ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เสียงแห่งวัฒนธรรมจากดินแดนศักดิ์สิทธิ์ สำหรับวงวินชิมโฟนี

นายเอกชัย พุหิรัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: THE LEGACY OF SOUND FROM ETERNAL LAND FOR WIND SYMPHONY

Mr. Ekachai Phuhirun

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

| | |
|---|---|
| หัวข้อวิทยานิพนธ์ | ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เสียงแห่งวัฒนธรรมจากดินแดนศักดิ์สิทธิ์ สำหรับวงวินซิมโฟนี |
| โดย | นายเอกชัย พุหิรัญ |
| สาขาวิชา | ศิลปกรรมศาสตร์ |
| อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก | ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ |

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร. ภาธร ศรีกรานนท์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เอกชัย พุหิรัญ : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เสียงแห่งวัฒนธรรมจากดินแดนศักดิ์สิทธิ์ สำหรับวงวินซิมโฟนี (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: THE LEGACY OF SOUND FROM ETERNAL LAND FOR WIND SYMPHONY) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร. วีรชาติ เปรมานนท์, 215 หน้า.

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลงเสียงแห่งวัฒนธรรมจากดินแดนศักดิ์สิทธิ์ สำหรับวงวินซิมโฟนี เป็นบทประพันธ์ที่มีการอ้างอิงถึงประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมด้านเสียงของจักรวรรดิออตโตมันในดินแดนแถบคาบสมุทรเมดิเตอร์เรเนียน เสียงของวัฒนธรรมในดินแดนแห่งนี้เกิดจากการผสมผสานและพัฒนารูปแบบระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออกกลาง ซึ่งปัจจุบันคือประเทศตุรกี ดนตรีตุรกีอยู่ในกลุ่มดนตรีอาหรับ เช่น ดนตรีอิหร่าน ดนตรีเอเชียกลาง นิยมใช้กลุ่มเสียงแบบฮาร์โมนิกไมเนอร์และเมโลดิกไมเนอร์ และมีบทเพลงพื้นบ้านที่มีลักษณะจังหวะหลากหลาย ผู้ประพันธ์ใช้บันไดเสียงของดนตรีอาหรับ บทสวด เพลงพื้นเมือง เพลงเต้นรำของประเทศตุรกี และบันไดเสียงผสมที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้น สัดส่วนจังหวะในบทประพันธ์บางครั้งจะเป็นอัตราจังหวะที่คล้ายการด้นสด ล่องลอยคล้ายการสวดมนต์ บทประพันธ์มีทั้งหมด 4 กระบวน ความยาวประมาณ 45 นาที กระบวนที่ 1 *“Cultivation of the Great Civilization”* ผู้ประพันธ์ได้อ้างถึงอารยธรรมเก่าแก่จากกรุงคอนแสตนติโนเปิล สำเนียงเพลงของท่อนนี้นำมาจากใช้บันไดเสียงพื้นเมืองของดนตรีอาหรับผสมกับทำนองสวด กระบวนที่ 2 *“Blaze of Avariciousness”* ผู้ประพันธ์ได้อ้างถึงดินแดนที่เคยถูกทำลายโดยสงคราม การสร้างขึ้นใหม่ และการหลอมรวมวัฒนธรรม โดยท่อนนี้จะมีทำนองที่หลากหลายผสมกัน กระบวนที่ 3 *“Wind of Change”* ผู้ประพันธ์ได้อ้างถึงความหลากของเพลงพื้นบ้านและเพลงเต้นรำ จังหวะลักษณะต่าง ๆ ถูกนำมาพัฒนาในบทประพันธ์ท่อนนี้ กระบวนที่ 4 *“Stream of Timelessness”* ผู้ประพันธ์ได้ใช้ลักษณะเพลงมาร์ชและทำนองดนตรีตุรกี ซึ่งอ้างมาจากเพลงชาติตุรกีในปัจจุบัน มาเป็นวัตถุดิบพื้นฐานในการประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2560 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

# # 5886822935 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: MUSIC COMPOSITION / WIND SYMPHONY / TURKISH MUSIC

EKACHAI PHUHIRUN: DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: THE LEGACY OF SOUND FROM ETERNAL LAND FOR WIND SYMPHONY. ADVISOR: PROF. WEERACHAT PREMANANDA, D.Mus., 215 pp.

The Legacy of Sound from Eternal Land for Wind Symphony is the composition referring to the history of sound and culture of Ottoman empire in the Mediterranean Basin. The combination and development of music form between Western and Eastern music have generated the history of sound for this region. At present, most of such historical regions are located in the Republic of Turkey. Turkish music is a member of Arabic Music Group (such as Iranian music, Central Asian music, etc.) with characteristics of using Harmonic Minor and Melodic Minor Scale as well as folk songs in several rhythmic patterns.

This composition uses characteristics of the scales of Arabic music, folk chants, Turkish dance music and self-invented mix scales to create identities for the piece itself. The whole piece lasts approximately 45 minutes with four movements. In each movement, their rhythm forms sometimes are similar to improvisation and chanting. The first movement called *'Cultivation of the Great Civilization'* is inspired by ancient history of Turkish civilization – Constantinople. Its characteristics derive from the use of Arabic folk music's scales and chanting melody. The second movement called *'Blaze of Avariciousness'* presents new land, renaissance and culture merging with various melodies. The third movement *'Wind of Change'*, Composer adopts several forms of folk songs and dancing songs and develop them to become the characteristics of this movement. The fourth movement *'Stream of Timelessness'* is mostly based on the melody of Turkey National Anthem – *Istiklal Marsi*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2017 Advisor's Signature .....

# กิตติกรรมประกาศ

ความสำเร็จของบทประพันธ์ชิ้นนี้เกิดมาจากความเมตตาและการมอบโอกาสจากครูอาจารย์ ทุกท่าน ที่ได้สอนวิชาความรู้และสรรพวิทยาการขั้นสูงให้แก่ข้าพเจ้า ไม่เฉพาะเพียงด้านดนตรีเท่านั้น แต่เป็นด้านการดำรงชีวิต ด้านการงานและการอยู่ร่วมกันในสังคม ขอขอบคุณบิดามารดาและภรรยาที่ให้ความช่วยเหลือให้กำลังใจและเป็นที่ปรึกษาในด้านอื่น ๆ

ขอขอบคุณอาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ที่ให้ความเมตตาและดูแลให้คำปรึกษาอย่างใกล้ชิด ประธานผู้สอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา อาจารย์ผู้สอนและประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านวิชาการและสร้างทัศนคติที่ดีให้แก่ข้าพเจ้า อันได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ และ กรรมการผู้สอบวิทยานิพนธ์รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ ที่กรุณาตรวจสอบความถูกต้องและให้คำแนะนำที่มีประโยชน์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภาธร ศรีกรานนท์ ที่ให้คำปรึกษา คำแนะนำ และข้อคิดที่ช่วยส่งเสริมงานวิจัย ขอขอบคุณอาจารย์สุขนิษฐ์ สะสมสิน ผู้อำนวยเพลงวงอิสรภาพ วินออร์เคสตรา ขอขอบคุณสถาบันดนตรียามาฮ่า (สำนักงานใหญ่) สำหรับสถานที่จัดแสดง อ.ดร.อนุรักษ์ บุญแจะ คณบดีวิทยาลัยการดนตรี และมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาสำหรับทุนสนับสนุน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**สารบัญ**

หน้า


บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ ..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ ..... 4

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย ..... 4

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ ..... 4

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ..... 4

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น ..... 5

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ ..... 5

บทที่ 2 การค้นคว้าวิจัยวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ..... 7

2.1 ประวัติศาสตร์ของตุรกีสมัยจักรวรรดิออตโตมัน ..... 7

2.2 ลักษณะภูมิประเทศของตุรกี ..... 12

2.3 ลักษณะของดนตรีในตุรกี ..... 18

2.3.1 ลักษณะรูปแบบบทเพลงของตุรกี ..... 21

2.3.2 การเต้นรำพื้นบ้านของตุรกี ..... 22

2.4 อิทธิพลของดนตรีตุรกีในดนตรีคลาสสิก ..... 25

2.5 บทประพันธ์และนักประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง ..... 26

บทที่ 3 การสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง ..... 35



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

3.1 วิธีการประพันธ์เพลง ..... 35
3.2 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง ..... 36
3.2.1 โครงสร้างของทำนองหลัก ..... 38
3.2.2 รูปแบบการเรียบเรียงวงเครื่องลม ..... 42
3.2.3 การขยายรูปแบบของกระสวนจังหวะ ..... 46
3.2.4 การคัดแนวทำนอง ..... 47
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง ..... 50
4.1 โครงสร้างหลักของบทประพันธ์ ..... 50
4.2 วิเคราะห์บทประพันธ์ในแต่ละกระบวน ..... 52
4.2.1 กระบวนที่ 1 *Cultivation of the Great Civilization* ..... 52
4.2.2 กระบวนที่ 2 *Blaze of Avariciousness* ..... 58
4.2.3 กระบวนที่ 3 *Wind of Change* ..... 67
4.2.4 กระบวนที่ 4 *Stream of Timelessness* ..... 74
บทที่ 5 สรุป ..... 87
5.1 ภาพรวมของบทประพันธ์ ..... 87
5.2 แนวคิดหลักของบทประพันธ์ ..... 88
5.3 การเผยแพร่ผลงาน ..... 88
5.4 สรุปผลการประพันธ์ ..... 88
รายการอ้างอิง ..... 90
ภาคผนวก ..... 91
ภาคผนวก ก ..... 92
ภาคผนวก ข ..... 100
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ ..... 215

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 แผนที่อาณาเขตของจักรวรรดิออตโตมันในอดีต ..... 8
ภาพที่ 2.2 ตราแผ่นดินจักรวรรดิออตโตมัน ..... 9
ภาพที่ 2.3 ภาพวาดของสงครามไครเมียปี ค.ศ. 1854-1856 ..... 10
ภาพที่ 2.4 ภาพเปรียบเทียบการเสื่อมสลายของอาณาจักรออตโตมันในช่วง 300 ปี ..... 11
ภาพที่ 2.5 ภาพมหาวิหารเซนต์โซเฟียในปัจจุบัน ..... 12
ภาพที่ 2.6 แผนที่ประเทศตุรกี ..... 13
ภาพที่ 2.7 สุสานแห่งเมืองฮาลิคาร์นัสเซิส (The Mausoleum at Halicarnassus) ..... 14
ภาพที่ 2.8 ปราสาทอุชิซาร์ (Uchisar) ในเมืองคัปปาโดเกียที่มีเมืองอยู่ใต้ดิน ..... 15
ภาพที่ 2.9 เมืองถ้ำในเมืองเกเรเม่ (Grome) ..... 15
ภาพที่ 2.10 เมืองโบราณเอฟิซุส (Ephesus) ที่เคยเจริญรุ่งเรือง ..... 16
ภาพที่ 2.11 ปราสาทปุยฝ้าย (Pamukkale) ภูมิประเทศแบบแอ่งน้ำหินปูนบนเขา ..... 16
ภาพที่ 2.12 พระราชวังทอปคาปิ (Topkapi) สมัยจักรวรรดิออตโตมัน ..... 17
ภาพที่ 2.13 มหามัสยิดสีฟ้า (Blue Mosque) หรือ Sultan Ahmet Mosque ..... 17
ภาพที่ 2.14 มหานครอิสตันบูลในปัจจุบัน ..... 18
ภาพที่ 2.15 บันไดเสียง C เมโลดิกไมเนอร์และบันไดเสียง C ฮาร์โมนิกไมเนอร์ ..... 18
ภาพที่ 2.16 ลักษณะวงดนตรีในสมัยอาณาจักรออตโตมัน ..... 19
ภาพที่ 2.17 เครื่องดนตรีพิณ (Saz) เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงเพลงพื้นเมืองของตุรกี ..... 22
ภาพที่ 2.18 กลองดาวุลที่ใช้ประกอบจังหวะเพลงเต้นรำแบบเซย์เบค ..... 23
ภาพที่ 2.19 ปี่ซุรนาสที่ใช้บรรเลงแนวทำนองในเพลงเต้นรำแบบเซย์เบค ..... 24
ภาพที่ 2.20 ลักษณะการเต้นรำแบบซีมาของตุรกี ..... 24
ภาพที่ 2.21 แสดงลวดลาย Arabesque ในวัฒนธรรมมุสลิม ..... 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.22 ลวดลาย Arabesque บนหินอ่อนสีขาวในมัสยิดฮาเยียโซเฟียที่อิสตันบูล ..... 29
ภาพที่ 3.1 แสดงการแบ่งระดับเสียงในช่วง 1 เสียงเต็มของดนตรีตุรกีซึ่งมี 9 โคมา ..... 36
ภาพที่ 3.2 ทำนองหลักแรกที่ทดลองสร้างจากกลุ่มเสียง D เอโอเลียน ..... 38
ภาพที่ 3.3 บทเพลงที่สร้างเป็นสำเนียงอาหรับบรรเลงโดยวิโอลา ..... 38
ภาพที่ 3.4 โน้ตสากลที่ดัดแปลงมาจากบทเรียกละหมาด ..... 41

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

# บทที่ 1
# บทนำ

## 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

เนื่องจากในประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา อารยธรรม (Civilization) และความเจริญทางวัฒนธรรมที่รุ่งเรืองและสืบเนื่องต่อมาจากอดีตนั้น เกิดจากความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่างๆ ในระบบสังคมผ่านการเมือง การปกครอง ความเชื่อ ศาสนา โดยบางครั้งได้เกิดเหตุปัจจัยหลายสิ่งที่ทำให้เกิดการล่มสลายของอารยธรรมนั้น ๆ และในบางครั้งอารยธรรมที่ยังสามารถดำรงอยู่ได้ มีการควบรวมอารยธรรมของตนเองกับอารยธรรมอื่น ๆ เป็นบริบทสืบเนื่องถ่ายทอดผ่านมาทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ในวัฒนธรรมหนึ่งๆ มีความเชื่อที่ว่ากลุ่มของเสียงดนตรีที่ประกอบเป็นสำเนียงต่าง ๆ สามารถส่งผลให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกต่างกันออกไป ตั้งแต่สมัยกรีกโบราณได้กล่าวถึงชนิดของดนตรีที่เหมาะแก่การปกครองของรัฐ และมีการห้ามประพันธ์หรือบรรเลงดนตรีในบางบันไดเสียง อันจะทำผู้ฟังรู้สึกโศกเศร้าและท้อแท้ ส่งผลให้การปกครองอาจไม่เป็นระเบียบและมีปัญหา เนื่องจากมีความเชื่อว่ามนุษย์ไม่ควรโอนอ่อนผ่อนตามอารมณ์ความรู้สึกมากเกินไป เสียงดนตรีนั้นอาจประกอบขึ้นจากตัวโน้ตเพียงหนึ่งตัวหรือมากกว่า บรรเลงออกมาแสดงค่าความหมายในรูปแบบหนึ่ง บรรเลงผ่านสภาพแวดล้อม บริบททางสังคม เรื่องราวต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แนวทำนองนั้นได้สร้างความหมายเฉพาะตัวขึ้นมา ผู้ฟังจะสามารถเข้าใจบริบทในการสื่อความหมายของเสียงกลุ่มนั้นได้ และการร้องรำทำเพลงไปกับเสียงดนตรีเป็นเรื่องโง่เขลาที่นักปราชญ์ไม่พึงกระทำโดยถูกโยงเข้ากับความไร้ระเบียบ แต่อีกด้านหนึ่งก็ถือว่าเสียงเพลงเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์และมีคุณค่า เพราะการตั้งเสียงเครื่องดนตรีต้องอาศัยสัดส่วนทางคณิตศาสตร์ในการคำนวณ โดยสัดส่วนเหล่านี้สัมพันธ์กับระยะห่างระหว่างดวงดาวต่าง ๆ ในจักรวาลตามความเข้าใจของชาวกรีก ในบางกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ดนตรียังถูกกล่าวอ้างว่ามีที่มาจากพระผู้เป็นเจ้า ใช้สำหรับการร่ายรำสรรเสริญ อ้อนวอน ร้องขอ แม้แต่ในดินแดนแถบสุวรรณภูมิ ทั้งนี้การแสดงออกด้านดนตรีจัดว่าเป็นพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ และใช้บทเพลงและดนตรีในการสื่อสารกับเทพและผี ตั้งแต่เริ่มแรกนั้นเสียงดนตรีไม่ได้มีเพื่อความบันเทิงมาก่อน แต่มีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์บางอย่างสำหรับสื่อสารกับอำนาจเหนือธรรมชาติ สิ่งเหล่านี้ยังคงปรากฏชัดอยู่ในเพลงที่ใช้ในการอัญเชิญเทพเจ้าองค์ต่าง ๆ ลงมาในงานพิธี เพราะความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของทำนองเพลงนั้น ๆ สามารถสื่อสารกับเทพเจ้าได้

ในอดีตที่ผ่านมาอารยธรรมที่แข็งแรงสมบูรณ์ตามแบบฉบับดั้งเดิมและยังสืบทอดมาจนถึงในปัจจุบันนั้น ได้หลงเหลืออยู่จำนวนไม่มากนัก ส่วนใหญ่จะถูกกลืนหายไปกับกาลเวลา แต่กระนั้นก็ตามหากจะกล่าวถึงอารยธรรมหนึ่งที่ยังคงรุ่งเรืองสืบต่อมายาวนาน โดยมีผู้สืบทอดในรูปแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อาณาจักรต่าง ๆ นั้นคงจะไม่สามารถมองข้ามอารยธรรมของลุ่มน้ำไทกรีส (Tigris) และยูเฟรตีส (Euphrates) ไปได้ ในปัจจุบันดินแดนแถบนี้อยู่ในเขตของประเทศอิรัก ลุ่มน้ำทั้งสองนี้ประกอบด้วยแม่น้ำ 2 สาย มีต้นน้ำอยู่ในอาร์เมเนีย (Armenia) และเอเชียไมเนอร์ (Asia Minor) หรือที่เรียกว่าอาณาจักรอานาโตเลีย (Anatolia) ที่ตั้งของอาณาจักรอนาโตเลียแห่งนี้เชื่อมต่อระหว่างทวีปยุโรปและทวีปเอเชีย อาณาจักรอานาโตเลียจึงเป็นแหล่งกำเนิดอารยธรรมอันหลากหลาย มาตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ โดยสังเกตได้จากการตั้งถิ่นฐานของชุมชนยุคหินใหม่ อาทิเช่น จาตัลเฮอยึก (Catal Höyük) (ชุมชนเครื่องปั้นดินเผายุคหินใหม่), จาเยอนือ (Cayönü), เนวาลีโจรี (Nevali Cori), ฮาจีลาร์ (Hacilar), เกอเบกลีเตเป (Göbekli Tepe) และ เมอร์ซิน (Mersin) ส่วนการตั้งถิ่นฐานของชาวทรอย (Troy) เริ่มในยุคหินตอนปลาย และต่อเนื่องไปในยุคโลหะ ซึ่งอยู่ในเอเชียไมเนอร์นั้น เราจะหมายถึงดินแดนที่อยู่ระหว่างทะเลดำ (Black Sea) กับทะเลเมดิเตอร์เรเนียน (Mediterranean Sea) ในปัจจุบันคือดินแดนแถบปาเลสไตน์ ตุรกี และซีเรีย บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำไทกรีสและยูเฟรตีส ตอนล่างเรียกว่าบาบิโลเนีย (Babylonia) เป็นเขตซึ่งอยู่ติดกับอ่าวเปอร์เซีย (Persian Gulf) บริเวณแม่น้ำไทกริส - ยูเฟรติส หรือบริเวณประเทศอิรักในปัจจุบัน ในอดีตเป็นดินแดนที่มีร่องรอยความเจริญรุ่งเรืองมาก่อน จนกลายเป็นอู่อารยธรรมของโลก ดินแดนแห่งนี้เป็นเขตที่มีความอุดมสมบูรณ์เนื่องจากมีแม่น้ำ 2 สายมาบรรจบกันและไหลลงสู่ทะเลที่อ่าวเปอร์เซีย จึงเหมาะสมต่อการเพาะปลูกและเลี้ยงสัตว์ ดิแดนแถบนี้จึงมีชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า ดินแดนพระจันทร์เสี้ยวอันอุดมสมบูรณ์ (The Fertile Crescent) หรือวงโค้งแห่งความอุดมสมบูรณ์ หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “ดินแดนเมโสโปเตเมีย” มีอาณาเขตคือ ทิศเหนือติดกับทะเลดำและทะเลสาบแคสเปียน ทิศตะวันตกเฉียงใต้ติดกับคาบสมุทรอารเบีย ซึ่งล้อมรอบด้วยทะเลแดงและมหาสมุทรอินเดีย ทิศตะวันตกติดกับที่ราบซีเรียและปาเลสไตน์ ทิศตะวันออกติดกับที่ราบสูงอิหร่าน และอีกส่วนหนึ่งของอารยธรรมโบราณแถบนี้ คือดินแดนแถบอาณาจักรอนาโตเลียที่สืบต่อมาจากอดีตจนถึงยุคของการปกครองโดยชาวโรมัน ซึ่งนำศิลปวิทยาการตะวันตกมาสู่ดินแดนแห่งนี้ ชาวโรมันได้ตั้งกรุงคอนแสตนติโนเปิล ซึ่งยุคหนึ่งถือว่าเป็นกรุงโรมฝั่งตะวันออกของดินแดนแถบนี้ และต่อมาได้เกิดเป็นอาณาจักรออตโตมันซึ่งทำให้เกิดการบูรณาการของอารยธรรมที่สำคัญมากระหว่างตะวันตกและตะวันออกกลางหรือเอเชียกลาง ซึ่งเป็นอารยธรรมที่ค่อนข้างสมบูรณ์ ทั้งในด้านการศึกษา ศิลปวิทยาการ วิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์ รวมถึงศาสตร์ด้านดนตรีที่มีแบบแผนและเป็นเอกลักษณ์ เป็นศูนย์กลางของอาณาจักร ตำแหน่งยุทธศาสตร์ที่สำคัญของอาณาจักรนี้ในปัจจุบันคืออิสตันบูล ปัจจุบันดินแดนแห่งนี้ส่วนใหญ่คือประเทศตุรกี ซึ่งเป็นพื้นที่หลักที่ผู้วิจัยทำการศึกษาในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้เน้นไปที่วัฒนธรรมของเสียงในประเทศตุรกี ประเทศตุรกีนั้นมีคติพจน์ว่า “ดินแดนอันเป็นนิรันดร์” (The Eternal Land) ซึ่งความเป็นนิรันดร์นั้น ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบกับคำว่า “ดินแดนศักดิ์สิทธิ์” โดยมีความหมายที่ลึกซึ้งเกี่ยวข้องกับความเชื่อที่ว่าดินแดนแถบนี้เป็นดินแดนศักดิ์สิทธิ์ในการดำรงอยู่ผ่านยุคสมัยมานาน

ผ่านความเชื่อและศาสนาที่สำคัญของโลกมากมายหลายร้อยปี แต่ยังสามารถคงอยู่ในอัตลักษณ์ดั้งเดิมและชัดเจนได้จนถึงปัจจุบัน

ในส่วนของดนตรี มีความสัมพันธ์กับมนุษย์มาโดยตลอด โดยแฝงอยู่ในความเชื่อ คตินิยม ค่านิยม กฎแห่งสังคม การเมือง การปกครองและศาสนา จุดเด่นของดนตรีในดินแดนแถบนี้คือลักษณะเพลงพื้นบ้านที่มีสำเนียงเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากดนตรีในยุโรป อาทิเช่น ลักษณะของระบบเสียงและสำเนียงที่ใช้ ในบางครั้งมีเสียงที่แคบกว่าเซมิโทน จำนวนโน้ตและระยะห่างของเสียงในบันไดเสียง ลักษณะของกลุ่มจังหวะ เป็นต้น ในบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจมาจากความสำคัญของวัฒนธรรมโบราณในประเทศตุรกีที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ในด้านศิลปะและดนตรีตั้งแต่สมัยอาณาจักรออตโตมันที่ปกครองกรุงคอนแสตนติโนเปิล ได้เกิดสงครามระหว่างรัฐที่เข้ามาปกครองบนดินแดนแห่งนี้หลายครั้ง เมื่อผู้ใดชนะสงครามก็นำเอาศิลปะวิทยาการของผู้แพ้ไปเป็นของรัฐตนเอง และได้บูรณาการศิลปะของตนเองขึ้นใหม่ หรือไม่ก็ผนวกรวมกับศิลปะของท้องถิ่นนั้น ทำให้เกิดวัฒนธรรมด้านเสียงที่ถ่ายทอดกันไปมาในรัฐของดินแดนแถบนี้ โดยทั่วไปถือว่าดินแดนแห่งนี้เป็นที่รวมผสานวัฒนธรรมของทวีปยุโรปและทวีปเอเชียที่กลมกลืนจนเป็นอัตลักษณ์ของตนเอง แต่กระนั้นก็ตามวัฒนธรรมด้านเสียงของดินแดนแถบนี้ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและยังคงอยู่เหนียวแน่นมาจนปัจจุบัน โดยมีความสัมพันธ์กันระหว่างรัฐที่อยู่ในทวีปยุโรปกับรัฐที่อยู่ในคาบสมุทรทะเลเมดิเตอร์เรเนียน ลักษณะภูมิประเทศที่โดดเด่นของดินแดนแถบนี้คือ มีส่วนที่ติดทะเลอันเป็นปัจจัยสำคัญทางด้านสังคมและเศรษฐกิจหลายด้าน มีช่องแคบที่กั้นระหว่างตุรกีที่อยู่ในทวีปเอเชีย และส่วนที่เรียกว่า เธรซ คือตุรกีที่อยู่ในทวีปยุโรป เชื่อมกับทะเลอีเจียนโดยมีช่องแคบบอสฟอรัสหรือช่องแคบอิสตันบูลอยู่ทางตอนเหนือและช่องแคบดาร์ดาเนลส์อยู่ทางตอนใต้ ช่องแคบทั้งหมดเชื่อมระหว่างทะเลดำกับทะเลมาร์มะรา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของทะเลเมดิเตอร์เรเนียน

ผู้ประพันธ์ได้สนใจรูปแบบวงเครื่องเป่าในอดีตที่พัฒนามาเป็นวงวินซิมโฟนีในปัจจุบัน โดยพัฒนาการของวงเครื่องเป่านั้นได้มีพัฒนาการทั้งในรูปแบบดนตรีวงแชมเบอร์เครื่องเป่าขนาดเล็กและขนาดกลางมาตั้งแต่ยุคคลาสสิก และอีกรูปแบบหนึ่งได้พัฒนาไปเป็นวงโยธวาทิตที่บรรเลงกลางแจ้งในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ในปัจจุบันวงเครื่องเป่าหรือวงเครื่องลมได้พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว ในอดีตวงโยธวาทิตจะบรรเลงในงานพิธีกลางแจ้งเป็นหลัก เนื่องจากมีเสียงที่ดัง สามารถครอบคลุมพื้นที่ได้ไกล ต่อมาในยุคครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 วงโยธวาทิตได้พัฒนารูปแบบวงและเทคนิคการบรรเลงไปอย่างต่อเนื่องจนถึงช่วงต้นของศตวรรษที่ 21 โดยรูปแบบและลักษณะวงโยธวาทิตขนาดใหญ่ได้พัฒนาผสมผสานรูปแบบการบรรเลงวงแชมเบอร์เครื่องเป่าโดยมานั่งบรรเลงในหอแสดงดนตรี มีการปรับเลือกใช้เครื่องดนตรีที่เหมาะสม ระบบเสียง การตั้งเสียง น้ำหนักเสียงและความสมดุลของวงได้พัฒนาไปในรูปแบบที่คล้ายกับวงออร์เคสตรามาตรฐาน ในประเทศไทยและต่างประเทศได้มีการเรียบเรียงและประพันธ์เพลงสำหรับวงวินซิมโฟนีมากขึ้น แต่ก็กระนั้นก็ตามเพลง

ที่ประพันธ์สำหรับวงวินซิมโฟนีโดยเฉพาะยังมีจำนวนไม่มากเมื่อเทียบกับเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์จึงเลือกประพันธ์เพลงสำหรับวงรูปแบบนี้

**1.2 วัตถุประสงค์**

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนวัตกรรมด้านการประพันธ์เพลงดนตรีตะวันตก สำหรับวงวินซิมโฟนี (Wind Symphony)

2. เพื่อแสดงถึงศักยภาพการบรรเลงของวงเครื่องเป่าในรูปแบบวงวินซิมโฟนี

3. เพื่อขยายกลุ่มผู้ฟังดนตรีในรูปแบบของวงวินซิมโฟนีให้มีจำนวนมากขึ้น

4. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานสร้างสรรค์เชิงวิชาการในรูปแบบการบูรณาการการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ดนตรีพื้นเมืองประเทศตุรกีและดนตรีอาหรับ

5. เพื่อการเรียนรู้ ค้นคว้าและพัฒนาทักษะด้านการประพันธ์เพลงของผู้วิจัย

**1.3 วิธีดำเนินการวิจัย**

1. ศึกษาประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ศิลปะ ดนตรี ศาสนา อารยธรรมและบทประพันธ์เพลงของดินแดนแถบประเทศตุรกี

2. เสนอหัวข้อจัดทำโครงร่างวิทยานิพนธ์และขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษา

3. วางโครงสร้างรูปแบบทำนอง การประสานเสียง การดำเนินจังหวะ และสังคีตลักษณ์

4. ดำเนินการประพันธ์เพลงและขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษาอย่างสม่ำเสมอ

5. ปรับแก้ไขเพื่อความสมบูรณ์ในการแสดง จัดพิมพ์โน้ตเพลง และจัดทำเป็นรูปเล่ม

6. ดำเนินการจัดซ้อมเพื่อการแสดงและเผยแพร่บทประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์**

บทประพันธ์เพลง ***The Legacy of Sound from Eternal Land for Wind Symphony*** เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงวินซิมโฟนี (Wind Symphony) ที่กล่าวอ้างถึงเสียงของวัฒนธรรมในดินแดนแถบประเทศตุรกีในสมัยอาณาจักรออตโตมันปกครองจนถึงปัจจุบัน โดยมีศูนย์กลางคือ อิสตันบูล มีทั้งหมด 4 กระบวน ความยาวทั้งหมดประมาณ 45 นาที

**1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ**

1. เกิดบทประพันธ์เพลงสำหรับวงวินซิมโฟนีที่ได้มาตรฐานระดับสากล

2. เผยแพร่บทประพันธ์เพลงและวิธีการประพันธ์เพลงตะวันตกโดยบูรณาการร่วมกับดนตรีตุรกีในทางวิชาการ

3. เพิ่มจำนวนผู้ฟังบทประพันธ์เพลงตะวันตกประเภทวงวินซิมโฟนี ให้มีจำนวนมากขึ้น

4. เพิ่มเติมองค์ความรู้ใหม่ด้านการประพันธ์เพลงในรูปแบบวงวินซิมโฟนี

5. ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาทักษะการประพันธ์เพลงสำหรับวงวินซิมโฟนี

## 1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

สำหรับคำศัพท์ที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้ประพันธ์ใช้พจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากลฉบับราชบัณฑิตยสถานและพจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ของศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552) สำหรับบทอรรถาธิบายผู้ประพันธ์ได้ยึดแนวทางการเขียนจากหนังสือสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ของศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2553) และหนังสือการประพันธ์เพลงร่วมสมัยโดยศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552) และหนังสืออรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงโดยศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2553) คำศัพท์ภาษาอังกฤษจะถูกกำกับเมื่ออ้างอิงเป็นครั้งแรกเท่านั้น ในกรณีคำศัพท์บางคำที่ผู้ประพันธ์อ้างอิงนั้นไม่ได้ถูกรวบรวมไว้ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์หรืออาจจะถูกใช้ไปในบริบทที่มีความแตกต่างออกไป ผู้เขียนจะอ้างอิงศัพท์บัญญัติราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2559) หรืออาจจะพิจารณาให้คำอธิบายและจำกัดความเป็นภาษาไทยด้วยตนเอง

## 1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วงวินซิมโฟนี หมายถึง ลักษณะวงดนตรีขนาดใหญ่ที่ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง และกลุ่มของเครื่องกระทบที่มีระดับของช่วงเสียงกว้าง และสีสันหลากหลาย เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น วงวินแบนด์ วงวินออร์เคสตรา วงดุริยางค์เครื่องลม วงโยธวาทิตสำหรับนั่งบรรเลง เป็นต้น

ดนตรีอาหรับ หมายถึง ดนตรีในแถบตะวันออกกลางเฉพาะประเทศที่มีพรมแดนติดกับประเทศตุรกี เช่น ประเทศอิรัก ประเทศอิหร่าน ประเทศอาร์เมเนีย ประเทศจอร์เจีย ประเทศซีเรีย เป็นต้น

ดนตรีตุรกี หมายถึง วัฒนธรรมของเสียงดนตรีที่เกิดขึ้นในดินแดนที่มีอาณาจักรออตโตมันปกครอง และมีเมืองอิสตันบูลเป็นศูนย์กลางจนถึงเป็นประเทศตุรกีในปัจจุบัน ซึ่งมีความหลากหลาย

ทางวัฒนธรรมเนื่องจากเป็นภูมิประเทศที่มีพรมแดนติดต่อกับหลายประเทศทั้งทางบกและทางทะเล เป็นศูนย์กลางระหว่างทวีปเอเชียและทวีปยุโรป ทำให้เหมาะสมในการถ่ายเทวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 2
# การค้นคว้าวิจัยวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

**2.1 ประวัติศาสตร์ของตุรกีสมัยจักรวรรดิออตโตมัน**

**2.2 ลักษณะภูมิประเทศของตุรกี**

**2.3 ลักษณะทางดนตรีในตุรกี**

**2.3.1 ลักษณะบทเพลงของตุรกี**

**2.3.2 การเต้นรำพื้นบ้านของตุรกี**

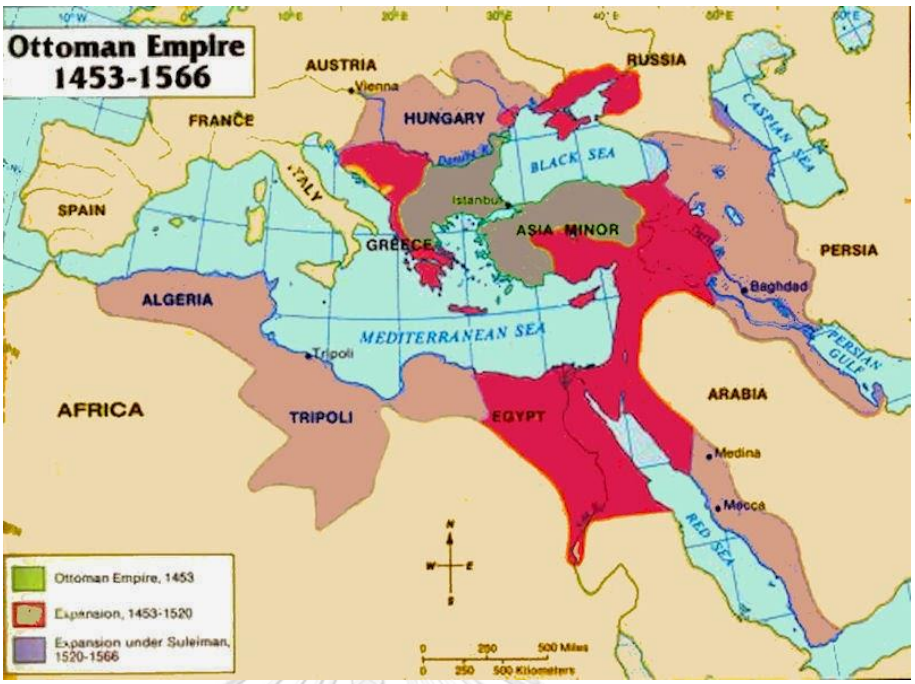
**2.4 อิทธิพลของดนตรีตุรกีในดนตรีคลาสสิก**

**2.5 บทประพันธ์และนักประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง**

## 2.1 ประวัติศาสตร์ของตุรกีสมัยจักรวรรดิออตโตมัน

ในปัจจุบันอาณาจักรโบราณที่ยิ่งใหญ่ มีอาณาเขตกว้างใหญ่ครอบคลุม 3 ทวีปและคงอยู่มาหลายร้อยปีเหมือนกับอาณาจักรออตโตมันนั้นได้สูญสลายไปหมดแล้ว แต่หากพิจารณาจากในปัจจุบันซึ่งเปรียบเทียบกับอาณาจักรอื่น ๆ แล้ว วัฒนธรรมและอารยธรรมโบราณของอาณาจักรนี้ยังหลงเหลืออยู่อย่างแข็งแรงและมีการเปลี่ยนแปลงไปน้อยมากถ้าเทียบกับอาณาจักรอื่น ๆ ในดินแดนแถบนี้ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของอาณาจักรโบราณแห่งนี้ รวมทั้งสภาพภูมิประเทศที่แปลกประหลาด น่าหลงใหล ตื่นตาตื่นใจ อันเป็นสุนทรียภาพทางตาพร้อมทั้งศึกษาวัฒนธรรมด้านเสียงจากความเชื่อและศาสนา ที่สืบทอดผ่านกาลเวลา และหล่อหลอมเป็นวัฒนธรรมของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์กระทบสุนทรียภาพด้านการฟัง จักรวรรดิออตโตมัน (Ottoman Empire) ได้ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1453 หลังการล่มสลายของจักรวรรดิไบแซนไทน์ (Byzantine) ซึ่งมีเมืองสำคัญคือคอนสแตนติโนเปิลเป็นเมืองหลวง และมีสุลต่านเมห์เหม็ดที่ 2 เป็นผู้นำในการทำสงคราม เมื่อครั้งที่พระองค์ทรงยึดเมืองคอนสแตนติโนเปิลได้แล้ว ได้ทรงเปลี่ยนชื่อเมืองคอนสแตนติโนเปิลเป็นอิสตันบูล และเปลี่ยนโบสถ์ฮาเจีย โซเฟียซึ่งเป็นโบสถ์ในศาสนาคริสต์และช่วงหนึ่งก็เป็นมัสยิดในศาสนาอิสลาม อาณาจักรออตโตมันมีอาณาเขตที่ครอบคลุมถึง 3 ทวีป ได้แก่ ทวีปเอเชีย ทวีปแอฟริกา และทวีปยุโรป และได้ขยายไปจนถึงช่องแคบยิบรอลตาร์ทางทิศตะวันตก ติดนครเวียนนาทางทิศเหนือ ติดทะเลดำทางทิศตะวันออก และติดอียิปต์ทางทิศใต้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University




ภาพที่ 2.1 แผนที่อาณาเขตของจักรวรรดิออตโตมันในอดีต

(ที่มา : http://historysaranaru.blogspot.com/2014/09/blog-post_21.html )

เมื่อสิ้นรัชกาลสุลต่านสุไลมาน จักรวรรดิออตโตมันเข้าสู่ยุคเสื่อมสลาย โดยมีระยะเวลายาวนานถึง 300 ปี ก่อนที่จะล่มสลายอย่างสิ้นเชิงภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 สาเหตุที่นำไปสู่ความเสื่อมอำนาจของจักรวรรดิมาจากปัจจัยหลายประการ ปัจจัยที่สำคัญได้แก่ การไร้ความสามารถในการปกครองของสุลต่านจำนวน 17 พระองค์ที่ทรงครองราชย์ต่อจากสุลต่านสุไลมานในระหว่างปี ค.ศ.1566-1789 นอกจากนี้การแย่งชิงอำนาจของขุนนางในราชสำนักก็เป็นปัจจัยสำคัญอันหนึ่งที่นำไปสู่การเสื่อมถอยของจักรวรรดิออตโตมัน สมัยสุลต่านเบยาซิต ที่ 1 (ครองราชย์ระหว่างปี ค.ศ. 1389-1402) ทรงให้จัดการปลงพระชนม์พระอนุชาของพระองค์ทันที่ทราบข่าวการสิ้นพระชนม์ของพระบิดา เพื่อตัดปัญหาการแย่งชิงราชสมบัติ การกระทำดังกล่าวได้กลายเป็นประเพณีปฏิบัติสืบมาจนถึงรัชสมัยของสุลต่านเมห์เมตที่ 1 ซึ่งขึ้นครองราชย์ในปี ค.ศ. 1605 ทรงโปรดให้เปลี่ยนการสำเร็จโทษมาเป็นกักบริเวณแทน แต่การกักบริเวณนั้นมีผลอย่างมากต่อสุขภาพจิตของเจ้าชายรัชทายาทผู้ซึ่งได้รับการทูลเชิญให้ขึ้นครองราชย์ในภายหลัง ทำให้สุลต่านหลายพระองค์ทรงมีสุขภาพจิตที่ไม่สมบูรณ์ เนื่องจากถูกกักบริเวณมาเป็นเวลานานซึ่งบางพระองค์ถูกกักบริเวณนานกว่า 20 ปี

ภาพที่ 2.2 ตราแผ่นดินจักรวรรดิออตโตมัน
(ที่มา : https://deepsouthwatch.org/th/node/10488)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา พระราชอำนาจของสุลต่านได้ลดลงเป็นอย่างมากในขณะที่อำนาจของขุนนางภายใต้การนำของอัครมหาเสนาบดีมีมากขึ้น ในยุคนี้การฉ้อราษฎร์บังหลวง การเล่นพรรคเล่นพวกเกิดขึ้นอย่างแพร่หลาย ส่งผลให้การเมืองภายในประเทศอ่อนแอ ในทางเศรษฐกิจ จักรวรรดิออตโตมันก็ประสบปัญหาอย่างมากเช่นกัน ในขณะที่ด้านทวีปยุโรปประสบความสำเร็จในการปฏิวัติอุตสาหกรรม มีความเจริญก้าวหน้าทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว แต่จักรวรรดิออตโตมันกลับอ่อนแอลง อย่างไรก็ดีจักรวรรดิก็สามารถประคับประคองตนเองให้อยู่รอดมาได้นานนับร้อยปีหลังจากนั้น เนื่องจากชาติมหาอำนาจในยุโรปยังไม่ทราบถึงความอ่อนแอภายในจักรวรรดิออตโตมัน ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ข่าวเกี่ยวกับการอ่อนแอลงของจักรวรรดิออตโตมันได้เผยกระจาย

ออกไป ชาติมหาอำนาจยุโรปเริ่มตระหนักถึงความอ่อนแอของจักรวรรดิดังกล่าวมากขึ้น และเริ่มตั้งคำถามว่า ควรจะดำเนินการอย่างไรกับดินแดนภายใต้การปกครองของจักรวรรดิออตโตมันหากจักรวรรดิออตโตมันมีอันต้องล่มสลาย โดยไม่ให้ส่งผลกระทบต่อการถ่วงดุลอำนาจของชาติมหาอำนาจในทวีปยุโรป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.3 ภาพวาดของสงครามไครเมียปี ค.ศ. 1854-1856
(ที่มา : http://historysaranaru.blogspot.com/2014/09/blog-post_21.html )

ในศตวรรษที่ 19 จักรวรรดิออตโตมันอ่อนแอมากจนได้รับฉายาว่าเป็นคนป่วยแห่งยุโรป โดยฉายาดังกล่าว พระเจ้าซาร์นิโคลัสที่ 1 แห่งรัสเซียเป็นผู้ตั้งขึ้นในเชิงเปรียบเทียบดูหมิ่นเหยียดหยามพวกอาณาจักรออตโตมันที่ได้เข้าร่วมสงครามไครเมีย (Crimea War) กับอังกฤษและฝรั่งเศสเพื่อต่อต้านรัสเซีย ในช่วงปี ค.ศ. 1854 หลังจากนั้นต่อมาอีกไม่นานอาณาจักรออตโตมันได้ล่มสลายลงในปี ค.ศ. 1923 โดยมีจักรพรรดิเมห์เหม็ดที่ 6 เป็นจักรพรรดิองค์สุดท้ายของอาณาจักร และเกิดสาธารณรัฐตุรกีขึ้นมาแทนที่โดยมี มุสตาฟา เคมาล อตาเติร์ก เป็นประธานาธิบดีคนแรก

ภาพที่ 2.4 ภาพเปรียบเทียบการเสื่อมสลายของอาณาจักรออตโตมันในช่วง 300 ปี

(ที่มา : http://historysaranaru.blogspot.com/2014/09/blog-post_21.html)

ความยิ่งใหญ่ของวัฒนธรรมด้านเสียงผ่านความเชื่อและศาสนา สถาปัตยกรรมที่ยิ่งใหญ่จากสิ่งมหัศจรรย์ของโลก โบสถ์เซนต์โซเฟีย (St.Sophia Church) หรือที่ ภาษาตุรกี เรียกว่า ฮาเยียโซเฟีย (Hagia sophia) แรกเริ่มสร้างเป็นโบสถ์คาทอลิก เพื่ออุทิศแก่ปัญญาแห่งสวรรค์ (Divine Wisdom) ที่พระผู้เป็นเจ้าประทานแก่โลกมนุษย์โดยผ่านพระบุตร คือ พระเยซู แต่เซนต์โซเฟียที่เราเห็นในปัจจุบัน คือ โบสถ์หลังที่ 3 ที่ได้มีการบูรณะขึ้นใหม่ หลังแรกสร้างในสมัยจักรพรรดิคอนสแตนติอุส โอรสของจักรพรรดิคอนสแตนติน ในปี ค.ศ. 306 และถูกทำลายลงใน ค.ศ. 404 โดยประชาชนผู้โกรธแค้นพระนางยูโดเซียที่ถอดถอนนักบุญ จอห์น คริส ซอสทอม ออกจากตำแหน่งบิชอป หลังที่สองถูกสร้างโดยจักรพรรดิธีโอโดเซียสที่ 2 ที่เดียวกันกับหลังแรก จากนั้นอีก 14 ปีให้หลังได้ถูกเผาพังอีกครั้งโดยกบฏนิก้า ในสมัยจักรพรรดิจัสติเนียน หลังที่สามเกิดขึ้นเมื่อจักรพรรดิจัสติเนียนปราบกบฏลงได้แล้ว ทรงสร้างขึ้นมาใหม่ซึ่งพระองค์ทรงหวังว่าจะสร้างโบสถ์หลังใหม่ให้ยิ่งใหญ่ และสวยงามกว่าสองครั้งที่ผ่านมา จึงให้สถาปนิกชื่อดังมาออกแบบและก่อสร้างโดยนำวัสดุอย่างดีที่สุดมาจากทั่วทุกสารทิศใช้แรงงานในการก่อสร้างเป็นหมื่นๆคน และใช้เวลาก่อสร้างเป็นเวลา 5 ปี จึงแล้วเสร็จในปี ค.ศ. 537 วิหารเซนต์โซเฟียเป็นมหาวิหารคู่เมืองคอนสแตนติโนเปิลมาเป็นเวลากว่า 900 ปี จนกระทั่งกองทัพเติร์กได้บุกเข้ามาตีเมืองคอนสแตน-ติโนเปิล ซึ่งนำโดยสุลต่านเมห์เมดที่ 2 มีเรื่องเล่าต่อ ๆ กันมาว่าครั้งเมื่อสุลต่านเมห์เมดที่ 2 ตีเมืองสำเร็จ งานชิ้นแรก ๆ ในแผนการของสุลต่านเมห์เมด คือการทำลายเซนต์โซเฟีย ซึ่งเป็นเหมือนสัญลักษณ์ของชาวคริสต์ แต่เมื่อท่านได้เข้ามาในมหาวิหารจึงได้

ยอมรับถึงความสวยงามและยิ่งใหญ่จนทำลายไม่ลง แต่ได้เปลี่ยนจากโบสถ์คริสต์มาเป็นมัสยิดของชาวมุสลิมแทน และได้สั่งให้เอาปูนมาปิดรูปโมเสกในวิหาร เพราะความเชื่อในศาสนาอิสลามไม่อนุญาติให้มีรูปภาพหรือรูปเคารพใดในมัสยิด แต่ในปัจจุบันปูนดังกล่าวเริ่มหลุดร่อนออกมาและเผยให้ได้เห็นภาพเขียนสีดังกล่าวที่มีอายุกว่าพันปี และใน พ.ศ. 2466 หลังจากมุสตาฟา อตาเติร์กขึ้นปกครอง มีหลายฝ่ายเรียกร้องให้เซนต์โซเฟียกลับไปเป็นโบสถ์คริสต์อีกครั้ง แต่ด้วยความฉลาดหลักแหลมของมุสตาฟา อตาเติร์ก ผู้ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในเวลานั้น และเพื่อเป็นการขจัดปัญหาการแตกแยกของคนในชาติ ท่านจึงตัดสินใจไม่ให้เซนต์โซเฟียเป็นทั้งมัสยิดหรือโบสถ์ แต่ให้เป็นพิพิธภัณฑ์ของชาติแทน เซนต์โซเฟีย จึงเป็นพิพิธภัณฑ์มาจนถึงปัจจุบัน วิหารเซนต์โซเฟียมีโครงสร้างที่ยิ่งใหญ่และคงทน แสดงถึงความรู้และวิทยาการในสมัยโบราณของดินแดนแห่งนี้ ซึ่งได้ถูกสร้างเมื่อ 1500 ปีที่ผ่านมาและที่น่าประหลาดใจไปกว่านั้นคือ เป็นการสร้างโดยไม่มีเสาค้ำตรงกลาง แต่ใช้วิธีถ่ายน้ำหนักไปยังผนังด้านข้าง ถือว่าเป็นการสร้างที่มหัศจรรย์มากในยุคนั้น

ภาพที่ 2.5 ภาพมหาวิหารเซนต์โซเฟียในปัจจุบัน

(ที่มา : https://sites.google.com/site/emmamdy1997/)

**2.2 ลักษณะภูมิประเทศของตุรกี**

ประเทศตุรกี มีชื่ออย่างเป็นทางการว่า “สาธารณรัฐตุรกี” (Republic of Turkey) เป็นประเทศเดียวในโลกที่มีดินแดนอยู่ในทวีปเอเชียและทวีปยุโรป โดยส่วนที่อยู่ในทวีปเอเชียคิดเป็นประมาณ 97 เปอร์เซ็นต์ ซึ่งเรียกว่า “อนาโตเลีย” (Anatolia) ในภาษาตุรกีเรียกว่า “อนาโดหลุ”

(Anadolu) และส่วนที่เหลือ 3 เปอร์เซ็นต์อยู่ในทวีปยุโรป เรียกว่า “เทรซ” (Thrace) ในอดีตดินแดนอนาโตเลียนั้นเต็มไปด้วยประวัติศาสตร์และอารยธรรมที่เก่าแก่ และมีความหลากหลายของประชาชนมาตั้งแต่ 2,500 ปีก่อนคริสตกาล ตุรกีเป็นประเทศที่มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศอื่น ๆ จำนวน 8 ประเทศ ดังนี้

1. ประเทศกรีซ (Greece) ติดกับชายแดนทางทิศตะวันตก
2. บัลแกเรีย (Bulgaria) ติดกับชายแดนทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ
3. จอร์เจีย (Georgia) ติดกับชายแดนทางทิศเหนือ
4. อาร์เมเนีย (Armenia) ติดกับชายแดนทางทิศตะวันออก
5. สาธารณรัฐปกครองตนเองนาคีชีวัน (Nakhchivan Autonomous Republic) ติดกับชายแดนทางทิศตะวันออก
6. อิหร่าน (Iran) ติดกับชายแดนทางทิศตะวันออก
7. อิรัก (Iraq) ติดกับชายแดนทางทิศใต้
8. ซีเรีย (Syria) ติดกับชายแดนทางทิศใต้

ภาพที่ 2.6 แผนที่ประเทศตุรกี

(ที่มา : https://www.google.co.th/maps/place/Turkey/)

ภาพแผนที่แสดงประเทศตุรกีในปัจจุบันกับส่วนที่ติดต่อกับประเทศต่าง ๆ ซึ่งดูคล้ายว่าจะเป็นใจกลางของ 3 ทวีป คือ ทวีปยุโรป ทวีปเอเชียและทวีปแอฟริกา ในอดีตดินแดนอนาโตเลียนั้น เต็มไปด้วยประวัติศาสตร์และอารยธรรมที่เก่าแก่ และมีความหลากหลายของประชาชนมานับตั้งแต่ 2,500 ปีก่อนคริสตกาล ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ตุรกีเต็มไปด้วยสิ่งมหัศจรรย์ของโลกยุคโบราณ เช่น สุสานแห่ง

เมืองฮาลิคาร์นัสเซิส (The Mausoleum at Halicarnassus) เป็นต้น สุสานแห่งฮาลิคาร์นัสเซิสหรือสุสานแห่งโมโซลูส เป็นสุสานขนาดใหญ่ของกษัตริย์โมโซลูสแห่งลิเซีย ในเอเชียไมเนอร์ จัดเป็นหนึ่งในเจ็ดสิ่งมหัศจรรย์ของโลกยุคโบราณ สุสานดังกล่าวตั้งอยู่ที่ฮาลิคาร์นัสเซิส ประเทศตุรกีในปัจจุบัน สร้างขึ้นโดยราชินีอาเตมีสเซีย หลังการสวรรคตของพระสวามี ในช่วงระหว่าง 353-350 ปีก่อนคริสต์ศักราช มีการนำหินอ่อนมาก่อสร้างระหว่างปี ค.ศ. 156-190 ในรูปแบบสถาปัตยกรรมกรีกโบราณ มีบันทึกไว้ว่า มีขนาดสูงถึง 140 ฟุต ฐานโดยรอบยาวถึง 460 ฟุต บนยอดสุดเป็นพื้นเหลี่ยมเล็กกว่าฐานล่าง ประดับด้วยรูปปั้นราชรถและม้ากำลังวิ่ง 1 ชุด โดยมีกษัตริย์และพระมเหสีประทับยืนอยู่บนราชรถม้า ซึ่งมีลวดลายสวยงามมีความงดงามเป็นอย่างมาก สุสานแห่งฮาลิคาร์นัสเซิสพังทลายลงด้วยเหตุแผ่นดินไหวครั้งใหญ่ในคริสต์ศตวรรษที่ 12-13 ปัจจุบันจึงเหลือแต่เพียงซากชิ้นส่วน และชิ้นส่วนบางอย่างถูกเก็บรักษาไว้ที่บริติช มิวเซียม ในประเทศอังกฤษ

ภาพที่ 2.7 สุสานแห่งเมืองฮาลิคาร์นัสเซิส (The Mausoleum at Halicarnassus)
(ที่มา : http://www.wikiwand.com/th/)

ในหลายส่วนของประเทศตุรกีมีสภาพภูมิประเทศที่แปลกตา มหัศจรรย์ เช่น เคยมีเมืองที่เป็นมหานครยิ่งใหญ่ในยุคสมัยอดีต เคยเป็นเมืองที่มีความเจริญสูงสุดจนกระทั่งเปรียบได้ว่าเป็นกรุงโรมของฝั่งตะวันออก หรือบางภูมิภาคเป็นเมืองใต้ดินที่ลึกลงไปหลายสิบเมตรโดยมีทุกสิ่งทุกอย่างเหมือนกับหมู่บ้านที่อยู่บนพื้นผิวดินปกติ หรือบางภูมิภาคเป็นลักษณะพื้นที่สูงเป็นพันเมตรเหนือระดับน้ำทะเลและมีพื้นผิวที่แปลกประหลาดลึกลับเหนือคำบรรยาย บางพื้นที่มีลักษณะพิเศษกล่าวคือเป็นลักษณะภูเขาแอ่งน้ำหินปูนลดหลั่นลงมาเป็นขั้นบันไดขนาดใหญ่ มีสีฟ้าคล้ายน้ำทะเลแต่อยู่บนภูเขาสูง ซึ่งอาจจะเป็นภูมิประเทศลักษณะที่มีแห่งเดียวบนโลก กระนั้นก็ตามเสียงเรียกจากวัฒนธรรม

โบราณที่ศักดิ์สิทธิ์นี้ ยังเป็นต้นกำเนิดอารยธรรมที่สมบูรณ์แบบและสืบเนื่องต่อมาจนถึงปัจจุบัน ในศาสตร์ด้านดนตรีและเสียงของพื้นที่นี้ยังคงเป็นอารยธรรมที่น่าศึกษาค้นคว้าต่อไป

ภาพที่ 2.8 ปราสาทอุชิซาร์ (Uchisar) ในเมืองคัปปาโดเกียที่มีเมืองอยู่ใต้ดิน
(ที่มา : https://pantip.com/topic/32424249)

ภาพที่ 2.9 เมืองถ้ำในเมืองเกเรเม่ (Grome)
(ที่มา : https://pantip.com/topic/32424249)

ภาพที่ 2.10 เมืองโบราณเอฟิซุส (Ephesus) ที่เคยเจริญรุ่งเรือง

(ที่มา : https://pantip.com/topic/32424249)

ภาพที่ 2.11 ปราสาทปุยฝ้าย (Pamukkale) ภูมิประเทศแบบแอ่งน้ำหินปูนบนเขา

(ที่มา : https://pantip.com/topic/32424249)

ภาพที่ 2.12 พระราชวังทอปคาปี (Topkapi) สมัยจักรวรรดิออตโตมัน

(ที่มา : https://pantip.com/topic/32424249)

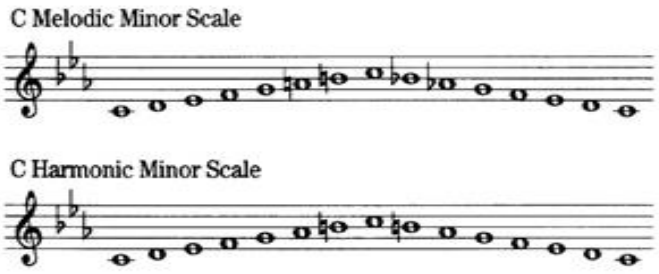
ภาพที่ 2.13 มหามัสยิดสีฟ้า (Blue Mosque) หรือ Sultan Ahmet Mosque

(ที่มา : https://pantip.com/topic/32424249)

ภาพที่ 2.14 มหานครอิสตันบูลในปัจจุบัน
(ที่มา : https://pantip.com/topic/32424249)

**2.3 ลักษณะของดนตรีในตุรกี**

ดนตรีในตุรกีถูกจัดอยู่ในกลุ่มดนตรีอาหรับ มีความสัมพันธ์กับดนตรีต่าง ๆ ในดินแดนแถบตะวันออกกลางที่ควบรวมมาจากวัฒนธรรม ศาสนา ประเพณี เช่น ดนตรีอิหร่าน ดนตรีเอเชียกลาง ดนตรีเปอร์เซีย เป็นต้น ลักษณะเฉพาะทางดนตรีตุรกีจะใช้ระบบเสียงแบบไมเนอร์ (Minor system) โดยปกติแล้วในดนตรีตะวันตก (Western Music) ถ้าเป็นส่วนของแนวทำนองแล้วจะนิยมใช้กลุ่มเสียงของเมโลดิกไมเนอร์ (Melodic Minor Scale) แต่ในดนตรีอาหรับจะนิยมใช้กลุ่มเสียงแบบฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Minor Harmonic Scale) ซึ่งให้สำเนียงที่คล้ายดนตรีในภูมิภาคและในดนตรีตุรกีจะมีกลุ่มเสียงที่สร้างขึ้นจากระดับเสียงพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดยผู้วิจัยจะอธิบายในภายหลังต่อไป




ภาพที่ 2.15 บันไดเสียง C เมโลดิกไมเนอร์และบันไดเสียง C ฮาร์โมนิกไมเนอร์
(ที่มา : https://pantip.com/topic/32424249)

ภาพที่ 2.16 ลักษณะวงดนตรีในสมัยอาณาจักรออตโตมัน

(ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/Ottoman_classical_music)

ตัวอย่างบทเพลงพื้นเมืองของประเทศตุรกีในปัจจุบันที่ผู้ประพันธ์ได้นำวิเคราะห์และพัฒนาสร้างสรรค์บทประพันธ์

**ตัวอย่างที่ 2.1** โน้ตเพลงอาหรับแสดงสัดส่วนของจังหวะที่ล่องลอย ไม่แน่นอนชัดเจน

**ตัวอย่างที่ 2.2** โน้ตเพลงอาหรับแสดงลักษณะการใช้กระสวนจังหวะแบบเขบ็ตสองชั้นและจังหวะขัด

**ตัวอย่างที่ 2.3** แสดงลักษณะทำนองและกระสวนจังหวะของเพลงเต้นรำพื้นเมืองที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาวิเคราะห์และพัฒนาสร้างสรรค์บทประพันธ์

**ตัวอย่างที่ 2.4** ลักษณะของอัตราจังหวะที่ไม่ปกติ ที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงพื้นเมืองผู้ประพันธ์ได้นำมาวิเคราะห์และพัฒนาสร้างสรรค์บทประพันธ์

ในบทเพลงของดนตรีของตุรกีนั้น แนวทำนองจะมีรูปแบบที่ชัดเจนของการนำกลุ่มเสียงมาใช้ โดยสามารถแบ่งลักษณะออกเป็น 3 รูปแบบ ดังนี้

1. Simple mode หมายถึงการใช้กลุ่มเสียงเดียวในการบรรเลงบทเพลง แบ่งได้เป็น 2 แบบ คือ กลุ่มเสียง derteros หรือกลุ่มเสียง mesostetartos

2. Combined modes บรรเลงโดยใช้ 2 กลุ่มเสียงบรรเลง คือ กลุ่มเสียง derteros และกลุ่มเสียง mesostetartos ในการบรรเลง

3. Modes with changing pitch คือการบรรเลงกลุ่มเสียงหลักและกลุ่มเสียงเดิมที่มีการยกระดับเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลง โดยยังคงบรรเลงกลุ่มเสียงหลักเดิมตามระยะห่างของเสียงแต่ละเสียง แต่จะแตกต่างกันตรงระดับเสียงในการบรรเลง

### 2.3.1 ลักษณะรูปแบบบทเพลงของตุรกี

ดนตรีตุรกีมีการพัฒนารูปแบบทางดนตรีโดยแบ่งได้ออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ

1. Turkish Classical Music ดนตรีตุรกีแบบคลาสิก โดยดนตรีในรูปแบบนี้ ใช้บรรเลงอยู่ในราชสำนักของจักรวรรดิออตโตมัน มีการใช้กลุ่มเสียง (mode) และบันไดเสียง (Scale) ที่หลากหลาย ที่เรียกว่า มาคัม (Makam) มาคัมเป็นชื่อเรียกของระบบของบันไดเสียงที่ใช้ในบรรเลงทำนองเพลงในดนตรีคลาสสิกตุรกี แต่ละมาคัมจะมีโครงสร้างที่ไม่ซ้ำ มีการพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และมีวิธีการบันทึกโน้ตแบบโบราณที่เรียกว่า การบันทึกโน้ตแบบฮัมพราซัม (Hamparsum Notation System) ซึ่งนิยมใช้ในกลุ่มนักประพันธ์ชาวออตโตมันในศตวรรษที่ 18 มีสัญลักษณ์แทนเสียงจำนวนมากกว่าสัญลักษณ์ของดนตรีตะวันตกและสามารถบันทึกเสียงโน้ตได้ถึงระดับไมโครโทน (Microtonal Intervals)

2. Turkish Folk Music ดนตรีตุรกีแบบพื้นบ้าน ดนตรีแบบพื้นบ้านนี้เรียกว่า เติร์กกู (Tükü) มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคน มีเนื้อหาบทเพลงเกี่ยวข้องกับความรัก การถ่ายทอดอารมณ์ต่าง ๆ โดยทั่วไปดนตรีแบบพื้นบ้านนี้นิยมใช้บรรเลงในงานแต่งงาน งานศพ และเทศกาลต่าง ๆ ของชุมชนนั้น ๆ บทเพลงจะมีความหมายของเนื้อร้อง และใช้ประกอบการเต้นรำบนท้องถนน โดยใช้เครื่องดนตรีหลักประกอบการบรรเลงที่เรียกว่าซาส์ (Saz) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย หรืออาจใช้ไม้ดีด (Plectrum) หรือใช้นวมอัดแล้วตี มีช่วงคอที่ยาว เฟร็ตสามารถปรับได้ (Movable frets)

ภาพที่ 2.17 เครื่องดนตรีพิณ (Saz) เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงเพลงพื้นเมืองของตุรกี
(ที่มา : https:// http://musicapp271.blog.fc2.com/blog-entry-32.html)

### 2.3.2 การเต้นรำพื้นบ้านของตุรกี

ตุรกีเป็นประเทศที่มีความหลากหลายในด้านของวัฒนธรรม เนื่องจากมีเขตแดนติดอยู่กับประเทศอื่น ๆ ทั้งหมด 8 ประเทศ และยังมีเส้นออกทะเลได้อีกหลายทาง ด้วยความหลากหลายทางวัฒนธรรมจากประเทศที่อยู่รอบ ๆ จึงทำให้ตุรกีได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากหลายทาง เป็นเหตุให้ตุรกีมีวัฒนธรรมที่หลากหลายและซับซ้อน จากสาเหตุข้างต้นทำให้ตุรกีมีการเต้นพื้นบ้านหลากหลายรูปแบบแตกต่างกันไปตามภูมิภาค

การเต้นพื้นบ้านของตุรกีมีความหลากหลายทั้ง บาร์ (Bar), ฮาเลย์ (Halay), โฮรอน (Horon), เซย์เบค (Zeybek) และอีกหลายรูปแบบ โดยการเต้นแต่ละแบบต่างก็มีเอกลักษณ์เป็นของตัวเองอย่างชัดเจน การเต้นรำที่ได้รับความนิยมจะมีรูปแบบที่แตกต่างกันตามภูมิภาคต่าง ๆ เช่น การเต้นพื้นบ้านแบบเซย์เบค ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในกลุ่มเมืองทางด้านตะวันตกของตุรกี จะเต้นเดี่ยวหรือเต้นคู่ หรือเป็นกลุ่มก็ได้ โดยการเต้นแบบเซย์เบคนี้ มักมีเพลงประกอบที่ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) เป็น 9/8 และมีอัตราความเร็วที่หลากหลาย เช่น ช้ามาก ช้า เร็ว และเร็วมาก โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการเล่นประกอบคือ กลองพื้นบ้านของตุรกีที่เรียกว่า ดาวุล (Davul) เป็นเครื่องให้จังหวะ และเครื่องเป่าที่เรียกว่า ซุรนาส (Zurnas) เป็นเครื่องเล่นทำนอง (Melody) จุดเด่นของการเต้นแบบเซย์เบค คือการเน้นท่วงท่าที่หนักแน่น มีการเตะขาที่กระฉับกระเฉง ตามการตีกลองดาวุล และการเคลื่อนไหวร่างกายที่ไหลลื่น เพื่อให้เข้ากับทำนองการเล่นของซุรนาสที่บรรเลงสำเนียงของบทเพลงแบบตะวันออก ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะของกระสวนจังหวะแบบอัตราจังหวะผสม (Compound Time) และการเปลี่ยนอัตราจังหวะในรูปแบบของบทเพลงประกอบการเต้นรำแบบเซย์เบคมาใช้ในบทประพันธ์ โดยพัฒนาออกไปเป็นรูปแบบที่หลากหลาย รวมทั้งมีการนำสำเนียงของบทเพลงแบบตะวันออกกลางมาใช้ในบทประพันธ์

ภาพที่ 2.18 กลองดาวุลที่ใช้ประกอบจังหวะเพลงเต้นรำแบบเซย์เบค
(ที่มา : https:// http://musicapp271.blog.fc2.com/blog-entry-32.html)

ภาพที่ 2.19 ปี่ชุรนาสที่ใช้บรรเลงแนวทำนองในเพลงเต้นรำแบบเซย์เบค

(ที่มา : https:// http://musicapp271.blog.fc2.com/blog-entry-32.html)

เมื่อพูดถึงเพลงเต้นรำตุรกี จะมีการเต้นรำรูปแบบหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวตุรกี คือ ซีมา (Sema Dance) ซึ่งมีลักษณะการเดินแบบหมุนเป็นวงกลมไปเรื่อย ๆ เพื่อสร้างสมาธิ ในอดีตทุก ๆ ปี ในช่วงเดือนธันวาคม กลุ่มของสำนักลมวน ในเมืองคอนยา จะมีพิธีเฉลิมฉลองเพื่อรำลึกถึงเมฟลานา เจลาเลดดิน รูมี (Mevlana Celaladdin Rumi) ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งสำนักลมวน โดยมีความเชื่อว่าเมฟลานาเป็นผู้วิเศษที่สามารถนำชาวคริสต์ให้มานับถือศาสนาอิสลามได้เป็นจำนวนมาก ซึ่งเรียกพิธีนี้ว่า ซีมา (Sema) ซึ่งมีการเต้นรำที่เรียกว่า ซีมาแดนซ์ โดยผู้เต้นจะแต่งกายด้วยชุดกระโปรงยาว และสวมหมวกทรงกระบอก ร่ายรำโดยหมุนตัวไปรอบ ๆ ให้เข้ากับจังหวะกลองและเสียงดนตรีในท่วงทำนองที่ลึกลับเป็นเวลายาวนาน เพื่อแสดงออกถึงความตายและการทำสมาธิเพื่อรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระเจ้าสูงสุด โดยผู้ประพันธ์นำลักษณะของบทเพลงประกอบการเต้นแบบซีมามาใช้ในบทประพันธ์ในรูปแบบของเนื้อดนตรีที่บางเบา ล่องลอยและลี้ลับ

ภาพที่ 2.20 ลักษณะการเต้นรำแบบซีมาของตุรกี

(ที่มา : https://istanbultourstudio.com/things-to-do/galata-mevlevi-house)

**2.4 อิทธิพลของดนตรีตุรกีในดนตรีคลาสสิก**

ดนตรีตุรกีได้มีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงตะวันตกหลายท่านตั้งแต่ยุคคลาสสิก เช่น ไฮเดิน (Haydn), เรมัวร์ (Jean-Philippe Rameau), รอสซินี (Gioacchino Rossini), สปอร์ (Ludwig Spohr) ในบทประพันธ์อุปรากร 2 บทของกลุ๊ค (Gluck) คือ *Die Pilger von Mekka* (1764) และ *Iphigenie auf Tauris* (1779) ในซิมโฟนีของวิท (Friedrich Witt) ในซิมโฟนีหมายเลข 6 (*Symphony No.6 A minor*) ในผลงานของวานนิสสกี (Paul Wranitzky) นักประพันธ์ชาวเชคซึ่งทำงานและอาศัยอยู่ในกรุงเวียนนาแต่ได้รับอิทธิพลแนวคิดด้านดนตรีจากดนตรีตุรกี และนักประพันธ์ชาวออสเตรียคือ ซุสไมเออร์ (Franz Xaver Süssmayr) ได้ประพันธ์เพลงที่เกี่ยวกับดนตรีตุรกี เช่น *Sinfonia Turchesca* ซึ่งมีลักษณะจังหวะแบบดนตรีพื้นเมืองมีจุดเด่นที่สำคัญ คือ การใช้เครื่องกระทบ กลองและฉาบเป็นส่วนสำคัญ และเขายังช่วยเขียนบทประพันธ์เรคเควียม (Requiem) ของโมสาร์ท (Mozart) จนจบหลังจากที่โมสาร์ทเสียชีวิตไปแล้ว

ในผลงานดนตรีของโมสาร์ทมีหลายบทเพลงที่ได้ใช้ดนตรีตุรกีมาเป็นส่วนหนึ่งในบทประพันธ์ เช่น อุปรากรที่ชื่อว่า *The Abduction from Seraglio (Die EntführungausdemSerail)* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1782 ถือเป็นผลงานชิ้นสำคัญที่ได้รับอิทธิพลของดนตรีตุรกี เนื่องจากเค้าโครงเรื่องทั้งหมดอยู่บนพื้นฐานวัฒนธรรมแบบตุรกีที่ถูกล้อเลียน ถูกเหยียดหยาม (Comically sinister Turks) ในบทโหมโรงของอุปรากรเรื่องนี้มีเพลงมาร์ชแบบตุรกี กับกลุ่มร้องประสานเสียงจากทหารใหม่ในแบบของตุรกี (Janissary Chorus) นอกจากนี้ยังมีอุปรากรอื่นๆ ที่ร่วมสมัยเดียวกัน ต่างก็ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตุรกีเช่นกัน จนมีชื่อเรียกวิธีการประพันธ์แบบนี้ในสมัยนั้นว่า “Turkish Opera” ตัวอย่างบทประพันธ์ของโมสาร์ทที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตุรกียังรวมถึงบทประพันธ์ *Piano Sonata in A, K. 331* ที่ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1783 ในท่อนสุดท้ายโมสาร์ทประพันธ์เพลงที่ชื่อว่า *“Rondo Alla Turca”* เป็นสังคีตลักษณ์แบบรอนโด (Rondo form) ที่ได้รับความนิยม ได้รับอิทธิพลจากรูปแบบดนตรีเต้นรำของตุรกีซึ่งมีลักษณะเฉพาะ ได้แก่ การซ้ำเป็นชุด ๆ ของกลุ่มโน้ตที่เป็นแนวทำนอง การซ้ำของโน้ตประดับที่เป็นรูปแบบเดียวกัน บรรเลงย้อนซ้ำ และการนำเสนอท่อนเพลงสลับดัง - เบา สำหรับเพลงเปียโนในยุคสมัยของโมสาร์ทที่มีการใช้แนวเสียงต่ำของเปียโนบรรเลงรัวและเล่นเสียงดัง อันเป็นลักษณะที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตุรกี ในบทประพันธ์ *Violin Concerto No.5 in A Major K.219* ที่ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1775 ซึ่งบางครั้งถูกเรียกว่า “Turkish Concerto” ในท่อนสุดท้ายของคอนแชร์โตบทนี้ถูกแทรกด้วยเทคนิคของเครื่องสายที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีตุรกี ซึ่งโมสาร์ทดัดแปลงท่อนนี้จากบัลเล่ต์ที่ได้ประพันธ์มาก่อนหน้า คือ *"Le gelosie del seraglio" ("The jealous seraglio women") K. 135a* เทคนิคที่ใช้นั้นเรียกว่า Col legno คือ การบรรเลงแบบตีคันชักที่ปกติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

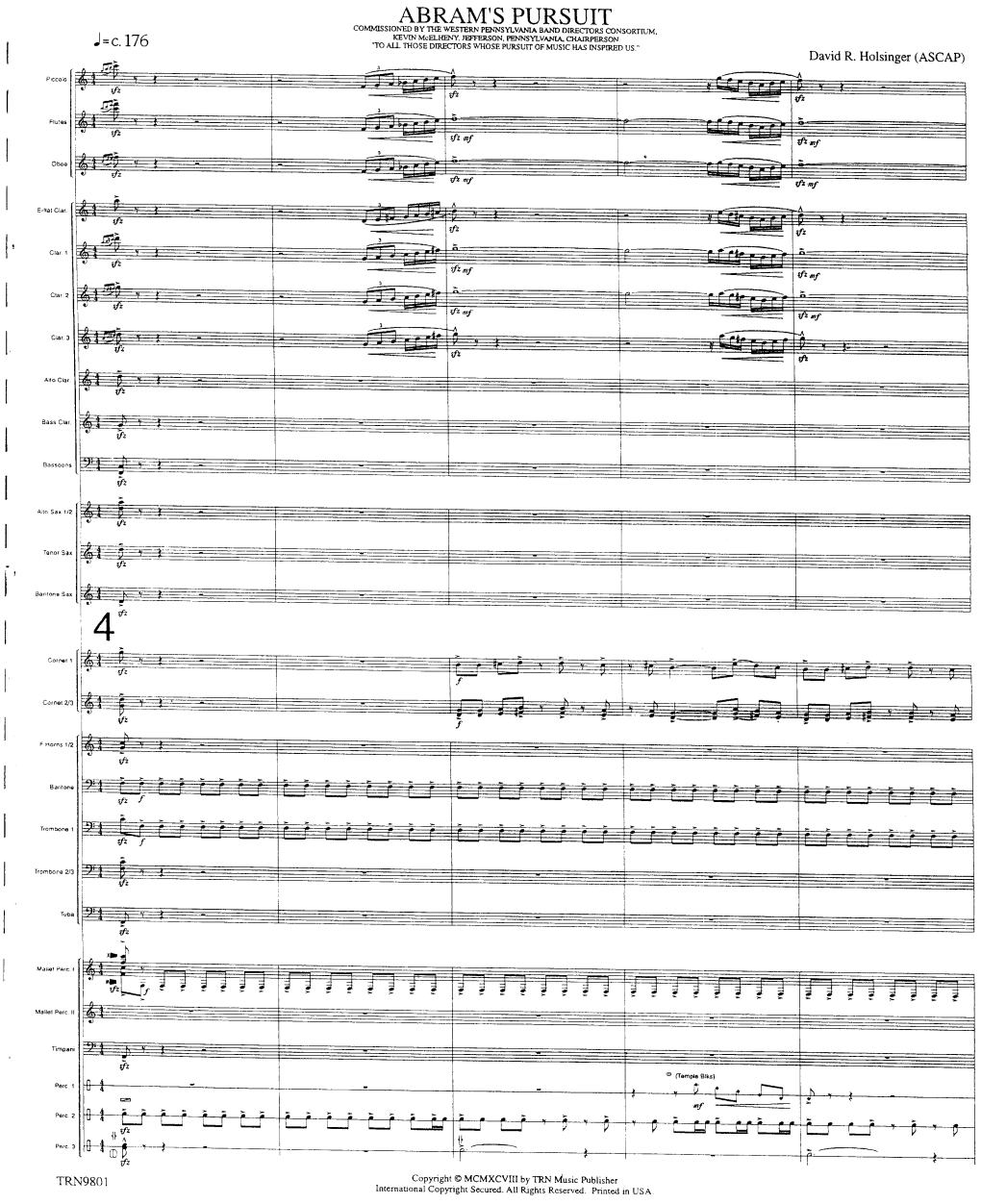
จะใช้สีของกลุ่มเครื่องสายลงไปบนสายแทนการสี โดยโมสาร์ทใช้เทคนิคนี้ที่กลุ่มเครื่องสายเสียงต่ำ คือ เชลโลและดับเบิ้ลเบส

อิทธิพลของดนตรีตุรกีในบทประพันธ์ของเบโธเฟน (Beethoven) ที่ชื่อว่า *Wellington's Victory* หรือมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า *"Battle" Symphony (Op. 91 1813)* ประพันธ์ขึ้นเพื่อรำลึกถึงชัยชนะของอังกฤษในสงคราม Battle of Victoria บทเพลงนี้บรรยายเกี่ยวกับการเดินทัพเข้าต่อสู้กันระหว่างกองทัพอังกฤษและฝรั่งเศสด้วยเพลง *"Rule Britannaia"*และ *"Malbrouk s' en va-t'en guerre"* ซึ่งเป็นอิทธิพลมาจากดนตรีตุรกีในรูปแบบของการใช้กระสวนจังหวะที่กลองและฉาบบรรเลงลักษณะเพลงมาร์ช และในท่อนสุดท้ายของซิมโฟนีเบอร์ 9 เบโธเฟนได้ใช้อิทธิพลของดนตรีตุรกีอีกครั้งในลักษณะการใช้เครื่องกระทบ เช่น กลองและฉาบที่มีเสียงดังในช่วงที่มีนักร้องเดี่ยวเสียงเทเนอร์ร้องนำและมีวงคอรัสช่วงเสียงต่ำคอยประสาน และในปี ค.ศ. 1881 เบโธเฟนได้ประพันธ์บทโหมโรงที่มีความสัมพันธ์กับดนตรีตุรกีในด้านรูปแบบของเพลงมาร์ช คือ *The Ruins of Athens* ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ *Incidental music (Op. 113)* และบทประพันธ์สำหรับเปียโนที่มีชื่อเสียงและเป็นที่นิยมบรรเลงบ่อย ๆ คือ *Turkish March*

**2.5 บทประพันธ์และนักประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง**

บทเพลง *Abraham 's Pursuit* ประพันธ์โดยโฮลซิงเงอร์ (David R. Holsinger) เป็นนักแต่งเพลงและนักเขียนชาวอเมริกัน จบการศึกษาจาก Hardin-Central High School ใน Hardin, Missouri และจบการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัยจาก Central Methodist University, University of Central Missouri และที่ University of Kansas โฮลซิงเงอร์มีผลงานการประพันธ์เพลงมากมายและในรูปแบบวงวินซิมโฟนีก็มีบทเพลงที่มีชื่อเสียงและถูกนำไปบรรเลงบ่อย ๆ ครั้ง เช่น บทเพลง *Liturgical Dances* บทเพลง *Ballet Sacra* บทเพลง *Havendance* (2029) บทเพลง Overture for concert band เป็นต้น

บทเพลง *Abraham 's Pursuit* มีความยาวประมาณ 5 นาที สำหรับวงวินแบนด์ จุดเด่นของเพลงเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วซึ่งปฏิบัติได้ยากสำหรับนักดนตรี มีการใช้เครื่องกระทบที่มีระดับเสียงเป็นเครื่องโซโล คือ มาริมบาซึ่งบรรเลงเป็นแนวทำนองเด่น ในระหว่างบทเพลงมีการดำเนินจังหวะด้วยอัตราจังหวะที่ซับซ้อน มีการเรียบเรียงการใช้กลุ่มเครื่องกระทบอย่างโดดเด่น *Abram's Pursuit* เป็นลักษณะเพลงที่มีจังหวะหลากหลายมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะอยู่ตลอด มีการใช้กลุ่มเครื่องกระทบในการเรียบเรียงกับให้ผสานกับแนวอื่นอย่างโดดเด่น




(ที่มา : โน้ตที่ผู้ประพันธ์ใช้วิเคราะห์)

บทเพลง *Liturgical Dances* ความยาวประมาณ 7 นาที สำหรับวงวินแบนด์ อยู่ในอัตราจังหวะช้า ปานกลาง บรรเลงทำนองหลักด้วยแนวฮอร์น มีเปียโนบรรเลงแนวประกอบอยู่ในบทเพลง ช่วงกลางมีการเรียบเรียงแนวเครื่องกระทบกับแนวอื่น ๆ ที่หนาแน่น แข็งแรงและทรงพลัง

บทเพลง *Havendance* ความยาวประมาณ 6 นาที สำหรับวงวินแบนด์ จุดเด่นของเพลงเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็ว แนวทำนองเด่นอยู่ที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ดำเนินจังหวะด้วยอัตราจังหวะที่ซับซ้อน มีการใช้กลุ่มเครื่องกระทบที่โดดเด่น ช่วงกลางอัตราจังหวะช้าลง มีการประสานเสียงที่สร้างบรรยากาศด้วยพื้นผิวที่หนาแน่น

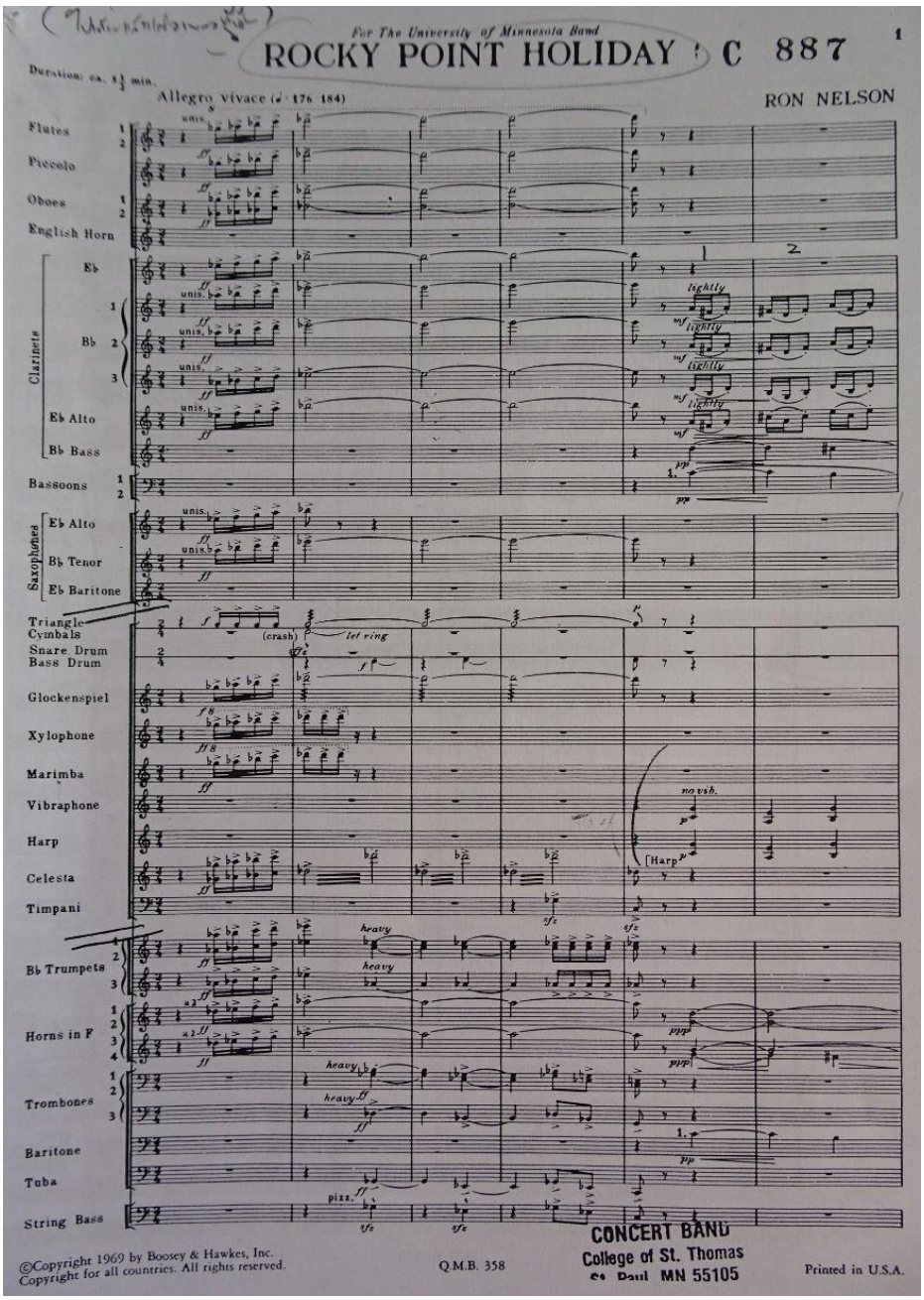
บทเพลง *Grand Canyon Suite* ประพันธ์โดยโกรเฟ่ (Ferde Grofe) เป็นเพลงชุดสำหรับวงออร์เคสตรา มีทั้งหมด 5 กระบวน เป็นเพลงซิมโฟนิคโพเอ็มบรรยายลักษณะบรรยากาศของภูมิประเทศของแกรนด์แคนยอน ในประเทศอเมริกา โดยแบ่งเป็นกระบวนต่าง ๆ ดังนี้ 1. Sunrise 2. Pianted Desert 3. On the Trail 4. Sunset 5. Cloudburst

บทเพลง *Arabesque* ประพันธ์โดยซามูเอลอาร์ ฮาโซ (Samuel R. Hazo) เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1966 เป็นนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันที่ได้รับรางวัลมากมายในการประพันธ์เพลงโดยเฉพาะบทเพลงสำหรับวงเครื่องลม จบการศึกษาที่มหาวิทยาลัยดูเควน Duquesne University ได้รับการว่าจ้างจาก Bandmasters Association เพื่อเขียนให้กับ All Indiana Indiana State State เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 2008 บทประพันธ์ Arabesque มีพื้นฐานของเสียงอยู่บนสำเนียงแห่งความลึกลับของดนตรีตะวันออกกลาง ประกอบด้วย 3 ส่วน ส่วนที่ 1 คือ "Taqasim" (tah'-zeem) ส่วนที่ 2 คือ "dabka" (dupp-keh) และส่วนที่ 3 คือ "chorale" ขึ้นต้นทำนองด้วยฟลูตที่บรรเลงเหมือนท่อนคาเดนซา (Cadenze) ลักษณะเสียงเหมือน taqasim ในดนตรีอาหรับหรือการด้นสด (Improvisation) ของดนตรีแจ๊ส ใช้บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ มีการบิดเสียงไปในลักษณะควอเตอร์โทน (Quarter-tones) เพื่อให้ใกล้เคียงกับสำเนียงของดนตรีตะวันออกกลาง การบรรเลง taqasim มีการเปลี่ยนแปลงของกลุ่มคอร์ดและแนวเบสที่เป็นแนวประกอบเพียงเล็กน้อย ส่วนที่สองคือ dabka เป็นการเต้นรำแบบอาหรับแบบดั้งเดิมที่จัดขึ้นที่งานเฉลิมฉลองงานแต่งงานส่วนใหญ่ จังหวะกลองที่เล่นด้วยกลองดัมเบค dumbek หรือ durbake แม้ว่าจะเป็นจังหวะเรียบง่าย แต่ก็มีความน่าสนใจ ส่วนสุดท้ายเป็นบทนักร้องประสานเสียงเป็นบทสรุปของทำนองที่ลึกลับที่ปรากฏก่อนหน้านี้

ภาพที่ 2.21 แสดงลวดลาย Arabesque ในวัฒนธรรมมุสลิม
(ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/Arabesque)

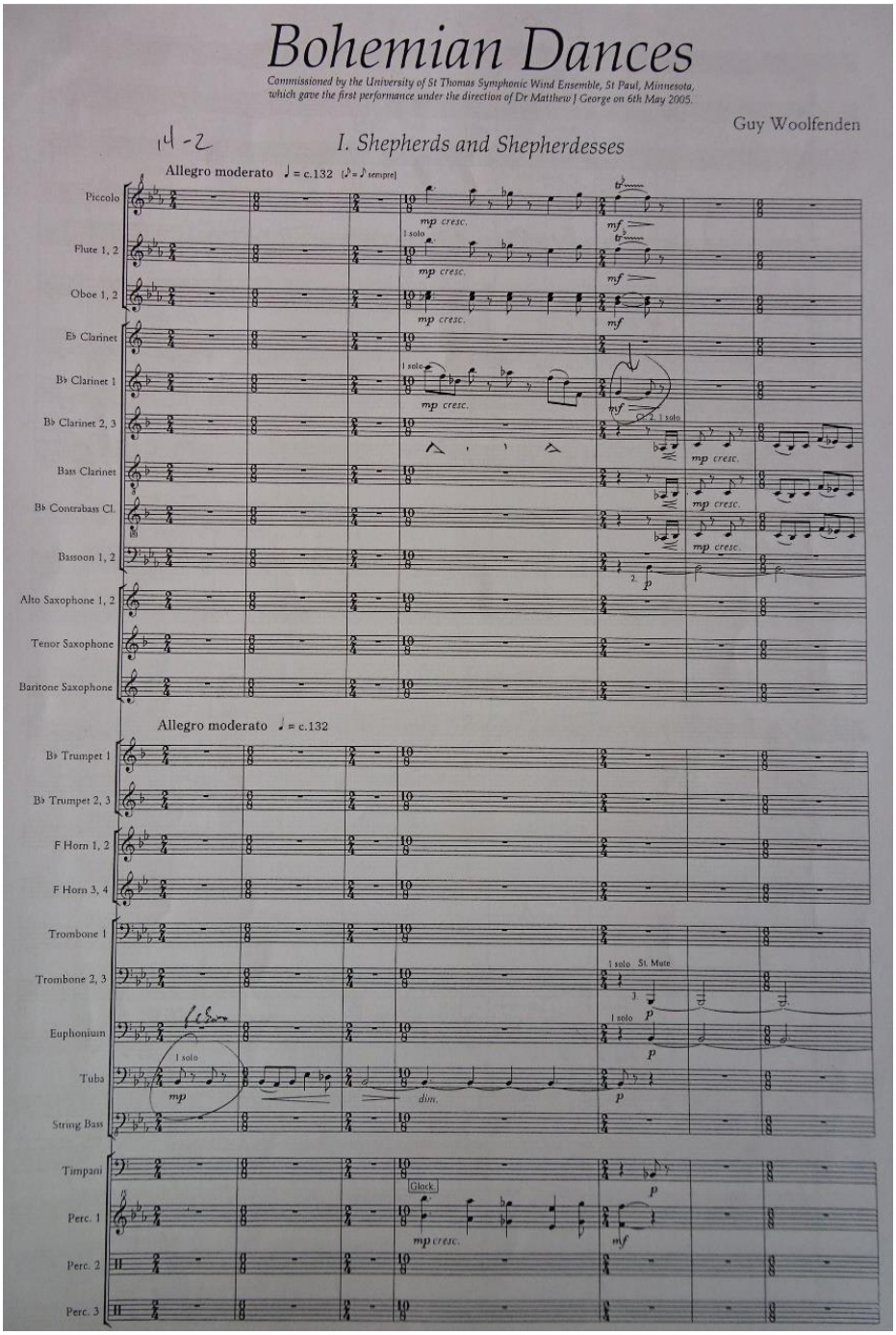
ภาพที่ 2.22 ลวดลาย Arabesque บนหินอ่อนสีขาวในมัสยิดฮาเยียโซเฟียที่อิสตันบูล
(ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/Arabesque)

บทเพลง *Rocky Point Holiday* ประพันธ์โดยนีลเซ่น (Ron Nelson) เป็นบทเพลงสำหรับวงวินซิมโฟนี มีความยาวประมาณ 5 นาที ใช้บรรยายลักษณะบรรยากาศของการไปพักผ่อนแล้วได้เจอกับภูมิประเทศที่ทำให้นำกลับมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง การเรียบเรียงดนตรีมีลักษณะกระชับ กระฉับกระเฉง ใช้เครื่องกลุ่มลมทองเหลืองดำเนินแนวทำนอง มีเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องกระทบเป็นแนวประกอบที่เรียงเรียบเป็นลักษณะกลุ่มจังหวะที่เป็นพื้นผิวที่น่าสนใจ

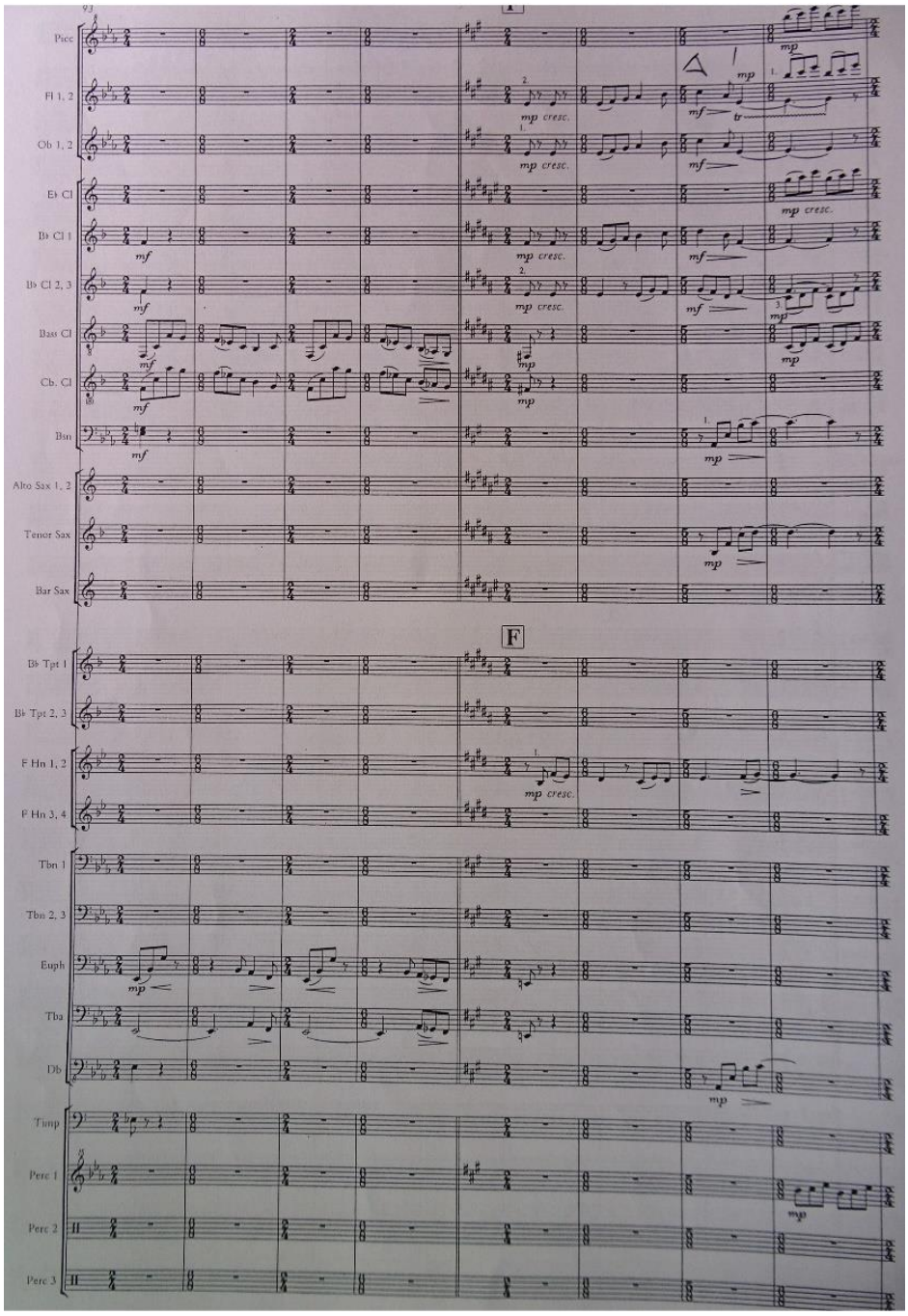



(ที่มา : โน้ตที่ผู้ประพันธ์ใช้วิเคราะห์)

บทเพลง *Bohemian Dances for concert band* ประพันธ์โดยกาย เวลล์เฟนด์ (Guy Woolfende) นักประพันธ์เพลงชาวอังกฤษ บทเพลงมีทั้งหมด 3 กระบวน ความยาวประมาณ 9 นาที ประกอบไปด้วยกระบวนที่ 1 ชื่อว่า Shepherds and Shepherdesses เริ่มด้วยจังหวะเร็ว ในกระบวนที่ 1 นี้ได้ใช้อัตราจังหวะที่หลากหลาย และเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเกือบจะทุกห้อง มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะอยู่ตลอด โดยมีการใช้ลักษณะของจังหวะขัดที่น่าสนใจ



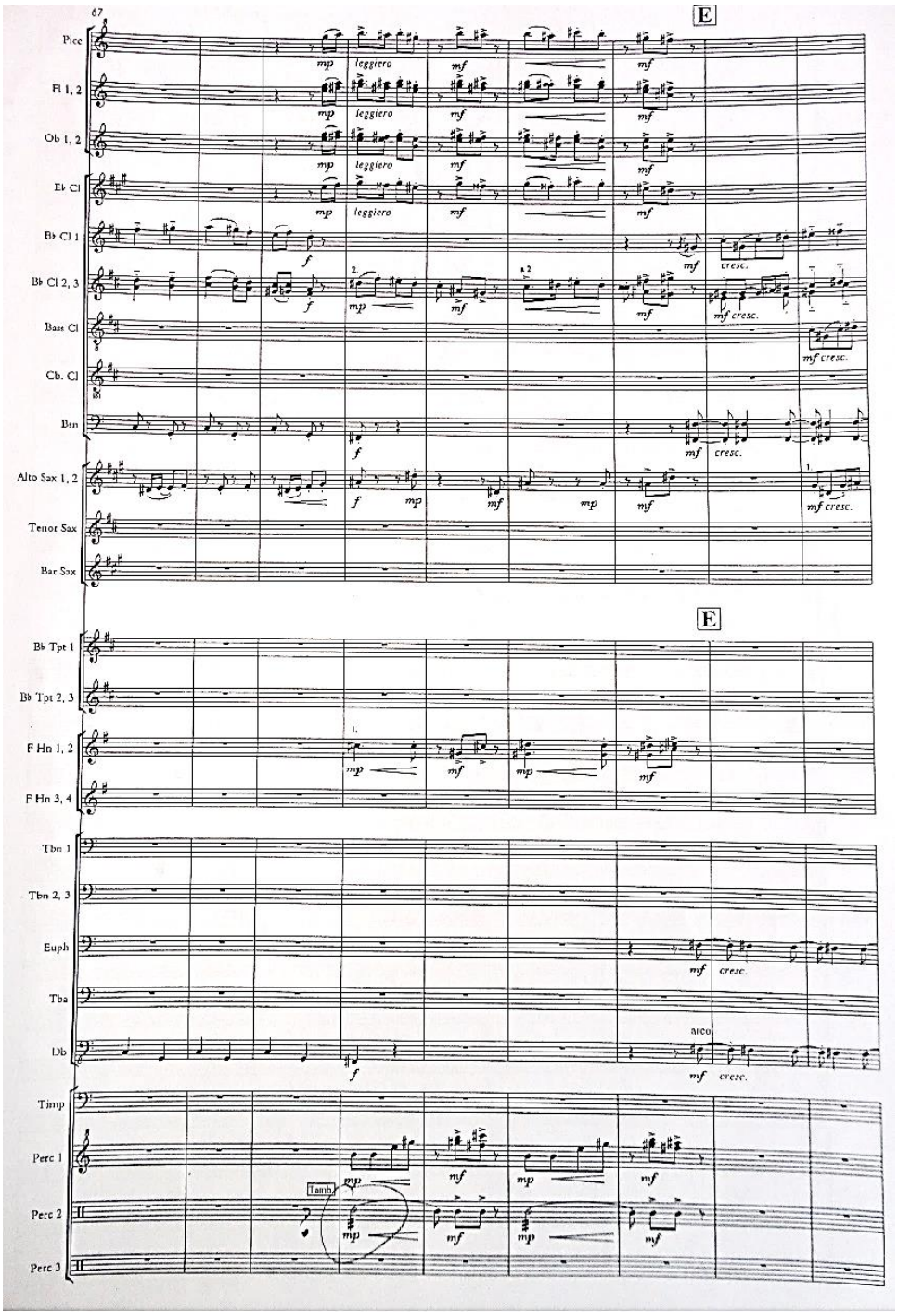

(ที่มา : โน้ตที่ผู้ประพันธ์ใช้วิเคราะห์)




(ที่มา : โน้ตที่ผู้ประพันธ์ใช้วิเคราะห์)

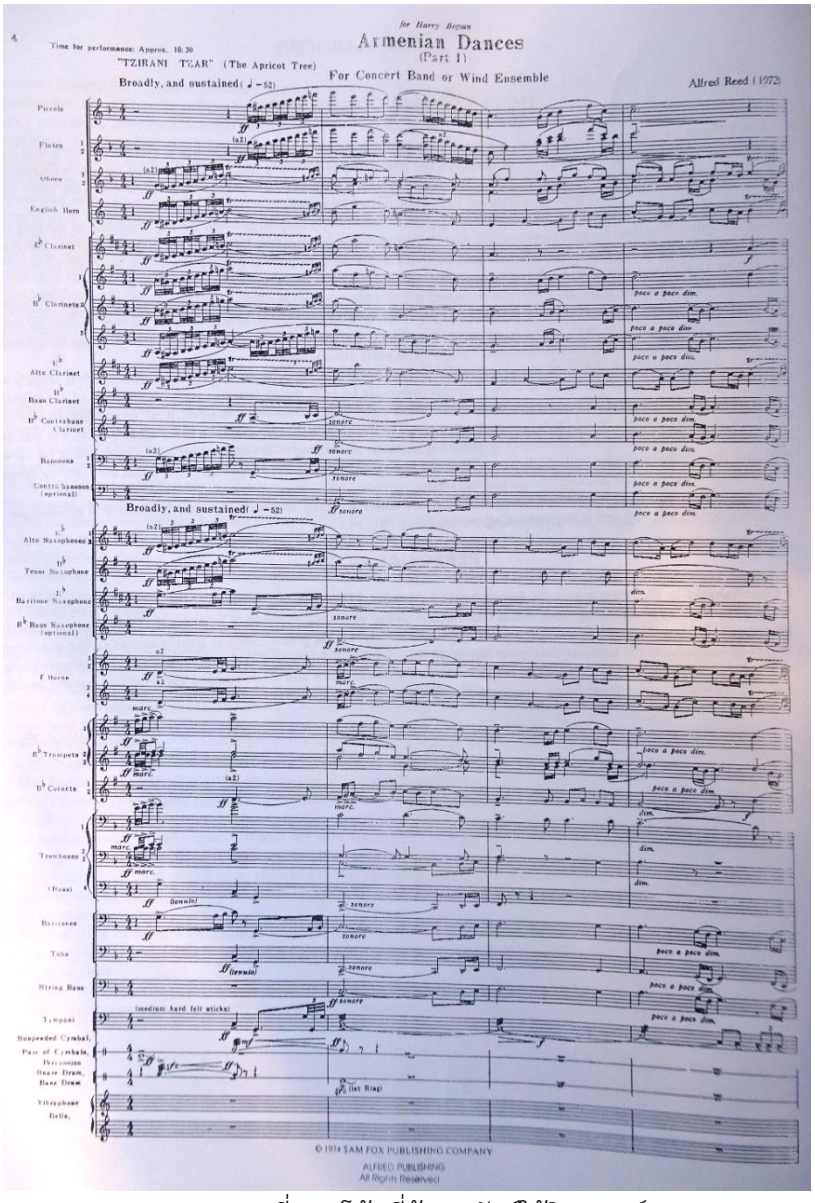
กระบวนที่ 2 ชื่อว่า Florizel and Perdita เป็นท่อนที่ช้า มีการใช้สำเนียงแบบพื้นบ้านบรรเลงทำนองในแนวเครื่องลมไม้ และจังหวะแบบพื้นบ้านที่แสดงออกมาอย่างชัดเจนในกลุ่มเครื่องกระทบ เช่น การใช้แทมโบริน (Tambourine) เป็นต้น

กระบวนที่ 3 ชื่อว่า Dance of the Satyrs กลับมาเล่นจังหวะเร็วอีกครั้ง มีการผสมเสียงในหลายกลุ่มเครื่องดนตรีมีการใช้ไซโลโฟน (Xylophone) บรรเลงแนวทำนองกับกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ




(ที่มา : โน้ตที่ผู้ประพันธ์ใช้วิเคราะห์)

บทเพลง *Armanian Dance* ประพันธ์โดยอัลเฟรด รีด (Alfred Reed) เป็นนักประพันธ์นักเรียบเรียงเสียงประสานและวาทยกรชาวอเมริกัน เคยได้รับรางวัล Luria Prize ในปี ค.ศ. 1959 มีสำเนียงของเพลงพื้นบ้านชัดเจนที่แนวทำนองหลักมีการดำเนินแนวทำนองโดยโอโบ และมีการใช้เครื่องกระทบ คือ กล็อคเคนชเปิล เล่นดับเบิ้ลแนวทำนอง เพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นจากความสนใจในดนตรีพื้นเมืองของชาวอาร์มาเนีย (Armanian) และได้แรงบันดาลใจจากอารยธรรมด้านดนตรีโบราณ โดยนำวัตถุดิบจากเพลงพื้นบ้านของชาวอาร์มาเนียโบราณที่รวบรวมโดย Gomidas Vartabed (ค.ศ. 1869 – 1935) ซึ่งมีทั้งหมด 2 ส่วน เป็นเพลงชุด 4 ท่อน มาเป็นวัตถุดิบโดยรวบรวมมาจากเพลงพื้นเมืองโบราณ 5 เพลงนำมาพัฒนาเป็นบทประพันธ์ที่บรรเลงโดยวงวินซิมโฟนี




(ที่มา : โน้ตที่ผู้ประพันธ์ใช้วิเคราะห์)

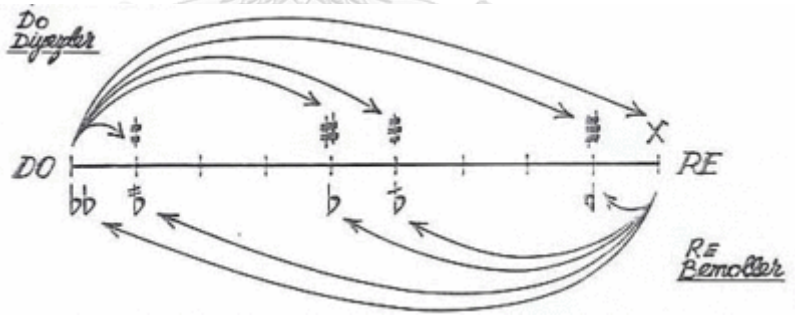
# บทที่ 3
# การสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลง

## 3.1 วิธีการประพันธ์เพลง

1. กำหนดสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ทั้งหมด ประกอบไปด้วยกระบวนเพลงจำนวน 4 กระบวน ในลักษณะสังคีตลักษณ์แบบไซคลิค ฟอร์ม (Cyclic form) โดยมีแนวทำนองที่เป็นความคิดหลักและที่พัฒนาออกไปเชื่อมโยงอยู่ในทุกท่อนเพลง
2. สร้างทำนองหลัก (Main theme) ทำนองรองและทำนองสอดประสาน ที่พัฒนาจากบทสวด บทเพลงพื้นบ้าน เพลงเต้นรำของตุรกี โดยผู้ประพันธ์ได้บูรณาการและพิจารณาการประพันธ์ทำนองที่เหมาะสมในแต่ละท่อน
3. กระบวนที่ 1 ใช้สังคีตลักษณ์แบบอิสระ (Free form) โดยในช่วงแรกจะใช้ลักษณะสัดส่วนของจังหวะที่อิสระในแนวทำนองที่คล้ายกับการสวดมนต์ กระบวนที่ 2 ใช้สังคีตลักษณ์แบบเซกชั่น (Sectional form) เพื่อแสดงถึงการบรรยายเนื้อหาของบทประพันธ์เพลงเป็นตอนๆ กระบวนที่ 3 ใช้สังคีตลักษณ์แบบ 3 ตอนมีการย้อนกลับภายในท่อน หรือเทอนารี (Ternary form) ที่อยู่ภายในท่อนหลักขนาดใหญ่ ผสมกับสังคีตลักษณ์แบบเซกชั่น โดยมีการพัฒนาสัดส่วนของกระสวนจังหวะเป็นหลักในท่อนนี้แนวความคิดนำมาจากเพลงพื้นเมืองและเพลงเต้นรำของตุรกี เพื่อแสดงให้เห็นความชัดเจนของการย้อนกลับของแนวทำนองหลัก กระบวนที่ 4 ใช้สังคีตลักษณ์แบบเซกชั่น แต่มีสังคีตลักษณ์คล้ายแบบรอนโด (Rondo form) ที่เป็นท่อนซ้ำ แทรกอยู่ในช่วงแรกของกระบวนนี้ เพื่อแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ชัดเจนในทำนองหลักที่ถูกนำเสนอหลายครั้ง
4. สร้างองค์ประกอบในส่วนต่าง ๆ ของบทเพลง โดยพัฒนาจากทำนองหลัก กระสวนจังหวะและรูปแบบการประสานเสียงให้สอดคล้องกัน
5. เรียบเรียงแนวเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละแนวโดยพิจารณาตามลักษณะธรรมชาติของเครื่องดนตรี ลักษณะการบรรเลง เทคนิคการบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรีตามความเหมาะสม

**3.2 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง**

ในเบื้องต้นของการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจมาจากการที่ผู้ประพันธ์ได้รำลึกถึงความสำคัญของวัฒนธรรม และอารยธรรมโบราณประวัติศาสตร์ในด้านศิลปะและดนตรีที่สืบทอดกันมายาวนานในประเทศตุรกีตั้งแต่สมัยอาณาจักรออตโตมันในอดีต โดยในปัจจุบันมีเมืองหลวงคือ อิสตันบูล ในอดีตดินแดนแห่งนี้เป็นที่รวมของวัฒนธรรมอันหลากหลายทั้งของทวีปยุโรปและทวีปเอเชีย แต่กระนั้นความเป็นอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมพื้นเมืองในพื้นที่นี้ก็ยังมีความชัดเจนอยู่ ผู้ประพันธ์ได้ค้นคว้าเรื่องเกี่ยวกับการแบ่งระดับเสียงในบันไดเสียงของดนตรีตุรกี โดยได้สังเคราะห์ออกมาเป็นแนวทางการใช้บันไดเสียงในบทเพลงของผู้ประพันธ์เอง ในดนตรีตุรกีจะมีการแบ่งระดับเสียงที่เรียกว่า มาคัม (Makam) มาจากภาษาอาหรับ ซึ่งใช้เรียกระบบของบันไดเสียงที่ใช้บรรเลงทำนองเพลงในดนตรีคลาสสิกตุรกี แต่ละมาคัมจะมีโครงสร้างที่ไม่ซ้ำกัน และมีการพัฒนาไปในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับเพลงอาหรับและเพลงของพวกไบเซนไทน์โบราณ หลักฐานเหล่านี้ได้ปรากฏอยู่ในตำราด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศิลปวิทยาการของชาวกรีกและในงานเพลงของชาวอาหรับที่พัฒนามาจากทฤษฎีดนตรีของชาวกรีก ในประเทศตุรกีเชื่อว่ามาคัมได้พัฒนาและได้รับอิทธิพลมาจากเพลงของพวกออตโตมัน




ภาพที่ 3.1 แสดงการแบ่งระดับเสียงในช่วง 1 เสียงเต็มของดนตรีตุรกีซึ่งมี 9 โคมา
(ที่มา https://en.wikipedia.org/wiki/Makam)

ในทฤษฎีดนตรีของตุรกี 1 เสียงเต็มจะถูกแบ่งออกเป็น 9 โคมา (Comma) โคมาเป็นชื่อเรียกหน่วยย่อยของระดับเสียงที่ถูกแบ่งจาก 1 เสียงเต็มออกเป็น 9 ส่วนหรือ 9 โคมา ดังรูปด้านบนแสดงให้เห็นว่า ในส่วนเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidentals) ของดนตรีตุรกีจะมีรายละเอียดมากกว่าปกติเมื่อเปรียบเทียบกับการแบ่งเสียงของดนตรีตะวันตก เช่น ในระยะห่าง 1 เสียงเต็มระหว่างโน้ต C ถึง D มีระดับเสียงที่ละเอียดมาก เช่น โน้ต C# ในระบบตุรกีจะเทียบเท่ากับ 4 ใน 9 โคมา ซึ่งจะแบ่ง

สัดส่วนไม่เท่ากันกับระบบของดนตรีตะวันตกปกติคือ ในระยะห่าง 1 เสียง C# ซึ่งเป็น 1/2 เสียงจะเป็นการแบ่งสองส่วนออกเท่า ๆ กัน โดยปกติแล้วด้วยระบบการตั้งเสียงของดนตรีตะวันตกและธรรมชาติการบรรเลงของเครื่องดนตรีตะวันตกนั้น จะไม่สามารถบรรเลงระดับเสียงของมาคัมได้ทั้งหมด ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงใช้วิธีกำหนดลักษณะสำเนียงของบทประพันธ์ให้มีลักษณะสำเนียงคล้ายคลึงกันด้วยการใช้บันไดเสียงในระบบดนตรีตะวันตก เช่น บันไดเสียงเอโอเลียน (Aeolian) บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic minor scale) บันไดเสียงอารเบียน (Arabic scale) บันไดเสียงสแปนนิชยิปซี (spanish gypsy scale) บันไดเสียงเปอร์เซียน (Persian scale) บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) นำมาประพันธ์แนวทำนองที่สร้างสำเนียงคล้ายกับดนตรีอาหรับ ดนตรีตุรกี และบางครั้งในบทประพันธ์ผู้ประพันธ์จะมีกลุ่มเสียงที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในช่วงสั้น ๆ เพื่อสร้างสำเนียงอีกรูปแบบหนึ่ง เช่น ใน 1 ห้องเพลงจะมีโน้ตที่เป็นได้ทั้งเนเชอรัลและแฟลตสลับไป - มาในระยะเวลาสั้น ๆ ตัวอย่างด้านล่างเป็นกลุ่มเสียงและบันไดเสียงที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้เป็นแนวคิดหลักในบทประพันธ์

**ตัวอย่างที่ 3.1** กลุ่มเสียงของ C ฮาร์โมนิกเตดตราคอร์ด

**ตัวอย่างที่ 3.2** บันไดเสียง C อารเบียน

**ตัวอย่างที่ 3.3** บันไดเสียง C เปอร์เซียน

**ตัวอย่างที่ 3.4** บันไดเสียง C สเปนิชยิปซี

**ตัวอย่างที่ 3.5** บันไดเสียง D มิกซ์ไมเนอร์

### 3.2.1 โครงสร้างของทำนองหลัก

ผู้ประพันธ์ได้ค้นคว้า วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากหนังสือ โน้ตเพลง วีดีทัศน์และแถบบันทึกเสียงต่าง ๆ เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้ โดยมีพื้นฐานจากดนตรีอาหรับและดนตรีตุรกี ผู้ประพันธ์ได้กำหนดโครงสร้างของบันไดเสียงที่จะใช้ คือ ในครั้งแรกผู้ประพันธ์ได้ทดลองสร้างกลุ่มเสียงที่มีแนวคิดดัดแปลงมาจากสำเนียงของดนตรีอาหรับเป็นทำนองหลักแรก โดยใช้กลุ่มเสียงของโมด D เอโอเลียน (Aeolian) ซึ่งมีความใกล้เคียงสัมพันธ์กัน ต่อจากนั้นผู้ประพันธ์ได้พัฒนาสร้างเป็นบทเพลงต่อไปโดยทดลองบันทึกเสียงบรรเลงโดยวิโอลา

ภาพที่ 3.2 ทำนองหลักแรกที่ทดลองสร้างจากกลุ่มเสียง D เอโอเลียน

ภาพที่ 3.3 บทเพลงที่สร้างเป็นสำเนียงอาหรับบรรเลงโดยวิโอลา

หลังจากทดลองสร้างบทเพลงจากทำนองหลักแรกแล้ว ต่อมาผู้ประพันธ์ได้ทดลองสร้างทำนองหลักจากวัตถุดิบที่มาจากเสียงในวัฒนธรรมนี้ คือจากการที่ได้ฟังบทเรียกละหมาด (Call for prayer) หรือเรียกว่า อาซาน (Azaan) ในวัฒนธรรมของศาสนาอิสลาม บทเรียกละหมาดนี้จะเป็นเสียงประกาศออกมาจากมัสยิดทุกวัน วันละ 5 เวลา จากมัสยิดทั่วโลกตามช่วงเวลาดังนี้ ในเวลาเช้ามืดก่อนพระอาทิตย์ขึ้น เที่ยงวัน ช่วงบ่าย ช่วงเย็นตอนพระอาทิตย์ตก และช่วงหัวค่ำ โดยเสียงเรียกละหมาดนี้ได้ดำรงวัฒนธรรมด้านเสียงที่เกี่ยวข้องกับชาวมุสลิมมานานกว่า 1400 ปี ทำให้ผู้ประพันธ์

ใช้แนวความคิดนี้มาสร้างบทประพันธ์ในท่อนแรกที่นำเสนอถึงวัฒนธรรมของเสียงที่มีความสำคัญและสืบทอดมาอย่างยาวนาน ในด้านวัฒนธรรมของเสียงในประเทศตุรกีซึ่งเป็นรัฐที่ปกครองด้วยวัฒนธรรมมุสลิมมาอย่างยาวนาน

จากการวิเคราะห์บทเรียกเสียงอาซานได้พบว่าลักษณะเด่นของแนวทำนองในบทเพลงสวดยุคโบราณคือ ลักษณะของสัดส่วนจังหวะที่ล่องลอย และไม่ได้ถูกกำหนดอยู่บนอัตราจังหวะ (Time signature) ที่แน่นอน การเอื้อนของแนวทำนองคล้ายๆ กับเทคนิคเมลิสมา (melisma) ในการร้องเพลงคลาสสิกโดยจะมีกลุ่มโน้ตที่วนเวียนอยู่รอบเสียงหลัก และในช่วงเริ่มต้นของแนวทำนองมีการกระโดดของขั้นคู่เริ่มต้นที่ให้ความรู้สึกแข็งแรง มั่นคง มีการเอื้อนของแนวทำนองที่เป็นสำเนียงเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยในตัวบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้สร้างแนวทำนองโดยใช้เทคนิคการประพันธ์ที่สร้างจากแนวคิดนี้ เช่น จังหวะที่ล่องลอย จังหวะตกที่ไม่คงที่ และการเคลื่อนที่ของแนวทำนองแนวนอนที่เป็นประโยคสั้น ๆ โดยเลือกใช้เครื่องลมทองเหลือง คือ ทรัมเป็ตในการบรรเลงแนวทำนองแรก เพื่อสร้างเสียงที่คล้ายกับเสียงเรียกเปรียบดั่งการส่งสัญญาณของมนุษย์เพื่อสื่อสารข้อมูลต่าง ๆ โดยเสียงเรียกละหมาดนี้ ถือว่าเป็นวัฒนธรรมด้านเสียงที่ผ่านกาลเวลาและเรื่องราวมากมาย ผู้ประพันธ์ได้นำตัวอย่างบทเรียกไปละหมาดที่เป็นคำอ่านทับศัพท์จากภาษาอาหรับและคำแปลที่เป็นภาษาอังกฤษมาแสดงดังตัวอย่างด้านล่าง

***AZAAN (Call for Prayer)***

***Ashhadu an la ilaha illa Allah***

I bear witness that there is no god except the One God.

(said two times)

***Ashadu anna Muhammadan Rasool Allah***

I bear witness that Muhammad is the messenger of God.

(said two times)

***Hayya 'ala-s-Salah***

Hurry to the prayer (Rise up for prayer)

(said two times)

***Hayya 'ala-l-Falah***

Hurry to success (Rise up for Salvation)

(said two times)

***Allahu Akbar***

God is Great

[said two times]

***La ilaha illa Allah***

There is no god except the One God

For the pre-dawn *(fajr)* prayer, the following phrase is inserted after the fifth part above, towards the end:

***As-salatu Khayrun Minan-nawm***

Prayer is better than sleep

(said two times)

จากทำนองบทเรียกให้ไปละหมาดนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำมาวิเคราะห์เสียงและจังหวะของแนวทำนองแล้วนำมาสังเคราะห์เป็นแนวทำนองที่เป็นทำนองหลักและปรากฏในช่วงเริ่มต้นของบทประพันธ์นี้ โดยทำนองนี้ได้รับการพัฒนาในด้านเสียงและจังหวะเพื่อนำไปปรากฏอยู่ในท่อนต่าง ๆ ตัวอย่างด้านล่างเป็นการบันทึกโน้ตจากบทเรียกให้ไปละหมาดของชาวมุสลิม ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของสัดส่วนจังหวะที่ล่องลอย ไม่อยู่บนเครื่องหมายกำกับจังหวะ เสียงเอื้อนที่ไม่อยู่ในระบบเสียงของตะวันตก แม้จะมีความพยายามในการบันทึกโน้ตบนสัดส่วนของโน้ตสากลแล้วก็ตาม แนวทำนองมีการเอื้อนของคำร้องโดยมีกลุ่มเสียงที่ใกล้ชิดกัน โดยความเป็นจริงแล้วมีบางเสียงไม่สามารถบันทึกด้วยโน้ตสากลได้ แต่การวิเคราะห์บทเรียกละหมาดนี้ ผู้ประพันธ์ได้วิเคราะห์องค์ประกอบ และสังเคราะห์องค์ความรู้และเทคนิคการประพันธ์ออกมาเพื่อเป็นตัวแสดงสำเนียงของวัฒนธรรมด้านเสียงอันใช้เป็นพื้นฐานของบทประพันธ์ และใช้สำหรับพัฒนาบทประพันธ์เพลงต่อไป

ภาพที่ 3.4 โน้ตสากลที่ดัดแปลงมาจากบทเรียกละหมาด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าที่ของเสียงในแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีความหมายลึกซึ้ง ในวัฒนธรรมของตุรกีสมัยอดีตตั้งแต่ยุคที่มีการปกครองในรูปแบบจักรวรรดิต่าง ๆ ในยุคสมัยหนึ่งได้ถูกปกครองโดยจักรวรรดิโรมันที่มีการปกครองแบบศาสนจักรโรมันคาทอลิก ซึ่งได้เข้ามาอยู่และสร้างความเจริญรุ่งเรืองด้วยศิลปวิทยาการในดินแดนแห่งนี้ แม้กระนั้นสงครามและการต่อสู้แย่งชิงพื้นที่ที่อุดมสมบูรณ์ ระหว่างผู้ปกครองเดิมและผู้ปกครองใหม่ ยังเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ในสงครามมีความสูญเสีย เกิดการทำลายล้าง อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ก็ไม่ได้สูญหายไปทั้งหมด ความลึกลับและอิทธิพลของเสียงนั้นยังคงอยู่ ไม่อาจถูกทำลายได้ โดยมีบทเรียกละหมาดเพื่อทำความเคารพและระลึกถึงพระเจ้าสูงสุดเป็นตัวแทนหนึ่งของวัฒนธรรมของเสียงในดินแดนแห่งนี้

### 3.2.2 รูปแบบการเรียบเรียงวงเครื่องลม

ผู้ประพันธ์ได้วางรูปแบบการเรียบเรียงในบทประพันธ์หลากรูปแบบ เช่น การกำหนดเนื้อดนตรีเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony) โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงเดี่ยวไปกับกลุ่มแนวสนับสนุน เนื้อดนตรีแบบโฟลีโฟนี (Polyphony) ที่มี 2 แนวเสียงเกิดขึ้นในเวลาเดียว เนื้อดนตรีแบบเฮเทอโรโฟนี (Heterophony) ที่แนวเสียงแต่ละแนวบรรเลงบนกระสวนจังหวะหลักเดียวกันแต่มีสัดส่วนย่อยของรายละเอียดที่แตกต่างกัน และเนื้อดนตรีแบบซ้อนแนวหรือสตราติฟิเคชั่น (Stratification) ที่มีแนวเสียงจำนวนมากซ้อนกันอยู่ แต่ในบางช่วงจะมีลักษณะแบบโมโนโทน (Monotone)

ในครั้งแรกผู้ประพันธ์ได้ทดลองประพันธ์ในส่วนของทำนองที่สังเคราะห์มาจากบทเรียกละหมาด โดยสร้างทำนองบนพื้นฐานของสัดส่วนจังหวะที่ล่องลอย ไม่มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะที่ชัดเจน มีเพียงเส้นกั้นห้องเพื่อแบ่งสัดส่วนเท่านั้น โดยกระสวนจังหวะในช่วงแรกจะไม่มีรูปแบบ แต่ในส่วนกลางเพลงจะเริ่มนำรูปแบบของสัดส่วนจังหวะที่เกิดขึ้นแล้วมาขยาย ระดับเสียงในแนวทำนองจะอยู่บนความรู้สึกที่แสดงความเคารพ ยกย่องความยิ่งใหญ่และนอบน้อมต่อสิ่งที่เหนือธรรมชาติ การไหลเลื่อนของแนวทำนองจากอยู่ในช่วงเสียงแคบ ๆ ผู้ประพันธ์ทดลองเรียบเรียงด้วยเครื่องลมทองเหลือง โดยขั้นแรกนี้ผู้ประพันธ์ทดลองใช้ทรัมเป็ตและฮอร์นนำเสนอแนวทำนอง กระสวนจังหวะของแนวทำนอง โดยแนวประกอบนี้จะวางอยู่บนลักษณะจังหวะที่ล่องลอยไม่ถูกกำกับอย่างชัดเจน เพื่อให้เกิดอิสระกับแนวทำนองแต่มีบางช่วงที่มีจังหวะกำกับอยู่ แต่กระนั้นผู้ประพันธ์ได้ใช้เครื่องหมายเฟอร์มาตากำกับในบางช่วงด้วยดังตัวอย่างโน้ตด้านล่าง หลังจากนั้นผู้ประพันธ์ได้นำไปประพันธ์เพิ่มเติมและเรียบเรียงให้เป็นรูปแบบวงวินซิมโฟนีต่อไป

**ตัวอย่างที่ 3.6** โน้ตเพลงที่ผู้ประพันธ์ทดลองเรียบเรียงแนวทำนอง

ขั้นตอนต่อไปผู้ประพันธ์ได้ทดลองประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงสำหรับเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองจากสำเนียงเพลงพื้นบ้านในรูปแบบวงเครื่องลม 5 ชิ้น (Wind quintet) คือ เพลง *Amahan* ซึ่งแปลว่า พ่อ โดยนำมาผสานกับเทคนิคการประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงในรูปแบบดนตรีตะวันตก โดยบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์ได้นำไปสร้างสรรค์ พัฒนา และขยายออกไปในกระบวนที่ 2

**ตัวอย่างที่ 3.7** โน้ตเพลงที่ผู้ประพันธ์เรียบเรียงในรูปแบบวงเครื่องลม 5 ชิ้น

2
12
19
Andante
28
Prestissimo

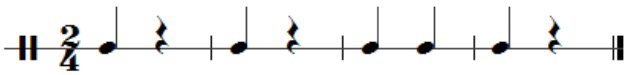
ในโน้ตข้างต้นที่ผู้ประพันธ์เรียบเรียงนั้น บางช่วงจะมีสัญลักษณ์ที่เป็นเครื่องหมายแฟลตกลับด้าน ซึ่งหมายถึงเสียงที่ต่ำลงเพียงแค่ 1/4 แสดงถึงระดับเสียงแบบไมโครโทน (Microtone) แทนระดับเสียงบางระดับเสียงในดนตรีตุรกีซึ่งมีการแบ่งสัดส่วนความละเอียดของระดับเสียงมากกว่าดนตรีตะวันตก

### 3.2.3 การขยายรูปแบบของกระสวนจังหวะ

ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดของการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมผ่านเพลงพื้นเมืองและเพลงเต้นรำ โดยนำรูปแบบสังคีตลักษณ์ที่มีการย้อนกลับเพื่อเน้นการสื่อสารที่ชัดเจนมาวางเป็นสังคีตลักษณ์หลักในกระบวนที่ 3 ผู้ประพันธ์ใช้โครงสร้างของเพลงเต้นรำพื้นเมือง โดยผู้ประพันธ์ได้ศึกษาเพลงพื้นเมืองของดินแดนแถบนี้โดยเจาะจงไปที่เพลงเต้นรำ เนื่องจากเพลงเต้นรำพื้นเมืองจะสื่อถึงวัฒนธรรมที่บริสุทธิ์ไม่ถูกบิดเบือนมากนัก การแสดงออกของอารมณ์และความรู้สึกของชาวพื้นเมืองหรือสิ่งที่ต้องการที่จะสื่อผ่านตัวดนตรีในรูปแบบเพลงเต้นรำนั้น ก็จะถูกสื่อสารออกมาอย่างตรงไปตรงมา

ในดนตรีตุรกีจะมีลักษณะเด่นของกระสวนจังหวะอยู่ในกลุ่มเครื่องกระทบ ผู้ประพันธ์ได้แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของกระสวนจังหวะ และการพัฒนาแบบเมตามอร์ฟอร์ซิส (Metamorphosis) ในส่วนของกระสวนจังหวะ โดยนำกระสวนหลักที่เป็นพื้นฐานมาปรับจังหวะโดยการยืด หด ขยาย เสริมเพิ่มเติม ดังแสดงในตัวอย่างด้านล่างเป็นการเปรียบเทียบกับกลุ่มกระสวนจังหวะหลักของดนตรีตุรกี

**ตัวอย่างที่ 3.8** แสดงกระสวนจังหวะหลักของดนตรีตุรกี



ผู้ประพันธ์ได้ลดสัดส่วนจังหวะจากโน้ตตัวดำในกระสวนจังหวะหลักมาเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 2 ตัวที่ทำให้เสียงสั้นลง และมีการขยับจังหวะตกบางจังหวะไปเป็นจังหวะยกที่แนวทรอมโบน และกลุ่มของเครื่องลมทองเหลืองในห้องที่ 20 ของกระบวนที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**ตัวอย่างที่ 3.9** เปรียบเทียบกลุ่มของกระสวนจังหวะที่ดัดแปลงในช่วง 4 ห้อง

ในห้องที่ 31 ของกระบวนที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้พัฒนากระสวนจังหวะออกไปโดยการยืดกลุ่มของกระสวนจังหวะออกไปจาก 4 ห้อง เป็น 5 ห้องที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ

**ตัวอย่างที่ 3.10** เปรียบเทียบกลุ่มกระสวนจังหวะที่ดัดแปลงในช่วง 5 ห้องที่แนวทรอมโบน

ห้องที่ 85 ของกระบวนที่ 3 แสดงการพัฒนากระสวนจังหวะที่มีการดัดแปลงในแนวฮอร์นโดยการขยับจังหวะตกบางจังหวะไปเป็นจังหวะยก และเพิ่มโน้ตที่จะหยุด เกิดเป็นกระสวนจังหวะใหม่ที่แนวฮอร์น

**ตัวอย่างที่ 3.11** กลุ่มกระสวนจังหวะที่ดัดแปลงในแนวฮอร์น

### 3.2.4 การคัดแนวทำนอง

ผู้ประพันธ์ได้อ้างถึงการสืบทอดและการไหลผ่านของวัฒนธรรมของเสียงผ่านกาลเวลาจากสมัยอาณาจักรออตโตมันรุ่งเรืองมาจนถึงเป็นประเทศตุรกีในปัจจุบัน โดยอ้างอิงถึงวัฒนธรรมที่เข้มแข็งโดยสื่อผ่านทำนองของเพลงชาติตุรกีในปัจจุบันที่เป็นลักษณะเพลงมาร์ช โดยผู้ประพันธ์ได้วิเคราะห์แนวทำนองของเพลง *อิสติกลาลมาร์ชี* ซึ่งเป็นเพลงประจำชาติตุรกี มีความหมายว่า

"มาร์ชเอกราช" มาเป็นวัตถุดิบพื้นฐาน เพื่อเชื่อมโยงถึงสภาพปัจจุบันที่ดินแดนแถบนี้ยังดำรงอยู่ด้วยวัฒนธรรมของเสียง จากการหล่อหลอมวัฒนธรรมและความเชื่อจนเกิดที่เป็นอัตลักษณ์ของประเทศตุรกีในปัจจุบัน แม้ว่าวัฒนธรรมต่าง ๆในดินแดนแห่งนี้จะเกิดสลายแตกดับจากสงคราม บางครั้งเกิดการผสมผสานศิลปวัฒนธรรมของยุโรปและเอเชีย แต่กระนั้นก็ตามเสียงของวัฒนธรรมในดินแดนแห่งนี้ยังคงแสดงอัตลักษณ์ที่ชัดเจนของตัวเองมาตลอด เปรียบได้กับชื่อของคติพจน์ประจำชาติ คือ The Eternal Land ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ให้ความหมายของคำว่า “Eternal Land” เป็นความศักดิ์สิทธิ์ของดินแดนแถบนี้ที่สร้างความโดดเด่นจนเป็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจน และสามารถดำรงอยู่ด้วยศาสนาที่ไม่ใช่แค่ความเชื่อที่สืบทอดกันมาในอดีตแต่ทั้งหมดนี้เป็นเข็มทิศชี้นำการใช้ชีวิตตั้งแต่เกิดจนตายบนวัฒนธรรม ประเพณี ของประชาชนเป็นส่วนใหญ่ ผ่านเสียงของวัฒนธรรมจากอดีตที่เป็นอาณาจักรออตโตมันจนถึงเป็นประเทศตุรกีในปัจจุบัน

ในตัวอย่างด้านล่างแสดงการคัดแนวทำนองที่มาจากเพลงตุรกีในช่วงเริ่มต้น มาปรากฏในบทประพันธ์โดยบรรเลงด้วยโอโบในท่อนสุดท้ายของกระบวนที่ 4 ของบทประพันธ์

**ตัวอย่างที่ 3.12** แสดงแนวทำนองช่วงเริ่มต้นเพลงชาติตุรกีที่ใช้ขั้นคู่เดียวกันกับที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นทำนองหลัก

ในท่อนจบ (Coda) ของกระบวนที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้ทำนองที่สร้างมาจากแนวทำนองก่อนหน้านี้ สอดแทรกด้วยทำนองใหม่ที่นำวัตถุดิบบางส่วนมาจากเพลงชาติตุรกี

**ตัวอย่างที่ 3.13** แสดงการคัดแนวทำนองเพลงชาติตุรกีที่แนวโอโบในบทประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# บทที่ 4
# อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

## 4.1 โครงสร้างหลักของบทประพันธ์

บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่กล่าวอ้างถึงเสียงในวัฒนธรรมของดินแดนในแถบประเทศตุรกี โดยช่วงที่ถูกปกครองโดยจักรวรรดิออตโตมันถึงปัจจุบัน ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงวินชิมโฟนี (Wind Symphony) มีทั้งหมด 4 กระบวน ความยาวทั้งหมดประมาณ 45 นาที ผู้ประพันธ์ได้ใช้บันไดเสียงของดนตรีอาหรับ บทสวด เพลงพื้นเมือง เพลงเต้นรำของประเทศตุรกี รวมทั้งบันไดเสียงผสมที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้น เพื่อสร้างอัตลักษณ์ให้เกิดขึ้นในบทประพันธ์แต่ละท่อน ลักษณะกลุ่มของจังหวะที่ใช้ บางครั้งจะเป็นอัตราจังหวะที่เสมือนการด้นสด (Improvisation) ล่องลอยคล้ายการสวดมนต์ และในบางจังหวะจะเป็นเหมือนจังหวะของเพลงเต้นรำที่ผสมผสานกันอาจจะซ้อนกันในบางช่วง จากการสังเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดในขั้นตอนแรก ผู้ประพันธ์ได้สรุปโดยกำหนดกลุ่มเสียงที่ใช้ในบทประพันธ์นี้เป็น 8 เสียง โดยมาจากบันไดเสียงไมเนอร์ผสม คือ จากกลุ่มบันไดเสียงเนเชอรัลไมเนอร์และกลุ่มบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ผสมกัน โดยใช้ศูนย์กลางเสียงเป็น D ไมเนอร์ กลุ่มโน้ตที่ได้ คือ D E F G A Bb C C# D ดังตัวอย่างด้านล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.1 บันไดเสียงไมเนอร์ผสมที่ผู้ประพันธ์ใช้ในบทเพลง

ผู้ประพันธ์ได้ใช้บันไดเสียงพื้นเมืองของดนตรีอาหรับผสมกับทำนองสวดที่เป็นทำนองสากลมาเป็นวัตถุดิบเบื้องต้นในการประพันธ์ และรังสรรค์ให้เป็นสำเนียงเพลงของท่อนนี้ ถือเป็นการบูรณาการระหว่างดนตรีที่เป็นการสื่อสารอารมณ์กับบทสวดซึ่งใช้ในการสื่อสารความศรัทธาในพระเจ้า และการบูรณาการด้านดนตรีของการเชื่อมสำเนียงเสียงของเอเชียกับดนตรีตะวันตกที่เป็นแบบแผนของทวีปยุโรป มีการนำเสนอทำนองหลัก (Theme) A ที่ประกอบมาจากวัฒนธรรมของเสียงดั้งเดิมจากบทเรียกละหมาด ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นทำนองของการสื่อสารระหว่างความศรัทธาผ่านเสียงโดยนำเสนอด้วยเสียงของทรัมเป็ต แสดงถึงการส่งสัญญาณหรือเพื่อสื่อสารความหมายบางอย่างผ่านเสียงดนตรีอันเป็นวัฒนธรรมทางเสียงที่มีมานานเกือบ 1500 ปี ขั้นคู่เสียงเริ่มต้นของแนวทำนองหลักสอดคล้องกับบทสวดที่เริ่มจากขั้นคู่เสียงเดียวกันนี้ ลักษณะเป็นโน้ตตัวที่ 5 (A) ส่งไปหาโน้ตตัวที่ 1 (D) คล้ายกับ

การส่งแบบวงจรคู่ 5ในดนตรีตะวันตก ทำนองหลักนี้จะถูกพัฒนาและไปปรากฏในส่วนต่าง ๆ ของบทเพลงรวมถึงการนำไปพัฒนาเป็นทำนองในท่อนอื่น ๆ ด้วย

ผู้ประพันธ์ได้สื่อให้เห็นถึงภาพของดินแดนที่เกิดสงครามแย่งชิงอำนาจการปกครอง และวัฒนธรรมเก่าได้ถูกการทำลายและสร้างขึ้นใหม่ ดินแดนแห่งนี้เป็นที่รวมของวัฒนธรรมจากประวัติศาสตร์ในอดีตที่ผ่านสงครามยิ่งใหญ่มาหลายครั้ง แต่วัฒนธรรมเหล่านี้ก็ยังคงอยู่ในรูปแบบการอนุรักษ์และการพัฒนา ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองที่มีสำเนียงแตกต่างกันหลากหลายทำนองมานำเสนอ ซึ่งเปรียบได้กับความหลากหลายของวัฒนธรรมที่แตกต่าง โดยบางครั้งใช้การนำเสนอแบบแยกในแต่ส่วน และบางครั้งทำนองเหล่านั้นก็ได้เกิดซ้อนทับกันอยู่ ในส่วนของโครงสร้างบันไดเสียงที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้คือ บันไดเสียงแบบไมเนอร์ผสมซึ่งผู้ประพันธ์ได้เคยทดลองประพันธ์ในส่วนของทำนองหลักแรก มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในกระบวนที่ 1 และได้พัฒนานำทำนองหลักนี้ไปใช้ในกระบวนอื่น ๆ ทั้งนี้ได้กำหนดบทประพันธ์ให้มีทั้งหมด 4 กระบวน มีรูปแบบของสังคัตลักษณ์ ดังนี้

**กระบวนที่ 1** ***Cultivation of the Great Civilization*** ใช้สังคีตลักษณ์แบบฟรีฟอร์ม (Free form) เนื่องจากลักษณะท่อนนี้บรรเลงสัดส่วนของจังหวะที่แนวทำนองที่คล้ายกับการสวดมนต์

| | |
|---|---|
| ห้องที่ 1 – 34 | A |
| ห้องที่ 35 – 47 | Bridge |
| ห้องที่ 48 – 72 | B |
| ห้องที่ 73 – 98 | C |
| ห้องที่ 99 – 117 | D |
| ห้องที่ 118 – 127 | Coda |

**กระบวนที่ 2** ***Blaze of Avariciousness*** ใช้สังคีตลักษณ์แบบเซกชั่น (Sectional form) เพื่อแสดงถึงการบรรยายเนื้อหาของบทประพันธ์เพลงเป็นตอนๆ ที่มีการซ้ำตอนภายในท่อนหลักขนาดใหญ่ โดยแต่ละท่อนจะค่อย ๆ ขยายและพัฒนาออกจากท่อนเดิม

| | |
|---|---|
| ห้องที่ 1 – 32 | A |
| ห้องที่ 33 – 45 | A1 |
| ห้องที่ 46 – 78 | A2 |
| ห้องที่ 79 – 115 | B |
| ห้องที่ 116 – 130 | B1 |
| ห้องที่ 131 – 171 | C |
| ห้องที่ 172 – 176 | Bridge |
| ห้องที่ 177 – 214 | Coda |

**กระบวนที่ 3 *Wind of Change*** ใช้สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary form) ซึ่งมีการย้อนกลับขนาดเล็กภายในท่อนเพลงขนาดใหญ่ โดยผสมกับสังคีตลักษณ์แบบเซกชั่น มีการพัฒนาสัดส่วนของกระสวนจังหวะเป็นหลักในท่อนนี้แนวความคิดนำมาจากเพลงพื้นเมืองและเพลงเต้นรำของตุรกี เพื่อแสดงให้เห็นความชัดเจนของการย้อนกลับของแนวทำนองหลัก

ห้องที่ 1 – 19 Intro
ห้องที่ 20 – 115 A (a b a)
ห้องที่ 116 – 147 B
ห้องที่ 148 – 179 C
ห้องที่ 180 – 253 D
ห้องที่ 254 – 344 E
ห้องที่ 345 – 378 Coda

**กระบวนที่ 4 กระบวนที่ 4 *Stream of Timelessness*** ใช้สังคีตลักษณ์แบบเซกชั่น แต่มีสังคีตลักษณ์คล้ายแบบรอนโด (Rondo Form) ที่เป็นท่อนซ้ำแทรกอยู่ระหว่างท่อนในช่วงแรกของกระบวนนี้ เพื่อแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ชัดเจนในทำนองหลักที่ถูกนำเสนอหลายครั้ง

ห้องที่ 1 – 85 A (Theme I และ Theme II)
ห้องที่ 86 – 108 B
ห้องที่ 109 – 117 A (Transition)
ห้องที่ 118 - 141 C
ห้องที่ 142 – 161 D
ห้องที่ 168 – 214 A (Development)
ห้องที่ 215 – 273 E
ห้องที่ 274 – 127 Coda

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**4.2 วิเคราะห์บทประพันธ์ในแต่ละกระบวน**

4.2.1 กระบวนที่ 1 ***Cultivation of the Great Civilization***

นำเสนอทำนองหลัก (Theme) A ที่ประกอบมาจากวัฒนธรรมของเสียงดั้งเดิมในดินแดนแถบนี้ นำเสนอด้วยเสียงของทรัมเป็ต แสดงความรู้สึกเคารพต่อธรรมชาติผู้สร้าง เป็นการสื่อสารสัญญาณบางอย่างผ่านเสียงดนตรี

**ตัวอย่างที่ 4.1** แสดงทำนองหลัก A ในกระบวนที่ 1

ประโยคนี้ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต 2 วรรค คือวรรคที่ 1 มีโน้ต A D C# E G และวรรคที่ 2 ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต Bb A C D F E เมื่อรวมกลุ่มโน้ตทั้ง 2 วรรคจะประกอบได้เป็นบันไดเสียง A Bb C C# D E F G (มีทั้งหมด 8 เสียง) ประกอบไปด้วยเตตราคอร์ด 2-3 กลุ่มประกอบกัน ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็นกลุ่มเตตราคอร์ดกลุ่มแรก คือ เตราคอร์ดแบบไมเนอร์ (D-E-F-G) กับ เตตราคอร์ดกลุ่มที่ 2 ที่ซ้อนกันระหว่างเตตราคอร์แบบฟรีเจียนและฮาร์โมนิก (A-Bb-C-D) และ (A-Bb-C#-D) ถ้านำมาเรียงลำดับโน้ตใหม่ก็จะได้บันไดเสียงไมเนอร์ผสม 8 เสียง คือ D E F G A Bb C C# D

**ตัวอย่างที่ 4.2** แสดงทำนองหลัก A ในวรรคที่ 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**ตัวอย่างที่ 4.3** แสดงทำนองหลัก A ในวรรคที่ 2

หรืออีกนัยหนึ่ง เมื่อเรียงลำดับเสียงใหม่จากทำนองหลักทั้งหมดแล้วเป็นกลุ่มโน้ต D E F G A Bb C C# D ก็จะได้กลุ่มเสียงผสมที่เกิดจากบันไดเสียง D ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (D E F G A Bb C# D) ผสมกับบันไดเสียง D เนเชอรัลไมเนอร์ (D E F G A Bb C D) ซึ่งสัมพันธ์สอดคล้องกันกับสำเนียงของดนตรีตุรกีที่ใช้กลุ่มเสียงแบบไมเนอร์ ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้บันไดเสียง 2 บันไดเสียงนี้เป็นหลัก ทำให้เกิดบันไดเสียงไมเนอร์ผสมมีทั้งหมด 8 เสียง จะมีช่วงระยะห่างของเสียงที่มีสำเนียงของโมดทางไมเนอร์ผสานกันอยู่ ในช่วงแรกของท่อนที่ 1 ระหว่างห้องที่ 1 - 34 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองนำเสนอแนวคิดหลักของบทประพันธ์ และในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นแนวทำนองที่แยก

ขยายออกไปในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ได้มีการปรับแต่งสีสันของเสียงโดยใช้มิวท์ (Mute) ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

**ตัวอย่างที่ 4.4** แสดงทำนองหลักที่กระจายออกไปพัฒนาในส่วนอื่น ๆ ในบทเพลง

ในห้องที่ 24 มีการเพิ่มสัดส่วนจังหวะให้กระชับขึ้น เพื่อให้เกิดการขับเคลื่อนทิศทางของแนวทำนองมากขึ้น ที่แนวกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง แนวทำนองเคลื่อนที่อยู่ในกลุ่มเสียงของ D ฮาร์โมนิกไมเนอร์

**ตัวอย่างที่ 4.5** ลูกศรแสดงการเพิ่มสัดส่วนของจังหวะและส่งต่อวรรคเพลง

ช่วงระหว่างห้องที่ 31 - 48 มีการปรับเปลี่ยนอัตราความเร็วอยู่ตลอดช่วงนี้ ภายในช่วงสั้น ๆ เพื่อเป็นการสร้างอัตราจังหวะใหม่ที่ไม่อยู่บนอัตราจังหวะเดิม แต่ไม่ได้เปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ โดยเริ่มจากอัตราความเร็วที่ช้ามาก (Largo) – ค่อย ๆ เร็วขึ้น (Accelerando) - ความเร็วปานกลาง (Moderato) - ค่อย ๆ เร็วขึ้น (Accelerando) – เร็ว (Allegro) - ค่อย ๆ ช้าลง (Ritardando) - จนกลับมาเป็นอัตราจังหวะที่ตัวดำเท่ากับ 60 BPM มีการใช้เครื่องหมายเฟอร์มาตา (Fermata) หรือเครื่องหมายยืดจังหวะ เพื่อสร้างความสำคัญให้กับตัวหยุด และสร้างอารมณ์เพลงที่แตกต่างในช่วงสั้น ๆ โดยนำเสนอบางส่วนของแนวทำนองหลักที่แนวเสียงต่าง ๆ ในห้องที่ 35 มีการใช้บันไดเสียงดัดแปลงโดยใช้บันไดเสียง A เปอร์เซียน ประกอบด้วยโน้ต A Bb C# D Eb F G A มี

โครงสร้างที่แปลงโน้ตตัวที่ 5 คือโน้ต E ให้ต่ำลง 1/2 เสียง เป็น Eb ในแนวฟลูตและโอโบ โดยมีแนวคลาริเน็ตบรรเลงเป็นแนวประสาน

**ตัวอย่างที่ 4.6** แสดงการใช้บันไดเสียง A เปอร์เซียนที่ดัดแปลงโน้ตตัวที่ 5

ในห้องที่ 48 มีการนำเสนอทำนองหลัก A ที่แนวโอโบ โดยดัดแปลงเสียงเล็กน้อยที่โน้ต A ปรับเป็น Ab โน้ต E ปรับเป็น Eb โน้ต C# ปรับเป็น C มีกลุ่มแนวสนับสนุนประสานคอร์ด มีแนวเสียงต่ำบรรเลงเป็นเสียงค้าง (Pedal tone) ที่แนวเปียโนโดยให้บรรเลงประกอบโดยมีแนวเสียงต่ำทำหน้าที่เป็นเสียงค้างกับแนวของมือขวาที่มีแนวบนสุดเป็นสำเนียงของคอร์ดแบบคู่สามเรียงซ้อน (Tertian harmony) โดยประสานเสียงเป็นคอร์ดประสานทบเจ็ด ทบเก้าและทบสิบเอ็ด บนกลุ่มคอร์ดไมเนอร์ การดำเนินแนวเสียงเป็นแบบโครมาติก

**ตัวอย่างที่ 4.7** แสดงแนวทำนองหลัก A ที่ปรับเปลี่ยนระดับเสียงในแนวโอโบและกลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงแนวประสานในลักษณะจังหวะขัด (Syncopation)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

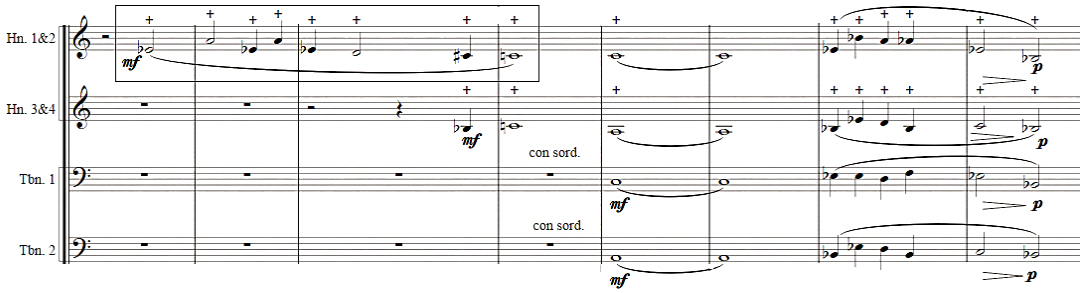
**ตัวอย่างที่ 4.8** แสดงคอร์ดเสียงประสานทบเจ็ด ทบเก้าและทบสิบเอ็ดที่แนวเปียโน

ในห้องที่ 60 ปรากฏทำนองหลัก A อีกครั้ง มีการพัฒนาโดยถูกยืดขยายด้วยเทคนิคออกเมนเตชั่น (Augmentation) ที่แนวอัลโตแซกโซโฟน ผู้ประพันธ์ได้ใช้กลุ่มโน้ตเดิมจากวรรคที่ 1 ของทำนองหลักแรก คือ โน้ต A D C# และ G มายืดจังหวะออกไป โดยในวรรคที่ 2 ยังคงรูปแบบคล้ายของเดิมอยู่

**ตัวอย่างที่ 4.9** แสดงแนวทำนองหลัก A ที่ถูกยืดขยายที่แนวอัลโตแซกโซโฟน

ห้องที่ 63 แสดงการใช้สีสันของเครื่องดนตรี (Tone color) เพื่อสร้างความรู้สึกให้กับทำนองในกลุ่มฮอร์นและทรอมโบน โดยผู้ประพันธ์ได้มีการปรับแต่งสีสีนของเสียงโดยใช้มิวท์บนแนวทำนองที่มาจากบันไดเสียง A อารเบียนประกอบด้วยโน้ต A Bb C# D Eb F G A มีโครงสร้างที่ดัดแปลงโน้ตตัวที่ 3 คือโน้ต C# ให้ต่ำลง 1/2 เสียง เป็น C ในช่วงท้ายของประโยคทำให้เกิดสำเนียงผสมผสาน

**ตัวอย่างที่ 4.10** แสดงการใช้สีสันของเครื่องดนตรีบนแนวทำนองหลัก A ที่ถูกยืดขยาย



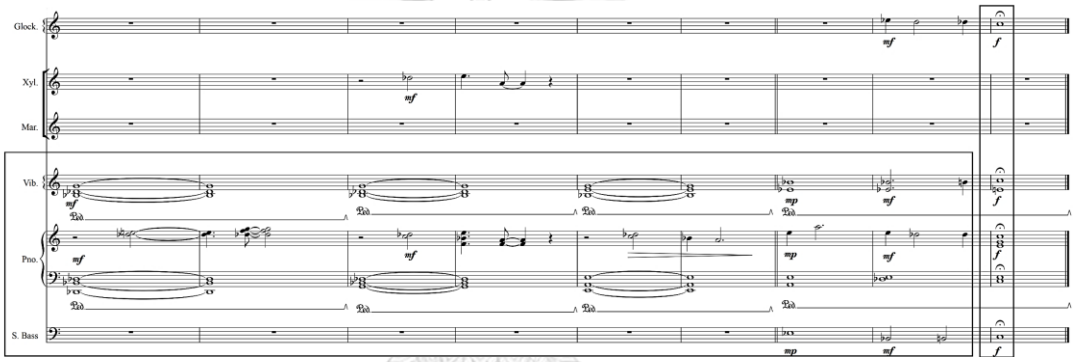

ในช่วง C ห้องที่ 73 – 98 เริ่มจากห้องที่ 73 มีแนวทำนองใหม่เกิดขึ้นที่กล็อคเคนชเปิล (Glockenspiel) บนพื้นผิวที่หนาแน่นมากของวง เป็นการขยายแนวคิดบนพื้นฐานของความหลากหลายวัฒนธรรม กลุ่มเครื่องกระทบได้เข้ามามีบทบาทมากขึ้น มีการซ้ำแนวทำนองสลับไปมากับเครื่องดนตรีต่างกลุ่ม เช่น ไวบราโฟน ทรัมเป็ต และกลุ่มเครื่องลมเสียงสูง

**ตัวอย่างที่ 4.11** แสดงแนวทำนองใหม่ที่กลุ่มเครื่องกระทบ

ในช่วง D ห้องที่ 99 – 117 เป็นช่วงที่ตัดกลับมาอย่างฉับพลันเป็นพื้นที่ผิวที่บางเบากว่าช่วงก่อน มีเปียโนบรรเลงเป็นหลักกับกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง โดยมีแนวเครื่องลมอื่น ๆ บรรเลงเป็นแนวประกอบ ก่อนจะส่งไปท่อนจบที่มีพื้นผิวบางเบาลงไปอีก รวมถึงเสียงประสานที่ล่องลอยและลึกลับ

ในห้องที่ 118 – 126 เป็นท่อนจบ (Coda) ของท่อนที่ 1 จบกระบวนนี้ด้วยกลุ่มของเครื่องกระทบและเปียโน โดยใช้เสียงประสานในช่วงเสียงต่ำที่ให้ความรู้สึกล่องลอย ฟุ้งกระจายและกดดันเปียโนและไวบราโฟนบรรเลงโดยใช้แป้นเหยียบเสียงค้างเพื่อทำให้มวลเสียงทั้งหมดเกิดกลุ่มก้อนของฮาร์โมนิกซีรีย์ที่กระจายตัวอยู่ทับซ้อนกัน คอร์ดจบของกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้ดัดแปลงโน้ต Eb ในห้องสุดท้ายเป็น E ซึ่งเป็นเสียงของคอร์ด C เมเจอร์ในลักษณะโน้ตสามปรับ (Picardie third) หมายถึง โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดไมเนอร์ที่ถูกปรับให้สูงขึ้นครึ่งเสียง ทำให้คอร์ดไมเนอร์กลายคอร์ดเมเจอร์ โดยที่คอร์ดส่งช่วงนี้เป็นคอร์ดที่พัฒนามาจากกลุ่มเสียงในบันไดเสียง C ไมเนอร์ และโน้ตส่งจบเป็นแบบโครมาติกจากโน้ตบนและโน้ตล่าง โดยมีโน้ต B วิ่งขึ้นไปหาโน้ต C และโน้ต Db วิ่งลงไปหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตโทนิก

**ตัวอย่างที่ 4.12** แสดงช่วงจบของกระบวนที่ 1 ลักษณะโน้ตสามปรับ (Picardie third)




4.2.2 กระบวนที่ 2 ***Blaze of Avariciousness***

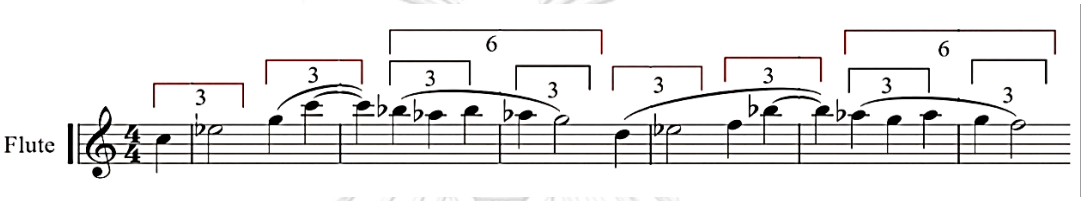
กระบวนที่ 2 นำเสนอทำนองหลัก (Theme) B ที่แนวฟลูทและแนวอัลโตแซกโซโฟน โดยการบรรเลงโน้ตซ้ำ (Doubled tones) กล่าวคือบรรเลงแนวทำนองเดียวกันด้วยเครื่องดนตรีหลายประเภท แนวทำนองหลักอยู่ในโมด F โดเรียน (Dorian mode) พัฒนามาจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์ (Major scale) ซึ่งเป็นบันไดเสียงสัมพันธ์ (Relative major) กับบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์ (Natural minor scale) ทิศทางของโครงสร้างแนวทำนองเป็นการเริ่มจากโน้ตโดมินันท์ (Dominant) ไปหาโทนิก (Tonic) ในศูนย์กลางเสียง F แนวทำนองนี้มีสำเนียงของเพลงพื้นบ้าน โดยอยู่บนอัตราจังหวะ 4/4 ที่มีอัตราความเร็วแบบเร็วมาก แนวทำนองได้ถูกบรรเลงซ้ำ ถูกพัฒนา และกระจายไปในแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในลักษณะทำนองหลักและทำนองสอดสลับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 4.13** แสดงทำนองหลัก B ในกระบวนที่ 2

ในกระบวนที่ 2 นี้ท่อน A จะอยู่ระหว่างห้องที่ 1 – 32 นำเสนอทำนองหลักที่แนวฟลูตกับแนวอัลโตแซกโซโฟน โดยมีเครื่องลมไม้อื่นบรรเลงเป็นพื้นหลัง มีการซ้ำทำนองอีกครั้งบนจังหวะตกที่แตกต่างไปในกลุ่มของคลาริเน็ตที่มีช่วงเสียงต่ำ ในด้านของจังหวะตกของกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ต้องการให้แนวทำนองหลักมีความซับซ้อนในด้านจังหวะ จึงได้กำหนดอัตราจังหวะของเพลงเป็น 4/4 แต่กระสวนจังหวะของแนวทำนองในหนึ่งประโยค เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนมี 3 จังหวะตกอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 โดยจะเป็นกลุ่มมี 2 วลีใน 1ประโยค ในแต่ละวลีจะมีความยาว 3 ห้องเพลง โดยจะมีการเน้นที่จังหวะที่ 2 ในกลุ่มจังหวะตก 3 ที่ซ้อนอยู่บนอัตราจังหวะ 4/4 ดังตัวอย่าง

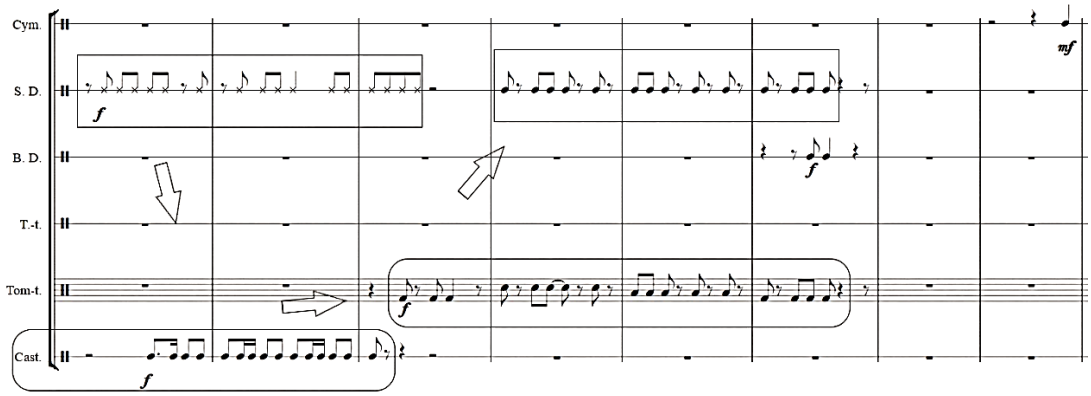
**ตัวอย่างที่ 4.14** แสดงการเน้นของจังหวะที่ 2 บนกระสวนจังหวะสามในอัตราจังหวะ 4/4 ของแนวทำนองหลัก




ในช่วงห้องที่ 33 – 45 เป็นท่อน A1 เกิดการซ้ำของทำนอง A โดยมีการเรียบเรียงเนื้อหาของดนตรีแบบใหม่ที่แตกต่างจากท่อน A แรก มีชั้นเนื้อหาของดนตรีที่หนาแน่นขึ้น โดยใช้เทคนิคการซ้อนชั้นของแนวทำนอง (Stratification) แต่ทั้งหมดยังคงอยู่บนจังหวะหลักเดียวกันโดยย้ายแนวทำนองมาอยู่ในกลุ่มแซกโซโฟน ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงการใช้กลุ่มของเครื่องกระทบโดยมีกรับ (Castanet) เป็นจุดเด่น เพื่อแสดงลักษณะรูปแบบดนตรีที่คล้ายคลึงกับดนตรีพื้นเมือง ดังโน้ตตัวอย่างด้านล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**ตัวอย่างที่ 4.15** การเรียบเรียงกลุ่มเครื่องกระทบบนทำนองเพลงพื้นบ้าน



**ตัวอย่างที่ 4.16** แสดงถึงการเปรียบเทียบการเรียบเรียงของวงในท่อน A ที่มีแนวทำนองหลักและแนวสนับสนุน

**ตัวอย่างที่ 4.17** แสดงถึงการเรียบเรียงในท่อน A1 ที่มีชั้นของเนื้อดนตรีแบบการซ้อนชั้นทำนอง

ท่อน A2 อยู่ระหว่างห้องที่ 46 - 78 โดยในห้องที่ 46 ทำนองหลัก (Theme) A ได้เกิดขึ้นอีกครั้งแต่ถูกดัดแปลงไปเล็กน้อยด้วยการยืดจังหวะโดยนำเฉพาะวรรคที่ 1 ของทำนองหลักในกระบวนที่ 1 มาทำการขยายสัดส่วนของจังหวะ และนำเสนออีกครั้งในกระบวนที่ 2 ด้วยเสียงของทรัมเป็ตเหมือนในกระบวนที่ 1 แสดงถึงการเชื่อมต่อบทเพลงจากกระบวนที่ 1 มีแนวของบาสซูนรองพื้นเป็นเสียงค้าง ทำหน้าที่เป็นพื้นหลัง (Background) ซึ่งมีลักษณะพื้นผิวแบบที่มีเสียงค้างรองไปกับแนวทำนองหลักโดยปรากฏอยู่ตลอดทั้งช่วง

**ตัวอย่างที่ 4.18** วรรคที่ 1 ของทำนองหลัก A ในกระบวนที่ 1 ที่พัฒนาสร้างเป็นทำนองหลัก B ในกระบวนที่ 2 คือกลุ่มโน้ต A D C# E G

ในช่วงต่อระหว่างห้องที่ 45 และห้องที่ 46 ผู้ประพันธ์ได้ใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบกะทันหัน (Tonal shift) จากศูนย์กลางเสียง C เป็นศูนย์กลางเสียง D ช่วงท่อน B เริ่มต้นที่ห้อง 46 ผู้ประพันธ์ใช้โน้ต C บรรเลงเสียงค้างโดยการดับเบิ้ลออตเตฟในแนวบาสซูนและทูบาบรรเลงกระจายเสียงคอร์ดที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตเบสเพื่อเน้นถึงศูนย์กลางเสียงในช่วงนี้

**ตัวอย่างที่ 4.19** แสดงเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบกะทันหัน

**ตัวอย่างที่ 4.20** แสดงแนวทำนองของท่อน A ที่กลับมาในท่อน B ที่แนวทรัมเป็ตสอง

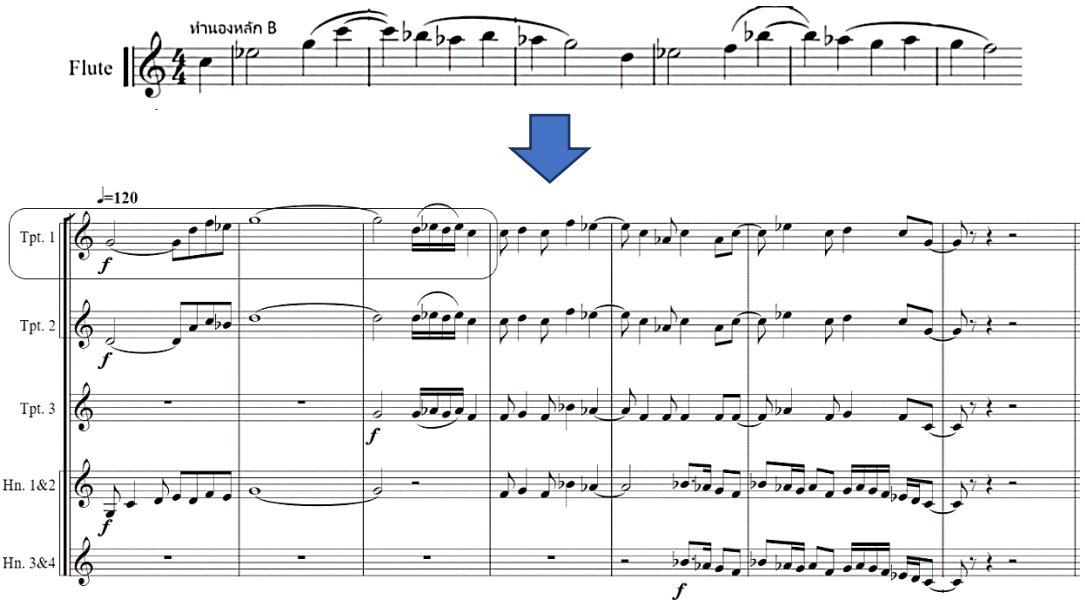
ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเสียงประสานในทำนองเพลงพื้นบ้าน โดยสร้างมาจากการประสานขั้นคู่เสียงกับแนวทำนองที่เป็นทำนองหลัก ในแต่ละช่วงจะเกิดการประสานในแนวนอนที่มาจากการสอดสลับระหว่างทำนองในแนวเสียงต่าง ๆ ด้วยกันเอง หรือเป็นการประสานขั้นคู่เสียงไปพร้อม ๆ กับทำนองบ้าง โดยมีการกำกับอย่างหลวม ๆ ที่แนวเบส เพื่อให้ได้ทิศทางและศูนย์กลางเสียงที่ต้องการ ในห้องที่ 65 ทำนองหลัก B ได้ปรากฏขึ้นอีกครั้งที่แนวฟลูต โดยมีกลุ่มของเครื่องลมไม้บรรเลงสนับสนุน

**ตัวอย่างที่ 4.21** ทำนองหลัก **B** ในท่อนที่ 2 ที่เกิดอีกครั้ง ในช่วงที่ผสมกับทำนองเก่า

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อน B1 ระหว่างห้องที่ 79 – 115 อัตราความเร็วคือ ตัวดำเท่ากับ 120 BPM เป็นการกลับมาบรรเลงท่อนหลักและทำนองที่สำคัญในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ในห้องที่ 79 เริ่มมีการสร้างแนวทำนองใหม่ที่พัฒนามาจากทำนองหลัก B โดยการลดรูปของอัตราจังหวะ (Reduction) จากประโยคเพลงในทำนองหลัก B ที่มีค่าโน้ตเป็นตัวดำและตัวขาวได้ถูกดัดแปลงลดรูปให้ค่าโน้ตเป็นเขบ็ต 1 ชั้นและเขบ็ต 2 ชั้น มีการปรับย้ายศูนย์กลางเสียงชั่วคราวจาก C มาเป็น G ไมเนอร์ซึ่งปรากฏในกลุ่มทรัมเป็ต ในช่วงท้ายประโยคเพลงรับแนวทำนองด้วยกลุ่มฮอร์นด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์

**ตัวอย่างที่ 4.22** เปรียบเทียบทำนองหลัก B ที่นำมาพัฒนาเป็นทำนองใหม่ในห้องที่ 79



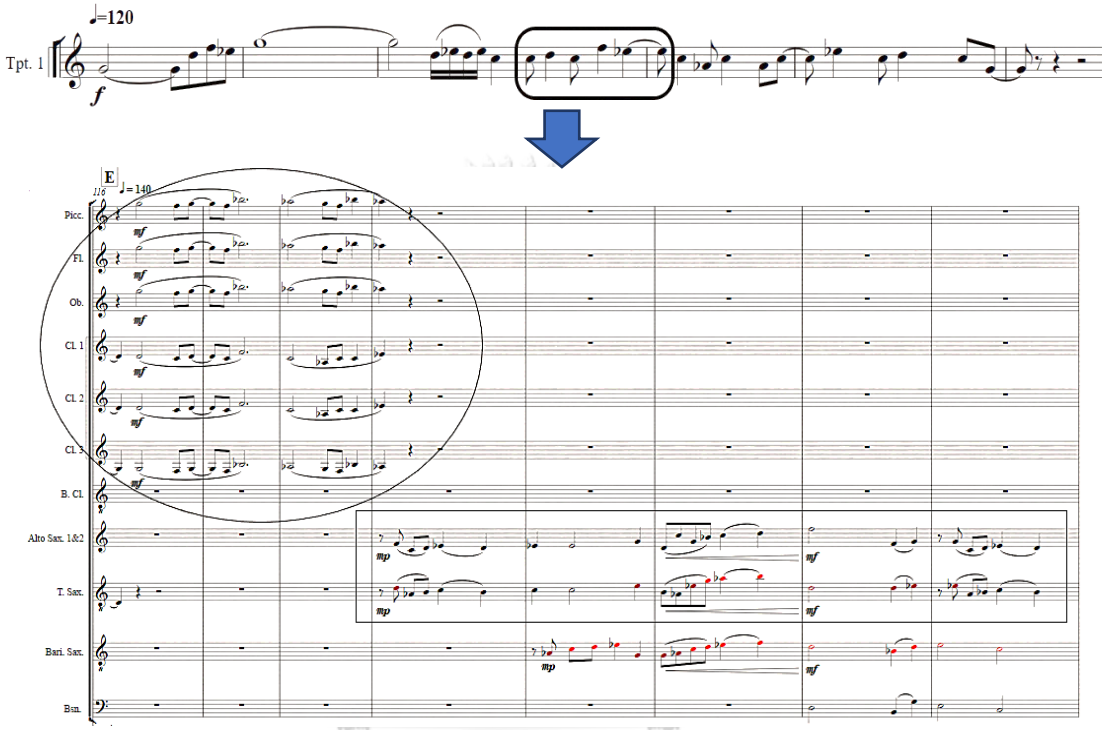

ในห้องที่ 91 เริ่มมีการพัฒนาสัดส่วนของจังหวะใหม่เข้ามา คือ กลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง โดยบรรเลงในสัดส่วนจังหวะเดียวกัน สร้างกลุ่มเสียงที่มีความหนักแน่นทรงพลัง มีการประสานเสียงแบบชิดทำให้เกิดเนื้อดนตรีที่เป็นกลุ่มก้อน จากกลุ่มเสียงของคอร์ด Gmb9 ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต G Bb D F Ab เคลื่อนที่ไปหากลุ่มเสียงของคอร์ด Fm11 ที่ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต F Ab C E Bb

**ตัวอย่างที่ 4.23** การเรียบเรียงกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในห้องที่ 91 - 95

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่อน B1 ระหว่างห้องที่ 116 – 130 โดยในห้องที่ 116 มีการพัฒนาแนวทำนอง กล่าวคือผู้ประพันธ์ได้นำบางส่วนของแนวทำนองจากแนวทรัมเป็ตในห้องที่ 79 มาใช้พัฒนา และได้ตัดเฉพาะห้องที่ 4 ของประโยคเพลงมาใช้พัฒนาเป็นทำนองใหม่ในห้องที่ 116 ดังแสดงในตัวอย่างข้างล่างซึ่งเป็นการเปรียบเทียบให้เห็นถึงการนำเทคนิคการพัฒนาแนวทำนองมาใช้

**ตัวอย่างที่ 4.24** แสดงการพัฒนาทำนองโดยนำส่วนของแนวทำนองที่เกิดขึ้นแล้วมาพัฒนา




ท่อน C ระหว่างห้องที่ 131 – 171 เป็นท่อนที่มีการบรรเลงของเปียโนเป็นเนื้อหาหลักของท่อน C โดยมีแนวอื่นของวงคอยสอดประสานและสนับสนุน เนื้อดนตรีช่วงนี้จะบางเบาเป็นส่วนใหญ่เพื่อเน้นให้เปียโนมีความโดดเด่น ซึ่งปกติแล้วจะมีเสียงเบาเมื่อบรรเลงในวงวินซิมโฟนี ท่อนนี้อยู่บนอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 100 BPM มีเครื่องกระทบสร้างสีสันในบางช่วง กล่าวคือผู้ประพันธ์ได้ใช้เครื่องกระทบที่มีระดับเสียงบรรเลงโน้ตซ้ำทบกับแนวเปียโนเพื่อเน้นแนวทำนองและสร้างสีสัน

**ตัวอย่างที่ 4.25** บางส่วนของแนวเปียโนการกลุ่มเครื่องกระทบ ระหว่างห้องที่ 138 – 143

ในห้องที่ 150 มีการใช้พารามิเตอร์ (Parameter) ของความดัง - เบา ที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเพื่อสร้างทิศทางของบทเพลง และเป็นท่อนเชื่อมสั้น ๆ เพื่อส่งให้แนวเปียโนกลับมาบรรเลงแนวทำนองอีกครั้ง

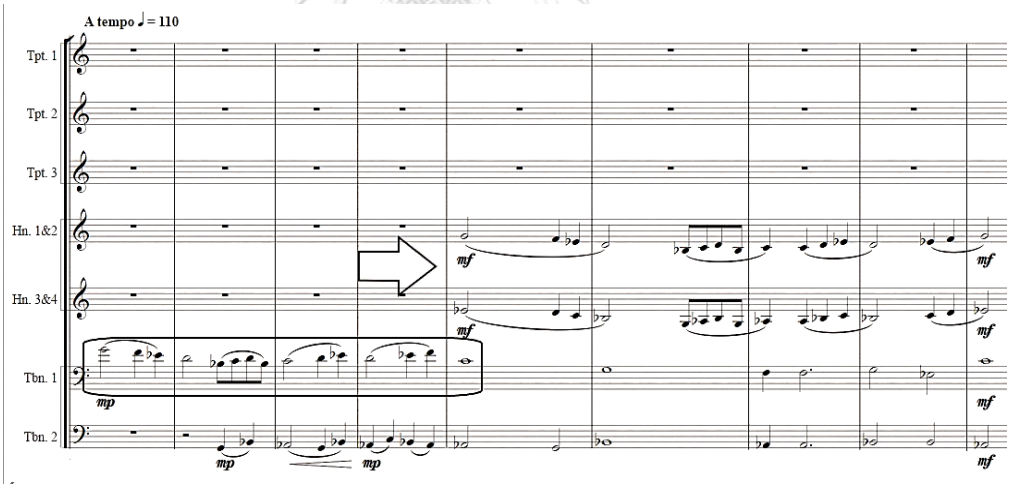
**ตัวอย่างที่ 4.26** แสดงการใช้พารามิเตอร์ของไดนามิกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

ในห้องที่ 158 - 166 ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงกับแนวเปียโนให้บรรเลงไปพร้อมกัน โดยเปียโนบรรเลงเป็นหลักสลับกับการเข้ามาของกลุ่มเครื่องกระทบอื่น ๆ เพื่อเป็นการสร้างสีสันของการผสมเครื่องดนตรีต่างกลุ่ม และเพิ่มความเด่นชัดให้แนวทำนองที่เปียโน นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้วางทิศทางเสียงเพื่อไปหาท่อนต่อไปโดยใช้เทคนิคการเปลี่ยนสลับศูนย์กลางเสียงไปมาอย่างรวดเร็ว ระหว่างคีย์ทางแฟลตที่มีเครื่องหมายแปลงเสียงแตกต่างกัน จบช่วงบรรเลงเปียโนด้วยคอร์ด Gm ในห้องที่ 176

**ตัวอย่างที่ 4.27** การส่งต่อแนวทำนองระหว่างเปียโนกับเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง

ท่อน Coda อยู่ระหว่างห้องที่ 177 – 214 เป็นท่อนที่คลี่คลายเนื้อหาจากท่อน C เพื่อส่งจบกระบวนที่ 2 อยู่ในอัตราจังหวะตัวดำเท่ากับ 110 BMP บรรเลงทำนองเริ่มต้นในบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์โดยทรอมโบน โดยมีกลุ่มของเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงประสาน

**ตัวอย่างที่ 4.28** แสดงทำนองหลักที่ดัดแปลงในบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์ในแนวทรอมโบน




ผู้ประพันธ์ให้เปียโนบรรเลงเป็นแนวหลักพร้อมกับเครื่องลมกลุ่มอื่น ๆ เพื่อนำส่งจบในช่วงท้ายกระบวนที่ 2 ในห้องที่ 195 – 204 ผู้ประพันธ์ได้ปรับลดอัตราจังหวะเป็น 3/4 โดยปรับลดอัตราความเร็วลงไปเรื่อย ๆ หรือช้าลงทีละน้อย (Ritardando) และปรับเสียงประสานให้ลดลงเรื่อย ๆ จากการประสานเสียงไตรแอดจนเหลือเพียงการประสานเสียงคู่ 3 คู่ 5 และในห้องสุดท้ายจบด้วยเสียงโน้ต D แบบโมโนโทน (Monotone) ในทุกเครื่องดนตรี

**ตัวอย่างที่ 4.29** ช่วงจบกระบวนที่ 2 โดยลดจำนวนของเสียงประสานจะเป็นโมโนโทน

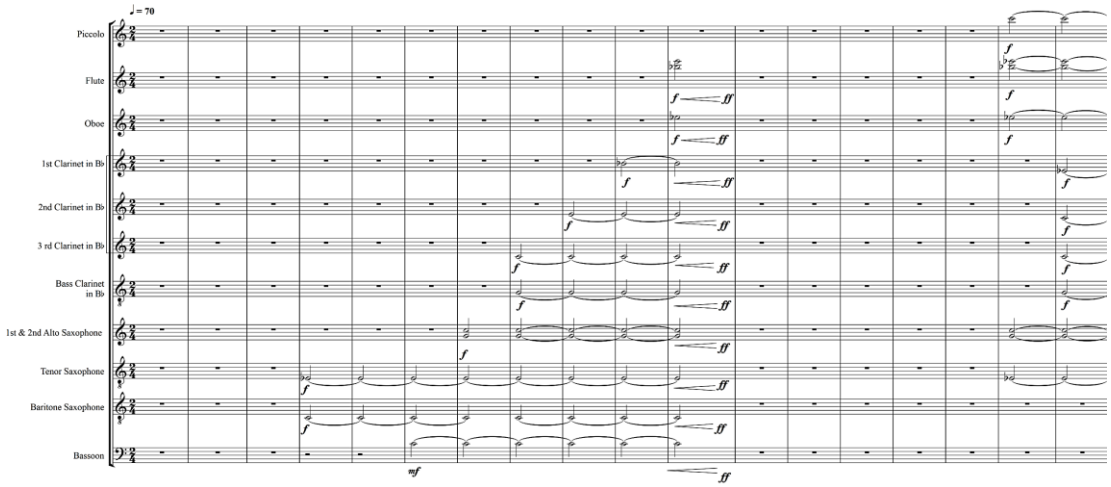
4.2.3 กระบวนที่ 3 ***Wind of Change***

ผู้ประพันธ์สร้างกลุ่มจังหวะลักษณะต่าง ๆ โดยเริ่มต้นด้วยพื้นผิวลักษณะเป็นแนวเสียงค้าง (Drone) ที่แนวกลุ่มเครื่องลมไม้ทั้งหมด แสดงถึงสายลมแห่งกาลเวลาโดยผ่านเสียงเครื่องดนตรี และตามมาด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองที่เป็นเครื่องเป่าเหมือนกันแต่มีเสียงที่แตกต่างกันตามวัสดุที่ใช้ผลิตกับส่วนที่ขยายเสียงและส่วนที่ให้กำเนิดเสียง โดยกลุ่มเสียงทั้งหมดอยู่ในกลุ่มเสียงของคอร์ด Cm7 ต่อมาผู้ประพันธ์ได้นำกลุ่มคอร์ดนี้มาสร้างแนวทำนองหลัก C ที่แนวฟลูตและโอโบ แนวทำนองเริ่มต้นจากการเคลื่อนที่จากโน้ตในคอร์ด Cm7 ทีละตัวจนประกอบเป็นกลุ่มคอร์ด ต่อมามีแนวทำนองรองเกิดขึ้นที่แนวเปียโนโดยใช้โครงสร้างจากโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตโดมินันท์ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังได้พัฒนาแนวทำนองหลัก C ที่แนวฮอร์นและแนวเครื่องกระทบอีกด้วย

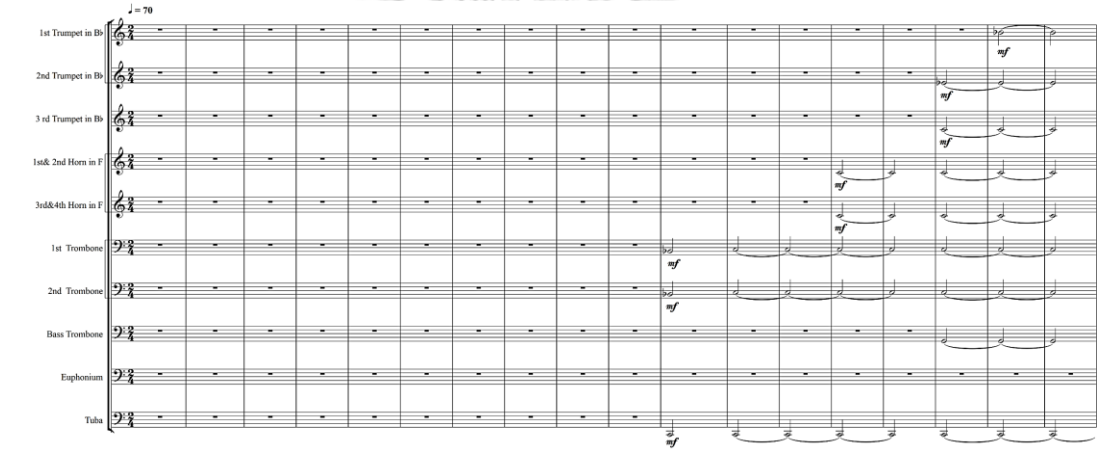
ห้องที่ 1 – 19 ในช่วงต้นของกระบวนที่ 3 นี้จะเป็นท่อนนำ (Introduction) โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้กลุ่มของเครื่องลมทั้งหมด โดยค่อย ๆ เข้ามาทีละเครื่องทีละกลุ่มด้วยโน้ตเดียวกัน และสร้างเสียงค้าง จนทั้งหมดประสานเสียงเป็นกลุ่มคอร์ด Cm7 ในห้องสุดท้ายที่เครื่องหมายเฟอร์มาตาดังตัวอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**ตัวอย่างที่ 4.30** แสดงกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงเสียงค้างในท่อนนำของกระบวนที่ 3



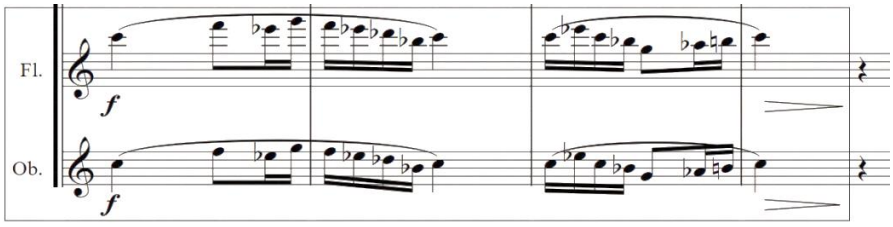

**ตัวอย่างที่ 4.31** แสดงกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงเสียงค้างต่อจากกลุ่มเครื่องลมไม้




จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน A อยู่ระหว่างห้องที่ 20 – 115 ในห้องที่ 31 มีการนำเสนอทำนองหลัก C ที่แนวฟลูต และ โอโบ กลุ่มเสียงอยู่บนโมด C โดเรียน หลังจากนั้นได้นำแนวทำนองหลักนี้ไปพัฒนาที่แนวเสียงอื่น ๆ ในกลุ่มเครื่องกระทบและกลุ่มเครื่องลม

**ตัวอย่างที่ 4.32** แสดงแนวทำนองหลัก C ที่แนวฟลูตและโอโบ



ในห้องที่ 35 มีการนำเสนอทำนองรองที่แนวเปียโนโดยเริ่มจากโน้ต G ที่เป็นโน้ตโดมินันท์ของโน้ตหลักในทำนองหลัก C ใช้โครงสร้างของแนวทำนองในบันไดเสียงเพนตาโทนิกไมเนอร์ (Pentatonic minor scale) เป็นทิศทางลงและขึ้นไปหาโน้ตหลัก (Tonic note) ทั้งหมดอยู่ในกลุ่มเสียงของ Cm7 หลังจากนั้นแนวทำนองหลักและทำนองรองได้เกิดขึ้นซ้ำอีกที่แนวเสียงอื่น ๆ เช่น ในกลุ่มเครื่องกระทบและกลุ่มเครื่องลมประเภทอื่น

**ตัวอย่างที่ 4.33** แสดงแนวทำนองรองที่เปียโน

ในห้องที่ 30 มีการนำเสนอลักษณะการบรรเลง (Articulation) ของกลุ่มเครื่องลมไม้ โดยใช้เทคนิคออสตินาโต (Ostinato) ซึ่งจะพบมากในเพลงพื้นเมือง ผู้ประพันธ์กำหนดให้กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงเป็นโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นด้วยโน้ตซ้ำ ๆ มีการเคลื่อนที่ของระดับเสียงในช่วงแคบ ๆ และมีการเน้นในส่วนของจังหวะขัด ดังแสดงในตัวอย่างด้านล่าง

**ตัวอย่างที่ 4.34** แสดงลักษณะการบรรเลงแบบออสสินาโตแบบเพลงพื้นเมือง

ผู้ประพันธ์ได้นำจังหวะตกของกระสวนจังหวะหลักมาเป็นพื้นฐานในการขยายทำนองบนอัตราจังหวะ 2/4 โดยเพิ่มเติมส่วนเต็มของจังหวะหยุดในกระสวนจังหวะหลักในแนวฮอร์นห้องที่ 45 และในห้องที่ 73 ทำนองรองได้กลับมาบรรเลงอีกครั้งที่แนวเปียโน โดยในแนวเสียงกลุ่มเครื่องลมไม้ได้บรรเลงกระสวนจังหวะที่พัฒนาไปบนพื้นฐานกระสวนเดิม ทำให้ในท่อน A มีสังคีตลักษณ์ที่เป็นแบบสามตอนย้อนกลับ ในช่วงท้ายมีการนำเสนอวัตถุดิบในช่วงแรกซ้ำอีกครั้งก่อนจะจบท่อน A ในห้องที่ 115

ท่อน B เริ่มจากห้องที่ 116 – 147 โดยมีพื้นฐานจากทำนองและเนื้อหาดนตรีที่เชื่อมโยงกันเป็นอัตราจังหวะเดิมที่อัตราความเร็วช้าลง กำหนดให้โน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 50 BPM และสร้างทำนองจากทำนองเก่าที่ถูกยืดออกไป

**ตัวอย่างที่ 4.35** ทำนองในท่อน B บรรเลงโดยกลุ่มอัลโตแซกโฟน

ในท่อน C อยู่ระหว่างห้องที่ 148 – 179 ท่อนนี้เป็นการพัฒนาเนื้อหาดนตรี มีการบรรเลงเปียโนสลับกับกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงในท่อนนี้ ช่วงท้ายท่อนมีเนื้อดนตรีที่หนาแน่นแบบทำนองซ้อน ระหว่างห้องที่ 175 – 179 ก่อนจบของท่อนนี้มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะหลายหลากในช่วงสั้น ๆ

**ตัวอย่างที่ 4.36** แสดงเทคนิคการซ้อนของแนวทำนองห้องที่ 159 – 165 ของเปียโนกับกลุ่มเครื่องกระทบ

ในท่อน D ระหว่างห้องที่ 180 – 253 ที่เหมือนกับมีท่อน A ที่แทรกอยู่ โดยมีกระสวนจังหวะที่พัฒนามาจากท่อนแรกแทรกอยู่ตามระหว่างท่อน มีความเข้มข้นของเนื้อหามากขึ้น จากกลุ่มเครื่องกระทบที่สร้างกลุ่มของกระสวนจังหวะที่คล้ายดนตรีพื้นเมือง มีกลุ่มของเครื่องลมอื่น ๆ บรรเลงเป็นกระสวนจังหวะที่มีหลากหลายรูปแบบ ทับซ้อนกันและเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วไปในระหว่างท่อน

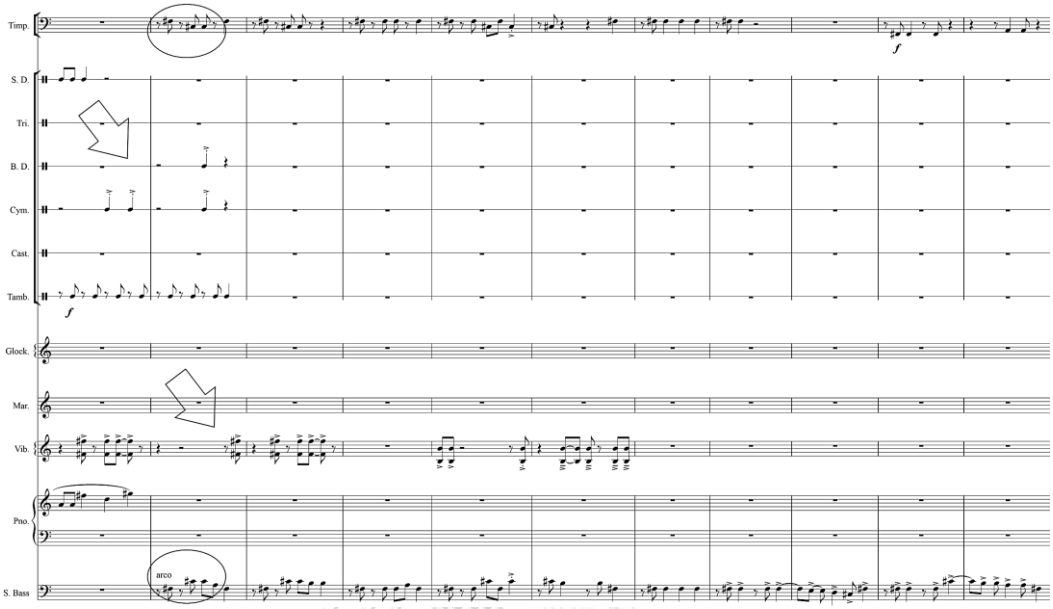
นี้ ในห้องที่ 184 มีเครื่องกระทบที่สื่อถึงลักษณะพื้นเมืองคือ กรับ ไทรแองเกิล และแทมมาริน บรรเลงสอดสลับกับเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงและเปียโน

**ตัวอย่างที่ 4.37** แสดงกระสวนจังหวะที่คล้ายดนตรีพื้นเมืองในท่อน D

ท่อน E อยู่ระหว่างห้องที่ 254 – 344 โดยเริ่มต้นที่ห้อง 254 ที่มีการเรียบเรียงคล้ายกับท่อน C ที่เกิดขึ้นมาก่อนหน้า โดยมีเปียโนบรรเลงเป็นหลักและมีกลุ่มเครื่องกระทบแต่เป็นกลุ่มเครื่องเคาะจังหวะเช่น กรับ ไทรแองเกิล และแทมมาริน บรรเลงเป็นแนวกระสวนจังหวะสอดประสาน และมีแนวทำนองสอดสลับเป็นกลุ่มเครื่องตีที่มีระดับเสียง คือ กล็อกเคนชปีลและมาริมบา ในห้องที่ 179 มีแนวของดับเบิ้ลเบสบรรเลงเทคนิคแบบดีดสาย (Pizzicato) และกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำบรรเลงกระสวนจังหวะคงที่ ทำให้สัดส่วนของจังหวะแบบดนตรีพื้นเมืองกระชับและชัดเจนขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

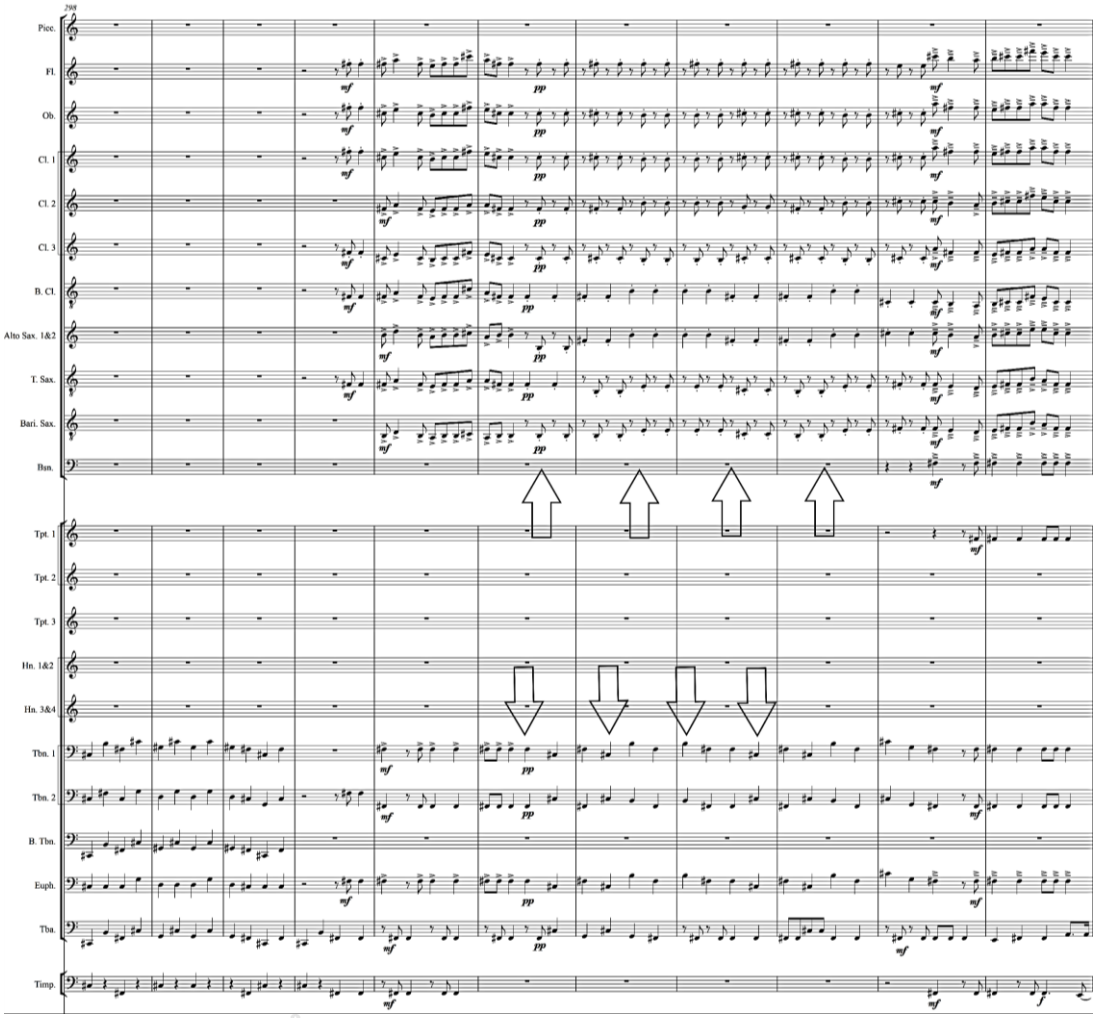
**ตัวอย่างที่ 4.38** แสดงการเรียบเรียบในท่อน E ของกลุ่มเครื่องกระทบ เปียโน และแนวเสียงต่ำในห้องที่ 279 – 287




ในช่วงท้ายของท่อน E มีการพัฒนากระสวนจังหวะที่แสดงภาพใหญ่ของวงวินซิมโฟนี โดยแสดงการบรรเลงของทุกกลุ่มเครื่องดนตรีบนสัดส่วนจังหวะเดียวกัน แสดงการเน้นกระสวนจังหวะที่ชัดเจน แข็งแรง บนจังหวะตกของเครื่องดนตรีกลุ่มที่เป็นเครื่องลมไม้ทั้งหมด สลับกับจังหวะยกของเครื่องดนตรีอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ บรรเลงไปพร้อม ๆ กันในอัตราจังหวะเร็ว มีแนวทำนองที่เคลื่อนที่อยู่ในช่วงเสียงที่ไม่กว้างมากนัก ให้ความรู้สึกแบบเพลงเต้นรำที่กระฉับกระเฉง ดังแสดงในตัวอย่างด้านล่างในระหว่างห้องที่ 301 - 310

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**ตัวอย่างที่ 4.39** แสดงการเรียบเรียงวงวินซิมโฟนีบรรเลงบนจังหวะเดียวกันแต่เน้นต่างกัน




Chulalongkorn University

ในท่อน Coda ของกระบวนที่ 3 อยู่ระหว่างห้องที่ 345 – 378 ในช่วง 8 ห้องแรก คือในระหว่างห้องที่ 345 – 352 ได้มีทำนองใหม่เข้ามาที่กลุ่มเครื่องลมไม้เพื่อเป็นท่อนเชื่อมสั้น ๆ ระหว่างท่อน D ที่มีเนื้อหาเข้มข้นจนมาคลี่คลายในช่วงท่อนเชื่อมนี้ ที่เชื่อมไปสู่อัตราจังหวะใหม่ ทั้งหมดอยู่ภายในท่อนจบเพื่อส่งต่อไปจนจบกระบวนที่ 3 กลุ่มเสียงทั้งหมดเคลื่อนที่ไปจบที่กลุ่มเสียงของคอร์ด Dm ในห้องสุดท้าย

**ตัวอย่างที่ 4.40** ช่วงจบกระบวนที่ 3 บนกลุ่มเสียงของคอร์ด Dm

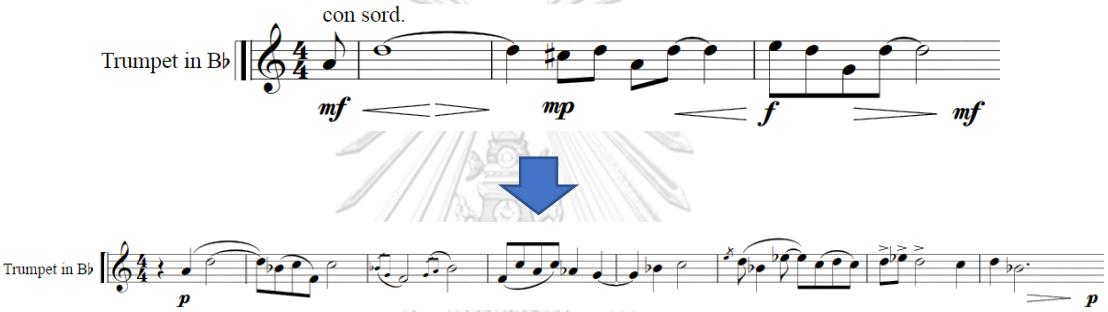
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**4.2.4** กระบวนที่ 4 ***Stream of Timelessness***

ในช่วงเริ่มต้นของกระบวนที่ 4 ผู้ประพันธ์ได้ใช้ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์เพื่อสร้างความสัมพันธ์กับช่วงเริ่มต้นในทำนองหลักของบทประพันธ์กระบวนที่ 1 และได้นำมาใช้อีกครั้งในกระบวนที่ 4 ซึ่งสัมพันธ์กับขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์ในช่วงเริ่มต้นของเพลงชาติตุรกีเช่นเดียวกัน ในส่วนของรูปแบบดนตรีของเพลงชาติตุรกีที่มีลักษณะเป็นเพลงมาร์ช ผู้ประพันธ์ได้ใช้ลักษณะจังหวะแบบเพลงมาร์ช ซึ่งมีกระสวนจังหวะจากกลองใหญ่ กลองสแนร์และฉาบ โดยนำมาพัฒนาอยู่ในกระบวนนี้ด้วย ช่วงเริ่มต้นกระบวนนี้จากการนำเสนอทำนองหลัก (Theme) D ที่พัฒนามาจากทำนองหลัก (Theme) A จากกระบวนที่ 1 ด้วยการกลับมาของเสียงทรัมเป็ตอีกครั้ง เพื่อแสดงถึงการเชื่อมโยงและกลับมาสู่เนื้อหาเดิมจากกระบวนที่ 1 โดยนำวรรคที่ 2 ของทำนองหลัก (Theme) A มาทำการขยายสัดส่วนของจังหวะ

ในกระบวนนี้ท่อน A อยู่ระหว่างห้องที่ 1 – 85 มีทำนองหลัก 2 ทำนอง ทำนองหลักแรกจะเกิดขึ้นและพัฒนาอยู่ในระหว่างห้องที่ 1 – 58 ผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนองหลัก D ของกระบวนที่ 4 ทำนองหลัก D แบ่งเป็น 2 วรรค วรรคที่ 1 เริ่มด้วยโน้ต Bb (Tonic) ที่เป็นโครงสร้างหลักของโมทีฟนี้ คือกลุ่มโน้ต Bb C G F A โดยไปจบวรรคที่โน้ต C (Supertonic) มีการเคลื่อนแนวในทิศทางลงเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์แล้วกลับไปหาโน้ตหลัก ลักษณะแนวทำนองให้ความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่สง่างาม เป็นกระบวนสุดท้ายของบทประพันธ์ที่ให้ความรู้สึกเหมือนตอนต้นบทประพันธ์

**ตัวอย่างที่ 4.41** เปรียบเทียบการนำวรรคที่ 2 ของทำนองหลัก A ในกระบวนที่ 1 มาพัฒนาสร้างเป็นทำนองหลัก D ในกระบวนที่ 4




**ตัวอย่างที่ 4.42** แสดงวรรคที่ 1 ของทำนองหลัก D

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองหลัก D วรรคที่ 2 เริ่มด้วยโน้ต Bb ที่เป็นโครงสร้างของโมทีฟ โดยไปจบวรรคที่โน้ต C มีการเคลื่อนแนวในทิศทางขึ้นเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์ซึ่งมีลักษณะทำนองที่เกิดการสมมาตรทางเสียง โดยทำนองลักษณะนี้ได้ถูกวางซ้ำไปที่แนวเสียงต่าง ๆ อีกหลายครั้ง

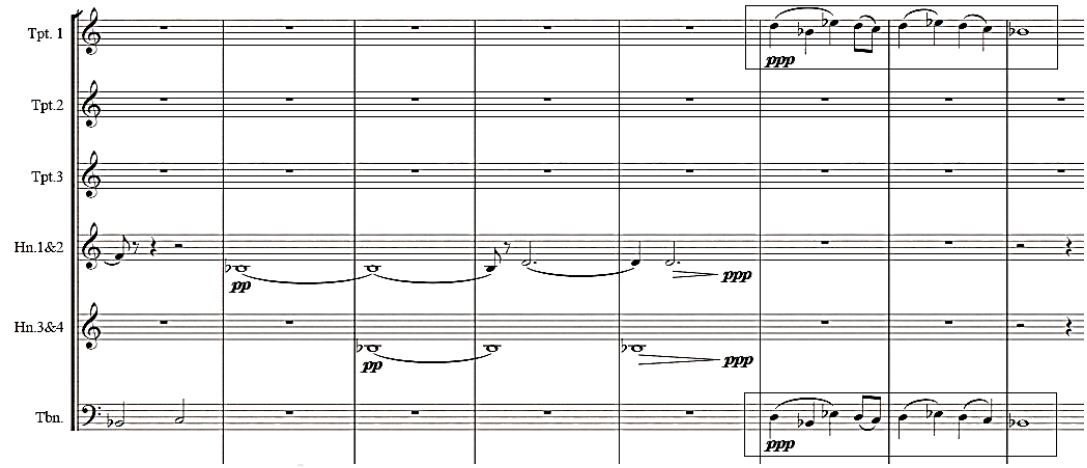
**ตัวอย่างที่ 4.43** แสดงวรรคที่ 2 ของทำนองหลัก D

ทำนอง D วรรคที่ 1 ได้กลับมาบรรเลงซ้ำอีกครั้งที่กลุ่มคลาริเน็ตในห้องที่ 9 และพัฒนาดัดแปลงไปในวรรคที่ 2 โดยมีจังหวะที่เร็วขึ้น บนอัตราจังหวะ 2/2 ในห้องที่ 9 มีการซ้ำแบบขยาย (Modified repetition) ที่แนวคลาริเน็ต แนวทำนองนี้ได้เกิดขึ้นซ้ำอีกครั้งที่ห้อง 52

**ตัวอย่างที่ 4.44** แสดงการซ้ำแบบขยายแนวทำนองที่กลุ่มของคลาริเน็ต

ในห้องที่ 15 ประโยคเพลงช่วงนี้ถูกพัฒนาโดยผู้ประพันธ์ ในวรรคที่ 1 ผู้ประพันธ์มีการตัดทอนทำนองมาจากทำนองหลัก D โดยนำมาดัดแปลงและพัฒนา ในวรรคที่ 2 ได้นำแนวทำนองหลัก D มาปรับสัดส่วนจังหวะเล็กน้อยและบรรเลงซ้ำอีกครั้งที่แนวเทเนอร์แซกโซโฟน ทรัมเป็ตและทรอมโบน

**ตัวอย่างที่ 4.45** แสดงการซ้ำแนวทำนองที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง




Chulalongkorn University

ในห้องที่ 21 ประโยคเพลงได้ถูกพัฒนาและถูกนำมาบรรเลงซ้ำอีกครั้งที่แนวโอโบ มีกลุ่มของคลาริเน็ตบรรเลงแนวประสาน โดยกลุ่มของเครื่องลมไม้ทั้งหมดบรรเลงเป็นแนวทำนองสอดสลับแบบซีเควน (Melodic sequence) และประสานเสียงอยู่กับโน้ตหลักที่มาจากทำนองหลัก D โดยเริ่มที่แนวอัลโตแซกโซโฟน ต่อด้วยเทเนอร์แซกโซโฟน ปิคโคโลและฟลูตตามลำดับ

**ตัวอย่างที่ 4.46** ทำนองหลัก D ที่เกิดซ้ำกับการเรียบเรียงของแนวสอดประสานแบบซีเควน

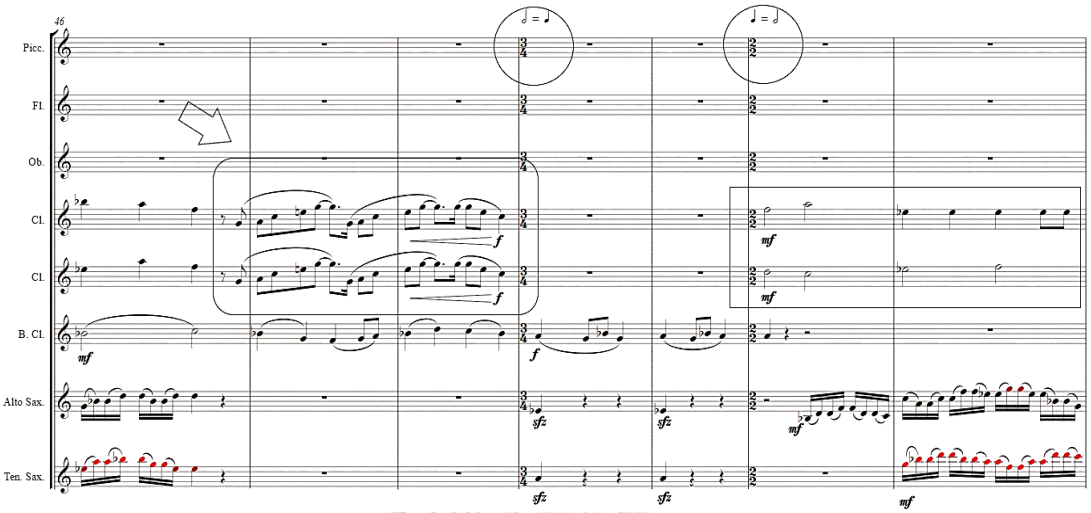
ในกลุ่มเครื่องกระทบผู้ประพันธ์ได้ออกแบบกระสวนจังหวะที่คล้ายเพลงมาร์ช กล่าวคือ มีการใช้จังหวะตกที่หนักแน่นของกลองใหญ่ และใช้กลองสแนร์กับฉาบบรรเลงกระสวนจังหวะเสริมและสร้างเป็นกระสวนจังหวะที่มีการดัดแปลง ดังในกรอบสี่เหลี่ยมในตัวอย่างด้านล่าง

**ตัวอย่างที่ 4.47** แสดงการบรรเลงของกลุ่มเครื่องกระทบในจังหวะแบบมาร์ช

Chulalongkorn University

ในห้องที่ 47 – 50 ผู้ประพันธ์ได้สร้างช่วงเชื่อมทำนอง (Bridge) สั้น ๆ โดยมีการใช้ทำนองเชื่อมสั้น ๆ ดังที่ลูกศรชี้เป็นลักษณะการกระจายคอร์ด (Arpeggio) ในกลุ่มของคลาริเน็ต และมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะและอัตราความเร็ว ให้ความรู้สึกแตกต่างของอัตราจังหวะเพื่อกลับมาจังหวะเดิมและนำทำนองหลักเดิมกลับมาอีกครั้ง ดังตัวอย่างด้านล่าง

**ตัวอย่างที่ 4.48** แสดงช่วงเชื่อมระหว่างทำนองในท่อน A ด้วยการเปลี่ยนอัตราจังหวะและอัตราความเร็วในระยะสั้น ๆ




**ตัวอย่างที่ 4.49** แสดงการส่งทำนองช่วงเชื่อมในแนวของเครื่องกระทบในห้องที่ 47 – 50 บนอัตราจังหวะที่เปลี่ยนไป - มา อย่างรวดเร็ว

ในท่อน A ห้องที่ 59 บนอัตราความเร็วค่อนข้างช้า ได้เกิดแนวทำนองหลักที่ 2 ขึ้นที่แนวฮอร์น โดยทำนองหลักนี้ได้ถูกส่งต่อไปที่แนวฟลูตและจากนั้นได้ส่งต่อไปที่แนวยูโฟเนียม ในลักษณะการซ้ำทำนองบนกลุ่มเสียงของ A เอโอเลียน

**ตัวอย่างที่ 4.50** แสดงแนวทำนองหลักที่ 2 ที่แนวฮอร์น

ในห้องที่ 62 แนวทำนองหลักที่ 2 ได้ถูกนำไปพัฒนาที่แนวไซโลโฟนและเปียโน โดยมีกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงบรรเลงแนวประกอบ มีการใช้เทคนิคดีดสาย (Pizzicato) ที่แนวดับเบิ้ลเบสเพื่อสร้างกระสวนจังหวะตกที่ชัดเจน

**ตัวอย่างที่ 4.51** แสดงการเรียบเรียงทำนองที่ถูกไปพัฒนาที่ไซโลโฟนและเปียโน

ท่อน Transition 1 อยู่ในอัตราจังหวะปานกลาง อยู่ระหว่างห้องที่ 86 – 108 เป็นจังหวะช้า มีการเรียบเรียงให้บรรเลงแบบวงแชมเบอร์สลับกับวงใหญ่ ผู้ประพันธ์ได้วางแนวทำนองให้แยกจากกันไปที่เครื่องดนตรีต่าง ๆ แต่ทั้งหมดมาจากทำนองเดียวกัน บางครั้งเกิดการซ้อนกันของแนวทำนองสั้น ๆ บางครั้งอาจจะมีการแปรออกไป เริ่มต้นที่ห้อง 86 ผู้ประพันธ์ใช้กลุ่มเสียงจากบันไดเสียง C เพนตาโทนิกไมเนอร์ ในแนวฮอร์น และซ้ำแนวทำนองที่แนวฟลูตในห้องที่ 92

**ตัวอย่างที่ 4.52** แสดงการเรียบเรียงลักษณะวงแชมเบอร์และการแยกทำนองในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องลมไม้

ท่อนเชื่อมที่ 2 (Transition 2) ซึ่งมีจังหวะเร็วอยู่ระหว่างห้องที่ 109 – 117 มีการเพิ่มสัดส่วนของจังหวะที่เป็นสามพยางค์และเขบ็ต 3 ชั้น ที่พัฒนาขยายมาจากท่อนเชื่อมที่ 1 แทรกอยู่ในทุกกลุ่มเครื่องดนตรี เช่น ในกลุ่มฟลูต คลาริเน็ต ทรัมเป็ต ทรอมโบนและกลองสแนร์ โดยมีกลุ่มที่ยังคงบรรเลงสัดส่วนจังหวะแบบสามพยางค์ตลอดช่วงนี้ที่แนวเครื่องกระทบและเปียโน

**ตัวอย่างที่ 4.53** แสดงการเรียบเรียงในท่อนเชื่อมที่ 2

ท่อน C อยู่ระหว่างห้องที่ 142 – 167 เป็นท่อนพัฒนาขึ้น โดยมีความหนาแน่นของแนวเสียง มีการเปลี่ยนกุญแจแบบโครมาติก (Chromatic modulation) เนื้อดนตรีเป็นแบบซ้อนชั้นโดยกระจายแนวเสียงไปที่แนวเสียงต่าง ๆ

**ตัวอย่างที่ 4.54** แสดงแนวทำนองและการเรียบเรียงในท่อน C

ห้องที่ 142 - 167 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองที่เกิดขึ้นแล้วมาพัฒนาอยู่ในบันไดเสียง F# ไมเนอร์ อยู่บนสัดส่วนจังหวะที่ช้า มีความสง่างามแบบเพลงมาร์ช ช่วงนี้ดำเนินทำนองโดยใช้เครื่องกระทบที่มีระดับเสียงคือ ไซโลโฟนกับเปียโนเป็นหลัก

**ตัวอย่างที่ 4.55** แสดงแนวทำนองบน F# ไมเนอร์ที่แนวไซโลโฟนและเปียโน

ท่อน **D** อยู่ระหว่างห้องที่ 162 – 214 เป็นท่อนที่กลับมาใช้อัตราจังหวะที่ช้ามาก แต่ยังคงมีรูปแบบการประสานเสียงที่หนาแน่น โดยมีลักษณะของเนื้อดนตรีที่ได้ปรากฏมาแล้ว และมีการพัฒนาเนื้อหาดนตรีต่อไป ในห้องที่ 168 เป็นท่อนที่คลี่คลายภายในท่อนนี้ มีอัตราจังหวะที่ช้าปานกลาง ห้องที่ 178 มีสำเนียงที่เป็นดนตรีอาหรับ โดยบรรเลงที่แนวเครื่องลมไม้เสียงต่ำ และช่วงนี้ได้มีการเรียบเรียงแบบวงแชมเบอร์

**ตัวอย่างที่ 4.56** แสดงทำนองสำเนียงอาหรับที่แนวบาสซูนและเบสคลาริเน็ต

ในห้องที่ 188 ได้เปลี่ยนอัตราจังหวะไปเป็น 3/4 แบบฉับพลัน เนื้อหาดนตรีช่วงนี้มีความซับซ้อนในเรื่องของแนวเสียงและกระสวนจังหวะ ท่อน **E** อยู่ระหว่างห้องที่ 215 – 273 เป็นท่อนที่

ผู้ประพันธ์ต้องการแสดงสีสันของเครื่องดนตรีในวงวินชิมโฟนีออกมาอย่างเด่นชัด โดยให้แต่ละแนวบรรเลงทำนองหลักบางส่วนสลับกันไป – มา ผู้ประพันธ์ได้ผสมสีสันของกลุ่มเครื่องดนตรีต่างกลุ่มและภายในกลุ่มเดียวกันให้บรรเลงแต่ละห้องสลับกันไป – มาอย่างรวดเร็ว

**ตัวอย่างที่ 4.57** แสดงการสลับการบรรเลงทำนองไปในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี

ท่อน Coda เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 274 – 339 มีทำนองที่สร้างมาจากแนวทำนองก่อนหน้านี้สอดแทรกด้วยทำนองใหม่ที่นำวัตถุดิบบางส่วนมาจากเพลงชาติตุรกีตอนขึ้นต้น มีการบรรเลงกลับมาในสัดส่วนจังหวะที่เป็นกลุ่มโน้ต 6 พยางค์ที่คล้ายกับกระบวนที่ 1 มีลักษณะของเนื้อดนตรีที่เข้มข้น มีการประสานเสียงแบบกระด้างเพื่อจะเตรียมตัวส่งจบ ไปจนถึงห้องที่ 336 ที่เป็นคอร์ด Db ซึ่งเป็นคอร์ดแทนของคอร์ด G ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ในศูนย์กลางเสียง C และในห้องที่ 338 เป็นคอร์ด G เพื่อส่งจบในรูปแบบเพอร์เฟกต์เคเดนซ์ที่คอร์ด Cm

**ตัวอย่างที่ 4.58** แสดงแนวทำนองที่คัดมาจากเพลงชาติตุรกีบรรเลงโดยโอโบในช่วงเริ่มต้นของท่อนจบ

**ตัวอย่างที่ 4.59** แสดงการประสานเสียงในรูปแบบเดียวกันกับกระบวนที่ 1 ในท่อนสุดท้ายของกระบวนที่ 4

**ตัวอย่างที่ 4.60** แสดงการประสานเสียงในช่วงจบบทเพลงของกระบวนที่ 4

# บทที่ 5
# สรุป

## 5.1 ภาพรวมของบทประพันธ์

บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่กล่าวอ้างถึงดินแดนในแถบประเทศตุรกีในปัจจุบันที่สัมพันธ์กันกับอาณาจักรออตโตมันในอดีต ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงวินซิมโฟนี กำหนดบทประพันธ์ให้มีทั้งหมด 4 กระบวน ความยาวทั้งหมดประมาณ 45 นาที ดังนี้

**กระบวนที่ 1 Cultivation of the Great Civilization** ผู้ประพันธ์ได้อ้างถึงประวัติศาสตร์ที่เป็นอารยธรรมของตุรกีในอดีต มีการบ่มเพาะและเจริญเติบโตของอารยธรรม สำเนียงเพลงของท่อนนี้นำมาจากใช้บันไดเสียงพื้นเมืองของดนตรีอาหรับผสมกับทำนองสวดของชาวมุสลิม ซึ่งผู้ประพันธ์นำมาเป็นวัตถุดิบเบื้องต้น ถือเป็นการบูรณาการระหว่างดนตรีที่เป็นการสื่อสารอารมณ์กับบทสวดซึ่งเป็นการสื่อสารความศรัทธาในพระเจ้า และการบูรณาการด้านดนตรีของการเชื่อมสำเนียงเสียงของดนตรีอาหรับกับดนตรีตะวันตกที่เป็นแบบแผนของทวีปยุโรป

**กระบวนที่ 2 Blaze of Avariciousness** ผู้ประพันธ์ได้แสดงให้เห็นถึงภาพดินแดนที่เกิดสงครามแย่งชิง การทำลายล้างและการสร้างขึ้นใหม่ การหลอมรวมวัฒนธรรมที่ผ่านสงครามที่ยิ่งใหญ่มาหลายครั้งแต่ก็ยังกลับมายืนหยัดได้ ผู้ประพันธ์สร้างบันไดเสียงผสมขึ้นใหม่ ซึ่งถือเป็นนวัตกรรมที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นวัตถุดิบหลักในท่อนนี้

**กระบวนที่ 3 Wind of Change** ผู้ประพันธ์ได้สื่อถึงการเปลี่ยนแปลงผ่านสายลมแห่งกาลเวลาของวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดผ่านเพลงพื้นเมืองและเพลงเต้นรำของประเทศตุรกี สังคีตลักษณ์ในท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้โครงสร้างของเพลงเต้นรำพื้นเมือง โดยผู้ประพันธ์ได้ศึกษาเพลงพื้นเมืองของดินแดนแถบนั้น โดยเจาะจงไปที่เพลงเต้นรำ เนื่องจากเพลงเต้นรำพื้นเมืองจะสื่อถึงวัฒนธรรมที่บริสุทธ์ไม่ได้ถูกบิดเบือนมากนัก การแสดงออกของอารมณ์และความรู้สึกของชาวพื้นเมือง หรือสิ่งที่ต้องการที่จะสื่อสารผ่านดนตรีในรูปแบบเพลงเต้นรำ ก็จะถูกสื่อสารออกมาอย่างตรงไปตรงมา ผู้ประพันธ์ได้ใช้กลุ่มจังหวะลักษณะต่าง ๆ ในประเภทเพลงเต้นรำ

**กระบวนที่ 4 Stream of Timelessness** ผู้ประพันธ์ได้อ้างถึงทำนองของเพลงชาติตุรกีซึ่งหมายถึง ความเป็นปัจจุบันที่ดินแดนแถบนี้ยังดำรงอยู่ด้วยวัฒนธรรมและความเชื่อที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของประเทศตุรกีในปัจจุบัน อันเกิดจากการผสมผสานศิลปวัฒนธรรมของยุโรปและเอเชีย ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้นำส่วนหนึ่งของเพลง อิสติกลาลมาร์ชี ซึ่งเป็นเพลงประจำชาติตุรกี มีความหมายว่า "มาร์ชเอกราช" มาเป็นวัตถุดิบพื้นฐานส่วนหนึ่ง โดยผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเพลงที่นิยมของประเทศตุรกีในปัจจุบันมาผสานกับเทคนิคการประพันธ์เพลงในรูปแบบดนตรีตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**5.2 แนวคิดหลักของบทประพันธ์**

ผู้ประพันธ์ได้ค้นคว้าวิจัยและสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้จากดนตรีอาหรับและดนตรีตุรกี และได้วางโครงสร้างของการใช้บันไดเสียง โดยใช้กลุ่มเสียงของบันไดเสียง D ไมเนอร์ และนำไปพัฒนาต่อเพื่อสร้างบันไดเสียงสังเคราะห์ขึ้น ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้สรุปกำหนดกลุ่มเสียงที่ใช้ในบทประพันธ์นี้เป็น 8 เสียง ซึ่งมาจากบันไดเสียงไมเนอร์ผสม คือ จากบันไดเสียงเนเชอรัลไมเนอร์และฮาร์โมนิกไมเนอร์ โดยใช้ศูนย์กลางเสียงเป็น D ไมเนอร์ กลุ่มโน้ตที่ได้ คือ D E F G A Bb C C# D ผู้ประพันธ์ได้ใช้บันไดเสียงของดนตรีอาหรับ บทสวด เพลงพื้นเมือง เพลงเต้นรำของประเทศตุรกี และบันไดเสียงผสมที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้น เพื่อสร้างอัตลักษณ์ให้เกิดขึ้นในบทประพันธ์แต่ละท่อน ลักษณะกลุ่มของจังหวะที่ใช้ บางครั้งจะเป็นอัตราจังหวะที่เสมือนการด้นสด ล่องลอยคล้ายการสวดมนต์ ในบางช่วงกระสวนจังหวะจะเหมือนจังหวะของเพลงเต้นรำที่มีการผสมผสาน และอาจจะทับซ้อนกันในบางช่วง ถือเป็นการบูรณาการระหว่างดนตรีที่ทำหน้าที่สื่อสารอารมณ์กับทำนองบทสวดซึ่งใช้ในการสื่อสารความศรัทธาในพระเจ้า อีกทั้งยังเป็นการบูรณาการด้านดนตรีในการเชื่อมสำเนียงเสียงของดนตรีอาหรับกับรูปแบบของดนตรีตะวันตกที่เป็นแบบแผนในทวีปยุโรป

**5.3 การเผยแพร่ผลงาน**

บทประพันธ์ชิ้นนี้ถูกนำออกแสดงเผยแพร่เมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม 2561 ณ หอแสดงดนตรี ดร.พรเทพ พรประภา ชั้น 5 สถาบันดนตรียามาฮ่า (สำนักงานใหญ่) พระราม 1 ปทุมวัน กรุงเทพ โดยได้มีการบันทึกภาพและเสียงการแสดงสด ผู้ประพันธ์ได้รับความอนุเคราะห์จากหลายฝ่ายดังนี้

ผู้อำนวยเพลง : อาจารย์สุขนิษฐ์ สะสมสิน
วงดนตรี : อิสรภาพ วินออร์เคสตรา
สถานที่ : สถาบันดนตรียามาฮ่า (สำนักงานใหญ่)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**5.4 สรุปผลการประพันธ์**

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ เสียงแห่งวัฒนธรรมจากดินแดนศักดิ์สิทธิ์ ประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานนวัตกรรมด้านการประพันธ์เพลงดนตรีตะวันตก สำหรับวงวินซิมโฟนี โดยแสดงถึงศักยภาพการบรรเลงของวงเครื่องเป่าในรูปแบบวงวินซิมโฟนี และถือเป็นการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ในเชิงวิชาการบูรณาการการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ดนตรีพื้นเมืองประเทศตุรกีและดนตรีอาหรับ ผู้ประพันธ์ได้บริหารจัดการการซ้อม นักดนตรี ผู้อำนวยเพลง วงดนตรีเพื่อการเผยแพร่บทประพันธ์โดยการจัดแสดงคอนเสิร์ต

พร้อมทั้งจัดทำสูจิบัตรแจกให้กับผู้ชม ซึ่งทั้งหมดนี้จะเป็นประโยชน์สืบเนื่องที่ผู้ประพันธ์จะได้รับจากการทำดุษฎีนิพนธ์ในครั้งนี้



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

**รายการอ้างอิง**

ภาษาไทย

ไขแสง ศุขวัฒนะ. *สังคีตนิยมว่าด้วยเครื่องดนตรีของวงดุริยางค์*.กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพาณิช, 2541

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

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

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

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *การแต่งทำนองสอดประสาน.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

ปัญญา วิวัฒนานันท์. *ประวัติศาสตร์เติร์กจากชนเผ่าเร่ร่อนถึงอาณาจักรออตโตมัน*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ยิปซี กรุ๊ป, 2558.

ราชบัณฑิตยสถาน. *ศัพท์ดนตรีสากล*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ราชบัณฑิตยสถาน, 2548.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

วีรชาติ เปรมานนท์. *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัย.* กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

อนรรฆ จรัณยานนท์ . *พัฒนาการของระบบบันไดเสียงในดนตรีตะวันตก.* กรุงเทพมหานคร: วารสารเพลงดนตรี, 2546

เอกชัย จันทรา. *ตำนานโลกตะวันออกจากมหาจักรวรรดิเปอร์เซียถึงโมกุลแห่งอินเดีย.*กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ยิปซี กรุ๊ป, 2554.

เอกชัย จันทรา. *เมโสโปเตเมียถึงจักรวรรดิเปอร์เซีย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ยิปซี กรุ๊ป, 2557.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาษาอังกฤษ

Berry, Wallace. *Structural Functions in Music.* 2nd ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1987.

Bruce Benward and Gary White. *Music in theory and practice volume 1.* Iowa: Wm. C.Brown Communications,Inc. ,1993

Bruce Benward and Gary White. *Music in theory and practice volume 2.* Iowa: Wm. C.Brown Communications,Inc. ,1993

Kennan, Kent & Grantham, Donald. *The Technique of Orchestration*. 5th ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1997.

Morgan, Robert P. *Twentieth - Century Music.* 2nd ed. New York: W.W. Norton Company, Inc., 1991.

Piston, Walter. *Counterpoint.* 11th ed. New York: W.W. Norton Company, Inc., 1984.

Maitland, Fuller. J. A. *Grover's Dictionary of Music and Musicians.*New York: The Macmillan Company , Inc., 1910.

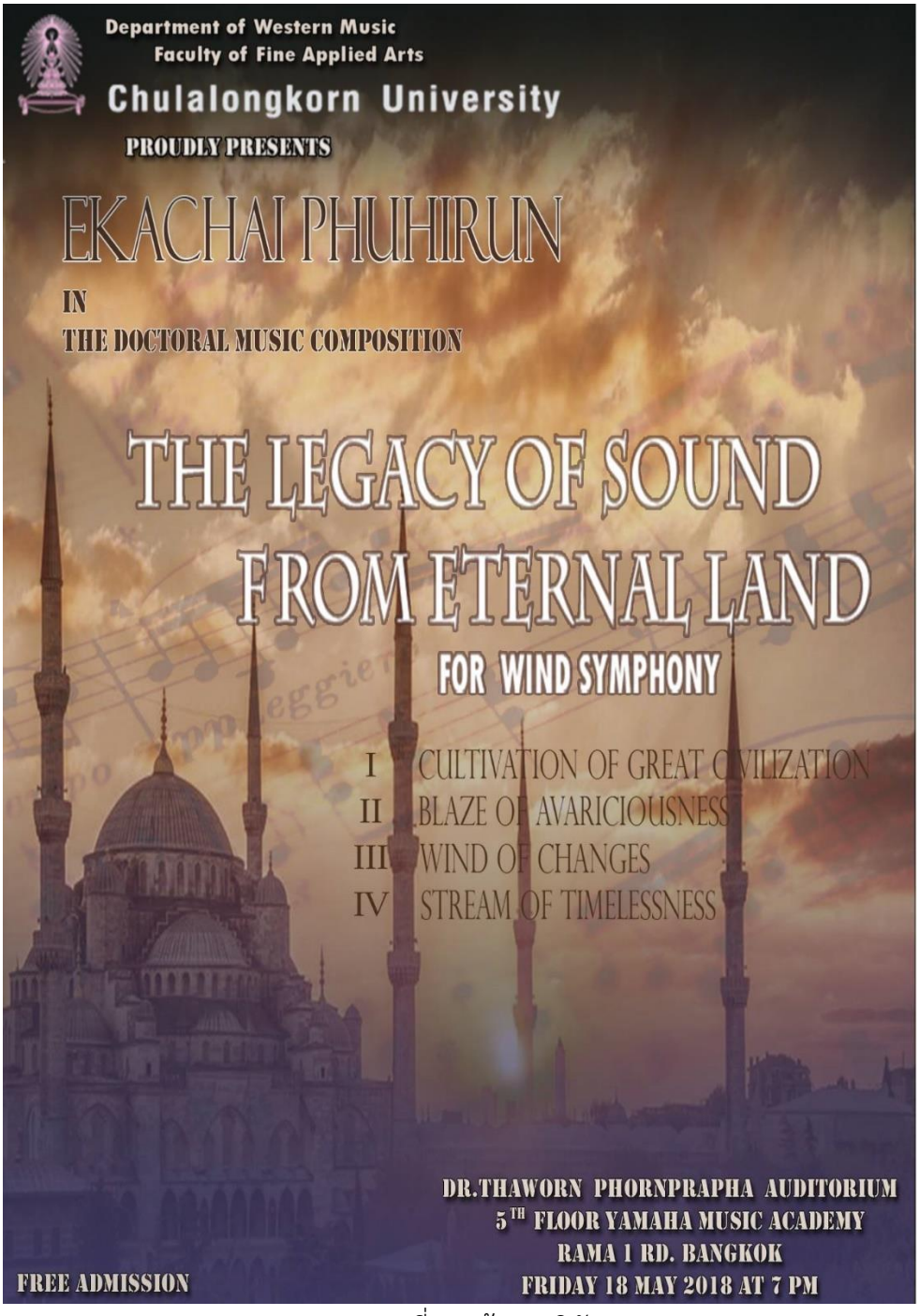
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

**ภาคผนวก ก**

งานแสดงผลงานการประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ เสียงแห่งวัฒนธรรมจากดินแดนศักดิ์สิทธิ์ สำหรับวงวินชิมโฟนี ได้นำออกแสดงเมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2561 ณ หอแสดงดนตรี ดร.ถาวร พรประภา สถาบันดนตรียามาฮ่า สำนักงานใหญ่ ปทุมวัน กรุงเทพ




ภาคผนวก ภาพที่ 1 หน้าปกสูจิบัตร

ภาคผนวก ภาพที่ 2 วงอิสรภาพวินออร์เคสตรา

ภาคผนวก ภาพที่ 3 อาจารย์สุขนิษฐ์ สะสมสิน ผู้อำนวยเพลง

ภาคผนวก ภาพที่ 4 นักดนตรีและอาจารย์กลุ่มเครื่องกระทบ

ภาคผนวก ภาพที่ 5 นักดนตรีและอาจารย์กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

ภาคผนวก ภาพที่ 6 หัวหน้าวงและนักดนตรีกลุ่มเครื่องลมไม้

ภาคผนวก ภาพที่ 7 นักดนตรีและอาจารย์กลุ่มเครื่องลมไม้

ภาคผนวก ภาพที่ 8 อาจารย์เครื่องกระทบและนักเปียโนรับเชิญ

ภาคผนวก ภาพที่ 9 นักดนตรีเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง

ภาคผนวก ภาพที่ 10 นักดนตรีกลุ่มเสียงแนวเบส

ภาคผนวก ภาพที่ 11 นักดนตรีและอาจารย์เครื่องลมไม้เสียงต่ำ

ภาคผนวก ภาพที่ 12 อาจารย์ กรรมการสอบและแขกผู้มีเกียรติ
จากซ้ายไปขวา (1.อาจารย์สุขนิษฐ์ สะสมสิน 2.รศ.ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ 3.ศ.ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
4.อาจารย์ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ 5.ดร.พนัง ปานช่วย)

ภาคผนวก ภาพที่ 13 อาจารย์ที่ปรึกษาและประธานสอบวิทยานิพนธ์
(ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ และ รศ.ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

ภาคผนวก ภาพที่ 14 กรรมการสอบภายนอก (รศ.ดร.ภาธร ศรีกรานนท์)

ภาคผนวก ภาพที่ 15 ผศ.ดร.มนสิการ เหล่าวานิช และภรรยาผู้ประพันธ์

# ภาคผนวก ข

## โน้ตเพลง

### บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์

### เสียงแห่งวัฒนธรรมจากดินแดนศักดิ์สิทธิ์ สำหรับวงวินซิมโฟนี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

# The Legacy of Sound from Eternal Land
# for Wind Symphony

I *Cultivation of the Great Civilization*

II *Blaze of Avariciousness*

*III Wind of Change*

*IV Stream of Timelessness*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Score in C

Duration: ca. 45 minutes

Ekachai Phuhirun

# INSTRUMENTS

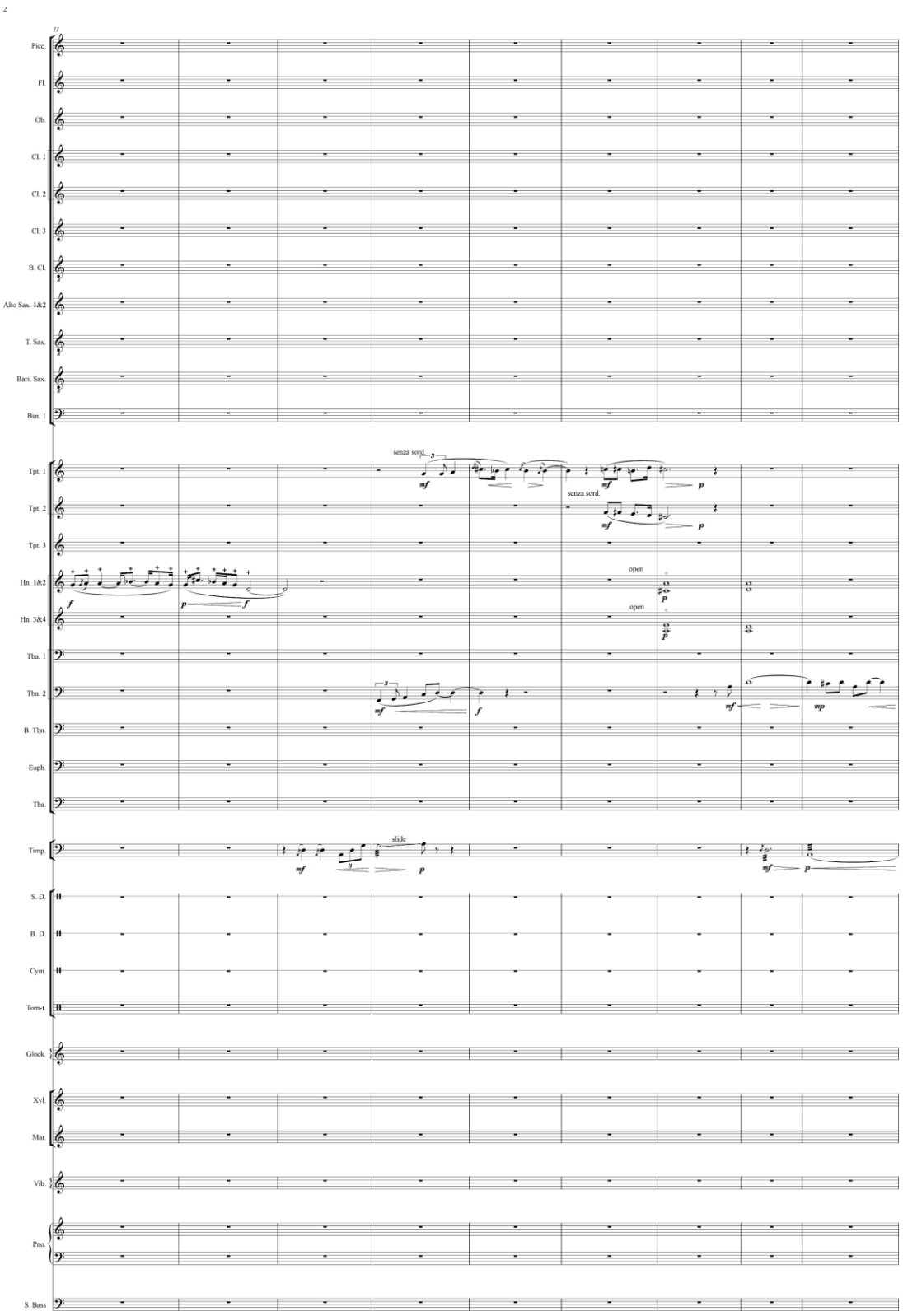
| | |
|---|---|
| Piccolo | Tuba |
| Flute 1/2 | Timpani |
| Oboe | Snare Drum |
| Clarinet 1/2 | Triangle |
| Bass Clarinet | Bass Drum |
| Alto Saxophone 1/2 | Cymbals |
| Tenor Saxophone | Castanets |
| Baritone Saxophone | Tambourine |
| Bassoon | Glockenspiel |
| Trumpet 1/2/3 | Xylophone |
| Horn 1/2/3/4 | Marimba |
| Trombone 1/2 | Vibraphone |
| Bass Trombone | Piano |
| Euphonium | String Bass |

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Cultivate of the Great Civilization

I

Ekachai Phuhirun

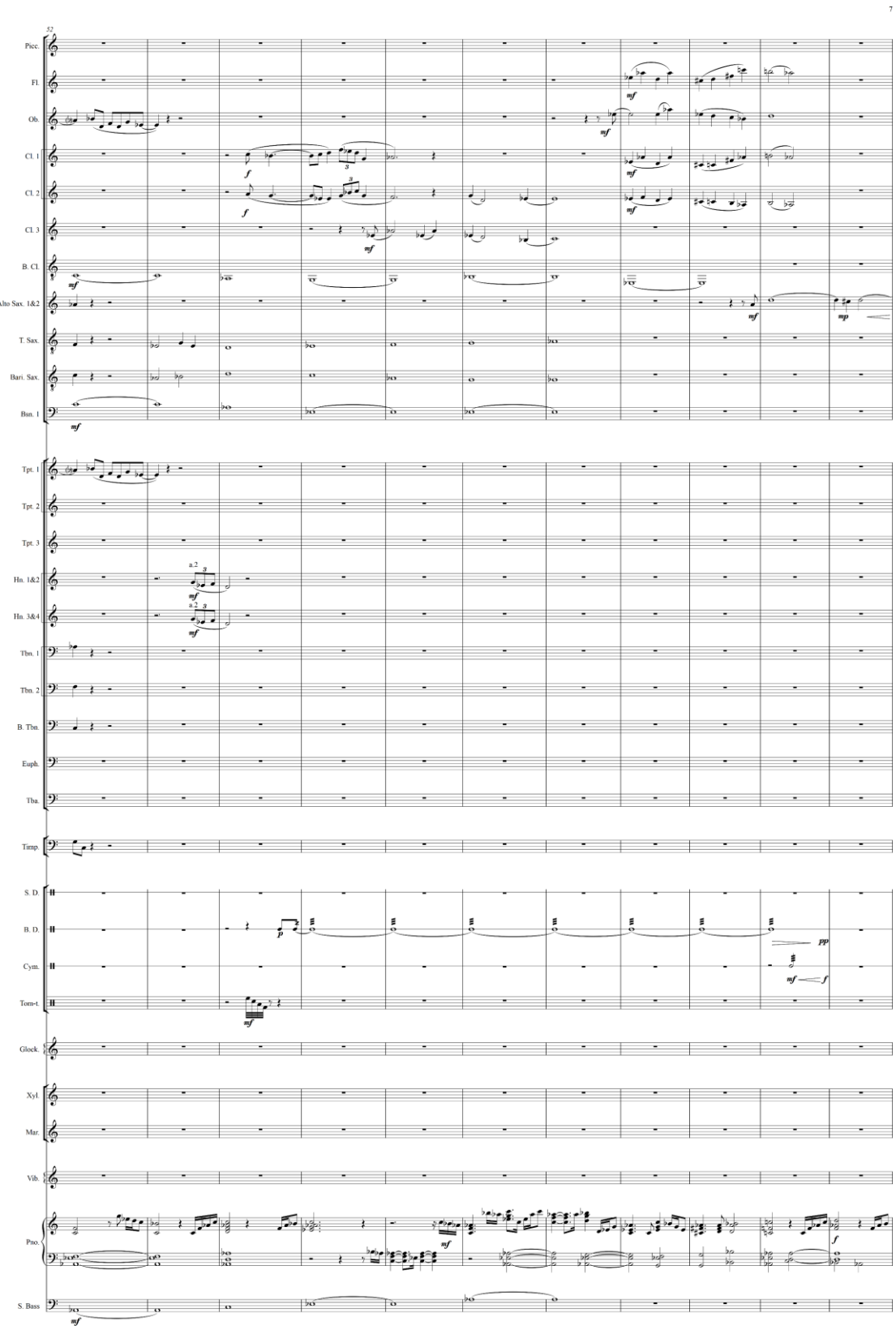

2
11
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
senza sord.
senza sord.
open
open
slide

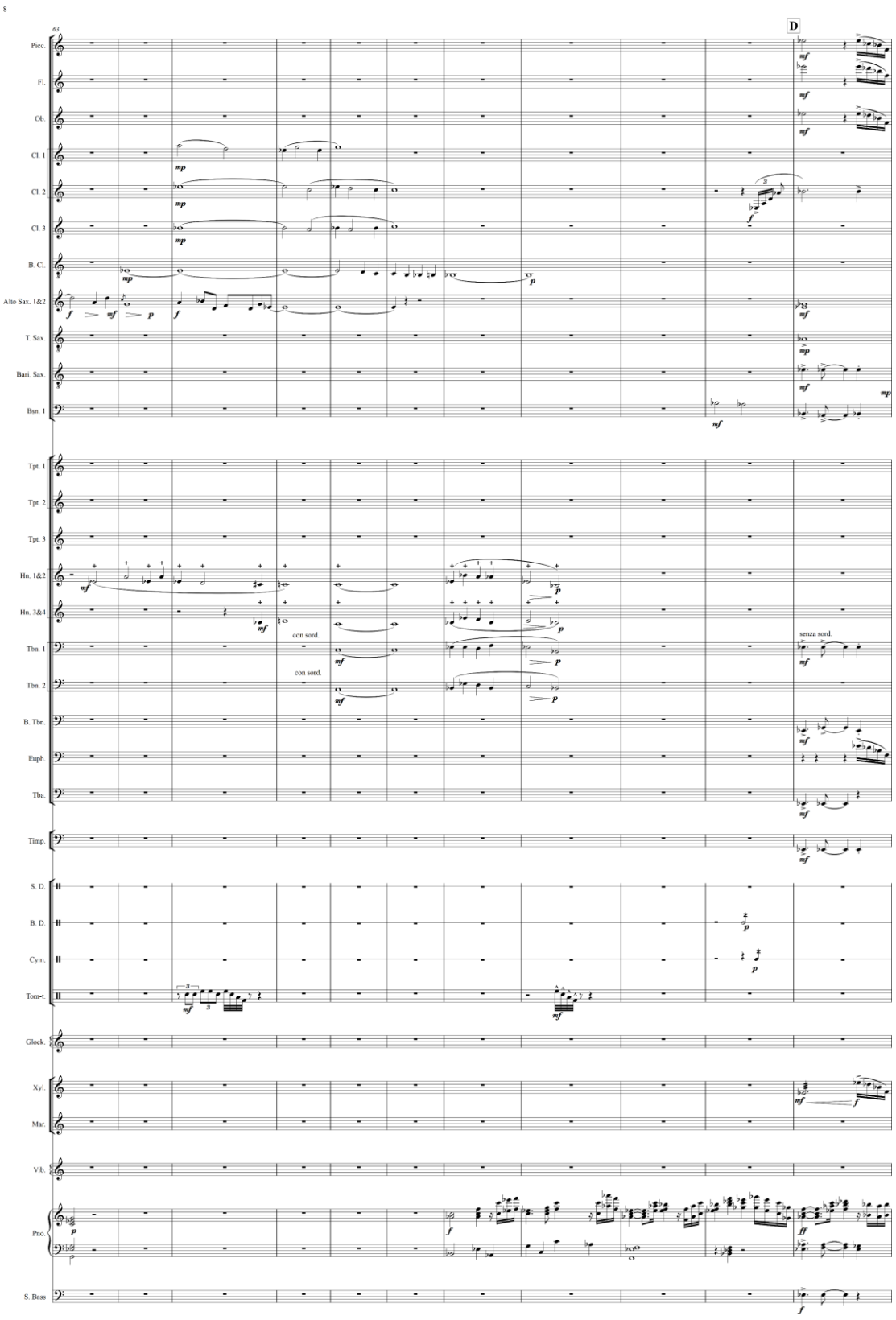
3
20
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
a.2
senza sord.

4
29
accel.
B Moderato
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
accel.
Moderato
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

37
accel.
Allegro
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

6
rit.
♩=60
C
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
rit.
con sord.
♩=60
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


52
7
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
a.2
mf
f
mp
p
pp

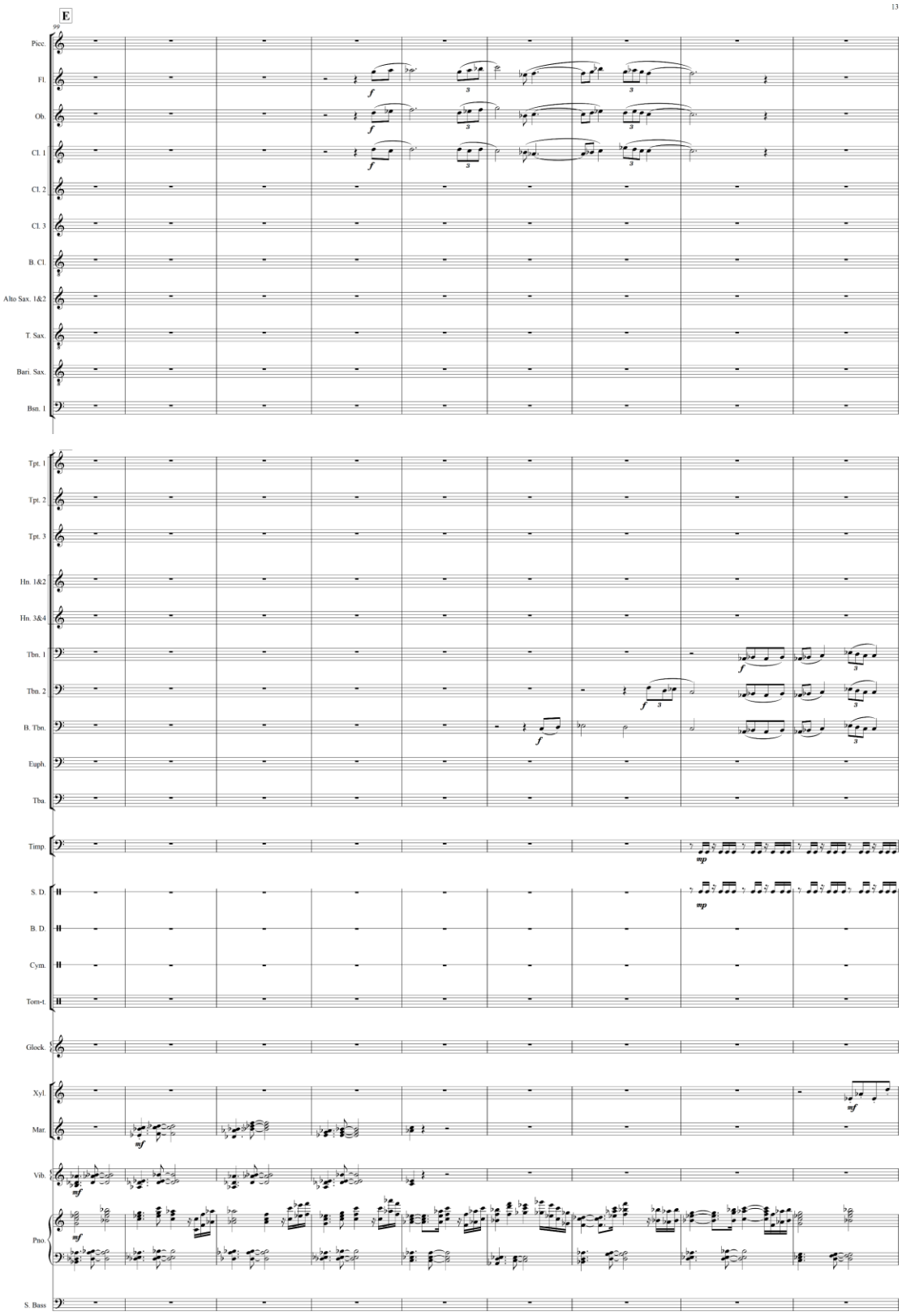

8
63
D
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
con sord.
con sord.
senza sord.

74
9
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
senza sord.
open
senza sord.

10
80
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

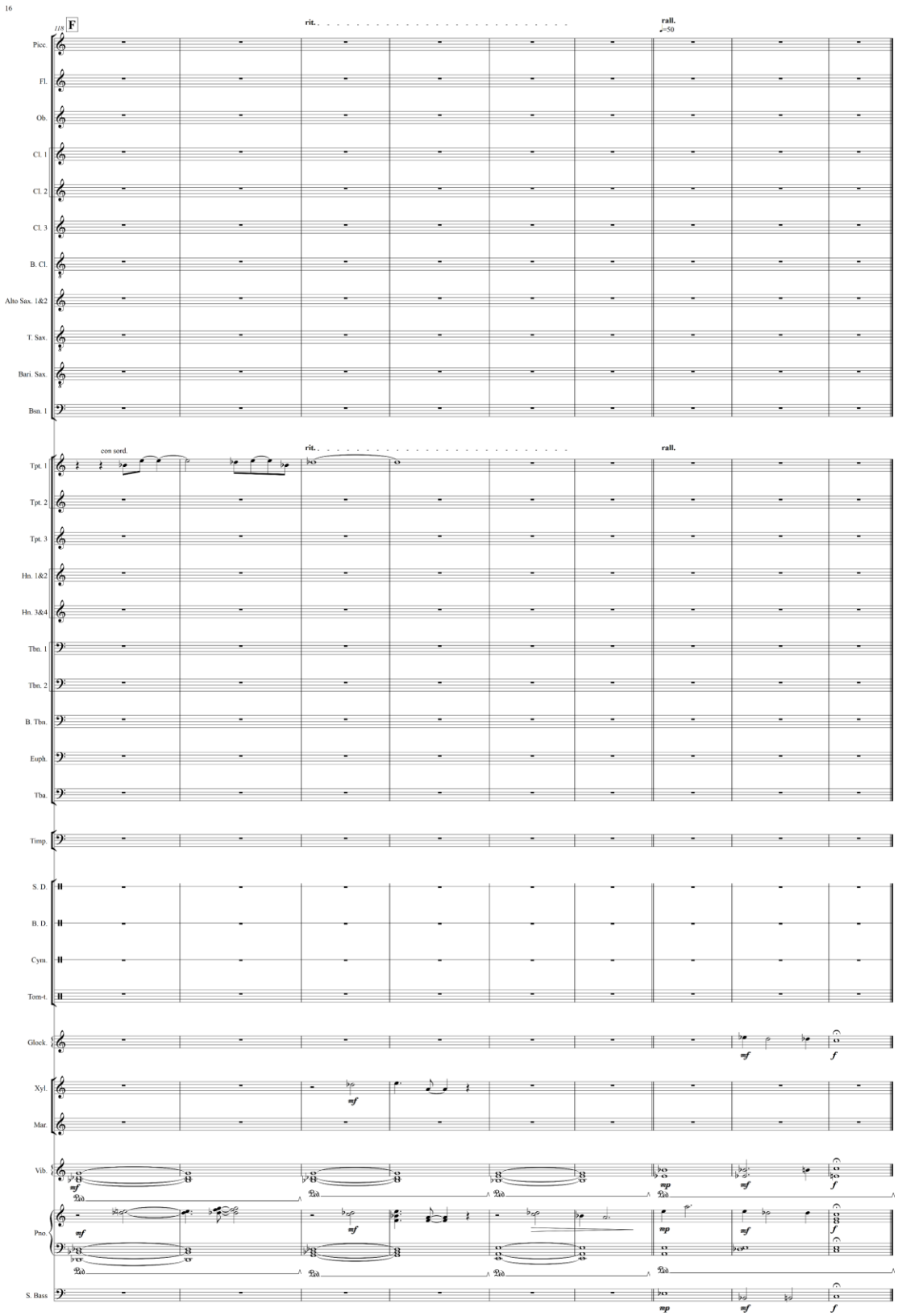
86
11
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
a.2
a.2

12
93
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


13
E
99
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
f
mp
mf

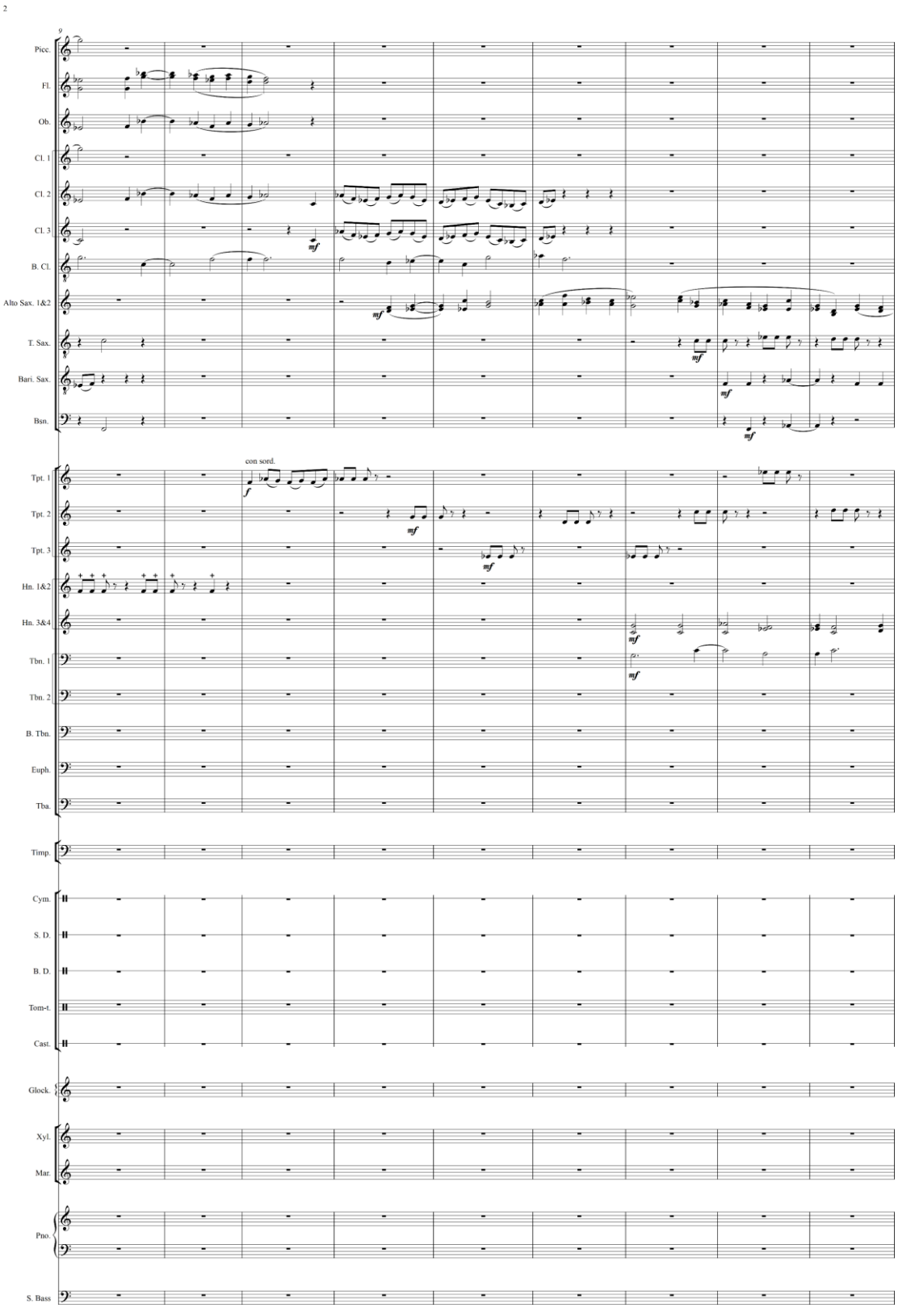
14
108
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

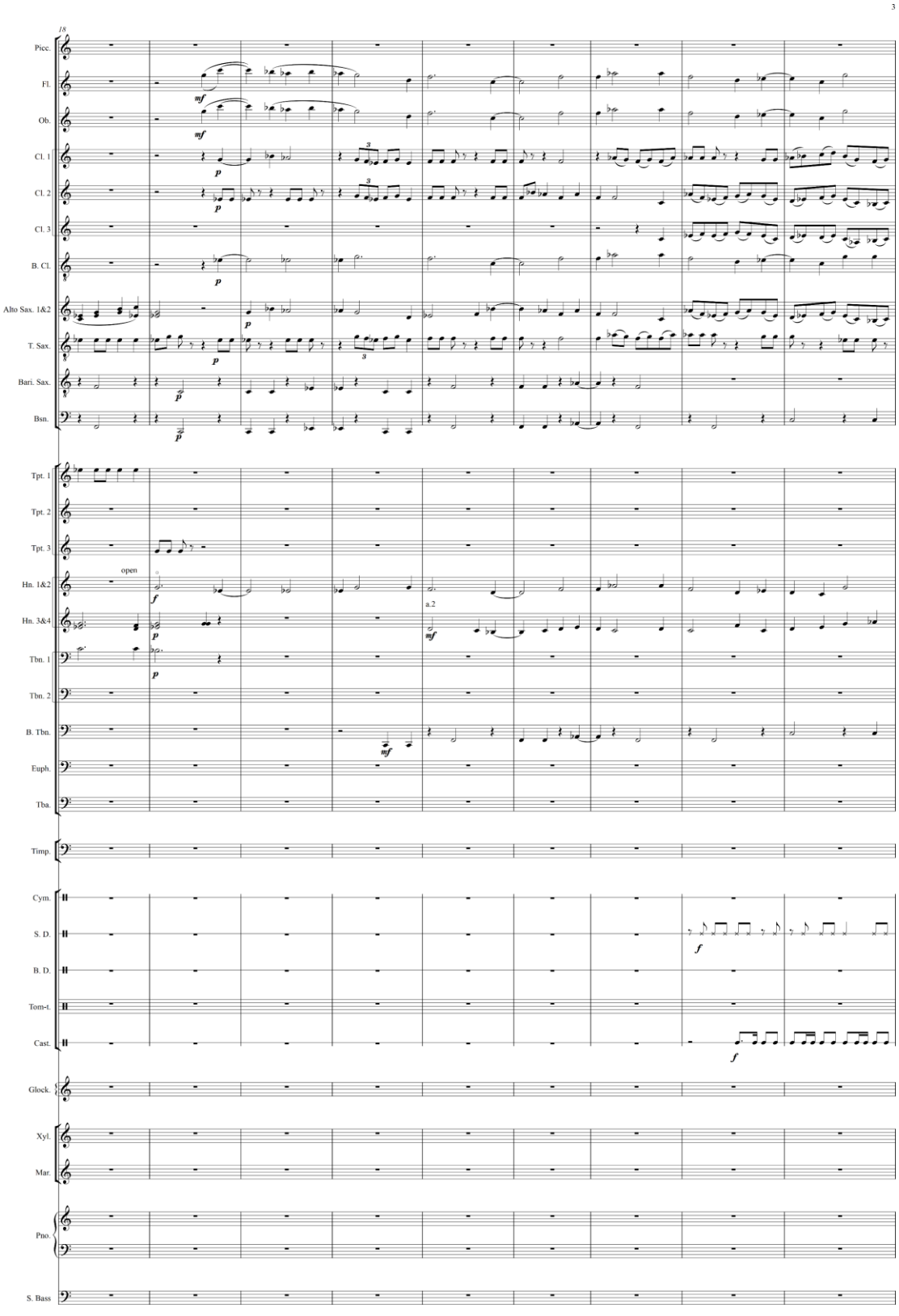
15
112
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

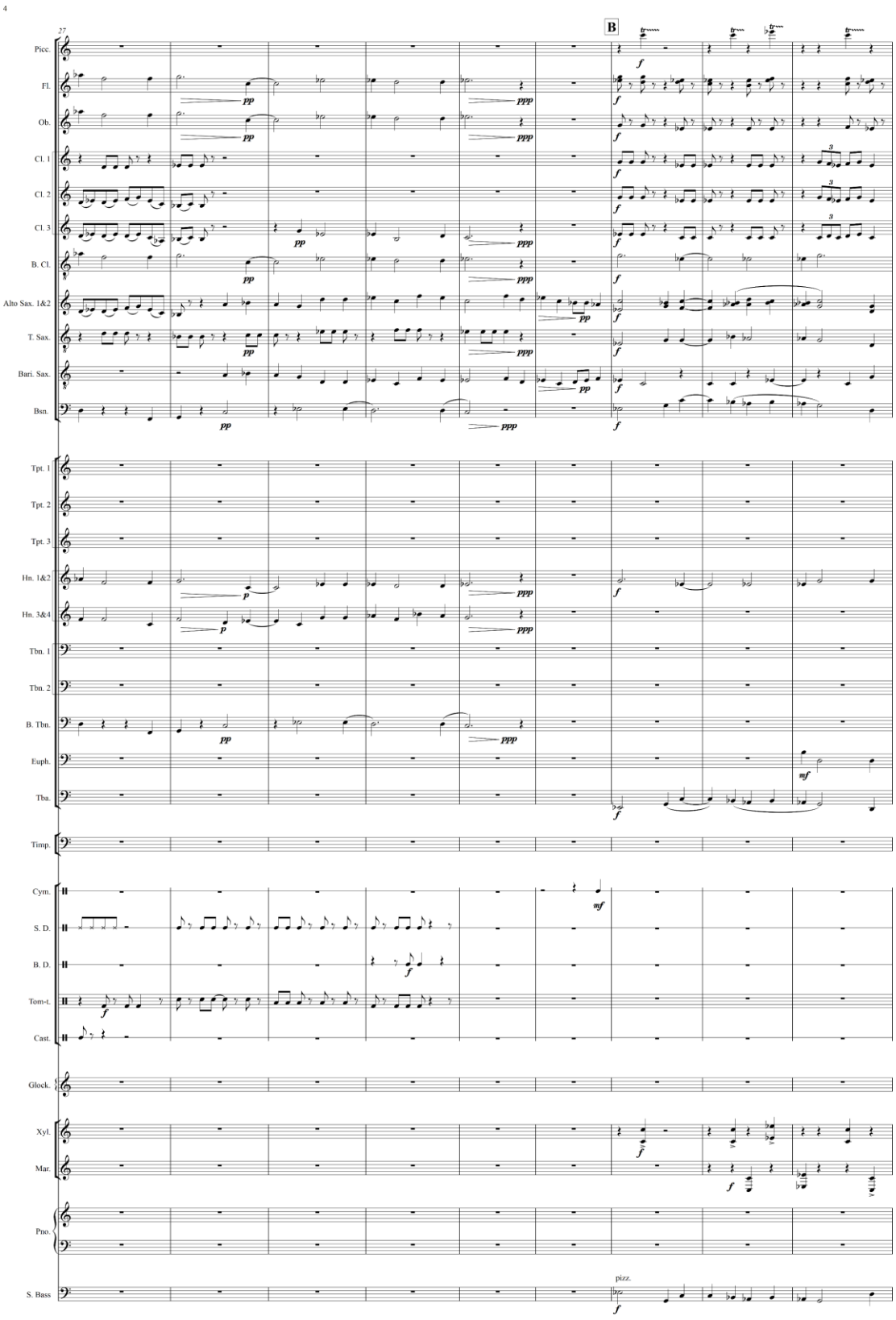

16
118
F
rit.
rall.
♩=50
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
con sord.
rit.
rall.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
B. D.
Cym.
Tom-t.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
mf
mp
f

# Blaze of Avariciousness
## II

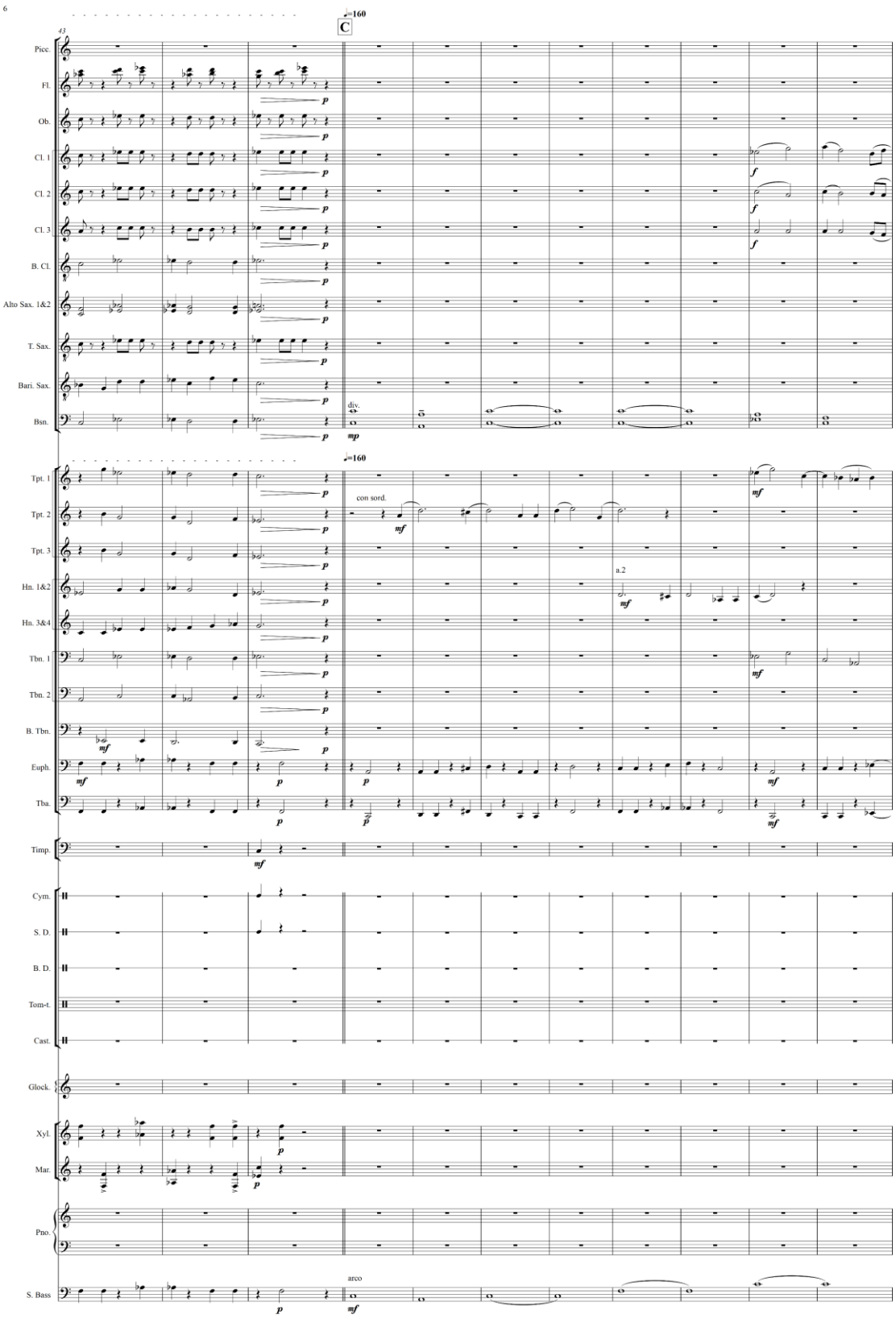
Ekachai Phuhirun

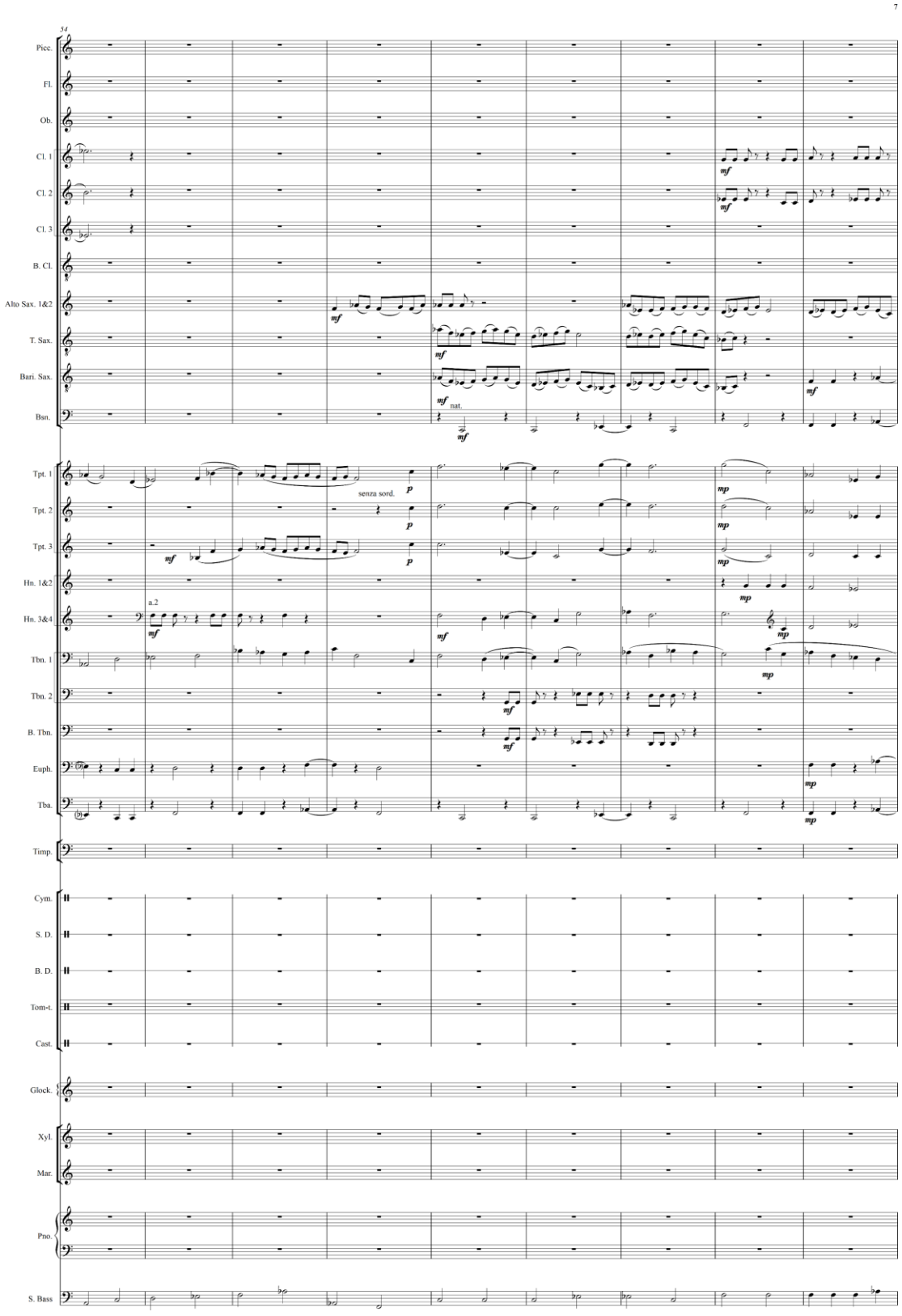

2
9
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
con sord.
mf
f


18
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
open
a.2


4
27
B
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
pizz.

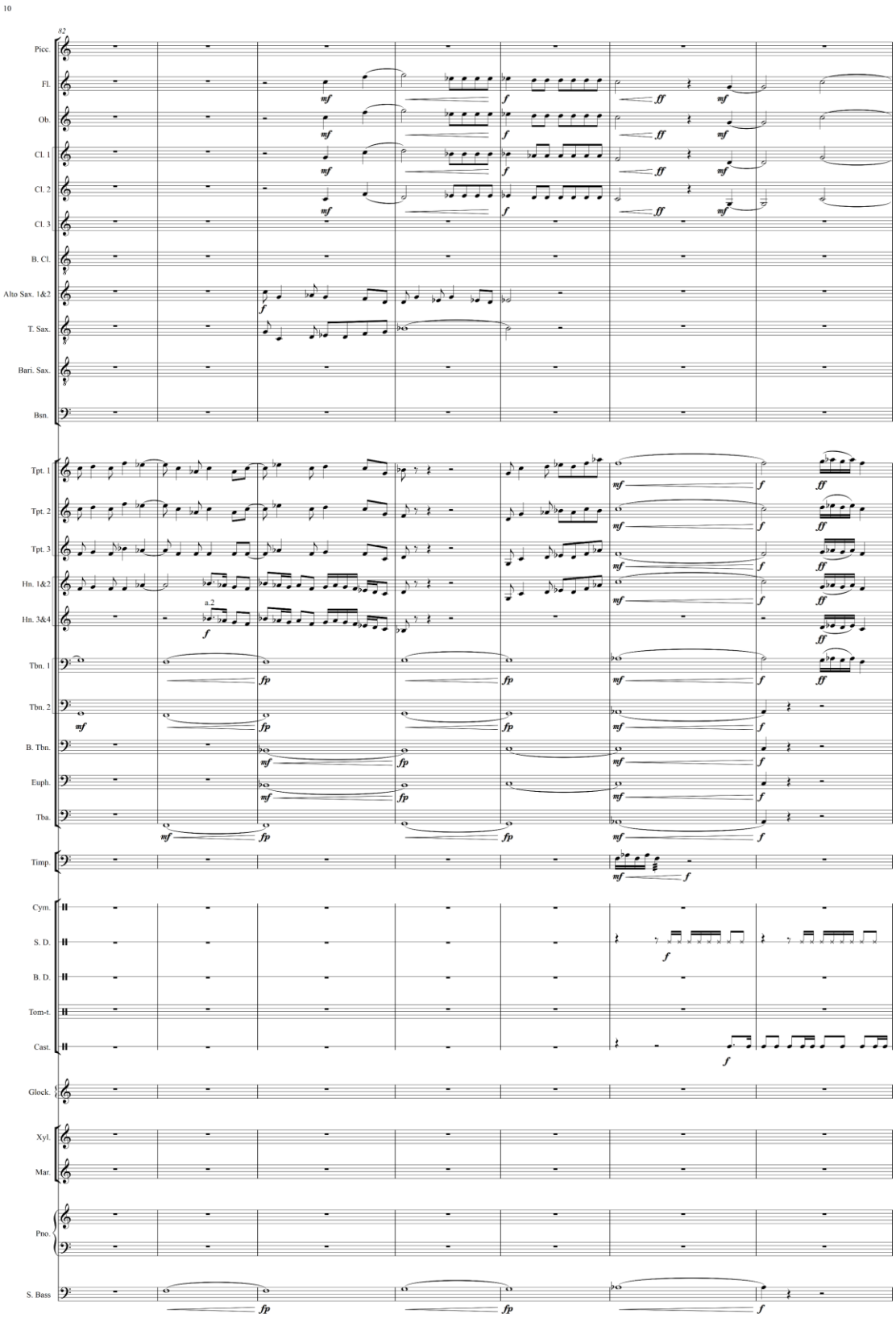
5
36
rit.
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
senza sord.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass


6
43
♩=160
C
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
div.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
con sord.
a.2
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
arco


54
7
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
senza sord.
a.2
nat.

8
63
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

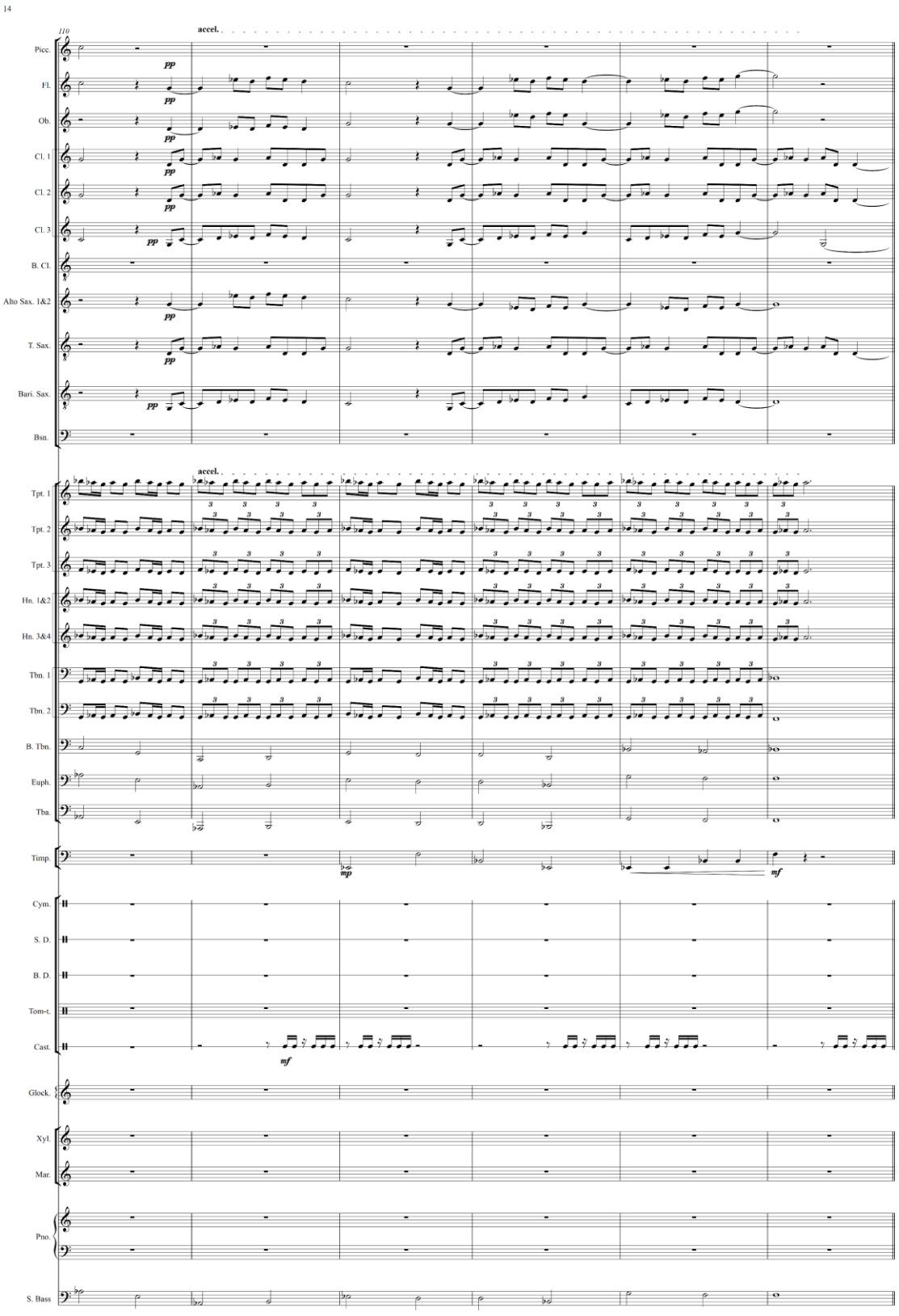
72
rit.
D ♩=120
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
a.2


10
82
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
a.2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

11
89
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

12
96
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

13
103
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
a.2


14
110
accel.
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
pp
mp
mf

15
116
E
♩ = 140
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
♩ = 140
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

16
125
rit.
F ♩ = 100
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
rit.
♩ = 100
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
8va
Pno.
S. Bass

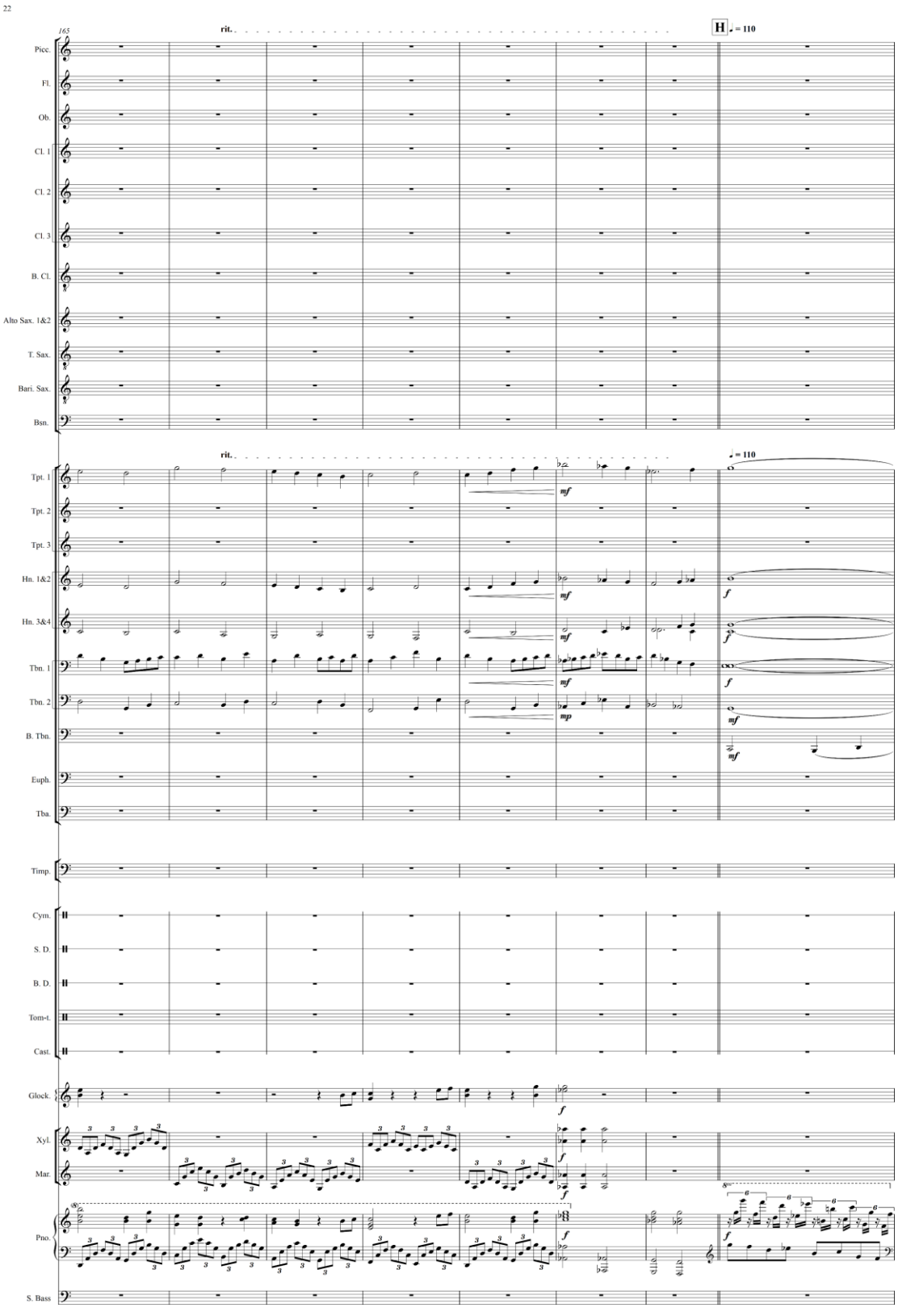
17
134
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

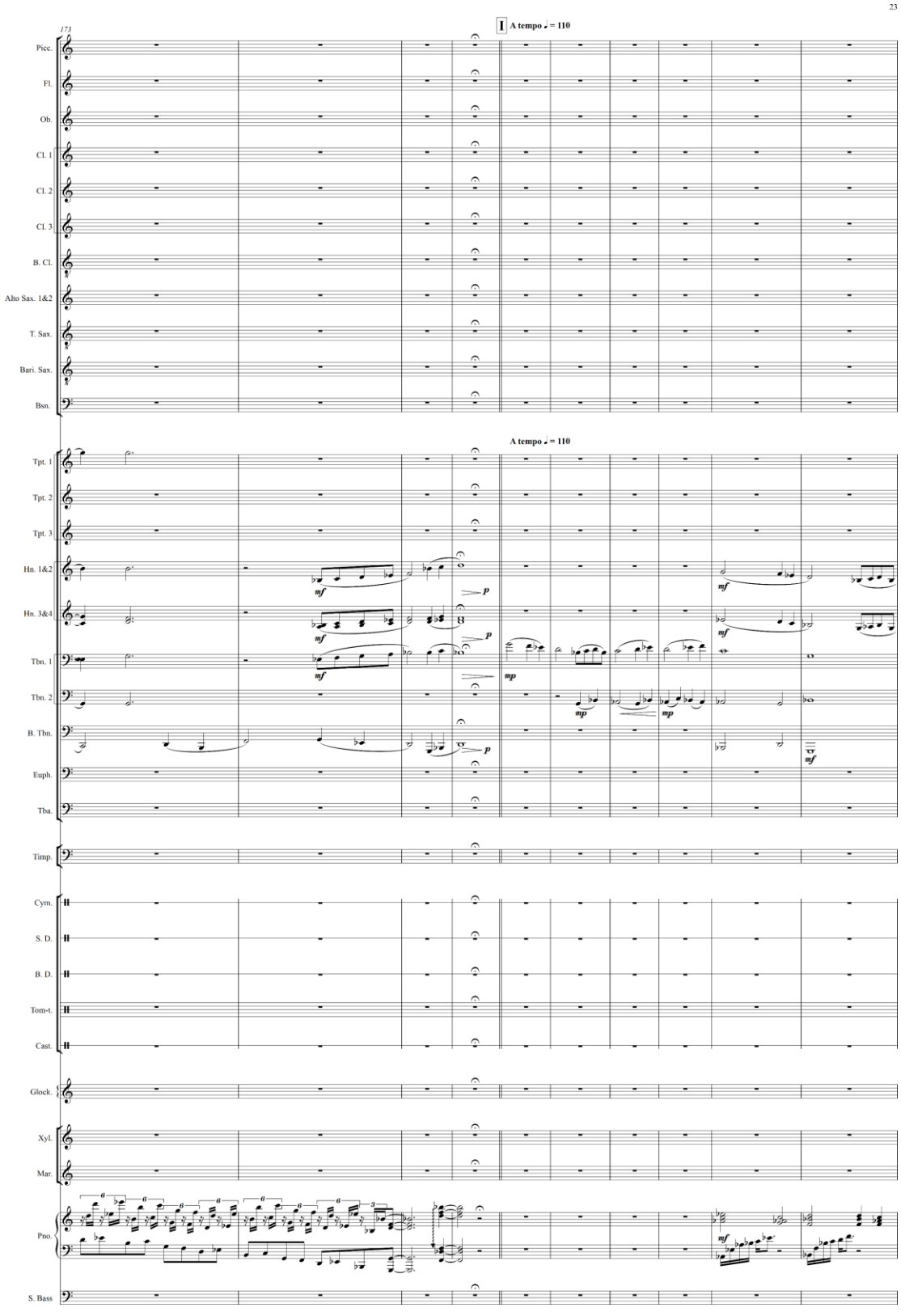
18
141
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

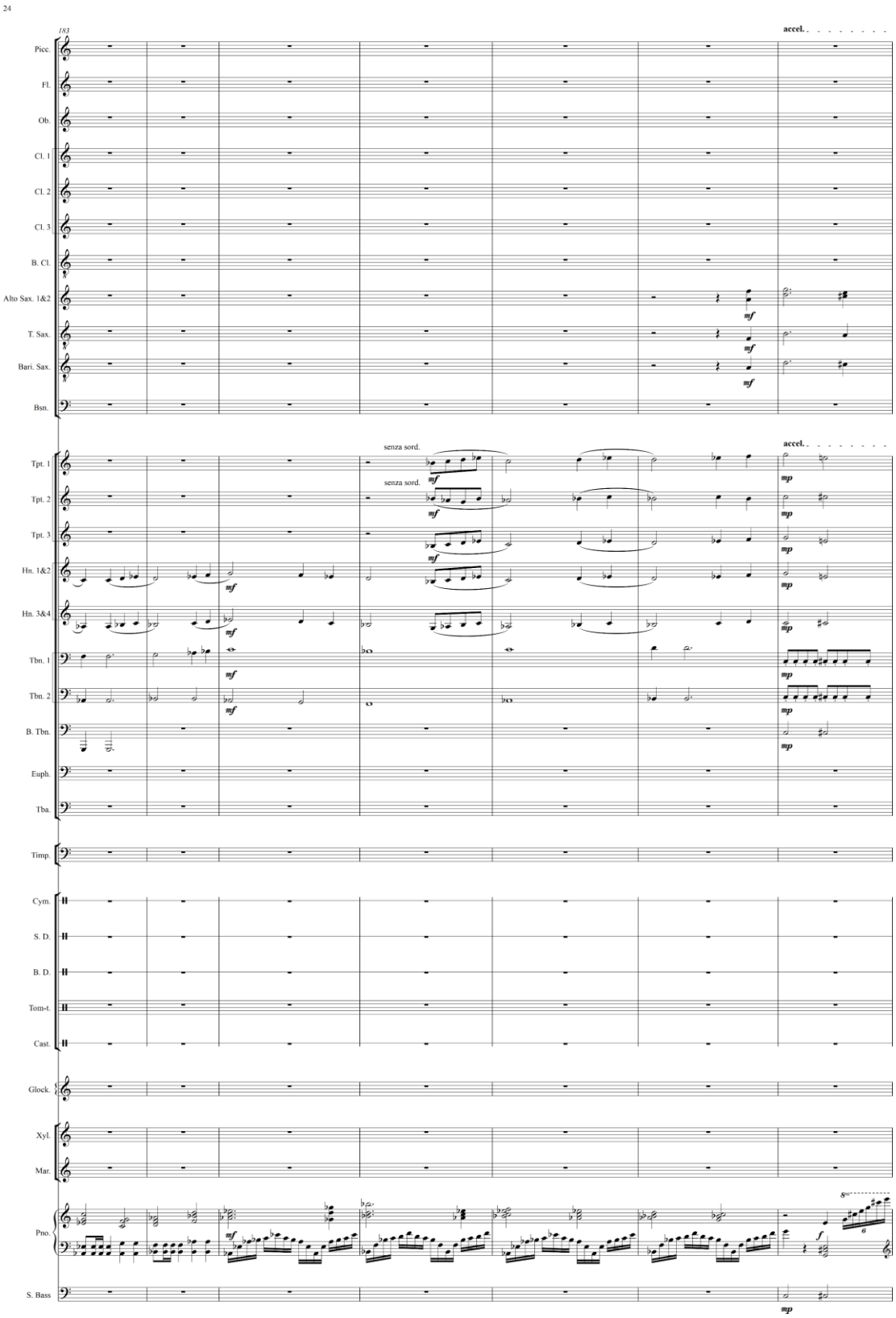
19
146
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

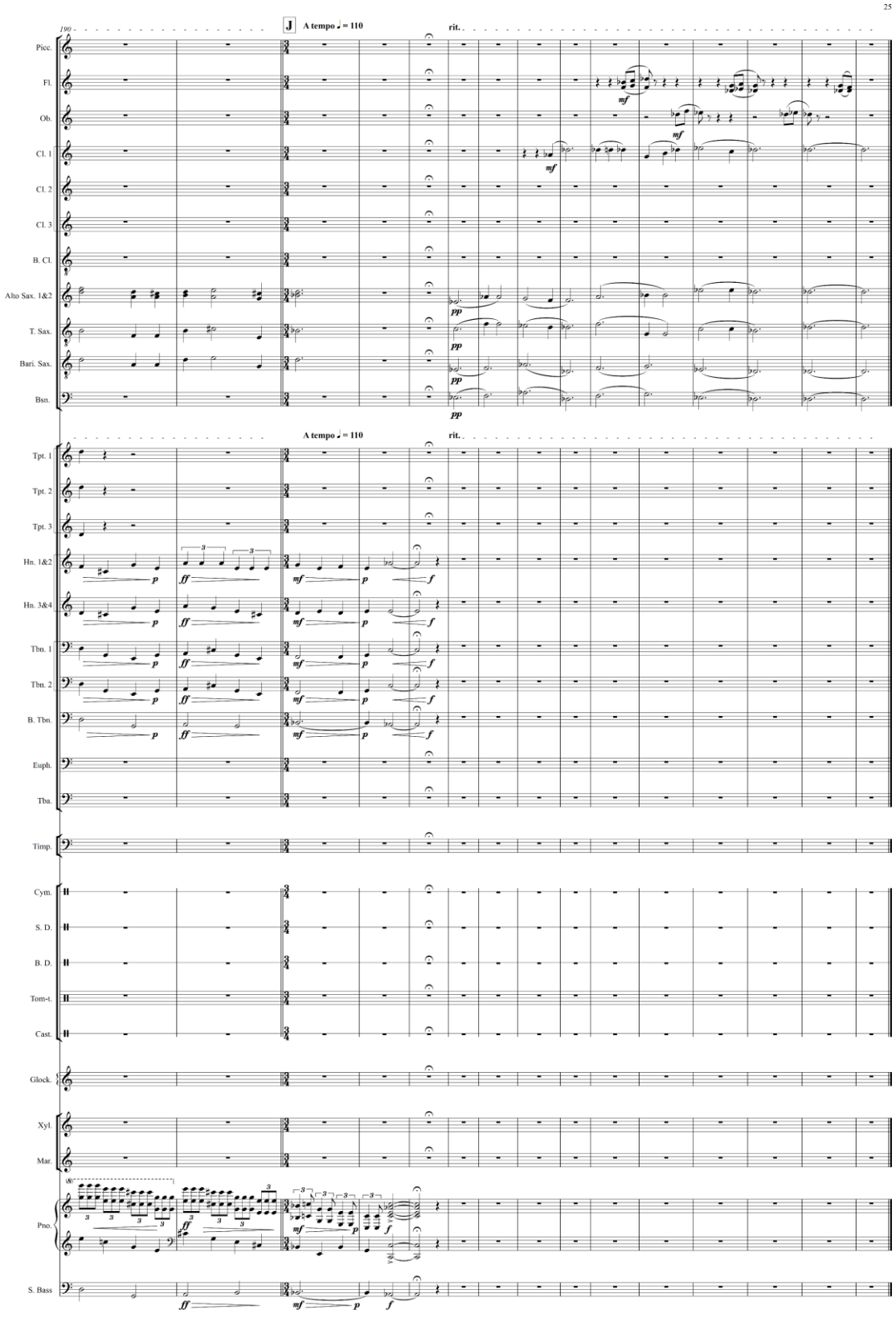
20
150
G
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
pizz.

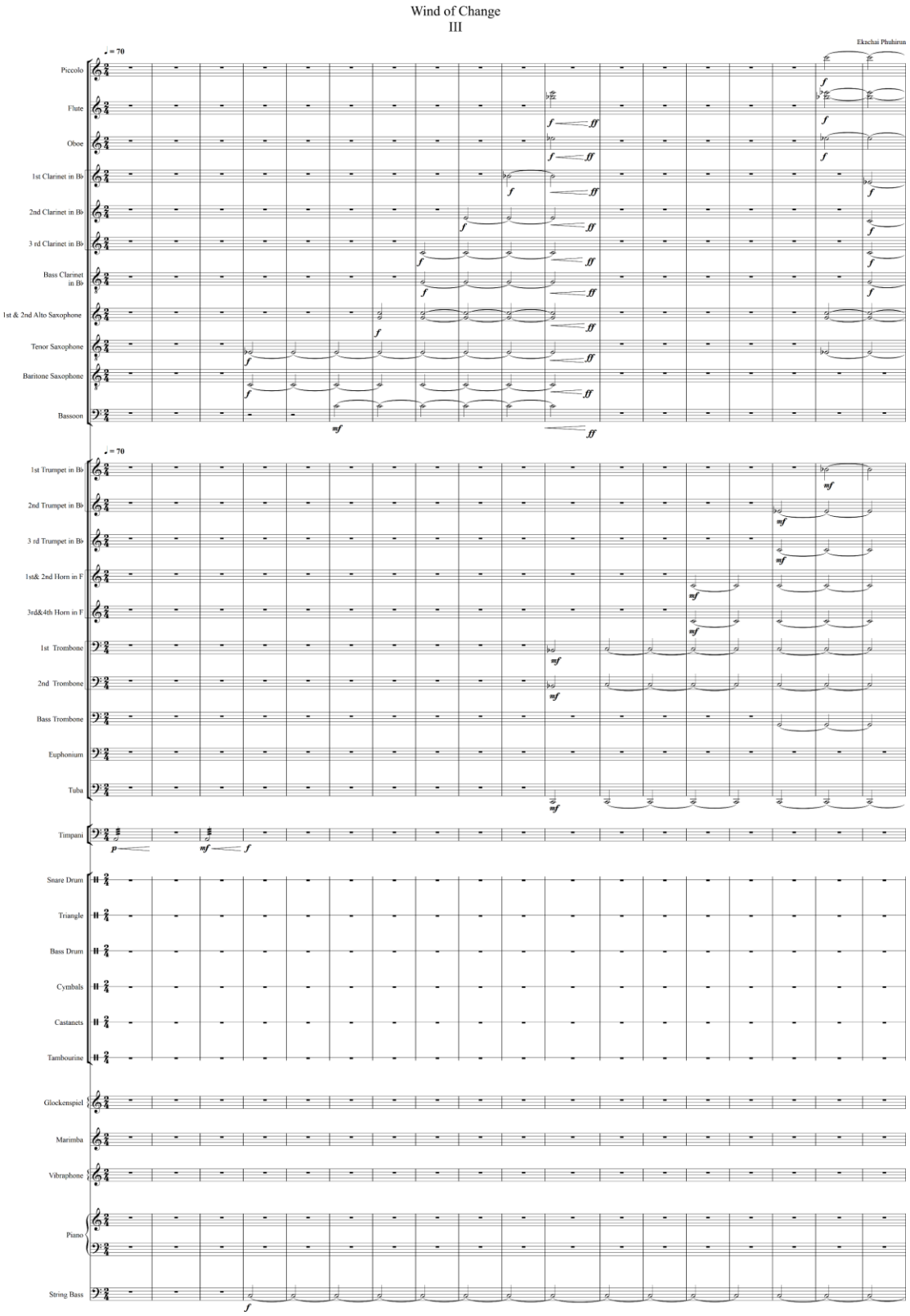
21
157
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass
con sord.
con sord.
a.2
a.2
arco


22
165
rit.
H
♩. = 110
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
rit.
♩. = 110
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass


23
173
I A tempo ♩ = 110
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
A tempo ♩ = 110
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

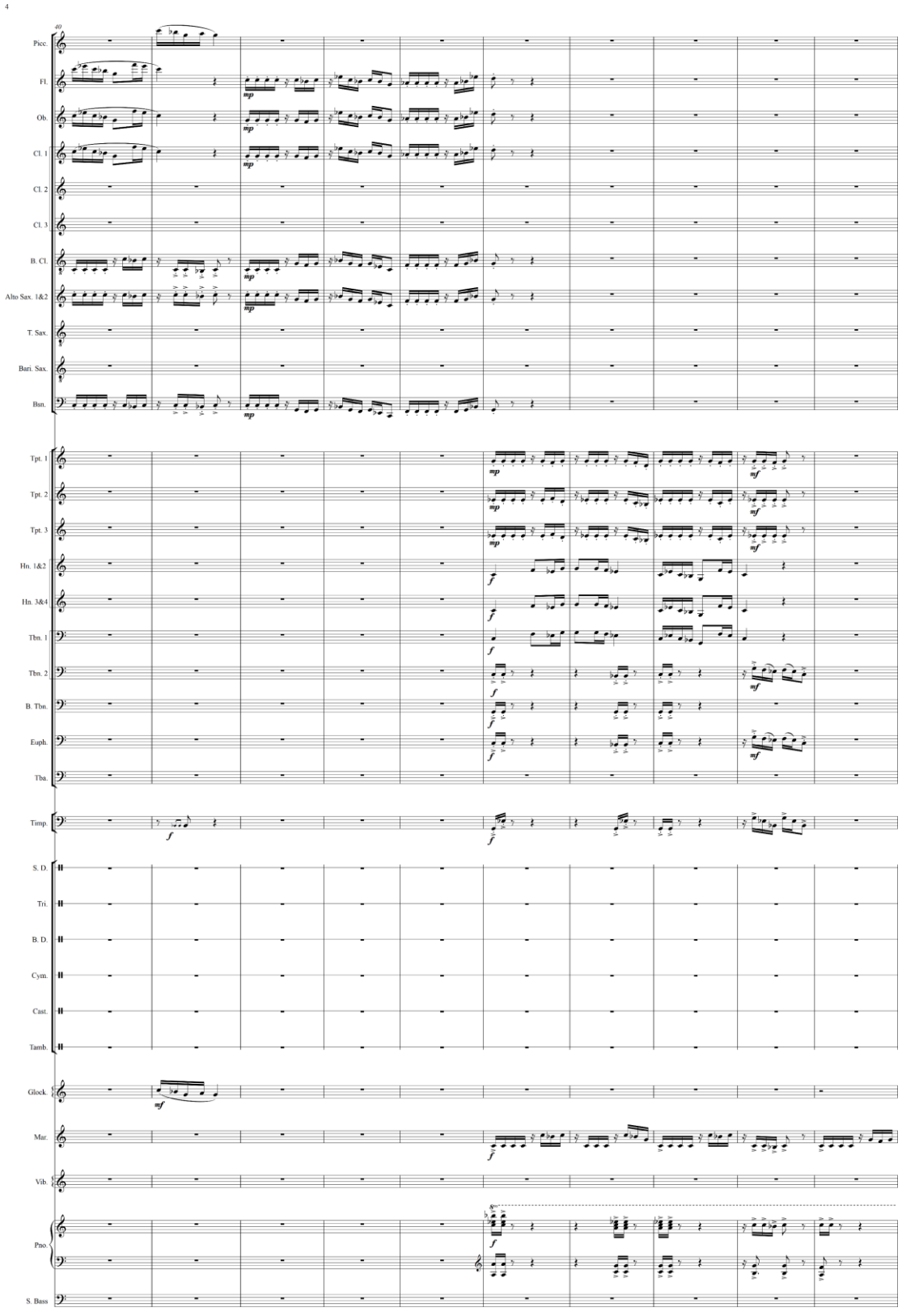

24
183
accel.
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
senza sord.
senza sord.
accel.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
Pno.
S. Bass

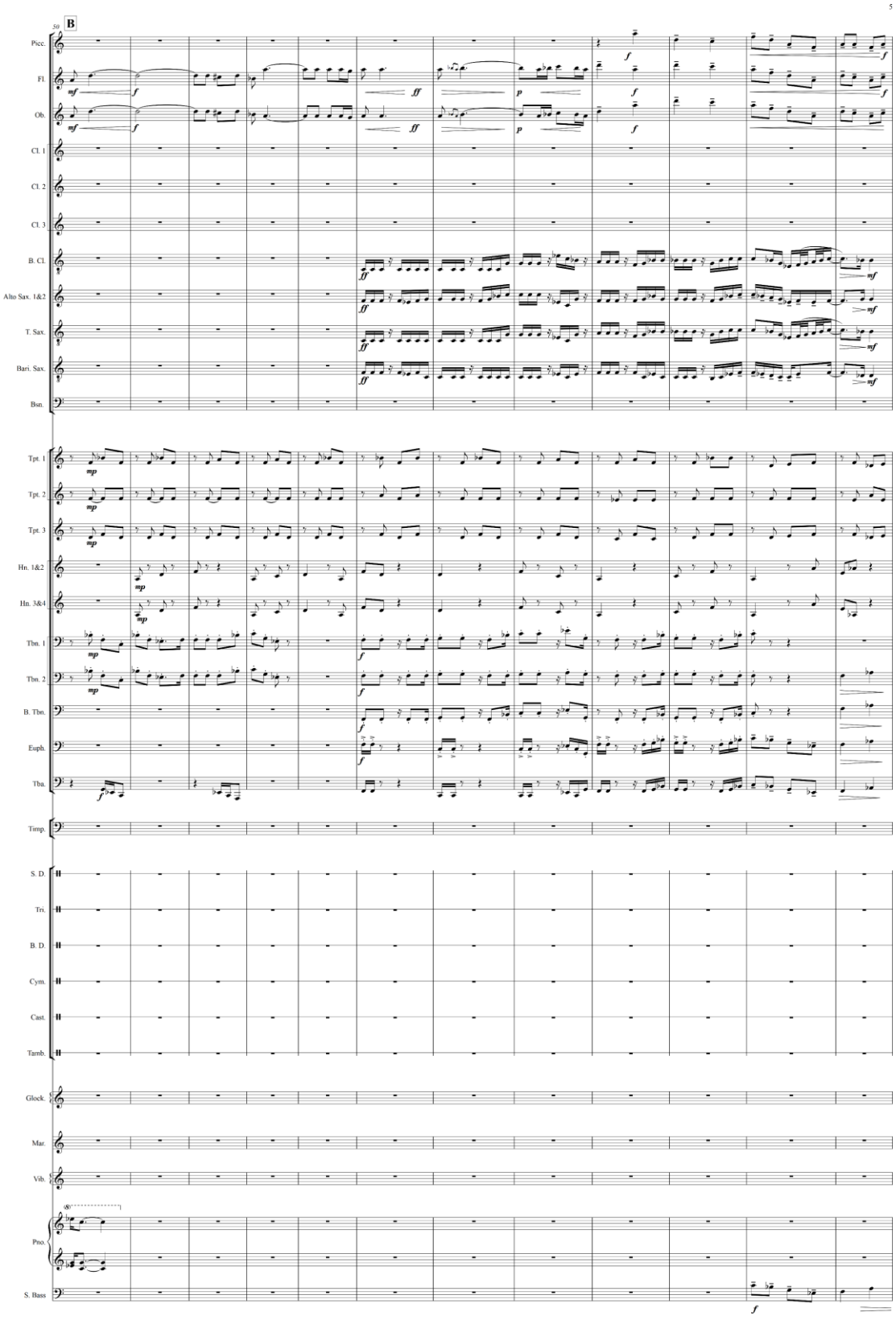

25
190
J
A tempo ♩= 110
rit.
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
A tempo ♩= 110
rit.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-t.
Cast.
Glock.
Xyl.
Mar.
8va
Pno.
S. Bass

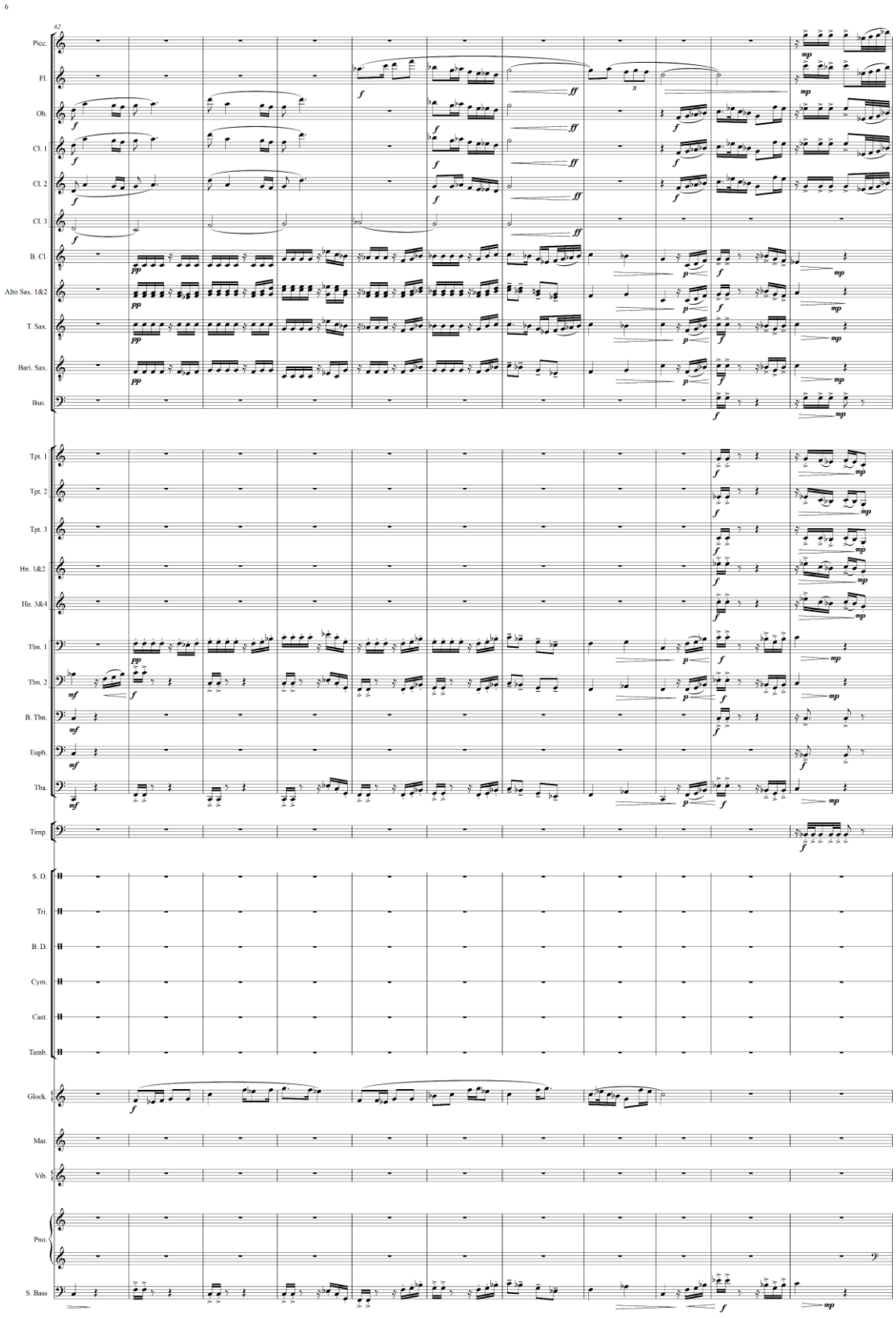

Wind of Change
III
Ekachai Phuhirun
♩ = 70
Piccolo
Flute
Oboe
1st Clarinet in B♭
2nd Clarinet in B♭
3 rd Clarinet in B♭
Bass Clarinet in B♭
1st & 2nd Alto Saxophone
Tenor Saxophone
Baritone Saxophone
Bassoon
1st Trumpet in B♭
2nd Trumpet in B♭
3 rd Trumpet in B♭
1st& 2nd Horn in F
3rd&4th Horn in F
1st Trombone
2nd Trombone
Bass Trombone
Euphonium
Tuba
Timpani
Snare Drum
Triangle
Bass Drum
Cymbals
Castanets
Tambourine
Glockenspiel
Marimba
Vibraphone
Piano
String Bass

2
19
A
♩= 80
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
♩= 80
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

3
29
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

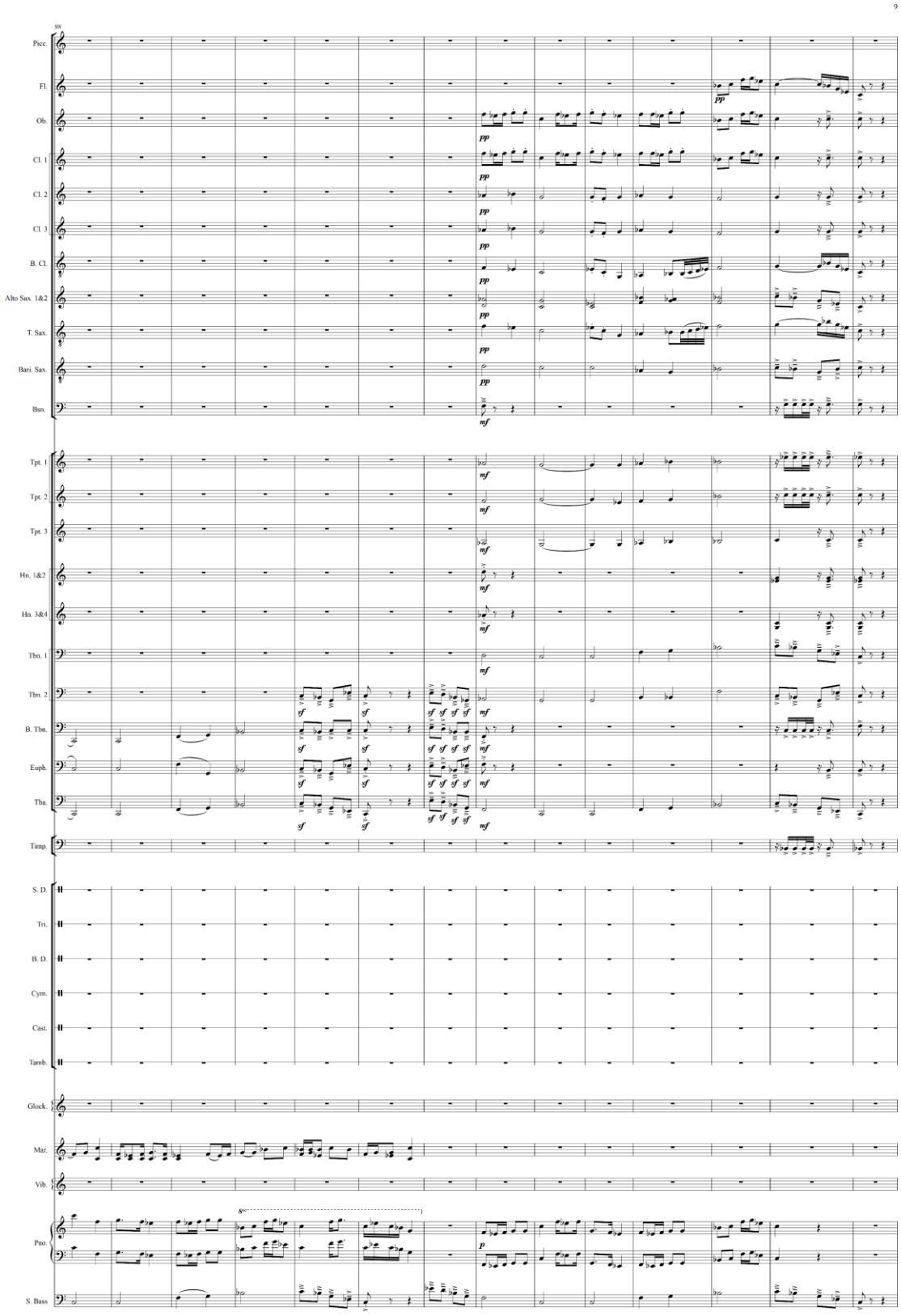

4
40
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


5
59
B
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
8va
Pno.
S. Bass

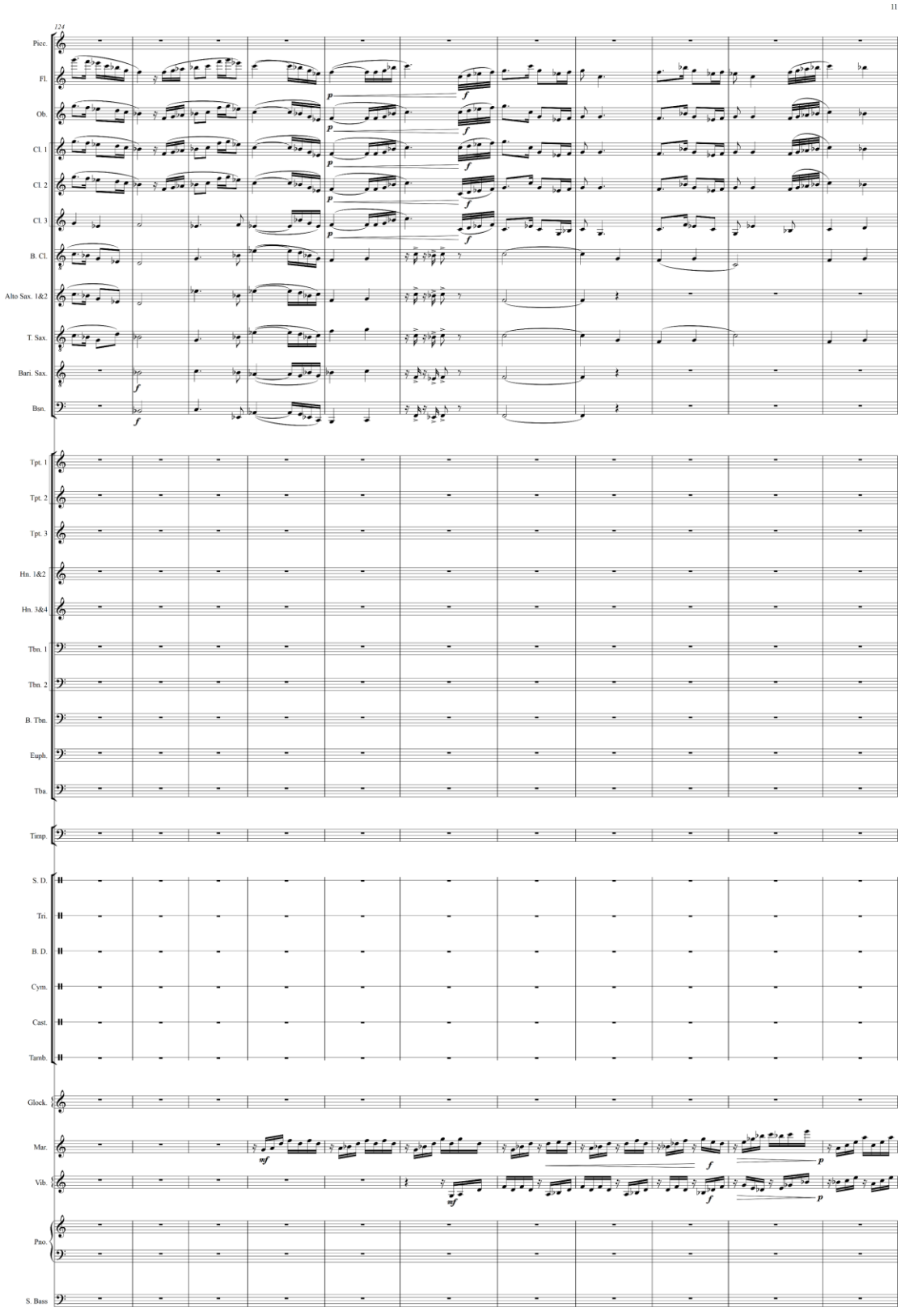

6
62
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

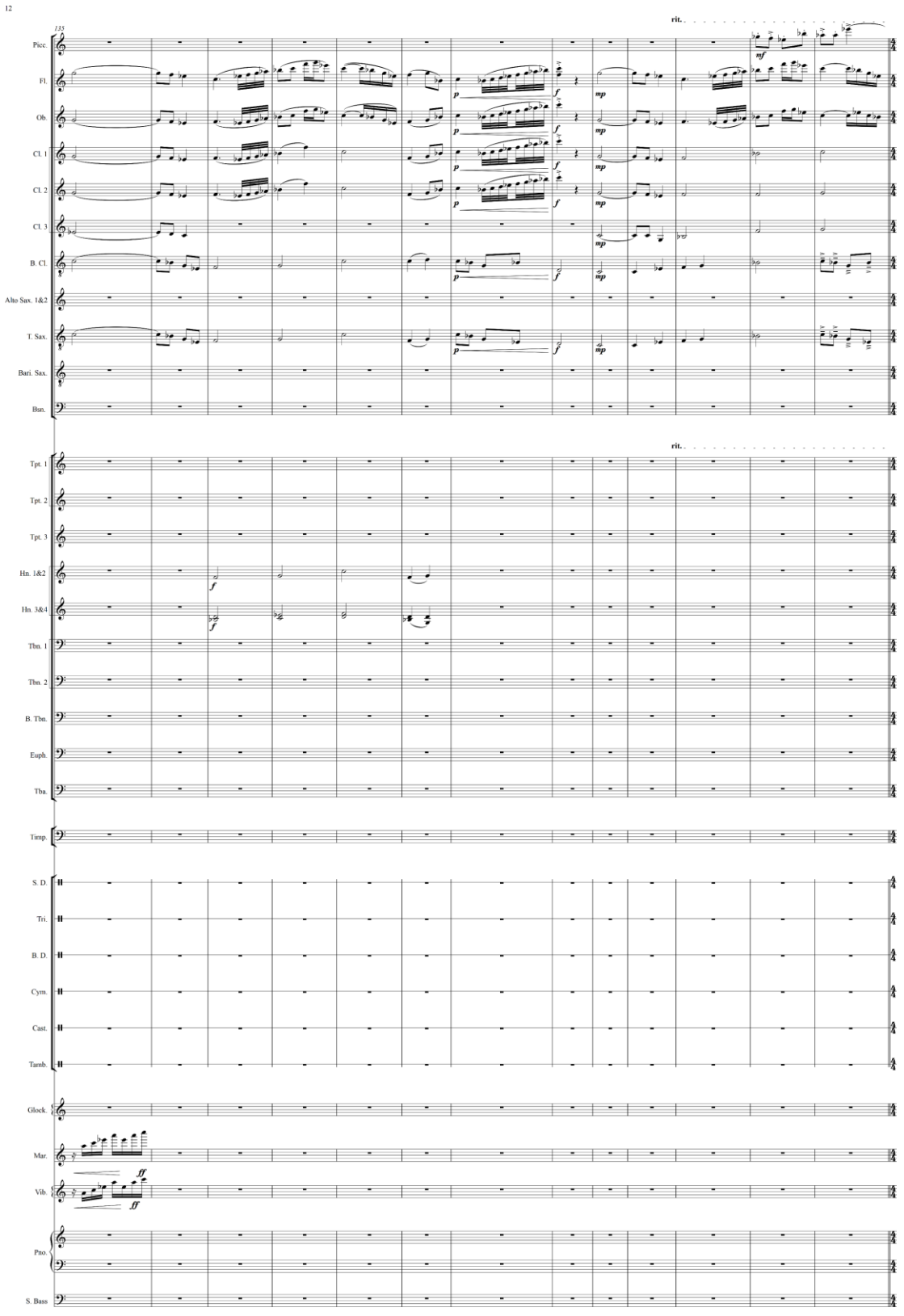
7
73
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

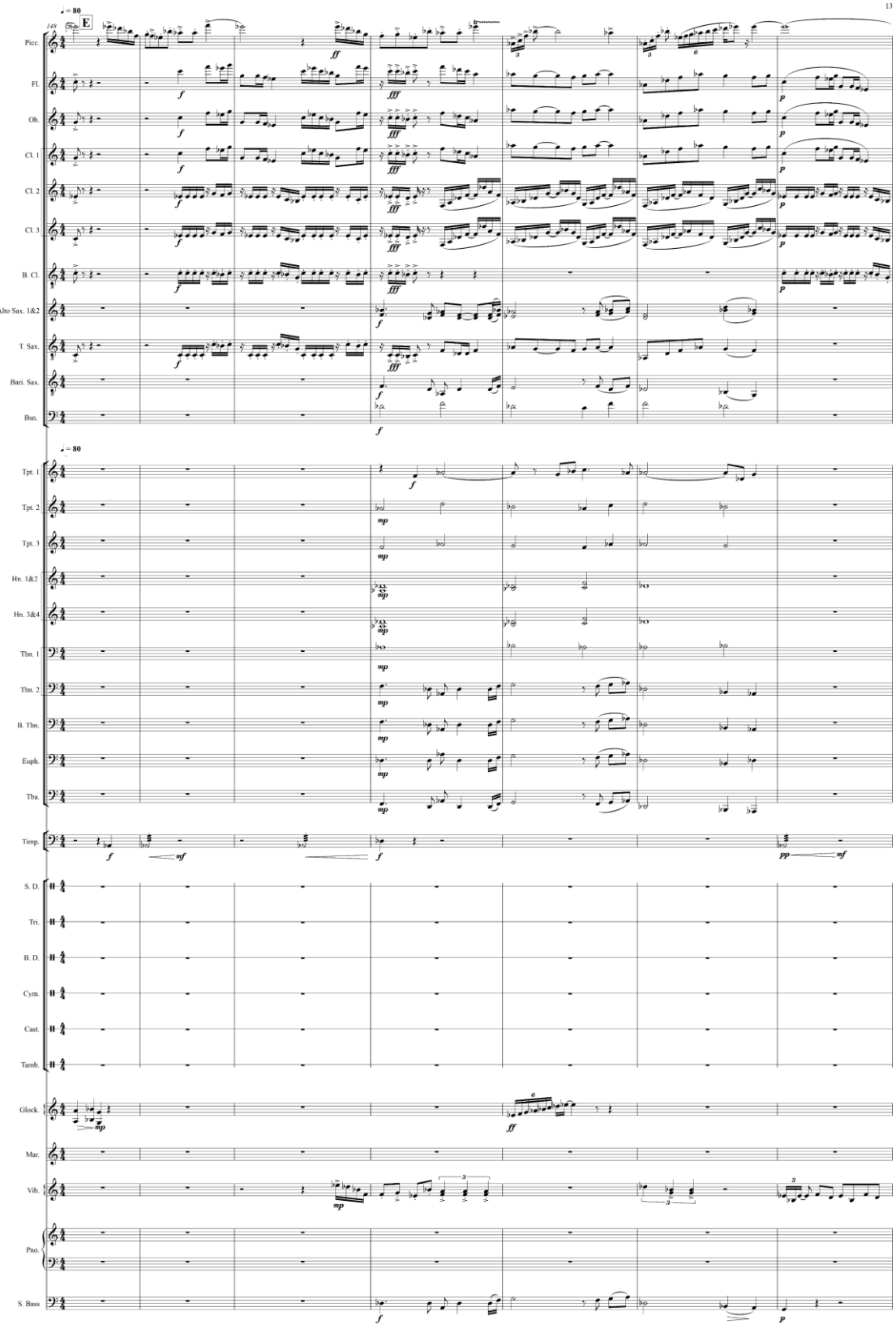
8
85
C
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


9
98
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

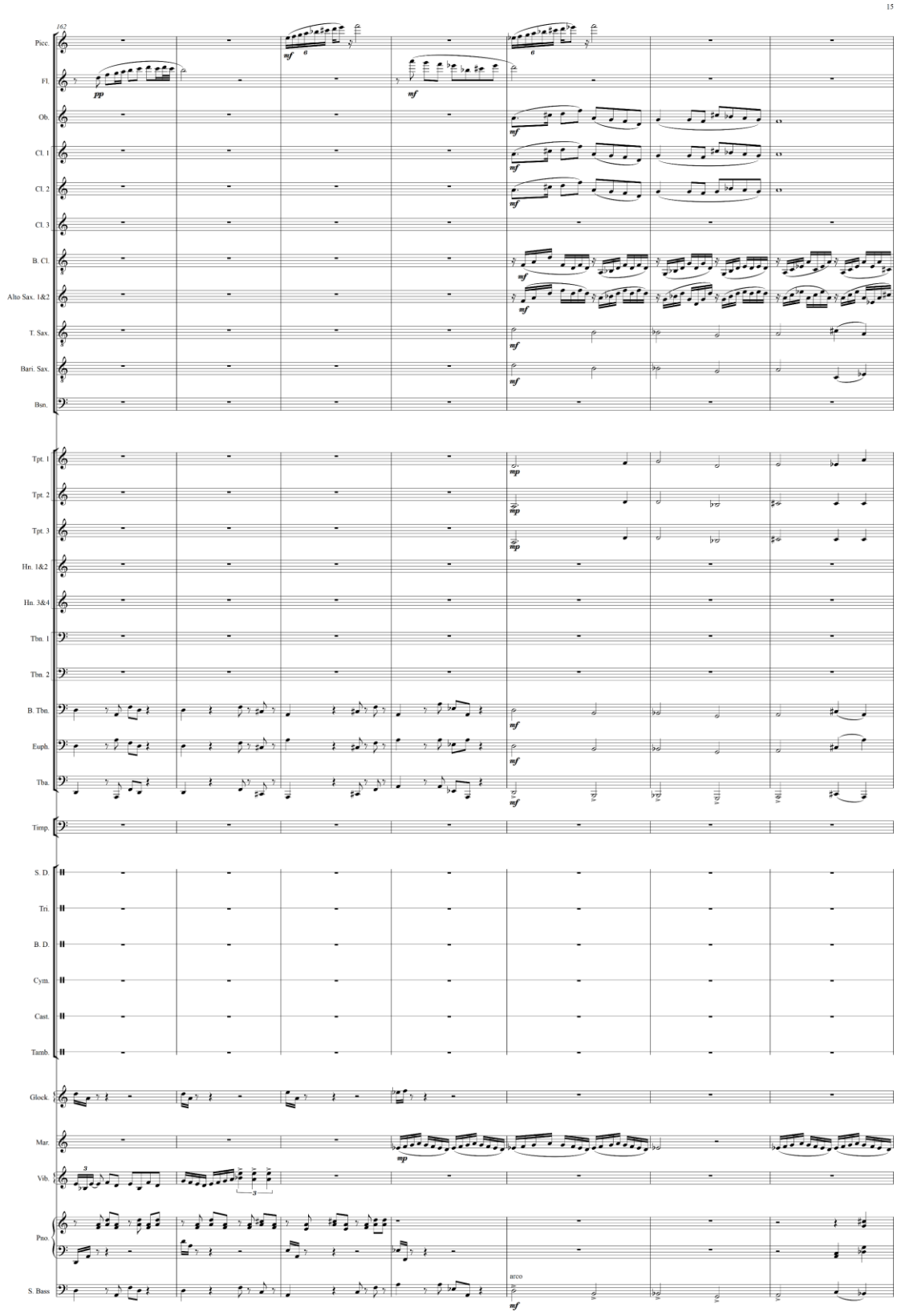
10
112
D
♩ = 50
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


11
124
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


12
135
rit.
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
rit.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

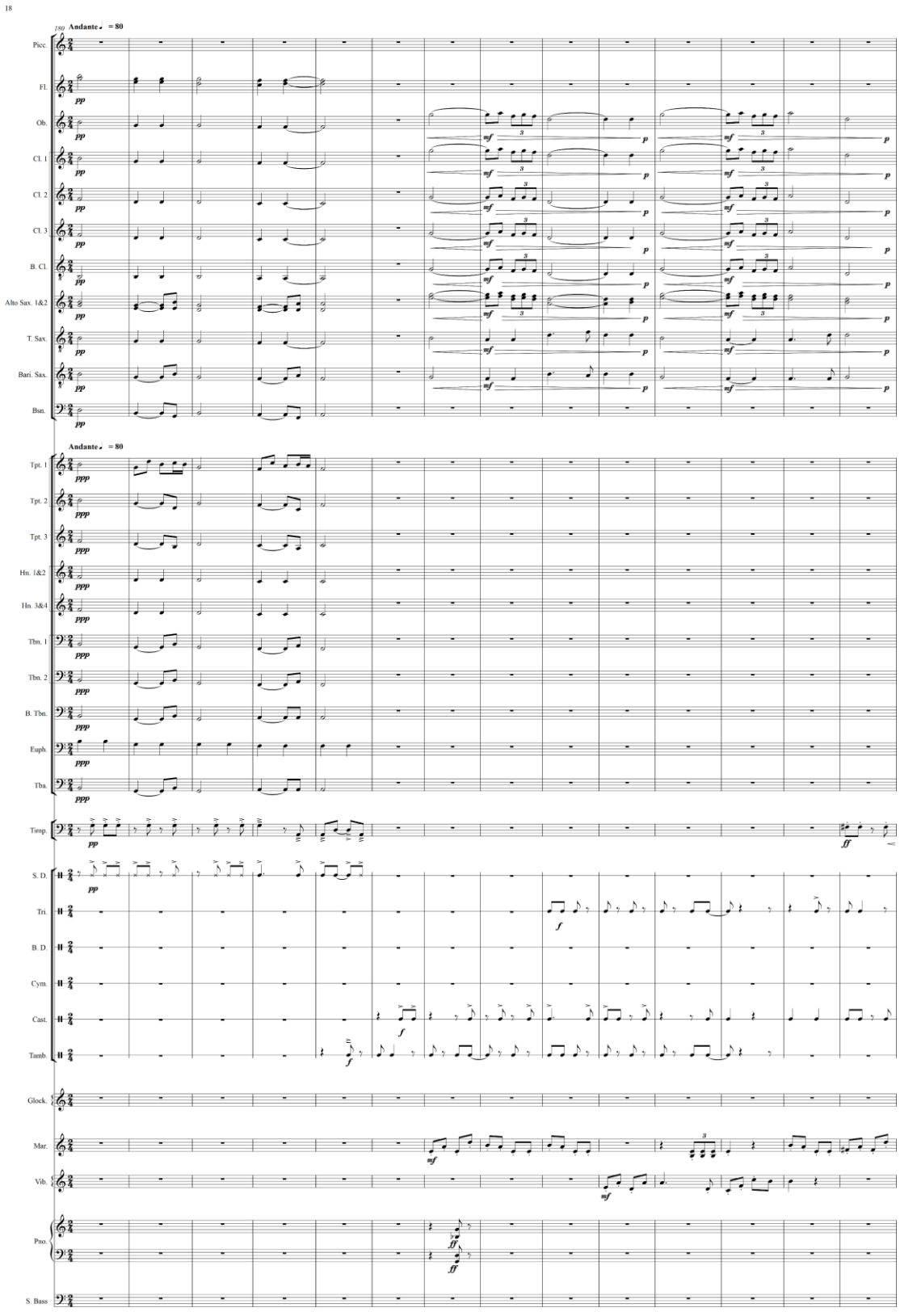

13
148
E
♩ = 80
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
♩ = 80
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

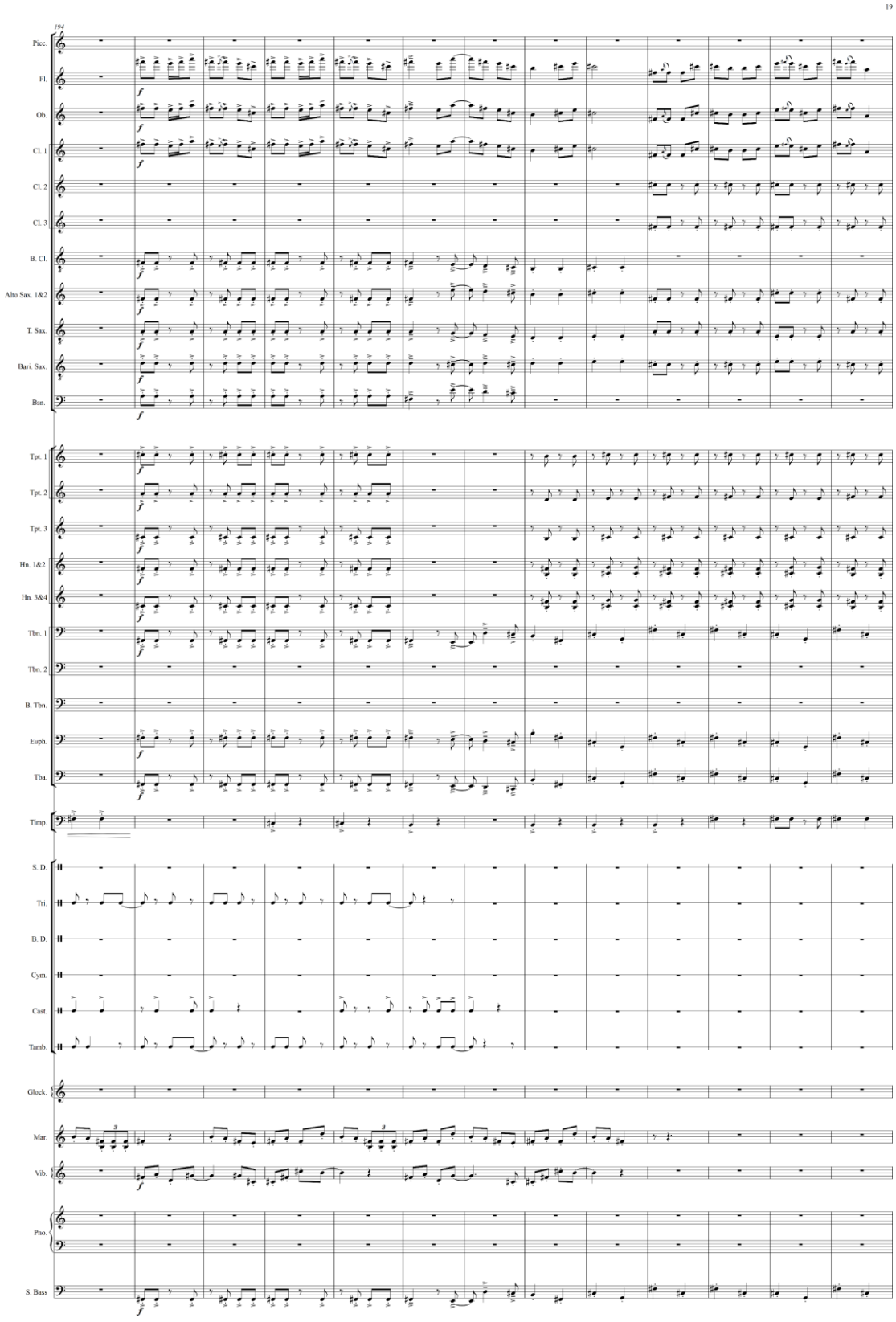
14
155
F
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
pizz.

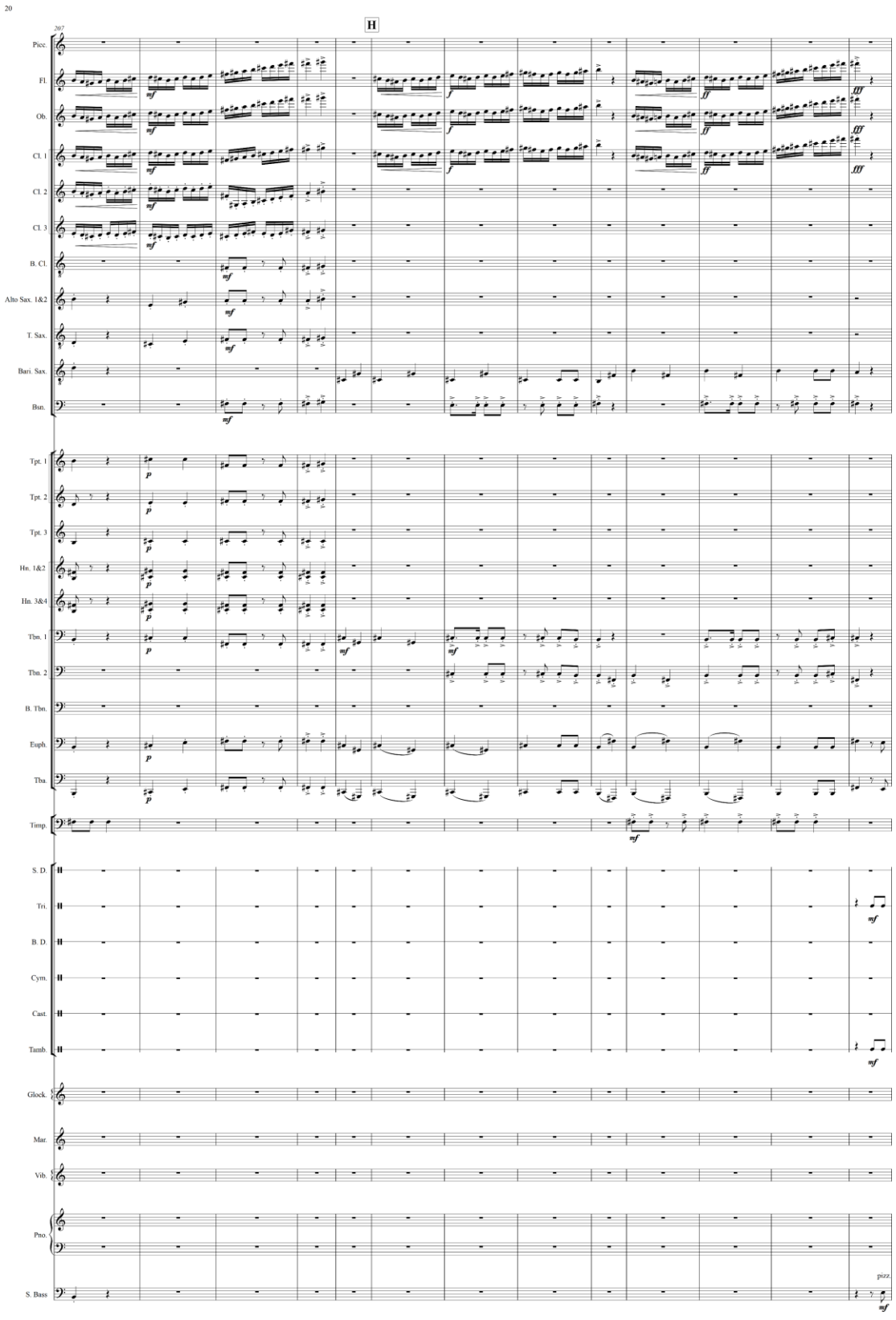

15
162
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
arco

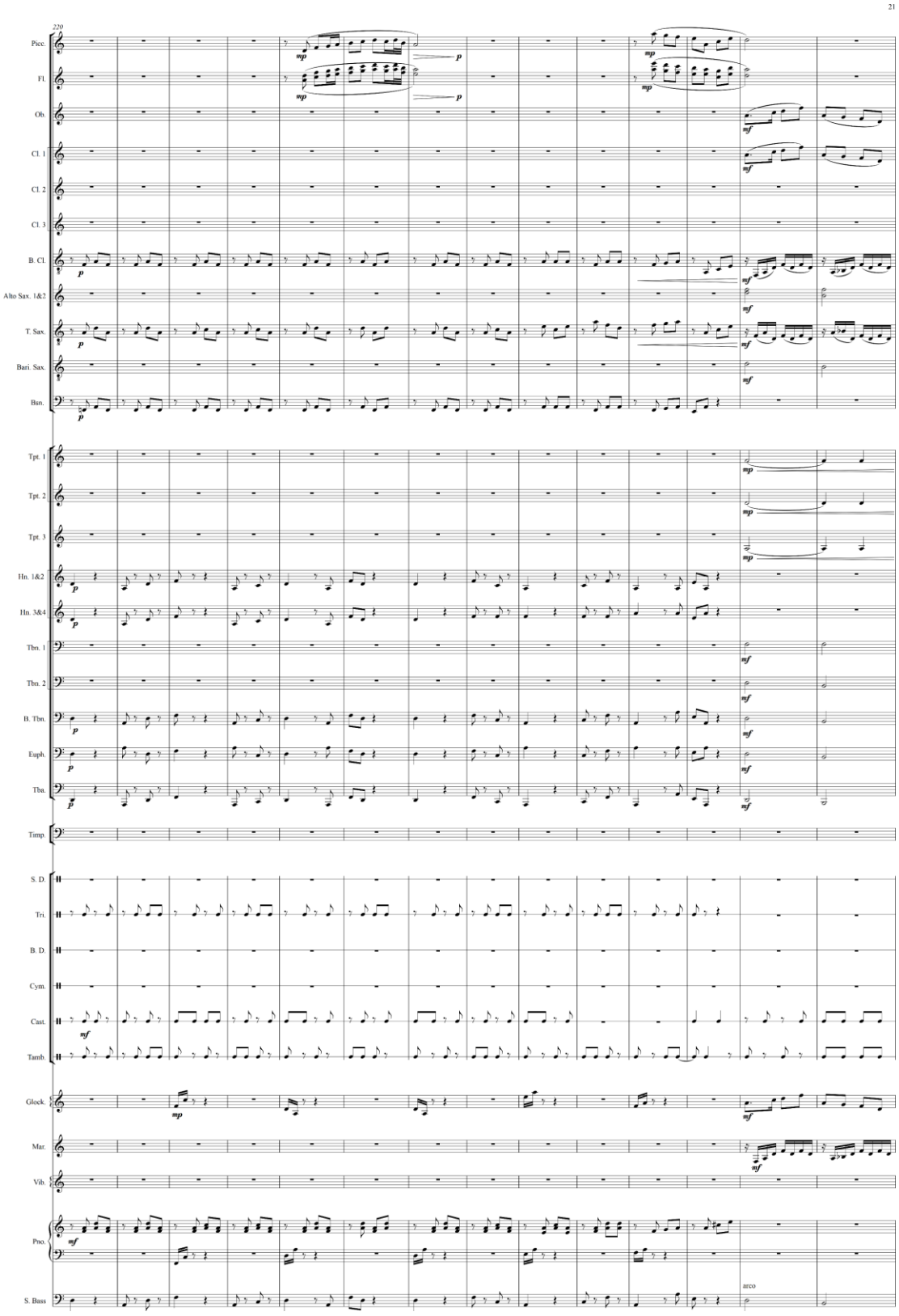
16
169
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
gliss.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

173
17
♩ = 60 Adagio
G
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
♩ = 60 Adagio
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


18
180 Andante ♩ = 80
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Andante ♩ = 80
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

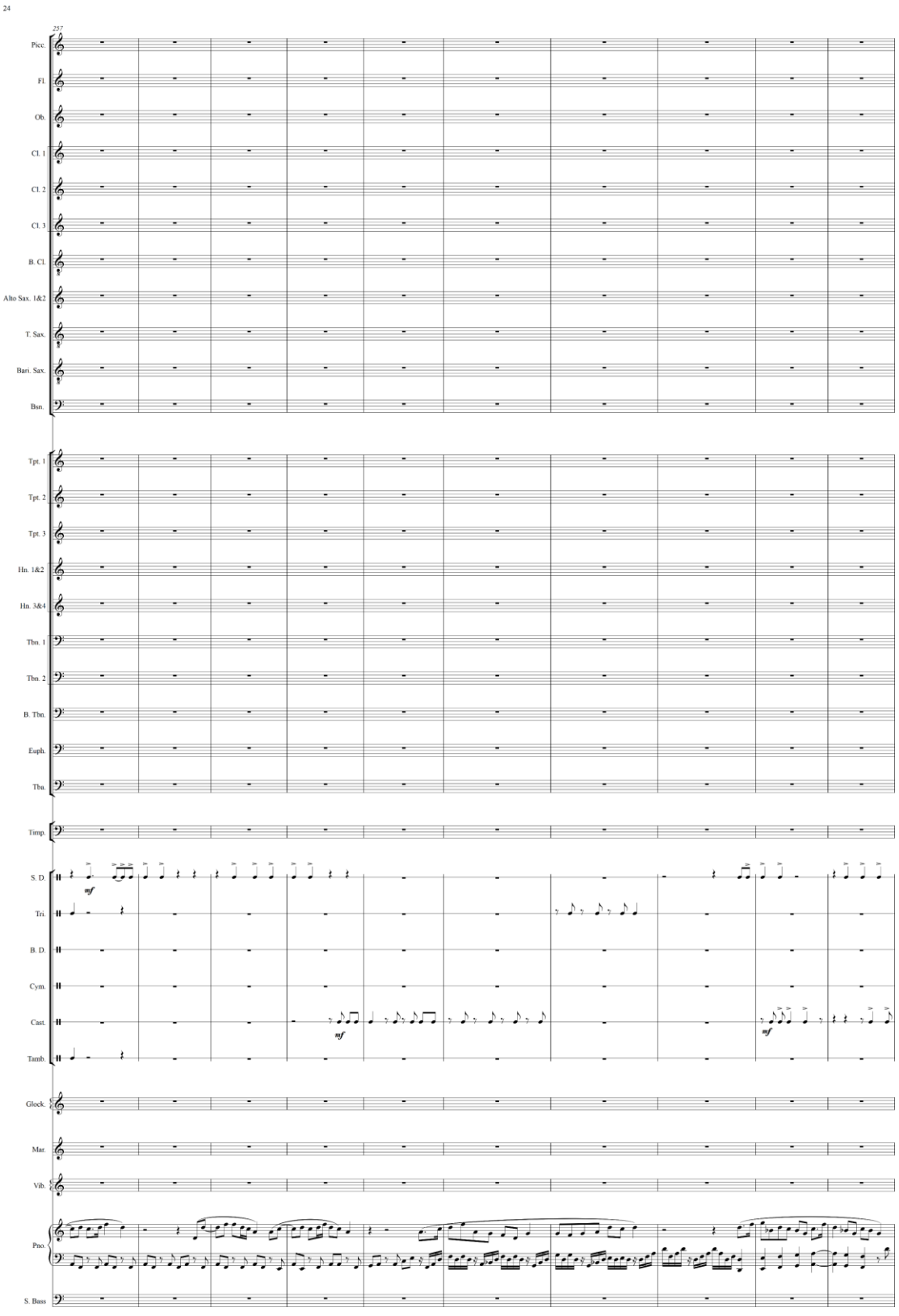

19
194
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

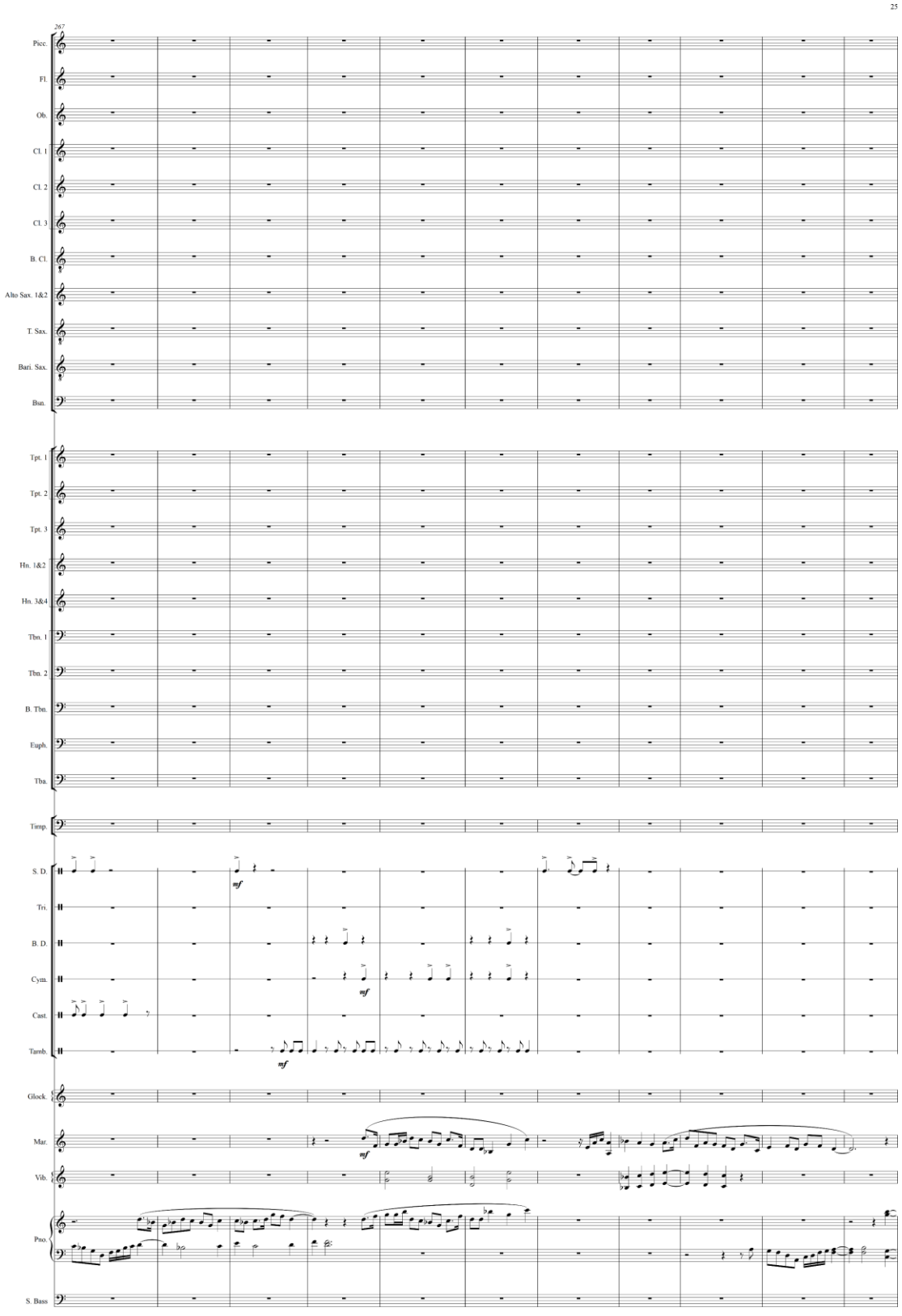

20
207
H
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
pizz.

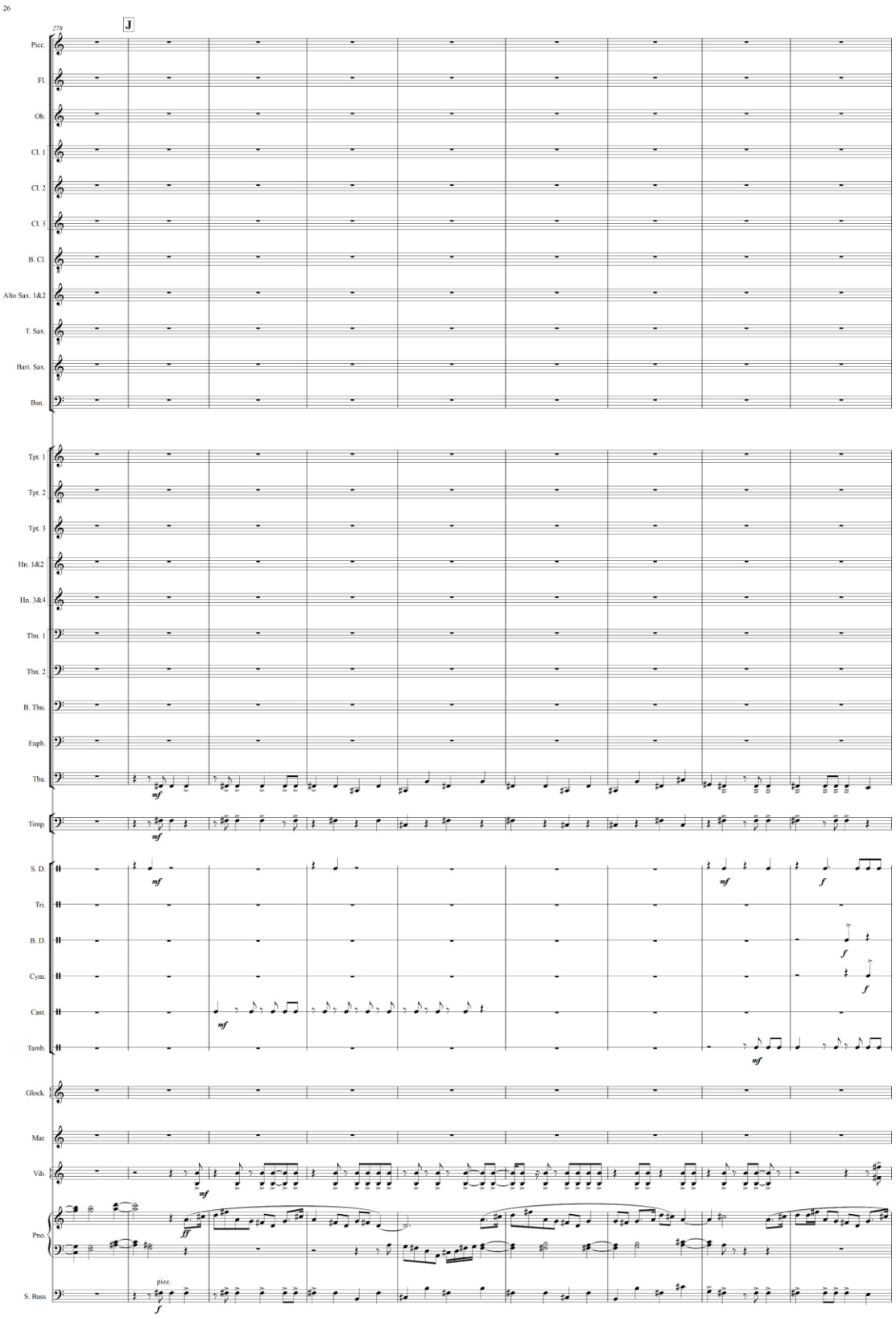

21
220
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
arco

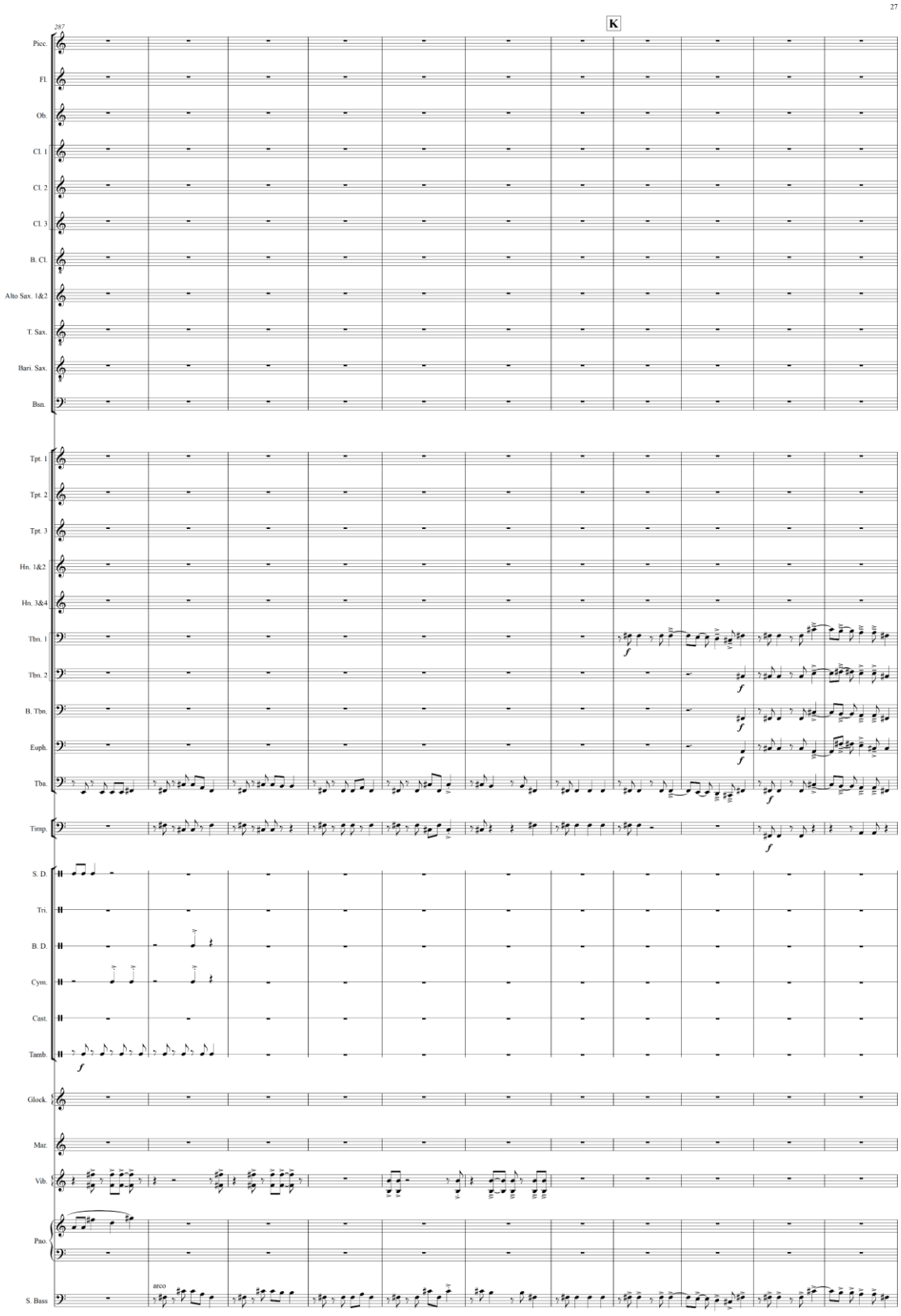
22
234
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

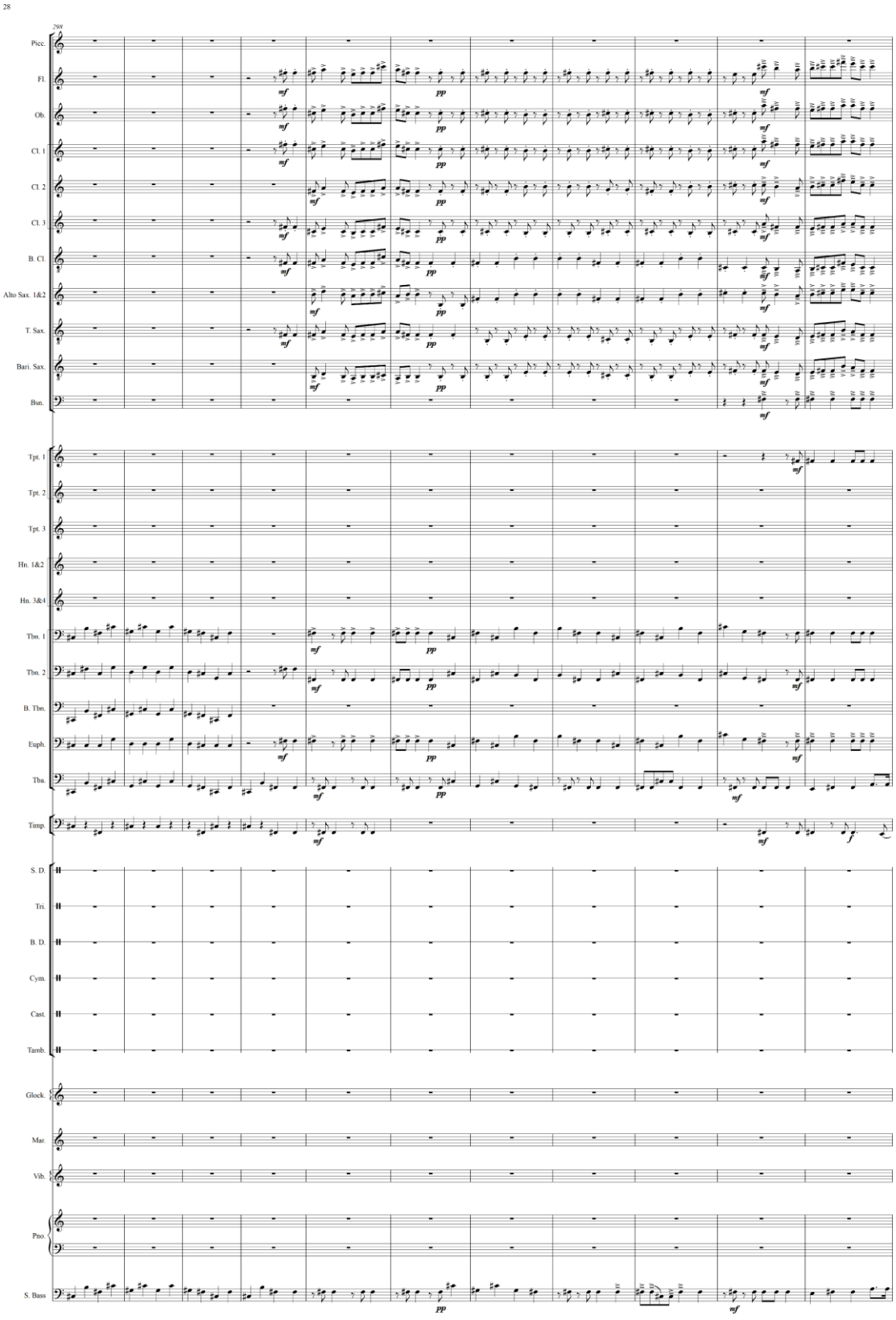
246
23
I Allegretto ♩= 100
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Allegretto ♩= 100
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

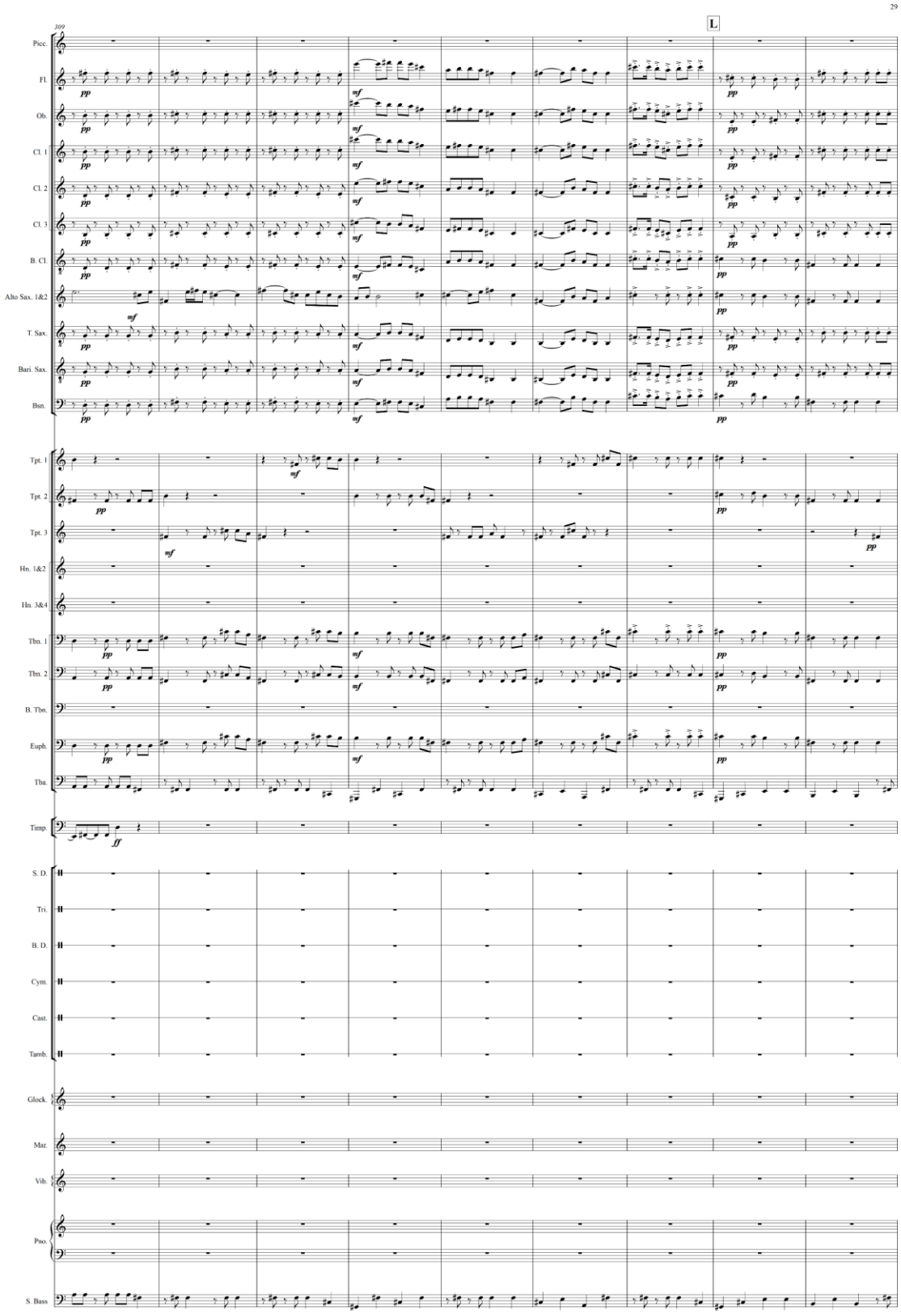

24
257
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
mf
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
mf
mf
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

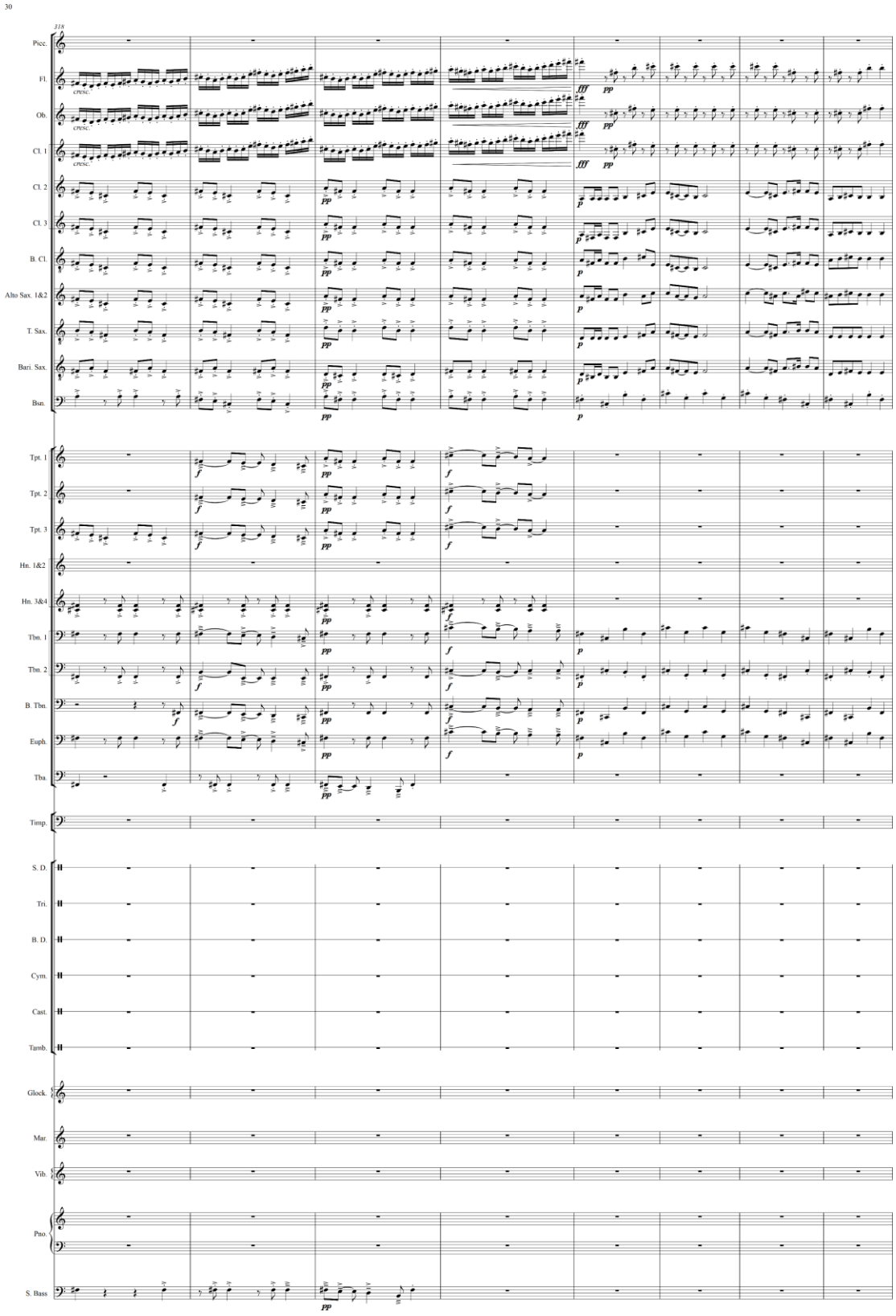

25
267
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
mf
mf
mf
mf

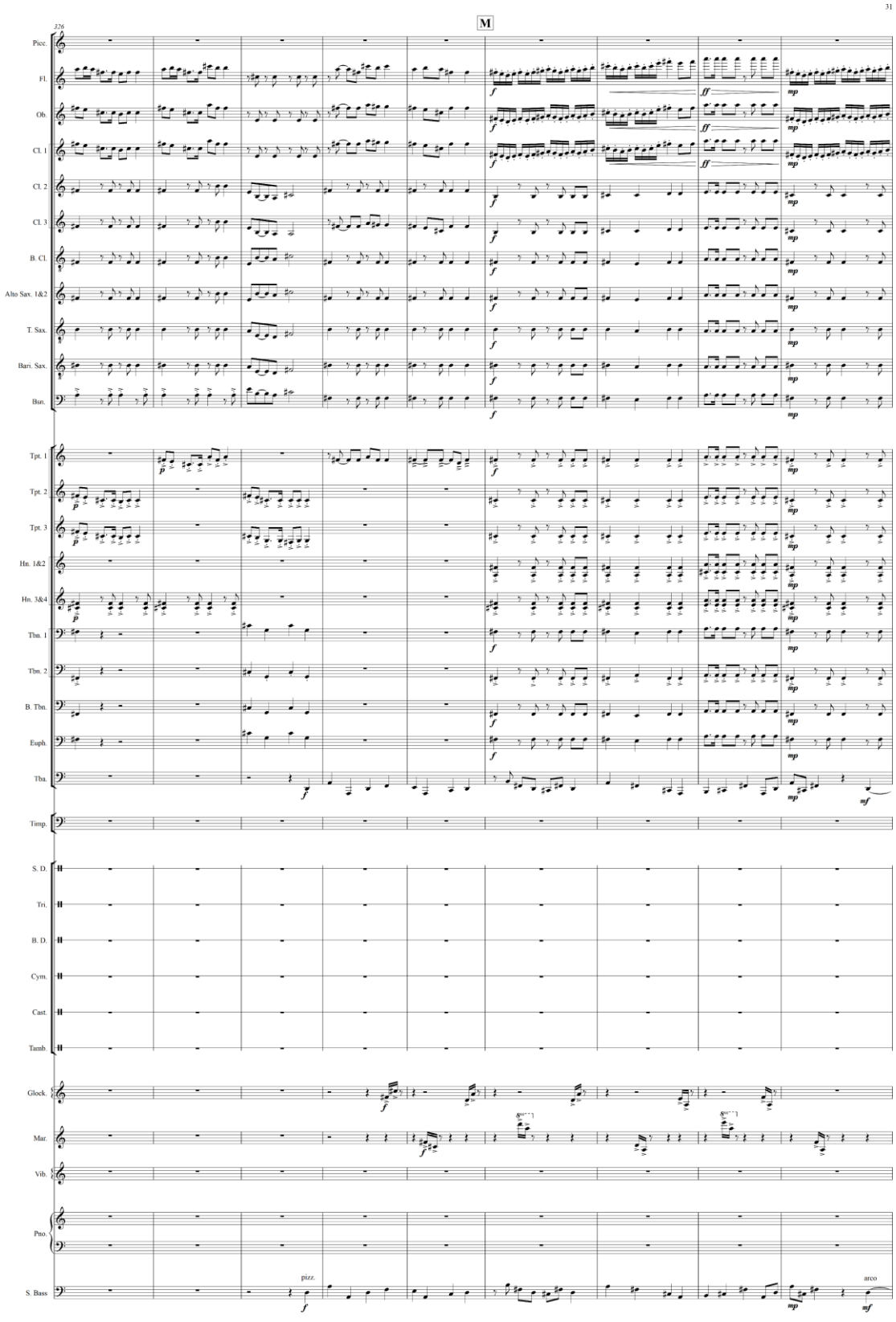

26
278
J
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
mf
f
ff
pizz.


287
27
K
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
arco

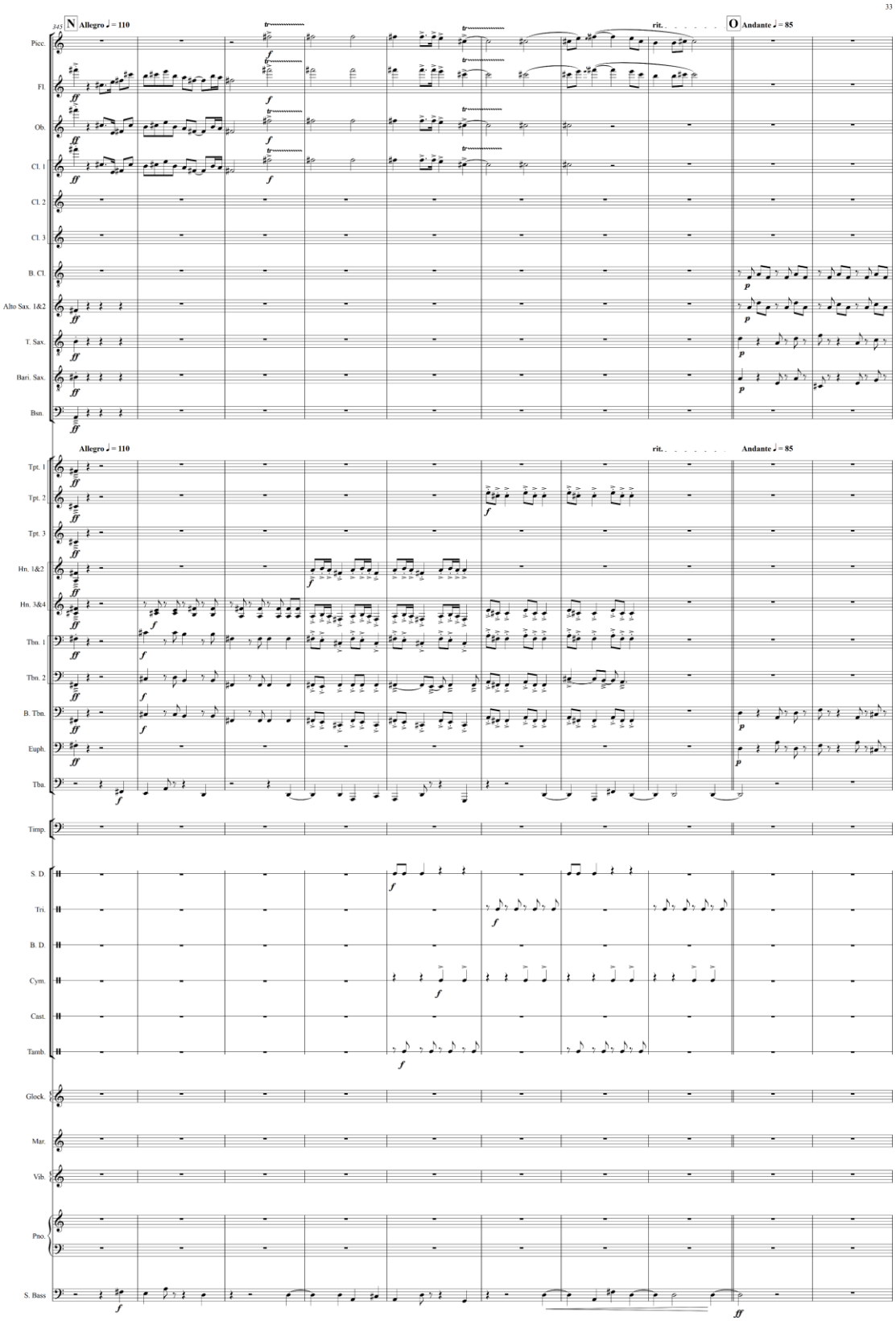

28
299
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


29
309
L
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

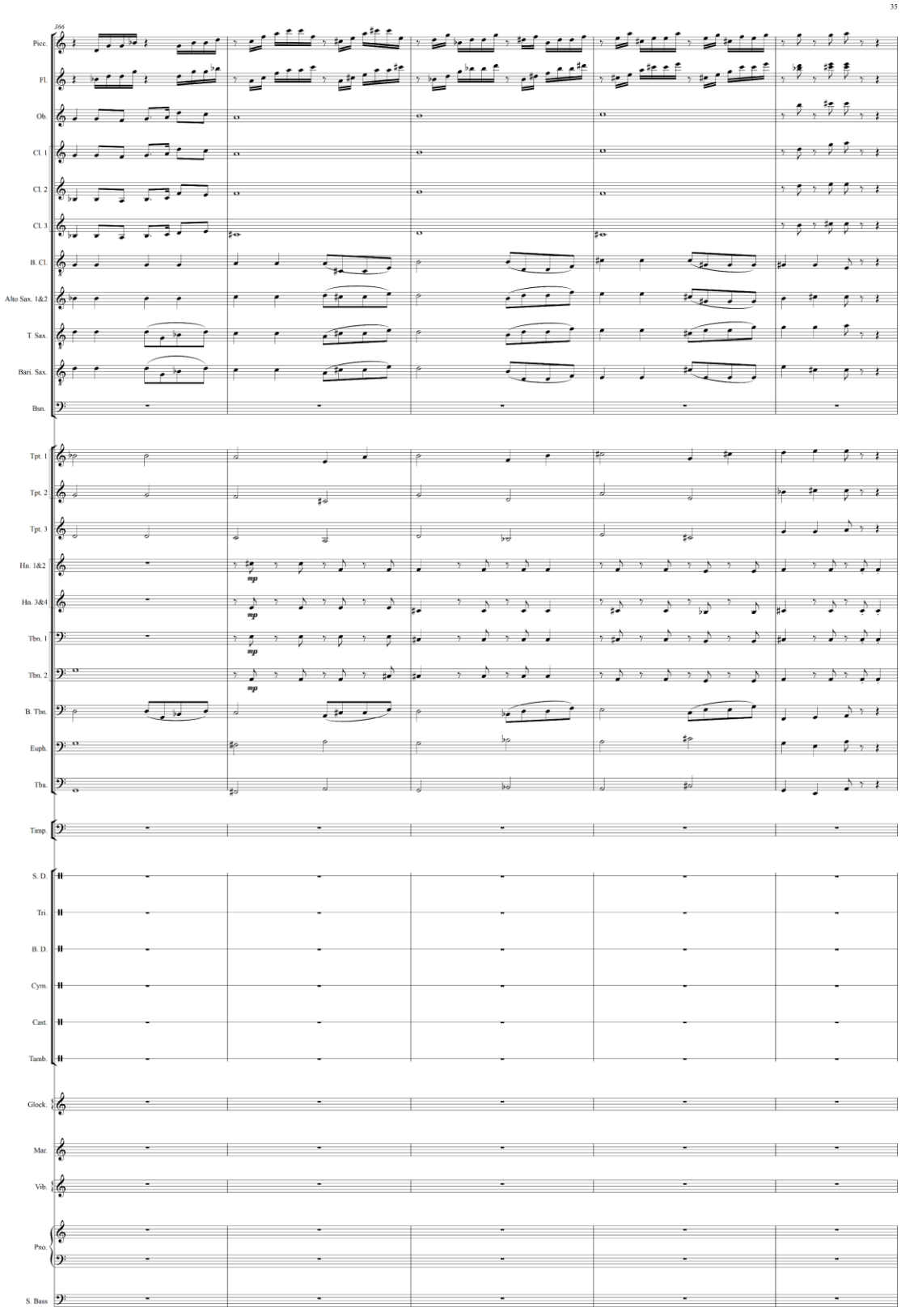

30
318
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


31
326
M
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
pizz.
arco

32
335
accel.
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

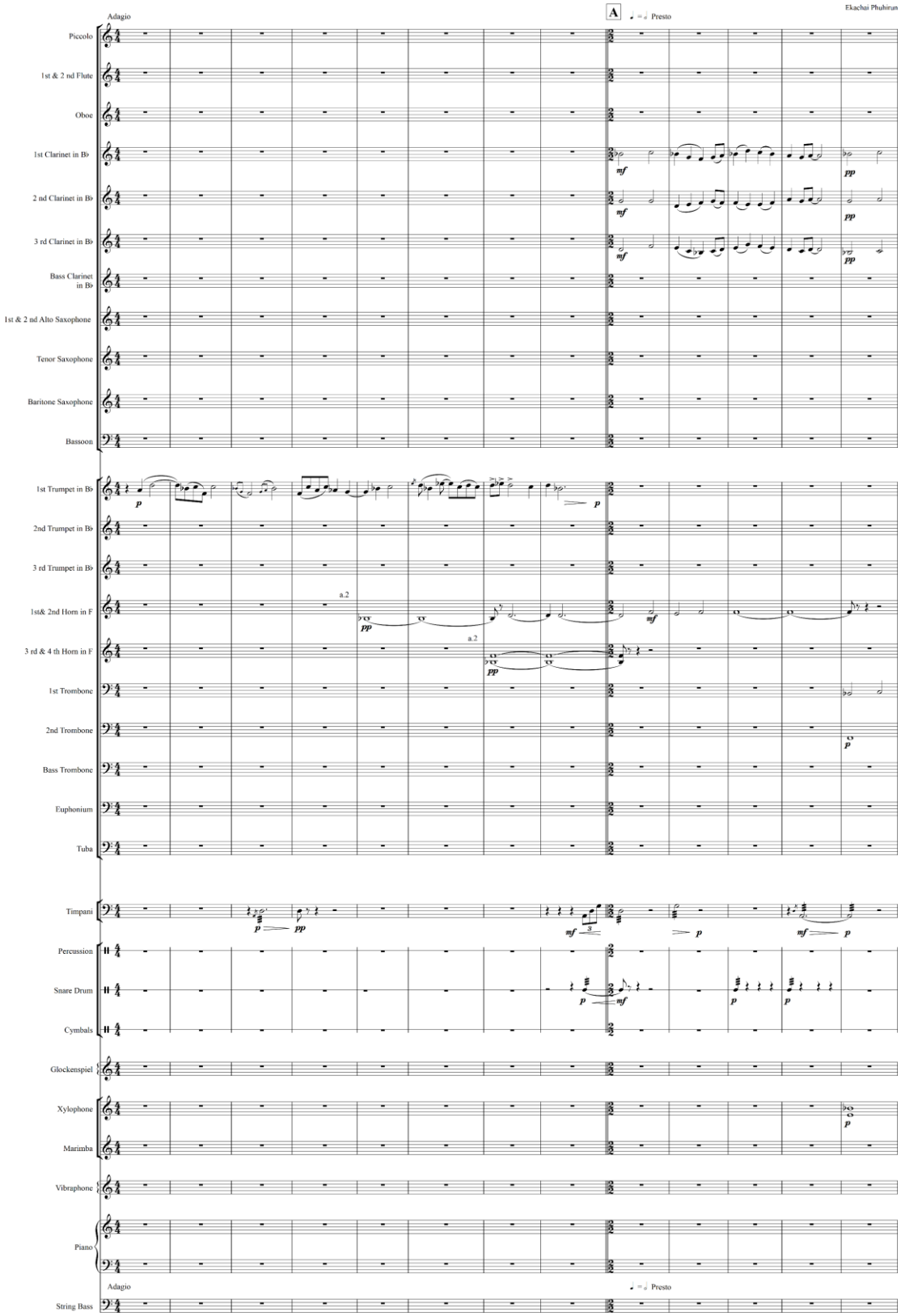

33
345
N
Allegro ♩= 110
rit.
O
Andante ♩= 85
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Allegro ♩= 110
rit.
Andante ♩= 85
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

34
355
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass


35
366
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
mp
mp
mp

36
371
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1&2
Hn. 3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
S. D.
Tri.
B. D.
Cym.
Cast.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

Stream of Timelessness
IV



2
14
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Bass Drum
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

25
B
3
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
mf
f

4
32
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
Triangle
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
pizz.
arco

5
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
Bass Drum
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

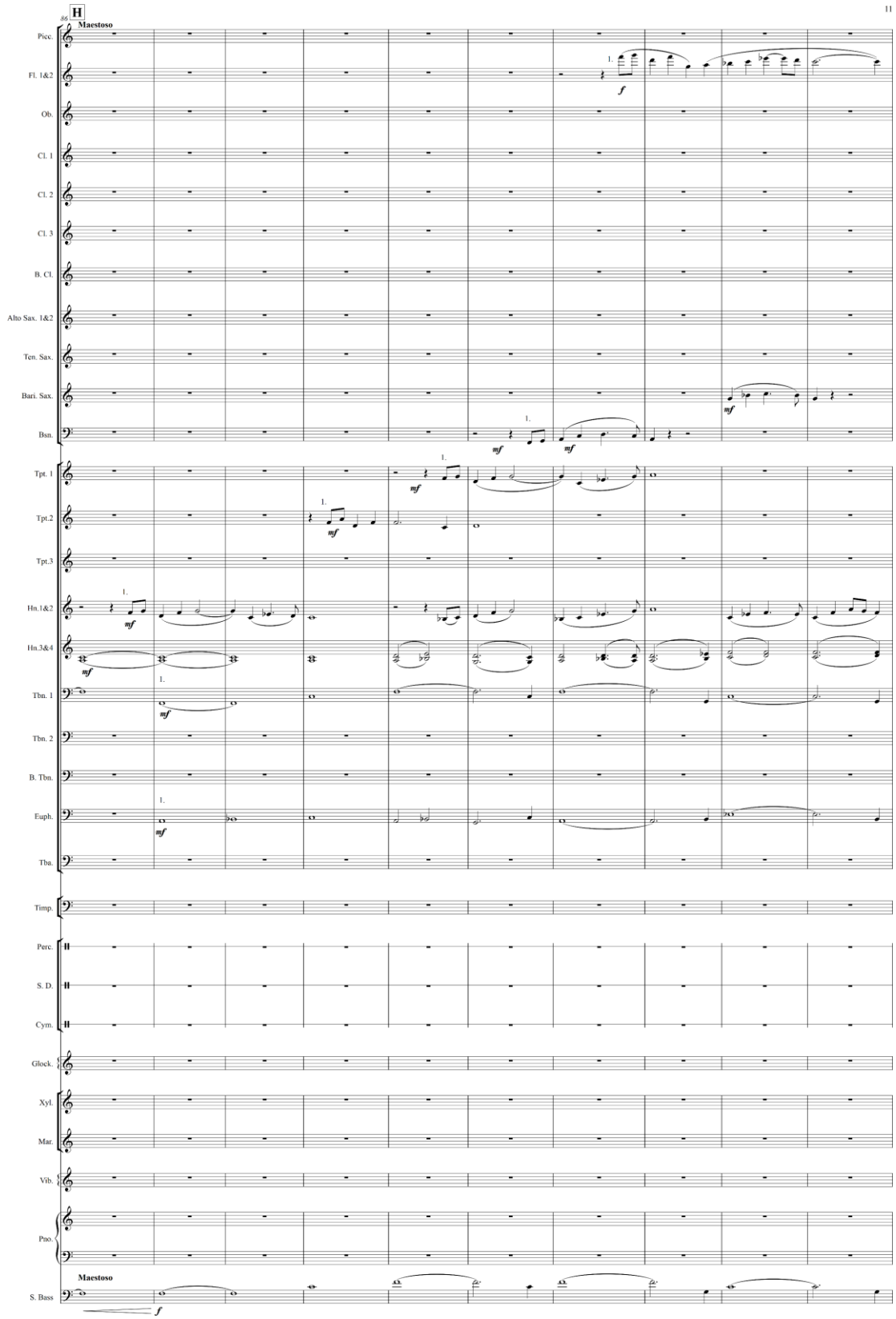
6
45
D
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
a. 2
pizz.
arco

53
E Allegro
7
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
Allegro
pizz.

8
61
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
arco
pizz.

79
F
9
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
arco
pizz.

10
78
G
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
tutti
a.2
1.
Triagle
arco


86
H
Maestoso
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
Maestoso
S. Bass
f
mf

12
96
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
tutti
a.2

106
rit.
I
Presto
13
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
Bass drum
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
rit.
Presto
S. Bass

14
115
rit.
J Andante
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
rit.
Andante
sfz
ff

15
124
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

16
132
K
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

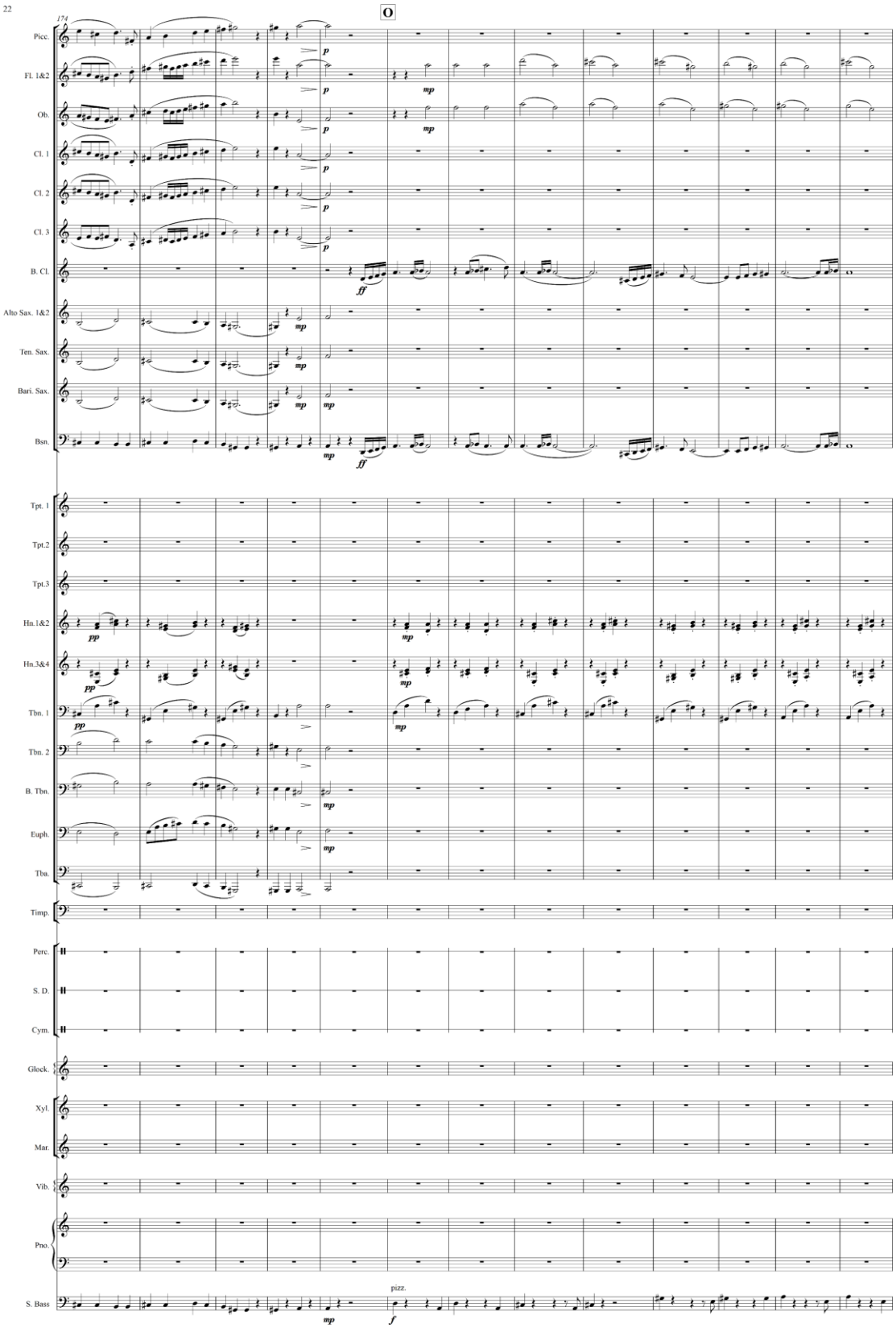
137
poco rit.
rit.
17
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
a.2
a.2
poco rit.
rit.

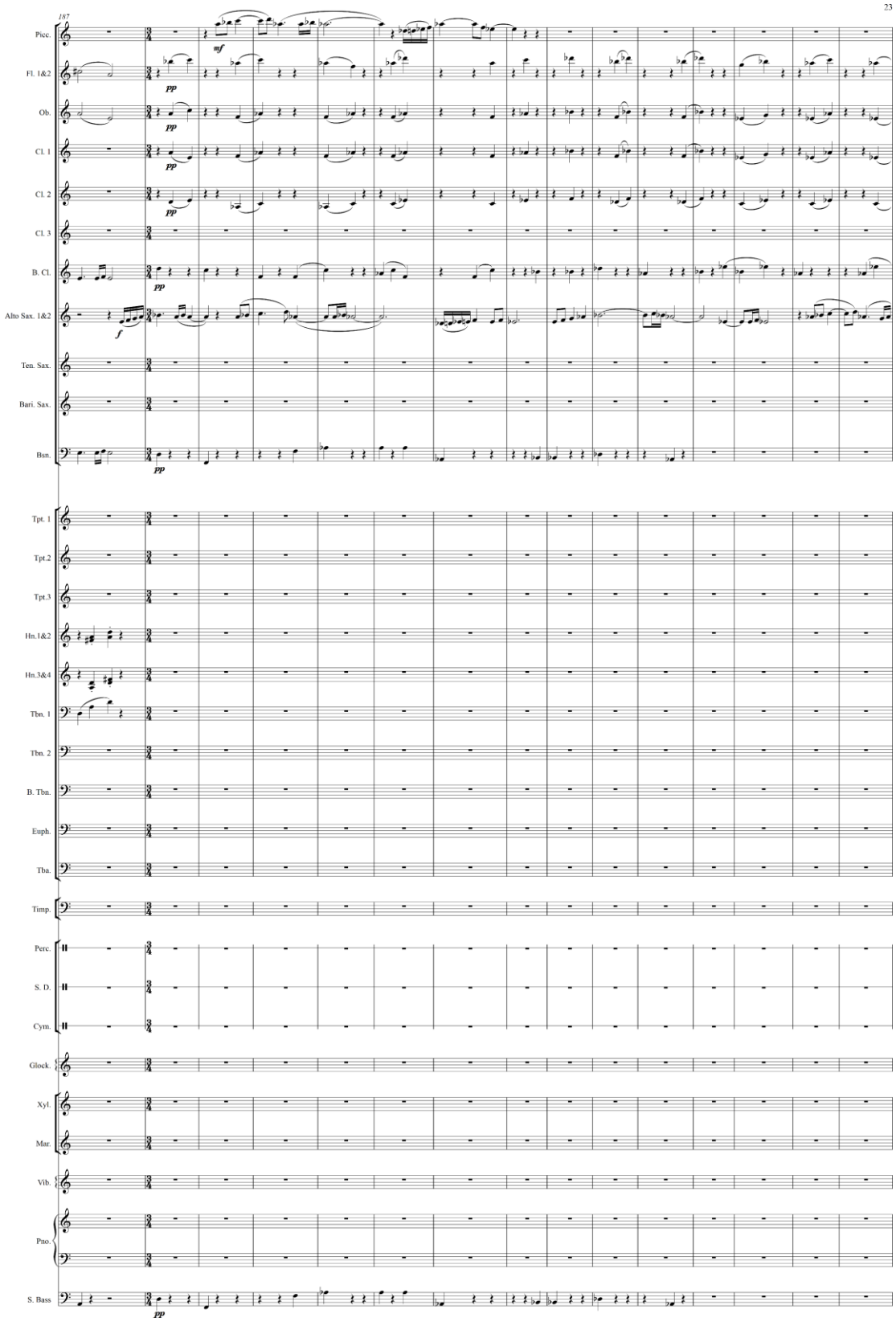
18
Largo
142
L
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
Largo
S. Bass
mf
f
a 2

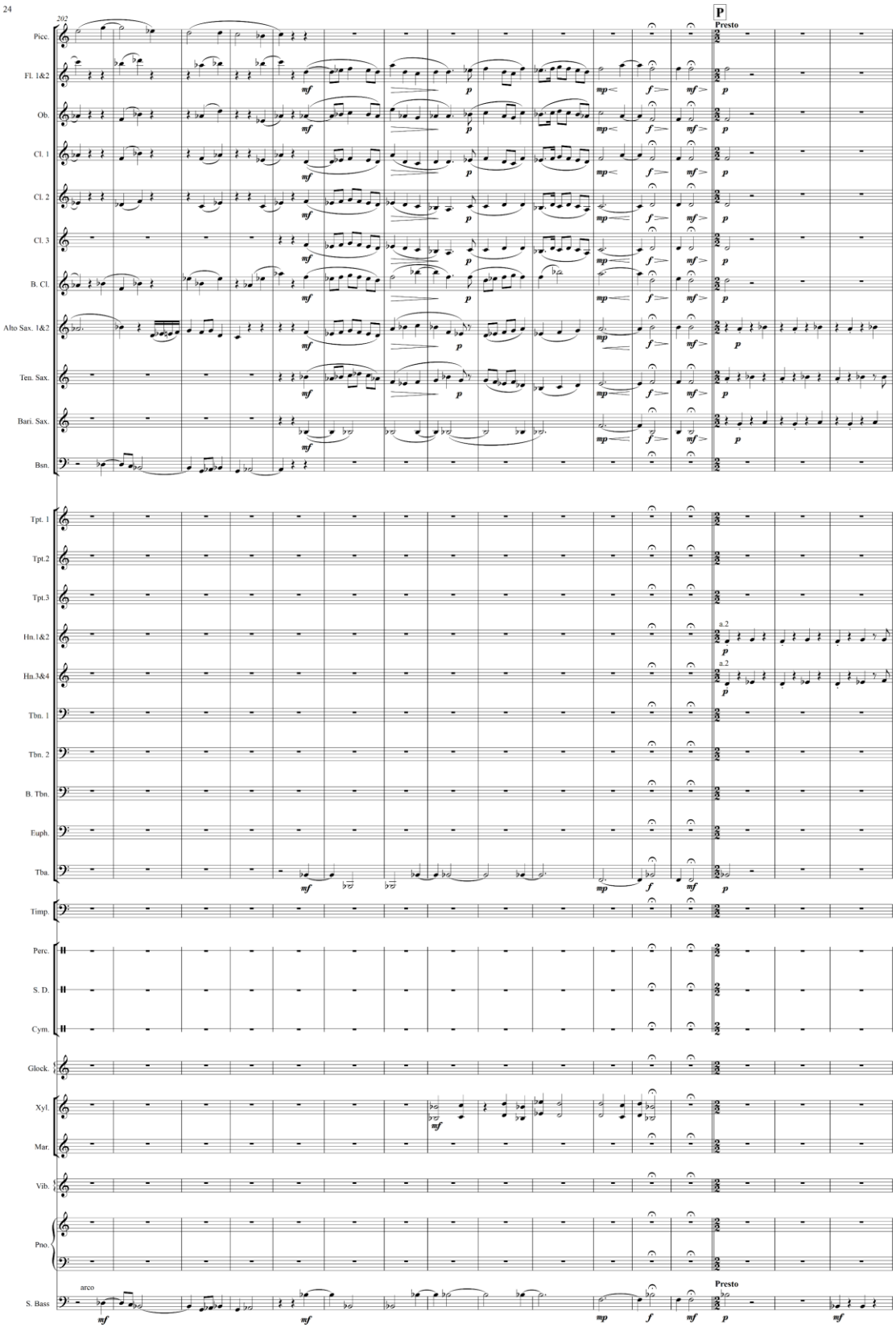
151
M
19
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
con sord.
a.2

20
159
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

rit. . . . . Maestoso
N
165
21
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
rit. . . . . Maestoso


22
174
O
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
pizz.


187
23
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
mf
pp
f


24
202
P
Presto
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
a.2
arco
Presto

218
25
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

26
228
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
senza sord.
Tpt. 1
senza sord.
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

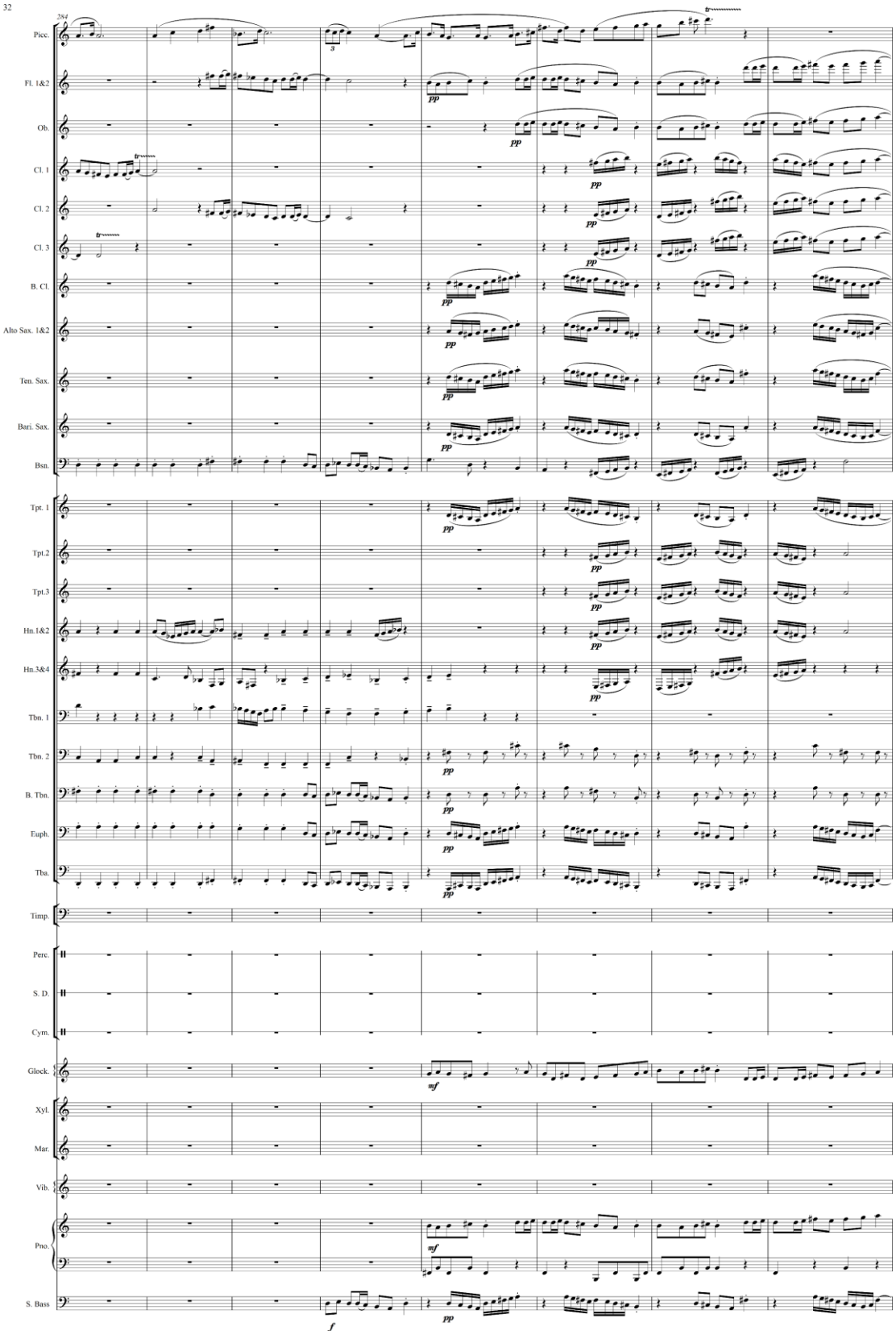
Q
27
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

28
248
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
pizz.
arco
mf
f
ff
tr

257
R
29
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

30
265
rit.
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
pizz.
arco
rit.

273
S Maestoso
31
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
Maestoso
a.2
mp
mf
f
tr


32
284
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
pp
mf
f

292
T
33
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass

34
298
accel.
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
accel.
S. Bass

303
35
Picc.
Fl. 1&2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
Alto Sax. 1&2
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bsn.
Tpt. 1
Tpt.2
Tpt.3
Hn.1&2
Hn.3&4
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Timp.
Perc.
S. D.
Cym.
Glock.
Xyl.
Mar.
Vib.
Pno.
S. Bass
arco

**ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์**

ชื่อ เอกชัย พุหิรัญ

วัน เดือน ปีเกิด 22 กุมภาพันธ์ 2518

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร

ประวัติการศึกษา โรงเรียนทวีธาภิเศก สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ครุศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับสอง) สาขาวิชา

ดนตรีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการประพันธ์เพลง

ที่อยู่ปัจจุบัน 99/85 หมู่บ้านธีรินทร์ทาวน์ ซอยเพชรแกษม 48 แยก 20 ถนนเพชรเกษม บางด้วน ภาษีเจริญ กรุงเทพ 10160

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University