บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: "ไตรลักษณ์" บทเพลงสำหรับออร์เคสตรา

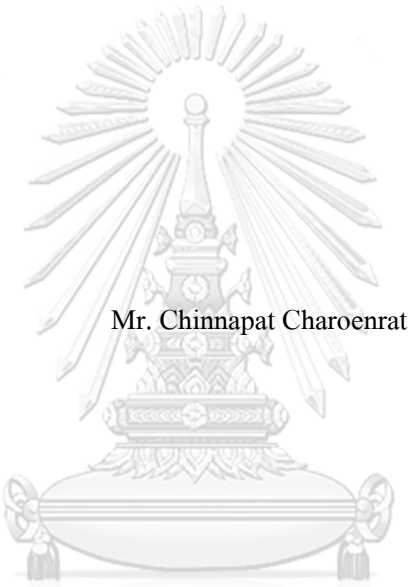
นายชินภัทร เจริญรัตน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MASTER MUSIC COMPOSITION: "TRILAKSANA" FOR ORCHESTRA

Mr. Chinnapat Charoenrat



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 2018

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: "ไตรลักษณ์" บทเพลงสำหรับออร์เคสตรา
โดย	นายชินภัทร เจริญรัตน์
สาขาวิชา	ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชินภัทร เจริญรัตน์ : บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: "ไตรลักษณ์" บทเพลงสำหรับออร์เคสตรา. (MASTER MUSIC COMPOSITION: "TRILAKSANA" FOR ORCHESTRA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

งานวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงที่นำพุทธปรัชญาเข้ามาเชื่อมโยงกับบทประพันธ์เพลงร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญของดนตรีประเภทนี้ และต้องการที่จะสร้างผลงานประเภทนี้ขึ้นมา และนำพุทธปรัชญาที่ชาวพุทธศาสนารู้จักเป็นอย่างดี คือ “ไตรลักษณ์” ไตรลักษณ์เหมือนเชือกที่มี 3 เกลียว หมายความว่า อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด เพราะเป็นลักษณะที่เกิดขึ้นที่เดียวกันคือ เมื่อมีอนิจจังหรือความไม่เที่ยงปรากฏขึ้น มีการเปลี่ยนแปลง เพราะทนอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ก็คือ เป็นทุกข์ เพราะฉะนั้นทุกข์จึงมาจากอนิจจัง ส่วนอนัตตาหมายถึง ความไม่ใช่ตัวตนคือการบังคับบัญชาไม่ได้ บังคับให้ตั้งอยู่ไม่ได้ เมื่อบังคับไม่ได้ก็เป็นทุกข์

ไตรลักษณ์นั้นมีความเกี่ยวเนื่องกับชีวิตประจำวันของมนุษย์อยู่แล้ว ผู้วิจัยจึงเลือกไตรลักษณ์เป็นชื่อบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยนี้ โดยมี 3 ท่อนที่บรรเลงต่อเนื่องกัน แต่ให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละท่อนได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา ตามลำดับ

บทประพันธ์เพลงนี้เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในปัจจุบัน บทประพันธ์เพลงนี้ได้แสดงเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบสมัยใหม่และใช้เทคนิคสมัยใหม่ในการประพันธ์เพลง โดยผู้วิจัยพยายามนำมาผสมผสานได้อย่างลงตัวและอย่างสร้างสรรค์อีกด้วย บทประพันธ์เพลง “ไตรลักษณ์” เป็นบทเพลงสำหรับออร์เคสตรา โดยมีความยาวประมาณ 12 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ตะวันตก ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6086713735 : MAJOR WESTERN MUSIC

KEYWORD: Music composition, Trilaksana, Orchestra, Anicca, Dukkha, Anatta

Chinnapat Charoenrat : MASTER MUSIC COMPOSITION: "TRILAKSANA" FOR ORCHESTRA. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

This research aims to create the contemporary music composition that are connected with the Buddhist philosophy. The researcher, therefore, sees the importance of this kind of music, and aspires to bring together Buddhist's "Trilaksana" with new music. "Trilaksana" is like a three-strand rope that represents; Anicca, Dukkha and Anatta. They are tightly chained to each other; when there is Anicca, or when things cannot stand in the same condition forever, it results suffering. Therefore, Dukkha comes from the Anicca. Anatta, or non-self is the state where it is not possible to control oneself, which again, causes sorrow and suffering.

Buddhism is already within the human daily life, therefore, the researcher picks the "Trilaksana" and conveys them, musically, by having three movements that are neatly related and connected with one another, but at the same time, they feel different from each other. In regards to Buddhism, those three movements are called Anicca, Dukkha, and Anatta.

This piece is a piece for the orchestra, and comprised of modern compositional techniques that are weaved and blended together seamlessly and creatively. The estimate duration of "Trilaksana" is 12 minutes.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

Academic Year: 2018 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เพลง “ไตรลักษณ์” บทเพลงสำหรับออร์เคสตราบทนี้ ผู้ประพันธ์ได้รับความอนุเคราะห์จากผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่าน ซึ่งได้สละเวลาอันมีค่าให้คำปรึกษา คำแนะนำ และความรู้เหล่านี้ ทำให้บทประพันธ์เพลงนี้สำเร็จไปได้ด้วยดี ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงขอขอบคุณท่านอาจารย์และผู้ทรงคุณวุฒิมา ณ ที่นี้

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้ที่สละเวลาดูแลให้คำปรึกษาในการทำวิทยานิพนธ์ และให้ความรู้ด้านการประพันธ์เพลง และด้านดนตรีอีกมากมาย แนะนำทางที่ถูกต้องแก่ข้าพเจ้า ทำให้บทประพันธ์เพลงบทนี้เสร็จสมบูรณ์

Dr. Victoria Cheah นักประพันธ์เพลงร่วมสมัย ผู้ที่ให้คำแนะนำในบทเพลงนี้อีกมุมมองหนึ่ง ทำให้มุมมองของข้าพเจ้ากว้างไกลมากขึ้น และสามารถสร้างผลงานที่สร้างสรรค์มากกว่าเดิม

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่สละเวลามาให้คำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์นี้

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ที่สละเวลามาให้คำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์นี้

อาจารย์ทุกท่านในภาควิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Dr. Julia Bozone สำหรับคำแนะนำผู้ประพันธ์เริ่มศึกษาการประพันธ์เพลง และเป็นอาจารย์สอนการประพันธ์เพลงคนแรกของข้าพเจ้า

Dr. Tyler Capp อาจารย์สอนการประพันธ์เพลงคนที่สองของข้าพเจ้า ที่ทำให้เทคนิคในการประพันธ์เพลงของข้าพเจ้าพัฒนาเป็นอย่างมาก

ครอบครัวของข้าพเจ้าที่สนับสนุนและให้กำลังใจข้าพเจ้ามาโดยตลอด

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ขอขอบคุณนักประพันธ์เพลง Thomas Adès สำหรับแรงบันดาลใจและแบบอย่างด้านการประพันธ์เพลงอันยิ่งใหญ่ที่ทำให้ผู้ประพันธ์มีแรงบันดาลใจ และจินตนาการในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ตลอดเวลา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ชินภัทร เจริญรัตน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและแรงบันดาลใจ 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 2

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง 2

1.4 วิธีดำเนินการประพันธ์เพลง 3

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

บทที่ 2 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง “ไตรลักษณ์” บทเพลงสำหรับออร์เคสตรา 5

2.1 พุทธปรัชญาว่าด้วยไตรลักษณ์ 5

2.2 ลักษณะทั่วไปของบทประพันธ์เพลง 6

2.3 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง 7

2.3.1 การจัดการเกี่ยวกับจังหวะ 7

2.3.2 การจัดการเกี่ยวกับความถี่ของเสียง 8

2.3.3 การจัดการเกี่ยวกับความหนาแน่นของเสียง 8

2.3.4 การจัดการเกี่ยวกับสีสันของเครื่องดนตรี 8

2.3.5 การจัดการเกี่ยวกับช่วงว่างกับเวลา 8

2.4 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ 9

2.4.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวน 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4.2 การสื่อความหมายในแต่ละกระบวน 10
2.4.2.1 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 1 “อนิจจัง”.....10
2.4.2.2 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 2 “ทุกขัง”.....11
2.4.2.3 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 3 “อนัตตา” 11
2.4.3 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง “ไตรลักษณ์” สำหรับออร์เคสตรา.....11
2.4.3.1 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 “ANICCA - อนิจจัง” 11
2.4.3.1.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 1 11
2.4.3.1.2 ตอน A ของกระบวนที่ 1 15
2.4.3.1.3 ตอน B ของกระบวนที่ 1 17
2.4.3.1.4 ตอน C ของกระบวนที่ 1 18
2.4.3.1.5 ตอนเชื่อมของกระบวนที่ 1 20
2.4.3.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 “DUKKHA – ทุกขัง”.....21
2.4.3.2.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 2 21
2.4.3.2.2 ตอน A ของกระบวนที่ 2 22
2.4.3.2.3 ตอน B ของกระบวนที่ 2 24
2.4.3.2.4 ตอน C ของกระบวนที่ 2 27
2.4.3.2.5 ตอนเชื่อมของกระบวนที่ 2 29
2.4.3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 “ANATTA – อนัตตา” 30
2.4.3.3.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 3 30
2.4.3.3.2 ตอน A ของกระบวนที่ 3 32
2.4.3.3.3 ตอน B ของกระบวนที่ 3 33
2.4.3.3.4 ตอนย้อนความที่ 1 ของกระบวนที่ 3 34
2.4.3.3.5 ตอน C ของกระบวนที่ 3 35
2.4.3.3.6 ตอนช่วงเดี่ยว 1 ของกระบวนที่ 3.....37

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4.3.3.7 ตอนเชื่อมระหว่างช่วงเดี่ยวของกระบวนที่ 3 38
2.4.3.3.8 ตอนช่วงเดี่ยว 2 ของกระบวนที่ 3.....40
2.4.3.3.9 ตอนย้อนความที่ 2 ของกระบวนที่ 3 40
2.4.3.3.10 ตอนช่วงหางเพลงย่อยในรูปแบบดนตรีเสี่ยงทายของกระบวนที่ 3 42
บทที่ 3 บทสรุป.....44
3.1 บทสรุปผลงานวิจัยสร้างสรรค์.....44
3.2 ข้อเสนอแนะ 44
3.2.1 ข้อเสนอแนะสำหรับกระบวนที่ 1 “ANICCA – อนิจจัง” 44
3.2.2 ข้อเสนอแนะสำหรับกระบวนที่ 2 “DUKKHA – ทุกขัง” 45
3.2.3 ข้อเสนอแนะสำหรับกระบวนที่ 3 “ANATTA – อนัตตา”.....45
บรรณานุกรม 46
ภาคผนวก 47
ประวัติผู้เขียน 84

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและแรงบันดาลใจ

บทประพันธ์เพลง “ไตรลักษณ์” บทเพลงสำหรับออร์เคสตรา (orchestra) เป็นบทประพันธ์เพลงในแบบของดนตรีนามธรรม แนวคิดหลักที่มีอิทธิพลต่อบทประพันธ์เพลงนี้คือไตรลักษณ์เป็นลักษณะ 3 ประการของสิ่งปรุงแต่งทั้งหลาย เมื่อสิ่งปรุงแต่งทั้งหลายได้ถูกกฎสูงสุดของธรรมชาติปรุงแต่งให้เกิดขึ้นมาแล้วก็จะต้องมีลักษณะ 3 ประการนี้อยู่ด้วยตลอดเวลา ซึ่งได้แก่

1. อนิจจัง Anicca คือลักษณะไม่เที่ยงหรือไม่สามารถอยู่ในสภาพเดิมได้ตลอดไป
2. ทุกขัง Dukkha คือลักษณะต้องทนหรือสภาวะที่ต้องทน
3. อนัตตา Anatta คือลักษณะไม่ใช่ตัวตนที่แท้จริง

บทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์เลือกใช้เสียงเป็นสัญลักษณ์ที่สามารถถ่ายทอดพุทธปรัชญาโดยสื่อด้วยเสียงต่าง ๆ ดนตรีลักษณะนี้จึงเป็นดนตรีนามธรรม เนื่องจากดนตรีถ่ายทอดออกมาจากส่วนลึกของจิตใจ ไม่ใช่มาจากภายนอกจิตใจของผู้ประพันธ์

ผู้ประพันธ์ได้นำความรู้และประสบการณ์ทางด้านการประพันธ์เพลงและประสบการณ์ทางด้านดนตรี รวมทั้งความรู้ทางด้านปรัชญาที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษามา สร้างเป็นผลงานบทประพันธ์เพลงนี้ขึ้น มีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ทางด้านการผสมวงดนตรีและเทคนิคสมัยใหม่ของแต่ละเครื่องดนตรี นักดนตรีต้องอาศัยความสามารถและการฝึกซ้อมเพื่อเรียนรู้การบรรเลง สามารถพัฒนาทักษะดนตรีสมัยใหม่ สามารถเข้าใจอารมณ์ของเพลงและสื่ออารมณ์ผ่านการถ่ายทอดทางดนตรีไปสู่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี

การประพันธ์เพลงนี้ ผู้ประพันธ์ใช้การจัดเรียงระดับเสียงโดยให้เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องได้ใช้เทคนิค (technique) การบรรเลงได้อย่างเต็มที่ โดยมีอัตราความเร็วที่ไม่เร็วเกินไป เพื่อให้นักดนตรีสามารถเก็บรายละเอียดของเพลงนี้ได้ดี สีสันของเสียงตามอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ทำหน้าที่ได้อย่างเหมาะสม โดยเลือกเครื่องดนตรีที่เหมาะสมในการถ่ายทอดแนวความคิดที่สามารถพรรณนาได้ตามความรู้สึกของผู้ประพันธ์ ได้แสดงเทคนิคสมัยใหม่และสามารถสร้างสีสันของเสียงออกมาได้แปลกใหม่อย่างน่าสนใจ รวมทั้งการสร้างเครื่องดนตรีให้มีมิติความลึกและการสอดประสานกันได้อย่างเหมาะสม

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง ดังนี้

1. เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีนามธรรมที่แฝงแนวคิดพุทธปรัชญาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. เพื่อเสริมสร้างจินตนาการให้กับผู้ฟังทั่วไป
3. เพื่อแสดงออกถึงเทคนิคการผสมผสานลีลาดนตรีร่วมสมัยแบบสมัยใหม่ให้แก่ผู้ฟัง
4. เพื่อพัฒนาศักยภาพของนักดนตรีและศึกษาแนวทางการบรรเลงบทเพลงร่วมสมัย
5. เพื่อให้บทประพันธ์เพลงนี้เป็นบทเพลงที่มีมาตรฐานระดับสากลที่สามารถนำไปบรรเลงด้วยวงออร์เคสตราใด ๆ ก็ได้ทั่วโลก
6. เพื่อสร้างแรงบันดาลใจและเป็นแบบอย่างที่ดีต่อการศึกษาการประพันธ์เพลงให้กับนักประพันธ์เพลงอื่น ๆ ได้ศึกษาต่อไปในอนาคต

1.3 ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

1. เป็นบทประพันธ์เพลงที่เป็นการบรรยายถึงลักษณะของไตรลักษณ์ ซึ่งเป็นบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา เครื่องดนตรีประกอบด้วย

- 2 Flute (Fl. 2 doubling Piccolo)
- 2 Oboe
- 2 Clarinet in Bb
- 2 Bassoon
- 2 Horn in F
- 2 Trumpet in Bb
- 1 Trombone
- 1 Bass Trombone
- 1 Tuba
- 1 Timpani
- 3 Percussion
- 1 Harp
- 1 Piano
- String (16.16.14.12.10)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. บทประพันธ์เพลงนี้แบ่งออกเป็น 3 กระบวน ตามลักษณะของไตรลักษณ์ แต่ละกระบวนจะมีความสมบูรณ์และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างกัน ประกอบด้วย

- อนิจจัง Anicca (สังขารทั้งปวง ไม่เที่ยง)
- ทุกขัง Dukkha (สังขารทั้งปวง เป็นทุกข์)
- อนัตตา Anatta (ธรรมทั้งปวง ไม่มีตัวตน)

1.4 วิธีดำเนินการประพันธ์เพลง

ในการประพันธ์เพลงบทนี้ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์เพลงออกเป็นลำดับโดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. หาข้อมูลเกี่ยวกับพุทธปรัชญาว่าด้วยไตรลักษณ์ ศึกษาความหมายและตีความเกี่ยวกับไตรลักษณ์ให้เข้าใจอย่างแท้จริง
2. เลือกจำนวนเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเสียงที่ต้องการและให้สมดุลของวงออร์เคสตรา นอกจากนี้ต้องเหมาะสมกับสวนศาสตร์ (acoustics) ของสถานที่แสดงด้วย
3. เลือกสังคีตลักษณ์ให้เหมาะสมกับสิ่งที่ต้องการบรรยายเกี่ยวกับไตรลักษณ์
4. วางโครงร่างและวัตถุดิบที่จะใช้ในบทประพันธ์เพลงให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีต่าง ๆ และสามารถแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงออกมาได้เป็นอย่างดี
5. สร้างลีลาและเอกลักษณ์ให้บทประพันธ์เพลงตามจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์จากผู้ประพันธ์
6. พิจารณาองค์ประกอบโดยรวมของบทประพันธ์เพลงและปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์เพลงตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา
7. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ซึ่งประกอบด้วยบทอรรถาธิบายและโน้ตเพลงที่สมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้ประพันธ์ได้พิจารณาแล้วเห็นว่าบทประพันธ์เพลงบทนี้ก่อให้เกิดประโยชน์ดังต่อไปนี้

1. เกิดบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีนามธรรมที่แฝงแนวคิดพุทธปรัชญาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

2. เป็นแนวทางในการศึกษาบทประพันธ์เพลงให้แก่ผู้ประพันธ์
3. เป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีร่วมสมัยแบบสมัยใหม่แก่ผู้อื่นต่อไป
4. สามารถพัฒนาศักยภาพของนักดนตรีและศึกษาแนวทางการบรรเลงเพลงร่วมสมัยแบบสมัยใหม่
5. ได้ผลงานสร้างสรรค์ทางวิชาการรูปแบบใหม่และเผยแพร่บทประพันธ์เพลงในลักษณะรูปเล่มทางวิชาการ
6. เผยแพร่บทประพันธ์เพลงด้วยการนำออกแสดงให้ผู้ฟังทั่วไปและเพิ่มจำนวนผู้สนใจดนตรีร่วมสมัยมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง “ไตรลักษณ์” บทเพลงสำหรับออร์เคสตรา

2.1 พุทธปรัชญาว่าด้วยไตรลักษณ์

เป็นกฎสำคัญแห่งธรรมชาติที่มีลักษณะ 3 ประการ ได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา ตามหลักพุทธธรรมเบื้องต้นอธิบายไว้ว่าสิ่งทั้งหลายเกิดจากส่วนประกอบต่าง ๆ มารวมตัวเข้าด้วยกัน ของส่วนประกอบต่าง ๆ สิ่งทั้งหลายมีอยู่ในรูปของกระแส ส่วนประกอบแต่ละอย่างประกอบขึ้นจากส่วนประกอบอื่น ๆ ย่อยลงไป แต่ละอย่างไม่มีตัวตน เป็นอิสระและไม่คงที่ กระแสนี้ไหลเวียนต่อไปด้วยส่วนประกอบหลายอย่างที่มีความสัมพันธ์เนื่องจากอาศัยซึ่งกันและกัน ส่วนประกอบเหล่านั้นแต่ละอย่างล้วนไม่มีตัวตน ความเป็นไปต่าง ๆ ทั้งหมดนี้เป็นไปตามธรรมชาติอาศัยความสัมพันธ์ของสิ่งทั้งหลาย กฎธรรมชาตินี้เรียกว่าไตรลักษณ์

ไตรลักษณ์มีพุทธพจน์แสดงหลักไว้ในรูปของกฎธรรมชาติ กล่าวไว้ว่า ตถาคตทั้งหลายจะอุบัติหรือไม่ก็ตาม ธาตุนั้นก็ยังคงมีอยู่เป็นธรรมฐิติ เป็นธรรมนิยามว่า

1. สังขารทั้งปวง ไม่เที่ยง
2. สังขารทั้งปวง เป็นทุกข์
3. ธรรมทั้งปวง เป็นอนัตตา

ไตรลักษณ์นี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สามัญลักษณ์ แปลว่าลักษณะทั่วไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อนิจจัง คือ ความไม่เที่ยง คือสรรพสิ่งทั้งหลายรวมทั้งรูปกายของเรา ไม่เที่ยงแท้แน่นอน เมื่อมีเกิดขึ้นแล้วก็ต้องเปลี่ยนแปลงไปตลอดเวลา อาจจะช้าหรือเร็ว ไม่มั่นคงและอยู่ทรงในสภาพเดิม สรรพสิ่งทั้งหลายมาจากการปรุงแต่ง เช่น คนและสัตว์เป็นแร่ธาตุต่าง ๆ มารวมกันเป็นหน่วยเล็ก ๆ เรียกว่า "เซลล์" แล้วเซลล์ก็มารวมกันเป็นรูปร่างของคนและสัตว์ขึ้น ซึ่งหน่วยชีวิตเล็ก ๆ ก็มีการเจริญเติบโตและแตกสลายไป แล้วเกิดของใหม่ขึ้นมาแทนที่อยู่ตลอดเวลา แล้วแต่เป็นอนิจจังไม่เที่ยงแท้แน่นอน

ทุกขัง คือ สภาพที่ทนอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ สรรพสิ่งทั้งหลายอันเป็นสังขารธรรม เมื่อเกิดขึ้นแล้วก็ไม่ทนตั้งอยู่ในสภาพนั้นได้ตลอดไป ไม่ทรงตัวและต้องเปลี่ยนแปลงตลอดไป แม้แต่ขันธ์ที่เป็นนามธรรมอันได้แก่เวทนา สัญญา สังขาร และวิญญาณ ก็ไม่มีสภาพทรงตัวเหมือนกัน

เช่น ขันธ์ที่เรียกว่าเวทนา ได้แก่ความทุกข์กาย ทุกข์ใจ และความไม่สุข ไม่ทุกข์ เมื่อมีเกิดเป็นอารมณ์ดังกล่าวอย่างใดขึ้นแล้ว จะให้คงทรงอารมณ์ให้ตลอดไปไม่ได้ นานมากขึ้นอารมณ์นั้นหรือเวทนาก็ค่อย ๆ จางไปแล้วเกิดอารมณ์ใหม่ขึ้นมาแทน

อนัตตา คือ ความไม่ใช่ตัวตน สัตว์ บุคคล และสิ่งของ โดยสรรพสิ่งทั้งหลายมาจากการปรุงแต่ง เกิดขึ้นมาจากการรวมส่วนประกอบต่าง ๆ ที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาและต้องแตกสลายกลับคืนไปสู่สภาพเดิม เนื่องจากไม่ใช่ตัวตน จึงไม่สามารถยึดมั่นรูปกายนี้ว่าเป็นตัวเราของเราให้เป็นที่พึ่งถาวรได้

2.2 ลักษณะทั่วไปของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง “Trilaksana - ไตรลักษณ์” เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ความยาวประมาณ 12 นาที เป็นผลงานประเภทดนตรีพรรณนา ที่บรรยายลักษณะของไตรลักษณ์ โดยแบ่งออกเป็น 3 กระบวน (movement) ที่บรรเลงต่อเนื่องกัน ได้แก่

1. กระบวนที่ 1 “Anicca - อนิจจัง”
2. กระบวนที่ 2 “Dukkha - ทุกขัง”
3. กระบวนที่ 3 “Anatta - อนัตตา”

สำหรับภาษาอังกฤษนำมาจากการใช้ทับศัพท์ตามบาลีพุทธพจน์ โดยแต่ละท่อนเสนอลักษณะของดนตรีพื้นผิว (texture music) ที่แตกต่างกันออกไปอย่างชัดเจนโดยใช้เทคนิคทางตะวันตกผสมผสานแนวคิดทางตะวันออก เน้นแสดงความสัมพันธ์ระหว่างแนวบรรเลง เพื่อให้เกิดความน่าสนใจในพื้นผิวดนตรีผ่านทางองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี ได้แก่ จังหวะ (rhythm) ความถี่ของเสียง (frequency) ความหนาแน่นของเสียง (amplitude) สีสันของเครื่องดนตรี (timbre) และช่องว่างกับเวลา (space and time)

บทประพันธ์เพลงนี้ใช้วงออร์เคสตราเป็นวงขนาดใหญ่ที่มีเครื่องดนตรีหลายประเภทแบ่งออกได้เป็น 5 กลุ่ม ประกอบไปด้วย

1. กลุ่มเครื่องลมไม้ได้แก่ ฟลูต 2 ชิ้น (ผู้เป่าฟลูตคนที่ 2 มีการเปลี่ยนไปใช้ปิคโคโลบางช่วง) โอโบ 2 ชิ้น คลาริเน็ต 2 ชิ้น บาสซูน 2 ชิ้น

2. กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้แก่ ฮอร์น 2 ชิ้น ทรัมเป็ต 2 ชิ้น ทรอมโบน 1 ชิ้น เบสทรอมโบน 1 ชิ้น ทูบา 1 ชิ้น
3. กลุ่มเครื่องกระทบ 4 คน
4. กลุ่มเครื่องสายได้แก่ ฮาร์ป 1 ชิ้น ไวโอลิน 1 16 ชิ้น ไวโอลิน 2 16 ชิ้น วิโอลา 14 ชิ้น เชลโล่ 12 ชิ้น ดับเบิลเบส 10 ชิ้น
5. กลุ่มเครื่องดนตรีลิ่มนิ้วได้แก่ เปียโน 1 ชิ้น

รวมทั้งสิ้น 89 คน

ความหลากหลายของเครื่องดนตรีทำให้ผู้ประพันธ์สามารถนำสีสันของเสียงที่แตกต่างกันมาสร้างสรรค์โดยการผสมเสียงเครื่องดนตรีให้เกิดเสียงตามที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจไว้ ซึ่งจำนวนเครื่องดนตรีวงออร์เคสตรานั้น สามารถปรับลดหรือเพิ่มขนาดได้ตามความเหมาะสม ความสอดคล้องและทักษะของผู้เล่นในวง รวมถึงสวนศาสตร์ของสถานที่แสดงด้วย

บทประพันธ์เพลงนี้ใช้สังคีตลักษณ์ตามแบบแผนดนตรีตะวันตกและตามแบบกระแสดนตรียุคศตวรรษที่ยี่สิบ ผู้ประพันธ์นำเทคนิคการประพันธ์เพลงสมัยใหม่ ผสมผสานแนวคิดดนตรีตะวันออก รวมทั้งใช้เทคนิคของผู้ประพันธ์เอง ประยุกต์ใช้พื้นผิวดนตรีและชั้นของแนวบรรเลงเพื่อกำหนดทิศทางในการดำเนินบทประพันธ์เพลงให้มีความต่อเนื่องและน่าสนใจ ผู้ประพันธ์เลือกใช้รูปแบบจังหวะ และระดับเสียงที่มีความหลากหลาย ที่มีความละเอียด นำมาดำเนินทำนองสอดประสานแบบละเอียด (micro polyphony) รวมทั้งคัดเลือกเทคนิคเฉพาะแต่ละเครื่องดนตรีนำมาผสมผสานในบทเพลงในแต่ละช่วงตามที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการพรรณนาได้อย่างเหมาะสม นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้นำการบรรเลงรูปแบบจังหวะหน้าทับ โน้ตสะบัด และการบรรเลงเลียนแบบเสียงเครื่องดนตรีและเทคนิคแนวบรรเลงแบบตะวันออกมาผสมผสานในบทเพลงนี้ด้วย

2.3 แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงนี้เป็นดนตรีพื้นผิว ผู้ประพันธ์จึงจัดแนวคิดในการประพันธ์ดังนี้

2.3.1 การจัดการเกี่ยวกับจังหวะ

จังหวะเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งที่สำคัญสำหรับบทเพลงนี้ เปรียบได้เหมือนกับกระดูกที่เป็นรูปร่างให้กับร่างกาย สำหรับบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์เลือกใช้จังหวะที่ช้าและควบคุมได้อย่าง

เหมาะสมเพื่อสามารถกำหนดรายละเอียดให้ชัดเจนยิ่งขึ้นเพื่อบรรยายบรรยากาศตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการได้มากที่สุด รวมทั้งเป็นจังหวะที่มีความแข็งแรงมากพอที่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้รับชมได้

2.3.2 การจัดการเกี่ยวกับความถี่ของเสียง

ความถี่ของเสียงหรือระดับเสียงเป็นอีกส่วนหนึ่งที่สำคัญสำหรับบทเพลง เปรียบได้เหมือนผิวหนังที่ปิดคลุมกระดูกที่เป็นรูปร่างภายนอก สำหรับบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์เลือกใช้ระดับเสียงทั้ง 12 โน้ต โดยกระจายอยู่ทั่วไป มีจุดศูนย์กลางที่ไม่ชัดเจน รวมถึงการผสมผสานโมด (mode mixture) และการสร้างบันไดเสียงสังเคราะห์ (synthetic scale) เพื่อการสร้างดนตรีรูปแบบใหม่ที่ไม่ยึดตามรูปแบบการประสานเสียงแบบเดิม

2.3.3 การจัดการเกี่ยวกับความหนาแน่นของเสียง

ความหนาแน่นของเสียงเป็นการจัดชั้นของแนวบรรเลงให้เหมาะสม การจัดความดังและเบาของแต่ละช่วงการดำเนินทำนอง การจัดให้แนวทำนองที่ต้องการให้เด่นออกมาได้ชัดเจนมากกว่าอีกแนวทำนองอื่นที่สนับสนุนแนวทำนองที่เด่นให้น่าสนใจมากขึ้น ผู้ประพันธ์จึงได้จัดลำดับความสำคัญของเสียงที่ต้องการออกมาชัดเจนมากขึ้นในแต่ละช่วงการดำเนินทำนองเพื่อดึงความสำคัญของเสียงที่ผู้ประพันธ์ต้องการพรรณนาได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

2.3.4 การจัดการเกี่ยวกับสีสันของเครื่องดนตรี

บทประพันธ์เพลงนี้เป็นดนตรีพื้นผิวให้ความสำคัญกับการผสมสีสันของเครื่องดนตรีและพื้นผิวดนตรี โดยรวมมากกว่าลักษณะการดำเนินทำนองและเสียงประสาน จึงต้องจัดสีสันของเครื่องดนตรี โดยรวมมากกว่าลักษณะการดำเนินทำนองและเสียงประสาน จึงต้องจัดสีสันของเครื่องดนตรีให้เหมาะสมและมีความสมดุลระหว่างแนวบรรเลง ผู้ประพันธ์จึงจัดกลุ่มเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราออกเป็น 5 ส่วนและแต่ละส่วนมีการสร้างสีสันดนตรีในแต่ละเครื่องดนตรี รวมทั้งใช้เทคนิคพิเศษเฉพาะได้อย่างเหมาะสม ตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการพรรณนา

2.3.5 การจัดการเกี่ยวกับช่วงว่างกับเวลา

สำหรับช่องว่าง ผู้ประพันธ์ไม่ต้องการให้บทเพลงนี้มีช่องว่างจึงทำให้ทั้ง 3 กระบวนบรรเลงต่อเนื่องกัน แต่บางช่วงที่ควรจะเว้นให้เป็นช่องว่าง ผู้ประพันธ์จึงใช้วิธีบรรเลงแบบเบา ๆ แทนการเว้นช่องว่าง ช่องว่างของเพลงนี้จริง ๆ ผู้ประพันธ์กำหนดให้อยู่ช่วงท้ายของบทประพันธ์

สำหรับเวลา ผู้ประพันธ์ต้องการให้แต่ละกระบวนมีความยาวประมาณ 4 นาทีโดยประมาณ เพื่อที่จะพรรณนาแต่ละท่อนไม่นานจนเกินไปและไม่น่าเบื่อ รวมทั้งเป็นเวลาที่เหมาะสมต่อการพรรณนาในแต่ละท่อน

2.4 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์

2.4.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวน

บทประพันธ์เพลง “ไตรลักษณ์” สำหรับวงออร์เคสตราอยู่ในลังคีตลักษณ์แบบแยกตอน (sectional form) แบ่งออกเป็น 3 กระบวน บรรเลงต่อเนื่องกันดังนี้

กระบวนที่ 1 – ANICCA (อนิจจัง)

ตอนเกริ่นนำ (introduction)	ห้องที่ 1-12
ตอน A	ห้องที่ 13-21
ตอน B	ห้องที่ 22-35
ตอน C	ห้องที่ 36-55
ตอนเชื่อม (link)	ห้องที่ 56-58

กระบวนที่ 2 – DUKKHA (ทุกขัง)

ตอนเกริ่นนำ	ห้องที่ 59-66
ตอน A	ห้องที่ 67-86
ตอน B	ห้องที่ 87-109
ตอน C	ห้องที่ 110-119
ตอนเชื่อม	ห้องที่ 120-124

กระบวนที่ 3 – ANATTA (อนัตตา)

ตอนเกริ่นนำ	ห้องที่ 125-130

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน A ห้องที่ 131-137

ตอน B ห้องที่ 138-150

ตอนย้อนความที่ 1 (recapitulation) ห้องที่ 151-156

ตอน C ห้องที่ 157-166

ตอนช่วงเดี่ยว 1 (cadenza) ห้องที่ 167

ตอนเชื่อมระหว่างช่วงเดี่ยว ห้องที่ 168

ตอนช่วงเดี่ยว 2 ห้องที่ 169

ตอนย้อนความที่ 2 ห้องที่ 170-176

ตอนช่วงหางเพลงย่อย (codetta) ในรูปแบบดนตรีเสี่ยงทาย (indeterminacy) ห้องที่ 177-186

2.4.2 การสื่อความหมายในแต่ละกระบวน

2.4.2.1 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 1 "อนิจจัง"

มีความยาวประมาณ 3:30 นาที อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน A-B-C กระบวนนี้เป็นความเปลี่ยนแปลงโดยผู้ประพันธ์เริ่มจากการสร้างบรรยากาศภายในวัดตามความรู้สึกของผู้ประพันธ์ที่ได้ไปสัมผัสกับตนเอง เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนั้นผ่านบทเพลงกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำเสียงระฆังและกระดิ่งเล็ก ๆ มาผสมเข้ามาด้วย เพื่อสร้างอารมณ์ให้แก่ผู้ฟัง ผู้ประพันธ์บรรยายความรู้สึกเปลี่ยนแปลง หลังจากนั้นจึงค่อย ๆ บิดเบือนบรรยากาศนี้ออกมา เพื่อต้องการสื่อถึงความไม่เที่ยงทุกสรรพสิ่งล้วนแล้วต้องเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา บรรยากาศความสงบจึงค่อย ๆ จางหายไปเป็นสิ่งต่าง ๆ แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงเพื่อสร้างความรู้สึกขัดแย้งจากช่วงแรก ผู้ประพันธ์เลือกใช้ระดับเสียงที่สูงเป็นส่วนใหญ่ดำเนินทำนองสอดประสาน (counterpoint) พรรณนาเกี่ยวกับดวงวิญญาณจำนวนมากที่ล่อยลอยผ่านไปมาและเสียงกระดิ่งเล็ก ๆ ที่ยังคงดำเนินทำนองซ่อนอยู่เรื่อย ๆ และต้องการให้เสียงกระดิ่งเล็ก ๆ แสดงถึงความเป็นธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงไปด้วยลมพัดตามกาลเวลาที่เปลี่ยนไป

2.4.2.2 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 2 "ทุกข์"

มีความยาวประมาณ 4 นาที อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน A-B-C กระบวนนี้ผู้ประพันธ์บรรยายความรู้สึกทุกขลักษณะต่าง ๆ ด้วยการดำเนินทำนองที่สร้างความรู้สึกทุกข์ที่สร้างบรรยากาศแตกต่างกันออกไปในแต่ละตอน ความรู้สึกทุกข์เป็นการสร้างความกดดันและหดหู่ให้กับผู้ฟังด้วยการใช้เสียงกรีดร้องและโหยหวน หลังจากนั้นแสดงอารมณ์ของความรู้สึกบีบคั้นด้วยเสียงที่อุดทำให้รู้สึกอึดอัดและนำบรรยากาศสงครามเข้ามาร่วมบรรเลงด้วยในตอนนี้เพื่อเพิ่มความรู้สึกทรมานมากขึ้น หลังจากนั้นแสดงอารมณ์ความรู้สึกกลัวด้วยการสร้างบรรยากาศอ้างว้างและเปลี่ยวใจ ผู้ประพันธ์ต้องการให้กระบวนนี้เป็นการแสดงศักยภาพของนักดนตรีด้วยการบรรเลงเทคนิคที่ยากและมีเทคนิคพิเศษมากมาย ผู้ชมที่ได้รับฟังในกระบวนนี้เกิดความรู้สึกทนทุกข์ตามความเป็นจริงของกฎธรรมชาติที่ผู้ประพันธ์ต้องการพรรณนา

2.4.2.3 การสื่อความหมายในกระบวนที่ 3 "อนัตตา"

มีความยาวประมาณ 4:30 นาที กระบวนนี้ผู้ประพันธ์บรรยายความรู้สึกไม่มีตัวตนหมายถึงความว่างเปล่านั่นคือความเงียบ ผู้ประพันธ์นำบทสวดมนต์ต่าง ๆ มาผสมกันได้แก่ คำนมัสการพระพุทธเจ้า คำนมัสการพระรัตนตรัย และไตรสรณคมณ์ ด้วยแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์ที่ได้ยินเสียงบทสวดมนต์มากมายและหลายบทด้วยการสวดไม่พร้อมกันและคนละบท ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ขณะนั้นรู้สึกขนลุกและน่าพิศวง ผู้ประพันธ์จึงนำบทสวดมีผสมผสานกันด้วยการกระซิบไม่พร้อมกันหลาย ๆ คนเป็นพื้นหลังให้ตลอดจนจบบทประพันธ์ สร้างบรรยากาศที่นำไปสู่ความว่างเปล่า ผู้ประพันธ์จึงต้องการนำความว่างเปล่าคือจุดเงียบของเพลงนี้มาไว้ในตอนท้ายเพลงด้วยการค่อย ๆ ไปหาความเงียบ จนจบบทเพลงนี้ที่จุดเงียบ หมายถึงความว่างเปล่า ไม่ใช่อัตตาซึ่งหมายถึงตัวตน และไม่ใช่ตัวตน นั้นคืออนัตตา

2.4.3 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง "ไตรลักษณ์" สำหรับออร์เคสตรา

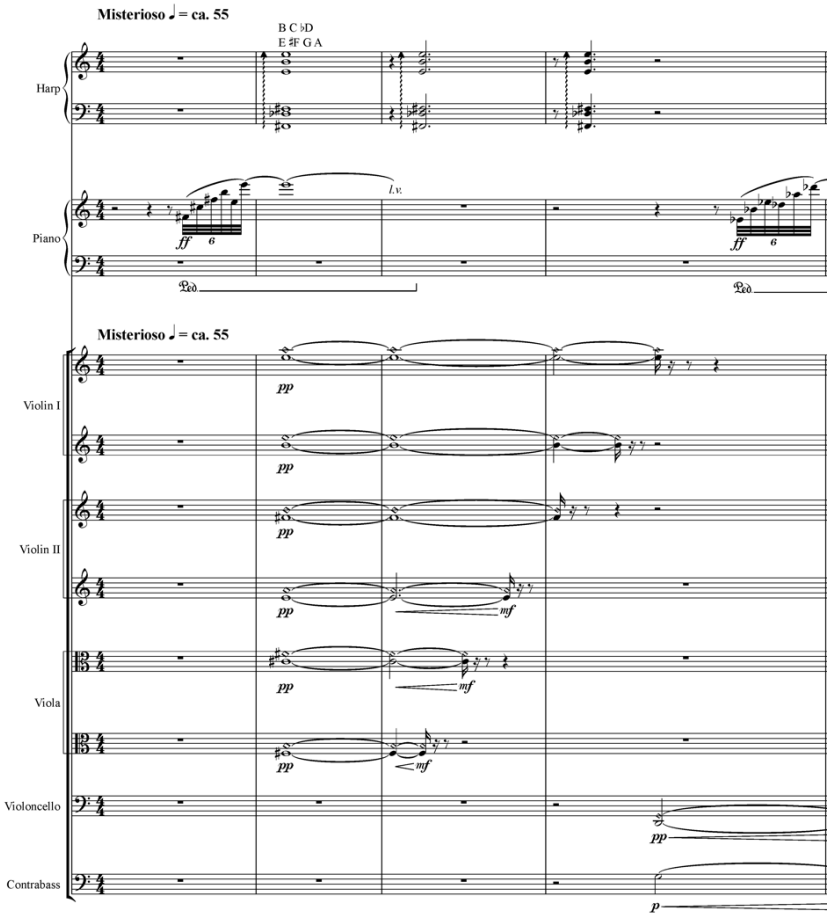
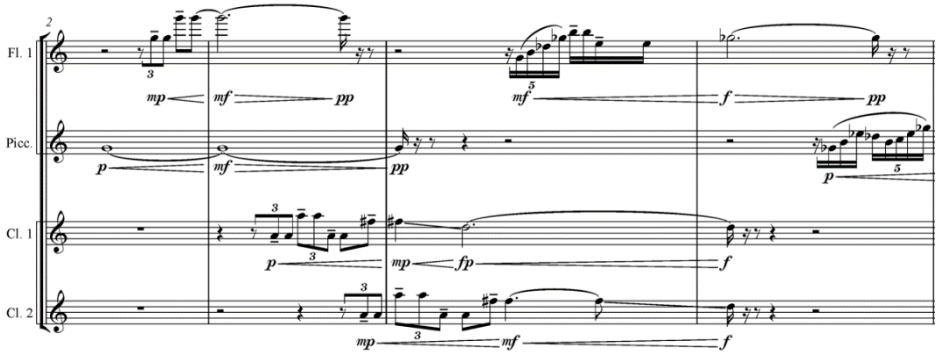
2.4.3.1 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 "ANICCA - อนิจจัง"

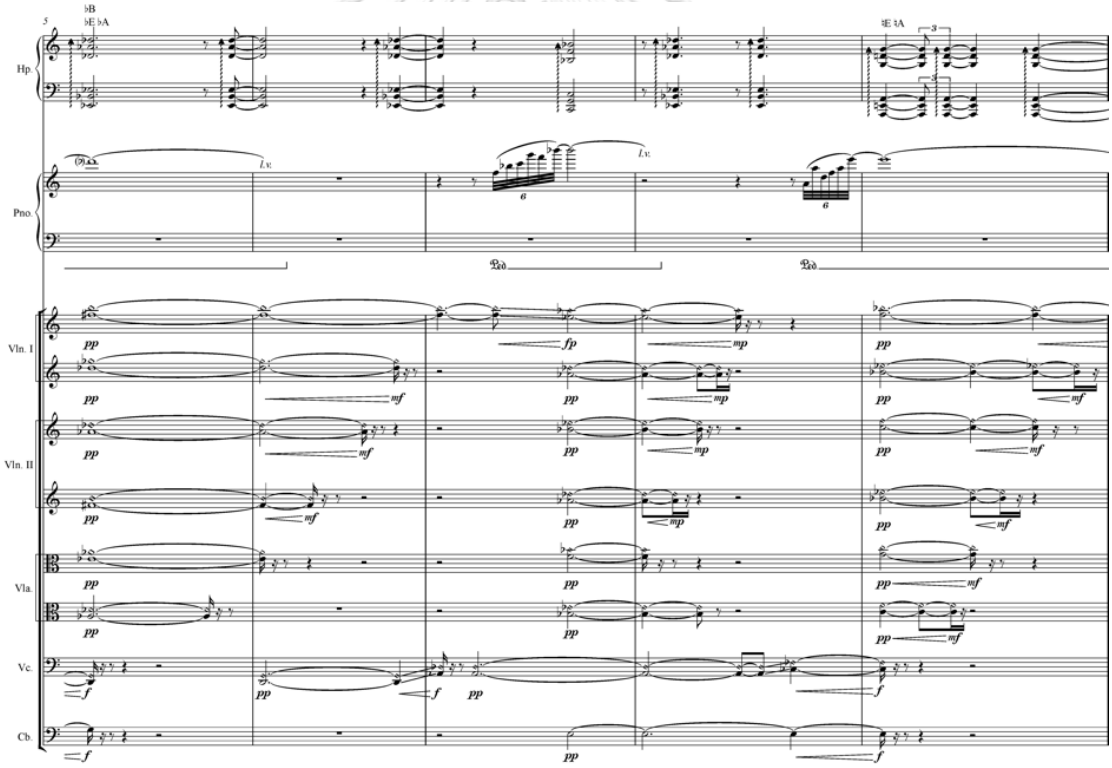
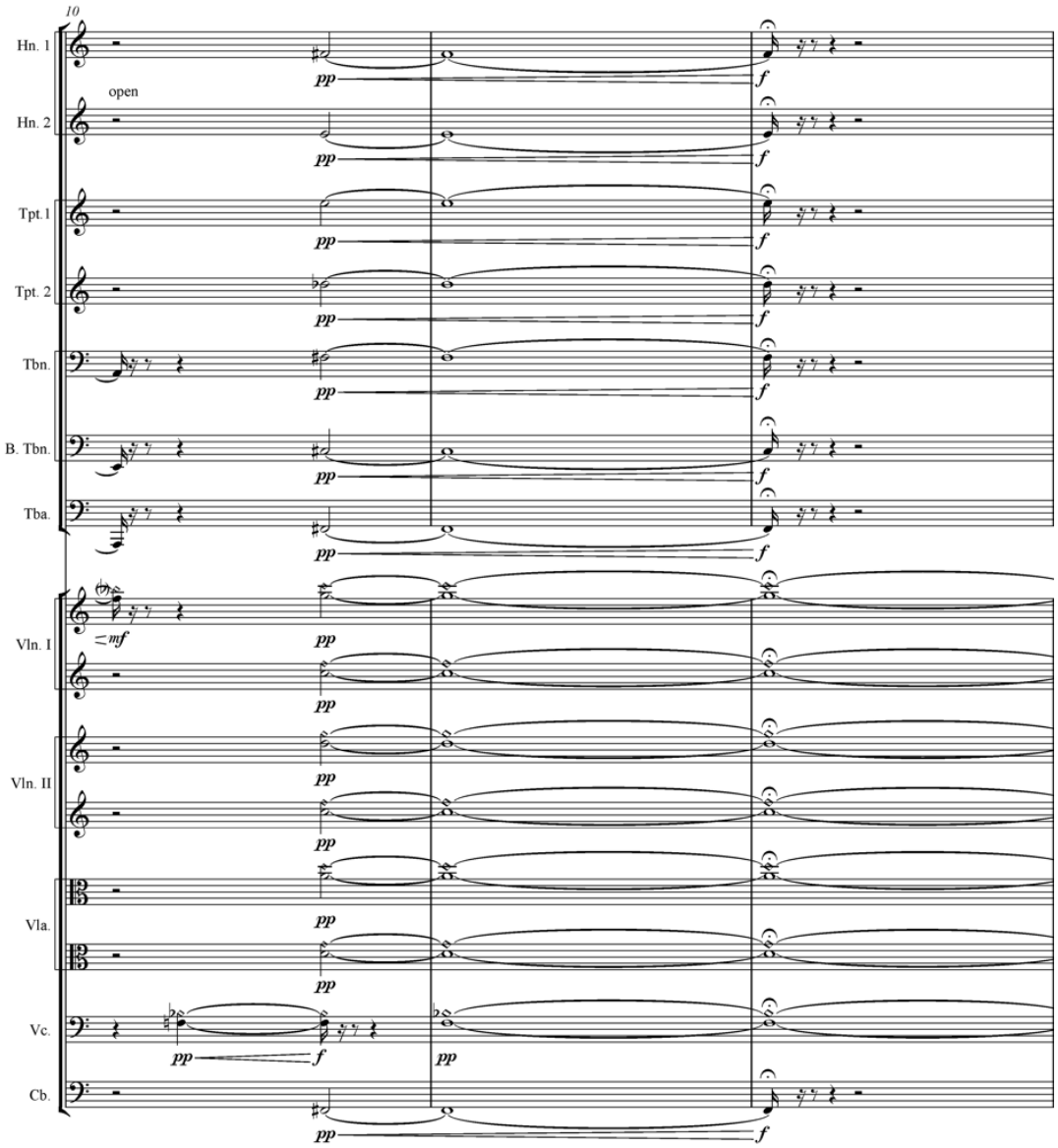
2.4.3.1.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 1

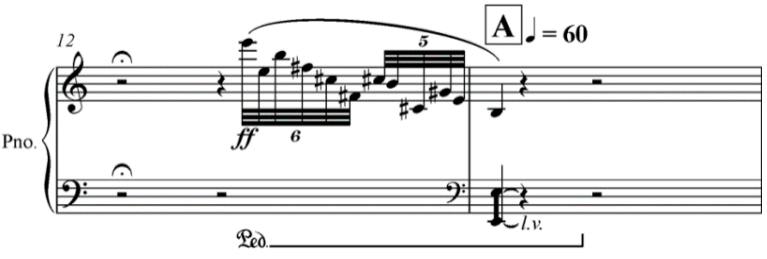
มีคำกำกับ Misterioso โดยมีอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำ (quarter note) โดยประมาณเท่ากับ 55 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เริ่มต้นบทเพลง ห้องแรกให้เปียโนบรรเลงโน้ตขาขึ้นในค่าโน้ตที่เร็วเป็นเซ็ต (set) ที่ประกอบด้วย F#, C#, B, E ตามด้วยฮาร์ปบรรเลงคอร์ดจากเซ็ตนี้ และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงประกอบด้วยเทคนิคฮาร์มอนิกประดิษฐ์ (artificial harmonic) จากเซ็ตนี้ด้วย การ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรเลงเทคนิคนี้ทำให้ได้โน้ตที่สูงขึ้น 2 ช่วงคู่แปด (octave) จากที่กำหนดไว้และมีเสียงที่เบา ทำให้เป็นพื้นหลังได้เป็นอย่างดี จากนั้นกลุ่มเครื่องลมไม้ค่อย ๆ เข้ามานำโดยฟลูตและปิคโคโล ตามด้วยคลาริเน็ตบรรเลงเป็นคู่แปดจากโน้ตที่อยู่นอกเหนือจากเซ็ตชุดนี้เพื่อสนับสนุนเปียโนและฮาร์ปด้วย สามารถสร้างบรรยากาศภายในวัดตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการได้เป็นอย่างดี

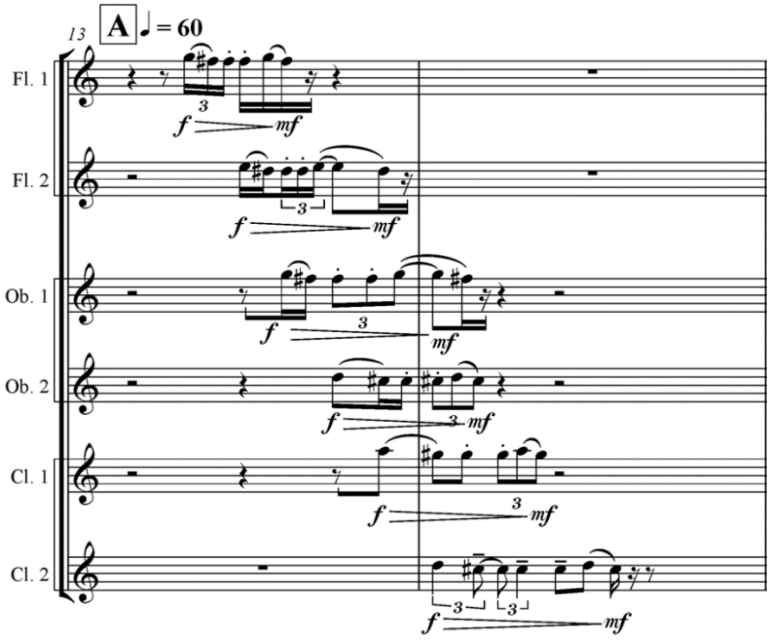
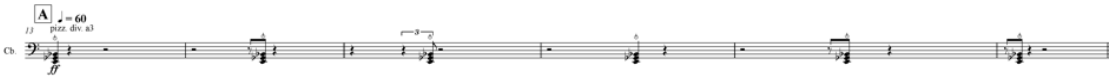
ตัวอย่างที่ 1 : กลุ่มโน้ตที่สร้างจากเซ็ตที่ประกอบด้วย F#, C#, B, E ในห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 2 : กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงเป็นคู่แปด ในห้องที่ 2-4

จากนั้นเปียโน ฮาร์ป และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงคล้ายกับชุดแรก แต่ใช้วิธีเปลี่ยนคีย์ของเซ็ตชุดเดิมลงมาเป็นโน้ตโน้ตลงมา 3 ไมเนอร์ (minor) 2 เมเจอร์ (major) และ 3 ไมเนอร์ ตามลำดับ และใช้วิธีลดค่าโน้ตลงในแต่ละชุดให้สั้นลงกว่าเดิมและเป็นการย้ำเซ็ตชุดนี้โดยที่แต่ละครั้งเป็นการย้ำที่ไม่เหมือนกัน ส่วนกลุ่มเครื่องลมไม้ยังบรรเลงคู่แปดด้วยโน้ตที่ไม่ได้อยู่ในเซ็ตของแต่ละชุดนำมาสร้างเป็นทำนองสอดประสานกับเซ็ตด้วย จากนั้นบรรเลงคู่ 2 เมเจอร์ ประกอบด้วย Bb, C เพื่อสร้างเสียงกระด้างนำไปสู่การเปลี่ยนแปลง หลังจากนั้นกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องสายบรรเลงกลุ่มเสียงกัด (tone cluster) ประกอบด้วย A, B, C#, D และก่อนจะเข้าตอน A เปียโนบรรเลงเซ็ตขาลงประกอบด้วย E, F#, G#, B, C# ในค่าโน้ตที่เร็ว เพื่อแสดงการเปลี่ยนตอนได้ชัดเจน นำไปสู่การเปลี่ยนไปสู่บรรยากาศใหม่

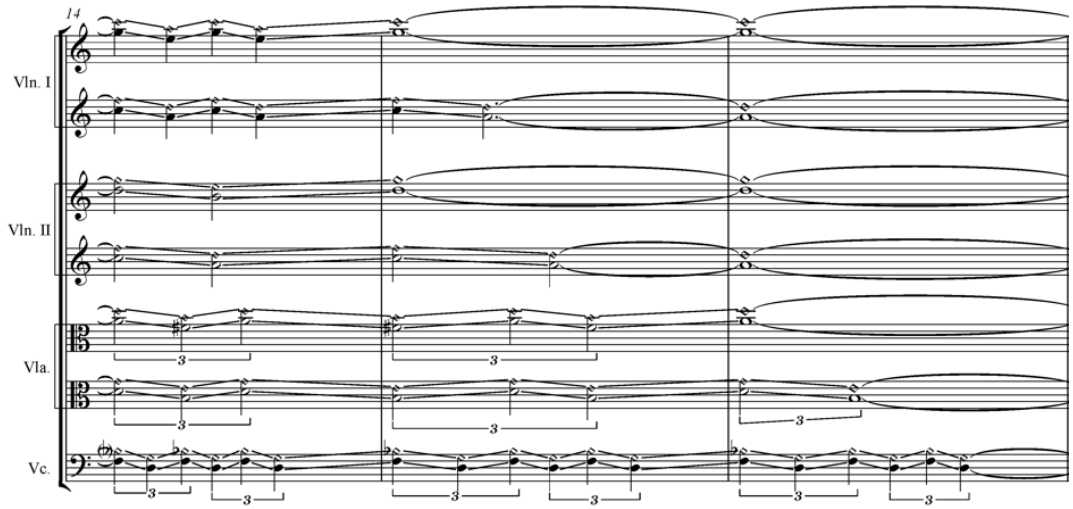
ตัวอย่างที่ 3 : เปียโน ฮาร์ป และกลุ่มเครื่องสายเปลี่ยนคีย์ของเซ็ตและลดค่าโน้ต ในห้องที่ 5-9

ตัวอย่างที่ 4 : กลุ่มลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องสายบรรเลงกลุ่มเสียงกัด ประกอบด้วย A, B, C#, D ในห้องที่ 10-12

ตัวอย่างที่ 5 : เปียโนบรรเลงเซ็ตขาลงประกอบด้วย E, F#, G#, B, C# ในค่าโน้ตที่เร็ว ในห้องที่ 12-13



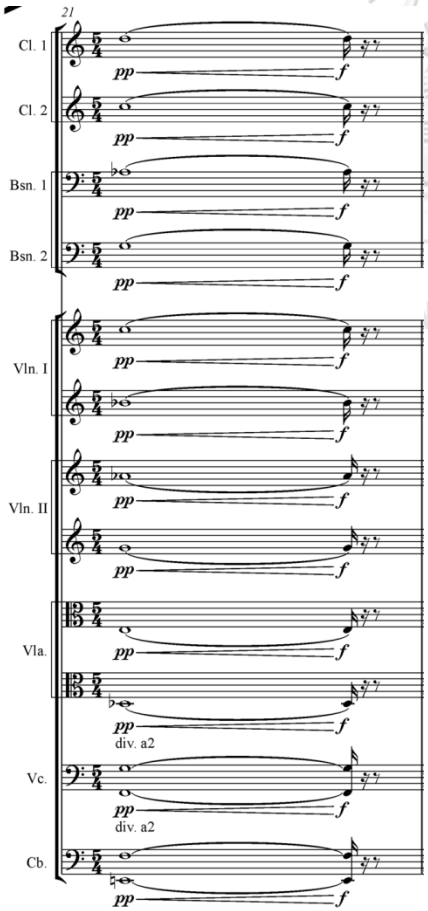
2.4.3.1.2 ตอน A ของกระบวนที่ 1

อัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำโดยเท่ากับ 60 ฟลูต โอโบ และคลาริเน็ตบรรเลงชุดโน้ตที่เปลี่ยนคีย์ลงมาด้วยเครื่องดนตรีที่เปลี่ยนไปด้วย 3 ไมเนอร์ ขึ้นไป 2 เมเจอร์ ลงมา 3 ไมเนอร์ ขึ้นไป 4 เพอร์เฟค (perfect) และลงมา 5 เพอร์เฟค ตามลำดับ ในค่าโน้ตที่เร็วด้วยทำนองสอดประสานซ้อนกันลงมาตามลำดับเครื่องดนตรีเพื่อเปลี่ยนสีสันของเสียงด้วยการบรรเลงโน้ตชุดเดิม สร้างความรู้สึกขัดแย้ง ดับเบิลเบสบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดให้กระทบกับแผงนิ้ว (snap pizzicato) ด้วยเสียงที่ต่ำ ทำให้ได้เสียงคล้ายกับกลองเพื่อสร้างจังหวะหน้าทับเหมือนกับดนตรีไทย จากนั้นไวโอลิน วิโอลา และเชลโล่บรรเลงฮาร์มอนิกประดิษฐ์พร้อมด้วยการรูดเสียง (glissando) ขึ้นและลงในค่าโน้ตที่ไม่เท่ากัน เพื่อสร้างความรู้สึกบิดเบือน ก่อนจะเข้าตอน B บาสซูนและกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงคู่สอง (second inversion) 2 ชุดประกอบด้วย Db, Eb และ Ab, Bb จากนั้นคลาริเน็ต บาสซูน และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงกลุ่มเสียงกัดประกอบด้วย Eb, E, F, G, Ab, Bb, C สร้างบรรยากาศตึงเครียดได้เป็นอย่างดีและเตรียมตัวเปลี่ยนไปตอน B

ตัวอย่างที่ 6 : ฟลูต โอโบ และคลาริเน็ตบรรเลงชุดโน้ต สร้างความรู้สึกขัดแย้ง ในห้องที่ 13-14

ตัวอย่างที่ 7 : ดับเบิลเบสบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดให้กระทบกับแผงนิ้วด้วยเสียงที่ต่ำ ทำให้ได้เสียงคล้ายกับกลอง ในห้องที่ 13-18

ตัวอย่างที่ 8 : ไวโอลิน วิโอลา และเชลโล่บรรเลงฮาร์มอนิกประดิษฐ์พร้อมด้วยการรูดเสียง ในห้องที่ 14-16



ตัวอย่างที่ 9 : คลาริเน็ต บาสซูน และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงกลุ่มเสียงกัดประกอบด้วย Eb, E, F, G, Ab, Bb, C ในห้องที่ 21

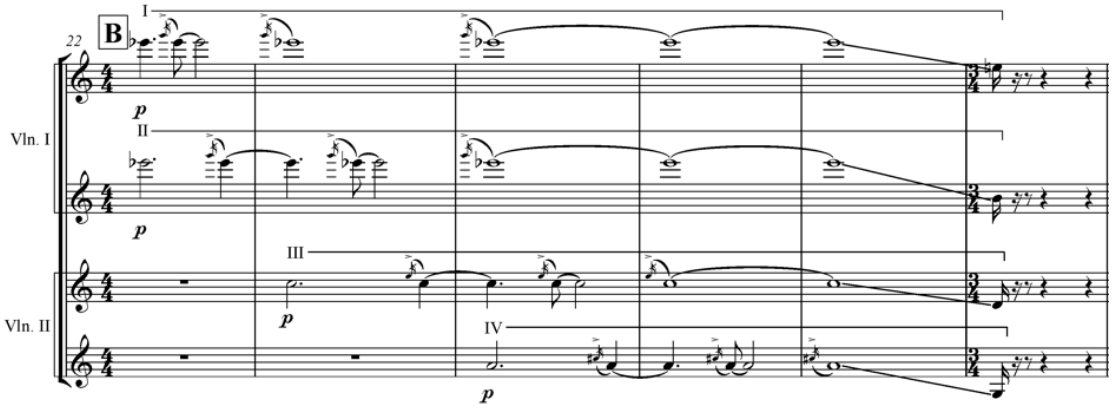


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

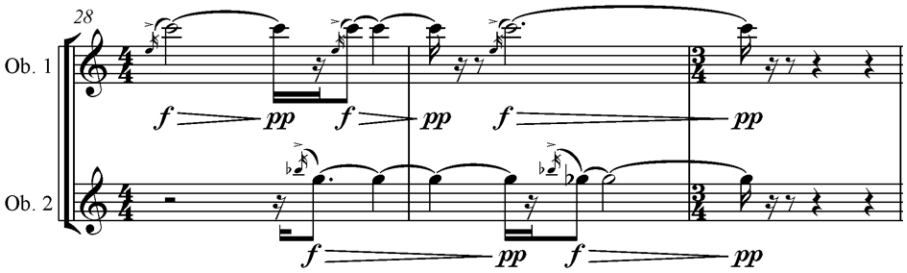
2.4.3.1.3 ตอน B ของกระบวนที่ 1

ฟลูตบรรเลงคู่แปดอีกครั้ง เป็นการนำหน่วยย่อยเอก (motive) จากส่วนเกริ่นนำกลับมา ส่วนประกอบในส่วน B ประกอบกับกลุ่มไวโอลินบรรเลงโน้ตประดับ (grace note) โดยแต่ละกลุ่มบรรเลงระดับเสียงสูงจากสายที่กำหนด ทำให้ได้เสียงสูงที่เบาและมีพลัง ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างบรรยากาศเหมือนกับดวงวิญญาณจำนวนมาก ที่ล่องลอยผ่านไปมา ต่อมาส่งต่อแนวบรรเลงนี้ให้กับโอโบได้บรรเลงเป็นแนวทำนองหลัก และส่งต่อให้ฟลูต บรรเลงหน่วยย่อยเอกจากโอโบ จากนั้นคลาริเน็ตบรรเลงคู่แปดอีกครั้ง เพื่อเป็นการย้ำหน่วยย่อยเอกในช่วงแรกและเปลี่ยนสีสันของเสียงในแต่ละเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันได้น่าสนใจ จากนั้นฮาร์ปมีการใช้เทคนิคพิเศษ (extended technique) ด้วยการบรรเลงรัวโน้ต (tremolo) โดยใช้แท่งโลหะเลื่อนไปมาระหว่างสาย ให้เกิดเสียงของแรงสั่นสะเทือนของสายกระทบกับแท่งเหล็ก ก่อนจะเข้าตอน C ทรัมเป็ต ใช้ฮาร์มอนมิวท์ (harmon mute) และทรอมโบนใช้พลันเจอร์มิวท์ (plunger mute) ด้วยการใช้ใช้สัญลักษณ์ + o ที่หัวโน้ตในการใช้มิวท์ บรรเลงด้วยมือปิดและเปิดบริเวณลำโพง (bell) ให้เสียงสลับกันระหว่างเสียงเปิดและปิดด้วยมือ เป็นการนำเสนอบางส่วนของกระบวนที่ 2 ที่นำมาเป็นส่วนประกอบของกระบวนที่ 1 เพียงเล็กน้อย

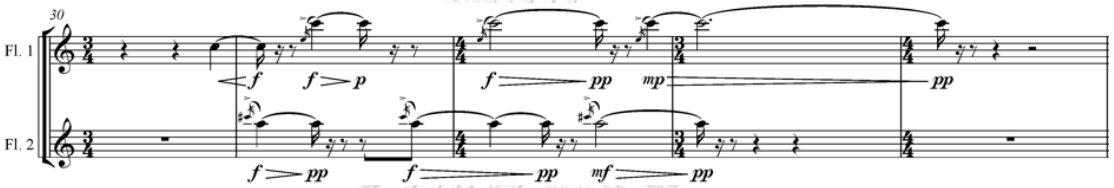
ตัวอย่างที่ 10 : กลุ่มไวโอลินบรรเลงโน้ตประดับ ในห้องที่ 22-27



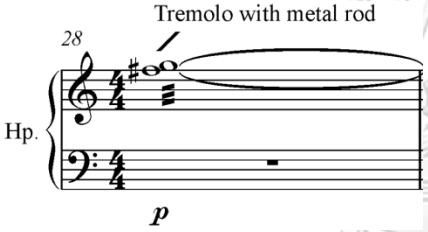
ตัวอย่างที่ 11 : โอโบบรรเลงโน้ตประดับ ในห้องที่ 28-30



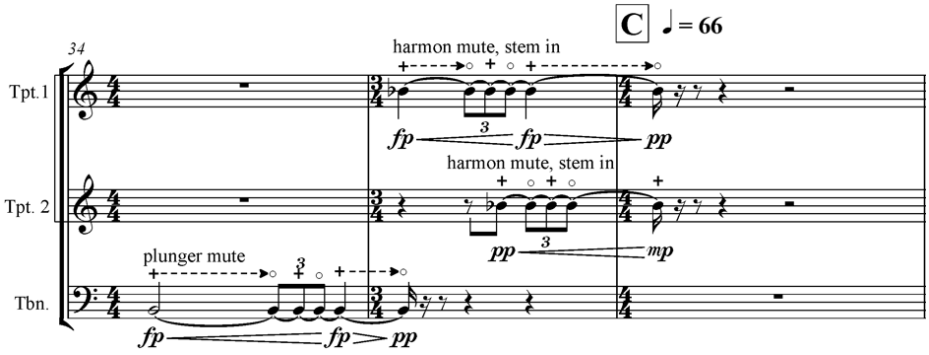
ตัวอย่างที่ 12 : ฟลูตบรรเลงโมทีฟจากโอโบ ในห้องที่ 30-34



ตัวอย่างที่ 13 : ฮาร์ปบรรเลงรัวโน้ตโดยใช้แท่งโลหะเลื่อนไปมาระหว่างสาย ในห้องที่ 28



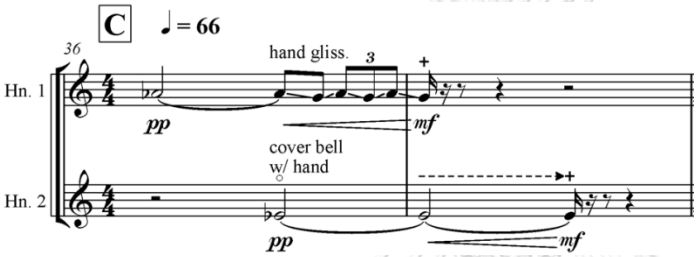
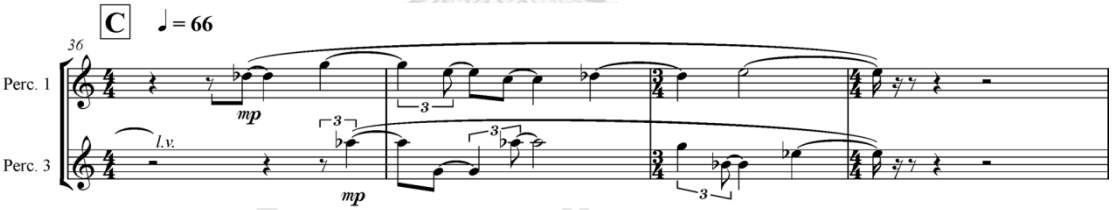
ตัวอย่างที่ 14 : ทรัมเป็ตใช้ฮาร์มอนมิวท์และทรอมโบนใช้พลันเจอร์มิวท์ ในห้องที่ 34-36

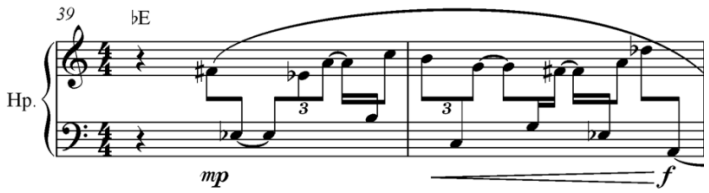
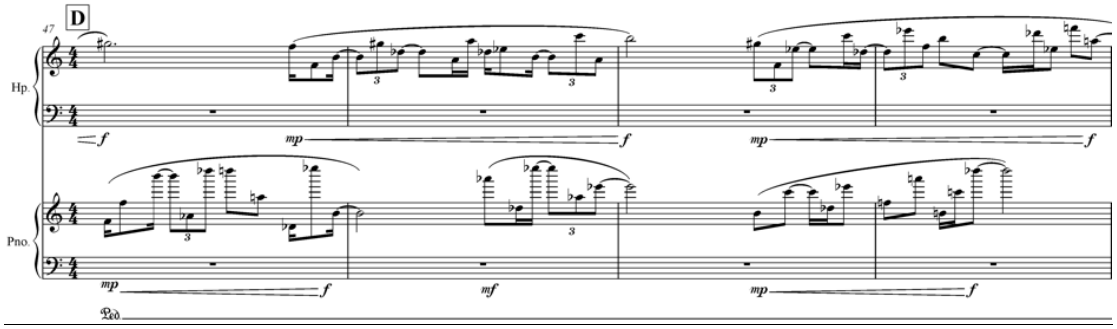


2.4.3.1.4 ตอน C ของกระบวนที่ 1

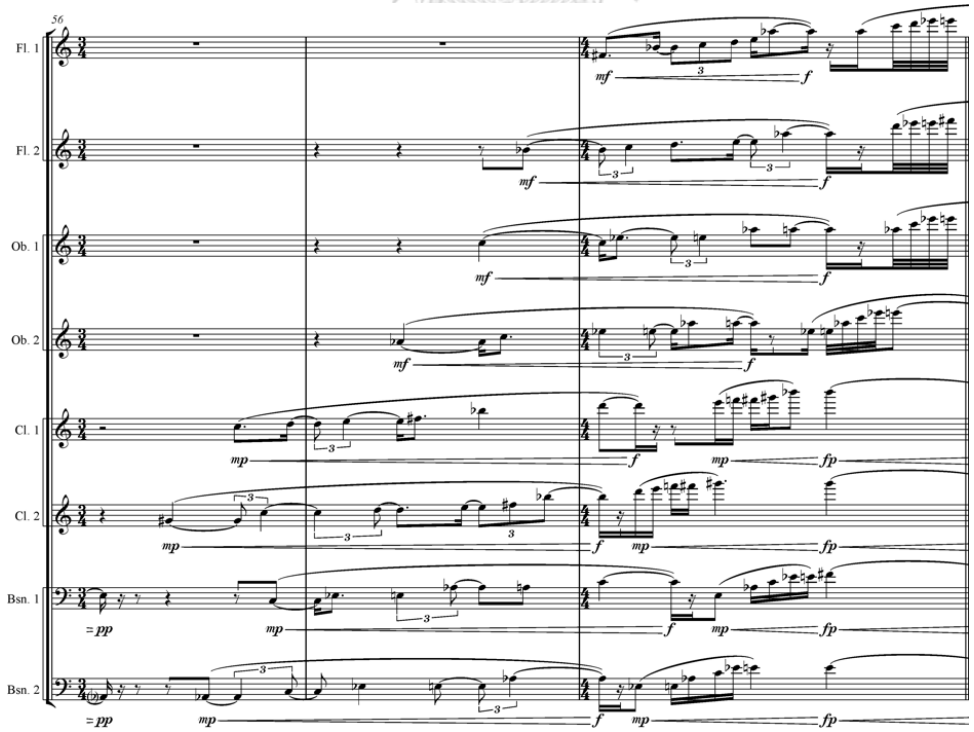
อัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำโดยเท่ากับ 66 ฮอร์นบรรเลงเทคนิคพิเศษโดยใช้มือสร้างการรูดเสียงบริเวณลำโพง โครทาเลสและกลอกเคนสปีลบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย C, Db, Eb, E, G, Ab เลียนแบบเสียงกระดิ่งภายในวัด เมื่อลมพัด กระดิ่งจำนวนมากจะ

สั่นในระดับเสียงที่แตกต่างกันมากมาย จากนั้นฮาร์ปบรรเลงโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย C, Db, Eb, F#, G, A, B เหมือนเสียงสะท้อนที่มาหลังจากการสั่นสะเทือนของกระดิ่งจำนวนมาก หลังจากนั้นกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงสอดประสานต่อกันเพื่อเปลี่ยนสีสันของเสียงไปยังระดับเสียงสูงและบรรเลงสอดประสานอีกครั้งลงมาระดับเสียงต่ำ ซึ่งบรรเลงเป็นพื้นหลังให้กับโครทาเลสและกลอกเคนสปีล จากนั้นเปียโนที่บรรเลงสอดประสานระหว่างฮาร์ปในบันไดเสียงสังเคราะห์เดียวกับฮาร์ป

ตัวอย่างที่ 15 : ฮอร์นบรรเลงเทคนิคพิเศษโดยใช้มือสร้างการรูดเสียงบริเวณลำโพง ในห้องที่ 36-37

ตัวอย่างที่ 16 : โครทาเลสและกลอกเคนสปีลบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย C, Db, Eb, E, G, Ab ในห้องที่ 36-39

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 17 : ฮาร์ปบรรเลงโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย C, Db, Eb, F#, G, A, B ในห้องที่ 39-40

ตัวอย่างที่ 18 : เปียโนที่บรรเลงสอดประสานระหว่างฮาร์ป ในห้องที่ 47-50

2.4.3.1.5 ตอนเชื่อมของกระบวนที่ 1

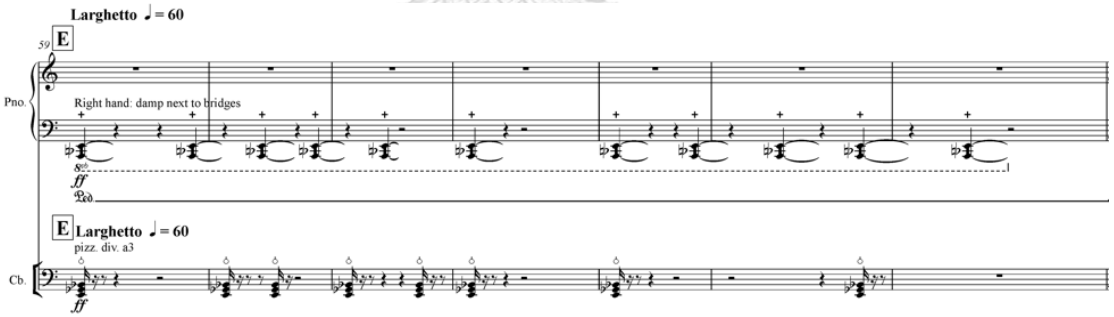
กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงสอดประสานขึ้นไปหาระดับเสียงสูงอีกครั้ง ด้วยค่าโน้ตที่ค่อย ๆ เร็วขึ้น ไปจนถึงโน้ตเขบ็ตสามชั้น (thirty-second note) ก่อนจะเข้ากระบวนที่ 2 คลาริเน็ตและบาสซูนบรรเลงเซตประกอบด้วย C, D#, F, Ab ที่ดังและเบาทันที (fp) และค่อย ๆ ดังขึ้นจนเข้ากระบวนที่ 2 เพื่อให้ความรู้สึกเปลี่ยนกระบวนได้อย่างชัดเจน

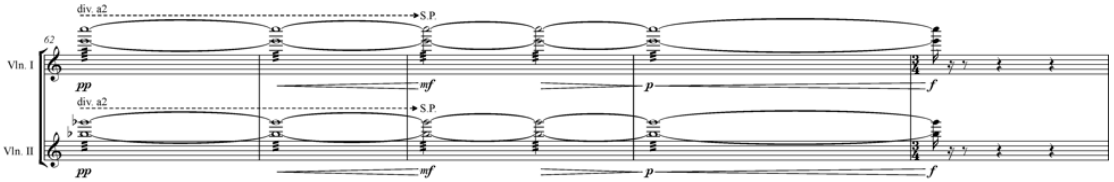
ตัวอย่างที่ 19 : กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงสอดประสาน ในห้องที่ 56-58

2.4.3.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 “DUKKHA – ทุกข์ง”

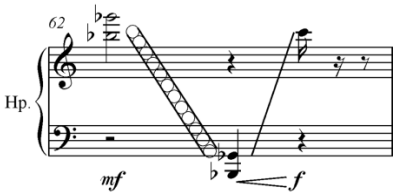
2.4.3.2.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 2

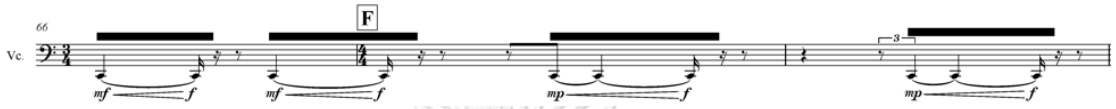
มีคำกำกับ Larghetto โดยมีอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำโดยเท่ากับ 60 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เริ่มต้นกระบวนนี้ด้วยการใช้จังหวะหน้าทับของดนตรีไทยซ้อนกันด้วยเปียโนบรรเลงเทคนิคพิเศษด้วยการใช้มือขวากดที่สายเปียโน ในขณะเดียวกันมือซ้ายบรรเลงกลุ่มเสียงกัดด้วยการใช้ฝ่ามือกดช่วงคีย์ขาวและดำในบริเวณกลุ่มโน้ตที่กำหนด และดับเบิลเบสบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดให้กระทบกับแผงนิ้วทำให้ได้เสียงเหมือนกลอง 2 ใบ ที่บรรเลงจังหวะหน้าทับไม่พร้อมกัน จากนั้นไวโอลินบรรเลงโน้ตในระดับเสียงสูงพร้อมกับค่อย ๆ เคลื่อนคันชักมาบริเวณสะพาน (bridge) พร้อมกับฮาร์ปบรรเลงเป็นพื้นหลังด้วยการใช้เทคนิคพิเศษด้วยการรูดเสียงเป็นวงกลมโดยทับซ้อนกัน ก่อนเข้าตอน A เปียโนบรรเลงกลุ่มเสียงกัดด้วยการใช้ฝ่ามือกดไปพร้อมกันบริเวณกลุ่มโน้ตที่กำหนดทั้งคีย์ขาวและคีย์ดำ ทำให้ได้เสียงกระด้าง (dissonance) สร้างความรู้สึกตึงเครียดและหดหู่ จากนั้นเชลโล่บรรเลงเทคนิคพิเศษด้วยการสีโดยกดน้ำหนักคันชัก (bow pressure) ทำให้เสียงเหมือนขีดข่วน เพิ่มความรู้สึกทรมานได้อีกมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 20 : เปียโนและดับเบิลเบสบรรเลงจังหวะหน้าทับซ้อนกัน ในห้องที่ 59-65



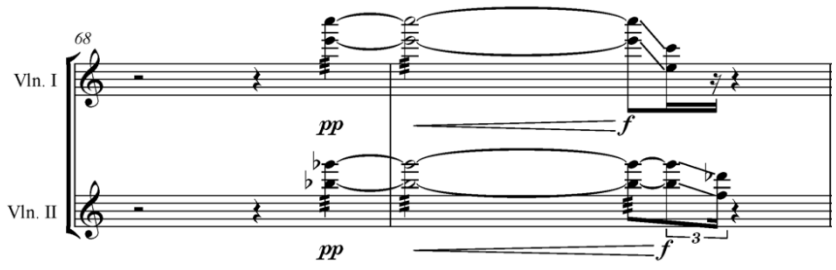
ตัวอย่างที่ 21 : ไวโอลินบรรเลงโน้ตในระดับเสียงสูงพร้อมกับค่อย ๆ เคลื่อนคันชักมาบริเวณสะพาน ในห้องที่ 62-66

ตัวอย่างที่ 22 : ฮาร์ปบรรเลงเทคนิคพิเศษด้วยการรูดสาย เป็นวงกลมโดยทับซ้อนกัน ในห้องที่ 62

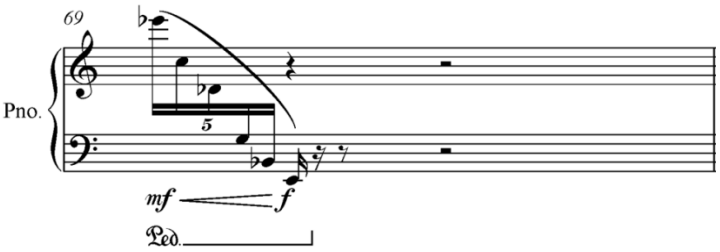
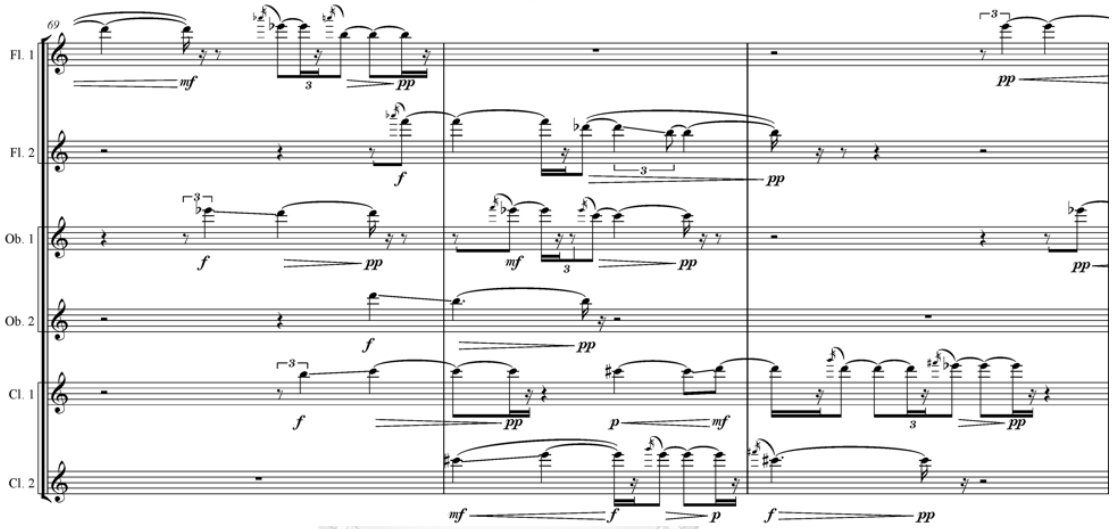


ตัวอย่างที่ 23 : เชลโล่บรรเลงเทคนิคพิเศษด้วยการสีโดยกดน้ำหนักคันชัก ในห้องที่ 66-68

2.4.3.2.2 ตอน A ของกระบวนที่ 2

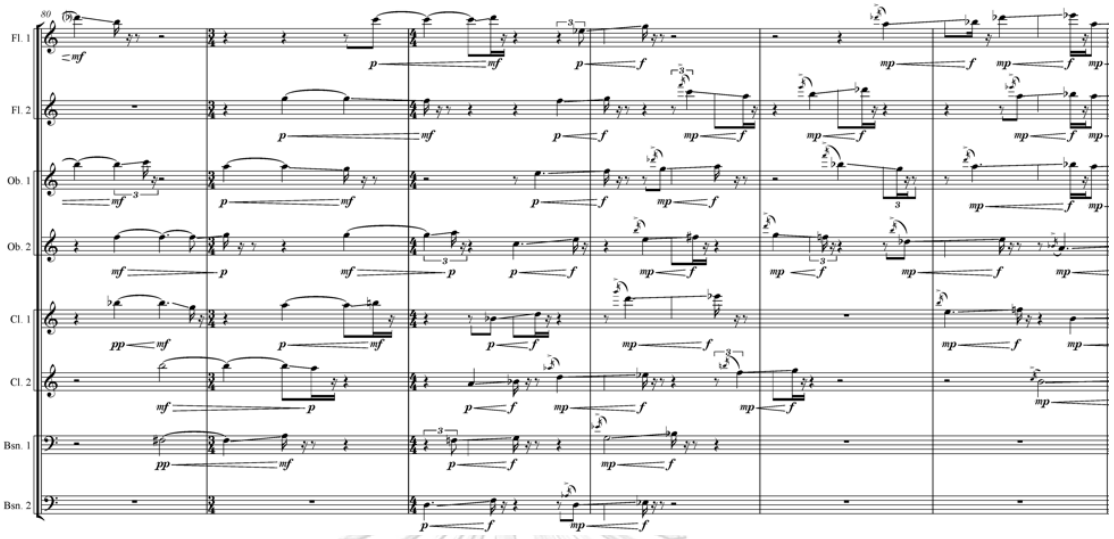
ทรัมเป็ตใช้ฮาร์มอนมิวท์บรรเลงโดยใช้มือปิดและเปิดบริเวณลำโพง จากนั้นไวโอลินบรรเลงรัวโน้ตในระดับเสียงสูงและรูดเสียงลงมายังระดับเสียงที่ต่ำ จากนั้นเปียโนบรรเลงโน้ตจากเซ็ตคล้ายกับช่วงต้นเพลงในกระบวนที่ 1 แต่บรรเลงเป็นขาลงประกอบด้วย C, Db, Eb, G, Bb เป็นการสร้างบรรยากาศถึงความรู้สึกทุกข์และทรมาน จากนั้นฟลูต โอโบ และคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตประดับด้วยการใช้หน่วยย่อยเอกบรรเลงโน้ตประดับจากกระบวนที่ 1 นำกลับมาบรรเลงอีกครั้งที่นำมาบรรเลงสอดประสานกันได้อย่างลงตัว ต่อมาทรอมโบนบรรเลงด้วยการใช้ฮาร์มอนมิวท์บรรเลงโดยใช้มือปิดและเปิดบริเวณลำโพงเช่นเดียวกับทรัมเป็ต สร้างความรู้สึกไม่สบายใจและไม่มั่นคง

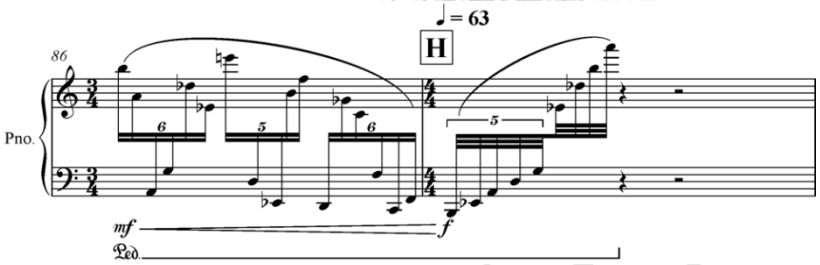
ตัวอย่างที่ 24 : ไวโอลินบรรเลงรัวโน้ตในระดับเสียงสูงและรูดเสียงลงมายังระดับเสียงที่ต่ำ ในห้องที่ 68-69



ตัวอย่างที่ 25 : เปียโนบรรเลงโน้ตด้วยเซ็ตขาลงประกอบด้วย C, Db, Eb, G, Bb ในห้องที่ 69

ตัวอย่างที่ 26 : ฟลูต โอโบ และคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตประดับ ในห้องที่ 69-71

สัญลักษณ์ G มีอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำโดยเท่ากับ 66 วิโอลาและเชลโล่บรรเลงรัวโน้ตในระดับเสียงสูงและรูดเสียงลงมายังระดับเสียงที่ต่ำคล้ายกับไวโอลินช่วงก่อนหน้านี้ โดยบรรเลงไม่พร้อมกัน พร้อมกับไวโอลินบรรเลงรัวโน้ตต่อด้วยรูดเสียงขึ้นไปหาระดับเสียงสูง ซึ่งบรรเลงประกอบให้กับกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง จากนั้นกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงการรูดเสียง เพื่อเลียนแบบเสียงกรีดร้องและโหยหวนจำนวนมากซ้อนกัน สร้างบรรยากาศให้น่ากลัวยิ่งขึ้น และก่อนที่จะเข้าตอน B เปียโนบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย B, C, Db, Eb, F, G, A และกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงการพรมนิ้ว (trill) เรียงกันเป็นกลุ่มโน้ตประกอบด้วย Bb, B เพื่อแบ่งระหว่างตอนได้ชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 27 : กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงการรูดเสียง ในห้องที่ 80-85

ตัวอย่างที่ 28 : เปียโนบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย B, C, Db, Eb, F, G, A ในห้องที่ 86-87

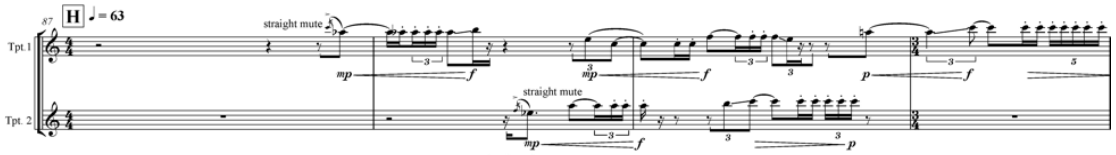
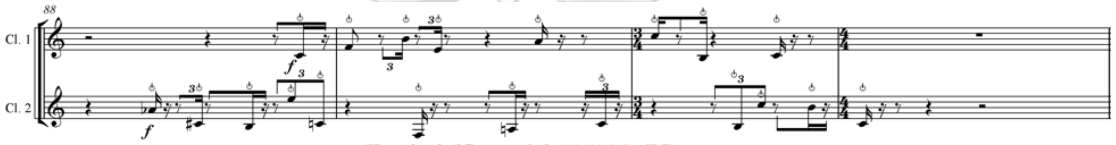
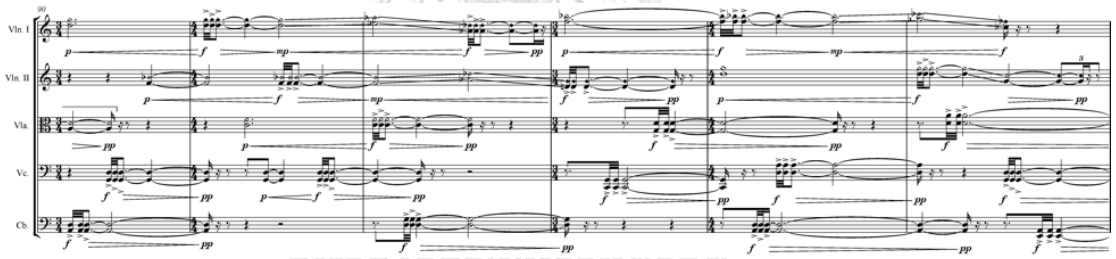


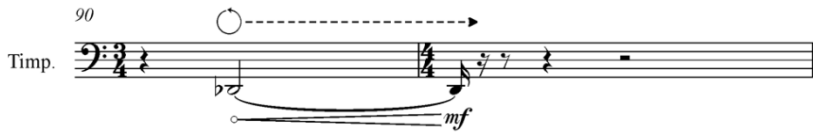
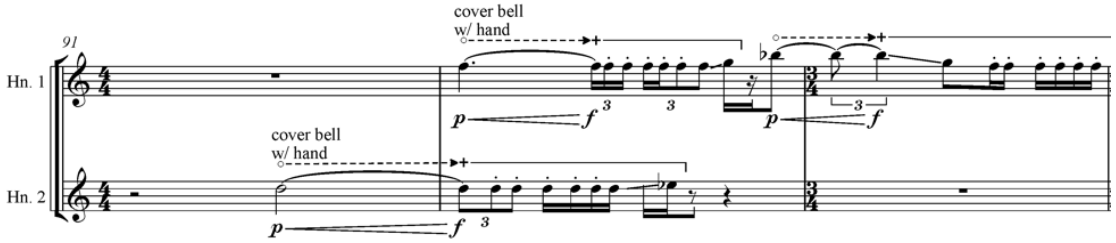
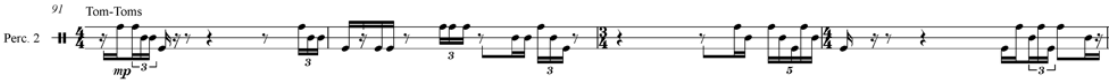
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

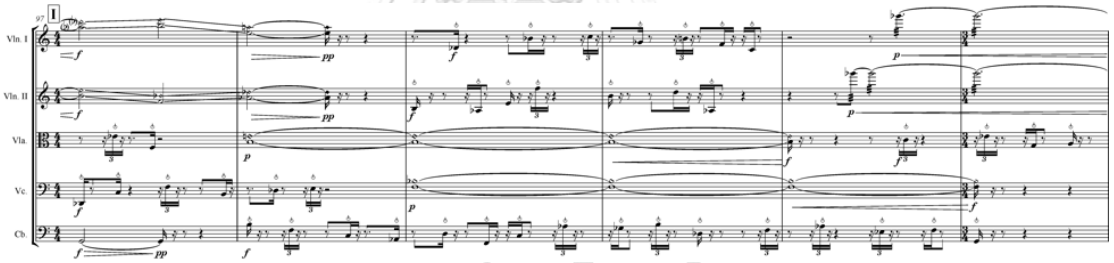
2.4.3.2.3 ตอน B ของกระบวนที่ 2

ทรัมเป็ตใช้สเตรทมิวท์ (straight mute) บรรเลงโน้ตประดับและบรรเลงเสียงสั้น (staccato) สร้างทำนองสอดประสานกัน ทำให้เกิดความรู้สึกบีบคั้นและอึดอัด ซึ่งเป็นอาการหนึ่งของทุกข์ที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อออกมา จากนั้นโครทาเลสบรรเลงโน้ตกระโดด พร้อมกับคลาริเน็ตบรรเลงลิ้นตบ (slap tongue) ด้วยการตัดเสียงโดยการใช้ลิ้นที่มีลักษณะแรงกว่าปกติ สร้างความรู้สึกอึดอัดมากขึ้นด้วยกลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตสะบัดคล้ายเทคนิคแนวบรรเลงแบบดนตรีไทยนำมาสร้างทำนองสอดประสานซ้อนกัน ต่อมาทิมปานีบรรเลงเทคนิคพิเศษโดยใช้ไม้ยางหัวกลม (superball) เสียดสีบริเวณหนังกลอง เพิ่มความรู้สึกบีบคั้นมากขึ้น จากนั้นทรอมโบนใช้ สเตรทมิวท์บรรเลงโน้ตประดับและบรรเลงเสียงสั้นสอดประสานต่อจากทรัมเป็ต จากนั้นโอโบและบาสซูนบรรเลงลิ้นตบเช่นเดียวกับคลาริเน็ต ต่อมาฮอร์นบรรเลงด้วยมืออุดบริเวณลำโพงพร้อมกับบรรเลงเสียงสั้น

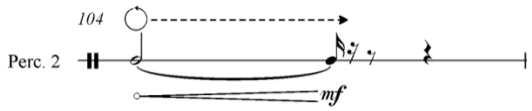
ประกอบให้กับทรอมโบน จากนั้นกลองทอมทอมบรรเลงเป็นการสอดประสานด้วยจังหวะกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองด้วย จากนั้นโอโบ คลาริเน็ต และบาสซูนบรรเลงตบลิ้นที่เพิ่มความหนาแน่นของเครื่องดนตรีให้มากขึ้น เพิ่มความรู้สึกบีบคั้นและอึดอัดได้มากขึ้น

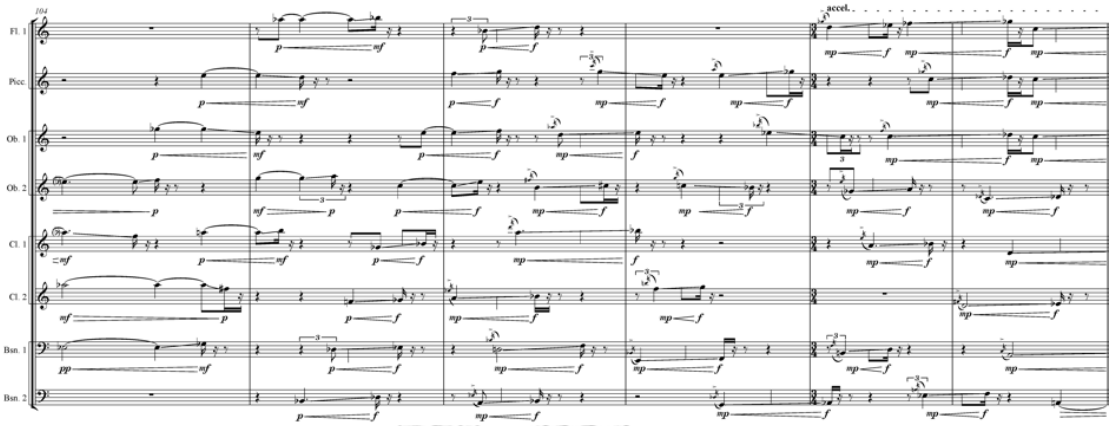
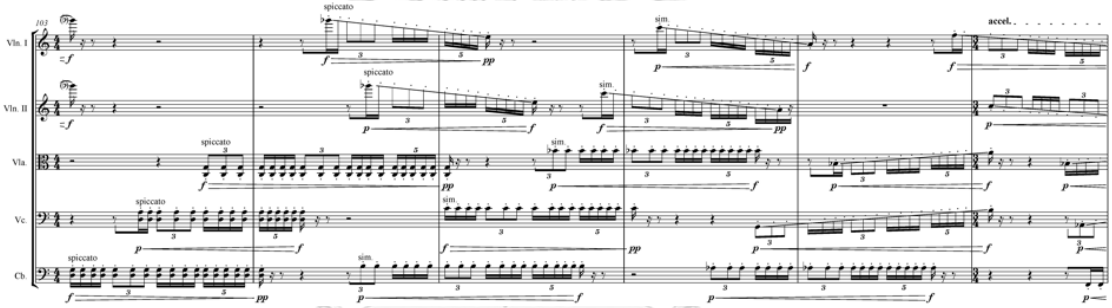
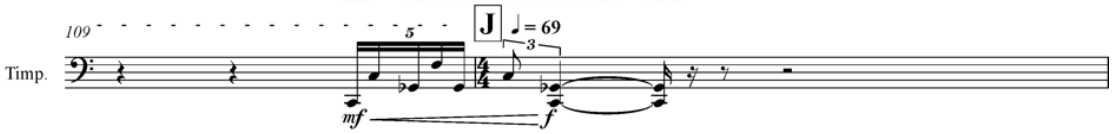
ตัวอย่างที่ 29 : ทรัมเป็ตใช้สเตรทมิวท์บรรเลงโน้ตประดับและบรรเลงเสียงสั้น ในห้องที่ 87-90

ตัวอย่างที่ 30 : คลาริเน็ตบรรเลงตบลิ้น ในห้องที่ 88-91

ตัวอย่างที่ 31 : กลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตสะบัด ในห้องที่ 90-95

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 32 : ทิมปานีบรรเลงเทคนิคพิเศษโดยใช้ไม้ superball ในห้องที่ 90-91

ตัวอย่างที่ 33 : ฮอร์นบรรเลงด้วยมืออุดบริเวณลำโพงพร้อมกับบรรเลงเสียงสั้น ในห้องที่ 91-93

ตัวอย่างที่ 34 : กลองทอมทอมบรรเลงเป็นการสอดประสานด้วยจังหวะกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ในห้องที่ 91-94

กลุ่มเครื่องสายบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดให้กระทบแผงนิ้วสอดประสานต่อจากกลุ่มเครื่องลมไม้ เป็นการเปลี่ยนสีสันของเสียงให้แตกต่างออกไป จากนั้นโอโบ คลาริเน็ต และบาสซูนกลับมาบรรเลงตบลิ้นอีกครั้ง ต่อมากลองใหญ่บรรเลงเทคนิคพิเศษโดยใช้ไม้ยางหัวกลมเสียดสีบริเวณหนังกลอง เช่นเดียวกับทิมปานี จากนั้นกลุ่มเครื่องลมไม้เปลี่ยนมาบรรเลงการรูดเสียงทั้งกลุ่ม ต่อมากลุ่มเครื่องสายบรรเลงสปิกคาโต (spiccato) สั้น ๆ พร้อมกับการรูดเสียงให้คล้ายกับเสียงกรีดร้องและโหยหวนอีกครั้ง จากนั้นทิมปานีบรรเลงโน้ตห้าพยางค์ (quintuplet) เพื่อเป็นการส่งก่อนเข้าตอน C เพื่อความชัดเจนในการเปลี่ยนตอน

ตัวอย่างที่ 35 : กลุ่มเครื่องสายบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดให้กระทบแผงนิ้ว ในห้องที่ 97-102

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

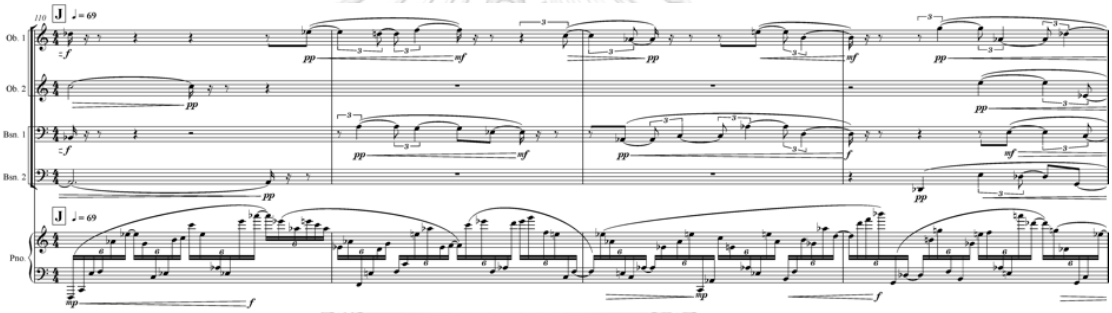
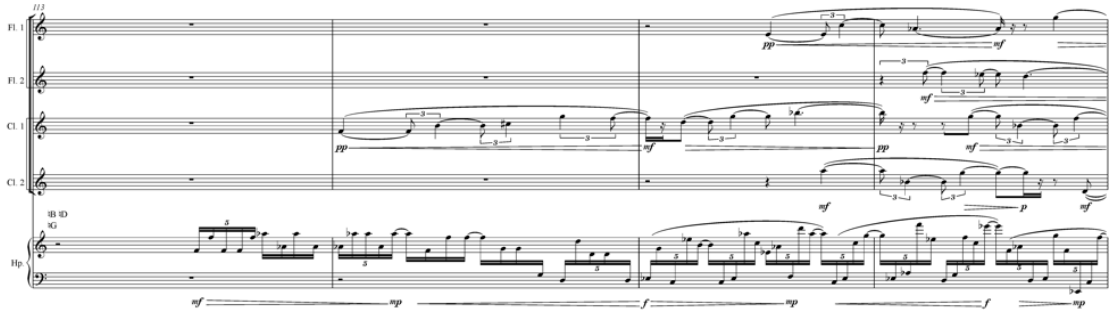
ตัวอย่างที่ 36 : กลองใหญ่ได้ใช้เทคนิคพิเศษโดยใช้ไม้ยางหัวกลมเสียดสีบริเวณหนังกลอง ในห้องที่ 104

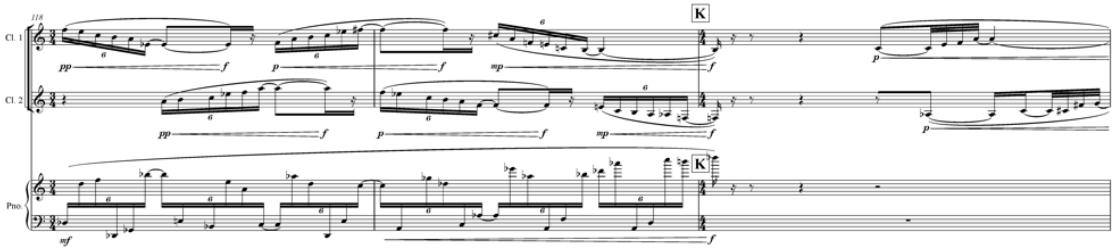


ตัวอย่างที่ 37 : กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงรูดเสียง ในห้องที่ 104-109

ตัวอย่างที่ 38 : กลุ่มเครื่องสายบรรเลงสปิกคาโตสั้น ๆ พร้อมกับการรูดเสียง ในห้องที่ 103-108

ตัวอย่างที่ 39 : ทิมปานีบรรเลงโน้ตห้าพยางค์ ในห้องที่ 109-110

2.4.3.2.4 ตอน C ของกระบวนที่ 2

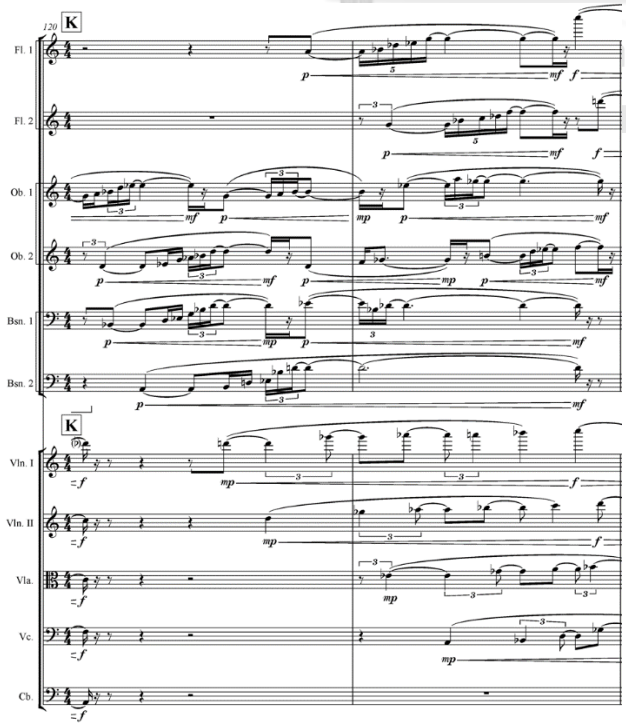
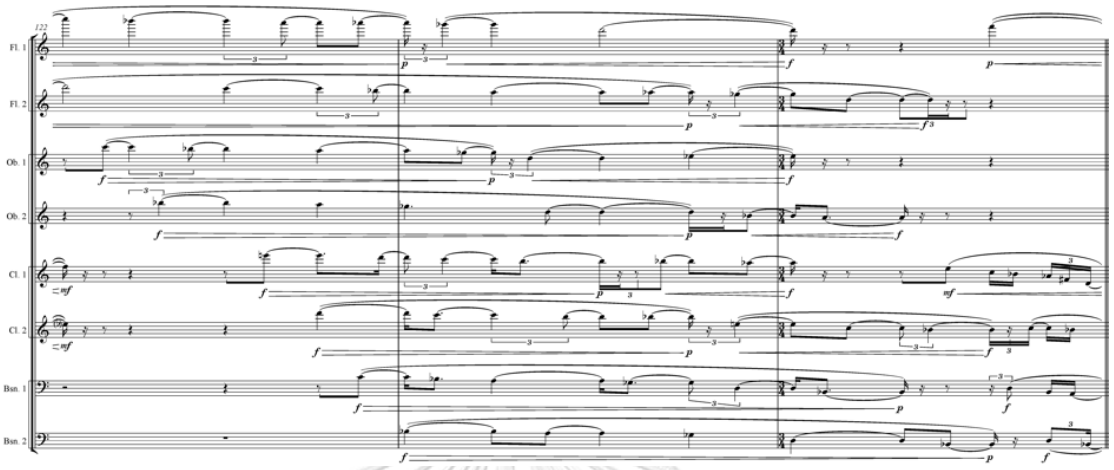
มีอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำโดยเท่ากับ 60 เปียโนบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย F, G, Ab, B, C, D, Eb รวมถึงมีโน้ตนอกบันไดเสียงเข้ามาผสมอยู่บ้าง บรรเลงเป็นโน้ตหกพยางค์ (sextuolet) ต่อเนื่องกัน พร้อมกับโอโบและบาสซูนบรรเลงประกอบกับเปียโนด้วยการใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์จากเปียโนมาบรรเลงสนับสนุนด้วย เป็นการเพิ่มความหน่วงให้โน้ตบางตัวจากเปียโน ให้ความรู้สึกวังเวงและน่ากลัว จากนั้นฮาร์ปบรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์เช่นเดียวกันกับเปียโนสอดประสานต่อจากเปียโนด้วยการบรรเลงโน้ตห้าพยางค์ต่อเนื่องกัน พร้อมด้วยการดำเนินทำนองสอดประสานด้วยฟลูตและคลาริเน็ตบรรเลงสนับสนุน

ฮาร์ปด้วยการใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์เช่นเดียวกัน เป็นการเปลี่ยนสีสันของเสียงจากก่อนหน้านี้ เป็นการสร้างบรรยากาศความรู้สึกน่ากลัวเพิ่มขึ้นด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงสูงขึ้น จากนั้นโครทาเลสบรรเลงโน้ตกระโดดจากบันได้เสียงสังเคราะห์นี้ด้วย ก่อนจะเข้าตอนเชื่อม เปียโนบรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย Db, E, F, Ab, Bb, C บรรเลงไปหาระดับเสียงที่สูง พร้อมด้วยโครทาเลสที่กำลังบรรเลงขึ้นไปโน้ตสูงด้วยเช่นกัน เพื่อความชัดเจนต่อการเข้าตอนเชื่อม จากนั้นคลาริเน็ตบรรเลงหน่วยย่อยเอกจากตอนเชื่อมด้วยบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย Db, Eb, G, A, Bb ซ้อนกันกับเปียโนและโครทาเลส เป็นความหลากเสียงประสาน (polyharmony)

ตัวอย่างที่ 40 : เปียโนบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย F, G, Ab, B, C, D, Eb พร้อมกับโอโบและบาสซูนบรรเลงประกอบกับเปียโนด้วยการใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์จากเปียโน ในห้องที่ 110-113

ตัวอย่างที่ 41 : ฮาร์ปบรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์เช่นเดียวกันกับเปียโน พร้อมกับฟลูตและคลาริเน็ตบรรเลงสนับสนุนฮาร์ปด้วยการใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์จากฮาร์ป ในห้องที่ 113-116

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 42 : เปียโนและบรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์ พร้อมกับคลาริเน็ตบรรเลงอีกบันไดเสียงสังเคราะห์ซ้อนกัน ในห้องที่ 118-120

2.4.3.2.5 ตอนเชื่อมของกระบวนที่ 2

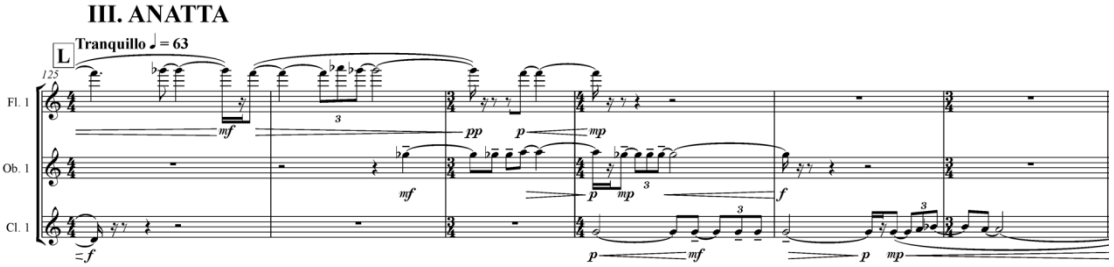
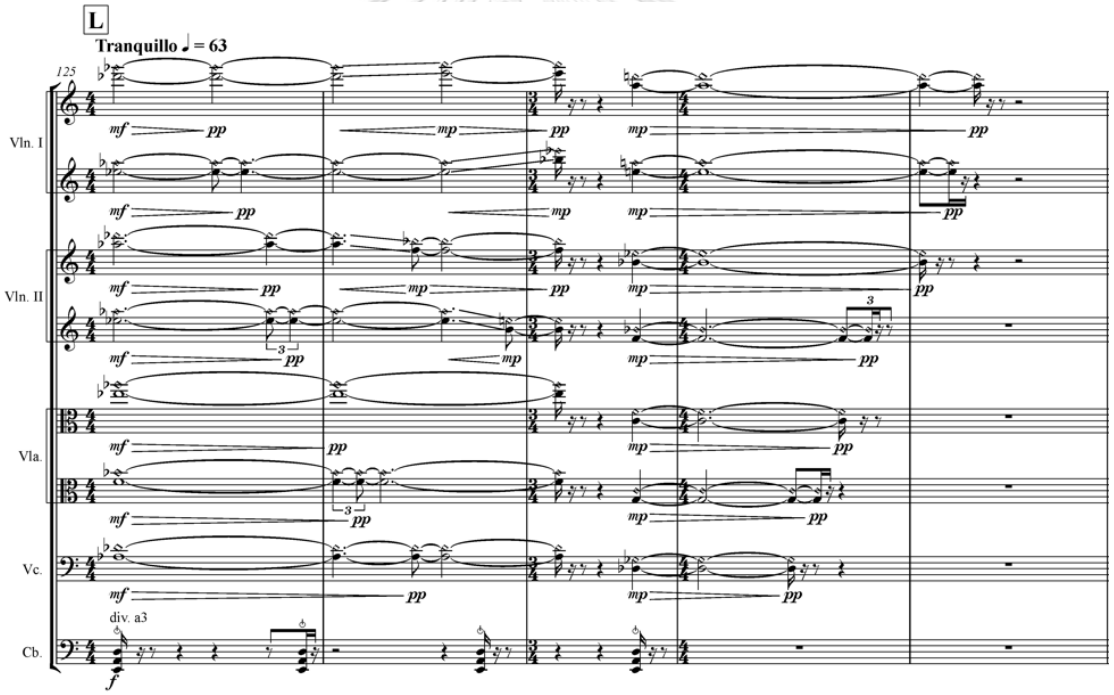
ฟลูต โอโบ และบาสซูนบรรเลงโน้ตที่พัฒนาจากบันไดเสียงสังเคราะห์ของคลาริเน็ตด้วยบันไดเสียงขาขึ้น และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตที่ได้จากบันไดเสียงสังเคราะห์นี้เป็นพื้นหลังให้กับเครื่องลมไม้ จากนั้นกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์นี้ลงมาด้วยค่าโน้ตที่ค่อย ๆ เร็วขึ้น ซึ่งลักษณะจะคล้าย ๆ กับส่วนเชื่อมของท่อนที่ 1 แต่การไล่บันไดเสียงไปในทางกลับกัน และก่อนจะเข้ากระบวนที่ 3 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงกลุ่มโน้ตกัดประกอบด้วย Db, Eb, F, Gb, A เพื่อให้ความรู้สึกเปลี่ยนกระบวนได้อย่างชัดเจน

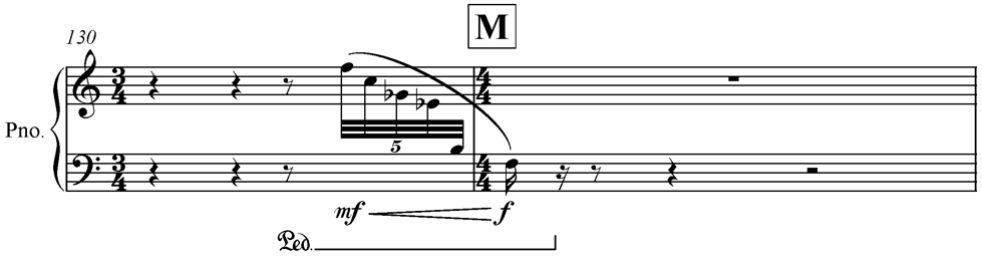
ตัวอย่างที่ 43 : ฟลูต โอโบ บาสซูน และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตที่พัฒนาจากบันไดเสียงสังเคราะห์ของคลาริเน็ต ในห้องที่ 120-121

ตัวอย่างที่ 44 : กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์ลงมาด้วยค่าโน้ตที่ค่อย ๆ เร็วขึ้นในห้องที่ 122-124

2.4.3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 "ANATTA – อนัตตา"

2.4.3.3.1 ตอนเกริ่นนำของกระบวนที่ 3

มีคำกำกับ Tranquillo โดยมีอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำโดยเท่ากับ 63 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 เริ่มต้นกระบวนนี้ด้วยฟลูตบรรเลงหน่วยย่อยเอกของทำนองไตรสรณคมณ์ โอโบบรรเลงหน่วยย่อยเอกของทำนองคำนมัสการพระพุทธเจ้า และคลาริเน็ตบรรเลงหน่วยย่อยเอกของทำนองคำนมัสการพระรัตนตรัย เป็นการเกริ่นนำทุกบทสวดที่เป็นส่วนประกอบของกระบวนนี้ จากนั้นกลุ่มเครื่องสายบรรเลงฮาร์มอนิกประดิษฐ์ที่ทำให้ได้โน้ตที่สูงขึ้นไป 2 ช่วงคู่แปด คล้ายกับช่วงต้นเพลง และดับเบิลเบสบรรเลงจังหวะหน้าทับด้วยการใช้นิ้วดีดสายให้กระทบแผงนิ้วเป็นการนำเอาหน่วยย่อยเอกจากกระบวนที่ 2 กลับมา ก่อนที่จะเข้าส่วน A เปียโนบรรเลงโน้ตจากเซ็ตคล้ายกับตอนต้นเพลงที่เป็นขาลงประกอบด้วย F, Gb, B, C, Eb เป็นการนำหน่วยย่อยเอกตั้งแต่ต้นเพลงกลับมาใช้อีกครั้ง เพื่อเป็นการย้ำหน่วยย่อยเอกนี้ ซึ่งเป็นส่วนประกอบเล็ก ๆ ให้ในทุกกระบวน

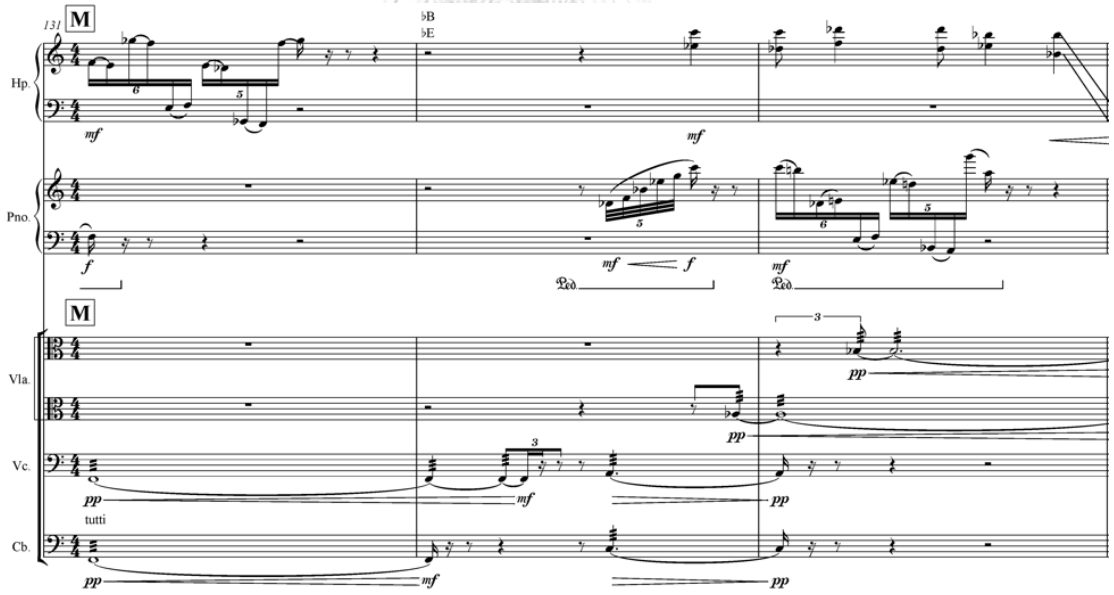
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

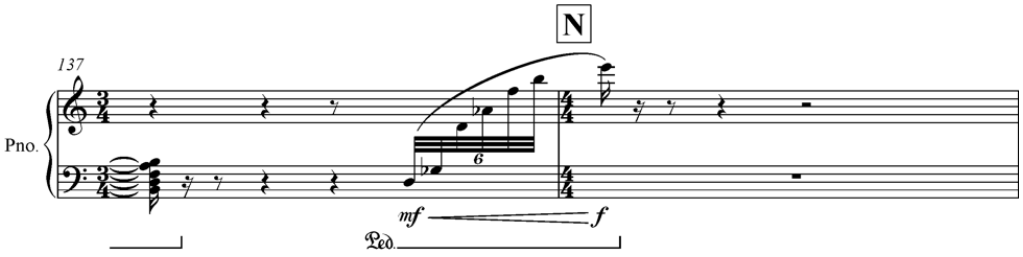
ตัวอย่างที่ 45 : ฟลูตบรรเลงหน่วยย่อยเอกของทำนองไตรสรณคมณ์ โอโบบรรเลงหน่วยย่อยเอกของทำนองคำนมัสการพระพุทธเจ้า และคลาริเน็ตบรรเลงหน่วยย่อยเอกของทำนองคำนมัสการพระรัตนตรัย ในห้องที่ 125-130

ตัวอย่างที่ 46 : กลุ่มเครื่องสายบรรเลงฮาร์มอนิกประดิษฐ์และดับเบิลเบสบรรเลงจังหวะหน้าทับ ในห้องที่ 125-129

ตัวอย่างที่ 47 : เปียโนบรรเลงโน้ตจากเซ็ตคล้ายกับตอนต้นเพลงที่เป็นขาลง ในห้องที่ 130-131



2.4.3.3.2 ตอน A ของกระบวนที่ 3

ตอนนี้เป็นส่วนของคำนมัสการพระพุทธเจ้าท่องว่า “นะโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ” โดยให้กลุ่มที่ 1 ได้แก่ ทรอมโบน เบสทรอมโบน ทูบา และไวโอลิน 1 พูดกระซิบบทสวดนี้วนไปเรื่อย ๆ จนกว่าจนหมดหัวลูกศร กลุ่มที่ 2 ได้แก่ ฟลูตคนที่ 2 โอโบคนที่ 2 คลาริเน็ตคนที่ 2 ฮอร์น และทรัมเป็ตพูดกระซิบบทสวดนี้ตามมา และกลุ่มที่ 3 ได้แก่ ไวโอลิน 2 พูดกระซิบบทสวดนี้ตามมา สำหรับการพูดกระซิบไม่ต้องพร้อมกัน เหมือนกับการสวดมนต์หลายคนที่เริ่มสวดไม่พร้อมกัน ฮาร์ปบรรเลงสอดประสานกับเปียโนด้วยบันไดเสียงสังเคราะห์เช่นเดียวกัน พร้อมกับวิโอลาและดับเบิลเบสบรรเลงรัวโน้ตเป็นการสนับสนุนเปียโนและฮาร์ป ก่อนที่จะเข้าตอน B เปียโนบรรเลงคอร์ดที่ค่อย ๆ เพิ่มความหนาแน่นมากขึ้น ตามด้วยเซ็ตขาขึ้นประกอบด้วย D, F, Gb, Ab, B

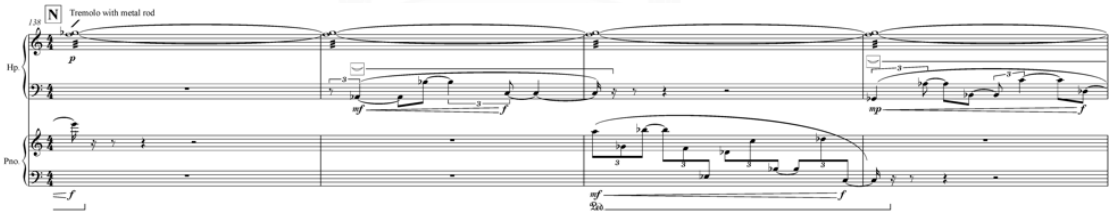
ตัวอย่างที่ 48 : ฮาร์ปบรรเลงสอดประสานกับเปียโนด้วยบันไดเสียงสังเคราะห์เช่นเดียวกัน พร้อมกับวิโอลาและดับเบิลเบสบรรเลงรัวโน้ต ในห้องที่ 131-133

ตัวอย่างที่ 49 : เปียโนบรรเลงเซ็ตขาขึ้นประกอบด้วย D, F, Gb, Ab, B ในห้องที่ 137-138

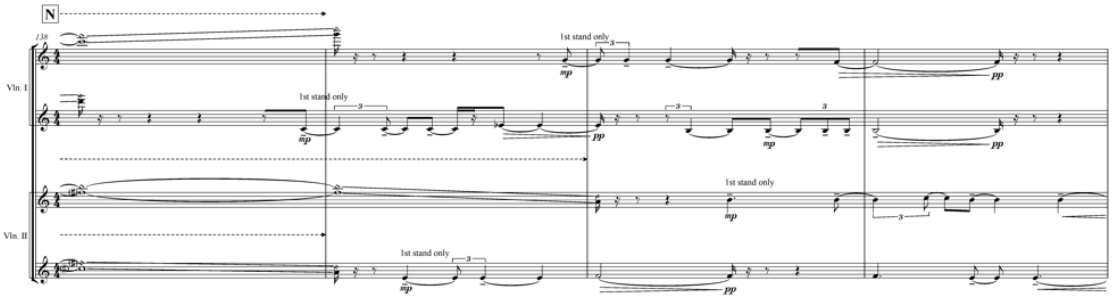
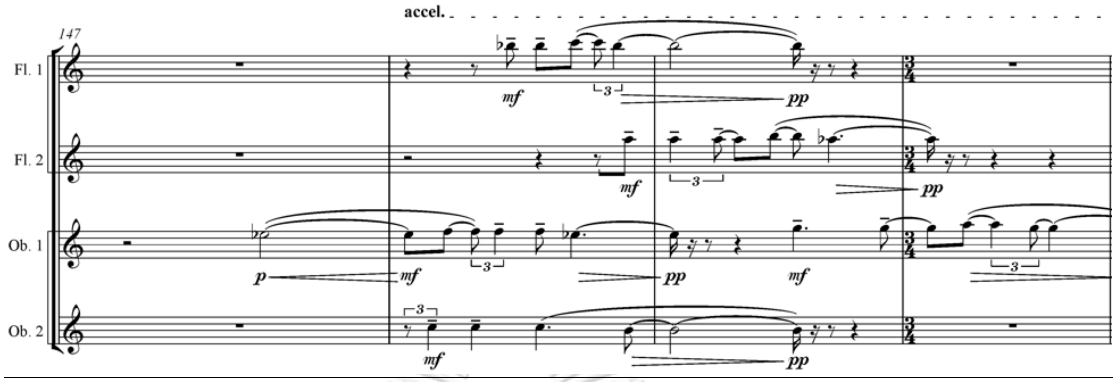


2.4.3.3.3 ตอน B ของกระบวนที่ 3

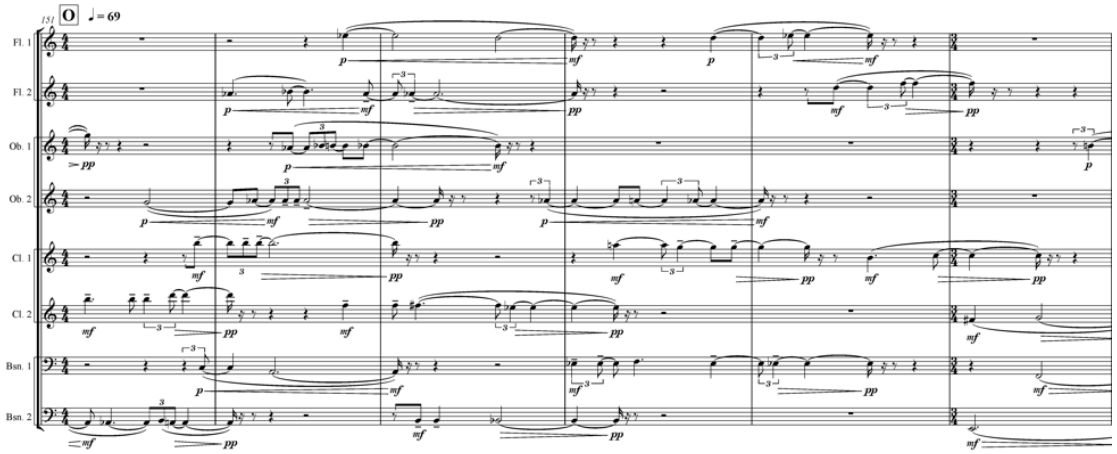
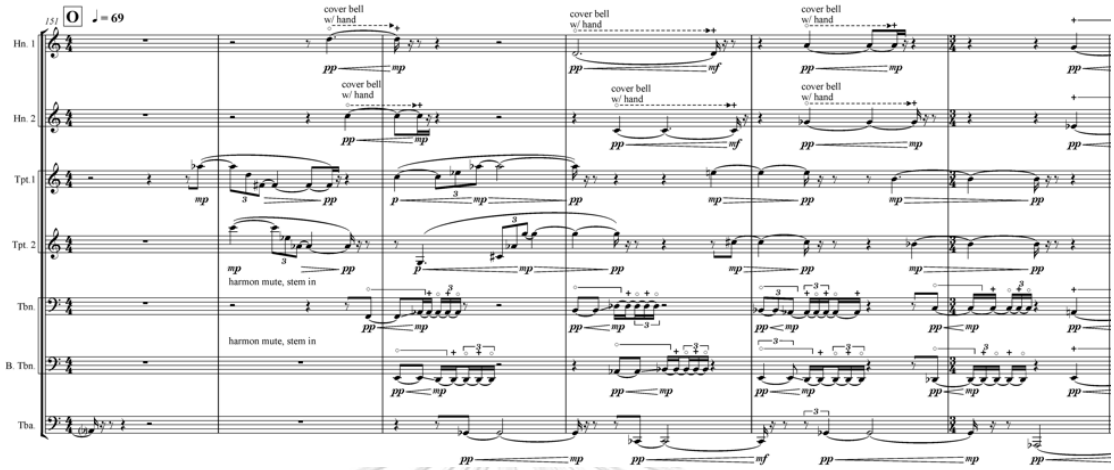
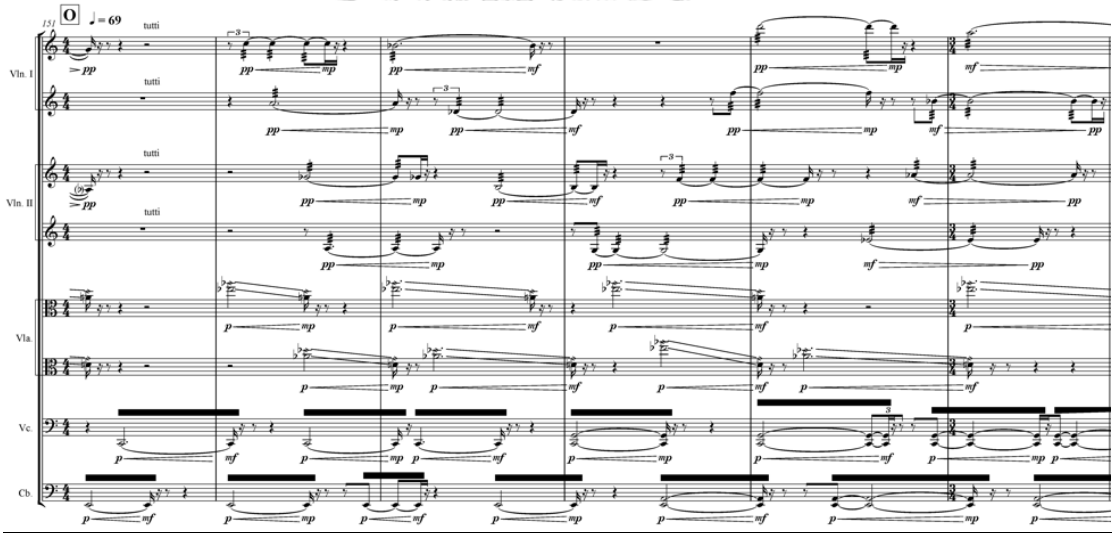
ตอนนี้เป็นส่วนของคำนมัสการพระรัตนตรัยท่องว่า “อะระหัง สัมมาสัมพุทโธ ภะคะวา พุทธัง ภะคะวันตัง อะภิวาเทมิ … สวากขาโต ภะคะวะตา ธัมโม ธัมมัง นะมัสสามิ ... สุปะฏิปันโน ภะคะวะโต สาวะกะสังโฆ สังฆัง นะมามิ” โดยให้นักดนตรีกระซิบตามที่กำหนดไว้ในโน้ต ซึ่งแต่ละคนจะกระซิบไม่เหมือนกัน แล้วแต่วรรคตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ให้แต่ละผู้บรรเลง ฮาร์ปบรรเลงด้วยเทคนิคพิเศษด้วยการรัวโน้ตโดยใช้แท่งโลหะเลื่อนไปมาระหว่างสายให้ได้เสียงสั่นสะเทือนของสายกระทบกับแท่งโลหะ เหมือนในกระบวนที่ 1 พร้อมกับใช้เล็บดีดสายเป็นโน้ตกระโดด จากนั้นเปียโนบรรเลงเป็นทำนองสอดประสานกับฮาร์ปที่เป็นโน้ตกระโดด ส่วนไวโอลินบรรเลงหน่วยย่อยเอกจากทำนองคำนมัสการพระรัตนตรัยโดยผู้ประพันธ์ต้องการให้บรรเลงเพียงแค่สแตนด์ที่ 1 (1st stand only) เพื่อเปลี่ยนรูปแบบวงและไม่ให้รบกวนเสียงพูดกระซิบซึ่งบรรเลงเป็นส่วนประกอบของเพลง ก่อนที่จะเข้าตอนย้อนความที่ 1 ฟลูตและโอโบบรรเลงหน่วยย่อยเอกจากทำนองคำนมัสการพระรัตนตรัย เพื่อเป็นการย้ำบทสวดนี้อีกครั้ง และเริ่มเกิดการทับซ้อนของบทสวดทีละเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 50 : ฮาร์ปบรรเลงด้วยเทคนิคพิเศษด้วยการรัวโน้ตโดยใช้แท่งโลหะเลื่อนไปมาระหว่างสาย พร้อมกับใช้เล็บดีดสายเป็นโน้ตกระโดด จากนั้นเปียโนบรรเลงเป็นทำนองสอดประสานกับฮาร์ป ในห้องที่ 138-141



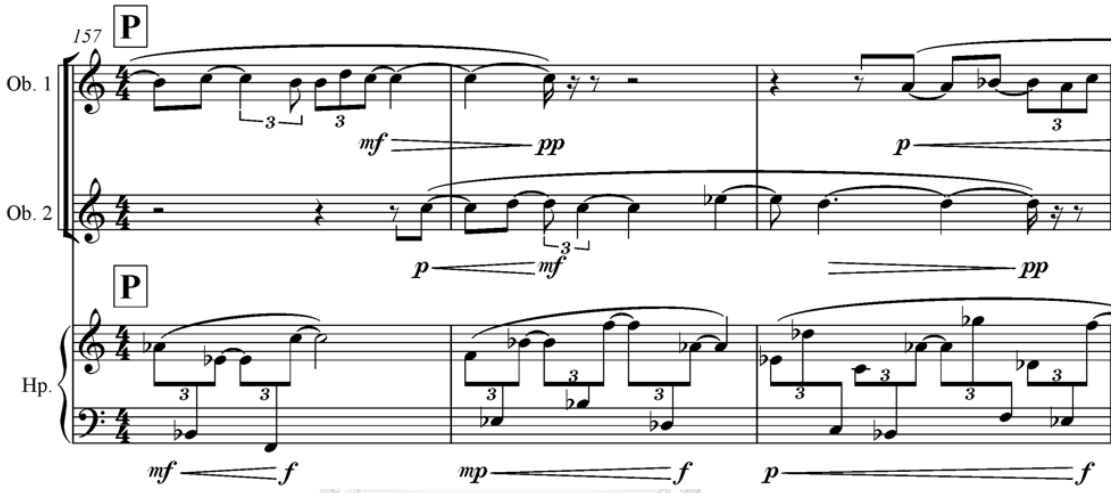
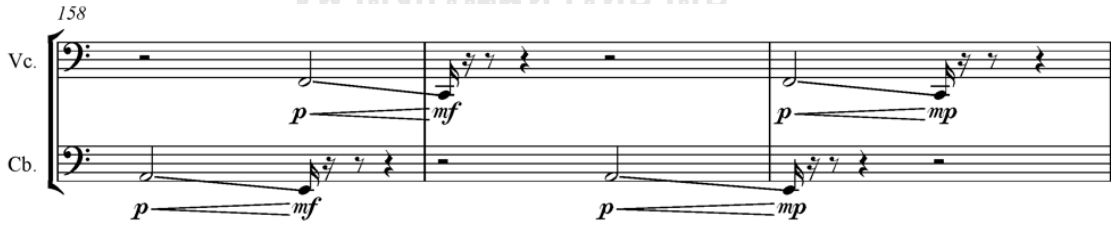
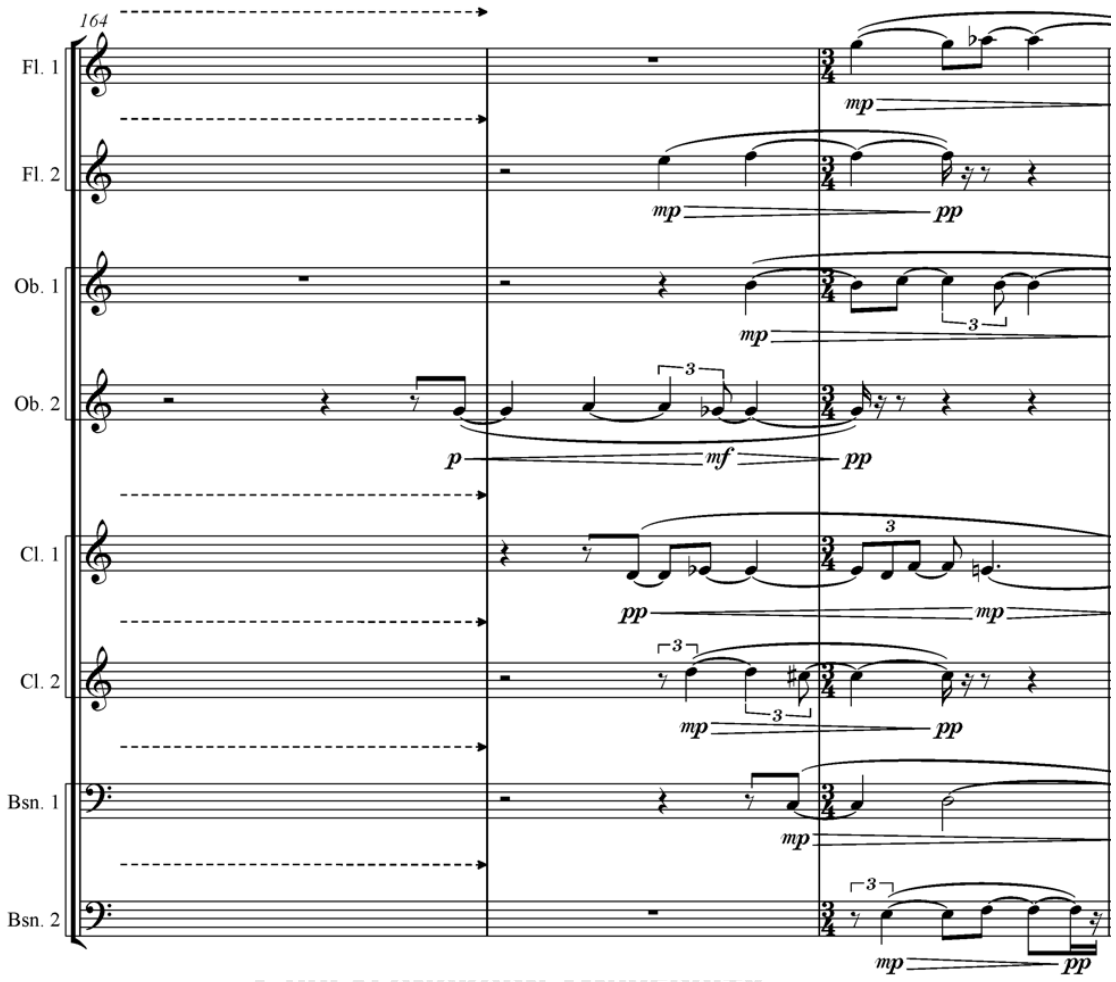
ตัวอย่างที่ 51 : ไวโอลินบรรเลงโมทีฟจากคำนมัสการพระรัตนตรัยโดยบรรเลงเพียงแค่ 1 สแตนด์ ในห้องที่ 138-141

ตัวอย่างที่ 52 : ฟลูตและโอโบบรรเลงหน่วยย่อยเอกจากทำนองคำนมัสการพระรัตนตรัย ในห้องที่ 147-150

2.4.3.3.4 ตอนย้อนความที่ 1 ของกระบวนที่ 3

ตอนนี้เป็นการนำเอาวัตถุดิบ (material) ที่มีอยู่แล้วก่อนหน้านี้ในบทเพลงมาผสมกัน โดยกลุ่มเครื่องลมไม้ยังคงบรรเลงหน่วยย่อยเอกที่นำมาจากทำนองคำนมัสการพระพุทธเจ้าและพระรัตนตรัยต่อไป กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงวัตถุดิบที่นำมาจากตอน B ของกระบวนที่ 2 และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงวัตถุดิบที่ได้จากตอน A ของกระบวน 1 เพื่อย้อนความคิดจากท่อนที่ผ่านมาอีกครั้งหนึ่ง และสามารถนำวัตถุดิบของทั้ง 3 กระบวนมารวมกันได้อย่างลงตัว

ตัวอย่างที่ 53 : กลุ่มเครื่องลมไม้ยังคงบรรเลงหน่วยย่อยเอกที่นำมาจากทำนองคำนมัสการพระพุทธเจ้าและพระรัตนตรัย ในห้องที่ 151-156

ตัวอย่างที่ 54 : กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงวัตถุดิบที่นำมาจากตอน B ของกระบวนที่ 2 ในห้องที่ 151-156

ตัวอย่างที่ 55 : กลุ่มเครื่องสายบรรเลงวัตถุดิบที่ได้จากตอน A ของกระบวน 1 ในห้องที่ 151-156

2.4.3.3.5 ตอน C ของกระบวนที่ 3

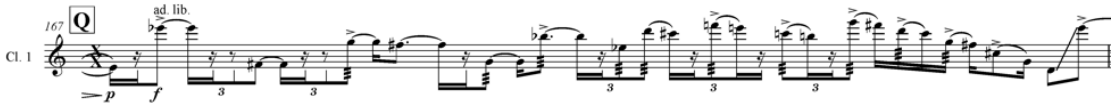
ตอนนนี้เป็นส่วนของไตรสรณคมณ์ท่องว่า “พุทธัง สะระณัง คัจฉามิ ... ธังมัง สะระณัง คัจฉามิ ... สังฆัง สะระณัง คัจฉามิ ... ทุติยังปิ พุธธัง สะระณัง คัจฉามิ ... ทุติยังปิ ธัมมัง สะระณัง คัจฉามิ ... ทุติยังปิ สังฆัง สะระณัง คัจฉามิ …ตะติยัมปิ พุธธัง สะระณัง คัจฉามิ ... ตะติยัมปิ ธัมมัง สะระณัง คัจฉามิ ... ตะติยัมปิ สังฆัง สะระณัง คัจฉามิ” โดยให้นักดนตรีกระซิบตามที่กำหนดไว้ในโน้ต ซึ่งแต่ละคนจะกระซิบไม่เหมือนกัน แล้วแต่วรรคตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ให้แต่ละผู้บรรเลง ฮาร์ปบรรเลงด้วยบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย Ab, Bb, C, Db, Eb, F, Gb พร้อมกับ

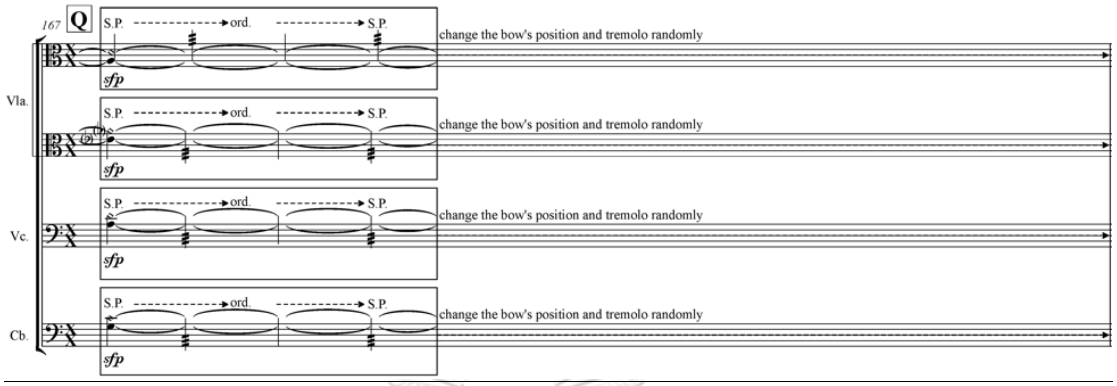
โอโบบรรเลงสอดประสานกันกับฮาร์ปด้วยบันไดเสียงสังเคราะห์นี้ เปียโนบรรเลงเทคนิคพิเศษด้วยการใช้มือขวากดที่สายเปียโน ในขณะเดียวกันมือซ้ายบรรเลงกลุ่มเสียงกัดช่วงบริเวณที่กำหนดสร้างจังหวะหน้าทับอีกครั้ง ต่อมาเชลโล่และดับเบิลเบสเป็นพื้นหลังด้วยการบรรเลงการรูดเสียงลงมาจะถึงสายเปล่า ก่อนจะเข้าตอนช่วงเดี่ยว 1 กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงหน่วยย่อยเอกที่นำมาจากทำนองไตรสรณคมณ์อีกครั้ง เพื่อเป็นการย้ำบทสวดนี้อีกครั้ง

ตัวอย่างที่ 56 : โอโบและฮาร์ปบรรเลงด้วยบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบด้วย Ab, Bb, C, Db, Eb, F, Gb ในห้องที่ 157-159

ตัวอย่างที่ 57 : เชลโล่และดับเบิลเบสบรรเลงการรูดเสียงลงมาจะถึงสายเปล่า ในห้องที่ 158-160

ตัวอย่างที่ 58 : กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงหน่วยย่อยเอกที่นำมาจากทำนองไตรสรณคมณ์ ในห้องที่ 164-166

CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4.3.3.6 ตอนช่วงเดี่ยว 1 ของกระบวนที่ 3

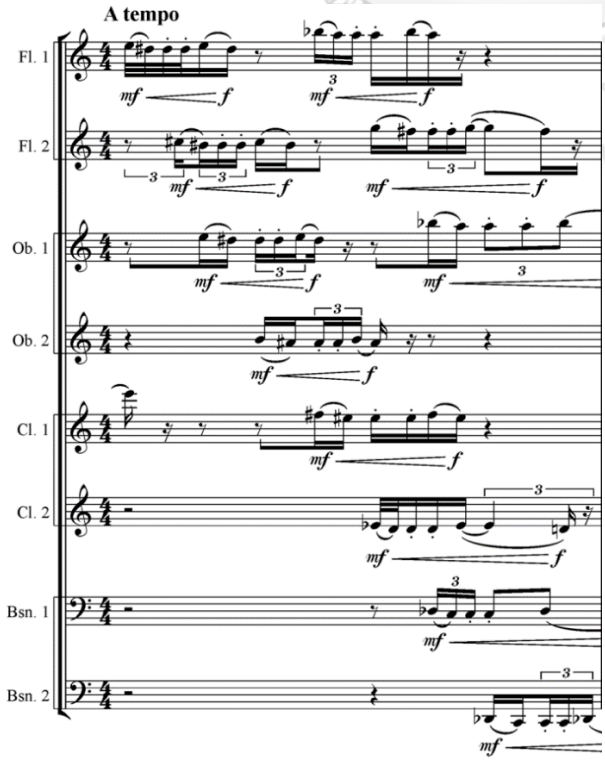
เป็นตอนที่ให้คลาริเน็ตคนที่ 1 เป็นผู้บรรเลงเดี่ยว (solo) บรรเลงเทคนิคการรัวลิ้น (flutter tonguing) โดยให้นักดนตรีได้บรรเลงในจังหวะยืดหยุ่นได้ตามอารมณ์ของผู้บรรเลง ประกอบกับวิโอลา เชลโล่ และดับเบิลเบสบรรเลงรัวโน้ตโดยเปลี่ยนตำแหน่งคันชักให้เคลื่อนมาใกล้บริเวณสะพานและเคลื่อนกลับไปที่เดิมวนต่อไปเรื่อย ๆ จนคลาริเน็ตจะบรรเลงจบ

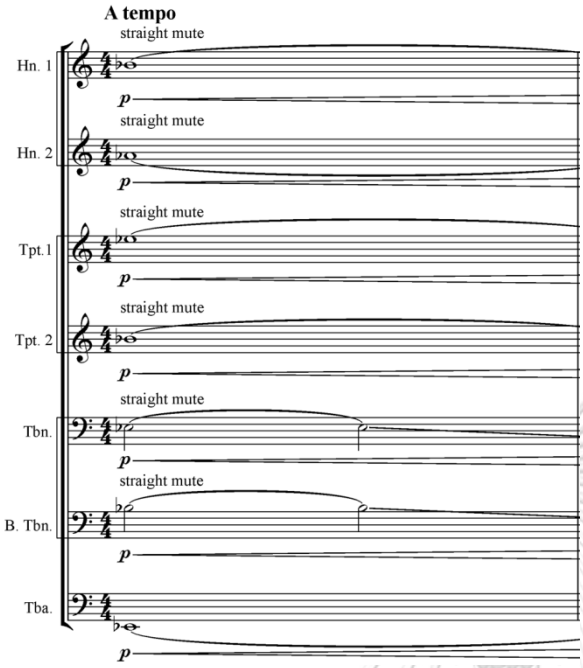
ตัวอย่างที่ 59 : คลาริเน็ตคนที่ 1 บรรเลงเทคนิคการรัวลิ้น ในห้องที่ 167

ตัวอย่างที่ 60 : วิโอลา เชลโล่และดับเบิลเบสบรรเลงรัวโน้ตโดยเปลี่ยนตำแหน่งคันชักให้เคลื่อนมาใกล้บริเวณสะพานและเคลื่อนกลับไปที่เดิมวนต่อไปเรื่อย ๆ ในห้องที่ 167

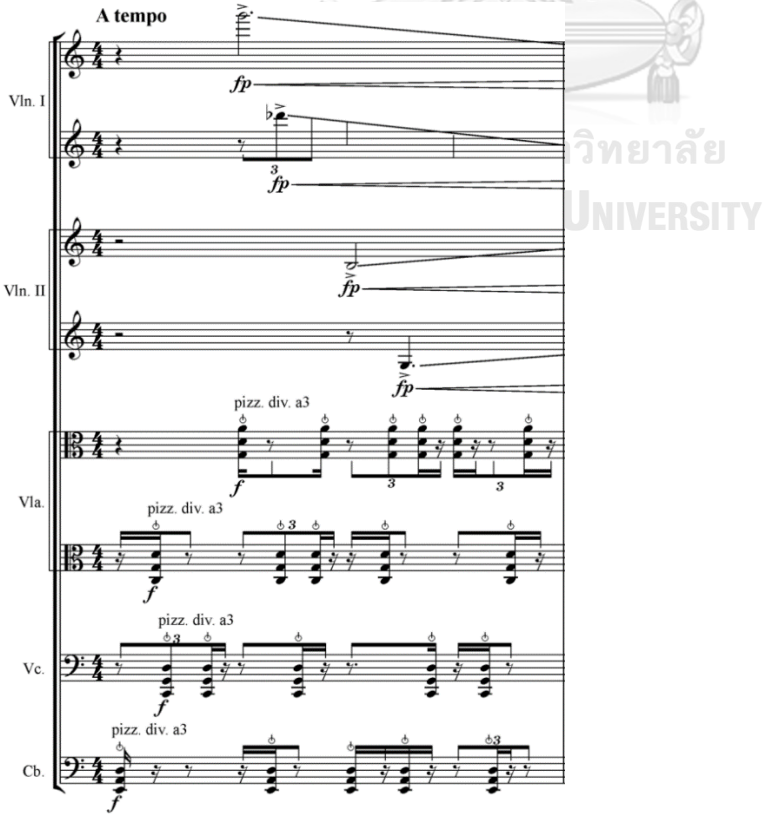


2.4.3.3.7 ตอนเชื่อมระหว่างช่วงเดี่ยวของกระบวนที่ 3

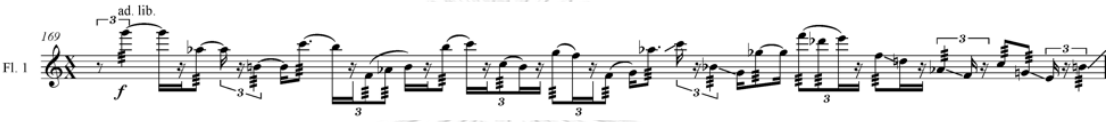
เป็นส่วนสั้น ๆ โดยที่กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงวัตถุดิบที่ได้จากตอน A ของกระบวนที่ 1 พร้อมกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองใช้สเตรทมิวท์บรรเลงกลุ่มเสียงกัด และไวโอลินบรรเลงรูดเสียงลงไปยังระดับเสียงต่ำ พร้อมกับวิโอลา เชลโล่ และดับเบิลเบสบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดสายให้กระทบกับแผงนิ้วเป็นสร้างหน้าทับซ้อนกัน

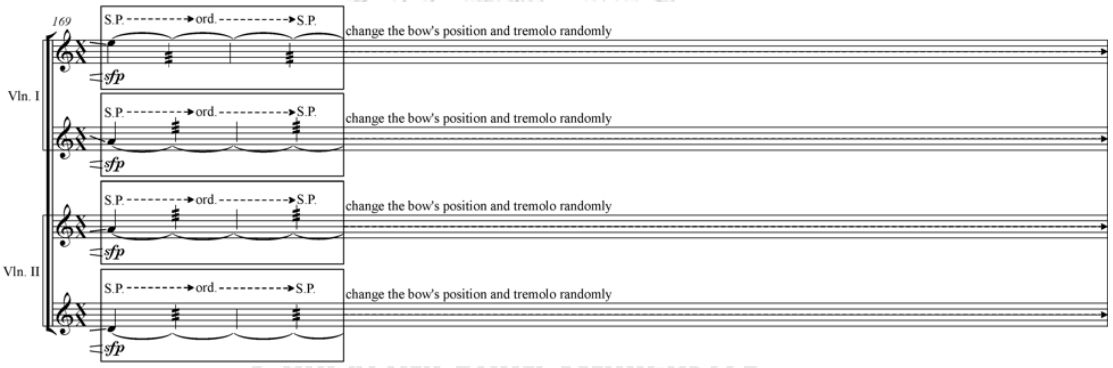
ตัวอย่างที่ 61 : กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงวัตถุดิบที่ได้จากตอน A ของกระบวนที่ 1 ในห้องที่ 168

ตัวอย่างที่ 62 : กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองใช้สเตรทมิวท์บรรเลงกลุ่มเสียงกัด ในห้องที่ 168



ตัวอย่างที่ 63 : ไวโอลินบรรเลงรูดเสียงลงไปยังระดับเสียงต่ำ พร้อมกับวิโอลา เชลโล่ และดับเบิลเบสบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดสายให้กระทบกับแผงนิ้ว ในห้องที่ 168

2.4.3.3.8 ตอนช่วงเดี่ยว 2 ของกระบวนที่ 3

เป็นตอนที่ให้ฟลูตคนที่ 1 เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวด้วยการบรรเลงเทคนิคการรัวลิ้นโดยให้นักดนตรีได้บรรเลงในจังหวะยืดหยุ่นได้ตามอารมณ์ของผู้บรรเลง ประกอบกับไวโอลินบรรเลงรัวโน้ตด้วยเปลี่ยนตำแหน่งคันชักให้เคลื่อนมาใกล้บริเวณสะพานและเคลื่อนกลับไปที่เดิมวนต่อไปเรื่อย ๆ จนกว่าฟลูตจะบรรเลงจบ ซึ่งลักษณะจะคล้ายกับตอนช่วงเดี่ยว 1 เพียงแค่เปลี่ยนเครื่องดนตรีเพื่อสร้างสีสันของเสียงใหม่ และตอนช่วงเดี่ยว 2 มีความยาวกว่าตอนช่วงเดี่ยว 1

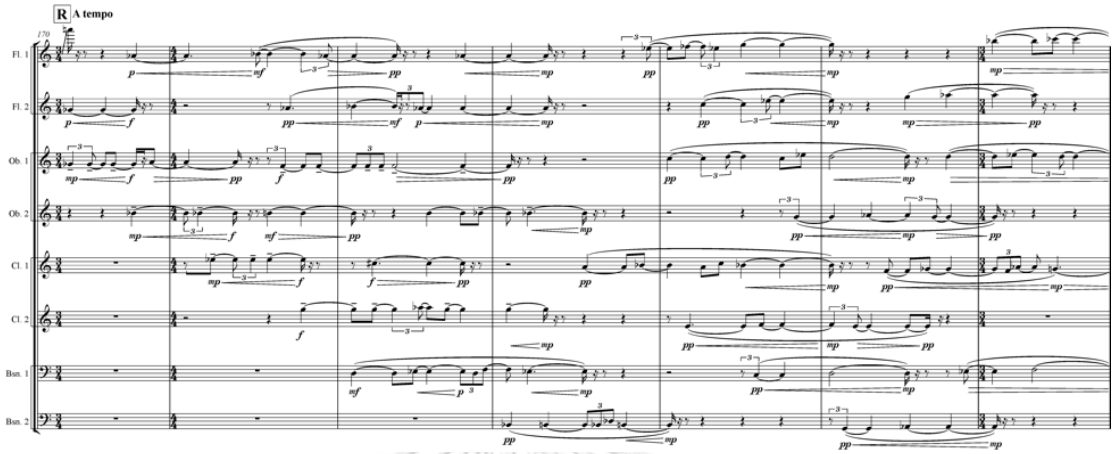
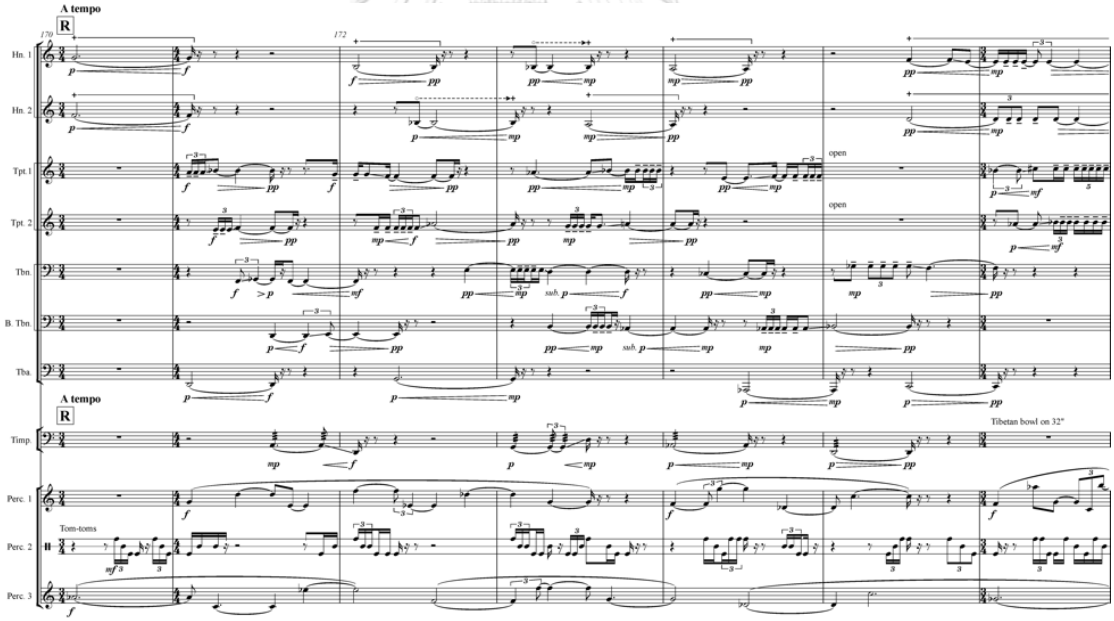
ตัวอย่างที่ 64 : ฟลูตคนที่ 1 เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวด้วยการบรรเลงเทคนิคการรัวลิ้น ในห้องที่ 169

ตัวอย่างที่ 65 : ไวโอลินบรรเลงรัวโน้ตด้วยเปลี่ยนตำแหน่งคันชักให้เคลื่อนมาใกล้บริเวณสะพานและเคลื่อนกลับไปที่เดิมวนต่อไปเรื่อย ๆ ในห้องที่ 169

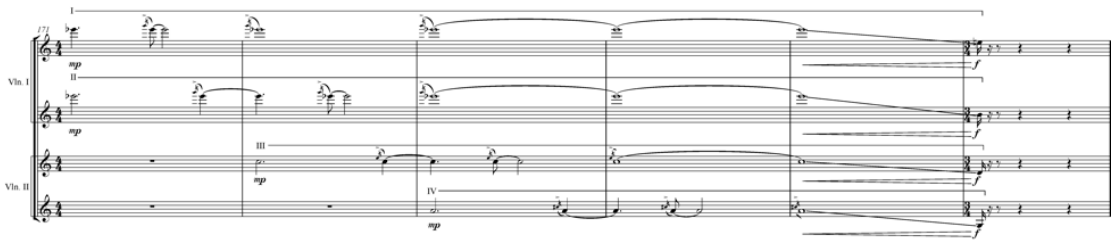


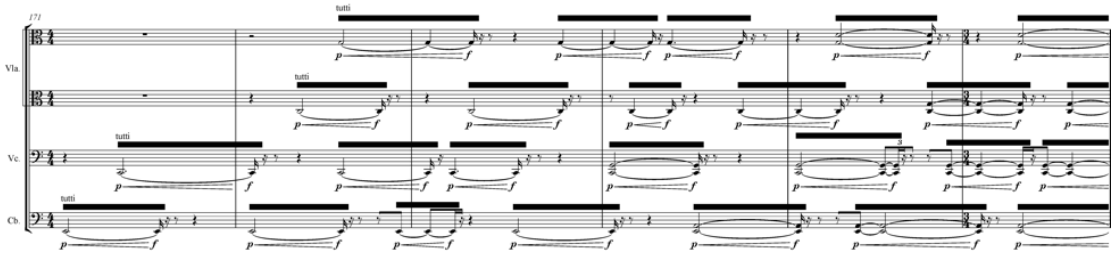
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4.3.3.9 ตอนย้อนความที่ 2 ของกระบวนที่ 3

ตอนนี้เป็นการนำเอาวัตถุที่มีอยู่แล้วก่อนหน้านี้ในบทเพลงมาผสมกันอีกครั้ง โดยกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงหน่วยย่อยเอกที่นำมาจาก 3 บทสวดผสมกัน กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงวัตถุดิบที่นำมาจากตอน B ของกระบวนที่ 2 และไวโอลินบรรเลงวัตถุดิบที่นำมาจากตอน B ของกระบวนที่ 1 และเชลโล่และดับเบิลเบสบรรเลงวัตถุดิบที่นำมาจากตอน A ของกระบวนที่ 2 เพื่อเป็นการย้อนความคิดอีกครั้งหนึ่ง และสามารถนำวัตถุดิบของทั้ง 3 กระบวนมาผสมผสานกันได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างที่ 66 : กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงหน่วยย่อยเอกที่นำมาจาก 3 บทสวดผสมกัน ในห้องที่ 170-176

ตัวอย่างที่ 67 : กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงวัตถุดิบที่นำมาจากตอน B ของกระบวนที่ 2 ในห้องที่ 170-176

ตัวอย่างที่ 68 : ไวโอลินบรรเลงวัตถุดิบที่ได้จากตอน B ของกระบวนที่ 1 ในห้องที่ 171-176

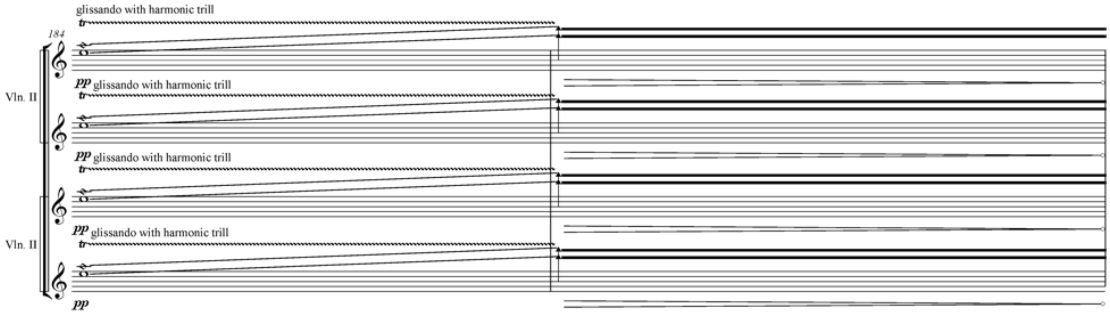


ตัวอย่างที่ 69 : เชลโล่และดับเบิลเบสบรรเลงวัตถุดิบที่นำมาจากตอน A ของกระบวนที่ 2 ในห้องที่ 171-176

2.4.3.3.10 ตอนช่วงหางเพลงย่อยในรูปแบบดนตรีเสี่ยงทายของกระบวนที่ 3

ตอนนี้เป็นการที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคดนตรีเสี่ยงทายเป็นการที่ไม่กำหนดอัตราจังหวะ โดยที่ผู้บรรเลงแต่ละท่านสามารถบรรเลงได้ตามอิสระ แต่มีแนวทางการบรรเลงกำหนดไว้ตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ผู้อำนวยเพลงเพียงแค่ให้คิว (cue) ตามที่กำหนดไว้เท่านั้น ผู้บรรเลงจะเปลี่ยนไปตามคิวจากผู้อำนวยเพลงเท่านั้น และระยะเวลาในแต่ละคิวให้ผู้อำนวยเพลงเป็นผู้กำหนดตามความเหมาะสม สำหรับส่วนนี้เป็นการนำเสนอทุกบทสวดนำมาพูดกระซิบรวมกัน รวมทั้งมีการใช้เทคนิคพิเศษต่าง ๆ ที่ได้บรรเลงมาก่อนหน้านี้ ได้นำกลับมาบรรเลงก่อนจบ และเพิ่มเติมเทคนิคพิเศษของทิมปานีที่ใช้ขันธิเบต (Tibetan bowl) มาวางไว้บนหนังกลองขนาด 32 นิ้ว แล้วจากนั้นใช้ไม้รัวบริเวณขอบของขันธิเบตแล้วปรับเพเดิล (pedal) ขึ้นและลงไปเรื่อย ๆ ทรัมเป็ตมีการปรับท่อเสียง (volve tuning) ไปมาเรื่อย ๆ ขณะบรรเลงมีการให้ผู้บรรเลงได้เดินไปยืนตามจุดที่ผู้บรรเลงต้องการพร้อมกับยังคงพูดกระซิบต่อจนกว่าจะกำหนดให้หยุด ที่ต้องการปรับเปลี่ยนสวนศาสตร์ให้เสียงมีมิติของเสียงตามตำแหน่งที่เปลี่ยนไป ก่อนจะจบเพลง ไวโอลินบรรเลงการรูดสายจากฮาร์มอนิกประดิษฐ์และพรมนิ้วไปพร้อมกันขึ้นไปหาโน้ตที่สูงที่สุดที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้ และค่อย ๆ เป็นลงจนไม่มีเสียงอะไรเลย และจบที่จุดเงียบของเพลงในห้องสุดท้าย

ตัวอย่างที่ 70 : ทิมปานีที่ใช้ขันธิเบตมาวางไว้บนหนังกลองขนาด 32 นิ้ว แล้วจากนั้นใช้ไม้รัวบริเวณขอบของขันธิเบตแล้วปรับเพเดิลขึ้นและลงไปเรื่อย ๆ ในห้องที่ 177-179

ตัวอย่างที่ 71 : ไวโอลินบรรเลงการรูดสายจากฮาร์มอนิกประดิษฐ์และพรมนิ้วไปพร้อมกันขึ้นไปหาโน้ตที่สูงที่สุดที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้ และค่อย ๆ เป็นลงจนไม่มีเสียงอะไรเลย ในห้องที่ 184-185



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
บทสรุป

3.1 บทสรุปผลงานวิจัยสร้างสรรค์

บทประพันธ์ “ไตรลักษณ์” เป็นบทประพันธ์สร้างสรรค์สำหรับวงออร์เคสตรา ลักษณะพิเศษของบทประพันธ์นี้คือการผสมผสานนำแนวคิดพุทธปรัชญาว่าด้วยไตรลักษณ์นำมาสร้างเป็นบทเพลงนี้ขึ้นมา บทประพันธ์นี้สามารถพรรณนาไตรลักษณ์ออกมาได้ใกล้เคียงตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานตามแบบแผนดนตรีตะวันตกประกอบกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ สำหรับบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ได้ทุ่มเทแรงกายและแรงใจในการประพันธ์บทเพลงนี้อย่างเต็มที่ เป็นงานที่สามารถนำพุทธปรัชญามาสร้างเป็นผลงานเพลงร่วมสมัย แบบสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี สามารถทำให้ผู้ฟังเข้าใจเพลงสมัยใหม่ได้ดีขึ้น และการเรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตราด้วยความยาวของเพลงที่มีความยาวเหมาะสม ผู้ประพันธ์สามารถนำความรู้จากการประพันธ์เพลงนี้ไปประยุกต์และพัฒนาเทคนิคการประพันธ์เพลงในอนาคตของผู้ประพันธ์เอง และสุดท้ายผู้ประพันธ์เชื่อมั่นว่าบทประพันธ์ชิ้นนี้เป็นงานที่สามารถนำแสดงได้ในรายการการแสดงดนตรีต่าง ๆ มีมาตรฐานระดับสากลที่สามารถนำไปบรรเลงด้วยวงออร์เคสตราใด ๆ ก็ได้ทั่วโลก และหวังว่าจะเป็นงานที่สร้างแรงบันดาลใจให้กับนักประพันธ์เพลงอื่น ๆ ได้ศึกษาต่อไปในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2 ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์ “ไตรลักษณ์” บทเพลงสำหรับออร์เคสตรานี้สามารถเพิ่มเครื่องดนตรีไทยแทรกได้ในบางช่วง เพื่อสร้างอารมณ์ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น และแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นไทยได้เป็นอย่างดี สามารถพัฒนาแต่ละส่วนให้มีความยาวออกไปอีกได้ เพื่อที่ทำให้อารมณ์ของแต่ละส่วนสามารถถ่ายทอดออกมาได้มากขึ้น และสามารถเพิ่มวงขับร้องประสานเสียงได้สำหรับการขับร้องบทสวดในท่อนสุดท้าย เพื่อสามารถแสดงถึงบทสวดได้อย่างชัดเจน

3.2.1 ข้อเสนอแนะสำหรับกระบวนที่ 1 “ANICCA – อนิจจัง”

ผู้ประพันธ์สามารถสร้างบรรยากาศความเปลี่ยนแปลงได้มากกว่านี้ และในแต่ละการเปลี่ยนแปลงยังสามารถพัฒนาหน่อยย่อยเอกออกไปได้มากขึ้นอีกทำให้แต่ละการเปลี่ยนแปลงมี

ความยาวมากขึ้นเพื่อไม่ให้เปลี่ยนบรรยากาศเร็วจนเกินไป ทำให้ผู้ฟังยังไม่ได้รับความรู้สึกของแต่ละบรรยากาศได้มากเพียงพอ สำหรับแนวทางการบรรเลงควรให้ฝึกฝนกระบวนนี้ด้วยการใช้อารมณ์จากภายในบรรเลงออกมาเพื่อให้บทเพลงดำเนินไปด้วยความรู้สึกและอารมณ์จากส่วนลึกของผู้บรรเลง ผู้อำนวยเพลงต้องอาศัยความเป็นผู้นำสูงและรักษาจังหวะไว้ให้ดี

3.2.2 ข้อเสนอแนะสำหรับกระบวนที่ 2 “DUKKHA – ทุกขัง”

ผู้ประพันธ์สามารถตัดหน่วยย่อยเอกบางส่วนออกไปและนำมาขยายต่อไปได้อีกในช่วงหลังเพื่อให้ไม่ให้มีหน่วยย่อยเอกซ้อนกันมากจนเกินไปจนทำให้ผู้ฟังไม่สามารถฟังหน่วยย่อยเอกได้ชัดเจน สามารถสร้างบรรยากาศความทุกข์ได้มากขึ้น และยังดึงความน่าสนใจออกมาได้มากขึ้นอีก สำหรับแนวทางการบรรเลงควรให้ผู้บรรเลงฝึกฝนสำหรับกระบวนนี้เป็นอย่างมากด้วยการซ้อมด้วยจังหวะที่ช้าก่อนจากนั้นค่อย ๆ เร็วขึ้นตามจังหวะที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

3.2.3 ข้อเสนอแนะสำหรับกระบวนที่ 3 “ANATTA – อนัตตา”

ผู้ประพันธ์สามารถพัฒนาบทสวดในแต่ละท่อนให้นานขึ้นไปอีก ในบางที่ผู้ฟังไม่ได้ยินเสียงบทสวดเนื่องจากเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงมากจนเกินไป ทำให้ไม่ได้ยินเสียงบทสวดต่าง ๆ เท่าที่ควร นักดนตรีที่บรรเลงควรลดความดังของเครื่องดนตรีลงและผู้ที่ท่องบทสวดให้พูดกระซิบดังกว่านี้หรือสามารถพูดออกมาได้เลยก็ได้ เพื่อให้ได้ยินแต่ละบทสวดมากขึ้น ในส่วนของดนตรีเสี่ยงทาย ผู้อำนวยเพลงกำหนดคิวแต่ละคิวตามช่วงเวลาและอารมณ์ได้อย่างเหมาะสม

อีกทั้งบทประพันธ์นี้ยังเป็นแบบอย่างที่ดีในการศึกษาการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration), สีสันเสียง (Tone Color), เทคนิคพิเศษ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

Adler, S. (2002). *The Study of Orchestra*. New York: W. W. Norton & Company.

Blatter, A. (1997). *Instrumentation and Orchestration*. Boston: Schirmer Cengage Learning.

David, C. (1997). *Techniques Of The Contemporary Composer*. New York: Schirmer.

Griffiths, P. (1945). *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press.

Lee, D. (2002). *Masterworks of 20th-Century Music*. New York: Routledge.

Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company.

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

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2556). ทฤษฎีดนตรี. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ธนากิต (นามแฝง). (2549). เอตทัคคะผู้เป็นเลิศด้านต่างๆ ในพระพุทธศาสนา. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาน์น.

สุชีพ ปุญญานุภาพ. (2514). หลักพุทธศาสนา. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

TRILAKSANA

for Orchestra

(2019)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Chinnapat Charoenrat

INSTRUMENTATION

2 Flutes (Fl. 2 doubling Piccolo)

2 Oboes

2 Clarinets in Bb

2 Bassoons

2 Horns in F

2 Trumpets in Bb (with straight mute and harmon mute)

Trombone (with straight mute and harmon mute)

Bass Trombone (with straight mute and harmon mute)

Tuba

Timpani (with superball friction and Tibetan bowl)

Percussion (3 players)

1. Crotales (with bow), Triangle, Wind Chimes, Flexatone
2. Tubular Bells, Suspended Cymbal (with bow), Bass Drum (with superball friction), Tam-tam (with coin), 3 Tom-Toms (large to small), Wind Chimes
3. Glockenspiel, Suspended Cymbal (with bow), Tubular Bells

Harp

Piano

Strings (16.16.14.12.10)

The score is transposed

Crotales sound two octaves higher than written

Duration: ca. 12 minutes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Performance Notes

General

whisper	whisper loudly the words indicated and whisper not together
l.v.	laissez vibrer (allow to sound as long as possible)
----------→	change very gradually from one sound or one way of playing to another
	crescendo dal niente
	diminuendo al niente

Woodwind

	Slap tongue. Sounds emanates from a vacuum created between the reed and the mouthpiece. Create and release this vacuum by pressing the tongue to the read, creating a suction, moving the reed back from the mouthpiece facing and then releasing our tongue.

Brass

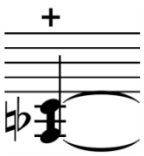
○	open
+	shut

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

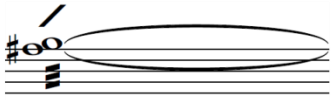
Percussion

arco	with bow
○----------→	Superball friction. Create unusual sounds on almost any resonant surface you can find.

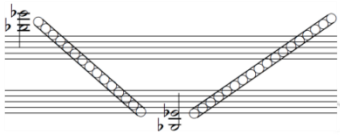
Piano

	tone cluster

damp next to bridges

Harp



Tremolo with metal rod. Using a metal rod (the long end of a tuning fork or screwdriver), move back and forth rapidly between the indicated strings.



Circular glissando. Play several overlapping, circular glissandi, gradually ascending or descending to the destination pitches. Fingernail. Pluck string with fingernail (or gliss with nails). Harp sound should always be allowed to ring as long as possible.

Strings

snap pizzicato

Bow pressure. Produce a scratching sound, in which the audible pitch is totally replaced by the noise.

PROGRAM NOTES

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

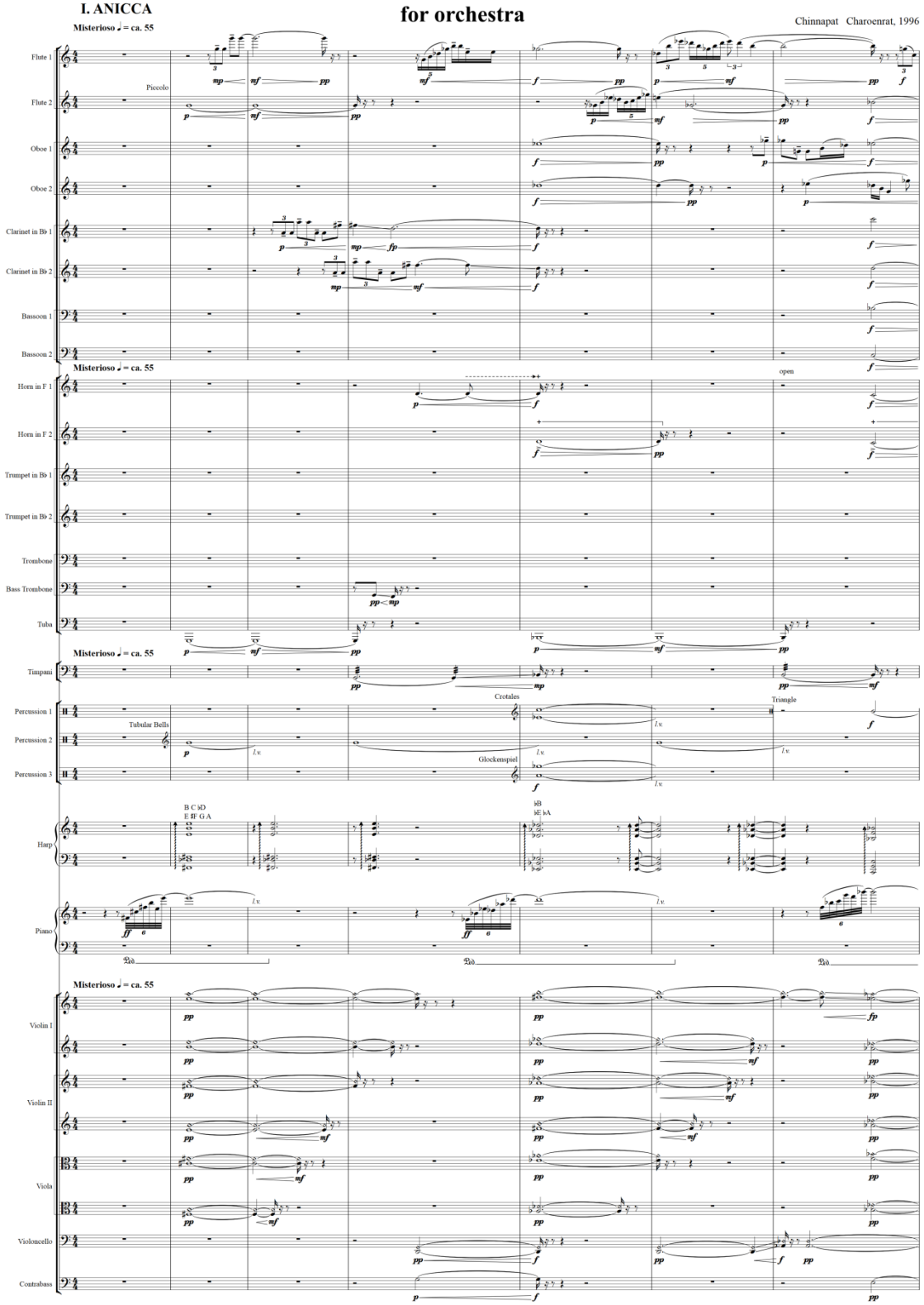
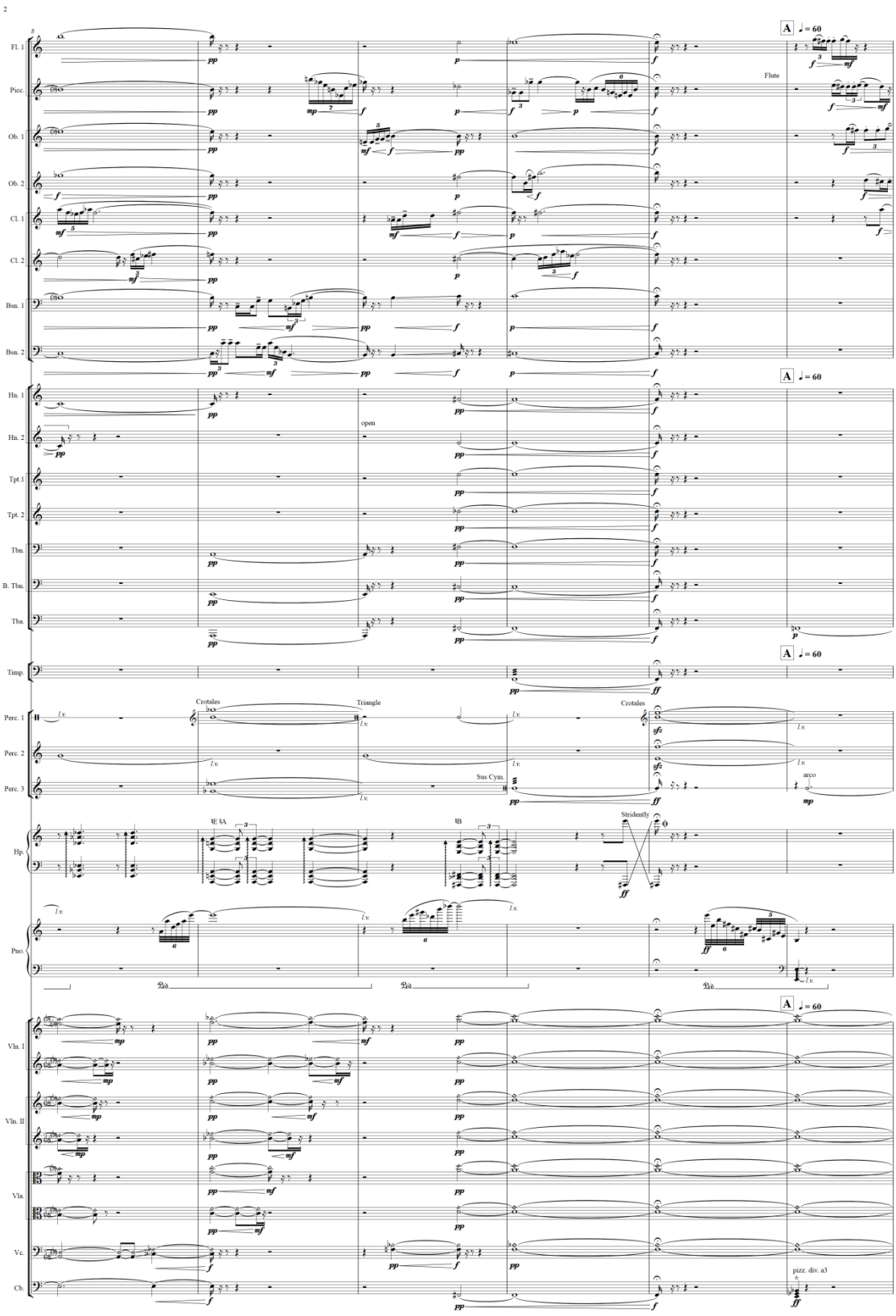
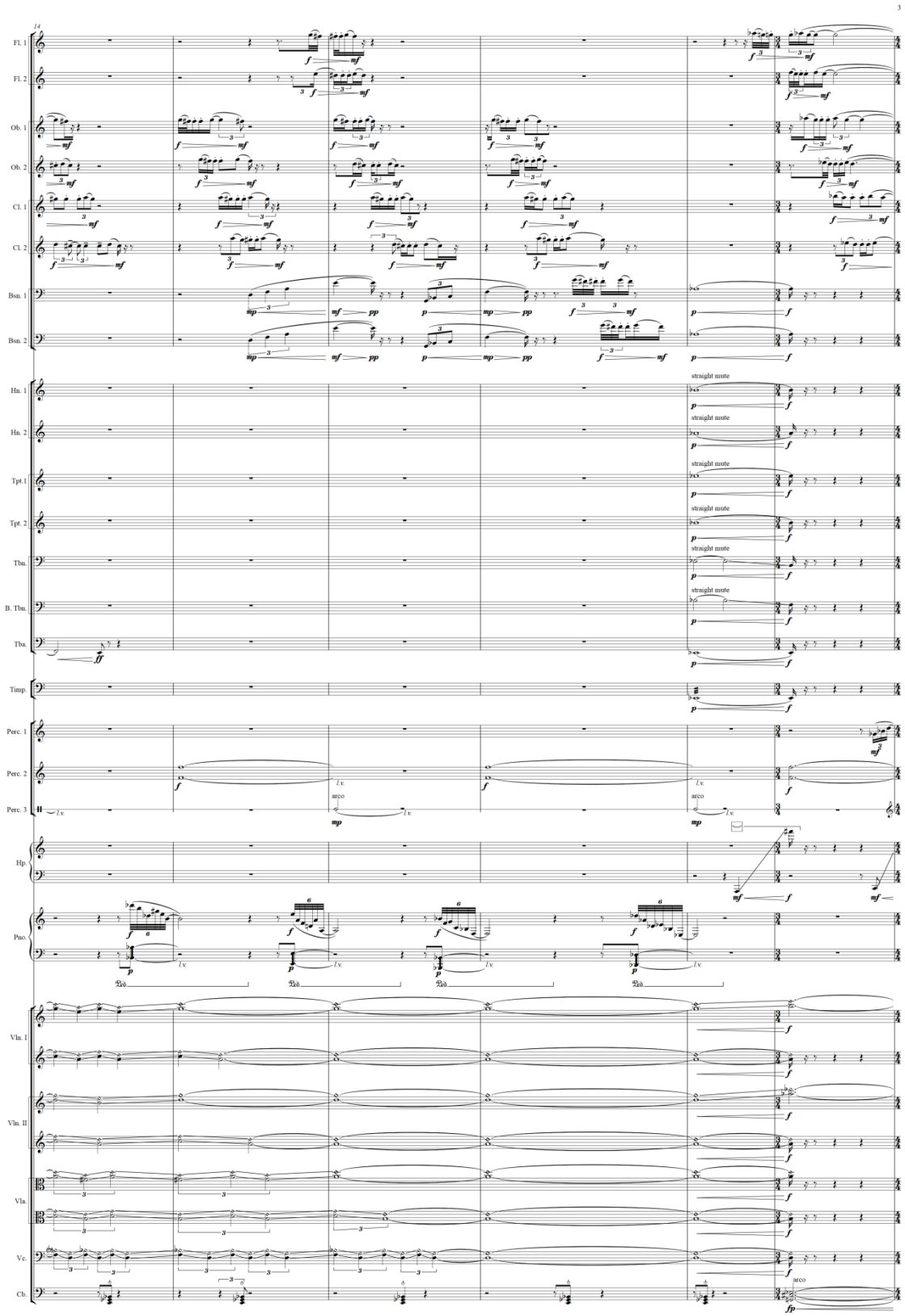
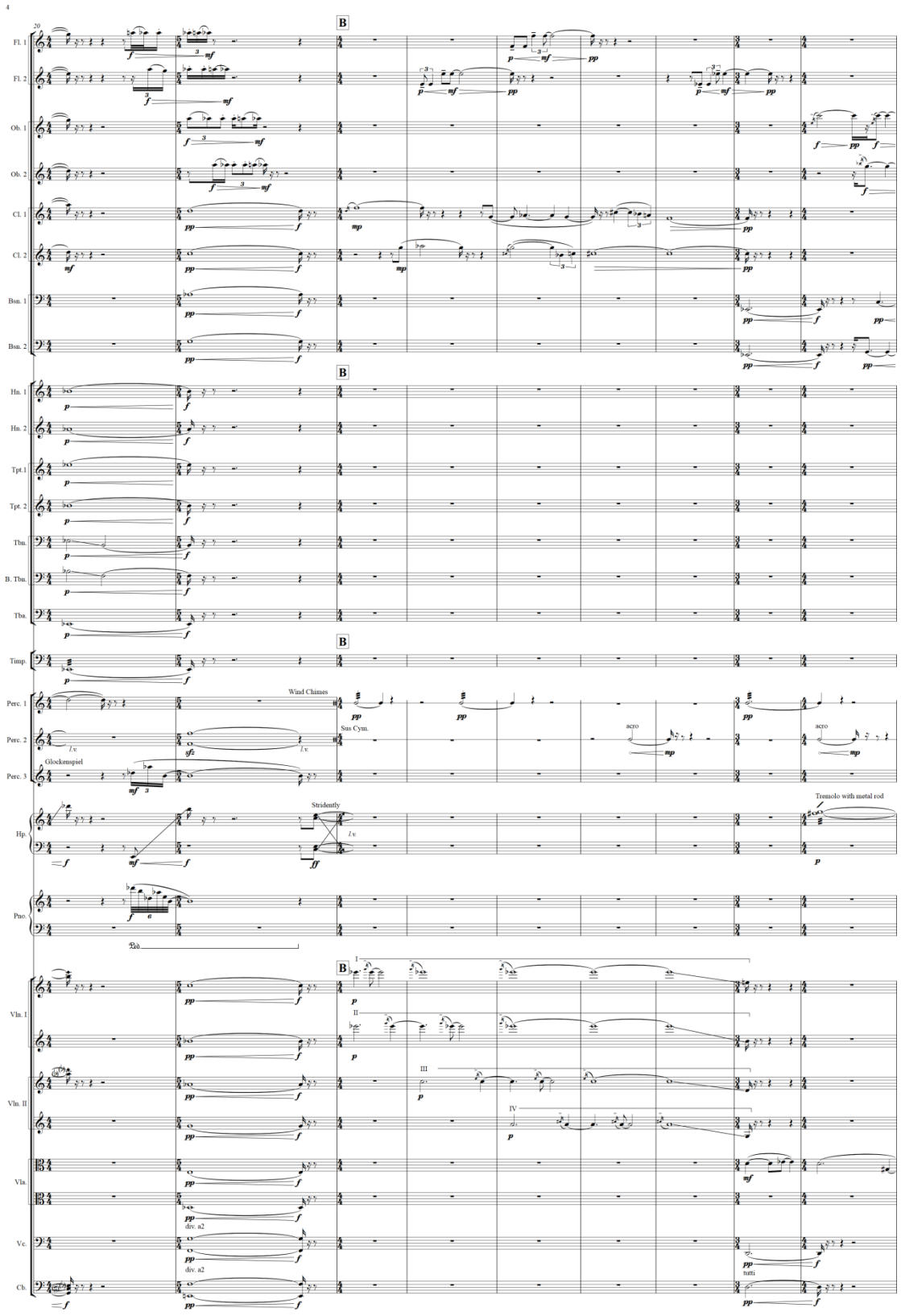
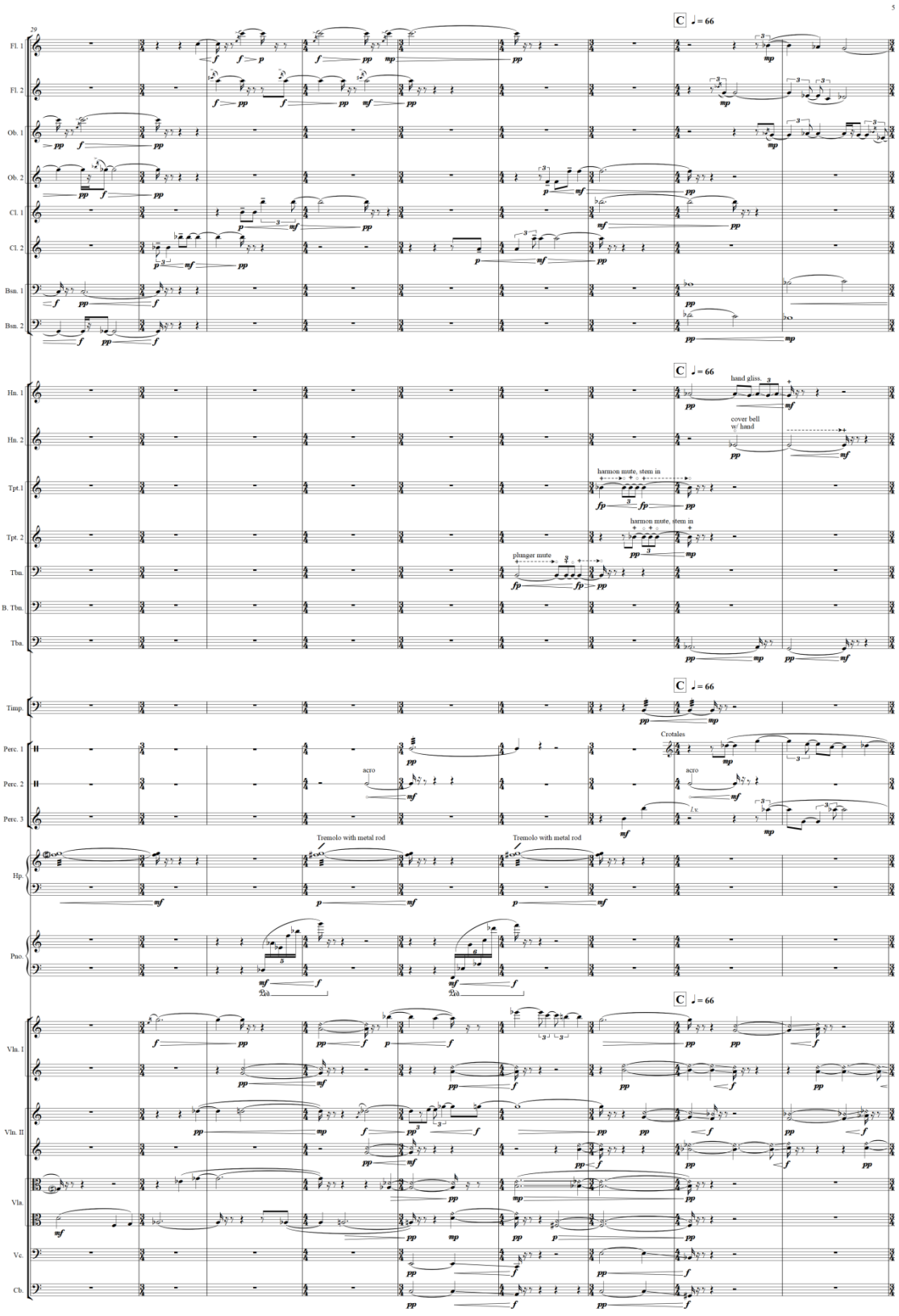
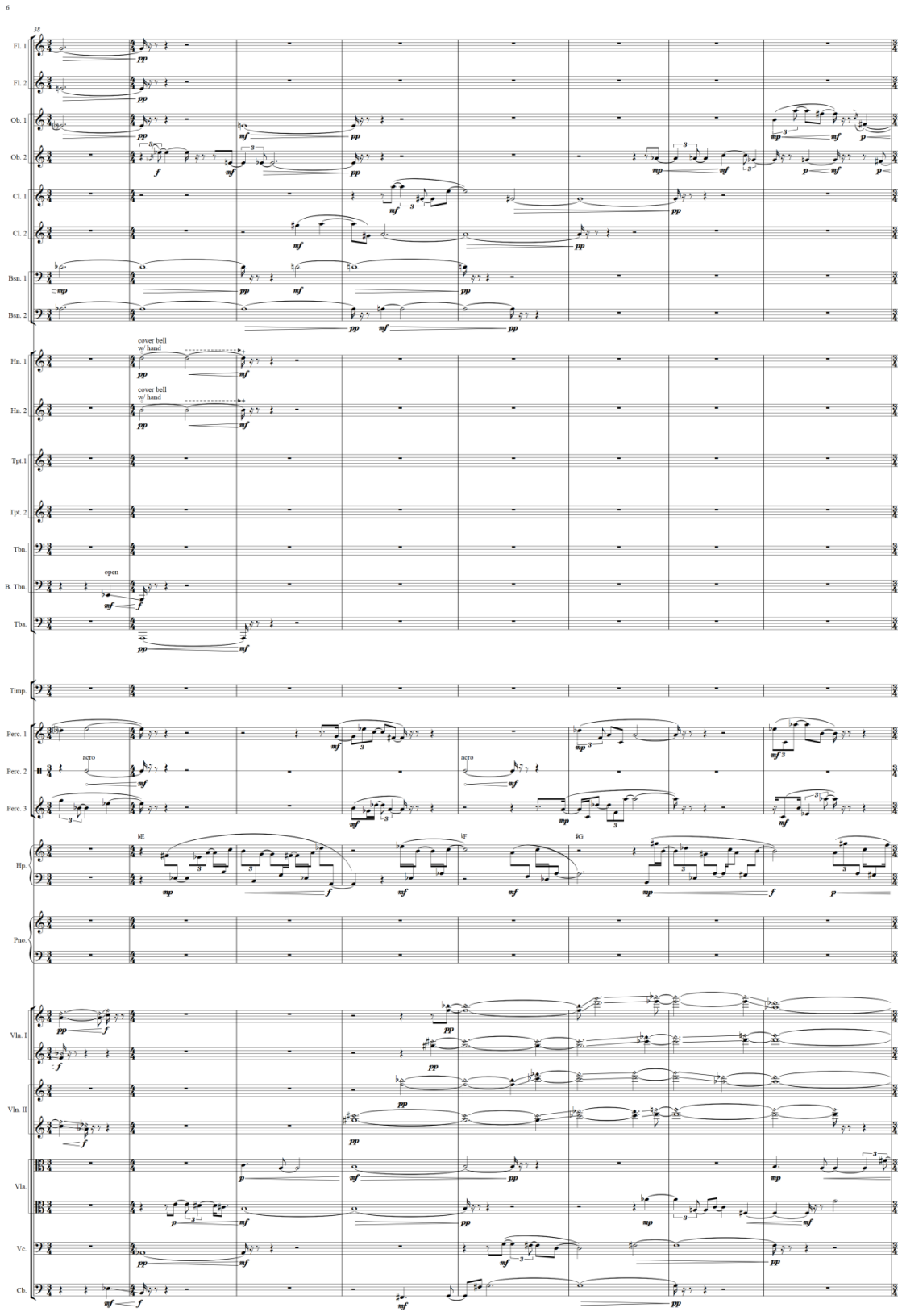
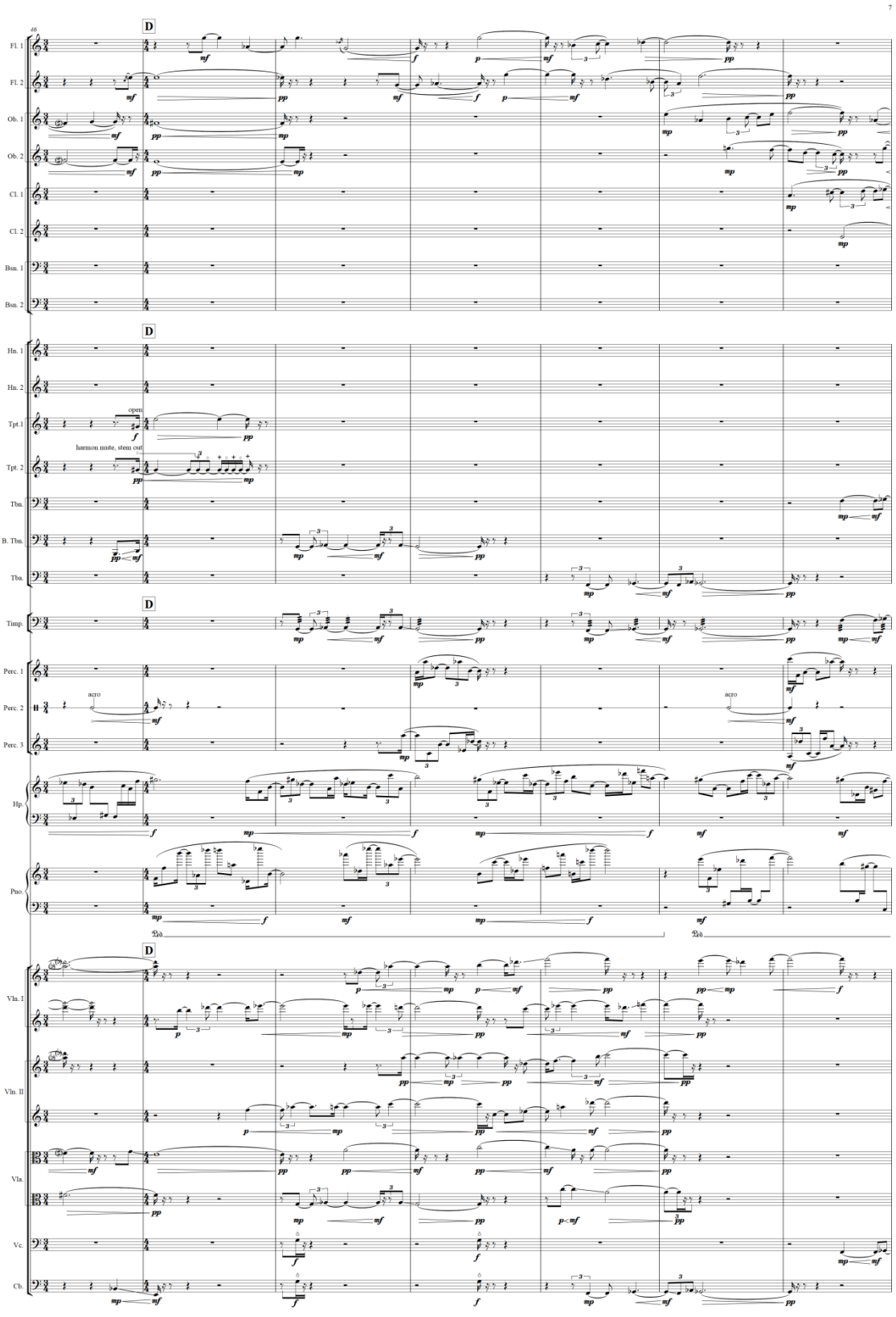
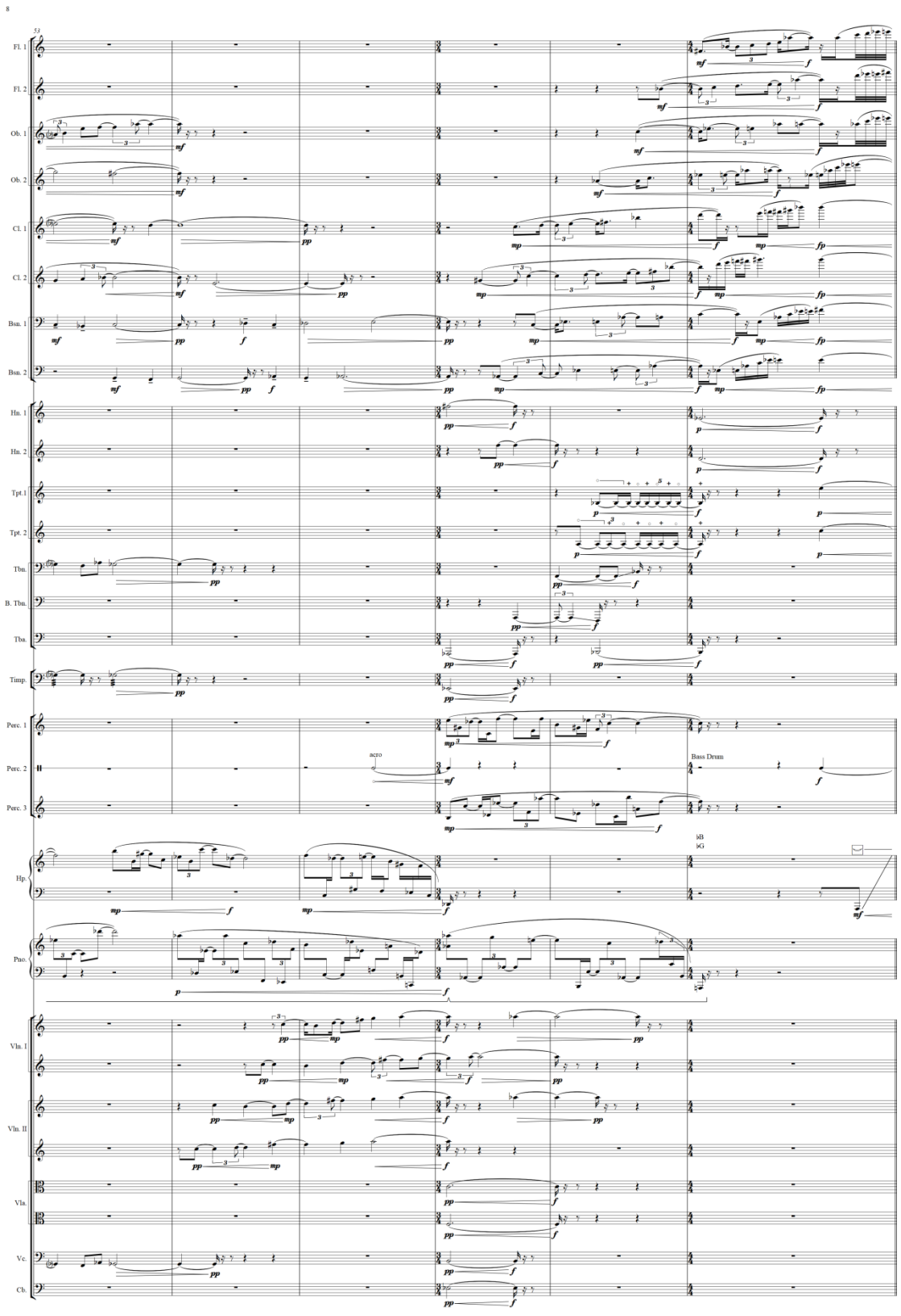
"TRILAKSANA" is like a three-strand rope that represents; Anicca, Dukkha and Anatta. They are tightly chained to each other; when there is Anicca, or when things cannot stand in the same condition forever, it results Dukkha. Therefore, Dukkha comes from the Anicca. Anatta, or non-self is the state where it is not possible to control oneself, which again, causes sorrow and suffering.

Buddhism is already within the human daily life, therefore, the composer picks the "Trilaksana" and conveys them, musically, by having three movements that are neatly related and connected with one another, but at the same time, they feel different from each other. In regards to Buddhism, those three movements are called Anicca, Dukkha, and Anatta.

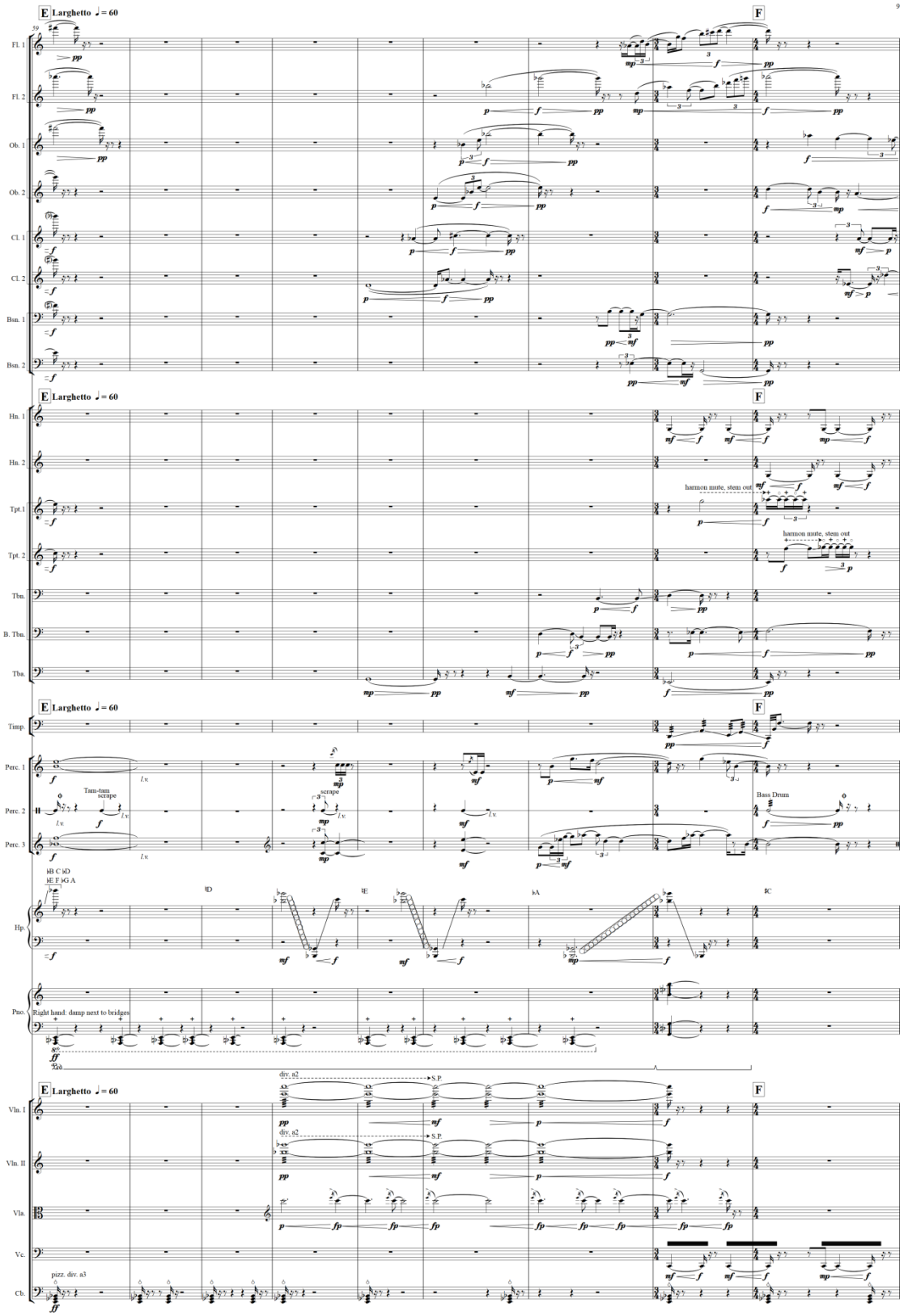
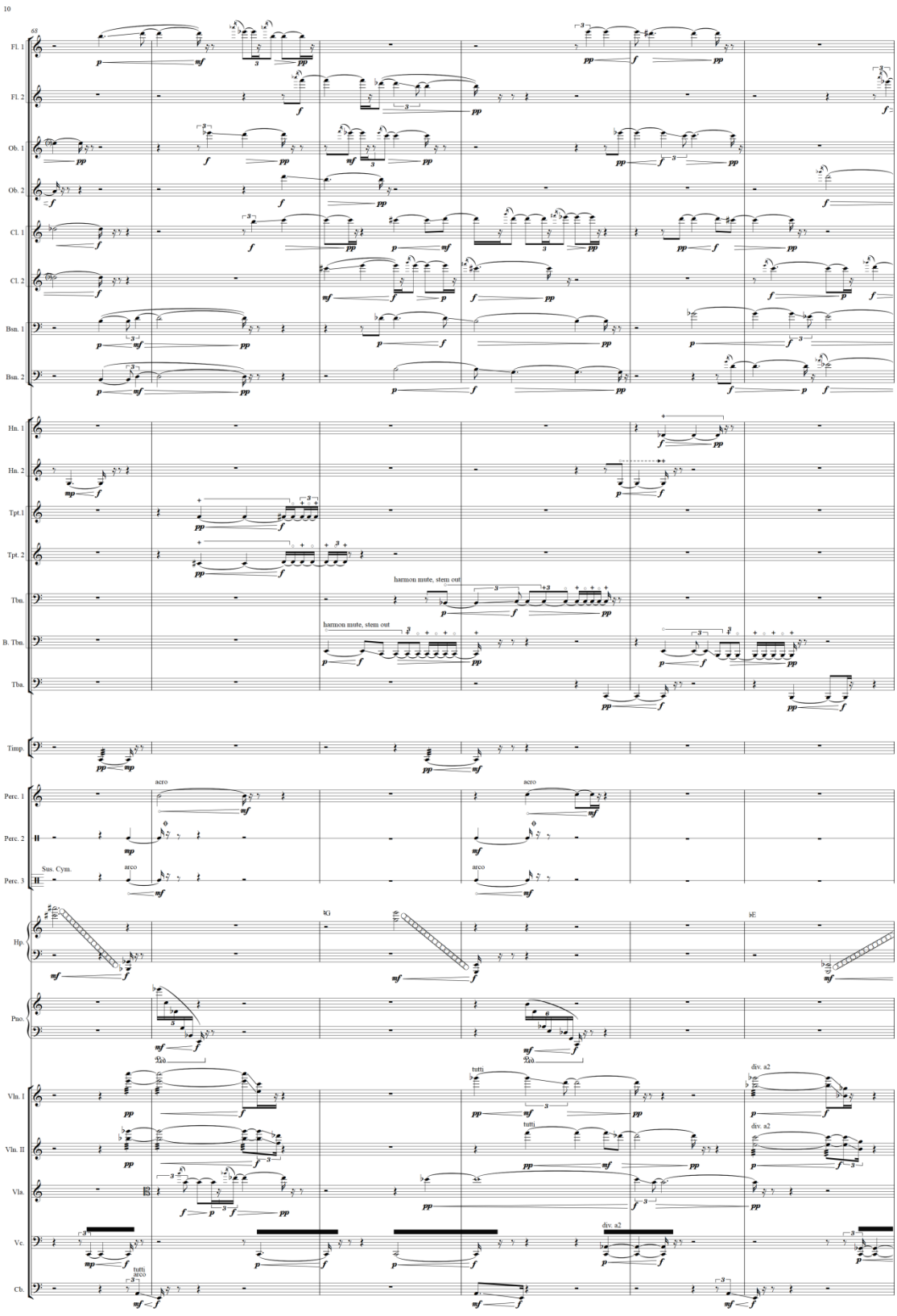
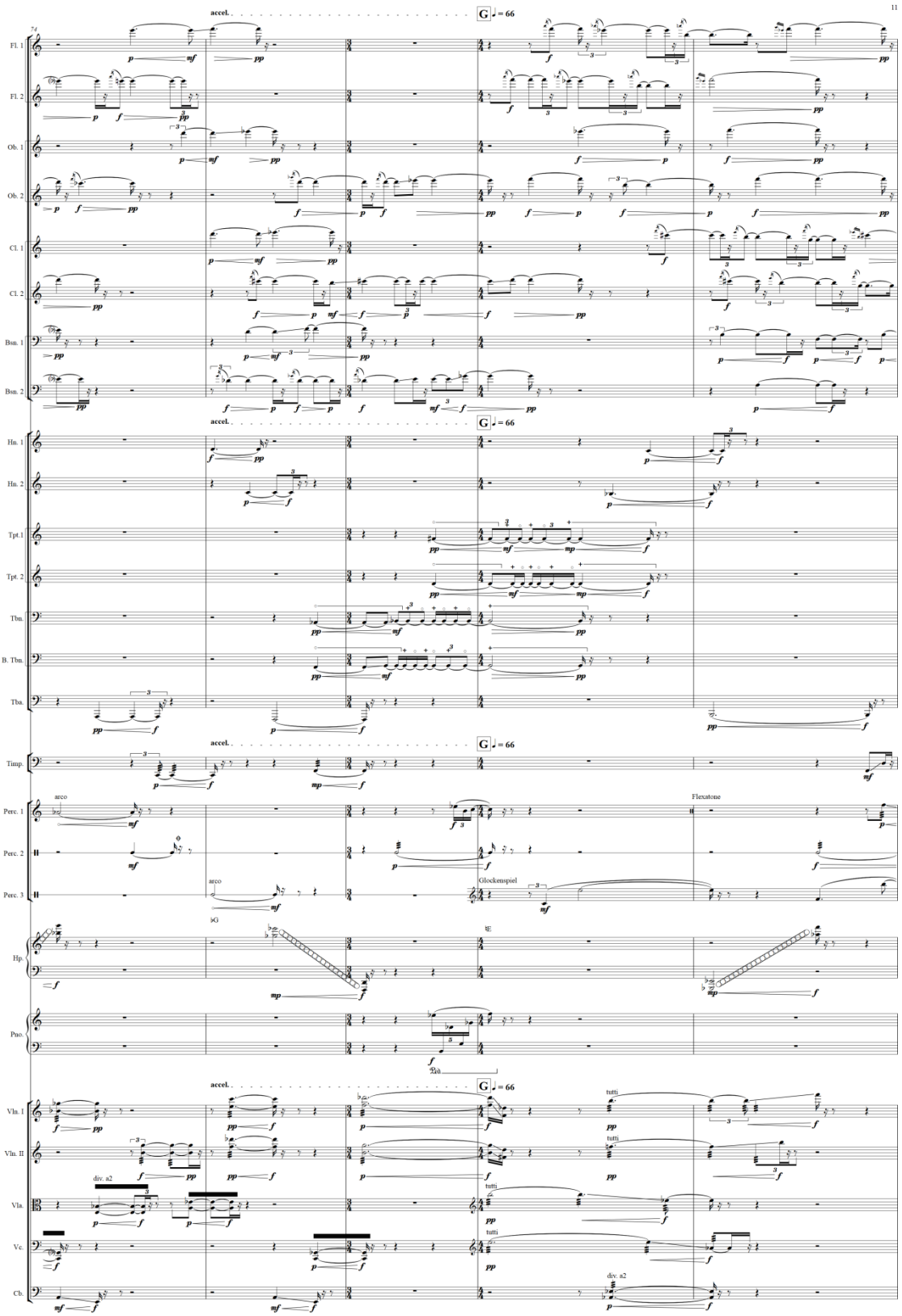
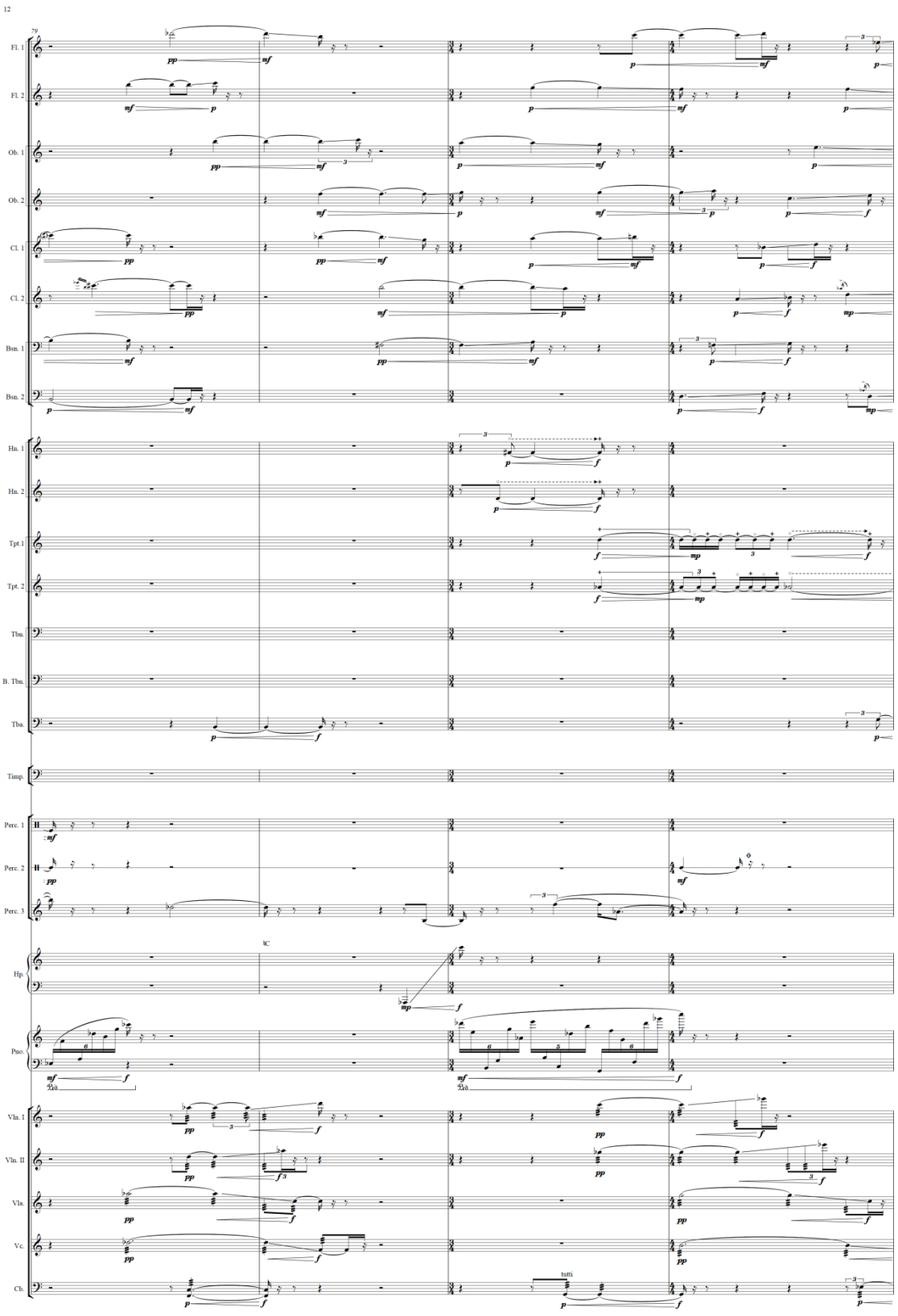
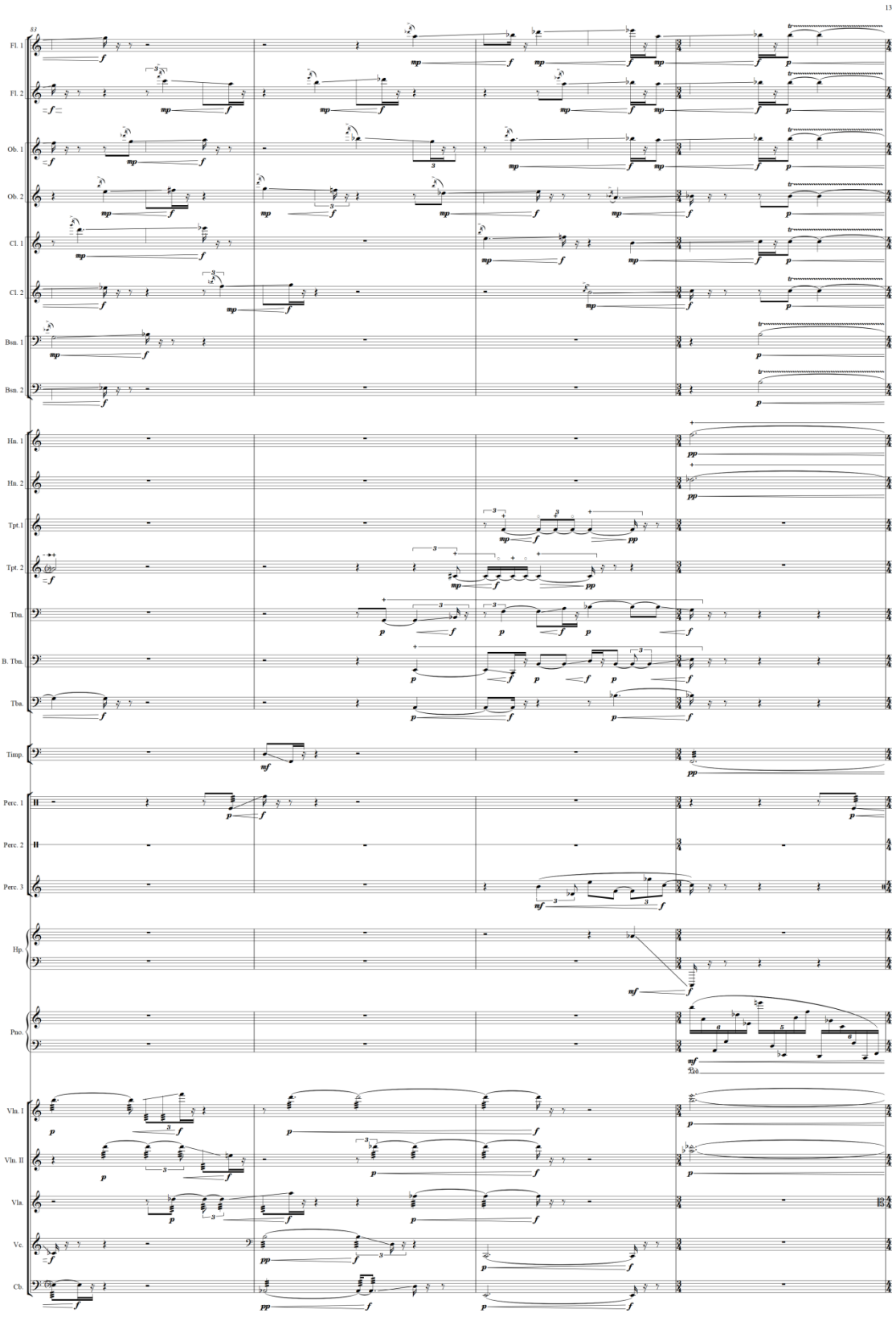
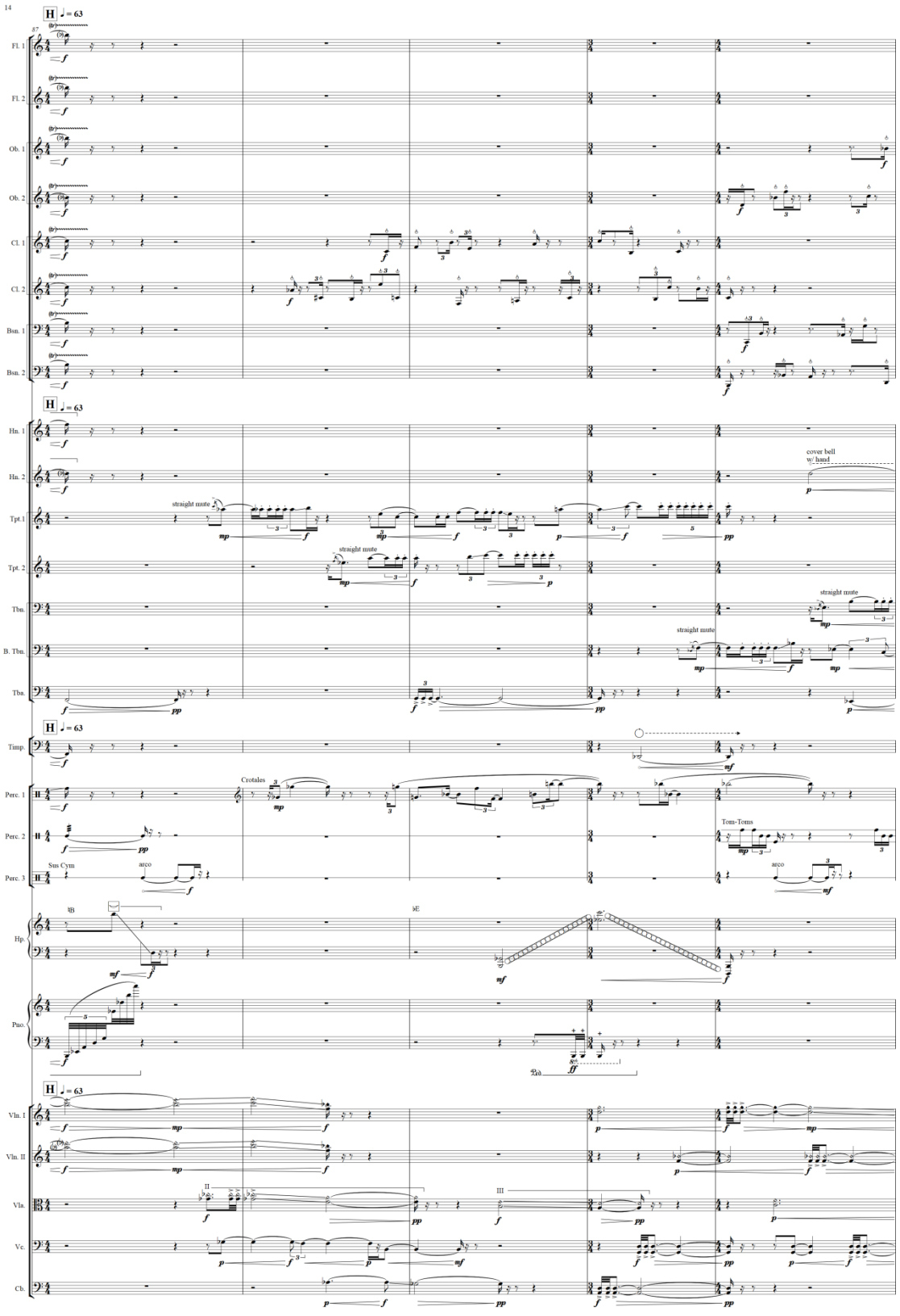
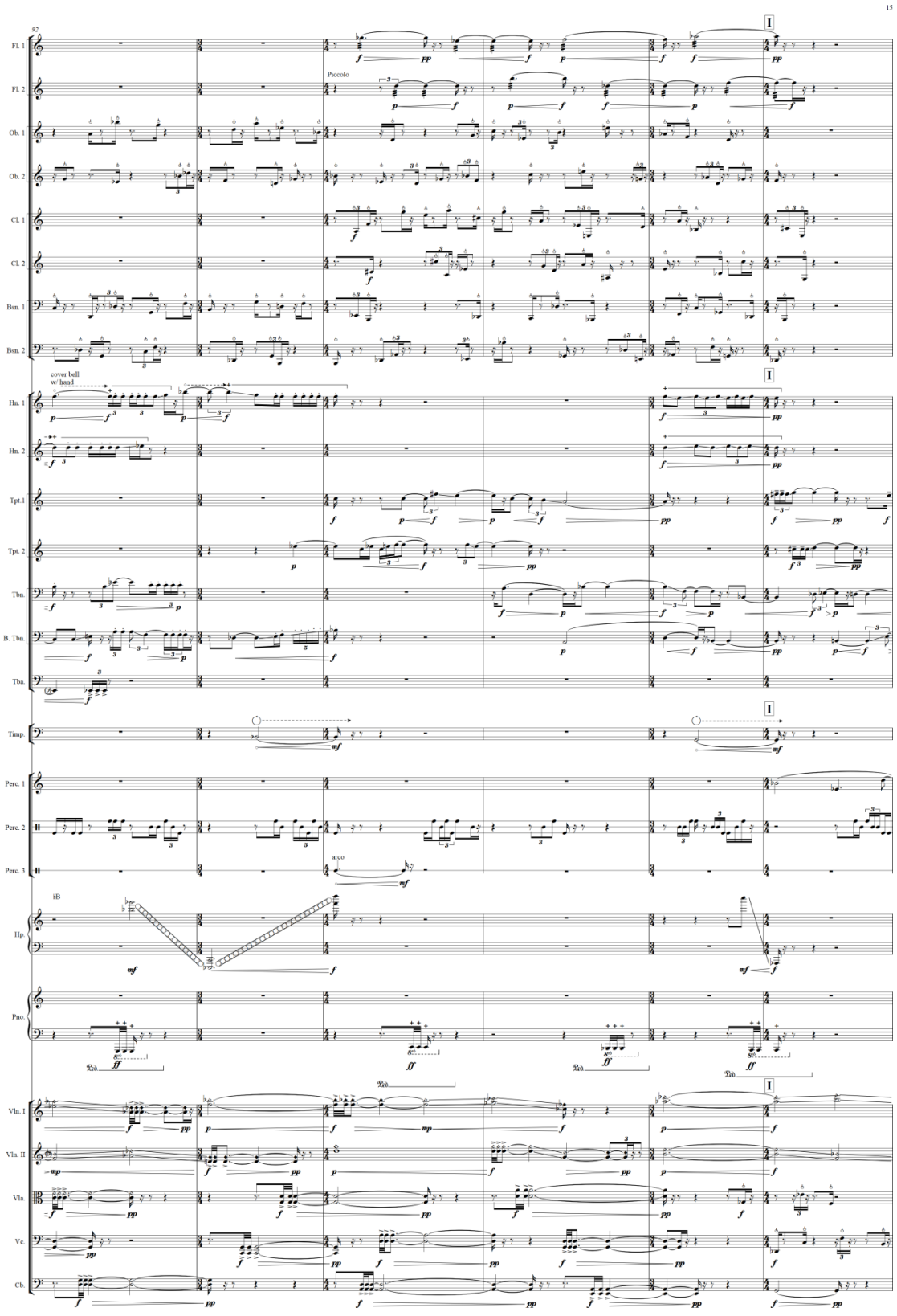
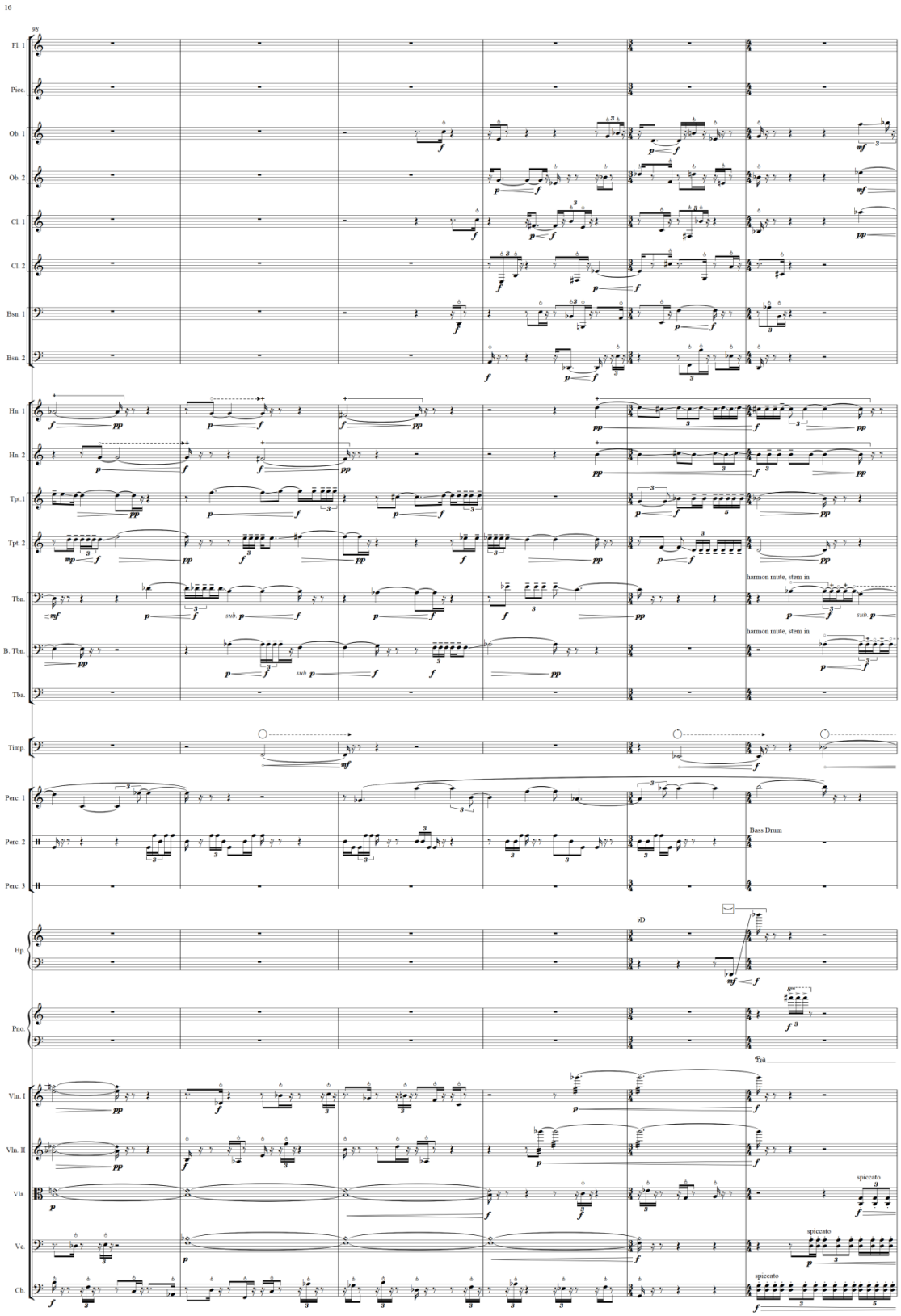
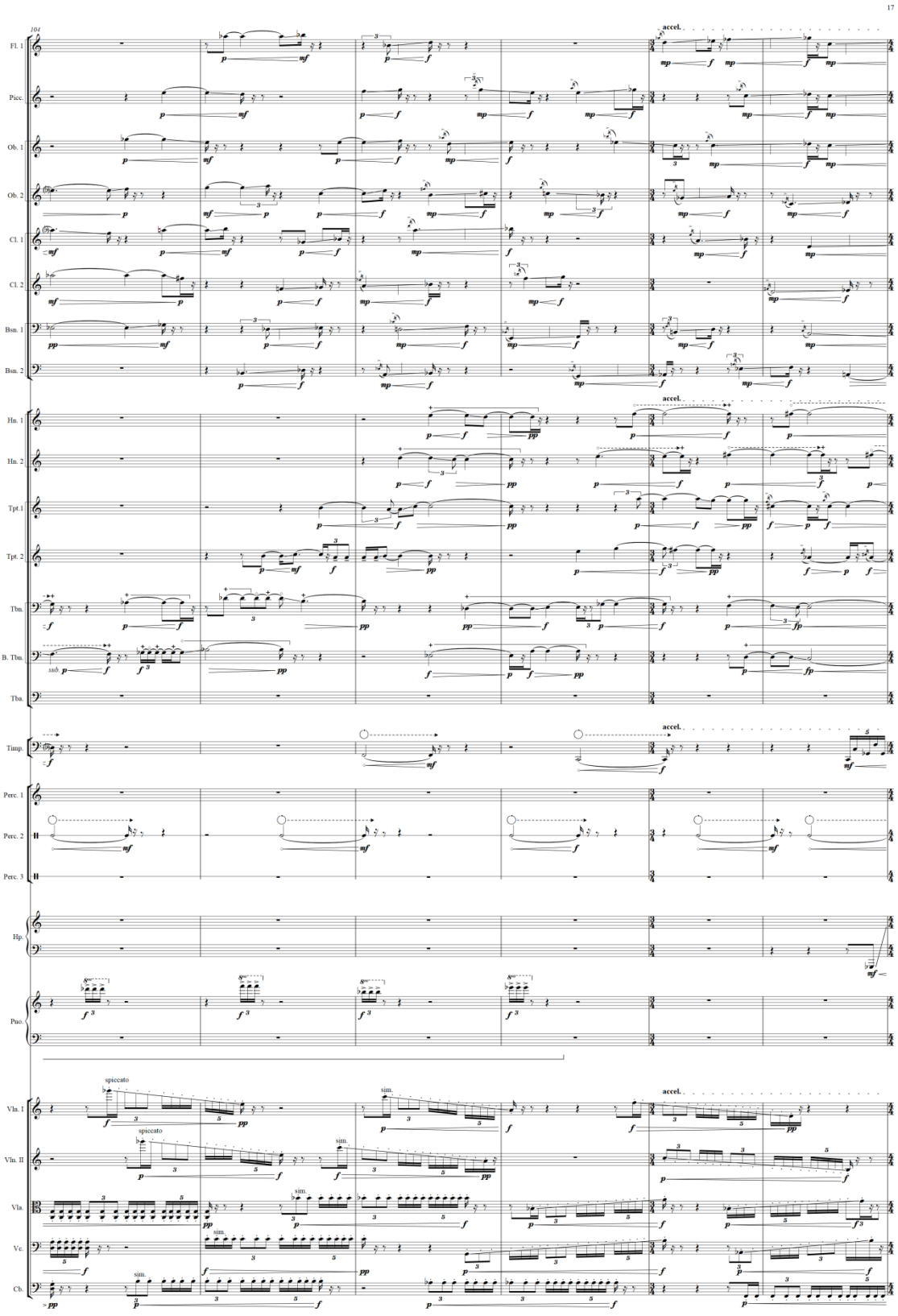
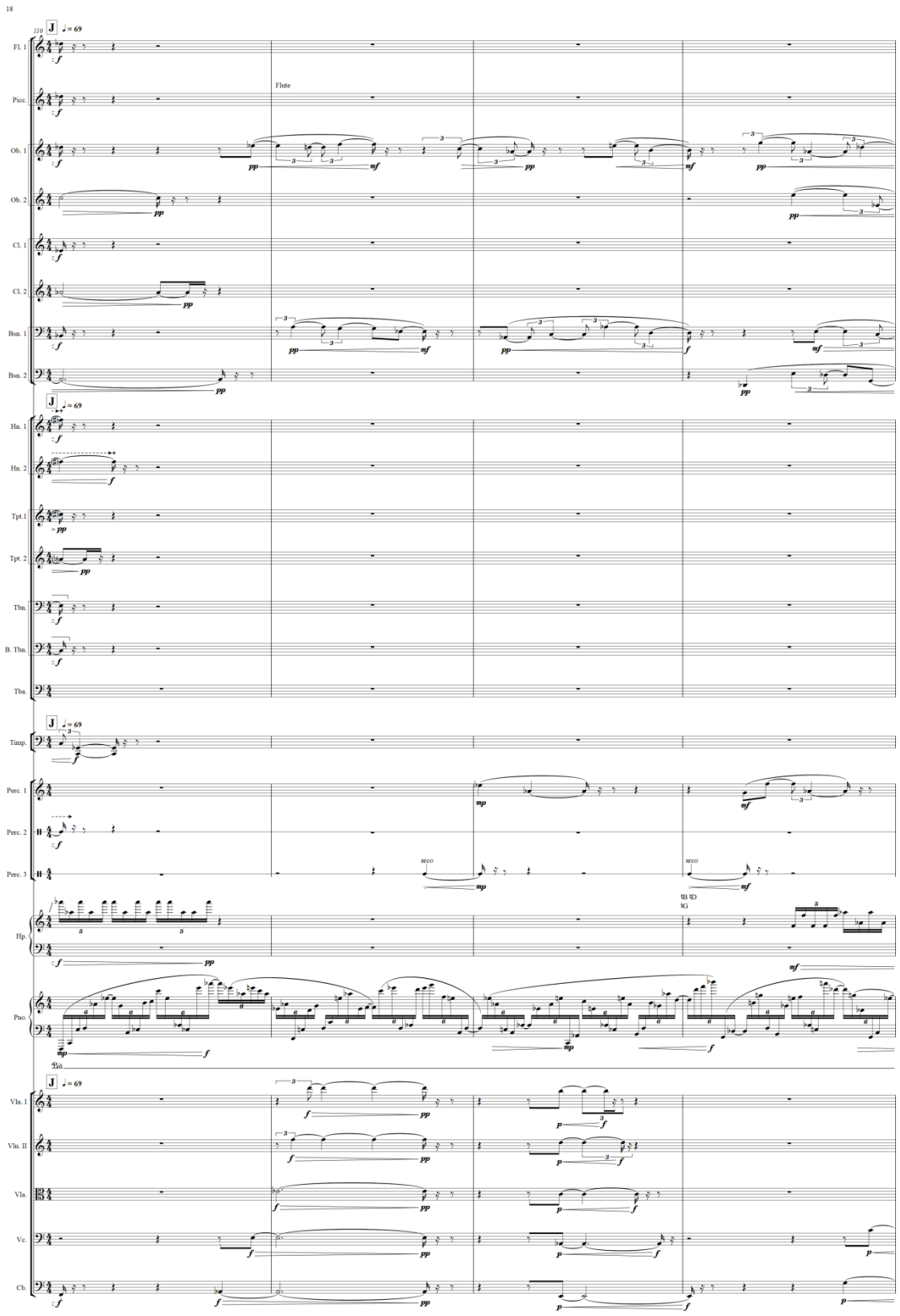
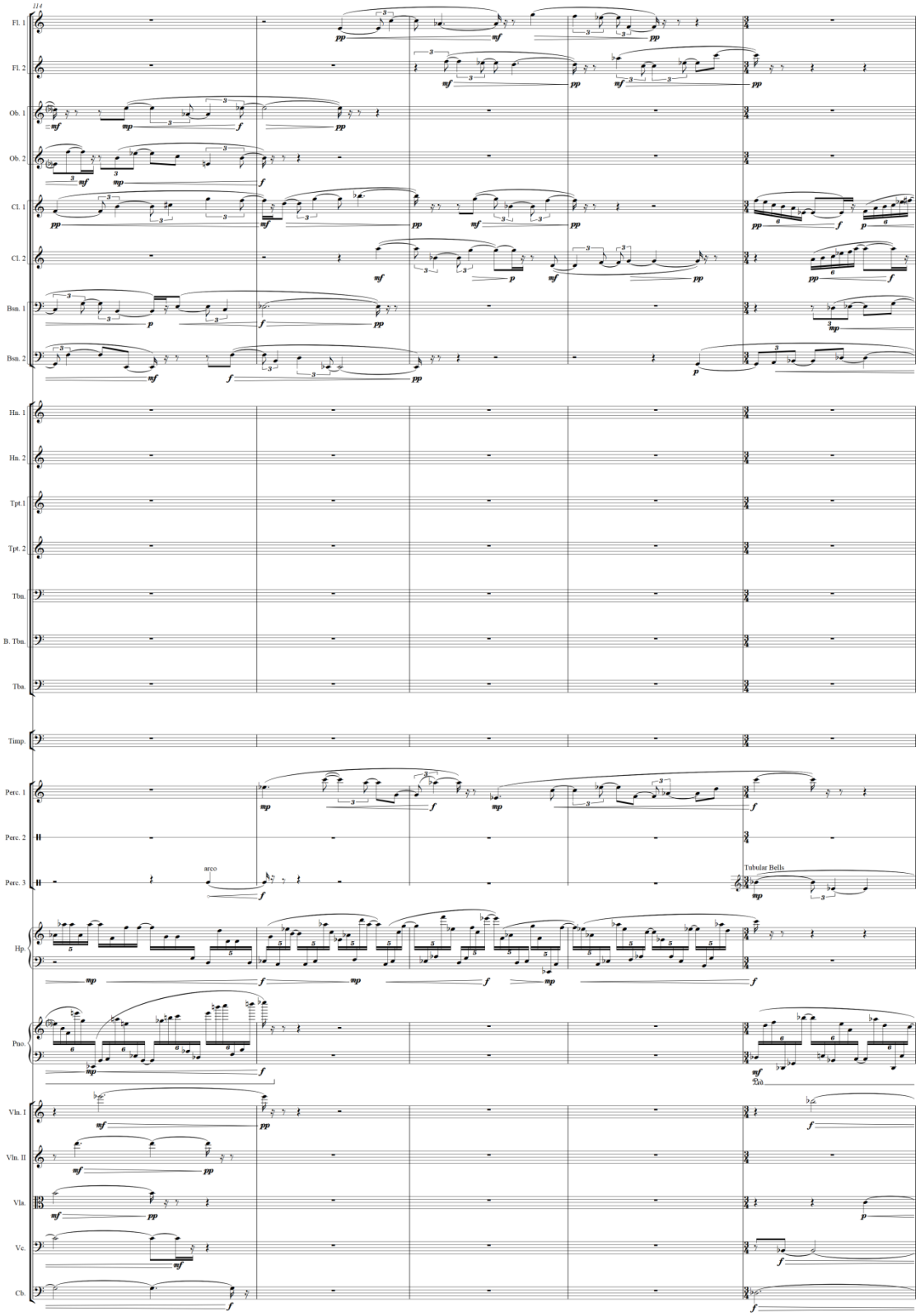
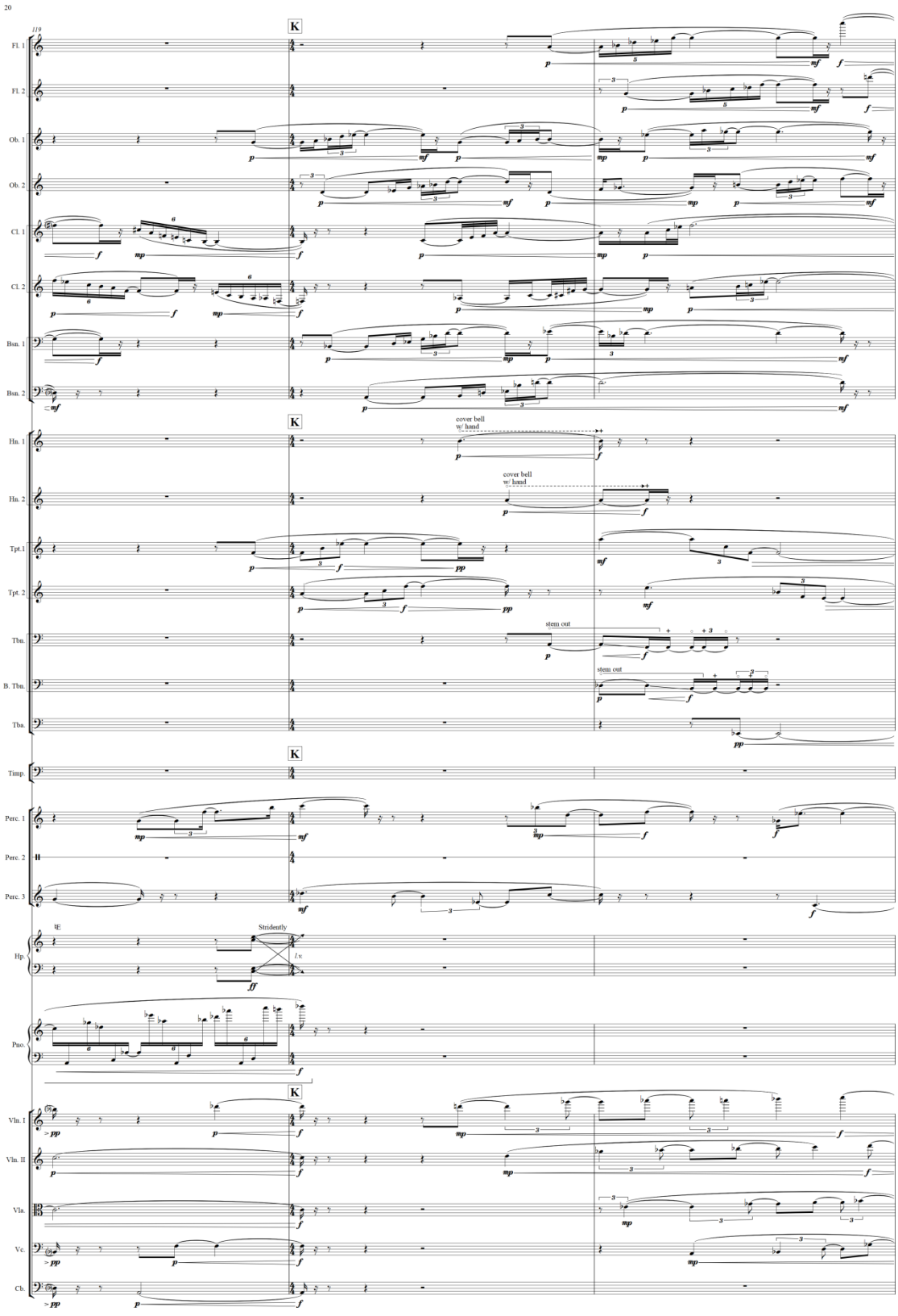
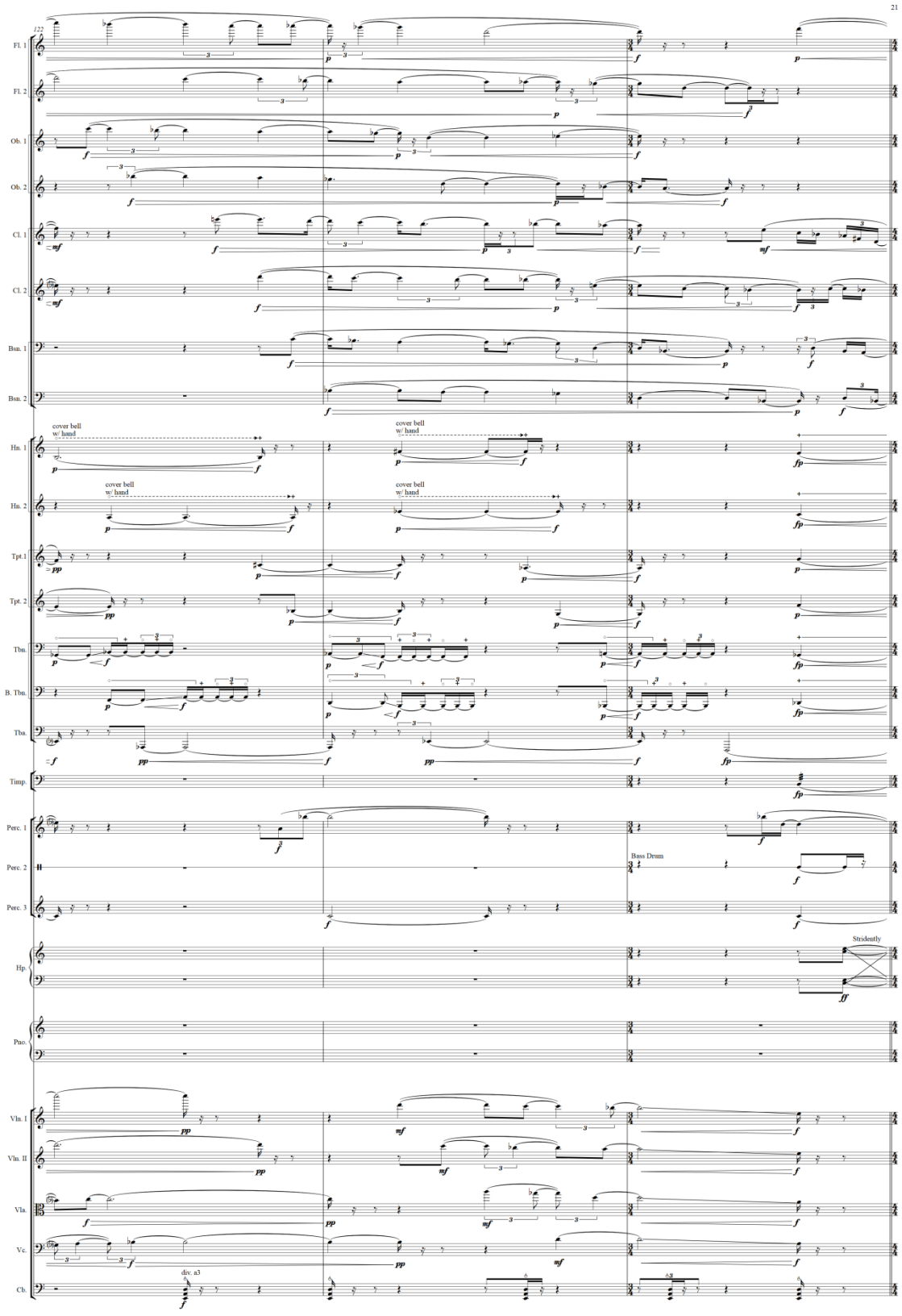
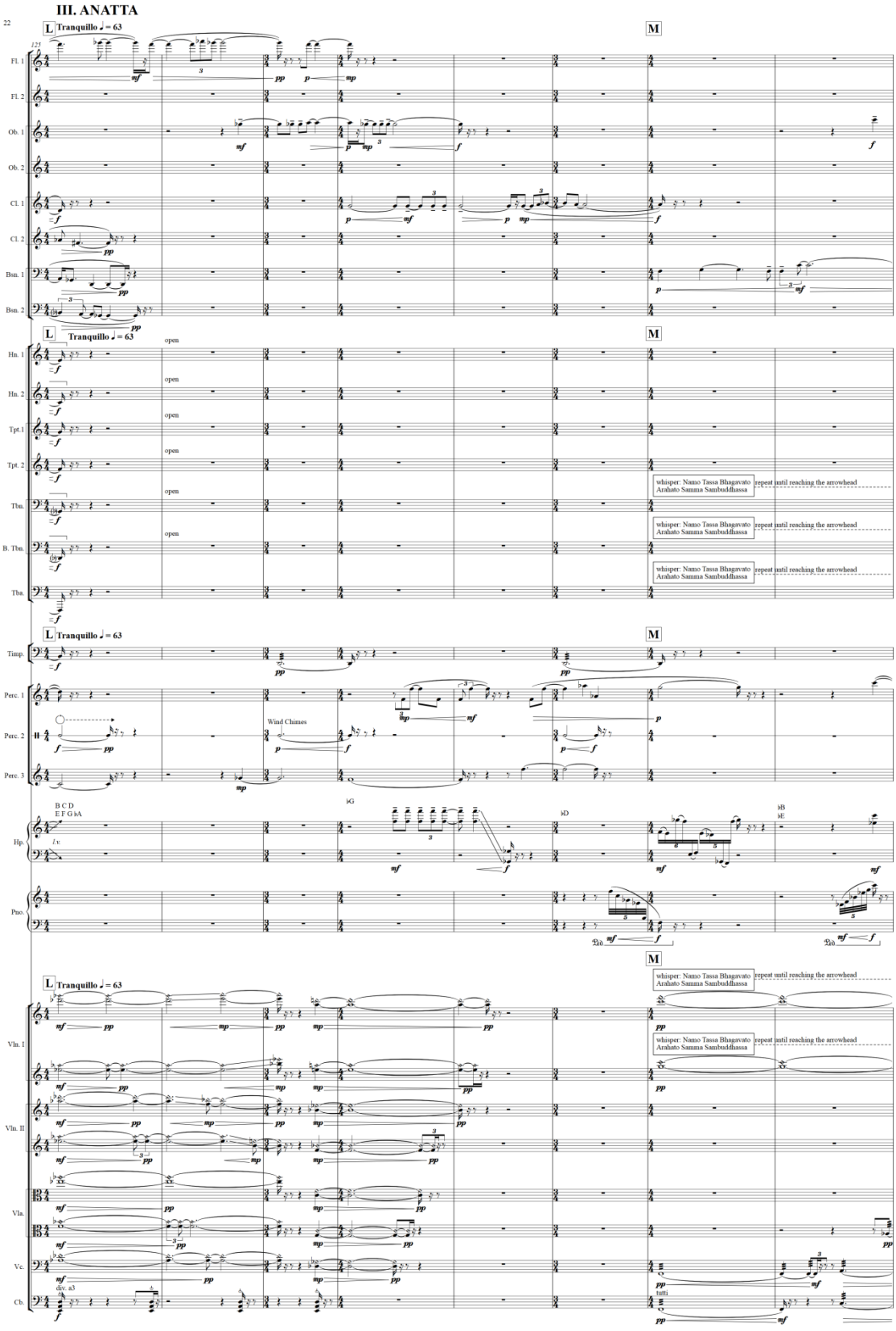
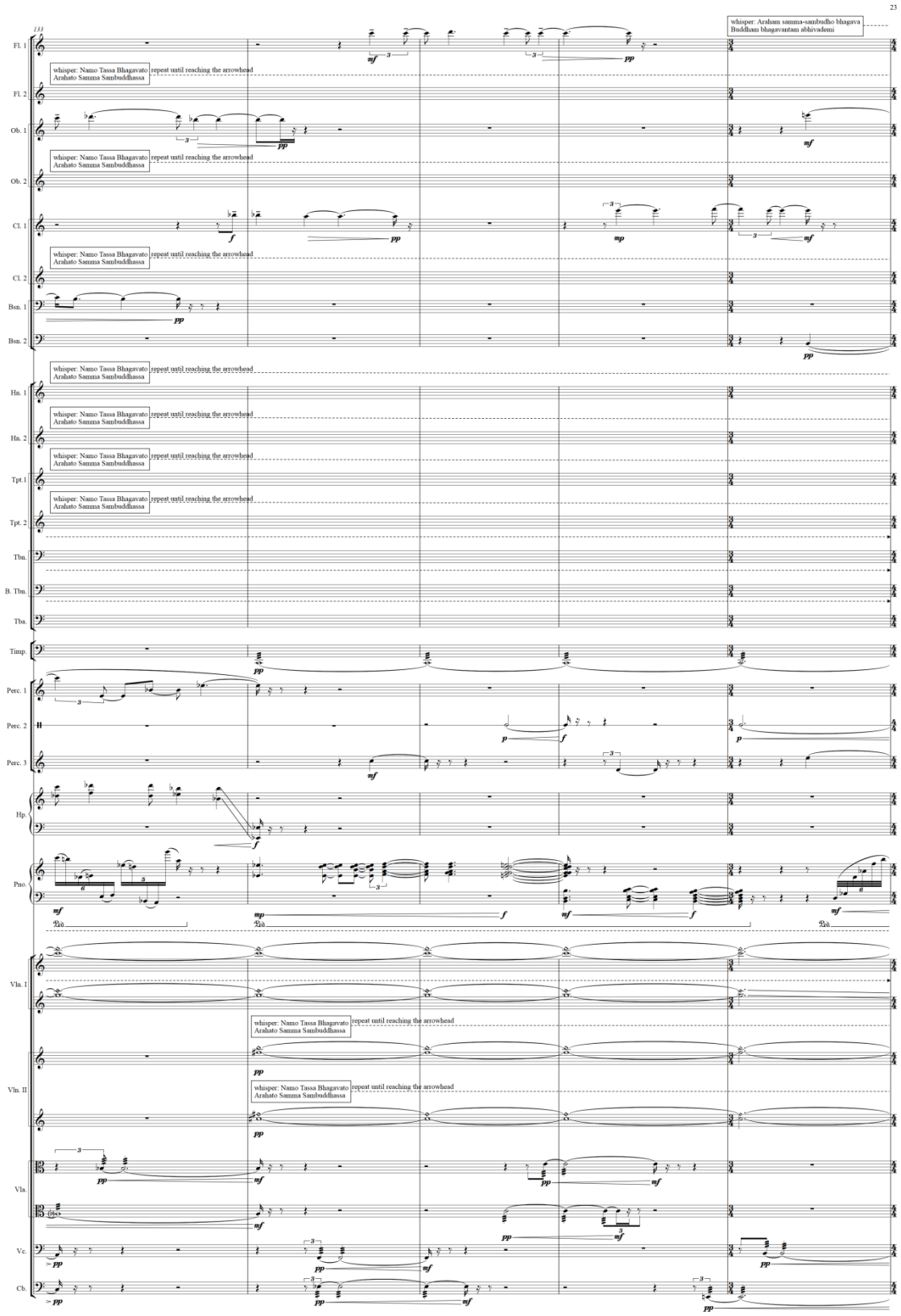
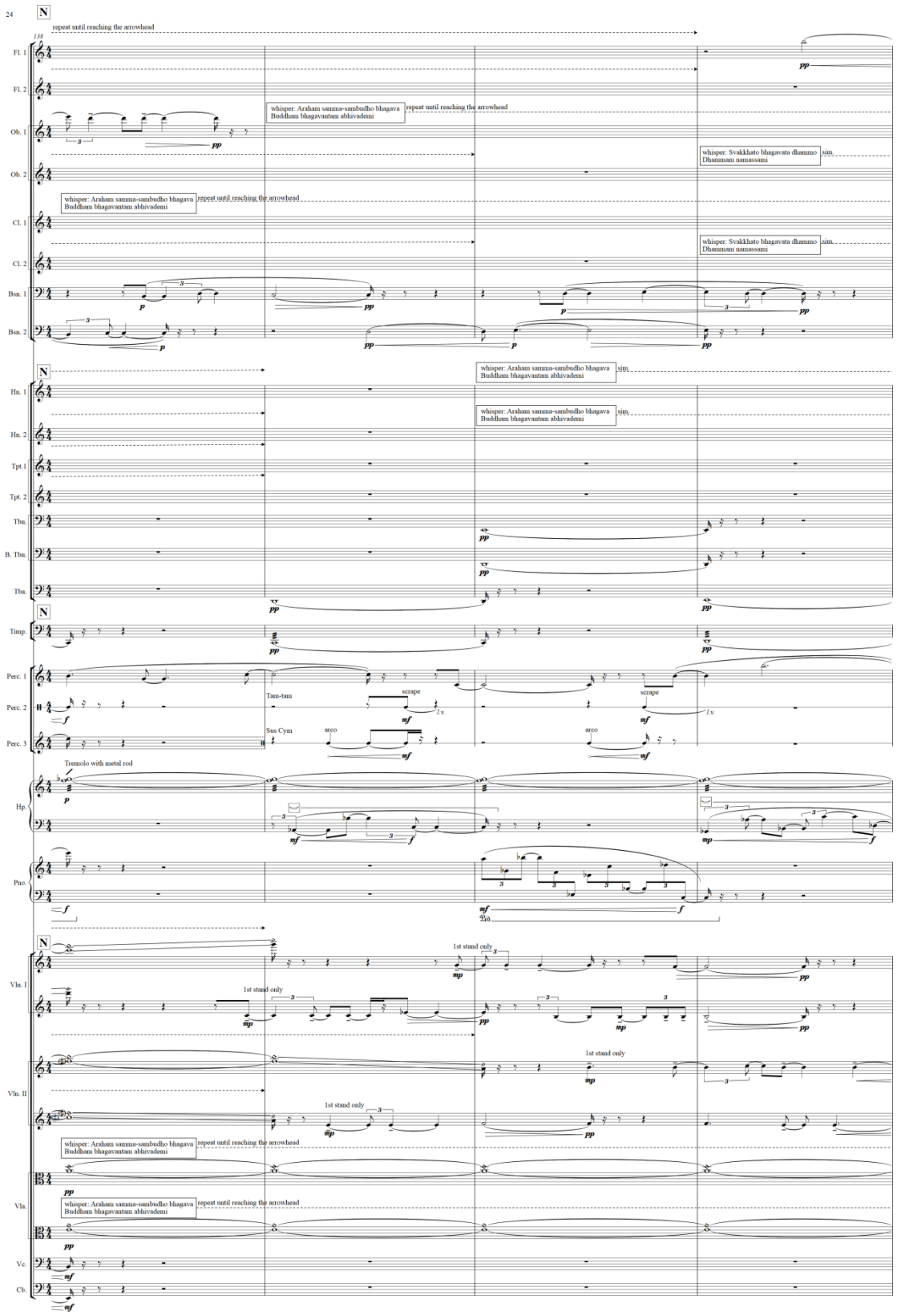
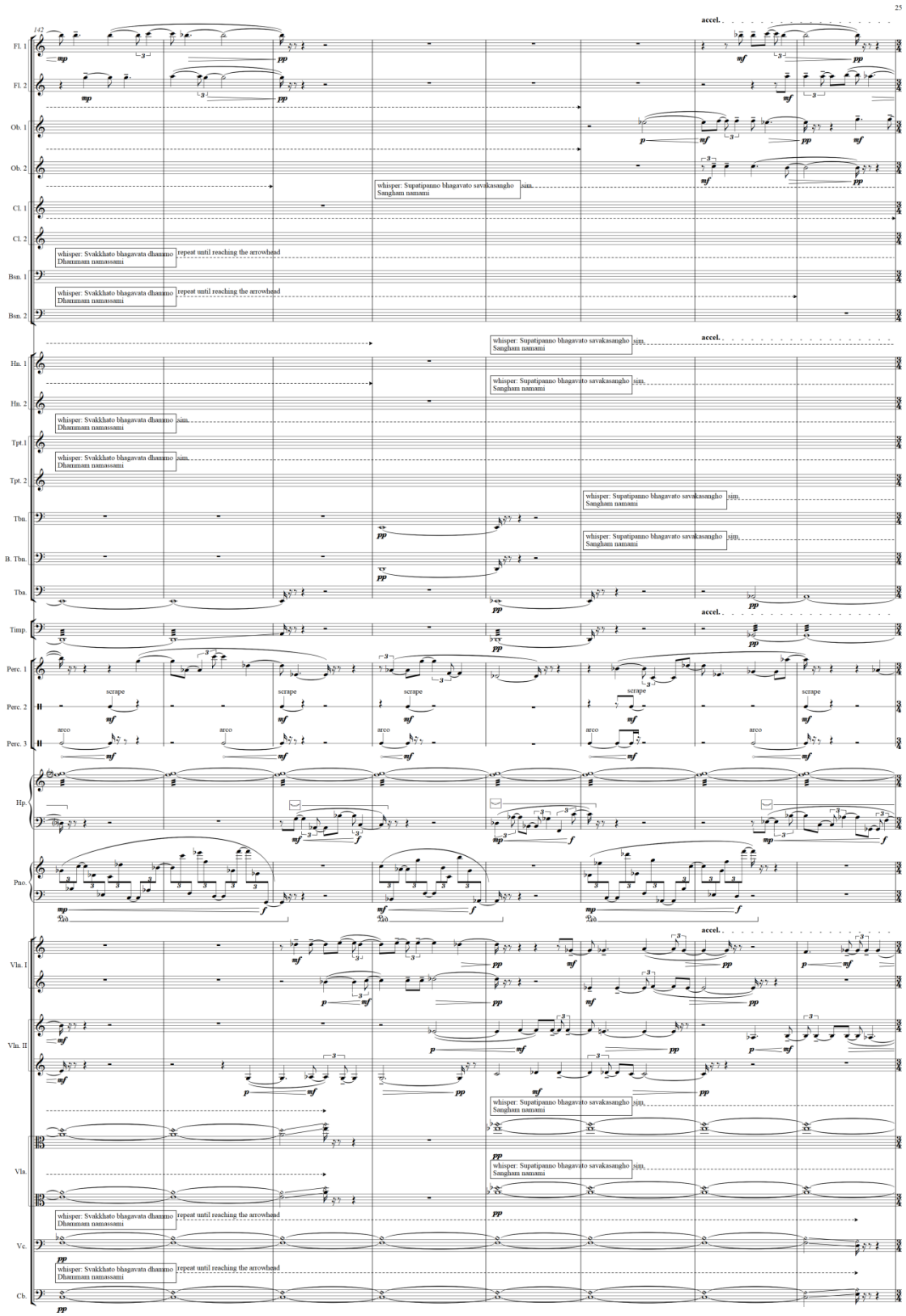
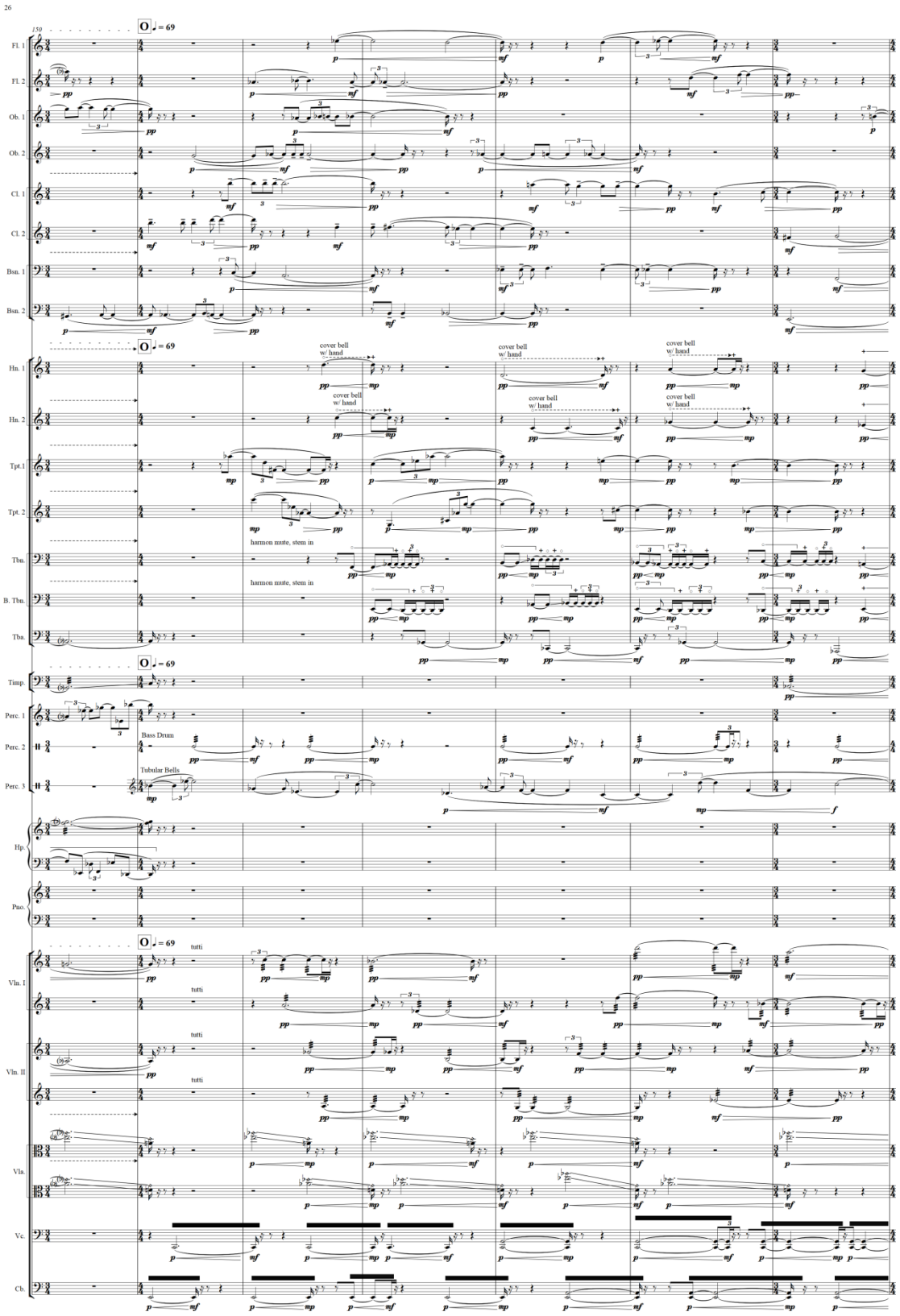
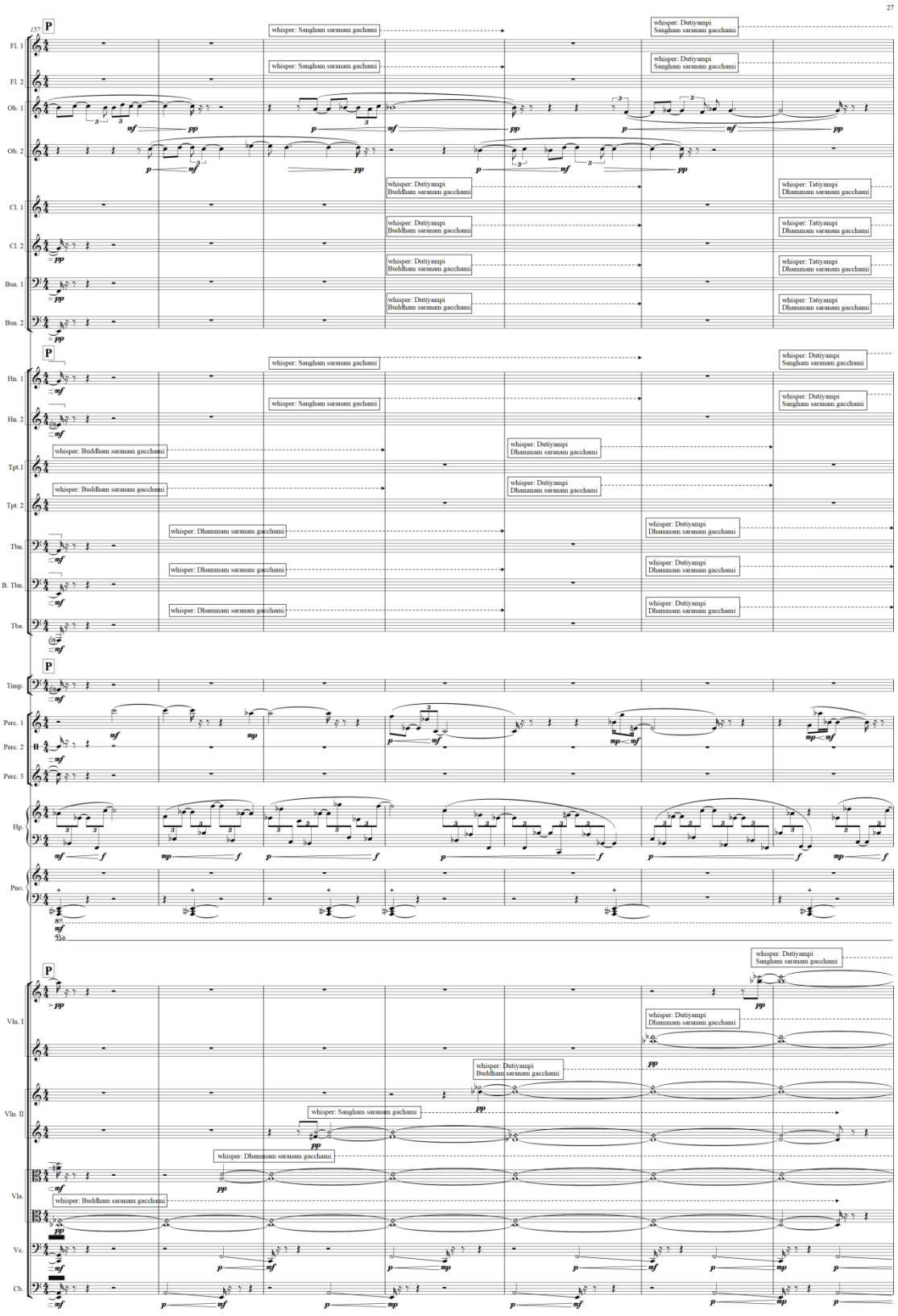
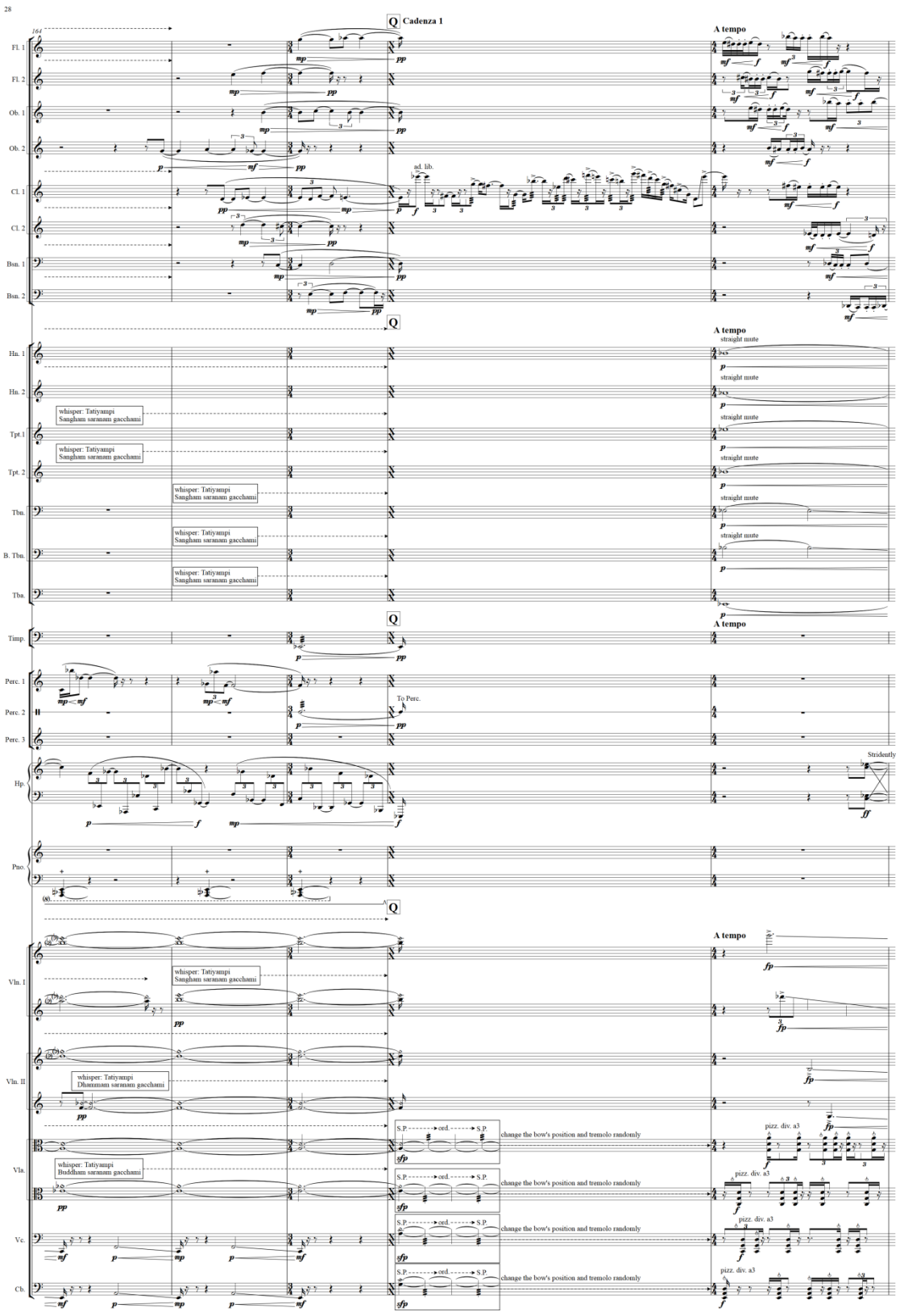
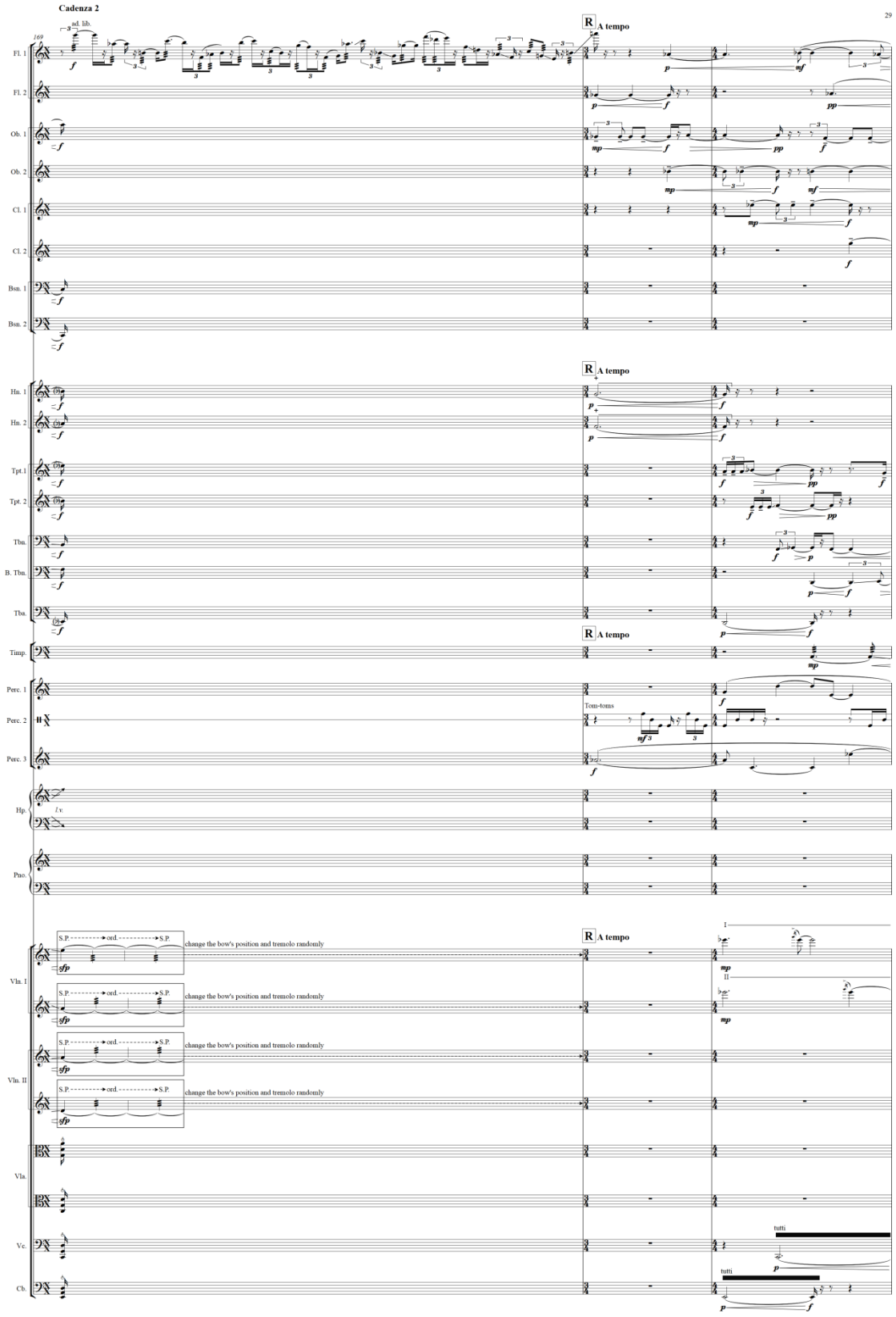
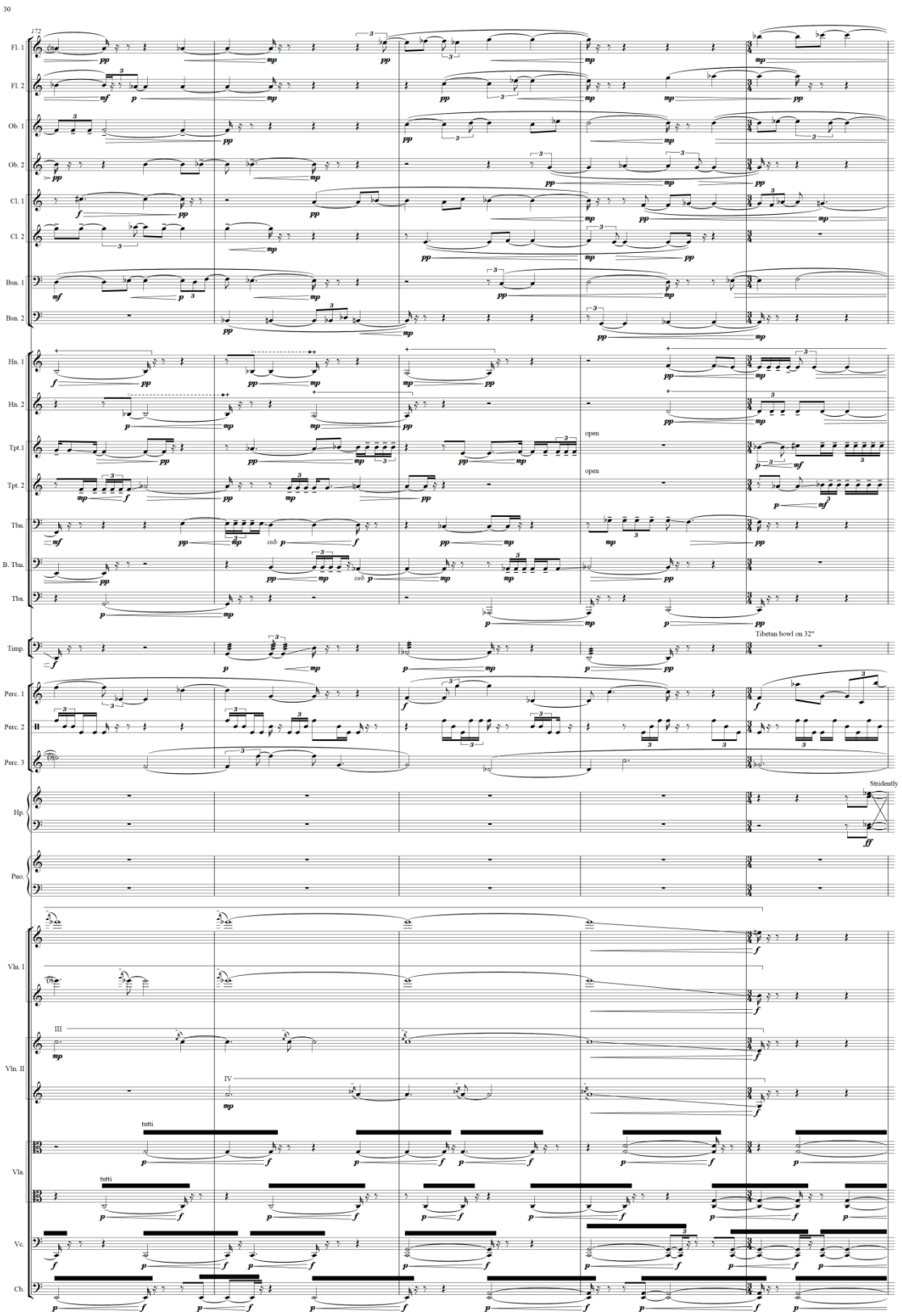
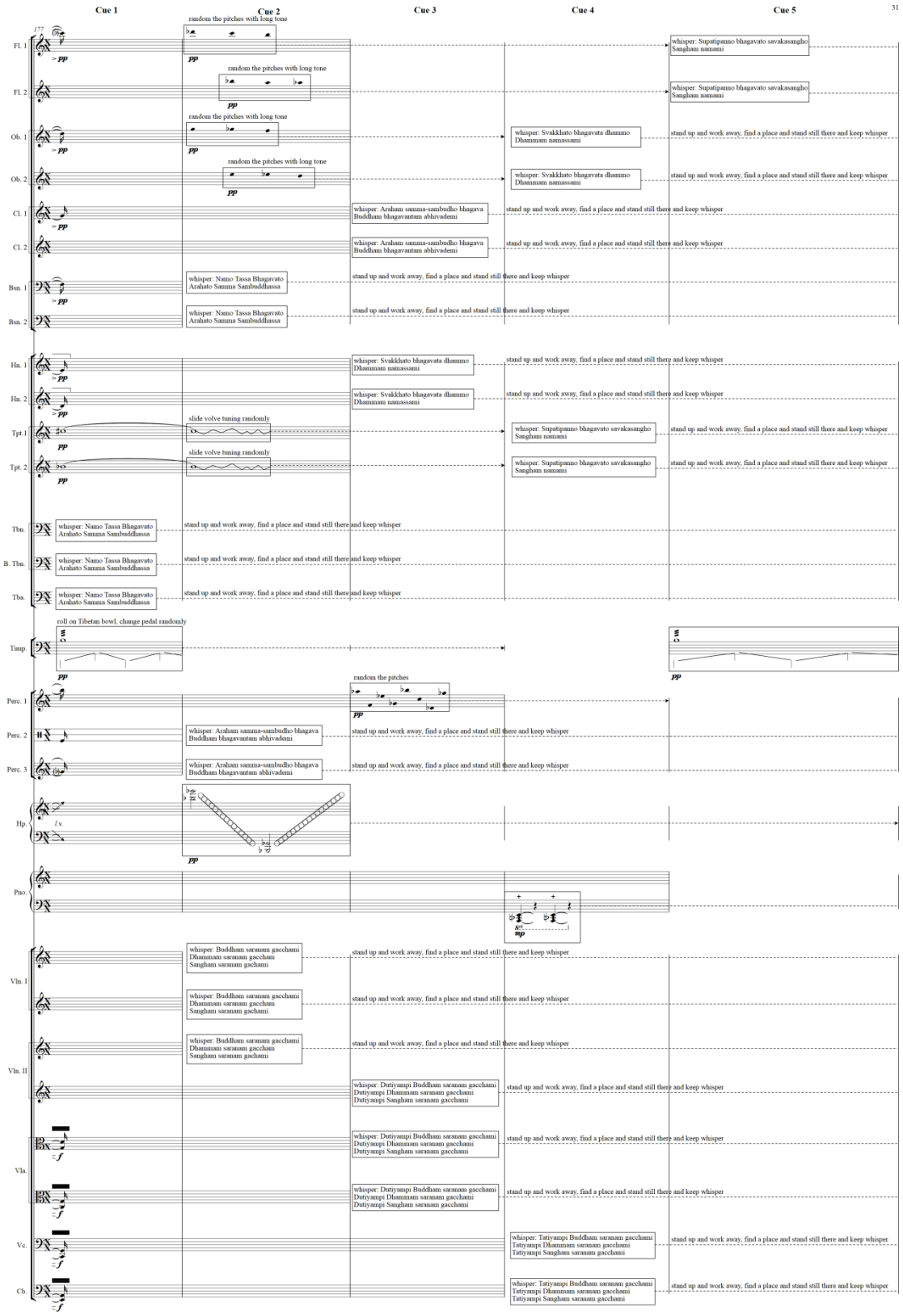
TRILAKSANA

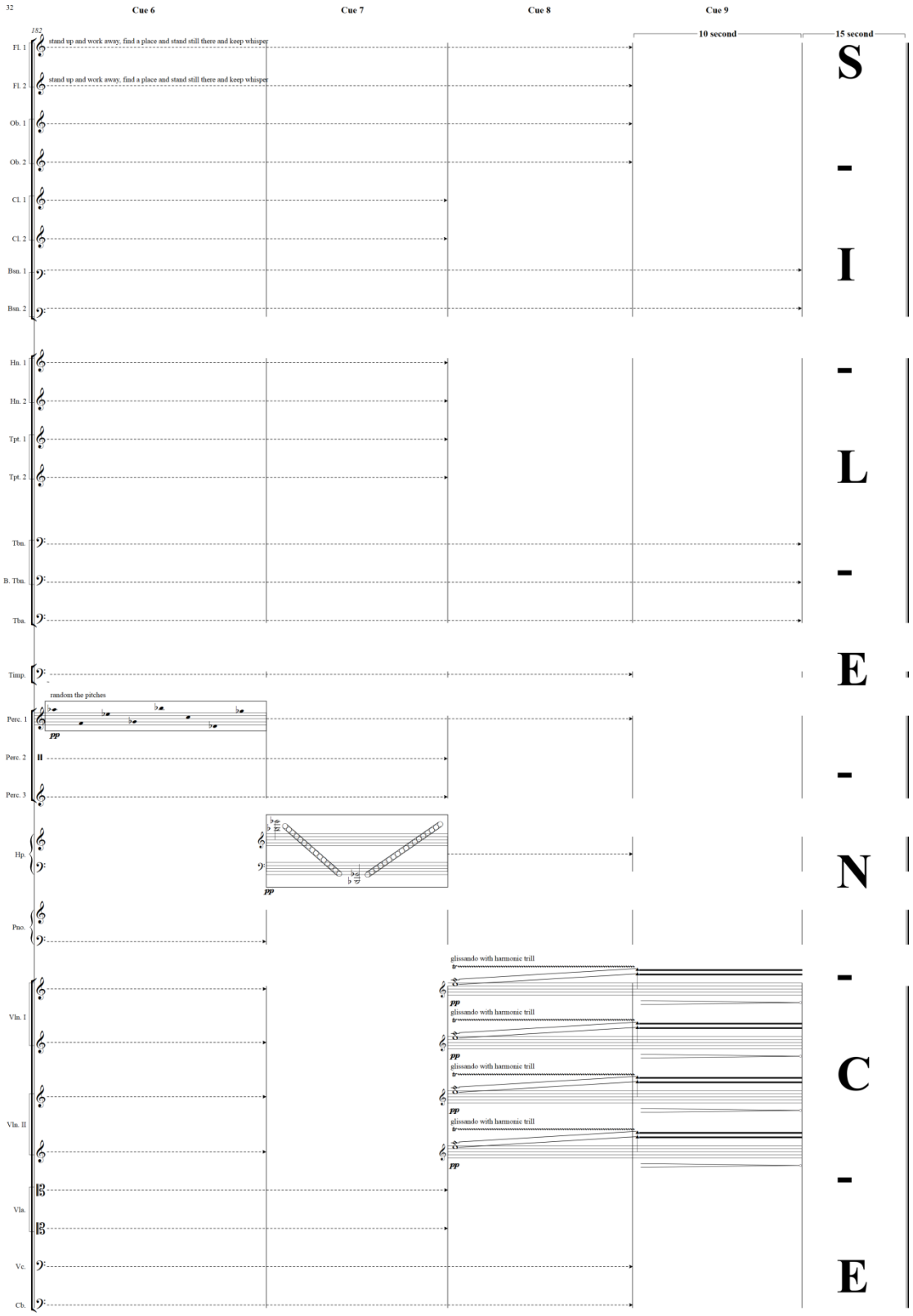
for orchestra

Chinnapat Charoenrat, 1996

I. ANICCA

2
A ♩ = 60
Fl. 1
Picc.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Flute
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
open
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Crotales
Triangle
Sus Cym.
Hp.
Pno.
Stridently
arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz. div. a3

14
3
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
straight mute
arco
l.v.
Ped.

4
20
B
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Wind Chimes
Sus Cym.
Glockenspiel
acro
Hp.
Stridently
Tremolo with metal rod
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div. a2
tutti

29
5
C ♩ = 66
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
hand gliss.
cover bell w/ hand
Tpt. 1
harmon mute, stem in
Tpt. 2
harmon mute, stem in
Tbn.
plunger mute
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Crotales
Perc. 2
acro
Perc. 3
l.v.
Hp.
Tremolo with metal rod
Tremolo with metal rod
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

6
35
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
cover bell w/ hand
Hn. 1
cover bell w/ hand
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
open
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
acro
Perc. 2
acro
Perc. 3
bE
bF
bG
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

46
7
D
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
open
harmon mute, stem out
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
acro
Hp.
Pno.
8va
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

8
53
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
acro
Bass Drum
Hp
bB
bG
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Attacca

II. DUKKHA

E Larghetto ♩ = 60
F
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
harmon mute, stem out
Tbn.
B. Tbn.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Tam-tam
scrape
Bass Drum
Hp.
Pno.
Right hand: damp next to bridges
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div. a2
S.P.
pizz. div. a3

10
65
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
harmon mute, stem out
harmon mute, stem out
acro
acro
Sus. Cym.
arco
arco
bG
bE
2da
2da
tutti
tutti
div. a2
div. a2
div. a2
tutti
arco

74
11
accel.
G ♩ = 66
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
arco
Glockenspiel
Flexatone
Hp.
♭G
♭E
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
tutti
div. a2

12
79
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
tutti

13
83
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

14
H ♩ = 63
87
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
H ♩ = 63
Hn. 1
Hn. 2
cover bell w/ hand
Tpt. 1
straight mute
Tpt. 2
straight mute
Tbn.
straight mute
B. Tbn.
straight mute
Tba.
H ♩ = 63
Timp.
Perc. 1
Crotales
Perc. 2
Toms-Toms
Perc. 3
Sus Cym
arco
arco
Hp.
Pno.
H ♩ = 63
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

92
15
I
Fl. 1
Fl. 2
Piccolo
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
cover bell
w/ hand
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
arco
Hp.
♭B
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

16
98
Fl. 1
Picc.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
harmon mute, stem in
B. Tbn.
harmon mute, stem in
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Bass Drum
Perc. 3
Hp.
lD
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
spiccato
Vc.
spiccato
Cb.
spiccato

17
104
Fl. 1
Picc.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
accel.
spiccato
sim.
sul.

18
110
♩ = 69
Fl. 1
Picc.
Flute
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
arco
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

114
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
arco
Tubular Bells
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

20
119
K
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
cover bell w/ hand
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
stem out
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp
Stridently
l.v.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

21
122
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cover bell w/ hand
Bass Drum
Stridently
div. a3
Attacca

III. ANATTA
22
L
Tranquillo ♩= 63
M
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
open
whisper: Namo Tassa Bhagavato Arahato Samma Sambuddhassa
repeat until reaching the arrowhead
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Wind Chimes
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div. a3
tutti

23
133
whisper: Arahaṁ samma-saṁbudho bhagava
Buddhaṁ bhagavantaṁ abhivademi
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
whisper: Namo Tassa Bhagavato repeat until reaching the arrowhead
Arahato Samma Sambuddhassa
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

24
N
repeat until reaching the arrowhead
138
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
whisper: Araham samma-sambudho bhagava Buddham bhagavantam abhivademi
repeat until reaching the arrowhead
whisper: Svakkhato bhagavata dhammo Dhammam namassami
sim.
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Tam-tam
scrape
Sus Cym
arco
Tremolo with metal rod
Hp
Pno.
1st stand only
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

25
142
accel.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
whisper: Supatipanno bhagavato savakasangho Sangham namami
sim.
whisper: Svakkhato bhagavata dhammo Dhammam namassami
repeat until reaching the arrowhead
aim.
scrape
arco

26
159
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
♩ = 69
cover bell w/ hand
harmon mute, stem in
Bass Drum
Tubular Bells
tutti

27
157
P
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
whisper: Sangham saranam gachami
whisper: Dutiyampi Sangham saranam gacchami
whisper: Dutiyampi Buddham saranam gacchami
whisper: Tatiyampi Dhammam saranam gacchami
whisper: Buddham saranam gacchami
whisper: Dutiyampi Dhammam saranam gacchami
whisper: Dhammam saranam gacchami
whisper: Dutiyampi Dhammam saranam gacchami

28
164
Q
Cadenza 1
A tempo
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
ad. lib.
Hn. 1
Hn. 2
straight mute
whisper: Tatiyampi Sangham saranam gacchami
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
To Perc.
Hp.
Stridently
Pno.
Vln. I
Vln. II
whisper: Tatiyampi Dhammam saranam gacchami
Vla.
whisper: Tatiyampi Buddham saranam gacchami
Vc.
Cb.
S.P. ord. S.P.
change the bow's position and tremolo randomly
pizz. div. a3

Cadenza 2
ad. lib.
169
29
A tempo
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Tom-toms
Hp.
l.v.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
S.P. ord. S.P.
change the bow's position and tremolo randomly
I
II
tutti

30
172
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
open
open
Tibetan bowl on 32"
Stridently
III
IV
tutti
tutti

Cue 1
Cue 2
Cue 3
Cue 4
Cue 5
31
177
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt.1
Tpt. 2
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Hp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
random the pitches with long tone
pp
slide volve tuning randomly
roll on Tibetan bowl, change pedal randomly
random the pitches
l.v.
mp
whisper: Namo Tassa Bhagavato Arahato Samma Sambuddhassa
stand up and work away, find a place and stand still there and keep whisper
whisper: Araham samma-sambudho bhagava Buddham bhagavantam abhivademi
whisper: Svakkhato bhagavata dhammo Dhammam namassami
whisper: Supatipanno bhagavato savakasangho Sangham namami
whisper: Buddham saranam gacchami Dhammam saranam gacchami Sangham saranam gachami
whisper: Dutiyampi Buddham saranam gacchami Dutiyampi Dhammam saranam gacchami Dutiyampi Sangham saranam gacchami
whisper: Tatiyampi Buddham saranam gacchami Tatiyampi Dhammam saranam gacchami Tatiyampi Sangham saranam gacchami



สามารถขอศึกษาโน้ตเพลงฉบับสมบูรณ์ขนาดขยาย (A3) จากห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายชินภัทร เจริญรัตน์
วัน เดือน ปี เกิด	9 กรกฎาคม 2539
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2555-2558 ศิลปศาสตรบัณฑิต (สื่อสารมวลชน) มหาวิทยาลัยรามคำแหง พ.ศ.2559-2560 ศิลปศาสตรบัณฑิต (ปรัชญา) มหาวิทยาลัยรามคำแหง พ.ศ.2558-2561 ดุริยางคศาสตรบัณฑิต (การประพันธ์ดนตรี) มหาวิทยาลัยมหิดล (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) พ.ศ.2560-2561 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก - การประพันธ์ดนตรี) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รางวัลที่ได้รับ	พ.ศ.2559 รางวัลดีเด่นในสาขาการประพันธ์ดนตรีจากโครงการรางวัลยุวศิลปินไทย โดยมูลนิธิเอสซีจี พ.ศ.2560 รางวัลพิเศษ กรรมการแนะนำในสาขาการประพันธ์ดนตรีจากโครงการรางวัลยุวศิลปินไทย โดยมูลนิธิเอสซีจี พ.ศ.2561 รางวัลดีเด่นในสาขาการประพันธ์ดนตรีจากโครงการรางวัลยุวศิลปินไทย โดยมูลนิธิเอสซีจี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY