท่อนที่ 5 ห้องที่ 55 - 61 การสร้างทำนองใหม่จากทำนองหลักที่ 1 ในกลุ่มแซกโซโฟน*

ตัวอย่างการพัฒนาและใช้ในส่วนทำนองสอดประสาน

ตัวอย่างท่อนที่ 1 ห้องที่ 29 - 30 (ตัวอย่างที่ 2.11) ผู้ประพันธ์ได้ใช้ทำนองสอดประสานซึ่งพัฒนาจากทำนองหลักที่ 1 ในส่วนที่เนื้อหาของบทเพลงกล่าวถึงความดี ความถูกต้องหรือพระเจ้า ทำนองตัวอย่างนี้เปลี่ยนแปลงจากทำนองหลักที่ 1 โดยการเปลี่ยนจังหวะเพื่อให้เกิดความแตกต่างกับทำนองหลักที่ 1 ซึ่งขับร้องโดยกลุ่มวงขับร้องประสานเสียง

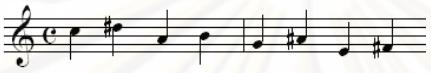
ตัวอย่างที่ 2.11 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 29 - 30 การพัฒนาด้วยการเปลี่ยนจังหวะในกลุ่มคลาริเน็ต*

ตัวอย่างท่อนที่ 1 ห้องที่ 32 - 34 (ตัวอย่างที่ 2.12) ผู้ประพันธ์นำโน้ตจากทำนองหลักที่ 1 มาเปลี่ยนจังหวะใหม่และใช้ในลักษณะซีเควนซ์ ทำนองนี้เป็นทำนองสอดประสานกับทำนองหลักซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 1 ในกลุ่มคลาริเน็ตและแซกโซโฟน

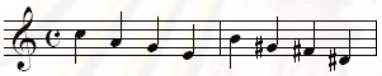
ตัวอย่างที่ 2.12 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 32 -34 การพัฒนาด้วยการลดทอนโน้ตในแนวฟลูต 1 และ 2*

ตัวอย่างท่อนที่ 4 ห้องที่ 111 - 117 (ตัวอย่างที่ 2.13) ตัวอย่างนี้เป็นส่วนบรรเลงสอดประสานในลักษณะการเลียนในกลุ่มแซกโซโฟน บรรเลงสอดประสานไปกับทำนองซึ่งขับร้องด้วยวงขับร้องประสานเสียง ทำนองในส่วนสอดประสานพัฒนามากจาทำนองหลักที่ 1 ด้วยการเพิ่มและประดับโน้ตจากทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 2.13 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 111 - 117 การพัฒนา ด้วยการเลียน ในกลุ่มแซกโซโฟน*

ตัวอย่างท่อนที่ 5 ห้องที่ 1 - 3 (ตัวอย่างที่ 2.14) ผู้ประพันธ์นำโน้ตจากทำนองหลักที่ 1 มาใช้ในจังหวะสามพยางค์และปรับระดับเสียง เพื่อใช้สื่อถึงความจริงซึ่งเป็นเ นื้อหาของบทเพลงในท่อนที่ 5

ตัวอย่างที่ 2.14 *ท่อนที่ 5 ห้องที่ 1 - 3 การพัฒนาด้วยการลดทอนโน้ตในกลุ่มฟลูต*

ทำนองหลักที่ 2

ทำนองหลักที่ 2 (ตัวอย่างที่ 2.15) เป็นทำนองซึ่งผู้ประพันธ์ใช้สื่อถึงการบิดเบือนคำสอนซึ่งเป็นเหตุให้เกิดความรุนแรง รวมทั้งสื่อถึงคว ามเจ็บปวด ความโศกเศร้า ความสูญเสียและความตาย โดยผู้ประพันธ์สร้างขึ้นจากโน้ตในบันไดเสียงห้าเสียง 2 บันไดเสียงซึ่งอยู่ต่างกุญแจเสียงกัน (ตัวอย่างที่ 2.16) มาเรียงสลับกัน หรือใช้ในลักษณะบันไดเสียงหรือกลุ่มโน้ต

ตัวอย่างที่ 2.15 *ทำนองหลักที่ 2*

ตัวอย่างที่ 2.16 *โน้ตจากบันไดเสียงห้าเสียง 2 บันไดเสียงซึ่งต่างกุญแจเสียงกัน*

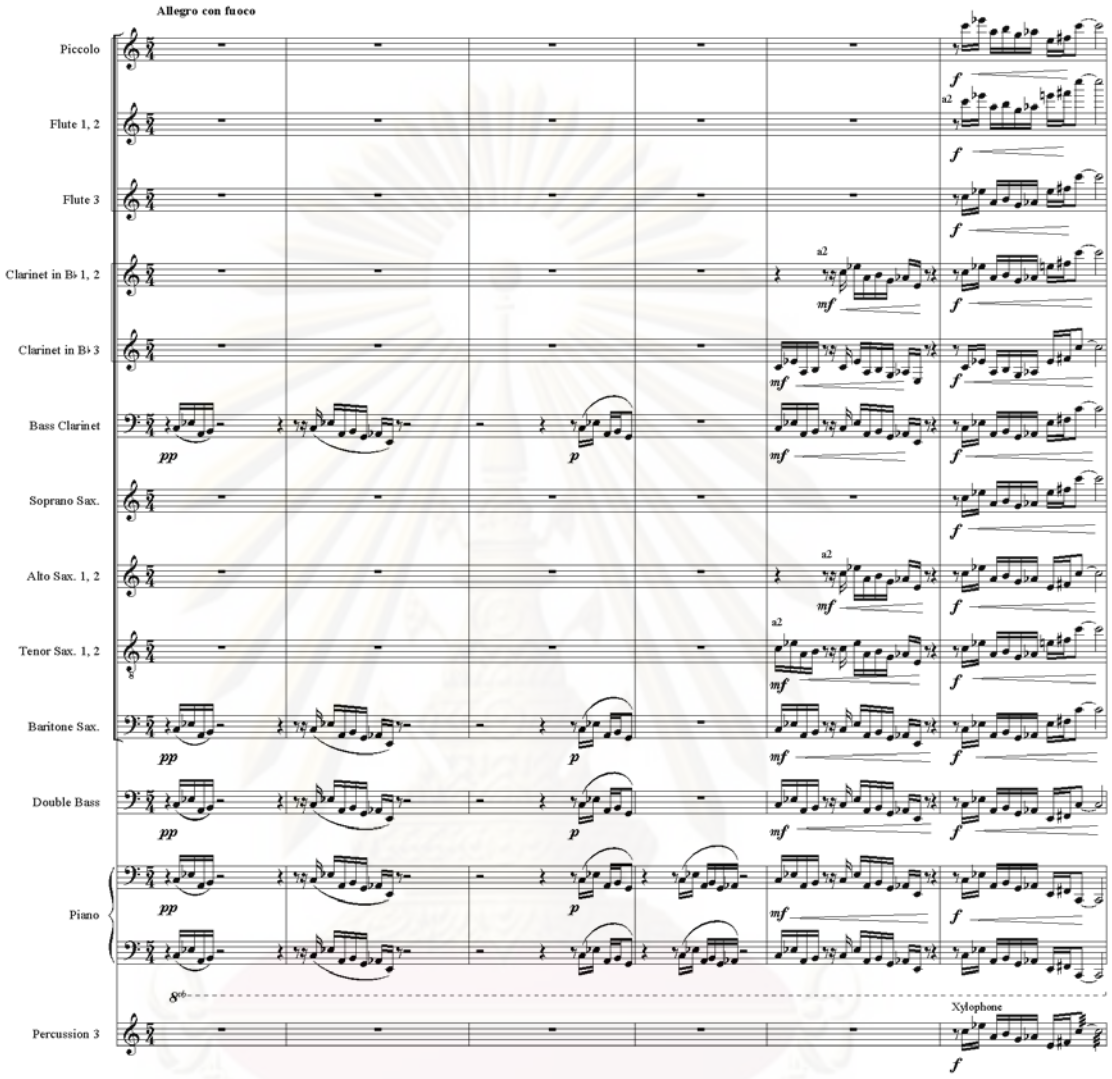


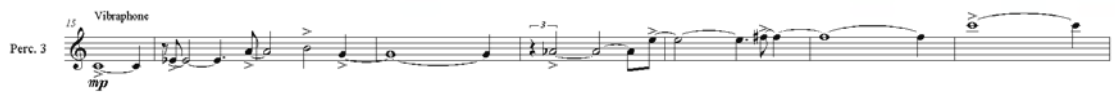
ทำนองหลักที่ 2 ปรากฏครั้งแรกในท่อนที่ 2 ซึ่งมีการใช้ทำนองอย่างอิสระ โดยทำนองหลักที่ 2 นี้ถูกนำไปใช้ในหลายลักษณะทั้งการใช้ตามลำดับทำนองเดิม การสร้างทำนองใหม่จากกลุ่มโน้ต หรือการเลือกโน้ตมาใช้ เป็นเสียงประสาน ซึ่งปรากฏในท่อนที่ 2, 3, 4, และ 5 ทำนองหลักที่สองถูกพัฒนาให้มีความหลา กหลายและแตกต่างจากทำนองต้นแบบเดิม เพื่อสื่อถึงการบิดเบือน

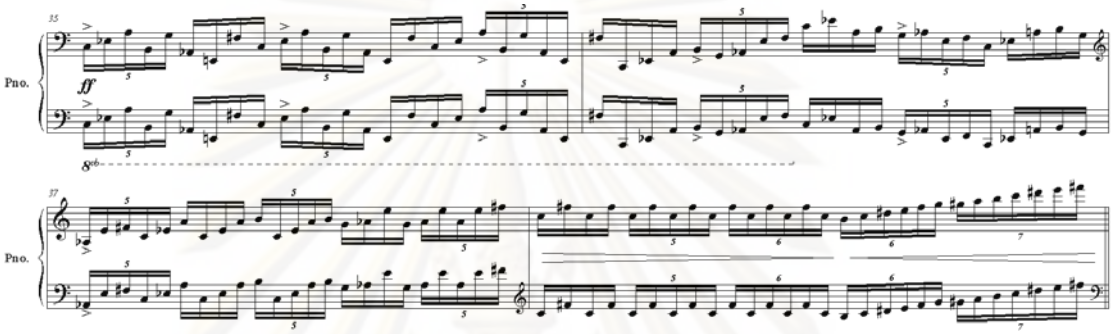
การพัฒนาทำนองหลักที่ 2 **และการนำไปใช้**

ตัวอย่างการพัฒนาและนำไปใช้ในส่วนทำนอง

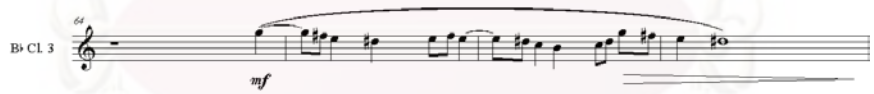
ตัวอย่างท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 - 6 (ตัวอย่างที่ 2.17) ตัวอย่างนี้เป็นการนำเสนอทำนองหลักที่ 2 เป็นครั้งแรก โดยผู้ประพันธ์นำเสนอโน้ตจากทำนองหลักที่ 2 เพียง 4 โน้ตในครั้งแรก จากนั้นจึงเพิ่มโน้ตเข้ามา จนครบทั้งหมด โดยใช้ในลักษณะจังหวะต่างๆ และทิศทางของทำนองที่อิสระ ทำนองหลักที่ 2 เป็นทำนองสัญลัก ษณ์สื่อถึงความบิดเบือนและความรุนแรง ผู้ประพันธ์ใช้ทำนองหลักที่ 2 นี้เป็นวัตถุดิบหลักในท่อนที่ 2 สอดคล้องกับ เนื้อหาของท่อนที่ 2 ซึ่งนำเสนอคำสอนที่ถูกบิดเบือน การเพิ่มของทำนองจากโน้ตน้อยไปจนครบ นี้เป็นสื่อถึงความบิดเบือนที่เกิดขึ้นและความเชื่อที่ผิดซึ่งกระจายออกไป

ตัวอย่างที่ 2.17 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1 - 6 การพัฒนาโดยการเพิ่มโน้ต*

ตัวอย่างท่อนที่ 2 ห้องที่ 15 - 22 (ตัวอย่างที่ 2.18) ทำนองตัวอย่างเป็นทำนองซึ่งบรรเลงโดยไวบราโฟน พัฒนาจากโน้ตของทำนองหลักที่ 2 และปรับทิศทางการเดินโน้ตเป็นการเดินขึ้นเพื่อเป็นหัวเสี ยงให้กับส่วนวงดนตรีซึ่งบรรเลงทำนองสั้นๆ ที่นำมาจากทำนองหลักที่ 2 ในลีลาดนตรีมินิมัล

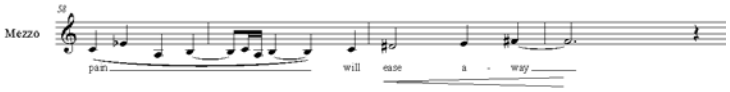
ตัวอย่างที่ 2.18 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 15 - 22 การพัฒนาโดย การปรับจังหวะและทิศทางของทำนอง*

ตัวอย่างท่อนที่ 2 ห้องที่ 35 - 38 (ตัวอย่างที่ 2.19) ผู้ประพันธ์นำโน้ตจากทำนองหลักที่ 2 มาเปลี่ยนจังหวะและปรับทิศทางการเดินโน้ตให้กับแนวเปียโนซึ่งบรรเลงในลักษณะเดี่ยว เพื่อใช้เป็นส่วนเชื่อมเข้าสู่ทำนองหลัก

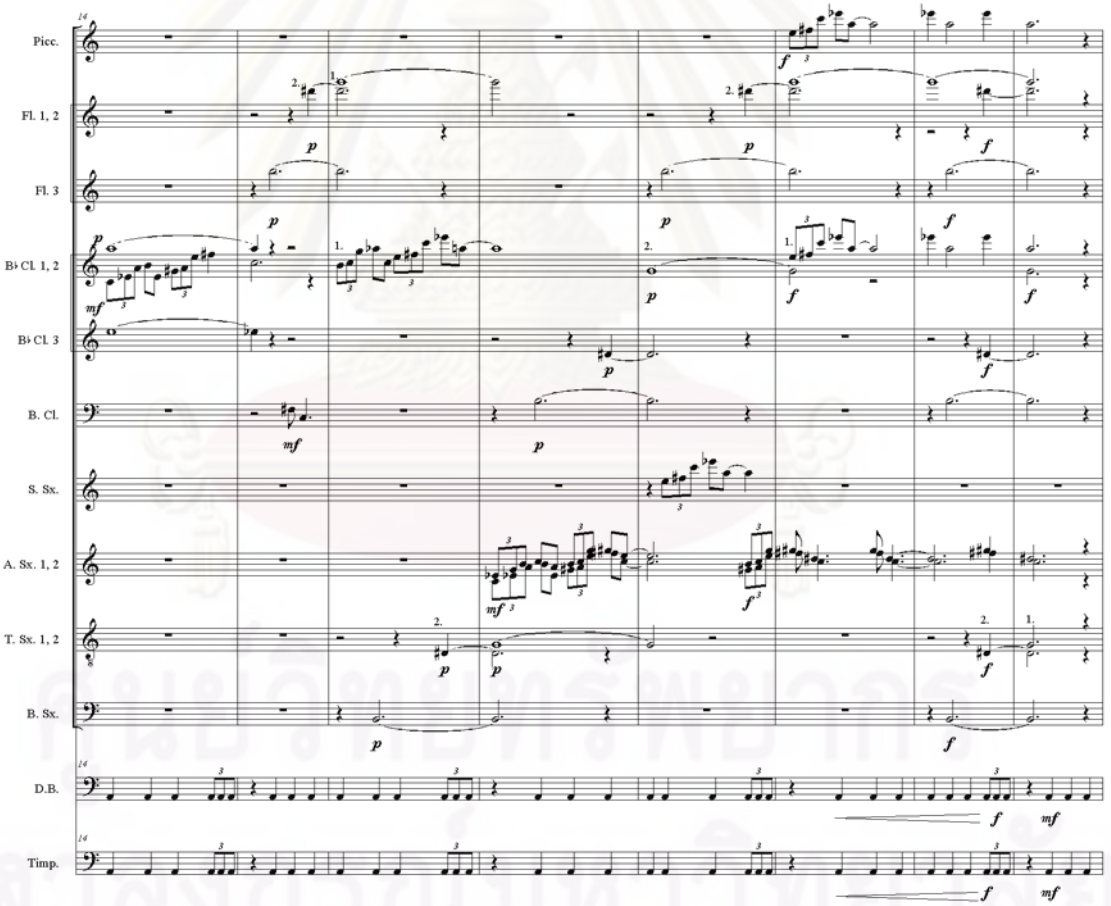
ตัวอย่างที่ 2.19 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 35 - 38 การพัฒนาโดยการซ้ำและปรับทิศทางของแนวทำนอง*

ตัวอย่างท่อนที่ 2 ห้องที่ 64 - 67 (ตัวอย่างที่ 2.20) ผู้ประพันธ์สร้างทำนองใหม่นี้จากโน้ตเดิมของทำนองหลักที่ 2 เพื่อใช้เป็นทำนองใหม่ของท่อนที่ 2 ที่สื่อถึงความบิดเบือนที่เปลี่ยนแปลงไปจนต่างจากเดิมมาก

ตัวอย่างที่ 2.20 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 64 - 67 การพัฒนาโดยการสร้างทำน องใหม่จากโน้ตในทำนองหลักที่ 2*

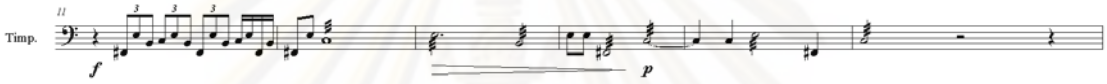


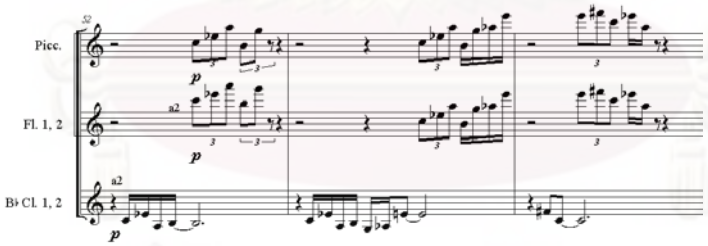
ตัวอย่างท่อนที่ 3 ห้องที่ 58 - 61 (ตัวอย่างที่ 2.21) เนื้อหาในท่อนที่ 3 เกี่ยวกับความสูญเสียซึ่งเป็นผลจากความบิดเบือนและความรุนแรงในท่อนที่ 2 เพื่อสื่อถึงแนวคิดดังกล่าว ผู้ประพันธ์จึงใช้ทำนองหลักที่ 2 ในลักษณะต่างๆ กระจายอยู่ในท่อน 3 ทั้งในแนวร้องเดี่ยวและในส่วนวง ทำนองตัวอย่างนี้ผู้ขับร้องเดี่ยวร้องคำว่าความเจ็บปวด (pain) นำมาจาก 4 โน้ตแรกของทำนองหลักที่ 2 สื่อถึงความเจ็บปวดที่เกิดจากความรุนแรงและคำสอนที่ถูกบิดเบือน

ตัวอย่างที่ 2.21 *ท่อนที่ 3 ห้องที่ 58 - 61 การพัฒนาโดยการสร้างแนวทำนองที่เชื่องโยงทำนองหลักที่ 2 ในเชิงสัญลักษณ์กับคำร้อง*

ตัวอย่างท่อนที่ 4 ห้องที่ 14 - 21 (ตัวอย่างที่ 2.22) เนื้อหาในท่อนที่ 4 เกี่ยวกับการคลี่คลายคำสอนที่บิดเบือนสู่ความจริง ดังนั้นในตอนต้นของท่อนซึ่งยังคงกล่าวถึงความบิดเบือนนั้น ผู้ประพันธ์ได้ใช้ทำนองซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 เป็นหลัก เพื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงความบิดเบือนและความรุนแรง จากตัวอย่าง 2.22 โน้ตทั้งหมดนำมาจากทำนองหลักที่ 2 ทั้งในส่วนทำนองซึ่งพัฒนาจากทำนองหลักที่ 2 ด้วยการเปลี่ยนจังหวะและปรับทิศทางของทำนอง บรรเลงตอบรับไปมาระหว่างเครื่องดนตรีต่างๆ และส่วนเสียงประสานลา กยาวที่เป็นโ น้ตจากทำนองหลักที่ 2 เช่นกัน จากลักษณะดนตรีดังกล่าวนี้ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงความบิดเบือนที่กระจายอยู่ในที่ต่างๆ อย่างไร้ระบบระเบียบ

ตัวอย่างที่ 2.22 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 14 - 21 การพัฒนาโดยการสร้างทำนองและเสียงประสานด้วยการเลือกใช้โน้ตจากทำนองหลักที่ 2*

ตัวอย่างการพัฒนาและนำไปใช้ในส่วนทำนองสอดประสาน

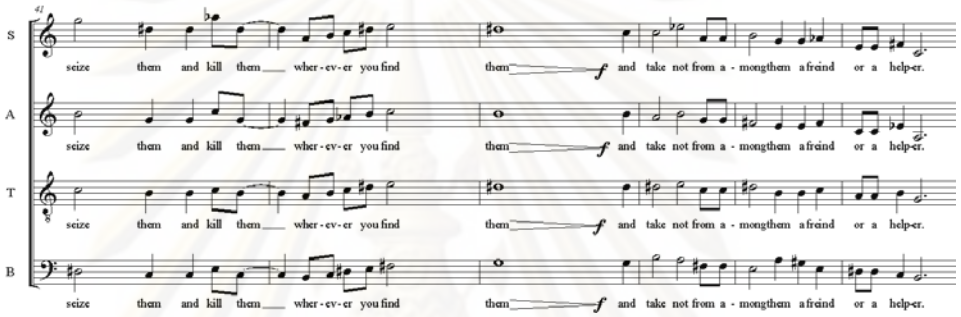
ตัวอย่างท่อนที่ 2 ห้องที่ 11 - 16 (ตัวอย่างที่ 2.23) เนื่องจากเนื้อหาของท่อนที่ 2 เกี่ยวข้องกับความบิดเบือน ผู้ประพันธ์จึงใช้โน้ตจากทำนองหลักที่สอง ทั้งในส่วนทำนองหลัก ทำนองสอดประสาน และส่วนเสียงประสาน ตัวอย่างนี้เป็นส่วนสอดประสานซึ่งบรรเลงโดยทิมปานี โดยเลือกโน้ตที่ใช้มาจากทำนองหลักที่ 2 บรรเลงโต้ตอบกับส่วนวงขับร้องปราเสียง ซึ่งขับร้องทำนองหลักที่ 2

ตัวอย่างที่ 2.23 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 11 - 16 การพัฒนาโดยการเลือกใช้โน้ตในแนวทิมปานี*

ตัวอย่างท่อนที่ 2 ห้องที่ 52 - 54 (ตัวอย่างที่ 2.24) ตัวอย่างนี้เป็นการบรรเลงทำนองสอดประสานในกลุ่ม ฟลูตโต้ตอบกับทำนองหลักในแนวเบสคลาริเน็ต โดยทำนองในกลุ่มฟลูตนำมาจากทำนองหลักที่ 2 ซึ่งปรับโน้ตเป็นลักษณะการกระจายคอร์ด

ตัวอย่างที่ 2.24 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 52 - 54 การพัฒนาโด ยการเลือกใช้โน้ตและปรับทิศทางของทำนองแนว*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างการพัฒนาและนำไปใช้ในส่วนเสียงประสาน

ตัวอย่างท่อนที่ 2 ห้องที่ 41 - 46 (ตัวอย่างที่ 2.25) ตัวอย่างนี้มาจากส่วนวงขับร้องประสานเสียงในส่วนกลางของท่อนที่ 2 แนวโซปราโนขับร้องทำนองซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 โดยมีแนวเสียงอื่นร้องส่วนเสียงประสานซึ่งมาจากโน้ตของทำนองหลักที่ 2 เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.25 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 41 - 46 การสร้างเสียงประสานจากทำนองหลักที่ 2*

2.4.1.2 การจัดระบบเสียงและเสียงประสาน

ในบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดลักษณะทางระบบเสีย งและเสียงประสานในหลายรูปแบบ โดยให้มีความสอดคล้องกับเนื้อหาและคำร้องใน แต่ละส่วน ในการประพันธ์ผู้ประพันธ์ใช้ระบบเสียงแบบศูนย์กลางเสียงเป็นหลักในการประพันธ์ เมื่อพิจารณาในส่วนเนื้อดนตรี ผู้ประพันธ์ใช้เนื้อดนตรีทั้ง เนื้อผิวดนตรีแนวเดียว (Monophony) เนื้อผิวดนตรีประสานแนว (Homophony) เนื้อผิวดนตรีหลากแนว (Polyphony) และเนื้อผิวดนตรีแปรแนว (Heterophony) และในส่วนของเสียงประสาน ผู้ประพันธ์กำหนดเสียงประสานโดยคำนึงถึงการเดินทำนองในแนวนอนของแต่ละแนวเสียง แล้วจึงทำให้เกิดเสียงประสานในแนวตั้ง นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ยังใช้ลักษณะการจัดระบบเสียงในแบบอื่น ๆ เช่น กระแสดนตรีมินิมัล และดนตรีไร้กุญแจเสียง เพื่อสื่อถึงเนื้อหาและเรื่องราวในบทประพันธ์

ระบบศูนย์กลางเสียง

ระบบศูนย์กลางเสียงเป็นระบบการจัดระดับเสียง ระบบหนึ่งซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีศตวรรษที่ 20 ระบบศูนย์กลางเสียงนี้ เป็นการสร้างระดับเสียงหนึ่งเพื่อเป็นหลักหรือศูนย์กลางทั้งจากการซ้ำ การใช้โน้ตบ่อยครั้งกว่าโน้ตอื่น หรือการขึ้นต้นและจบด้วยระดับเสียงนั้น ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ใช้ระบบศูนย์กลางเสียงเป็นหลักในบทประพันธ์นี้ โดยระบบศูนย์กลางเสียงในบทประพันธ์มีดังนี้

ท่อนที่ 1 มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ Eb และย้ายไป Gb ในช่วงกลาง

ท่อนที่ 2 มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ C

ท่อนที่ 3 มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ D และเปลี่ยนเป็นระบบไร้กุญแจเสียงในช่วงกลาง

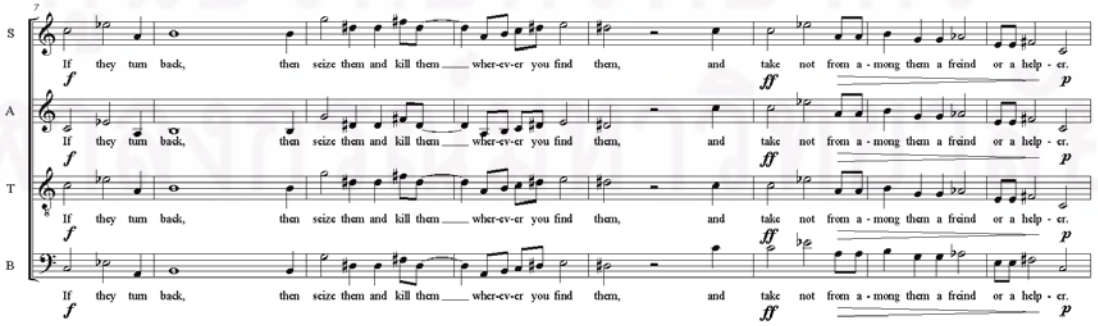
ท่อนที่ 4 มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ A และย้ายไป C ในตอนท้าย

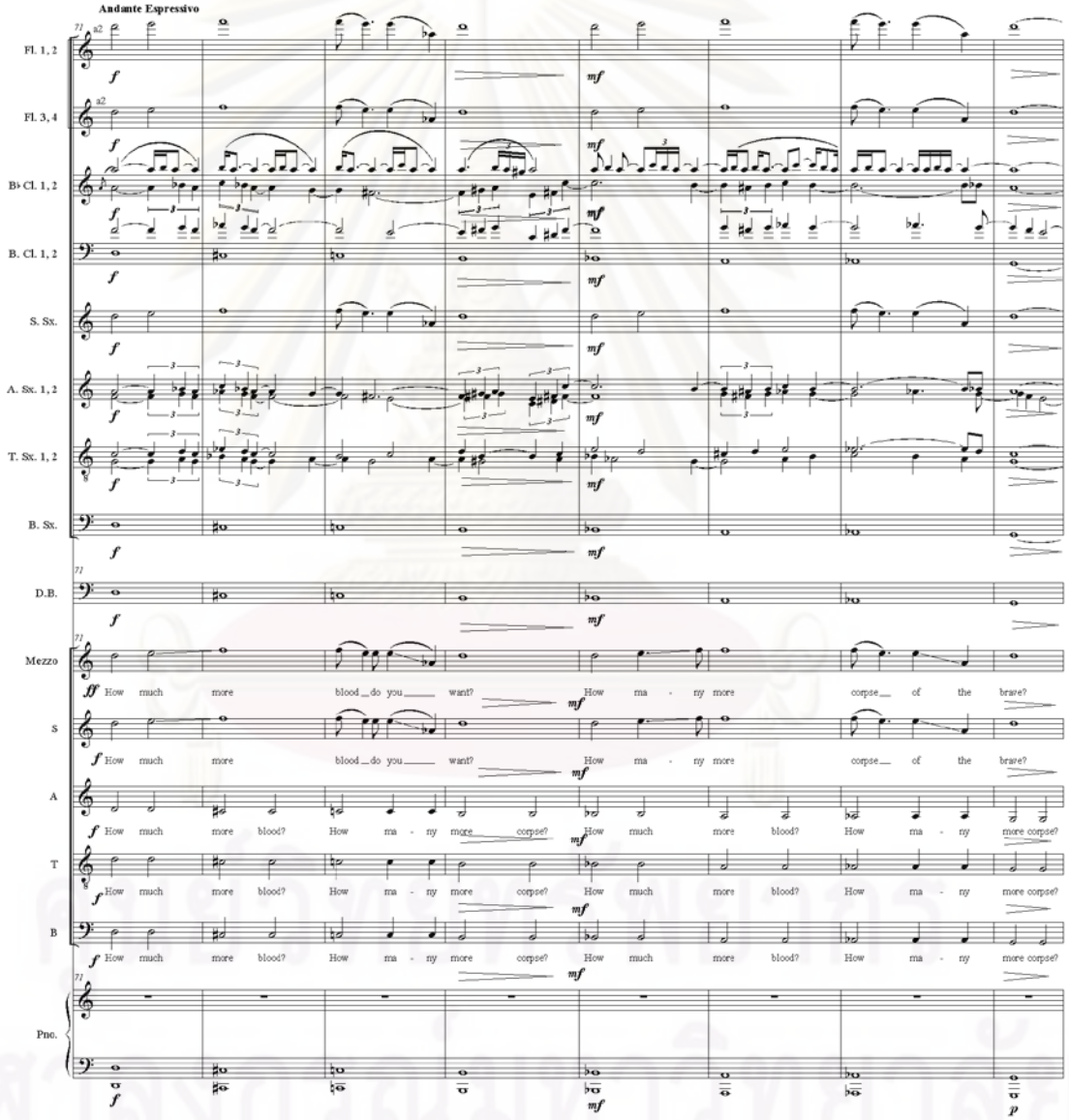
ท่อนที่ 5 มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ F

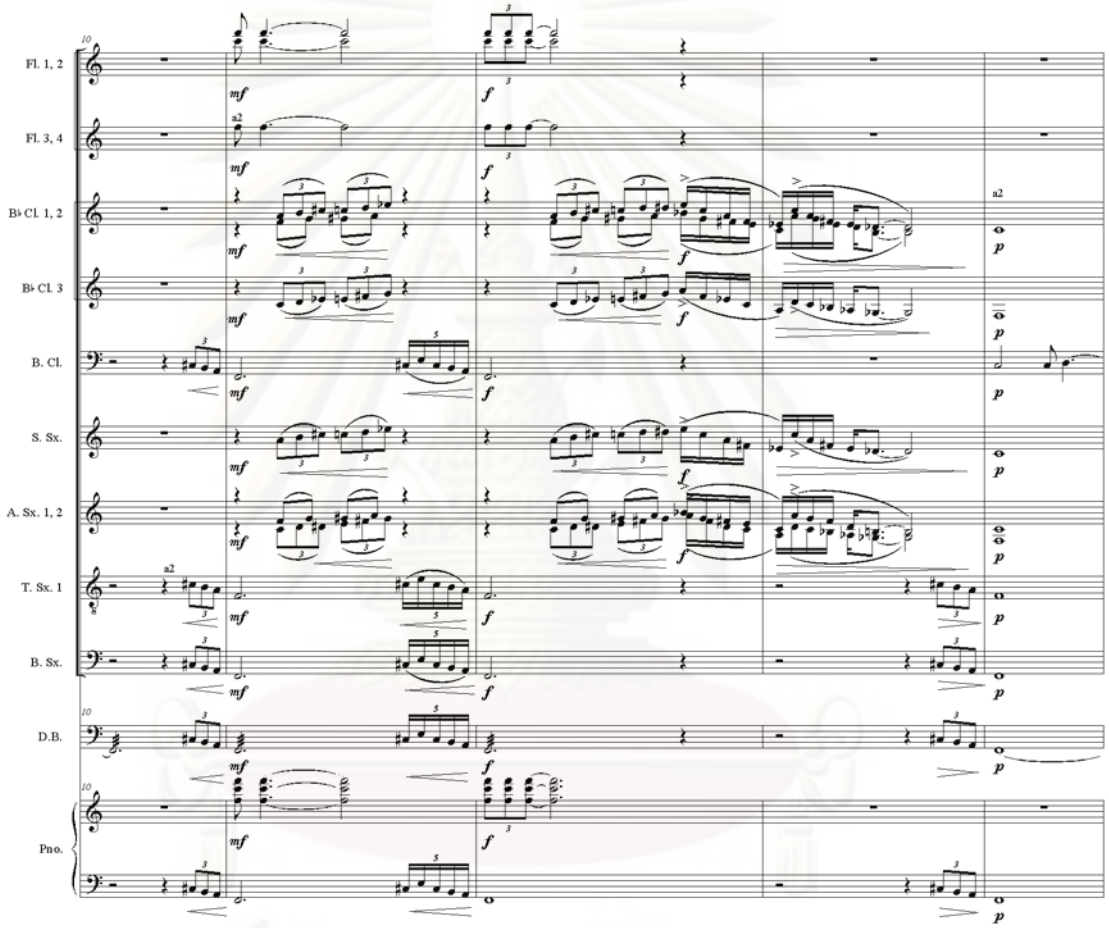
ท่อนที่ 6 มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ Bb และย้ายไปเสียงอื่นหลายครั้ง

ท่อนที่ 7 มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ Eb และย้ายไป Gb ในช่วงกลาง

ตัวอย่างจากท่อนที่ 2 ห้องที่ 7 - 14 (ตัวอย่างที่ 2.26) ในวงขับร้องประสานเสียง ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาทำนองส่วนนี้มาจ ากทำนองหลักที่ 2 โดยประโยคเพลงทั้ง 2 ประโยคเริ่มต้นด้วยโน้ต C และในประโยคหลังซึ่งเป็นประโยคตอบทำนองจบด้วยโน้ต C เพื่อเน้นย้ำให้ โน้ต C เป็นศูนย์กลางเสียง

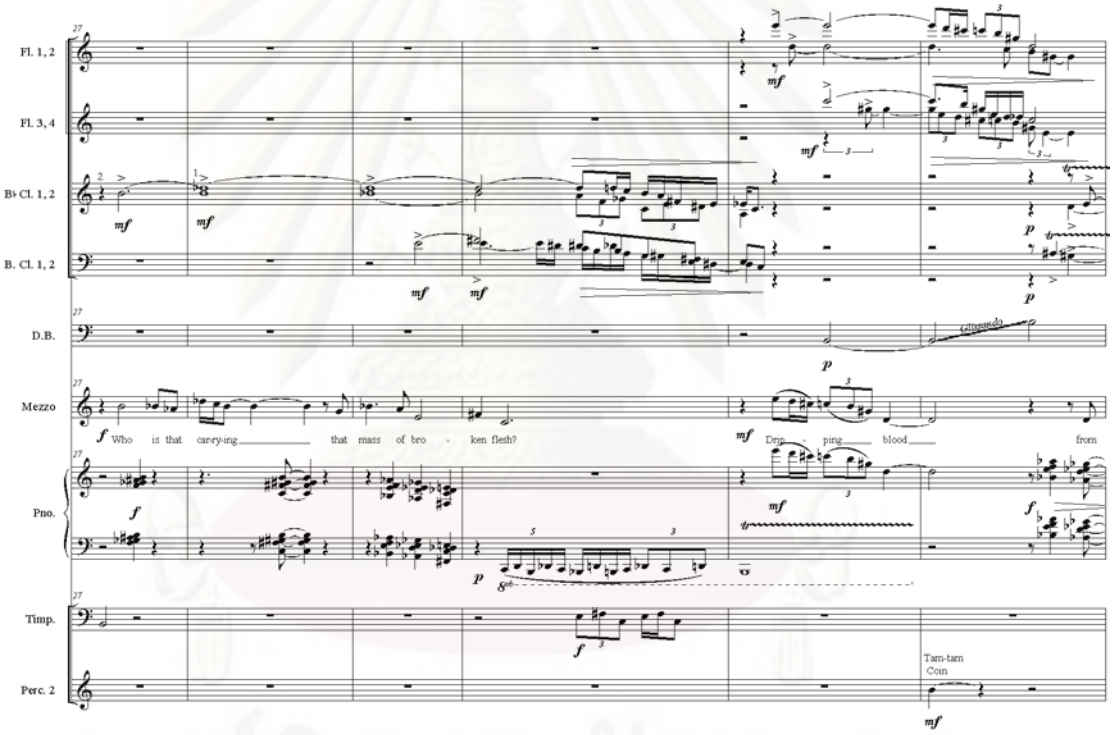
ตัวอย่างที่ 2.26 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 7 - 14*

ตัวอย่างจากท่อนที่ 3 ห้องที่ 71 - 78 (ตัวอย่างที่ 2.27) บทประพันธ์ในส่วนนี้ แนวฟลูต โซปราโน-แซกโซโฟน และแนวร้องเดี่ยว ดำเนินทำนองหลักของท่อนซึ่งมีลักษณะวนรอบโน้ต D ซึ่งแสดงความเป็นศูนย์กลางเสียง และมีคลาริเน็ต 1 บรรเลงทำนองที่มาจากโน้ต A ลากยาวที่ได้รับการประดับประดาซึ่งเป็นโน้ตดอมินันท์ของ D ในขณะที่แนวอื่น ๆ ทำหน้าที่เป็นแนวสอดประสานแบบอิสระ

ตัวอย่างที่ 2.27 *ท่อนที่ 3 ห้องที่ 71 - 78*

ตัวอย่างจากท่อนที่ 5 ห้องที่ 10 - 14 (ตัวอย่างที่ 2.28) ในส่วนนี้มีการเน้นโน้ต F ซึ่งเป็นศูนย์กลางเสียง ในแนว ฟลูต เบสคลาริเน็ ต เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโทนแซกโซโฟน และดับเบิลเบส ในขณะที่แนวอื่นบรรเลงทำนองที่มีลักษณะเป็นโครมาติกซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 1

ตัวอย่างที่ 2.28 *ท่อนที่ 5 ห้องที่ 10 - 14*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

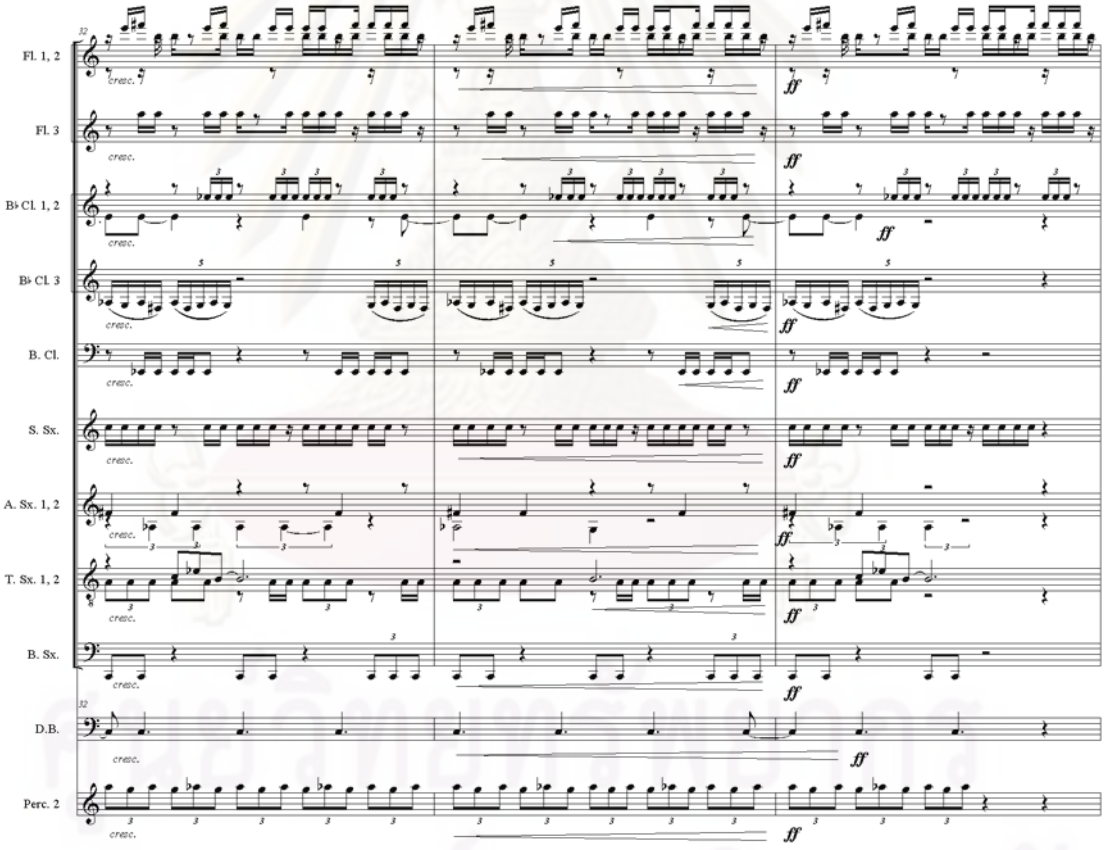
ระบบไร้กุญแจเสียง

ระบบไร้กุญแจเสียง เป็นลักษณะดนตรีที่มีการให้ความสำคัญกับโน้ตทุกตัวอย่างเท่าเทียมกัน ไม่มีการเน้นย้ำโน้ตใดเพื่ อเป็นโน้ตหลัก ซึ่งในบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้ระบบไร้กุญแจเสียงในช่วงกลางของท่อนที่ 3 (ตัวอย่างที่ 2.29) โดยใช้เชื่อมโยงกับคำร้อง ซึ่งขับร้องโดยนักร้องเดี่ยวเสียงเมสโซโซปราโนกล่าว ถึงความน่าสะพรึงกลัว ความสยดสยองของศพซึ่งก่ายกองอยู่ตรงหน้า ในส่วนวงบรรเ ลงเสียงประสานซึ่งเกิดจากโน้ตในแนวร้อง และบรรเลงทำนองสอดประสานกับแนวร้องเดี่ยวเพื่อสื่อถึงความบิดเบี้ยวและความน่าเกลียดของภาพซากศพที่เห็น

ตัวอย่างที่ 2.29 *ท่อนที่ 3 ห้องที่ 27 - 32 การใช้ระบบไร้กุญแจเสียง*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลีลาดนตรีมินิมัล

ดนตรีมินิมัลเป็นดนตรีที่ นำเสนอแนวคิดทางดนตรีที่เล็กที่สุดผ่านการซ้ำซึ่งเป็นส่วนสำคัญของดนตรีกระแสนี้ การซ้ำในดนตรีมินิมัลอาจมีการเปลี่ยนแปลงได้ แต่การเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นอย่างช้า ๆ ในบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้ดนตรีในลีลามินิมัลในช่วงแร กของท่อนที่ 2 (ตัวอย่างที่ 2.30) โดยการซ้ำจะเกิดขึ้นในทุก ๆ แนวเสียง ในส่วนวงนั้น การซ้ำเป็นการซ้ำโน้ตสั้น ๆ ซึ่งมาจากทำนองหลักที่ 2 โดยแต่ละแนวจะเข้ามาและหายไปไม่พร้อมกัน ในส่วนของวงขับร้องประสานเสียงผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้นักร้องแต่ละคนพูดประโยคสั้น ๆ และพูดซ้ำต่อไปในรูปแบบจังหวะตามที่ตนต้องการ โดยแต่ละคนเริ่มพูดต่อกันคนละหนึ่งจังหวะ

ตัวอย่างที่ 2.30 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 26 - 28 การใช้ดนตรีในลีลามินิมัล*

2.4.2 **สังคีตลักษณ์**

2.4.2.1 **โครงสร้างบทเพลงโดยรวม**

บทเพลงอัล- สลาม เป็นบทเพลงประเภท บทเพลงขับร้องประสานเสียง ซึ่งประกอบด้วยท่อนเพลงทั้งหมด 7 ท่อน โดยแต่ละท่อนเพลงมีเรื่องราวของตนเอง ซึ่งเมื่อนำมาเชื่อมต่อกับท่อนเพลงอื่น ก็จะทำให้เกิดเนื้อความโดยสมบูรณ์ โดยแต่ละท่อนเพลงจะดำเนินเรื่องราวต่อกันดังนี้

1. In the Name of God กล่าวถึงนามของพระเจ้าผู้ทรงเมตตา เป็นการเริ่มต้นในการทำสิ่งที่ดีงาม มีการนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ถึงความดี ความถูกต้อง ความจริง โดยในท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้เป็นบทนำ

2. If They Turn Back คำร้องในท่อนนี้เป็นการอ นุญาตให้สามารถฆ่าผู้อื่นได้ แม้ว่าพวกเขาจะหนี หรือหันหลังกลับแล้วก็ตาม ซึ่งการตีความดังกล่าว เป็นการตีความที่ไม่ได้คำนึงถึงบริบทของคำสอน อันถือเป็นการบิดเบือนคำสอนโดยการนำเสนอคำสอนของศาสนาเพียงส่วนเดียว ในท่อนนี้ได้นำเสนอทำนองหลักที่ 2 ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนการบิดเบือน ความเจ็บปวด ความตาย ความสูญเสีย ซึ่งจะส่งต่อเรื่องราวเข้าสู่ท่อนต่อไป

3. In Graveyard of Bitter Memories ในท่อนนี้เป็นบทร้องเดี่ยวของเสียงเมสโซ-โซปราโน โดยวงขับร้องประสานเสียงจะลดบทบาทลง กล่าวถึงภาพของความสูญเสีย ความน่าสะพรึงกลัวของซากศพซึ่งเป็นผู้ที่เสียชีวิตจากการสู้รบ ไม่ว่าฝ่ายใดก็ตาม ย่อมสูญเสีย พร้อมทั้งเรียกร้องและถามหามนุษยธรรมและความถูกต้องในช่วงท้าย

4. They Desire That You Should Disbelieve คำร้องในท่อนนี้คือเนื้อความเต็มของคำร้องในท่อนเพลงที่สอง เป็นการอธิบายขอบเขตที่ศาสนากำหนดไว้ เรื่องราวในท่อนนี้เป็นการคลี่คลายของความบิดเบือนสู่ความจริง และเผยให้เห็นความถูกต้อง เรื่องราวของท่อนนี้คือการคลี่คลาย

5. We Prescribe to the Children of Israel คำร้องในท่อนนี้เป็นการขยายความความจริงในช่วงท้ายของท่อนที่ 4 โดยกล่าวถึงหลักปฏิบัติตามศาสนบัญญัติที่มีทั้งความเมตตาและความยุติธรรม ในท่อนนี้กลุ่มนักร้องเสียงเบสจะเป็นแนวทำนองหลัก

6. It May Be That God Will Grant Love ในท่อนนี้เป็นการเฉลิมฉลองและความสนุกสนานหลังจากที่ความจริงได้ปรากฏออกมา ทำนองในท่อนนี้จะมีลักษณะแบบเพลงพื้นบ้าน โดยทำนองที่สนุกสนานและเรียบง่ายนี้จะดำเนินไปตลอดทั้งท่อนเพลง

7. Nor Can Goodness and Evil Be Equal ในท่อนสุดท้ายของบทเพลง ทำนองเดิมในท่อนที่ 1 จะกลับมาอีกครั้งในวงดนตรี ขณะที่กลุ่มนักร้องประสานเสียงขับร้องทำนองใหม่ซึ่งเป็นการสรรเสริญความดีและพระผู้เป็นเจ้า และขอให้ความสันติจงมีแด่ทุกคน

ดังนั้นเรื่องราวทั้งหมดของบทเพลงจะเริ่มจากบทนำ เข้าสู่การบิดเบือนอันนำไปสู่ความสูญเสีย จากนั้นการบิดเบือนจะคลี่ คลาย ความจริงก็จะปรากฏขึ้น ตามมาด้วยการเฉลิมฉลองและการขอบคุณพระผู้เป็นเจ้า

นอกจากด้านเนื้อหาและเรื่องราวโดยรวมของบทเพลงแล้ว ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เพลงขึ้นโดยอิงแนวคิดเรื่อง Arch form ซึ่งเป็นโครงสร้าง ที่บทเพลงจะมีลัก ษณะสมมาตรจากส่วนกลาง เช่น A B C B A แต่ผู้ประพันธ์ไม่ได้ใช้ลักษณะดังกล่าวนี้โดยตรง แต่ใช้เพียงการกำหนดลักษณะของบทเพลงโดยรวม กล่าวคือ ในท่อนแรกและท่อนสุดท้ายของบทเพลง ซึ่งมีโน้ต Eb เป็นศูนย์กลางเสียง มีแนวบรรเลงประกอบที่เหมือนกัน อยู่ในอัตราเร็วเดียวกัน ต่า งกันในส่วนของวงขับร้องประสานเสียง ในท่อนที่ 2 และ 6 อยู่ในอัตราจังหวะเร็วเหมือนกัน และแต่ละท่อนต่างนำเสนอแนวคิดทางดนตรีเพียงอย่างเดียว โดยท่อนที่ 2 จะนำเสนอทำนองหลักที่ 2 และท่อนที่ 6 นำเสนอทำนองเพลงในลักษณะเพลงพื้นบ้าน ในท่อนที่ 3 และ 5 มีอัตราจังหวะช้า มีลักษณะเป็นเพลงร้องเดี่ยวโดยในท่อนที่ 3 นักร้องเสียงเมสโซโซปรา โนเป็นผู้ขับร้องเดี่ยว ส่วนในท่อนที่ 5 กลุ่มเบสในวงขับร้องประสานเสียง เป็นผู้ขับร้องทำนองหลัก ส่วนในท่อนที่ 4 ซึ่งเป็นท่อนกลางเพลงมีโน้ต A เป็นศูนย์ กลาง เสียงในตอนต้น ในด้ านเรื่อง ราวโดยรวมของเพลง ท่อนนี้เป็นเหมือนจุดเปลี่ยนของเนื้อหาของบทเพลงจากคำสอนที่บิดเบือนไปสู่ความจริง

นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดเรื่องสังคีตลักษณ์โซนาตามาปรับใช้กับโครงสร้างโดยรวมของบทเพลง โดยบทเพลงนี้จะมีทำนองหลัก 2 ทำนอง กระจายไปของท่อนต่าง ๆ ในลักษณะของการพัฒนา ตามเนื้ อหา ของแต่ละท่อนเพลง ซึ่งทำให้สามารถมองโครงสร้างโดยรวมอิงกับสังคีตลักษณ์โซนาตาได้ดังนี้

ท่อนที่ 1 เป็นท่อนที่นำเสนอทำนองหลักที่ 1 โดยมีโน้ต Eb เป็นศูนย์กลางเสียง

ท่อนที่ 2 เป็นท่อนที่นำเสนอทำนองหลักที่ 2 โดยมีโน้ต C เป็นศูนย์กลางเสียง

ท่อนที่ 3 เป็นทำนองใหม่ซึ่งมีการใช้ทำนองหลักที่ 2 กระจายอยู่ตามส่วนต่าง ๆ

ท่อนที่ 4 เป็นส่วนพัฒนาทำนองหลักทั้ง 2 ทำนอง

ท่อนที่ 5 เป็นส่วนพัฒนาทำนองหลักที่ 1

ท่อนที่ 6 เป็นทำนองใหม่

ท่อนที่ 7 คือการกลับมาของทำนองหลักที่ 1 ซึ่งสาเหตุที่ทำนองหลักที่ 2 ไม่ได้กลับมาอีกครั้งนั้น เกี่ยวข้องกับเรื่องราวโดยรวมดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

2.4.2.2 **โครงสร้างบทเพลงในแต่ละท่อน**

ท่อนที่ 1 In the Name of God

คำร้อง

In the name of God, the compassionate, the merciful.

คำร้องในท่อนนี้นำมาจากคำกล่าวตามหลักศาสนา ซึ่งใช้กล่าวก่อนประกอบพิธีไปจนถึงการทำสิ่งต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน เช่น การรับประทานอาหาร การเข้านอน คำกล่าวนี้เป็นเหมือนการระลึกถึงพระผู้เ ป็นเจ้าก่อนที่จะทำกิจใด ๆ อันได้รับอนุญาต ตามหลักศาสนา เนื่องจากท่อนนี้เป็นท่อนแรก เป็นการเริ่มเข้าสู่บทเพลงทั้งหมด ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้คำ ร้องนี้ เพื่อเป็นนัยถึงการเริ่มต้นทำสิ่งที่ดีงาม และเป็นบทนำเข้าสู่บทเพลง

โครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ของท่อนนี้คือ A - transition - A’

<u>ตอน A ห้องที่ 1 - 24</u>

บทเพลงในช่วงนี้มีโน้ต Eb เป็นศูนย์กลางเสียง มีการนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ซึ่งเป็นทำนองที่ดัดแปลงมาจาก ทำนองของการอะซาน ในแนวเทเนอร์และเบส การนำเสนอทำนองดังกล่าว อิงจากแนวคิดในศาสนาอิสลามเรื่องการอะซาน การอะซาน เป็นการเรียก และเตือน ให้มุสลิมไปทำการนมาซ ซึ่งเป็นศาสนกิจสำคัญตามหลักศาสนาอิสลาม โดยผู้ ที่ทำการอะซานนั้น

กำหนดให้เป็นผู้ชาย จากนั้นทำนองหลักที่ 1 จะถูกพัฒนาในลักษณะฟิวก์ในกลุ่มคลาริเน็ตและวงขับร้องประสานเสียง ส่งเข้าสู่ทำนองที่ 2 ของท่อนซึ่งนำเสนอโดยวงขับร้องประสานเสียง และในส่วนท้ายมีลักษณะเหมือนเป็นการขยายทำนองซึ่งแนวเทเนอร์และเบสได้นำเสนอไปในตอนต้น

ท่อนเชื่อม ห้องที่ 25 - 34

ท่อนนี้มีศูนย์กลางเสียงที่โน้ต Gb จากนั้นย้ายเข้าไปหา C ในตอนท้ายของท่อน ทำนองในท่อนนี้พัฒนามาจากทำนองที่ 2 ในตอน A นำเสนอโดยโซปราโน แซกโซโฟน เมื่อทำนองนี้จบลง ทำนองหลักที่ 1 จะถูกนำเสนออีกครั้งในกลุ่มคลาริเน็ต จากนั้น ทำนองที่ 2 จะถูกนำเสนออีกครั้งโดยเทเนอร์แซกโซโฟน บาริโทนแซกโซโฟน และดับเบิลเบส

ตอน A' ห้องที่ 35 - 52

ท่อนนี้มีศูนย์กลางเสียงคือ Eb ทำนองหลักที่ 1 ที่พัฒนาในแบบฟิวก์จะกลับมาอีกครั้งในกลุ่มแซกโซโฟนและวงขับร้องประสานเสียง ต่อด้วยทำนองใหม่ในกลุ่มเครื่องเป่าเสียงสูงและแนวเสียงโซปราโนและอัลโต โดยในขณะเดียวกันทำนองหลักที่ 1 ก็ยังคงปรากฏอยู่ในกลุ่มเครื่องเป่าเสียงต่ำ และแนวเสียงเทเนอร์และเบส จากนั้นบทเพลงจะจบลงด้วยส่วนหางเพลงย่อยที่นำมาจากทำนองหลักที่ 1

ความเชื่อมโยงระหว่างดนตรี คำร้องและเรื่องราว

ทำนองหลักที่ 1 มีลักษณะเดินขึ้นไปหาเสียงสูง ผู้ประพันธ์ใช้เป็นสัญลักษณ์ แทนความดีงาม ซึ่งตรงกับคำร้องว่า In the name of God ซึ่งคำว่า God จะอยู่ที่สูงกว่า นอกจากนี้การพัฒนาทำนองหลักที่ 1 ในลักษณะฟิวก์นั้นเกิดจากแนวเสียงต่ำแล้วค่อย ๆ ขึ้นไปหาแนวเสียงสูงซึ่งตรงกับลักษณะที่กล่าวไปข้างต้นเช่นกัน และเนื่องจากเนื้อหาโดยรวมของท่อนเกี่ยวกับพระเจ้า ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงใช้ทำนองหลักที่ 1 เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์

ท่อนที่ 2 If They Turn Back

คำร้อง

If they turn back, then seize them and kill them wherever you find them,

And take not from among them a friend or a helper.

Then seize them and kill them wherever you find them;

And against these we have given you a clear authority.

ในท่อนนี้เป็นการนำเสนอทำนองหลักที่ 2 ซึ่งจะได้รับการพัฒนาและกระจายไปตามท่อนต่าง ๆ ทำนองหลักที่ 2 นี้ผู้ประพันธ์ใช้เป็นสัญลักษณ์ แทนการบิดเบือนคำสอน จากลักษณะโน้ตซึ่งดำเนินทำนองไขว้กัน และชุดของโน้ตที่เลือกมาจากทำนองหลักที่ 2 ได้ถูกนำมาใช้เป็นกลุ่มเสียงหลักในการประพันธ์เพลงท่อนนี้ คำร้องในท่อนนี้นำมาจาก บางส่วนของ คัมภีร์ อัลกุรอานบทที่ 4 วรรคที่ 89 และ 91 ซึ่งเป็นหนึ่งโองการที่มีการนำไปใช้อรรถาธิบายในทางที่ผิด เช่น การอธิบายโดยไม่เชื่อมโยงถึงโองการก่อนหน้า และระยะเวลาที่ได้ประทานโองการนี้ลงมา บทเพลงท่อนนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้เป็นตัวแทนของการบิดเบือน

โครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ของท่อนนี้คือ สังคีตลักษณ์ตอนเดียว

<u>ห้องที่ 1 - 14</u>

ในบทเพลงนี้ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ต C บทเพลงเริ่มขึ้นด้วยการนำเสนอทำนองหลักที่ 2 โดยเริ่มจากบางส่วนของทำนองหลักที่ 2 ในกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ จากนั้นทำนองหลักที่ 2 จะถูกเล่นซ้ำและเพิ่มโน้ตขึ้นจนครบทั้งหมด จากนั้นวงขับร้องประสานเสียงจะขับร้องทำนองซึ่งสร้างมาจากกลุ่มโน้ตของทำนองหลักที่ 2 ซึ่งทำนองนี้จะกลับมาปรากฏในบทเพลงอีกหลายครั้ง โดยทุกแนวเสียงจะร้องทำนองเดียวกันทั้งหมด บรรเลงประกอบด้วยกลองทิมปานีซึ่งบรรเลงโน้ตจากทำนองหลักที่ 2 เช่นกัน

<u>ห้องที่ 15 - 38</u>

ในส่วนนี้เป็นส่วนที่ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดของดนตรีกระแสมินิมัล โดยเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจะบ รรเลงทำนองสั้น ๆ ซึ่งมาจากโน้ตในทำนองหลักที่ 2 โดยเมื่อเครื่องดนตรีแต่ละ

เครื่องเริ่มบรรเลง จะมีไวบราโฟนตี เน้นเสียงแรกที่แต่ละเครื่องดนตรีเริ่มบรรเลง โดยโน้ตที่แต่ละเครื่องดนตรีนำเข้ามานี้จะต่อกันเป็นโน้ตของทำนองหลักที่ 2 ตามลำดับ ในห้องที่ 24 วงขับร้องประสานเสียงจะกระซิบคำร้องซ้ำ ๆ ว่า seize them and kill them โดยจะเริ่มตามกันคนละ 1 จังหวะ จากเสียงกระซิบจะเริ่มกลายเป็นเสียงพูดในห้องที่ 31 และค่อย ๆ ดังขึ้น จนกลายเป็นเสียงตะโกนในห้องที่ 34 แนวบรรเลงซ้ำทั้งหมดจะหยุดลงในห้องที่ 36 จากนั้นเปียโนจะบรรเลงทำนองซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 เพื่อส่งเข้าหาห้องที่ 39

<u>ห้องที่ 39 - 85</u>

วงขับร้องประสานเสียงขับร้องทำนองเดิมซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 อีกครั้ง หลังจากนั้นส่วนวงดนตรีจะบรรเลงทำนองสั้น ๆ ซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 จากนั้นกลุ่มเทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงทำนองใหม่ ซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 ซึ่งหลังจากนั้นทำนองนี้จะถูกบรรเลงซ้ำโดยฟลูต 2, 3 และคลาริเน็ต 2, 3 และบรรเลงซ้ำอีกครั้งโดยกลุ่มฟลูตและคลาริเน็ต ในส่วนวงขับร้องประสานเสียงขับร้องทำนองซึ่งเริ่มมาจากโน้ต C ซ้ำ จากนั้นทำนองได้ถูกเพิ่มเสียงประสานขึ้นเป็น 8 แนวเสียง จากนั้นวงขับร้องประสานเสียงจะขับร้องทำ นองเดิมในตอนต้นเพลงอีกครั้ง โดย มีกลุ่มโซปราโน 1 และเทเนอร์ 1 ร้องโน้ต G ซ้ำเพื่อสร้างความเป็นโดมินันท์ คั่นด้วยช่วงเดี่ยวสั้น ๆ ของทิมปานี จากนั้นวงขับร้องประสานเสียงจะขับร้องทำนองเดิมในตอนต้นเพลงซ้ำอีกครั้ง โดยมีก ลุ่มอัลโตและเบสร้องโน้ต C ซ้ำเพื่อสร้างความเป็น โทนิก จากนั้นวงดนตรีบรรเลงทำนองซึ่งพัฒนาจากทำนองหลักที่ 2

<u>ความเชื่อมโยงระหว่างดนตรี คำร้องและเรื่องราว</u>

ในท่อนนี้ลักษณะดนตรีในหลายส่วนเป็นไปในลักษณะสัญลักษณ์แทนเหตุการณ์ต่าง ๆ ซึ่งผู้ประพันธ์สร้างเรื่องราวเริ่ มจากการบิดเบือนคำสอนของคนกลุ่มหนึ่ง จากนั้นแนวคิดนี้ก็ได้แพร่กระจายออกไป จนได้รับความเห็นชอบและความเชื่อถือมากขึ้น และจากความเชื่อนี้เองก็ได้เกิดการรวมกลุ่มของผู้คนที่มีความเชื่อแบบเดียวกันและเริ่มกระทำการต่าง ๆ ตามความเชื่อของตน

ในท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้วางโครงสร้างของเพลงตามเรื่องราวข้างต้น เริ่มจากการบิดเบือนที่เกิดขึ้นของคนกลุ่มหนึ่ง ซึ่งนำเสนอในห้องที่ 1-14 ซึ่งทำนองหลักที่ 2 ค่อย ๆ ถูกนำเสนอจนสมบูรณ์ จากนั้นคำสอนนี้ก็ได้ถูก แพร่กระจายออกไป โดยผู้ประพันธ์ใช้ลักษณะดนตรีกระแสมินิมัลในห้องที่ 15-38 จากนั้นกลุ่มของผู้ที่เชื่อคำ สอนเหล่านี้ก็เริ่มเป็นรูปเป็นร่างและ ทำสิ่ง

ต่างๆ ตามความเชื่อที่ถูกบิดเบือนของตน แทนด้วยลักษณะดนตรีที่มีความชัดเจนมากกว่าในห้องที่ 39 - 85

นอกจากการจัดโครงสร้างเพลงแล้ว ผู้ประพันธ์ยังเชื่อ มโยงคำร้องกับดน ตรี เช่น ทำนองที่วงขับร้องประสานเสียงขับร้องทั้งหมดพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 ซึ่งเป็นทำนองแทนความบิดเบือน เพื่อสื่อว่าคำสอนเหล่านี้ถูกบิดเบือน นอกจากนี้ยังมีการใช้เสียงกระด้างขัดกับความหมายของคำ เช่น คำว่า clear ในห้องที่ 77 ซึ่งร้องโน้ต Ab และ G พร้อมกัน ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องการสื่อว่าสิทธิ์ที่อ้างว่าชอบธรรมนั้น ที่จริงแล้วไม่ได้ชอบธรรม

ท่อนที่ 3 In Graveyard of Bitter Memories

คำร้อง

Lacrimosa

In graveyard of bitter memories,

Days so long, nights longer, numbing cold

In darkness of eternal dark

You shall forever rest.

Who is that carrying that mass of broken flesh?

Dripping blood from gory holes

Grazed and filthy in humiliates

Our clean white flesh and chokes us

Eyes nearly closed, staring,

Fixed, gaze mournfully,

Sleep then, you who are weary

And your pain will ease away

Mighty ally,

What questions must be asked?

What words uttered

Before you can see?

How much more blood do you want?

How many more corpse of the brave?

How many more pictures like this must you see?

Before you come to your sense?

ในท่อนนี้ผู้ ประพันธ์ได้นำคำร้องหลักมาจากบทกวีคำถามข้ามทวีป (Question across the field) ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งแปลโดย ไมเคิล ไรท์ และนำคำร้องส่วน Lacrimosa ซึ่งเป็นบทร้องของแมสแห่งความตาย (Requiem) มาใช้ในเชิงสัญลักษณ์ ภาพรวมของท่อนนี้เป็นการแสดงถึงความโศกเศร้าข องผู้ที่สูญเสียจากการต่อสู้ซึ่งมาจากการบิดเบือนคำสอน รวมทั้งภาพความน่าสะพรึ งกลัว ที่ได้เกิดขึ้นจากการต่อสู้ดังกล่าว ในท่อนนี้ยังปรากฏทำนองซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 กระจายตามส่วนต่าง ๆ ของบทเพลงทั้งในส่วนแนวร้องเดี่ยวและส่วนของวง เพื่อย้ำเตือนถึงความบิดเบือน ความเจ็บปวด และความสูญเสีย

โครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ของท่อนนี้คือ A B A'

<u>ตอน A ห้องที่ 1 - 25</u>

ในส่วนนี้ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ต D บทเพลงเริ่มต้นด้วยวงขับร้องประสานเสียงจากนั้นนักร้องเดี่ยวเสียงเมสโซโซปราโนจะขับร้องทำนองของตอน A ซึ่งผู้ประพันธ์ดัดแปลงทำนองมาจากบทสวดไว้อาลัยให้แก่หลานชายของท่านศาสดามุฮัมมัด ดับเบิลเบสเล่นโน้ตโครมาติกไล่ลงโดยมีวงขับร้องประสานเสียงร้องประกอบ

ตอน B ห้องที่ 26 - 70

ในตอนต้นของตอน B เป็นดนตรีในระบบไร้กุญแจเสียง สามารถแบ่งเป็นส่วนย่อย ๆ ได้ตามลักษณะทางดนตรีที่เกิด ขึ้น จังหวะดนตรีในส่วนนี้จะเร็วขึ้น นักร้องเดี่ยวยังคงเป็นเป็นผู้ดำเนินดนตรีหลัก โดยมีวงดนตรีและวงขับร้องประสานเสียงบรรเลงประกอบในหลาย ๆ ลักษณะ เช่น การสร้างเสียงประสานที่เกิดจากโน้ตในแนวร้องเดี่ยวของกลุ่มคลาริเน็ตและฟลูตในห้องที่ 28 -32 และกลุ่มแซกโซโฟนใน ห้องที่ 37 - 38 แนวร้องเดี่ยวบางส่วนใช้โน้ตจากทำนองหลักที่ 2 จากนั้นบทเพลงจะเข้าสู่ ส่วนต่อไปซึ่งจังหวะช้าลง มีทำนองสอดประสานแบบอิสระเกิดขึ้นในแนวคลาริเน็ต 1 โซปราโนแซกโซโฟน แนวร้องเดี่ยวและแนวฟลู ต 1 ประกอบกับการบรรเลงซ้ำในแนวเปียโน จากนั้นวงขับร้องประสานเสี ยงจะกระซิบคำเป็นจังหวะสอดประสานกับแนวร้องเดี่ยว วงดนตรีบรรเลงทำนองซึ่งพัฒนามาจากแนวร้องเดี่ยว จากนั้นวงดนตรีจะบรรเลงประกอบไปตามบรรยากาศของคำร้อง ในห้องที่ 62 แนวร้องเดี่ยวขับร้องทำนองในตอนต้นอีกครั้ง โดยมีแนวคลาริเน็ต 1 และ 2 บรรเลงทำนองเดียวกันในแบบดนตรี แปรแนวไปพร้อมกัน ดนตรีมีศูนย์กลางเสียงที่โน้ต A วงขับร้องประสานเสียงจะกลับมาอีกครั้ง ในลักษณะการถามคำถาม

ตอน A' ห้องที่ 71 - 90

ศูนย์กลางเสียงของท่อนนี้กลับไปที่โน้ต D เช่นเดียวกับตอนต้น นักร้องเดี่ยวขับร้องทำนองหลักของท่อนในตอนต้นอีกครั้งโดยร้องสูงขึ้นห นึ่งช่วงคู่แปด ส่วนวงดนตรีบรรเลงประกอบจะค่อย ๆ ลดลงจนเหลือแค่แนวร้องเดี่ยว วงขับร้องประสานเสียงและดับเบิลเบส นักร้องเดี่ยวจะยังขับร้องทำนองเดิม ซ้ำต่อไป โดยมีแนวสอดประสานมาจากเบสคลาริเน็ตและฟลูต 1 ซึ่งบรรเลงทำนองตอนต้นของท่อน Lacrimosa จากแมสแห่งความตาย ของโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) สลับกับการกระซิบจากวงขับร้องประสานเสียง บทเพลงจบลงด้วยเปียโนบรรเลงทำนองหลักที่ 2

ความเชื่อมโยงระหว่างดนตรี คำร้องและเรื่องราว

ในท่อนนี้ผู้ประพันธ์นำทำนองและคำร้องจากบท Lacrimosa มาใช้ในหลายความหมาย ในส่วนหนึ่งหมายถึงความเศร้า และอีกส่วนเป็นเหมือน สัญลักษณ์ที่เตือนให้ระลึกถึงการพิพากษาของพระผู้เป็นเจ้าในวันสิ้นโลก อันเปรียบเสมือนความจริงซึ่งกำลังจะปรากฏ

ทำนองหลักในตอน A และ A' ของบทเพลงนำมาจากทำนองบทสวดระลึกถึงท่านฮุซัยน์หลานชายของท่า นศาสดา (บทมะตัมมฺ) ในส่วนของบทสวดนี้กล่าวถึงการต้องทนทุกข์

ทรมานของท่านฮุซัยน์เอง และความทุก ข์ทรมานและความเสียใจของผู้หญิงและเด็กที่เดินทางไปกับท่านแล้วถูกจับเป็นเชลย รวมทั้งความโศกเศร้าเสียใจของมุสลิมต่อการเสียชีวิตอย่างทุก ข์ทรมานของท่าน ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้ทำนองของบทสวดนี้ซึ่งมีความหมายตรงกับบทกวีที่เลือกมาเป็นทำนองหลักในท่อนที่ 3 นี้ นอกจากนั้นการใช้โน้ตไล่ลงเป็นโครมาติกในแนวเบส บรรเลงวนซ้ำซึ่งเป็นอีกส่วนหนึ่งที่สื่อถึงความเจ็บปวด ความทรมาน

ในตอน B ผู้ประพันธ์ได้เชื่อมโยงลักษณะทางดนตรีไว้กับคำร้องในหลา ย ๆ ส่วน เช่น ในห้องที่ 31 - 33 ซึ่งแนวร้องเดี่ยวขับร้องว่า Dripping blood from gory holes ในส่วนคำว่า dripping ผู้ประพันธ์ได้ใช้โน้ตลักษณะเดินลง สื่อถึงการไหลของเลือด แล้วทำนองก็ดำเนินต่อไปถึงโน้ตต่ำสุดที่คำว่า hole ในห้องที่ 37 - 38 แนวร้องเดี่ยวขับร้องทำ นองซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 สื่อถึงความเจ็บปวด ในห้องที่ 58 -59 ในคำว่า pain ผู้ประพันธ์ได้ใช้โน้ต 3 ตัวแรกจากทำนองหลักที่ 2 และเสียงประสาน ที่เป็นเสียงกระด้างเพื่อสื่อถึงความเจ็บปวดเช่นกัน นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ระบบดนตรีไร้กุญแจเสียงในส่วน B เพื่อแสดงถึงความตื่นตระหนกต่อภาพความตายที่ได้พบเห็น

ท่อนที่ 4 They Desire That You Should Disbelieve

คำร้อง

They desire that you should disbelieve as they have disbelieved, so that you might be all alike;

Therefore take not from among them friends until they fly their homes in god's way;

But if they turn back, then seize them and kill them wherever you find them, and take not from among them a friend or a helper.

Except those who reach a people between whom and you there is an alliance,

Or who come to you, their hearts shrinking from fighting you or fighting their own people;

And if god had pleased, He would have given them power over you,

So that they should have certainly fought you;

Therefore if they withdraw from you and do not fight you and offer you peace, then god has not given you a way against them.

คำร้องของท่อนที่ 4 นี้ เป็นส่วนเดียวกับท่อนที่ 2 แต่เป็นคำสอนที่ครบและสมบูรณ์ตาม คัมภีร์อัลกุรอานบทที่ 4 วรรคที่ 89 - 90 ซึ่งได้ประทานลงมาเมื่อมุสลิมในสมัยนั้นได้ถูกโจมตีจากชาวศาสนิกอื่นเป็นประจำ ดังนั้นโองการนี้จึงเป็นเหมือนการอนุญาตให้มุสลิมสามารถตอบโต้ผู้รุกรานเพื่อป้องกันตัวได้ แต่ต้องอยู่ภายใต้หลังจริยธรรมที่คัมภีร์ได้กำหนดไว้ ซึ่งเห็นได้ว่าความหมายโดยรวมของโองการนี้ ไม่ได้มีส่วนใดที่ อนุญาตให้ฆ่าคนได้อย่างเสรีและไม่มีเหตุผล ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงเลือกโองการนี้มาเป็นคำร้องของบทเพลงเพื่อสื่อถึงความบิดเบือนที่ในที่สุดได้คลี่คลายออก

โครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ของท่อนนี้คือ A B

<u>ตอน A ห้องที่ 1 - 80</u>

ในตอน A นี้ยังกล่าวถึงความรุนแรงและการบิดเบือนอยู่ ดังนั้นทำนองและเสียงประสานส่วนใหญ่พัฒนามาจากทำนองห ลักที่ 2 ทิมปานีบรรเลงซ้ำโน้ต A ซึ่งเป็นศูนย์กลางเสียงทำนองในช่วงแรกเกิดขึ้นอย่างกระจัดกระจาย และมีเสียงประสานลากยาวที่เกิดขึ้นอย่างไม่เป็นระเบียบ แนวเทเนอร์และเบสขับร้องทำนองซึ่งพัฒนาจากโน้ตในทำนองหลักที่ 2 ซึ่งแนวทำนองนี้จะถูกนำไปใช้อีกภายหลัง จากนั้นแน วโซปราโนและอัลโตจะขับร้องอีกทำนอง โดยมีคลาริเน็ต 1 และ 2 บรรเลงในแบบดนตรีแปรแนว ประกอบ จากนั้นวงขับร้องประสานเสียงร้องทำนองจากตอนต้นของท่อนที่ 2 ในคำร้องเดียวกัน โดยมีวงดนตรีบรรเลงในแบบดนตรีแปรแนวประกอบ จากนั้นวงขับร้องประสานเสียงได้นำเสนอทำนองในช่วงแรกของท่ อนอีกครั้งสลับด้วยทำนอง ใหม่ซึ่งพัฒนาจากทำนองในส่วนท้ายของท่อนที่ 2 โดยมีอัลโตแซกโซโฟน 1 และ 2 บรรเลงทำนองจากส่วน B เป็นแนวสอดประสาน จากนั้นวงขับร้องประสานเสียงร้องทำนองทั้งสองซึ่งได้ขับร้องไปก่อนหน้านี้ซ้อนกัน

ตอน B ห้องที่ 81 -138

ในช่วงแรกของตอน B ศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ต G และย้ายไปที่โน้ต C ในตอนท้ายของท่อน แนวเทเนอร์ขับร้องทำนองใหม่ซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 1 ทั้งในการใช้โน้ตชุดแรกแบบเดียวกันและลักษณะการเคลื่อนทำนองแบบขึ้นลงเช่นเดียวกับ ทำนองในตอนต้นของท่อน 1 โดยมีแนวประสานซึ่งบรรเลงโดยฟลูต 1 และคลาริเน็ต 1 และมีเปียโนบรรเลงประกอบ จากนั้นแนวเสียงต่าง ๆ จะทยอยกันเข้ามาโดยมีแนวโซปราโนและเทเนอร์ขับร้องแนวทำนองและแนวอัลโตและเบสขับร้องแนวประสาน เมื่อทำนองใหม่จบลง กลุ่มแซกโซโฟนจะบรรเลงทำนองหลักที่ 1 ในรูปแบบฟิวก์ วงขับร้องประสานเสียงขับร้องทำนองใหม่อีก ครั้ง ท่อนนี้จบลงด้วยส่วนหางเพลงสั้น ๆ ซึ่งเชื่อมเข้าท่อนที่ 5 โดยในตอนท้ายนี้ส่วนวงจะบรรเลงทับแนวร้องเพื่อให้ดนตรีมีลักษณะชัดเจน ไม่ซับซ้อน

ความเชื่อมโยงระหว่างดนตรี คำร้องและเรื่องราว

โครงสร้างของบทเพลงในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขึ้นจากคำร้อง โดยในส่ว น A ซึ่งคำร้องเกี่ยวกับการต่อสู้ และเป็นส่วนที่ถูกบิดเบือนนั้น ผู้ประพันธ์ได้ใช้ทำนองหลักที่ 2 มาใช้พัฒนา รวมทั้งนำทำนองเดิมที่เคยใช้ในท่อน 2 ซึ่งมีเนื้อความเดียวกั นกลับมาใช้ซ้ำอีกครั้ง แนวบรรเลงประกอบของวงดนตรีมีลักษณะที่ยุ่งเหยิงและมีการใช้ลักษณะดนตรีแปร ทำนอง ทำให้แนวร้องมีความคลุมเครือ ในส่วน B ซึ่งคำร้องส่วนใหญ่กล่าวถึงความเมตตาและความยุติธรรมอันเป็นลักษณะที่ดี ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาทำนองในส่วนนี้มาจากทำนองหลักที่ 1 และได้นำทำนองเดิมในท่อนที่ 1 กลับมาใช้ แนวบรรเลงประกอบของวงส่วนใหญ่จะบรรเลงทับ แนวร้องเพื่อใ ห้บทเพลงชัดเจนและมีระเบียบ

ผู้ประพันธ์ยังคงใช้ลักษณะดนตรีที่เชื่อมโยงกับคำร้องในส่วนอื่นอีก เช่น การใช้เสียงประสานที่กระด้างในส่วนคำร้อง disbelieve การใช้เสียงกระด้างในคำร้อง friend ในห้องที่ 34 เพื่อสื่อถึงการปฏิเสธไม่รับมิตรภาพจากผู้อื่น

ท่อนที่ 5 **We prescribe to the children of Israel**

คำร้อง

We prescribe to the children of Israel that whoever slays a soul,

Unless it be for manslaughter or for mischief in the land, it is as though he slew all men;

And whoever keeps it alive, it is as though he kept alive all men;

And certainly our messengers came to them with clear arguments,

But even after that many of them certainly act extravagantly in the land.

We prescribed to them in it that life is for life, and eye for eye, and nose for nose, and ear for ear, and tooth for tooth, and that there is reprisal in wounds;

But he who foregoes it, it shall be an expiation for him;

And whoever did not judge by what god revealed, those are they that are the unjust.

คำร้องในท่อนที่ 5 นี้นำมาจาก คัมภีร์อัลกุรอานบทที่ 5 วรรคที่ 32 และ 45 เพื่อเป็นการเน้นให้เห็นความยุติธรรมและความถูกต้องตามหลักศาสนบัญญัติ เป็นการเน้นย้ำความจริงที่กระจ่างขึ้นในท่อนที่ 4 โดยโองการนี้ได้กล่าวย้อนไปถึงยุคสมัยของศาสดาอิบรอฮิม (อับราฮัม ตามคัมภีร์ไบเบิล) ซึ่งพระผู้เป็นเจ้าได้ประทานโองก ารนี้เพื่อเป็นหลักปฏิบัติในการตัดสินโทษแบบตาต่อตา ฟันต่อฟัน ซึ่งหลักนี้จะใช้ในกรณีที่ผู้เสียหายต้องการแก้แค้นคืน และไม่ได้บังคับใช้ในกรณีที่ผู้เสียหายให้อภัยต่ออีกฝ่ายหนึ่ง

โครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ของท่อนนี้คือ สังคีตลักษณแบบสองตอน (AB)

ตอน A ห้องที่ 1 - 46

ศูนย์กลางเสียงของท่อนที่ 5 อยู่ที่โน้ต F คำร้องในท่อนนี้นำมาจาก คัมภีร์อัลกุรอาน บทที่ 5 วรรคที่ 32 บทเพลงในท่อนนี้พัฒนามาจากทำนอ งหลักที่ 1 แนวร้องเบสทำหน้าที่หลักในการดำเนินทำนอง โดยมีแนวร้องอื่น ๆ คอยร้องประกอบ ลักษณะการร้องและทำนองเป็นการเล่าเรื่อง หากกล่าวถึงสิ่งที่ไม่ดีก็จะมีแนวสอดประสานที่พัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 เกิดขึ้น และในทางกลับกันหากกล่าวถึงสิ่งที่ดีหรือสิ่งถูกต้องก็จะมีแนวสอดประสานที่พัฒนามาจากทำนองหลักที่ 1 เกิดขึ้น

ตอน B ห้องที่ 47 - 81

ตอน B นำคำร้องมาจาก คัมภีร์อัลกุรอานบทที่ 5 วรรคที่ 45 ลักษณะทางดนตรีของส่วนนี้คล้ายคลึงกับตอน A แนวเบสยังคงเป็นแนวหลัก ซึ่งจะตอบโต้กับแนวร้องอื่น การดำเนินเรื่องราวยังคงเป็นแบบเล่าเรื่อง และทำนองหลักที่ใช้ส่วนใหญ่มาจากทำนองหลักที่ 1

ความเชื่อมโยงระหว่างดนตรี คำร้องและเรื่องราว

ในท่อนที่ 5 นี้ ด้วยแนวคิด Arch form ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้มีลักษณะแบบเพลงร้องเดี่ยว โดยแนวอื่น ๆ จะทำหน้าที่ ขับร้อง ประกอบแนวร้องหลัก แต่เนื่องจากคำร้องเป็นลักษณะการเล่าเรื่องซึ่งผู้เล่าเรื่องแทนตัวเองว่า we ซึ่งเนื่องมากจากโองการนี้เป็นโองการที่พระผู้เป็นเจ้าได้ประกาศ คำสอนนี้ผ่านทางนบีอิบรอฮีมและ บุตรของท่าน ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้แนวร้องเบสเป็นแนวร้องหลัก ท่อนเพลงนี้แบ่งออกเป็น 2 ตอน ตามโองการที่นำมาเป็นคำร้อง และเนื่องจากโองการทั้งสอนมีเนื้อหาที่ใกล้เคียงกับ ลักษณะดนตรีของทั้งสองตอนจึงมีความคล้ายคลึงกันด้วย

ในท่อนนี้มีการใช้ทำนองสั้น ๆ ทั้งจากทำนองหลักที่ 1 และทำนองหลักที่ 2 ในการสอดประสานเพื่อเน้นถึงคำต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีการใช้โน้ตพิง (Appoggiatura) ซึ่งโน้ตนอกคอร์ดนี้มีความหมายโดยนัยถึงความเจ็บปวดแล้วความตาย ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ใช้โน้ตพิงเมื่อถึงคำร้อง slew และในห้องที่ 55 และ 68 ซึ่งร้องคำว่า wounds นั้น ผู้ประพันธ์ได้ใช้การเกลาจาก กลุ่มเสียงที่กระด้าง (เซต {0, 4, 8}) ไปสู่เสียงที่กระด้างมากขึ้น (เซต {0, 1, 6, 7}) ภายในคำนี้

ท่อนที่ 6 **It may be that god will grant love and friendship between you and those whom you hold as enemies.**

คำร้อง

It may be that god will grant love and friendship between you and those whom you hold as enemies.

And God is Powerful; and God is Forgiving, Merciful.

God forbids you not,

With regard to those who fight you not for your religion nor drive you out of your homes,

That you should show them kindness and deal justly with them.

Surely god loves the doers of justice.

คำร้องในท่อนนี้นำมาจาก คัมภีร์อัลกุรอานบทที่ 60 วรรคที่ 7 - 8 ในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอการสรรเสริญและความปี ติยินดี ทั้งจากความจริง มิตรภาพ และความยุติธรรม ผู้ที่เคยเป็นศัตรูกัน พระผู้เป็นเจ้าก็จะดลใจให้กลับมาเป็นมิตรกัน ผู้ประพันธ์ได้เลือกทำนองของท่อนนี้มาจากบทสวดสรรเสริญท่านนบีมุฮัมมัด ซึ่งทำ นองนี้มีลักษณะคล้ายเพลงพื้นบ้านในโมดฟรีเจียน และใช้โน้ตเพียง 5 ตัว เมื่อสวดก็จะสวดทำนองนี้วนซ้ำไปมา ผู้ประพันธ์จึงนำทำนองนี้มาปรับโน้ตและความเร็ว เพื่อใช้เป็นทำนองหลัก นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เครื่องตี 3 ชนิดคือ กลองสะแนร์ แทมบูริน และทรัยแองเกิล ซึ่ง ช่วยสร้าง ความสนุกสานและความ รู้สึกแบบดนตรีพื้นบ้านให้กับท่อนเพลงนี้

โครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ของท่อนนี้คือ A B A' B'

<u>ตอน A ห้องที่ 1 - 40</u>

ในตอน A เริ่มต้นโดยมีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ Bb จากนั้นย้ายไป F และกลับมาที่ Bb ทำนองเพลงในท่อนนี้นำมาจากทำนองของบทสวดสรรเสริญศาสดามุฮัมมัด ทำนองหลักเริ่มต้นด้วยปิกโกโล และบรรเลงประกอบด้วยเบสคลาริ เน็ต โดยมีแทมบูรินคอยบรรเลงประกอบ

ผู้ประพันธ์จัดเสียงในส่วนนี้เพื่อให้ผู้ฟังนึกถึงส่วนกลางจากกระบวนที่ 4 ของซิมโฟนีหมายเลข 9 ของลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความปิติยินดี เมื่อปิกโกโลบรรเลงจบทำนอง โซปราโนแซกโซโฟนจะบรรเลงทำนองหลักที่ถูกประดับโน้ต จากนั้นแนวเทเนอร์จะร้องทำนองหลัก ซึ่งส่วนนี้ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เสียงเทเนอร์เพื่อให้ผู้ฟังนึกถึง กระบวนที่ 4 ของซิมโฟนีหมายเลข 9 ของเบโทเฟนเช่นเดียวกับตอนต้น จากนั้นแนวโซปราโนจึงร้องทำนองหลักตามด้วยการบรรเลงทำนองหลักของวงดนตรี

ตอน B ห้องที่ 41 - 49

ศูนย์กลาง เสียง ในส่วนนี้อยู่ที่โน้ต Eb โดยส่วนนี้เป็นช่วงสั้น ๆ ที่คั่นระหว่างทำนองหลัก วงขับร้องประสานเสียงขับร้องทำนองในส่วนนี้โดยมีกลุ่มแซกโซโฟนและคลาริเน็ตสลับกันบรรเลงแนวประสาน

ตอน A' ห้องที่ 50 - 67

ศูนย์กลางเสียงในส่วนนี้ย้ายไปที่ Ab จากนั้นย้ายไป F ในตอน A' นี้วงขับร้องประสานเสียงแนวต่าง ๆ สลับกันขับร้องทำนองหลัก

ตอน B' ห้องที่ 68 - 83

ศูนย์กลางเสียงในส่วนนี้กลับไปที่โน้ต Eb อีกครั้ง วงขับร้องประสานเสียง ขับร้องทำนองและคำร้องเดิมโดยมีกลุ่มเครื่องเป่าทั้งหมดบรรเลงประกอบ จากนั้นเข้าสู่ส่วนหางเพลงซึ่งเป็นการบรรเลงทำนองหลักของวงดนตรีและส่งเข้าสู่ท่อนที่ 7

ท่อนที่ 7 Nor can goodness and evil be equal.

คำร้อง

Nor can goodness and evil be equal.

Repel evil with what is better:

Then will he between whom and thee was hatred become as it were thy friend and intimate!

And no one will be granted such goodness except those who are patience and self-restraint,

none but persons of the greatest good fortune.

And if whispers from the devil reach thee then seek refuge in god.

Lo! He is the Hearer, the Knower.

Peace be upon you.

ท่อนสุดท้ายของบทเพลงมีลักษณะเป็นการกลับมาของทำนองหลักที่ 1 ซึ่งส่วนใหญ่จะกลับมาในส่วนของวงดนตรี โดยส่วนวงขับร้องประสานเสียงขับร้องทำนองใหม่ แต่โครงสร้างของบทเพลงส่วนใหญ่จะคล้ายกับ ท่อนที่ 1 โดยเริ่มจากส่วนพัฒนาทำนองหลักที่ 1 ในแบบฟิวก์ พร้อมการขับร้องทำนองใหม่ในส่วนวงขับร้องประสานเสียง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้แนวคิดในการเรียบเรียงดนตรีดังกล่าวนี้มาจากอุปรากรของปุชชินี คำร้องในท่อนนี้นำมาจากคัมภีร์อัลกุรอาน บทที่ 41 วรรคที่ 34 - 36 กล่าวถึง ความดีและความชั่วนั้นไม่มีทางเท่าเทียมกันได้ ให้แทนสิ่งที่ไม่ดีด้วยความดี และเฉพาะผู้ที่มีความอดทนและมีศรัทธาจึงจะได้รับความดีงามจากพระองค์ และหากเสียงกระซิบจากมารร้ายได้มาถึง ก็จงหลบเข้าหาพระผู้เป็นเจ้าเพราะพระอง ค์นั้นเป็นผู้รู้เห็นทุกสิ่ง จากเนื้อหาดังกล่าว ผู้ประพันธ์ได้เลือกโองการนี้มาเพื่อเป็นการสรุปบทเพลงทั้งหมด ในส่วนคำร้อง Peace be upon you. นั้นมาจากคำกล่าวในภาษาอาหรับซึ่งมุสลิมกล่าวแก่กันทั้งเมื่อพบกันและลาจากกัน นอกจากที่ผู้ประพันธ์ใช้สื่อความหมายถึงการอำลาและการจบบทเพลงแล้ว ผู้ป ระพันธ์ใช้คำนี้แทนการกล่าวอำลาแก่ความบิดเบือน ความชั่วร้ายและสิ่งไม่ดีงามที่จากไป รวมถึงเป็นการกล่าวต้อนรับความดีงาม ความยุติธรรมและความสันติที่จะเกิดขึ้นในอนาคต

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.4.3 การเรียบเรียงสำหรับวง

2.4.3.1 การเลือกใช้เครื่องดนตรี

บทประพันธ์ชิ้นนี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับ วงดนตรีเครื่องลมไม้เปียโน กลุ่มเครื่องตี และวงขับร้องประสานเสียง โดยวงดนตรีเครื่องลมไม้ประกอบด้วย ฟลูต 4 แนว โดยแนวที่ 3 และ 4 สลับเล่นปิกโกโล คลาริเน็ต 3 แนว โดยแนวที่ 3 สลับเล่นเบสคลาริเน็ต เบสคลาริเน็ต 1 แนว โซปราโนแซกโซโฟน 1 แนว อัลโตแซกโซโฟน 2 แนว เทเนอร์แซกโซโฟน 2 แนว บาริโทนแซกโซโฟน 1 แนว และดับเบิลเบส 1 แนว โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้ดับเบิลเบสอยู่ในส่วนของ วงดนตรีเครื่องลมไม้ โดยแต่ละแนวเสียงกำหนดให้มีผู้เล่น 1 คน

ในส่วนวงดนตรีเครื่องลมไม้นั้น ผู้ประพันธ์ได้เลือกเครื่องดนตรี ดังกล่าวมาด้วยเหตุหลายประการ

1. เครื่องลมไม้ที่ผู้ประพันธ์เลือกมาใช้ เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมและมีนักดนตรีที่มีความสามารถ อีกทั้งกลุ่มเครื่องลมไม้รวมทั้งกลุ่มเครื่องตีนั้นเป็นที่นิยมของนักเรียนที่เป็นนักเรียนวงโยธวาทิตของ สถาบันต่าง ๆ ซึ่งนักเรียนในหลาย สถาบันมีความสามารถในการบรรเลงกลุ่มเครื่องดนตรีดังกล่าวได้เป็นอย่างดี ทำให้มีความเป็นไปได้ในการจัดแสดง บทประพันธ์โดยวงดนตรีระดับโรงเรียน เพื่อเป็นหนทางหนึ่งในการเผยแพร่แนวคิดทางศาสนาผ่านบทประพันธ์

2. กลุ่มเครื่องลมไม้เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเบาและมีเสียงนุ่มนวลกว่าเครื่องลมทองเหลือง ทำให้สามารถปรับสมดุลของเสียงได้ถึงแม้วงขับร้องประสานเสียงจะมีขนาดเล็ก

3. ในกลุ่มเครื่องลมไม้ที่เลือกนั้นแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่มย่อย คือ ฟลูต คลาริเน็ต และแซกโซโฟน โดยแต่ละกลุ่มก็มีสีสันซึ่งแตกต่างไป และจากการที่เป็นกลุ่มเครื่องทำให้สามารถเกิดการประสานเสียงในกลุ่มเดียวกันได้

ในส่วนวงขับร้องประสานเสียง ผู้ประพันธ์มีข้อกำหนดดังนี้

1. วงขับร้องประสานเสียงควรมีผู้ขับร้องในวงอย่างน้อยแนวเสียงละ 10 คน รวม 40 คน เพื่อให้เสียงที่ได้มีความสมดุลกับวงดนตรี

2. ในกรณีที่มีการแบ่งเสียงในกลุ่มผู้หญิงหรือผู้ชายเป็น 3 แนวเสียง ให้แบ่งกลุ่มนักร้องประสานเสียงออกเป็น 3 กลุ่ม โดยให้เสียงที่ออกมาจากทั้ง 3 แนวมีความสมดุลกัน

3. ในท่อนที่ 3 ได้กำหนดให้มีนักร้องเดี่ยวเสียงเมสโซโซปราโน โดยผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เสียงเมสโซโซปราโนซึ่งเป็นเป็นเสียงกลางของผู้หญิง เพื่อเป็นตัวแทนของผู้หญิงซึ่งมักเป็นผู้ที่ต้องทนรับชะตากรรมและความสูญเสียเสมอ ในการแสดงจริง นักร้องเดี่ยวควรเป็นส่วนหนึ่งของวงขับร้องประสานเสียง ซึ่งออกมาร้องเดี่ยวเพียงท่อนเดียวและร้องร่วมกับวงขับร้องในท่อนอื่น

2.4.3.2 **ลักษณะการจัดแนวเสียงของวงขับร้องประสานเสียง**

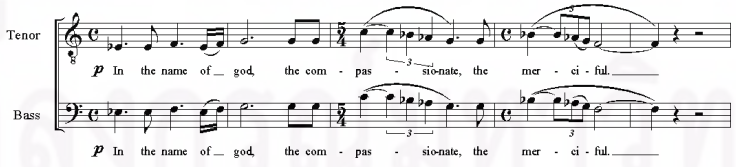
ในบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ กำหนดให้ส่วนของวงขับร้องประสานเสียงเป็นส่วนที่สำคัญ และเป็นส่วนที่คอยดำเนินเรื่องราว โดยในส่วนของการจัดแนวเสียงของวงขับร้องประสานเสียง ผู้ประพันธ์มีการจัดแนวเสียงทั้งแบบทับแนว สองแนว สามแนวและ สี่แนว โดยเนื้อดนตรีในส่วนของวงขับร้องประสานเสียงนี้ผู้ประพันธ์ใช้เนื้อดนตรีแบบประสานแนวทำนองเป็นหลัก ซึ่งการจัดเสียงนี้ผู้ประพันธ์ได้จัดโดยอิงถึงคำร้องและเนื้อหาของบทประพันธ์เป็นหลัก

1. **การจัดแนวเสียงแบบทับแนว**

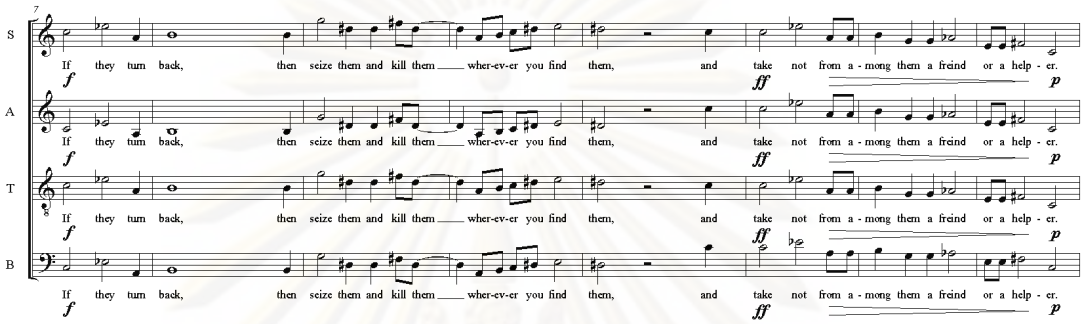
การจัดแนวเสียงแบบทับแนวให้เสียงและคำร้องที่ชัดเจน ผู้ประพันธ์ใช้การจัดแนวเสียงเช่นนี้เพื่อแสดงความเป็นเอกภาพของแนวร้อง และ ทำให้แนวร้องโดดเด่น เมื่อส่วนวงมีเนื้อดนตรีที่หนาแน่น

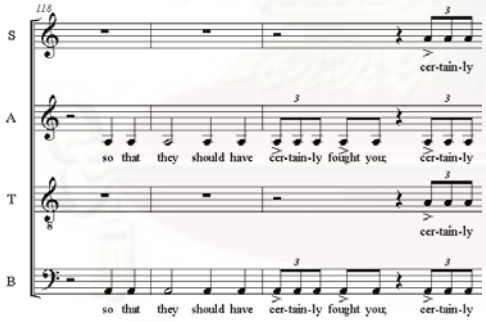
ตัวอย่าง การจัดแนวเสียงแบบทับแนวในแนวเสียงผู้ชาย ในท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 5 (ตัวอย่างที่ 2.31) ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้เพื่อนำเสนอทำนองหลักที่ 1 อย่างชัดเจน และแฝงแน วคิดทางศาสนา จากตัวอย่างนี้การทับแนวเสียงเกิดในระดับเสียงเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 2.31 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 5 การจัดแนวเสียงแบบทับแนวในแนวเสียงผู้ชาย*



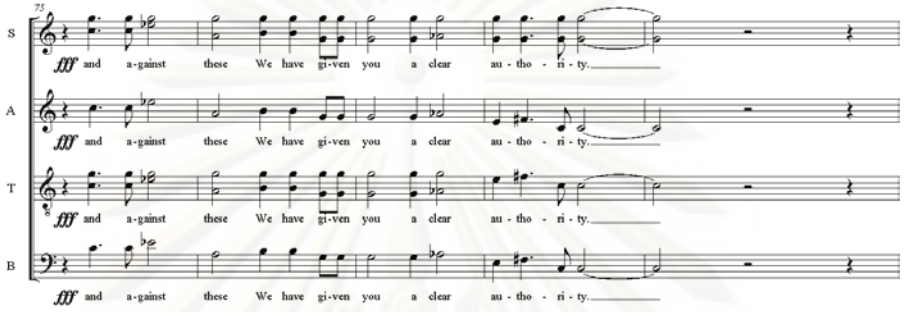
ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบทับแนว ในท่อนที่ 2 ห้องที่ 7 - 14 (ตัวอย่างที่ 2.32) เพื่อนำเสนอทำนองหลักที่ 2 อย่างชัดเจน ซึ่งจากตัวอย่างจะได้ทำนองเดียวกันซึ่งเกิดการทับแนวเสียงใน 2 ช่วงคู่แปด

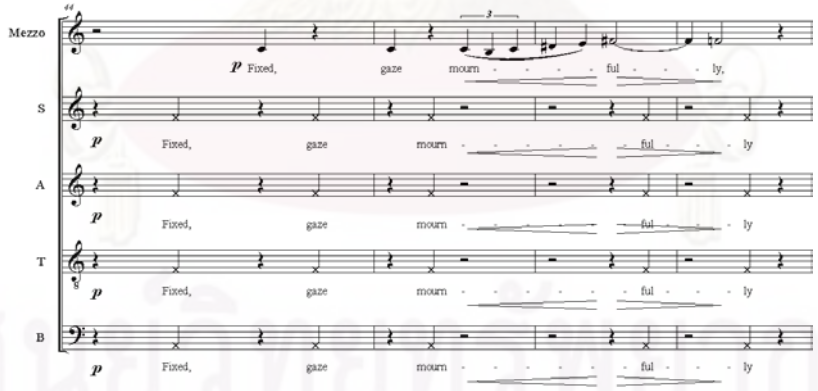
ตัวอย่างที่ 2.32 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 7 - 14 การจัดแนวเสียงแบบทับแนว*

ตัวอย่าง การจัดแนวเสียงแบบทับแนว ในท่อนที่ 4 ห้องที่ 118 - 120 (ตัวอย่างที่ 2.33) โดยไม่มีส่วนวงบรรเลง ประกอบ เริ่มจากการทับเสียงในแนวอัลโตและเบส จากนั้นเพิ่มแนวโซปราและเทเนอร์เข้ามาในลักษณะการย้ำข้อความเดิม

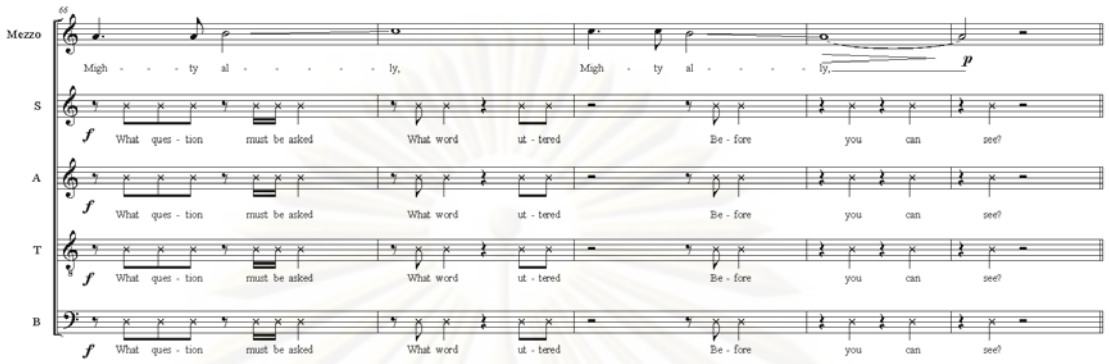
ตัวอย่างที่ 2.33 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 118 - 120 การจัดแนวเสียงแบบทับแนว*

2. การจัดแนวเสียงแบบสองแนว

การจัดแนวเสียงลักษณะนี้ทำให้ส่วนวงขับร้องประสานเสียงยังคงนำเสนอทำนองได้ชัดเจน โดยมีเสียงประสานเพิ่มเข้ามา นอกจากนี้ยังสามารถใช้ในลักษณะดนตรีหลากแนวระหว่าง 2 ทำนองได้อีกด้วย

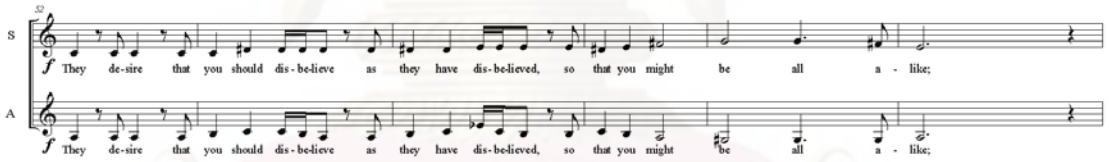
ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสอง แนวในท่อนที่ 2 ห้องที่ 75 - 79 (ตัวอย่างที่ 2.34) โดยแนวโซปราโน 2 อัลโต เทเนอร์ 2 และเบสร้องทำนองไปพร้อมกับแนวโซปราโน 1 และเทเนอร์ 1 ร้องโน้ต G ค้างเพื่อสร้างความเป็นศูนย์รวมเสียงให้โน้ต G

ตัวอย่างที่ 2.34 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 75 - 79 การจัดแนวเสียงแบบสองแนว*

ตัวอย่าง การจัดแนวเสียงแบบสอง แนวระหว่างแนวร้องเดี่ยวและวงขับร้องประสานเสียง ในท่อนที่ 3 ห้องที่ 44 - 47 (ตัวอย่างที่ 2.35) โดยส่วนวงขับร้องประสานเสียงพูดในลักษณะเสียงสะท้อนกับแนวร้องเดี่ยว

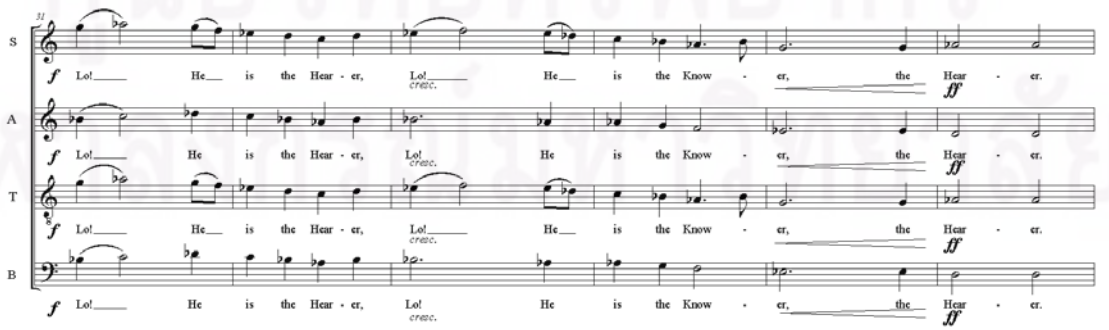
ตัวอย่างที่ 2.35 *ท่อนที่ 3 ห้องที่ 44 - 47 การจัดแนวเสียงแบบสองแนวระหว่างแนวร้องเดี่ยวและวงขับร้องประสานเสียง*

ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสองแนวระหว่างแนวร้องเดี่ยวกับ วงขับร้องประสานเสียงในลักษณะสอดประสาน ในท่อนที่ 3 ห้องที่ 66 - 70 (ตัวอย่างที่ 2.36) โดยวงขับร้องทำหน้าที่เป็นส่วนสอดประสานในลักษณะจังหวะ ในขณะที่แนวร้องเดี่ยวขับร้องทำนองหลัก ในส่วนนี้ผู้ประพันธ์สอดแทรกลักษณะทางการละครลงไป โดยให้แนวร้องเดี่ยว ซึ่งเป็นตัวแทนของผู้ที่เหลือรอดจากสงครามร้องเรียกหาผู้ที่มีอำนาจรับผิดชอบ และส่วนวงขับร้อง ซึ่งเป็นตัวแทนผู้สูญเสีย เป็นผู้ตั้งคำถามต่อผู้มีอำนาจว่าเมื่อไหร่เรื่องเลวร้ายจะจบลง

ตัวอย่างที่ 2.36 *ท่อนที่ 3 ห้องที่ 66 - 70 การจัดแนวเสียงแบบสองแนวระหว่างแนวร้องเดี่ยวกับวงขับร้องประสานเสียงในลักษณะสอดประสาน*

ตัวอย่าง การจัดการแนวเสียง แบบสองแนวในแนวโซปราโนและอัลโต ในท่อนที่ 4 ห้องที่ 52 - 57 (ตัวอย่างที่ 2.37) โดยเริ่มต้นจากขั้ นคู่ที่กลมกลืน ไปสู่ขั้นคู่ที่กระด้างขึ้น และกลับมาจบลงที่ขั้นคู่กลมกลืนอีกครั้ง เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาที่รุนแรงขึ้น

ตัวอย่างที่ 2.37 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 52 - 57 การจัดการแนวเสียงแบบสองแนวในแนวโซปราโนและอัลโต*

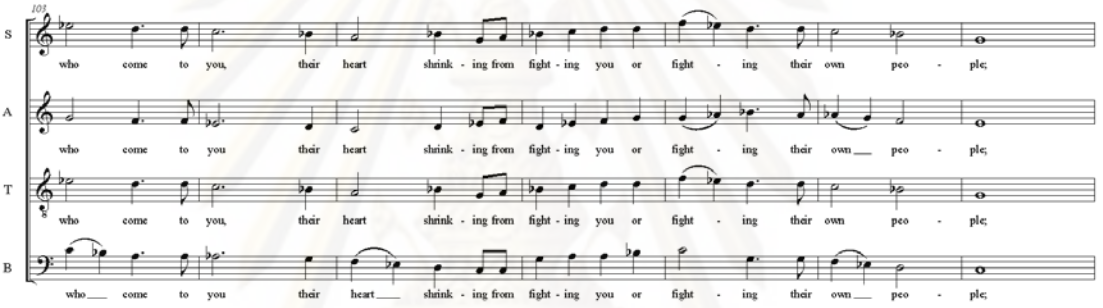


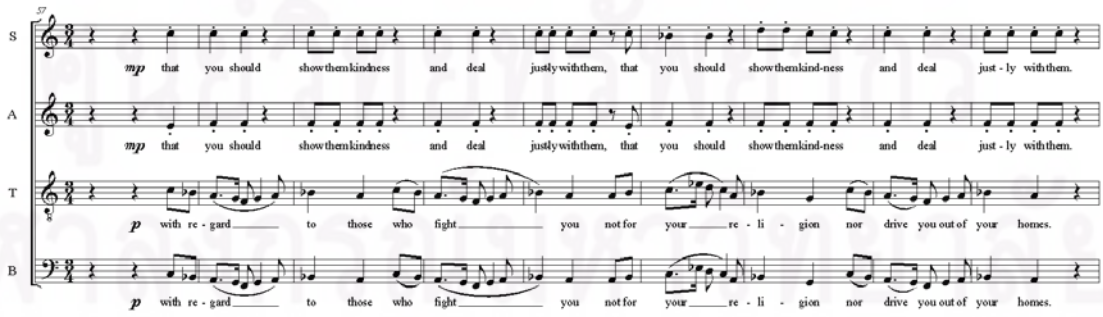
ตัวอย่าง การจัดแนวเสียง แบบสองแนว ในท่อนที่ 7 ห้องที่ 31 - 36 (ตัวอย่างที่ 2.38) โดยมีการทับแนวเสียงเกิดขึ้นในแนวโซปราโนกับเทเนอร์ และแนวอัลโตกับเบส เพื่อเน้นให้ทำนองหลักและส่วนประสานมีความชัดเจน

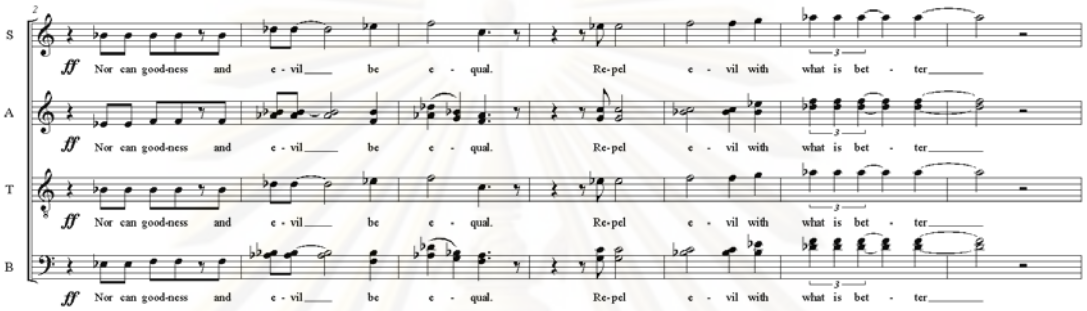
ตัวอย่างที่ 2.38 *ท่อนที่ 7 ห้องที่ 31 - 36 การจัดแนวเสียงแบบสองแนว*

3. การจัดแนวเสียงแบบสามแนว

การจัดเสียงในแบบสามแนวนั้นทำให้ส่วนวงขับร้องประสานเสียงมีความหลากหลายมากขึ้นจากการจัดหน้าที่ของแนวเสียงต่าง ๆ การสร้างเนื้อดนตรีหลากแนว การจัดแนวเสียงลักษณะนี้จะให้เสียงประสานที่มีความครบถ้วนยิ่งขึ้น

ตัวอย่าง การจัดแนวเสียง แบบสามแนว ในท่อนที่ 4 ห้องที่ 103 - 110 (ตัวอย่างที่ 2.39) ซึ่งมีการทับแนวในแนวโซปราโนและเทเนอร์ เพื่อให้ทำนองมีความชัดเจน โดยมีแนวอัลโตและเบสเป็นแนวประสานเพื่อให้เกิดเสียงประสานที่สมบูรณ์

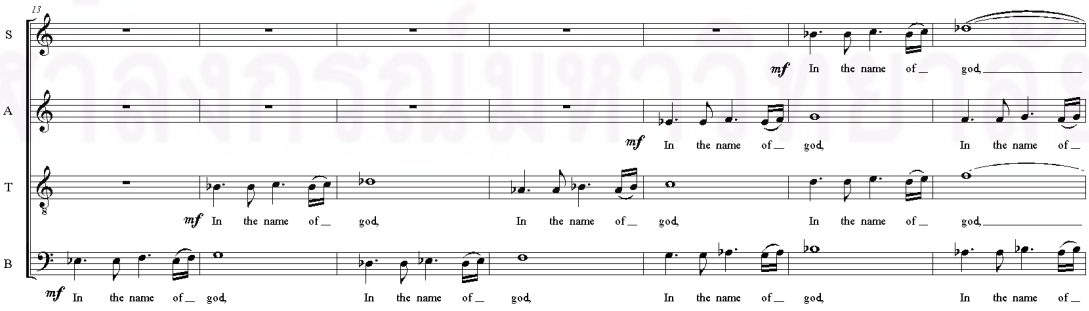
ตัวอย่างที่ 2.39 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 103 - 109 การจัดแนวเสียงแบบสามแนว*

ตัวอย่าง การจัดแนวเสียง แบบสามแนว ในท่อนที่ 6 ห้องที่ 57 - 65 (ตัวอย่างที่ 2.40) โดยทำนองหลักขับร้องในแนวเทเนอร์และเบสซึ่งมีการทับแนวห่างกัน 1 ช่วงคู่แปด ส่วนแนวโซปราโนและอัลโตทำหน้าที่เป็นส่วนบรรเลงประกอบ ซึ่งการจัดแนวเสียงในส่วนนี้ผู้ประพันธ์ได้ทำขึ้นในลักษณะทดลองเพื่อให้ได้สีสันในส่วนวงขับร้องประสานเสียงที่แปลกใหม่

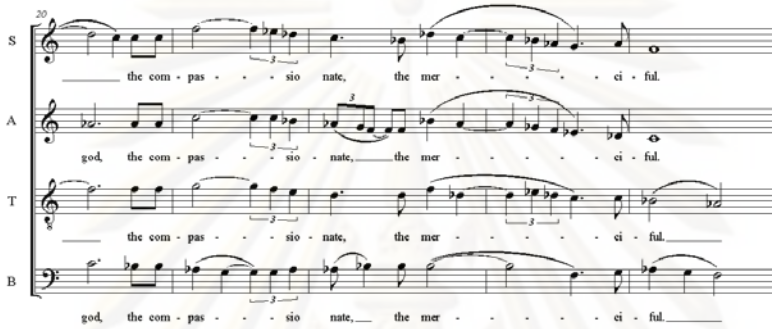
ตัวอย่างที่ 2.40 *ท่อนที่ 6 ห้องที่ 57 - 65 การจัดแนวเสียงแบบสามแนว*

ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสามแนวในท่อนที่ 7 ห้องที่ 2 - 8 (ตัวอย่างที่ 2.41) ซึ่งเริ่มจากการจัดแนวเสียงแบบสองแนวโดยมีการทับแนวระหว่างแนวร้องของผู้หญิงและผู้ชาย จากนั้นได้กระจายออกเป็นแบบสามแนวเสียงในห้องต่อมา ซึ่งการจัดแนวเสียงสามแนวซึ่งมีการทบเสียงเช่นนี้ทำให้ได้เนื้อเสียงที่มีความหนาแน่น

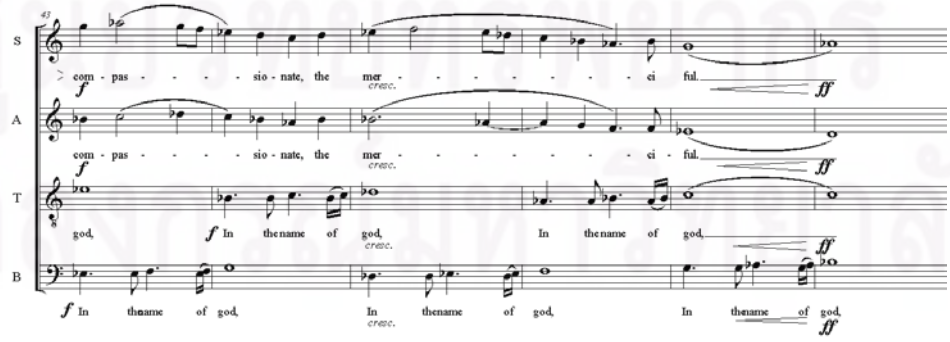
ตัวอย่างที่ 2.41 *ท่อนที่ 7 ห้องที่ 2 - 8 การจัดแนวเสียงแบบสามแนว*

4. การจัดเสียงประสานแบบสี่แนว

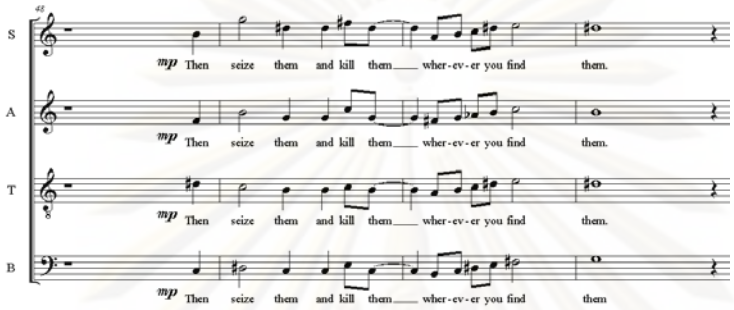
การจัดแนวเสียงในลักษณะนี้เป็นการเน้นในส่วนเสียงประสาน ได้เนื้อดนตรีที่มีความหนาแน่น ผู้ประพันธ์ใช้การจัดแนวเสียงในลักษณะนี้เมื่อต้ องการนำเสนอความน่าสนใจในส่วนเสียงประสาน หรือนำเสนอส่วนวงขับร้องประสานเสียงในเนื้อดนตรีหลากแนว

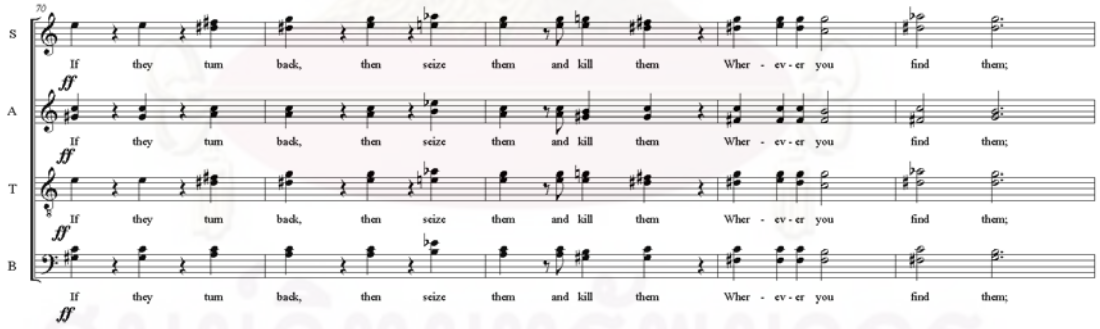
ตัวอย่าง การจัดแนวเสียงแบบสี่แนว ในลักษณะเนื้อดนตรีหลากแนว ในท่อนที่ 1 ห้องที่ 13 - 19 (ตัวอย่างที่ 2.42) โดยใช้เทคนิคการเลียนซึ่งเริ่มจากแนวเสียงต่ำ จากนั้นทำนองหลักจะถูกขับร้องโดยแนวเสียงที่สูงขึ้นต่อไป เพื่อสื่อถึงการเข้าหาพระเจ้า

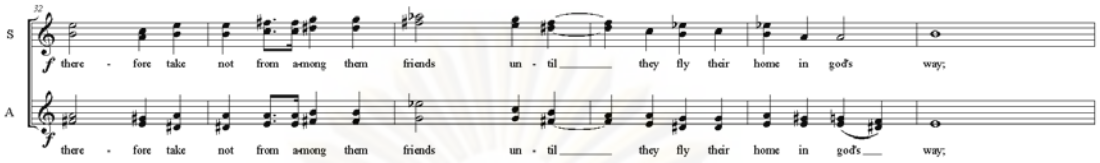
ตัวอย่างที่ 2.42 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 13 - 19 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนวในลักษณะเนื้อดนตรีหลากแนว*

ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสี่แนว ในท่อนที่ 1 ห้องที่ 20 - 24 (ตัวอย่างที่ 2.43) ซึ่งผู้ประพันธ์ คำนึงถึงความสัมพันธ์ของทำนองที่เกิดขึ้นในแนวนอน ความสัมพันธ์ดังกล่าวทำให้เกิดเสียงประสานในแนวตั้ง โดยแนวร้องทั้งหมดดำเนินทำนองไปในทิศทางเดียวกันเพื่อให้เกิดความเป็นหนึ่งเดียวของทำนองโดยรวม

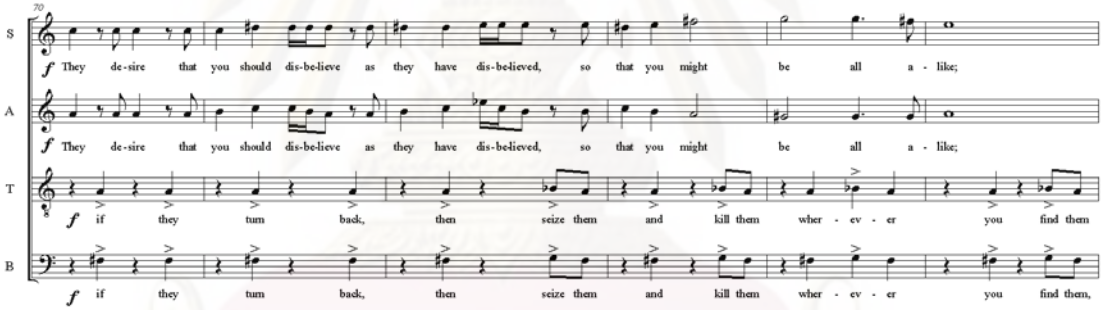
ตัวอย่างที่ 2.43 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 20 - 24 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนว*

ตัวอย่าง การจัดแนวเสียงแบบสี่แนวในลักษณะเนื้อดนตรีหลากแนว ในท่อนที่ 1 ห้องที่ 43 - 48 (ตัวอย่างที่ 2.44) โดยแบ่งวงขับร้องประสานเสียงออกเป็นส่วน แนวเสียงผู้หญิงซึ่งมีลักษณะเนื้อดนตรีประสานแนว นำเสนอทำนองในส่วนที่ 2 ของท่อนที่ 1กล่าวถึงความกรุณาของพระเจ้า ขับร้องไปพร้อมกับ แนวเสียง ผู้ชายซึ่งมีลักษณะเนื้อดนตรีแบบหลากแนว นำเสนอทำนองหลักที่ 1 ซึ่งเป็นตัวแทนความดี ขับร้องว่า ด้วยพระนามของพระเจ้า ผู้ประพันธ์เลือกใช้ลักษณะการจัดแนวเสียงเช่นนี้เพื่อเสนอเนื้อผิวที่ซับซ้อนก่อนจะคลี่คลายออกในลักษณะเนื้อผิวประสานแนวในส่วนต่อไป

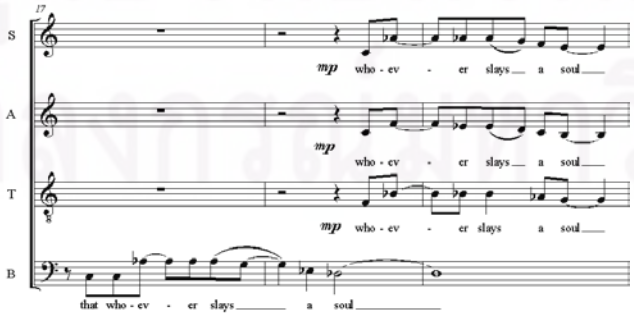
ตัวอย่างที่ 2.44 *ท่อนที่ 1 ห้องที่ 43 - 48 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนวในลักษณะเนื้อดนตรีหลากแนว*

ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสี่แนว ในท่อนที่ 2 ห้องที่ 48 - 51 (ตัวอย่างที่ 2.45) ซึ่งเริ่มจากการจัด แนวเสียง แบบสี่แนวแล้วเปลี่ยนเป็นแบบ สาม แนวในตอนท้าย เพื่อให้ เสียงประสานและเสียงกระด้างลดลง ทำให้เกิดความรู้สึกของคาเดนซ์ในช่วงท้ายประโยคเพลง

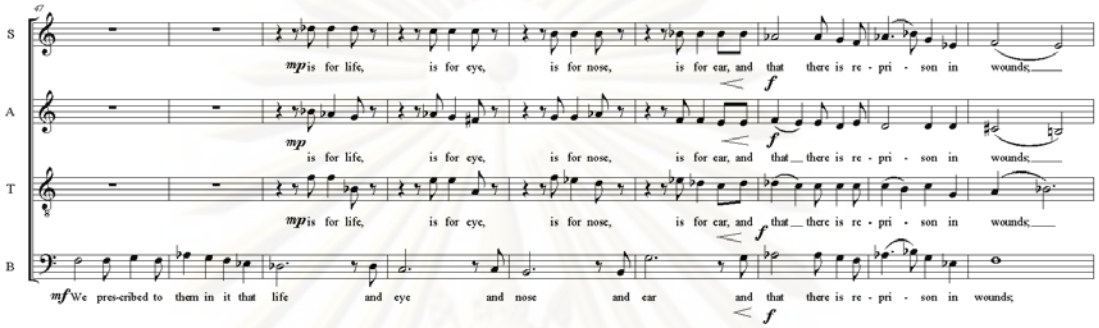
ตัวอย่างที่ 2.45 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 48 - 51 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนว*

ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสี่แนว ในท่อนที่ 2 ห้องที่ 70 - 74 (ตัวอย่างที่ 2.46) ซึ่งมีการทับแนวระหว่างแนวเสียงผู้หญิงและแนวเสียงผู้ชาย โดยเริ่มจากการจัดแนวเสียงแบบสามแนวและเปลี่ยนเป็นการจัดแนวเสียงแบบสี่แนวเพื่อให้เสียงประสานหนาขึ้น ซึ่งเพิ่มขึ้นจากส่วนวงขับร้องประสานเสียงก่อนหน้าตัวอย่างนี้ซึ่งมี 2 แนว

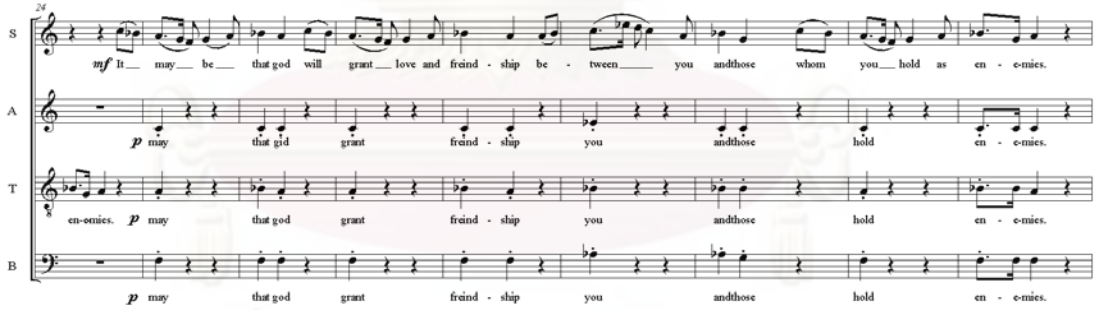
ตัวอย่างที่ 2.46 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 70 - 74 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนว*

ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสี่แนวในแนวเสียงผู้หญิง ในท่อนที่ 4 ห้องที่ 32 - 37 (ตัวอย่างที่ 2.47) ซึ่งมีการลดแนวเสียงลงเป็นสามแนวและสองแนวในตอนท้าย ทำให้เสียงที่ได้มีลักษณะบางลงกว่าตอนเริ่ม

ตัวอย่างที่ 2.47 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 32 - 37 การจัดแนวเสี ยงแบบสี่แนวในแนวเสียงผู้หญิง*

ตัวอย่าง การจัดแนวเสียงแบบ สี่แนวในลักษณะเนื้อดนตรีหลากแนว ในท่อนที่ 4 ห้องที่ 70 - 75 (ตัวอย่างที่ 2.48) โดยแบ่งออกเป็นสองส่วนคือแนวเสียงผู้หญิงและแนวเสียงผู้ชาย แต่ละส่วนขับร้องทำนองที่ต่างกัน และเกิดการประสานเสียงขึ้นในแต่ละแน ว ทำให้เกิดการร้องโต้ตอบกันในระหว่างแนวเสียงผู้หญิงและแนวเสียงผู้ชาย

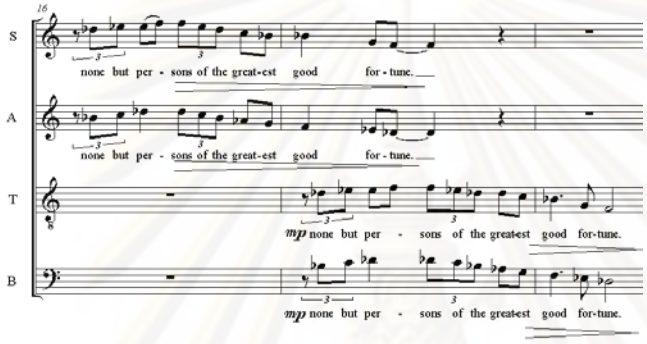
ตัวอย่างที่ 2.48 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 70 - 75 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนวในลักษณะเนื้อดนตรีหลากแนว*

ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสี่แนว ในท่อนที่ 5 ห้องที่ 17 - 19 (ตัวอย่างที่ 2.49) แนวเสียงเบสทำหน้ าที่เป็นแนวทำนองหลักซึ่งบอกเล่าเรื่องราวคำสอน และมี สามแนวเสียงบนขับร้องในลักษณะซ้ำทวนกับแนวเสียงล่างในลักษณะการเน้นเนื้อความที่แนวเบสได้กล่าวไป

ตัวอย่างที่ 2.49 *ท่อนที่ 5 ห้องที่ 17 - 19 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนว*

ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสี่แนว ในท่อนที่ 5 ห้องที่ 47 - 55 (ตัวอย่างที่ 2.50) ซึ่งเกิดการโต้ตอบกันระหว่างสามแนวเสียงบนกับแนวเสียงเบส แล้วจึงดำเนินไปจนทั้งสองส่วนขับร้องไปพร้อมกัน

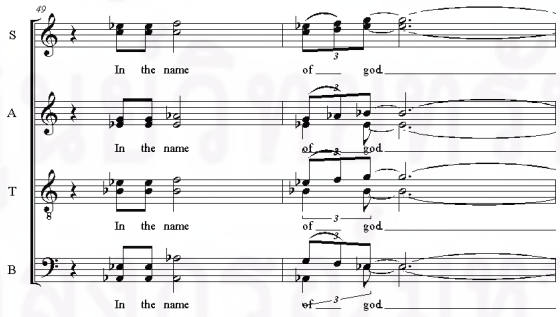
ตัวอย่างที่ 2.50 *ท่อนที่ 5 ห้องที่ 47 - 55 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนว*

ตัวอย่างการจัดแนวเสียงแบบสี่แนว ในท่อนที่ 6 ห้องที่ 24 - 32 (ตัวอย่างที่ 2.51) โดยแนวโซปราโนขับร้องทำนองหลัก ในขณะที่สามแนวเสียงล่างขับร้องในลักษณะคลอประกอบเน้นคำสำคัญของประโยค

ตัวอย่างที่ 2.51 *ท่อนที่ 6 ห้องที่ 24 - 32 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนว*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

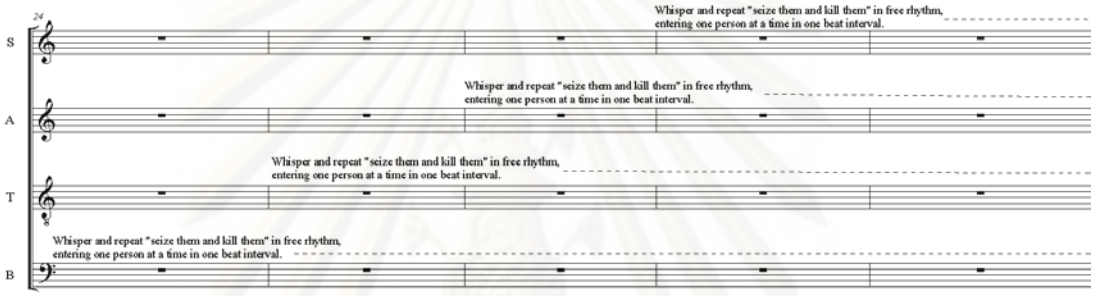
ตัวอย่าง การจัดแนวเสียงแบบสี่แนวในลักษณะเนื้อดนตรีหลากแน วในท่อนที่ 7 ห้องที่ 16 - 18 (ตัวอย่างที่ 2.52) โดยใช้เทคนิคการเลียนในระหว่างแนวเสียงผู้หญิงและแนวเสียงผู้ชายซึ่งเกิดการประสานเสียงขึ้นในแต่ละแนว โดยแนวเสียงผู้หญิงนำเสนอ ทำนองแล้วแนวเสียงผู้ชายร้องตามซ้ำทำนองเดิม แสดงถึงการเห็นด้วยกับคำกล่าวก่อนหน้า

ตัวอย่างที่ 2.52 *ท่อนที่ 7 ห้องที่ 16 - 18 การจัดแนวเสียงแบบสี่แนวในลักษณะเนื้อดนตรีหลากแนว*

5. เทคนิคอื่นที่ใช้ในส่วนวงขับร้องประสานเสียง

ตัวอย่าง การจัดแนวเสียง ซึ่งแยกออกเป็น 7 แนวเสียง ในท่อนที่ 1 ห้อง 49 - 50 (ตัวอย่างที่ 2.53) โดยมีการทับแนวเสียงในแนวโซ ปราโน 1 และเทเนอร์ 1 เพื่อเน้นส่วนทำนอง ซึ่งนำมาจากทำนองหลักที่ 1 ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนความดี ให้เด่นชัดออกมาจากแนวเสียงประสาน เพื่อเป็นการย้ำแนวคิดหลักหรือทำนองหลักของท่อนเพลงก่อนจบ

ตัวอย่างที่ 2.53 *ท่อนที่ 1 ห้อง 49 - 50 การจัดแนวเสียงแบบ 7 แนวเสียง*

ตัวอย่าง การจัดแนวเสียงแบบพิเศษใน ท่อนที่ 2 เริ่มจาก ห้องที่ 24 (ตัวอย่างที่ 2.54) การจัดแนวเสียง ซึ่งผู้ขับร้องแต่ละคนในแต่ละแนวเสียงจะพูดประโยคซ้ำ ๆ ในลักษณะตามกัน โดยแต่ละคนจะเริ่มต้นพูดตามกันคนละ 1 จังหวะ โดยแต่ละแนวเสียงเริ่มห่างกัน 1 ห้อง ในส่วนนี้ผู้ป ระพันธ์ต้องการนำเสนอภาพของคำสอนที่บิดเบือนและความรุนแรงซึ่งค่อยๆ ถูกแพร่กระจายออกไปแบบปากต่อปากจนกลายเป็นเสียงที่สับสนวุ่นวาย อีกทั้งนำเสนอความชั่วร้ายและความรุนแรงที่ค่อยๆ ก่อตัวขึ้น

ตัวอย่างที่ 2.54 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 24 - 28 การจัดแนวเสียงแบบพิเศษ*



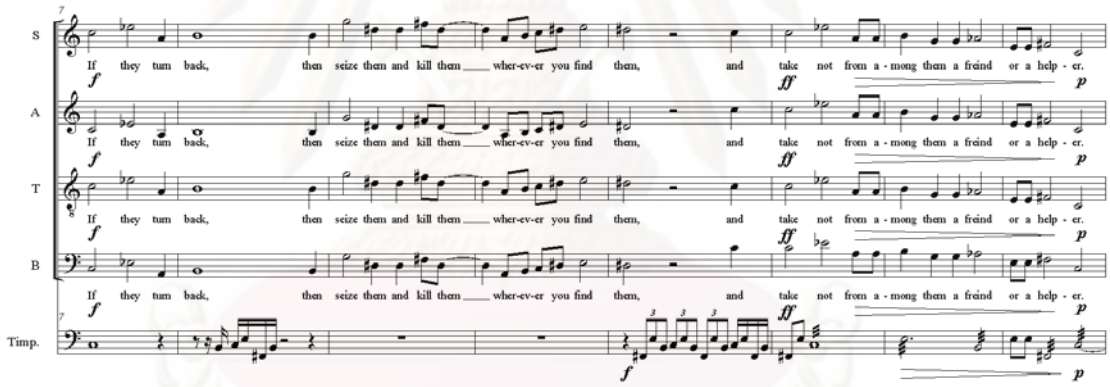
2.4.3.3 ลักษณะการจัดแนวเสียงของวงดนตรี และความสัมพันธ์ของวงดนตรีกับวงขับร้องประสานเสียง

สำหรับในบทประพันธ์นี้ เนื่องจากเป็นบทเพลงสำหรับการขับร้องประสานเสียง ทำให้ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับส่วนวงขับร้องประสานเสียงมาก แต่ อย่างไรก็ตามในส่วนของวงดนตรีนั้นก็ยัง ได้มีบทบาทต่าง ๆ ในการบรรเลงเป็นส่วนที่สำคัญ ทั้งในการสร้างบรรยากาศของเรื่องราวต่าง ๆ ตามคำร้อง การบรรเลงประกอบแนวร้อง และการนำเสนอทำนองหลักต่าง ๆ ในส่วนนี้ผู้ประพันธ์ได้อธิบายโดยเน้นไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างวงขับร้องประสานเสียงและวงดนตรี ผู้ประพันธ์ได้แบ่งห น้าที่และบทบาทของวงดนตรีออกป็นสองส่วนคือ การบรรเลงโต้ตอบกับวงขับร้องประสานเสียงและการบรรเลงประกอบวงขับร้องประสานเสียง

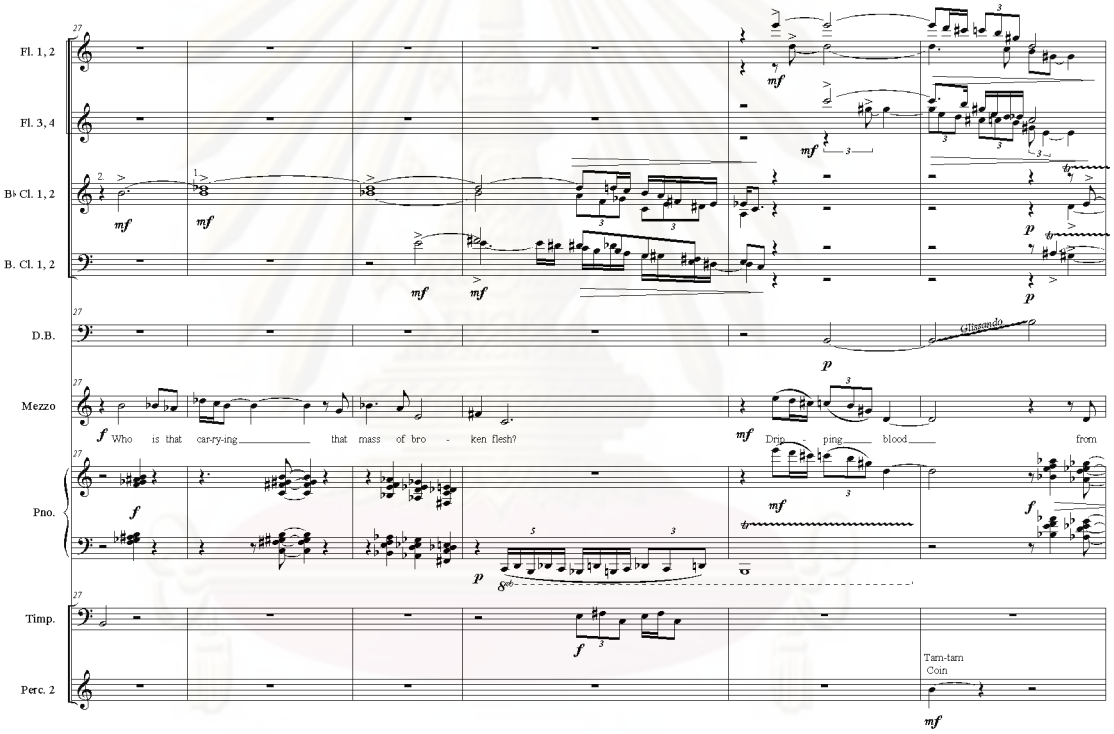
1. บทบาทในการบรรเลงโต้ตอบกับวงขับร้องประสานเสียง

ในส่วนของวงดนตรีนั้นนอกจากจะมีส่วนซึ่งบรรเลงโดยไม่เกี่ยวข้องกับแนวร้อง เช่น ช่วงนำ หรือช่วงหางเพลงแล้ว ผู้ประพันธ์ยัง จัดให้วงดนตรีมีส่วนที่ได้บรรเลงโต้ตอบกับส่วนวงขับร้องประสานเสียง เช่น การบรรเลงซ้ำจากทำนองซึ่งได้ขับร้องไปก่อนหน้า การบร รเลงทำนองหลักทั้งสองทำนองซึ่งสัมพันธ์กับคำร้องในส่วนวงขับร้องประสานเสียงเพื่อสร้างบรรยากาศ หรือการบรรเลงในลักษณะเชื่อมต่อเพื่อส่งเข้าสู่ทำนองใหม่

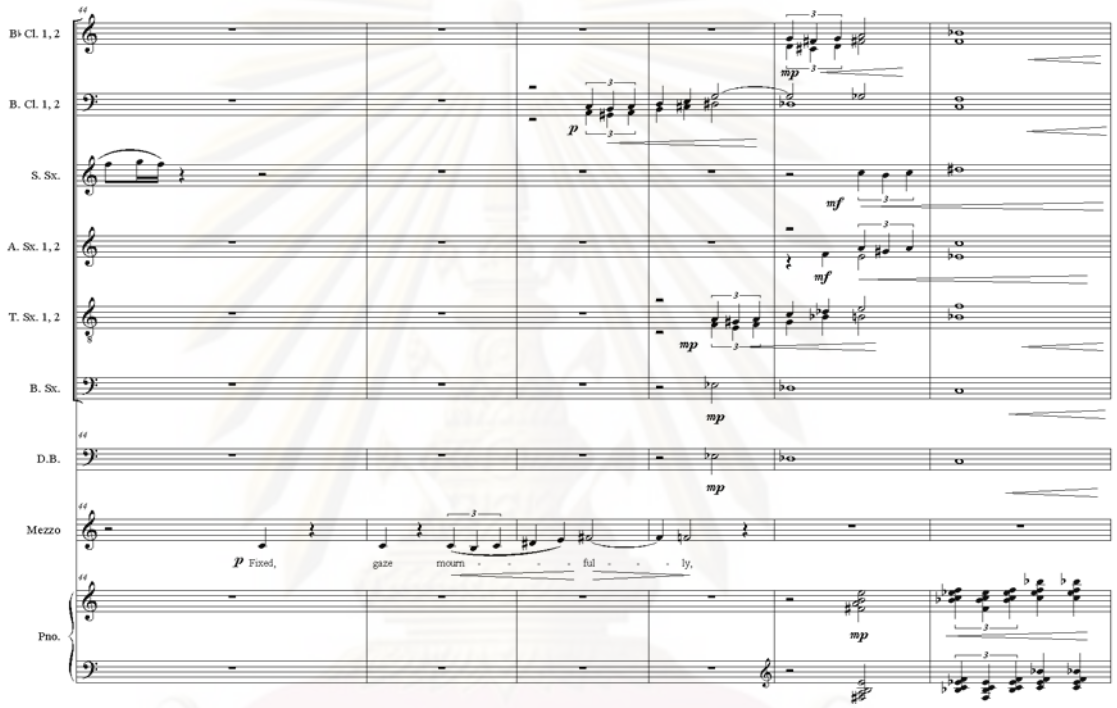
ตัวอย่างท่อนที่ 2 ห้องที่ 7 - 14 (ตัวอย่างที่ 2.55) เกิดการโต้ตอบกันระหว่างวงขับร้องประสานสียงและทิมปานี โดยทั้งสองส่วนพัฒนามากจากทำนองหลักที่ 2 ผู้ประพันธ์เลือกใช้ทิมปานีมาบรรเลงสอดประสานเพื่อสื่อถึงกลองสงครามที่ตีรับกับเสียงโห่ร้องของผู้คน

ตัวอย่างที่ 2.55 *ท่อนที่ 2 ห้องที่ 7 - 14 การโต้ตอบกันระหว่างวงขับร้องประสานเสียงและทิมปานี*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

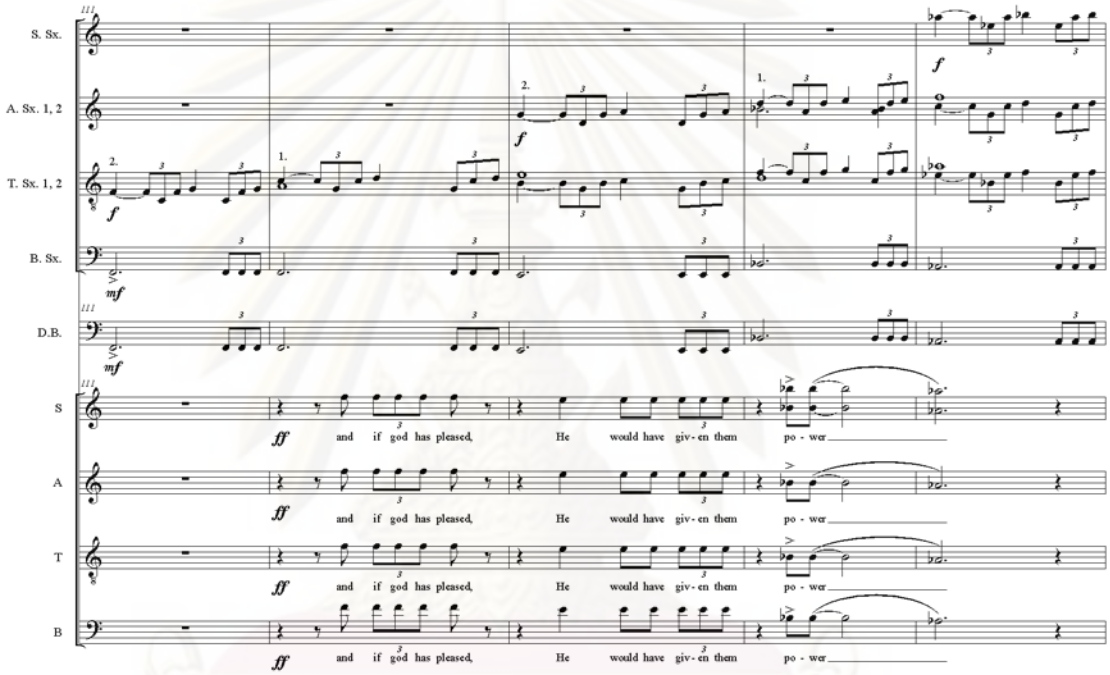
ตัวอย่างจากท่อนที่ 3 ห้องที่ 27 - 32 (ตัวอย่างที่ 2.56) เกิดการโต้ตอบกันระหว่างแนวร้องเดี่ยวกับกลุ่มฟลูตและคลาริเน็ต แนวร้องเดี่ยวขับร้องทำนองบรรยายภาพซากศพที่ตายจากการสู้รบและเลือดที่ไหลหยดลงมา รวมถึงภาพความน่าสะพรึงกลัวต่างๆ ส่วนวงทำหน้าที่เป็นส่วนเสียงประสานซึ่งเล่นโน้ตลากยาวจากบางโน้ตในแนวร้องในลักษณะเสียงกังวาน และบรรเลงแนวสอดประสานเพื่อนำเสนอภาพตามที่ผู้ร้องเดี่ยวขับร้อง ไป โดยมีทิมปานีเล่นโน้ตซึ่งมาจากทำนองหลักที่ 2 เพื่อย้ำถึงคำสอนที่บิดเบือนอันเป็นเหตุให้เกิดการสู้รบและความสูญเสีย

ตัวอย่างที่ 2.56 *ท่อนที่ 3 ห้องที่ 27 - 32 การโต้ตอบกันระหว่างแนวร้องเดี่ยวกับกลุ่มฟลูตและคลาริเน็ต*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

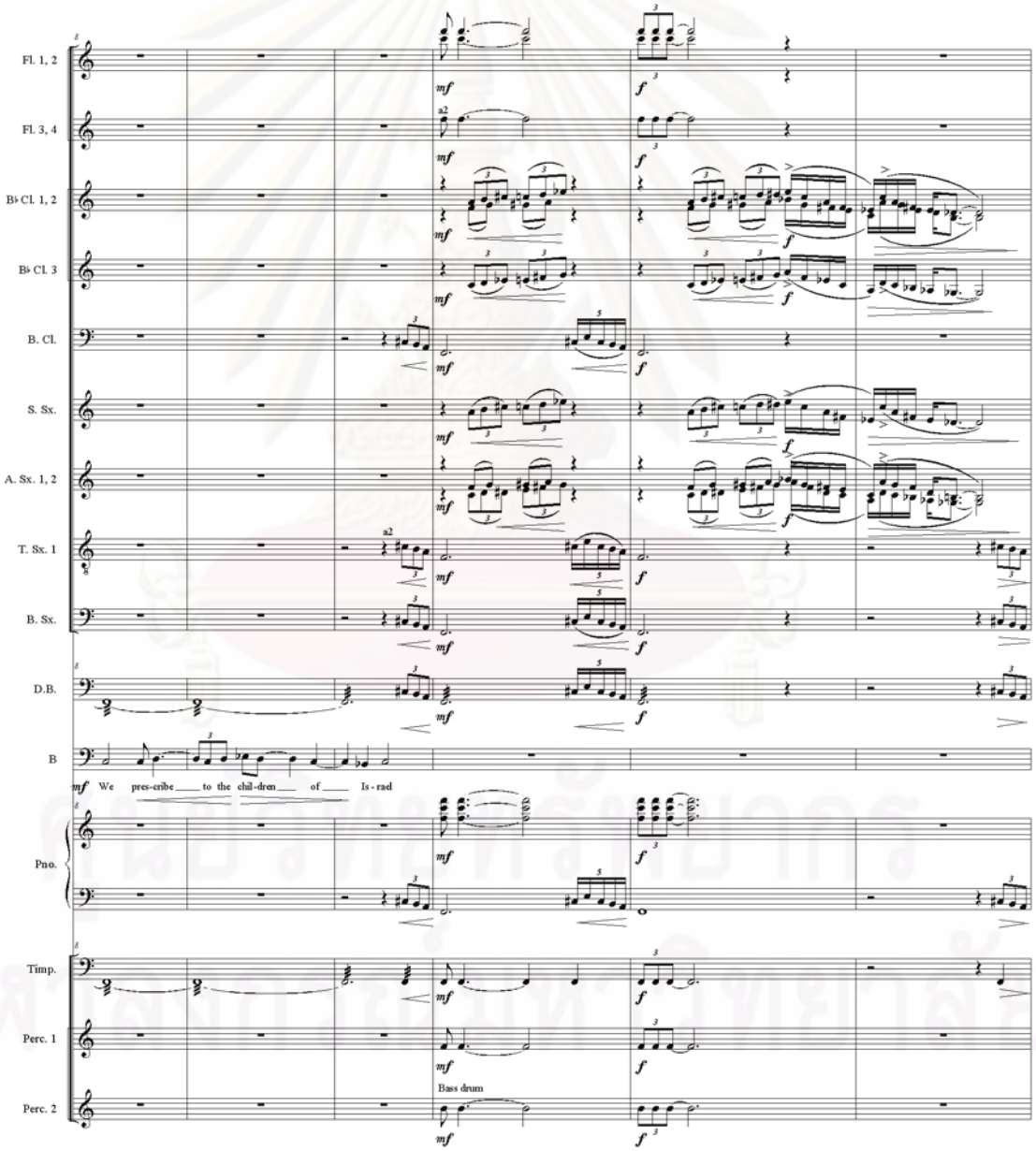
ตัวอย่างท่อนที่ 3 ห้องที่ 44 - 49 (ตัวอย่างที่ 2.57) ส่วนวงดนตรีบรรเลงทำนองในลักษณะโน้ตสามพยางค์ซึ่งมาจากแนวร้องเดี่ยวในคำว่า mournfully เริ่มจากแนวเบสคลาริเน็ตและกระจายไปยังแนวอื่นในลักษณะการเลียนเพื่อสื่อถึงความเศร้าโศกที่เกิดขึ้นทั่วไป

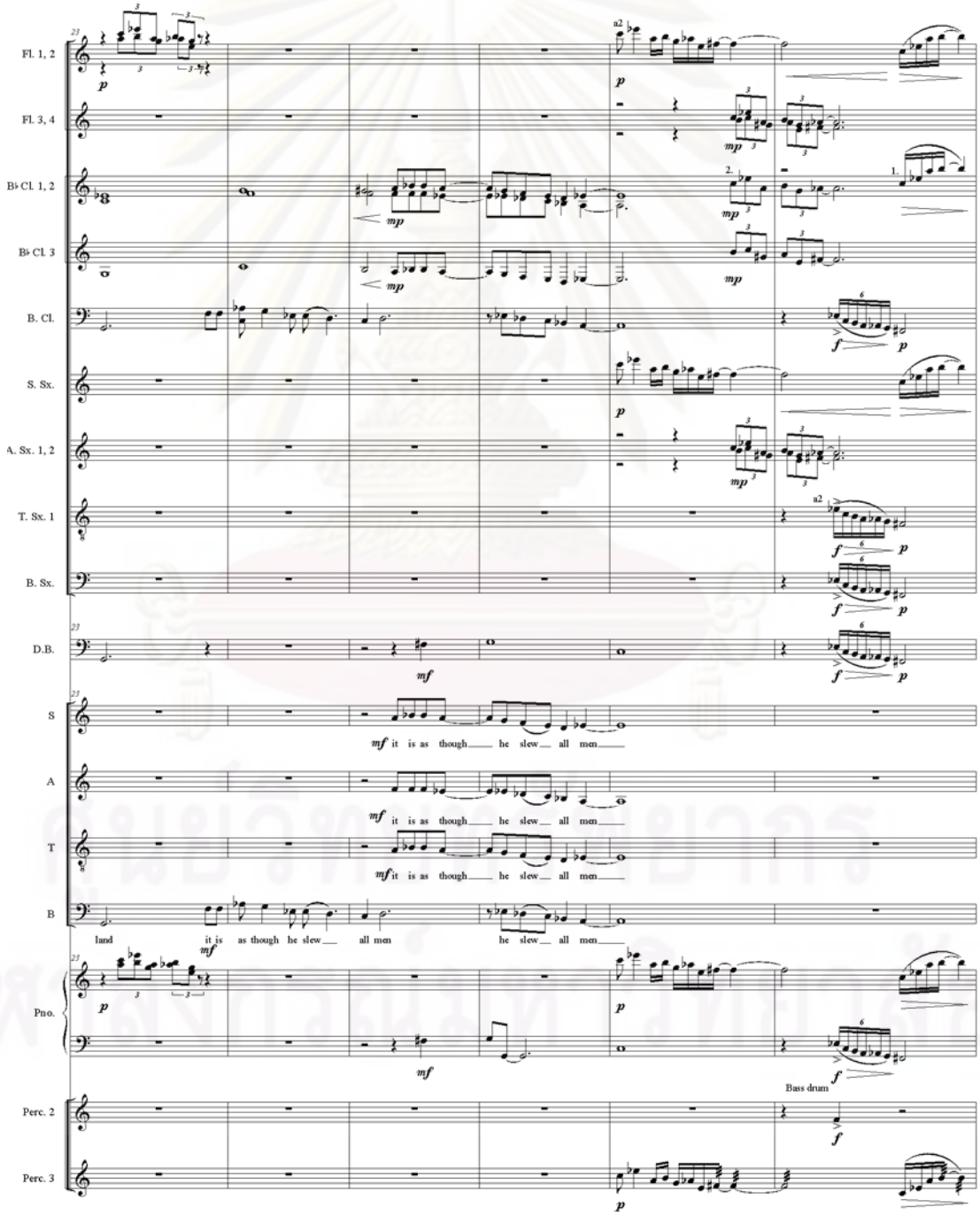
ตัวอย่างที่ 2.57 *ท่อนที่ 3 ห้องที่ 44 - 49 วงดนตรีบรรเลงในลักษณะการพัฒนาทำนองจากส่วนร้อง*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

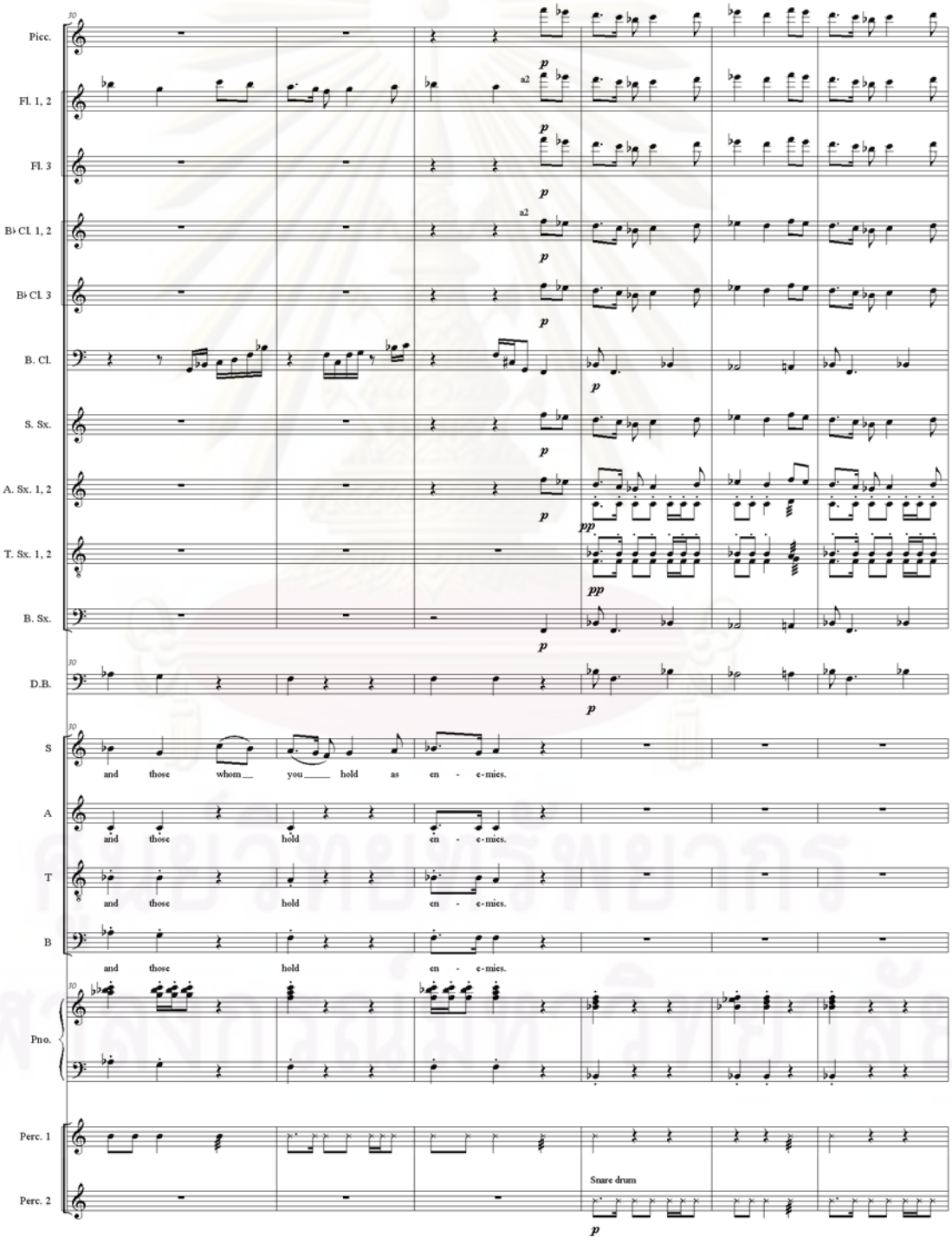
ตัวอย่างท่อนที่ 4 ห้องที่ 111 - 115 (ตัวอย่างที่ 2.58) กลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงทำนองสอดประสานในลักษณะการเลียนซึ่งทำหน้าที่เป็นเสียงประสานด้วยทำนองนี้พัฒนามาจากทำนองหลักที่ 1 ด้วยการเพิ่มและประดับโน้ตเพื่อสื่อถึงพระเจ้า โดยมีแนวขับร้องประสานเสียงร้องทำนองในลักษณะทับแนวกล่าวถึงพลานุภาพของพระเจ้าซ้อนทับกับแนวแซกโซโฟน

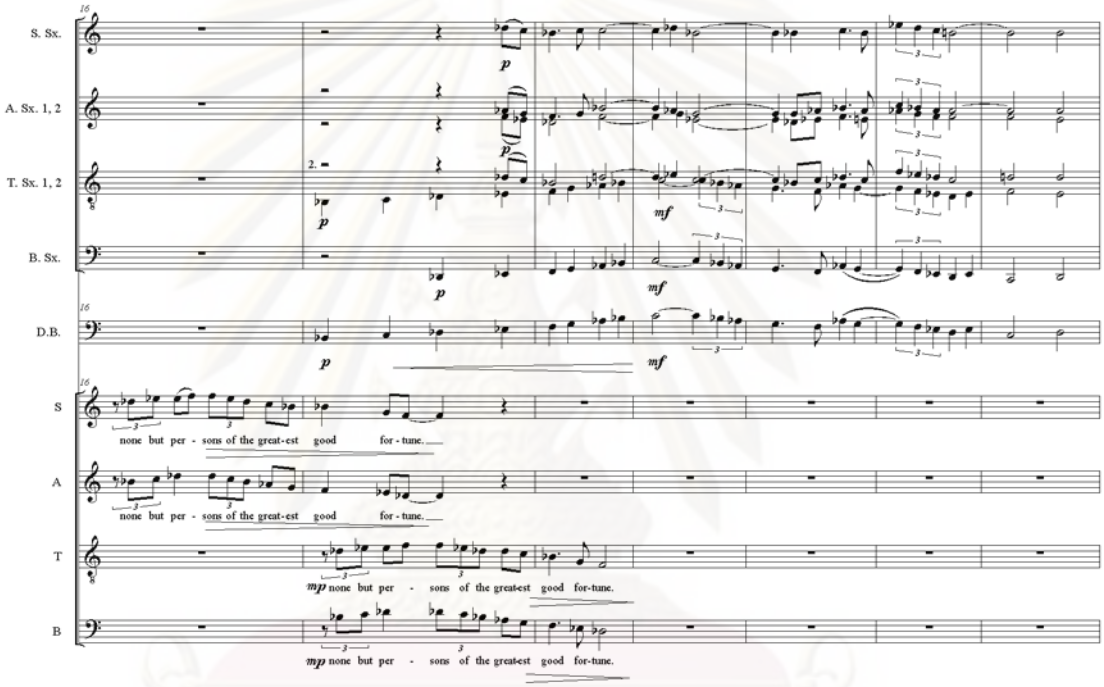
ตัวอย่างที่ 2.58 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 111 - 115 การโต้ตอบกันระหว่างทำนองหลักที่ 1 ซึ่งบรรเลงโดยกลุ่มแซกโซโฟนกับวงขับร้องประสานเสียง*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างท่ อนที่ 5 ห้องที่ 8 - 13 (ตัวอย่างที่ 2.59) วงดนตรีบรรเลงทำนอง ซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 1 สัญลักษณ์แทนความดี ความถูกต้องและพระเจ้า ตอบรับกับแนวร้องเสียงเบส ซึ่งร้องทำนอง ที่พัฒนามาจากทำนองหลักที่ 1 กล่าวถึง การป่าวประกาศคำสอน จากพระเจ้าผ่านทางศาสดาต่อชาวอิสราเอล โดยทำนองในส่วนวงดนตรียัง ทำหน้าที่เป็นทำนองเชื่อมไปยังส่วนวงขับร้องประสานเสียงต่อไป

ตัวอย่างที่ 2.59 *ท่อนที่ 5 ห้องที่ 8 - 13 วงดนตรีบรรเลงทำนองตอบรับกับแนวร้องเสียงเบส*

ตัวอย่างท่อนที่ 5 ห้องที่ 23 - 28 (ตัวอย่างที่ 2.60) วงดนตรีบรรเลงทำนองซึ่งพัฒนามา จากทำนองหลักที่ 2 ทำนองสัญลักษณ์แทนความรุนแรง โต้ตอบกับส่วนวงขับร้องประสานเสียงบรรเลงประกอบโดยกลุ่มคลาริเน็ตซึ่งกล่าวถึงการฆ่าผู้บริสุทธิ์เพียงคนเดียวก็เท่ากับว่าฆ่าคนทั้งหมด ผู้ประพันธ์จึงใช้ทำนองหลักที่ 2 ในส่วนวงเพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อความ

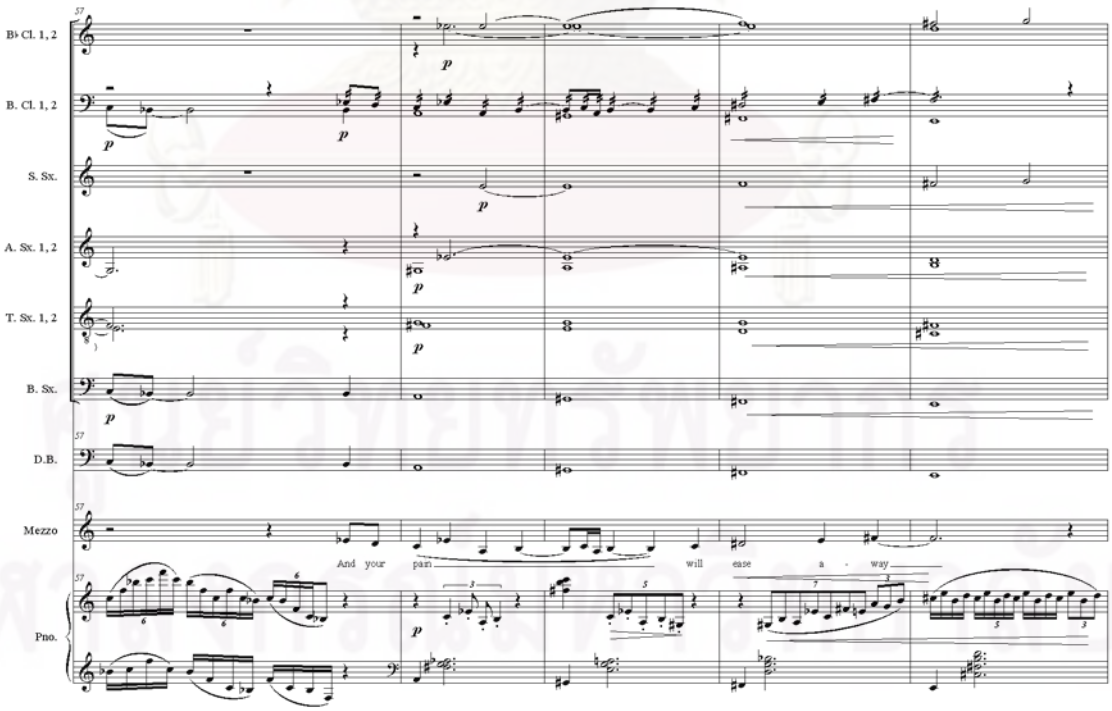
ตัวอย่างที่ 2.60 *ท่อนที่ 5 ห้องที่ 23 - 28 วงดนตรีบรรเลงทำนองโต้ตอบกับวงขับร้องประสานเสียง*

ตัวอย่างท่อนที่ 6 ห้องที่ 30 - 35 (ตัวอย่างที่ 2.61) วงดนตรีบรรเลงทำนองจากส่วนวงขับร้องประสานเสียงซ้ำทั้งหมด โดยเปลี่ยนส่วนบรรเลงประกอบ เสียงประสาน และการจัดแนวเสียงของเครื่องดนตรี

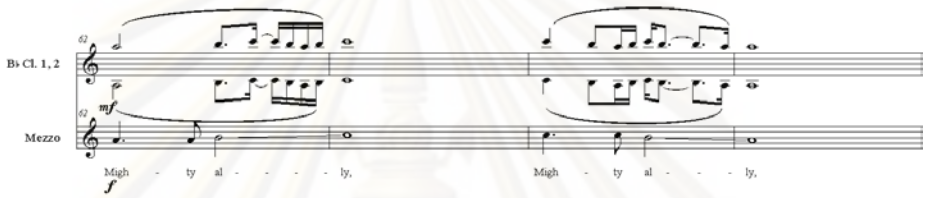
ตัวอย่างที่ 2.61 *ท่อนที่ 6 ห้องที่ 30 - 35 วงดนตรีบรรเลงทำนอง เดิมจากส่วนวงขับร้องประสานเสียง*

ตัวอย่างท่อนที่ 7 ห้องที่ 16 - 22 (ตัวอย่างที่ 2.62) วงดนตรีบรรเลงทำนองใหม่ ซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 1 ในแนวเสียงสูงและพัฒนาจากทำนองในส่วนหลังของท่อนที่ 1ในแนวเสียงต่ำในลักษณะคล้ายการยืดทำนองของแนวร้องก่อนหน้า โต้ตอบกับแนวร้องซึ่งมีการเลียนทำนองระหว่างแนวเสียงผู้หญิงและเสียงผู้ชาย

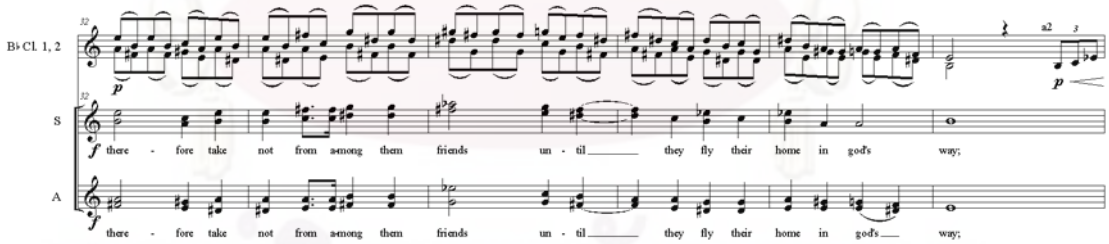
ตัวอย่างที่ 2.62 *ท่อนที่ 7 ห้องที่ 16 - 22 วงดนตรีบรรเลงทำนองใหม่โต้ตอบกับแนวร้อง*

2. บทบาทในการบรรเลงประกอบวงขับร้องประสานเสียง

บทบาทของวงดนตรีในส่วน ของการบรรเลงประกอบแนวร้องนั้น ถือเป็นส่วนที่มีความสำคัญ เนื่องจากบทประพันธ์นี้ใช้แนวทางการประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 ซึ่งทำให้การจัดระดับเสียงที่เกิดขึ้นในเพลงนั้นไม่ได้อิงกับระบบเสียงหรือบันไดเสียงแบบเดิม ส่งผลให้แน วร้องมีความยากมากขึ้น ทั้งการหา ระดับเสียงเริ่มต้น การร้องแนวร้องของตนให้ถูกต้อง หรือการฟังเสียงประสานที่เกิดขึ้น ในส่วนนี้เองการมีวงดนตรีบรรเลงประกอบจะทำให้วงขับร้องประสานเสียงสามารถขับร้องได้ดีและมีความมั่นใจยิ่งขึ้น นอกจากนั้นแล้วการบรรเลงประกอบของวงดนตรี ยังสร้างสีสันและบรรยากาศของเรื่องราวให้กับแนวร้อง และทำให้เสียงประสานมีความสมบูรณ์

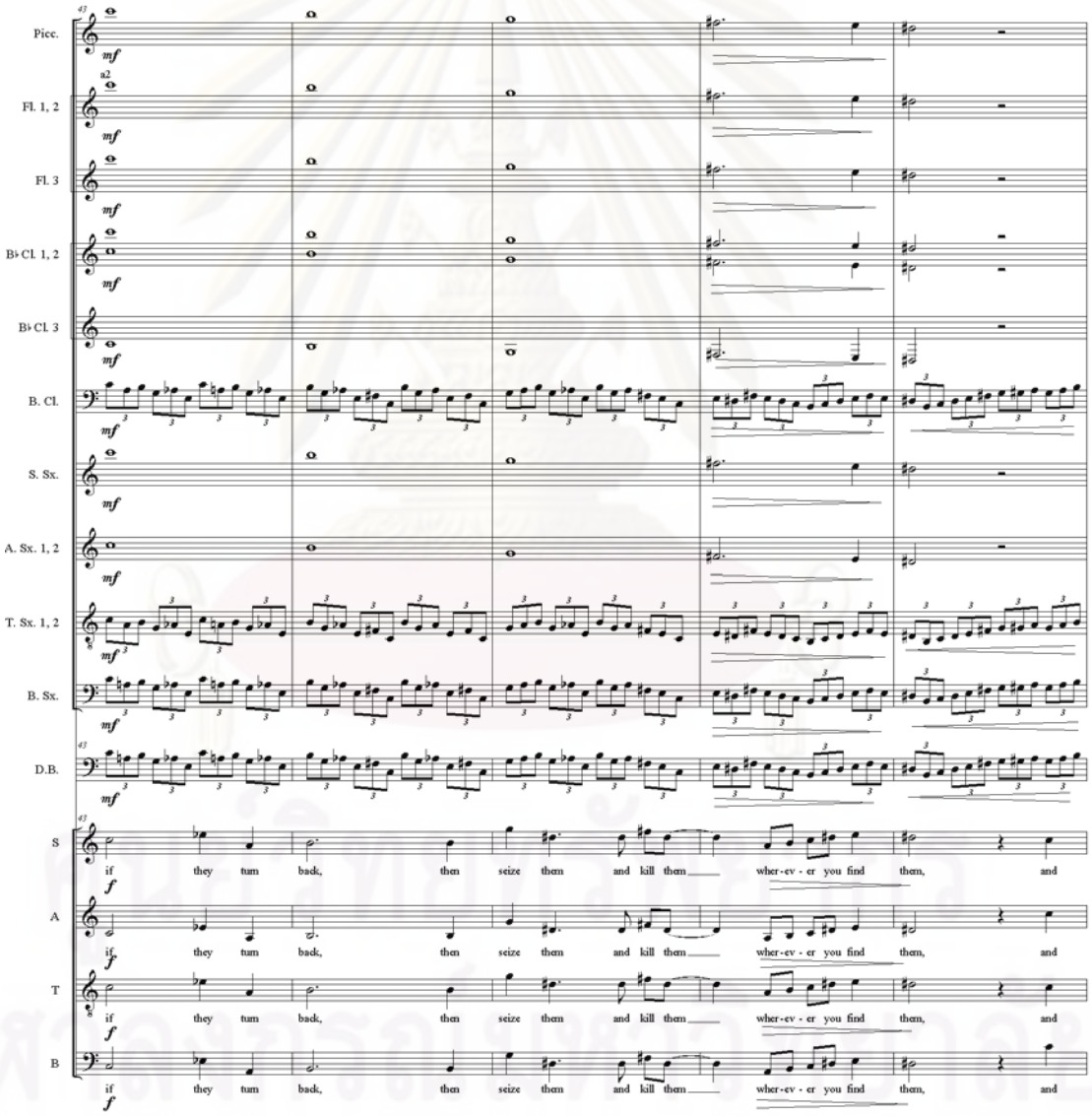
ตัวอย่างท่อนที่ 3 ห้องที่ 57 - 61 (ตัวอย่างที่ 2.63) วงดนตรีบรรเลงเสียงประสานประกอบแนวร้องเดี่ยวซึ่งมีเบสคลาริเน็ต 1 บรรเลงทับแนวในลักษณะการรัวลิ้น และมีเปียโนบรรเลงทำนองสอดประสานซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 2 โดยวงดนตรีส่วนที่เหลือบรรเลงเป็นแนวประสานในลักษณะโน้ตลากยาว

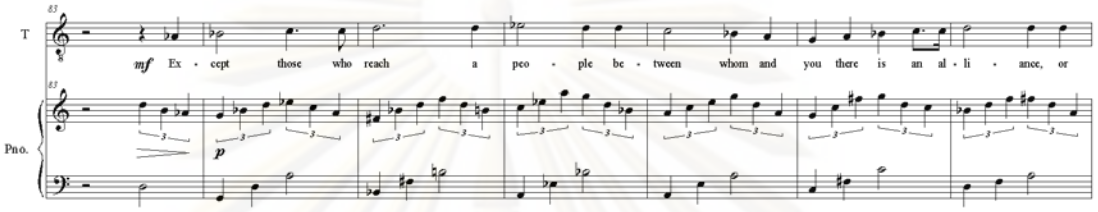
ตัวอย่างที่ 63 *ท่อนที่ 3 ห้องที่ 57 - 61 วงดนตรีบรรเลงเสียงประสานประกอบแนวร้องเดี่ยว*

ตัวอย่างท่อนที่ 3 ห้องที่ 62 - 65 (ตัวอย่างที่ 2.64) แนวร้องเดี่ยวขับ ร้องทำนองหลักของท่อนที่ 3 โดยมีกลุ่มคลาริเน็ตบรรเลงทำนองเดียวกันในลักษณะแปรแนว ห่างจากทำนองหลักหนึ่งช่วงคู่แปด ทำให้เกิดเนื้อผิวดนตรีแปรแนวและเกิดคู่เสียงกระด้างกระจายอยู่กับทำนอง แต่เสียงกระด้านที่เกิดนี้จะไม่ไปรบกวนแนวร้องเดี่ยว เนื่องทำนองทั้งสามทำนองบรรเ ลงอยู่ในช่วงเสียงที่ต่างกัน

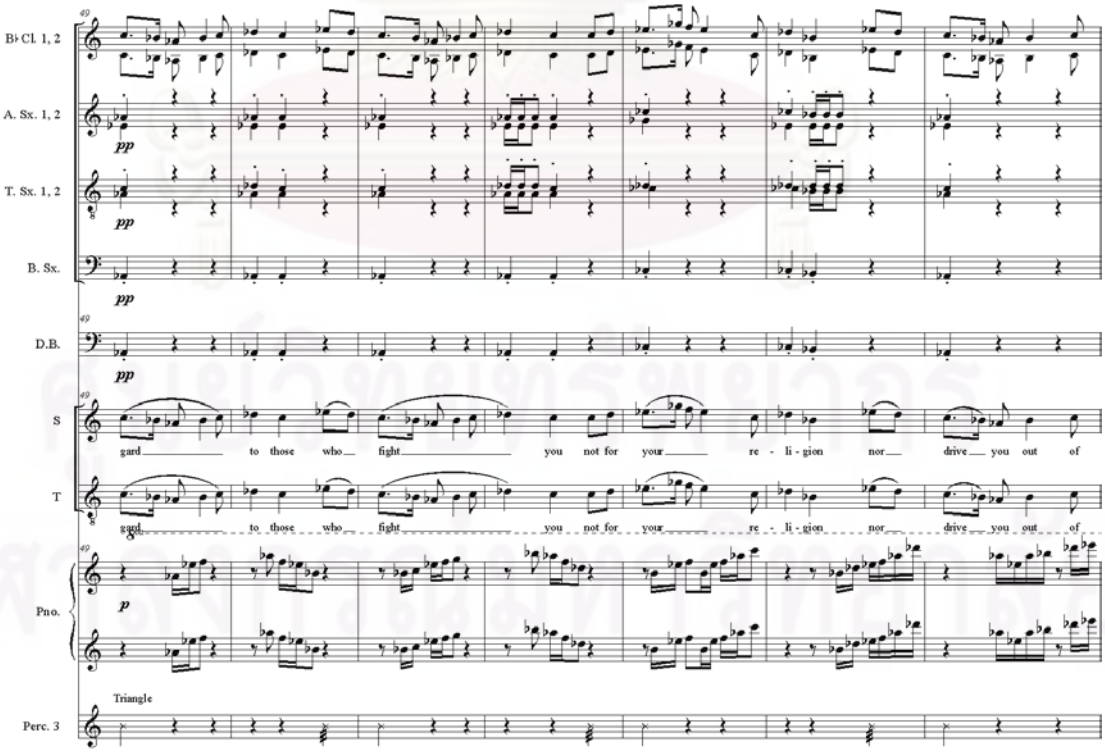
ตัวอย่างที่ 2.64 *ท่อนที่ 3 ห้องที่ 62 - 65 แนวคลาริเน็ต บรรเลงทำนองในลักษณะแปรแนวไปพร้อมกันแนวร้องเดี่ยว*

ตัวอย่างท่อนที่ 4 ห้องที่ 32 - 37 (ตัวอย่างที่ 2.65) คลาริเน็ต 1 และ 2 บรรเลงส่วนประสานที่กระจายมาจากแนวร้อง โดยโน้ตของ แนวคลาริเน็ต 1 มาจากแนวโซปราโนและโน้ตของแนวคลาริเน็ต 2 มาจากแนวอัลโต ซึ่งทำให้เกิดแนวสอดประสานที่น่าสนใจ

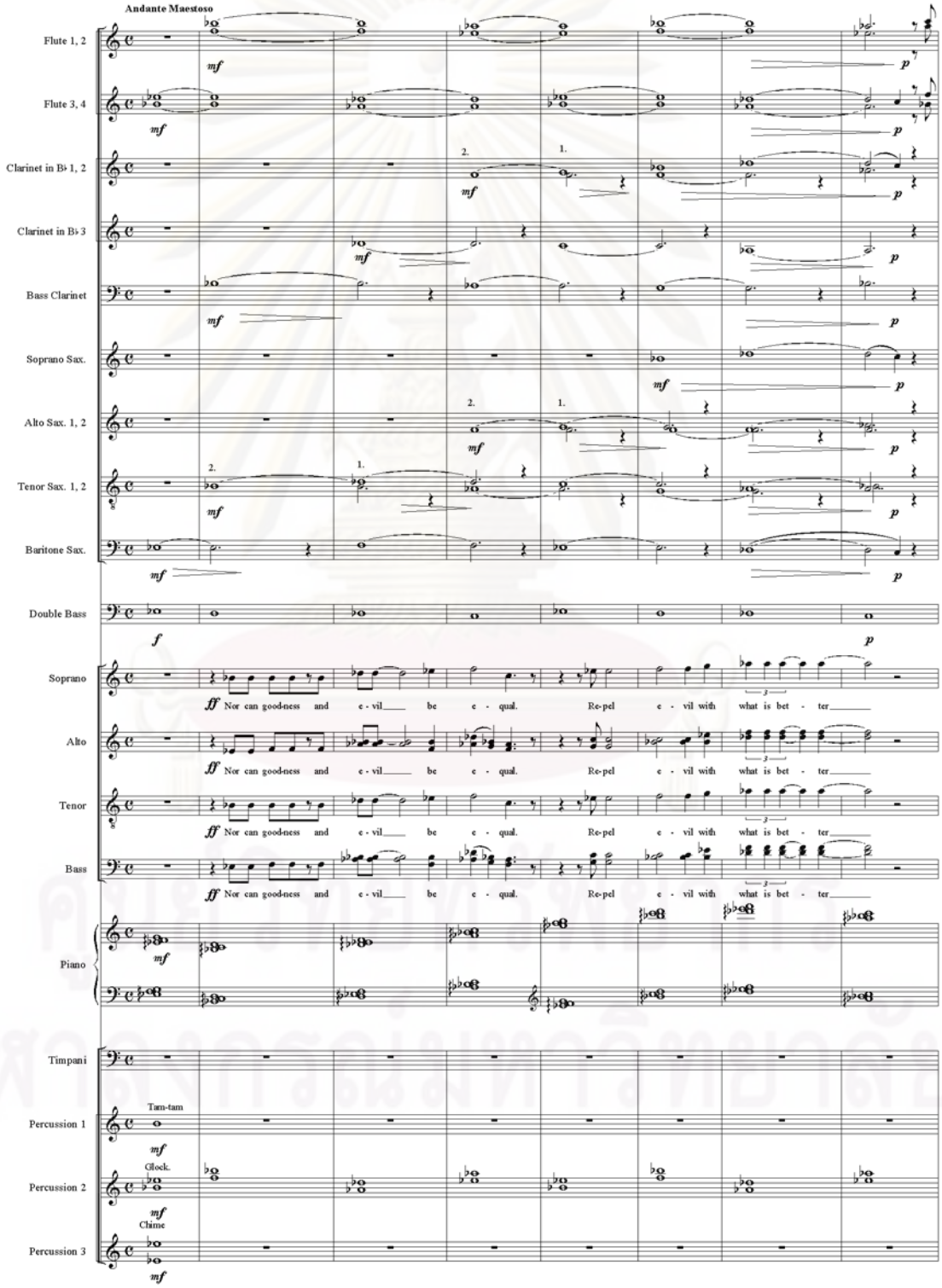
ตัวอย่างที่ 2.65 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 32 - 37 แนวคลาริเน็ตบรรเลงประกอบแนวร้องในลักษณะการกระจายโน้ตจากแนวร้อง*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างท่อนที่ 4 ห้องที่ 43 - 47 (ตัวอย่างที่ 2.66) โน้ตของวงดนตรีและวงขับร้องประสานเสียงนำมาจากทำนองหลักที่สอง โดยวงขับร้องประสานเสียงขับร้องในลักษณะเป็นทำนองหลัก กลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ บรรเลงทำนองซึ่งมีโน้ตย่อยกว่าในลักษณะสามพยางค์ และกลุ่มเครื่องเสียงสูงเล่นโ น้ตลากยาว โดยทำนองทั้งสามจะ ดำเนินไปเจอโน้ตตัวเดียวตามจุดต่างๆ ในแต่ละห้อง ทำให้เนื้อผิวดนตรีเป็นแบบเนื้อผิวดนตรีแปรแนว

ตัวอย่างที่ 2.66 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 43 - 47 วงดนตรีบรรเลงประกอบแนวร้องในลักษณะเนื้อดนตรีแปรแนว*

ตัวอย่างท่อนที่ 4 ห้องที่ 83 - 89 (ตัวอย่างที่ 2.67) แนวร้องเสียงเทเนอร์ขับร้องทำนองซึ่งพัฒนามาจากทำนองหลักที่ 1 กล่าวถึงคำสอนที่ให้ตอบรับผู้มาเยือนด้วยไมตรีจิต ด้วยไมตรีจิต โดยมีเปียโนบรรเลงคลอประกอบในลักษณะโน้ตแยก (Arpeggio)

ตัวอย่างที่ 2.67 *ท่อนที่ 4 ห้องที่ 83 - 89 เปียโนบรรเลง ประกอบ แนวร้องในลักษณะโน้ตแยก*

ตัวอย่างท่อนที่ 6 ห้องที่ 49 - 55 (ตัวอย่างที่ 2.68) วงขับร้องประสานเสียงขับร้องทำนองหลักทับกับแนวคลาริเน็ต โดยมีกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องตีบรรเลงประกอบเพื่อเน้นจังหวะในลักษณะเพลงเต้นรำ และมีเปียโนบรรเลงสอดประสานในลักษณะโน้ตแยก

ตัวอย่างที่ 2.68 *ท่อนที่ 6 ห้องที่ 49 - 55 กลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงประกอบวงขับร้องประสานเสียงโดยมีเปียโนบรรเลงส่วนสอดประสาน*

ตัวอย่างท่อนที่ 7 ห้องที่ 1 - 8 (ตัวอย่างที่ 2.69) วงดนตรีบรรเลงโน้ตลากยาวเป็นเสียงประสานซึ่งนำมาจากตอนต้นของท่อนที่ 1 พร้อมกับวงขับร้องประสานเสียงร้องทำนองใหม่

ตัวอย่างที่ 2.69 *ท่อนที่ 7 ห้องที่ 1 - 8 วงดนตรีบรรเลงประกอบในลักษณะโน้ตลากยาว*

สรุปบทประพันธ์เพลง

อัล-สลาม เป็นบทประพันธ์ เพลงขับร้องประสานเสียง ประกอบด้วยท่อนเพลง 7 ท่อนเพลง ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดนตรีเครื่องลมไม้ เปียโน กลุ่มเครื่องตี และวงขับร้องประสานเสียง โดยนำคำร้องมาจาก คัมภีร์อัลกุรอานและบทกวีคำถามข้ามทวีปของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งผู้ประพันธ์เองมีความพยายามที่จะจัดองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทประพันธ์ทั้งในเชิงการประพันธ์เพลงและการดำเนินเนื้อหาของบทเพลงให้เหมาะสม จึงมีแนวคิดต่าง ๆ ซึ่งได้อธิบายไปในข้างต้น การประพันธ์เพลงซึ่งมีทั้งคำร้อง การดำเนินเรื่อง วงขับร้องประสานเสียง และการจัดวงดนตรีที่ผู้ประพันธ์ได้เลือกมานี้ ถือเป็นความท้าทายอย่างหนึ่งในการประพันธ์บทประพันธ์นี้ให้ลุล่วง ผู้ประพันธ์หวังว่าผลงานชิ้นนี้จะเป็นอีกสื่อหนึ่งซึ่งเรียกร้องสันติภาพให้เกิดขึ้น และรวมไปถึงการมีโอกาสได้รับการจัดแสดงอย่างเหมาะสมต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการเครื่องดนตรี

(Instrumentation)

4 Flutes (3rd and 4th doubling piccolos)

3 Bb Clarinets (3rd doubling bass clarinet)

1 Bass Clarinet

1 Soprano Saxophone

2 Alto Saxophones

2 Tenor Saxophones

1 Baritone Saxophone

1 Double Bass

1 Timpani player (4 Timpani)

3 Percussion (Glockenspiel, Xylophone, Vibraphone, Chimes, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, Suspended Cymbal, Triangle, Tambourine, Tam-tam)

Piano

Four Part Choir

ความยาวประมาณ 23 นาที

(Duration ca. 23 minutes)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

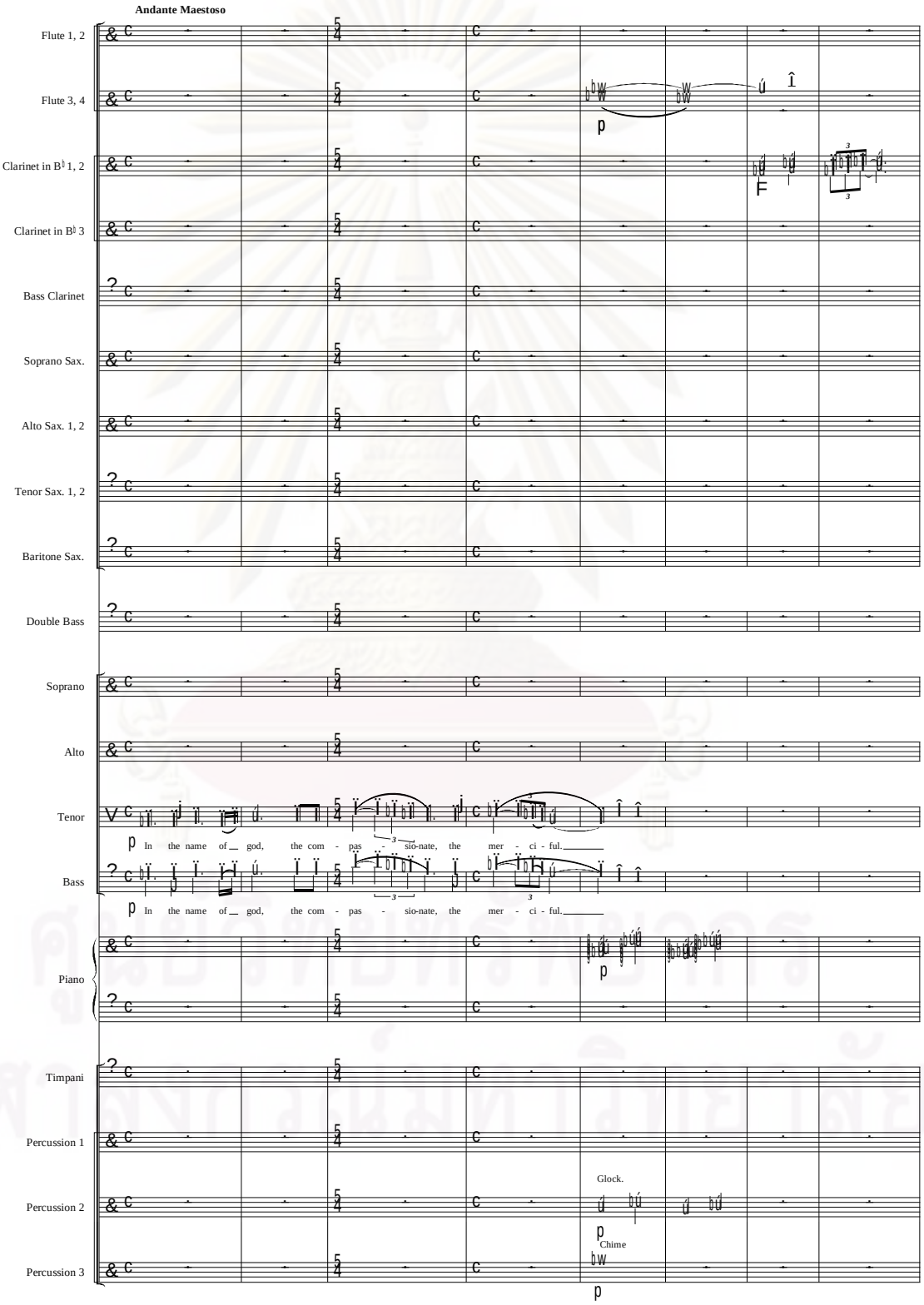
Full Score in C

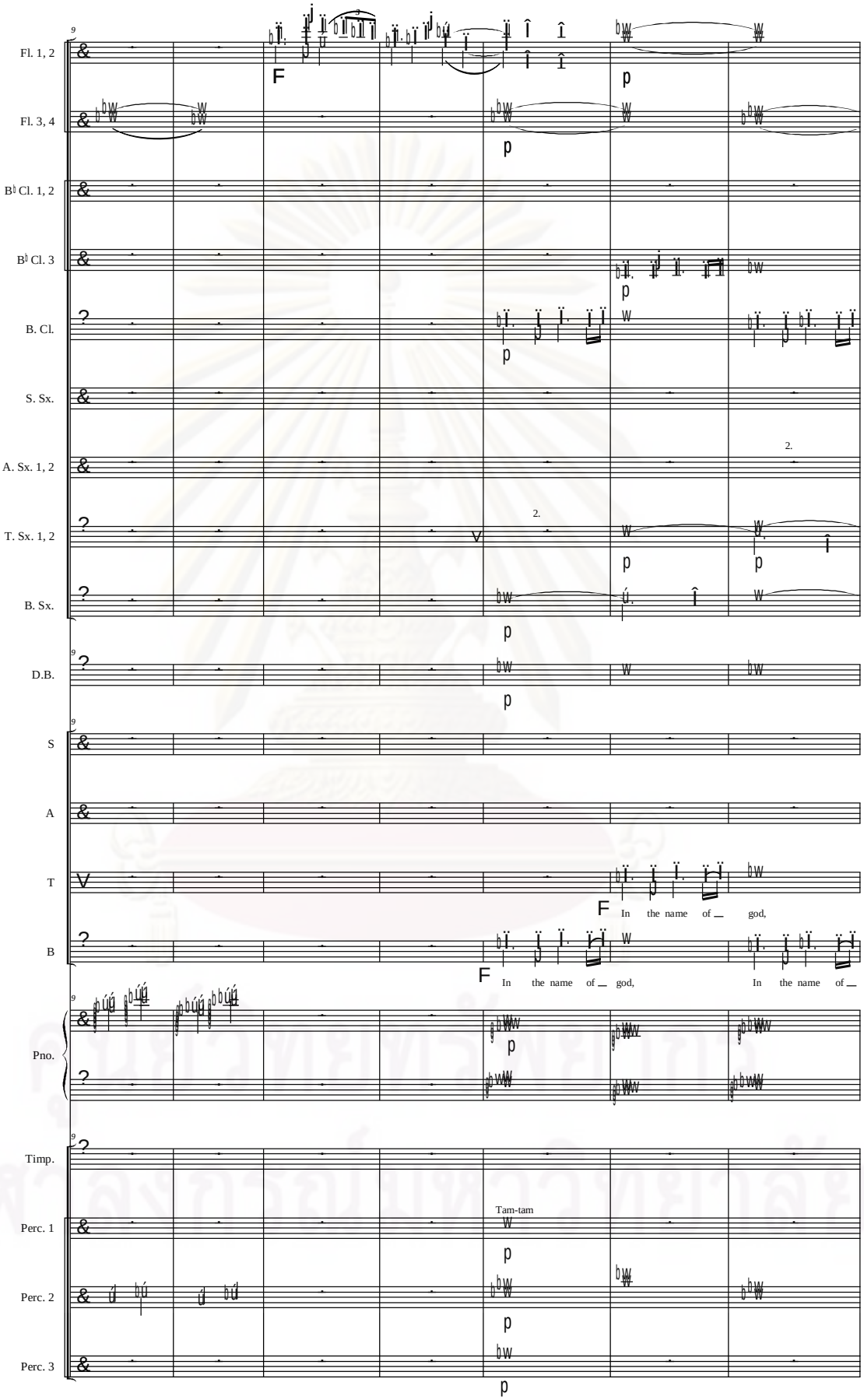
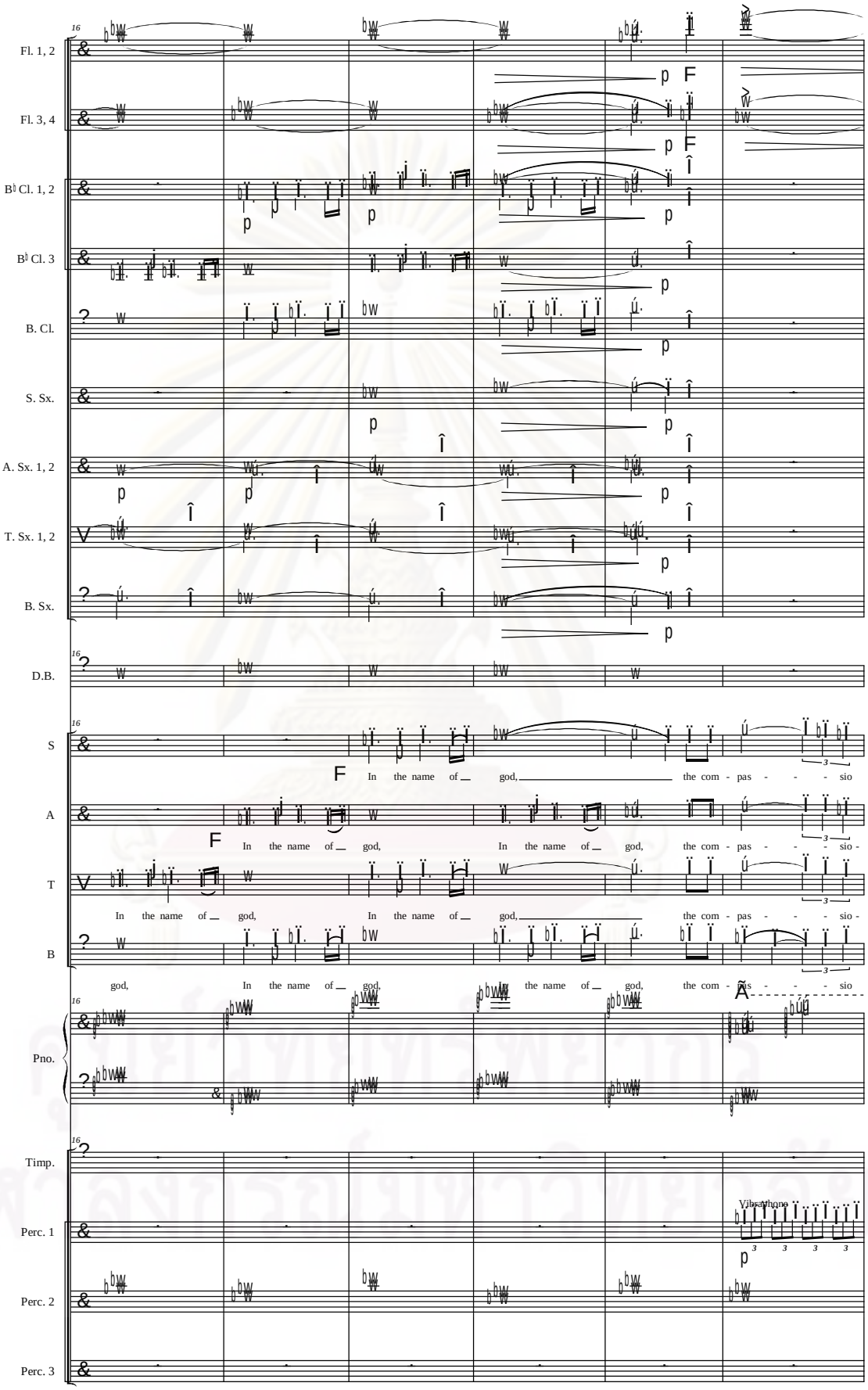
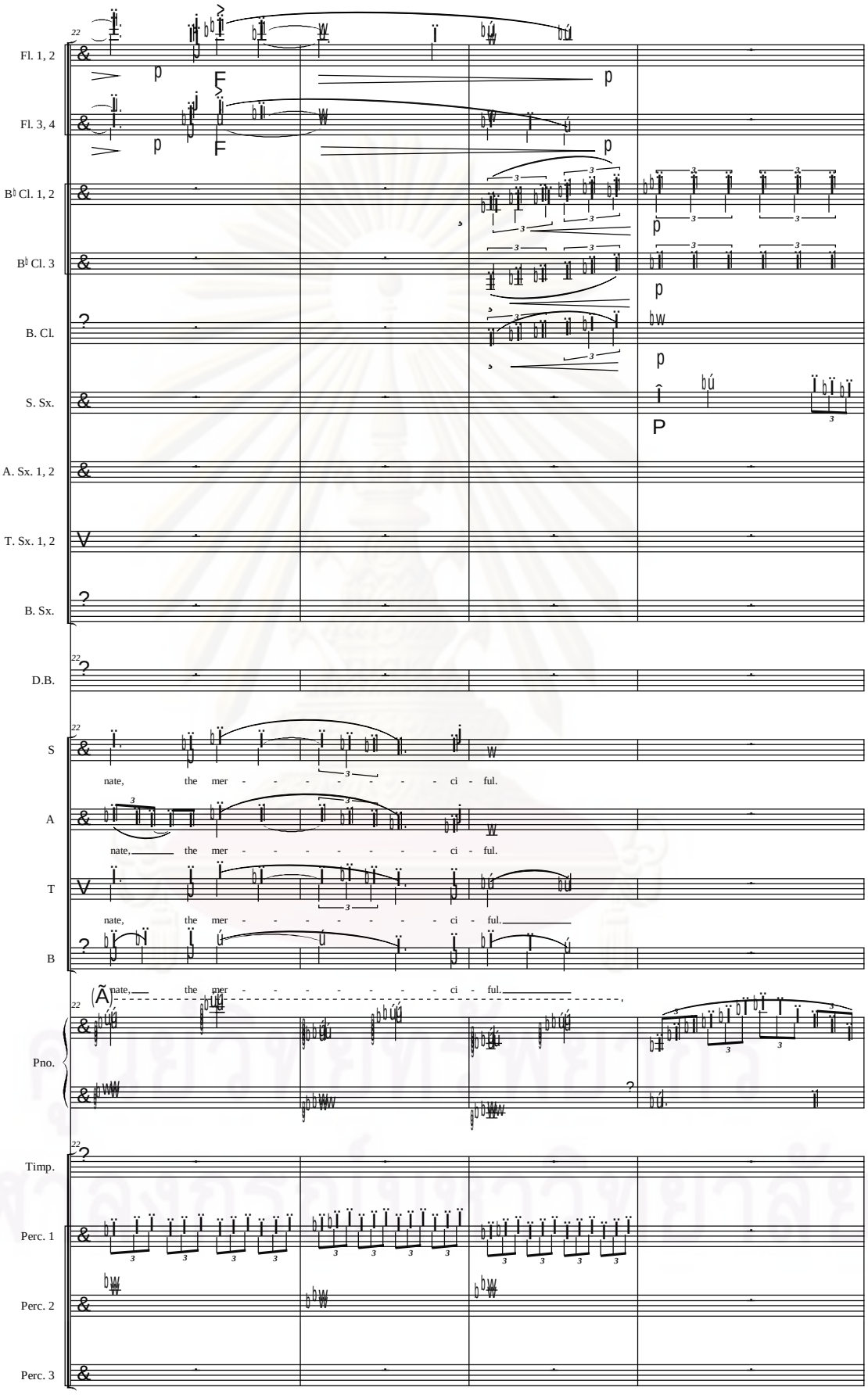
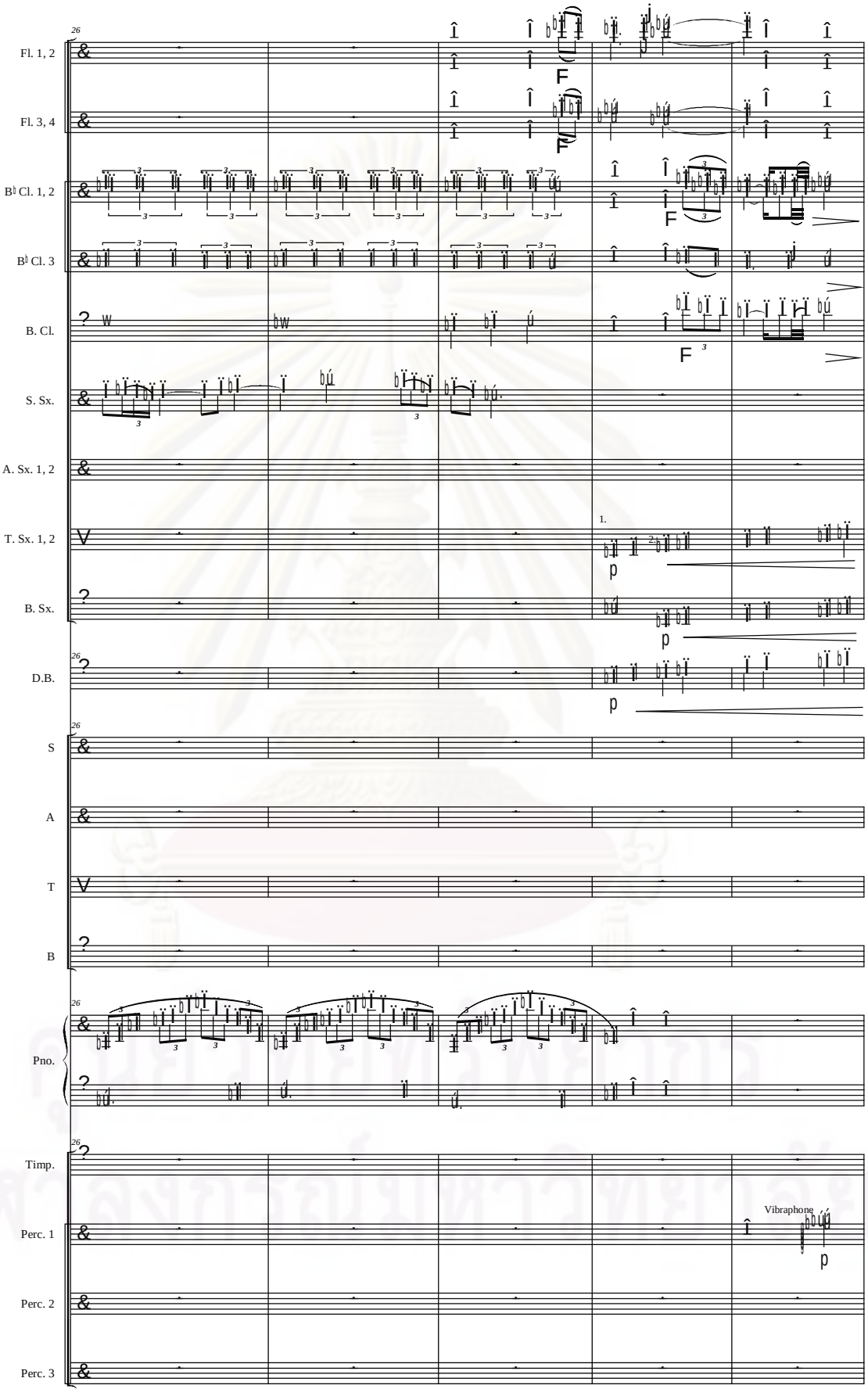
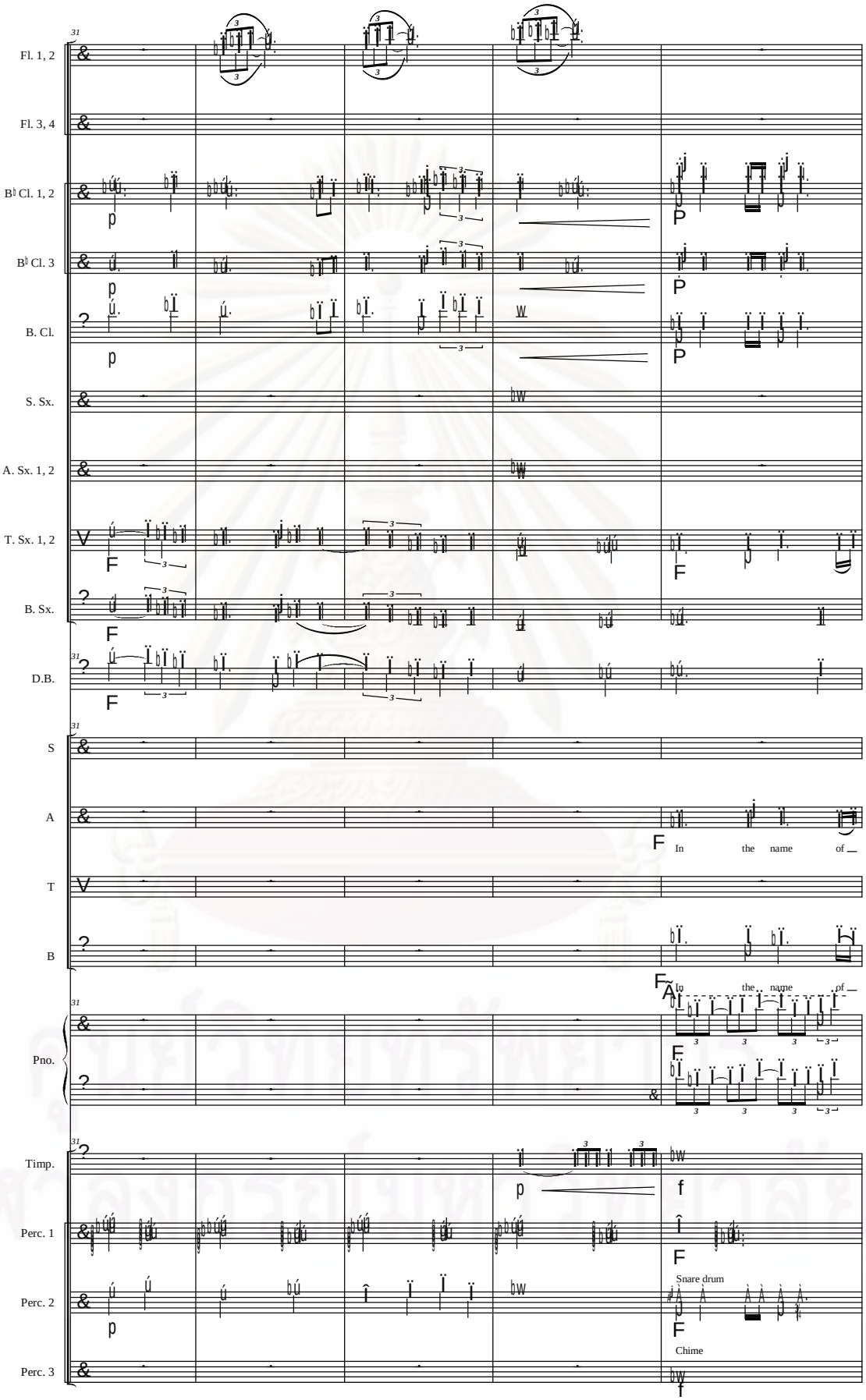
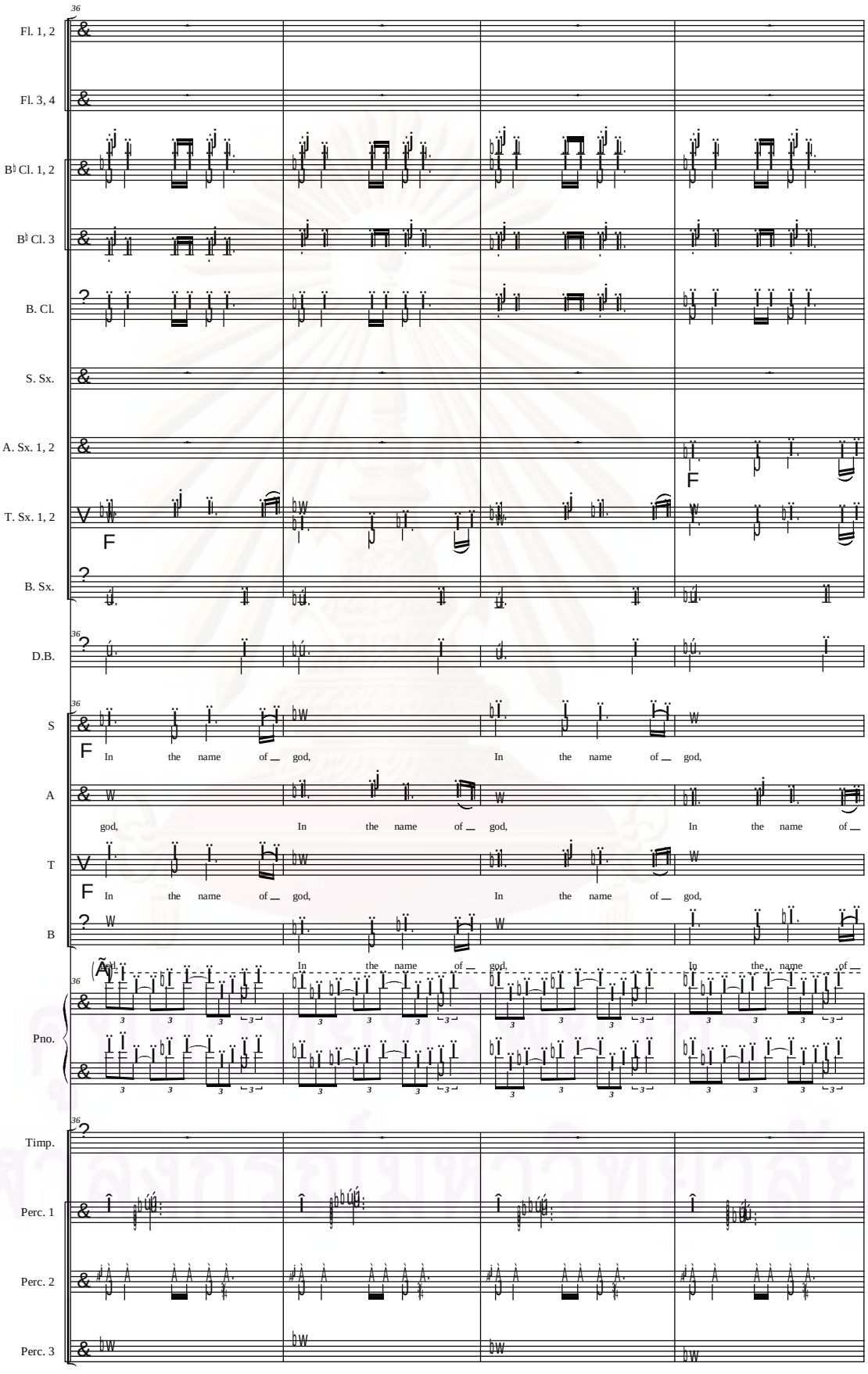
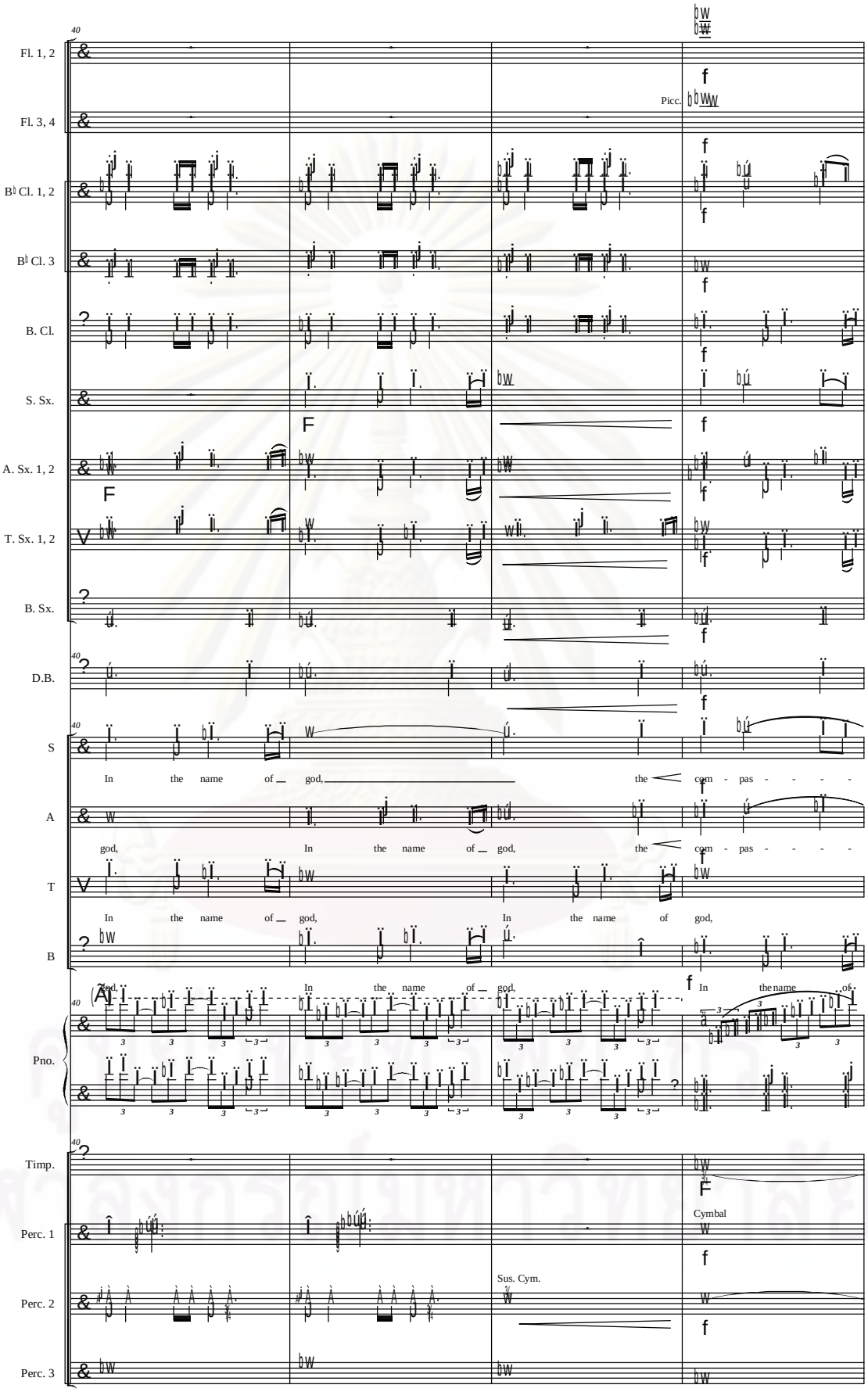
Al-salaam

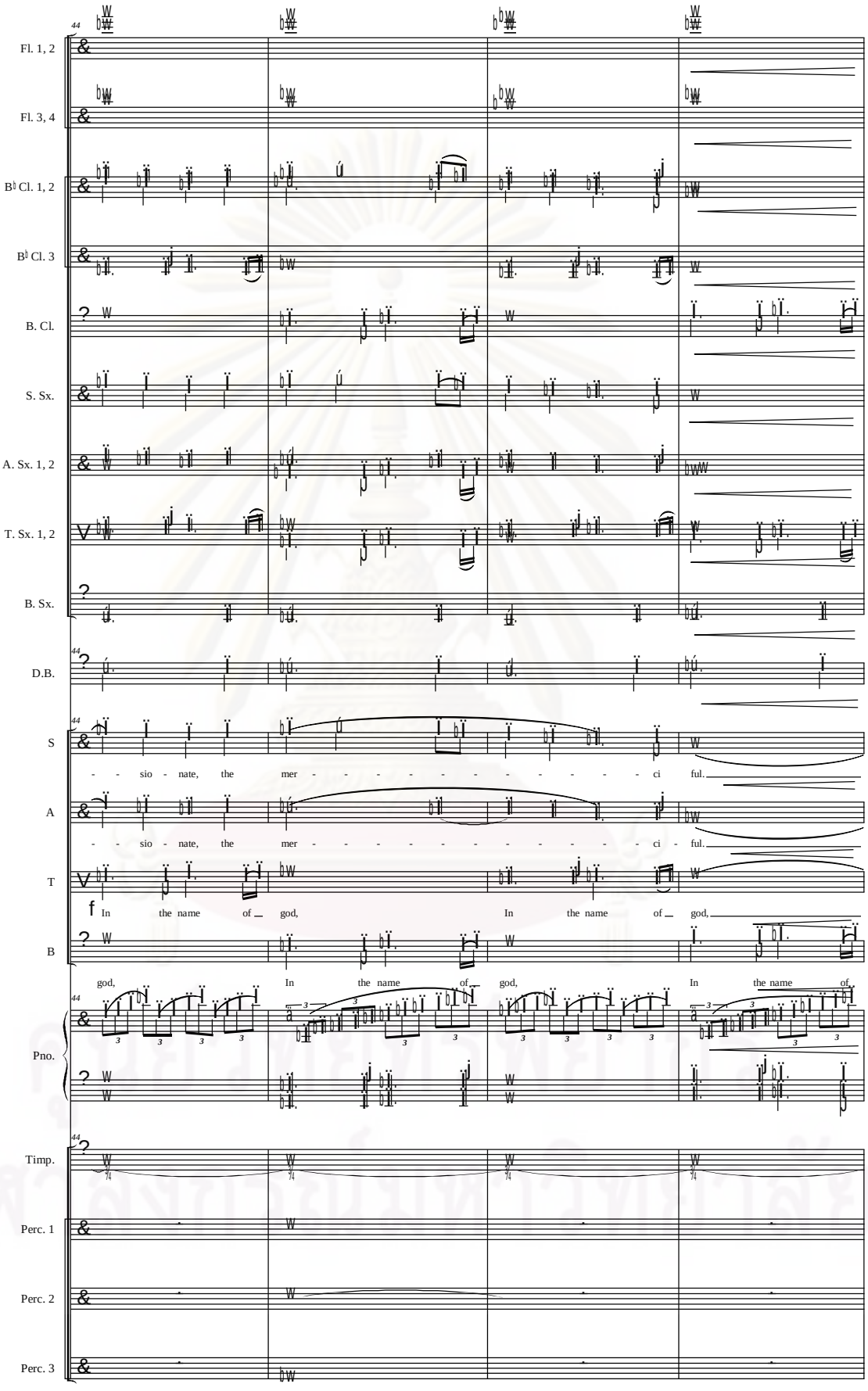
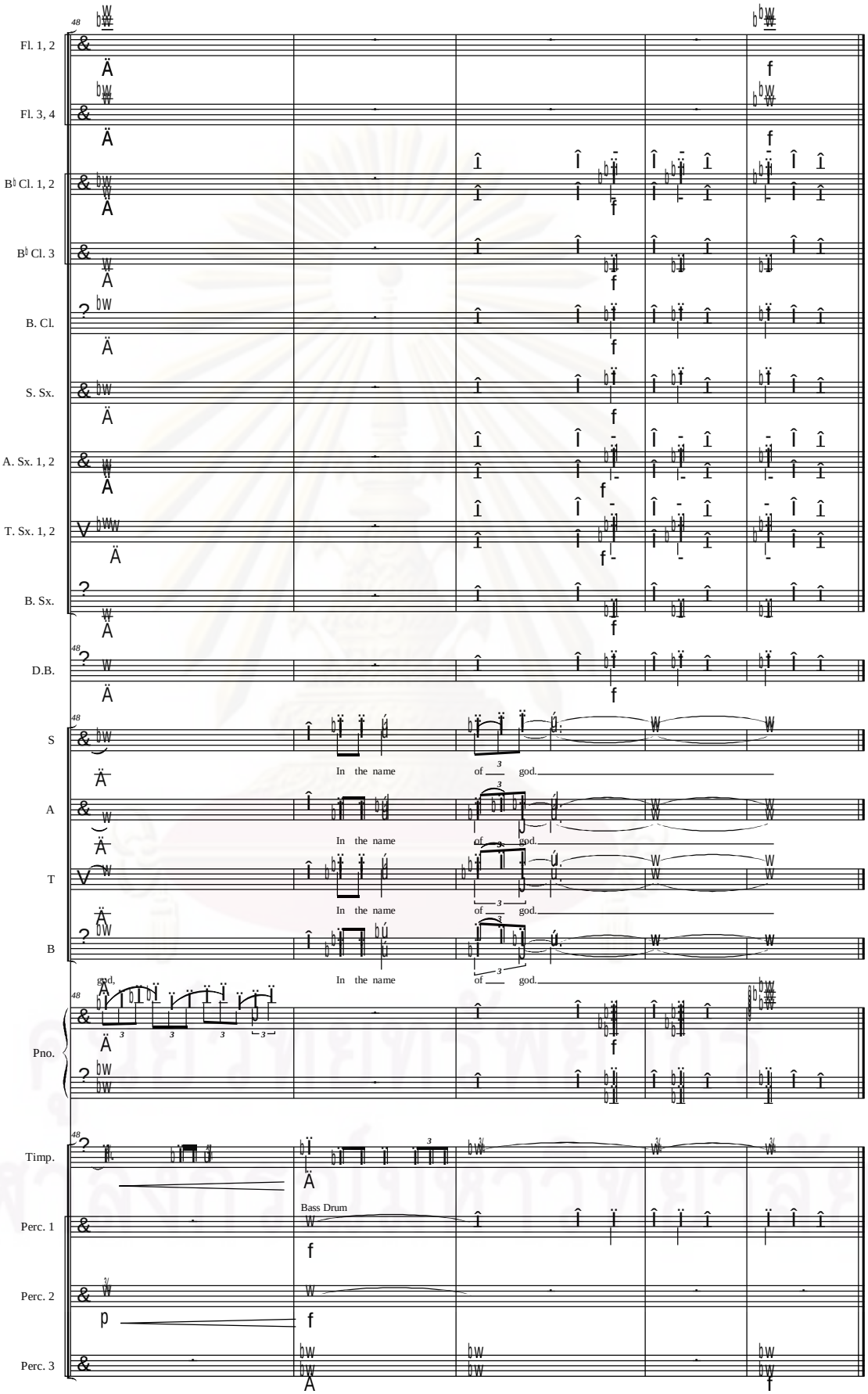
I

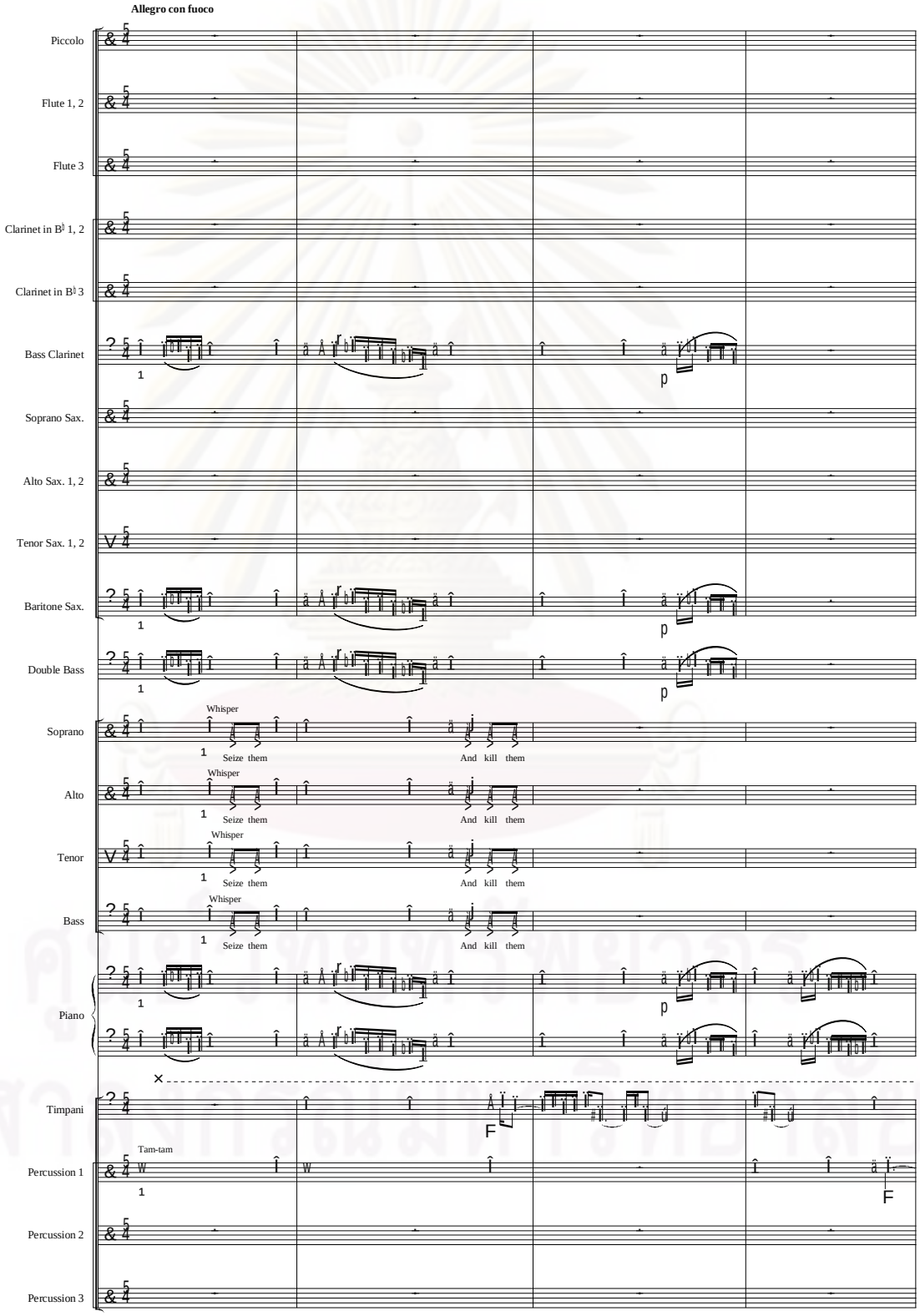
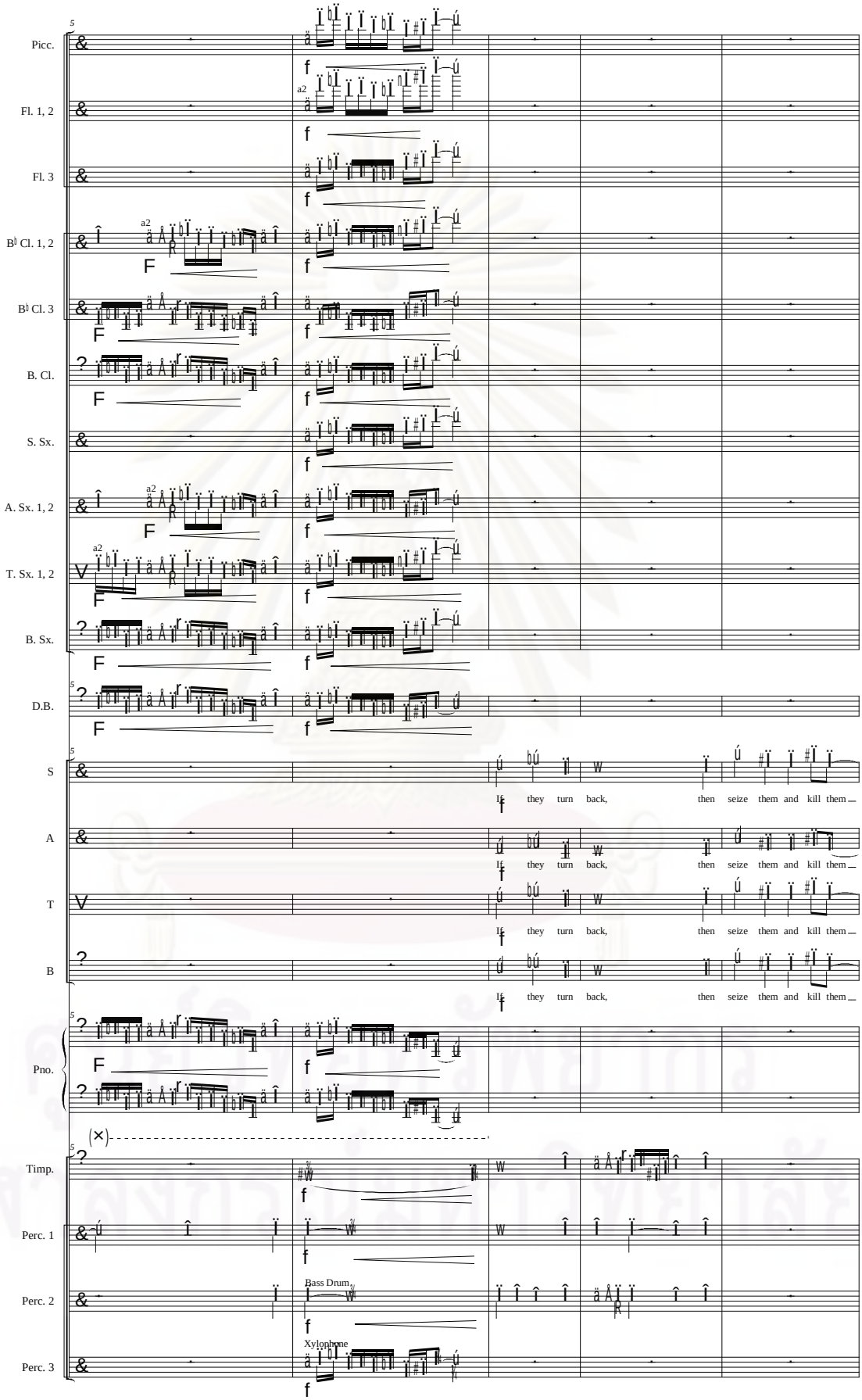
In the Name of God

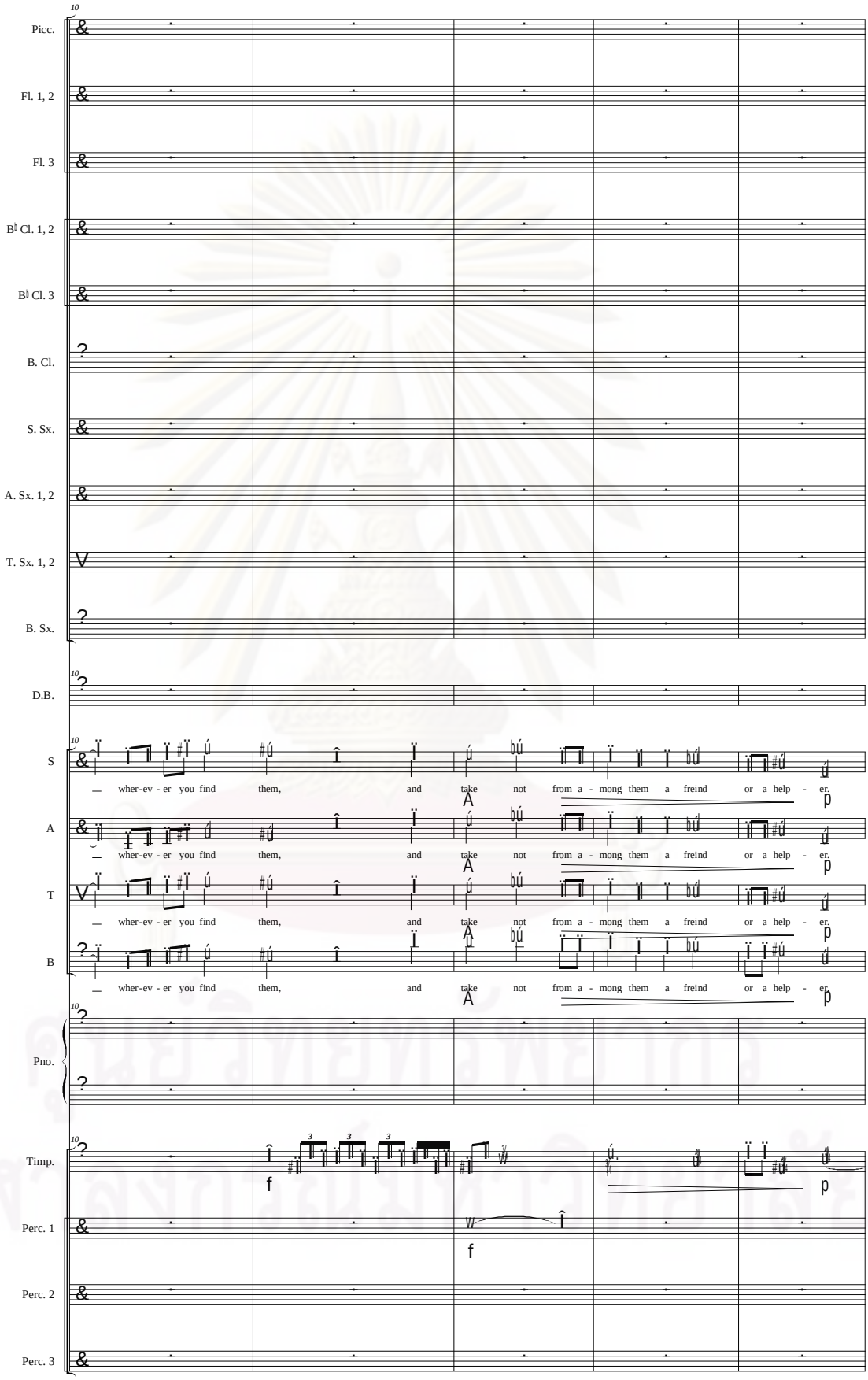
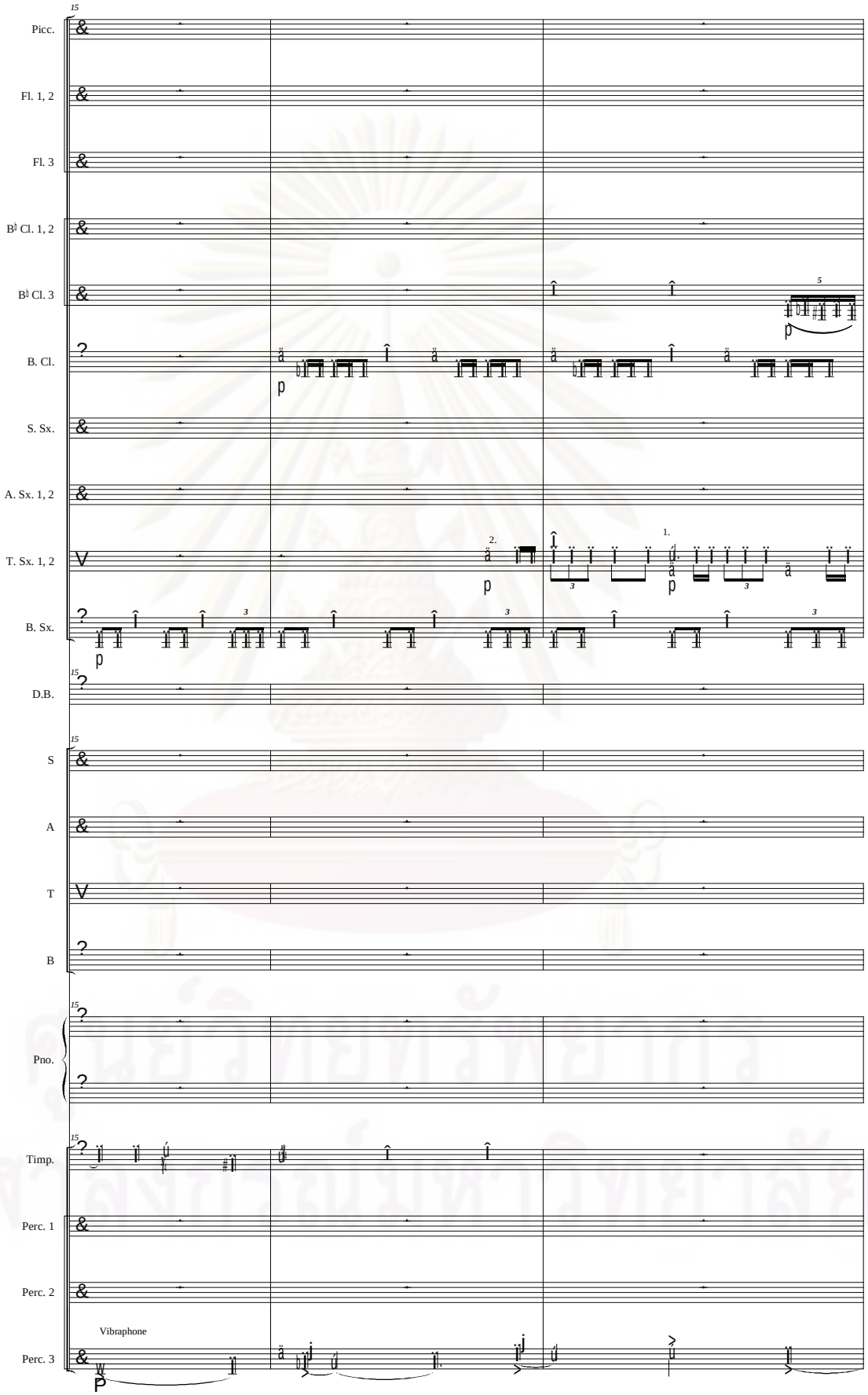
Amanut Jantarawirote

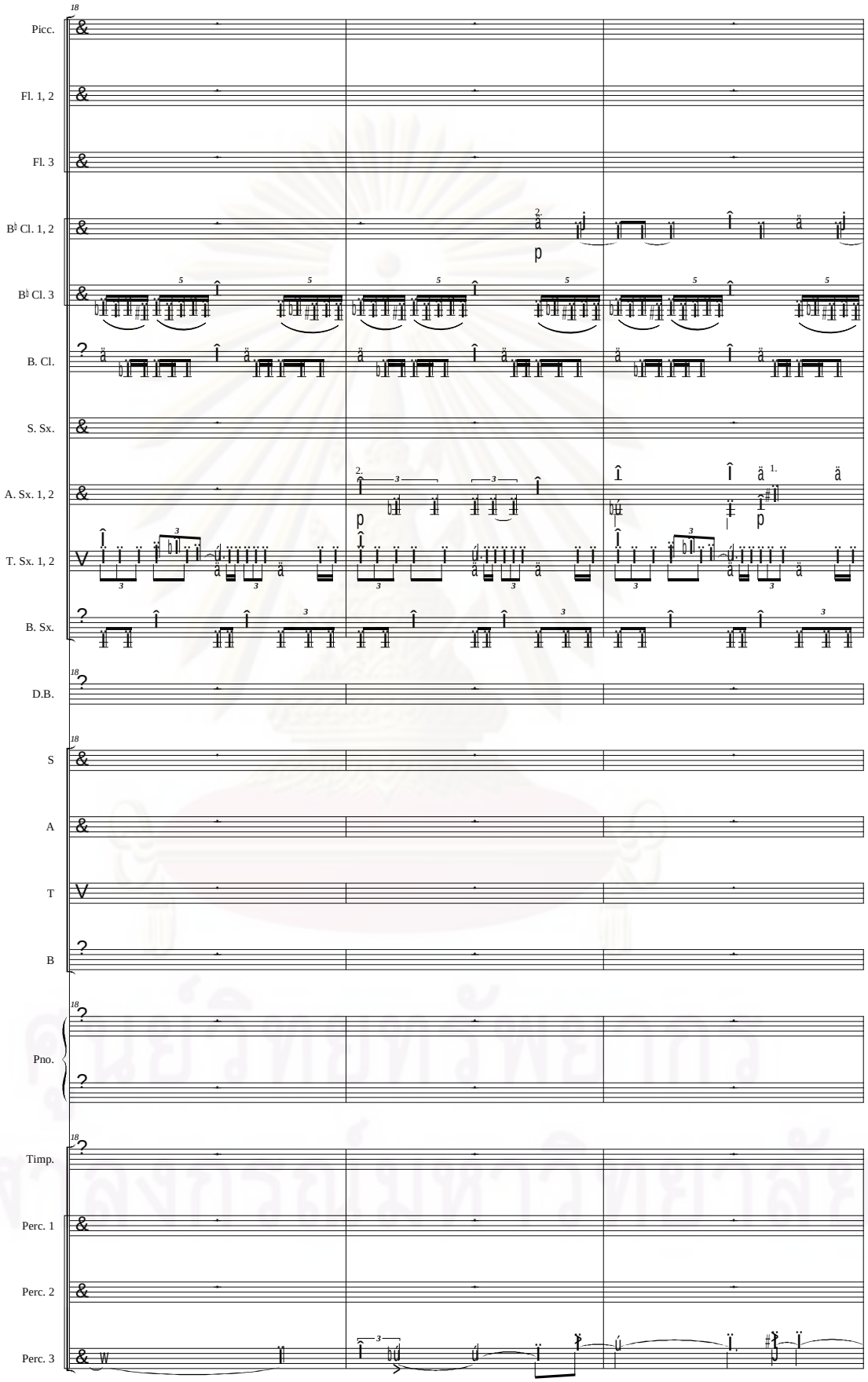
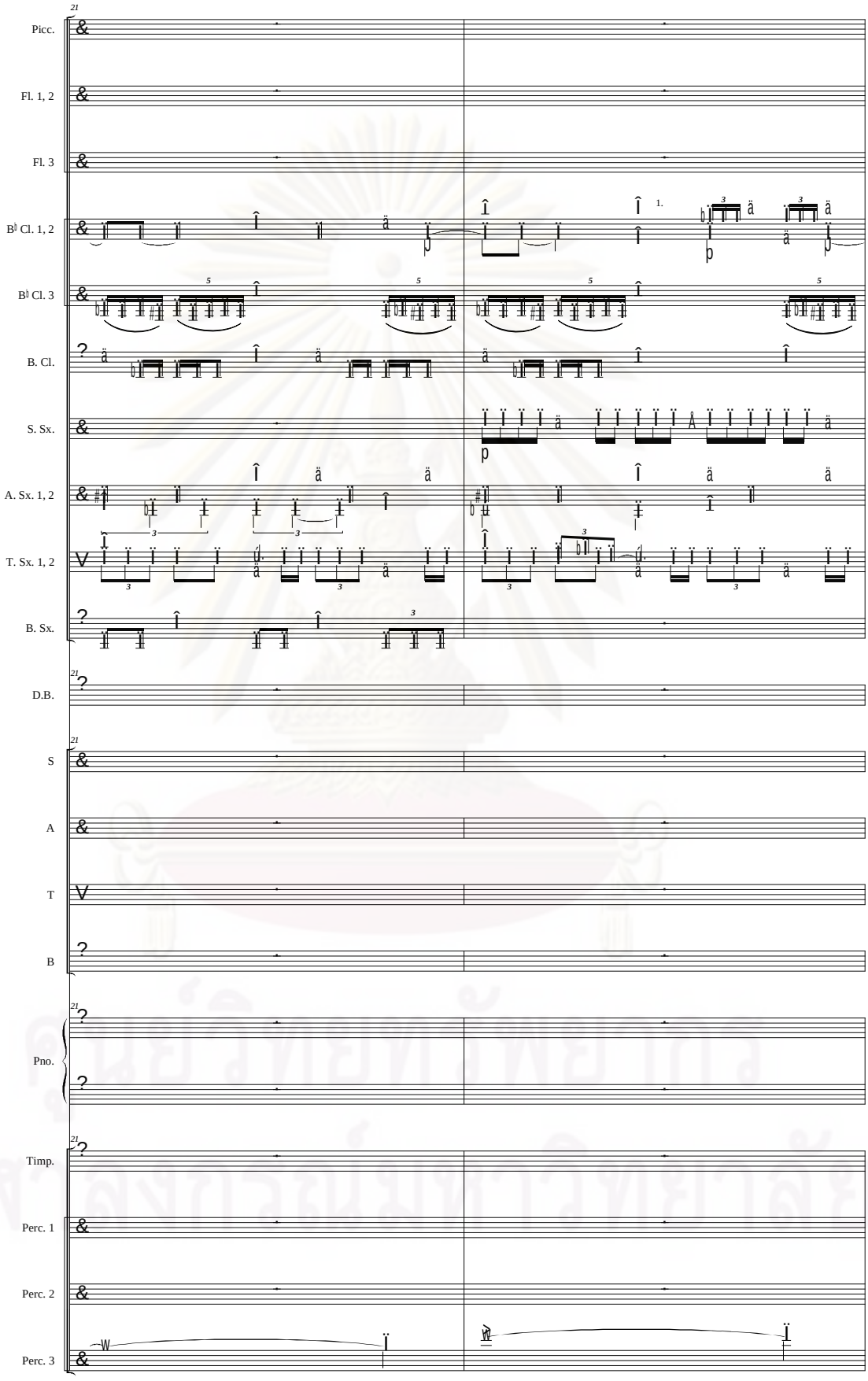
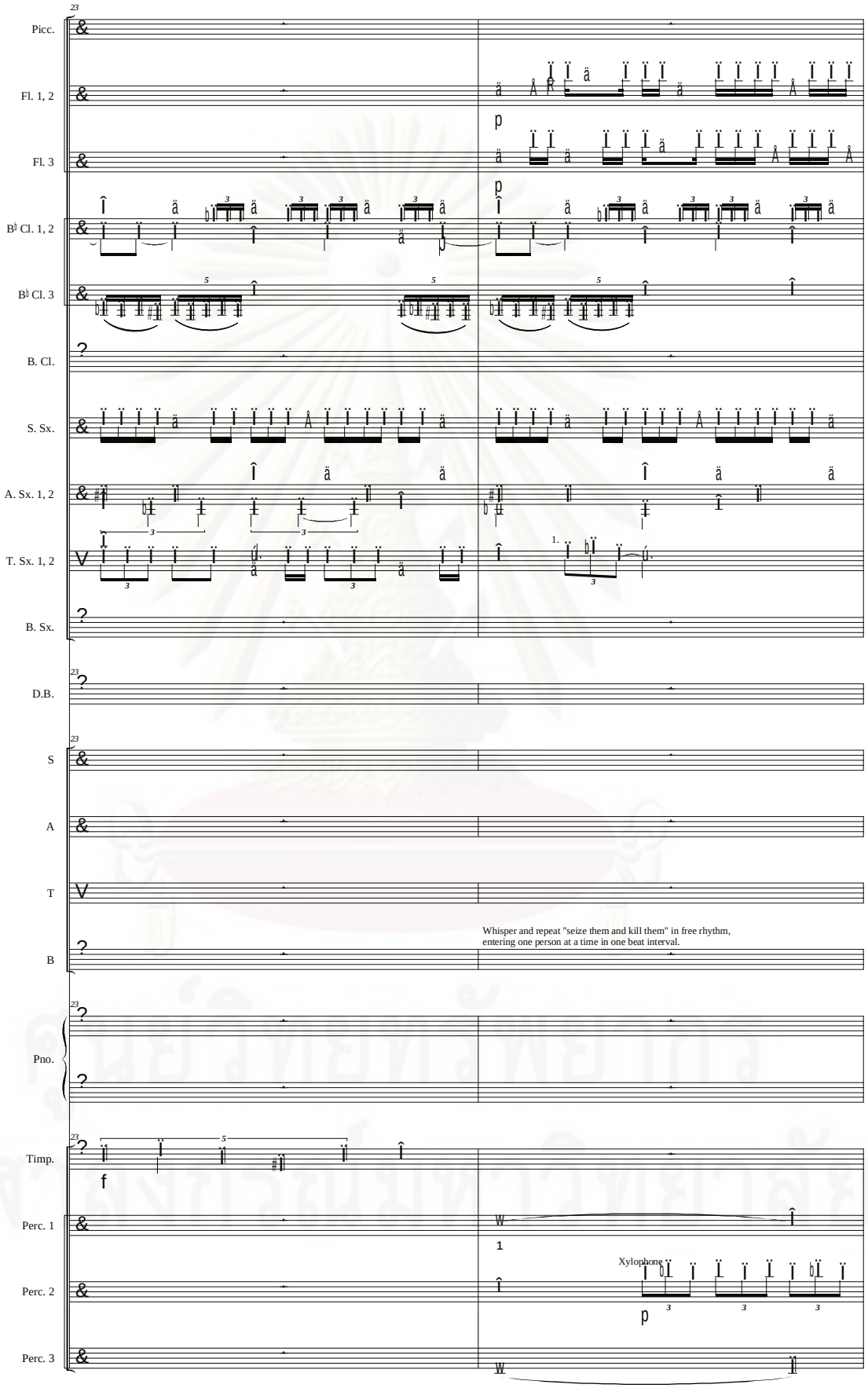


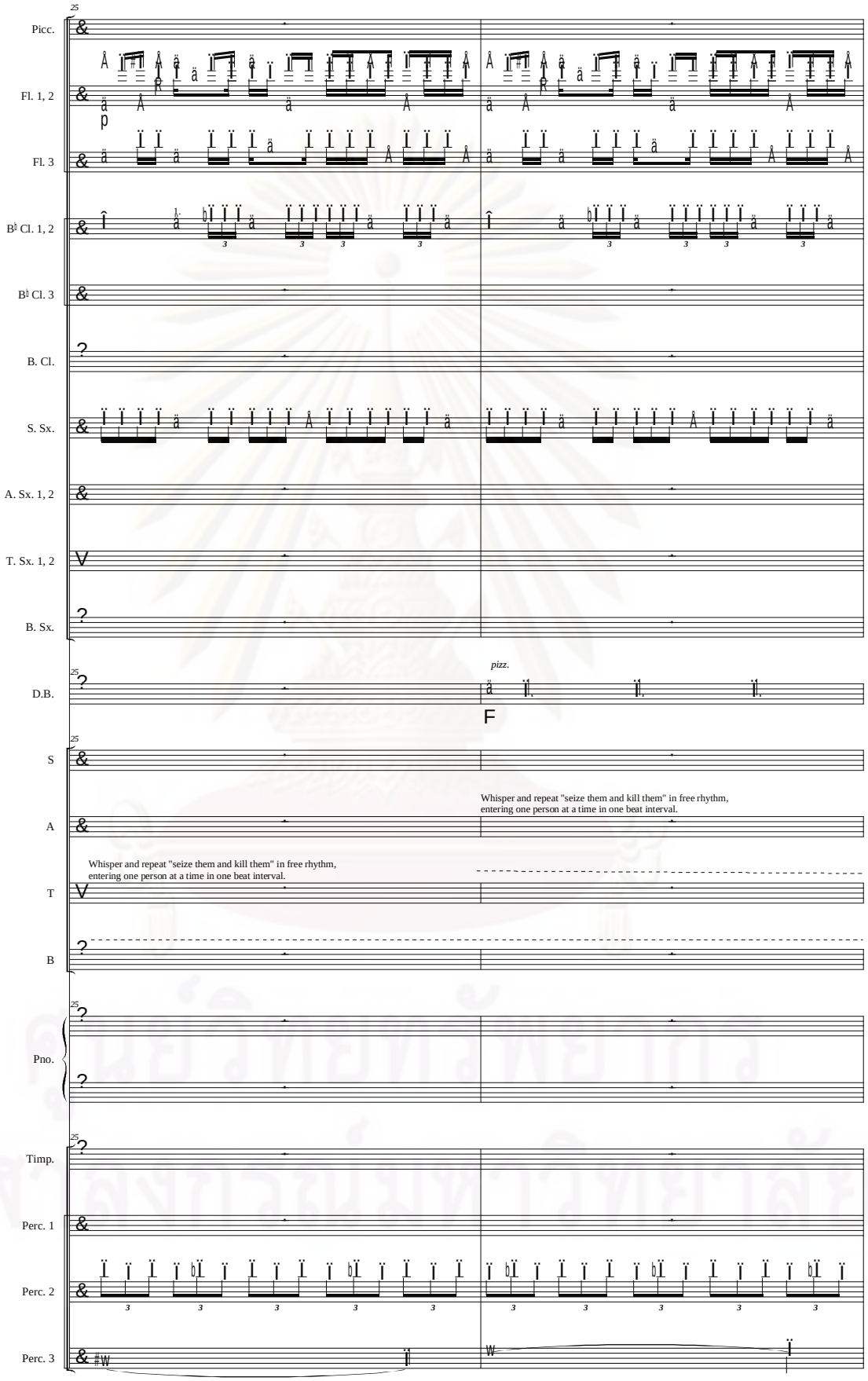

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
p
2.
In the name of god,
In the name of god,
In the name of
Tam-tam

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
In the name of god, the com - pas - - - sio
In the name of god, In the name of god, the com - pas - - - sio -
In the name of god, In the name of god, the com - pas - - - sio -
god, In the name of god, the name of god, the com - pas - - - sio
Vibraphone

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
nate, the mer - - - - - - - - ci - ful.
nate, the mer - - - - - - - - ci - ful.
nate, the mer - - - - - - - - ci - ful.
nate, the mer - - - - - - - - ci - ful.

26
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
p
1.
2.
Vibraphone

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
In the name of
Snare drum
Chime

36
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
In the name of god,
In the name of god,
In the name of god,
In the name of god,
In the name of god,
In the name of god,
In the name of god,
In the name of god,

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Picc.
In the name of god, the com - pas - - - -
god, In the name of god, the com - pas - - - -
In the name of god, In the name of god,
god, In the name of god, In the name of
Cymbal
Sus. Cym.

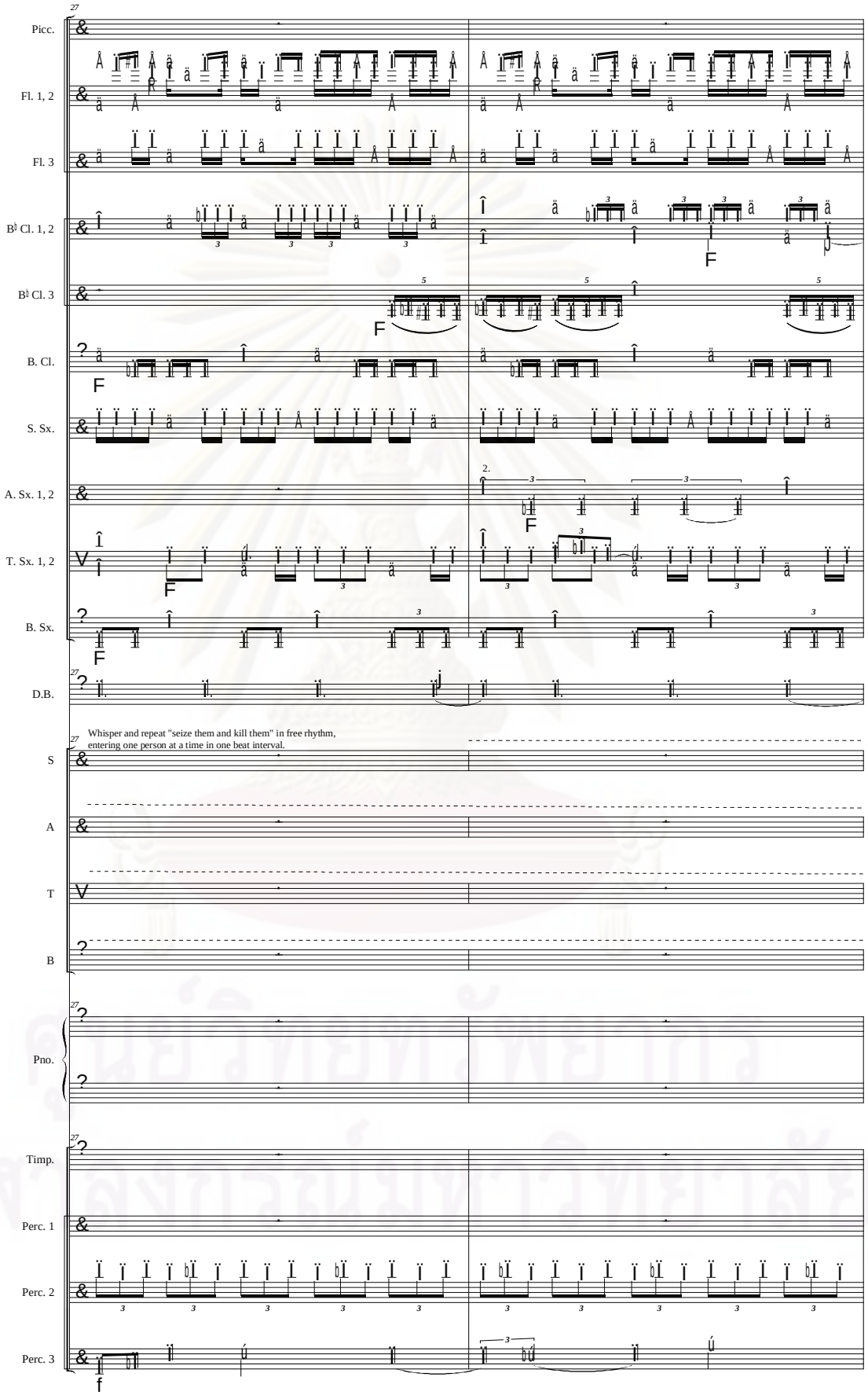
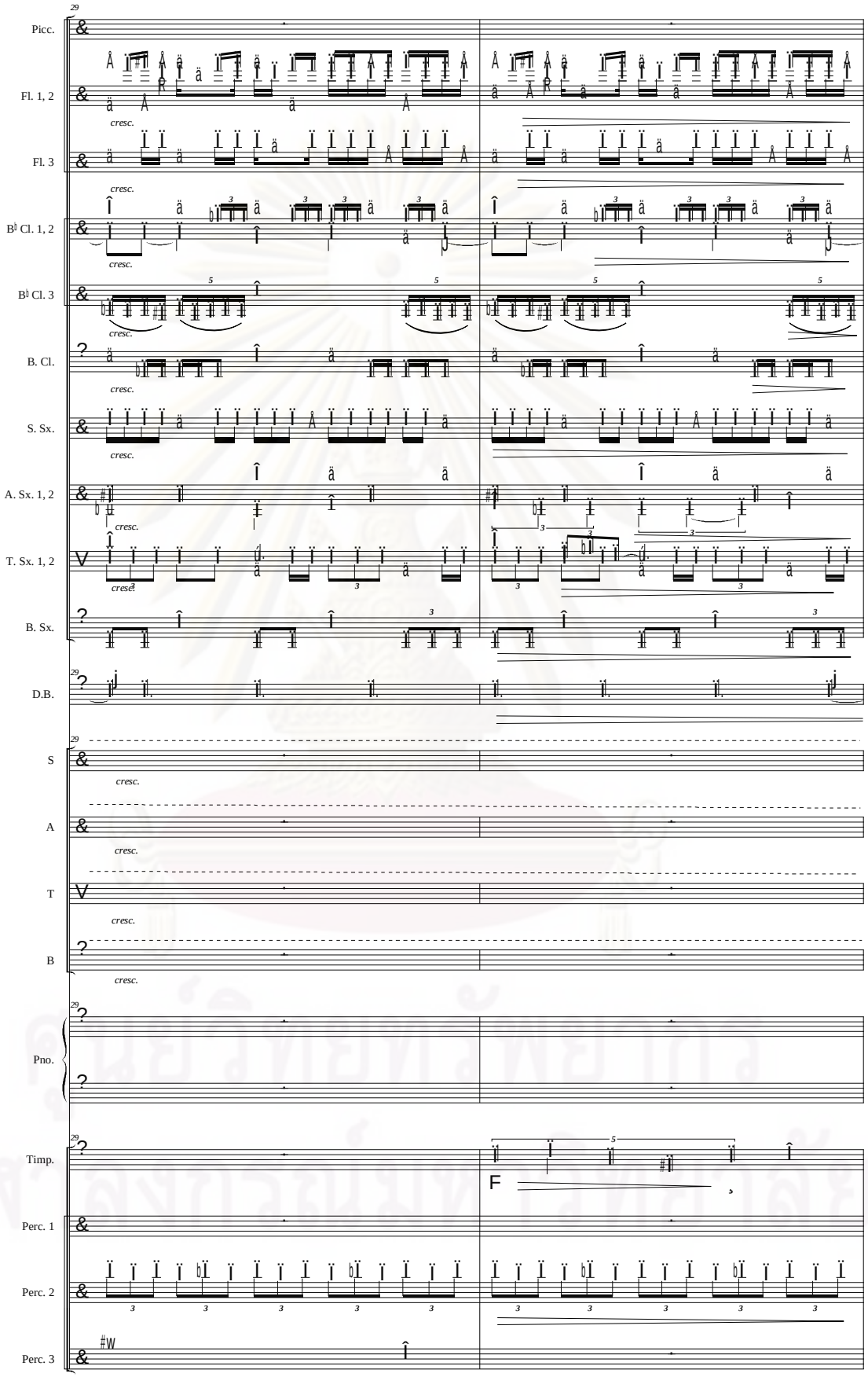

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
- - sio - nate, the mer - - - - - - - - - - ci ful.
A
- - sio - nate, the mer - - - - - - - - - - ci - ful.
T
f In the name of god, In the name of god,
B
god, In the name of god, In the name of
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
In the name of god.
Bass Drum

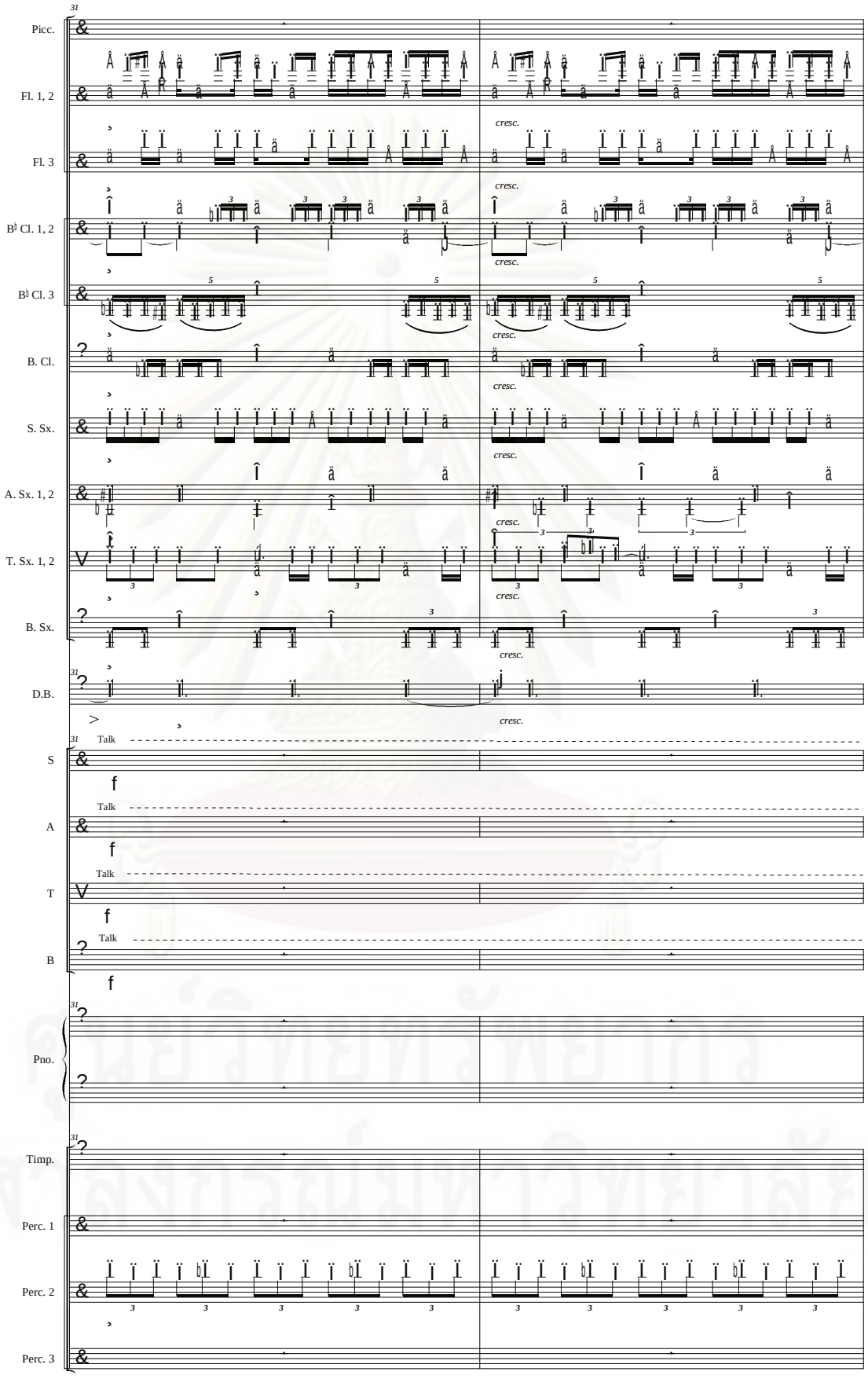
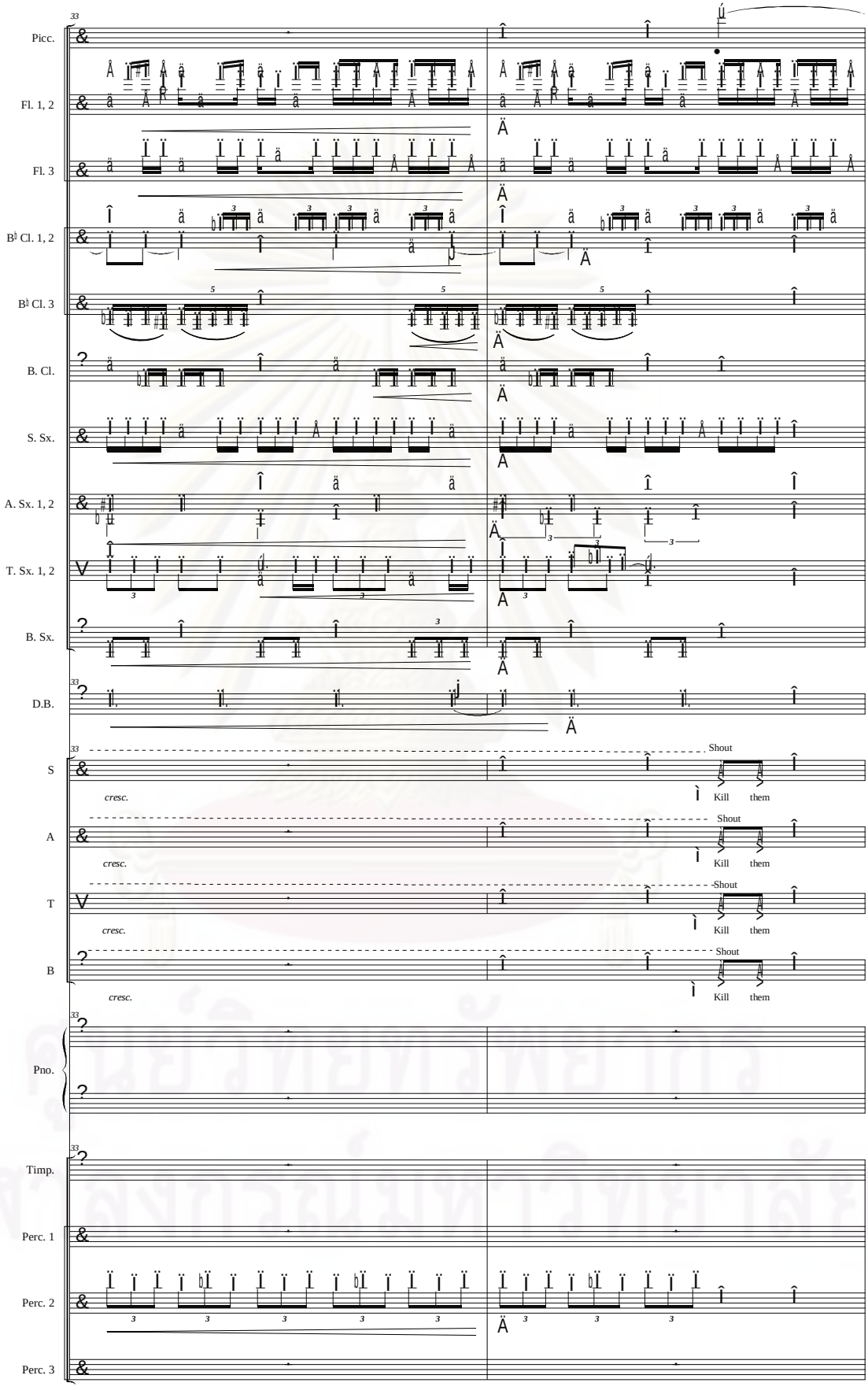
II
If They Turn Back

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
a2
If they turn back, then seize them and kill them
Bass Drum
Xylophone

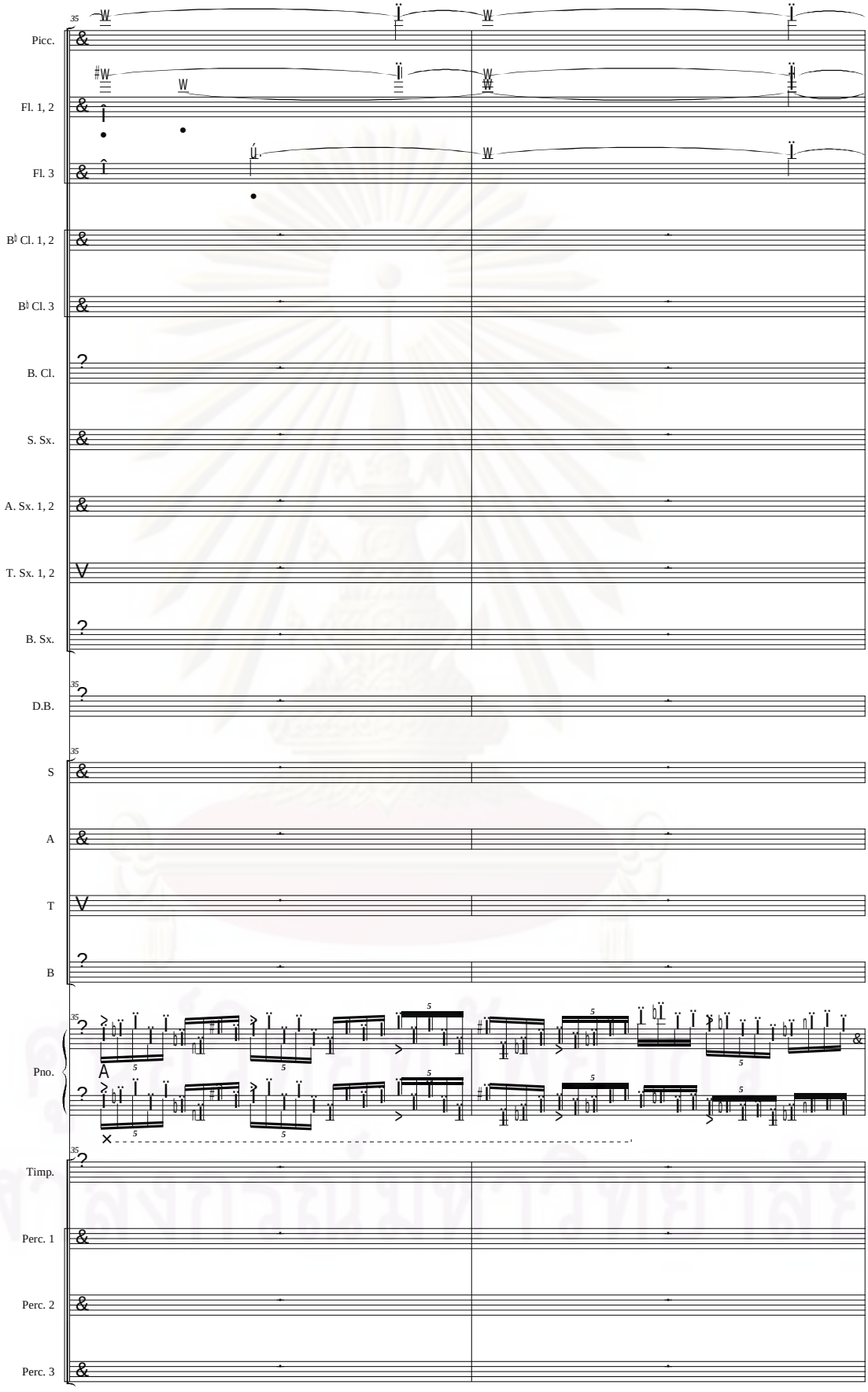

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
wher-ev - er you find them, and take not from a - mong them a freind or a help - er.
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
f
p

15
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
15
D.B.
15
S
A
T
B
15
Pno.
15
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vibraphone
p
2.
1.

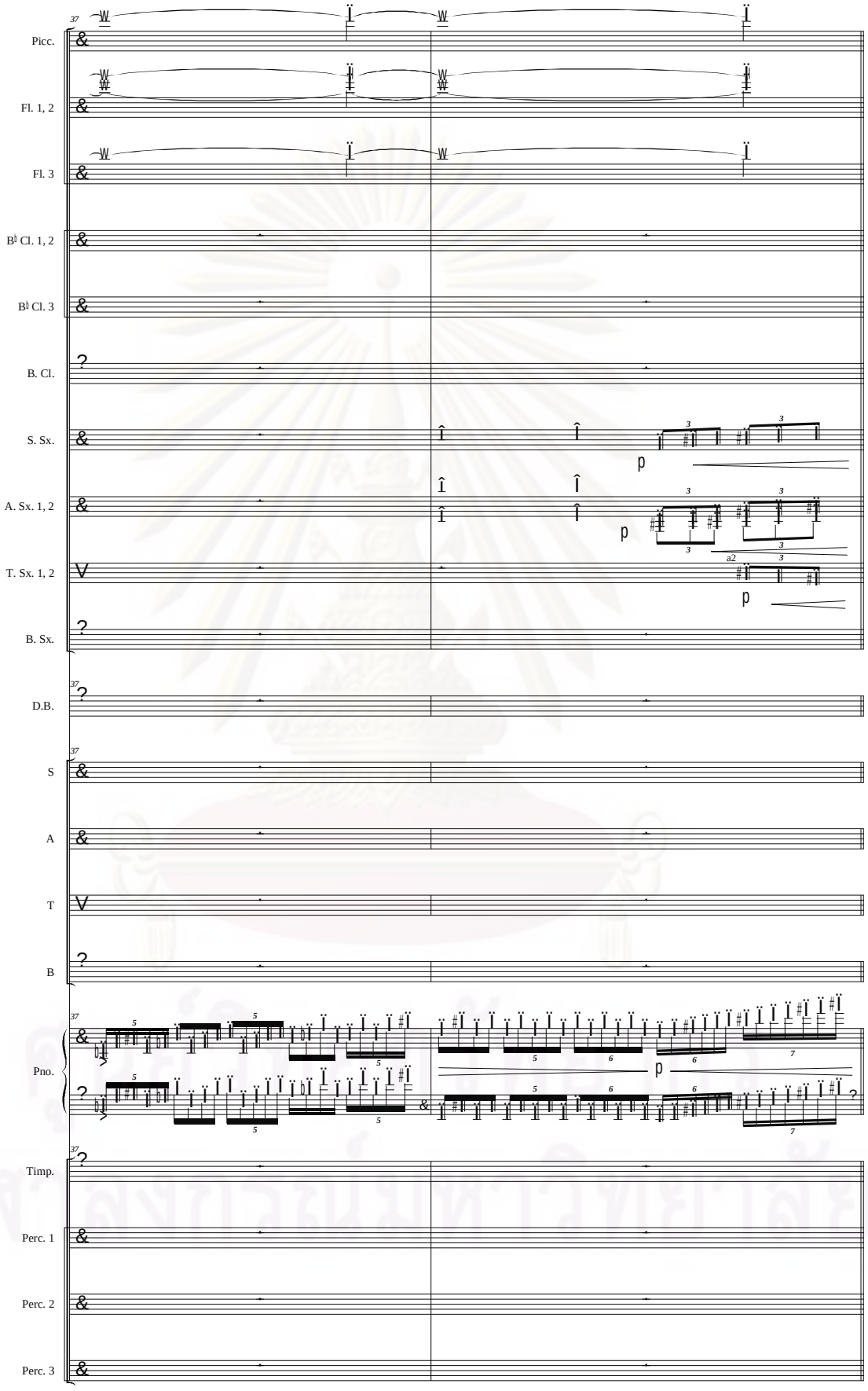

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

21
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
1.
p

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Whisper and repeat "seize them and kill them" in free rhythm,
entering one person at a time in one beat interval.
Xylophone

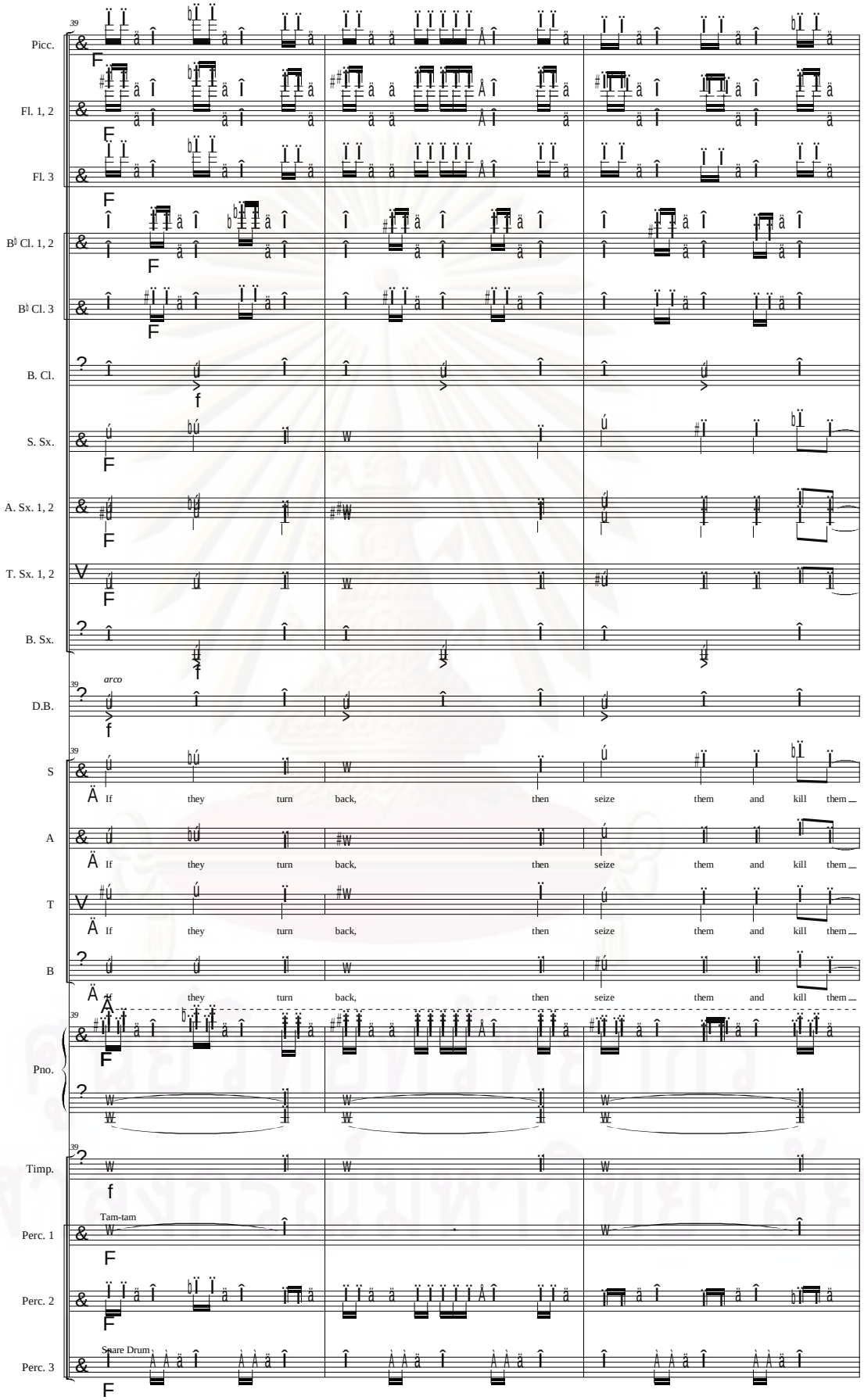
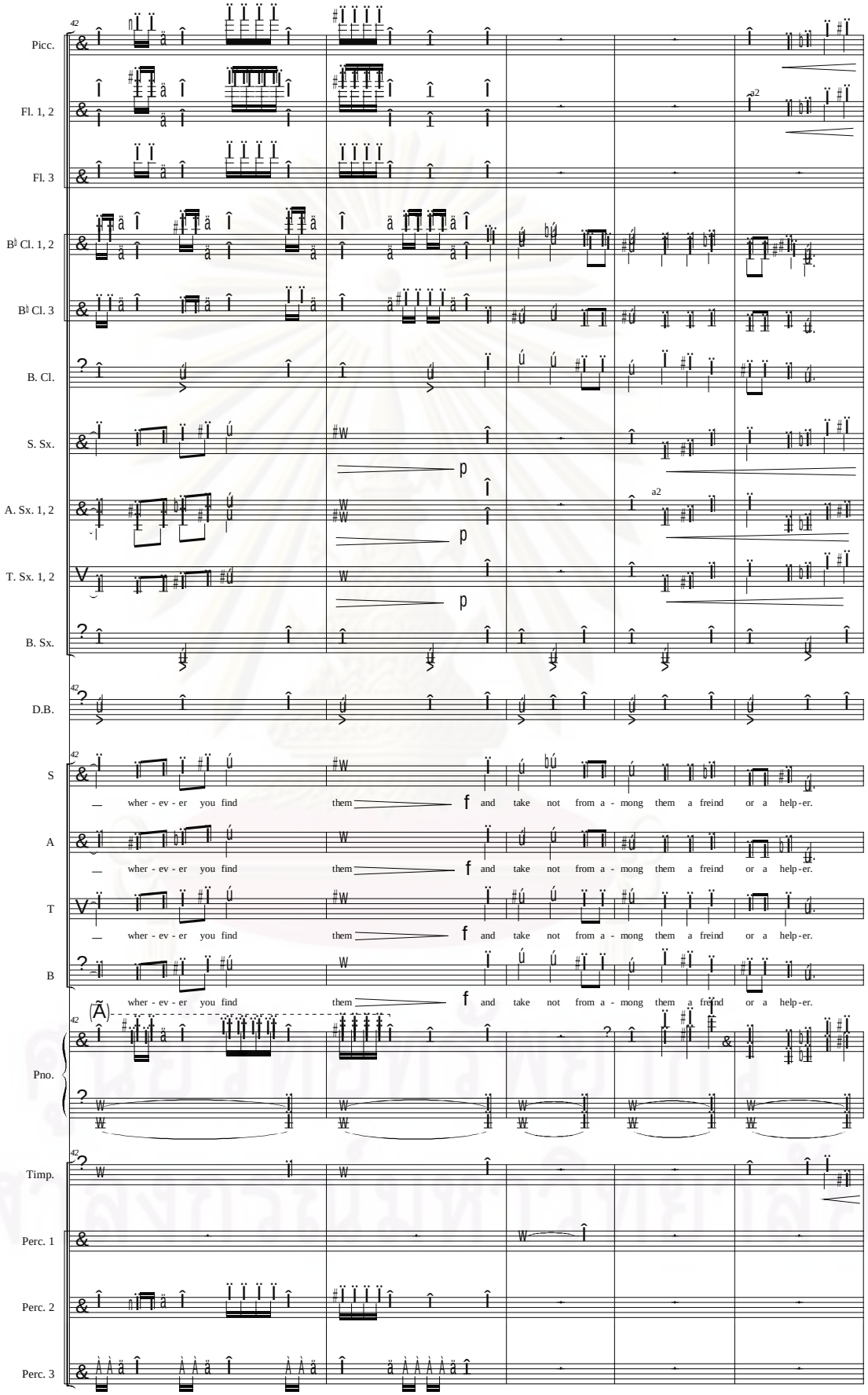
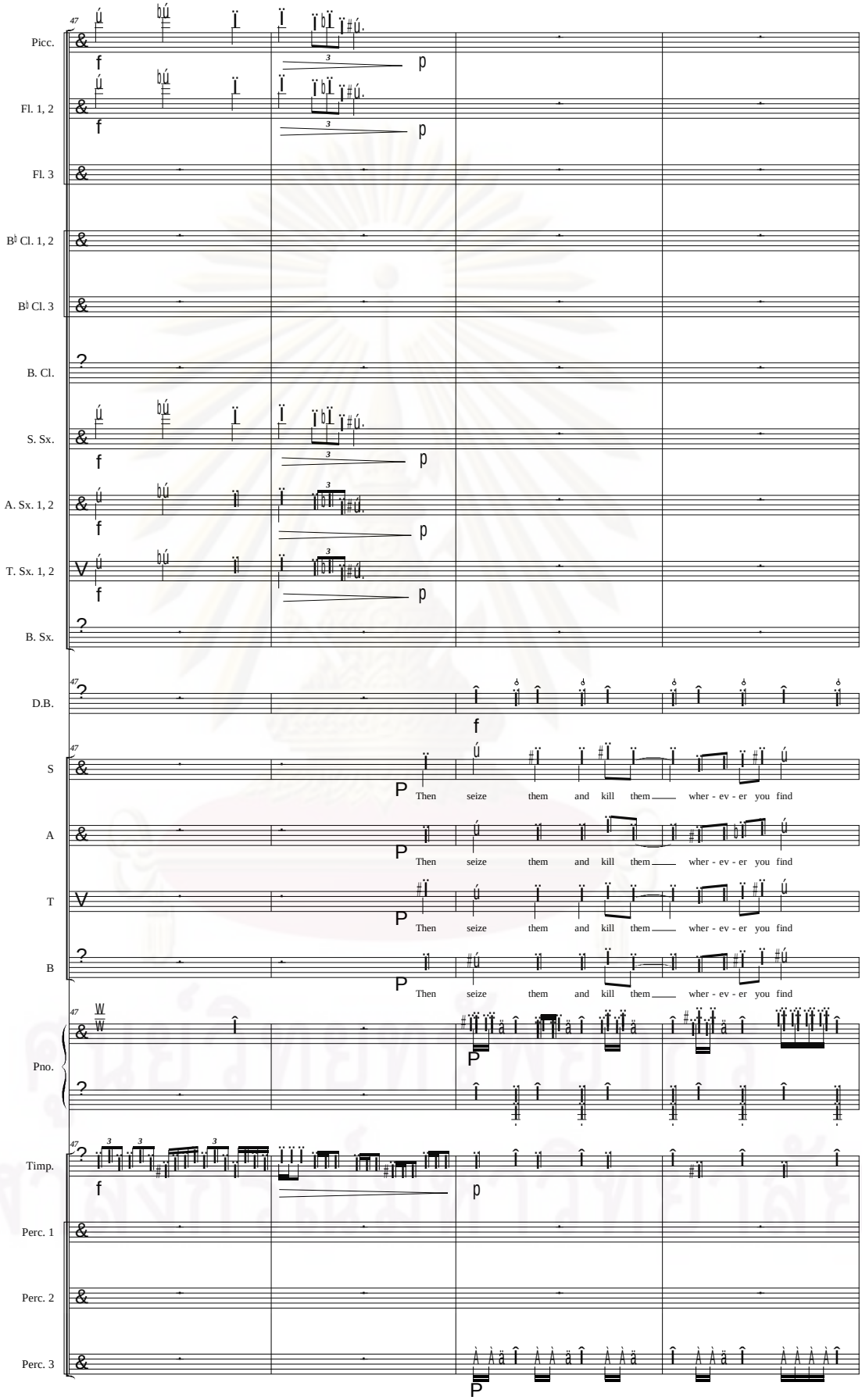

25
Picc.
Fl. 1, 2
p
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
pizz.
F
S
A
Whisper and repeat "seize them and kill them" in free rhythm, entering one person at a time in one beat interval.
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

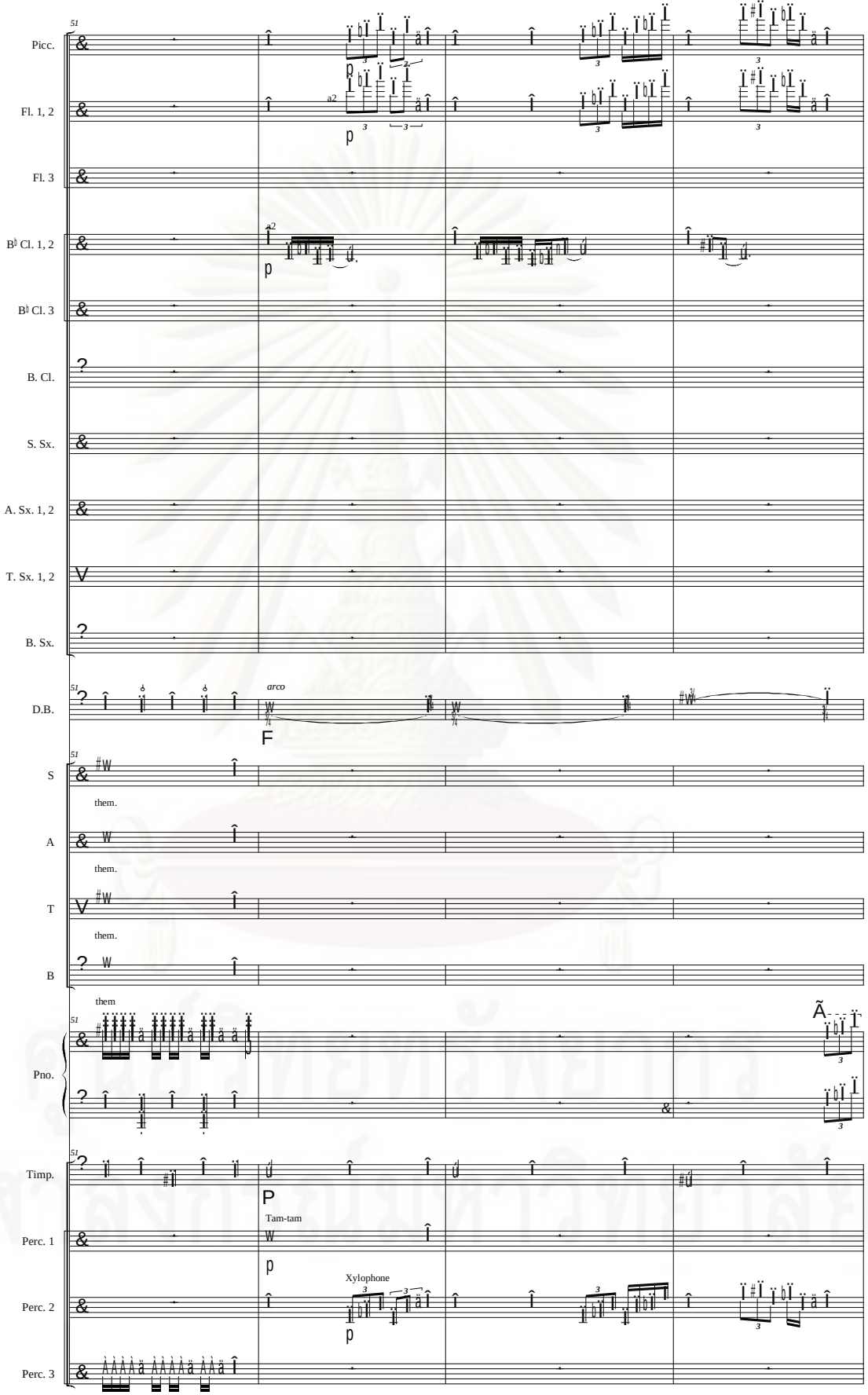
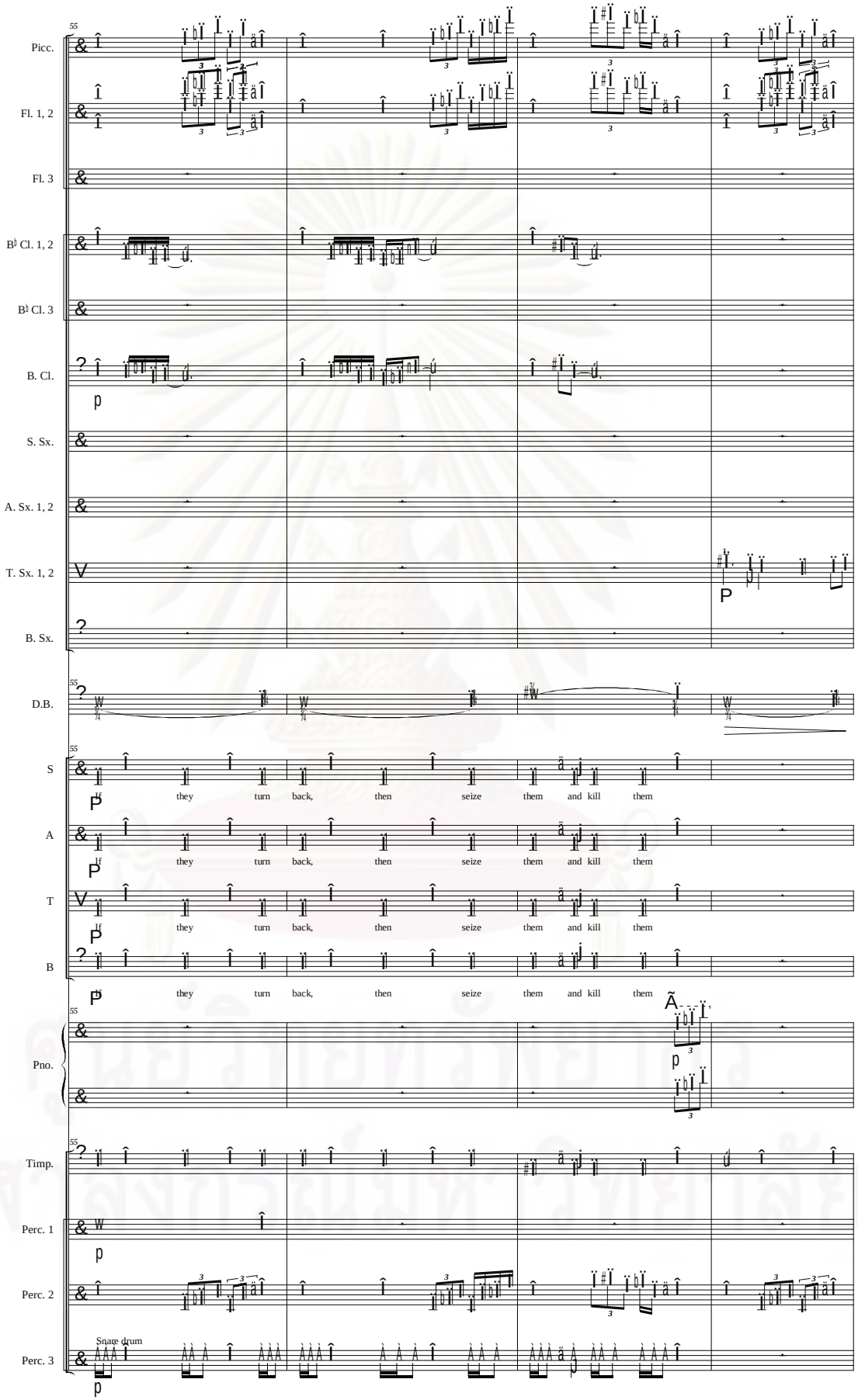
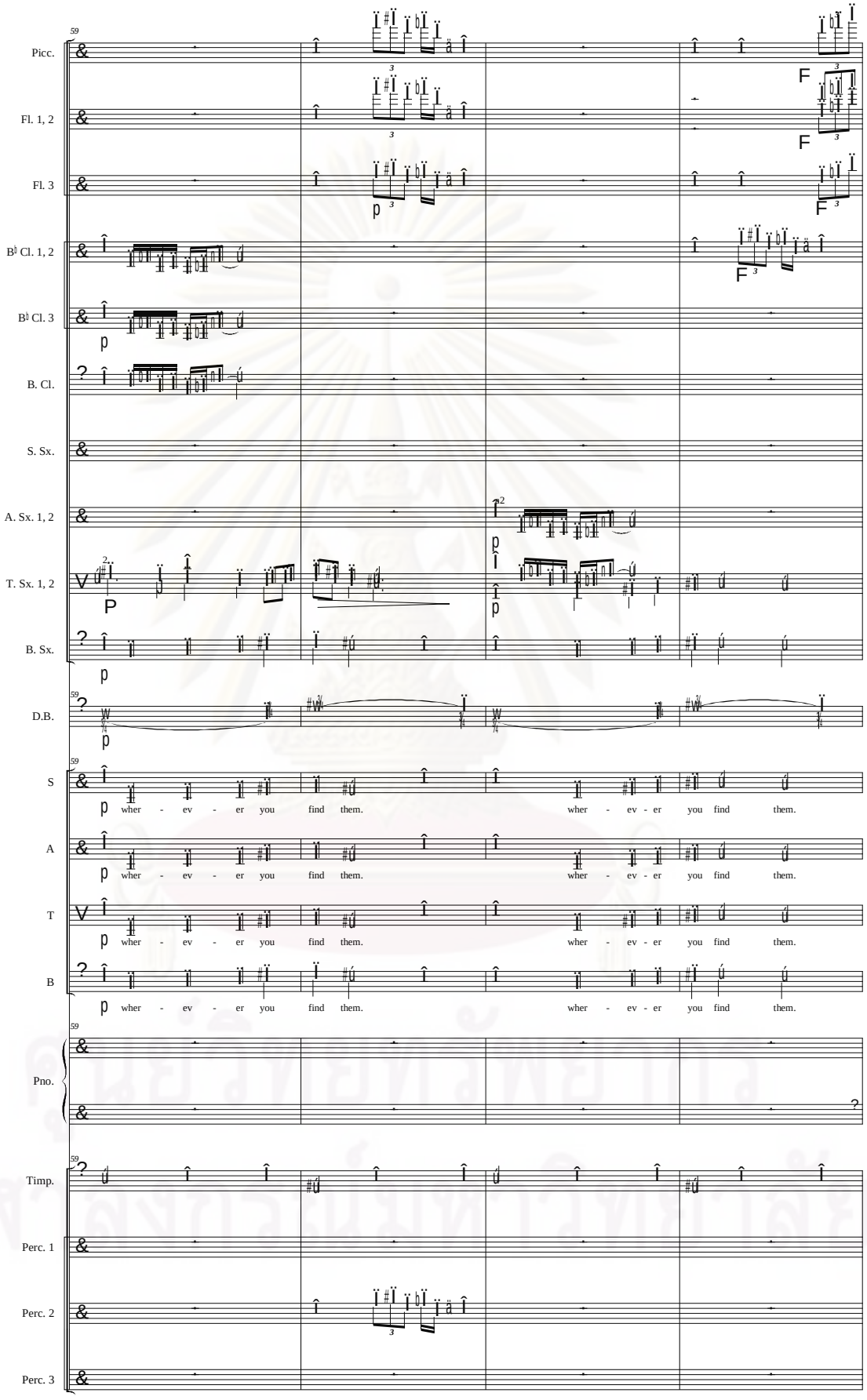
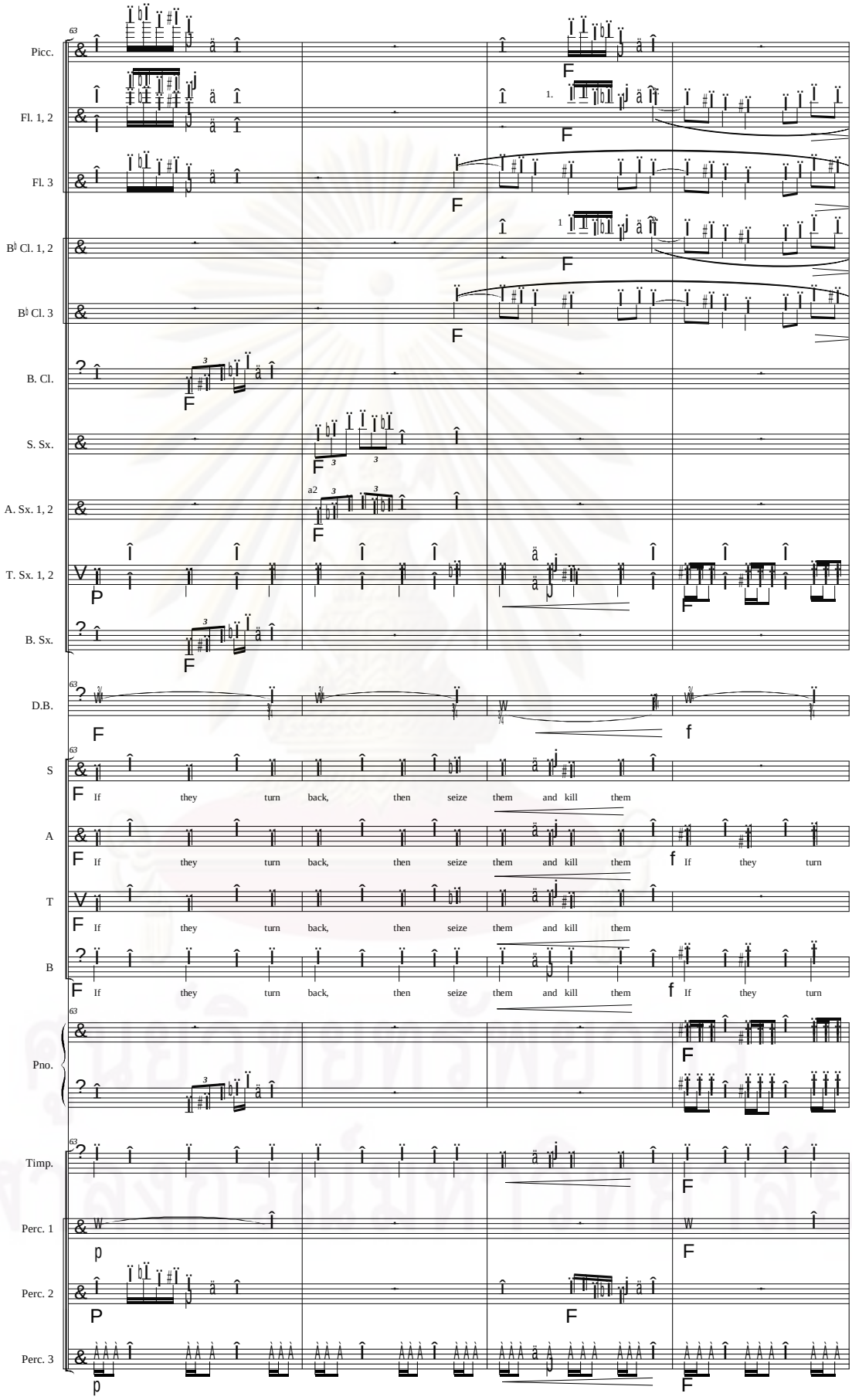
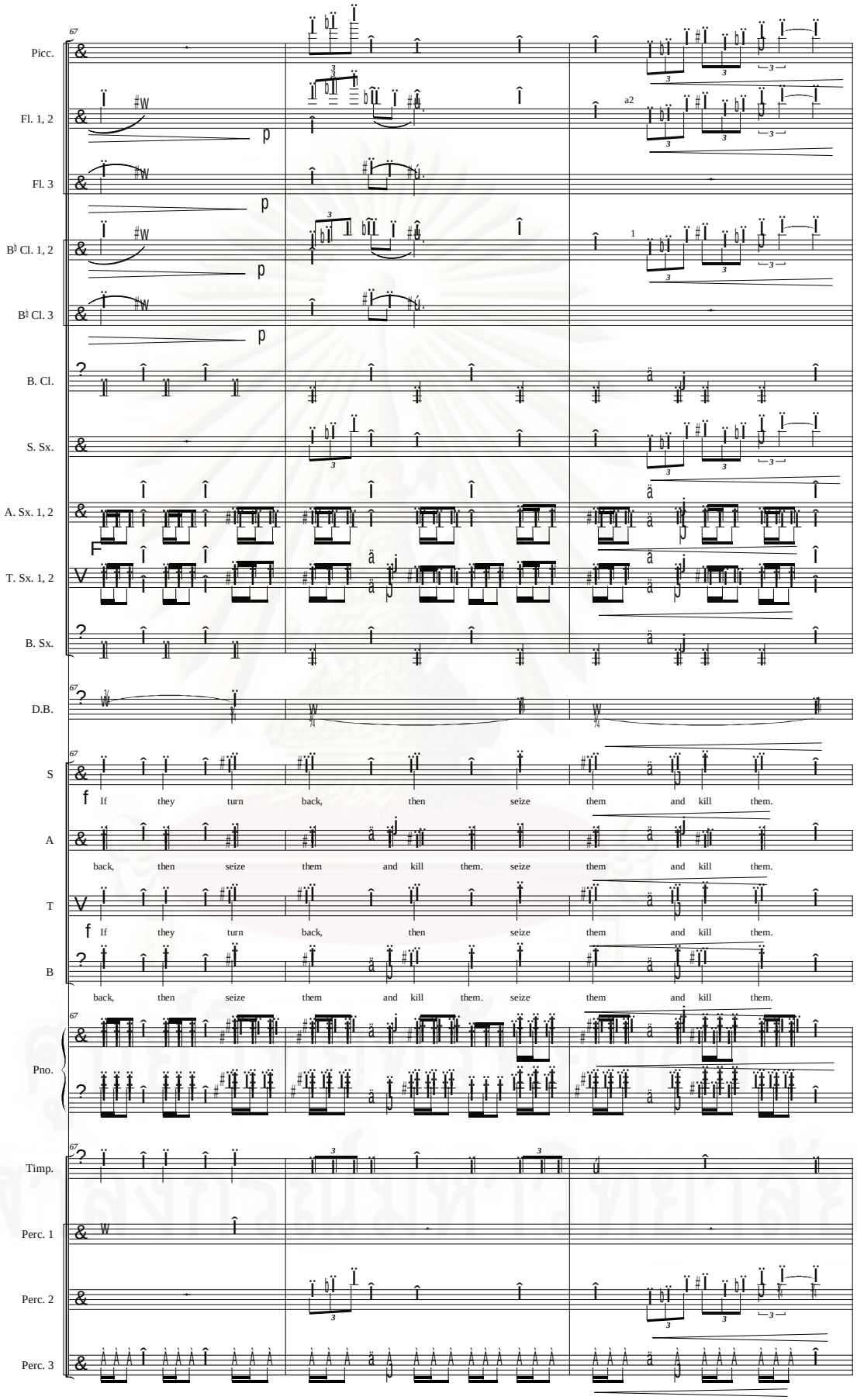

27
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Whisper and repeat "seize them and kill them" in free rhythm, entering one person at a time in one beat interval.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
f

29
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
cresc.
F

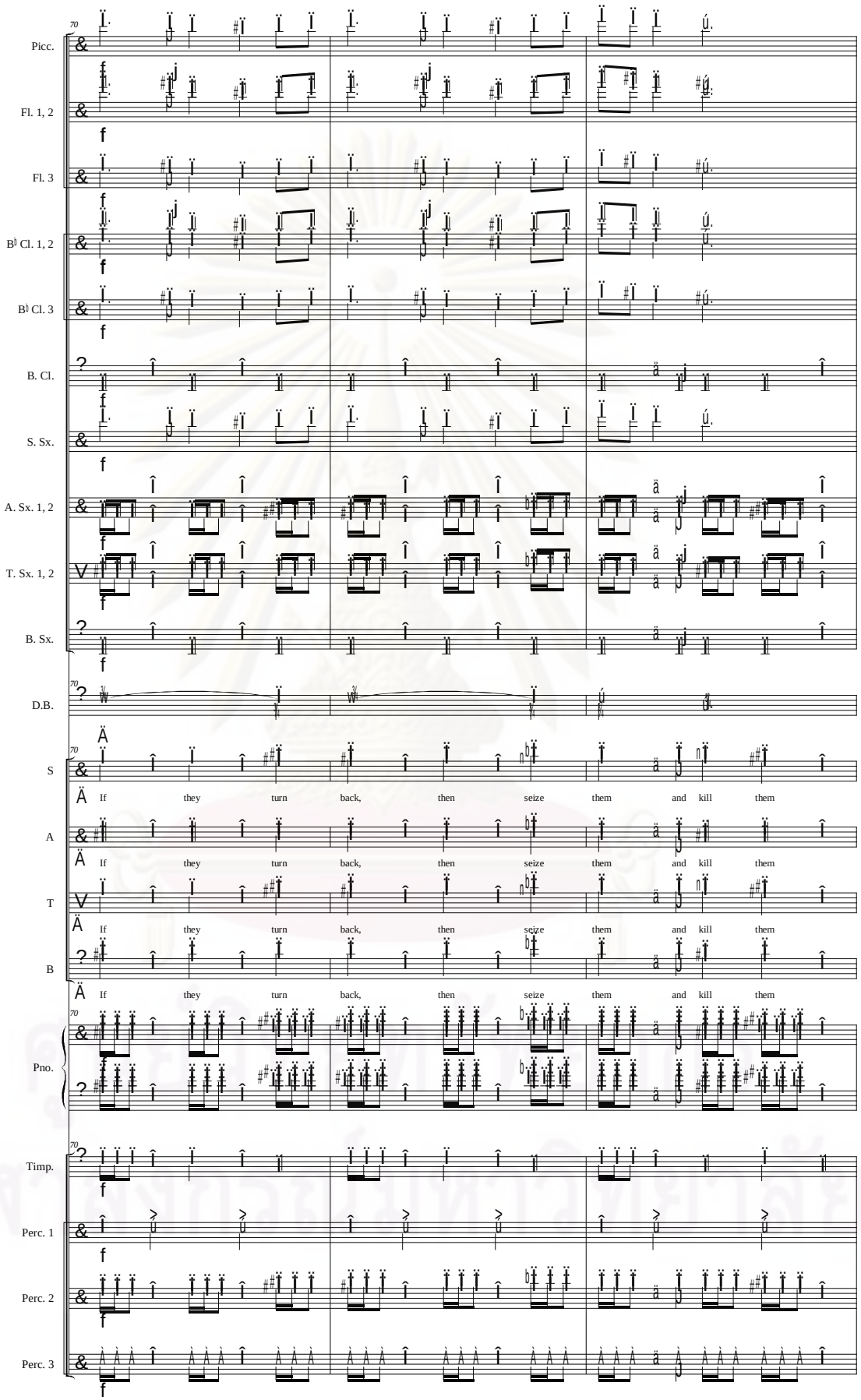
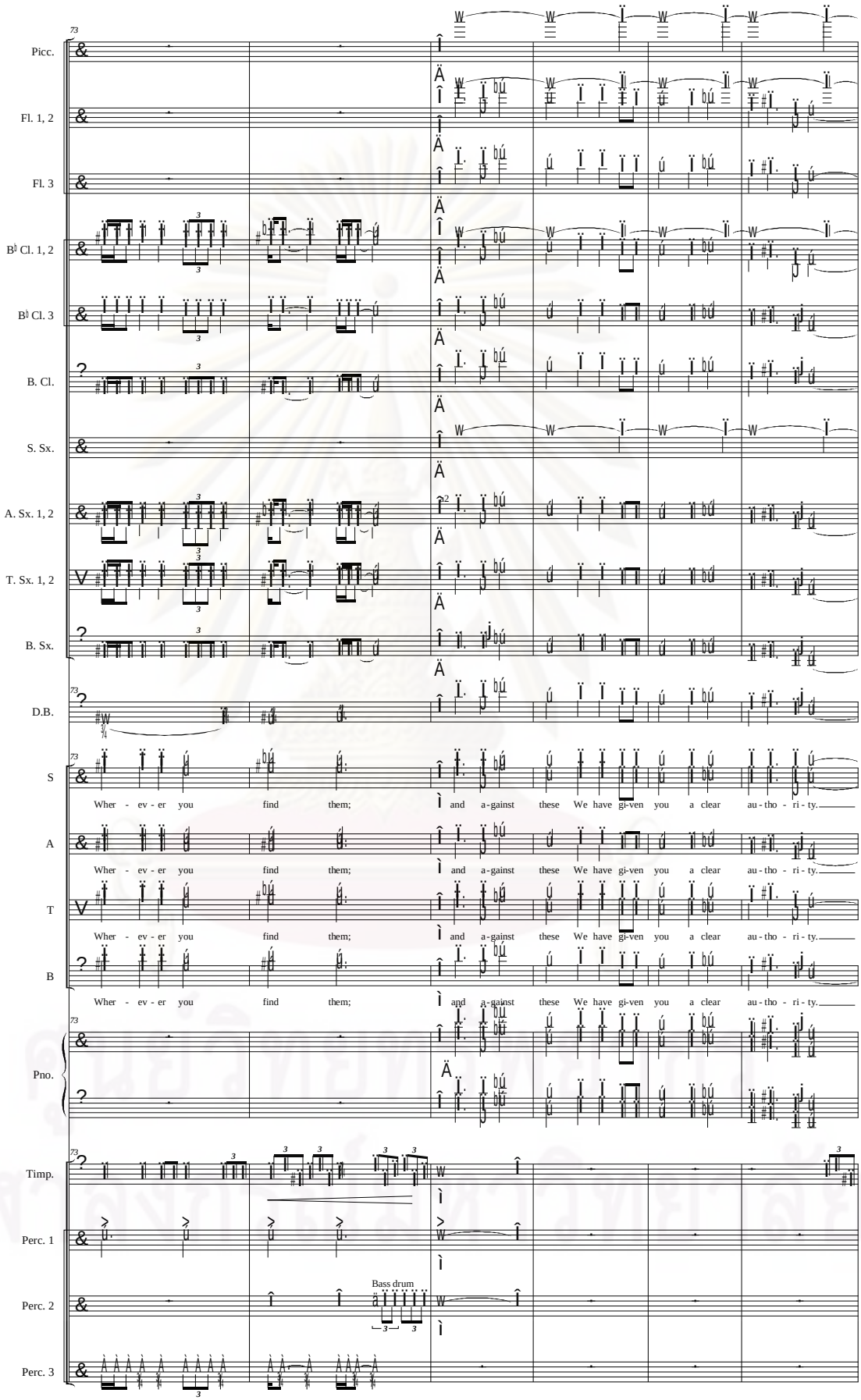

31
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
cresc.
Talk
S
A
T
B
f
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
cresc.
Shout
Kill them

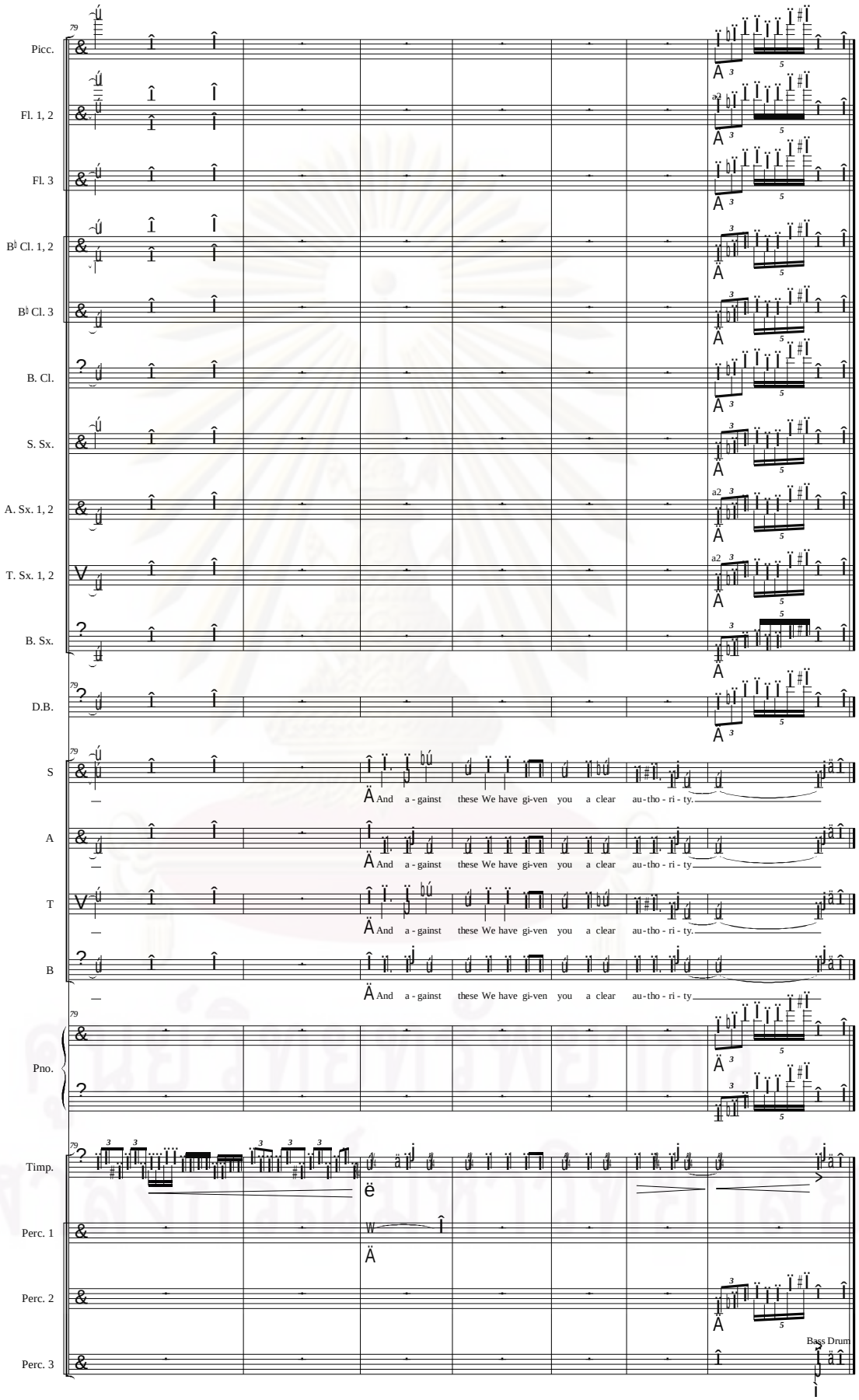

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3


37
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
p
a2

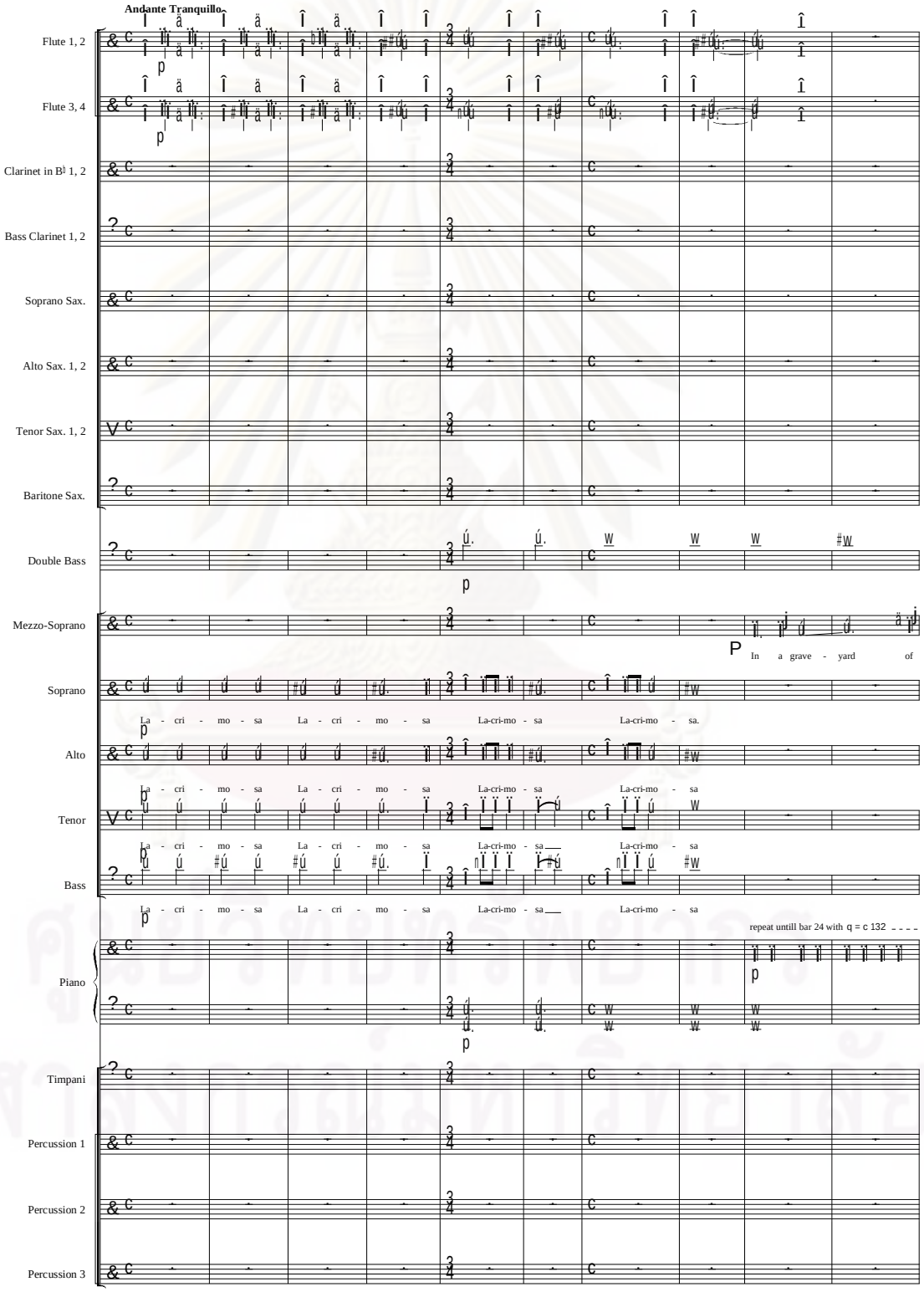

39
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
arco
D.B.
S
A
T
B
If they turn back, then seize them and kill them
Pno.
Timp.
Tam-tam
Perc. 1
Perc. 2
Snare Drum
Perc. 3
F
f

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
a2
p
f
wher - ev - er you find them and take not from a - mong them a freind or a help - er.

47
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
f
p
P
Then seize them and kill them wher - ev - er you find

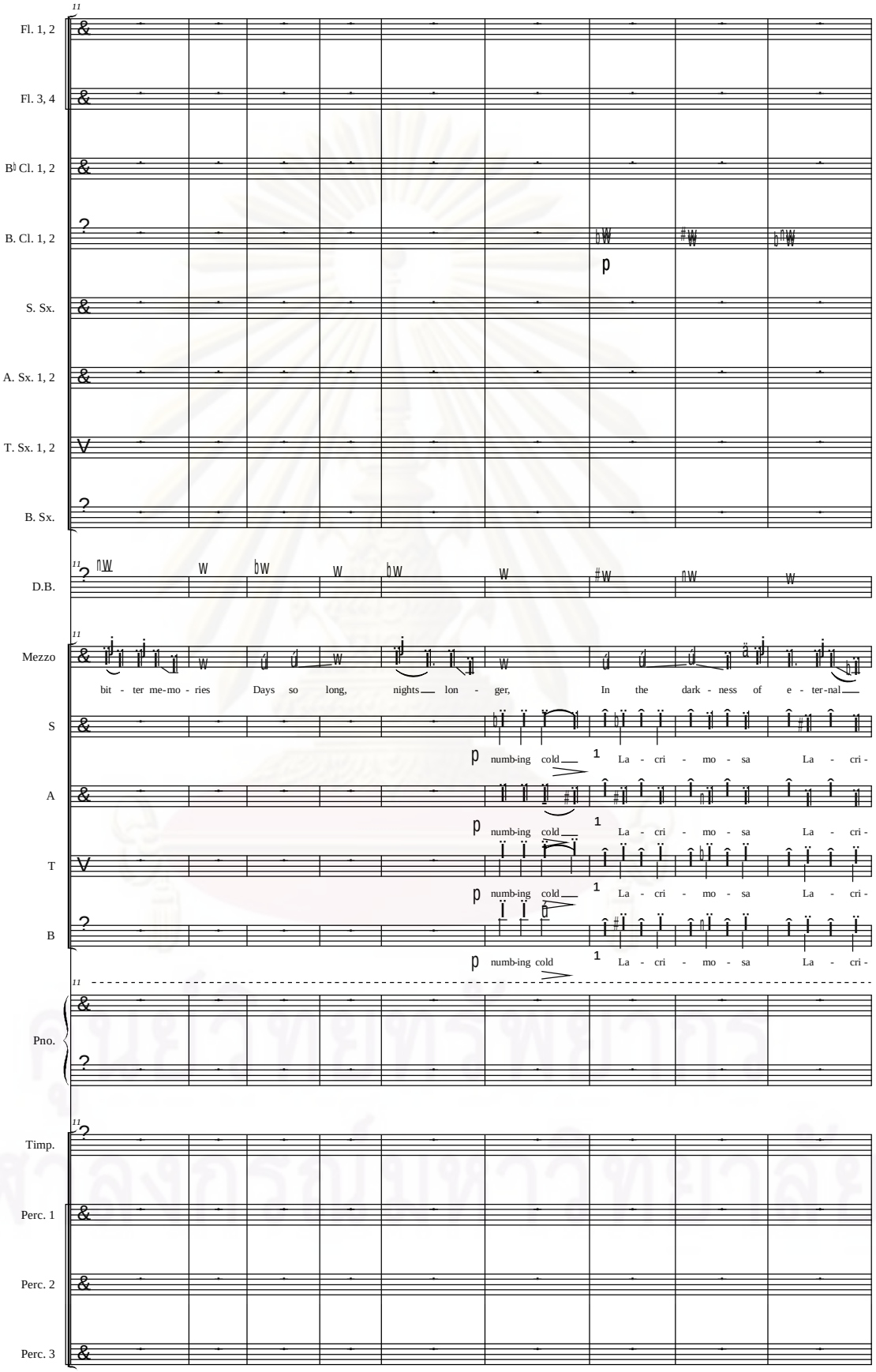

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
arco
F
S
them.
A
them.
T
them.
B
them
Pno.
Timp.
P
Tam-tam
Perc. 1
Xylophone
Perc. 2
Perc. 3

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Snare drum
If they turn back, then seize them and kill them

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
wher - ev - er you find them.
wher - ev - er you find them.
wher - ev - er you find them.
wher - ev - er you find them.

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
If they turn back, then seize them and kill them
If they turn

67
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
p
F
f
a2
1
If they turn back, then seize them and kill them.
back, then seize them and kill them. seize them and kill them.

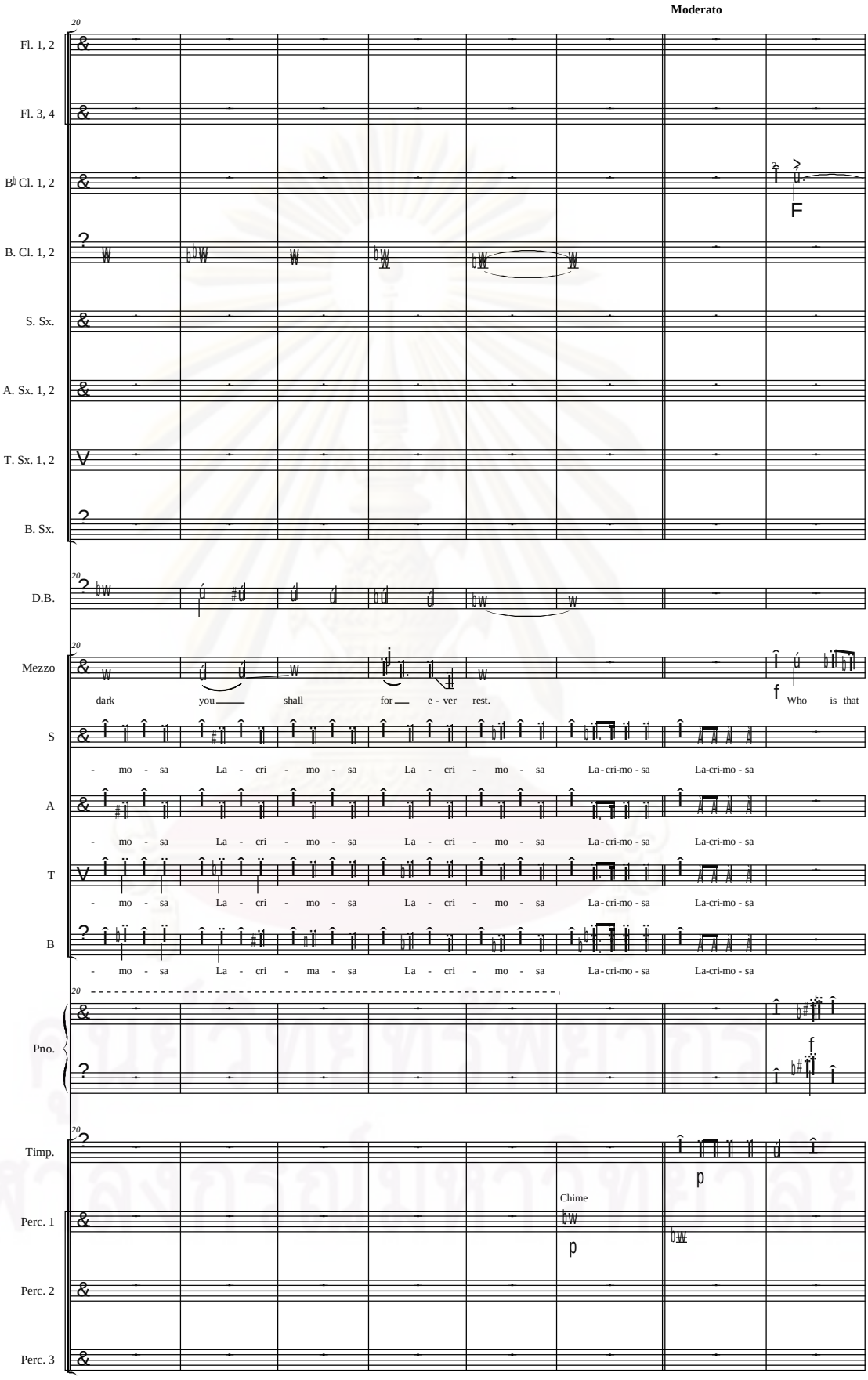
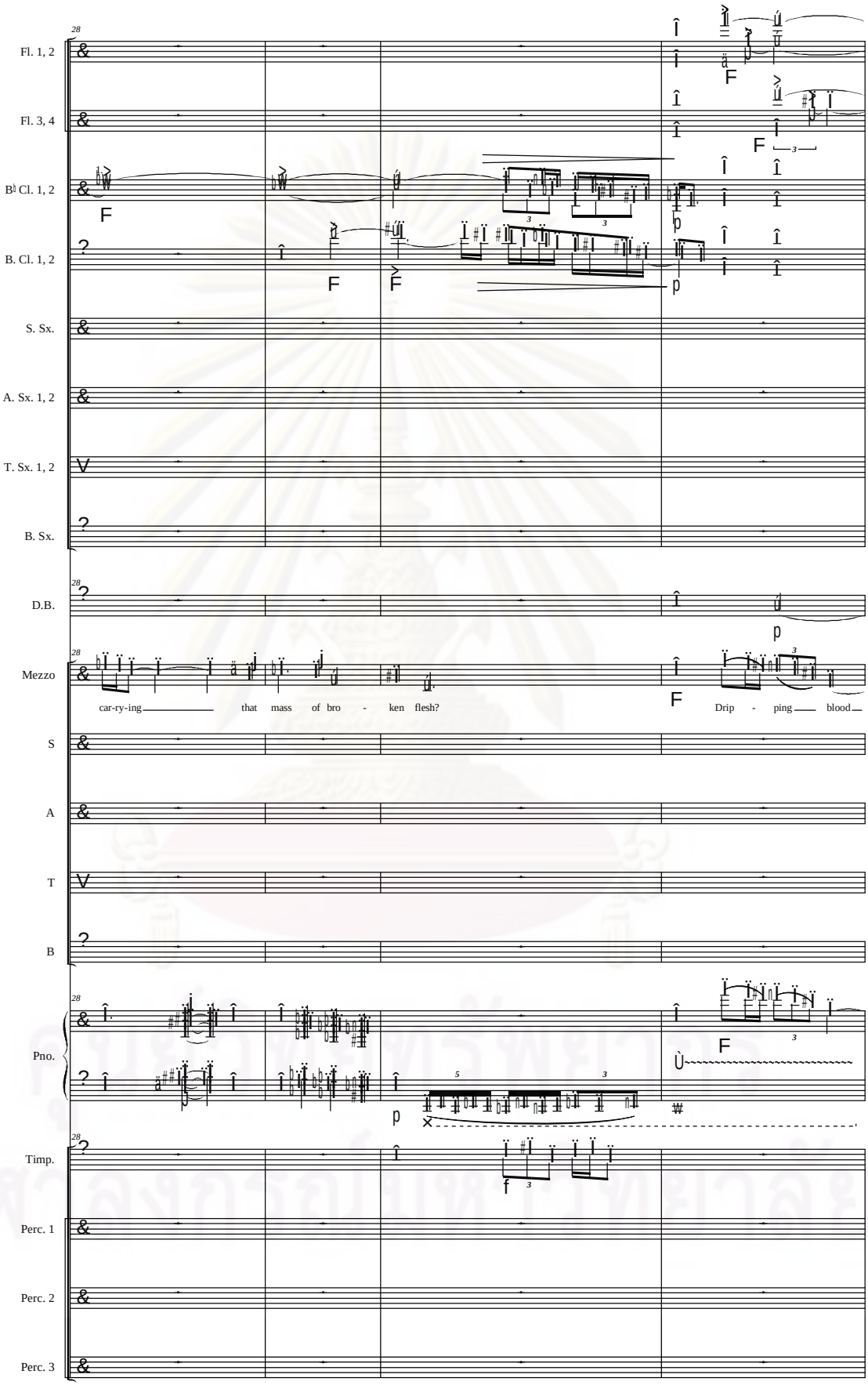
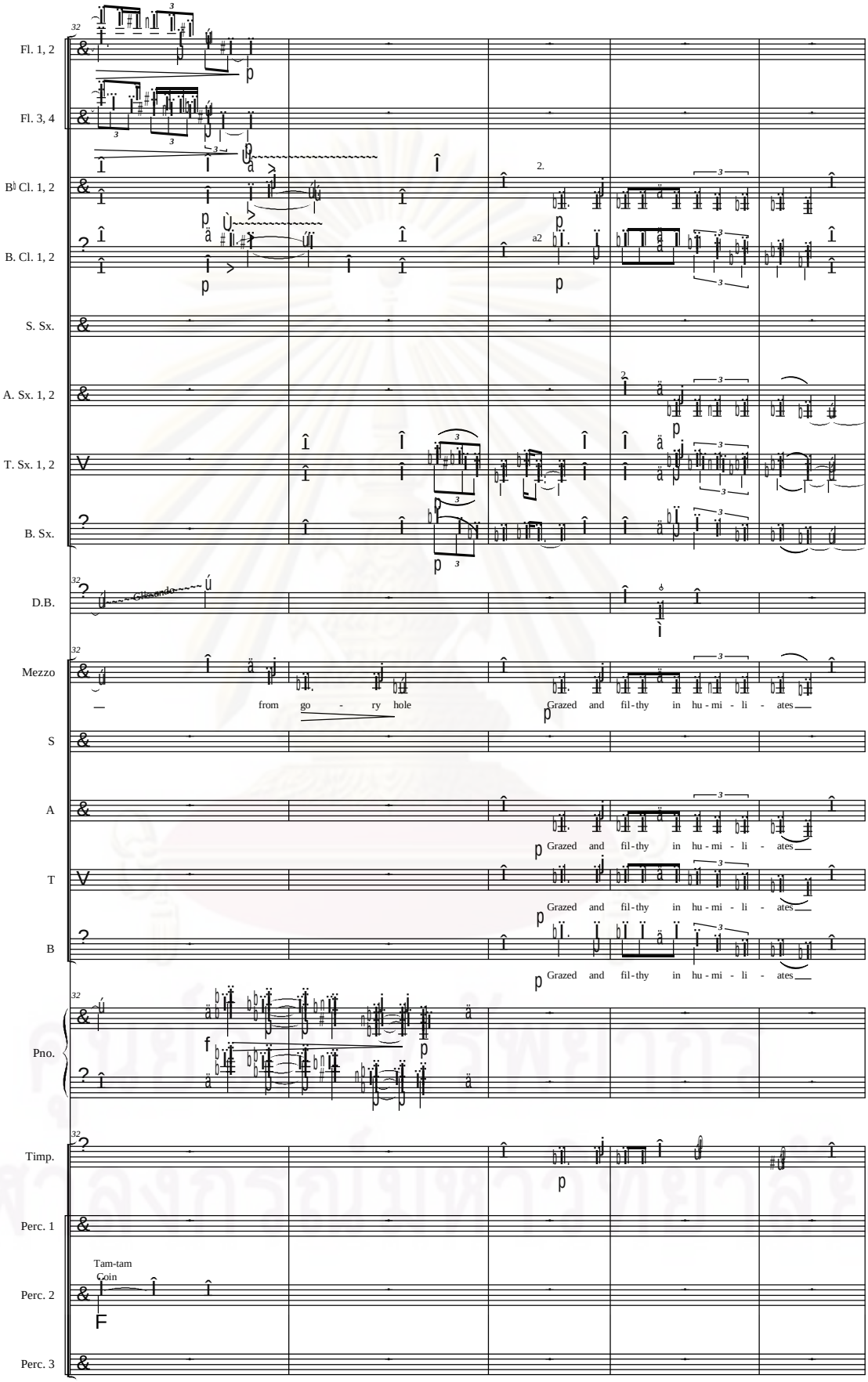
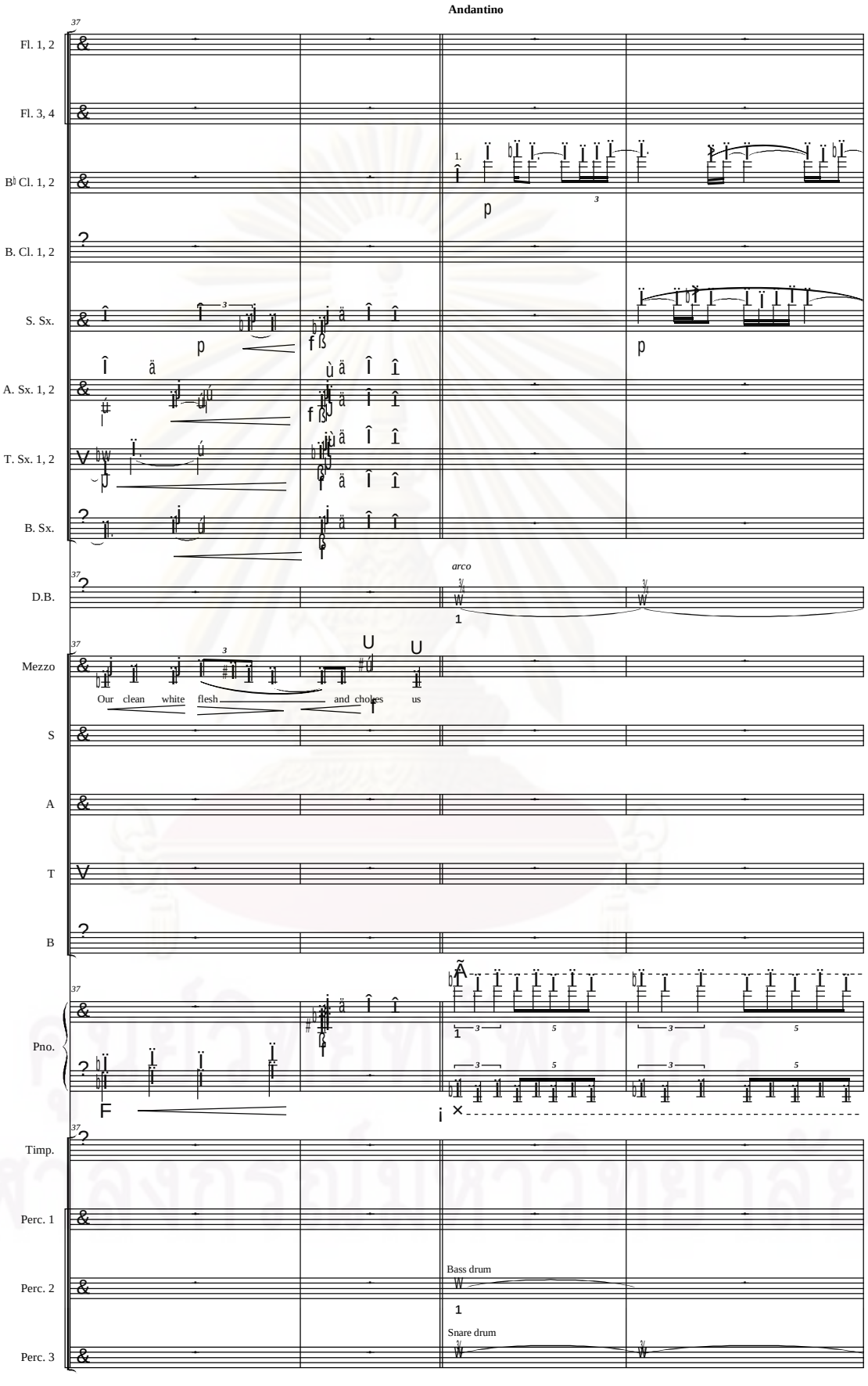
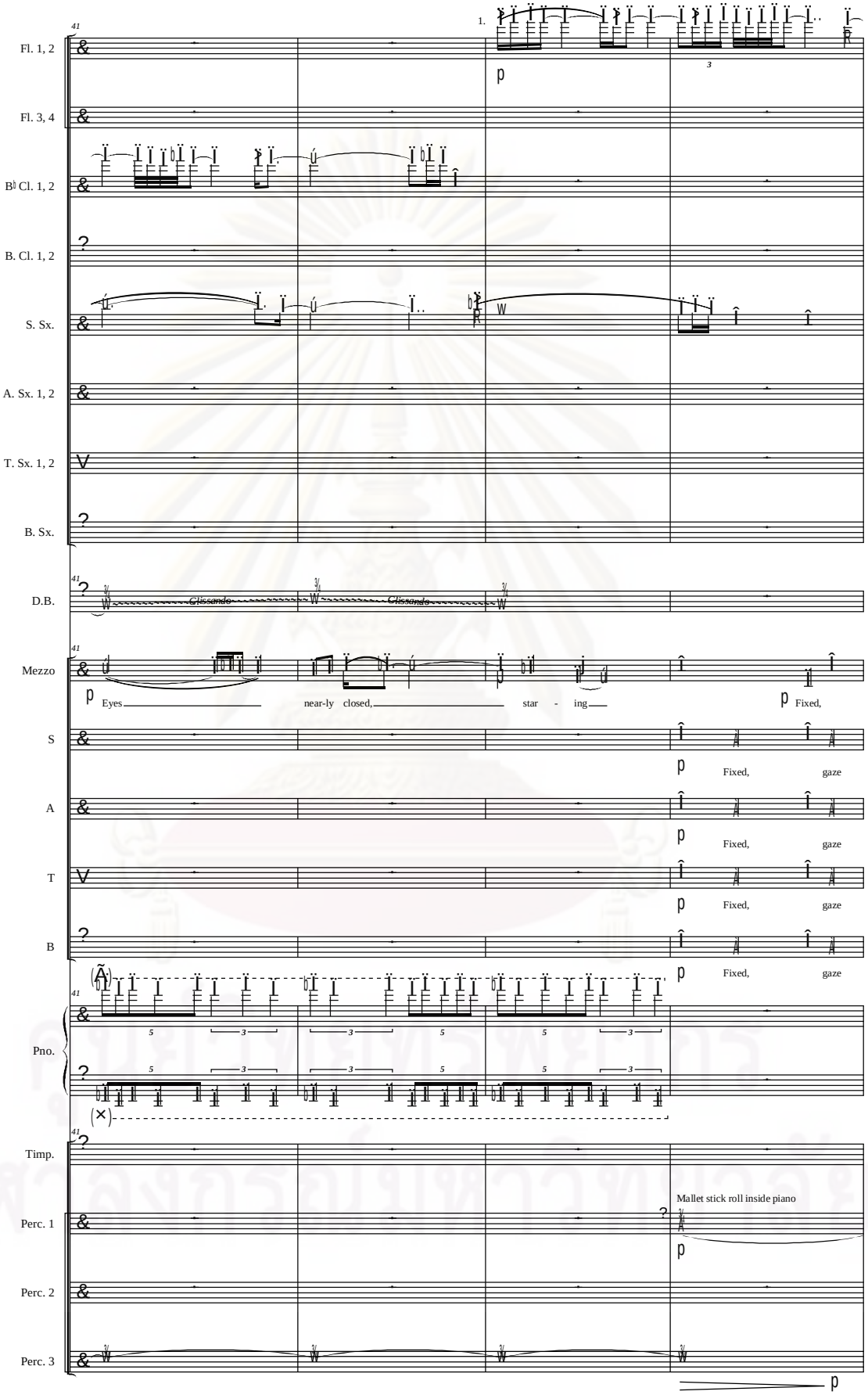

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
If they turn back, then seize them and kill them

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Wher - ev - er you find them; and a-gainst these We have gi-ven you a clear au - tho - ri - ty.
Bass drum

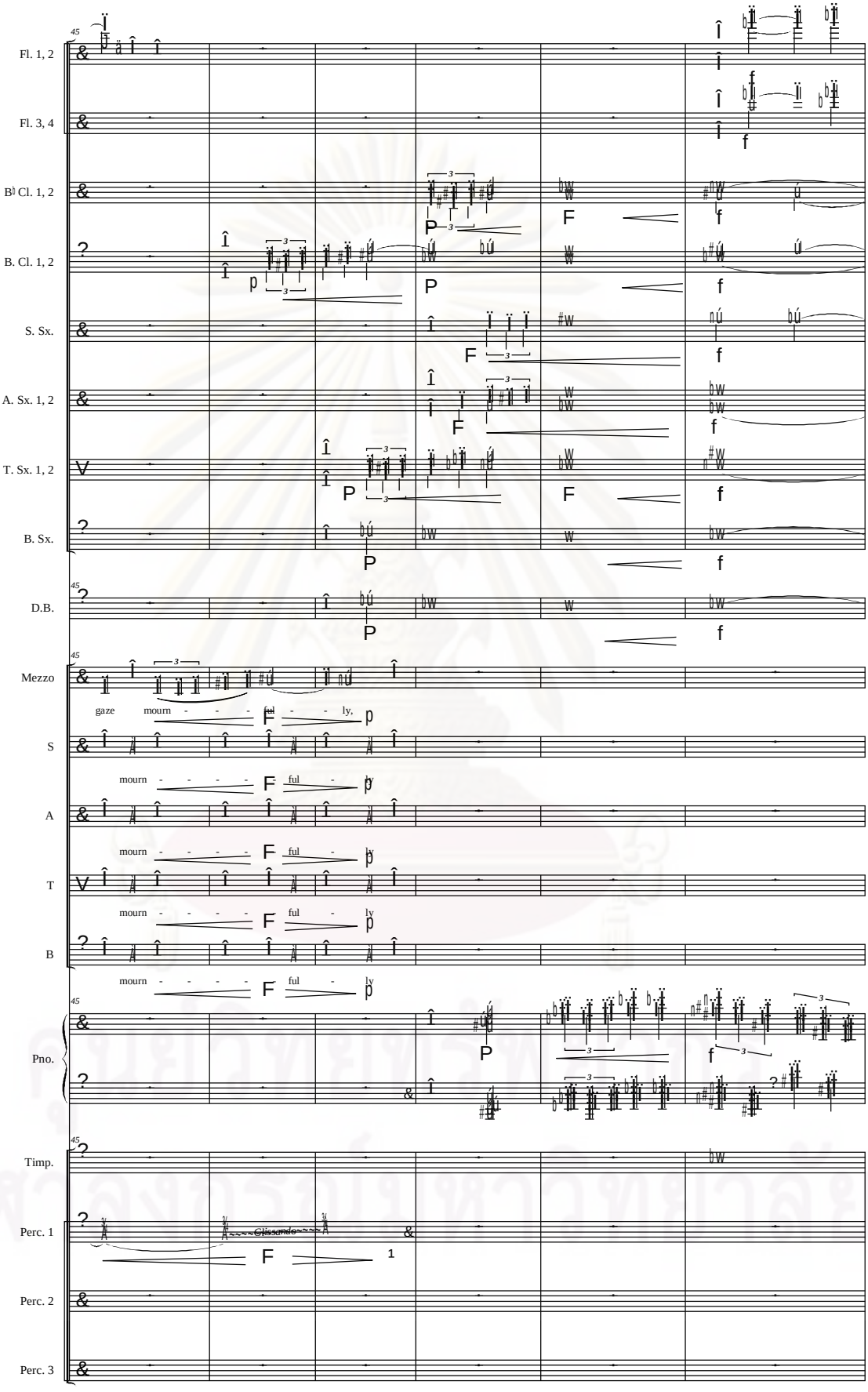

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
And a - gainst these We have gi-ven you a clear au - tho - ri - ty.
And a - gainst these We have gi-ven you a clear au - tho - ri - ty
And a - gainst these We have gi-ven you a clear au - tho - ri - ty.
And a - gainst these We have gi-ven you a clear au - tho - ri - ty
Bass Drum

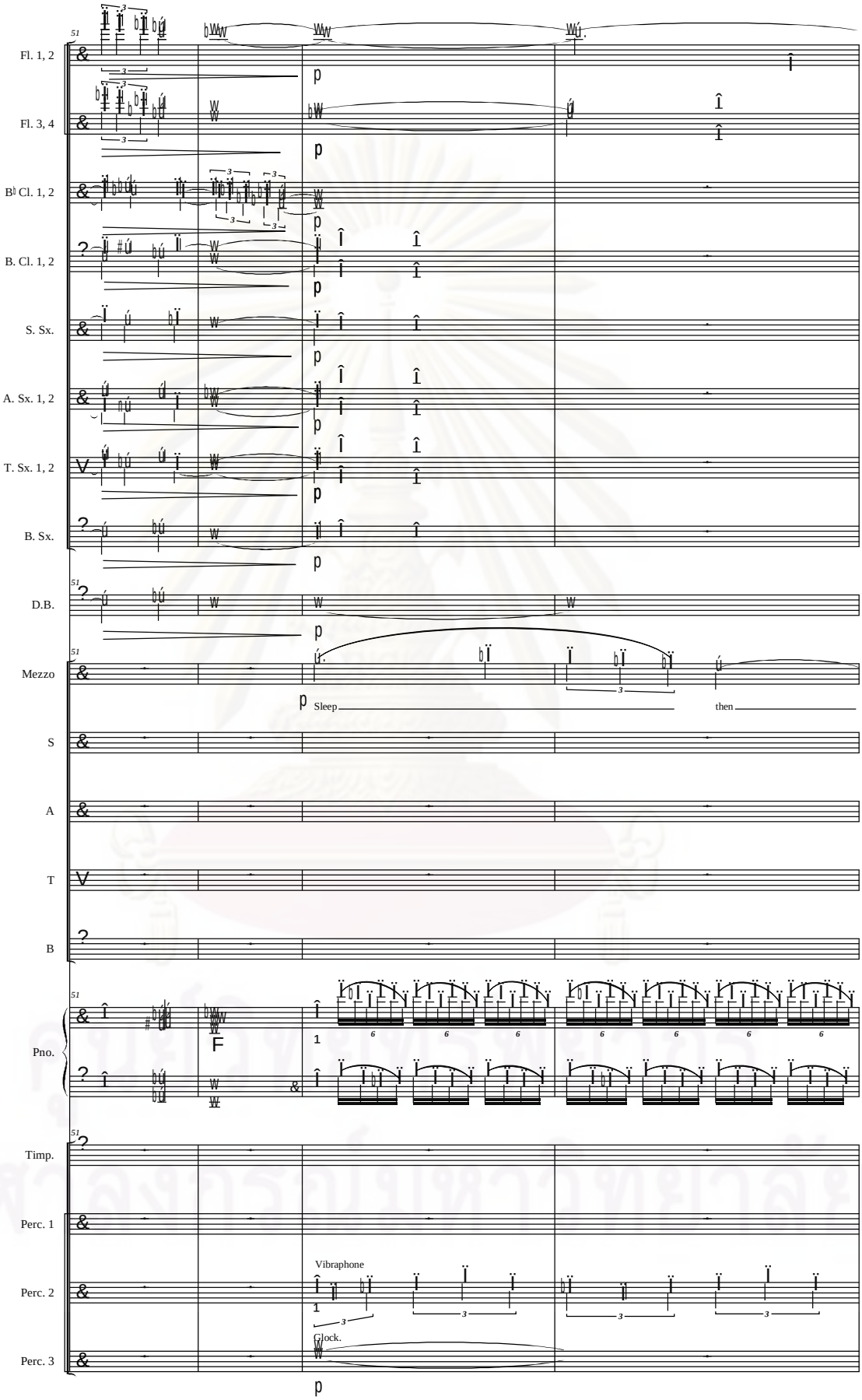
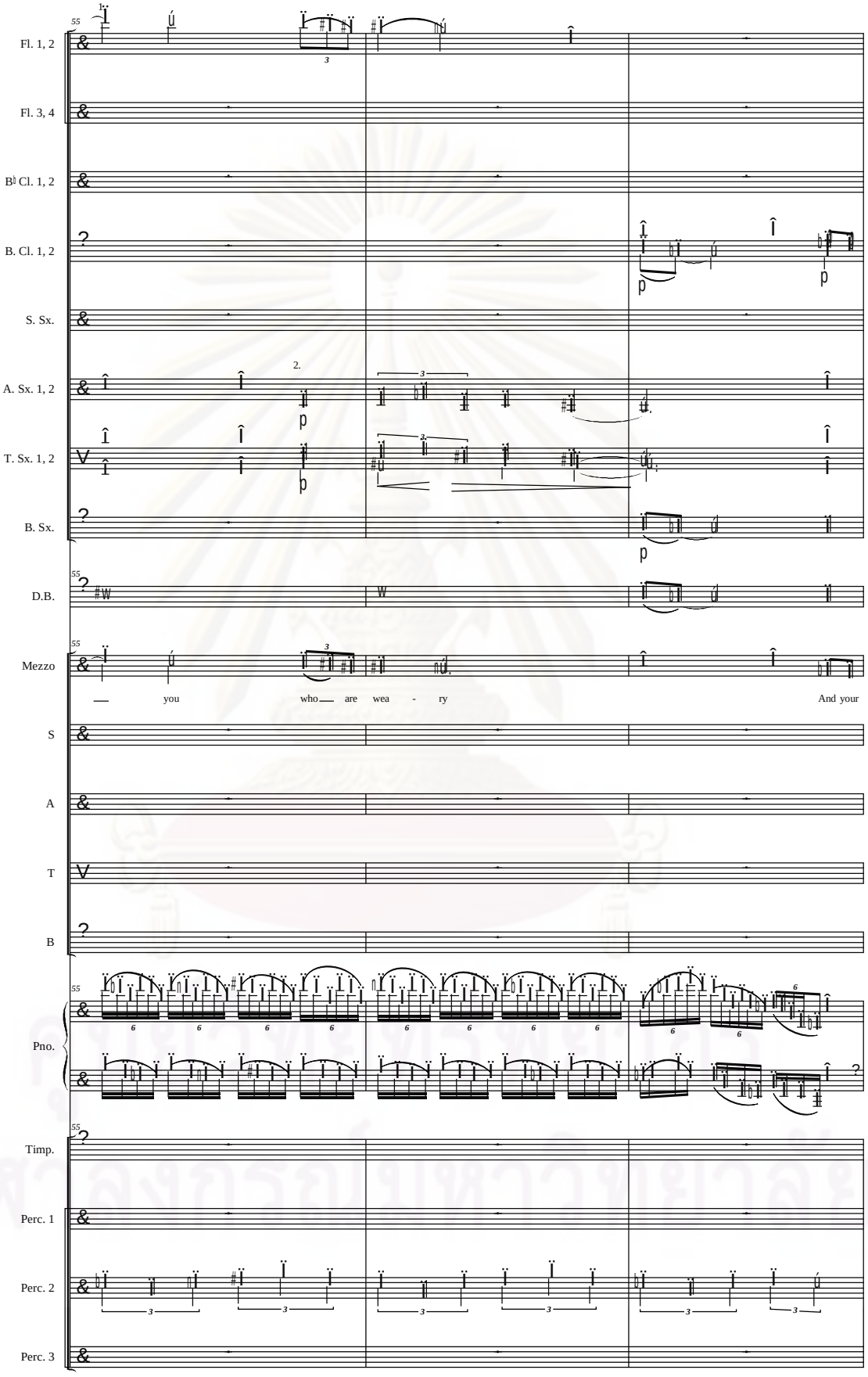
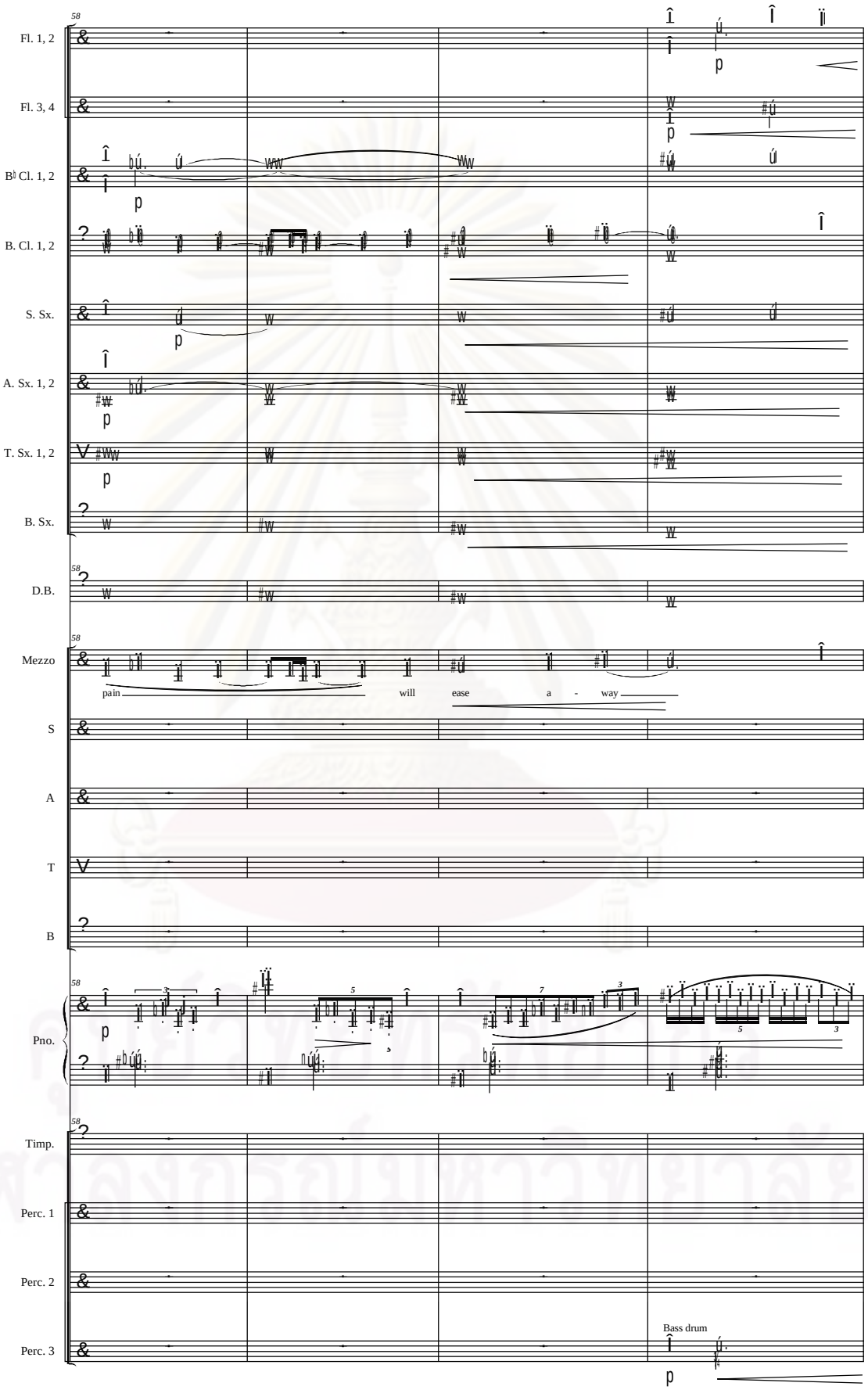
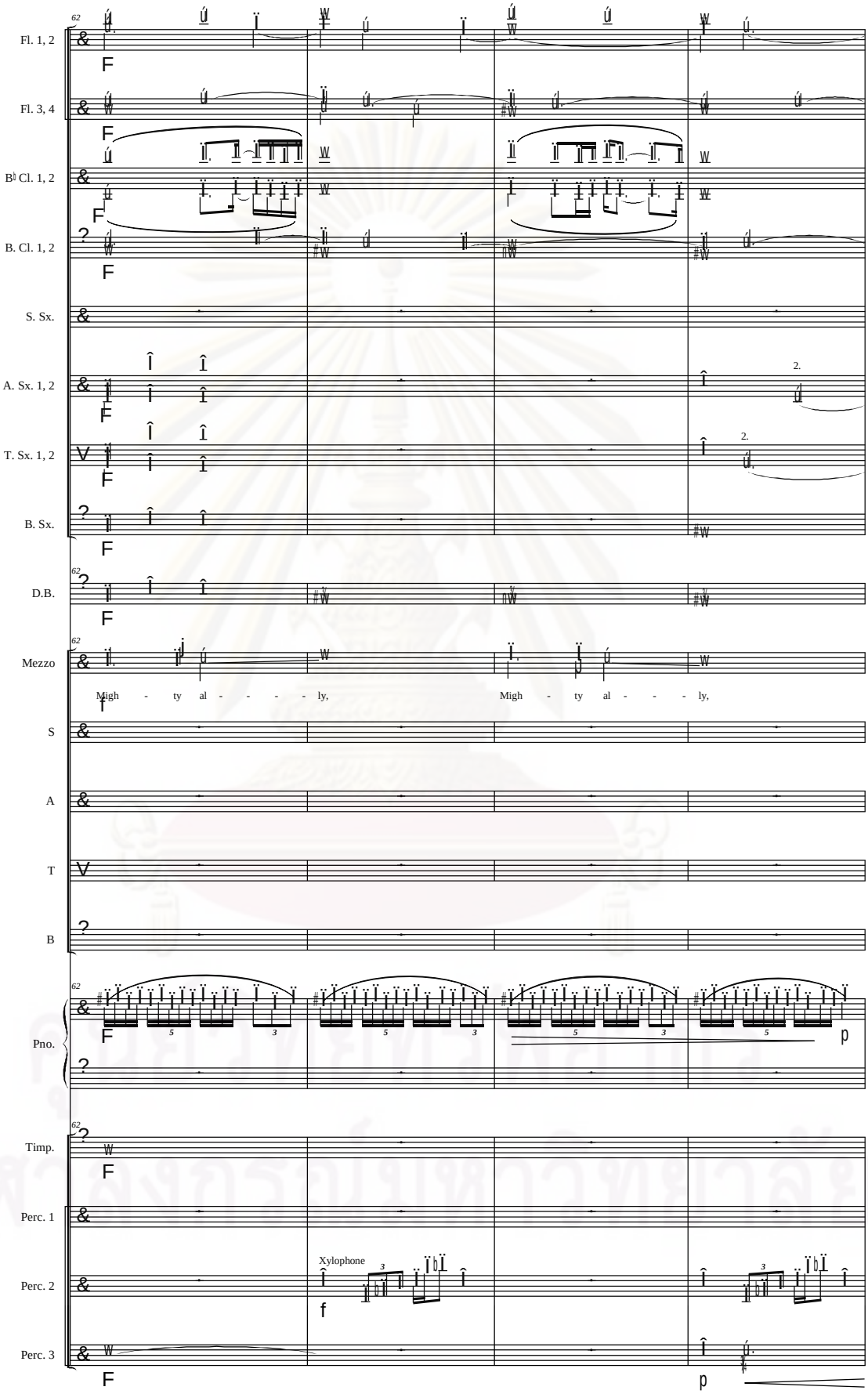
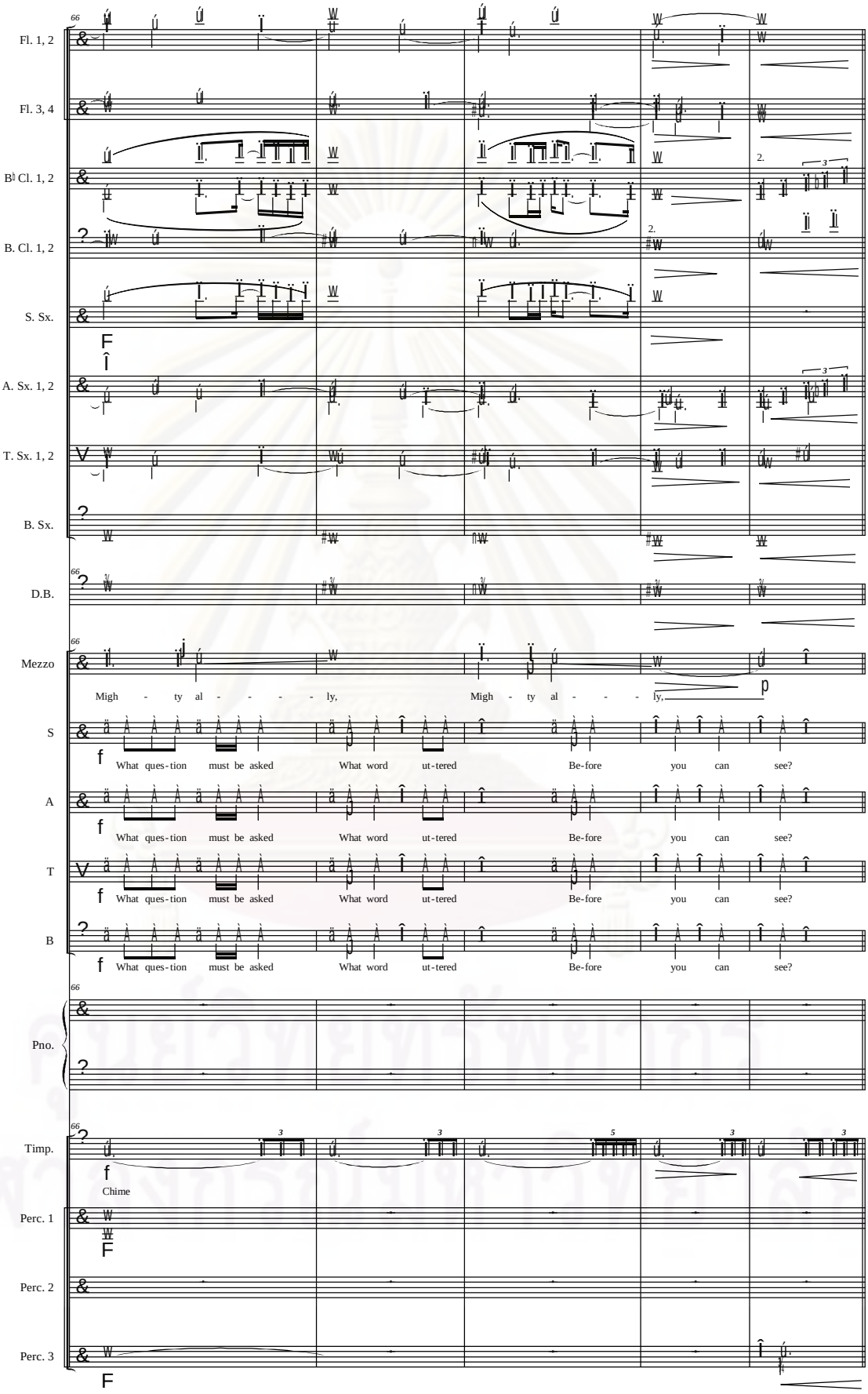
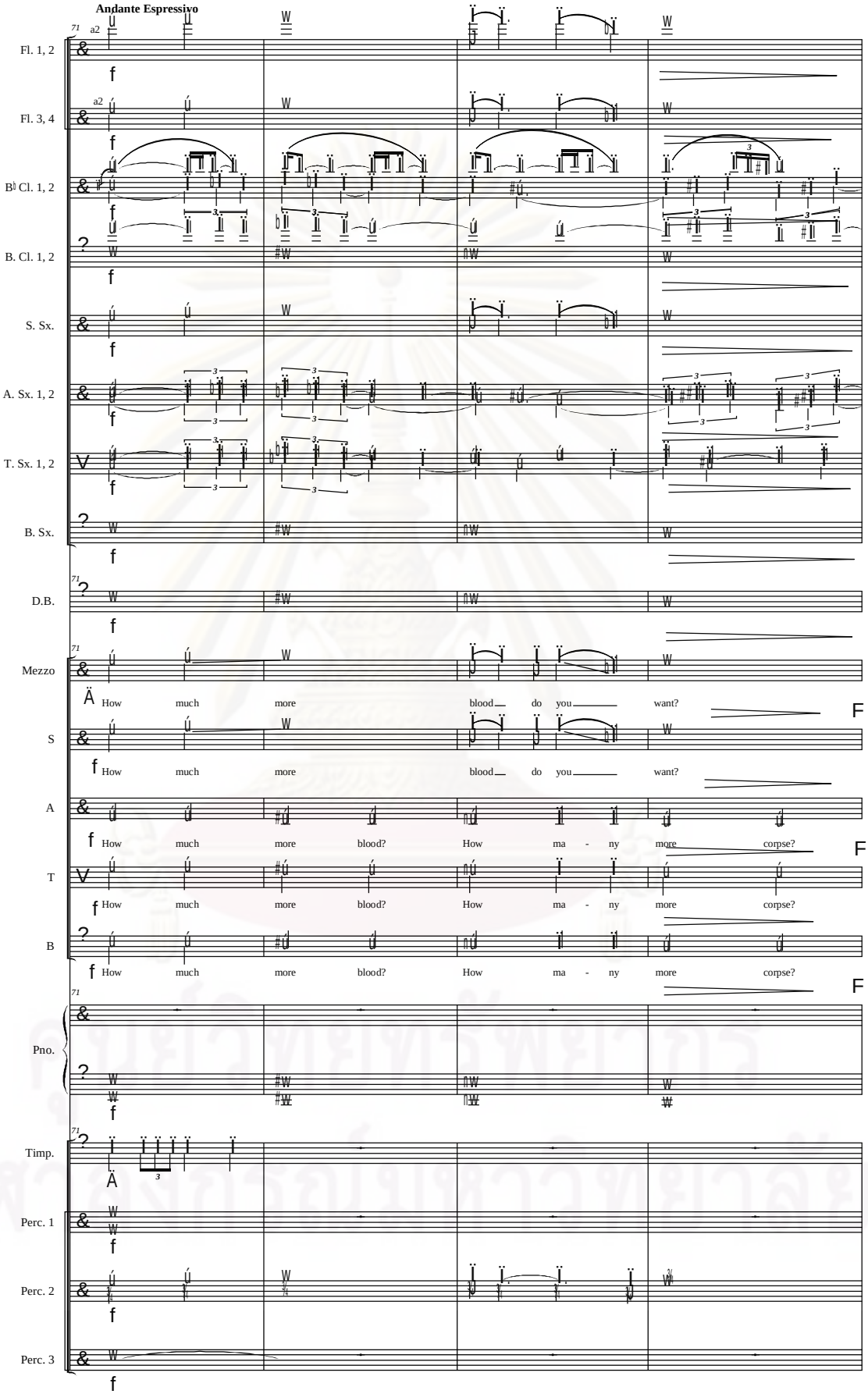
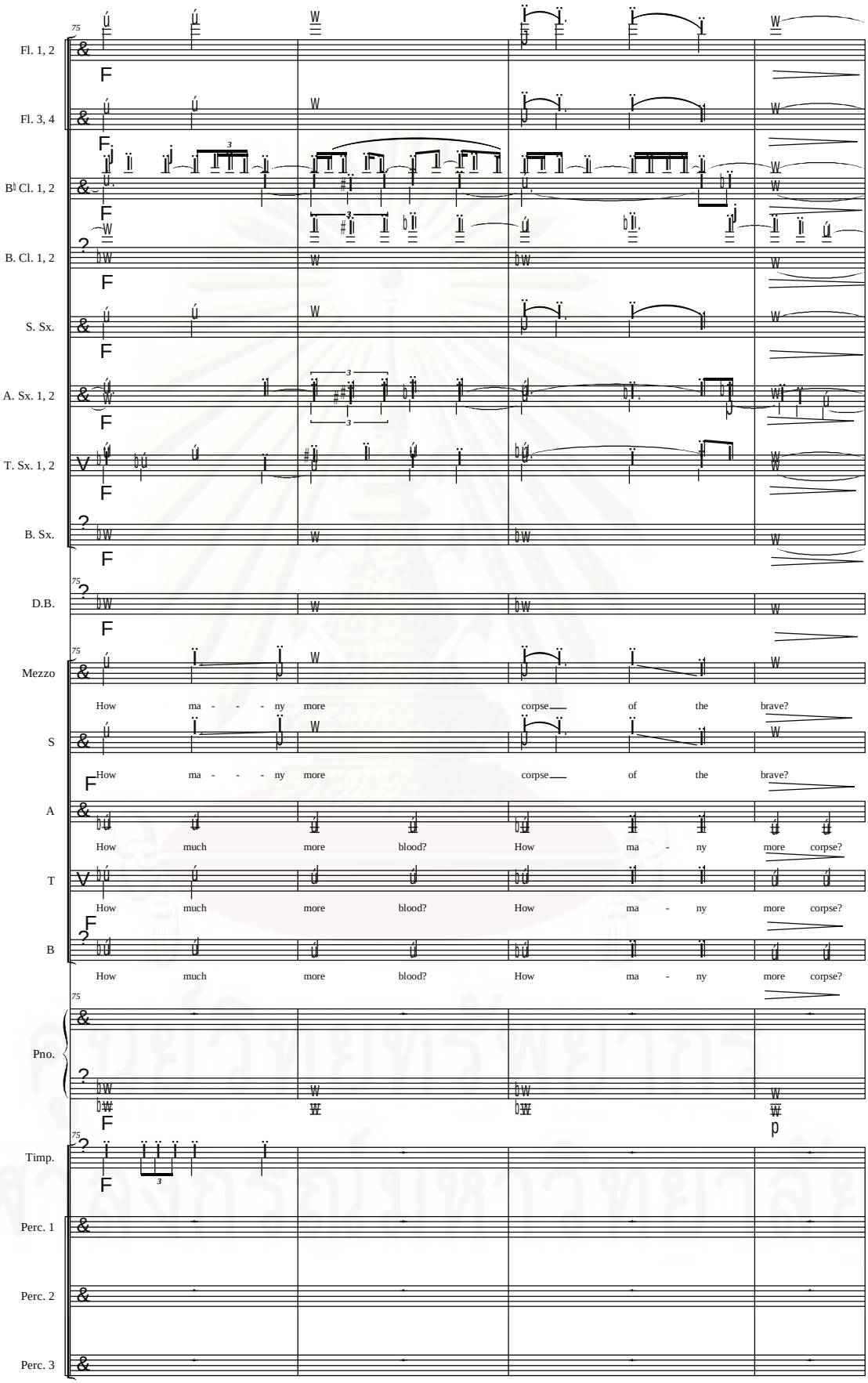
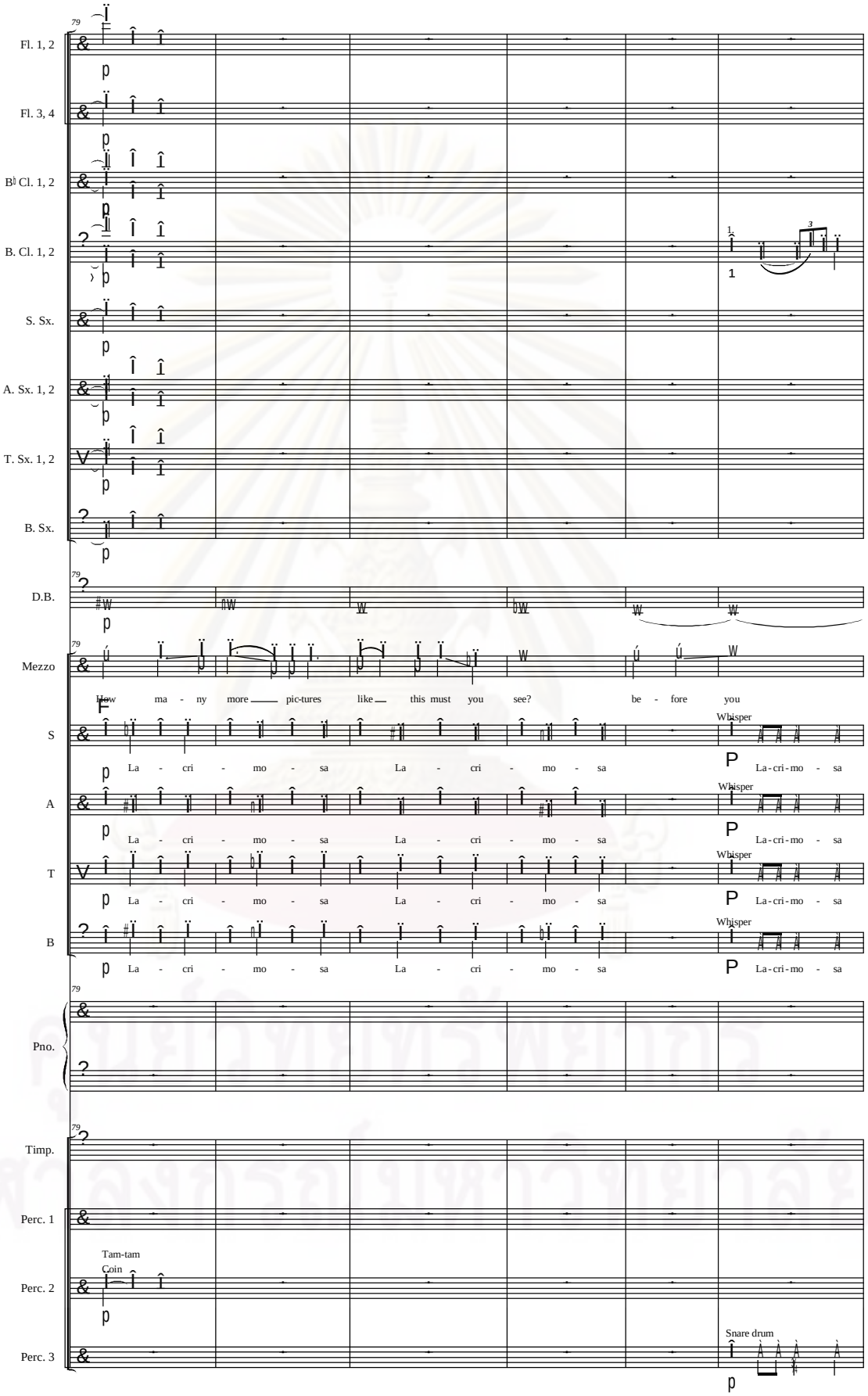
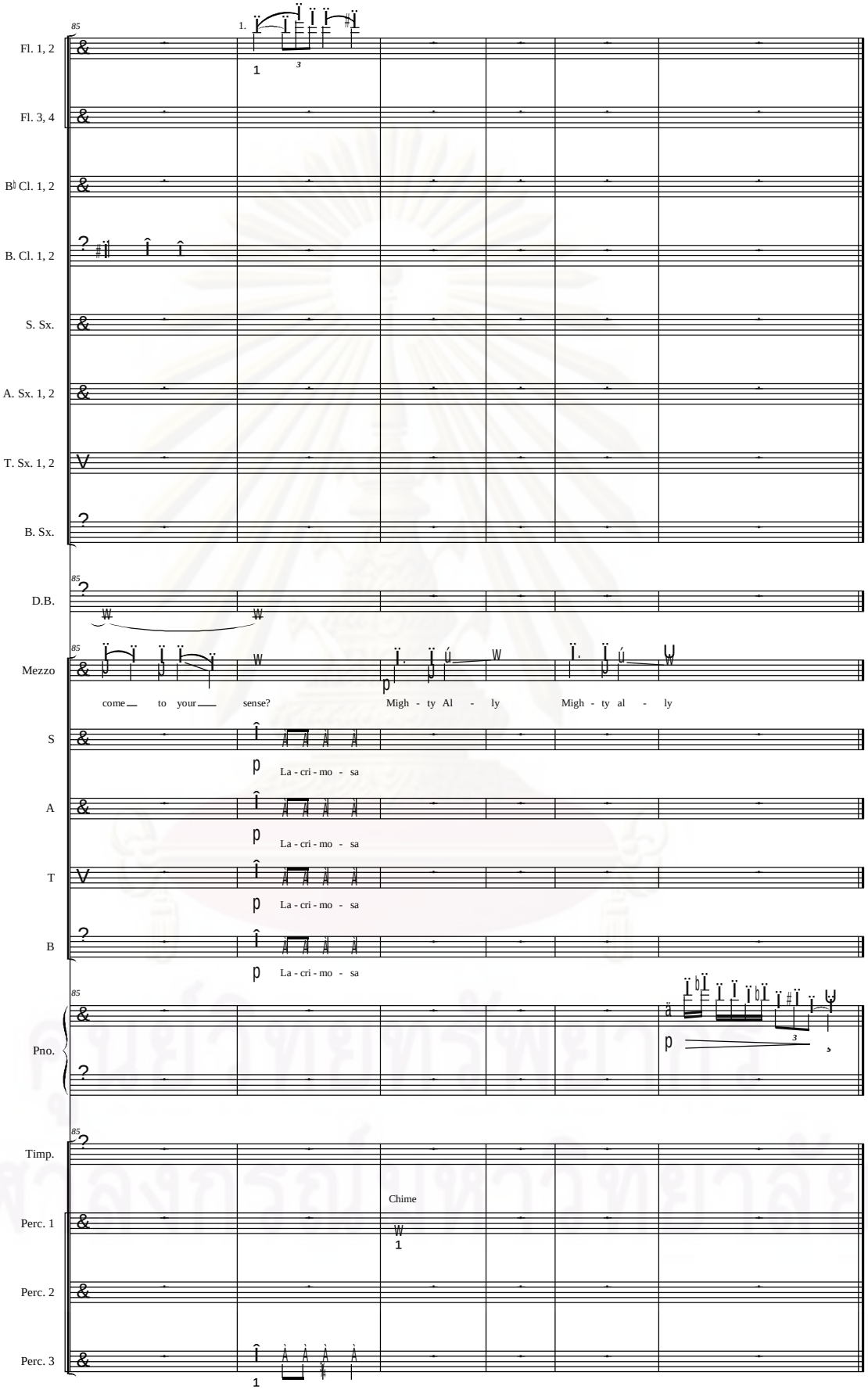
III
In Graveyard of Bitter Memories

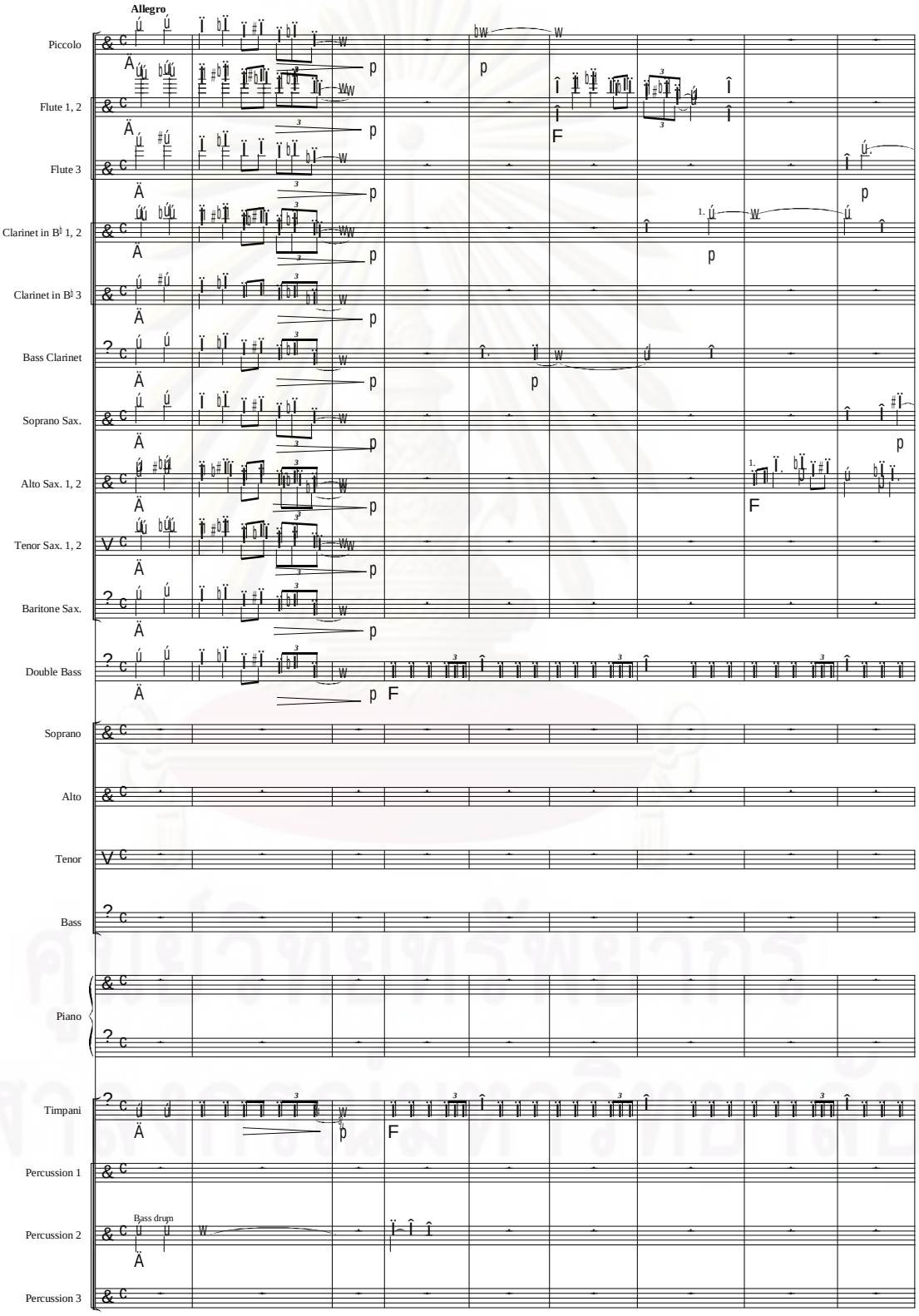
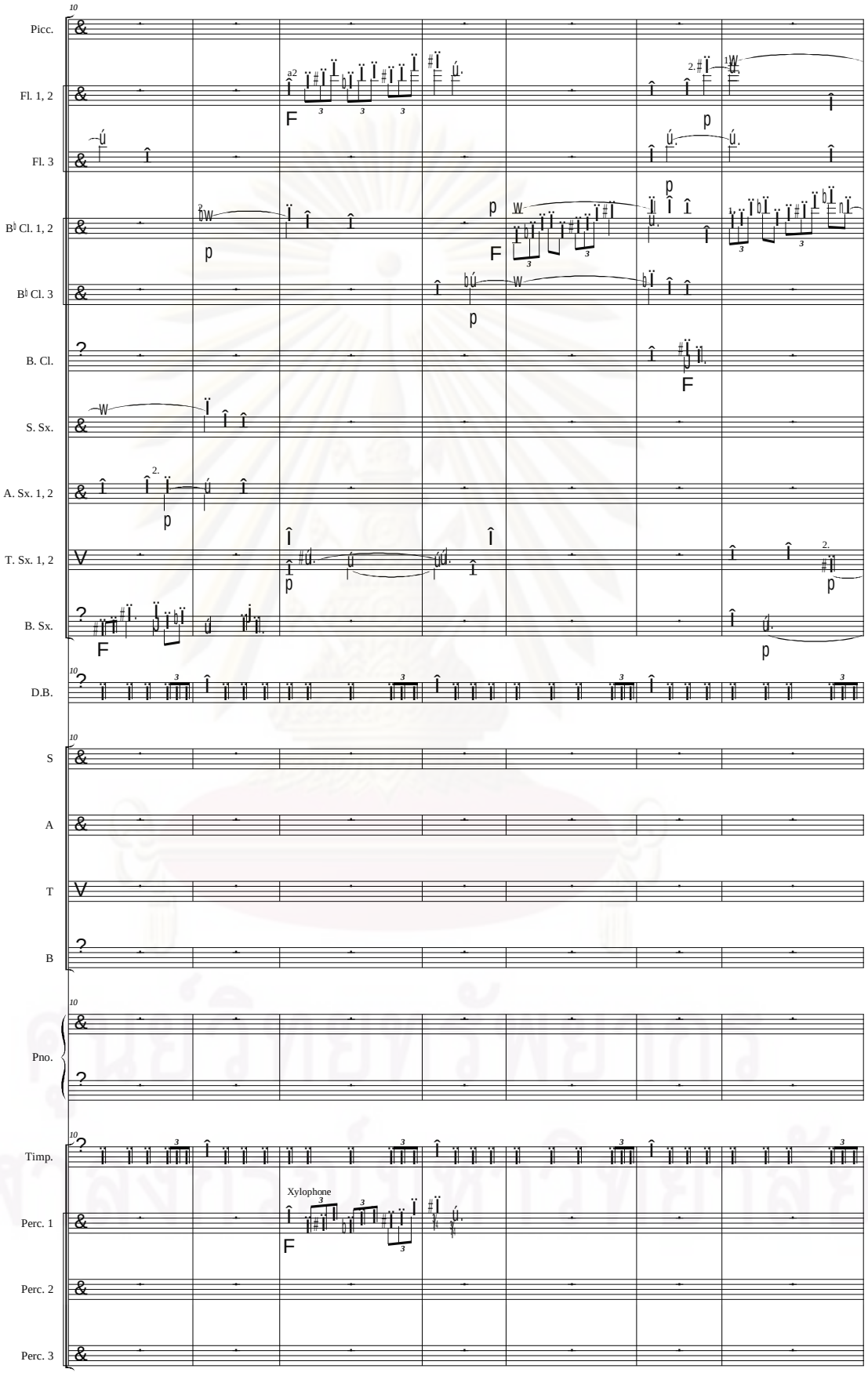


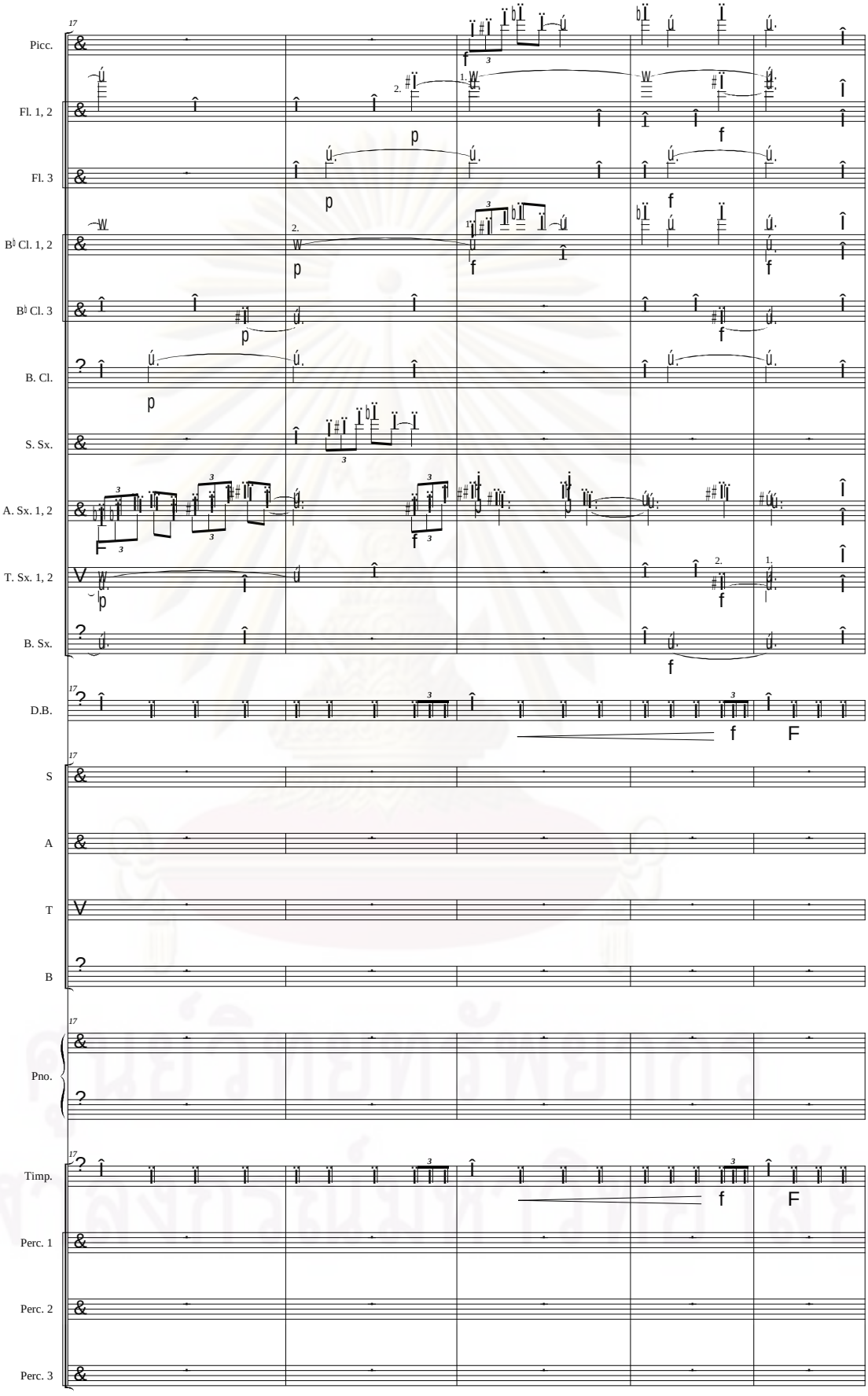

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
bit - ter me-mo - ries Days so long, nights lon - ger, In the dark - ness of e - ter-nal
S
A
T
B
p numb-ing cold 1 La - cri - mo - sa La - cri -
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

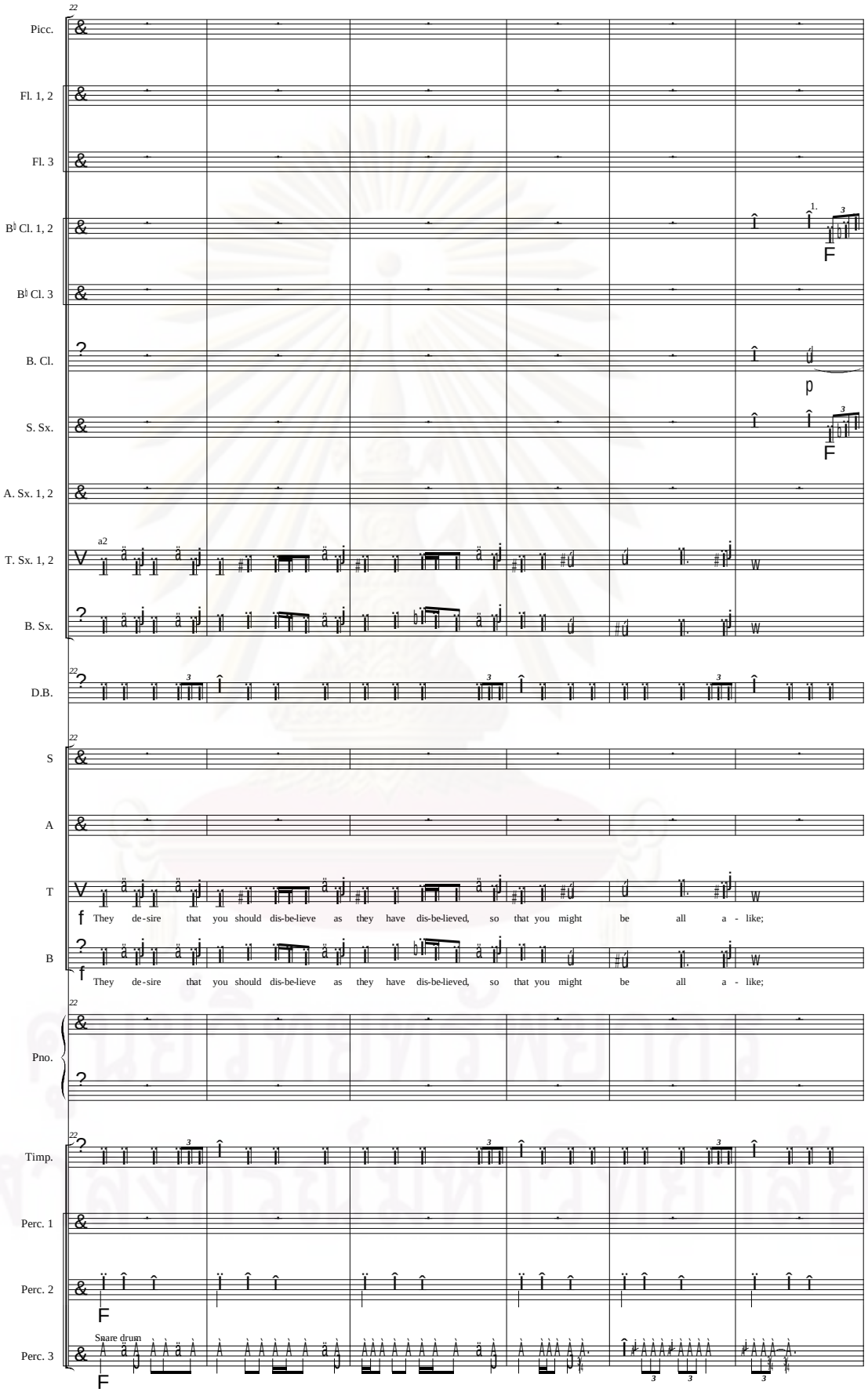
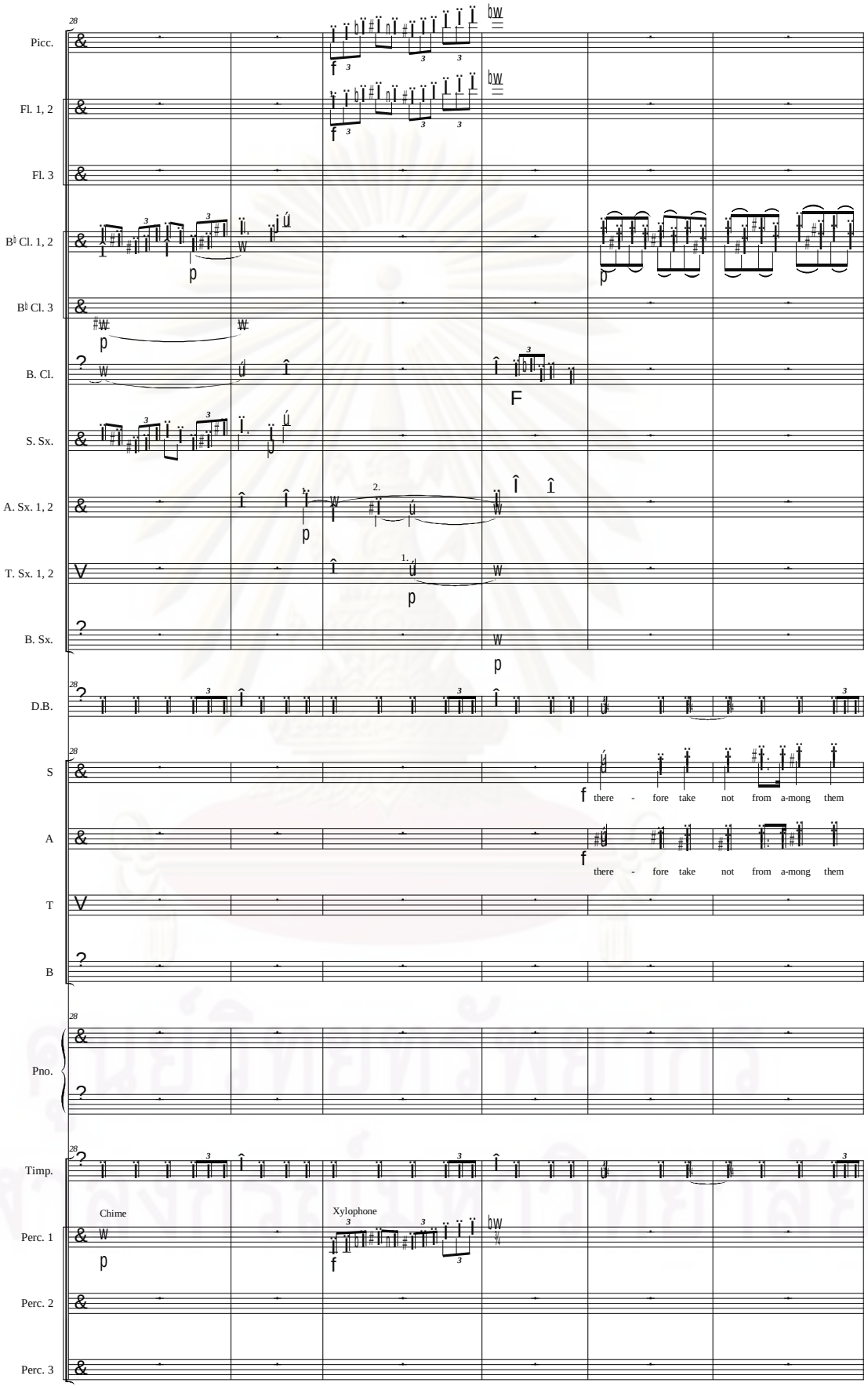
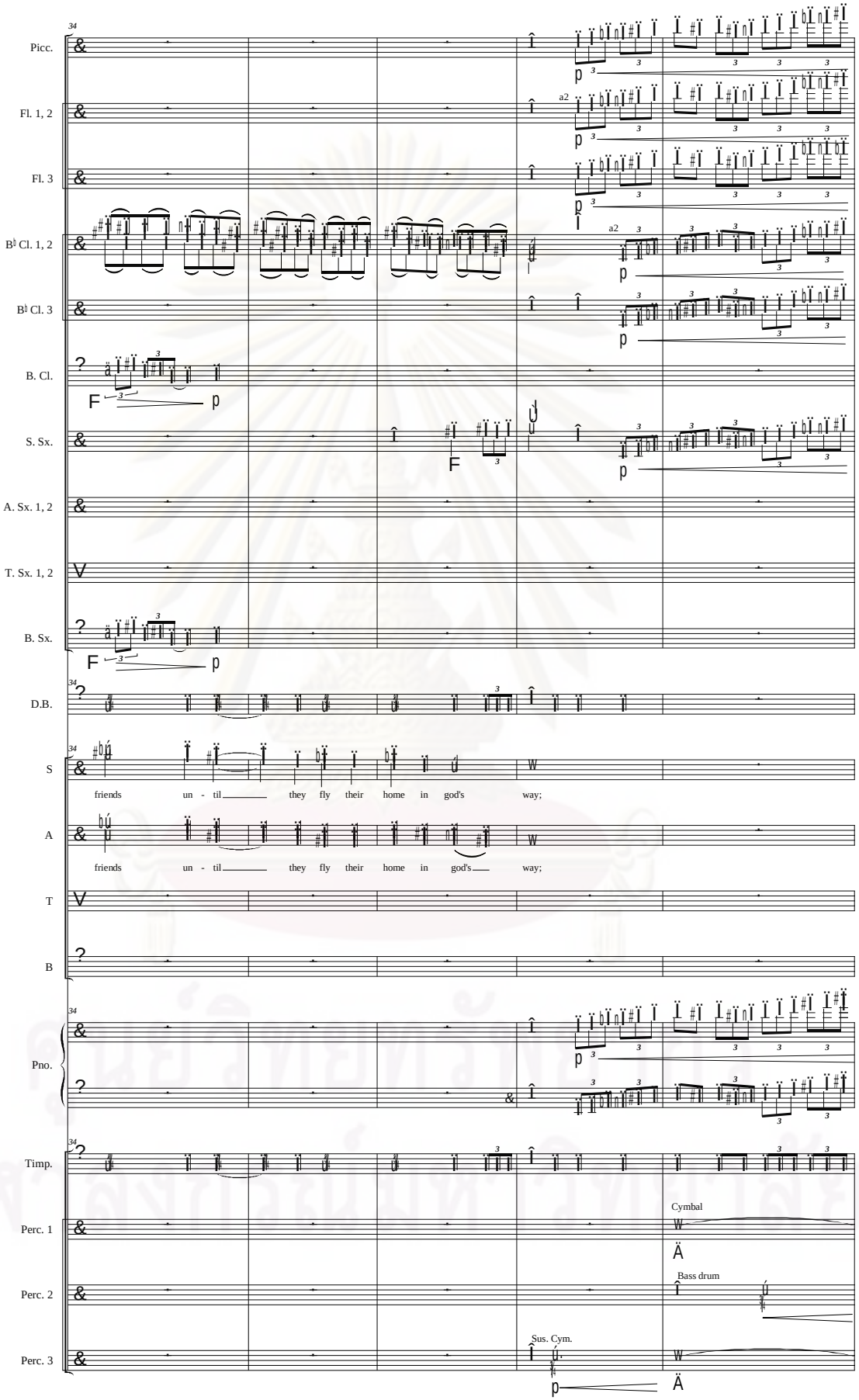
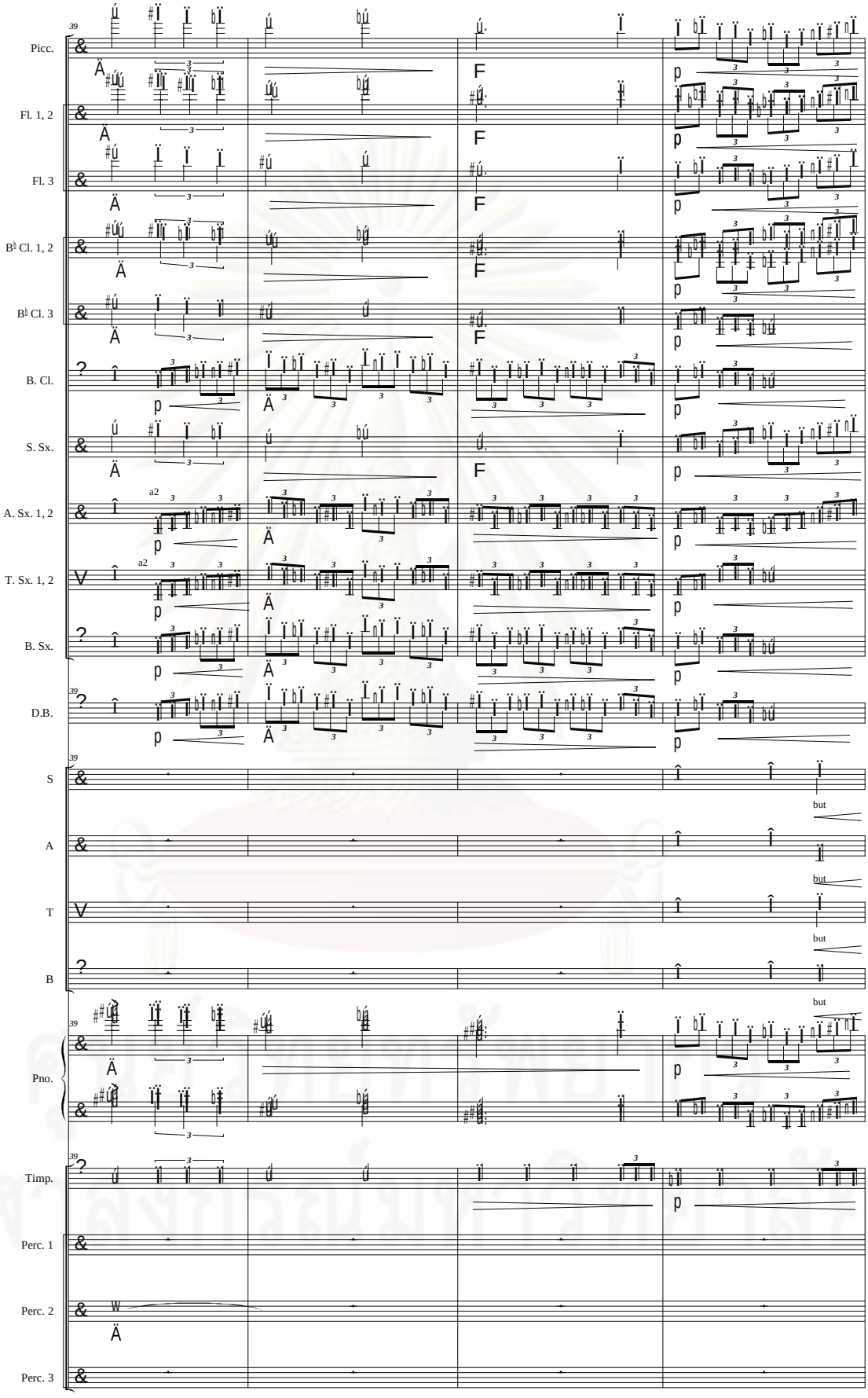
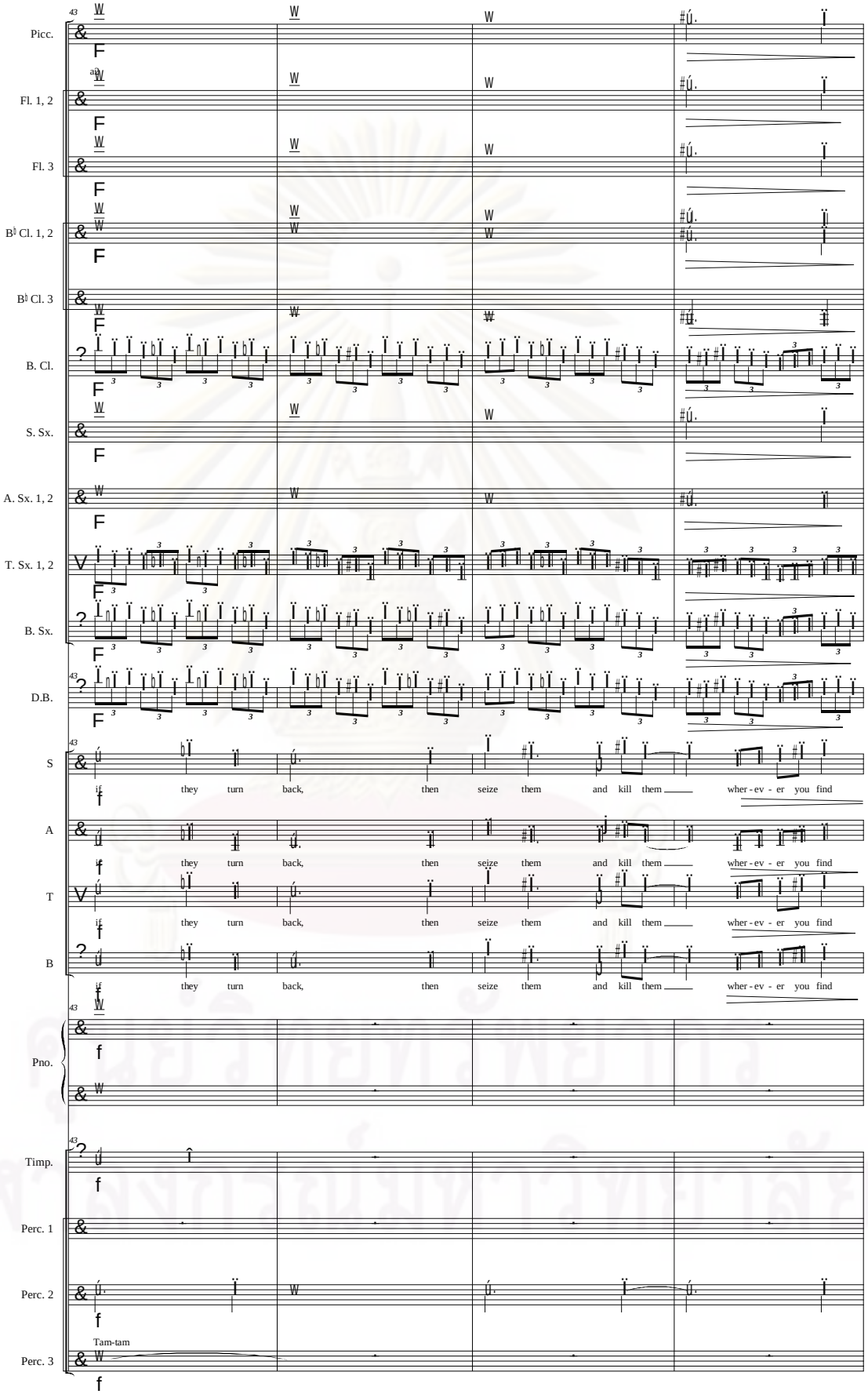

Moderato
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
dark you shall for e - ver rest.
Who is that
S
A
T
B
- mo - sa La - cri - mo - sa La - cri - mo - sa La-cri-mo - sa La-cri-mo - sa
- mo - sa La - cri - mo - sa La - cri - mo - sa La-cri-mo - sa La-cri-mo - sa
- mo - sa La - cri - mo - sa La - cri - mo - sa La-cri-mo - sa La-cri-mo - sa
- mo - sa La - cri - ma - sa La - cri - mo - sa La-cri-mo - sa La-cri-mo - sa
Pno.
Timp.
Chime
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

28
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
car-ry-ing that mass of bro - ken flesh?
Drip - ping blood
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Glissando
from go - ry hole
Grazed and fil-thy in hu-mi-li-ates
Tam-tam
Coin
F

Andantino
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
arco
Mezzo
Our clean white flesh and choles us
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Bass drum
Snare drum
Perc. 3

41
1.
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Glissando
Glissando
Mezzo
p
Eyes
near-ly closed,
star - ing
p
Fixed,
S
p
Fixed,
gaze
A
p
Fixed,
gaze
T
p
Fixed,
gaze
B
p
Fixed,
gaze
Pno.
Timp.
Perc. 1
Mallet stick roll inside piano
p
Perc. 2
Perc. 3
p

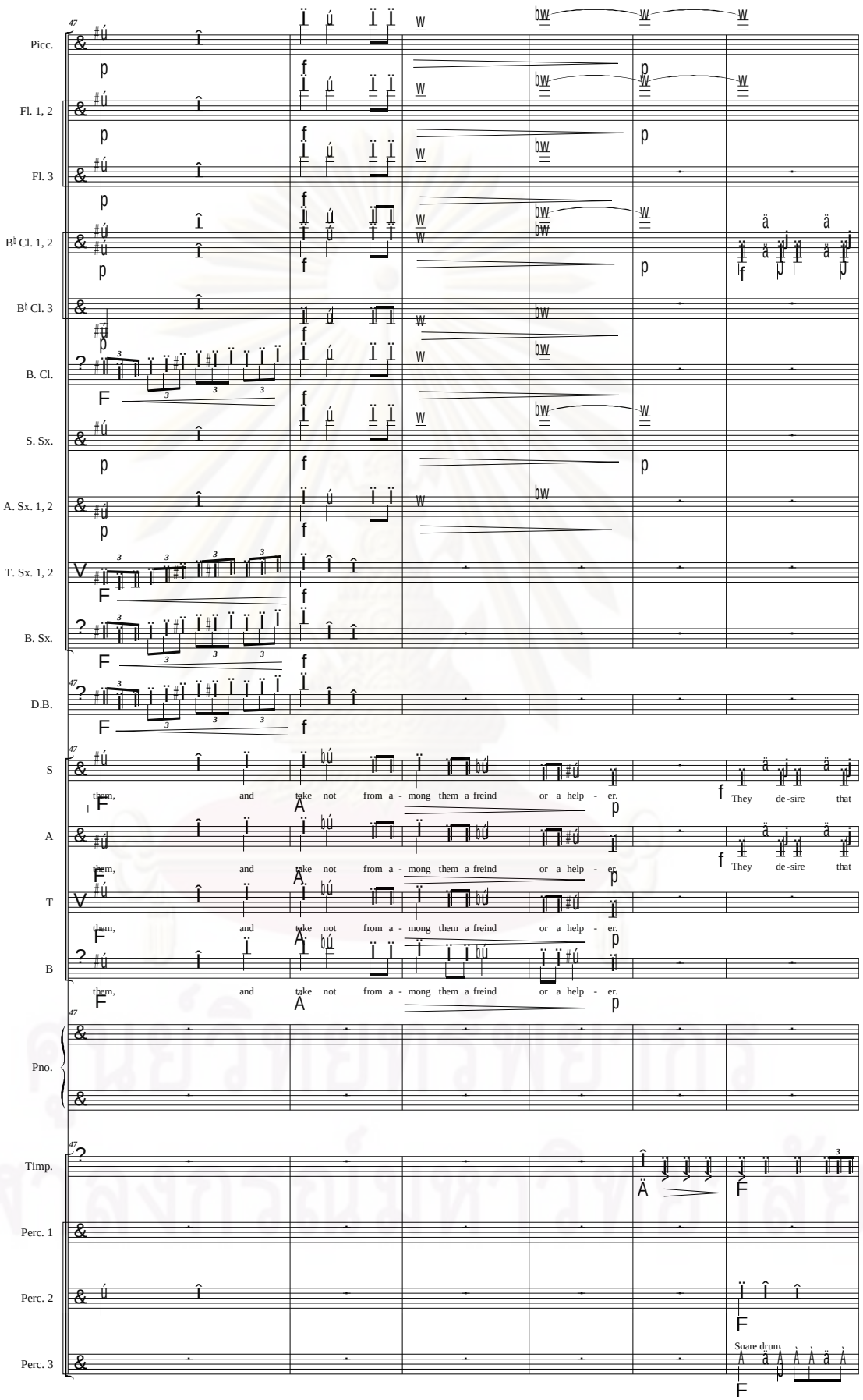
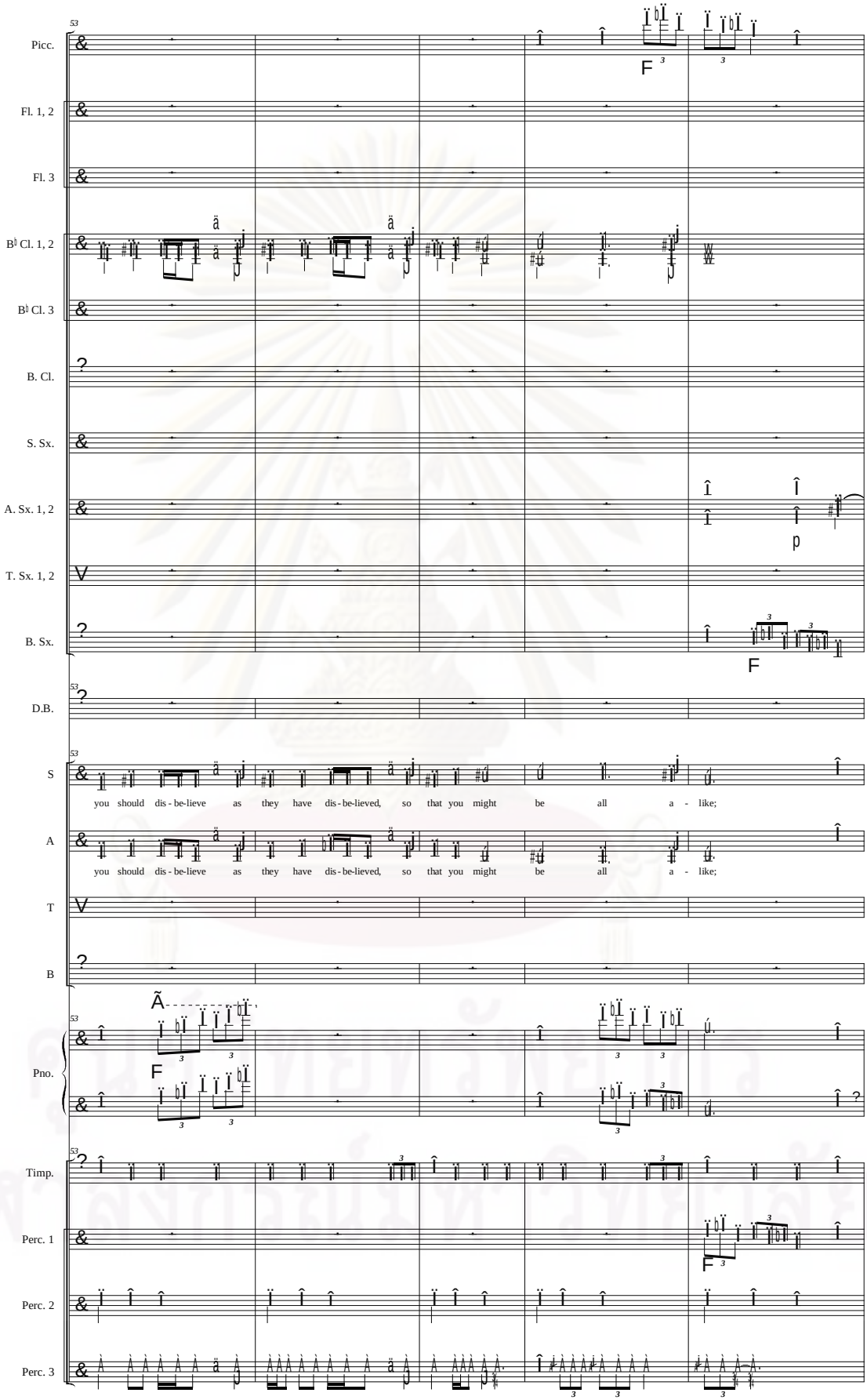

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
gaze mourn - - - - ful - - - ly,
mourn - - - - ful - - ly
Glissando

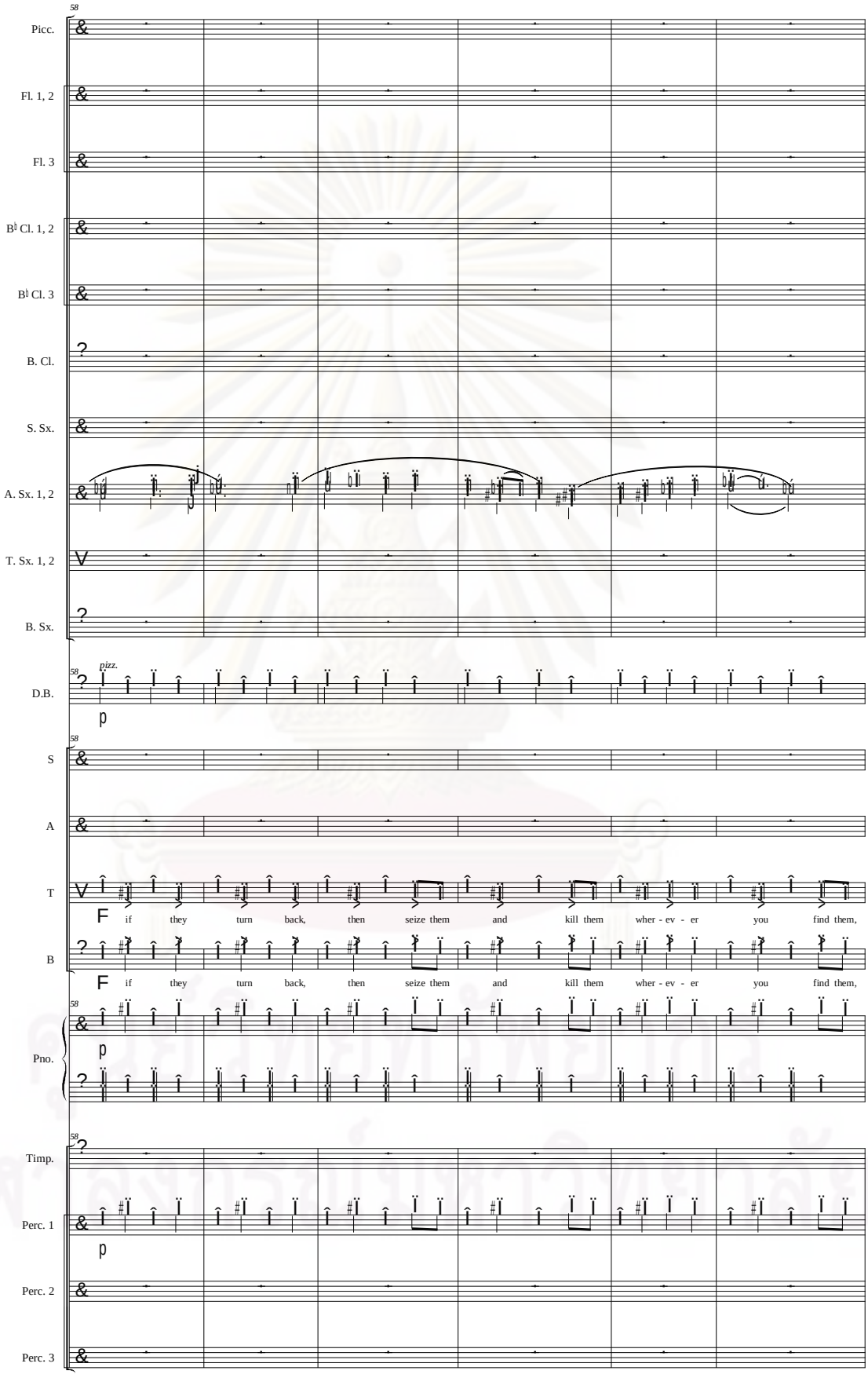

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Sleep
then
Vibraphone
Glock.

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
you
who are wea - ry
And your
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

58
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
pain
will
ease
a - way
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bass drum
p

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
Migh - ty al - - - - ly,
Migh - ty al - - - ly,
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Xylophone
62
F
f
p
2.

66
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
Migh - ty al - - - - ly,
Migh - ty al - - - ly,
S
A
T
B
What ques-tion must be asked
What word ut-tered
Be-fore you can see?
Pno.
Timp.
Chime
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

Andante Espressivo
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
a2
How much more blood do you want?
How much more blood? How ma - ny more corpse?

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
How ma - - - ny more corpse of the brave?
S
How ma - - - ny more corpse of the brave?
A
How much more blood? How ma - ny more corpse?
T
How much more blood? How ma - ny more corpse?
B
How much more blood? How ma - ny more corpse?
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

79
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
How ma - ny more pic-tures like this must you see? be - fore you
S
A
T
B
La - cri - mo - sa
La-cri-mo - sa
Whisper
Pno.
Timp.
Perc. 1
Tam-tam
Coin
Perc. 2
Perc. 3
Snare drum

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B. Cl. 1, 2
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
Mezzo
come to your sense?
Migh - ty Al - ly
Migh - ty al - ly
S
La - cri - mo - sa
A
La - cri - mo - sa
T
La - cri - mo - sa
B
La - cri - mo - sa
Pno.
Timp.
Chime
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

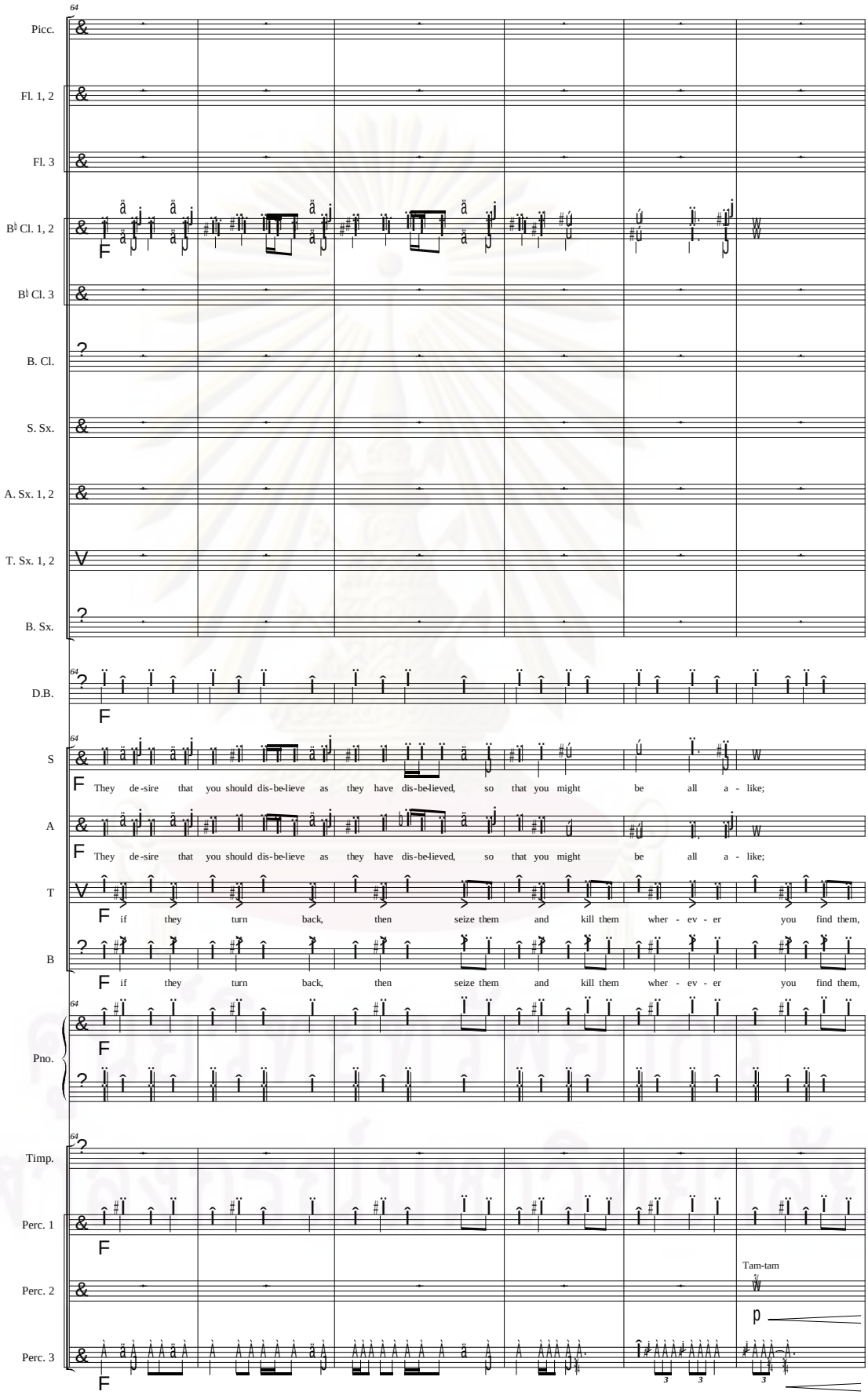
IV
They Desire That You Should Disbelieve

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Xylophone

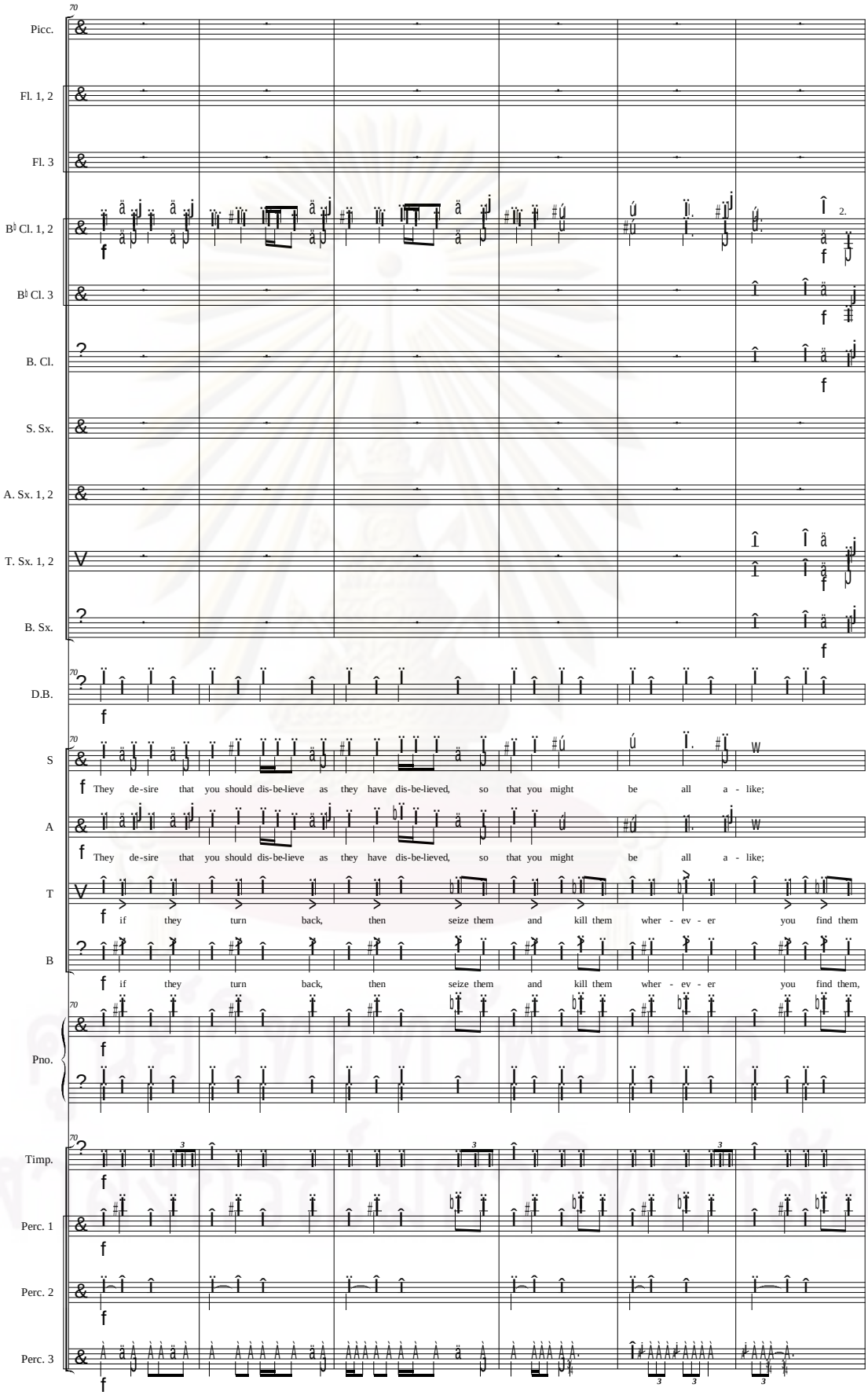
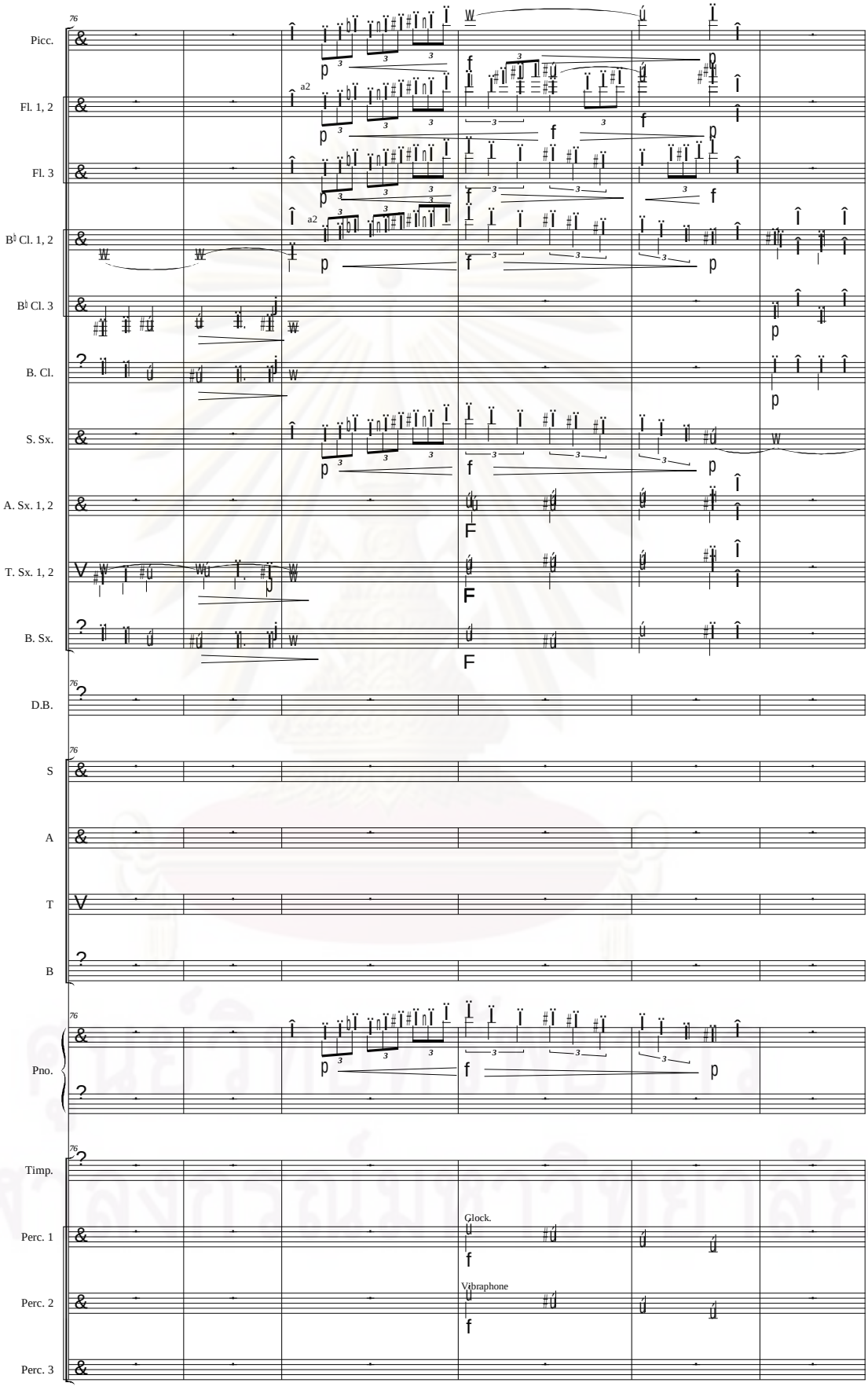

17
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

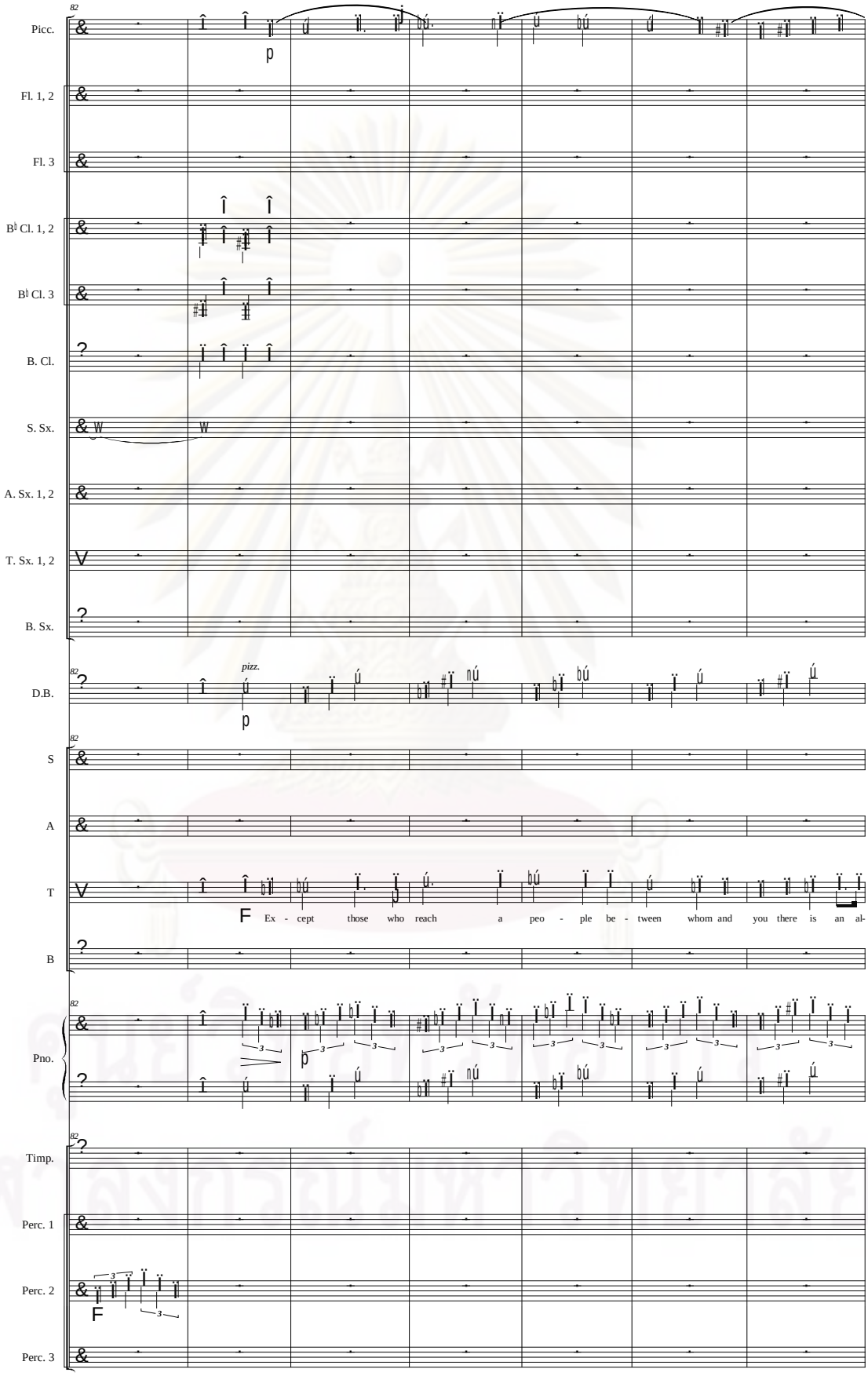

22
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
a2
1.
F
p
f
They de-sire that you should dis-be-lieve as they have dis-be-lieved, so that you might be all a - like;
Snare drum

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
there - fore take not from a-mong them
A
there - fore take not from a-mong them
T
B
Pno.
Timp.
Chime
Xylophone
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
friends un - til they fly their home in god's way;
A
friends un - til they fly their home in god's way;
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Cymbal
Perc. 2
Bass drum
Perc. 3
Sus. Cym.
a2

39
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
p
a2
but

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Tam-tam
if they turn back, then seize them and kill them wher - ev - er you find

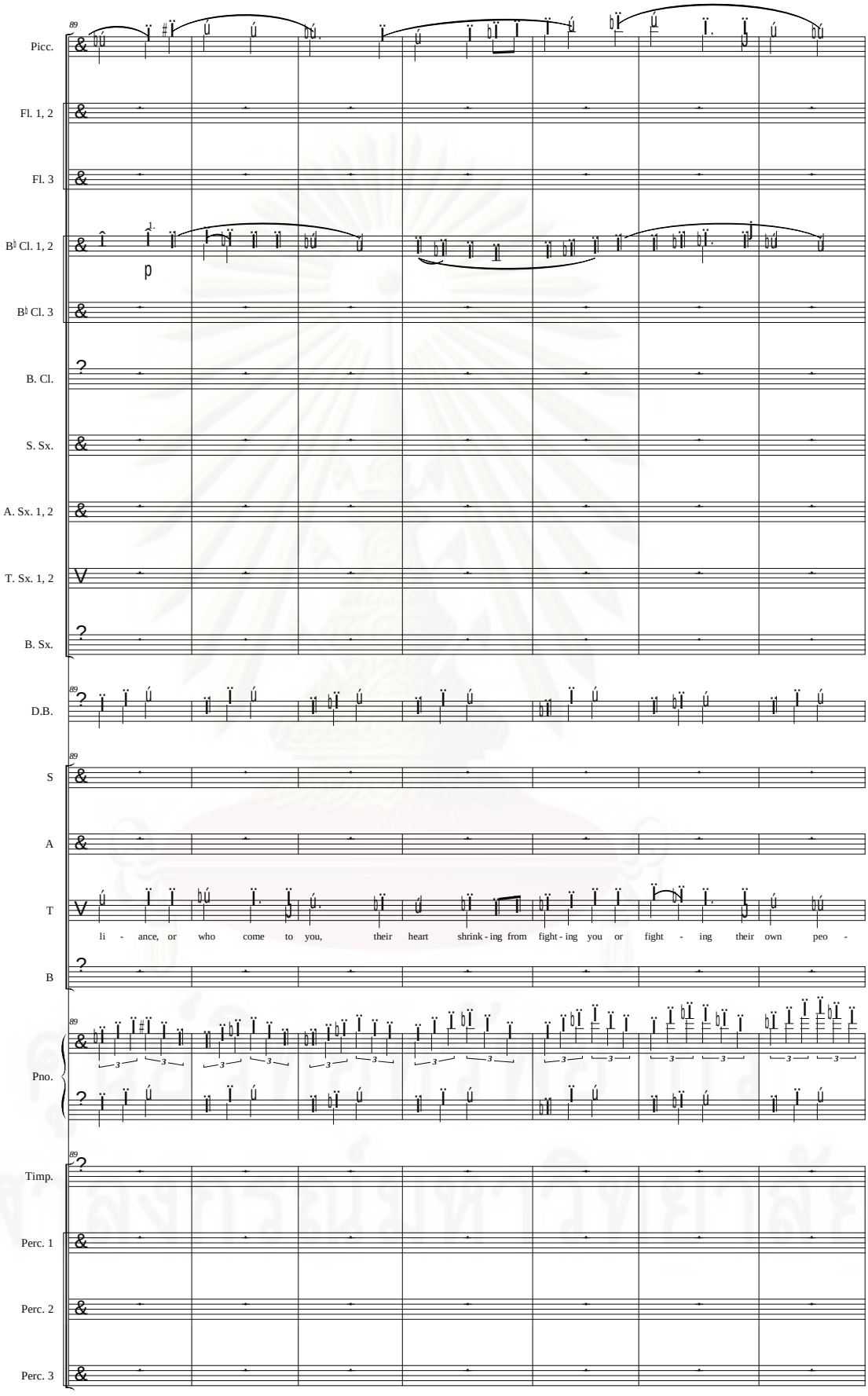

47
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
them, and take not from a - mong them a freind or a help - er.
They de-sire that
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Snare drum

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
you should dis - be-lieve as they have dis - be-lieved, so that you might be all a - like;
A
you should dis - be-lieve as they have dis - be-lieved, so that you might be all a - like;
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

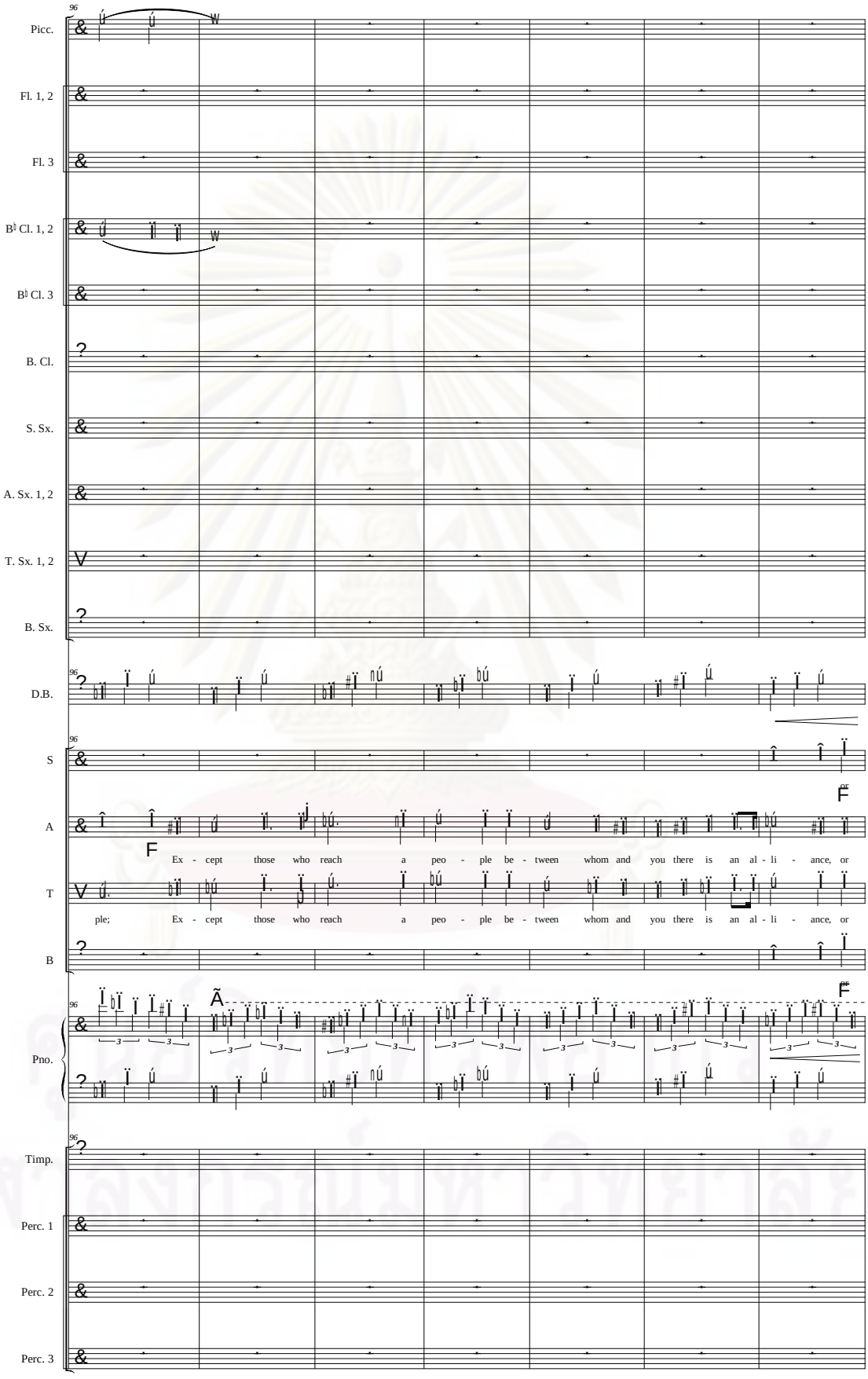

58
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
58
pizz.
D.B.
p
58
S
A
T
F if they turn back, then seize them and kill them wher - ev - er you find them,
B
F if they turn back, then seize them and kill them wher - ev - er you find them,
58
Pno.
p
58
Timp.
Xylophone
Perc. 1
p
Perc. 2
Perc. 3

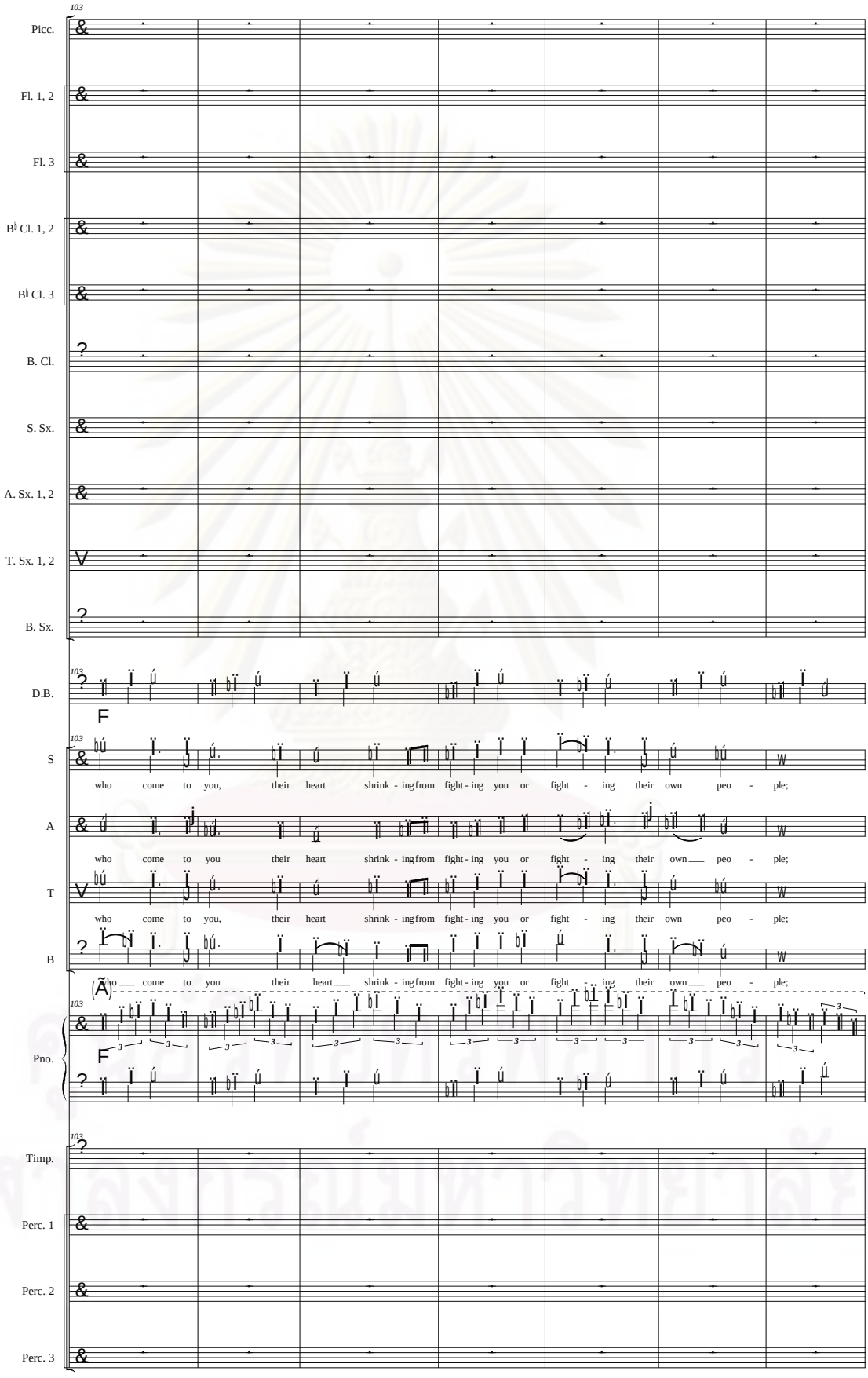
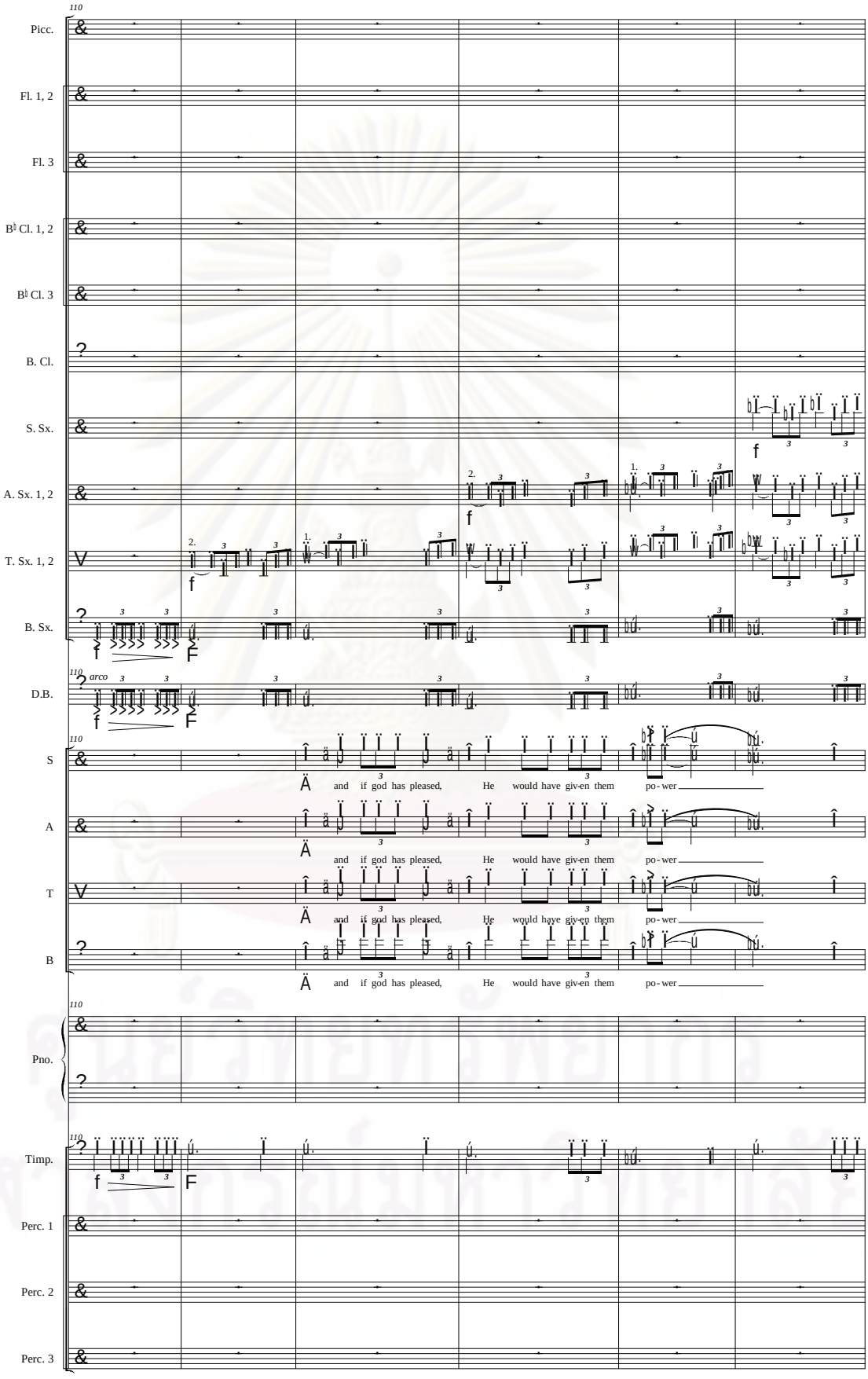
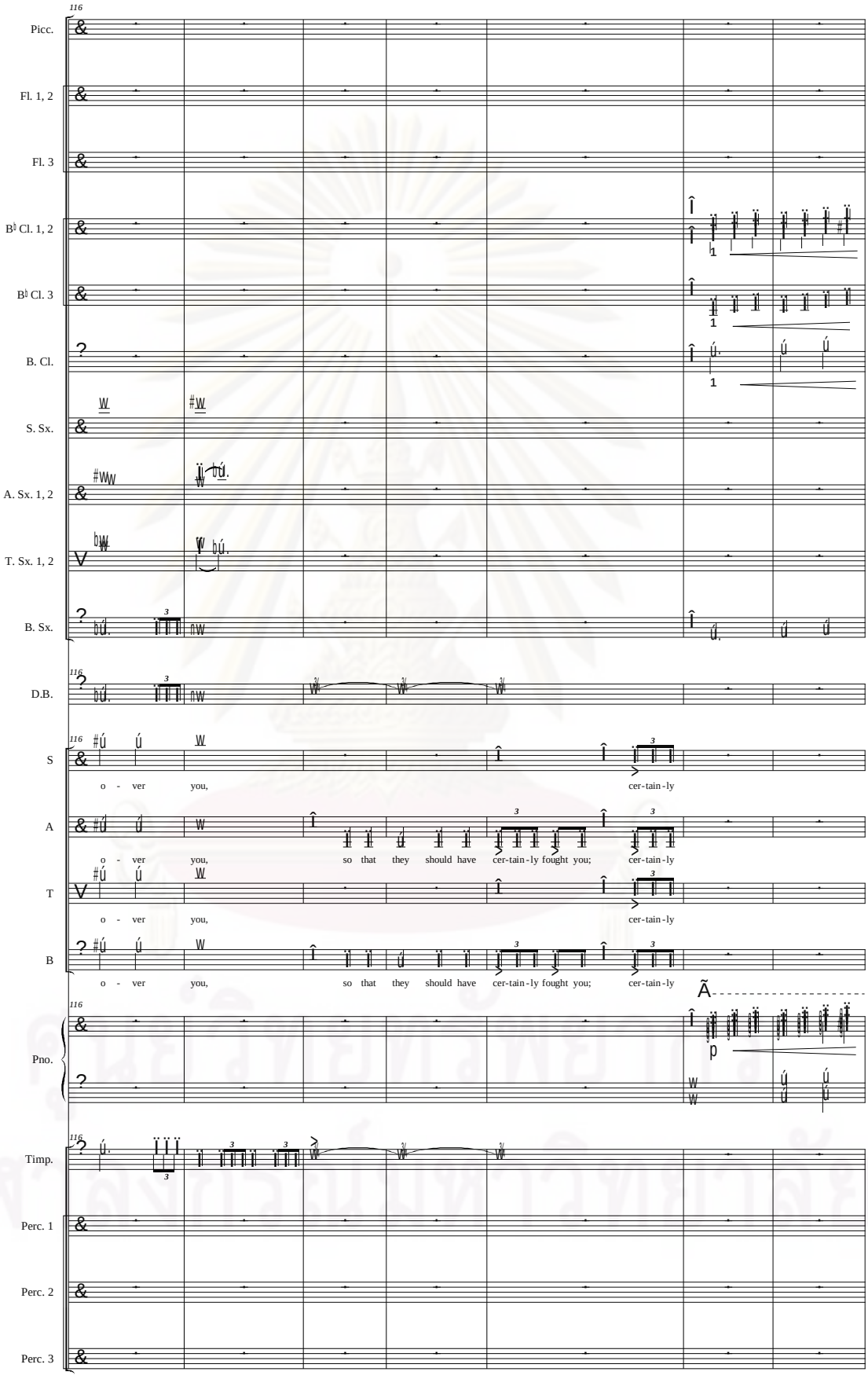
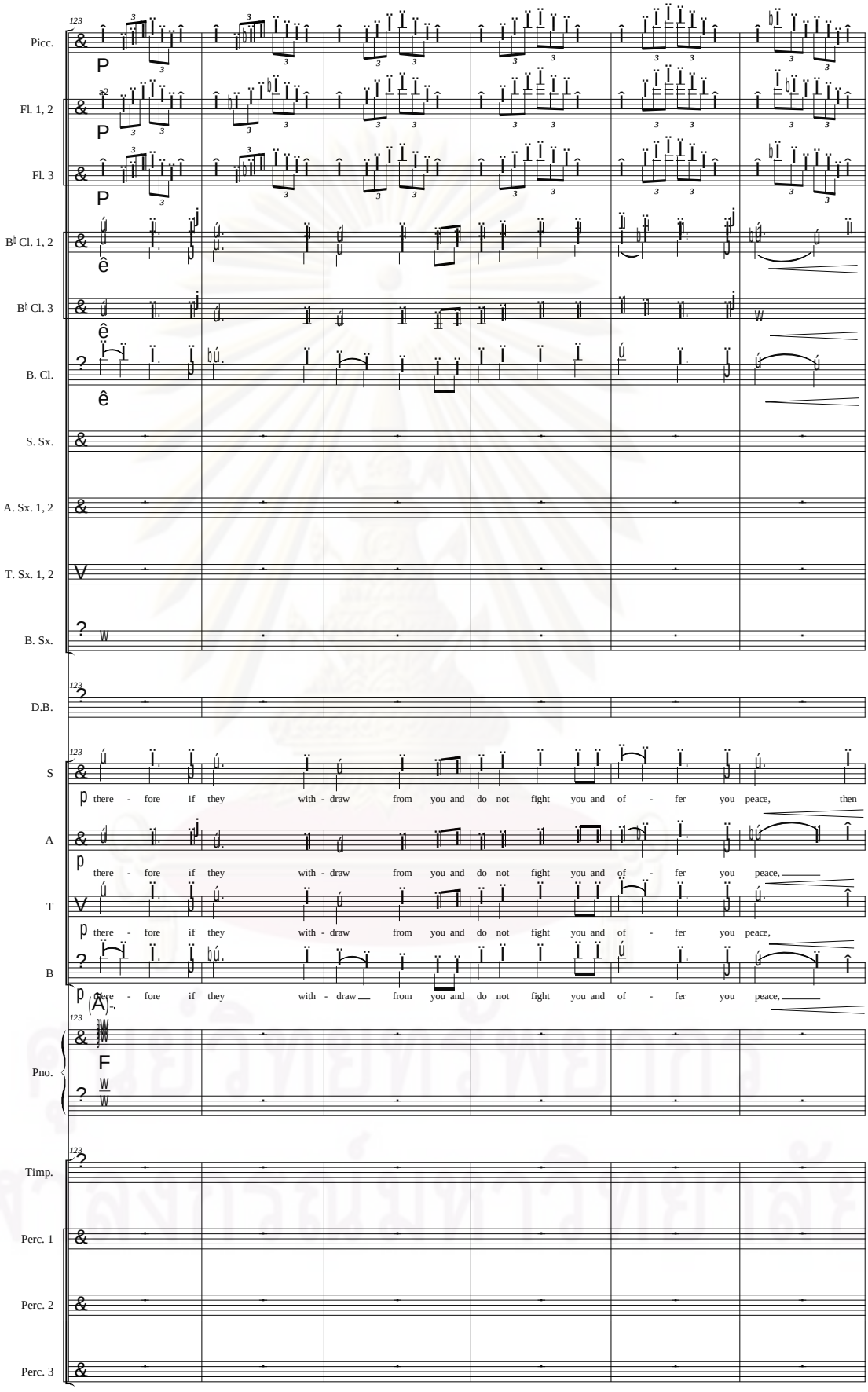

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
They de-sire that you should dis-be-lieve as they have dis-be-lieved, so that you might be all a - like;
A
They de-sire that you should dis-be-lieve as they have dis-be-lieved, so that you might be all a - like;
T
if they turn back, then seize them and kill them wher - ev - er you find them,
B
if they turn back, then seize them and kill them wher - ev - er you find them,
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Tam-tam
Perc. 3

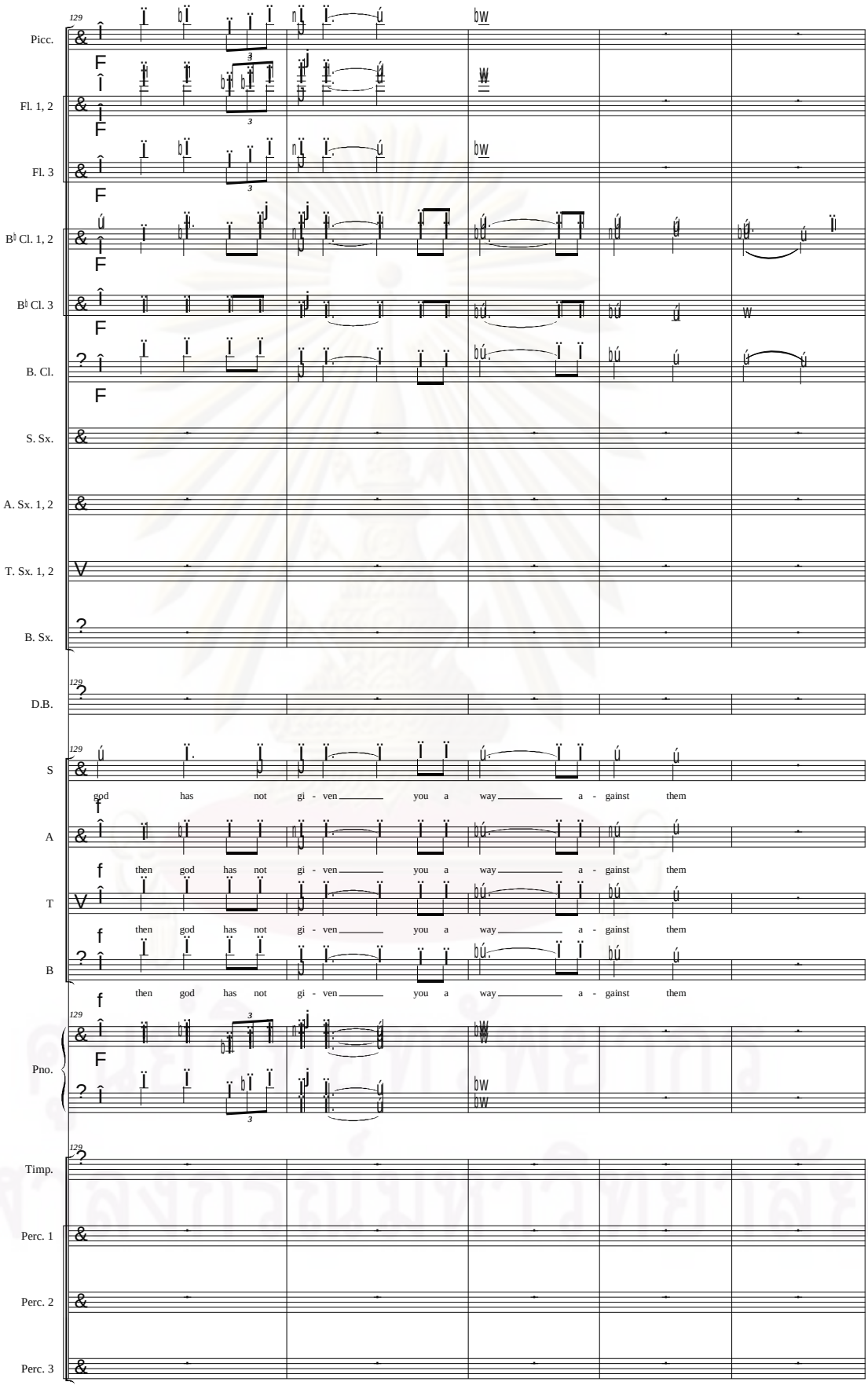

70
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
They de-sire that you should dis-be-lieve as they have dis-be-lieved, so that you might be all a - like;
A
They de-sire that you should dis-be-lieve as they have dis-be-lieved, so that you might be all a - like;
T
if they turn back, then seize them and kill them wher - ev - er you find them
B
if they turn back, then seize them and kill them wher - ev - er you find them,
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

76
Picc.
Fl. 1, 2
a2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
a2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Glock.
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3

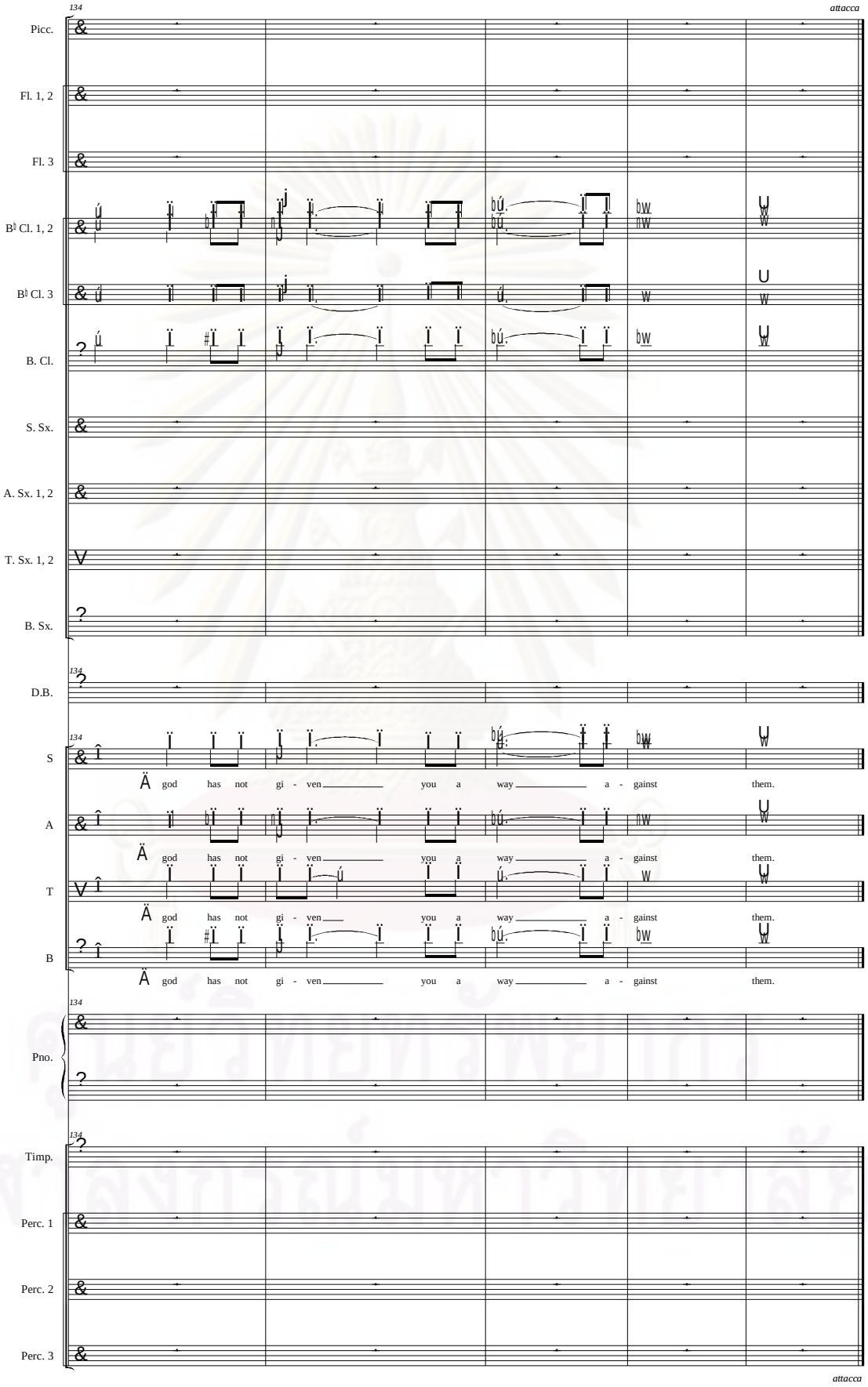

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
p
pizz.
F
Ex - cept those who reach a peo - ple be - tween whom and you there is an al-


Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
p
li - ance, or who come to you, their heart shrink - ing from fight - ing you or fight - ing their own peo -

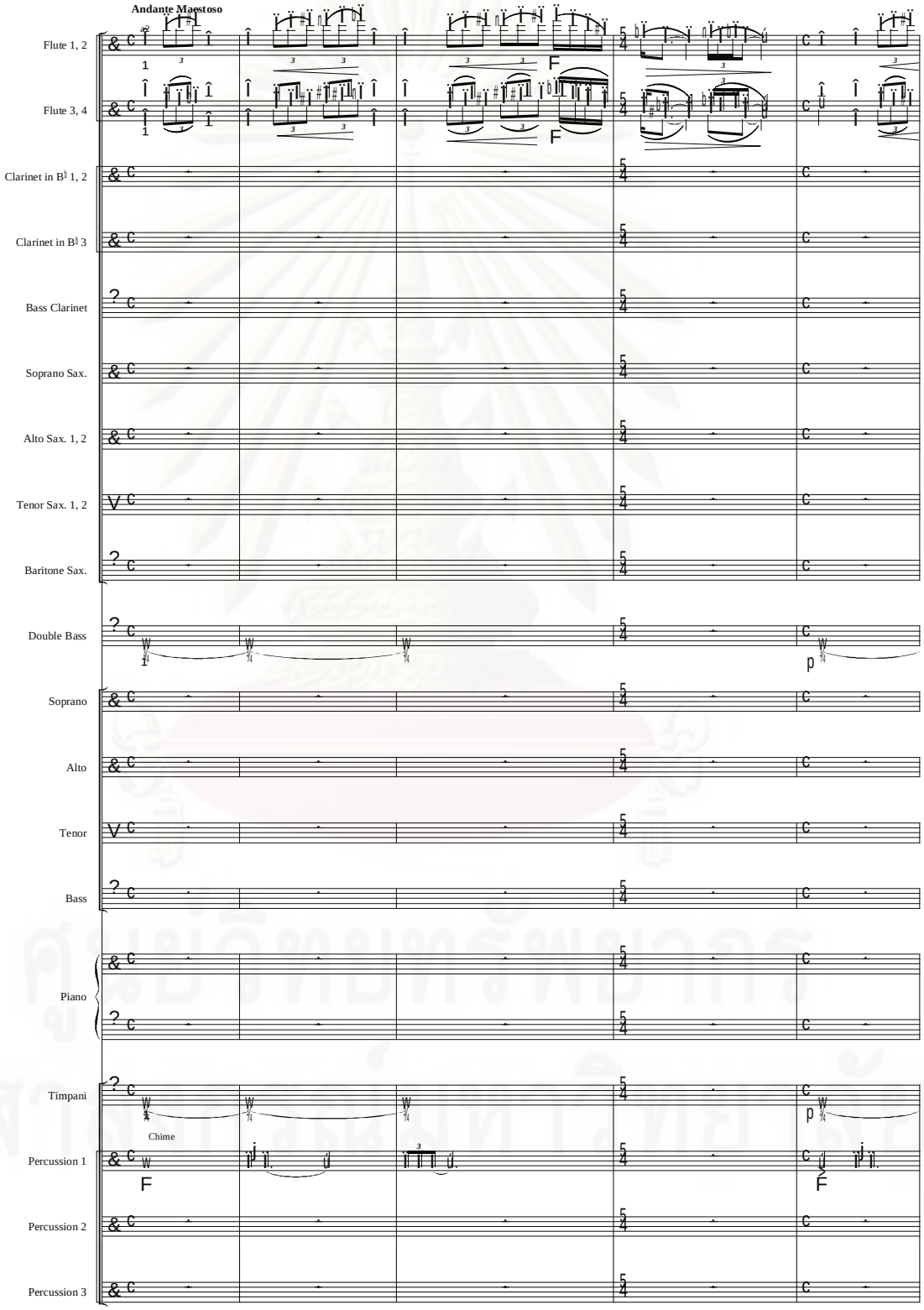
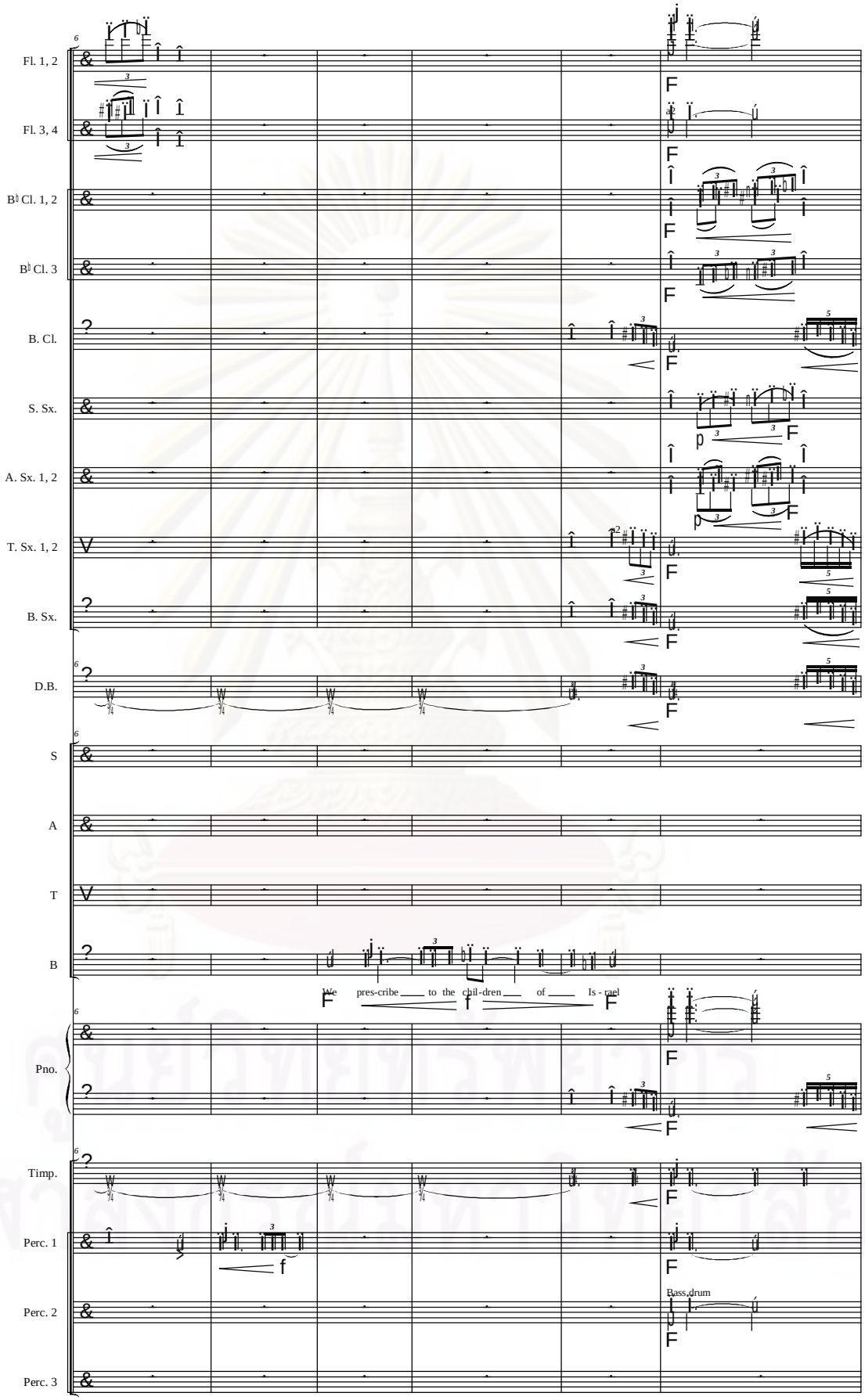

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
Ex - cept those who reach a peo - ple be - tween whom and you there is an al - li - ance, or
ple; Ex - cept those who reach a peo - ple be - tween whom and you there is an al - li - ance, or

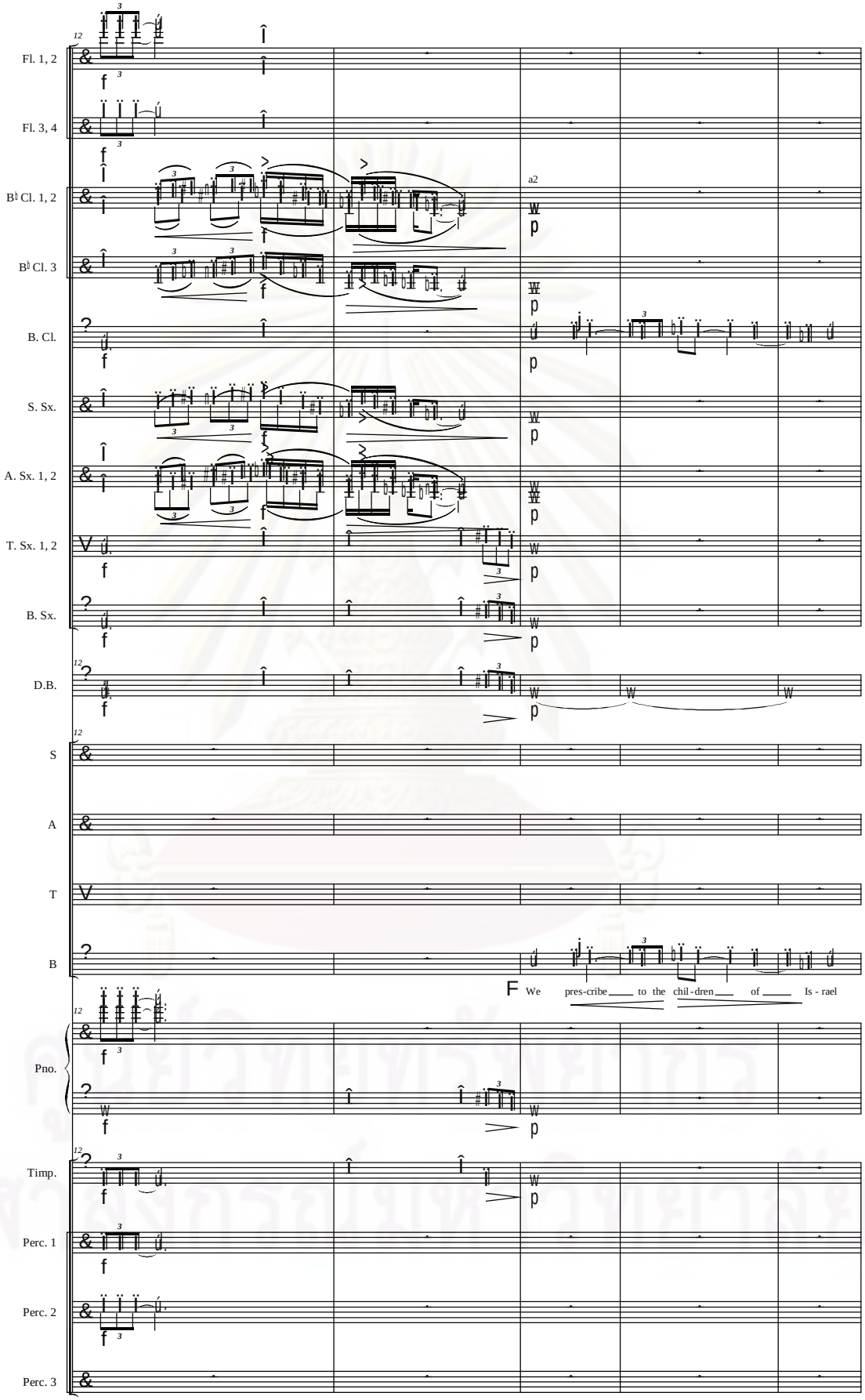
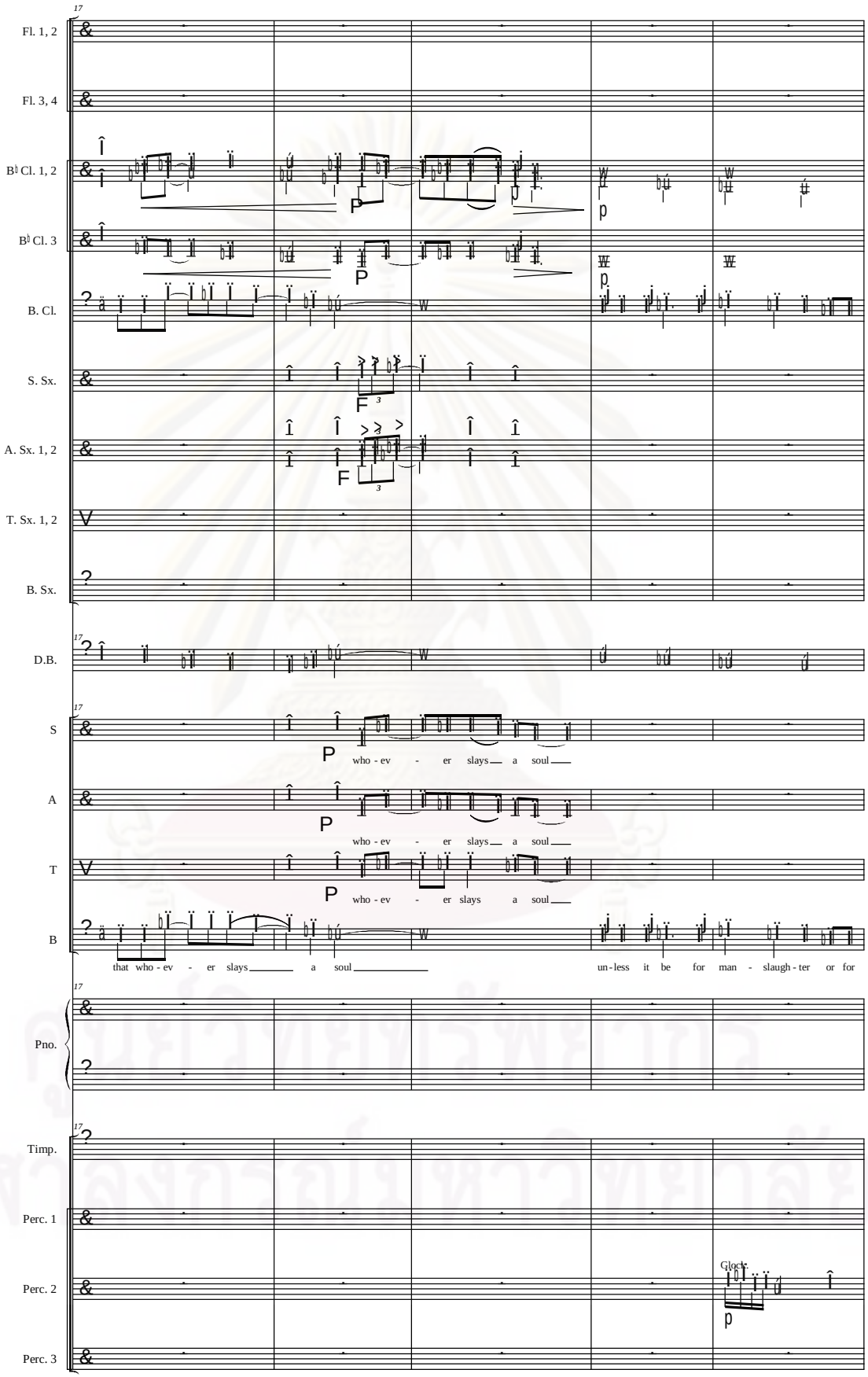
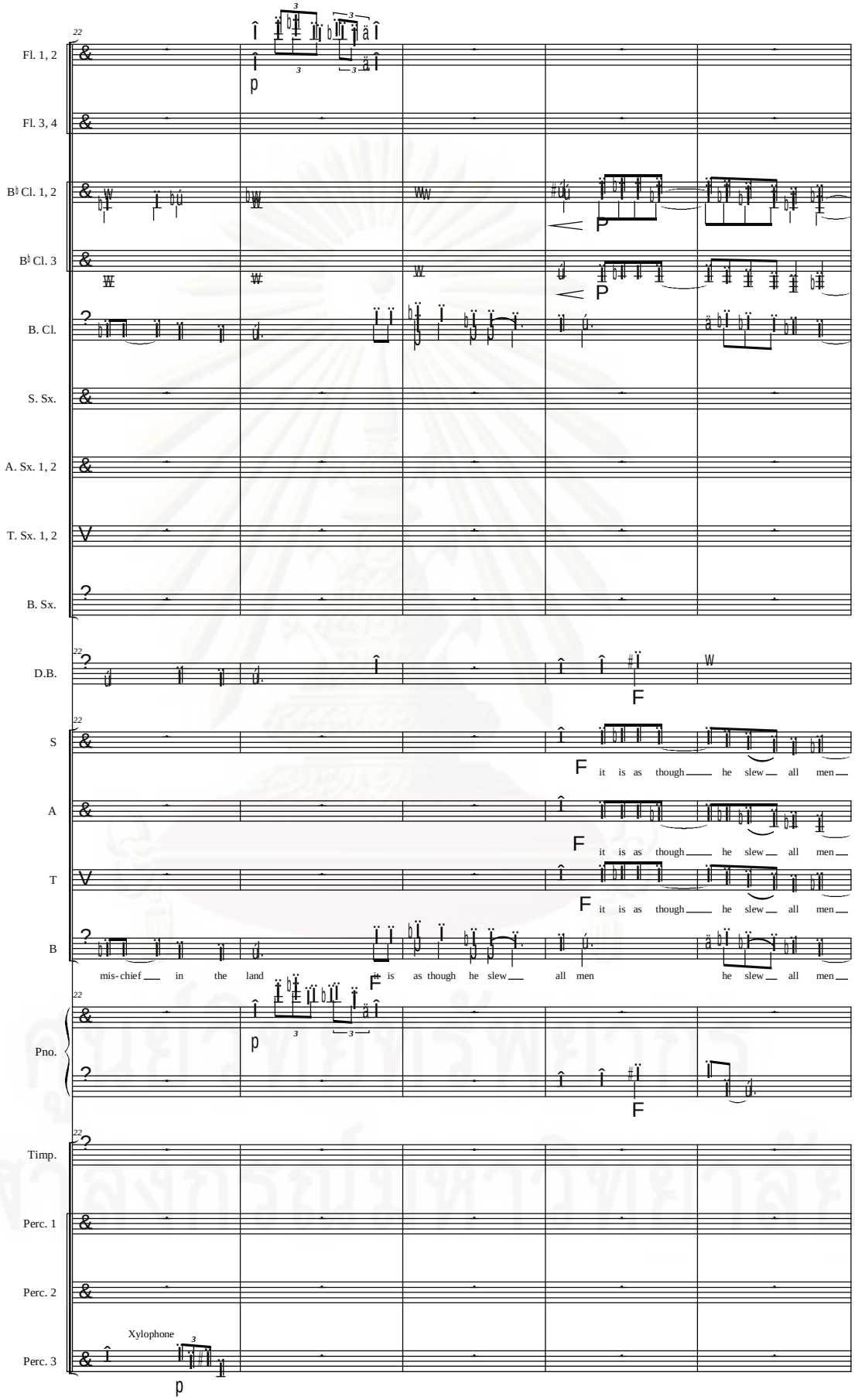

103
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
F
S
who come to you, their heart shrink - ing from fight - ing you or fight - ing their own peo - ple;
A
who come to you their heart shrink - ing from fight - ing you or fight - ing their own peo - ple;
T
who come to you, their heart shrink - ing from fight - ing you or fight - ing their own peo - ple;
B
who come to you their heart shrink - ing from fight - ing you or fight - ing their own peo - ple;
(A)
Pno.
F
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

110
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
arco
S
A
T
B
and if god has pleased, He would have giv-en them po-wer
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

116
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
o - ver you, cer-tain-ly
A
o - ver you, so that they should have cer-tain-ly fought you; cer-tain-ly
T
o - ver you, cer-tain-ly
B
o - ver you, so that they should have cer-tain-ly fought you; cer-tain-ly
Pno.
p
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
there - fore if they with - draw from you and do not fight you and of - fer you peace, then
there - fore if they with - draw from you and do not fight you and of - fer you peace,
there - fore if they with - draw from you and do not fight you and of - fer you peace,
there - fore if they with - draw from you and do not fight you and of - fer you peace,

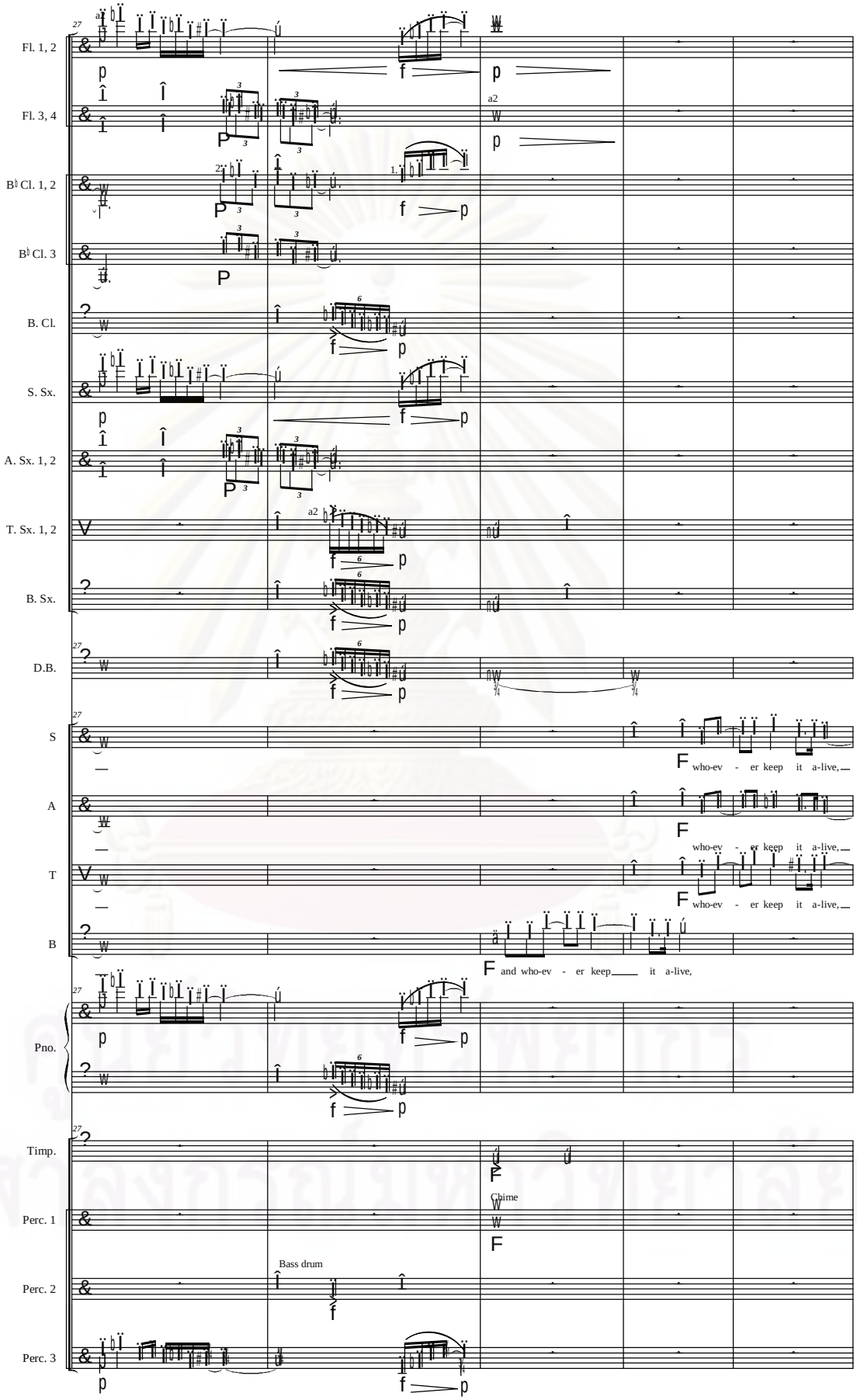

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
f
god has not gi - ven you a way a - gainst them
then god has not gi - ven you a way a - gainst them

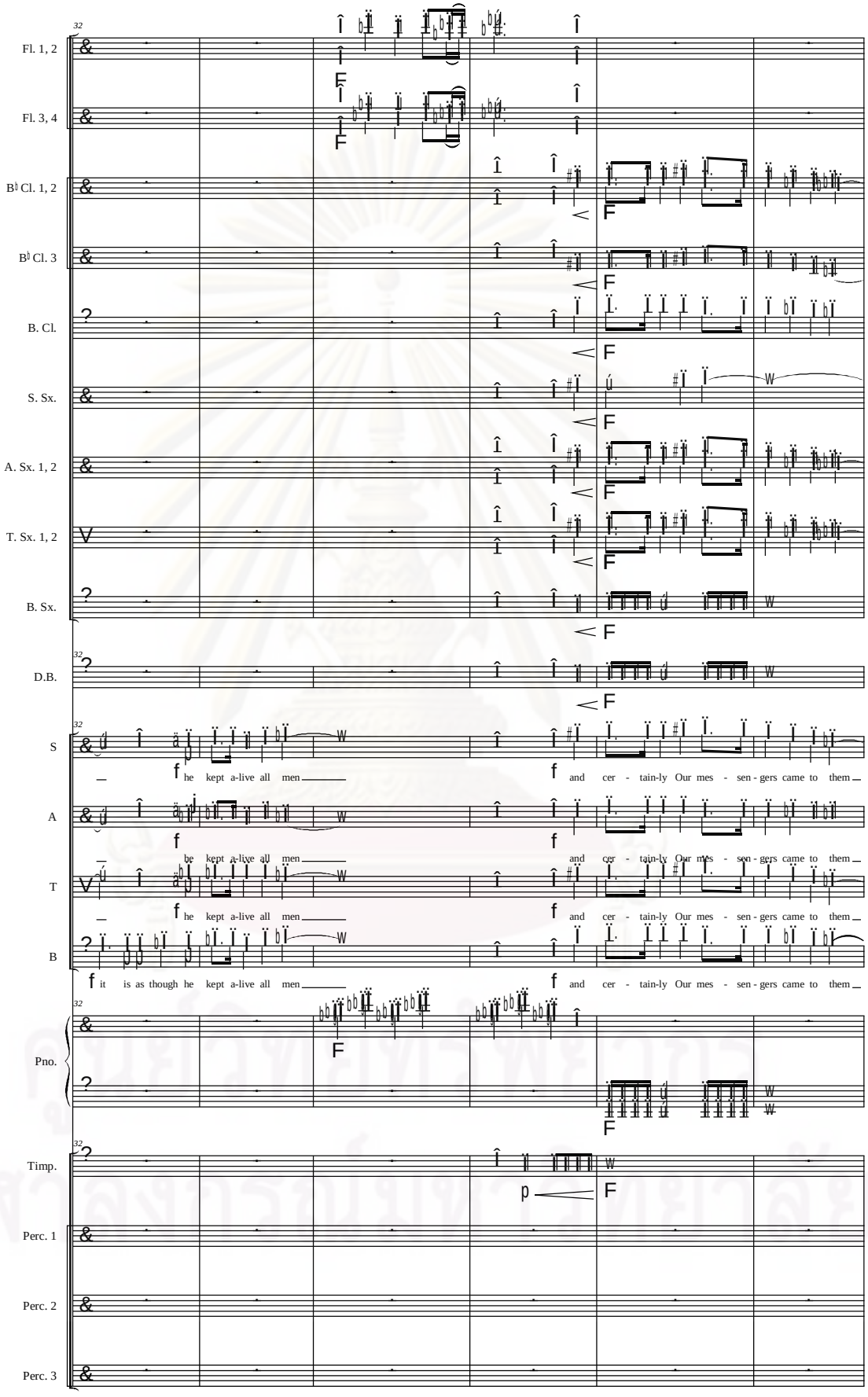
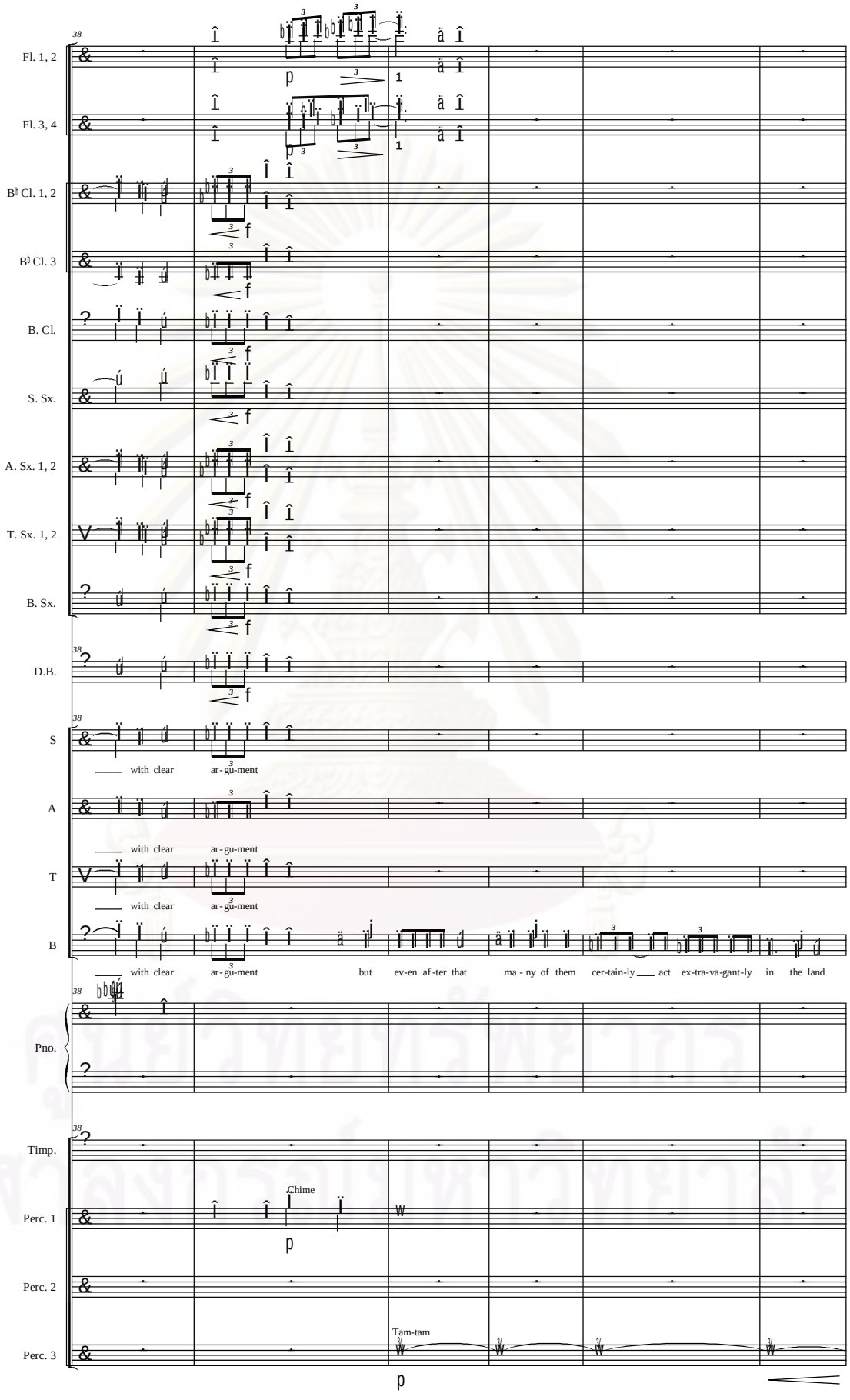
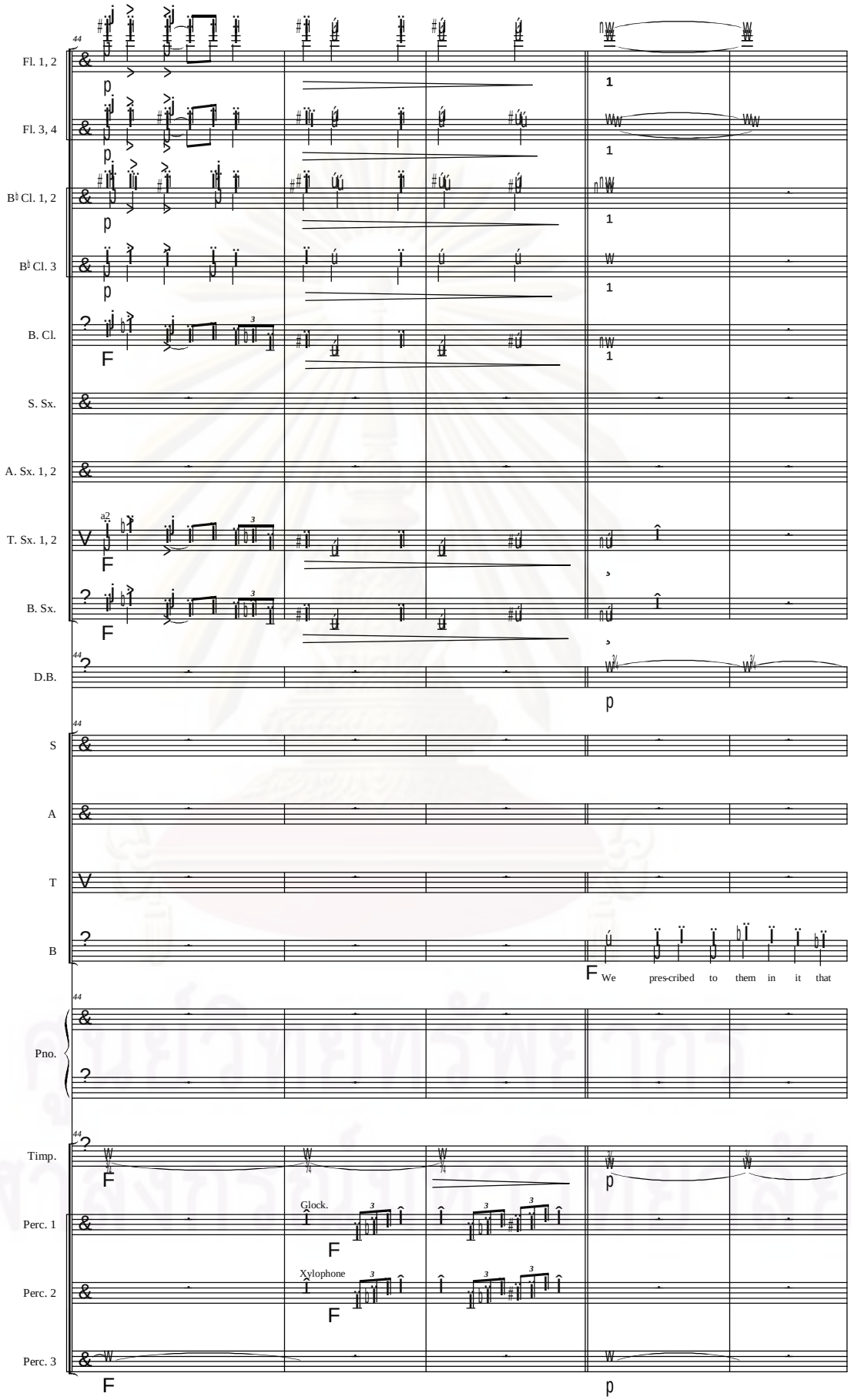

134
attacca
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Ä god has not gi - ven you a way a - gainst them.
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
attacca

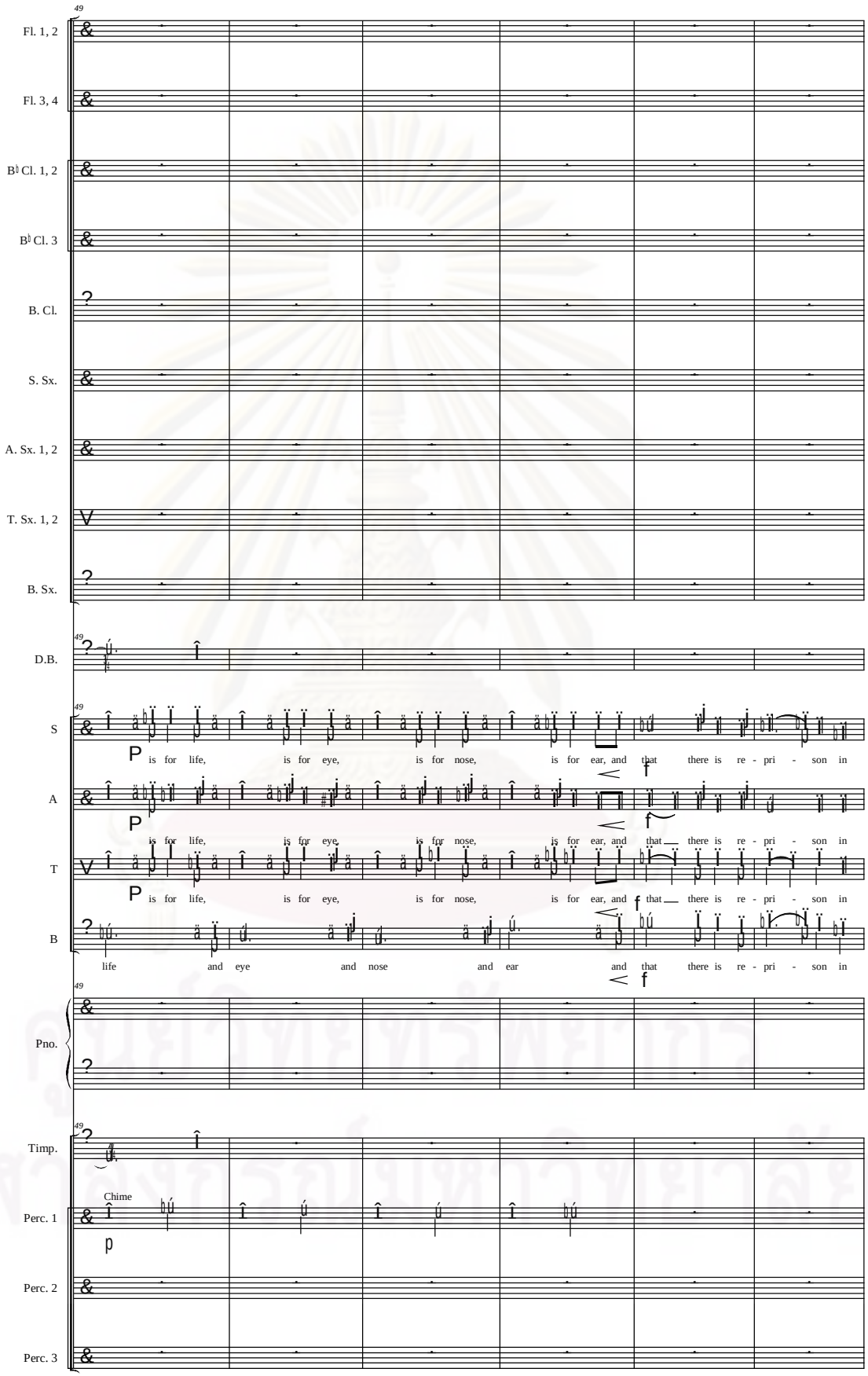
V
We Prescribe to the Children of Israel

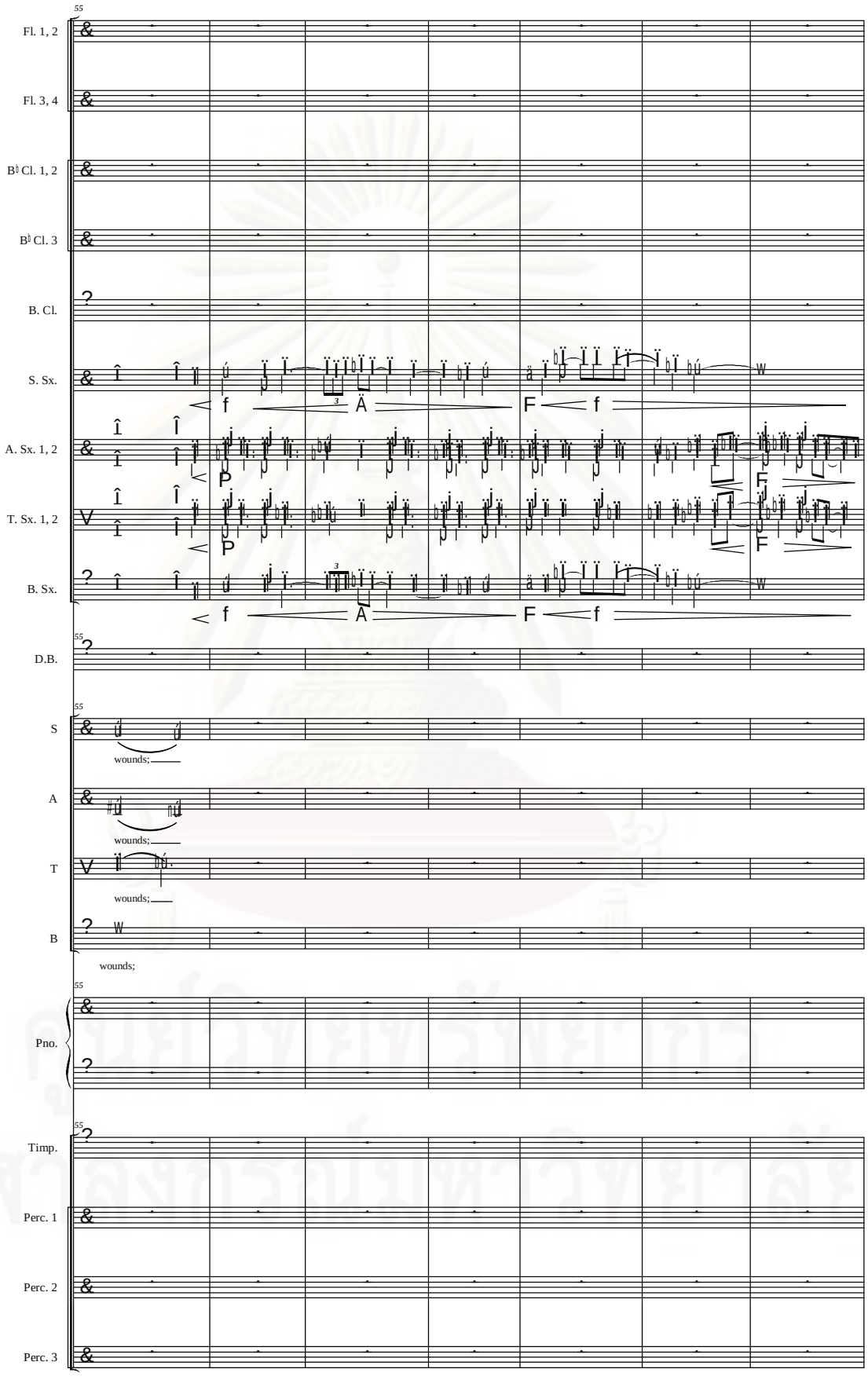
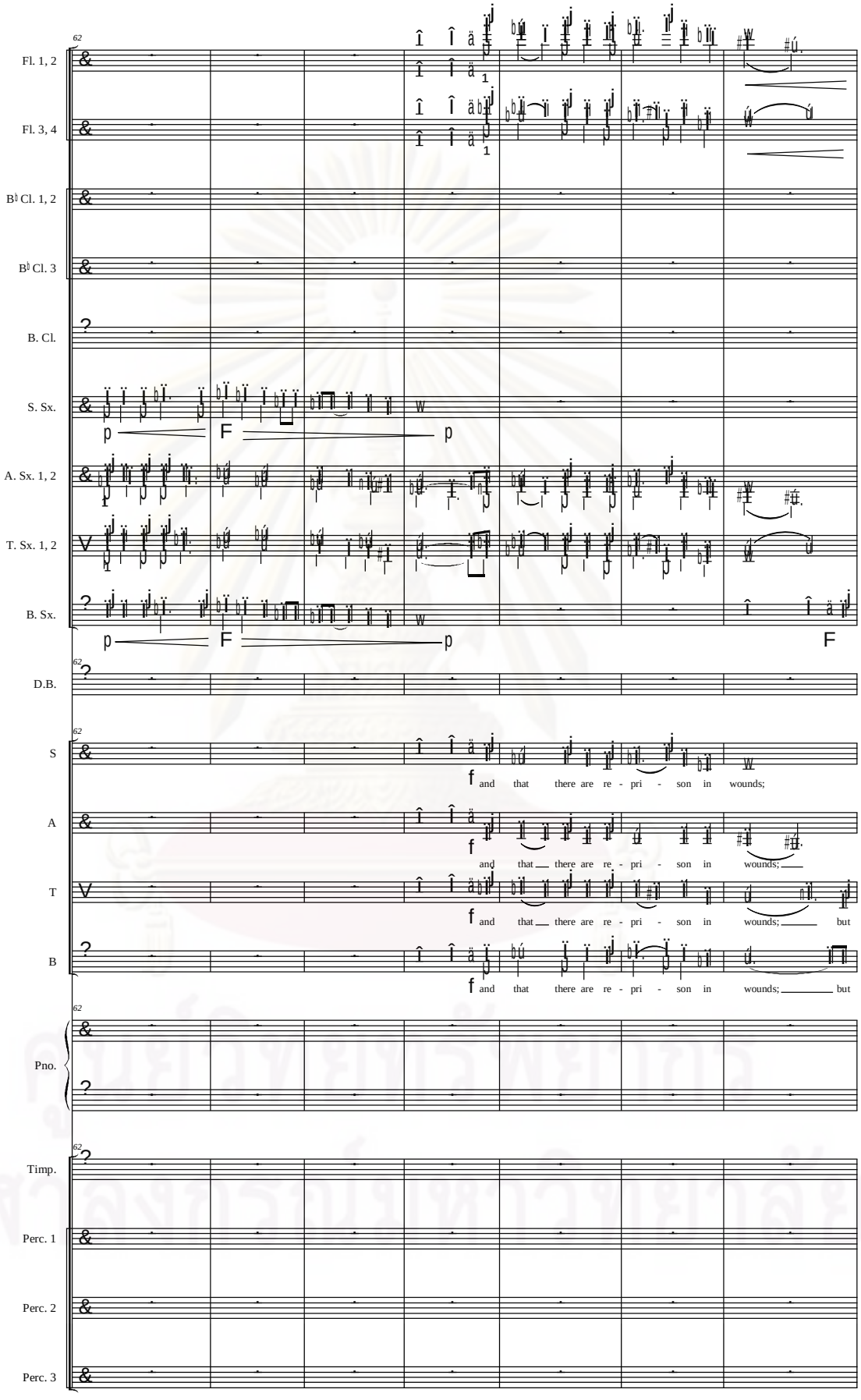


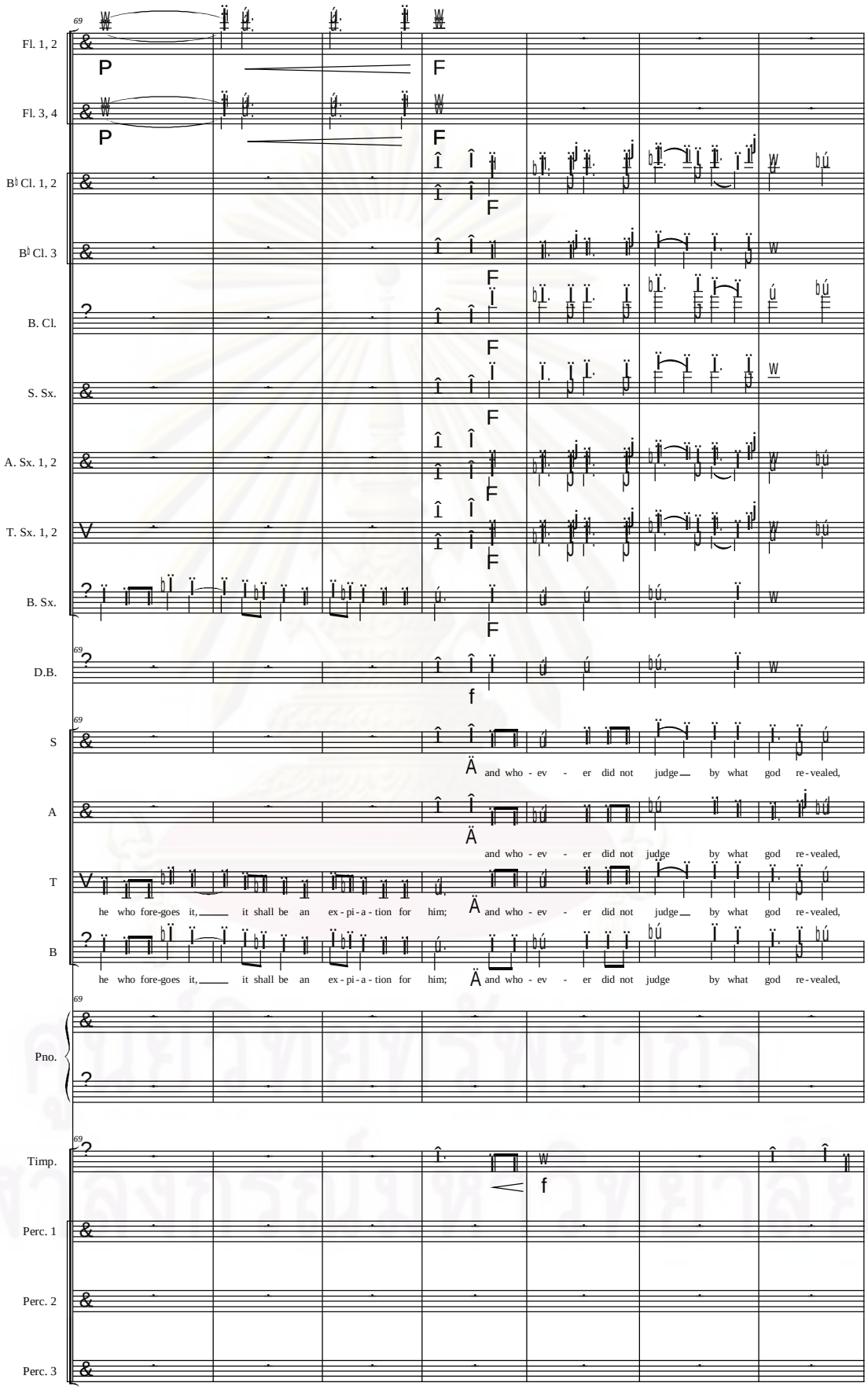
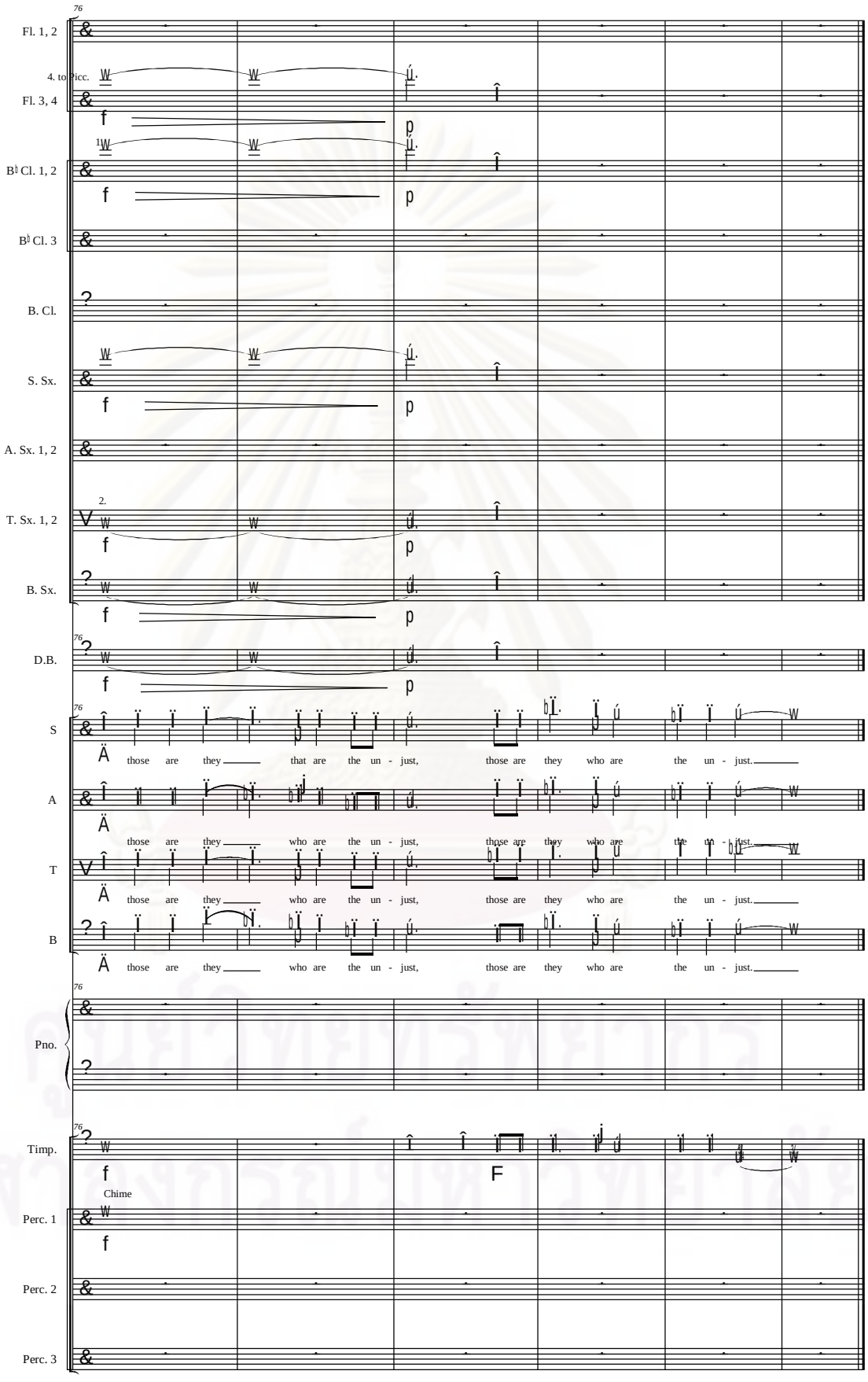
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
We pres-cribe to the chil-dren of Is - rael
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Bass drum
Perc. 3

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
a2
F We pres-cribe to the chil-dren of Is-rael

17
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
P
F
who - ev - er slays a soul
that who - ev - er slays a soul
un - less it be for man - slaugh - ter or for
Glock.

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Xylophone
it is as though he slew all men
mis-chief in the land it is as though he slew all men he slew all men

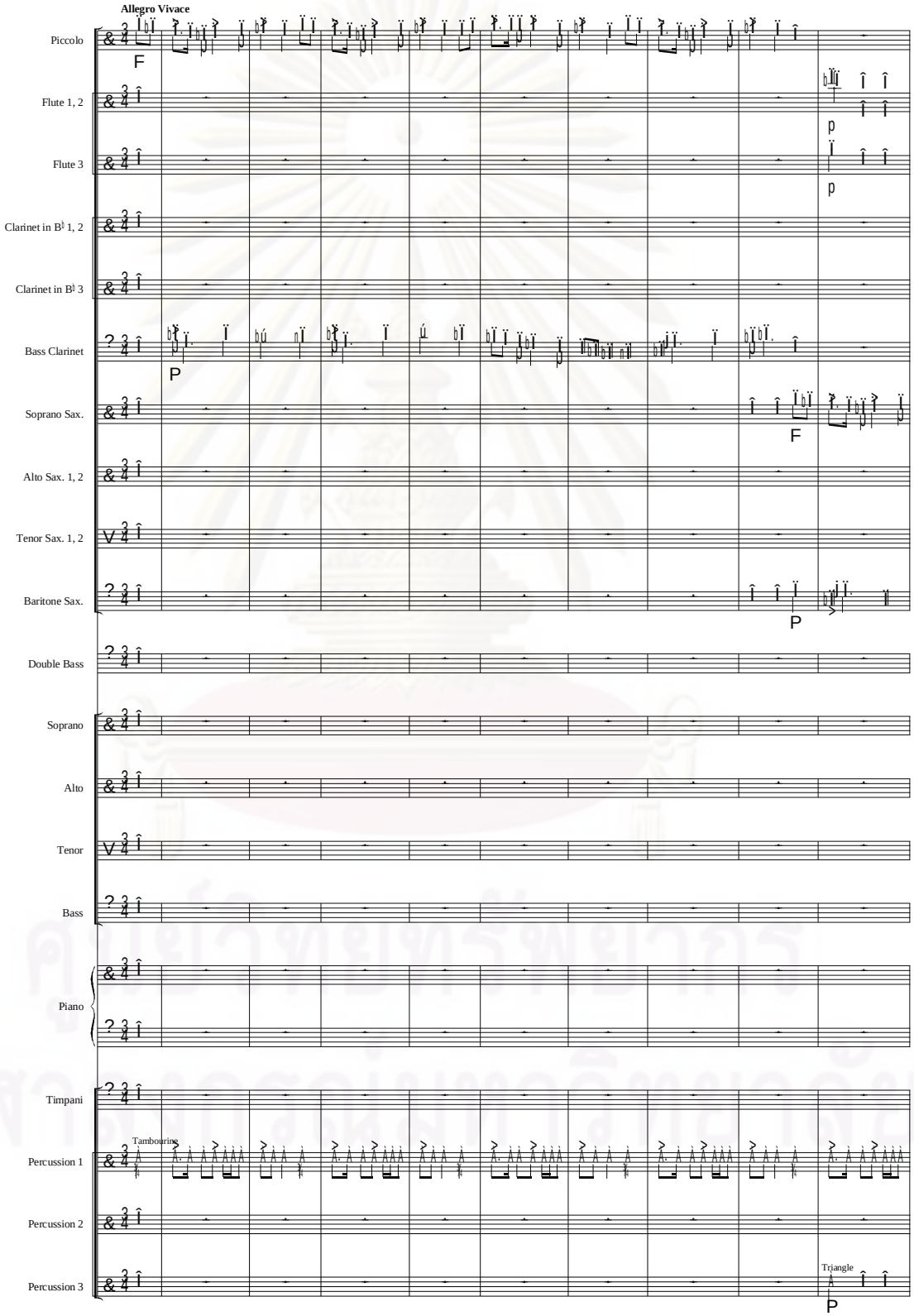
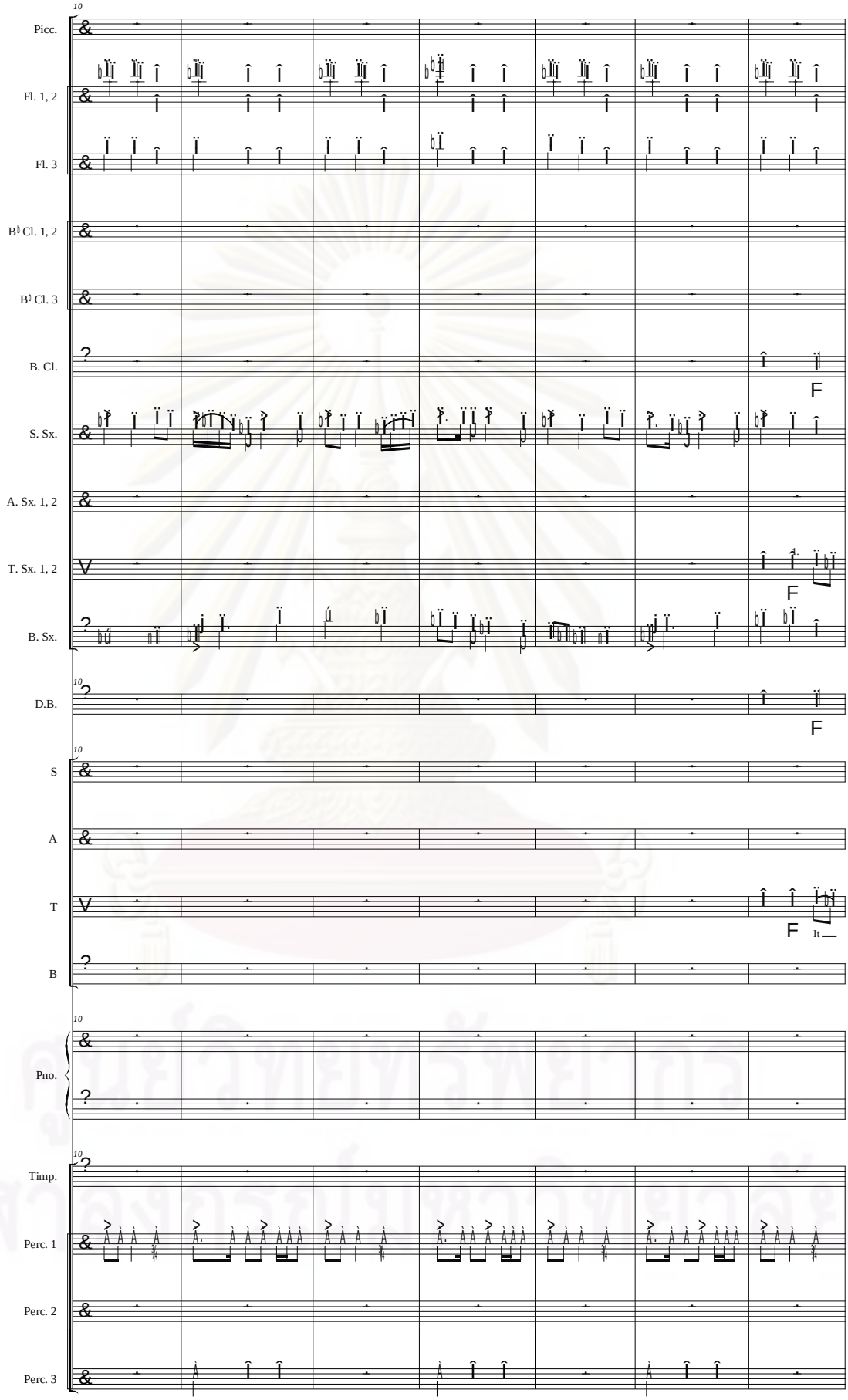
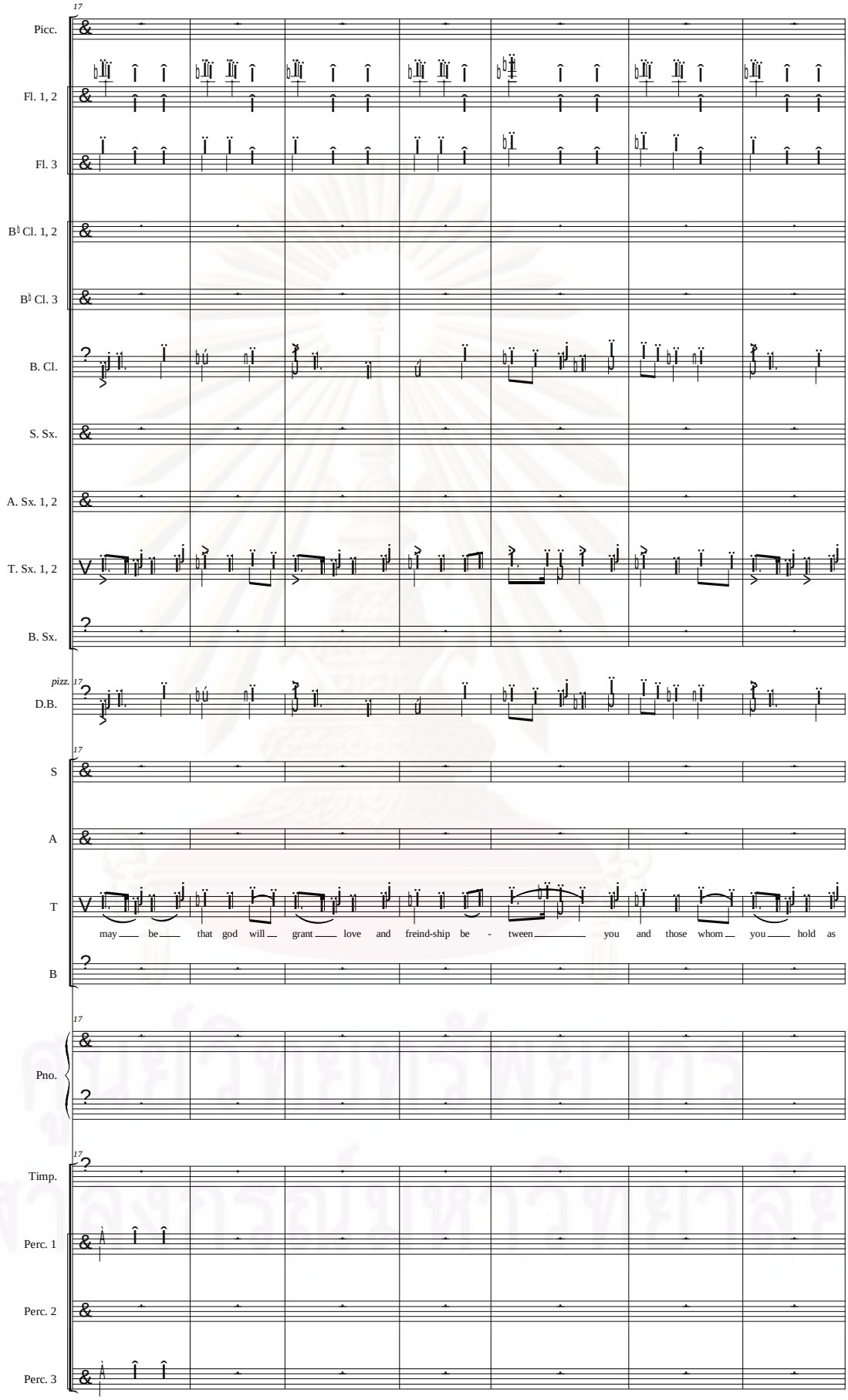

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
a2
who-ev - er keep it a-live,
and who-ev - er keep it a-live,
Chime
Bass drum

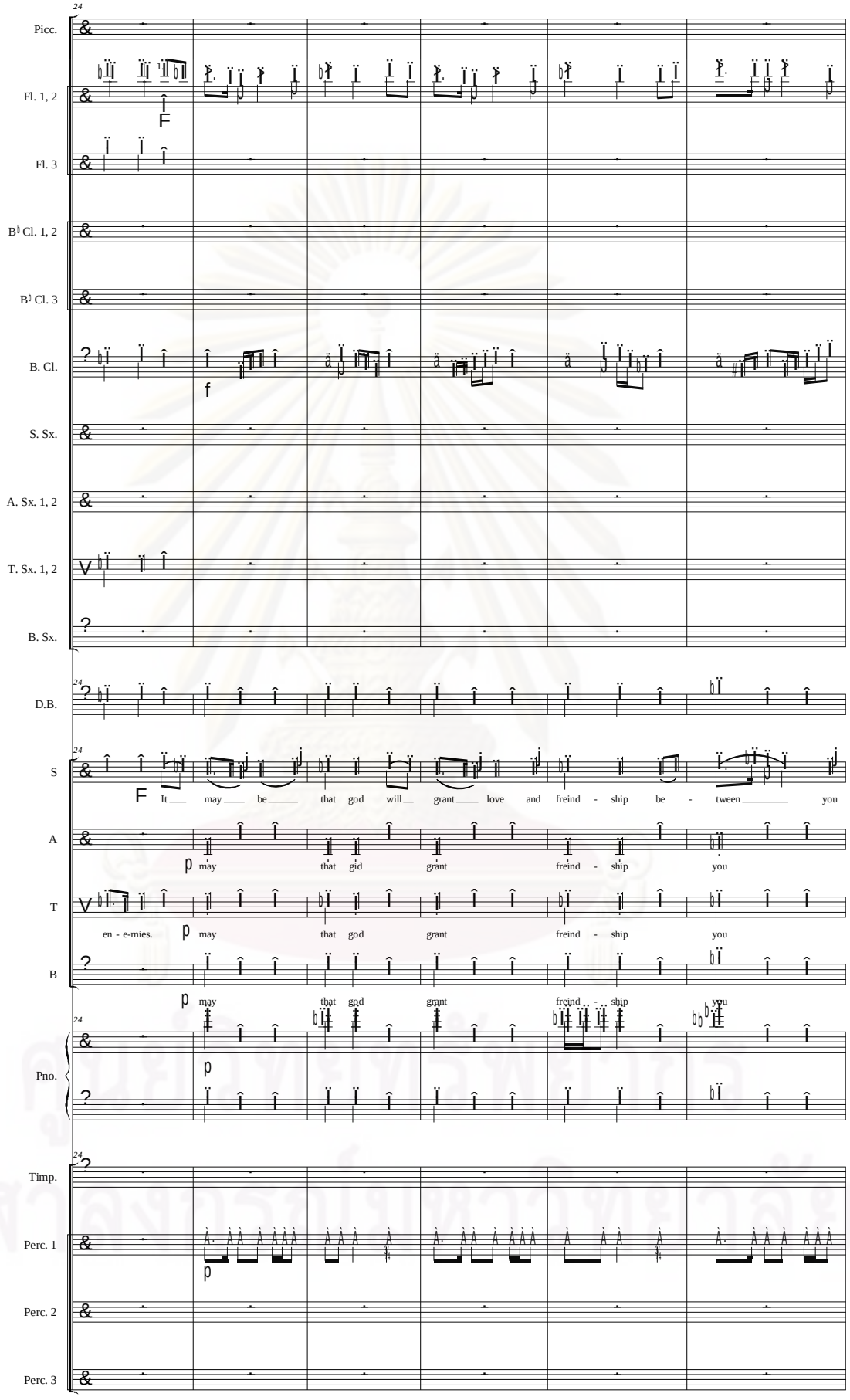

32
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
f he kept a-live all men
f and cer - tain-ly Our mes - sen - gers came to them
f it is as though he kept a-live all men
F
p

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
with clear ar-gu-ment
with clear ar-gu-ment
with clear ar-gu-ment
with clear ar-gu-ment but ev-en af-ter that ma-ny of them cer-tain-ly act ex-tra-va-gant-ly in the land
Chime
Tam-tam
p
f

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Glock.
Xylophone
We pres-cribed to them in it that

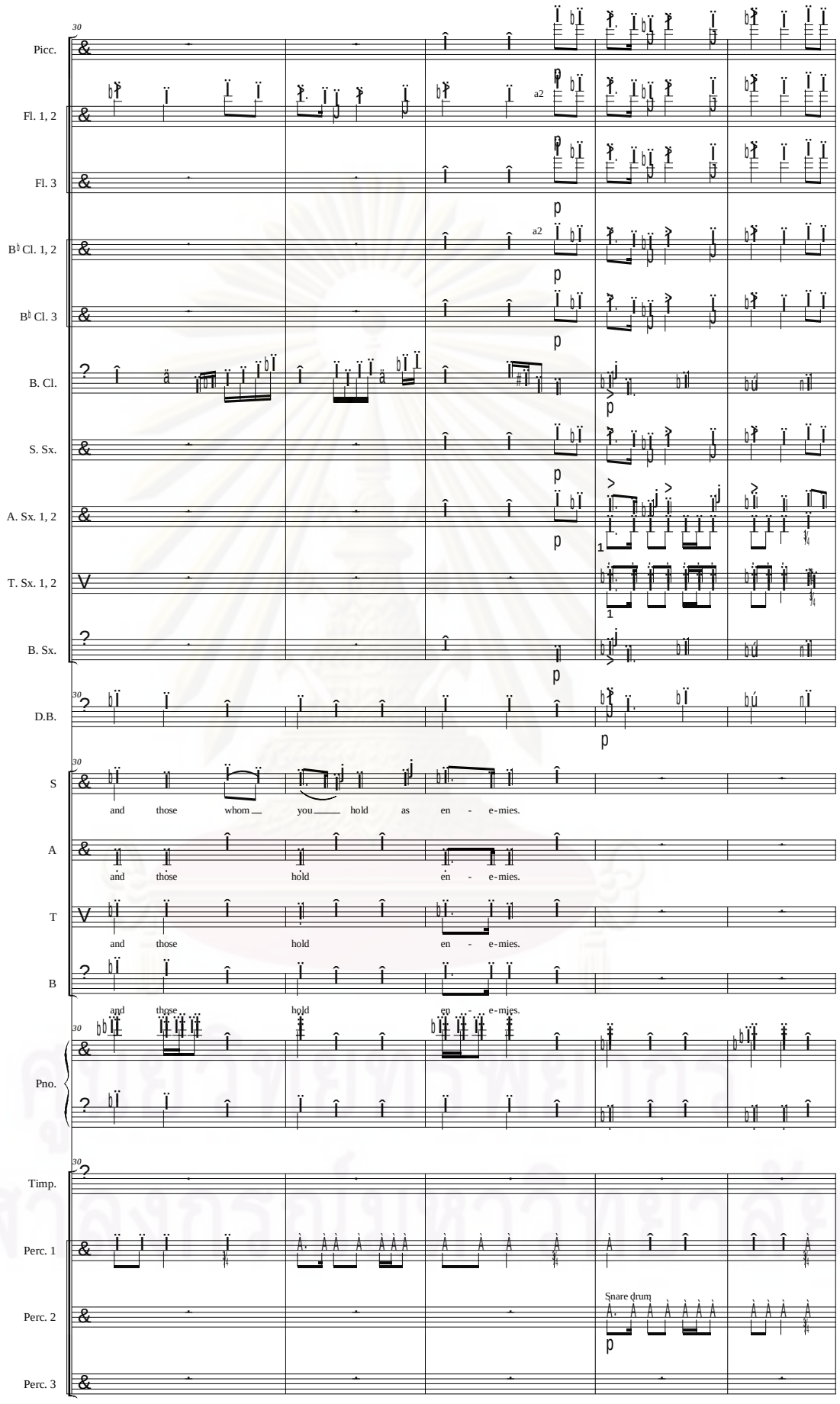

49
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
P
is for life, is for eye, is for nose, is for ear, and that there is re - pri - son in
f
life and eye and nose and ear and that there is re - pri - son in
Pno.
Timp.
Chime
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
p

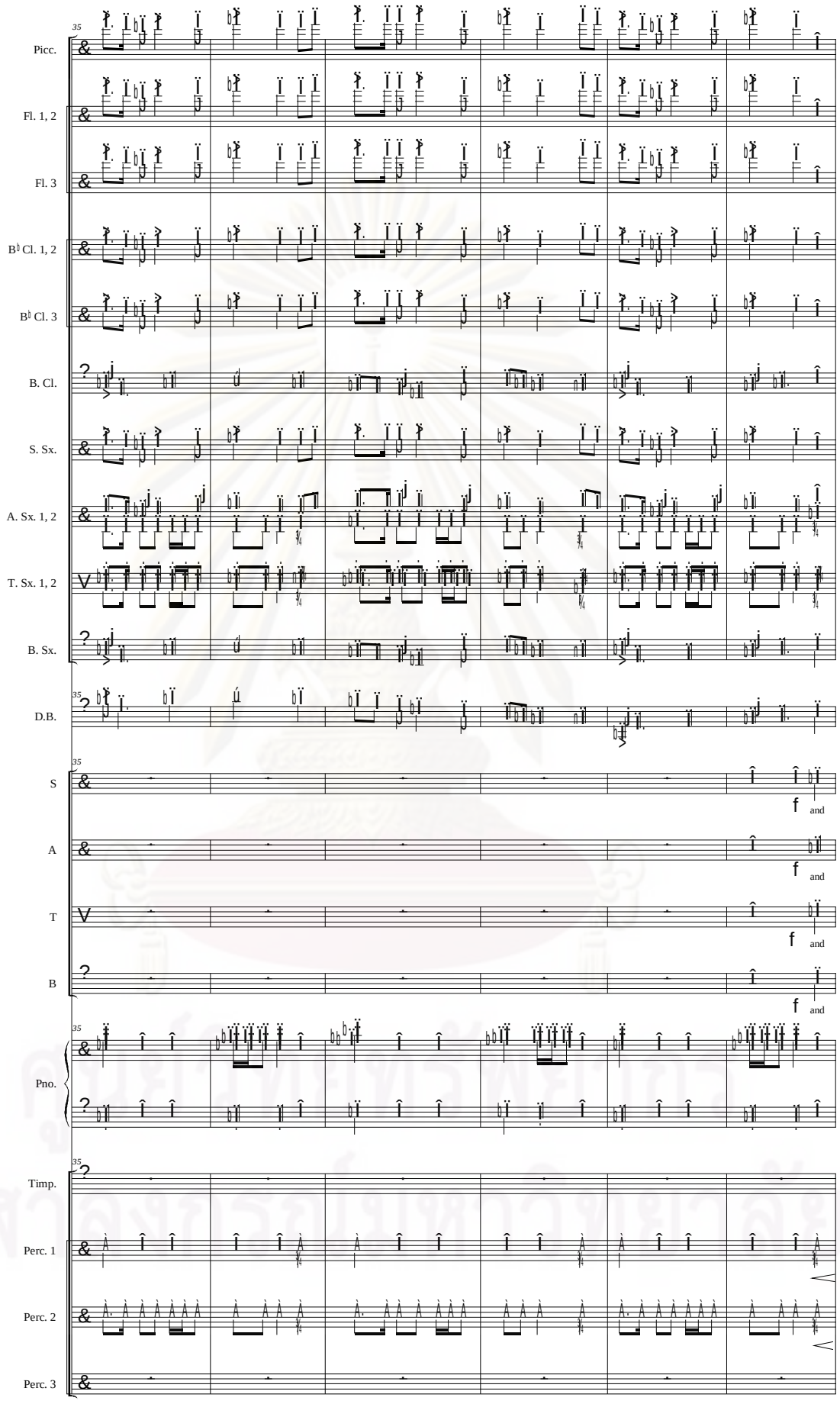

55
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
wounds;
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

62
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
p F p
p F p F
62
D.B.
62
S
A
T
B
f and that there are re - pri - son in wounds;
f and that there are re - pri - son in wounds;
f and that there are re - pri - son in wounds; but
f and that there are re - pri - son in wounds; but
62
Pno.
62
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

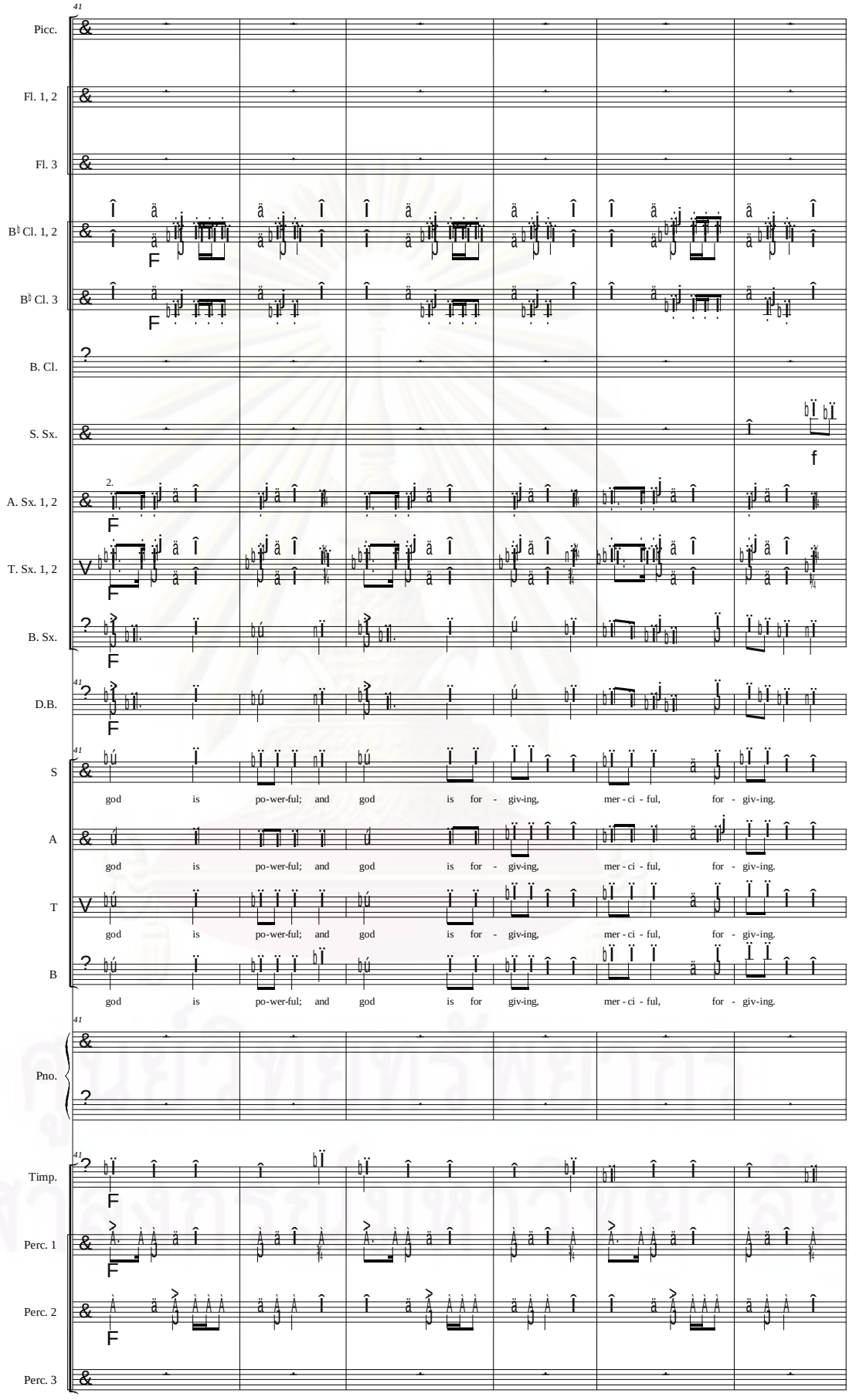

69
Fl. 1, 2
P
F
Fl. 3, 4
P
F
B♭ Cl. 1, 2
F
B♭ Cl. 3
F
B. Cl.
F
S. Sx.
F
A. Sx. 1, 2
F
T. Sx. 1, 2
F
B. Sx.
F
D.B.
f
S
and who - ev - er did not judge by what god re-vealed,
A
and who - ev - er did not judge by what god re-vealed,
T
he who fore-goes it, it shall be an ex-pi-a-tion for him; and who - ev - er did not judge by what god re-vealed,
B
he who fore-goes it, it shall be an ex-pi-a-tion for him; and who - ev - er did not judge by what god re-vealed,
Pno.
Timp.
f
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

76
Fl. 1, 2
4. to Picc.
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
those are they that are the un - just, those are they who are the un - just.
those are they who are the un - just, those are they who are the un - just.
those are they who are the un - just, those are they who are the un - just.
those are they who are the un - just, those are they who are the un - just.
Pno.
Timp.
F
Chime
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

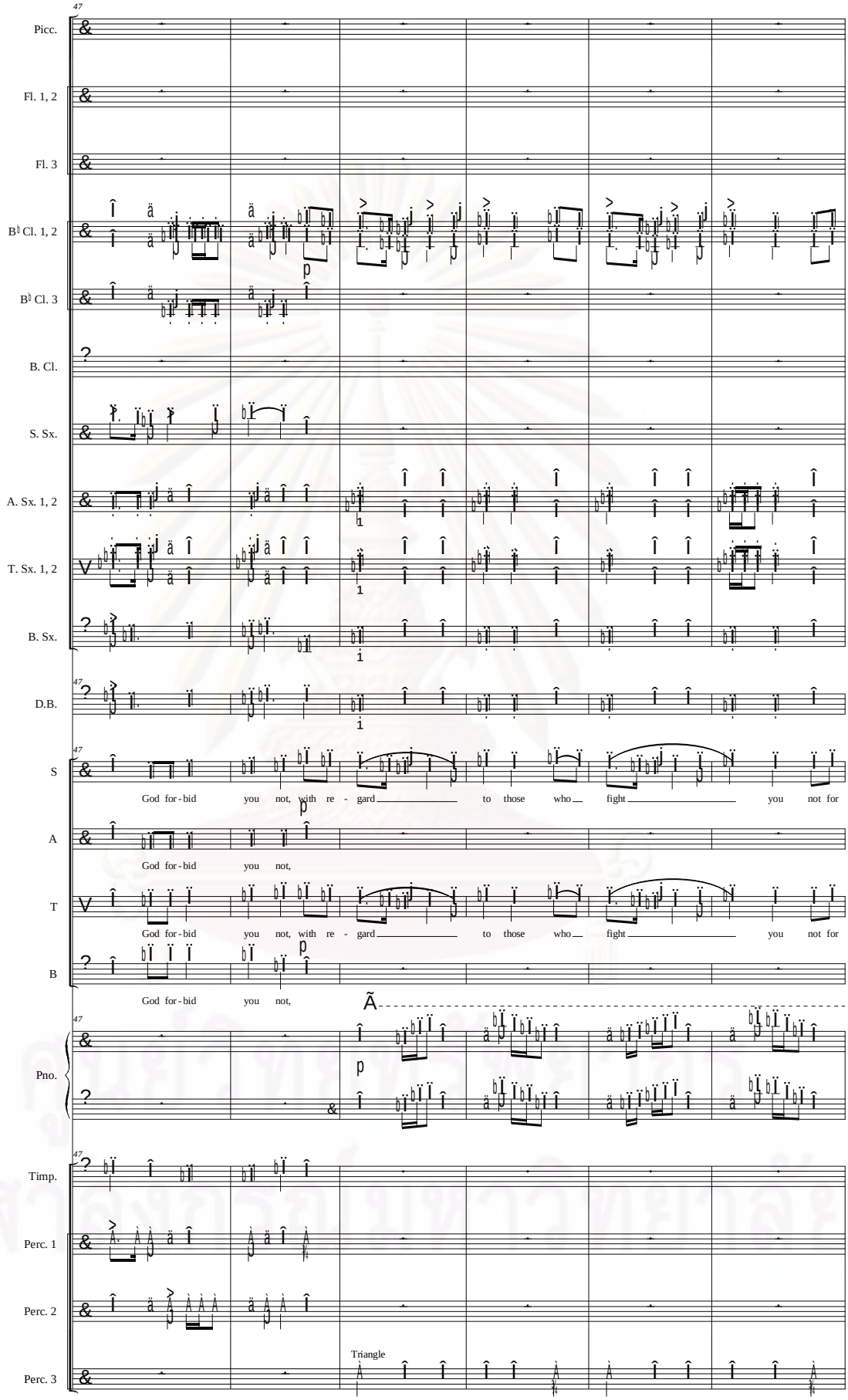
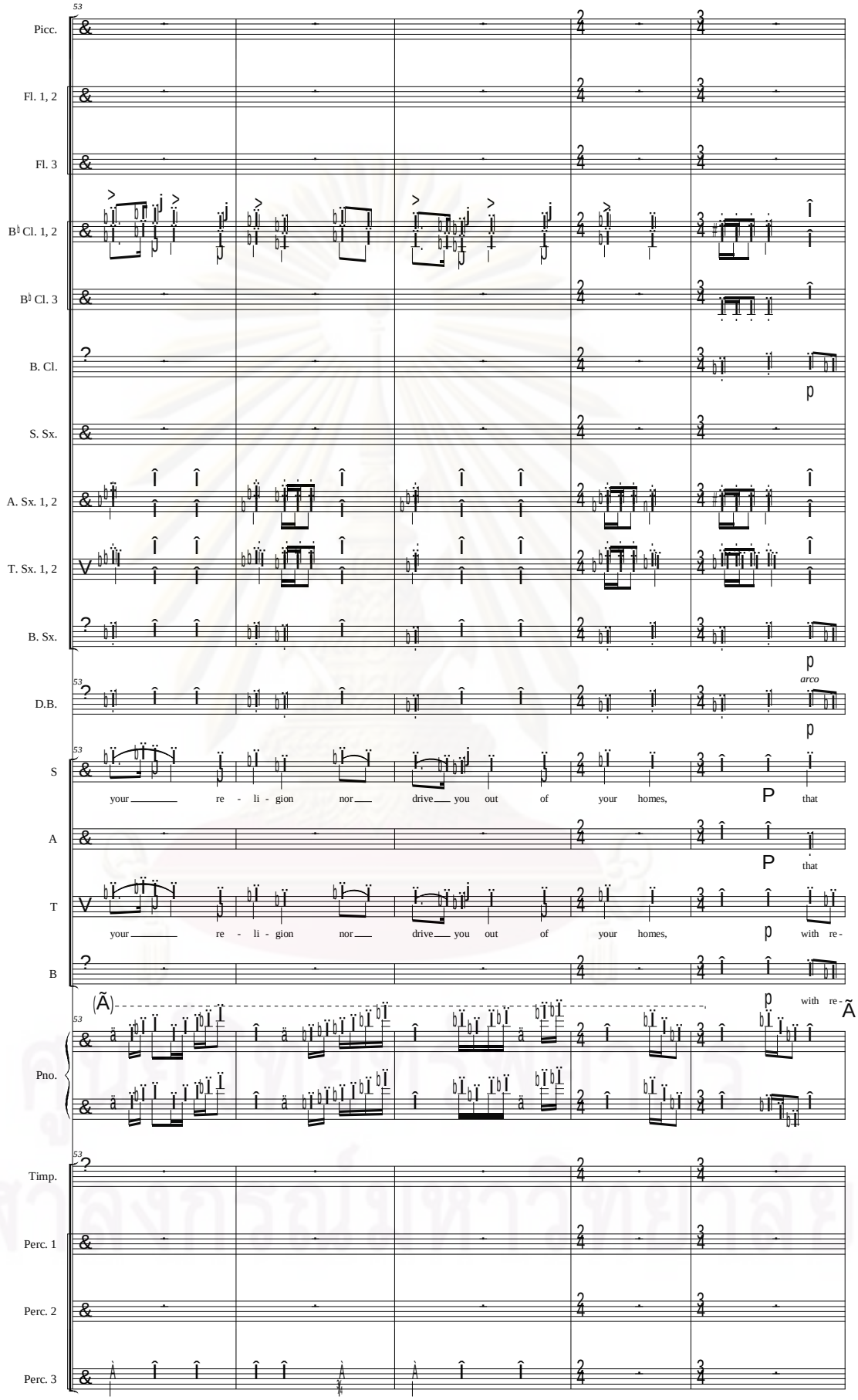
VI
It May Be That God Will Grant Love

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
It

17
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
pizz.
D.B.
S
A
T
B
may be that god will grant love and freind-ship be - tween you and those whom you hold as
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

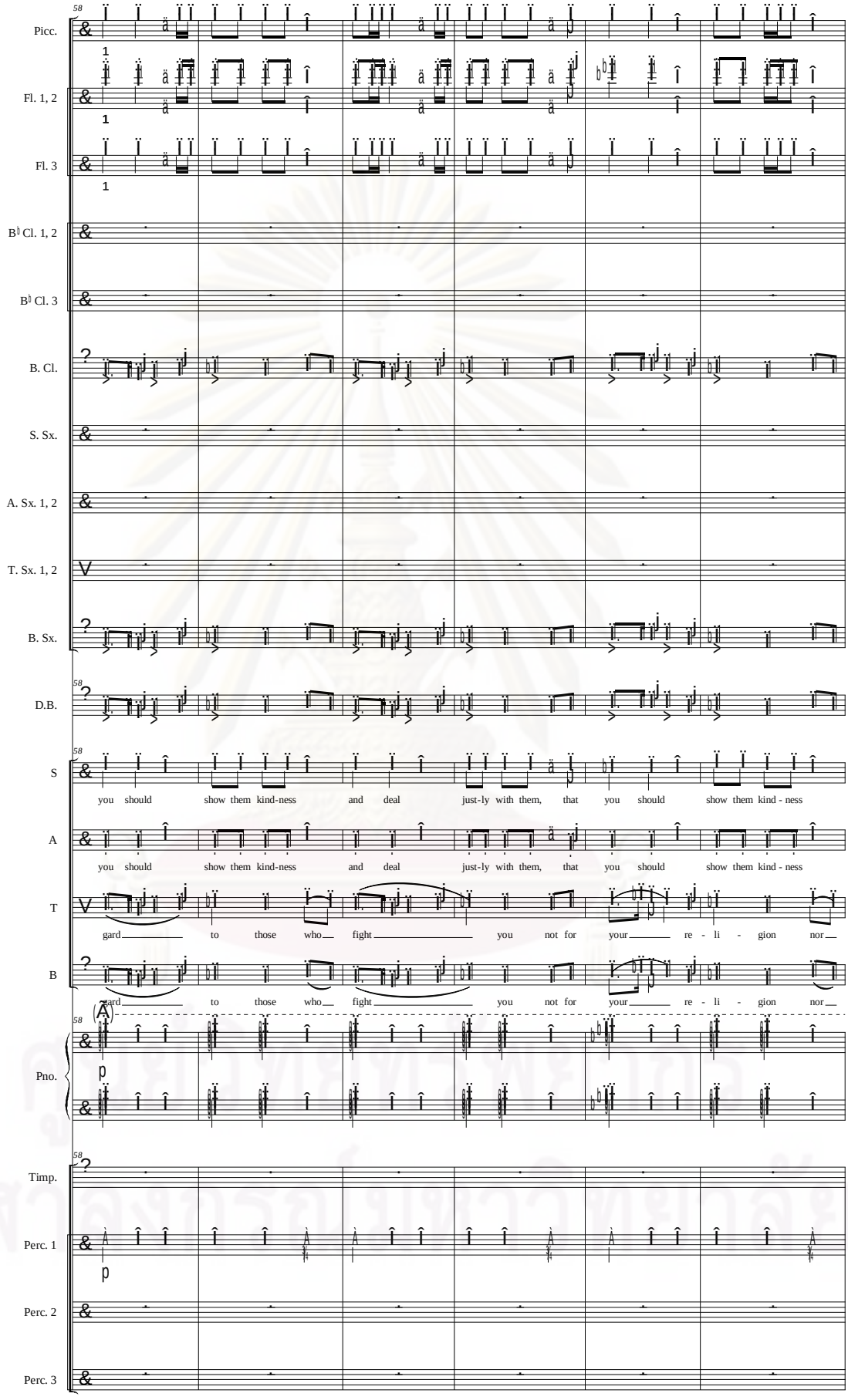

24
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
f
p
It may be that god will grant love and freind - ship be - tween you
may that gid grant freind - ship you
en - e-mies. may that god grant freind - ship you
may that god grant freind - ship you

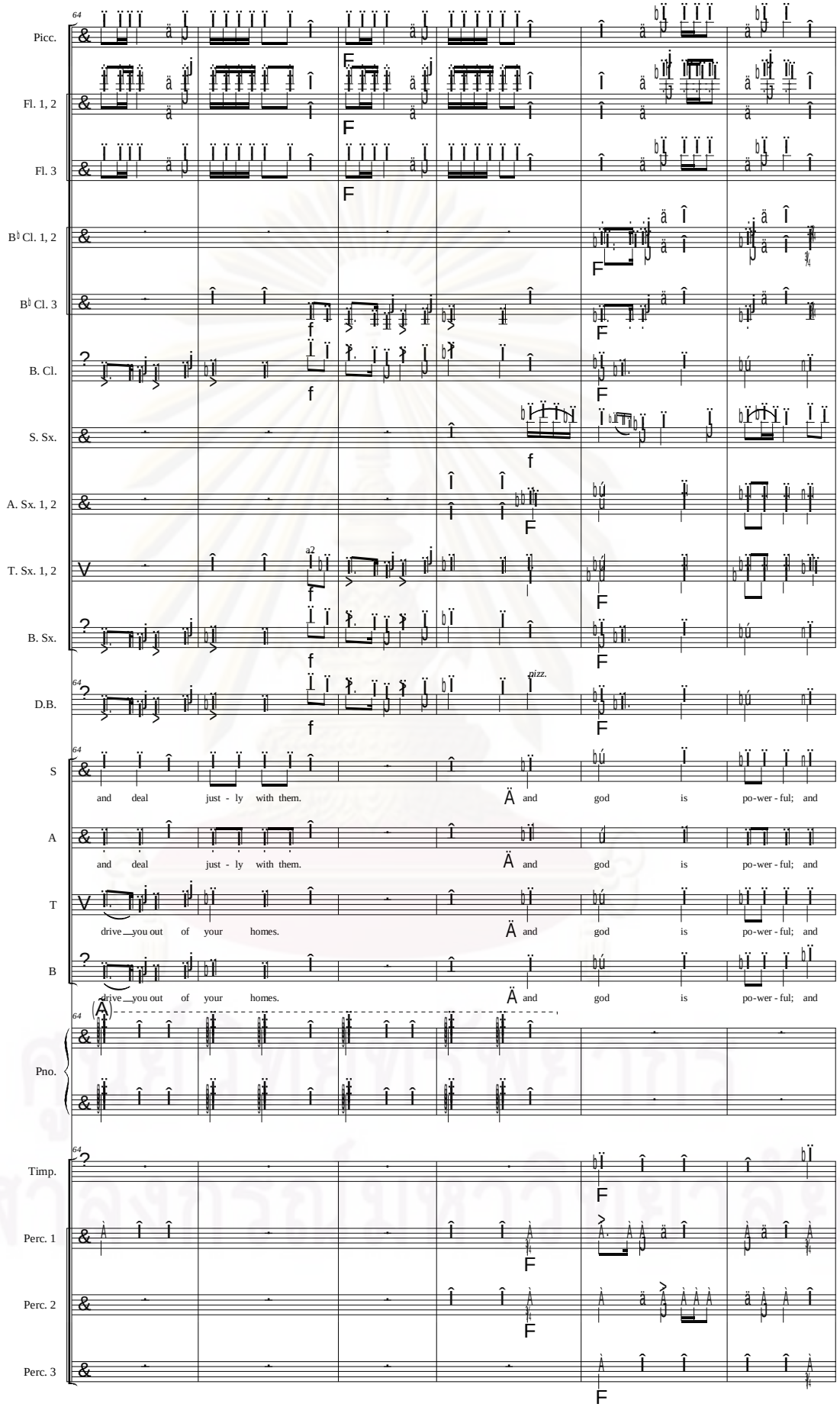

30
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
a2
p
and those whom you hold as en - e-mies.
and those hold en - e-mies.
Snare drum

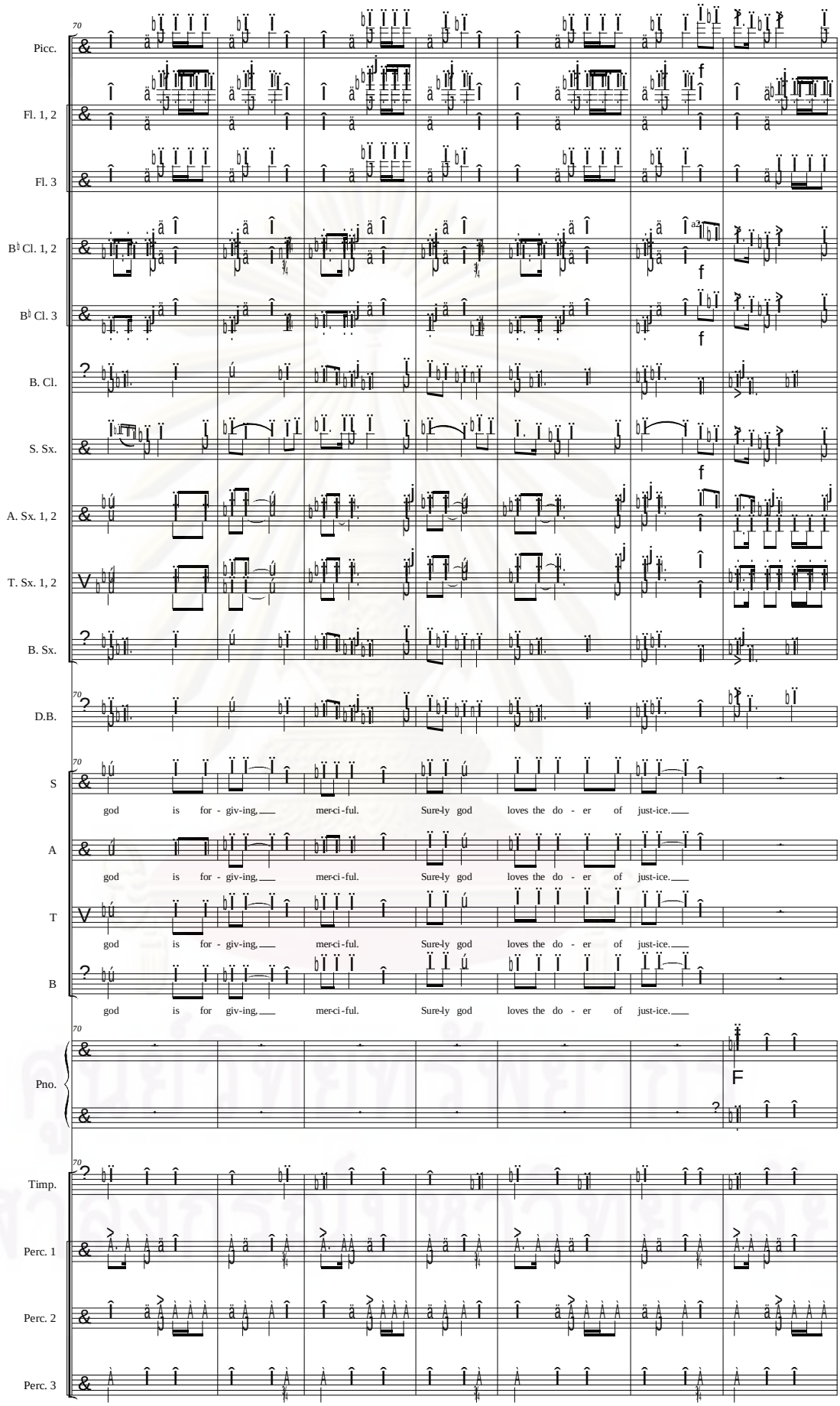

35
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
f and

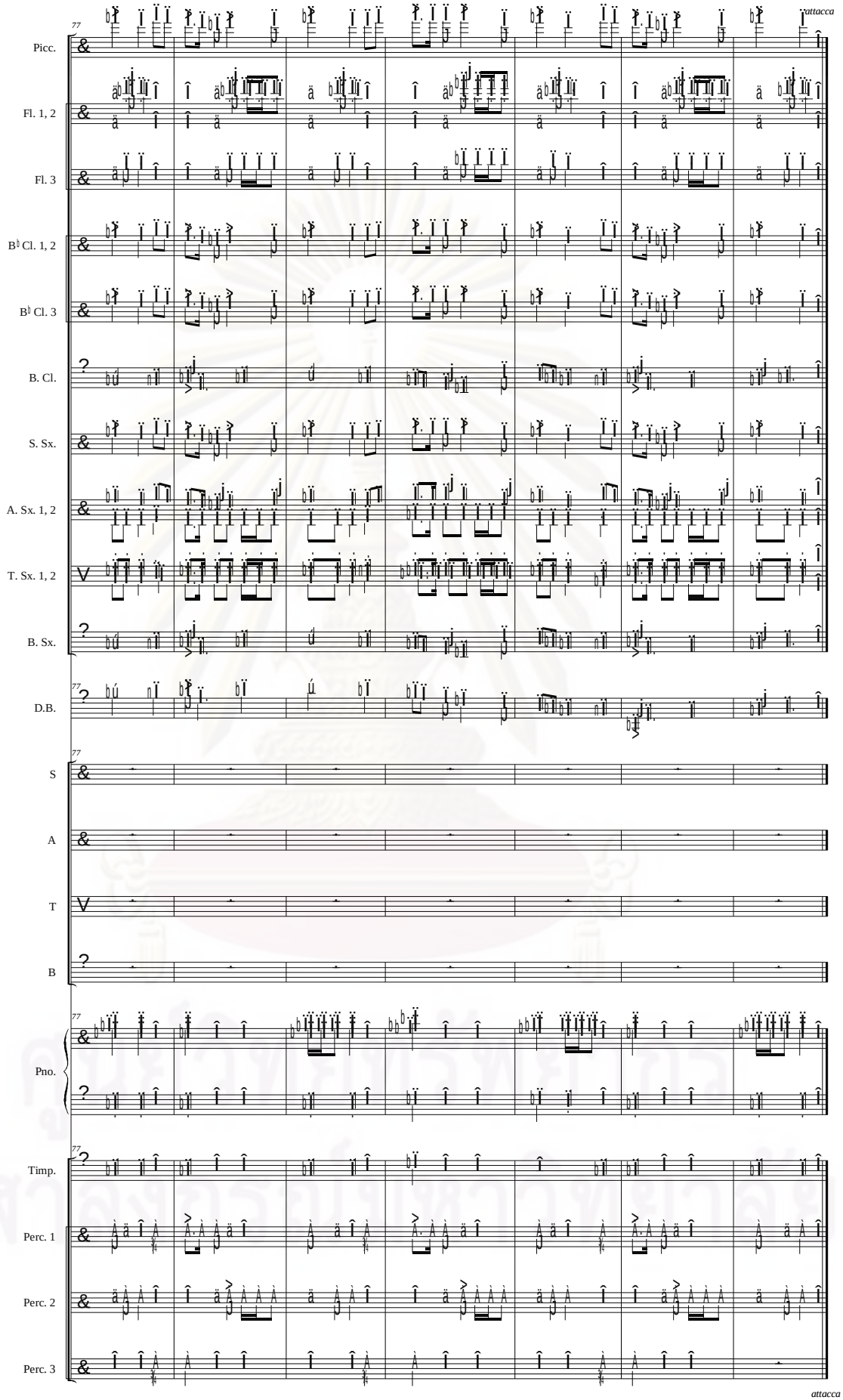

41
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
F
f
god is po-wer-ful; and god is for - giv-ing, mer - ci - ful, for - giv-ing.

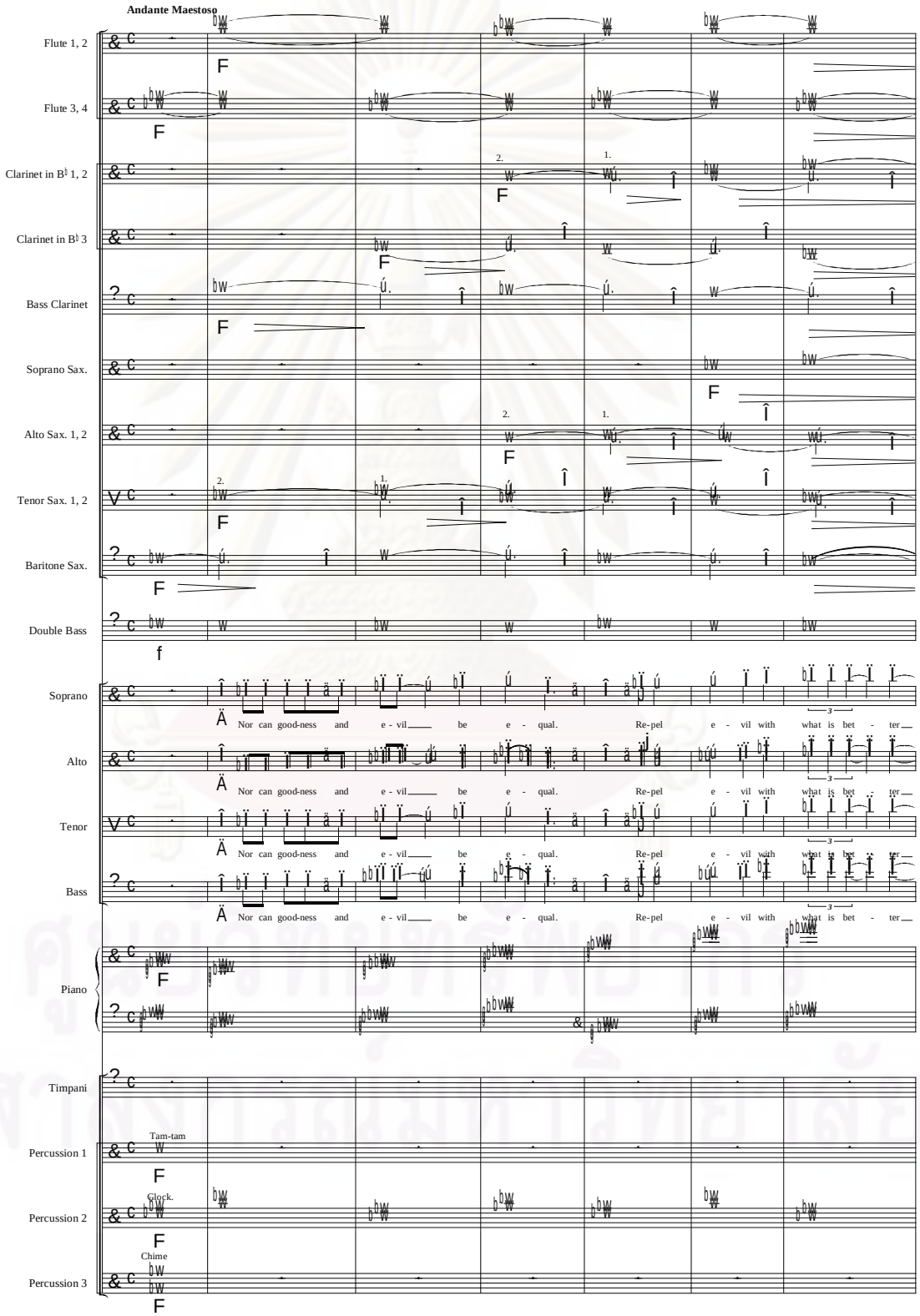
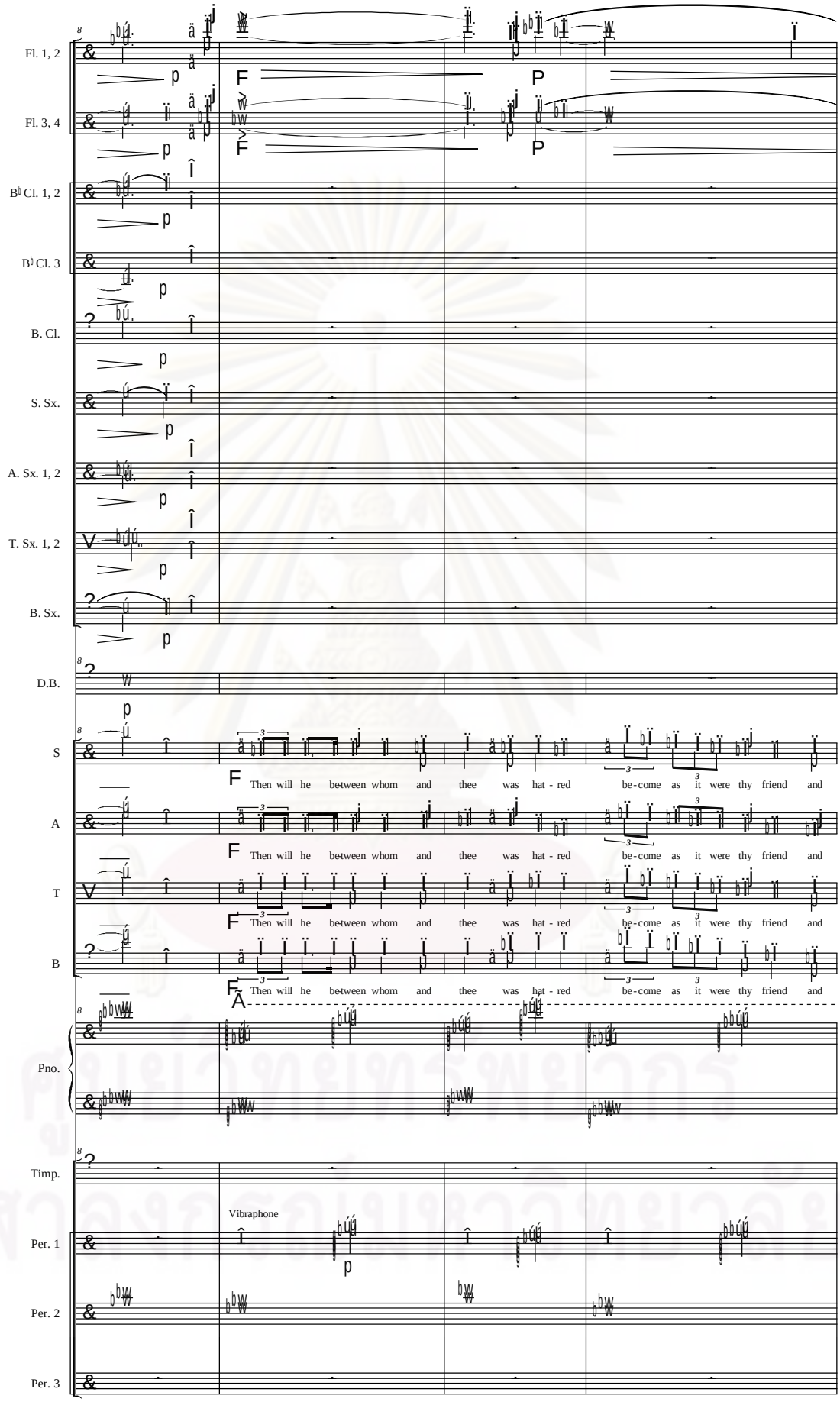
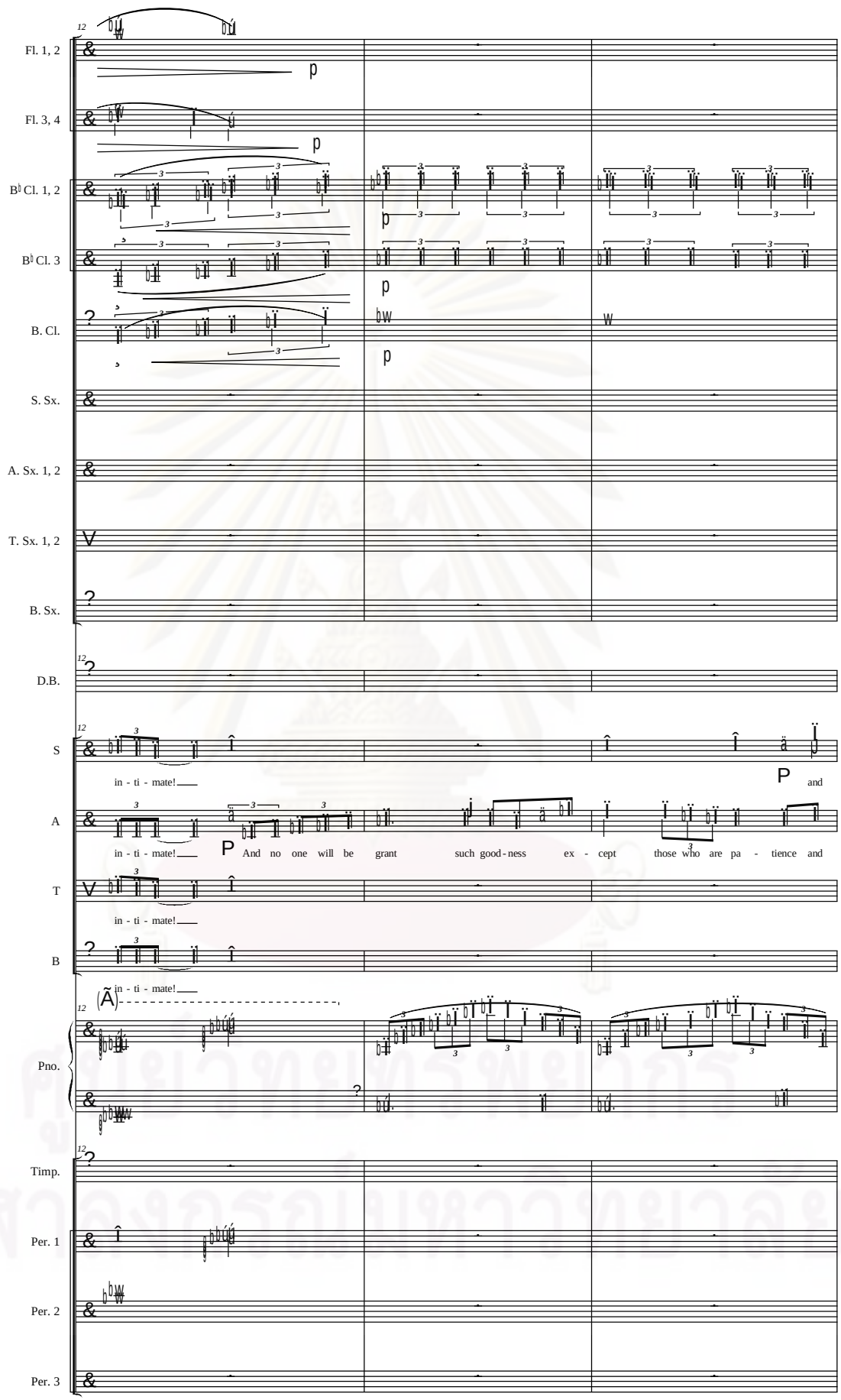

47
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
God for - bid you not, with re - gard to those who fight you not for
A
God for - bid you not,
T
God for - bid you not, with re - gard to those who fight you not for
B
God for - bid you not,
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Triangle

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
your re - li - gion nor drive you out of your homes, that
your re - li - gion nor drive you out of your homes, with re-
arco

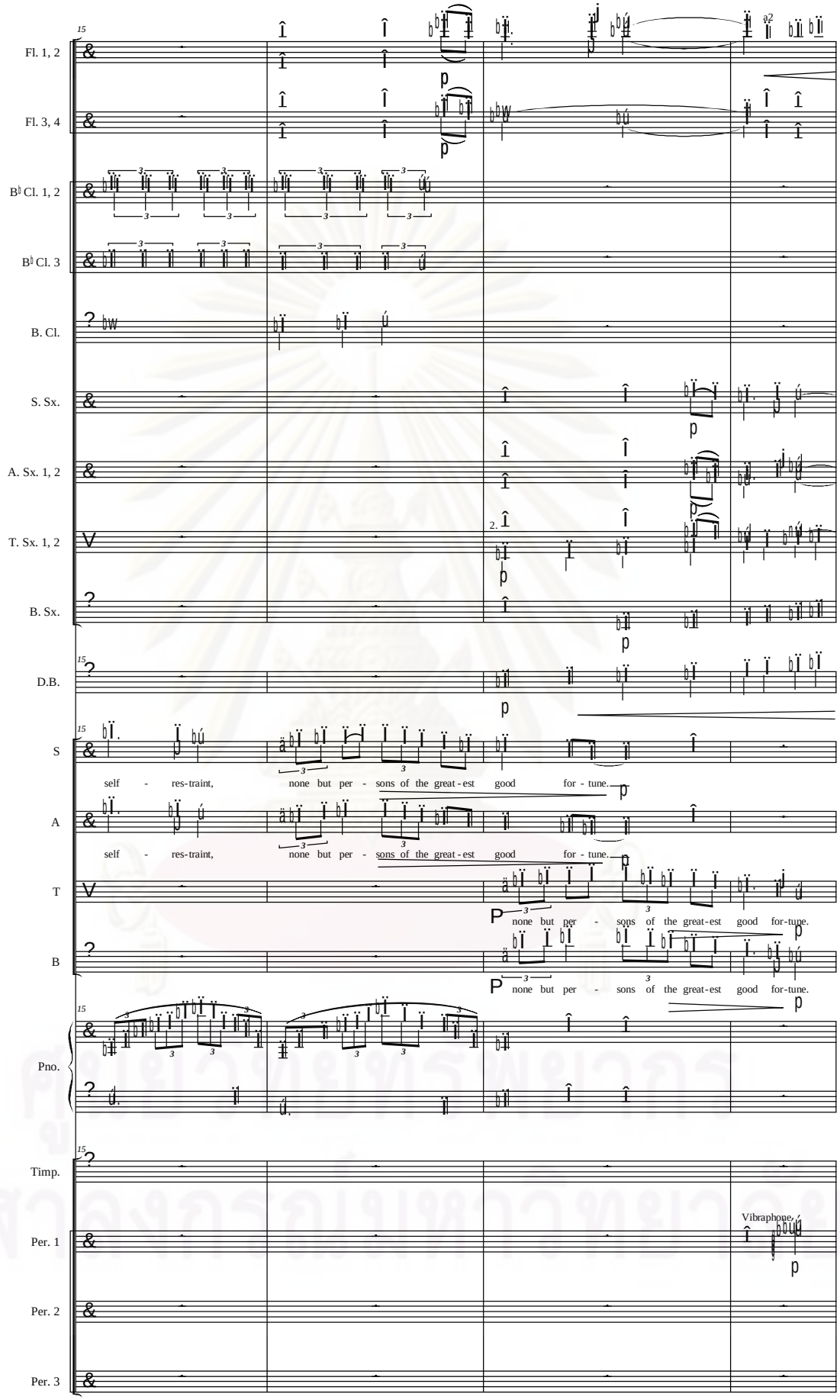
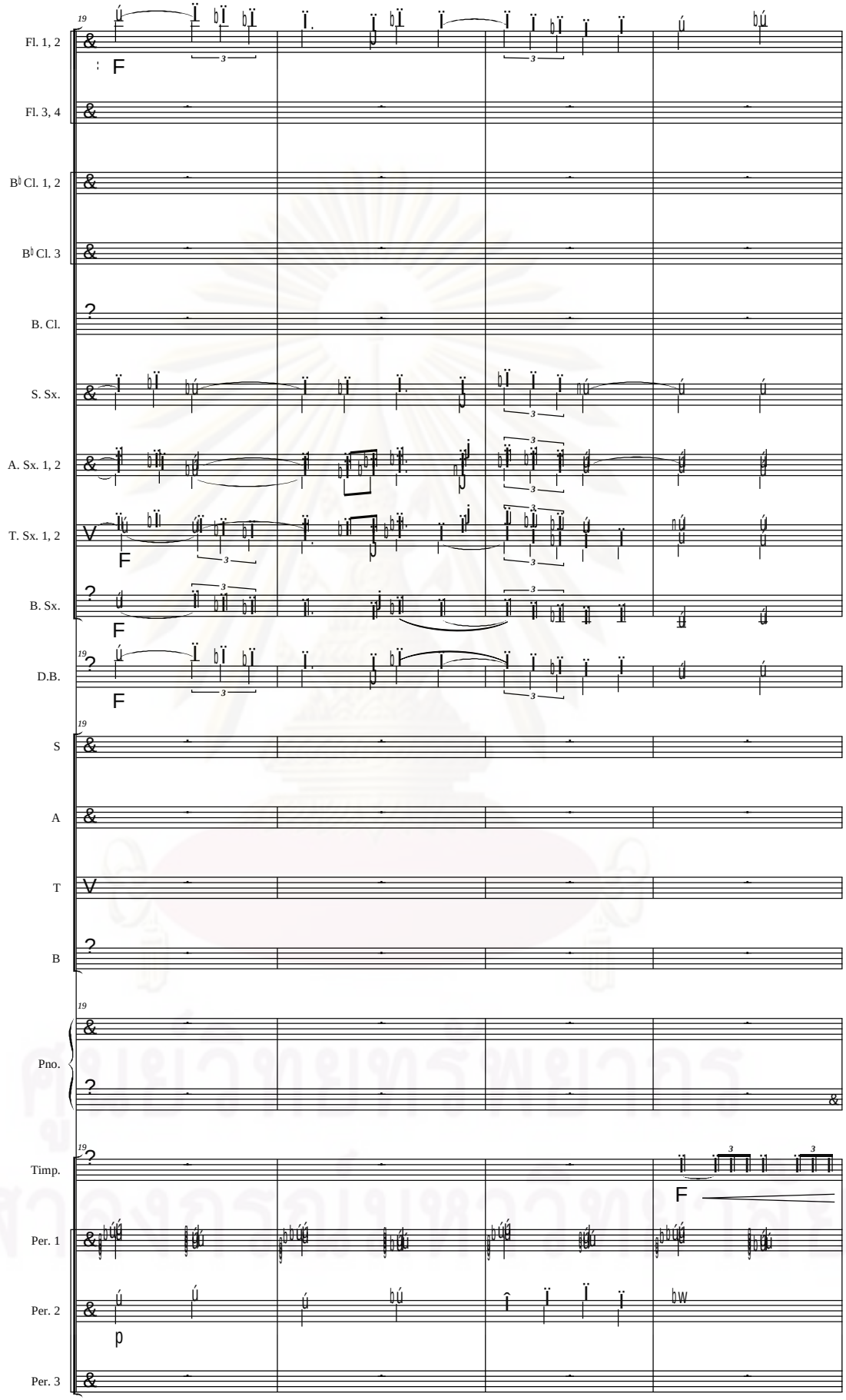
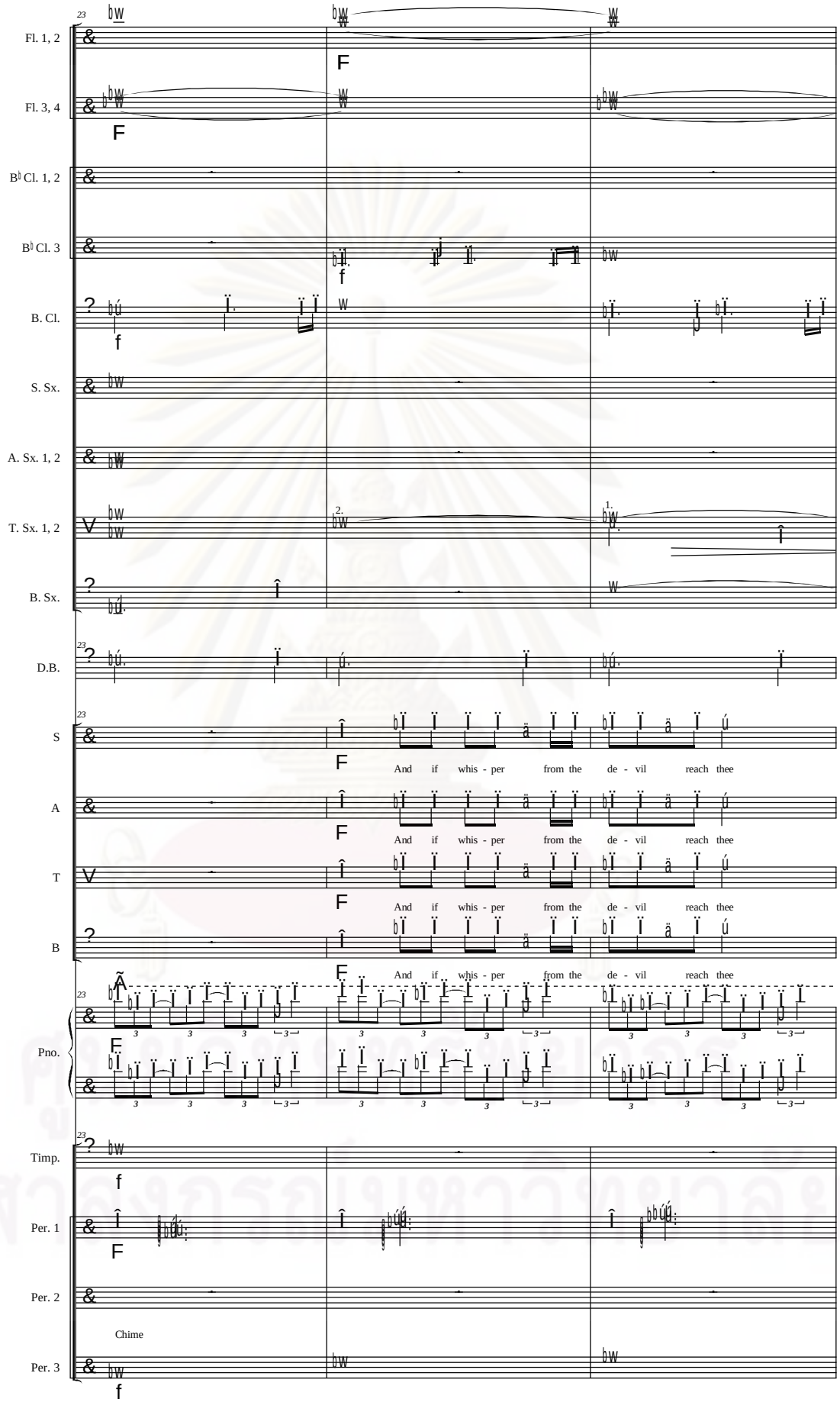

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
you should show them kind-ness and deal just-ly with them, that you should show them kind - ness
A
you should show them kind-ness and deal just-ly with them, that you should show them kind - ness
T
gard to those who fight you not for your re - li - gion nor
B
gard to those who fight you not for your re - li - gion nor
A
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

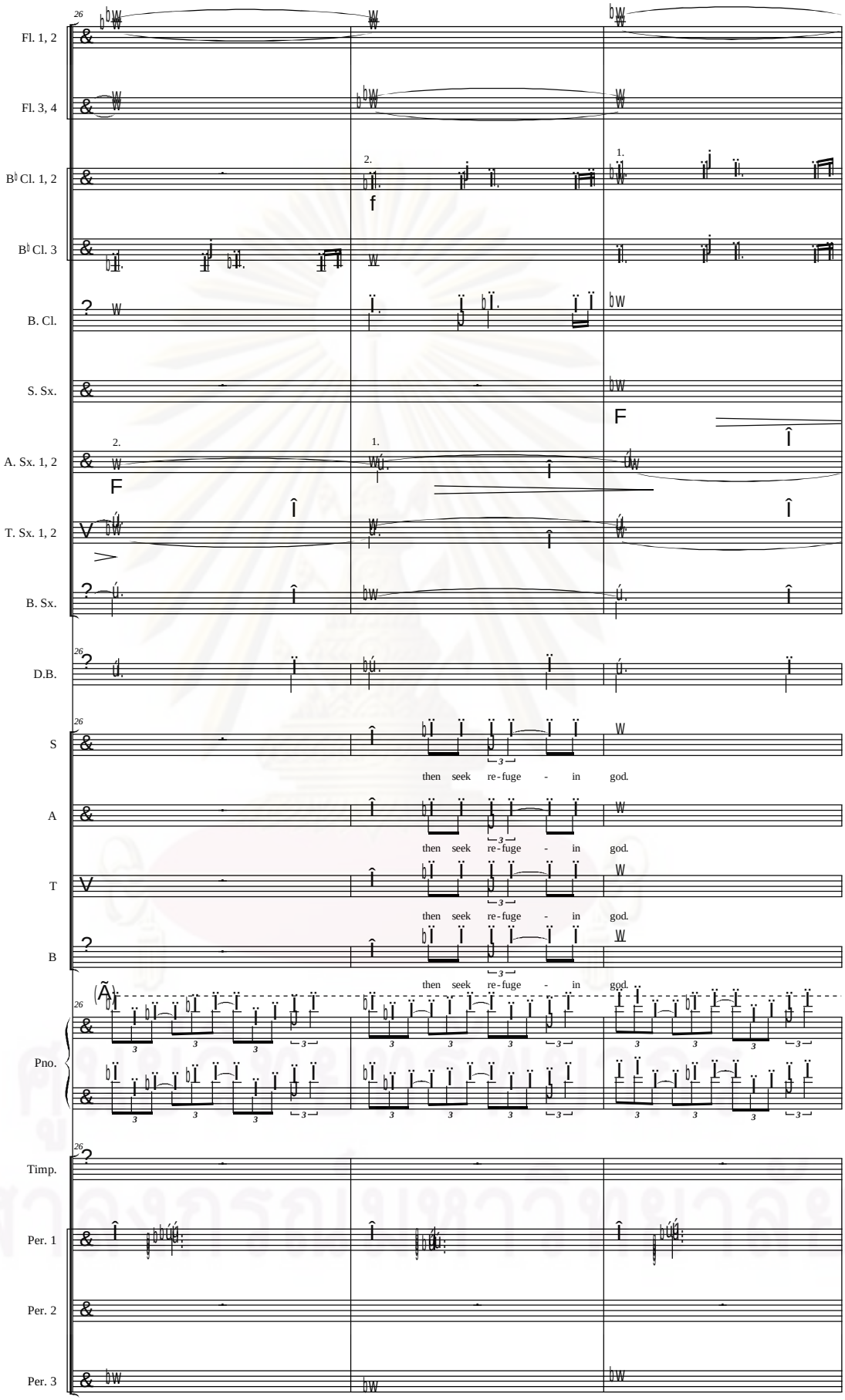

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
and deal just - ly with them.
and god is po-wer - ful; and
drive you out of your homes.
pizz.
a2

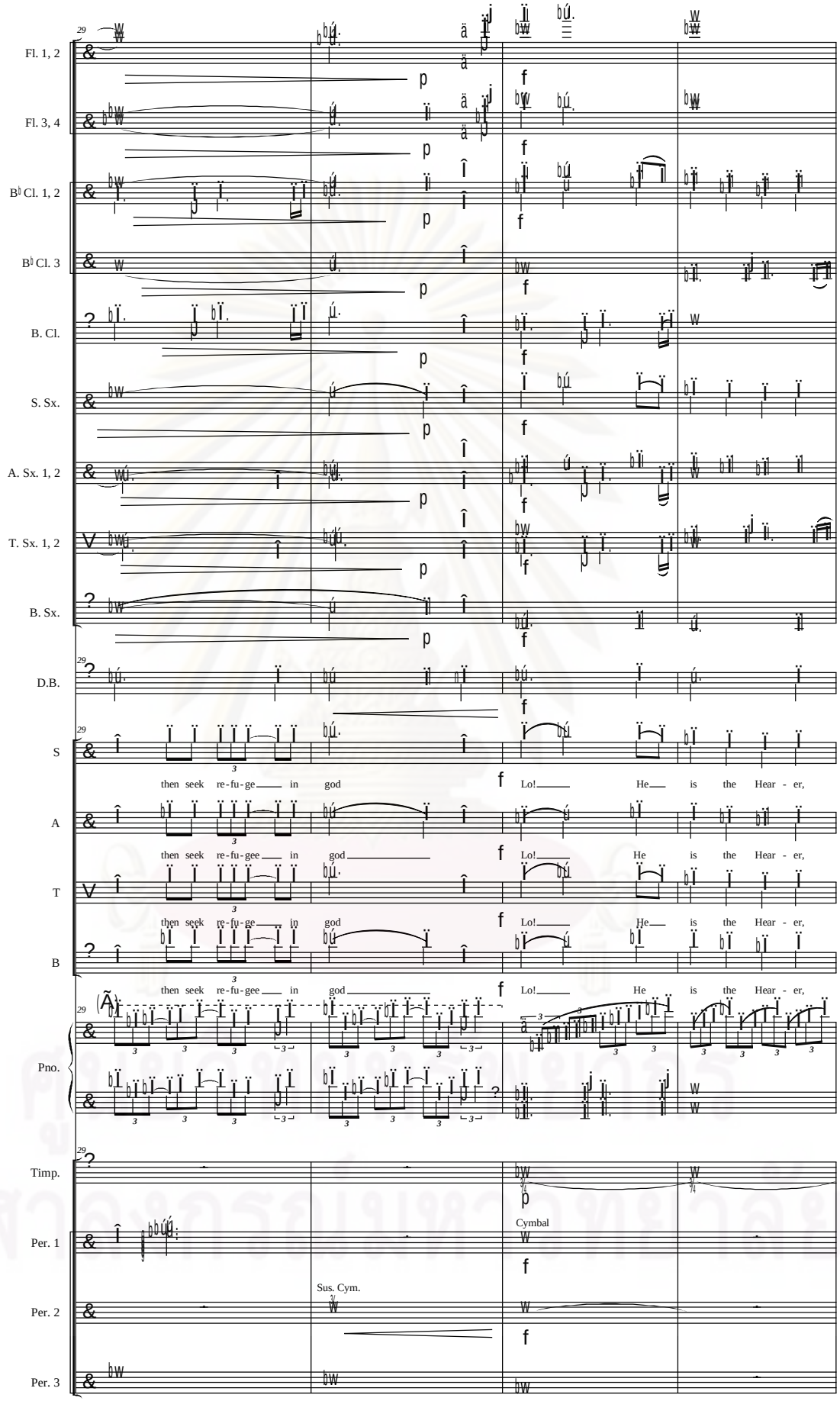
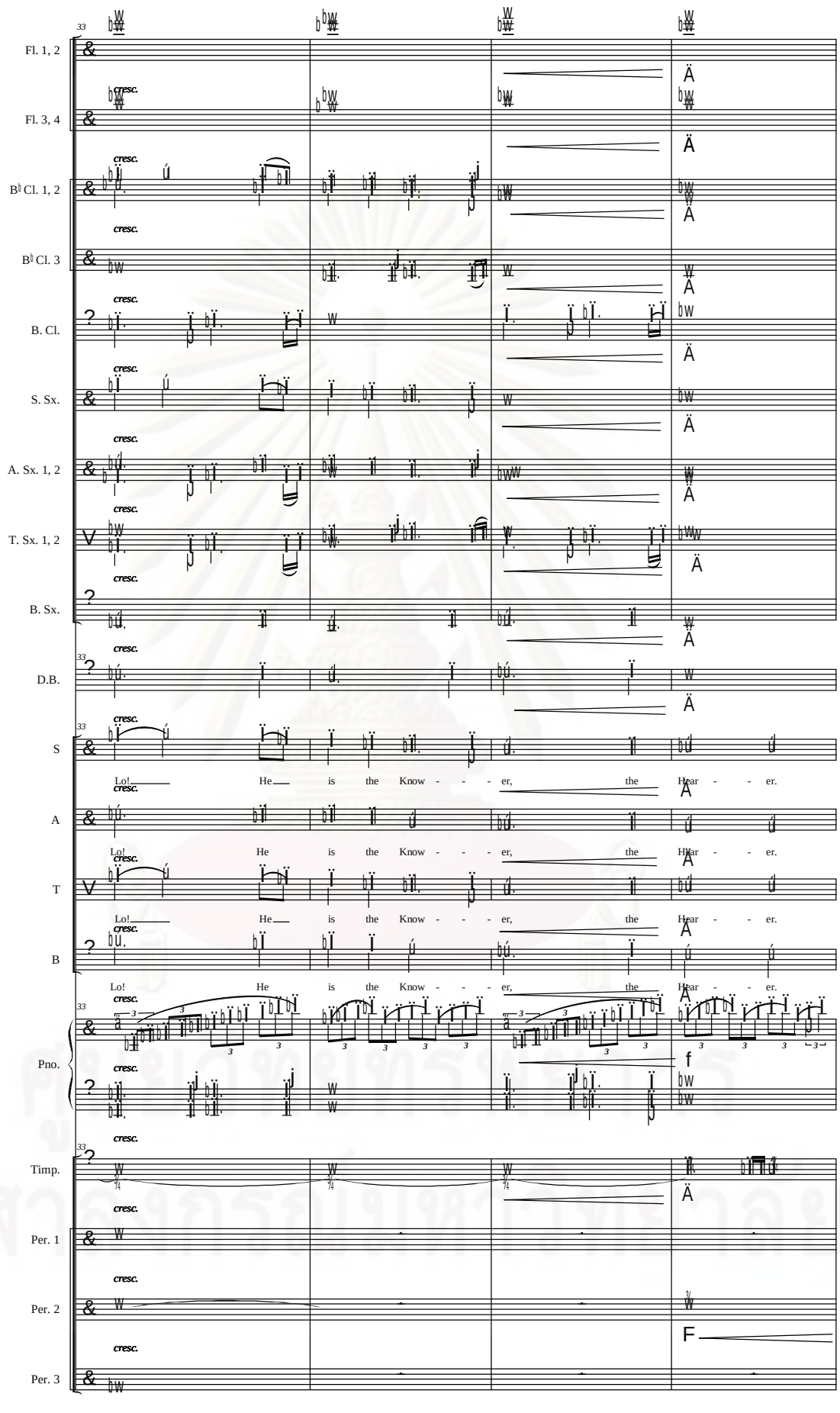
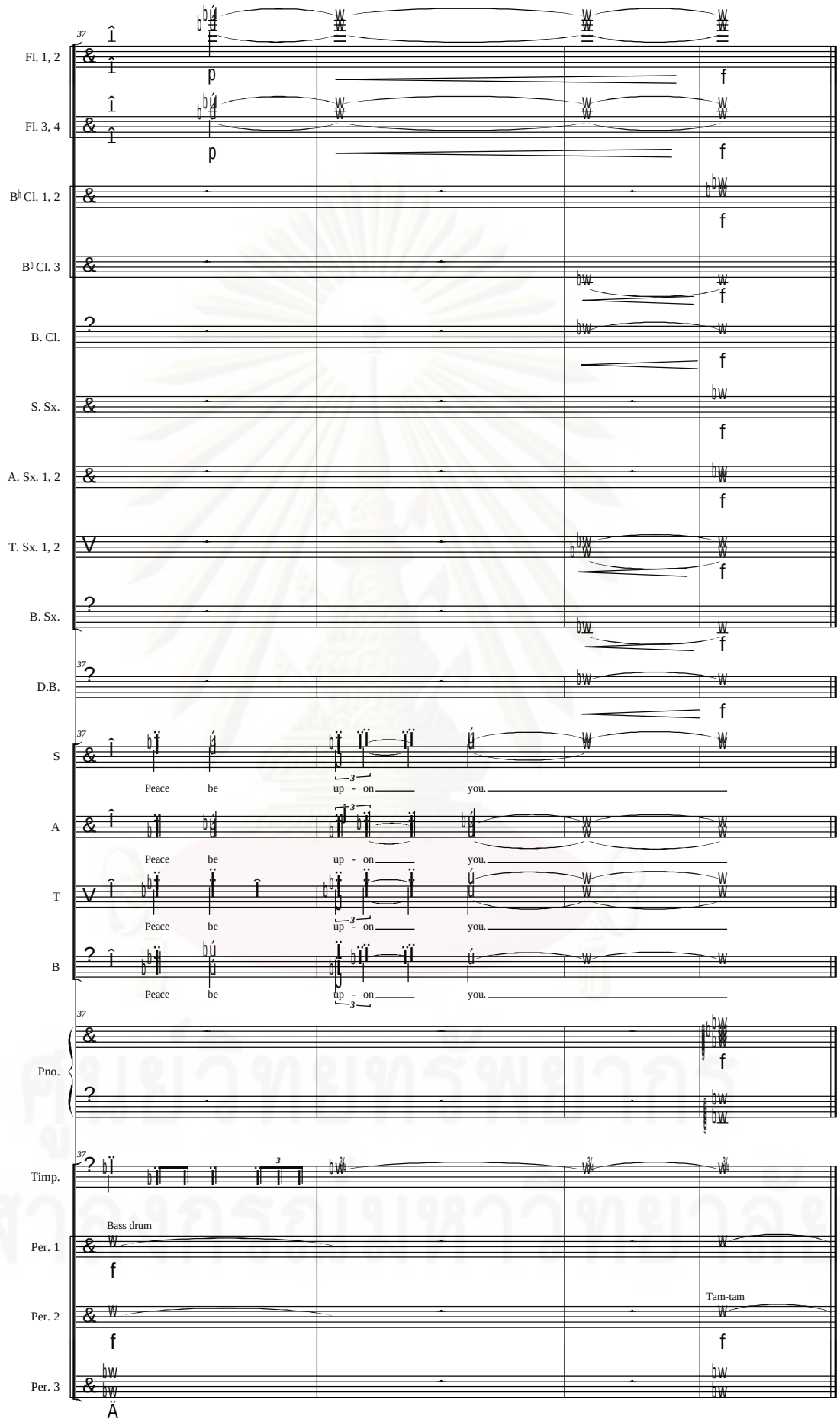

Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
god is for - giv-ing, mer-ci-ful. Sure-ly god loves the do - er of just-ice.
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3


attacca
77
Picc.
Fl. 1, 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
attacca

VII
Nor Can Goodness and Evil be Equal

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Per. 1
Per. 2
Per. 3
Then will he between whom and thee was hat - red be-come as it were thy friend and
Vibraphone

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Per. 1
Per. 2
Per. 3
p
in - ti - mate!
P
And no one will be grant such good - ness ex - cept those who are pa - tience and
and


Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Per. 1
Per. 2
Per. 3
15
a2
2.
self - res-traint, none but per - sons of the great-est good for - tune.
self - res-traint, none but per - sons of the great-est good for - tune.
none but per - sons of the great-est good for-tune.
none but per - sons of the great-est good for-tune.
Vibraphone
p
P

19
Fl. 1, 2
F
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
F
B. Sx.
F
19
D.B.
F
19
S
A
T
B
19
Pno.
19
Timp.
F
Per. 1
Per. 2
p
Per. 3

Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Per. 1
Per. 2
Per. 3
Chime
And if whis - per from the de - vil reach thee


Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Per. 1
Per. 2
Per. 3
then seek re-fuge - in god.


Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Per. 1
Per. 2
Per. 3
29
p
f
then seek re-fu-gee in god
Lo! He is the Hear - er,
Cymbal
Sus. Cym.

33
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Per. 1
Per. 2
Per. 3
cresc.
Lo! He is the Know - - - er, the Hear - - er.
f
F

37
Fl. 1, 2
Fl. 3, 4
B♭ Cl. 1, 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
S. Sx.
A. Sx. 1, 2
T. Sx. 1, 2
B. Sx.
D.B.
S
A
T
B
Pno.
Timp.
Per. 1
Per. 2
Per. 3
p
f
Peace be up - on you.
Bass drum
Tam-tam

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2552. **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2553. **อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ธนาเพลส,

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. 2547. **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

อับดุซซะกูร์ บิน ซาฟิอีย์ ดินอะ. 2549. **ฝ่าวิกฤตชายแดนใต้ในสายตาของอุสตาซ**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน

ภาษาอังกฤษ

Kostka, Stefan. 1990. **Materials and Techniques of Twentieth-century Music.** Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Muhammad Habib Shakir. **The Koran. (Online).** Available from : http://quod.lib.umich.edu/k/koran

โน้ตเพลง

Bach, Johann Sebatian. **St. Matthew Passion.** Mineola, N.Y. : Dover, c1999.

Beethoven, Ludwig van. **Symphony no.9.** New York; Boosey & Hawkes, 1941.

Bernstein, Leonard. **Chichester psalms.** Jalni Publications : Boosey & Hawkes, c1965.

Britten, Benjamin. **War Requiem.** New York : Boosey & Hawkes, c1962.

Mozart,Wolfgang Amadeus. **Requiem.** Mineola, N.Y. : Dover Publications, 1998.

Prokofiev, Sergei. **Alexander Nevsky.** New York : Leeds Music Corp., c1945.

Vaughan Williams, Ralph. **Dona nobis pacem.** London : Oxford University Press, 1971.

Stravinsky, Igor. **Les noces.** Mineola, N.Y. : Dover, c1998.

Stravinsky, Igor. **Symphony of psalm.** London : Boosey & Hawkes, 1998.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ	นายอมานัต จันทรวิโรจน์
วันเดือนปีเกิด	16 สิงหาคม 2526
การศึกษา	ครุศาสตร์บัณฑิต (ดนตรีศึกษา)
	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร
	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (การประพันธ์เพลง)
	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่	73/13 อิสรภาพ 11 แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร 10600
เบอร์โทรศัพท์	085-068-1476

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย