บทที่ 2
อรรถาธิบาย

ความคิดรวบยอดของการประพันธ์

ผลงานโดยรวมจะแสดงถึง "ทวิลักษณ์" (Dualism) ที่ปรากฏอยู่ในสรรพสิ่งอย่างเป็นธรรมชาติ ที่เปลี่ยนแปลงและมีความสมดุลตลอดเวลา โดยมีท่อนที่แสดงเนื้อร้องเป็นแกนความคิดหลักของการประพันธ์คือ

"โลกมืดและชนเหงา *อุระเศร้าสทกใจ*
พอสูริโยทัย *ก็สว่างและสร่างทุกข์*
เห็นแสงตะวันฉาย *ฤก็กายและใจสุข*
ปักษา ณ ยอดรุก *ขก็ชร้องประลองเสียง*
เหมือนชาวประโคมขับ *สิริศัพทะสำเนียง*
สรรเสริญประจวบเวียง *วรนาถะของตน"*

กล่าวคือการเปลี่ยนแปลงหรือการไม่คงอยู่นั้น เป็นธรรมชาติและเป็นสัจจะ การดำรงชีวิตของมนุษย์จึงควรใช้อย่างรู้เท่าทัน ปฏิบัติตามหน้าที่ให้สมบูรณ์ แก้ไขปัญหาด้วยสติและปัญญา อันปรากฏเป็นข้อคิดสอนใจที่ได้จากการนำเสนอเรื่องราวของตัวละครเอกที่ชื่อ "สาวิตรี"

ลักษณะของการประพันธ์

เป็นโอเปร่าองค์เดียว ความยาวประมาณ 35-40 นาที ใช้จำนวนนักดนตรีบรรเลงทั้งหมด 15 คน และตัวละคร 3 ตัว ซึ่งโอเปร่าเรื่องนี้เขียนขึ้นสำหรับกลุ่มวงดนตรีเชมเบอร์ขนาดใหญ่ (Large Chamber Ensemble) เพื่อบรรเลงดนตรีประกอบแทนวงออร์เคสตรา ซึ่งรูปแบบและผลงานประพันธ์ประเภทนี้เกิดขึ้นในคริสตศตวรรษที่ 20 ที่เริ่มต้นโดย Benjamin Britten (1913-1976) ในช่วงทศวรรษที่ 40 ได้ประพันธ์ขึ้นสำหรับผู้บรรเลงเดี่ยว (Soloist) โดยเฉพาะ ตัวอย่างเช่น โอเปร่าสำหรับ 14 เครื่องและนักร้อง 8 คน เรื่อง "The Rape of Lucretia" (1946)

โดยในบทประพันธ์โอเปร่า "สาวิตรี" นี้ ผู้ประพันธ์ได้ออกแบบวิธีการประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ให้มีลักษณะพิเศษ คือ การบรรเลงด้วยวิธีการอิสระ ใช้ความสามารถสูงในการบรรเลง และ มีแนวการบรรเลงเฉพาะของตัวเอง โดยประยุกต์ลักษณะของ Chamber Concerto และ Chamber Symphony ซึ่งเป็นที่นิยมเขียนในศตวรรษที่ 20 มาใช้ร่วมกัน จากตัวอย่างผลงานที่เป็นแรงบันดาลใจเช่น "Chamber Concerto" (1969-70) สำหรับ 13 เครื่อง ของ György Ligeti, "Anahit" (1965) ไวโอลินคอนแชร์โตกับกลุ่มเครื่องมือ 18 ชิ้นของ Giacinto Scelsi, "Kammersymphonie" (1906) ของ Arnold

Schoenberg และ "Chamber Symphony" (1982) ของ Edison Denisov บทเพลงมีลักษณะรูปแบบของการประชันแบบคอนแชร์โต้ระหว่างแนวร้องกับวงดนตรี หรือระหว่างแนวดนตรี และมีการใช้เนื้อหาดนตรีที่เข้มข้นมากกว่าบทบาทการบรรเลงประกอบแต่เพียงอย่างเดียว

ภาพรวมของวิธีการประพันธ์

1. ผลงานประพันธ์ชิ้นนี้เป็นการใช้ภาษาทางดนตรี (Musical Language) เพื่อประพันธ์ดนตรีในรูปแบบโอเปร่า ตามรสนิยมของผู้ประพันธ์ ซึ่งจะได้อธิบายในหัวข้อลักษณะของบทประพันธ์

2. การใช้ภาษาไทยเป็นคำร้องของโอเปร่านั้น มีความยากประการหนึ่ง เนื่องจากภาษาไทยเป็นภาษาเสียง ซึ่งผู้ประพันธ์ไม่ได้เห็นว่าเป็นข้อจำกัด แต่เห็นว่าเป็นลักษณะพิเศษของโอเปร่าที่ประพันธ์คำร้องด้วยคำไทย

ดังนั้นก่อนหน้าที่จะประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ ผู้ประพันธ์มีแนวคิดที่จะทดลองวัตถุดิบที่ใช้ในบทเพลงสำคัญๆต่างๆ เช่น การพัฒนาการสร้างกลุ่มเสียงพิเศษจากการใช้กลุ่มเสียงกัด (Clusters) หรือ กลุ่มเสียงอึมครึม (Sound-Clouds) เพื่อสร้างบรรยากาศพิเศษในรูปแบบเฉพาะของผู้ประพันธ์เอง เพราะเรื่องราวที่เกิดขึ้นในโอเปร่าเรื่องนี้เกี่ยวข้องกับเทพยดา และปาฏิหาริย์ต่างๆ

หลังจากได้ทดลองประพันธ์เพลงที่ชื่อว่า "Nacht" (2007) ซึ่งทำให้พบวิธีการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในการประพันธ์เพลงสำหรับคำร้องไทยในแบบของผู้ประพันธ์ คือลักษณะการกำหนดท่วงทำนองของแนวร้องบนกลุ่มเสียงคลัสเตอร์ ทำให้เกิดบรรยากาศพิเศษ มืดหม่น แต่ก็ใสสว่างจากเสียงร้องที่ลอยออกมาไปพร้อมๆกัน ทั้งนี้รูปแบบนี้ยังเอื้อต่อการร้องเพลงที่มีลักษณะกึ่งร้องกึ่งพูด หรือ ไม่เน้นเสียงที่ตรง (In-Tune) มากนัก เหมาะกับการร้องแบบไทยที่มีวิธีการเอื้อนที่สลับซับซ้อน ทำให้ผู้ร้องที่ไม่ได้ถนัดภาษาไทย หรือชาวต่างชาติสามารถร้องโอเปร่าจากภาษาไทยได้ง่ายขึ้น เมื่อกำหนดเสียงเอื้อนที่เหมาะสม

3. ผลงานชิ้นนี้ได้กำหนดกรอบวัตถุดิบที่จะใช้ในบทเพลง ที่สัมพันธ์กับปรัชญาของแนวคิดที่เป็นแรงบันดาลใจ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้สีสันของเสียงเป็นปัจจัยที่กำหนดโครงสร้างของการประพันธ์ (Structural Determinant) มากกว่าการหาแนวทำนองที่ไพเราะงดงามและมาพัฒนาเป็นบทประพันธ์ จึงทำให้เทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์พัฒนามาจากรูปแบบดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) มากกว่าเป็นเทคนิคที่ปรากฏในดนตรีพรรณนา (Program Music) เห็นได้จากการไม่เน้นเทคนิคการใช้โมทีฟนำแบบมีทำนองหลัก (Leitmotif) หรือการซ้ำความ (Cyclic) ที่นิยมในดนตรีสำหรับละครทั่วไป แต่จะเน้นไปที่ลักษณะการใช้กลุ่มของเสียงประสาน และระบบอิงระดับเสียง เพื่อ

สื่ออารมณ์ความรู้สึกภายในส่วนลึกของตัวละคร รวมไปถึงบทบาทในการบรรยายฉาก และความสัมพันธ์ของตัวละครหลักทั้ง 3 ตัว

4. ในแง่ภาพรวมของขั้นตอนหลักการประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเครื่องดนตรีที่จะใช้เป็นลำดับแรก จากนั้นกำหนดวัตถุดิบของดนตรีที่จะใช้บนมิติของเวลา โดยออกแบบเวลาที่จะใช้และสังคีตลักษณ์คร่าวๆว่าจะมีกี่ตอน และกำหนดจุดเปลี่ยนของวัตถุทางดนตรีบนระดับความขัดแย้ง (Conflict) ต่างๆในเชิงละครที่มีพัฒนาการตามเวลา ซึ่งความรู้สึกสูงสุด (Climax) ในจุดต่างๆ ของบทประพันธ์นั้น จะสัมพันธ์กับระดับความขัดแย้งจากบทละคร

ลักษณะเฉพาะของบทประพันธ์

ปัจจุบันดนตรีของผู้ประพันธ์ได้รับแนวคิด หรือมีความชื่นชอบส่วนตัวจากที่กล่าวไว้ในความเป็นมาของบทประพันธ์ จนมีลักษณะรสนิยมเฉพาะของผู้ประพันธ์ ซึ่งจะได้กล่าวถึงรายละเอียดในส่วนของด้านเทคนิคการประพันธ์อีกครั้ง คือ

1. มีการใช้สีสันของเสียงในลักษณะเฉพาะ ซึ่งเกิดจากการผสมสีสันของเสียงจากการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีในรูปแบบต่างๆ มากกว่าการใช้เทคนิคพิเศษ (Extended Technique) ในการปฏิบัติเครื่องดนตรี ซึ่งจะอธิบายในหัวข้อการเรียบเรียงเสียงของผลงานประพันธ์

2.มีลักษณะพื้นผิวดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากกลุ่มผู้ประพันธ์ดนตรี 12 เสียง ได้แก่ Arnold Schoenberg, Anton Webern, และ Alban Berg เช่น การใช้ลักษณะพอยน์ติลิสต์ (Pointillist), ทำนองสีสัน (Klangfarbenmelodie), การใช้ลีลาการสอดประสานทำนองอิสระ (Free Counterpoint) รวมไปถึงการเปลี่ยนเสียงประสานอย่างรวดเร็ว ต่อเนื่องจากการใช้แถวโน้ต ซึ่งจะอธิบายในหัวข้อวิธีการเรียบเรียงเสียงของผลงานประพันธ์ และการพัฒนาโมทีฟนำ

3. ใช้การซ้อนและตัดต่อ (Music Montage) ของเสียงดนตรี ได้แก่ การทับ (Fade In หรือ Out), ซ้อน (Layering), ปะติด (Juxtapose) และการเชื่อมโยงความคิดในลักษณะต่อติดอื่นๆ เช่น การอ้างอิงทางดนตรี (Quotation) หรือ ลักษณะหลากสไตล์ (Polystylism) กล่าวคือการผสมรูปแบบวัตถุดิบทางดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกัน ภายใต้ความเชื่อมโยงในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง ซึ่งในบทประพันธ์จะเน้นไปที่การใช้สีสันของเครื่องดนตรีเป็นตัวเชื่อมต่อ

4. ไม่มีการพัฒนาท่วงทำนองขนาดยาว โดยส่วนใหญ่จะเป็นการพัฒนาโมทีฟย่อยในรูปแบบต่างๆ (Motivic Development) เช่นการแปรรูปของกลุ่มโน้ตหรือกลุ่มเสียง ลักษณะดนตรีเหล่านี้จึงไม่มีลักษณะเป็นท่วงทำนองที่คุ้นหู (Non-Melodiousness หรือ Non-Lyricism) หรือ

บางครั้งก็เป็นท่วงทำนองคุ้นหูจากการใช้โมด แต่มีขนาดยาวและไม่มีท่อนพัฒนาที่เด่นชัด จนเป็นลักษณะคล้ายการด้นสด ตัวอย่างเช่น แนวทำนองของเสียงร้องทั้ง 3 แนว จะไม่มีการใช้ซ้ำทำนองสำคัญในบทประพันธ์อย่างโอเปร่าทั่วไป ซึ่งลักษณะการพัฒนาโมทีฟจะเป็นลักษณะพิเศษหนึ่งของบทประพันธ์ที่จะอธิบายในหัวข้อการพัฒนาโมทีฟนำ (Leitmotif)

วัตถุดิบทางดนตรีที่ใช้ในผลงานประพันธ์

ผลงานชิ้นนี้ได้เกิดจากการพัฒนาความคิดหลักเรื่อง "ทวิลักษณ์" หรือลักษณะด้านคู่ตรงข้าม เช่น ความมืดและความสว่าง, การขึ้นและลง หรือการเกิดและตาย โดยนำมาพัฒนาเป็นวัตถุทางดนตรีทั้งหมดที่ปรากฏอยู่ในผลงานประพันธ์นี้ ทั้งในภาพรวมและภาพย่อย ซึ่งสามารถอธิบายเป็น 2 ลักษณะที่สำคัญในผลงานประพันธ์ทั้งหมด คือ

1. การใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่มีลักษณะมั่นคงหรือกลมกลืน (Stability)
2. การใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่มีลักษณะไม่มั่นคงหรือผันผวน (Instability)

ซึ่งทั้งสองสิ่งนั้นเป็นสิ่งเดียว แต่ถือเป็นด้านตรงข้ามในลักษณะคล้ายกับความมืดและความสว่าง โดยสภาพดังกล่าวทางดนตรีสามารถอธิบายได้ด้วยปรากฏการณ์ทางเสียงในตารางด้านล่าง ซึ่งถือเป็นวัตถุดิบสำคัญในการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ ดังที่จะกล่าวต่อไปในด้านเทคนิคของการประพันธ์

วัตถุดิบทางดนตรีที่มีลักษณะมั่นคง	วัตถุดิบทางดนตรีที่มีลักษณะไม่มั่นคง
1.มิติเวลาของเสียงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องจากเสียงที่ยาวนานมากๆ และเสียงเงียบ	1.มิติเวลาของเสียงเกิดขึ้นอย่างสั้นมากๆ ไม่มีรูปแบบ และเกิดอย่างต่อเนื่อง
2.จังหวะช้ามาก เช่น Lento, Adagio molto	2.ไม่มีชีพจรจังหวะ (Non-Pulse)
3.มิติสีสันของเสียงไม่มีการเปลี่ยนแปลง, พื้นผิวไม่เปลี่ยนแปลง	3.มิติสีสันของเสียงการเปลี่ยนแปลงหลากหลาย
4.เสียงประสานมีลักษณะกลมกลืน ได้แก่ คอร์ดเมเจอร์ และคอร์ดไมเนอร์ หรือคอร์ดที่ไม่มีคู่ 2, คู่ 7 และทรัยโทนประกอบอยู่ด้วย	4.เสียงประสานมีลักษณะกระด้าง จากการใช้กลุ่มเสียงกัด (Clusters), เสียงอึมครึม (Sound-clouds), การใช้เสียงประสานที่มีทรัยโทนและคู่ 2 ไมเนอร์จำนวนมาก โดยการเพิ่มคู่เสียงกัดทำให้เกิดความตึงของเสียงประสาน (Harmonic tension)
5.ระบบประสานเสียงแบบอิงกุญเสียงเมเจอร์ หรือ ไมเนอร์ ที่มีการเกลาเสียงเข้าหาโทนิกหรือโดมินันท์เพื่อที่จะเน้นให้เกิดศูนย์กลางเสียง	5.ระบบไร้โหมดหรือไร้กุญแจเสียงต่างๆ เช่น Atonality, Pantonality หรือ Microtonality

6.การเกิดขึ้นของจังหวะที่พร้อมกัน	6.การเกิดขึ้นของจังหวะที่ซับซ้อนเกินกว่าจะแยกออกได้อย่างชัดเจน
7.กลุ่มจังหวะที่ปกติได้แก่ กลุ่มจังหวะ 2 เท่า เช่น ตัวกลม ตัวขาว ตัวดำ ตัวเขบ็ดหนึ่งชั้น ฯลฯ	7.กลุ่มจังหวะที่ไม่ปกติแสดงสภาพที่มีลักษณะไม่มั่นคง เช่น กลุ่มจังหวะที่ประกอบด้วยตัวหยุดที่ไม่มีรูปแบบชัดเจน โดยเฉพาะกลุ่มจังหวะที่รวมกันในกลุ่มเลขคี่ เช่น 5 พยางค์ หรือ 7 พยางค์
8.การเคลื่อนที่ของแนวทำนองที่ราบเรียบ เช่น เคลื่อนที่แบบโครมาติคหรือตามบันไดเสียง เมเจอร์และไมเนอร์	8.การเคลื่อนที่ของแนวทำนองจากการกระโดดด้วยขั้นคู่กว้างๆ หรือมีลักษณะการเกลาเสียงที่ไม่ปกติ

ซึ่งทั้งสองสภาพเป็นการใช้รูปแบบของเสียงตามเหตุการณ์ในช่วงต่างๆของบทละคร เช่นการเจ็บปวดทุรนทุรายของตัวละคร ก็จะใช้วัตถุทางดนตรีแบบต่างๆในลักษณะที่เปลี่ยนไปมาอย่างรวดเร็ว ผสมกับการสร้างความผันผวนทางด้านจังหวะหรือเสียง หรือในกรณีที่ตัวละครมีความปิติยินดีก็จะใช้ลักษณะของเสียงประสานที่กลมกลืนเพื่อให้ดนตรีช่วยเน้นการอธิบายเรื่องราวของละครให้มีความชัดเจนมากขึ้น ซึ่งลักษณะเหล่านี้ได้พัฒนามาจากเทคนิคการระบายสีเนื้อร้อง (Word Painting) โดยลักษณะของการใช้วัตถุดิบทางดนตรีดังกล่าว จะมีความสัมพันธ์กับสังคีตลักษณ์แบบตอนและเรื่องราวในบทละคร

เทคนิคที่ใช้ในผลงานประพันธ์

โดยจะอธิบายใน 4 หัวข้อได้แก่

1. สังคีตลักษณ์ (Musical Form)
2. การจัดระบบเสียงและการประสานเสียง (Pitch Organization)
3. วิธีการเรียบเรียงเสียงผลงานประพันธ์ (Orchestration)
4. การพัฒนาโมทีฟนำ (Leitmotiv)

สังคีตลักษณ์ (Musical Forms)

บทเพลงมีลักษณะสังคีตลักษณ์แบบตอน ที่สัมพันธ์กับการดำเนินของเรื่องราว มีลักษณะการใช้โมทีฟ และกลุ่มเสียงพิเศษ ต่อเนื่องตามลำดับเรื่องราว เพื่อเชื่อมท่อนต่างๆให้รู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียว โดยท่อน (Section) ต่างๆ ประกอบกันเป็นช่วง (Period) ที่ใหญ่ขึ้น โดยแต่ละช่วงจะมีการอิงระดับเสียงเดียวกัน

บทประพันธ์นี้ได้ใช้แนวคิดระบบแถวโน้ตมาประยุกต์ โดยมีโน้ตสำคัญ (Tonicity) ที่เสียง D โดยโน้ตสำคัญจะย้ายไปที่ช่วงสำคัญต่างๆ ทั้งหมด 4 ช่วง ได้แก่ D-E-A-D ซึ่งมีความหมายว่า "ตาย" ในภาษาอังกฤษ ซึ่งเป็นหลักในการดำเนินเสียงประสาน (Harmonic Progression) และกลุ่มคอร์ดสำคัญที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ I-ii7-V-I โดยที่ คอร์ด ii7 ถือเป็นคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (V7/V) ที่มีเสียง D อยู่ด้วย โดยรวมบทประพันธ์ยังมีลักษณะสำคัญของระบบอิงกุญแจเสียง คือ การเคลื่อนที่ด้วยเสียงประสาน I-V-I ซึ่งประกอบด้วย

1. **ช่วงเริ่ม (อิงระดับเสียง** D)

ตั้งแต่ห้องที่ 1-30 เป็นการแสดงความคิดสำคัญสองช่วง ได้แก่ ช่วงแรก ห้องที่ 1-13 เป็นท่อนแรก และ ห้องที่ 14-30 เป็นท่อนต่าง

ทำนองแรก เป็นการผสมผสาน เพลงหน้าพาทย์ ที่ชื่อ "เพลงเสมอ" ที่ถูกกระจายไปในแนวเครื่องเป่าต่างๆ จนเกิดกลุ่มเสียงที่เป็นเฮเทโรโฟนี จากกลุ่มเสียงกังวาน และ กลุ่มเสียงที่มีการเลื่อนเสียง (Pitch continuum) เป็นการสร้างมวลเสียงขนาดใหญ่ด้วยความเข้มเสียงที่เบา ทำให้ลักษณะของเสียงที่มีความขัดแย้งในทุกๆองค์ประกอบ ผู้ฟังจะได้ยิน กลุ่มเสียงกัดจากเสียงพาร์เชียลระดับบน (High partials) ของฮาร์โมนิกส์ซีรีย์ของ D ไปพร้อมๆกับ คอร์ด D เมเจอร์ ในแนวตั้ง และยังปรากฏแนวทำนองของเพลงเสมอออกมาแว่วๆ ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องได้รับรู้ได้เหมือนกันหมด ใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกให้ปรากฏออกมาอย่างประปรายเพื่อแสดงลักษณะตะวันออก ซึ่งจะกลับมาอีกครั้งหนึ่งในช่วงท้ายของบทประพันธ์ เป็นการผสมวัตถุดิบที่ใช้ทั้งหมดของการประพันธ์ก่อนที่จะนำไปพัฒนาโดยจะนำมาให้ได้ยินในช่วง 13 ห้องแรกของการประพันธ์ ซึ่งเป็นลักษณะของประยุกต์ของการเขียนช่วงบทบรรเลงโหมโรง (Overture) ในอีกรูปแบบหนึ่ง

ทำนองที่สองหรือท่อนต่าง เป็นการนำเสนอกลุ่มเสียงหลักที่ใช้การประพันธ์ จนถึงระบบแถวที่ถูกพัฒนาในช่วงอื่นๆของบทเพลง โดยแถวโน้ตต่างๆเหล่านี้จะค่อยๆถูกนำเสนอ โดยเริ่มจากกลุ่มคลัสเตอร์ในแนวเครื่องสาย และนำไปสู่กลุ่มโน้ต 10 ตัว ในรูปแบบแถว 10 เสียง ซึ่งปรากฏจนครบในแนวโอโบที่ห้อง 26-30 ในช่วงบรรเลงเดี่ยว ได้แก่ D F C# A# E F# G D# C B โดยท่อนนี้จะมีจุดพักประโยคเพลงแรกที่ห้อง 30

จากนั้นดนตรีในช่วงนี้จะต่อเนื่องกันไปโดยยังไม่มีจุดพัก (Cadence) โดยประกอบด้วยเหตุการณ์สำคัญ 3 เหตุการณ์ได้แก่

1.1 สาวิตรีบูชากูณฑ์ และรำพึงถึงเรื่องราวที่นางกลัดกลุ้ม (ห้องที่ 31 -65)

1.2 สัตยวานเข้ามาแสดงความเป็นห่วงเป็นใย เมื่อนางสาวิตรีที่ได้ทำตบะมาครบ 3 วันโดยที่ไม่มีอาหารใดๆได้ตกถึงท้อง (ห้องที่ 66-83)

1.3 สาวิตรีได้ตระหนักถึงสัจธรรมและความเป็นไปของธรรมชาติ จึงร้องรำพันของมาเป็นบทอาเรีย (Aria) (ห้องที่ 84-104)

2. ช่วงที่ 2 (อิงระดับเสียง E)

ตั้งแต่ห้องที่ 105-307 ซึ่งดนตรีประกอบด้วย 4 เหตุการณ์สำคัญดังนี้

2.1 การตายและความทุกข์ทรมานของสัตยวาน (ห้องที่ 105-151)

2.2 การรำพันอาลัยของสาวิตรีต่อการตายของสามี (ห้องที่ 152-177)

2.3 ดนตรีบรรยายบรรยากาศก่อนการปรากฏของพระยม (ห้องที่ 178-221)

2.4 การปรากฏกายของพระยม (ห้องที่ 222-283) และอ้อนวอนของสาวิตรี (ห้องที่ 284-307)

ทำให้ท่อนนี้เริ่มต้นตั้งแต่ ห้อง 105 เป็นท่อนที่ใช้วัตถุดิบที่แสดงลักษณะไม่มั่นคงหรือผันผวนเป็นตัวเร่งให้เกิดความรู้สึกสูงสุด โดยมีลักษณะเป็นเหมือนท่อนเชื่อมต่อขนาดใหญ่ เน้นโน้ตสำคัญที่ตัว E ไปหาบทอาเรียที่ห้อง 152 ของสาวิตรีที่รำพันด้วยความเศร้าใจอย่างถึงที่สุดต่อการตายของสวามี ก่อนเชื่อมต่อด้วยช่วงเชื่อมขนาดใหญ่อีกท่อนที่ใช้ลักษณะดนตรีระบบไร้กุญแจเสียงบรรยายบรรยากาศอันน่าสะพรึงกลัว มืดวังเวง หลังจากพระสัตยวานสิ้นชีวิตลง

หลังจากที่พระสัตยวานได้สิ้นชีวิตลง พระยมได้ปรากฏกายขึ้นเพื่อมารับปรานของพระสัตยวานไป แต่ด้วยความเพียรและตบะของนางสาวิตรีที่ได้ปฏิบัติมา จึงทำให้นางสามารถเห็นการปรากฏกายนั้นของพระยม ซึ่งทำให้เกิดการสนทนาระหว่างสาวิตรีและพระยมต่อมา โดยบทสนทนาของพระยมและสาวิตรีแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกก่อนการเดินทางไปปรโลกของสาวิตรี ดนตรีมีลักษณะเพนทาโทนิก เป็นการเปลี่ยนสลับไปมาระหว่างโน้ตสำคัญ D และ E โดยใช้เสียงประสานที่สำคัญจากคอร์ดเรียงคู่สี่ G D A E เพื่อแสดงความลังเลของสาวิตรี แนวร้องมีลักษณะอิงกุญแจเสียงแต่เอื้อนไปมาระหว่างโน้ตสำคัญเหล่านี้ต่างๆ ก่อนที่จะเลื่อนเข้าหาโน้ตในคอร์ด A และเกลาเข้าหาโน้ต D ในท่อนถัดไป

3. **ช่วงที่ 3 (อิงระดับเสียง D)**

เป็นบทบรรเลงคั่นระหว่างตอน (ห้องที่ 308-364) ท่อนนี้จะมีลักษณะเป็นบทบรรเลงคั่นขนาดสั้นที่จบในตัวเองความยาวประมาณ 2 นาที 30 วินาที เน้นศูนย์กลางเสียงที่ D ถือเป็นการสรุปเรื่องราวและเหตุการณ์ในช่วงก่อนบทสนทนาระหว่างสาวิตรีและพระยม เป็นการสร้างดนตรีให้เกิดความขัดแย้งกันในระดับสูงทั้งในแนวนอนและแนวตั้ง นอกจากนั้นยังมีความยากในการบรรเลงและมีลักษณะประชันแบบคอนแชร์โตวงดุริยางค์ เพื่อส่งเข้าช่วงที่ 4

4. **ช่วงที่ 4 (อิงระดับเสียง A)**

ตั้งแต่ห้องที่ 365-451 ประกอบด้วยเหตุการณ์สำคัญ คือบทสนทนาระหว่างสาวิตรีกับพระยม โดยบทสนทนาของสาวิตรีในช่วงนี้เป็นการแสดงในลักษณะกึ่งร้องกึ่งพูด (Recitative) จากเอกลักษณ์ของภาษาไทยที่มีระดับเสียง และลักษณะการเคลื่อนขึ้นลงเป็นทำนองประยุกต์เข้ากับบทประพันธ์ ลักษณะดนตรีในช่วงนี้มีความล่องลอยไม่มีชีพจรจังหวะที่เด่นชัด มีการแบ่งกลุ่มโน้ตในลักษณะอปกติ เน้นที่สีสันของเสียงในลักษณะดนตรีพื้นผิว (Texture Music) มีจุลเสียงที่เกิดขึ้นจากการใช้เสียงฮาร์โมนิกส์ และจากเครื่องดนตรีเสียงกังวานต่างๆ ในระดับเบาบางให้บรรยากาศพิเศษ เนื่องจากเป็นการเดินทางเข้าสู่ปรโลก รวมไปถึงการใช้กลุ่มเสียงอึมครึม (Sound-Clouds)

5. **ช่วงที่ 5 (อิงระดับเสียง D)**

ตั้งแต่ห้องที่ 452-502 ประกอบด้วยเหตุการณ์สำคัญ คือ การฟื้นคืนของสัตยวาน ในช่วงการฟื้นชีพของสัตยวาน เพื่อเป็นการแสดงความรักระหว่างสาวิตรีและสัตยวาน ผู้ประพันธ์จึงได้กลับมาใช้โน้ตสำคัญที่ตัว D แต่เน้นการใช้โน้ตโดมินันท์ ที่เสียง A ในรูปแบบการใช้ลักษณะการพลิกกลับของคอร์ดในขั้นที่ 2 และคอร์ดโดมินันท์ เพื่อให้รู้สึกเหมือนท่อนโคดา ก่อนที่จะจบเพลง โดยมีช่วงหางเพลงสั้นๆ จำนวน 4 ห้อง เพื่อดึงเสียงประสานทั้งหมดเกลาเข้าหาโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตสุดท้ายของการบทประพันธ์ โดยมีกลุ่มเสียงกังวานที่ปรากฏในห้องแรกของบทประพันธ์ ถูกนำมาใช้ที่ตอนท้ายอีกครั้ง

ซึ่งกลุ่มเสียงกังวานต่างๆในบทประพันธ์ประกอบด้วย 1.เปียโน (แบบ pedal on) 2. ระฆังราว (แบบpedal on) 3. ไวบราโฟน (แบบ pedal on) 4. แทมแทม (3 ขนาด) 5. กล็อกเคนชปีล 6. ฉาบรัว (2 ขนาด) 7. ทรัยแองเกิล (1 ขนาด) 8.ฆ้องหุ่ย (7 ขนาด) 9. ระฆังลมเหล็ก (Wind Chimes) 10. ฉาบโบราณ (Antique Cymbals) (2 ขนาด)

การจัดระบบเสียงและการประสานเสียง (Pitch Organization)

บทประพันธ์โอเปร่า เรื่อง "สาวิตรี" มีการจัดระบบเสียงในลักษณะอิงระบบกุญแจเสียง ที่แตกต่างจากระบบอิงกุญแจเสียงทั่วไป จนถือเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลง กล่าวคือ มีการใช้โน้ตสำคัญต่างๆเพื่อสร้างศูนย์กลางเสียงให้กับบทเพลง โดยในบางช่วงมีการใช้โมด เพื่อที่จะสร้างบรรยากาศพิเศษให้มีลักษณะเหนือธรรมชาติ เช่นการใช้บันไดเสียงโฮลโทนเพื่อสร้างเสียงให้มีบรรยายกาศของการปรากฏกายของเทพยดา ซึ่งสอดคล้องกับบรรยากาศของเรื่องราวในช่วงการปรากฏตัวของพระยม หรือใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกในรูปแบบต่างๆ ตั้งแต่ช่วงการปรากฏกายของพระยมบนกลุ่มคอร์ดเสียงกัด และในช่วงท้ายของบทเพลงเพื่อให้ได้บรรยากาศตะวันออก และสร้างเสียงประสานที่กลมกลืนหลังจากการฟื้นคืนชีพของสัตยวาน

ตัวอย่าง ห้องที่ 249-251 การใช้บันไดเสียงโฮลโทนร่วมกับบันไดเสียงสังเคราะห์ สำหรับกลุ่มเสียงกังวาน (pedal on – เปียโน, ไวบราโฟน, ระฆังราว) เพื่อให้เกิดลักษณะของเทพยดาเมื่อพระยมปรากฏตัว

1. **การจัดระบบเสียงโดยรวมของบทเพลง**

บทประพันธ์มีการใช้ศูนย์กลางเสียงต่างๆในท่อนสำคัญตามลำดับดังนี้ คือ D E A D ดังที่ได้กล่าวไปแล้วในหัวข้อ "สังคีตลักษณ์"

ศูนย์กลางเสียง D ตั้งแต่ห้องที่ 1-104

ศูนย์กลางเสียง E ตั้งแต่ห้องที่ 105-307

ศูนย์กลางเสียง D ตั้งแต่ห้องที่ 308-364 (บทบรรเลงคั่นระหว่างตอน)

ศูนย์กลางเสียง A ตั้งแต่ห้องที่ 365-451

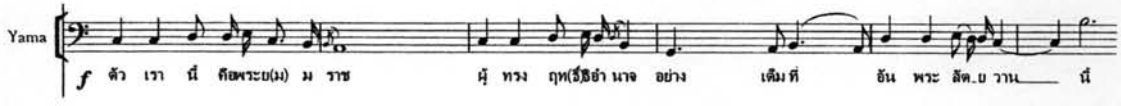
ศูนย์กลางเสียง D ตั้งแต่ห้องที่ 452-502

โดยในส่วนของบทบรรเลงคั่นถือเป็นช่วงยกเว้น ที่มีลักษณะบทเพลงจบในตอนสรุปเหตุการณ์ของเรื่องราว และพัฒนาการใช้วัตถุดิบทางดนตรีอย่างเข้มข้น ทำให้สามารถนำออกมาบรรเลงแยกเฉพาะ

ได้ ซึ่งวิธีการสร้างระบบดนตรีโดยคำนึงถึงศูนย์กลางเสียง ในผลงานชิ้นนี้ประกอบด้วยสองแนวทางสำคัญคือ

1.1 การใช้ระบบเสียงแบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) เกิดขึ้นจากการสร้างท่วงทำนองในแนวร้อง ซึ่งมีลักษณะอิงบันไดเสียงก่อน จนทำให้เกิดพื้นของเสียงประสาน (Harmonic Background) จากนั้นนำมาพัฒนาโดยแทรกโน้ตนอกบันไดเสียงต่างๆ และหาวิธีเกลาเสียงประสานตามศูนย์กลางเสียงที่เหมาะสมต่อไป

ตัวอย่างห้องที่ 252-257



จากตัวอย่างแนวทำนองในแนวร้องเบสคาดว่าจะเป็นดำเนินเสียงประสานจากคอร์ด C เมเจอร์ (CEG) ไปคอร์ด G เมเจอร์

แต่เสียงประสานได้ผสมคอร์ด F# เมเจอร์ (F# A# C#) และทำให้เกิดคู่ 2 ไมเนอร์ 2 คู่และทริยโทน 3 คู่ จากลักษณะโพลีคอร์ด (Polychord) โดยเคลื่อนเข้าหาคอร์ด D# เมเจอร์ ก่อนเกลาเสียงเข้าหาเสียงในคอร์ด D ไมเนอร์ (DFA) ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ตามขั้นที่มาจากคอร์ด C เมเจอร์ และ F# เมเจอร์ไปพร้อมๆกัน

1.2 การใช้ระบบเสียงสำคัญ (Pitch Hierarchy) ผู้ประพันธ์มักจากใช้ในช่วงประพันธ์ท่อนเชื่อมต่างๆ โดยเฉพาะท่อนที่มีขนาดยาว และไม่มีเนื้อร้อง เสียงประสานจะเกิดขึ้นภายหลังการสอดประสานแนวทำนองลักษณะอิสระ (Free Counterpoint) ระดับแนวนอนก่อน จนทำให้เกิดเสียงประสานในแนวตั้ง ซึ่งจะมีการเกลาเสียงต่างๆให้เหมาะสมกับศูนย์กลางเสียงที่ออกแบบไว้ในท่อนนั้นๆ ลักษณะการสร้างศูนย์กลางเสียงโดยเน้นโน้ตสำคัญได้ใช้ในผลงาน 2 วิธี

1.2.1 การเน้นโน้ตสำคัญ คือผู้ประพันธ์ได้เน้นโน้ตสำคัญในช่วงจุดสูงสุดของบทประพันธ์ (Climax), ช่วงเริ่มต้น และช่วงจบประโยคเพลง เช่น ตัวอย่างห้องที่ 152-177

1.2.2 การให้ความยาวกับโน้ตสำคัญ หรือ การซ้ำจำนวนที่มากกว่าปกติ โดยเน้นที่โน้ตโทนิกมากที่สุด และตามด้วยโน้ตโดมินันท์ตามลำดับ เช่น ตัวอย่างห้องที่ 308-364 (บทบรรเลงคั่นระหว่างตอน)

2. การใช้ระบบเสียงแบบหลากกุญแจเสียง (Polytonality)

ระบบเสียงหลากกุญแจเสียง หมายถึง ดนตรีที่มีการศูนย์กลางเสียงพร้อมกันมากกว่าหนึ่งเสียง

ตัวอย่างห้องที่ 284-289

จากภาพแสดงให้เห็นแนวทำนองสำคัญ 3 แนว ได้แก่ แนวร้องโซปราโนอยู่ในบันไดเสียง C เพนทาโทนิก, แนวเบสร้องอยู่ในบันไดเสียง G เพนทาโทนิก และ แนววิโอลาอยู่ในบันไดเสียง F เพนทาโทนิก ซึ่งจะทำให้มีโน้ตครบ 7 เสียงไดอาโทนิก ซึ่งทั้งสามแนวจะใช้โน้ตร่วมกันที่ A ซึ่งเป็นโดมินันท์ของโน้ต D

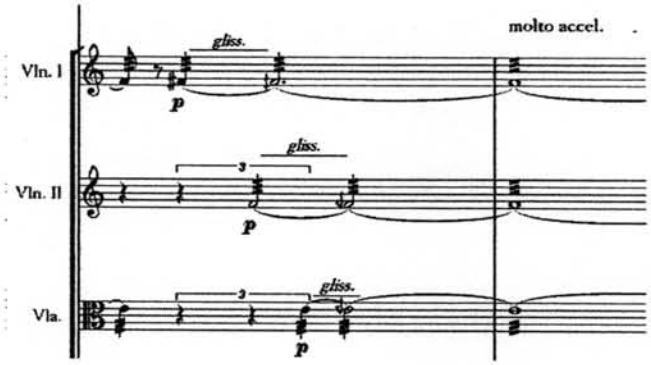
ในขณะที่แนวประสานที่บรรเลงโดยเปียโน ใช้เสียงประสานในบันไดเสียง A ไมเนอร์

3. การใช้ระบบเสียงแบบจุลเสียง (Microtonality)

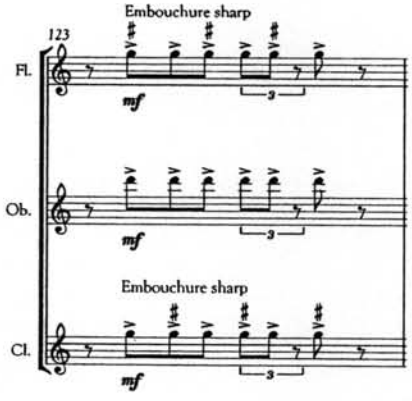
ระบบเสียงแบบจุลเสียง หมายถึง ระบบดนตรีที่มีการใช้ระดับของเสียงที่มีระยะห่างน้อยกว่าครึ่งเสียงในดนตรีตะวันตกแบบ 12 เสียง ซึ่งระบบเสียงแบบจุลเสียงนี้ผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้ในผลงานประพันธ์ 4 ลักษณะคือ

3.1 การเลียนแบบบันไดเสียงของไทย ผสมกับบันไดเสียงเพนทาโทนิก (ห้อง 286-290)

3.2 การสร้างมวลเสียงแบบคลัสเตอร์ (ห้อง 60-61)



3.3 การสร้างผลกระทบทางหู (Effects) (ห้อง 123)



จากตัวอย่างข้างต้น เป็นการใช้ข้อจำกัดของเครื่องดนตรีในการเอื้อนเสียงให้เพี้ยนสูงกว่าเดิมครึ่งเสียง ในทางปฏิบัติเสียงเอื้อนที่เกิดขึ้นจะไม่สามารถตรงกับระดับเสียงที่เขียน ซึ่งจะเกิดลักษณะจุลเสียงแบบเสียงเพี้ยน นอกจากนั้นยังรวมถึงวิธีทางเลื่อนเสียง (Pitch Continuum) ในรูปแบบต่างๆ เช่นในเครื่องสาย, ทรอมโบน หรือทิมปานี

3.4 จากเครื่องดนตรีไทย – ฆ้องหุ่ย

การใช้ "ฆ้องหุ่ย" 7 ใบ ที่เทียบ 7 เสียงตามบันไดเสียงของไทย เป็นการผสมเครื่องดนตรีไทย ในผลงานประพันธ์ ทำให้เกิดการชั้น (Layer) ของเสียงที่เป็นจุลเสียงในเสียงประสาน ซึ่งทำให้มีความน่าสนใจมากขึ้น โดยเสียงนี้จะถูกใช้ในช่วงบทสนทนาระหว่างสาวิตรีและพระยม ระหว่างการเดินทางของนางสู่ปรโลก โดยผสมกับเสียง เปียโน, แทมแทม, ไวบราโฟน และ ระฆังราว เพื่อให้ครอบคลุมระดับเสียงตั้งแต่สูงจะถึงต่ำ และให้บรรยากาศของเสียงตะวันออก ลักษณะการใช้ "ฆ้องหุ่ย" นั้นเหมือนการแทนที่ "ฆ้อง" (Gong) ในดนตรีตะวันตก ซึ่งมักถูกใช้ในลักษณะของเครื่องกระทบที่ไม่มีระดับเสียง จึงคาดว่าจะทำให้เกิดการผสมกลมกลืนระหว่างเนื้อเสียงเป็นอย่างดี ระหว่างเครื่องดนตรีดังกล่าว

4. การใช้ระบบเสียงแบบไร้กุญแจเสียง (Atonality)

ระบบเสียงแบบไร้กุญแจเสียง หมายถึงดนตรีที่ไม่มีการเน้นศูนย์กลางเสียงใดเสียงหนึ่งให้สำคัญมากกว่าอีกเสียงหนึ่ง ซึ่งเบื้องต้นในผลงานชิ้นนี้ได้กำหนดศูนย์กลางเสียงสำคัญที่ D เนื่องจากในดนตรีละคร (Musical Drama) การมีศูนย์กลางเสียงหรือโน้ตสำคัญที่เด่นชัดนั้น ได้ช่วยทำให้เกิดความสัมพันธ์ในเชิงเสียงประสานแบบ "Consonance-Dissonance" จากการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่ส่งผลต่ออารมณ์ได้ง่ายขึ้น ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ระบบเสียงประสานแบบอิงระดับเสียง เพราะจะทำให้รู้สึกได้ถึงความขัดแย้งมากขึ้น เหตุผลก็คือเมื่อดนตรีเข้าสู่ระบบไร้กุญแจเสียงแล้ว จะทำให้มีผลกระทบต่อการฟังที่รุนแรงมากกว่าการใช้ระบบหนึ่งระบบใดเพียงอย่างเดียว ซึ่งระบบเสียงไร้กุญแจเสียงนี้ได้ถูกใช้ในผลงานประพันธ์ในลักษณะต่างๆดังนี้

4.1 สร้างความขัดแย้ง (Contrast) ให้เกิดมากขึ้น จากบรรยากาศแบบไม่เน้นศูนย์กลางเสียงหรือสภาพที่วุ่นวาย (Chaotic) ก่อนการกลับสู่สภาพที่สงบเงียบ ซึ่งดนตรีจะเน้นศูนย์กลางเสียง เช่น ตัวอย่างห้องที่ 178-221

4.2 การสร้างชั้นของเสียง เพื่อบ่งบอกสภาพที่มีลักษณะมั่นคงเกิดขึ้นพร้อมๆกับสภาพที่ลักษณะไม่มั่นคง กล่าวคือ เกิดลักษณะแนวทำนองที่มีการอิงกุญแจเสียงไปพร้อมๆกับแนวทำนองที่ไม่มีการอิงกุญแจเสียงพร้อมกัน แสดงลักษณะการต่อสู้ ดิ้นรนของตัวละครเอก เช่น ตัวอย่างห้องที่ 42-48

4.3 อิทธิพลดนตรีจากระบบแถวโน้ต แม้ว่าการสร้างดนตรีจากระบบแถวโน้ตนั้น ไม่จำเป็นที่จะต้องได้ระบบไร้กุญแจเสียงเสมอ (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, มปป.) แต่ระบบแถวโน้ตเป็นหลักการที่เกิดขึ้นจากการสร้างดนตรีแบบไร้กุญแจเสียง ที่เน้นความสำคัญของการถูกนำไปใช้อย่างเท่าเทียมกันของกลุ่มตัวโน้ตในแถวนั้นๆ ในผลงานประพันธ์มีการใช้แถวโน้ตในแบบรูปแบบที่หลายหลาย เช่น ตัวอย่างห้องที่ 14-30

5. การใช้ระบบเสียงแบบอึมครึม (Sound-Clouds)

เทคนิคการสร้างเสียงอึมครึม เป็นเทคนิคที่มักถูกนำมาใช้ในดนตรีอิเล็คทรอนิคส์ช่วงศตวรรษที่ 20 มาจากคำว่า "Clouds" ที่แปลว่าเมฆ แต่ในทางดนตรีหมายถึงมวลของเสียง (Sound Mass) ประเภทหนึ่ง ซึ่งประกอบด้วยอนุภาคของเสียง (Microsound) จำนวนมากในช่วงเวลาหนึ่งจนทำให้เกิดมวลของเสียงที่มีพื้นผิว ระดับเสียง และจังหวะที่องค์ประกอบต่างๆกันจนแยกแยะไม่ได้ โดยเฉพาะในแง่ของจังหวะ มวลเสียงแบบอึมครึม (Clouds of Sounds) นี้ เน้นไปที่การใช้กลุ่มของจังหวะในอนุภาคของเสียง จนทำให้เกิดลักษณะจังหวะของเสียงพิเศษแบบมีลำดับชั้น (Rhythmic

Hierarchy) ที่แตกต่างกันในช่วงเวลาหนึ่ง มากกว่าความแตกต่างของระดับเสียงที่ทำให้เกิดกลุ่มเสียงกัด (Clusters)

จากตัวอย่างที่แสดงของบทประพันธ์ในห้องที่ 438-440 เป็นการแสดงลักษณะกลุ่มเสียงอึมครึมที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างขึ้น จากการจัดวางแนวเสียงในลักษณะพอยน์ติลิสต์ (Pointillist) คือใช้ลักษณะทาง "ทัศนศิลป์" เข้ามาช่วยในการประพันธ์ คือพิจารณาการกระจายตัวของกลุ่มเสียง รวมไปถึงการใช้กระสวนจังหวะผสมในระดับต่างๆ จนทำให้เกิดพื้นผิวของเสียง ซึ่งไม่ได้มีการกำหนดเสียงประสานไว้ก่อนล่วงหน้า แต่เป็นลักษณะการเดินเสียงตามขั้นในแนวทำนอง รวมไปถึงการกระโดดคู่แปด (Register Transfer) ไปสู่เครื่องดนตรีต่างๆ จนมีลักษณะเหมือนการโต้ตอบการของเสียงเครื่องดนตรีเกิดขึ้น ซึ่งส่วนที่จะเน้นให้เกิดความรู้สึกกระด้างและเป็นเสียงสำคัญก็จะใช้การกระโดดในลักษณะขั้นคู่ทรัยโทน เสียงประสานที่เกิดขึ้นเกิดจากการเลื่อนเสียงออกจากศูนย์กลางเสียงจากเสียงแรกของท่อน คือเสียง A ไปบนเวลา และกลับมาที่เสียง A ก่อนจบท่อน

วิธีการเรียบเรียงเสียงผลงานประพันธ์ (Orchestration)

1. การเลือกเครื่องดนตรี

ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาเรื่องการใช้วงดนตรีประกอบละครร้องไทย และการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีของดนตรีตะวันตก 3 รูปแบบ ได้แก่ Chamber Opera, Chamber Concerto และ Chamber Symphony ทำให้เบื้องต้นผู้ประพันธ์มีความต้องการที่จะประพันธ์ดนตรีสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีขนาดปานกลางเพียง 10-20 ชิ้น ประกอบด้วยกลุ่มนักร้องจำนวนไม่มากตั้งแต่ 1 – 8 คนเท่านั้น

สำหรับการศึกษาการประสมวงในดนตรีไทยพบว่า มีการประสมวงในรูปแบบใหม่ในช่วงศตวรรษที่ 19 ได้แก่ "วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" ที่ได้ถูกปรับปรุงขึ้นโดยอาศัยแนวโอเปร่า มาผสมกับละครร้องของไทย โดยส่วนประสมของวง (Instrumentation) มี 10 ชิ้น ดังนี้ 1.ระนาดเอก (ไม้นวม) 2. ระนาดทุ้ม 3. ระนาดทุ้มเหล็ก 4. ฆ้องวงใหญ่ 5. ฆ้องหุ่ย 6. ขลุ่ยเพียงออ 7. ตะโพน 8. กลองตะโพน 9. ฉิ่ง 10. ซออู้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าโทนเสียงดนตรีประกอบด้วยโทนเสียงทุ้มนุ่มนวล จากระนาดเอกไม้นวม, ซออู้, กลองตะโพน และมีลักษณะก้องกังวาน (Resonance) จากเครื่องดนตรีที่ทำด้วยเหล็ก โดยเสียงดังกล่าวเกิดจากเสียงระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องหุ่ย และ ฉิ่ง ผู้ประพันธ์จึงนำลักษณะดังกล่าวมาประยุกต์ในบทประพันธ์

การเลือกเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์บทนี้ มาจากการคำนวนลักษณะของ "Small Ensemble" ที่จะประกอบอยู่ใน "Large Ensemble" และจัดเสียงให้สมดุลกับจำนวนนักร้อง 3 คน ซึ่งจำกัดตามจำนวนของบทบาทของเนื้อเรื่อง โดยแบ่งเป็นกลุ่มเครื่องห้า (Quintet) เพื่อสนับสนุนแนวร้อง 3 กลุ่ม รวมใช้เครื่องดนตรี 15 ชิ้น โดยมีกลุ่มเครื่องดนตรีดังนี้

1. กลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน 2 ทาง, วิโอลา, เชลโล และ ดับเบิลเบส

2. กลุ่มเครื่องลม ได้แก่ ฟลูต (ควบปิกโคโล), โอโบ, คลาริเน็ต (ควบเบสคลาริเน็ต), บาสซูน, และ ฮอร์น

3. กลุ่มเครื่องประสาน เน้นเสียงที่เกิดขึ้นจากเหล็ก (Metallic) ได้แก่ ทรัมเป็ต, ทรอมโบน, เปียโน, และ กลุ่มเครื่องกระทบที่มีผู้เล่น 2 คน เน้นการใช้กลุ่มเสียงกังวาน

2. การจัดกลุ่มเสียงดนตรีแบบต่าง ๆ

2.1 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยวและเดี่ยวผสมวง แบบต่างๆได้แก่

2.1.1 เปียโน (ห้อง 376-381)

2.1.2 ฟลูต (ห้อง 222-226)

2.1.3 ดับเบิลเบส (ห้อง 199-203)

2.1.4 วิโอลา (ห้อง 286-290)

2.1.5 เชลโล (ห้อง 168-171)

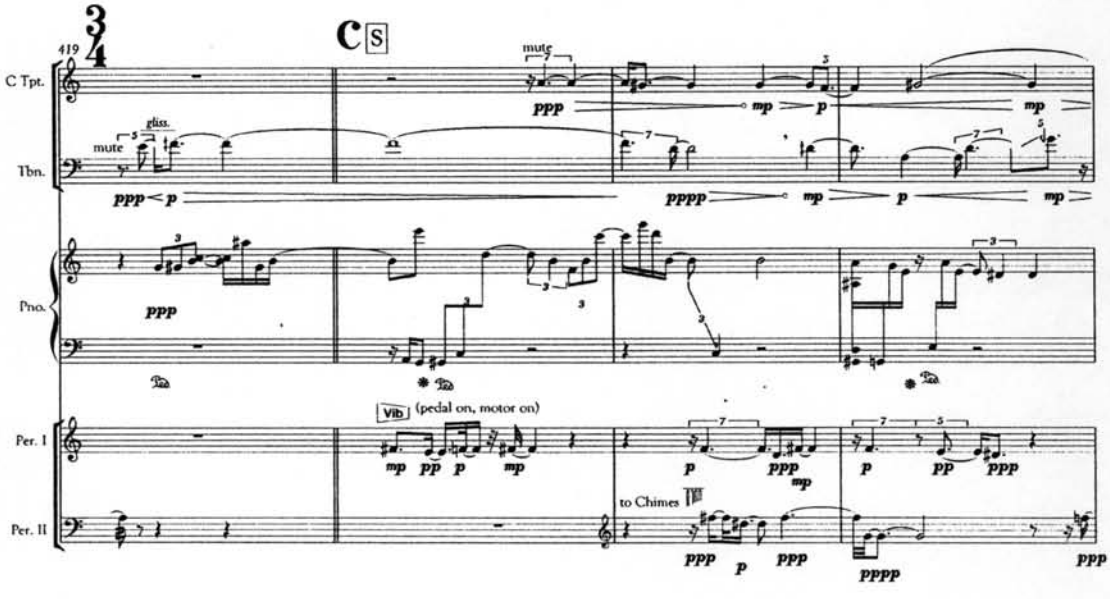
2.2 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในลักษณะกลุ่มย่อยต่างๆ ได้แก่

2.2.1 กลุ่มเครื่องลมไม้ (ห้อง 223-229)

2.2.2 กลุ่มเครื่องสาย และ เครื่องกระทบ (ห้อง 405-408)

2.2.3 โซปราโน คลาริเน็ต บาสซูน เครื่องกระทบ และ เซลโล (ห้อง 168-171)

2.2.4 ทรัมเป็ต ทรอมโบน เปียโน และ เครื่องกระทบ (ห้อง 419-422)



2.3 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในลักษณะกลุ่มใหญ่ต่างๆ ได้แก่

2.3.1 ท่อนโหมโรงในช่วงห้องที่ 7-11 จากภาพที่แสดงเป็นดนตรีช่วงแรกของผลงานประพันธ์ มีแนวคิดการนำวัตถุดิบทางดนตรีที่จะเกิดขึ้นในบทเพลงทั้งหมดมาใช้ในช่วงแรกของบทประพันธ์ ลักษณะเดียวกับบทบรรเลงโหมโรงทั่วไป (Overture) ดนตรีมีลักษณะเฮเทโรโฟนีที่เกิดจากเสียงประสานในแนวตั้งตามลำดับอนุกรมฮาร์โมนิกส์ที่เริ่มจากเสียง D ก่อนแปรแนวในห้องถัดมา โดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและแนวดับเบิลเบส ยังคงเน้นเสียงที่โทนิกและโดมินันท์ไปมา ในขณะที่แนวเครื่องสายเล่นโน้ตเลื่อนจนทำให้เกิดกลุ่มก้อนของเสียงกัด ซึ่งด้านกลุ่มเครื่องลมก็ใช้ทำนองที่มีทิศทางของโน้ต (Contour) เดียวกับแนวเครื่องสาย และนอกจากนั้นยังสลับกันเล่นทำนองของเพลงเสมอในบันได เพนทาโทนิก ไปมาระหว่างเครื่องเป่า โดยที่เปียโนและเครื่องกระทบ 2 แนว เล่นเสียงกังวานในลักษณะออสตินาโตค้างไว้เพื่อให้มีแกนหลักของทำนอง

โดยสามารถสรุปวัตถุดิบที่จะนำไปพัฒนาต่อดังนี้ (1) แนวคิดขึ้นและลง (2) ศูนย์กลางเสียงที่ D (3) กลุ่มของเสียงกัดโดยมีแนวทำนองแบบอิงกุญแจเสียงเกิดขึ้นไปพร้อมๆกัน (4) การใช้กลุ่มเสียงกังวาน

2.3.2 ห้องที่ 44-48 แสดงลักษณะโพลีโฟนีอิสระ (Free Counterpoint) จากตัวอย่างแนวทำนองเคลื่อนที่ตามรูปร่างของโน้ตขึ้นและลง โดยสร้างแนวทำนองจากการพิจารณาขั้นคู่และทิศทางมากกว่าเสียงประสาน

2.3.3 ห้องที่ 223-229 แสดงลักษณะโพลีโฟนี (Harmonic Polyphony) จากตัวอย่างแนวทำนองเคลื่อนที่ภายใต้เสียงประสานของกลุ่มคอร์ดเรียงคู่สี่

2.3.4 ห้องที่ 216-221 ลักษณะพื้นผิวแบบ "Harmonic Mass" เป็นลักษณะพื้นผิวแบบโฮโมโฟนีที่มีมวลหรือน้ำหนักจากการใช้เสียงประสานจำนวนมาก เกิดขึ้นจากการผสมผสานหลายวัตถุดิบ ซึ่งเป็นช่วงที่สาวิตรีได้เห็นพระยมครั้งแรก อันได้แก่ (1) เสียงสูงแสดงลักษณะของแสง (2) เสียงต่ำแสดงความมืด (3) บันไดเสียงเพนทาโทนิกในเปียโนบรรเลงโดยเหยียบเพเดิลค้าง (4) การสร้างคอร์ดเสียงกัดจาก 12 เสียงใน 12 เครื่องดนตรี (5) การใช้ช่วงเสียงที่สูงและต่ำเป็นพิเศษ (Extreme Register) (6) การสร้างกลุ่มคอร์ดให้เกิดช่องว่างตรงกลาง (Hollow) และมีเสียงจากเปียโนเข้ามาแทนที่

2.3.5 ห้องที่ 276-279 พื้นผิวดนตรีแบบโฮโมโฟนีแบบมีแนวทำนอง เป็นการสร้างความสัมพันธ์แบบพื้นหน้ากับพื้นหลัง (Foreground VS Background) โดยมีแนวทำนอง 2 ทำนองในแนวร้องเบส และ แนวเปียโน ในขณะที่ พื้นหลังเป็นเสียงประสานที่ถูกให้ลำดับความสำคัญถึง 3 ชั้นตามลำดับ ได้แก่ แนวร้องโซปราโน, แนวเครื่องลม และแนวเครื่องสาย โดยเสียงในชั้นที่ 2 สร้างความน่าสนใจในลักษณะทำนองสีสันแสดงการขึ้นและลงของความเข้มเสียง สร้างบรรยากาศที่เวิ้งว้างหลังจากที่พระยมดึงเอาปรานของสัตยวานออกจากร่าง

2.3.6 ห้องที่ 290-295 พื้นผิวแบบผสมผสาน แนวทำนองมีลักษณะโพลีโฟนี 3 แนว ที่มีศูนย์กลางเสียงต่างกัน (Polytonality) โดยที่แนวหนึ่งเป็นยังมีลักษณะระบบจุลเสียง (Microtonality) ได้แก่ แนวร้องเบส, แนวร้องโซปราโน และแนววิโอลา เป็นช่วงการอ้อนวอนของวิญญาณของสัตยวานคืนจากพระยม และถูกปฏิเสธ ซึ่งเป็นจุดยืนที่แตกต่างกันของแต่ละฝ่าย โดยมีเสียงของวิโอลาแทนตัวสัตยวาน ในลักษณะ Trio ส่วนแนวบรรเลงประกอบมี 3 ส่วนได้แก่ เปียโนที่เล่นเลียนแบบฮาร์ป เพื่อให้ได้บรรยากาศของเทพยดาจากคอร์ดโครมาติก และมีเครื่องเป่าเน้นที่เสียงโดมินันท์ในแบบขึ้นและลงด้วยความเข้มเสียง จนเคลื่อนที่เข้าสู่จุดสูงสุดของช่วง โดยมีดับเบิลเบสเล่นบรรเลงเสียงประสานเป็นโน้ตค้าง (Pedal Tone)

2.3.7 ห้องที่ 315-318 ลักษณะการแสดงทำนองเดี่ยว และประชันภายในวง จากภาพเป็นลักษณะประชันตามแนวนอน โดยแนวทำนองจะถูกเคลื่อนย้ายไปมาในกลุ่มเครื่องลมไม้ใน 3 ห้องแรก ในขณะที่กลุ่มจังหวะพิเศษก็ถูกเคลื่อนย้ายไปพร้อมกัน จากแนวเชลโลและดับเบิลเบส (ห้องแรก) ไปยังไวโอลิน 1 ต่อไปยังเปียโนและดับเบิลเบสที่ลดรูปจังหวะลง จากนั้นกลุ่มจังหวะที่แสดงในแนวเครื่องลมเป็นการรับพลังงานที่ยังเหลือจากแนวเปียโนและแนวเครื่องลมทองเหลืองที่ได้เร่งความเข้มเสียงไปที่ *ff* เพราะถัดมาแนวเปียโนเล่นกลุ่มโน้ตมีกิจกรรมน้อยลงมาก การเรียบเรียงดังกล่าวแสดงให้เห็นลักษณะความเกี่ยวเนื่องกันในแนวนอน แต่ก็มีความขัดแย้งในแนวตั้งที่สูง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิธีการเขียนช่วงต่อเชื่อมต่างๆที่ใช้ในผลงานประพันธ์ และยังแสดงแนวคิดของการปะติดดนตรีด้วยกลุ่มเสียงต่างๆ

2.3.8 ห้องที่ 361-363 เป็นลักษณะการเขียนพื้นผิวในลักษณะประชันอีกรูปแบบในลักษณะแนวตั้ง และเป็นช่วงจบของบทบรรเลงคั่น โดยแนวทำนองของภาพนี้อยู่ที่ทรอมโบน มีกลุ่มของจังหวะที่ปรากฏในแนว ฟลูต โอโบ และวิโอลา ที่ถูกเน้น ก่อนที่จะเปลี่ยนมาอยู่ที่ ฮอร์นและทรัมเป็ต และนำไปสู่กลองบองโกและเครื่องสาย ซึ่งกลุ่มจังหวะนี้ถูกเน้นขึ้นเรื่อยๆตามลำดับของความเข้มเสียง ในขณะที่ส่วนที่สองเป็นลักษณะกลุ่มจังหวะอึมครึม ที่ถูกจับซ้อนกันในแนวตั้งจนทำให้เกิดลักษณะประชัน และมีเสียงค้างจากเสียงแทมแทมเร่งที่ให้เกิดจุดสูงสุด โดยช่วงที่นำมาแสดงนี้เป็นช่วงดนตรีที่มีหนาแน่นที่สูงที่สุดในผลงานประพันธ์

2.3.9 ห้องที่ 438-440 ลักษณะดนตรีที่แสดงดังภาพมีลักษณะพิเศษคือเป็นลักษณะที่พัฒนามาจากพื้นผิวพอยน์ติลิสต์ (Pointillist) คือปรากฏด้วยตัวหยุดจำนวนมาก แต่ได้ใช้ในลักษณะที่ยังคงให้มีแนวเสียงให้ได้ยินตลอดเวลา คือ ไม่มีช่วงเวลาที่เป็นเสียงเงียบ ผู้ประพันธ์สร้างความลึกหรือพื้นผิวของดนตรีจากการใช้ระดับความเข้มเสียงอย่างละเอียด โดยแนวคิดที่สำคัญจะถูกส่งต่อไปมาด้วยกลุ่มโน้ตที่มีความยาวสั้นๆ

2.3.10 ห้องที่ 486-488 เป็นลักษณะการเรียบเรียงที่เน้นไปที่พื้นผิวแบบโฮโมโฟนี แต่ยังคงมีลักษณะโพลีโฟนีจากวิธีการเลียน (Imitation) ปรากฏอยู่ในแนวฮอร์น จากภาพที่แสดงแนวเปียโนเหมือนจะมีบทบาทเด่น แต่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้วิธีการเล่นแบบเหยียบเพเดิล una corda และให้เหยียบเพเดิลค้อนหยุดเสียงไว้ทำให้เกิดเสียงกังวานตลอด ทำให้แสดงบทบาทการสนับสนุนเสียงประสาน (Harmonic Support) มากกว่า นอกจากนั้นจำนวนเสียงที่น้อยจากบันไดเสียงห้าเสียงทำให้ดนตรีในช่วงนี้มีลักษณะเป็นมวลของเสียงประสาน (Harmonic Mass) แทนที่จะเป็นลักษณะโพลีโฟนีชัดเจน นอกจากนั้นยังมีการทบแนว (Doubling) ซึ่งแทบจะไม่ปรากฏในช่วงอื่นของบทประพันธ์

การพัฒนาโมทีฟนำ (Leitmotif)

โมทีฟนำ หมายถึงความคิดหลักที่เป็นตัวแทนของตัวละคร เวลา หรือสถานการณ์ ซึ่งในบทประพันธ์นี้มีการใช้โมทีฟนำสำคัญใน 4 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะของเสียงกังวาน, ลักษณะของไฟ ได้แก่การขึ้นและลง, ลักษณะของแสง และลักษณะของความมืด

ลักษณะของไฟและแสงนั้นแทนตัวละครที่ชื่อ "สาวิตรี" อันมีความหมายว่าพระอาทิตย์ ซึ่งตีความได้ว่าเป็นผู้ดึงเอามนุษย์ออกจากความมืดหรืออวิชชา และเป็นผู้ช่วยให้สัตยวานฟื้นคืน เป็นด้านที่ตรงข้ามกับความมืด โดยความมืดนั้นเป็นลักษณะของพระยมและความตาย ทั้งคู่เป็นโมทีฟนำเพื่อแสดงลักษณะทวิลักษณ์ ที่พัฒนาขึ้นมาจากเทคนิคการระบายสีเนื้อร้อง ซึ่งการระบายสีเนื้อร้อง เป็นเทคนิคการใช้ดนตรีช่วยในการสร้างภาพหรือสร้างความรู้สึกให้ตรงกับเนื้อร้อง หรือความหมายของประโยคเพลง ซึ่งในผลงานประพันธ์นี้ได้ใช้เทคนิคนี้หลายรูปแบบ

1. ลักษณะของ "เสียงกังวาน" ในรูปแบบต่าง ๆ

การใช้กลุ่มของเสียงกังวาน มีหน้าที่พิเศษคือ "สร้างเอกภาพให้กับบทเพลง" เนื่องจากการออกแบบเสียงดนตรีในบทเพลงนี้ได้กำหนดมาตั้งแต่ต้น ว่าจะไม่พัฒนาวัตถุดิบทางดนตรีในลักษณะที่เป็นธีมที่ชัดเจน (Non – Thematic Transformation) การสร้างเอกภาพในดนตรีขนาดยาวโดยเฉพาะตั้งแต่ 10 นาทีขึ้นไป โดยไม่ใช้รูปแบบการพัฒนาธีมเป็นความยากของการประพันธ์ลักษณะหนึ่ง ผู้ประพันธ์จึงสร้างเอกภาพให้กับบทเพลงโดยใช้ กลุ่มของเสียงพิเศษที่ดังขึ้นเป็นระยะๆ ในรูปแบบที่แตกต่างกัน เพื่อเตือนความจำของผู้ฟัง ให้สนใจการพัฒนาวัตถุดิบทางดนตรีในด้านที่เกี่ยวข้องในด้านสีสันของเสียงมากกว่าแนวทำนอง ตัวอย่างการใช้เสียงกังวาลในลักษณะต่างๆ ได้แก่

จากตัวอย่างแสดงเสียงจากกลุ่มเสียงกังวานในห้องแรกของผลงานประพันธ์ (ห้อง 2-4)

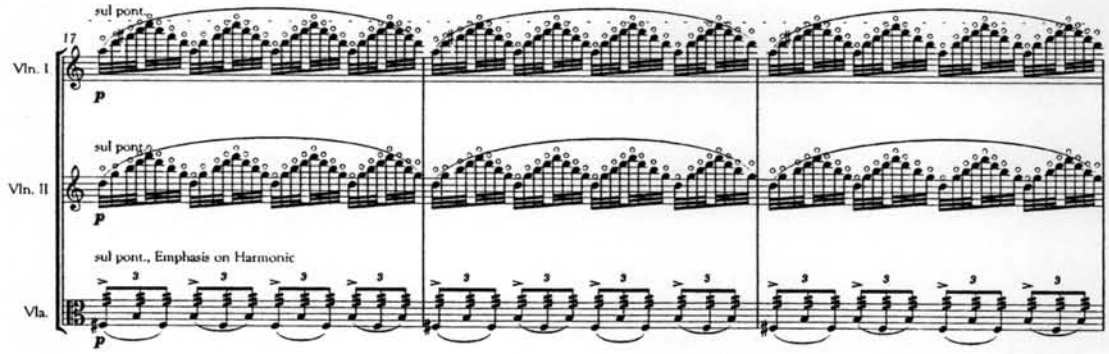
การใช้เสียงกังวานเป็นโมทีฟนำในช่วงเริ่มต้นและช่วงจบของเพลง เพื่อให้ความรู้สึกของเอกภาพ จากภาพที่แสดงเป็นกลุ่มเสียงในช่วงสุดท้ายของบทเพลง (ห้อง 498-502)

เสียงกังวานและคลัสเตอร์จากการเล่นด้วยวิธีการสุ่ม ในแนวเสียงของระฆังราว (ห้อง 341-344)

การใช้เครื่องลมทองเหลืองเป็นเสียงกังวานแทนเสียงของระฆังราว เนื่องจากถูกหยุดเสียง (Damp) โดยมีลักษณะของกลุ่มเสียงกัดอยู่ด้วย ตามตัวอย่างภาพอยู่ในช่วงบทบรรเลงคั่นที่มีการผสมผสานโมทีฟต่างๆเข้าไว้ด้วยกัน (ห้อง 333-335)

2. ลักษณะของ "ไฟ" ในรูปแบบต่าง ๆ

การขึ้นและลงจากการใช้เทคนิครัวโน้ต ผสมกับเทคนิคการเลื่อนเสียงในขาลงของเสียงเครื่องสาย นอกจากนั้นจากภาพตัวอย่างจะเห็นได้ว่าเป็นช่วงขาขึ้นของการรัวโน้ตในแนวเบสดรัม (Large Bass Drum) จากการรัวที่ศูนย์กลางของกลองเข้าหาที่ริมขอบกลอง ซึ่งจะได้เสียงที่ดังขึ้นและสูงขึ้น โดยมีการรับช่วงต่อให้แนวดับเบิลเบส เล่นโน้ตขาขึ้นต่อไป (ห้อง 121-123)



การเลื่อนเสียงบนสายขึ้นลงในแนวไวโอลินที่ 1 และไวโอลินที่ 2 ตามแนวโนด (Node) โดยจะทำให้เกิดเสียงตามลำดับฮาร์โมนิกส์บนสายนั้นๆ เป็นลักษณะเสียงพิเศษที่บรรเลงได้ยาก มักนิยมใช้ในการเล่นด้วยจำนวนพร้อมกันด้วยนักดนตรีจำนวนมาก ผู้ประพันธ์จึงที่ให้ไวโอลินทั้งสองแนวบรรเลงพร้อมกันแบบต่างโหมด (ห้อง 17-19)

การใช้ลักษณะขึ้นและลงจากวิธีการพรมนิ้ว โดยในสองห้องแรกเป็นการพรมนิ้วในช่วงขาขึ้น แต่ในขาลงเป็นแนวทำนองที่ปรากฏในแนวโอโบ โดยที่ห้องที่ 3 และ 4 เครื่องอื่นยังพรมนิ้วอยู่แต่เป็นการใช้ความเข้มเสียงที่ลดลง (ห้อง 64-67)

เป็นการใช้การเปลี่ยนสีสันของเสียงระหว่างเปียโนไปหากล็อกเคนชปีล และกลับมาที่ระฆังลมเหล็กในช่วงขาลง (ห้อง 95-96)

การซ้อนกันของรูปแบบขึ้นและลงในหลายระดับอย่างซับซ้อน จากภาพตัวอย่างด้านบนเป็นรูปแบบการขึ้นและลง 5 รูปแบบผสมผสาน ได้แก่ (1) จากเครื่องลมไม้ในห้องแรก (2) การพรมนิ้วในแนวคลาริเน็ต หรือการรัวโน้ตในห้องที่ 4 ของแนวเปียโน (3) ขึ้นด้วยวิธีการเพิ่มความเข้มเสียงในแนวทรอมโบน แต่ลงในช่วงท้ายประโยคจากการใช้รูปร่างของโน้ต (4) แนวเปียโนจากการรูดสายด้านในและส่งต่อให้ระฆังลมเหล็ก (5) ลักษณะการ "ขึ้น" ของกลองบองโกจากการใช้ความเข้มเสียง แต่มา "ลง" ที่ระดับเสียงที่ส่งให้ทิมปานี (ห้อง 54-57)

3. ลักษณะของ "แสง" ในดนตรี

3.1 เป็นลักษณะพิเศษของการใช้การเรียบเรียงในลักษณะพิเศษที่พัฒนามาจากเทคนิค "Klangfarbenmelodie" หรือทำนองสีสัน (Tone Color Melody) เน้นไปที่ความงามของเสียงในระดับเสียงเดียว หรือคอร์ดคอร์ดเดียวที่ยาวต่อเนื่องกันไป เช่นตัวอย่างผลงานประพันธ์จาก อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (1874-1951) ในท่อนที่ 3 "Summer Morning by a Lake" ของบทประพันธ์ที่ชื่อ

"Five Pieces for Orchestra" หรือ "Fünf Orchesterstücke" (1909) ที่ได้พัฒนาเทคนิคนี้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะลักษณะการใช้คอร์ดคอร์ดเดียวที่ยาวต่อเนื่องกันไป

ตัวอย่าง ลักษณะการใช้เทคนิค "ทำนองสีสัน" ในผลงานประพันธ์

ใช้สีสันของเสียงควบคู่กับการปรับความเข้มเสียงไปมาเป็นลักษณะเสียงหลัก (ห้อง 276-279)

การใช้ควบคู่กับจังหวะอปกติให้ความรู้สึกของเสียงประสานที่ล่องลอยไม่มีจังหวะหนัก (ห้อง 459-462)

การใช้ควบคู่กับเสียงกังวาน ดังภาพได้ใช้ควบคู่กับระฆังลมเหล็กในลักษณะขึ้นและลงในโทนเสียงสูง (ห้อง 91-97)

3.2 นอกจากนั้นลักษณะดนตรีเพื่อเลียนแบบลักษณะของแสงนี้ พบในผลงานประพันธ์ของ Giacinto Scelsi (1905 – 1988) นักประพันธ์เพลงชาวอิตาเลียน ที่ผสมผสานเทคนิคต่างๆเข้าไว้ด้วยกันเช่น การใช้ซ้ำระดับจุลเสียงไปมา (Microtonal Oscillations), การสร้างบรรยากาศของเสียงประสาน (Harmonic Allusions), โดยเฉพาะการเปลี่ยนสีสันของเสียง (Timbre) และความเข้มของเสียงที่หลากหลาย บนคอร์ดหรือเสียงเสียงเดียวไปมาต่อเนื่องเป็นระยะเวลานาน เช่น ตัวอย่างผลงานประพันธ์ที่ชื่อ "Quattro Pezzi su una nota sola" (Four pieces each on a single note,1959) หรือ Anahit (1965)

โดยในผลงานประพันธ์ชิ้นนี้ได้นำเทคนิคของเขามาปรับใช้ ซึ่งจะพบการใช้เทคนิคนี้จำนวนมากในช่วงที่ 4 อันเป็นบทสนทนาระหว่างสาวิตรีและพระยม เนื่องจากจะได้เกิดพร้อมกับกลุ่มเสียงกัดเพื่อสร้างบรรยากาศที่อ้างว้าง เพื่อบรรยายลักษณะของปรโลก

การใช้โน้ต A ควบคู่กับการเบนออกจากเสียงหลัก (Pitch Deviation) ที่ได้จากเครื่องต่างๆ รวมไปถึงจุลเสียงจากม้องหุ่ยที่แสดงบทบาทสำคัญในบทประพันธ์ช่วงนี้ (ห้อง 368-371)

ลักษณะการสร้างบรรยากาศของเสียงประสาน (Harmonic Allusions) (ห้อง 254-257)

3.3 การใช้กลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูง แสดงลักษณะของแสงสว่างหรือแสงระยิบระยับต่างๆ

ลักษณะของแสงในช่วงเช้าจากเปียโนที่เช่นแบบเพียบเพเดิล una corda และเหยียบเพเดิลค้อนหยุดเสียง (ห้อง 483-484)

การใช้เสียงกล็อกเคนชปีลคู่ไปกับเสียงกัดในแนวเครื่องสายเสียงต่ำ ที่ความเข้มเสียงระดับ ppp แสดงลักษณะการระบายสีเสียงเพื่อแสดงภาพแสงระยิบระยับจากดวงดาวในเวลากลางคืน (ห้อง 66-69)

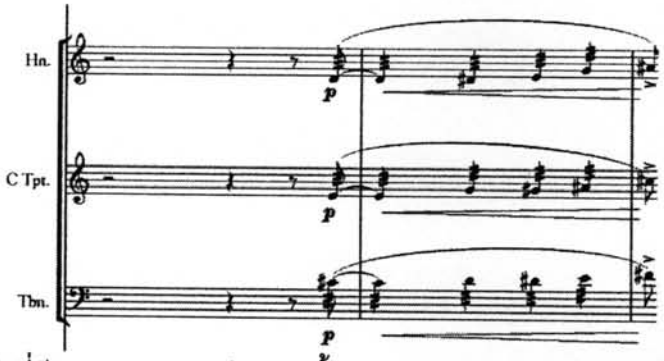
การใช้เสียงสูงของวิธีการสีใกล้หย่อง (Sul ponticello) แบบเน้นเสียงฮาร์โมนิกส์ ของเครื่องสายให้บรรยายแปลกประหลาด ที่อยู่บนคลัสเตอร์จากการรัวเสียงในดับเบิลเบสและฆ้องหุ่ย (ห้อง 402-405)

การใช้เสียงฮาร์โมนิกส์เล่นเสียงประสานเป็นพื้นหลัง แทนการลากคอร์ดปกติ แสดงลักษณะของแสงในเวลารุ่งอรุณที่แสงเงินแสงทองเริ่มออกมาจากท้องฟ้า (ห้อง 470-473)

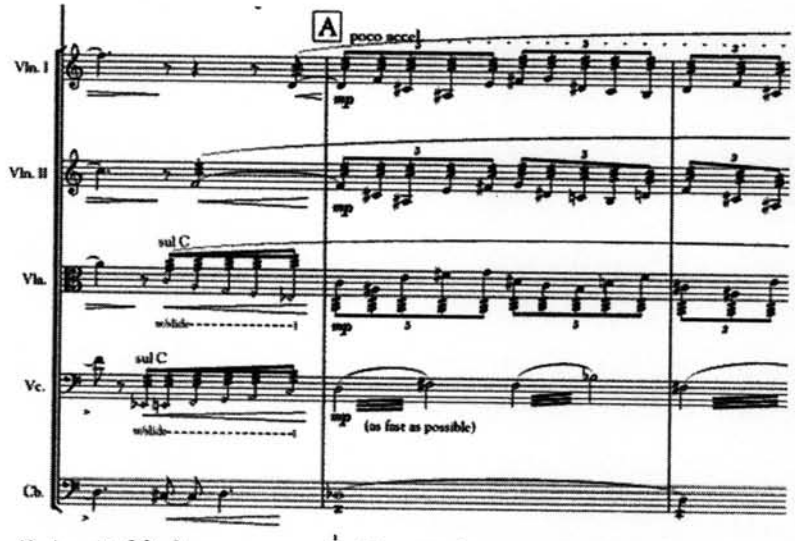
4. ลักษณะของความมืดในดนตรี

4.1 การใช้เทคนิคกลุ่มเสียงคลัสเตอร์ในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ การซ้อนกันของอนุภาคของเสียงในระดับต่างๆ เช่น จุลเสียง (Microtone) หรือ เสี้ยวเสียง (Quarter Tone) รูปแบบของจังหวะและสีสันที่ซ้อนกันเพื่อให้ได้มวลเสียงที่หนา นอกจากนั้นยังรวมไปถึงการผสมเสียงรบกวนจากการขยายเทคนิค (Extended Technique) การบรรเลงต่างๆ เช่นการรัวลิ้น (Flutter Tonguing) หรือวิธีการสีแบบต่างๆในกลุ่มเครื่องสาย ฯลฯ ซึ่งโดยทั่วไปแล้ว เทคนิคเหล่านี้เหมาะสำหรับ การใช้วงออร์เคสตราขนาดใหญ่เพื่อให้ได้มวลของเสียงที่หนาแน่นกว่าปกติ เช่นผลงานเพลงของ Krzysztof Penderecki ในผลงานประพันธ์ที่ชื่อ "Threnody to the Victims of Hiroshima" (1959), György Ligeti ที่พัฒนาการใช้เทคนิคไมโครโพลิโฟนี (Micropolyphony) ในผลงานประพันธ์ที่ชื่อ Atmosphères (1961) และ Iannis Xenakis ในผลงานสำหรับประพันธ์วงออร์เคสตราขนาดใหญ่ที่ชื่อ "Metastasis" (1953-4)

เพราะการแสดงความมืดทางดนตรีไม่สามารถทำได้ชัดเจนมากนัก เนื่องจากมีเครื่องดนตรีน้อยชิ้น ซึ่งตัวอย่างผลงานสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีขนาดเล็ก ก็มักที่จะใช้เครื่องดนตรีอย่างเปียโนในการสร้างเสียงแบบคลัสเตอร์ เช่นผลงานบทเพลงสำหรับเปียโนของ Henry Cowell หรือ ผลงานประพันธ์ที่มีชื่อท่อนว่า Hawthorne ในบทเพลง Concord Sonata (1904–19) ของ Charles Ives



การสร้างกลุ่มเสียงกัดที่มีความหนาของเสียงมากขึ้นจากเทคนิคของเฉพาะของเครื่อง ดังภาพเป็นการใช้วิธีการรัวลิ้นของกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (ห้อง 123-124)



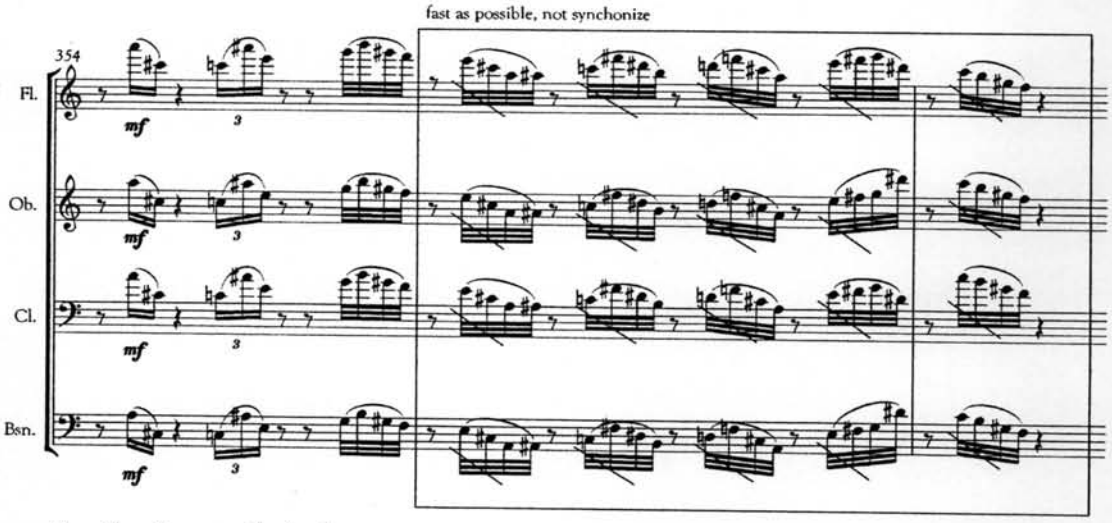
การใช้กลุ่มเสียงกัดร่วมกับโน้ตในระบบแถว ซึ่งเป็นสลับลำดับการเล่นจากเสียง D F C# A# E F# G D# C B รวม 10 เสียง (ห้อง 13-15)

การสร้างกลุ่มเสียงมืดในลักษณะการเลียน มีลักษณะเป็นขั้นของเสียงเคลื่อนเข้าหาขั้นคู่ทรัยโทน นอกจากนั้นมีการสร้างกลุ่มเสียงกัดให้เกิดมากขึ้นจากเสียงในแนวดับเบิลเบส ที่ให้บรรเลงเสียงสูงมากกว่าปกติ ทำให้เกิดความยากในการหาเสียงที่ตรงกับเสียงจริง ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงเพี้ยนที่กัดมากขึ้น (ห้อง 218-219)

การสร้างความมืดโดยการผสมปนเประหว่างวัตถุที่ไม่เกี่ยวข้องกันหลายประเภทเข้าไว้ด้วยการ ทำให้เกิดมวลเสียงที่หนาแน่นยากที่จะวิเคราะห์ โดยในภาพเป็นท่อนที่บรรเลงก่อนการแสดง มีการปิดม่านและทำให้ผู้ชมต้องนั่งอยู่ในความมืดชั่วขณะหนึ่ง (ห้อง 7-11)

4.2 การสร้างกลุ่มเสียงประเภทอึมครึม (Sound-clouds) ได้แก่ กลุ่มเสียงกัดที่เกิดจากลักษณะการซ้อนกันของจังหวะ

การซ้อนกันของกลุ่มเสียงที่มีกระสวนจังหวะที่แตกต่างกันได้แก่ 4 พยางค์, 5 พยางค์, 6 พยางค์ และ 7 พยางค์ ในระดับเสียงที่ต่างโหมดกัน จนทำให้เกิดลักษณะเสียงกัดและเสียงอึมครึมพร้อมกัน แต่ยังคงสามารถจับชีพจรจังหวะใหญ่ได้ เนื่องจากมีการกำหนดจุดอ้างอิงจังหวะที่ต้นห้องที่ 1 และ 3 ในภาพตัวอย่างประกอบ (ห้อง 310-313)



การสร้างเสียงซ้อนจากข้อจำกัดของการแสดง จากข้างต้นเป็นการบันทึกดนตรีด้วยระดับเสียงและส่วนของจังหวะเดียวกัน แต่ในความเป็นจริงอัตราการเร่งเพื่อเล่น "fast as possible" เร็วเท่าที่จะทำได้นั้น แตกต่างกันตามความสามารถของเครื่องดนตรี และความสามารถของผู้เล่น ทำให้เกิดการซ้อนกันของกลุ่มจังหวะในลักษณะไม่จงใจได้ (ห้อง 354-356)

นอกจากนั้นตัวอย่างการสร้างเสียงอึมครึมจากการซ้อนทับกันของชั้นเสียง และกลุ่มของจังหวะต่างๆ โดยเสียงที่ถูกให้ความสำคัญจะมีความเข้มเสียงที่มากกว่าเสียงอื่นๆ แต่ทุกส่วนจะกลมกลืนเป็นมวลเสียงเดียวมากกว่าจะได้ยินท่วงทำนองที่ชัดเจนทำนองเดียว (ห้อง 438-440)

การกำหนดแนวร้องในผลงานประพันธ์

1. บทละคร

ผลงานประพันธ์ชิ้นนี้เป็นการนำบทละครร้องเรื่อง "สาวิตรี" ในพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมาเป็นคำร้องของโอเปร่า โดยขนาดของผลงานประพันธ์มีความยาวประมาณ 35-40 นาที จึงทำให้ไม่สามารถนำบทละครทั้งหมดมาประพันธ์เป็นโอเปร่าได้ ผู้ประพันธ์จึงได้ตัด ปรับ และต่อ เพื่อให้เรื่องราวมีความกระชับเหมาะสมกับเวลา โดยใช้ร่วมกับบทกำกับเวที และผสมผสานกับพระราชนิพนธ์ความเรียงในผลงานประพันธ์ ซึ่งคำร้องที่ใช้ในผลงานประพันธ์จะแสดงใน ภาคผนวก

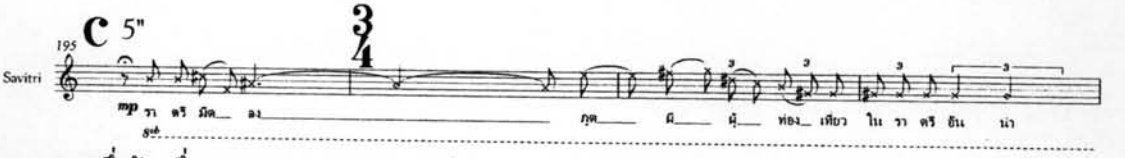
2. ตัวอย่างท่วงทำนองและคำร้องในรูปแบบต่าง ๆ

2.1 แบบใช้ระดับเสียงจากแถวโน้ต (ห้อง 42-44)

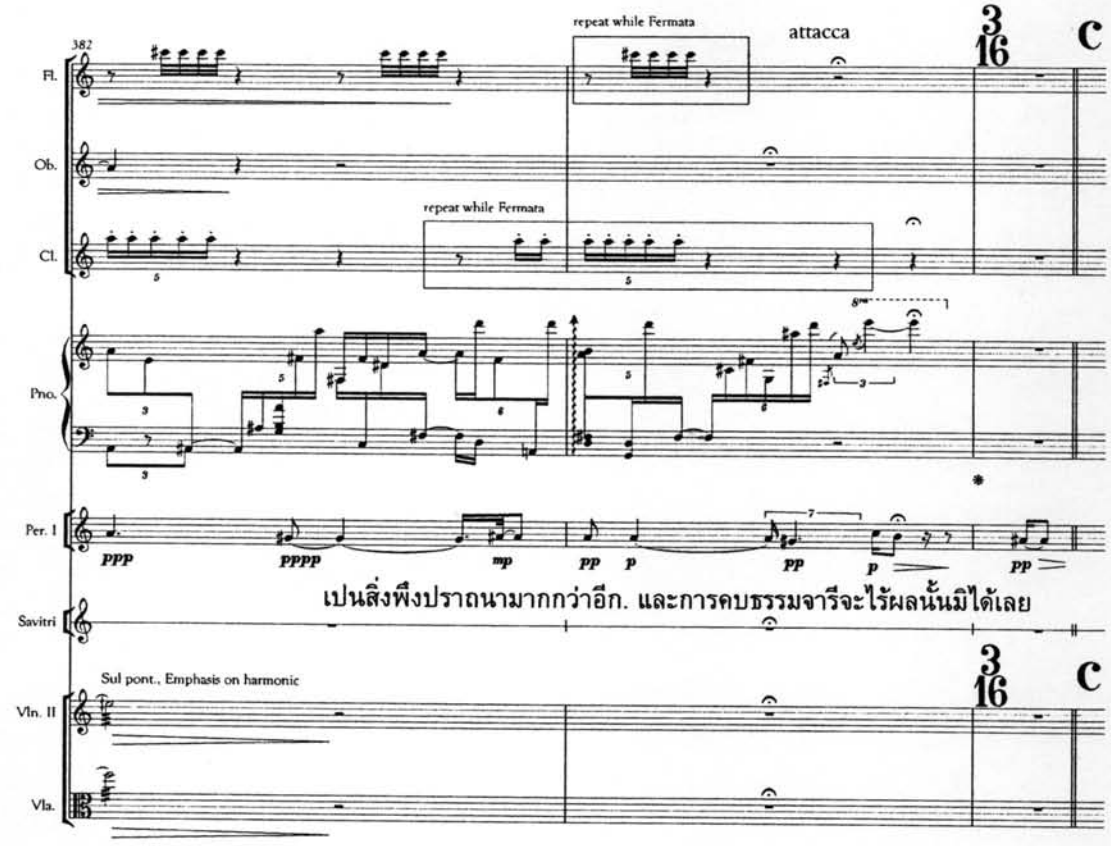
2.2 แบบเอื้อนจำนวนมาก (ห้อง 152-157)

2.3 แบบร้องระดับเสียงเดียวที่ต้องใช้โน้ตสะบัดเพื่อออกเสียงตามวรรณยุกต์ (ห้อง 172-175)

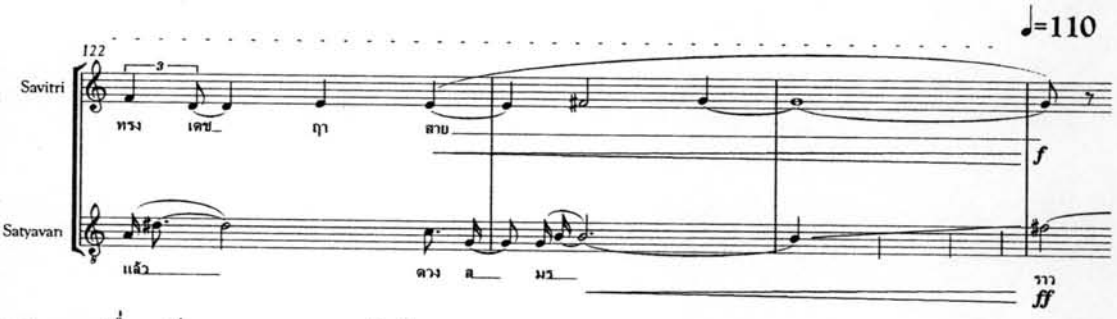
2.4 แบบกึ่งร้องกึ่งพูดระดับเสียงเดียว (ห้อง 62-65)



2.5 แบบกึ่งร้องกึ่งพูดระดับหลายระดับเสียง (ห้อง 195-198)



2.6 แบบพูด (ห้อง 382-384)



2.7 แบบเลื่อนเสียงตามวรรณยุกต์ (ห้อง 122-125)

2.8 แบบใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกที่มีการเอื้อนโดยใช้โน้ตสะบัด (Grace note) (ห้อง 485-487)

3. ความสัมพันธ์ระหว่างแนวร้องและดนตรี

จากที่ได้กล่าวไปในข้างต้นถึงวิธีการประพันธ์ ที่เริ่มต้นขึ้นจากบทละครเป็นหลัก ซึ่งเป็นตัวกำหนดการใช้เวลาและเหตุการณ์ (Event) ที่เกิดขึ้นภายในผลงานประพันธ์ทั้งหมด จากนั้นจึงกำหนดระดับเสียงในคำร้อง ซึ่งทำให้กลายเป็นแนวทำนองของแนวร้อง และทำให้เกิดพื้นหลังเสียงประสาน (Harmonic Background) ไปพร้อมกัน ดังนั้นจึงถือได้ว่าท่วงทำนองของคำร้องเป็นตัวกำหนดเสียงประสานในระดับแรก ต่อมาเมื่อเสียงประสานได้ถูกกำหนด ความสัมพันธ์ระหว่างสีสัน (Timbre) ของเครื่องดนตรีต่างๆ จึงสัมพันธ์กับเสียงประสานเหล่านั้น ซึ่งได้แก่ การกำหนดช่วงเสียงที่เหมาะสมในการเล่นของเครื่องดนตรี, การย้ายกลุ่มเสียงต่างๆเพื่อให้เกิดความสดใหม่ (Novelty) ของเสียงที่นำเสนอ รวมไปถึงคุณลักษณะของสีเสียงต่างๆที่ถูกผสมภายใต้เสียงประสาน

ซึ่งในบางครั้ง เสียงประสานเองก็ถูกปรับเพื่อให้เข้ากับการผสมสีของเครื่องและเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้อง เช่น เมื่อความขัดแย้ง (Conflict) ในบทประพันธ์เกิดขึ้นอย่างรุนแรง การผสมสีสันของเสียงเพื่อควรให้มีลักษณะสัมพันธ์กับเหตุการณ์ ได้แก่การใช้โทนเสียงต่ำ, ดัง, และคู่กระด้าง ดังนั้นส่วนหนึ่งสีสันของเสียงในบทประพันธ์นี้ จึงเป็นตัวกำหนดเสียงประสานเช่นกัน แต่ในลักษณะของขั้นคู่ที่เพิ่มความตึง (Tension) ให้กับดนตรี ไปพร้อมๆกับทำนองหลักในแนวร้อง

นอกจากนั้นเรื่องราวของบทละคร ก็มีส่วนกำหนดสีสันของเสียงที่จะใช้ในผลงาน เช่นเดียวกับที่ "คำ" สามารถที่จะแสดงคุณลักษณะ (Character) เช่น ความกลัว ความรัก หรือการเจ็บปวดได้ ในลักษณะเดียวกับดนตรีก็ทำให้เกิดลักษณะคุณลักษณะนั้นได้ ในบางครั้งผู้ประพันธ์ได้กำหนดกลุ่มเสียงกัดแทนความกลัวที่เกิดขึ้นในตัวละครเอง, ใช้คอร์ดเมเจอร์และคอร์ดในบันไดเสียงไดอาโทนิกแทนความรักและความสุขสมหวัง, ใช้จังหวะที่รุนแรงหรือแปรปรวนเพื่อแทนความเจ็บปวด โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาถึงสีหรืออารมณ์ดังกล่าวที่สัมพันธ์กับการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี เช่น เสียงเครื่องลมทองเหลืองอาจให้ความรู้สึกที่เร่งเร้า, หรือเสียงเชลโลและดับเบิลเบสที่อาจให้บรรยากาศเศร้าสร้อยหดหู่ ฯลฯ ผู้ประพันธ์ได้คุณลักษณะต่างๆเหล่านี้มาประพันธ์ดนตรีให้มีความสัมพันธ์กับเนื้อร้อง และอารมณ์ความรู้สึกในช่วงต่างๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างห้องที่ 216-221 แสดงการใช้กลุ่มเสียงกัดและช่วงเสียงสูงสุดกับต่ำสุด เพื่อสะท้อนความกลัวในจิตใจของนางสาวิตรีเมื่อเห็นการปรากฏกายของพระยม

ตัวอย่างห้องที่ 486-488 ที่มีการใช้เสียงประสานที่กลมกลืน แสดงความรักของนางสาวิตรีที่มีต่อพระสัตยวานเมื่อเห็นสวามีคือชีพขึ้นมาจากความตาย

ตัวอย่างห้องที่ 133-136 แสดงความแปรปรวนทางด้านจังหวะ เสียงประสาน การเรียบเรียงเสียงดนตรีที่มีความรุนแรงไม่คงที่เพื่อแสดงความเจ็บปวดของพระสัตยวานก่อนที่จะเสียชีวิต

เมื่อพิจารณาในแง่มุมทั้งหมดนี้ บทละคร เสียงดนตรี และการเรียบเรียงเสียงดนตรีสามารถสร้างอารมณ์ คือคุณลักษณะไปในทิศทางเดียวกันได้ ซึ่งเป็นบทบาทความสัมพันธ์ระหว่างแนวร้องและดนตรีในผลงานประพันธ์ ในขณะที่โอเปร่าโดยทั่วไปมักสนับสนุนแนวร้องด้วยการเลือกใช้ระดับเสียงเป็นส่วนสำคัญที่สุด ซึ่งสามารถเห็นได้ชัดจากเทคนิคการเรียบเรียงเสียงดนตรี โดยเฉพาะเทคนิคการทบแนวทำนอง (Doubling) เพื่อให้แนวร้องเพื่อให้แนวร้องแสดงบทบาทที่เด่นชัดขึ้น ในโอเปร่าที่เขียนขึ้นก่อนศตวรรษที่ 20

โอเปร่าเรื่องนี้มีโครงเรื่องดำเนินจากความตาย ไปสู่การฟื้นคืนชีพของพระสัตยวาน ในตอนท้าย อันแสดงการต่อสู้ฝ่าฟัน (Struggle) ของนางสาวิตรี ผ่านเหตุการณ์ต่างๆจนเกิดความสุขสมหวัง ผู้ประพันธ์จึงได้เน้นให้แนวร้องมีท่วงทำนองในระบบอิงกุญแจเสียง ในขณะที่แนวดนตรีในช่วงแรกมีลักษณะไร้การอิงกุญเสียงจำนวนมาก และภาพรวมของดนตรีจึงดำเนินจากความตึงเครียด (Tension) จำนวนมากดำเนินไปหาจุดผ่อนคลาย (Resolution) ในตอนจบ ทำให้ผู้ประพันธ์จึงได้ใช้ระดับเสียงแสดงบทบาทรองในการสร้างความสัมพันธ์ ให้เกิดกับโครงสร้างหลักในภาพรวม (Structural Determinant) แม้ว่าส่วนหนึ่งดนตรีจะใช้ลักษณะการอิงระดับเสียง แต่ก็เพื่อให้โครงสร้างในภาพรวมมีเอกภาพมากขึ้น และสนับสนุนให้สีสันของเสียงให้ปรากฏได้เด่นชัด นอกจากนั้นวิธีอิงระดับเสียงจะทำให้เพื่อให้ตอนจบของบทเพลงมีลักษณะมั่นคงจากการย้อนกลับเข้าหาระดับเสียงหลักที่ได้นำถูกนำเสนอในตอนแรกสุดของบทประพันธ์

แม้ว่าเสียงร้องสำหรับผู้ประพันธ์นั้น จะถือว่าเป็นสีสันของเสียง (Tone Color) หนึ่งแต่ก็เป็นสีสันของเสียงที่สำคัญที่สุด ซึ่งไม่ได้หมายถึงว่าจะมีระดับเสียง (Pitch) ที่สำคัญที่สุด ผู้ประพันธ์เห็นว่าเสียงร้องเป็นพาหะของคำ เพื่อที่จะให้ผู้ฟังได้เข้าใจในความหมายที่ชัดเจน ผู้ประพันธ์จึงกำหนดระดับเสียงเพื่อการเอื้อนที่เหมาะสมกับการออกเสียงในภาษาไทยอย่างละเอียด แนวร้องจึงมีความสำคัญที่จะต้องตีความและส่งความรู้สึกของบทประพันธ์ไปถึงผู้ฟังให้ได้ยินอย่างชัดเจน ด้วยรสนิยมที่เหมาะสม สอดคล้องกับอารมณ์และพื้นผิวของดนตรี ซึ่งเมื่อเทียบกับแนวบรรเลงประกอบแล้ว แนวร้องจะต้องถูกได้ยินเป็นลำดับแรกเสมอ

แต่ในแง่หนึ่งแนวร้องในบทประพันธ์ ก็ถือว่าเป็นสีสันของเสียงเสียงหนึ่งที่สำคัญพอๆกับสีสันของเสียงดนตรีอื่นๆเช่นกัน ดังนั้นวิธีการบางอย่างที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงดนตรีเพื่อที่จะเน้นผสมผสานแนวร้องเข้ากับเสียงดนตรี เช่น การทบเสียง, หรือการเน้นลักษณะโฮโมโฟนีมากขึ้นที่จะทำให้ผู้ร้องได้ใช้ระดับเสียงที่แม่นยำจะไม่ถูกเน้นในบทประพันธ์นี้ เพราะวิธีการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีดังกล่าว เกิดจากการผสมสีสันของเสียงในระดับเสียงเดียวกันเข้าด้วยกัน ซึ่งก็จะทำให้เกิดสีสันใหม่ขึ้นจากการผสม ในทางกลับกันผู้ประพันธ์ต้องการแยกแนวร้องออกมาเพื่อให้แสดงบทเด่นจากเสียงอื่นที่รายล้อมด้วยความต่าง (Contrast)

อุปสรรคในการประพันธ์ และวิธีการจัดการแสดง

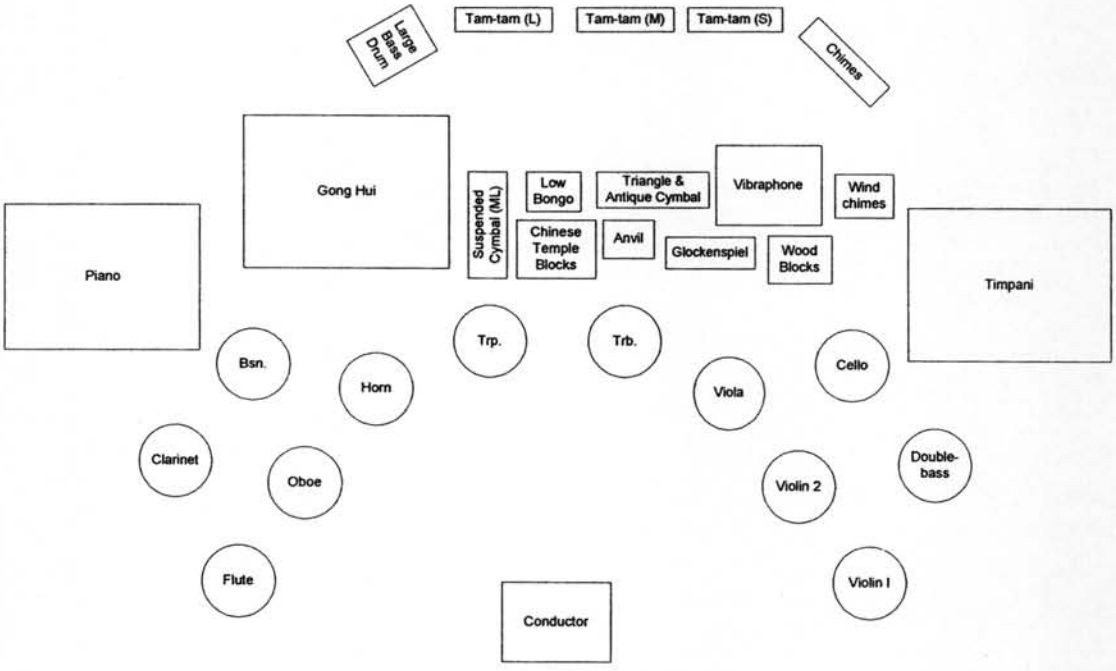
ปัญหาที่สำคัญประการหนึ่งในการประพันธ์โอเปร่าเรื่องนี้คือ การใช้คำร้อง (Libretto) ที่เป็นภาษาไทย เนื่องด้วยเป็นบทประพันธ์ขนาดยาวประกอบเป็นบทละครร้องในลักษณะกลอนบทละคร มีความยาวของการแสดง 3 องค์ แต่ถูกนำมาใช้ในบทประพันธ์เพียง 35 นาที ซึ่งถือเป็นผลงานดนตรีขนาดกลางที่ใช้ผู้แสดงจำนวนน้อย คือรวมทั้งหมด 18 คน จึงต้องมีการตัดต่อบทละครร้องให้มีลักษณะสั้นลง รวมไปถึงการดำเนินเรื่องอย่างกระชับรัดกุม บางส่วนก็เพื่อร่นระยะเวลาหรือทำให้เรื่องราวมีความน่าสนใจมากขึ้น ซึ่งได้แก่ บทสนทนาระหว่างสาวิตรีและพระยม โดยท่อนดังกล่าวจะใช้ลักษณะการแสดงอย่างบทละครพูด ซึ่งทำให้มีปัญหาต่อการแสดงสำหรับชาวต่างประเทศที่ไม่เข้าใจภาษาไทย อันมีวิธีการออกเสียงที่เป็นภาษาเสียง (Tonal Language) ได้

การประพันธ์คำร้องสำหรับเนื้อร้องไทย โดยปกติการประพันธ์คำร้องสำหรับเพลงร้องโดยทั่วไปจะไม่คำนึงถึง ระดับเสียงสำหรับการเอื้อนในคำไทยสามเสียงได้แก่ เสียงโท เสียงตรี และเสียงจัตวา โดยมักจะกำหนดเสียงสุดท้ายสำหรับการร้องเท่านั้น ไม่คำนึงถึงหัวเสียง หรือเสียงต้นในการร้อง ซึ่งการกำหนดเสียงต้นทำให้การบันทึกโน้ตดูยากกว่าที่เป็นจริง เพราะการเปล่งเสียงคำไทยจะมีการเอื้อนเสียงโดยธรรมชาติอยู่แล้ว นอกจากนั้นการร้องอย่างไทยแบบดั่งเดิมเอง ก็ใช้การเอื้อนตามธรรมชาติในการออกเสียงตามภาษาให้เข้ากับดนตรีไทยที่บรรเลงประกอบเช่นกัน ดังนั้นแม้แต่ในดนตรีไทยเดิมเองการออกเสียงเพี้ยนก็สามารถที่จะพบได้ แต่วิธีการร้องเพื่อไม่ให้เพี้ยนคำต้องมีการเกลาเสียงและการเอื้อนที่เหมาะสมเข้าหาโน้ตหรือคำที่ต้องการ

ซึ่งการบันทึกโน้ตในบทประพันธ์ชิ้นนี้ได้มีความพยายามส่วนหนึ่ง ในการกำหนดเสียงเอื้อนในแนวร้องเพื่อให้สามารถออกเสียงตามภาษาไทยได้อย่างถูกต้องสำหรับผู้ที่ไม่คุ้นเคยภาษาไทย แต่อาจจะทำให้นักร้องที่สัดทัดภาษาไทยอยู่แล้วร้องได้ยากขึ้น เนื่องจากมีการกำหนดระดับเสียงที่แน่นอนสำหรับการเอื้อนคำ โดยเฉพาะในช่วงที่เป็นดนตรีในระบบแถวโน้ต และบางท่อนที่แสดงความสามารถของผู้ร้องก็มีลักษณะการเอื้อนจำนวนมากนี้เป็นพิเศษ

วิธีการแก้ไขโดยการคำนึงถึงระดับเสียงที่แม่นยำ (In-Tune) ไม่ใช่วัตถุประสงค์สำคัญสำหรับการแสดง เนื่องจากการกำหนดระดับเสียงเป็นความจำเป็นหนึ่งในการบันทึกโน้ต แต่ผู้แสดงควรเน้นความสำคัญที่ รูปร่างและทิศทาง (Contour) ที่ถูกต้องของแนวร้องมากกว่า ส่วนหนึ่งผู้ประพันธ์เข้าใจข้อจำกัดของการร้องด้วยวิธีการเอื้อนจำนวนมาก จึงได้ใช้การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีเน้นไปที่การใช้เสียงกระด้าง หรือกลุ่มเสียงคลัสเตอร์ จำนวนมาก ประกอบกับแนวร้องส่วนมากก็เป็นไปในทางร้องเดี่ยว ในขณะที่การร้องคู่ (Duet) ก็มักมีลักษณะดนตรีที่เป็นระบบหลายกุญแจเสียง (Polytonality) จึงไม่มีความจำเป็นที่จะให้นักร้องเปล่งเสียงด้วยวิธีระดับเสียงที่แม่นยำทั้งหมด

ในด้านการแสดงสด ดนตรีได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยและวิธีการร้องอย่างไทย เช่น การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก และการใช้เครื่องดนตรีบางอย่างของไทย แต่ไม่ได้มีความจำเป็นที่จะต้องแสดงอย่างไทยทั้งหมด ผู้จัดการแสดงควรเน้นไปที่การแสดงดนตรีแบบร่วมสมัย มีการแต่งกายในการลักษณะที่เป็นนามธรรม, สัญลักษณ์ หรือวิธีแนะให้เห็นภาพตาม (Suggestives) เช่น การใช้สีเพื่อสื่อความหมายต่างๆของตัวละคร และเรื่องราว ซึ่งผู้ประพันธ์เห็นว่าสีที่ควรเน้นได้แก่ สีแดง สีขาว และสีดำ นอกจากนั้น นักดนตรีไม่จำเป็นจะต้องบรรเลงในหลุมวงดุริยางค์ (Orchestra Pit) แต่สามารถที่จะบรรเลงบนเวทีได้เช่นเดียวกัน โดยทำให้มีการจัดรูปแบบที่เหมาะสม ซึ่งแผนภาพการจัดวางเครื่องดนตรี (Orchestral Seating Diagram) ที่แนะนำเบื้องต้นเป็นดังนี้



การฝึกซ้อม (Performance Note)

1. แนวร้องจะต้องถูกให้ความสำคัญมากที่สุด ถึงแม้ระดับความเข้มของเสียงอาจระบุไว้ที่ระดับเบา แต่เสียงที่ได้ยินแรกจะต้องเป็นเสียงของแนวร้องเสมอ

2. ในงานประพันธ์ชิ้นนี้มีมุมมองในเรื่องความเข้มของเสียงต่างจากผลงานประพันธ์ทั่วไป ดังเหตุผลจากที่ได้กล่าวมาข้างต้น และ เลือกใช้เครื่องดนตรีในรูปแบบที่เรียกว่า "วงดุริยางค์เชมเบอร์" ทำให้เกิดความไม่สมดุลของระดับความเข้มเสียงต่างจากวงดุริยางค์ปกติ ซึ่งระดับของความเข้มเสียงที่กำหนดไว้ในผลงานประพันธ์ทั้งหมดได้แก่ *pppp, ppp, pp, p, mp, mf, f , ff , fff , ffff* หมายถึงระดับของแรงหรือพลัง (Force) ในการบรรเลงของผู้แสดง มากกว่าระดับความเข้มของเสียงโดยรวมที่ผู้ฟังจะได้ยิน กล่าวคือเป็นระบบความเข้มเสียงสัมพันธ์ (Relative) มากกว่าระบบความเข้มเสียงสัมพัทธ์ (Absolute) ของเสียงเครื่องดนตรี

ดังนั้นก่อนการบรรเลงวาทยกรจำเป็นต้องกำหนดระดับแรงหรือพลังโดยยึดจากไวโอลิน หรือจากเครื่องที่สามารถผลิตเสียงที่ดังที่สุดของเครื่องได้เบาที่สุดเมื่อเทียบกับเครื่องดนตรีทั้งหมด ซึ่งหมายถึง *pppp, ppp, pp, p, mp, mf, f , ff , fff , ffff* จะเท่ากับพลังในการผลิตความเข้มของเสียงตามลำดับได้ดังนี้ คือ 0%, 10%, 20%, 30%, 40%, 50%, 60%, 70%, 80%, 90%, 100% โดย *ffff* ในทรัมเป็ตจะต้องมีความเข้มเสียงเท่ากับ *ffff* ในไวโอลินและเป็นความเข้มเสียงสูงสุดที่ไวโอลินจะสามารถทำได้ ซึ่งจะแสดงความสมดุลของเสียงโดยรวมในแง่ของพลังงานที่ใช้ในการผลิตเสียงของเครื่องดนตรี
ดังนั้น ตามหลักแล้ว *p* ในเครื่องดนตรีจำนวนหลายเครื่องอาจหมายความเท่ากับ *f* จากเครื่องดนตรีเครื่องเดียว

ในการบรรเลงจริง 0% นั้น หมายถึงระดับเสียงที่เบาที่สุดเท่าที่จะผลิตได้แต่ยังได้ยินเสียงอยู่ และ 100% ถือว่าเป็นเสียงที่ดังที่สุดที่จะผลิตได้ในความดังสูงสุดของเครื่องที่ผลิตความเข้มเสียงได้น้อยที่สุด แต่บางครั้งในบทประพันธ์ก็ปรากฏความเข้มเสียงระดับ *ppppp* กำกับอยู่ด้วย ซึ่งหมายถึงความเข้มเสียงเมื่อคำนวณการเปลี่ยนโหมดการเล่นที่ทำให้เล่นได้เบากว่าปกติ เช่นการใช้เครื่องซับเสียง หรือการใช้นิ้วเคาะในเครื่องกระทบ หรือ go to "as loud as" possible หมายถึงดังที่สุดและดังกว่าเสียงปกติที่ได้ตกลงกันไว้ เช่น ความสามารถในการสร้างเสียงที่ดังมาก จากเครื่องลมทองเหลืองหรือเครื่องกระทบที่ดังได้มากกว่าเครื่องสาย

ข้อแนะนำคือ ผู้กำกับวง หรือวาทยกรควรซ้อมสเกลทางด้านความเข้มเสียงดนตรี ซักระยะหนึ่งก่อน เพื่อปรับความเข้มเสียงให้สมดุล

3. สำหรับกลุ่มการแสดงที่ไม่ใช่นักร้องและนักดนตรีชาวไทย การออกเสียงความชัดเจนในอักขระคำไทย เป็นเรื่องที่สามารถกระทำได้ยากสามารถอนุโลม รวมถึงการบันทึกโน้ตดนตรีในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ได้ใช้อักษรภาษาไทยในการกำกับเนื้อร้อง จึงจำเป็นต้องมีการปรับปรุงอีกครั้ง ในกรณีเพื่อการแสดงสำหรับชาวต่างชาติ และนอกจากนั้นในหลายช่วงดนตรีมีลักษณะแบบดนตรีพื้นผิว (Texture Music) ทำให้เกิดเสียงประสานที่ไม่เอื้อต่อการเล่นด้วยเปียโนในลักษณะฉบับย่อ (Piano Reduction) จนทำให้เกิดความยากลำบากในการจัดทำโน้ตเพลงร้อง (Vocal Score) เพื่อซ้อมกับเปียโน ผู้ร้องจึงควรจัดการฝึกซ้อมร่วมกับกลุ่มนักดนตรีให้มากขึ้น

4. การใช้ Fermata หรือเครื่องหมายยืดจังหวะ จะถูกกำกับด้วยอีกสองคำคือ Attacca หมายถึง เล่นต่อเนื่องไปในทันที และ Pause หมายถึง หยุดเสียงในระยะหนึ่งก่อน ซึ่งในบางครั้งจะกำหนดด้วยจำนวนวินาทีกำกับ โดยวาทยกรควรพิจารณาดูจากความพร้อมของการเปลี่ยนฉากเข้าออกบทเวทีหรือความพร้อมของนักแสดงต่างๆให้เรียบร้อยด้วย ควบคู่กับความต่อเนื่องทางดนตรีในช่วงยืดจังหวะดังกล่าว

สรุปบทประพันธ์เพลง

"สาวิตรี" เป็นบทประพันธ์ประเภทโอเปร่าที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับภาษาไทย โดยรวมบทประพันธ์นี้ใช้ความสามารถสูงในการบรรเลงจากผู้แสดงเดี่ยว ทั้งจากแนวร้องและแนวดนตรี รวมไปถึงการใช้เทคนิคการประพันธ์ขั้นสูงร่วมสมัยจำนวนหนึ่ง ซึ่งผู้ประพันธ์เองมีความพยายามที่จะจัดองค์ประกอบต่างๆให้เกิดความลงที่สุดทั้งในเชิงการประพันธ์เพลงและเชิงการละคร จึงเกิดเป็นแนวคิดต่างๆที่ได้อธิบายไปในข้างต้น ซึ่งการผสมผสานศาสตร์ทั้งสองด้านเข้าไว้ด้วยกัน ถือเป็นความท้าทายประการหนึ่งในการประพันธ์บทประพันธ์นี้ให้ลุล่วง ผู้ประพันธ์หวังว่าบทประพันธ์ชิ้นนี้จะมีคุณค่าทั้งในเชิงวรรณศิลป์และดุริยศิลป์ รวมไปถึงการมีโอกาสที่จะได้รับการจัดการแสดงอย่างเหมาะสมต่อไป

รายชื่อเครื่องดนตรีที่ใช้ (Instrumentation)

Soprano : Savitri

Tenor : Satyavan

Bass : Yama

1 Flute (also Piccolo)

1 Oboe

1 Clarinet (also Bass Clarinet)

1 Bassoon

1 Horn

1 Trumpet

1 Trombone

1 Piano

1 Percussion I : Glockenspiel, Vibraphone (with bows), Chimes, Tam-tams (SML), Bass Drum (L), Suspended Cymbals (ML), Wind Chimes, Chinese Temple Blocks (5), Low Bongo, Anvil (or Brake Drum), Antique Cymbal (in A), Timpano (26"), Wood Block

1 Percussion II : Glockenspiel, Vibraphone (with bows), Chimes, Tam-tam (L), Bass Drum (L), Triangle (Tuned in D), Antique Cymbals (in E), Wind Chimes, Chime Suspended Cymbals (ML), Gongs-Hui (7) Chinese Temple Blocks (3), Timpani (32",32",23")

1 Violin I

1 Violin II

1 Viola

1 Cello

1 Double Bass

Totally 15 Instrumentalists and 3 Vocalists

Performance Note

1. The vocal part is the most principal line. Even if the dynamics is indicated as softly, it is still the first part to come out loud compared to the overall.

2. This piece has its own interpretation on velocity of sound. Due to the selected ensemble, there is a problem of fine tuning the balance of the overall velocity compared to the normal ensembles. The dynamics that is indicated in this piece basically has 10 different levels, *pppp, ppp, pp, p, mp, mf, f , ff , fff* and *ffff*. It connotes the "force" individually to bring out the loudness more than the overall velocity of the ensemble directly to the audience. On the other hand, the direction of the overall dynamics has a more relative approach than the absolute quantity of the loudness of sound.

In the rehearsal time, performers should handle the force level on the violin or the instrument that when it produces the maximum velocity, the volume is still the lowest volume compared to the others. So, *pppp, ppp, pp, p, mp, mf, f, ff , fff* and *ffff* are equally 0%, 10%, 20%, 30%, 40%, 50%, 60%, 70%, 80%, 90%, 100% respectively, by force to produce the loudness of sounds. It means that *ffff* in trumpet is equivalent to *ffff* of violin. And as a matter of fact, it is the maximum velocity that a violin can produce, too. Also, the *p* on many various instruments logically can produce the overall volume louder than *f* from only one instrument.

In practice, 0% is the softest of sound or "niente" and 100% is the maximum velocity which does not go beyond the softest instrument. But in the score, there are *5 p's* indicated. It means that the velocity calculated in the mode of playing as softer, i.e. mute. And "as loud as possible" is louder than the concurrent, like the loudness of brass and percussion. So, the suggestion is the conductor should find some time to check the balance for the ensemble by this method at first.

3. It is demanding some effort from the vocalist who's not Thai, because it is hard to do exact Thai-like pronunciation and it is acceptable. Some of the problems are there are too many sliding notes to do Thai's articulation; It needs to concentrate on the contour more than the in-tune pitching. More than that the ensemble accompaniment, sometimes, can call it like a "texture music", so it is hard to have a "piano reduction" for a voice rehearsal. The vocalist should find time to rehearse along with the ensemble.

4. The use of "Fermata" means to delay the time. But, in this piece, it is directed with 2 words. They are "attacca" and "pause". "Attacca" means to follow immediately to the next without any pause. And, "pause" means suspended silence in a delayed-time. At the "Fermata", the conductor should check out the readiness of the performance as well before moving on to the next sections.

OPERA: SAVITRI

Opera: Savitri

เวลาพลบค่ำแสงเงินแสงทองหมดไปจากท้องฟ้า (ปิดม่าน, มืด)

Francis Nuntasukon
(April 2008)

6
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
(8)
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul D
sul G
sul C
gliss.
p

10
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
pp
mf
l.v.
to Large Tam-Tam
Sul C
w/slide
Sul C
w/slide

เปิดม่าน: มีสาวิตรีคนเดียว, แต่งสมถะอย่างพราหมณี พิณพาทย์ทำเพลงเสมอ
สาวิตรีทำพิธีบูชากูณฑ์ เปลวไฟลุกวับ ๆ แวม ๆ และมีควันไฟพวยพุ่งขึ้นมา
ไม่ขาดสาย

17
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
legato
Per. I
Per. II
to Bass Drum
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul pont.
sul pont.
sul pont., Emphasis on Harmonic
sul pont., Emphasis on Harmonic
sul pont., Emphasis on Harmonic
p
mf
pp

♩= 96
20
8va
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mf
p
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
f
to chimes
Per. I
Per. II
♩= 96
free bow
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp

24
♩= 60
poco rit.
Fl.
Ob.
(solo)
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
l.v.
to Large Bass Drum
Per. I
Per. II
♩= 60
poco rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sul pont.
Cb.

B
5/4 ♩=100
C
28
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
mp
mf
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p

C
32
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Vib to Vibraphone (pedal on, motor on), legato
Per. I
Per. II
Glsp
Savitri
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

36
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
p
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
15ma
Savitri
บาย อย่าง เดิม ที่
จน จวน วัน จะ ถึง หนึ่ง
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
w/slide
poco a poco cresc.
w/slide
poco a poco cresc.

เสียงแว่ว...จากสาวิตรีเป็นบทสวดบูชากูณฑ์....

44
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
ราย ฉาย_ รั ก มี_ จาก ฟ้า_ ส่อง จ้า_ จ ตุ ร ทิศ
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul pont.

48
poco accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
sostenuto pedal
Pno.
Large Suspended Cymbal
Low Bongo
Per. I
Per. II
Savitri
poco accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

52
C
♩=72
5/4
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
mute
mute
Pno.
to Inside Piano
Per. I
Per. II
to Wind Chime
Savitri
C
♩=72
5/4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

55
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
con sord.
fluttered tongue
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
gliss.
Per. I
Per. II
mf
Savitri
ว่า องค์ พระ สัต ย วาน ผู้ ยา จิต
จะต้องปอง ปลดปลิด
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
sfz

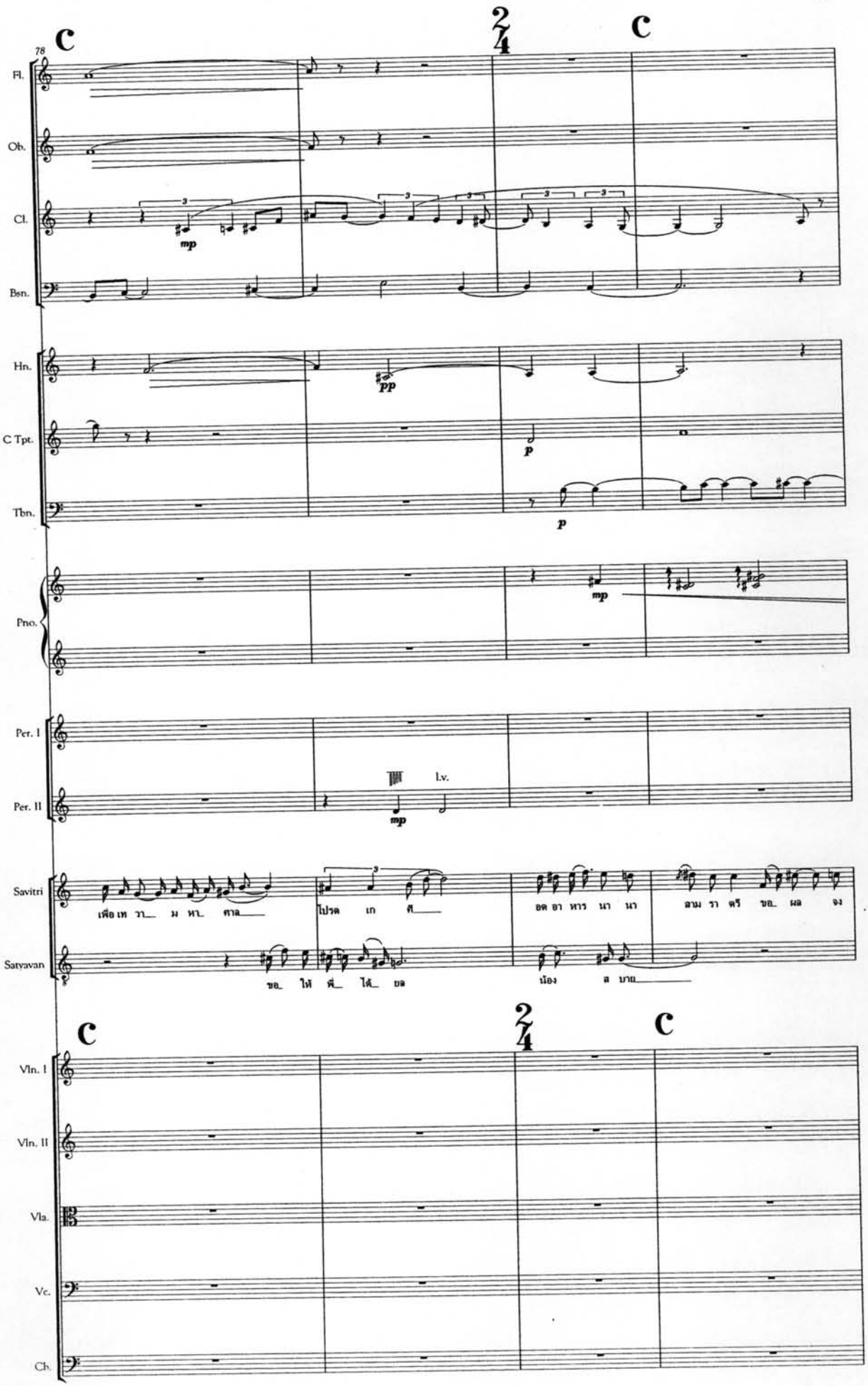
molto accel.
58
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
open
p poco a poco cresc.
Pno.
mf
(8)
Per. I
Per. II
f p poco a poco cresc.
Savitri
ชี พ ก ษัย
อนิจจาเป็น กรรม ที่ ทำ ไว้
จึงมา ต้อง ทุกข์ใหญ่ ในครา นี้
molto accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.

สาวิตรีได้เริ่มบทสวดด้วยความเร็วเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ร่างกายเธอเหนื่อยอ่อน และจะล้มลง สัตยวานเข้ามาพอดี เมื่อเห็นสาวิตรีกำลังบำเพ็ญเพียรอย่างหนัก ก็เข้าไปเรียกเพื่อให้เธอคลายความเพียรนั้นลงด้วยความรัก แต่สาวิตรียังคงตั้งมั่นเช่นเดิม

D ♩=68
C
5/4
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
tempo Rubato
l.v.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
D ♩=68
C
5/4
C
sul G
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unmeasured tremolo
unmeasured tremolo
unmeasured tremolo

70
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
mp
p
l.v.
(pedal on)
sul D
ตะบะ ของ น้อง รัก หนัก ไม่ เบา นง เยาว์ ช่าง อุต สาห์ อด ทน ระ หว่าง

74
C
6/4
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
ppp
l.v.
สาม รา ตรี ที่ ล่วง แล้ว พระน้อง แก้ว ไม่ อ(จ)เหวย เลย สัก หน มา อ(จ)เหวย เถิดนา แม่ หน้า มน


78
C
2/4
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
l.v.
เพื่อ เท วา ม หา ตาล
ไปรด เก ศี
อด อา หาร นา นา
สาม รา ตรี ขอ ผล จง
ขอ ให้ ที่ ได้ ขอ
น้อง ส บาย
C
2/4
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

สัตยวานออกไปหาอาหาร สาวิตรีลืมตาขึ้น
มองดูสัตยวานด้วยความรักและเป็นห่วง

86
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f

90
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
senza sord.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
ก็ ล ว่าง และ สร้าง ทุกข์
เห็น แสง ตะ วัน ฉาย ฤ ก็ กาย และ ใจ สุข
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

94
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
l.v.
Per. I
Per. II
Glsp
Vib
to Wind Chimes, accelerately glissando on senza tempo
(poco a poco accel.)
Large & Medium suspended cymbal
Savitri
ปีก หา ณ ยอด วุก ข ก็ ซร้อง ปาะ ลอง เสียง เหมือน ขาา ปาะ
(8)
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

98
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
simile
mf
gliss.
โคม ขับ
สิ ริ ศัพ ทะ สำ เนียง
สวา เสริญ ประ จวบ

102
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
gliss.

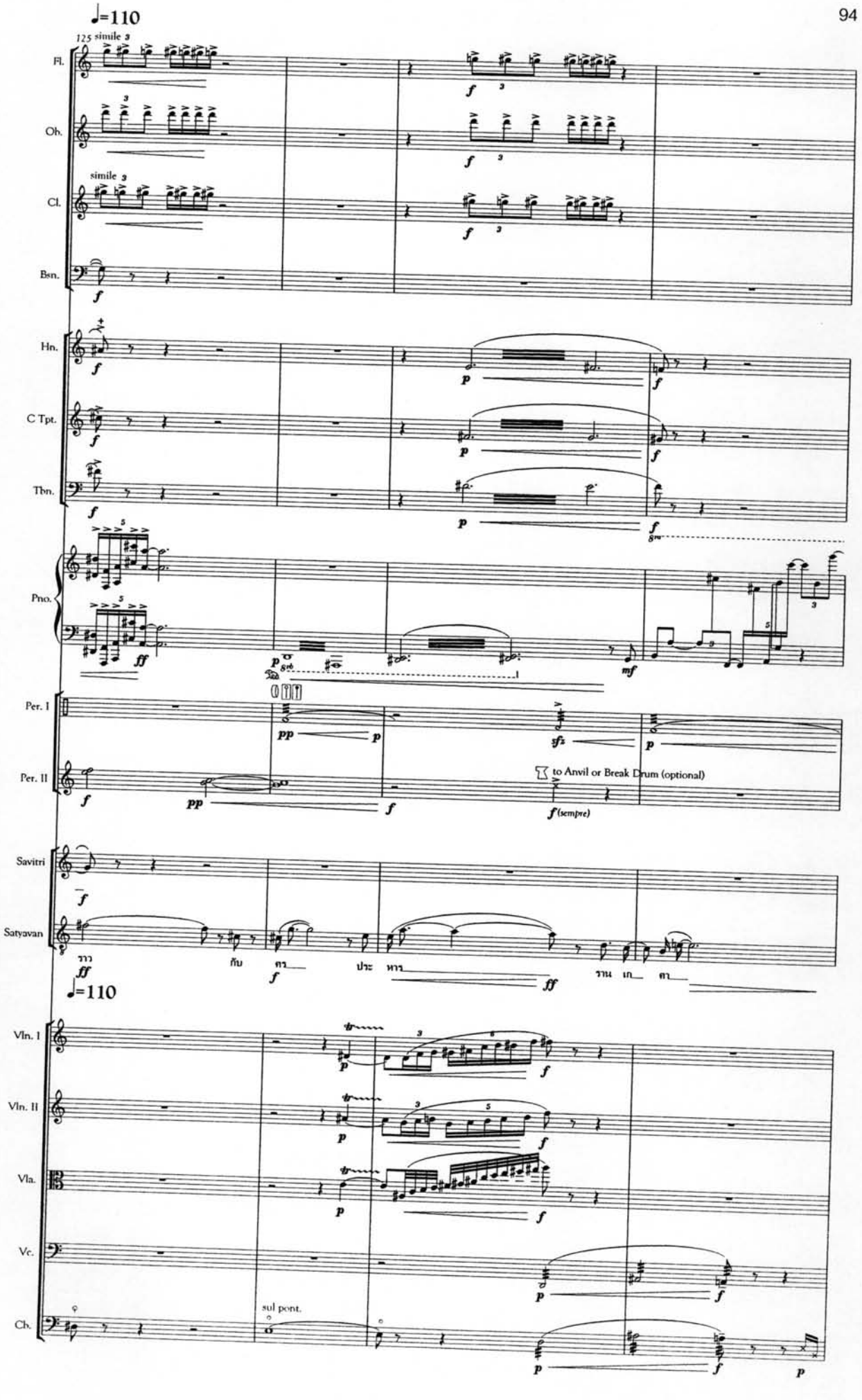
สัตยวานเดินเข้า: ทันใดทันนั้นปรากฏว่าสัตยวานเริ่มเกิดการเจ็บปวดที่ศีรษะ
และอาการก็เพิ่มมากขึ้นตามลำดับ จนต้องทิ้งอาหารที่จะหมายให้สาวิตรีนั้นลง

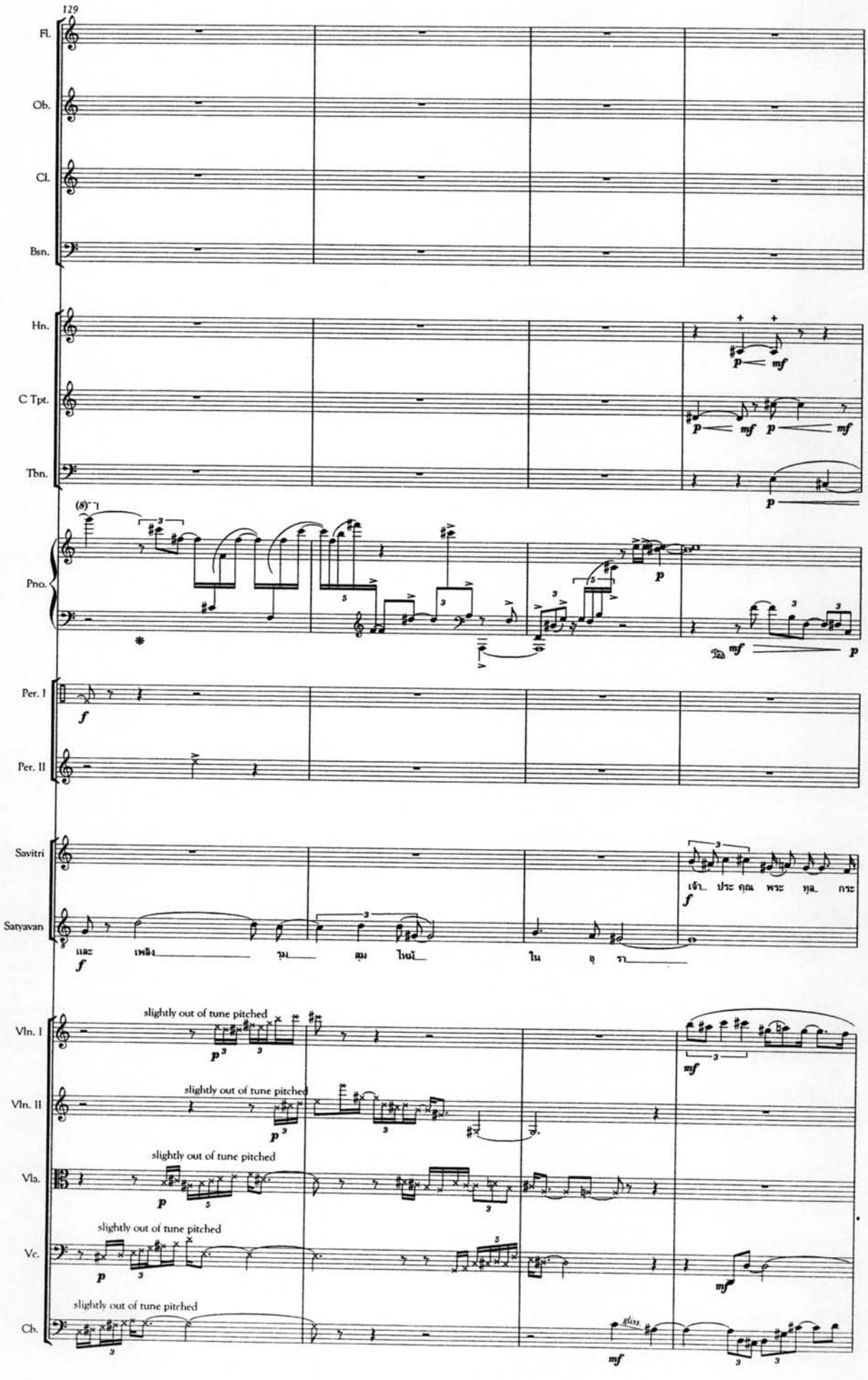
109
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
to ChineseTemple Blocks
small mallets (let ring)
R
RLRLRL...
L LLLLL
arco
arco

113
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
l.v.
Per. I
Per. II
Vib
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
arco

117
poco accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
center
rim
center
ppp
gliss.
Savitri
Satyavan
ไม่ a(z) บาน เปน พัน พรา ณ(z) นา
ทุก
เกต
poco accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff

121
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Embouchure sharp
Embouchure sharp
to Large Bass Drum
center
l.v.
rim
(pedal on)
น้อง นี่ รัก
ทรง เศร้า ๆา สาย
ไร้ แม่ แล้ว ดวง ส มร
sul tasto
sempre
sul D
ord.
sul pont.


♩=110
125 simile 3
Fl.
Ob.
simile 3
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
to Anvil or Break Drum (optional)
Savitri
Satyavan
♩=110
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul pont.


129
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
เจ้า ปาระ คุณ พระ ทุล กระ
และ เพลิง จุม สุม ไหม้ ใน อุ รา
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
slightly out of tune pitched
gliss.

133
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(mute)
หม่อม แก้ว
อย่าทรง แคล้ว คลาด
ไป ไกล หม่อม
รา จะ บ้า เพราะ พิษ ธิ ด นี
ช่วย ประ คอง เถิด
sul G

นางสาวิตรีรีบลุกไปพยุงมา, แล้วนั่งลงและประคองพระสัตยวานไว้บนตัก.
พระสัตยวานแสดงกิริยาอาการทุรนทุรายมากขึ้นเปนลำดับ,

141
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
simile
senza sord.
to Large Bass Drum (with Clotch muted)
l.v.

molto rall.
145
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
mute
Savitri
Satyavan
แทน องค์พระ
จอม ขวัญ
ภรร ดา
ครึ่ง ปี
ไชย์ กาล
แทน ขาด
ใจ
molto rall.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

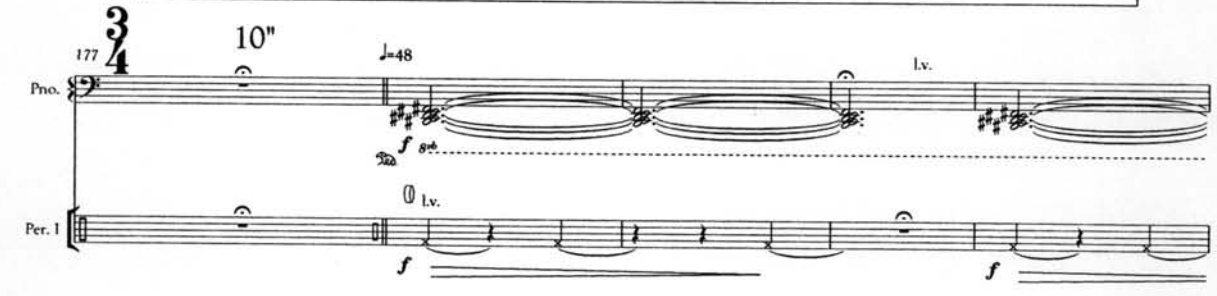
จนในที่สุดพระสัตยวานตัวอ่อนและสิ้นสมฤดี

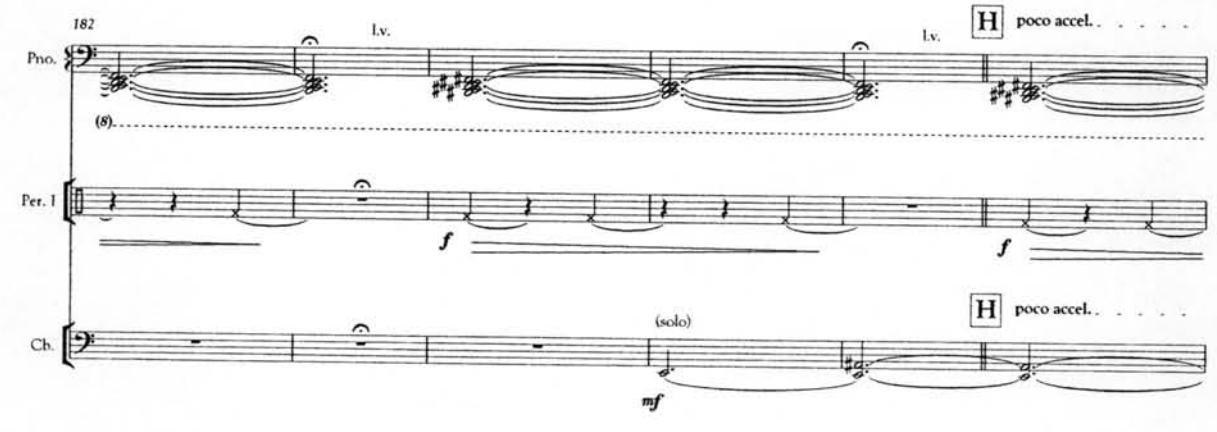
สาวิตรี กอดร่างพระสัตยวานร้องไห้ปานขาดใจ

166
to silence
l.v.
Pno.
Rubato
Antique Cymbal in A (l.v.)
Small Tam-Tam (l.v.)
Per. I
Medium Tam-Tam (l.v.)
Large Tam-Tam (l.v.)
Rubato
Chimes (pedal on)
Per. II
Vibraphone (pedal on, motor on)
Savitri
ป่า ธันใหญ่ กว้าง
เมีย อยู่ เดียว ฟุ้ม ฟก อก อ้าง ร้าง
to silence
Sul C
Vc.

170
solo (expressive), Rubato
Cl.
solo (expressive), Rubato
Bsn.
Per. I
Per. II
Savitri
calm, non vibrato
ขอ
Vc.

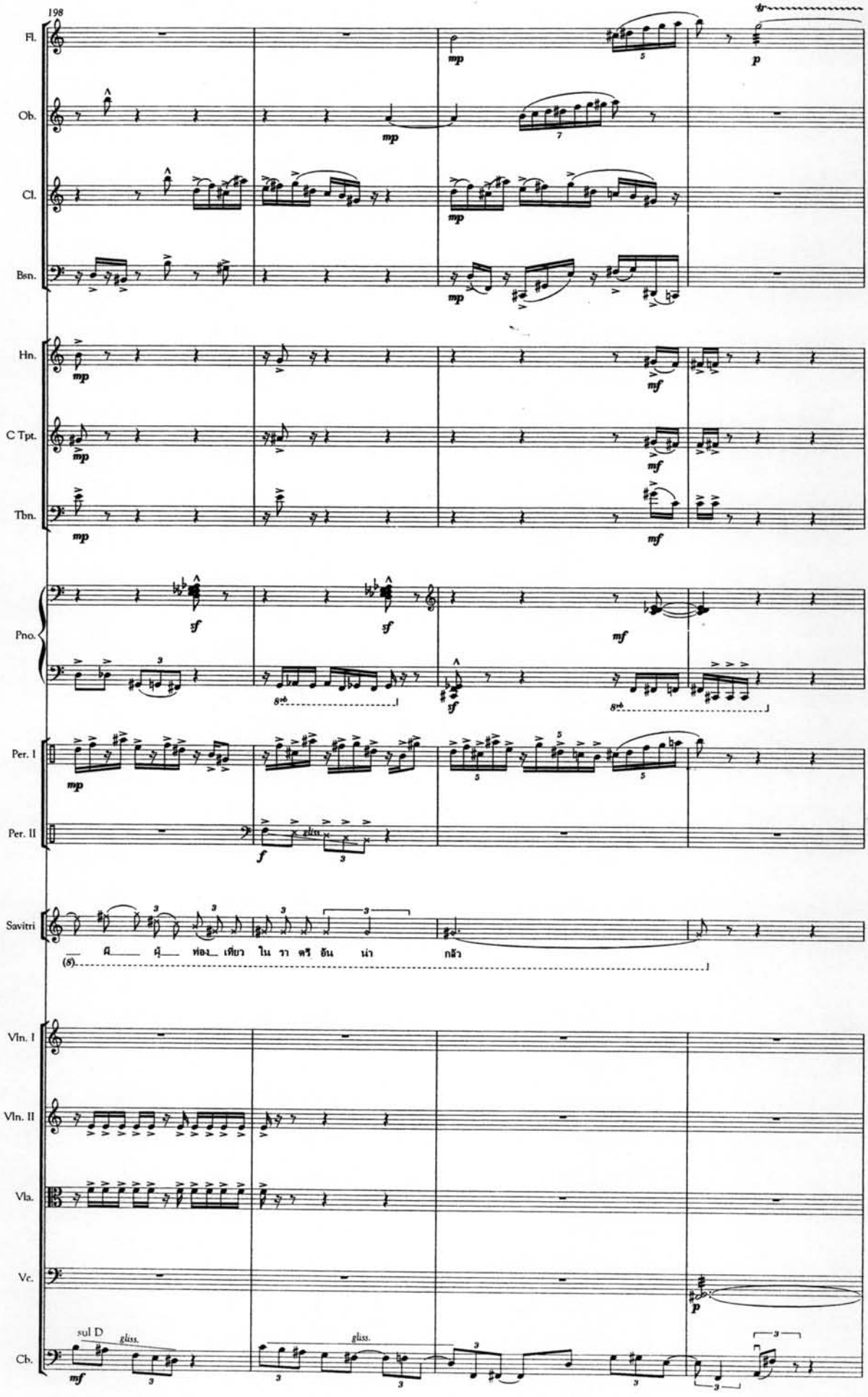
เวลาเที่ยงคืนพอดี: แสงต่างๆหมดไปจากท้องฟ้า แม้แต่แสงจันทร์และแสงดาว ทุกสิ่งทุกอย่างค่อยๆมืดและเงียบสนิท แม้แต่เสียงร่ำไห้ของนางสาวิตรี





188
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
123, use lip slur and slide up the 3rd tube
gliss.
l.v.

193
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
l.v.


198
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
ฝึ ฝุ่ ท่อง เที่ยว ใน จา ตรี ธัน น่า
กลัว
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul D
gliss.

202
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

C
206
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
pp
fpp
fpp
Hn.
C Tpt.
Tbn.
pp
f
pp
sff
pp
f
Pno.
sff
mf
p
Per. I
Per. II
mf
Savitri
ไป มา อยู่ ด้วย ความ รัก เรา
mf ซึ่ง มา จาก สัตว์ บ้า
f
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
mf
gliss.
mf
gliss.

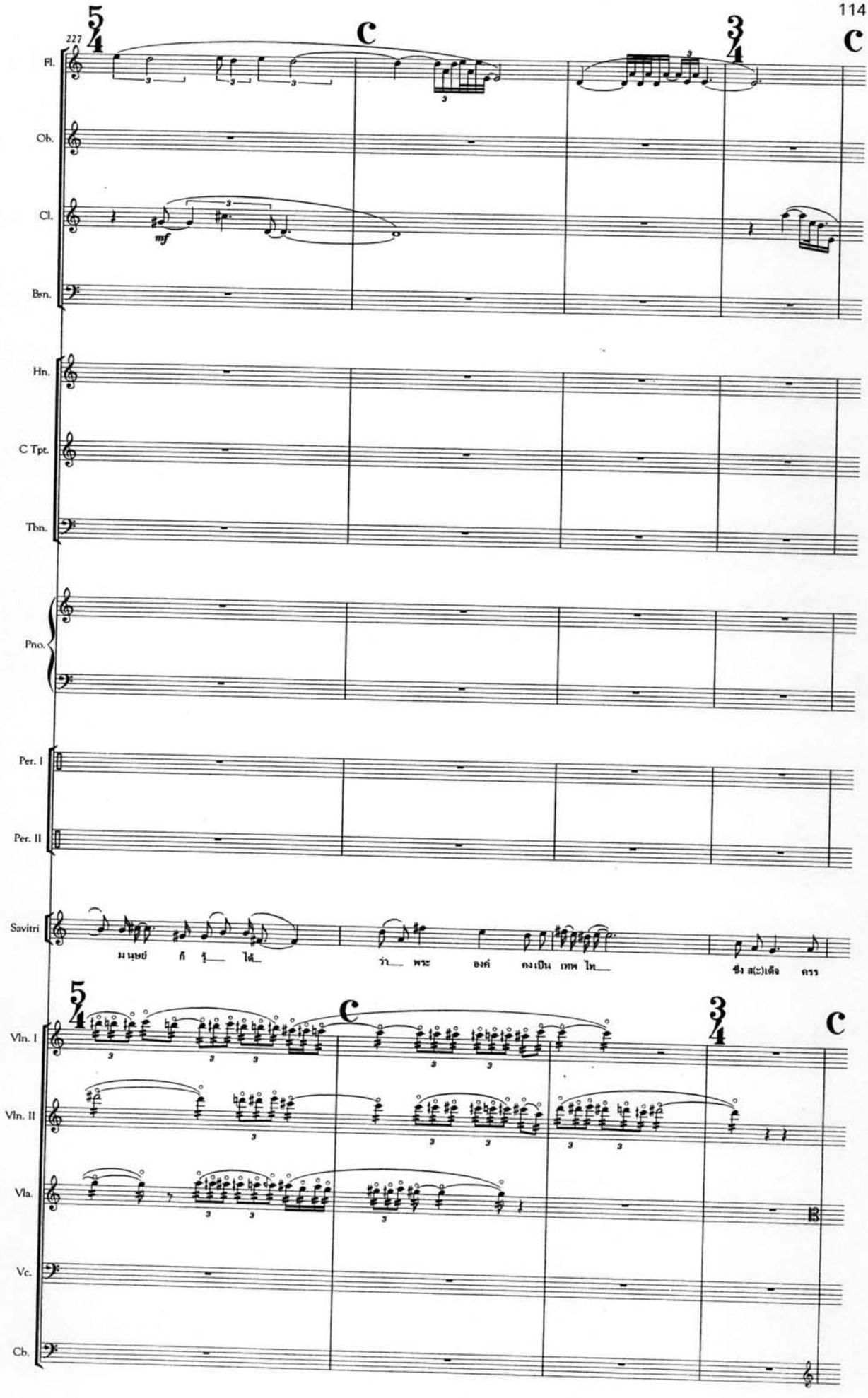
211
C
3/4
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
l.v.
Savitri
ผ่าน ไป มา ใน ดง
เสียง ร้อง อัน ดัง แห่ง หมา ใน
ซึ่ง มี มา จาก ทิศ ใด
(8)
C
3/4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul A
gliss.
mf
f

C
215
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
gliss.

C
218
to piccolo
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
mute
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.

บุรุษผู้หนึ่งซึ่งแต่งกายสีแดงเตียรเกล้าแต่งด้วยมกุฎ. ปรากฏขึ้นมาทันทีอย่างน่าตกใจ กายนั้นมีส่วนสำสัน
และรุ่งโรจน์ราวกับพระอาทิตย์ บุรุษผู้นั้นมีผิวคล้ำ, มีตาสีแดง, ถือบ่วงอยู่ในมือ, และแลดูน่าสยดสยอง
ยืนอยู่ข้างพระสัตยวานและเพ่งดูอยู่ นางสาวิตรีจึงค่อยๆ วางพระเตียรพระภรรดาลงกับพื้นดิน,
และกัมกราบโดยพลัน ด้วยพระหฤทัยอันสั่นระรัว,ก่อนตรัสด้วยเสียงอันเต็มไปด้วยความโศก

224
I ♩=64
5/4
Fl.
mf
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
mf
ข้า ได้ เห็น พระ โฉม อัน ผ่อง ผุด ผิด กับ โฉม
I ♩=64 unmeasured tremolo
5/4
Vln. I
ppp
unmeasured tremolo
Vln. II
ppp
unmeasured tremolo
Vla.
ppp
Vc.
Cb.


227
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
มนุษย์ ก็ รู้ ได้
ว่า พระ องค์ คงเป็น เทพ ใด
ซึ่ง ส(ะ)เดือ ดรร

C
231
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
open
C Tpt.
open
Tbn.
open
Pno.
una corda
Per. I
Per. II
to Chime
Savitri
Yama
C
Vln. I
non marcato
simile
Vln. II
non marcato
simile
Vla.
non marcato
simile
Vc.
simile
Cb.
sul pont.

235
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
ord.
l.v.
Per. I
Per. II
Yama
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
ppp

239
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Yama
อัน บัง อา ภัก ดิ แปน ยิง ใหญ่
ซ่อ องค์ พระ ภาร ตา
Vln. I
Vln. II
Vla.
unmeasured tremolo
pp
Vc.
unmeasured tremolo
pp
Cb.
unmeasured tremolo
pp

243
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
mf
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Yama
— นุ่ ขา ใจ บ่ มี ได้ หน่าย รัก สัก เว ลา
Vln. I
Vln. II
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.

247
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Yama
ทึ่ง เธอ นี่ มี ใย คะ สม บัติ
ปรา กฏ ชัด เจ น ชม เป็น หนัก หนา
เพื่อ เหตุ นี้ เรา ยอม สน ท นา
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

251
♩=72
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
una corda, legato
legato
ord.
Per. I
Per. II
legato
l.v.
Yama
กับ นางแก้ว กัญ ญา สา ริ ศรี
ตัว เรา นี้ ก็อพระ(ม)ม
♩=72
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul G
w/slide

255
6/4
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Yama
Medium suspended cymbal
(let ring)
วาย ผู้ ทรง ฤทธิ์ อำ นาจ อย่าง เต็ม ที่ อัน พระ
6/4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
w/slide

259
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Yama
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo
w/slide
นี่ หมด อา ยุ ถึง ที่ ต้อง วาย ปราณ เหตุนั้น ตัว เรา เอา

263
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
fp
f
Hn.
C Tpt.
Tbn.
con sord.
Pno.
una corda
ord.
p
Per. I
Per. II
mf
Savitri
Yama
ไฮ
เท
วา
ริ
บ
ดี
บ่วง
มา
เพื่อ
มัด
เธอและ
คว้าฯ
ยุ
ล
ถาน
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
w/slide
Cb.

267
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
open
Tbn.
l.v.
Pno.
Per. I
Vib
Per. II
Savitri
(ฉะ)ไฉน ทรง ไม่ เมต ตา ข้า พ เจ้า
Yama
อย่า เสีย ใจ มาก ไป ไม่ เข้า กาว ใช่ ว่า ลัด ย วาน จะ
Vln. I
Vln. II
Vla.
sul G
w/slide
Vc.
w/slide
Cb.
sul G

271
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
senza sord.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Yama
ข นิจ จา ตุ ข้า เป็น ส ตรี
คืน ชนม์ จง เข้า ใจ ผัว ถึง อา ยุ ขัย เรา จึง มา
Vln. I
sul G
w/slide
Vln. II
sul G
w/slide
Vla.
w/slide
Vc.
w/slide
Cb.

275
molto rall.
Fl.
Ob.
mf
p
ppp
Cl.
Bsn.
Hn.
p
p
C Tpt.
mf
p
Tbn.
mf
mf
Pno.
f
3
Ped.
Per. I
pp
Per. II
Savitri
เมื่อ ต้อง ใช้ สา ฎิ
Yama
อย่า เมื่อ อย่า มา วอน ขอ ชี วัน
molto rall.
Vln. I
w/slide
Vln. II
w/slide
Vla.
w/slide
Vc.
w/slide
Cb.

พระยมเอาบ่วงจ้วงลงไปคล้องตัว "ปราณ" ของพระสัตยวาน ฉุดให้ยืนขึ้น นางสาวิตรีก็วางศพพระสัตยวาน และลุกขึ้นบ้าง พระยมจูงปราณเข้าโรง สาวิตรีเดินตามเข้าโรงไป

30"
282
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
mf
mp
l.v.
8va
f 8va
Per. I
Per. II
Savitri
f
30"
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp

K
286
♩=72
5/4
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
ord.
mf
harp-like
Per. I
Per. II
Yama
mf
หนุด
เทอญ
เธอ
เดิน
มา
โดย
มวร
คา
ลำ
บาก
หา
น้อย
K
♩=72
5/4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
senza sord.
solo (expressive)
mp
sul C
gliss.

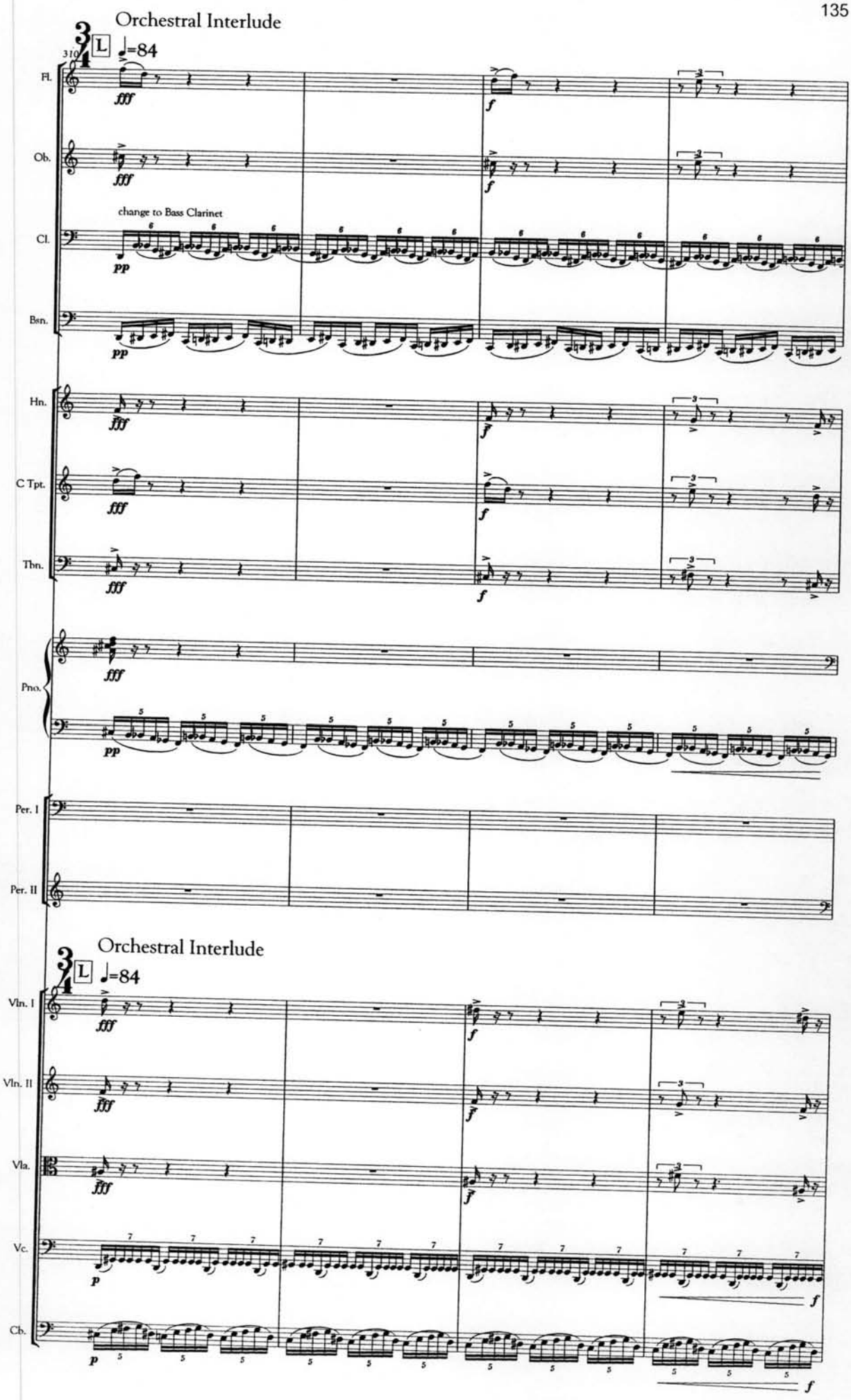
290
molto rall.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Yama
mf หม่อม ฉัน ขอ ตาม ไป พระ เจ้า ข้า
หรือ ส(ะ)เด็จ เอง ไป ในมรร คา
p
mf
— ไม่ บัด นี้ นาง ทราม ลง วน ควรกลับ ไป เพื่อ จะ ได้ กอบ กิจ ก ร ณีย์
pppp
p
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
Sul C
mp
open
pp

294
(♩=72)
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Yama
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pppp
p
pp
mp
sf
sfp
f
ข้า ก็ ขอ ตาม ส(ะ) เดิจ ไป
ด้วย อำนาจ แขง แรง แห่ง ตะ บะ และ
บำ เพ็ญ การ กุ ศล สรวท ธ พรต
สำ หรับ องค์ ทรง ยศ บ ดี ครี

พระยมเดินออก

302
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
l.v.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
gliss.
p
mp

306
attacca
lunga
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


Orchestral Interlude
310
L
♩=84
Fl.
Ob.
change to Bass Clarinet
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Orchestral Interlude
L
♩=84
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

314
C accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
l.v.
C accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

317
5/4 ♩=110
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
pp rubato, not to synchonize the DoubleBass part
Per. I
Per. II
Vib
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
rubato, not to synchonize the Piano part
pizz.

320
Fl.
mp
p
Ob.
mf
Cl.
p
Bsn.
mf
Hn.
p
C Tpt.
p
Tbn.
p
Pno.
(8)
Per. I
p
l.v.
p
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
Cb.

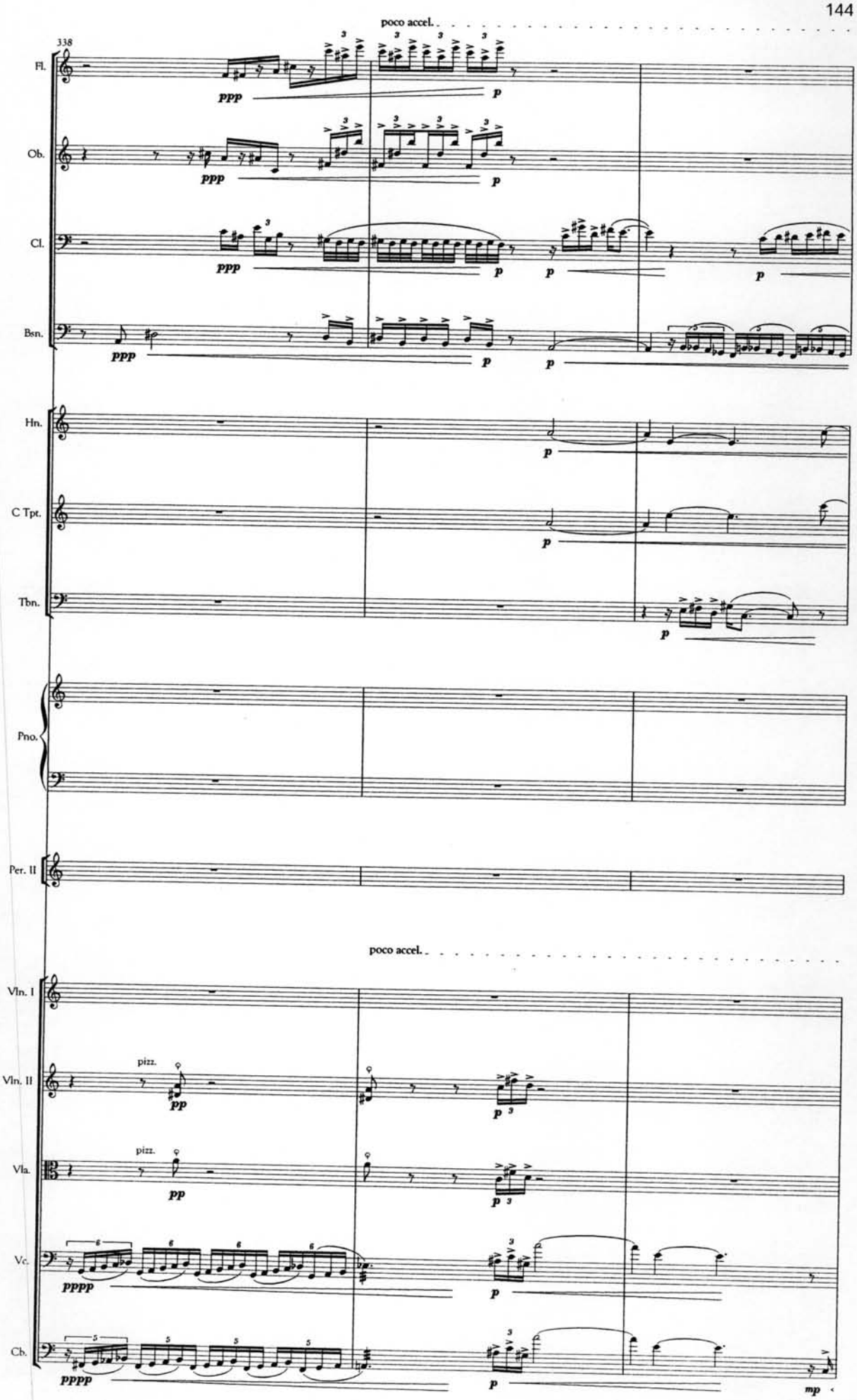
323
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
8va
l.v.
gliss.
gliss.
arco

M ♩=64
326
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
l.v.
l.v.
M ♩=64
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
free bow
free bow

330
8/4
C
accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vib
no pedal
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul pont.

332
♩=120
♩=72
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ppp
pppp
mp
f
mf
pizz.
sul pont.

335
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
con sord.
pppp
ppppp
C Tpt.
con sord.
pppp
ppppp
Tbn.
con sord.
pppp
ppppp
Pno.
p
l.v.
Per. I
mf
pppp
Per. II
mf
pppp
Vln. I
arco
pp
Vln. II
arco
pp
Vla.
arco
pp
Vc.
arco
pp
Cb.
arco
pp


poco accel.
338
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. II
poco accel.
Vln. I
Vln. II
pizz.
Vla.
pizz.
Vc.
Cb.
ppp
p
pp
pppp
mp

341
A Tempo
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Random by 4 Hands on Chimes (2 percussionists)
popo a poca rallantando
popo a poco decresc.
go to Percussion I
A Tempo
C
Vln. I
Vln. II
arco
Vla.
arco
Vc.
Cb.

344
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
senza sord.
C Tpt.
senza sord.
Tbn.
senza sord.
solo
Pno.
l.v.
Per. I
niente
niente
Per. II
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

348
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vib
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
7/8
7/8

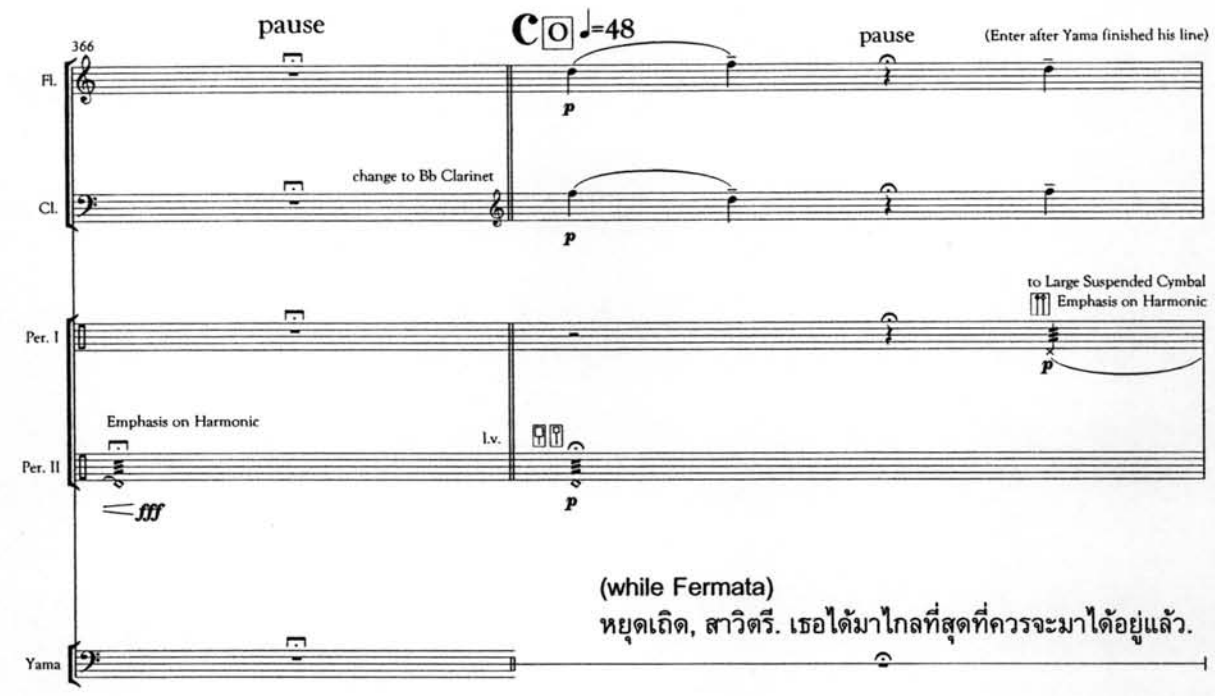
352
7/8
9/8
c
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
f
pppp
8vb

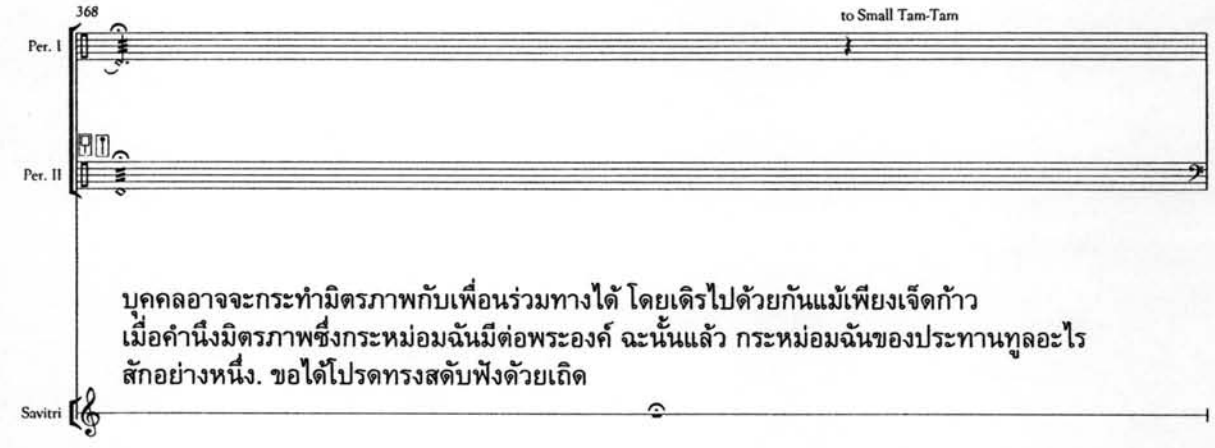
fast as possible, not synchonize
356
N
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
gliss.
poco a poco cresc.
Pno.
(8)
Per. I
Per. II
(sempre)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

360
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
f
p
mf
mp
poco a poco cresc.
solo
ff
mf (sempre)

363
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
ord.
Pno.
2 palms
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ณ ป่าทึบและมืดที่หนึ่ง พระยมจูงปราณของสัตยวานออกมาทางขวา, สาวิตรีเดินตามหลัง ถึงกลางโรงพระยมหยุด





P ♩=60
370
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
con sord.
Pno.
Per. I
Per. II
to Gong Hui (Thai Instrument) et Laissez Vibrer, no dampening unless on notational mark.
Yama
เราพอใจมากอยู่ในถ้อยคำของเธอ เว้นเสียแต่ชีวิตของภรรดาของเธอเท่านั้น,
P ♩=60
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
free bow
Cb.

372
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Yama
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
p
pppp
gliss.
Vib
right hand
mp
ppp
pizz.
นะเจ้านิรมล, เธอจงขอพรประการหนึ่งเถิด เราจะยอมประสาทพรใดๆ ให้ทั้งสิ้นตามแต่เธอจะขอ

374
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
to wood block, left hand
Yama
เราดูๆเห็นว่าตัวเธอเหนื็ดเหนื่อยแล้วด้วยการเดินทาง ฉนั้นแล้วจงหยุดและกลับเถิด
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
molto vibrato
arco

378
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
con sord.
Tbn.
legato
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
อ้าเทวราช, การสนทนาแม้ครั้งเดียว
Yama
อย่าทนกรากกรำอีกต่อไปเลย
Vln. I
Vln. II
molto vibrato
sul tasto
Vla.
Vc.
Cb.

381
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
to Vibraphone, pedal on, motor on
Savitri
ด้วยผู้กอปรด้วยบุญเปนสิ่งที่พึงปรารถนายิ่ง;ความเป็นมิตรกับบุคคลเช่นนั้น
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul pont.
sul tasto
Sul pont., Emphasis on harmonic

384
repeat while Fermata
attacca
3/16
C
Fl.
Ob.
repeat while Fermata
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
ppp
pppp
mp
pp
p
pp
p
pp
Per. II
เปนสิ่งพึงปราถนามากกว่าอีก. และการคบธรรมจารีจะไร้ผลนั้นมิได้เลย
3/16
C
Vln. I
Sul pont., Emphasis on harmonic
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

387
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Yama
บัดนี้เธอจงระงับเถิด. กลับเถิด. อย่ากรากกรำลำบากต่อไปอีกเลย. ถ้อยคำที่เธอได้กล่าวมา,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

390
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
ทำความปิติ และเพิ่มพูนปัญญาแม้ของผู้ที่รอบรู้. ฉนั้นดูกรภัฏฏินี,
Yama
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

393
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
เธอจงขอพระเปนประการที่ 2
(after Gong Hui glissando)
เว้นแต่ชีวิตของพระสัตยวานเท่านั้น
Yama
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

395
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
ขอพระองค์ทรงฟังคำของกระหม่อมฉันเถิด. นิตยกรณีย์ของคนดีอันพึงกระทำ
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul pont., emphasis on Harmonic

397
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
แก่สัตว์ทั้งหลายคือไม่ประทุษร้าย ด้วยจิต, วาจา, และกาย แต่ตรงกันข้ามต้องแผ่เมตตา. ส่วนโลกนี้ไซร้,

399
attacca
3/4
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
to Low Bongo
Savitri
สิ่งทั้งปวงล้วนต้องเปนเช่นนี้. ปุถุชนมักไร้ทั้งศรัทธาและปฏิปทา. แต่ผู้ที่เป็นธรรมจารีย่อมจะกรุณา
3/4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

401
C R
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Glsp
Per. I
Per. II
to Chinese Temple Blocks
แม้แก่ศัตรูผู้มาอ่อนน้อมขอพึ่ง.
Savitri
บัดนี้หนอเธอจะสมปรารถนาทุกสิ่ง จงระงับเถิด. เธอได้มาไกลพอแล้ว.
Yama
C R
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

404
Fl.
Ob.
Cl.
mf
Bsn.
pp
Hn.
mf
C Tpt.
Tbn.
Pno.
pp
p
(15)
Per. I
p
pp
ppp
l.v.
Per. II
mf
mf
pp
p
l.v.
ภัทราถ้าเธอมีความปรารถนา ก็จงขอพรอีกประการหนึ่ง.
นอกจากชีวิตของสัตยวาน.
Yama
Vln. I
Vln. II
sul pont., Emphasis on Harmonic
pp
ppp
Vla.
sul pont., Emphasis on Harmonic
pp
ppp
Vc.
sul pont., Emphasis on Harmonic
p
pp
Cb.
sul pont., Emphasis on Harmonic
ppp
pp
p

407
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
to Gong Hui
l.v.
Savitri
เทวะ, พระองค์ย่อมทรงกำราบสัตว์ด้วยทั้งหลายด้วยวินัย, และการที่พระองค์ทรงคร่าห์
sul pont., Emphasis on Harmonic
Vln. I
Vln. II
Sul D
Vla.
Vc.
Cb.

409
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
mp
mp
สัตว์ทั้งหลายไปก็โดยอาศัยวินัย, หาใช่ทรงประพฤติตามพระหฤทัยของพระองค์ไม่.
Savitri
Vln. I
p
mp
mp
Vln. II
pp
Vla.
p
p
mp
Vc.
Cb.
mp
mp

411
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
pp
ppp
เพราะเหตุที่พระองค์ทรงประสาทธรรมโดยสม่ำเสมอแก่สัตว์ทั้งปวง,
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
ppp
mp

413
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
ppp
Savitri
พระองค์จึงพระนามว่าพระธรรมราชา แม้ในตนเอง ชนก็มิได้ไว้วางใจเท่าที่ไว้วางใจในผู้ประพฤติธรรม
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
mp
p
p
mp
ppp

2"
415
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
(15)
Per. I
Per. II
Vib
ppp
mp
p
2"
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
pppp
on the bridge

418
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
pppp
ดูกรภัทรา ถ้อยคำที่เธอได้กล่าวมาแล้วนั้น เรายังมิได้เคยฟังผู้ใดกล่าวเลย
Yama
Vln. I
pppp
Vln. II
Vla.
p
mp
Vc.
Cb.

attacca
420
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
mute
gliss.
ppp
p
Pno.
ppp
Per. I
pp
Per. II
เราพอใจมากในถ้อยคำของเธอ. นอกจากชีวิตของสัตยวาน เธอจงขอพระเป็นประการที่ 4,
Yama
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

422
C S
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
mute
ppp
mp
p
Tbn.
pppp
mp
Pno.
Per. I
Vib
(pedal on, motor on)
mp
pp
p
mp
p
ppp
mp
Per. II
to Chimes
ppp
p
ppp
Yama
แล้วจงกลับไปเถิด.
C S
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

424
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
ppp
gliss.
p
pp
pppp
กระหม่อมฉันขอประทานบุตรร้อยคน, ให้กำเนิดแต่กระหม่อมฉันและพระสัตยวาน.

426
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
ppp
gliss.
with finger tip
pppp
mp
ให้บุตรนั้นล้วนมีกำลังและฤทธิ์ และสามารถดำรงวงศ์สกุลของกระหม่อมฉันสืบไป.

สาวิตรีเหน็ดเหนื่อยเพิ่มมากขึ้นตามลำดับเมื่อติดตามพระยมไปเรื่อยๆ

long pause
5/4
430
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
legato
l.v.
เธอจะได้มีโอรสร้อยองค์, ทรงกำลังและฤทธิ์, และเปนผู้ก่อความยินดีแก่เธอเปนอันมาก.
Yama
5/4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

432
T
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
senza sord.
Tbn.
senza sord.
Pno.
Per. I
Vib
Per. II
to Gong Hui
Yama
ดูกรราชบุตรี, จงอย่า ทนความเหน็ดเหนื่อยอีกเลย. เธอได้มาไกลเกินไปแล้ว
T
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

434
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
legato
Per. I
Per. II
Savitri
การเสวนาระหว่างชนผู้กอปรกุศลธรรมย่อมไม่ไร้ผล. อันตรายจะมีมาสู่บัณฑิตจากบัณฑิตหาได้ไม่.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

436
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
และจริงแท้ ธรรมจารีย่อมเปนผู้ที่ทำให้พระสุริยโคจรไปในฟากฟ้าโดยอำนาจแห่งความสัตย์.

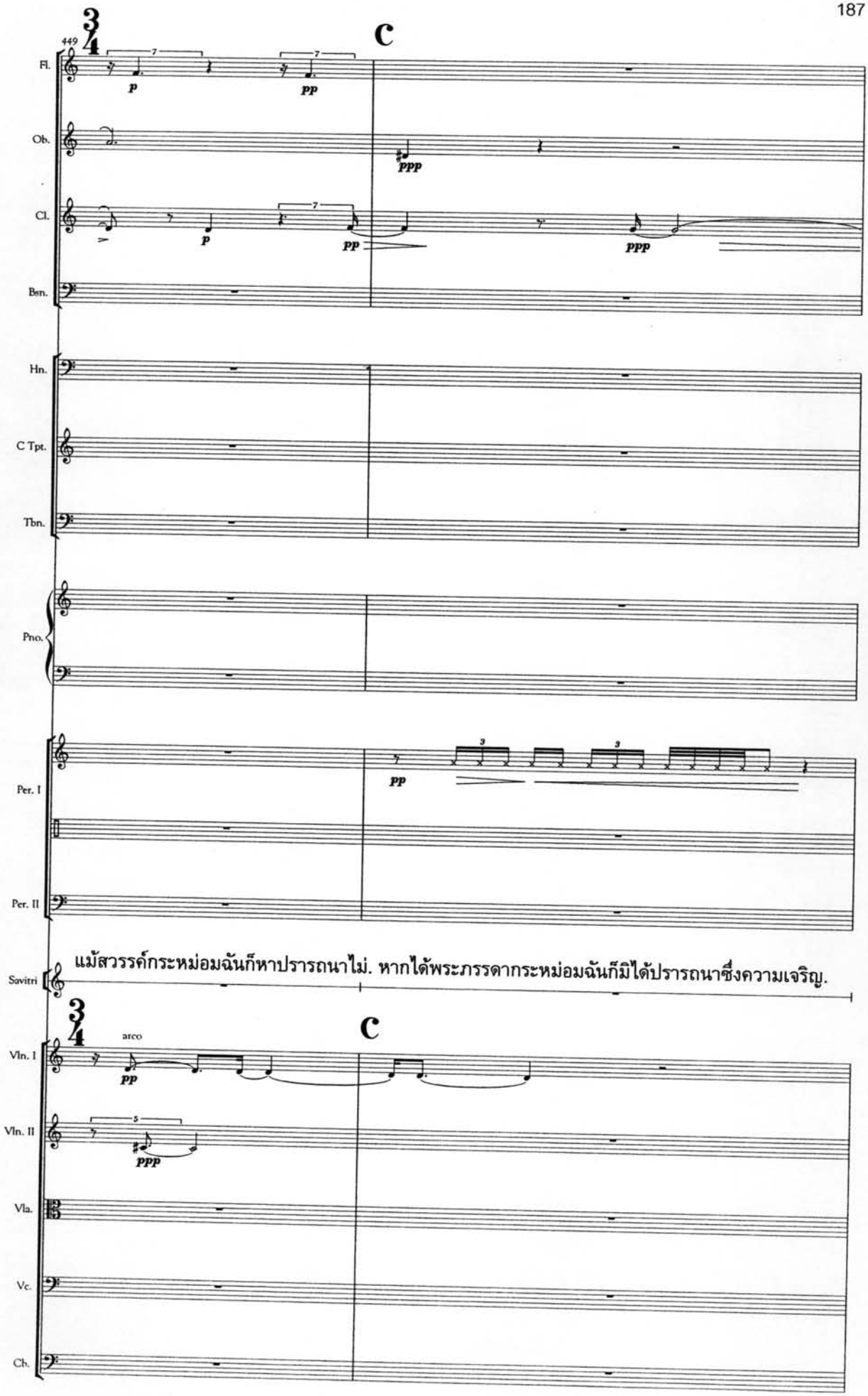
438
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
gliss.
Pno.
Per. I
Per. II
และธรรมจารีสิเปนผู้ค้ำจุนโลกไว้ด้วยตะบะ. ราชะ, ทั้งอดีตและอนาคตย่อมเปนไปโดยอำนาจแห่งธรรมจารี
Savitri
Vln. I
pizz.
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
simile

441
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
เธอยิ่งกล่าวถ้อยเช่นนี้ อันเต็มไปด้วยคดิสำคัญ, เต็มไปด้วยมธุรวาทพร้อมด้วยธรรมะ,
Yama
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
pizz.

443
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
legato
Per. I
Per. II
Yama
และเปนที่เจริญจิต, เราก็ยิ่งมีความเคารพในตัวเธอยิ่งขึ้นเปนลำดับ
Vln. I
Vln. II
Vla.
arco
Vc.
arco
Cb.

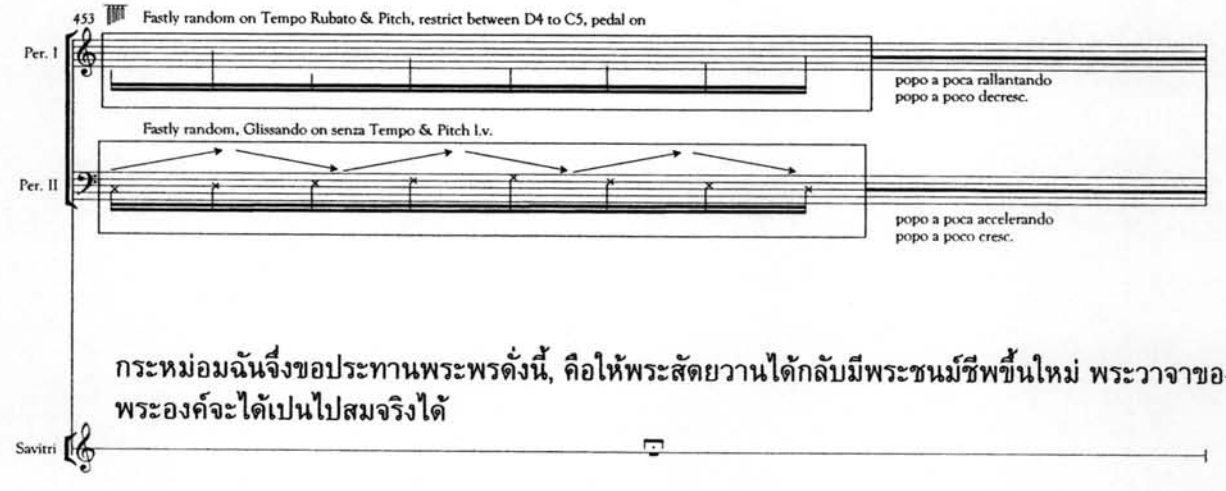
445
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
to Wood Block
Per. I
Per. II
ดูกรนางผู้ภักดียิ่งต่อพระสวามี, เธอจงขอพรอันหนึ่งซึ่งประเสริฐหาที่เปรียบมิได้เถิด.
Yama
Vln. I
Vln. II
arco
Vla.
Vc.
Cb.

447
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
เมื่อเสียพระภรรดาแล้ว, กระหม่อมฉันเองก็เท่ากับผู้ที่ตาย. หากไร้พระภรรดา

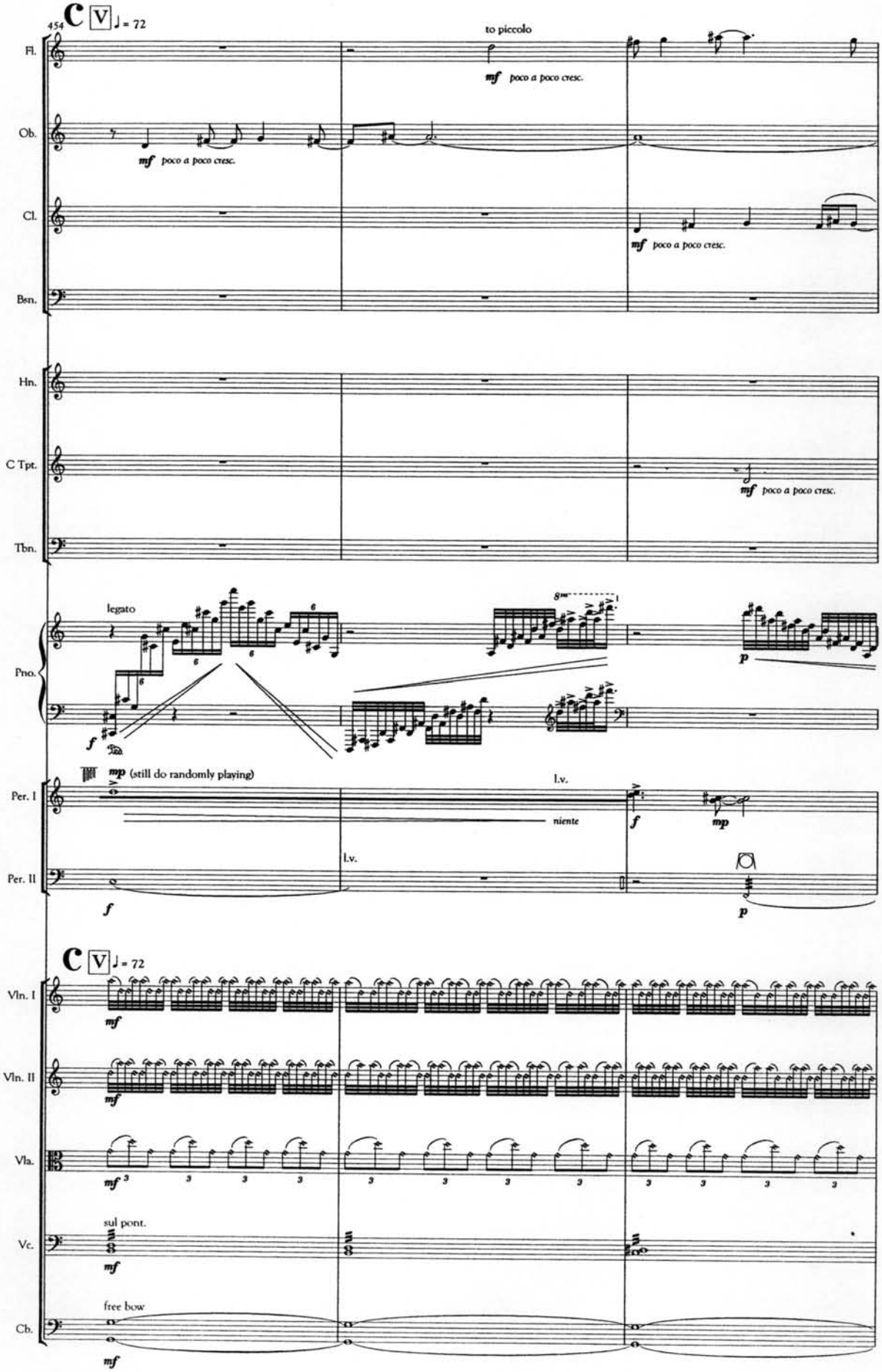

449
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
แม้สวรรค์กระหม่อมฉันก็หาปรารถนาไม่. หากได้พระภรรดากระหม่อมฉันก็มิได้ปรารถนาซึ่งความเจริญ.
C
arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

451
attacca
Fl.
pppp
lunga
Cl.
Per. I
ppp
หากไร้พระภรรดากระหม่อมฉันจะบังคับใจให้คงมีชีวิตได้อย่างไร
Savitri

U
452
lunga
5"
Fl.
lunga
Cl.
Per. II
pp
พระองค์ได้ประทานพรว่าให้กระหม่อมฉันได้มีโอรสร้อยคน.
Savitri


453
Fastly random on Tempo Rubato & Pitch, restrict between D4 to C5, pedal on
Per. I
popo a poca rallantando
popo a poco decresc.
Fastly random, Glissando on senza Tempo & Pitch l.v.
Per. II
popo a poca accelerando
popo a poco cresc.
กระหม่อมฉันจึ่งขอประทานพระพรดั่งนี้, คือให้พระสัตยวานได้กลับมีพระชนม์ชีพขึ้นใหม่ พระวาจาของพระองค์จะได้เปนไปสมจริงได้
Savitri

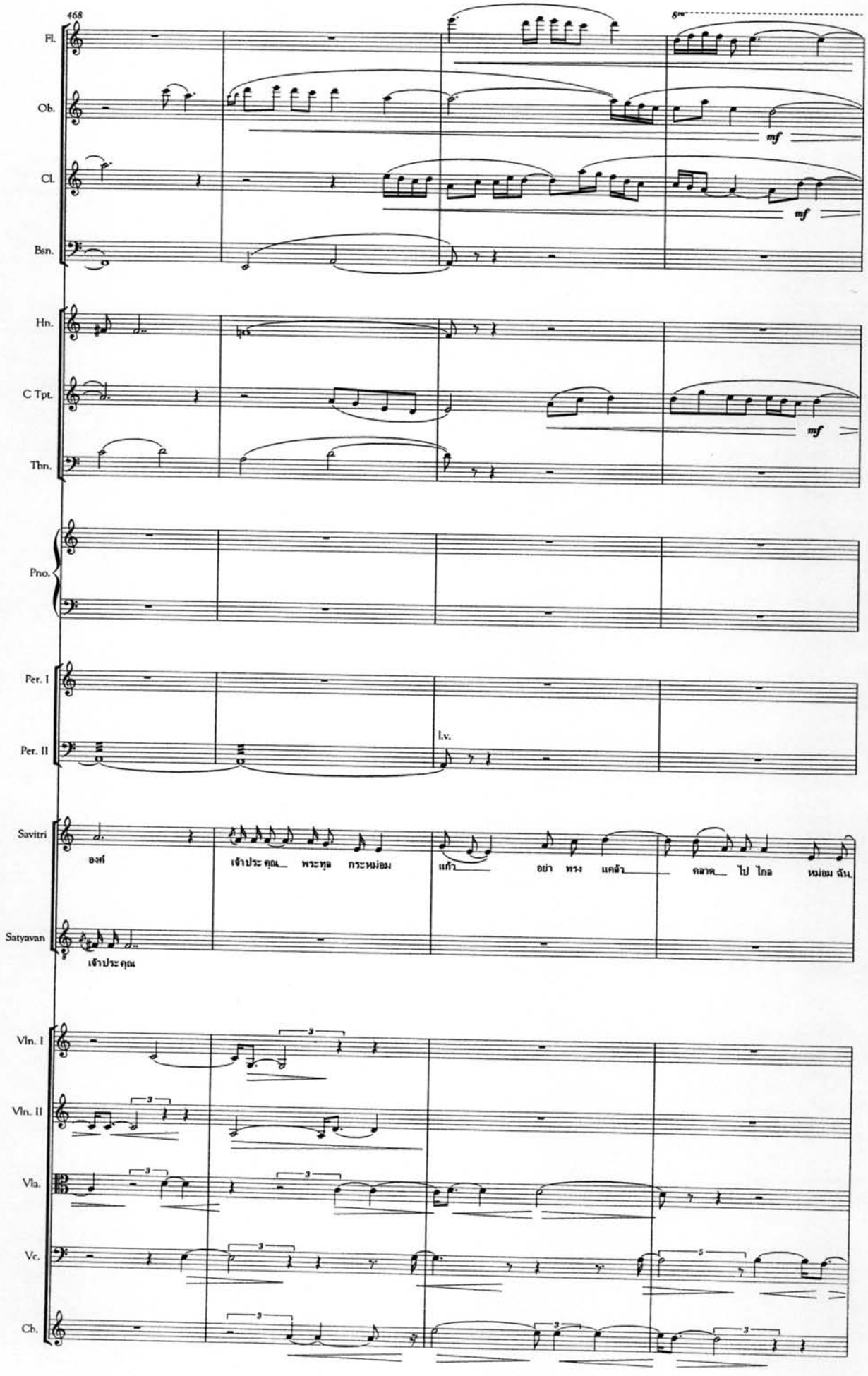
พระยมพยักหน้า สาวิตรีสั่นลงเหนื่อยเหมือนขาดใจ, เวทีมืดสนิท



เวลารุ่งอรุณ: แสงแรกของดวงอาทิตย์ค่อยๆส่องออกมาทั่วท้องฟ้า ทำให้เริ่มเห็นสัตยวานและสาวิตรียังคงนอนอยู่ที่เดิม ทีละน้อย สัตยวานก่อนที่จะค่อยๆฟื้นขึ้น, ตาแลดูนางสาวิตรีอย่างตะลึงก่อน, แล้วค่อยๆ ยิ้ม และในที่สุดยกแขนขึ้นกอดคอนางสาวิตรี. นางสาวิตรีจึงตื่นและเห็นสัตยวาน ในเวลานี้เริ่มหรี่แสงสีแดงลงไปทีละน้อยจนหมดไป

460
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
lunga
lunga
p
mf
ผู้ เป็น ยอด ชี วา ของ กวยม่อม ฉัน
mf น้อง รัก ผิว พักตร์ ผิว รูป ชุบ

464 (8)
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
p
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
บ่ ได้ วาย คำ นึง ถึง ทรง ธรรม์ บุญ ที่ สร้าง แต่ ปาง อ ดีต นั้น ช่วยหม่อม ฉัน เป็น ข้า พระ
Satvavan
เคร้า
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


468
8va
Fl.
Ob.
mf
Cl.
mf
Bsn.
Hn.
C Tpt.
mf
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
l.v.
Savitri
องค์
เจ้าประ คุณ_ พระทุล กระหม่อม
แก้ว_ อย่า ทรง แคล้ว_ คลาด_ ไป ไกล หม่อม ฉัน
Satyavan
เจ้าประคุณ
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

472
(8)
W
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
ขอยอม ตาย ถ วาย ชีง ชี วัน แทน องค์ พระ จอม ขวัญ ผู้ ภรร
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

476
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
lunga
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

479
lunga
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
l.v.
Pno.
Vib
l.v.
mf
Per. I
Per. II
Glsp
l.v.
Satyavan
พราก จาก แก้ว ตา เท่า กับ ฆ่า ตัว เอง ให้ บรร ลัย พี่ เป็น ห่วง
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

482
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Satyavan
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

X
485
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
una corda
Pno.
Per. I
Per. II
(motor on)
ppp
Savitri
ผ่าน ฟ้า ผู้ เปน ยอด ชี วา ของ กระหม่อม ฉัน เห็น แล้ว ว่า พระ องค์
Satyavan
อยู่ ตราบ ใด ขอ ถ นอม ทราม รัย คู่ ชี วัน
X
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

488
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
p
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
ทรง รัก ครัน เหตุ ฉะ นั้น เชื่อ แท้ พระ วา ที มิ ใช่ ว่า พระ องค์ จะ ทรง หน่าย ไม่ นึก
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

rit.
Y
♩=68
491
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
ord
Pno.
Per. I
Per. II
Savitri
ว่า
ฤๅ
สาย
จะ
ทรง
หนี
แต่
ว่า
ยิ่ง
น้อย
rit.
Y
♩=68
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

494
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
p
Hn.
C Tpt.
Tbn.
mp poco a poco cresc.
mp poco a poco cresc.
Pno.
Per. I
Per. II
p
p
Savitri
ใหญ่ ใน โลก นี้ เห็น อยู่ ที่ ล้วน แต่ อ นิจ
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
niente
niente

497
Fl.
mp poco a poco cresc.
Ob.
mp poco a poco cresc.
Cl.
mp poco a poco cresc.
Bsn.
mp poco a poco cresc.
Hn.
C Tpt.
f
Tbn.
mp
f
Pno.
l.v.
p
pp
mf
Per. I
mp
mf
Per. II
l.v.
f
f
lunga, non vibrato
Savitri
Vln. I
mp
sul pont.
p
Emphasis on Harmonic
Vln. II
mp
p
Vla.
niente
Vc.
Cb.

501
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Pno.
Per. I
Per. II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
niente
l.v.
pp