บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “กรุงเทพมหานคร” สำหรับวงออร์เคสตรา

นายศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2556

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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.

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION : “BANGKOK METROPOLITAN” FOR ORCHESTRA

Mr. Saksri Vongtaradon

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 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “กรุงเทพมหานคร” สำหรับวงออร์เคสตรา
โดย	นายศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร. ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....กรรมการ

(ดร.รามสูร สีตลายัน)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ดร.จิระเดช เสตะพันธุ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล : บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “กรุงเทพมหานคร” สำหรับวงออร์เคสตรา. (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION : “BANGKOK METROPOLITAN” FOR ORCHESTRA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 275 หน้า.

บทประพันธ์เพลงกรุงเทพมหานคร เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่มีจุดประสงค์ในการประพันธ์เพื่อถ่ายทอดความประทับใจ และนำเสนอมุมมองด้านความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ และโดดเด่นของกรุงเทพมหานคร บทประพันธ์นี้แบ่งออกเป็น 4 กระบวนได้แก่ สีสันแห่งกรุงเทพ ทางสงบ สายธารแห่งชีวิต และชาติภูมิ

บทประพันธ์นี้ ใช้วัตถุดิบทางดนตรี ที่ประพันธ์ขึ้นโดยผู้ประพันธ์ ผสมผสานกับทำนอง และวัตถุดิบทางดนตรีที่ได้รับจากดนตรีหลากหลายสไตล์ ได้แก่ ดนตรีแจ๊ส ดนตรีไทยร่วมสมัย และดนตรีลูกทุ่ง โดยพัฒนาบทประพันธ์ และสร้างเนื้อดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัย

ผลจากการประพันธ์บทประพันธ์เพลงกรุงเทพมหานคร ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทประพันธ์ดนตรีพรรณาขนาดใหญ่สำหรับวงออร์เคสตราที่มีความเชื่อมโยงกับกรุงเทพมหานครเป็นบทประพันธ์แรก และผู้ประพันธ์ได้นำเสนอความเป็นไทย ในบริบทของบทประพันธ์ร่วมสมัยแบบตะวันตกในรูปแบบเฉพาะของผู้ประพันธ์ ด้วยการใช้ทำนองดนตรีที่มีลักษณะเสียงแบบไทย และการผสมผสานวัตถุดิบทางดนตรีจากดนตรีไทยร่วมสมัย และดนตรีลูกทุ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2556 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

5486814535 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: MUSIC COMPOSITION / BANGKOK / BANGKOK METROPOLITAN / METROPOLITAN / ORCHESTRA / SYMPHONY / SYMPHONY ORCHESTRA

SAKSRI VONGTARADON: DOCTORAL MUSIC COMPOSITION : “BANGKOK METROPOLITAN” FOR ORCHESTRA. ADVISOR: PROF. NARONGRIT DHAMABUTRA, 275 pp.

Bangkok City is a music composition for orchestra that aims to display composer’s impression of cultural diversity that is distinctive to Bangkok. The composition includes 4 movements: Shades of Bangkok, Temple Street, River of Life, and Native Land.

The composition uses contemporary compositional techniques to create complex musical textures and to combine composed materials, musical materials drawn from Jazz, Thai contemporary music, and Thai country music.

The composition is the first large-scale program music for orchestra that is inspired and dedicated to the city of Bangkok. The composition exhibits Thai identity in Western musical context by using composer’s unique methods of combining melodies that resemble Thai music and mixtures of musical materials drawn from contemporary Thai music and Thai country music.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

Academic Year: 2013 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณบิดา และมารดาของผู้เขียนสำหรับความรัก และการสนับสนุนในการศึกษาของผู้เขียนมาโดยตลอด รวมทั้งครอบครัวของผู้เขียนที่คอยเป็นกำลังใจ และสำหรับความอดทน และความเข้าใจในการทุ่มเทเวลาให้กับการทำงาน และการศึกษาของผู้เขียนตลอดเวลาที่ผ่านมา

ตลอดระยะเวลาในการศึกษาในระดับปริญญาเอก และในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้เขียนได้รับความเมตตาจากอาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่าน โดยเฉพาะศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ ศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ และศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ที่ให้ความกรุณาต่อศิษย์ไม่เฉพาะในด้านการเรียน และการประพันธ์ดนตรีเท่านั้น แต่ยังให้คำปรึกษาในด้านอื่น ๆ ที่เป็นประโยชน์ยิ่งในชีวิตของผู้เขียน

ผู้เขียนขอขอบพระคุณคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ให้การสนับสนุนในการศึกษาในระดับปริญญาเอกของผู้เขียน ขอขอบพระคุณอาจารย์วานิช โปตะวานิช ที่เห็นคุณค่าของบทประพันธ์นี้ โดยให้เกียรติเป็นผู้อำนวยเพลงด้วยตนเอง และได้นำออกแสดงโดยวงดุริยางค์กรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 14 มีนาคม พ.ศ. 2557 ที่ผ่านมา และขอขอบพระคุณอาจารย์อานันท์ นาคคง ในการสละเวลาให้สัมภาษณ์ และให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์เกี่ยวกับบทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 2

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย 3

1.5 วิธีดำเนินการประพันธ์ 3

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 4

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น 5

2.1 แนวคิดและทฤษฎี 6

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับกรุงเทพมหานครที่เกี่ยวข้อง 7

2.3 วรรณกรรมดนตรีสำหรับออร์เคสตราที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเมืองหรือสถานที่ 7

2.4 วรรณกรรมดนตรีสำหรับออร์เคสตราที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเมือง หรือสถานที่ในประเทศไทย 23

2.5 สรุปแนวความคิดที่ได้รับจากการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 25

3.1 แรงบันดาลใจ และแนวความคิดของบทประพันธ์: กรุงเทพมหานคร 28

3.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 สีสันแห่งกรุงเทพ (SHADES OF BANGKOK) 29

3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 ทางสงบ (TEMPLE STREET) 51

3.4 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 สายธารแห่งชีวิต (RIVER OF LIFE) 68

3.5 อรรถาธิบายกระบวนที่ 4 ชาติภูมิ (NATIVE LAND) 87

บทประพันธ์กรุงเทพมหานคร 104

รายการอ้างอิง 271

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 275

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

บทประพันธ์ “กรุงเทพมหานคร” สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้น โดยมีแรงบันดาลใจจากกรุงเทพมหานคร และวิถีชีวิตของผู้คนที่อยู่อาศัยในกรุงเทพมหานคร ที่เป็นเอกลักษณ์อันเกิดจากการผสมผสานระหว่างความงดงามของความเป็นไทยประเพณี และความเจริญทางวัฒนธรรมท้องถิ่นของผู้คนจากภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศ ที่ย้ายถิ่นฐานเข้ามาอยู่อาศัย และประกอบอาชีพในกรุงเทพมหานคร ผนวกกับวัฒนธรรมของสังคมร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศตามกระแสโลกานุวัตร และการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของเทคโนโลยีด้านต่าง ๆ โดยเฉพาะเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทำให้การแลกเปลี่ยนวัฒธรรมเป็นไปอย่างไร้ขีดจำกัด

บทประพันธ์นี้ได้เลือกนำเสนอมุมมองทางวัฒนธรรมของชาวกรุงเทพมหานคร ซึ่งสะท้อนถึงวัฒนธรรมร่วมสมัยของไทยในปัจจุบัน อันเกิดจากการขยายตัวอย่างรวดเร็วของเมือง และวิถีชีวิตของผู้ที่อยู่อาศัยในกรุงเทพมหานครในปัจจุบันที่มีความแตกต่างกับในอดีตมาก จากในอดีตที่กรุงเทพมหานคร หรือเรียกที่อีกชื่อหนึ่งว่าบางกอก เป็นเพียงเมืองการค้าขนาดเล็ก ซึ่งทำหน้าที่เป็นเมืองปากแม่น้ำ คอยเก็บภาษีการค้าของเรือขนส่งสินค้าทุกลำจากอาณาจักรต่าง ๆ ที่ใช้เส้นทางแม่น้ำเจ้าพระยาเพื่อเดินทางไปติดต่อทำการค้าขายกับพระนครศรีอยุธยา ในปัจจุบัน กรุงเทพมหานครเป็นเมืองหลวง และเป็นศูนย์กลางทางการปกครอง การศึกษา และความเจริญของประเทศไทย เป็นเมืองที่มีประชากรมากที่สุดของประเทศ

อีกประการหนึ่งที่สำคัญคือ เมื่อพิจารณาบทประพันธ์สำหรับออร์เคสตราในศตวรรษที่ 20 และศตวรรษที่ 21 จะพบว่ามีบทประพันธ์สำคัญหลายชิ้นที่มีความเชื่อมโยงต่อสถานที่ หรือเมือง โดยผู้ประพันธ์นำแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ หรือความประทับใจที่ได้รับจากสถานที่นั้น หรือจากเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้น ณ สถานที่แห่งนั้นมาสร้างเป็นบทประพันธ์

ในทางตรงกันข้าม ในปัจจุบันยังไม่มีบทประพันธ์คลาสสิคสำหรับวงออร์เคสตราที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงโดยตรงกับกรุงเทพมหานคร บทประพันธ์กรุงเทพมหานครจึงนับได้ว่าเป็นเป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่สำหรับวงออร์เคสตราบทแรกที่สะท้อนถึงความประทับใจของผู้ประพันธ์ที่มีต่อกรุงเทพมหานคร โดยนำเสนอแง่มุมที่เชื่อมโยงเกี่ยวกับสถานที่ต่าง ๆ และการผสมผสานวัฒนธรรมไทยประเพณี และวัฒนธรรมจากต่างประเทศ เกิดเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยอันเป็นเอกลักษณ์ของกรุงเทพมหานคร

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

บทประพันธ์นี้ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์หลัก ดังนี้

1) สร้างผลงานดนตรีตะวันตกซึ่งเป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่สำหรับวงออร์เคสตราบทแรก ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสถานที่ต่าง ๆ และวัฒนธรรมร่วมสมัยของกรุงเทพมหานคร

2) เพื่อเป็นการนำเสนอเอกลักษณ์อันโดดเด่นของกรุงเทพมหานคร ในแง่มุมที่ต่างกันในแต่ละกระบวนของบทประพันธ์ และเป็นการแสดงออกถึงความผูกพัน และความภาคภูมิใจของผู้ประพันธ์ ซึ่งทำหน้าที่เสมือนเป็นตัวแทนของผู้ที่อยู่อาศัยในกรุงเทพมหานครที่มีต่อมหานครแห่งนี้

3) เพื่อแสดงออกถึงอัตลักษณ์ในการประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลทางดนตรีจากดนตรีหลากหลายประเภท และสร้างดนตรีที่มีกลิ่นอายของความเป็นไทยสำหรับวงออร์เคสตรา โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัย และการผสมผสานลักษณะทำนองเพลงไทย และวัตถุดิบในการประพันธ์จากดนตรีลูกทุ่ง และดนตรีร่วมสมัยของไทย

4) เพื่อสื่อถึงการผสมผสานของความเป็นไทยประเพณี และวัฒนธรรมร่วมสมัย อันเกิดจากการไม่เลือกที่รักมักที่ชัง และลักษณะนิสัยเฉพาะของคนไทย เช่น ความมีน้ำใจ และความเอื้อเฟื้อ เผื่อแผ่ โอบอ้อมอารีที่ทำให้การผสมผสานของวัฒนธรรมเป็นไปอย่างกลมกลืน

5) เพื่อเผยแพร่ และสร้างสุนทรียรสของดนตรีร่วมสมัยให้แก่ผู้ฟัง โดยเฉพาะผู้ฟังชาวไทย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ในการประพันธ์บทประพันธ์นี้ ได้กำหนดขอบเขตของการประพันธ์เพื่อการวิเคราะห์ และอรรถาธิบาย โดยกำหนดให้เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา และใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ผสมผสานกับลักษณะการบรรเลงของดนตรีไทย และวัตถุดิบทางดนตรีที่นำมาจากดนตรีลูกทุ่ง และดนตรีร่วมสมัย โดยเป็นบทประพันธ์ในลักษณะของบทประพันธ์ชุดที่ประกอบด้วย 4 กระบวน ดังนี้

กระบวนที่ 1 สีสันแห่งกรุงเทพ (Shades of Bangkok) แสดงถึงความเร่งรีบของการดำรงชีวิตในเมืองหลวง สีสันและความคึกคักของกรุงเทพมหานครที่เริ่มต้นตั้งแต่รุ่งสาง จนถึงกลางคืน ในการประพันธ์กระบวนนี้ จะใช้เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง (Stratification) สร้างเนื้อดนตรีที่มีความหลากหลาย บทประพันธ์จะมีจังหวะค่อนข้างเร็ว เพื่อสื่อถึงความเร่งรีบของสังคมเมือง

กระบวนที่ 2 ทางสงบ (Temple Street) แสดงถึงวัด และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวกรุงเทพมหานคร การประพันธ์กระบวนนี้ใช้การสอดประสานทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของแต่ละแนวทำนองที่ช้า และมีทำนองที่ไพเราะที่สื่อถึงความเงียบสงบของศาสนสถาน ที่อยู่ท่ามกลางความคึกคักเร่งรีบของเมือง และเปรียบเสมือนเป็นแหล่งพักพิงทางจิตใจของชาวกรุงเทพมหานคร

กระบวนที่ 3 สายธารแห่งชีวิต (River of Life) แสดงถึงแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งมีความสำคัญต่อการก่อตั้งกรุงเทพมหานครตั้งแต่เริ่มต้น เป็นกระบวนที่ใช้เทคนิคการดนตรีเสี่ยงทาย (Aleatory music) เพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่ทีความเคลื่อนไหวคล้ายกระแสน้ำ และมีจังหวะเร็วสลับช้า

กระบวนที่ 4 ชาติภูมิ (Native Land) แสดงถึงเอกลักษณ์ของความหลากหลายกรุงเทพมหานครที่สะท้อนถึงวิถีชีวิต และความถ้อยทีถ้อยอาศัยที่ทำให้การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมที่หลากหลายเป็นไปอย่างกลมกลืน กระบวนนี้ใช้เทคนิคตัดแปะ (Collage) โดยนำทำนองที่ผ่านการย่อยทำนอง (Fragmentation) มาผสมผสานให้เกิดเป็นบทประพันธ์ที่มีการดำเนินทำนอง และจังหวะที่ให้ความรู้สึกยิ่งใหญ่ของบทประพันธ์

บทประพันธ์ทั้ง 4 กระบวนจะมีความยาวของบทประพันธ์ในการแสดงประมาณ 35 นาที

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

การทำวิจัยเริ่มต้นโดยศึกษาวรรณกรรมเพลงคลาสสิคที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะบทประพันธ์ที่มีความเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ และสถานที่ โดยเน้นการศึกษาของเทคนิคการประพันธ์การเรียบเรียงดนตรี และการใช้สีสันของเสียง เพื่อสร้างเนื้อดนตรี และอารมณ์เพื่อสื่อถึงลักษณะทางกายภาพ และความรู้สึกทางอารมณ์ที่มีความผูกพันใกล้ชิดกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละสถานที่

เทคนิคในการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีดังกล่าวได้แก่ การซ้อนชั้นทำนอง (Stratification), ดนตรีเสี่ยงทาย (Aleatory music), การใช้ดนตรีหลากกุญแจเสียง (Polytonality), การปะติดทำนอง (Juxtaposition), และการใช้ทำนอง (Quotation) รวมถึงศึกษาวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ เพื่อใช้ในการประพันธ์

1.5 วิธีดำเนินการประพันธ์

ในการประพันธ์ มีการกำหนดขั้นตอนการประพันธ์แต่ละกระบวน ดังนี้

1) กำหนดแนวความคิดหลักของบทประพันธ์และขอบเขตของบทประพันธ์ รวมถึงลักษณะของวงดนตรีและเครื่องดนตรีที่จะใช้ โดยคำนึงถึงสีสันของเสียงและการสร้างเนื้อดนตรีตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

2) กำหนดลักษณะของช่วงต่าง ๆ และสังคีตลักษณ์ (Form) ของบทประพันธ์ และกำหนดโครงสร้างของบทประพันธ์โดยสังเขป

3) รวบรวมวัตถุดิบทางดนตรีเพื่อนำมาประพันธ์ทำนองหลักและแนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) สำหรับแต่ละช่วงของบทประพันธ์ รวมถึงการพัฒนาทำนองจากทำนองหลักตั้งแต่เริ่มต้นจนจบบทประพันธ์ ในขั้นตอนนี้ ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องใช้จินตนาการเสียง และต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของทำนองของบทประพันธ์ เพื่อให้การดำเนินไปของทำนองและบทประพันธ์เป็นไปอย่างสมดุลและเหมาะสม สอดคล้องกับสังคีตลักษณ์ที่ได้กำหนดไว้ในลำดับก่อนหน้านี้

4) เรียบเรียงเสียงประสานของบทประพันธ์ โดยกำหนดลักษณะของสีสันของเสียง และ เนื้อดนตรีที่จะใช้ เพื่อให้การสื่อสารทางอารมณ์ของบทประพันธ์เป็นไปในทิศทางที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ในขั้นตอนนี้ จะกำหนดรายละเอียดขององค์ประกอบทางดนตรี เช่น การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation), ความเข้มเสียง (Dynamics) และการแบ่งประโยค (Phrasing) โดยละเอียด

5) ปรับปรุงและแก้ไขบทประพันธ์ให้มีความชัดเจนและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพื่อนำบทประพันธ์ให้วงออร์เคสตราฝึกซ้อมก่อนนำออกแสดง

6) แก้ไขปรับปรุงในขั้นตอนสุดท้าย โดยเฉพาะปัญหาต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้น ซึ่งพบได้ในระหว่างฝึกซ้อม เช่น วิธีการบรรเลงและเทคนิคต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี ความเหมาะสมในการแสดงความหมายของสัญลักษณ์ต่าง ๆ และความเรียบร้อยในการตีพิมพ์บทประพันธ์

7) อรรถาธิบายบทประพันธ์และจัดพิมพ์รูปเล่ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) สร้างสรรค์งานที่เป็นบทประพันธ์ร่วมสมัยสำหรับวงออร์เคสตราบทประพันธ์แรกที่ได้รับแรงบันดาลใจจากกรุงเทพมหานคร

2) บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ส่งเสริมให้เกิดการค้นคว้า ทดลองรูปแบบในการประพันธ์ที่รวบรวมเทคนิคในการประพันธ์หลายประเภท โดยใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่ได้รับจากทำนองเพลงไทยและเพลงพื้นบ้าน

3) ส่งเสริมให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยโดยคนไทย และก่อให้เกิดการรับรู้และเผยแพร่สุนทรียภาพของดนตรีตะวันตกในประเทศไทย

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ดนตรีที่ใช้ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จะใช้คำแปลที่มาจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ โดยจะเขียนภาษาอังกฤษกำกับไว้ในวงเล็บเฉพาะครั้งแรกเท่านั้น เช่น ลีลาสัมพันธ์ (Counterpoint) ยกเว้นเสียแต่ว่าคำศัพท์นั้นไม่ได้ถูกรวบรวมไว้ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ หรือคำนั้นถูกใช้ในบริบทที่แตกต่างจากที่บัญญัติไว้ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ เนื่องจากเป็นคำศัพท์ที่ใช้ในบริบทของการประพันธ์ร่วมสมัย ผู้เขียนจึงจะอธิบายและจำกัดความเป็นภาษาไทยด้วยตัวเอง

คำศัพท์ที่เป็นชื่อบุคคลจะใช้เขียนเป็นภาษาไทยโดยจะเขียนเป็นภาษาอังกฤษพร้อมทั้งระบุปีเกิด และปีมรณะไว้ในวงเล็บเฉพาะครั้งแรกที่เอ่ยถึงเท่านั้น เช่น อารอน คอปแลนด์ (Aaron Copland, ค.ศ. 1900-1990) โดยในครั้งต่อไปจะละชื่อต้นไว้ โดยใช้เพียงชื่อสกุลคือ คอปแลนด์เท่านั้น

ชื่อของบทประพันธ์จะเขียนเป็นภาษาอังกฤษ และใส่ปีที่ประพันธ์เป็นคริสตศักราชกำกับไว้ในวงเล็บในครั้งแรกเท่านั้น เช่น The Unanswered Question (1906) โดยครั้งต่อมาจะละปีที่ประพันธ์ไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎี

บทประพันธ์กรุงเทพมหานคร (Bangkok City) เกิดขึ้นจากความประทับใจต่อเมืองกรุงเทพมหานครของผู้เขียน เนื่องจากผู้เขียนเป็นชาวกรุงเทพมหานครโดยกำเนิด และมีความผูกพันและความภาคภูมิใจต่อมหานครแห่งนี้ จึงมีความตั้งใจที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่เกิดจากประสบการณ์และความประทับใจที่ได้รับจากการอยู่อาศัยในกรุงเทพมหานคร โดยนำเสนอมุมมองในเชิงวัฒนธรรมของกรุงเทพมหานคร อันเกิดจากการผสมผสานวิถีการดำรงชีวิตที่เรียบง่าย ผ่อนคลายแบบสังคมชนบท และลักษณะนิสัยของความเป็นไทย เช่น ความมีน้ำใจโอบอ้อมอารี ความเป็นมิตร เข้ากับวัฒนธรรมร่วมสมัย และวิถีการดำรงชีวิตในสังคมเมืองที่ได้รับอิทธิพลจากกระแสโลกานุวัตร ทำให้วัฒธรรมเมืองของกรุงเทพมหานคร เป็นวัฒนธรรมผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยประเพณีและวัฒธรรมร่วมสมัย วัฒธรรมพื้นถิ่นและวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศ

การผสมผสานทางวัฒนธรรมดังกล่าว ทำให้กรุงเทพมหานครเป็นเมืองที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นแตกต่างจากมหานครอื่น ๆ ในหลายแง่มุม และเป็นเครื่องสะท้อนลักษณะของความเป็นไทยร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี ทั้งในด้านที่เป็นรูปธรรม หรือลักษณะทางกายภาพของเมือง เช่น ร้านค้า ร้านอาหารที่อยู่ริมถนนตามจุดต่าง ๆ ของกรุงเทพมหานคร สะท้อนถึงความเร่งรีบและความจำเป็นต้องแข่งกับเวลาของผู้ที่อาศัยอยู่ในสังคมเมือง หรือในด้านที่เป็นนามธรรม เช่น ความศรัทธา และความเชื่อ ซึ่งพบเห็นได้จากสถานที่ศักดิ์สิทธิ์นอกเหนือจากวัด เช่น ศาลเจ้า หรือการเซ่นไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่พบได้ทั่วไปในกรุงเทพมหานครซึ่งสะท้อนถึงความเชื่อ และความเคารพนับถือในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของคนไทย ซึ่งเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมร่วมสมัยของผู้ที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร

การประพันธ์มีแนวความคิดที่จะผสมผสานความเป็นไทยไว้ในบทประพันธ์ด้วยการใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่ได้รับจากดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ลักษณะจังหวะและทำนองจากดนตรีพื้นบ้าน และดนตรีร่วมสมัยของไทย รวมถึงการใช้ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรี เช่น การใช้โน้ตสะบัด (Grace note) และการรัวโน้ต (Trill) เพื่อเลียนเสียงลักษณะการเอื้อนของการร้อง และลักษณะการบรรเลงของเครื่องดนตรีไทย

นอกจากนี้ยังใช้กลุ่มเสียงที่ได้จากบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic) และโน้ตที่ประกอบด้วยขั้นคู่สี่และคู่ห้าเป็นหลัก เพื่อสร้างทำนองที่มีความคล้ายคลึงกับดนตรีพื้นบ้าน และใช้โน้ตจากโมด (Mode) และเทคนิคในการบรรเลงเครื่องดนตรีแบบต่าง ๆ เพื่อสร้างเนื้อดนตรี (Texture) และลักษณะของเสียงที่มีสีสันที่หลากหลายและสอดคล้องกับแต่ละช่วงของบทประพันธ์

2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับกรุงเทพมหานครที่เกี่ยวข้อง

กรุงเทพมหานครในปัจจุบันเป็นเมืองที่มีความสำคัญในฐานะเป็นเมืองหลวงของประเทศไทย และเป็นศูนย์กลางทางการเมือง การปกครอง การศึกษา และศูนย์กลางทางเศรษฐกิจของประเทศ ในปัจจุบัน กรุงเทพมหานครเป็นองค์กรปกครองท้องถิ่นรูปแบบพิเศษ ตามพระราชบัญญัติระเบียบบริหารราชการกรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2528 กล่าวคือเป็นองค์กรบริหารท้องถิ่นที่มีการเลือกตั้งผู้ว่าราชการจังหวัด และการมีอำนาจในการบริหารที่เป็นอิสระแตกต่างจังหวัดอื่น ๆ

กรุงเทพมหานครได้รับการสถาปนาเป็นเมืองหลวงของประเทศในวันที่ 21 เมษายน พ.ศ. 2325 โดยพระบาทสทเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกได้ทรงปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์พระองค์แรกของราชวงศ์จักรีและได้ทรงสถาปนากรุงเทพมหานครขึ้นเป็นเมืองหลวง โดยพระราชทานนามว่า กรุงเทพมหานคร อมรรัตนโกสินทร์ มหิทราอยุธยา มหาดิลก ภพนพรัตน์ ราชธานี บุรีรมย์ อุดมราชนิเวศน์ มหาสถาน อมรพิมาน อวตารสถิต สักกะ ทัตติยะ วิษนุกรรมประสิทธิ์ โดยแต่เดิมใช้คำว่าบวรรัตนโกสินทร์ ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ทรงเปลี่ยนเป็นอมรรัตนโกสินทร์

กรุงเทพมหานครมีพื้นที่ทั้งหมด 1,568.74 ตารางกิโลเมตร และในปี พ.ศ. 2553 ตามสถิติจำนวนประชากรและบ้านในกรุงเทพมหานคร จำแนกตามแขวงและเขต ณ เดือน ธันวาคม 2553 กรุงเทพมหานครมีประชากรตามทะเบียนราษฎร 5,701,394 คน และมีจำนวนบ้าน 2,400,540 หลัง (กรุงเทพมหานคร 2554) จากการเป็นเมืองที่มีความสำคัญและเป็นศูนย์กลางในด้านต่าง ๆ ของประเทศ และการเป็นเมืองที่มีประชากรมากกว่าเมืองอันดับสองคือ เชียงใหม่มากถึงสี่สิบเท่า ทำให้กรุงเทพมหานครเป็นเอกนคร (Primate city) ที่ใหญ่ที่สุดในโลก (Baker and Phongphaicit 2009: 199)

ในปี พ.ศ. 2551, 2553, 2554 และ 2555 กรุงเทพมหานครได้รับการจัดอันดับจากนิตยาสาร Travel and Leisure ให้เป็นมหานครที่น่าท่องเที่ยวอันดับหนึ่งของโลก และในปี พ.ศ. 2513 ตามรายงานของ MasterCard Global Destination Cities Index 2013 ระบุว่ากรุงเทพมหานครเป็นเมืองที่มีนักท่องเที่ยวมากเป็นอันดับหนึ่งของโลก (ฐานเศรษฐกิจ 2556)

2.3 วรรณกรรมดนตรีสำหรับออร์เคสตราที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเมืองหรือสถานที่

เมื่อพิจารณาบทประพันธ์สำหรับออร์เคสตราในศตวรรษที่ 20 และศตวรรษที่ 21 จะพบว่ามีบทประพันธ์ที่โดดเด่นเป็นจำนวนมากที่ผู้ประพันธ์ได้นำความประทับใจจากสถานที่หรือเหตุการณ์ที่สำคัญที่เกิดขึ้นในสถานที่นั้นมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับสถานที่แห่งนั้น เช่น การนำทำนองหรือลักษณะจังหวะจากเพลงพื้นเมืองมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ หรือการใช้เทคนิคการประพันธ์ที่สอดคล้องเหมาะสม เพื่อให้บทประพันธ์

สามารถสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกและความประทับใจของผู้ประพันธ์ต่อเหตุการณ์ และลักษณะเฉพาะอันโดดเด่นของสถานที่นั้น ๆ ได้

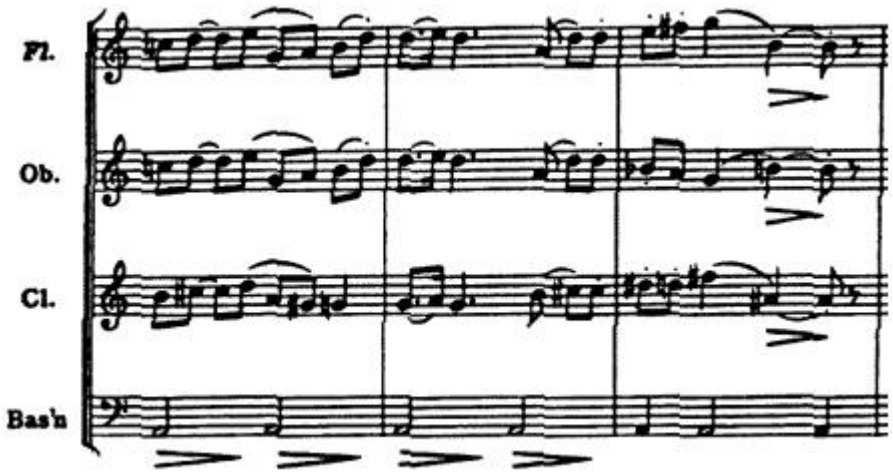
ตัวอย่างบทประพันธ์ที่สำคัญได้แก่

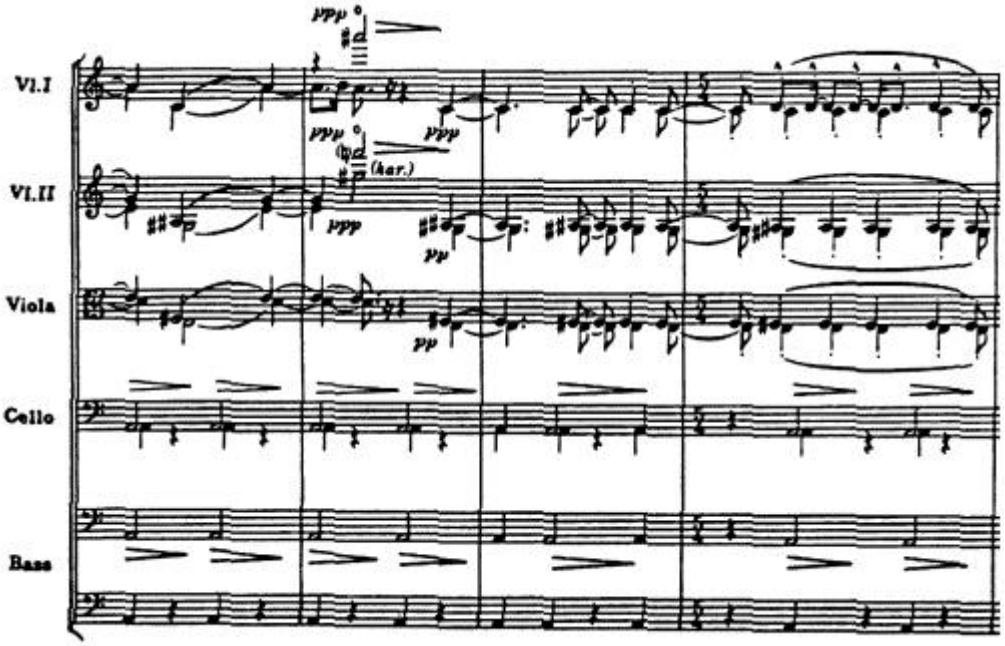
1) Three Places in New England (1903-1914) โดย ชาลส์ ไอฟส์ (Charles Ives, ค.ศ. 1874-1954) เป็นบทประพันธ์วงออร์เคสตราที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับสถานที่ 3 แห่งในพื้นที่นิวอิงแลนด์ ประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งประกอบด้วยมลรัฐเมน แมสซาชูเสตส์ คอนเนคติกัต โรดไอร์แลนด์ เวอร์มอนต์ และนิวแฮมเชียร์ บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับความนิยมมากที่สุดบทหนึ่งของไอฟส์ บทประพันธ์นี้ได้นับการตีพิมพ์เป็นครั้งแรกในปีค.ศ. 1935 (Sundell 1973: 2) และได้นำออกแสดงรอบปฐมฤกษ์ในวันที่ 10 มกราคม ค.ศ. 1931 โดยมีนิโคลัส สโลนิมสกี (Nicholas Slonimsky, ค.ศ. 1894-1995) เป็นวาทยากร บทประพันธ์นี้แบ่งออกเป็น 3 กระบวน ได้แก่

กระบวนที่ 1 The “St. Gaudens” in Boston Common (Col. Shaw and his Colored Regiment) เป็นกระบวนแรกที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับอนุเสาวรีย์ ณ เมืองบอสตัน มลรัฐแมสซสชูเสตส์ เป็นอนุเสาวรีย์ที่เชิดชูเกียรติหน่วยทหารผิวสี ที่นำโดยพันเอก โรเบิร์ต ชอว์ (Robert Shaw, ค.ศ. 1837-1863) ที่เสียชีวิตในสงครามกลางเมืองของสหรัฐอเมริกา บทประพันธ์นี้อยู่ในจังหวะช้ามาก ที่เขบ็ตหนึ่งชั้นเท่ากับ 60-69 จังหวะต่อนาที

ไอฟส์ใช้ระบบโครมาติก (Chromaticism) และเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัยแบบ เช่น การใช้ออสตินาโต (Ostinato) การซ้อนชั้นทำนอง และการคัดทำนอง (Quotation) เพลงพื้นเมืองอเมริกันต่าง ๆ เช่น เพลงจังหวะเดินแถว (March) เพลงสวดฮิม (Hymn) และเพลงที่ร้องขณะทำงาน (Plantation songs) ผสมผสานกับทำนองที่ไอฟส์ประพันธ์ขึ้น

ในกระบวนนี้ไอฟส์แบ่งกลุ่มทำนองออกเป็นสองกลุ่ม โดยกลุ่มแรกใช้การคัดทำนองจากทำนองเพลงพื้นเมืองอเมริกัน 4 เพลงคือ เพลง Old Black Joe, Marching through Georgia, Battle Cry of Freedom และเพลง Jesus Loves Me โดยนำกลุ่มทำนองจากทั้ง 4 เพลงมาผสมผสานกับทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

ในกลุ่มที่ 2 ไอฟส์ใช้ทำนองเพลงพื้นเมือง ได้แก่เพลง Yankee Doodle, Oh Suzanna และเพลง Reveille ที่มีลักษณะคล้ายบูเกิล (Bugle calls) โดยนำบทเพลงทั้ง 4 บทเพลงมาผสมผสานให้เกิดแนวทำนองใหม่

รูปที่ 1 การผสมระหว่างเพลง Yankee Doodle และเพลง Oh Suzanna

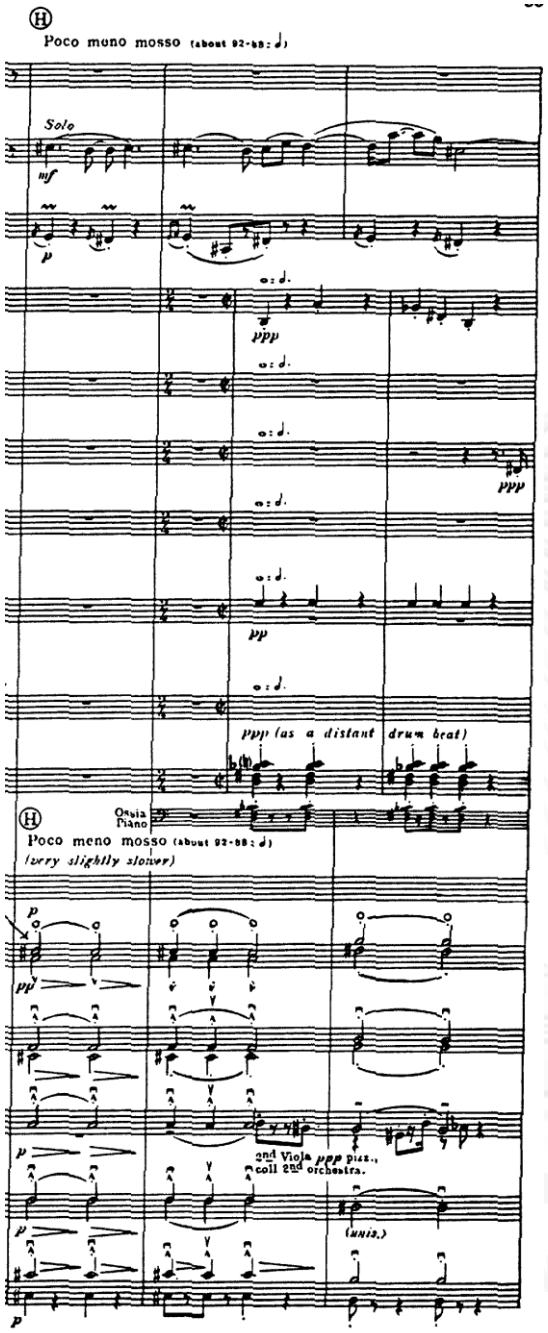
รูปที่ 1 แสดงการผสมผสานทำนองเพลง Yankee Doodle และเพลง Oh Suzanna ในกระบวนที่ 1 เมื่อพิจารณาจะพบว่าไอฟส์ได้นำทำนองจากเพลง Yankee Doodle และ Oh Suzanna มาผสมผสานกันให้เกิดเป็นทำนองใหม่ ในห้องแรกเป็นทำนองจากเพลง Yankee Doodle โดยในจังหวะที่ 4 เปลี่ยนเป็นเพลง Oh Suzanna และกลับมาที่เพลง Yankee Doodle อีกครั้งในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 2 (Sundell 1973: 46)

รูปที่ 2 การใช้ระบบโครมาติกในการบรรเลงประกอบทำนอง

รูปที่ 2 แสดงการใช้ระบบโครมาติกในการบรรเลงประกอบทำนองในรูปที่ 1 โดยกลุ่มเครื่องสาย เมื่อพิจารณาจะพบว่า ในการเรียบเรียงเสียงประสาน มีการจัดวางโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และมีเสียงกระด้างที่เกิดจากโน้ตเบส A ในแนวดับเบิลเบส และเชลโล และโน้ต A# ในแนวไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2

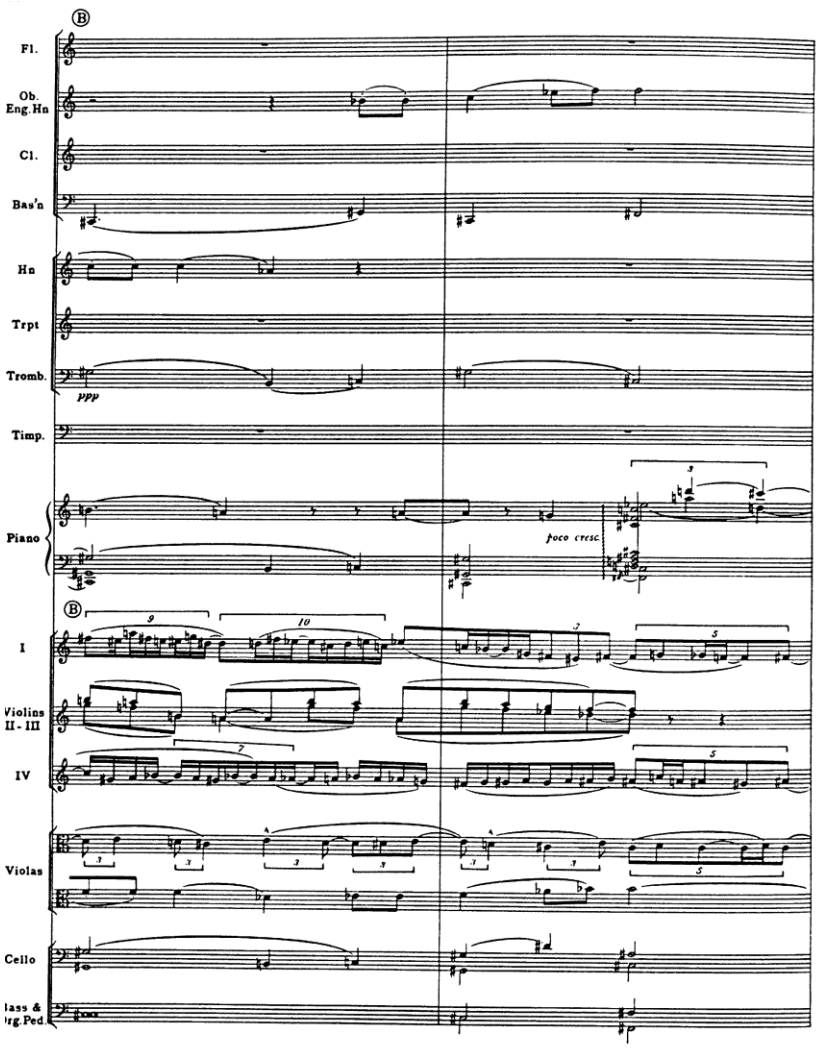
จากทั้งสองตัวอย่าง แสดงให้เห็นถึงการสร้างชั้นทำนอง โดยแต่ละทำนองมีความเป็นอิสระต่อกัน ทั้งในมิติของเสียงประสาน และการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง ทำให้เกิดชั้นของทำนอง และเนื้อดนตรีที่ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่ในแนวนอน มากกว่าการให้ความสำคัญต่อความสัมพันธ์ของเสียงประสานในแนวตั้ง

ในกระบวนที่ 2 Putnam's Camp, Redding, Connecticut เป็นบทประพันธ์เพื่อลำรึกถึงค่ายทหาร Putnam ในเขตประวัติศาสตร์ของมลรัฐคอนเนคติกัต ค่ายนี้เป็นที่ตั้งของหน่วยทหารที่นำโดยนายพลอิสราเอล พุตนาม (Israel Putnam, ค.ศ. 1718-1790) ที่ทำการรบอย่างกล้าหาญที่บังเกอร์ ฮิล (Bunker Hill) ในสงครามปฏิวัติอเมริกา (American Revolutionary War) ในระหว่างปี ค.ศ.1775-1783 ในกระบวนนี้เป็นกระบวนที่มีอัตราจังหวะที่เร็วที่สุดในทั้งสามกระบวน โดยมีสังคีตลักษณ์เป็น A-B-A1 ในท่อน A มีลักษณะคล้ายจังหวะเดินแถว โดยใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเพื่อสร้างลักษณะของดนตรีเดินแถวให้มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น พร้อมกับการคัดทำนองเพลงพื้นเมือง เช่น Yankee Doodle, Battle cry of freedom, Liberty bell และเพลงเดินแถว เช่น British Grenadiers โดยดัดแปลงส่วนจังหวะ และการแปลงทำนอง (Transformation)

ส่วนในท่อน B ไอฟส์ใช้เสียงประสานที่เข้มข้นจากบันไดเสียงโฮลโทน (Whole-tone scale) และใช้การคัดทำนองจากเพลง Overture and March 1776 (ค.ศ. 1904, revised 1910) ที่ประพันธ์โดยไอฟส์เอง โดยใช้กลองสะแนร์ (Snare drum) และกลองใหญ่ (Bass drum) เพื่อเพิ่มความหนักแน่นของเนื้อดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 3 แสดงการใช้เทคนิคหลากอัตราจังหวะ

รูปที่ 3 แสดงการใช้เทคนิคหลากอัตราจังหวะ (Polymeter) จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่ามีการใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) ที่แตกต่างกันในท่อนช้าของกระบวนที่ 2 โดยในกลุ่มเครื่องสาย และเครื่องลมไม้กำหนดให้บรรเลงโดยมี 4 จังหวะต่อหนึ่งห้อง ในขณะที่ในแนวบาสซูน กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เครื่องตี (Percussion) และเปียโนบรรเลงโดยใช้เครื่องหมายกำกับจังหวะที่มี 2 จังหวะต่อหนึ่งห้อง และมีอัตราความเร็วที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดการแบ่งกลุ่มของวงออร์เคสตราเพื่อบรรเลงไปพร้อม ๆ กัน

ในกระบวนที่ 3 The Housatonic at Stockbridge เป็นกระบวนที่สั้นที่สุดในสามกระบวน ในกระบวนนี้ ไอฟส์ต้องการบรรยายถึงทิวทัศน์ของแม่น้ำ Housatonic โดยใช้การถอดความ (Paraphrase) ทำนองเพลงสวดฮิม Dorrance เพื่อสื่อถึงเพลงสวดจากโบสถ์ที่ไอฟส์ได้ยินขณะเดินอยู่ที่ริมฝั่งแม่น้ำ

รูปที่ 4 การใช้เทคนิคหลากจังหวะในกลุ่มเครื่องสาย

รูปที่ 4 แสดงการใช้เทคนิคหลากจังหวะ (Polyrhythm) ในกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงด้วยการซับเสียง (Mute) โดยมีการจัดรูปประโยคของแต่ละแนวให้มีตำแหน่งเริ่มต้นของแต่ละประโยคที่แตกต่างกัน และมีความยาวของแต่ละประโยคที่ไม่เท่ากัน มีตำแหน่งการเน้นของจังหวะตกที่แตกต่างกัน เพื่อสื่อถึงหมอกหรือไอน้ำและการเคลื่อนที่อย่างอิสระของกระแสน้ำ เพื่อประกอบทำนองที่ถอดความจากเพลงสวดฮิมที่บรรเลงโดยอิลิชฮอร์น และฮอร์น

ช่วงท้ายของบทประพันธ์ได้เพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรีและเสียงกระด้างขึ้นพร้อมกับการเพิ่มความเร็วและความดังของเสียง เพื่อนำบทประพันธ์เข้าสู่จุดสูงสุดของบทประพันธ์ ก่อนที่จะเปลี่ยนลักษณะของเนื้อดนตรี และระดับความดังของเสียงลงอย่างรวดเร็วจากระดับดังมาก (*fff*) เป็นเบามาก (*ppp*) เพื่อจบบทประพันธ์อย่างสงบ

2) บทประพันธ์ Threnody to the Victims of Hiroshima (1960) โดยคริสตอฟ เพนเดเรกกี (Krzysztof Penderecki, ค.ศ. 1933-ปัจจุบัน) เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์เพื่อรำลึกถึงเหตุการณ์ในสงครามโลกครั้งที่ 2 และเหยื่อสงครามที่เมืองฮิโรชิมา ประเทศญี่ปุ่น

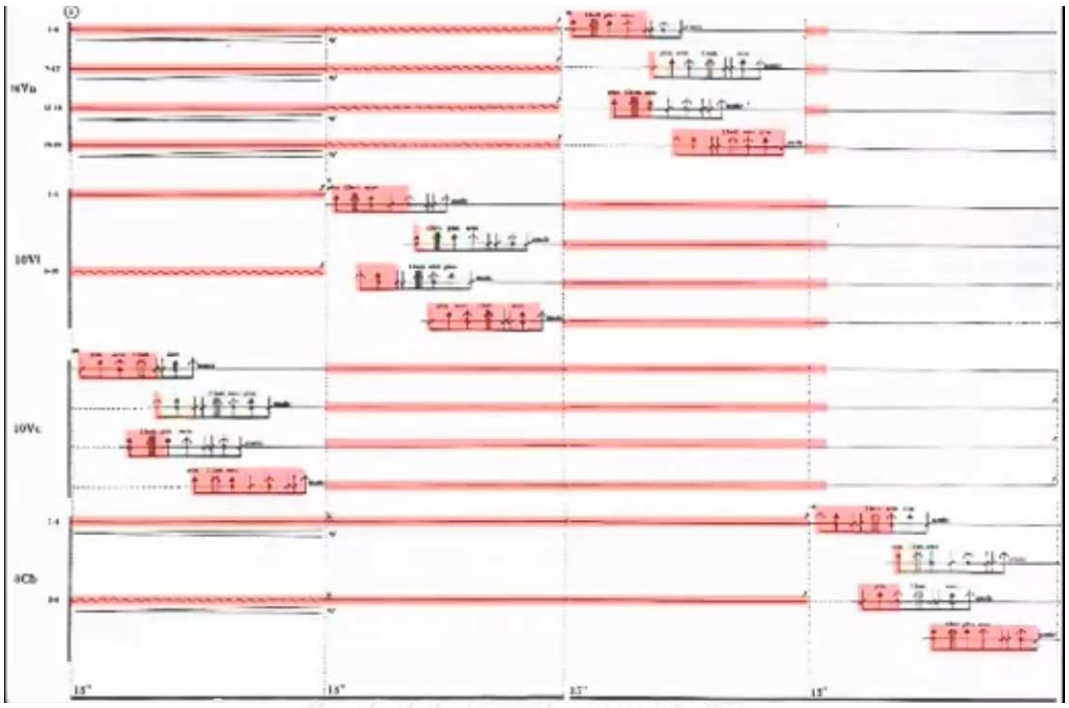
บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย (Strings orchestra) โดยใช้การบันทึกโน้ตที่แตกต่างจากการบันทึกโน้ตแบบมาตรฐาน คือการบันทึกโน้ตด้วยรูป (Graphic notation) เพื่อให้นักดนตรีบรรเลงด้วยวิธีการที่แตกต่างจากการบรรเลงเครื่องสายแบบปกติ เช่น การบรรเลงอีกด้านหนึ่งของหย่อง หรือการเคาะบนตัวไวโอลิน

นอกจากนี้เพนเดเรกกียังเพิ่มเสียงกระด้างด้วยกำหนดให้บรรเลงแบบเสี้ยวเสียง (Quarter tone) และการใช้กลุ่มเสียงกัด (Clusters) หรือการบรรเลงแบบรูดสาย (Glissando) ผสมผสานกับการบรรเลงด้วยเสียงที่สูงที่สุดของเครื่อง เพื่อสร้างเสียงที่มีความคล้ายคลึงกับเสียงไซเรน

บทประพันธ์นี้ให้ความสำคัญต่อมวลเสียงผสม (Sound mass) และเนื้อดนตรี มากกว่าการให้ความสำคัญต่อโน้ต ดังนั้น ในการประพันธ์จึงต้องจัดวางตำแหน่งของการเกิดขึ้นของเสียง และเหตุการณต่าง ๆ อย่างพิถีพิถัน

เป็นที่น่าสังเกตว่าเพนเดเรกกีแบ่งกลุ่มวงดุริยางค์เครื่องสาย 52 ชิ้นเป็นหลายกลุ่มย่อยในแต่ละช่วงของบทประพันธ์ โดยแต่ละกลุ่มเป็นอิสระต่อกัน และตำแหน่งของการบรรเลงแบบต่าง ๆ เช่น วิบราโต (Vibrato) การเปลี่ยนระดับความดังเบาของเสียง การบรรเลงกลุ่มเสียงกัด และการบรรเลงด้วยวิธีพิเศษ (Extended techniques) ต่าง ๆ เช่น การสีอีกด้านหนึ่งของหย่อง การรูดสาย หรือการใช้คันสีเคาะไปที่สาย (Col legno battuto) จะเกิดขึ้นไล่เรียงกัน ทำให้เกิดลักษณะของดนตรีที่มีการเคลื่อนที่ของชั้นทำนองในลักษณะของแคนอน (Canon) ของมวลเสียงผสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



รูปที่ 5 การเกิดขึ้นของเสียงในลักษณะแคนอน

นอกจากจะใช้การบันทึกโน้ตด้วยรูปแล้ว ยังกำหนดให้มีการบรรเลงซ้ำด้วยการบันทึกโน้ตคล้ายโน้ตกล่อง (Box notation) โดยกำหนดให้บรรเลงเหมือนเดิม (Simile) เป็นความยาวตามระยะเวลาที่กำหนดด้วยการบันทึกเวลาเป็นวินาที ซึ่งเป็นวิธีการกำหนดสิ่งที่จะบรรเลง และความยาวของการบรรเลงแบบดนตรีเสี่ยงทาย

บทประพันธ์นี้ให้ความรู้สึกจากเสียงที่โหยหวนจากการสลับกันระหว่างกลุ่มเสียงกัดในช่วงเสียงสูงและช่วงเสียงต่ำของวงดุริยางค์เครื่องสาย และการใช้เทคนิคพิเศษในการบรรเลงที่ให้ความรู้สึกน่าสะพรึงกลัว และรุนแรง บทประพันธ์เข้าสู่จุดสูงสุดด้วยการบรรเลงโน้ตกลุ่มเสียงกัดในทุกช่วงเสียงของวงดุริยางค์เครื่องสาย

3) บทประพันธ์ Seven Gates of Jerusalem (1996) โดยเพนเดเรกกี เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองวาระครบรอบ 3000 ปีของเมืองเยรูซาเลม เป็นบทประพันธ์ที่เชื่อมโยงกับประตูทั้ง 7 ของกำแพงเมืองเก่าของกรุงเยรูซาเลมที่สร้างขึ้นโดยสุลต่านสุไลมานจากตุรกีในศตวรรษที่ 16 (Israel Ministry of Tourism 2011) บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์สำหรับโซปราโน อัลโตเทนเนอร์ เบส นักร้องประสานเสียง และวงออร์เคสตรา บทประพันธ์นี้มีความยาวในการบรรเลงประมาณ 1 ชั่วโมง

เพนเดเรกกีใช้ข้อความจากพระคัมภีร์ไบเบิลหลายบทมาเรียงร้อยเป็นเนื้อร้องแทนที่จะใช้เนื้อร้องจากพระคัมภีร์ไบเบิลบทใดบทหนึ่งอย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ยังใช้ข้อความจากคัมภีร์ไบเบิลที่แปลเป็นภาษาอังกฤษทั้งหมด ยกเว้นในกระบวนที่ประพันธ์สำหรับผู้บรรยาย (Narrator) กับวงออร์เคส

ตราที่ใช้ข้อความที่เป็นภาษาฮีบรูว์ (Hebrew) การใช้คำร้องที่เกี่ยวกับศาสนาและวงออร์เคสตราทำให้บทประพันธ์นี้มีลักษณะคล้ายโอราโตริโอ (Oratorio) มีกระบวนหนึ่งที่เป็นเพลงร้องประสานเสียงที่ไม่มีดนตรีประกอบ (A cappella) และกระบวนหนึ่งสำหรับผู้บรรยายกับวงออร์เคสตรา ต่อมาในภายหลังเพนเดเรกกีได้เรียกบทประพันธ์บทนี้ว่าซิมโฟนีหมายเลข 7

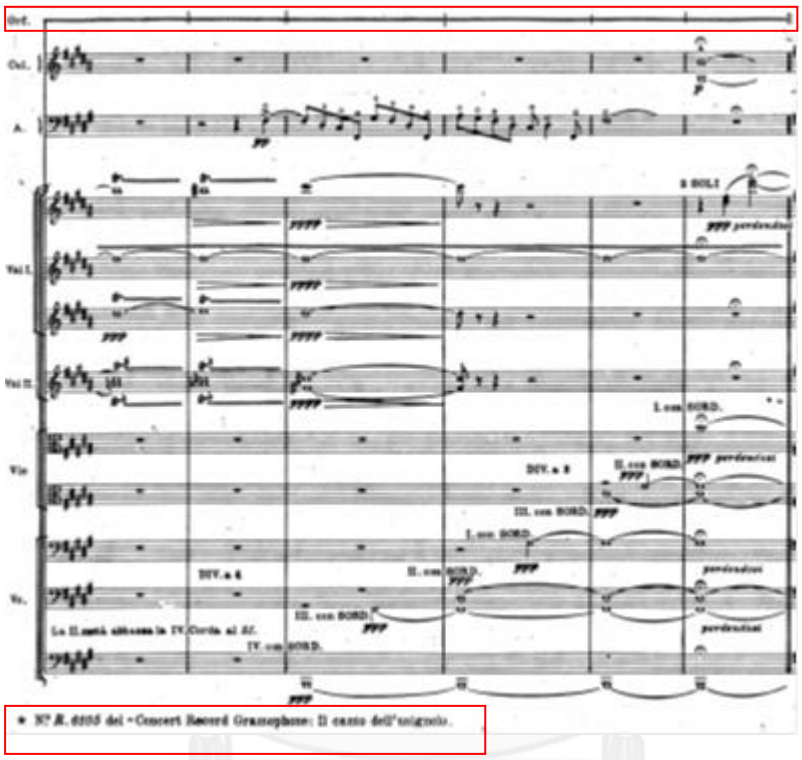
เพนเดเรกกีใช้เลข 7 เป็นตัวกำหนดองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทประพันธ์ เช่น บทประพันธ์ที่แบ่งออกป็น 7 กระบวน ประโยคทำนองที่ประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว หรือการซ้ำทำนอง (Repetition) โดยบรรเลงโน้ตตัวเดิม 7 ครั้ง

บทประพันธ์นี้ใช้ลีลาสัมพันธ์ (Counterpoint) ที่มีความซับซ้อนในกลุ่มนักร้องประสานเสียงหลายช่วง โดยเฉพาะในช่วงที่ไม่มีการบรรเลงประกอบจากวงออร์เคสตรา ทำให้มีลักษณะที่คล้ายกับเพลงชานต์ (Chant) นอกจากนั้น เพเดเรกกียังใช้แนวทำนองที่ไม่ได้อยู่บนบันไดเสียงใดเสียงหนึ่ง และมีขั้นคู่เสียงที่เป็นขั้นคู่แบบโครมาติกในแนวร้อง ประกอบกับเสียงประสานที่ไม่เป็นไปตามเสียงประสานแบบอิงกุญแจเสียง ทำให้เกิดเสียงกระด้างจากการบรรเลงประกอบของวงออร์เคสตรา และแนวทำนองที่มีความร่วมสมัย

4) Pines of Rome (1924) โดย ออตโตริโน เรสปิกิ (Ottorino Resphigi, ค.ศ. 1879-1936) เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่มีเนื้อหาผูกพันเกี่ยวกับกรุงโรม ประเทศอิตาลี ซึ่งเป็นประเทศกำเนิดของผู้ประพันธ์ Pines of Rome กล่าวถึงต้นสนในสถานที่ต่าง ๆ ของกรุงโรมในแต่ละช่วงเวลาของวัน บทประพันธ์นี้มีทั้งหมด 4 กระบวน ในแต่ละกระบวน ผู้ประพันธ์ใช้ทำนองและการเรียบเรียงเสียงประสานที่มีความโดดเด่น โดยคำนึงถึงสีสันของเสียงในเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่ออารมณ์และบรรยากาศให้เกิดจินตภาพของแต่ละสถานที่ที่บทประพันธ์กล่าวถึง

กระบวนที่ 1 Pines of Villa Borghese (I Pini di Villa Borghes) เป็นกระบวนที่บรรเลงด้วยอัตราเร็ว และมีชีวิตชีวา (Allegretto vivace) เพื่อสื่อถึงทัศนียภาพของเด็กที่วิ่งเล่นท่ามกลางกลุ่มต้นสนในเวลาเช้า โดยผู้ประพันธ์ใช้ทำนองที่เรียบง่าย และสั้นคล้ายกับทำนองเพลงสำหรับเด็ก ในกระบวนนี้ มีการเรียบเรียงประสานที่ไพเราะ และมีความโดดเด่นด้วยการผสมสีสันของเครื่องดนตรี และใช้การบรรเลงโน้ตซ้ำเพื่อให้เกิดจังหวะที่มีความน่าสนใจและสนุกสนาน

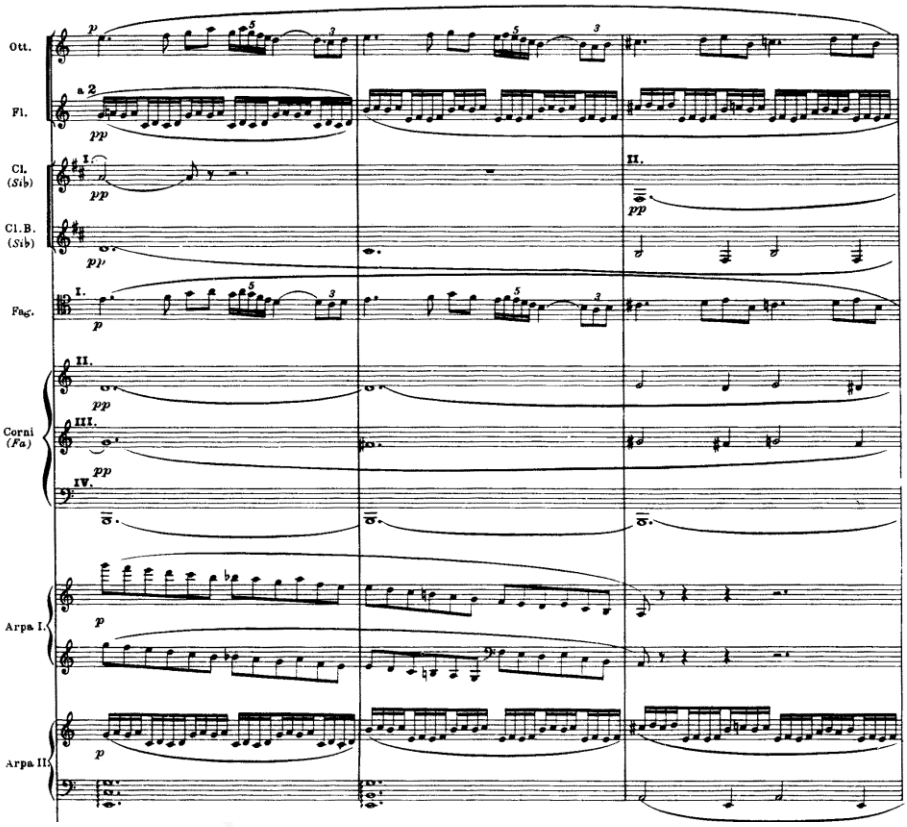
กระบวนที่ 2 Pines near a Catacomb (Pini presso una catacomba) เป็นกระบวนที่อยู่ในอัตราช้า (Lento) ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตและสีสันของเสียงที่ให้บรรยากาศที่เศร้าและวังเวง เพื่อสื่อถึงสุสานที่โดดเดี่ยวนอกกรุงโรม มีการบรรเลงทำนองที่มีความไพเราะ โดยเครื่องในกลุ่มเครื่องลมไม้และทรัมเป็ต กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบด้วยคอร์ดทบขยาย ในช่วงกลางของกระบวนมีการเปลี่ยนเนื้อดนตรีและอารมณ์ของบทเพลงด้วยการบรรเลงโน้ตซ้ำ โน้ตที่ใช้สำหรับทำนองในช่วงนี้มาจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก ก่อนที่บทประพันธ์จะเพิ่มความเข้มข้นขึ้น โดยเปลี่ยนระดับความดังของเสียงขึ้นเป็นดังมาก และมีเครื่องตี เช่น ฉาบและกลองใหญ่ เพื่อให้การเพิ่มความดังเบาของเสียงมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

นอกจากการใช้ทำนอง และสีสันของเสียงเพื่อสื่อถึงอารมณ์ และสร้างจินตภาพของบทประพันธ์แล้ว จุดเด่นของบทประพันธ์นี้อีกประการหนึ่ง คือการใช้เสียงของนกไนติงเกลในกระบวนที่ 3 ซึ่งเป็นเสียงของนกที่ทำการบันทึกเสียงไว้ก่อนหน้าที่จะทำการแสดง ซึ่งเป็นเทคนิคใหม่ที่ไม่เคยมีนักประพันธ์ท่านอื่นใช้มาก่อน ณ เวลานั้น โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ใช้เครื่องบันทึกเสียงที่บันทึกลงบนกระบอกเสียงที่ทำจากขี้ผึ้ง (Phonograph) ที่ผลิตโดยบริษัทบรุนสวิก (Brunswick)

รูปที่ 6 เสียงนกจากเครื่องเล่นกระบอกเสียงที่ทำจากขี้ผึ้ง

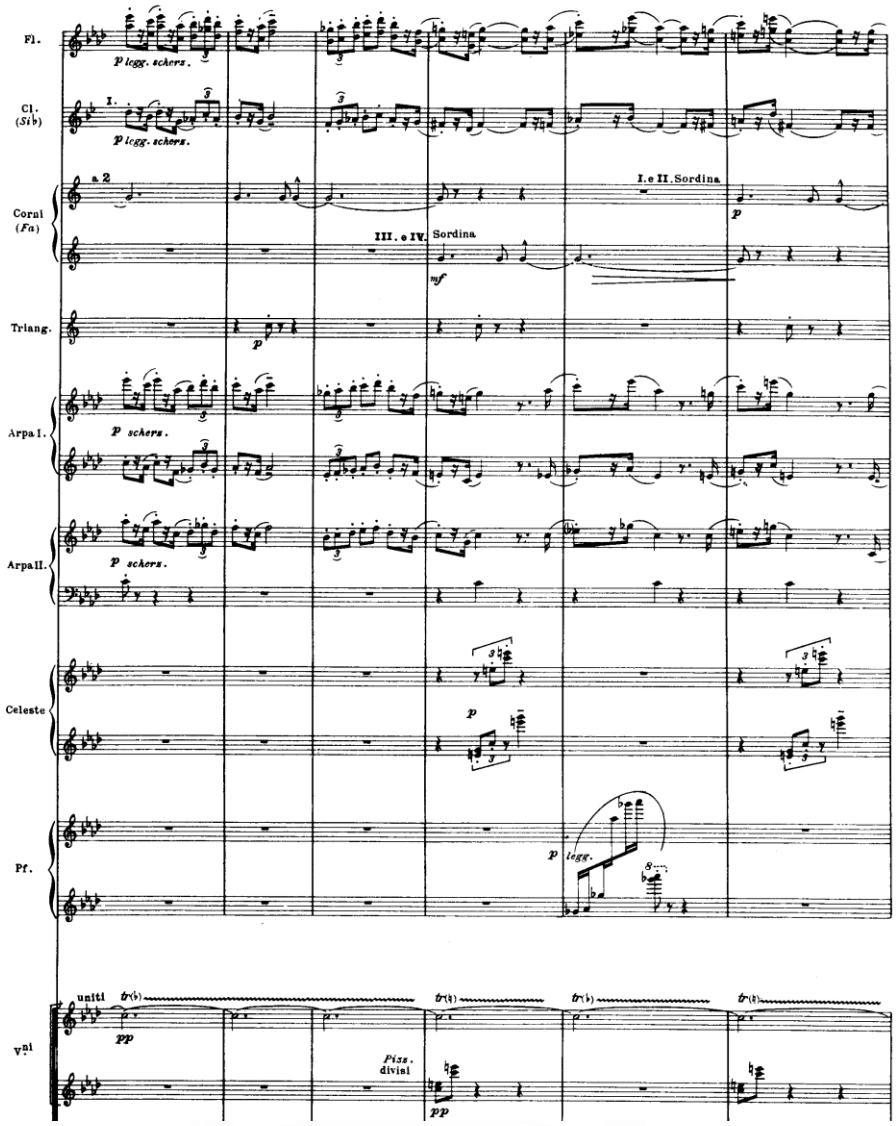
ส่วนในกระบวนสุดท้าย Pines of the Appian Way (I pini della Via Appia) เป็นกระบวนที่กล่าวถึงต้นสนที่อยู่ริมเส้นทางสายที่มุ่งสู่โรม (Appian Way) ที่ทหารกองทัพโรมันใช้เป็นเส้นทางยกทัพกลับสู่กรุงโรมในช่วงใกล้รุ่งหลังจากได้รับชัยชนะ ในกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ใช้จังหวะเดินแถว (March) ออร์แกนในช่วงเสียงต่ำ และทิมปานีเพื่อสื่อถึงความยิ่งใหญ่ และเสียงฝีเท้าของกองทัพทหารโรมัน (Borowski and Upton, 2005: 391) มีการใช้ทำนอง และการบรรเลงประกอบที่ซ้ำ ๆ ในลักษณะของดนตรีเดินแถวเพื่อนำบทประพันธ์เข้าสู่จุดสูงสุดในช่วงท้าย โดยใช้เครื่องลมทองเหลืองในการบรรเลงทำนองหลัก พร้อมกับใช้เครื่องตี เช่น แทมแทม (Tam-tam) กลองใหญ่ และทรัยแองเกิลเพื่อเพิ่มความเข้มข้นและยิ่งใหญ่ของบทประพันธ์

5) Fountain of Rome (1915-16) โดยเรสปิกิ บทประพันธ์นี้กล่าวถึงน้ำพุที่มีชื่อเสียงของกรุงโรมใน ช่วงเวลาที่แตกต่างกันของวัน บทประพันธ์แบ่งออกเป็น 4 กระบวน โดยแต่ละกระบวนมีการเรียบเรียงประสานที่มีสีสันของเสียงที่สวยงาม ด้วยการผสมผสานสีสันของเสียงเพื่อให้เกิดเสียงที่

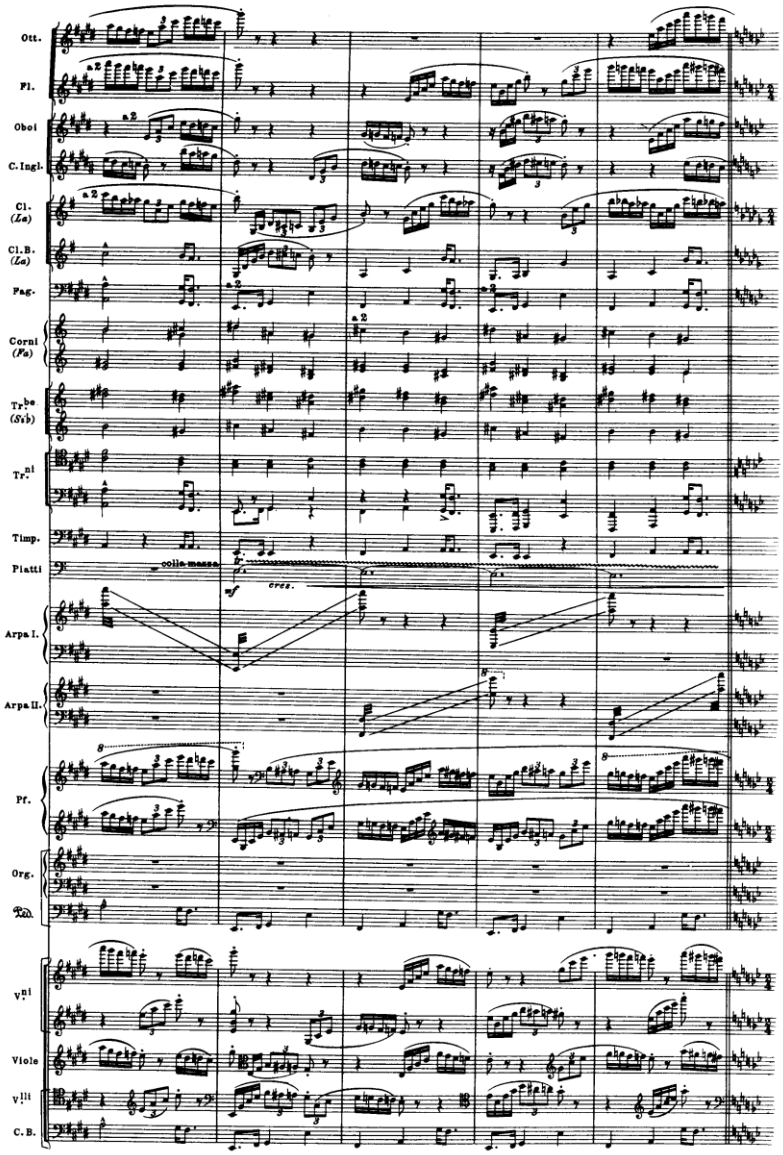
สื่ออารมณ์ตามต้องการ เมื่อพิจารณาบทประพันธ์นี้จะพบว่าเรสปิกิใช้การจับคู่ของเครื่องดนตรี หรือจับกลุ่มเครื่องดนตรี เพื่อสร้างสีสันของเสียงประสานที่มีความน่าสนใจ ทั้งในแนวทำนองหลัก และแนวทำนองประสาน รวมถึงแนวบรรเลงประกอบอื่น ๆ

ตัวอย่างจากกระบวนที่ 1 The Fountain of Valle Giulia at Dawn (La fontana di Valle Giulia all'Alba) ใช้การจับคู่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงทำนอง ดังในรูปที่ 6

รูปที่ 7 การจับคู่เครื่องดนตรีในการบรรเลงทำนอง

รูปที่ 7 แสดงการจับคู่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลงทำนอง จากตัวอย่าง เรสปิกิกำหนดให้ปิกโคโลบรรเลงทำนองพร้อมกับบาสซูน ทำให้ได้สีสันของเสียงประสานที่ไพเราะจากการผสมสีสันของเสียงจากเครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นและจากทำนองที่บรรเลงโดยมีระยะห่างเป็นสองช่วงคู่แปด ส่วนในแนวฟลูต จับคู่กับฮาร์พบรรเลงแนวประกอบที่มีลักษณะคล้ายการพรมนิ้ว และอยู่ในช่วงเสียงกลางของเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิด ทำให้เกิดสีสันของเสียงที่มีความไพเราะ และไม่ประชันกันกับทำนองหลัก

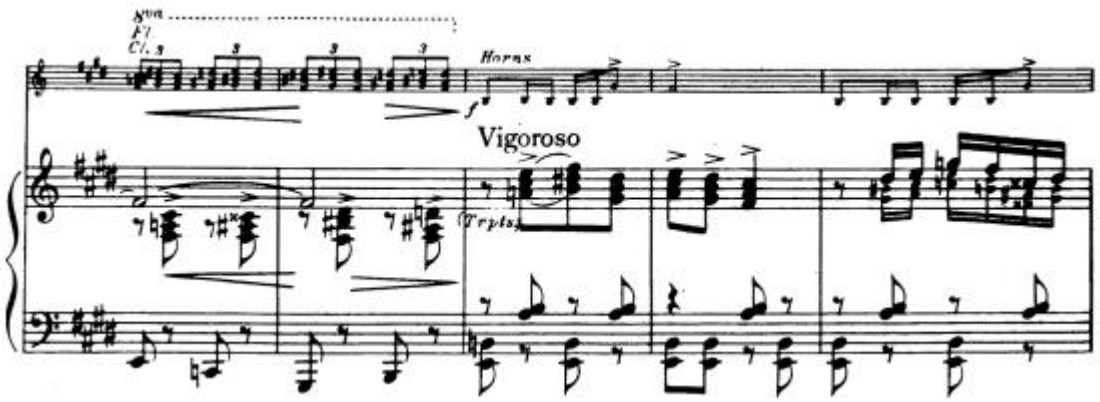
กระบวนที่ 2 Triton Fountain in the morning (La Fontana del Tritone al mattino) เป็นกระบวนที่มีจังหวะรวดเร็ว มีอารมณ์ของบทประพันธ์ที่มีความสนุกสนาน มีการใช้เนื้อดนตรีที่มีความน่าสนใจ และมีการเรียบเรียงเสียงประสานที่มีสีสันของเสียงที่สวยงาม

รูปที่ 8 การใช้กลุ่มเครื่องลมไม้ และฮาร์พในการบรรเลงทำนอง

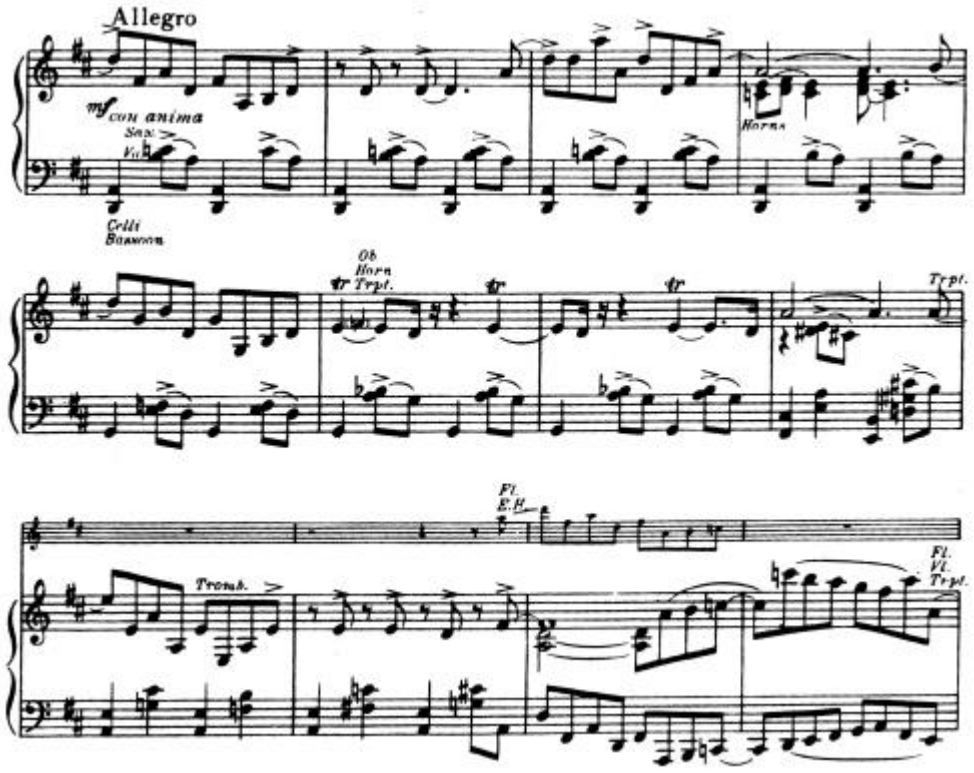
รูปที่ 8 แสดงการใช้ฟลูต คลาริเน็ต และฮาร์พบรรเลงทำนองที่มีลักษณะเสียงสั้น โดยมีฮอร์นบรรเลงโน้ตที่ลากยาว พร้อมกับไวโอลิน 1 บรรเลงโน้ต C ด้วยการพรมนิ้วในระดับความดังของเสียงที่เบามาก (*pp*) ในขณะที่เปียโนและเชเลสตาบรรเลงกลุ่มโน้ตสั้น ๆ ในทิศทางขาขึ้น ทำให้ได้เสียงที่ทำให้บทประพันธ์ในช่วงนี้มีความรู้สึกสนุกสนาน

ในกระบวนที่ 3 Trevi Fountain at mid-day (La Fontana di Trevi al merigglo) เป็นกระบวนที่แสดงความยิ่งใหญ่ของน้ำพุเทรวี โดยใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในการบรรเลงในลักษณะของการประโคมแตร (Fanfare) และใช้เนื้อดนตรีที่มีความหนาแน่นและระดับเสียงที่ดังมาก

รูปที่ 9 การนำบทประพันธ์เข้าสู่จุดสูงสุดของกระบวนที่ 3

6) An American in Paris (1928) โดยจอร์จ เกิร์ชวิน (George Gershwin, ค.ศ. 1898-1937) เป็นบทประพันธ์ที่เกิร์ชวินประพันธ์ขึ้นตอนที่ไปเมืองปารีส โดยมีแรงบันดาลใจที่จะประพันธ์ดนตรีที่แสดงถึงชายอเมริกันที่เดินท่องไปบนถนนในเมืองปารีส ในบทประพันธ์นี้เกิร์ชวินในวัตถุดิบทางดนตรีที่หลากหลาย เช่น การใช้เพลงบลูส์ในบทประพันธ์เพื่อสื่อถึงความรู้สึกคิดถึงบ้านของชายชาวอเมริกัน หรือการใช้เสียงแตรของรถแทกซี่ที่ได้ยินที่เมืองปารีส และองค์ประกอบของดนตรีแจ๊สทั้งในด้านของจังหวะและเสียงประสาน รวมไปถึงการใช้อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน และบาริโทนแซกโซโฟนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นมาตรฐานในดนตรีแจ๊ส บทประพันธ์นี้นำออกแสดงรอบปฐมฤกษ์โดยวงนิวยอร์ค ฟิลฮาร์โมนิก (New York Philharmonic) ในวันที่ 13 ธันวาคม ค.ศ. 1928 ณ หอแสดงดนตรีคาร์เนกี (Carnegie Hall)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทประพันธ์นี้มีกระบวนเดียว และมีสังคีตลักษณ์แบบ ABA เกิร์ชวินได้แสดงถึงอิทธิพลของดนตรีแจ๊สในบทประพันธ์นี้อย่างชัดเจน ทั้งในด้านลักษณะทำนอง จังหวะ และผสมผสานทำนองและเสียงประสานของดนตรีแจ๊สเข้ากับเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัยได้อย่างกลมกลืน

รูปที่ 10 อิทธิพลของดนตรีแจ๊สในบทประพันธ์ An American in Paris

รูปที่ 10 เป็นการลดรูปของโน้ตสำหรับวงออร์เคสตราเป็นโน้ตเปียโน (Piano reduction) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของดนตรีแจ๊สในบทประพันธ์ An American in Paris เมื่อพิจารณาจะพบว่าเกิร์ชวินใช้จังหวะและตำแหน่งการเน้นของโน้ตที่มีลักษณะคล้ายดนตรีแจ๊สที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีเดินแถว โดยบรรเลงโน้ตเบสบนจังหวะตกและบรรเลงคอร์ดบทจังหวะยก และใช้เทคนิคหลากจังหวะ (Polyrhythm) ระหว่างแนวฟลูตและคลาริเน็ต และแนวเปียโนในสองห้องแรกของรูปที่ 10 โดยแนวฟลูตและคลาริเน็ตบรรเลงด้วยโน้ตสามพยางค์ ในขณะที่แนวเปียโนบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น นอกจากนี้ ยังแสดงให้เห็นถึงการใช้เทคนิคหลากเสียงประสานและการเคลื่อนที่คอร์ดแบบโครมาติกในห้องสุดท้ายของตัวอย่าง จะพบว่าในแนวเปียโน ส่วนบรรเลงประกอบในมือซ้ายจะอยู่ในบันไดเสียง E เมเจอร์ ส่วนในมือขวา คอร์ดเคลื่อนที่จาก G# ทรัยแอดเข้าหาคอร์ด A ทรัยแอด จากนั้นจึงเคลื่อนที่จาก C ทรัยแอดเข้าสู่ B ทรัยแอด และ F## ดิมินิชท์ทรัยแอดเข้าหา G# ทรัยแอด ตามลำดับ

รูปที่ 11 การใช้ดนตรีบลูส์ในบทประพันธ์

รูปที่ 11 แสดงถึงการใช้เสียงประสานแบบดนตรีบลูส์ในบทประพันธ์ ในท่อนนี้เป็นท่อนกลางของบทประพันธ์ที่ใช้การดำเนินคอร์ดและรูปแบบของเสียงประสานของเพลงบลูส์ ซึ่งเป็นเพลงที่มีต้นกำเนิดในประเทศอเมริกา เป็นการสอดแทรกเอกลักษณ์อเมริกันและอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ในบทประพันธ์

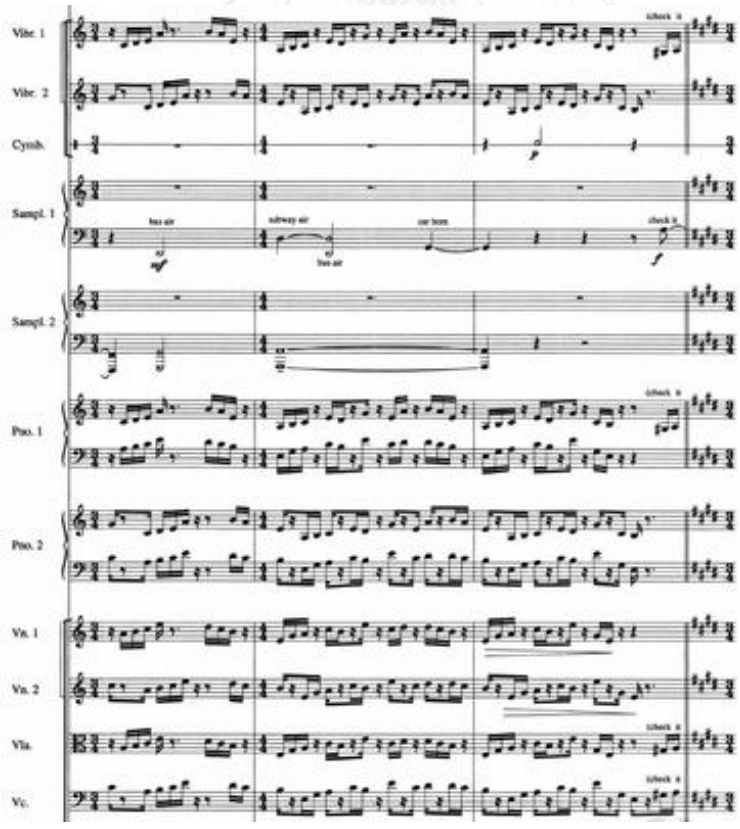
จากตัวอย่าง เป็นการดำเนินคอร์ดแบบเพลงบลูส์ในบันไดเสียง D เมเจอร์ โดยเริ่มต้นจากคอร์ด D โดมินันท์เป็นจำนวน 4 ห้อง จากนั้นเป็นคอร์ด G โดมินันท์ 3 ห้อง แล้วจึงเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Stepwise motion) ในทิศทางขาลงเข้าสู่คอร์ด F# ทบขยายไมเนอร์ และ E โดมินันท์ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary dominant) ของคอร์ด A โดมินันท์ในห้องต่อไป จากนั้นจึงเคลื่อนที่เข้าสู่คอร์ด D/A และคอร์ด A โดมินันท์ในห้องที่ 10 เพื่อกลับเข้าสู่คอร์ด D ซึ่งเป็นคอร์ดโทนิกของบันไดเสียงในห้องที่ 11

ในท่อนแรกและท่อนสุดท้ายของบทประพันธ์ เกิร์ชวินใช้เสียงแตรรถยนต์จากกรุงปารีส เพื่อสร้างบรรยากาศของความวุ่นวาย เต็มไปด้วยชีวิตชีวาบนท้องถนนของกรุงปารีส

7) City Life (1995) โดยสตีฟ ไรค์ (Steve Reich, ค.ศ. 1936-ปัจจุบัน) เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่ประกอบด้วยฟลูต (2) โอโบ (2) คลาริเน็ต (2) ไวบราโฟน เครื่องตี เปียโน (2) สตริงควอร์เท็ต ดับเบิลเบส และเครื่องแซมเปลอ (Sampler) ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากมหานคร

นิวยอร์ค โดยไรค์ได้บันทึกเสียงต่าง ๆ จากมหานครนิวยอร์คเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ เช่น เสียงแตรรถยนต์ เสียงเบรคของรถยนต์ เสียงพูด เสียงสัญญาณกันขโมย เสียงแตรจากเรือ เสียงรถไฟใต้ดิน เสียงหัวใจเต้น และไซเรน

ในอรรถาธิบายบทประพันธ์ (Program notes) ไรค์ได้กล่าวว่าการนำเสียงที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันมาใส่ไว้ในบทประพันธ์เป็นวิธีการประพันธ์ที่นักประพันธ์หลายท่านได้ใช้ในช่วงศตวรรษที่ 20 เช่น เสียงไซเรนในบทประพันธ์ของเอดการ์ วาแรส (Edgard Varèse, ค.ศ. 1883-1965) เสียงแตรรถยนต์ในบทประพันธ์ An American in Paris โดยเกิร์ชวิน หรือการใช้เสียงใบพัดเครื่องบินในบทประพันธ์ของจอร์จ แอนทีล (George Antheil, ค.ศ. 1900-1959) หรือการใช้วิทยุสื่อสารในบทประพันธ์ของจอห์น เคจ (John Cage, ค.ศ. 1912-1992) (Reich 1995)

ในบทประพันธ์นี้ ไรค์ได้ใช้เทคนิคของการเหลื่อมจังหวะ (Phasing) ของแต่ละแนวทำนอง ซึ่งเทคนิคนี้เป็นวิธีที่ไรค์ใช้ในบทประพันธ์ดนตรีไฟฟ้า (Electronic music) เช่น บทประพันธ์ Come out (ค.ศ. 1966) และบทประพันธ์ It's Gonna Rain (ค.ศ. 1965) บทประพันธ์นี้แบ่งออกเป็น 5 กระบวน ได้แก่ Check it out, Pile driver/ alarms, It's been a honeymoon-can't take no mo', Heartbeats/boats and buoys และ Heavy smoke

รูปที่ 12 การเหลื่อมจังหวะ

รูปที่ 12 แสดงการเหลื่อมจังหวะในกระบวนที่ 1 ไรค์ใช้การเหลื่อมจังหวะในแนวไวบราโฟน 1, 2 เปียโน 1, 2 และสตริงควอร์เท็ต เมื่อพิจารณาพบว่ามีแนวจังหวะ 2 แนวเคลื่อนที่ไปพร้อม ๆ กัน แนวที่ 1 ประกอบด้วยไวบราโฟน 1 เปียโน 1 ไวโอลิน 1 และวิโอลา ส่วนแนวที่ 2 ประกอบด้วย ไวบราโฟน 2 เปียโน 2 ไวโอลิน 2 และเชลโล

2.4 วรรณกรรมดนตรีสำหรับออร์เคสตราที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเมือง หรือสถานที่ในประเทศไทย

ในอดีตสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน มีผู้ประพันธ์เพลงที่มีเนื้อหาหรือได้รับแรงบันดาลในจากสถานที่ต่าง ๆ ในประเทศไทย รวมถึงเมืองกรุงเทพมหานครเป็นจำนวนมาก อย่างไรก็ดี บทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสถานที่ และเมืองต่าง ๆ ในประเทศไทยมีจำนวนไม่มากนัก

บทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โต ประพันธ์โดยบรูซ แกสตัน (Bruce Gaston, ค.ศ. 1946-ปัจจุบัน) และบุญยงค์ เกตุคง (พ.ศ. 2463-2539) เป็นผลงานการประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราและวงดนตรีไทยที่มีเอกลักษณ์ และผสมผสานรูปแบบการบรรเลงดนตรีไทยให้เข้ากับบริบทของบทประพันธ์ร่วมสมัยที่มีความเป็นสากลได้อย่างกลมกลืน

ในปี พ.ศ. 2525 ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) ได้สนับสนุนให้บรูซ แกสตัน และบุญยงค์ เกตุคงประพันธ์เพลงร่วมสมัยสำหรับวงออร์เคสตราและวงดนตรีไทย และให้มนตรี ตราโมท (พ.ศ. 2443-2538) ประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีไทยเพื่อเฉลิมฉลองวาระครบ 200 ปีของการสถาปนาเมืองกรุงเทพมหานคร โดยมนตรี ตราโมทได้ประพันธ์เพลงโหมโรงรัตนโกสินทร์ และสมโภชพระนครขึ้นในโอกาสนั้น

บทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โต เป็นบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเปียโน วงออร์เคสตราขนาดเล็ก และเครื่องดนตรีไทย ทั้งหมด 5 วง เครื่องดนตรีประกอบด้วยระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซออู้ ฆ้องวงขลุ่ย เครื่องหนัง ฉิ่ง ฮาร์พ ไวโอลิน ฟลูต และเปียโน โดยจัดวางแต่ละวงให้อยู่ทั้ง 4 มุมของห้องประชุมธนาคารกรุงเทพ และวงที่ 5 อยู่ตรงกึ่งกลางบริเวณที่นั่งผู้ชม บทประพันธ์นี้มีความเชื่อมโยงเกี่ยวกับแม่น้ำเจ้าพระยาและแม่น้ำทั้ง 4 สายที่มาบรรจบกันเป็นแม่น้ำเจ้าพระยาที่ปากน้ำโพ วงดนตรีที่ถูกจัดวางไว้ทั้ง 4 มุม เปรียบเสมือนแม่น้ำ ปิง วัง ยม และน่าน โดยมีแม่น้ำเจ้าพระยาคือแม่น้ำสายที่ 5 อยู่ตรงใจกลางผู้ชม นอกจากนี้ บรูซ แกสตันยังได้เชื่อมโยงแม่น้ำทั้ง 4 สายกับสัจธรรมแห่งพระพุทธศาสนา คือ การเกิด แก่ เจ็บ ตาย

บทประพันธ์นี้ได้รับแนวความคิดในการประพันธ์จากบทเพลงมู่ล่งสองชั้น มู่ล่งชั้นเดียว และมู่ล่งครึ่งชั้นที่บรูซ แกสตัน ได้รับการถ่ายทอดจากบุญยงค์ และเพลงเถรลอยถาด หรือเถรลอยชาย ซึ่งแป็นท่อนพิเศษที่เพิ่มเติมจากท่อนที่นักดนตรีปี่พาทย์ทั่วไปรู้จัก ซึ่งแต่เดิมมีอยู่ 3 ท่อน ท่อนเถรลอย

ถาดท่อนพิเศษนี้ บุญยงค์ตั้งใจมอบให้เป็นของขวัญแก่กรุงเทพมหานครในวาระสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี ต่อมาในปี พ.ศ. 2529 บทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โตได้ถูกนำออกแสดงในงานประชุมใหญ่บริษัท IBM ที่ศูนย์ประชุม Central Plaza โดยบรูซ แกสตัน ได้ปรับเปลี่ยนแก้ไขบทประพันธ์ และเพิ่มขนาดของวงดนตรีขึ้น โดยเพิ่มแซกโซโฟน ไวโอลิน และคอมพิวเตอร์ IBM

ในปี พ.ศ. 2536 บทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โตได้ถูกนำออกแสดงอีกครั้งที่หอประชุมธรรมศาสตร์ ซึ่งบทประพันธ์นี้ได้ดัดแปลงให้มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น โดยมีแนวทำนองของแต่ละวงที่เป็นอิสระต่อกัน เปรียบเสมือนสายน้ำที่เคลื่อนที่ต่างสถานที่ ต่างเวลาที่ไหลมาบรรจบกัน มีกลิ่นอายของดนตรีพื้นบ้าน และมีลักษณะของคอนแชร์โตกรอสโซ (Concerto grosso) มีผู้อำนวยเพลงของแต่ละวง โดยแต่ละคนสวมหูฟังที่ตั้งจังหวะความร็วแตกต่างกัน นอกจากนี้ยังเพิ่มขนาดของวงให้มีความยิ่งใหญ่ขึ้น ใช้นักดนตรีจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรมศิลปากร วัดสุทธิวนาราม และคณะนักร้องประสานเสียงอีกกว่าร้อยชีวิต (บรูซ แกสตัน 2552)

บทประพันธ์นี้แบ่งออกเป็น 11 ท่อน ได้แก่

1) บทกวีสรรเสริญพระรัตนตรัย โดย อังคาร กัลยานพงศ์

2) แม่น้ำน่าน สื่อถึงการเกิด ในท่อนนี้ใช้ไวโอลินบรรเลงเลียนเสียงสล้อ

3) แม่น้ำยม สื่อถึงการแก่ ในท่อนนี้ใช้กีตาร์บรรเลงเลียนเสียงเปี๊ยะ

4) แม่น้ำวัง สื่อถึงการเจ็บ ในท่อนนี้ใช้คลาริเน็ตบรรเลงเลียนเสียงปี่จุม

5) แม่น้ำปิง สื่อถึงการเกิด ในท่อนนี้ใช้ระนาด 3 ผืน โดยแต่ละผืนมีการเทียบเสียงให้อยู่ในบันไดเสียงที่ต่างกันคือ บันไดเสียง A, F และ G เมเจอร์ บรรเลงโดยละมูล เผือกทองคำ

6) เจ้าพระยา เป็นเพลงมู่ล่ง 2 ชั้น บรรเลงโดยเปียโน วิโอลา ฮาร์พ ฟลูต และคอมพิวเตอร์ในอัตราความเร็วที่แตกต่างกัน

7) ท่อน Cadenza เป็นเพลงมู่ล่งชั้นเดียว บรรเลงโดยบรูซ แกสตัน

8) เพลงปูลม

9) ช่วงเชื่อม เป็นท่อนที่เปียโนบรรเลงประชันกับระนาด มีเครื่องหมายกำกับจังหวะที่ 11 และ 13 จังหวะต่อห้อง

10) ท่อนหยดน้ำ

11) ท่อนเถรลอยถาด หรือเถรลอยชาย

ต่อมาในปี ค.ศ. 1994 มีการบันทึกเสียงบทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โตในรูปแบบของวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา (Chamber orchestra) ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ในผลงานเพลงชุดจักจั่นบรรเลงโดยวงฟองน้ำ (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 28 มีนาคม 2557)

นอกจากบทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โตที่เป็นบทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โตสำหรับวงออร์เคสตราและวงดนตรีไทยแล้ว ยังมีผลงานอื่น ๆ ที่ไม่ได้เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงและได้รับแรงบันดาลใจจากสถานที่ต่าง ๆ หรือจากกรุงเทพมหานครอีกหลายผลงาน เช่น ผลงานเพลงบางกอก โดยดนู ฮันตระกูล เป็นผลงานเพลงสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก และบทประพันธ์เปียโนสยามโซนาตา ซึ่งประพันธ์ขึ้นโดยใช้เอกลักษณ์ของดนตรีทั้ง 4 ภาคของประเทศไทย โดย ณัฐ ยนตรรักษ์

2.5 สรุปแนวความคิดที่ได้รับจากการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

1) แนวความคิดในการคัดทำนองเพลงพื้นเมือง

ผู้ประพันธ์สามารถใช้การคัดทำนองเพลงพื้นเมือง ผสมผสานกับเทคนิคในการประพันธ์อื่น ๆ เช่น เทคนิคหลากลักษณะจังหวะ เทคนิคหลากกุญแจเสียง และเทคนิคหลากอัตราจังหวะในบทประพันธ์ เพื่อสร้างความเชื่อมโยงกับสถานที่ หรือเพื่อสื่อถึงเอกลักษณ์ของสถานที่นั้น ๆ ในลักษณะเดียวกันกับบทประพันธ์ Three places in New England โดยไอฟส์ ที่ผสมผสานเพลงพื้นเมืองอเมริกัน เพลงสวดฮิม และเพลงเดินแถว เพื่อสร้างความเชื่อโยงของบทประพันธ์กับสถานที่ และสร้างอัตลักษณ์ของความเป็นดนตรีอเมริกันให้กับบทประพันธ์

2) แนวคิดในการใช้เสียงที่บันทึกได้จากสถานที่นั้น ๆ ในบทประพันธ์

ผู้ประพันธ์สามารถใช้เสียงจากสถานที่แห่งนั้นในบทประพันธ์เพื่อสร้างความเชื่อมโยงระหว่างบทประพันธ์และสถานที่แห่งนั้น เช่น ในกระบวนที่ 3 ของบทประพันธ์ Pines of Rome เรสปิกิใช้เสียงนกไนติงเกลที่ได้บันทึกไว้ในบทประพันธ์เพื่อสร้างความเชื่อมโยงระหว่างสถานที่ และบทประพันธ์ หรือในบทประพันธ์ City of Life ไรค์ได้ใช้เสียงจำนวนมากที่บันทึกจากมหานครนิวยอร์คเพื่อสร้างความเชื่อมโยง และเพื่อให้เกิดจินตภาพของผู้ฟังที่มีต่อสถานที่แห่งนั้น

3) แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสาน

ผู้ประพันธ์สามารถใช้การเรียบเรียงเสียงประสานเพื่อให้เกิดบรรยากาศสอดคล้องกับเรื่องราวและบรรยากาศของสถานที่นั้น ๆ ในบทประพันธ์ Pines of Rome เรสปิกิใช้ทรอมโบนเพื่อเลียนเสียง

พระสวด หรือการใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงคอร์ดที่มีการเรียบเรียงให้มีความหนาแน่นและกลองใหญ่เพื่อสื่อถึงการเดินทัพของทหารโรมันในกระบวนที่ 3 หรือการจับคู่ของเครื่องดนตรีเพื่อสร้างสีสันของเสียง และการใช้คอร์ดทบขยายเพื่อสร้างบรรยากาศให้สอดคล้องกับบทประพันธ์ในกระบวนที่ 1 ของบทประพันธ์ Fountain of Rome

4) แนวคิดในการใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองในการบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา

ในบทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โต มีการนำเครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงประกอบกับวงออร์เคสตราเพื่อแสดงอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ และแสดงความเป็นไทยในบทประพันธ์ เครื่องดนตรีไทยถูกนำมาตั้งเสียงใหม่เพื่อให้สามารถบรรเลงในบันไดเสียงของดนตรีตะวันตก และใช้เทคนิคในการประพันธ์ร่วมสมัย เช่น เทคนิคหลากอัตราจังหวะ เทคนิคหลากกุญแจเสียง เทคนิคหลากเสียงประสานในการประพันธ์

5) แนวคิดในการใช้ดนตรีพื้นเมืองเป็นวัตถุดิบตั้งต้นในการประพันธ์

บทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โตได้ใช้บทเพลงมู่ล่งและเพลงเถรลอยถาดเป็นวัตถุดิบตั้งต้นของบทประพันธ์ ดังนั้น บทประพันธ์จึงถูกพัฒนาต่อยอดจากทำนอง และลักษณะการบรรเลงของเพลงมู่ล่งและเถรลอยถาดสู่บทประพันธ์ขนาดใหญ่ ซึ่งต่อมาได้ถูกปรับเปลี่ยนรูปแบบ จากบทประพันธ์สำหรับเปียโนคอนแชร์โตสู่รูปแบบของคอนแชร์โตกรอสโซ

6) แนวคิดในการใช้เทคนิคพิเศษของเครื่องดนตรีในการบรรเลง

ในบทประพันธ์ Threnody to the victims of Hiroshima เพนเดเรกกีใช้เทคนิคพิเศษในการบรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสาย เพื่อสร้างเสียงพิเศษในบทประพันธ์เพื่อสื่อถึงความน่าสะพรึงกลัวของสงคราม และใช้เครื่องดนตรีเพื่อเลียนเสียงต่าง ๆ เช่น เสียงของเครื่องบิน และเสียงไซเรน

7) แนวคิดในการผสมผสานดนตรีแนวต่าง ๆ ในบทประพันธ์

ในบทประพันธ์ An American in Paris เกิร์ชวินผสมผสานแนวดนตรีที่หลากหลายโดยเฉพาะแนวดนตรีที่มีต้นกำเนิดในประเทศอเมริกา เช่น การดำเนินคอร์ดแบบเพลงบลูส์ หรือการใช้เสียงประสานและการเน้นจังหวะแบบดนตรีแจ๊ส เข้ากับเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัยและสังคีต

ลักษณ์แบบดนตรีคลาสสิค เพื่อสอดแทรกอัตลักษณ์ของชาติในบทประพันธ์และสื่อถึงชาวอเมริกันที่อาศัยในกรุงปารีส

8) แนวคิดเรื่องการเปลี่ยนรูปแบบวงเป็นลักษณะวงขนาดเล็ก

ในกระบวนหนึ่งของบทประพันธ์ Seven Gates of Jerusalem เป็นกระบวนที่เป็นเพลงร้องประสานเสียงไม่มีดนตรี ซึ่งทำให้เกิดความแตกต่างของบทประพันธ์ เช่นเดียวกับในช่วงเริ่มต้นของกระบวนที่ 3 ของบทประพันธ์ City Life ที่เริ่มต้นเพียงเครื่องแซมเปลอ 2 เครื่อง ก่อนที่เครื่องอื่น ๆ จะเข้ามาร่วมบรรเลงในภายหลัง หรือบางช่วงของบทประพันธ์เจ้าพระยาคอนแชร์โตที่เป็นการบรรเลงประชันระหว่างเปียโน และระนาด

การเปลี่ยนรูปแบบให้เป็นวงขนาดเล็กในบทประพันธ์สำหรับวงขนาดใหญ่ หรือปรับให้เป็นรูปแบบวงขนาดเล็กหลายวงบรรเลงพร้อมกัน เป็นการสร้างเนื้อดนตรีให้เกิดความแตกต่าง และเกิดเป็นจุดสนใจของบทประพันธ์ขนาดใหญ่ที่มีความยาวมาก

9) แนวคิดเรื่องการกำหนดลักษณะของบทประพันธ์ด้วยจำนวน หรือตัวเลข

ในบทประพันธ์ Seven gates of Jerusalem เพเดเรกกีใช้เลข 7 จากชื่อบทประพันธ์ หรือจากประตูเมืองชั้นในการกำหนดองค์ประกอบด้านอื่น ๆ เช่น การกำหนดให้บรรเลงประโยคที่มีความยาวของโน้ตทั้งหมด 7 ตัว หรือการบรรเลงคอร์ดที่มีความหนาแน่นในช่วงสุดท้ายซึ่งเป็นจุดสูงสุดของบทประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

อรรถาธิบาย

3.1 แรงบันดาลใจ และแนวความคิดของบทประพันธ์: กรุงเทพมหานคร

บทประพันธ์กรุงเทพมหานครเกิดจากแนวความคิดของผู้ประพันธ์ที่ต้องการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพื่อแสดงออกถึงเอกลักษณ์อันโดดเด่นของกรุงเทพมหานคร ผู้ประพันธ์มีความประทับใจต่อความเป็นไทยร่วมสมัย และตระหนักถึงความผสมผสานของวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งวัฒนธรรมไทยประเพณี วัฒนธรรมร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศ วัฒธรรมธรรมท้องถิ่น และสภาพความเป็นอยู่ของสังคมเมืองที่หล่อมหลอมรวมเป็นเอกลักษณ์ของกรุงเทพมหานคร

ผู้ประพันธ์มีโอกาสเดินทางและศึกษาในต่างประเทศเป็นระยะเวลานาน ทำให้ได้มีโอกาสพบเห็นและศึกษาถึงความแตกต่าง และความหลากหลายของวิถีการดำรงชีวิต อุปนิสัย ความคิด และความศรัทธาของคนหลากหลายเชื้อชาติ รวมถึงลักษณะทางกายภาพที่มีความแตกต่างกันป็นอย่างยิ่งของสถานที่ต่าง ๆ จากประสบการณ์นี้ ทำให้ผู้ประพันธ์ย้อนกลับมามองกรุงเทพมหานครในมุมมองที่แตกต่างไปจากเดิม และสังเกตเห็นลักษณะอันโดดเด่นของวัฒนธรรมร่วมสมัยของกรุงเทพมหานครอันเกิดจากการผสมผสานวัฒนธรรมของคนหลากหลายเชื้อชาติที่ได้ร่วมอาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร

นอกจากประสบการณ์ดังกล่าว ผู้ประพันธ์ยังมีความสนใจในกระแสศิลปะร่วมสมัยที่มีการสอดแทรกบริบทของสังคมเข้าไปในงานศิลปะนั้น ๆ ในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยในช่วงปลายศตวรรษที่ยี่สิบเป็นต้นมา มีศิลปินชาวไทยหลายท่านได้นำบริบทของความเป็นไทยร่วมสมัยมาเป็นวัตถุดิบ และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ศิลปินศิลปาธรปี พ.ศ. 2553 ได้ใช้คัทเอาท์หนังไทย รถตุ๊กตุ๊ก และการ์ตูนเล่มละบาท ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิชซึ่งใช้ก๋วยเตี๋ยวผัดไทย และสุรสีห์ กุศลวงศ์ใช้ของจากร้านโชว์ห่วยเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานมากว่ายี่สิบปี และมีส่วนอย่างมากในการชี้ให้คนหันมามองว่าสิ่งเหล่านี้ก็เป็นลักษณะประจำชาติที่โดดเด่น (ประชา สุวีรานนท์ และเกษียร เตชะพีระ 2554: 18) ลักษณะประจำชาติดังกล่าวมาจากบริบทของสังคมไทยที่ไม่ได้เป็นไปตามแบบแผนของไทยประเพณี แต่เป็นลักษณะความเป็นไทยที่พบเห็นได้จากข้าวของเครื่องใช้ อาหาร วิถีชีวิต และพฤติกรรมแบบไทย ๆ ที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน ทั้งในเขตเมืองและชนบท

นอกจากนั้น ผู้ประพันธ์มีความเชื่อว่าการผสมผสานของวัฒนธรรมร่วมสมัยของกรุงเทพมหานครนั้นเกิดขึ้นและสามารถดำรงอยู่ได้ สืบเนื่องมาจากปัจจัยทางสังคมที่สำคัญคือลักษณะอุปนิสัยของคนไทยที่มีความโอบอ้อมอารี เป็นมิตรและไม่แบ่งแยก รวมถึงการมีลักษณะของการดำรงชีวิตที่เรียบง่าย ผ่อนคลาย ทำให้การหลอมรวมของวัฒนธรรมเป็นไปโดยธรรมชาติ ซึ่งส่งผลให้เกิดการหลอมรวมของสิ่งที่แตกต่างกันอย่างยิ่งทั้งทางกายภาพและแนวความคิด ที่สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืนในสังคมกรุงเทพมหานคร

ตัวอย่างของการผสมผสานทางกายภาพ เช่น การผสมผสานของการออกแบบระหว่างสถาปัตยกรรมสมัยใหม่และสถาปัตยกรรมยุคเก่า การอยู่ร่วมกันของชุมชนระดับล่างและที่อยู่อาศัยระดับสูง หรือการอยู่ร่วมกันของศาสนสถานและย่านธุกิจ การอยู่ร่วมกันของสถานศึกษาและสถานบันเทิง ส่วนตัวอย่างของการผสมผสานทางแนวความคิดได้แก่ ความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ของสังคมสมัยใหม่และความศรัทธาในสิ่งศักดิ์สิทธิ์แบบสังคมในอดีต หรือวิถีการดำเนินชีวิตที่เรียบง่าย พอเพียง และอิทธิพลของกระแสบริโภคนิยม

ในการประพันธ์บทประพันธ์นี้ ได้พยายามที่จะสื่อถึงแนวความคิดที่ได้กล่าวมาข้างต้น และมีการศึกษา ค้นคว้า และทดลองแนวทางต่าง ๆ ในการถ่ายทอดอัตลักษณ์การประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีคลาสสิค และดนตรีแขนงอื่น ๆ เช่น ดนตรีแจ๊ส ดนตรีไทยร่วมสมัย และดนตรีลูกทุ่ง โดยได้ทดลองผสมผสานวัตถุดิบทางดนตรีที่ได้จากดนตรีประเภทต่าง ๆ และเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัยเพื่อถ่ายทอดความเป็นไทยลงในบริบทของบทประพันธ์ร่วมสมัยสำหรับวงออร์เคสตรา นอกจากนี้ถึงแม้ว่าบทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่มีลักษณะเป็นดนตรีพรรณา และมีเรื่องราวเป็นตัวกำหนดลักษณะของบทประพันธ์ แต่เป็นการนำเสนอมุมมองทางด้านแนวความคิด และความประทับใจของผู้ประพันธ์เป็นหลัก ดังนั้น ในการประพันธ์จึงมุ่งที่จะนำเสนอความเข้มข้นในด้านอารมณ์ของบทประพันธ์ และได้ใช้เทคนิคที่นำมาจากการประพันธ์ดนตรีบริสุทธ์ (Absolute music) เช่น การพัฒนาทำนอง (Motif development) แบบต่าง ๆ การซ้ำความ (Cyclic) และการสร้างเนื้อดนตรีที่มีความหลากหลาย

3.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 สีสันแห่งกรุงเทพ (SHADES OF BANGKOK)

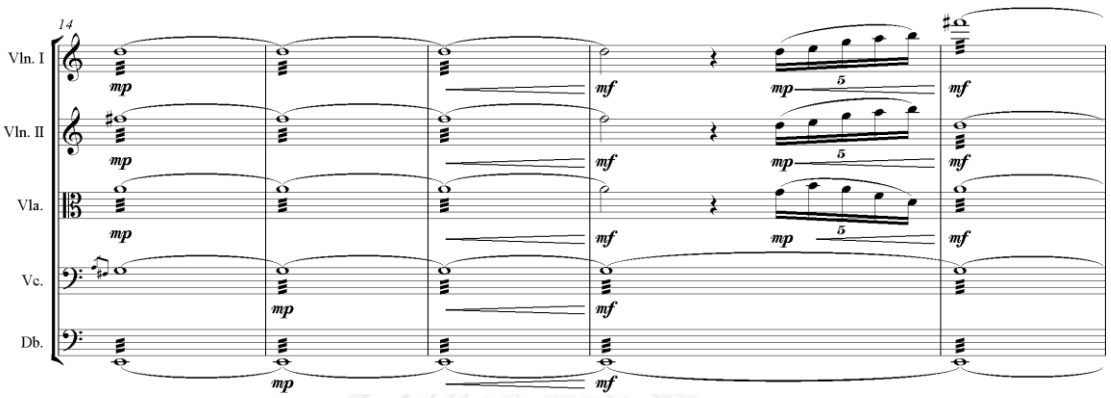
3.2.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง

กระบวนที่ 1 สีสันแห่งกรุงเทพ ต้องการสื่อถึงความเป็นมหานครและเป็นเมืองหลวงของประเทศที่เป็นศูนย์กลางความเจริญ เศรษฐกิจ การปกครอง และสังคม ด้วยความเป็นศูนย์กลางของประเทศนี้ ทำให้กรุงเทพเป็นเอกนคร หรือเมืองที่มีความสำคัญ และมีขนาดใหญ่กว่าเมืองอันดับสองของประเทศที่ใหญ่ที่สุดในโลก กล่าวคือกรุงเทพมหานครเป็นเมืองที่มีขนาดใหญ่กว่าเชียงใหม่ซึ่งเป็นเมืองใหญ่อันดับที่สองของประเทศไทยถึง 40 เท่า และเป็นเมืองที่เต็มไปด้วยสีสันจากการหลอมรวมของสิ่งต่าง ๆ ทั้งทางกายภาพ วิถีการดำรงชีวิต และความหลากหลายทางวัฒนธรรม

3.2.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงของบทประพันธ์

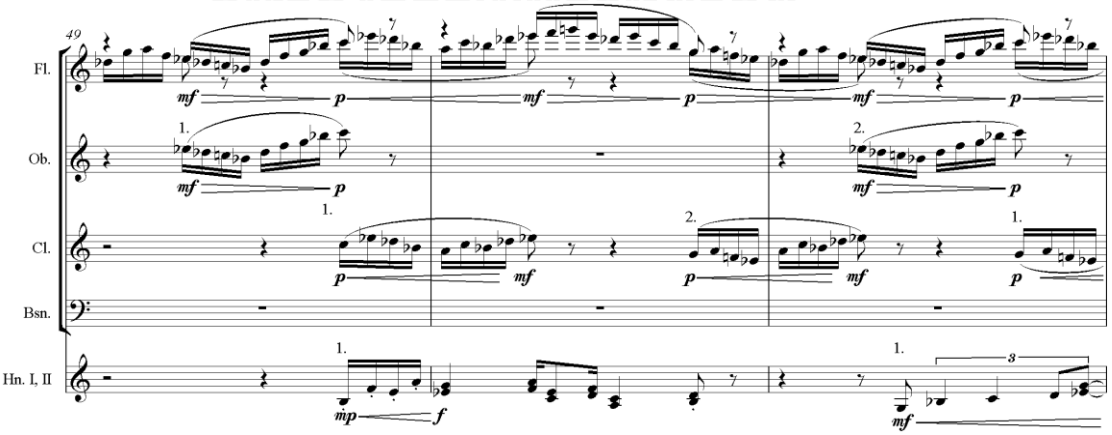
ในการจัดระบบเสียงของกระบวนนี้ ได้ใช้การจัดระบบเสียงที่หลากหลาย เพื่อให้สอดคล้องกับบริบทต่าง ๆ ของแต่ละช่วง เทคนิคที่ได้นำมาใช้ในการจัดระบบเสียงในกระบวนนี้ได้แก่

1) การใช้บันไดเสียงแบบโมด ในกระบวนนี้ ได้ใช้การจัดระบบเสียงโดยใช้บันไดเสียงแบบโมด เพื่อให้เกิดสีสันของทำนองที่สอดคล้องกับบริบทของบทประพันธ์ในช่วงต่าง ๆ

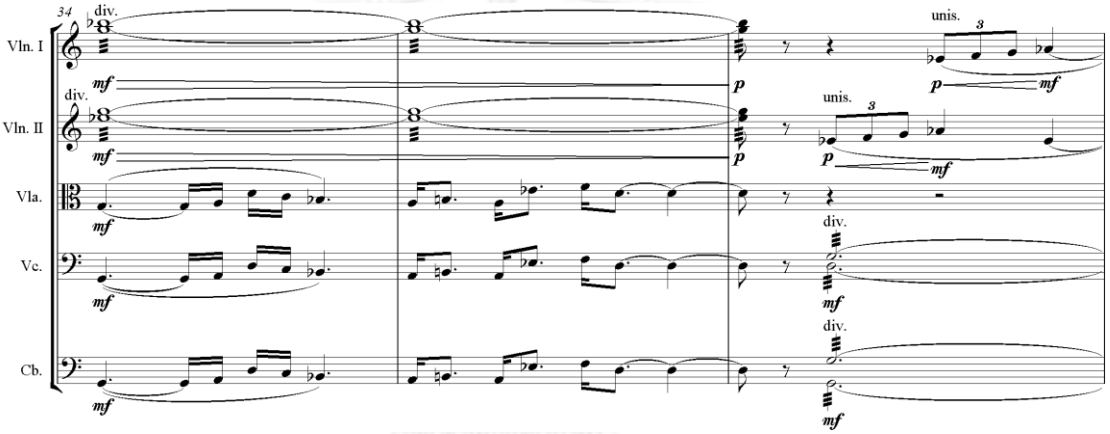


รูปที่ 13 การใช้โมด E โดเรียน จากกลุ่มเครื่องสาย ห้องที่ 14-18

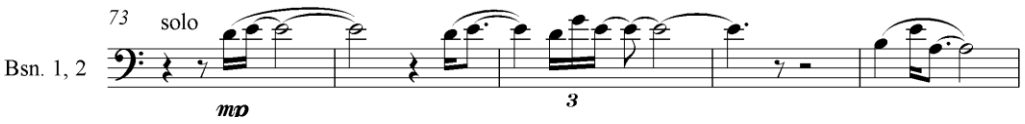
เมื่อพิจารณาจากรูปที่ 12 แสดงให้เห็นการใช้โน้ตจากโมด E โดเรียน ในการจัดระบบเสียงโดยใช้โน้ตทุกตัวจากโมดยกเว้นโน้ต C# ในการสร้างเนื้อดนตรี ได้เลือกใช้เนื้อดนตรีที่มีความโปร่งบางโดยใช้ระยะห่างของโน้ตที่เป็นขั้นคู่ที่กว้าง และกำหนดให้โน้ตตัวที่สูงที่สุดในแนวไวโอลิน 1 เป็น F# และโน้ต E ในแนวเบสที่มีระยะห่างกันมากกว่า 5 ช่วงคู่แปด (Octave) ในห้องที่ 1

2) เทคนิคหลากกุญแจเสียง

รูปที่ 14 เทคนิคหลากกุญแจเสียง จากกลุ่มเครื่องลมไม้ และฮอร์น ห้องที่ 49-51

จากรูปที่ 14 แสดงให้เห็นถึงการใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียง ในห้องที่ 49 ถึงห้องที่ 51 เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงโน้ตจากบันไดเสียง Bb ไมเนอร์แบบเมโลดิกซึ่งประกอบด้วยโน้ต Bb, C, Db, Eb, F, G และ A ในขณะที่ฮอร์นบรรเลงโน้ตจากบันไดเสียง C เมเจอร์ (โน้ต B, F, E และ A) ในห้องที่ 40 บันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเมโลดิก (โน้ต C, D, Eb, F, G, A และ B) ในห้องที่ 50 และบันไดเสียง Bb เมเจอร์ (โน้ต G, Bb, C, D และ Eb) ในห้องที่ 51 ตามลำดับ

3) การผสมผสานโมด (Mode mixture)

รูปที่ 15 การผสมผสานโมด จากกลุ่มเครื่องสาย ห้องที่ 34-36

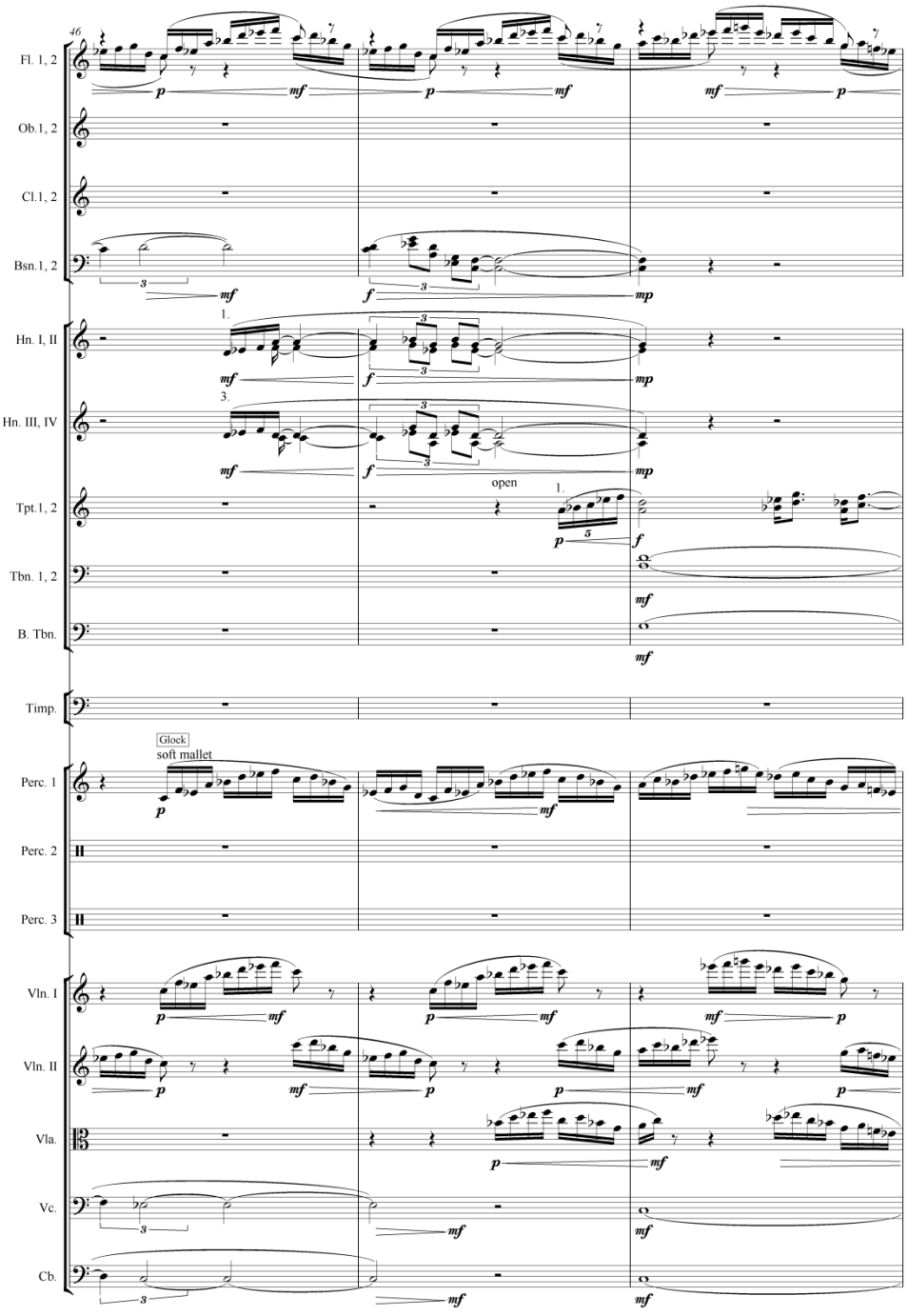
เมื่อพิจารณาจากรูปที่ 15 แสดงให้เห็นถึงการใช้เทคนิคการผสมผสานโมดในกลุ่มเครื่องสายจากห้องที่ 34 ถึงห้องที่ 36 ในห้องที่ 34-36 ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงโน้ตจาก Eb ทรัยแอด (โน้ต Eb, G และ Bb) ในขณะที่วิโอลา เชลโล และเบสบรรเลงโน้ตจาก Eb ลิเดียน (โน้ต G, A, D, C และ Bb) ในห้องที่ 34 ส่วนในห้องที่ 35 บรรเลงโน้ตจากบันไดเสียง Eb ลิเดียน ออกเมนเตด (โน้ต A, B, Eb, F และ D) ในห้องที่ 36 ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงโน้ตจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์ (โน้ต Eb, F, G และ Ab) ในขณะที่เชลโล และเบสบรรเลงโน้ต G และ D ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ของบันไดเสียง

4) บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale)

รูปที่ 16 การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก จากแนวบาสซูน ห้องที่ 73-77

จากรูปที่ 16 แสดงให้เห็นถึงการใช้บันไดเสียง G เพนตาโทนิกในการบรรเลงเดี่ยวในแนว บาสซูนเพื่อสร้างแนวทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับทำนองเพลงไทย สังเกตลักษณะการใช้โน้ตในบันไดเสียงเพนตาโทนิก ลักษณะรูปร่างเส้นของแนวทำนอง (Contour) เป็นการใช้โน้ตในลักษณะเรียงขึ้นลงตามบันไดเสียงมากกว่าการใช้โน้ตแบบกระโดด ยกเว้นจุดที่มีการเปลี่ยนประโยคหรือวลีจะมีการข้ามขั้น ซึ่งเป็นลักษณะที่โดดเด่นอีกประการหนึ่งของการใช้โน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกของทำนองเพลงไทย (ฟรานซีส นันตะสุคนธ์ 2554: 119)

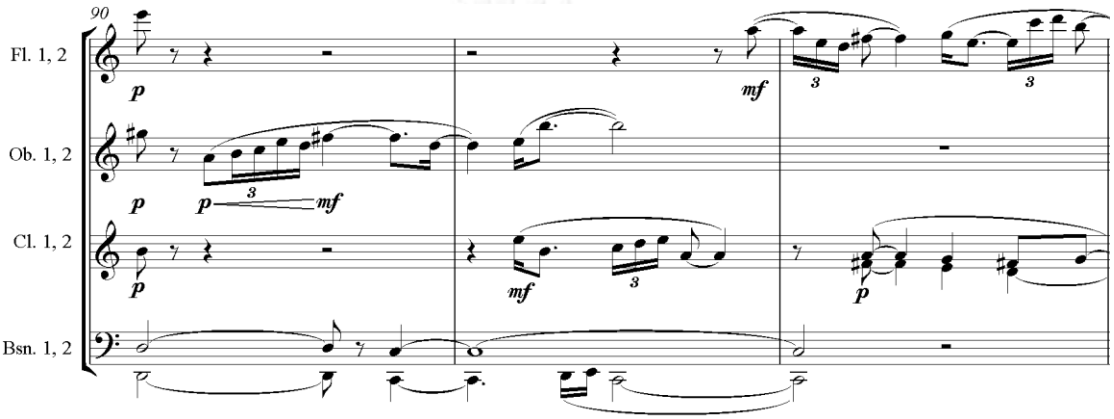
3.2.3 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และการเรียบเรียงเสียงประสาน

ในการสร้างเนื้อดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสานในกระบวนนี้ ได้มีแนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรีที่มีความซับซ้อนแตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลา เพื่อสร้างลักษณะของเสียง และสีสันของเสียงให้สอดคล้องกับแต่ละช่วงของบทประพันธ์

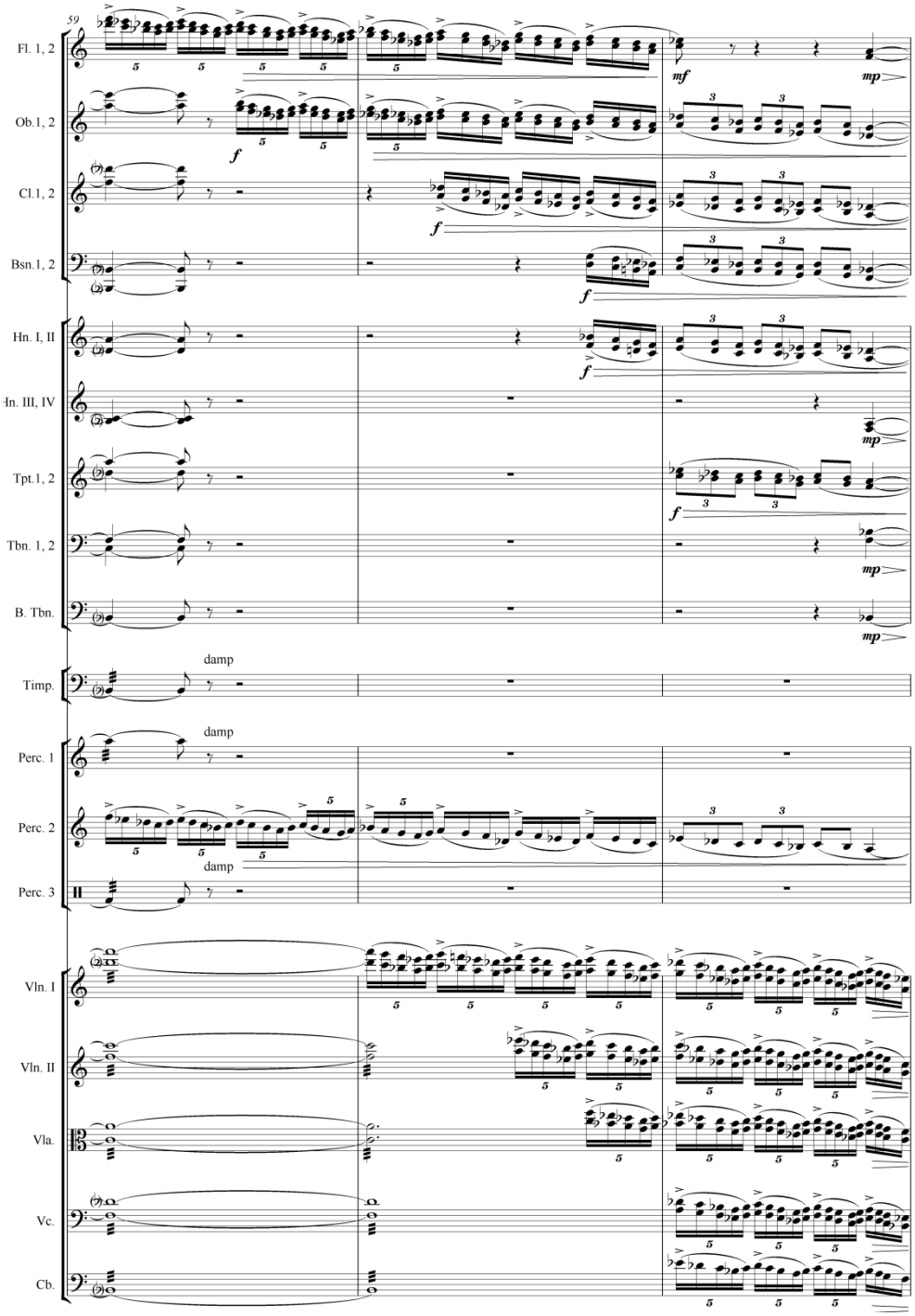
1) การซ้อนชั้นทำนอง (Stratification) เป็นการจัดวางเสียงที่มีอิสระในตัวซ้อนเรียงกันหลายชั้น โดยคำนึงถึงความเป็นอิสระในแนวนอนเป็นสำคัญ (ณัชชา พันธุ์เจริญ 2552: 362) นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงหลายท่านในศตวรรษที่ 20 ได้ใช้เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง เพื่อให้เกิดเนื้อดนตรีที่มีความหลากหลายและมีความซับซ้อน นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในการใช้การซ้อนชั้นทำนองในการประพันธ์ได้แก่ อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ. 1882-1971)

รูปที่ 17 การซ้อนชั้นทำนอง ห้องที่ 16-48

จากรูปที่ 17 แสดงตัวอย่างการซ้อนชั้นทำนองในกระบวนนี้ จะเห็นว่ามีการจัดวางทำนองซ้อนกันหลายชั้น โดยแต่ละชั้นมีความเป็นอิสระต่อกัน ในห้องที่ 46-48 ฟลูต, ไวโอลิน 1, ไวโอลิน 2 และวิโอลาบรรเลงโน้ตในลักษณะที่เป็นยูนิซัน (Unison) โดยมีกล็อกเคนชปีลบรรเลงโน้ตเดียวกันเป็นช่วงคู่แปด ในขณะที่บาสซูนบรรเลงโน้ตที่มีจังหวะเดียวกับเชลโล และดับเบิลเบสในห้องที่ 46 และบรรเลงโน้ตในลักษณะยูนิซันกับฮอร์น 3 และ 4 ในห้องที่ 47

ในห้องที่ 48 ทรอมโบน 1, 2 และเบสทรอมโบนบรรเลงโน้ตที่ลากเสียงยาว พร้อมกับแนวเชลโลและดับเบิลเบส ในขณะที่ทรัมเป็ตบรรเลงแนวทำนองที่เป็นอิสระต่อแนวอื่น ๆ

2) การใช้ลีลาสัมพันธ์ (Counterpoint)

รูปที่ 18 การใช้ลีลาสัมพันธ์ในกลุ่มเครื่องลมไม้ ห้องที่ 90-92

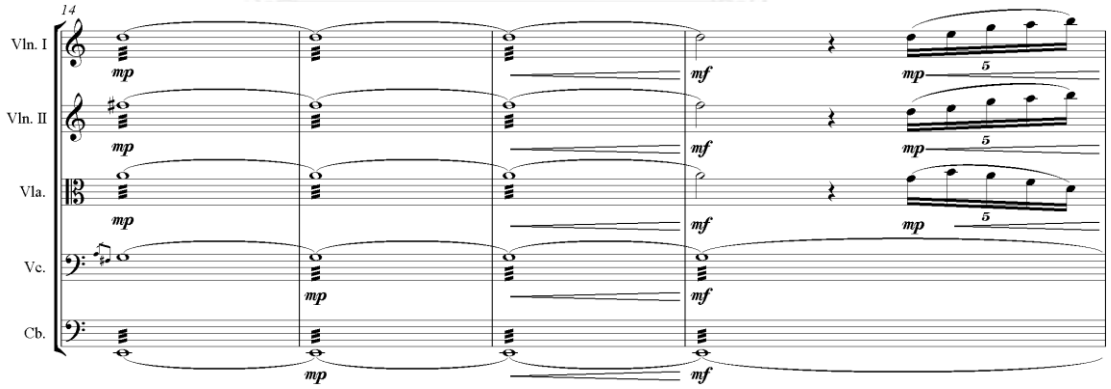
รูปที่ 18 แสดงการใช้ลีลาสัมพันธ์ในกลุ่มเครื่องลมไม้ เป็นการสอดประสานทำนองในลักษณะของดนรีหลากแนว (Polyphony) ที่เคลื่อนที่ด้วยจังหวะ และทิศทางที่แตกต่างกันในแนวนอนเพื่อให้เกิดเสียงประสานที่ต้องการในแนวตั้ง โอโบ 1 บรรเลงแนวทำนองในลักษณะที่มีทิศทางขาขึ้น ที่ประกอบด้วยโน้ต A, B, C, E, D และ F# ในห้องที่ 90 ในขณะที่บาสซูนบรรเลงโน้ต D และ C ที่ลากเสียงยาวในลักษณะของขั้นคู่แปด ในห้องที่ 91 โอโบบรรเลงโน้ต E และ B ในทิศทางขาขึ้น ในขณะที่คลาริเน็ตบรรเลงโน้ตเดียวกันในทิศทางขาลง ก่อนที่จะบรรเลงโน้ต C, D, E และ A ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตจากโอโบในห้องที่ 90 เพื่อจบประโยค โดยมีฟลูตเข้ามาบรรเลงประโยคต่อไปที่เริ่มต้นด้วยโน้ต A ที่อยู่สูงกว่าคลาริเน็ตหนึ่งช่วงคู่แปด ซึ่งจะพบว่าโน้ตที่ใช้บรรเลงตั้งแต่จังหวะที่ 2 ของห้องที่ 90 เป็นโน้ตจากโมด D มิกโซลิเดียน

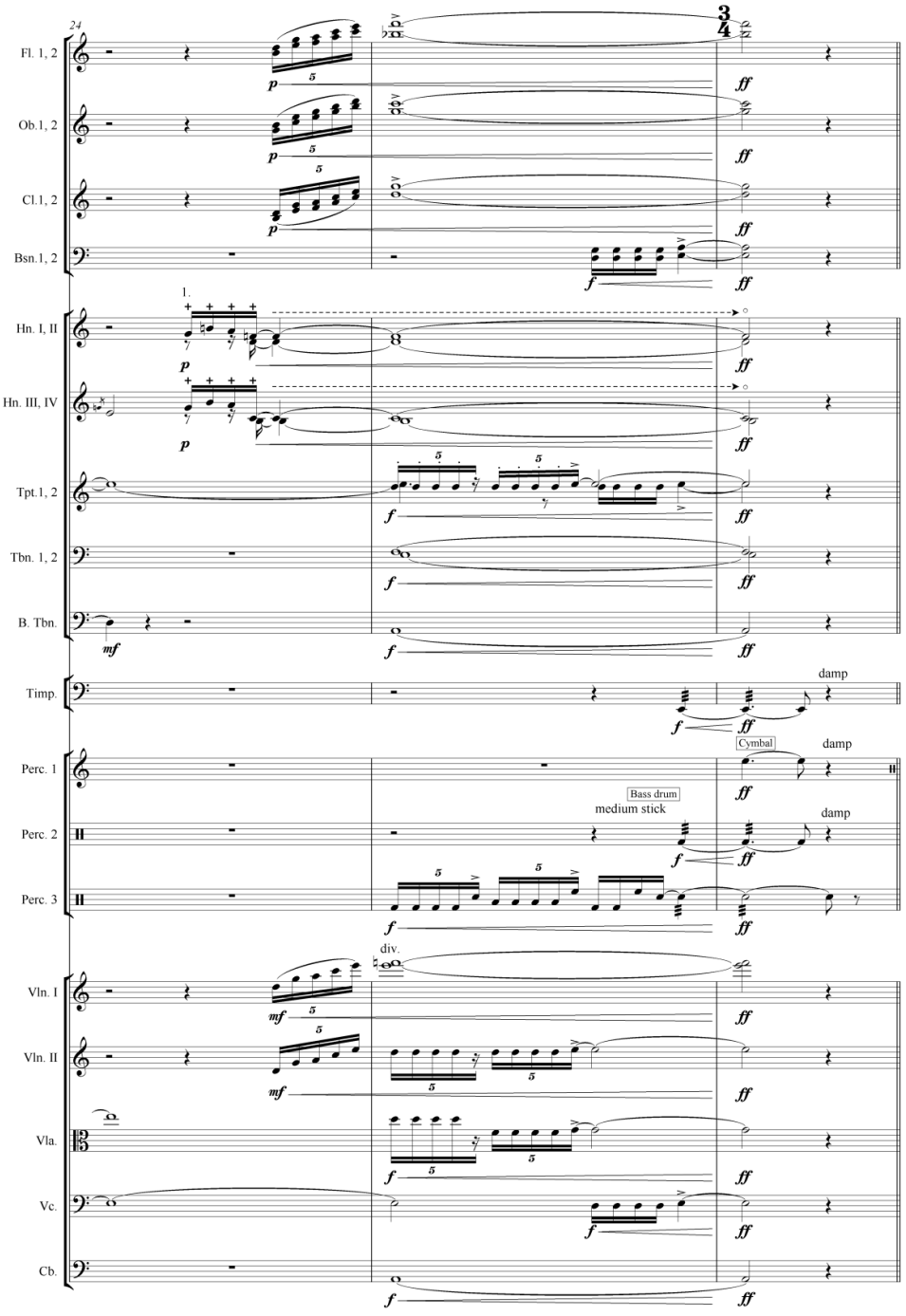
3) การใช้ลักษณะหลากจังหวะ

รูปที่ 19 การใช้ลักษณะหลากจังหวะ ห้องที่ 59-61

เมื่อพิจารณารูปที่ 19 จะพบว่ามีการใช้ลักษณะหลากจังหวะเพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่ของแนวทำนองด้วยความเร็วช้าที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดกลุ่มเสียงกัด (Cluster) ระหว่างชั้นทำนอง จากตัวอย่าง ในห้องที่ 59 กลุ่มโน้ตที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมไม้ เริ่มต้นจากกลุ่มโน้ตที่ประกอบด้วยโน้ตห้าพยางค์ (Quintuplets) ในแนวฟลูต และโอโบ ก่อนที่จะบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นในจังหวะที่ 2 ของห้อง 60 โดยคลาริเน็ตเริ่มบรรเลงในจังหวะที่ 2 และบาสซูนในจังหวะที่ 4 ตามลำดับ จากนั้นจึงลดความเร็วของแนวทำนอง และความเข้มของเสียงในกลุ่มเครื่องลมไม้ลงในห้องที่ 61 โดยฟลูตหยุดบรรเลงในจังหวะที่ 1 ส่วนเครื่องอื่น ๆ บรรเลงด้วยโน้ตสามพยางค์ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตตัวดำในจังหวะที่ 1, 3 และ 4 ตามลำดับ

ในขณะที่เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสายบรรเลงด้วยโน้ตห้าพยางค์โดยเริ่มต้นที่จังหวะที่ 1 ในแนวไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลาในจังหวะที่ 3 และ 4 ตามลำดับ ส่วนเชลโล และดับเบิลเบสเริ่มต้นบรรเลงด้วยโน้ตห้าพยางค์ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 61

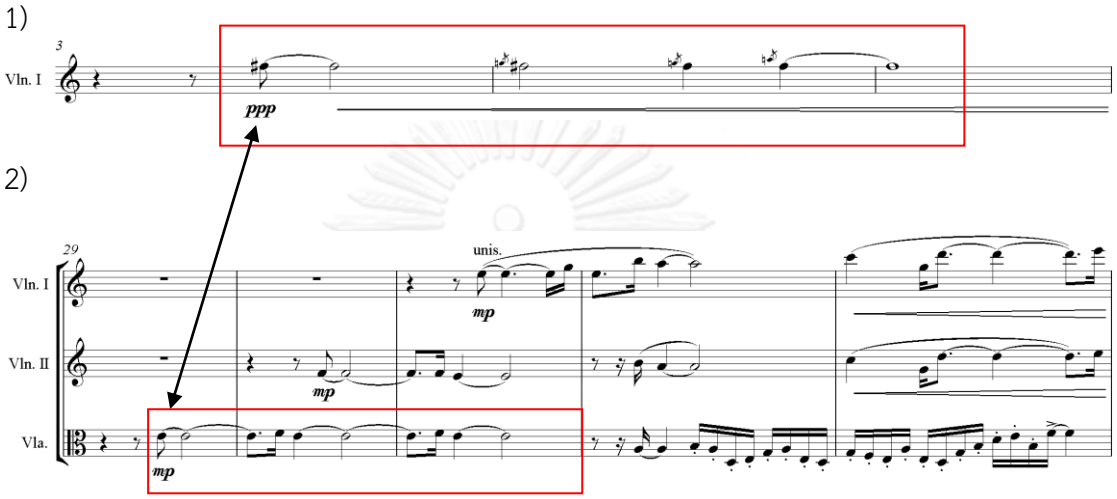
4) การใช้คอร์ดทบขยาย (Extended chord)

กระบวนนี้ใช้คอร์ดทบขยายซึ่งเป็นการใช้เสียงประสานที่ผู้ประพันธ์ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีแจ๊ส การใช้คอร์ดทบขยายในกระบวนนี้เพื่อใช้เป็นการสร้างเนื้อดนตรีที่มีความหนาแน่น และเพื่อให้เกิดเสียงกระด้าง

รูปที่ 20 การใช้คอร์ดทบขยาย ห้องที่ 14-17

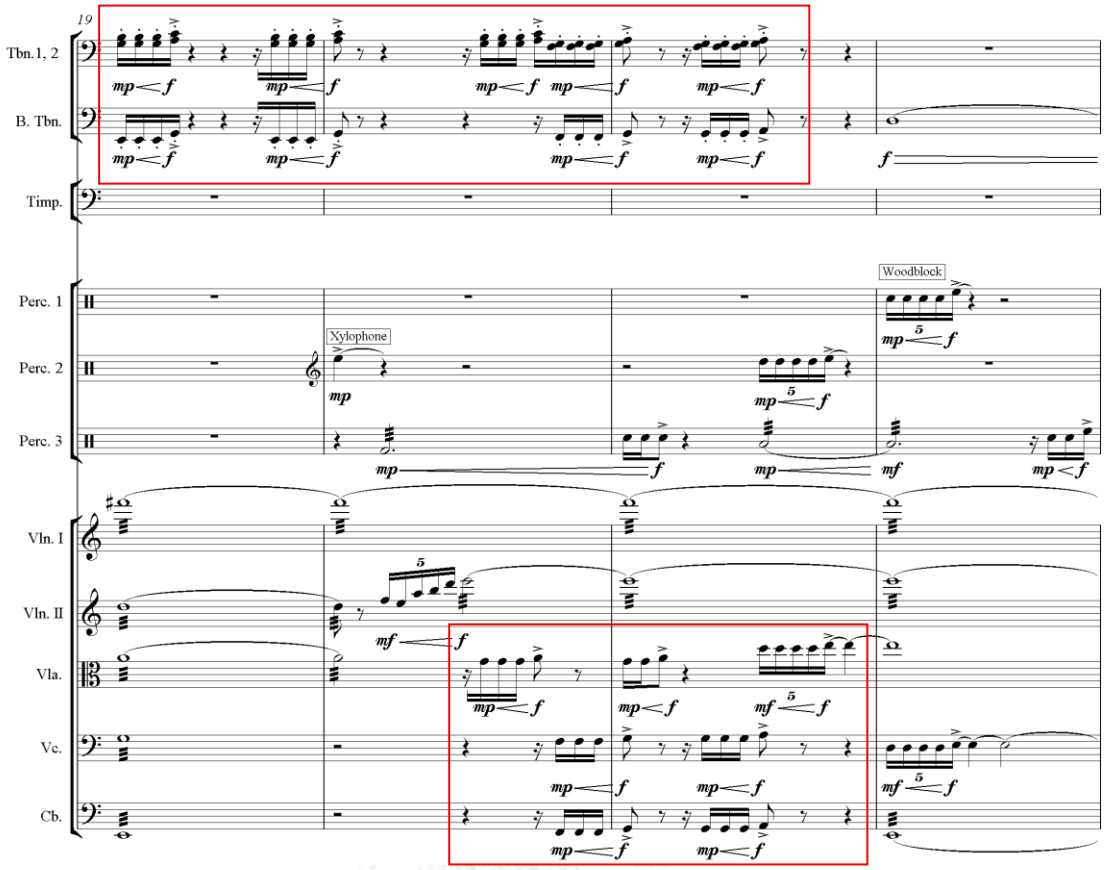
รูปที่ 20 แสดงถึงการใช้คอร์ดทบขยายในกลุ่มเครื่องสาย ซึ่งประกอบไปด้วยโน้ต E, G, A, F# และ D ซึ่งหากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าเป็นคอร์ดทบขยายที่ทำให้เกิดเสียงกระด้างที่มีความน่าสนใจ และมีลักษณะคล้ายคอร์ด E ทบเจ็ดไมเนอร์ (Minor seventh) โดยมีโน้ต A และ F# เป็นโน้ตลำดับที่ 11 และ 9 ของคอร์ด

รูปที่ 21 การใช้คอร์ดทบขยายเพื่อสร้างเสียงกระด้าง ห้องที่ 24-26

รูปที่ 21 ในห้องที่ 26 แสดงการสร้างเสียงกระด้างจากคอร์ดทบขยาย โดยใช้โน้ตที่แตกต่างกันถึง 8 ตัว ได้แก่ A, E, G, F, C, D, Bb และ B

3.2 แนวคิดในด้านการพัฒนาจังหวะของบทประพันธ์

ในกระบวนนี้ ได้คำนึงความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งในแนวนอน และเสียงประสานในแนวตั้ง โดยใช้รูปแบบและเทคนิคการพัฒนาจังหวะแบบต่าง ๆ เพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับบทประพันธ์

รูปที่ 22 การขยายส่วนลักษณะจังหวะเพื่อสร้างทำนอง เปรียบเทียบแนวไวโอลา 1 ห้องที่ 3-5 และแนวไวโอลิน 1, 2 และวิโอลา ห้องที่ 29-33

รูปที่ 22 แสดงให้เห็นถึงการใช้การขยายส่วนลักษณะจังหวะ (Augmentation) อย่างอิสระในการพัฒนาทำนอง ในตัวอย่างที่ 1) เป็นแนวทำนองจากไวโอลิน 1 ซึ่งมีศูนย์กลางเสียงของแนวทำนองอยู่บนโน้ต F# และมีโน้ตสะบัด (Grace note) คือโน้ต G และ A เพื่อสร้างแนวทำนองแรกของบทประพันธ์ในช่วงนำของบทประพันธ์ แนวทำนองแรกนี้ได้ถูกพัฒนาทั้งในรูปแบบของการจัดระบบเสียง จังหวะ และการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยแนวทำนองถูกบรรเลงโดยวิโอลา ไวโอลิน 2 และไวโอลิน 1 ตามลำดับ

ในแนววิโอลา ทำนองเริ่มต้นด้วยโน้ต E ตามด้วยโน้ต F ก่อนที่จะเคลื่อนที่กลับเข้าสู่โน้ต E อีกครั้ง ในลักษณะเดียวกับแนวทำนองในช่วงนำของบทประพันธ์ โน้ตที่มีความยาวสองจังหวะครึ่งในตัวอย่างที่ 1 ถูกขยายส่วนลักษณะจังหวะเป็นโน้ตที่มีความยาวสองจังหวะครึ่งที่โยงเสียงกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุดในตัวอย่างที่ 2 ส่วนโน้ตสะบัดถูกขยายส่วนลักษณะจังหวะเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น จากนั้นแนวทำนองจึงถูกพัฒนาต่อไป และกำหนดให้บรรเลงโดยไวโอลิน 2 และไวโอลิน 1 ตามลำดับ

รูปที่ 23 การจัดกลุ่มจังหวะให้เริ่มต้นบนจังหวะตก และจังหวะยก ห้องที่ 19-22

เมื่อพิจารณารูปที่ 23 จะพบว่ามีการจัดกลุ่มจังหวะที่แตกต่างกันตั้งแต่กลุ่มโน้ตที่ประกอบด้วยโน้ต 3, 4 และ 5 ตัว ในแนวทรอมโบน วิโอลา เชลโล และเบส โดยมีการจัดวางตำแหน่งเริ่มต้นของแต่ละกลุ่มอยู่บนทั้งจังหวะตกและจังหวะยก ซึ่งจะทำให้เกิดตำแหน่งของการเน้นจังหวะ (Accent) บนตำแหน่งที่แตกต่างกัน นอกจากนี้ ยังเพิ่มความดังของเสียงโดยเริ่มจากเสียงเบาปานกลาง (*mf*) ไปสู่เสียงดัง (*f*) เพื่อให้การเน้นเสียงมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

Chulalongkorn University

3.2.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

ในกระบวนนี้ สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ถูกกำหนดขึ้นโดยใช้ลักษณะของความเร่งรีบของกรุงเทพมหานครในแต่ละช่วงเวลา กล่าวคือบทประพันธ์เริ่มต้นขึ้นด้วยช่วงนำ (Introduction) ซึ่งเปรียบเสมือนแสงสว่างในยามเช้าที่เพิ่มขึ้นทีละน้อยอย่างรวดเร็ว จากนั้นจึงเข้าสู่ท่อน A ซึ่งเป็นท่อนที่เพิ่มความเร็วขึ้นเช่นเดียวกับช่วงชั่วโมงเร่งด่วนซึ่งเป็นไปอย่างเร่งรีบ จากนั้นบทประพันธ์จึงเคลื่อนเข้าสู่ท่อน B ที่มีอัตราความเร็วช้ามาก (Largo) เปรียบเทียบได้กับบรรยากาศของความเร่งรีบในตอนเช้าที่ได้ผ่อนคลายลงในช่วงสาย และช่วงบ่าย จากนั้นบทประพันธ์จึงเคลื่อนที่เข้าสู่ช่วงเย็นและกลางคืนที่มีความเร็วในการบรรเลงที่เพิ่มขึ้นอย่างกระทันหัน เช่นเดียวกับความคึกคักบนท้องถนน

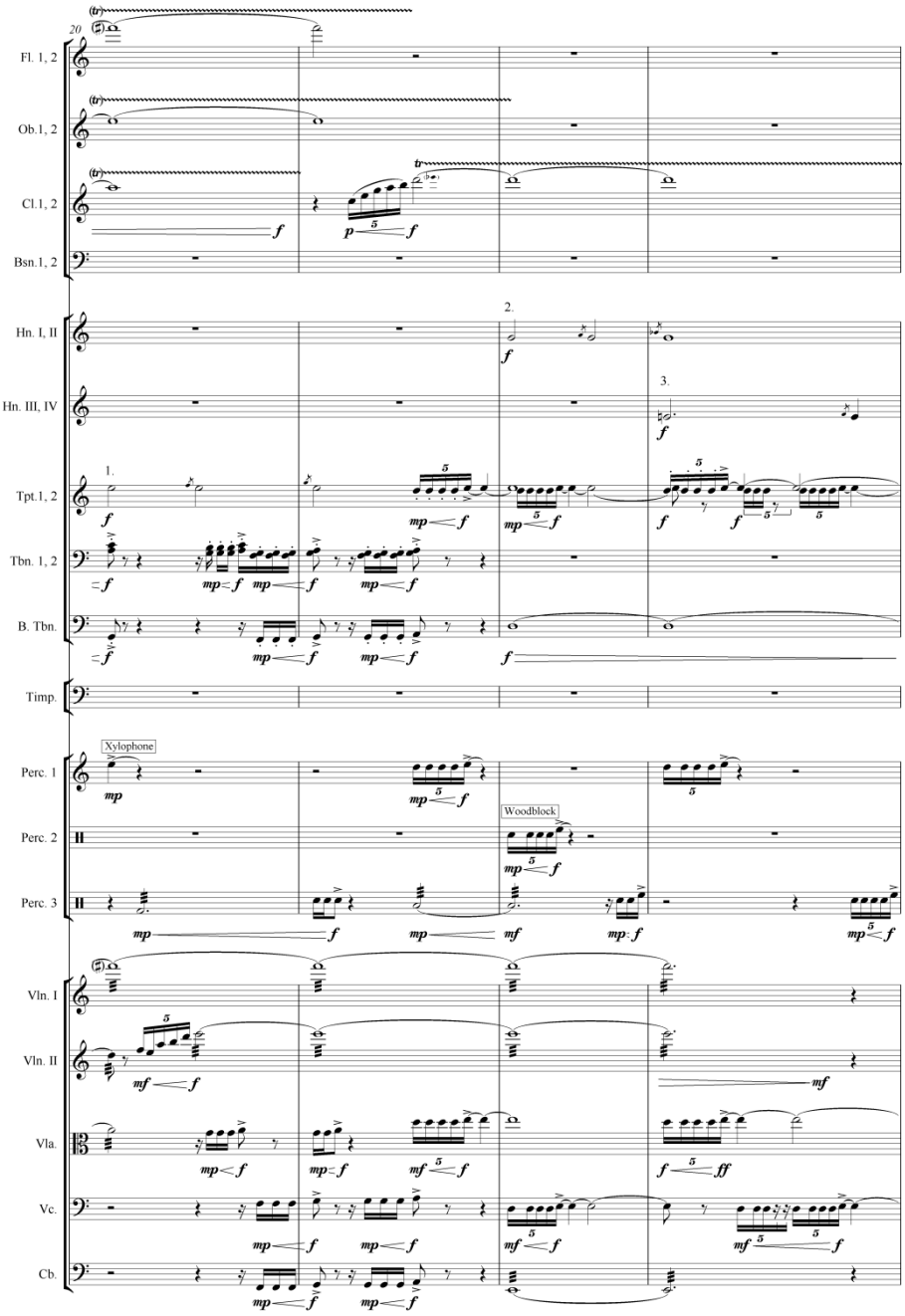
แสงไฟจากร้านค้า และสถานบันเทิงต่าง ๆ ที่เพิ่มสีสันและความสว่างไสวให้กับกรุงเทพมหานครในยามค่ำคืน กระบวนนี้จึงประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ดังนี้

ช่วงนำ	ห้องที่ 1-26
ท่อน A	ห้องที่ 27-57
ท่อน B	ห้องที่ 65-104
ท่อน C	ห้องที่ 105-146

ช่วงนำ

ในช่วงนำ บทประพันธ์เริ่มต้นอย่างสงบโดยดับเบิลเบสบรรเลงโน้ต E ในลักษณะของโน้ตเสียงค้าง (Drone) ด้วยเสียงเบามาก (*ppp*) จากนั้นแนวทำนองจึงเพิ่มขึ้นทีละแนวในกลุ่มเครื่องสายสลับกับทิมปานีที่บรรเลงด้วยเสียงเบามาก (*pp*) เริ่มต้นจากแนวไวโอลิน 1 วิโอลา ไวโอลิน 2 และเชลโลตามลำดับ เพื่อสื่อถึงแสงอาทิตย์ที่เพิ่มความเข้มข้นขึ้นทีละน้อยในยามเช้าโดยโน้ตจากกลุ่มเครื่องสายจะเป็นคอร์ดทบขยายที่ประกอบด้วยโน้ต E, G, A, F# และ D ที่บรรเลงด้วยการรัวโน้ต (Tremolo)

เนื้อดนตรีจะเพิ่มความเข้มข้นขึ้นอย่างรวดเร็วจากอัตราปานกลาง (Moderato) หรือ 80 จังหวะต่อนาทีในตอนเริ่มต้นของบทประพันธ์เป็นอัตราค่อนข้างเร็ว (Allegretto) หรือที่ 100 จังหวะต่อนาที นอกจากนั้น การซ้อนชั้นทำนองและการใช้โน้ตเสียงกัดในช่วงเสียงสูงที่คล้ายกับเสียงนกหวีดทำให้เกิดความรู้สึกถึงความเร่งรีบในช่วงเวลาเช้า เสียงกัดในช่วงเสียงสูงเกิดจากเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมไม้ที่บรรเลงในช่วงเสียงสูงและใช้การพรมนิ้ว (Trill) และไวโอลิน 1 และ 2 ที่บรรเลงโน้ต F# และ E ด้วยการรัวโน้ต ทำให้เกิดเสียงกัดที่เกิดจากการบรรเลงโน้ตที่มีระยะห่างครึ่งเสียงและหนึ่งเสียง ดังในรูปที่ 24

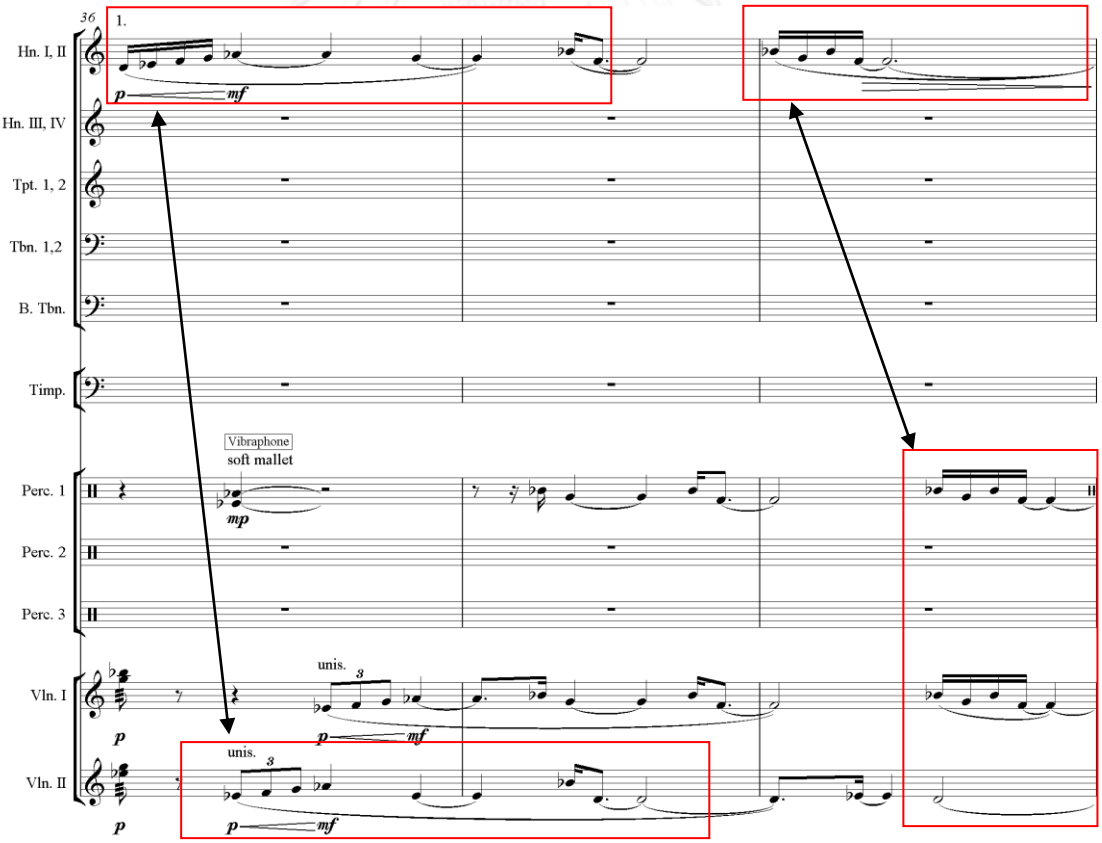
Chulalongkorn University

รูปที่ 24 การซ้อนชั้นทำนองด้วยโน้ตเสียงกัด, การจัดกลุ่มจังหวะ และศูนย์กลางของเสียง ห้องที่ 20-24

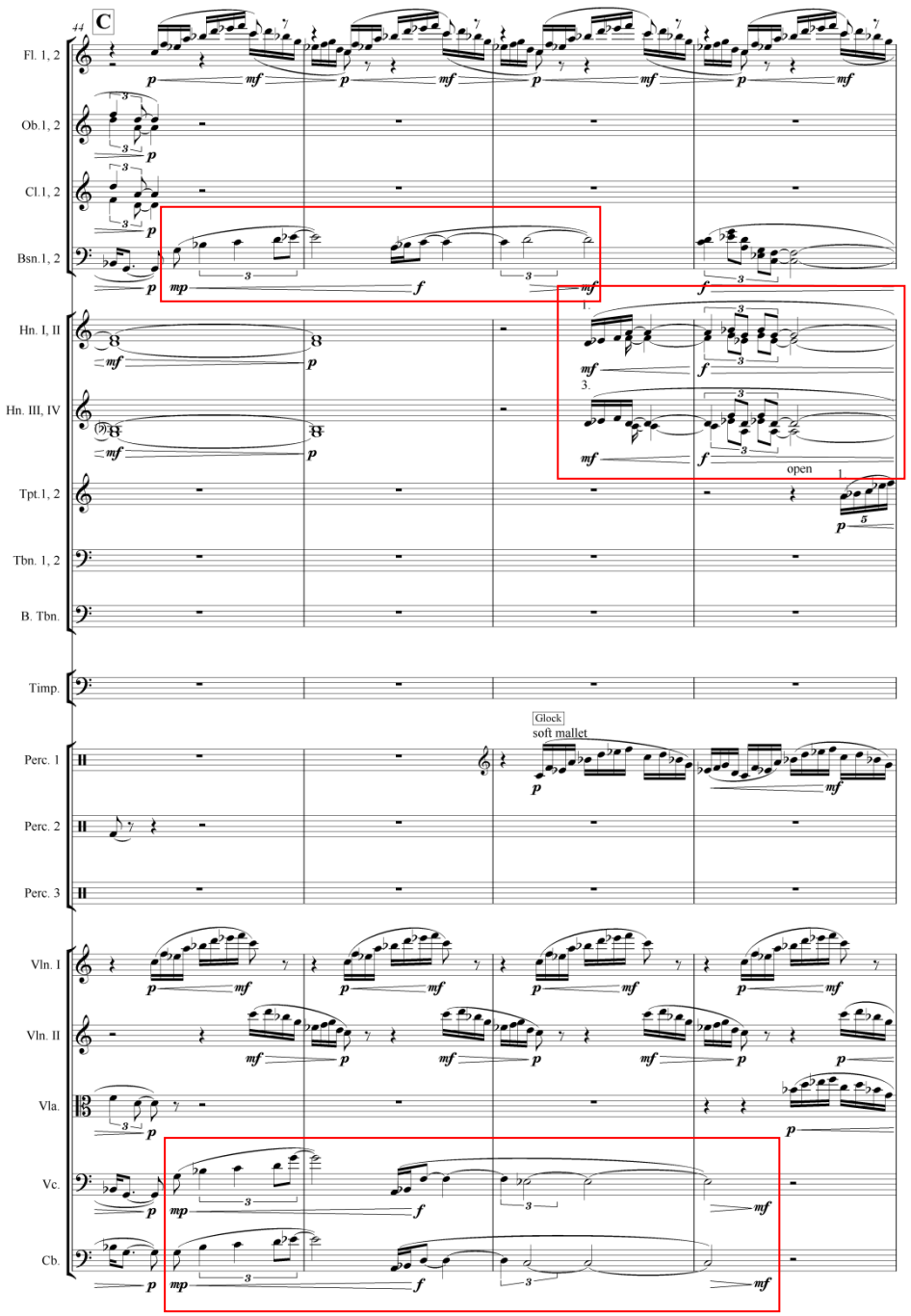
เครื่องดนตรีอื่น ๆ ในกลุ่มเครื่องทองเหลือง วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส จะเริ่มบรรเลงโดยการเพิ่มความดังของเสียงจากเบาปานกลาง (mp) ไปสู่ระดับเสียงที่ดังอย่างรวดเร็ว ในลักษณะของการซ้อนชั้นทำนอง และการจัดกลุ่มจังหวะที่บรรเลงไปพร้อมกับเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องตี (Percussion) เพื่อให้การเน้นเสียงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าทรัมเป็ต 1 และ 2 บรรเลงทำนองที่มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตเดียวกับโน้ตเบสที่บรรเลงใน

ลักษณะเสียงค้างในช่วงเริ่มต้นบทประพันธ์ และเพิ่มความดังขึ้นทีละน้อยเพื่อเข้าสู่ช่วงสุดท้ายของช่วงนำด้วยระดับเสียงดังมาก (*ff*)

ท่อน A

ในท่อน A ได้เพิ่มความเร็วขึ้นทันทีเป็นอัตราเร็ว (Allegro) ที่ 120 จังหวะต่อนาที โดยมีเชลโลและดับเบิลเบสบรรเลงในลักษณะยูนิซันในระดับเสียงที่เบา เพื่อสร้างความแตกต่างอย่างชัดเจนกับช่วงสุดท้ายของช่วงนำ ทั้งในมิติของเนื้อดนตรี ความดังเบาของเสียง สีสันของเสียง และศูนย์กลางของเสียง

ในท่อน A นี้ เริ่มต้นโดยใช้โมด G มิกโซลิเดียน (Mixolydian) ในแนวเชลโลและดับเบิลเบส จากนั้นจึงเปลี่ยนเป็นโมด G ฟริเจียน (Phrygian) โดยเพิ่มโน้ต Ab, Bb และ Eb และใช้การพัฒนาทำนองด้วยเทคนิคการเลียนแบบอิสระ (Free imitation)

รูปที่ 25 การเลียนอย่างอิสระ ห้องที่ 36-38

จากรูปที่ 25 แนวทำนองที่บรรเลงโดยฮอร์น 1 ในห้องที่ 36-37 ถูกเลียนอย่างอิสระโดยไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 โน้ต Eb, F และ G เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่บรรเลงโดยฮอร์นในห้องที่ 36 ถูกเลียนด้วยไวโอลิน 1 และ 2 ที่บรรเลงด้วยโน้ตสามพยางค์ ส่วนโน้ต Eb, G, Bb, F ที่บรรเลงโดยฮอร์นในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 38 ถูกเลียนโดยไวโอลิน 1 และไวบราโฟน ในจังหวะที่ 3

รูปที่ 26 การเลียนอย่างอิสระ ห้องที่ 44-47

รูปที่ 26 แสดงการเลียนอย่างอิสระของทำนองของทำนองในแนวเบส เชลโล และบาสซูน ซึ่งเป็นการเลียนทำนองจากแนวเบสและเชลโลจากตัวอย่างในรูปที่ 12 ส่วนทำนองในกลุ่มฮอร์นเป็นการเลียนจากแนวทำนองที่ได้จากแนวทำนองของฮอร์นในห้องที่ 38

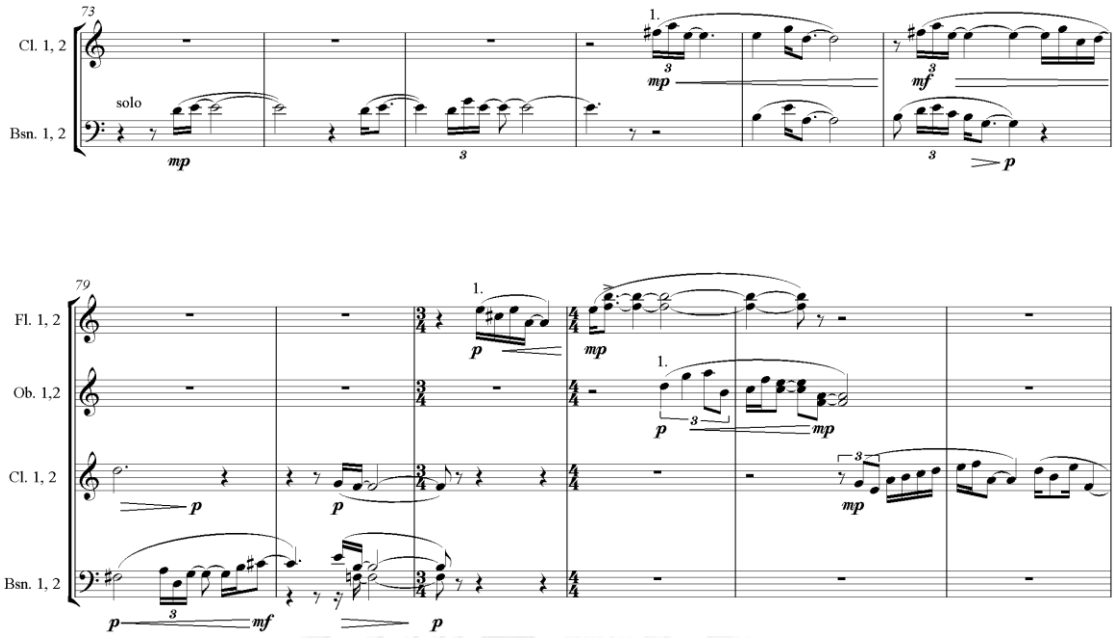
ในช่วงนี้เนื้อดนตรีได้เพิ่มความหนาแน่นขึ้น โดยมีไวโอลิน 1, 2 และฟลูต บรรเลงแนวทำนองที่สลับขึ้นลงเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวในทิศทางแนวนอน จากนั้นจึงเพิ่มเครื่องดนตรีทีละชิ้น คือ กล็อกเคนชปีล และวิโอลา โดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองจะบรรเลงโน้ตซ้ำเป็นโน้ตห้าพยางค์เพื่อนำบทประพันธ์เข้าสู่ช่วงท้ายของท่อน A ที่มีเนื้อดนตรีที่เข้มข้น และบรรเลงด้วยเสียงดังมาก (*ff*) ก่อนที่จะใช้เทคนิคหลากจังหวะเพื่อทำให้เกิดเสียงกระด้าง และเกิดความรู้สึกของการช้าลงทีละน้อย และลดระดับความดังของเสียงลงทีละน้อยจนเบามาก (*ppp*) ก่อนเข้าสู่ท่อน B

ท่อน B

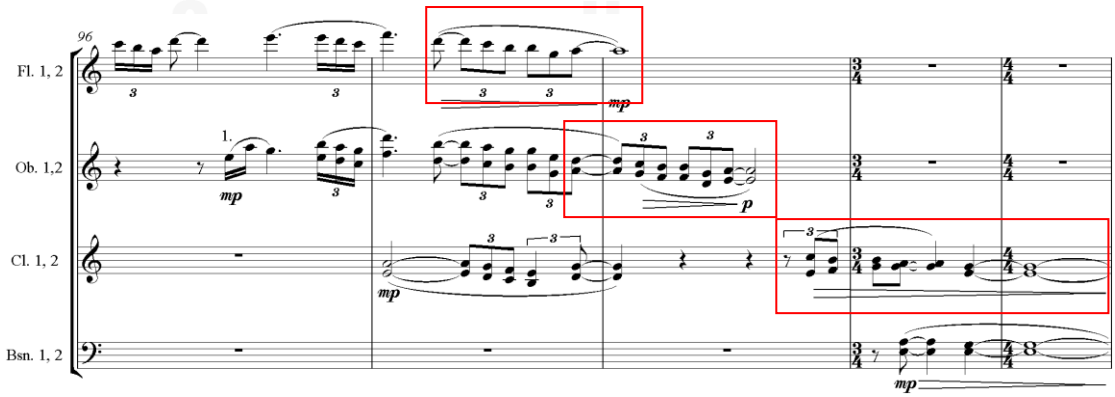
บทประพันธ์ได้เปลี่ยนจังหวะเป็นช้ามาก (Largo) ด้วยความเร็ว 48 จังหวะต่อนาที และกำหนดให้บรรเลงในลักษณะของเสียงขับร้อง (Cantabile) โดยเริ่มต้นด้วยดับเบิลเบสบรรเลงโน้ต A ด้วยการรัวโน้ต โน้ต A เป็นโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ครึ่งเสียงจากโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตตัวสุดท้ายในแนวเบสของท่อน A และเป็นโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่สามเสียง (Tri-tone) จากโน้ต Eb ในตอนเริ่มต้นของบทประพันธ์

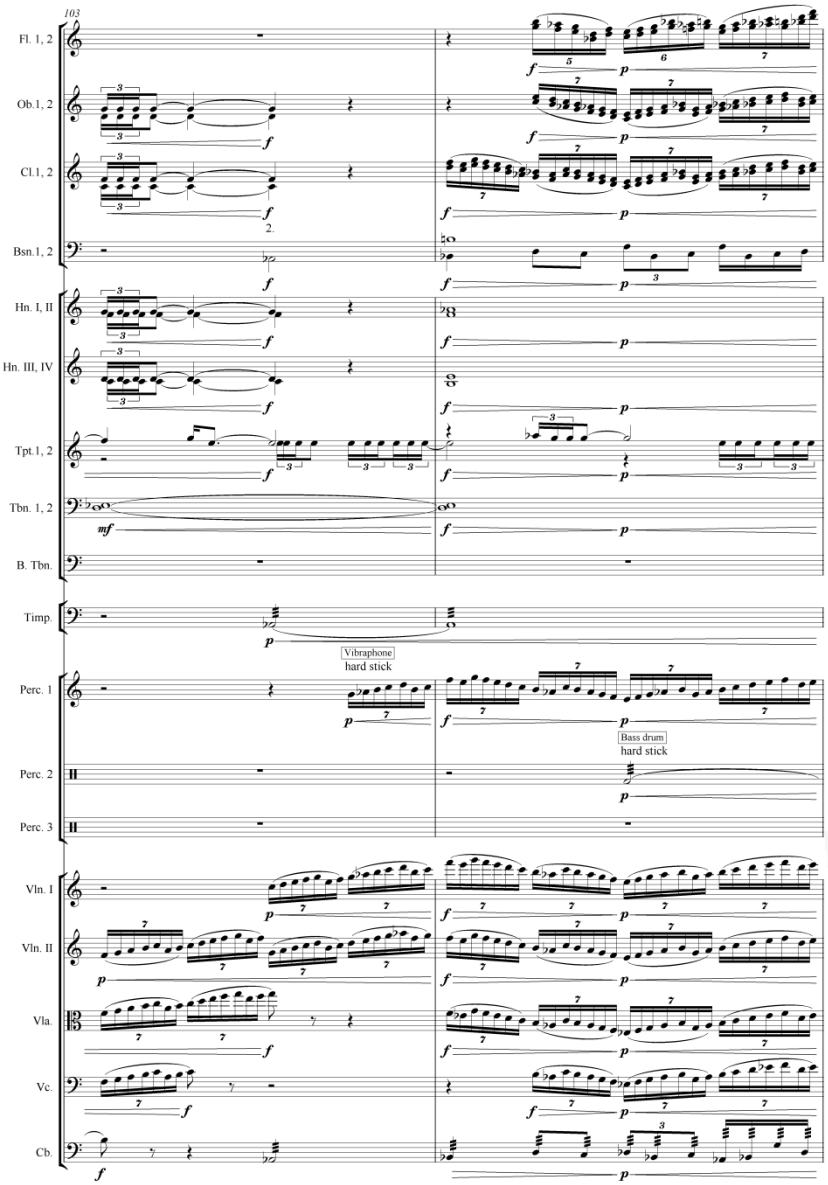
มิติของเนื้อดนตรีมีลักษณะที่บางลงมากกว่าในช่วงท้ายของท่อน A โดยใช้เครื่อง สายที่มีช่วงเสียงกลางและเสียงต่ำ คือ วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส บรรเลงเสียงยาว ในขณะที่ไวโอลิน 1 และ 2 บรรเลงด้วยเทคนิคใช้นิ้วดีด (Pizzicato) พร้อมไวบราโฟนที่บรรเลงด้วยเสียงเบามาก (*pp*)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

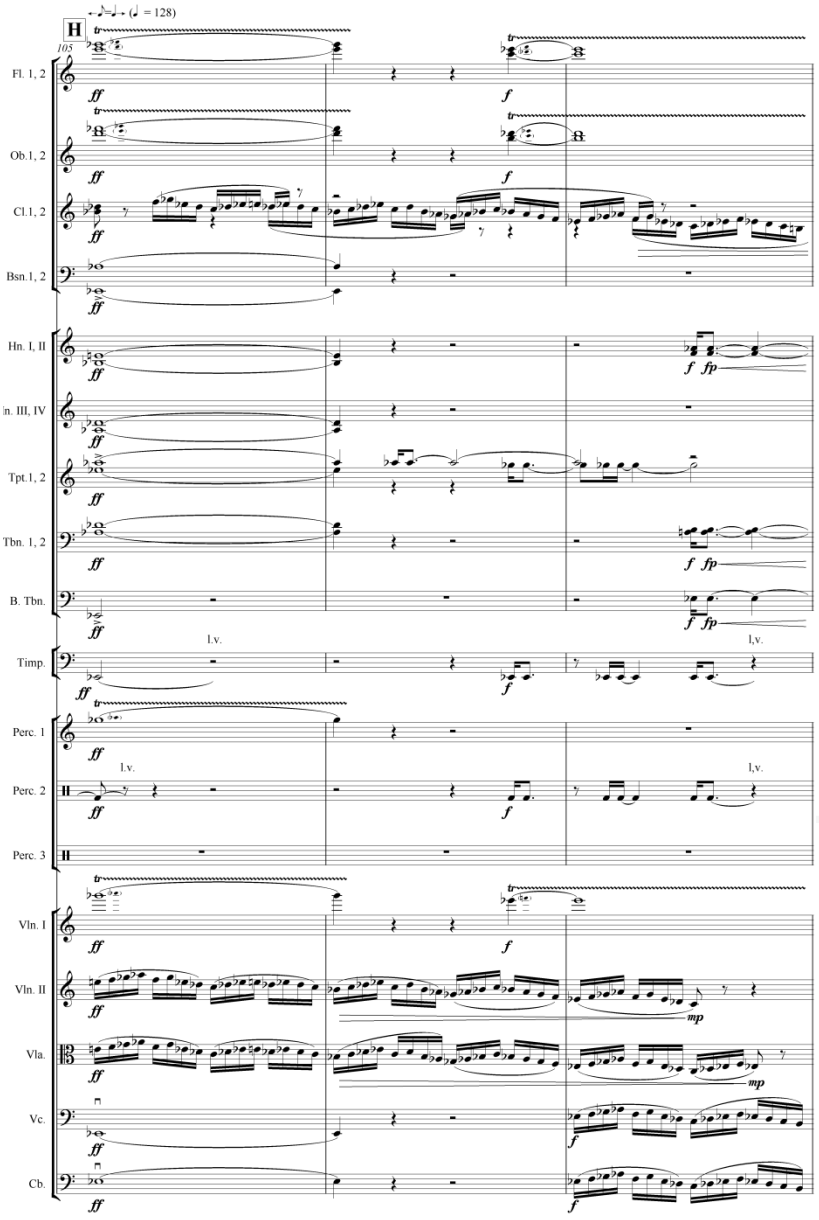
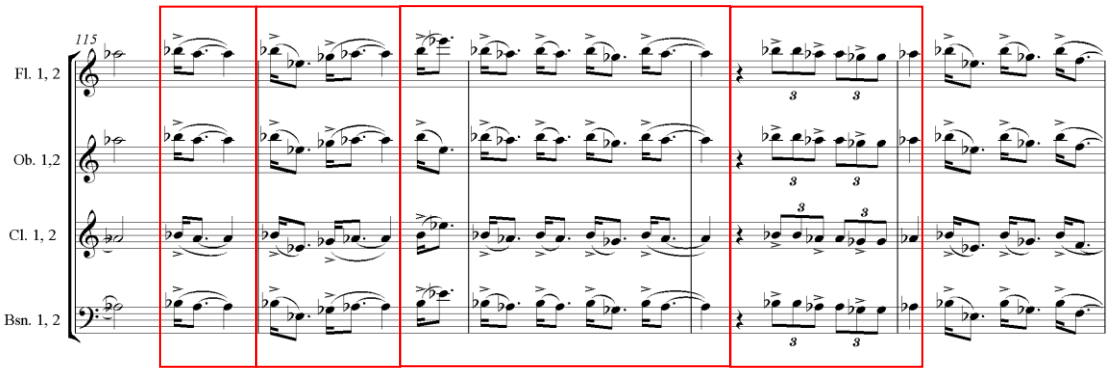
แนวทำนองหลักจะถูกบรรเลงเดี่ยวโดยเครื่องลมไม้โดยเริ่มต้นในช่วงเสียงต่ำไปสู่ช่วงเสียงที่สูงขึ้น โดยเริ่มบรรเลงโดยบาสซูน คลาริเน็ต ฟลูต และโอโบตามลำดับ และใช้ลีลาสัมพันธ์ในการสร้างเนื้อดนตรีที่มีการสอดประสานแนวทำนองระหว่างเครื่องลมไม้ต่าง ๆ ลักษณะของทำนองจะเริ่มต้นด้วยโน้ตในบันไดเสียง G เพนตาโทนิกในแนวบาสซูน และมีลักษณะจังหวะคล้ายการใช้โน้ตสะบัด หรือการเอื้อนของทำนองเพลงร้องในดนตรีไทย ทำให้เกิดลักษณะของแนวทำนองที่มีเสียงคล้ายทำนองเพลงไทย ก่อนที่แนวทำนองจะถูกเพิ่มโน้ต F# และ C เพื่อเปลี่ยนเสียงของแนวทำนองจากบันไดเสียง G เพนตาโทนิกไปสู่บันไดเสียง G เมจอร์ในแนวคลาริเน็ต

รูปที่ 27 การใช้ลีลาสัมพันธ์ในกลุ่มเครื่องลมไม้จากเสียงต่ำไปสู่เสียงสูง ห้องที่ 73-84

หลังจากที่แนวทำนองได้ถูกนำเสนอในลักษณะของลีลาสัมพันธ์แล้ว เนื้อดนตรีมีการโต้ตอบกันระหว่างแนวเสียงต่ำ คือแนวดับเบิลเบส และเชลโล กับแนวไวโอลิน 2 และฟลูตซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในช่วงเสียงสูง ในห้องที่ 85-89

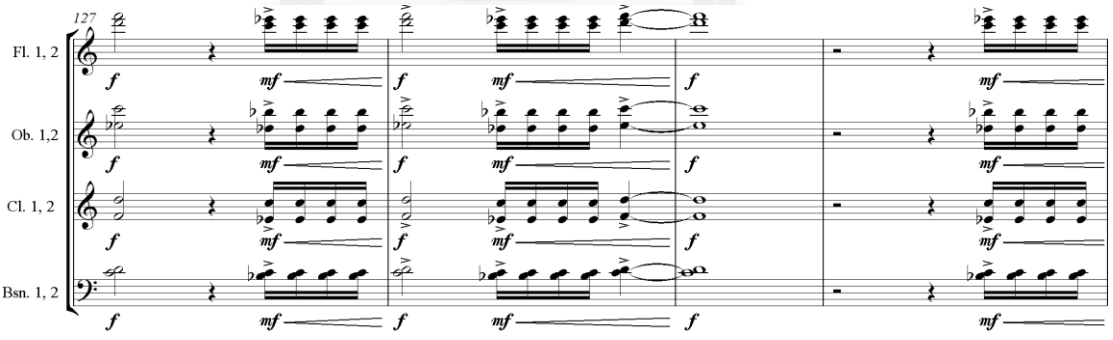
เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเริ่มต้นบรรเลงโดยกลุ่มฮอร์นบรรเลงเลงโน้ตที่ทำให้เกิดกลุ่มเสียงกัดจากโน้ต A, B, D และ E ในห้องที่ 94-95 ในระดับเสียงเบา เพื่อสนับสนุนแนวทำนองเสียงสูงที่บรรเลงในทิศทางขาลงโดยฟลู้ต โอโบ และคลาริเน็ตในลักษณะของเสียงสะท้อน (Echo)

รูปที่ 28 แนวทำนองที่มีลักษณะของเสียงสะท้อน ห้องที่ 96-100

จากนั้นจึงเพิ่มความเร็วของบทประพันธ์เป็นอัตราช้าพอประมาณ (Adagio) ที่ 64 จังหวะต่อนาที และกำหนดให้เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองมีบทบาทมากขึ้น เมื่อทรัมเป็ต และฮอร์นบรรเลงโน้ตซ้ำที่เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์เพื่อสร้างความหนักแน่นของจังหวะในแนว ตั้ง ในขณะที่เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสาย เครื่องลมไม้ และไวบราโฟนบรรเลงแนวทำนองที่เป็นโน้ตเจ็ดพยางค์ เพื่อสร้างแนวทำนองที่มีความต่อเนื่องในทิศทางแนวนอน และเพื่อเพิ่มความเร็วในการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าของทำนองและความเข้มข้นของเนื้อดนตรีในช่วงท้ายของท่อน B เพื่อส่งบทประพันธ์เข้าสู่ท่อน C ที่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะอย่างกลมกลืน

รูปที่ 29 การบรรเลงโน้ตซ้ำ และการใช้โน้ตเจ็ดพยางค์ ห้องที่ 103-104

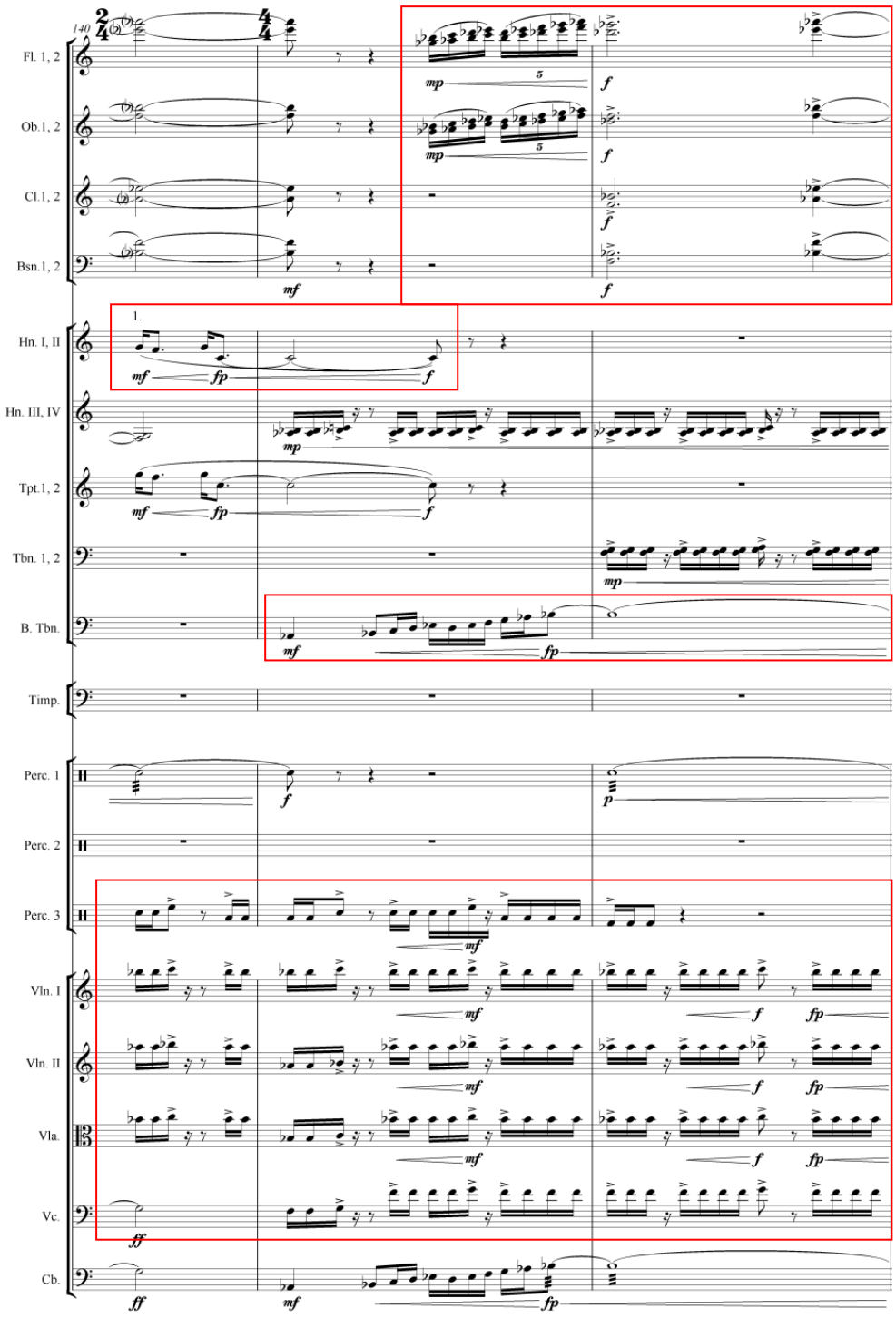
ท่อน C

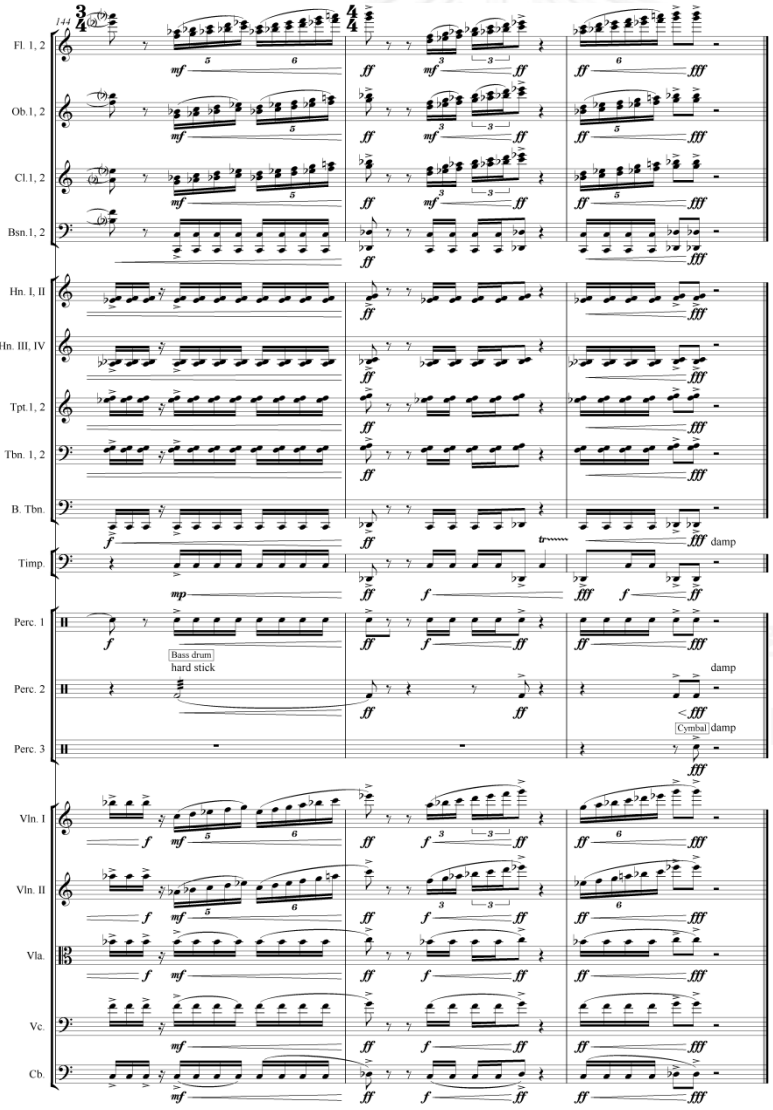
ในท่อน C กำหนดให้อัตราความเร็วของบทประพันธ์เพิ่มขึ้นเป็นอัตราเร็ว (Allegro) ที่ 128 จังหวะต่อนาที ซึ่งเป็นความเร็วที่เป็นสองเท่าของอัตราความเร็วในช่วงท้ายของท่อน B โน้ตเจ็ดพยางค์ในช่วงท้ายของท่อน B สู่โน้ตเขบ็ตสองชั้นในท่อน C ในกลุ่มเครื่องสาย และการบรรเลงโน้ตซ้ำในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองทั้งในช่วงท้ายของท่อน B และในช่วงต้นของท่อน C ทำให้การเปลี่ยนอัตราความเร็วของบทประพันธ์เป็นไปอย่างกลมกลืน และเกิดความต่อเนื่องระหว่างท่อน B และ C

รูปที่ 30 ช่วงต้นของท่อน C ห้องที่ 105-107

รูปที่ 31 การเลียนอย่างอิสระ ห้องที่ 115-119

รูปที่ 31 แสดงการบรรเลงทำนองในกลุ่มเครื่องลมไม้ โดยฟลูต และโอโบบรรเลงในลักษณะยูนิซัน ขณะที่คลาริเน็ตและบาสซูนบรรเลงแนวทำนองที่เป็นขั้นคู่แปดที่ต่ำกว่าแนวฟลูต และบาสซูนเป็นที่น่าสังเกตว่าโน้ตที่ใช้บรรเลงในช่วงนี้ประกอบด้วยโน้ต Bb, Ab, Eb และ Gb ซึ่งล้วนเป็นโน้ตที่อยู่บนบันไดเสียง Gb เพนตาโทนิกที่ทำให้แนวทำนองนี้มีลักษณะคล้ายแนวทำนองเพลงไทย

นอกจากนี้ ยังใช้การเลียนอย่างอิสระเพื่อให้การเคลื่อนที่ไปข้างหน้าในทิศทางแนวนอนของทำนองมีความรวดเร็วขึ้น จะเห็นได้ว่ากลุ่มทำนองจากห้องที่ 115 ถูกเลียนอย่างอิสระโดยโน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละกลุ่มคือ Ab ซึ่งเป็นโน้ตที่มีความยาวเป็น 1 ¾ จังหวะ การจัดกลุ่มของทำนองให้มีความยาวมากขึ้นทีละน้อยจากห้องที่ 115-118 ซึ่งทำให้โน้ต Ab เป็นโน้ตที่ยาวที่สุดของกลุ่ม และเปรียบเสมือนจุดหยุดพักของแนวทำนองถูกยืดออกไป เป็นที่น่าสังเกตอีกว่า ในจังหวะที่ 3 ของห้อง 118 ได้ใช้การซ้ำโน้ต Bb, Ab และ Gb ในลักษณะของกลุ่มโน้ตที่ประกอบด้วยโน้ตสองตัวที่บรรเลงด้วยโน้ตสามพยางค์ ทำให้เกิดการเน้นของโน้ตในตำแหน่งที่ไม่อยู่บนจังหวะตก

รูปที่ 32 การบรรเลงโน้ตซ้ำในกลุ่มเครื่องลมไม้ ห้องที่ 127-130

รูปที่ 32 เป็นการบรรเลงโน้ตซ้ำในกลุ่มเครื่องลมไม้ ซึ่งเป็นไปลักษณะที่คล้ายกับการบรรเลงโน้ตซ้ำในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในช่วงท้ายของท่อน B และช่วงต้นของท่อน C การบรรเลงโน้ตซ้ำในช่วงนี้เพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีความเข้มข้นขึ้นจากการบรรเลงด้วยความดังปานกลาง (*mf*) ไปสู่ความ

ดัง (*f*) ในระยะเวลาอันสั้น และเพื่อสนับสนุนทำนองหลักที่บรรเลงด้วยดับเบิลเบส และเชลโลสลับกับทรัมเป็ต

รูปที่ 33 การซ้อนชั้นทำนอง ห้องที่ 140-142

รูปที่ 32 แสดงถึงการซ้อนชั้นทำนองเพื่อให้เกิดความซับซ้อนของเนื้อดนตรี เพื่อนำบทประพันธ์เข้าสู่ตอนจบของกระบวนที่ 1 โดยในห้องที่ 140 ฮอร์น และทรัมเป็ตบรรเลงทำนองคล้ายกับทำนองที่บรรเลงในกลุ่มเครื่องลมไม้ในห้องที่ 115 (รูปที่ 31) ในขณะที่ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา เชลโล ฮอร์น และทรอมโบนบรรเลงโน้ตซ้ำคล้ายกับการบรรเลงโน้ตซ้ำในกลุ่มเครื่องลมไม้ (รูปที่ 32) และในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (รูปที่ 28-29) นอกจากนี้ กำหนดให้เบสทรอมโบนและดับเบิลเบสบรรเลงแนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ในทิศทางขาขึ้น และกำหนดให้เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงโน้ตที่ประกอบไปด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นและโน้ตห้าพยางค์เพื่อเพิ่มความเร็วในทิศทางขาขึ้น คล้ายการรูดสาย (Glizzando) ก่อนที่เครื่องลมไม้จะบรรเลงด้วยการลากเสียงยาวในลักษณะของเสียงประสาน

รูปที่ 34 ช่วงจบกระบวนที่ 1 ห้องที่ 144-146

รูป 34 แสดงช่วงจบกระบวนที่ 1 ซึ่งกำหนดให้จบกระบวนอย่างยิ่งใหญ่ด้วยความดังมาก (*fff*) และเป็นจุดสูงสุด (Climax) ของบทประพันธ์ เป็นที่น่าสังเกตว่าเนื้อดนตรีจะประกอบด้วยการบรรเลงโน้ตซ้ำในช่วงเสียงต่ำจาก วิโอลา เชลโล ดับเบิลเบส บาสซูน และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง และกลองสะแนร์ (Snare drum) ซึ่งจะทำให้ได้เสียงที่มีความยิ่งใหญ่และหนักแน่น ในขณะที่มีการบรรเลงทำนองในแนวทิศทางขาขึ้นในช่วงเสียงกลาง และเสียงสูงจากไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 ฟลูต โอโบ และคลาริเน็ตเพื่อให้ได้เสียงที่มีลักษณะเดียวกันกับการรูดสาย

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในการจัดกลุ่มความยาวของแต่ละประโยคจะมีความยาวและมีตำแหน่งการเริ่มต้นของแต่ละประโยคที่แตกต่างกัน ทำให้ตำแหน่งของการเน้นอยู่บนทั้งจังหวะตก และจังหวะยก นอกจากนี้ การใช้ทิมปานีบรรเลงแบบรัวโน้ตในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 145 เป็นการบรรเลงระหว่างช่องว่างของประโยค ในขณะที่เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ หยุดบรรเลง เพื่อเพิ่มจุดสนใจให้กับช่วงสุดท้ายของกระบวนที่ 1

3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 ทางสงบ (TEMPLE STREET)

3.3.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง

กระบวนที่ 2 ต้องการนำเสนอแนวความคิด และมุมมองเกี่ยวกับความศรัทธา ความเชื่อ และศาสนสถาน รวมถึงสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ในกรุงเทพมหานคร ที่เป็นแหล่งพักพิงทางใจของชาวกรุงเทพมหานครที่อาศัยอยู่ท่ามกลางการแข่งขันและความเร่งรีบของสังคมเมือง

สถานที่ศักดิ์สิทธิ์และศาสนสถานที่พบเห็นได้ตามมุมต่าง ๆ ของกรุงเทพมหานคร แสดงถึงความศรัทธาของผู้ที่อยู่อาศัยในกรุงเทพมหานคร ในหลายกรณี ความศรัทธานี้ส่งผลให้เกิดวัฒนธรรมและประเพณีที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น แตกต่างจากการนับถือและความศรัทธาของผู้คนที่อาศัยอยู่ในสังคมเมืองอื่น ๆ เช่น การเคารพบูชาด้วยอาหารและสิ่งของต่าง ๆ หรือประเพณีการบนบานศาลกล่าว และการแก้บนด้วยวิธีต่าง ๆ หรือกิจกรรมต่าง ๆ ที่จัดขึ้น เช่น การสวดมนต์ข้ามปี การไหว้พระเก้าวัด

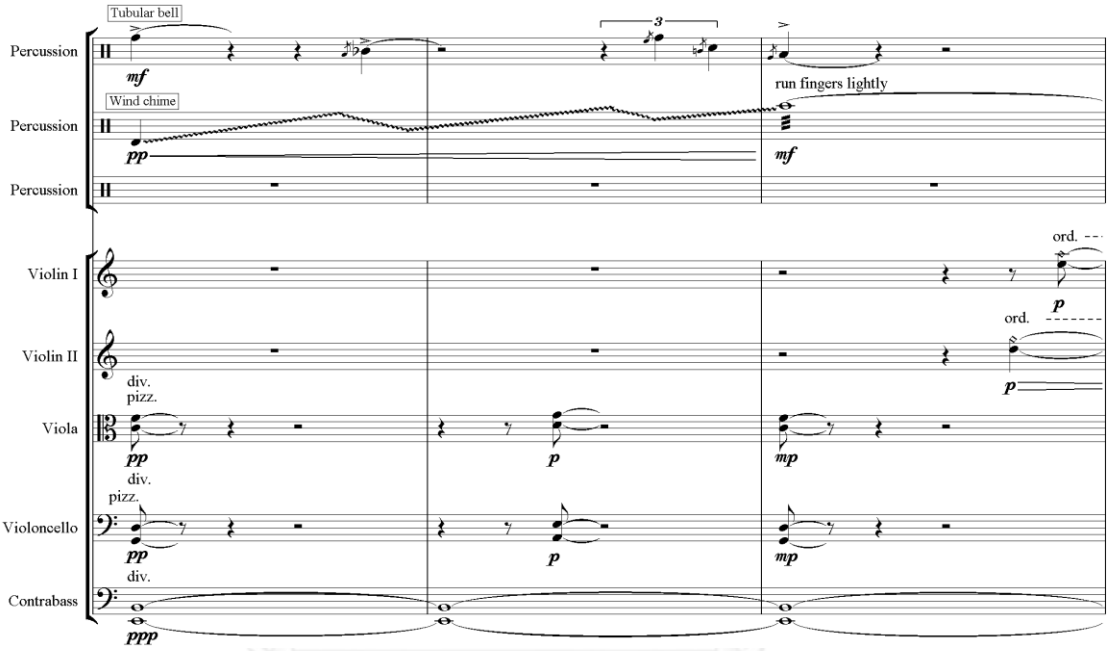
นอกจากนี้ เอกลักษณ์อันโดดเด่นของการเคารพศรัทธาในศาสนาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของคนไทยอีกประการหนึ่งคือ การสักการะบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มิได้อยู่ในศาสนาหลักของตนเอง เช่น การเคารพนับถือพระพิฆเนศวร์ การไม่รับประทานเนื้อสัตว์ในเทศกาลกินเจของผู้ที่นับถือศาสนาพุทธ

กระบวนที่ 2 นี้จึงมุ่งเน้นในการนำเสนอแนวความคิดของการอยู่ร่วมกันของความศรัทธาและความเชื่อต่าง ๆ ในสังคมกรุงเทพ โดยเทคนิคการประพันธ์และวิธีบรรเลงที่สร้างความรู้สึกของสิ่งที่เป็นนามธรรมที่อยู่เหนือธรรมชาติและสิ่งเป็นที่เป็นรูปธรรม

3.3.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงของบทประพันธ์

การจัดระบบเสียงของกระบวนนี้ใช้การจัดระบบเสียงที่หลากหลาย เพื่อให้สอดคล้องกับบริบทต่าง ๆ ของแต่ละช่วง เทคนิคที่ได้นำมาใช้ในการจัดระบบเสียงในกระบวนนี้ได้แก่

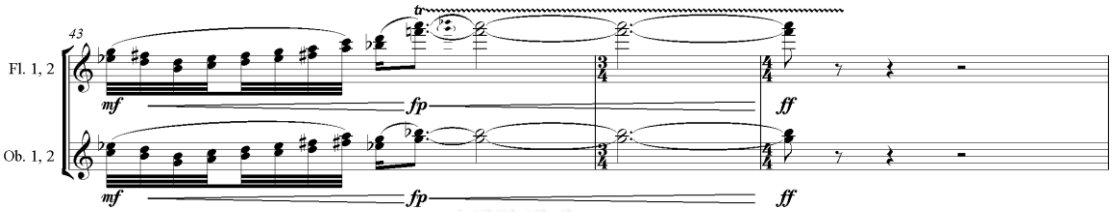
1) เทคนิคหลากกุญแจเสียง



รูปที่ 35 เทคนิคหลากกุญแจเสียง ห้องที่ 1-3

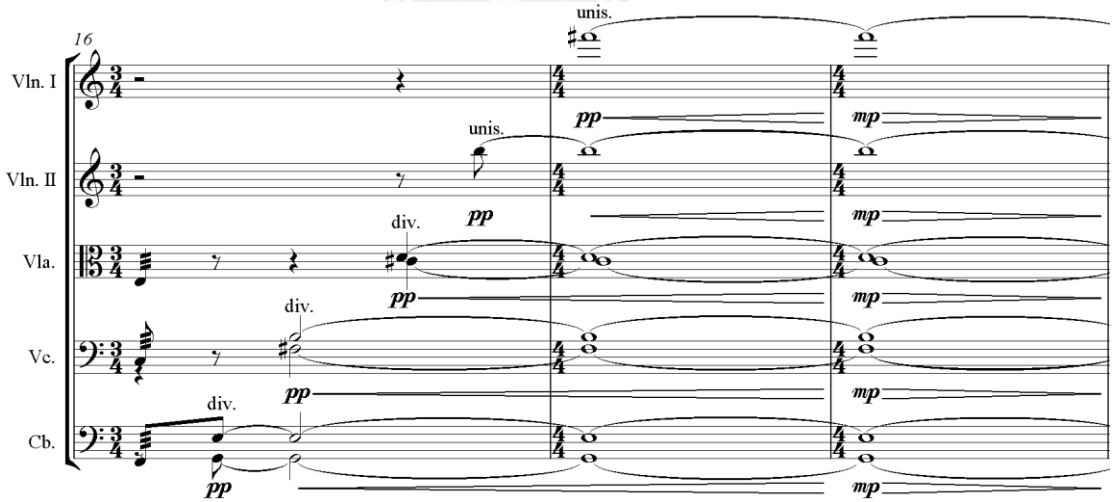
รูปที่ 35 แสดงให้เห็นถึงการใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียงในช่วงต้นกระบวนโดยใช้โมด E ฟริเจียน ในแนวดับเบิลเบส เชลโล และวิโอลา โดยดับเบิลเบสบรรเลงโน้ต E และ B ด้วยเสียงที่ลากยาวในลักษณะเสียงค้างด้วยความดังที่เบามาก (*ppp*) ส่วนในแนวเชลโล และวิโอลาบรรเลงโน้ตจากโมด E ฟริเจียน ด้วยการใช้นิ้วดีดสาย ในขณะเดียวกัน ในแนวเครื่องตี 1 ระฆังราว (Tubular bell) บรรเลงโน้ตจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์ ในห้องที่ 1 ที่ประกอบด้วยโน้ต F, A และ Bb ก่อนที่จะบรรเลงโน้ต E, F, B, C, G และ A ในห้องที่ 2-3 ซึ่งเป็นโน้ตจากโมด E ฟริเจียน

2) การใช้บันไดเสียงสังเคราะห์ (Synthetic scale)



รูปที่ 36 การใช้บันได้เสียงสังเคราะห์ ห้องที่ 43-45

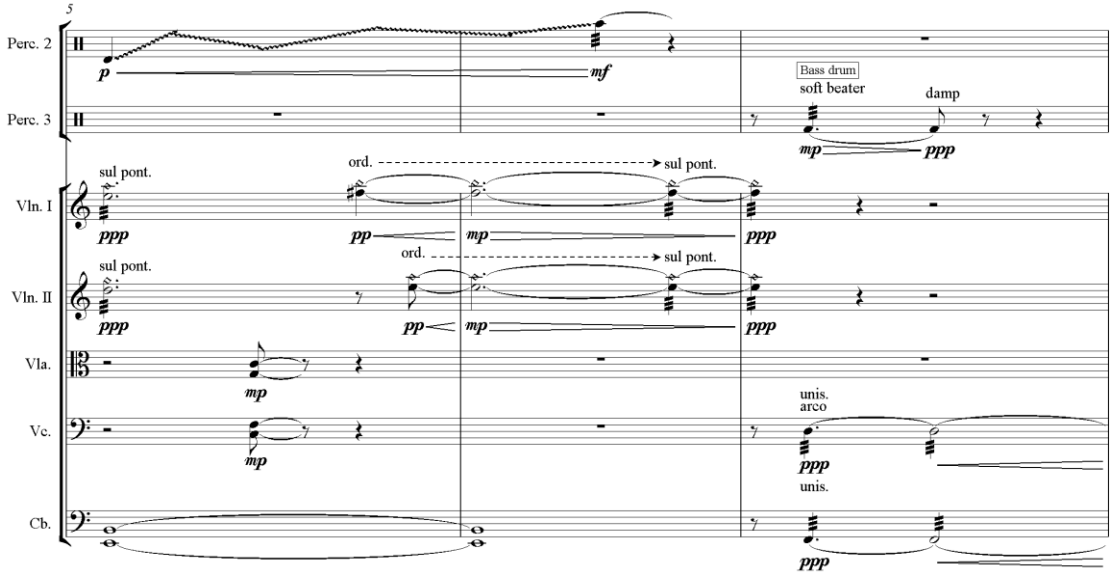
รูปที่ 36 แสดงถึงการใช้บันไดเสียงสังเคราะห์ในแนวฟลูต และโอโบ เมื่อพิจารณาโน้ตทั้งหมดจะพบว่าประกอบขึ้นจากกลุ่มโน้ต C, D, Eb, F, F#, G, Ab, Bb และ B ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่มีโน้ต 9 ตัวที่ผู้ประพันธ์สังเคราะห์ขึ้น การใช้บันไดเสียงสังเคราะห์ในช่วงนี้ของบทประพันธ์ ได้ใช้อย่างผสมผสานกับโมด Bb ลิเดียนโดมินันท์ เพื่อสร้างเสียงกัด และเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรี

3) การใช้คอร์ดทบขยาย

รูปที่ 37 การใช้คอร์ดทบขยาย ห้องที่ 16-18

ในจังหวะยกของจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 16 ดับเบิลเบสบรรเลงโน้ต G และ E โดยแบ่งกลุ่มบรรเลงคนละแนว (Divisi) จากนั้น เชลโล วิโอลา ไวโอลิน 2 และไวโอลิน 1 จึงทยอยบรรเลงโน้ต F#, B, C# และ D ตามลำดับ โน้ตทั้งหมดเป็นโน้ตจากโมด G ลิเดียน เมื่อบรรเลงในแนวตั้งจะเกิดเป็นคอร์ดที่มีเสียงประสานที่ประกอบด้วยโน้ตส่วนขยายของคอร์ด โดยโน้ต F# ในแนวเชลโลเป็นโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด และโน้ต C# ในแนววิโอลาจะเป็นโน้ตลำดับที่ #11 ของคอร์ด

3.3.3 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และการเรียบเรียงเสียงประสาน

1) การผสมผสานเทคนิคในการบรรเลง

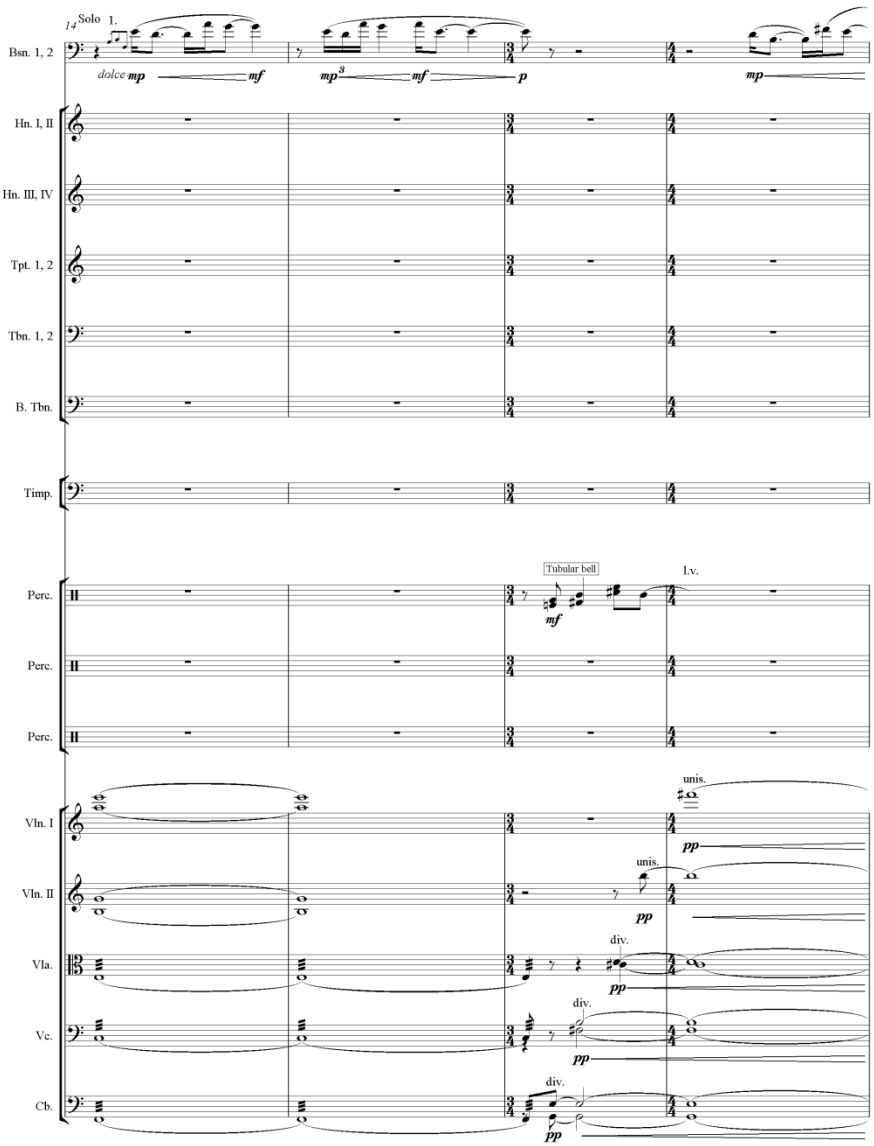


รูปที่ 38 การผสมผสานเทคนิคในการบรรเลง ห้องที่ 5-7

รูปที่ 38 แสดงถึงการใช้วิธีการบรรเลงแบบต่าง ๆ ในกลุ่มเครื่องสายเพื่อให้ได้สีสันของเสียงที่หลากหลาย เมื่อพิจารณาจะพบว่า ดับเบิลเบสบรรเลงโน้ตในลักษณะของเสียงค้างในห้องที่ 5 และ 6 ก่อนที่จะเปลี่ยนไปบรรเลงในลักษณะของการรัวโน้ตพร้อมกับแนวเชลโลในห้องที่ 7 ในห้องที่ 5 เชลโลและวิโอลาบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดสาย ในขณะที่ไวโอลิน 1 และ 2 บรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์ (Harmonics) ซึ่งทำให้ได้เสียงหลอกที่มีเสียงสูงขึ้น 2 ช่วงคู่แปด โดยกำหนดให้เริ่มต้นบรรเลงด้วยการสีแบบธรรมดา ก่อนที่จะเคลื่อนตำแหน่งของคันชักมาเป็นการสีแบบใกล้หย่อง (Sul ponticello) ในห้องที่ 6 และ 7

เป็นที่น่าสังเกตอีกว่า นอกจากการใช้วิธีการบรรเลงที่หลากหลาย ยังได้กำหนดให้บรรเลงด้วยความดังเบาที่แตกต่างกันเพื่อให้สีสันของเสียงที่แตกต่างกันมากยิ่งขึ้น โดยให้ความสำคัญกับการใช้ช่วงเสียงสูงและเสียงต่ำ จะเห็นได้ว่าในกลุ่มเครื่องสายดับเบิลเบส เชลโล และวิโอลาบรรเลงโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงที่ต่ำ ในขณะที่ไวโอลิน 1 และ 2 บรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์ ทำให้ได้โน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงสูง ส่วนในกลุ่มเครื่องตี กำหนดให้บรรเลงโดยระฆังลม (Wind chimes) ซึ่งเป็นเสียงที่มีความสดใส และกลองใหญ่ (Bass drum) ที่มีเสียงทุ้มต่ำ

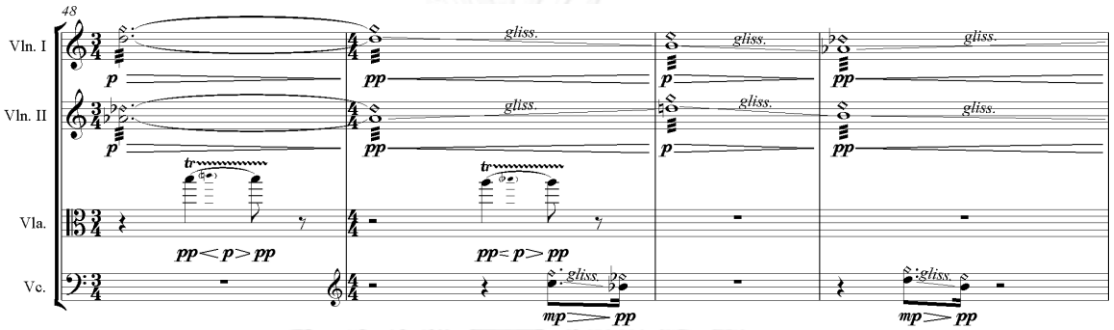
Chulalongkorn University

2) การบรรเลงเดี่ยวร่วมกับกลุ่มเครื่องสาย

รูปที่ 39 บรรเลงเดี่ยวบาสซูนร่วมกับกลุ่มเครื่องสาย ห้องที่ 14-17

ในกระบวนนี้กำหนดให้มีการบรรเลงของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองร่วมกับกลุ่มเครื่องสายในหลายช่วง จากรูปที่ 39 แสดงการใช้การบรรเลงเดี่ยวบาสซูนร่วมกับกลุ่มเครื่องสาย โดยกำหนดให้บาสซูนบรรเลงในช่วงเสียงสูงของเครื่องดนตรี ซึ่งจะทำให้ได้สีสันของเสียงที่เข้มและมีเอกลักษณ์ ในขณะที่กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบด้วยการบรรเลงคอร์ดทบขยายในลักษณะเสียงยาว

เป็นที่น่าสังเกตว่า ลักษณะจังหวะของแนวทำนองในแนวบาสซูนถูกกำหนดให้จบประโยคด้วยโน้ตที่อยู่บนจังหวะยกในลักษณะของโน้ตล้ำ (Anticipation) เพื่อเพิ่มความรู้สึกของการเคลื่อน ที่ไปข้างหน้าของแนวทำนอง ในขณะที่กลุ่มเครื่องสายและระฆังราวบรรเลงคอร์ด ในขณะที่บาสซูนหยุดบรรเลงทำให้เกิดลักษณะของการโต้ตอบกันระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรี

3) การใช้เทคนิคการรูดสาย และการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์ในกลุ่มเครื่องสาย



รูปที่ 40 เทคนิคการรูดสาย และการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์ ห้องที่ 48-51

รูปที่ 40 แสดงการรูดสายพร้อมกับการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์ในขณะที่รัวโน้ต ซึ่งจะให้เสียงที่มีเอกลักษณ์และมีความพิเศษ ให้อารมณ์ที่วังเวง เพื่อสื่อถึงความลี้ลับและสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ นอกจากการรูดสายและการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกพร้อมกับการรัวโน้ตในแนวไวลิน 1 และไวโอลิน 2 แล้ว ในแนววิโอลายังบรรเลงโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงสูงของเครื่องด้วยการพรมนิ้ว และในแนวเชลโลบรรเลงด้วยการรูดสายเป็นกลุ่มโน้ตสั้น ๆ เพื่อสร้าง จินตภาพของความวูบวาบของแสงที่สว่างแล้วหายไป

เป็นที่น่าสังเกตว่า มีการกำหนดความดังเบาของเสียงในช่วงนี้อย่างละเอียด โดยกำหนด ให้ความดังเบาของเสียงอยู่ระหว่างเบามาก (*pp*) และเบาปานกลาง (*mp*) เพื่อให้เกิดบรรยากาศของความวังเวงของสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ

3.3.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

เนื่องจากในกระบวนนี้ ต้องการที่สื่อถึงความศรัทธาในศาสนาต่าง ๆ และความเชื่อ หรือการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ที่อยู่เหนือธรรมชาติ ซึ่งอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืนกับความเจริญ ก้าวหน้าทางวัตถุของเมืองกรุงเทพมหานคร ในการกำหนดสังคีตลักษณ์ของกระบวนนี้ จึงกำหนดให้เป็นสังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary form) โดยมีการสลับกันของเนื้อดนตรีที่เปรียบเสมือนความเจริญทางวัตถุของกรุงเทพมหานคร และเนื้อดนตรีที่บรรเลงด้วยฮาร์โมนิกส์ และการรูดสายในกลุ่มเครื่องสายที่

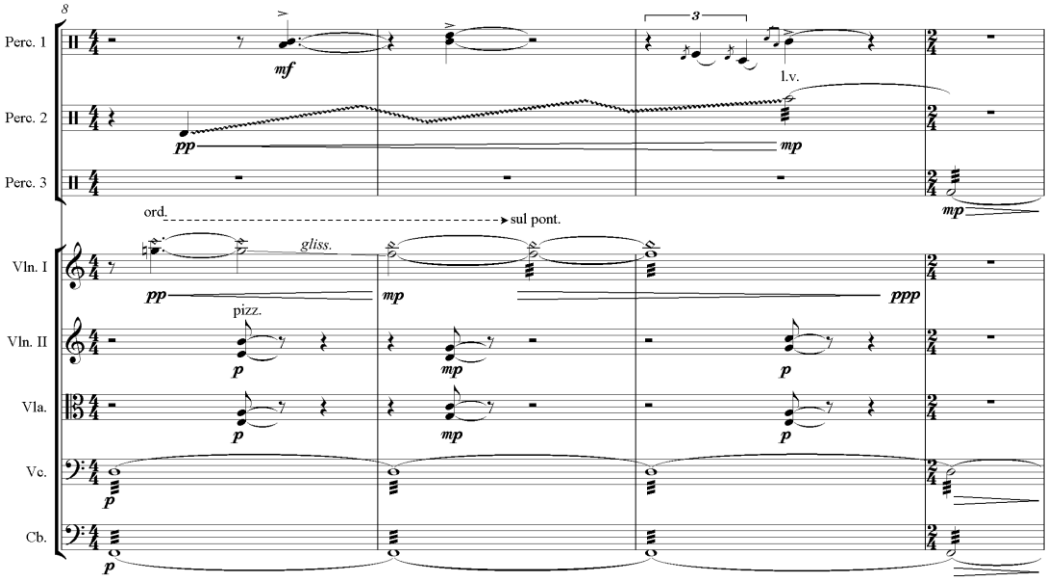
ทำให้ได้เสียงที่มีลักษณะวังเวง เปรียบเสมือนความศรัทธาในศาสนา และความเชื่อในสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ

สังคีตลักษณ์ของกระบวนนี้จึงประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ดังนี้

ช่วงนำ	ห้องที่ 1-11
ท่อน A	ห้องที่ 12-44
ท่อน B	ห้องที่ 45-83
ช่วงหางเพลง (Coda)	ห้องที่ 84-96

ช่วงนำ

กระบวนนี้เป็นกระบวนที่บรรเลงด้วยความเร็วช้ามากที่ 48 จังหวะต่อนาที โดยกำหนดให้บรรเลงด้วยอารมณ์ที่ให้ความรู้สึกที่ลึกลับ (Misterioso) ในช่วงนำ ใช้การผสม ผสานการบรรเลงด้วยวิธีต่าง ๆ ในกลุ่มเครื่องสาย ในขณะที่ในกลุ่มเครื่องตีใช้ระฆังราวบรรเลงโน้ตที่มีเสียงยาว (Sustained) และใช้วินไชม์บรรเลงเพื่อสื่อถึงสายลมพัด คล้ายกับเสียงระฆังและกระดิ่งหลากหลายขนาดที่ติดอยู่บริเวณชายคาโบสถ์หรือวัด



รูปที่ 41 การบรรเลงแบบต่าง ๆ ในกลุ่มเครื่องสาย และเครื่องตี ห้องที่ 8-11

รูปที่ 41 แสดงการใช้การบรรเลงด้วยเทคนิคต่าง ๆ ในกลุ่มเครื่องสาย โดยดับเบิลเบสและเชลโลบรรเลงโน้ต F และ D ตามลำดับในลักษณะเสียงค้างด้วยการรัวโน้ต ในขณะที่ไวโอลิน 2 และวิโอลาบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดสาย ไวโอลิน 1 บรรเลงโน้ต G ด้วยโน้ตฮาร์โมนิกส์ และกำหนดให้รูดสายลงสู่โน้ต F ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 9 จากนั้นจึงบรรเลงด้วยการรัวโน้ตตั้งแต่จังหวะที่ 3 ของห้องที่ 9 นอกจากนี้ และกำหนดให้เปลี่ยนตำแหน่งของการสีคันชักจากตำแหน่งปกติ ไปสู่การสีใกล้หย่อง เพื่อให้ได้เสียงที่สื่อถึงอารมณ์ที่ทำให้เกิดความรู้สึกวังเวง พร้อมกับกำหนดความดังเบาของเสียงไว้อย่างละเอียด

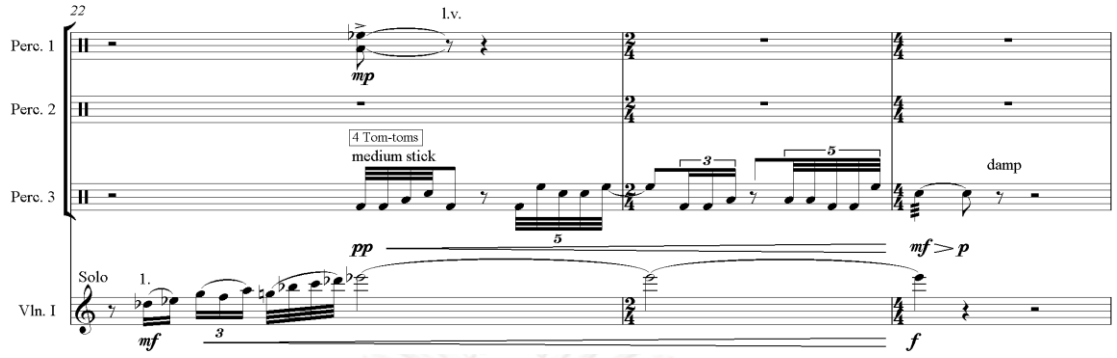
ในกลุ่มเครื่องตี ได้กำหนดให้ระฆังราวบรรเลงโน้ตที่มีเสียงยาว และเป็นโน้ตที่มีขั้นคู่ที่แคบ คือโน้ต A และ B, B และ D, D และ E, D และ C, C A และ B ตามลำดับ เพื่อให้เกิดเสียงกระด้างคล้ายกับเสียงระฆังในวัดที่เสียงที่ไม่ได้อยู่บนบันไดเสียงมาตรฐาน และใช้วินด์ไชม์ที่มีสีสันของเสียงที่สดใส เพื่อสื่อถึงลมที่พัดระฆังและกระดิ่งต่าง ๆ ต่อมาจึงใช้กลองใหญ่บรรเลงด้วยความเบาปานกลาง (*mp)* และลดความดังลงสู่ระดับเบามาก (*ppp*) ในห้องที่ 11-12 เพื่อสร้างความแตกต่างของสีสันของเสียงด้วยเครื่องตีที่มีเสียงต่ำ และเป็นการเตรียมบทประพันธ์เพื่อเข้าสู่ท่อน A

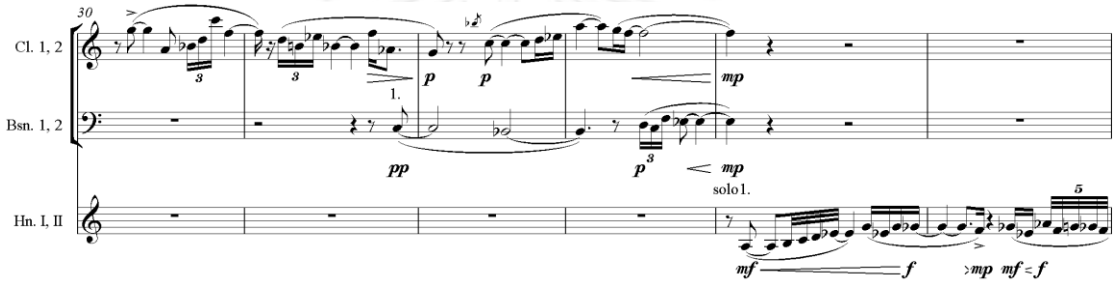
ท่อน A

ในท่อน A เป็นท่อนที่ต้องการสื่อถึงความศรัทธาในศาสนา ศาสนสถานที่เปรียบเสมือนเป็นที่พึ่งพิงทางใจ และความเจริญทางวัตถุที่เป็นรูปธรรมของสังคมเมือง ในการประพันธ์จึงเลือกใช้วัตถุดิบที่ให้เสียงประสานที่ไพเราะสวยงาม ทำให้เกิดความรู้สึกของความสงบ มากกว่าที่จะใช้วิธีการบรรเลงเพื่อให้ได้เสียงที่มีความกระด้าง หรือเสียงที่ทำให้รู้สึกวังเวงอย่างในช่วงนำ

นอกจากนี้ ยังใช้การบรรเลงเดี่ยวร่วมกับกลุ่มเครื่องสายเพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีความเบาบาง และเพื่อสื่อความหมายถึงความสงบสุขทางใจซึ่งเป็นประสบการณ์เฉพาะตัวบุคคล โดยในแนวทำนองของการบรรเลงเดี่ยวนี้จะเป็นทำนองที่มีความต่อเนื่อง และมีการคำนึงการเคลื่อนที่ในแนวนอนมากกว่าความสัมพันธ์ระหว่างแนวทำนองของแนวบรรเลงเดี่ยวกับแนวบรรเลงประกอบในแนวตั้ง ทำนองจะถูกส่งผ่านจากเครื่องดนตรีหนึ่งไปสู่เครื่องดนตรีหนึ่ง เพื่อเปลี่ยนสีสันของเสียงประสาน และเพื่อรักษาการเคลื่อนที่ในทิศทางแนวนอนของทำนอง ในกรณีที่แนวทำนองของผู้บรรเลงเดี่ยวหยุดบรรเลง เพื่อให้การแบ่งประโยคในการบรรเลงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสายจึงจะตอบรับเพื่อเติมเต็มในช่องว่างนั้น ๆ ซึ่งได้กล่าวถึงก่อนหน้านี้ ดังในรูปที่ 39

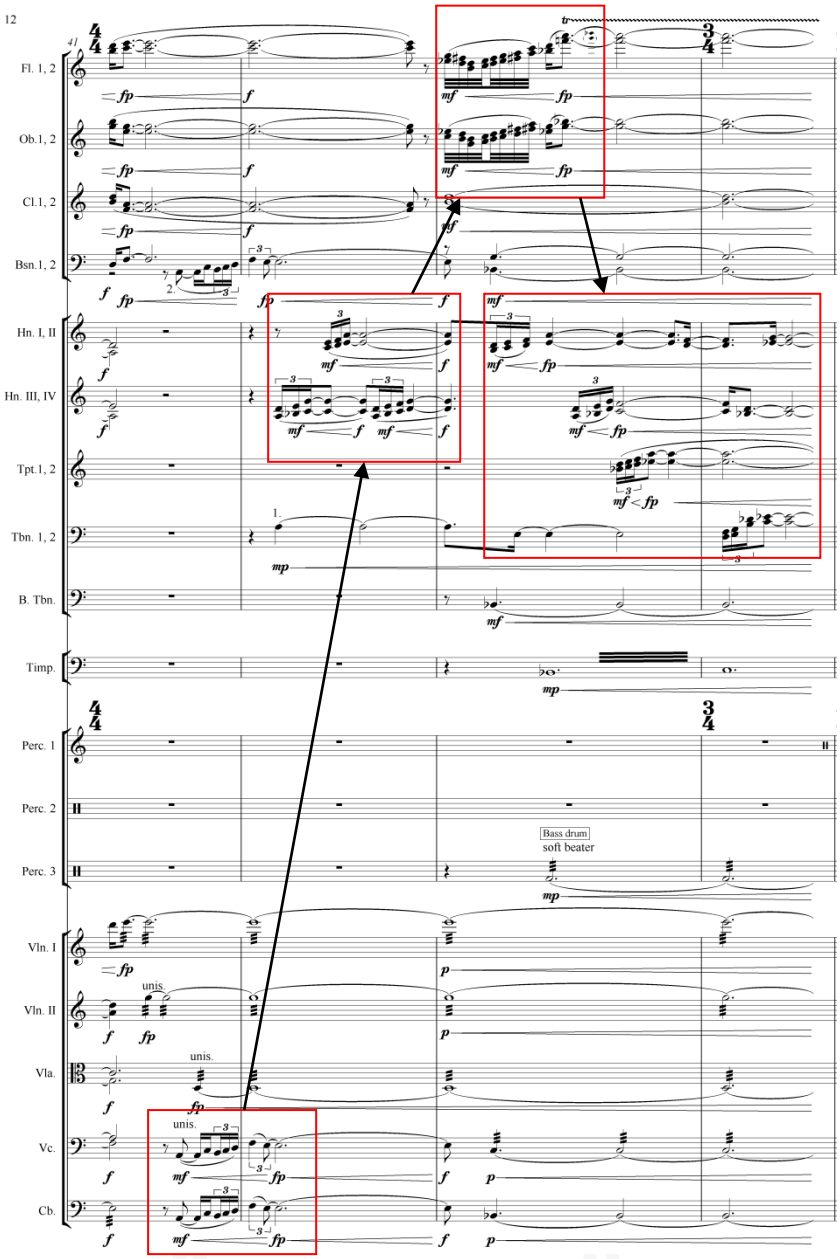
1)



2)

รูปที่ 42 การส่งผ่านทำนองระหว่างเครื่องดนตรี ห้องที่ 22-24 และห้องที่ 30-35

เมื่อพิจารณาในตัวอย่างที่ 1 ของรูป 42 จะพบว่า แนวบรรเลงเดี่ยวโดยไวโอลิน 1 บรรเลงโน้ตตัวสุดท้าย (Eb) ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 32 โดยมีระฆังราวในแนวเครื่องตี 1 บรรเลงโน้ต Eb และ Ab เพื่อเน้นโน้ต Eb ในแนวไวโอลิน 1 จากนั้น ทำนองจะถูกส่งผ่านไปสู่กลองทอม (Tom-tom) ซึ่งเป็นเครื่องตีที่ไม่ระบุระดับเสียง (Non-pitched percussion) มีเพียงเสียงสูงต่ำจากกลอง 4 ใบเท่านั้น ดังนั้นจึงกำหนดให้ไวโอลินบรรเลงด้วยโน้ตที่ยาวเพื่อประกอบแนวทำนองที่บรรเลงด้วยกลองทอม

ในตัวอย่างที่ 2 แสดงให้เห็นถึงการบรรเลงเดี่ยวในแนวคลาริเน็ต โดยมีแนวบาสซูนเข้ามาบรรเลงประกอบในห้องที่ 31 จากนั้นในห้องที่ 33 ขณะที่แนวคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตที่มีเสียงยาวแนวทำนองจะถูกส่งผ่านแนวบาสซูนในจังหวะที่ 3 ไปสู่การบรรเลงเดี่ยวในแนวฮอร์น 1

นอกจากการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีร่วมกับการบรรเลงประกอบโดยกลุ่มเครื่องสายแล้ว ในตอนท้ายของท่อน A เนื้อดนตรีจะมีความเข้มข้นมากขึ้น เพื่อเข้าสู่จุดสูงสุด (Climax) ครั้งแรกของกระบวนนี้

Chulalongkorn University

รูปที่ 43 การแปลงทำนอง ห้องที่ 41-44

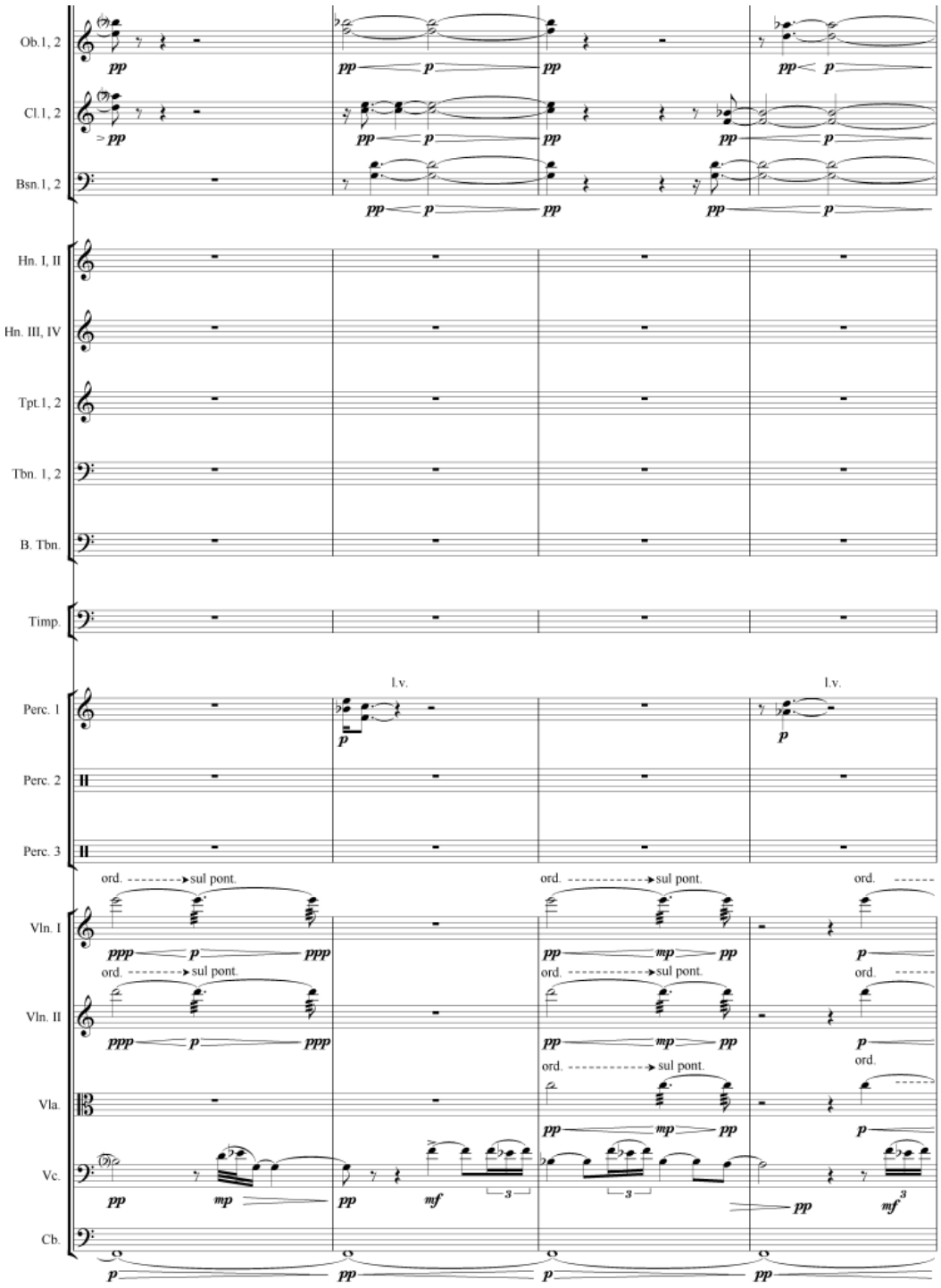
รูปที่ 43 แสดงการแปลงทำนองในช่วงท้ายของท่อน A การเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรีเพื่อเข้าสู่จุดสูงสุดครั้งแรกของกระบวน เมื่อพิจารณาจากรูปจะพบว่า แนวทำนองในแนวเชลโล และแนวดับเบิลเบส ซึ่งเป็นแนวทำนองในทิศทางขาขึ้น ถูกแปลงทำนองโดยรักษาทิศทางขาขึ้นไว้เช่นเดิม แนวทำนองถูกบรรเลงโดยฮอร์น กลุ่มเครื่องลมไม้ ทรัมเป็ต และทรอมโบนตามลำดับ

นอกจากนี้ เครื่องดนตรีอื่น ๆ บรรเลงประกอบโดยบรรเลงโน้ตที่มีเสียงยาว และมีการเพิ่มความดังขึ้นอย่างรวดเร็วจากเบา (*p*) ไปดังมาก (*ff*) ในห้องที่ 45 เป็นที่น่าสังเกตอีกว่า โน้ตเบสเป็นโน้ต Bb ซึ่งทำหน้าที่เป็นกรอบล่างของเสียงประสาน และโน้ตสูงสุดในแนวไวโอลิน 1 เป็นโน้ต E มี

ระยะห่างเป็นขั้นคู่สามเสียงกับโน้ตในแนวเบส และโน้ตสูงสุดในแนวฟลูตเป็นโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตที่มีระยะห่างจากแนวไวโอลิน 1 เป็นขั้นคู่สามเสียงเช่นเดียวกัน การใช้โน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่สามเสียงในลักษณะนี้ทำให้เกิดเสียงกระด้าง เพื่อนำบทประพันธ์เข้าสู่จุดสูงสุดได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

ท่อน B

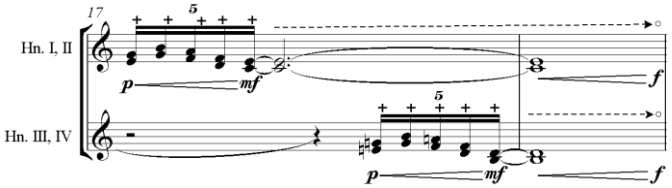
ท่อน B เริ่มต้นจากการบรรเลงด้วยเทคนิคการรูดสาย พร้อมไปกับการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์ในแนวไวโอลิน 1, 2 และแนวเชลโล ดังในรูปที่ 27 เพื่อนำเสียงที่ให้ความรู้สึกถึงความวังเวงที่ได้ยินในช่วงนำกลับมาอีกครั้ง ในห้องที่ 54 แนวเบสเริ่มบรรเลงโน้ต F ที่เป็นโน้ตเสียงค้าง และในห้องที่ 57 แนวเชลโลบรรเลงเดี่ยวทำนองที่เกิดจากการเลียนทำนองของการบรรเลงเดี่ยว บาสซูนในห้องที่ 14-16 ดังในรูปที่ 39 จากนั้นจึงเพิ่มความเข้มข้นของเสียงประสานโดยใช้คอร์ดทบขยายที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมไม้ และไวโอลิน 1, 2 และวิโอลา ในห้องที่ 61

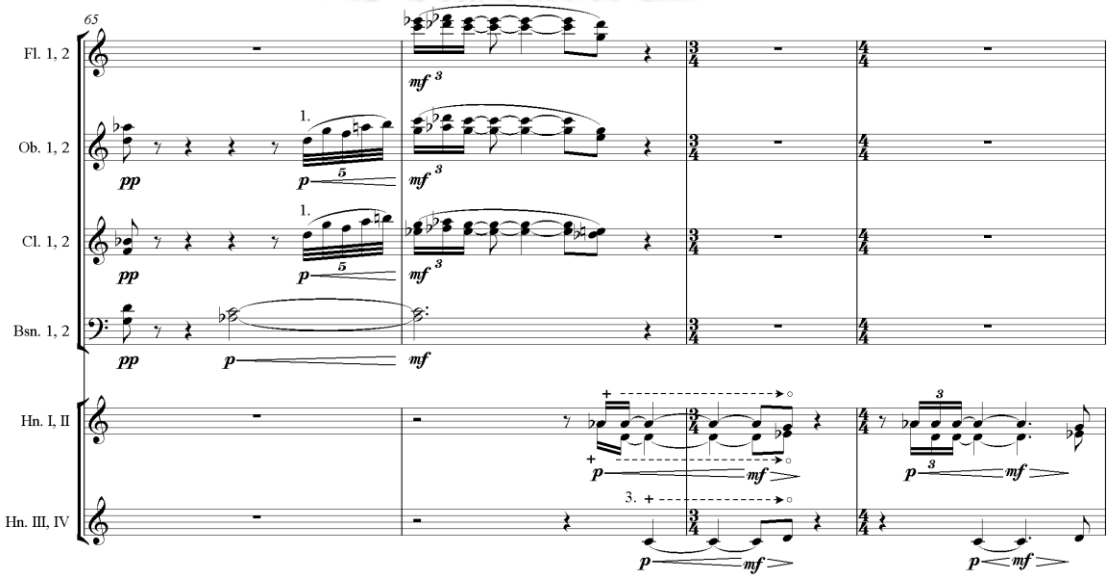
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 44 การบรรเลงเดี่ยวเชลโล และคอร์ดทบขยายในกลุ่มเครื่องลมไม้ ห้องที่ 61-64

ในการพัฒนาบทประพันธ์ในท่อนนี้ นอกจากจะใช้การเลียนทำนองและการบรรเลงเดี่ยวเชลโลร่วมกับกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสายแล้ว ยังใช้สังคีตลักษณ์ย้ำความ (Cyclic form) เพื่อสร้างเอกภาพและความต่อเนื่องของบทประพันธ์

สังคีตลักษณ์ย้ำความ เป็นการนำทำนองหรือลักษณะเด่นของทำนอง และวิธีการบรรเลงจากกระบวนอื่น มาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ในกระบวนนี้ ซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์ซึ่งจะทำให้บทประพันธ์ขนาดใหญ่มีความเชื่อมโยงเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และเกิดเอกภาพของบทประพันธ์

1)



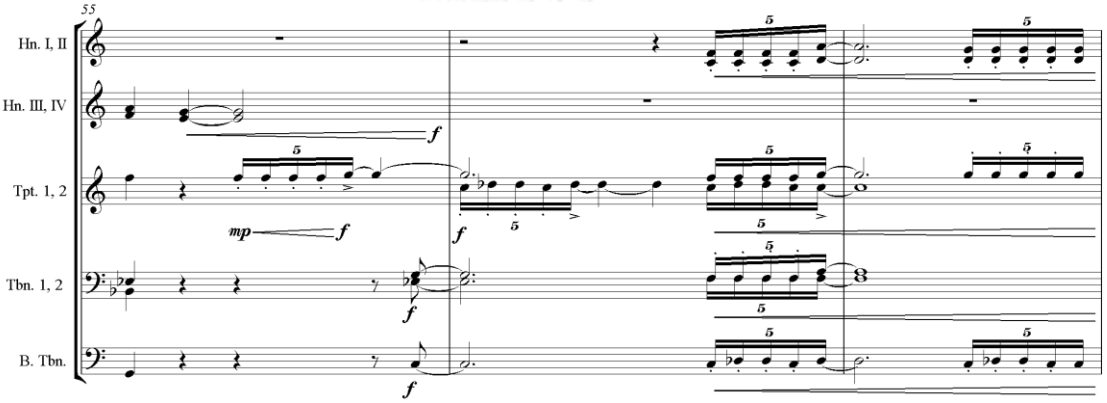
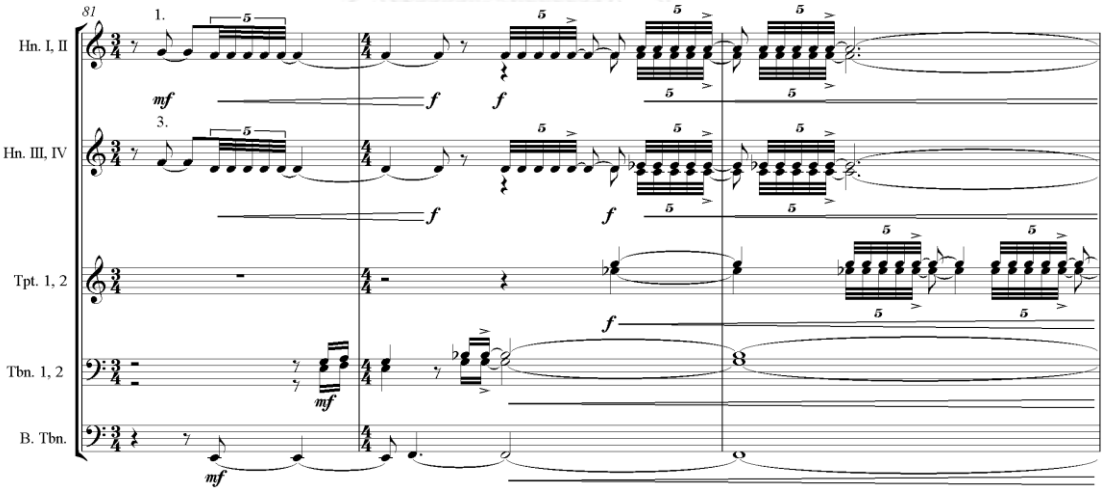
2)

รูปที่ 45 เปรียบเทียบแนวฮอร์นจากกระบวนที่ 1 ห้องที่ 17-18 และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง และแนวฮอร์น จากกระบวนที่ 2 ห้องที่ 65-68

รูปที่ 45 ตัวอย่างที่ 1 แสดงแนวทำนองจากกลุ่มฮอร์นในช่วงนำของกระบวนที่ 1 ซึ่งมีทิศทางขาขึ้นและลง และตามด้วยโน้ตเสียงยาว นอกจากนั้นยังกำหนดให้บรรเลงด้วยการซับเสียง (Mute) โดยนำมือข้างหนึ่งของผู้บรรเลงใส่เข้าไปในปากแตรของเครื่อง และจึงค่อย ๆ นำมือออกทีละน้อย ซึ่งการบรรเลงลักษณะนี้จะทำให้ได้เสียงที่มีลักษณะที่ขุ่นทึบ มีความชัดเจน และสดใสขึ้นทีละน้อย

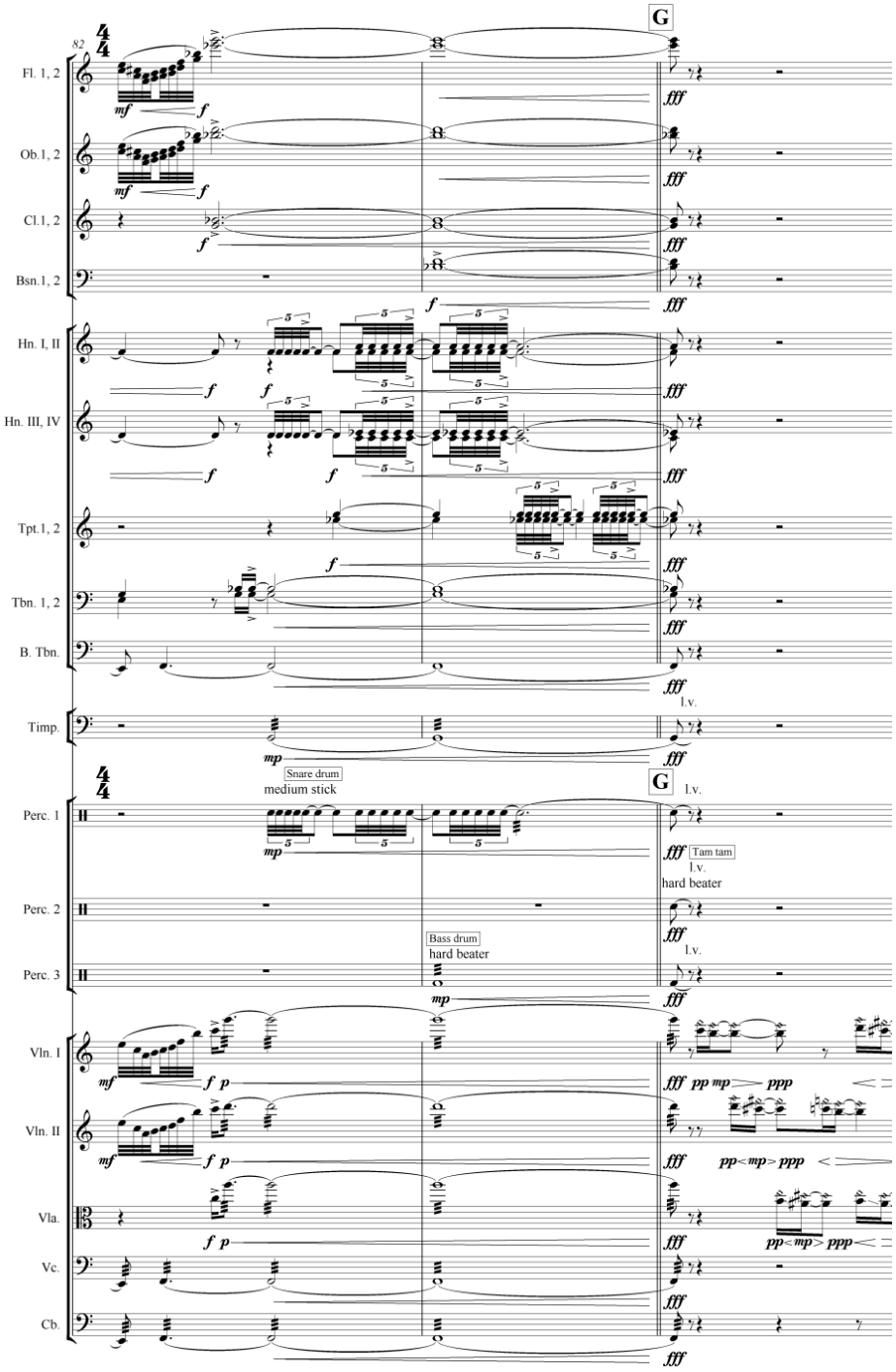
แนวทำนองในกลุ่มฮอร์นในกระบวนที่ 1 ถูกนำมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์กระบวนที่ 2 โดยผ่านการแปลงทำนอง และกำหนดให้บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมไม้และฮอร์น เมื่อพิจารณาจะพบว่ามีการรักษาทิศทางของแนวทำนองให้สอดคล้องกับแนวทำนองจากกระบวนที่ 1 โดยเริ่มจากโน้ต D ในแนวคลาริเน็ตและโอโบในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 65 โดยมีทิศทางขาขึ้นไปสู่โน้ต Fb ซึ่งเป็นโน้ตตัวสูงสุดของทำนองในแนวฟลูต ก่อนที่แนวทำนองจะเปลี่ยนเป็นทิศทางขาลง โดยมีฮอร์นเข้ามาบรรเลง

ในช่วงท้ายของแนวทำนองในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 66 ด้วยการซับเสียง และค่อย ๆ เปิดออกทีละน้อยเช่นเดียวกับในหระบวนที่ 1

นอกจากการใช้สังคีตลักษณ์ซ้ำความ และการแปลงทำนองในกลุ่มเครื่องลมไม้และฮอร์นแล้ว ยังใช้สังคีตลักษณ์ซ้ำความในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเพื่อสร้างความเข้มข้นของเนื้อดนตรี และนำบทประพันธ์เข้าสู่จุดสูงสุดของบทประพันธ์

1)

2)

รูปที่ 46 เปรียบเทียบกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองจากกระบวนที่ 1 ห้องที่ 55-57 และกระบวนที่ 2 ห้องที่ 81-83

เมื่อพิจารณาตัวอย่างที่ 1 และ 2 จากรูปที่ 46 จะพบว่า มีการใช้โน้ตห้าพยางค์ในลักษณะของการซ้ำทำนอง (Repetition) ในกระบวนที่ 2 เพื่อสื่อถึงความเจริญทางวัตถุ และสภาพลังคมที่เต็ม

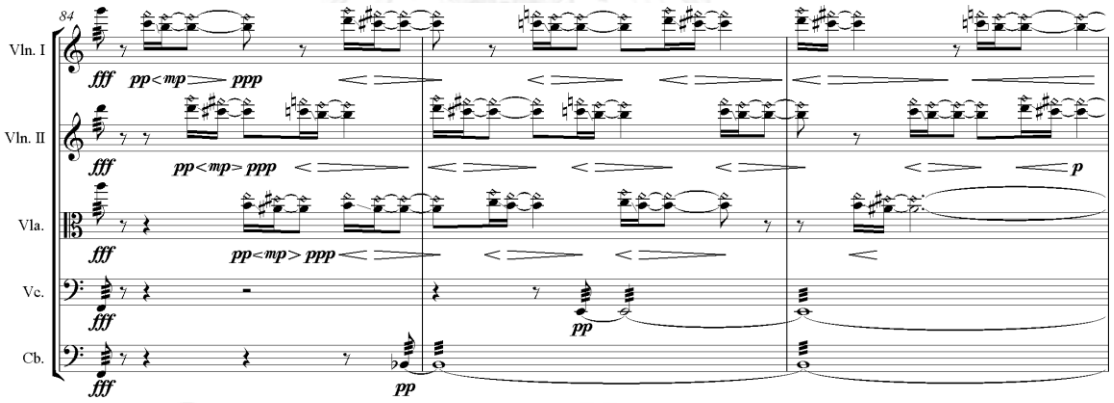
ไปด้วยความเร่งรีบ และเพื่อใช้สร้างความเข้มข้นของเนื้อดนตรีพร้อมกับการเพิ่มขึ้นของความดังของเสียงเช่นเดียวกับในกระบวนที่ 1

รูปที่ 47 จุดสูงสุดของกระบวนที่ 2 ห้องที่ 82-84

จากรูป 47 แสดงถึงการเข้าสู่จุดสูงสุดของกระบวนที่ 2 โดยให้ความสำคัญต่อโน้ตห้าพยางค์ โดยมีแนวเครื่องตี 1 บรรเลงกลองสะแนร์บรรเลงโน้ตห้าพยางค์ควบคู่ไปกับฮอร์น และทิมปานีบรรเลง

โน้ต G ด้วยการรัวโน้ต จากนั้นทรัมเป็ตจึงเริ่มต้นบรรเลงโน้ตห้าพยางค์ต่อจากแนวฮอร์นในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 83 โดยกลองสะแนร์บรรเลงด้วยการรัวโน้ต ในการบรรเลงประกอบ เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสาย และกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงโน้ตเสียงยาว และมีเสียงที่เกิดจากคอร์ดทบขยายจากโน้ต F, A, G, D, E และ Bb จากบันไดเสียง F เมเจอร์

ในการจัดวางเสียงในแต่ละแนว กำหนดให้มีระยะห่างระหว่างขั้นคู่ให้มีระยะห่างในช่วงเสียงต่ำ และมีระยะห่างที่น้อยลงในช่วงเสียงกลาง และเสียงสูง ในขณะที่กลุ่มฮอร์นและทรัมเป็ตบรรเลงโน้ตห้าพยางค์ในช่วงเสียงกลาง นอกจากนี้ ยังใช้การเปลี่ยนระดับความดังเบาของเสียงที่รวดเร็ว และแตกต่างกันในกลุ่มเครื่องดนตรี

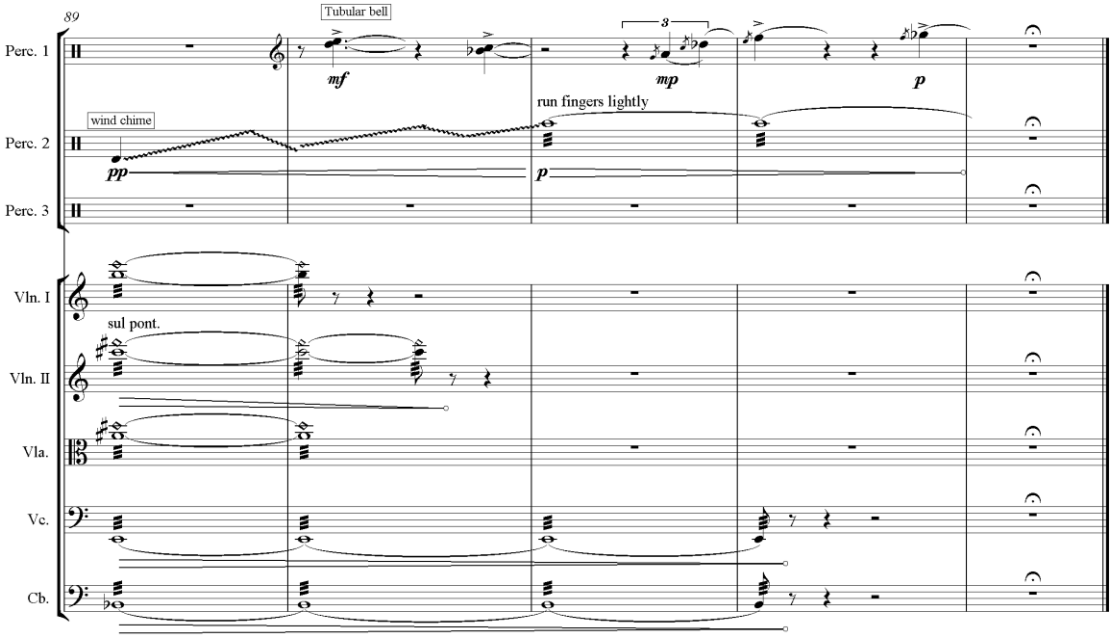
ช่วงหางเพลง

ช่วงหางเพลงเป็นช่วงที่ใช้เครื่องดนตรีจากกลุ่มเครื่องสายบรรเลงในลักษณะของการรูดสายร่วมกับการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์อีกครั้ง เพื่อสร้างบรรยากาศของความวังเวง และสื่อถึงการไม่สามารถแยกออกจากกันของความเจริญทางวัตถุและความศรัทธา และความเชื่อในสิ่งลี้ลับที่อยู่เหนือธรรมชาติได้

รูปที่ 48 ช่วงหางเพลง ห้องที่ 84-86

ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 84 บทประพันธ์ได้เข้าสู่ช่วงสูงสุดของกระบวนนี้ด้วยระดับเสียงดังมาก (*fff*) จากนั้นในจังหวะที่ 2 ไวโอลิน 1 จึงเริ่มบรรเลงโดยการรูดสายและการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์ในระดับเสียงที่เบามาก (*pp*) ตามด้วยไวโอลิน 2 และวิโอลาในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 3 ตามลำดับ ในขณะที่ดับเบิลเบสและเชลโลบรรเลงด้วยการรัวโน้ต

การเปลี่ยนระดับเสียงอย่างรวดเร็วจากดังมากเป็นเบามากนี้ ทำให้เกิดความแตกต่างของอารมณ์ของบทประพันธ์เป็นอย่างยิ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่าการรูดสายและการบรรเลงแบบฮาร์โมนิกส์ในช่วงนี้ เป็นการบรรเลงของกลุ่มโน้ตสั้น ๆ และเป็นอิสระต่อกัน การเพิ่มระดับเสียงให้มีความดังเบา

Chulalongkorn University

ของโน้ตกลุ่มสั้น ๆ นี้ต้องการสร้างจินตภาพของแสงสว่าง หรือดวงวิญญาณที่มีความระยิบระยับที่ล่องลอยอยู่ในอากาศ

รูปที่ 49 การใช้สีสันของเสียงเพื่อสร้างเอกภาพของบทประพันธ์ ห้องที่ 89-93

ในช่วงสุดท้ายของบทประพันธ์ ได้สร้างเอกภาพของบทประพันธ์โดยใช้สีสันของเสียง จากตัวอย่างในรูปที่ 49 แสดงให้เห็นถึงการใช้วินด์ไชม์ซึ่งมีเสียงที่สดใสเป็นเอกลักษณ์และเป็นที่จดจำได้ง่าย และระฆังราวซึ่งเป็นตัวแทนของระฆังวัดมาใช้เป็นเสียงเพื่อจบบทประพันธ์ เสียงจากเครื่องดนตรีทั้งสองได้ถูกใช้ในช่วงเริ่มต้นของกระบวน การนำเสียงทั้งสองเสียงกลับมาใช้อีกครั้งในตอนสุดท้ายทำให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ถึงเสียงเดียวกันที่เกิดขึ้นก่อนหน้านี้ และเกิดเอกภาพของบทประพันธ์

จากรูปที่ 49 จะพบว่ากลุ่มเครื่องสายจะลดระดับความดังของเสียงลงทีละน้อยจนกระทั่งสู่ระดับความดังที่ไม่ได้ยิน (Niente) โดยเริ่มต้นจากแนวไวโอลิน 1 ซึ่งเป็นเสียงสูงที่สุดลงมาสู่เสียงต่ำในแนวดับเบิลเบส ในขณะที่วินด์ไชม์และระฆังราวเริ่มต้นบรรเลง โดยระฆังราวเริ่มต้นบรรเลงด้วยระดับความดังปานกลาง (*mf*) และลดระดับความดังของเสียงลงทีละน้อยจนสู่ระดับเสียงเบา (*p*) ส่วนวินด์ไชม์บรรเลงด้วยระดับเสียงที่เบามาก (*pp*) และเพิ่มระดับความดังสู่ระดับเบา (*p*) ก่อนที่จะลดระดับความดังของเสียงสู่ระดับที่ไม่ได้ยิน

3.4 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 สายธารแห่งชีวิต (RIVER OF LIFE)

3.4.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง

กระบวนที่ 3 ต้องการนำเสนอความประทับใจต่อแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งเป็นแม่น้ำสายหลักของประเทศไทยและไหลผ่านกรุงเทพมหานคร แม่น้ำเจ้าพระยามีความสำคัญต่อการตั้งรกรากของชาวกรุงเทพมหานครตั้งแต่เริ่มต้น เนื่องจากเป็นเส้นทางคมนาคมสำคัญต่อการเดินทางค้าขายของเรือสินค้านานาชาติกับพระนครศรีอยุธยา กรุงเทพมหานครหรือบางกอกในสมัยนั้นจึงเป็นเมืองหน้าด่านที่ใช้เป็นจุดพักเรือ และพักสินค้า รวมถึงเป็นจุดเรียกเก็บภาษีและค่าระวางเรือ

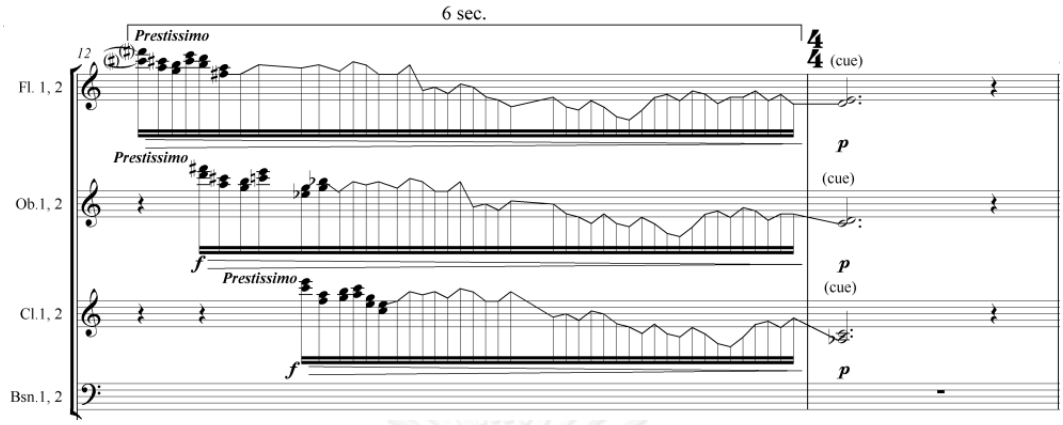
การตั้งรกรากของเมืองกรุงเทพมหานครจึงเริ่มต้นขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา ต่อมาในภายหลังพระเจ้าตากสินได้สถาปนาเมืองธนบุรีเป็นเมืองหลวงของประเทศ โดยตั้งเมืองขึ้นทางฝั่งทิศตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยาขึ้นเป็นเมืองหลวง และในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกได้ย้ายเมืองหลวงมาฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งเป็นที่ตั้งของกรุงเทพมหานครในปัจจุบัน

ในกระบวนนี้ต้องการจะสร้างจินตภาพของสายน้ำที่เริ่มต้นจากการเป็นฝนที่หลั่งลงมา เกิดเป็นต้นน้ำและกลายเป็นสายน้ำเชี่ยว และเต็มไปด้วยกิจกรรมทางน้ำที่คึกคักช่วงที่ไหลผ่านกรุงเทพมหานคร โดยใช้เทคนิคในการประพันธ์และเนื้อดนตรีที่แสดงออกถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของกระแสน้ำ

3.4.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียงของบทประพันธ์

1) การใช้ดนตรีเสี่ยงทาย (Aleatory music)

แนวคิดดนตรีเสี่ยงทายเป็นแนวความคิดที่สำคัญในการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 โดยผู้ประพันธ์เป็นผู้กำหนดเงื่อนไขให้กับผู้แสดงเพื่อให้การแสดงเป็นไปตามเงื่อนไขนั้น อย่างไรก็ดี ผู้บรรเลงมีอิสระที่อยู่ภายใต้กรอบของเงื่อนไขที่กำหนดในการเลือกบรรเลงองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี เช่น การใช้โน้ต ระดับความดังของเสียง ความเข้มของเสียง อัตราความเร็ว สีสันของเสียง และลักษณะเสียง (ณัชชา พันธุ์เจริญ 2552: 9) นักประพันธ์ที่มีส่วนสำคัญและเป็นผู้นำในการใช้ดนตรีเสี่ยงทาย เช่น จอห์น เคจ (John Cage, ค.ศ. 1912-1992), ลูเชียโน เบริโอ (Luciano Berio, ค.ศ. 1925-2003), ปิแอร์ บูเลส (Pierre Boulez, ค.ศ. 1925-ปัจจุบัน) คาร์ลไฮนซ์ ชตอคเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen, ค.ศ. 1928-2007), เอิร์ล บราวน์ (Earle Brown, ค.ศ. 1926-2002), มอร์ตัน เฟลด์แมน (Morton Feldman, ค.ศ. 1926-1987) วิโทลด์ ลุโตสลอฟสกี (Witold Lutoslawski, ค.ศ. 1913-1994) และคริสตอฟ เพนเดเรกกี (Krzysztof Penderecki, ค.ศ. 1933-ปัจจุบัน) (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร 2553: 127)

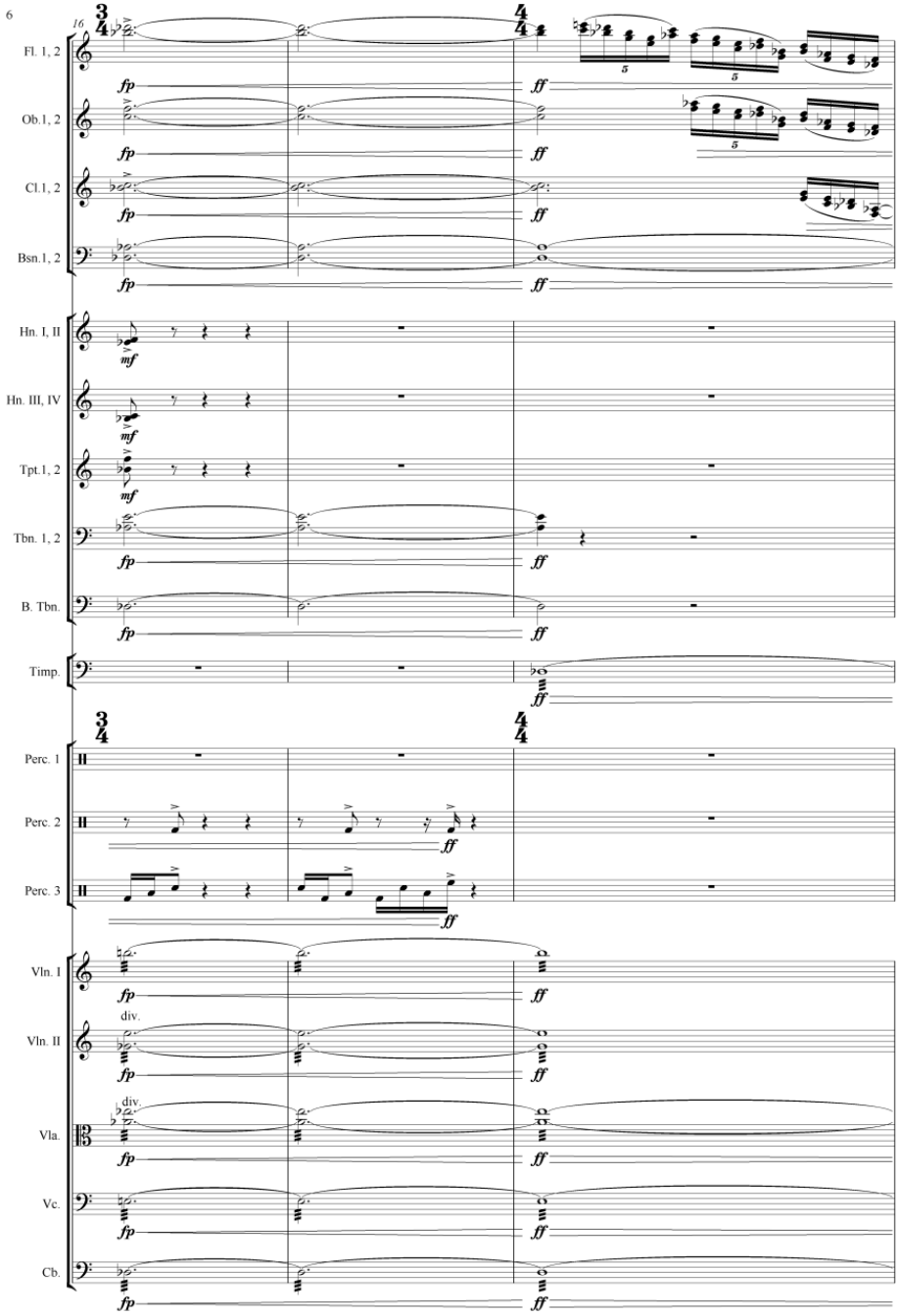


รูปที่ 50 การใช้ดนตรีเสี่ยงทายในกลุ่มเครื่องลมไม้ ห้องที่ 12-15

จากรูปที่ 50 พบว่า ในกระบวนนี้ใช้ดนตรีเสี่ยงทายและกำหนดเงื่อนไขของดนตรีโดยใช้กรอบของเวลาเป็นวินาที แตกต่างกับการกำหนดความสั้นยาวของดนตรีด้วยวิธีการเขียนค่าความยาวของโน้ตและกำกับด้วยเส้นกันห้อง หรืออัตราความเร็วตามปกติ ในช่วงนี้ได้กำหนดให้กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงเป็นความยาว 6 วินาที โดยมีวาทยากรเป็นผู้ให้สัญญาณในการบรรเลงจังหวะตกพร้อมกันในห้องถัดไป

นอกจากมีการกำหนดระยะเวลาในการบรรเลงในช่วงนี้เป็นวินาทีแล้ว เงื่อนไขในการบรรเลงอีกประการหนึ่งคือ ผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้โน้ตใดก็ได้ในขณะที่บรรเลง โดยพยายามรักษาทิศทางของทำนองให้เป็นไปตามที่กำหนดด้วยการเริ่มต้นบรรเลงจากโน้ตที่กำหนดให้ จากนั้นจึงบรรเลงในทิศทางขาลงก่อนที่จะเปลี่ยนเป็นทิศทางขาขึ้นอีกครั้ง เพื่อจบแนวทำนองบนโน้ตที่กำหนด โดยผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงด้วยอัตราเร็วที่สุด (Prestissimo)

2) การใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียง (Polytonality)

ในกระบวนนี้ใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียงเพื่อสร้างเสียงกระด้างและเนื้อดนตรีที่เข้มข้น จากรูปที่ 51 ใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียงให้เกิดเสียงกระด้าง เพื่อสร้างจินตภาพของเสียงฟ้าร้องและพายุในเวลาฝนตก ซึ่งได้กลายมาเป็นกระแสน้ำที่ไหลมารวมกันเป็นแม่น้ำเจ้าพระยาในที่สุด

รูปที่ 51 การใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียงเพื่อสร้างเสียงกระด้าง ห้องที่ 16-18

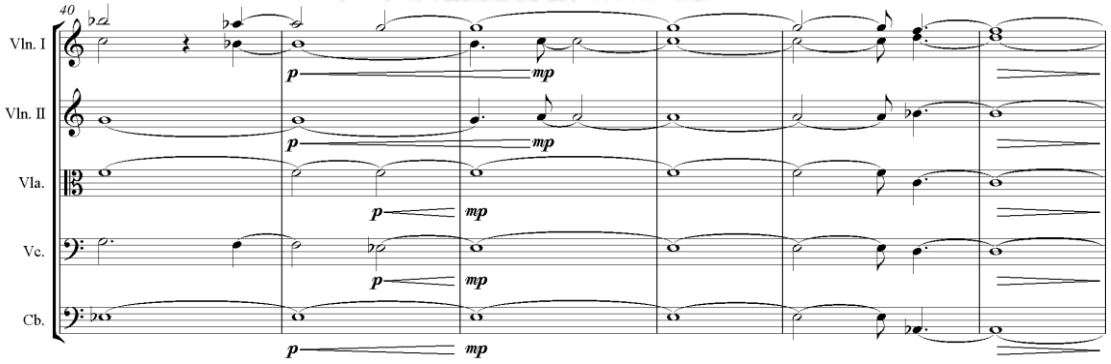
เมื่อพิจารณาจากรูปที่ 51 จะพบว่าโน้ตในในกลุ่มเครื่องลมไม้ประกอบด้วยโน้ต Db, Ab, Bb, C และ F ซึ่งเป็นคอร์ด Db ทบเจ็ดเมเจอร์ (Db, F, Ab, C) โดยมีโน้ต Bb เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 6 ของคอร์ด โน้ตจากกลุ่มเครื่องลมไม้ในช่วงนี้เป็นโน้ตที่อยู่ในกุญแจเสียง Db เมเจอร์

ส่วนโน้ตที่อยู่ในกล่มเครื่องสายประกอบด้วยโน้ต Db, E, Ab, Eb, Gb และ B เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดจะพบว่าโน้ตทั้งหมด Db (C#), Ab (G#), Eb (D#), Gb (F#), E และ B เป็นโน้ตใน

กุญแจเสียง E เมเจอร์ และประกอบกันขึ้นเป็นคอร์ด E ทบเจ็ดเมเจอร์ (E, G#, B, D#) โดยมีโน้ต F# เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดและโน้ต C# เป็นโน้ตส่วยขยายลำดับที่ 6 ของคอร์ด

จะเห็นว่ามีการใช้กลุ่มโน้ตที่มาจากต่างกุญแจเสียงมาวางเรียงซ้อนกันในแนวตั้งเพื่อสร้างความหนาแน่นของเนื้อดนตรี โดยกำหนดให้บรรเลงด้วยความดังมากและลดระดับลงอย่างรวดเร็วมาอยู่ในระดับเบา (*fp*) แล้วจึงเพิ่มระดับเสียงขึ้นทีละน้อยจนอยู่ในระดับดังมาก (*ff*) โดยมีฮอร์นและทรัมเป็ตบรรเลงโน้ตสั้นเพื่อเน้นโน้ตในจังหวะแรกของห้อง นอกจากนั้นยังกำหนดให้กลองใหญ่และกลองทอมในกลุ่มเครื่องตีบรรเลงในขณะที่แนวอื่นบรรเลงโน้ตที่ลากเสียงยาวเพื่อรักษาการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าของบทประพันธ์ ก่อนที่ทิมปานีจะเริ่มต้นบรรเลงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 18 ตามด้วยการบรรเลงในทิศทางขาลงของกลุ่มเครื่องลมไม้

3) การใช้คอร์ดทบขยาย

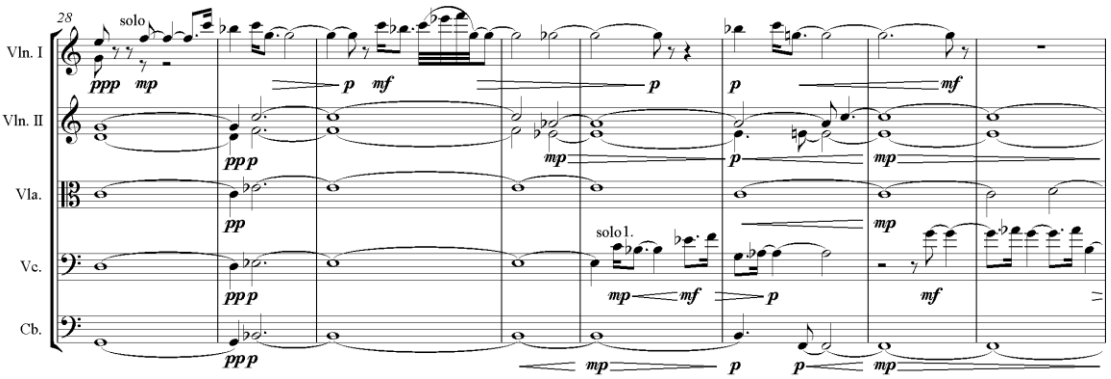


รูปที่ 52 การใช้คอร์ดทบขยายในกลุ่มเครื่องสาย ห้องที่ 40-45

รูปที่ 52 แสดงการใช้คอร์ดทบขยายในกลุ่มเครื่องสายเพื่อบรรเลงประกอบแนวเดี่ยวพิคโคโล โดยในแนวเบสกำหนดให้บรรเลงโน้ต Eb ในห้องที่ 40-44 เมื่อพิจารณาเสียงประสานพบว่าใช้โน้ตซึ่งเป็นโน้ตส่วนขยายของคอร์ดที่อยู่บนโน้ตเบส Eb เช่น ในห้องที่ 40 ประกอบด้วยโน้ต Eb, G, F, C, Bb และ Ab ซึ่งโน้ต Eb, G และ Bb ประกอบกันเป็น Eb ทรัยแอด โดยมีโน้ต F เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด โน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ด และโน้ต Ab เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด

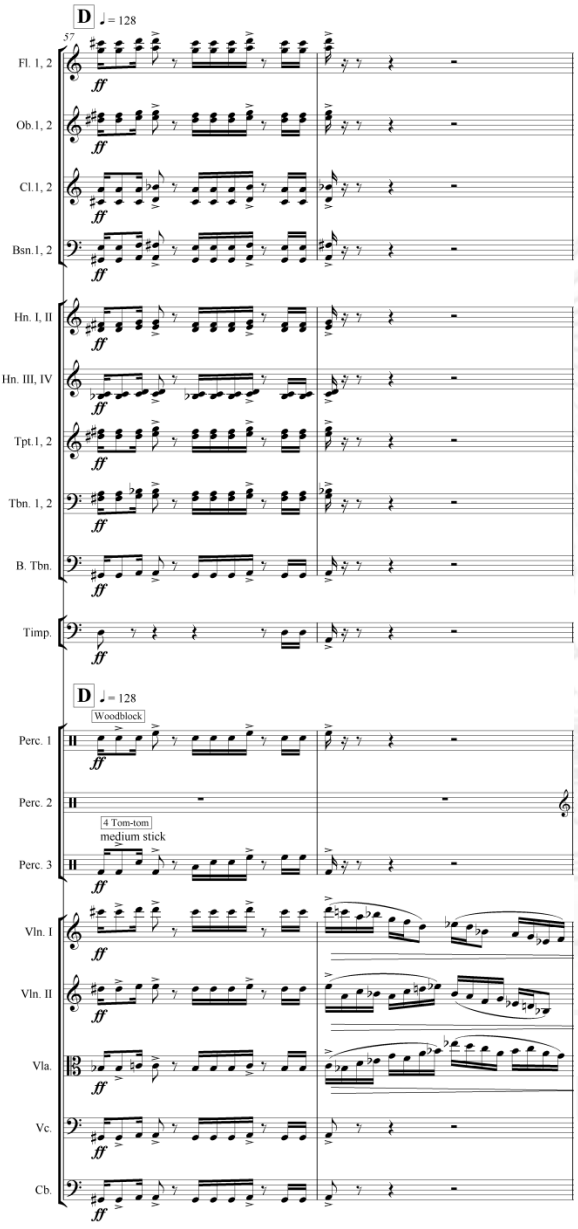
ในจังหวะยกของจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 44 และห้องที่ 45 ประกอบด้วยโน้ต Ab, D, C, Bb และ F โดยกำหนดให้โน้ตในแนวเบสคือ Ab เมื่อพิจารณาเสียงประสานจะพบว่าเป็นคอร์ด Bb โดมินันท์ทบเจ็ด (Bb, D, F, Ab) แบบพลิกกลับ (Inversion) และมีโน้ต C เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด

3.4.3 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และการเรียบเรียงเสียงประสาน

1) การบรรเลงเดี่ยวในลักษณะโต้ตอบ

รูปที่ 53 การบรรเลงเดี่ยวโต้ตอบกันในกลุ่มเครื่องสาย ห้องที่ 28-35

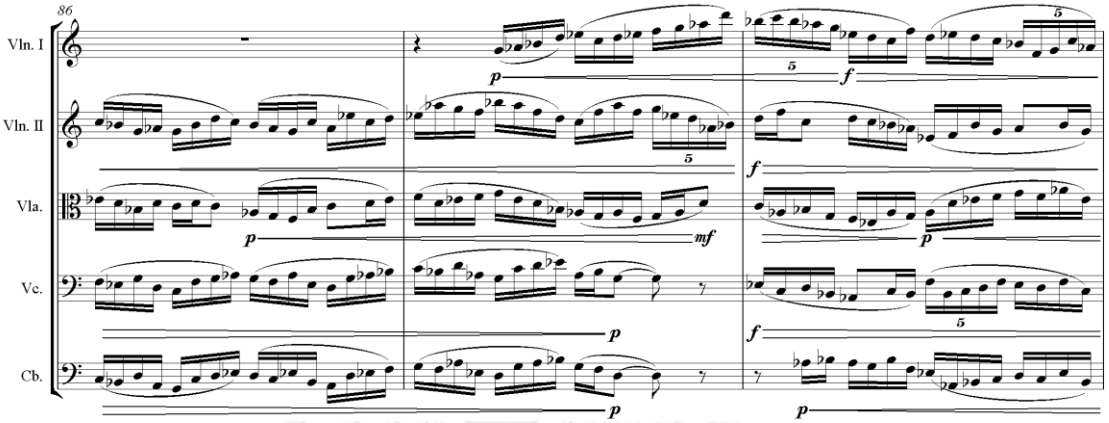
กระบวนนี้กำหนดให้มีการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีพร้อม ๆ กับการบรรเลงประกอบจากวง และการบรรเลงเดี่ยวโต้ตอบกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้น พร้อมกับการบรรเลงประกอบจากเครื่องดนตรีอื่น รูปที่ 53 แสดงถึงการกำหนดให้ไวโอลิน 1 บรรเลงเดี่ยวโต้ตอบกับแนวเดี่ยวเชลโล ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ในกลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบด้วยคอร์ดทบขยาย

เมื่อพิจารณาจากรูปจะพบว่าได้ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่ของเสียงประสานในทางแนวนอนมากกว่าในแนวตั้ง ในแนวบรรเลงเดี่ยวมีจังหวะที่เป็นอิสระจากแนวบรรเลงประกอบจากไวโอลิน 2 วิโอลา และดับเบิลเบส และในห้องที่ 29 คอร์ดทบขยายที่เกิดจากการบรรเลงประกอบในจังหวะที่ 2 จะเปลี่ยนไปทีละน้อย เริ่มจากแนวไวโอลิน 2 ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 31 ตามด้วยวิโอลาในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 33 และแนวเบสบนจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 33 นอกจากนั้นยังมีการกำหนดระดับความดังของเสียงในแต่ละแนวอย่างละเอียดและเป็นอิสระต่อกัน เพื่อสื่อถึงกระแสน้ำที่มีลักษณะการไหลหรือการเคลื่อนที่อย่างเป็นอิสระ

2) แนวคิดการใช้การขนาน (Parallelism)

รูปที่ 54 การขนาน ห้องที่ 57-58

ในกระบวนนี้ใช้การขนานของเสียงประสาน เมื่อพิจารณารูปที่ 53 ในห้องที่ 57 จะพบว่ามีการใช้การขนานในทุกกลุ่มเครื่องดนตรี แนวทำนองที่ประกอบด้วยโน้ต C# ในแนวไวโอลิน 1 และฟลูต 1 เคลื่อนที่เข้าสู่โน้ต D ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ครึ่งเสียง ส่วนแนวอื่น ๆ ที่บรรเลงประกอบยกเว้นแนวฮอร์น 3 และ 4 ก็เคลื่อนที่เข้าสู่โน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ครึ่งเสียงด้วย ทำให้เกิดลักษณะของการขนานของทุกเครื่องดนตรี แนวฮอร์น 3 เคลื่อนที่จากโน้ต C ไปสู่โน้ต D ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้น

คู่ 1 เสียง แนวฮอร์น 4 ก็เคลื่อนที่จากโน้ต Bb เข้าสู่โน้ต C ซึ่งมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 1 เสียง เช่นเดียวกัน จึงเกิดเป็นการขนานของแนวฮอร์น 3 และฮอร์น 4

4) แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระในกลุ่มเครื่องสาย

รูปที่ 55 การเคลื่อนที่อย่างอิสระในแนวนอน ห้องที่ 86-88

รูปที่ 55 แสดงการสร้างเนื้อดนตรีที่มีการเคลื่อนที่อย่างอิสระในกลุ่มเครื่องสาย เพื่อสื่อถึงการเคลื่อนที่ของกระแสน้ำ โดยโน้ตทั้งหมดที่ใช้ในตัวอย่างนี้เป็นโน้ตที่อยู่บนบันไดเสียง Eb เมเจอร์ การสร้างเนื้อดนตรีโดยกำหนดให้แต่ละแนวมีการเคลื่อนที่อย่างอิสระ ส่งผลให้เกิดเนื้อดนตรีที่มีความซับซ้อนและเกิดเสียงกระด้าง สังเกตเห็นได้ว่ามีการกำหนดทิศทางของทำนองที่เป็นอิสระต่อกันและกำหนดให้เปลี่ยนระดับเสียงที่มีระดับความดังเบาที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลา นอกจากนี้ ยังใช้การผสมส่วนจังหวะของแต่ละแนว เช่น ในห้องที่ 88 ใช้โน้ตห้าพยางค์ในแนวไวโอลิน 1 พร้อมกับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในแนวไวโอลิน 2 ในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 4 ส่วนในแนวอื่นกำหนดให้บรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

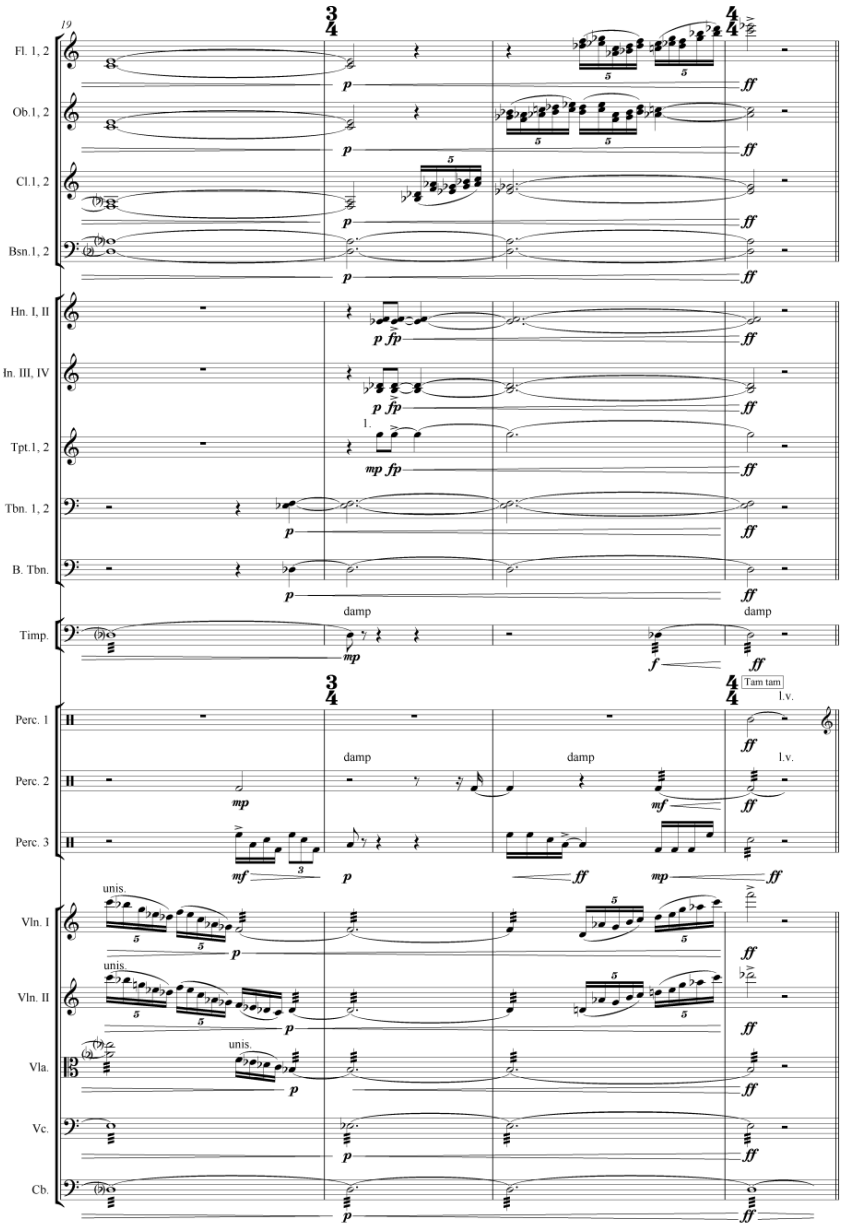
ในกระบวนนี้ได้แบ่งออกเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ช่วงนำ	ห้องที่ 1-22
ท่อน A	ห้องที่ 23-56
ท่อน B	ห้องที่ 57-92

ท่อน C	ห้องที่ 93-142
ช่วงหางเพลง	ห้องที่ 143-157

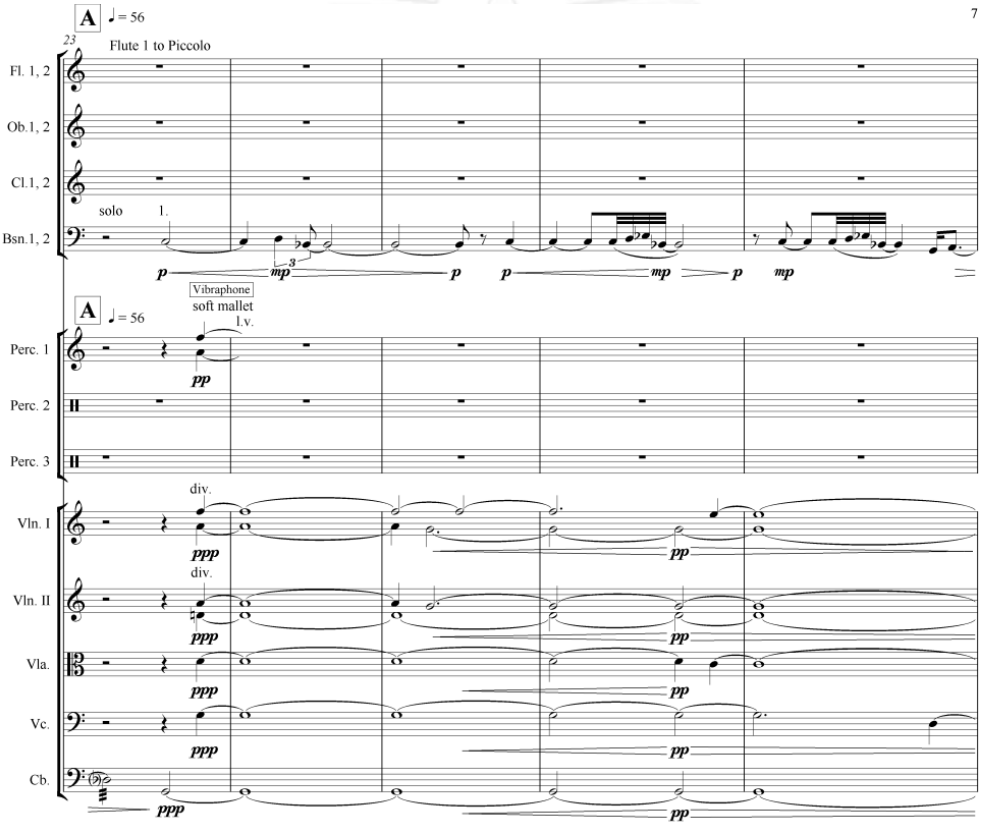
ช่วงนำ

ในช่วงนำของกระบวนนี้ ต้องการสร้างเนื้อดนตรีที่มีความเข้มข้นและมีการเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระของดนตรีในแต่ละแนว ในช่วงนี้ได้ใช้เทคนิคหลากกุญแจเสียง รวมถึงคอร์ดทบขยาย การขนานในกลุ่มเครื่องลมไม้ และดนตรีเสี่ยงทายทั้งในกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้ (รูปที่49) เพื่อสื่อถึงเสียงฟ้าคะนองและเสียงฝนตก ซึ่งจะกลายเป็นต้นน้ำของแม่น้ำเจ้าพระยา

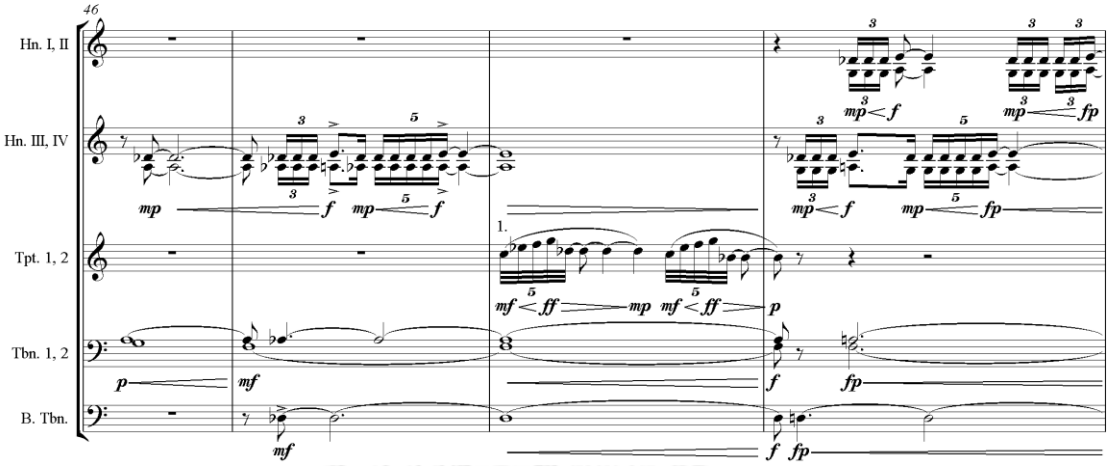
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 56 การสร้างเนื้อดนตรีที่มีลักษณะคล้ายการรูดสาย ห้องที่ 19-22

จากรูปจะพบว่า ไวโอลิน 1, ไวโอลิน 2 และวิโอลาบรรเลงในทิศทางขาลงด้วยโน้ตห้าพยางค์และโน้ตเขบ็ตสองชั้นซึ่งให้เสียงที่มีลักษณะคล้ายการรูดสายที่มีการควบคุมจำนวนโน้ต ทิศทางของโน้ต และความเร็วที่ใช้บรรเลง โดยมีกลองทอมบรรเลงโน้ตสามพยางค์ในจังหวะที่ 4 ของห้องทำให้เกิดความรู้สึกของการลดความเร็วลงของแนวทำนอง ในขณะที่กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงโน้ตในลักษณะของการลากเสียงยาว จากนั้นจึงเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรีด้วยการเพิ่มกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองตามด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ซึ่งเริ่มจากบาสซูนซึ่งมีช่วงเสียงต่ำบรรเลงโน้ตห้าพยางค์ไปสู่ฟลูตที่มีช่วงเสียงสูง

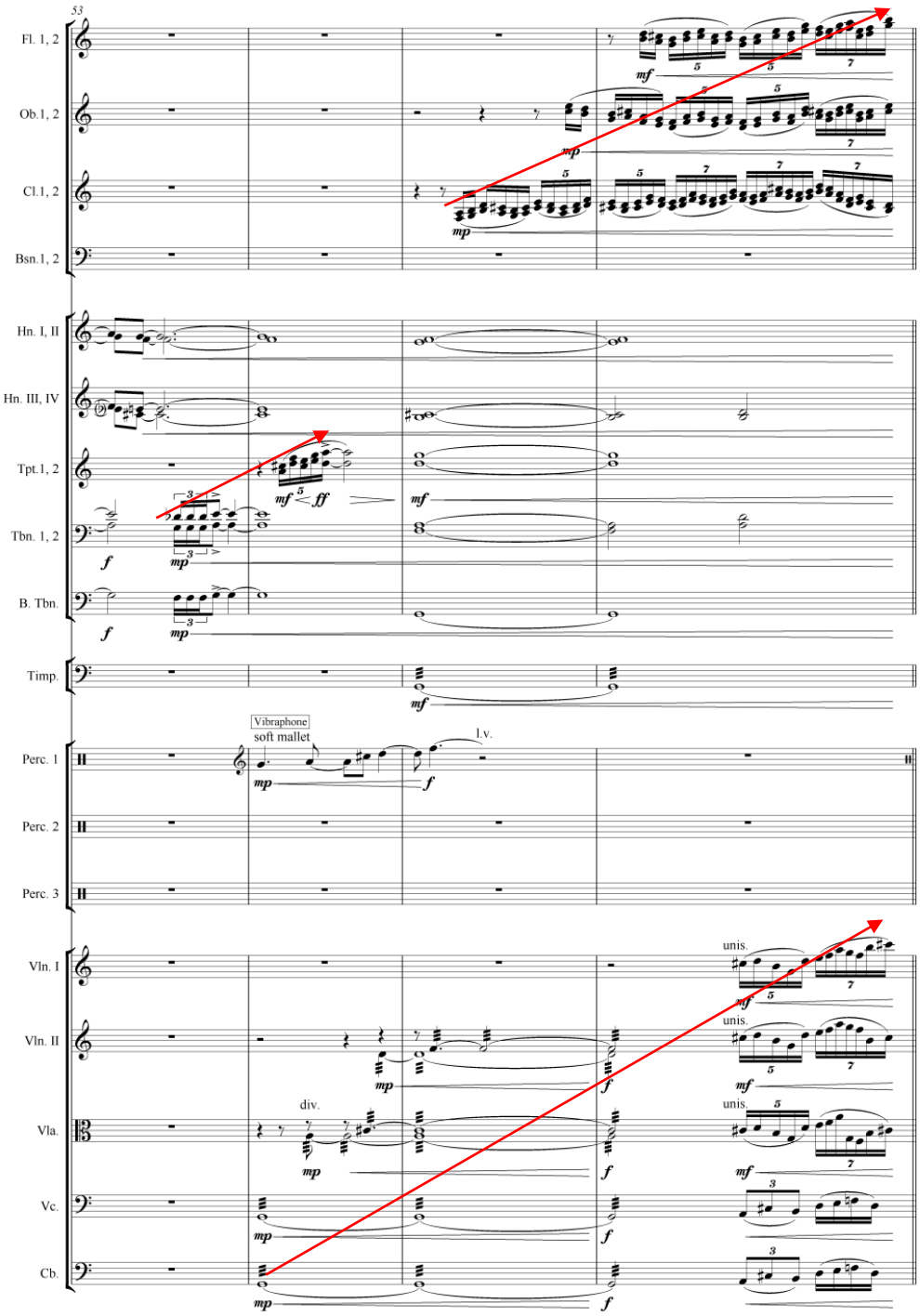
ท่อน A

ในท่อน A ใช้การบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรี พร้อมกลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบ โดยมีเสียงประสานที่ได้จากคอร์ดทบขยายและการบรรเลงเดี่ยวโต้ตอบกันของเครื่องดนตรี ระดับความดังของเสียงในท่อนนี้เริ่มต้นด้วยระดับความดังที่เบามาก เพื่อสร้างความแตกต่างที่ชัดเจนของระดับเสียง เสียงประสานและเนื้อดนตรี ให้มีความเบาบางและมีเสียงประสานที่ไพเราะ เพื่อสร้างจินตภาพของสายน้ำขนาดเล็กที่ไหลอย่างเชื่องช้า หลังจากที่มีระดับความดังของเสียงที่ดังมากและเสียงประสานที่เป็นเสียงกระด้างในช่วงนำ

รูปที่ 57 การบรรเลงเดี่ยวบาสซูน และการบรรเลงประกอบโดยกลุ่มเครื่องสาย ห้องที่ 23-27

รูปที่ 56 แสดงการบรรเลงเดี่ยวบาสซูนและการบรรเลงประกอบโดยกลุ่มเครื่องสาย ในท่อนนี้ได้ลดความเร็วลงครึ่งหนึ่งจาก 112 จังหวะต่อนาทีในช่วงนำเป็น 56 จังหวะต่อนาที พบว่าในการบรรเลงเดี่ยวของบาสซูน กำหนดให้บรรเลงโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงกลางของเครื่องและเป็นโน้ตที่เคลื่อนที่ช้าเป็นส่วนใหญ่ ทำให้ได้เสียงที่ให้อารมณ์ของความรู้สึกสงบและสุขุม ในขณะที่กลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตที่เป็นคอร์ดทบขยายในช่วงเสียงกลางและเสียงต่ำของเครื่องในระดับความดังที่เบามาก ทำให้เกิดเสียงประสานที่ไพเราะและมีลักษณะโปร่งเบา ไวบราโฟนบรรเลงด้วยการใช้เพเดิล

(Pedal) ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 23 พร้อมกับกลุ่มเครื่องสายเพื่อเน้นโน้ตตัวแรกของเสียงประสาน และทำให้เกิดสีสันของเสียงที่น่าสนใจ

รูปที่ 58 สังคีตลักษณ์ย้อนความในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ห้องที่ 46-49

ในช่วงท้ายของท่อน A ได้เพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรีขึ้น โดยเพิ่มกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและใช้สังคีตลักษณ์ย้อนความเพื่อสร้างเอกภาพของบทประพันธ์ จะเห็นได้ว่าใช้โน้ตสามพยางค์และโน้ตห้าพยางค์ที่บรรเลงในลักษณะของการซ้ำทำนองคล้ายกับการบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในกระบวนที่ 1 และ 2 (รูปที่ 46) การใช้สังคีตลักษณ์ย้อนความและการบรรเลงด้วยการซ้ำทำนอง ประกอบกับการกำหนดให้บรรเลงโดยเพิ่มระดับความดังของเสียงขึ้นจากเบาปานกลาง (*mp*) ไปสู่ระดับความดัง (*f*) อย่างรวดเร็วทำให้เกิดความรู้สึกที่ตื่นเต้น และเตรียมบทประพันธ์เพื่อนำเข้าสู่ช่วงต่อไป

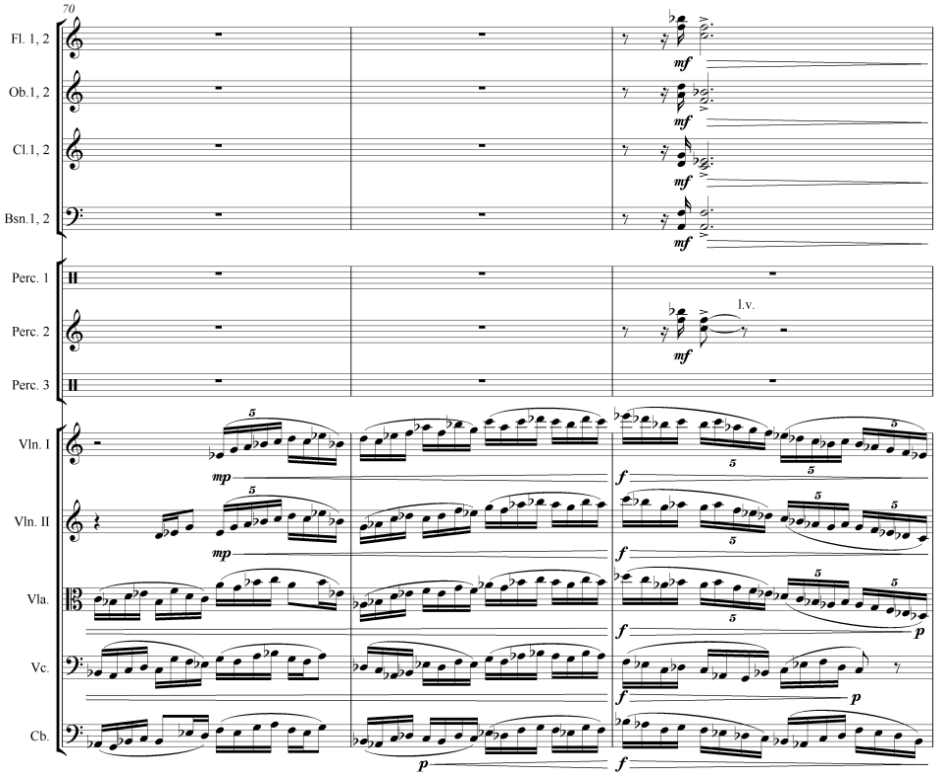
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 59 การเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรี ห้องที่ 53-56

รูปที่ 59 แสดงการเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรีจากช่วงเสียงต่ำไปสู่ช่วงเสียงสูงในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี โดยเริ่มต้นจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองในห้องที่ 53-54 ขณะที่ฮอร์นบรรเลงโน้ตที่เป็นเสียงยาว ทรอมโบนบรรเลงกลุ่มโน้ตสั้น ๆ ตามด้วยทรัมเป็ตที่บรรเลงในทิศทางขาขึ้น สำหรับกลุ่มเครื่องสาย บรรเลงด้วยการแบ่งสายและการรัวโน้ต พร้อมทั้งเพิ่มระดับความดังของเสียงในห้องที่

54-56 ทำให้เสียงที่ได้จากการบรรเลงประกอบของกลุ่มเครื่องสายนี้ เป็นเสียงประสานที่เกิดจากคอร์ดทบขยาย และกำหนดให้ดับเบิลเบสและเชลโลเริ่มต้นบรรเลงบนจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 54 ตามด้วยวิโอลาและไวโอลิน 2 ไวโอลิน 1 เริ่มบรรเลงในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 56 ส่วนในกลุ่มเครื่องลมไม้จะมีการบรรเลงโดยเริ่มต้นจากคลาริเน็ตบรรเลงกลุ่มโน้ตที่สูงขึ้นทีละน้อย ตามด้วยโอโบ และฟลูตตามลำดับ โดยจะมีทิศทางของกลุ่มโน้ตเป็นทิศทางขาขึ้น

การเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อดนตรีจะกระทำควบคู่ไปกับการเพิ่มระดับความดังของเสียง และการเพิ่มความเร็วของทำนอง เช่นในห้องที่ 55-56 กลุ่มเครื่องลมไม้เริ่มต้นบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ตามด้วยโน้ตห้าพยางค์และโน้ตเจ็ดพยางค์ตามลำดับ

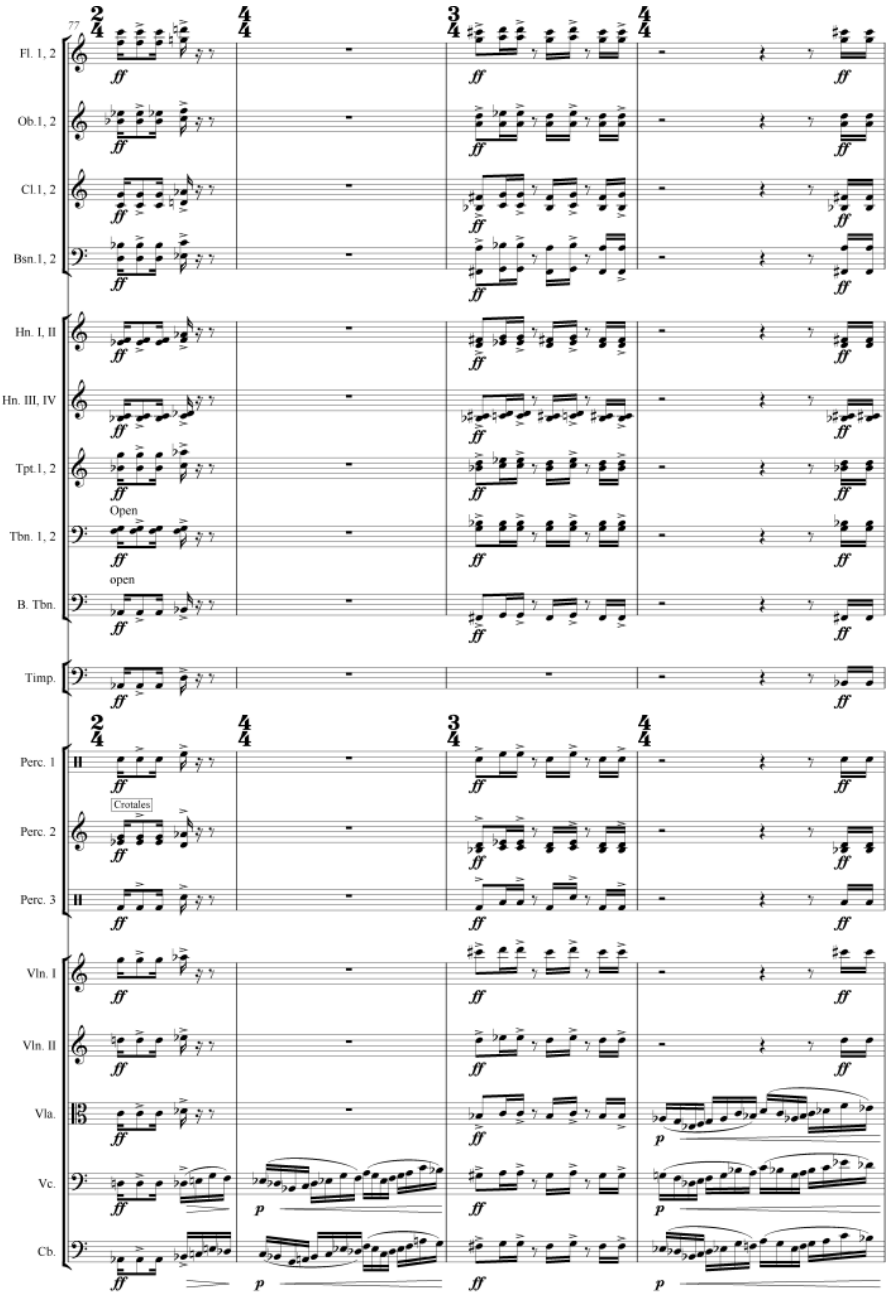
ท่อน B

ท่อน B ต้องการสื่อถึงกระแสน้ำที่มีกว้างใหญ่และไหลเชี่ยว มีการประทะของกระแสน้ำ หรือคลื่น กับโขดหินและชายฝั่ง ในท่อนนี้ เนื้อดนตรีจึงประกอบด้วยการเคลื่อนที่อย่างรวดเร็วในแนวเครื่องสายอย่างอิสระเพื่อสร้างจินตภาพของกระแสน้ำ สลับกับการบรรเลงคอร์ดในแนวตั้งที่ทำให้เกิดเสียงกัดเพื่อสร้างจินตภาพของการกระทบฝั่งหรือโขดหิน โดยได้เพิ่มความเร็วของบทประพันธ์เป็นสองเท่า จาก 56 จังหวะต่อนาที เป็น 126 จังหวะต่อนาที

รูปที่ 60 การเคลื่อนที่อย่างอิสระในแนวเครื่องสาย ห้องที่ 70-73

รูปที่ 60 แสดงการเคลื่อนที่อย่างอิสระในกลุ่มเครื่องสาย เพื่อสร้างจินตภาพของการเคลื่อนที่อย่างเสรีของกระแสน้ำ โดยใช้ส่วนจังหวะ การเคลื่อนที่ของทิศทาง และระดับความดังเบาของเสียงที่แตกต่างกันของแต่ละแนว ในจังหวะที่ 3-4 ของห้องที่ 70 จะพบว่าแนวไวโอลิน 1 และ 2 บรรเลงโดยใช้โน้ตห้าพยางค์ ในขณะที่วิโอลา เชลโล และเบสบรรเลงโดยใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นและในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 73 แนวไวโอลิน 1 และ 2 และวิโอลา บรรเลงด้วยโน้ตห้าพยางค์ ส่วนแนวเชลโล และดับเบิลเบสบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น

นอกจากนี้ กำหนดให้ระดับความดังของเสียงในแต่ละแนวแตกต่างกัน โดยในแนวไวโอลิน 1 และ 2 เริ่มต้นแนวทำนองในระดับเสียงเบาปานกลาง (*mp*) ในห้องที่ 73 ส่วนในแนววิโอลาและเชลโล เริ่มบรรเลงแนวทำนองในระดับเสียงที่เบา (*p*) ในห้องที่ 72 แนวดับเบิลเบสเริ่มบรรเลงด้วยระดับเสียงเบา (*p*) ในห้องที่ 74 โดยเพิ่มระดับเสียงสู่ระดับเสียงดัง (*f*) พร้อมกันทุกแนวในห้องที่ 75 ก่อนที่จะลดระดับความดังของเสียงลงในอัตราช้าเร็วที่แตกต่างกัน

อีกประการหนึ่งคือ การใช้โน้ตในกลุ่มเครื่องสายในห้องที่ 73 ล้วนเป็นโน้ตที่ได้รับจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์ ส่วนในห้องที่ 74-75 ได้กำหนดให้ใช้โน้ตจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์ โดยเปลี่ยนจากโน้ต A เป็นโน้ต Ab และใช้การผสมโมดในห้องที่ 75 โดยโน้ตจากกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องตีใช้โน้ตจากบันไดเสียง Bb เมเจอร์ ซึ่งสังเกตได้จากโน้ต A ในแนวโอโบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 61 การใช้คอร์ดเสียงกระด้าง ห้องที่ 77-80

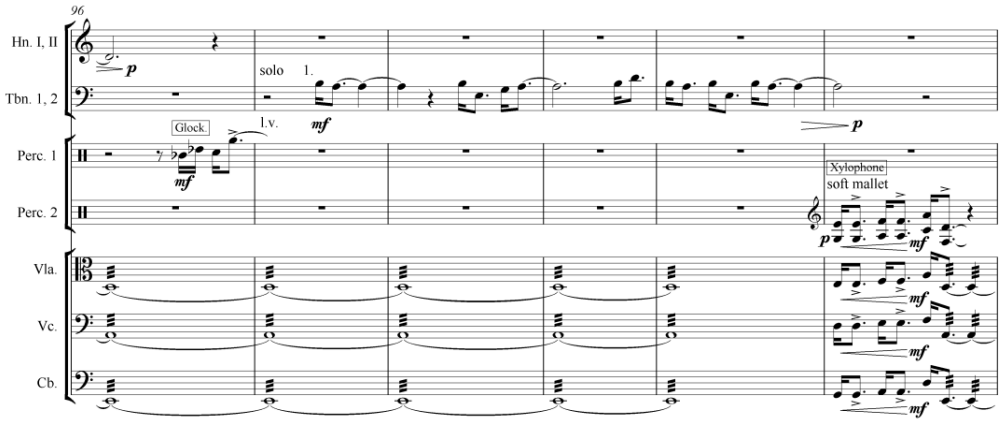
รูปที่ 61 ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 77 แสดงการใช้คอร์ดเสียงกระด้างที่ประกอบด้วยโน้ต Ab, D, C, G, Eb, F และ Bb ซึ่งเป็นโน้ตทุกตัวบนบันไดเสียง Eb เมเจอร์ เสียงกระด้างเกิดจากการจัดวางระยะห่างของโน้ตให้ชิดกันในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ในแนวทรอมโบน โน้ต F และ G มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 2 ส่วนแนวฮอร์น 3-4 โน้ต Bb และ C และแนวฮอร์น 1-2 โน้ต Eb และ F มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 2 เช่นเดียวกันกับ โน้ต Bb ในแนวบาสซูนมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 2 จากโน้ต C ในแนววิโอลา และคลาริเน็ต นอกจากนั้นโน้ต Eb ในแนวโอโบ 1 มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์จากโน้ต D ในแนวไวโอลิน 2

ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 77 ใช้คอร์ดเสียงกระด้างที่เกิดจากกลุ่มโน้ต Bb, Db, Eb, Ab, D, F, G, C ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตที่มีความคล้ายคลึงกับโมด Bb โดเรียน (Dorian) และ Bb มิกโซลิเดียน (Mixolydian) เนื่องจากมีทั้งโน้ต D และ Db

ในการสร้างเนื้อดนตรีให้เกิดจินตภาพของกระแสน้ำ และการกระทบของกระแสน้ำ และโขดหินจึงกำหนดให้มีบรรเลงสลับกันระหว่างคอร์ดที่มีเสียงกระด้าง และการเคลื่อนที่ของแนวทำนองอย่างอิสระในกลุ่มเครื่องสาย

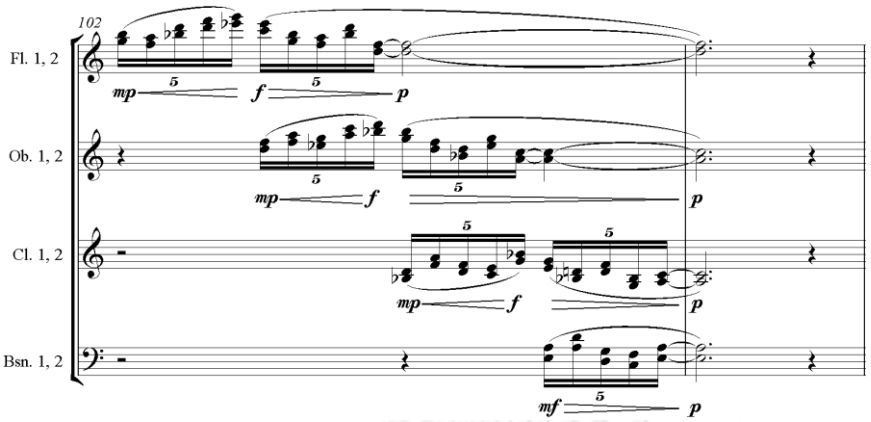
ท่อน C

ในท่อน C สื่อถึงการรวมตัวของกระแสน้ำ หรือแม่น้ำสายรองได้แก่ แม่น้ำปิง วัง ยม น่าน เกิดเป็นแม่น้ำสายใหญ่คือ แม่น้ำเจ้าพระยา และเพิ่มความยิ่งใหญ่ และทวีความรุนแรงขึ้นทีละน้อย จนกระทั่งบทประพันธ์เข้าสู่จุดสูงสุดของกระบวนในช่วงท้ายของท่อน

ในท่อนนี้ เริ่มต้นด้วยการบรรเลงเดี่ยวจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นประโยคสั้น ๆ สลับกับการตอบรับจากกลุ่มเครื่องสาย และการบรรเลงในทิศทางขาลงของกลุ่มเครื่องลมไม้

รูปที่ 62 การบรรเลงเดี่ยวสลับกับการตอบรับจากกลุ่มเครื่องสาย ห้องที่ 96-101

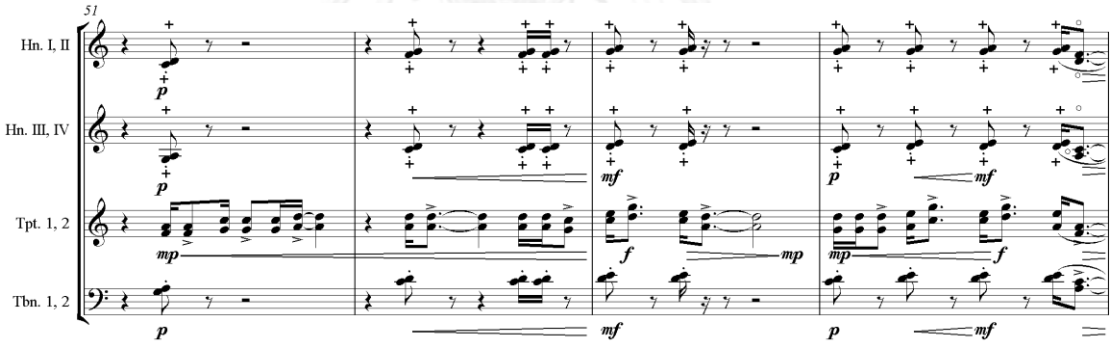
รูปที่ 62 แสดงการบรรเลงเดี่ยวทรอมโบนในขณะที่กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบด้วยการรัวโน้ต โดยการบรรเลงเดี่ยวจะผสมผสานสำเนียงดนตรีไทยจากโน้ตในบันไดเสียง G เพนตาโทนิก จากนั้น ในห้องที่ 101 จึงใช้เทคนิคซีเควนซ์จังหวะ (Rhythmic sequence) ในกลุ่มเครื่องสาย เพื่อให้บรรเลงทำนองที่มีจังหวะของทำนองที่คล้ายคลึงกับจังหวะในแนวเดี่ยวทรอมโบน

Chulalongkorn University



รูปที่ 63 การบรรเลงโดยไล่จากช่วงเสียงสูงมาต่ำในกลุ่มเครื่องลมไม้ ห้องที่ 102-103

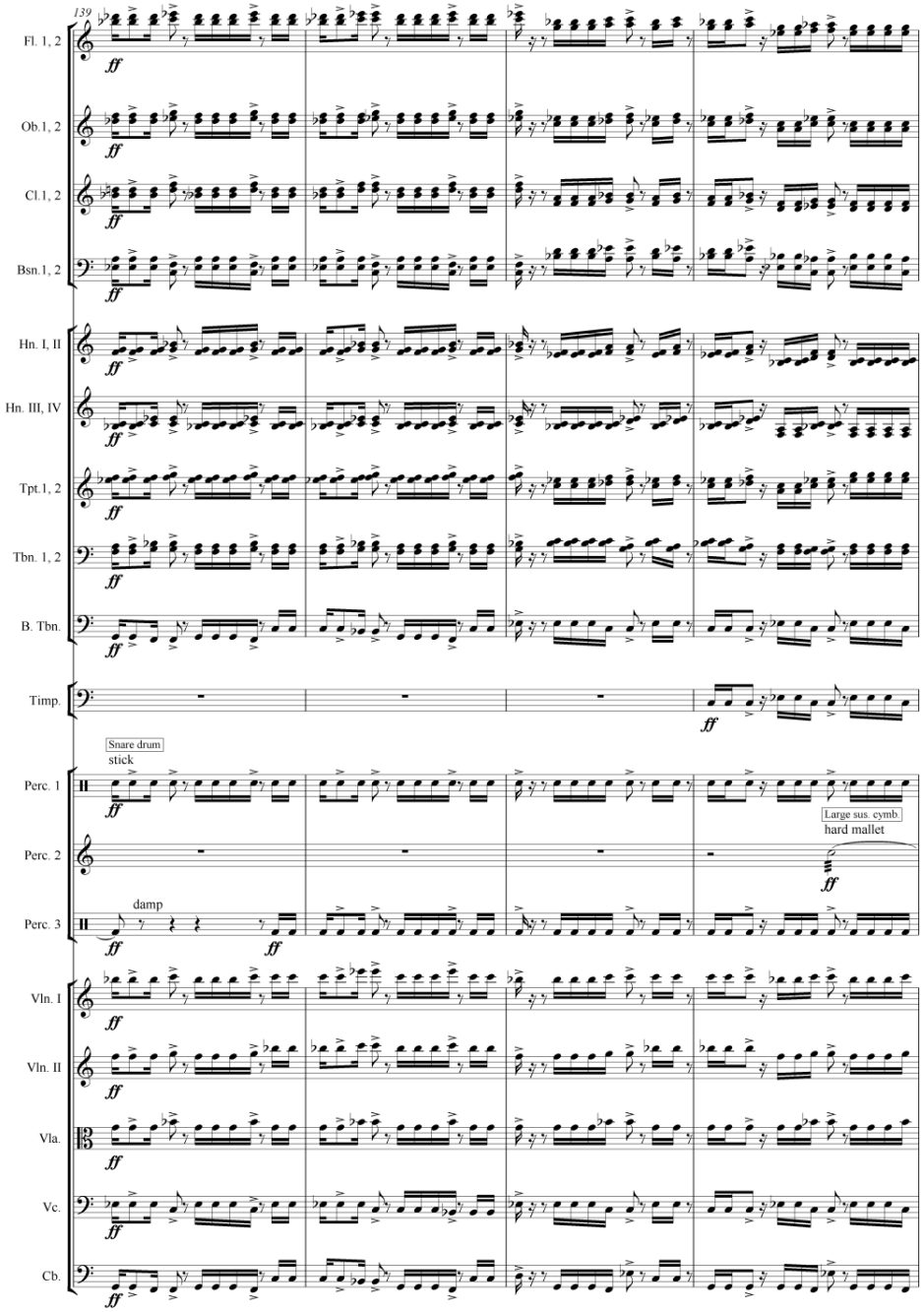
รูปที่ 63 แสดงการบรรเลงโดยไล่จากช่วงเสียงสูงมาต่ำของในกลุ่มเครื่องลมไม้ เพื่อสร้างจินตภาพของความระยิบระยับของผิวน้ำเมื่อกระทบกับแสงอาทิตย์ ในการบรรเลง กำหนดให้บรรเลงด้วยโน้ตห้าพยางค์ในลักษณะของการขนาน จะพบว่ามีการใช้การขนานเป็นขั้นคู่ 3 ในฟลูต โอโบ และคลาริเน็ต และมีการขนานเป็นขั้นคู่ 4 ในบาสซูน



รูปที่ 64 การแปลงทำนองบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ห้องที่ 111-114

รูปที่ 64 แสดงการแปลงทำนองที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ทำนองที่นำมาแปลงเป็นทำนองที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องสายในห้องที่ 101 (รูปที่ 62) พบว่าทำนองที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองนี้ยังคงไว้ซึ่งทิศทางของทำนอง แต่เปลี่ยนโน้ตและอัตราส่วนจังหวะซึ่งทำให้ทำนองใหม่นี้มีลักษณะที่แตกต่างจากเดิม เช่น ในห้องที่ 111 ในแนวทรัมเป็ต โน้ต F และ A ถูกบรรเลงด้วยเขบ็ตสองชั้นและเขบ็ตหนึ่งชั้นตามลำดับ ทำให้โน้ต G และ C เริ่มต้นบนจังหวะยก และโน้ต A และ D เริ่มต้นในจังหวะยกในลักษณะของโน้ตล้ำ (Anticipation)

นอกจากนี้จะพบว่า ใช้ฮอร์นและทรอมโบนบรรเลงโน้ตที่อยู่ชิดกัน เพื่อเน้นโน้ตเริ่มต้นของแต่ละกลุ่มและเพื่อให้เกิดสีสันของเสียงที่มีความน่าสนใจ โดยกำหนดให้ฮอร์นบรรเลงด้วยการซับเสียง

ด้วยการนำมือใส่เข้าไปในปากแตรของเครื่อง และกำหนดให้ทรอมโบนบรรเลงด้วยเสียงสั้น (Staccato)

รูปที่ 65 จุดสูงสุดของกระบวน ห้องที่ 139-142

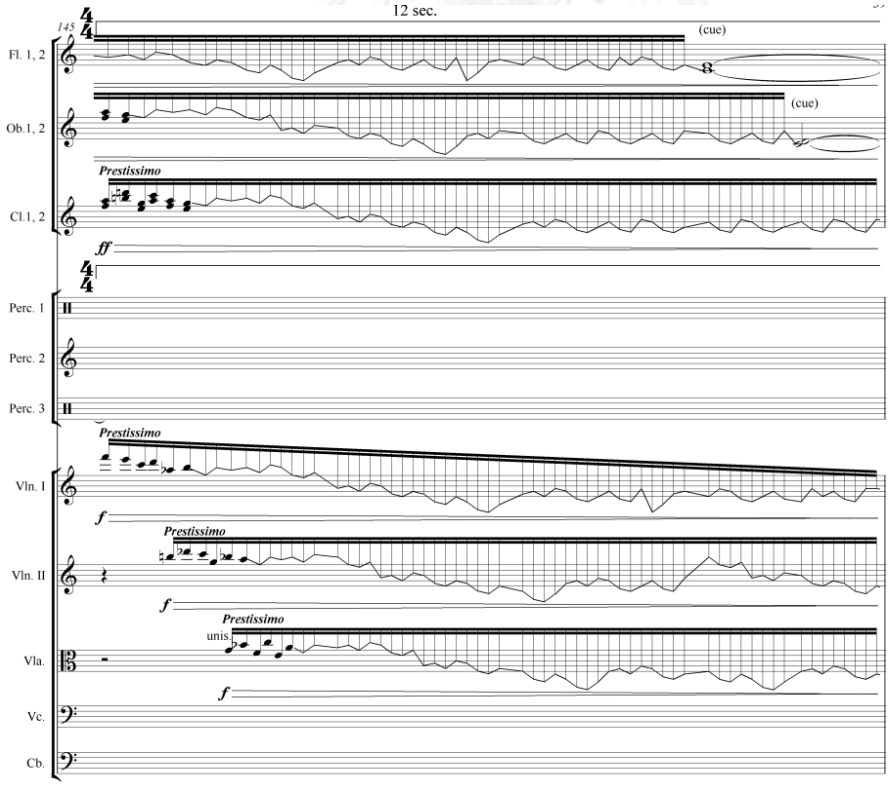
รูป 65 แสดงจุดสูงสุดของบทประพันธ์ พบว่ามีการบรรเลงโน้ตที่มีส่วนจังหวะที่พัฒนามาจากตัวอย่างในรูปที่ 64 โดยมีการจัดกลุ่มของจังหวะให้มีความซับซ้อนมากขึ้น โดยเฉพาะการกำหนดให้มี

ตำแหน่งเริ่มต้นของแต่ละกลุ่มจังหวะที่อยู่ทั้งบนจังหวะตกและจังหวะยก และกำหนดความยาวของแต่ละกลุ่มจังหวะที่ไม่เท่ากัน ทำให้เกิดความรู้สึกของการเน้นบนตำแหน่งต่าง ๆ ที่มีความน่าสนใจ

ในการเรียบเรียงเสียงประสาน พบว่าใช้การขนานของเครื่องดนตรีเป็นหลัก โดยใช้การขนานของขั้นคู่ 3 ในกลุ่มเครื่องลมไม้ ยกเว้นบาสซูนใช้การขนานของขั้นคู่ 4 ส่วนในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองใช้การขนานของขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 3 ในทรัมเป็ตและทรอมโบน ในแนวฮอร์นใช้การขนานของขั้นคู่ 2 เพื่อให้เกิดเสียงกระด้างและเนื้อดนตรีที่มีความหนาแน่น นอกจากนี้ ยังใช้กลองสะแนร์และกลองใหญ่บรรเลงควบคู่ไปกับกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพื่อให้เกิดเสียงที่มีความน่าตื่นเต้นและยิ่งใหญ่ เพื่อสร้างจินตภาพของการไหลมาบรรจบกันของแม่น้ำเจ้าพระยาและอ่าวไทย

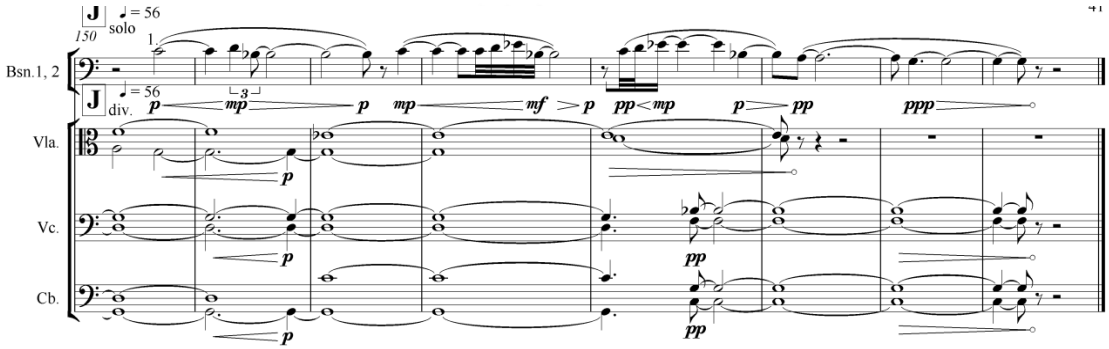
ช่วงหางเพลง

หลังจากจุดสูงสุดของบทประพันธ์ ในช่วงหางเพลงมีการนำกลับมาของเทคนิคดนตรีเสี่ยงทายเช่นเดียวกับในช่วงนำทั้งในกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสาย และการบรรเลงเดี่ยวบาสซูน โดยมีกลุ่มเครื่องสายบรรเลงเสียงประสานจากคอร์ดทบขยาย เพื่อจบกระบวนที่ 3 อย่างไพเราะและสง่างาม



รูปที่ 66 เทคนิคดนตรีเสี่ยงทาย ห้องที่ 145

รูปที่ 66 แสดงการใช้ดนตรีเสี่ยงทายในกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสาย โดยกำหนดโน้ตเริ่มต้นของทั้งสองกลุ่มและขอบเขตของการเลือกใช้โน้ตของผู้บรรเลงให้เป็นไปในทิศทางตามแนวเส้นเชื่อม และบรรเลงด้วยความเร็วที่มากที่สุดที่ผู้บรรเลงสามารถกระทำได้ พร้อมทั้งกำหนดระยะเวลาในการบรรเลงสำหรับวาทยากรเป็นเวลา 12 วินาที เพื่อส่งสัญญาณให้ผู้บรรเลงกลับมาสู่การบรรเลงโน้ตตามปกติในตำแหน่งเดียวกัน



รูปที่ 67 การบรรเลงเดี่ยวบาสซูน ห้องที่ 150-157

รูปที่ 67 แสดงการเดี่ยวบาสซูนร่วมกับกลุ่มเครื่องสาย โดยบาสซูนบรรเลงทำนองที่ใช้โน้ตจากบันไดเสียง G เอโอเลียน (Aeolian) และมีแนวทำนองที่มีความคล้ายคลึงกับทำนองเพลงไทย ในขณะที่กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบด้วยเสียงประสานที่ได้รับจากคอร์ดทบขยาย ในห้องที่ 150-154 กำหนดให้โน้ตเบสเป็นโน้ต G ทำให้โน้ต A ในแนววิโอลาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ดก่อนที่จะเกลาเข้าหาโน้ต G ในจังหวะที่ 3 ส่วนในห้องที่ 152 โน้ต Eb ในแนววิโอลาเป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 และโน้ต C ในแนวดับเบิลเบส เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 11 ของคอร์ด

ในห้องที่ 154-157 กำหนดให้โน้ตเบสเป็นโน้ต C ทำให้เกิดเป็นคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ต C, G, F และ Bb ซึ่งเป็นคอร์ดทบเจ็ด (Seventh chord) แบบที่มีโน้ต F เป็นโน้ตแขวน (Suspension)

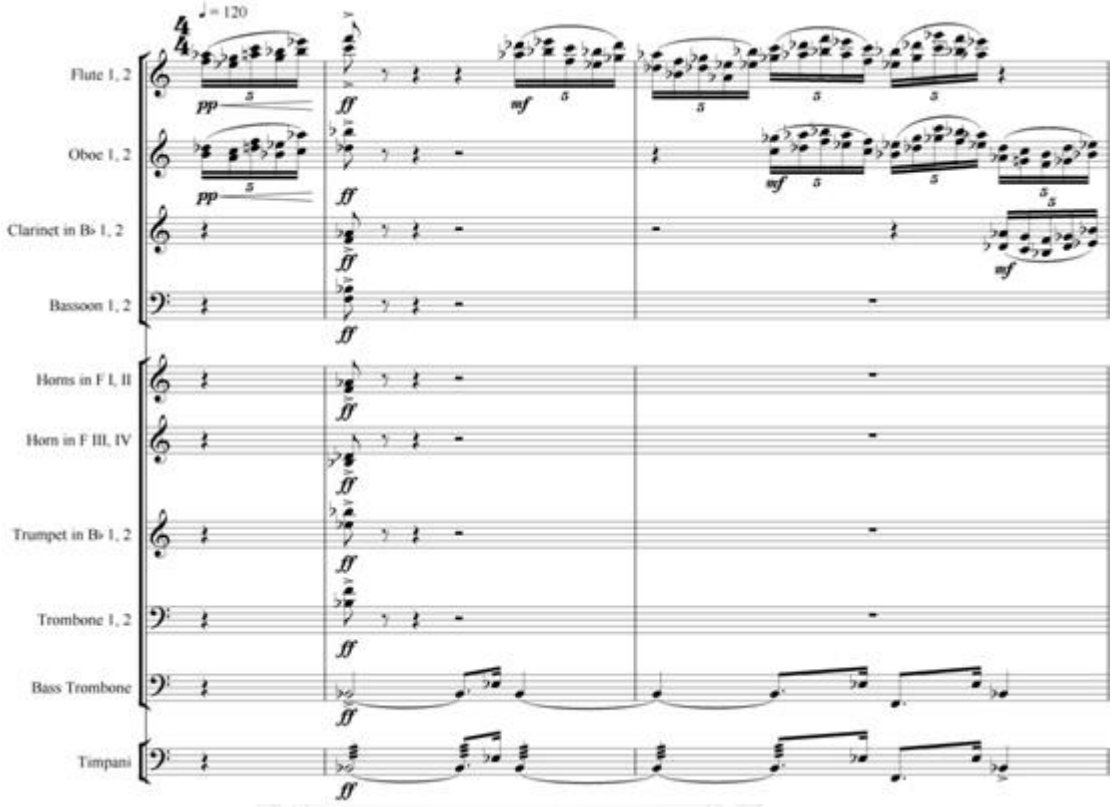
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5 อรรถาธิบายกระบวนที่ 4 ชาติภูมิ (NATIVE LAND)

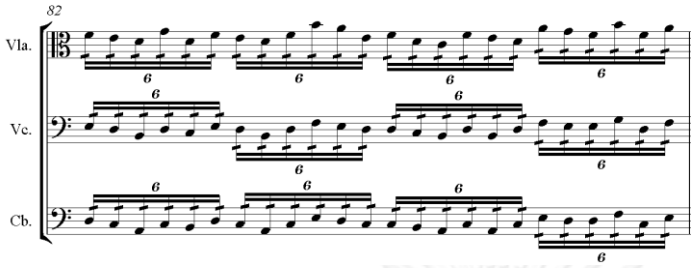
3.5.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง

กระบวนที่ 4 ชาติภูมิ ได้รับแรงบันดาลใจจากเอกลักษณ์ของคนไทยที่มีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ โอบอ้อมอารีและไม่เลือกปฏิบัติ (Discriminate) ต่อวัฒนธรรมต่าง ๆ ทำให้การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลายของกรุงเทพมหานครเป็นไปอย่างกลมกลืน ปราศจากความขัดแย้ง รวมถึงมีการประยุกต์วัฒนธรรมต่าง ๆ เหล่านั้นให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย สอดคล้องกับยุคสมัยและการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม และวิถีชีวิตของผู้ที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร

3.5.2 แนวคิดในการจัดระบบเสียง และการประสานเสียงของบทประพันธ์

1) การใช้โมด และการใช้ขั้นคู่ 4 และ 5

รูปที่ 68 การใช้โมด และการใช้ขั้นคู่ 4 และ 5 ห้องที่ 1-2

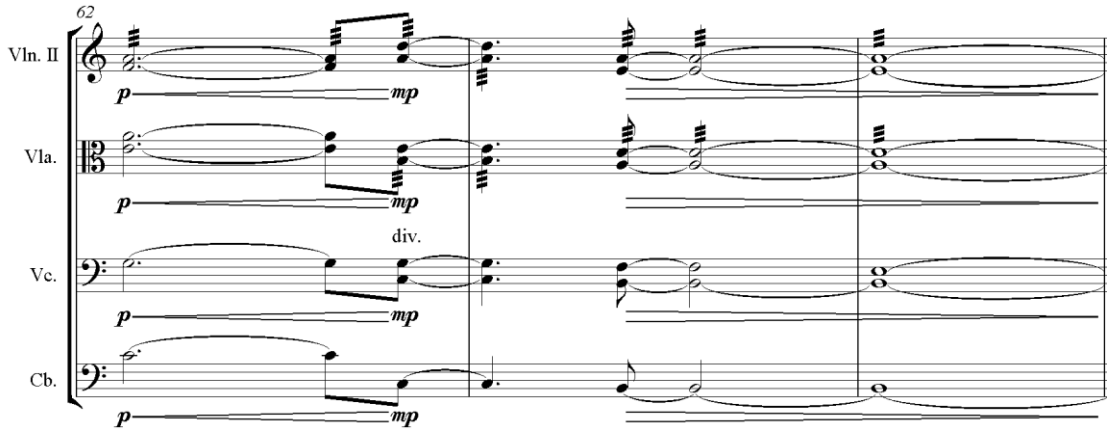
รูปที่ 68 แสดงการใช้โน้ตจากโมด Bb โดเรียน เมื่อพิจารณารูปที่ 68 พบว่าศูนย์กลางของเสียงในช่วงนี้อยู่ที่โน้ต Bb และโน้ตที่ใช้เป็นโน้ตที่ได้จากโมด Bb โดเรียน โดยกำหนดให้แนวทำนองซึ่งบรรเลงโดยเบสทรอมโบนและทิมปานีประกอบด้วยโน้ต Bb, Eb และ F ซึ่งเมื่อบรรเลง จะให้เสียงที่คล้ายสำนวนเพลงไทย โน้ต Eb และ F เป็นโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5 จากโน้ต Bb นอกจากนั้น ในกลุ่มเครื่องลมไม้ซึ่งบรรเลงโน้ตห้าพยางค์เพื่อเพิ่มความรู้สึกของความรวดเร็วของการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าของบทประพันธ์ จะมีระยะห่างระหว่างโน้ตตัวบนและโน้ตตัวล่างของแต่ละแนวเป็นขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5 แตกต่างจากกระบวนก่อนหน้านี้ที่มีระยะห่างระหว่างโน้ตตัวบนและโน้ตตัวล่างเป็นขั้นคู่ 3 เป็นหลัก

2) การขนาน

รูปที่ 69 การขนาน ห้องที่ 82

รูปที่ 69 แสดงการขนานในแนววิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส จากตัวอย่างพบว่าในการบรรเลงโน้ตหกพยางค์ โน้ตทั้งหมดเป็นโน้ตบนบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยกำหนดให้โน้ตในแนวเชลโลมีระยะห่างจากโน้ตในแนวเบสเป็นขั้นคู่ 9 และโน้ตในแนววิโอลาจะมีระยะห่างจากแนวเชลโลเป็นขั้นคู่ 9

เนื่องจากการเคลื่อนที่ของโน้ตอยู่บนบันไดเสียง C เมเจอร์ ดังนั้น ระยะห่างเป็นขั้นคู่ 9 ของแต่ละแนวจึงประกอบด้วยทั้งขั้นคู่ 9 เมเจอร์และขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ เช่น โน้ต E ในแนวเชลโลมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์จากโน้ต D ในแนวเบส ส่วนโน้ต F ในแนววิโอลาจะมีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 9 ไมเนอร์จากโน้ต E ในแนวเชลโล

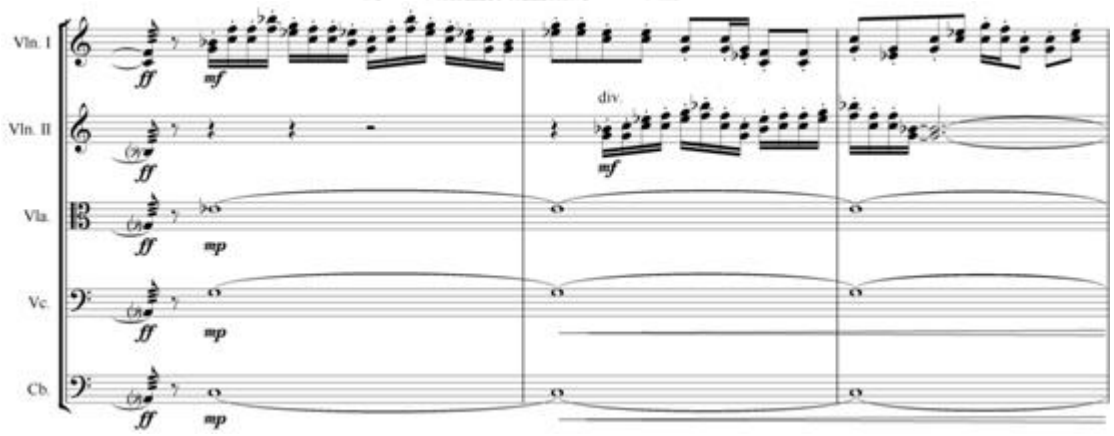
3) เทคนิคหลากคอร์ด และคอร์ดทบขยาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รูปที่ 70 เทคนิคหลากคอร์ด และคอร์ดทบขยาย ห้องที่ 62-64

รูปที่ 70 แสดงการใช้เทคนิคหลากคอร์ด (Polychord) และคอร์ดทบขยายในกลุ่มเครื่องสาย ในห้องที่ 62 โน้ตในแนวดับเบิลเบส เชลโล และโน้ตตัวล่างของแนววิโอลาประกอบกันขึ้นเป็น C ทรัยแอด ในขณะที่โน้ต F และ A ในแนวไวโอลิน 2 และโน้ตตัวบนของแนววิโอลา เป็นโน้ตที่มาจาก F ทรัยแอด เนื่องจากคอร์ด C และ F ทรัยแอดมีโน้ต C เป็นโน้ตร่วม (Common tone)

ในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 62 แสดงการใช้คอร์ดทบขยาย คอร์ดประกอบขึ้นจากโน้ต C, G, B, E, A และ D จึงเป็นคอร์ด C ทบเจ็ดเมเจอร์ (C, E, G, B) โดยมีโน้ต D เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 9 ของคอร์ด และโน้ต A เป็นโน้ตส่วนขยายลำดับที่ 13 ของคอร์ดตามลำดับ ส่วนในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 63 คอร์ดประกอบด้วยโน้ต B, F, A, D และ E จึงเป็นคอร์ด B ทบเจ็ดกึ่งดิมินิชท์ (Half diminished) (B, D, F, A) และมีโน้ต E เป็นโน้ตส่วนขยายของคอร์ดลำดับที่ 11

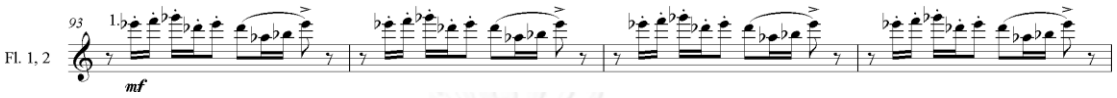
3.5.3 แนวคิดในการเลียนเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

1) การเลียนเสียงแคน

รูปที่ 71 การเลียนเสียงแคนในกลุ่มเครื่องสาย ห้องที่ 14-16

ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 14 พบการเลียนเสียงแคนในกลุ่มเครื่องสาย แคนเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอิสานที่เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงได้มากกว่า 1 แนวพร้อม ๆ กัน หรือเสียงควบ (Multiphonics) โดยปกติจะบรรเลงด้วยคอร์ดในลักษณะของอาร์เปโจ (Arpeggio) หรือโน้ตในคอร์ด (Chord tone) ส่วนอีกแนวหนึ่งบรรเลงด้วยโน้ตเสียงค้าง

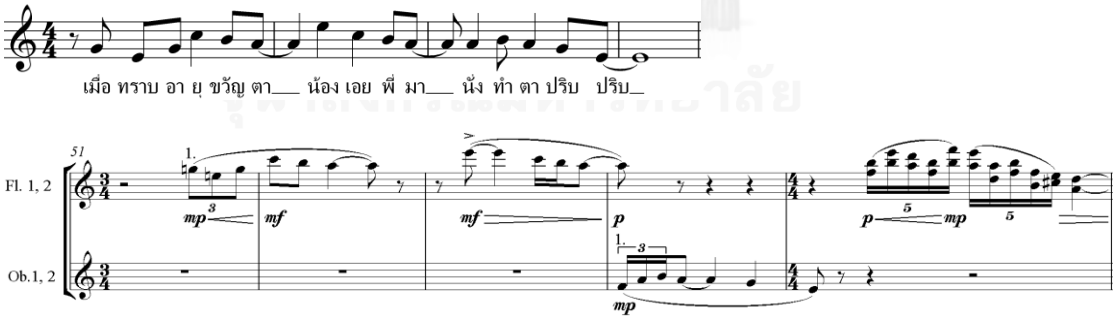
ในแนวไวโอลิน 1 จะพบว่ากำหนดให้บรรเลงด้วยเสียงสั้น และใช้โน้ตจากบันไดเสียง Eb เพนตาโทนิกที่มีระยะห่างของโน้ตตัวบน และโน้ตตัวล่างเป็นขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 4 เช่นเดียวกับในแนว

ไวโอลิน 2 ที่เริ่มต้นในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 15 ส่วนในแนววิโอลา เชลโล และดับเบิลเบสบรรเลงด้วยโน้ตเสียงยาวเพื่อเป็นการเลียนเสียงค้างของแคน

2) การเลียนเสียงพิณ

รูปที่ 72 การเลียนเสียงพิณโดยฟลูต ห้องที่ 93-96

รูปที่ 72 แสดงการเลียนเสียงพิณโดยฟลูต พิณเป็นดนตรีพื้นบ้านอิสานที่มีลักษณะคล้ายกีตาร์ มี 2-4 สาย เมื่อบรรเลงร่วมกับวงดนตรีจะบรรเลงเป็นแนวทำนองที่ซ้ำหรือวนในลักษณะของริฟ (Riff) จากตัวอย่าง ฟลูตบรรเลงด้วยช่วงเสียงสูง เป็นแนวทำนองสั้น ๆ และซ้ำ โดยกำหนดให้บรรเลงด้วยทั้งเสียงสั้น และเสียงต่อเนื่อง (Legato) โดยโน้ตที่บรรเลงโดยฟลูตในช่วงนี้มาจากโมด Eb โดเรียน

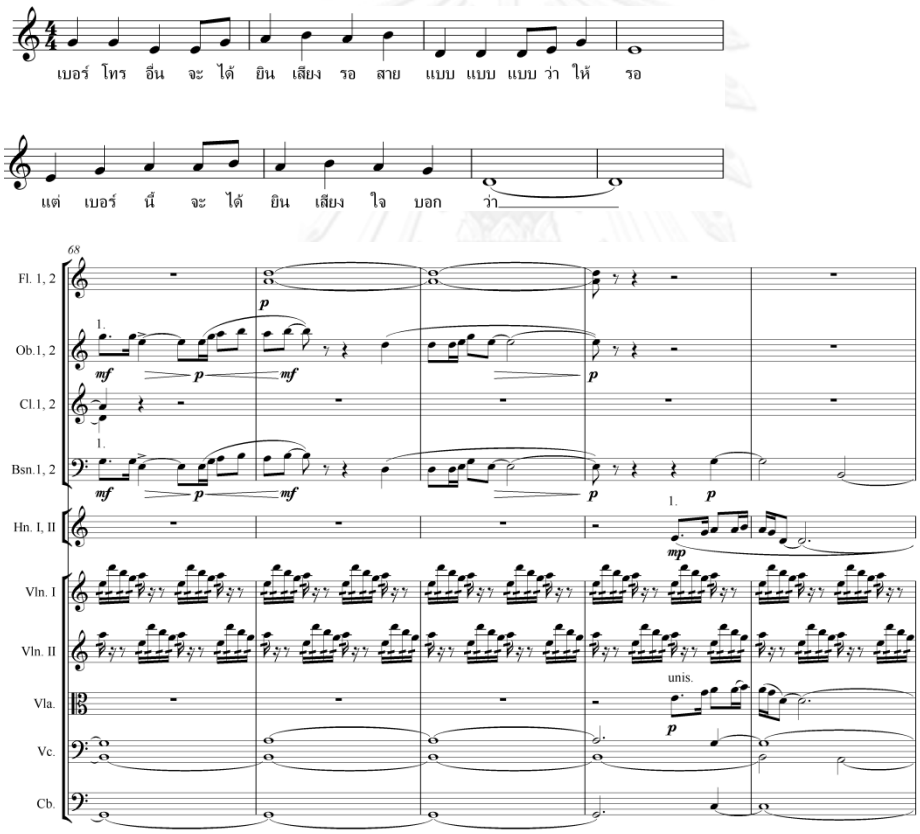
3.5.4 แนวคิดในการใช้ทำนองจากดนตรีลูกทุ่ง

1) ทำนองจากเพลงสามสิบยังแจ๋ว

รูปที่ 73 การคัดทำนองเพลงสามสิบยังแจ๋ว ห้องที่ 51-55

รูปที่ 73 แสดงการคัดทำนอง (Quotation) จากบทเพลงสามสิบยังแจ๋วมาใส่ไว้ในบทประพันธ์ บทเพลงสามสิบยังแจ๋วเป็นบทเพลงที่ประพันธ์โดยลพ บุรีรัตน์ ศิลปินแห่งชาติประเภทเพลงไทยลูกทุ่ง ประจำปี พ.ศ. 2548 บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นสำหรับยอดรัก สลักใจ ศิลปินนักร้องลูกทุ่งที่มีชื่อเสียง โดยนำออกเผยแพร่เป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2526 และได้กลายมาเป็นเพลงลูกทุ่งที่ได้รับความ

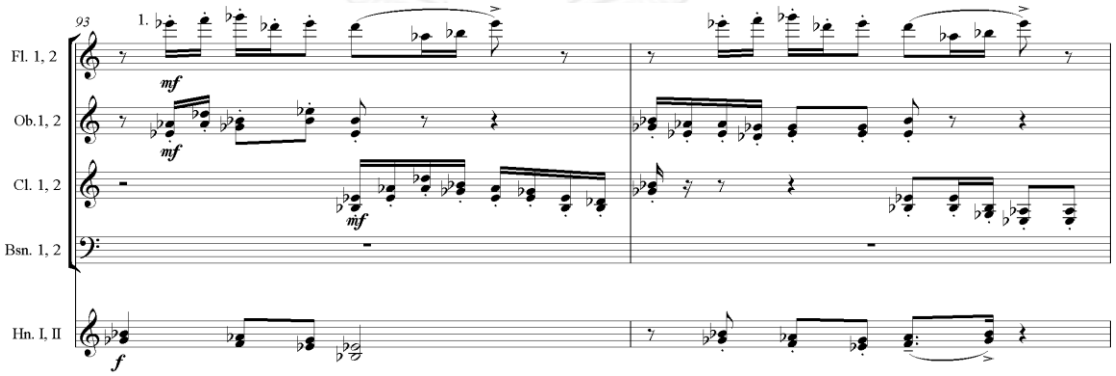
นิยมอย่างแพร่หลาย การคัดทำนองเพลงสามสิบยังแจ๋วเพื่อใช้เป็นตัวแทนของสิ่งที่ได้รับความนิยมในอดีตที่ยังได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบันในสังคมเมืองกรุงเทพมหานคร

จากตัวอย่าง แสดงการคัดทำนองโดยใช้ฟลูตบรรเลงเดี่ยวทำนองที่มีส่วนจังหวะแตกต่างจากทำนองเดิมและมีโอโบบรรเลงเดี่ยวในส่วนท้ายของประโยค ทำให้เกิดสีสันของเสียงที่มีความหลากหลาย และเกิดเนื้อดนตรีในลักษณะถามตอบ (Call and response)

2) ทำนองจากเพลงขอใจเธอแลกเบอร์โทร

รูปที่ 74 การคัดทำนองเพลงขอใจเธอแลกเบอร์โทร ห้องที่ 51-55

เพลงขอใจเธอแลกเบอร์โทรเป็นเพลงไทยลูกทุ่งที่ขับร้องโดยหญิงลี ศรีจุมพล ศิลปินเพลงลูกทุ่งสังกัดค่าย GMM Gold และเป็นเพลงไทยลูกทุ่งที่ได้รับรางวัลอันดับหนึ่งที่ถูกเปิดมากที่สุดในกรุงเทพ และปริมณฑล จากการวิจัยของ Intensive Watch ประจำเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556 (เดลินิวส์ 2556)

รูปที่ 74 แสดงการคัดทำนองจากเพลงขอใจเธอแลกเบอร์โทร เพื่อเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมร่วมสมัยในบทประพันธ์ แนวทำนองบรรเลงโดยโอโบและบาสซูนในลักษณะของการขนานที่มีระยะห่าง 2 ช่วงคู่แปด ซึ่งทำให้เกิดสีสันของเสียงที่ไพเราะ โดยมีแนวฮอร์นบรรเลงเดี่ยวเพื่อจบประโยค

3) ทำนองจากเพลงรักต้องเปิด (แน่นอก)

รูปที่ 75 การคัดทำนองจากเพลงรักต้องเปิด (แน่นอก) ห้องที่ 93-94

เพลงรักต้องเปิด (แน่นอก) เป็นเพลงสมัยนิยม (Popular song) ที่มีจังหวะสนุกสนานและได้รับความนิยมเป็นอย่างยิ่งในปี พ.ศ. 2556 เป็นผลงานของวงดนตรี 3.2.1 ในชุดมันเดย์ โดยมีนักร้องรับเชิญใบเตย อาร์สยามมาร่วมร้องในเพลงนี้ด้วย เพลงรักต้องเปิด (แน่นอก) เป็นเพลงที่ผสมผสานรูปแบบของเพลงสมัยนิยมและเพลงลูกทุ่ง จึงถูกนำมาเป็นตัวแทนของเพลงสมัยนิยมซึ่งสะท้อนวัฒนธรรมร่วมสมัยในกระบวนนี้

จากตัวอย่างที่ 75 แนวฮอร์น 1 บรรเลงทำนองที่ได้จากเพลงรักต้องเปิด (แน่นอก) ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่บน Gb เพนตาโทนิก ส่วนแนวฮอร์น 2 บรรเลงโน้ตที่อยู่ต่ำกว่าแนวฮอร์น 1 เป็นขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 4 โดยมีแนวโอโบและคลาริเน็ตบรรเลงในลักษณะของการเลียนเสียงแคน ส่วนในแนวฟลูต 1 บรรเลงเดี่ยวโน้ตจากโมด Eb โดเรียนเพื่อเลียนเสียงของพิณ

3.5.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

ในกระบวนนี้สามารถแบ่งออกเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ช่วงนำ ห้องที่ 1-13

ท่อน A ห้องที่ 14-37

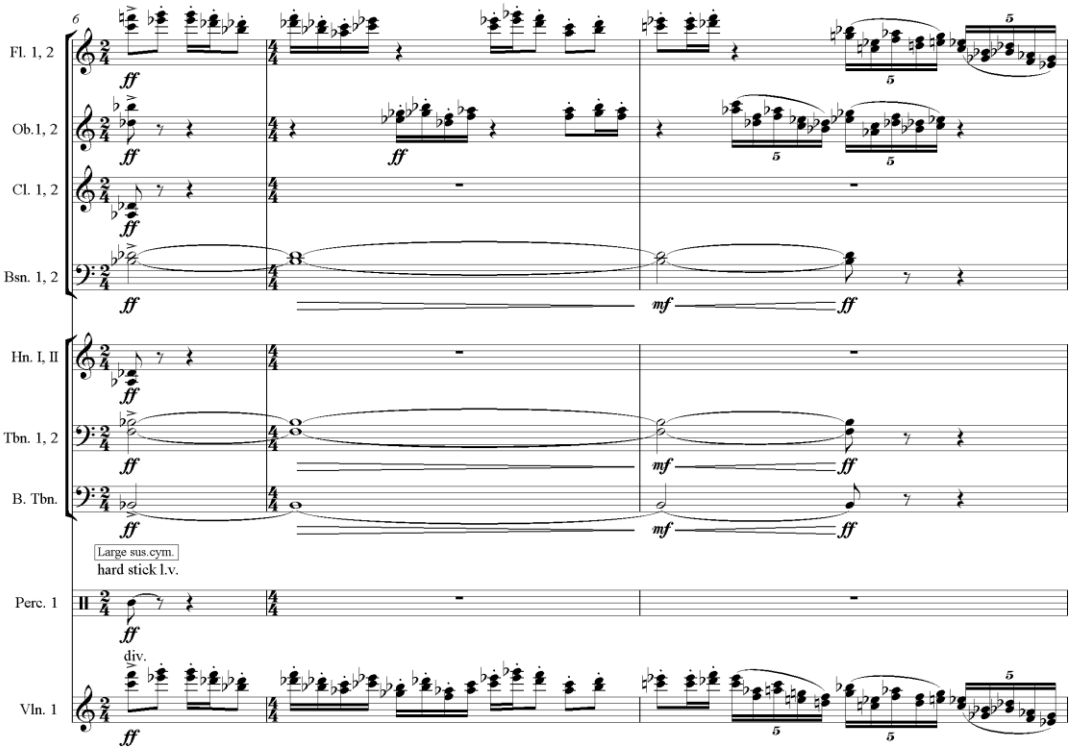
ช่วงเชื่อม ห้องที่ 38-45

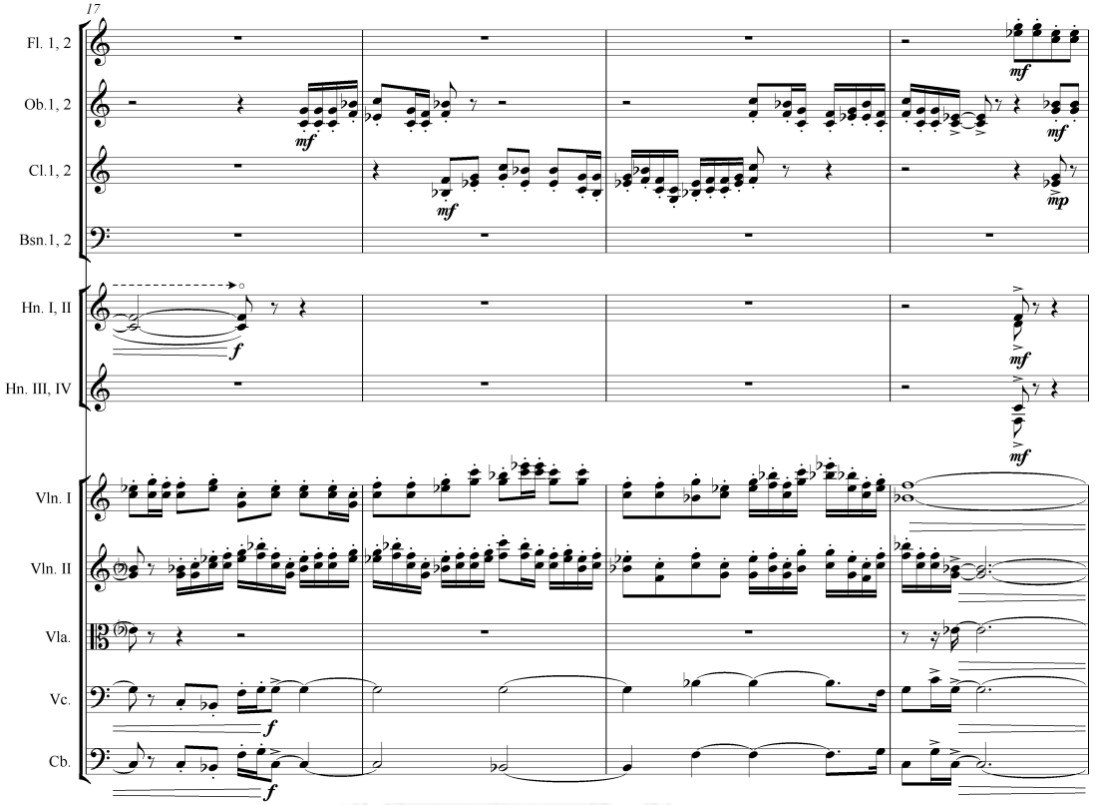
ท่อน B ห้องที่ 46-87

ท่อน C ห้องที่ 88-173

ช่วงนำ

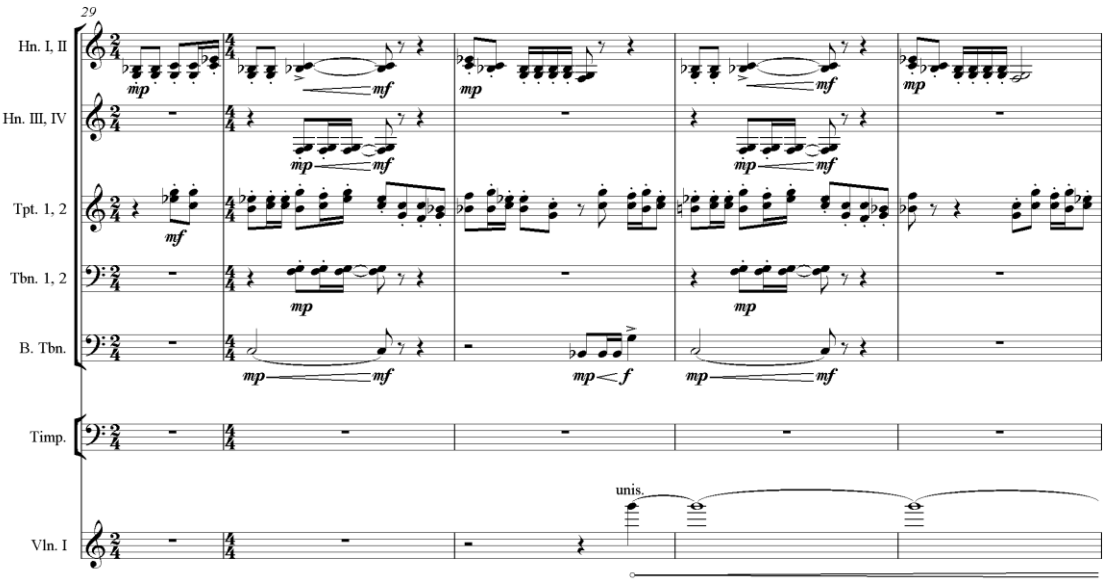
ในช่วงนำเริ่มต้นกระบวนด้วยอัตราเร็ว (Allegro) ที่ความเร็ว 120 จังหวะต่อนาทีและเพิ่มระดับเสียงจากเบามาก (*pp*) สู่ดังมาก (*ff*) อย่างรวดเร็ว โดยมีทำนองอยู่ในแนวเบสทรอมโบนและทิมปานี และกำหนดให้วิโอลาและเชลโลบรรเลงโน้ตเสียงค้างด้วยการรัวโน้ต โดยที่มีกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงโน้ตห้าพยางค์ในลักษณะของการขนานที่มีระยะห่างระหว่างโน้ตตัวล่างและโน้ตตัวบนเป็นขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5 ดังในรูปที่ 67

ในช่วงท้ายของช่วงนำ แนวฟลูต โอโบ และไวโอลิน 1 เริ่มบรรเลงการเลียนเสียงแคนเป็นช่วงสั้น ๆ สลับกับการบรรเลงกลุ่มโน้ตห้าพยางค์ในทิศทางขาลง พร้อมกับลดระดับเสียงลงสู่ระดับดังปานกลาง (*mp*) ก่อนที่จะเพิ่มความดังสู่ระดับดังมาก (*ff*) อย่างรวดเร็วเพื่อนำบทประพันธ์เข้าสู่ท่อน A

รูปที่ 76 การเลียนเสียงแคนสลับการบรรเลงโน้ตห้าพยางค์ ห้องที่ 6-8

ท่อน A

รูปที่ 77 การเลียนเสียงแคนของกลุ่มเครื่องสาย และเครื่องลมไม้ ห้องที่ 17-20

ในท่อน A เริ่มต้นด้วยการเลียนเสียงแคนในไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 และฟลูต โอโบ และคลาริเน็ต โดยกำหนดให้บรรเลงด้วยโน้ตสั้นจากบันไดเสียง Eb เพนตาโทนิกที่มีระยะห่างระหว่างโน้ตตัวล่าง และโน้ตตัวบนเป็นขั้นคู่ 3, 4 และขั้นคู่ 5

ในแนวเชลโลและดับเบิลเบสกำหนดให้บรรเลงทำนองที่ได้จากการแปลงทำนองที่บรรเลงโดยเบสทรอมโบนและทิมปานีในช่วงนำ แนวทำนองนี้มีลักษณะคล้ายการบรรเลงโน้ตสะบัด และเป็นโน้ตจากบันไดเสียง Bb เพนตาโทนิก ทำให้เกิดลักษณะสำนวนเพลงไทยในบทประพันธ์

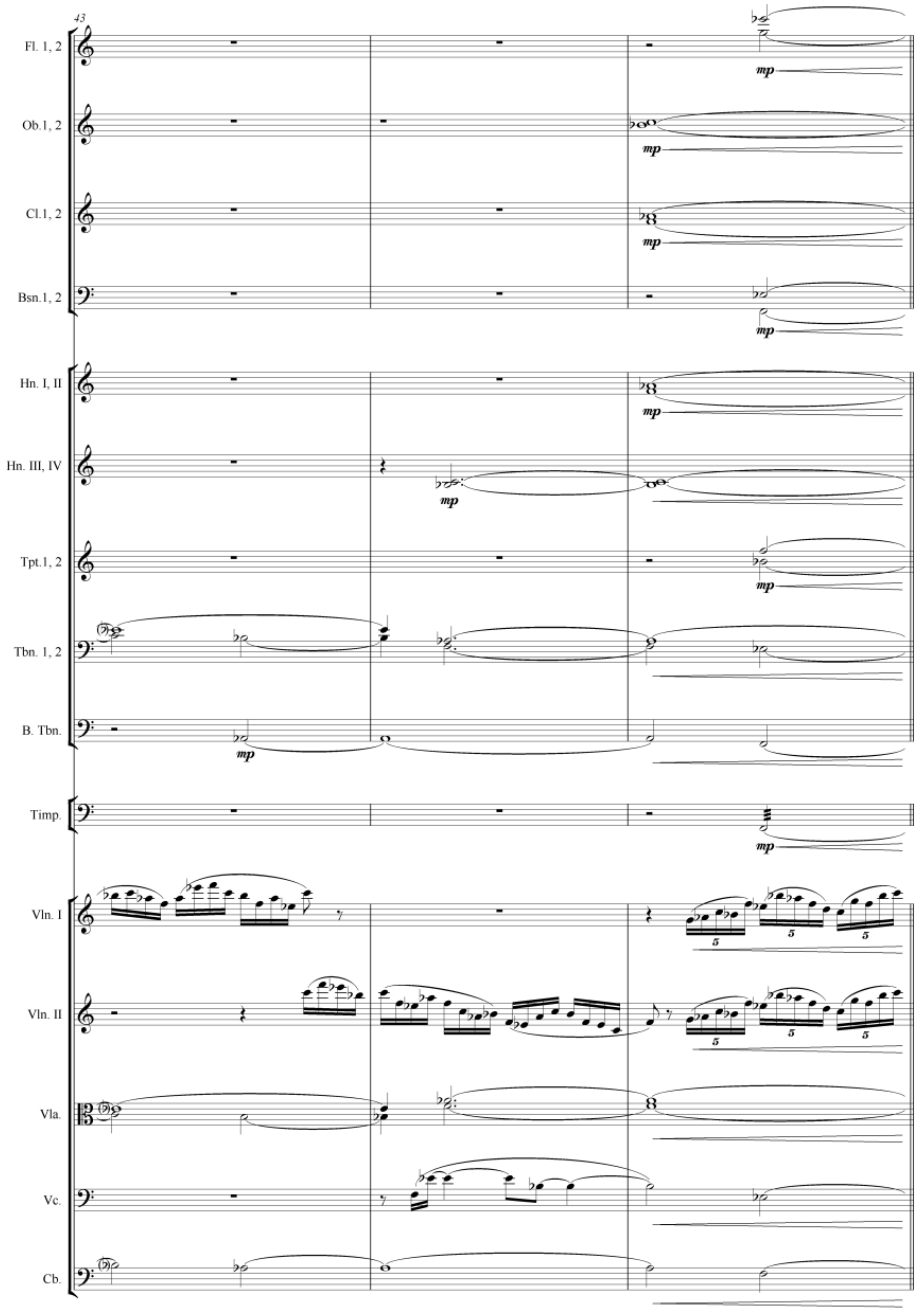
จากนั้นจึงกำหนดให้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงด้วยการเลียนเสียงแคนโดยแนวฮอร์นและทรัมเป็ตบรรเลงโน้ตที่มีระยะห่างระหว่างโน้ตตัวบนและโน้ตตัวล่างที่หลากหลายมากกว่าการเลียนเสียงแคนในช่วงที่ผ่านมา กล่าวคือมีระยะห่างระหว่างโน้ตตัวบนและโน้ตตัวล่างเป็นขั้นคู่ 3, 4, 4 ออกเมนเทด, 5, 6 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 6 ซึ่งจะทำให้เกิดทั้งเสียงกระด้างและเสียงที่กลมกล่อม ดังในรูปที่ 78

รูปที่ 78 การเลียนเสียงแคนในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ห้องที่ 29-33

นอกจากการเลียนเสียงแคนในแนวฮอร์น 1, 2 และทรัมเป็ตแล้ว ในแนวฮอร์น 3 และฮอร์น 4 และแนวทรอมโบน 1, 2 และเบสทรอมโบน กำหนดให้บรรเลงกลุ่มโน้ตเพื่อสนับสนุนในมิติของจังหวะและเสียงประสานในการเลียนเสียงแคน พร้อมกับเพิ่มระดับความดังของเสียงขึ้นอย่างรวดเร็ว

ส่วนในแนวไวโอลิน 1 กำหนดให้บรรเลงโน้ต B ในช่วงเสียงสูงซึ่งทำให้เกิดเสียงกระด้าง เนื่องจากเป็นโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 9 ไมเนอร์กับโน้ต Bb จากกลุ่มเครื่องเป่า การบรรเลงโน้ต B ของไวโอลิน 1 นี้ กำหนดให้เริ่มบรรเลงด้วยเสียงที่เบามากจนแทบจะไม่ได้ยินและเพิ่มระดับความดังของเสียงขึ้นทีละน้อย เพื่อเป็นการบรรเลงเสียงค้างในช่วงเสียงสูง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงเชื่อม

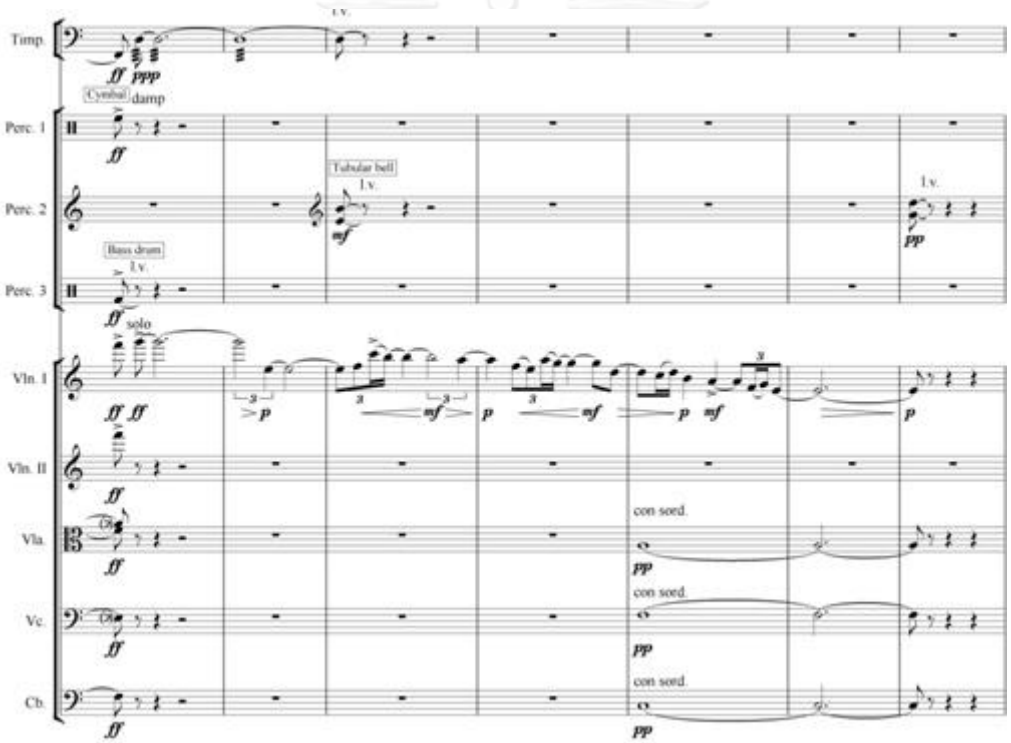


รูปที่ 79 ช่วงเชื่อม ห้องที่ 43-45

ในช่วงเชื่อม กำหนดให้ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 สลับกันบรรเลงโน้ตที่มีลักษณะลื่นไหลเช่นเดียวกันกับลักษณะการบรรเลงของไวโอลิน 1 และ 2 ในกระบวนที่ 1 ดังในรูปที่ 5 นอกจากนี้การใช้โน้ตห้าพยางค์ทำให้เกิดเอกภาพและเพิ่มความเร็วของการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าของบทประพันธ์ พร้อมกับการเพิ่มระดับความดังของเสียงขึ้นอย่างรวดเร็วในทุกกลุ่มเครื่องดนตรี

ในช่วงเชื่อมนี้ ใช้โน้ตจากบันไดเสียง Ab เพนตาโทนิก โดยที่ในห้องที่ 45 ได้เพิ่มโน้ต G ทำให้เกิดลักษณะของบันไดเสียง Ab เมเจอร์

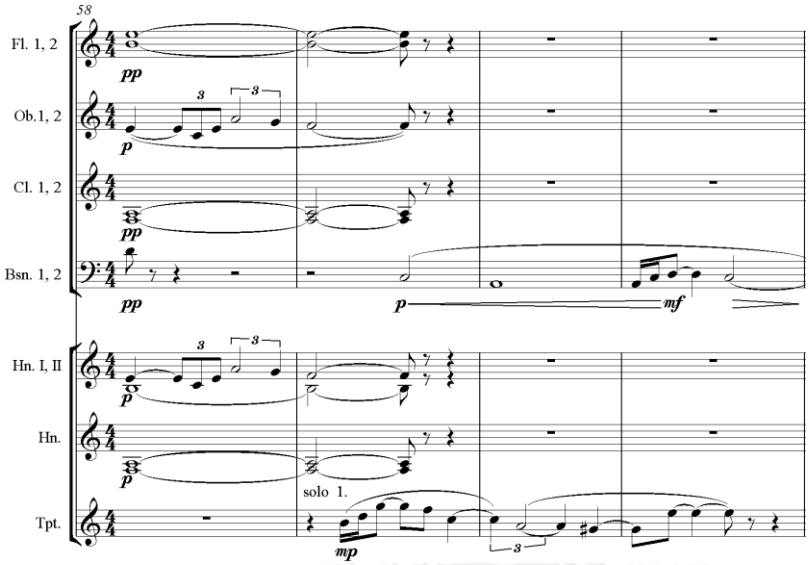
ท่อน B

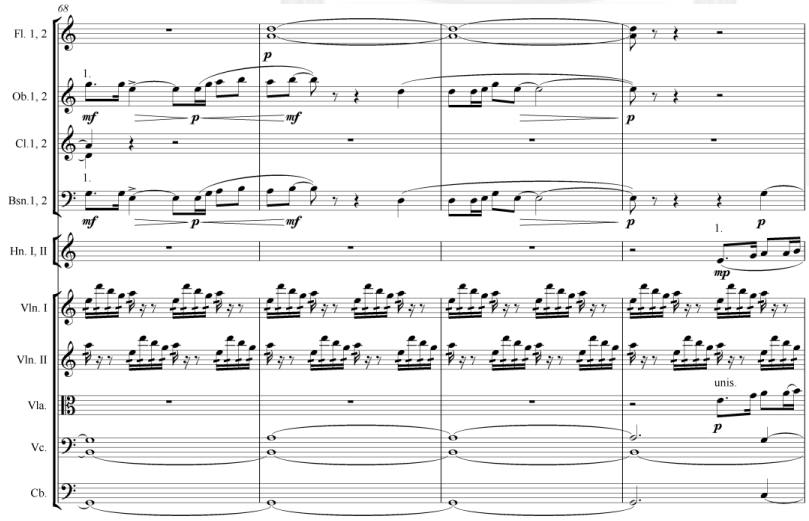
ในท่อน B มีการเปลี่ยนจังหวะอย่างรวดเร็ว จากความเร็ว 128 จังหวะต่อนาที เป็น56 จังหวะต่อนาที เป็นช่วงที่มีแนวทำนองชัดเจนและไพเราะ นอกจากนั้น ยังใช้การบรรเลงเดี่ยวไวโอลิน โดยมีวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบเพื่อสร้างความแตกต่างระหว่างเนื้อดนตรีที่มีความเข้มข้นในช่วงเชื่อม

รูปที่ 80 การแปลงทำนองเพลงสามสิบยังแจ๋ว ห้องที่ 46-52

รูปที่ 80 แสดงการบรรเลงเดี่ยวไวโอลินร่วมกับวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบ โดยบรรเลงทำนองที่ได้จากการแปลงทำนองเพลงสามสิบยังแจ๋วด้วยการเปลี่ยนช่วงคู่แปด (Octave displacement) การขยายส่วนลักษณะจังหวะ (Augmentation) และการย่อส่วนลักษณะจังหวะ (Diminution)

นอกจากการเปลี่ยนเนื้อดนตรีจากเนื้อดนตรีที่มีความเข้มข้นในช่วงเชื่อมสู่การบรรเลงเดี่ยวไวโอลินแล้ว ยังกำหนดให้มีการเปลี่ยนระดับความดังของเสียงจากระดับดังมาก (*ff*) ในห้องที่ 46 ไปสู่ระดับเสียงที่เบามาก (*pp*) ในห้องที่ 50

Chulalongkorn University

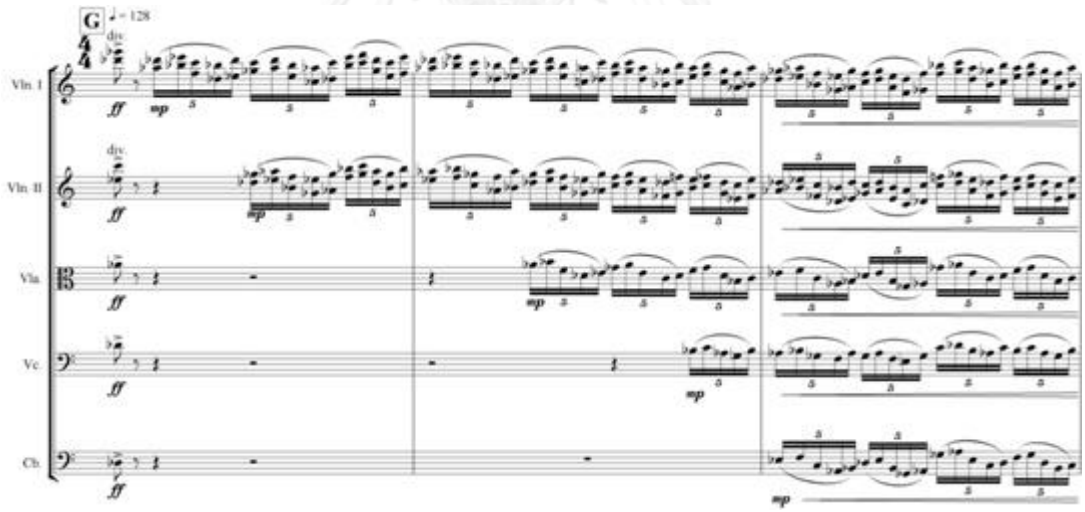
จากนั้นบทประพันธ์จึงพัฒนาสู่ช่วงการบรรเลงทำนองที่ผ่านการแปลงทำนองจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ ทั้งในแบบการบรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงเป็นกลุ่มย่อย โดยมีวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบ

รูปที่ 81 การแปลงทำนองเพลงสามสิบยังแจ๋ว ห้องที่ 58-61

รูป 81 แสดงการแปลงทำนองเพลงสามสิบยังแจ๋ว แนวทำนองบรรเลงเดี่ยวโดยโอโบ และฮอร์น 1 ตามด้วยการบรรเลงเดี่ยวโดยทรัมเป็ต ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ บรรเลงประกอบด้วยเสียงประสานที่ได้จากคอร์ดทบขยาย

รูปที่ 82 การบรรเลงประกอบด้วยการรัวโน้ต ห้องที่ 68-71

รูปที่ 82 แสดงการบรรเลงประกอบด้วยการรัวโน้ตในแนวไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 เพื่อประกอบการคัดทำนองเพลงขอใจเธอแลกเบอร์โทรที่บรรเลงด้วยโอโบและบาสซูน การสลับกันบรรเลงประกอบด้วยการรัวโน้ตของไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 จะสร้างเสียงที่มีความไพเราะและโปร่งเบา พร้อมกันกับเครื่องดนตรีในแนวอื่น ๆ บรรเลงด้วยโน้ตที่ลากยาวและมีระดับความดังของเสียงที่เบา (*p*)

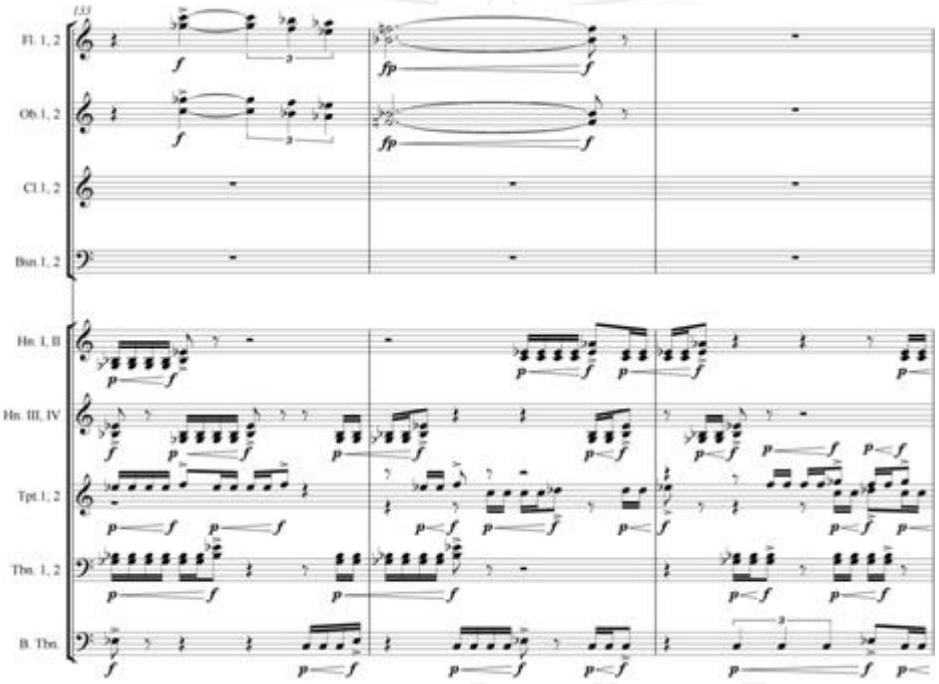
การบรรเลงประกอบด้วยการรัวโน้ตในไวโอลิน 1 และ 2 กลายเป็นแนวทำนองสำคัญในช่วงท้ายท่อน B ด้วยการเพิ่มความเร็วขึ้นจากโน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นโน้ตหกพยางค์ โดยเริ่มบรรเลงในกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสายตามลำดับ พร้อม ๆ กับการเพิ่มขึ้นของระดับความดังของเสียงสู่ระดับดัง (*f*) ก่อนที่จะลดระดับความดังลงสู่ระดับเบามาก (*pp*) ในช่วงสุดท้ายของท่อน B ในตำแหน่งเฟอร์มาตา (Fermata) ในห้องที่ 87

ท่อน C

ในท่อน C ได้กำหนดให้เพิ่มความเร็วขึ้น เป็น 128 จังหวะต่อนาที หลังจากความเร็วที่ 56 จังหวะต่อนาทีในท่อน B และเครื่องหมายเฟอร์มาตาในห้องที่ 87

รูปที่ 83 การบรรเลงด้วยโน้ตห้าพยางค์ และการเพิ่มขึ้นของระยะห่างของขั้นคู่ ห้องที่ 88-90

รูปที่ 83 แสดงการบรรเลงด้วยโน้ตห้าพยางค์ในกลุ่มเครื่องสายในช่วงเริ่มต้นของท่อน C เพื่อสร้างเนื้อดนตรีที่มีความเข้มข้นขึ้นทีละน้อย โดยเริ่มจากช่วงเสียงสูงลงมาสู่ช่วงเสียงต่ำ นอกจากนั้นการใช้โน้ตห้าพยางค์เช่นเดียวกับตอนต้นของบทประพันธ์ และท่อนอื่น ๆ ยังสร้างเอกภาพให้กับบทประพันธ์

อีกประการหนึ่ง เมื่อพิจารณาในแต่ละกลุ่มของโน้ตห้าพยางค์พบว่าระยะห่างระหว่างโน้ตตัวบน และโน้ตตัวล่างในแนวไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 จะมีระยะห่างที่กว้างขึ้น จากขั้นคู่ 4 ในโน้ต 2 ตัวแรกของกลุ่ม เป็นขั้นคู่ 5 ในโน้ตตัวที่ 3 ขั้นคู่ 6 ในโน้ตตัวที่ 4 และขั้นคู่ 7 เมเจอร์ในโน้ตตัวที่ 5 ของกลุ่ม

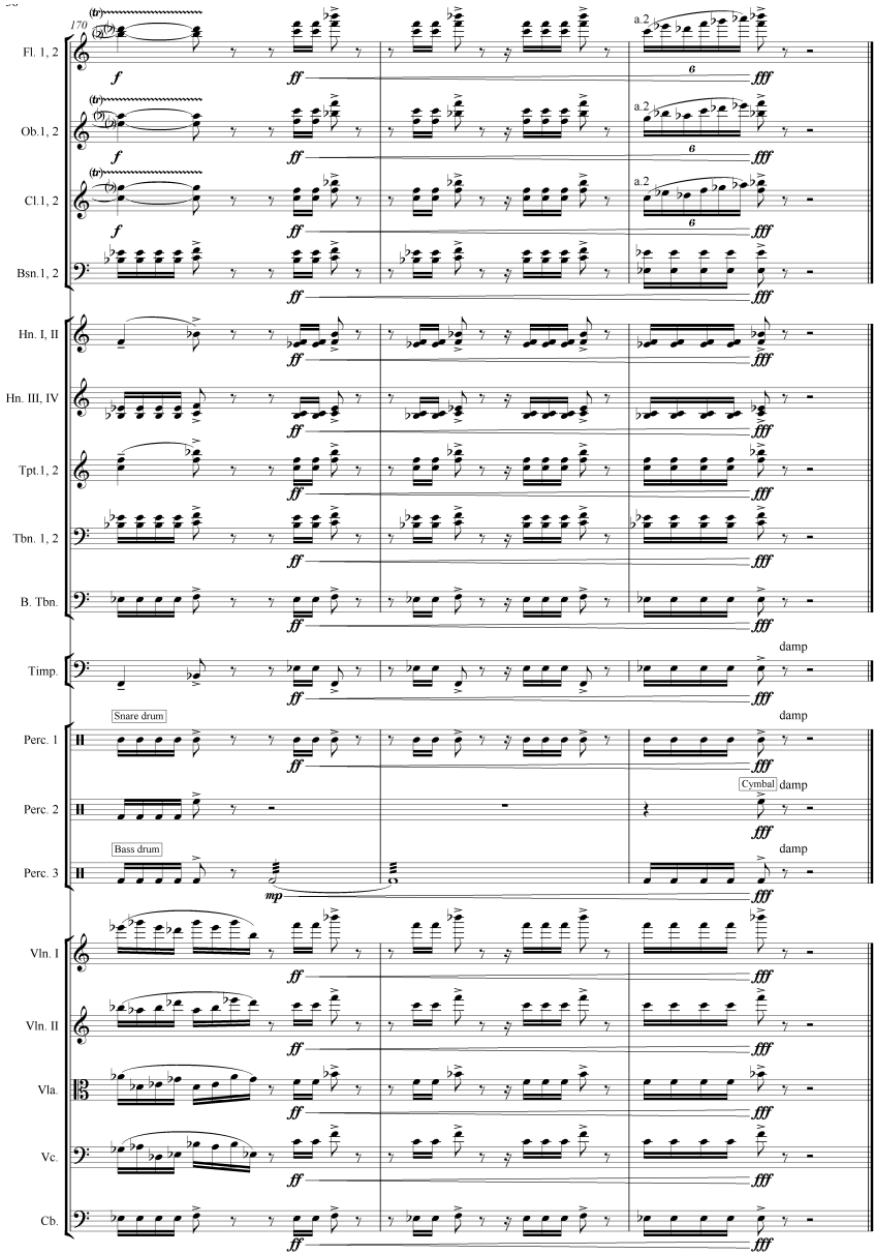
ในห้องที่ 89 แนววิโอลาบรรเลงโน้ตที่ต่ำกว่าโน้ตตัวล่างของแนวไวโอลิน 2 เป็นขั้นคู่ 4 และแนวเชลโลบรรเลงโน้ตที่ต่ำกว่าแนววิโอลาเป็นขั้นคู่ 5 ในห้องที่ 90 แนวดับเบิลเบสบรรเลงโน้ตที่ต่ำกว่าแนวเชลโลเป็นระยะห่าง 2 ช่วงคู่แปด

รูปที่ 84 การคัดทำนองจากเพลงรักต้องเปิด (แน่นอก) และการบรรเลงซ้ำทำนอง ห้องที่ 133-135

รูปที่ 84 แสดงการคัดทำนองจากเพลงแน่นอก (รักต้องเปิด) ในแนวฟลูตและโอโบ ส่วนในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองใช้การซ้ำทำนองเพื่อสร้างชั้นดนตรีและเสียงประสานที่มีความหนักแน่นและมั่นคงในการนำบทประพันธ์เข้าสู่จุดสูงสุดของกระบวนในช่วงสุดท้ายของกระบวน ฮอร์นและทรอมโบนบรรเลงด้วยการซ้ำทำนองโดยเริ่มต้นทั้งบนจังหวะตกและจังหวะยก ส่งผลให้เกิดจังหวะขัด (Syncopation) จากการเน้นในตำแหน่งต่าง ๆ กัน แนวฮอร์น 1, 3 และทรอมโบน 1 บรรเลงโน้ต Bb และ Eb เป็นการเน้นโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4 ในขณะที่แนวฮอร์น 2, 4 และทรอมโบน 2 บรรเลงโน้ต Gb และ Bb ซึ่งเป็นโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 4 จากแนวทำนอง

ทรัมเป็ต 1 และ 2 บรรเลงโน้ตเสียงกระด้างจากโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Eb-F ในทรัมเป็ต 1 และโน้ต Db-Eb ในแนวทรัมเป็ต 2) ส่วนเบสทรอมโบนบรรเลงทำนองที่แบ่งเป็นกลุ่ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โน้ตกลุ่มละ 4 ตัวในห้องที่ 133 และกลุ่มละ 5 และ 3 ตัวในห้องที่ 134 ในห้องที่ 135 เบสทรอมโบนบรรเลงทำนองกลุ่มโน้ตกลุ่มละ 3 ตัวโดยใช้โน้ตตัวดำสามพยางค์ (Quarter note triplets)

ในช่วงนี้ กำหนดให้มีการเพิ่มระดับเสียงอย่างรวดเร็วในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง จากระดับเสียงที่เบา (*p*) ไปสู่ระดับเสียงที่ดัง (*f*) ทำให้เกิดชั้นดนตรีที่เป็นอิสระต่อกัน เพื่อเตรียมนำบทประพันธ์เข้าสู่ตอนจบที่มีขนาดใหญ่

รูปที่ 85 ตอนจบบทประพันธ์ ห้องที่ 170-172

รูปที่ 85 แสดงตอนจบของบทประพันธ์ โน้ต F และ Bb ในแนวฟลูต ทรัมเป็ต และไวโอลิน 1 แสดงถึงการใช้ขั้นคู่ 4 ในแนวทำนอง ในขณะที่ฮอร์นบรรเลงกลุ่มโน้ต Bb, C, Eb และ F ทำให้เกิดเสียงกระด้าง ส่วนโน้ตหกพยางค์ในห้องสุดท้ายทำให้เกิดเสียงที่มีลักษณะคล้ายการรูดสายเข้าหาโน้ต Bb, F และ Bb ในแนวฟลูต โอโบ และคลาริเน็ต ตามลำดับ

ในห้องที่ 171 ได้ใช้การเพิ่มขนาดของกลุ่มจังหวะจากกลุ่มที่มีโน้ตเขบ็ตสองชั้นและเขบ็ต 1 ชั้นรวมกลุ่มละ 3 ตัว เป็นกลุ่มละ 4 ตัวและกลุ่มละ 5 ตัวในห้องสุดท้าย พร้อม ๆ กับการเพิ่มขึ้นของระดับความดังของเสียงจากระดับดังมาก (*ff*) ไปสู่ระดับ (*fff*) เพื่อจบบทประพันธ์อย่างยิ่งใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทประพันธ์กรุงเทพมหานคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Full Score

Bangkok Metropolitan

for
Orchestra

Saksri Pang Vongtaradon

(2013)

Program note

บทประพันธ์ “กรุงเทพมหานคร” สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่บทแรก ที่ประพันธ์ขึ้นโดยมีแรงบันดาลใจจากกรุงเทพมหานคร และวิถีชีวิตของผู้คนที่อยู่อาศัยในกรุงเทพมหานครที่เป็นเอกลักษณ์ อันเกิดจากการผสมผสานระหว่างความงดงามของความเป็นไทยประเพณี และความเจริญทางวัฒนธรรมท้องถิ่นของผู้คนจากภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศที่ย้ายถิ่นฐานเข้ามาอยู่อาศัย ในกรุงเทพมหานคร ผนวกกับวัฒนธรรมของสังคมร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศตามกระแสโลกานุวัตร และการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของเทคโนโลยีด้านต่าง ๆ โดยเฉพาะเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทำให้การแลกเปลี่ยนวัฒธรรมเป็นไปอย่างไร้ขีดจำกัด

บทประพันธ์นี้ได้เลือกนำเสนอมุมมองทางวัฒนธรรมของชาวกรุงเทพมหานคร ซึ่งสะท้อนถึงวัฒนธรรมร่วมสมัยของไทยในปัจจุบัน อันเกิดจากการขยายตัวอย่างรวดเร็วของเมือง และวิถีชีวิตของผู้ที่อยู่อาศัยในกรุงเทพมหานครในปัจจุบันที่มีความแตกต่างกับในอดีตมาก โดยการใช้ทำนองเพลงไทยร่วมสมัย และผสมผสานเข้ากับเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัย เพื่อให้สร้างบรรยากาศ และอารมณ์ของบทประพันธ์ที่หลากหลาย เช่น ความเร่งรีบของสังคมเมือง ความเงียบสงบ และความวังเวงของศาสนสถานต่าง ๆ ที่เป็นที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจท่ามกลางการแข่งขันของสังคมเมือง บรรยากาศอันงดงามของแม่น้ำเจ้าพระยา และการอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืนของวัฒนธรรมต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานคร

Bangkok Metropolitan for orchestra is the first large-scale composition inspired by city landscapes and unique urban ways of living that combine beautiful Thai traditions, folklores and modern cultures influenced by a rapid change in technology and globalization.

This composition displays Thai modern culture and city landscapes by combining composed musical materials and motifs from Thai contemporary songs with Western compositional techniques. The piece aims to create variety of atmospheres and moods to represent rapid pace of city life, eeriness of Bangkok’s temples, grandeur of Chao-praya River that flows through Bangkok, and peaceful combination of cultures that makes Bangkok a truly unique place.

Instrumentation

2 Flutes

2 Oboes

2 Clarinets in Bb

2 Bassoons

4 Horns in F

2 Trumpets in Bb

2 Trombones

1 Bass Trombone

Timpani

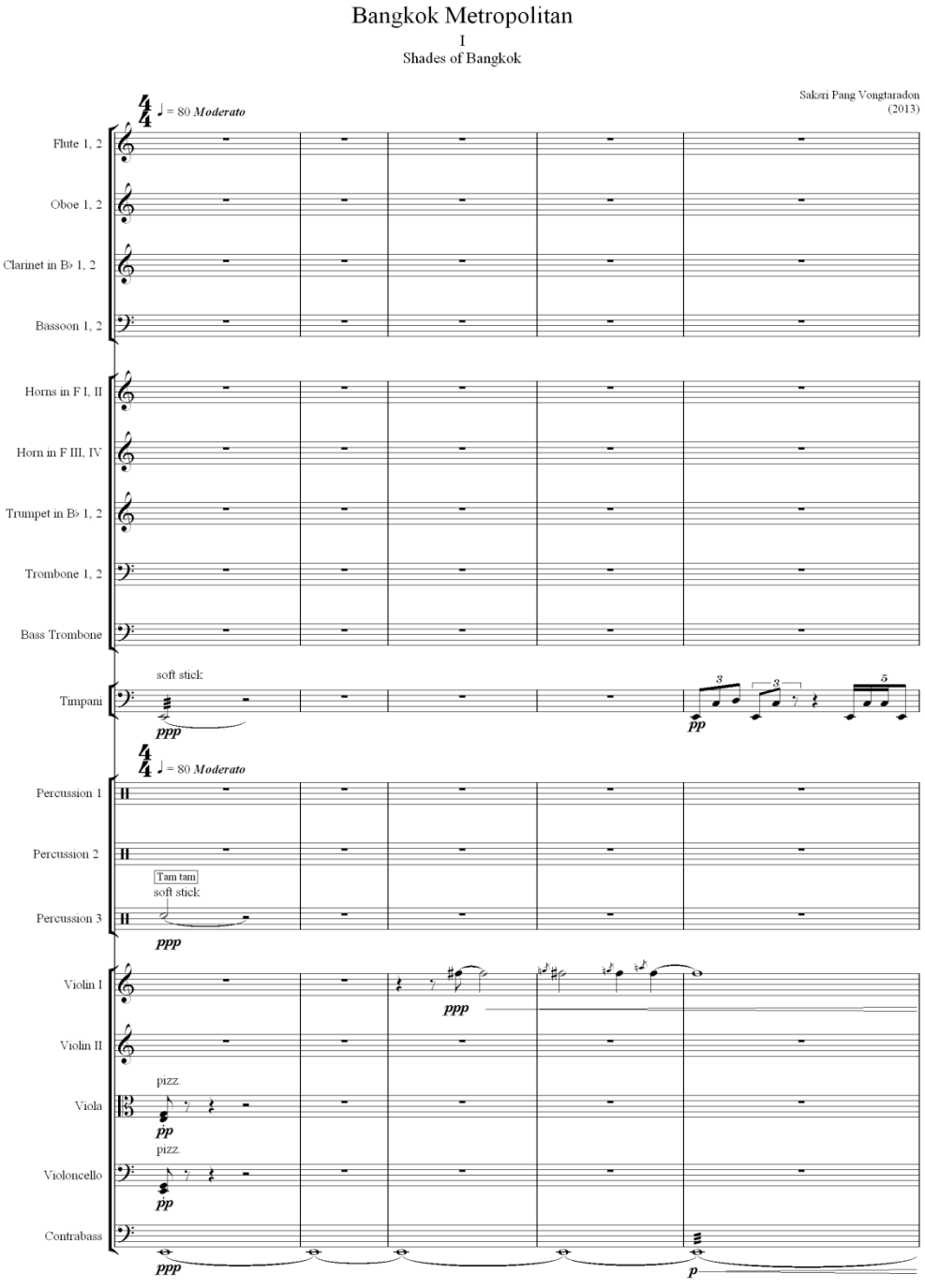
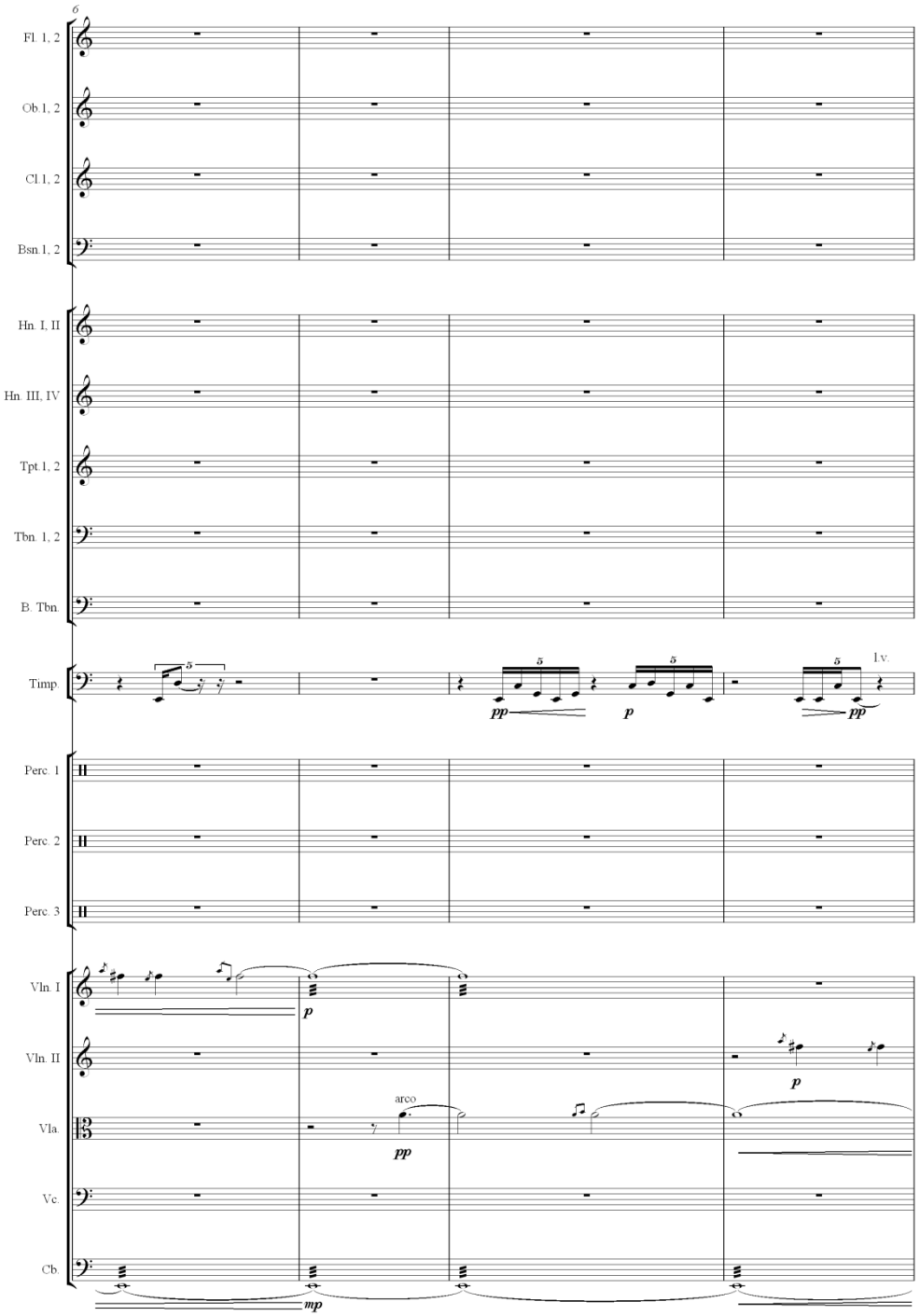
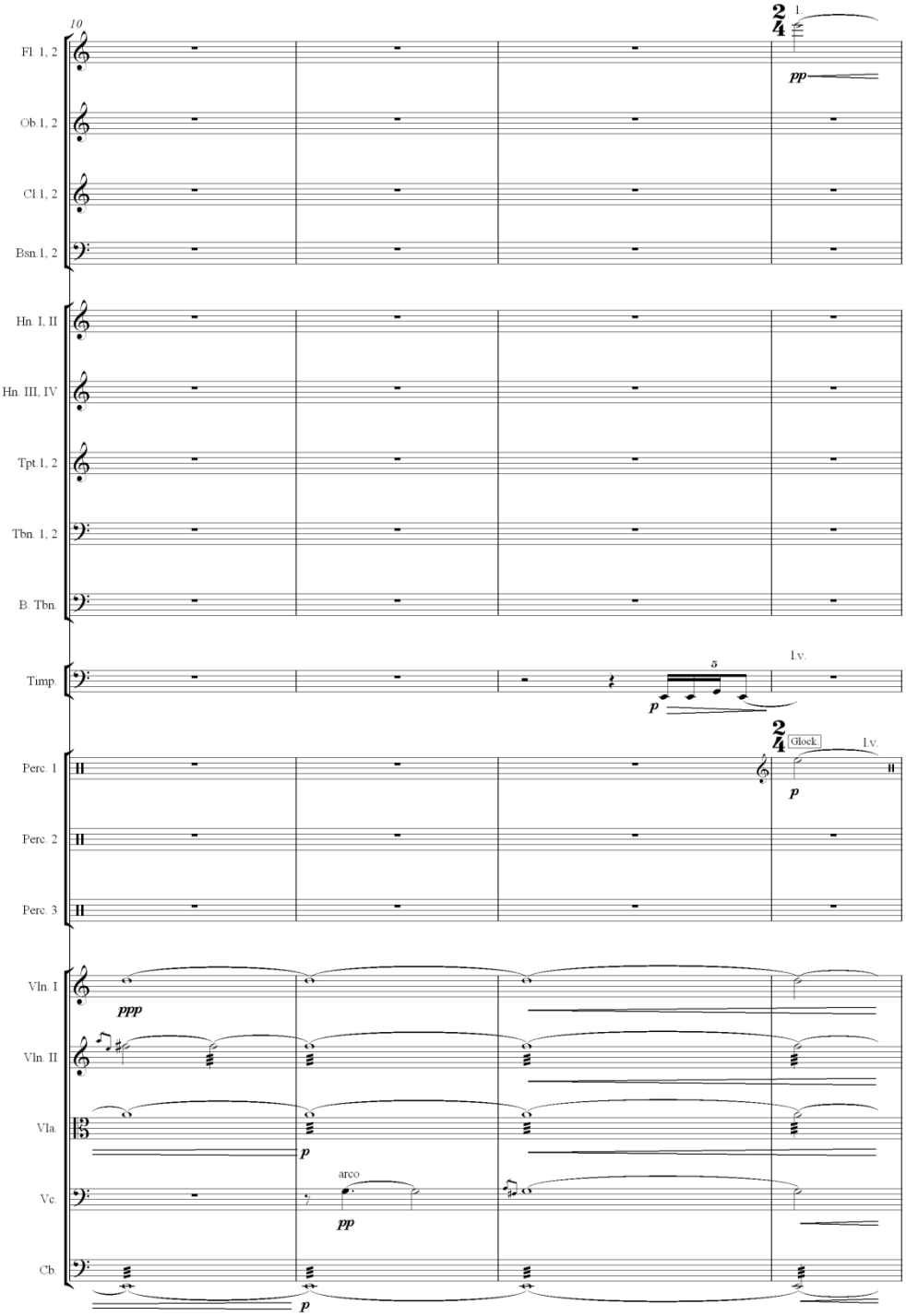
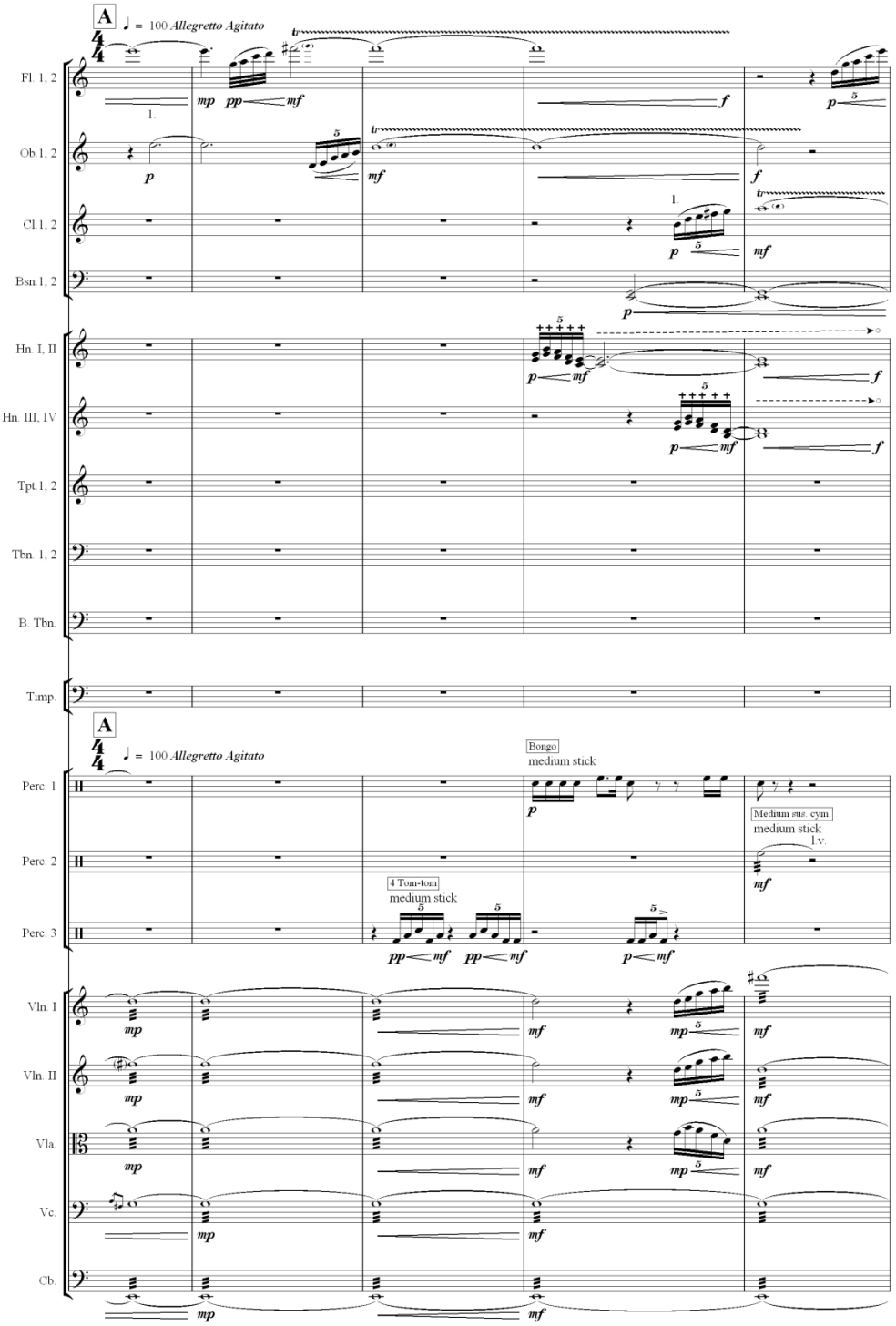
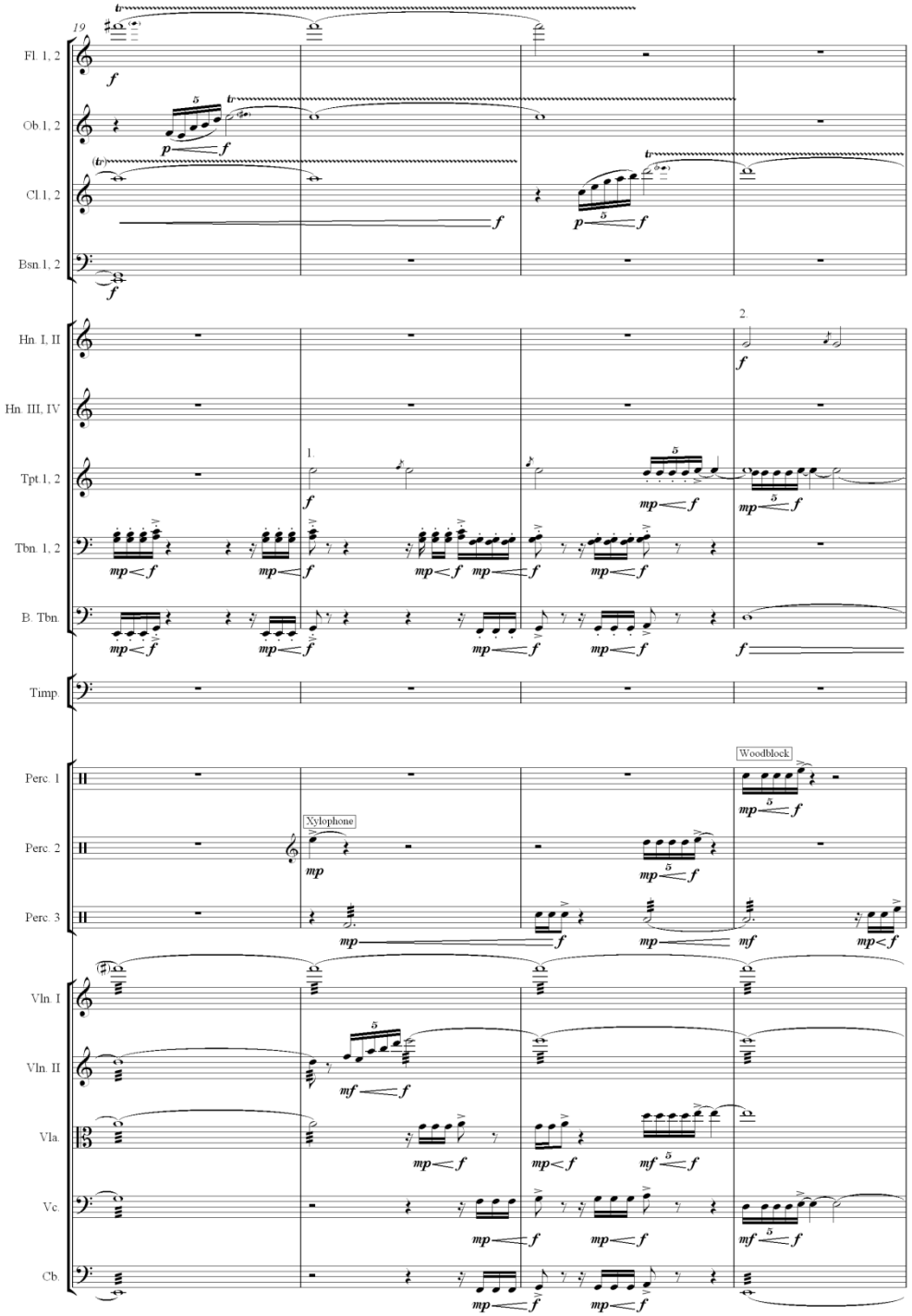
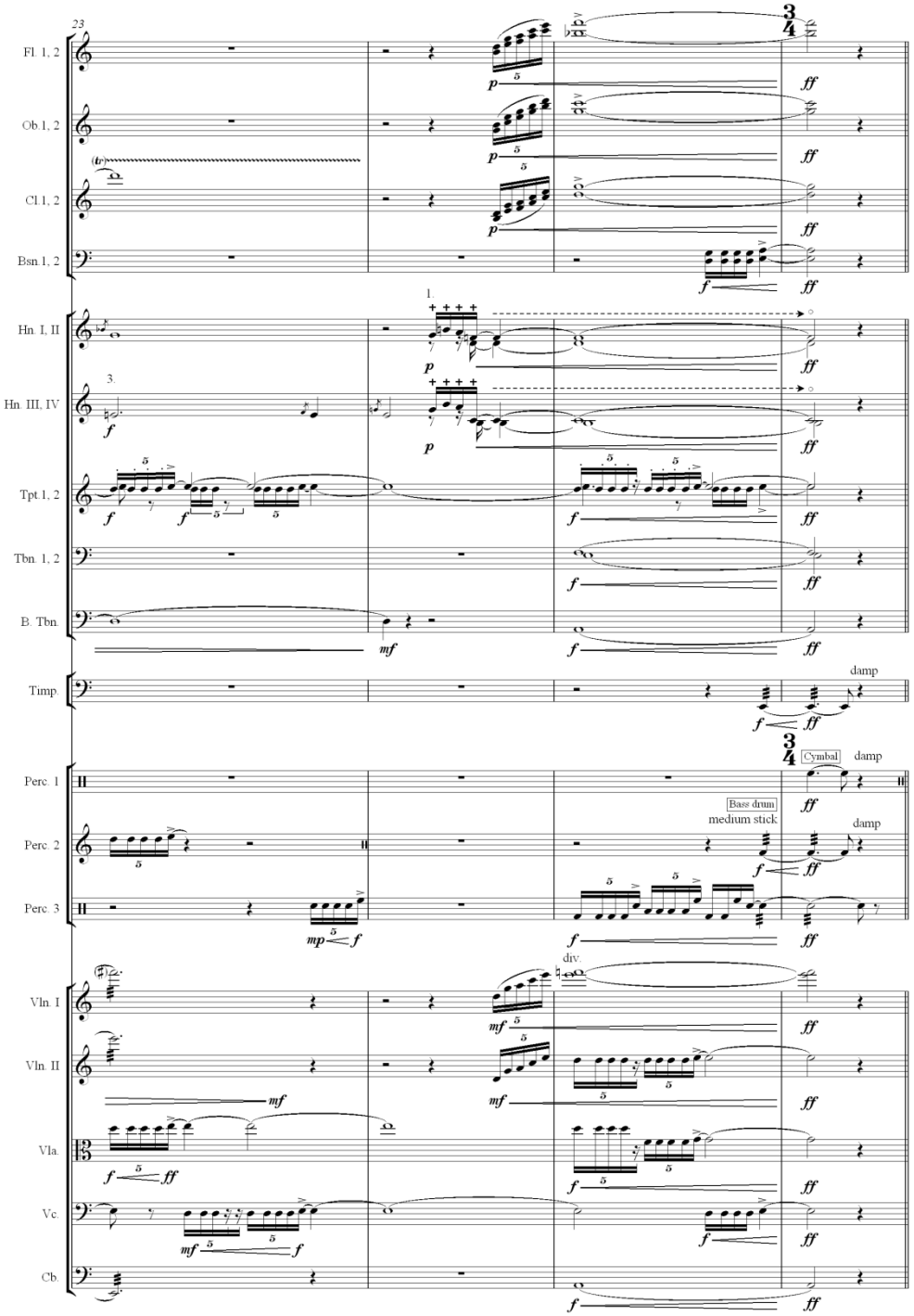
Percussion 1 : Glock, Bongo, Xylophone, Cymbal, Vibraphone, Snare drum, Tubular bell, Tam-tam, Crotales, Small suspended cymbal, Medium suspended cymbal, Large suspended cymbal, Woodblock

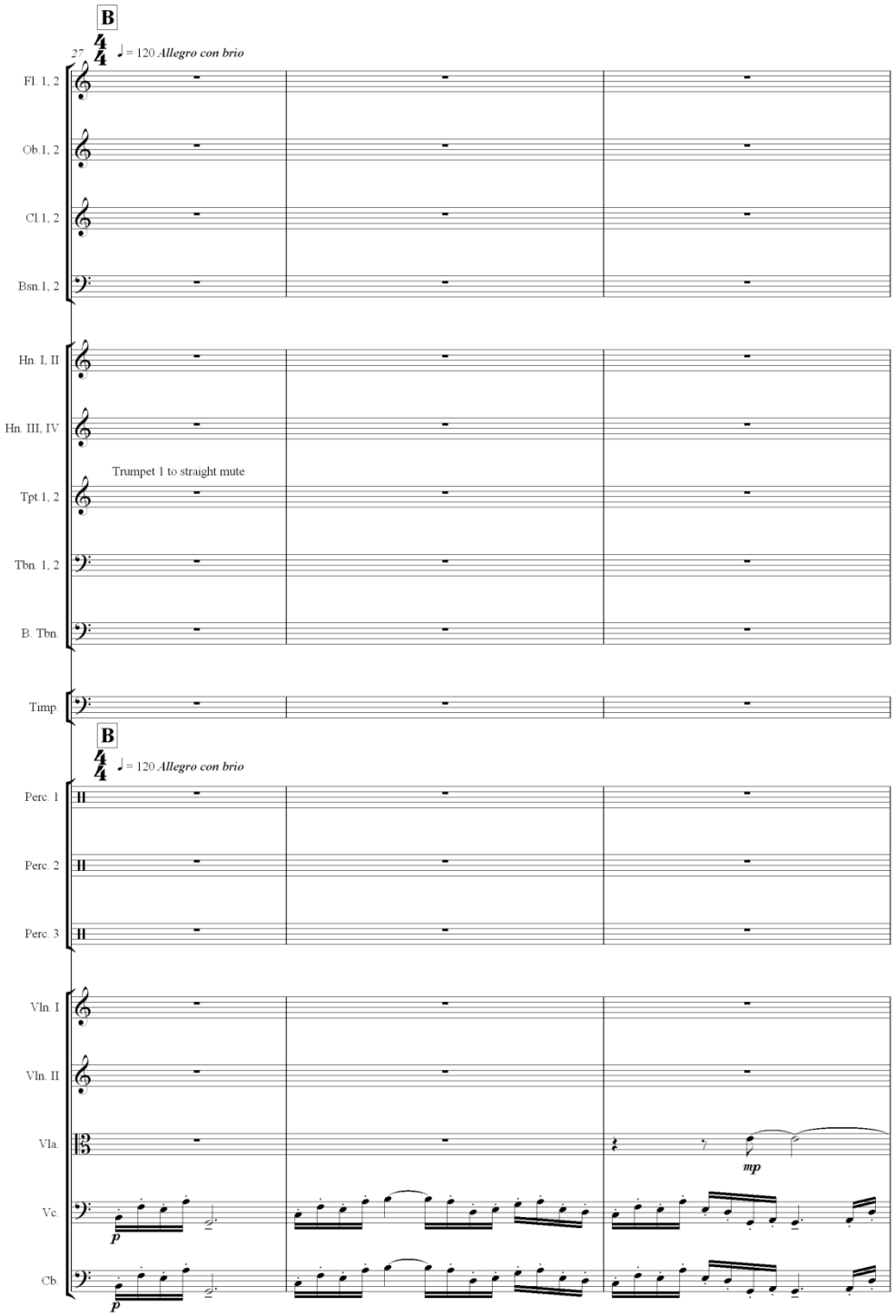
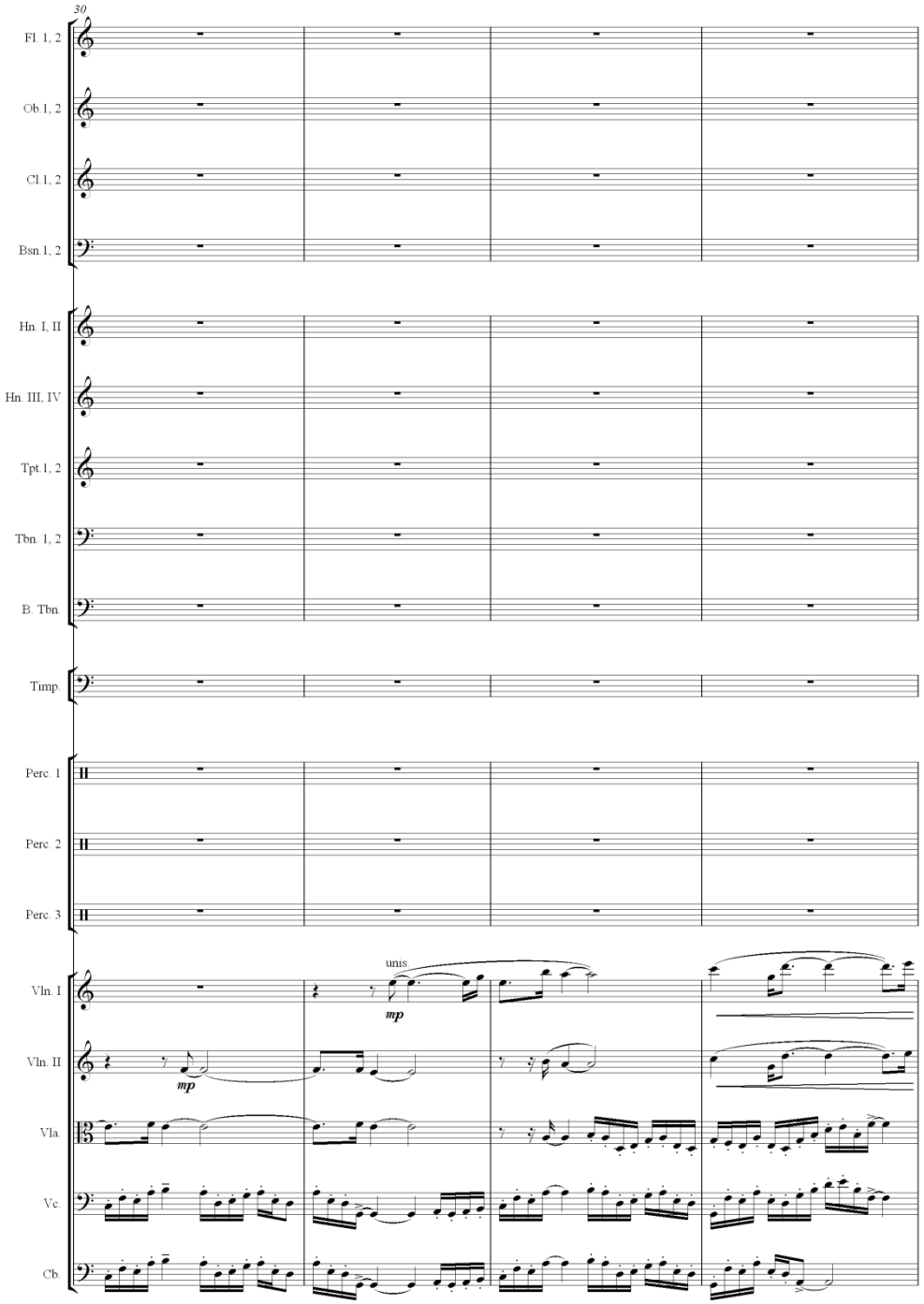
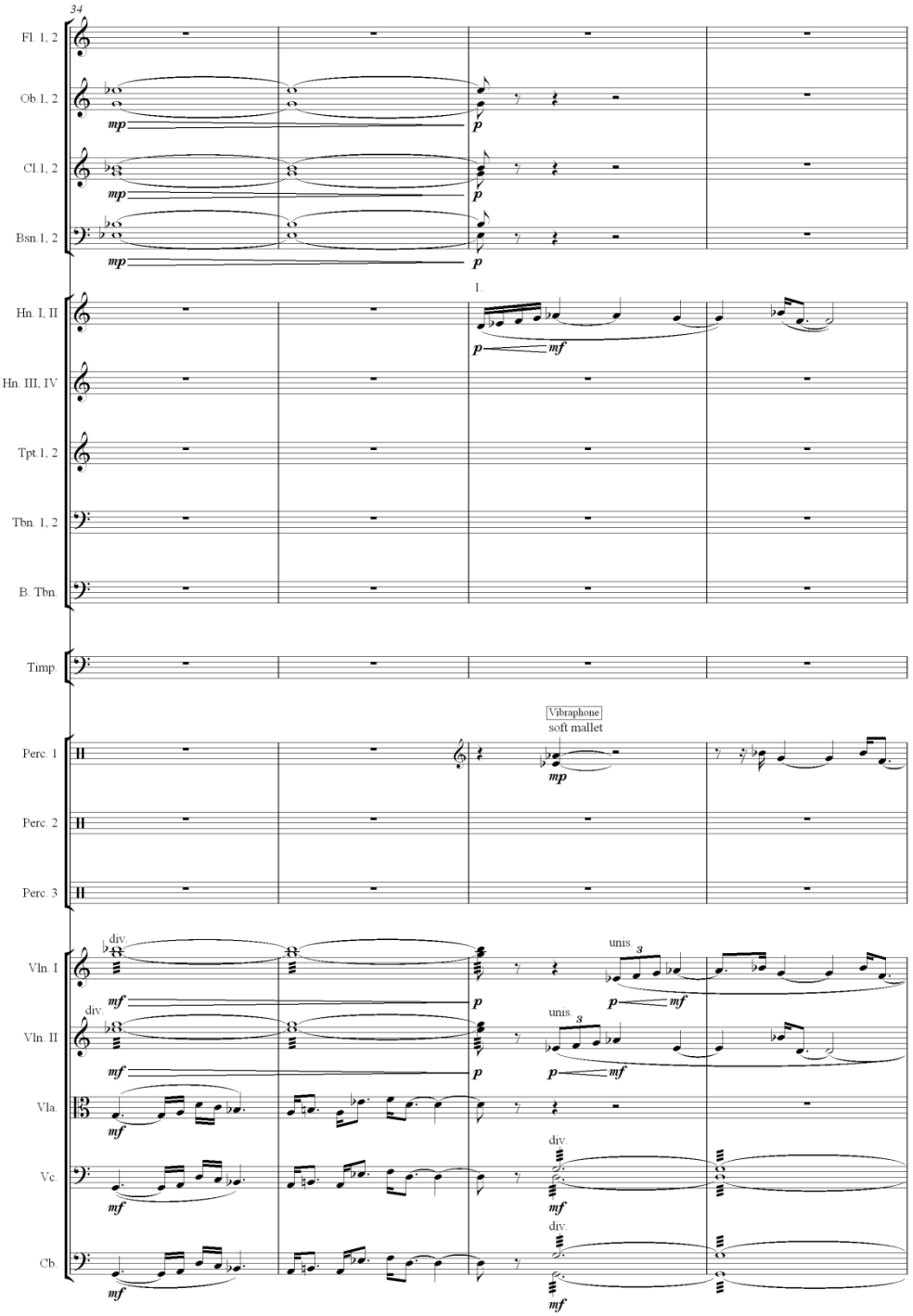
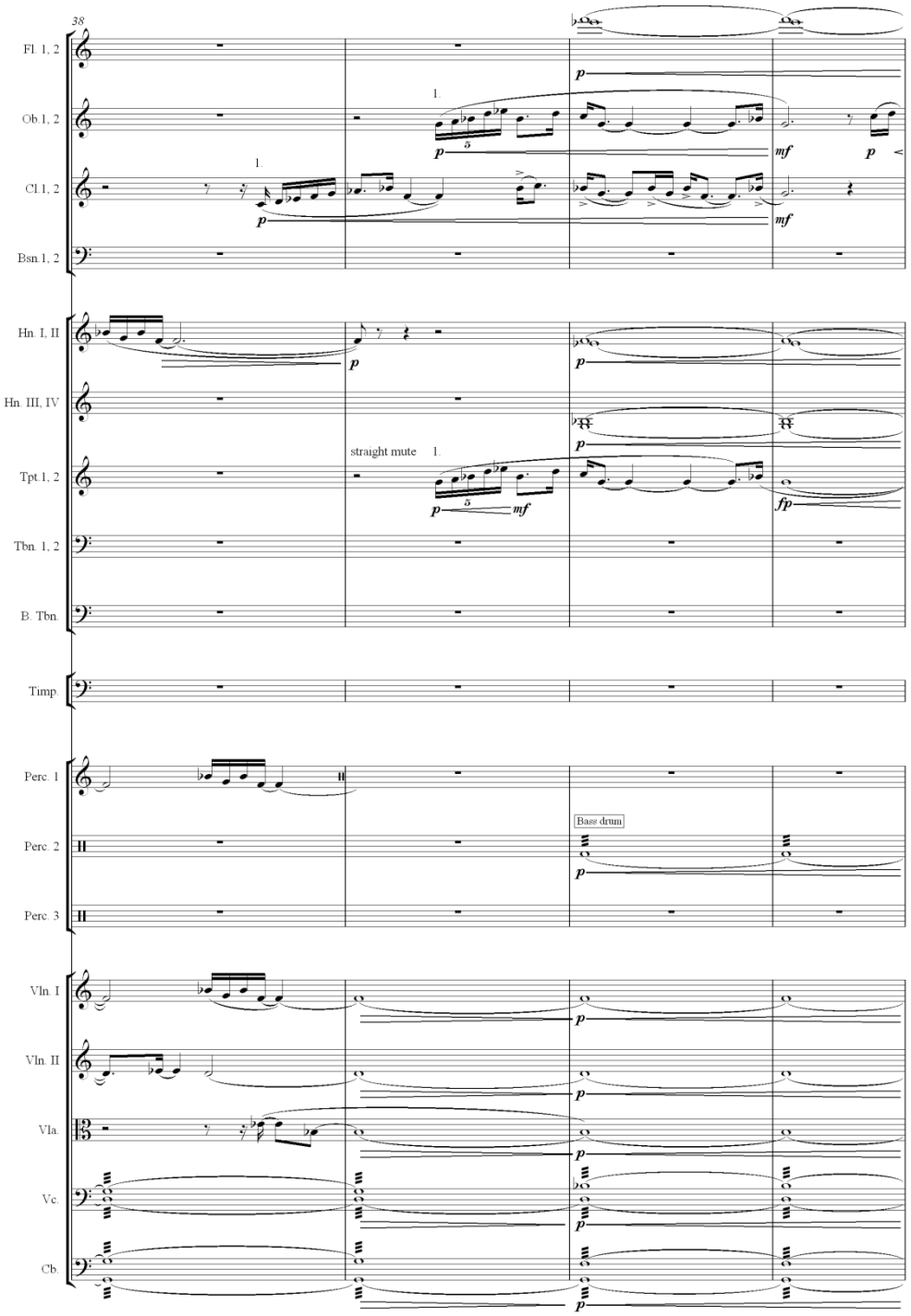
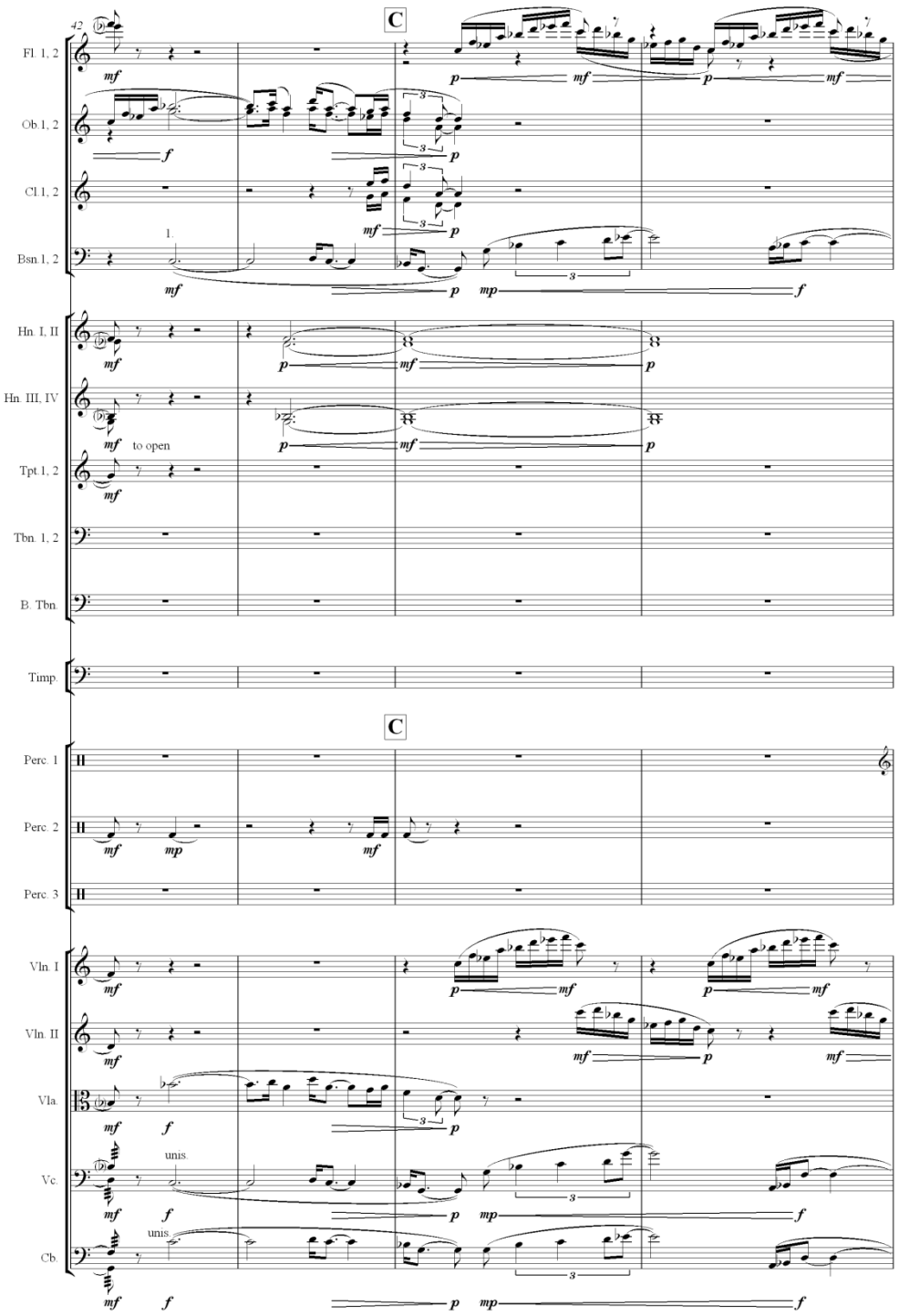
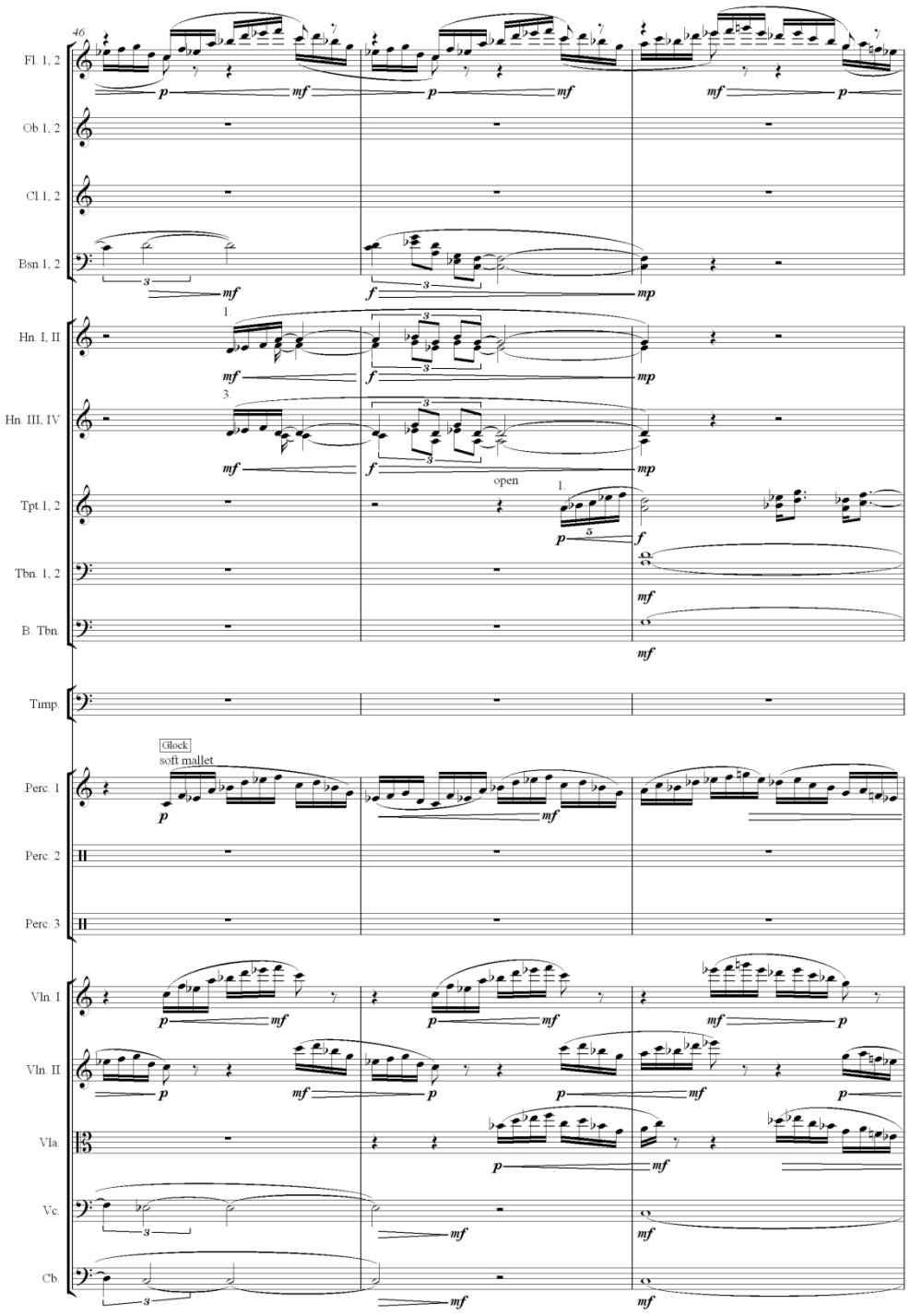
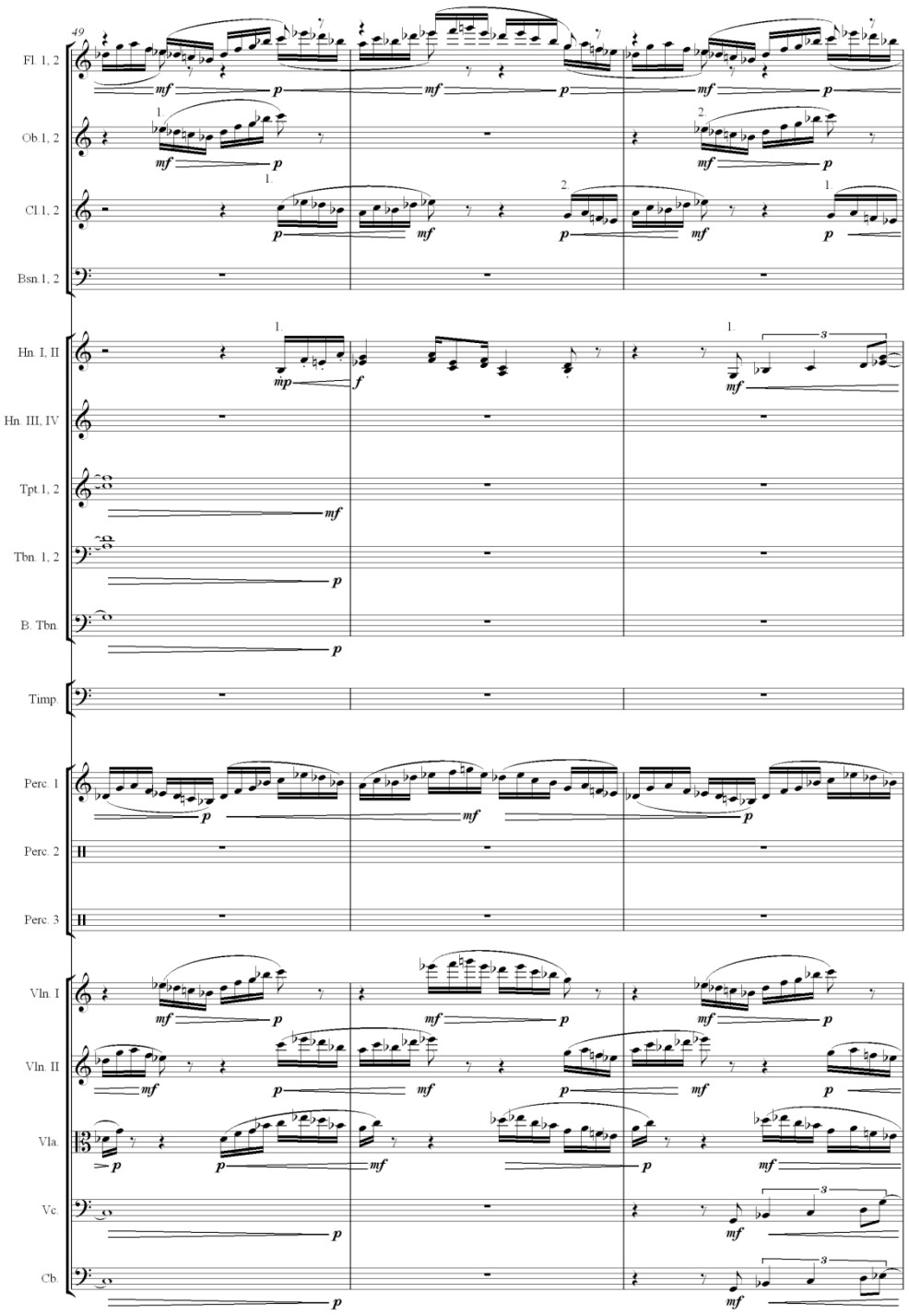
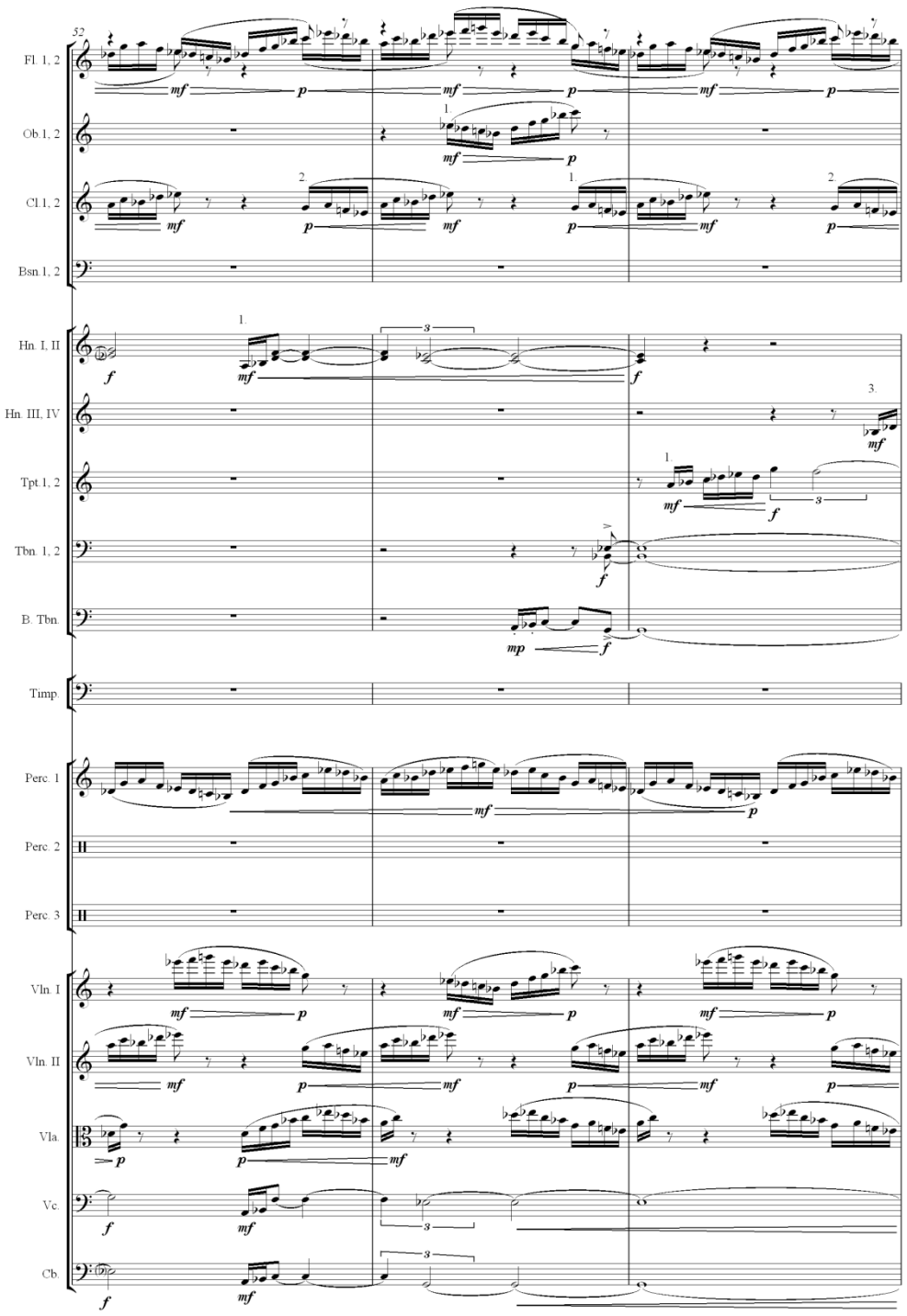
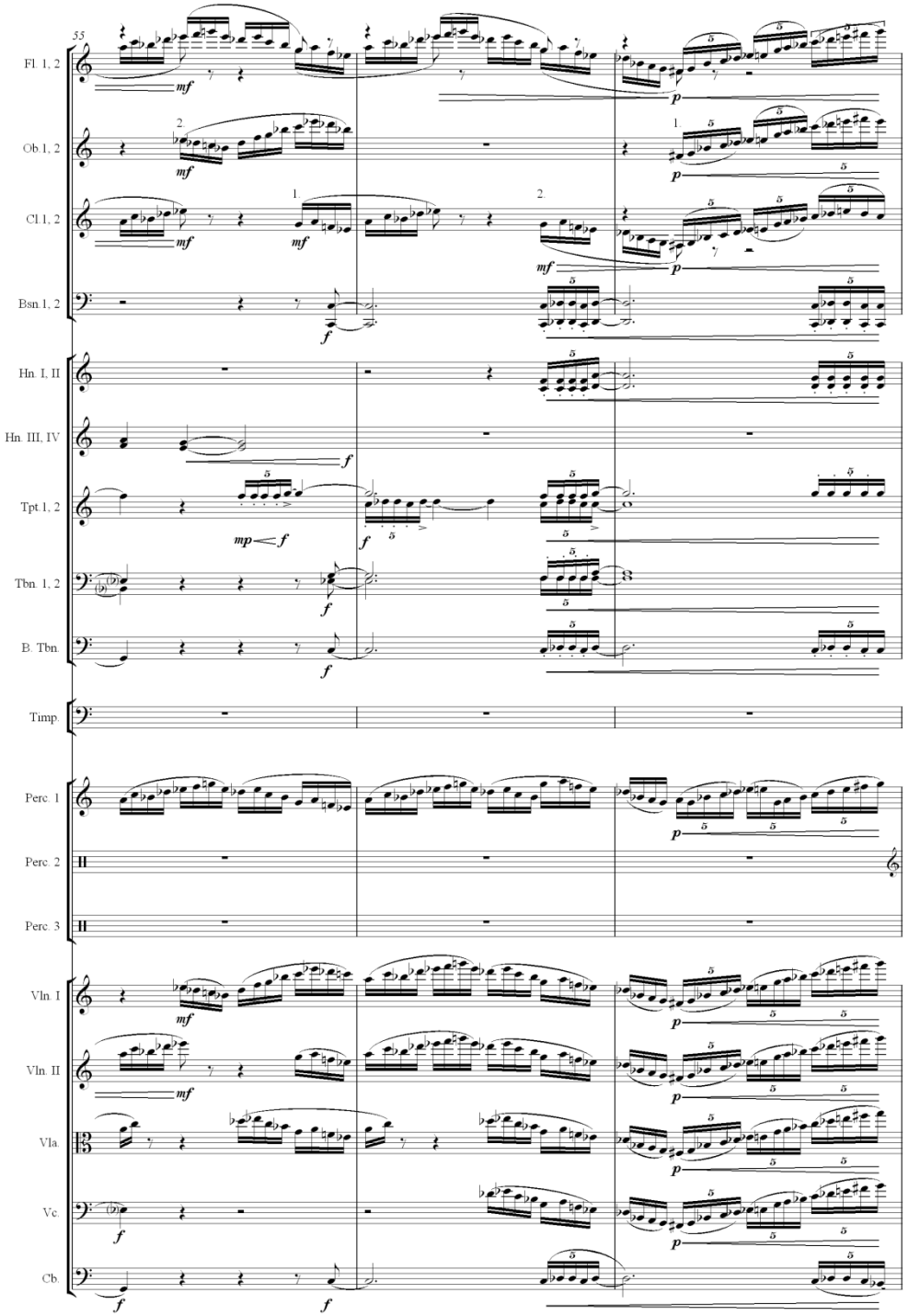
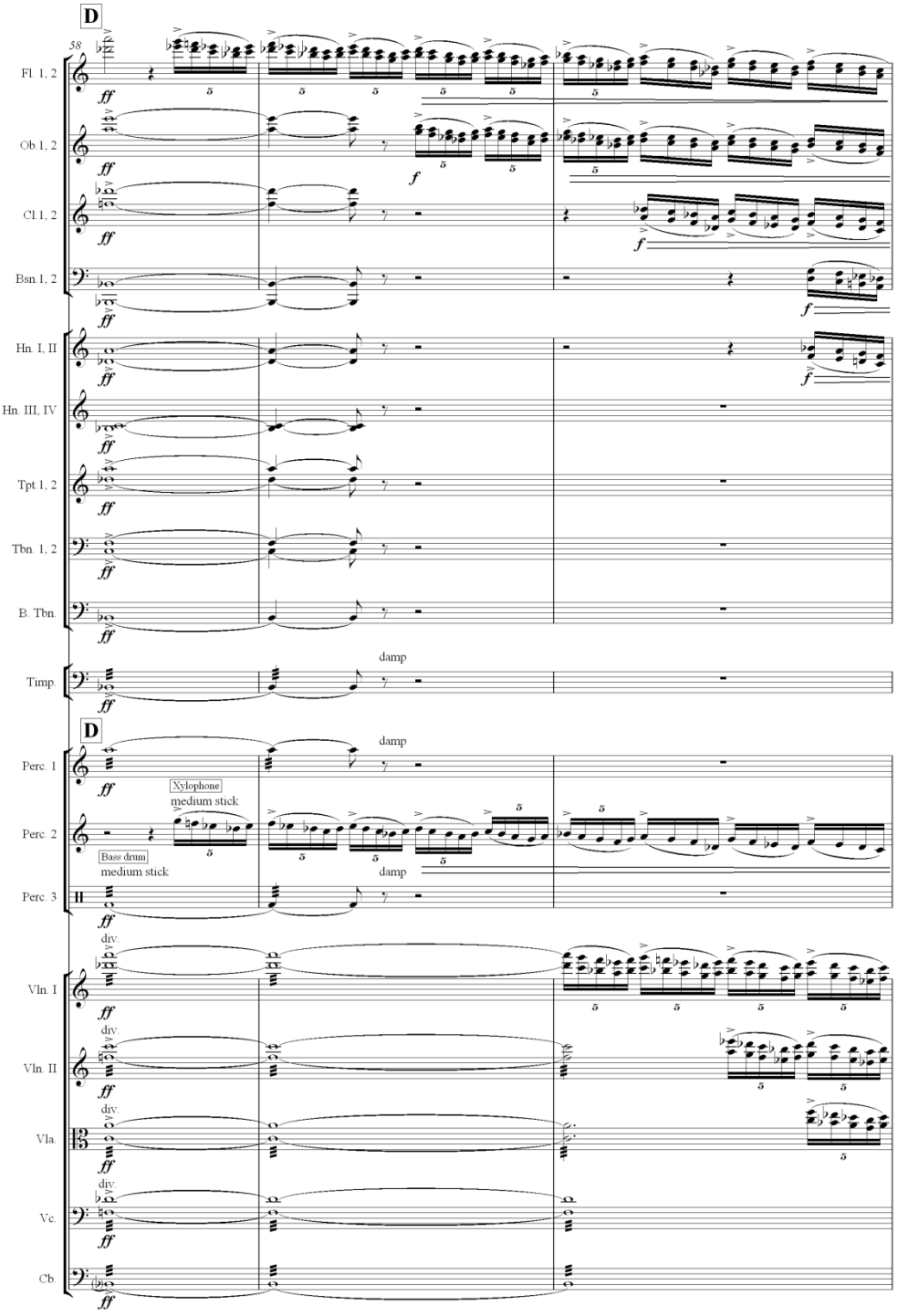
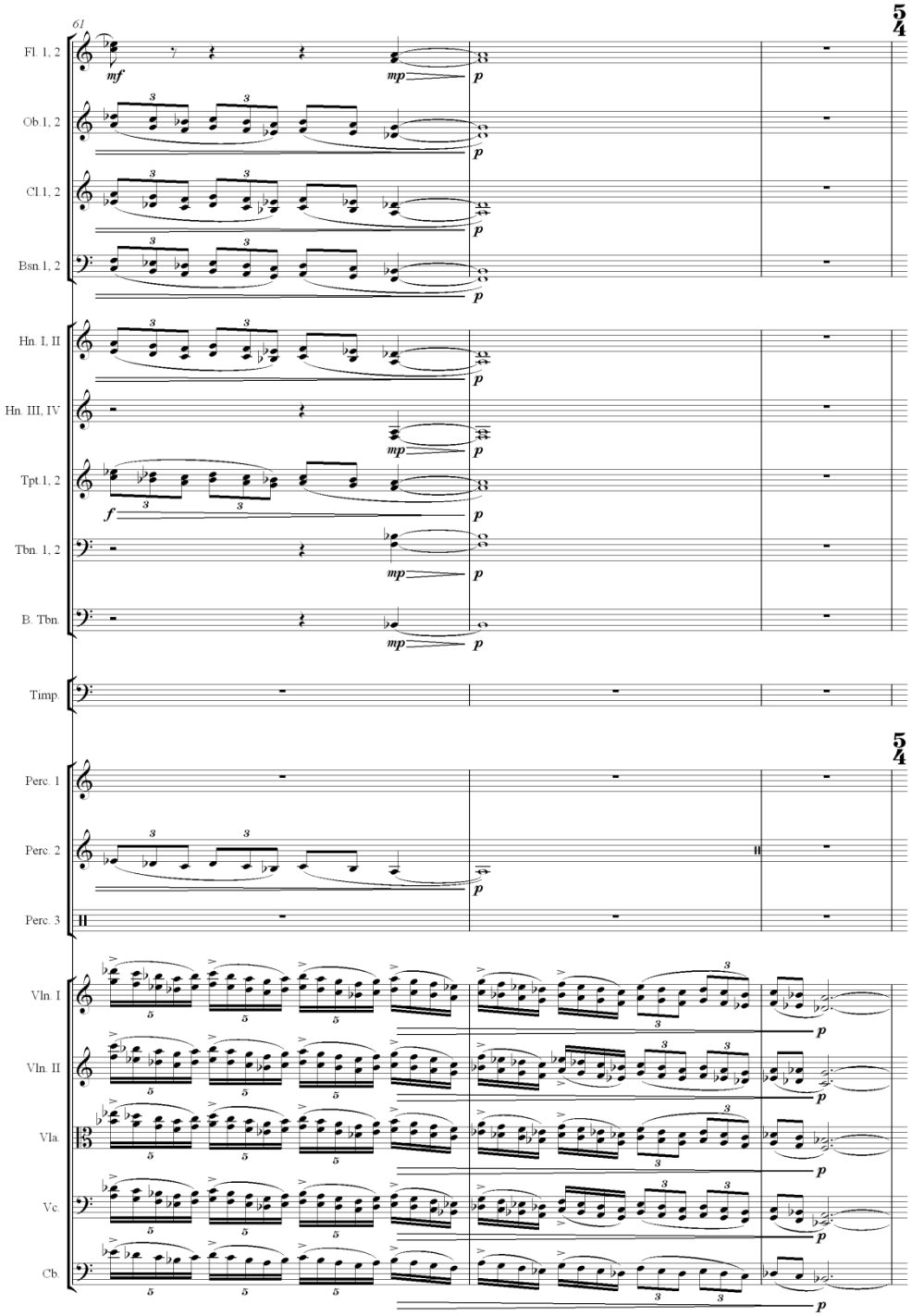
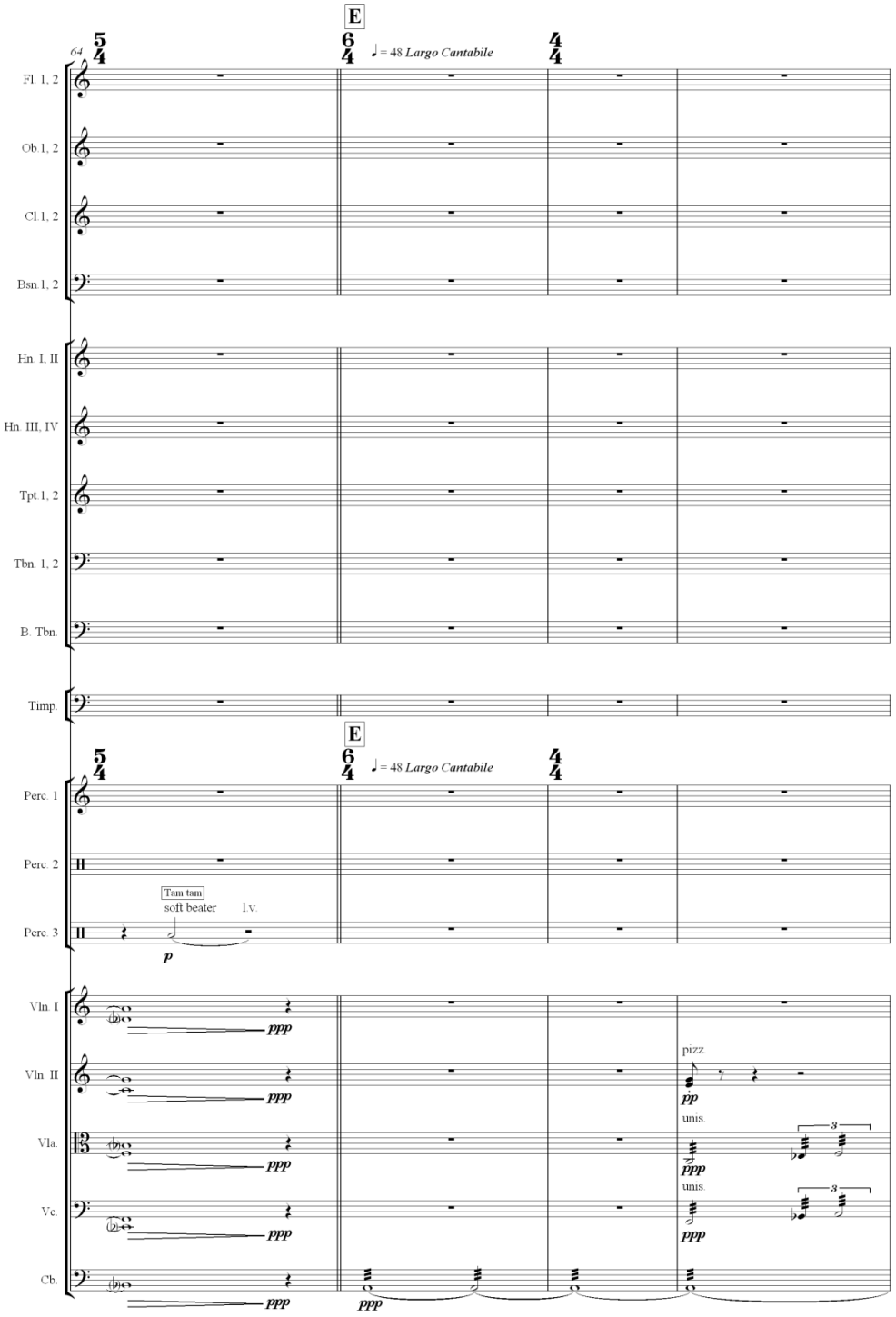
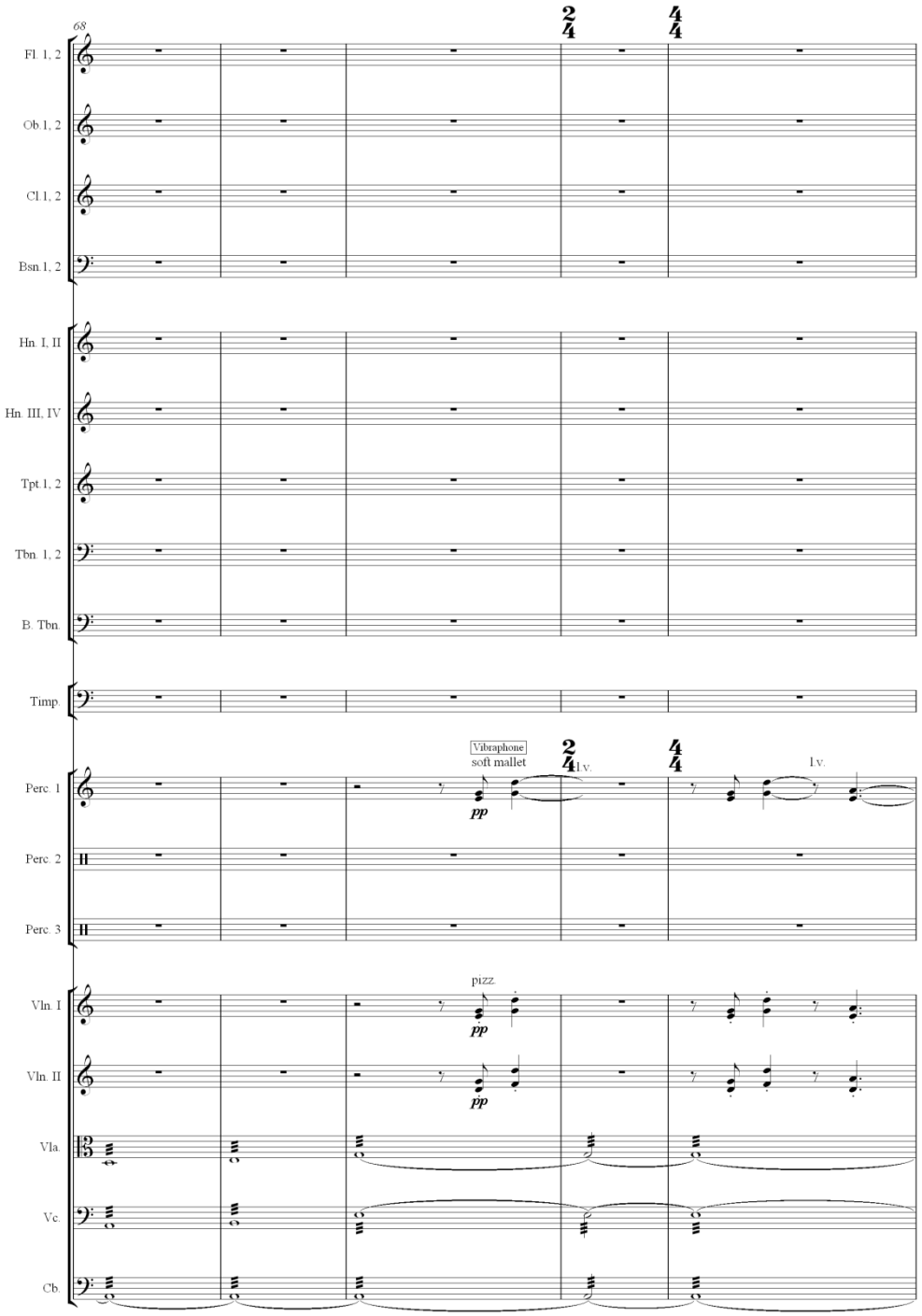
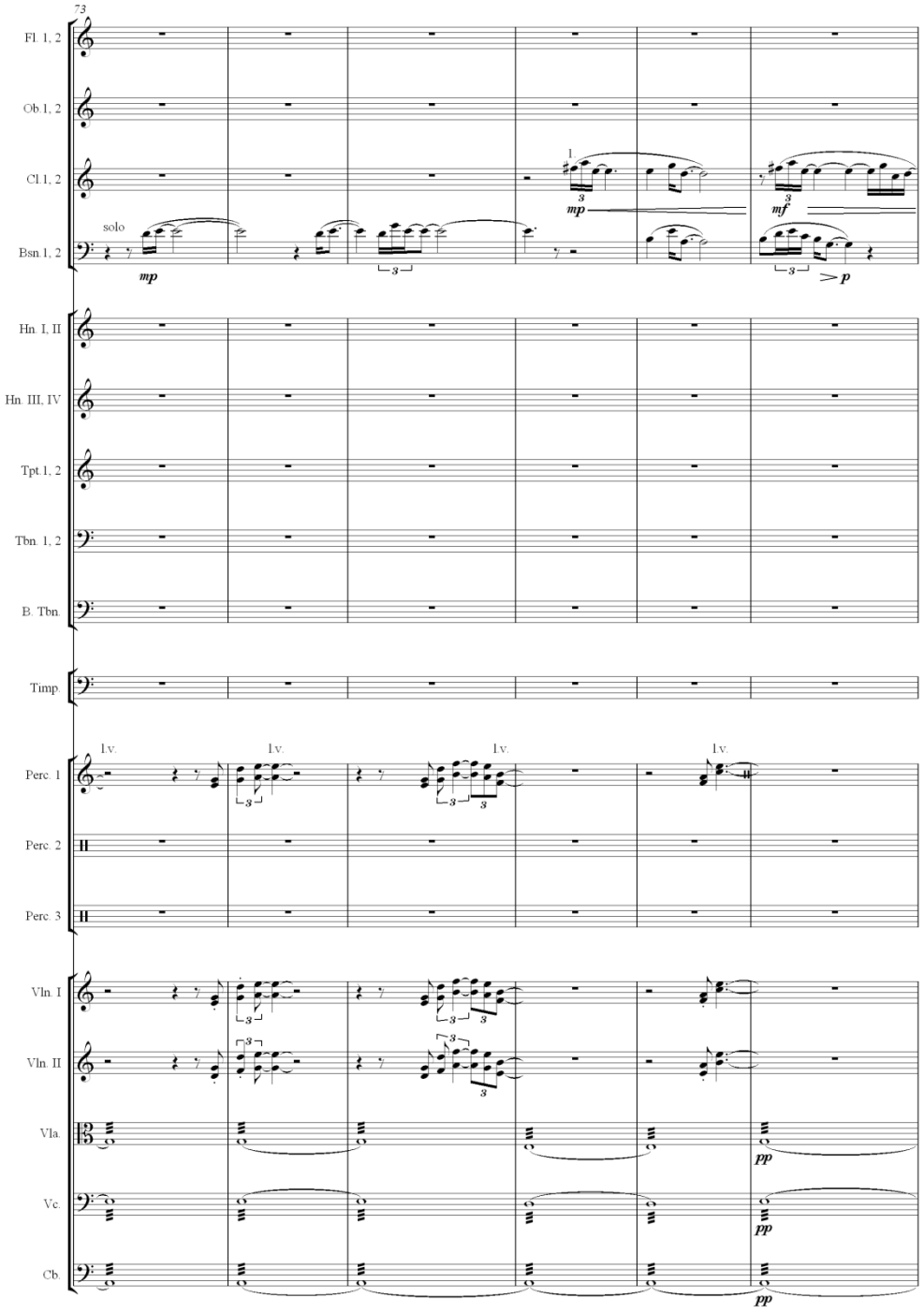
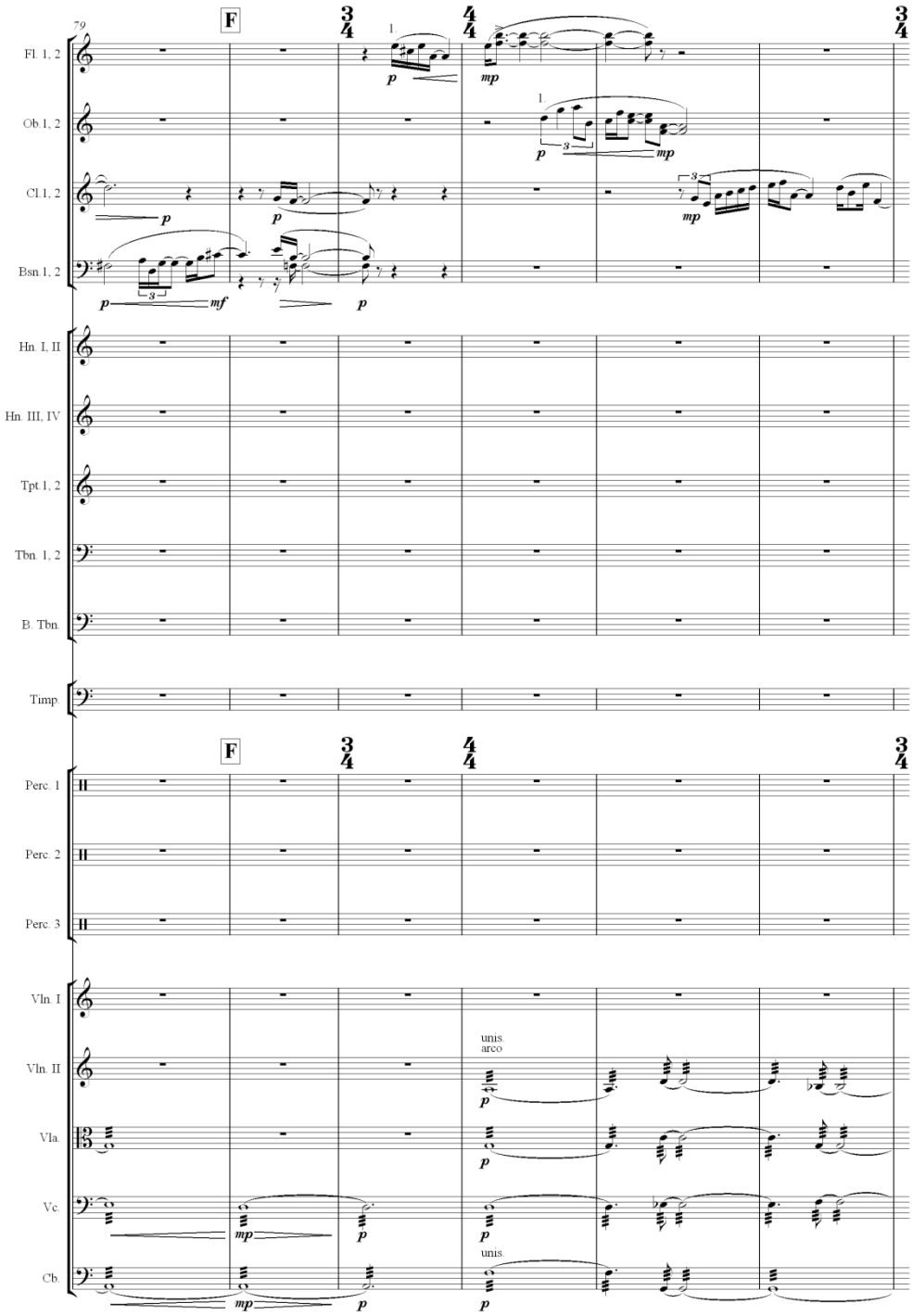
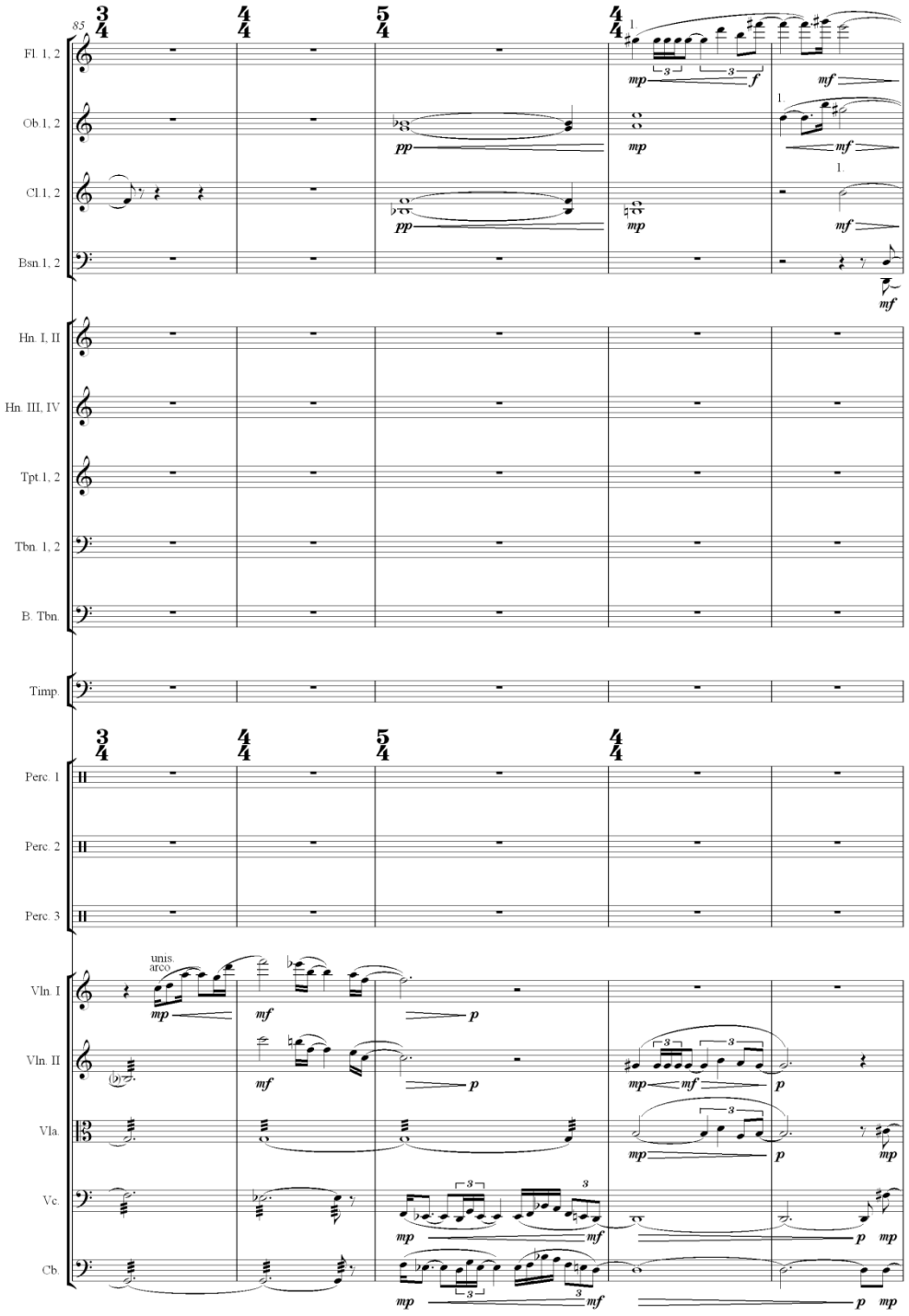
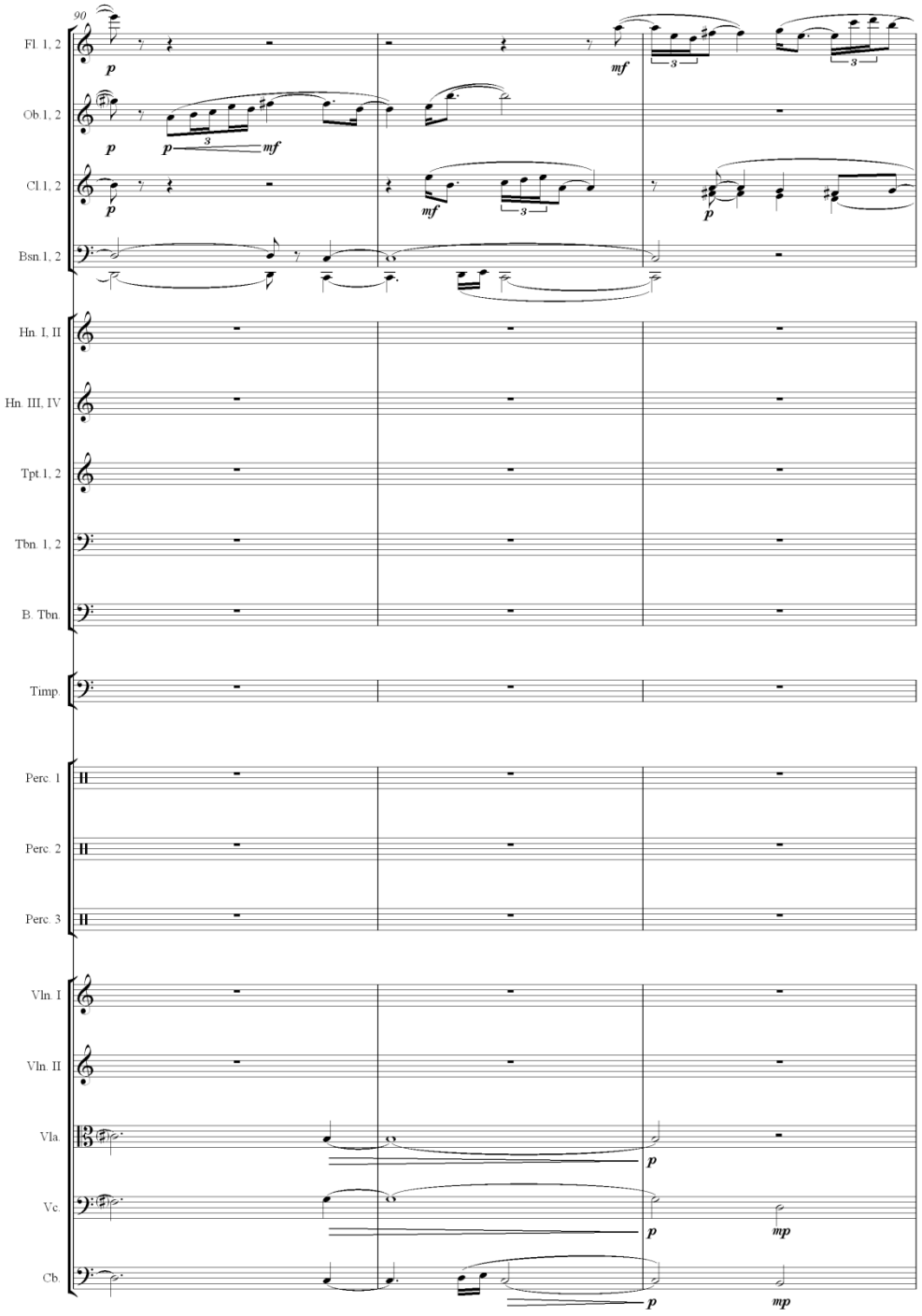
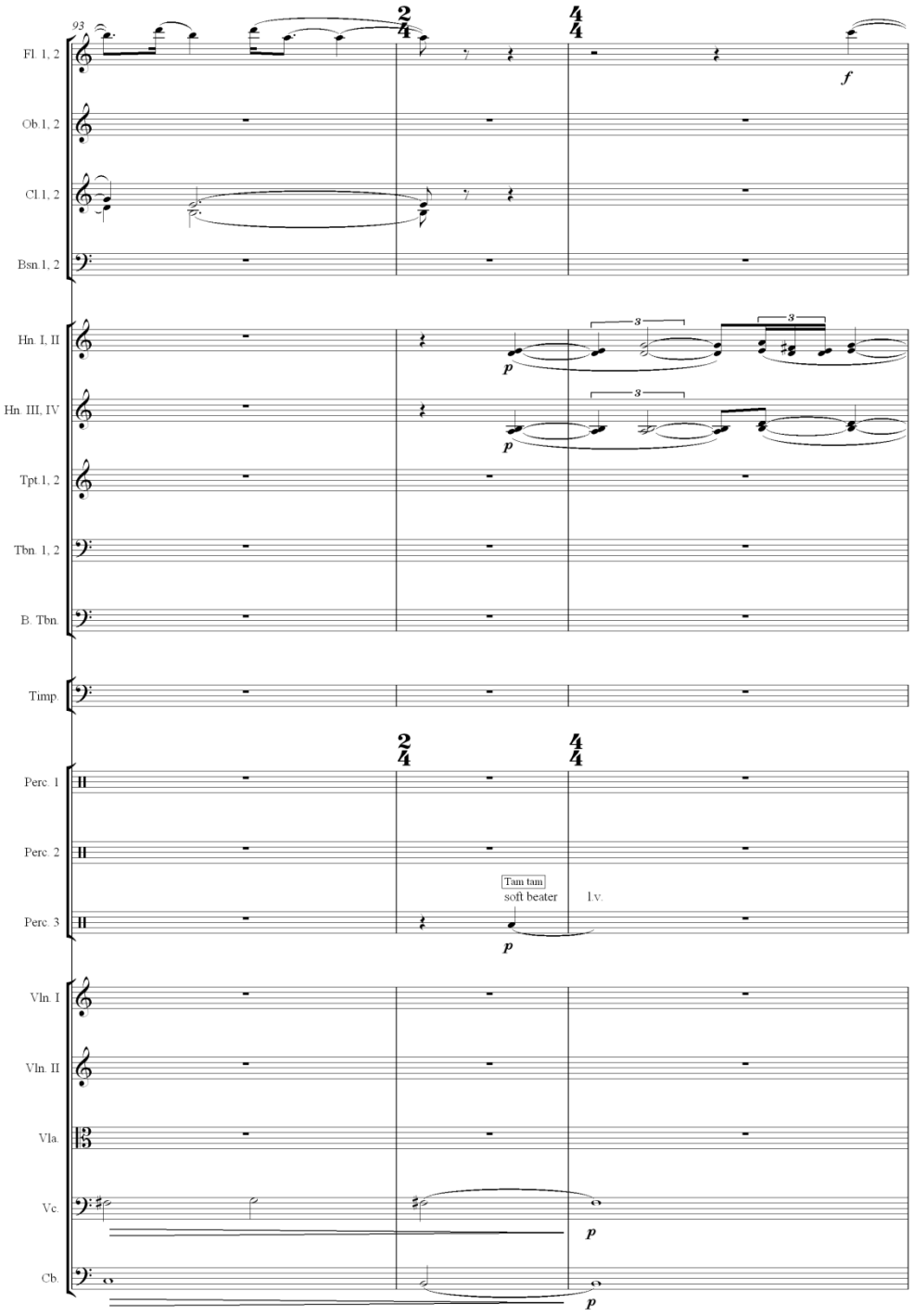
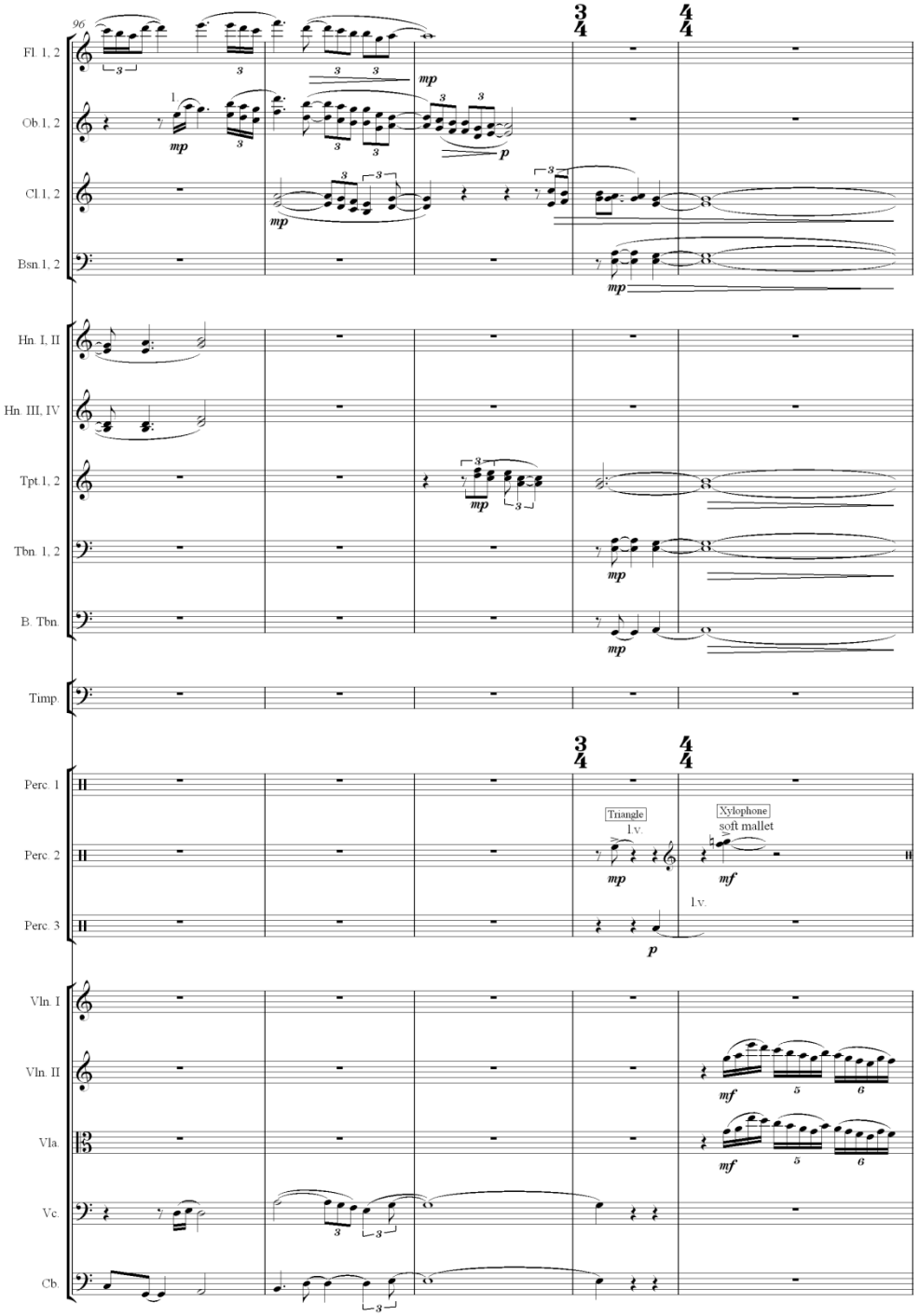
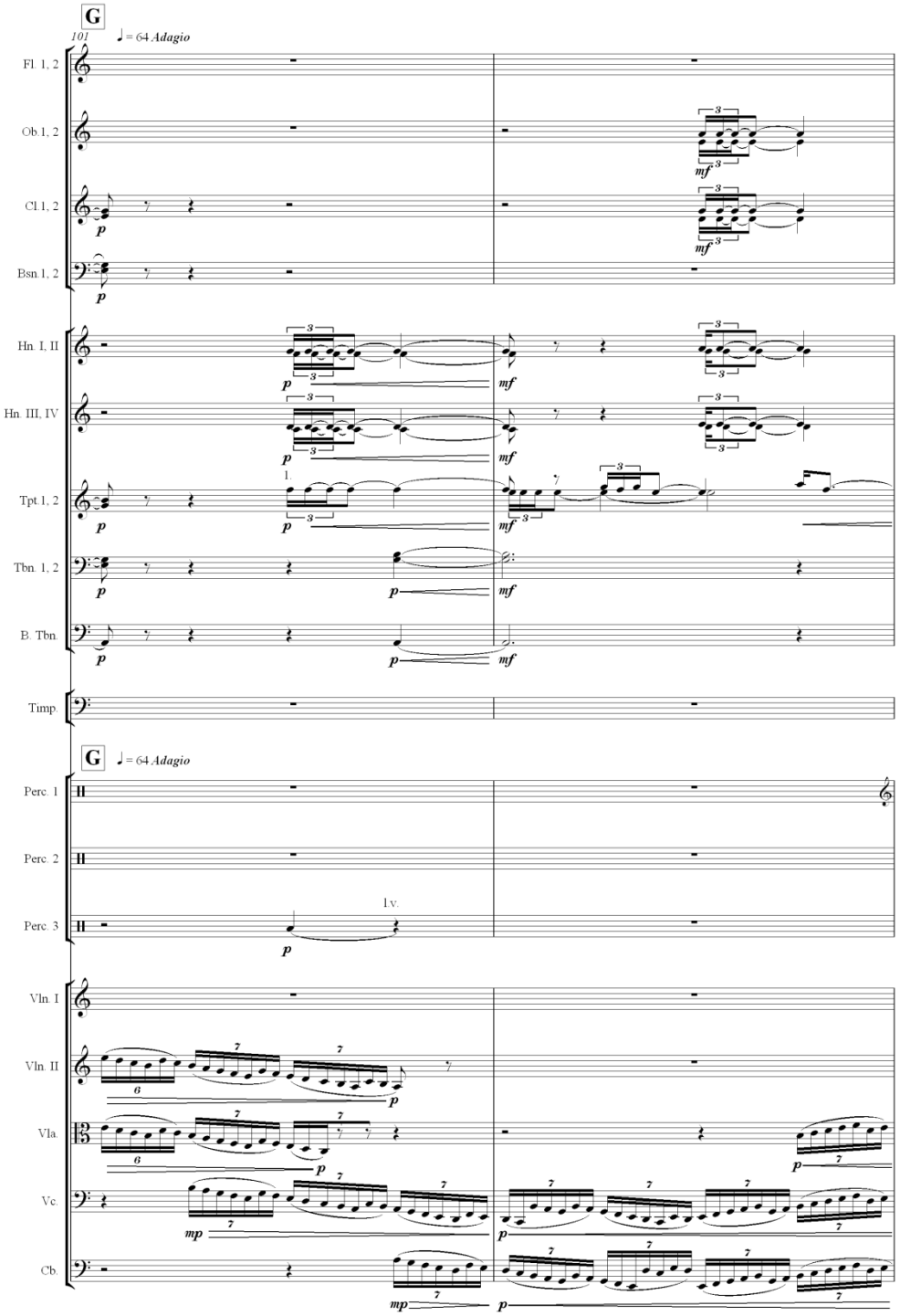
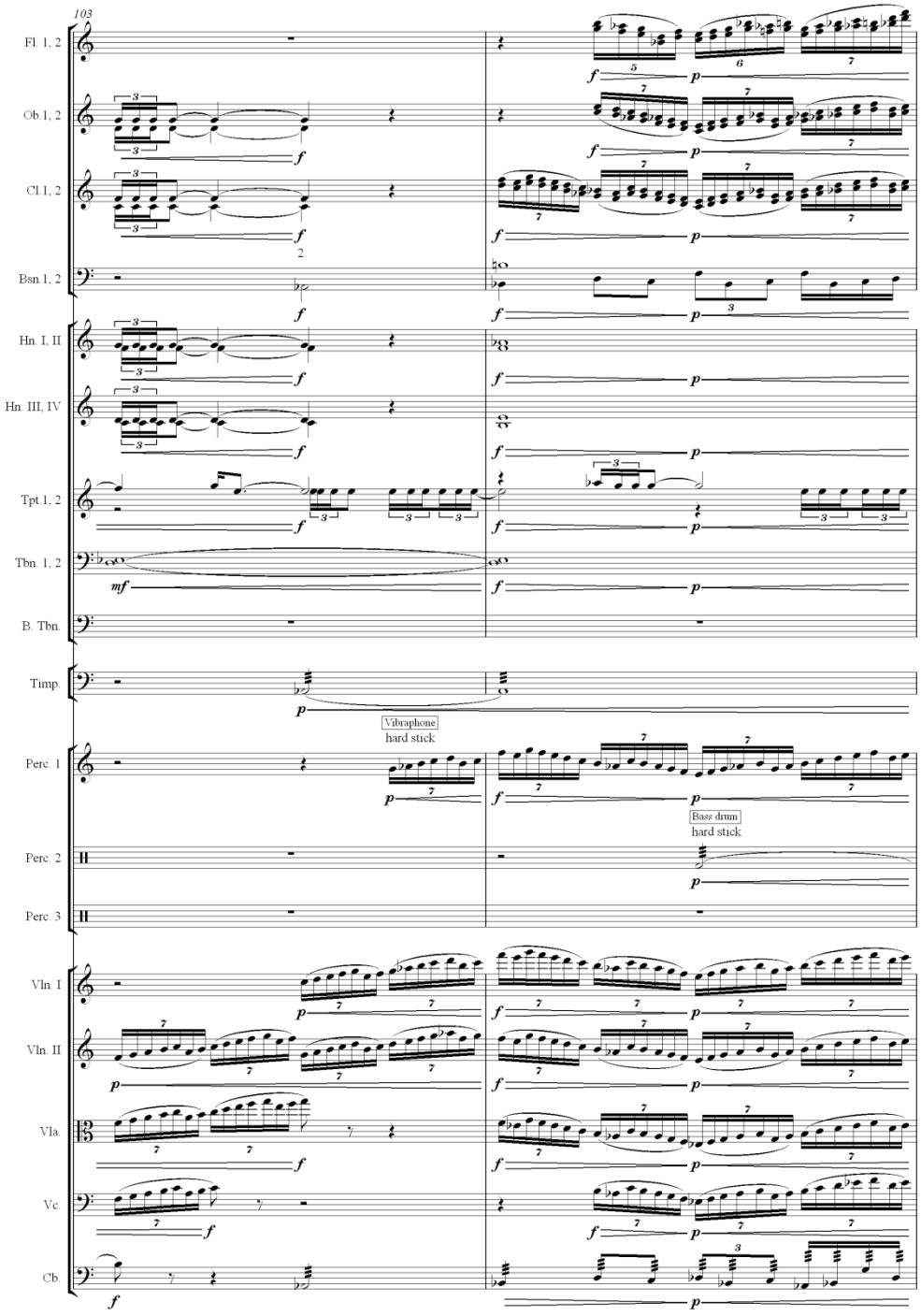
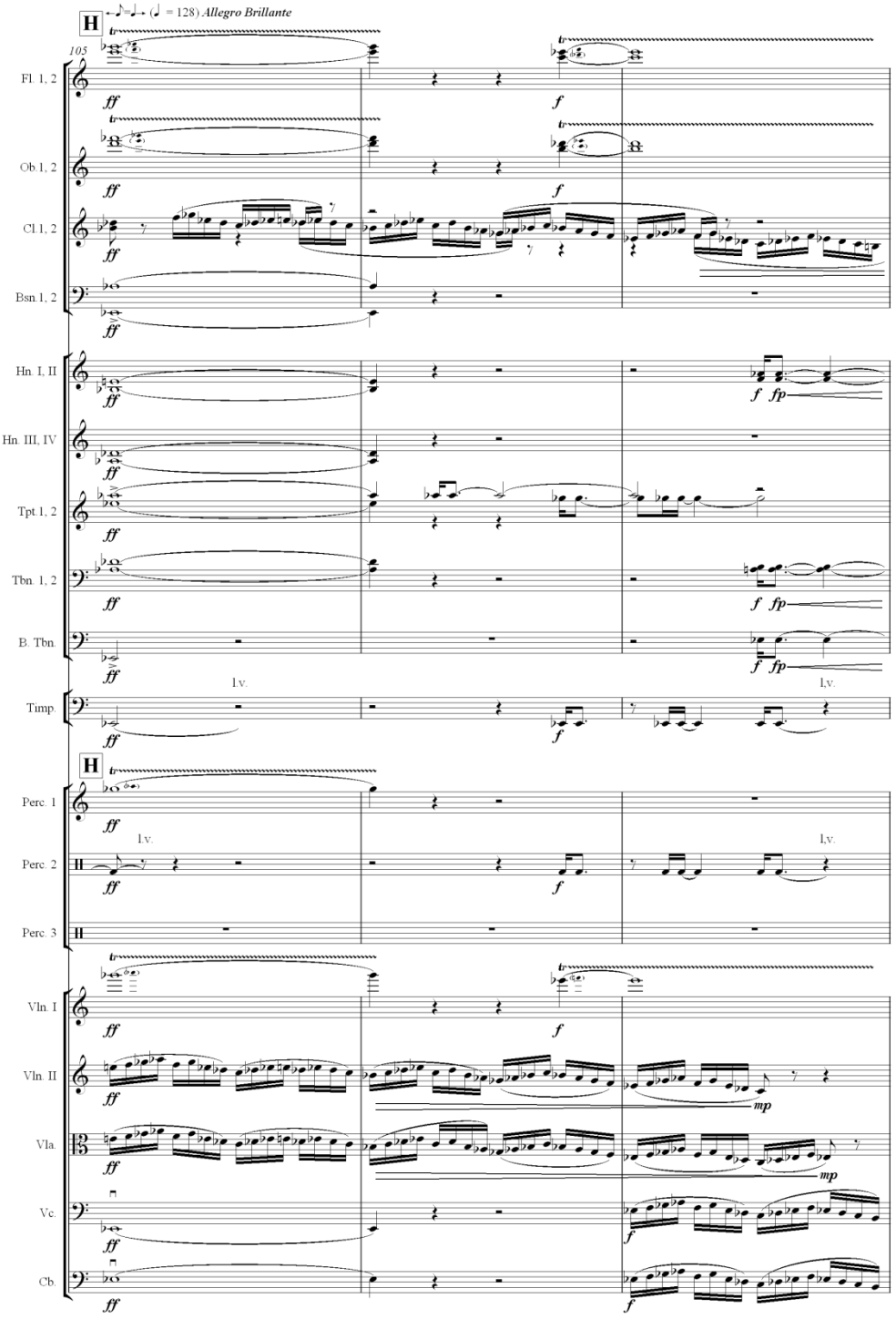
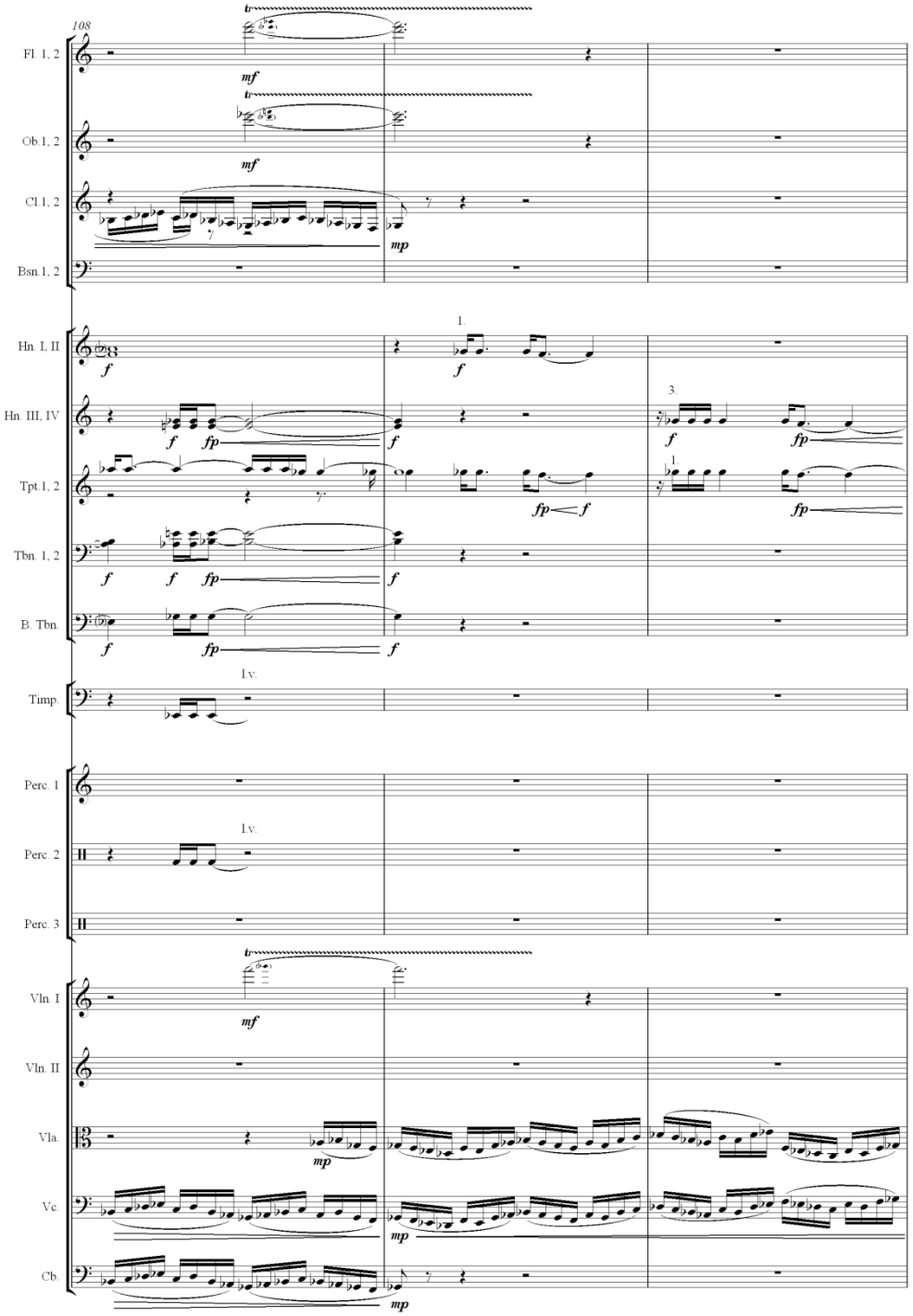
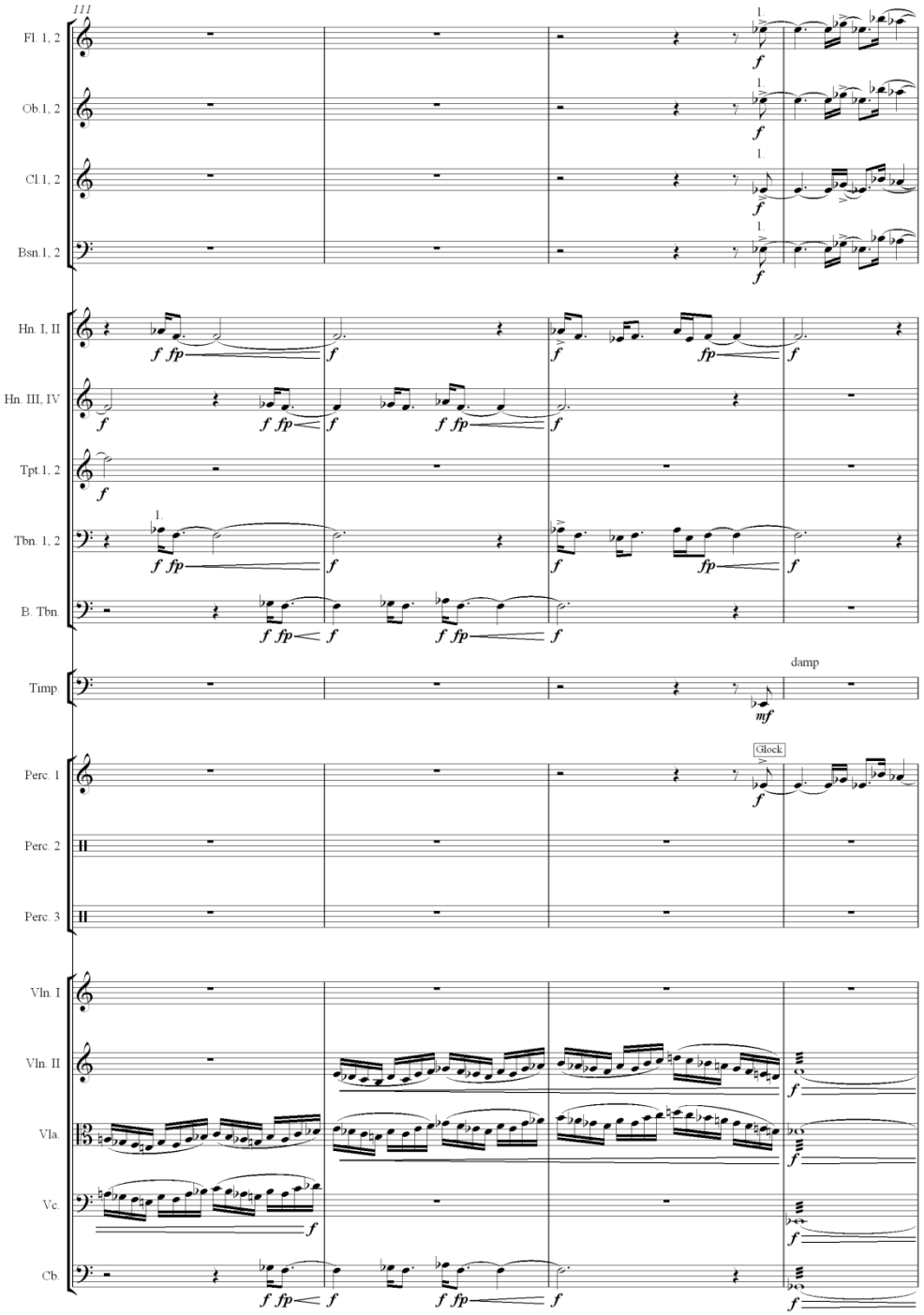
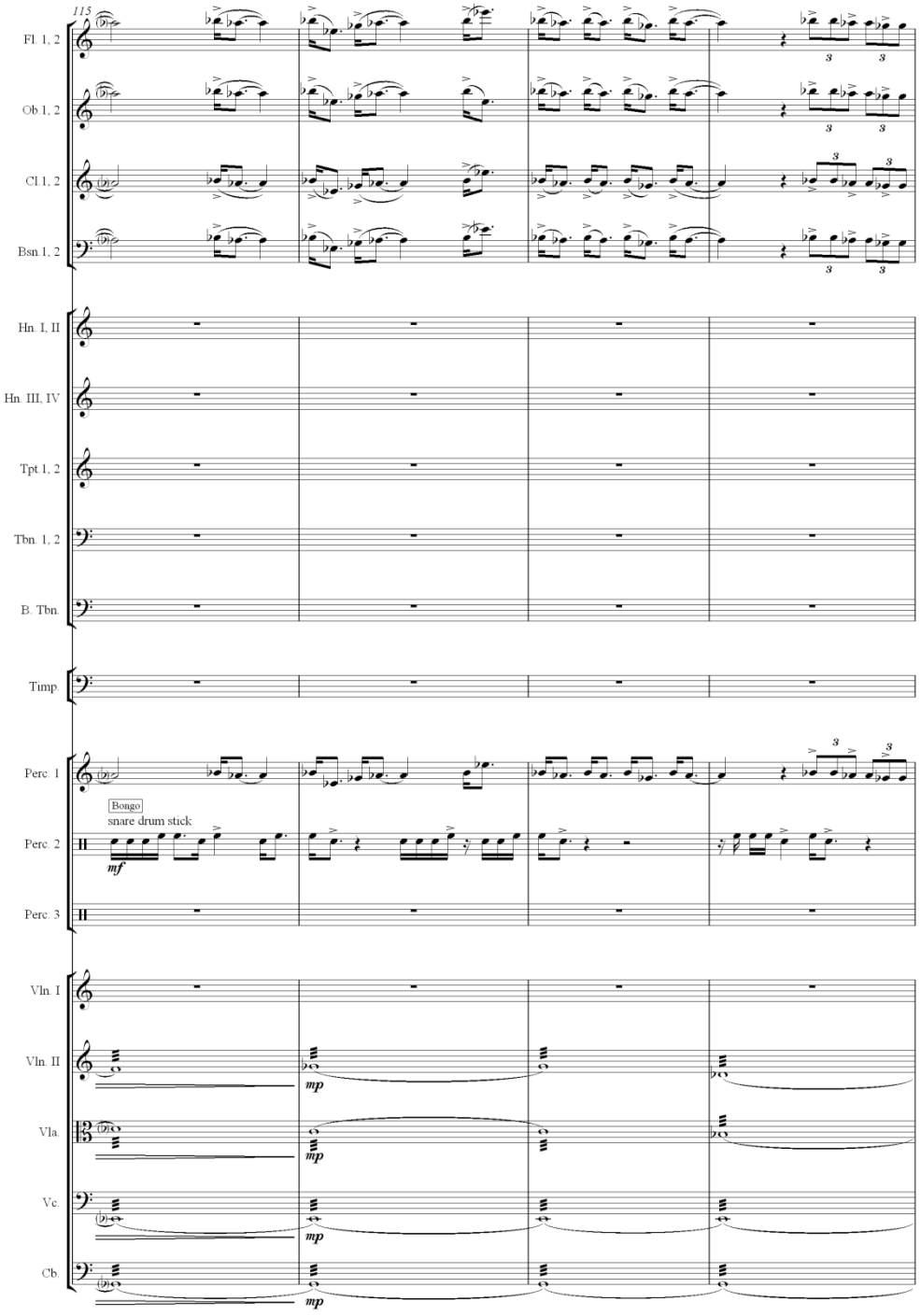
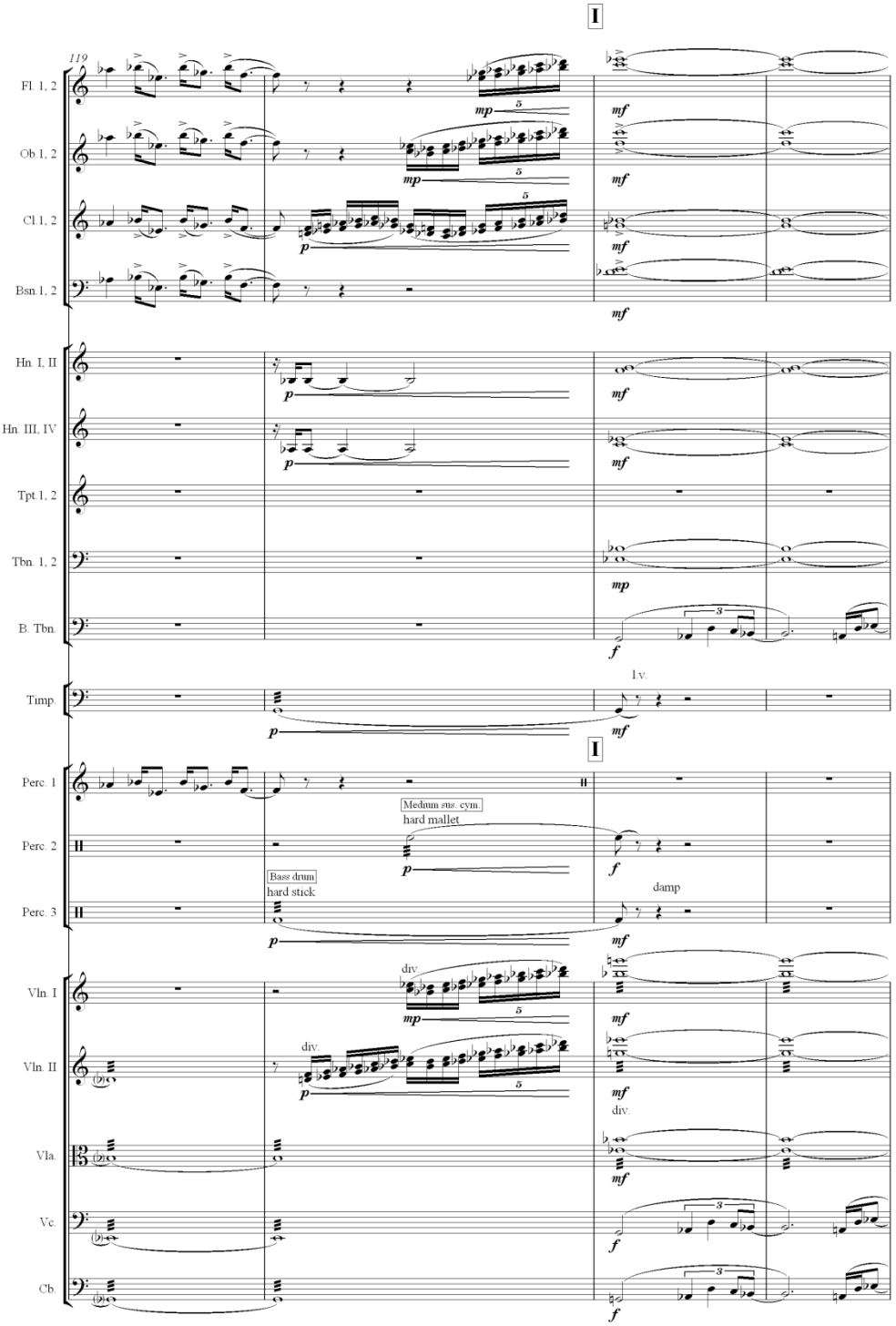
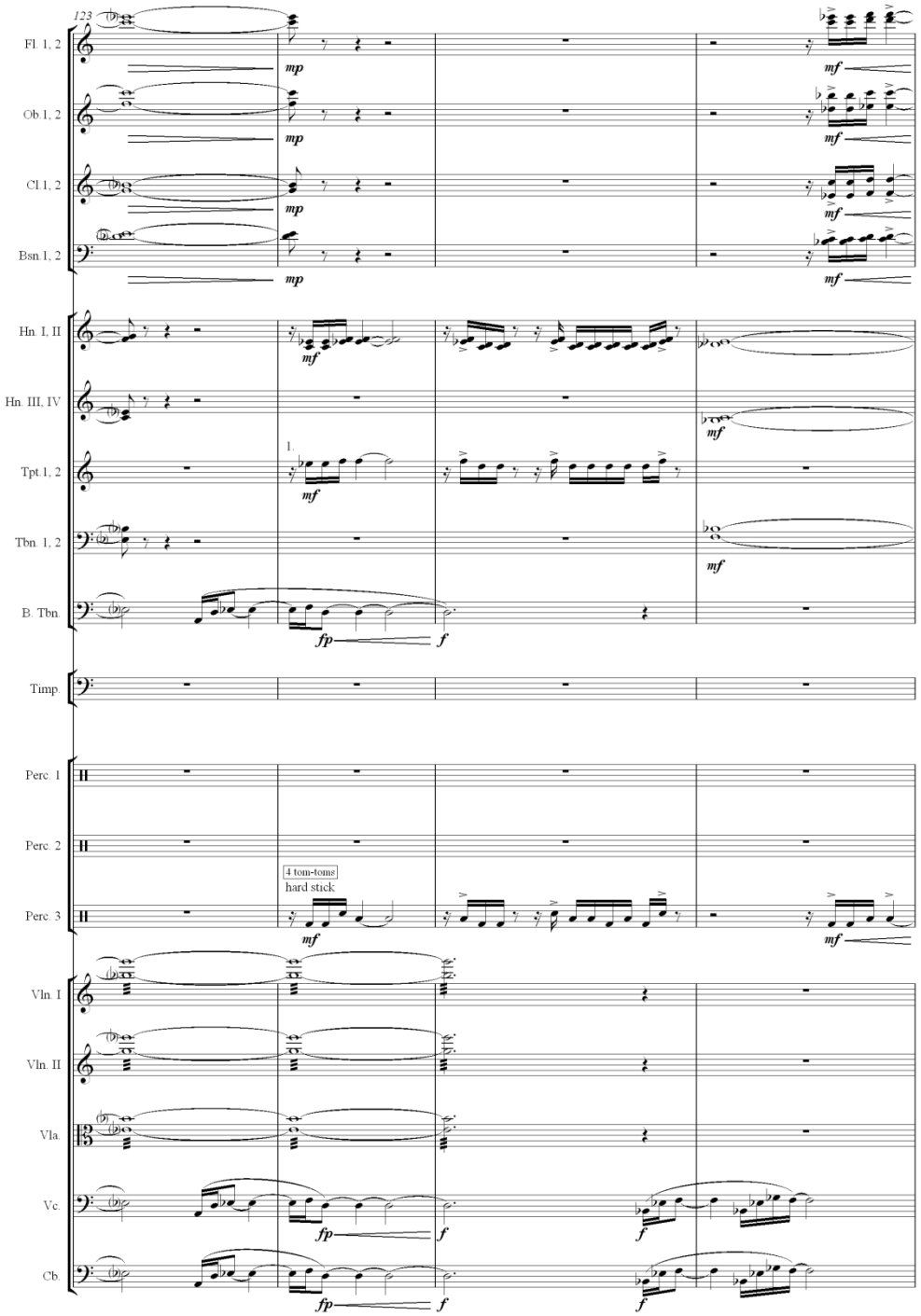
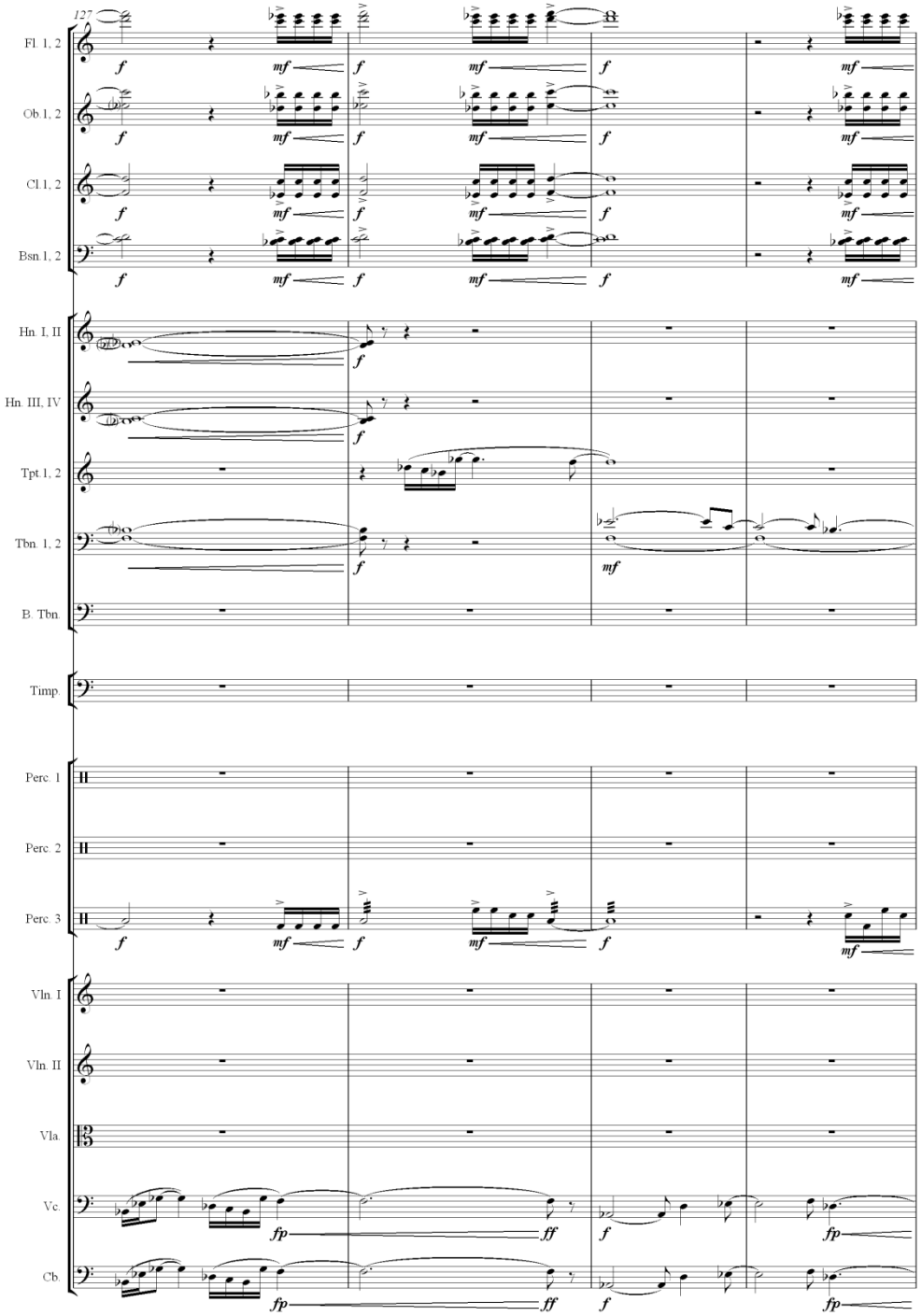
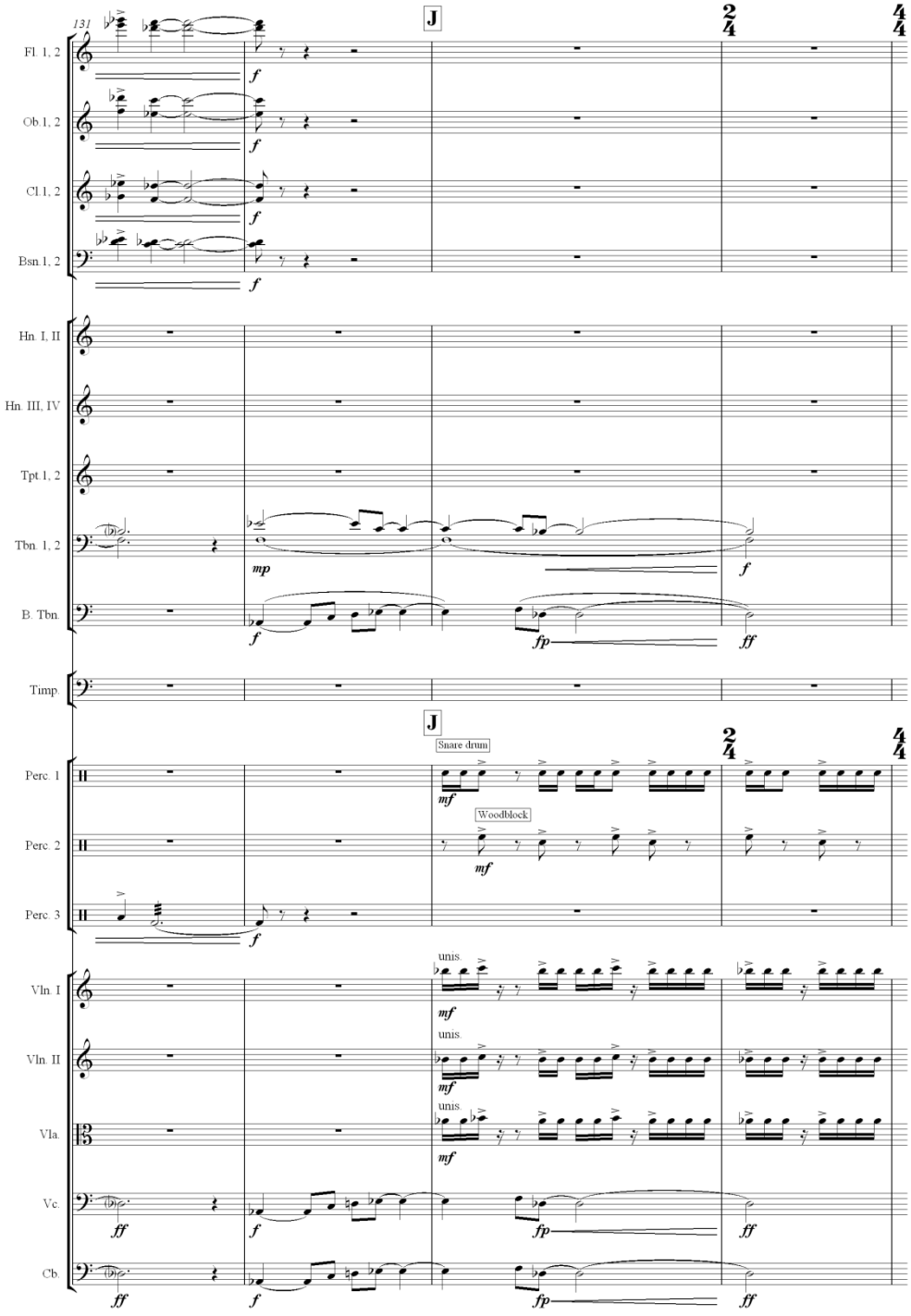
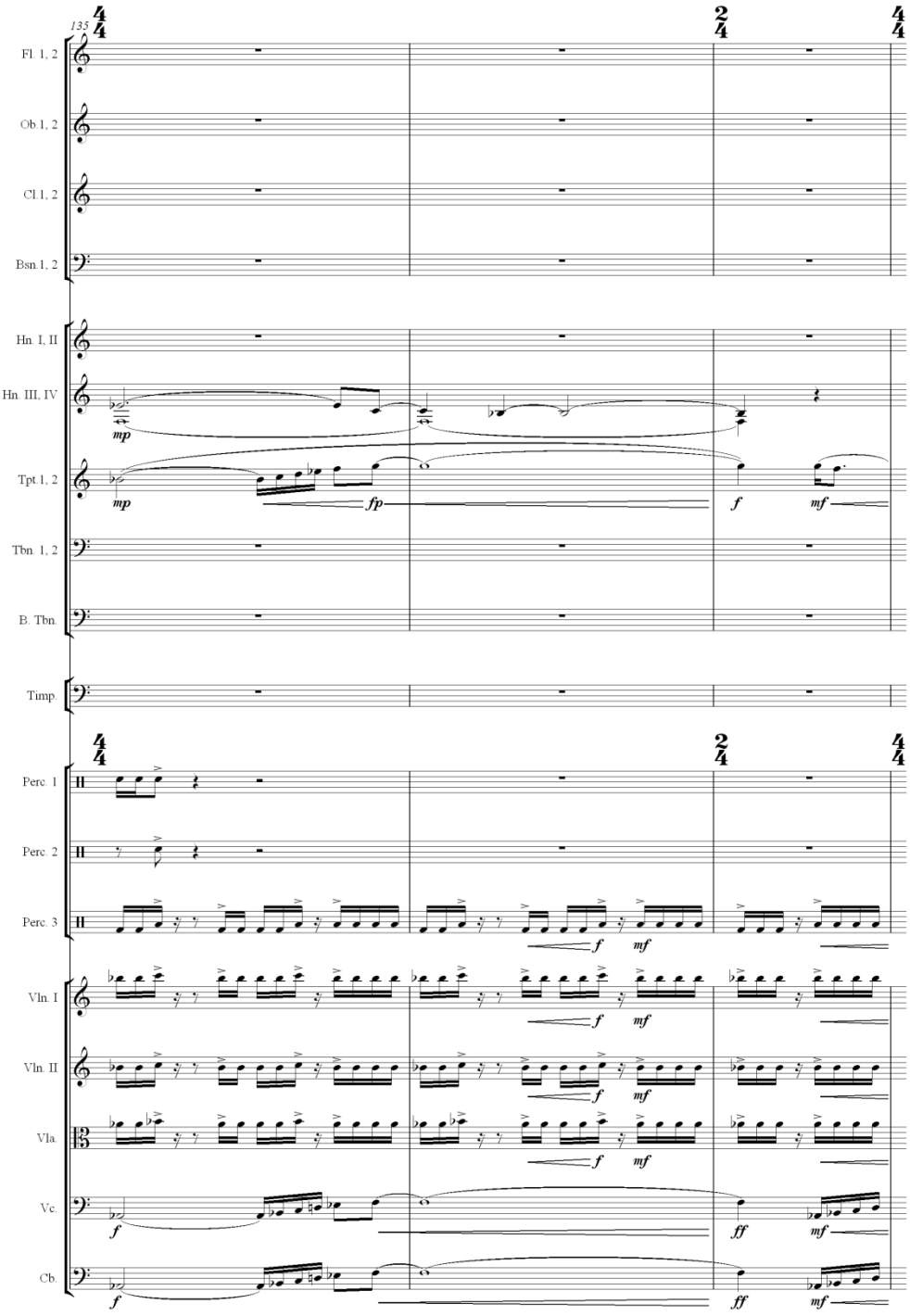
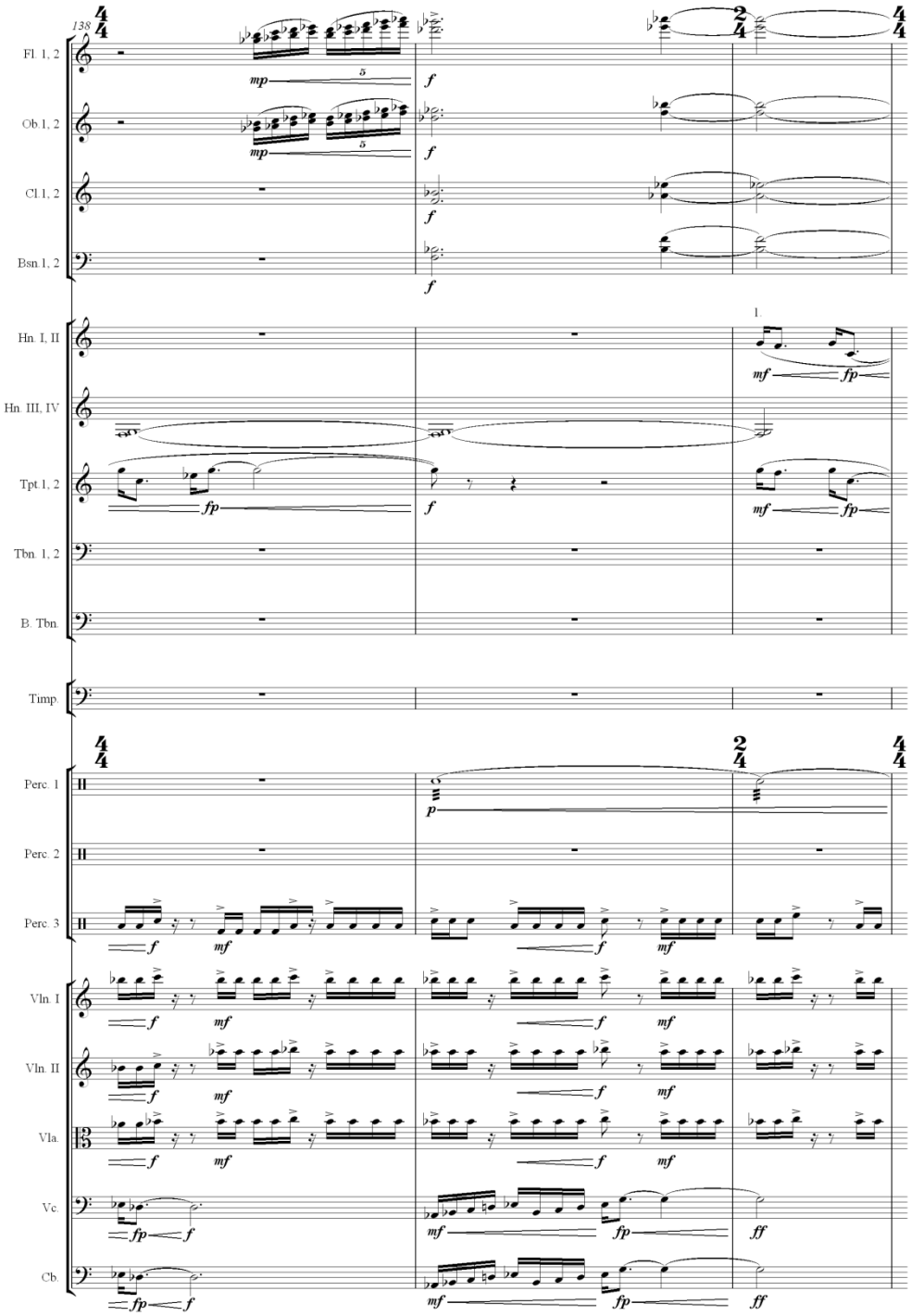
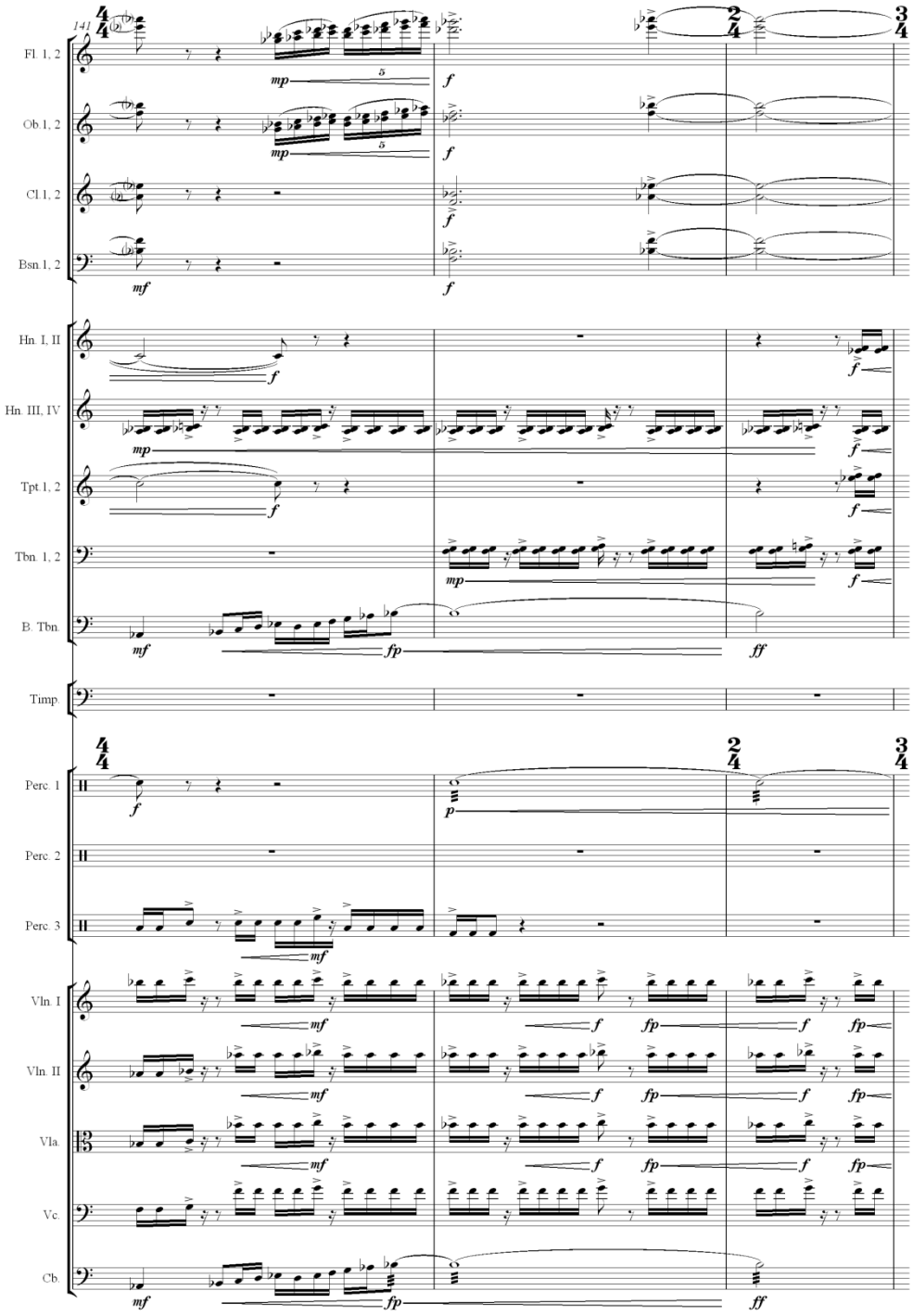
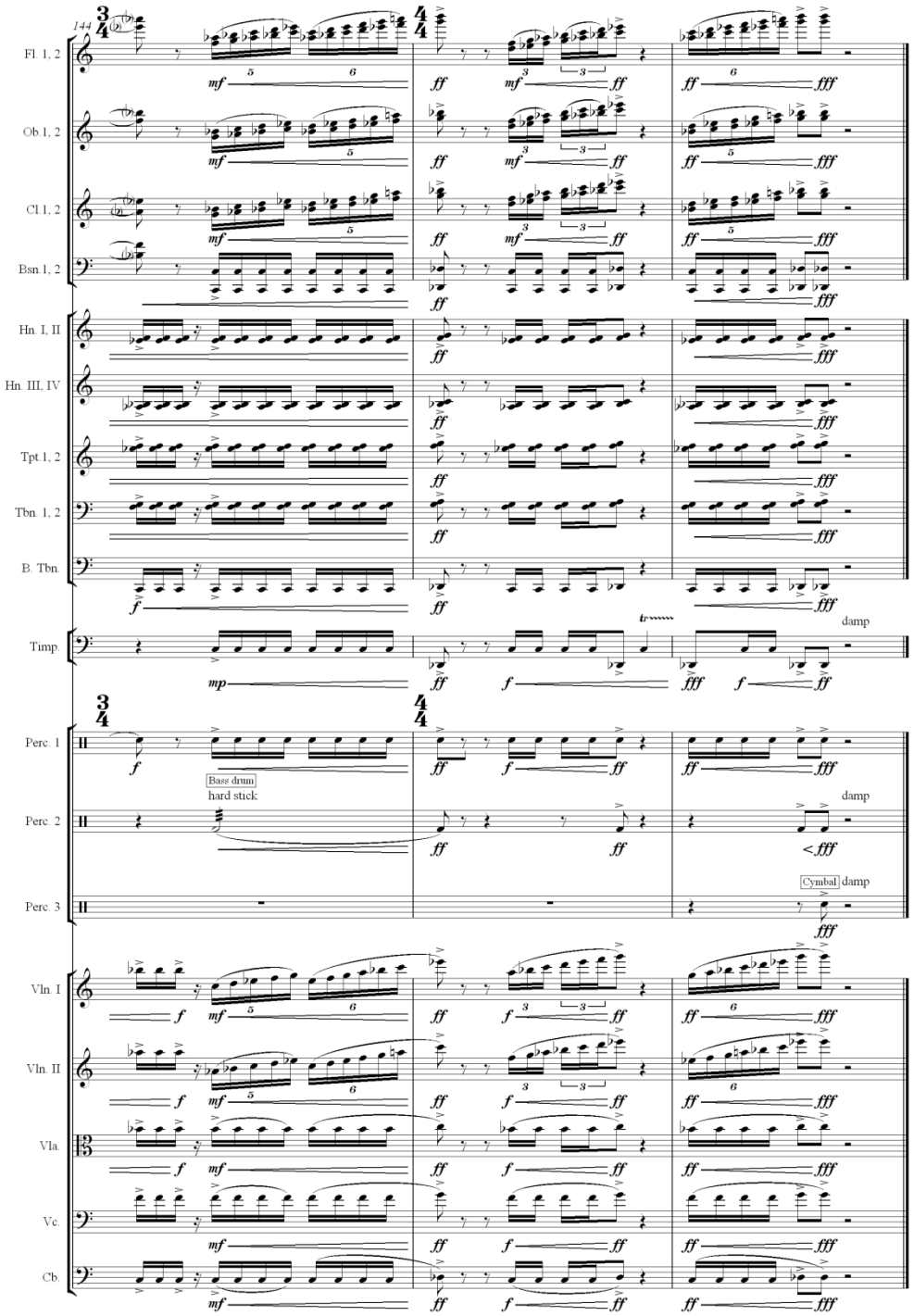
Percussion 2 : Small suspended cymbal, Medium suspended cymbal, Large suspended cymbal, Woodblock, Bass drum, Xylophone, Triangle, Bongo, Vibraphone, Wind chime, Tam-tam, Crotales, Tubular bell, 4 Tom-toms

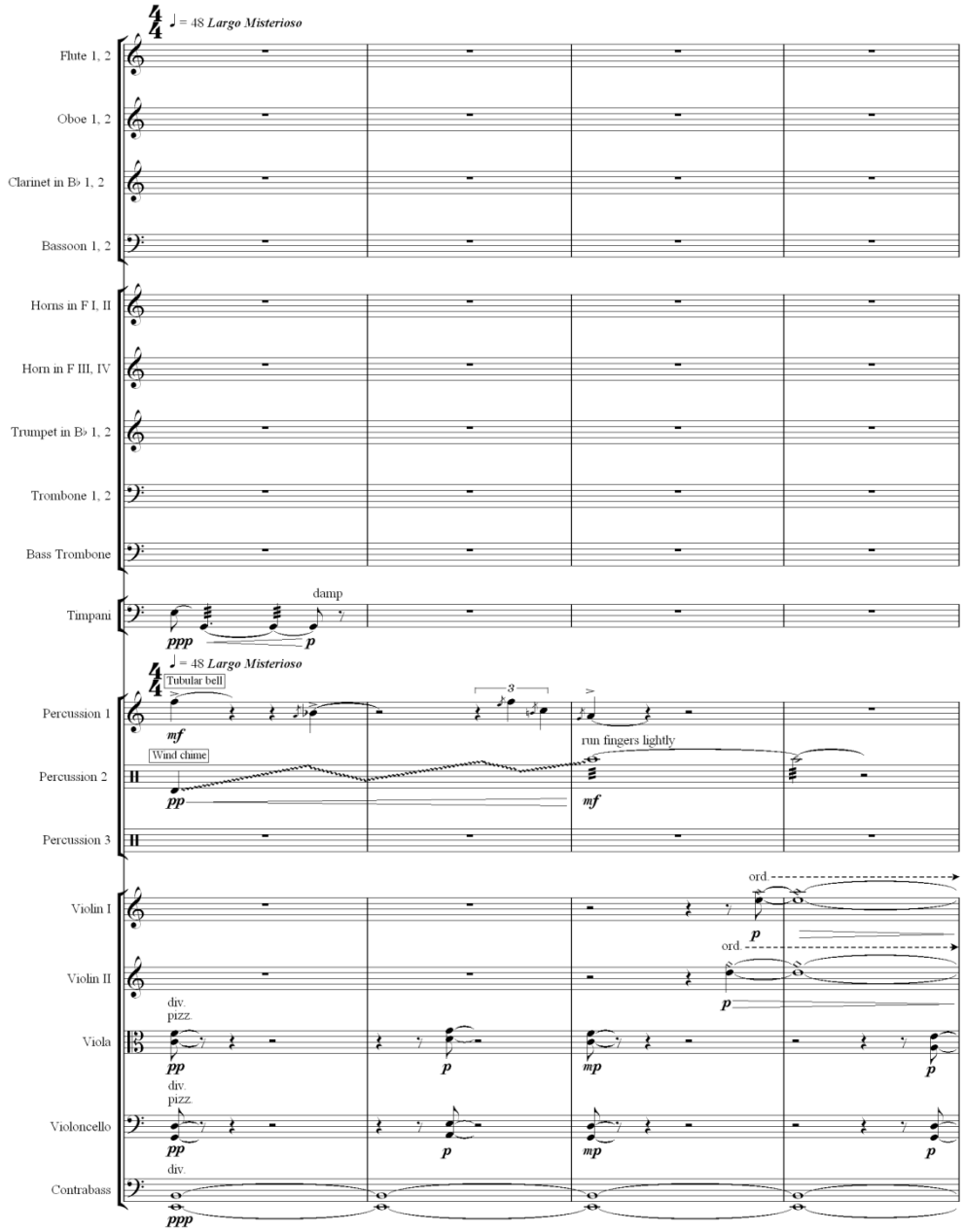
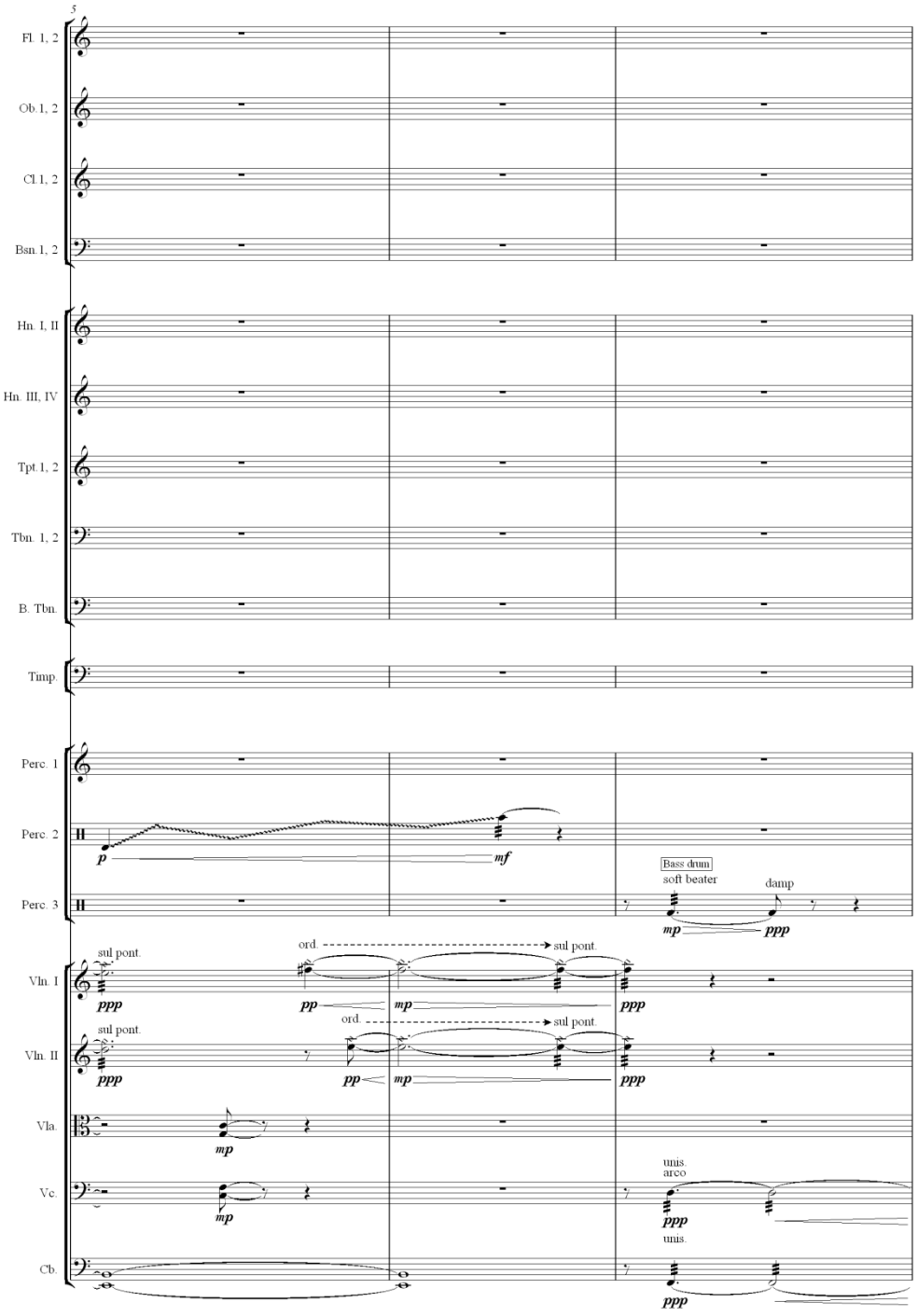
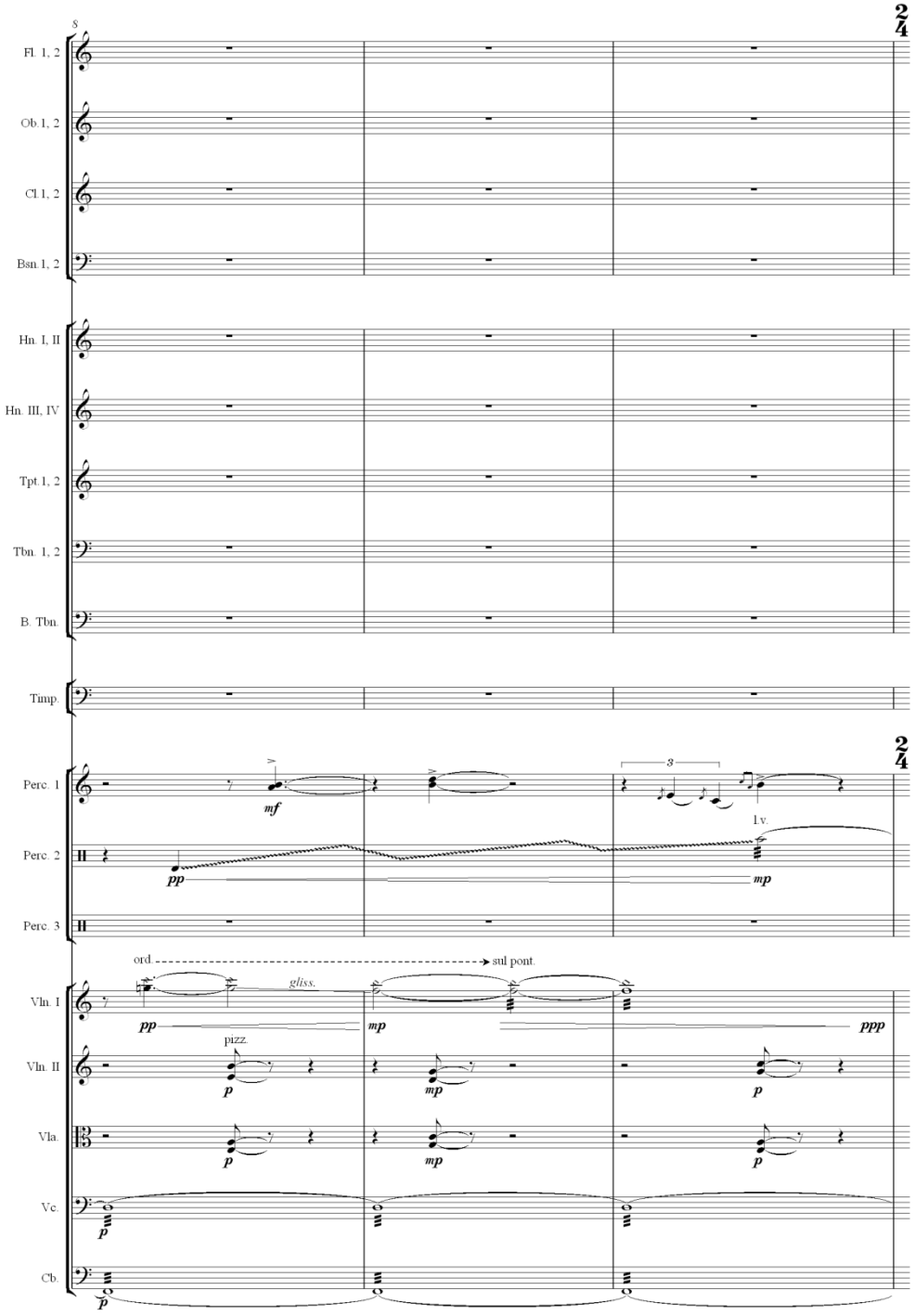
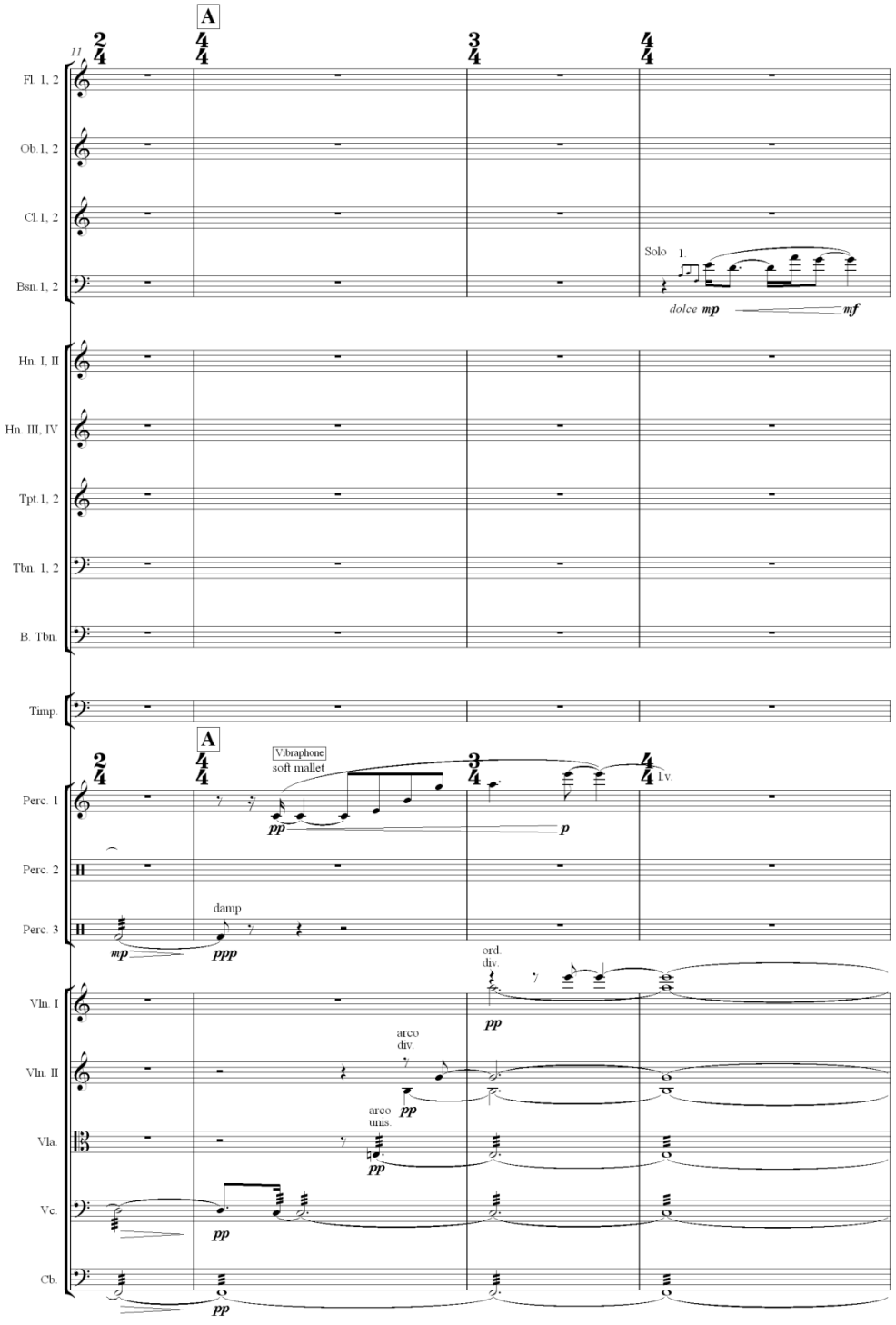
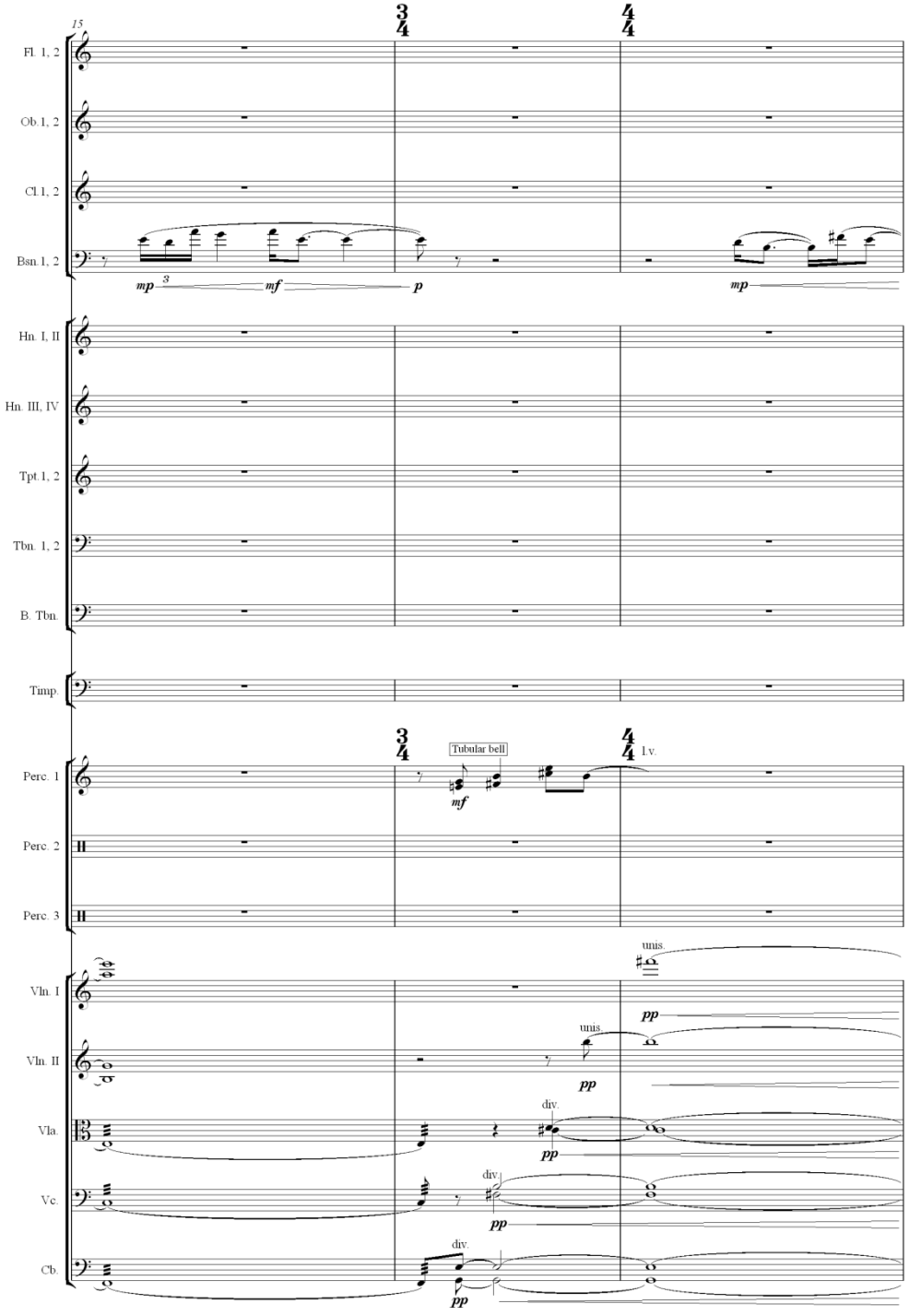
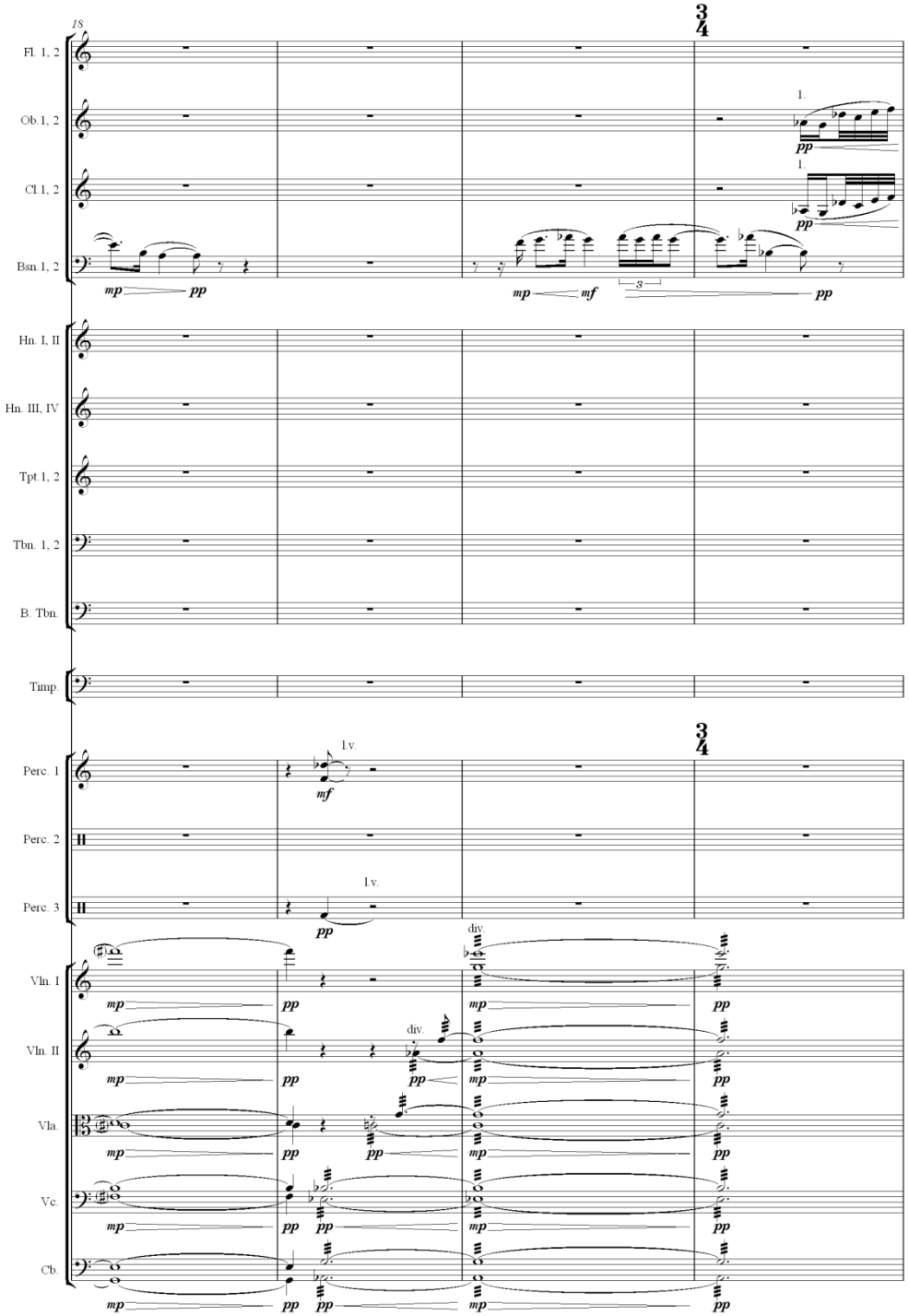
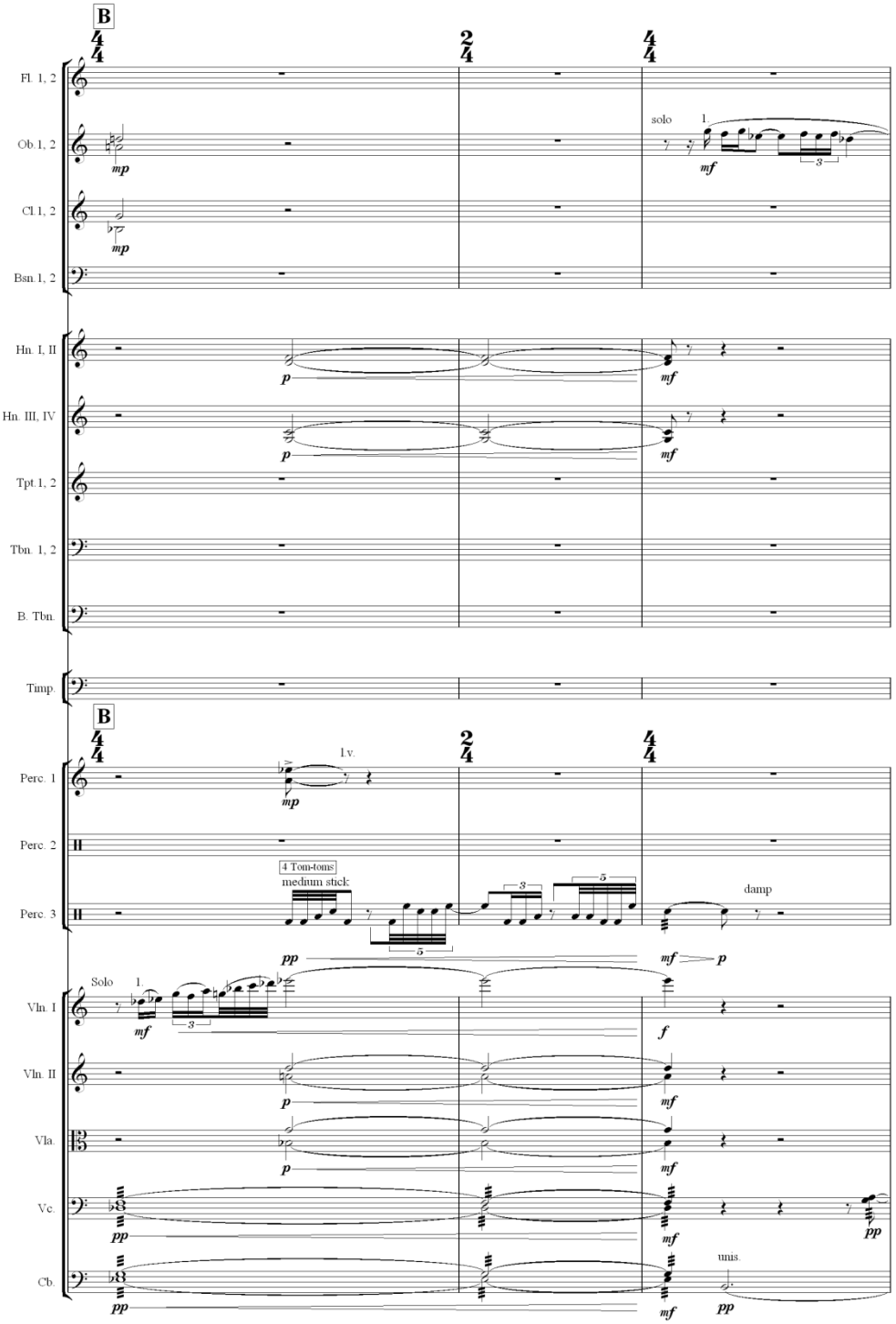
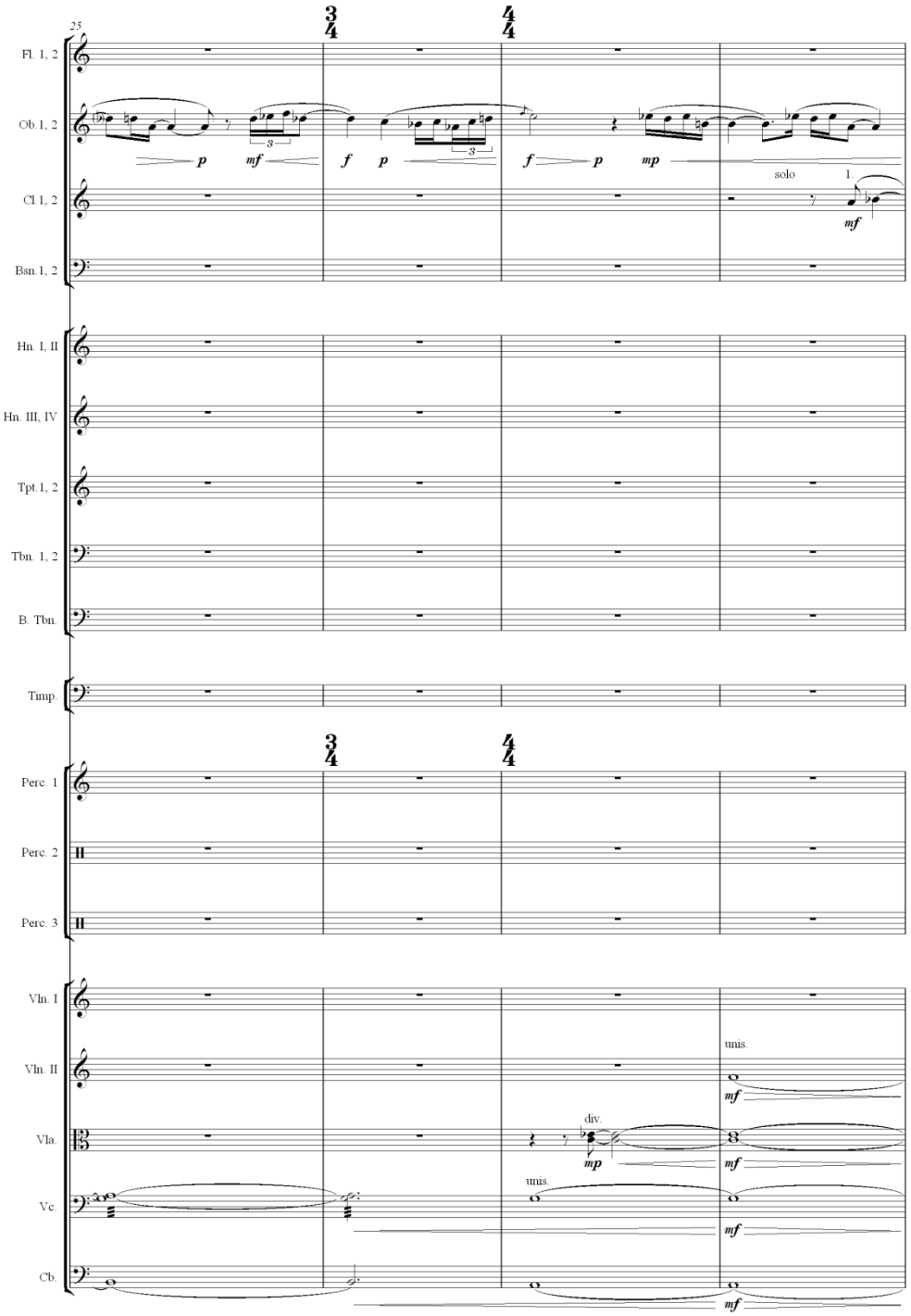
Percussion 3 : Tam-tam, 4 Tom-toms, Bass drum

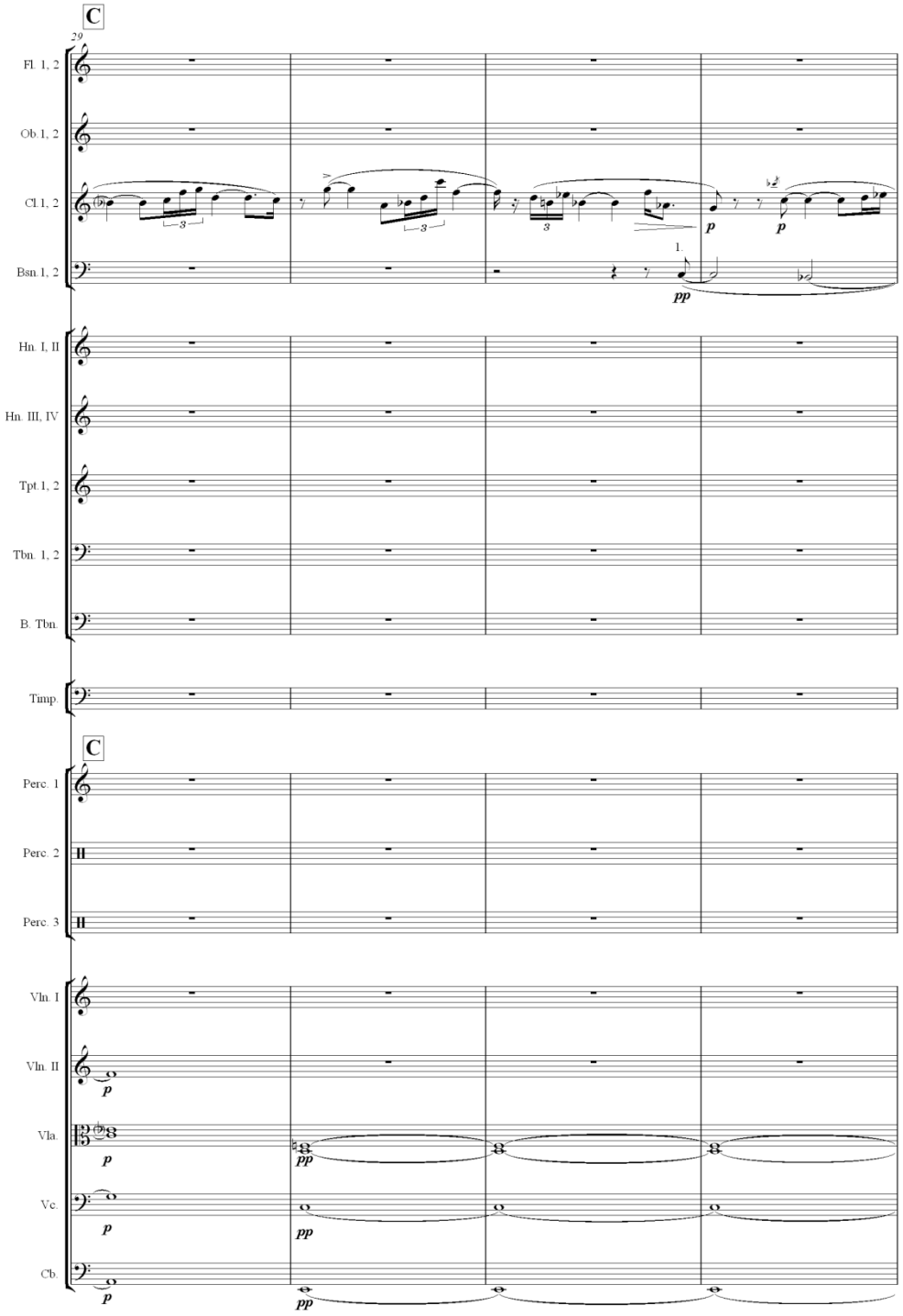
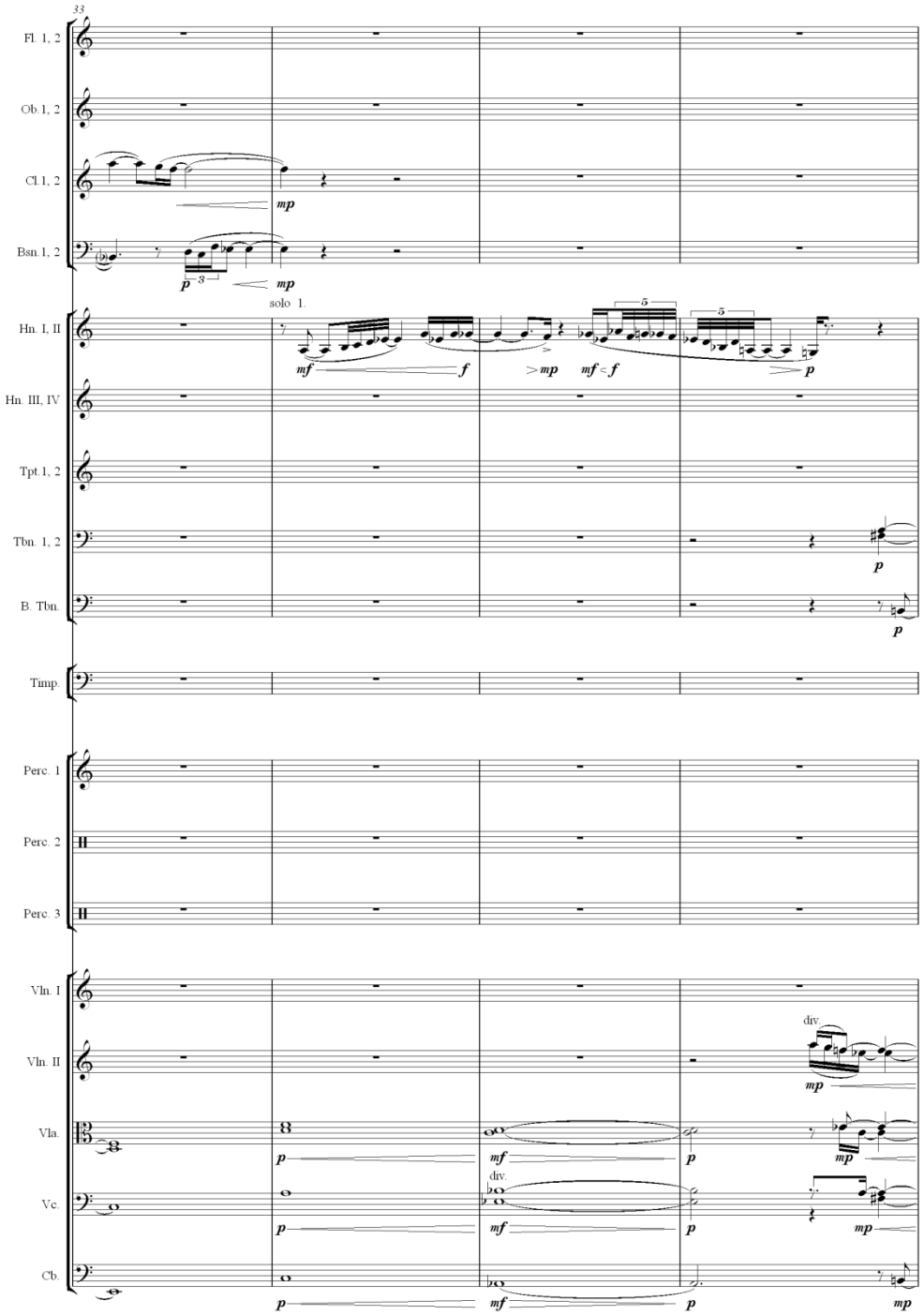
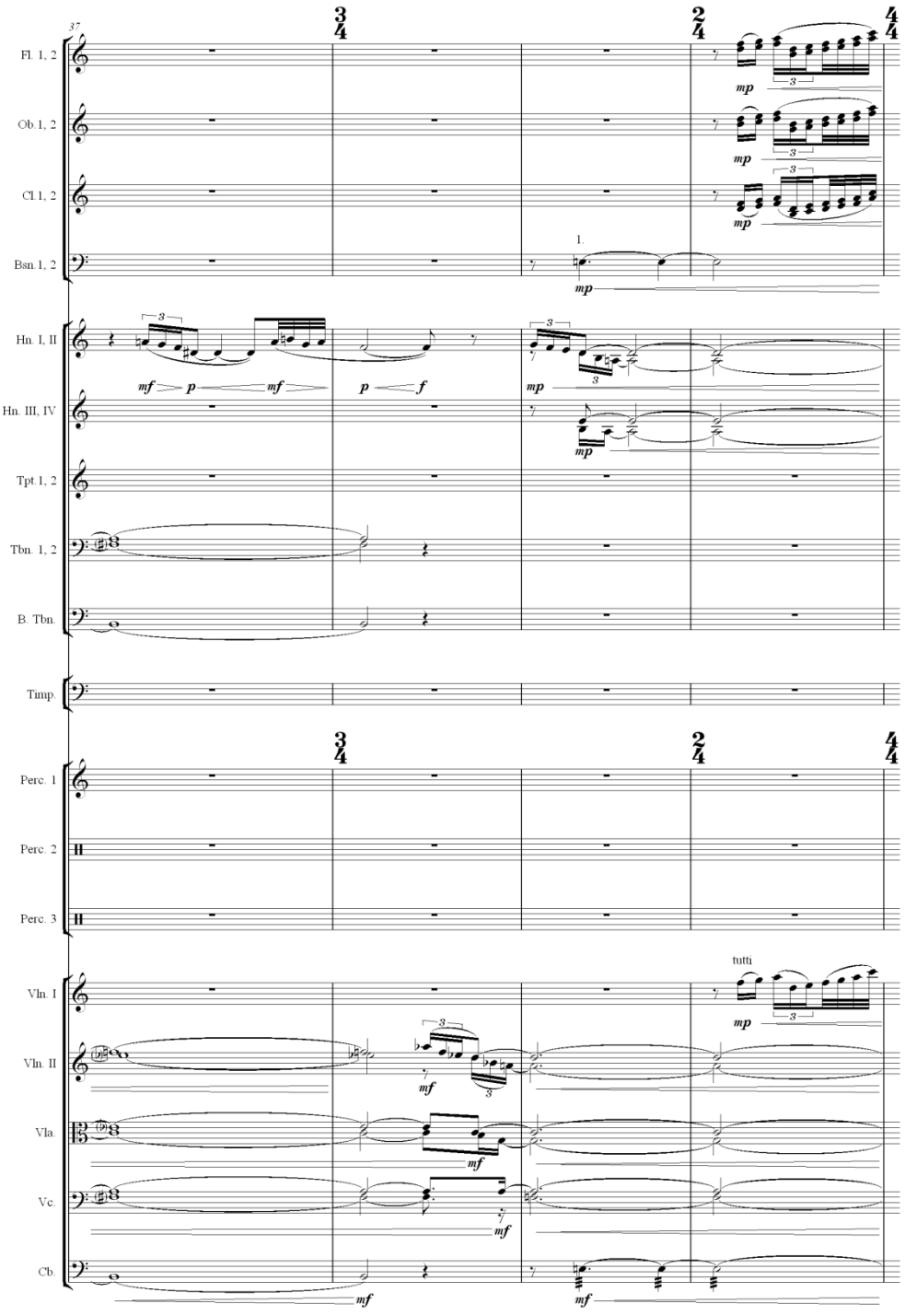
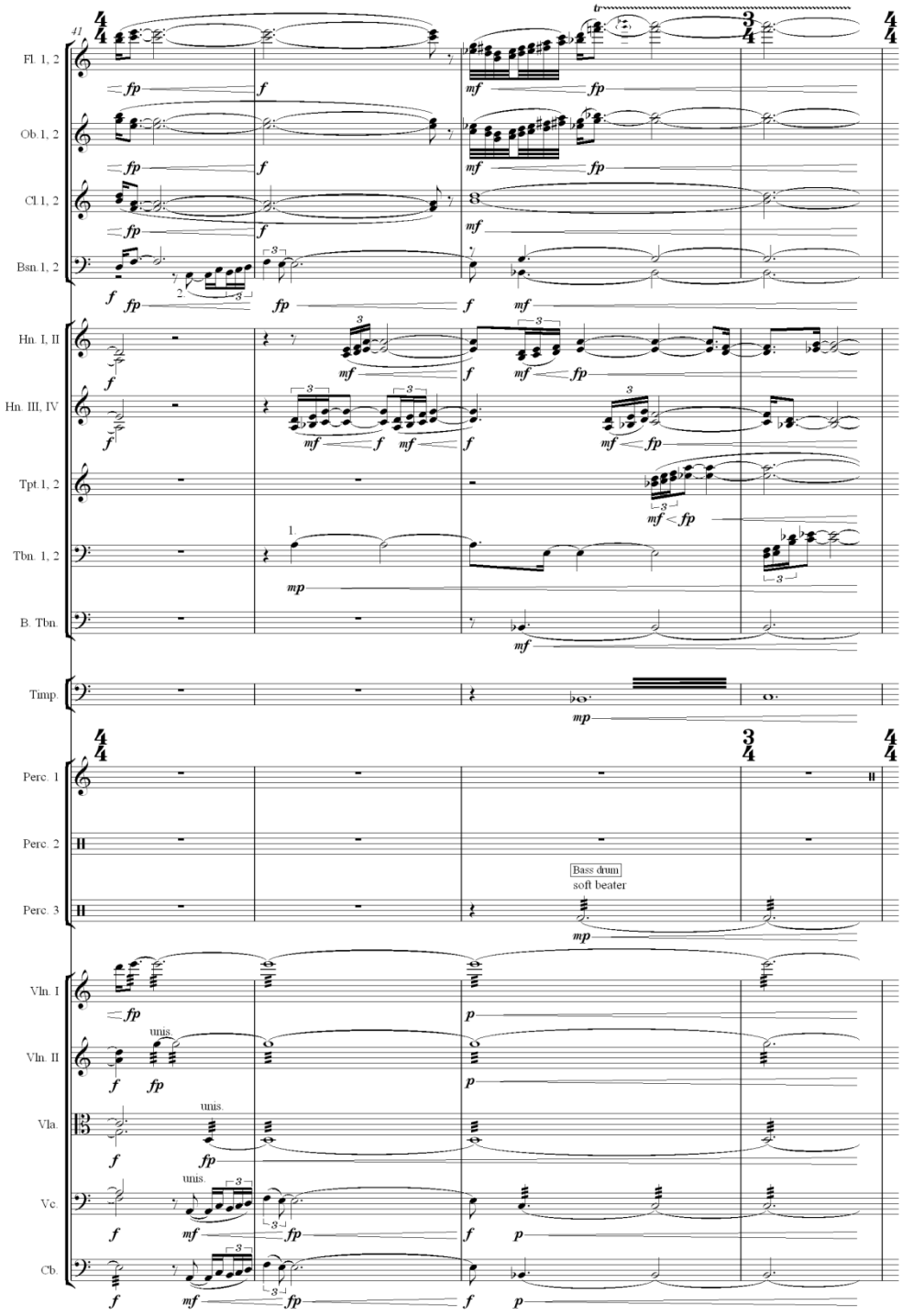
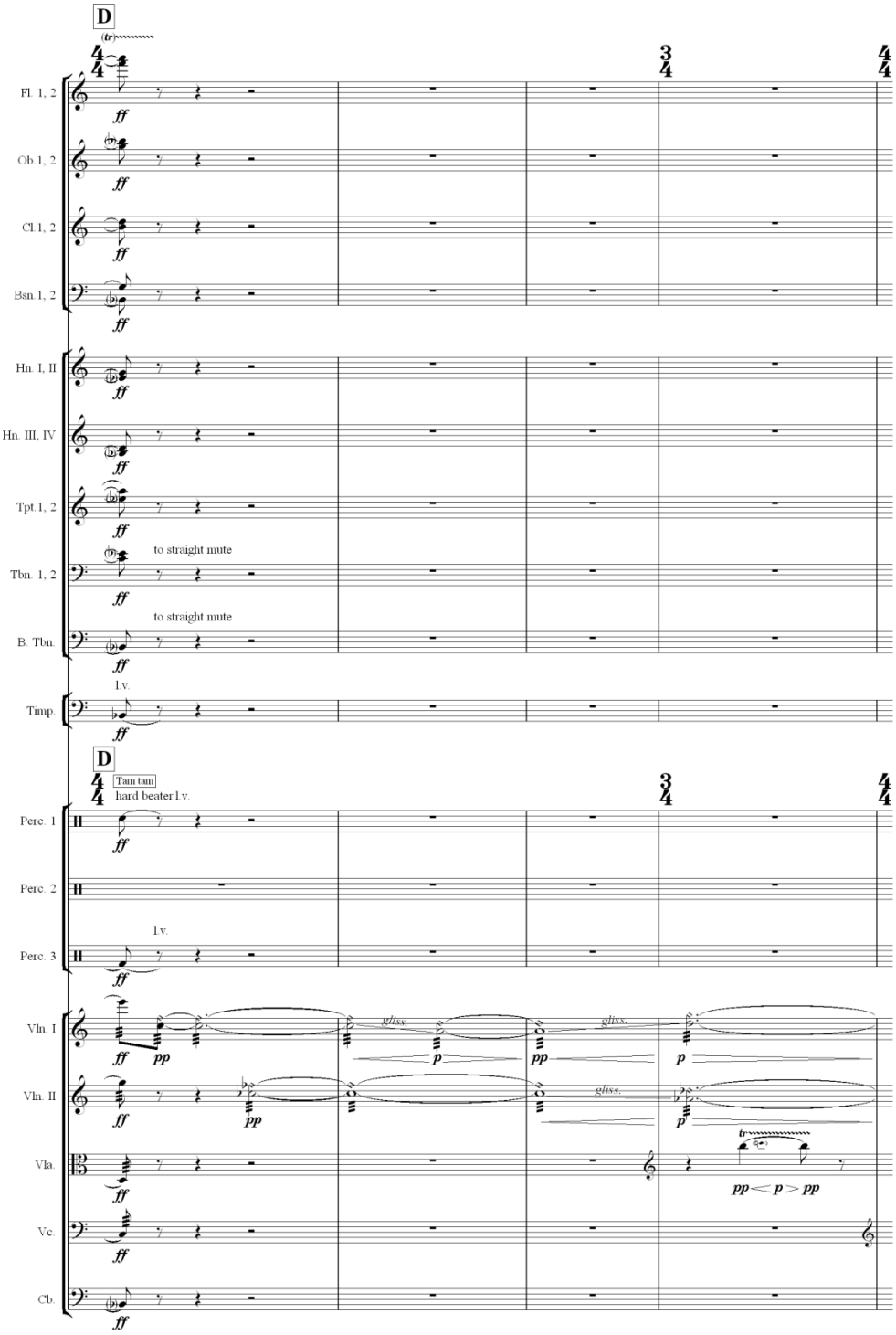
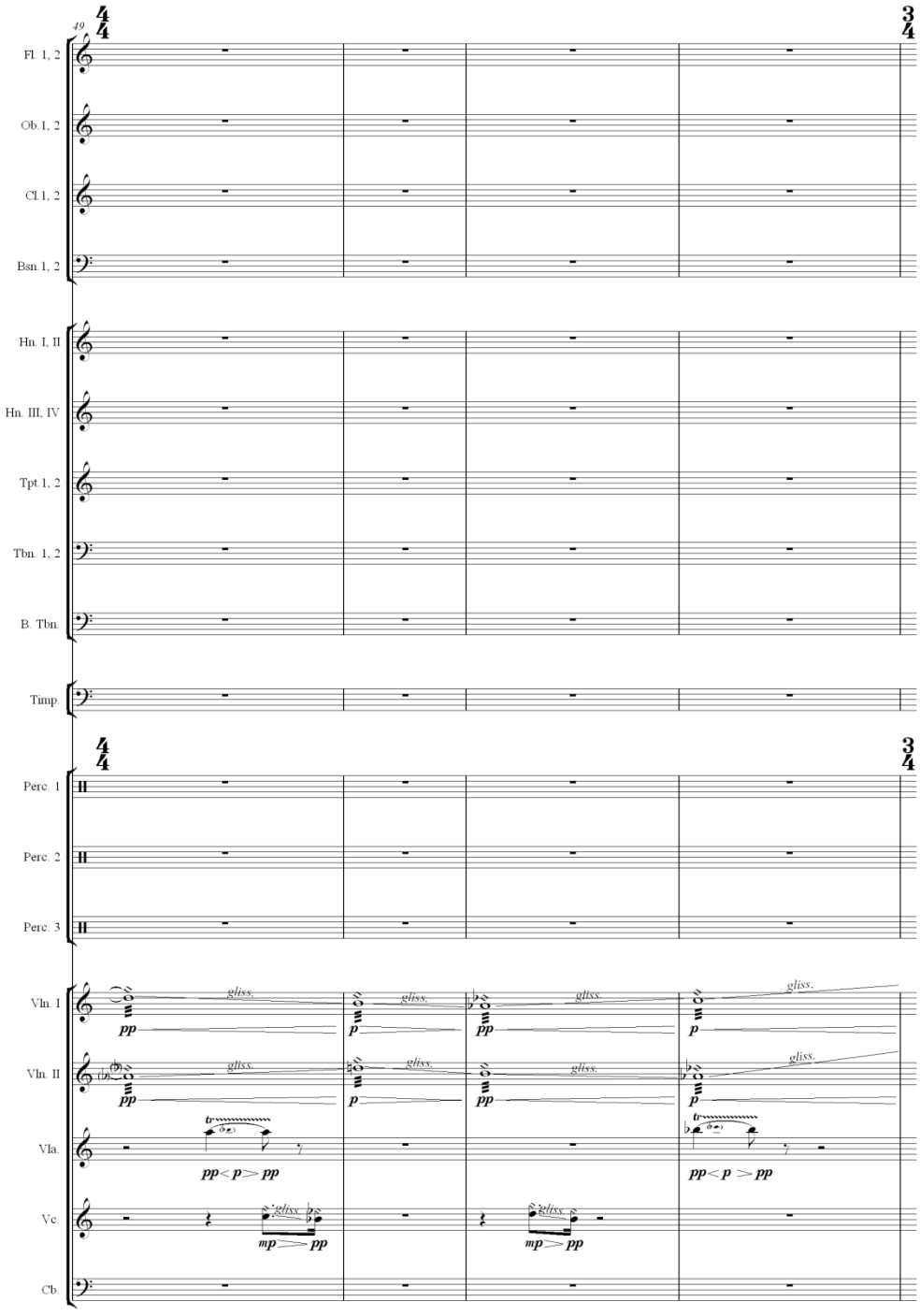
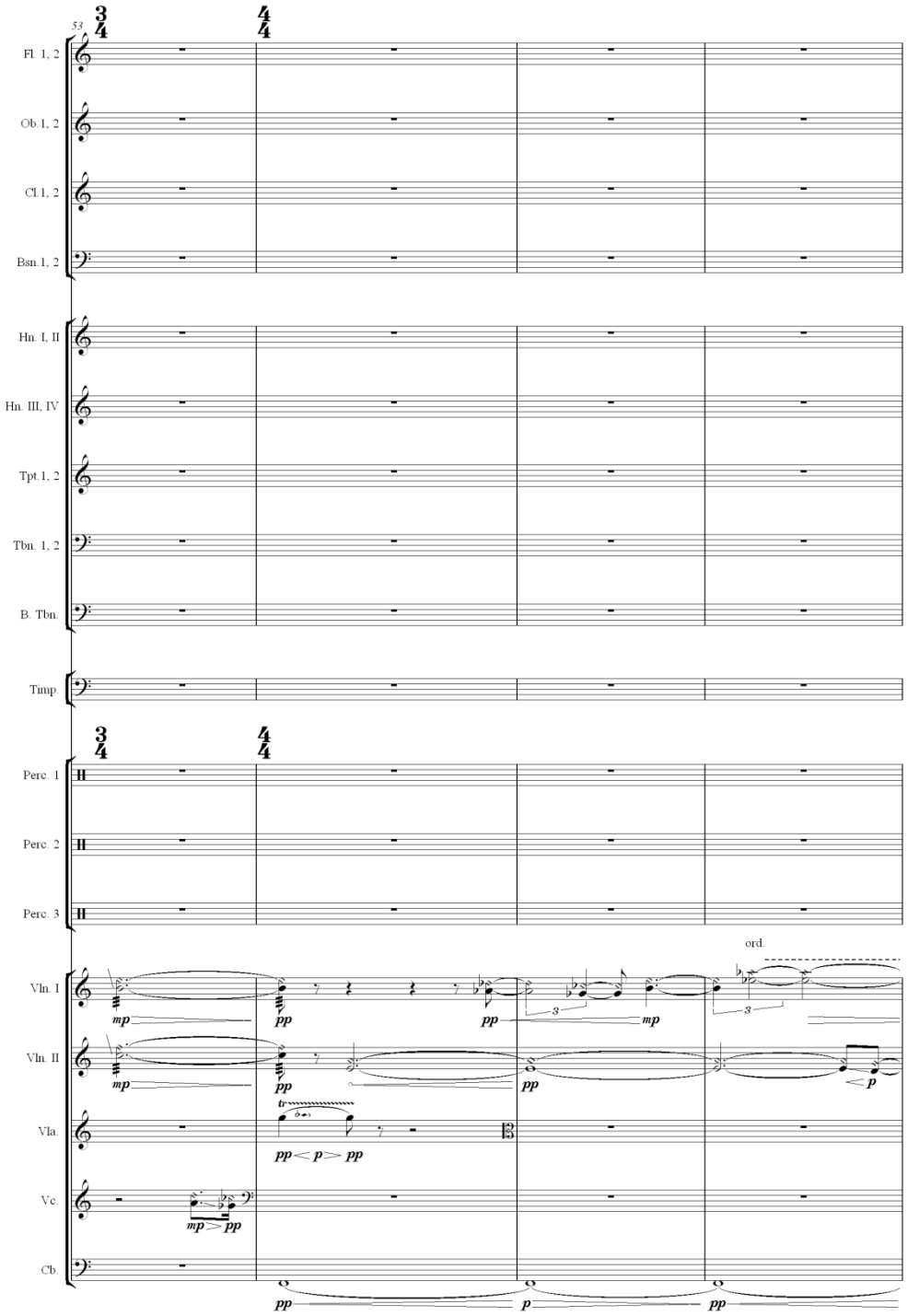
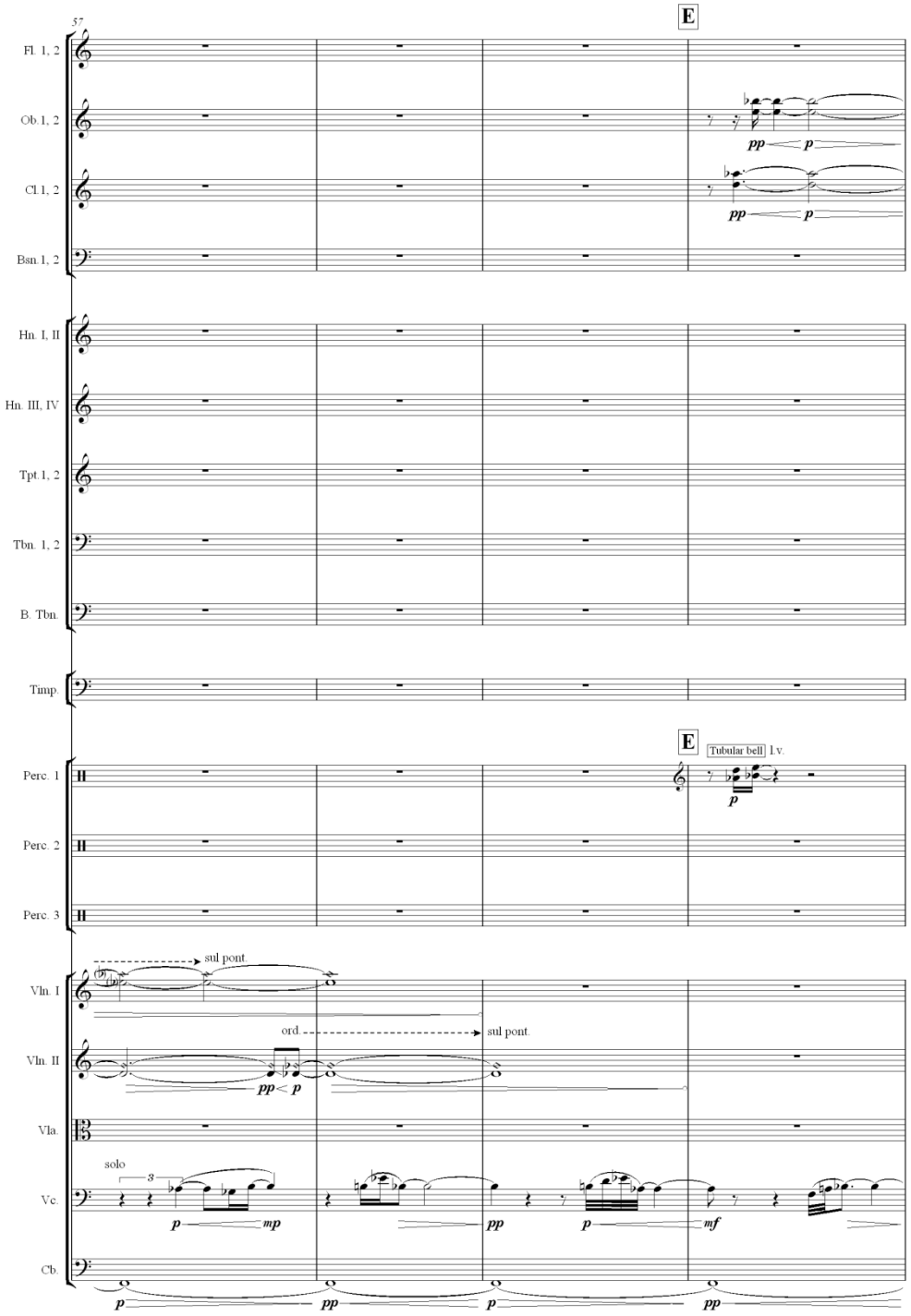
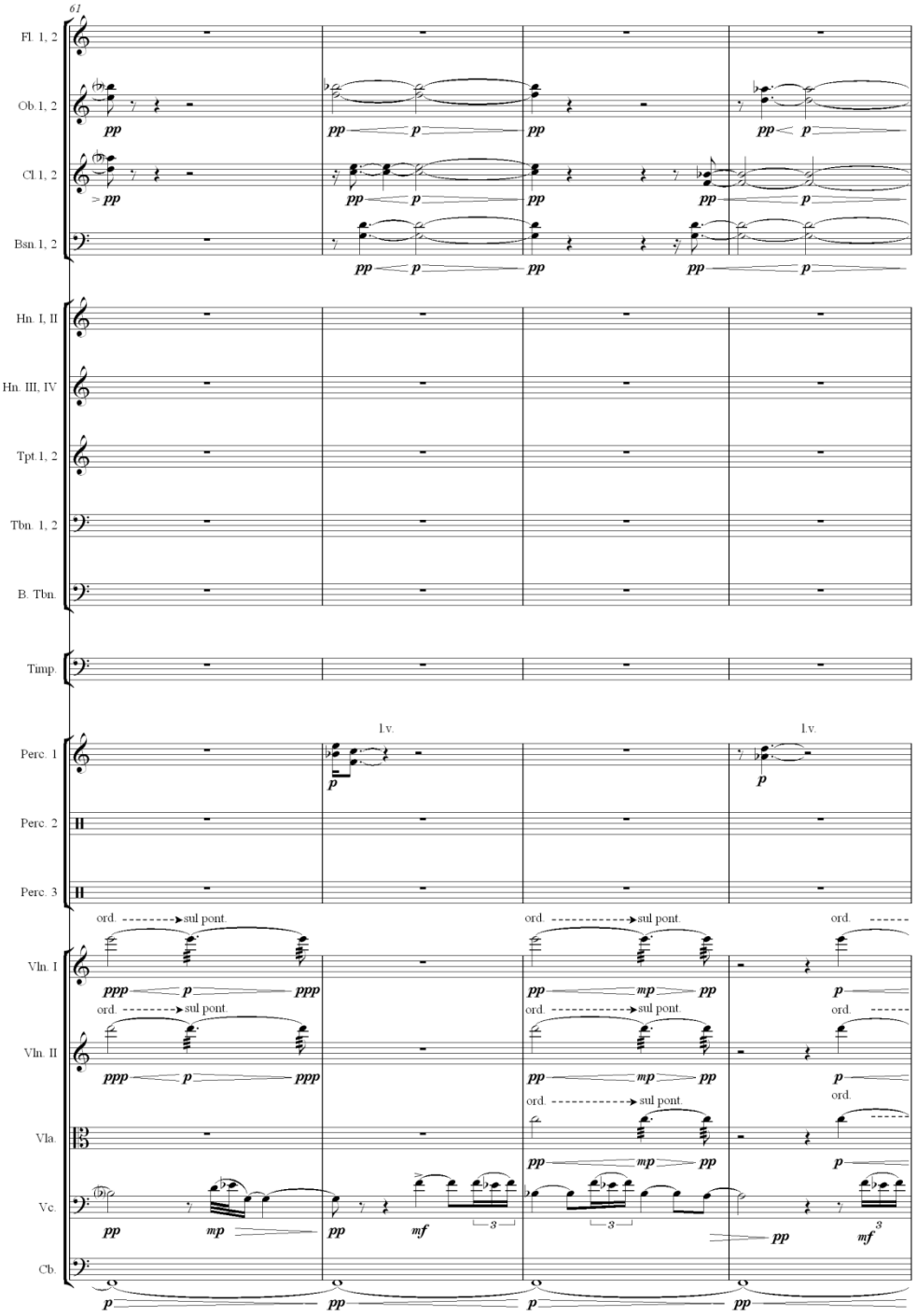
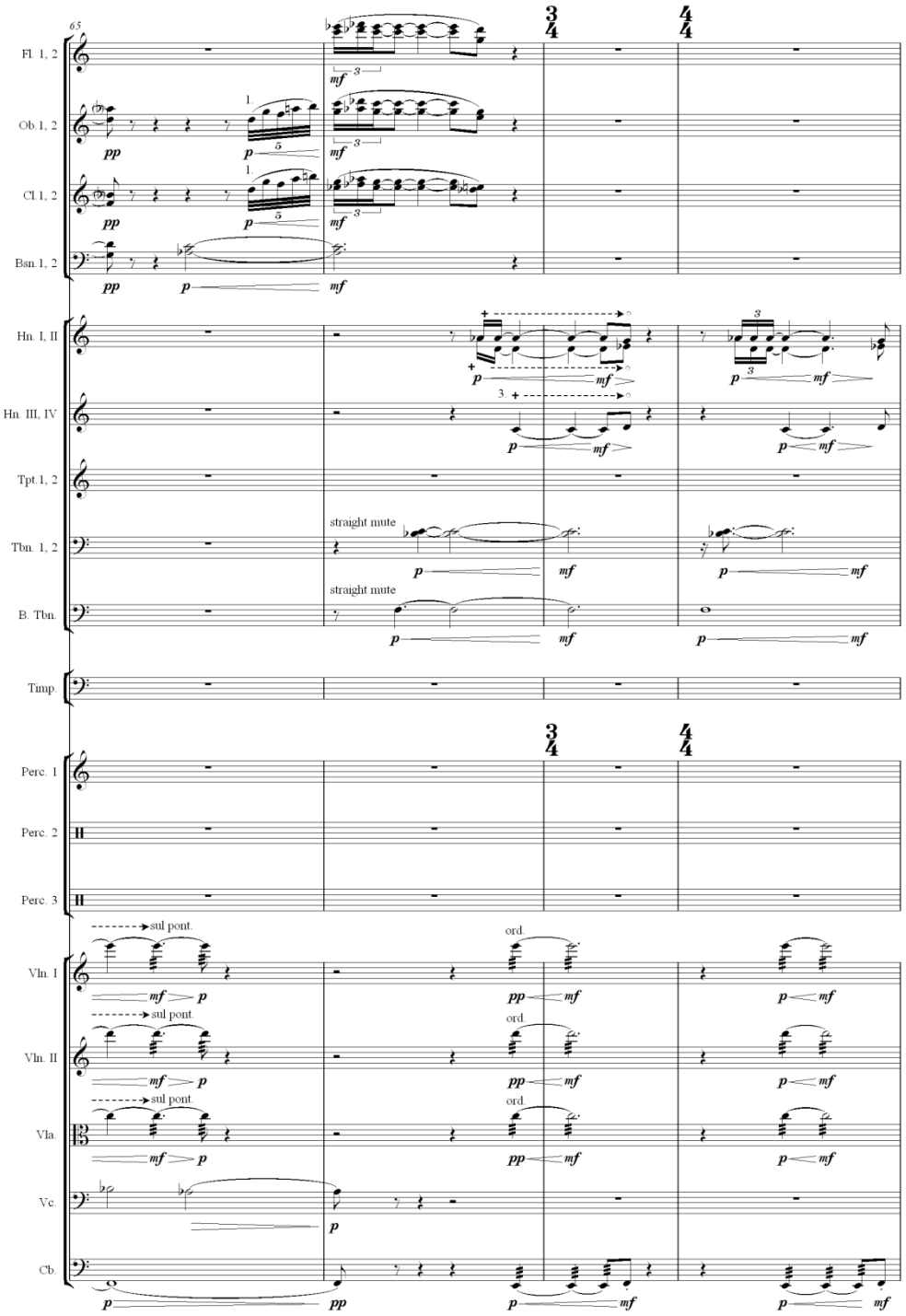
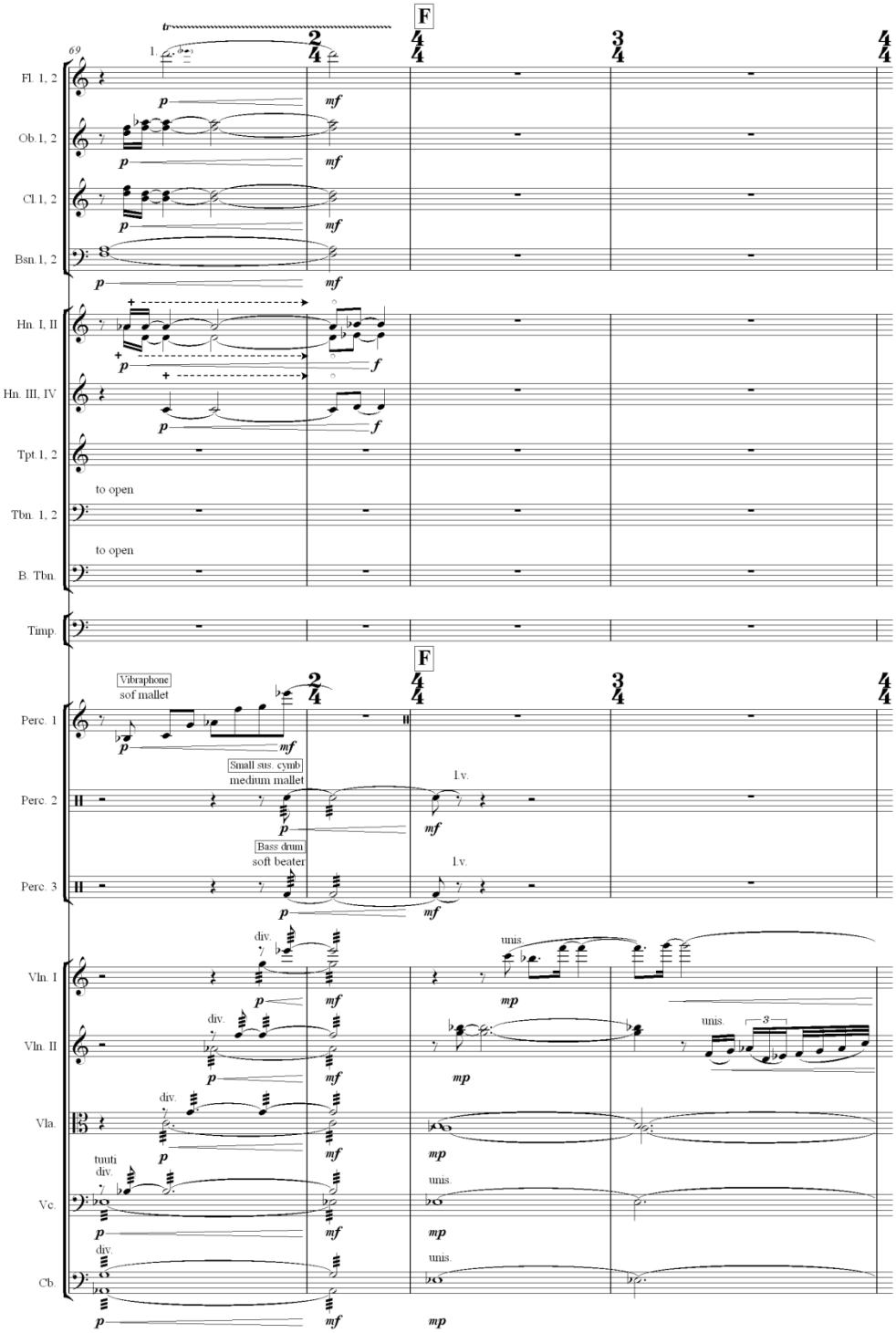
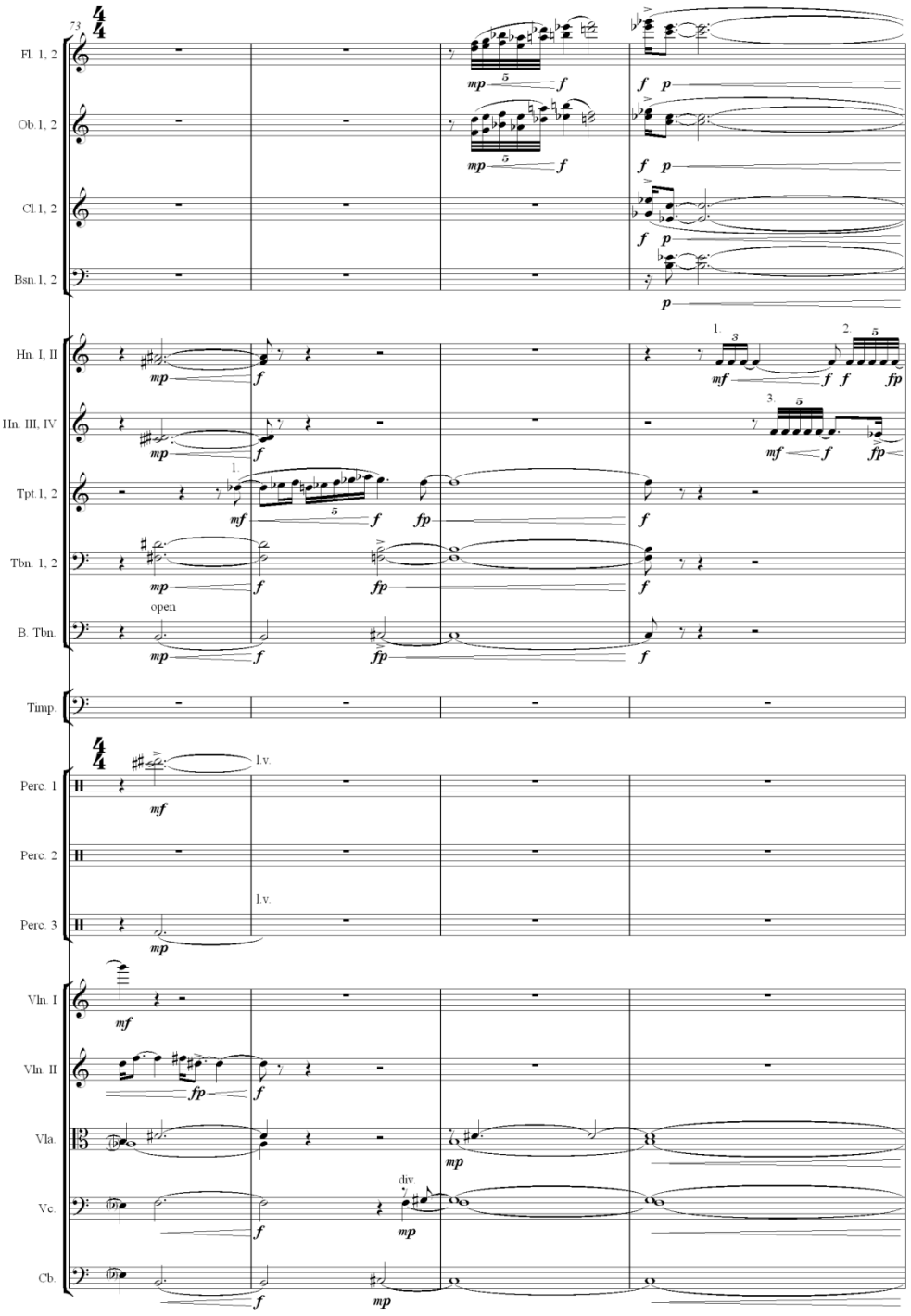
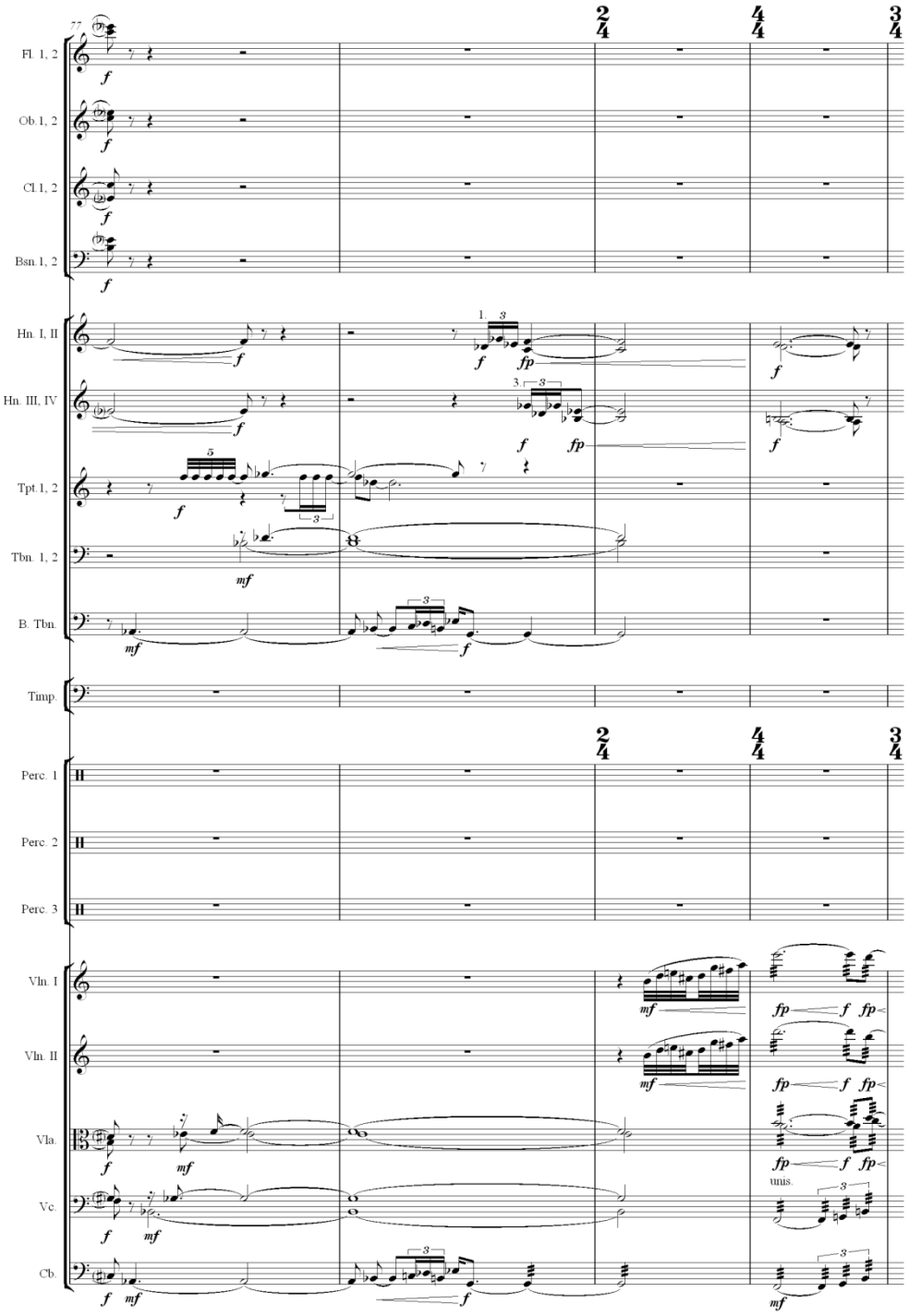
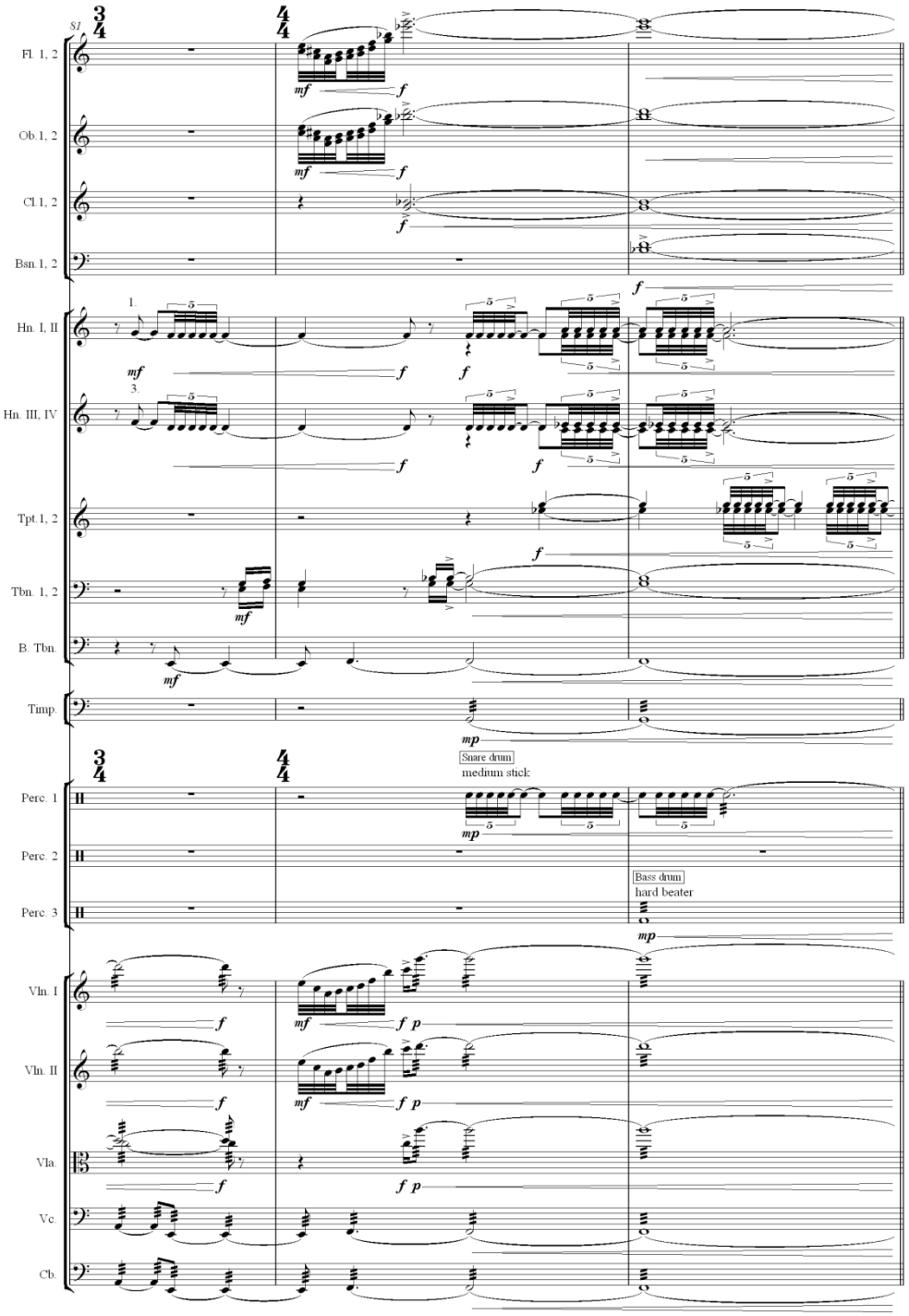
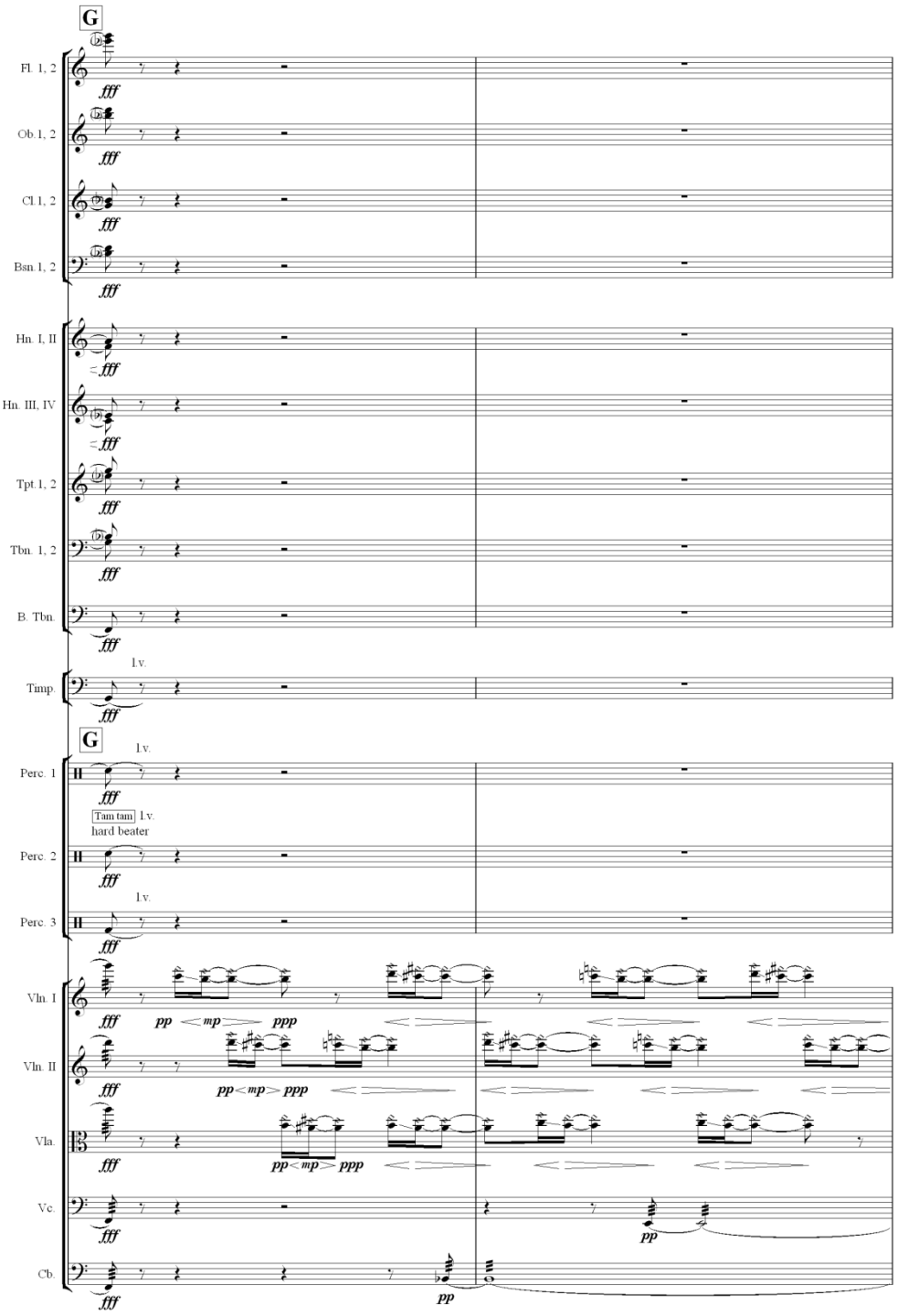
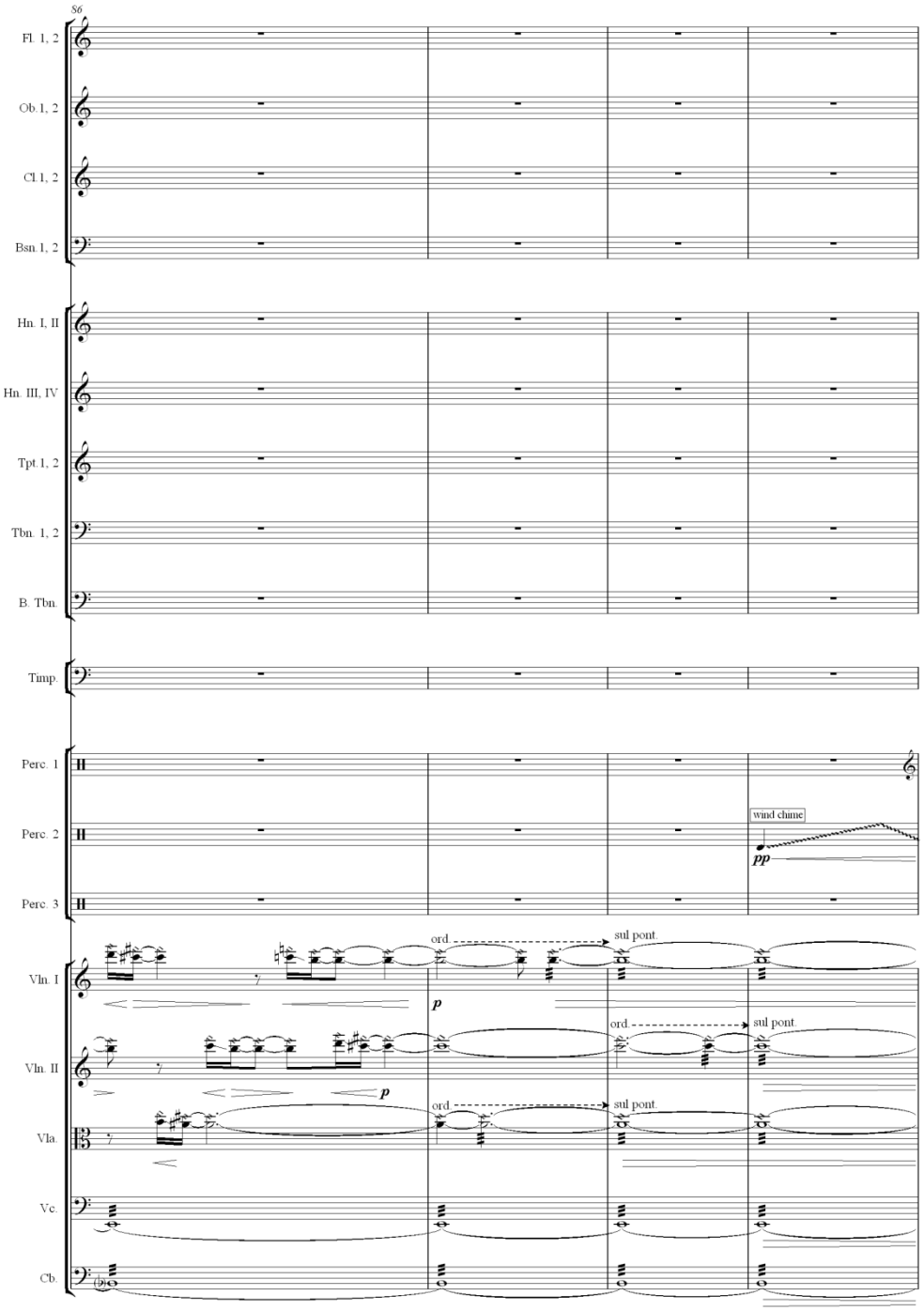
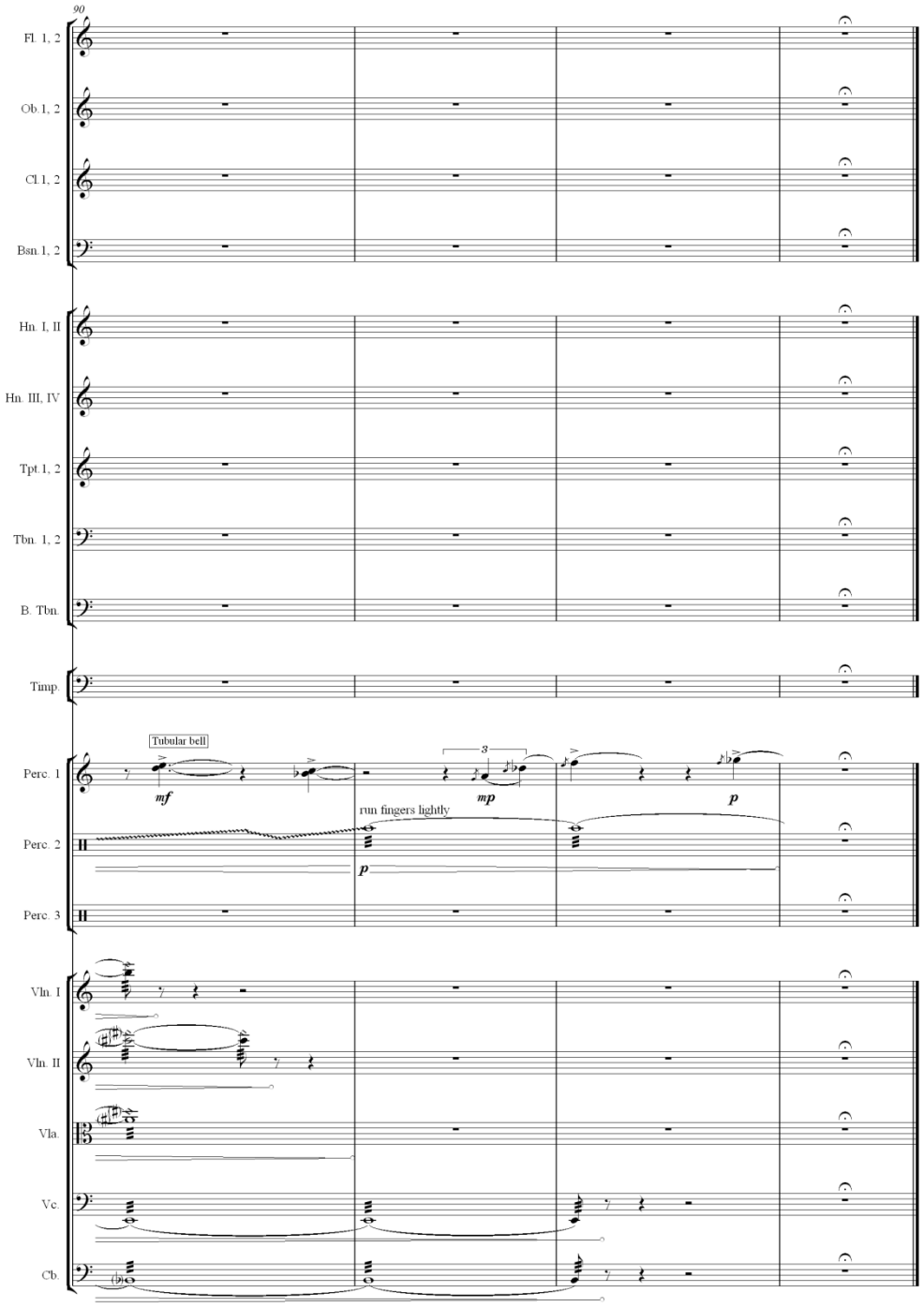
Strings

All grace notes are played before the beat.

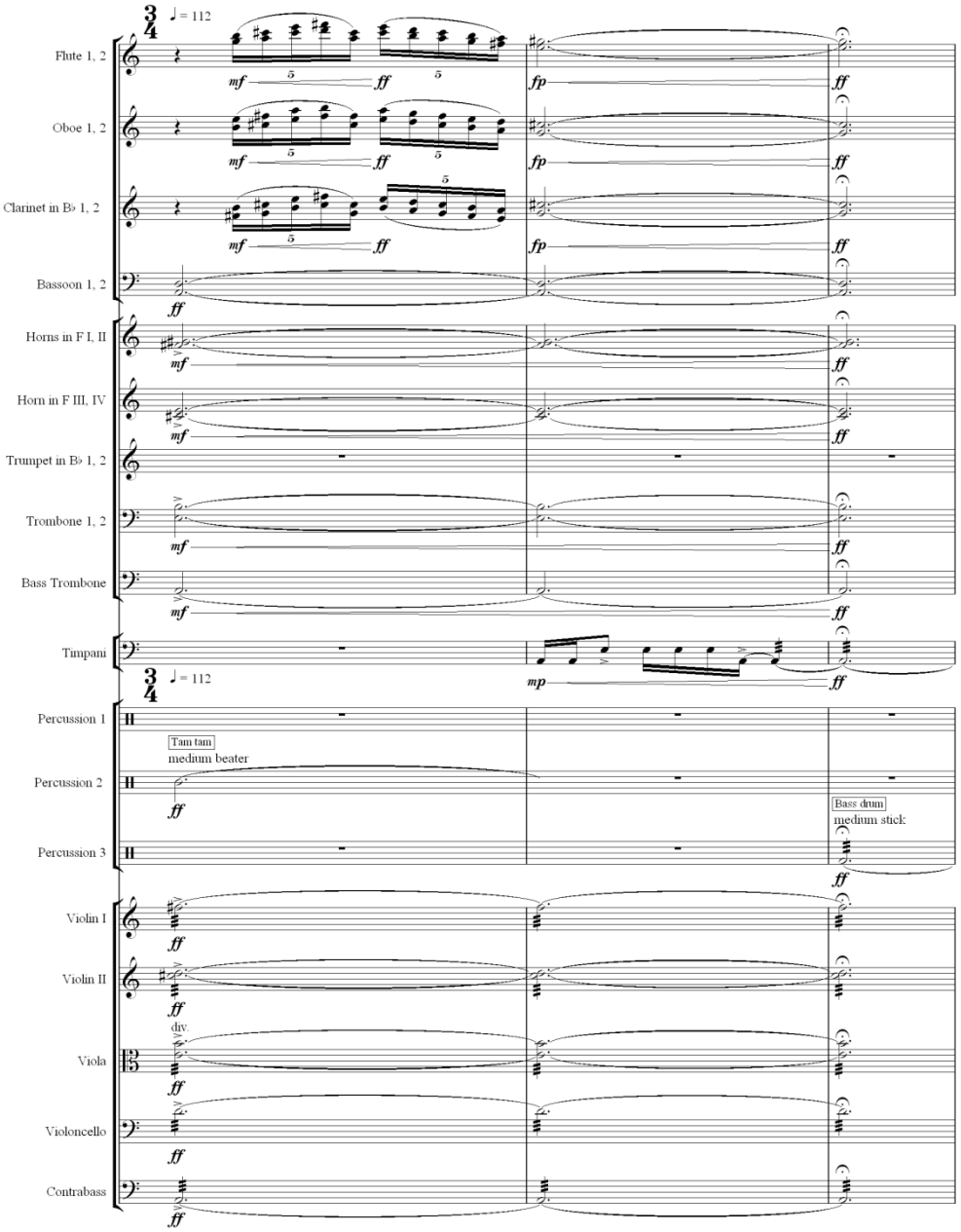
Score in C

Bangkok Metropolitan
I
Shades of Bangkok
Saksri Pang Vongtaradon
(2013)
♩ = 80 Moderato
Flute 1, 2
Oboe 1, 2
Clarinet in B♭ 1, 2
Bassoon 1, 2
Horns in F I, II
Horn in F III, IV
Trumpet in B♭ 1, 2
Trombone 1, 2
Bass Trombone
Timpani
soft stick
ppp
pp
♩ = 80 Moderato
Percussion 1
Percussion 2
Percussion 3
Tam tam
soft stick
ppp
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
pizz.
pp
ppp
p

6
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
5
pp
p
5
pp
l.v.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
p
Vln. II
p
Vla.
arco
pp
Vc.
Cb.
mp

10
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.
pp
5
p
l.v.
Glock.
ppp
arco

A
♩ = 100 Allegretto Agitato
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bongo
medium stick
Medium sus. cym.
medium stick
l.v.
4 Tom-tom
medium stick
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

19
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Xylophone
Woodblock
1.
2.

23
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Cymbal
damp
Bass drum
medium stick
div.

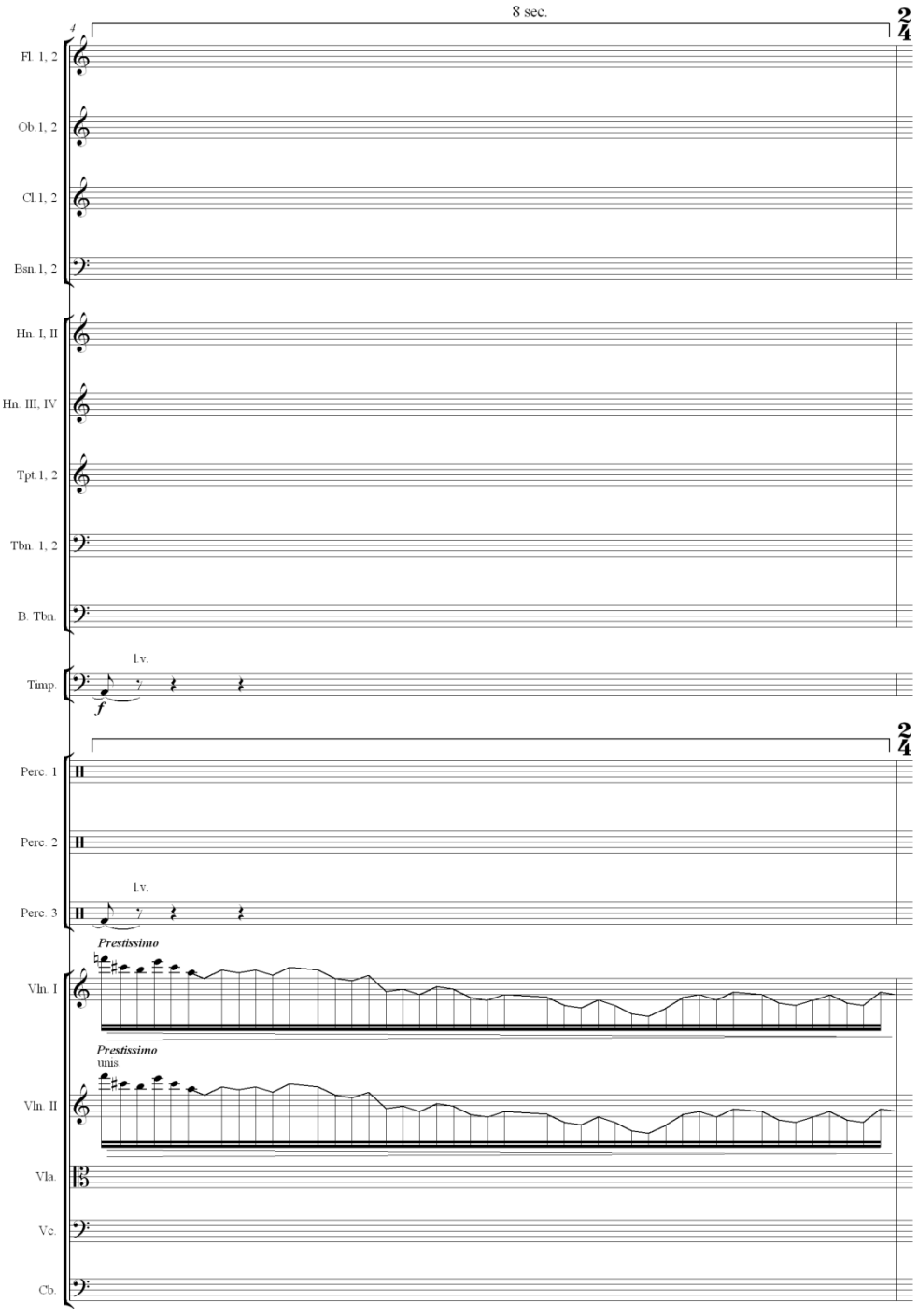
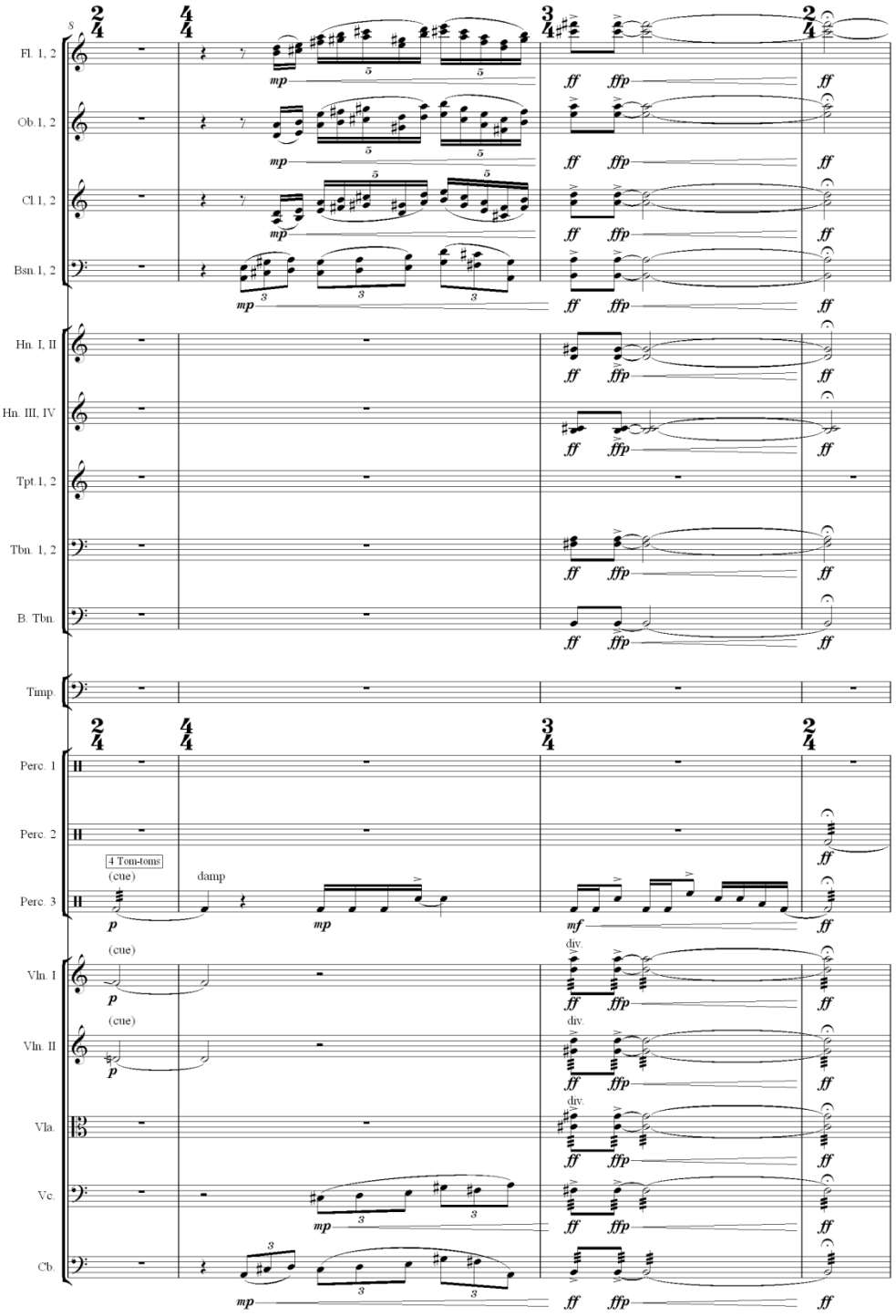

B
27
♩ = 120 Allegro con brio
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Trumpet 1 to straight mute
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
B
♩ = 120 Allegro con brio
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
p

30
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
mp
mp

34
Fl. 1, 2
Ob 1, 2
Cl 1, 2
Bsn 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.
Vibraphone
soft mallet
div.
unis.
mp
mf
p

38
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
straight mute
Bass drum

42
C
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
1.
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
to open
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
C
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
unis.
Cb.
unis.

46
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Glock
soft mallet
open

49
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

52
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

55
Fl. 1, 2
Ob 1, 2
Cl 1, 2
Bsn 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

D
58
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
damp
D
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Xylophone
medium stick
Bass drum
medium stick
damp
damp
div.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

61
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
5/4
5/4

64
E
♩ = 48 Largo Cantabile
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Tam tam
soft beater
l.v.
p
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ppp
pizz.
pp
unis.
ppp
3

68
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Vibraphone
soft mallet
l.v.
pizz.
pp

73
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
solo
mp
mp
mf
p
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
l.v.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
pp
pp

79
F
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
arco
unis.

85
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
arco

90
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
mp

93
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Tam tam
soft beater
l.v.

96
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Triangle
l.v.
Xylophone
soft mallet
l.v.

G
101
♩ = 64 Adagio
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
G
♩ = 64 Adagio
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
l.v.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

103
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Vibraphone
hard stick
Perc. 1
Base drum
hard stick
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

H
(♩ = 128) Allegro Brillante
105
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
l.v.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
f
fp
mp

108
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
l.v.

111
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
damp
Perc. 1
Glock.
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

115
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Bongo
snare drum stick
mf
mp
mp
mp
mp

119
I
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
l.v.
I
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Medium sus. cym.
hard mallet
Bass drum
hard stick
damp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

123
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
fp
f
1.
4 tom-toms
hard stick

127
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

131
J
2/4
4/4
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Snare drum
Woodblock
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
unis.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mp
fp
ff
mf

135
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
fp
f
mf
ff

138
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.

141
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

144
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Bass drum
hard stick
damp
Cymbal
damp

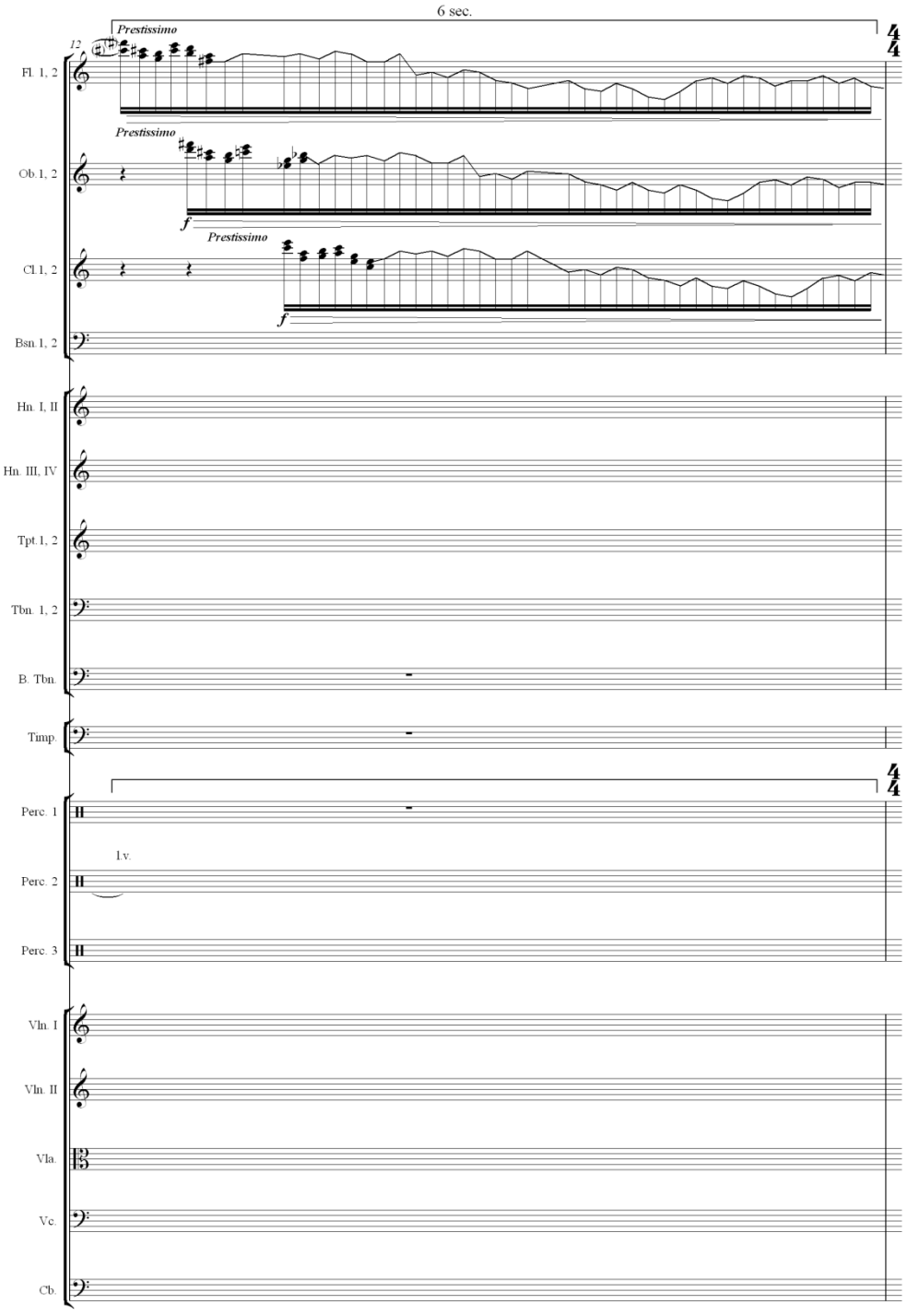
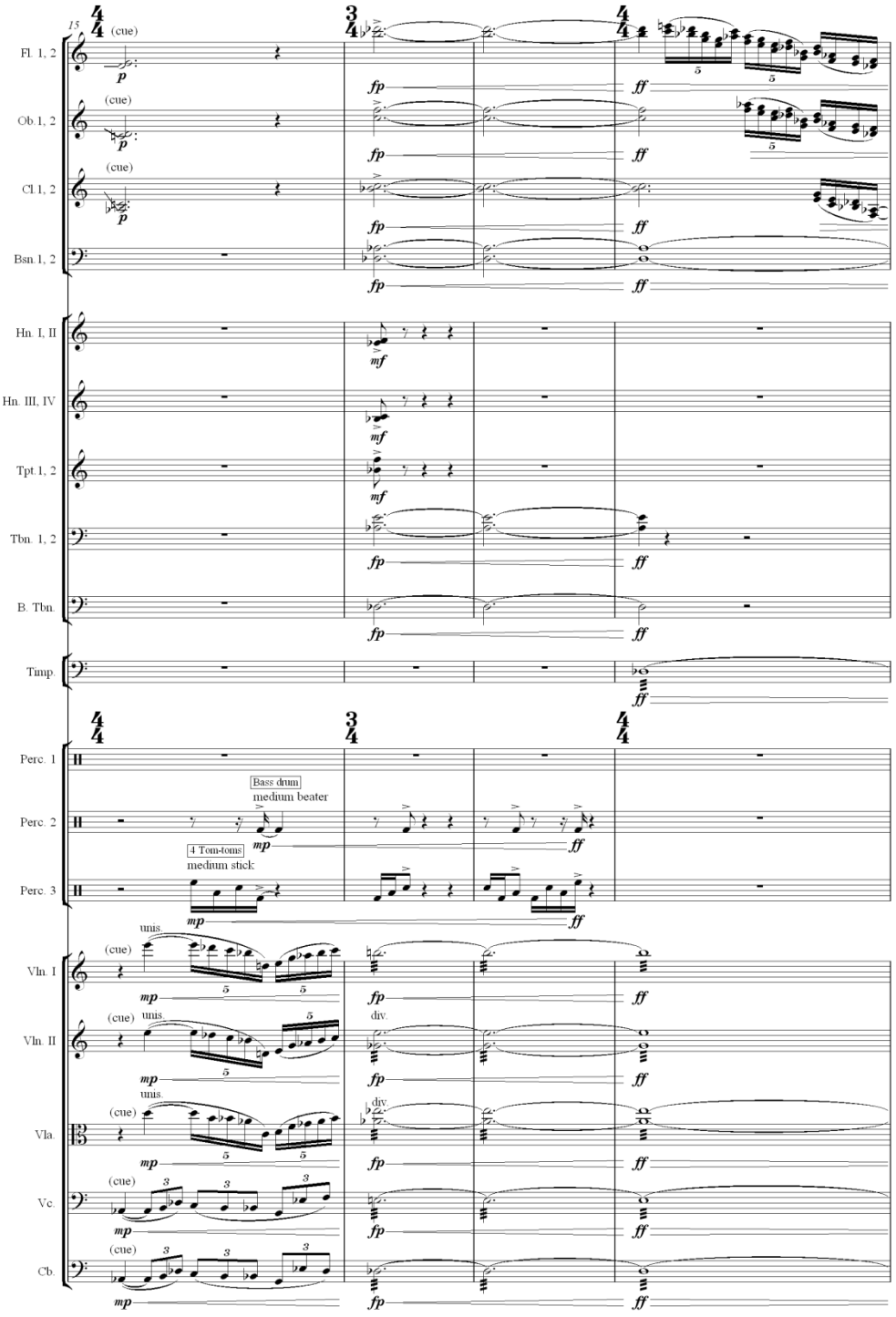
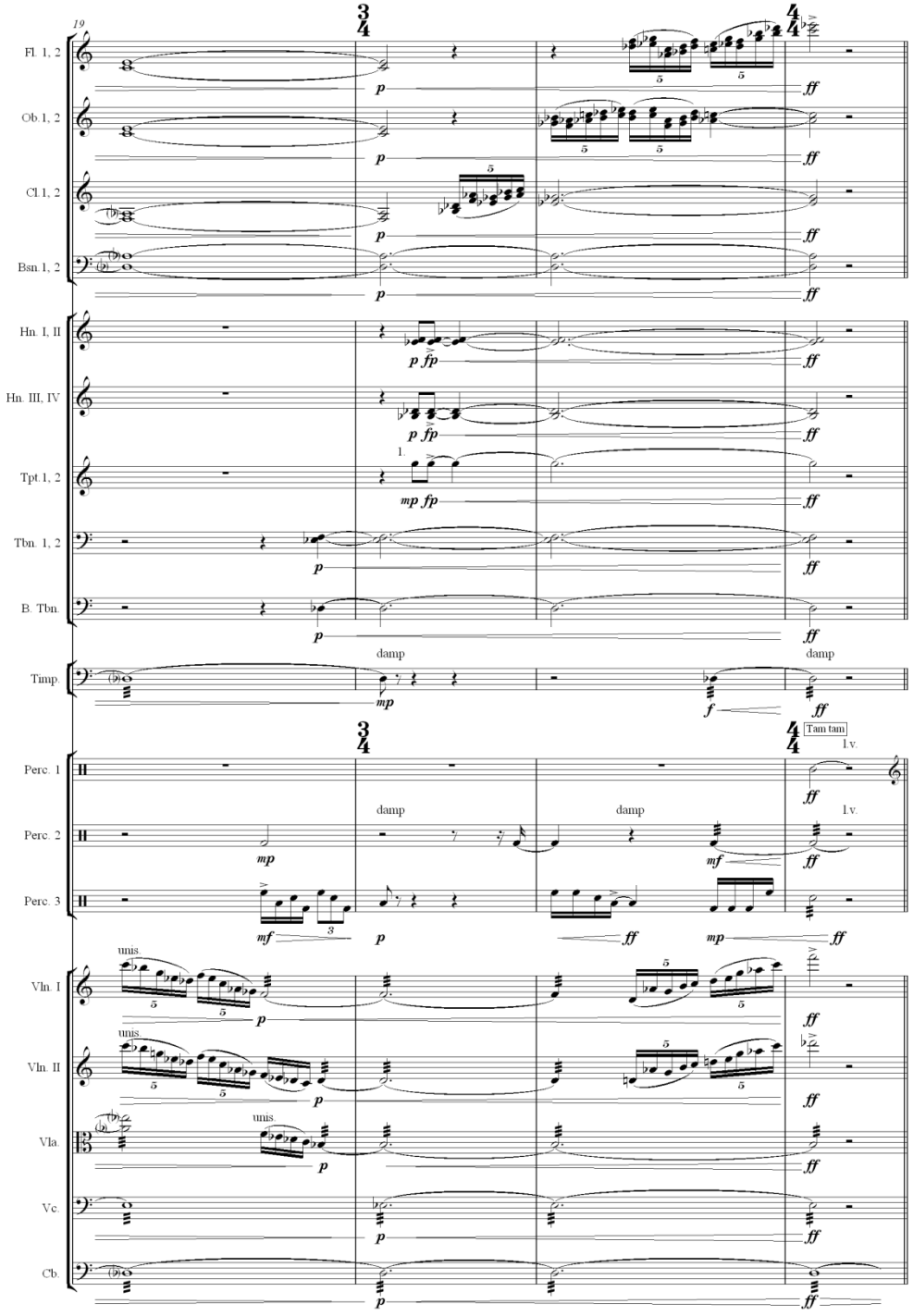
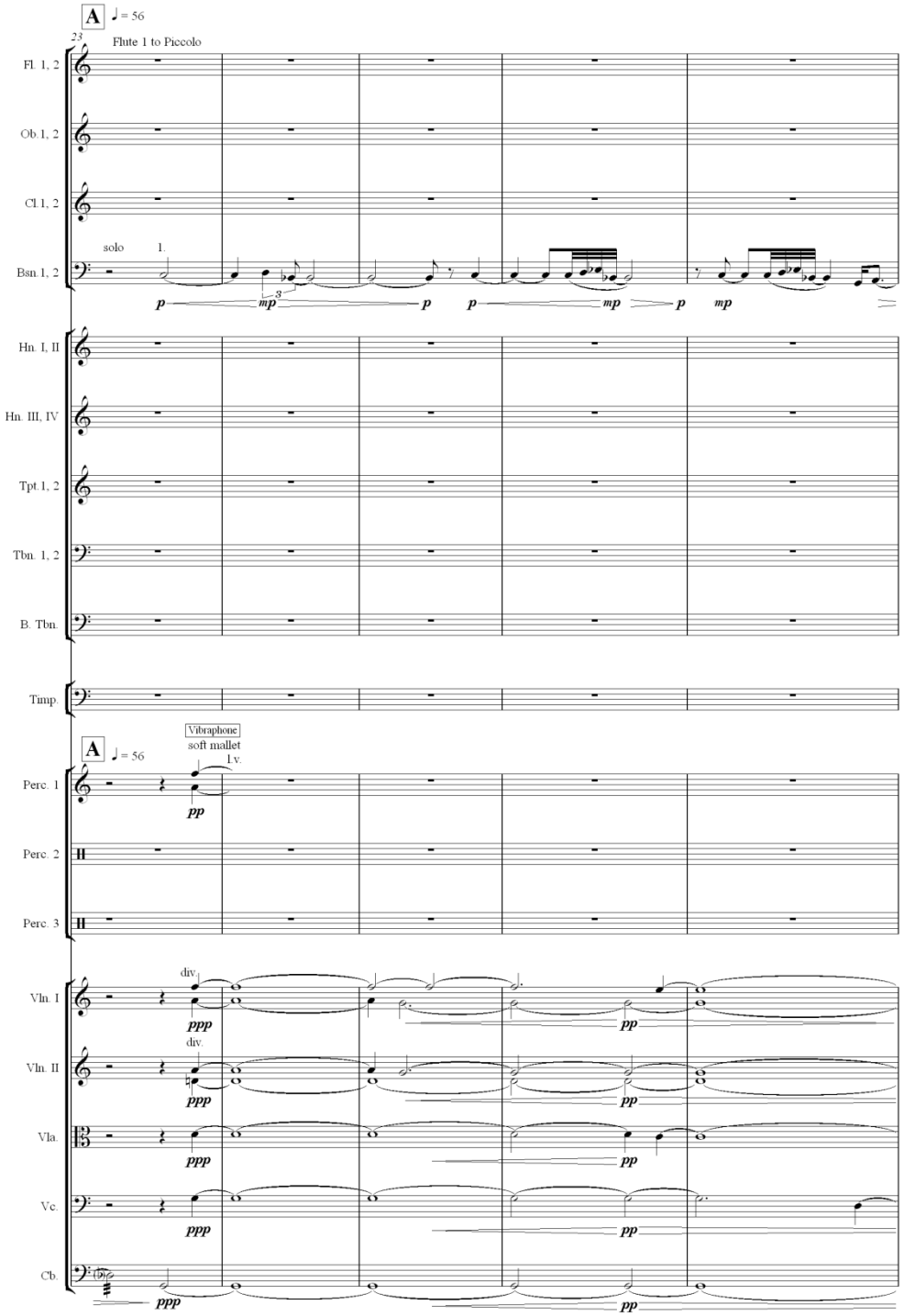
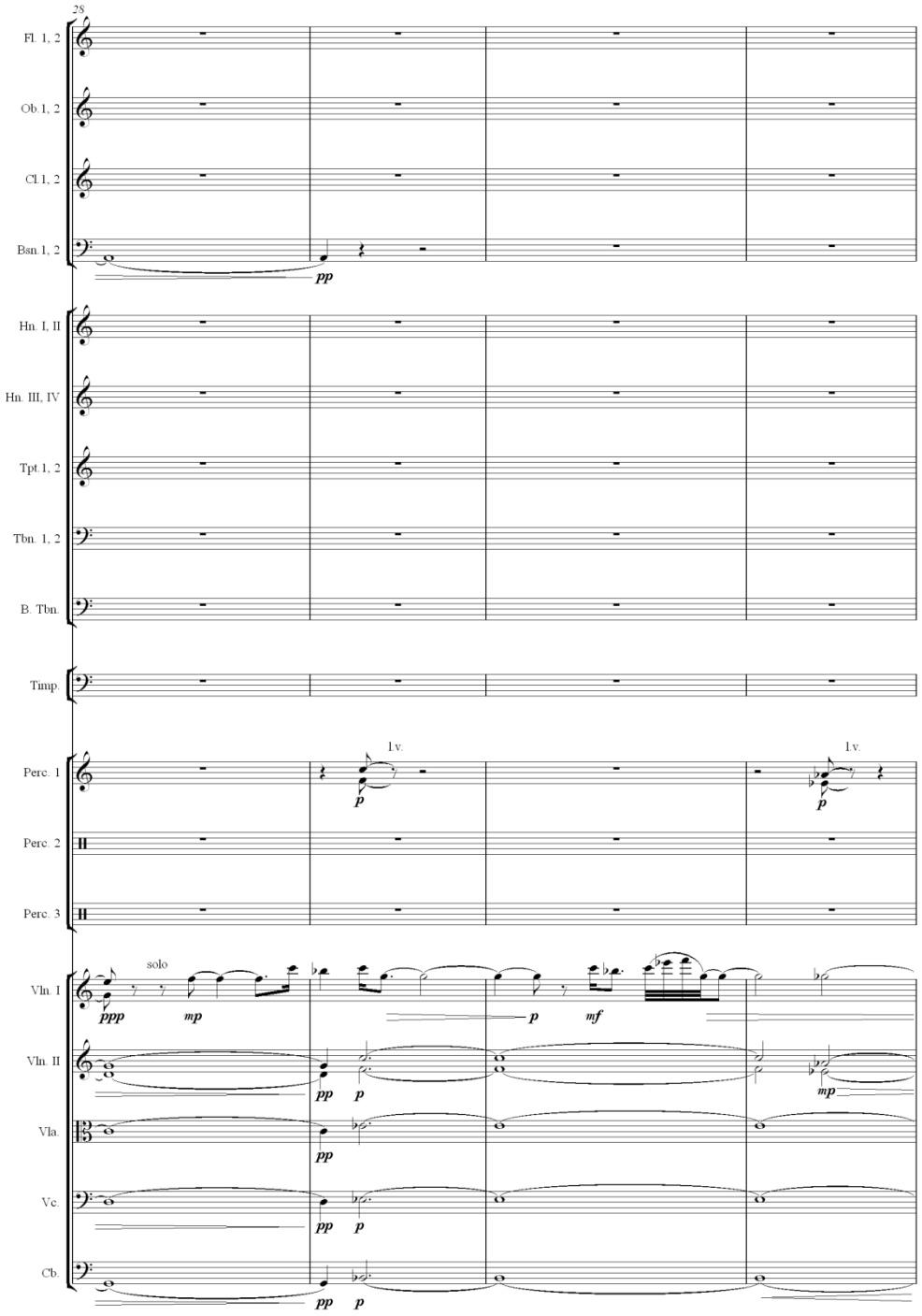
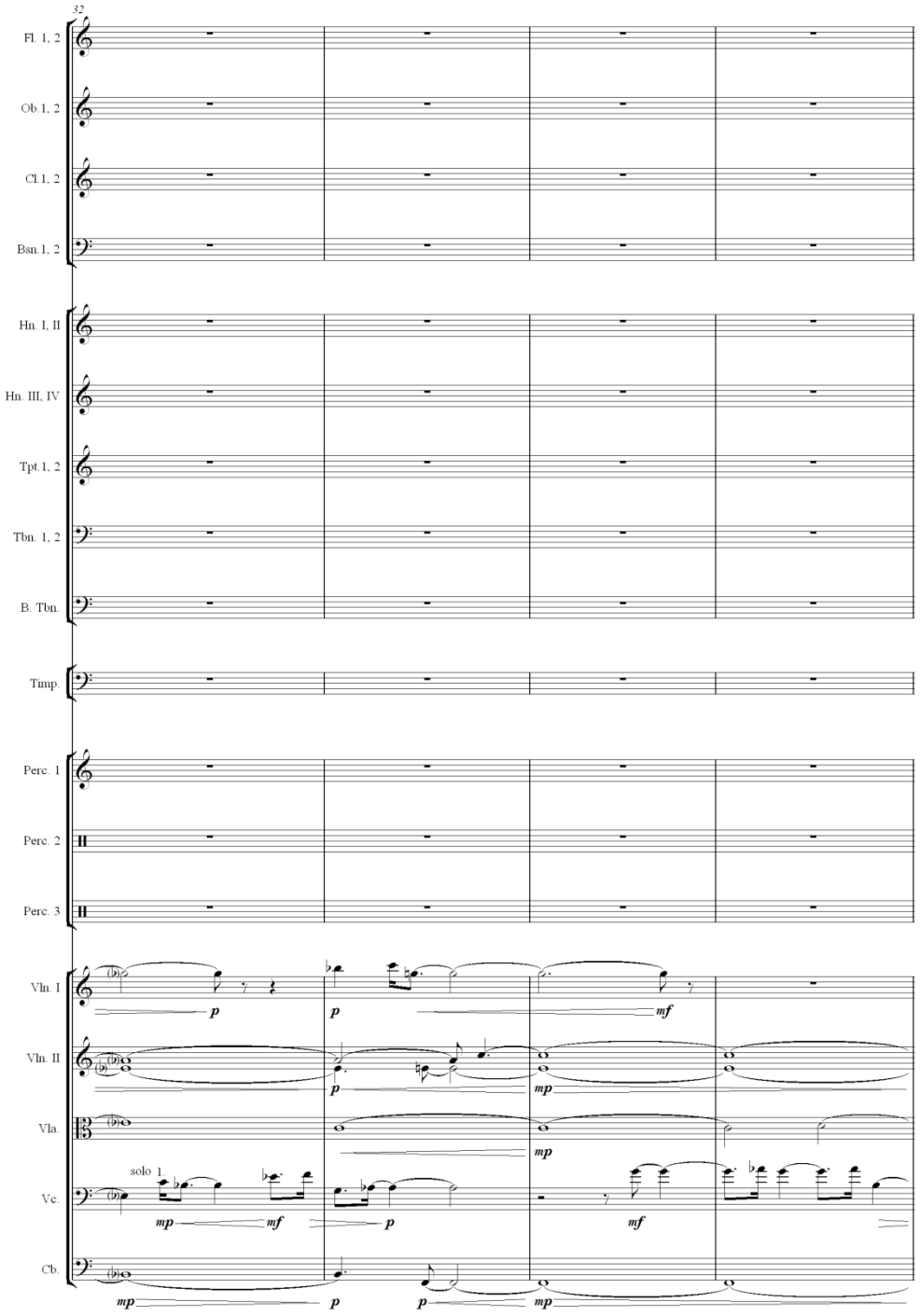
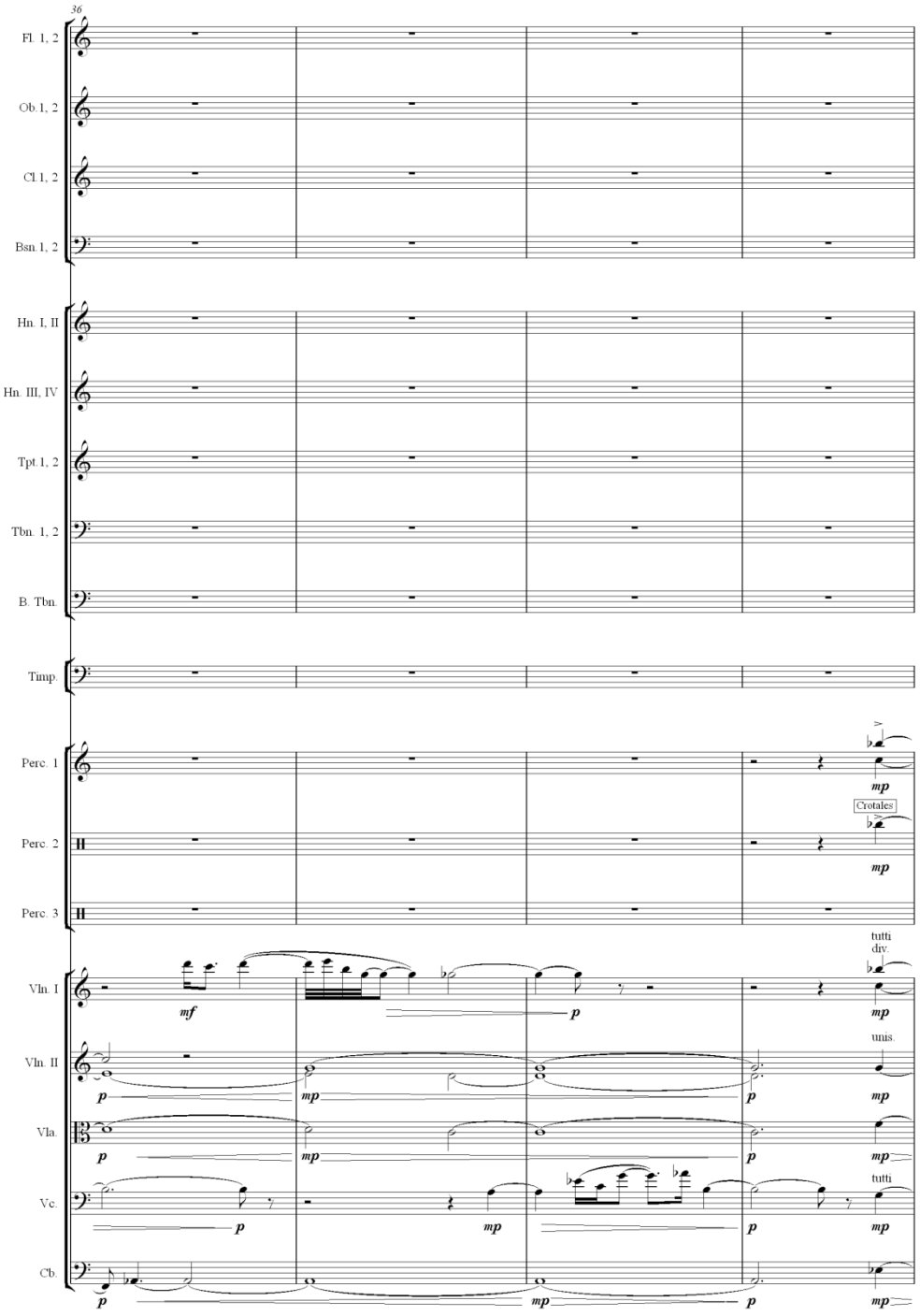
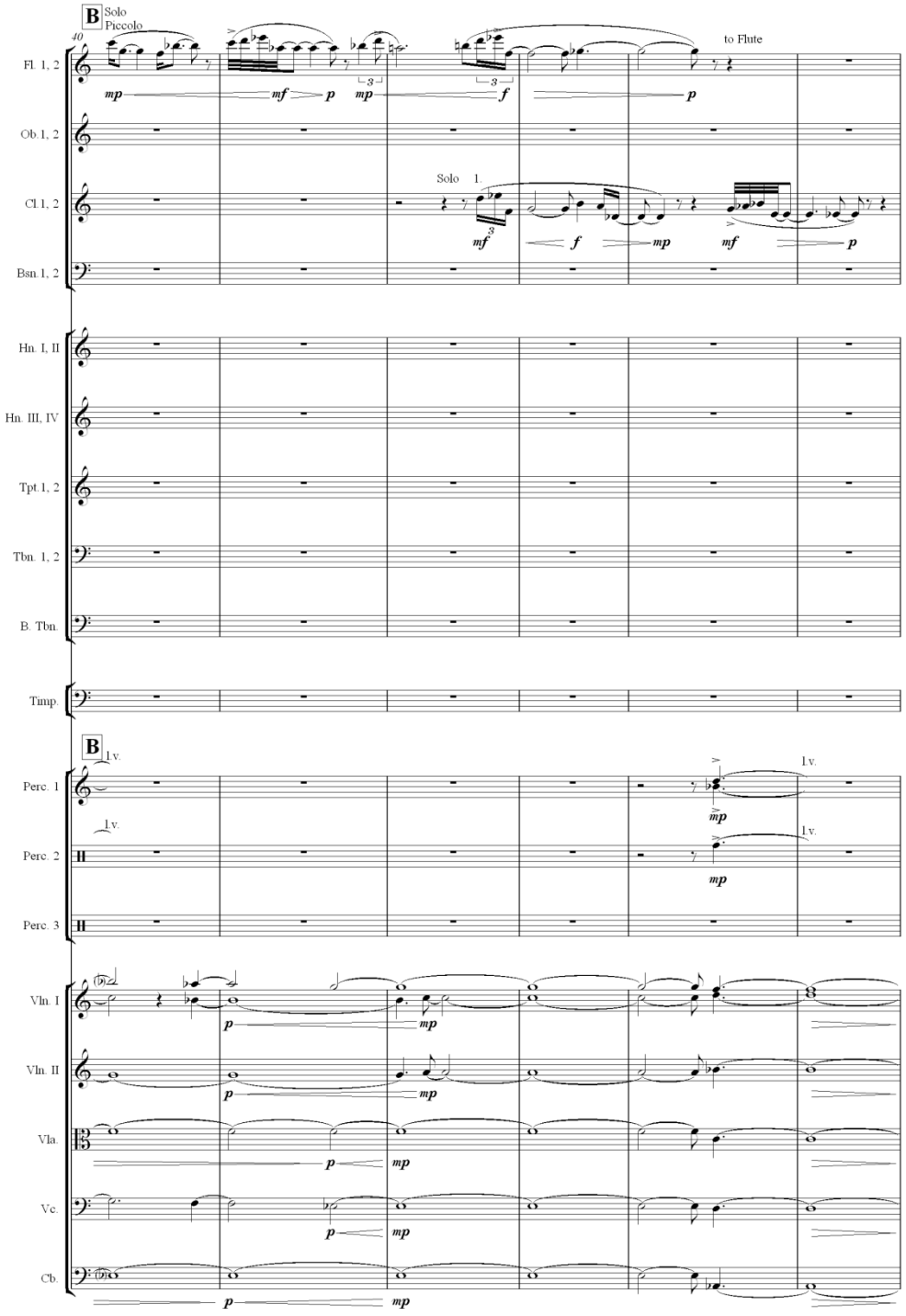
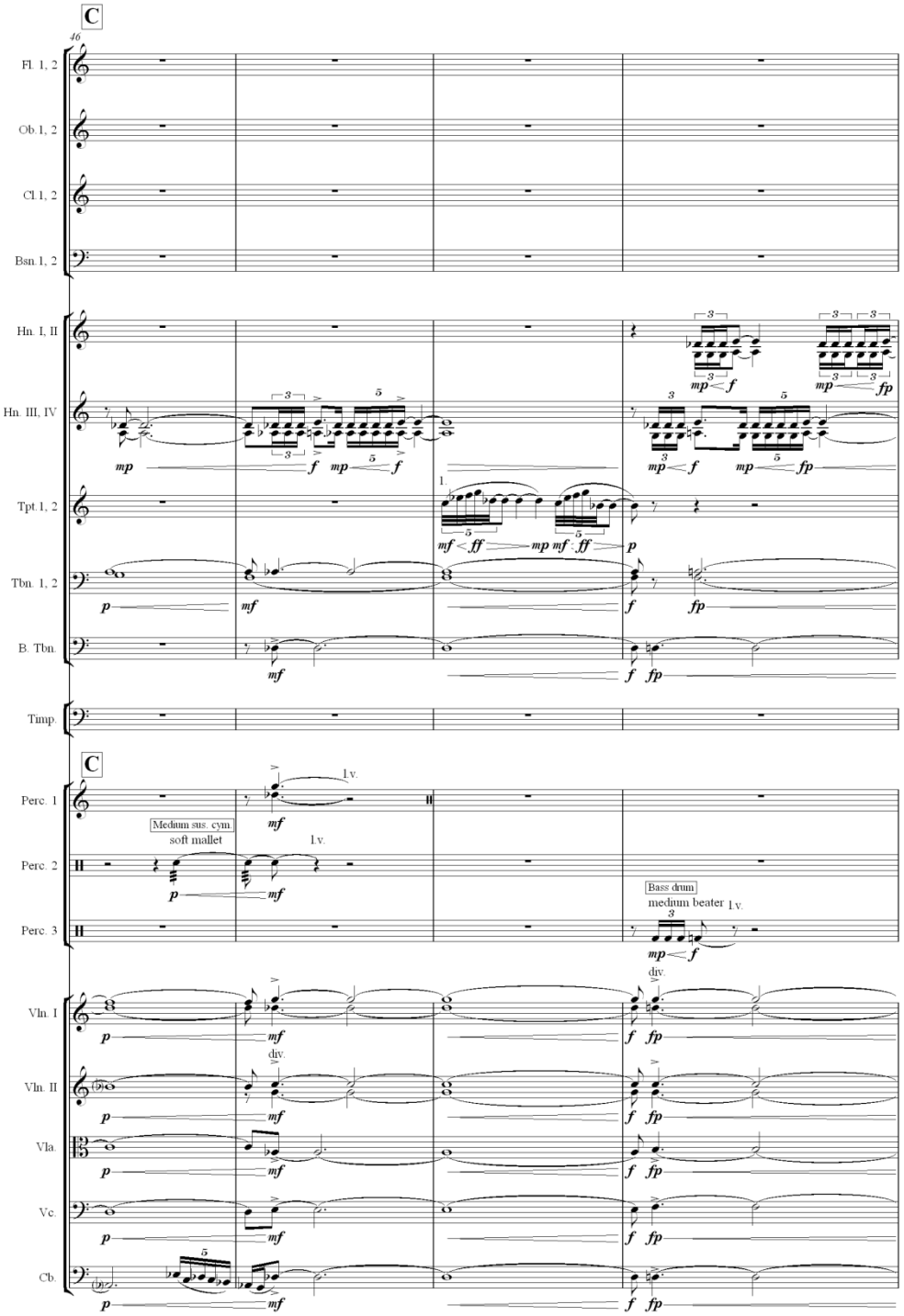
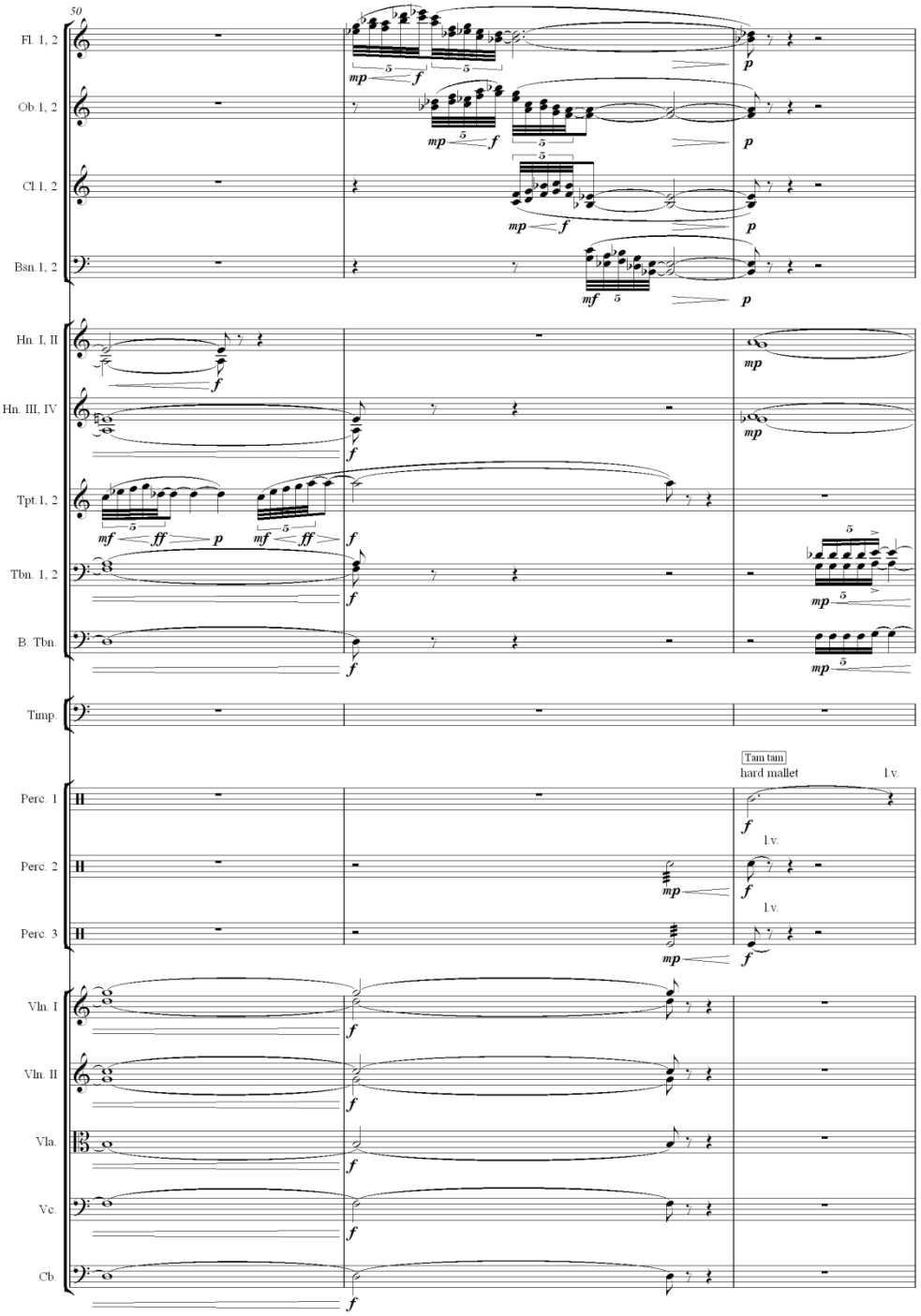
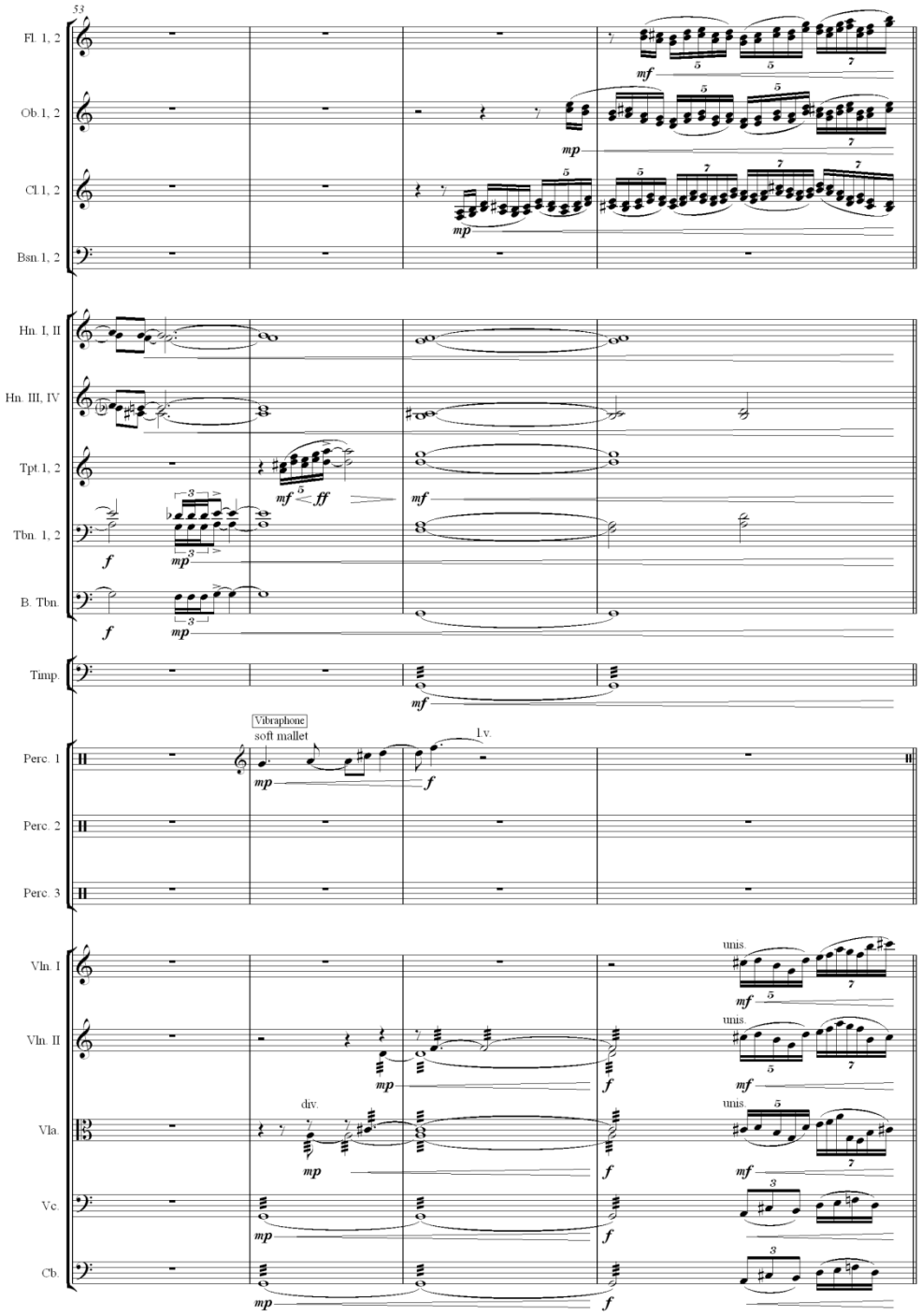
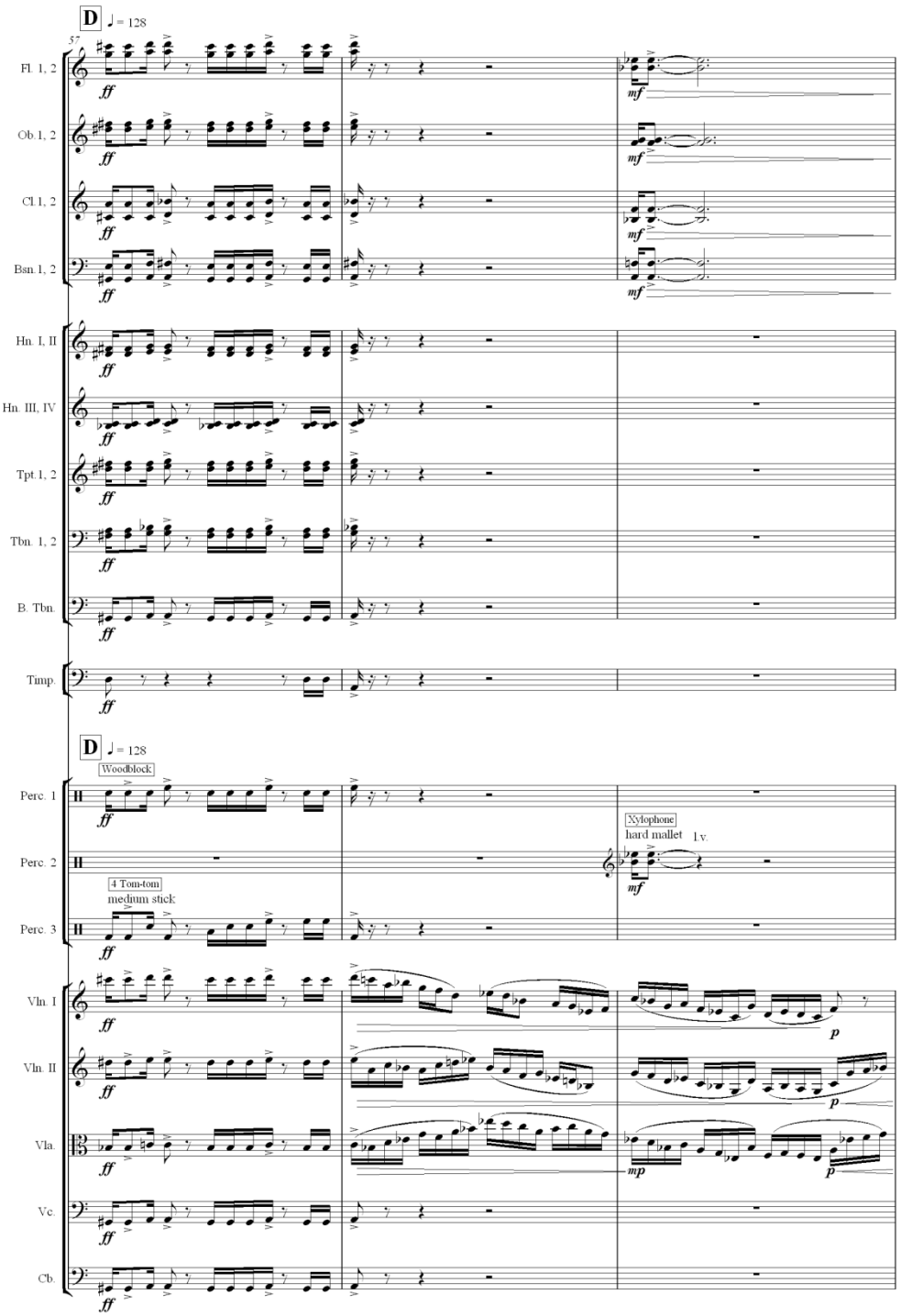
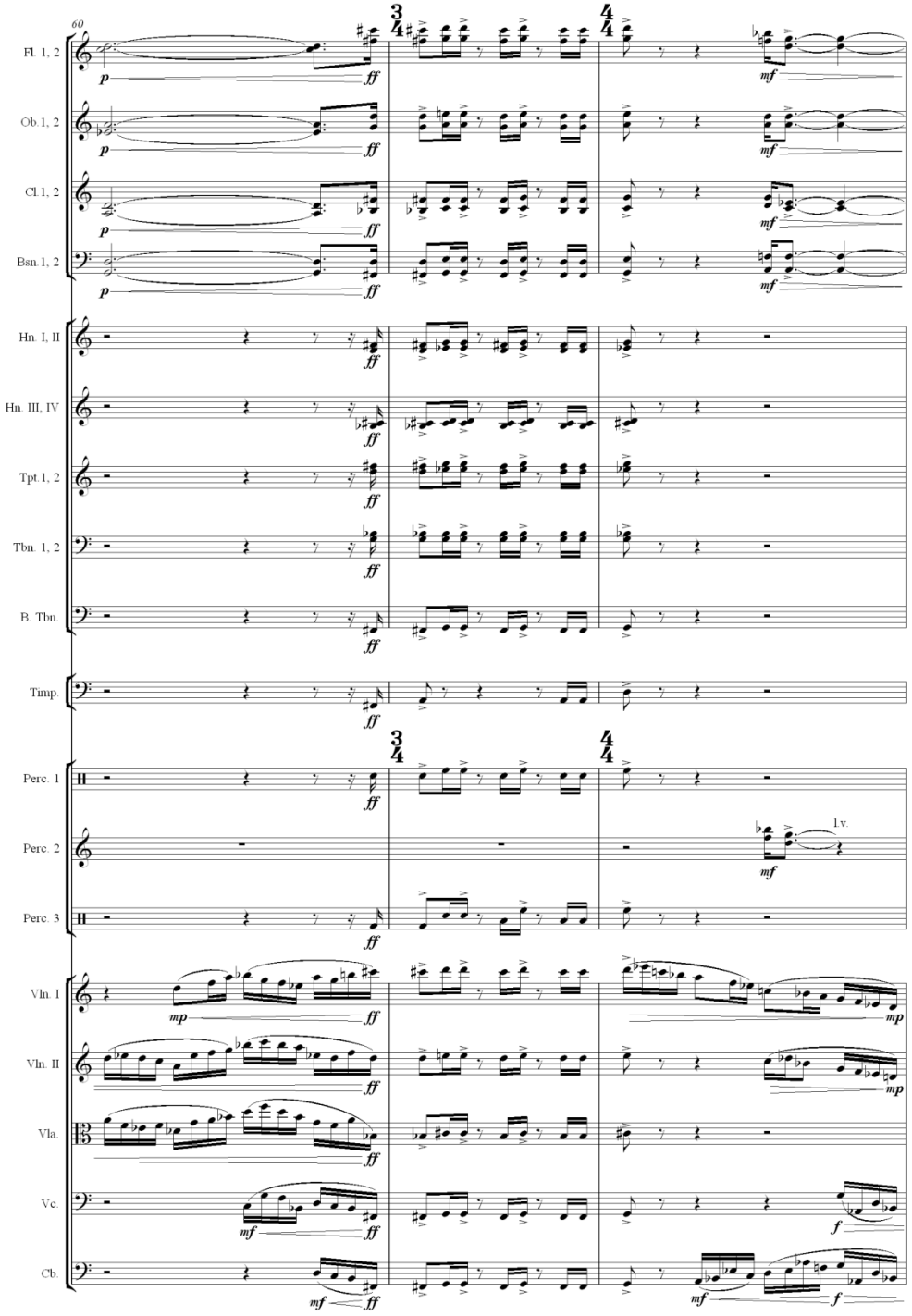
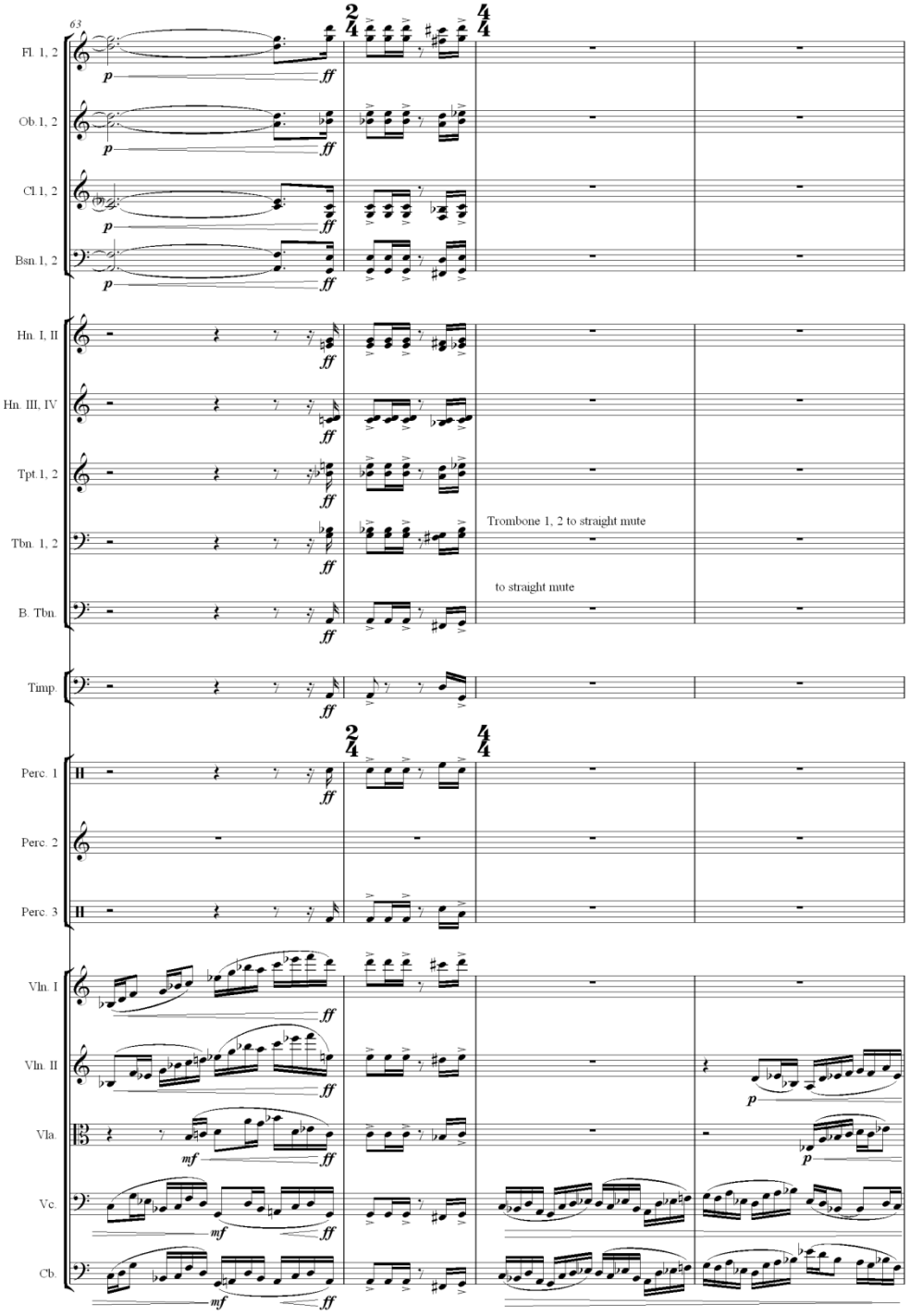
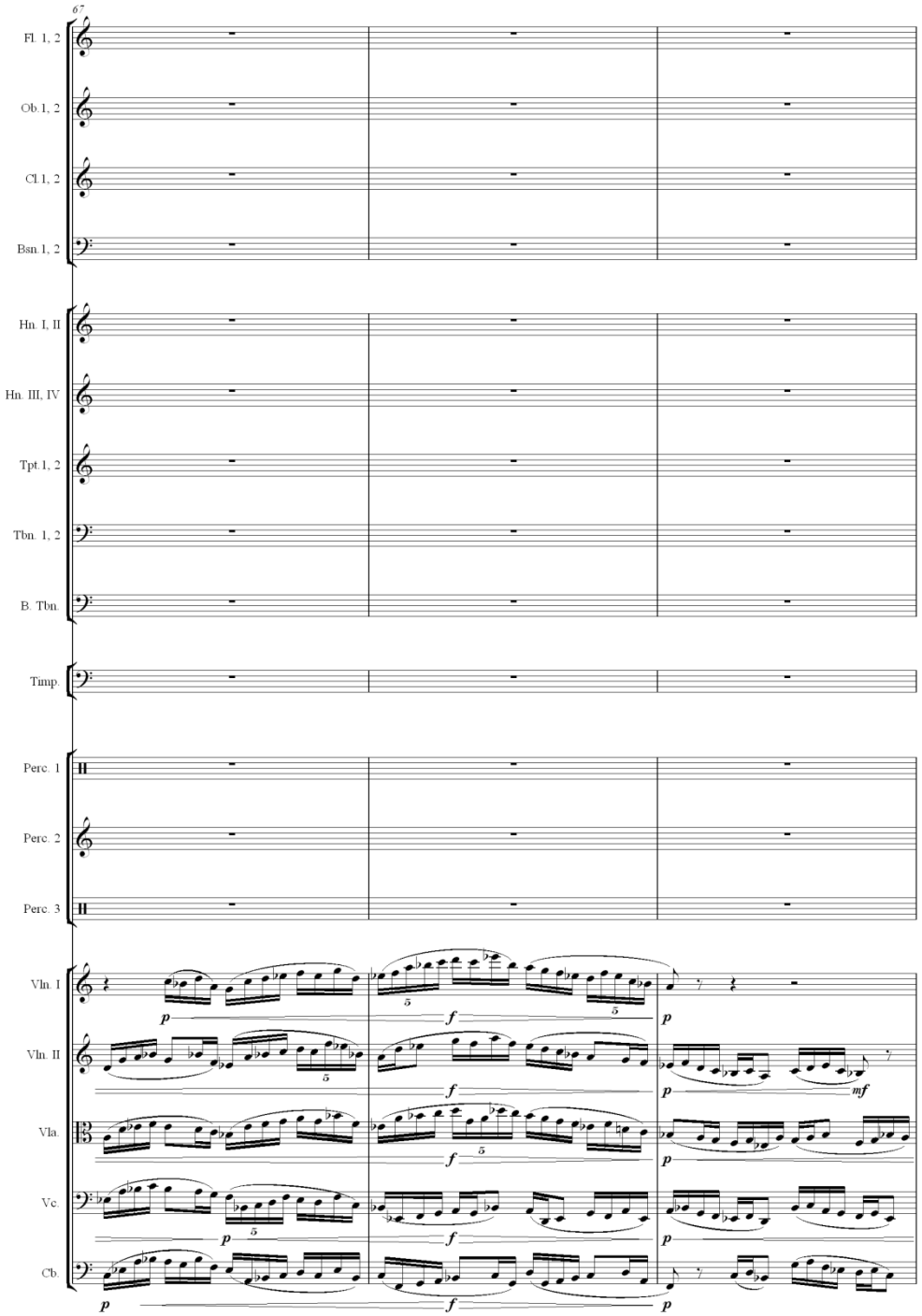
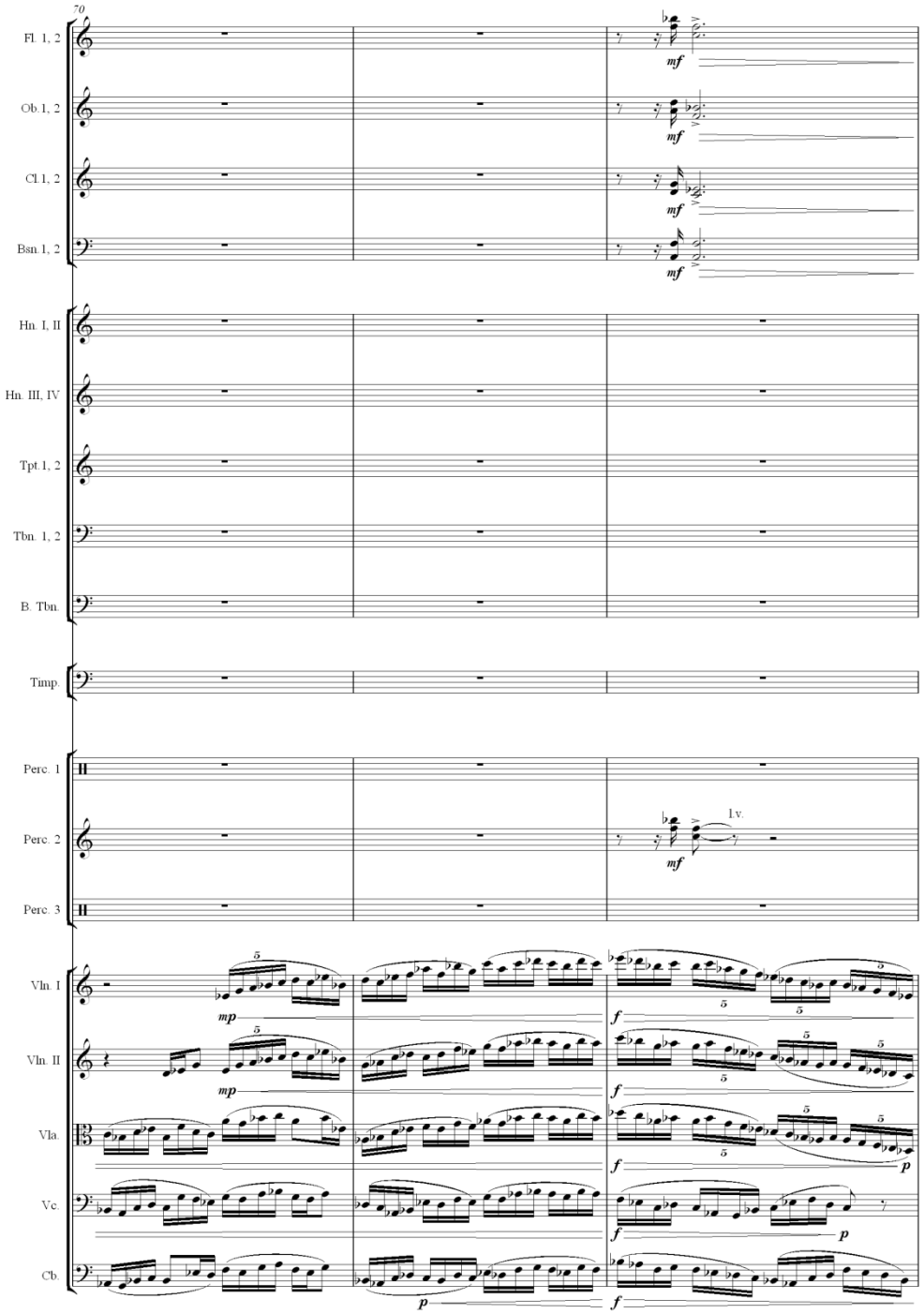
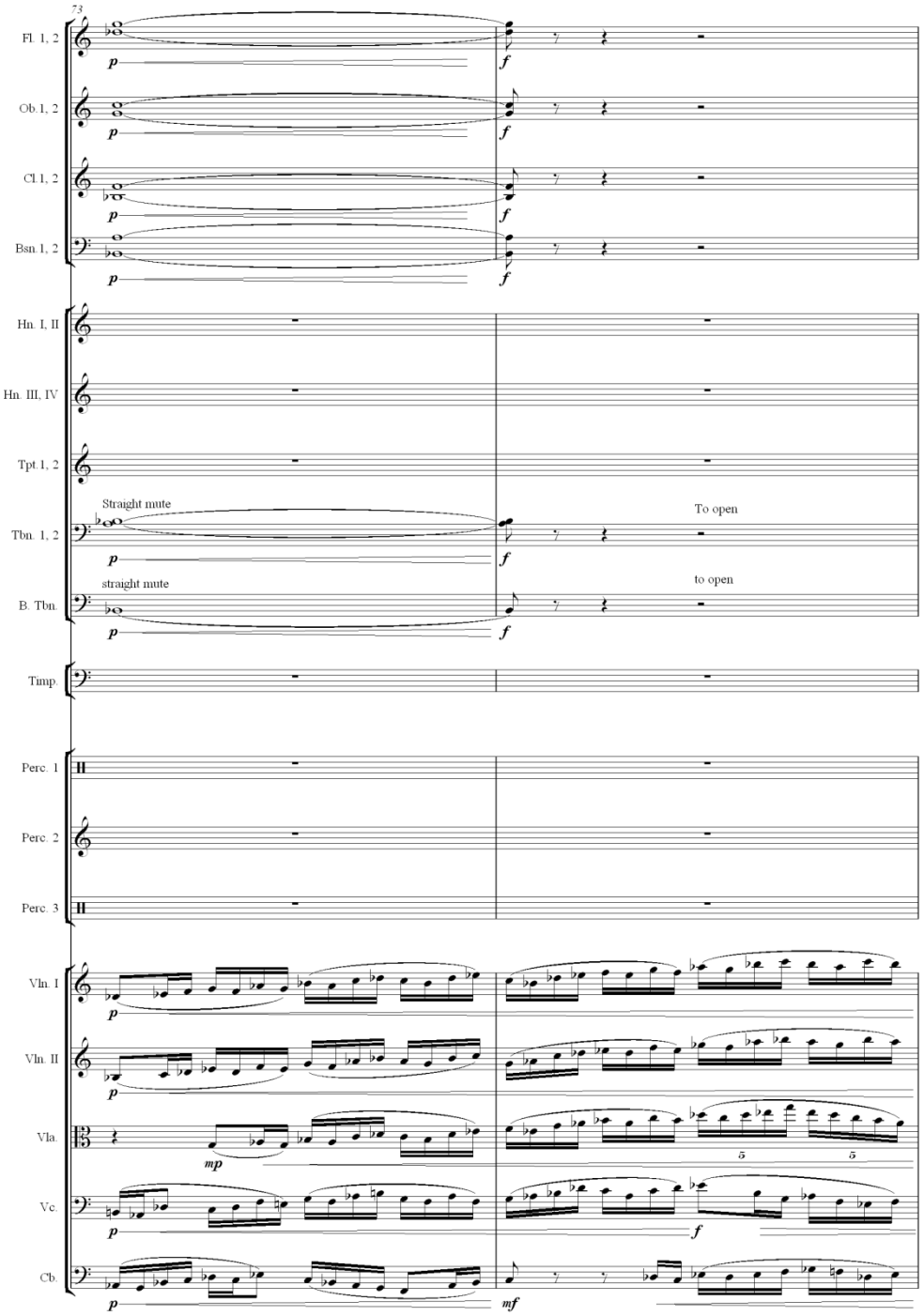
II
Temple street

5
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
Bass drum
soft beater
damp
mp
ppp
sul pont.
ord.
pp
unis.
arco

8
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
2/4
mf
pp
mp
3
l.v.
ord.
sul pont.
gliss.
pizz.
ppp
p

A
11
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Solo
1.
dolce mp
mf
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
A
Vibraphone
soft mallet
l.v.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
damp
mp
ppp
pp
p
ord.
div.
Vln. I
Vln. II
arco
div.
arco
unis.
Vla.
Vc.
Cb.

15
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
mp 3 mf p
mp
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Tubular bell
mf
l.v.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
unis.
pp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

IS
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
3/4
1.
1.
1.v.
1.v.
div.
div.
mp
pp
mf
3

B
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo
1.
1.v.
4 Tom-toms
medium stick
damp
Solo
unis.

25
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
3/4
4/4
p
mf
f
p
f
p
mp
solo
1.
mf
unis.
mf
div.
mp
mf
unis.
mf
mf

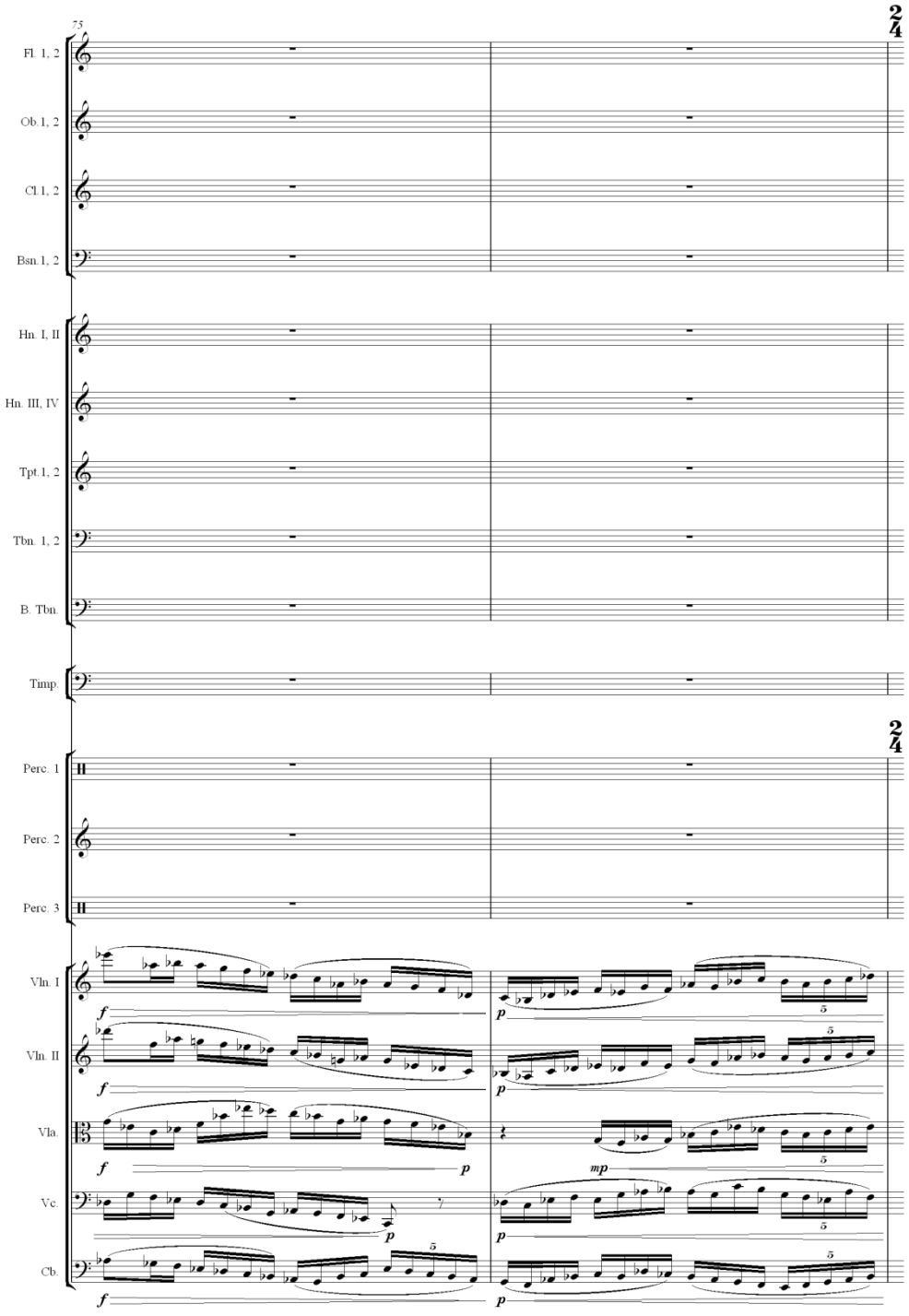
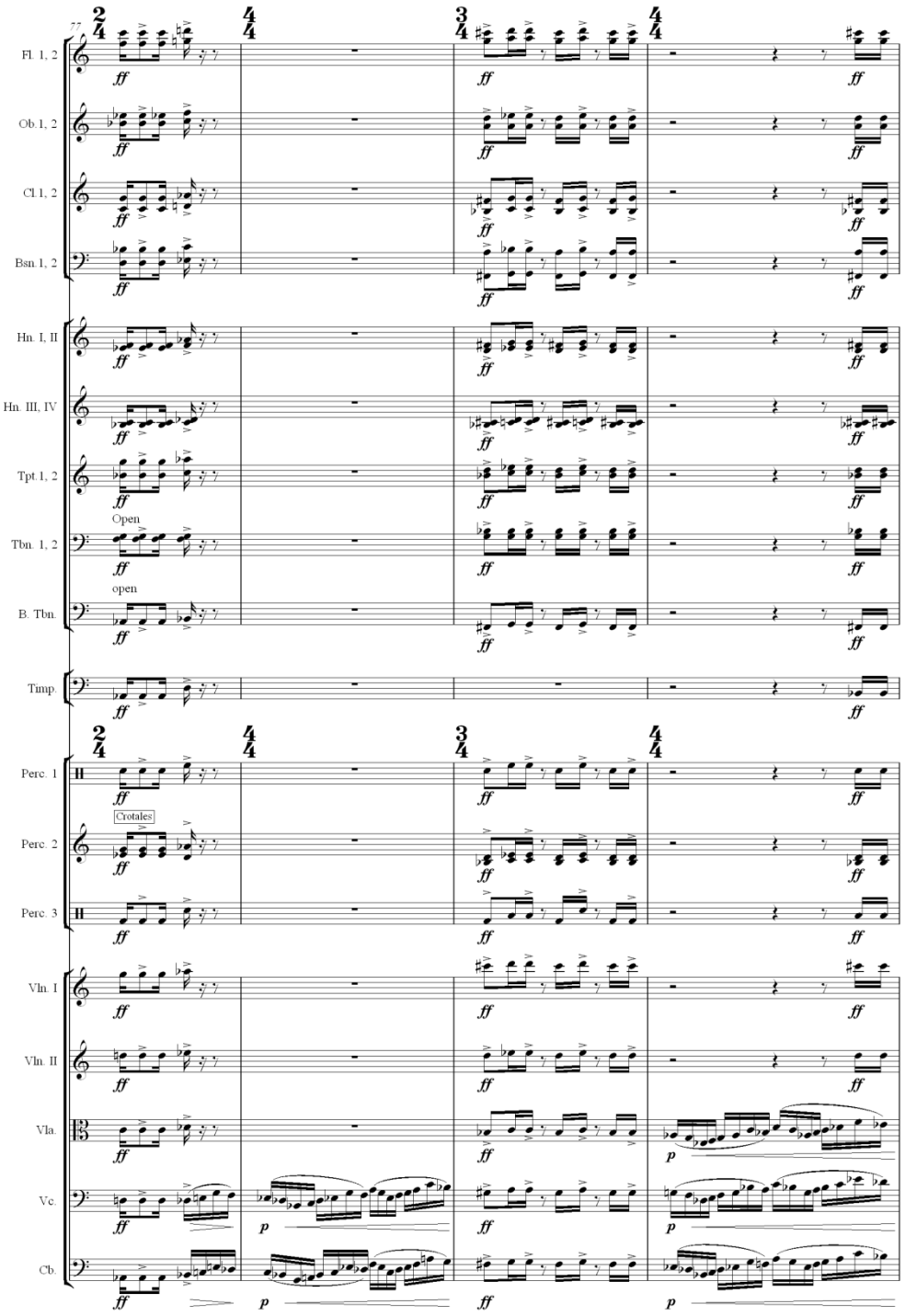
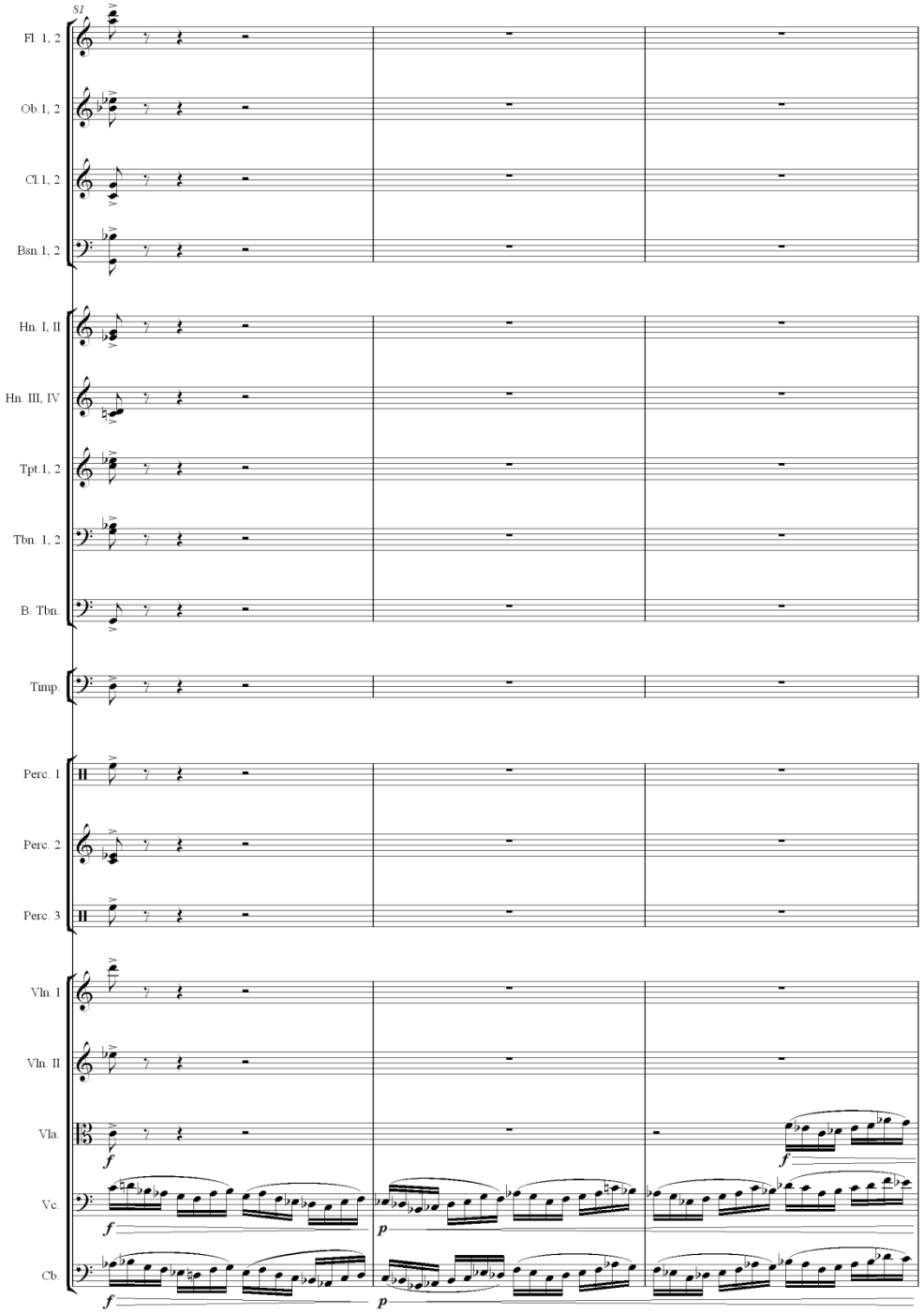
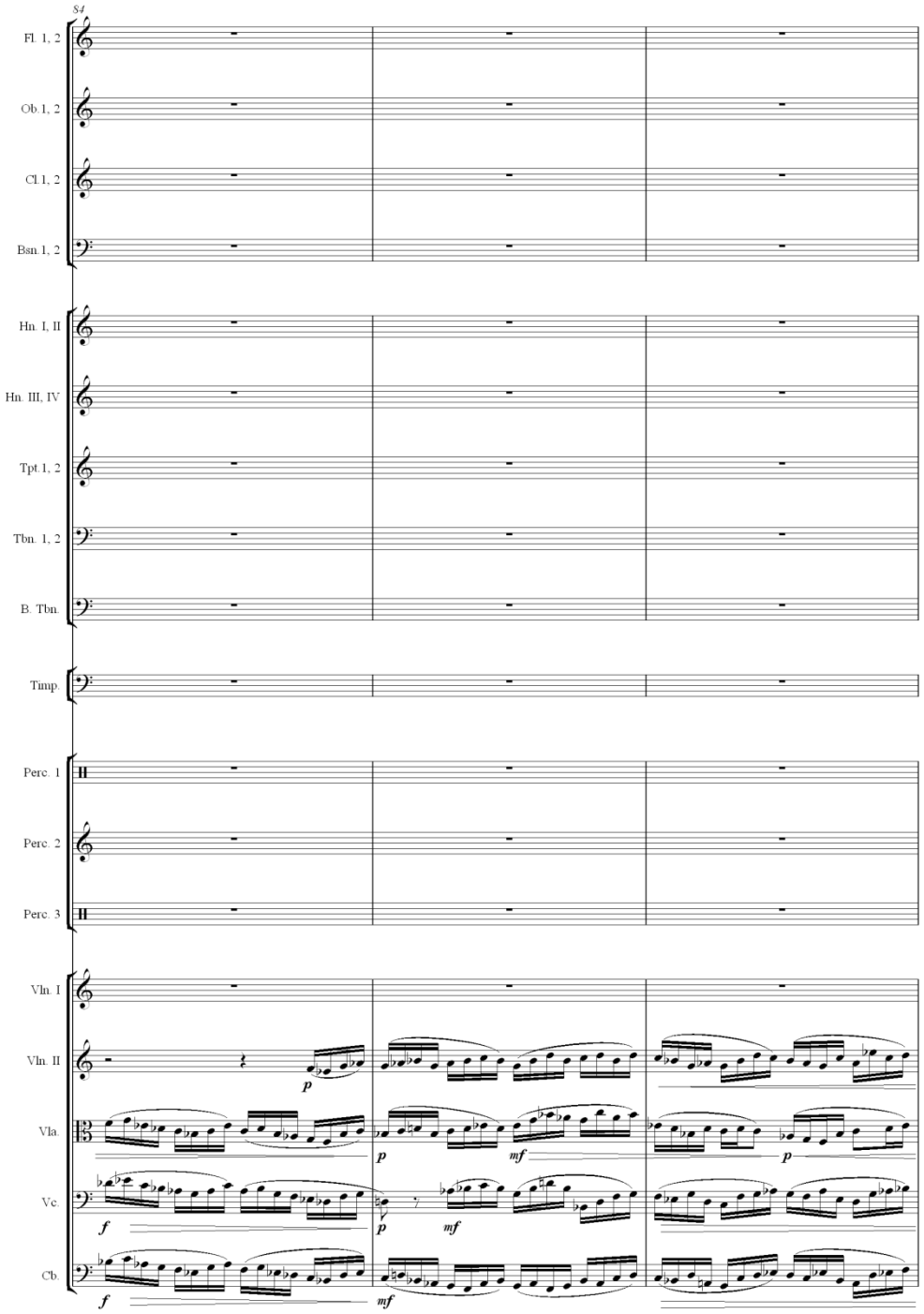
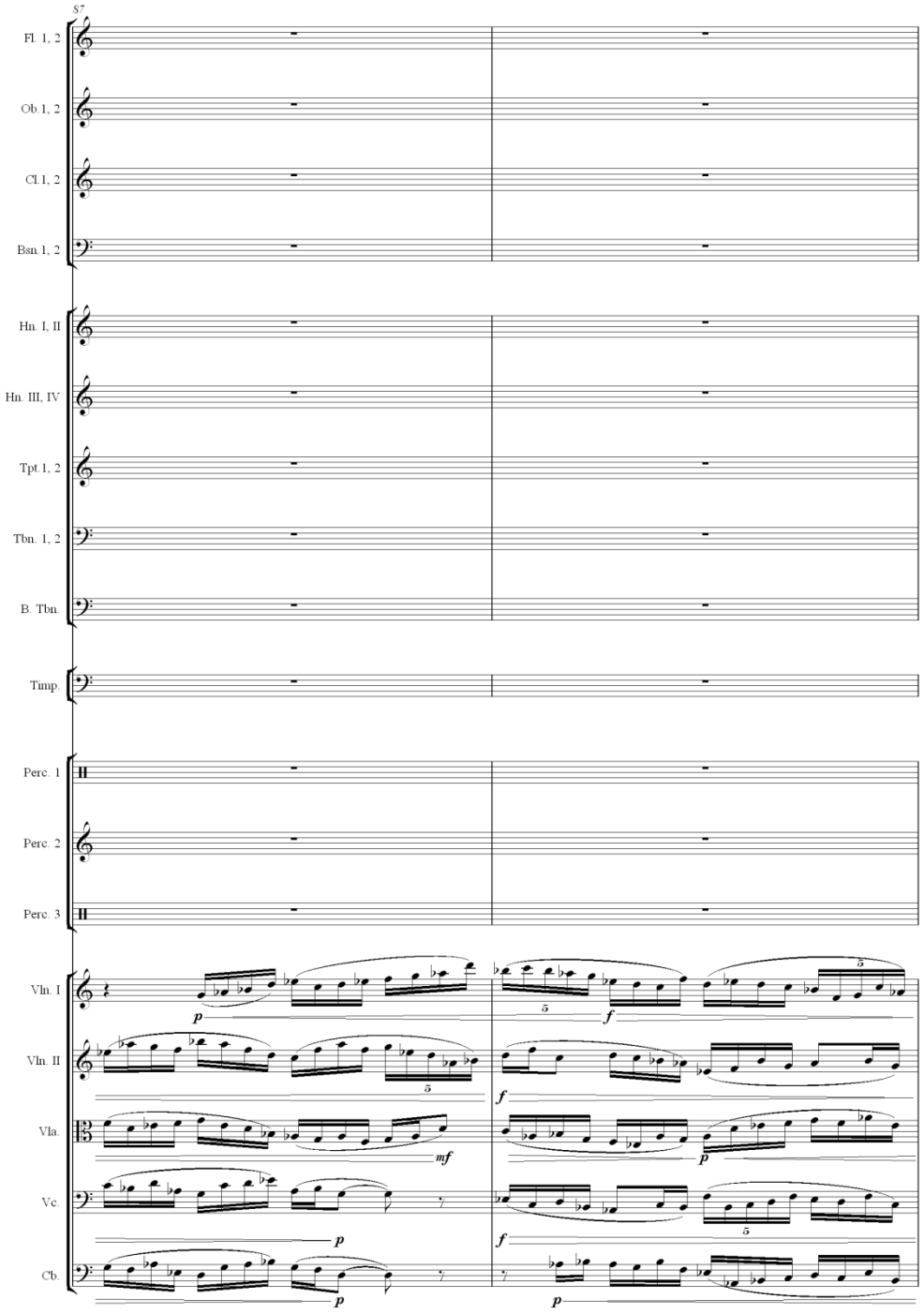
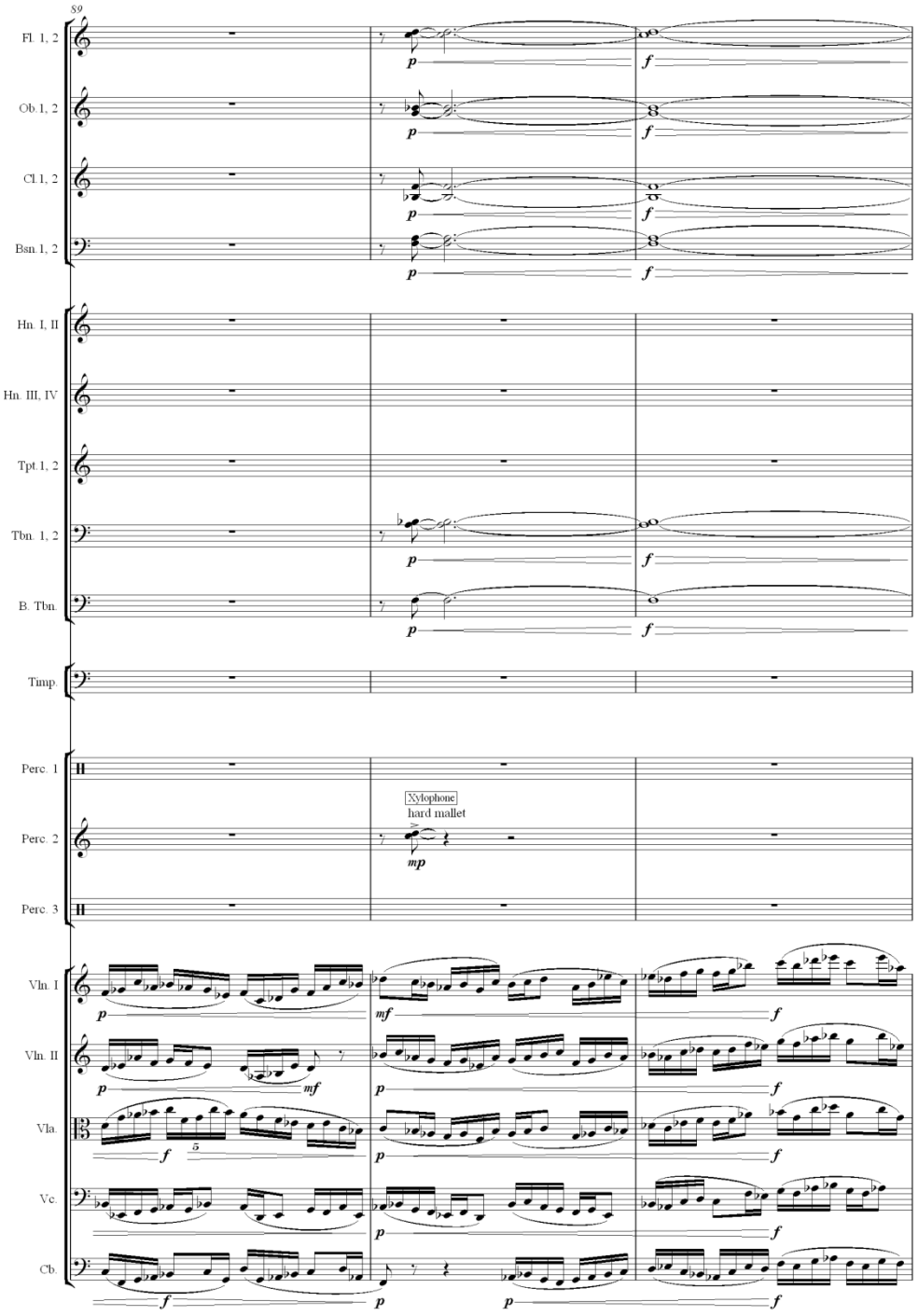
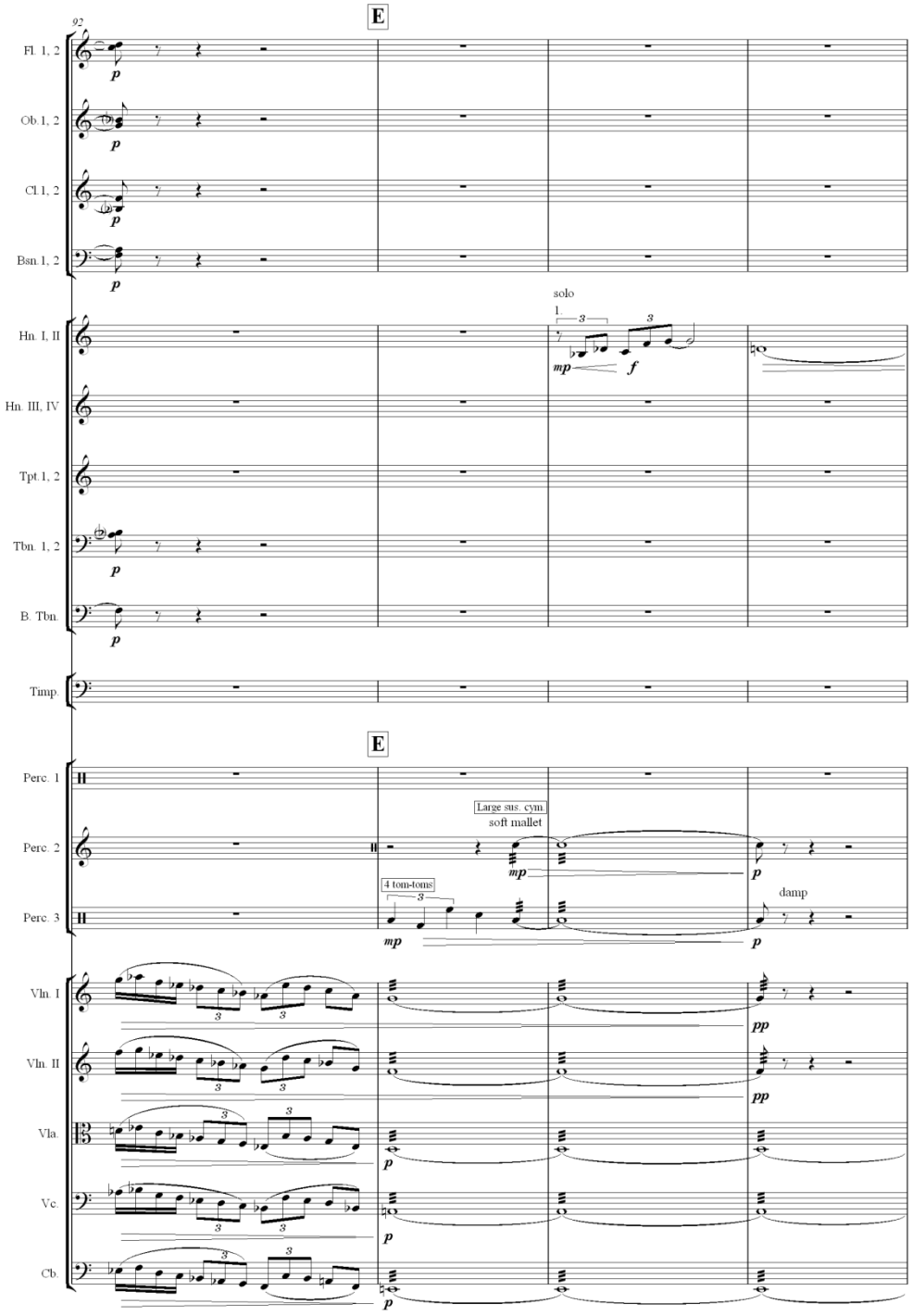
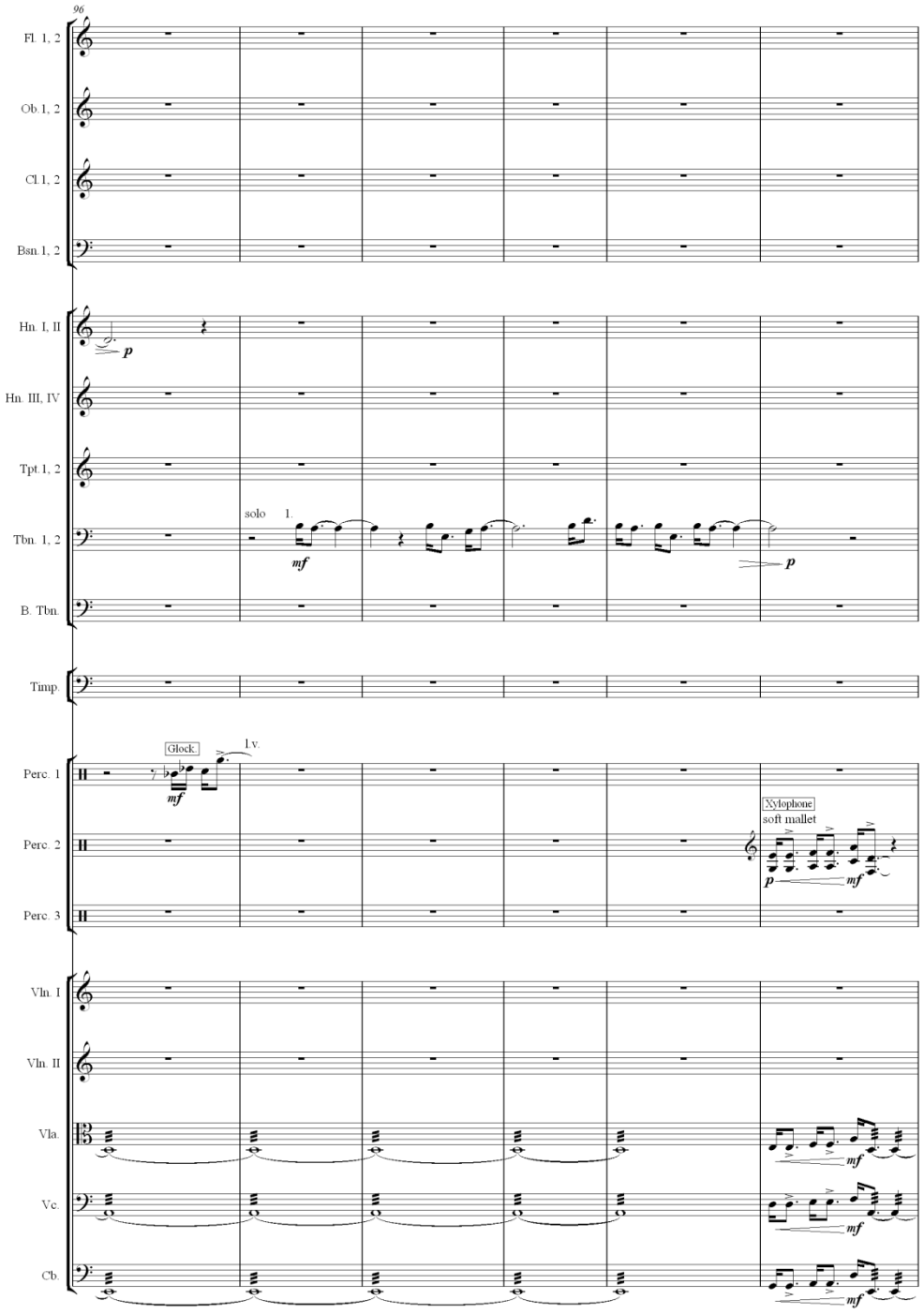
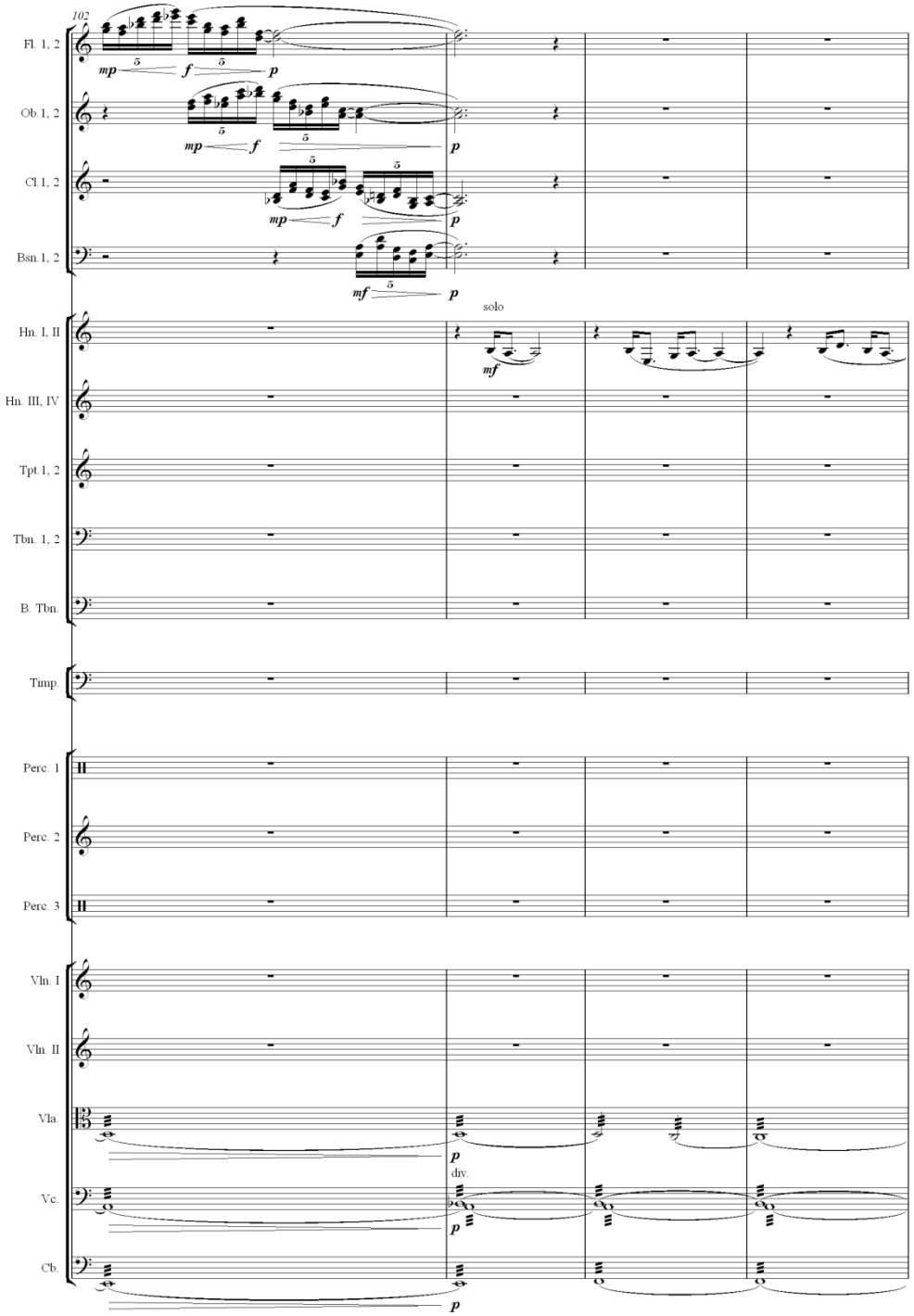
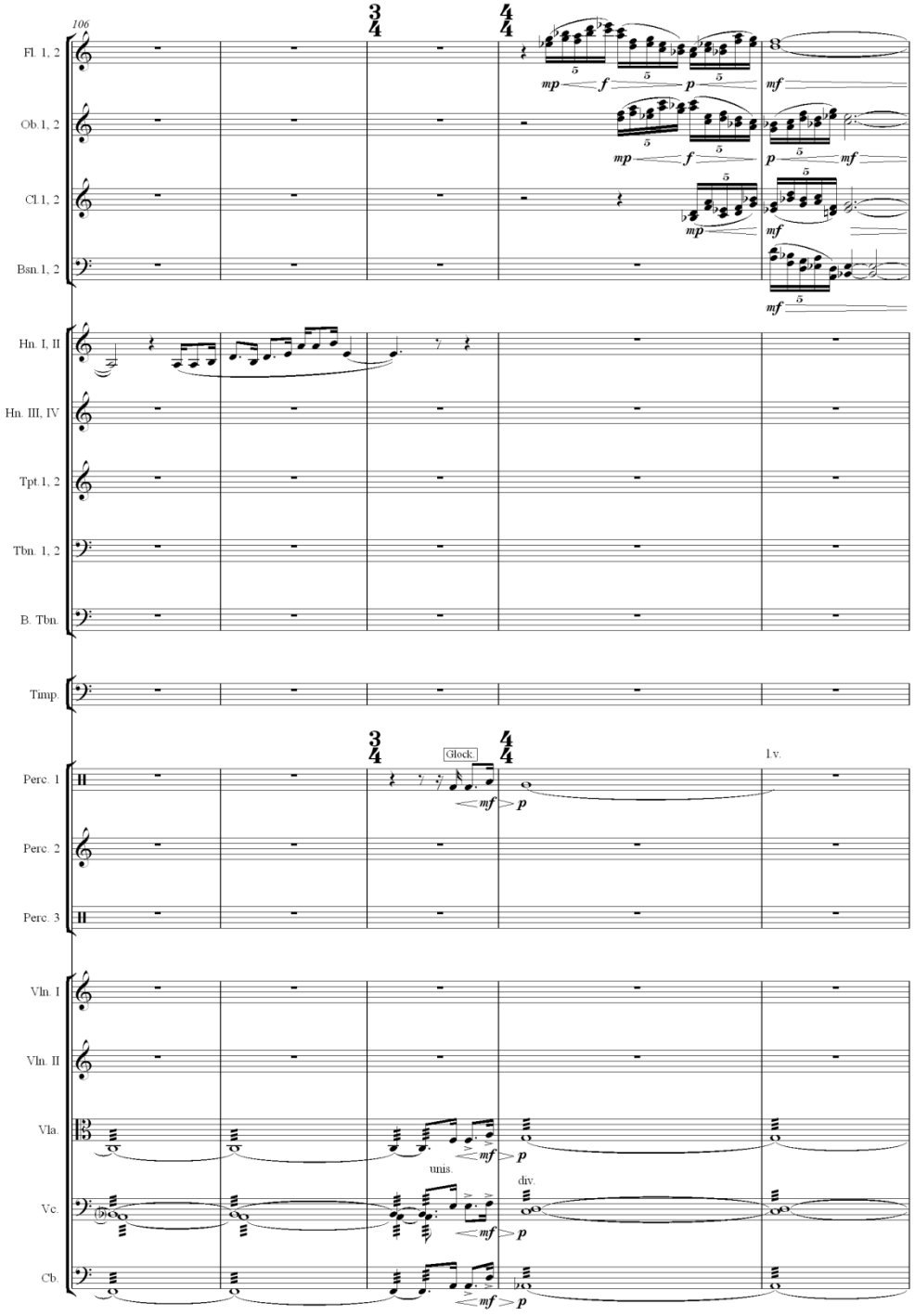
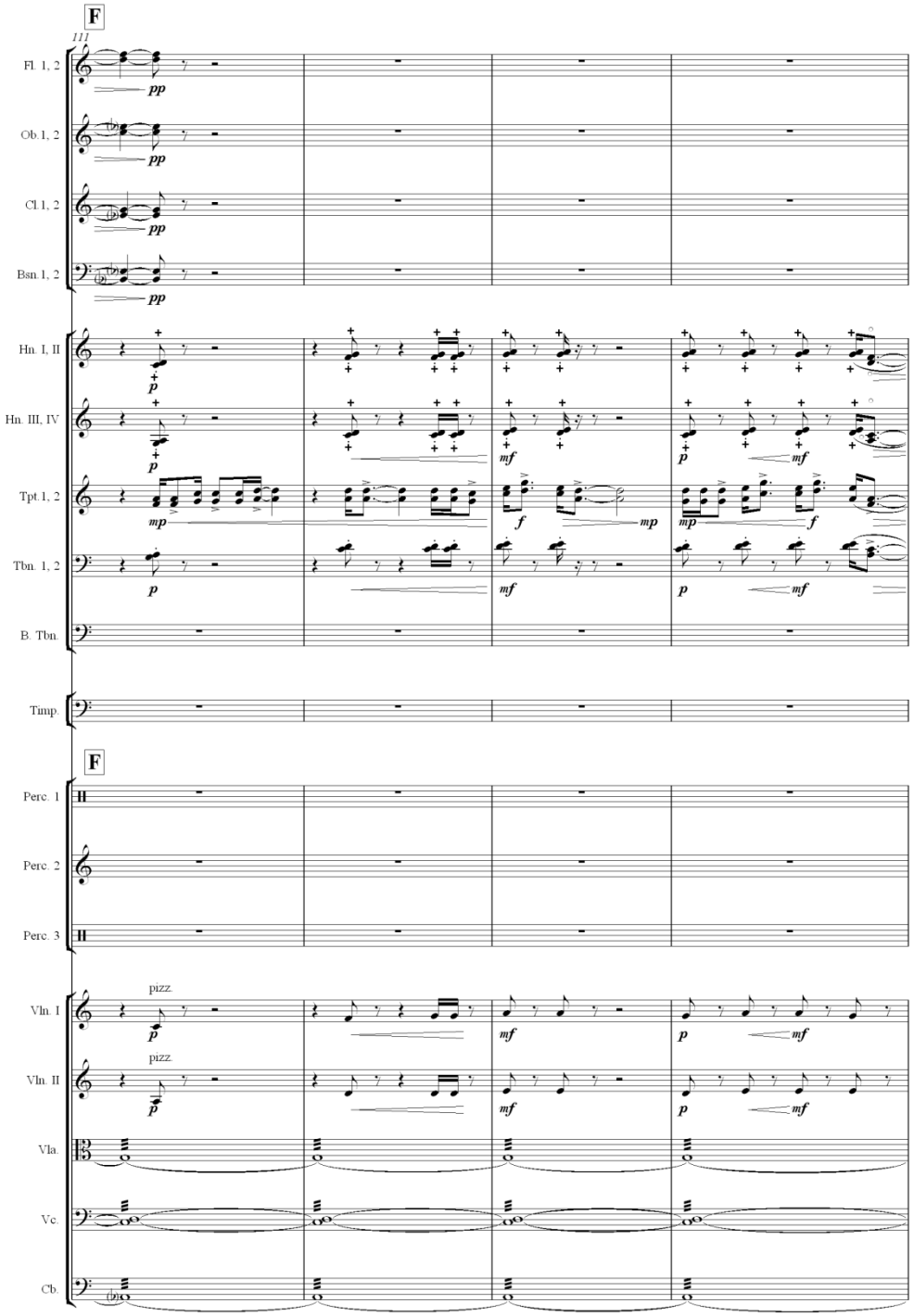
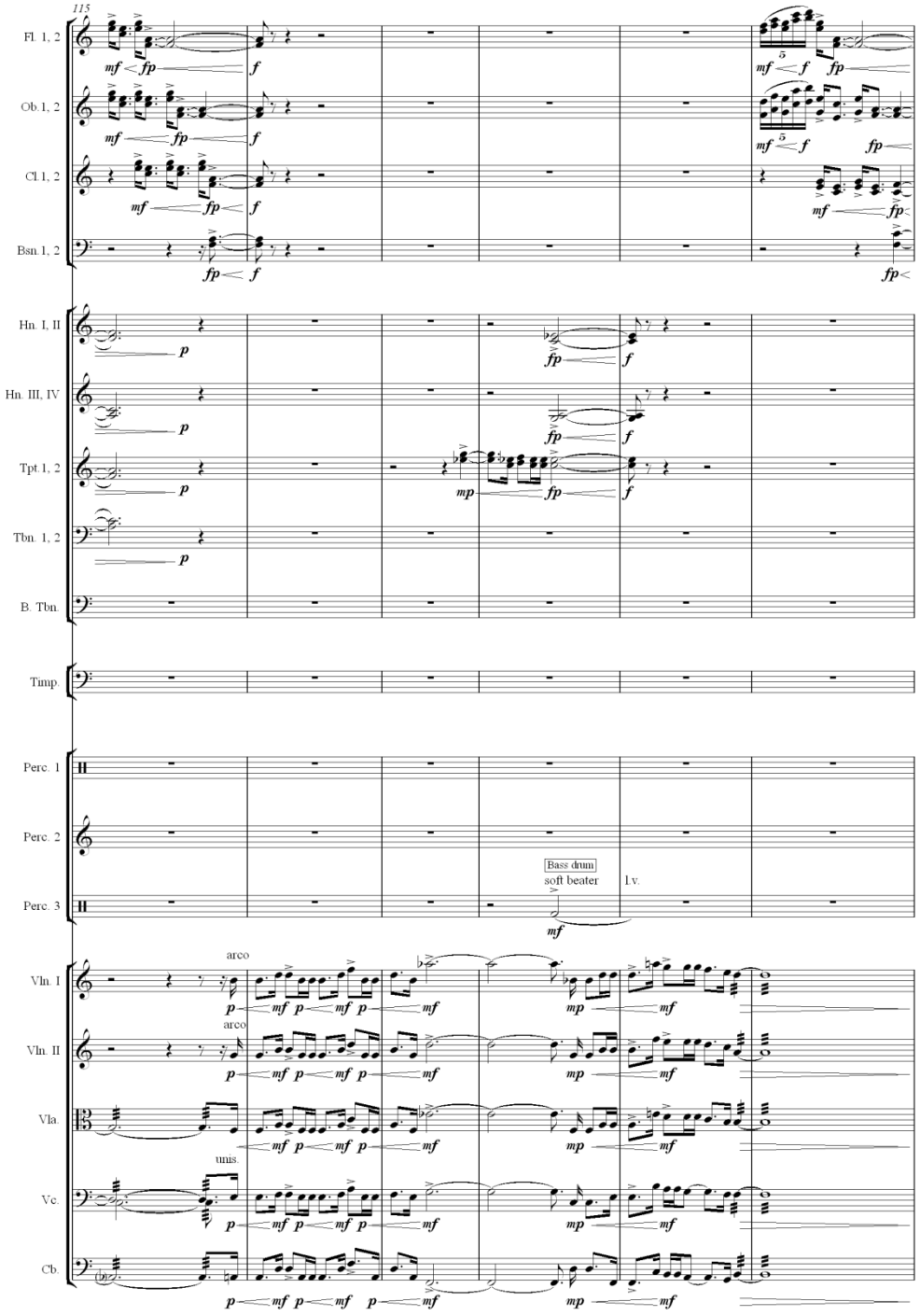
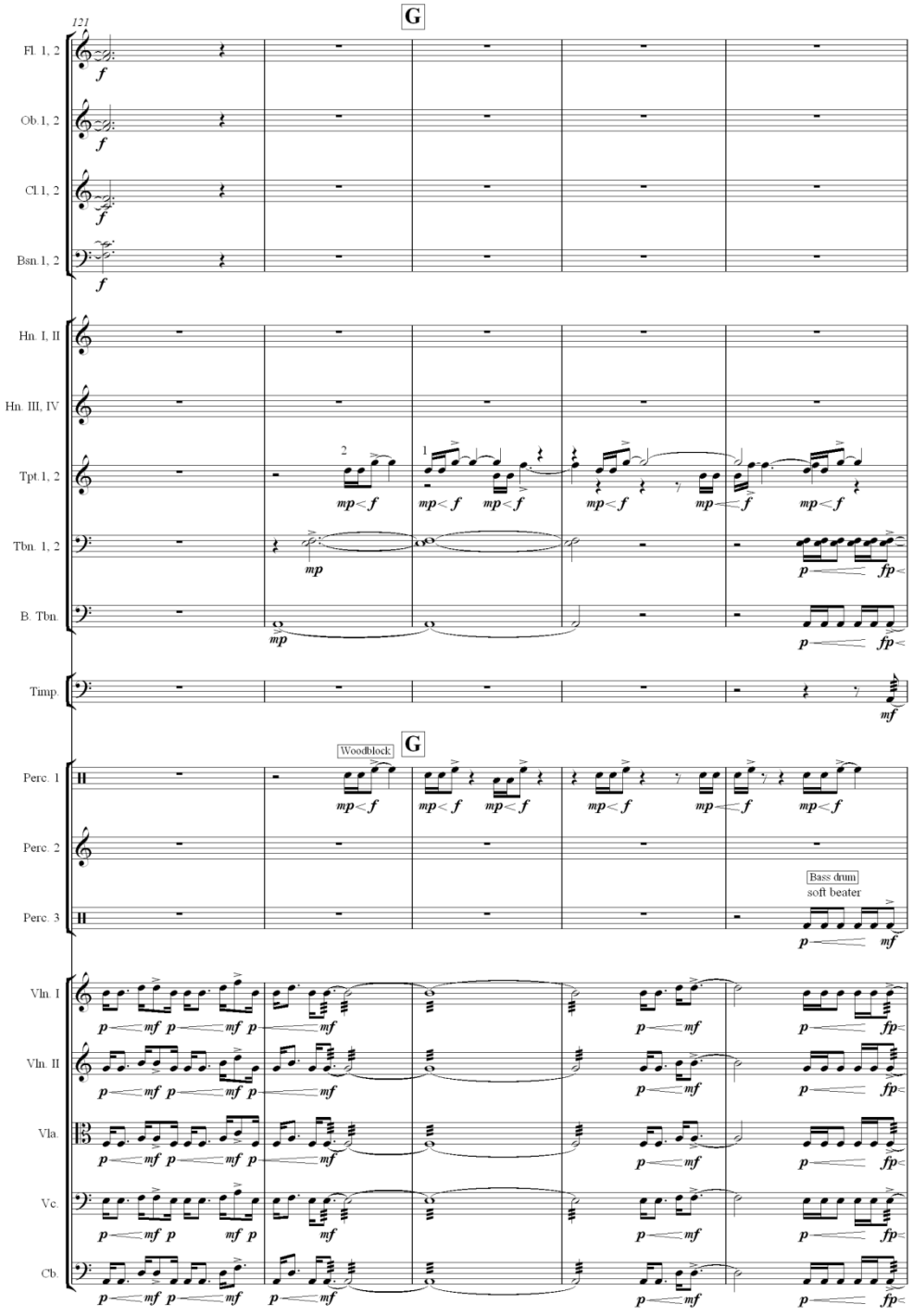
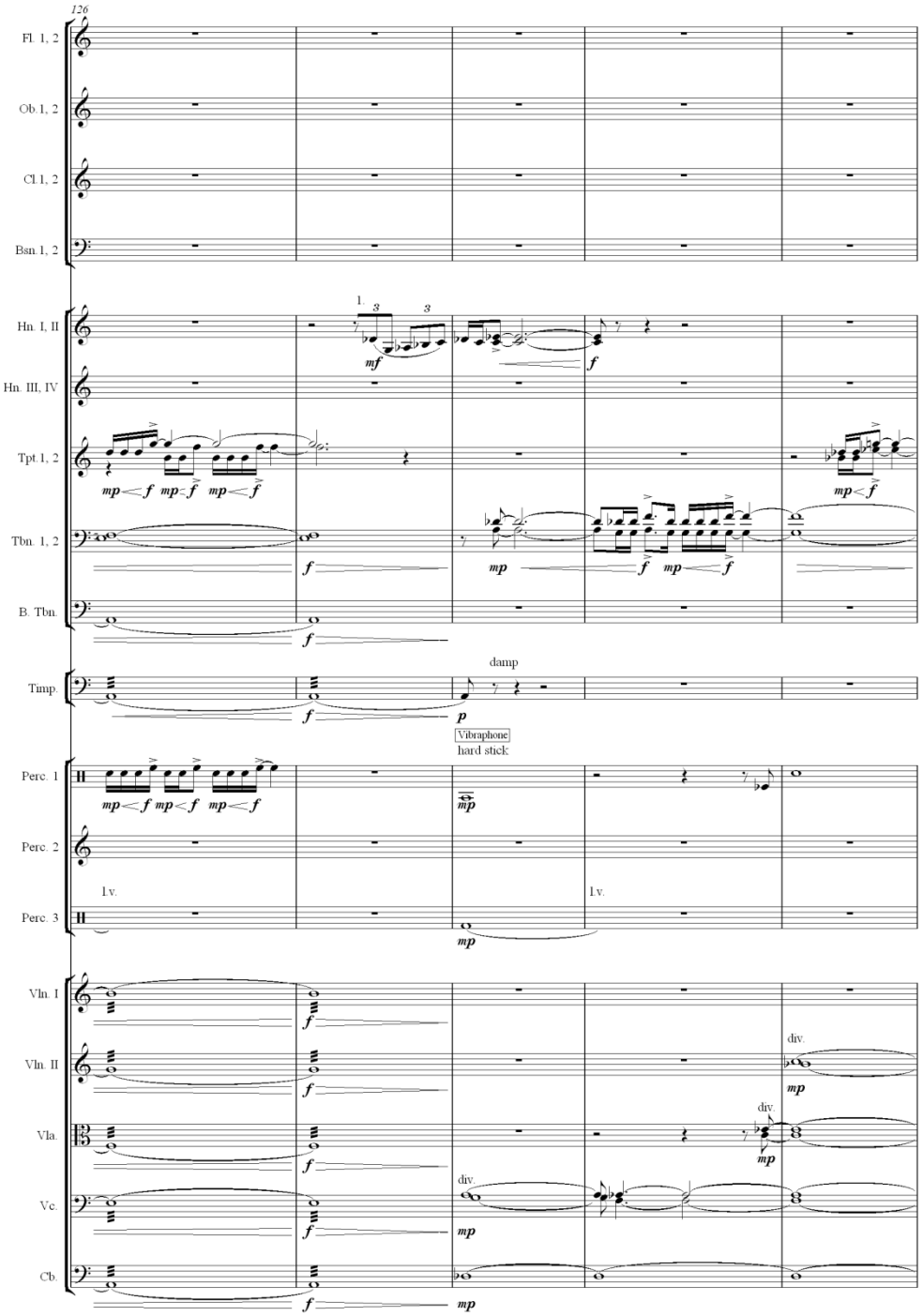
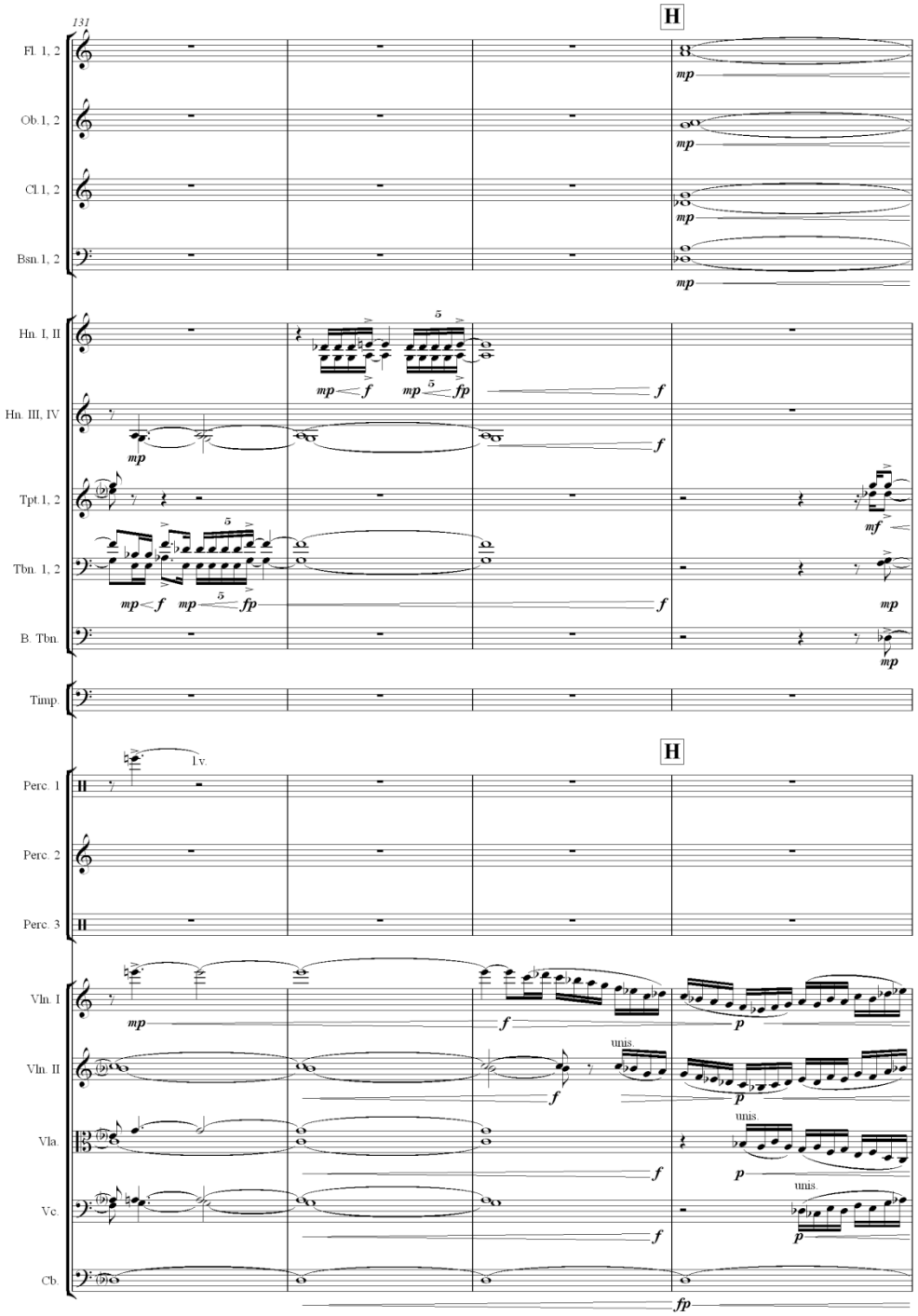
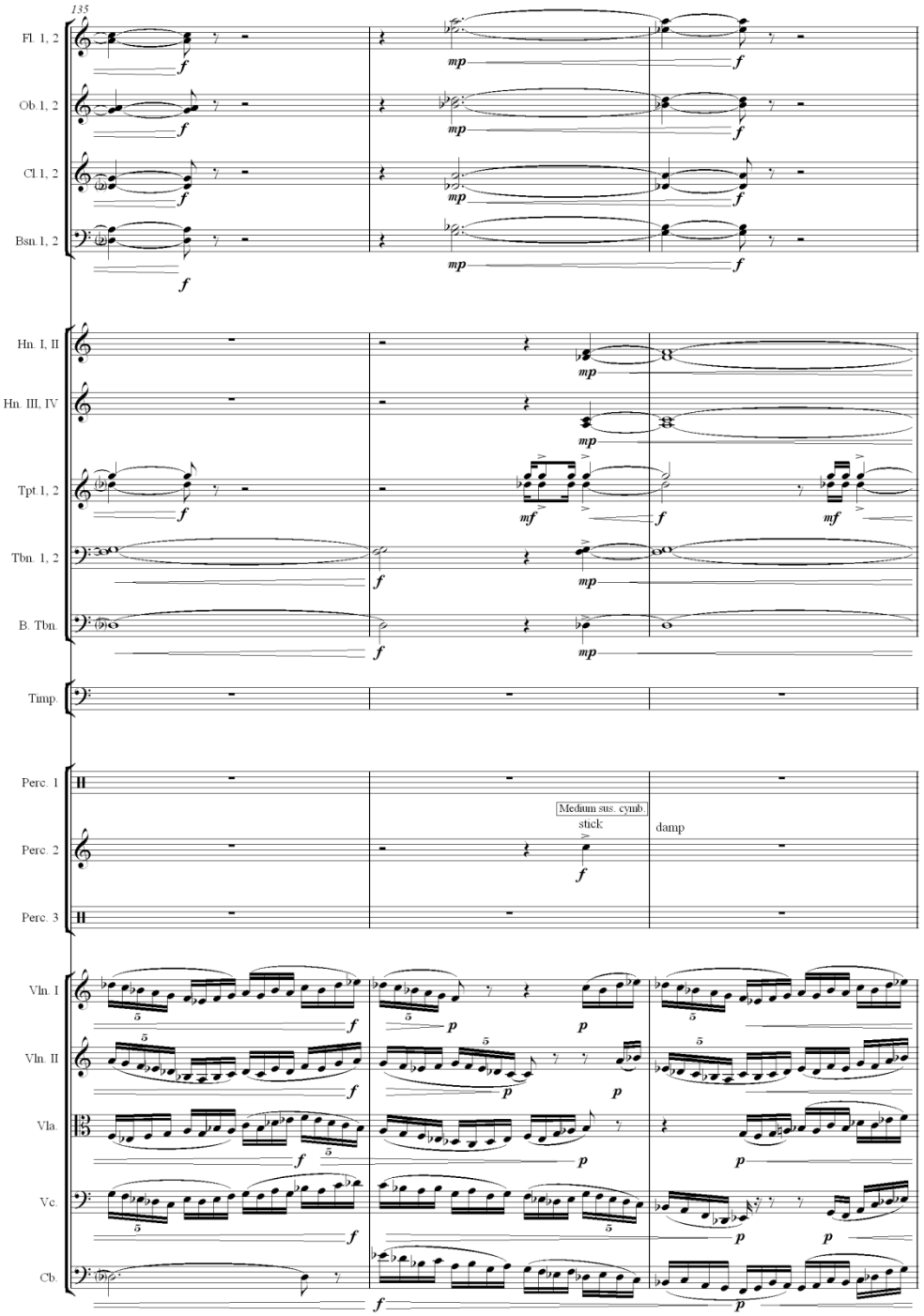
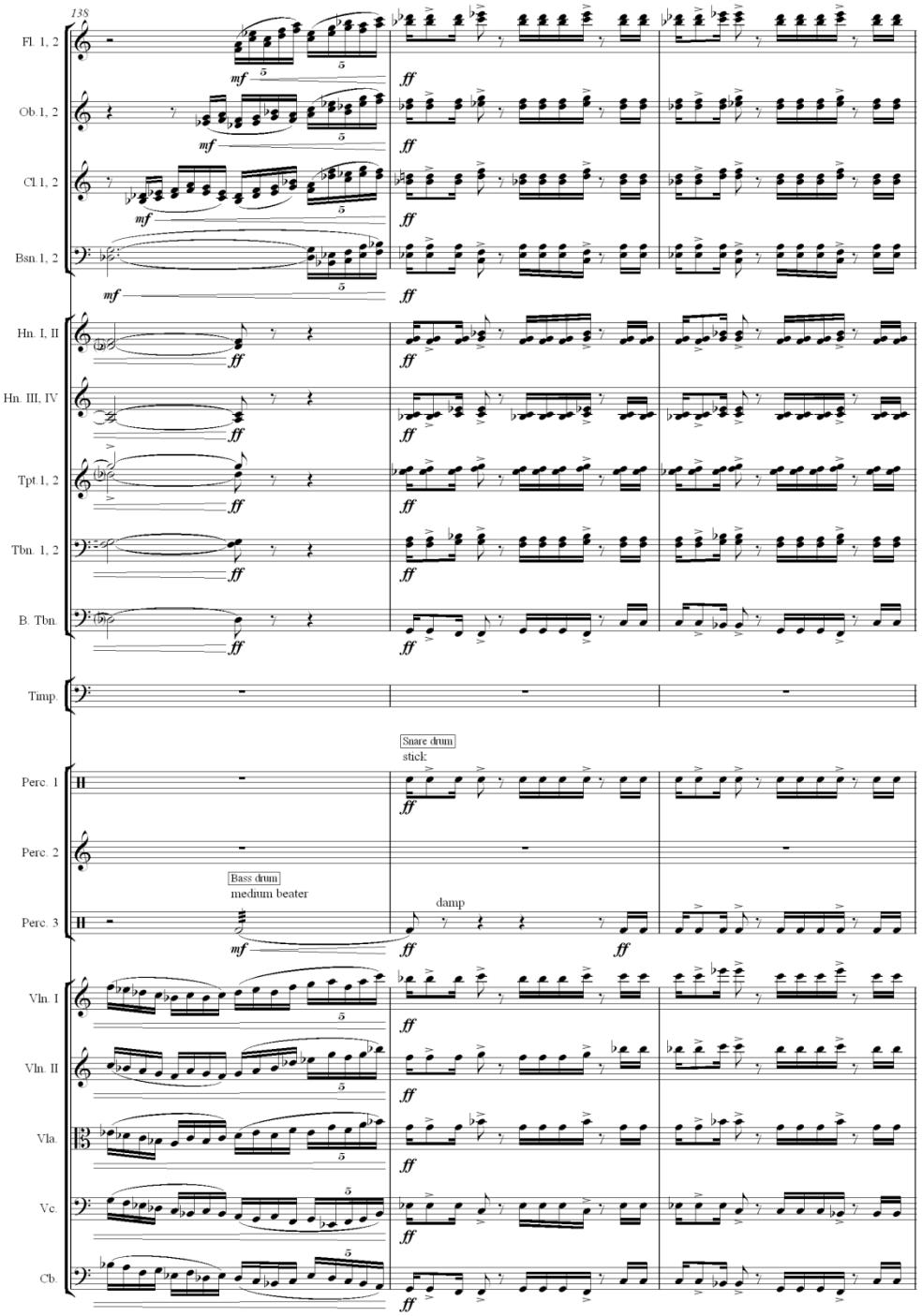
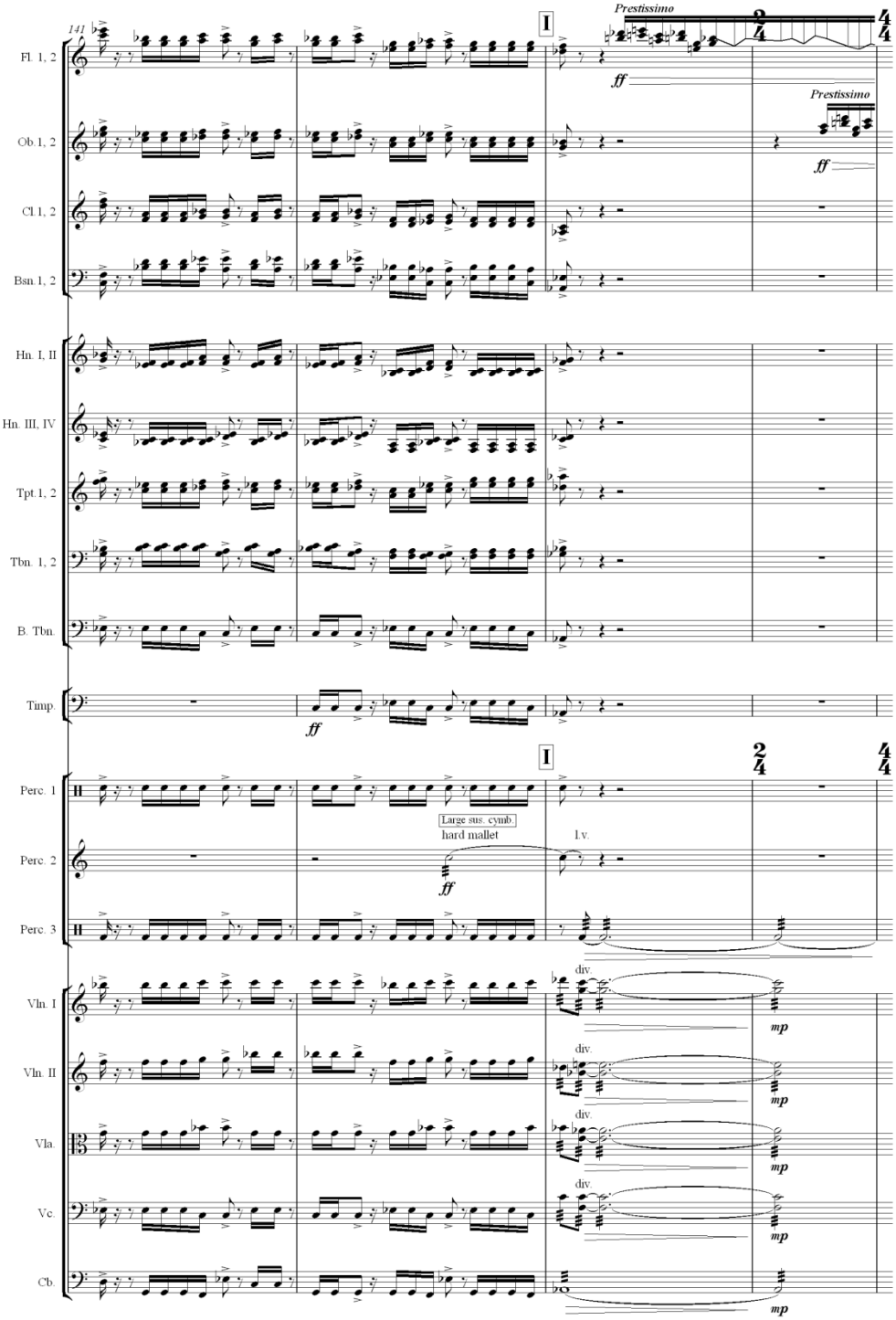

C
29
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
C
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.
p
pp

33
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo 1.
div.

37
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
tutti

41
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bass drum
soft beater
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.

D
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
to straight mute
Tbn. 1, 2
to straight mute
B. Tbn.
l.v.
Timp.
D
Tam tam
hard beater l.v.
Perc. 1
Perc. 2
l.v.
Perc. 3
Vln. I
gliss.
gliss.
Vln. II
gliss.
Vla.
Vc.
Cb.

49
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
pp
p
tr
pp < p > pp
mp > pp

53
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ord.
mp
pp
p

57
E
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Tubular bell l.v.
sul pont.
ord.
sul pont.
solo
pp
p
mp
mf

61
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
l.v.
ord.
sul pont.

65
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
straight mute
straight mute
sul pont.
ord.

69
F
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
to open
Tbn. 1, 2
to open
B. Tbn.
Timp.
Vibraphone
soft mallet
Perc. 1
Small sus. cymb
medium mallet
Perc. 2
Bass drum
soft beater
Perc. 3
l.v.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.
tutti

73
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
open
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
l.v.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
div.
Cb.

77
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
2/4
4/4
3/4
unis.

81
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Snare drum
medium stick
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bass drum
hard beater
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

G
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
l.v.
Timp.
G
l.v.
Perc. 1
Tam tam l.v.
hard beater
Perc. 2
l.v.
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
pp
mp
ppp

86
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
wind chime
pp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ord.
sul pont.
p

90
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Tubular bell
mf
mp
p
run fingers lightly
p
3

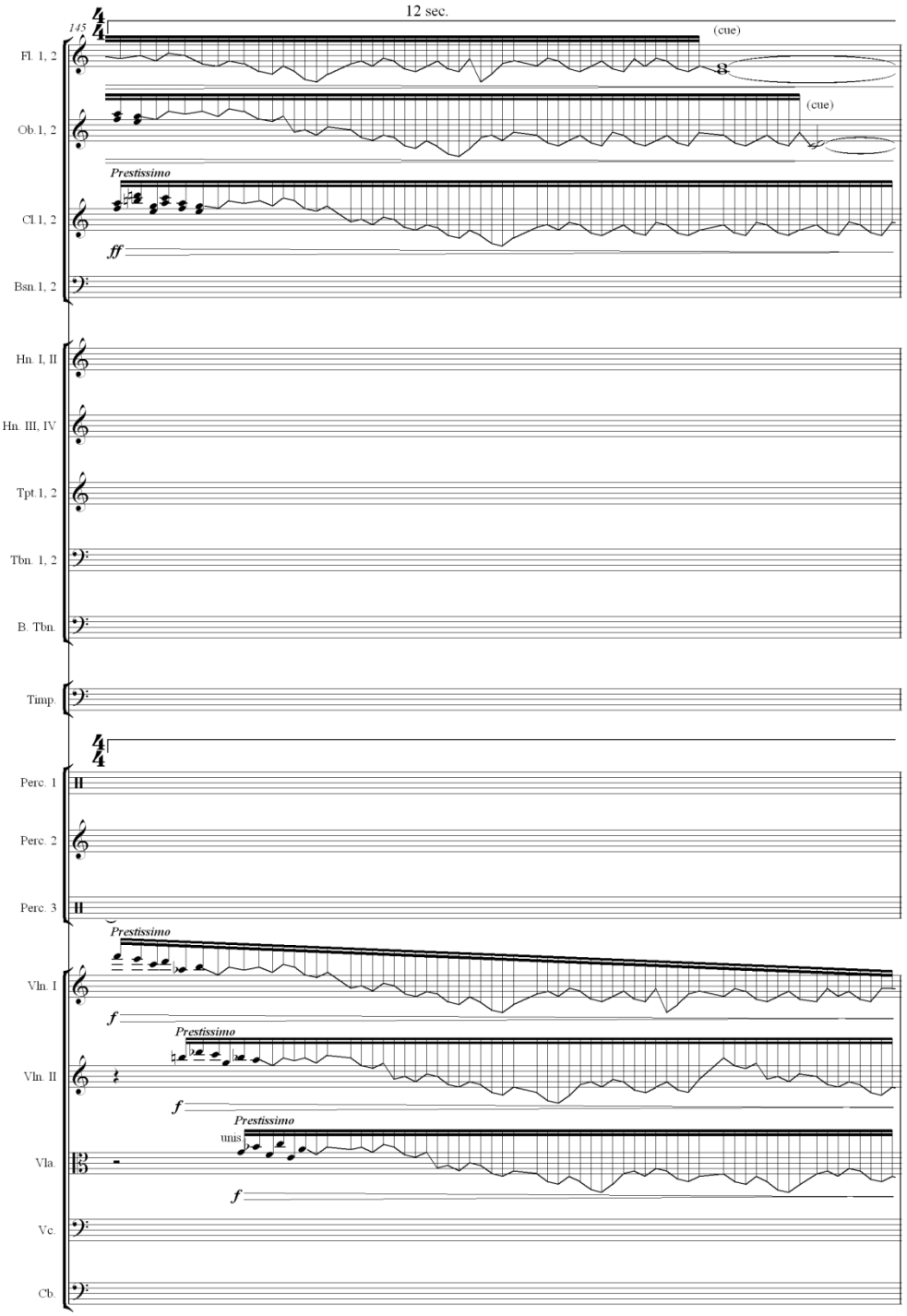
III
River of Life

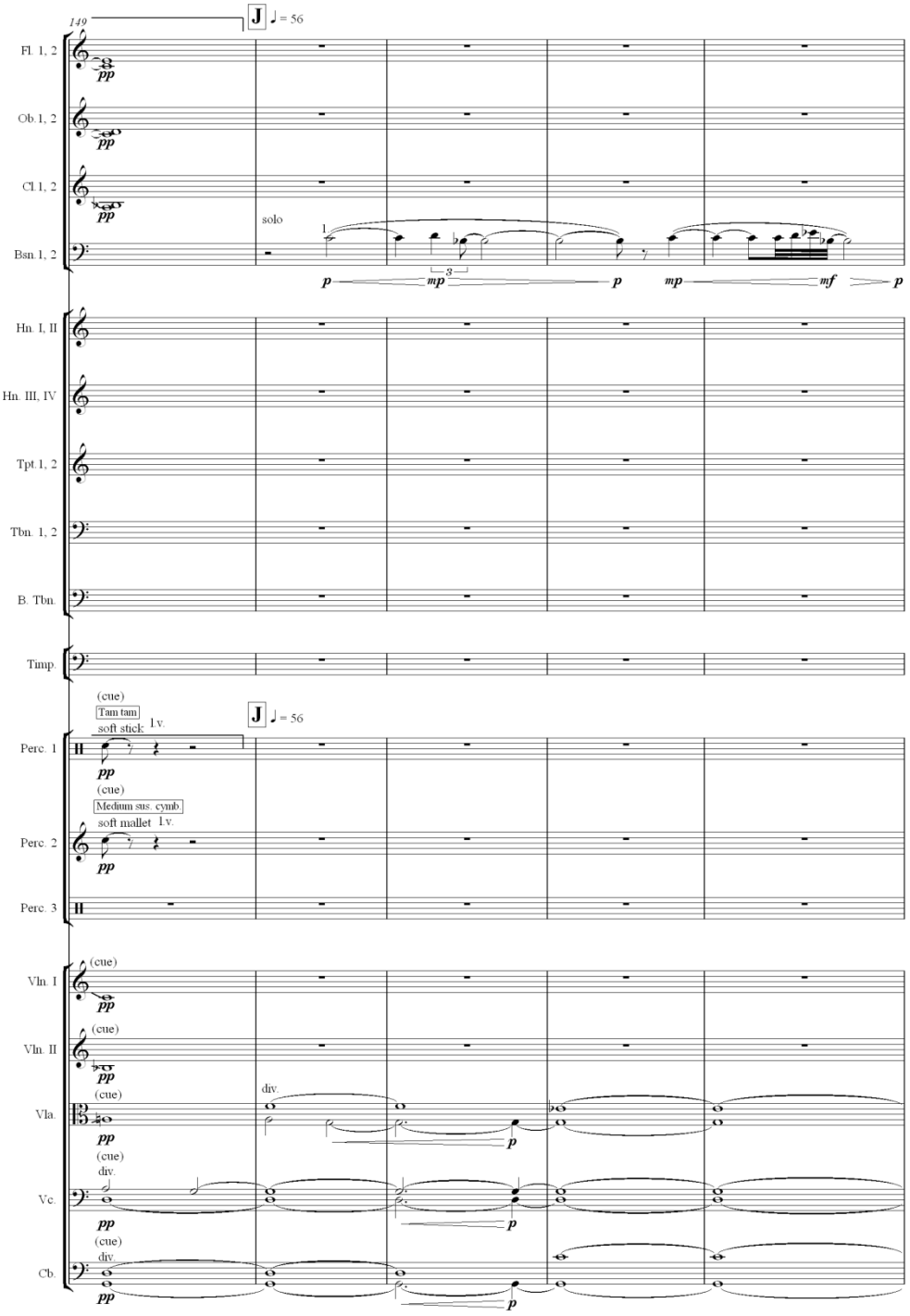
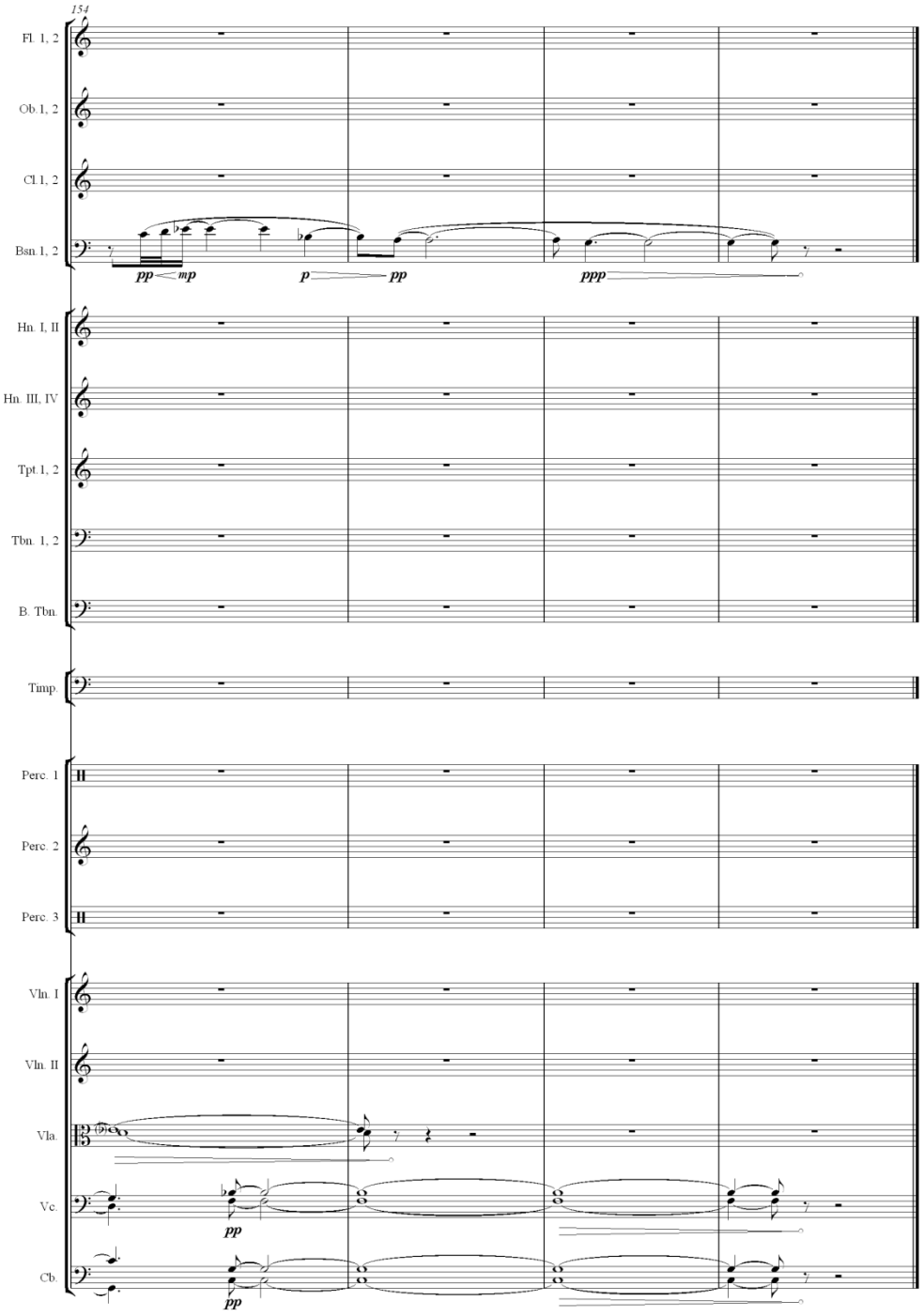


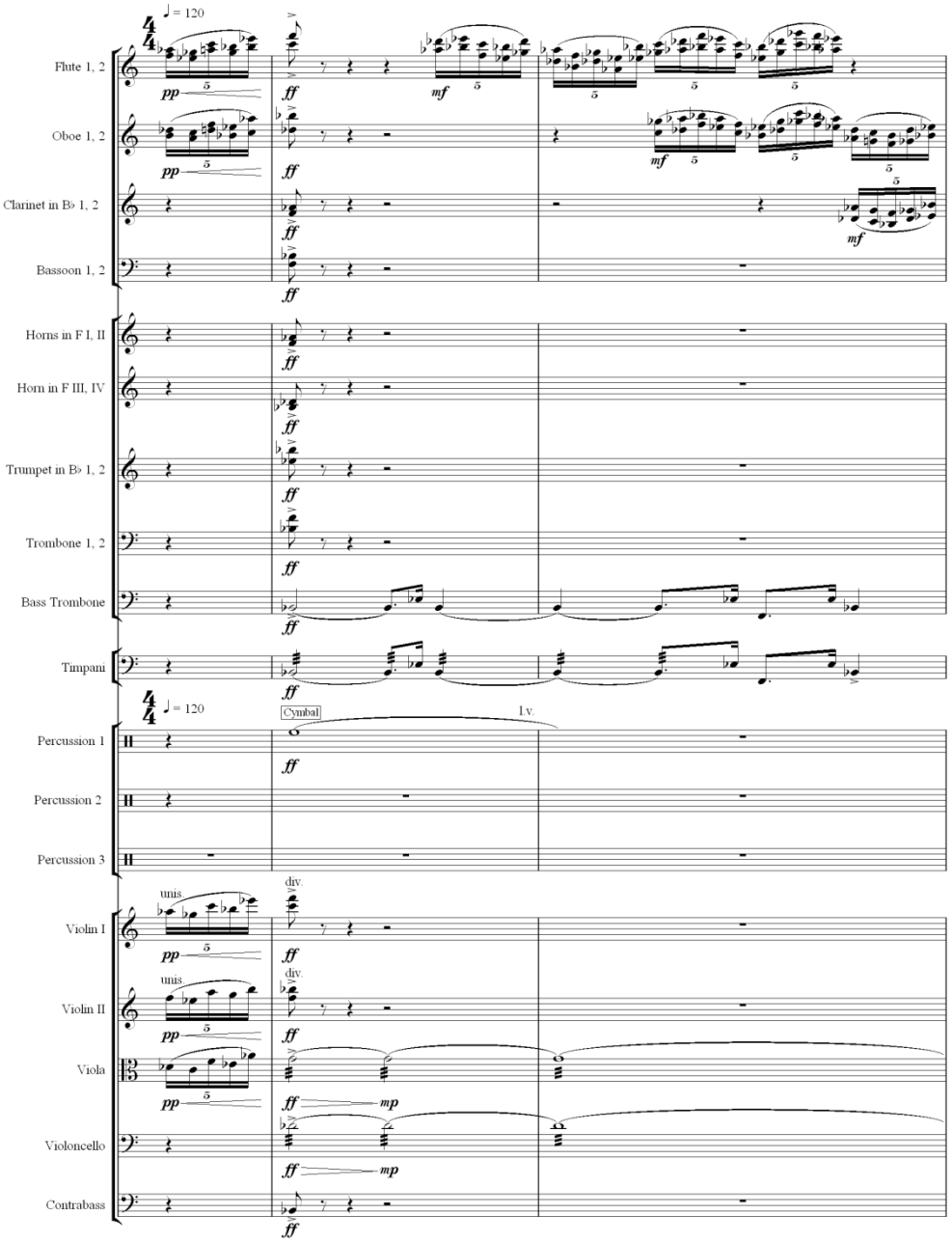
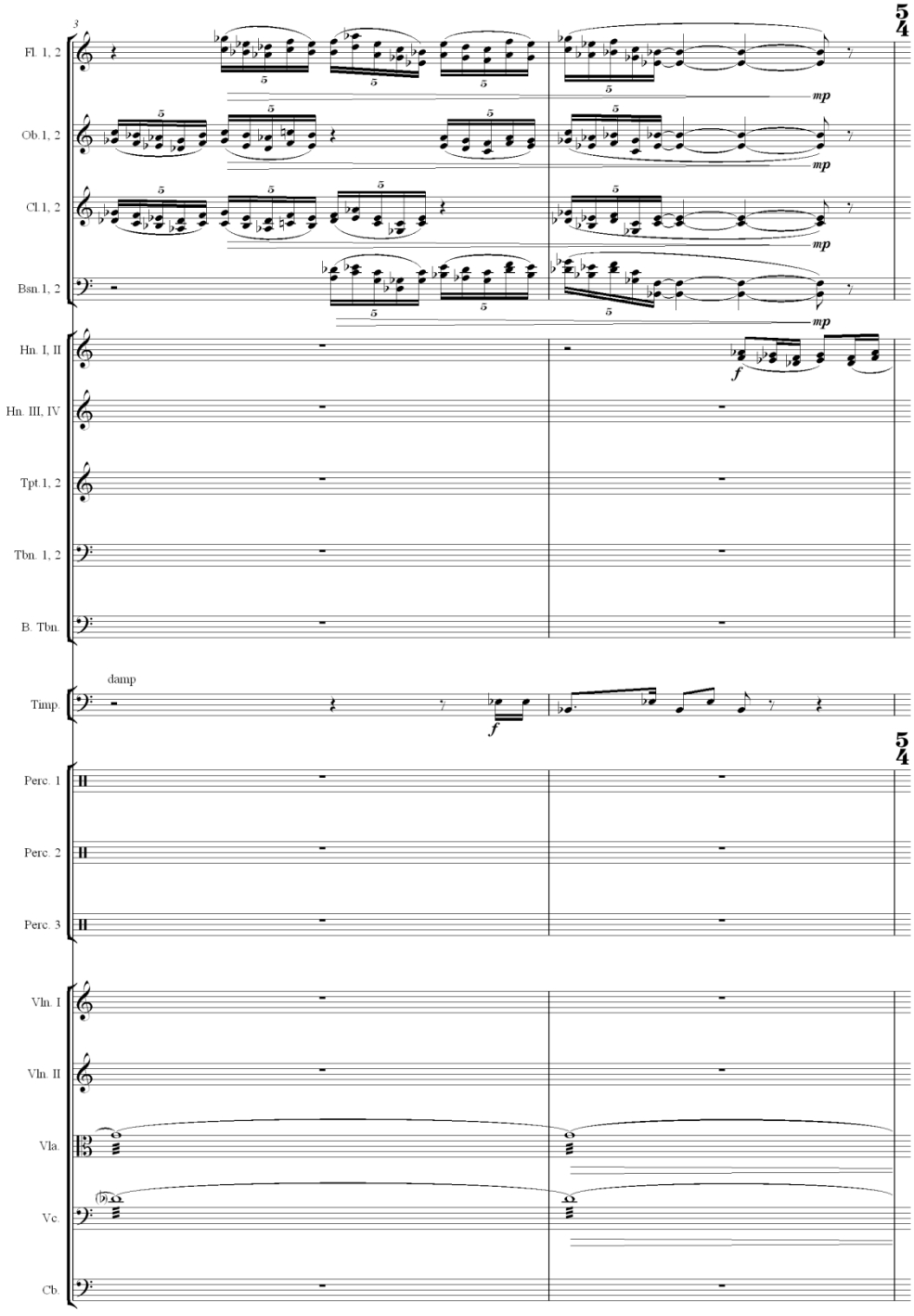
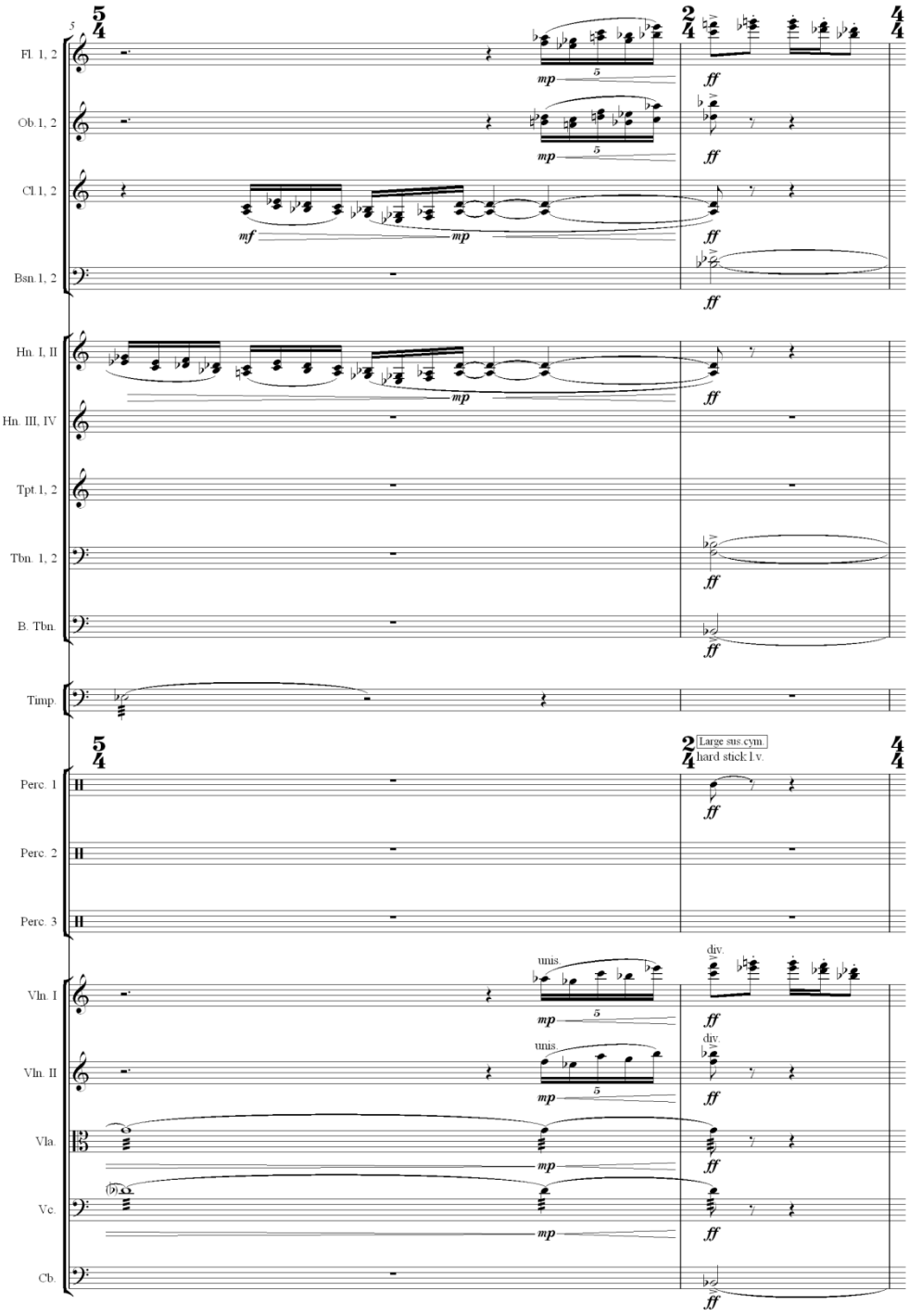
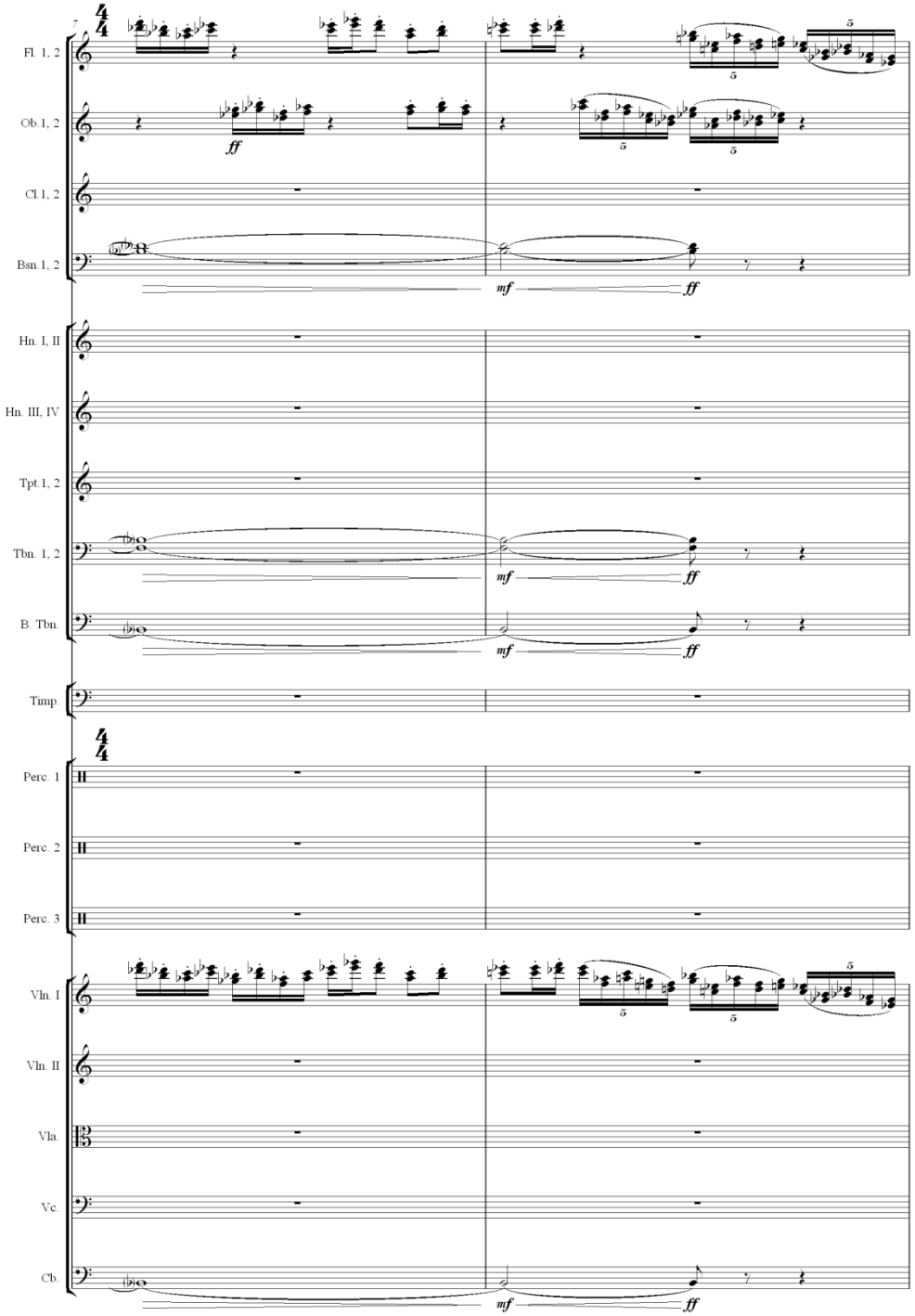
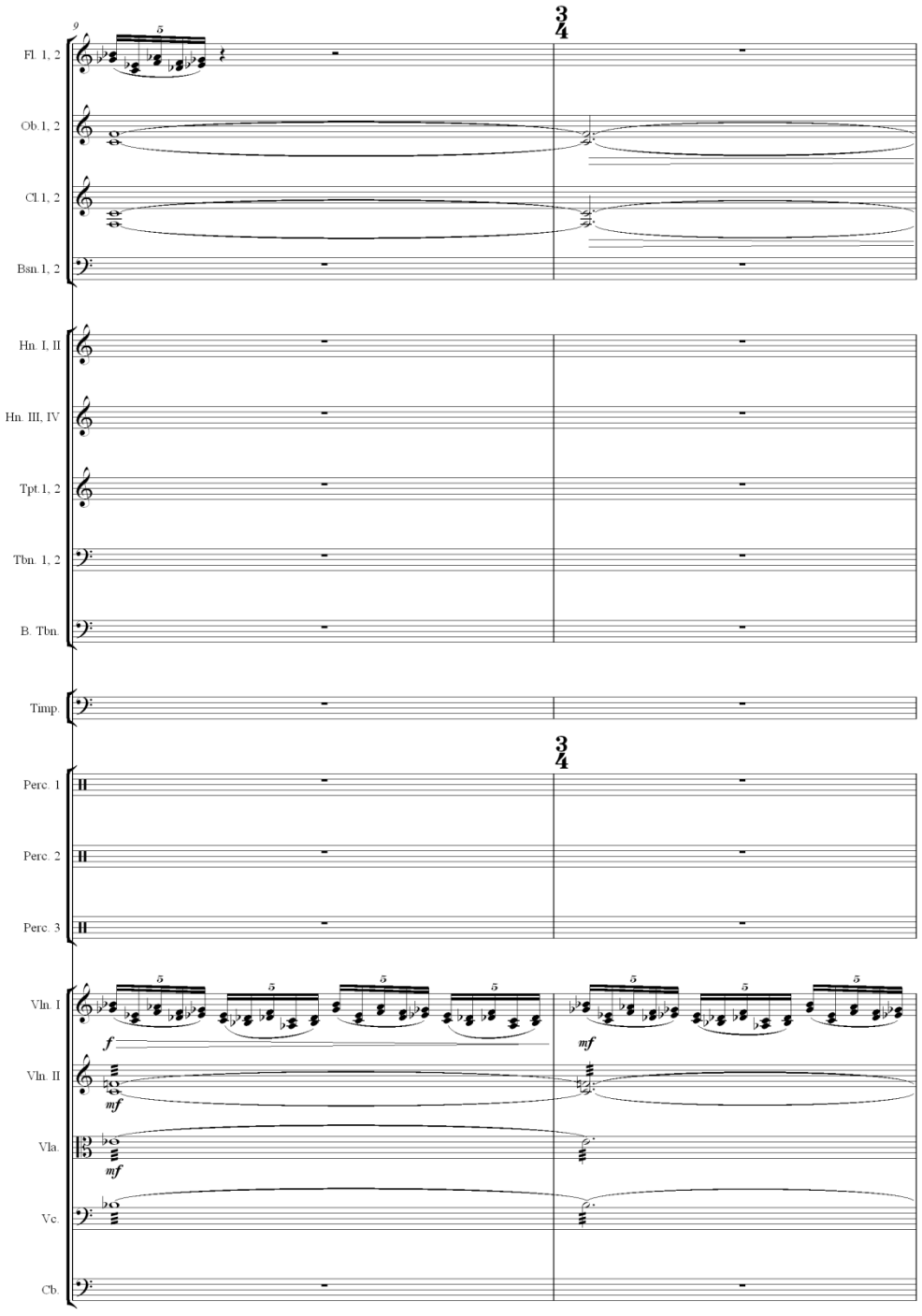
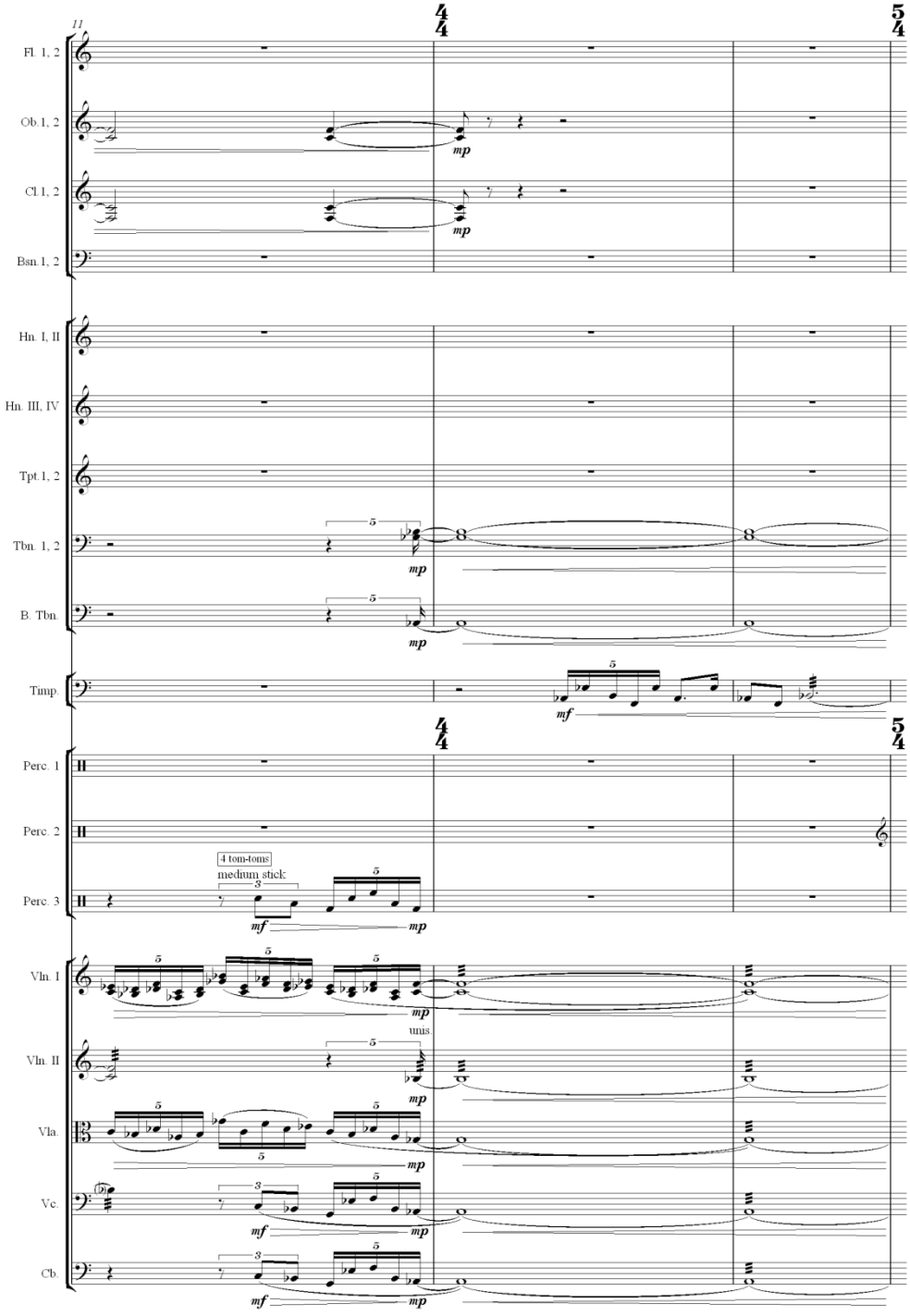
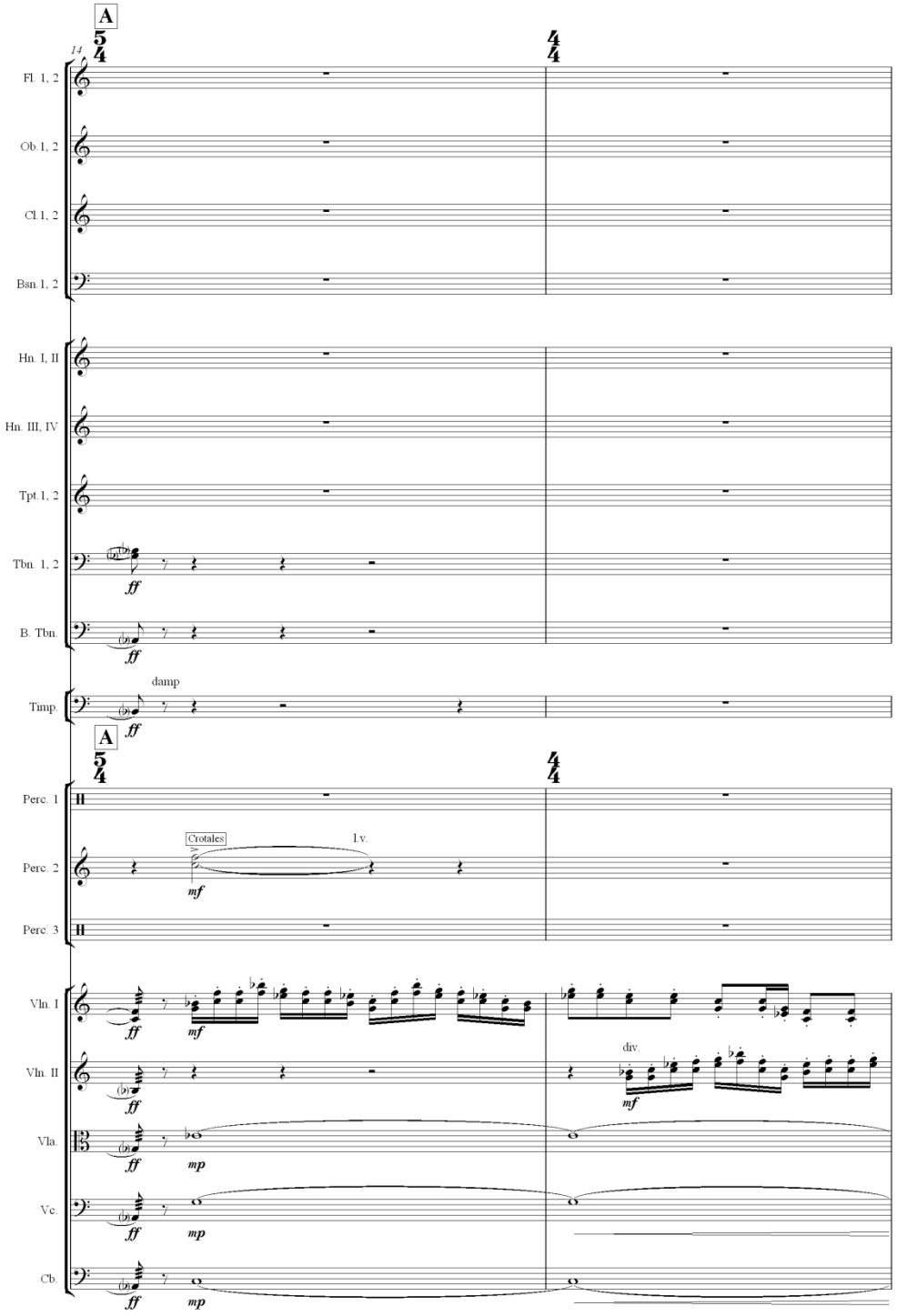
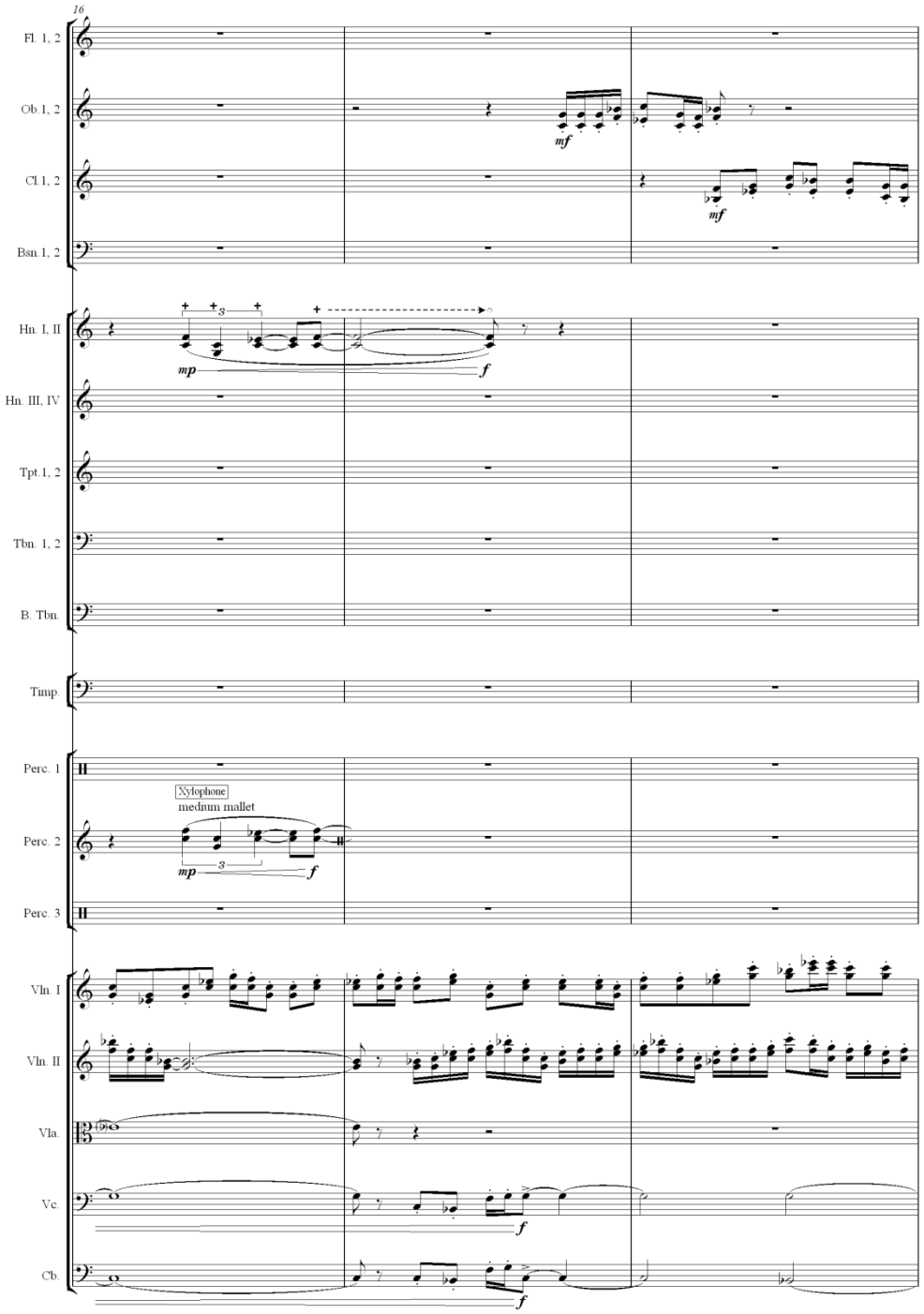
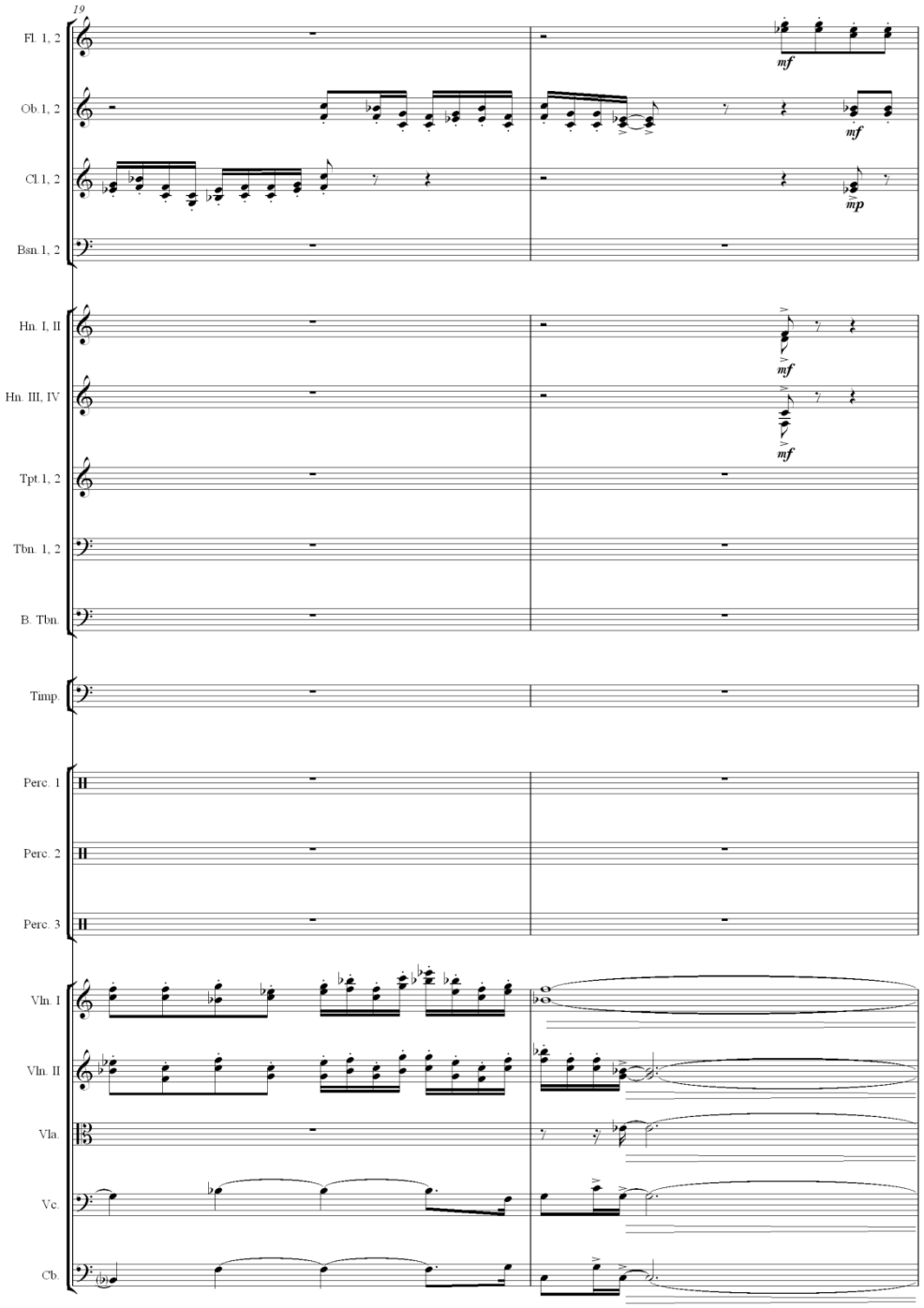
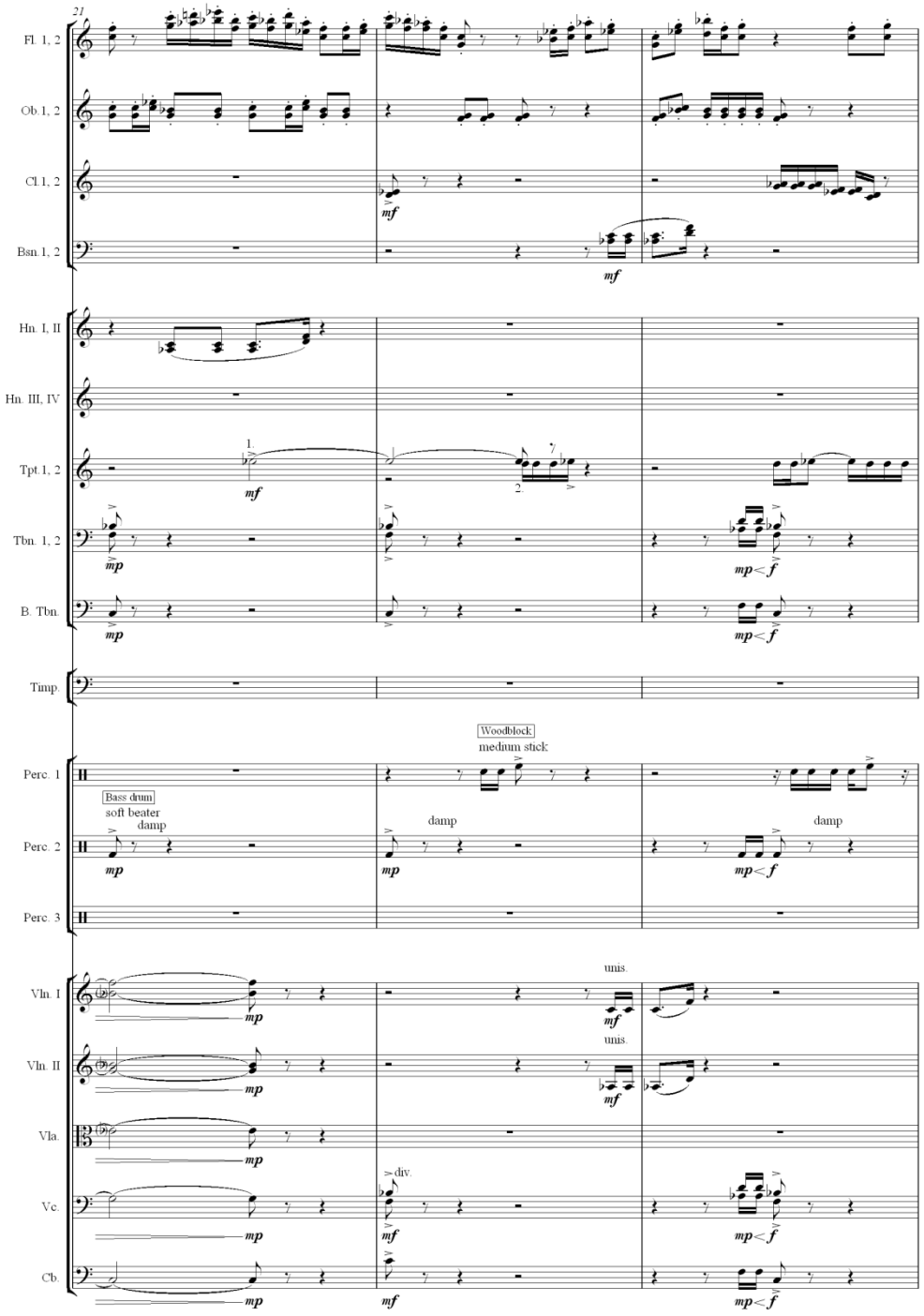
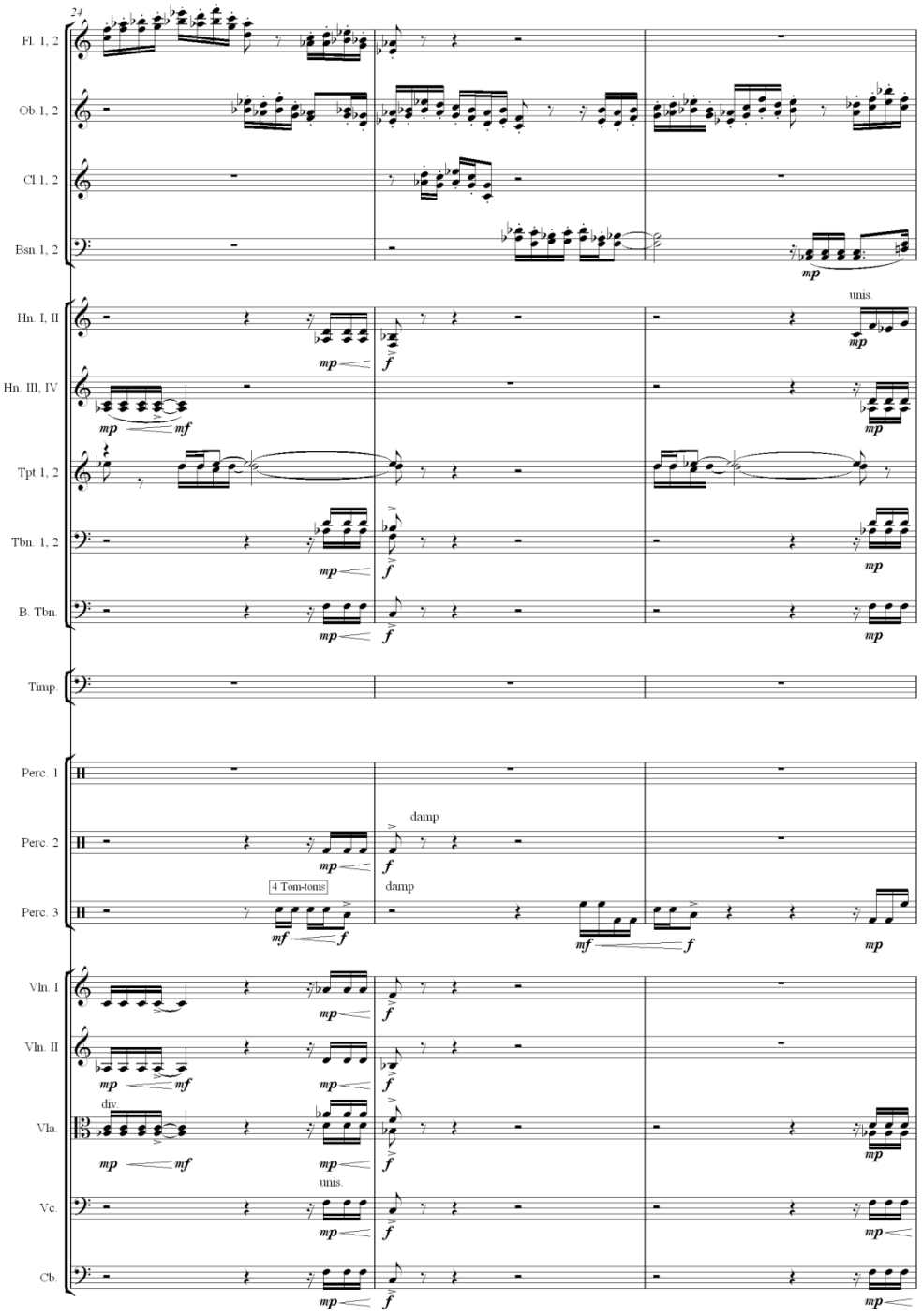
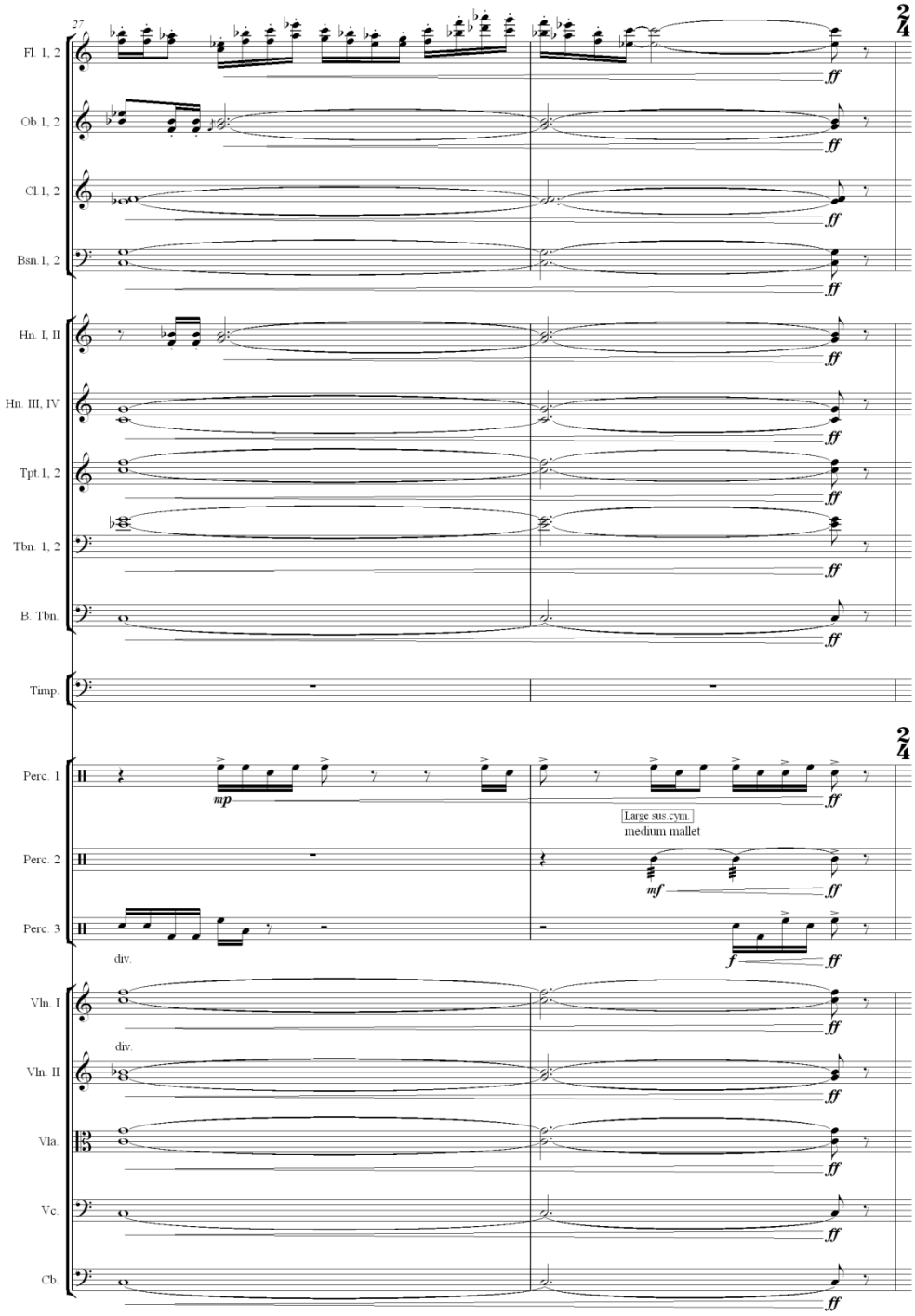
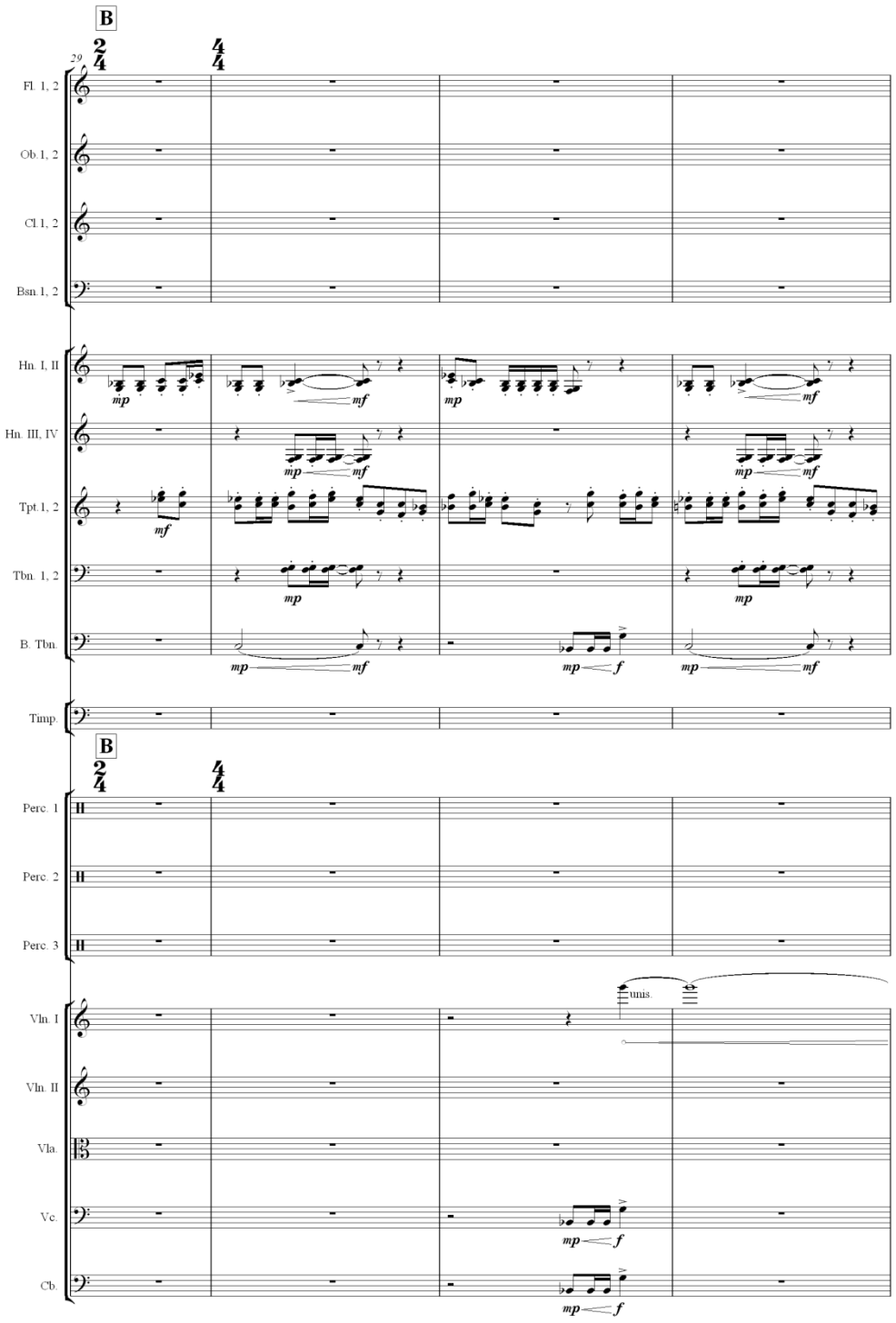
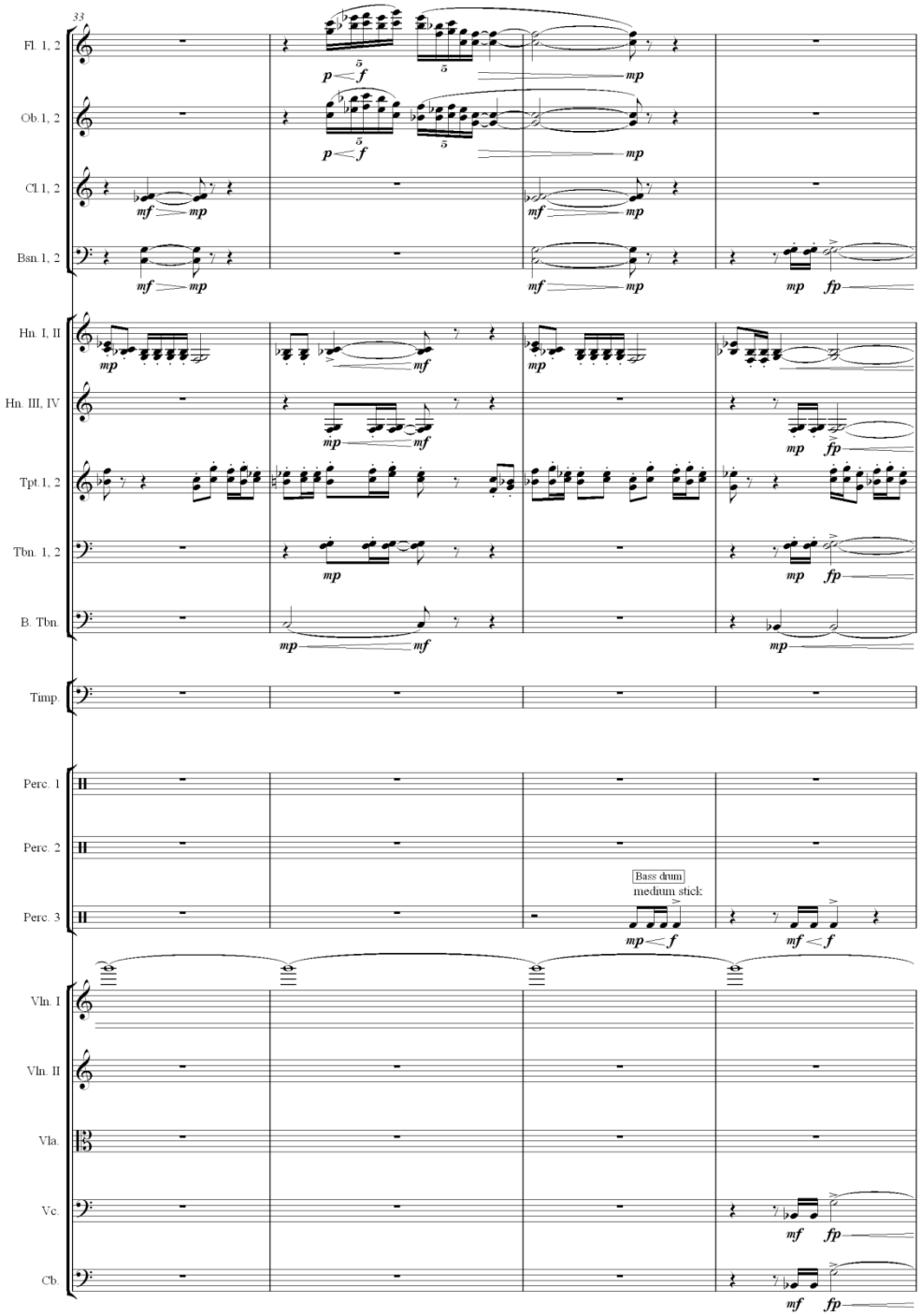
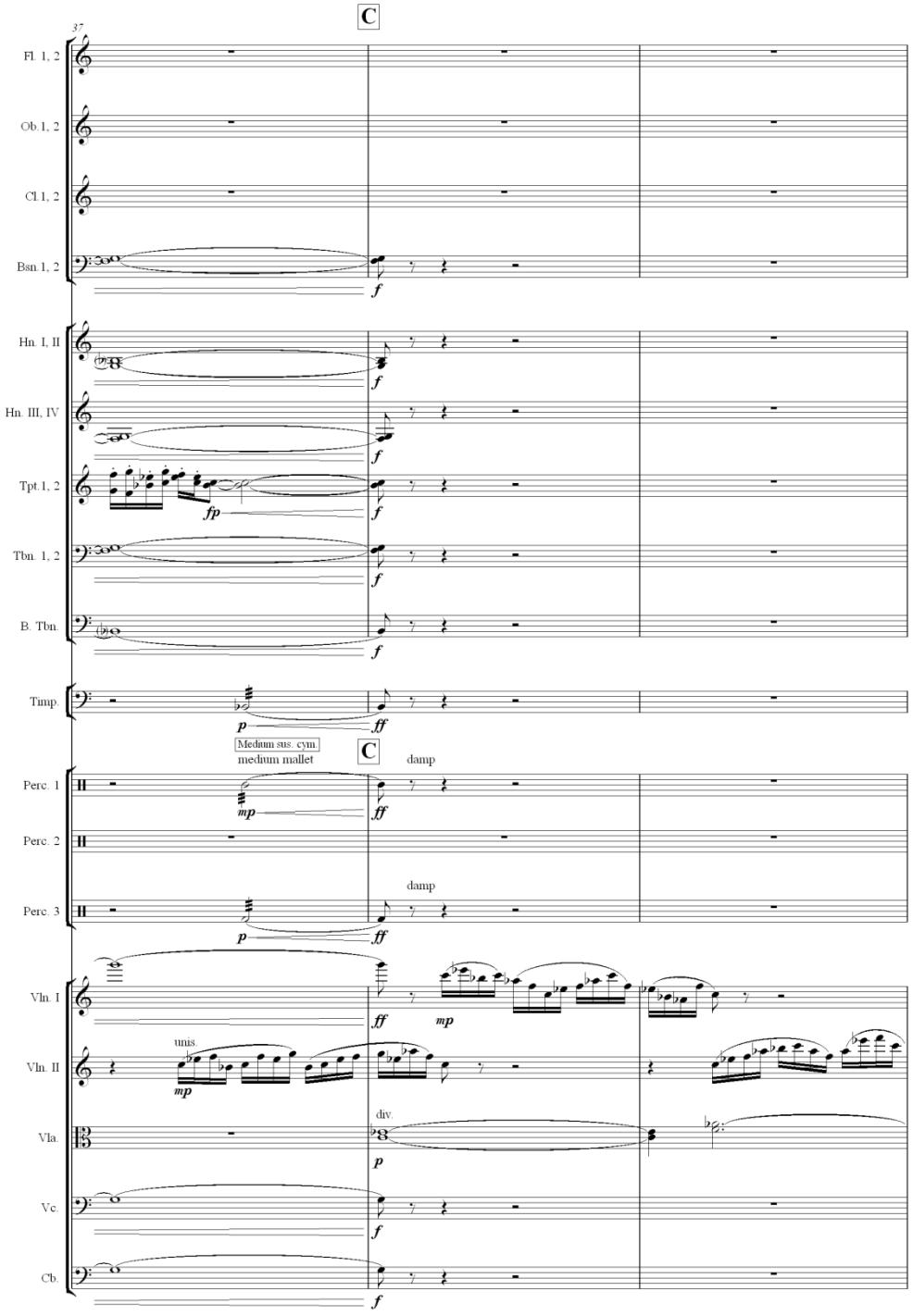
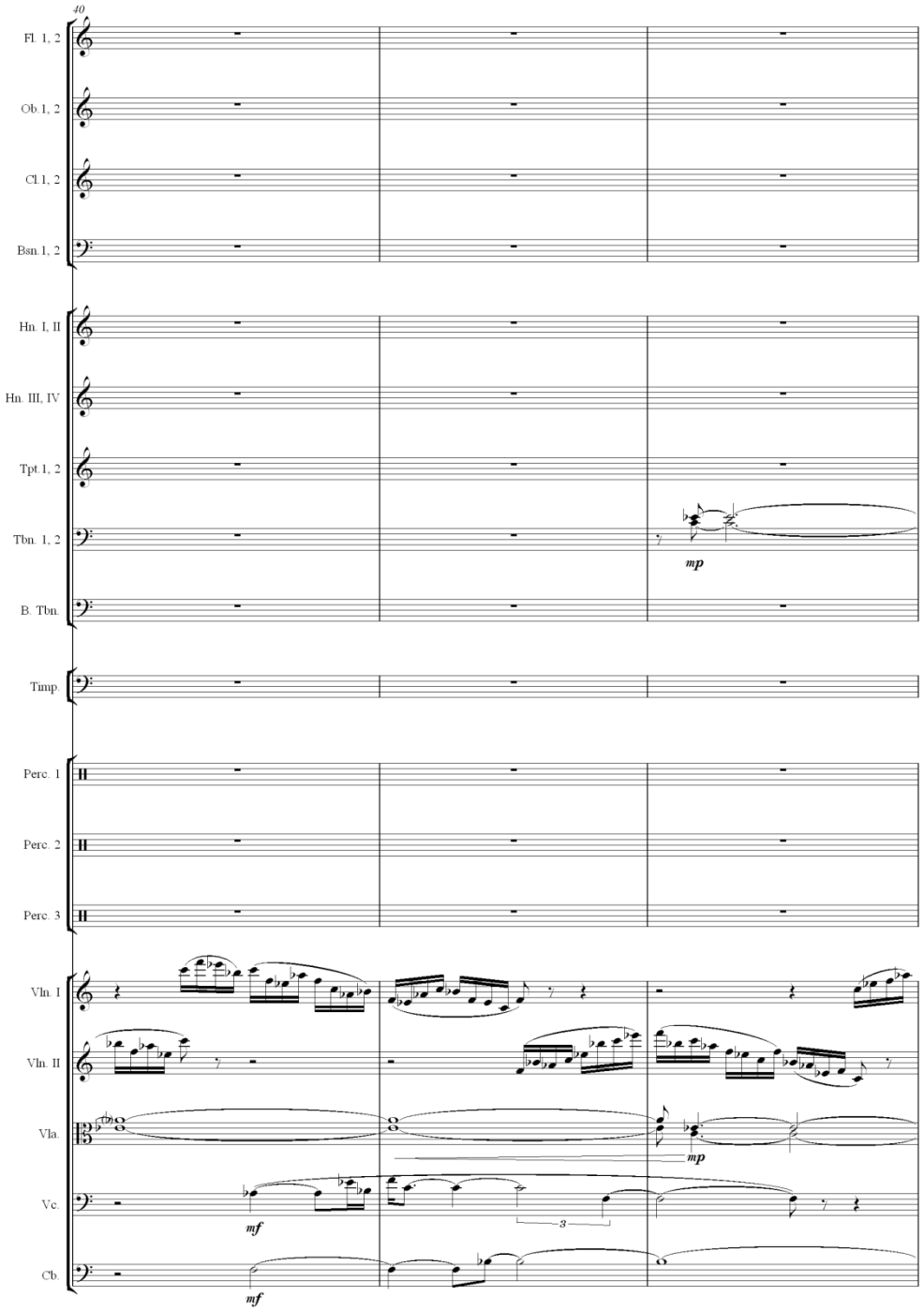
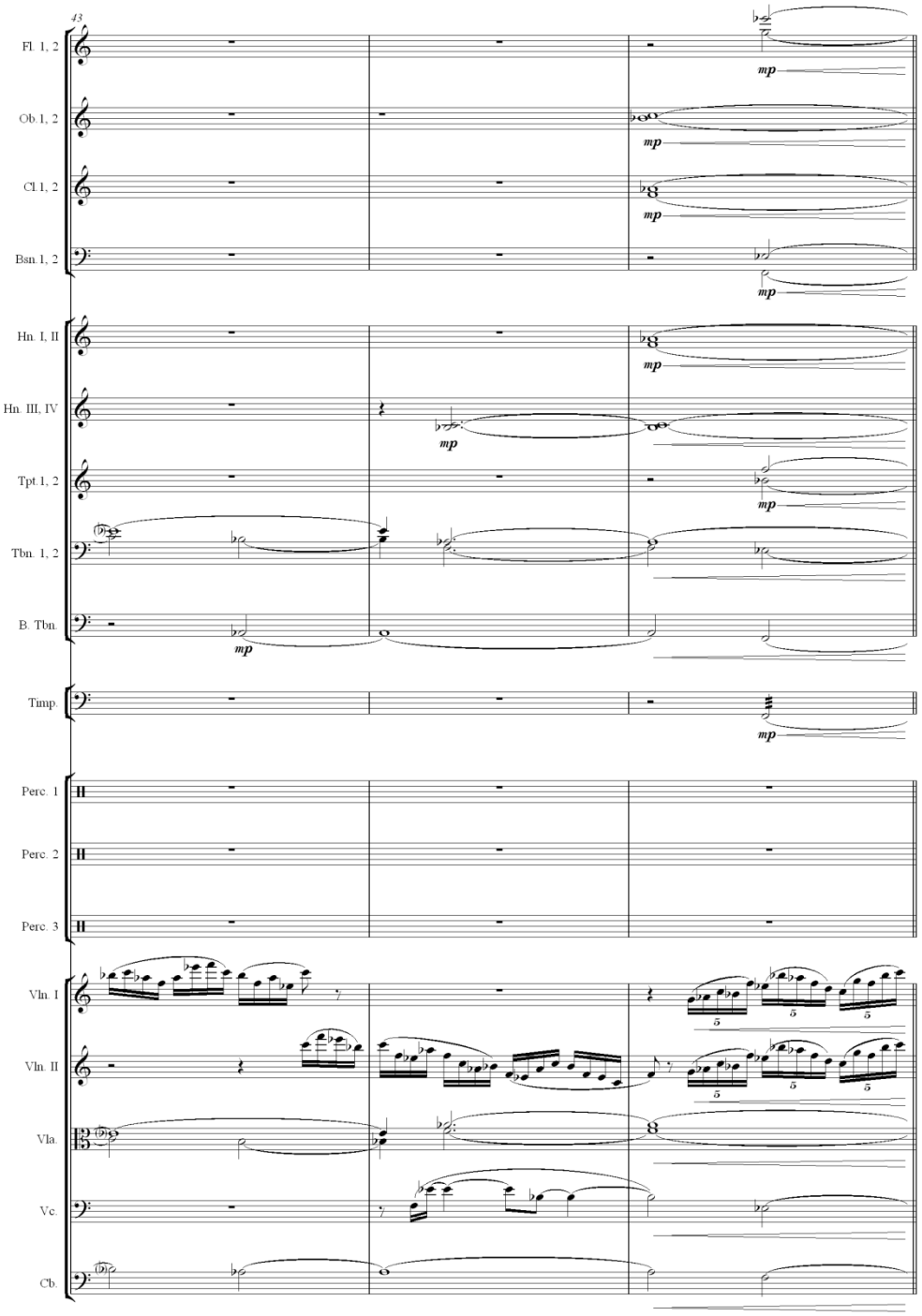
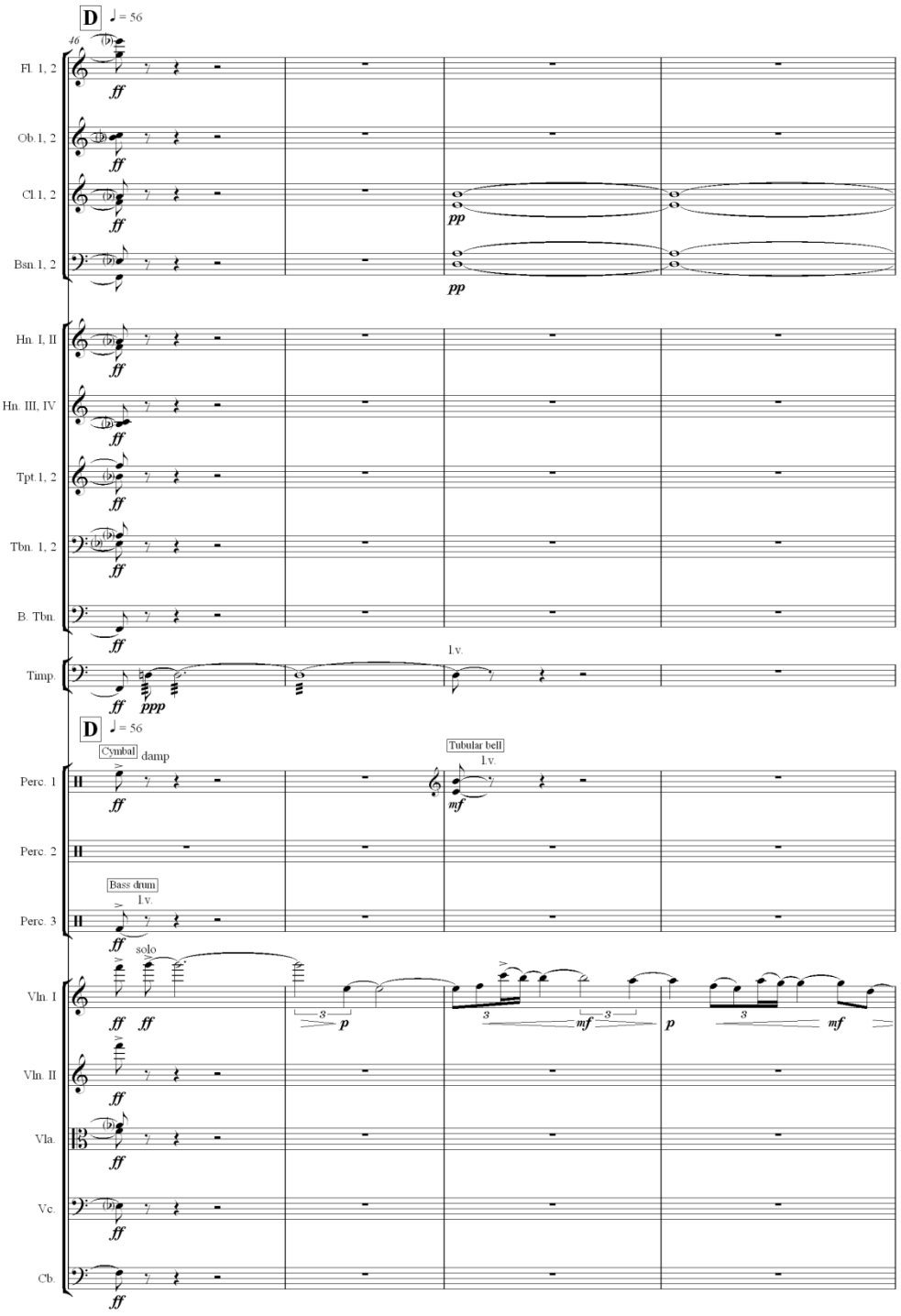
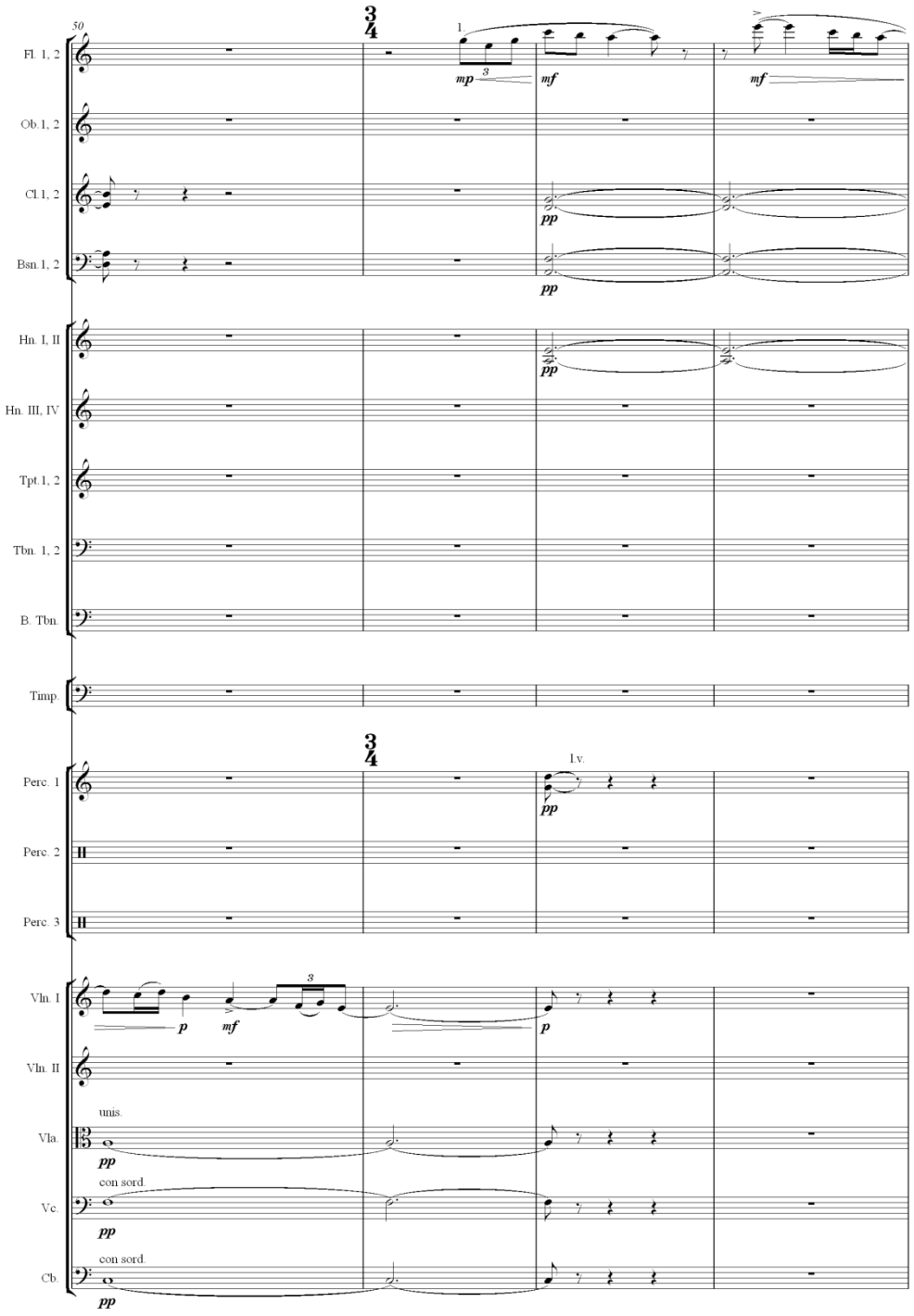
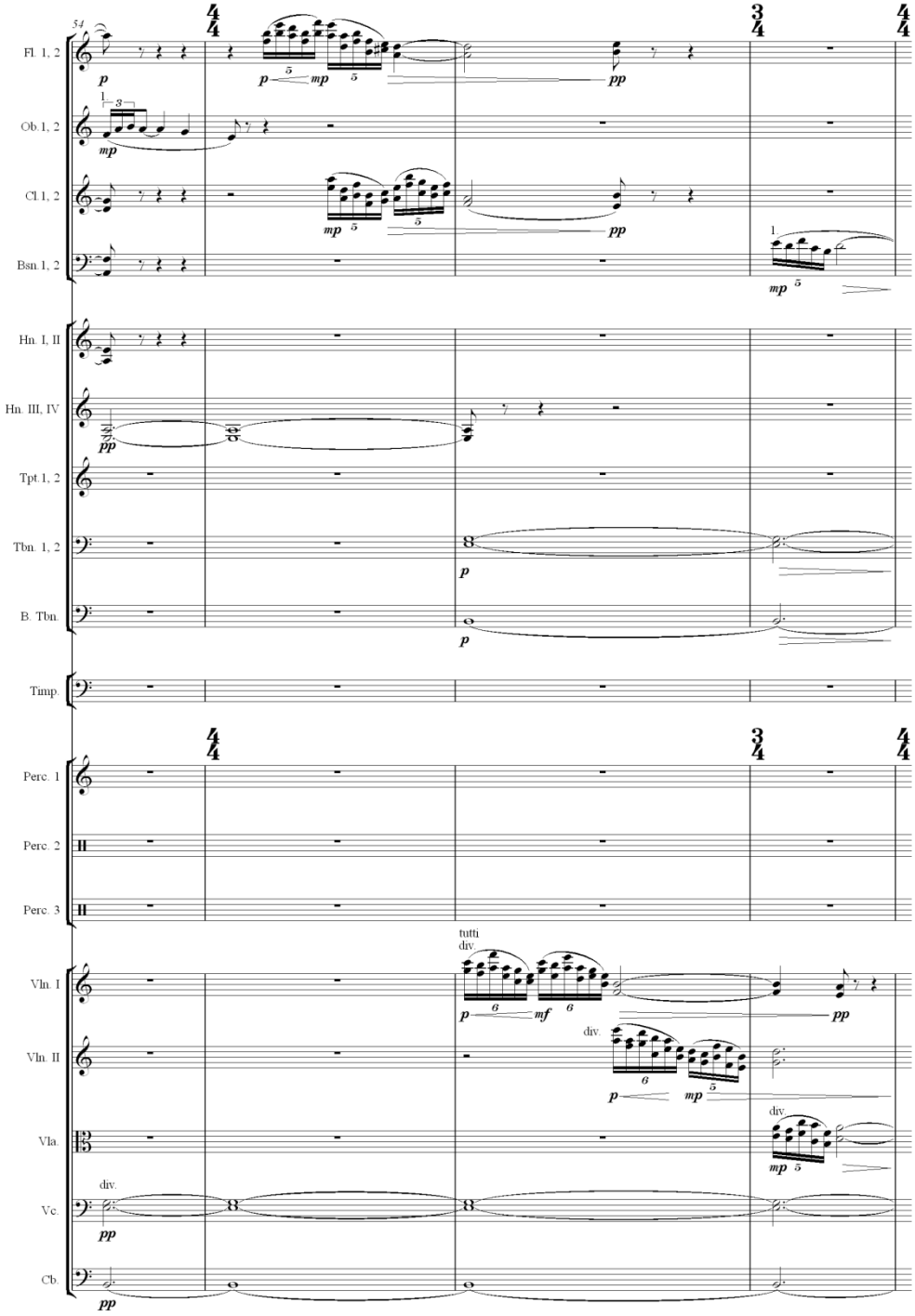
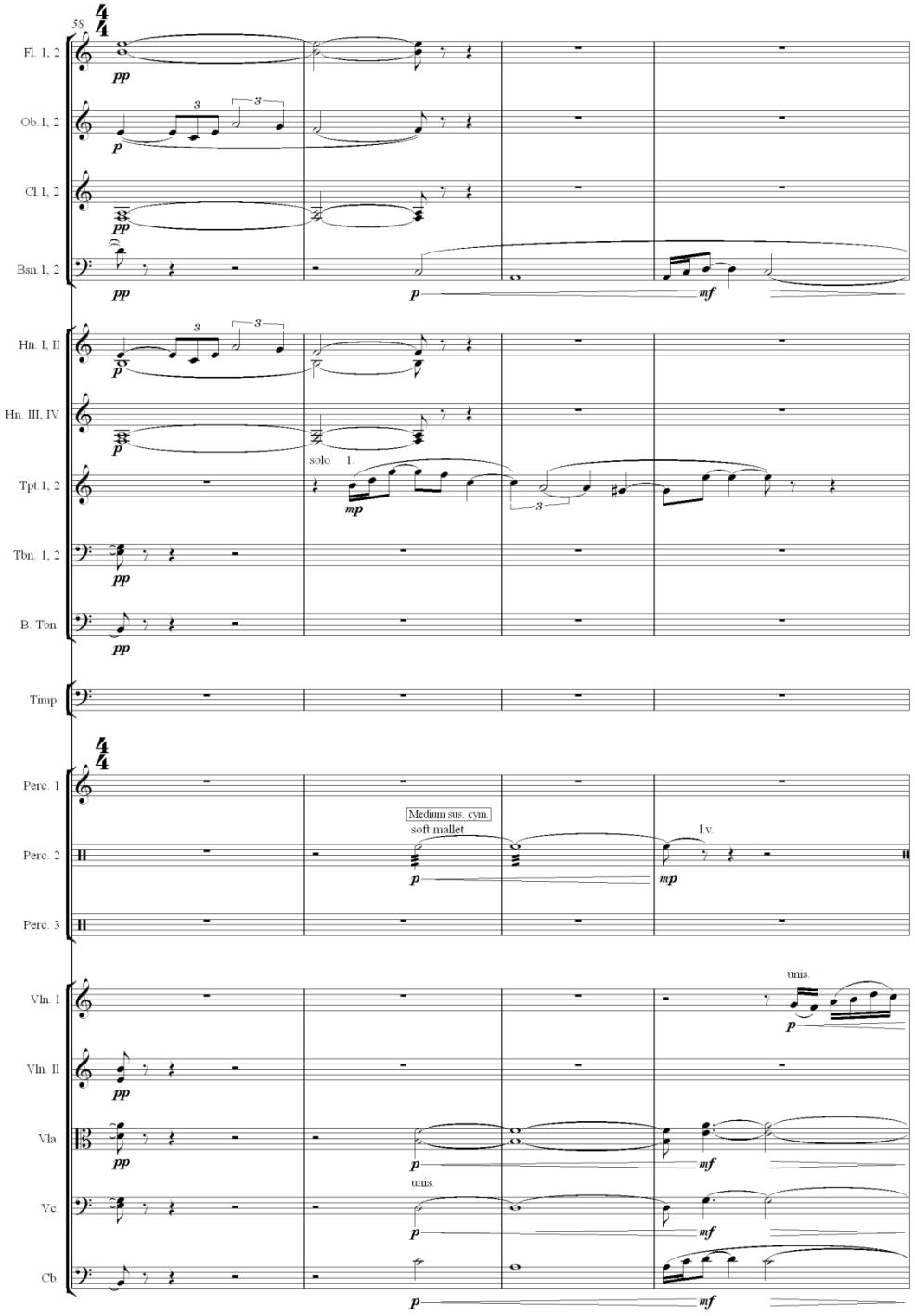
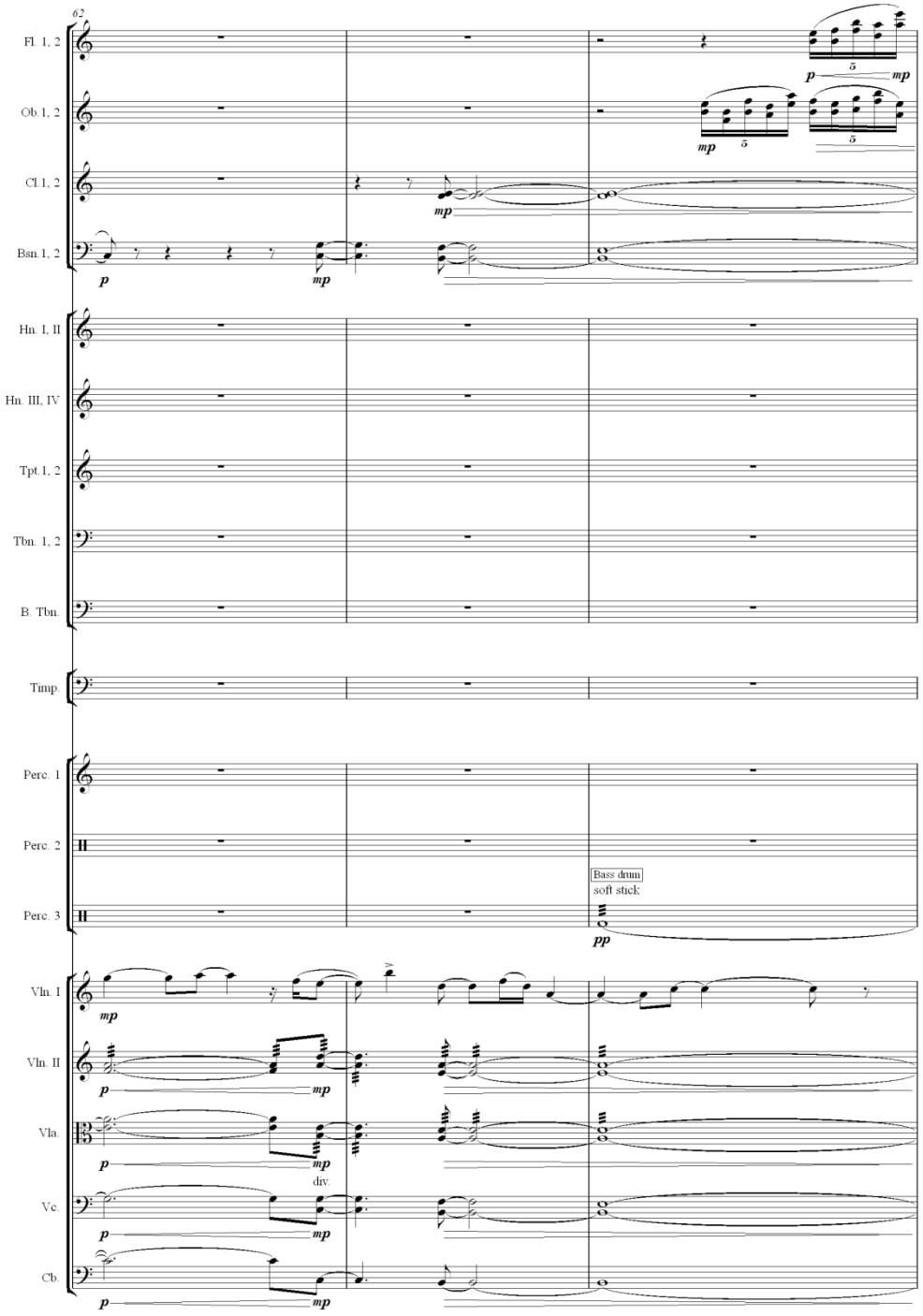
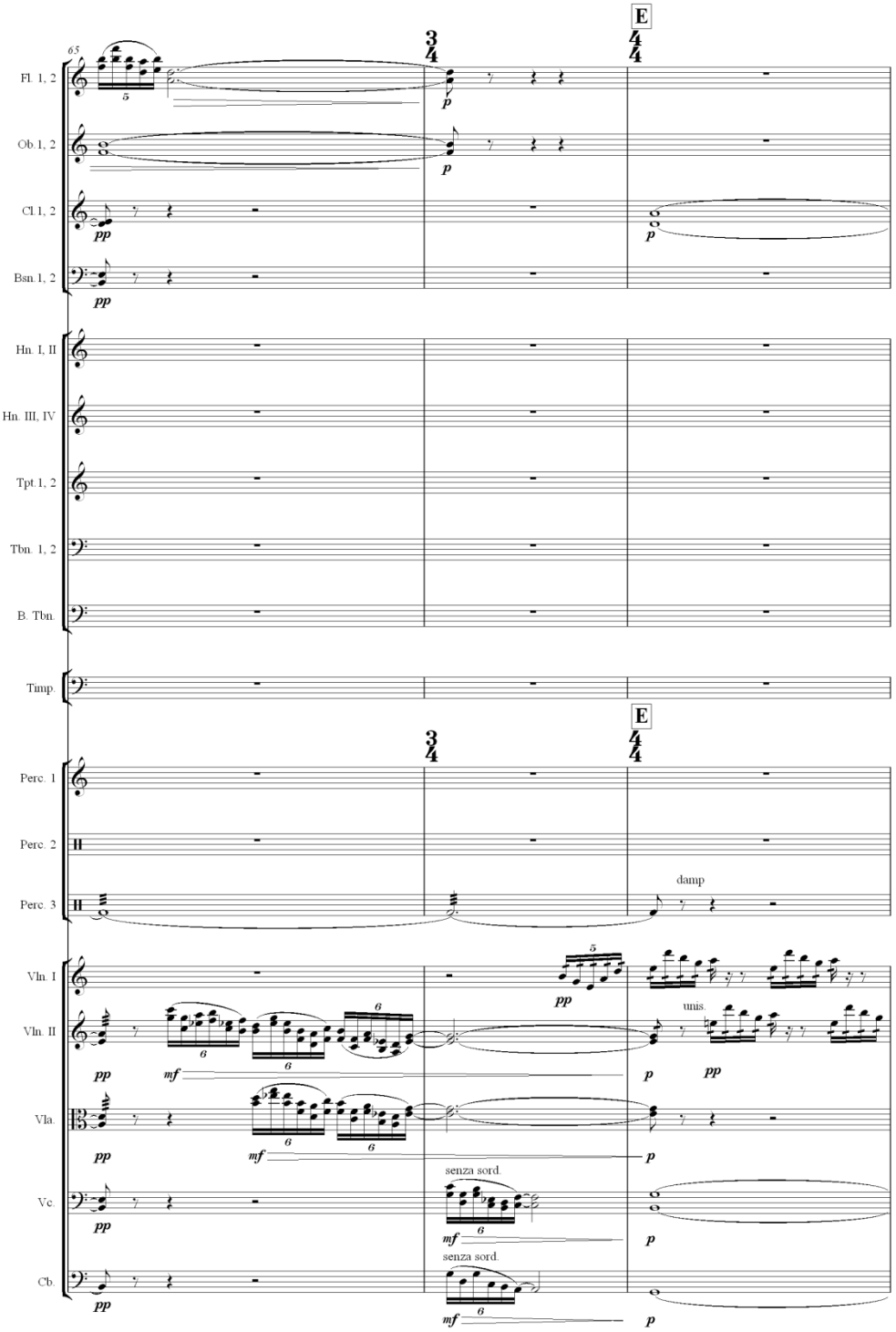
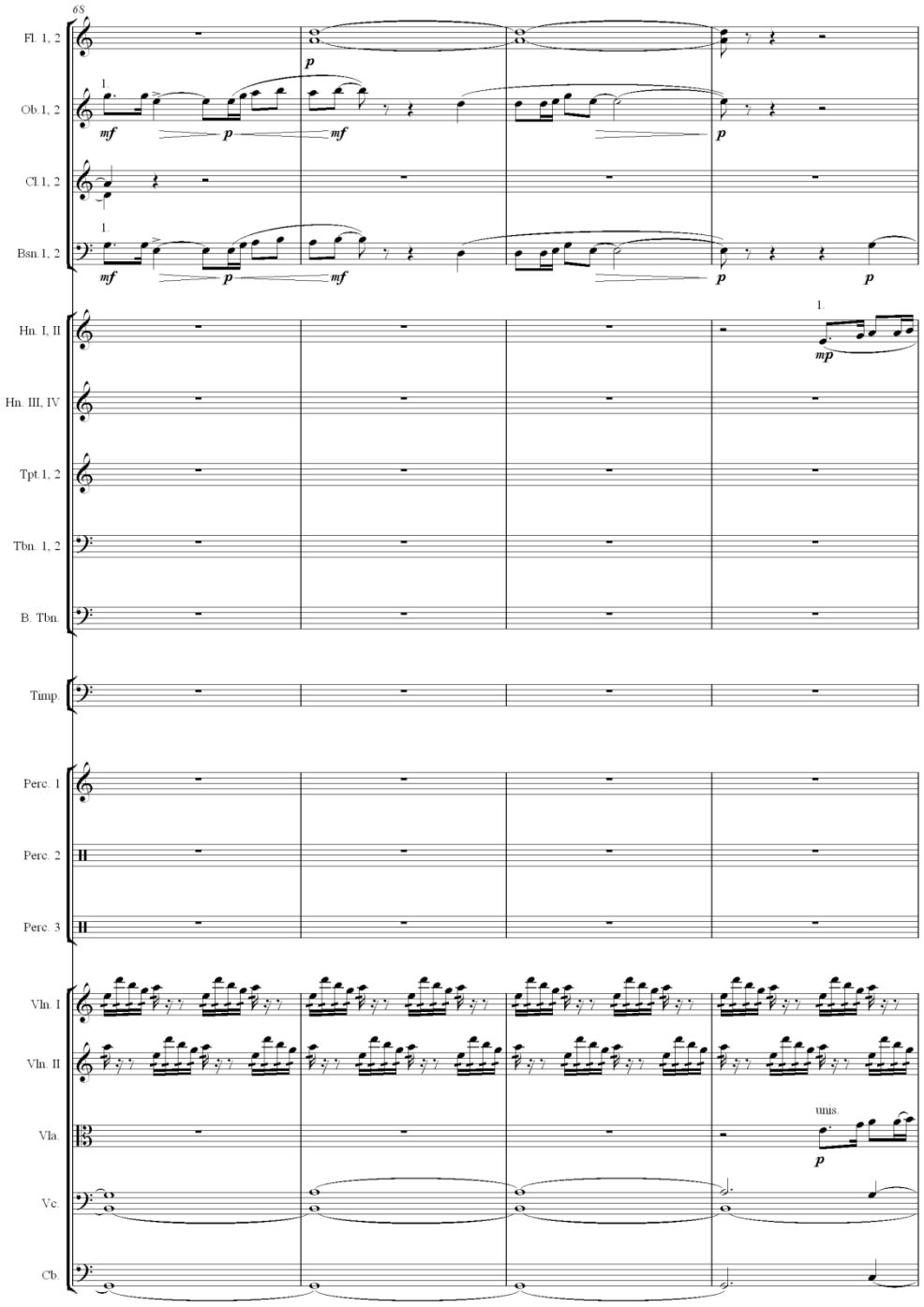
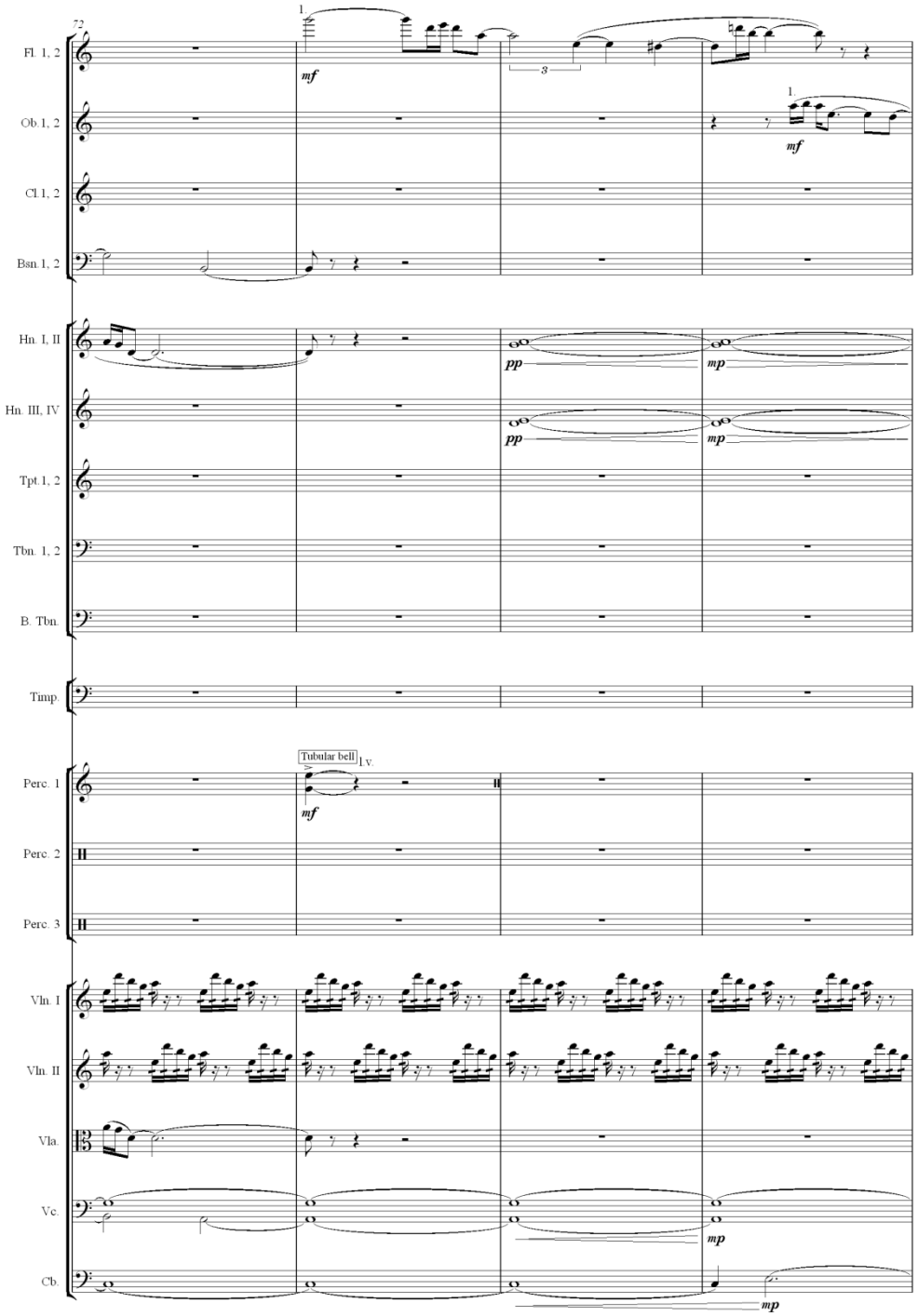
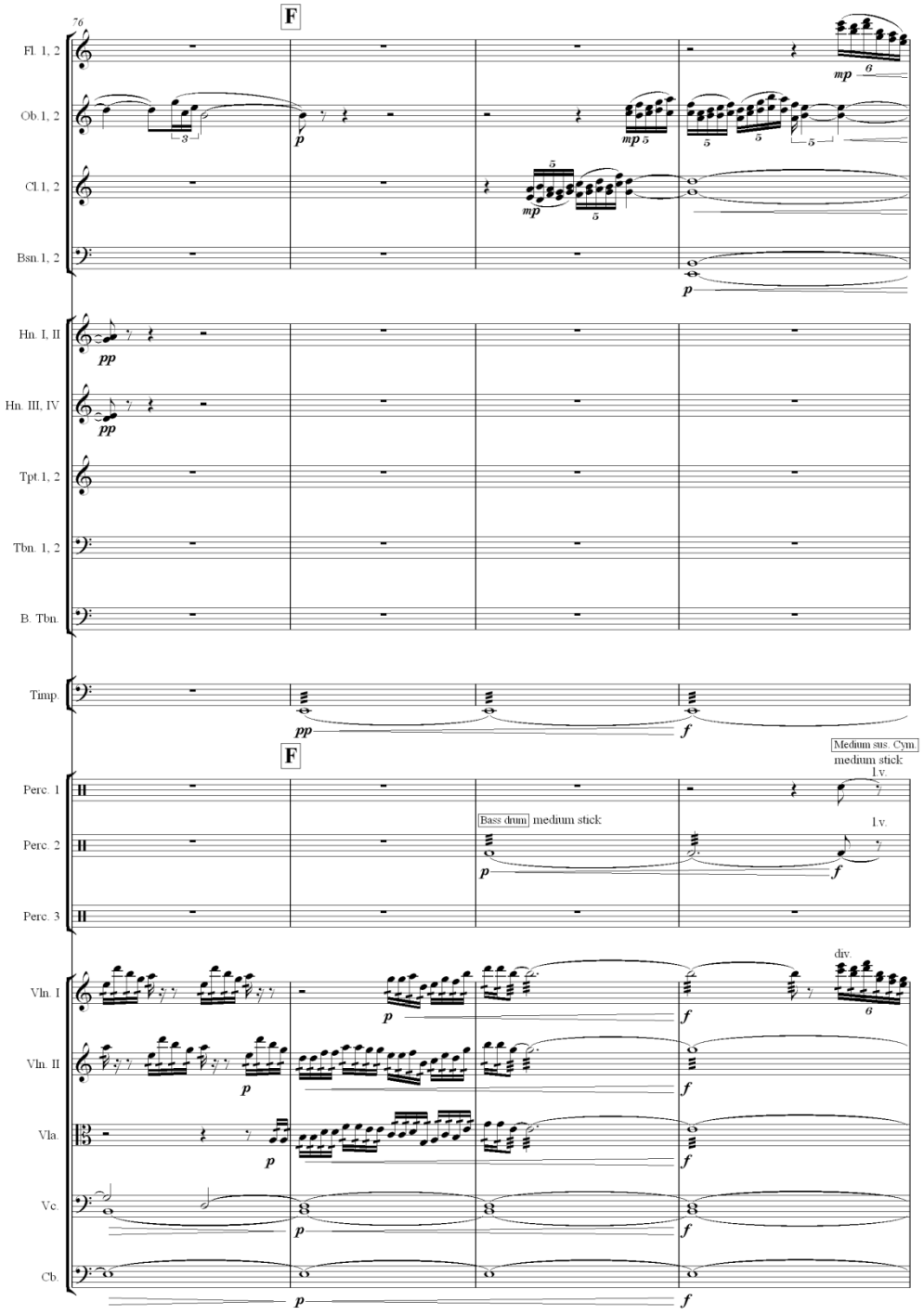
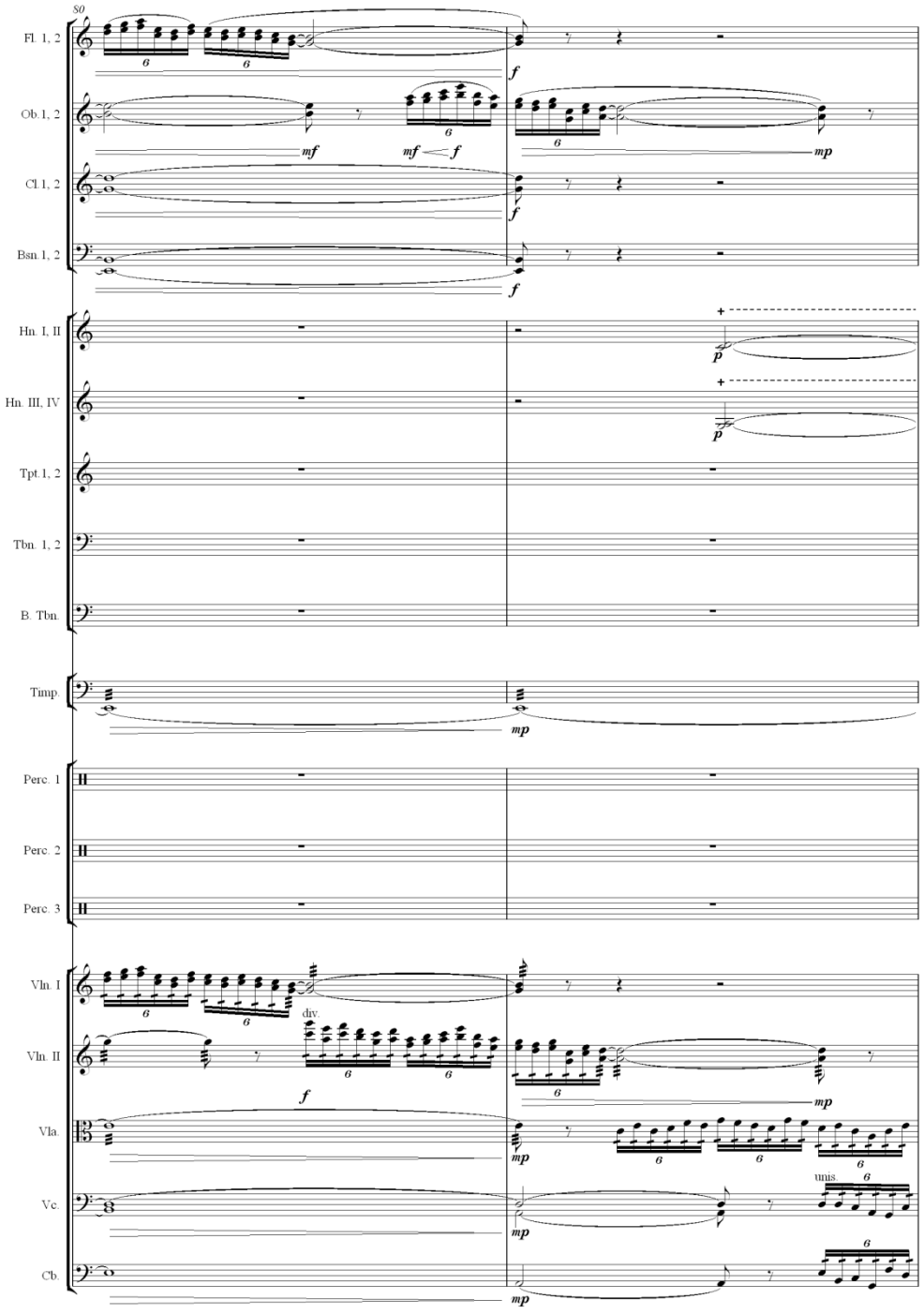
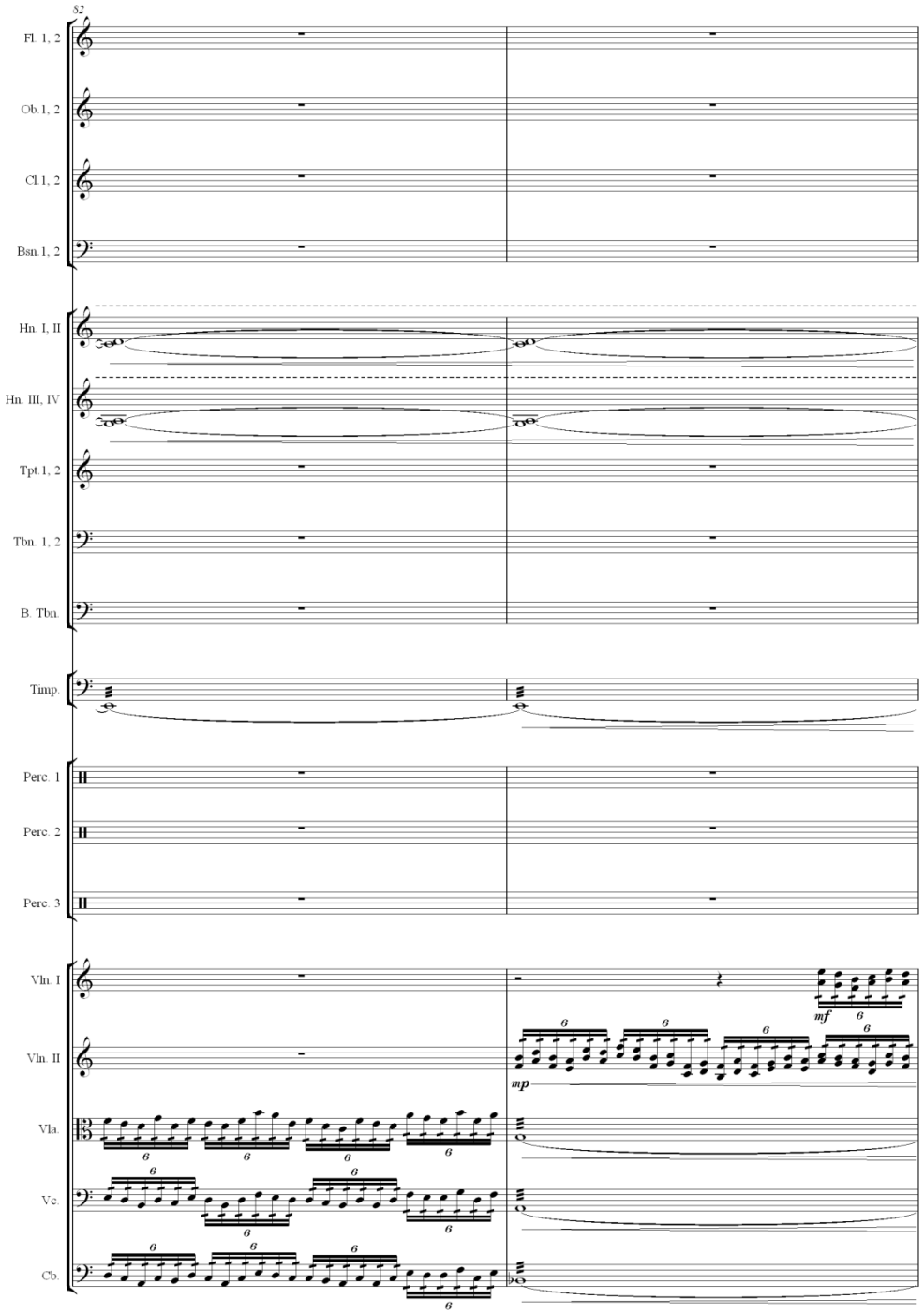
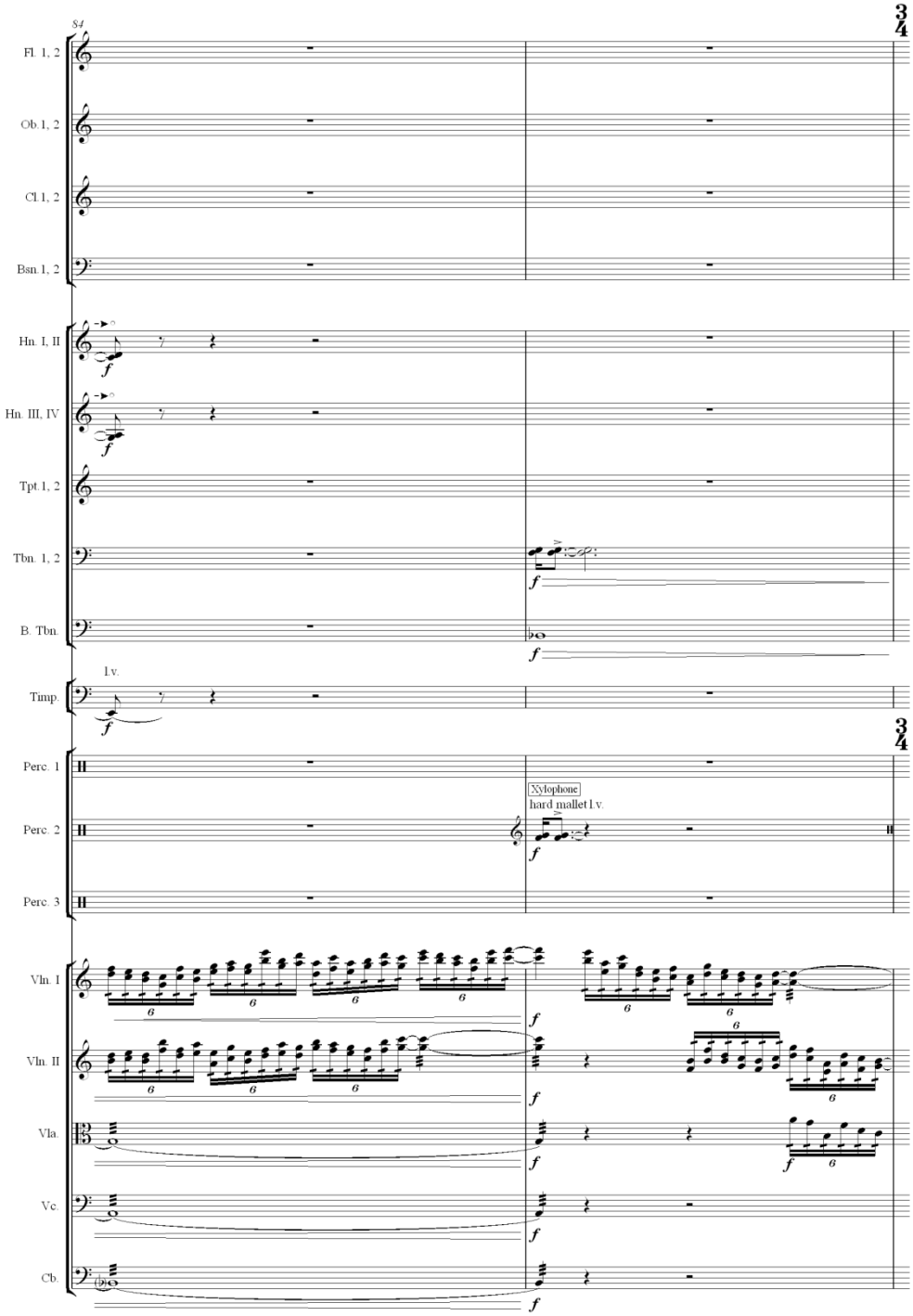
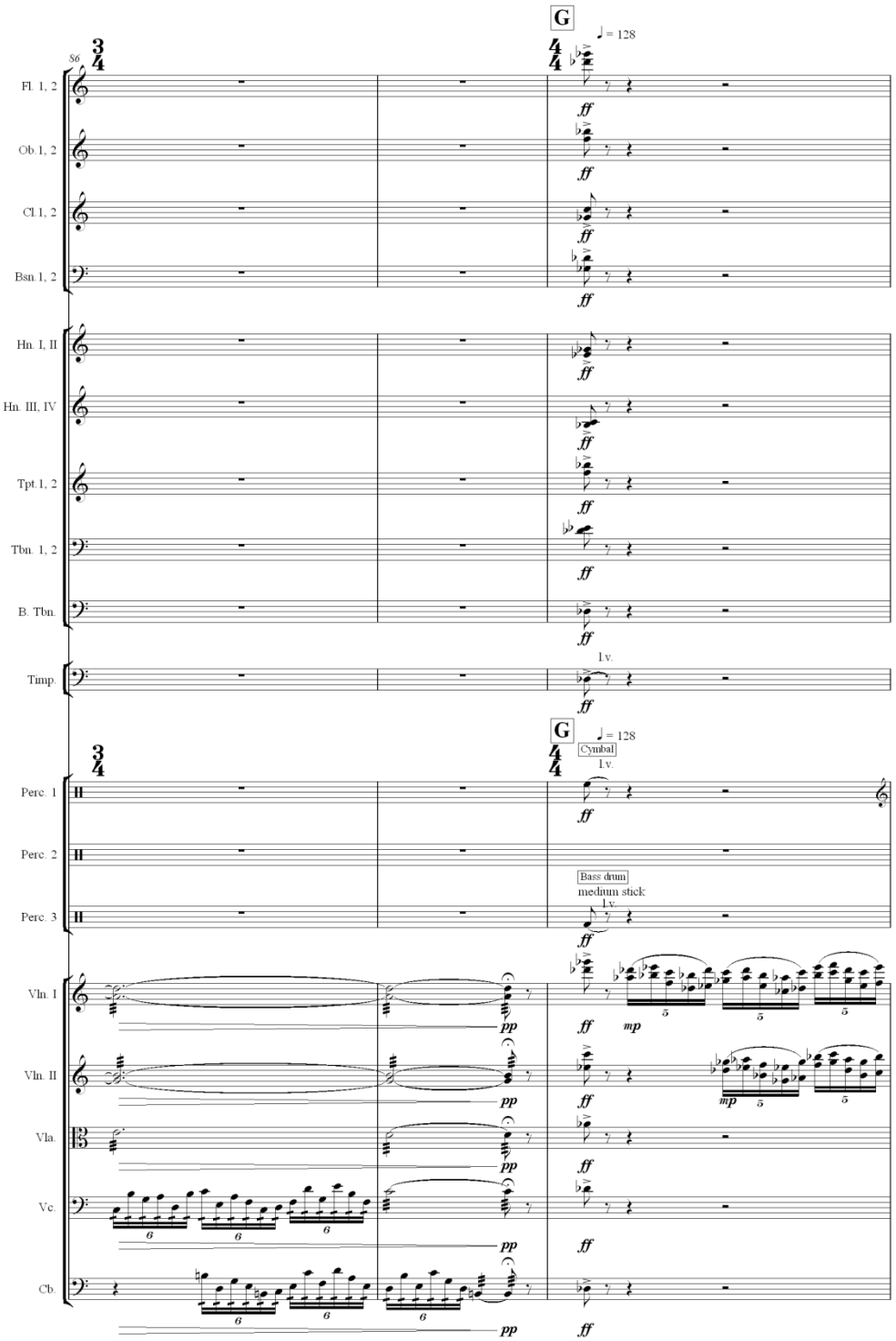

8 sec.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
l.v.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
l.v.
Prestissimo
Vln. I
Prestissimo
unis.
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
4 Tom-toms
(cue)
damp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

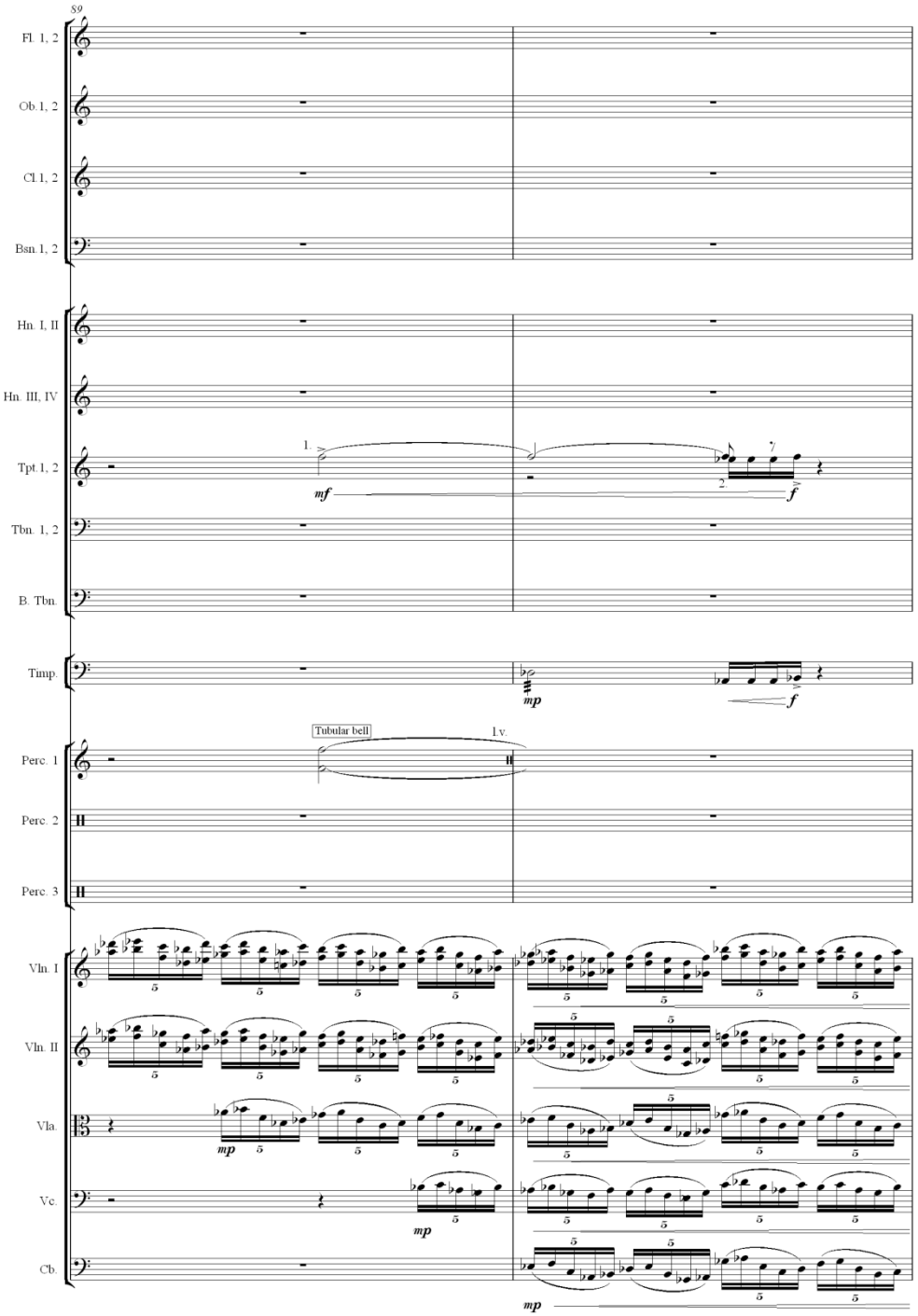
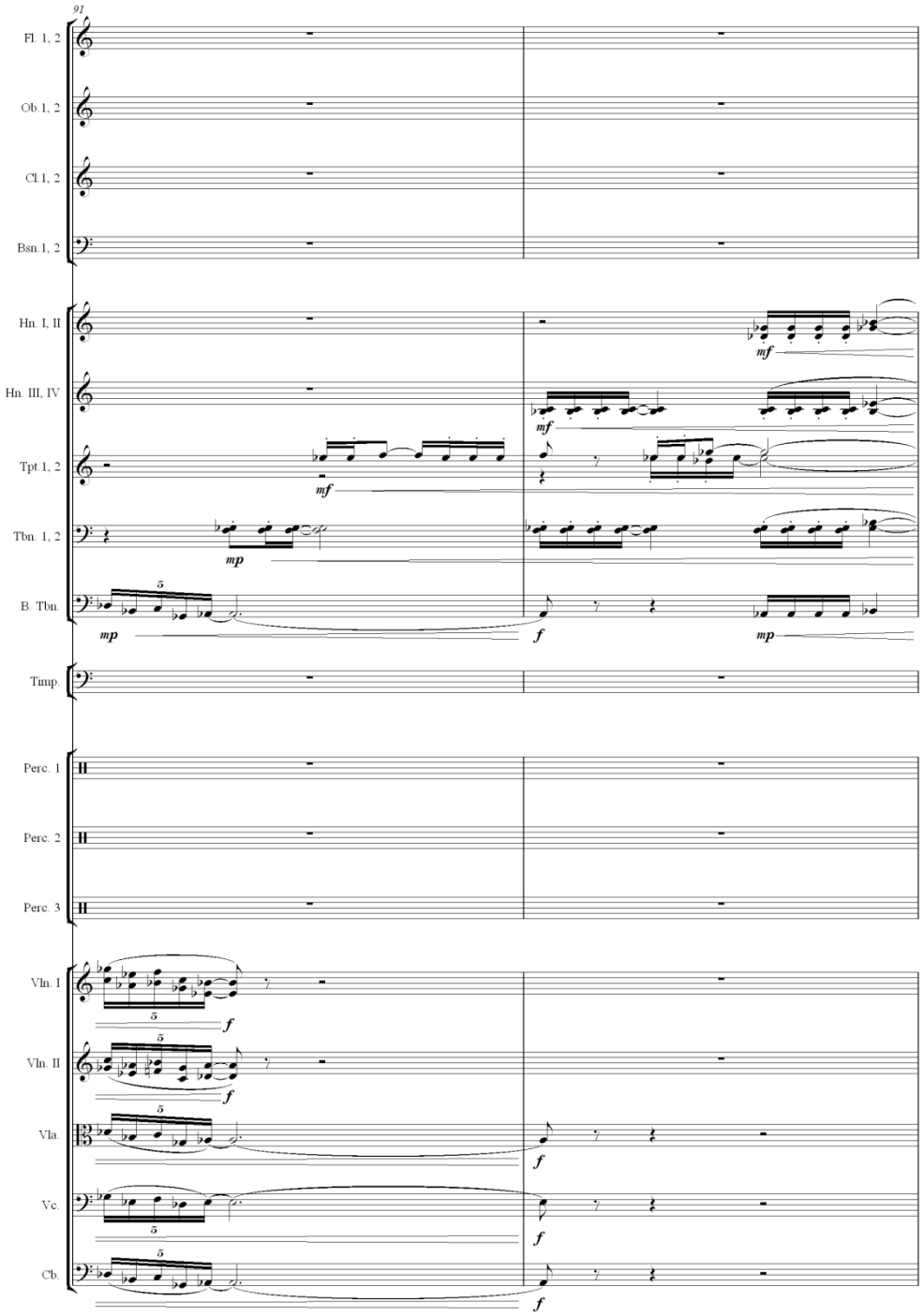
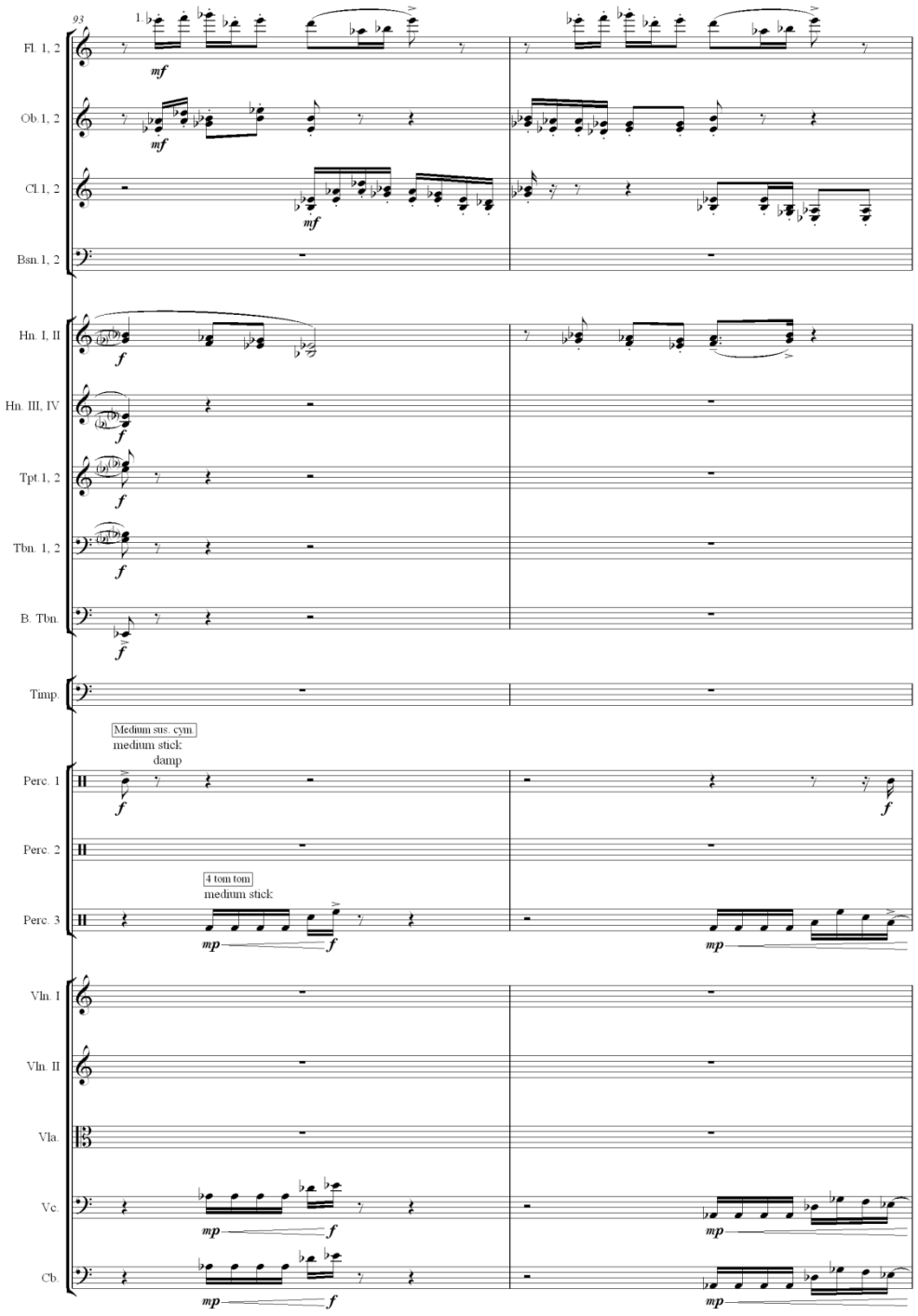
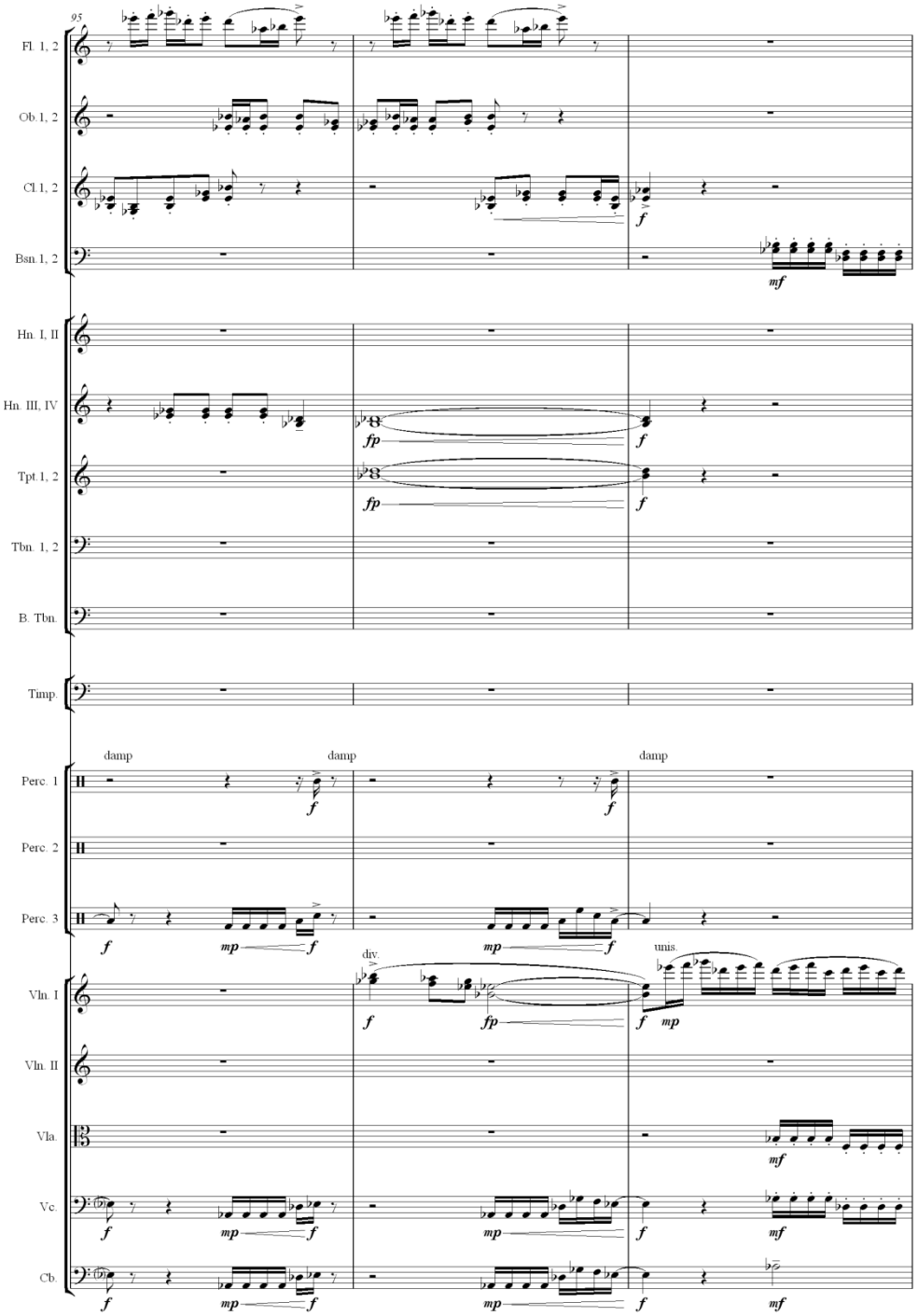
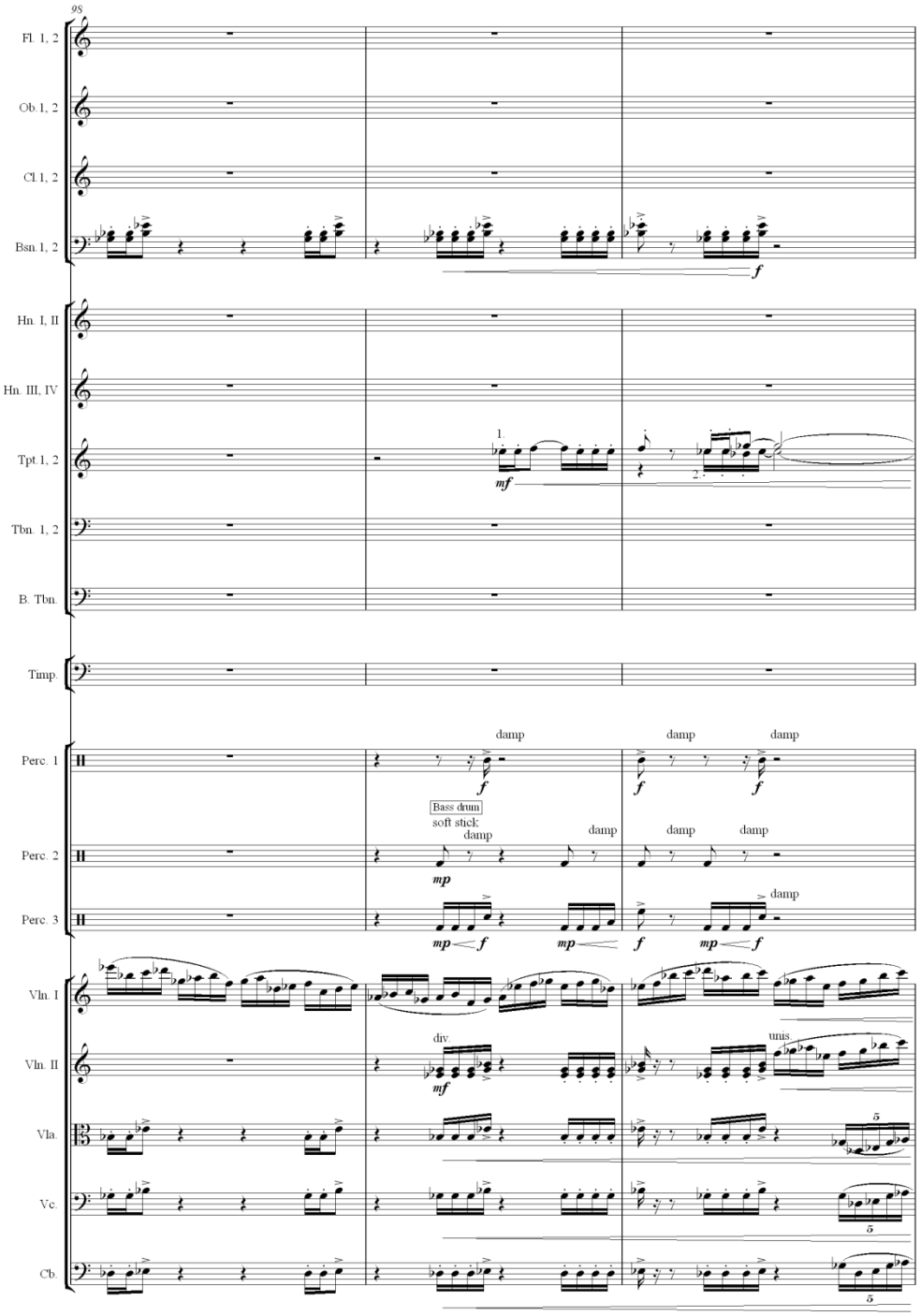
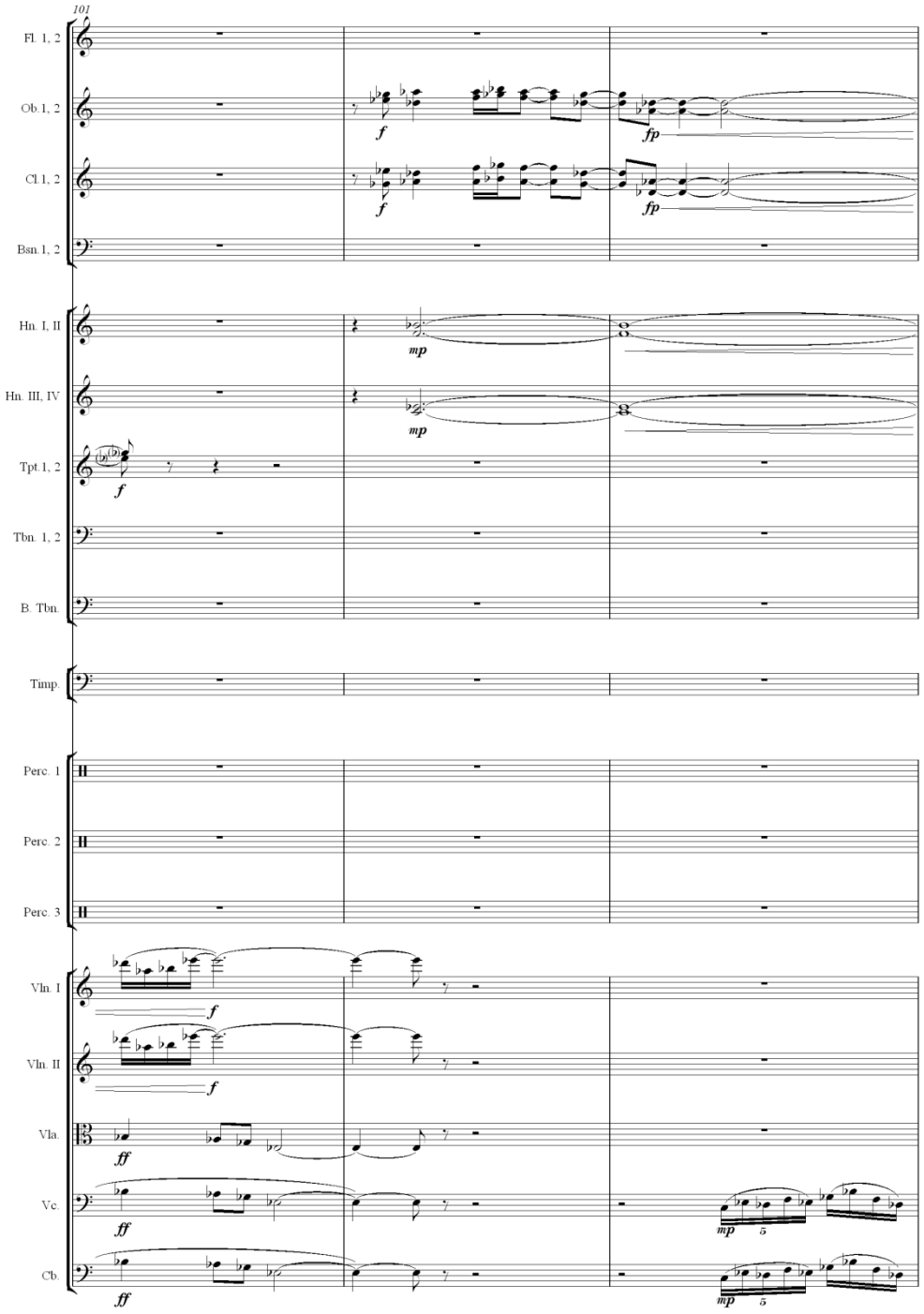
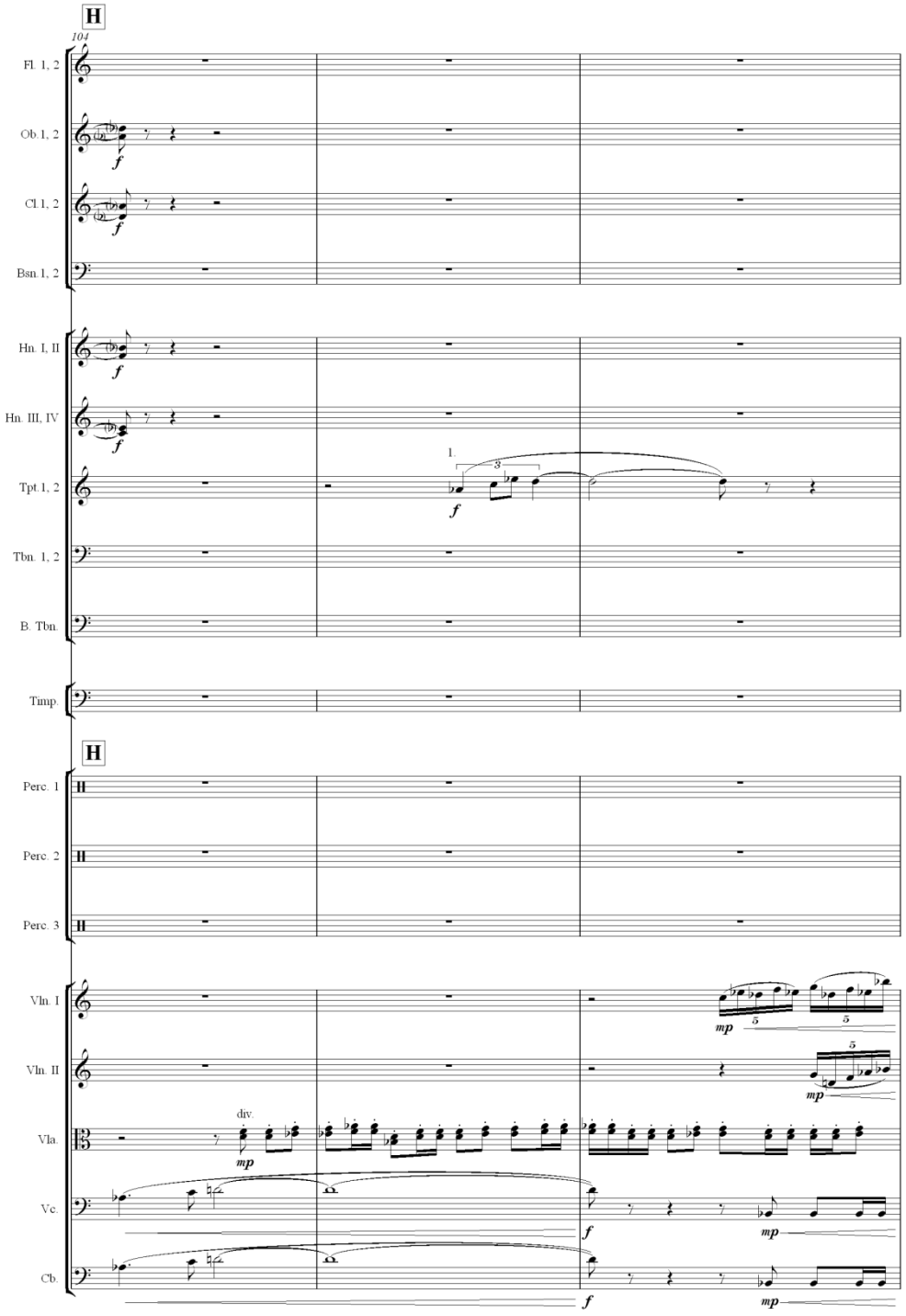
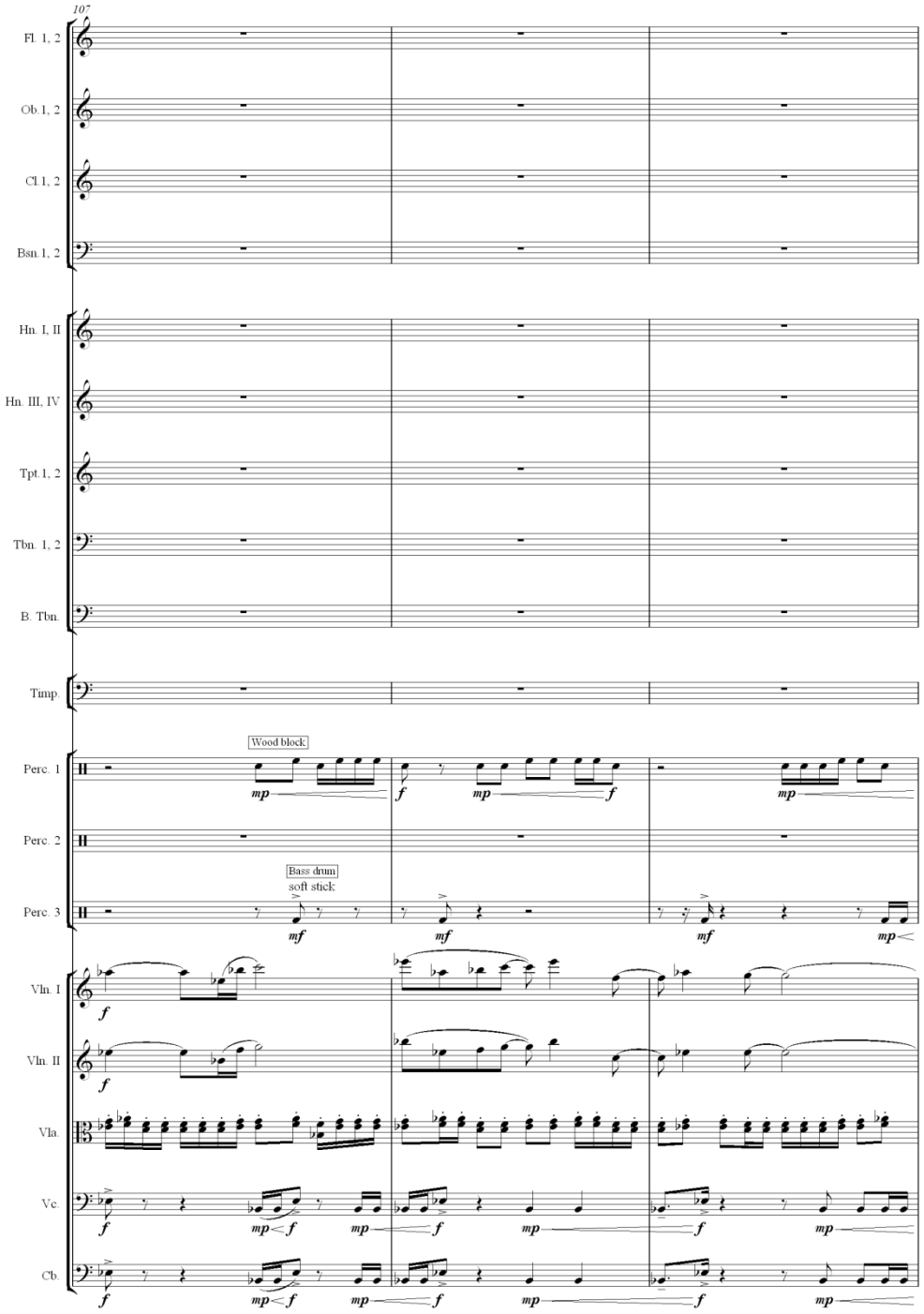
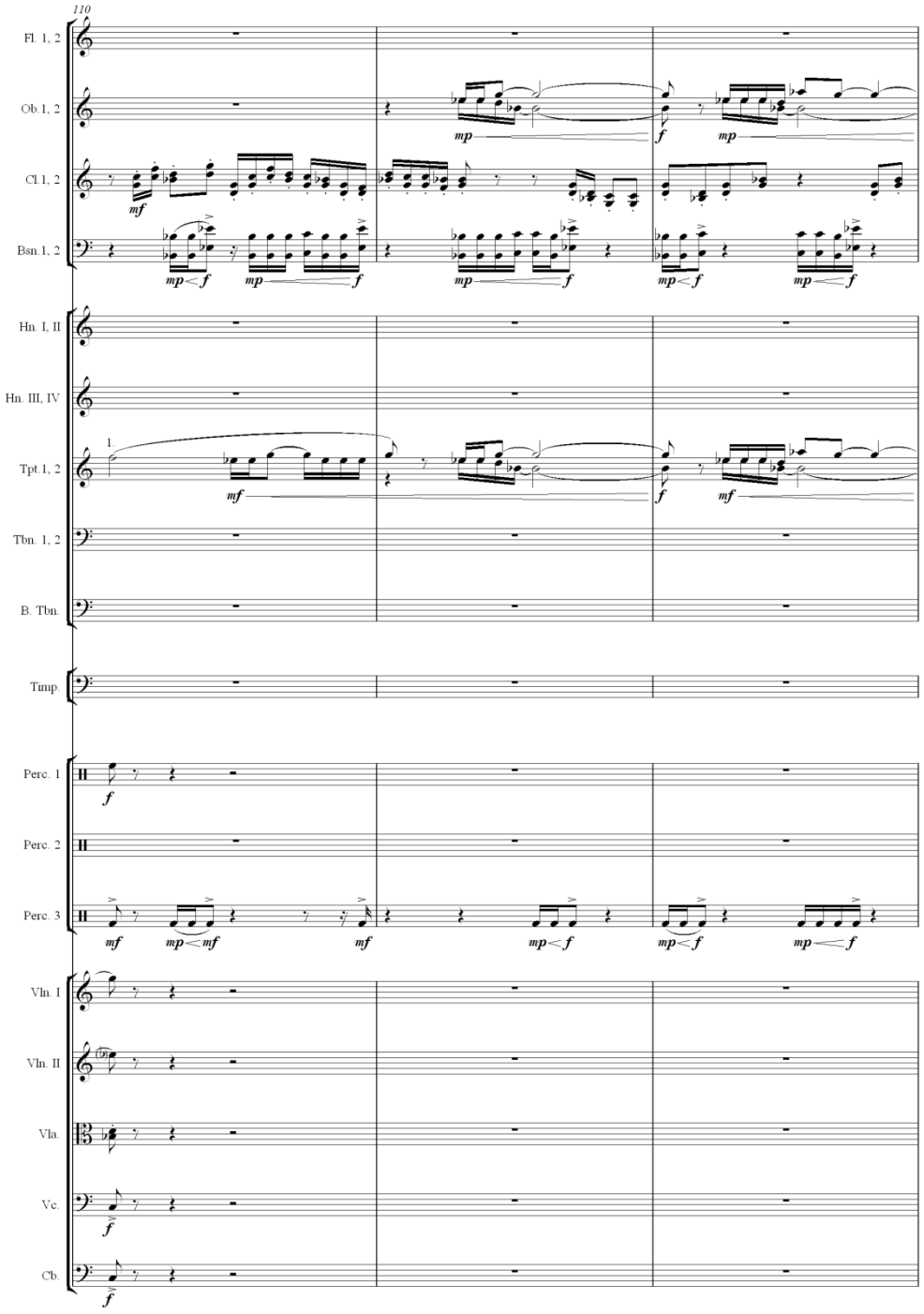
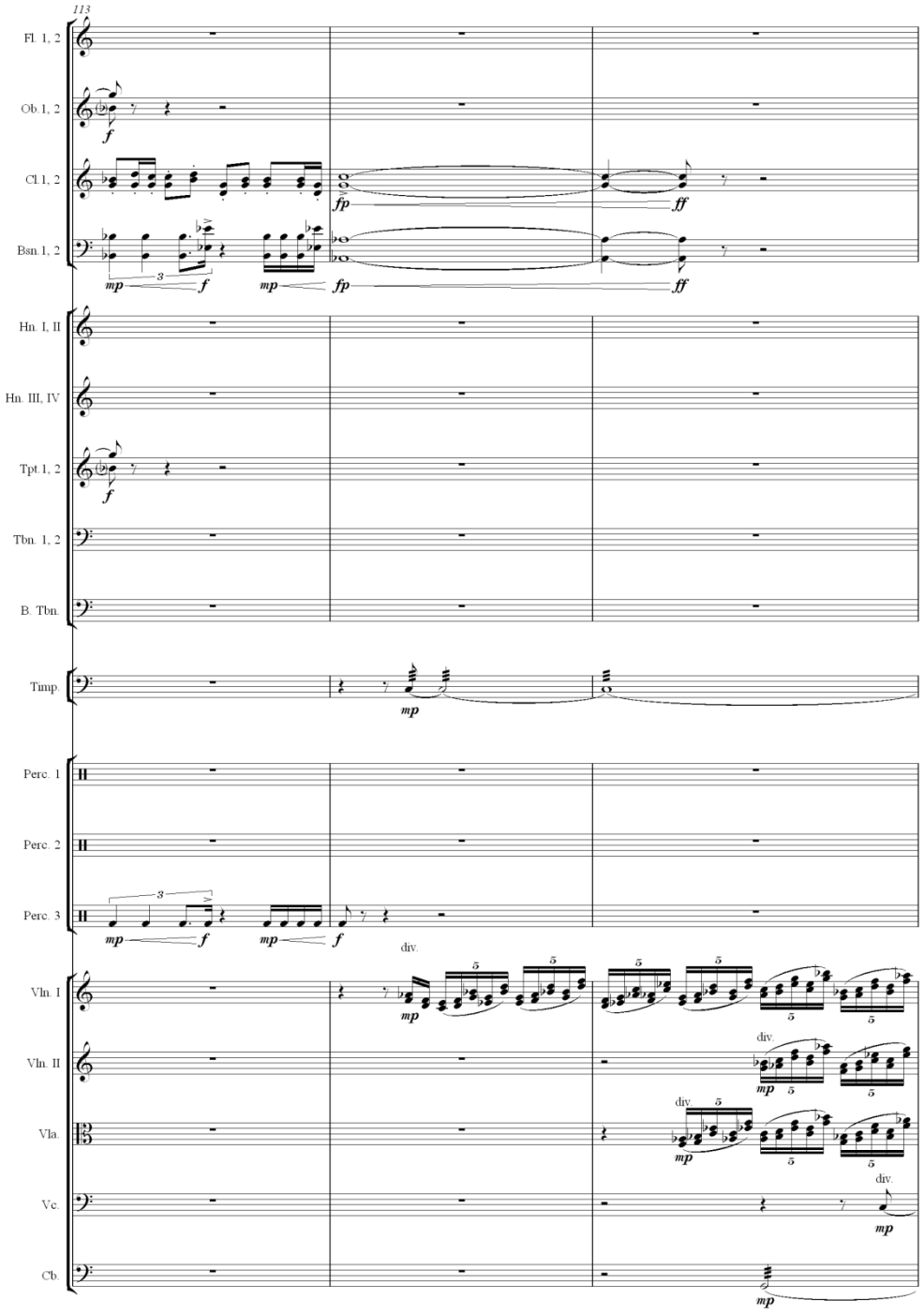
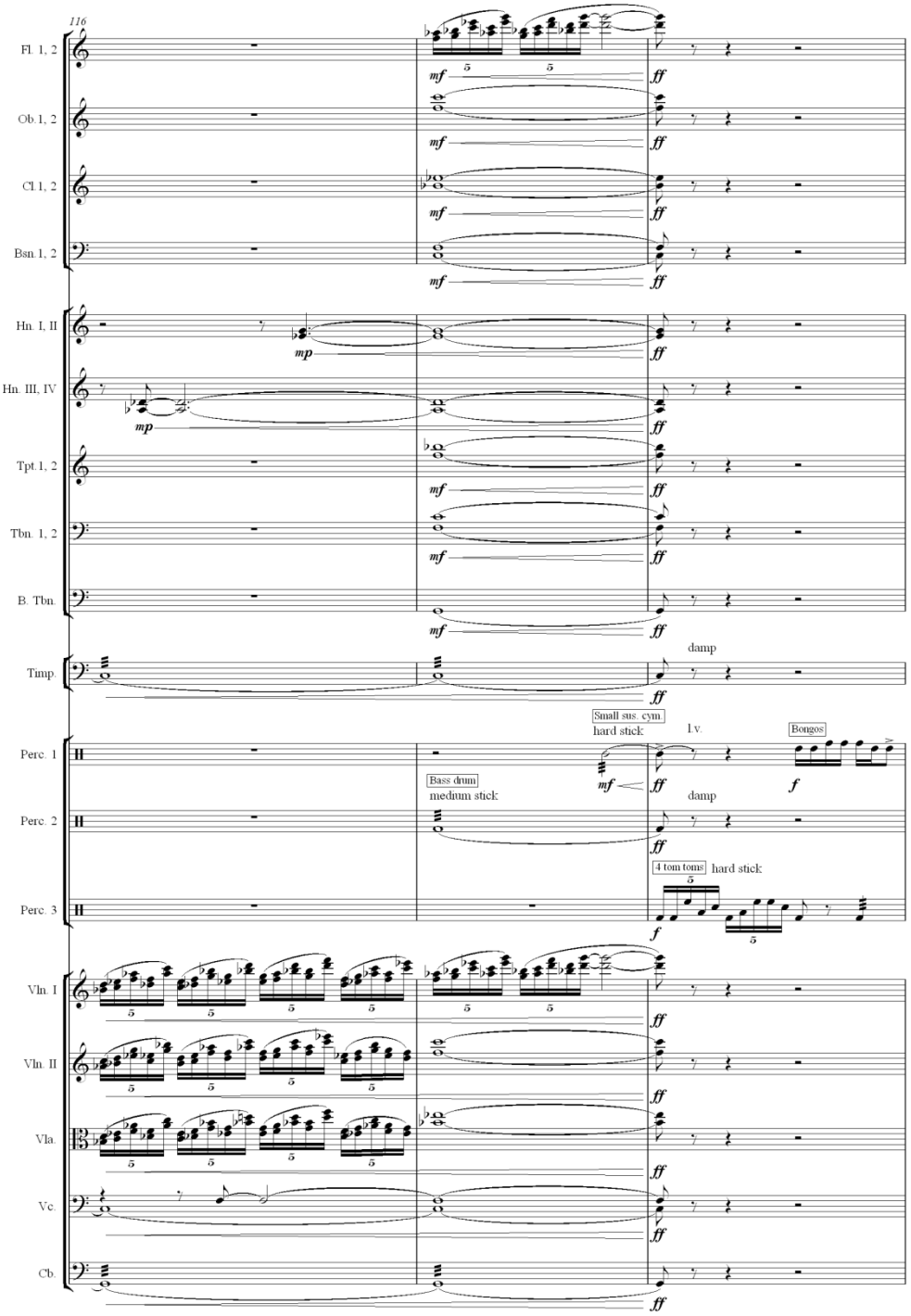
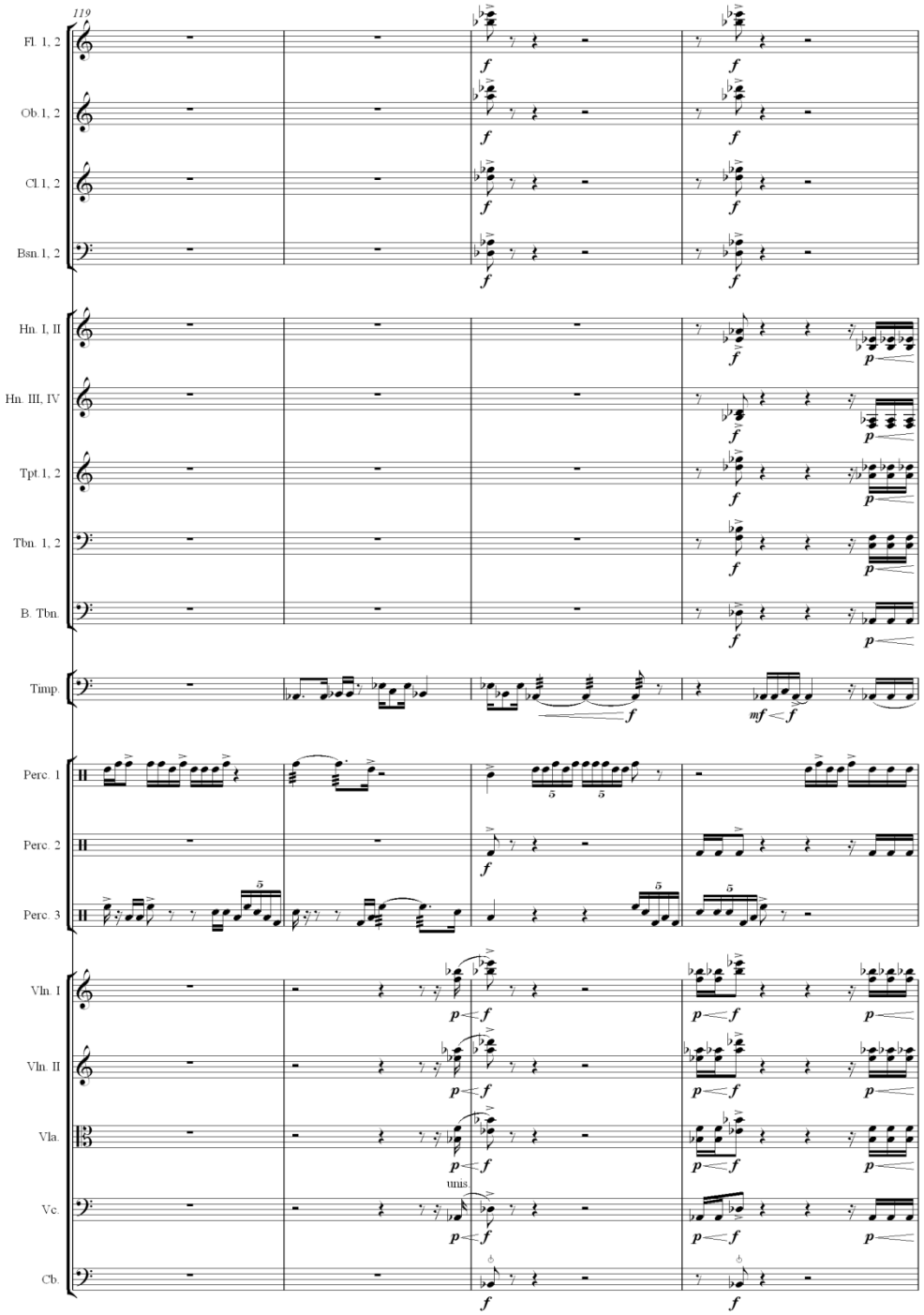
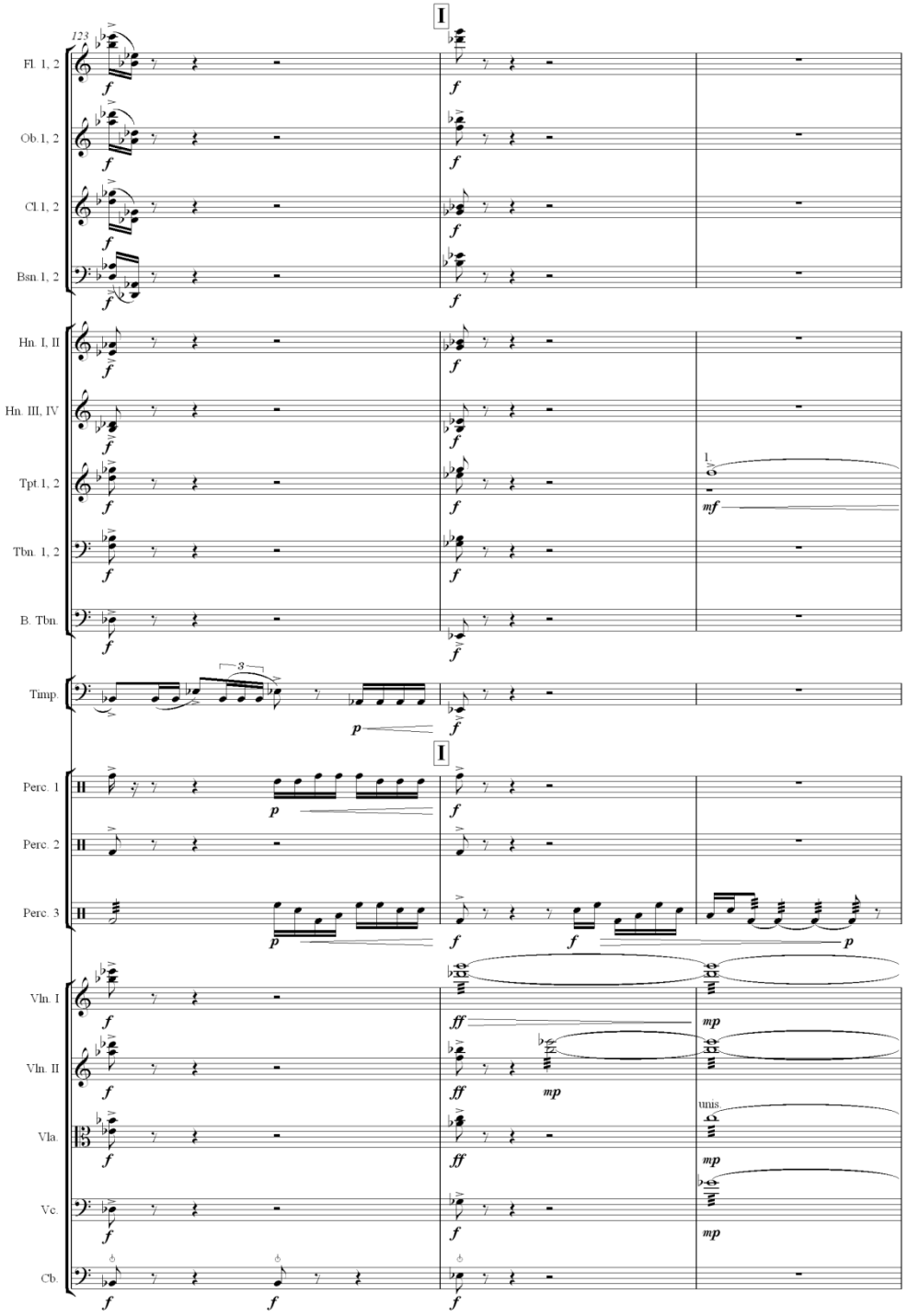
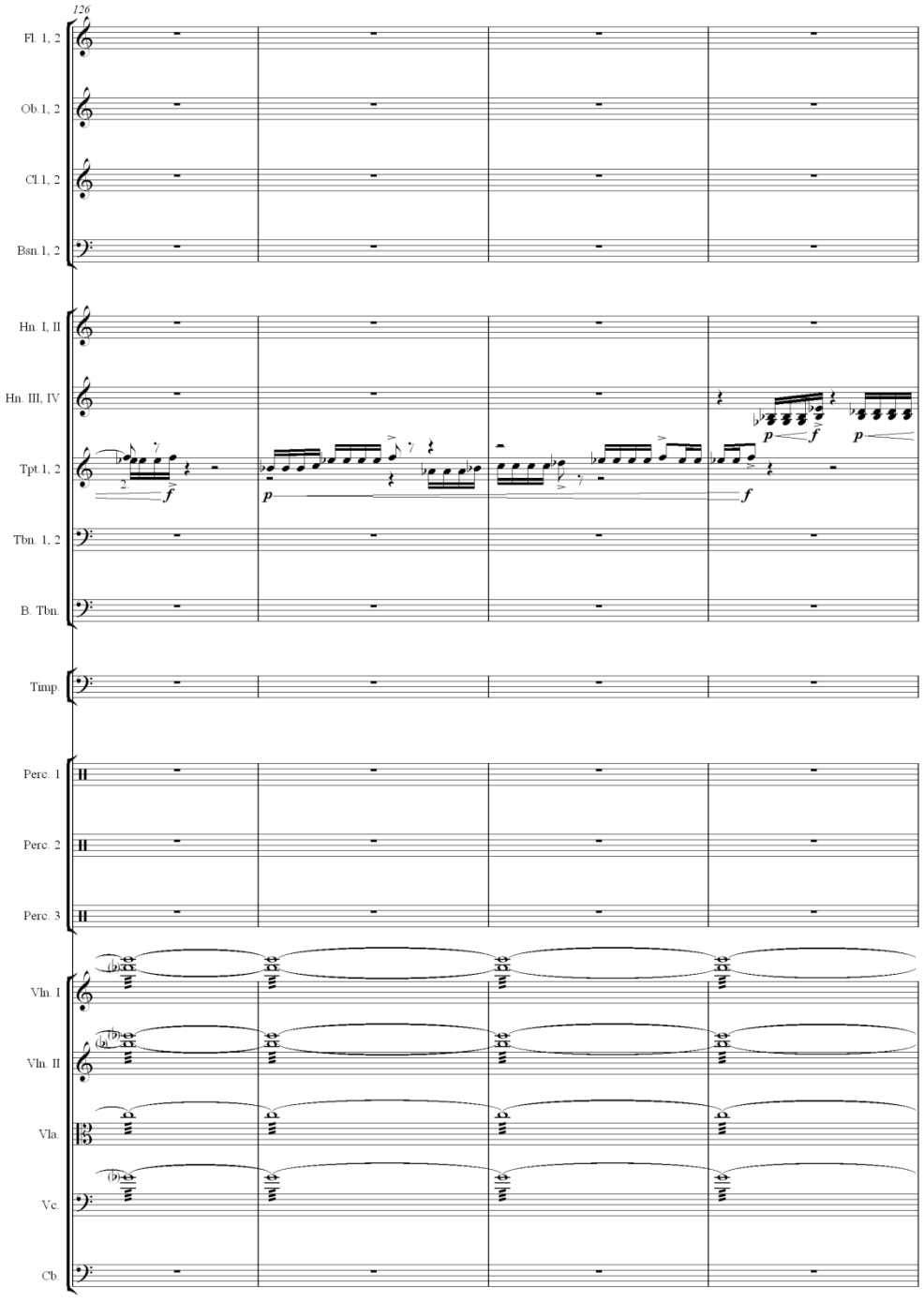
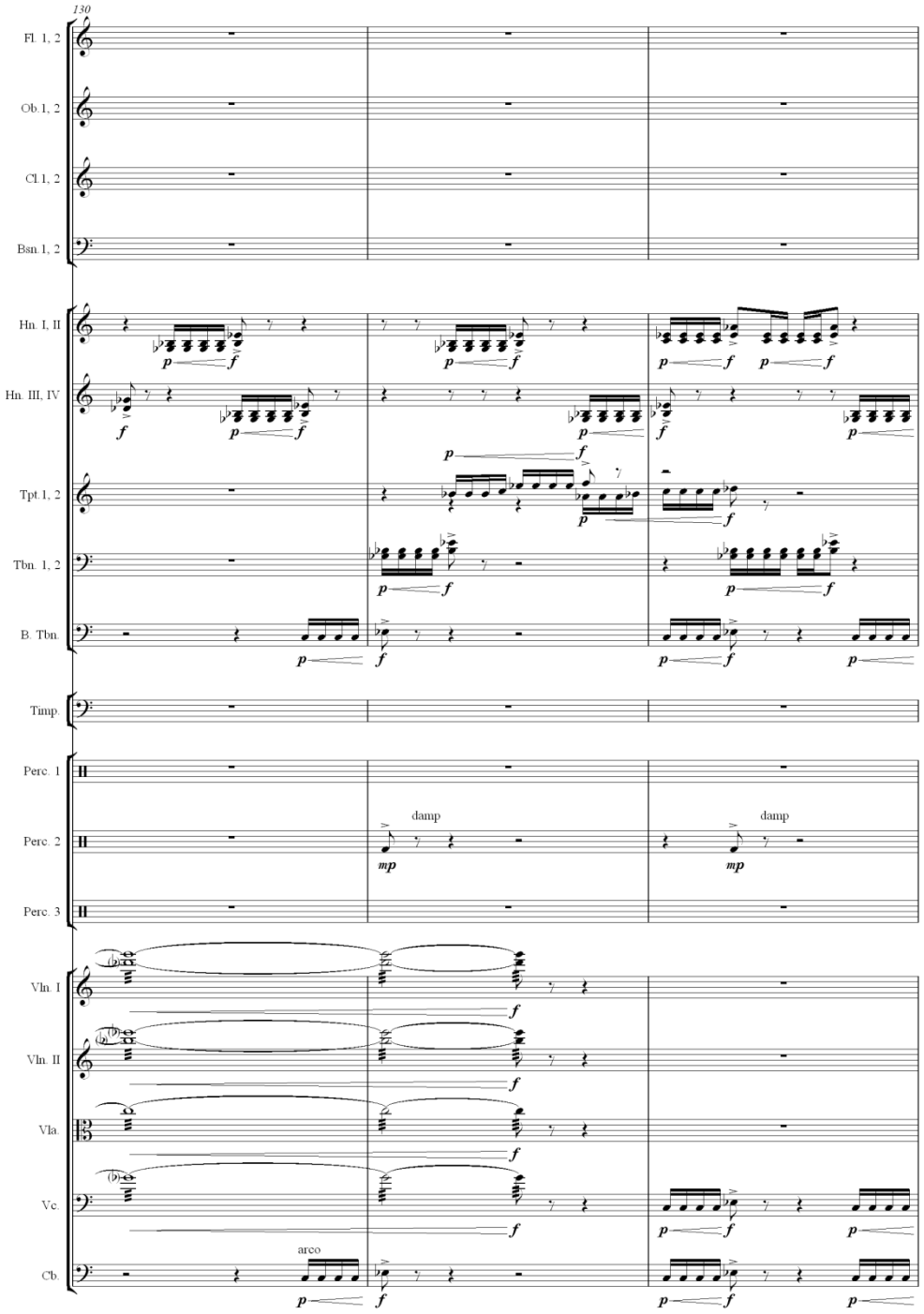
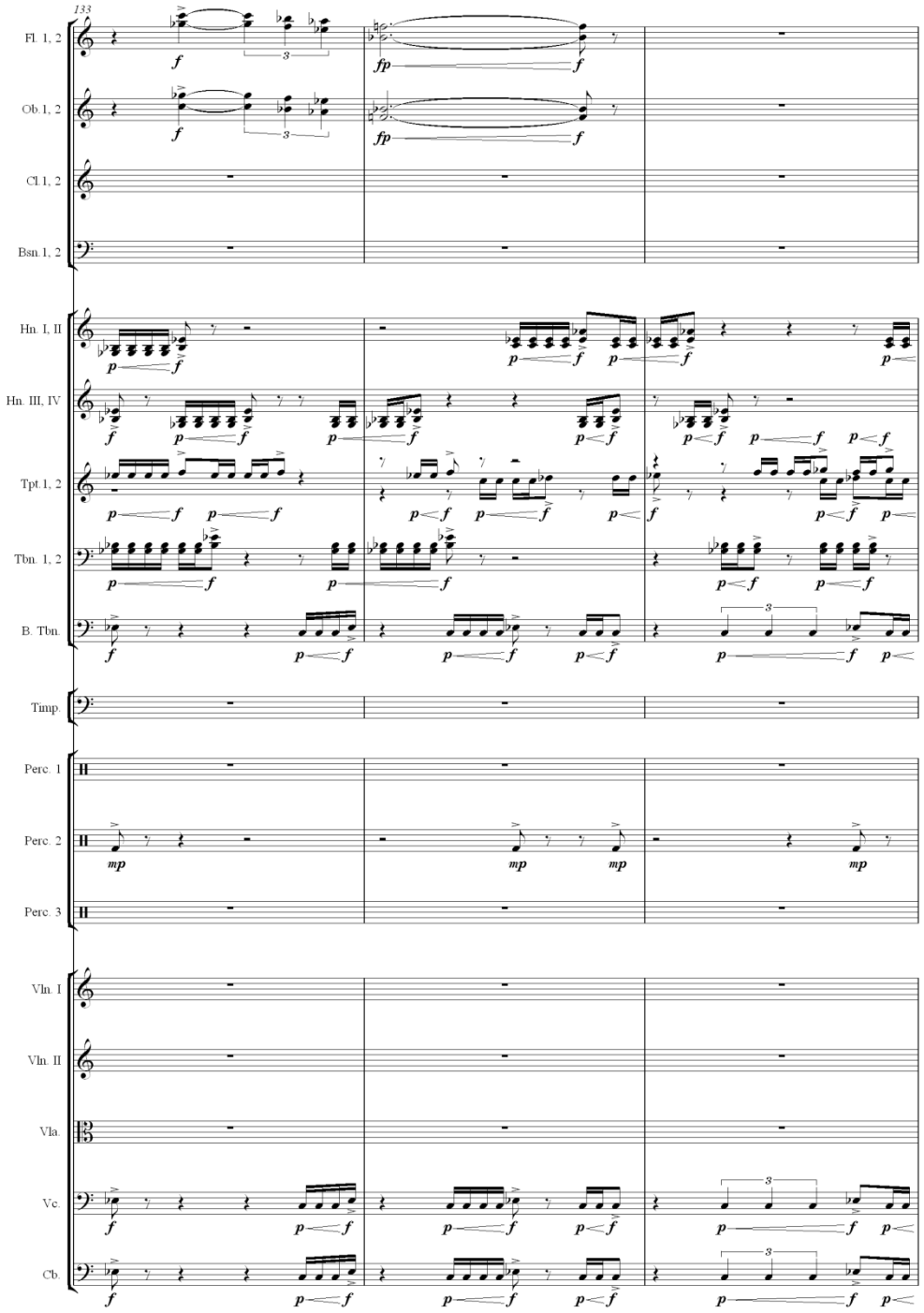
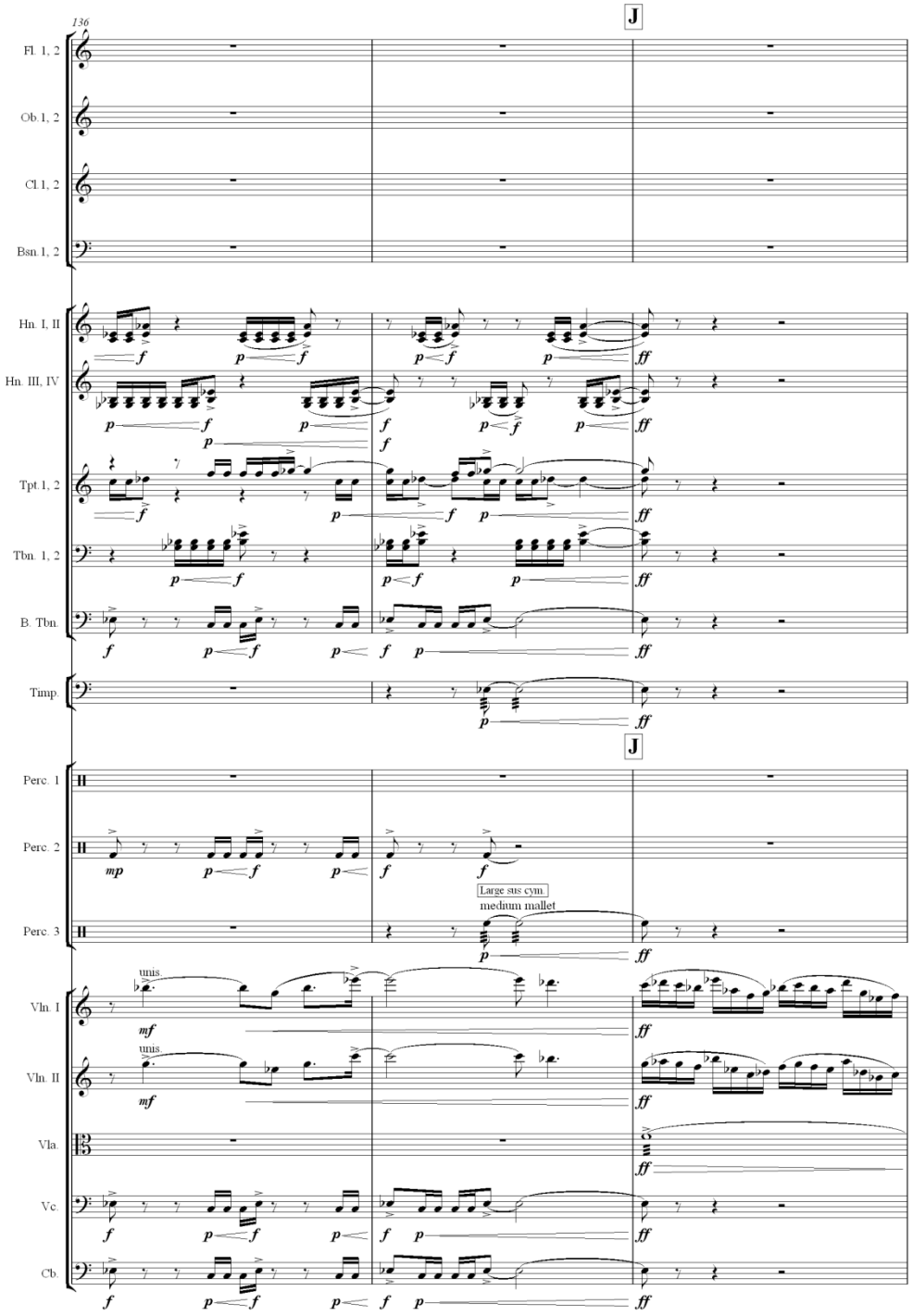
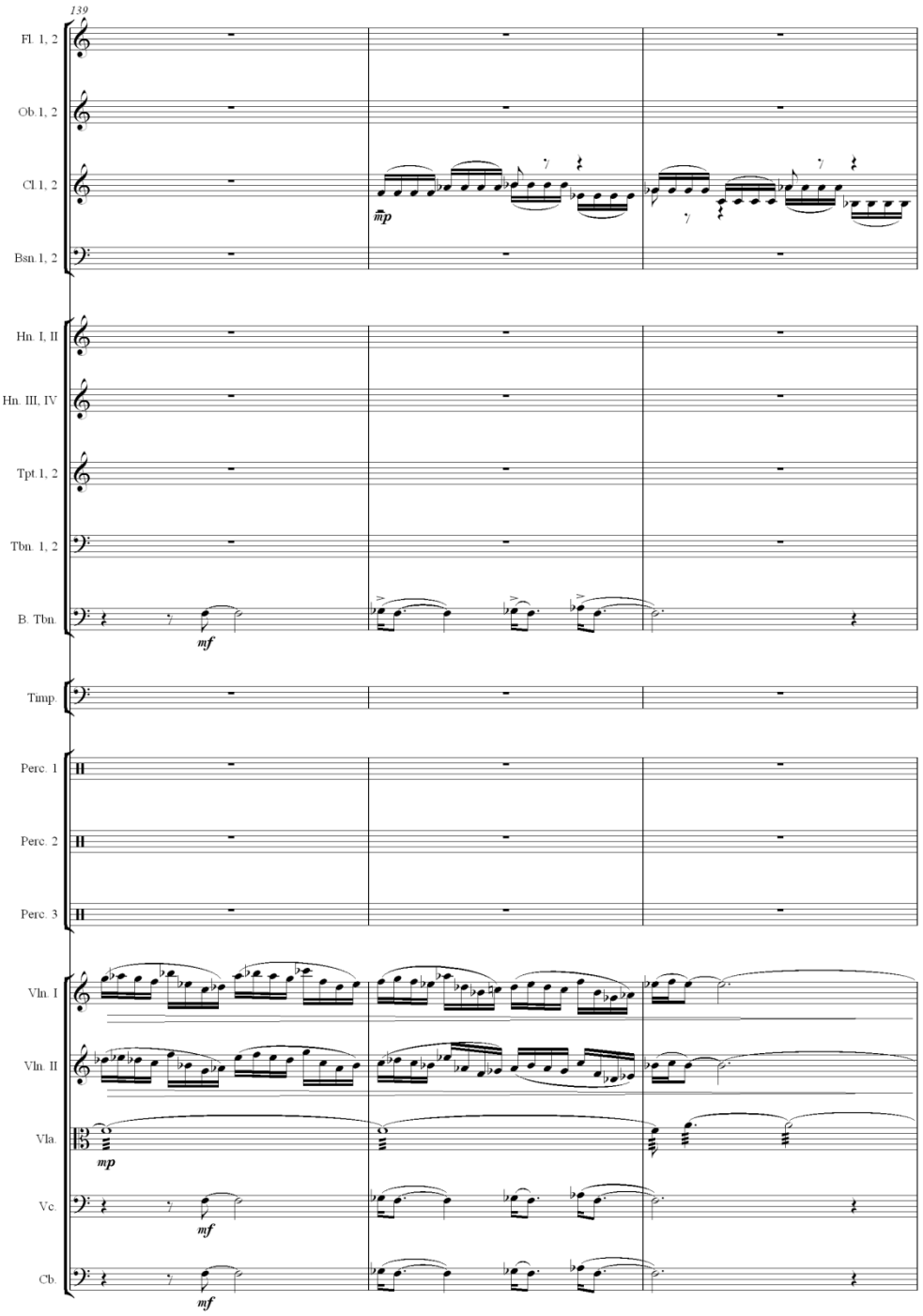
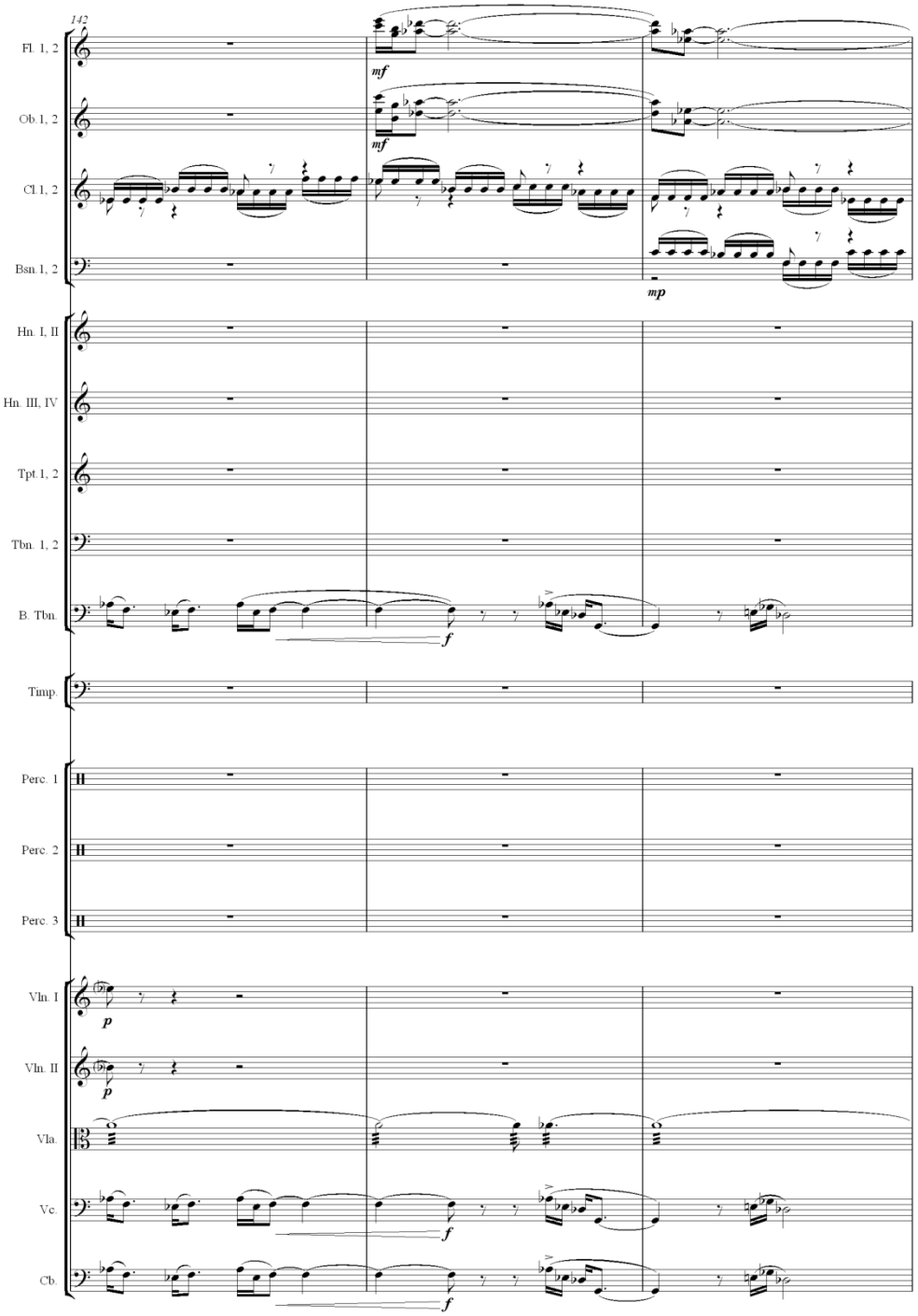
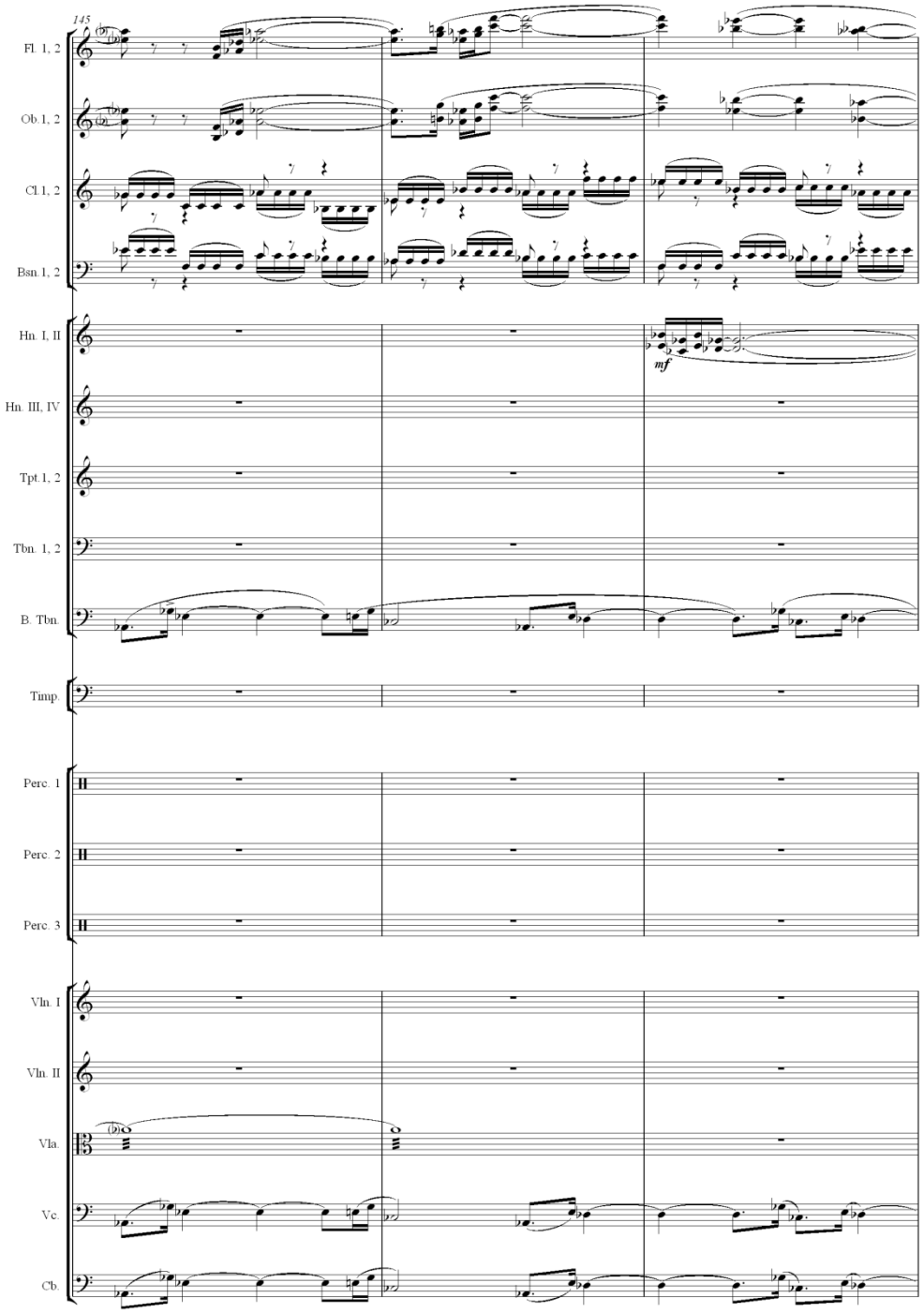
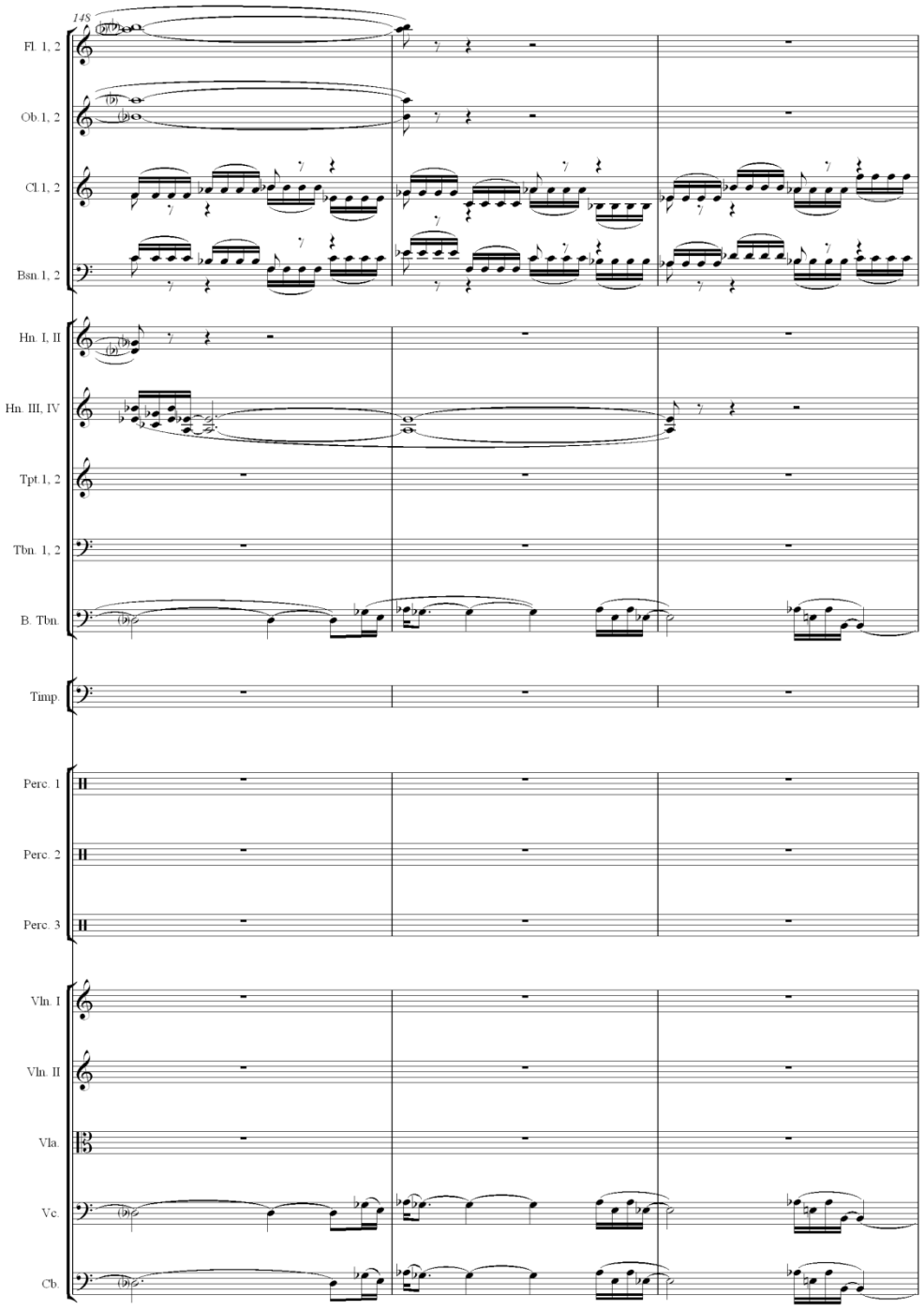
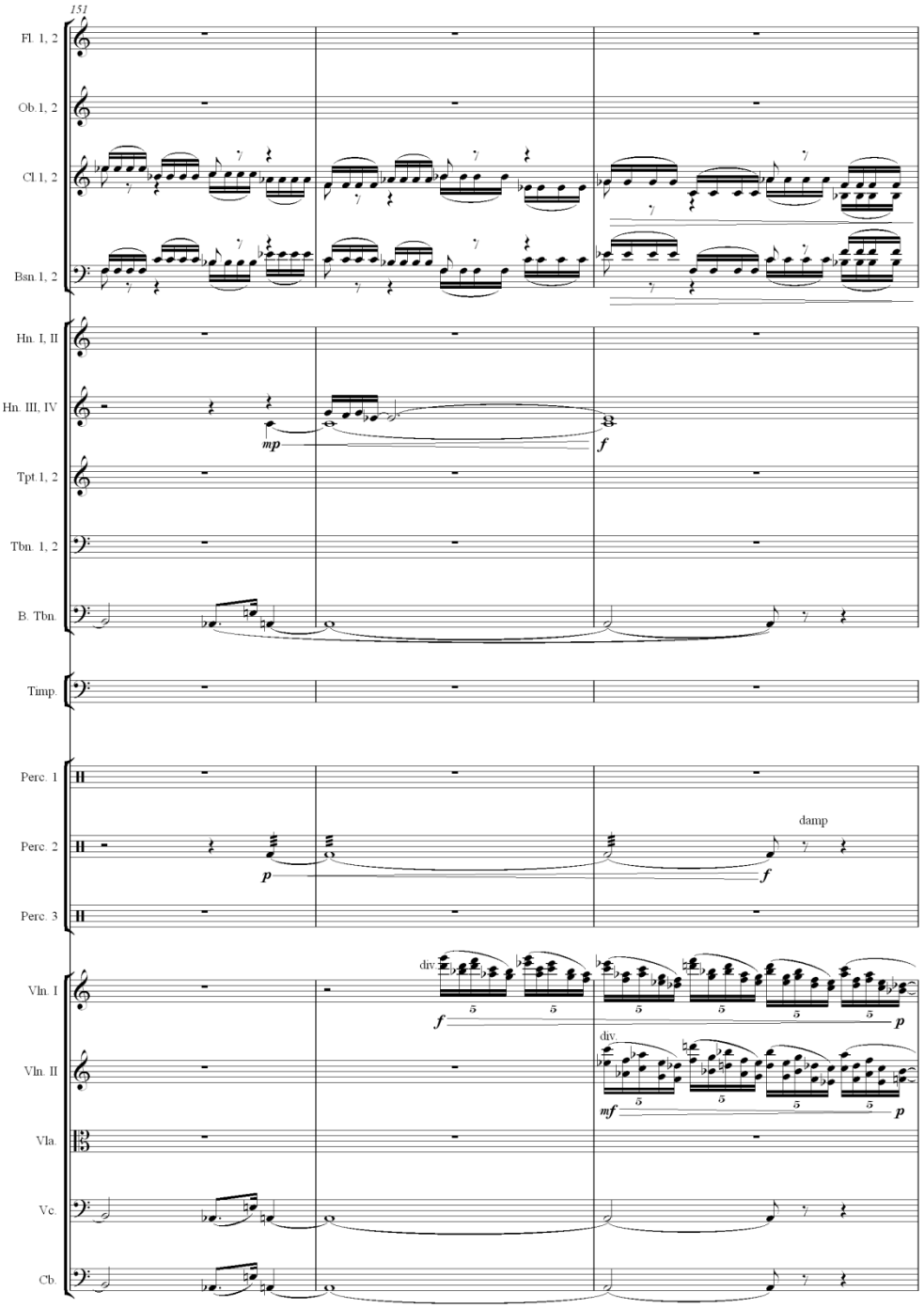
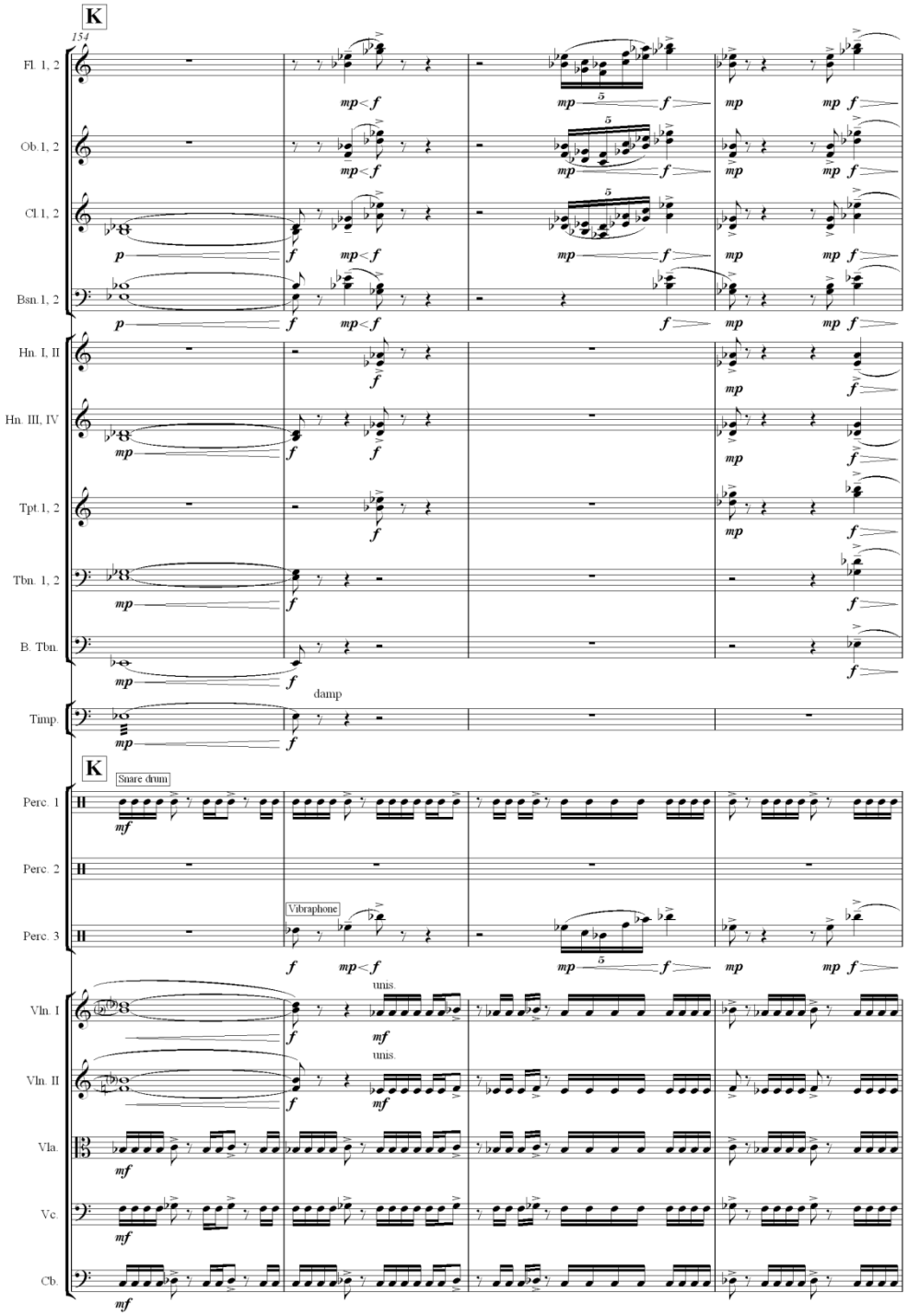
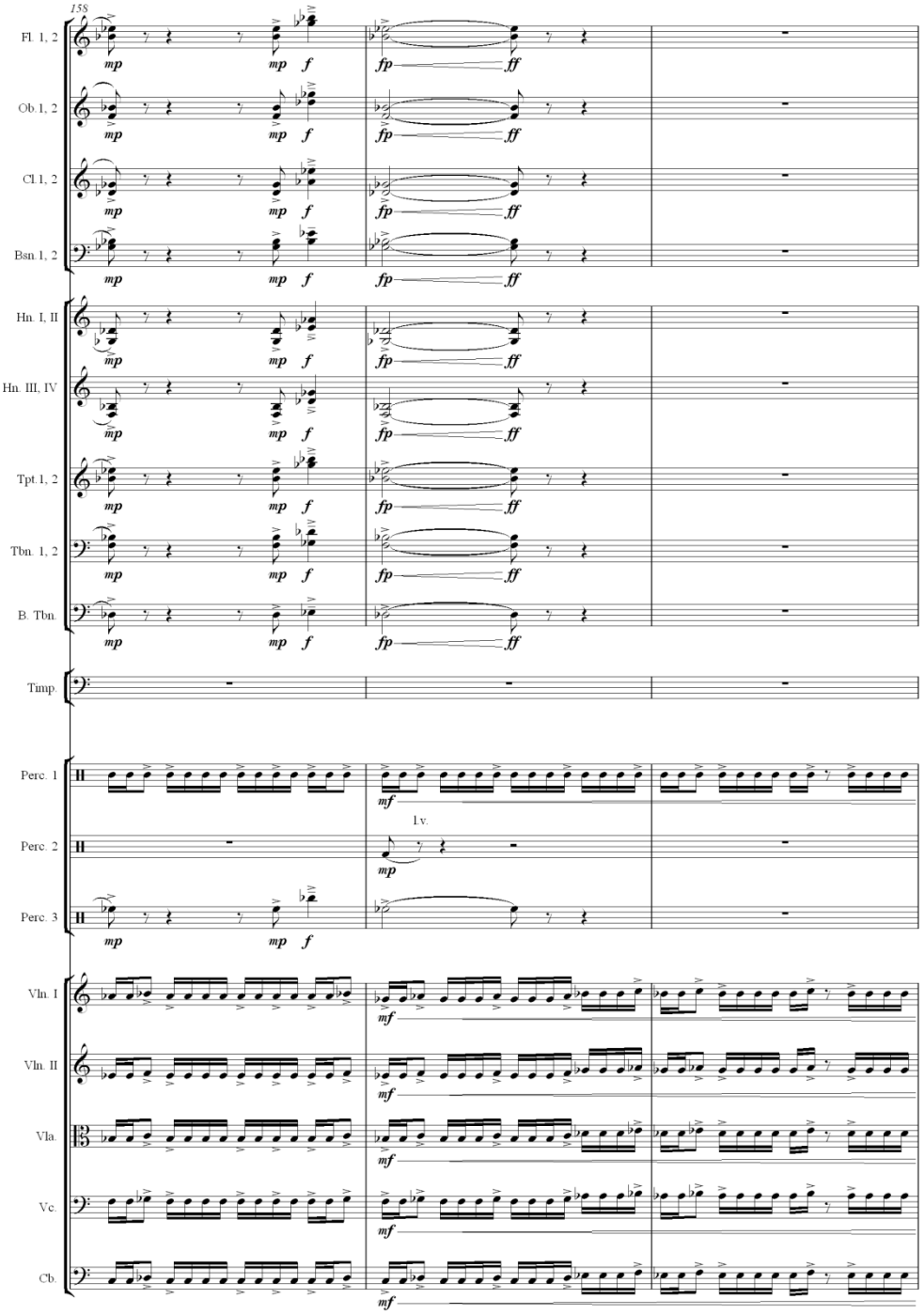
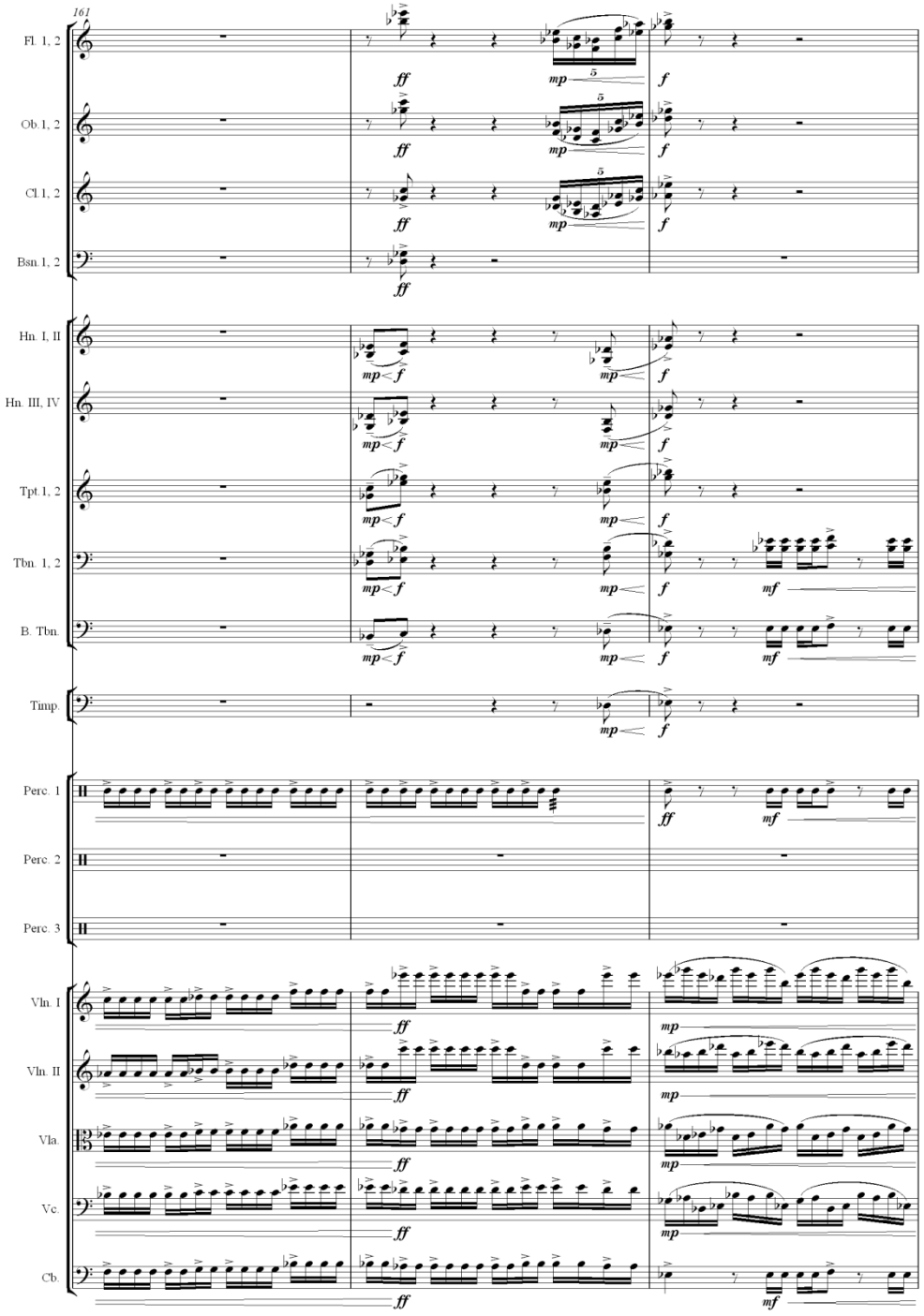
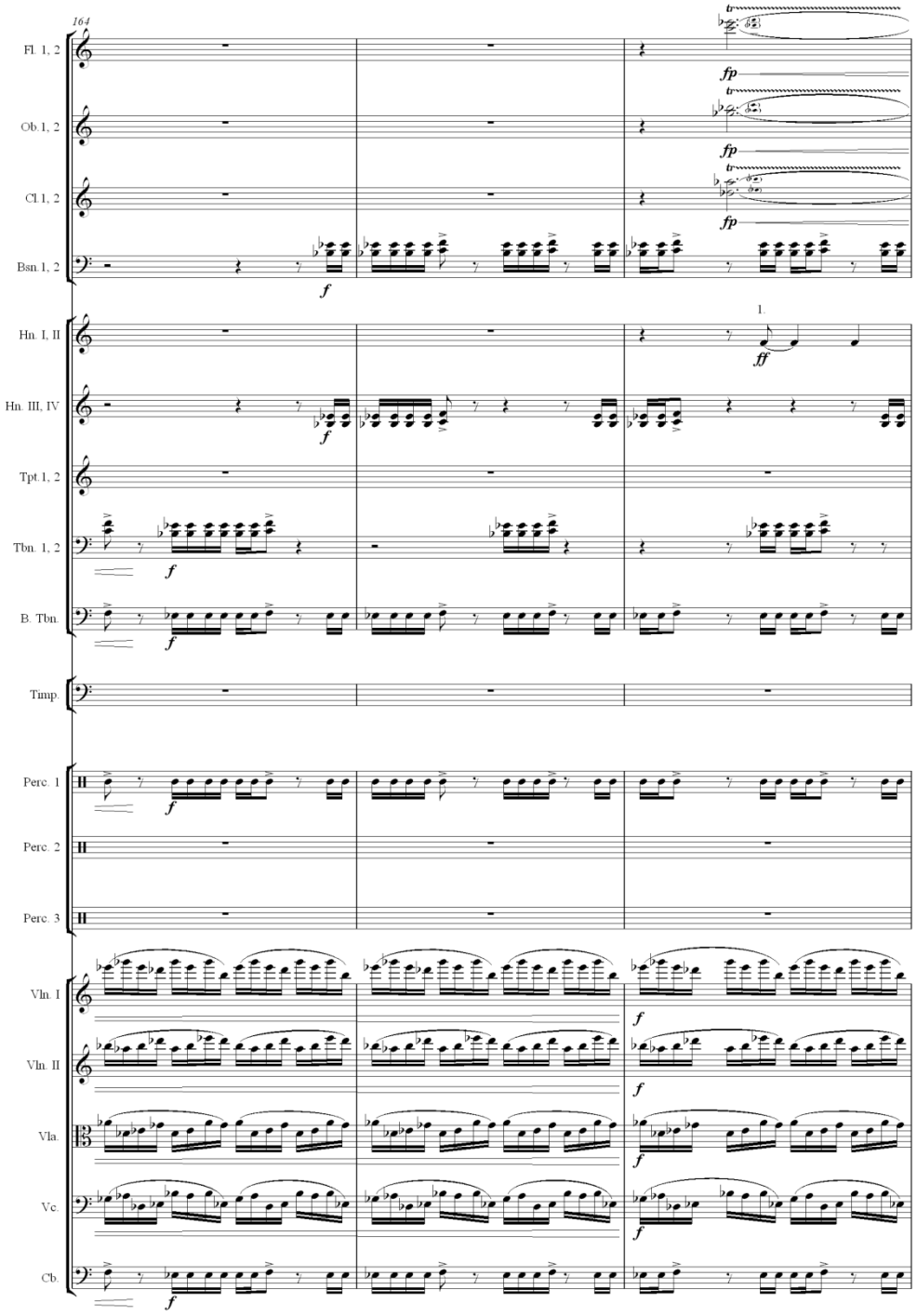
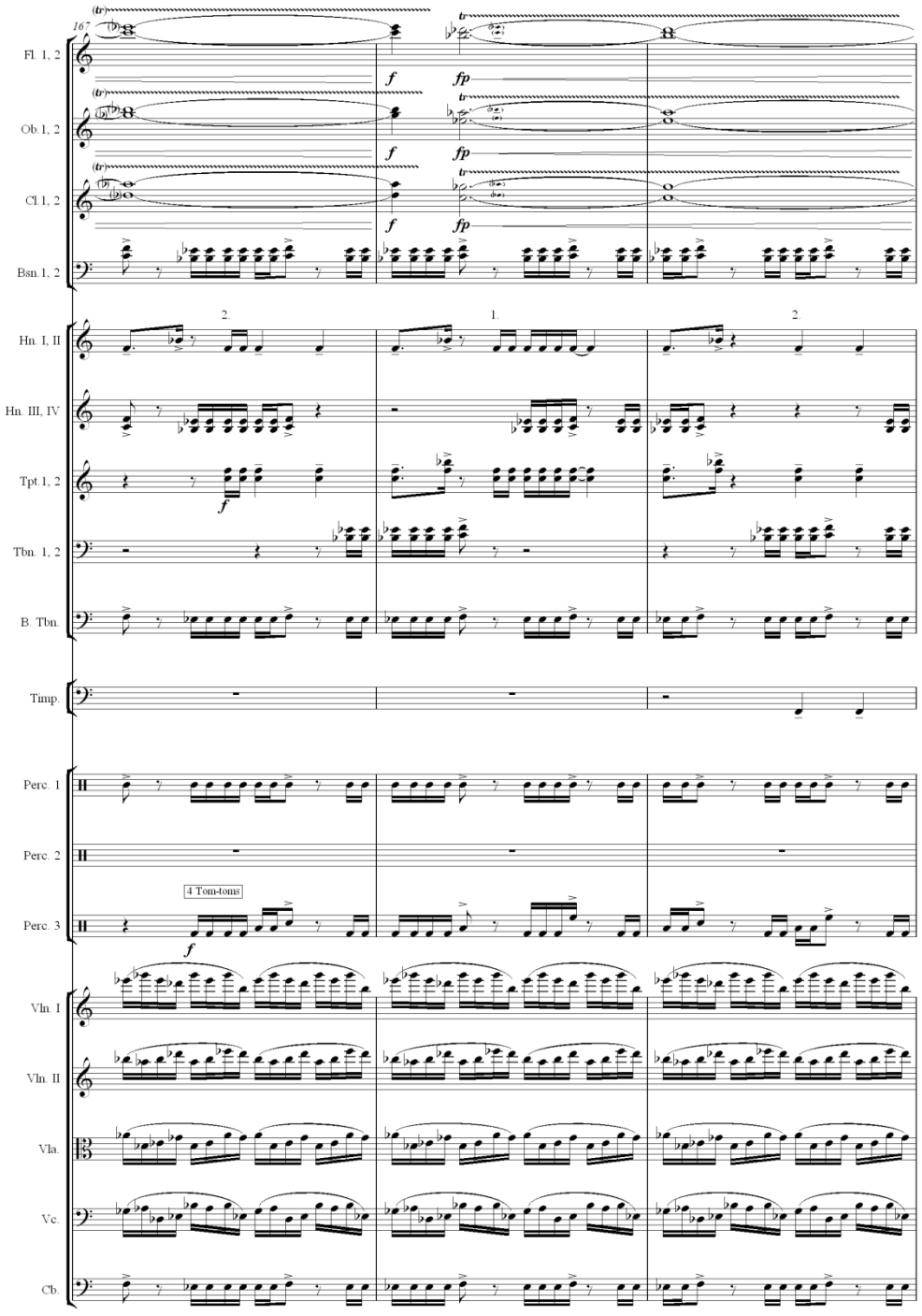
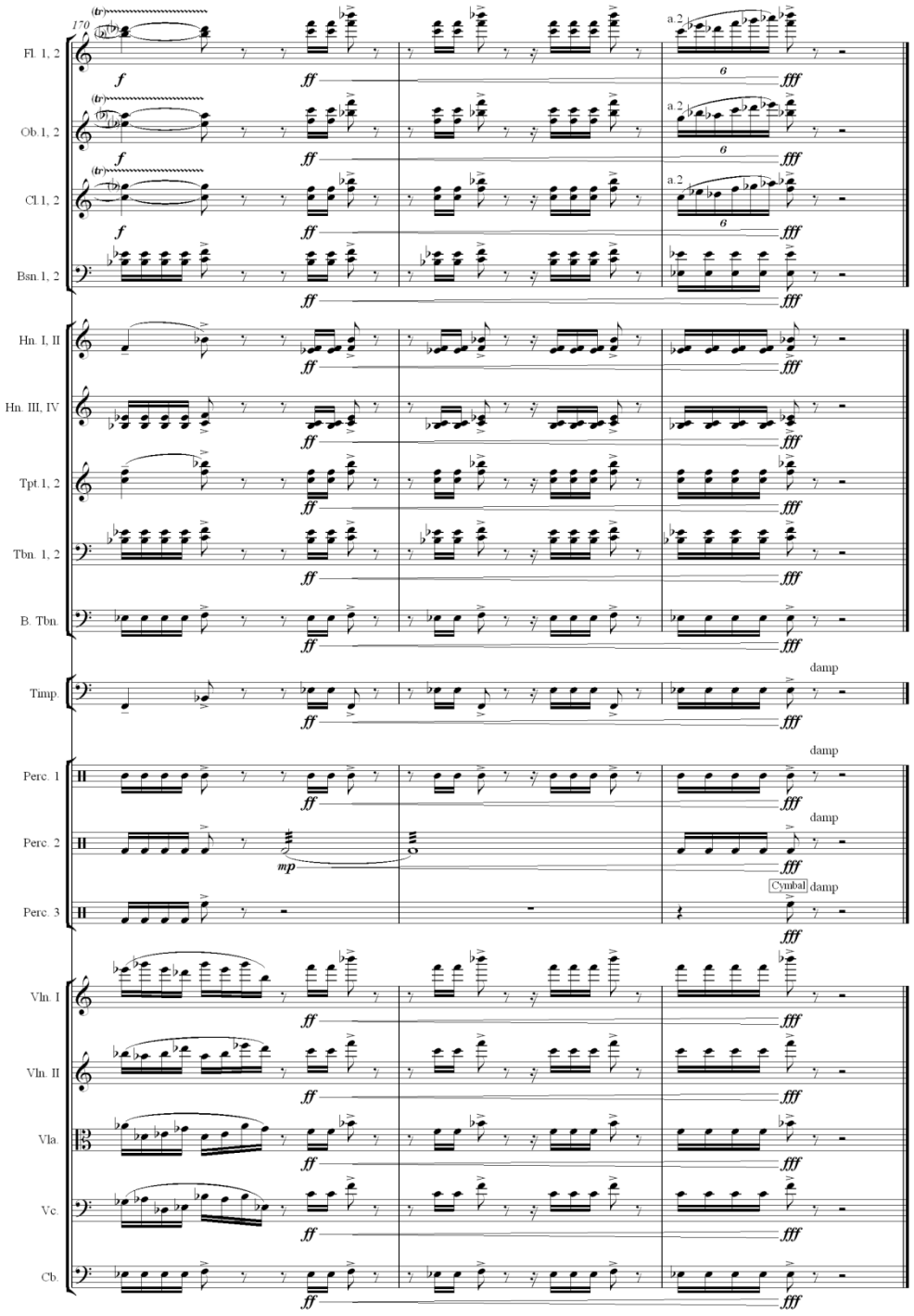

6 sec.
Prestissimo
12
Fl. 1, 2
Prestissimo
Ob. 1, 2
f
Prestissimo
Cl. 1, 2
f
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
l.v.
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

15
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(cue)
unis.
div.
Bass drum
medium beater
4 Tom-toms
medium stick
p
mp
mf
fp
ff

19
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
damp
Tam tam
l.v.
unis.

A
♩ = 56
23
Flute 1 to Piccolo
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
solo
1.
Bsn. 1, 2
p
mp
3
p
p
mp
p
mp
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
A
♩ = 56
Vibraphone
soft mallet
l.v.
Perc. 1
pp
Perc. 2
Perc. 3
div.
Vln. I
ppp
pp
div.
Vln. II
ppp
pp
Vla.
ppp
pp
Vc.
ppp
pp
Cb.
ppp
pp

28
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
pp
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
l.v.
p
l.v.
p
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
solo
ppp
mp
p
mf
Vln. II
pp
p
mp
Vla.
pp
Vc.
pp
p
Cb.
pp
p

32
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo 1
p
mf
mp

36
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Crotales
tutti
div.
unis.
tutti
mf
mp
p

B
Solo
Piccolo
40
to Flute
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Solo 1.
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
B
1.v.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

C
46
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
C
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Medium sus. cym.
soft mallet
l.v.
Bass drum
medium beater
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

50
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Tam tam
hard mallet
l.v.

53
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Vibraphone
soft mallet
l.v.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
div.
unis.
Vla.
Vc.
Cb.

D
♩ = 128
57
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
D
♩ = 128
Woodblock
Perc. 1
Xylophone
hard mallet
l.v.
Perc. 2
4 Tom-tom
medium stick
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mf
p
mp

60
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
l.v.

63
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Trombone 1, 2 to straight mute
to straight mute

67
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
f
mf

70
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
l.v.
mp
f
p

73
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
Straight mute
To open
B. Tbn.
straight mute
to open
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
f
mp
mf


75
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
2/4
f
p
mp

77
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Open
Tbn. 1, 2
open
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Crotales
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
p

81
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
p

84
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
f

87
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
f
mf
p
f
p
p
p

89
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Xylophone
hard mallet
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

92
E
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo
Large sus. cym.
soft mallet
4 tom-toms
damp
p
mp
f
pp

96
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
solo 1.
mf
p
Glock.
l.v.
mf
Xylophone
soft mallet
p
mf
mf
mf
mf

102
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo
div.

106
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Glock.
l.v.
unis.
div.

F
111
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
F
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
pizz.

115
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bass drum
soft beater
l.v.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
unis.

121
G
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
G
Woodblock
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bass drum
soft beater
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

126
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
damp
Vibraphone
hard stick
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
l.v.
l.v.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
div.
div.

131
H
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
l.v.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.

135
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Medium sus. cymb.
stick
damp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

138
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
Snare drum
stick
Bass drum
medium beater
damp

141
I
Prestissimo
ff
Prestissimo
ff
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
ff
I
Perc. 1
Large sus. cymb.
hard mallet
l.v.
Perc. 2
ff
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
mp


12 sec.
145
Fl. 1, 2
(cue)
Ob.1, 2
(cue)
Prestissimo
Cl.1, 2
ff
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Prestissimo
Vln. I
f
Prestissimo
Vln. II
f
Prestissimo
unis
Vla.
f
Vc.
Cb.


149
J = 56
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
solo
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
(cue)
Tam tam
soft stick
l.v.
Perc. 1
Medium sus. cymb.
soft mallet
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

154
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
pp mp
p pp
ppp
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
Cb.
pp

IV
Native Land

3
5/4
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
f
damp

5
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Large sus.cym.
hard stick l.v.
unis.
div.
mp
mf
ff

7
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mf
ff

9
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
3/4
3/4
f
mf
mf
mf

11
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
4 tom-toms
medium stick
unis.
mp
mf

A
5/4
14
4/4
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
damp
ff
A
5/4
4/4
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Crotales
l.v.
mf
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
mp

16
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mp
f
Xylophone
medium mallet
mp
f
f
f

19
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mp
mf
mf

21
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
mp< f
1.
2
Woodblock
medium stick
Bass drum
soft beater
damp
unis.
div.

24
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
damp
4 Tom-toms
div.
unis.

27
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
2/4
ff
mp
mf
f
Large sus cym.
medium mallet
div.

B
29
2/4
4/4
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
mp
mf
f

33
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bass drum
medium stick
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

37
C
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Medium sus. cym.
medium mallet
C
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
damp
damp
Vln. I
Vln. II
unis.
Vla.
div.
Vc.
Cb.

40
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
mf
3
mf

43
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp

D
♩ = 56
46
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
l.v.
D
♩ = 56
Cymbal
damp
Tubular bell
l.v.
Perc. 1
Perc. 2
Bass drum
l.v.
Perc. 3
solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

50
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.
1 v.
mp
mf
pp
p
unis.
con sord.

54
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
tutti
div.

58
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
solo 1.
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Medium sus. cym.
soft mallet
l.v.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
pp
p
mp
mf

62
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bass drum
soft stick
Vln. I
Vln. II
Vla.
div.
Vc.
Cb.
p
mp
pp

65
E
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
damp
Vln. I
Vln. II
unis.
Vla.
senza sord.
Vc.
senza sord.
Cb.

6S
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.

72
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Tubular bell
l.v.
mf
pp
mp

76
F
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
F
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bass drum
medium stick
Medium sus. Cym.
medium stick
l.v.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

80
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.

82
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp

84
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
l.v.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Xylophone
hard mallet l.v.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

G
♩ = 128
86
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
1 v.
Cymbal
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bass drum
medium stick
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
pp
mp


89
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.
mf
f
mp
Tubular bell
l.v.

91
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
f

93
1.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Medium sus. cym.
medium stick
damp
Perc. 1
Perc. 2
4 tom tom
medium stick
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
mp

95
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
damp
damp
damp
div.
unis.
f
fp
mp
mf

98
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
damp
Bass drum
soft stick
div.
unis.
1.
2.

101
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
fp
mp
ff

H
104
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
H
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.
div.
mp
f

107
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Wood block
Bass drum
soft stick
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

110
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

113
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

116
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
mp
f
damp
Small sus. cym.
hard stick
l.v.
Bongos
Bass drum
medium stick
4 tom toms
hard stick

119
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis

123
I
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
I
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.

126
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
p
f
p
f
p

130
Fl. 1, 2
Ob.1, 2
Cl.1, 2
Bsn.1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt.1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
damp
damp
arco

133
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

136
J
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
J
Perc. 1
Perc. 2
Large sus cym.
medium mallet
Perc. 3
unis.
Vln. I
unis.
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

139
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf

142
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mp
f
p
p
f
f
f

145
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
mf
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

14S
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

151
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
f
p
damp
div.
mf

K
154
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
damp
Timp.
K
Snare drum
Perc. 1
Perc. 2
Vibraphone
Perc. 3
unis.
Vln. I
unis.
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

158
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
f
fp
ff
mf
l.v.

161
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

164
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.

167
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
4 Tom-toms
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
fp
2.
1.
2.

170
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2
Hn. I, II
Hn. III, IV
Tpt. 1, 2
Tbn. 1, 2
B. Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a.2
damp
Cymbal
f
ff
fff
mp

รายการอ้างอิง

Adler, S. (1993). The study of Orchestration, 2nd. New York: Schirmer Books

Baker, C. and P. Phongpaichit. (2009). A history of Thailand, 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Bannach, T. An Extended Analysis of Krzysztof Penderecki's Threnody to the Victims of HiroshimaAvailable from: http://www.anthonybannach.com/uploads/2/1/6/7/21674290/pendereckipaper.pdf[2014, March, 27]

Borowski, G. P. and F. Upton. (2005). The Standard Opera and Concert Guide Part Two Montana: Kessinger Publishing.

Burkholder, P. (1985). Charles Ives: The ideas behind the music. New Heaven: Yale University Press.

Bylander, C. (2004). Krzysztof Penderecki: a bio-bibliography. Connecticut: Praeger.

Gerubach. (2011). Animated Score: Threnody to the Victims of Hiroshima[Online]. Available from: http://www.youtube.com/watch?v=HilGthRhwP8[2014, March, 19]

Israel Ministry of Tourism. (2011). The Gates of Jerusalem, Israel [Online]. Available from: http://www.goisrael.com/Tourism_Eng/Articles/Attractions/Pages/The%20Gates%20of%20Jerusalem.aspx[2014, March 10]

Ives, C. (1935). Three Places in New England. Boston: C.C. Birchard & Co.

Kirkpatrick, J. (1972). Charles E. Ives, Memos. New York: W.W. Norton and Company.

Merrigan, W. (1929). Piano arangement of An American in Paris by George Gershwin. New York: New World Music Corp.

Reich, S. (1995). City Life. New York: Hendon Music/Boosey & Hawkes.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Respighi, O. (1925). Pines of Rome. Milan: G. Ricodi & Co.

Rimsky-Korsakov, N. (1964). Principles of Orchestration. New York: Dover Publications.

Sundell, S. L. (1973). Charles Ives' use of simultaneity to conflict and blur tonality: the projection of multiple layers of music in "Putnam camp" and related sources. Master's Thesis. University of Wisconsin-Madison.

Swartz, E. and D. Godfrey (1993). Music since 1945. New York: Schirmer.

เดลินิวส์. (2556). "หญิงลี"เป็นปลื้ม...กับรางวัลแรกในชีวิต[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: 2557, มีนาคม 7]

กรุงเทพมหานคร. (2554). สถิติจำนวนประชากรและบ้านในกรุงเทพมหานคร[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.bangkok.go.th/info[2557, 7 มีนาคม]

ชมรมศิลปวัฒนธรรมอีสาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2555). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน..พิณ[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.isan.clubs.chula.ac.th/dontri/index.php?transaction=pin.php[2556, 6 พฤศจิกายน]

ชูวิทย์ ฉายาบุตร. (2539). การปกครองท้องถิ่นไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สมาคมนิสิตเก่ารัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฐานเศรษฐกิจ. (2556). "กรุงเทพฯ" ขึ้นอันดับ 1 เมืองน่าท่องเที่ยวของโลกปี 2013 แซง "ลอนดอน" [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://ww.thannews.th.com/index.php?option=com_content&view=article&id=184574:-1-2013-&catid=176.2009-06-25-09-26-02&Itemid=524#.U0SNYqiSYSo[2557, 7 มีนาคม]

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

บรูซ แกสตัน. (2552). บรูซ แกสตันไว้อาลัยละมูล[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.thaipoet.net/index.php?lay=show&ac=article&Id=538727376[2557, 24 มีนาคม]

ประชา สุวีรานนท์ และเกษียร เตชะพีระ. (2552). อัตลักษณ์ไทย: จากไทยสู่ไทย ๆ, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ฟ้าเดียวกัน.

พลาดิสัย สิทธิธัญกิจ (2551). กรุงเทพศึกษา. กรุงเทพฯ: บันทึกสยาม.

ฟรานซีส นันตะสุคนธ์. (2554). บทประพันธ์เพลง: มณฑลแห่งเสียง. วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มหาวิทยาลัยนเรศวร. (2552). ดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http:/student.nu.ac.th/thaimusicclub/easn.htm[2556, สิงหาคม 5]

มหาวิทยาลัยรามคำแหง. (2552). ศิลปวัฒนธรรมอีสาน[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.lib.ru.ac.th/journal/isan/music/index.html[2556, พฤศจิกายน 6]

วอยซ์ทีวี. (2556). กทม. คว้าเมืองท่องเที่ยวที่สุดในโลก 3 สมัย [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://news.voicetv.co.th/thailand/45109.html[2557, มีนาคม 7]

ศิริพร กรอบทอง. (2547). วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พันธกิจ.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). กรุงเทพฯ มาจากไหน พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ดรีมแคทเชอร์.

อานันท์ นาคคง. สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2557.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล เริ่มศึกษาดนตรีเมื่ออายุ 10 ปี ภายหลังจากจบการศึกษาจากคณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2537 ได้ไปศึกษาต่อทางด้านดนตรีแจ๊ส ที่มหาวิทยาลัยนอร์ธเท็กซัส ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้รับปริญญามหาบัณฑิตด้านดนตรีแจ๊สในปี พ.ศ. 2547

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ศักดิ์ศรีได้รับทุนจากมูลนิธิฟุลไบรท์เพื่อทำวิจัย และศึกษาการประพันธ์ดนตรีกับศาสตราจารย์ ชินารี อุง ณ มหาวิทยาลัยแห่งแคลิฟอร์เนีย ซานดิเอโกในปี พ.ศ. 2557 นอกจากนี้ ผลงานเพลงแจ๊สชุด Seagull ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ศักดิ์ศรี ได้รับการเสนอเข้าชิงชนะเลิศรางวัล คม ชัด ลึก อวอร์ด ประจำปี พ.ศ. 2553 ในประเภทผลงานเพลงบรรเลงยอดเยี่ยม

ปัจจุบัน ผู้ช่วยศาสตราจารย์เป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีแจ๊ส และดำรงตำแหน่งผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวางแผน คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University