คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน

นายพีรณัฐ สายเสน่ห์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Concerto for Percussion Trio

Mr. Peeranat Saisanea

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Fine and Applied Arts in Western Music
Department of Music
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2021

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน
โดย	นายพีรณัฐ สายเสน่ห์
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

---------- คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

---------- ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

---------- กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พีรณัฐ สายเสน่ห์ : คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน. (Concerto for Percussion Trio) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

“ไตร” คอนแชร์โตสำหรับเครื่องกระทบสามคน คือบทประพันธ์เพลงขนาดใหญ่ที่มีลักษณะของดนตรีบริสุทธิ์ เป็นการประชันระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตรา องค์ประกอบทั้งหมดที่เกิดขึ้นถูกถ่ายทอดด้วยกลยุทธ์ทางความคิดสร้างสรรค์ อารมณ์ความรู้สึกและรากเหง้าความเป็นนักเล่นเครื่องกระทบของผู้ประพันธ์ มีจุดประสงค์หลักเพื่อต้องการนำเสนอทั้งสีสันของเสียง มิติจากเครื่องกระทบและการวาดลวดลายความสามารถของนักเล่นเครื่องกระทบ โดยผู้ประพันธ์จะรวบรวมกลยุทธ์ต่าง ๆ ในการรังสรรค์เพื่อดึงศักยภาพของกลุ่มเครื่องกระทบให้มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น รวมไปถึงการปรับบทบาทให้มีความสมดุลกันระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตรา

ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ต้องการเปิดโลกทัศน์ให้กับผู้ฟังถึงมุมมองต่อกลุ่มเครื่องกระทบในออร์เคสตรา ที่เดิมทีอาจมีบทบาทเพียงช่วยสนับสนุนออร์เคสตราเท่านั้น รวมทั้งบทประพันธ์เพลงยังสามารถสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักเล่นเครื่องกระทบทั้งในระดับเริ่มต้นจนถึงมืออาชีพ หรือผู้ที่กำลังจะเข้ามาเป็นนักเล่นเครื่องกระทบในภายภาคหน้าและยังสามารถเสริมสร้างทักษะในการฝึกร่วมเล่นกับผู้อื่นได้ดีอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2564	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6380040435 : MAJOR WESTERN MUSIC

KEYWORD: Concerto for Percussion trio/ Tri/ Orchestra

Peeranat Saisanea : Concerto for Percussion Trio. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

“Concerto for Percussion Trio” or “Tri” is a large concerto piece that has characteristics of absolute music. It highlights the soloist group against the background of the orchestra. All song elements are conveyed through creativity, emotions, and the composer's background as a percussionist. The aim is to present the timbre, different aspects of the percussion instruments, and percussion performance techniques. The composer combined various creative strategies to draw out potentiality of the percussion instruments and restore balance between the orchestra and the soloist group.

Overall, the composer would like to broaden the audience’s perspective towards percussion, whose original purpose was to play a supporting role in the orchestra. The piece can also inspire percussionists from beginner to professional levels and who are interested in becoming percussionists in the future. The composer believes that this composition coordinate among the performers in ensemble music performance.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Western Music Student's Signature .....

Academic Year: 2021 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน” หรือ “ไตร” สำหรับวงออร์เคสตรา สำเร็จได้ด้วยความกรุณาจาก ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ได้ให้คำปรึกษาและเข้าใจถึงความต้องการของผู้ประพันธ์ได้เป็นอย่างดี ตลอดจนตรวจสอบแก้ไขจุดบกพร่องต่าง ๆ ภายในเล่ม อีกทั้งยังเปิดโลกทัศน์ให้แก่ผู้ประพันธ์ได้ทดลองทำสิ่งใหม่เพื่อให้หลุดจากกรอบแนวความคิดเดิม ซึ่งถือเป็นกุญแจสำคัญที่สามารถพัฒนาศักยภาพด้านการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด รวมทั้งอาจารย์ยังได้มอบความรู้ กลยุทธ์ และประสบการณ์อันล้ำค่าให้แก่ผู้วิจัย ซึ่งผู้ประพันธ์สามารถนำสิ่งเหล่านี้ไปประยุกต์ใช้ในภายภาคหน้าได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

กราบขอบพระคุณ รศ. ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ ที่เสียสละเวลาอันมีค่ามาทำหน้าที่เป็นประธานกรรมการในวันสอบตลอดจนช่วยแนะนำและปรับแก้การเขียน เป็นผลลัพธ์ทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด รวมทั้งอาจารย์ยังมอบประสบการณ์อันมีค่าทางด้านการแสดงคอนเสิร์ตในแต่ละครั้งในด้านบทบาทของผู้อำนวยเพลง สมัยที่ผู้วิจัยยังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรี

กราบขอบพระคุณ รศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ที่เสียสละเวลาอันมีค่ามาทำหน้าที่เป็นกรรมการภายนอกในวันสอบ อาจารย์เป็นหนึ่งในผู้สร้างแรงบันดาลใจทางดนตรีแจ๊สให้แก่ผู้วิจัยเสมอมา

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่าน ที่ได้ให้ความรู้และความเมตตาแก่ผู้วิจัย ขอกราบขอบพระคุณนางสาวจันทรรัตน์ ศีตะจิตต์ เป็นอย่างสูง ผู้ริเริ่มแนวความคิดด้านการศึกษาต่อในระดับปริญญาโทและเป็นผู้ให้ทุนสนับสนุนการศึกษาแก่ผู้วิจัยเสมอมา ขอขอบพระคุณนายธีรศักดิ์ สายเสน่ห์ นางนันทรัตน์ สายเสน่ห์และนางสาวนันทนัท สายเสน่ห์ ครอบครัวของผู้วิจัยที่ได้มองเห็นแววและสนับสนุนให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสศึกษาดนตรีอย่างเต็มที่ ขอขอบคุณนางสาวภัทรา พงษ์แสงสุริยะและนางสาวขวัญ เภกะนันทน์ ในฐานะรุ่นพี่ที่ให้คำแนะนำ ผู้รับฟังปัญหาและผู้ให้ข้อคิดเสมอมา ขอขอบคุณนางสาว นิศานาท นีระ รุ่นพี่ร่วมรุ่นสำหรับคำแนะนำต่าง ๆ ท้ายที่สุดขอขอบคุณนายพีรณัฐ สายเสน่ห์ ที่นำดนตรีเข้ามาเป็นส่วนสำคัญในชีวิต ทั้งในด้านสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและดำรงเลี้ยงชีพ ซึ่งเป็นความสุขที่แท้จริงซึ่งยากที่จะหาสิ่งใดมาทดแทนได้

พีรณัฐ สายเสน่ห์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย 1

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 1

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 2

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 3

2.1 แนวคิดทางดนตรี 3

2.2 บทประพันธ์เพลง Concertino for Percussion Solo and Wind Orchestra 3

2.3 บทประพันธ์เพลง Concierto de Aranjuez 3

2.4 บทประพันธ์เพลง The Young Person's Guide to the Orchestra 4

2.5 บทประพันธ์เพลง Concerto for 2 Pianos and Percussion, Op.104 4

2.6 บทประพันธ์เพลง Sastra for Multi - Percussion and Tape 5

2.7 บทประพันธ์เพลง Piano Concerto No.5 in Eb Major, Op.73 5

2.8 บทประพันธ์เพลง Concerto for Percussion and Orchestra 6

บทที่ 3 อรรถาธิบายบทประพันธ์ "คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน" 7

3.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง 7

3.1.1 ลักษณะทั่วไปของบทประพันธ์เพลง 7

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.2 “ไตร” 7
3.2 เครื่องดนตรี 7
3.2.1 กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยว 7
3.2.2 กลุ่มออร์เคสตรา 8
3.3 อธิบายการติดตั้งกลองทอมคอนเสิร์ตจำนวน 4 ใบ 8
3.4 สังคีตลักษณ์ 9
3.5 กระบวนที่ 1 9
3.5.1 ตอนนำเสนอ (Exposition) 9
3.5.2 ตอนกลาง (Middle Section) 13
3.5.3 ตอนท้าย (Final Section) 18
3.5.4 ช่วงหางเพลง (CODA) 20
3.6 กระบวนที่ 2 22
3.6.1 ช่วงเดี่ยว (Cadenza) 22
3.6.2 ส่วน A 23
3.6.3 ส่วน B 27
3.6.4 ส่วน A 33
3.6.5 ช่วงหางเพลง (CODA) 34
3.7 กระบวนที่ 3 35
3.7.1 ช่วงนำ (Introduction) 35
3.7.2 ตอนนำเสนอโดยวงออร์เคสตรา (Orchestral Exposition) 37
3.7.3 ตอนนำเสนอโดยเครื่องดนตรีเดี่ยว (Solo Exposition) 47
3.7.4 ตอนพัฒนา (Development) 58
3.7.5 ตอนย้อนความ (Recapitulation) 69
3.7.6 ช่วงเดี่ยวขนาดสั้น (Short Cadenza) 74

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.7.7 ช่วงหางเพลง (CODA) 76
บทที่ 4 บทสรุป 79
4.1 บทสรุปผลงานวิจัยสร้างสรรค์ 79
4.2 ข้อเสนอแนะ 79
4.3 การเผยแพร่บทประพันธ์ 79
บทที่ 5 TRI (Concerto for Percussion Trio) 80
บรรณานุกรม 236
ประวัติผู้เขียน 238

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

บทประพันธ์เพลง “คอนแชร์โตสำหรับเครื่องกระทบสามคน” ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 2021 เริ่มต้นจากผู้ประพันธ์มีโอกาสศึกษาผลงานประเภทคอนแชร์โตของนักประพันธ์เพลงทรงอิทธิพลหลากหลายท่านทั้งในยุคดั้งเดิมและยุคร่วมสมัย จนกระทั่งผู้ประพันธ์มีความสนใจที่จะรังสรรค์ผลงานประเภทคอนแชร์โตด้วยรูปแบบวิถีทางของตนเอง โดยมีโจทย์ที่ตั้งไว้ คือ เครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในแนวบรรเลงเดี่ยวจะต้องเป็นเครื่องดนตรีเอกของผู้ประพันธ์เท่านั้น เนื่องจากเมื่อครั้งที่เป็นนักศึกษาระดับปริญญาตรีในปี ค.ศ. 2016 ผู้ประพันธ์ได้มีโอกาสศึกษาเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ เกี่ยวกับเครื่องกระทบอย่างลึกซึ้ง ทั้งในแง่ของทฤษฎี ประวัติและเทคนิคต่าง ๆ จึงทำให้ผู้ประพันธ์มีความเข้าใจถึงรากเหง้าของความเป็นนักเล่นเครื่องกระทบได้เป็นอย่างดี จนกระทั่งในปี ค.ศ. 2018 ได้ผันตนเองมาศึกษาทางด้านการประพันธ์เพลงเพื่อเรียนรู้เทคนิคการเขียนเพลงในรูปแบบของวงประเภทต่าง ๆ เช่น เชมเบอร์และออร์เคสตรา สิ่งเหล่านี้คือองค์ประกอบสำคัญที่ผู้ประพันธ์พยายามดึงศักยภาพทั้งสองด้านมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ จนเกิดขึ้นเป็นบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตชิ้นแรกของผู้ประพันธ์

1.2 วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย

1. ผู้ฟังสามารถสัมผัสได้ถึงสีสันของกลุ่มเครื่องกระทบที่มีการยกบทบาทให้มีความโดดเด่นมากขึ้นในรูปแบบของออร์เคสตรา
2. เพื่อพัฒนาศักยภาพของนักเล่นเครื่องกระทบในแง่การบรรเลงร่วมกันเป็นกลุ่มกับออร์เคสตรา
3. สร้างบทประพันธ์เพลงประเภทคอนแชร์โตสำหรับเครื่องกระทบที่สร้างสรรค์จากฝีมือของนักประพันธ์ชาวไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตในแต่ละยุค
2. กำหนดสังคีตลักษณ์ แนวทำนอง การประสานเสียง ศูนย์กลางของเสียงและอัตราจังหวะ
3. เริ่มประพันธ์เพลงตามแบบแผนที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนด
4. เผยแพร่บทประพันธ์เพลง
5. จัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สามารถพัฒนาศักยภาพด้านการบรรเลงเป็นกลุ่มได้เป็นอย่างดี รวมทั้งการจัดการความสมดุลของความเข้มของเสียงระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตรา
2. เปิดโลกทัศน์ให้กับนักดนตรีและผู้ฟังด้านสีสันของเครื่องกระทบที่มีบทบาทโดดเด่นมากกว่าการเป็นเพียงกลุ่มเครื่องสนับสนุนในออร์เคสตราตามแบบแผนดั้งเดิม
3. ผลงานสามารถสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักเล่นเครื่องกระทบตั้งแต่ระดับเริ่มต้นจนถึงระดับมืออาชีพ รวมทั้งนักดนตรีจากเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ
4. บทประพันธ์เพลงสามารถเป็นตัวชี้วัดระดับความรู้ความเข้าใจในแง่การเรียบเรียงออร์เคสตราสำหรับผู้ประพันธ์ ณ ช่วงชีวิตปัจจุบันได้เป็นอย่างดี เนื่องจากทุก ๆ อย่างนั้นต้องผ่านกระบวนการคิดอย่างละเอียดอ่อนและเท่าที่จะเป็นไปได้มากที่สุด
5. ผู้ประพันธ์มีความภาคภูมิใจอย่างยิ่งที่ได้มีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานประเภทคอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบด้วยฝีมือของตนเอง เนื่องจากในปัจจุบันผลงานคอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบในประเทศไทยยังคงมีจำนวนน้อยและนักประพันธ์โดยส่วนใหญ่มักจะรังสรรค์ผลงานคอนแชร์โตให้กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ มากกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดทางดนตรี

ปัจจุบันบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบในประเทศไทยยังคงมีจำนวนน้อย ทำให้ผู้ประพันธ์เล็งเห็นถึงความสำคัญของสิ่งที่เกิดขึ้นด้วยการใช้ศักยภาพของผู้ประพันธ์ทั้งในด้านการประพันธ์เพลงและในฐานะนักเล่นเครื่องเล่นกระทบ นำมาผสมผสานและประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาบทประพันธ์เพลงคอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบให้มีจำนวนมากยิ่งขึ้นในประเทศไทย

2.2 บทประพันธ์เพลง Concertino for Percussion Solo and Wind Orchestra

ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน” หรือ “ไตร” สำหรับวงออร์เคสตรา ได้รับแรงบันดาลใจจากบทประพันธ์เพลง “Concertino for Percussion Solo and Wind Orchestra” ประพันธ์โดย Satoshi Yagizawa โดยผู้ประพันธ์ได้มีโอกาสไปรับชมที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยเมื่อปี ค.ศ. 2014 บรรเลงด้วยวง Feroci Philharmonic Winds อำนวยเพลงโดย Bert Appermont ณ ขณะนั้น สิ่งที่เป็นจุดเด่นในบทประพันธ์เพลงนี้คือ เครื่องกระทบในรูปแบบหลากหลายชิ้น (Multi - Percussion) ซึ่งอาจารย์เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวในคอนเสิร์ตดังกล่าว ด้วยลีลาการแสดงฝีมือที่สร้างความประทับใจอย่างยิ่ง รวมทั้งแนวโซโลต่าง ๆ มีความสมดุล และลงตัวกับวงออร์เคสตรา ซึ่งต่อมาผู้วิจัยได้มีโอกาสสัมมนากับนักโซโลเกี่ยวกับโน้ตบนแนวโซโลที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงของบทประพันธ์ จึงทำให้ทราบถึงภูมิหลังที่เกิดขึ้นดังนี้ คือ ก่อนที่จะออกมาเป็นการโซโลในรูปแบบที่ผู้ฟังได้รับชมนั้น เดิมทีโน้ตแนวโซโลเครื่องกระทบที่ Satoshi Yagizawa ประพันธ์ขึ้นมาโดยส่วนใหญ่ มีความโดดเด่นน้อยเกินไป ผู้บรรเลงเดี่ยวจึงได้ติดต่อพูดคุยกับนักประพันธ์เพื่อขอปรับปรุงแก้ไขโน้ตแนวโซโลให้ความมีความโดดเด่นและท้าทายมากยิ่งขึ้น แต่จะมีบางจุดในบทประพันธ์เพลงที่ผู้บรรเลงเดี่ยวยังคงโน้ตแนวโซโลแบบดั้งเดิมไว้

2.3 บทประพันธ์เพลง Concierto de Aranjuez

ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1939 เป็นบทประพันธ์เพลงประเภทคอนแชร์โตสำหรับกีต้าร์คลาสสิกที่ประพันธ์โดย Joaquin Rodrigo นักประพันธ์ชาวสเปนและเป็นผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้นักประพันธ์ได้ที่รู้จักอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้นในช่วงยุคศตวรรษที่ 20 โดยนักประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจหลังจากที่ได้ชื่นชมความงามของสวนหย่อม The Royal Palace of Aranjuez สร้างขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อคริสต์ศตวรรษที่ 16 บทเพลงชิ้นดังกล่าวมีจำนวนทั้งหมด 3 กระบวน โดยกระบวนที่ 2 มีชื่อเสียงมากที่สุด เป็นการบรรเลงแนวทำนองสื่อสารระหว่างกีต้าร์คลาสสิกและกลุ่มเครื่องโซโล ได้แก่ อิงลิชฮอร์น บาสซูน โอโบ เฟรนช์ฮอร์น และเครื่องอื่น ๆ ซึ่งแนวความคิดที่เกิดขึ้นนั้น ผู้ประพันธ์ได้นำมาประยุกต์ใช้ในงานวิจัยในช่วงของกระบวนที่ 2 ที่มีการปรากฏอิงลิชฮอร์นขึ้นเป็นครั้งแรก โดยผู้ประพันธ์เน้นศึกษาด้านของสำเนียงและลีลาการบรรเลงของเครื่องดนตรีชิ้นดังกล่าวว่ามีลักษณะในการเขียนอย่างไรเพื่อสามารถสร้างท่วงทำนองที่อ่อนหวาน โหยชวนชวนเศร้าสร้อยตามเอกลักษณ์ของอิงลิชฮอร์นได้มีประสิทธิภาพที่สุด

2.4 บทประพันธ์เพลง The Young Person's Guide to the Orchestra

ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1945 โดย Benjamin Britten นักประพันธ์ชาวอังกฤษ ผลงานชิ้นดังกล่าวได้สร้างชื่อเสียงให้กับนักประพันธ์ได้เป็นที่รู้จักกว้างขวางมากยิ่งขึ้น มีการจัดแสดงในรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม ค.ศ. 1946 อำนวยเพลงโดย Malcolm Sargent บรรเลงโดยวง The Liverpool Philharmonic ณ หอแสดงดนตรี The Philharmonic Hall ประเทศอังกฤษ ลักษณะของบทเพลงประกอบไปด้วยส่วนของ Theme ที่มีการบรรเลงนำเสนอแนวทำนองหลักและในแต่ละกลุ่มจะมีการเลือกใช้กุญแจเสียงหลักที่แตกต่างกันออกไปตามลำดับดังนี้ ได้แก่ รูปแบบเต็มวง (D ไมเนอร์) กลุ่มเครื่องลมไม้ (F เมเจอร์) กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Eb เมเจอร์) กลุ่มเครื่องสาย (G ไมเนอร์) และกลุ่มเครื่องกระทบ (A เมเจอร์) เมื่อทุกกลุ่มเครื่องบรรเลงแนวทำนองหลักจบ หลังจากนั้นจะตามด้วยส่วนของ Variations ที่ประกอบไปด้วย 13 ส่วน แต่ส่วนที่ผู้ประพันธ์ได้รับทั้งแนวความคิดและแรงบันดาลใจมากที่สุดคือ ส่วนสุดท้ายของบทเพลงเรียกว่า Fugue ซึ่งนักประพันธ์มีเทคนิคและวิธีการเรียบเรียงที่ทำให้ส่วนของ Fugue มีความพิเศษกว่าปกติ รวมทั้งมีการกำหนดทิศทางของบทเพลงได้อย่างสมดุลในแต่ละช่วง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำสิ่งเหล่านี้มาประยุกต์ใช้ในช่วงกระบวนที่ 1 ที่มีการนำเสนอแนวทำนองด้วยรูปแบบของ Fugue เหมือนกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 บทประพันธ์เพลง Concerto for 2 Pianos and Percussion, Op.104

ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี 2002 โดย Nikolai Kapustin นักเปียโน และนักประพันธ์ชาวรัสเซีย ผู้ทรงอิทธิพลในด้านการผสมผสานทั้งดนตรีฟิวชั่น แจ๊สและคลาสสิก โดยผลงานชิ้นดังกล่าวเป็นการประชันระหว่างเปียโนและเครื่องกระทบด้วยรูปแบบวงประเภทเชมเบอร์ ซึ่งมีลักษณะกลิ่นอายของดนตรีแจ๊สหลากหลายรูปแบบ ตามเอกลักษณ์ของนักประพันธ์และประกอบไปด้วยทั้งหมด 3 กระบวน โดยผู้ประพันธ์ได้เน้นศึกษาในแง่ของวิธีการเขียนเครื่องกระทบที่มีการผสมผสานเทคนิคที่มีความร่วมสมัยและนำองค์ความรู้ที่ได้มาประยุกต์ใช้ในผลงานของตนเองทั้ง 3 กระบวน

2.6 บทประพันธ์เพลง Sastra for Multi - Percussion and Tape

ประพันธ์โดยกิตติ เครือมณี นักเฟรนช์ฮอร์น และนักประพันธ์ชาวไทยผู้ทรงอิทธิพลแห่งยุคร่วมสมัย โดยผลงานชิ้นดังกล่าวสร้างสรรค์ขึ้นสำหรับเครื่องกระทบหลากหลายชิ้น (Multi – Percussion) และเทป (Tape) ซึ่งมีลักษณะเป็นดนตรีประกอบ (Backing Track) มีเรื่องราวสื่อถึง “อาวุธ” ซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญที่ชักนำไปสู่ความรุนแรง และอันตรายในสังคมมนุษย์ เช่น การเข่นฆ่าและการแก่งแย่งชิงอำนาจ ความพิเศษของบทเพลงชิ้นนี้คือผู้เล่นจะบรรเลงเครื่องกระทบไปพร้อมกับดนตรีประกอบที่สร้างขึ้นมาอย่างสำเร็จรูปแล้วเรียบร้อย ซึ่งถือเป็นการนำเทคโนโลยีทางด้านดนตรีเข้ามาผสมผสาน และยกบทบาทให้มีความชัดเจนแทนการใช้มนุษย์ในการบรรเลงดนตรีประกอบ รวมทั้งในแง่ของกลยุทธ์สำหรับการรังสรรค์บทเพลงนี้ นักประพันธ์ได้นำโน้ตขั้นคู่ที่มีระยะห่างครึ่งเสียง 2 คู่ ประกอบไปด้วย B–C และ E–F นำมาใช้เป็นองค์ประกอบหลักทั้งในด้านของแนวทำนองหลักและเสียงประสาน อีกทั้งยังสอดแทรกกลิ่นอายของโหมดบันไดเสียงฝั่งตะวันออก (Oriental Scale) ได้แก่ Japanese Scale และ Java Scale เป็นต้น

2.7 บทประพันธ์เพลง Piano Concerto No.5 in Eb Major, Op.73

มีชื่อเฉพาะเรียกว่า The Emperor Concerto ประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1809 จนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1811 โดย Ludwig Van Beethoven นักประพันธ์ชาวเยอรมันทรงอิทธิพลแห่งยุคคลาสสิก เป็นบทประพันธ์เพลงประเภทเปียโนคอนแชร์โตลำดับสุดท้ายและได้รับความนิยมมากที่สุด ประพันธ์ขึ้นในชช่วงที่เบโทเฟนกำลังพำนักอยู่ที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย เพื่ออุทิศให้กับหนึ่งในลูกศิษย์ผู้ที่เลื่อมใสผลงานของเขานามว่า Archduke Rudolf

บทประพันธ์เพลงชิ้นดังกล่าวได้จัดแสดงในรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 13 มกราคม ค.ศ. 1811 ที่พระราชวังของเจ้าชายโจเซฟ ณ กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย โดยมี Archduke Rudolf เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโน รวมทั้งยังถูกจัดแสดงในรอบสาธารณชนเมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน ค.ศ. 1811 ที่เดอะเกวานเฮ้าส์ ณ เมืองไลพ์ซิก ประเทศเยอรมนี โดยมี Friedrich Schneider เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโน และ Johann Philipp Christian Schulz เป็นผู้อำนวยเพลง

บทเพลงทั้งหมดประกอบไปด้วย 3 กระบวน โดยที่กระบวนสุดท้ายเป็นกระบวนที่สร้างอิทธิพลให้กับผู้ประพันธ์มากที่สุด เพราะมีส่วนสำคัญในการทำให้ผู้ประพันธ์สามารถตัดสินใจเลือกสังคีตลักษณ์โซนาตาในกระบวนที่ 3 และเนื่องจากบทประพันธ์เพลง Piano Concerto No.5 เป็นช่วงบั้นปลายชีวิตของนักประพันธ์ ทำให้ผู้ประพันธ์มองเห็นเจตนาของนักประพันธ์ที่พยายามออกจากกรอบแนวความคิดดนตรีแบบดั้งเดิมอย่างที่เคยเป็นมาในช่วงของยุคดนตรีคลาสสิก จึงทำให้บทเพลงชิ้นนี้มีแนวความคิดภาพรวมของดนตรีที่แตกต่างจากผลงานหลากหลายชิ้นของนักประพันธ์ที่ผ่านมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำให้ผู้ประพันธ์ต้องการศึกษาวิถีแนวความคิดของการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นของนักประพันธ์เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในผลงานของตนเอง

2.8 บทประพันธ์เพลง Concerto for Percussion and Orchestra

ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 2007 โดย Eric Guinivan นักประพันธ์ นักเล่นเครื่องกระทบ และเป็นผู้ก่อตั้ง Los Angeles Percussion Quartet ซึ่งผลงานดังกล่าวได้รับรางวัล ASCAP Morton Gould Young Composer เมื่อปี ค.ศ. 2008 มีจุดเริ่มต้นจากนักประพันธ์ต้องการสร้างสรรค์ผลงานที่ผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องกระทบและออร์เคสตรา ซึ่งเป็นแนวดนตรีที่นักประพันธ์มีความหลงใหลและชื่นชอบมากที่สุด บทเพลงดังกล่าวมีเพียงกระบวนเดียว ความยาว 13 นาที รวมทั้งมีการจัดแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 2008 ณ University of Southern California Thornton Symphony ผู้อำนวยเพลงคือ Donald Crockett และนักเล่นเครื่องกระทบคือ Eric Guinivan สำหรับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาและนำมาประยุกต์ใช้จะเป็นในแง่ของสีสันต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากกลุ่มเครื่องกระทบ รวมทั้งเป็นหนึ่งในตัวอย่างสำคัญที่สามารถชี้แนะแนวทางในการเขียน และเรียบเรียงให้ทั้งกลุ่มเครื่องกระทบและออร์เคสตราได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
อรรถาอธิบายบทประพันธ์ “คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน”

3.1 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง

3.1.1 ลักษณะทั่วไปของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง “คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน” เป็นผลงานสำหรับออร์เคสตราขนาดใหญ่ที่มีการประชันกันระหว่างกลุ่มเครื่องกระทบและออร์เคสตราในลักษณะของดนตรีบริสุทธิ์ เพื่อต้องการนำเสนอสีสันของกลุ่มเครื่องกระทบหลากหลายชิ้น รวมทั้งการเปิดโอกาสให้นักเล่นเครื่องกระทบได้แสดงศักยภาพอย่างเต็มที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบของออร์เคสตราขนาดใหญ่

3.1.2 “ไตร”

คำว่า “ไตร” แปลว่า “สาม”เป็นคำที่มีความสำคัญเนื่องจากเป็นกุญแจสำคัญที่ผู้ประพันธ์แต่งตั้งขึ้นมาด้วยลักษณะคำบอกใบ้ เพื่อใช้บ่งบอกถึงองค์ประกอบสำคัญต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบทประพันธ์เพลงทั้งหมด ได้แก่ สามทำนองหลัก สามกระบวน สามกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและสามกลุ่มเครื่องในออร์เคสตรา

3.2 เครื่องดนตรี

3.2.1 กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยว

ผู้บรรเลงเดี่ยวที่ 1	5 Timpani	Marimba	Triangle	Shaker
ผู้บรรเลงเดี่ยวที่ 2	Toms Concert	Snare Drum	Bass Drum	Hi – Hat
	Splash Cymbals	Suspended Cymbals	Ride Cymbals	Marimba
	Mark Tree			
ผู้บรรเลงเดี่ยวที่ 3	Xylophone	Vibraphone	Tubular Bells	Glockenspiel
	Wood Block	Cymbals		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 กลุ่มออร์เคสตรา

เครื่องลมไม้	2 Flutes	Oboe	English Horn	2 Clarinets	
	Bassoon				
เครื่องลมทองเหลือง	2 French Horns	2 Trombones	2 Trumpets		Tuba
เครื่องสาย	Violin 1	Violin 2	Viola	Cello	Double Bass

3.3 อธิบายการติดตั้งกลองทอมคอนเสิร์ตจำนวน 4 ใบ

การติดตั้งกลองทอมคอนเสิร์ตจำนวน 4 ใบ ถือเป็นหนึ่งในจุดสำคัญที่ผู้ประพันธ์ต้องการแนะนำให้กับผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 2 ซึ่งมีปัจจัยมาจากแนวคิดแรกเริ่มที่ต้องการรังสรรค์แนวโซโลโดยมีพื้นฐานที่เกิดจากรูปแบบการติดตั้งกลองทอมคอนเสิร์ตด้วยลักษณะพิเศษ (ตัวอย่างที่ 1) รวมไปถึงผู้ประพันธ์ต้องการช่วยอำนวยความสะดวกในแง่ของความคล่องตัวให้กับผู้บรรเลงเดี่ยว ข้อดีของการติดตั้งกลองทอมคอนเสิร์ตในลักษณะนี้ คือ สามารถช่วยลดปัญหาทางด้านเทคนิคของรูปแบบการวางมือ (Hands Position) และลดโอกาสที่จะเกิดปัญหาการไขว้มือ (Cross Hands Over) ในขณะที่บรรเลง เนื่องจากอัตราจังหวะและส่วนโน้ตของแนวโซโลโดยส่วนใหญ่คือเร็ว หากผู้บรรเลงเดี่ยวยังคงติดตั้งกลองทอมคอนเสิร์ตตามแบบลักษณะทั่วไป (ตัวอย่างที่ 2) จะทำให้เกิดปัญหาทางเทคนิคตามที่ได้กล่าวมาข้างต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 1 การติดตั้งกลองทอมคอนเสิร์ตด้วยลักษณะพิเศษ (ตามคำแนะนำ)

ตัวอย่างที่ 2 การติดตั้งกลองทอมคอนเสิร์ตตามแบบลักษณะทั่วไป

3.4 สังคีตลักษณ์

สังคีตลักษณ์ของกระบวนทั้ง 3 กระบวน ได้แก่ ฟิวก์ สังคีตลักษณ์สามตอนและโซนาตา ทั้งสามกระบวนนั้นผู้ประพันธ์ยังคงรูปแบบแผนดั้งเดิมในภาพใหญ่ แต่ภาพรวมของคอร์ดและแนวเสียงประสานต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นมีความร่วมสมัย

3.5 กระบวนที่ 1

กระบวนที่ 1 เป็นสังคีตลักษณ์แบบฟิวก์ ที่ยังรักษารูปแบบแผนดั้งเดิมในภาพใหญ่ มีอัตราจังหวะคือ เร็ว (160 BPM) ด้วยรูปแบบ 3/4 และ 4/4 อารมณ์เพลงในกระบวนดังกล่าวเน้นหนักในด้านความยิ่งใหญ่และการนำเสนอ โดยรูปแบบของแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 1) ริเริ่มแนวความคิดจากส่วนโน้ตของกลอง ทำให้ลักษณะของแนวทำนองดังกล่าวมีรูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) อย่างชัดเจน รวมทั้งประโยคของแนวทำนองที่เกิดขึ้นจะมีความสมดุลและลงตัวอย่างมากเมื่อนำมาวางอยู่บนอัตราจังหวะ 3/4

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองหลัก

3.5.1 ตอนนำเสนอ (Exposition)

ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการนำเสนอแนวทำนองหลักด้วยการบรรเลงเข้ามาทีละกลุ่มเครื่องดนตรี โดยมีกุญแจเสียงหลักคือ C ไมเนอร์ เพื่อต้องการนำเสนอลักษณะเอกลักษณ์ของเสียงในแต่ละเครื่อง ซึ่งมีการบรรเลงแนวทำนองหลักทุกครั้งที่มีเครื่องดนตรีต่าง ๆ บรรเลงเข้ามาในแต่ละแนว

เริ่มต้นบรรเลงนำเสนอแนวทำนองบนกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยว (ตัวอย่างที่ 2) ตั้งแต่ห้องที่ 1-18 เครื่องหมายประจำจังหวะคือ 3/4 มีกลองแซ่บรรเลงเกริ่นนำขึ้นมาเปรียบเสมือนการนำเสนอแนวทำนองหลักที่ถูกคิดบนพื้นฐานของกลองอย่างชัดเจนจนกระทั่งตามด้วยทิมปานี ผู้ประพันธ์ตัดทอนส่วนโน้ตของแนวทำนองหลักออกบางส่วน เพื่อให้ได้โน้ตที่มีลักษณะการบรรเลงด้วยรูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) ตามด้วยไซโลโฟนที่บรรเลงด้วยลักษณะของแนวทำนองแต่ยังคงมีรูปแบบจังหวะของแนวทำนองหลักเป็นพื้นฐาน

ตัวอย่างที่ 2 การนำเสนอแนวทำนองด้วยกลุ่มเครื่องกระทบสามชิ้น

กลุ่มเครื่องลมไม้เริ่มต้นบรรเลงนำเสนอแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 3) ตั้งแต่ห้องที่ 19 – 28 เริ่มต้นบรรเลงด้วยฟลูต 2 เครื่อง ด้วยลักษณะการประสานเสียงทั้งคู่ 3 และ 4 ตามด้วยบาสซูน โอโบ และคลาริเน็ต ที่ค่อย ๆ บรรเลงสอดแทรกเข้ามาตามลำดับ รวมถึงในขณะเดียวกันจะมีกลองแซ่บรรเลงประกอบด้วยลักษณะการเคาะขอบกลอง (ตัวอย่างที่ 4) เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการรักษาความเป็นรูปแบบจังหวะไว้เสมอ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3 การนำเสนอแนวทำนองด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้

ตัวอย่างที่ 4 กลองแซ่บรรเลงประกอบด้วยลักษณะการเคาะขอบกลอง

กลุ่มเครื่องสายเริ่มต้นบรรเลงนำเสนอแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 5) ตั้งแต่ห้องที่ 29-36 มีจุดสังเกตตรงช่วงจังหวะยก (Pickup) ของแนวทำนอง ผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคการพลิกกลับทำนอง (Inversion) ในการเริ่มต้นบรรเลงนำเสนอแนวทำนอง เพื่อต้องการให้เกิดความแตกต่างจากช่วงที่

ผ่านมา โดยเริ่มต้นบรรเลงพร้อมกันด้วยไวโอลิน 1 และเชลโล ในลักษณะขั้นคู่ 8 ตามด้วยไวโอลิน 2 และวิโอลาที่บรรเลงสอดแทรกเข้ามาพร้อมกัน และตามด้วยดับเบิลเบส ซึ่งกระบวนการดำเนินของคอร์ดในช่วงดังกล่าวจะค่อย ๆ ดำเนินลงทีละครึ่งเสียง (Chromatic) โดยมีพื้นฐานการยึดตามบันไดเสียงไดอาโทนิก (Diatonic Scale) จากกุญแจเสียงหลัก ทำให้อารมณ์ของดนตรี ณ จุดดังกล่าว มีความรู้สึกจมดิ่งลงลึกทีละเล็กน้อย ซึ่งสอดคล้องกับการที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคพลิกกลับทำนอง (Inversion) ตามที่ได้กล่าวมาในข้างต้น รวมทั้งในขณะเดียวกัน ผู้ประพันธ์ต้องการให้กระบวนการดำเนินคอร์ดมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น จึงได้เลือกใช้ไวบราโฟนมาบรรเลงประกอบด้วยลักษณะคอร์ดที่เกิดขึ้นในแต่ละห้องตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 6)

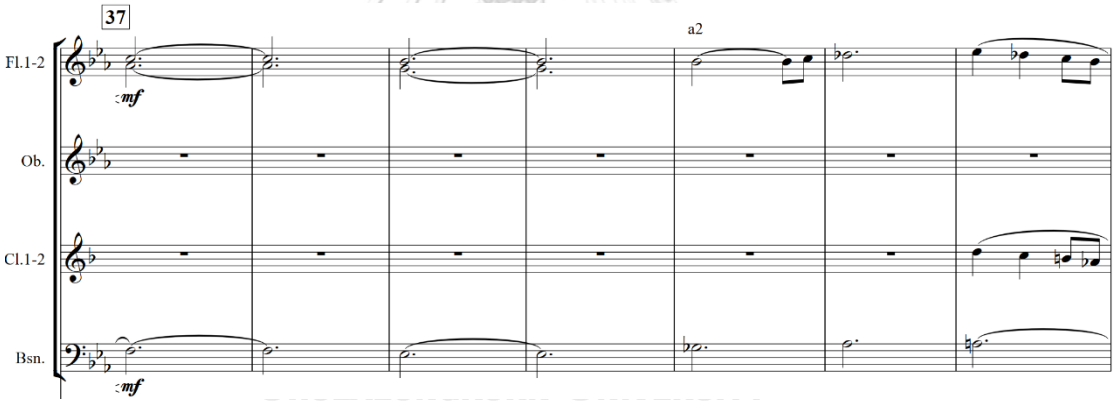
ตัวอย่างที่ 5 การนำเสนอแนวทำนองด้วยกลุ่มเครื่องสาย

ตัวอย่างที่ 6 ไวบราโฟนบรรเลงประกอบด้วยลักษณะของคอร์ด

กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเริ่มต้นบรรเลงนำเสนอแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 7) ตั้งแต่ห้องที่ 37-45 เริ่มต้นบรรเลงพร้อมกับทรัมเป็ต 2 เครื่อง ด้วยลักษณะทั้งขั้นคู่ 1 กับ 3 และทูบา ตามด้วยเฟรนช์ฮอร์น 2 เครื่อง บรรเลงพร้อมกับทรอมโบน สำหรับกระบวนการดำเนินคอร์ดในช่วงดังกล่าวยังคงเหมือนกับช่วงก่อนหน้านี้ แต่จะมีความแตกต่างกันตรงที่มีการใช้คอร์ดนอกกุญแจเสียงคือ Gb เมเจอร์ปรากฏอยู่ระหว่างห้องที่ 41–42 การใช้คอร์ดนอกกุญแจเสียงดังกล่าวทำให้เกิดความรู้สึกถึงบางสิ่งบางอย่างกำลังเกิดขึ้นใหม่ ก่อนที่จะส่งเข้าสู่ช่วงถัดไป

ตัวอย่างที่ 7 การนำเสนอแนวทำนองด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

ในขณะเดียวกัน กลุ่มเครื่องลมไม้มีฟลูต คลาริเน็ต และบาสซูนบรรเลงประกอบด้วยลักษณะโน้ตลากยาว (ตัวอย่างที่ 8) ช่วยสนับสนุนคอร์ดให้มีความหนาแน่นมากยิ่งขึ้น และไวบราโฟน ที่ยังคงบรรเลงไปตามกระบวนการดำเนินคอร์ดเหมือนกับช่วงก่อนหน้าตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 9) ทำให้องก์รวมของจุดดังกล่าว มีชั้นของดนตรีที่หนาแน่นขึ้นกว่าเดิม



ตัวอย่างที่ 8 ฟลูต คลาริเน็ต และบาสซูนบรรเลงประกอบด้วยลักษณะของโน้ตลากยาว

ตัวอย่างที่ 9 ไวบราโฟนบรรเลงประกอบไปตามกระบวนการดำเนินคอร์ดของแต่ละห้อง

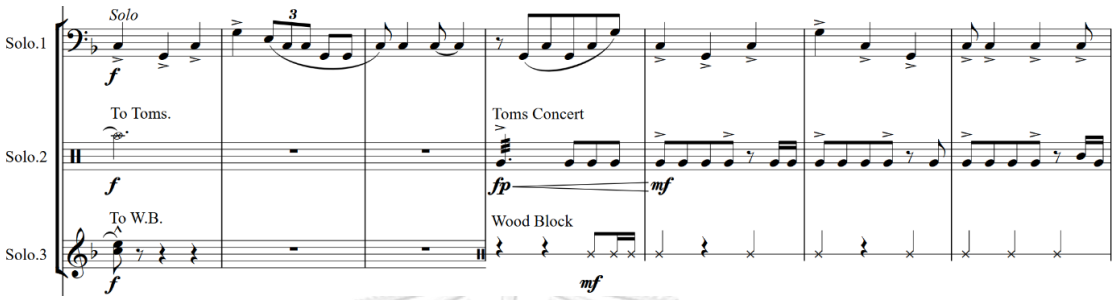
3.5.2 ตอนกลาง (Middle Section)

เป็นช่วงนำเสนอแนวทำนองทั้ง 2 แบบ ได้แก่ แนวทำนองหลักเดิม และแนวทำนองใหม่ ซึ่งประกอบไปด้วย 3 ช่วง โดยผู้ประพันธ์พยายามสร้างสรรค์ให้ด้านของรูปพรรณ วิธีการนำเสนอแนวทำนอง และอารมณ์ของบทเพลงทั้ง 3 ช่วง ให้มีความแตกต่างกันดังต่อไปนี้

ช่วงทำนองเอกลำดับที่ 1 (Middle Entry 1) (ตัวอย่างที่ 11) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 61–76 เป็นช่วงสูงสุด (Climax) ที่เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในกระบวนที่ 1 ทำให้ภาพรวมของดนตรีในช่วงดังกล่าวมีความสง่างามยิ่งใหญ่ (Grandioso) ผู้ประพันธ์ใช้แนวความคิดการบรรเลงแนวทำนองหลักในลักษณะการล้อเลียนแนวทำนอง เริ่มต้นบรรเลงด้วยทรัมเป็ต 2 เครื่อง ปรากฏอยู่ในช่วงเสียงสูงเป็นหลักเพื่อให้มีความโดดเด่นและเต็มไปด้วยพลังด้วยรูปแบบเสียงประสานหลังจากนั้นแนวทำนองถูกตอบกลับด้วยไวโอลิน 1 และวิโอลาด้วยขั้นคู่แปดที่เต็มไปด้วยความสง่างามและความอบอุ่น

ตัวอย่างที่ 11 ช่วงทำนองเอกลำดับที่ 1 (Middle Entry 1)

ช่วงต่างลำดับที่ 1 (Episode 1) หรือที่เรียกว่า เอพิโสด (ตัวอย่างที่ 12) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 77–84 เป็นช่วงที่มีความสำคัญ เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ช่วงดังกล่าวเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงเดี่ยวทำการโซโลเริ่มต้นบรรเลงด้วยทิมปานี ต่อมาผู้บรรเลงเดี่ยวที่เหลือบรรเลงสอดแทรกขึ้นมาเพื่อช่วยสนับสนุนทิมปานีให้มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้นก่อนที่จะส่งเข้าสู่ช่วงถัดไปของบทเพลง



ตัวอย่างที่ 12 ช่วงต่างลำดับที่ 1 (Episode 1)

ช่วงทำนองเอกลำดับที่ 2 (Middle Entry 2) (ตัวอย่างที่ 13) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 85-108 ผู้ประพันธ์ต้องการให้ภาพรวมดนตรีในช่วงดังกล่าวมีความอ่อนหวานนุ่มนวล (Amoroso) จึงเลือกใช้เฟรนช์ฮอร์น 2 เครื่องบรรเลงแนวทำนองหลักด้วยรูปแบบเสียงประสานขั้นคู่ 3 ด้วยความอ่อนหวานนุ่มนวลและมีพลัง รวมทั้งยังมีทรัมเป็ต 2 เครื่องบรรเลงตอบกลับในบางช่วง

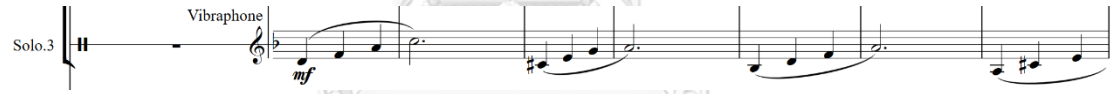
ตัวอย่างที่ 13 ช่วงทำนองเอกลำดับที่ 2 (Middle Entry 2)

ตั้งแต่ห้องที่ 92 เป็นต้นไปภาพรวมของดนตรีเริ่มมีความหนาแน่นน้อยลง ผู้ประพันธ์เลือกใช้ฟลูตบรรเลงแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 14) ด้วยความอ่อนหวาน ซึ่งโน้ตทั้งหมดปรากฏอยู่ในช่วงเสียงสูงเป็นหลัก จนกระทั่งต่อมาในห้องที่ 97 โอโบและคลาริเน็ตบรรเลงสอดแทรกเข้ามาเพื่อ

สนับสนุนแนวทำนองหลักให้มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น โอโบบรรเลงเป็นคู่เสียงประสาน คลาริเน็ตบรรเลงเป็นเสียงหลักในช่วงเสียงต่ำ

ตัวอย่างที่ 14 ฟลูตบรรเลงแนวทำนองหลักด้วยความอ่อนหวาน

ในขณะเดียวกันบนแนวทำนองบรรเลงประกอบ ผู้ประพันธ์เลือกใช้ไวบราโฟนบรรเลงเป็นลักษณะคอร์ดอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 15) ด้วยรูปแบบคล้ายเดิมเหมือนกับตอนนำเสนอ (Exposition)



ตัวอย่างที่ 15 ไวบราโฟนกลับบรรเลงเป็นลักษณะคอร์ด

ช่วงต่างลำดับที่ 2 (Episode 2) (ตัวอย่างที่ 16) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 109-128 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงหลักจาก F เมเจอร์มาสู่ D เมเจอร์ โดยผู้บรรเลงเดี่ยวที่ 3 บรรเลงแนวทำนองใหม่บนกล็อกเคนชปีล ภาพรวมของดนตรีในช่วงดังกล่าวมีความหนาแน่นน้อยมาก ผู้ประพันธ์เลือกใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบในลักษณะคอร์ดลากยาวผสมผสานกับแนวบรรเลงประกอบบางช่วง

ตัวอย่างที่ 16 ช่วงต่างลำดับที่ 2 (Episode 2)

ช่วงทำนองเอกลำดับที่ 3 (Middle Entry 3) (ตัวอย่างที่ 17) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 129-148 ภาพรวมของดนตรีกลับมาหนาแน่นอีกครั้ง เริ่มต้นบรรเลงทำนองหลักบนทรัมเป็ต 2 เครื่องด้วยรูปแบบเสียงประสานพร้อมกับเฟรนช์ฮอร์นช่วยบรรเลงสนับสนุนเป็นพื้นหลัง

ตัวอย่างที่ 17 ช่วงทำนองเอกลำดับที่ 3 (Middle Entry 3)

หลังจากนั้นมีการตอบกลับด้วยฟลูต โอโบ บาสซูน ระฆังราว ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลา ซึ่งแนวทำนองที่เลือกใช้ตอบกลับในช่วงกล่าวเป็นแนวทำนองที่นำมาจากช่วงต่างลำดับที่ 2

(Episode 2) เพื่อเป็นการตอกย้ำให้ผู้ฟังได้ยินแนวทำนองนี้อีกครั้ง รวมทั้งแนวทำนองยังมีความสมดุลกับกระบวนการดำเนินคอร์ดในช่วงดังกล่าวอีกด้วย

ช่วงต่างลำดับที่ 3 (Episode 3) (ตัวอย่างที่ 18) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 157-173 เป็นช่วงโซโลของแนวผู้บรรเลงเดี่ยวที่ 2 ด้วยกลองทอมคอนเสิร์ตผสมผสานกับฉาบ มีลักษณะการบรรเลงที่เต็มไปด้วยความรุนแรง และหนักแน่น ด้านแนวบรรเลงประกอบมีลักษณะเป็นการตอบบรรเลงตอบรับพร้อมกันของทุกเครื่องในวงออร์เคสตรา

ตัวอย่างที่ 18 ช่วงต่างลำดับที่ 3 (Episode 3)

ตั้งแต่ห้องที่ 166 เป็นต้นไป ผู้ประพันธ์ต้องการเพิ่มระดับอารมณ์ความดุเดือดมากขึ้นด้วยการสอดแทรกทิมปานีเพื่อบรรเลงไปพร้อมกับกลองทอมคอนเสิร์ต (ตัวอย่างที่ 19) รวมทั้งไซโลโฟนที่เข้ามาช่วยสนับสนุนแนวโซโลในบางจุดตั้งแต่ห้องที่ 169 เป็นต้นไป

มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงหลักจาก D เมเจอร์มาสู่ C เมเจอร์ สำหรับด้านของคอร์ดในจุดดังกล่าว ผู้ประพันธ์เลือกใช้เป็น B ดิมินิชท์ เนื่องจากมีองค์ประกอบของเสียงกระด้าง (Dissonance) ทำให้มีความสมดุลกับองก์รวมของดนตรีในช่วงดังกล่าว

ตัวอย่างที่ 19 การสอดแทรกทิมปานีเพื่อบรรเลงไปพร้อมกับกลองทอมคอนเสิร์ต

3.5.3 ตอนท้าย (Final Section)

เป็นช่วงของการนำแนวทำนองหลักกลับมาบรรเลงอีกครั้งด้วยรูปแบบดนตรีที่สมบูรณ์กว่าเดิม โดยเริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 202-225 สำหรับในช่วงดังกล่าวมีการย้ายกุญแจเสียงจาก C เมเจอร์ มาสู่ C ไมเนอร์ ซึ่งเป็นวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคู่ขนาน

แนวความคิดที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์ไว้ในตอนท้าย คือ การเปิดโอกาสให้แต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีได้บรรเลงแนวทำนองหลักอย่างเท่ากัน แต่ในด้านของกระบวนการดำเนินคอร์ดจะมีความแตกต่างกันเพื่อไม่ให้เกิดความจำเจมากเกินไป โดยแบ่งออกเป็น 3 ช่วงหลักดังนี้

ช่วงที่ 1 กลุ่มเครื่องสาย (ตัวอย่างที่ 21) ตั้งแต่ห้องที่ 202-209 โดยแนวทำนองหลักจะบรรเลงบนไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 ด้วยลักษณะขั้นคู่ 8 เป็นหลัก รวมทั้งผู้ประพันธ์ยังใช้คลาริเน็ตในการช่วยสนับสนุนแนวทำนองหลักในช่วงดังกล่าวอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 22)

ตัวอย่างที่ 21 ช่วงที่ 1 กลุ่มเครื่องสายบรรเลงแนวทำนองหลัก

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 22 คลาริเน็ตช่วยสนับสนุนแนวทำนองหลักในช่วงดังกล่าว

ช่วงที่ 2 กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (ตัวอย่างที่ 23) ตั้งแต่ห้องที่ 210-217 โดยแนวทำนองหลักจะบรรเลงบนทรัมเป็ต 2 เครื่องเป็นหลักด้วยรูปแบบการเสียงประสานขั้นคู่ 3 และ 4 ในขณะเดียวกันบนแนวบรรเลงประกอบที่ปรากฏอยู่บนไวโอลิน 1 และวิโอลา ผู้ประพันธ์นำแนวทำนองมาจากช่วงเชื่อม (Transition) มาบรรเลงเพื่อช่วยสนับสนุนให้บทเพลงเคลื่อนที่ไปข้างหน้า

ตัวอย่างที่ 23 ช่วงที่ 2 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงแนวทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 24 แนวทำนองประกอบในช่วงดังกล่าว

ช่วงที่ 3 กลุ่มเครื่องลมไม้ (ตัวอย่างที่ 25) ตั้งแต่ห้องที่ 218-225 มีลักษณะการบรรเลงทำนองแบบทั้งกลุ่มอยู่ระหว่างช่วงเสียงกลาง–สูง เพื่อให้แนวทำนองหลักมีความโดดเด่นและได้ยินอย่างชัดเจน ผู้ประพันธ์จึงลดทอนความหนาแน่นภาพรวมของดนตรีให้น้อยลง เหลืออยู่เพียงไม่กี่เครื่องที่บรรเลงแนวทำนองประกอบในช่วงดังกล่าว

ตัวอย่างที่ 25 ช่วงที่ 3 กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงแนวทำนองหลัก

3.5.4 ช่วงหางเพลง (CODA)

ปรากฏอยู่ในช่วงท้ายของกระบวนที่ 1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 226-247 หรือจนจบกระบวน ซึ่งมีความยาวพอสมควร ทำให้ในช่วงดังกล่าวสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 ตั้งแต่ห้องที่ 226-233 มีการย้ายกุญแจเสียงจาก C ไมเนอร์มาสู่ Bb เมเจอร์ เริ่มต้นด้วยไซโลโฟนบรรเลงแนวทำนองโซโลในลักษณะอาร์เปโจ (Arpeggio) หรือโน้ตแยก (ตัวอย่างที่ 26) ที่มีพื้นฐานอยู่บนคอร์ด F ไมเนอร์ ด้วยลักษณะสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นที่มีการไล่โน้ตอย่างต่อเนื่องด้วยรูปแบบซีเควนซ์ (Sequence) สำหรับด้านของกลุ่มออร์เคสตราจะบรรเลงด้วยการย้ำโน้ตพร้อมกันในทุกเครื่อง รวมทั้งมีข้อสังเกตที่สำคัญคือ โน้ตที่ถูกย้ำจะเป็นโน้ตตัว F ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ เพื่อเป็นสัญญาณในการใช้ส่งเข้าสู่คอร์ดลำดับที่ 1 ที่กำลังจะเกิดขึ้นในช่วงที่ 2 ของหางเพลงได้อย่างสมดุล

ตัวอย่างที่ 26 ไซโลโฟนบรรเลงทำนองโซโลในลักษณะอาร์เปโจ (Arpeggio)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อไซโลโฟนบรรเลงทำนองโซโลจบ ตั้งแต่ห้องที่ 230 เป็นต้นไป ผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 1 และ 2 จะบรรเลงโน้ตโซโลสอดแทรกขึ้นมาอย่างฉับพลันด้วยรูปแบบดังกล่าว (ตัวอย่างที่ 27) เพื่อทำหน้าที่ในการส่งเข้าสู่ช่วงที่ 2 ของหางเพลงได้อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 27 ผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 1 และ 2 บรรเลงโน้ตโซโล่สอดแทรกขึ้นมาด้วยรูปแบบดังกล่าว

ช่วงที่ 2 ตั้งแต่ห้องที่ 234-247 ภาพรวมของดนตรีกลับมาหนาแน่นเต็มรูปแบบออร์เคสตราอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 28) ด้วยรูปพรรณแบบเฮเทโรโฟนี (Heterophony) อย่างชัดเจน แนวทำนองหลักจะบรรเลงบนฟลูต โอโบ และทรัมเป็ต ในขณะเดียวกันไวโอลิน 1 และ 2 บรรเลงทำนองประกอบไปพร้อมกับแนวทำนองหลัก และยังคงมีการสอดแทรกช่วงโซโลของเครื่องกระทบเป็นครั้งคราวอีกครั้งจนกระทั่งบทเพลงในกระบวนที่ 1 ได้ดำเนินลงจบอย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 28 ช่วงที่ 2 องก์รวมของดนตรีกลับมาหนาแน่นเต็มรูปแบบออร์เคสตรา

3.6 กระบวนที่ 2

กระบวนที่ 2 เป็นสังคีตลักษณ์แบบสามตอนที่ยังรักษารูปแบบแผนดั้งเดิมในภาพใหญ่ มีอัตราจังหวะช้า (60 BPM) ด้วยรูปแบบ 4/4 อารมณ์ของบทเพลงเน้นความไพเราะและความสง่างาม รวมทั้งสอดแทรกด้วยกลิ่นอายของดนตรีแจ๊สผสมผสานกับดนตรีคลาสสิกอย่างลงตัว

แนวทำนองหลัก A (ตัวอย่างที่ 29) ถูกสร้างสรรค์อยู่บนพื้นฐานจากแนวทำนองที่มีรูปแบบกึ่งด้นสดไม่มีการลงจังหวะตกอย่างชัดเจน ซึ่งเอกลักษณ์ของทำนองในลักษณะนี้จะเหมาะสมอย่างยิ่งเมื่อบรรเลงด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นหลัก

ตัวอย่างที่ 29 แนวทำนองหลัก A

แนวทำนองหลัก B (ตัวอย่างที่ 30) ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างทำนองให้มีองค์ประกอบตรงกันข้ามและแตกต่างจากแนวทำนองหลัก A คือ รูปแบบทำนองมีการเล่นลงจังหวะตกอย่างชัดเจน ซึ่งเอกลักษณ์ของทำนองในลักษณะนี้จะมีความเหมาะสมกับทุกกลุ่มเครื่องในวงออร์เคสตรา

ตัวอย่างที่ 30 แนวทำนองหลัก B

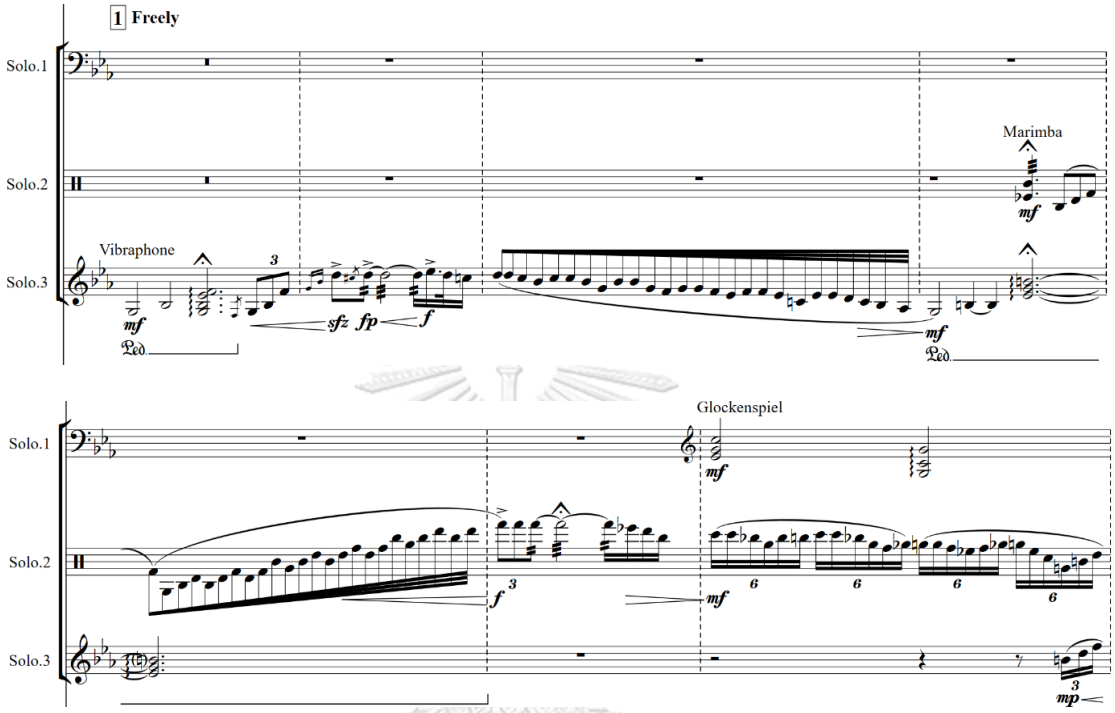
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6.1 ช่วงเดี่ยว (Cadenza)

ปรากฏอยู่ในช่วงเริ่มต้นกระบวนที่ 2 (ตัวอย่างที่ 31) ผู้ประพันธ์ต้องการเกริ่นด้วยรูปแบบของการสร้างบรรยากาศบนแนวทำนองด้นสดที่มีความไพเราะ เพื่อดึงอารมณ์ลงมา ณ จุดดังกล่าวเปรียบเสมือนเป็นการพักหายใจในชั่วขณะของนักดนตรีและผู้ฟังหลังจากที่ผ่านการบรรเลงด้วยความตื่นเต้นและเร้าใจจากช่วงกระบวนที่ 1

สำหรับกลุ่มเครื่องกระทบ เริ่มต้นการบรรเลงโซโลเรียงไปตามลำดับจากผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 3, 2 และ 1 โดยไม่มีการกำหนดอัตราจังหวะที่ตายตัว แต่ผู้ประพันธ์กำหนดเส้นประสำหรับกั้นห้องไว้เพื่อแบ่งกลุ่มประโยคของแนวทำนอง รวมทั้งช่วยอำนวยความสะดวกให้กับผู้บรรเลงเดี่ยวในขณะฝึกซ้อม ดังนั้นผู้บรรเลงเดี่ยวทั้ง 3 กลุ่มสามารถกำหนดอัตราจังหวะ และกำหนดทิศทาง (Cue) ใน

การบรรเลงได้ด้วยตนเองอย่างอิสระ รูปแบบประโยคโซโลของแต่ละกลุ่มมีลักษณะทั้งใกล้เคียงกันและแตกต่างกัน เช่น การบรรเลงเดี่ยวในรูปประโยคโซโลของตนเอง การลงโน้ตด้วยลักษณะคอร์ดในช่วงต้นประโยคพร้อมกับแนวอื่นและการบรรเลงพร้อมกันด้วยรูปแบบเสียงประสาน



ตัวอย่างที่ 31 ช่วงเดี่ยว (Cadenza)

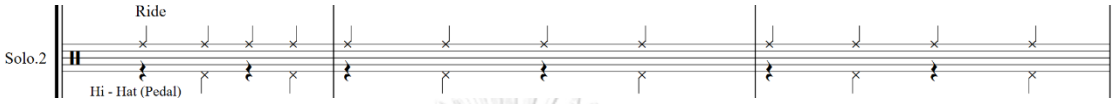
3.6.2 ส่วน A

ส่วน A มีภาพรวมของออร์เคสตราเป็นกลิ่นอายของดนตรีแจ๊สเป็นหลัก สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้ง่ายด้วยการดำเนินคอร์ดและแนวทำนองหลักที่ไพเราะ ผู้ประพันธ์เลือกใช้อิงลิชฮอร์นในการบรรเลงทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 32) เนื่องจากเอกลักษณ์ของเสียงที่โดดเด่น โหยหวนชวนเศร้าสร้อย และจับใจกว่าโอโบ รวมทั้งยังตอบโจทย์อย่างยิ่งสำหรับการบรรเลงทำนองในลักษณะนี้ โดยจะเริ่มต้นบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 18 เป็นต้นไป

ตัวอย่างที่ 32 แนวทำนองหลัก A ถูกบรรเลงด้วยเครื่องอิงลิชฮอร์น

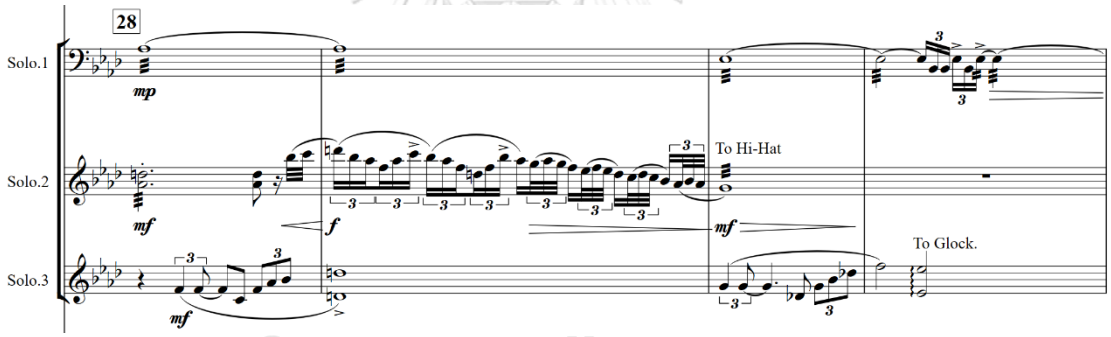
อย่างไรก็ตามทุกครั้งที่เข้าสู่ช่วงใหม่ ๆ ของประโยคเพลง ผู้ประพันธ์จะใช้อิงลิชฮอร์นในการเกริ่นแนวทำนองหลักเสมอ ก่อนส่งให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ บรรเลงต่อไปตามลำดับ ถือเป็นการปรากฏตัวครั้งแรกในกระบวนที่ 2 ของเครื่องดนตรีดังกล่าว

ในขณะเดียวกัน มีจุดสำคัญที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สได้อย่างชัดเจนที่สุด ปรากฏอยู่บนแนวผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 2 ด้วยการตีฉาบไรท์และใช้เท้าเหยียบไฮแฮทเน้นหนักจังหวะที่ 2 และ 4 (ตัวอย่างที่ 33) บรรเลงไปอย่างต่อเนื่อง



ตัวอย่างที่ 33 การสาธิตรูปแบบจังหวะของดนตรีแจ๊ส

ช่วงเชื่อม (ตัวอย่างที่ 34) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 28-32 ผู้ประพันธ์เลือกใช้จุดดังกล่าวเป็นช่วงเปิดโอกาสให้กลุ่มเครื่องกระทบได้บรรเลงแนวทำนองด้วยรูปแบบโซโลก่อนที่จะส่งเข้าสู่ช่วงถัดไป



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 34 ช่วงเชื่อม

ช่วงที่ 2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 33-50 สิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้วางแนวความคิดไว้ในช่วงดังกล่าวคือการเปิดโอกาสให้แต่ละเครื่องดนตรีได้บรรเลงแนวทำนองหลักหลากหลายรูปแบบ เช่น การบรรเลงแนวทำนองหลักผสมผสานกับเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มอื่นในขณะเดียวกัน และการบรรเลงแนวทำนองตอบโต้ไปมาระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรี โดยจะแบ่งออกเป็น 3 จุดหลักเพื่ออธิบายถึงรายละเอียดที่เกิดขึ้นในแต่ละจุดดังต่อไปนี้

จุดที่ 1 ระหว่างห้องที่ 33-36 ผู้ประพันธ์ได้นำอิงลิชฮอร์นมาใช้บรรเลงเกริ่นนำอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 35) ด้วยรูปแบบการแปรทำนองเล็กน้อย หลังจากนั้นแนวทำนองจะตอบกลับด้วยกล็อกเคนชปีล (ตัวอย่างที่ 36) รวมทั้งในจุดดังกล่าวจะเป็นคอร์ด Eb ออกเมนเทด เนื่องจากประเภทของ

คอร์ดดังกล่าวสามารถสร้างความรู้สึกประหลาด ๆ เล็กน้อยให้กับผู้ฟังได้เป็นอย่างดี และสามารถใช้เป็นสัญญาณเพื่อบ่งบอกถึงการเข้าสู่ช่วงที่ 2 ของส่วน A ได้อย่างชัดเจน เพราะฉะนั้นคอร์ดและแนวทำนองจุดดังกล่าวจะอยู่บนพื้นฐานของออกเมนเทดเป็นหลัก

ตัวอย่างที่ 35 อิงลิชฮอร์นกลับมาบรรเลงเกริ่นนำอีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 36 กล็อกเคนชปีลบรรเลงแนวทำนองแบบตอบกลับ

จุดที่ 2 ระหว่างห้องที่ 37-40 (ตัวอย่างที่ 37) ภาพรวมของคอร์ดกลับเข้ามาสู่รูปแบบปกติอีกครั้ง รวมทั้งกลิ่นอายของดนตรีแจ๊สที่กลับมาเต็มรูปแบบดังเดิม สำหรับด้านของแนวทำนองหลักจะบรรเลงไปพร้อมกันได้แก่ ฟลูต คลาริเน็ต และกล็อกเคนชปีล โดยกำหนดไปตามช่วงเสียงที่เหมาะสมของแต่ละเครื่องนั้น ๆ หลังจากนั้นแนวทำนองจะตอบกลับด้วยอิงลิชฮอร์นและเฟรนช์ฮอร์นในห้องที่ 39-40 ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงวิธีการผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน สอดคล้องกับแนวความคิดที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ตามที่กล่าวไปข้างต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 37 ช่วงที่ 2 ระหว่างห้องที่ 37–40

จุดที่ 3 ระหว่างห้องที่ 41-50 ผู้ประพันธ์ใช้ทรัมเป็ต 2 เครื่องบรรเลงแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 38) ด้วยรูปแบบทั้งเสียงเดียวกัน (Unison) และเสียงประสาน หลังจากนั้นแนวทำนองจะบรรเลงตอบกลับไปพร้อมกันด้วยอิงลิชฮอร์น ไวโอลิน 1 และเชลโล (ตัวอย่างที่ 39)

ตัวอย่างที่ 38 ทรัมเป็ต 2 เครื่องบรรเลงแนวทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 39 อิงลิชฮอร์น ไวโอลิน 1 และเชลโล บรรเลงทำนองตอบกลับไปพร้อมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในขณะเดียวกัน มีจุดสำคัญที่ปรากฏอยู่บนแนวผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 1 คือแนวทำนองประกอบที่บรรเลงบนมาริมบาด้วยลักษณะการไล่โน้ตขึ้น-ลง ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 40) หรือสามารถวิเคราะห์เป็นโน้ตที่ใช้ประดับประดาให้มีความสวยงาม ณ จุดดังกล่าวได้เช่นกัน ซึ่งถือเป็นนัยยะสำคัญที่ผู้ประพันธ์จะนำเอาแนวความคิดนี้นำไปประยุกต์ใช้อีกครั้งในกระบวนที่ 3

ตัวอย่างที่ 40 มาริมบาบรรเลงแนวทำนองประกอบ

3.6.3 ส่วน B

ส่วน B ภาพรวมของออร์เคสตราทั้งหมดจะกลับมาสู่กลิ่นอายแบบดนตรีคลาสสิกดังเดิม ประกอบด้วยภาพรวมของดนตรีที่มีความหนาแน่นอย่างมาก แนวทำนองหลัก B (ตัวอย่างที่ 41) บรรเลงด้วยบาสซูน เฟรนช์ฮอร์น ทรอมโบนและระฆังราว ซึ่งผู้ประพันธ์สอดแทรกโน้ต D เนเจอรัล ที่มีพื้นฐานมาจากโมดโดเรียน (Dorian Mode) เพื่อทำให้สีสันของแนวทำนองหลักมีความโดดเด่นมากกว่าการใช้โน้ต Db แบบปกติตามกุญแจเสียงหลัก ทำให้อารมณ์ของดนตรีในช่วงดังกล่าวมีความโหยหวนอย่างมากเป็นพิเศษ รวมทั้งมีจุดเด่นที่สำคัญ คือ เมื่อแนวทำนองหลักบรรเลงจนจบประโยค ทิมปานีและกลองทอมคอนเสิร์ตบรรเลงตอบโต้กลับมาเสมอ ซึ่งถือเป็นอีกหนึ่งจุดสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการสื่อสารระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตราอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 41 การบรรเลงของแนวทำนองหลัก B

ช่วงเชื่อม (ตัวอย่างที่ 42) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 61-66 ผู้ประพันธ์เลือกใช้จุดดังกล่าวเป็นช่วงเปิดโอกาสให้กลุ่มเครื่องกระทบได้บรรเลงแนวทำนองอีกครั้ง โดยมีรูปแบบแนวทำนองที่มีลักษณะใกล้เคียงกับช่วงเชื่อมจากส่วน A เพียงแต่มีการบรรเลงสอดแทรกแนวทำนองหลัก B บนมาริมบา

ด้วยเทคนิคการรัวโน้ต (Tremolo) แบบขั้นคู่ 3 และ 4 ปรากฏอยู่บนแนวผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 2 ในขณะเดียวกันจะมีทิมปานีบรรเลงเป็นโน้ตลากยาว ผสมผสานกับการบรรเลงโต้ตอบกับแนวทำนองหลักและไวบราโฟนมีหน้าที่บรรเลงประกอบในลักษณะของคอร์ดไปตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 42 ช่วงเชื่อม

ช่วงที่ 2 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 67-82 ภาพรวมของดนตรีในช่วงดังกล่าวจะเริ่มต้นด้วยความหนาแน่นที่น้อยและเพิ่มความหนาแน่นขึ้นทีละเล็กละน้อยไปตามทิศทางในแต่ละช่วงของบทเพลง สิ่งสำคัญคือ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวความคิดด้านการเปิดโอกาสให้แต่ละเครื่องดนตรีได้บรรเลงแนวทำนองหลักหลากหลายรูปแบบกลับมาใช้อีกครั้ง ซึ่งเป็นแนวความคิดเดียวกันกับที่เคยปรากฏอยู่ในช่วงที่ 2 ของส่วน A ที่ผ่านมา โดยจะแบ่งออกเป็น 2 จุดหลักเพื่ออธิบายถึงรายละเอียดที่เกิดขึ้นในแต่ละจุดดังต่อไปนี้

จุดที่ 1 ระหว่างห้องที่ 67-74 เริ่มต้นด้วยอิงลิชฮอร์นบรรเลงเกริ่นนำแนวทำนองหลัก B (ตัวอย่างที่ 43) ด้วยความอ่อนหวานไพเราะ สำหรับภาพรวมของดนตรี ณ จุดดังกล่าว มีความหนาแน่นเพียงเล็กน้อยเพื่อทำให้แนวของอิงลิชฮอร์นมีความโดดเด่นและมีความกังวานได้อย่างชัดเจน ซึ่งผู้ประพันธ์เลือกใช้มาริมบาบรรเลงเป็นโน้ตรัวด้วยรูปแบบของคอร์ดตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 44) รวมทั้งใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงสนับสนุนทั้งคอร์ดและโน้ตแนวประกอบ (ตัวอย่างที่ 45)

ตัวอย่างที่ 43 อิงลิชฮอร์นบรรเลงเกริ่นนำแนวทำนองหลัก B

ตัวอย่างที่ 44 มาริมบาบรรเลงเป็นโน้ตรัวด้วยรูปแบบคอร์ดตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 45 กลุ่มเครื่องสายบรรเลงสนับสนุนทั้งคอร์ดและโน้ตแนวประกอบ

หลังจากที่อิงลิชฮอร์นบรรเลงแนวทำนองหลักจบในห้องที่ 71-74 ผู้ประพันธ์เลือกใช้บาสซูนและวิโอลาในการบรรเลงแนวทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 46) พร้อมกันเพื่อให้ได้สีสันของเสียงที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างเครื่องสายและเครื่องเป่าได้อย่างชัดเจน

ในขณะเดียวกันผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนให้มาริมบามาบรรเลงด้วยรูปแบบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (ตัวอย่างที่ 47) โดยยังคงอยู่บนพื้นฐานของคอร์ดตามลำดับดังเดิมเพื่อทำให้ผู้ฟังสามารถสัมผัสได้ถึงบางสิ่งบางอย่างกำลังเคลื่อนที่อยู่เป็นพื้นหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 46 บาสซูน และวิโอลาบรรเลงแนวทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 47 มาริมบาเปลี่ยนมาบรรเลงโน้ตด้วยรูปแบบเขบ็ตหนึ่งชั้น

จุดที่ 2 ระหว่างห้องที่ 75-82 ภาพรวมของดนตรีมีความหนาแน่นมากยิ่งขึ้นและสามารถแสดงให้เห็นถึงรูปพรรณแบบเฮเทโรโฟนีได้อย่างชัดเจน ผู้ประพันธ์เลือกใช้กลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ ฟลูต โอโบและคลาริเน็ต ผสมผสานกับทรอมโบนจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเพื่อบรรเลงแนวทำนองหลักทั้งในรูปแบบเสียงหลักและเสียงประสานซึ่งปรากฏอยู่ระหว่างห้องที่ 75-78 (ตัวอย่างที่ 48)

ในขณะเดียวกันด้านของกลุ่มเครื่องกระทบหรือกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยว (ตัวอย่างที่ 49) มาริมบาจะเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงเป็นลักษณะของโน้ตเขบ็ตสองชั้น มีบทบาทเป็นแนวบรรเลงประกอบเพื่อสนับสนุนให้บทเพลงเคลื่อนที่ไปข้างหน้าได้อย่างกระชับมากยิ่งขึ้น รวมทั้งระฆังราวมีหน้าที่บรรเลงตอบกลับระหว่างกลุ่มของแนวทำนองหลักไปตามลำดับด้วย

ตัวอย่างที่ 48 การบรรเลงแนวทำนองหลักด้วยรูปแบบผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้และทรอมโบน

ตัวอย่างที่ 49 ลักษณะการบรรเลงแนวทำนองของกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยว ณ จุดดังกล่าว

ต่อมาในระหว่างห้องที่ 79-82 แนวทำนองหลักจะย้ายมาบรรเลงที่ทรัมเป็ตและเฟรนช์ฮอร์น (ตัวอย่างที่ 50) ซึ่งภาพรวมของแนวทำนองหลักจะอยู่ในช่วงเสียงสูงเป็นหลัก ผู้ประพันธ์เลือกใช้ทรัมเป็ตบรรเลงในช่วงเสียงสูงเพื่อให้ได้เสียงที่พุ่งทะลุออร์เคสตราออกมาอย่างชัดเจน เนื่องจากภาพรวมของดนตรีในช่วงนี้มีความหนาแน่นและมีการบรรเลงแนวประกอบหลากหลายแนวเครื่อง ผู้ประพันธ์เลือกใช้เฟรนช์ฮอร์นบรรเลงสนับสนุนไปพร้อมกันเพื่อให้ผู้ฟังยังคงได้ยินเนื้อเสียงและความนุ่มนวลของแนวทำนองหลักอยู่ด้วย

ตัวอย่างที่ 50 ทรัมเป็ตและเฟรนช์ฮอร์นบรรเลงแนวทำนองหลัก

สำหรับด้านของแนวบรรเลงประกอบจะประกอบไปด้วย 2 รูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ 1 (ตัวอย่างที่ 51) บรรเลงเป็นรูปแบบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ด้วยลักษณะเสียงสั้น (Staccato) แบบขั้นคู่ไปตามลำดับ ปรากฏอยู่บนฟลูต ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2

ตัวอย่างที่ 51 รูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2 (ตัวอย่างที่ 52) บรรเลงเป็นรูปแบบโน้ตเขบ็ตสองชั้น ผู้ประพันธ์ได้นำมาจากโน้ตของมาริมบาที่บรรเลงเป็นแนวประกอบก่อนหน้านี้ ปรากฏอยู่บนคลาริเน็ตและเชลโล

ตัวอย่างที่ 52 รูปแบบที่ 2

ช่วงเชื่อม (ตัวอย่างที่ 53) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 83-92 เป็นจุดสร้างเซอร์ไพรส์ให้กับผู้ฟัง เนื่องจากมีการเปลี่ยนความเร็วจังหวะโดยฉับพลันจากเดิม 60 กลายเป็น 120 ซึ่งเปรียบเสมือนการลดทอนค่าโน้ตลงครึ่งหนึ่งอย่างชัดเจน

สำหรับในช่วงดังกล่าว ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวแสดงศักยภาพอีกครั้ง เริ่มต้นจากไซโลโฟนบรรเลงในลักษณะอาร์เปโจด้วยรูปแบบซีเควนซ์ที่มีพื้นฐานจากคอร์ด C เมเจอร์ จนกระทั่งตั้งแต่ห้องที่ 85 เป็นต้นไป จะมีมาริมบาบรรเลงทำนองสอดแทรกเข้ามาด้วยรูปแบบเสียงประสาน โดยบรรเลงสนับสนุนทำนองไปพร้อมกับไซโลโฟนตามลำดับ ส่วนทิมปานีบรรเลงในลักษณะการย้ำโน้ตตัว C พร้อมกับออร์เคสตรา ซึ่งถือเป็นโน้ตลำดับที่ 5 ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ เพื่อเป็นสัญญาณส่งเข้าสู่คอร์ดลำดับที่ 1 ที่กำลังจะเกิดขึ้นในช่วงถัดไปของบทเพลง ในขณะเดียวกันหากสังเกตในกลุ่มเครื่องสาย ผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคการตีสาย (Bartok Pizzicato) เพื่อเลียนเสียงของกลองแซ่และเพิ่มอารมณ์ความดุดันของดนตรีให้มีความตื่นเต้นมากยิ่งขึ้น

กุญแจสำคัญที่ผู้ประพันธ์ได้รังสรรค์ไว้ในช่วงนี้คือ การนำเอาแนวความคิดเดิมกลับมาใช้อีกครั้ง หากสังเกตในด้านภาพรวมของรูปพรรณที่เกิดขึ้นจะมีลักษณะคล้ายกับช่วงหางเพลง (Coda) ของกระบวนที่ 1 อย่างชัดเจน แต่มีความแตกต่างตรงที่การบรรเลงทำนองและกุญแจเสียงหลัก

ตัวอย่างที่ 53 ช่วงเชื่อม

3.6.4 ส่วน A

ส่วน A (ตัวอย่างที่ 54) เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 93-103 ผู้ประพันธ์ได้หยิบแนวทำนองหลักทั้ง A และ B กลับมาใช้อีกครั้งด้วยเทคนิคการนำทั้งสองแนวทำนองมาบรรเลงผสมผสานกัน ซึ่งทำนองหลัก A บรรเลงด้วยไวโอลิน 1 และ 2 เป็นลักษณะของคู่ 8 ส่วนทำนองหลัก B บรรเลงด้วยบาสซูน เฟรนช์ฮอร์น และระฆังราว โดยผู้ประพันธ์ใช้ช่องว่างระหว่างแนวทั้งสองเพื่อสอดแทรกทำนองหลักในแต่ละอันลงไป แต่เพื่อความสมดุลและเพื่อความลงตัวอย่างมากที่สุด ในส่วนของทำนองหลัก B ผู้ประพันธ์จึงคัดเลือกเอาเฉพาะส่วนแรกของประโยคมาใช้ในจุดดังกล่าวเท่านั้น

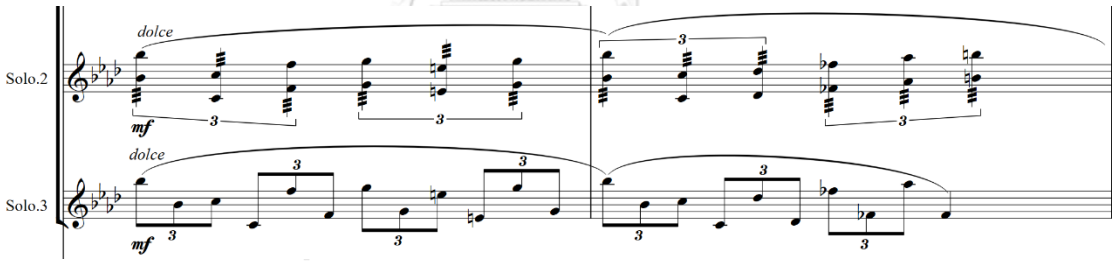
ตัวอย่างที่ 54 ส่วน A

3.6.5 ช่วงหางเพลง (CODA)

ปรากฏอยู่ในช่วงท้ายของกระบวนที่ 1 เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 104-114 หรือจนจบกระบวน ซึ่งสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์ในช่วงดังกล่าวคือ การคิดแนวทำนองแบบใหม่เพื่อใช้บรรเลงเฉพาะช่วงดังกล่าว โดยลักษณะของแนวทำนองนั้นจะมีการวาดลวดลายเล็กน้อย ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้ส่วนโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นผสมผสานกับเขบ็ตสามชั้นบนแนวทำนองใหม่ มีลักษณะการบรรเลงไล่โน้ตขึ้นไปแบบซีเควนซ์ (ตัวอย่างที่ 55) บนกลุ่มเครื่องต่าง ๆ และผสมผสานให้มีความสมดุล

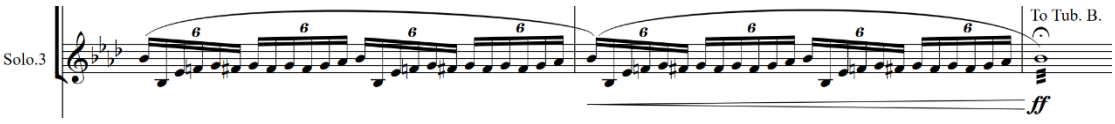
ตัวอย่างที่ 55 ลักษณะแนวทำนองใหม่

สำหรับช่วงระหว่างห้องที่ 110-111 ผู้ประพันธ์ได้หยิบนำแนวทำนองมาขยายส่วนโน้ต (Augmentation) ในช่วงดังกล่าว (ตัวอย่างที่ 56) เพื่อให้มีความแตกต่างจากช่วงแรก เริ่มต้นบรรเลงบนมาริมบาด้วยลักษณะการรัวโน้ตผสมผสานกับกล็อกเคนชปีลบรรเลงเป็นแนวประกอบอยู่ด้วย



ตัวอย่างที่ 56 การนำแนวทำนองมาขยายส่วนโน้ต

หลังจากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 112-114 ผู้ประพันธ์ได้นำแนวทำนองที่ถูกขยายส่วนโน้ตดังกล่าวไปกระจายอยู่ในแนวเครื่องต่าง ๆ เพื่อตอกย้ำแนวทำนองในลักษณะดังกล่าวอีกครั้ง ในขณะเดียวกันบนแนวของกล็อกเคนชปีลมีการบรรเลงเป็นแนวทำนองประกอบเพื่อเลียนเอฟเฟคเสียงระยิบระยับ (ตัวอย่างที่ 57)



ตัวอย่างที่ 57 เอฟเฟคเสียงระยิบระยับบนกล็อกเคนชปีล

3.7 กระบวนที่ 3

กระบวนที่ 3 เป็นสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา ที่ยังรักษารูปแบบแผนเดิมในภาพใหญ่ มีอัตราจังหวะเร็ว (160 BPM) ด้วยรูปแบบ 2/4, 3/4, 4/4, 5/8 และ 7/8 อารมณ์ของบทเพลงมีความรุนแรง ตื่นเต้นและมีความไพเราะ หลักการประพันธ์ในกระบวนนี้ คือ การเลือกแนวทำนองหลักจากทั้ง 2 กระบวนก่อนหน้านำกลับมาใช้อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 58-60) รวมทั้งด้านองค์ประกอบของคอร์ดและอารมณ์ของเพลงที่จะพัฒนาให้มีความเข้มข้นและแตกต่างจากสองกระบวนก่อนหน้ามากขึ้นกว่าเดิม โดยจะคัดเลือกเฉพาะจุดสำคัญที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงนำมาอธิบายดังนี้

ตัวอย่างที่ 58 แนวทำนองหลักที่ 1 (Theme 1)

ตัวอย่างที่ 59 แนวทำนองหลักที่ 2 (Theme 2)

ตัวอย่างที่ 60 แนวทำนองหลักที่ 3 (Theme 3)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.7.1 ช่วงนำ (Introduction)

เริ่มตั้งตั้งแต่ห้องที่ 1-36 ผู้ประพันธ์เลือกใช้กลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงเกริ่นนำไปพร้อม ๆ กัน (ตัวอย่างที่ 61) โดยกุญแจเสียงหลักในช่วงดังกล่าวคือ E ไมเนอร์ มีการสอดแทรกโน้ต Bb แฟล็ตลงไปในแนวทำนองหลักและแนวของริทึ่มเพื่อให้ได้กลิ่นอายของคอร์ด E ดิมินิชท์

ตัวอย่างที่ 61 กลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงเกริ่นนำในกระบวนที่ 3

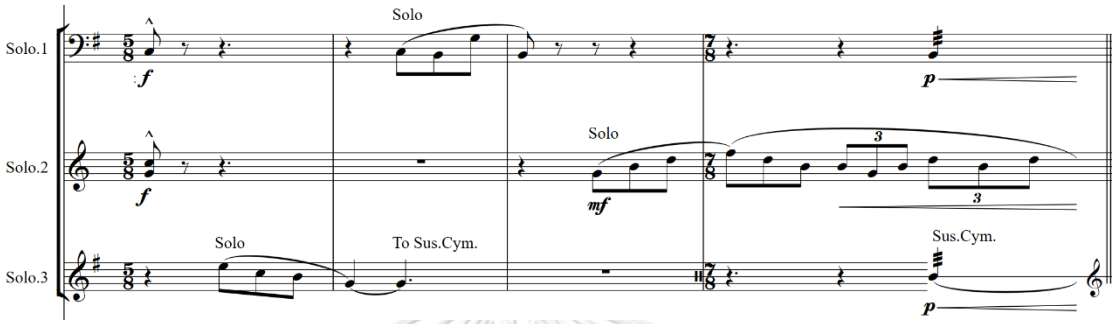
เป็นเจตนาของผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอแนวทำนองที่มีองค์ประกอบของเสียงกระด้าง (Dissonance) เป็นพื้นฐานหลักในช่วงดังกล่าว ระฆังราวบรรเลงเป็นแนวทำนองหลักที่มีองค์ประกอบของโน้ตตัวที่ 1 และ 5 เพียงเท่านั้น ในขณะเดียวกันมีทิมปานีและกลองแซ่ช่วยบรรเลงสนับสนุนในด้านของแนวจังหวะเป็นหลัก

สำหรับด้านของเครื่องหมายประจำจังหวะ ณ ช่วงดังกล่าว มีการเปลี่ยนสลับไปมาระหว่าง 3/4 และ 2/4 อันเนื่องมาจากประโยคของแนวทำนองที่เกิดขึ้น และถึงแม้ว่ามีการเปลี่ยนสลับเครื่องหมายกำหนดจังหวะไปมาอย่างบ่อยครั้ง แต่ผู้ฟังจะไม่รู้สึกขัดแต่อย่างใดเนื่องจากความสมดุลที่ลงตัวของทั้งแนวทำนองและแนวจังหวะ

เมื่อกลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงเกริ่นนำจบ ตั้งแต่ห้องที่ 7 เป็นต้นไปมีออร์เคสตราบรรเลงสอดแทรกขึ้นมา (ตัวอย่างที่ 62) โดยยังคงแนวความคิดการเปลี่ยนสลับเครื่องหมายกำหนดจังหวะไปมาอยู่ดังเดิม รวมทั้งมีการบรรเลงแนวทำนองที่มีเสียงกระด้างบรรเลงตอบกลับไปมาและบรรเลงไปพร้อมกันระหว่างกลุ่มเครื่องต่าง ๆ

ตัวอย่างที่ 62 การบรรเลงแนวทำนองของออร์เคสตรา

ระหว่างห้องที่ 33-36 เป็นช่วงสั้น ๆ ที่เปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวได้บรรเลงโซโลตามโน้ตที่กำหนดให้ในแต่ละแนว (ตัวอย่างที่ 63) เพื่อทำหน้าที่ส่งเข้าสู่ช่วงถัดไปของบทเพลง โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้อัตราจังหวะผสม (Compound Time Signature) คือ 5/8 แบ่งกลุ่มจังหวะเป็น (2+3) และ 7/8 แบ่งกลุ่มจังหวะเป็น (3+2+2) เพื่อความสมดุลกับแนวโซโลในช่วงดังกล่าว



ตัวอย่างที่ 63 การบรรเลงโซโลสั้น ๆ ของกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยว

3.7.2 ตอนนำเสนอโดยวงออร์เคสตรา (Orchestral Exposition)

เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 37-114 รวมเป็นจำนวนห้องทั้งหมด 77 ห้อง เนื่องจากช่วงดังกล่าวมีความยาวอย่างพอสมควร ผู้วิจัยจึงคัดเลือกในแต่ละจุดที่มีรายละเอียดและแนวความคิดที่น่าสนใจนำมาอธิบายดังต่อไปนี้

จุดที่ 1 ระหว่างห้องที่ 37-60 เป็นช่วงที่นำแนวทำนองหลักที่ 1 มาใช้ในการบรรเลงทำนองด้วยรูปแบบต่าง ๆ เป็นหลักด้วยอัตราจังหวะ 3/4 ที่มีความสมดุลกับแนวทำนองดังกล่าวตั้งแต่ห้องที่ 37 เป็นต้นไปผู้ประพันธ์นำแนวทำนองหลักที่ 1 มาประยุกต์ใช้ในแนวเสียงเบส (ตัวอย่างที่ 64) มีการบรรเลงแบบเดินเบสไปด้วยความเร่าร้อนและตื่นเต้น (Agitato) บรรเลงด้วยทูบา เชลโลและดับเบิลเบสไปพร้อมกัน

ตัวอย่างที่ 64 การประยุกต์ใช้แนวทำนองหลักที่ 1 ในแนวเบส

เมื่อแนวเบสบรรเลงครบ 4 ห้อง จะถือว่าครบ 1 ชุดอย่างสมบูรณ์ หลังจากนั้นแนวเบสจะกลับมาบรรเลงวนซ้ำ ๆ ด้วยรูปแบบเดิมอีกครั้ง ซึ่งสามารถวิเคราะห์อีกแง่มุมได้ว่าแนวความคิดที่ผู้ประพันธ์รังสรรค์ในแนวเบส ณ ช่วงดังกล่าว อาจได้รับอิทธิพลมาจากปัสซาคาเกลีย (Passacaglia) ซึ่งเป็นวิธีการเดินเบสแบบชุดซ้ำ ๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงยุคบาโรก

ในขณะเดียวกันบนแนวเครื่องดนตรีอื่น ๆ จะบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (ตัวอย่างที่ 65) เน้นหนักจังหวะตกเพื่อทำให้แนวจังหวะมีความกระชับและทำให้ทิศทางของบทเพลงเคลื่อนที่ไปข้างหน้าด้วยความตื่นเต้นอย่างสมบูรณ์บรรเลงไปจนกระทั่งถึงห้องที่ 60 หรือจนจบช่วงแรก

ตัวอย่างที่ 65 การบรรเลงสนับสนุนแนวจังหวะด้วยเขบ็ตหนึ่งชั้น ในแนวเครื่องต่าง ๆ

ตั้งแต่ห้องที่ 45-52 ผู้ประพันธ์เลือกใช้ทรัมเป็ต 2 เครื่องบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1 (ตัวอย่างที่ 66) ทั้งในรูปแบบเสียงเดียวและเสียงประสานสลับกันไปมาตามลำดับ โดยมีการสอดแทรกโน้ต C ชาร์ปในบางช่วงเพื่อให้ได้กลิ่นอายของโมดโดเรียน (Dorian Mode) รวมทั้งมีการแปรทำนองเล็กน้อยเพื่อเลียนแบบเอกลักษณ์การบรรเลงทำนองกึ่งด้นสด

ตัวอย่างที่ 66 ทรัมเป็ต 2 เครื่องบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1

จนกระทั่งต่อมาในห้องที่ 53-60 แนวทำนองหลักที่ 1 เปลี่ยนมาบรรเลงโดยโอโบ บาสซูน ไซโลโฟน ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลา (ตัวอย่างที่ 67) มีความแตกต่างจากช่วงก่อนหน้านี้ตรงที่การแปรทำนองมีการไล่โน้ตมากเป็นพิเศษ ผู้ประพันธ์ได้รังสรรค์ตามศักยภาพของทั้งเครื่องสายเครื่องลมไม้ และเครื่องกระทบประเภทคีย์บอร์ด เพื่อให้การบรรเลงทำนองในช่วงดังกล่าวมีความโดดเด่นและลงตัวมากที่สุด

ตัวอย่างที่ 67 โอโบ บาสซูน ไซโลโฟน ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลา บรรเลงเลงแนวทำนองหลักที่ 1

จุดที่ 2 ระหว่างห้องที่ 61-73 หรือช่วงเชื่อม ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและกลุ่มเครื่องกระทบได้บรรเลงประชันกันดังต่อไปนี้

ห้องที่ 61-62 (ตัวอย่างที่ 68) ออร์เคสตราบรรเลงดังขึ้น (Crescendo) ทั้งลักษณะโน้ตลากยาวและโน้ตเขบ็ตสองชั้นไล่ขึ้นเพียงระยะสั้น ๆ และตอบกลับที่แนวผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 2 ด้วยกลองทอมคอนเสิร์ตบรรเลงผสมผสานกับกลองแซ่ตามลำดับ ในขณะเดียวกันมีบางกลุ่มเครื่องในออร์เคสตราบรรเลงประกอบเพื่อช่วยสนับสนุนให้แนวจังหวะยังคงอยู่ตลอดเวลา

ห้องที่ 63-64 (ตัวอย่างที่ 68) ออร์เคสตราบรรเลงดังขึ้น (Crescendo) ทั้งลักษณะโน้ตลากยาว และโน้ตเขบ็ตสองชั้นไล่ขึ้นเพียงระยะสั้น ๆ อีกครั้ง และตอบกลับบนแนวผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 1 ด้วยทิมปานีตามลำดับ ในขณะเดียวกันมีบางกลุ่มเครื่องในออร์เคสตราบรรเลงประกอบเหมือนกับ 2 ห้องก่อนหน้านี้

ห้องที่ 65–68 (ตัวอย่างที่ 69) โดยเฉพาะ 2 ห้องแรก กลุ่มออร์เคสตราบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นพร้อมกันทั้งกลุ่มและตอบกลับที่แนวผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 3 ด้วยระฆังราวตามลำดับ แนวทำนองเป็นโน้ตที่กระจายมาจากคอร์ด A ดิมินิชท์อย่างชัดเจน จนกระทั่ง 2 ห้องต่อมาทั้งออร์เคสตรา และแนวผู้บรรเลงเดี่ยว 1 และ 2 บรรเลงลงโน้ตพร้อมกัน ยกเว้นระฆังราวที่บรรเลงทำนองล้อเลียนตอบกลับอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 68 ห้องที่ 61-64 การประชันระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตรา

ตัวอย่างที่ 69 ห้องที่ 65-68 การประชันระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตรา

ห้องที่ 69-70 (ตัวอย่างที่ 70) กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงเป็นอาร์เปโจด้วยรูปแบบซีเควนซ์ที่มีพื้นฐานจากคอร์ด B ดิมินิชท์ โดยค่อย ๆ บรรเลงทำนองสอดแทรกเข้ามาทีละแนว เครื่องเรียงซ้อนเป็นรูปแบบการประสานตามลำดับ

ห้องที่ 71-73 (ตัวอย่างที่ 71) กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงโซโลสอดแทรกขึ้นมาอย่างฉับพลัน โดยเฉพาะห้องที่ 71 ผู้ประพันธ์ได้นำแนวความคิดการไลโน้ตอาร์เปโจแบบซีเควนซ์ที่เคยบรรเลงบนกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องสายนำมาประยุกต์ใช้ในแนวเครื่องกระทบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 70 ห้องที่ 69-70 การประชันระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตรา

ตัวอย่างที่ 71 ห้องที่ 71-73 การประชันระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตรา

จุดที่ 3 ระหว่างห้องที่ 74-105 มีการปรากฏแนวทำนองหลักที่ 2 เป็นครั้งแรกเริ่มต้นบรรเลงทำนองหลักด้วยฟลูต (ตัวอย่างที่ 72) ระหว่างห้อง 74-77 ก่อนส่งให้โอโบรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักต่อในห้องที่ 78-81 (ตัวอย่างที่ 73) ลักษณะของแนวทำนองหลักมีการไล่โน้ตเพิ่มเติมเล็กน้อยเพื่อให้เข้ากับเอกลักษณ์ของเครื่องลมไม้ ขณะเดียวกันมีเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงสนับสนุนเป็นคอร์ดที่มีเสียงกระด้างอย่างชัดเจน ภาพรวมของดนตรีมีความหนาแน่นน้อย มีเฉพาะเพียงกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงสอดแทรกในบางช่วงเท่านั้น

ตัวอย่างที่ 72 ฟลูตบรรเลงทำนองหลักที่ 2

ตัวอย่างที่ 73 โอโบบรรเลงทำนองหลักที่ 2

จนกระทั่งต่อมาในห้องที่ 82-89 ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนบทบาทการบรรเลงแนวทำนองหลักมาสู่กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเริ่มต้นด้วยเฟรนช์ฮอร์น 2 เครื่องบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2 (ตัวอย่างที่ 74) ระหว่างห้องที่ 82-85 ด้วยรูปแบบเสียงประสาน ก่อนส่งให้ทรอมโบนรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักต่อในห้องที่ 86-89 (ตัวอย่างที่ 75) ซึ่งแนวทำนองที่เกิดขึ้นยังคงมีเสียงกระด้างเหมือนกับช่วงกลุ่มเครื่องลมไม้ก่อนหน้า

ตัวอย่างที่ 74 เฟรนช์ฮอร์น 2 เครื่องบรรเลงทำนองหลักที่ 2

ตัวอย่างที่ 75 ทรอมโบนบรรเลงทำนองหลักที่ 2

ขณะเดียวกันมีกลุ่มเครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงทำนองทั้งแนวประกอบ และตอบกลับไปมาระหว่างแนวทำนองหลัก ได้แก่ กลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงสนับสนุนเป็นคอร์ดการรัวโน้ต (ตัวอย่างที่ 76) และกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวที่แต่ละแนวบรรเลงทำนองด้วยบทบาทที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน

(ตัวอย่างที่ 76) ได้แก่ ทรัยแองเกิลบรรเลงประกอบเลียนเสียงเอฟเฟคเสียงระยิบระยับ มาริมบา บรรเลงคอร์ดประกอบด้วยการไล่โน้ตอาร์เปโจขึ้นลงและระฆังราวบรรเลงทำนองล้อเลียนตอบกลับระหว่างแนวทำนองหลักที่ 2

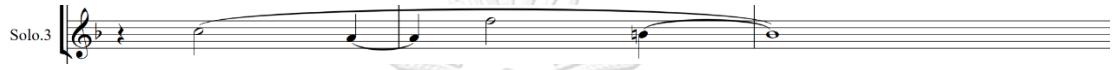
ตัวอย่างที่ 76 กลุ่มเครื่องสายบรรเลงสนับสนุนเป็นคอร์ดด้วยลักษณะการรัวโน้ต

ตัวอย่างที่ 77 กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงทำนองด้วยบทบาทที่แตกต่างกัน

จนกระทั่งต่อมาในห้องที่ 90-97 เริ่มมีการย้ายกุญแจเสียงหลักมาสู่ F Major เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการให้บทเพลงมีความสว่างมากขึ้น แนวทำนองหลักที่ 2 บรรเลงด้วยโอโบ ไวโอลิน 2 และวิโอลาไปพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 78) ปราศจากเสียงกระด้าง ต่างจากช่วงก่อนหน้านี้อย่างชัดเจน รวมทั้งยังมีการไล่โน้ตเพิ่มเติมบนแนวทำนองหลักเล็กน้อยเพื่อเพิ่มความโดดเด่นให้กับเครื่องที่บรรเลงทำนอง

ตัวอย่างที่ 78 โอโบ ไวโอลิน 2 และวิโอลาบรรเลงทำนองหลักที่ 2

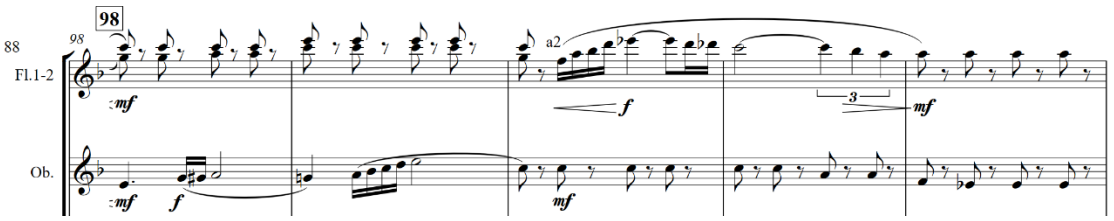
ในขณะเดียวกันระฆังราวยังคงมีบทบาทในการบรรเลงตอบกลับแนวทำนองหลักที่ 2 อยู่ดังเดิม (ตัวอย่างที่ 79) ปรากฏอยู่ระหว่างห้องที่ 92-94



ตัวอย่างที่ 79 ระฆังราวบรรเลงตอบกลับแนวทำนองหลักที่ 2

จนกระทั่งต่อมาในห้องที่ 98-105 แนวทำนองหลักที่ 2 เปลี่ยนมาบรรเลงที่ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 ด้วยลักษณะขั้นคู่แปด (ตัวอย่างที่ 80) รวมทั้งยังมีฟลูตและโอโบที่บรรเลงสนับสนุนแนวทำนองหลักในบางช่วง (ตัวอย่างที่ 81) ผู้ประพันธ์พิจารณาจากช่วงเสียงที่เหมาะสมของทั้ง 2 เครื่อง เนื่องจากการบรรเลงแนวทำนองหลักมีช่วงเสียงที่ค่อนข้างกว้างกว่าปกติ

ตัวอย่างที่ 80 ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2



ตัวอย่างที่ 81 ฟลูตและโอโบบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองหลักในบางช่วง

ขณะเดียวกันแนวของผู้บรรเลงเดี่ยวแสดงให้เห็นถึงการบรรเลงเครื่องกระทบที่มีบทบาทแตกต่างกัน (ตัวอย่างที่ 82) เช่น ทิมปานีมีหน้าที่บรรเลงสนับสนุนคอร์ดที่เกิดขึ้น ไฮแฮทมีหน้าที่บรรเลงล้อเลียนตอบกลับระหว่างแนวทำนองหลักและระฆังราวมีหน้าที่บรรเลงสนับสนุนแนวทำนองหลักไปพร้อมกับเครื่องที่มีบทบาทเหมือนกัน แต่มีลักษณะโน้ตที่เป็นลักษณะเดิมไม่มีการไล่โน้ตเหมือนกับเครื่องสายและเครื่องลมไม้

ตัวอย่างที่ 82 บทบาทของการบรรเลงกลุ่มเครื่องกระทบในแต่ละแนว

ในช่วงดังกล่าวนอกเหนือจากแนวทำนองหลักและแนวของผู้บรรเลงเดี่ยวที่อธิบายไปในช่วงก่อนหน้านี้ ขณะเดียวกันยังมีแนวบรรเลงประกอบที่มีบทบาทความสำคัญอีกหนึ่ง เนื่องจากสามารถช่วยให้บทเพลงดำเนินไปข้างหน้าได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งปรากฏอยู่บนกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นหลักและมีกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงสนับสนุนในบางช่วง (ตัวอย่างที่ 83) มีลักษณะเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นบรรเลงย้ำบนจังหวะตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 83 ลักษณะของแนวบรรเลงประกอบบนกลุ่มเครื่องลมไม้

จุดที่ 4 ระหว่างห้องที่ 106-114 คือจุดสุดท้ายของตอนนำเสนอโดยวงออร์เคสตรา (Orchestral Exposition) เป็นช่วงเชื่อม ซึ่งผู้ประพันธ์ได้เปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตราบรรเลงประชันกันอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 84) โดยจะทำหน้าที่ส่งเข้าสู่ช่วงถัดไปของบทเพลง รูปแบบการโซโลของกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวประกอบไปด้วยโน้ตตัวดำสามพยางค์และเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เป็นหลัก ซึ่งแนวความคิดที่เกิดขึ้นผู้ประพันธ์นำไปประยุกต์ใช้อีกครั้งในช่วงตอนพัฒนา (Development)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 84 ช่วงเชื่อม การประชันระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตรา

3.7.3 ตอนนำเสนอโดยเครื่องดนตรีเดี่ยว (Solo Exposition)

เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 115-221 รวมเป็นจำนวนห้องทั้งหมด 106 ห้อง ซึ่งมีความยาวมากกว่าช่วงตอนนำเสนอโดยออร์เคสตราจึงคัดเลือกในแต่ละจุดที่มีรายละเอียดและแนวความคิดที่น่าสนใจ 5 จุด ได้แก่

จุดที่ 1 ระหว่างห้องที่ 115-140 มีการย้ายกุญแจเสียงหลักมาสู่ A ไมเนอร์ พร้อมกับภาพรวมของดนตรีที่มีความหนาแน่นค่อนข้างน้อย รวมทั้งเป็นช่วงที่ใช้แนวทำนองหลักที่ 1 นำกลับมาประยุกต์ใช้ด้วยรูปแบบต่าง ๆ อีกครั้ง จุดสังเกตสำคัญที่ทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่าบทเพลงได้เข้ามาสู่ช่วงใหม่คือ ทำนองบนแนวเบสที่มีรูปแบบการดำเนินทำนองเบสเป็นชุด ๆ ได้กลับมา

บรรเลงอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 85) อย่างชัดเจนซึ่งบรรเลงด้วยคลาริเน็ตและดับเบิลเบสที่ใช้เทคนิคการดีดสาย(Pizzicato) เป็นหลัก ในขณะเดียวกันยังมีทิมปานีช่วยบรรเลงสนับสนุนโน้ตแนวเบสเช่นเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 86) แต่ผู้ประพันธ์ได้ทำการตัดทอนโน้ตบางส่วนออกเนื่องจากต้องการเน้นย้ำหัวโน้ตเฉพาะช่วงที่สำคัญเท่านั้น

ตัวอย่างที่ 85 คลาริเน็ต และดับเบิลเบสบรรเลงทำนองในลักษณะการดำเนินเบสเป็นชุด ๆ

ตัวอย่างที่ 86 ทิมปานีบรรเลงสนับสนุนโน้ตแนวเบสในบางส่วน

จนกระทั่งต่อมาระหว่างห้องที่ 124-131 ผู้ประพันธ์ได้เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงเดี่ยวที่ 3 บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1 ด้วยไซโลโฟนเป็นหลัก (ตัวอย่างที่ 87) โดยบรรเลงทั้งทำนองหลักดั้งเดิมผสมผสานกับทำนองแปรที่มีลักษณะเป็นทั้งโน้ตสองชั้นและอาร์เปโจเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ ไล่โน้ตขึ้นลงตามกระบวนการดำเนินของคอร์ดในแต่ละช่วง เพื่อทำให้แนวบรรเลงเดี่ยวมีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 87 ไซโลโฟนบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1 ด้วยรูปแบบทำนองหลักดั้งเดิมและทำนองแปร

ในขณะเดียวกันมีคลาริเน็ต ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงเป็นแนวทำนองประกอบ (ตัวอย่างที่ 88) ด้วยลักษณะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นบรรเลงย้ำบนจังหวะตก รวมทั้งยังมีอีกบทบาทคือบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองแปรของไซโลโฟนในบางจุด (สังเกตจากวงกลม) ซึ่งตรงจุดที่มีการบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองแปรผู้ประพันธ์เลือกใช้ทูบาและดับเบิลเบสบรรเลงเน้นหนักเป็นหัวโน้ตด้วยรูปแบบโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น (ตัวอย่างที่ 89)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 88 คลาริเน็ต ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงทั้งแนวทำนองประกอบด้วยลักษณะโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองแปรจากไซโลโฟน (สังเกตจากวงกลม)

ตัวอย่างที่ 89 ทูบาและดับเบิลเบสบรรเลงเน้นหนักเป็นหัวโน้ตเพิ่มความหนักแน่นบนแนวจังหวะบางช่วง

ช่วงต่อมาระหว่างห้องที่ 132-140 เป็นช่วงสั้น ๆ ที่ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้ออร์เคสตราและกลุ่มบรรเลงเดี่ยวประชันกัน (ตัวอย่างที่ 90) เริ่มต้นจากออร์เคสตราบรรเลงแนวทำนองไปพร้อมกัน หลังจากนั้นจะตอบกลับด้วยกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวได้แก่ ทิมปานี ไฮแฮทและไซโลโฟน ผู้ประพันธ์รังสรรค์ให้ลักษณะของแนวทำนองโซโลใช้ส่วนโน้ตเหมือนกัน

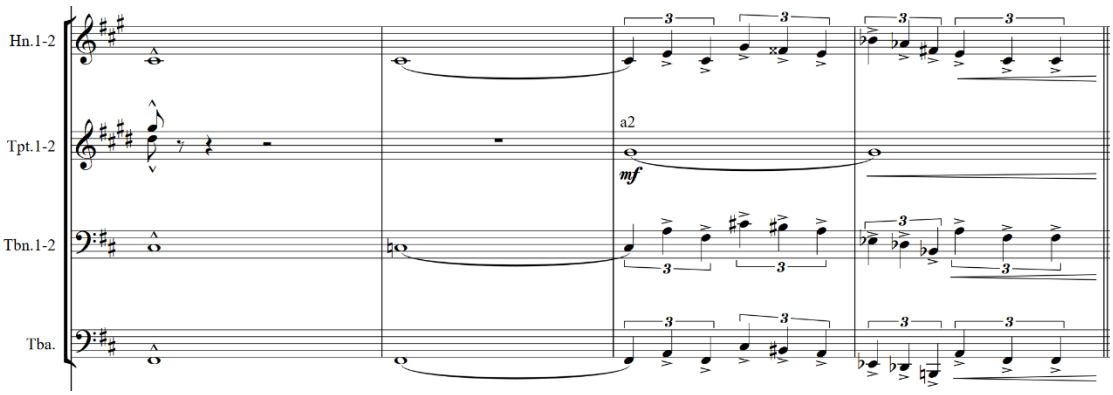
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 90 ช่วงการประชันสั้น ๆ ระหว่างออร์เคสตราและกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยว

จุดที่ 2 ระหว่างห้องที่ 141–161 มีการย้ายกุญแจเสียงหลักมาสู่ B ไมเนอร์อย่างฉับพลัน รวมทั้งภาพรวมของดนตรีที่กลับมามีความหนาแน่นมากขึ้น แนวความคิดที่ผู้ประพันธ์ได้รังสรรค์ไว้คือการบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1 ด้วยรูปแบบการตอบกลับไปมาระหว่างกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองที่มีทรัมเป็ต 2 เครื่อง และกลุ่มเครื่องสายที่มีไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 (ตัวอย่างที่ 91) เพื่อรับบทบาทในฐานะเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลง ส่วนทำนองแปรเป็นลักษณะค่อยการไต่ระดับช่วงเสียงขึ้นไป หลังจากนั้นไต่ระดับช่วงเสียงลงมาอย่างฉับพลันโดยใช้การบรรเลงด้วยรูปแบบซีเควนซ์เป็นหลัก อีกทั้งยังมีกลุ่มเครื่องลมไม้และไซโลโฟนช่วยบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองในบางจุดเช่นเดียวกัน สำหรับภาพรวมของรูปพรรณที่เกิดขึ้นมีลักษณะเหมือนกับห้องที่ 37-60 จากตอนนำเสนอโดยวงออร์เคสตราอย่างชัดเจน เพียงแต่ผู้ประพันธ์ได้สร้างความแตกต่างในด้านรูปแบบการนำเสนอแนวทำนองหลัก กุญแจเสียงหลักที่เลือกใช้ และวิธีการดำเนินแนวทำนองเบสเป็นชุด ๆ ที่เป็นรูปแบบการดำเนินไปตามกระบวนการดำเนินของคอร์ดที่เกิดขึ้นในแต่ละห้อง

ตัวอย่างที่ 91 ทรัมเป็ต 2 เครื่อง ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงแนวทำนองหลักด้วยรูปแบบการประชันกัน

ต่อมาระหว่างห้องที่ 158-161 จะเป็นช่วงเชื่อมขนาดสั้นจำนวน 4 ห้องที่เปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงโซโลไปพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 92) ผู้ประพันธ์เลือกใช้แนวทำนองหลักที่ 2 มาประยุกต์ใช้บนแนวโซโลเป็นหลักทั้งในรูปแบบดังเดิมและรูปแบบการย่อส่วนโน้ต (Diminution) เป็นโน้ตสามพยางค์ตัวดำ ซึ่งเคยปรากฏแบบสั้น ๆ ในห้องที่ 107 หรือช่วงเชื่อมจากส่วนนำเสนอโดยวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้นำส่วนเล็ก ๆ ดังกล่าวมาใช้อีกครั้งเพื่อส่งสัญญาณสำคัญในการเข้าสู่ช่วงถัดไปของบทเพลงได้อย่างสมดุล ในขณะเดียวกันออร์เคสตราช่วยบรรเลงสนับสนุนทั้งโน้ตคอร์ดลากยาวและโน้ตสามพยางค์ตัวดำเพื่อเพิ่มความหนักแน่นให้กับแนวทำนองโซโลเช่นเดียวกัน

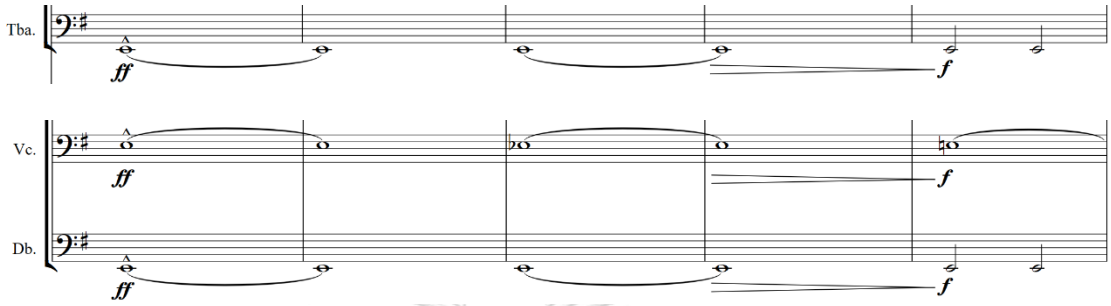


ตัวอย่างที่ 92 ช่วงเชื่อมขนาดสั้น

จุดที่ 3 ระหว่างห้องที่ 162-189 มีการย้ายกุญแจเสียงหลักมาสู่ E ไมเนอร์อย่างฉับพลัน และถือเป็นช่วงสูงสุด (Climax) ที่เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในกระบวนที่ 3 (ตัวอย่างที่ 93) ผู้ประพันธ์เลือกใช้แนวทำนองหลักที่ 2 มาขยายส่วนโน้ตให้กว้างขึ้น บรรเลงด้วยโอโบ บาสซูน เฟรนช์ฮอร์น ทรอมโบน และระฆังราว รวมทั้งมีทิมปานีและกลองทอมคอนเสิร์ตบรรเลงตอบกลับแนวทำนองขึ้นมาในบางช่วง

ตัวอย่างที่ 93 ช่วงสูงสุด (Climax) ครั้งที่ 1

ขณะเดียวกันด้านแนวทำนองประกอบมีอยู่ 2 รูปแบบ ได้แก่ คอร์ดลากยาวบรรเลงด้วยทูบา เชลโลและดับเบิลเบส (ตัวอย่างที่ 94) และโน้ตอาร์เปโจเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์บรรเลงด้วยฟลูต คลาริเน็ตและวิโอลา (ตัวอย่างที่ 95)



ตัวอย่างที่ 94 ทูบา เชลโลและดับเบิลเบสบรรเลงแนวทำนองในลักษณะคอร์ดลากยาว

ตัวอย่างที่ 95 ฟลูต คลาริเน็ต และวิโอลาบรรเลงแนวทำนองประกอบด้วยรูปแบบอาร์เปโจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงต่อมาระหว่างห้องที่ 170-189 ภาพรวมของดนตรีจะเปลี่ยนทั้งความหนาแน่นและความเข้มของเสียง (Terrace Dynamic) จากดังมากมาสู่เบาปานกลางอย่างฉับพลัน ผู้ประพันธ์เลือกใช้ช่วงดังกล่าวเพื่อให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้มีโอกาสบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2 ซึ่งเป็นแนวความคิดเดียวกันกับที่เคยเกิดขึ้นในกระบวนที่ 2

เริ่มต้นบรรเลงเกริ่นนำแนวทำนองหลักที่ 2 ด้วยระฆังราว (ตัวอย่างที่ 96) ปรากฏอยู่ระหว่างห้องที่ 170-177 มีลักษณะแนวทำนองหลักที่เป็นรูปแบบดั้งเดิม ต่อมาแนวทำนองหลักถูกส่งต่อมาบรรเลงด้วยฟลูต 2 เครื่องในลักษณะเสียงประสานด้วยความอ่อนหวานโดยจะมีการบรรเลงทั้งในรูปแบบทำนองดั้งเดิมและทำนองแปรผสมผสานกับตอบกลับแนวทำนองหลักด้วยเฟรนช์ฮอร์นตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 97)

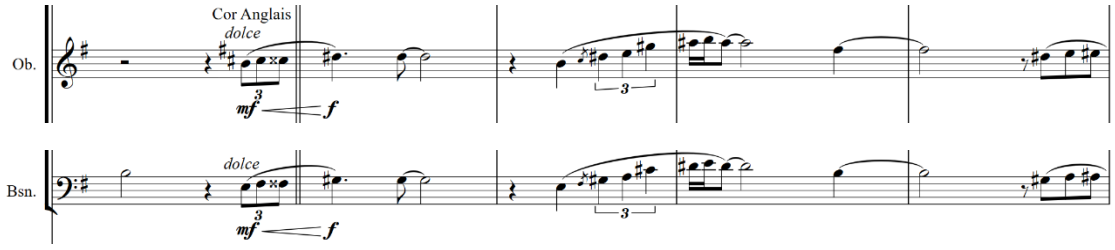
ตัวอย่างที่ 96 ระฆังราวบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2 ด้วยรูปแบบดั้งเดิม

ตัวอย่างที่ 97 ฟลูตและเฟรนช์ฮอร์นบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2 ตอบกลับไปมาระหว่างกัน

ในขณะเดียวกันบนแนวผู้บรรเลงเดี่ยวที่ 2 มีมาริมบาบรรเลงแนวทำนองประกอบ (ตัวอย่างที่ 98) ในลักษณะโน้ตสามพยางค์ตัวดำเพื่อใช้ประดับ รวมทั้งยังสามารถทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงบางสิ่งบางอย่างกำลังเคลื่อนที่เป็นพื้นหลังอยู่ตลอดเวลาเสมอ

ตัวอย่างที่ 98 มาริมบาบรรเลงแนวทำนองประกอบเพื่อใช้เป็นโน้ตประดับประดา ณ ช่วงดังกล่าว

จุดที่ 4 ระหว่างห้องที่ 190-209 ผู้ประพันธ์ทำการสอดแทรกกลิ่นไอของโมด E ไอโอเนียน หรือ E เมเจอร์ระยะสั้น ๆ เพื่อทำให้ภาพรวมของดนตรีมีความสดใสและสว่างมากยิ่งขึ้น รวมทั้งมีการปรากฏแนวทำนองหลักที่ 3 ขึ้นเป็นครั้งแรกในกระบวนที่ 3 ผู้ประพันธ์เลือกใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นเพื่อบ่งบอกถึงการปรากฏของแนวทำนองหลักดังกล่าวคือ อิงลิชฮอร์น ซึ่งจะบรรเลงผสมผสานไปพร้อมกับบาสซูน (ตัวอย่างที่ 99)



ตัวอย่างที่ 99 อิงลิชฮอร์นและบาสซูนบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3

ขณะเดียวกันในแนวผู้บรรเลงเดี่ยวมีการบรรเลงหลากหลายรูปแบบ (ตัวอย่างที่ 100) ได้แก่ มาร์คทรีบรรเลงเลียนเสียงเอฟเฟคระยิบระยับ มาริมบาบรรเลงแนวทำนองประกอบเพื่อใช้เป็นโน้ตประดับและกล็อกเคนชปีลบรรเลงตอบกลับไปมาระหว่างเครื่องที่บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3

ตัวอย่างที่ 100 ลักษณะการบรรเลงหลากหลายรูปแบบในแนวผู้บรรเลงเดี่ยว

เมื่ออิงลิชฮอร์นและบาสซูนบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 จบ แนวทำนองหลักจะส่งไปบรรเลงกระจายตามเครื่องต่าง ๆ ดังนี้

ห้องที่ 198-201 ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลา (ตัวอย่างที่ 101) บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 โดยมีการสอดแทรกการไล่โน้ตในแนวทำนองหลักมากยิ่งขึ้น

ห้องที่ 202-203 ฟลูต อิงลิชฮอร์นและเชลโล (ตัวอย่างที่ 102) บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 โดยบรรเลงเพียงช่วงหางของแนวทำนองผสมผสานไปพร้อมกัน

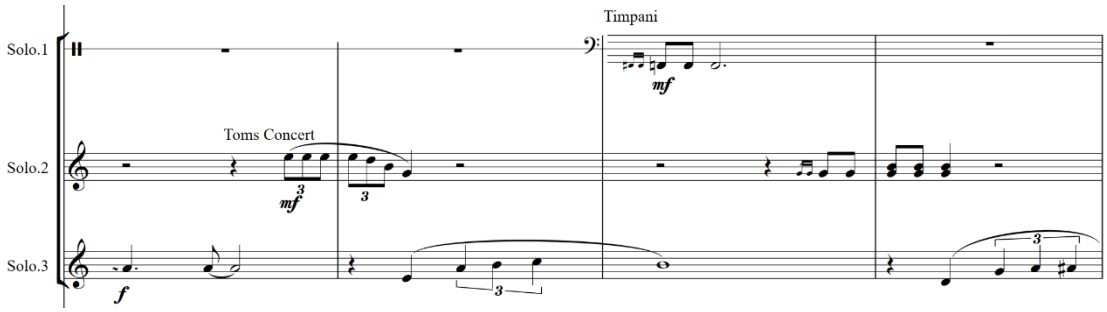
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 101 ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลาบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3

ตัวอย่างที่ 102 ฟลูต อิงลิชฮอร์นและเชลโลบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3

ห้องที่ 204-209 (ตัวอย่างที่ 103) เฟรนช์ฮอร์นและระฆังราวบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 โดยบรรเลงเพียงช่วงหัวของแนวทำนองผสมผสานไปพร้อมกัน รวมทั้งมีฟลูต อิงลิชฮอร์นและบาสซูนบรรเลงแนวทำนองหลักล้อเลียนตอบกลับไปมาระหว่างห้องที่ 206-207

ขณะเดียวกันผู้ประพันธ์เลือกใช้ช่องว่างในแต่ละประโยคของแนวทำนองหลักในการสอดแทรกแนวทำนองโซโลของกลองทอมคอนเสิร์ตเพื่อนำเสนอการตอบกลับแนวทำนองไปมาระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตราเพียงช่วงระยะสั้น ๆ เนื่องจากภาพรวมของบทเพลงในแนวต่าง ๆ ที่เคลื่อนที่ไปข้างหน้าอย่างรวดเร็วเพื่อช่วยสนับสนุนให้ทิศทางของบทเพลงดำเนินไปข้างหน้าและเข้าสู่ช่วงถัดไปได้อย่างสมดุล



ตัวอย่างที่ 103 การบรรเลงแนวทำนองด้วยลักษณะต่าง ๆ

จุดที่ 5 ระหว่างห้องที่ 210-221 (ตัวอย่างที่ 104) คือจุดสุดท้ายของตอนนำเสนอโดยเครื่องดนตรีเดี่ยว (Solo Exposition) เป็นช่วงเชื่อมที่มีความยาวเป็นจำนวน 12 ห้อง กุญแจสำคัญที่ผู้ประพันธ์รังสรรค์ไว้คือ การเลือกใช้โน้ตตัว G บรรเลงเป็นโน้ตยืนพื้น (Pedal Tone) ลากยาวในแนวเบส ซึ่งมีความสำคัญเพราะเป็นโน้ตลำดับที่ 5 หรือโดมินันท์ของกุญแจเสียงหลักใหม่ ในขณะเดียวกันยังมีการเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะบ่อยครั้ง เนื่องจากความยาวของประโยคแนวทำนองที่เมื่อมาบรรเลงบนลักษณะดังกล่าวมีความเหมาะสมและลงตัวอย่างมาก

ตัวอย่างที่ 104 ช่วงเชื่อม

3.7.4 ตอนพัฒนา (Development)

เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 222-336 เป็นจำนวนทั้งหมด 114 ห้อง ซึ่งช่วงดังกล่าวผู้ประพันธ์นำองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เคยเกิดขึ้นจากตอนนำเสนอทั้งสอง (Double Exposition) กลับมาพัฒนาอีกครั้งด้วยรูปแบบคล้ายเดิม และนำส่วนเล็ก ๆ ที่เคยเกิดขึ้นมาขยายให้มีความยาวมากขึ้นกว่าเดิม จึงคัดเลือกในแต่ละจุดที่มีรายละเอียดและแนวความคิดที่น่าสนใจประกอบไปด้วย 4 จุดนำมาอธิบายดังต่อไปนี้

จุดที่ 1 ระหว่างห้องที่ 222-239 มีการย้ายกุญแจเสียงหลักมาสู่ C ไมเนอร์อย่างสมบูรณ์ แนวความคิดที่ผู้ประพันธ์รังสรรค์ไว้คือการนำเสนอ 3 แนวทำนองหลักสำคัญอีกครั้งเพื่อเป็นการเน้นย้ำให้ผู้ฟังจดจำแนวทำนองหลักแต่ละรูปแบบได้ แต่ละกลุ่มเครื่องของออร์เคสตราบรรเลงตามแนวทำนองหลักผู้ประพันธ์กำหนดไว้ดังนี้

กลุ่มเครื่องสาย (ตัวอย่างที่ 105) บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1 ระหว่างห้องที่ 222-226 โดยมีการผสมผสานแนวทำนองแปรที่มีกลิ่นไอของบันไดเสียงบูลส์ค่อย ๆ บรรเลงไล่โน้ตลงมาตามลำดับอย่างสวยงาม รวมทั้งยังมีไซโลโฟนที่ช่วยบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองดังกล่าวเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 105 กลุ่มเครื่องสายและไซโลโฟนบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1

กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (ตัวอย่างที่ 106) บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2 ระหว่างห้องที่ 226-230 โดยบรรเลงสอดแทรกต่อจากแนวทำนองหลักที่ 1 ขึ้นมาทันที ซึ่งวิธีการนำเสนอแนวทำนองมีทั้ง

รูปแบบขยายส่วนโน้ตและย่อส่วนโน้ต บรรเลงเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น รวมทั้งมีทิมปานีช่วยบรรเลงสนับสนุนให้แนวทำนองดังกล่าวมีความหนักแน่นและมีพลัง

ตัวอย่างที่ 106 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและทิมปานีบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2

กลุ่มเครื่องลมไม้ (ตัวอย่างที่ 107) บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 ระหว่างห้องที่ 230-235 โดยบรรเลงสอดแทรกต่อจากแนวทำนองหลักที่ 2 ขึ้นมาทันทีไม่มีการบรรเลงทำนองจากกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ เหลือเพียงแค่กลุ่มเครื่องลมไม้เท่านั้น

ตัวอย่างที่ 107 กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3

กลุ่มเครื่องกระทบ (ตัวอย่างที่ 108) บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 ระหว่างห้องที่ 235-239 โดยบรรเลงสอดแทรกต่อจากกลุ่มเครื่องลมไม้ขึ้นมาทันที ผู้ประพันธ์เลือกใช้กลุ่มเครื่องดังกล่าวทำหน้าที่ส่งเข้าสู่ช่วงถัดไปของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 108 กลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3

จุดที่ 2 ระหว่างห้องที่ 240-274 ภาพรวมของดนตรีกลับมาสู่ความหนาแน่นเต็มรูปแบบออร์เคสตราอีกครั้ง ผู้ประพันธ์เลือกใช้แนวความคิดที่เคยเกิดขึ้นในระหว่างห้องที่ 141-158 จากตอนนำเสนอโดยเครื่องดนตรีเดี่ยวนำมาพัฒนาประยุกต์ใช้อีกครั้ง ได้แก่ การเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะจาก 3/4 ให้กลายเป็น 4/4 การเลือกใช้ทำนองแปรมากกว่าทำนองดั้งเดิมในการบรรเลง และการประยุกต์โน้ตในแนวเบสที่เดิมทีจะดำเนินไปเป็นชุด ๆ ให้กลายเป็นการบรรเลงด้วยรูปแบบประโยคไปทีละห้องตามกระบวนการดำเนินคอร์ด

ระหว่างห้องที่ 240-247 แนวทำนองหลักที่ 1 บรรเลงด้วยฟลูต ไซโลโฟน ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 (ตัวอย่างที่ 109) ไปพร้อมกัน ผู้ประพันธ์เน้นให้บรรเลงเป็นแนวทำนองแปรมากกว่าแนวทำนองดั้งเดิมเพื่อให้มีความสมดุลกับเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 อีกทั้งยังมีอีกหนึ่งจุดสำคัญคือผู้ประพันธ์ต้องการยกบทบาทให้ไซโลโฟนมีความโดดเด่นมากกว่าแนวเครื่องอื่นจึงเพิ่มเติมส่วนโน้ตเข้าไปให้กลายเป็นสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นบรรเลงแบบอาร์เปโจไปตามกระบวนการดำเนินของคอร์ดในแต่ละห้อง ส่วนแนวเครื่องอื่นจะช่วยบรรเลงสนับสนุนทุกจังหวะตกด้วยลักษณะโน้ตสั้นกระชับ แต่มีบางช่วงที่มีการบรรเลงสนับสนุนโน้ตบนแนวของไซโลโฟนจากเครื่องอื่นเช่นเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 109 ฟลูต ไซโลโฟน ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงแนวทำนองแปรจากทำนองหลักที่ 1

จนกระทั่งต่อมาระหว่างห้องที่ 246-247 ผู้ประพันธ์ต้องการเปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงโซโลเป็นระยะสั้น ๆ (ตัวอย่างที่ 110) เพื่อทำหน้าที่ส่งเข้าสู่ช่วงถัดไปของบทเพลง โดยจะบรรเลงด้วยไฮแฮทและไซโลโฟนที่ใช้ส่วนโน้ตแบบเดียวกันคือสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นบรรเลงไปพร้อมกัน ไซโลโฟนค่อย ๆ ไล่โน้ตจากสูงจนต่ำสุด หลังจากนั้นจะไล่โน้ตกลับขึ้นไปอีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 110 ไฮแฮทและไซโลโฟนบรรเลงทำนองโซโลเป็นระยะสั้น ๆ

ระหว่างห้องที่ 248-251 กุญแจเสียงหลักย้ายมาสู่ F# ไมเนอร์อย่างฉับพลันพร้อมกับมีการปรากฏแนวทำนองหลักที่ 2 บรรเลงด้วยโอโบ บาสซูน เฟรนช์ฮอร์นและทรอมโบน (ตัวอย่างที่ 111) อย่างชัดเจน แต่ผู้ประพันธ์ยังคงใช้แนวบรรเลงประกอบเหมือนกับช่วงก่อนหน้านี้ดังเดิม รวมทั้งยังมีทรัมเป็ต 2 เครื่องทำหน้าที่บรรเลงตอบกลับระหว่างช่องว่างของแนวทำนองหลักเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 111 โอโบ บาสซูน เฟรนช์ฮอร์นและทรอมโบนบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2

ระหว่างห้องที่ 252-256 แนวทำนองหลักที่ 2 เปลี่ยนมาบรรเลงบนทรัมเป็ต 2 เครื่องด้วยรูปแบบเสียงประสาน ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 (ตัวอย่างที่ 112) ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 112 ทรัมเป็ต ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2

ระหว่างห้องที่ 257-260 มีการย้ายกุญแจเสียงหลักมาสู่ E ไมเนอร์อย่างฉับพลัน ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้ช่วงดังกล่าวเปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงโซโล (ตัวอย่างที่ 113) ไปพร้อมกัน โดยยังคงใช้แนวทำนองหลักที่ 2 เป็นพื้นฐานหลักในการบรรเลงด้วยระฆังราว ส่วนทิมปานีและกลองทอมคอนเสิร์ตบรรเลงเป็นแนวโซโลประกอบ

ตัวอย่างที่ 113 กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงโซโล่

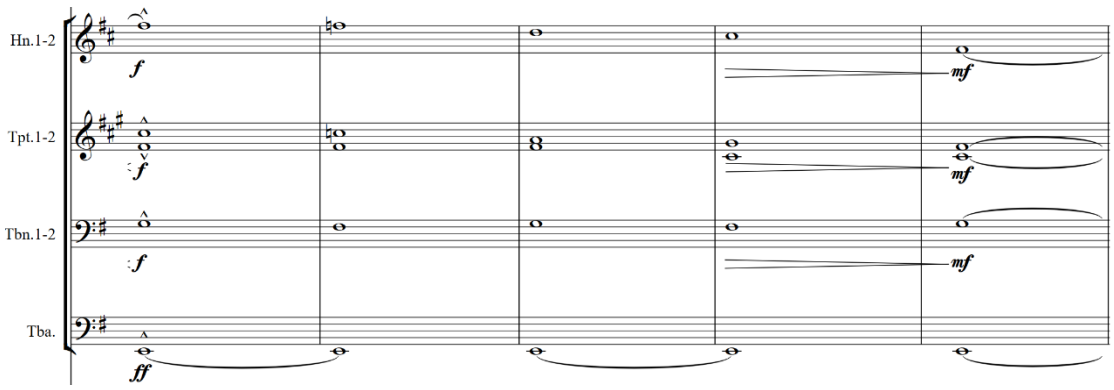
ต่อมาระหว่างห้องที่ 261-268 ผู้ประพันธ์ใช้ออร์เคสตราบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2 สอดแทรกเข้าไปในขณะที่กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวกำลังบรรเลงโซโลอยู่ดังเดิม (ตัวอย่างที่ 114) รวมทั้งได้ปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงโน้ตบนแนวโซโลให้มีความรวดเร็วมากกว่าเดิมส่งผลทำให้อารมณ์ของดนตรีมีความดุเดือดมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 114 ออร์เคสตราบรรเลงทำนองหลักที่ 2 สอดแทรกเข้ามา

ระหว่างห้องที่ 269-274 เป็นช่วงเชื่อม ผู้ประพันธ์นำแนวความคิดที่เคยเกิดขึ้นระหว่างห้องที่ 160-161 จากตอนนำเสนอด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยวคือ โน้ตตัวดำสามพยางค์นำกลับมาใช้อีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 115) ผู้ประพันธ์ได้กระจายโน้ตดังกล่าวไปยังเครื่องต่าง ๆ พร้อมกับขยายการบรรเลงให้มีความยาวมากยิ่งขึ้นกว่าเดิม เพื่อให้ช่วงดังกล่าวได้ส่งเข้าสู่จุดที่สำคัญถัดไปได้อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 115 ช่วงเชื่อม

จุดที่ 3 ระหว่างห้องที่ 275-306 เป็นช่วงสูงสุดขนาดใหญ่ที่สุดและถือเป็นช่วงกลางเพลงของกระบวนที่ 3 อย่างสมบูรณ์ มีองค์ประกอบหลักสำคัญ 3 อย่าง ได้แก่ โน้ตบรรเลงลากยาวเป็นคอร์ด (ตัวอย่างที่ 116) แนวทำนองบรรเลงประกอบ (ตัวอย่างที่ 117) และแนวโซโลบรรเลงสอดแทรกเข้ามาในบางจุด (ตัวอย่างที่ 118) ซึ่งจะสังเกตได้ว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับช่วงสูงสุดที่เคยเกิดขึ้นในห้องที่ 162 จากตอนนำเสนอด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยว



ตัวอย่างที่ 116 โน้ตบรรเลงลากยาวเป็นคอร์ด

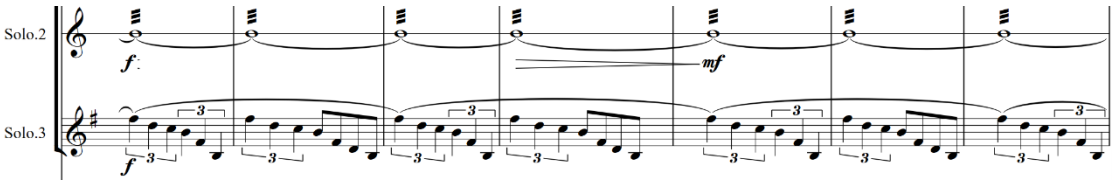
ตัวอย่างที่ 117 แนวทำนองบรรเลงประกอบ

ตัวอย่างที่ 118 แนวโซโลบรรเลงสอดแทรกเข้ามาในบางจุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

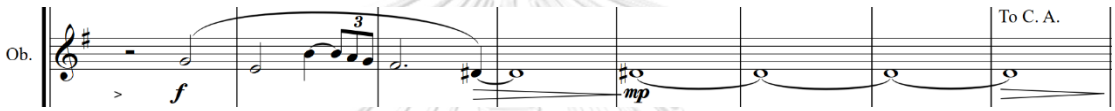
ต่อมาระหว่างห้องที่ 283-290 ผู้ประพันธ์เลือกเฟรนช์ฮอร์นบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 ด้วยความโหยหวน (ตัวอย่างที่ 119) ในขณะเดียวกันบนแนวของกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงประกอบเลียนเสียงเอฟเฟคประดับประดาหลากหลายรูปแบบประกอบไปด้วยมาร์คทรีและกล็อกเคนชปีล (ตัวอย่างที่ 120)

ตัวอย่างที่ 119 เฟรนช์ฮอร์นบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3

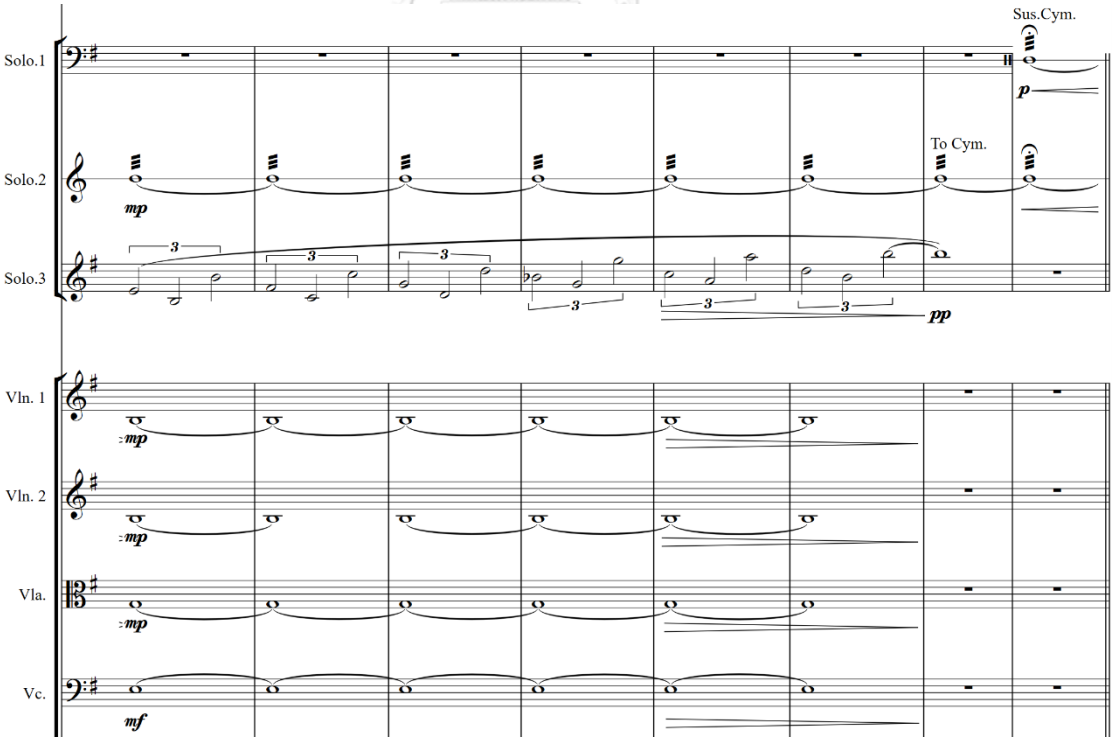


ตัวอย่างที่ 120 กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงประกอบเลียนเสียงเอฟเฟคระยิบระยับประดับประดา

ช่วงต่อมาระหว่างห้องที่ 291-306 มีการปรากฏแนวทำนองหลักที่ 2 บรรเลงสอดแทรกเข้ามาด้วยโอโบ (ตัวอย่างที่ 121) เพียงช่วงสั้น ๆ ก่อนที่จะกลืนไปกับแนวทำนองลากยาวที่เหลือ ซึ่งแนวความคิดของผู้ประพันธ์คือ ต้องการลดความหนาแน่นของแต่ละแนวเครื่องดนตรีลงจนเลือนหายลับไป เหลือเพียงมาร์คทรีที่ยังคงบรรเลงเป็นเอฟเฟคระยิบระยับอยู่เสมอ (ตัวอย่างที่ 122) ก่อนส่งเข้าสู่ช่วงถัดไปของบทเพลง

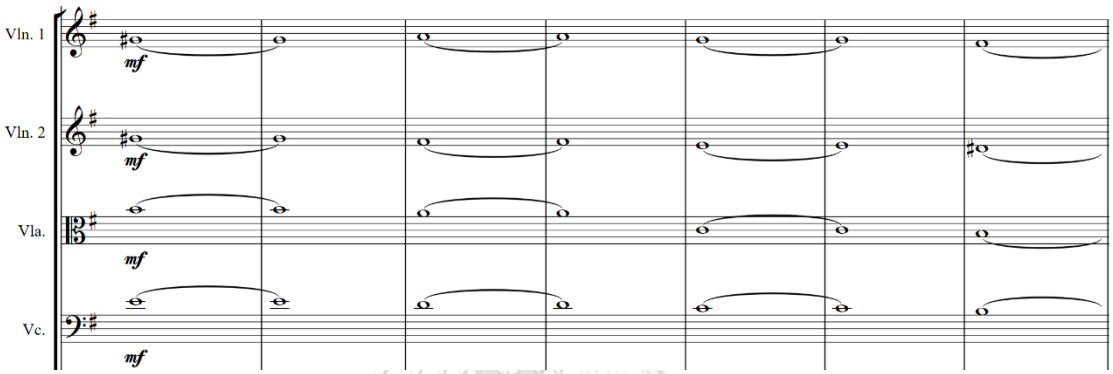


ตัวอย่างที่ 121 โอโบบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2 สอดแทรกเข้ามาเพียงช่วงสั้น ๆ



ตัวอย่างที่ 121 โอโบบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2 สอดแทรกเข้ามาเพียงช่วงสั้น ๆ

จุดที่ 4 อยู่ระหว่างห้องที่ 307–336 เป็นการเข้าสู่ช่วงครึ่งหลังของกระบวนที่ 3 ได้อย่างสมบูรณ์และเป็นจุดสุดท้ายของตอนพัฒนา มีการลดอัตราความเร็วจาก 160 มาสู่ 140 เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการให้ช่วงดังกล่าวเปรียบเสมือนการพักหายใจของทั้งผู้ฟังและนักดนตรีหลังจากผ่านการบรรเลงมาอย่างหนักหน่วงตั้งแต่ต้นของกระบวนที่ 3 เริ่มต้นด้วยกลุ่มเครื่องสายบรรเลงเป็นโน้ตลากยาวระหว่างห้องที่ 307-322 (ตัวอย่างที่ 123) มีการเพิ่มโน้ต G# เพื่อทำให้ได้กลิ่นไอของโมด E ไอโอเนียน หรือ E เมเจอร์ ส่งผลให้ภาพรวมของดนตรีมีความสงบเยือกเย็น (Tranquillo)



ตัวอย่างที่ 123 กลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตลากยาวด้วยความสดใส และมีความสงบเยือกเย็น (Tranquillo)

ตั้งแต่ห้องที่ 314-322 ผู้ประพันธ์เลือกใช้อิงลิชฮอร์นบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 (ตัวอย่างที่ 124) ด้วยความอ่อนหวานไพเราะ จนกระทั่งห้องที่ 317 เป็นต้นไปมีบาสซูนบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 (ตัวอย่างที่ 125) บรรเลงล้อเลียนแนวทำนองหลักไปพร้อมกับอิงลิชฮอร์น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 124 อิงลิชฮอร์นบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3

ตัวอย่างที่ 125 บาสซูนบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 3 ด้วยลักษณะการบรรเลงล้อเลียนแนวทำนองหลัก

ต่อมาระหว่างห้องที่ 323-330 มีการเร่งอัตราจังหวะจาก 140 ไปสู่ 160 ดังเดิม โดยเลือกใช้แนวทำนองที่ทำให้ทิศทางของบทเพลงเคลื่อนที่ไปข้างหน้าระหว่างห้องที่ 323-326 แนวทำนองบรรเลงด้วยบาสซูน ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 (ตัวอย่างที่ 126)

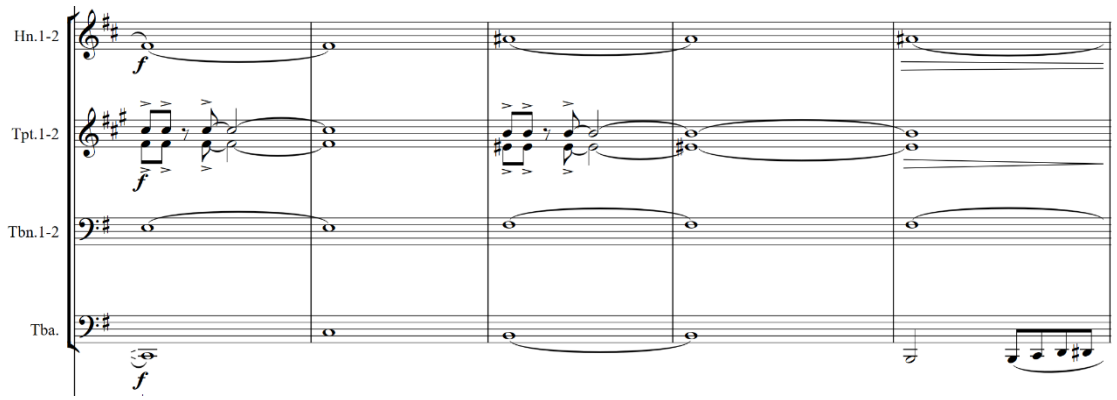
ตัวอย่างที่ 126 บาสซูน ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 บรรเลงทำนองเคลื่อนที่ไปข้างหน้า

ต่อมาระหว่างห้องที่ 327-330 แนวทำนองเปลี่ยนมาบรรเลงด้วยคลาริเน็ต ไวโอลิน 1 และวิโอลา (ตัวอย่างที่ 127) มีการวาดลวดลายของแนวทำนองเพิ่มเติมเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 127 คลาริเน็ต ไวโอลิน 1 และวิโอลา บรรเลงทำนองเคลื่อนที่ไปข้างหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระหว่างห้องที่ 331-336 เป็นช่วงสูงสุด ภาพรวมของดนตรีกลับมามีความหนาแน่นดังเดิมอีกครั้งด้วยการบรรเลงแนวทำนองหลากหลายรูปแบบในเวลาเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 128) ได้แก่ แนวทำนองหลักที่ 1 บรรเลงด้วยทรัมเป็ต แนวบรรเลงประกอบบนเครื่องต่าง ๆ และโน้ตลากยาวเป็นคอร์ดเพื่อทำหน้าที่ดำเนินเข้าสู่ช่วงถัดไปของบทเพลงได้อย่างสมดุล

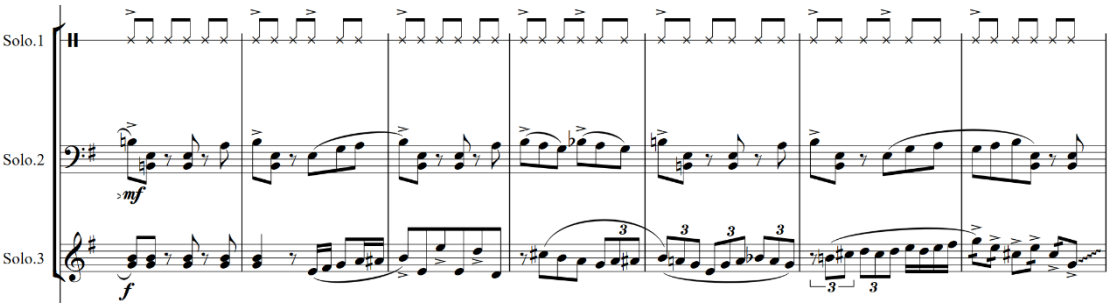


ตัวอย่างที่ 128 องค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างห้องที่ 331-336

3.7.5 ตอนย้อนความ (Recapitulation)

เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 337-433 รวมเป็นทั้งหมด 96 ห้อง เป็นช่วงการกลับมาของแนวความคิดต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากตอนนำเสนอ (Exposition) บรรเลงอีกครั้งด้วยลักษณะคล้ายเดิม จึงคัดเลือกในแต่ละจุดที่มีรายละเอียดและแนวความคิดที่น่าสนใจ 4 จุดนำมาอธิบายดังต่อไปนี้

จุดที่ 1 ระหว่างห้องที่ 337-352 เริ่มต้นด้วยการเลือกใช้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวในการบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1 (ตัวอย่างที่ 129) ประกอบไปด้วยบทบาทที่หลากหลายในแต่ละแนว ได้แก่ เครื่องเขย่าบรรเลงควบคุมจังหวะเป็นหลัก มาริมบาบรรเลงแนวจังหวะซึ่งประยุกต์มาจากโน้ตแนวเบสที่ดำเนินเป็นชุดจากตอนนำเสนอและไซโลโฟนบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1 ที่ผสมผสานกับทำนองแปรด้วยรูปแบบต่าง ๆ

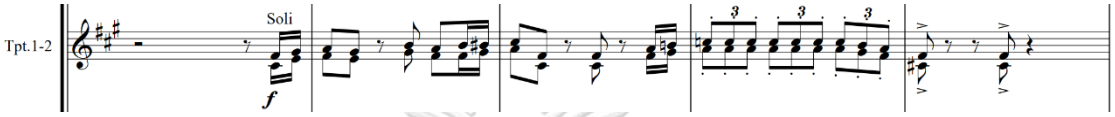


ตัวอย่างที่ 129 กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงแนวทำนองด้วยบทบาทที่หลากหลาย

จุดที่ 2 ระหว่างห้องที่ 353-409 เป็นช่วงเชื่อมที่มีความยาวมากที่สุดในบทเพลง เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการเปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตราบรรเลงแนวทำนองโซโลตามที่ได้กำหนดไว้ รวมทั้งต้องการสร้างให้ทิศทางของบทเพลงให้เคลื่อนที่ไปข้างหน้าเพื่อเข้าสู่ช่วงถัดไป

เริ่มต้นระหว่างห้องที่ 353-368 ผู้ประพันธ์เลือกใช้ช่วงดังกล่าวเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีในกลุ่มออร์เคสตราได้บรรเลงทำนองโซโลด้วยรูปแบบต่าง ๆ ประกอบไปด้วย 4 เครื่อง ได้แก่

1. ทรัมเป็ต 2 เครื่อง บรรเลงทำนองโซโลด้วยรูปแบบเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 130)



ตัวอย่างที่ 130 ทรัมเป็ตบรรเลงทำนองโซโล

2. คลาริเน็ต 2 เครื่อง บรรเลงทำนองโซโลด้วยรูปแบบเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 131)

ตัวอย่างที่ 131 คลาริเน็ตบรรเลงทำนองโซโล

3. ทรอมโบน 2 เครื่อง บรรเลงทำนองโซโลด้วยรูปแบบเสียงเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 132)

ตัวอย่างที่ 132 ทรอมโบนบรรเลงทำนองโซโล

4. โอโบบรรเลงทำนองโซโล (ตัวอย่างที่ 133)

ตัวอย่างที่ 133 โอโบบรรเลงทำนองโซโล

เมื่อออร์เคสตราบรรเลงทำนองโซโลจนครบ ช่วงต่อมาระหว่างห้องที่ 369-384 ผู้ประพันธ์เลือกใช้ช่วงดังกล่าวเปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงทำนองโซโลสอดแทรกขึ้นมาทันที โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 เป็นการบรรเลงทำนองโซโลด้วยรูปแบบการบรรเลงทำนองไปพร้อมกันระหว่างแนวผู้บรรเลงเดี่ยว 2 และ 3 ประกอบไปด้วยไฮแฮท แท่งไม้และไซโลโฟน เริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 369-376 (ตัวอย่างที่ 134)

ตัวอย่างที่ 134 รูปแบบที่ 1

ช่วงที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองโซโลบนแนวผู้บรรเลงเดี่ยวที่ 1 ด้วยทิมปานี ซึ่งมีลักษณะการบรรเลงที่แตกต่างอย่างชัดเจน สังเกตได้จากวิธีการบรรเลงมีความขัดแย้งไม่ได้ตามแนวทำนองอื่น ๆ ด้วยกันในบางจุด เนื่องจากช่วงดังกล่าวมีการเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะอย่างบ่อยครั้ง เริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 377-384 (ตัวอย่างที่ 135)

ตัวอย่างที่ 135 รูปแบบที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวบรรเลงทำนองโซโลจนครบ ช่วงต่อมาระหว่างห้องที่ 385-400 ผู้ประพันธ์เลือกใช้ช่วงดังกล่าวนำแนวทำนองของส่วนเล็ก ๆ ที่เคยเกิดขึ้นในระหว่างห้องที่ 25-32 จากช่วงนำตอนต้นกระบวนที่ 3 มาขยายเพิ่มเติมอีกครั้ง ซึ่งมีจุดเด่นที่สำคัญคือ มีการเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะอยู่ตลอดเวลา ผสมผสานกับแนวทำนองหลักที่ 2 ที่มีความไพเราะ และมีความลงตัวอย่างมากที่สุด ผู้ประพันธ์ยังคงใช้แนวความคิดดั้งเดิมคือ การเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีบางชนิดในออร์เคสตราบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 2 ที่ปรากฏอยู่ตามแต่ละช่วงดังต่อไปน

ช่วงที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 385-393 โดยเฉพาะ 4 ห้องแรกมีคลาริเน็ต เฟรนช์ฮอร์นและกล็อกเคนชปีล (ตัวอย่างที่ 136) ในการบรรเลงแนวทำนองหลัก จนกระทั่ง 4 ห้องต่อมาแนวทำนองหลักเปลี่ยนมาบรรเลงที่ทรัมเป็ต ผสมผสานไปกับกล็อกเคนชปีล (ตัวอย่างที่ 137)

ตัวอย่างที่ 136 คลาริเน็ต เฟร็นช์ฮอร์นและกล็อกเคนชปีลบรรเลงแนวทำนองหลัก 4 ห้องแรก

ตัวอย่างที่ 137 ทรัมเป็ต และกล็อกเคนชปีลบรรเลงแนวทำนองหลัก 4 ห้องหลัง

ช่วงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 393-400 โดยเฉพาะใน 4 ห้องแรกประกอบด้วยฟลูต โอโบ ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลา (ตัวอย่างที่ 138) บรรเลงแนวทำนองหลัก 4 ห้องต่อมาแนวทำนองหลักเปลี่ยนมาบรรเลงที่ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลา (ตัวอย่างที่ 139) ด้วยลักษณะของแนวทำนองหลักอยู่ในช่วงเสียงสูงและมีการประสานเสียงเช่นเดียวกันในระหว่างห้องที่ 399-400 เป็นแนวทำนองบรรเลงพร้อมกันทั้งออร์เคสตราและกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 138 ฟลูต โอโบ ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลาบรรเลงแนวทำนองหลัก 4 ห้องแรก

ตัวอย่างที่ 139 ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลาบรรเลงแนวทำนองหลัก 4 ห้องหลัง

ช่วงที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 401-409 โดย 2 ห้องแรกมีกลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ ฟลูต โอโบ และคลาริเน็ต (ตัวอย่างที่ 140) บรรเลงแนวทำนองพร้อมกับกลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และวิโอลา (ตัวอย่างที่ 141) หลังจากนั้นระหว่าง 403-407 ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะส่วนโน้ตของแนวทำนองที่เกิดขึ้นระหว่างห้องที่ 401-402 นำมาประยุกต์ใช้บนแนวของกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวเช่นเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 142) ซึ่งยังเป็นช่วงการประชันระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตราเช่นเดียวกัน

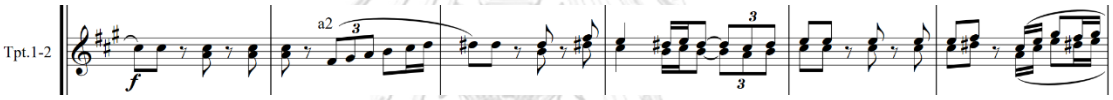
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 140 ลักษณะการบรรเลงแนวทำนองของกลุ่มเครื่องลมไม้

ตัวอย่างที่ 141 ลักษณะการบรรเลงแนวทำนองของกลุ่มเครื่องสาย

ตัวอย่างที่ 142 ลักษณะการบรรเลงแนวทำนองโซโลของกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยว

จุดที่ 3 ระหว่างห้องที่ 410-433 คือจุดสุดท้ายของตอนย้อนความ ผู้ประพันธ์ได้นำช่วงที่เคยเกิดขึ้นระหว่างห้องที่ 37-60 จากตอนนำเสนอโดยวงออร์เคสตรากลับมาบรรเลงอีกครั้งด้วยลักษณะใกล้เคียงกับรูปแบบเดิม ความแตกต่างเป็นเรื่องของวิธีการบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1 บนทรัมเป็ต 2 เครื่อง ที่ผู้ประพันธ์ได้ทำการปรับเปลี่ยนเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 143) เพื่อไม่ให้เกิดความจำเจกับของเดิม แต่ยังคงเอกลักษณ์การบรรเลงในลักษณะสลับไปมาระหว่างเสียงเดียวกันและเสียงประสาน



ตัวอย่างที่ 143 ทรัมเป็ต 2 เครื่องบรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1

3.7.6 ช่วงเดี่ยวขนาดสั้น (Short Cadenza)

เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 434-445 (ตัวอย่างที่ 144) เป็นช่วงเปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวได้แสดงศักยภาพอย่างเต็มที่ ซึ่งวิธีการบรรเลงทำนองโซโลจะมีการบรรเลงเครื่องกระทบดำเนินไปพร้อมกัน อยู่ภายใต้อัตราจังหวะอย่างชัดเจน ซึ่งมีความแตกต่างอย่างมากจากช่วงเดี่ยวในกระบวนที่ 2 ที่ปล่อยให้ผู้บรรเลงเดี่ยวกำหนดอัตราจังหวะได้อย่างอิสระ

ตัวอย่างที่ 144 ช่วงเดี่ยวขนาดสั้น (Short Cadenza)

จนกระทั่งตั้งแต่ห้องที่ 446-450 (ตัวอย่างที่ 145) มีออร์เคสตราบรรเลงทำนองสอดแทรกเข้ามาอย่างฉับพลัน ได้แก่ โน้ตลากยาวเป็นคอร์ดและแนวทำนองบรรเลงประกอบด้วยสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น บรรเลงอย่างต่อเนื่องด้วยลักษณะซีเควนซ์เพื่อทำหน้าที่ส่งเข้าสู่ช่วงถัดไปของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 145 ช่วงเชื่อม

3.7.7 ช่วงหางเพลง (CODA)

เริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 451-488 เป็นช่วงสุดท้ายของกระบวนที่ 3 ก่อนจบเพลงอย่างสมบูรณ์ ประกอบด้วย 4 จุดใหญ่ ๆ เพื่ออธิบายถึงรายละเอียดต่าง ๆ เนื่องจากเป็นช่วงหางเพลงที่มีความยาวมากที่สุดสำหรับเพลงนี้

จุดที่ 1 ระหว่างห้องที่ 451-458 ผู้ประพันธ์ได้นำส่วนเล็ก ๆ ที่เคยเกิดขึ้นจากช่วงนำระหว่างห้องที่ 1-8 กลับมาใช้อีกครั้งด้วยรูปแบบคล้ายเดิม แต่สิ่งที่แตกต่างคือ มีออร์เคสตราเข้ามาบรรเลงสอดแทรกตอบกลับแนวทำนองเพื่อเพิ่มความหนาแน่นให้กับภาพรวมของดนตรีและมีความแข็งแรง (ตัวอย่างที่ 146)

ตัวอย่างที่ 146 ช่วงหางเพลง (CODA) จุดที่ 1

จุดที่ 2 ระหว่างห้องที่ 459-476 มีการย้ายกุญแจเสียงหลักมาสู่ C เมเจอร์ ภาพรวมของดนตรีมีความสง่างามยิ่งใหญ่ ผู้ประพันธ์เลือกใช้ทรัมเป็ต 2 เครื่องบรรเลงแนวทำนองหลักในลักษณะซีเควนซ์ ซึ่งค่อย ๆ ไต่ระดับเสียงขึ้นไปสู่ช่วงเสียงสูงด้วยรูปแบบเสียงประสาน รวมทั้งยังมีเฟรนช์ฮอร์นบรรเลงสนับสนุนแนวทำนองดังกล่าวเพื่อให้โทนเสียงของแนวทำนองหลักยังคงมีความนุ่มนวลและมีพลัง (ตัวอย่างที่ 147) ขณะเดียวกันมีกลองทอมคอนเสิร์ตบรรเลงสอดแทรกขึ้นมาระหว่างช่องว่างในแต่ละประโยคของแนวทำนองหลักหลากหลายรูปแบบ (ตัวอย่างที่ 148)

ตัวอย่างที่ 147 ทรัมเป็ต 2 เครื่องและเฟรนช์ฮอร์นบรรเลงแนวทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 149 กลองทอมคอนเสิร์ตบรรเลงสอดแทรกขึ้นมาระหว่างช่องว่างของแนวทำนองหลัก

ต่อมาตั้งแต่ห้องที่ 467-476 (ตัวอย่างที่ 150) มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงหลักมาสู่ Bb เมเจอร์ แนวทำนองหลักยังคงบรรเลงด้วยทรัมเป็ต 2 เครื่อง และเฟรนช์ฮอร์นดังเดิม แต่ผู้ประพันธ์ได้ทำการเพิ่มแนวทำนองตอบกลับเข้าไปในช่วงดังกล่าวเป็นโน้ตตัวดำปรากฏอยู่ระหว่างช่องว่างในแต่ละประโยคของแนวทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 150 แนวทำนองในลักษณะโน้ตตัวดำเพื่อใช้ตอบกลับไปมาระหว่างแนวทำนองหลัก

จุดที่ 3 ระหว่างห้องที่ 477-488 คือจุดสุดท้ายของช่วงหางเพลง (CODA) เป็นช่วงเปิดโอกาสให้กลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตราบรรเลงประชันกันเป็นครั้งสุดท้าย (ตัวอย่างที่ 151) ผู้ประพันธ์นำรูปแบบการบรรเลงจากช่วงหางเพลงของกระบวนที่ 1 มาประยุกต์ใช้อีกครั้งด้วยลักษณะคล้ายเดิม แต่เพิ่มเนื้อหาการบรรเลงด้วยความเข้มข้นมากขึ้นกว่าเดิมเพื่อเป็นการลงจบบทเพลงอย่างเต็มรูปแบบและสมบูรณ์ที่สุด

ตัวอย่างที่ 151 การลงจบบทเพลงอย่างเต็มรูปแบบและสมบูรณ์ที่สุดในกระบวนที่ 3

บทที่ 4
บทสรุป

4.1 บทสรุปผลงานวิจัยสร้างสรรค์

บทประพันธ์เพลง “คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน” หรือ “ไตร” เป็นบทประพันธ์สำหรับการประชันกันระหว่างกลุ่มผู้บรรเลงเดี่ยวและออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้นำศักยภาพของตนเองทั้งในด้านการเล่นเครื่องกระทบและด้านการประพันธ์เพลงมาประยุกต์ใช้ และรังสรรค์ให้กลายเป็นผลงานประเภทคอนแชร์โตขนาดใหญ่ มีจุดประสงค์หลักเพื่อต้องการพัฒนางานที่สามารถยกบทบาทกลุ่มเครื่องกระทบในวงออร์เคสตราให้มีความโดดเด่นและมีจำนวนมากยิ่งขึ้นในประเทศไทย รวมไปถึงต้องการสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักเล่นเครื่องกระทบตั้งแต่ระดับพื้นฐานจนถึงมืออาชีพหรือนักดนตรีจากเครื่องดนตรีอื่น ๆ ให้ได้เห็นถึงมิติและสีสันของเสียงจากกลุ่มเครื่องกระทบที่สามารถทำได้มากกว่าการเป็นเพียงบทบาทสนับสนุนในวงออร์เคสตรา บทประพันธ์เพลงชิ้นดังกล่าวได้ผ่านกระบวนการคิดที่ละเอียดอ่อน ผู้ประพันธ์มีความเชื่อมั่นว่าผลงานชิ้นนี้สามารถนำไปเผยแพร่และใช้ในการแสดงสำหรับวงออร์เคสตราได้เป็นอย่างดี รวมทั้งยังสามารถสร้างองค์ความรู้ให้แก่นักศึกษาและนักประพันธ์เพลงรุ่นต่อไปได้ในภายภาคหน้า

4.2 ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์เพลง “คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน” หรือ “ไตร” เป็นบทประพันธ์เพลงขนาดใหญ่มีความยาวทั้งหมดประมาณ 23 นาที ในกรณีที่โปรแกรมของคอนเสิร์ตนั้น ๆ มีเวลาค่อนข้างจำกัด ผู้ประพันธ์แนะนำให้เลือกกระบวนที่ 3 ในการบรรเลง เนื่องจากมีองค์ประกอบที่สมบูรณ์แบบที่สุด ได้แก่ อารมณ์ของบทเพลง การนำเสนอ 3 แนวทำนองหลักและรูปพรรณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 การเผยแพร่บทประพันธ์

เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อโควิด-19 ในปัจจุบัน จึงมีความจำเป็นที่ต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงมาสู่รูปแบบออนไลน์ ผู้ประพันธ์ได้จัดทำไฟล์เสียงบทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ “คอนแชร์โตสำหรับกลุ่มเครื่องกระทบสามคน” หรือ “ไตร” ด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์และทำการอัปโหลดไฟล์ลงบนยูทูป “TRI (Concerto for Percussion Trio) by Peeranat Saisanea”

บทที่ 5

TRI (Concerto for Percussion Trio)

I

Peeranat Saisanea

8
3
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
(Choke)
Xylophone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

4
15
19
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
19
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Vib.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

22
a2
a2
5
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

6
27
29
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
29
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To M.tree
Vibraphone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

33
37
7
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
a2
37
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Mark tree
To Sus.Cym.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

8
40
a2
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
a2
3
f
mf
3
3
mf

45
49
9
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2
a2
Sus.Cym.
To Toms.
Toms Concert
To Xyl.
Xylophone
arco

10
51
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

58
61 Grandioso
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
61 Grandioso
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Vib.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

65
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2

72
77
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
77
Solo
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Toms.
To W.B.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

78
85 Amoroso
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
dolce
mf
f
mp
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Toms Concert
Wood Block
Sus.Cym.
To M.tree
To Vib.
fp
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

86
dolce
a2
3
mf
3
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
mf
f
Tpt.1-2
f
mf
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Mark tree
Solo.2
mf
Vibraphone
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

93
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
dolce
a2
dolce
To S.D
pizz.

101
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Snare Drum
To Sus. Cym.
To Glock.
Glockenspiel
dolce
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
arco
pizz.

109
109 Dolce
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
109 Dolce
Solo.1
Solo.2
Solo.3
mp
f
mf
f
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf
mf
mf

117
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
mp
mp
mf
f

125
129 Espressivo
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
a2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
129 Espressivo
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Sus. Cym.
To S.D.
To Tub. B.
Tubular Bells
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
arco

132
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Sus.Cym.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

140
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Snare Drum
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
ff
f
sfz

148
149
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
149
Solo.1
Solo.2
Sus. Cym.
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

157 Furioso
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
157 Furioso
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Solo
(Choke)
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

164
166
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
mute
Tbn.1-2
Tba.
166
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Xyl.
Xylophone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

171
174
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
open
Tbn.1-2
Tba.
174
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

178
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2
a2
To Sus.Cym.

185
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Sus.Cym.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

192
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
sfz

199
202
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Cymbals
To Tub. B.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2

206
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
a2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Tubular Bells
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

212
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Xyl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

218
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Xylophone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

225
226 CODA
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
a2
226 CODA
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
sfz

230
234
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
gliss.
mp
mf
f
ff
fp

235
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
sfz
mf
f
ff
gliss.

242
Fl.1-2
Ob.
To C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
To Glock.
Solo.2
To Mar.
Solo.3
To Vib.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
div.
Vc.
Db.

II
1
1 Freely
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
1 Freely
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vibraphone
Marimba
mf
sfz
fp
f
Ped.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

5
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Glockenspiel
Solo.1
Solo.2
Solo.3
mf
f
3
mf
6
6
6
6
3
mp
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

8
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Hi -Hat
mp
mf
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

10
♩ = 60
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
♩ = 60
Solo.1
Solo.2
Solo.3
f
mf
f
Ped
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf
mf
mf

14
14
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Hi-Hat
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

17
18 Dolce
Fl.1-2
Cor Anglais
dolce
Ob.
mf
f
a2
Cl.1-2
mf
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
18 Dolce
Solo.1
Ride
Solo.2
Hi - Hat (Pedal)
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
pizz.
Db.
mf

21
a2
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
To Timp.
Solo.1
Solo.2
To Tub. B.
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

25
Brioso
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
a2
Hn.1-2
Tpt.1-2
a2
Tbn.1-2
Tba.
Timpani
Brioso
Solo.1
Sus. Cym.
To Mar.
Solo.2
Tubular Bells
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
arco
Db.

27
28
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
28
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Marimba
mp
mf
f
sfz
sfz
sfz
mf
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

30
33
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
dolce
mf
f
mp
mf
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
33
To Mar.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Hi-Hat
To Glock.
Hi-Hat
mf
mp
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
port.
mp
mf

34
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Glockenspiel
Ride
Hi - Hat
(Pedal)
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
pizz.

38
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
a2
Marimba
mp
sfz

42
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Tub. B.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

45
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
mf
To Timp.
To Sus.Cym.
3

50
51
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Timpani
Solo.1
Sus.Cym.
To Toms.
Toms Concert
Solo.2
Tubular Bells
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
arco
Db.

53
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
ff

57
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Sus.Cym.
To Vib.
Sus.Cym.
To Mar.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
ff
mf
f
p

60
61
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
61
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Marimba
Vibraphone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
f
3
6

64
67
Fl.1-2
C. A.
dolce
Cl.1-2
mp
Bsn.
mp
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
67
Solo.1
Solo.2
mp
Solo.3
To W.Ch.
Vln. 1
pizz.
arco
mf
Vln. 2
pizz.
arco
mf
Vla.
div.
tutti.
Vc.
mf
Db.
pizz.
mf

69
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
dolce
mf
f
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
mf
Wind Chimes
To Tub. B.
mf
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
dolce
f
Vc.
arco
Db.

74
dolce
a2
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Tubular Bells
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

78
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
dolce
f
a2
To Xyl.

82
83 ♩ = 120
a2
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
83 ♩ = 120
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Xylophone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
sfz
mf
f

86
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2
To Sus.Cym.
To Tub. B.

91
93 ♩ = 60
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
93 ♩ = 60
Solo.1
Sus.Cym
To Toms.
Solo.2
Tubular Bells
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

95
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
f
ff
ff

99
a2
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Toms Concert
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
sfz
f
6
3

104 CODA
103
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
104 CODA
Solo.1
Sus.Cym.
To Mar.
Solo.2
To Glock.
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

106
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

109
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Marimba
Glockenspiel
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
dolce
mp
mf

112
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
To Ob.
To Sus.Cym.
Sus.Cym.
To S.D.
To Tub. B.

III
1
1 ♩ = 160
Fl.1-2
Ob.
Oboe
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
a2
Tpt.1-2
a2
Tbn.1-2
a2
Tba.
1 ♩ = 160
Solo.1
Snare Drum
Solo.2
Tubular Bells
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

8
a2
Fl.1-2
Ob.
a2
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
a2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
To Toms.
Toms Concert
Snare Drum
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

13
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Sus.Cym.
Sus.Cym.
Hi-Hat
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

18
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

22
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2
mf
mp
f

26
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

31
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
(Choke)
Solo
To Sus.Cym.
Sus.Cym.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

37 Agitato
37
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
37 Agitato
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Tub. B.
Tubular Bells
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

43
45
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
45
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Xyl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

49
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Xylophone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

54
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

59
61
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
61
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Solo
Solo
(Choke)
To Tub. B.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

64
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
(Choke)
Tubular Bells
Solo
To Xyl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

69
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
a2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
(Choke)
Xylophone
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

73
74
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
74
To Tri.
Solo.1
To Mar.
Solo.2
To W.B.
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

78
82
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Triangle
Marimba
Wood Block
To Tub. B.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

83
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2
gliss.
Tubular Bells
mf
f

87
90
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

91
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
To Timp.
To Hi-Hat

96
98
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
a2
Timpani
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Hi-Hat
gliss.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
port.

101
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf < f
f

106
106
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
a2
Tbn.1-2
Tba.
106
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

111
115
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Solo
To Xyl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
pizz.

116
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
6

121
124
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
124
Solo.1
Solo.2
(Choke)
Solo.3
Xylophone
Solo
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

126
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
mf
Solo.1
Solo.2
Solo.3
f
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f

132
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
a2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
(Edge)
To Sus.Cym.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

139
141
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
141
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Sus.Cym.
To Xyl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
arco

144
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
(Choke)
Xylophone
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

150
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Tub. B.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

156
158
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
a2
Hn.1-2
Tpt.1-2
a2
mf
Tbn.1-2
Tba.
158
Solo.1
Solo.2
mf
f
Tubular Bells
Solo.3
Vln. 1
f
Vln. 2
f
Vla.
Vc.
Db.

161
162
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
162
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

166
170
Fl.1-2
Ob.
To C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
170
To Tri.
Solo.1
Solo.2
To Mar.
Solo.3
Solo
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

174
dolce
mf
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
mp
Bsn.
mp
Hn.1-2
mp
dolce
mf
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Triangle
Solo.1
mf
Marimba
Solo.2
mp
mf
To Glock.
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

182
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
To W.Ch.
3

188
190
Fl.1-2
Ob.
Cor Anglais
dolce
Cl.1-2
Bsn.
dolce
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
190
Wind Chimes
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Glockenspiel
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

192
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
f
mf
To Tub. B.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

197
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
To Timp.
Solo.1
To Toms.
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
f

203
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
a2
Tbn.1-2
Tba.
Timpani
Solo.1
Toms Concert
Solo.2
Tubular Bells
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

208
210
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
210
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

214
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Xylo.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

220
222
Fl.1-2
C. A.
To Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
222
Solo.1
Solo.2
(Choke)
Solo.3
Xylophone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

225
Fl.1-2
C. A.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
a2
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Wood Block
Xylophone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

230
Fl.1-2
C. A.
Oboe
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2
mf
f

235
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

239
240
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
240
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

244
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
sfz
f
mf
f

247
248
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
248
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Tub. B.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

250
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf sfz
mf < f
f
f 3
mf < f
ff
f
ff
f

255
257
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
257
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Tubular Bells
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

260
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

265
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
(Choke)
Sus.Cym.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
div.

269
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Toms Concert
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

274
275
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
275
Solo.1
Sus.Cym.
To Toms.
Toms Concert
Solo.2
To Glock.
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
tutti.
Vc.
Db.

279
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To W.D.
Wind Chimes
Glockenspiel
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

285
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
ff
f
ff
mf
f
mf

291
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
291
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
To C. A.
To Cym.
f
mp
mf
3

300
rit.
♩ = 140
307 Tranquillo
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Sus.Cym.
♩ = 140
307 Tranquillo
Solo.1
Solo.2
Solo.3
p
mf
To Cym.
To Mar.
mf
3
pp
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf

311
Fl.1-2
Ob.
Cor Anglais
dolce
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

319
323 Accelrando
Fl.1-2
C. A.
To Ob.
f 3
3
Cl.1-2
poco accel.
Bsn.
mf
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
323 Accelrando
Solo.1
Solo.2
Solo.3
poco accel.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

327
♩ = 160
Fl.1-2
C. A.
Oboe
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Timpani
Marimba
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

332
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
To Xyl.

337
337
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
337 To Shaker
Shaker
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Xylophone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

345
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
f

352
353
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Soli
Tbn.1-2
Tba.
353
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

357
Fl.1-2
Ob.
Soli
Cl.1-2
f
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
mf
Tbn.1-2
gliss.
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
mf
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

362
Fl.1-2
Ob.
Soli
f
Cl.1-2
a2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Soli
f
Tba.
Solo.1
To Hi-Hat
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

368
369
Fl.1-2
Ob.
mf
Cl.1-2
mp
Bsn.
mp
Hn.1-2
mp
Tpt.1-2
Tbn.1-2
mp
Tba.
369
To Timp.
Solo.1
Hi-Hat
Solo
Solo.2
Solo
Wood Block
Xylophone
Solo.3
Vln. 1
mp
Vln. 2
mp
Vla.
mp
Vc.
mp
Db.

374
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2
Timpani
Solo
mf
mp
f

380
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Glock.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

385
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
385
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Glockenspiel
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

391
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
mf
mf

396
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
fp
fp
f

402
403
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
a2
Tbn.1-2
Tba.
403
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Tubular Bells
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

408
410
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
410
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

414
418
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
418
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Xyl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

421
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Xylophone
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

427
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
mf
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

432
434
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
434
Solo.1
Solo.2
Solo.3
To Tub. B.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

436
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Tubular Bells
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

441
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
port.

446
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
a2

450
451
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
a2
451
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

455
459
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
459
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

462
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

467
467
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
sfz

473
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
Solo
Solo
Solo
mp
fp
mf
f
ff

480
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

485
Fl.1-2
Ob.
Cl.1-2
Bsn.
Hn.1-2
Tpt.1-2
Tbn.1-2
Tba.
Solo.1
Solo.2
Solo.3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

บรรณานุกรม

Dave Black and Tom Gerou, *Essential Dictionary of Orchestration*. Los Angeles : Alfred Publishing Co., Inc.

ณัชชา พันธุ์เจริญ, *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2551.

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

ณัชชา พันธุ์เจริญ, *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2552.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *อรรถาอธิบายและบทวิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์บริษัทธนาเพรส จำกัด, 2553.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	พีรณัฐ สายเสน่ห์
วัน เดือน ปี เกิด	25 ธันวาคม พ.ศ. 2540
สถานที่เกิด	สมุทรปราการ
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2559 วุฒิการศึกษา ม.6 โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว พ.ศ. 2563 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	747/438 หมู่ 7 หมู่บ้าน The Connect 8 ซ.มหาชัย ถ.บางนา-ตราด ต. บางพลีใหญ่ อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 10540

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University