ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรา

นายเกื้อกูล เดชมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: MAHANAKHON FOR CHOIR AND ORCHESTRA

Mr. Kuakul Deachmee

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Fine and Applied Arts
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2022

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรา
โดย	นายเกื้อกูล เดชมี
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

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

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกื้อกูล เดชมี : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรา. (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: MAHANAKHON FOR CHOIR AND ORCHESTRA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรา ประพันธ์ขึ้นจากแรงบันดาลใจที่มีต่อกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นมหานครและเป็นเมืองหลวงของประเทศไทย ซึ่งเป็นเมืองที่มีความรุ่มรวยทางวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์เป็นอย่างยิ่ง และเป็นศูนย์กลางความเจริญของประเทศไทย

สำหรับบทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้เลือกที่จะประพันธ์โดยนำเสนอย่านเมืองต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานครที่ผู้วิจัยสนใจ หรือได้รับแรงบันดาลใจ โดยนำเสนอในมุมมองที่แตกต่างกัน เช่นในแง่ของประวัติศาสตร์ วิถีชีวิตในอดีตและปัจจุบัน ปัญหาสังคม เหตุการณ์ทางการเมือง รวมไปถึงตำนานของสถานที่นั้น ๆ จนสร้างสรรค์ออกมาเป็นบทประพันธ์ 7 กระบวน ได้แก่ เจริญกรุง ดาวคะนอง สาทร พาหุรัด ข้าวสาร ท่าเตียน และราชดำเนิน โดยผู้วิจัยเป็นผู้ประพันธ์ทั้งดนตรีและคำร้องทั้งหมด โดยใช้องค์ความรู้ดนตรีที่มีอยู่เดิม และจากการศึกษาบทประพันธ์อื่นเพิ่มเติม

ทั้ง 7 กระบวนนี้นำเสนอกรุงเทพมหานครในมุมมองที่แตกต่างกัน โดยเจริญกรุงนั้นนำเสนอในด้านประวัติศาสตร์ของถนนสายนี้ ดาวคะนองนำเสนอมุมมองด้านการคมนาคมในกรุงเทพมหานคร สาทรนำเสนอถึงวิถีชีวิตผู้คนในเมือง พาหุรัดนั้นนำเสนอความสนุกสนานในย่านนั้น และความหลากหลายทางวัฒนธรรม ในขณะที่ข้าวสารนั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอปัญหาทางสังคมที่มีอยู่ ท่าเตียนผู้วิจัยได้นำเสนอตำนานพื้นบ้านของท่าเตียน และราชดำเนินนั้นได้นำเสนอเรื่องราวทางการเมืองของกรุงเทพมหานครและประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2565	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6186807135 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORD: composition, choir, orchestra, Bangkok

Kuakul Deachmee : DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: MAHANAKHON FOR CHOIR AND ORCHESTRA. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

The Doctoral Music Composion: Mahanakhon for Choir and Orchestra, draws inspiration from Bangkok, the bustling metropolis and capital of Thailand. This city is known for its rich culture, history, and economic prosperity.

Through this composition, the researcher aims to present various areas of Bangkok that inspired from different perspectives, including history, contemporary lifestyles, social issues, political events, and local folklore. The seven movements – Charoen Krung, Dao Khanong, Sathorn, Phahurat, Khaosan, Tha Tien, and Ratchadamnoen – were created based on these ideas. The researcher used prior musical training and studied other compositions to create the music and all the vocals.

Each movements offers a unique perspective on Bangkok. Charoen Krung depicts the history of the famous Charoen Krung Road. Dao Khanong offers a perspective on Bangkok's transportation system. Phahurat captures the district's cultural diversity and enjoyment. Sathorn showcases urban lifestyles. Khaosan highlights social issues. Tha Tien presents the folklore of Tha Tien. Ratchadamnoen delves into Thailand and Bangkok's political histories, giving a glimpse into the city's past and present. Overall, Mahanakhon for Choir and Orchestra presents an artistic interpretation of Bangkok, reflecting its vibrant culture and diverse perspectives.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study:	Fine and Applied Arts	Student's Signature .....
Academic Year:	2022	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรา ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์และได้รับความเมตตาจากผู้เกี่ยวข้องหลายท่าน ผู้วิจัยจึงขอขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ สำหรับความรู้และคำแนะนำในการทำงานมากมาย รวมไปถึงคำแนะนำในการประพันธ์บทพลง การดำเนินการวิจัย รวมไปถึงการเป็นแบบอย่างที่ดีให้แก่ตัวผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. ศศี พงศ์สรายุทธ รองศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ และศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ กรรมการสอบ สำหรับคำแนะนำในการดำเนินการวิจัย และการเขียนงานวิชาการเชิงสร้างสรรค์

ขอขอบพระคุณ โรงเรียนสอนดนตรีเอื้อมอารีย์ และมูลนิธิอาจารย์สุกรี เจริญสุข สำหรับการเอื้อเฟื้อสถานที่และจัดหานักดนตรีเพื่อทำการแสดงในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ ยัวร์เวย์ อะคาเดมี สำหรับการเอื้อเฟื้อสถานที่ในการฝึกซ้อมวงขับร้องประสานเสียง

ขอขอบคุณ บุคลากร คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่าน ที่ให้คำแนะนำและช่วยเหลือผู้วิจัยมาโดยตลอด

ขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นสาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก สำหรับการช่วยเหลือ กำลังใจ และมิตรภาพที่มีให้

ขอขอบคุณทีมงานโกบานาน่าส์ และบานาน่า ซาวด์สตูดิโอ บ้านที่อบอุ่นและยินดีต้อนรับผู้วิจัยเสมอมา

และขอขอบคุณผู้ชมทุกท่านที่ให้เกียรติมาร่วมชมการแสดงของผู้วิจัยในครั้งนี้

เกื้อกูล เดชมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง
กิตติกรรมประกาศ ..... จ
สารบัญ ..... ฉ
สารบัญตาราง ..... ญ
สารบัญรูป ..... ฏ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์ 1
1.2 วัตถุประสงค์ 3
1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ 3
1.4 ขอบเขตของงานสร้างสรรค์ 3
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6
1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 6
บทที่ 2 การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 7
2.1 กรุงเทพมหานคร 8
2.2 บทเพลงคันตาตา 10
2.3 ผลงานการประพันธ์บทเพลงที่เกี่ยวข้อง 13
2.3.1 บทประพันธ์ *“Carmina Burana”* ประพันธ์โดยคาร์ล ออร์ฟ 13
2.3.2 บทประพันธ์ *“Harmonium”* ประพันธ์โดยจอห์น อดัมส์ 18
2.3.3 บทประพันธ์ *“Requiem”* ประพันธ์โดยจอห์น รัทเทอร์ 24
2.3.4 บทประพันธ์ *“Voice of the King”* ประพันธ์โดย วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.5 เพลงขับลำศิลป์ *"I Am the Wife of Mao Tse-Tung"* จากอุปรากรเรื่อง *"Nixon in China"* ประพันธ์โดยจอห์น อดัมส์ 35

2.3.6 บทประพันธ์ *"Musica ricercata"* กระบวนที่ 1 ประพันธ์โดยกียอร์กี ลิเกตี 39

2.4 สรุปแนวความคิดที่ได้จากการศึกษาบทประพันธ์ดนตรีที่เกี่ยวข้อง 41

2.4.1 แนวคิดในการประพันธ์ 41

2.4.2 แนวคิดการเรียบเรียงเสียงประสาน 42

2.4.3 แนวคิดการประพันธ์แนวทำนองร้อง 42

2.4.4 แนวคิดในการประพันธ์คำร้อง 43

บทที่ 3 อรรถาธิบาย 45

3.1 แรงบันดาลใจ และแนวความคิดของบทประพันธ์ 45

3.2 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 1 เจริญกรุง 46

3.2.1 แนวคิดการจัดระบบเสียง 47

3.2.2 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนอง 49

3.2.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง 52

3.2.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 58

3.3 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 2 ดาวคะนอง 59

3.3.1 แนวคิดการจัดระบบเสียง 59

3.3.2 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนอง 71

3.3.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง 73

3.3.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 75

3.4 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 3 สาทร 77

3.4.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง 77

3.4.2 แนวคิดในการพัฒนาทำนอง 84

3.4.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง 85

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 88
3.5 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 4 พาหุรัด 89
3.5.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง 89
3.5.2 แนวคิดในการพัฒนาทำนอง 96
3.5.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง 98
3.5.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 99
3.6 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 5 ข้าวสาร 100
3.6.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง 101
3.6.2 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนอง 104
3.6.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง 105
3.6.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 108
3.7 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 6 ท่าเตียน 109
3.7.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง 109
3.7.2 แนวคิดในด้านพัฒนาทำนอง 112
3.7.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง 114
3.7.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 116
3.8 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 7 ราชดำเนิน 117
3.8.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง 117
3.8.2 แนวคิดในการพัฒนาทำนอง 120
3.8.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง 121
3.8.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 122
บทที่ 4 บทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา นักร้องเดี่ยวโซปราโน เทเนอร์ และวงขับร้องประสานเสียง: มหานคร 123
4.1 แนวคิดในการประพันธ์บทเพลง 123

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา..... 125
บทที่ 5 บทสรุป..... 287
5.1 สรุปการสร้างสรรค์ผลงานเพลง..... 287
5.2 การเผยแพร่และการนำเสนอผลงาน..... 290
บรรณานุกรม..... 298
ประวัติผู้เขียน..... 304

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 3.1 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 1 58
ตารางที่ 3.2 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 2 77
ตารางที่ 3.3 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 3 89
ตารางที่ 3.4 ตารางแสดงบันไดเสียงพื้นฐานในดนตรีอินเดีย (ถาตะ)..... 90
ตารางที่ 3.5 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 4 100
ตารางที่ 3.6 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 5 109
ตารางที่ 3.7 สังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 6..... 116
ตารางที่ 3.8 สังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 7..... 122

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่ 2.1 แผนที่กรุงเทพมหานครในศตวรรษที่ 17 9
รูปที่ 2.2 กรุงเทพมหานครในปัจจุบัน 10
รูปที่ 2.3 การเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยใช้เทคนิคนีโอรีมานเนียน 37
รูปที่ 3.1 ลักษณะโครงสร้างของฉันทลักษณ์ประดิษฐ์ 73
รูปที่ 3.2 ฉันทลักษณ์ของเพลงฉ่อย 114
รูปที่ 5.1 โปสเตอร์การแสดงเผยแพร่สู่สาธารณะ 291

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์

แรกเริ่มของบทเพลงคันตาตานั้นหมายถึงบทประพันธ์ดนตรีที่มีการขับร้องร่วมอยู่ด้วยเท่านั้น โดยคันตาตา (Cantata) นั้นมีรากศัพท์มาจากคำว่า Cantare ซึ่งแปลได้ว่าการขับร้อง เริ่มใช้คำว่าคันตาตาในสมัยศตวรรษที่ 17 ที่อิตาลี แต่เดิมนั้นหมายถึงบทประพันธ์ใด ๆ ก็ได้ที่มีการขับร้องไปกับเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น โมเต็ท (Motet) และ แมดริกัล (Madrigal) ในศตวรรษที่ 18 จึงได้พัฒนาคำจำกัดความไปเป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่สำหรับขับร้อง ทั้งขับร้องเดี่ยวและขับร้องประสานเสียง โดยมีท่อนเพลงหลายท่อน โดยเนื้อหานั้นสามารถเป็นได้ทั้งเพลงชาวบ้าน และเพลงโบสถ์

คันตาตาได้รับความนิยมมากขึ้นในช่วงของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) โดยบาคได้ประพันธ์บทคันตาตาไว้เป็นจำนวนมาก และแทบทั้งหมดเป็นเพลงโบสถ์ ทำให้คันตาตาแบบเพลงโบสถ์ได้รับความนิยมมาก จนทำให้บทประพันธ์คันตาตาแบบเพลงชาวบ้านนั้นไม่ได้รับความนิยม

หลังยุคศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา คันตาตาแบบเพลงชาวบ้านนั้นได้รับความนิยมมากกว่า ผู้ประพันธ์มีอิสระในการประพันธ์ท่อนต่าง ๆ ได้มากขึ้น เช่น บทประพันธ์ *“Carmina Burana”* โดยคาร์ล ออร์ฟ (Carl Orff) ได้นำบทกวีทางโลกต่าง ๆ มาใช้เป็นเครื่องมือในการประพันธ์ นอกจากนี้ยังใช้ภาษาที่หลากหลาย เช่นละติน เยอรมัน และฝรั่งเศส เป็นต้น บทประพันธ์ *“Mandu carara”* โดยเอเตอร์ วิลลา-โลบอส (Heitor Villa-Lobos) ได้นำตำนานของอินเดียมาประพันธ์ ผู้ประพันธ์ยังมีอิสระในการจัดเครื่องดนตรีและนักร้องได้เช่นกัน เช่นบทประพันธ์ *“Figure Humaine”* โดยฟรานซิส ปูลองค์ (Francis Poulenc) นั้นได้ใช้วงขับร้องประสานเสียงผสมถึงสองวง และมีแนวร้องถึง 12 แนว คันตาตาในประเทศไทยนั้นถือได้ว่าได้รับความนิยมอยู่พอสมควร ดังจะสังเกตได้จากบทคันตาตาต่าง ๆ นั้นถูกบรรเลงอยู่บ่อยครั้งในประเทศไทย อย่างไรก็ดี บทคันตาตาที่ประพันธ์ด้วยภาษาไทยนั้นยังหาได้ยากและไม่แพร่หลาย บทประพันธ์ที่ผู้วิจัยสามารถเรียกได้ว่าเป็นคันตาตานั้นประพันธ์โดยอรรถกร ศุขแจ้ง โดยนำบทสวดของศาสนาพุทธมาประพันธ์

คำจำกัดความของคันตาตานั้นถูกตีความแตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย ในปัจจุบันนั้น บทประพันธ์คันตาตาหมายถึงบทประพันธ์ขนาดใหญ่ที่มีวงขับร้องประสานเสียงเป็นหลัก สามารถเป็นได้ทั้งเพลงโบสถ์และเพลงคฤหัสถ์ ซึ่งการขับร้องร่วมด้วยนั้นไม่จำเป็นจะต้องเป็นคันตาตา เนื่องจากพัฒนาการในการประพันธ์นั้นมีความหลากหลายและซับซ้อนมากขึ้น ตัวอย่างเช่น บทประพันธ์ *“Symphony No.9”* โดยลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) นั้น เบโทเฟนได้ประพันธ์ให้นักร้องประสานเสียงและนักร้องโซโลในท่อนที่ 4 ของบทประพันธ์เป็นครั้งแรกที่บทประพันธ์ซิมโฟนีมีการขับร้องเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เหตุการณ์นี้ทำให้รูปแบบของการประพันธ์นั้นไม่ยึดติดกับรูปแบบเดิม แต่บทประพันธ์ของเบโทเฟนเองนั้นประพันธ์ขึ้นเพื่อวงออร์เคสตราเป็นหลัก จึงไม่สามารถเรียกได้ว่าเป็นคันตาตา เช่นเดียวกับอุปรากร (Opera) ซึ่งไม่ถูกจำกัดความว่าเป็นคันตาตาเช่นกัน คันตาตาจึงเป็นการขับร้องด้วยวงขับร้องประสานเสียงประกอบกับดนตรี โดยไม่มีการแสดง บทพูด หรือการเต้นรำใด ๆ

การประพันธ์เนื้อพลงนั้นมีวิธีการนำเสนอที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งโดยทั่วไปแล้วหากไม่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ก็จะนำบทกวี หรือบทสวดที่มีอยู่แล้วมาประพันธ์ ผู้ประพันธ์สามารถเลือกใช้ฉันทลักษณ์แบบใดก็ได้ในการประพันธ์บทเพลง เช่น กลอนสุภาพ โคลงสี่สุภาพ กาพย์ยานี 11 รวมไปถึงฉันทลักษณ์แบบตะวันตก วิธีประพันธ์ที่ได้รับความนิยมในปัจจุบันคือฉันทลักษณ์แบบตะวันตก โดยจะใช้สัมผัสสระในท้ายของประโยคเป็นหลัก การประพันธ์บทเพลงโดยใช้วิธีสัมผัสแบบกลอนสุภาพนั้นได้รับความนิยมเช่นกัน แต่จะไม่เคร่งครัดจำนวนคำเท่ากลอนสุภาพปกติ

เมื่อผู้วิจัยต้องการประพันธ์วรรณกรรมดนตรีที่มีการขับร้องด้วยภาษาไทย ผู้วิจัยจึงคิดถึงเนื้อหาที่จะประพันธ์ให้เหมาะสม มีคุณค่า และทำให้เกิดความจำเป็นที่จะต้องประพันธ์ด้วยภาษาไทย ผู้วิจัยต้องการให้บทประพันธ์นั้นสามารถฟังเข้าใจได้ง่ายเช่นกัน ผู้วิจัยได้นึกถึงกรุงเทพมหานครซึ่งเป็นเมืองหลวงของประเทศไทย ผู้วิจัยพบว่าหลายแง่มุมของประวัติศาสตร์กรุงเทพมหานครนั้นมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมต่างชาติมากมาย เช่น แขก มอญ ญวณ ญี่ปุ่น จีน ฝรั่งเศส อังกฤษ ฯลฯ ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าน่าจะสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการประพันธ์ได้ เช่น หากผู้วิจัยประพันธ์ท่อนหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับย่านทองหล่อ ซึ่งมีความสัมพันธ์เชิงประวัติศาสตร์กับญี่ปุ่น ผู้วิจัยจะสามารถใช้ลักษณะทำนองพื้นเมืองของญี่ปุ่นเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ได้ เป็นต้น อีกทั้งการนำย่านต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานครมาประพันธ์เป็นท่อนต่าง ๆ ยังทำให้เกิดความน่าสนใจ และสามารถประพันธ์ให้ฟังได้ง่าย เข้าใจได้ง่ายอีกด้วย ซึ่งผู้วิจัยสามารถศึกษาเพิ่มเติมได้จากบทเพลงไทยต่าง ๆ ที่เขียนถึงย่าน หรือเมืองต่าง ๆ เช่น *“สาวบางโพ”, “รักจางที่บางปะกง”* และ *“สัญญาเมื่อสายัณห์”* เป็นต้น

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงมีความต้องการประพันธ์บทคันตาตาสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรา โดยใช้ชื่อว่า *“มหานคร (Mahanakhon)”* โดยประพันธ์เนื้อร้องด้วยภาษาไทย ความยาว 7 บท โดยใช้ย่านต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานครเป็นเครื่องมือในการประพันธ์เนื้อร้อง และใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของย่านต่าง ๆ เป็นเครื่องมือในการประพันธ์ดนตรี

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อประพันธ์วรรณกรรมดนตรีที่มีเนื้อร้องเป็นภาษาไทย
2. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ใหม่ และนำองค์ความรู้ที่ได้จากบทประพันธ์มาเผยแพร่สู่สาธารณชน

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

1. ศึกษาบทประพันธ์คันตาตาในรูปแบบต่าง ๆ รวมถึงงานวิจัยและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
2. ศึกษารูปแบบการประพันธ์เนื้อร้องเป็นภาษาไทย ฉันทลักษณ์ไทยและฉันทลักษณ์ตะวันตก
3. ศึกษาวิธีการประพันธ์สำหรับวงขับร้องประสานเสียง รวมถึงงานวิจัยและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
4. ศึกษาประวัติศาสตร์ของไทย โดยเฉพาะกรุงเทพมหานคร
5. ร่างโครงสร้างวรรณกรรมดนตรีที่ต้องการประพันธ์ และปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษา
6. ประพันธ์บทวรรณกรรมดนตรีสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา
7. จัดการแสดงเพื่อแสดงผลงานการประพันธ์
8. จัดทำหนังสือโน้ตผลงาน
9. จัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

1.4 ขอบเขตของงานสร้างสรรค์

การประพันธ์นั้นจะมีลักษณะดนตรีพรรณนาที่มีความยาวประมาณ 30 นาที ใช้ชื่อผลงานการประพันธ์ว่า “มหานคร” แบ่งออกเป็น 7 ท่อน ดังนี้

1. เจริญกรุง เป็นท่อนเพลงที่นำเสนอเกี่ยวกับย่านหนึ่งที่มีประวัติศาสตร์สำคัญ เจริญกรุงนั้นเป็นชื่อถนนที่เคยเป็นถนนสายแรกของประเทศไทยที่สร้างอย่างตะวันตก มีอีกชื่อหนึ่งว่านิวโรด (New Road) หรือถนนตก และเป็นย่านแรก ๆ ของประเทศไทยเช่นกันที่มีระบบไฟฟ้าเข้าถึง ย่านเจริญกรุงจึงเป็นย่านที่มีความเจริญที่สุดในสมัยก่อน นอกจากนี้ยังเป็นย่านที่เปลี่ยนวิถีชีวิตผู้คนใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กรุงเทพมหานครไปด้วย กล่าวคือ เมื่อมีถนนที่สะอาดและมีไฟฟ้าใช้ ประกอบกับเป็นถนนที่ชาวตะวันตกนั้นใช้สัญจรไปมาและพักผ่อน ทำให้เกิดร้านรวงต่าง ๆ ให้ท่องเที่ยวพักผ่อนมากมาย เมื่อมีระบบไฟฟ้าใช้จึงทำให้ผู้คนนั้นมีโอกาสใช้ชีวิตในกลางคืนมากขึ้นนอกจากหลับนอน ในท่อนนี้จะใช้เทคนิคนีโอรีมานเนียน (Neo-Riemannian) ประพันธ์ในกลุ่มเครื่องสายเพื่อสื่อถึงถนนเจริญกรุงที่ทอดยาวออกไป ใช้แนวทำนองเดิมวนซ้ำไปโดยให้แต่ละเครื่องดนตรีผลัดกันบรรเลงแนวทำนองนี้และค่อย ๆ ขยายความดังขึ้นเรื่อย ๆ ในท้ายที่สุดเพื่อสื่อถึงสถานที่เดิมที่เปลี่ยนไปจากมืดสลัวเป็นสว่างไสว

2. ดาวคะนอง เป็นแขวงหนึ่งในเขตธนบุรี ชื่อของดาวคะนองนั้นมีที่มาจากภาษามอญ ซึ่งคำว่า “คะนอง” นั้นมีความหมายว่าดาว เป็นย่านเก่าแก่ซึ่งปรากฏมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือก่อนหน้านั้น ดาวคะนองนั้นเป็นย่านที่อยู่อาศัยธรรมดา แม้จะพบอุโบสถบางแห่งที่น่าจะอยู่ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายอยู่ก็ตาม ที่ตั้งของแขวงดาวคะนองนั้นอยู่ติดกับเส้นทางสำคัญหลายแห่ง โดยเฉพาะทางพิเศษเฉลิมมหานครและทางพิเศษศรีรัช ซึ่งเป็นทางพิเศษที่ผู้คนใช้เป็นประจำ โดยเฉพาะในการเดินทางข้ามจังหวัด ดาวคะนองเป็นย่านแรก ๆ ที่พบเห็นบนป้ายทางด่วนแทบทุกครั้ง โดยเฉพาะเมื่อเดินทางจากต่างจังหวัดเข้ามาในกรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยจึงตีความให้ดาวคะนองสื่อถึงการเดินทางเข้ามาสู่ความเจริญ หรือการก้าวไปสู่ความเจริญ จึงได้เลือกประพันธ์ดนตรีให้มีลักษณะแบบแฟนแฟร์ (Fanfare) แบบมีลักษณะแบบบทเพลงมาร์ช เพื่อสื่อถึงความเจริญรุ่งเรืองและความกระตือรือร้น

3. สาทร เป็นพื้นที่ศูนย์กลางทางเศรษฐกิจของกรุงเทพมหานคร และประเทศไทย สาทรกลายเป็นพื้นที่ศูนย์กลางทางเศรษฐกิจตั้งแต่มีการสร้างสะพานตากสิน หรือสะพานสาทรขึ้นมาเป็นเส้นทางหลักในการเชื่อมระหว่างฝั่งธนบุรีและฝั่งพระนคร ทำให้จากเดิมที่เป็นย่านของพ่อค้าชาวจีนและชาวตะวันตกอยู่แล้ว ก็มีห้างร้านหรือบริษัทจากต่างชาติเข้ามาตั้งสำนักงานของตนเองในย่านนี้ ส่งผลให้ย่านสาทรกลายเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจไป ผู้วิจัยใช้ย่านสาทรเป็นแรงบันดาลใจในการนำเสนอเรื่องราวของผู้คนในกรุงเทพมหานครที่ต้องทำงานดิ้นรนหาเลี้ยงชีพ มีลักษณะดนตรีที่เนิบช้าแสดงถึงความเหนื่อยหน่าย อ้างว้าง แต่ฟังแล้วรู้สึกถึงความหวังด้วยในขณะเดียวกัน

4. พาหุรัด หรือถนนพาหุรัด เป็นย่านที่มีชุมชนชาวไทยเชื้อสายอินเดียและชาวไทยเชื้อสายเอเชียใต้อยู่เป็นจำนวนมาก ถนนพาหุรัดเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าพาหุรัตมณีมัย กรมพระเทพนารีรัตน์ ตั้งอยู่บริเวณแขวงวังบูรพา เขตพระนคร พาหุรัดเป็นย่านที่มีชื่อเสียงในเรื่องของการขายผ้า อาหารอินเดีย และเป็นสถานที่ท่องเที่ยว นอกจากจะเป็นชุมชนชาวไทยเชื้อสายอินเดียแล้วยังเป็นย่านที่มีชุมชนชาวจีนอาศัยอยู่อีกด้วย ผู้วิจัยจึงนำเสนอโดยประพันธ์เนื้อร้องที่เกี่ยวกับพ่อค้าแม่ค้าที่ค้าขายอยู่ในบริเวณนี้ และใช้บันไดเสียงดนตรีอินเดียสลับกับแนวทำนองที่มีความคล้ายคลึงกับดนตรีจีน

5. ข้าวสาร ตรอกข้าวสาร หรือถนนข้าวสาร เป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศไทย โดยแต่เดิมนั้นเป็นย่านที่ขายข้าวสารกันเป็นหลัก ต่อมาเมื่อมีนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติได้เข้ามาในประเทศไทยมากขึ้น ตรอกข้าวสารจึงเริ่มแปรสภาพไปเป็นย่านที่ทำธุรกิจที่พักจนกลายมาเป็นสถานที่ท่องเที่ยวยามค่ำคืนในปัจจุบัน ตรอกข้าวสารมีชื่อเสียงทั้งในแง่ดีและในแง่ไม่ดี เพราะนอกจากมีที่พักโรงแรมและสถานบันเทิงแล้ว ยังเป็นแหล่งอบายมุขและสิ่งผิดกฎหมายหลายอย่างอีกด้วย ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างสถานการณ์ที่เคยเกิดขึ้นจริงกับตัวผู้วิจัยเอง อย่างเช่น เด็กชาวเขาที่เดินเร่ขายดอกไม้หรือของที่ระลึกในยามค่ำคืน เป็นต้น ผู้วิจัยได้พยายามประพันธ์ดนตรีในท่อนนี้ให้มีมิติที่หลากหลาย เพื่อให้ผู้ฟังได้รู้สึกถึงความสนุกสนานราวกับไปเที่ยวในตรอกข้าวสาร และพบกับด้านมืด หรืออบายมุขต่าง ๆ พร้อมกันไป

6. ท่าเตียน เป็นย่านที่อยู่บริเวณด้านหลังพระบรมมหาราชวังและวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ในอดีตมีลักษณะภูมิประเทศเป็นที่ราบเตียน ที่มาของชื่อท่าเตียนหรือเหตุที่ทำให้เกิดภูมิประเทศแบบนี้นั้นไม่แน่ชัด แต่มีตำนานเรื่องหนึ่งที่กล่าวว่ายักษ์วัดแจ้งและยักษ์วัดโพธิ์ทะเลาะต่อสู้กันจนพื้นที่แถวนั้นราบเป็นหน้ากลอง โดยยักษ์ทั้งสองตนนั้นทะเลาะกันเพราะยักษ์วัดโพธิ์ไม่ยอมจ่ายหนี้ยักษ์วัดแจ้งเมื่อถึงกำหนดวันคืนเงิน ไม่มีผู้แพ้ผู้ชนะ แต่พระอิศวรได้ลงโทษโดยสาปให้ยักษ์ทั้งสองตนกลายเป็นหิน ทำหน้าที่ปกปักรักษาวัดทั้งสองเรื่อยมา ผู้วิจัยเลือกใช้ตำนานนี้เป็นเครื่องมือในการประพันธ์ นอกจากนี้ยังใช้การขับร้องแบบเพลงฉ่อย เพื่อให้เหมาะสมกับเนื้อหาของตำนานนี้ที่มีความน่าสนใจและสนุกสนานไปในตัว และใช้หน้าทับสองไม้สองชั้นในการกำกับจังหวะบทเพลงในท่อนนี้

7. ราชดำเนิน เป็นถนนที่อยู่ในเขตพระนคร โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้น เพื่อนำความเจริญมาสู่ในเขตย่านนั้น ออกแบบโดยนายจิตรเสนอภัยวงศ์ โดยถอดแบบมาจากถนนมอลล์ (The Mall) ในประเทศอังกฤษ และถนนชอมป์เอลีเซส์ (Champs-Elysees) ของประเทศฝรั่งเศส ถนนราชดำเนินถูกตั้งเลียนแบบชื่อถนนควีนส์วอร์ค (Queen's Walk) ต่อมาได้มีการสร้างอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ถนนราชดำเนินเป็นถนนที่มีความสำคัญไม่ใช่แค่ในแง่ประวัติศาสตร์ แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของความศิวิไลซ์ของประเทศไทย สัญลักษณ์ของการมีประชาธิปไตยในประเทศไทย ถนนราชดำเนินในปัจจุบันนั้นนอกจากจะเป็นย่านที่ผู้คนใช้สัญจรกันโดยทั่วไปแล้ว ยังเป็นพื้นที่ที่จัดกิจกรรมการเมืองและการเรียกร้องต่าง ๆ จากผู้คนที่มีแนวคิดที่หลากหลายอยู่บ่อยครั้ง ผู้วิจัยใช้สิ่งเหล่านี้เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ โดยใช้เนื้อเพลงเป็นสื่อนำและใช้ดนตรีเพื่อเสริมกับเนื้อเพลงเหล่านั้น

โดยใช้วงขับร้องประสานเสียง แบ่งเป็นโซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส นักร้องเดี่ยวจำนวน 2 คน แบ่งเป็นนักร้องเสียงโซปราโน 1 คน และนักร้องเสียงเทเนอร์ 1 คน กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้

แบ่งเป็นฟลูต โอโบ คลาริเน็ต และบาสซูนอย่างละ 2 แนว กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง แบ่งเป็น เฟรนช์ฮอร์น 2 แนว ทรัมเป็ต 2 แนว ทรอมโบน 2 แนว และเบสทรอมโบน 1 แนว นักดนตรีเครื่องกระทบจำนวน 3 คน และวงเครื่องสาย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดวรรณกรรมดนตรีคลาสสิกที่มีการขับร้องภาษาไทย
2. เกิดงานประพันธ์ดนตรีที่เป็นตัวแทนของราชธานีไทย
3. ได้สร้างองค์ความรู้จากการประพันธ์ดนตรีและเนื้อร้อง
4. ได้เผยแพร่องค์ความรู้สู่สาธารณชนเพื่อการพัฒนาและต่อยอด

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

สำหรับตัวอย่างบทเพลงที่ใช้ในบทอรรถาธิบาย จะใช้เป็นคอนเสิร์ตสกอร์ (Concert Score) ซึ่งเป็นสกอร์ที่ใช้สำหรับเครื่องดนตรีที่มีกุญแจเสียงเดียวกับกุญแจเสียงหลักของบทเพลงโดยไม่มีการทดเสียง และทุกท่อนเพลงจะไม่มีการกำหนดกุญแจเสียงใด ๆ ในการประพันธ์ดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์ “มหานคร” นั้นได้รับแรงบันดาลใจมาจากกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นเมืองหลวงของประเทศไทย เป็นเมืองที่สำคัญและมีชื่อเสียงในระดับนานาชาติในหลายด้าน ทั้งในเรื่องของความสวยงามของบ้านเมือง ประวัติศาสตร์ อาหารการกิน ฯลฯ เป็นเมืองที่มีผู้คนที่หลากหลาย และมีนักท่องเที่ยวต่างชาติเข้ามาเป็นจำนวนมากในแต่ละปี เป็นเมืองที่ผสมผสานวัฒนธรรมและความเจริญตามยุคสมัยได้เป็นอย่างดี ดังนั้น กรุงเทพมหานครจึงเป็นหัวข้อที่ผู้วิจัยสนใจมากที่สุด และสามารถใช้แรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมร่วมสมัยของกรุงเทพมหานครมาประพันธ์และง่ายต่อความเข้าใจของผู้ฟังได้เช่นกัน

ผู้วิจัยเริ่มศึกษาจากย่านเมืองหรือเขตต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานคร ทั้งในแง่ของประวัติความเป็นมา ความสำคัญทางประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ รวมไปถึงความสำคัญในปัจจุบัน ซึ่งในแต่ละย่านเมืองนั้นก็มีเอกลักษณ์หรือความสำคัญในรูปแบบแตกต่างกันออกไป บางแห่งนั้นมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ บางแห่งนั้นมีความสำคัญทางเศรษฐกิจในปัจจุบัน หรือบางแห่งนั้นเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญ เป็นต้น จากนั้นผู้วิจัยจึงได้เลือกย่านเมืองต่าง ๆ ที่สามารถสร้างแรงบันดาลใจให้แก่ผู้วิจัยได้เพื่อนำมาประพันธ์เพลงและเนื้อร้อง หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงได้ศึกษาวรรณกรรมและดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์ของผู้วิจัย โดยได้ศึกษาจากบทประพันธ์ดนตรีคันตาตาซึ่งมีประวัติศาสตร์ยาวนานและเป็นพื้นฐานของบทประพันธ์ในลักษณะนี้ บทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราและวงขับร้องประสานเสียง หรืออาจหมายถึงเพลงคฤหัสถ์ (Secular Cantata) และบทประพันธ์อื่น ๆ ที่มีแนวคิดในการประพันธ์ที่น่าสนใจ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเทคนิคในการประพันธ์ต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยคิดว่าจะสามารถนำแนวคิดเหล่านั้นมาช่วยในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย และสามารถแสดงออกถึงความคิดและความรู้สึกของผู้วิจัยแก่ผู้ฟังได้ โดยผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการศึกษาเป็นดังนี้

1. กรุงเทพมหานคร
2. บทเพลงคันตาตา
3. ผลงานการประพันธ์บทเพลงที่เกี่ยวข้อง
4. สรุปแนวความคิดที่ได้จากการศึกษาบทประพันธ์ดนตรีที่เกี่ยวข้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 กรุงเทพมหานคร

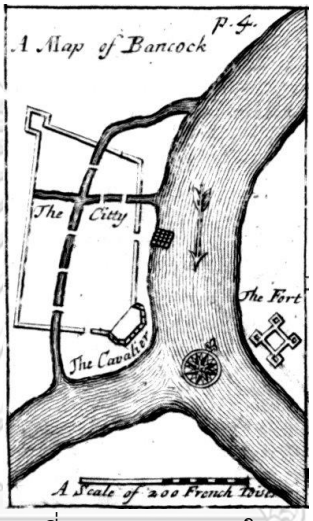
กรุงเทพมหานครไม่ใช่จังหวัด แต่ถูกจัดให้เป็นเขตปกครองพิเศษซึ่งมีระบบการบริหารและจัดการที่แตกต่างจากการปกครองส่วนท้องถิ่นทั่วไป และยังเป็นเมืองหลวงของประเทศไทย ได้รับการสถาปนาให้เป็นเมืองหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (รัชกาลที่ 1) มีชื่อเดิมว่ากรุงรัตนโกสินทร์ โดยย้ายราชธานีจากกรุงธนบุรีซึ่งเป็นราชธานีเดิม และมีอีกชื่อหนึ่งที่ชาวต่างชาติเรียกกันว่าบางกอก โดยคำว่าบางกอกนั้นมีการสันนิษฐานถึงที่มาได้หลายอย่าง การสันนิษฐานที่ค่อนข้างน่าเชื่อถือสองข้อคือ เนื่องจากเป็นบริเวณที่แม่น้ำเจ้าพระยามีลักษณะคดเคี้ยวไปมา จึงพากันเรียกว่า “บางเกาะ” หรือ “บางโคก” หรืออาจจะมาจากคำว่า “บางมะกอก” ซึ่งเป็นชื่อเดิมของวัดอรุณราชวราราม ซึ่งเป็นบริเวณที่ปลูกต้นมะกอกเป็นจำนวนมาก

จากนั้นในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าให้มีฐานะในการปกครองส่วนท้องถิ่นเป็นจังหวัดพระนคร และกรุงธนบุรีซึ่งเป็นราชธานีเดิม มีสถานะเป็นจังหวัดธนบุรีเช่นกัน จากนั้นในวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2514 ในสมัยรัฐบาลของจอมพลถนอม กิตติขจร ได้รวมทั้งจังหวัดพระนครและจังหวัดธนบุรีเข้าด้วยกันเป็นนครหลวงกรุงเทพธนบุรี และในปีต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็นกรุงเทพมหานคร กรุงเทพมหานครนั้นมีชื่อเต็มว่า “กรุงเทพมหานคร บวรรัตนโกสินทร์ มหินทรายุธยา มหาดิลกภพ นพรัตนราชธานีบูรีรมย์ อุดมราชนิเวศน์มหาสถาน อมรพิมานอวตารสถิต สักกะทัตติยวิษณุกรรมประสิทธิ์” ได้รับการรับรองว่าเป็นชื่อเมืองที่ยาวที่สุดในโลก อย่างไรก็ดี สำหรับคนไทยนั้นนิยมเรียกสั้น ๆ ว่ากรุงเทพฯ หรือกรุงเทพมหานคร ขณะที่ชาวต่างชาตินั้นยังคงเรียกว่าบางกอกตามเดิม

ปัจจุบันกรุงเทพมหานครมีพื้นที่ทั้งหมด 1,568.7 ตารางกิโลเมตร มีจำนวนประชากรซึ่งอิงจากข้อมูลสถิติจำนวนประชากรและพื้นที่รอบเขตของกรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2561 มีประชากรรวม 5,676,648 คน แบ่งเขตการปกครองออกเป็น 50 เขต และสามารถแบ่งพื้นที่ได้คร่าว ๆ เป็นสามบริเวณ คือบริเวณพื้นที่เขตชั้นใน บริเวณพื้นที่เขตชั้นกลาง และบริเวณพื้นที่เขตชั้นนอก โดยเขตชั้นในนั้นส่วนใหญ่เป็นที่อยู่อาศัย ใช้ในการพาณิชย์ และสถาบันราชการ บริเวณเขตชั้นกลางนั้นเป็นพื้นที่ที่ใช้ในการพาณิชย์เป็นส่วนใหญ่ และมีการทำเกษตรกรรมบ้างเล็กน้อย และบริเวณเขตชั้นนอกนั้นเป็นพื้นที่เกษตรกรรมและอุตสาหกรรมเป็นส่วนใหญ่ กรุงเทพมหานครมีต้นไทรย้อยใบแหลมเป็นต้นไม้ประจำจังหวัด และมีคำขวัญว่า “กรุงเทพฯ ดุจเทพสร้าง เมืองศูนย์กลางการปกครอง วัด วัง งามเรืองรอง เมืองหลวงของประเทศไทย” เนื่องจากกรุงเทพมหานครนั้นสืบเนื่องมาจากราชธานีในระบบรัฐเก่า จึงทำให้มีสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ที่ยังคงอยู่สืบเนื่องต่อมาเป็นจำนวนมาก เช่นวัดพระแก้ว วัดอรุณราชวราราม ฯลฯ หรือพระราชวังต่าง ๆ เช่น พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท พระบรมมหาราชวัง ฯลฯ เป็นต้น ทำให้ปัจจุบันนี้กรุงเทพมหานครเป็น

เมืองสำคัญและเป็นเมืองใหญ่เมืองหนึ่งของโลก โดยเฉพาะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เนื่องจากเป็นเมืองที่มีความสำคัญทางด้านเศรษฐกิจของประเทศไทย เป็นที่อยู่อาศัยและมีความเจริญมากที่สุดแห่งหนึ่งในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นอกจากนี้ยังเป็นเมืองท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงระดับโลกเนื่องจากกรุงเทพมหานครยังคงรักษาสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์และโบราณสถานไว้อยู่จำนวนมาก และยังคงผสมผสานวิถีชีวิตดั้งเดิมไปพร้อมกันกับความเจริญของโลกอยู่เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.1 ภาพแสดงแผนที่กรุงเทพมหานครในศตวรรษที่ 17 จากจดหมายเหตุลาลูแบร์



รูปที่ 2.1 แผนที่กรุงเทพมหานครในศตวรรษที่ 17
ที่มาภาพ: https://th.wikipedia.org/wiki/กรุงเทพมหานคร#/media/ไฟล์:
La_Loubere_map_of_Bangkok_(English).jpg

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.2 ภาพแสดงกรุงเทพมหานครในปัจจุบัน

รูปที่ 2.2 กรุงเทพมหานครในปัจจุบัน
ที่มาภาพ: https://bangkok.treasury.go.th/th/about/

2.2 บทเพลงคันตาตา

บทเพลงที่มีการขับร้องนั้นมีมาในประวัติศาสตร์มนุษย์เนิ่นนานแล้ว จากหลักฐานการจดบันทึกเพลงที่เก่าแก่ที่สุด ซึ่งค้นพบย้อนไปได้ไกลถึงประมาณ 1400 ปีก่อนคริสตกาล ซึ่งขุดค้นพบในตำแหน่งของประเทศซีเรียในปัจจุบัน แทบจะทั้งหมดที่ถูกค้นพบนั้นมักจะมีเนื้อหาของบทเพลงที่เป็นไปเพื่อการบูชาและสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าตามแต่ศาสนาของในแต่ละพื้นที่ ซึ่งสอดคล้องกันกับข้อสันนิษฐานที่เชื่อกันว่าดนตรีนั้นมีต้นกำเนิดจากการที่มนุษย์นั้นต้องการที่จะติดต่อสื่อสารกับพระเจ้าหรือภูตผีซึ่งมนุษย์เชื่อว่าเป็นผู้กำหนดเหตุการณ์ต่าง ๆ ในธรรมชาติ น่าเสียดายที่วิทยาการการจดบันทึกในสมัยโบราณนั้นไม่สามารถทำให้บทเพลงต่าง ๆ ในอดีตนั้นคงอยู่มาจนถึงปัจจุบันได้ดีจนทำให้หลักฐานต่าง ๆ นั้นมีอยู่น้อยมาก อีกทั้งวิธีการจดบันทึกบทเพลงเองนั้นก็แตกต่างกันในแต่ละสถานที่ และโดยส่วนใหญ่แล้วนั้นบทเพลงมักจะถูกถ่ายทอดกันโดยมุขปาฐะ ทำให้ไม่มีมาตรฐานในการบันทึกใด ๆ และอาจทำให้ทำนองต่าง ๆ นั้นเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา

เนื่องจากการล่มสลายของอาณาจักรโรมัน ผู้คนในยุโรปหันหน้าพึ่งศาสนามากขึ้นและทำให้คริสต์ศาสนามีอิทธิพลมากขึ้นและมีอำนาจเทียบเท่าหรือมากกว่ากษัตริย์เมืองต่าง ๆ ในยุโรป

ทำให้การที่สมเด็จพระสันตะปาปาเกรกอรีที่ 1 ได้สร้างมาตรฐานการจดบันทึกบทเพลงแชนท์ (Chant) นั้นได้กลายเป็นมาตรฐานการจดบันทึกเพลงที่ใช้โดยแพร่หลาย (Gregorian Chant) เพลงแชนท์ในยุคนั้นเป็นเพียงการร้องปากเปล่าเพื่อใช้ประกอบพิธีการทางคริสต์ศาสนา แต่การจดบันทึกที่มีมาตรฐานทำให้พัฒนาการของดนตรีนั้นเป็นไปอย่างก้าวกระโดด ทั้งเพลงโบสถ์และเพลงคฤหัสถ์ได้รับคุณูปการจากวิธีการจดบันทึกเพลง การจดบันทึกเองนั้นก็มีพัฒนาการเช่นกัน จนทำให้เป็นมาตรฐานของการบันทึกเพลงด้วยบรรทัดห้าเส้นในทุกวันนี้

ในยุคกลางนั้นเพลงโบสถ์จะมีพัฒนาการมากกว่าเพลงคฤหัสถ์ เนื่องจากแม้จะมีมาตรฐานในการจดบันทึก แต่ในความเป็นจริงแล้วไม่ใช่ทุกคนที่จะรู้หนังสือ การตีพิมพ์หนังสือสักเล่มในยุคกลางนั้นเป็นเรื่องยากและใช้เวลานาน ผู้ที่รู้หนังสือจึงเป็นชนชั้นสูงหรือโบสถ์มากกว่าชาวบ้านธรรมดา แต่เมื่อเข้าสู่ยุคเรเนสซองส์ (Renaissance) ซึ่งเป็นยุคที่วิทยาการได้พัฒนามากขึ้นจากในยุคกลาง สิ่งหนึ่งที่ได้รับการพัฒนาขึ้นด้วยนั่นคือการตีพิมพ์ ซึ่งในยุคนี้เครื่องจักรทำให้มนุษย์สามารถผลิตหนังสือได้มากขึ้น และทำให้คนธรรมดานั้นรู้หนังสือเยอะมากขึ้นเช่นกัน บทเพลงคฤหัสถ์จึงมีพัฒนาการมากขึ้นในยุคนี้จนทัดเทียมกันกับเพลงโบสถ์ในภายหลัง ในยุคนี้ได้มีความชัดเจนในการแบ่งแยกประเภทของบทเพลง โดยเฉพาะบทเพลงร้องที่มีดนตรีประกอบ อาทิเช่น อุปรากร ออราทอริโอ (Oratorio) และคันตาตา ทั้งสามประเภทนั้นเป็นการขับร้องประกอบดนตรีทั้งสิ้น ต่างกันตรงที่อุปรากรนั้นจะเน้นไปที่เนื้อเรื่อง มีบทละคร และผู้ขับร้องจะต้องทำการแสดงไปด้วย ออราทอริโอนั้นมีเนื้อเรื่องและบทละครเช่นเดียวกัน แต่ผู้ขับร้องนั้นไม่ต้องทำการแสดง ส่วนคันตาตานั้นจะไม่มีเนื้อเรื่องหรือบทใด ๆ ผู้ขับร้องเพียงแค่ร้องเนื้อหาตามคอนเซ็ปต์ของผลงานเท่านั้น ทั้งสามประเภทนั้นสามารถเป็นได้ทั้งเพลงโบสถ์และเพลงคฤหัสถ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในศตวรรษที่ 18 นั้น โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค นอกจากได้รับการยกย่องว่าเป็นนักประพันธ์ผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดในยุคแล้ว ก็ยังถือได้ว่าเป็นผู้ที่ประสบความสำเร็จในการประพันธ์บทคันตาตาที่สุดอีกเช่นกัน บาคได้ประพันธ์บทคันตาตาเอาไว้มากกว่าสองร้อยบทประพันธ์ และในหลายบทประพันธ์เองนั้นก็ยังถูกนำมาทำการแสดงในปัจจุบัน ตัวอย่างเช่น *“Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 140”*, *“Herz und Mund und Tat und Leben, BWV 147”* และ *“Der Herr denket an uns, BWV 196”* บาคเองนั้นยังได้ประพันธ์บทคันตาตาที่เป็นเพลงคฤหัสถ์ด้วยเช่นกัน บทประพันธ์แรกที่เรียกได้ว่าเป็นบทคันตาตาคฤหัสถ์คือ *“Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd, BWV 208”* หรือที่รู้จักกันในชื่อว่า *“Hunting Cantata”* ซึ่งบาคได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในงานฉลองวันเกิดของ ดยุคคริสเตียนในปี ค.ศ. 1713 อีกบทคันตาตาคฤหัสถ์ที่มีชื่อเสียงอีกบทหนึ่งคือ *“Schweigt stille, plaudert nicht, BWV 211”* หรือ *“Coffee Cantata”* ซึ่งมีเนื้อหาเบาสมองเกี่ยวกับอาการ

ติดกาแฟของผู้คนในยุคนั้น จะเห็นว่าบทคันตาตาสามารถประพันธ์เพื่อใช้ในบริบทการเฉลิมฉลองหรือเพื่อเป็นการสันทนาการได้เช่นกันนอกเหนือจากใช้ในกิจการเกี่ยวกับศาสนา นอกจากนี้นักประพันธ์คนสำคัญในยุคนี้ยังมีจอร์จ ฟริเดอริค แฮนเดล (George Frederick Handel) ผู้ซึ่งประพันธ์บทคันตาตาเอาไว้มากมายเช่นเดียวกัน โดยบทประพันธ์ที่โดดเด่นที่สุดคือบทประพันธ์ *“Messiah”* ในปี ค.ศ. 1742 ซึ่งมีลักษณะเป็นบทออราทอริโอ และเซเมเล *“Semele”* ซึ่งออกแสดงในปี ค.ศ. 1744 โดยยังคงทำการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน โดยแฮนเดลได้ประพันธ์บทออราทอริโอไว้มากถึง 25 บทด้วยกัน

เมื่อเข้าสู่ศตวรรษที่ 19 หรือเข้าสู่ในช่วงยุคโรแมนติก ดนตรีในยุคนี้ได้ถูกประพันธ์ขึ้นด้วยแนวความคิดอันหลากหลายมากกว่าเดิม นักประพันธ์ในยุคนั้นต่างลุ่มหลงกับความงดงามของธรรมชาติ หลงใหลในอดีต ค้นหาความเป็นไปได้อันไม่มีที่สิ้นสุด สนใจในราตรีอันมืดมิดและความน่าสะพรึงกลัว อัตลักษณ์ของชนชาติ และปัจเจกนิยม ผลักดันให้ผู้ประพันธ์ไม่ยึดติดกับกรอบแนวคิดการประพันธ์ดนตรีแบบเดิม และพัฒนาการประพันธ์ดนตรีพรรณนา (Program Music) เพื่อนำเสนอแนวคิดในการประพันธ์ของตนและบรรยากาศของบทเพลงมากขึ้น (Hayley White, n.d.) ดนตรีในยุคนี้จึงเป็นดนตรีที่มีการแสดงออกทางอารมณ์และความคิดของผู้ประพันธ์อย่างเต็มเปี่ยม และเกิดการพัฒนารูปแบบทางดนตรีจากขนบเดิมเพื่อแสดงถึงสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการมากขึ้น ทำให้การขับร้องนั้นไม่จำเป็นต้องอยู่ในกรอบของบทประพันธ์คันตาตาอีกต่อไป บทประพันธ์ *“Symphony No.9”* ประพันธ์โดยเบโทเฟน เป็นบทประพันธ์ซิมโฟนีบทแรกที่มีการประพันธ์สำหรับวงขับร้องประสานเสียงในกระบวนที่ 4 เบโทเฟนได้นำบทกวี *“Ode to Joy”* ของฟรีดริช ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller) ซึ่งชิลเลอร์ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1785 มาใช้ ซิมโฟนีบทนี้เบโทเฟนอุทิศให้พระเจ้าฟรีดริช วิลเฮล์มที่ 3 แห่งปรัสเซีย (Friedrich Wilhelm III of Prussia) แต่ด้วยเนื้อหาของบทกวีในกระบวนที่ 4 ซึ่งกล่าวถึงอุดมการณ์ความเสมอภาค ภราดรภาพ บทประพันธ์นี้จึงถูกใช้เพื่อแสดงออกถึงภราดรภาพ และการอยู่ร่วมกันอย่างสันติอยู่บ่อยครั้งในประวัติศาสตร์

รูปแบบของคันตาตานั้นพัฒนาขึ้นตามพัฒนาการของดนตรีและแรงขับเคลื่อนทางสังคม ในศตวรรษที่ 20 คันตาตาถูกนิยามว่าเป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่สำหรับวงขับร้องประสานเสียง หนึ่งในแนวคิดในการประพันธ์เพลงจากยุคโรแมนติกได้ส่งต่อมาในยุคหลังนั่นคือ การประพันธ์เพลงโดยเน้นไปที่การขับความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ของตนเองออกมา และผู้ประพันธ์มีอิสระที่จะสร้างรูปแบบของการประพันธ์ขึ้นได้ไม่จำกัด ตัวอย่างผลงานบทคันตาตาที่ยิ่งใหญ่ที่สุดและเป็นที่รู้จักมากที่สุดคือบทคันตาตา *“Carmina Burana”* ประพันธ์โดยคาร์ล ออร์ฟ ผลงานชิ้นนี้เป็นบทคันตาตาขนาดใหญ่ที่ได้รับความนิยมในหมู่ผู้ฟังเป็นอย่างมากนับตั้งแต่ที่ผลงานชิ้นนี้ได้ถูกทำการแสดง

แม้ว่าจะเป็นบทประพันธ์ที่ไม่ค่อยได้รับความสนใจจากนักดนตรีหรือนักดนตรีวิทยามากนัก (Jack M. Stein, 1977) เนื่องจากหากมองในแง่ของความซับซ้อนของดนตรีแล้ว แม้จะเป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่ และดูแข็งกร้าวในหลายครั้ง แต่บทคันตาตานี้กลับเรียบง่ายในแง่ของการประพันธ์อย่างยิ่ง แตกต่างจากบทประพันธ์ของนักประพันธ์อื่นในยุคสมัยอย่างยิ่ง อย่างไรก็ดี บทคันตาตานี้เองก็ทำให้เห็นอิสระของผู้ประพันธ์ได้เช่นกัน ตัวอย่างเช่น ทุกกระบวนนั้นไม่ได้มีเนื้อหาต่อเนื่องกัน หากแต่ถูกแบ่งเนื้อหาออกเป็นกลุ่มย่อย เช่น บทกวีเกี่ยวกับบาปบุญคุณโทษ ธรรมชาติและความรัก การสังสรรค์ดื่มกิน และศาสนา ในการใช้ภาษาเองนั้น ออร์ฟได้เลือกใช้ภาษาที่แตกต่างกันในแต่ละกระบวน โดยได้ใช้ภาษาละตินโบราณเป็นหลัก ซึ่งเป็นบทกวีที่ออร์ฟได้นำมาจากบทกวีของเบเนดิกต์-บอยเร็น (Benedikt-beuren) ในสมัยศตวรรษที่ 13 ออร์ฟได้เลือกบทกวีนี้ที่ตีพิมพ์ขึ้นใหม่ในปี ค.ศ. 1847 โดยโยฮันน์ อันเดรอัส ชเมลอร์ (Johann Andreas Schmeller) และใช้ภาษาเยอรมันในการประพันธ์ แม้ว่าบทประพันธ์นี้จะเรียบง่ายในแง่ของการประพันธ์ แต่ในแง่ของการแสดงออกทางอารมณ์นั้นถือว่าทำได้ดีอย่างยิ่ง และทำให้บทประพันธ์ชิ้นนี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูง

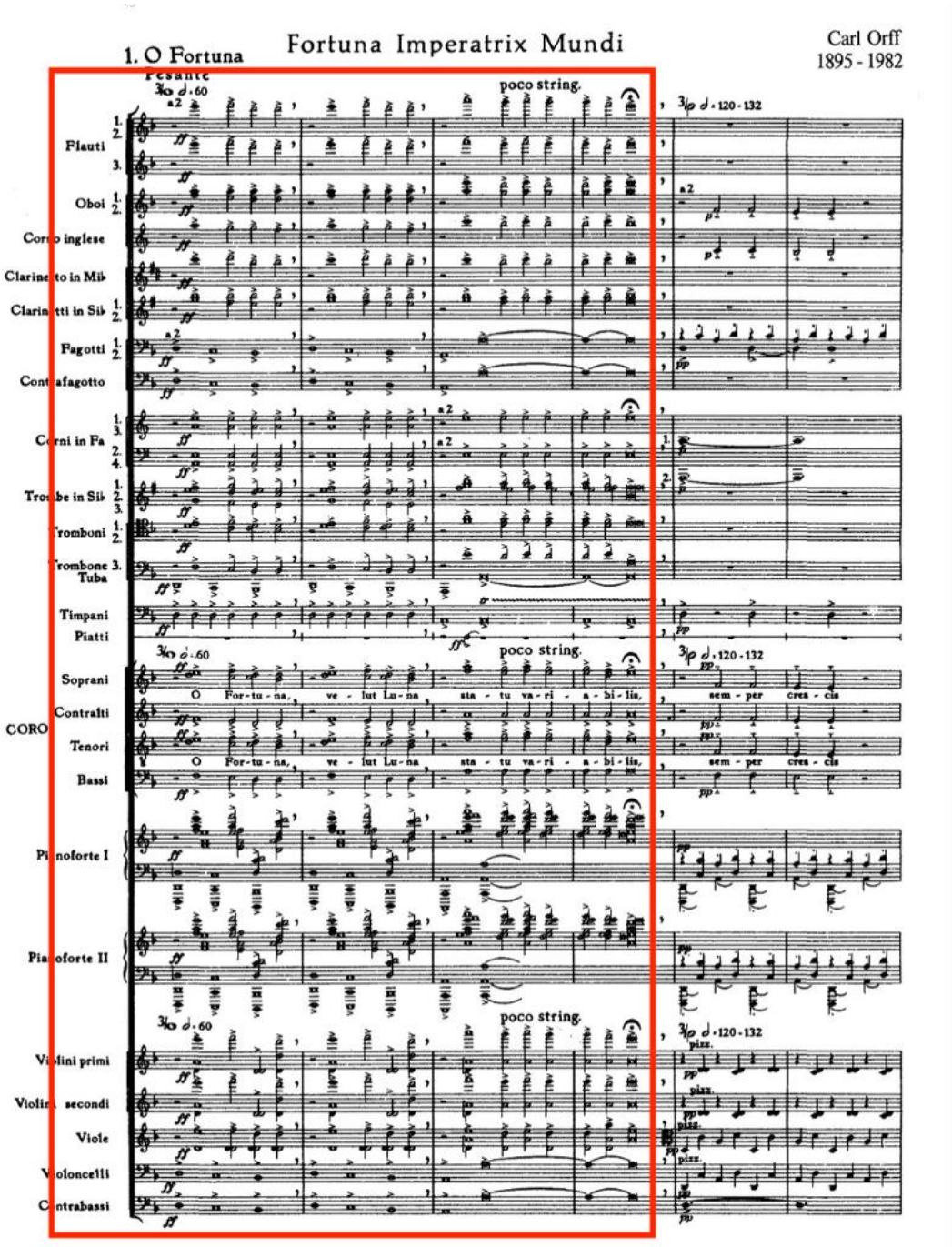
2.3 ผลงานการประพันธ์บทเพลงที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 บทประพันธ์ *“Carmina Burana”* ประพันธ์โดยคาร์ล ออร์ฟ

กล่าวได้ว่าผลงานการประพันธ์ชุดนี้เป็นแรงบันดาลใจหลักของการประพันธ์บทประพันธ์ของผู้วิจัยชิ้นนี้ เนื่องจากบทประพันธ์นี้แม้มองในแง่มุมของความสลับซับซ้อนในเชิงเทคนิคแล้วอาจจะไม่ได้มีมากมายนัก แต่กลับเป็นการประพันธ์ที่ทรงพลัง เรียบง่าย และตรงไปตรงมาที่สุด ผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้ถูกจัดอยู่ในประเภทของคันตาตา ออกแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1937 ได้รับความนิยมอย่างสูงจากผู้ฟังเนื่องจากดนตรีมีแนวทำนองที่เข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน ตรงไปตรงมาแต่เปี่ยมไปด้วยพลัง แตกต่างจากดนตรีในศตวรรษที่ 20 จากนักประพันธ์อื่นที่มีความซับซ้อนมากกว่า โดยเฉพาะในกระบวนแรก *“O, Fortuna”* ซึ่งถือได้ว่าเป็นกระบวนที่ติดหูที่สุดและน้อยคนนักที่จะไม่รู้จักกระบวนนี้

ลักษณะดนตรีของในกระบวนนี้จะเริ่มเปิดตัวด้วยเสียงที่ดังและสง่างามก่อน โดยในกระบวนนี้นั้นจะมีลักษณะเป็นโฮโมโฟนี (Homophony) และทุกเครื่องดนตรีนั้นจะบรรเลงประสานไปกับแนวทำนองจากกลุ่มนักร้อง ช่วยทำให้ในช่วงต้นของท่อนนี้นั้นมีพลังมากยิ่งขึ้น หลังจากนั้นในท่อน A ของเพลงจะถูกปรับระดับเสียงให้เบามากเพื่อสร้างความแตกต่างและทำให้ดนตรีสามารถไล่ระดับกลับมาดังอีกครั้งได้ง่ายยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 2.3 ช่วงต้นของกระบวนที่ 1 *“O, Fortuna”*

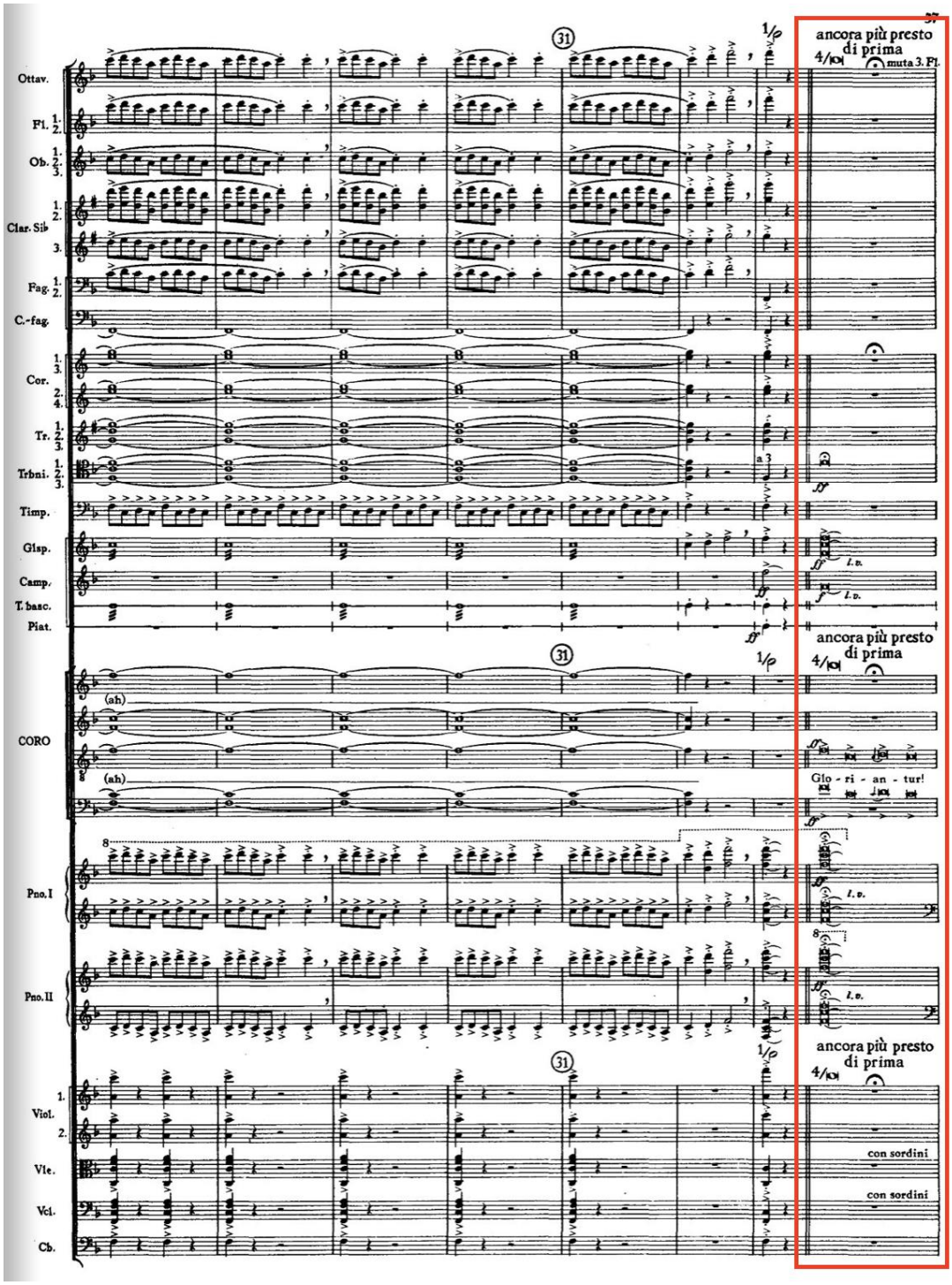


จุดที่น่าสนใจในบทประพันธ์นี้คือการประพันธ์แนวทำนอง โดยในบทประพันธ์นี้มีการพัฒนาแนวทำนองน้อยมาก ในบางท่อนเช่นในกระบวนที่ 2 นั้น มีเพียงการแบ่งท่อนออกเป็นท่อน A และท่อน B และวนทั้งสองท่อนนี้สามครั้งโดยที่ไม่มีการพัฒนา

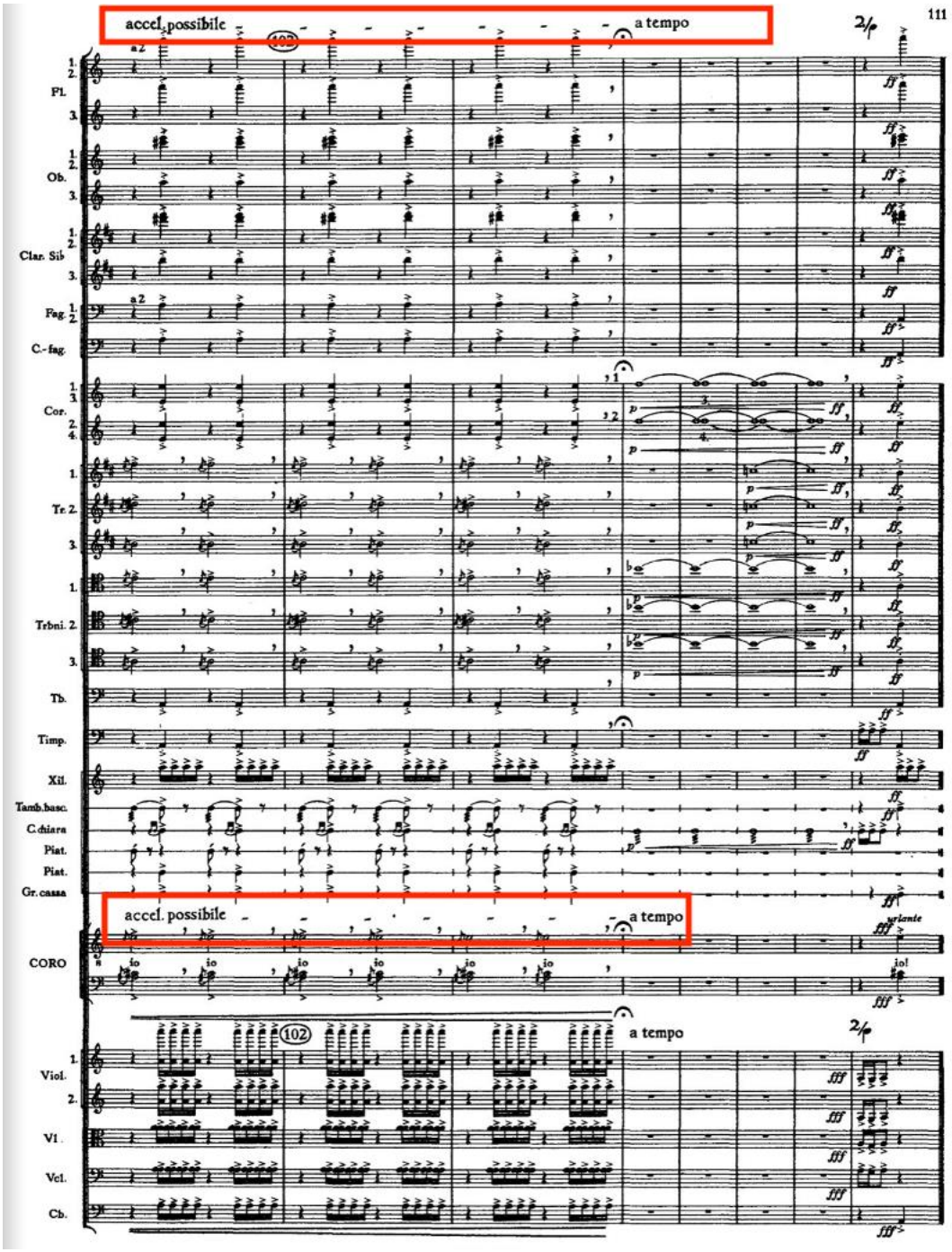
แนวทำนองใด ๆ เลยในกระบวนที่ 1 เองนั้นก็แทบไม่มีการพัฒนาแนวทำนองเลยเช่นกัน โดยมีเพียงแค่ในครึ่งแรกของเพลงที่ถูกบรรเลงด้วยระดับเสียงที่เบา และบรรเลงด้วยระดับเสียงที่ดังในครึ่งหลัง แนวทำนองมีการพัฒนาเล็กน้อยในช่วงท้ายของเพลงเพื่อให้เหมาะสมกับการเป็นช่วงท้ายของเพลงเพียงเท่านั้น โดยสรุปแล้วในบทประพันธ์นี้ ออร์ฟมักไม่ค่อยพัฒนาแนวทำนองสักเท่าไหร่ แต่จะนิยมปรับระดับความดังและความเร็วของบทเพลงมากกว่า โดยในกระบวนที่พัฒนาบทเพลงด้วยการปรับลักษณะความดังของบทเพลงนั้นจะเห็นได้ชัดในกระบวนที่ห้า *“Ecce gratum”* ซึ่งลักษณะของดนตรีนั้นเป็นการวนทั้งหมดซ้ำกันสามครั้ง แต่ในแต่ละครั้งจะปรับระดับความดังของบทเพลงให้มีความดังที่มากขึ้นตามลำดับ และการปรับความเร็วนั้นจะเห็นได้ชัดในกระบวนที่ 15 *“In taberna quando sumus”* ซึ่งเป็นกระบวนที่ปรับระดับความเร็วอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะในช่วงท้ายของกระบวนที่กลุ่มนักร้องได้ร้องโน้ตเดิมแต่เร่งความเร็วมากขึ้นเรื่อย ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.4 การวนซ้ำของกระบวนที่ 5 ที่ปรับระดับเสียงเพิ่มขึ้น



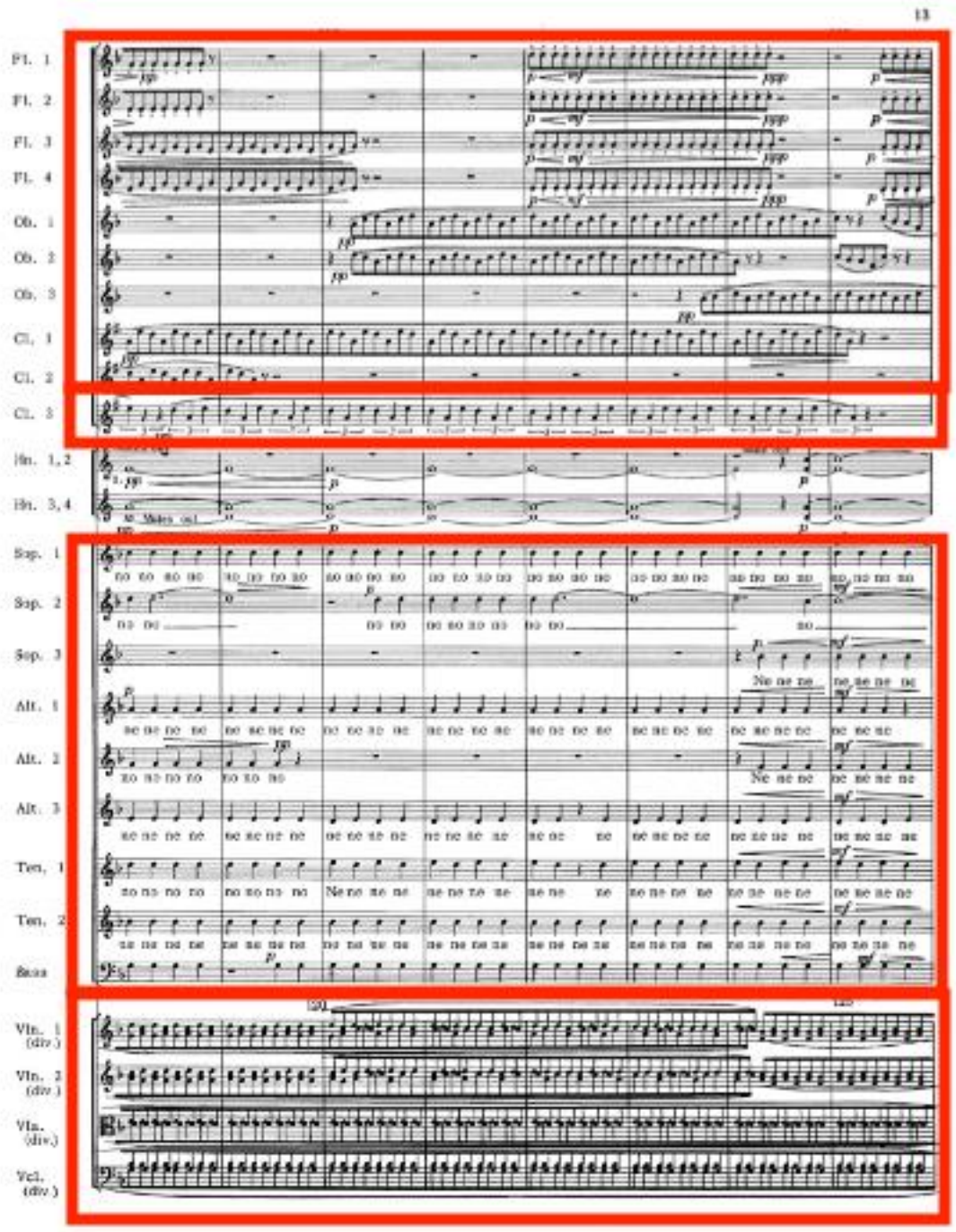
ตัวอย่างที่ 2.5 การเร่งจังหวะในกระบวนที่ 15



2.3.2 บทประพันธ์ *"Harmonium"* ประพันธ์โดยจอห์น อดัมส์

ตรงกันข้ามกับบทประพันธ์ *"Carmina Burana"* แม้ดนตรีมินิมัล (Minimal) จะขึ้นชื่อว่าเป็นดนตรีที่เรียบง่าย ใช้ลักษณะจังหวะหรือแนวทำนองที่น้อยและไม่ซับซ้อน แต่ผลงานชิ้นนี้กลับใช้เทคนิคการประพันธ์ที่สูงมาก ผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้ของจอห์น อดัมส์ (John Adams) เป็นบทประพันธ์สำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา ทำการแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1984 แบ่งออกเป็น 3 กระบวนโดยใช้บทกวี *"Negative Love"* โดยจอห์น ดอนน์ (John Donne), *"Because I Could Not Stop For Death"* และ *"Wild Nights"* ประพันธ์โดย เอมิลี ดิคคินสัน (Emily Dickinson) อดัมส์มีชื่อเสียงด้านการเป็นคีตกวีมินิมัลระดับแถวหน้าคนหนึ่งของโลก บทประพันธ์นี้โดดเด่นเป็นอย่างมาก เนื่องจากอดัมส์ได้ประพันธ์ให้ทุกเครื่องดนตรีรวมถึงนักร้องบรรเลงร้อยเรียงกันราวกับผืนผ้าที่ถูกถักทอเป็นอย่างดี ทุกเสียงจึงฟังดูประสานกันกลมกลืนราวกับเป็นเนื้อเดียวกัน ผู้วิจัยสนใจวิธีการประพันธ์ของบทประพันธ์นี้ในการเลือกใช้แนวทำนองที่น้อยแต่กลับให้ผลที่มากและผสานกลมกลืนกันได้ ผู้วิจัยพบว่าในหลาย ๆ ครั้งในบทประพันธ์นั้น แม้ว่าฟังเพียงผิวเผินแล้วดูราวกับว่าเครื่องดนตรีทุกชนิดนั้นจะเล่นลักษณะจังหวะแบบเดียวกัน แต่กลับมีรายละเอียดบางอย่างที่แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่นในห้องเพลงที่ 120-125 ของกระบวนที่ 1 ได้เกิดการซ้ำทำนองในลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน โดยในแนวทำนองร้องนั้นจะทำการซ้ำทำนองด้วยโน้ตตัวดำ ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ นั้นทำการซ้ำทำนองด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น และในทำนองที่มีโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเป็นพื้นฐานเองนั้นก็มีรายละเอียดที่แตกต่างกัน เช่น บางครั้งเครื่องดนตรีนั้นซ้ำทั้งโน้ตและจังหวะ แต่บางเครื่องดนตรีนั้นก็ซ้ำเพียงแค่จังหวะ แต่เกิดการปรับเปลี่ยนโน้ตบางอย่างอย่างมีลำดับขั้นตอน นอกจากนี้ยังพบว่าในแนวคลาริเน็ต 3 นั้นได้บรรเลงด้วยโน้ตสามพยางค์อีกด้วย ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าการทำเช่นนี้จะช่วยให้ภาพรวมเกิดความรู้สึกว่ามีการเคลื่อนที่และลื่นไหล นอกจากนี้การเคลื่อนโน้ตยังช่วยให้เสียงโดยรวมถูกถักทอเป็นเนื้อเดียวกันได้ หากผู้ประพันธ์ทำการซ้ำทำนองเหมือนกันกับทุกเครื่องดนตรี อาจทำให้ภาพรวมนั้นเกิดความแข็งกระด้างมากเกินไป

ตัวอย่างที่ 2.6 การซ้ำทำนองในห้องที่ 120-125 ของกระบวนที่ 1

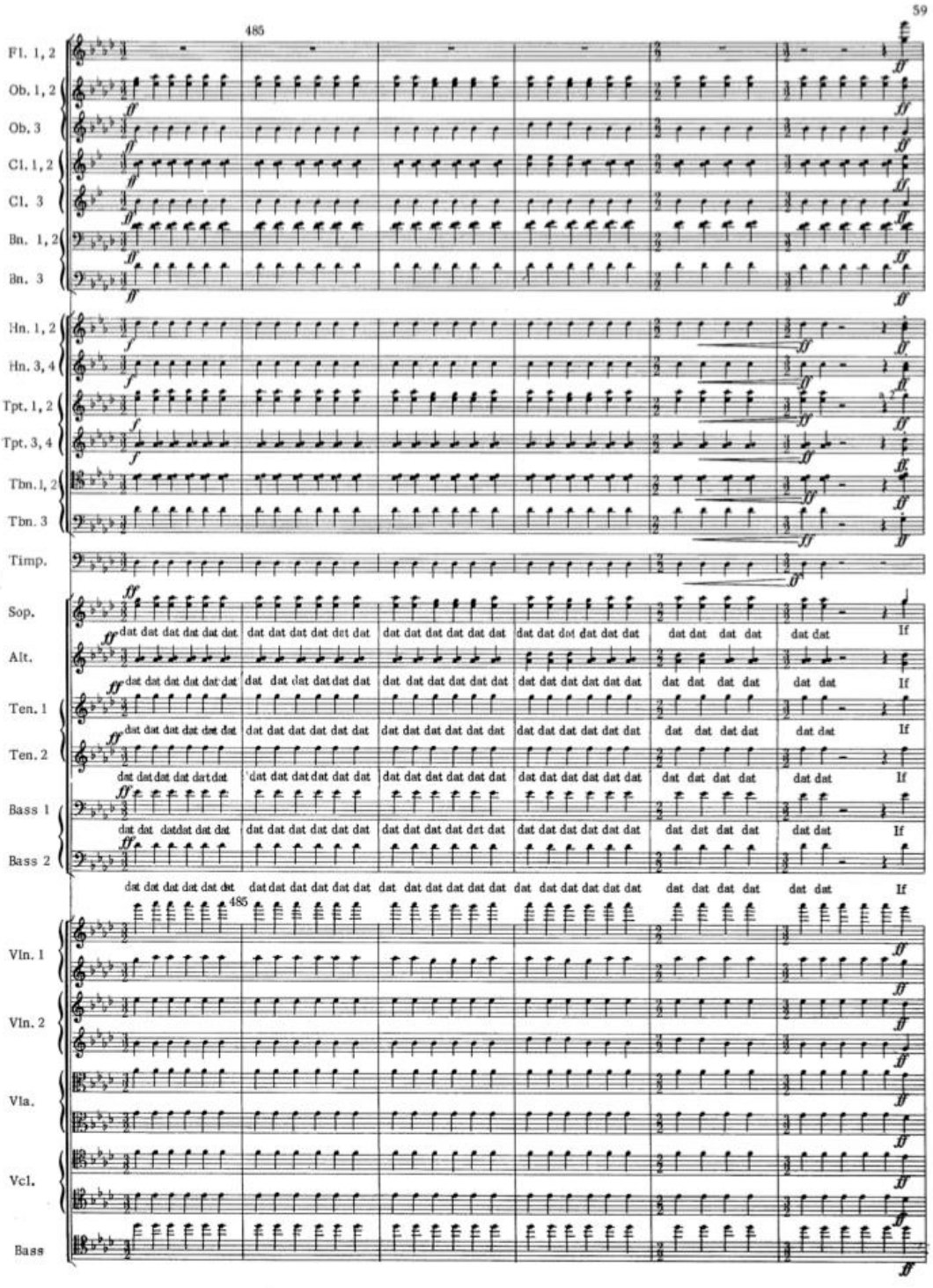


อย่างไรก็ดี ในบางครั้งอดัมส์เองก็เลือกที่จะซ้ำทำนองด้วยลักษณะจังหวะแบบเดียวกันทั้งหมด จากตัวอย่างในห้องที่ 484-489 ในกระบวนที่ 1 เช่นกัน จะเห็นได้ว่าเกิดการซ้ำทำนองในลักษณะเดียวกันทั้งหมด ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์ว่า ผู้ประพันธ์ต้องการให้ภาพรวมของดนตรีมี

ความแข็งแรง เพราะการซ้ำทำนองในลักษณะเดียวกันทั้งหมดนั้นทำให้ดนตรีมีความแข็งแรงมากขึ้น เมื่อพิจารณาจากดนตรีที่เกิดการเครเชนโดขึ้นแล้ว ผู้ประพันธ์น่าจะต้องการส่งไดนามิกของเพลงให้มีความเข้มข้นมากขึ้นไปอีก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

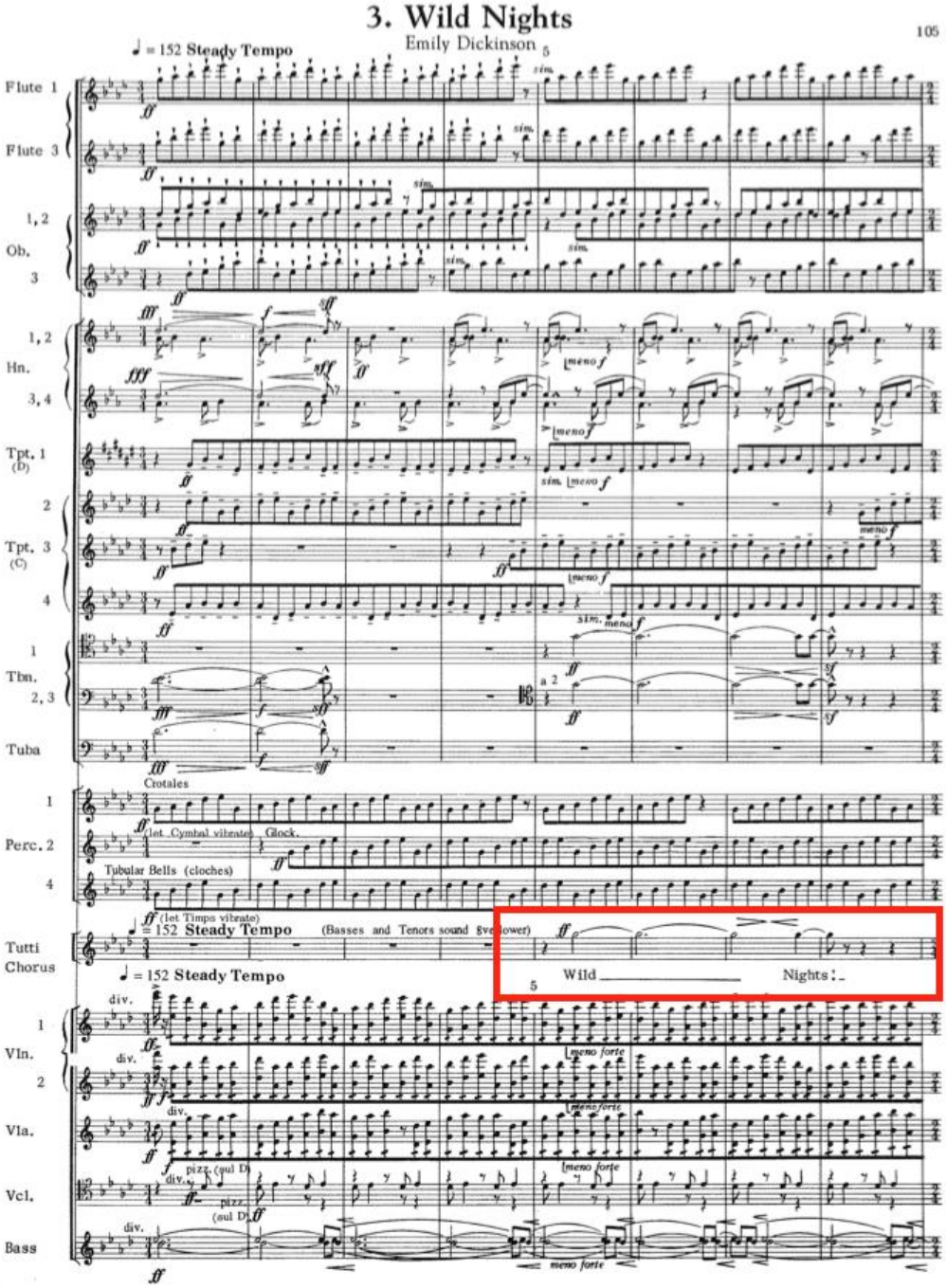
ตัวอย่างที่ 2.7 การซ้ำทำนองในห้องเพลงที่ 484-489 ในกระบวนที่ 1



อีกสิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยพบในงานประพันธ์นี้คือวิธีการประพันธ์แนวทำนองร้องในช่วงที่ดนตรีนั้นบรรเลงด้วยไดนามิกที่ดังมาก โดยในกระบวนที่ 3 นั้นเริ่มต้นด้วยไดนามิกที่ดัง อดัมส์ได้ประพันธ์ให้นักร้องทุกแนวบรรเลงด้วยโน้ตที่สูงและประสานกันเป็นคู่แปดระหว่างนักร้องหญิงและนักร้องชาย โดยเทเนอร์และเบสจะบรรเลงด้วยแนวทำนองเดียวกันแต่ต่ำกว่าแนวทำนองของนักร้องหญิงเป็นช่วงคู่แปดตามธรรมชาติเสียงของมนุษย์ เสมือนว่ากำลังร้องแนวทำนองเดียวกัน ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่าการใช้โน้ตสูงกับนักร้องในช่วงไดนามิกที่ดังจะช่วยให้เสียงร้องนั้นไม่ถูกกลบด้วยเสียงเครื่องดนตรี และการบรรเลงด้วยแนวทำนองเดียวกันจะทำให้ได้ยินชัดขึ้นไปอีก การที่อัลโตและเบสนั้นถูกบังคับให้ร้องโน้ตที่สูงมากมีประโยชน์ต่อความดัง เนื่องจากเบสและอัลโตจะต้องใช้กำลังในการขับร้องโน้ตสูงมากกว่าเทเนอร์และโซปราโน ทำให้เมื่อร้องช่วงสูงแล้วจะสามารถสร้างเสียงที่ดังและเข้มได้มากกว่าโซปราโนและเทเนอร์ ทำให้ในกระบวนที่ 3 นี้เรายังสามารถได้ยินเสียงร้องได้ชัดเจนอยู่แม้ว่าเสียงเครื่องดนตรีอื่นจะบรรเลงด้วยเสียงที่ดังมากก็ตาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.8 แนวทำนองร้องในช่วงต้นของกระบวนที่ 3

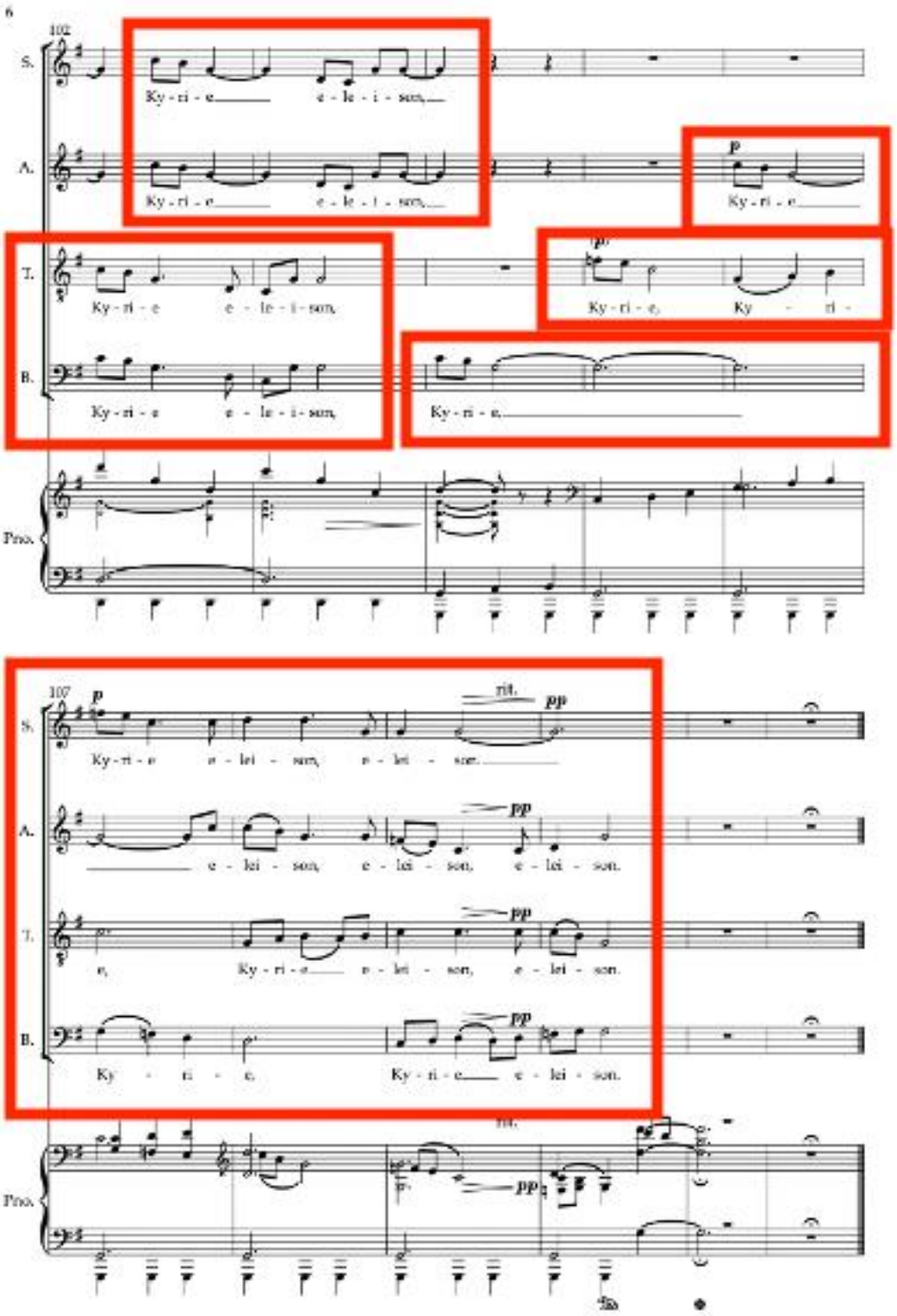


2.3.3 บทประพันธ์ *“Requiem”* ประพันธ์โดยจอห์น รัทเทอร์

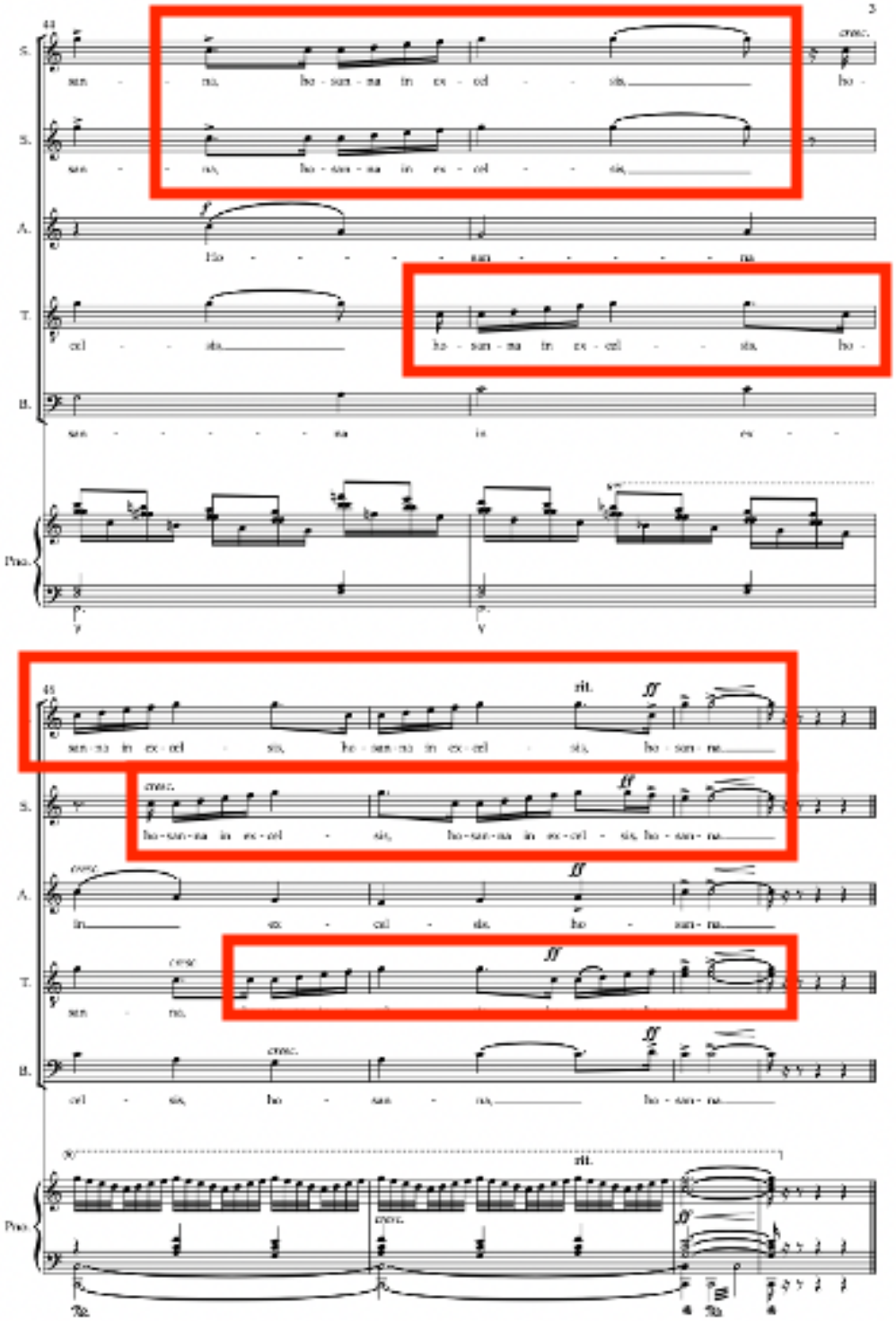
บทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงและประสบความสำเร็จนั้น มักจะเป็นบทประพันธ์ที่แสดงออกทางอารมณ์ออกมาอย่างเต็มที่ หรือเป็นบทประพันธ์ที่ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการประพันธ์มากมายสรรค์สร้างผลงานจนกลายเป็นผลงานชิ้นเอก แต่ไม่ว่าเป็นบทประพันธ์ใดก็ตาม แนวทำนองเป็นสิ่งสำคัญที่สุดเสมอ จอห์น รัทเทอร์ (John Rutter) เป็นนักประพันธ์ชาวอังกฤษที่โดดเด่นมากในด้านการประพันธ์แนวทำนองที่เรียบง่าย แต่แฝงไว้ด้วยความงดงามอ่อนหวาน และลึกซึ้งอย่างเต็มเปี่ยมไม่ว่าจะเป็นบทประพันธ์ใดของเขาก็ตาม บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดผลงานหนึ่งของรัทเทอร์ โดยประพันธ์เสร็จเมื่อปี ค.ศ. 1985 และจัดแสดงขึ้นเป็นครั้งแรกในปีเดียวกัน บทประพันธ์ *“Requiem”* นั้นเป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่สำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา เป็นบทเพลงฆราวาสรูปแบบหนึ่ง แต่เดิมบทประพันธ์นี้จะประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในพิธีศพ โดยจะใช้บทสวดสรรเสริญพระเจ้าที่จะใช้สวดอวยพรในงานพิธีศพโดยเฉพาะ ในปัจจุบันนี้บทเรควิเอ็มได้รับความนิยมในการจัดแสดงโดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงพิธีศพแต่อย่างใด ในบทประพันธ์นี้รัทเทอร์ได้ใช้บทสวดสำคัญ 5 บทของเรควิเอ็มมาประพันธ์ ได้แก่ *“Requiem aeternam”*, *“Pie Jesu”*, *“Sanctus”*, *“Agnus Dei”* และ *“Lux aeterna”* นอกจากนี้รัทเทอร์ยังได้ดึงเอาบทสวดสรรเสริญพระเจ้าบทอื่น ๆ เป็นภาษาอังกฤษด้วย

เทคนิคในการประพันธ์แนวทำนองร้องที่สำคัญอย่างหนึ่งที่รัทเทอร์นิยมใช้อย่างหนึ่งคือการแคนอน (Canon) เอกลักษณ์สำคัญในการประพันธ์ของรัทเทอร์นั้นคือมีแนวทำนองที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อนแต่งดงาม และจะให้นักร้องร้องประสานกันเมื่อจำเป็นเท่านั้น ทำให้การแคนอนแนวทำนองของรัทเทอร์นั้นค่อนข้างเรียบง่ายเช่นกัน โดยจะใช้เทคนิคนี้อยู่ตลอดเวลา ตัวอย่างเช่นในช่วงท้ายของกระบวนที่ 1 หรือในกระบวนที่ 3 ซึ่งทำการแคนอนแนวทำนองเกือบจะตลอดเวลา เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 2.9 การใช้แคนอนในกระบวนที่ 1 ในห้องที่ 102-111

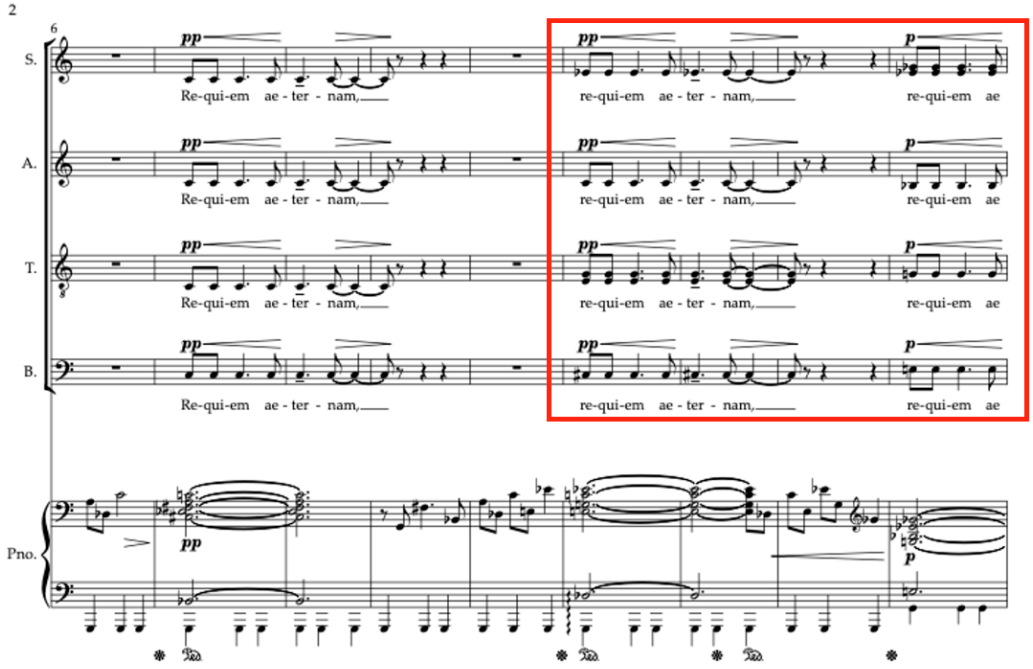


ตัวอย่างที่ 2.10 การใช้แนวทำนองในกระบวนที่ 3 ในห้องที่ 43-48

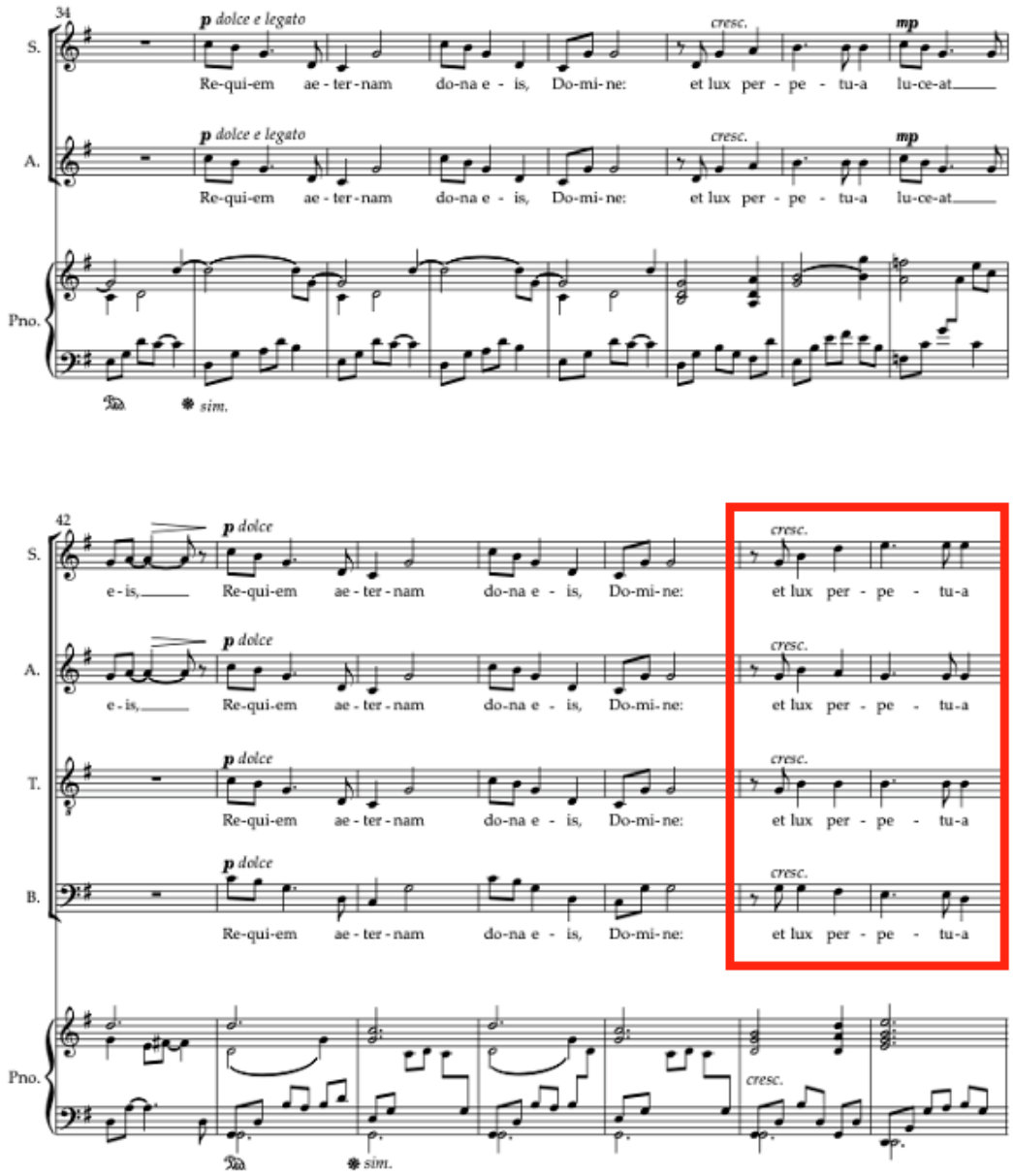


เอกลักษณ์หนึ่งของรัทเทอร์ดังที่ได้กล่าวไว้คือ รัทเทอร์จะให้นักร้องทำการประสานเสียงกันเมื่อมีความจำเป็นเท่านั้น ทำให้ในหลายเพลงของรัทเทอร์นักร้องจะร้องเป็นยูนิซันอยู่บ่อยครั้ง ตัวอย่างเช่นในกระบวนที่ 1 นักร้องจะเริ่มด้วยการยูนิซันกัน และในช่วงกลางของกระบวนก็จะกลับมาร้องยูนิซันอีกครั้งหนึ่ง เป็นต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าวิธีการประพันธ์เช่นนี้จะทำให้แนวทำนองที่ประพันธ์นั้นสามารถฟังได้ชัดเจนมากกว่า และในบางจุดของเพลงหลาย ๆ ครั้งนั้นการร้องยูนิซันนั้นถือว่าเพียงพอแล้ว และเมื่อนักร้องทำการประสานนั้นจะให้ผลกระทบที่ดีต่อผู้ฟังได้มากเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.11 การประพันธ์แนวทำนองในช่วงต้นของกระบวนที่ 1 ในห้องที่ 6-14



ตัวอย่างที่ 2.18 การประพันธ์แนวทำนองในช่วงกลางกระบวนที่ 1 ในห้องที่ 34-48



2.3.4 บทประพันธ์ *"Voice of the King"* ประพันธ์โดย วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ

ภายหลังซิมโฟนีหมายเลข 9 ของเบโทเฟน ทำให้การขับร้องนั้นไม่จำเป็นต้องอยู่ในกรอบของบทคันตาตา ลีเดอร์ (Lieder) บทขับร้องศิลป์ (Art Song) หรืออุปรากรเท่านั้น บทประพันธ์ในรูปแบบอื่นก็สามารถนำการขับร้องเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการประพันธ์ได้เช่นกัน บทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ได้จำกัดความว่าเป็นดนตรีพรรณนาหรือซิมโฟนิคโพเอ็ม (Symponic Poem) ที่ประพันธ์ขึ้นเนื่องในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงครองราชย์ครบ 69 ปี ซึ่งถึงแม้ว่าผู้ประพันธ์จะเรียกผลงานตัวเองว่าเป็นซิมโฟนิคโพเอ็ม แต่วิธีการประพันธ์นั้นผู้วิจัยยังสามารถเรียกผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานแบบคันตาตาได้อีกด้วย เนื่องจากผู้ประพันธ์นั้นไม่ได้ประพันธ์แค่เครื่องดนตรี แต่ยังประพันธ์ให้วงขับร้องประสานเสียงได้มีบทบาท และเป็นบทบาทหลักของการประพันธ์ บทประพันธ์นี้ประพันธ์ขึ้นมาเพื่อให้วงขับร้องประสานเสียงเป็นเสียงหลัก เช่นเดียวกันกับบทประพันธ์คันตาตาอื่น ๆ

ผลงานชิ้นนี้ทำการแสดงในคอนเสิร์ต "Blast From the Past Concert" ซึ่งเป็นคอนเสิร์ตประจำปีของหลักสูตรเตรียมอุดมดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จัดแสดงในวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558 ณ หอแสดงดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยเป็นบทประพันธ์สำหรับวงเครื่องเป่าและวงขับร้องประสานเสียง บทประพันธ์ชิ้นนี้ผู้ประพันธ์ได้ถ่ายทอดโดยสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ และนำเสนอพระบรมราชโองการในวันที่ขึ้นครองราชย์ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

"เราจะครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งมหาชนชาวสยาม"

บทประพันธ์นี้แบ่งออกเป็น 3 ท่อน ได้แก่

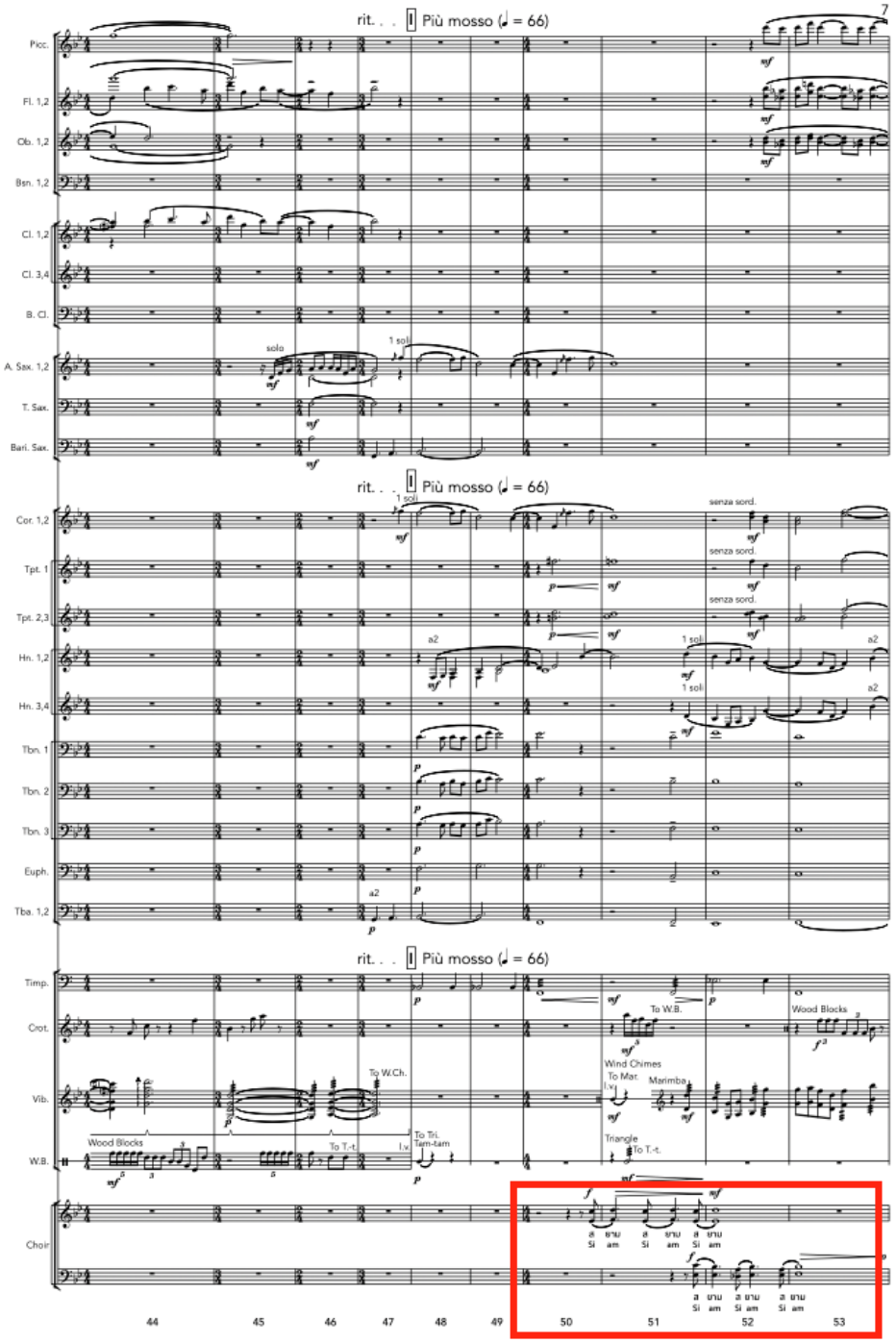
1. สุวรรณภูมิ (Suvarnabhumi) 2. ทศพิธราชธรรม (Rajadhamma 10) และ 3. พระราชปณิธาน (The Promise)

จุดเด่นอย่างหนึ่งในบทประพันธ์นี้ที่นอกเหนือจากการบรรยายสิ่งต่าง ๆ ด้วยดนตรีก็คือแนวทางในการประพันธ์สำหรับวงขับร้องประสานเสียง โดยบทประพันธ์ที่ใช้วงขับร้องประสานเสียงส่วนใหญ่นั้นจะมีบทคำร้องที่ชัดเจน ดนตรีมีความเป็นบทเพลงร้องมากกว่าบทเพลงซิมโฟนี ในขณะที่บทประพันธ์นี้มีลักษณะการประพันธ์แนวทำนองร้องเป็นแนวทำนองหลักค่อนข้างน้อย และไม่ได้ทำการประพันธ์เนื้อร้องใด ๆ มากนัก แต่เป็นการนำคำสำคัญที่

เกี่ยวข้องกับการขึ้นครองราชย์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมาขยายความ เช่นคำว่า “สยาม”, “ทศพิธราชธรรม”, และ “เราจะครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งมหาชนชาวสยาม” ตัวอย่างเช่น ในกระบวนที่หนึ่ง ผู้ประพันธ์ได้อธิบายว่าเป็นการบรรยายถึงเรือสำเภาที่ฝ่าคลื่นลมพายุในมหาสมุทร ผู้คนบนเรือตกอยู่ในความทุกข์ยาก จนเมื่อเข้าสู่ดินแดนสุวรรณภูมิจึงได้พบกับความสุขสงบ นอกจากในส่วนของดนตรีที่บรรยายถึงคลื่นลมพายุและความตึงเครียด และผ่อนคลายลงเมื่อบรรยายถึงดินแดนที่มีความสุขแล้ว ในส่วนของวงขับร้องประสานเสียงนั้น ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ให้ร้องคำว่า “สยาม” ซ้ำ ๆ กันในห้องเพลงที่ 50 ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่าเป็นการเน้นให้ผู้ฟังได้รับรู้ว่าเรือสำเภานี้ได้มาถึงสยามแล้ว หรืออาจหมายถึงผู้คนบนเรือที่ตะโกนกู่ร้องเมื่อได้เห็นแผ่นดินสยาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.12 การประพันธ์วงขับร้องประสานเสียงในห้องที่ 50-53

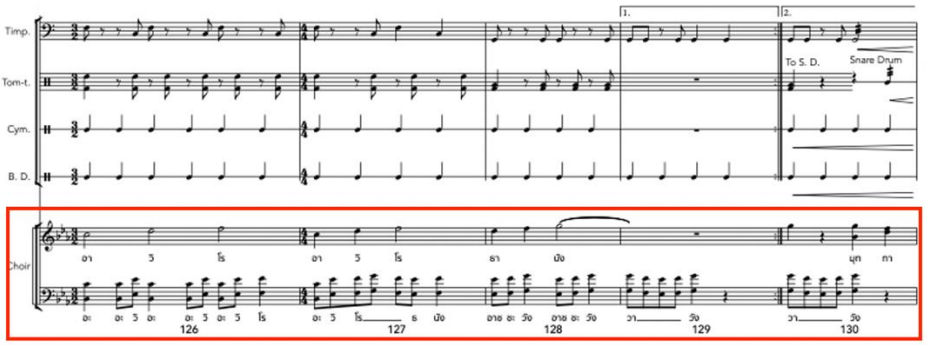


ในท่อนที่สองที่กล่าวถึงทศพิธราชธรรมนั้น ผู้ประพันธ์ได้กล่าวถึงทศพิธราชธรรมซึ่งเป็นธรรมะสำหรับพระราชา ซึ่งมีสิบข้อ ได้แก่

- ทานัง หมายถึงการให้
- ศีลัง หมายถึงการประพฤติตนให้อยู่ในศีล ทั้งในการปกครองและในทางศาสนา
- ปริจาคัง หมายถึงการบริจาค
- อาชชะวัง หมายถึงความซื่อตรง
- มัททะวัง หมายถึงมีอัธยาศัยที่ดี ทรงมีสัมมาคารวะ
- ตะปัง หมายถึงทรงตั้งพระราชอุตสาหะปฏิบัติพระราชกรณียกิจ
- อักโกธะ หมายถึงไม่แสดงความโกรธหรือมุ่งร้าย
- อะวิหิสัญจะ หมายถึงกอปรด้วยพระมหากรุณา
- ขันติญจะ หมายถึงทรงมีพระราชจริยานุวัตร หรืออดทนต่อสิ่งทั้งปวง
- อะวิโรธะนัง หมายถึงทรงตั้งอยู่ในขัตติยราชประเพณี และยุติธรรม

ในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ให้ดนตรีนั้นสื่อถึงธรรมะแต่ละข้อ เมื่อถึงธรรมะต่อไปจึงได้ประพันธ์ดนตรีให้เป็นไปในอีกบรรยากาศหนึ่ง จุดที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นคือ ในคำร้องนั้นจะไม่มีการอธิบายว่าธรรมะแต่ละข้อมีความหมายว่าอย่างไร เป็นเพียงแค่การเอ่ยถึงธรรมะในแต่ละข้อเพียงเท่านั้น ในแนวทำนองร้องนั้นผู้วิจัยพบว่าผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ให้มีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อนเมื่อเทียบกับแนวทำนองในกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น อาจเนื่องจากต้องการให้ชื่อธรรมะในแต่ละข้อนั้นได้ยินชัดเจนสำหรับผู้ฟัง และเนื่องจากคำร้องในท่อนนี้เป็นการประกาศธรรมะในทศพิธราชธรรมเพียงเท่านั้น ทำให้ผู้ประพันธ์เลือกที่จะซ้ำคำในหลายครั้ง และในธรรมะบางข้อที่มีความคล้ายคลึงกัน เช่น อาชชะวังซึ่งหมายถึงความซื่อสัตย์ และอะวิโรธะนัง ซึ่งหมายถึงความยุติธรรม ผู้ประพันธ์จะประกาศสองธรรมะนี้พร้อม ๆ กัน

ตัวอย่างที่ 2.13 การประพันธ์เนื้อร้องในท่อนที่สองในห้องที่ 126-130

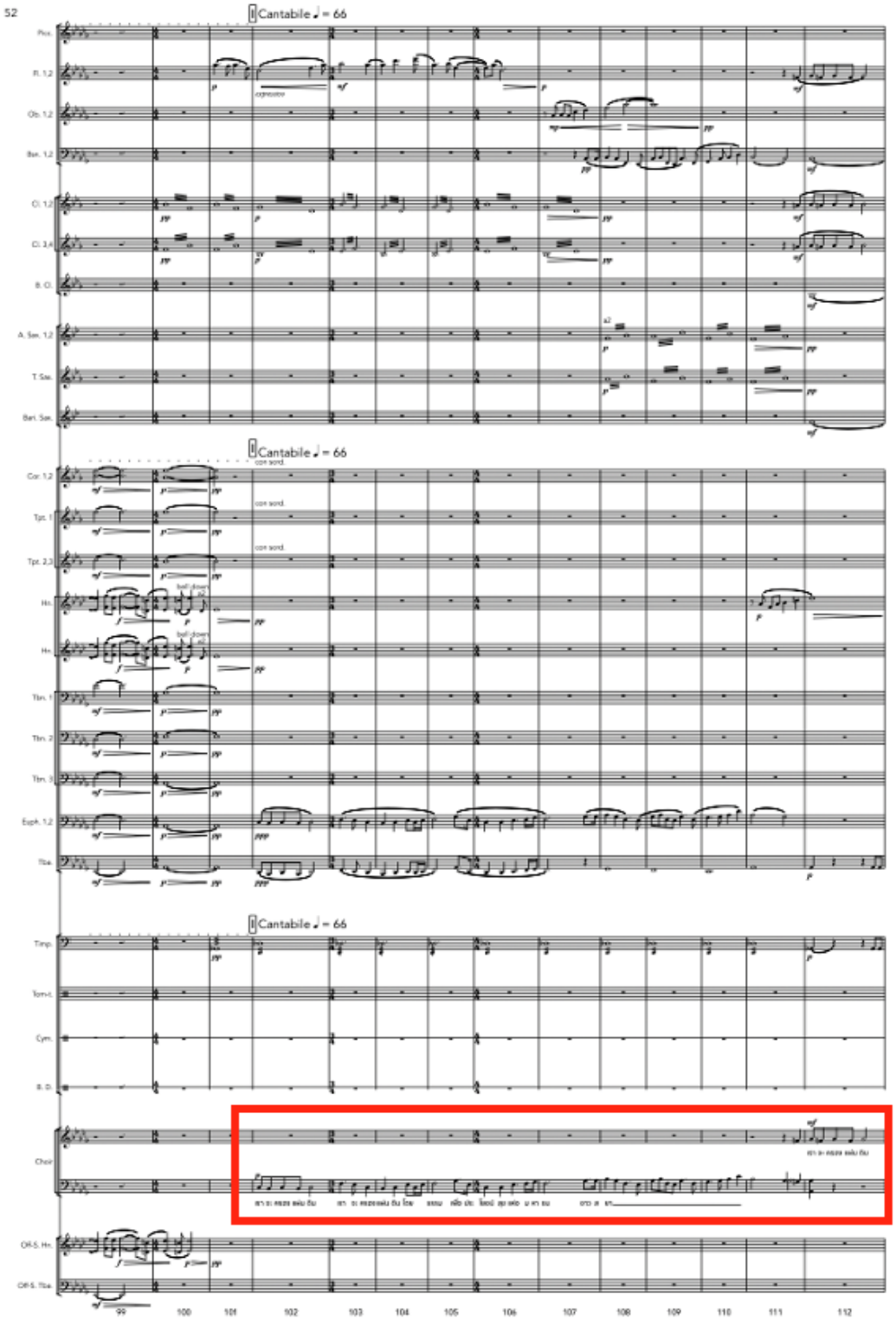


ในท่อนที่สาม ผู้ประพันธ์จำลองพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระบาทสมเด็จ-พระเจ้าอยู่หัว โดยจะสังเกตได้จากแนวทำนองทรัมเป็ตในช่วงแรกซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นพระราชพิธี เนื่องจากแตรนั้นเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในทุก ๆ พระราชพิธี นอกจากนี้ในแนวทำนองของเครื่องดนตรียังเป็นส่วนสำคัญกว่าแนวทำนองร้องอย่างมาก โดยทำนองร้องนั้นเกิดขึ้นเมื่อตอนใกล้จะจบท่อนเพียงเท่านั้น แต่แนวทำนองร้องนั้นมีเนื้อหาที่สำคัญที่สุดนั่นคือพระบรมราชโองการที่กล่าวว่า “เราจะครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งมหาชนชาวสยาม” ซึ่งเป็นพระบรมราชโองการที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชตรัสขึ้นหลังจากพระราชพิธีเสร็จสิ้น จึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่าในท่อนนี้เป็นการบรรยายถึงพระราชพิธีตั้งแต่ต้นจนจบ รวมไปถึงพระบรมราชโองการซึ่งตรัสไว้ในวันนั้นอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังนั้น ในบทประพันธ์นี้ แม้ว่าจะมีวงขับร้องประสานเสียงเป็นส่วนประกอบสำคัญ แต่ผู้ประพันธ์ก็ยังสามารถเรียกผลงานประพันธ์ชิ้นนี้ได้ว่าเป็นซิมโฟนิคโพเอ็มได้ เนื่องจากในแนวทำนองร้องนั้นไม่มีคำร้องที่เป็นลักษณะของการบรรยายใด ๆ คำร้องเป็นเพียงแค่ส่วนประกอบเพื่อให้เข้าใจและเห็นภาพได้ง่ายขึ้นเพียงเท่านั้น การบรรยายเหตุการณ์ต่าง ๆ นั้นยังคงเป็นหน้าที่ของดนตรีทั้งหมดมากกว่าเนื้อร้อง ซึ่งแตกต่างจากบทประพันธ์ที่มีเพลงร้องอื่นซึ่งคำร้องมีหน้าที่หลักในการบรรยายเหตุการณ์ต่าง ๆ

ตัวอย่างที่ 2.14 การประพันธ์แนวทำนองร้องซึ่งเกิดขึ้นในช่วงท้ายของท่อนที่สามในห้องที่ 99-112



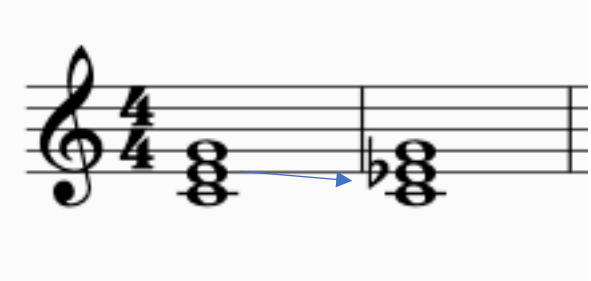
2.3.5 เพลงขับลำศิลป์ *"I Am the Wife of Mao Tse-Tung"* จากอุปรากรเรื่อง *"Nixon in China"* ประพันธ์โดยจอห์น อดัมส์

นอกจากบทประพันธ์สำหรับวงขับร้องประสานเสียงแล้ว ผู้วิจัยยังได้ศึกษาบทประพันธ์รูปแบบอื่น เพื่อศึกษาเทคนิคการประพันธ์ รูปแบบ และลีลาในการประพันธ์เพิ่มเติม อุปรากรเรื่องนี้เป็นอุปรากรเรื่องแรกของอดัมส์ ซึ่งประพันธ์และออกนำแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1987 ซึ่งบรรยายถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์โลกที่ประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกา ริชาร์ด นิกสัน (Richard Nixon) และคณะ ซึ่งได้ไปเยือนสาธารณรัฐประชาชนจีนในช่วงสงครามเย็นที่เกิดขึ้นภายหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งประเทศจีนนั้นมีเหมาเจ๋อตุงเป็นประธานาธิบดี ถือเป็นเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นระหว่างประเทศที่ใช้ระบอบประชาธิปไตย และประเทศที่ใช้ระบอบสังคมนิยม อย่างไรก็ดี ในอุปรากรเรื่องนี้ อดัมส์ไม่ได้เน้นไปที่บริบททางการเมือง แต่เน้นไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลมากกว่า (Betsy Schwarm, 2011) บทขับลำศิลป์นี้เกิดขึ้นในองก์ที่สอง ซึ่งได้เกิดความขัดแย้งระหว่างนิกสันและภรรยากับเจียง ชิง ภรรยาของเหมาเจ๋อตุงในเนื้อหาของการแสดงบัลเลต์เรื่อง *"The Red Detachment of Women"* ซึ่งเป็นการแสดงที่แสดงถึงการปฏิวัติวัฒนธรรมจีน ทำให้ภรรยาของเหมานั้นโกรธมากและได้ขับร้องบทเพลงนี้ขึ้นมาเพื่อแสดงถึงพลังและอำนาจของเขา เหตุการณ์นี้เป็นเพียงเหตุการณ์ที่แต่งขึ้นเท่านั้น แต่เหตุการณ์ที่นิกสันได้รับชมการแสดงบัลเลต์เรื่องนี้จากคำเชิญของเจียง ชิง เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง

เพลงขับลำศิลป์นี้ได้ใช้เทคนิคสำคัญในการประพันธ์ดนตรีคือ ทฤษฎีการเปลี่ยนรูปคอร์ดแบบนีโอรีมานเนียน (Neo-Riemannian theory) โดยถูกอธิบายขึ้นครั้งแรกโดยฮูโก รีมานน์ (Hugo Riemann) ทฤษฎีนีโอรีมานเนียนนี้เป็นการอธิบายการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่ไม่ได้อิงตามหลักการเคลื่อนที่ของคอร์ดในระบบโทนาลิตี (Tonality) ซึ่งโดยปกติแล้วคอร์ดนั้นจะเปลี่ยนผ่านไปตามหลักการของลำดับบันไดเสียง (Scale degree) ที่มีฟังก์ชันที่ค่อนข้างชัดเจน แต่ทฤษฎีนีโอรีมานเนียนนั้นจะอธิบายถึงหลักการเคลื่อนที่ระหว่างคอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์ที่มีโน้ตร่วมกัน (Common note) เป็นพื้นฐานแทน แม้ว่าจะเป็นเทคนิคที่ฟังดูซับซ้อน แต่มีความเรียบง่ายและทำให้คอร์ดนั้นมีความลื่นไหล เทคนิคการเปลี่ยนรูปคอร์ดแบบนีโอรีมานเนียนนั้นมีพื้นฐานการเปลี่ยนรูปอยู่ 3 แบบ ดังนี้

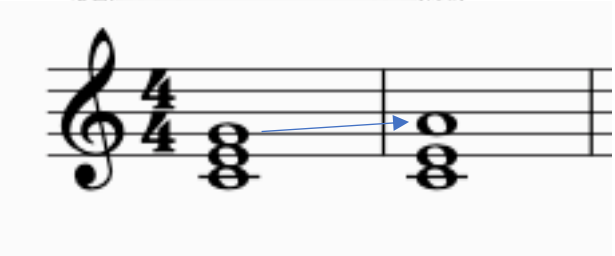
1. การเปลี่ยนรูปคอร์ดคู่ขนาน (The P transformation) โดยเป็นการเปลี่ยนรูปคอร์ดไปสู่คอร์ดคู่ขนาน เช่น คอร์ด A Major เปลี่ยนผ่านไปสู่คอร์ด A minor หรือคอร์ด C Major เปลี่ยนผ่านไปสู่คอร์ด C minor เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 2.15 การเปลี่ยนรูปคอร์ดคู่ขนาน



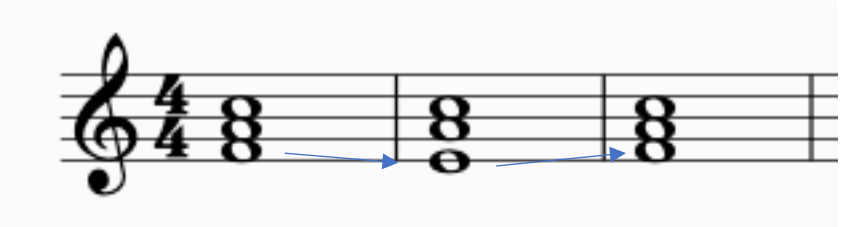
2. การเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์ (The R transformation) โดยเป็นการเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยอิงจากกุญแจเสียงร่วม (Relative key) เช่นบันไดเสียง C Major มีบันไดเสียง A minor ที่ใช้กุญแจเสียงร่วมอยู่ คอร์ด C Major จึงเปลี่ยนรูปคอร์ดไปหาคอร์ด A minor เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 2.16 ตัวอย่างการเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์



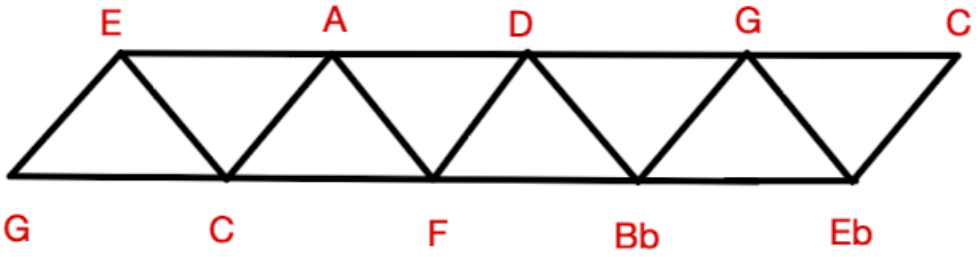
3. การเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยการแลกเปลี่ยนโน้ตลีดดิง (The L transformation) การเปลี่ยนรูปคอร์ดวิธีนี้จะทำการเปลี่ยนโน้ตพื้นต้น (Root) ลงมาครึ่งเสียงในคอร์ดเมเจอร์ และทำการเปลี่ยนโน้ตขั้นคู่ห้า ขึ้นไปครึ่งเสียงในคอร์ดไมเนอร์ ดังตัวอย่างเช่น คอร์ด F Major เมื่อทำการปรับโน้ตเอฟซึ่งเป็นโน้ตพื้นต้นลงมาครึ่งเสียง จะได้คอร์ด A minor หรือคอร์ด C minor เมื่อทำการปรับโน้ตจีซึ่งเป็นโน้ตขั้นคู่ห้าขึ้นไปครึ่งเสียง จะได้คอร์ด Ab Major เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 2.17 การเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยการแลกเปลี่ยนโน้ตลีดดิง



จากพื้นฐานการเปลี่ยนรูปทั้ง 3 แบบของเทคนิคนีโอรีมานเนียนนี้ จะพบว่าเกิดขึ้นได้แค่คอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์เท่านั้น ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิคนี้โดยตั้งต้นจากคอร์ดซีเมเจอร์เป็นคอร์ดตั้งต้น และทำการเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยใช้การเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์ และการเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยการแลกเปลี่ยนโน้ตลีดดิง จะทำให้ได้แผนภูมิคอร์ดดังนี้

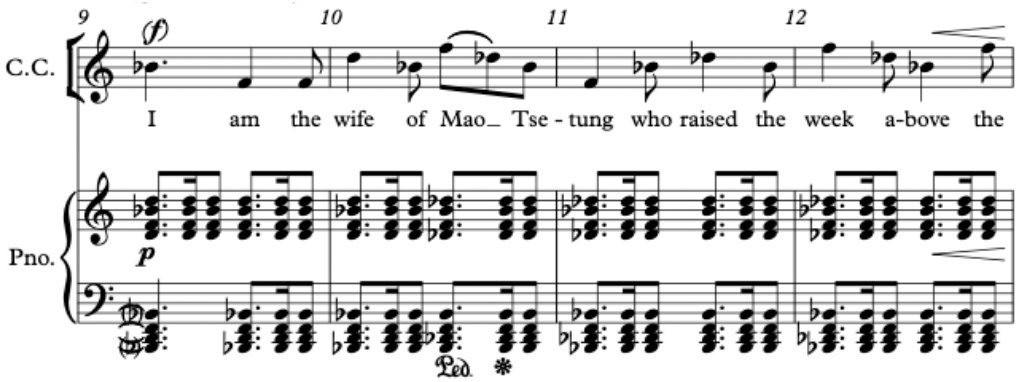
ตัวอย่างที่ 2.18 การเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยใช้เทคนิคนีโอรีมานเนียน



รูปที่ 2.3 การเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยใช้เทคนิคนีโอรีมานเนียน

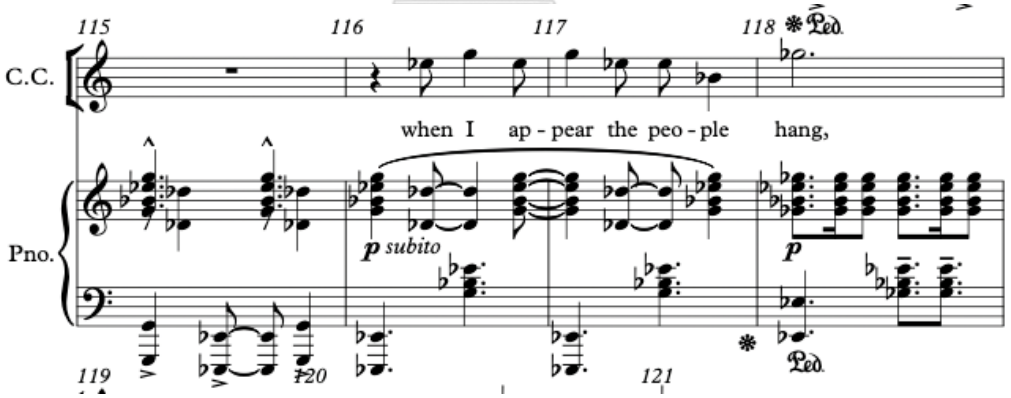
ในบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์จะเน้นไปที่การเปลี่ยนรูปคอร์ดด้วยวิธีที่ 1 หรือก็คือการเปลี่ยนรูปคอร์ดคู่ขนานเป็นส่วนใหญ่ โดยสามารถพบได้เกือบตลอดทั้งบทเพลง สลับกับเทคนิคการเปลี่ยนรูปคอร์ดวิธีอื่น ตัวอย่างแรกของการเปลี่ยนรูปคอร์ดด้วยวิธีนี้เกิดขึ้นที่ช่วงต้นของเพลง โดยบทเพลงนี้จะเริ่มจากคอร์ด Bb Major และในห้องที่ 11 ได้เปลี่ยนไปเป็นคอร์ด Bb minor แม้ว่าจะสามารถวิเคราะห์ว่าเป็นคอร์ดยืมได้ แต่เนื่องจากภาพรวมของบทเพลงนี้เห็นได้ชัดว่าใช้เทคนิคการเปลี่ยนคอร์ดแบบนีโอรีมานเนียน จึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นการเปลี่ยนรูปคอร์ดคู่ขนานได้เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.19 การเปลี่ยนรูปคอร์ดแบบคู่ขนานในห้องที่ 9-12



อีกตัวอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นคือในห้องที่ 116 ขณะที่ดนตรีกำลังบรรเลงอยู่ในคอร์ด Eb Major ผู้ประพันธ์ได้ทำการเปลี่ยนไปหาคอร์ด Eb minor ในห้องที่ 118 ซึ่งเป็นวิธีเดียวกันกับตัวอย่างแรก หรือเป็นการเปลี่ยนรูปคอร์ดแบบคู่ขนานเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.20 การเปลี่ยนรูปคอร์ดแบบคู่ขนานในห้องที่ 116-118

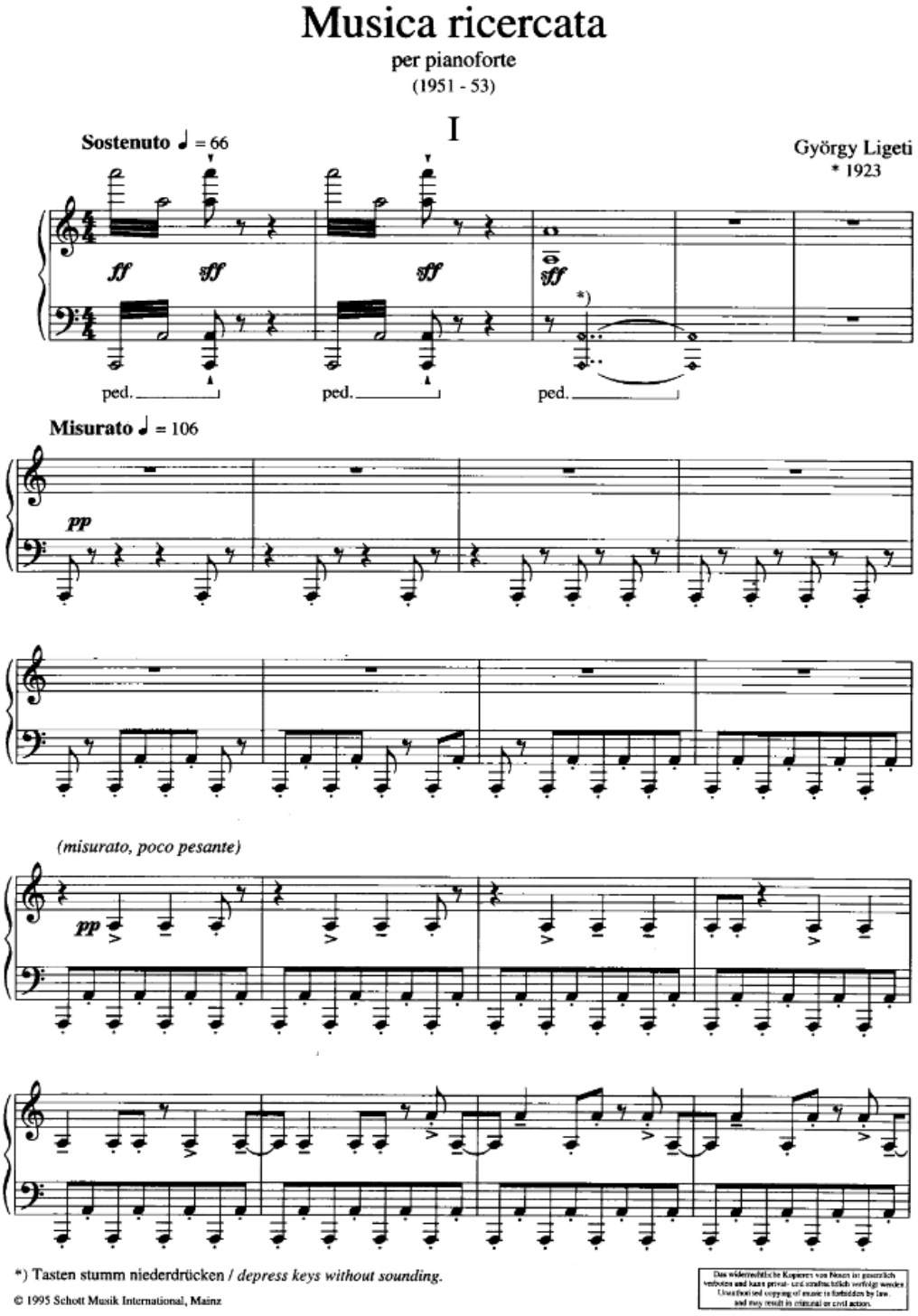


2.3.6 บทประพันธ์ *“Musica ricercata”* กระบวนที่ 1 ประพันธ์โดยกียอร์กี ลิเกตี

บทประพันธ์นี้ แม้จะเป็นบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเปียโน แต่ก็เป็นบทประพันธ์ที่ใช้เทคนิคการประพันธ์ที่แปลกและน่าสนใจ สร้างแรงบันดาลใจให้ผู้ประพันธ์นำไปประยุกต์ใช้ในงานประพันธ์ของตนเอง กียอร์กี ลิเกตี (György Ligeti) เป็นนักประพันธ์ชาวฮังกาเรียนที่โดดเด่นมากในศตวรรษที่ 20 โดยมีผลงานการประพันธ์ที่หลากหลายทั้งบทประพันธ์เล็ก ๆ ไปจนถึงอุปรากร รวมถึงผลงานการประพันธ์ที่ใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาร่วมด้วย ลิเกตีขึ้นชื่อในเรื่องของความแปลกใหม่และแนวคิดที่นำมาใช้ในการประพันธ์บทเพลง ตัวอย่างเช่น *“Poème Symphonique for 100 Metronomes”* ซึ่งเป็นการประพันธ์ที่ใช้เมโทรนอมหนึ่งร้อยตัวปรับค่าจังหวะให้แตกต่างกันและบรรเลงพร้อมกัน

หนึ่งในผลงานการประพันธ์ที่มีชื่อเสียงผลงานหนึ่งก็คือบทประพันธ์ *“Musica Ricercata”* ซึ่งเป็นผลงานบรรเลงเดี่ยวเปียโนซึ่งประพันธ์เสร็จในปี ค.ศ. 1953 กระบวนที่ได้รับการพูดถึงมากที่สุดคือกระบวนที่ 1 ซึ่งมีความพิเศษตรงที่เป็นบทประพันธ์ที่ใช้โน้ตเพียงแค่ตัวเดียวเท่านั้น โดยโน้ตที่ลิเกตีใช้นั้นคือโน้ตเอ และทำการปรับช่วงเสียงคู่แปดไปตามเหมาะสม ลิเกตีได้ประพันธ์ด้วยโน้ตที่จำกัดเหล่านี้โดยทำการพัฒนาลักษณะจังหวะและการเปลี่ยนเสียงคู่แปดแทน บทประพันธ์นี้ถือเป็นการตอกย้ำนิยามองค์ประกอบของดนตรีว่าไม่จำเป็นต้องเป็นแค่การประสานเสียง แนวทำนอง และสีสันเสียงซึ่งเป็นที่นิยมและได้รับการยอมรับทั่วไป แต่สามารถสร้างองค์ประกอบอื่นได้ การใช้โน้ตเดียวในการประพันธ์ทำให้ในบทประพันธ์นี้มีองค์ประกอบทางดนตรีเป็นแบบอื่น คือ ไดนามิค ความเร็วจังหวะ กลุ่มช่วงเสียง (Register) และจังหวะ (Rhythm) (Filippo Faustini, 2019) ซึ่งเป็นหนึ่งในแนวคิดสำคัญหนึ่งของบทประพันธ์ *“4.33”* โดยจอห์น เคจ (John Cage) ซึ่งทำลายแนวคิดสำคัญขององค์ประกอบทางดนตรีเช่นกัน อย่างไรก็ดี บทประพันธ์นี้ได้ให้แนวคิดสำคัญต่อผู้วิจัยคือ ผู้วิจัยสามารถประพันธ์โดยใช้โน้ตให้น้อยที่สุดได้ และสามารถใช้โน้ตเพียงแค่ตัวเดียวในการประพันธ์ได้เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2.21 กระบวนที่หนึ่งของ *“Musica ricercata”* ซึ่งใช้โน้ตเพียงตัวเดียวในการประพันธ์



2.4 สรุปแนวความคิดที่ได้จากการศึกษาบทประพันธ์ดนตรีที่เกี่ยวข้อง

2.4.1 แนวคิดในการประพันธ์

จากการศึกษาวรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้อง พบว่านักประพันธ์แต่ละท่านนั้นมีวิธีการพัฒนาแรงบันดาลใจในรูปแบบและมีวิธีในการประพันธ์ที่แตกต่างกัน นักประพันธ์บางท่านนั้นอาจจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทกวีหรือเรื่องราวต่าง ๆ และจึงนำมาประพันธ์ เช่นผลงานของออร์ฟนั้นได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทกวีในยุคกลางและนำมาตีความขึ้นใหม่ หรืออุปรากรของอดัมส์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเยือนประเทศจีนของประธานาธิบดีนิกสัน ผลงานการประพันธ์บางชิ้นนั้นอาจจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดในการประพันธ์ก่อน ตัวอย่างเช่นผลงาน *“Harmonium”* ของอดัมส์ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากวิธีในการประพันธ์ซึ่งต้องการถักทอเสียงทุกเสียงให้กลายเป็นเนื้อเดียวกันก่อน หลังจากนั้นจึงได้เลือกบทกวีที่เหมาะสมที่สุดกับการประพันธ์ของเขาและจึงนำมาใช้ภายหลัง หรือบทประพันธ์ *“Musica Ricercata”* ของลิเกตีเช่นกัน ซึ่งเกิดขึ้นจากแนวคิดที่ว่าเขานั้นจะสามารถทำอะไรได้บ้างกับโน้ตเพียงแค่ตัวเดียวเท่านั้น และบางผลงานนั้นอาจจะเป็นเพียงการทำตามความนิยมซึ่งทำต่อกันมานานแล้ว ดังจะเห็นได้จากบทประพันธ์ *“Requiem”* ซึ่งไม่ใช่แค่เพียงแต่รัทเทอร์เท่านั้น แต่นักประพันธ์ท่านอื่น ๆ ที่ประพันธ์ผลงานในรูปแบบนี้เองก็มักจะประพันธ์ด้วยเหตุผลเดียวกัน นั่นคือไม่ได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในพิธีศพอีกต่อไปแล้ว แต่ประพันธ์เพื่อใช้ในการแสดงของตนเองจริง ๆ หลังจากนั้นจึงค่อยตีความบทสวดต่าง ๆ และประพันธ์ขึ้นใหม่ตามแต่รูปแบบวิธีการของตนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เทคนิคการประพันธ์เองนั้นก็ยังสามารถนำมาใช้เป็นแนวคิดในการประพันธ์ได้เช่นกัน จากตัวอย่างเช่นเพลงขับลำศิลป์ของอดัมส์ซึ่งใช้เทคนิคนีโอรีมานเนียนในการประพันธ์ บทประพันธ์นี้ทำให้ผู้วิจัยพบว่าการใช้เทคนิคการประพันธ์เป็นหลักในการประพันธ์นั้นสามารถทำให้ผู้ประพันธ์นั้นสามารถควบคุมวิธีในการประพันธ์ได้ดีขึ้น พัฒนาเรื่องราวในดนตรีได้ง่ายขึ้น โดยที่ทุกอย่างนั้นยังอยู่ในแกนเดียวกันได้

ดังนั้นในการประพันธ์ผลงานของผู้วิจัยนั้น ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากกรุงเทพมหานคร และแรงบันดาลใจมาจากย่านเมืองต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานคร นำมาตีความและเลือกใช้เทคนิคการประพันธ์ที่เหมาะสมกับกระบวนนั้น ๆ แต่ในขณะเดียวกันเองจากการศึกษาทำให้ผู้วิจัยพบว่า แม้ว่าผู้วิจัยจะได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องราวต่าง ๆ แต่ผู้วิจัยเองนั้นยังสามารถเพิ่มแนวคิดหรือแรงบันดาลใจมาจากวิธีหรือรูปแบบในการประพันธ์ได้ด้วย

ในการศึกษาบทประพันธ์นั้นทำให้ผู้วิจัยพบรูปแบบหรือเทคนิคในการประพันธ์ต่าง ๆ ที่น่าสนใจแล้ว สามารถนำมาใช้หรือเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ได้เช่นเดียวกัน เพื่อให้ผู้วิจัยมีอิสระที่จะประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ได้มากขึ้น

2.4.2 แนวคิดการเรียบเรียงเสียงประสาน

การใช้รูปพื้นผิวแบบโฮโมโฟนีเป็นรูปแบบสำคัญในการประพันธ์ดนตรีในปัจจุบัน โดยเฉพาะเพลงร้อง เพราะโฮโมโฟนีเป็นรูปแบบที่ทำให้แนวทำนองหลักนั้นสามารถเห็นได้เด่นชัดมากกว่าโพลีโฟนี (Polyphony) โฮโมโฟนียังสะดวกในการช่วยให้เนื้อร้องซึ่งเป็นหัวใจสำคัญสำหรับบทเพลงนั้นสามารถขับออกมาได้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น เนื่องจากมีความสัมพันธ์กับการประสานแนวทำนองในแนวขนาน ซึ่งช่วยเน้นย้ำความสำคัญของแนวทำนอง เหตุการณ์หรือความหมายของเนื้อเพลงนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี ตัวอย่างเช่นกระบวน *“O, fortuna”* ของออร์ฟ ที่เริ่มด้วยไดนามิกเพลงที่ดังและแนวทำนองร้องทั้งหมดนั้นขนานกัน เป็นการสร้างความสำคัญของแนวทำนองและเนื้อร้องได้มาก อย่างไรก็ดี การใช้เทคนิคแนวทำนองสอดประสาน (Counterpoint) ในบางครั้งก็ยังสามารถเพิ่มอรรถรสและสีสันของดนตรีได้ เช่น ผลงานของรัทเทอร์ซึ่งมีพื้นฐานเป็นโฮโมโฟนี แต่ในบางครั้งก็เกิดการสอดประสานเพื่อเพิ่มอรรถรสทางดนตรีเช่นเดียวกัน นอกจากนี้การใช้ลักษณะจังหวะที่คล้ายกันบรรเลงพร้อมกันนั้นก็ยังสามารถทำให้พื้นผิวของดนตรีนั้นไม่แข็งกระด้างจนเกินไปหรือสามารถเชื่อมเสียงให้เข้ากันได้ทุกเครื่องดนตรีด้วย เช่น *“Harmonium”* ของอดัมส์ที่ใช้ลักษณะจังหวะที่หลากหลายแต่คล้ายกันบรรเลงพร้อมกัน เช่นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นบรรเลงพร้อมกันกับโน้ตตัวดำ โน้ตสามพยางค์ และเขบ็ตหนึ่งชั้นที่ไม่ย้ำอยู่ที่โน้ตเดิม ผู้วิจัยพบว่าการประพันธ์ด้วยวิธีนี้จะช่วยให้ทุกแนวทำนองนั้นเชื่อมต่อกันได้จริง ลักษณะจังหวะไม่แข็งกระด้างจนเกินไปในกรณีที่ไม่จำเป็น

2.4.3 แนวคิดการประพันธ์แนวทำนองร้อง

การประพันธ์แนวทำนองร้องนั้นมีหลักคิดที่หลากหลาย ตัวอย่างเช่นในดนตรีของรัทเทอร์นั้น แนวทำนองร้องจะมีความสวยงาม และมีการพัฒนาแนวทำนองร้องไปอย่างเหมาะสมตามแต่สถานการณ์ ซึ่งผู้วิจัยมองว่าแนวทำนองร้องของรัทเทอร์นั้นมีความคล้ายคลึงกับแนวทำนองร้องของดนตรีป๊อปอย่างมาก ซึ่งช่วยให้ผู้ฟังในปัจจุบันที่มีทางเลือกในการฟังดนตรีที่หลากหลายเข้าใจได้ง่ายยิ่งขึ้น ในขณะเดียวกันแนวทำนองร้องของอดัมส์ในบทประพันธ์ *“Harmonium”* นั้นจะมีลักษณะของการซ้ำจังหวะในแบบของดนตรีมินิมัลมากกว่าเช่นเดียวกันกับบทประพันธ์ของวิษณ์กมล แนวทำนองร้องนั้นจะถูกผสมกลมกลืนไปกับ

แนวทำนองของเครื่องดนตรีอื่นมากกว่า ในดนตรีของออร์ฟนั้นจะมีการพัฒนาแนวทำนองที่ค่อนข้างน้อย แต่จะทำได้ก็ต่อเมื่อแนวทำนองนั้น ๆ สามารถฟังแล้วติดหู และมีพลังมากพอที่จะบรรเลงไปได้จนจบกระบวน ในกรณีนี้ผู้ประพันธ์จะต้องเรียบเรียงเสียงประสานให้มีพัฒนาการมากขึ้นเพื่อไม่ให้ดนตรีนั้นเกิดความน่าเบื่อ รวมไปถึงการใช้สีสันเสียงที่น่าสนใจด้วยการเลือกใช้ไดนามิกและลักษณะจังหวะเป็นเรื่องสำคัญมากในการประพันธ์แนวทำนองร้องที่มีการพัฒนาแนวทำนองร้องเช่นกัน ดังตัวอย่างบทประพันธ์ของลิเกตีซึ่งใช้เพียงลักษณะจังหวะและไดนามิกเพียงเท่านั้นก็ยังสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าได้

แนวทำนองร้องนั้นจะต้องคำนึงถึงสีสันเสียงและการประพันธ์เครื่องดนตรีอื่นเป็นอย่างยิ่ง เพราะนักร้องนั้นจะมีข้อจำกัดในเรื่องของช่วงเสียงมากกว่าเครื่องดนตรีอื่น ตัวอย่างเช่น หากผู้ประพันธ์ให้โซปราโนร้องด้วยเสียงที่ต่ำจนเกินไป อาจไม่สามารถสร้างเสียงที่ดังได้ตามความต้องการ หรือเทเนอร์ที่แม้ว่าช่วงเสียงนั้นจะต่ำกว่าโซปราโน แต่ถ้าหากทั้งคู่ร้องด้วยเสียงสูง แม้ว่าเทเนอร์จะต่ำกว่าโซปราโนแต่ก็มีแนวโน้มที่เสียงจะดังกว่า หากแนวทำนองหลักอยู่ที่โซปราโนจะทำให้ได้ยินไม่ชัด และหากนักร้องทั้งหมดไม่ได้ร้องในช่วงเสียงสูงของตนเองแต่มีจำนวนเครื่องดนตรีบรรเลงอยู่เยอะเกินไปในตอนนั้น ก็อาจจะทำให้ได้ยินเสียงร้องไม่ชัดและไม่ได้ยินเนื้อเพลง เป็นต้น ดังนั้นการประพันธ์แนวทำนองนั้นควรจะต้องคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ การประพันธ์โดยให้นักร้องนั้นร้องประสานกันตลอดเวลานั้นไม่จำเป็นเสมอไป ตัวอย่างเช่น การที่อดัมส์ให้นักร้องร้องเสียงสูงด้วยโน้ตเดียวกันทั้งหมด โดยให้แนวทำนองชายนั้นขนานไปกับแนวทำนองหญิงเป็นคู่แปด ทำให้แนวทำนองนั้นมีเสียงที่ดังชัดเจนเป็นอย่างมาก ไม่โดนเครื่องดนตรีอื่นกลบ และมีสีสันเสียงที่เหมาะสมกับดนตรีในช่วงนั้น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.4 แนวคิดในการประพันธ์คำร้อง

ผู้ประพันธ์ส่วนใหญ่มักไม่ประพันธ์คำร้องด้วยตนเอง แต่มักเลือกใช้บทประพันธ์หรือบทกวีที่มีอยู่แต่เดิมแล้วนำมาประพันธ์ เช่นบทประพันธ์ *“Harmonium”* ของอดัมส์ซึ่งได้นำบทกวีของดิคคินสันมาประพันธ์ หรือบทประพันธ์ของออร์ฟซึ่งได้ใช้บทกวีที่มีอยู่เดิมอยู่แล้วเช่นกัน เป็นต้น รวมไปถึงบทสวดในพิธีกรรมทางศาสนาอย่างเช่นบทประพันธ์ *“Requiem”* ของรัทเทอร์ซึ่งได้ใช้บทสวดนำมาประพันธ์ ซึ่งในกรณีของรัทเทอร์นั้นมีความพิเศษเนื่องจากได้ทำการประพันธ์คำร้องเพิ่มเติมจากบทสวด แตกต่างจากบทประพันธ์ทางศาสนาอื่นซึ่งนิยมใช้บทสวดดั้งเดิมมากกว่า แนวคิดการประพันธ์คำร้องของวิษณ์กมลมีความน่าสนใจที่ไม่ได้ใช้บทกวีมาประพันธ์ หากแต่ใช้คำพูดซึ่งก็คือพระบรมราชโองการนำมาประพันธ์อย่างตรงไปตรงมา รวมไปถึงการแจกแจงธรรมะในทศพิธราชธรรมเช่นกัน ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้ว่า

ผู้ประพันธ์นั้นไม่ต้องการให้คำร้องนั้นบดบังลีลาการประพันธ์ของตนเอง และใช้คำเท่าที่จำเป็นเท่านั้น จึงสามารถสรุปได้ว่าในการประพันธ์คำร้องนั้นผู้ประพันธ์ทุกคนมีอิสระที่จะเลือกใช้วิธีการประพันธ์ที่เหมาะสมแก่ตนเองและบริบทของบทเพลงที่ประพันธ์ โดยเลือกใช้บทกวีที่เหมาะสมหรือประพันธ์คำร้องให้เหมาะสมกับดนตรีของตนเอง อีกทั้งในบางสถานการณ์เราสามารถเลือกให้นักร้องเสียงต่ำ เช่น อัลโตและเบสขึ้นเสียงสูงได้ หากผู้ประพันธ์ต้องการสีสันเสียงที่หนักแน่นและแข็งแรงมากขึ้น แต่ต้องระมัดระวังไม่ให้สูงจนเป็นไปไม่ได้ในทางปฏิบัติจริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
อรรถาธิบาย

3.1 แรงบันดาลใจ และแนวความคิดของบทประพันธ์

บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นเมืองที่ผู้วิจัยได้ใช้ชีวิตอยู่ตั้งแต่เกิดจนถึงปัจจุบัน และได้เห็น ได้ศึกษาถึงประวัติศาสตร์ของประเทศ ได้ซึมซับวัฒนธรรมที่รุ่มรวยและหลากหลาย มีความเจริญไม่แพ้มหานครของประเทศอื่น แต่ถึงอย่างนั้นก็ยังผสมกลมเกลียวไปกับวัฒนธรรมท้องถิ่น ได้เห็นถึงวัฒนธรรมสมัยเก่าและสมัยใหม่อยู่พร้อมหน้ากัน ซึ่งเป็นความพิเศษที่หาได้ยากยิ่งในมหานครแห่งอื่น

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาย่านเมืองต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานคร พบว่านอกจากประวัติศาสตร์จะยาวนานและน่าสนใจแล้ว ในหลาย ๆ ย่านนั้นยังมีความพิเศษและมีความน่าสนใจในแบบของตัวเอง บางแห่งนั้นมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ มีตำนานความเชื่อที่เกิดจากการผสมผสานกันระหว่างภูมิประเทศและความเชื่อทางศาสนา บ้างก็เป็นเมืองเก่าเมืองแก่ บางแห่งนั้นเกิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและอิทธิพลจากต่างชาติ หรือบางแห่งนั้นเป็นแหล่งวัฒนธรรมต่างชาติที่แข็งแรง บ้างก็มีความหมายนัยในวัฒนธรรมร่วมสมัย และบางแห่งนั้นมีความสำคัญทางเศรษฐกิจอย่างยิ่ง ทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจว่า แม้ว่าประวัติศาสตร์ที่สำคัญและยาวนานนั้นมีคุณค่า แต่บางอย่างที่เป็นสิ่งร่วมสมัยและเป็นปัจจุบันนั้นก็มีคุณค่าไม่แพ้กัน เช่น ท่าเตียน ซึ่งครั้งหนึ่งเป็นชุมชนชาวจีน มีชื่อเดิมว่า “บางจีน” ในสมัยอาณาจักรอยุธยา จากนั้นเป็นที่อยู่อาศัยของชาวญวนอพยพในสมัยกรุงธนบุรี แต่ในปัจจุบันท่าเตียนได้กลายมาเป็นหนึ่งในแหล่งท่องเที่ยวริมแม่น้ำเจ้าพระยาที่มีชื่อเสียงแห่งหนึ่งของกรุงเทพมหานคร ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่เป็นปัจจุบัน มีความร่วมสมัย และมีความสวยงามในแบบของมันเอง หรือแม้แต่ถนนข้าวสารซึ่งปัจจุบันได้พัฒนาไปเป็นแหล่งท่องเที่ยวกลางคืนที่มีชื่อเสียงระดับโลก มีร้านอาหารและสถานเริงรมย์มากมาย ในบางสถานที่นั้นก็มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์มากกว่าที่ผู้คนทั่วไปเข้าใจ จนไม่ค่อยได้รับการพูดถึง เช่นถนนเจริญกรุงซึ่งเป็นถนนเก่าแก่ถนนแรกที่ถูกสร้างขึ้นตามแบบอย่างตะวันตก และยังเป็นย่านแรก ๆ ที่มีระบบไฟฟ้าเข้าถึง เรียกได้ว่าเป็นต้นแบบของความเจริญของกรุงเทพมหานคร เช่นเดียวกับถนนราชดำเนินที่เกิดกิจกรรมทางการเมืองอยู่บ่อยครั้งจนเป็นประวัติศาสตร์ร่วมสมัย จากตัวอย่างเหล่านี้ จะเห็นได้ว่าวัฒนธรรมสมัยใหม่นี้เองก็มีความน่าสนใจ สนุกสนาน มีมิติที่หลากหลายและสวยงามในรูปแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เฉพาะตัว และผู้วิจัยเห็นว่าในบางแง่มุมนั้นยังสะท้อนถึงสิ่งที่เกิดขึ้นทับถมกันในอดีตจนผลักดันให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ขึ้นมาในปัจจุบัน เช่น บางสถานที่ที่มีความเจริญหรือเป็นศูนย์กลางบางอย่างในครั้งอดีตนั้น ในปัจจุบันก็จะเห็นอาคารบ้านเรือนเก่าที่ยังคงอยู่และเห็นศิลปะทางสถาปัตยกรรมในยุคเก่าเช่นกัน เช่น สาทร ซึ่งแต่เดิมเป็นย่านการค้าที่มีห้างร้านต่างชาติมากมาย ในปัจจุบันจึงกลายมาเป็นย่านธุรกิจสำคัญของประเทศไทย แต่ก็ยังสามารถพบเห็นสถาปัตยกรรมเก่าที่ผสมผสานความเป็นไทยและต่างชาติอยู่ไม่น้อย

ในบทประพันธ์นี้ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูล ความรู้ และแรงบันดาลใจต่าง ๆ เพื่อที่จะสื่อถึงแนวคิดดังกล่าว ทำการศึกษาค้นคว้าและวางแผนการประพันธ์ในแต่ละท่อนให้สามารถถ่ายทอดย่านเมืองต่าง ๆ ให้ตรงกับมุมมองที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้ได้มากที่สุด โดยการประพันธ์บทเพลงนั้นเป็นบทประพันธ์คันตาตาที่มีพื้นฐานของดนตรีคลาสสิก และได้ผสมผสานกับดนตรีอื่นและเทคนิคการประพันธ์ที่ผู้วิจัยสนใจและมีอิทธิพลต่อตัวผู้วิจัยเอง เช่น การประพันธ์แบบมินิมัล ดนตรีป๊อบ, ร็อค รวมถึงการขับร้องและการขับร้องประสานเสียง โดยหลักการประพันธ์จะให้เนื้อร้องนั้นเล่าเรื่องให้ได้มากที่สุด และดนตรีคอยสร้างบรรยากาศหรือเกิดการประพันธ์แบบแสดงพลังอารมณ์ (Expressionism)

3.2 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 1 เจริญกรุง

ถนนเจริญกรุงหรือนิวโรด เป็นถนนสายแรกของประเทศไทยที่ก่อสร้างขึ้นตามอย่างตะวันตก ถูกสร้างขึ้นเพื่อรองรับกับชาวต่างชาติซึ่งมีวัฒนธรรมที่ชอบเดินเล่นพักผ่อนหย่อนใจ ถนนสายนี้จึงเป็นถนนที่มีชาวต่างชาติเข้ามาใช้อยู่มากในยุคนั้น และเป็นสถานที่แรก ๆ ที่มีระบบไฟฟ้าใช้ ทำให้เมื่อถึงตอนกลางคืนจึงเกิดความสว่างไสวจากหลอดไฟแตกต่างจากสถานที่อื่น และทำให้วิถีชีวิตของผู้คนค่อย ๆ เปลี่ยนไป ผู้วิจัยต้องการให้ผู้ฟังได้รู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ในอดีตของถนนเจริญกรุงและความสำคัญของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ผู้เขียนได้ประพันธ์โดยพยายามให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความมืดสลัวแต่สงบร่มเย็นในช่วงแรก และค่อย ๆ รู้สึกถึงความสว่างไสวและยิ่งใหญ่มากขึ้น เช่นเดียวกับสภาพบ้านเมืองในสมัยนั้นที่มีความสงบร่มเย็นอยู่แล้ว แต่การเกิดขึ้นของเทคโนโลยีนั้นทำให้เจริญกรุงและกรุงเทพมหานครเจริญรุ่งเรืองยิ่งขึ้นไปอีกราวกับแสงไฟในยามค่ำคืน

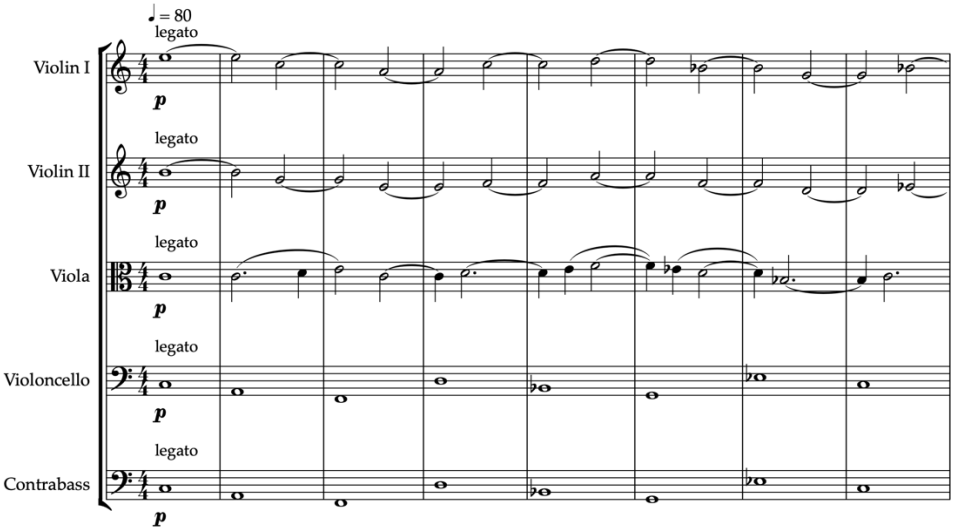
3.2.1 แนวคิดการจัดระบบเสียง

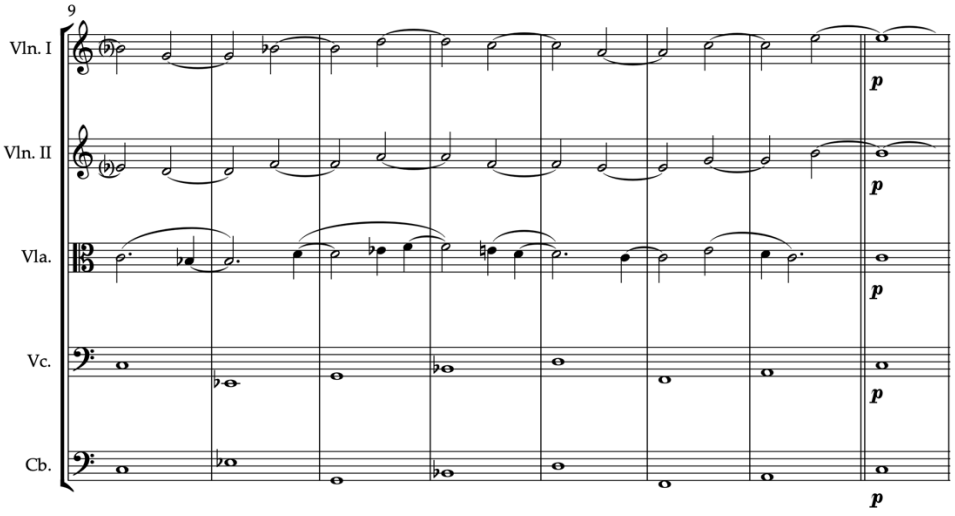
ในกระบวนนี้ ผู้วิจัยได้นึกถึงทฤษฎีการเปลี่ยนรูปคอร์ดแบบนีโอรีมานเนียน โดยถูกอธิบายขึ้นครั้งแรกโดยฮูโก รีมานน์ ทฤษฎีนีโอรีมานเนียนนี้เป็นการอธิบายการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่ไม่ได้อิงตามหลักการเคลื่อนที่ของคอร์ดในระบบโทนาลิตี (Tonality) ซึ่งโดยปกติแล้วคอร์ดนั้นจะเปลี่ยนผ่านไปตามหลักการของลำดับบันไดเสียง (Scale Degree) ที่มีฟังก์ชันที่ค่อนข้างชัดเจน แต่ทฤษฎีนีโอรีมานเนียนนั้นจะอธิบายถึงหลักการเคลื่อนที่ระหว่างคอร์ดเมเจอร์และไมเนอร์ที่มีโน้ตร่วมกันเป็นพื้นฐานแทน แม้ว่าจะเป็นเทคนิคที่ฟังดูซับซ้อน แต่มีความเรียบง่ายและทำให้คอร์ดนั้นมีความลื่นไหล ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิคนี้เป็นหลักในการประพันธ์ท่อนนี้เนื่องจาก เมื่อนำคอร์ดมาเรียงเป็นภาพแล้วจะได้รูปภาพที่เรียงต่อกันคล้ายถนนหนทาง เป็นตัวแทนของถนนเจริญกรุง

ในการใช้เทคนิคนี้ ผู้วิจัยได้ตั้งต้นบทเพลงด้วยคอร์ด C Major และเปลี่ยนรูปคอร์ดไปสู่คอร์ด A minor จะเป็นการเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์ และจากคอร์ด A minor เปลี่ยนรูปคอร์ดโดยการแลกเปลี่ยนโน้ตลีดดิง จะทำให้ได้คอร์ด D minor โดยจะใช้การเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์และเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยการแลกเปลี่ยนโน้ตลีดดิงสลับกันไปจนถึงคอร์ด C minor จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการกลับทางเดินคอร์ดโดยเริ่มจากคอร์ด C minor วนกลับมาสู่คอร์ด C Major จะได้วิธีการเปลี่ยนรูปคอร์ดโดยการแลกเปลี่ยนโน้ตลีดดิงสลับกับการเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์ โดยจะใช้การดำเนินคอร์ดเช่นนี้ไปจนถึงช่วงท้ายของบทเพลง เพื่อเปรียบเทียบกับถนนเจริญกรุงที่สามารถสัญจรผ่านไปผ่านมาได้อย่างสะดวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.1 แสดงถึงแนวคิดในการเปลี่ยนคอร์ดโดยใช้เทคนิคนีโอรีมานเนียนในห้องที่ 1-15





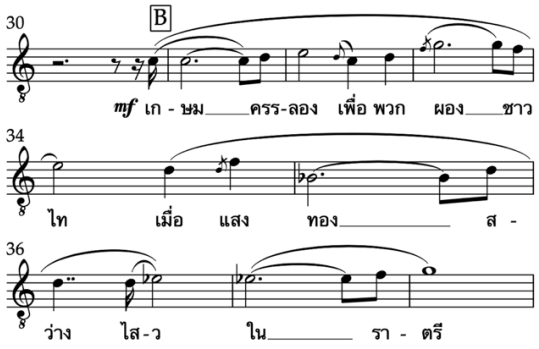
จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยได้เลือกเริ่มต้นจากคอร์ด C Major หลังจากนั้นได้เคลื่อนที่ไปหาคอร์ด A minor ด้วยหลักการเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์ จากคอร์ด A minor ได้เคลื่อนไปสู่คอร์ด F Major ด้วยการแลกเปลี่ยนโน้ตลีดดิงและหลังจากนั้นใช้การเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์ไปสู่คอร์ด D minor จากคอร์ด D minor ผู้วิจัยได้สลับมาใช้การแลกเปลี่ยนโน้ตลีดดิงเข้าหาคอร์ด Bb Major หลังจากนั้นผู้วิจัยสลับมาใช้การแลกเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์อีกครั้งหนึ่งเพื่อ

เข้าหาคอร์ด G minor จากคอร์ด G minor ได้ใช้การแลกเปลี่ยนโน้ตลีดดิงเข้าหาคอร์ด Eb Major และสุดท้ายเข้าสู่คอร์ด C minor ด้วยการเปลี่ยนรูปคอร์ดสัมพัทธ์ จากนั้นผู้วิจัยได้ซ้ำคอร์ด C minor และย้อนกระบวนการทั้งหมดเพื่อกลับเข้าสู่คอร์ด C Major อีกครั้งหนึ่ง

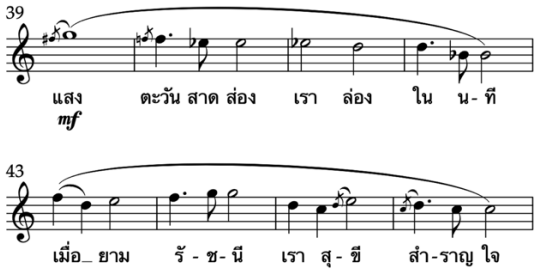
3.2.2 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนอง

ในด้านการพัฒนาทำนอง ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการบรรเลงถอยหลัง (Retrograde) โดยแนวทำนองนั้นจะประพันธ์ขึ้นในรูปแบบถามตอบ ในครึ่งหลังนั้นเองที่จะทำการย้อนโน้ตถอยหลัง โดยการพัฒนาทำนองเช่นนี้จะเกิดขึ้นในห้องที่ 31 โดยที่นักร้องเสียงเทเนอร์จะเป็นผู้บรรเลงก่อน และนักร้องเสียงโซปราโนจะบรรเลงแนวทำนองแบบบรรเลงถอยหลัง โดยผู้วิจัยได้เลือกใช้เทคนิคนี้เพื่อล้อเลียนกับการใช้เทคนิคนีโอรีมานเนียน และสื่อถึงถนนหนทางที่มีการสัญจรไปมาเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 3.2 แสดงถึงแนวทำนองหลักในกระบวนที่ 1 ในห้องที่ 31-38

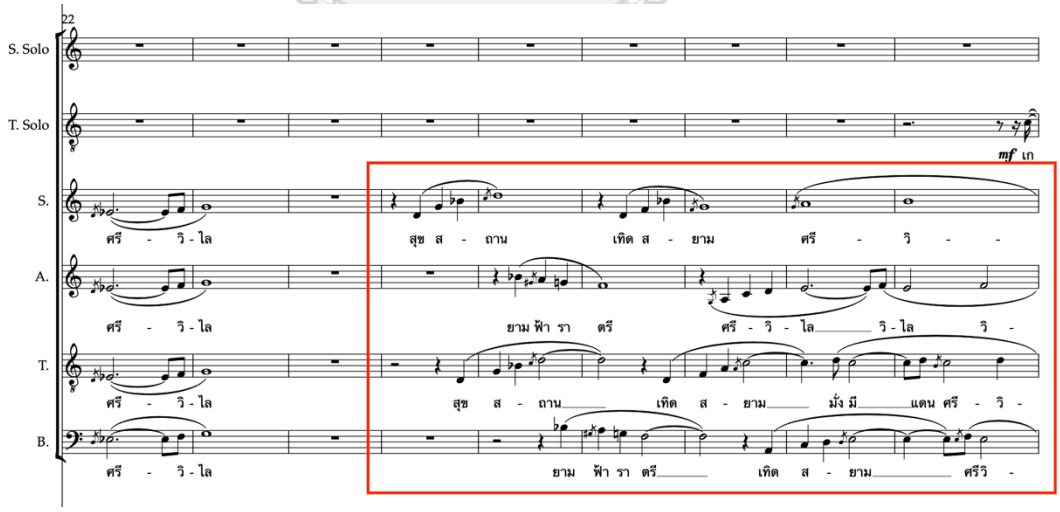


ตัวอย่างที่ 3.3 การย้อนแนวทำนองกลับหลังในห้องที่ 39-46



ในท่อนแรกของบทเพลงนั้น ผู้วิจัยจะยังไม่เลือกใช้เทคนิคการบรรเลงถอยหลังตั้งแต่แรก เนื่องจากบทประพันธ์ท่อนนี้มีการวนซ้ำทั้งทางคอร์ดและแนวทำนองอยู่บ่อยครั้ง ผู้วิจัยจึงระมัดระวังไม่ให้บทประพันธ์ท่อนนี้เกิดความน่าเบื่อ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้เทคนิคแนวทำนองสอดประสาน (Counterpoint) ซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์แบบโพลีโฟนี ซึ่งทำให้เนื้อหาของดนตรีมีความเข้มข้นมากขึ้น และช่วยส่งให้ท่อนบรรเลงเดี่ยวของนักร้องเสียงเทเนอร์และโซปราโนมีความน่าสนใจมากขึ้นด้วย

ตัวอย่างที่ 3.4 ตัวอย่างการใช้เทคนิคการประพันธ์แนวทำนองสอดประสานในห้องที่ 25-30



หลังจากนั้นผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการซ้ำทำนอง (Repetition) กับแนวทำนองนี้ โดยให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ผลัดกันบรรเลงแนวทำนองนี้วนซ้ำไปจนจบเพลง ในหลายช่วงของ

บทประพันธ์นี้จึงมีแนวทำนองหลักบรรเลงไปพร้อมกันกับแนวทำนองสอดประสานอยู่อย่างต่อเนื่อง

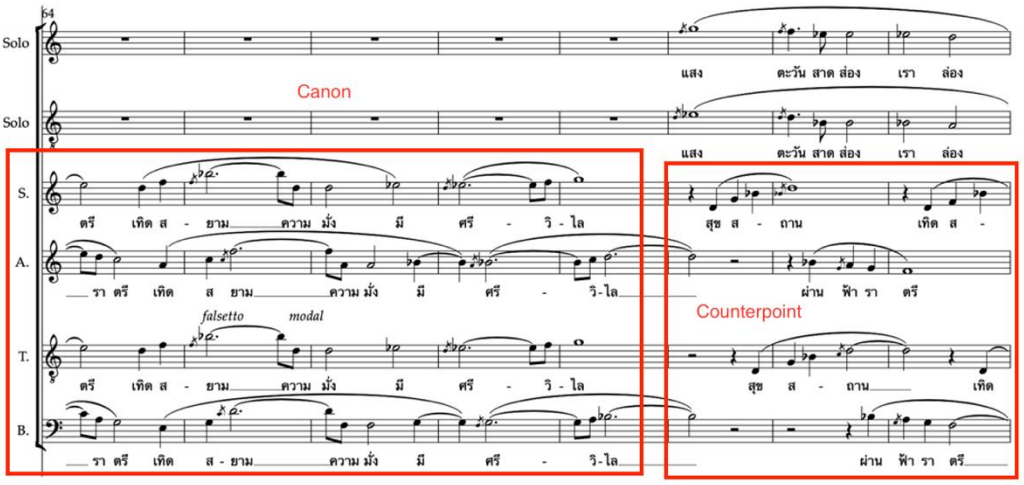
ตัวอย่างที่ 3.5 แนวทำนองที่บรรเลงด้วยคลาริเน็ตในห้องที่ 46-53

ตัวอย่างที่ 3.6 แนวทำนองที่บรรเลงด้วยเฟรนช์ฮอร์นในห้องที่ 54-60

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า แนวทำนองจากที่ถูกบรรเลงโดยนักร้องถูกเปลี่ยนไปให้คลาริเน็ตบรรเลง และหลังจากนั้นจึงสลับมาให้เฟรนช์ฮอร์นเป็นผู้บรรเลงแทน โดยในแนวทำนองของคลาริเน็ตนั้นบรรเลงแนวทำนองในช่วงครึ่งแรก และเฟรนช์ฮอร์นนั้นบรรเลงแนวทำนองแบบถอยหลังไปด้วย นอกจากนี้หากพิจารณาไปที่แนวทำนองของวงขับร้องประสานเสียง พบว่า ได้เกิดแนวทำนองสอดประสานอยู่ด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้พัฒนาแนวทำนองโดยใช้เทคนิคแคนอนในพาร์ทของวงขับร้องประสานเสียงและทั้งวงดนตรีในช่วงท้ายของเพลง โดยปกติแล้วเทคนิคการประพันธ์แบบแคนอนนั้นมักจะเหลื่อมกันตั้งแต่สองจังหวะเป็นต้นไป แต่ผู้วิจัยเลือกให้แนวทำนองนั้นเหลื่อมกันเพียงแค่จังหวะเดียว เพื่อสื่อถึงผู้คนที่เดินขวักไขว่ ย่อมมีเสียงอื้ออึงและไม่พร้อมเพรียงกัน หลังจากนั้นผู้วิจัยได้นำแนวทำนองสอดประสานกลับมาใช้อีกครั้ง เพื่อเพิ่มความซับซ้อน รวมถึงความอื้ออึงและไม่พร้อมเพรียงกันให้เห็นเด่นชัดขึ้น

ตัวอย่างที่ 3.7 การใช้เทคนิคแคนอนและแนวทำนองสอดประสานในห้องที่ 64-71



3.2.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง

ในกระบวนที่ 1 นี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ฉันทลักษณ์แบบกลอนสุภาพ ซึ่งเป็นลักษณะคำประพันธ์ของภาษาไทยที่นิยมใช้และเป็นพื้นฐานของการแต่งกลอน เพื่อให้เข้ากันได้กับแนวทำนองที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ไว้ ผู้วิจัยจึงดึงเอาเพียงลักษณะการสัมผัสระหว่างวรรคและยืดหยุ่นจำนวนคำในแต่ละวรรคแทน โดยยังคงใช้สัมผัส ระหว่างบาท และระหว่างบทตามปกติ โดยในบทแรกนั้นอธิบายถึงความเจริญที่เข้ามาสู่เจริญกรุง ถนนและแสงไฟทำให้บ้านเมืองแถวนั้นเกิดความปีติมากขึ้น ในบทที่ 2 ได้กล่าวถึงเมื่อมีไฟฟ้าแล้วจึงเกิดแสงส่องสว่างยามค่ำคืน เทคโนโลยีนี้จะทำให้เกิดกิจกรรมต่าง ๆ มากขึ้นในเวลากลางคืน ระบบไฟฟ้าและความเจริญจะได้แผ่ขยายไปทั่วประเทศภายหลังจากนั้น ในบทที่ 3 ได้อธิบายถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เปลี่ยนไปในย่านเจริญกรุง เนื่องจากถนนเจริญกรุงนั้นติดกับแม่น้ำเจ้าพระยา ในตอนกลางวันนั้นผู้คนยังคงสัญจรไปมาและค้าขายโดยใช้แม่น้ำเป็นหลัก เมื่อเกิดถนนเจริญกรุงแล้วจึงเกิดกิจกรรมทางเศรษฐกิจผ่านถนนนี้โดยเฉพาะในยามค่ำคืน แต่ผู้คนก็ยังใช้ประโยชน์จากแม่น้ำอยู่ บทประพันธ์เนื้อร้องของกระบวนที่ 1 มีดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

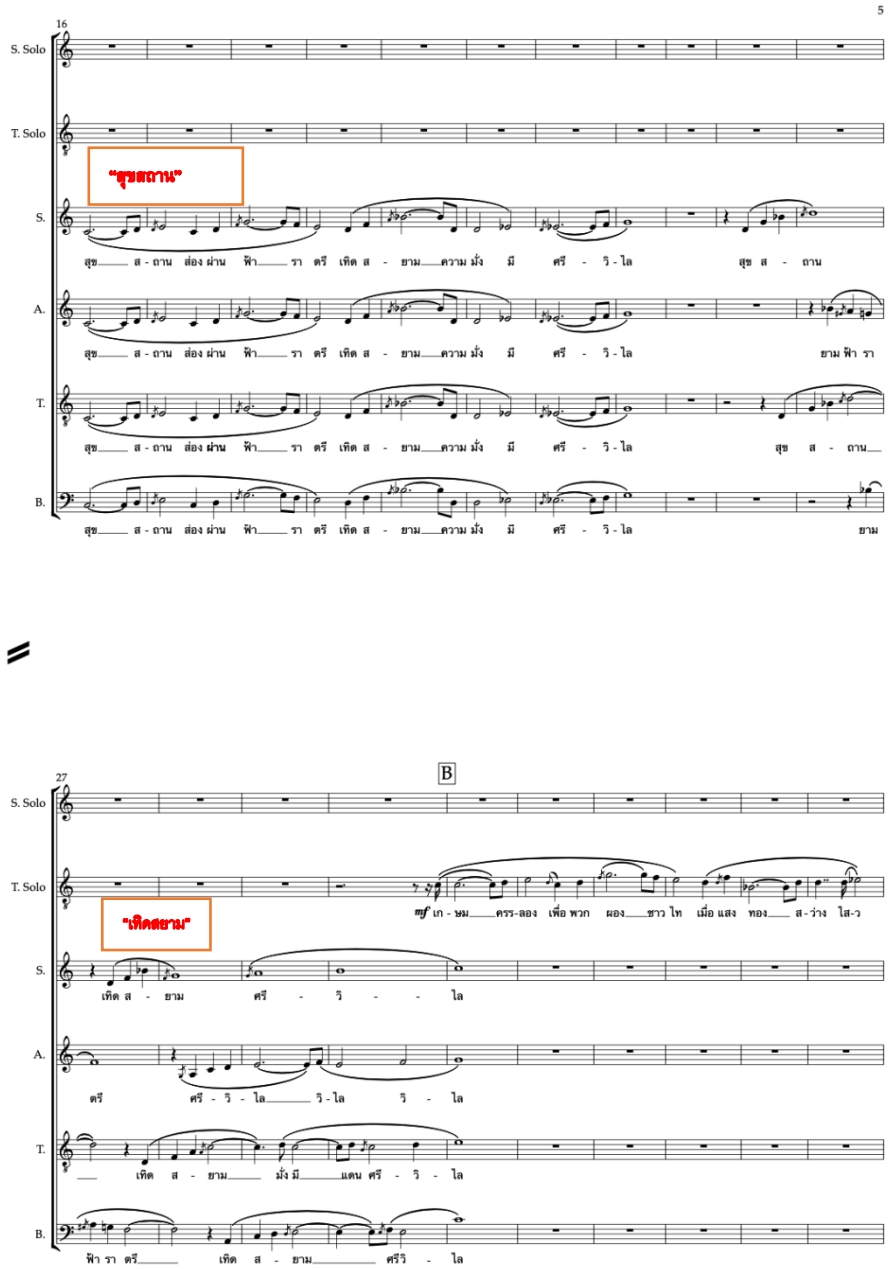
“สุขสถาน
ส่องผ่านฟ้าราตรี
เทิดสยามความมั่งมี
ศรีวิไล
เกษมครรลอง
เพื่อพวกผองชาวไท
เมื่อแสงทองสว่างไสว
ในราตรี

แสงตะวันสาดส่อง
เราล่องในนที
เมื่อยามรัชนี
เราสุขีสำราญใจ”

ในท่อนแรกนั้นได้ใช้เนื้อเพลงจากบทแรกเท่านั้น โดยใช้เนื้อเพลงเต็มในครึ่งแรก หลังจากนั้นในครึ่งหลังได้แตกเนื้อเพลงออกมาเพื่อให้วงขับร้องประสานเสียงได้ทำการร้องประสานเสียงแนวทำนองสอดประสาน โดยทำการปรับเนื้อเพลงเล็กน้อยที่คำว่า “สุขสถาน” เป็น “เทิดสยาม” ในบางครั้ง เพื่อไม่ให้เกิดความน่าเบื่อในการฟัง และเพื่อให้วรรณยุกต์นั้นยังคงฟังได้ชัดเจนอยู่ โดยเฉพาะในแนวโซปราโน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

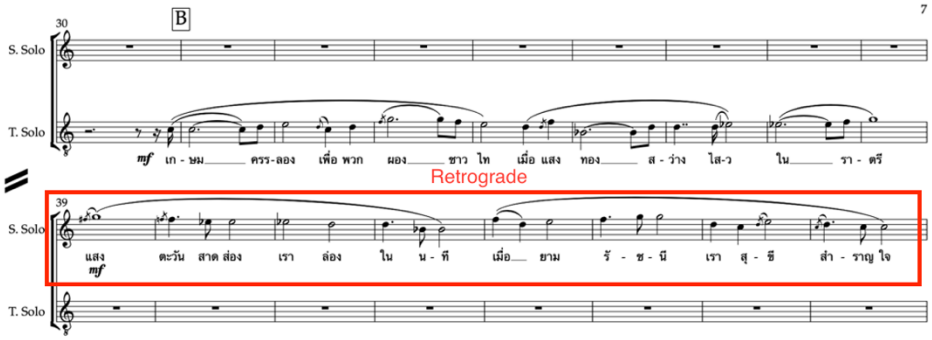
ตัวอย่างที่ 3.8 การใช้เนื้อเพลงกับแนวทำนองในท่อนแรกในห้องที่ 16-31



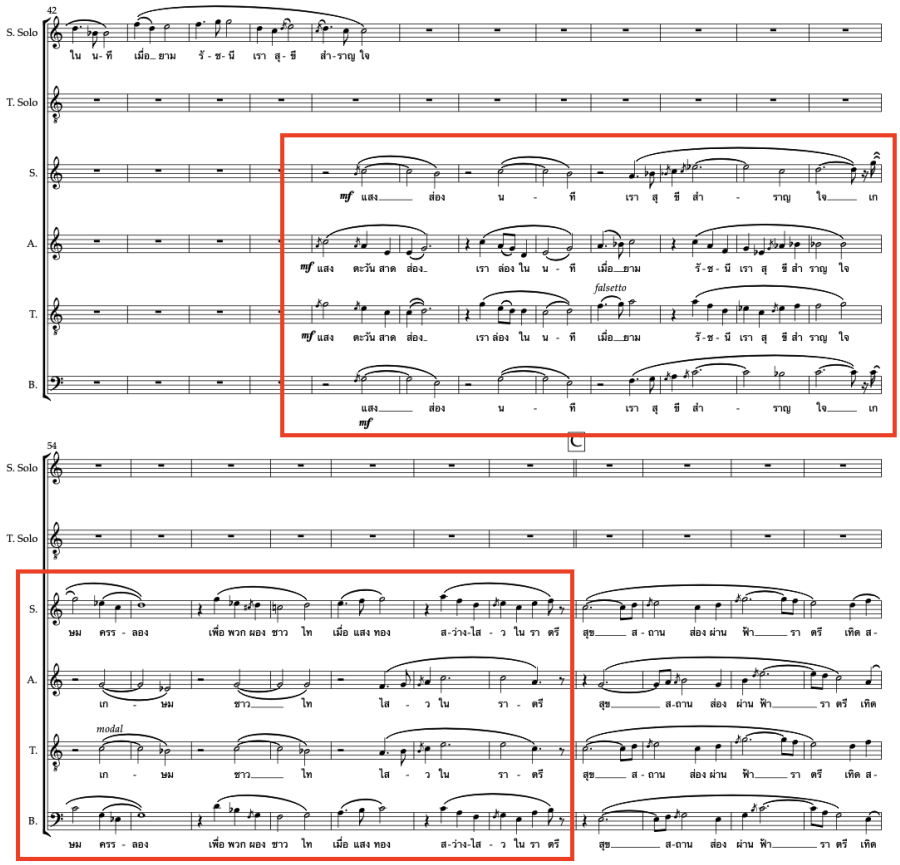
ผู้วิจัยได้ใช้เนื้อเพลงบทที่สองในท่อนต่อมา โดยให้นักร้องเดี่ยวเทเนอร์และนักร้องเดี่ยวโซปราโนเป็นผู้ขับร้องเนื้อเพลงนี้ โดยนักร้องเดี่ยวเทเนอร์จะเป็นผู้ร้องเนื้อเพลงบทที่ 2 และนักร้องเดี่ยวโซปราโนเป็นผู้ขับร้องบทที่ 3 หลักจากนั้นในท่อนต่อไปนั้น วงขับร้องประสานเสียงจะทำการขับร้องย้อนบท โดยจะเริ่มขับร้องจากบทที่ 3 ก่อน และต่อด้วยบทที่ 2 ทั้ง

บทที่ 3 และบทที่ 2 ในท่อนนี้ผู้วิจัยทำการแตกเนื้อเพลงออกมาและเรียบเรียงเสียงประสานแบบแนวทำนองสอดประสาน

ตัวอย่างที่ 3.9 การเรียบเรียงเนื้อร้องกับแนวทำนองในห้องที่ 31-46

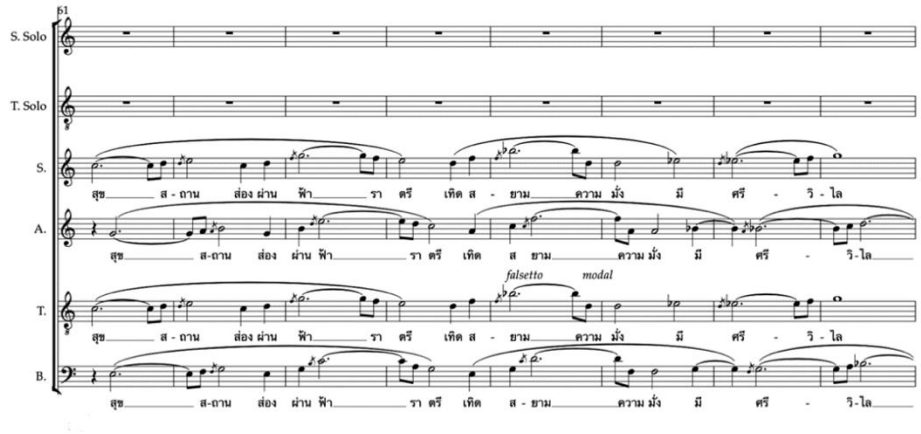


ตัวอย่างที่ 3.10 การเรียบเรียงเนื้อร้องกับแนวทำนองในห้องที่ 46-60



ในท่อนต่อมาได้กลับมาใช้เนื้อเพลงบทที่ 1 อีกครั้ง และให้นักร้องเสียงโซปราโนและนักร้องเสียงเทเนอร์ทำการขับร้องแนวทำนองหลักร่วมกันและให้ขับร้องขนานคู่แปด เพื่อให้แนวทำนองนั้นมีเสียงที่ชัดและแข็งแรงขึ้น และให้นักร้องเสียงอัลโตและเบสขับร้องประสานแบบแคนอน หลังจากนั้นจึงให้นักร้องเดี่ยวโซปราโนและนักร้องเดี่ยวเทเนอร์ทำการขับร้องเนื้อเพลงในบทที่ 2 และวงขับร้องประสานเสียงกลับมาขับร้องเนื้อเพลงในบทที่ 1 แบบแนวทำนองสอดประสานเช่นเดียวกันกับในท่อนแรกอีกครั้งหนึ่ง

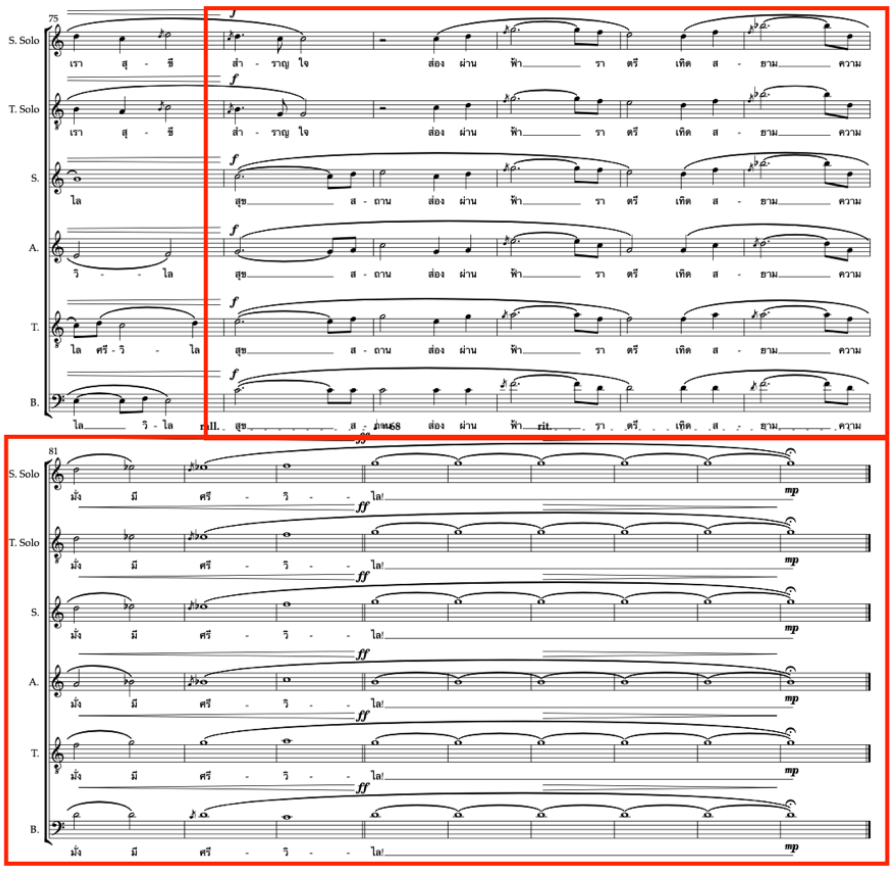
ตัวอย่างที่ 3.11 ตัวอย่างการเรียบเรียงเนื้อร้องด้วยวิธีการประพันธ์แบบแคนอนในห้องที่ 61-68



ในท่อนสุดท้ายนั้นผู้วิจัยเลือกใช้เนื้อเพลงบทที่ 1 เพื่อจบกระบวน โดยให้นักร้องทุกคนร้องแนวทำนองและประสานกันแบบโฮโมโฟนี เพื่อสร้างความยิ่งใหญ่และอลังการ ผู้วิจัยได้ประพันธ์จังหวะยืดคำว่าศรีวิไลออกไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.12 ตัวอย่างการใช้เนื้อเพลงบทที่ 1 เพื่อจบกระบวนในห้องที่ 76-89

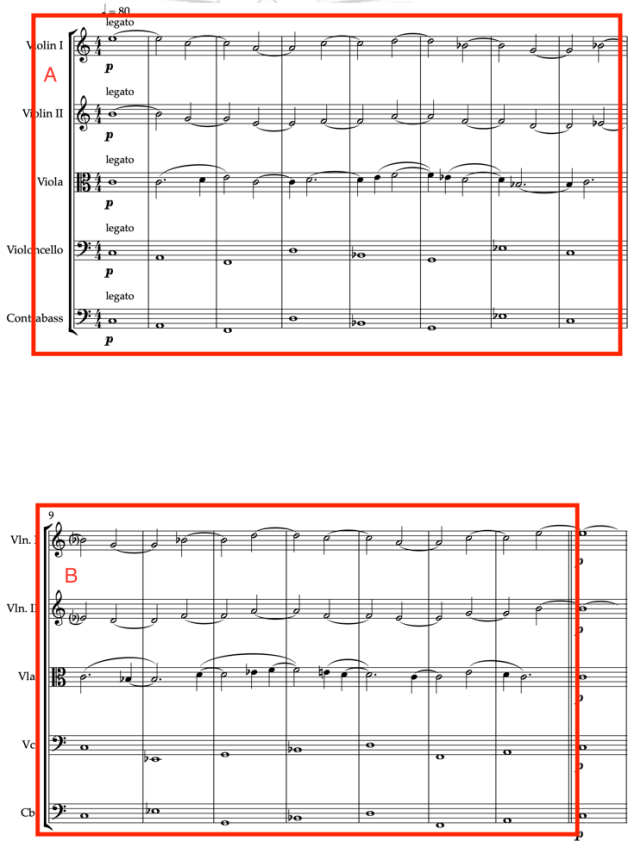


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

บทประพันธ์มหานครนี้ ผู้วิจัยใช้พื้นฐานการประพันธ์ในรูปแบบมินิมัลเป็นส่วนสำคัญ เนื่องจากดนตรีรูปแบบมินิมัลและดนตรีป๊อปเป็นรูปแบบดนตรีที่ผู้วิจัยสนใจ ผู้วิจัยจึงมักเลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบไบนารี (Binary) เป็นหลัก เพื่อให้มีความเรียบง่ายและฟังได้ง่ายสำหรับบุคคลทั่วไป โดยในท่อน A นั้นจะแบ่งจากคอร์ด C Major ไปถึงคอร์ด C minor และในท่อน B จะเริ่มจากคอร์ด C minor ไปจนถึง C Major

ตัวอย่างที่ 3.13 การแบ่งท่อน A และ B ในห้องที่ 1-8 และ 9-15



ตารางที่ 3.1 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 1

	กระบวนที่ 1 เจริญกรุง					
ท่อนเพลง	ช่วงนำ	A1-B1	A2-B2	A3-B3	A4-B4	coda
ลำดับห้อง	1-15	16-30	31-45	46-60	61-75	76-90

3.3 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 2 ดาวคะนอง

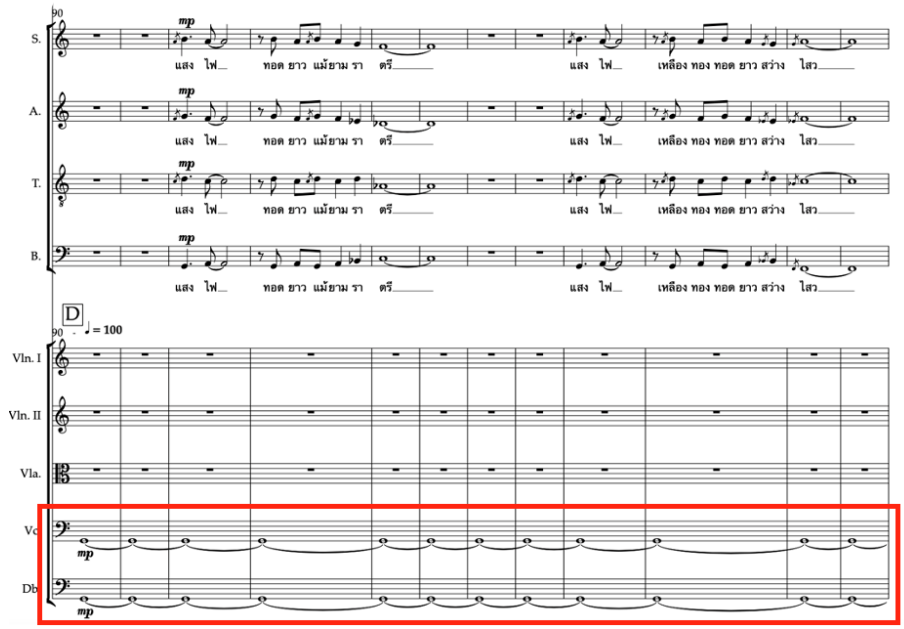
กระบวนที่ 2 ดาวคะนองนี้ ผู้วิจัยต้องการเล่าเหตุการณ์ที่ทุกคนมักจะมีร่วมกัน นั่นคือเมื่อเราต้องขับรถจากต่างจังหวัดเข้ากรุงเทพมหานครในช่วงวันหยุดเทศกาลต่าง ๆ เช่น เทศกาลสงกรานต์ หรือเทศกาลปีใหม่ เป็นต้น ผู้คนส่วนใหญ่มักจะพาครอบครัวไปเที่ยวเพื่อพักผ่อนหย่อนใจ หรือเพื่อกลับไปเยี่ยมครอบครัวที่ต่างจังหวัด เมื่อถึงเวลากลับนั้นทุกคนจะต้องเผชิญกับสภาวะรถติดอย่างมาก อันเนื่องจากปัญหาสภาพจราจร ทำให้เกิดความเมื่อยล้าและเบื่อหน่าย แต่เมื่อเข้าใกล้ถึงกรุงเทพมหานครแล้ว มักจะพบกับป้ายบอกทางไปยังดาวคะนองแทบทุกครั้ง ดาวคะนองเป็นย่านที่ผู้คนใช้สัญจรผ่านไปมาอยู่บ่อยครั้ง และเมื่อเห็นป้ายสัญญาณนี้จะเป็นสัญญาณว่าเรานั้นใกล้ถึงที่หมายแล้ว กำลังจะเข้าสู่เมืองชั้นในของกรุงเทพมหานครในไม่ช้า

3.3.1 แนวคิดการจัดระบบเสียง

ในกระบวนนี้ ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคโพลีคอร์ด (Polychord) เป็นเทคนิคสำคัญในการจัดระบบเสียง โดยเป็นเทคนิคที่ว่าด้วยการใช้คอร์ดสองคอร์ดขึ้นไปพร้อมกันในครั้งเดียว ผู้วิจัยได้ค่อย ๆ พัฒนาระบบเสียงให้เห็นเทคนิคนี้ชัดขึ้นทีละน้อย เริ่มจากช่วงต้นที่เชลโลและคอนทราเบสได้เล่นโน้ตจีค้างไว้เป็นเพเดิลโทน (Pedal tone) ในขณะที่วงขับร้องประสานเสียงได้บรรเลงคอร์ดอื่นที่ไม่มีโน้ตจีอยู่ในคอร์ด เช่นคอร์ด F Major และคอร์ด Db Major เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

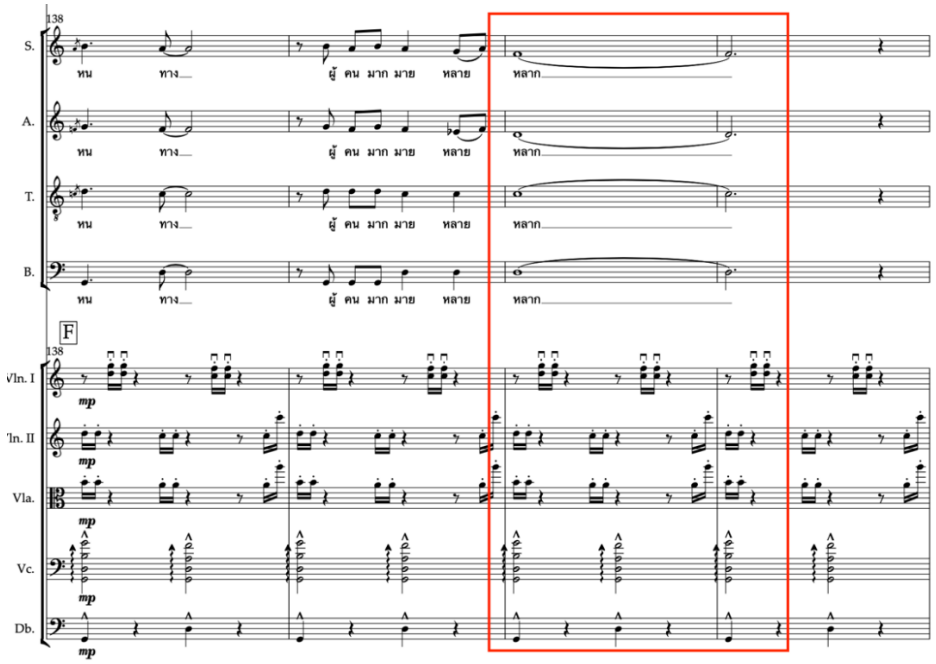
ตัวอย่างที่ 3.14 ตัวอย่างการใช้เพเดิลโทนในเชลโลและคอนทราเบสในห้องที่ 90-101



หลังจากนั้นผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคโพลีคอร์ดให้ชัดขึ้น ตัวอย่างเช่น ในห้องที่ 140-141 ในขณะที่วงเครื่องสายกำลังเล่นคอร์ด G Major อยู่นั้น วงขับร้องประสานเสียงได้บรรเลงคอร์ด D minor ซึ่งสองคอร์ดนี้มีโน้ตดีเป็นโน้ตร่วมกัน จึงยังทำให้ฟังแล้วกลมกลืนไปด้วยกันได้อยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

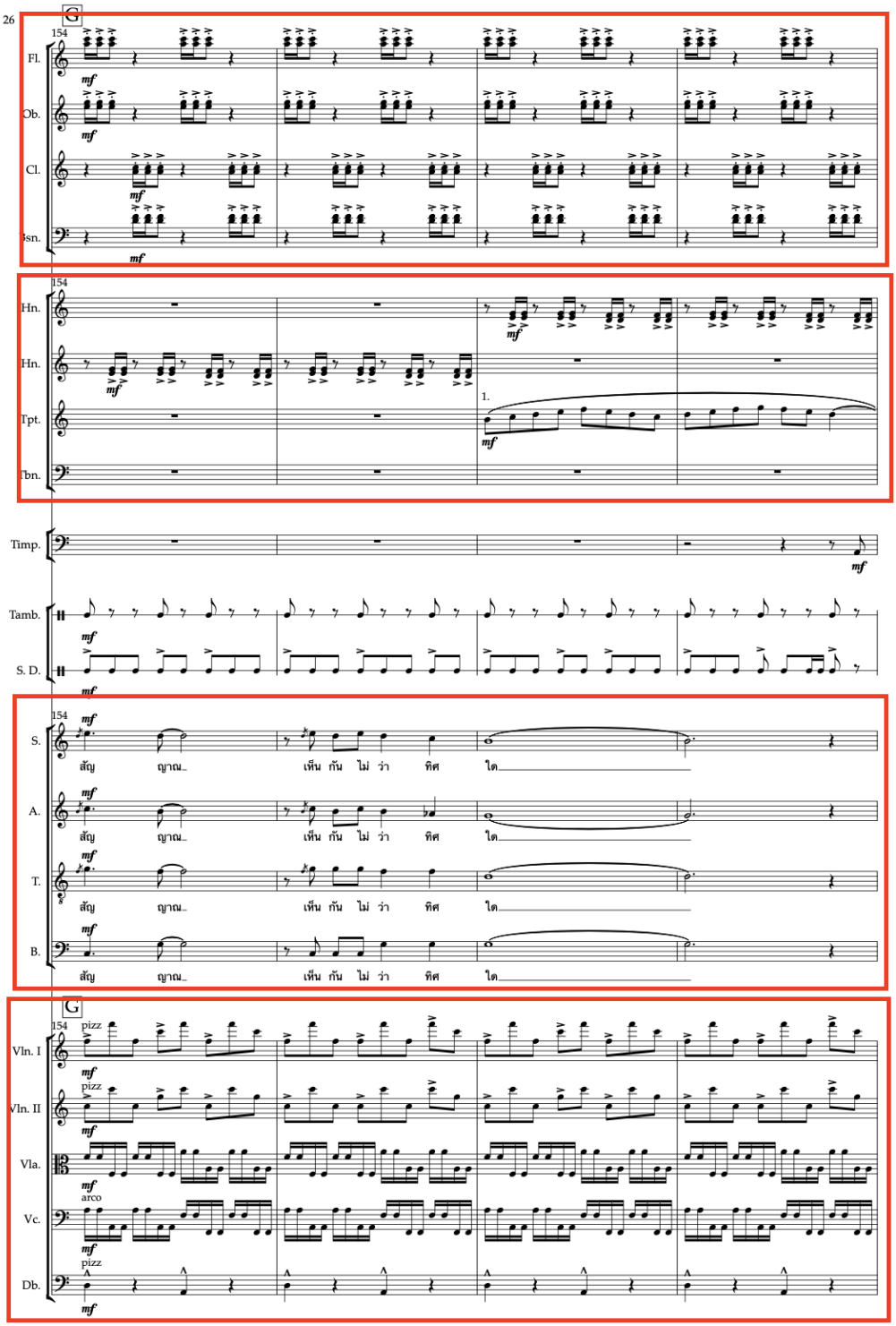
ตัวอย่างที่ 3.15 ตัวอย่างการใช้โพลีคอร์ดในห้องที่ 140-141



หลังจากนั้นตั้งแต่ห้องเพลงที่ 154 เป็นต้นไป ผู้วิจัยได้ประพันธ์ให้ในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีนั้นใช้คอร์ดที่หลากหลายมากขึ้น เริ่มจากในห้องที่ 154 ถึง 161 ในขณะที่กลุ่มเครื่องสายนั้นบรรเลงคอร์ด D minor กลุ่มเครื่องลมไม้ก็ได้บรรเลงคอร์ด C Major ไปพร้อมกัน และวงขับร้องประสานเสียงได้ใช้คอร์ด C Major และคอร์ด G Major สลับกันเพื่อเชื่อมสองคอร์ดนี้ให้กลมกลืนกัน หลังจากนั้นผู้วิจัยให้วงขับร้องประสานเสียงร้องในคอร์ด G Major ในขณะที่กลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องลมไม้กำลังบรรเลงคอร์ดเดิมอยู่ ซึ่งคอร์ด G Major นั้นมีโน้ตดีที่เป็นโน้ตร่วมกับคอร์ด D minor และมีโน้ตจีซึ่งเป็นโน้ตร่วมกับคอร์ด C Major อยู่เช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

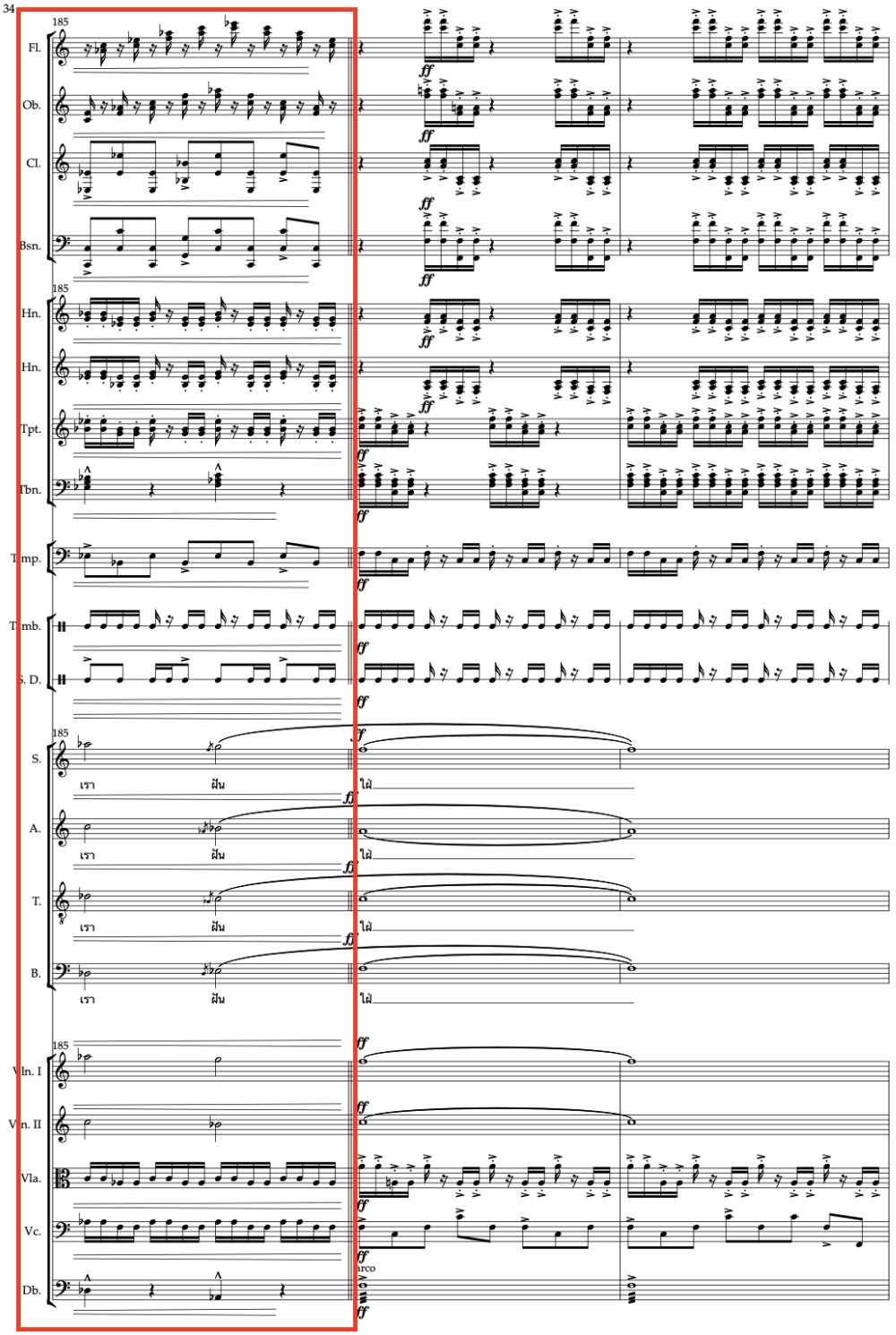
ตัวอย่างที่ 3.16 ตัวอย่างการใช้โพลีคอร์ดในกลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องลมไม้ และวงขับร้องประสานเสียง ในห้องที่ 154-157



ในห้องที่ 185 ผู้วิจัยได้ประพันธ์ให้เกิดโพลีคอร์ดสามคอร์ด คือคอร์ด Db Major คอร์ด Eb Major และคอร์ด Ab Major โดยคอร์ด Db Major นั้นจะเกิดขึ้นที่กลุ่มเครื่องสาย คอร์ด Eb Major นั้นจะเกิดขึ้นที่กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและวงขับร้องประสานเสียง และคอร์ด Ab Major นั้นจะเกิดขึ้นที่กลุ่มเครื่องลมไม้ โดยทั้งสามคอร์ดนี้เป็นคอร์ดที่สามารถนำไปสู่คอร์ด F Major ซึ่งเป็นการย้ายบันไดเสียง (Modulation) โดยคอร์ด Eb Major นั้นสามารถวิเคราะห์เป็นคอร์ดยืมที่ยืมมาจากคอร์ดเจ็ดของบันไดเสียง F minor คอร์ด Db Major นั้นสามารถวิเคราะห์ได้เป็นคอร์ดยืมที่ยืมมาจากคอร์ดหกของบันไดเสียง F minor และคอร์ด Ab Major นั้นวิเคราะห์ได้เป็นคอร์ดยืมที่ยืมมาจากบันไดเสียง F minor เช่นกัน

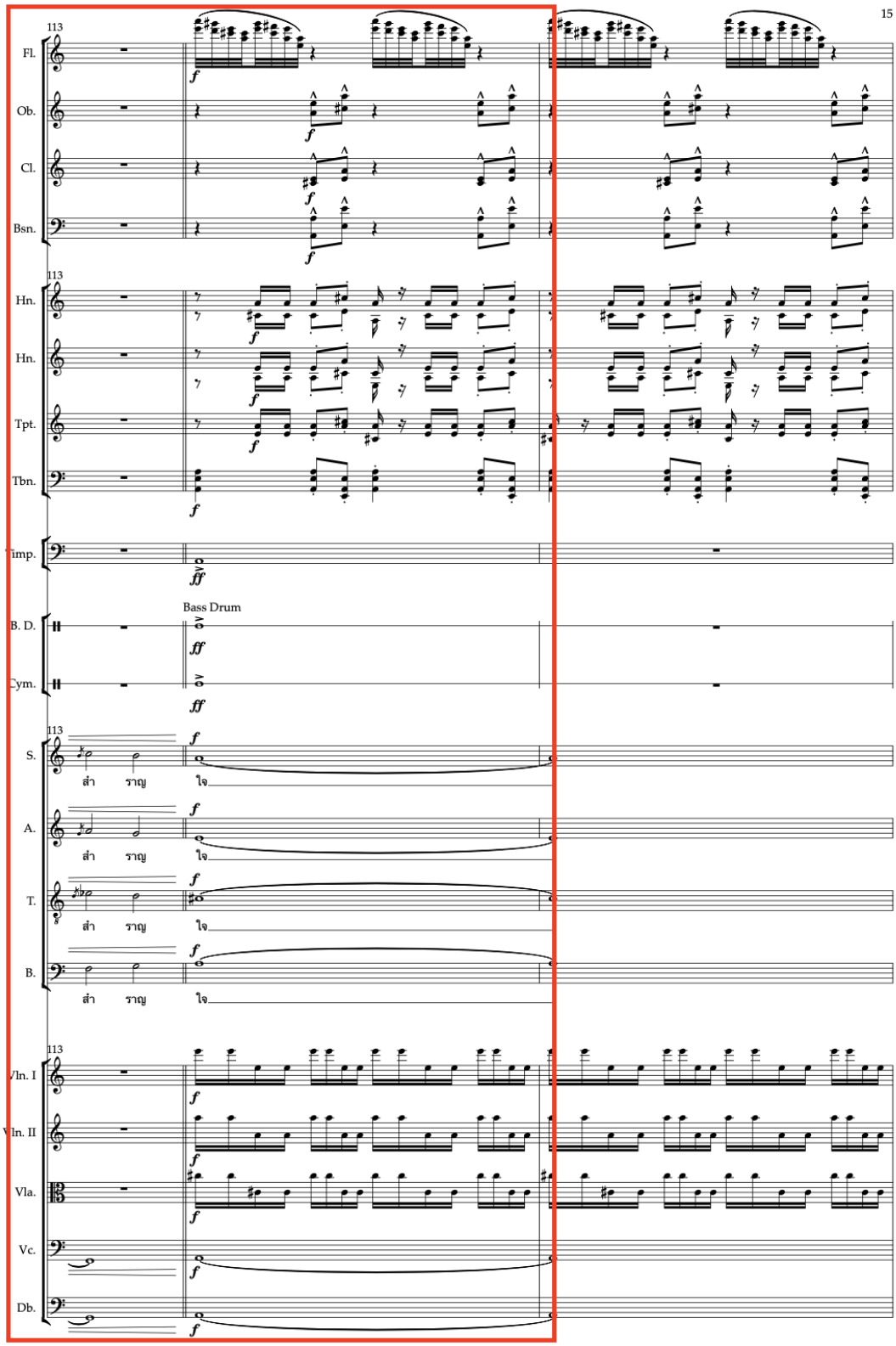
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.17 การใช้โพลีคอร์ดเพื่อนำไปสู่การย้ายบันไดเสียงในห้องที่ 185

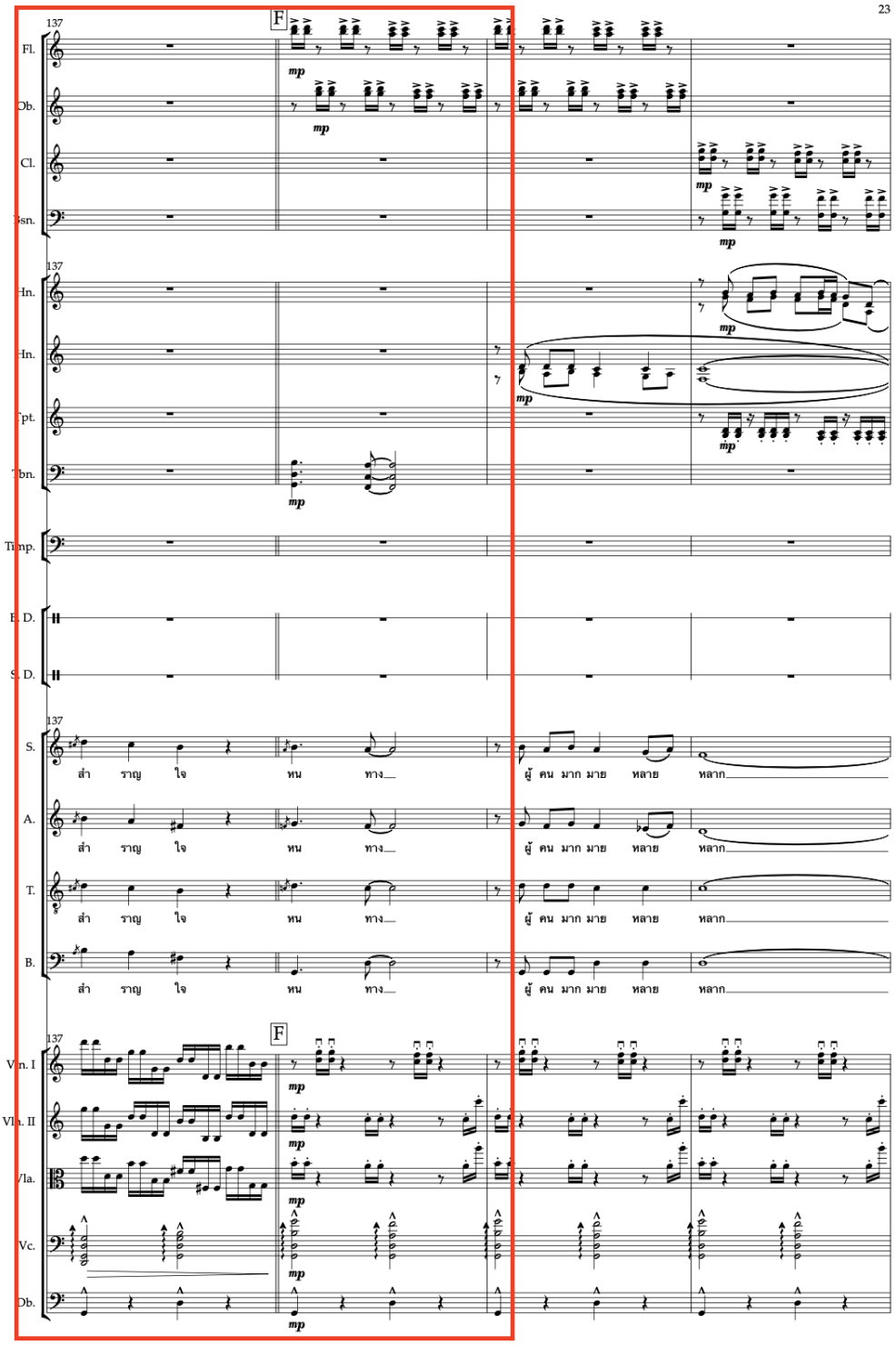


อีกหนึ่งเทคนิคสำคัญที่ผู้วิจัยใช้จัดระบบเสียงในกระบวนนี้คือการย้ายบันไดเสียง ซึ่งในกระบวนนี้จะมีสังคีตลักษณ์แบบไบนารี แต่ทุกครั้งที่บทเพลงได้วนกลับเข้าท่อน A จะเกิดการย้ายบันไดเสียงทุกครั้ง และจะใช้เทคนิคการย้ายบันไดเสียงแบบใช้คอร์ดร่วม ซึ่งหมายถึงคอร์ดที่สามารถวิเคราะห์ได้ทั้งในมุมมองของบันไดเสียงก่อนหน้าและบันไดเสียงที่ทำการย้าย โดยเริ่มจากช่วงนำนั้น บทเพลงจะดำเนินอยู่ในบันไดเสียง G Major หลังจากนั้นเมื่อเข้าสู่ท่อนต่อไปในห้องที่ 114 โดยใช้คอร์ด G Major ซึ่งได้ใช้เทคนิคคอร์ดยืม โดยใช้คอร์ดเจ็ดที่ยืมมาจากบันไดเสียง A minor และทำการย้ายบันไดเสียงไปสู่บันไดเสียง A Major หลังจากนั้นได้ย้ายบันไดเสียงเข้าสู่บันไดเสียง G Major ในห้องเพลงที่ 138 โดยใช้คอร์ด G Major จึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นคอร์ดหนึ่งในบันไดเสียง G Major และเป็นคอร์ดเจ็ดที่ยืมจากบันไดเสียง A minor ในท่อนต่อไปหรือห้องเพลงที่ 154 ได้ย้ายบันไดเสียงไปหาบันไดเสียง D minor โดยใช้คอร์ด D minor ซึ่งเป็นคอร์ดหนึ่งในบันไดเสียงที่ต้องการย้ายไป และคอร์ด F Major ที่กลุ่มเครื่องลมไม้ คอร์ด D minor ในบันไดเสียง G Major สามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นคอร์ดห้ายืมจากบันไดเสียง G minor และคอร์ด F Major สามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นคอร์ดเจ็ดยืมจากบันไดเสียง G minor เช่นกัน เมื่อเข้าสู่บันไดเสียง D minor แล้วจึงย้ายบันไดเสียงไปหาบันไดเสียง Eb Major ในห้องเพลงที่ 170 โดยใช้คอร์ด Eb minor ที่กลุ่มเครื่องดนตรีและคอร์ด D diminished ที่วงขับร้องประสานเสียง โดยคอร์ด D diminished นั้นวิเคราะห์ได้ว่าเป็นคอร์ดเจ็ดของบันไดเสียง Eb Major ที่ต้องการย้าย ส่วนคอร์ด Eb Major นั้นได้มาจากการที่ผู้วิจัยนั้นได้เปลี่ยนจากคอร์ด D minor ในห้องที่ 154 เข้าสู่คอร์ด G Major ในห้องที่ 162 และถือว่าเป็นการย้ายบันไดเสียงเข้าสู่บันไดเสียง G Major ระหว่างทาง คอร์ด Eb minor จึงได้มาจากการเคลื่อนที่ของคอร์ดโดยใช้ทฤษฎีนีโอรีมานเนียนอีกครั้งหนึ่ง โดยเป็นการเคลื่อนที่แบบพิเศษคือการเคลื่อนที่แบบเฮ็กซ์โพล (Hexpole) ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่ไม่มีโน้ตร่วมของทฤษฎีนี้ โดยโน้ตจีและโน้ตบีนั้นเคลื่อนที่ลงมาเป็นโน้ตจีแฟลตและบีแฟลต และโน้ตดีนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปเป็นอีแฟลต และเข้าสู่ท่อนจบของเพลงในห้องที่ 186 ด้วยบันไดเสียง F Major โดยเกิดคอร์ด Db Major, Eb Major และ Ab Major โดยคอร์ด Db Major วิเคราะห์ได้เป็นคอร์ดเจ็ดยืมของบันไดเสียง Eb minor และเป็นคอร์ดหกยืมของบันไดเสียง F minor คอร์ด Eb Major เป็นคอร์ดหนึ่งของบันไดเสียง Eb Major และเป็นคอร์ดเจ็ดยืมของบันไดเสียง F minor และคอร์ด Ab Major เป็นคอร์ดสี่ของบันไดเสียง Eb Major และเป็นคอร์ดสามยืมของบันไดเสียง F Major

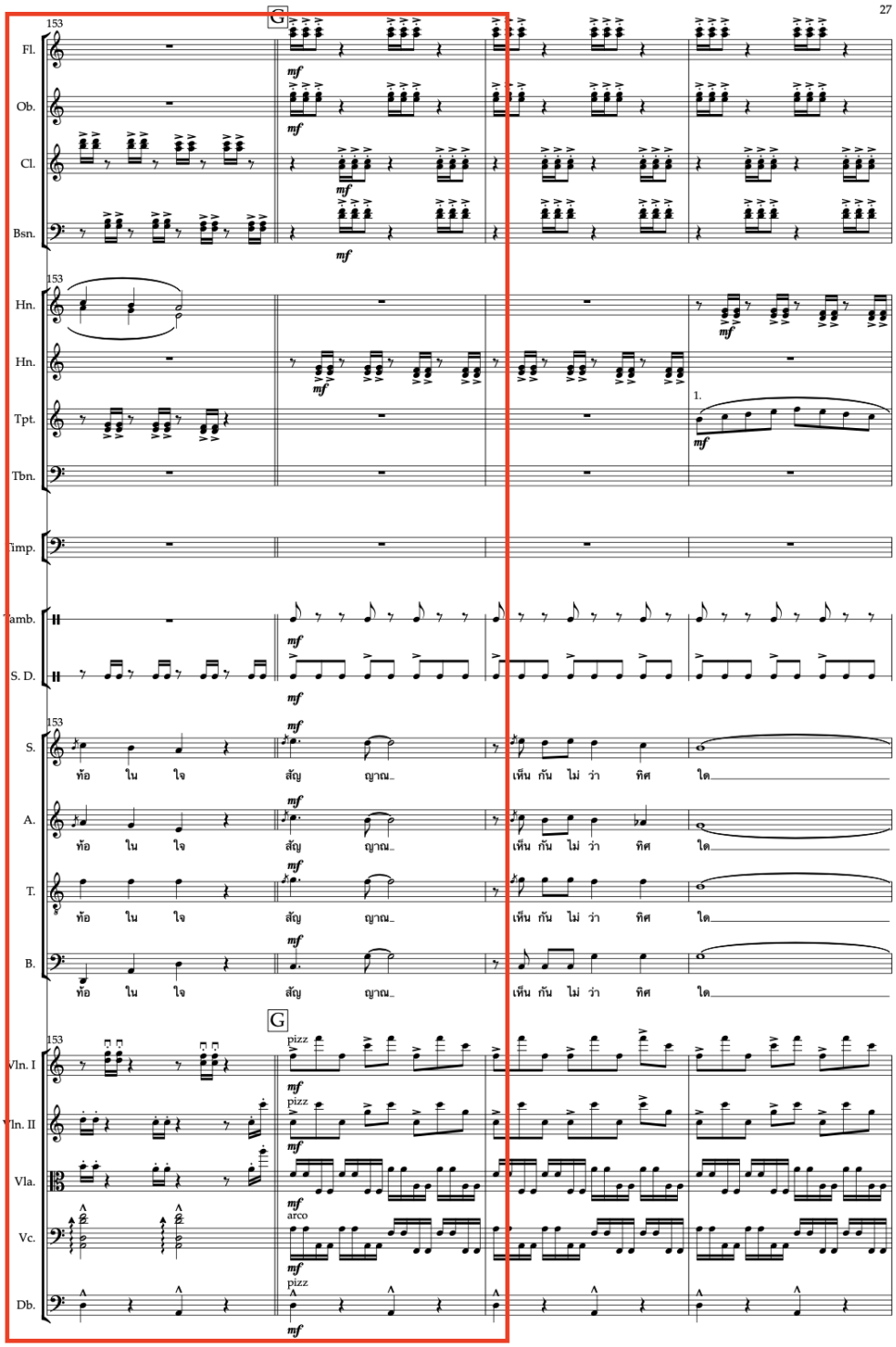
ตัวอย่างที่ 3.18 การย้ายบันไดเสียงในห้องที่ 113-114



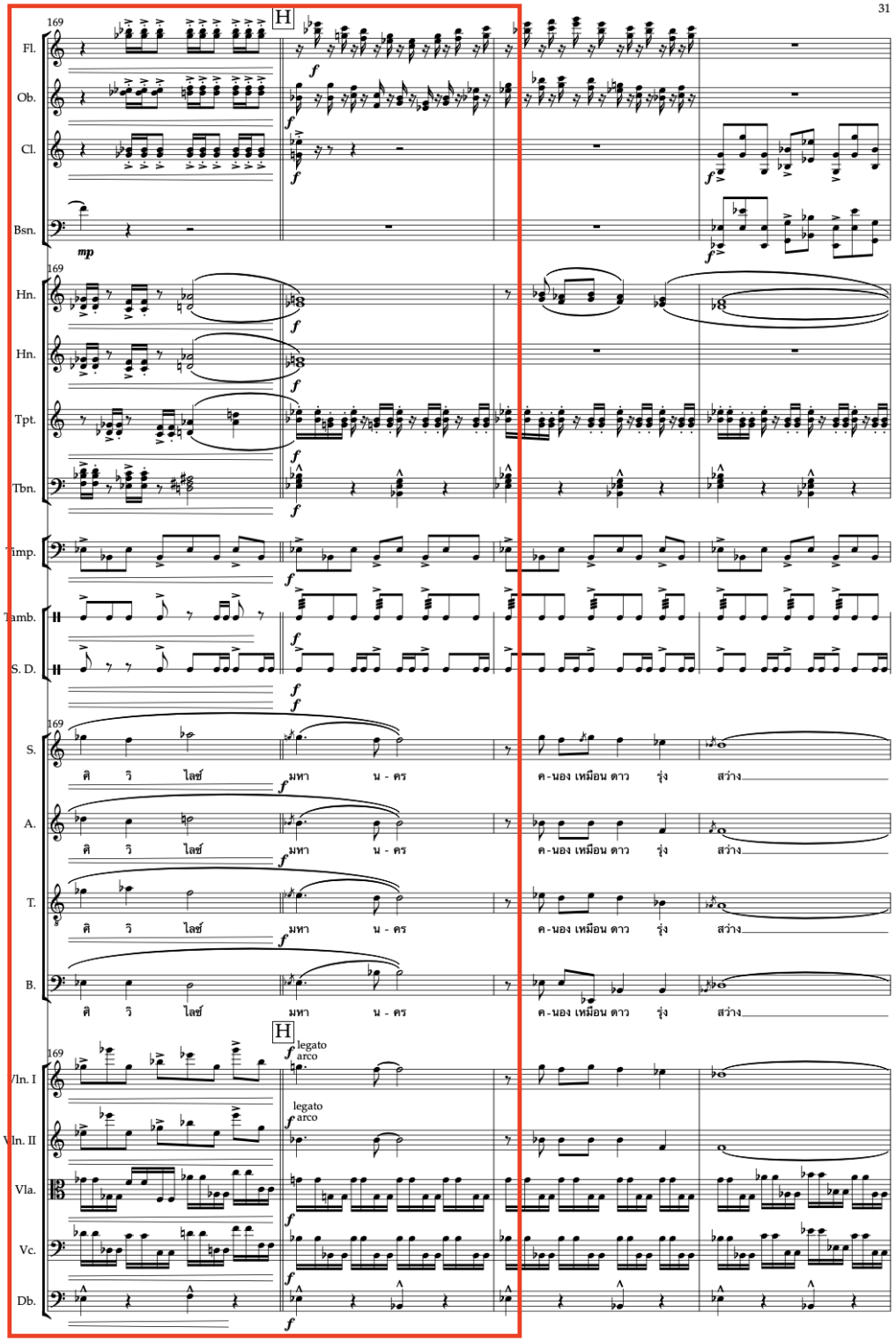
ตัวอย่างที่ 3.19 การย้ายบันไดเสียงในห้องที่ 137-138



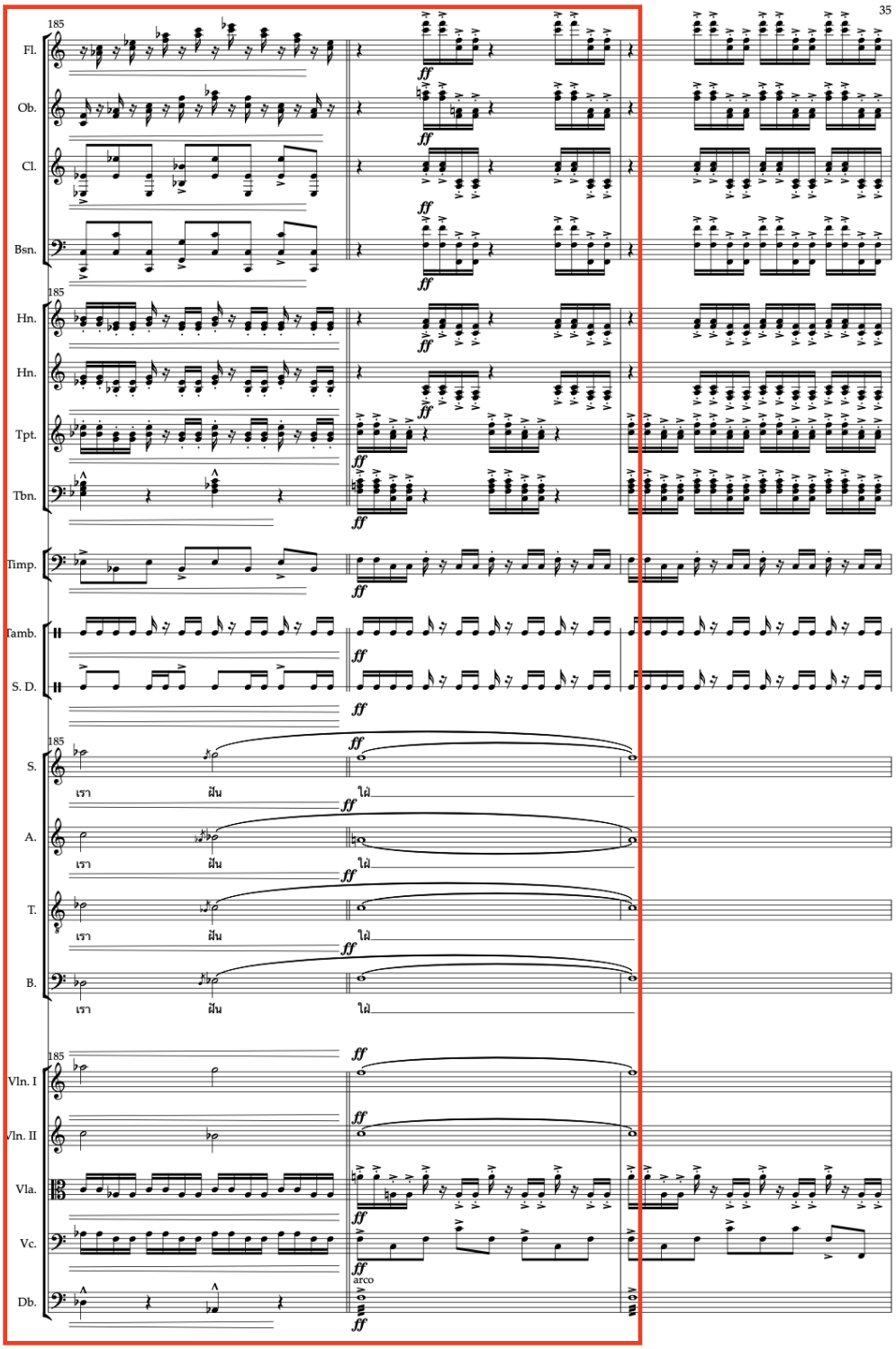
ตัวอย่างที่ 3.20 การย้ายบันไดเสียงในห้องที่ 153-154



ตัวอย่างที่ 3.21 การย้ายบันไดเสียงในห้องที่ 169-170



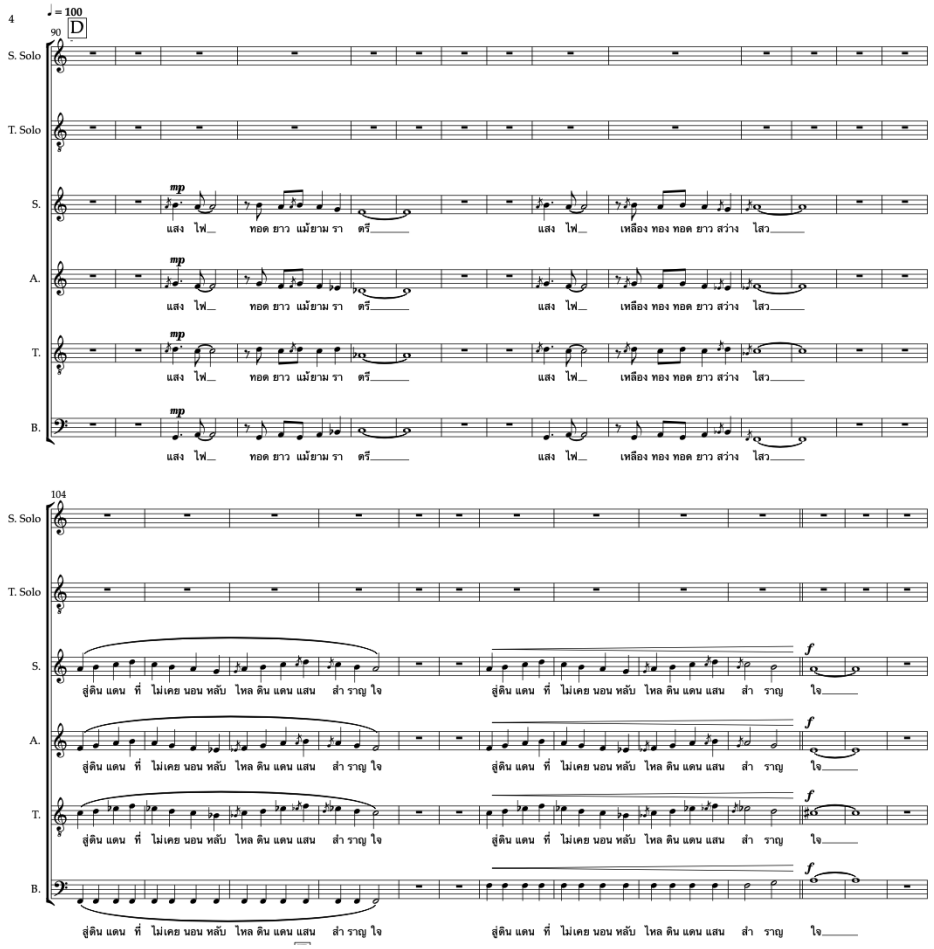
ตัวอย่างที่ 3.22 การย้ายบันไดเสียงในห้องที่ 185-186



3.3.2 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนอง

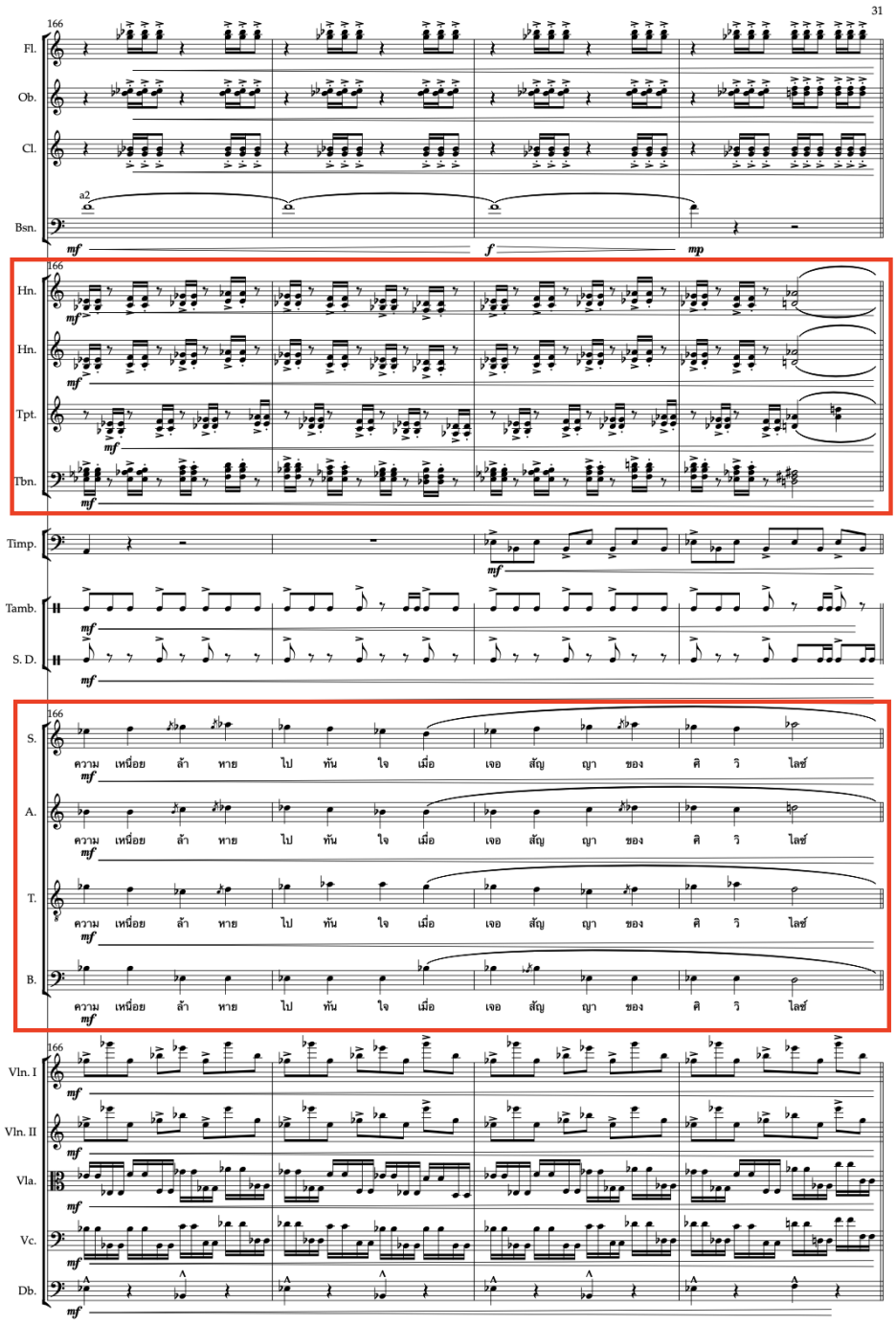
ในแง่ของการพัฒนาทำนองนั้น ผู้วิจัยได้ให้วงขับร้องประสานเสียงทำหน้าที่ขับร้องแนวทำนองหลัก โดยแนวทำนองหลักนั้นจะถูกแบ่งออกเป็นท่อน A และ B โดยในท่อน B นั้น ผู้วิจัยได้พัฒนาแนวทำนองออกมาเล็กน้อย และวนซ้ำแนวทำนองหลักนี้จนจบเพลงโดยที่ปรับเปลี่ยนไปตามบันไดเสียงของเพลงในช่วงนั้น ๆ

ตัวอย่างที่ 3.23 แนวทำนองหลักในกลุ่มวงขับร้องประสานเสียงในห้องที่ 90-115



นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใช้ลักษณะการพื้นผิวแบบเฮเทอโรโฟนี (Heterophony) ในบางครั้งเพื่อดึงแนวทำนองหลักให้เด่นชัดขึ้น หรือใช้ในจังหวะที่ต้องการเพิ่มความดังให้ดนตรี โดยเฮเทอโรโฟนี้นั้นเป็นการแปรทำนองหลักให้มีลักษณะจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น แต่ยังคงฟังเป็นแนวทำนองหลักอยู่ บรรเลงซ้อนไปกับแนวทำนองหลักจริง

ตัวอย่างที่ 2.24 การใช้พื้นผิวแบบเฮเทอโรโฟนีในห้องที่ 166-169



3.3.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง

ในส่วนของการประพันธ์เนื้อร้องนั้น ผู้วิจัยเลือกใช้ฉันทลักษณ์แบบกลอนเปล่า กล่าวคือ ผู้วิจัยเลือกกำหนดกฎเกณฑ์ของฉันทลักษณ์ด้วยตนเอง โดยกำหนดให้ในหนึ่งบทนั้นจะมีอยู่ 4 บาทเช่นเดียวกันกับฉันทลักษณ์ทั่วไป แต่ทุกบาทนั้นจะไม่กำหนดจำนวนคำในนั้น และจะทำการซ้ำคำต้นในสองบาทแรก ในแต่ละบาทนั้นจะสัมผัสกันเฉพาะท้ายประโยคเท่านั้น แต่ไม่จำเป็นต้องสัมผัสกันกับบาทที่ 1 และในบาทที่ 3 กับบาทที่ 4 นั้นจะเหมือนกันทุกประการ สรุปแล้ว โครงสร้างของฉันทลักษณ์ประดิษฐ์ของผู้วิจัยนั้นมีโครงสร้างดังนี้

รูปที่ 3.1 ลักษณะโครงสร้างของฉันทลักษณ์ประดิษฐ์

จากโครงสร้างจะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยจะไม่กำหนดจำนวนคำในแต่ละบาท แต่จะกำหนดประโยคไว้ด้วยสี โดยเฉพาะบาทที่ 3 และ 4 ที่ถูกกำหนดไว้ด้วยสีแดงเหมือนกันนั้น หมายความว่าทั้งสองบาทนี้เป็นการซ้ำประโยค เมื่อได้ฉันทลักษณ์นี้มาแล้วผู้วิจัยจึงได้ทำการแต่งเนื้อร้องโดยยึดตามโครงสร้างนี้

“แสงไฟ ทอดยาวแม้ยามราตรี
แสงไฟ เหลืองทองทอดยาวสว่างไสว
สู่ดินแดนที่ไม่เคยนอนหลับไหลดินแดนแสนสำราญใจ
สู่ดินแดนที่ไม่เคยนอนหลับใหลดินแดนแสนสำราญใจ

หนทาง ผู้คนมากมายหลายหลาก
หนทาง ผู้คนมากมายหลั่งไหล
ต่างเข้ามามากมายกันไปอาจเบียดเสียดกันนึกท้อในใจ
ต่างเข้ามามากมายกันไปอาจเบียดเสียดกันนึกท้อในใจ

สัญญาณ เห็นกันไม่ว่าทิศใด
สัญญาณ รู้กันไม่ว่าอยู่ไหน
ความเหนื่อยล้าหายไปทันใจเมื่อเจอสัญญาของศิวิไลซ์
ความเหนื่อยล้าหายไปทันใจเมื่อเจอสัญญาของศิวิไลซ์

มหานคร คะนองเหมือนดาวรุ่งสว่าง
ดาวคะนอง คะนองเหมือนดาวสว่างไสว
เป็นสัญญาณของความชื่นใจมหานครที่เราฝันใฝ่
เป็นสัญญาณของความชื่นใจมหานครที่เราฝันใฝ่”

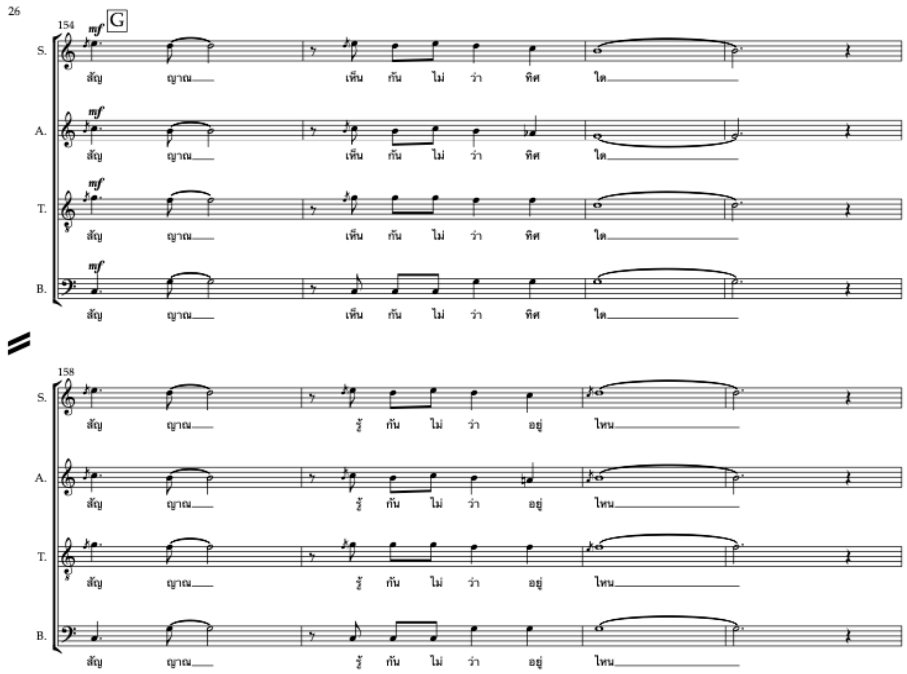
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตัวอย่างเนื้อเพลงนี้ จะเห็นว่าในบทแรกนั้นมีสัมผัสระหว่างบาทแค่คำว่า “สว่างไสว” และคำว่า “สำราญใจ” ในบทที่สองมีสัมผัสระหว่างบทที่คำว่า “หลั่งไหล” กับคำว่า “ในใจ” ในบทที่ 3 นั้นมีสัมผัสที่คำว่า “อยู่ไหน” กับคำว่า “ศิวิไลซ์” แม้ว่าในบาทแรกนั้นจะลงท้ายด้วยคำว่า “ทิศใด” ซึ่งสามารถสัมผัสกับบาทอื่นได้ แต่เนื่องจากโครงสร้างฉันทลักษณ์นี้ไม่ได้กำหนดว่าบาทแรกจะต้องสัมผัสกับบาทอื่น ทำให้ในบาทแรกนั้นจะเลือกลงท้ายด้วยสระอะไรก็ได้ และบทสุดท้ายมีสัมผัสระหว่างบทที่คำว่า “สว่างไสว” และคำว่า “ฝันใฝ่”

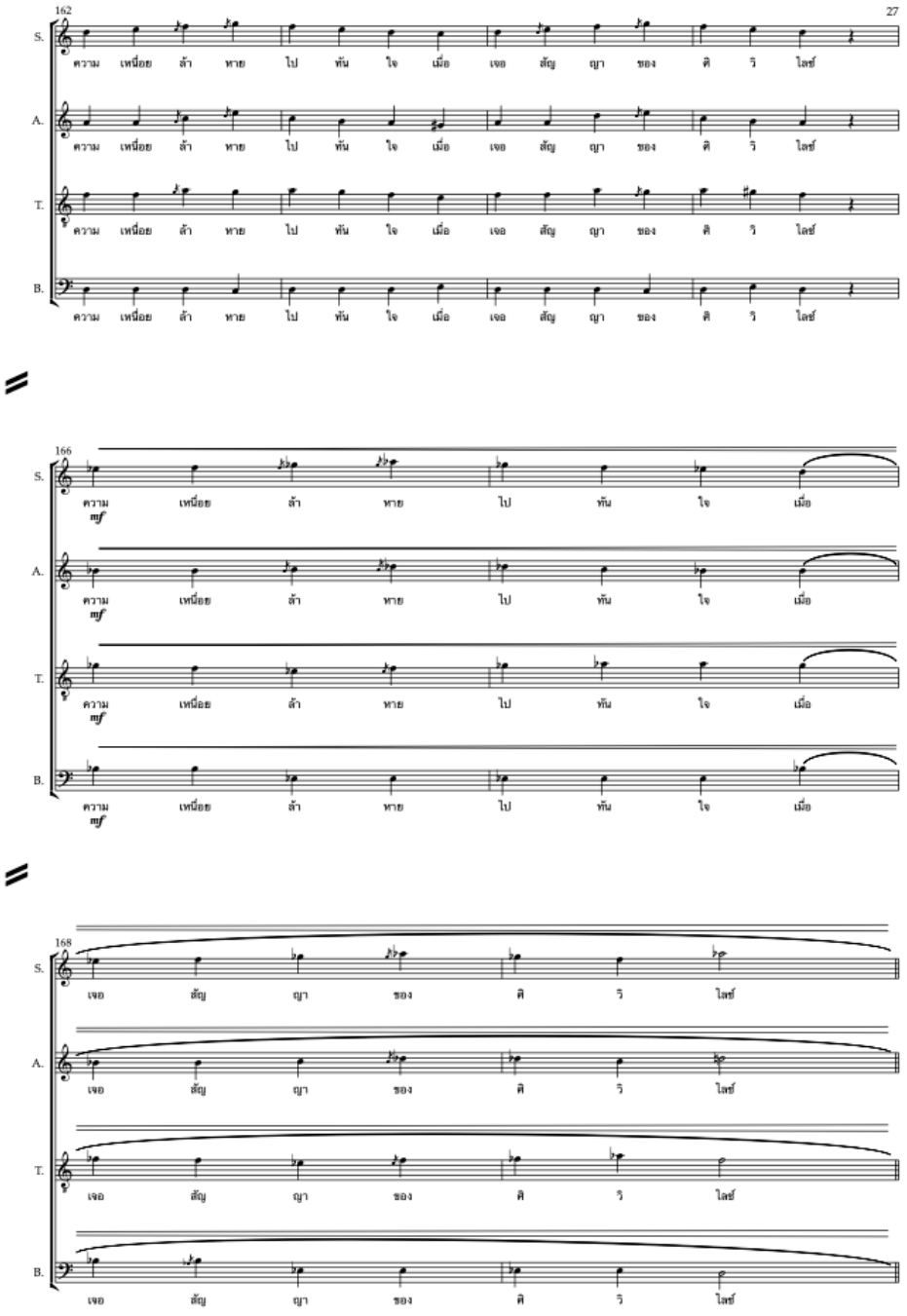
3.3.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

ในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบไบนารี โดยในแต่ละบทของเนื้อร้องนั้นจะแยกท่อนออกมาเป็นท่อนละ 2 บาท โดย 2 บาทแรกนั้นจะเป็นท่อน A และ 2 บาทหลังจากนั้นเป็นท่อน B โดยทั้งสองท่อนนี้จะบรรเลงวนซ้ำไปจนจบเพลง ต่างกันตรงที่เนื้อเพลงที่เปลี่ยนไปรวมถึงบันไดเสียงและวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานที่ไม่เหมือนกัน ในช่วงต้นนั้นผู้วิจัยเลือกใช้เนื้อเพลงจากบทแรกเป็นช่วงต้น ก่อนที่จะเข้าท่อน A ในห้องที่ 33 และซ้ำเนื้อเพลงในบทแรกอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 3.25 การแบ่งท่อน A ในห้องเพลงที่ 154 – 161



ตัวอย่างที่ 3.26 การแบ่งท่อน B ในห้องเพลงที่ 162–169



ตารางที่ 3.2 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 2

	กระบวนที่ 2 ดาวคะนอง					
ท่อนเพลง	ช่วงนำ	A1-B1	A2-B2	A3-B3	A4-B4	coda
ลำดับห้อง	90-121	122-137	138-153	154-169	170-185	186-190

3.4 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 3 สาทร

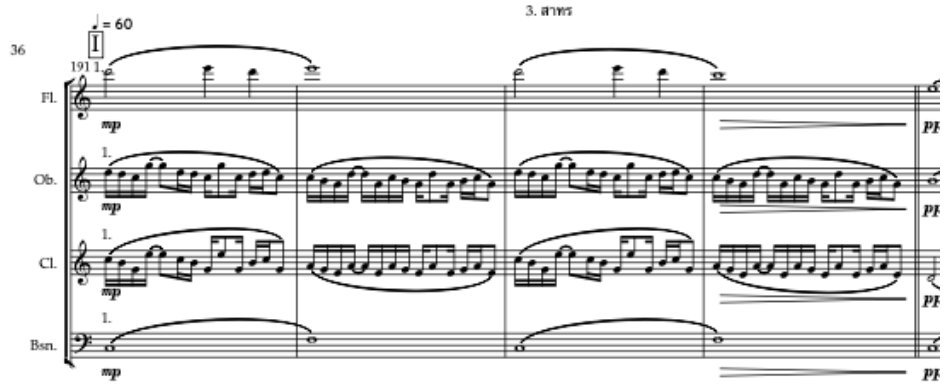
ในกระบวนนี้ได้มาจากการอ้างอิงความสำคัญทางสังคมของย่านสาทรซึ่งเป็นศูนย์กลางธุรกิจของกรุงเทพมหานคร ซึ่งย่านสาทรแต่เดิมเป็นย่านค้าขายของชาวต่างชาติ จากนั้นในรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเชิญชวนบริษัทเอกชนทำการขุดคลองเพื่อให้สะดวกต่อการคมนาคมมากขึ้น แลกกับสิทธิ์ในที่ดินสองฟากคลอง เมื่อการคมนาคมสะดวกขึ้นจึงทำให้แต่เดิมซึ่งเป็นย่านธุรกิจอยู่แล้ว กลายมาเป็นย่านธุรกิจที่สำคัญที่สุดของกรุงเทพมหานครจวบจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยจินตนาการถึงย่านธุรกิจที่ผู้คนส่วนใหญ่ที่ล้วนเข้ามาเพื่อทำมาหาเลี้ยงชีพ การใช้ชีวิตในเมืองหลวงที่ทุกคนต่างดิ้นรน เร่งรีบ และเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์กระบวนนี้ โดยบอกเล่าถึงสภาพจิตใจของผู้คนที่เข้ามาทำงานในกรุงเทพมหานครที่ต่างเหนื่อยล้าและท้อแท้ต่อการสู้ชีวิต ขณะเดียวกันก็ยังมีความหวังในตัวเองว่าสักวันหนึ่งจะหลุดพ้นและประสบความสำเร็จอย่างที่ทุกคนตั้งใจ

3.4.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

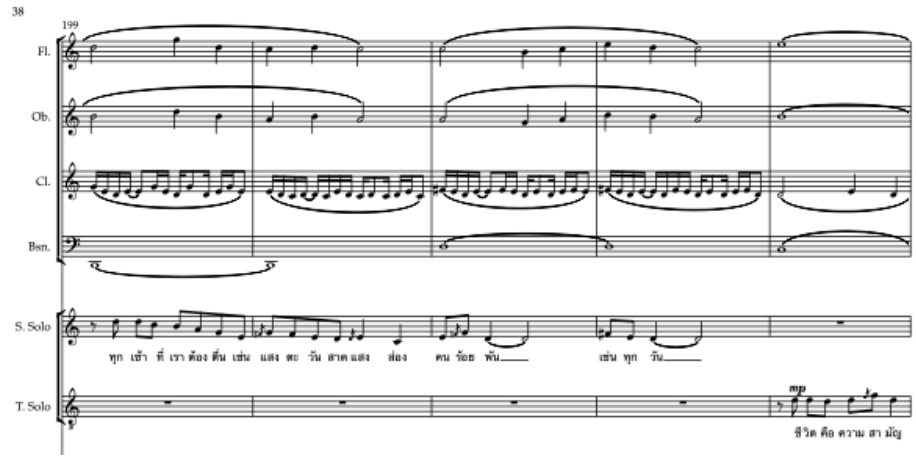
ในกระบวนนี้ ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการสร้างคอร์ดโดยใช้รูปแบบของดนตรีป๊อปแจ๊สมาเป็นส่วนประกอบสำคัญ เพื่อให้ดนตรีมีความเรียบง่ายและสื่อถึงผู้คนทั่วไปที่ดำเนินชีวิตไปอย่างเรียบง่าย อีกทั้งยังเป็นดนตรีที่เป็นส่วนสำคัญของชีวิตผู้คนในปัจจุบัน ในแนวเสียงประสานนั้น ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นเด่นชัดถึงคอร์ดทบที่เกิดขึ้นตลอดเวลา โดยเฉพาะคอร์ดทบเจ็ดและทบเก้านั้นเป็นคอร์ดที่ดนตรีป๊อปนั้นใช้กันอย่างหลากหลายเพราะเสียงที่มีมิติมากกว่า หรือบางครั้งธรรมชาติของแนวทำนองที่มักจะทำให้เกิดคอร์ดทบโดยธรรมชาติอยู่บ่อยครั้ง ในทางดนตรีป๊อปนั้น ตัวอย่างเช่นในช่วงต้นของกระบวนนั้น ผู้วิจัยได้ใช้คอร์ด C Major add9 สลับกับคอร์ด F Major7 ทำให้ดนตรีในกระบวนนี้มีกลิ่นอายของดนตรีป๊อปอยู่

ตัวอย่างที่ 3.27 การใช้คอร์ดทบในช่วงต้นของบทเพลงในห้องที่ 191-194



ในแต่ละท่อนของบทเพลงนั้น ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการย้ายบันไดเสียงอยู่บ่อยครั้งและย้ายกลับเข้าสู่บันไดเสียงเดิม โดยบันไดเสียงหลักของกระบวนนี้คือบันไดเสียง C Major โดยในครั้งแรกนั้นเกิดขึ้นในห้องเพลงที่ 199 โดยได้ย้ายบันไดเสียงจาก C Major ไปหาบันไดเสียง G Major โดยในห้องที่ 199 ถึง 202 นั้นจะใช้คอร์ด D Dominant7 เป็นฐาน และในแนวทำนองนั้นดำเนินอยู่ในบันไดเสียง G Major ก่อนที่จะกลับเข้าสู่บันไดเสียง C Major ในท่อนถัดไป

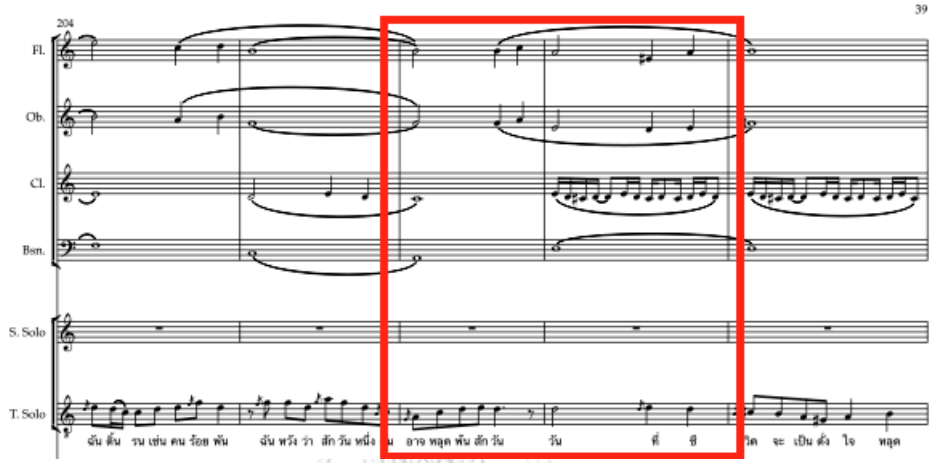
ตัวอย่างที่ 3.28 การย้ายบันไดเสียงในห้องที่ 199-202



ต่อมาผู้วิจัยได้ย้ายบันไดเสียงอีกครั้งในห้องที่ 206 - 207 โดยย้ายจากบันไดเสียง C Major ไปสู่บันไดเสียง A Major โดยในช่วงที่ยังเป็นบันไดเสียง C Major นั้นดนตรีบรรเลง

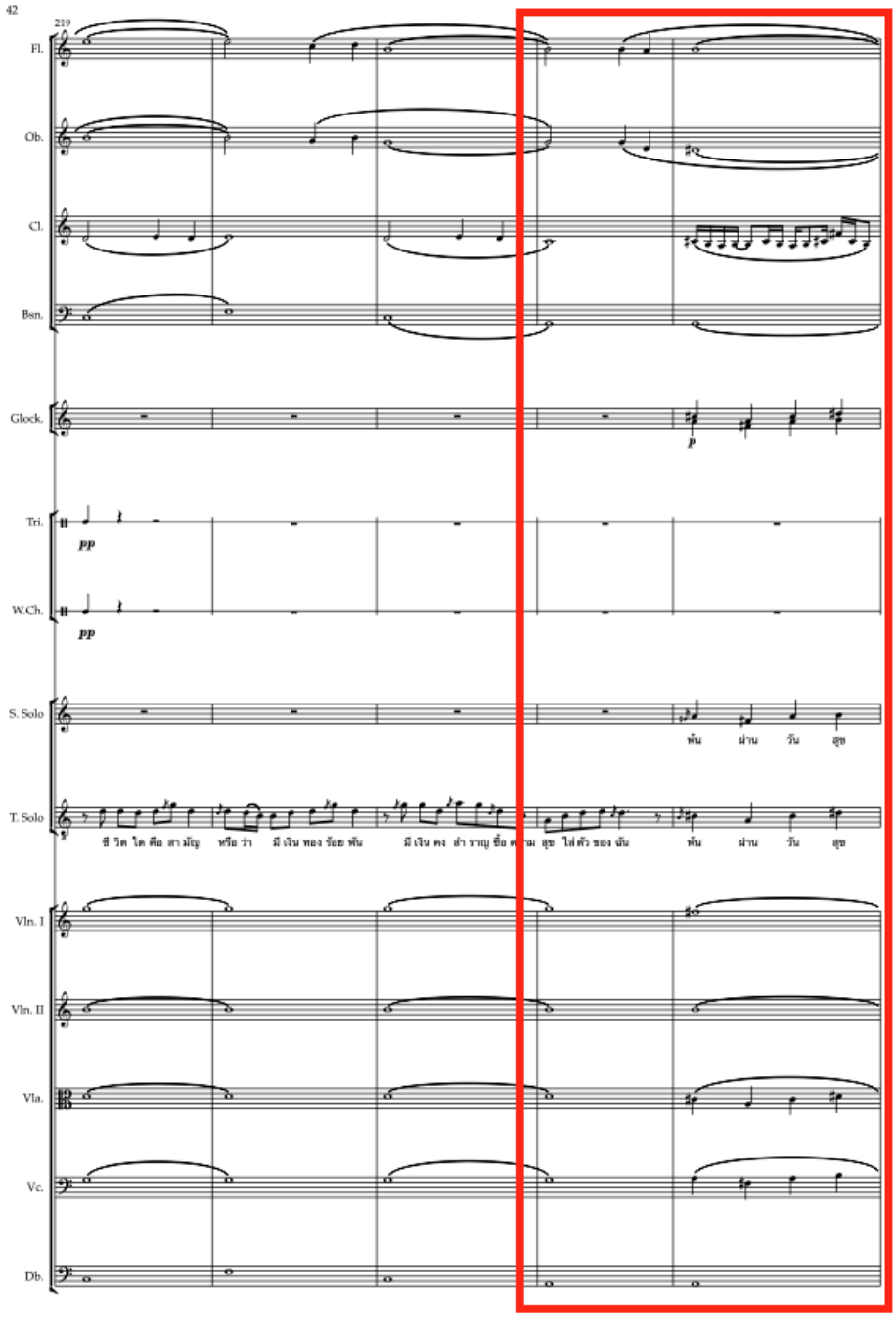
อยู่ในคอร์ด A Major add11 และเข้าสู่คอร์ด E Dominant7 ในบันไดเสียง A Major โดยสองคอร์ดนี้จะมีโน้ตร่วมอยู่สองโน้ต ได้แก่ โน้ตอีและโน้ตดี ซึ่งได้จากการที่ทั้งสองนี้เป็นคอร์ดทบทั้งคู่ การมีโน้ตร่วมถึงสองตัวนั้นทำให้ผู้วิจัยสามารถเรียบเรียงเสียงประสานให้ฟังออกมาดูลื่นไหลได้มากกว่าการใช้คอร์ดธรรมดา

ตัวอย่างที่ 3.29 การเปลี่ยนบันไดเสียงในห้อง 206-207



การย้ายบันไดเสียงที่ใช้โน้ตร่วมจากคอร์ดทบเกิดขึ้นอีกครั้งในห้องที่ 223 โดยได้ย้ายจากบันไดเสียง C Major เข้าสู่บันไดเสียง E Major โดยในบันไดเสียง C Major นั้นยังคงใช้คอร์ด A minor add9 เช่นเดิม และในบันไดเสียง E Major นั้นได้ใช้คอร์ด B Dominant7 พลิกกลับครั้งที่ 3 การใช้คอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 3 ในคอร์ดนี้นั้นทำให้โน้ตร่วมหรือโน้ตเอนั้นยังคงอยู่ในแนวเบสเช่นเดิม ทำให้การเรียบเรียงเสียงประสานนั้นมีความลื่นไหลมากกว่าปกตินั่นเพราะคอร์ด A minor และคอร์ด B Major ปกตินั้นไม่มีโน้ตร่วมใด ๆ และการให้โน้ตทบเจ็ดดำเนินอยู่ในแนวเบสนั้นทำให้เสียงนั้นมีความน่าสนใจมากกว่าเดิม

ตัวอย่างที่ 3.30 การย้ายบันไดเสียงในห้องที่ 222-223

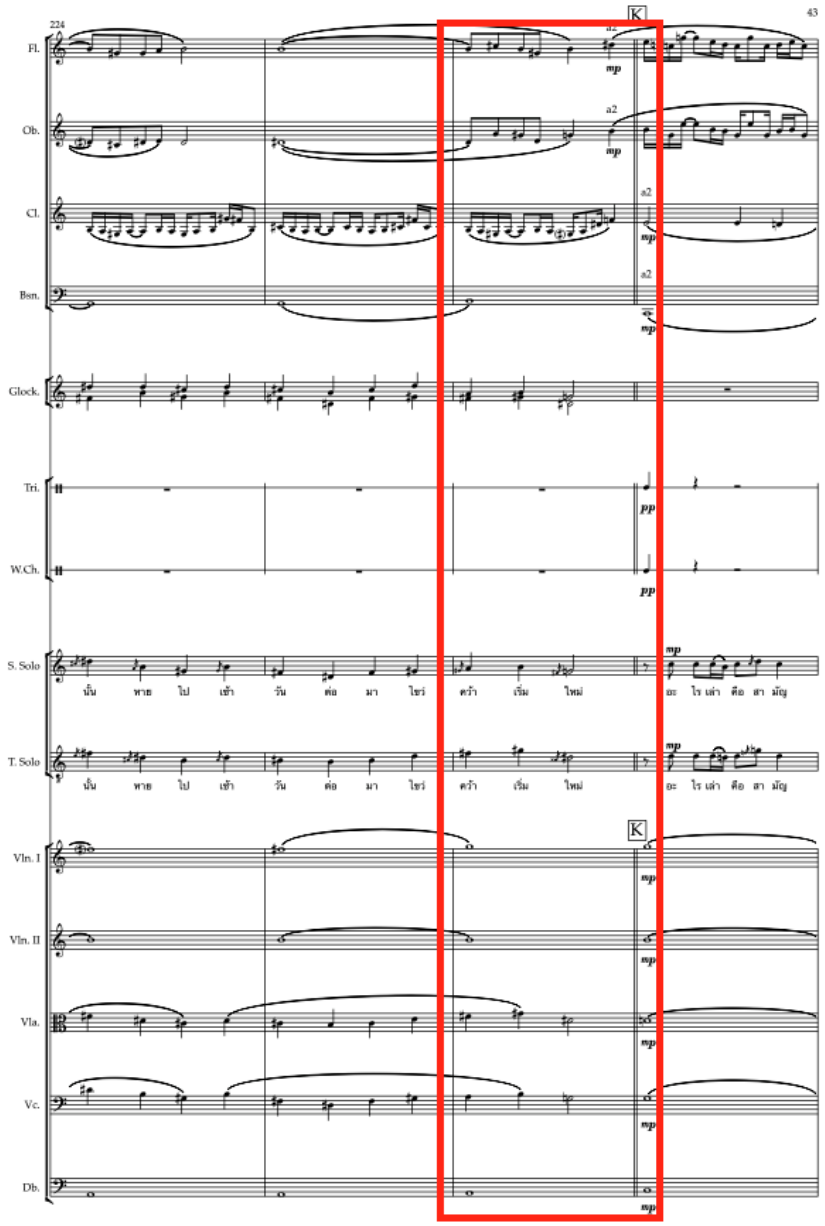


ในกระบวนนี้ผู้วิจัยได้ใช้คอร์ดแบบป๊อปแจ๊สที่สำคัญอีกคอร์ดหนึ่ง นั่นคือ คอร์ด G7b9b13 โดยคอร์ดนี้สามารถเรียกได้ว่าเป็นคอร์ดออกเมนเทด ได้เช่นกัน แต่เนื่องจากเป็นคอร์ดทบที่มีโน้ตค่อนข้างเยอะ การเรียกคอร์ดนี้ด้วยวิธีวิเคราะห์แบบป๊อปแจ๊สจึงสะดวกกว่า

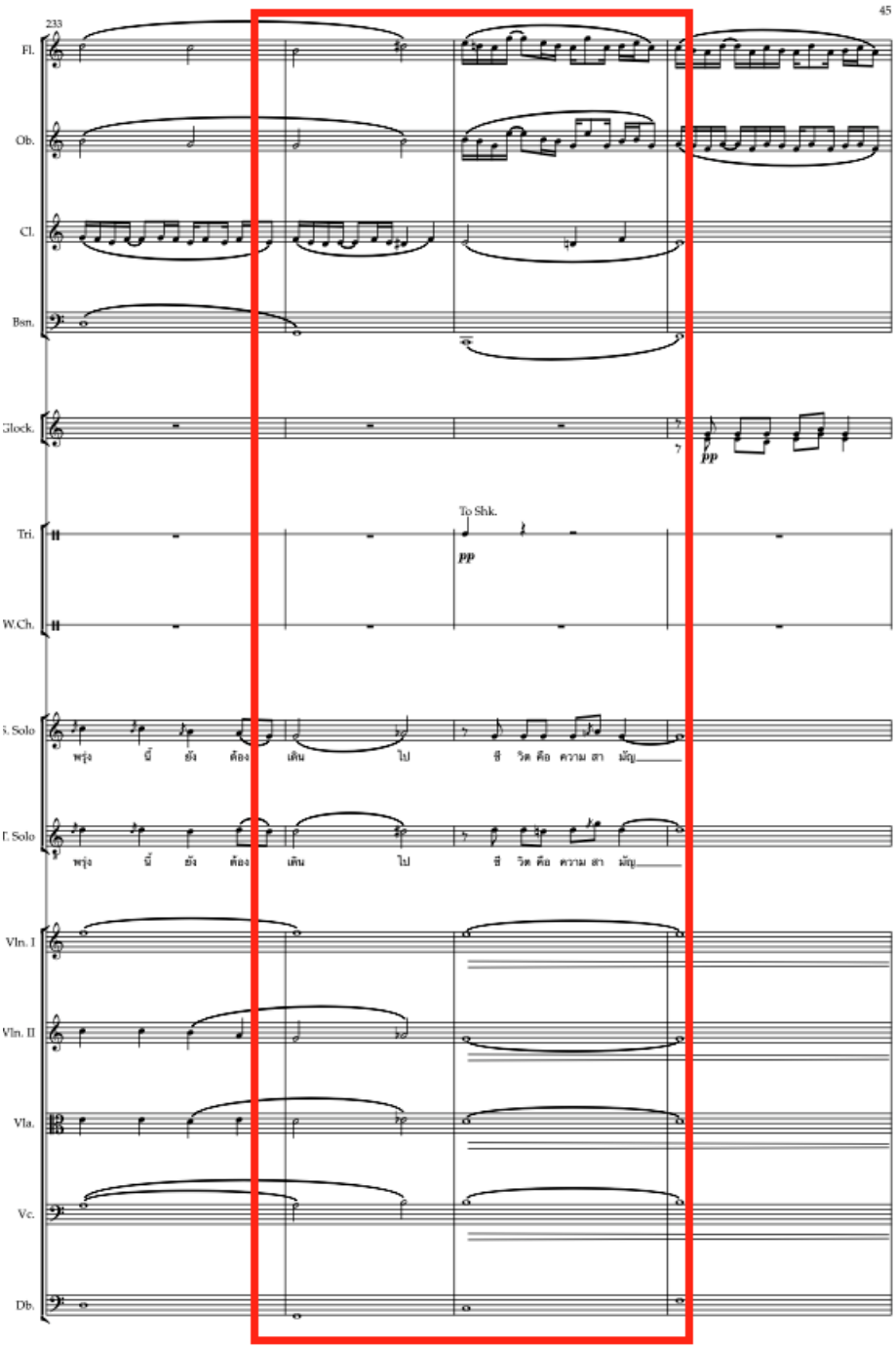
โดยคอร์ดนี้เป็นคอร์ดที่ผู้วิจัยใช้ส่งเข้าหาคอร์ด C Major แม้ว่าคอร์ดนี้จะมีโน้ตที่ทำให้เกิดเสียงกระด้างอยู่เยอะ แต่ทุกโน้ตนั้นมีพลังที่สามารถเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตในคอร์ด C Major ได้ทั้งสิ้น โดยโน้ต จี บี และเอฟ นั้น เป็นโน้ตที่สามารถเคลื่อนที่ได้ตามปกติในฟังก์ชันของคอร์ดโดมินันท์ทั่วไป โน้ตดีชาร์ปนั้นจะสามารถนำไปสู่โน้ตอีได้ชัดกว่าโน้ตดีเนเชอรัล และเอแฟลตนั้นสามารถเกลาไปหาโน้ตจีได้ ในกระบวนนี้ผู้วิจัยได้ใช้คอร์ดนี้สองครั้ง นั่นคือห้องที่ 226 และห้องที่ 234 โดยการใช้คอร์ดนี้ผู้วิจัยต้องการให้ดนตรีนั้นดูมีสีสันและน่าสนใจ อีกทั้งคอร์ดนี้เมื่ออยู่ในบทเพลงแล้วให้ความรู้สึกบีบคั้นและสวยงามในขณะเดียวกัน ซึ่งตรงกับเจตนาของผู้วิจัยที่ต้องการประพันธ์กระบวนนี้ให้มีทั้งความเหนื่อยล้าและมีความหวังในเวลาเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.31 ตัวอย่างการใช้คอร์ด G7b9b13 ในห้องที่ 226



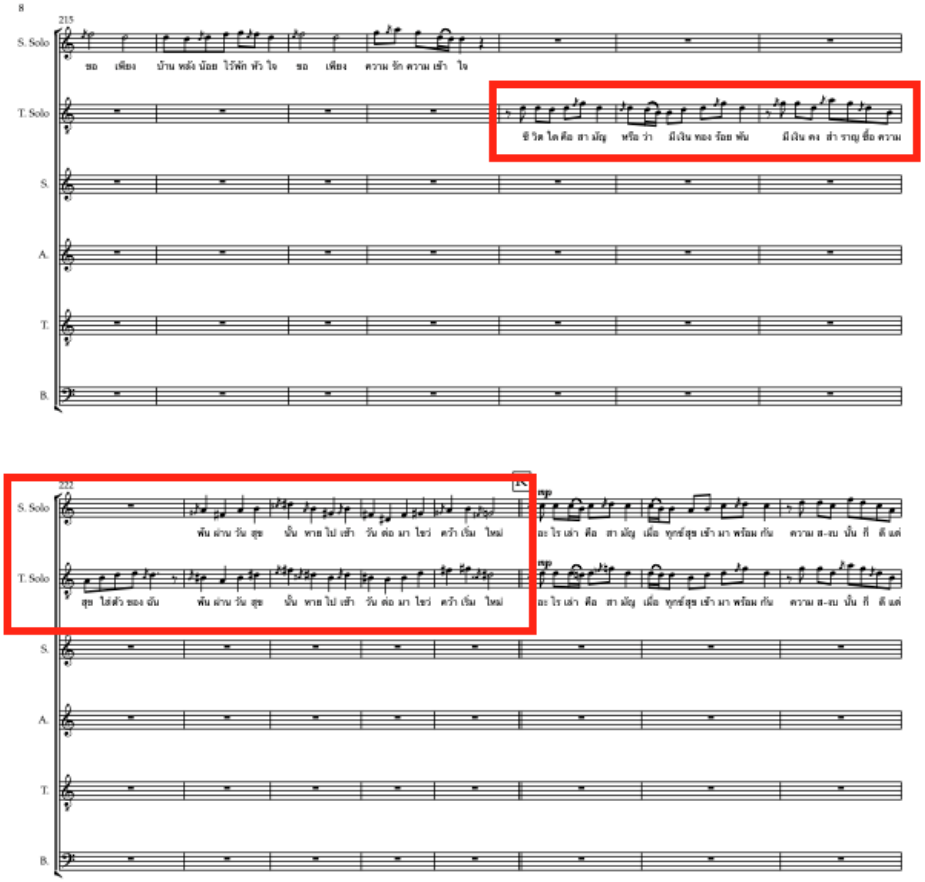
ตัวอย่างที่ 3.32 ตัวอย่างการใช้คอร์ด G7b9b13 ในห้องที่ 234



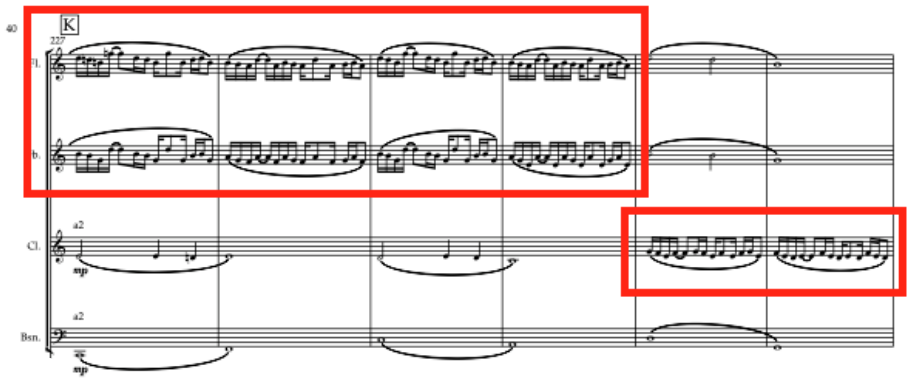
3.4.2 แนวคิดในการพัฒนาทำนอง

ในแนวทำนองนั้น ผู้วิจัยได้เลือกแนวทำนองหลักสองทำนอง หนึ่งคือแนวทำนองหลักที่ใช้ในการขับร้อง และแนวทำนองรองเพื่อใช้กับเครื่องดนตรี โดยแนวทำนองรองจะเกิดขึ้นในช่วงต้นของเพลง และเกิดขึ้นทุกครั้งในท่อน B และพัฒนาแนวทำนองโดยการปรับเปลี่ยนแนวทำนองไปตามสถานการณ์แต่ยังคงลักษณะจังหวะเอาไว้ และนำแนวทำนองเดิมกลับมาใช้ เช่นในท่อน A ในห้องที่ 219-226 เป็นต้น โดยในแนวทำนองร้องนั้นได้ทำการพัฒนาแนวทำนองให้เปลี่ยนไปในทุกครั้งที่ทำการย้ายบันไดเสียง และในห้องที่ 223 ได้เพิ่มแนวประสานเข้าไปในแนวทำนองหลักเพื่อให้นักร้องเดี่ยวโซปราโนและนักร้องเดี่ยวเทเนอร์ทำการขับร้องร่วมกัน และในแนวทำนองสำหรับเครื่องดนตรีนั้นจะทำการบรรเลงซ้ำไปทั้งเพลง โดยปรับเปลี่ยนโน้ตตามความเหมาะสมเมื่อถึงท่อนที่ทำการย้ายบันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 3.33 การพัฒนาแนวทำนองร้องในห้องเพลงที่ 219-226



ตัวอย่างที่ 3.34 การใช้แนวทำนองรองในห้องที่ 227-232



3.4.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง

ในการประพันธ์เนื้อร้องในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ฉันทลักษณ์อิสระเช่นเดียวกันกับกระบวนที่แล้ว โดยฉันทลักษณ์อิสระที่กำหนดในกระบวนนี้จะเป็นฉันทลักษณ์ที่นิยมใช้ในดนตรีป๊อป เนื่องจากฉันทลักษณ์อิสระนี้ไม่กำหนดตายตัวว่าจะต้องเกิดการสัมผัสที่ตรงไหน และไม่กำหนดจำนวนคำในแต่ละวรรค ทำให้ผู้วิจัยนั้นมีอิสระมากขึ้นในการคิดแนวทำนอง และให้ความสำคัญกับคำและความหมายของคำมากขึ้น อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยยังคงใช้สัมผัสระหว่างวรรคในท้ายประโยคอยู่บ้างในบางครั้ง และให้ความสำคัญกับคำว่า “สามัญ” เพื่อร้อยเรียงเรื่องเล่าในเนื้อร้องให้เป็นเรื่องเดียวกัน เนื้อร้องในกระบวนที่ 3 มีดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ชีวิตคือความสามัญ สู้และทนทำงานทุกวัน
มองดูผู้คนรอบฉันเราต่างก็เป็นเหมือนกัน
ทุกเช้าที่เราต้องตื่นเช่นแสงตะวันสาดแสงส่อง
คนร้อยพัน เช่นทุกวัน

ชีวิตคือความสามัญ ฉันดิ้นรนเช่นคนร้อยพัน
ฉันหวังว่าสักวันหนึ่งฉันอาจหลุดพ้นสักวัน
วันที่ชีวิตจะเป็นดั่งใจ
หลุดพ้นสามัญที่ต้องเป็นเหมือนดั่งใคร

ชีวิตใดคือสามัญ แล้วความสุขล่ะอยู่ไหนกัน
ไหนนะความสุขของฉันที่ต้องเหน็ดเหนื่อยทุกวัน
ขอเพียงบ้านหลังน้อยไว้พักหัวใจ
ขอเพียงความรักความเข้าใจ

ชีวิตใดคือสามัญ หรือว่ามีเงินทองร้อยพัน
มีเงินคงสำราญซื้อความสุขใส่ตัวของฉัน
พ้นผ่านวันสุขนั้นหายไป
เช้าวันต่อมาไขว่คว้าเริ่มใหม่

อะไรเล่าคือสามัญ เมื่อทุกข์สุขเข้ามาพร้อมกัน
ความสงบนั้นก็ดีแต่สิ่งของก็สำคัญ
ทุกข์เดี๋ยวผ่านไป
พรุ่งนี้ยังต้องเดินไป

ชีวิตคือความสามัญ
ชีวิตคือความสามัญ”

ผู้วิจัยได้เน้นคำว่าสามัญอยู่บ่อยครั้งเพื่อนำไปสู่คำถามปลายเปิดในบทกวีนี้ โดยตั้งคำถามถึงความสามัญหรือปกติของแต่ละคนนั้นมีไม่เหมือนกัน สำหรับความสามัญของผู้คนที่หาเช้ากินค่ำนั่นคือการออกไปทำงานหาเลี้ยงชีพเพื่อตนเองและครอบครัว หาความสุขตามอัตภาพที่ตนเองจะอำนวย แต่ในขณะที่บางคนนั้นไม่ต้องดิ้นรนมากนักแต่มีกำลังทรัพย์สินมากพอที่จะซื้อหาความสุขใส่ตัวได้ ในบทกวีนี้ผู้วิจัยได้ทำให้สามารถแยกเนื้อหาออกมาได้อีกสองเนื้อหา โดยในแต่ละบทนั้นผู้วิจัยได้ให้นักร้องเดี่ยวโซปราโนและนักร้องเดี่ยวเทเนอร์นั้นทำการร้องสลับบทกัน และร้องพร้อมกันตั้งแต่วรรคที่ 3 ของบทที่ 4 การสลับกันร้องนั้นยังทำให้เนื้อหาของบทกวีนี้เปลี่ยนไป โดยทำให้นักร้องเดี่ยวโซปราโนและนักร้องเดี่ยวเทเนอร์นั้นได้ร้องเนื้อหานี้ในมุมมองที่แตกต่างกัน เมื่อทำการแยกท่อนออกมานั้น เนื้อหาในมุมมองที่นักร้องเดี่ยวโซปราโนร้องนั้นเป็นดังนี้

“ชีวิตคือความสามัญ สู้และทนทำงานทุกวัน
มองดูผู้คนรอบฉันเราต่างก็เป็นเหมือนกัน
ทุกเช้าที่เราต้องตื่นเช่นแสงตะวันสาดแสงส่อง
คนร้อยพัน เช่นทุกวัน

ชีวิตใดคือสามัญ แล้วความสุขล่ะอยู่ไหนกัน
ไหนนะความสุขของฉันที่ต้องเหน็ดเหนื่อยทุกวัน
ขอเพียงบ้านหลังน้อยไว้พักหัวใจ
ขอเพียงความรักความเข้าใจ

พ้นผ่านวันสุขนั้นหายไป
เข้าวันต่อมาไขว่คว้าเริ่มใหม่

อะไรเล่าคือสามัญ เมื่อทุกข์สุขเข้ามาพร้อมกัน
ความสงบนั้นก็ดีแต่สิ่งของก็สำคัญ
ทุกข์เดี๋ยวผ่านไป
พรุ่งนี้ยังต้องเดินไป

ชีวิตคือความสามัญ
ชีวิตคือความสามัญ”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าเนื้อหาในบทกวีที่ถูกแยกออกมานี้ จะเป็นการตัดพ้อต่อความเหน็ดเหนื่อยจากการใช้ชีวิตอย่างมาก แต่สิ่งที่ต้องการแท้จริงแล้วคือความรักความเข้าใจ หรือมีครอบครัวที่อบอุ่น ขณะเดียวกันก็รู้ดีว่าการที่ครอบครัวหรือคนที่รักเรานั้นจะสุขสบายอยู่ได้นั้น เงินทองและสิ่งของนั้นก็สำคัญ จึงต้องดิ้นรนทำงานต่อไป ในขณะที่เนื้อเพลงที่นักร้องเสียงเทเนอร์ทำการขับร้องนั้นจะมีมุมมองที่แตกต่างออกไปเล็กน้อย ดังนี้

“ชีวิตคือความสามัญ ฉันดิ้นรนเช่นคนร้อยพัน
ฉันหวังว่าสักวันหนึ่งฉันอาจหลุดพ้นสักวัน
วันที่ชีวิตจะเป็นดั่งใจ
หลุดพ้นสามัญที่ต้องเป็นเหมือนดั่งใคร

ชีวิตใดคือสามัญ หรือว่ามีเงินทองร้อยพัน
มีเงินคงสำราญซื้อความสุขใส่ตัวของฉัน

พ้นผ่านวันสุขนั้นหายไป
เช้าวันต่อมาไขว่คว้าเริ่มใหม่

อะไรเล่าคือสามัญ เมื่อทุกข์สุขเข้ามาพร้อมกัน
ความสงบนั้นก็ดีแต่สิ่งของก็สำคัญ
ทุกข์เดี๋ยวผ่านไป
พรุ่งนี้ยังต้องเดินไป

ชีวิตคือความสามัญ
ชีวิตคือความสามัญ”

จากบทกวีที่ถูกแยกออกมาเช่นนี้ จะเห็นได้ว่ามีเนื้อหาที่ทะเยอทะยานมากกว่าและมองทั้งความสุขและการประสบความสำเร็จของตนเอง หลุดพ้นจากการทำงานหนักและใช้ชีวิตอย่างสุขสบาย จึงต้องทำงานอย่างหนักเช่นกันเพื่ออนาคตที่ตนเองนั้นวาดฝันไว้

3.4.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

ในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบรอนโด (Rondo) โดยแบ่งออกไปเป็นท่อน A, B, C, D, E, F ทุกท่อนนั้นจะถูกแปรออกไปเรื่อย ๆ และจะวนกลับเข้ามาหาท่อน A เสมอ โดยท่อน A นั้นผู้วิจัยได้ประพันธ์ให้อยู่ในบันไดเสียง C Major ส่วนท่อนอื่น ๆ นั้นได้ถูกประพันธ์ไปในบันไดเสียงอื่นตามความเหมาะสม

ตารางที่ 3.3 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 3

	กระบวนที่ 3 สาทร						
ท่อนเพลง	ช่วงต้น	A	B	A	C	A	D
ลำดับห้อง	1-4	195-198	199-202	203-206	207-210	211-214	215-218

	กระบวนที่ 3 สาทร					
ท่อนเพลง	A	E	A	F	A’	coda
ลำดับห้อง	219-222	223-226	227-230	231-234	235-238	239-240

3.5 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 4 พาหุรัด

ย่านพาหุรัดเป็นชุมชนชาวไทยเชื้อสายแขก เช่น อินเดียหรือปากีสถาน เป็นย่านที่โดดเด่นทางด้านวัฒนธรรมเพราะมีความหลากหลายของผู้คน เช่น เชื้อชาติและศาสนา เป็นที่อยู่อาศัยของทั้งผู้ที่นับถือศาสนาพุทธ ฮินดู และซิกซ์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังเป็นแหล่งที่มีชื่อเสียงด้านการค้าขายผ้าและอาหารอินเดีย ผู้วิจัยต้องการเล่าถึงบรรยากาศความสนุกสนานเมื่อผู้คนเข้ามาเลือกซื้อผ้าหรือจับจ่ายใช้สอย รวมถึงร้านอาหารอินเดียที่มีอยู่มากมาย และในย่านนี้ให้บรรยากาศที่แตกต่างออกไปจากย่านอื่นในกรุงเทพมหานคร เสมือนว่าอยู่ในประเทศอินเดียจริง ๆ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้บันไดเสียงอินเดียเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์บทเพลงกระบวนนี้

3.5.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

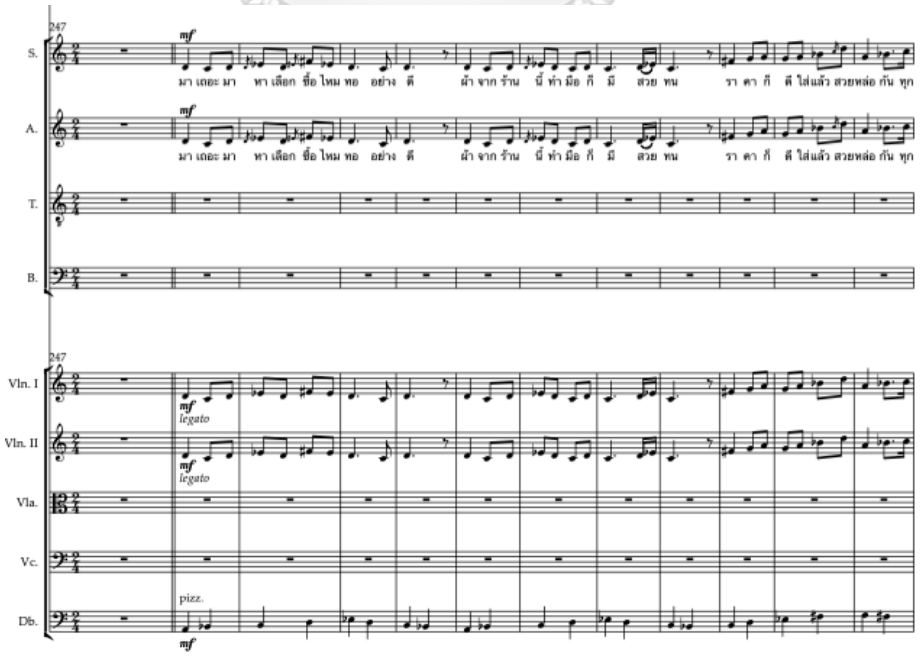
ในกระบวนนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาถึงบันไดเสียงในดนตรีอินเดีย พบว่าบันไดเสียงในดนตรีอินเดียนั้นมีจำนวนมากและใช้ตามกาลเทศะที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยได้เลือกใช้บันไดเสียงถาตะ ซึ่งเป็นบันไดเสียงพื้นฐานตามวัฒนธรรมดนตรีฮินดู บันไดเสียงถาตะนั้นมี 10 ชนิด เมื่อเทียบเคียงกับโน้ตในดนตรีสากลแล้วจะได้ดังนี้

ตารางที่ 3.4 ตารางแสดงบันไดเสียงพื้นฐานในดนตรีอินเดีย (ถาตะ)

ถาตะ	**บันไดเสียง**							
กัลยาน	C	D	E	F#	G	A	B	C
พิลาวัล	C	D	E	F	G	A	B	C
ขับมาเซ	C	D	E	F	G	A	Bb	C
ไกระวะ	C	Db	E	F	G	Ab	B	C
อะสาวรี	C	Db	Eb	F	G	Ab	B	C
โตทิ	C	Db	Eb	F#	G	Ab	B	C
ศรี	C	Db	E	F#	G	Ab	B	C
มาระวา	C	Db	E	F#	G	A	B	C
กาฟี	C	D	Eb	F#	G	A	Bb	C

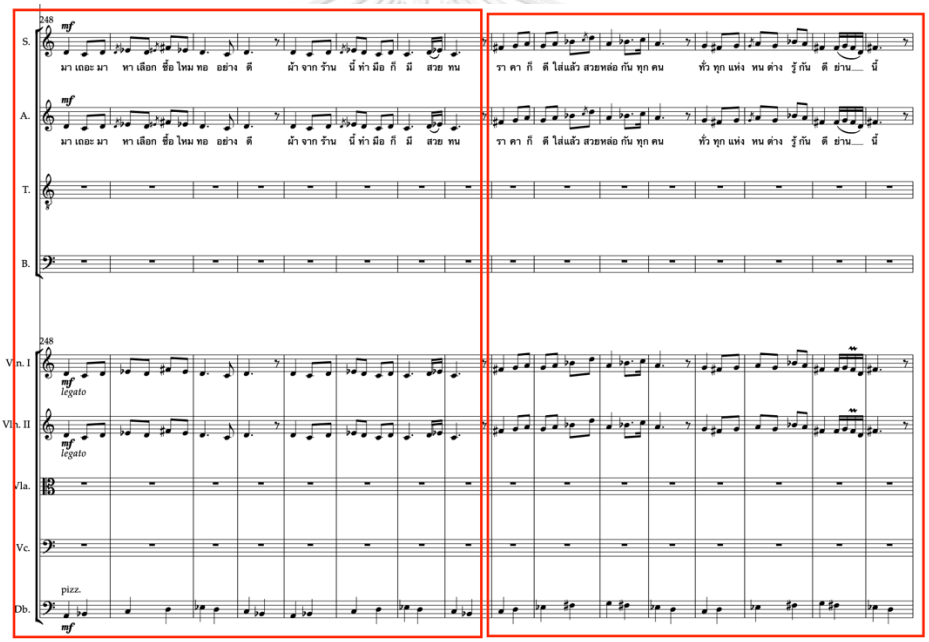
ในท่อนแรกของบทเพลงนั้น ผู้วิจัยเลือกใช้ถาตะกาฟีเป็นบันไดเสียงแรก เนื่องจากถาตะนี้มีโน้ตสามตัวแรกที่คล้ายคลึงกับบันไดเสียงไมเนอร์ และมีโน้ตที่ห่างกันเป็นคู่สองออกเมนเทดอยู่ในเททราคอร์ดล่าง ซึ่งทำให้ฟังได้เด่นชัดทันทีว่าเป็นบันไดเสียงที่ไม่ใช่บันไดเสียงสามัญทั่วไป และการที่โน้ตสามตัวแรกนั้นมีความคล้ายคลึงกันกับบันไดเสียงไมเนอร์ทำให้ไม่ฟังดูแปร่งจนเกินไปในครั้งแรก

ตัวอย่างที่ 3.35 การใช้ถาตะกาฟีในท่อนแรกของกระบวน ห้องที่ 248-258



ปัญหาที่ผู้วิจัยพบในการใช้ถาตะในการประพันธ์นั้นคือ ผู้วิจัยประสบปัญหาในการเลือกใช้คอร์ดในการประพันธ์ เพราะบันไดเสียงเช่นนี้นั้นหากสร้างคอร์ดตามแนวคิดแบบตะวันตกแล้วพบว่าเป็นเรื่องยากที่จะสร้างคอร์ดที่มีความสวยงามได้ ผู้วิจัยจึงเลือกประพันธ์โดยไม่พยายามสร้างคอร์ดให้ได้มากที่สุด และในแต่ละแนวทำนองนั้นจะกำหนดโน้ตหลักให้มีความแตกต่างกันไปและบรรเลงพร้อม ๆ กัน ตัวอย่างเช่นในท่อนแรกหรือห้องที่ 248 ถึง 255 นั้น ผู้วิจัยประพันธ์ให้ในแนวทำนองร้องนั้นใช้โน้ตดีเป็นแกนหลัก และประพันธ์ในแนวเบสให้โน้ตเอเป็นแกนหลักแทนที่จะให้โน้ตซีซึ่งเป็นโน้ตแรกของบันไดเสียง ถัดมาในห้องที่ 256 ถึง 263 ได้ใช้โน้ตดีเป็นโน้ตหลักในแนวทำนองร้อง และใช้โน้ตซีเป็นโน้ตหลักในแนวเบส

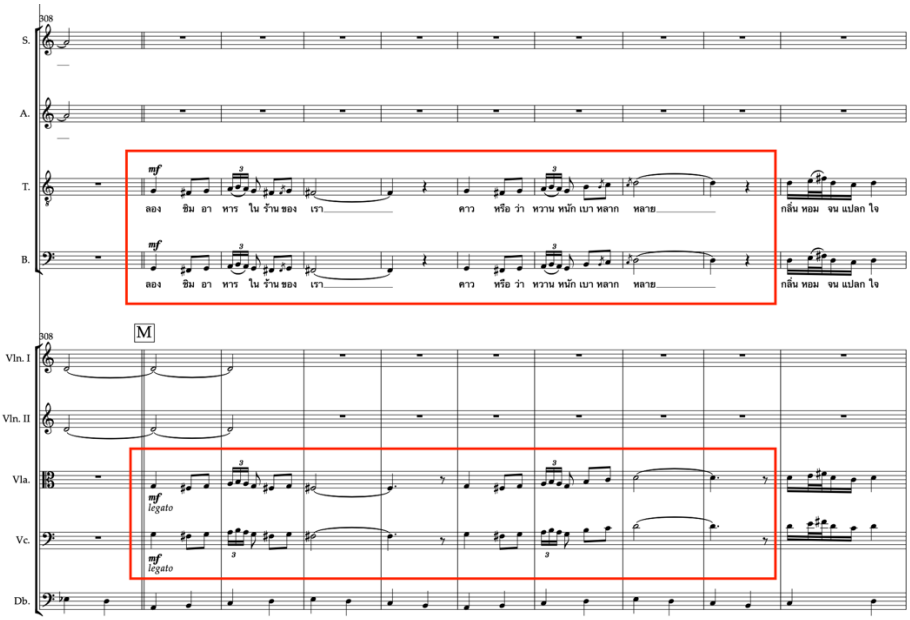
ตัวอย่างที่ 3.36 การเลือกโน้ตหลักในแนวทำนองร้องและแนวเบสในห้องที่ 248-255 และ 256-263



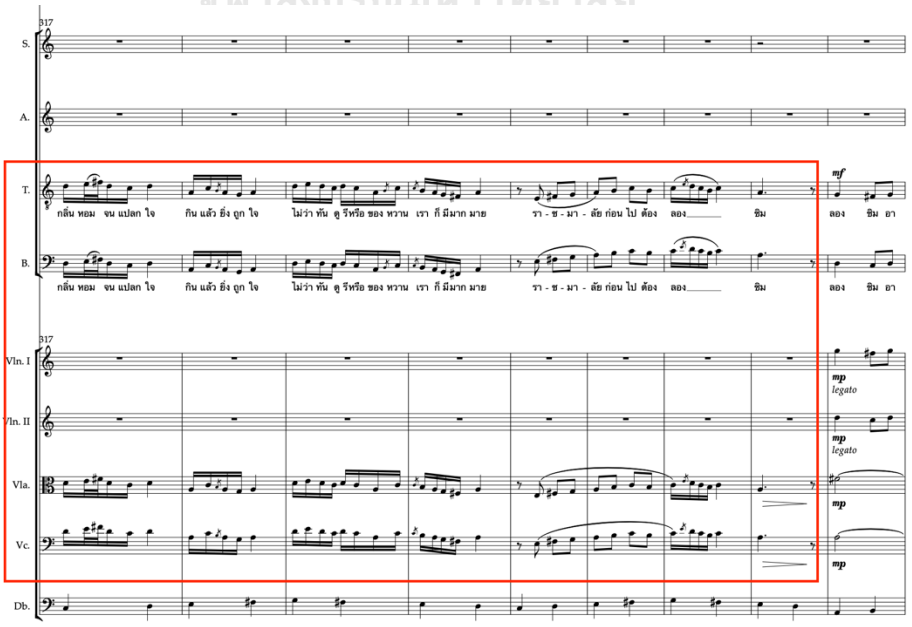
ในท่อนต่อมาผู้วิจัยได้เลือกใช้ถาตะกัลยาน เนื่องจากในถาตะนี้มีโน้ตที่คล้ายคลึงกับโมดลิเดียน (Lydian) ที่มีความคล้ายคลึงกับบันไดเสียงเมเจอร์ ผู้วิจัยเลือกใช้ถาตะนี้เพื่อให้ดนตรีของท่อนนี้นั้นมีเสียงที่แตกต่างกันกับท่อนที่แล้ว ในถาตะกาฟีนั้นมีโน้ตที่เมื่อบรรเลงแล้วทำให้เสียงดูลึกลับมากกว่า และเกิดขั้นคู่ทรัยโทน (Tritone) อยู่บ่อยครั้ง แต่ในถาตะนี้มีความเรียบง่ายมากกว่าแต่ไม่เรียบง่ายจนเกินไปเหมือนถาตะพิลาวัลซึ่งมีความคล้ายคลึงกันกับบันไดเสียงเมเจอร์ โดยผู้วิจัยยังคงเลือกโน้ตหลักในแนวทำนองต่าง ๆ เช่นเดิม โดยให้โน้ตจีเป็นโน้ต

ในแนวทำนองร้องในห้องที่ 309-316 และโน้ตดีเป็นโน้ตหลักในห้องที่ 317-324 และในแนวเบสนั้นเลือกใช้โน้ตซีเป็นโน้ตหลักในห้องที่ 309-316 และโน้ตซีในห้องที่ 317-324

ตัวอย่างที่ 3.37 การเลือกโน้ตหลักในแนวทำนองร้องและแนวเบสในห้องที่ 309-316

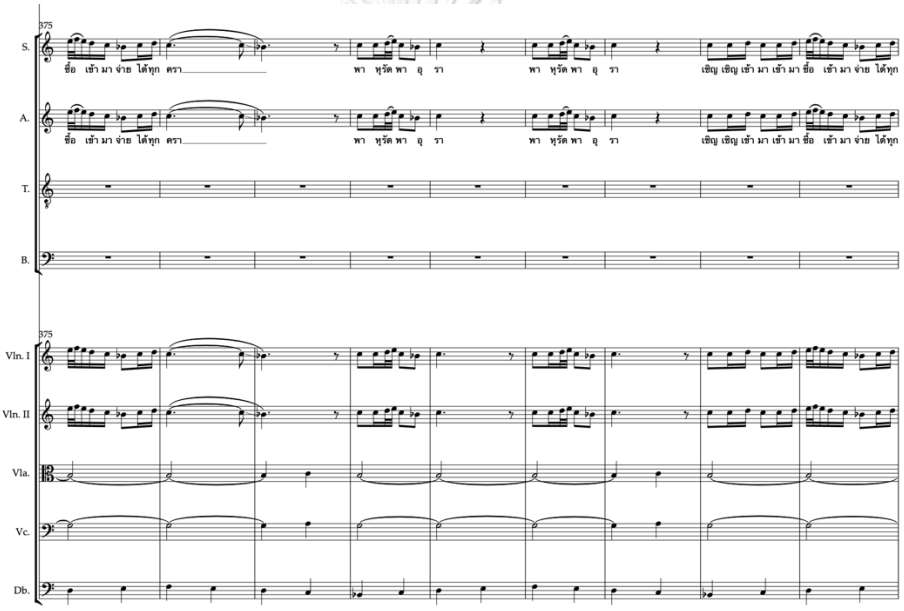


ตัวอย่างที่ 3.38 การเลือกโน้ตหลักในแนวทำนองร้องและแนวเบสในห้องที่ 317-324



ในท่อนที่สามนั้นผู้วิจัยเลือกใช้ถาตะขับมาเซ ในถาตะนี้มีลักษณะการเรียงโน้ตที่คล้ายคลึงกับโมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian) เนื่องจากในท่อนนี้เป็นครึ่งทางของกระบวนแล้ว และผู้วิจัยต้องการให้กระบวนนี้จบด้วยคอร์ดแบบตะวันตกเพื่อให้ง่ายต่อการส่งต่อไปยังกระบวนถัดไป ในท่อนนี้ผู้วิจัยจึงได้ให้ท่อนนี้ดำเนินอยู่ในคอร์ด C Major แต่ให้โน้ตบีแฟลตนั้นเป็นโน้ตหลักในแนวเบส เพื่อไม่ให้กลายเป็นคอร์ด C Major ที่ชัดเจนเกินไปและยังมีกลิ่นอายของดนตรีเอเชียใต้อยู่บ้าง

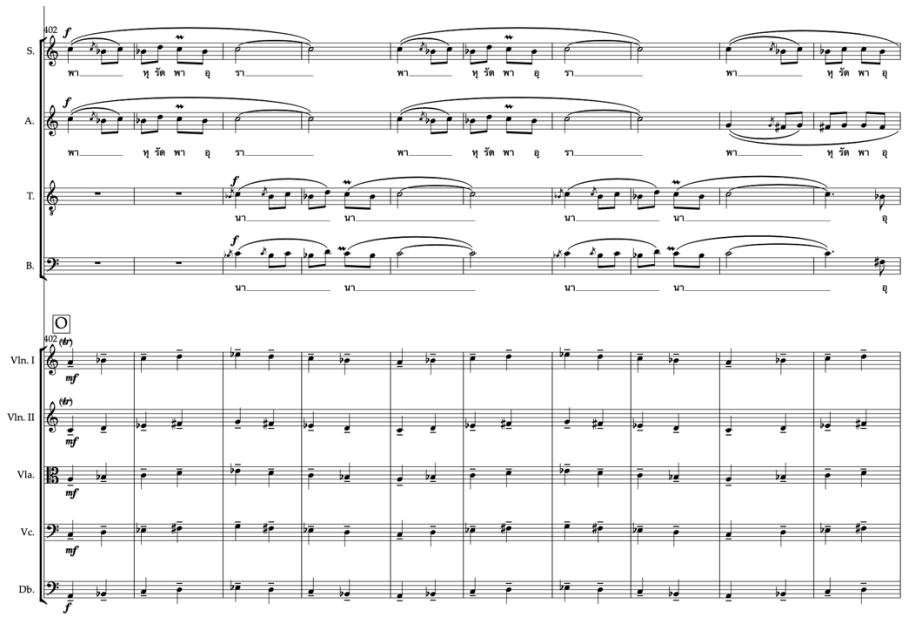
ตัวอย่างที่ 3.39 ตัวอย่างการจัดวางระบบเสียงในห้องเพลงที่ 375-383



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในท่อนต่อมานั้นผู้วิจัยได้กลับมาใช้ถาตะกาฬีอีกครั้งหนึ่ง และเลือกใช้โน้ตหลักที่โน้ตเอและโน้ตซี เนื่องจากในถาตะนี้มีโน้ตอีแฟลตทำให้คอร์ดพื้นฐานในท่อนนี้เป็นคอร์ด A diminished เพื่อให้ส่งเข้าหาคอร์ด C minor ในท่อนต่อไปได้ง่าย โดยคอร์ด C minor นั้นเป็นคอร์ดที่ผู้วิจัยต้องการใช้เป็นคอร์ดสุดท้ายเพื่อจบกระบวน โดยโน้ตเอและโน้ตซีนั้นจะเห็นได้ชัดในแนวทำนองร้องและแนวเครื่องสาย

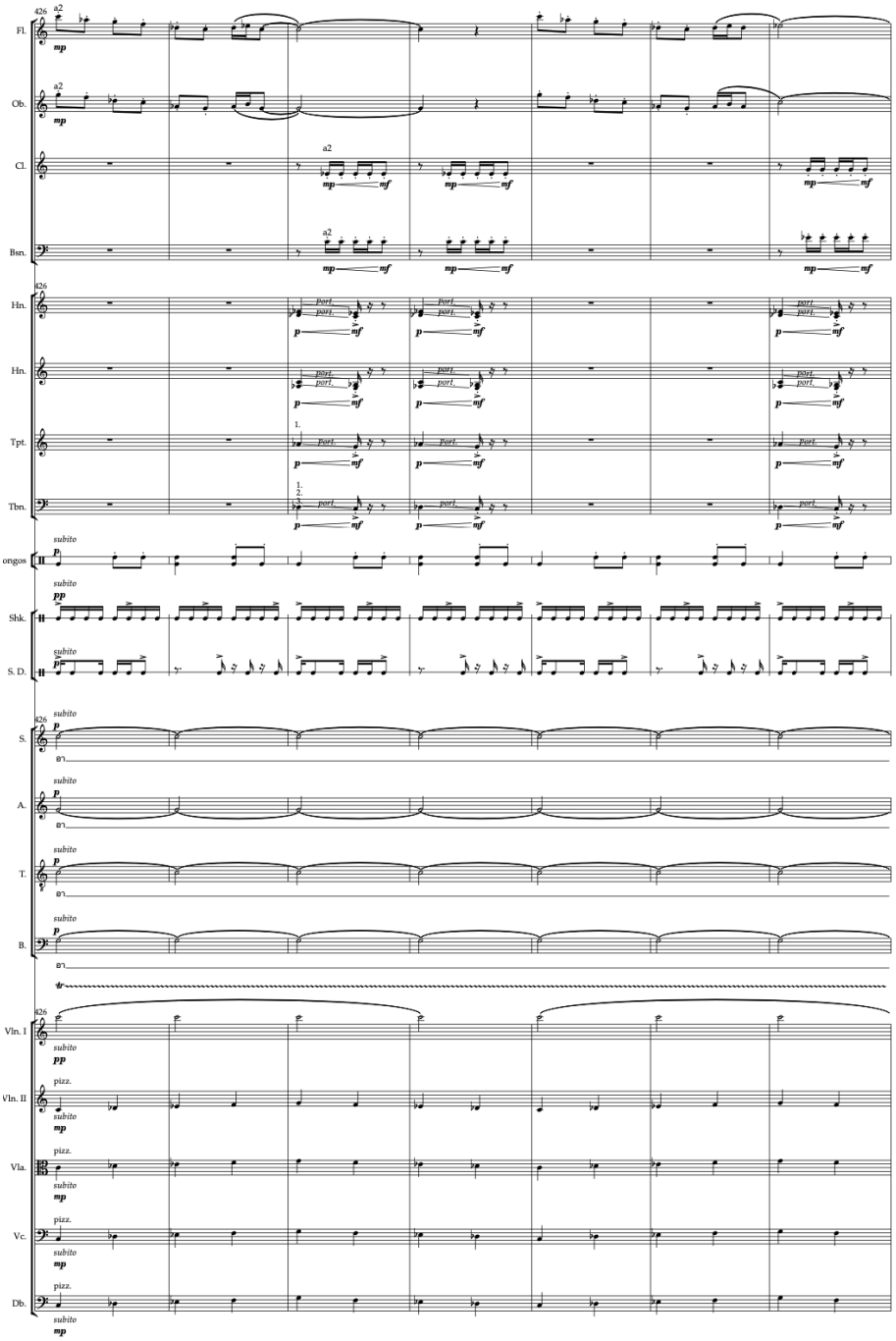
ตัวอย่างที่ 3.40 การจัดวางระบบเสียงในห้องที่ 402-411

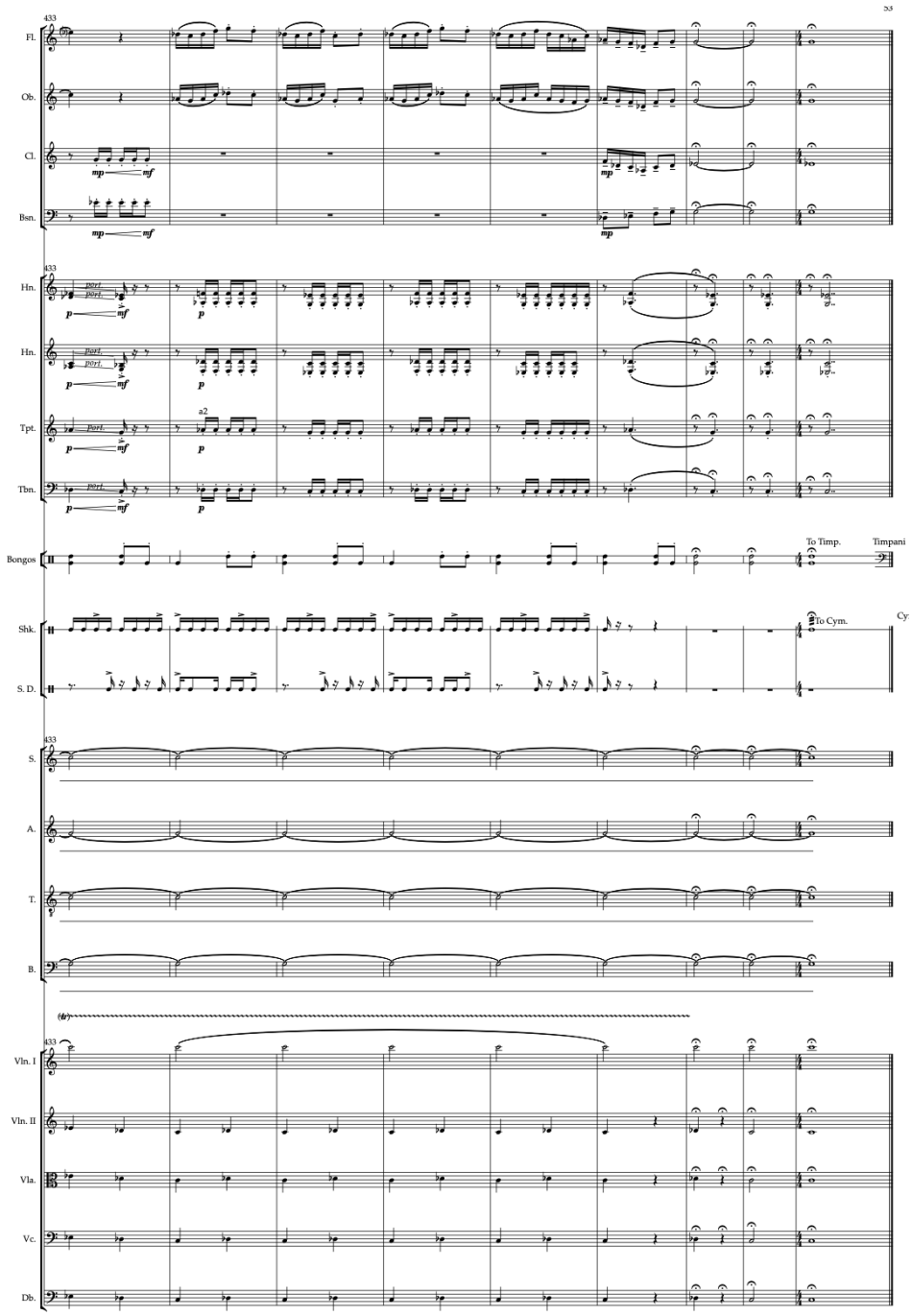


ในท่อนจบของเพลงนั้นผู้วิจัยเลือกใช้ถาตะอะสารวีเพื่อจบกระบวน โดยในถาตะนี้มีความคล้ายคลึงกันกับบันไดเสียงฮาร์โมนิคไมเนอร์ (Harmonic minor) ต่างกันตรงโน้ตที่สอง ซึ่งในถาตะอะสาวรีนั้นจะเป็นโน้ตดีแฟลตแต่ในบันไดเสียง C Harmonic minor นั้นจะเป็นโน้ตดีเนเชอรัล ซึ่งในถาตะนี้ทำให้ผู้วิจัยสามารถจบกระบวนด้วยคอร์ด C minor ได้อย่างสะดวกโดยที่เนื้อเสียงนั้นไม่ฟังดูเป็นดนตรีตะวันตกมากจนเกินไป โดยบันไดเสียงในถาตะนี้จะเห็นได้เด่นชัดในแนวทำนองของกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.41 การจัดวางระบบเสียงในห้องที่ 426-441



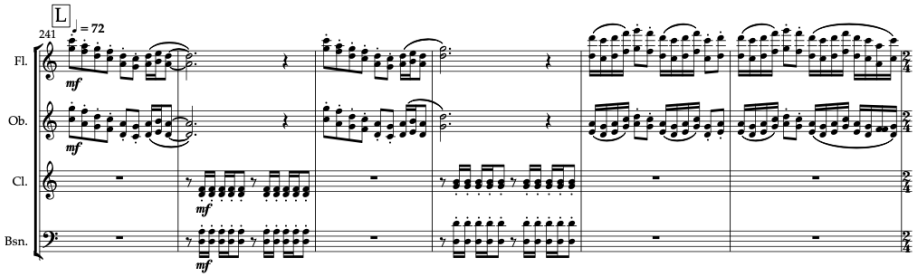


3.5.2 แนวคิดในการพัฒนาทำนอง

เช่นเดียวกันกับการจัดวางระบบเสียงในกระบวนนี้ ในการพัฒนาทำนองนั้นผู้วิจัยได้ใช้ถาตะเป็นส่วนสำคัญในการพัฒนาแนวทำนองอีกด้วย อย่างไรก็ดี ในช่วงต้นของกระบวนนั้นจะพบได้ว่าผู้วิจัยได้ประพันธ์ให้มีลีลาที่ต่างออกไปและฟังไม่เหมือนกับดนตรีอินเดีย

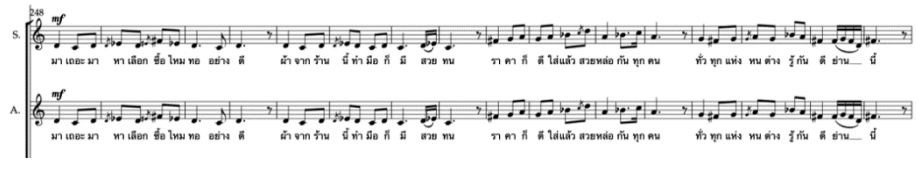
ซึ่งในช่วงต้นผู้วิจัยเลือกประพันธ์โดยใช้กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงแนวทำนองที่มีลักษณะคล้ายดนตรีตะวันออก โดยเฉพาะดนตรีจีนมากกว่า เนื่องจากผู้วิจัยพบว่า ในย่านพาหุรัดนั้นนอกจากจะมีชาวไทยเชื้อสายแขกแล้วนั้น ยังมีชาวไทยเชื้อสายจีนอยู่จำนวนหนึ่งที่อาศัยอยู่ในละแวกนั้นหรือใกล้เคียง ผู้วิจัยจึงเลือกใช้แนวทำนองนี้ในการเปิดกระบวนโดยให้บรรเลงอยู่ในบันไดเสียง D minor หลังจากนั้นแนวทำนองนี้จะกลับมาทุกครั้งก่อนที่จะเข้าท่อน A เสมอ แต่ได้ปรับเปลี่ยนเครื่องหมายแปลงเสียงให้ตรงกันกับถาตะที่ดนตรีกำลังบรรเลงอยู่ให้เหมาะสม

ตัวอย่างที่ 3.42 การประพันธ์แนวทำนองเลียนแบบดนตรีจีนในช่วงต้น ห้องที่ 241-246

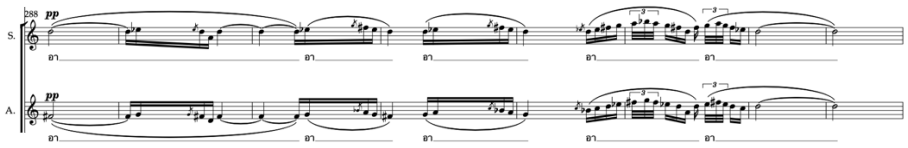


ในแนวทำนองอื่นนั้น ผู้วิจัยได้แบ่งแนวทำนองเอาไว้เป็น 3 แนวหลัก ได้แก่ แนวทำนองหลักในท่อน A แนวทำนองหลักในท่อน B และแนวทำนองที่นำมาจากช่วงต้นของบทเพลง โดยแนวทำนองหลักในท่อน A นั้นจะเป็นแนวทำนองหลักที่นำเสนอเนื้อร้อง จึงต้องมีแนวทำนองที่ฟังได้ง่าย แนวทำนองในท่อน B นั้นจะเป็นแนวทำนองที่นำเสนอการเอื้อนเช่นเดียวกันกับเพลงร้องอินเดียที่เรามักจะได้ยินการเอื้อนอยู่บ่อยครั้ง และอีกแนวที่นำแนวทำนองในช่วงต้นกลับมาใช้นั้นเพื่อสื่อถึงวัฒนธรรมจีนที่คอยสอดแทรกอยู่เสมอในย่านพาหุรัดและใกล้เคียง โดยแนวทำนองทั้งสามนี้จะบรรเลงต่อกันไปจนจบกระบวนและปรับเปลี่ยนบันไดเสียงไปเรื่อย ๆ ตามแต่ละท่อนที่ใช้ถาตะในการประพันธ์ที่แตกต่างกัน

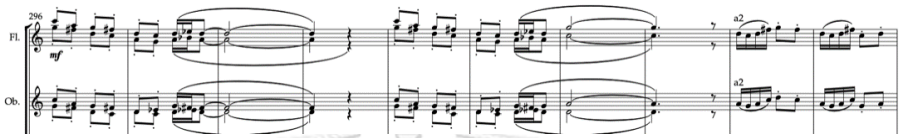
ตัวอย่างที่ 3.43 แนวทำนองในท่อน A ในห้องที่ 248-263



ตัวอย่างที่ 3.44 แนวทำนองในท่อน B ในห้องที่ 288-295



ตัวอย่างที่ 3.45 แนวทำนองที่พัฒนามาจากช่วงต้น 296-308



3.5.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง

ในการประพันธ์เนื้อร้องนั้น ผู้วิจัยต้องการให้ผู้ฟังได้เห็นภาพของตลาดที่มีคนมากมาย มีชาวบ้านที่เป็นพ่อค้าแม่ขายกำลังเรียกลูกค้าให้มาซื้อสินค้าที่ร้านของตน ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่การขายผ้าและอาหารอินเดีย เพราะผ้านั้นถือว่าเป็นสินค้าที่ขึ้นชื่อมากที่สุดในย่านพาหุรัด และอาหารอินเดียนั้นเป็นตัวแทนวัฒนธรรมอินเดียที่มีชื่อเสียงระดับโลกและมีขายอยู่ไม่น้อยในย่านนี้เช่นกัน โดยผู้วิจัยกำหนดให้นักร้องหญิงนั้นร้องแทนแม่ค้าขายผ้า และนักร้องชายเป็นเจ้าของร้านอาหารอินเดีย ต่างเชิญชวนให้มาที่ร้านของตนและเข้ามาเที่ยวหรือซื้อของที่ย่านพาหุรัด โดยเนื้อเพลงของกระบวนนี้มีดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

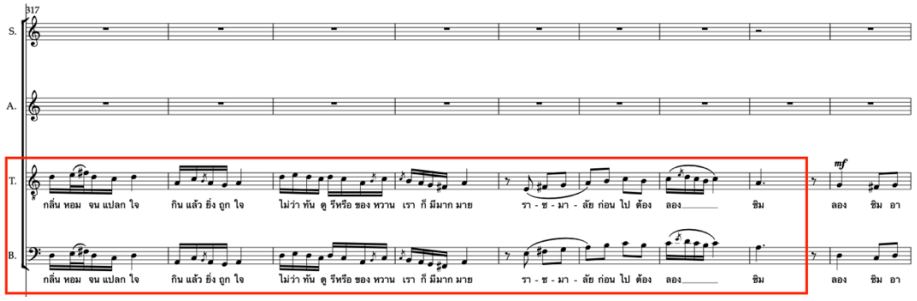
“มาเถอะมาหาเลือกซื้อไหมทออย่างดี
ผ้าจากร้านนี้ทำมือก็มีสวยทน
ราคาก็ดีใส่แล้วสวยหล่อกันทุกคน
ทั่วทุกแห่งหนต่างรู้กันดีย่านนี้

ลองชิมอาหารในร้านของเรา
คาวหรือว่าหวานหนักเบาหลากหลาย
กลิ่นหอมจนแปลกใจกินแล้วยิ่งถูกใจ ไม่ว่าทันดูรีหรือของหวานเราก็มีมากมาย
ราชมาลัยก่อนไปต้องลองชิม

พาหุรัดพาอุรา
เชิญเชิญเข้ามาเข้ามาซื้อเข้ามาจ่ายได้ทุกครา
พาหุรัดพาอุรา
วัฒนธรรมและอาหารในลุ่มแหล่งเจ้าพระยา”

ในสองบทแรกนั้นผู้วิจัยได้ใช้ฉันทลักษณ์ที่คล้ายกับกลอนสุภาพ โดยเคร่งครัดกับสัมผัสนอกทั้งหมด แต่ทั้งสองบทนั้นไม่มีสัมผัสระหว่างบทเนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้เรื่องราวทั้งสองเรื่องนั้นมีความชัดเจนว่าไม่ได้มาจากเรื่องเดียวกัน ในบทที่สองบาทที่สามนั้นมีคำที่ค่อนข้างมาก เนื่องจากผู้วิจัยได้พัฒนาแนวทำนองหลักให้มีความยาวมากกว่าปกติ ทำให้จำเป็นที่จะต้องเพิ่มเนื้อร้องให้ยาวมากกว่าวรรคอื่น และในบทสุดท้ายนั้นผู้วิจัยได้เลือกใช้ฉันทลักษณ์อิสระ โดยเน้นคำว่า *“พาหุรัดพาอุรา”* อยู่บ่อยครั้งเนื่องจากเป็นใจความสำคัญที่สุดของกระบวนนี้ และในระหว่างบาทนั้นเกิดการสัมผัสกันที่ตอนท้ายของประโยคเท่านั้น

รูปที่ 3.46 การพัฒนาแนวทำนองให้ยาวกว่าปกติ ทำให้ต้องเพิ่มเนื้อร้องให้ยาวขึ้นในห้องที่ 317-324



3.5.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

ในกระบวนนี้ผู้วิจัยได้แบ่งสังคีตลักษณ์ออกเป็น 3 ท่อน คือ A, B และ C โดยท่อน A นั้นเป็นท่อนที่บรรเลงแนวทำนองหลักและมีเนื้อร้องที่ชัดเจน ท่อน B เป็นท่อนที่ใช้ลักษณะการเอื้อนเป็นสำคัญในการสร้างแนวทำนอง และท่อน C เป็นท่อนที่นำแนวทำนองเลียนเสียงดนตรีจีนมาปรับปรุง ทั้งสามท่อนนี้บรรเลงไปจนจบเพลง อย่างไรก็ดี เมื่อวนกลับมาจะไม่สมมาตรกันกับท่อนเดิม กล่าวคือ ผู้วิจัยจะพัฒนาแนวทำนองให้คล้ายกันกับแนวทำนองเก่า และปรับสัดส่วนของแนวทำนองต่าง ๆ เพื่อให้เหมาะสมกับสถานการณ์นั้น ๆ เช่นในช่วงสุดท้ายของกระบวนนั้น ท่อน A และท่อน B นั้นจะมีความยาวมากกว่าท่อน A

และท่อน B ในสองครั้งก่อน เฉพาะท่อน C เท่านั้นที่ผู้วิจัยยังคงประพันธ์ให้สมมาตรกันทุกครั้งเมื่อวนกลับมาใหม่

ตารางที่ 3.5 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 4

	กระบวนที่ 4 พาหุรัด										
ท่อนเพลง	ช่วงต้น	A	B	C	A	B	C	A	B	C	coda
ลำดับห้อง	241-247	248-279	280-295	296-308	309-340	341-356	357-369	370-401	402-425	426-438	439-441

3.6 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 5 ข้าวสาร

ตรอกข้าวสารในปัจจุบันนี้เป็นย่านที่มีความสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งของกรุงเทพมหานครในด้านการท่องเที่ยว โดยตรอกข้าวสารนั้นเป็นสถานที่ท่องเที่ยวยามค่ำคืนที่มีชื่อเสียงระดับโลก เนื่องจากย่านนี้เป็นสถานที่ที่เป็นแหล่งที่พักของนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติมาก่อนตั้งแต่ในอดีต และพัฒนามาเป็นสถานที่ท่องเที่ยวในลำดับต่อมา ในขณะเดียวกันนั้นก็ยังมีโรงแรมและเกสต์เฮาส์เปิดให้บริการอยู่จนถึงปัจจุบัน ตรอกข้าวสารนั้นมีบริการการท่องเที่ยวที่หลากหลายเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นร้านอาหาร สตรีทฟูด สถานเริงรมย์หลากหลายรูปแบบ รวมไปถึงขายของที่ระลึก บริการนวดแผนโบราณและอีกมากมาย ตรอกข้าวสารจึงเป็นสถานที่ที่ให้บริการทางด้านวัฒนธรรมที่หลากหลายที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศไทย

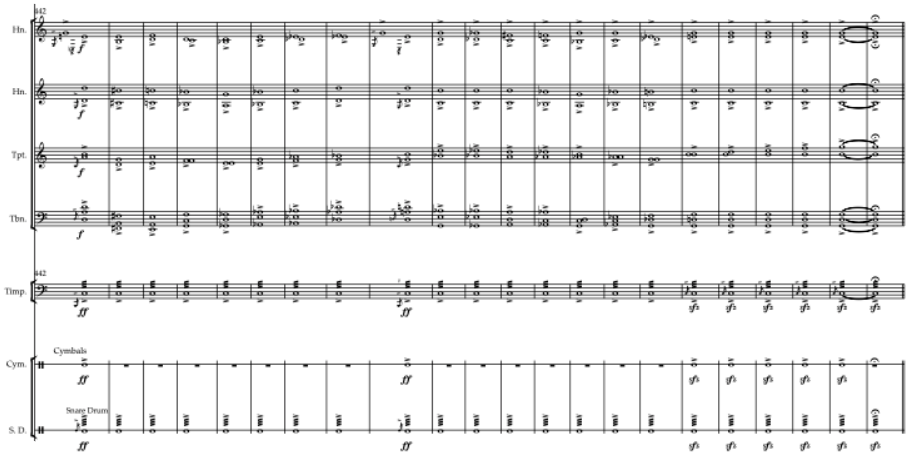
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในขณะเดียวกัน ตรอกข้าวสารเองนั้นก็ยังมีชื่อเสียงในด้านที่ไม่ดีอยู่ด้วยเช่นกัน เนื่องจากเป็นสถานที่ท่องเที่ยวกลางคืนที่มีนักท่องเที่ยวมาเยี่ยมเยือนเป็นจำนวนมาก จึงทำให้มีการบริการหรือสิ่งผิดกฎหมายเกิดขึ้นในย่านนี้มากขึ้นด้วยเช่นกัน และเนื่องจากเป็นสถานที่ที่มีผู้คนเป็นจำนวนมาก จึงทำให้ยังมีปัญหาด้านความสะอาดอยู่บ้าง สิ่งเหล่านี้เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยเลือกประพันธ์บทเพลงที่บอกเล่าเกี่ยวกับย่านนี้ เพื่อให้ผู้ฟังได้ฉุกคิดว่า แม้ว่าประเทศไทยและกรุงเทพมหานครจะเป็นเมืองที่น่าอยู่และมีความเจริญไม่แพ้เมืองอื่นในโลก แต่ยังมีปัญหาอีกมากมายที่รอให้ได้รับการแก้ไขอยู่ ผู้วิจัยจึงประพันธ์กระบวนนี้ให้ฟังดูยิ่งใหญ่สมกับเป็นสถานที่ท่องเที่ยวระดับโลก สลับกับท่วงทำนองที่ฟังสนุกสนาน แต่ในขณะเดียวกันก็ประพันธ์เนื้อเพลงที่มีลักษณะของการประชดประชัน

3.6.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง

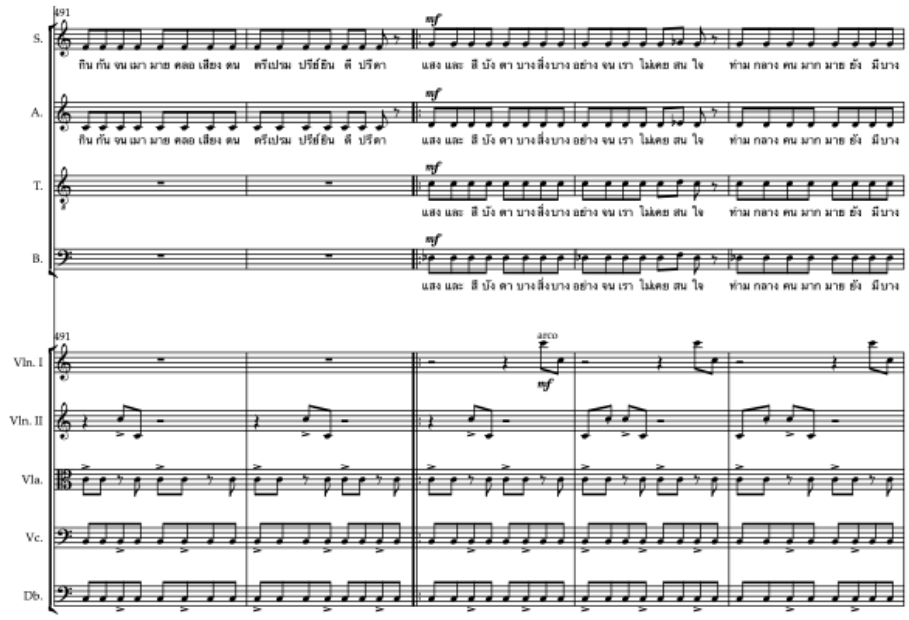
ในกระบวนนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวคิดหลากหลายแนวคิดในการประพันธ์ โดยเริ่มจากช่วงต้นที่ใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องตีในการบรรเลงในลักษณะเพลงประโคมแตร (Fanfare) เพื่อสื่อถึงภาพลักษณ์ของตรอกข้าวสารที่ผู้มาเที่ยวต่างคาดหวังถึงความสนุกสนานและการเฉลิมฉลอง ในขณะเดียวกันนั้นผู้วิจัยเลือกใช้ลักษณะการสอดประสานที่ไม่อิงตามหลักการเรียบเรียงเสียงประสาน แต่ยังคงอยู่ในระบบโทนาลิตีและควบคุมให้เนื้อเสียงนั้นยังคงความไพเราะอยู่ เพื่อสื่อถึงความประหลาดใจของผู้คนที่มายังสถานที่แห่งนี้โดยเฉพาะชาวต่างชาติที่มักจะเจอเรื่องคาดไม่ถึงอยู่ทุกครั้ง

ตัวอย่างที่ 3.47 ช่วงต้นของกระบวนที่ประพันธ์ในลักษณะเพลงประโคมแตร ห้องที่ 442-463



ในส่วนแรกของท่อนนั้น ผู้วิจัยได้เลือกใช้เทคนิคการประพันธ์ที่ใช้แนวทางแบบมินิมัลที่ชัดเจนที่สุด โดยเลือกใช้โน้ตซีเพียงตัวเดียวในกลุ่มเครื่องสายในการประพันธ์เพื่อเป็นฐานของดนตรี และพัฒนาแนวทำนองด้วยการเปลี่ยนลักษณะจังหวะ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากผลงานการประพันธ์ของกียอร์กี ลิเกติ นั่นคือ *“Musica ricercata”* ท่อนที่ 1 ซึ่งเป็นท่อนที่ลิเกติพยายามใช้โน้ตให้น้อยที่สุด โดยใช้เพียงแค่โน้ตเอเท่านั้นในการประพันธ์ และใช้โน้ตดีเพื่อจบกระบวน อย่างไรก็ดี ในวรรณกรรมดุษฎีนิพนธ์นี้มีเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นจำนวนมากกว่าจึงทำให้ผู้วิจัยไม่สามารถใช้โน้ตเพียงตัวเดียวได้ถนัดนัก ผู้วิจัยจึงเลือกใช้เพียงโน้ตซีเท่านั้นกับกลุ่มเครื่องสายและทิมปะนี แต่แนวทำนองในกลุ่มวงขับร้องประสานเสียงนั้นยังใช้โน้ตอื่นประสมตามปกติ เพียงแต่ทุกคอร์ดที่เลือกใช้นั้นยังมีความสัมพันธ์กับโน้ตซีอยู่

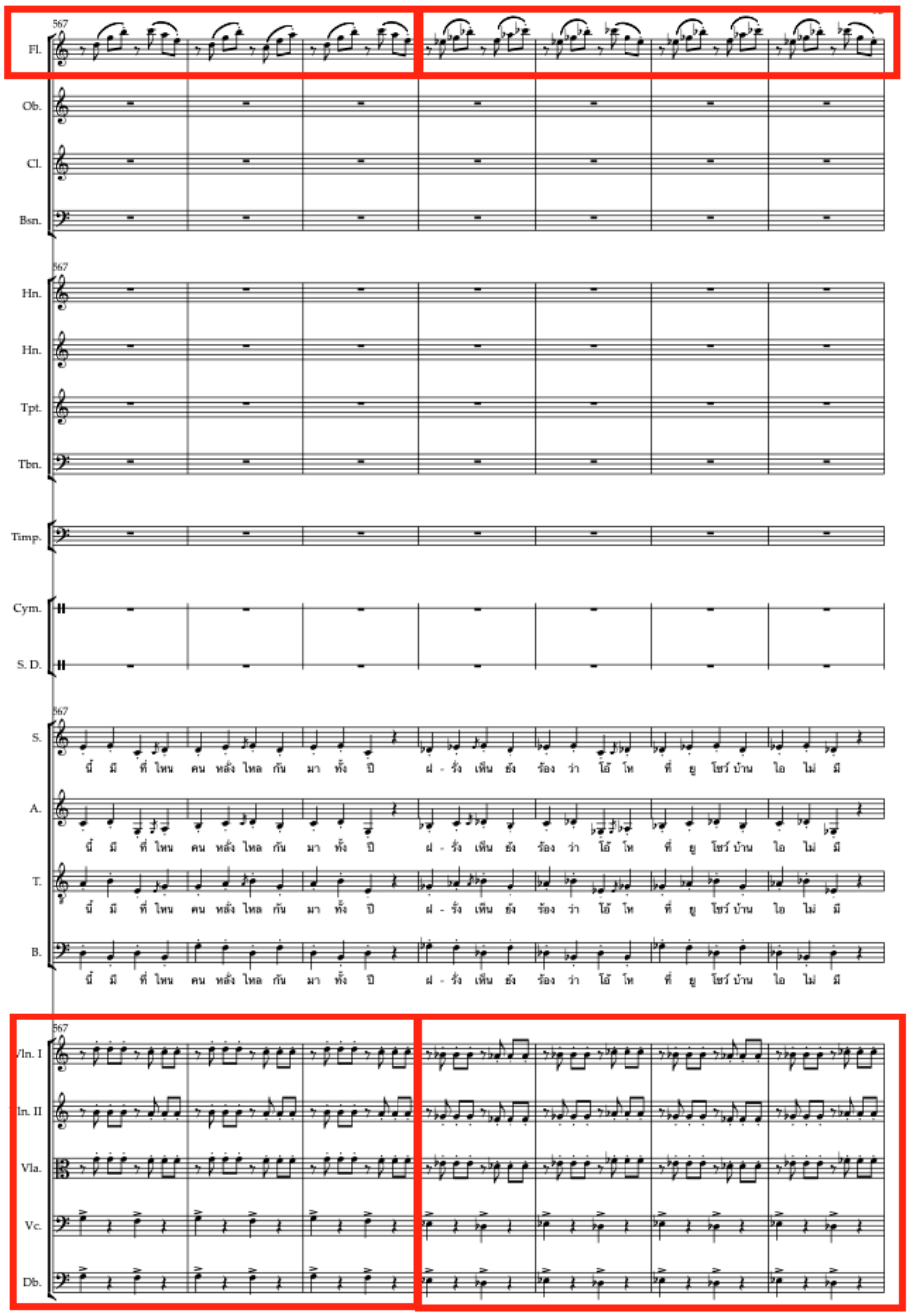
ตัวอย่างที่ 3.48 การจัดระบบเสียงในห้องที่ 491-495



ในห้องที่ 558 - 593 ผู้วิจัยได้เลือกใช้โมดเป็นส่วนสำคัญในการประพันธ์ และใช้เทคนิคการประพันธ์แบบโพลีโทนาลิตี (Polytonality) ผ่านท่องทำนองที่ฟังดูสนุกสนานเพื่อให้เสียงที่ออกมานั้นมีความแปลกประหลาด สอดคล้องกับการประชดประชันของเนื้อเพลง โดยจะใช้โมดจีมิกโซลีเดียนในการประพันธ์ก่อนในช่วงแรก หลังจากนั้นได้ทำการย้ายบันไดเสียง โดยให้กลุ่มเครื่องสายนั้นบรรเลงอยู่ในโมดอีแฟลตฟรีเจียน กลุ่มนักร้องประสานเสียงบรรเลงอยู่ในโมดจีแฟลตลีเดียน และกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงอยู่ในโมดอีแฟลตเอโอเลียน ในช่วงนี้จะทำให้เกิดโน้ตเอฟเนเชอรัลและโน้ตเอฟแฟลตพร้อมกัน เพื่อให้เกิดขั้นคู่กระด้างและทำให้เสียงโดยรวมมีลักษณะที่ไม่ชอบมาพากล แต่ยังคงฟังดูสนุกสนานครื้นเครงอยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

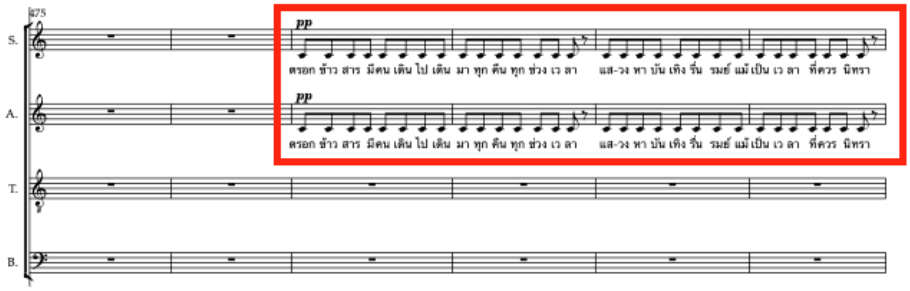
ตัวอย่างที่ 3.49 การใช้เทคนิคการประพันธ์แบบโพลีโทนาลิตีในห้องที่ 567-573



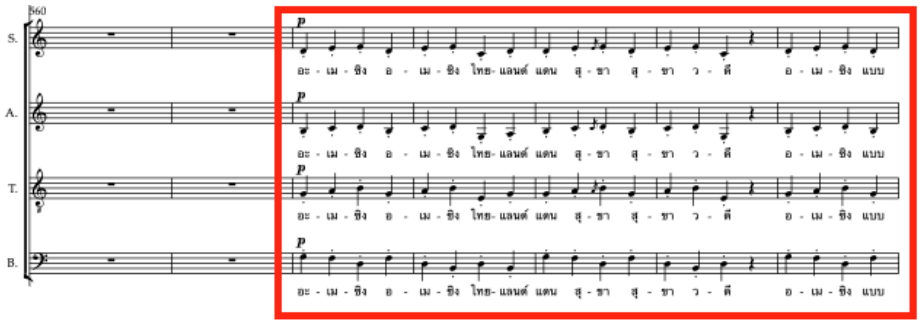
3.6.2 แนวคิดในด้านการพัฒนาทำนอง

แนวทำนองในกระบวนนี้นั้นยังคงลักษณะดนตรีมินิมัลอย่างเด่นชัดเช่นกัน โดยในท่อนนี้ผู้วิจัยได้ใช้ลักษณะทำนองสำคัญ 3 ลักษณะในการประพันธ์ แนวทำนองสำคัญอย่างแรกเกิดขึ้นในแนวทำนองร้อง โดยเป็นการใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเรียงต่อกันเป็นประโยคเพลง ผู้วิจัยได้ใช้แนวทำนองนี้ในแนวทำนองร้องเป็นหลัก แนวทำนองต่อมาเกิดขึ้นจากการพัฒนาต่อยอดจากการเน้นจังหวะที่เกิดขึ้นในแนวเบสและเชลโล โดยจะบรรเลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นไปเรื่อย ๆ แต่จะเน้นในทุก ๆ โน้ตที่สามในทุก ๆ สองห้อง การเน้นจังหวะในทุกสามโน้ตนั้นถูกพัฒนาต่อมาเป็นแนวทำนองที่เน้นโน้ตที่สามในแนวทำนองร้อง โดยแนวทำนองร้องนั้นจะมีโน้ตสูงที่สุดอยู่ที่โน้ตที่สาม และอีกแนวทำนองหนึ่งนั้นเป็นลักษณะจังหวะที่เริ่มขึ้นในกลุ่มเครื่องสายเช่นกัน และหลังจากนั้นได้พัฒนาโดยให้เครื่องดนตรีอื่นได้ผลัดกันบรรเลงแนวทำนองนี้ โดยลักษณะจังหวะนี้จะเกิดขึ้นตลอดทั้งเพลง และเป็นลักษณะจังหวะที่เชื่อมเข้ากับกระบวนต่อไป ทั้ง 3 ทำนองนี้จะเกิดขึ้นตลอดทั้งกระบวนนี้ และพัฒนาแนวทำนองออกไปในสถานการณ์ที่แตกต่างกันแต่ไม่พัฒนาออกไปมากเพื่อให้ยังคงมีรูปแบบของมินิมัลอยู่ แต่จะใช้การเปลี่ยนลักษณะของดนตรีออกไปเพื่อให้กระบวนนี้มีสีสันและหลากหลาย

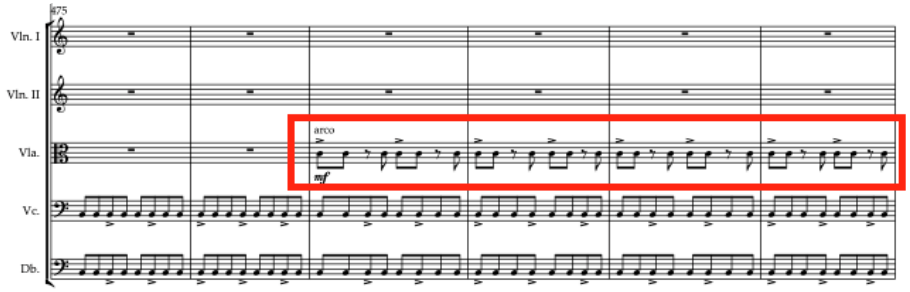
ตัวอย่างที่ 3.50 แนวทำนองแรกในห้องที่ 477-480



ตัวอย่างที่ 3.51 แนวทำนองที่ 2 ในห้องที่ 562-566



ตัวอย่างที่ 3.52 แนวทำนองที่ 3 ในห้องที่ 477-480



3.6.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง

ในการประพันธ์ดนตรีในกระบวนนี้ เนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้แนวทำนองนั้นเป็นไปอย่างที่ต้องการมากที่สุดโดยที่ไม่ต้องปรับแนวทำนองใด ๆ เพื่อให้เข้ากับเนื้อเพลง โดยในหลายครั้งมีแนวทำนองที่ซ้ำโน้ตตัวเดิมบ่อยครั้ง ทำให้เกิดปัญหากับภาษาไทยที่มีวรรณยุกต์กำกับหากไม่ระมัดระวัง ผู้วิจัยเลือกที่จะประพันธ์ดนตรีและแนวทำนองก่อนเนื้อร้อง และประพันธ์เนื้อร้องโดยที่คำนึงถึงแนวทำนองที่ไม่ทำให้เสียรูปเสียงวรรณยุกต์ให้มากที่สุด ประกอบกับที่แนวทำนองนั้นมีความยาวสั้นไม่เท่ากันในแต่ละท่อน ทำให้เนื้อเพลงแต่ละท่อนนั้นถูกปรับให้เข้ากับแนวทำนองด้วยเช่นกันในการประพันธ์เนื้อเพลงในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเลือกโดยยึดการสัมผัสอยู่บ้างในสัมผัสระหว่างบาท โดยจะสัมผัสกันเฉพาะในท้ายบาทเท่านั้นและแต่ละบทนั้นไม่มีสัมผัสระหว่างบทกัน อย่างไรก็ดีผู้วิจัยก็ไม่เคร่งครัดกับกฎนี้เช่นกันหากมีอุปสรรค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการบังคับวรรณยุกต์ให้ตรงกับแนวทำนอง และเลือกใช้สำนวนที่เป็นสมัยปัจจุบันและประชดประชัน

ในเนื้อหานั้น ผู้วิจัยจะแบ่งเนื้อหาออกไปสองส่วน โดยเริ่มเล่าเรื่องจากเหตุการณ์ที่เด็กเดินเร่ขายดอกไม้และของที่ระลึก ซึ่งเป็นเหตุการณ์จริงที่ผู้วิจัยประสบพบเห็นมาจากการที่ผู้วิจัยเคยไปเที่ยวในตรอกข้าวสาร ผู้วิจัยเลือกที่จะเขียนถึงเรื่องราวนี้ก่อนเพื่อทำให้เห็นเด่นชัดถึงปัญหาบางอย่างที่เกิดขึ้นในนี้ ในส่วนที่สองนั้นผู้วิจัยเลือกที่จะเล่าถึงปัญหาที่เกิดขึ้นในตรอกข้าวสารด้วยสำนวนประชดประชัน โดยพูดถึงการขายของเกินราคา เสาไฟฟ้าที่ไม่เป็นระเบียบ หรือการค้าประเวณี เป็นต้น ซึ่งเป็นปัญหาที่ไม่ได้เกิดขึ้นแค่ในตรอกข้าวสาร แต่เป็นปัญหาที่เกิดขึ้นทั้งในกรุงเทพมหานครและประเทศไทย และเป็นที่รับทราบกันโดยทั่วไป ผู้วิจัยเลือกประพันธ์เนื้อหาเหล่านี้เพื่อบอกเล่าผู้ฟังว่า กรุงเทพมหานครนั้นยังมีสิ่งที่ต้องพัฒนาเพื่อให้สมกับเป็นมหานครอยู่เสมอ โดยเนื้อเพลงของกระบวนมีดังนี้

“ตรอกข้าวสารมีคนเดินไปเดินมาทุกคืนทุกช่วงเวลา
แสวงหาบันเทิงรื่นรมย์แม้เป็นเวลาที่ควรนิทรา
ไทยฝรั่งแขกจีนอินเดียเยี่ยมเยือนเวียนวนทุกครั้งทุกครา
กินกันจนเมามายคลอเสียงดนตรีเปรมปรีด์ยินดีปรีดา

ตรอกข้าวสารมีคนเดินไปเดินมาทุกคืนทุกช่วงเวลา
แสวงหาบันเทิงรื่นรมย์แม้เป็นเวลาที่ควรนิทรา
ไทยฝรั่งแขกจีนอินเดียเยี่ยมเยือนเวียนวนทุกครั้งทุกครา
กินกันจนเมามายคลอเสียงดนตรีเปรมปรีด์ยินดีปรีดา

แสงและสีบังตาบางสิ่งบางอย่างจนเราไม่เคยสนใจ
ท่ามกลางคนมากมายยังมีบางคนดิ้นรนท่ามกลางแสงไฟ
ขายของที่ไม่รู้วันนี้จะมีกี่คนจะยอมซื้อไป
ทั้งลูกอมขนมเล็กน้อยตรงตามทางเท้าข้างทางนั่นไง

คอยเดินไปเดินมาก็เผื่อจะมีบางคนเอาเงินให้เรา
บางคนทำรำคาญบางคนก็ดีสุดท้ายก็บอกไม่เอา
ใครพาพวกเขามาได้เงินเท่าไหร่หักเหลือเศษเงินให้กิน
ทั้งชีวิตแค่ฝันวันหนึ่งมีเงินมากมายแต่ยากเหลือจริง

ตรอกข้าวสารมีคนเดินไปเดินมาทุกคืนทุกช่วงเวลา
แสวงหาบันเทิงรื่นรมย์แม้เป็นเวลาที่ควรนิทรา
ไทยฝรั่งแขกจีนอินเดียเยี่ยมเยือนเวียนวนทุกครั้งทุกครา
กินกันจนเมามายคลอเสียงดนตรีเปรมปรีดิ์ยินดีปรีดา

จะมีใครใจดีอุดหนุนฉันทีแบ่งเงินของเธอให้ที
จะมีใครใจดีช่วยซื้อฉันทีให้ฉันได้นอนสักที
พี่ช่วยหน่อยพี่ช่วยหน่อยพี่ช่วยซื้อดอกไม้ให้แฟนพี่เถอะ
หนูไม่ได้อยากขายพี่หรอกนะแต่ชีวิตหนูต้องสู้เสมอ

พี่ช่วยซื้อดอกไม้ของหนูหน่อย
พี่ขาช่วยอุดหนุนของหนูหน่อย
ช่วยซื้อของเป็นทุนให้หนูเถอะ
ช่วยให้หนูมีกินพรุ่งนี้เถอะ

ถ้าพี่สาวพี่ชายช่วยหนูจะขอให้พี่ทั้งสองสุขใจ

ไชโย! ไชโย!

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อเมซิง อเมซิงไทยแลนด์ แดนสุขาสุขาวดี
อเมซิงแบบนี้มีที่ไหนคนหลั่งไหลกันมาทั้งปี
ฝรั่งเห็นยังร้องว่าโอ้โห ที่ยูโชว์บ้านไอไม่มี
ไปดูวัดทำไมน่าเบื่อตาย ต้องมาแสนสุขสันต์ที่นี่

เสื้อสองร้อยเราก็ขายหนึ่งพัน ช่วย ๆ กันทำมาหากิน
เสาไฟฟ้าเราปล่อยให้ผุพัง เอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น
มาคนเดียวเปล่าเปลี่ยวแสนเปลี่ยวเหงา มีเพื่อนเช่าไปเที่ยวแล้วฟิน
บริการดุจเหนือเทวดา ประทับใจกลับไปทั้งสิ้น

ตรอกข้าวสารมีคนเดินไปเดินมาทุกคืนทุกช่วงเวลา
แสวงหาบันเทิงรื่นรมย์แม้เป็นเวลาที่ควรนิทรา
ไทยฝรั่งแขกจีนอินเดียเยี่ยมเยือนเวียนวนทุกครั้งทุกครา
กินกันจนเมามายคลอเสียงดนตรีเปรมปรีย์ยินดีปรีดา

ลืม ๆ ไปเรื่องราวคาราคาซังรำคาญมันบานตะไท
เราอยู่ ๆ กันไป กิน ๆ กันไปช่างมันแล้วสบายใจ
คนหลั่งไหลเข้ามาถ้าเขาพอใจก็ดีใครจะทำไม
ทำเราทำตามใจเราทำตามใจเพราะเรามันเป็นคนไทย

คนไทยเราใจดีเรามีไมตรีเราชอบพูดไม่เป็นไร
เข้ามาเร่เข้ามาเวลคัมทูไทยดินแดนแห่งศรีวิไลย์

เร่เข้ามา!
เวลคัมทูไทยแลนด์
กี่ปัญหาแคไม่แล
เชิญผ่อนคลายกันตามสบาย
ข้าวสารขอต้อนรับทุกคนด้วยใจ

ไชโย!”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.6.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

ในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้สังคีตลักษณ์เซ็กชันแนล (Sectional Form) โดยเป็นสังคีตลักษณ์ที่ไม่ย้อนกลับเข้าท่อนเดิม แต่จะเปลี่ยนรูปแบบของดนตรีไปเรื่อย ๆ ซึ่งคล้ายคลึงกับสังคีตลักษณ์รูปอิสระ (Through-composed) ซึ่งหมายถึงสังคีตลักษณ์ที่เปลี่ยนรูปแบบของทำนองออกไปและไม่กลับเข้าสู่แนวทำนองเดิม อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยเลือกใช้แนวทำนองหลักเพื่อยึดโยงแต่ละท่อนเข้าด้วยกัน โดยเฉพาะในท่อน A และท่อน D นั้นได้ใช้แนวทำนองเดียวกันและให้ลักษณะของดนตรีนั้นเปลี่ยนไป ซึ่งสามารถวิเคราะห์ว่าท่อน D นั้นคือการซ้ำท่อน A ได้เช่นกัน แต่หลังจากนั้นก็เกิดท่อนใหม่ขึ้นมา ในกระบวนนี้ที่มีท่อนดนตรีมากกว่าสามท่อนที่ไม่ซ้ำกันและมีลักษณะของดนตรีที่แตกต่างกันออกไป

ตารางที่ 3.6 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 5

	กระบวนที่ 5 ข้าวสาร					
ท่อนเพลง	**ช่วงต้น**	A	B	C (A')	D	Coda
ลำดับห้อง	442-463	464-525	526-557	558-617	618-637	638-653

3.7 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 6 ท่าเตียน

กระบวนที่ 6 ท่าเตียนนี้ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากตำนานยักษ์วัดแจ้งยักษ์วัดโพธิ์ โดยตำนานกล่าวว่ายักษ์สองตนผู้คอยดูแลวัดแจ้งและวัดโพธิ์นั้นเป็นเพื่อนกัน คอยช่วยกันดูแลปกปักรักษาวัดทั้งสองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา อยู่มาวันหนึ่งยักษ์วัดโพธิ์ขอยืมเงินยักษ์วัดแจ้งและสัญญาจะคืนเงินให้ตามกำหนด แต่รอจนแล้วจนรอดก็ยังไม่ยอมคืนเงินเสียที ยักษ์วัดแจ้งจึงว่ายข้ามแม่น้ำมาเพื่อทวงเงิน แต่ยักษ์วัดโพธิ์ก็ยังไม่ยอมคืนจนทะเลาะเบาะแว้งกัน ด้วยความที่ยักษ์ทั้งสองนั้นมีฤทธิ์มากทั้งคู่ทำให้พื้นที่บริเวณนั้นราบเป็นหน้ากลอง จนพระศิวะทราบเรื่องจึงสาปยักษ์ทั้งสองให้กลายเป็นหิน ต่อมาพื้นที่ที่ต่อสู้นี้จึงถูกเรียกว่าท่าเตียน ผู้วิจัยประพันธ์โดยใช้ตำนานบทนี้เป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่อง และใช้เพลงฉ่อยซึ่งเป็นเพลงที่ร้องโต้ตอบกันในการประพันธ์แนวทำนองและเนื้อร้อง นอกจากนี้เพลงฉ่อยยังมีความสะดวกในการเล่าเรื่องราวนี้ เพราะมีฉันทลักษณ์ที่เรียบง่าย มีการร้องโต้ตอบกันซึ่งสอดคล้องกับเรื่องราว สามารถใช้อารมณ์ขันและใช้คำศัพท์สมัยใหม่ได้อย่างไม่เคอะเขิน สามารถผนวกความเป็นไทยเดิมและไทยสากลได้เป็นอย่างดี

3.7.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง

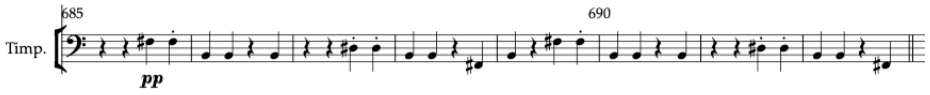
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในกระบวนนี้ผู้วิจัยเลือกใช้หลักการบางประการที่ใช้ในการประพันธ์ดนตรีไทยมาประยุกต์ใช้ในกระบวนนี้ โดยสิ่งแรกที่ผู้วิจัยเลือกใช้คือการใช้หน้าทับ หน้าทับคือการกำหนดจังหวะอย่างหนึ่งของดนตรีไทย ผู้วิจัยเลือกใช้หน้าทับสองไม้สองชั้นในการกำกับจังหวะในกระบวนนี้ เนื่องจากหน้าทับนี้มีลักษณะจังหวะที่ไม่ยาวมาก สามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้สะดวกกว่าหน้าทับประเภทอื่น

(ติง) - โจ๊ะ จ๊ะ	ติง ติง – ติง	- - โจ๊ะ โจ๊ะ	ติง ติง - ทั่ง

หน้าทับสองไม้นั้นโดยปกติแล้วเป็นหน้าทับใช้สำหรับกลองแขก แต่ในกระบวนนี้ผู้วิจัยเลือกให้ทิมปะนีเป็นผู้บรรเลงหน้าทับ เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถปรับเสียงให้ยังคงมีนัยเดียวกันกับหน้าทับได้ โดยทิมปะนีจะต้องปรับเทียบเสียงไปตามบันไดเสียงที่เปลี่ยนไป แต่ยังคงเสียงสูงต่ำเช่นเดียวกับหน้าทับสองไม้สองชั้น

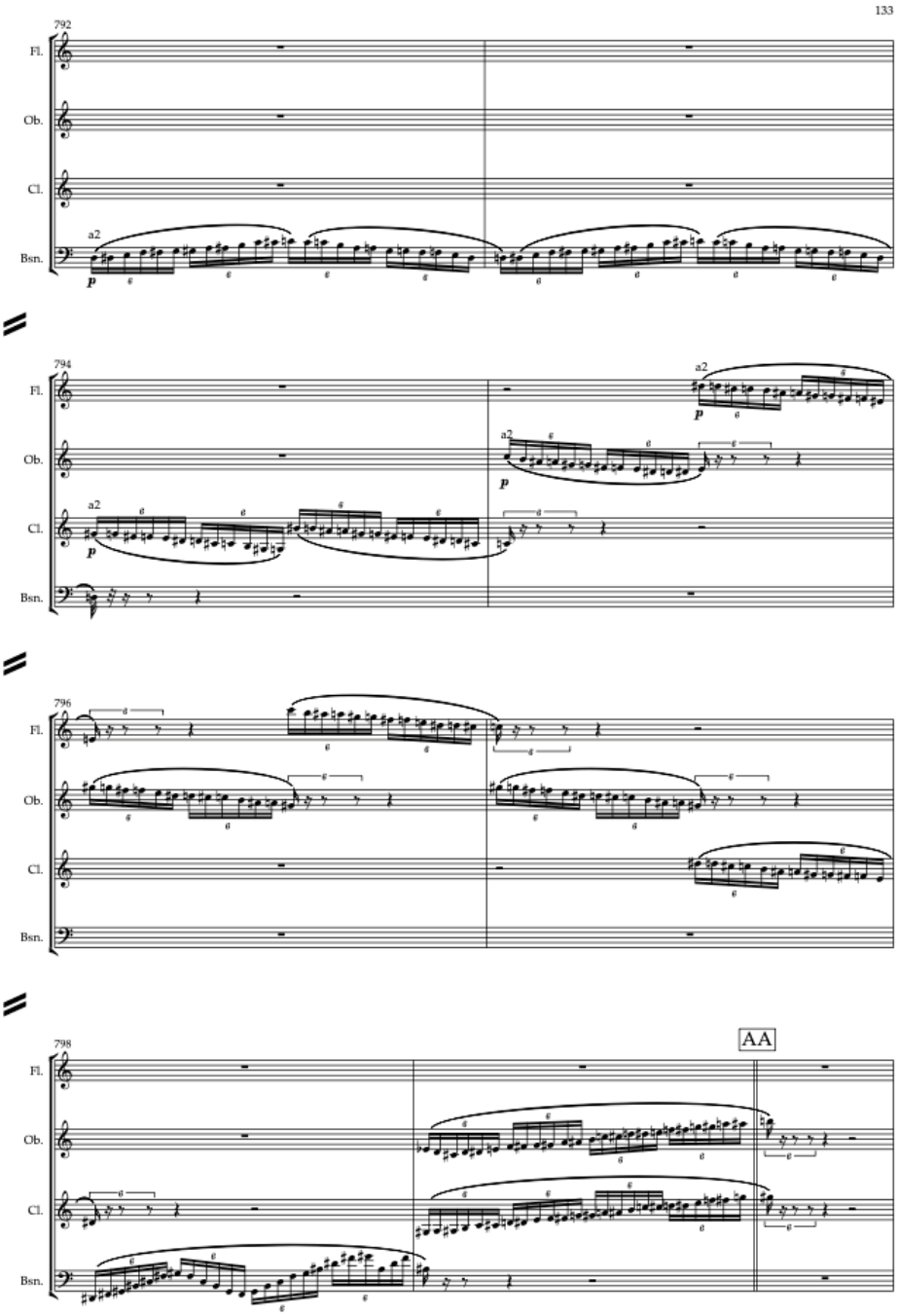
ตัวอย่างที่ 3.53 การนำหน้าทับสองไม้สองชั้นมาประยุกต์ใช้ในทิมปะนีในห้องที่ 685-692



ในกระบวนนี้มีท่อนดนตรีที่ไม่มีเนื้อร้องอยู่สองครั้ง ครั้งหนึ่งเพื่อบรรยายถึงฉากที่ยักษ์วัดแจ้งว่ายน้ำข้ามแม่น้ำเจ้าพระยามายังวัดโพธิ์ และอีกฉากหนึ่งคือฉากที่ยักษ์ทั้งสองตนนั้นต่อสู้กัน ในฉากว่ายน้ำข้ามมานั้นได้เลือกใช้เทคนิคการระบายสีเนื้อร้อง (Word painting) เพื่อบรรยายถึงการกระเพื่อมของน้ำที่แผ่ออกเป็นวงกว้างเนื่องจากยักษ์วัดแจ้งนั้นมีพละกำลังมหาศาล ผู้วิจัยใช้เทคนิคนี้ในการประพันธ์กับกลุ่มเครื่องลมไม้ด้วยบันไดเสียงโครมาติก ทำให้เมื่อมองจากโน้ตบรรทัดห้าเส้นจะเห็นเป็นคลื่นน้ำขนาดใหญ่ที่เกิดจากยักษ์วัดแจ้งที่ว่ายน้ำข้ามฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

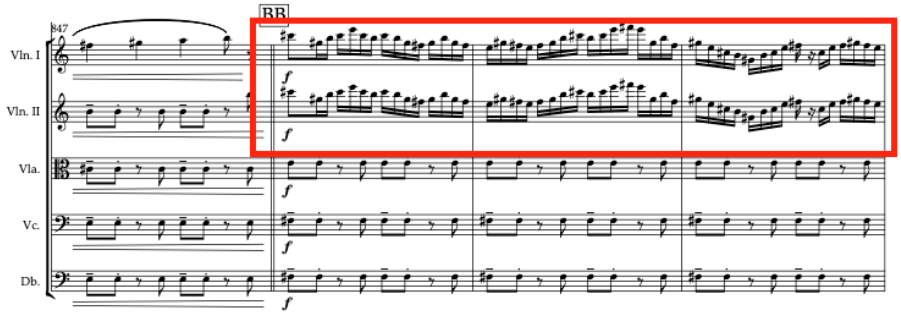
ตัวอย่างที่ 3.54 การระบายสีเนื้อร้องในกลุ่มเครื่องลมไม้ในห้องที่ 792-800



ในการบรรยายถึงฉากต่อสู้กันของยักษ์ทั้งสอง ผู้วิจัยได้ประพันธ์โดยเลียนแบบแนวทำนองที่เกิดจากระนาดในดนตรีไทย โดยแนวทำนองนั้นจะใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิคสลับกับบันไดเสียงเมเจอร์ เพราะในดนตรีไทยนั้นมีโน้ตเจ็ดตัว หากใช้บันไดเสียงเมเจอร์อย่างเดียว

จะทำให้ฟังดูไม่เหมือนกับแนวทำนองในดนตรีไทย แต่หากใช้แต่บันไดเสียงเพนตาโทนิคจะทำให้เกิดความสับสนระหว่างดนตรีไทยและดนตรีจีน นอกจากนี้แนวทำนองในเครื่องไวโอลินได้ใช้เทคนิคเทรโมโล (Tremolo) เพื่อเลียนแบบเทคนิคการกรอซึ่งเป็นเทคนิคหนึ่งในการตีระนาด

ตัวอย่างที่ 3.55 การใช้แนวทำนองและเทคนิคเลียนแบบระนาด

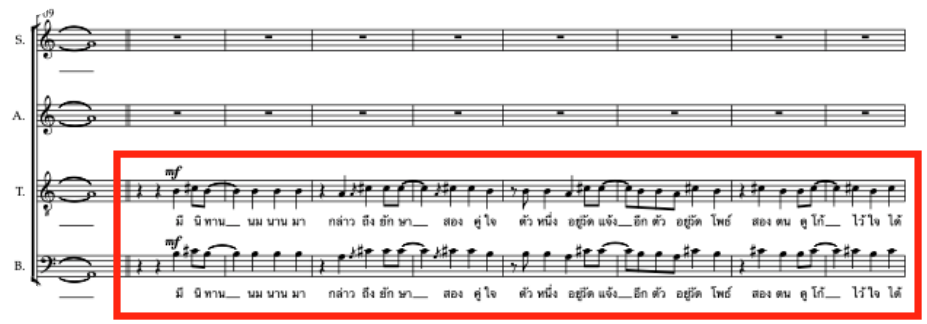


3.7.2 แนวคิดในด้านพัฒนาทำนอง

เนื่องจากกระบวนนี้ผู้วิจัยใช้เพลงฉ่อยในการดำเนินแนวทำนองหลัก โดยเพลงฉ่อยนั้นจะมีลักษณะทำนองที่ค่อนข้างตายตัว สามารถยืนหยุ่นโน้ตได้ตามเนื้อร้องที่เกิดขึ้นบ้างในเพลงฉ่อยนั้นหนึ่งบทจะมีสองวรรค และแต่ละวรรคนั้นจะมีคำได้หกถึงสิบคำ ทำให้ในหนึ่งประโยคเพลงนั้นถูกจำกัดไว้ด้วยฉันทลักษณ์นี้ด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยไม่พัฒนาแนวทำนองนี้ออกไปเป็นสิ่งอื่นเพื่อให้คงความเป็นเพลงฉ่อยเอาไว้ตลอดแนวทำนองร้อง มีเพียงการปรับโน้ตหรือเปลี่ยนบันไดเสียงเพื่อให้ตรงกับบันไดเสียงที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น

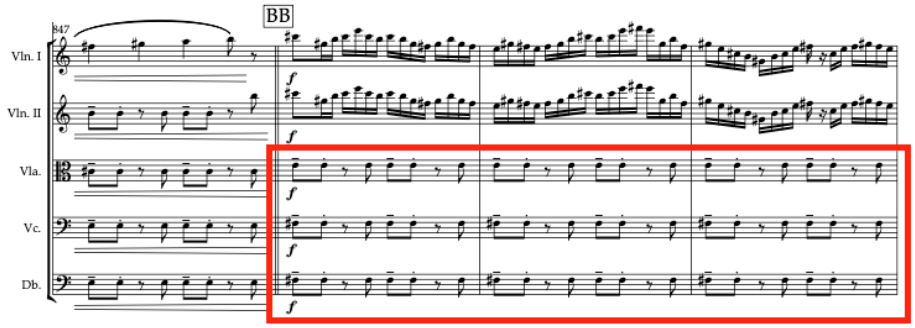
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.56 การใช้แนวทำนองเพลงฉ่อยในห้องที่ 710-717



ในกระบวนนี้ผู้วิจัยได้ใช้ลักษณะจังหวะที่เคยใช้กับกระบวนที่แล้วมาใช้เช่นกัน โดยกระบวนที่แล้วกับกระบวนนี้ผู้วิจัยเลือกประพันธ์ให้ดนตรีเชื่อมต่อกัน ต่างจากกระบวนอื่นที่แต่ละท่อนนั้นแยกขาดและไม่เกี่ยวเนื่องกัน เนื่องจากในกระบวนที่แล้วมีเนื้อหาที่ค่อนข้างตึงเครียด ผู้วิจัยต้องการให้กระบวนนี้เมื่อฟังแล้วเกิดความสนุกสนานและผ่อนคลายจากกระบวนที่แล้ว จึงให้สองกระบวนนี้เชื่อมต่อกันและค่อย ๆ คลายความตึงเครียดของดนตรีลง สองกระบวนนี้เชื่อมต่อกันด้วยลักษณะจังหวะดังกล่าว และถูกนำมาใช้อยู่บ่อยครั้งในระหว่างที่ดนตรีได้ดำเนินไปตลอดทั้งเพลง อีกทั้งลักษณะจังหวะนี้เมื่ออยู่ในช่วงที่ดนตรีเร่งเร้าเข้ามาก็ยังสามารถช่วยให้ดนตรีมีความเข้มแข็งครึกครื้นได้มากขึ้นด้วย

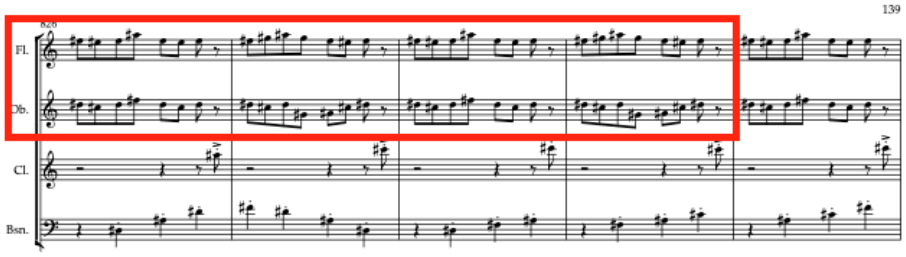
ตัวอย่างที่ 3.57 การใช้ลักษณะจังหวะที่เชื่อมต่อกันกับกระบวนที่แล้ว



อีกหนึ่งแนวทำนองที่ผู้วิจัยเลือกนำมาใช้ในกระบวนนี้คือ แนวทำนองจากเพลง *“กระจกหกด้าน”* ซึ่งเพลงกระจกหกด้านนั้นเป็นเพลงที่ใช้ประกอบในรายการสารคดี *“กระจกหกด้าน”* ซึ่งเป็นรายการสารคดีสั้น บอกเล่าเกี่ยวกับเกร็ดความรู้ด้านประวัติศาสตร์ในมุมมองที่เข้าใจง่ายและน่าสนใจ ออกอากาศในประเทศไทยเป็นระยะเวลายาวนาน และด้วยแนวทำนองที่ซ้ำไปซ้ำมา ทำให้เพลงกระจกหกด้านนั้นเป็นเพลงที่ติดหูคนไทยหลายคน ผู้วิจัยเลือกดึงแนวทำนองนี้มาปรับใช้ในกระบวนนี้เนื่องจากเพลงกระจกหกด้านนั้นสื่อถึงการบอกเล่าเกร็ดเล็กเกร็ดน้อยทางประวัติศาสตร์ เช่นเดียวกับกระบวนนี้ซึ่งบอกเล่าถึงตำนานของท่าเตียน ซึ่งเป็นเกร็ดความรู้ทางประวัติศาสตร์เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ด้วยความที่แนวทำนองเพลงนี้เป็นแนวทำนองที่ติดหูและมีคนรู้จักมาก ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจและเกิดอารมณ์ร่วมไปกับเพลงมากขึ้น

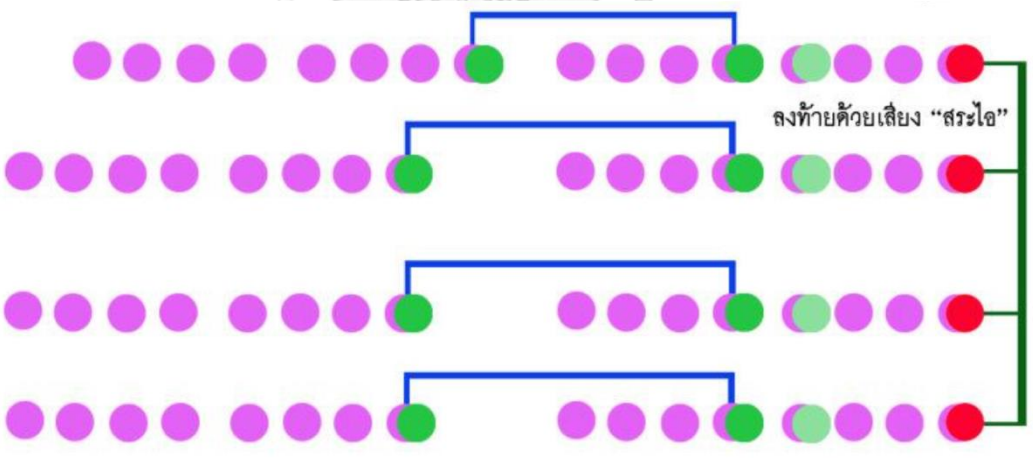
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.58 การใช้แนวทำนองจากเพลงกระจกหกด้าน



3.7.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง

ในกระบวนนี้ได้ใช้เพลงฉ่อยเป็นเครื่องมือในการประพันธ์ โดยเพลงฉ่อยนั้นมีฉันทลักษณ์แบบเพลงหัวเดียว ซึ่งต้องลงท้ายด้วยเสียง “ไอ” หรือ “ใอ” เสมอ ในหนึ่งบทมีสองวรรคและมีสัมผัสระหว่างบท เนื่องจากโดยปกติแล้วนั้นการร้องเพลงฉ่อยนั้นเป็นการร้องเพื่อโต้คารมกัน จึงทำให้ธรรมชาติของการร้องเพลงฉ่อยนั้นเป็นการด้นสด ทำให้ในหลายครั้งมักจะเกิดการสัมผัสซ้ำที่ต้องลงท้ายด้วยเสียงสระดังกล่าว และมักจบด้วยคำว่า *“เอชา เอ๊ชา ชา ชาฉ่าชา นอยแม่”* โดยฉันทลักษณ์ของเพลงฉ่อยนั้นเป็นดังนี้



รูปที่ 3.2 ฉันทลักษณ์ของเพลงฉ่อย

ภาพจาก: https://kingkarnk288.wordpress.com/2016/07/31/กลอนหัวเดียว/

ในเนื้อหาของเพลงนั้นได้กล่าวถึงการที่ยักษ์วัดโพธิ์ไปขอยืมเงินจากยักษ์วัดแจ้งดังที่กล่าวมา ผู้วิจัยตัดเนื้อหาไปจนถึงช่วงที่ยักษ์ทั้งสองตนนั้นทะเลาะเบาะแว้งกัน โดยให้ฉากต่อสู้นั้นใช้ดนตรีบรรยายแทน ผู้วิจัยเลือกใช้คำร่วมสมัย โดยได้แรงบันดาลใจมาจากการแสดงฉ่อย

ในรายการ*“คุณพระช่วย”* ซึ่งเป็นรายการโทรทัศน์ที่เผยแพร่และสืบสานวัฒนธรรมไทยในรูปแบบที่สนุกสนาน การแสดงเพลงฉ่อยในรายการนั้นมีเนื้อหาที่เบาสมองและใช้คำศัพท์ที่เป็นสมัยใหม่เข้าใจง่าย เนื้อเพลงของกระบวนที่ 6 ท่าเตียนมีดังนี้

“มีนิทานนมนานมา กล่าวถึงยักษาสองคู่ใจ
ตัวหนึ่งอยู่วัดแจ้งอีกตัวอยู่วัดโพธิ์ สองตนดูโก้ไว้ใจได้
ดูแลอย่างดีไม่พร่องบก ศัตรูมาล่ะป้องปกไม่มีภัย
เป็นโชคเป็นบุญสองท่าน้ำ ยักษ์กับคนคอยค้ำจุนกันไป

วันหนึ่งยักษ์วัดโพธิ์เริ่มปวดจิต มันชักจะหงุดจะหงิดทนไม่ไหว
กินข้าวไม่ค่อยลงนึกว่าไม่สบาย ไม่มีตังค์หรอกนายซื้อไม่ได้
กะจะว่ายข้ามไปหาเจ้าวัดแจ้ง หวังจะยืมเงินสักแดงคงไม่แล้งน้ำใจ
บึ๊ดจ้ำบึ๊ดว่ายข้ามฟากเจ้าพระยา ก๊อกก๊อกก๊อกเพื่อนจ๋าออกมาไวไว

เอ๊ะนี่มันเพื่อนยากเรานี่หว่า อุตส่าห์ว่ายน้ำมาแหมมีอะไร
จะยืนที่ออยู่ตรงนี้ดูไม่เข้าท่า เข้ามาบ้านก่อนมาค่อยแถลงไข
ก็ช่วงนี้เศรษฐกิจมันไม่ค่อยดี เงินเดือนออกแต่ละทีน้ำตาแทบไหล
จะขอยืมสักสิบเฟื้องเอาไว้แก้ขัด หมดพรรษาเดี๋ยวจะจัดการคืนให้

จะเอาไปจ่ายบัตรเครดิตดอกเบี้ยบาน แล้วก็จ่ายค่าบ้านที่ได้ผ่อนไว้
จะแทงหวยก็ไม่ถูกโดนกินทั้งปี หมดตูดเดือนนี้ไม่มีใช้
เอ้าเอ้าเอ้าจะให้ยืมก็คงพอไหว เดือนหน้าต้องรีบใช้เข้าใจไหม
พอเป็นเรื่องเงินทีไรฉันล่ะชักหวั่น รู้กันว่าท่านไว้ใจไม่ได้

นี่ก็ครบพรรษาข้ามาทวงของ หมายถึงเงินทองที่ท่านยืมไป
ใจเย็นเย็นสินายเงินเดือนมันยังไม่ออก เงินเข้าแล้วจะบอกจะได้คืนให้
จะบ้าเรอะก็เราทำงานเหมือนกัน เงินจะออกไม่ตรงวันได้ที่ไหน
จะไปรู้หรือไงก็มันไม่มี ไม่มีก็คือไม่มีทำไงได้

งั้นท่านมีเท่าไหร่เอาคืนมา *เดี๋ยวที่เหลือค่อยมาคืนกลางเดือนได้*
ไอ้ที่เหลือที่ท่านว่ามันก็ไม่มี *ไม่มีก็คือไม่มีจะให้ทำไง*
พูดจะไม่ดีเดี๋ยวปี๊ดตบซัก *ไม่เกรงใจคนอื่นนักใช้ไม่ได้*
หาเช้ากินค่ำเหมือนเหมือนกัน *เหน็ดเหนื่อยเหมือนกันทำไม่เข้าใจ*

อะยอมรับก็ได้ว่าใช้ไปหมด *เงินหมดก็คือหมดไม่มีให้*
มีปัญหารึเปล่าไอ้ขี้งก *เห้ยพูดงี้เดี๋ยวจะชกให้เลือดไหล*
ยักษ์ทั้งสองยิ่งคุยกันยิ่งไม่เข้าท่า *มิตรภาพก็มลายกลายเปลี่ยนไป*
ตีแทงฟันกันจนวอดวาย *บ้านเมืองฉิบหายพังกันไป*

เอชา เอ๊ช้า ชา ชาฉ่าชา นอยแม่”

3.7.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

เนื่องจากกระบวนนี้ใช้แนวทำนองจากเพลงฉ่อย ซึ่งเป็นแนวทำนองที่มีลักษณะค่อนข้างตายตัวและปรับเปลี่ยนลักษณะของแนวทำนองน้อย หากพิจารณาจากตรงนี้แล้ว จึงมีความคล้ายคลึงกับสังคีตลักษณ์บทนิพนธ์ (Strophic form) ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ที่มีแนวทำนองเดียวซ้ำกันทั้งเพลง แต่เมื่อพิจารณาจากดนตรีแล้วจะพบว่า แนวทำนองในกระบวนนี้มีการปรับเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่ตลอดเวลา และมีการแบ่งเนื้อหาของดนตรีอย่างชัดเจนในครึ่งแรกและครึ่งหลังของกระบวน ดังนั้นจึงควรที่จะวิเคราะห์กระบวนนี้ว่าเป็นสังคีตลักษณ์แบบสองตอนมากกว่า โดยในครึ่งแรกนั้นจะแบ่งออกเป็นสองท่อน โดยเป็นการซ้ำท่อน A สองครั้ง โดยในท่อนที่สองนั้นเกิดการพัฒนาเนื้อหาทางดนตรีออกไป ส่วนในครึ่งหลังจะแบ่งท่อน B ออกเป็นสองท่อนเช่นกัน โดยในท่อนหลังนั้นดนตรีได้พัฒนาออกไปโดยตัดแนวทำนองร้องออกและให้เครื่องดนตรีทำหน้าที่แนวทำนองอื่นแทน

ตารางที่ 3.7 สังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 6

	กระบวนที่ 6 ท่าเตียน				
ท่อนเพลง	**ช่วงต้น**	A	A’	B	B’
ลำดับห้อง	654-709	710-746	747-783	784-847	848-881

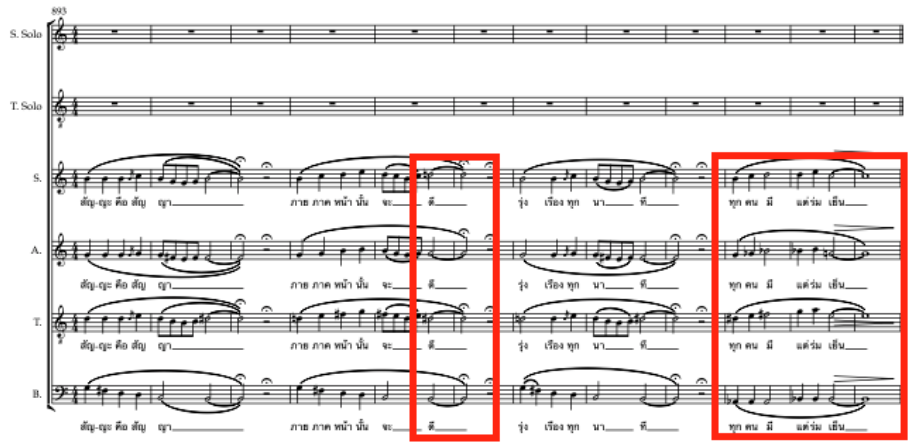
3.8 บทอรรถาธิบายกระบวนที่ 7 ราชดำเนิน

ในกระบวนสุดท้ายนี้ผู้วิจัยเลือกใช้ราชดำเนิน หรือถนนราชดำเนินเป็นย่านสุดท้ายในการประพันธ์ ถนนราชดำเนินนั้นเป็นที่ตั้งของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ซึ่งมีความเกี่ยวพันกับประเด็นทางการเมืองอันเป็นปัญหาใหญ่อย่างหนึ่งของประเทศไทย จึงทำให้เกิดเหตุการณ์ทางการเมืองบ่อยครั้งจากผู้คนที่มีความคิดเห็นหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการก่อการประท้วง เดินขบวน หรือกิจกรรมทางการเมืองต่าง ๆ ผู้วิจัยเลือกใช้อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเป็นแรงบันดาลใจหลักในการประพันธ์เนื้อเพลง โดยอนุสาวรีย์นั้นเป็นสัญลักษณ์ของความมีศิวิไลซ์ในประเทศ สื่อถึงความเจริญก้าวหน้าในอุดมคติที่ประชาชนทุกคนต้องการให้มี ผู้วิจัยจึงประพันธ์กระบวนนี้ด้วยความหวังว่า ตราบใดที่ทุกความคิดเห็นแม้จะขัดแย้งกัน แต่หากล้วนมีเจตนาที่ดี จะช่วยผลักดันให้สังคมดีขึ้นในภายภาคหน้าในสักวันหนึ่ง

3.8.1 แนวคิดในการจัดระบบเสียง

ในกระบวนนี้ผู้วิจัยได้ใช้ความเร็วจังหวะที่เนิบช้า ดำเนินไปในลักษณะพื้นผิวแบบโฮโมโฟนี เทคนิคการจัดระบบเสียงที่สำคัญในกระบวนนี้อย่างหนึ่งก็คือ การจงใจใช้เสียงประสานที่ขัดแย้งกับอารมณ์ของเพลง โดยเฉพาะในท่อน A ในห้องที่ 891-892 และห้องที่ 902-904 ซึ่งมีการประสานเสียงที่ขัดแย้งกับเสียงที่เกิดขึ้นก่อนหน้าซึ่งประพันธ์ในรูปแบบของเพลงโบสถ์ โดยลักษณะโน้ตของโซปราโน อัลโต และเทเนอร์นั้นจะประสานขนานขึ้นไปด้วยทรัยแอดออกเมนเทด และเคลื่อนที่ลงมาในบันไดเสียงไดอาโทนิคตามปกติ แต่โน้ตในแนวเบสนั้นจะใช้โน้ตเอแฟลตและบีแฟลตซึ่งทำให้เกิดเสียงที่กระด้างเป็นอย่างมาก อีกที่หนึ่งในห้องที่ 897-898 ซึ่งเกิดโน้ตทั้งดีเนเซอรัลและดีชาร์ป แม้ว่าการวิเคราะห์คอร์ดในทฤษฎีป๊อปแจ๊สนั้นจะสามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นคอร์ด B Major#9 แต่ในคอร์ดนี้นั้นไม่มีการทบเจ็ดและไม่ดำเนินคอร์ดในสไตล์ดนตรีแบบป๊อปหรือแจ๊ส ทำให้ฟังดูเหมือนกับว่าวงขับร้องประสานเสียงกำลังร้องเพี้ยนอยู่และฟังไม่ได้ว่าเป็นคอร์ดชนิดเมเจอร์หรือไมเนอร์ ผู้วิจัยจงใจทำเช่นนี้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่า แม้ว่ากรุงเทพมหานครนั้นจะเป็นมหานครที่น่าอยู่และมีชื่อเสียงเพียงใด แต่ก็ยังมีปัญหาบางอย่างที่เกิดขึ้นอยู่และทุกคนที่อยู่ที่นี่สามารถรับรู้ถึงมันได้

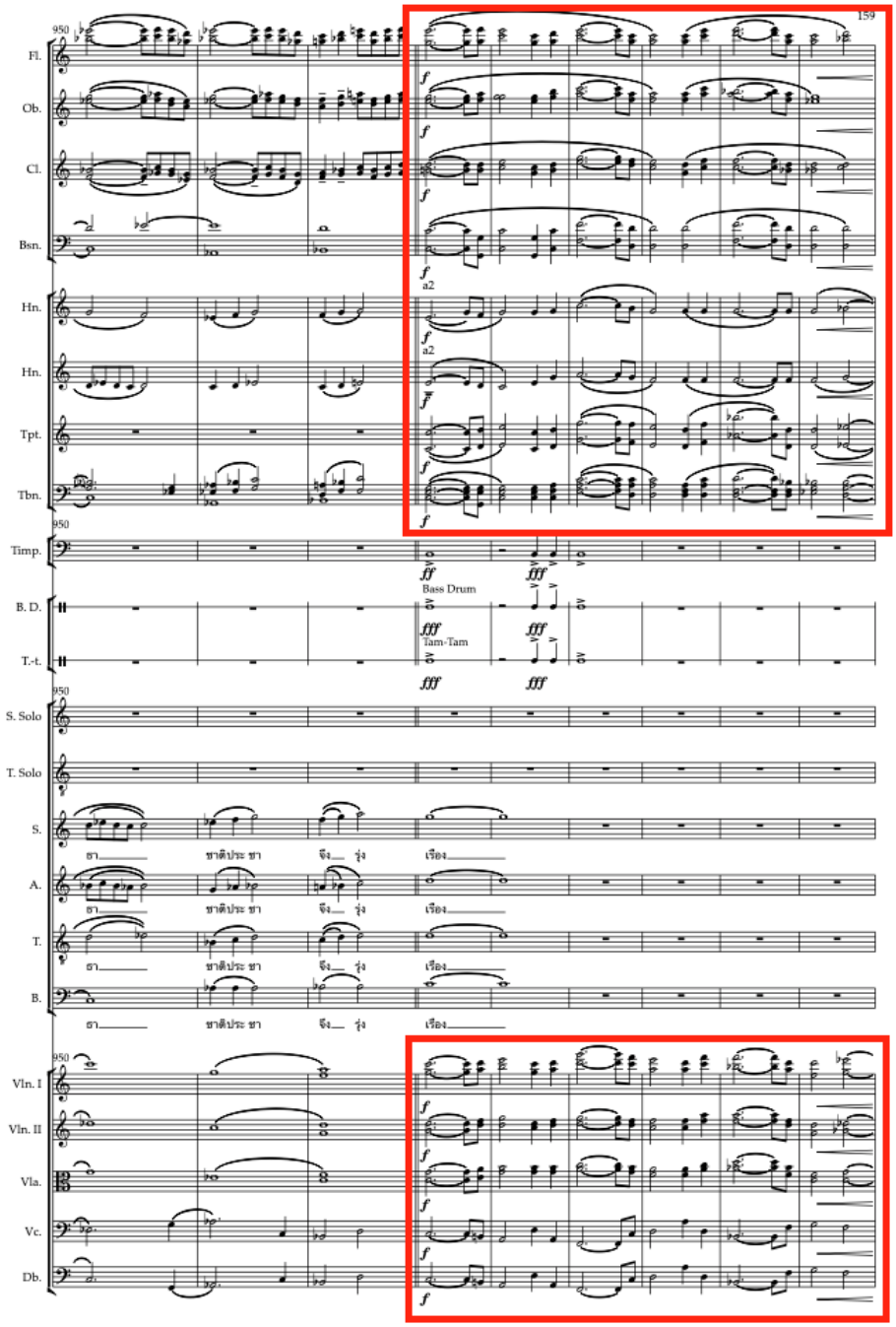
ตัวอย่างที่ 3.59 การเรียบเรียงเสียงประสานที่ทำให้ขัดแย้งกับอารมณ์ของเพลงในห้องที่ 897-898 และ 902-904



ในกระบวนนี้ได้ทำการดึงเอาดนตรีจากกระบวนที่ 1 กลับมาใช้อีกครั้งในช่วงจบของบทเพลง โดยได้ปรับเปลี่ยนวิธีการประพันธ์เล็กน้อย โดยในกระบวนที่หนึ่งนั้นผู้วิจัยได้ให้แนวทำนองในกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ บรรเลงแนวทำนองในลักษณะที่เหลื่อมกัน เพื่อให้เกิดมิติของดนตรีที่เหมาะสมกับกระบวนแรก แต่ในท่อนนี้ซึ่งเป็นท่อนที่จบเพลงทั้งหมด ผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนให้แนวทำนองนั้นบรรเลงโดยที่ไม่เหลื่อมกัน และปรับโน้ตในแนวเบสของทุกกลุ่มเครื่องดนตรีเพื่อให้ฟังดูเป็นการจบเพลงมากขึ้น ผู้วิจัยได้ปรับแนวทำนองทั้งหมดให้ไม่เหลื่อมกันเพื่อสื่อถึงปลายทางในอุดมคติของทุกคนที่ต้องการใช้ชีวิตอยู่ด้วยความสุขและกลมเกลียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

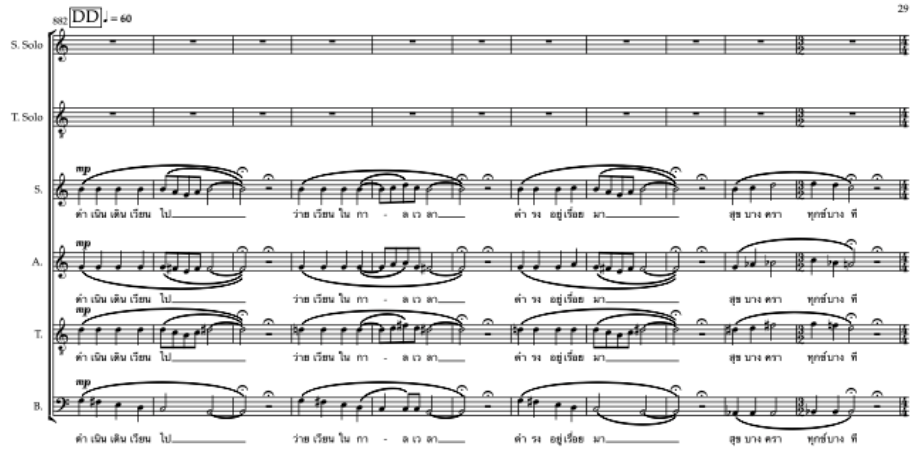
ตัวอย่างที่ 3.60 การดึงแนวทำนองจากกระบวนที่ 1 กลับมาใช้ในห้องที่ 953-958



3.8.2 แนวคิดในการพัฒนาทำนอง

ในกระบวนนี้ผู้วิจัยได้ใช้พื้นผิวการประพันธ์แบบโฮโมโฟนีทั้งหมด โดยในบางช่วงนั้นเลือกประพันธ์แบบอะแคปเปลลา (A Cappella) เพื่อเน้นแนวทำนองและเนื้อร้องอย่างเต็มที่ โดยการร้องแบบอะแคปเปลลานั้นคือการขับร้องโดยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ เพื่อให้เนื้อร้องได้ทำงานได้อย่างเต็มศักยภาพ และพื้นผิวแบบโฮโมโฟนีนั้นทำให้เนื้อร้องนั้นได้ยินชัดเจนมากกว่าการประพันธ์แบบโพลีโฟนีซึ่งมีการสอดประสานที่มากกว่าจนทำให้เนื้อร้องนั้นฟังได้ชัดน้อยกว่า

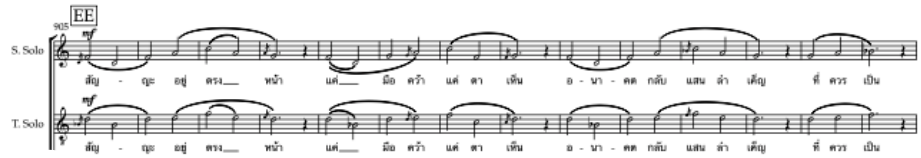
ตัวอย่างที่ 3.61 การประพันธ์แบบอะแคปเปลลาในห้องที่ 882-892



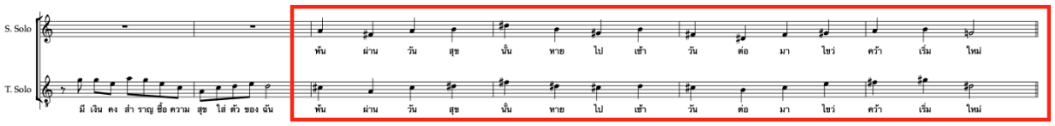
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในแนวทำนองของนักร้องเดี่ยวโซปราโนและเทเนอร์นั้น ผู้วิจัยได้ดึงลักษณะของแนวทำนองมาจากกระบวนที่ 3 สาทรมาปรับปรุงและประพันธ์ในห้องที่ 905-920 โดยเป็นแนวทำนองที่เกิดขึ้นในห้องที่ 223-226 ในกระบวนที่ 3 ผู้วิจัยเลือกที่จะดึงแนวทำนองมาจากกระบวนนี้เพราะเป็นกระบวนที่มีลักษณะจังหวะที่ค่อนข้างเนิบช้าเช่นเดียวกัน และเป็นกระบวนที่มีการเล่าเรื่องที่จริงจังมากกว่ากระบวนอื่น ๆ ในบทเพลง ผู้วิจัยสนใจที่จะดึงแนวทำนองของในกระบวนที่ 1 มาใช้เช่นเดียวกัน เนื่องจากเป็นกระบวนที่มีลักษณะการเล่าเรื่องที่คล้ายคลึงกัน แต่แนวทำนองในกระบวนนี้มีความเหมาะสมมากกว่า จึงได้เลือกดึงท่อนจบของกระบวนที่ 1 มาใช้แทนดังที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น

ตัวอย่างที่ 3.62 การนำแนวทำนองในกระบวนที่ 3 มาพัฒนาต่อในห้องที่ 905-918



ตัวอย่างที่ 3.63 แนวทำนองในกระบวนที่ 3 ที่ถูกดึงมาใช้ในห้องที่ 223-226



3.8.3 แนวคิดในการประพันธ์เนื้อร้อง

ในการประพันธ์เนื้อร้องในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ฉันทลักษณ์แบบกาพย์ยานี 11 เป็นเครื่องมือในการประพันธ์ กาพย์ยานี 11 เป็นฉันทลักษณ์ที่มีจำนวนคำไม่มากและไม่น้อยจนเกินไป เหมาะสมกับการนำมาใช้ประพันธ์ในกระบวนนี้ กาพย์ยานี 11 เป็นฉันทลักษณ์ที่เมื่อรวมคำใน 1 บรรทัดแล้วจะรวมได้เป็น 11 พยางค์ โดยแบ่งออกเป็นวรรคหน้า 5 พยางค์ และวรรคหลัง 6 พยางค์ มีวิธีการใช้สัมผัสนอกในลักษณะเดียวกันกับกลอนสุภาพ ผู้วิจัยต้องการใช้ฉันทลักษณ์นี้อย่างเคร่งครัด จึงได้ทำการประพันธ์บทกลอนนี้ขึ้นก่อนแล้วจึงประพันธ์ดนตรีในทีหลัง โดยบทกลอนนี้มี 4 บท ในการประพันธ์นั้นจะทำการซ้ำเนื้อร้องในบทที่ 3 และบทที่ 4 ส่วนในบทแรกและบทที่ 2 นั้นจะไม่เกิดการซ้ำเนื้อร้อง

ในการประพันธ์นั้น ผู้วิจัยได้นึกถึงอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ที่ตั้งอยู่กลางถนนวงเวียนในถนนราชดำเนิน โดยให้อนุสาวรีย์นั้นสื่อถึงเป้าหมายหรือจุดมุ่งหมายที่ทุกคนต้องการ แต่จุดมุ่งหมายนั้นกลับขวางด้วยถนนวงเวียนจนทำให้ผู้คนทำได้แค่ขับรถวนรอบอนุสาวรีย์วงเวียนจึงเปรียบเสมือนวัฏจักรการเวียนว่ายที่ทุกคนนั้นต้องเวียนวนไปด้วยกัน แต่ไม่สามารถที่จะเข้าใกล้จุดมุ่งหมายไปได้มากกว่านี้ ส่วนอนุสาวรีย์นั้นนอกจากจะเป็นจุดมุ่งหมายที่ทุกคนต้องการแล้ว ยังเป็นสัญญาถึงความเจริญและความศิวิไลซ์ของทุกคน เมื่ออนุสาวรีย์นั้นถูกขัดขวางด้วยวงเวียน ทำให้แม้ว่าจะอยู่ใกล้แค่เอื้อมมือ แต่ก็ไม่สามารถที่จะเข้าใกล้ไปได้มากกว่านี้ ในบทสุดท้ายผู้วิจัยได้ประพันธ์ถึงศรัทธาของทุกคนที่ต้องการเห็นกรุงเทพมหานคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หรือประเทศไทยที่เจริญรุ่งเรืองกว่านี้ เพราะอย่างไรก็ดีทั้งอนุสาวรีย์และวงเวียนนั้นเป็นแค่วัตถุและเป็นเพียงแค่การอุปมาอุปมัยเท่านั้น สิ่งที่สำคัญที่สุดจึงเป็นผู้คนที่อาศัยอยู่ ที่จะต้องพัฒนาตนเองเพื่อพัฒนาศักยภาพของชุมชน รวมถึงการแสดงความคิดเห็นต่าง ๆ อีกด้วย เนื้อเพลงในกระบวนนี้จึงมีดังนี้

“ดำเนินเดินเวียนไป ว่ายเวียนในกาลเวลา
ดำรงอยู่เรื่อยมา สุขบางคราทุกข์บางที
สัญญะคือสัญญา ภายภาคหน้านั้นจะดี
รุ่งเรืองทุกนาที ทุกคนมีแต่ร่มเย็น
สัญญะอยู่ตรงหน้า แค่มือคว้าแค่ตาเห็น
อนาคตกลับแสนลำเค็ญ ที่ควรเป็นไม่ถึงครา
แต่คนต้องมีหวัง แม้เหมือนดังน้ำบ่อหน้า
เมื่อคนยังศรัทธา ชาติประชาจึงรุ่งเรือง”

3.8.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

ในกระบวนนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary form) ในการประพันธ์ครั้งนี้ ซึ่งเป็นอีกหนึ่งสังคีตลักษณ์ที่เรียบง่าย เหมาะสมกับกระบวนนี้ที่ต้องการให้เนื้อเพลงนั้นโดดเด่น โดยในท่อน B นั้นผู้วิจัยได้ดึงแนวทำนองจากกระบวนที่ 3 มาพัฒนาต่อดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ส่วนในท่อน A และท่อน A ซ้ำนั้น ในแนวทำนองนั้นมีลักษณะเดียวกันเมื่อดูจากค่าจังหวะ แต่จะมีความแตกต่างกันในส่วนของบันไดเสียงและสีสันของดนตรี โดยในท่อน A แรกนั้นได้ใช้บันไดเสียงจีเมเจอร์ในการประพันธ์ และในท่อน A ซ้ำนั้นดำเนินอยู่ในบันไดเสียง Eb Major ทั้งสามท่อนนี้ได้ทำการย้อนแนวทำนองซ้ำตามหลักพื้นฐานของสังคีตลักษณ์แบบสามตอน แต่เมื่อซ้ำท่อนแล้วจะทำการพัฒนาดนตรีบางอย่าง ในกระบวนนี้นั้นจะเริ่มด้วยท่อน A ทันทีโดยไม่มีช่วงต้น และใช้ช่วงจบของกระบวนแรกนำกลับมาใช้เป็นช่วงจบซ้ำอีกครั้งหนึ่งในกระบวนสุดท้ายนี้

ตารางที่ 3.8 สังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง และลำดับห้องของกระบวนที่ 7

	กระบวนที่ 7 ราชดำเนิน			
ท่อนเพลง	A	B	A’	Coda
ลำดับห้อง	882-904	905-946	947-952	953-966

บทที่ 4
บทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา นักร้องเดี่ยวโซปราโน เทเนอร์ และวงขับร้องประสานเสียง: มหานคร

4.1 แนวคิดในการประพันธ์บทเพลง

บทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา นักร้องเดี่ยวโซปราโน เทเนอร์ และวงขับร้องประสานเสียง: มหานคร เกิดจากแรงบันดาลใจที่ได้มาจากกรุงเทพมหานครซึ่งเป็นเมืองที่ผู้วิจัยอาศัยอยู่ โดยได้นำมุมมองที่ได้จากย่านเมืองต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานครที่สำคัญนำมาประพันธ์ โดยผู้วิจัยได้หยิบแง่มุมบางอย่างในย่านเมืองนั้นมาเป็นแรงบันดาลใจ เช่นในแง่มุมทางประวัติศาสตร์ ตำนาน ความสำคัญของสถานที่นั้น ๆ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน หรือประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยเอง นำเสนอมุมมองของกรุงเทพมหานครผ่านดนตรีในแบบที่มีความร่วมสมัย โดยยกเหตุการณ์ในปัจจุบันมานำเสนอมากกว่ามุมมองทางประวัติศาสตร์หรือตำนานพื้นบ้าน ซึ่งเหตุการณ์ร่วมสมัยเหล่านี้เองก็มีความสวยงามและมีความสำคัญไม่แพ้กัน

ผลงานมหานครนี้ประกอบไปด้วย 7 กระบวน ในแต่ละกระบวนได้นำเสนอย่านต่าง ๆ และมุมมองที่สำคัญที่ตัวผู้วิจัยได้หยิบยกขึ้นมา โดยกระบวนแรกคือเจริญกรุง ซึ่งเป็นถนนสายสำคัญตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นถนนสายแรกของประเทศไทยที่สร้างขึ้นตามแบบอย่างตะวันตก และเป็นย่านแรก ๆ ที่มีระบบไฟฟ้าใช้ เสมือนเป็นหมุดหมายสำคัญของความเจริญในประเทศ กระบวนต่อมาคือดาวคะนอง ซึ่งเป็นย่านที่รู้จักกันดีเนื่องจากเป็นย่านที่ทุกคนสามารถพบป้ายบอกทางจราจรได้บ่อยครั้ง โดยเฉพาะบนทางด่วน เมื่อขับรถมาจากต่างจังหวัดจะพบป้ายดาวคะนองก่อนเป็นป้ายแรก ๆ เสมือนเป็นสัญลักษณ์ของการเข้ามาสู่กรุงเทพมหานครซึ่งเป็นมหานครของคนไทย กระบวนที่ 3 สาทร เป็นย่านธุรกิจที่สำคัญของกรุงเทพมหานคร โดยเป็นย่านที่มีบริษัทห้างร้านทั้งไทยและต่างประเทศ ทำให้ผู้คนที่เข้ามาส่วนใหญ่นั้นเข้ามาเพื่อทำงานหาเลี้ยงชีพ ผู้วิจัยได้นำเสนอมุมมองของผู้คนที่ต้องเหน็ดเหนื่อยจากการดิ้นรนต่อสู้ในกรุงเทพมหานคร กระบวนที่ 4 พาหุรัด เป็นย่านการค้าที่สำคัญ และเป็นย่านชุมชนของชาวไทยเชื้อสายแขก มีความโดดเด่นทั้งในเรื่องของอาหารโดยเฉพาะอาหารอินเดีย และตลาดขายผ้าที่ใหญ่ที่สุดของกรุงเทพมหานคร นำเสนอความคึกคักและสนุกสนานของย่านนี้ และประพันธ์ดนตรีโดยนำสำเนียงดนตรีอินเดียมาใช้ประกอบ กระบวนที่ 5 ข้าวสาร เป็นย่านสถานบันเทิงที่มีชื่อเสียงในระดับสากล โดดเด่นในเรื่องของสถานเริงรมย์ ตลาดกลางคืน และอาหารสตรีทฟูด มีนักท่องเที่ยวจากทั่วโลกหลั่งไหลเข้ามาที่นี่ แต่ในขณะเดียวกันก็มีมุมมองบางอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ที่แสดงให้เห็นถึงปัญหาหรือความไม่เรียบร้อยของกรุงเทพมหานครที่รอให้ได้รับการแก้ไขอยู่ กระบวนที่ 6 ท่าเตียน ผู้วิจัยได้หยิบยกตำนานยักษ์วัดแจ้งยักษ์วัดโพธิ์ซึ่งเป็นประติมากรรมที่มีชื่อเสียงและอยู่คู่ท่าเตียนมานาน ตำนานยักษ์วัดแจ้งยักษ์วัดโพธิ์เป็นตำนานของยักษ์สองตนที่ต่อสู้กันเรื่องเงินทองจนทำให้พื้นที่รอบข้างนั้นโล่งเตียน เป็นที่มาของชื่อท่าเตียน ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเรื่องเล่าที่มีความสนุกสนานนำเสนอผ่านบทเพลงฉ่อยซึ่งเป็นศิลปะไทยที่มีความสนุกสนานเช่นกัน กระบวนสุดท้ายคือราชดำเนิน ซึ่งเป็นที่ตั้งของถนนราชดำเนิน และอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยซึ่งมีถนนวงเวียนล้อมรอบ เป็นสถานที่ที่เกิดกิจกรรมสำคัญทางการเมืองบ่อยครั้งจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยได้อุปมาอุปไมยให้อนุสาวรีย์นั้นเปรียบเสมือนความหวังหรืออุดมการณ์ของผู้คน แต่ในขณะเดียวกันก็มีวงเวียนล้อมรอบจนทำให้เราไม่สามารถไปได้ถึง ทำได้แค่วนอยู่รอบ ๆ เพียงเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา

Full Score

Kuakul Deachmee

MAHANAKHON

for Choir and Orchestra

(2023)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2

Program Note

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ “Mahanakhon for Choir and Orchestra” นี้ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากกรุงเทพมหานครฯ ซึ่งเป็นราชธานีของประเทศไทย และเป็นมหานครที่ผู้ประพันธ์ได้ใช้ชีวิตอยู่ โดยกรุงเทพมหานครฯ นั้น เป็นเมืองที่มีมิติที่หลากหลายและเฉพาะตัว โดยมีทั้งความยิ่งใหญ่ สวยงาม หลากหลายทางเชื้อชาติและวัฒนธรรม ผสมผสานวัฒนธรรมทั้งเก่าและใหม่ บางมิติก็เรียบง่ายและบางมุมก็หวือหวา กรุงเทพมหานครฯ จึงเป็นหนึ่งในมหานครของโลกที่มีความเฉพาะตัวและไม่เหมือนใคร

จากแรงบันดาลใจดังกล่าว จึงได้เลือกย่านเมืองต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานครฯ ที่ชื่นชอบและน่าสนใจ นำมาตีความและประพันธ์ โดยใช้วงออร์เคสตราและวงขับร้องประสานเสียง ทั้งนี้ได้เลือกประพันธ์ดนตรีทั้งหมดโดยใช้ประสบการณ์ที่หลากหลายของผู้ประพันธ์ ทั้งดนตรีคลาสสิก ดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย ดนตรีร็อก และดนตรีป๊อปเข้าด้วยกัน รวมถึงประพันธ์แนวทำนองร้องให้เหมาะสมกับเรื่องราวมากที่สุด

The composition entitled "Mahanakhon for Choir and Orchestra" draws inspiration from the city of Bangkok, which is the capital of Thailand and the city where the composer resides. Bangkok is a city of diverse dimensions and distinctiveness, encompassing grandeur, beauty, ethnic and cultural diversity, and a fusion of both ancient and modern cultures. It presents a mixture of simplicity and enigmatic elements. As a result, Bangkok stands out as a unique and unparalleled city in the world.

Based on this inspiring backdrop, the composer selected various districts within Bangkok that are favored and intriguing, interpreting and composing the music using orchestral arrangements and harmonized vocal ensembles. The composition encompasses a diverse range of musical experiences, incorporating classical music, contemporary classical music, rock music, and pop music. Furthermore, the vocal melody is tailored to suit the narrative in the most suitable manner.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3

Instrumentation

2 Flutes

2 Oboes

2 Clarinets

2 Bassoons

4 Horn in F

2 Trumpets in Bb

2 Trombones

1 Bass Trombone

Percussion 1: Timpani, Glockenspiel, Bongos

Percussion 2: Snare Drum, Bass Drum, Tambourine, Triangle, Shaker, Cymbals

Percussion 3: Cymbals, Tam-tam, Snare Drum, Wind Chimes, Bass Drum

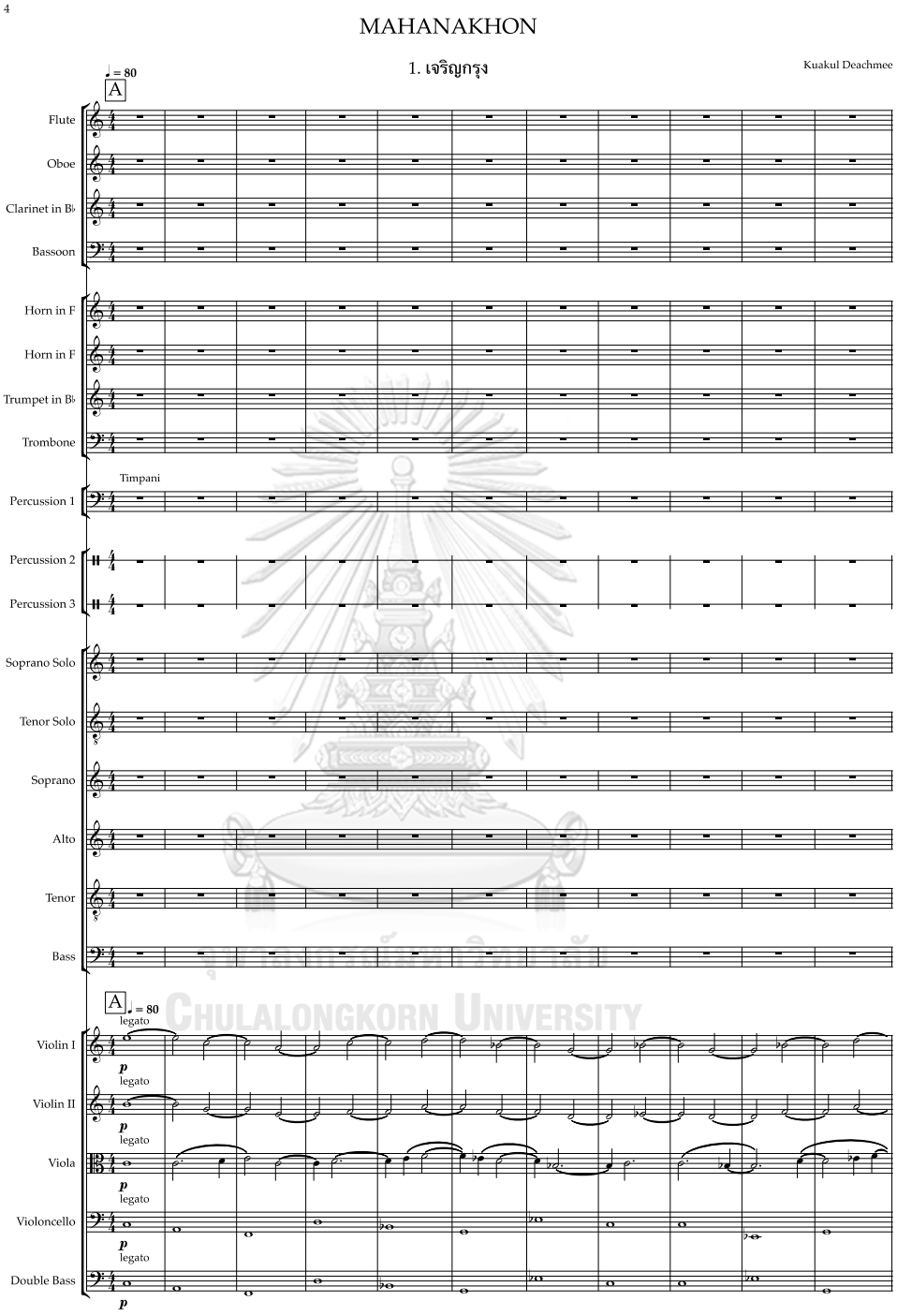
Solo Soprano

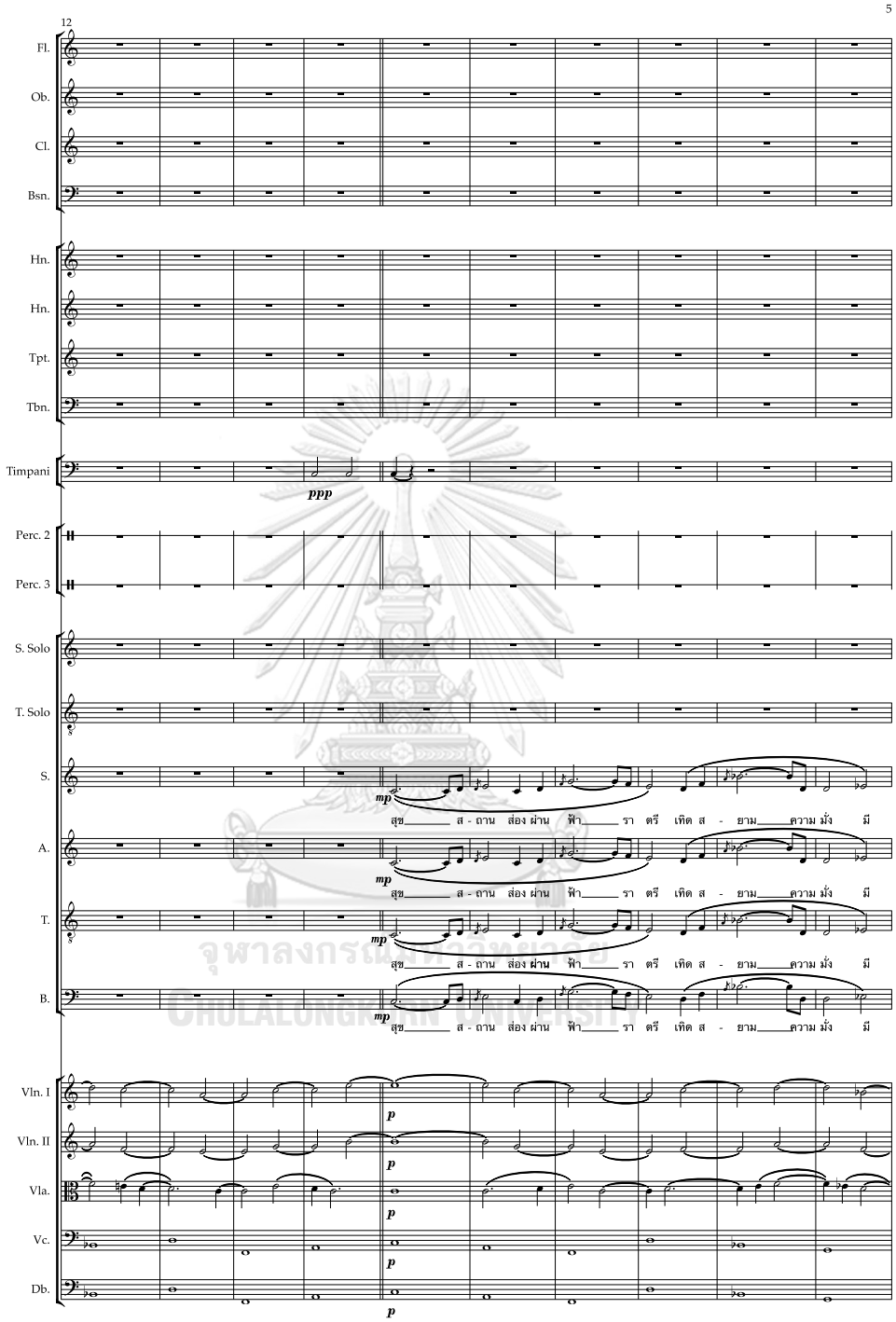
Solo Tenor

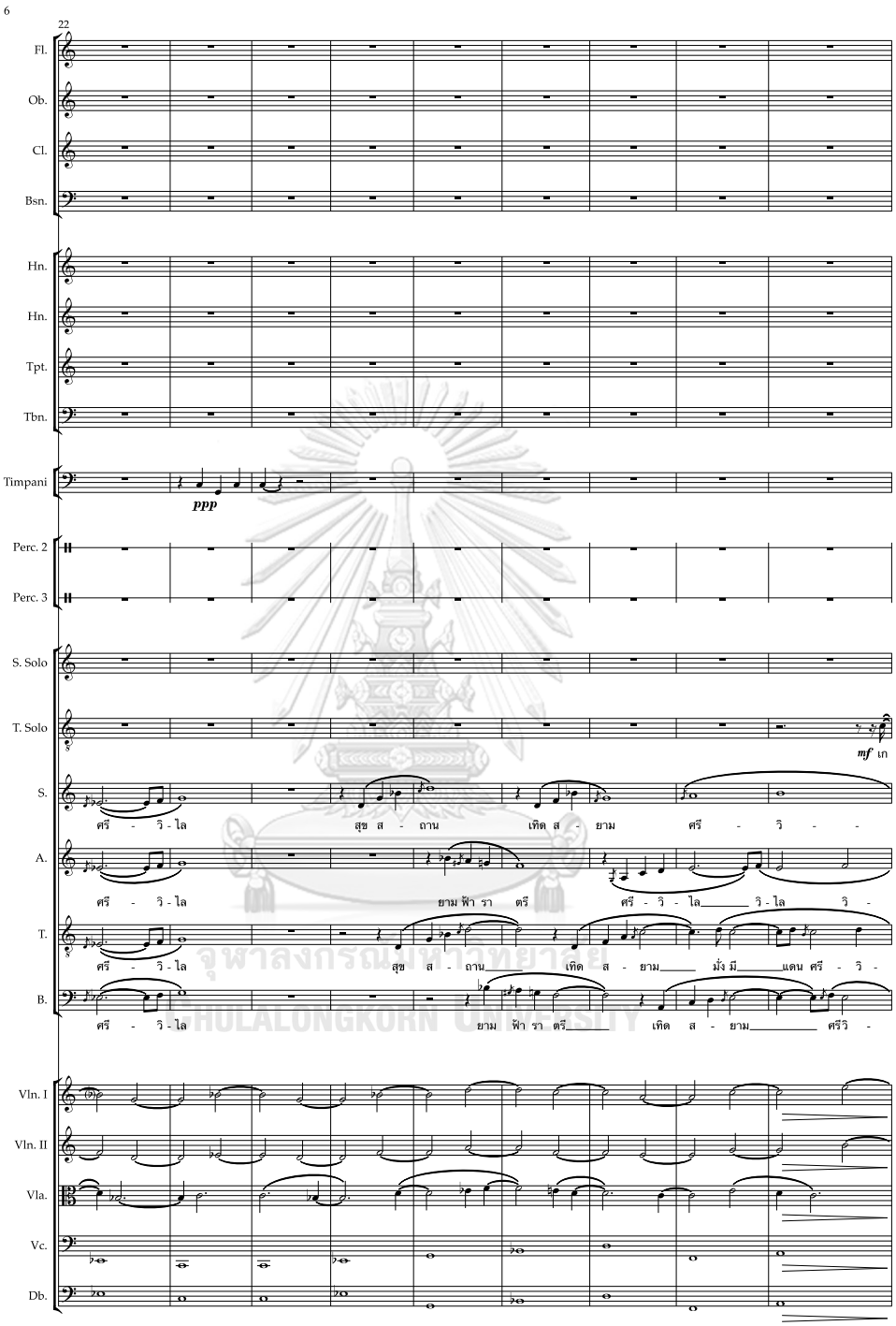
Choir: Soprano, Alto, Tenor, Bass

Strings

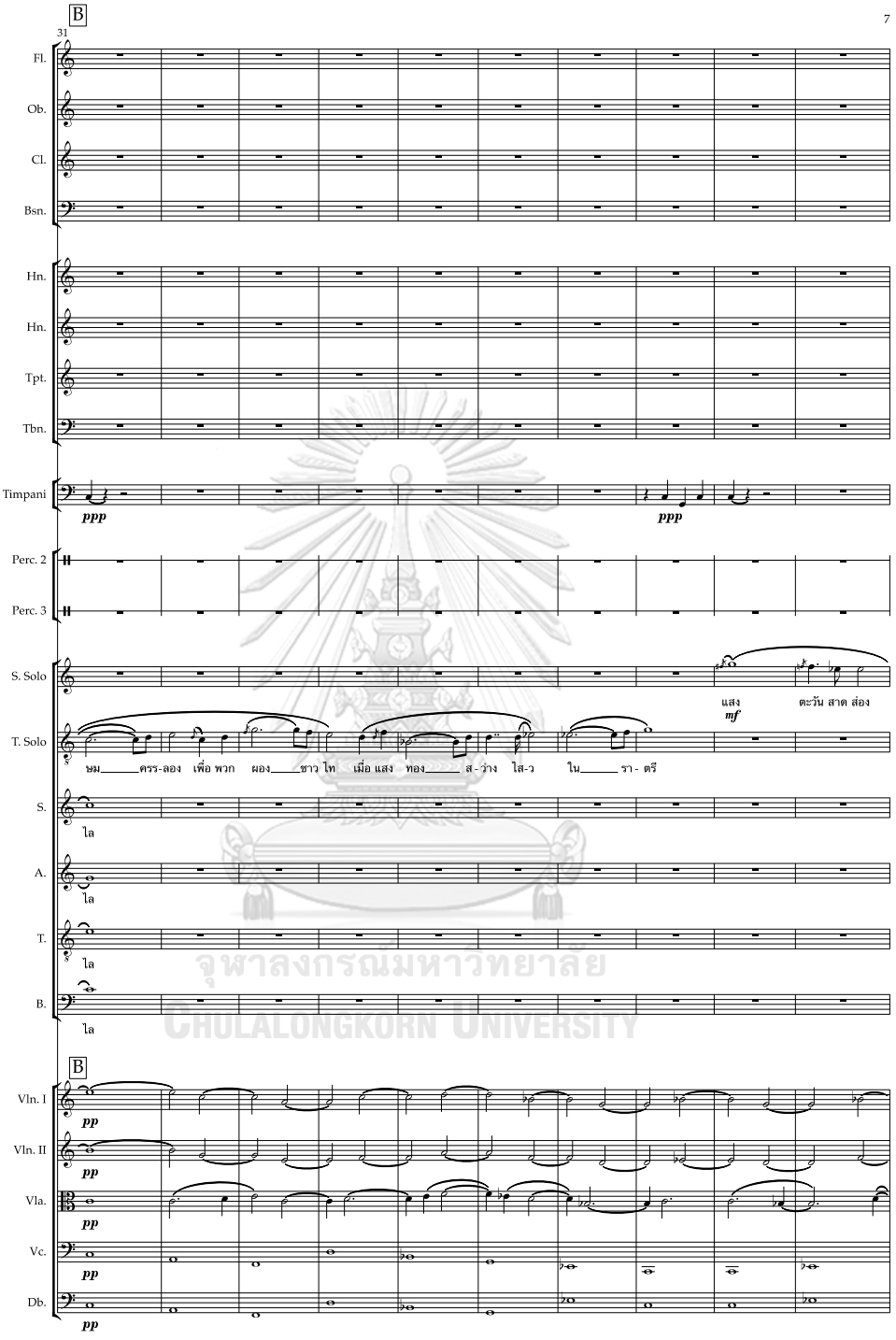
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University


4
MAHANAKHON
1. เจริญกรุง
Kuakul Deachmee
♩ = 80
A
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Bassoon
Horn in F
Horn in F
Trumpet in B♭
Trombone
Timpani
Percussion 1
Percussion 2
Percussion 3
Soprano Solo
Tenor Solo
Soprano
Alto
Tenor
Bass
A ♩ = 80
legato
Violin I
p
legato
Violin II
p
legato
Viola
p
legato
Violoncello
p
legato
Double Bass
p

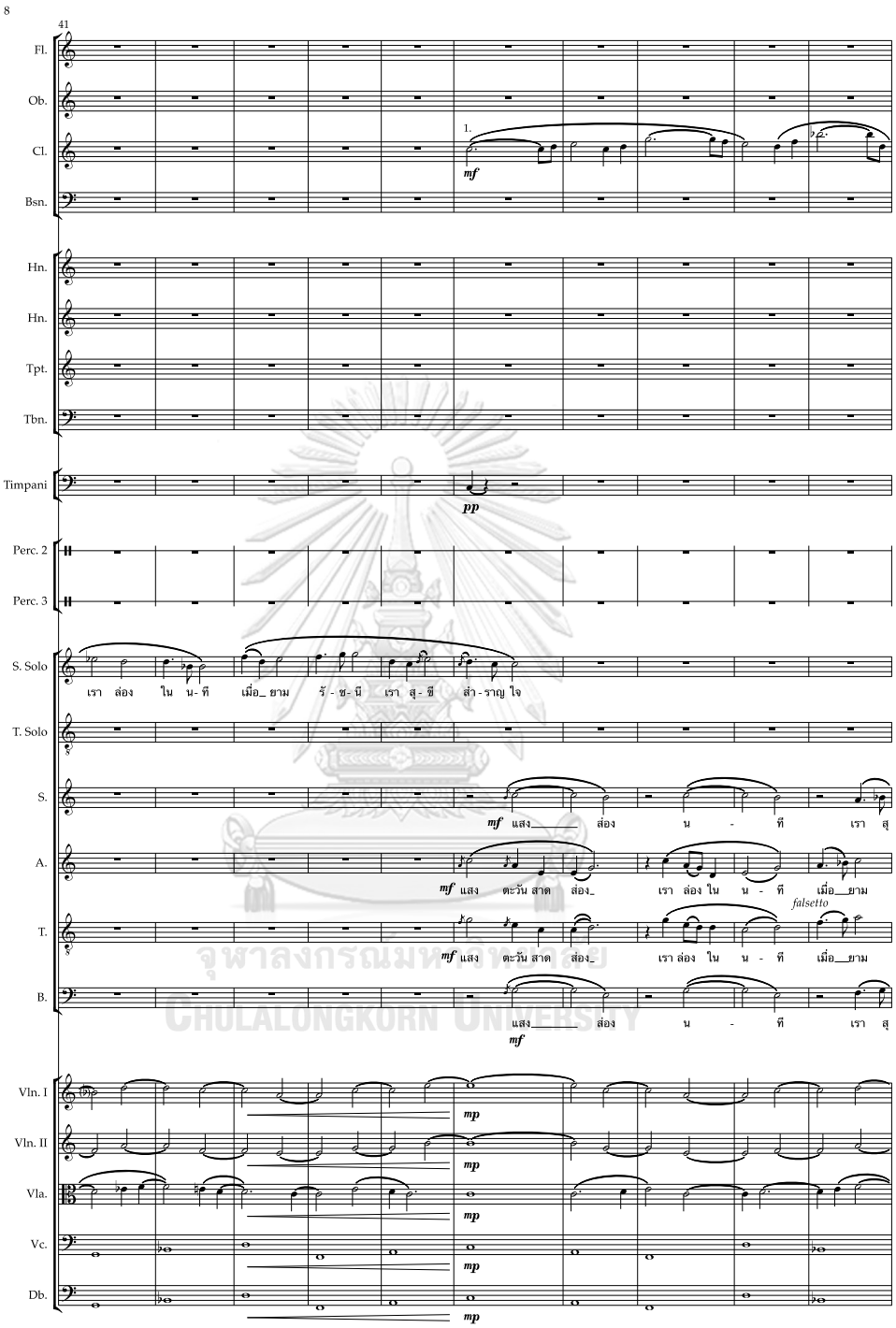

12
5
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timpani
ppp
Perc. 2
Perc. 3
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
mp
สุข ส - ถาน ส่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p



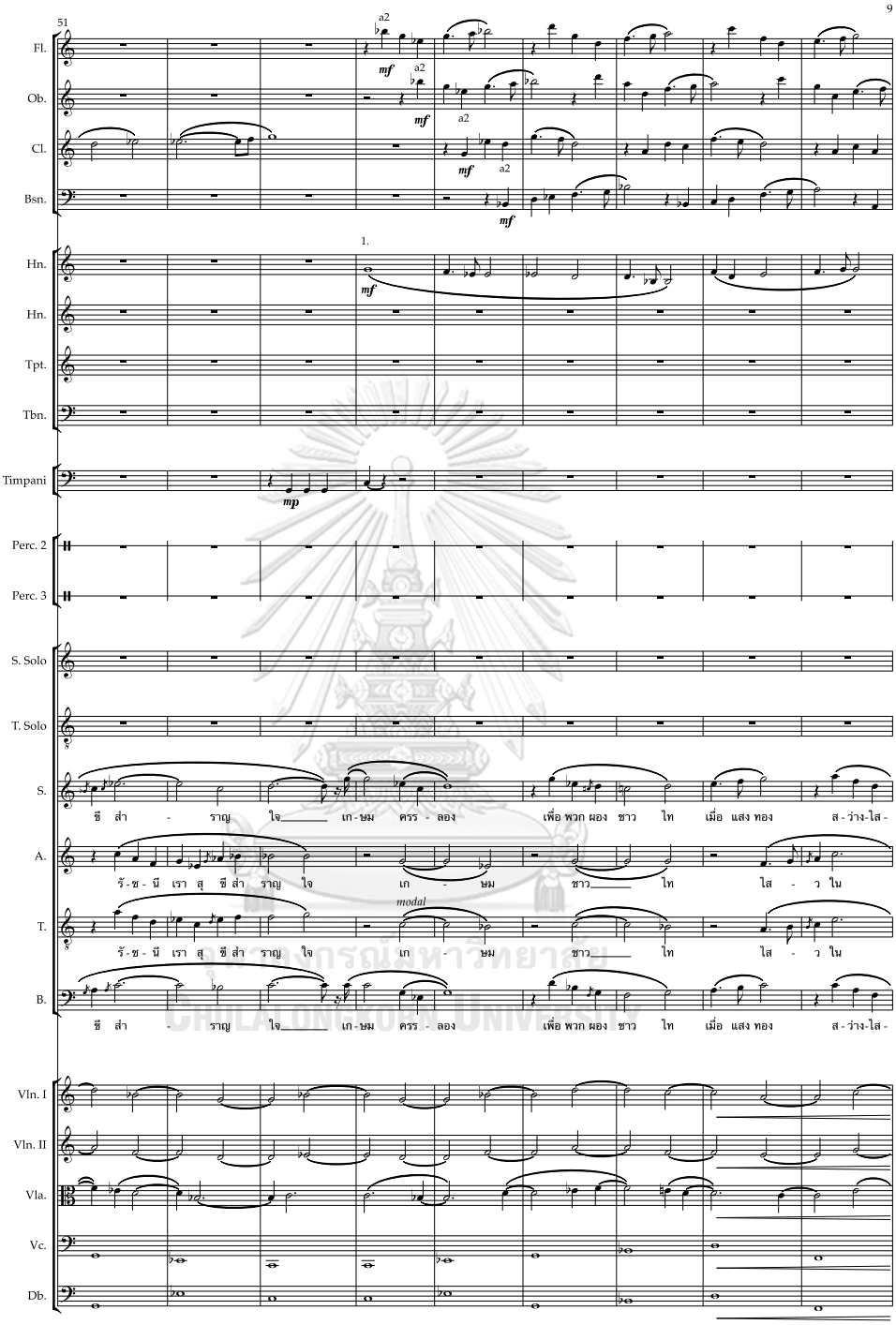
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

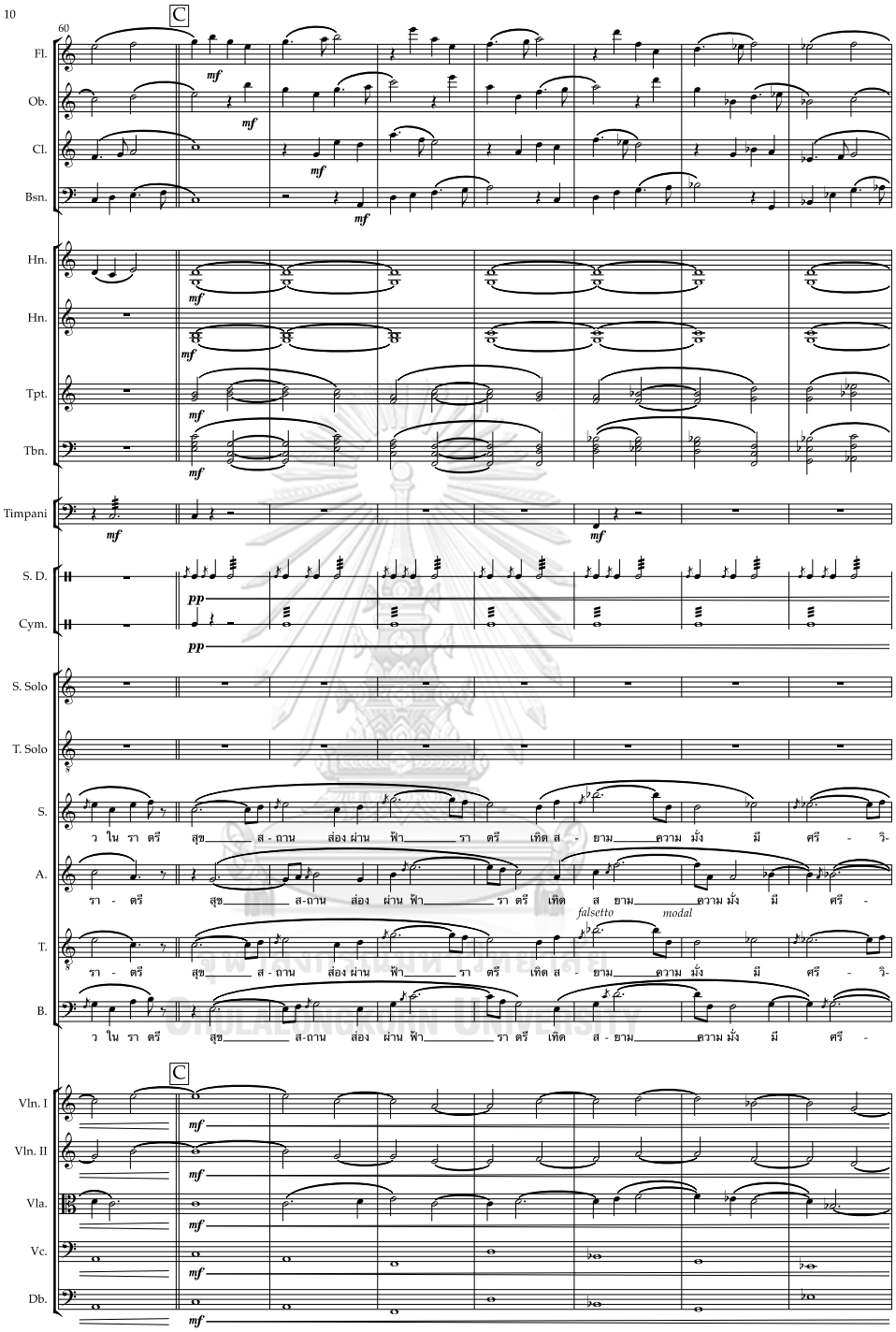


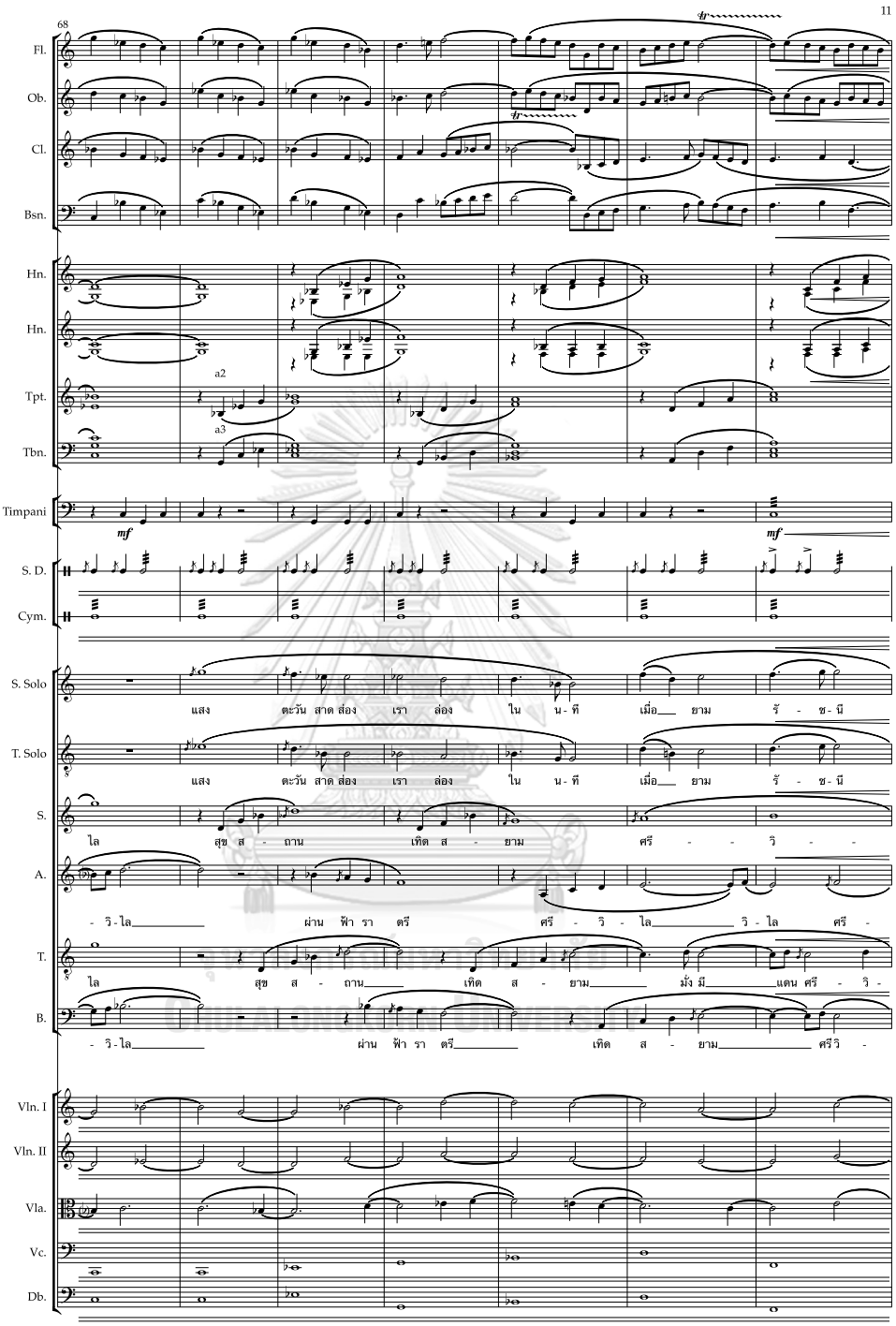
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

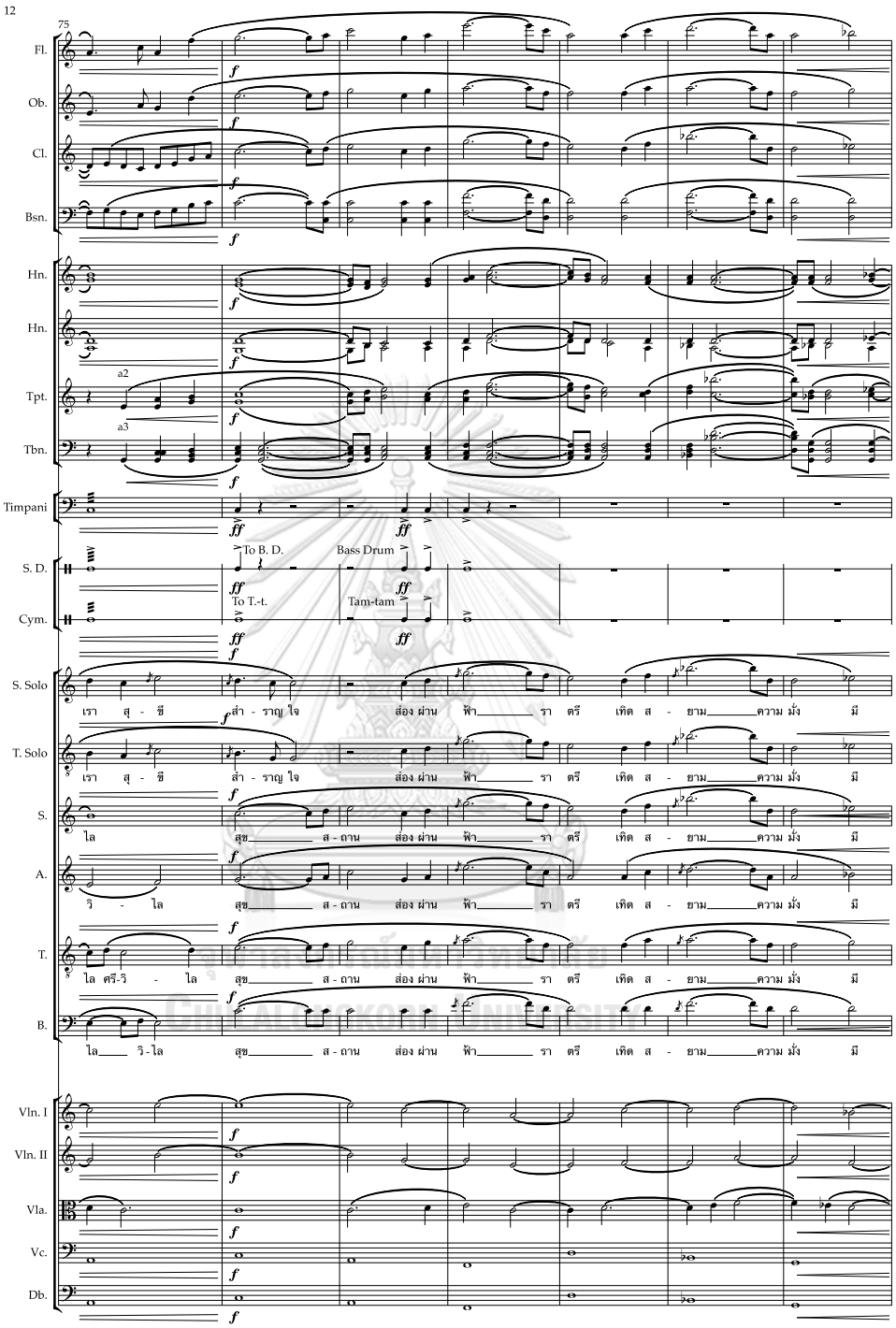


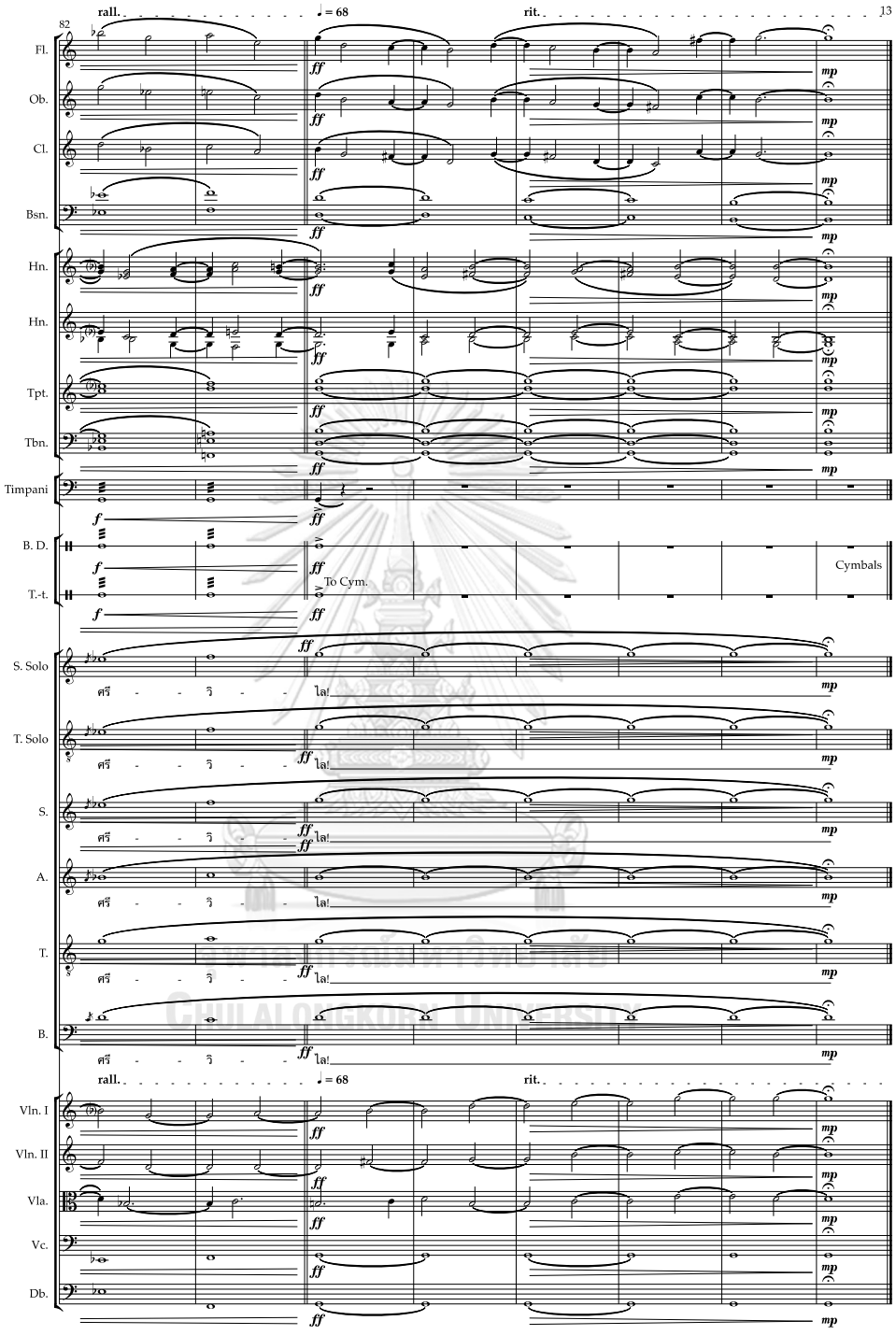
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

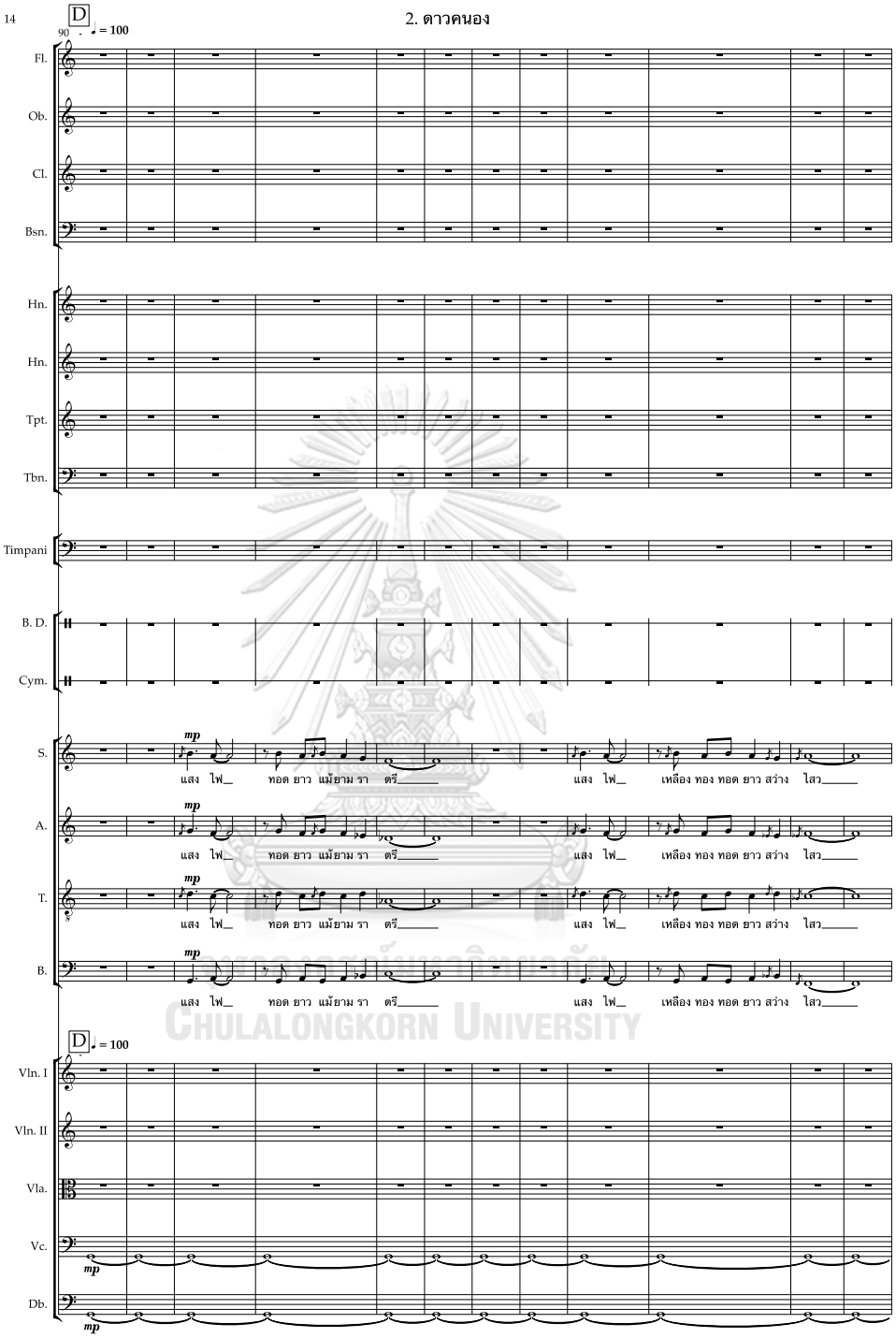

51
9
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timpani
Perc. 2
Perc. 3
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
a2
mf
1.
mp
modal
ขี สำ - ราญ ใจ เก-ษม ครร - ลอง เพื่อ พวก ผอง ชาว ไท เมื่อ แสง ทอง ส-ว่าง-ไส-
ร้-ช-นี เรา สุ ขี สำ ราญ ใจ เก - ษม ชาว ไท ไส - ว ใน


10
60
C
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timpani
S. D.
Cym.
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
ว ใน รา ตรี สุข ส - ถาน ส่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี ศรี - วิ-
รา - ตรี สุข ส-ถาน ส่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส ยาม ความ มั่ง มี ศรี -
falsetto
modal
รา - ตรี สุข ส - ถาน ส่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี ศรี - วิ-
ว ใน รา ตรี สุข ส-ถาน ส่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี ศรี -
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

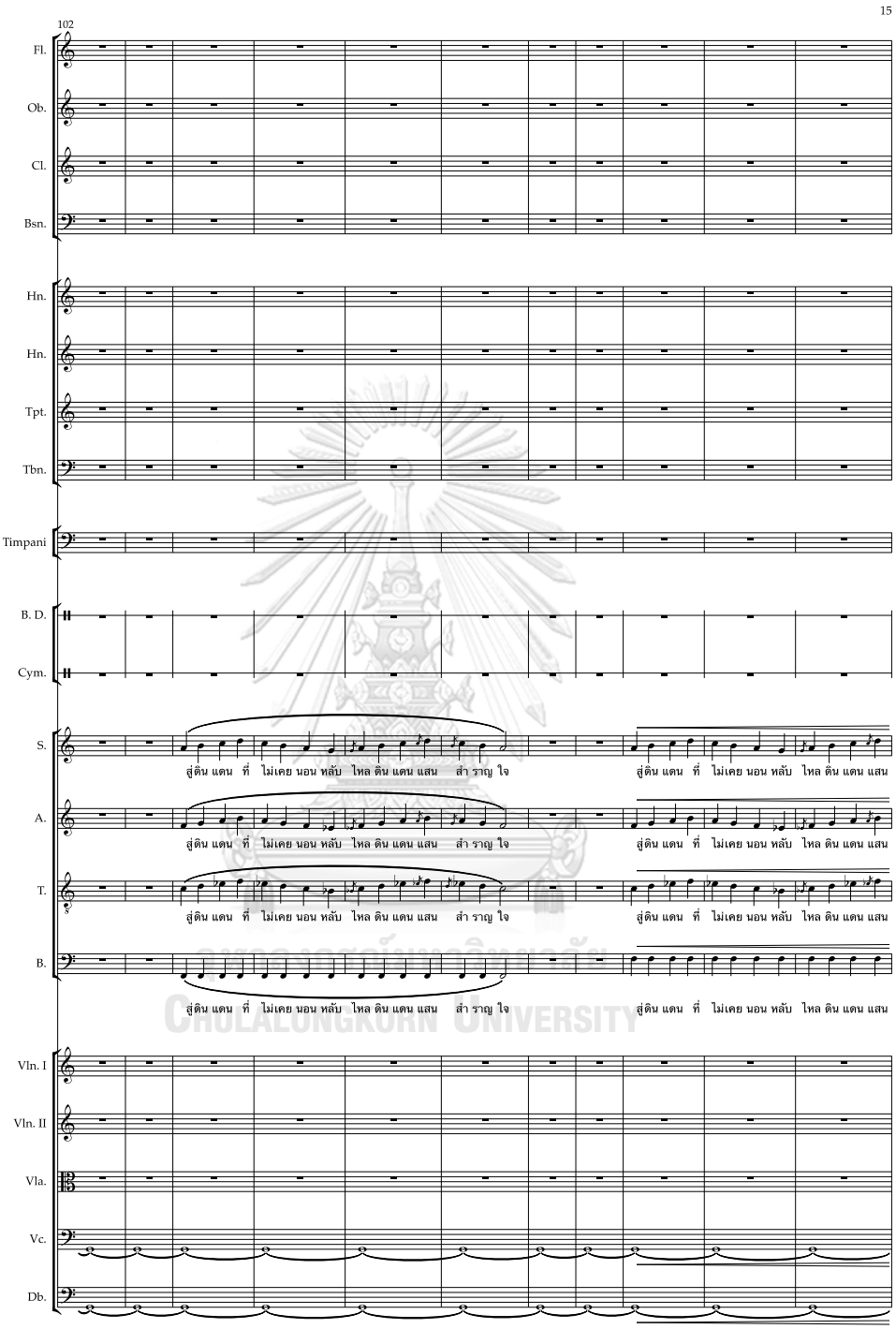

68
11
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
a2
Tpt.
a3
Tbn.
Timpani
mf
mf
S. D.
Cym.
S. Solo
แสง ตะวัน สาด ส่อง เรา ล่อง ใน น - ที เมื่อ ยาม รั - ชะ - นี
T. Solo
แสง ตะวัน สาด ส่อง เรา ล่อง ใน น - ที เมื่อ ยาม รั - ชะ - นี
S.
ไล สุข ส - ถาน เทิด ส - ยาม ศรี - - วิ - -
A.
- วิ - ไล ผ่าน ฟ้า รา ตรี ศรี - วิ - ไล วิ - ไล ศรี -
T.
ไล สุข ส - ถาน เทิด ส - ยาม มั่ง มี แดน ศรี - วิ -
B.
- วิ - ไล ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ศรีวิ -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.


12
75
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
a2
Tpt.
a3
Tbn.
Timpani
To B. D.
Bass Drum
S. D.
To T.-t.
Tam-tam
Cym.
S. Solo
เรา สุ - ขี สำ - ราญ ใจ ล่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี
T. Solo
เรา สุ - ขี สำ - ราญ ใจ ล่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี
S.
ไล สุข ส - ถาน ล่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี
A.
วิ - ไล สุข ส - ถาน ล่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี
T.
ไล ศรี-วิ - ไล สุข ส - ถาน ล่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี
B.
ไล วิ-ไล สุข ส - ถาน ล่อง ผ่าน ฟ้า รา ตรี เทิด ส - ยาม ความ มั่ง มี
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

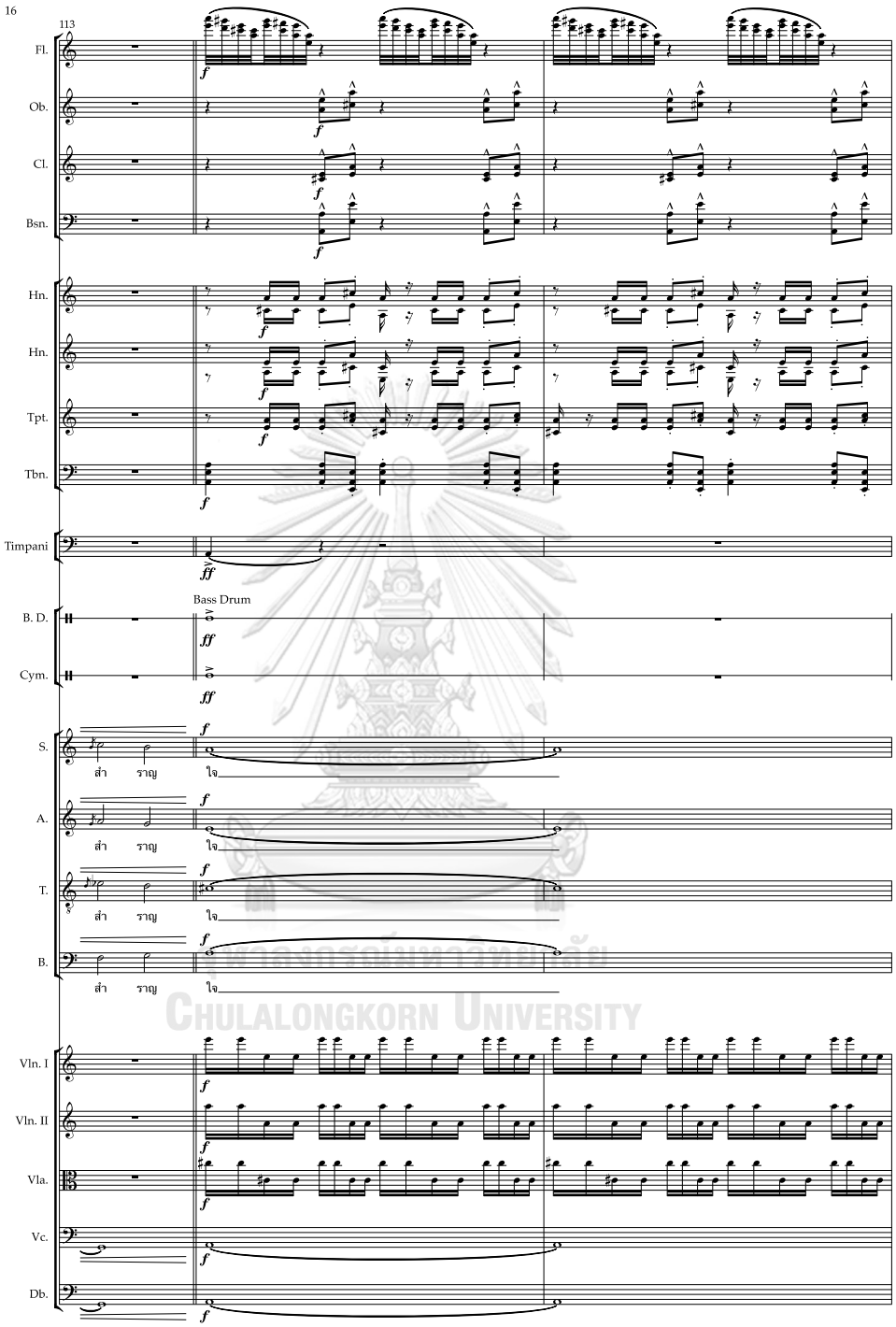

82
rall.
♩ = 68
rit.
13
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timpani
B. D.
T.-t.
To Cym.
Cymbals
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
ศรี - - วิ - - ไล
rall.
♩ = 68
rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.



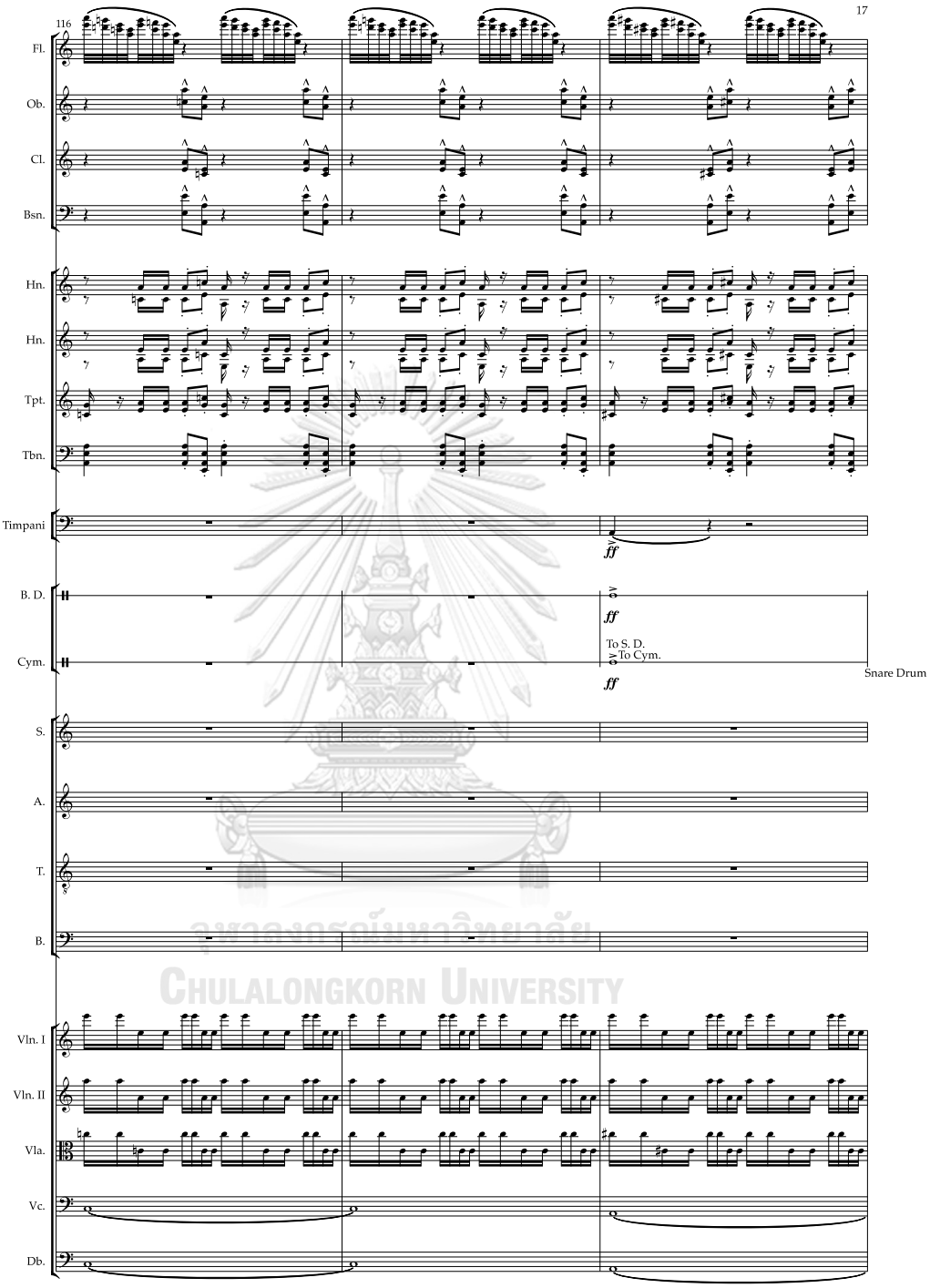
CHULALONGKORN UNIVERSITY



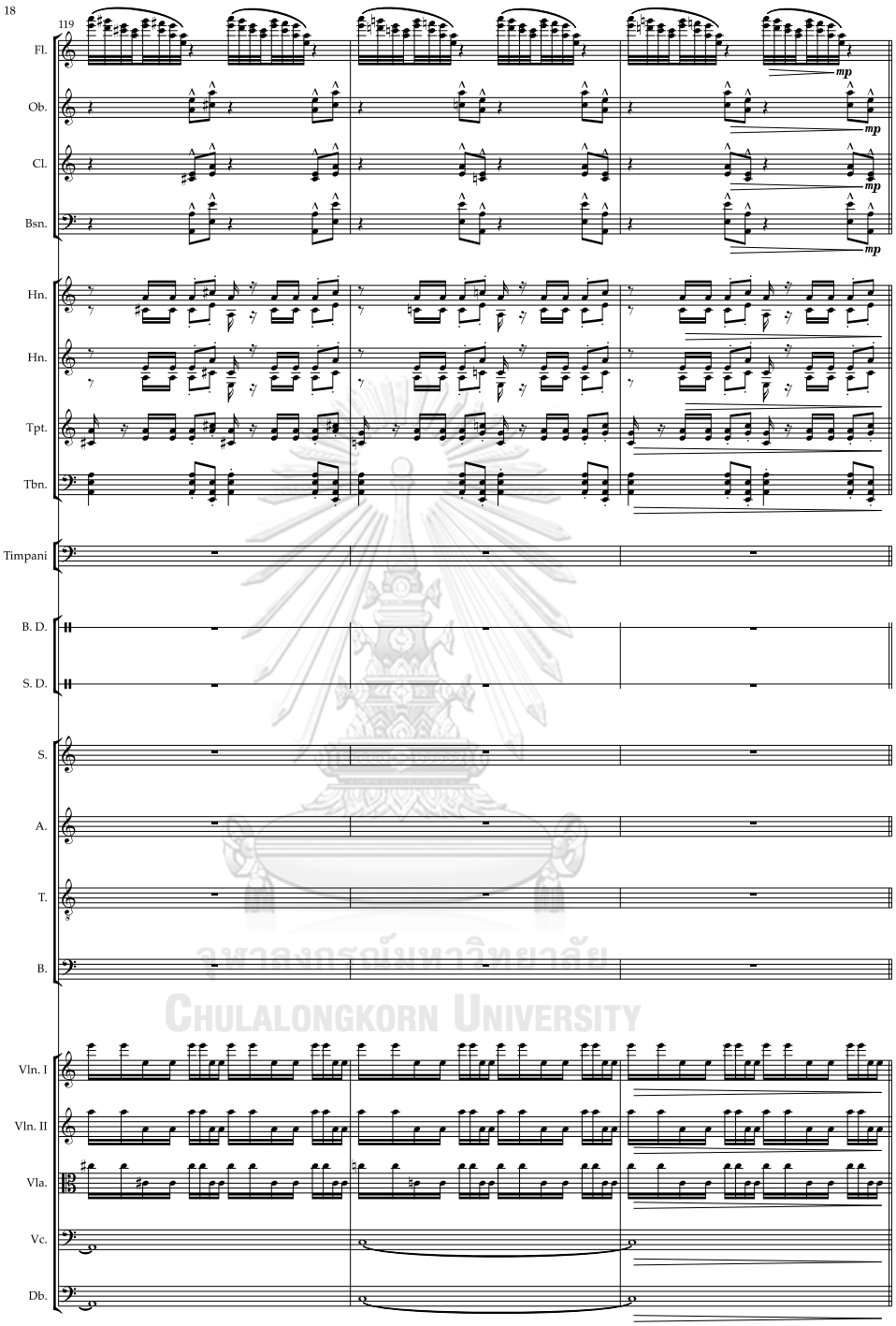
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



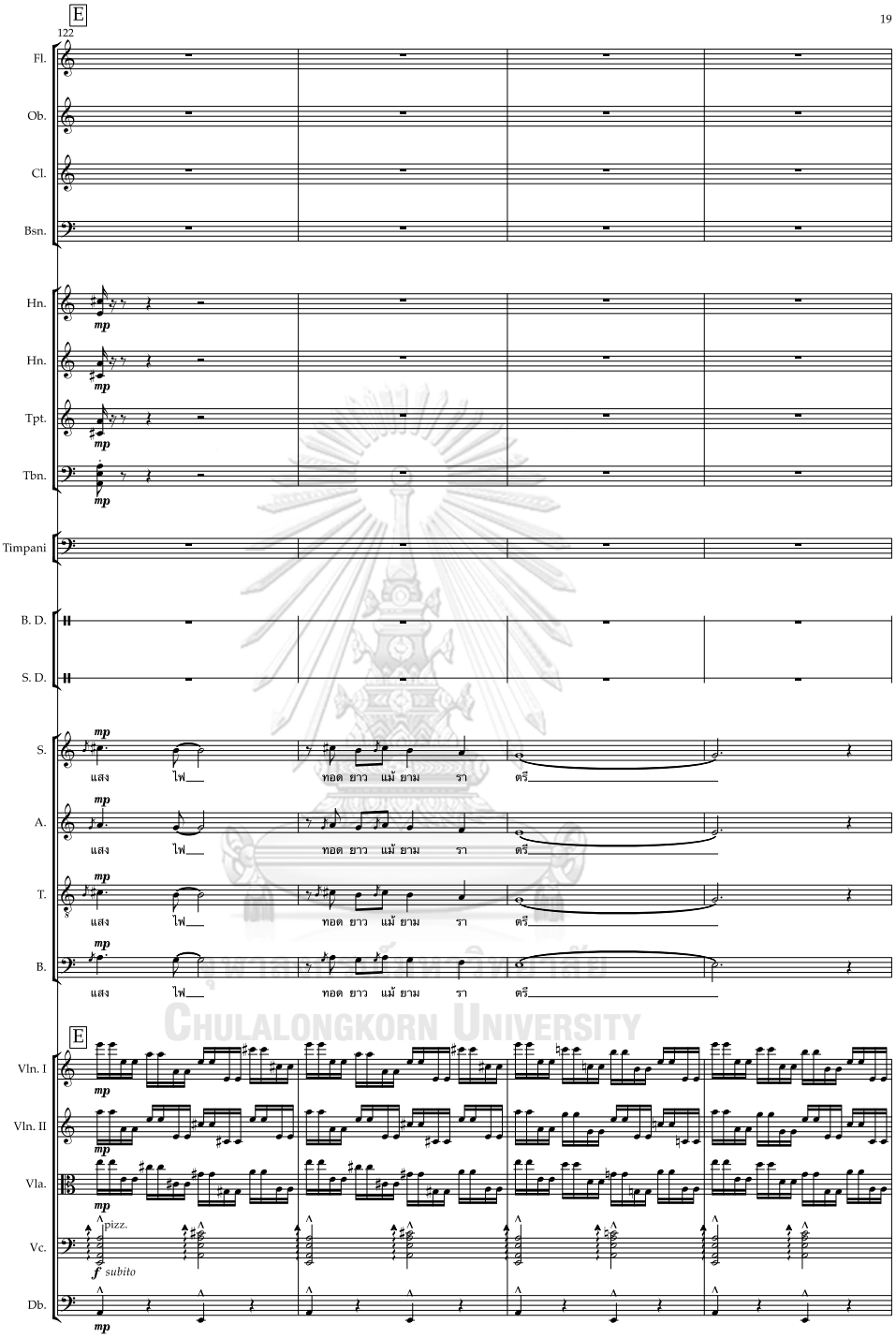
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



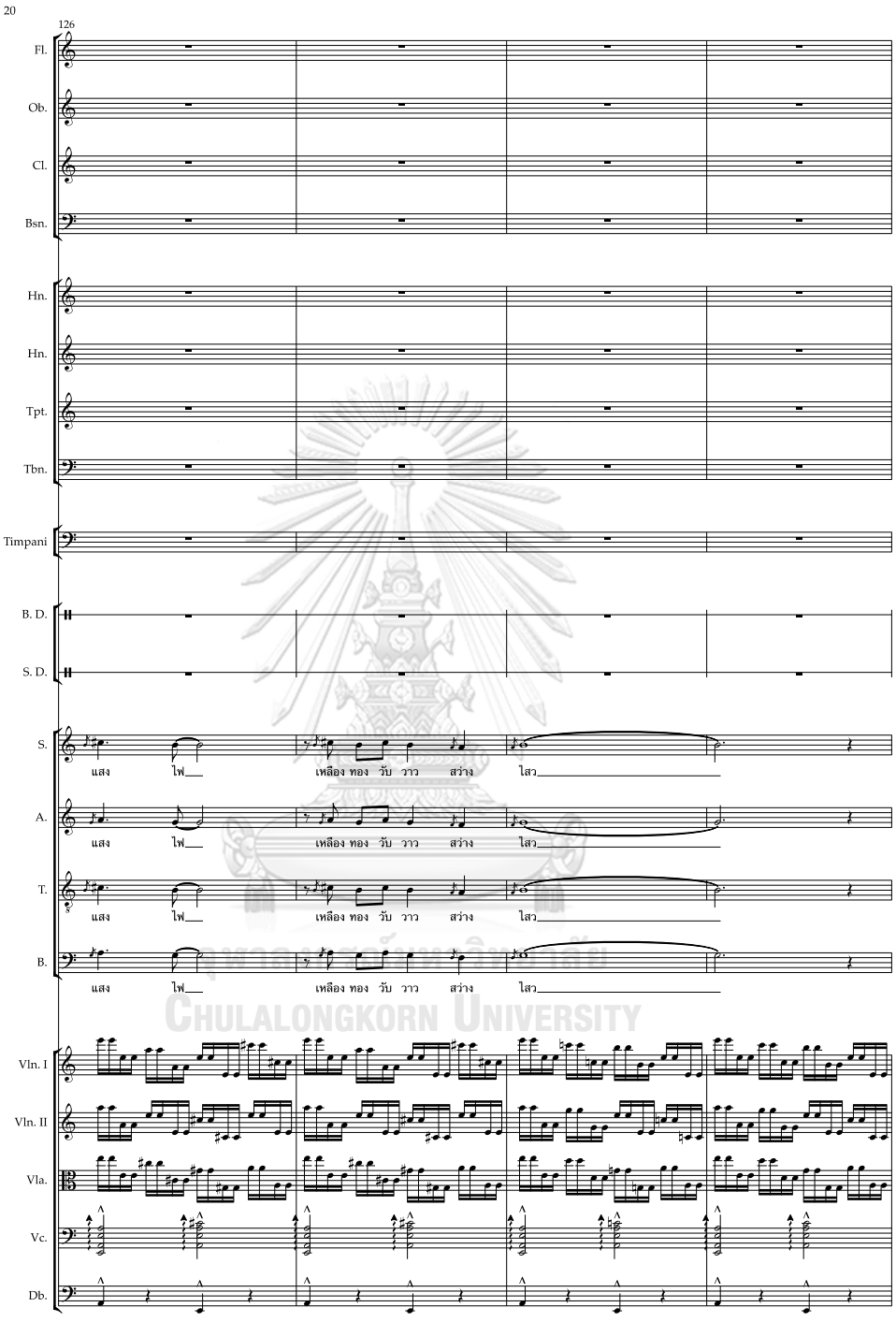
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



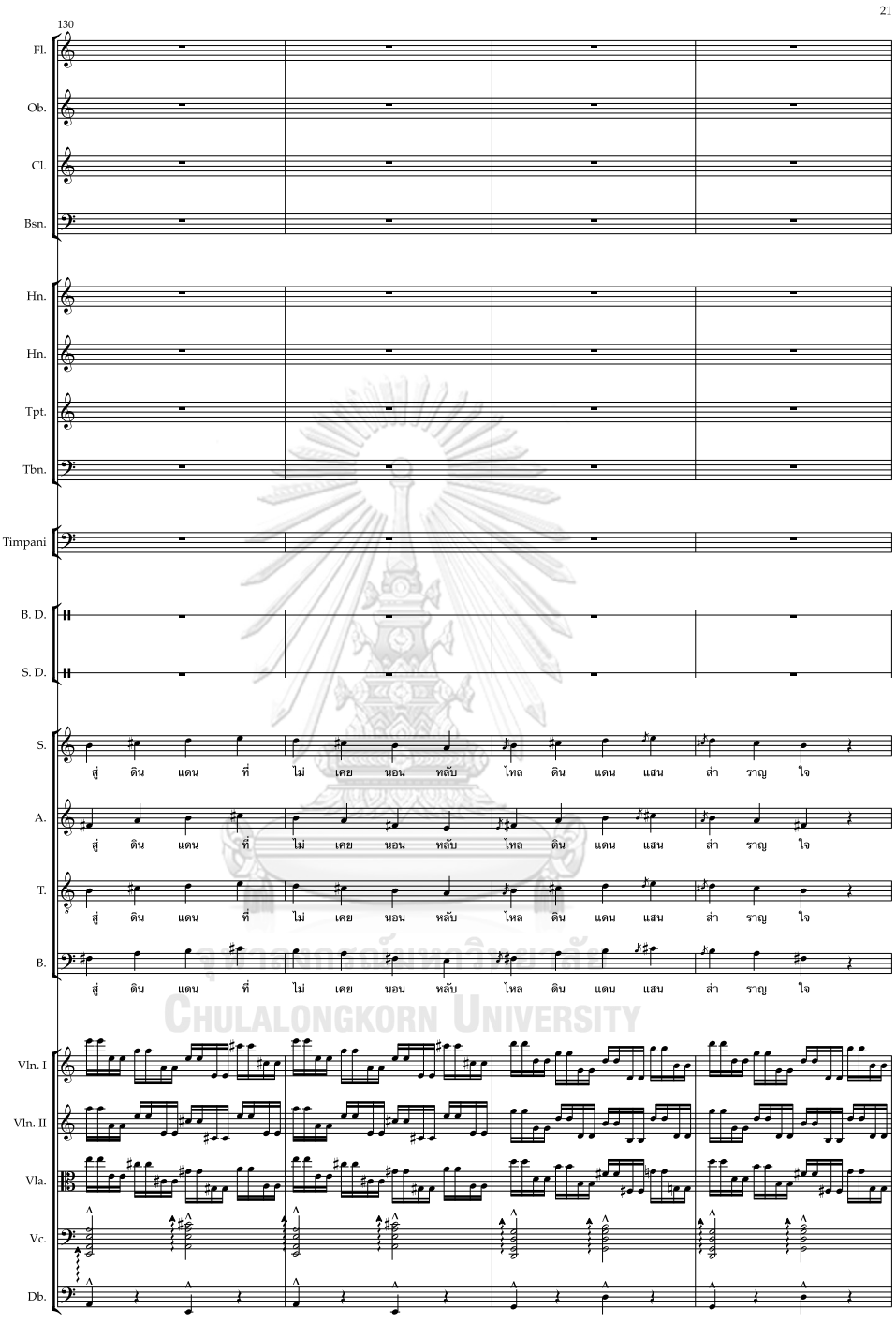
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



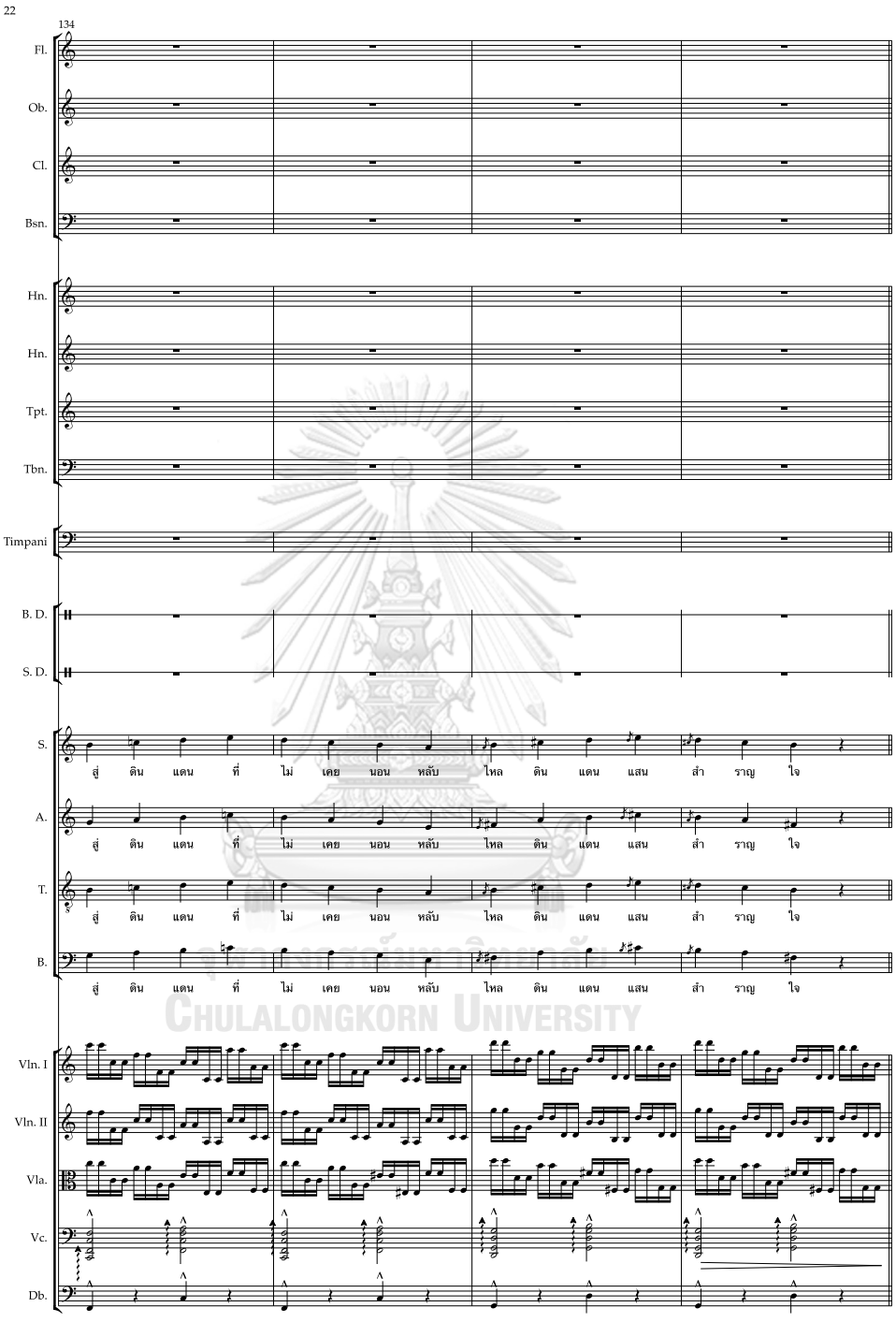
Chulalongkorn University



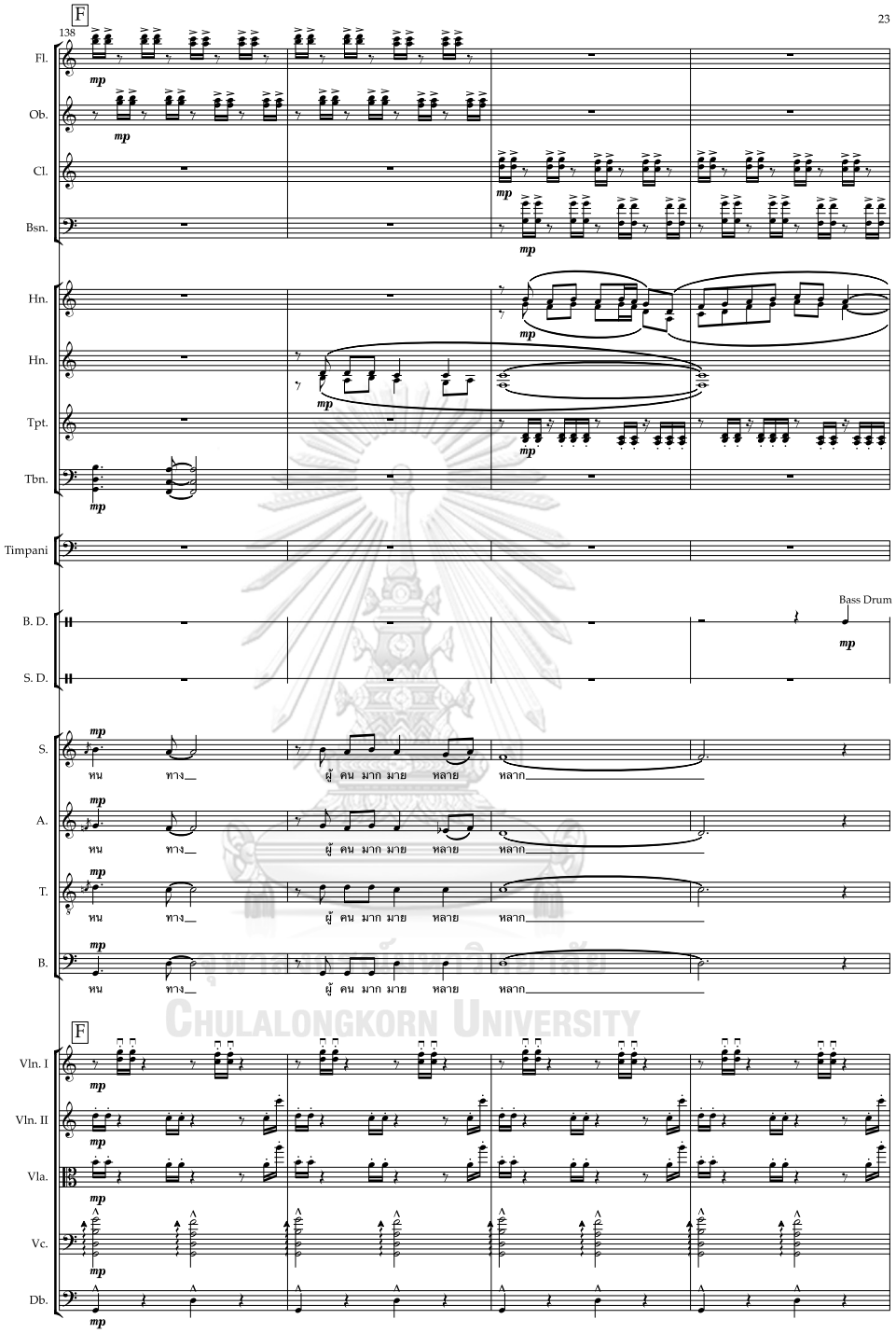
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



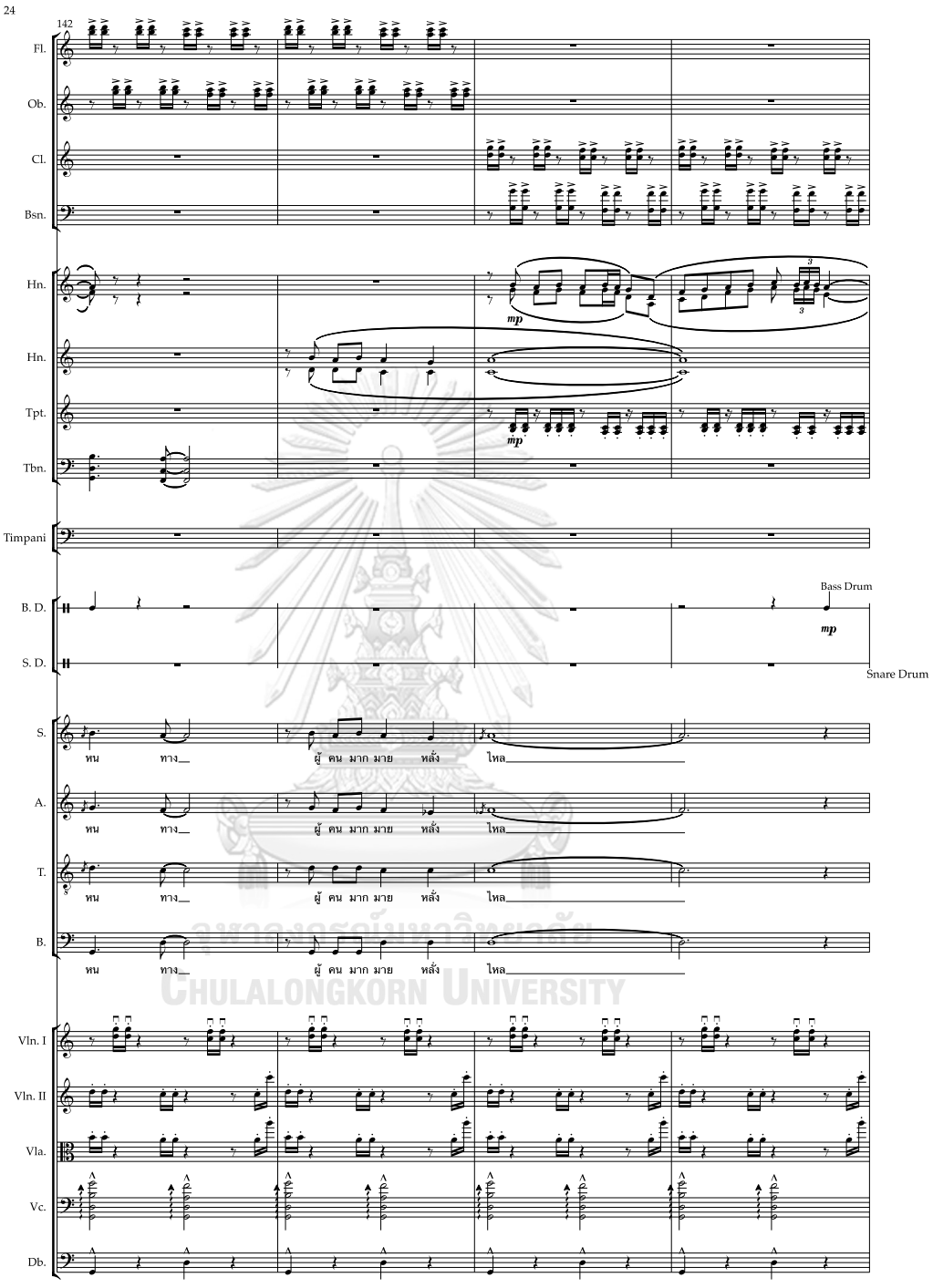
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



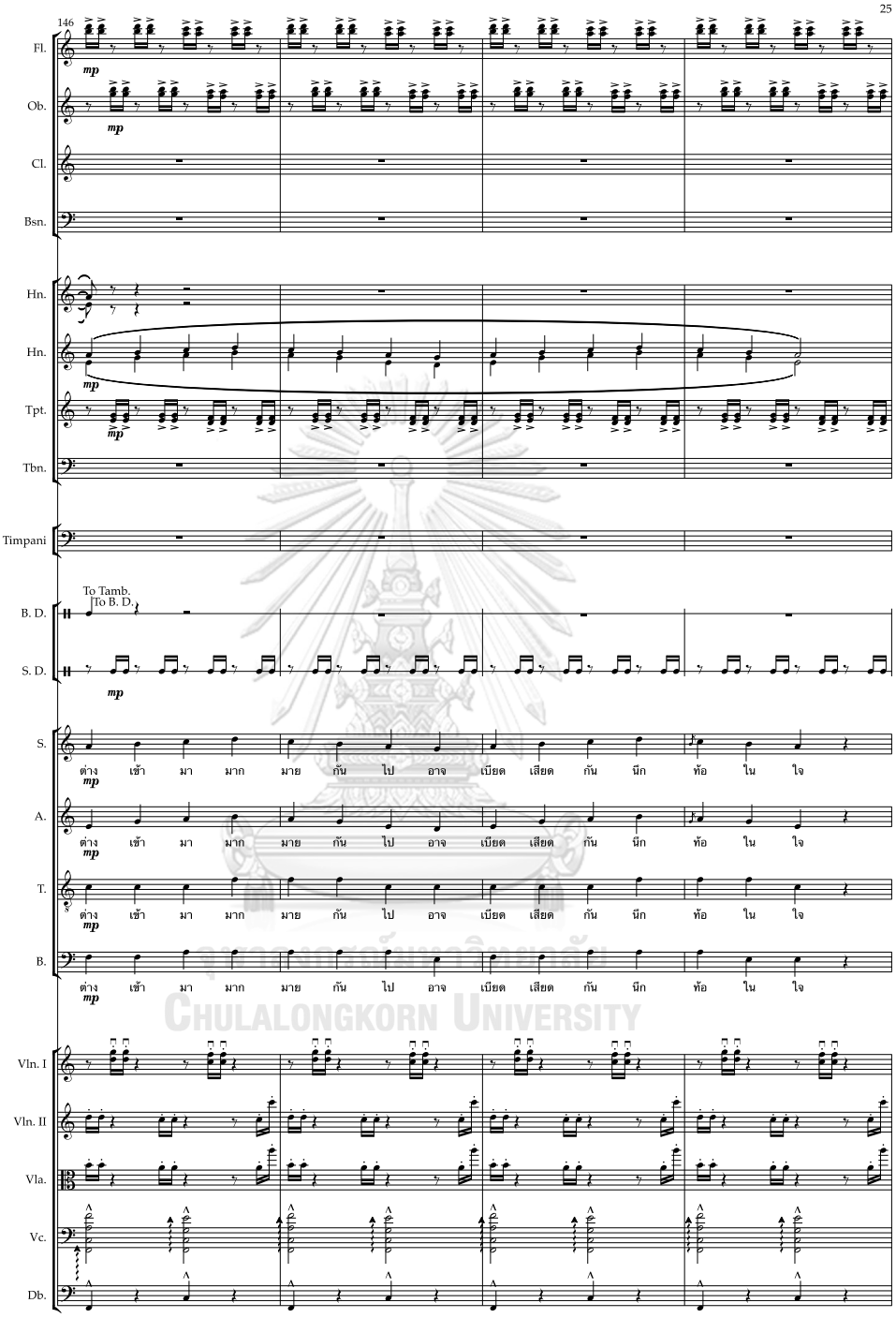
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



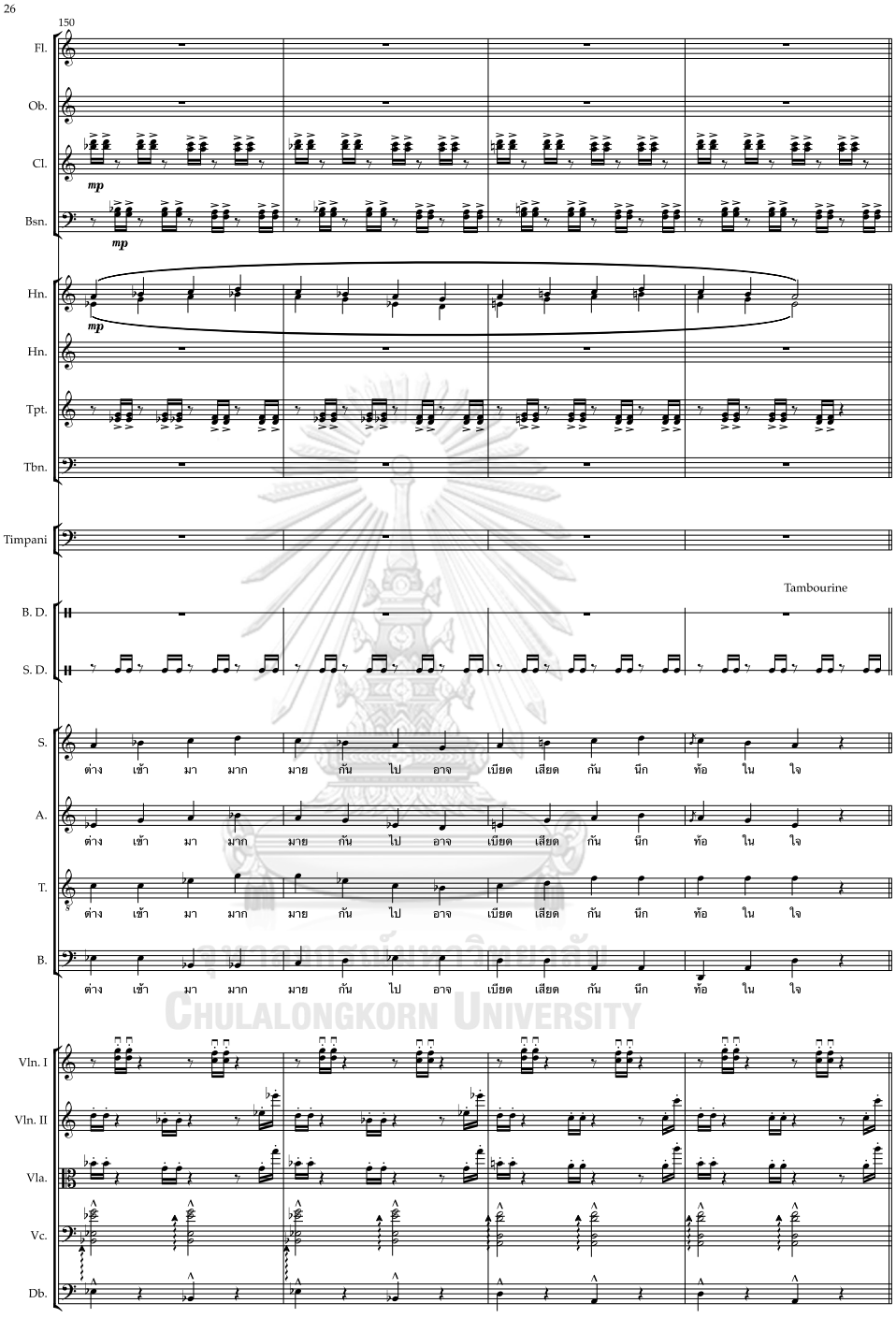
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



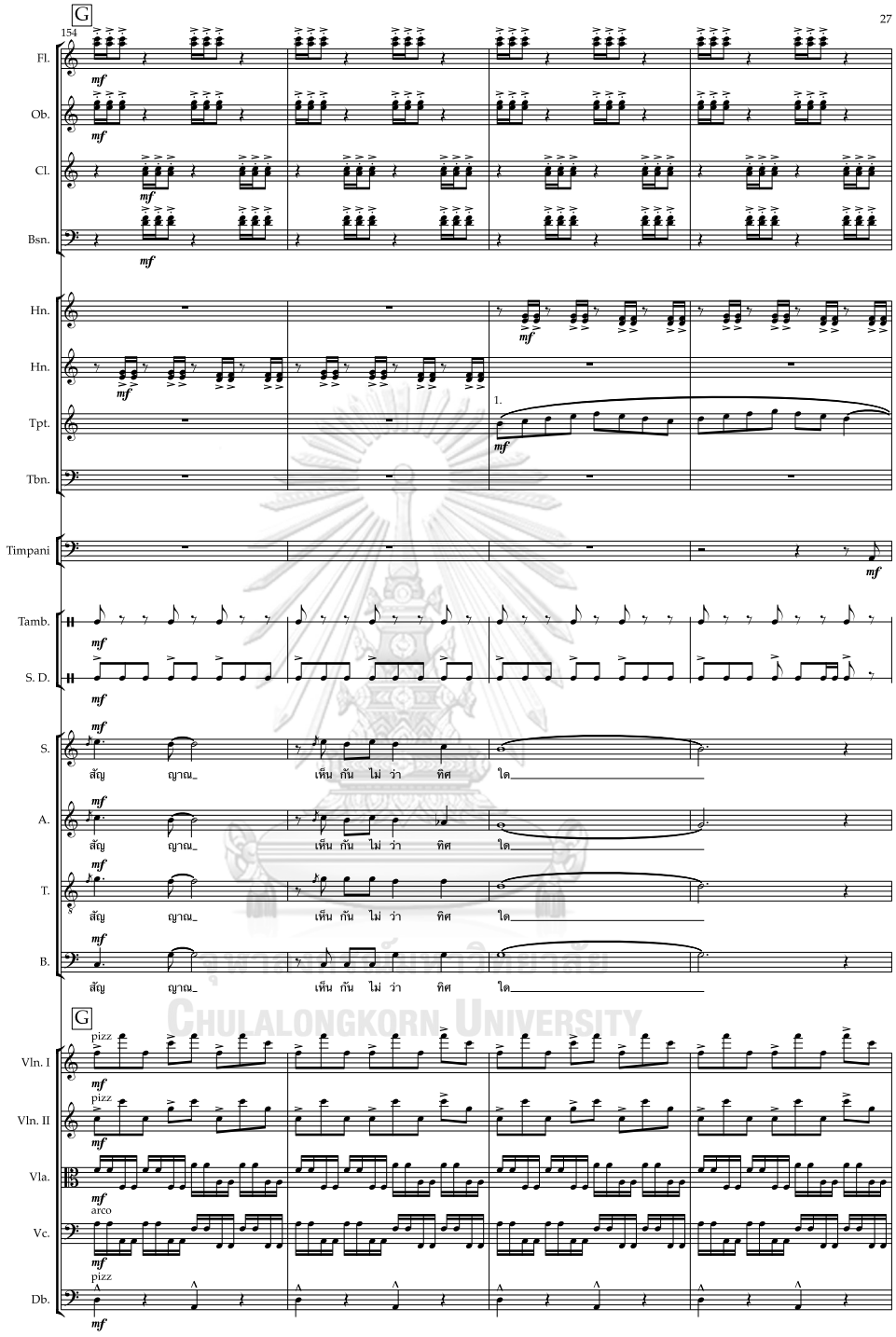
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



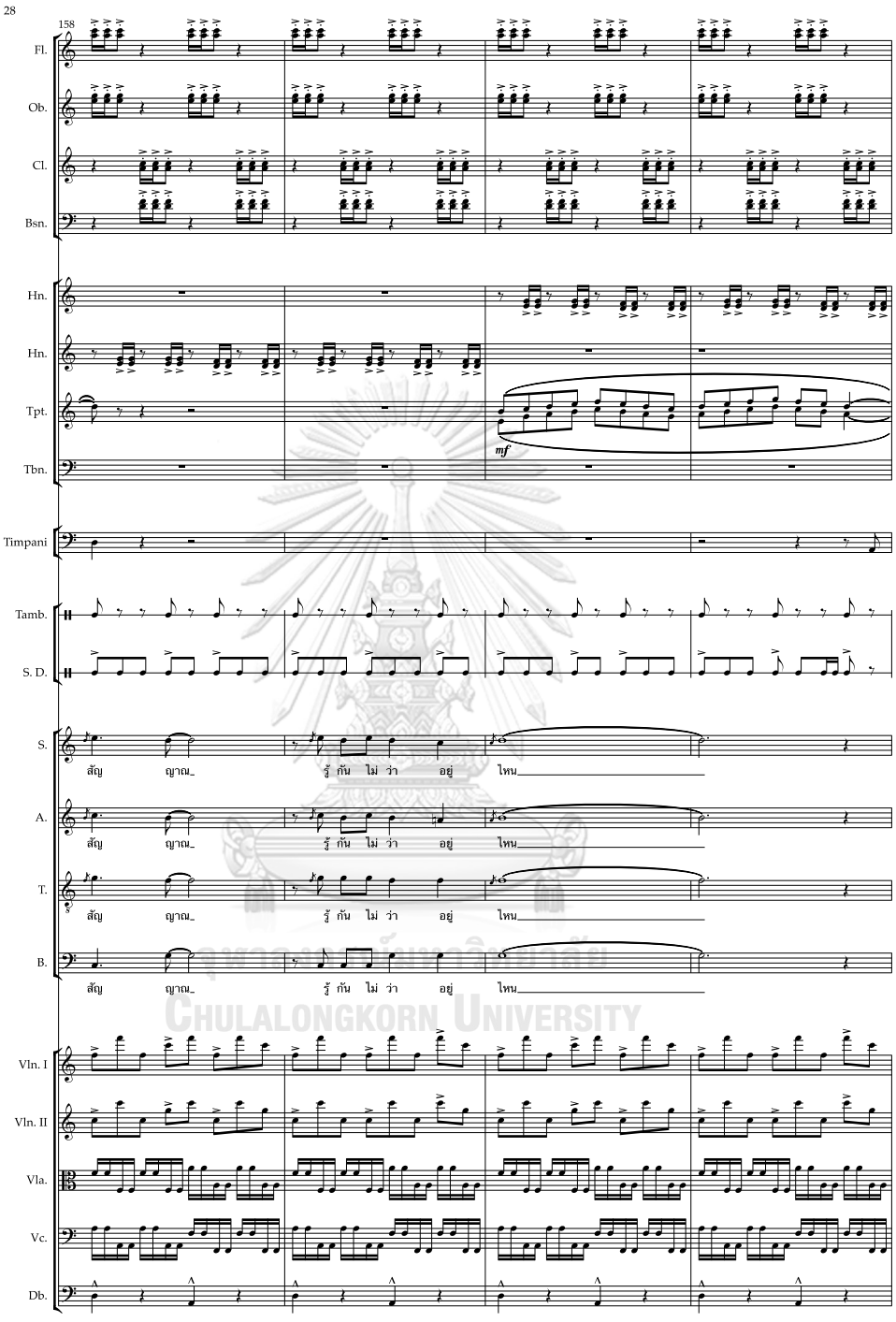
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



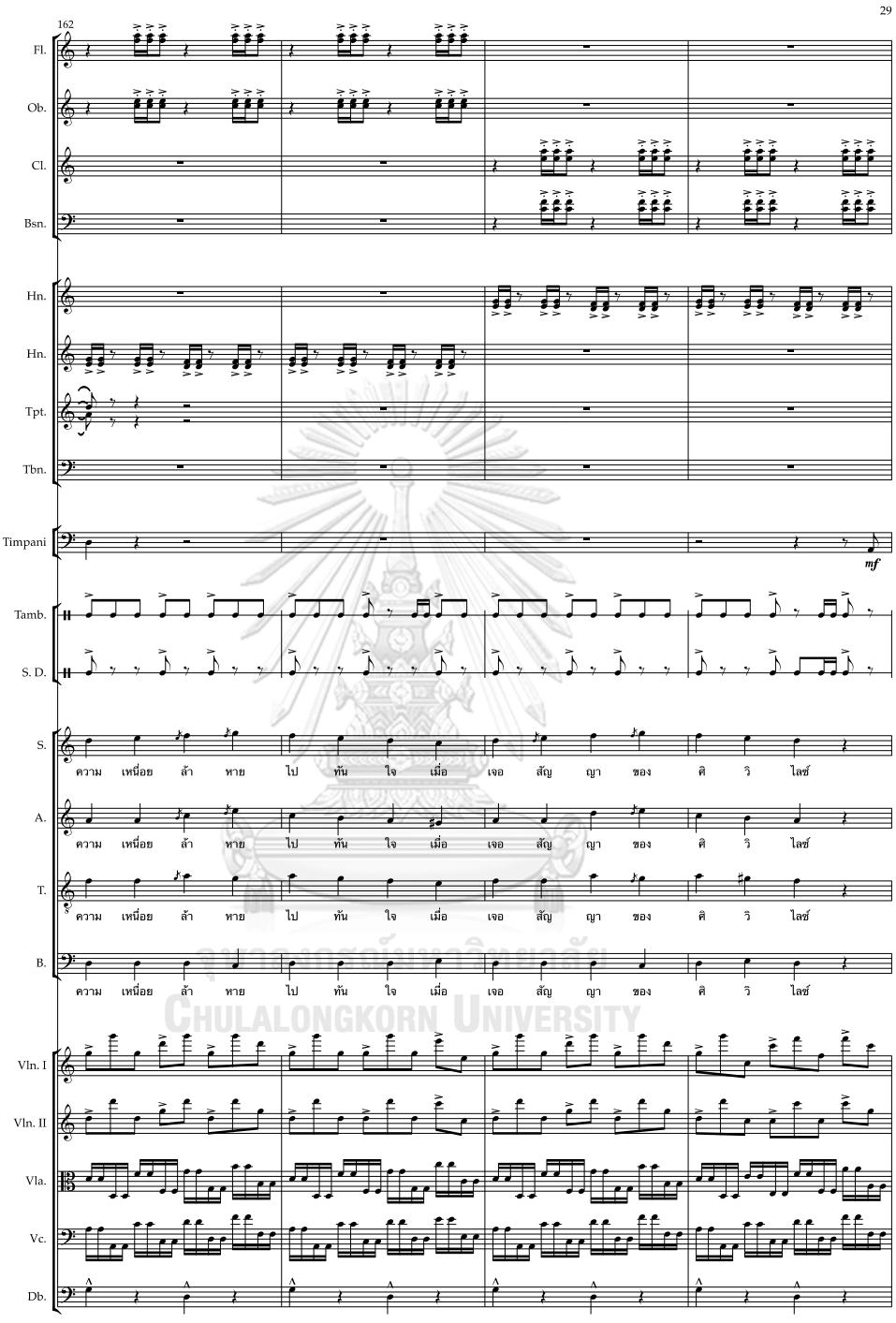
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



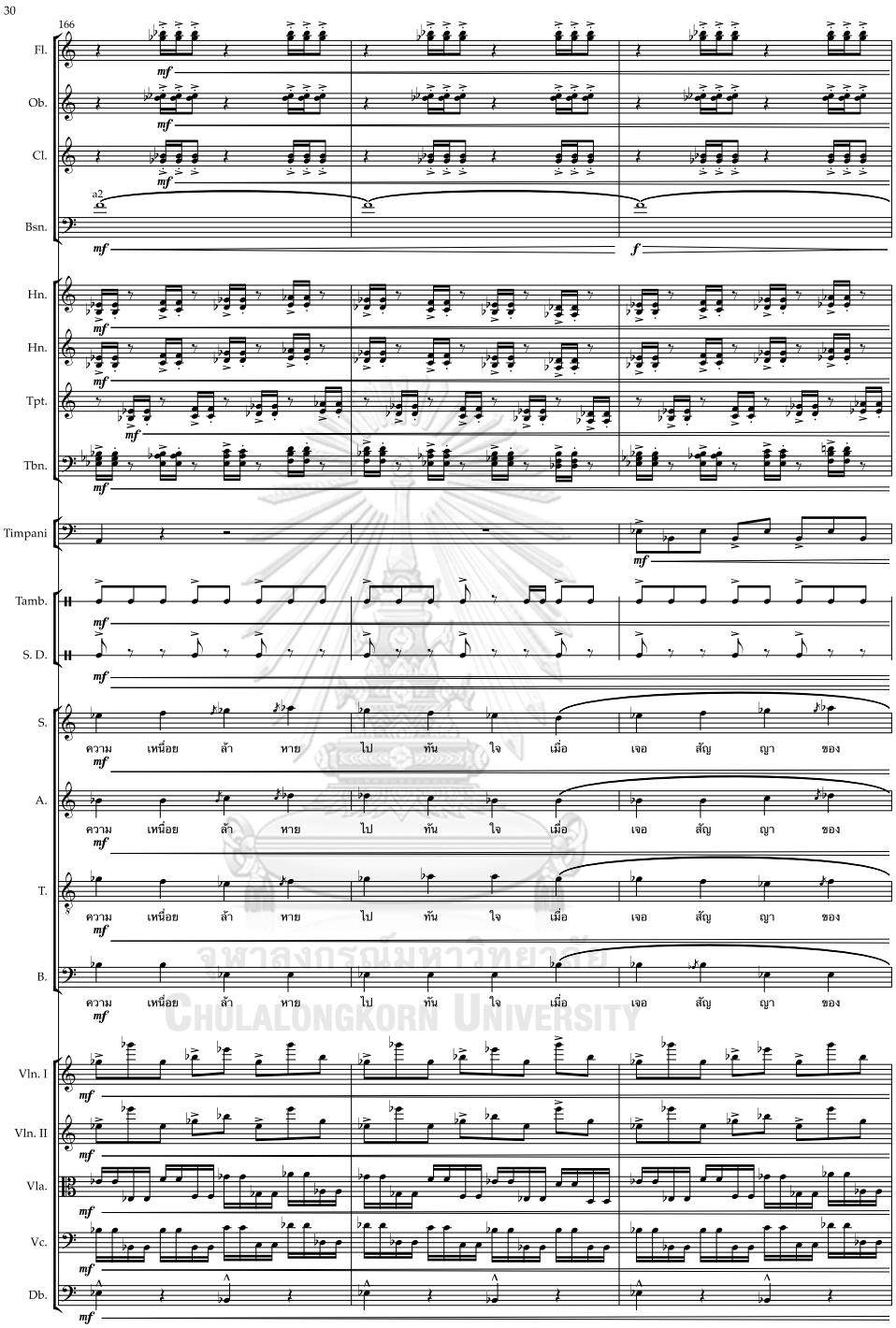
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

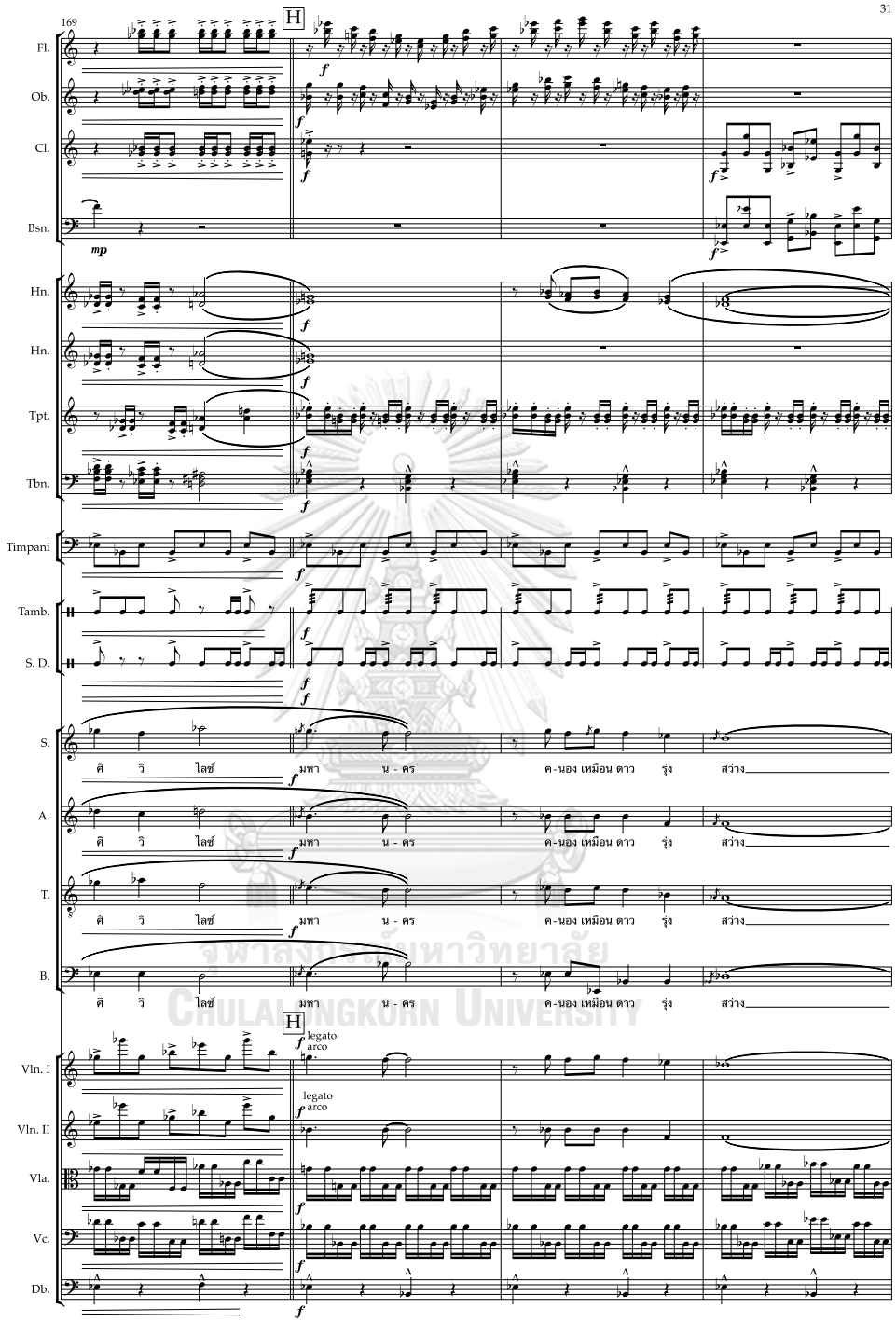


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

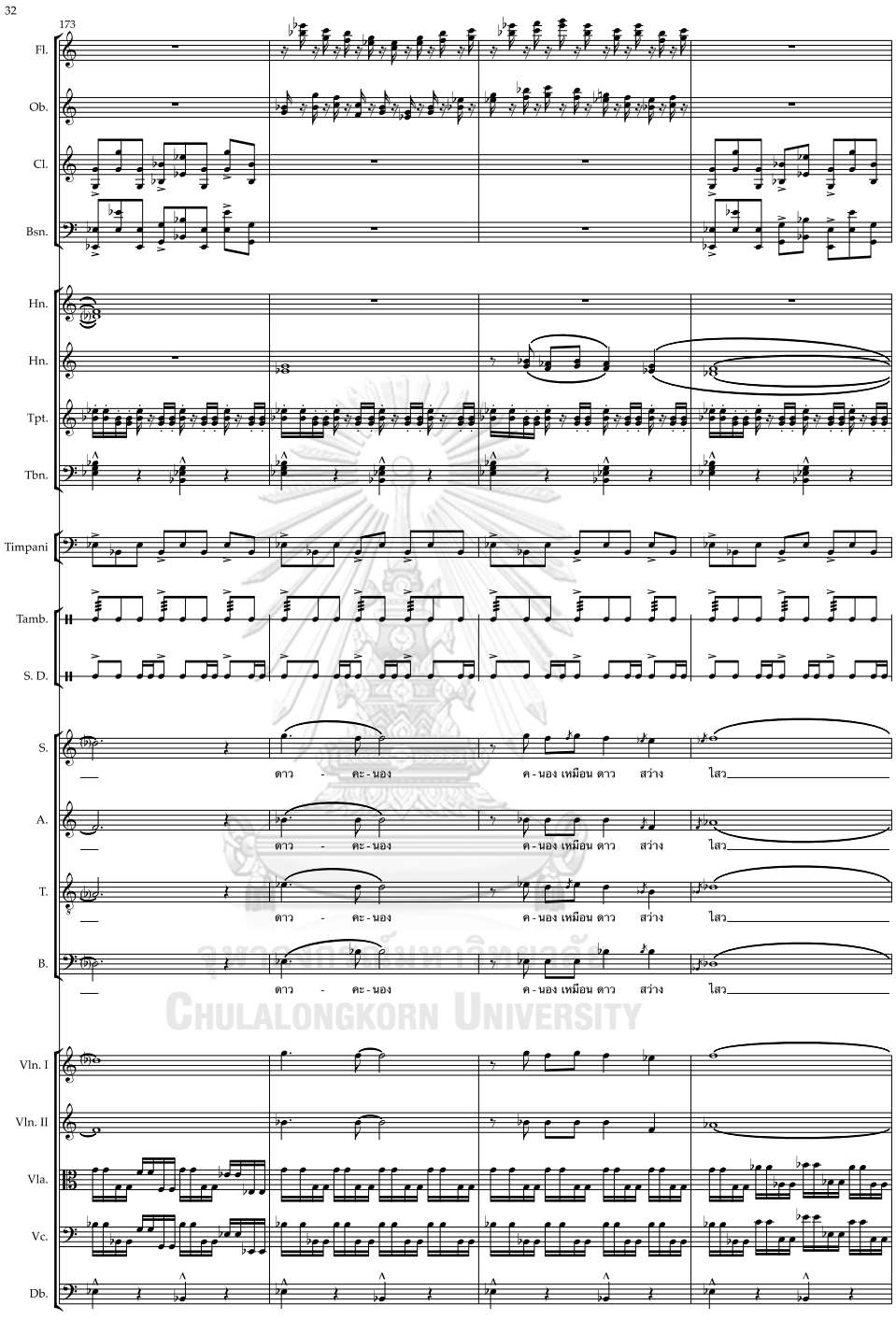


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

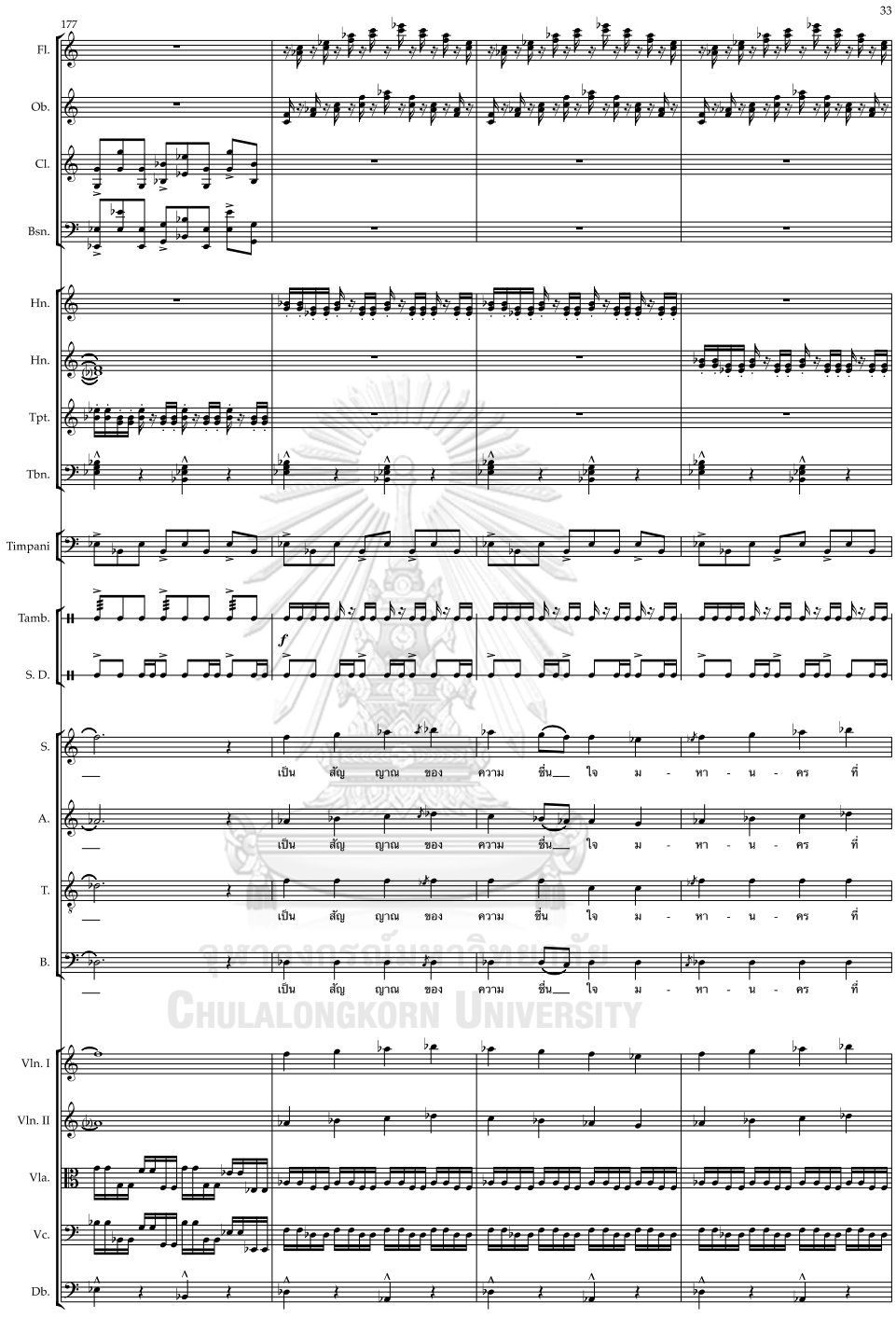

30
166
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timpani
Tamb.
S. D.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
ความ เหนื่อย ล้า หาย ไป ทัน ใจ เมื่อ เจอ สัญ ญา ของ
CHULALONGKORN UNIVERSITY



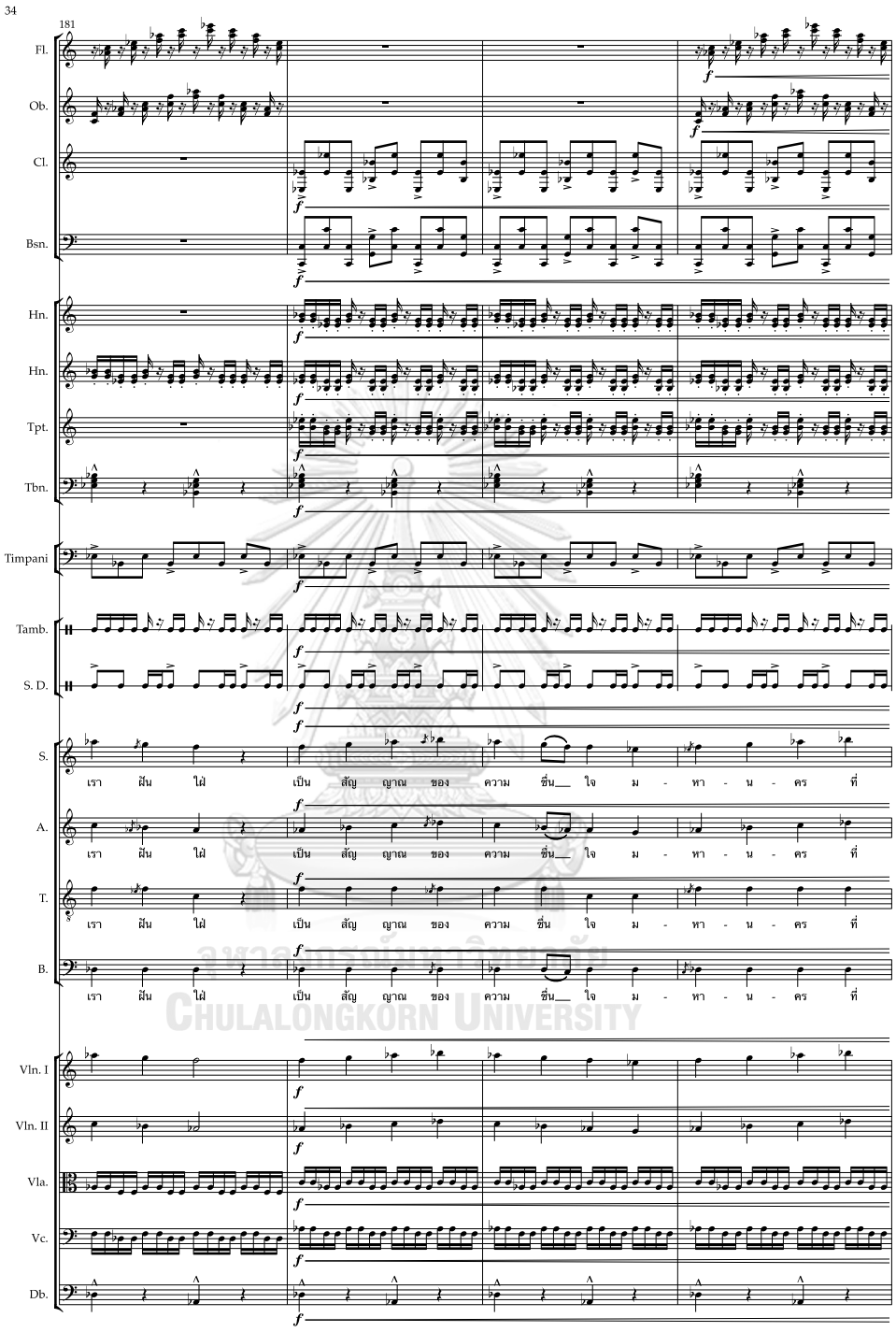
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



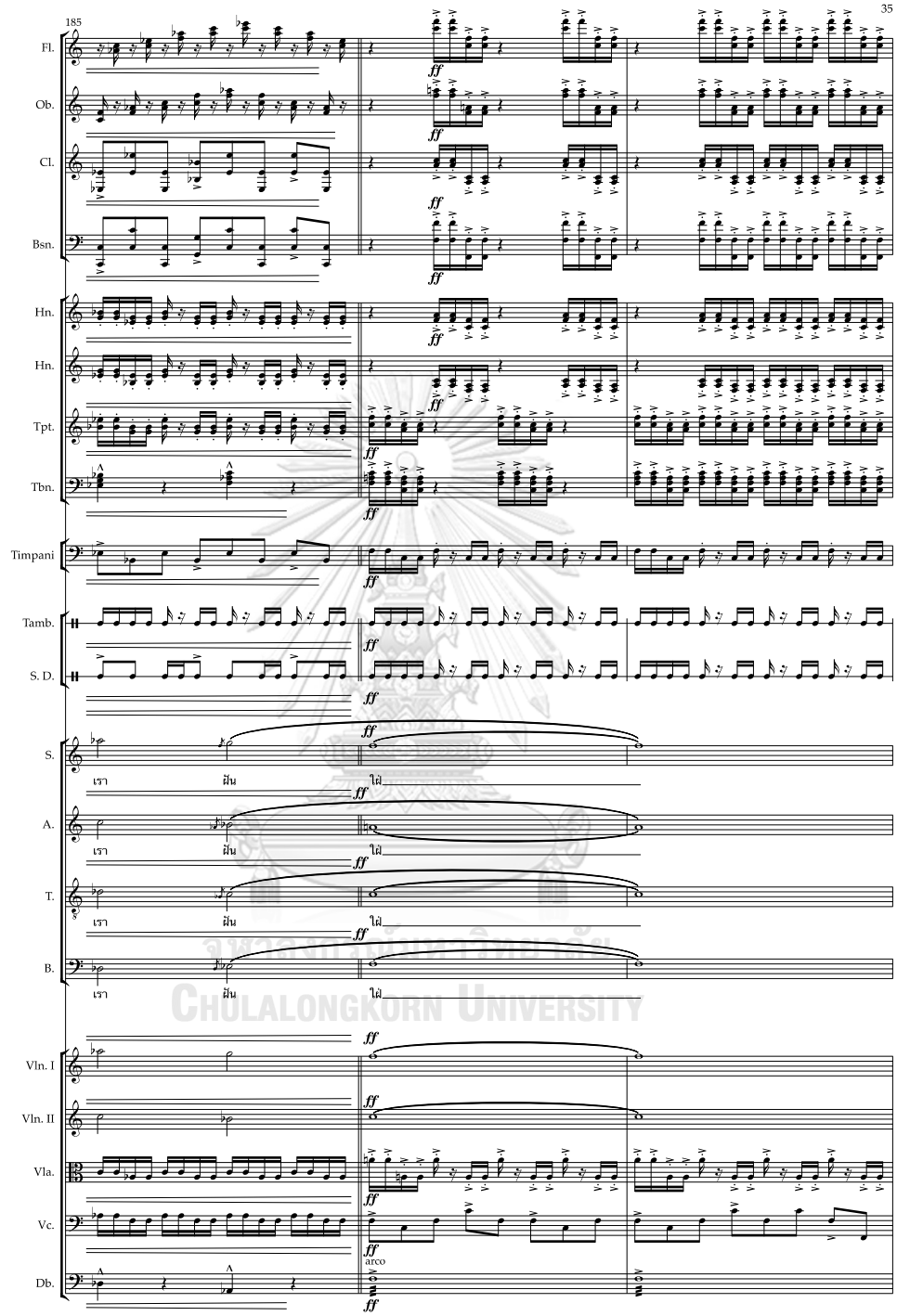
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



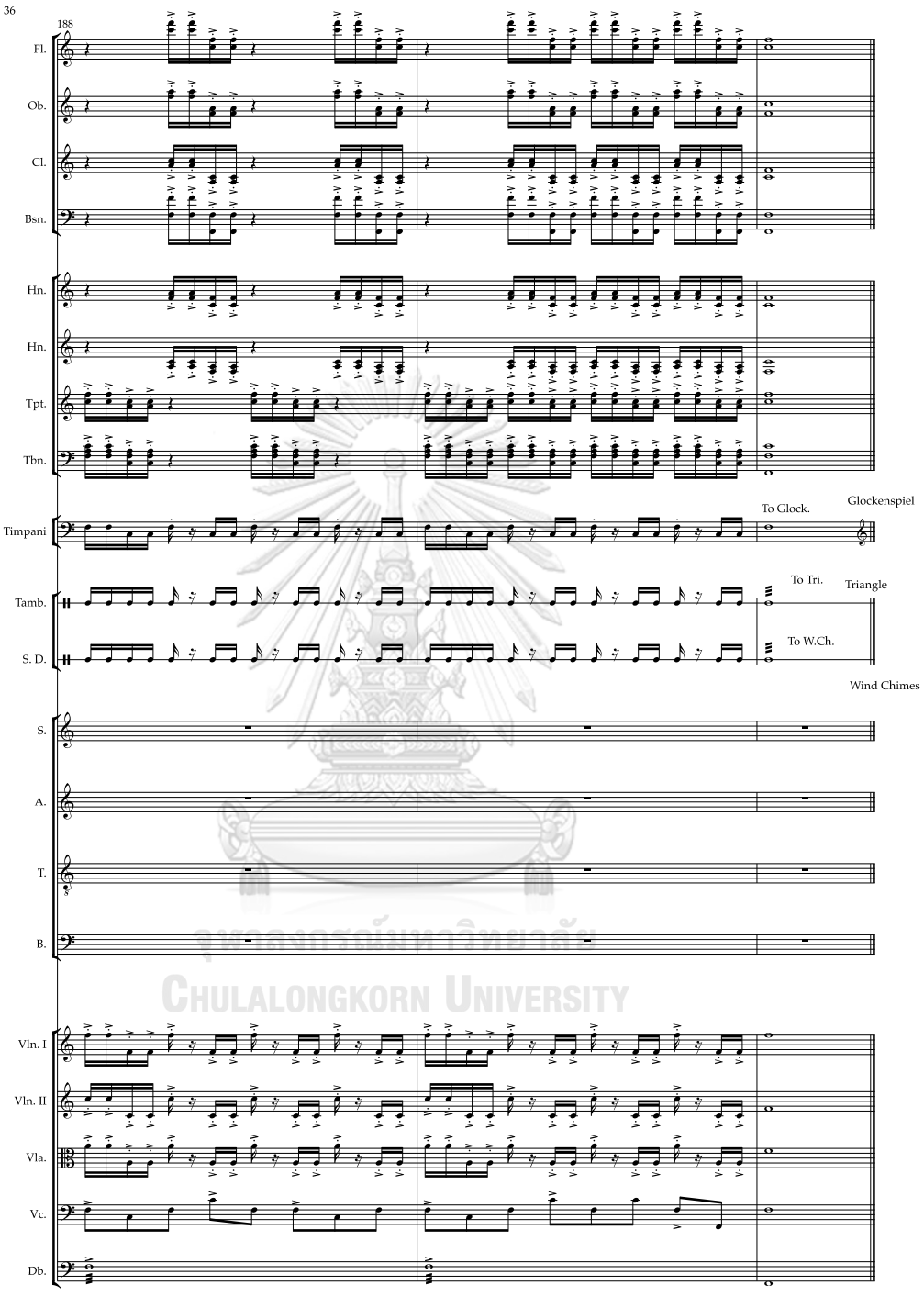
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



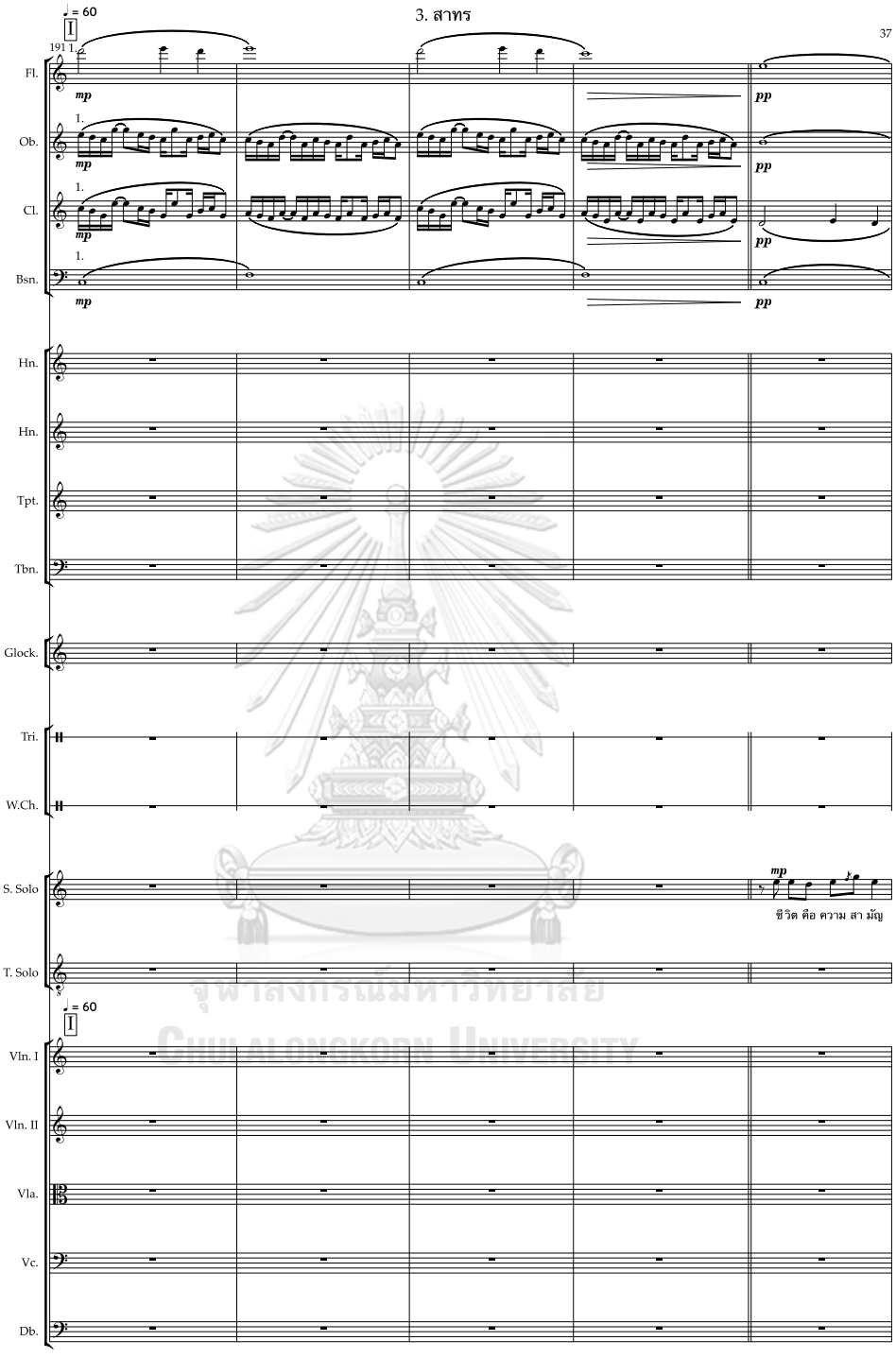
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



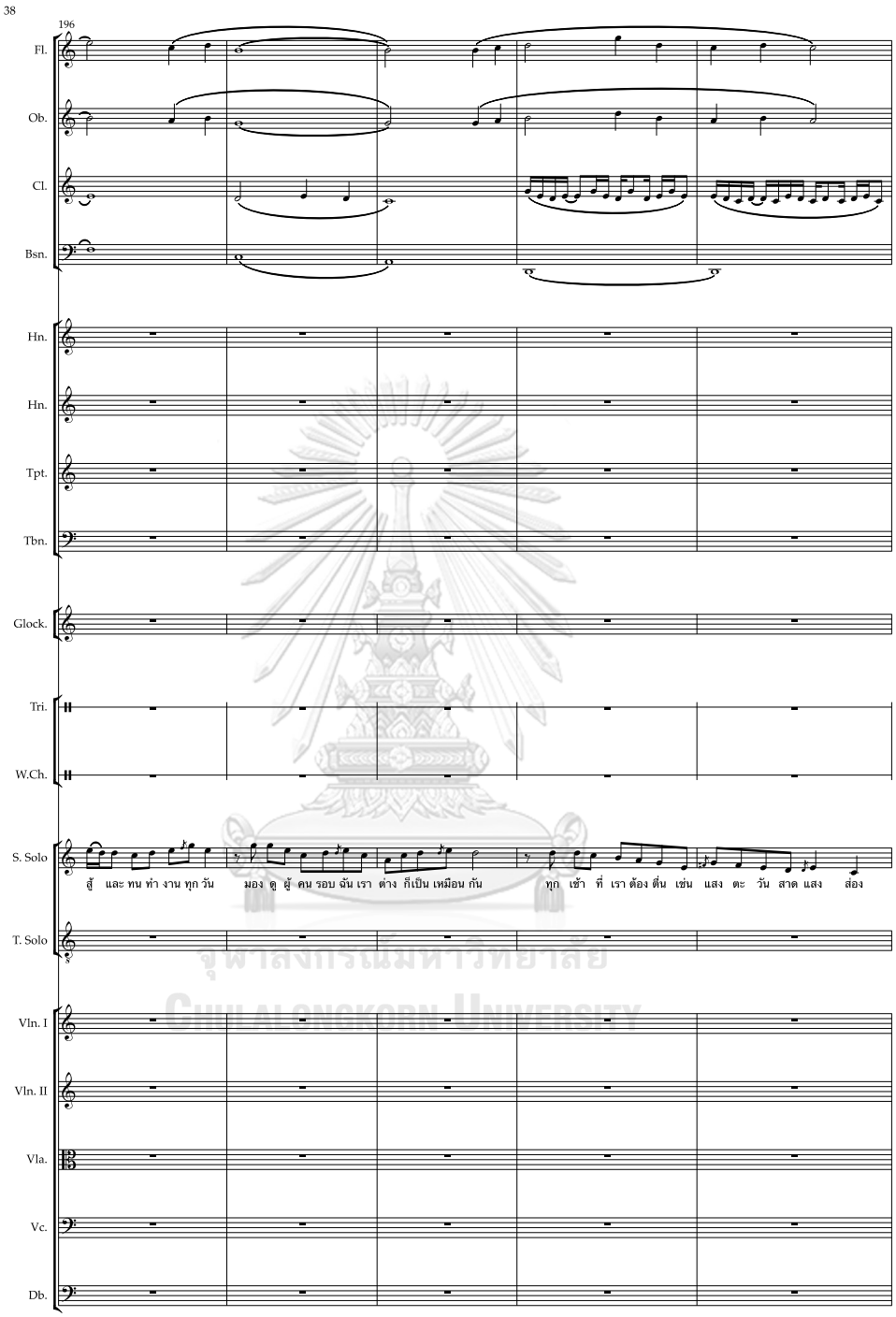
Chulalongkorn University



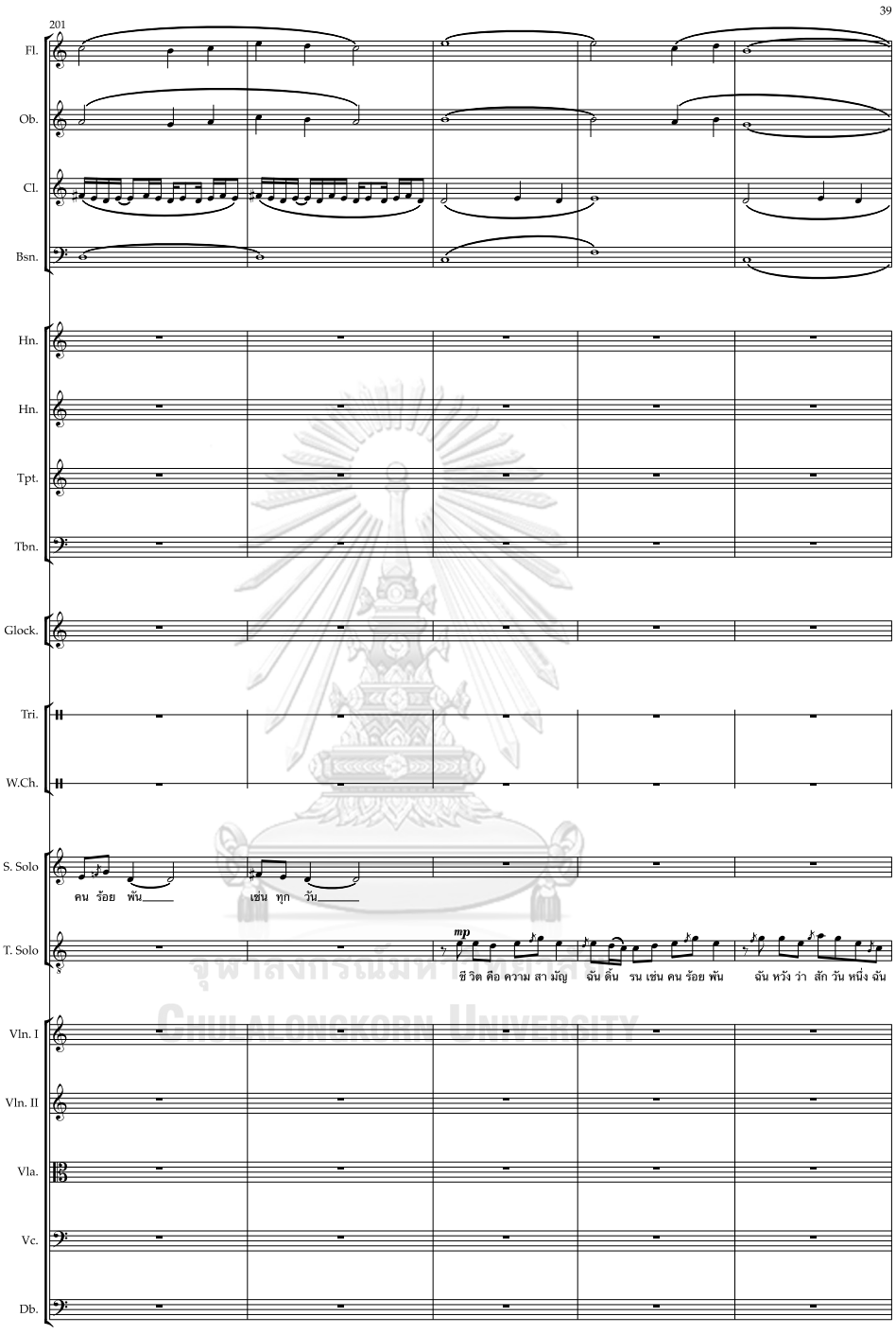
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



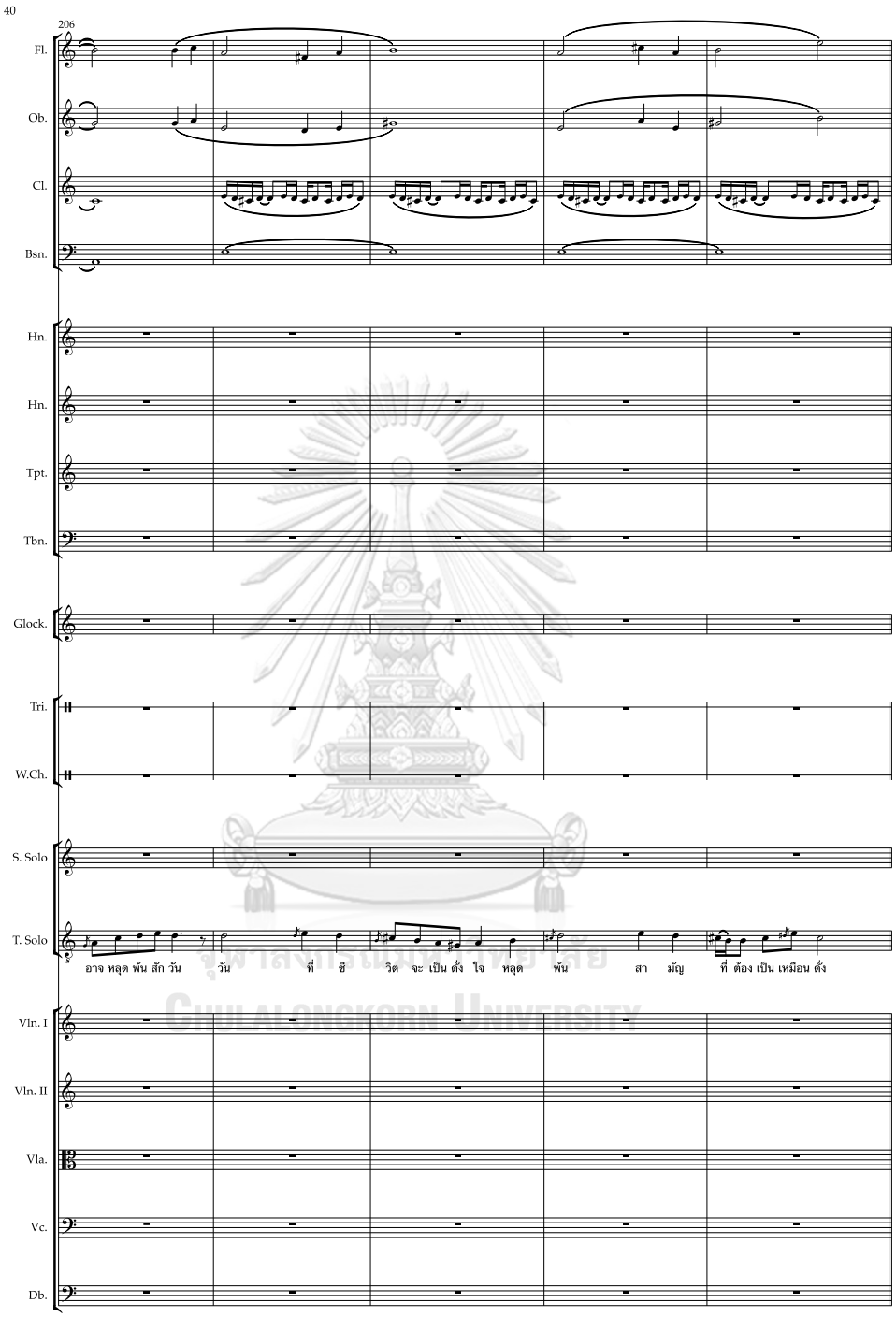
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



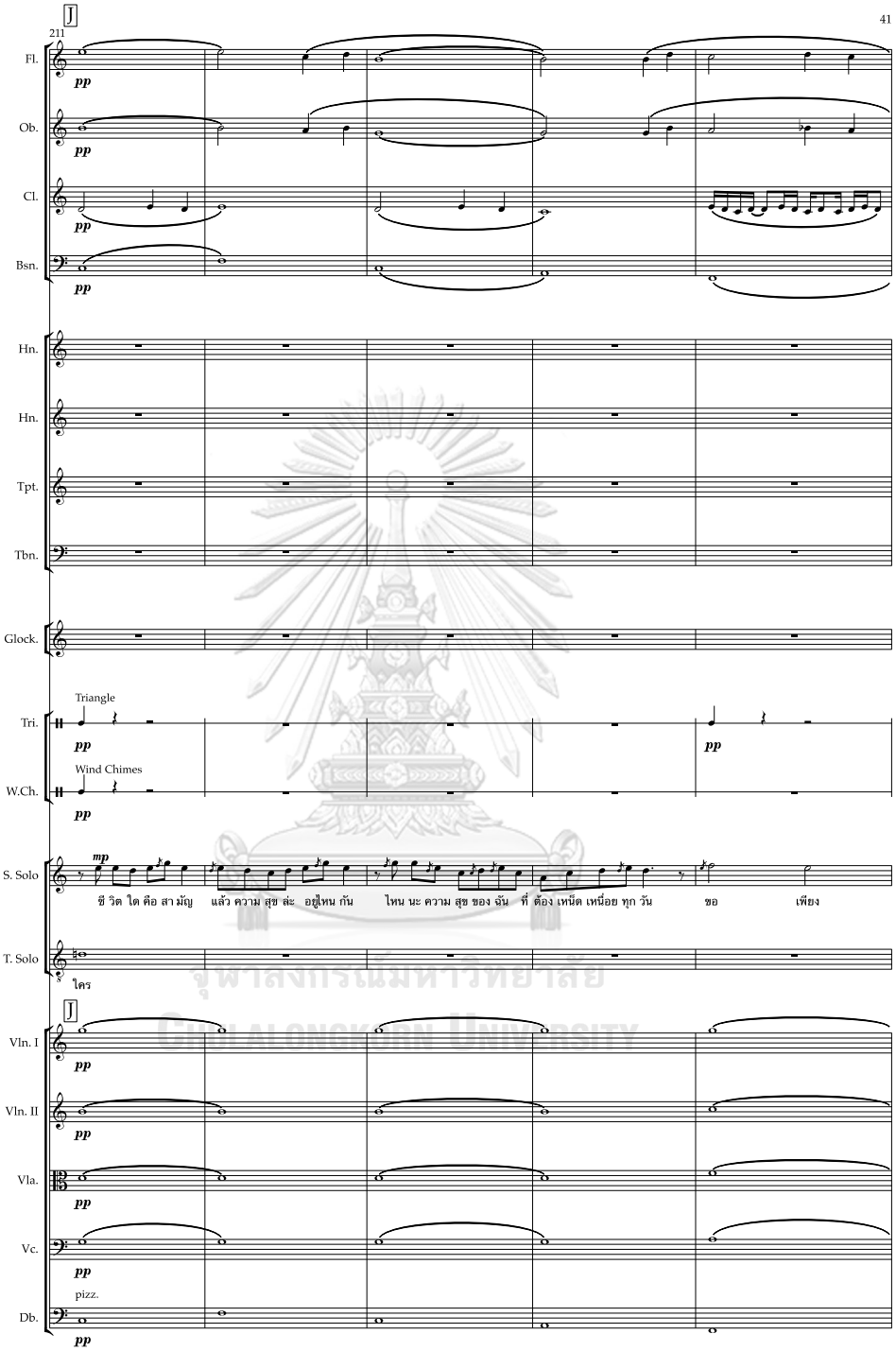
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



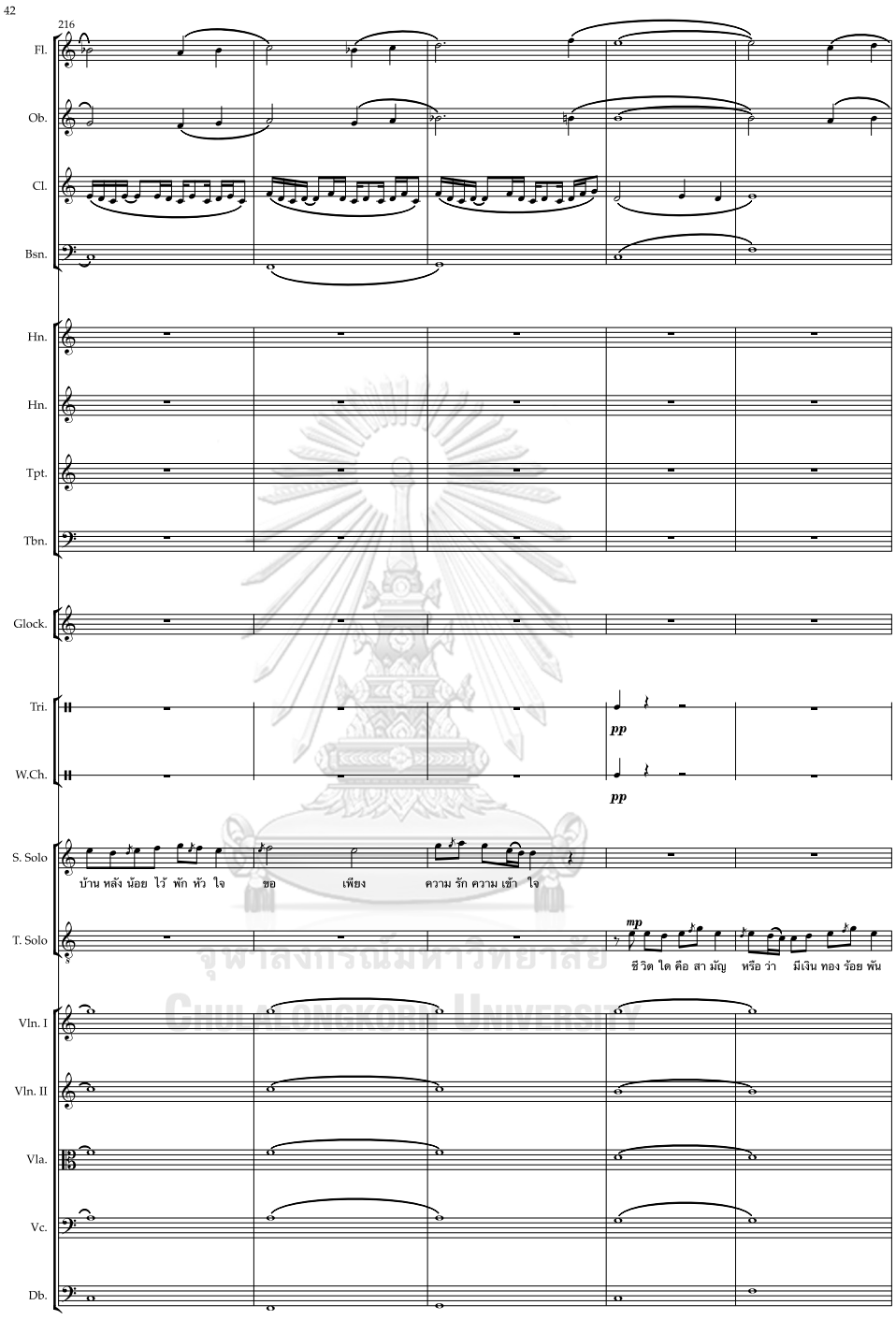
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



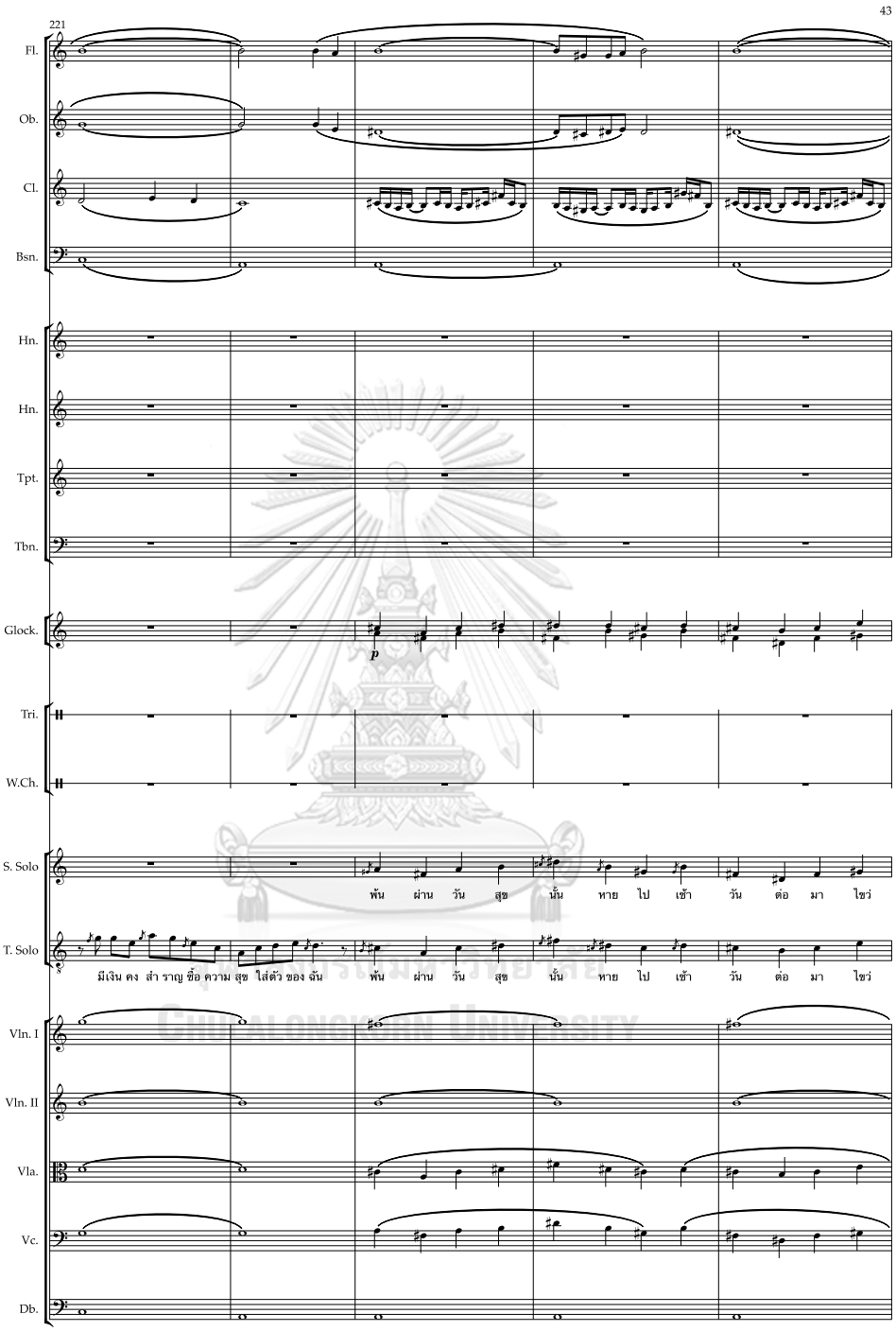
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

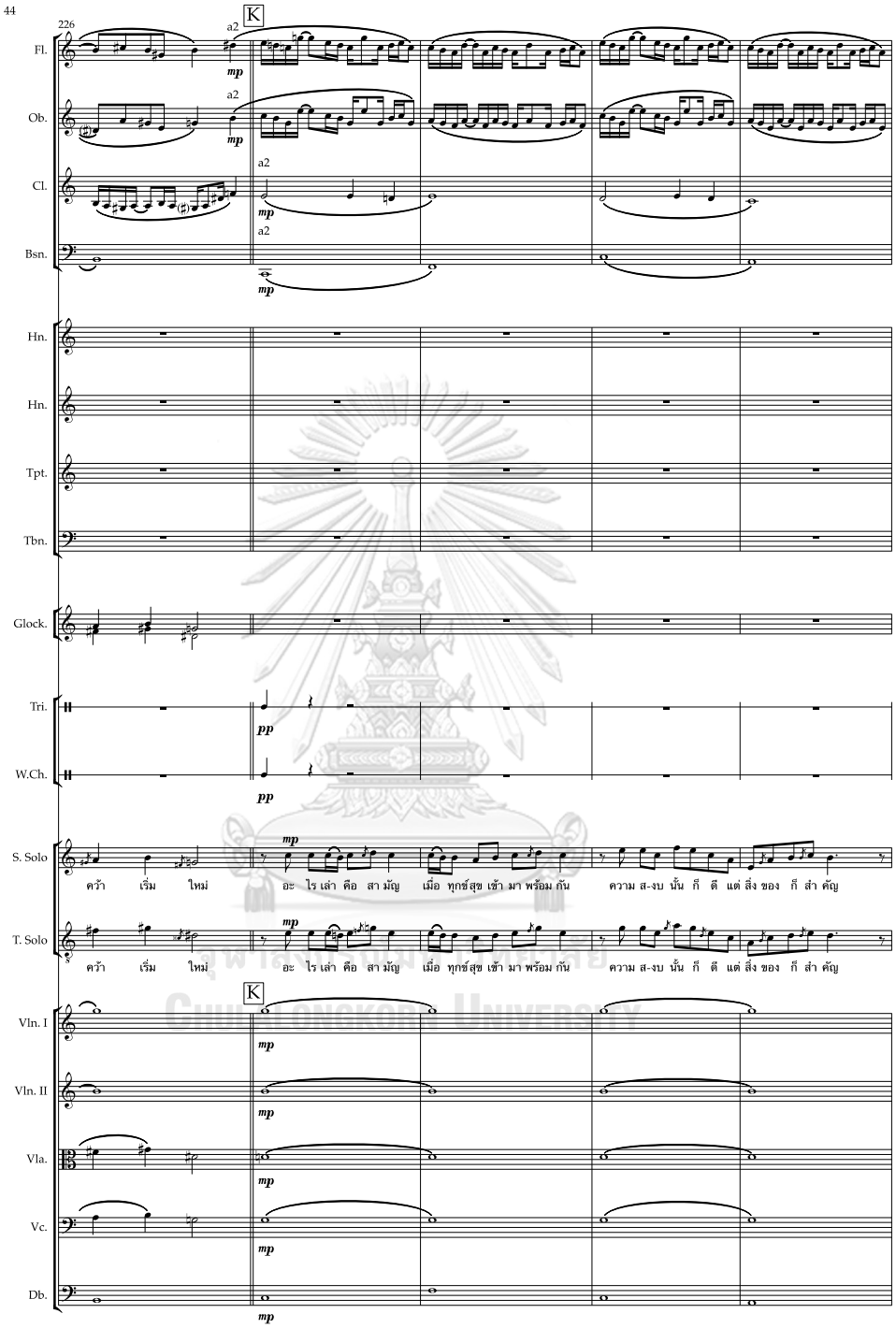


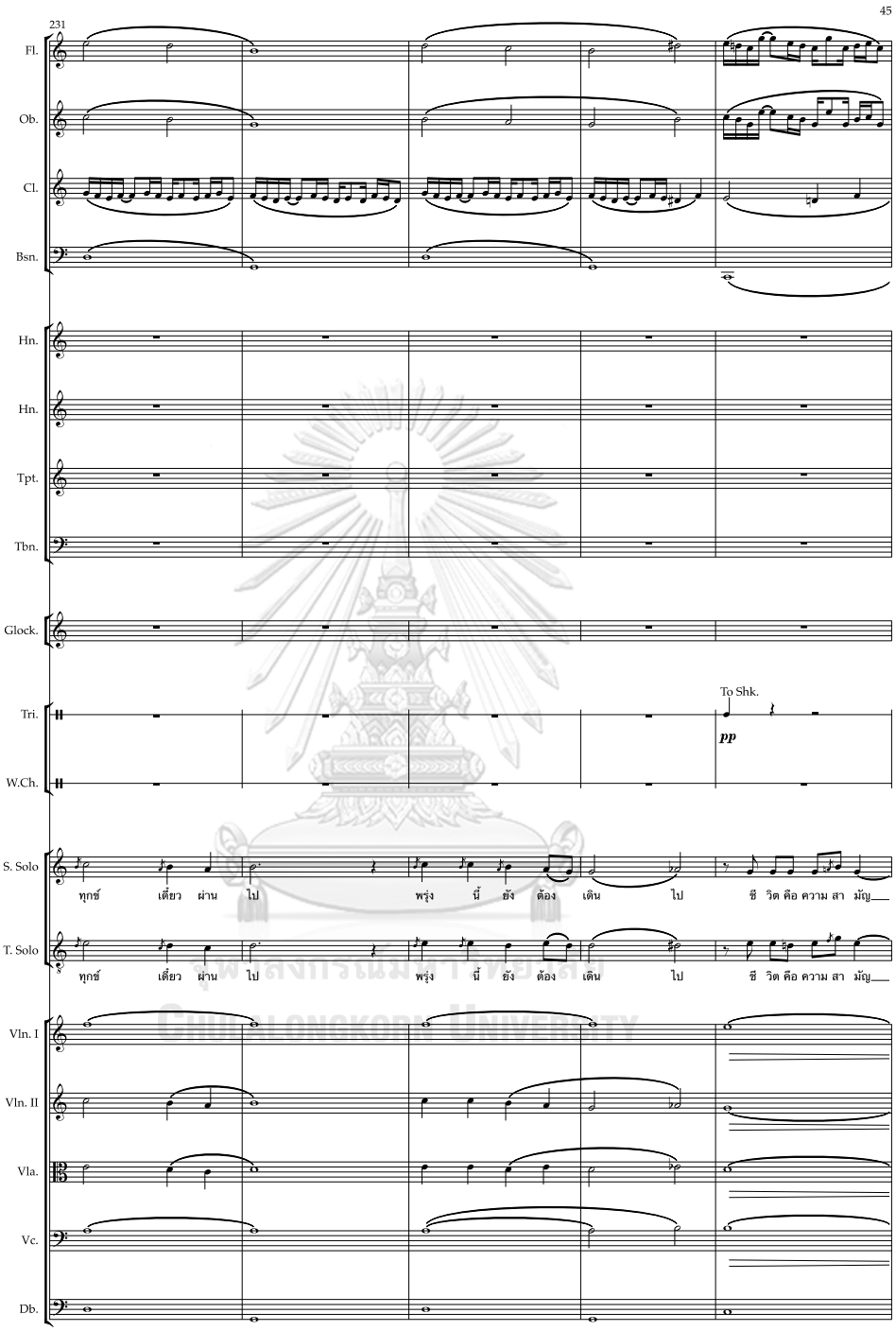
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

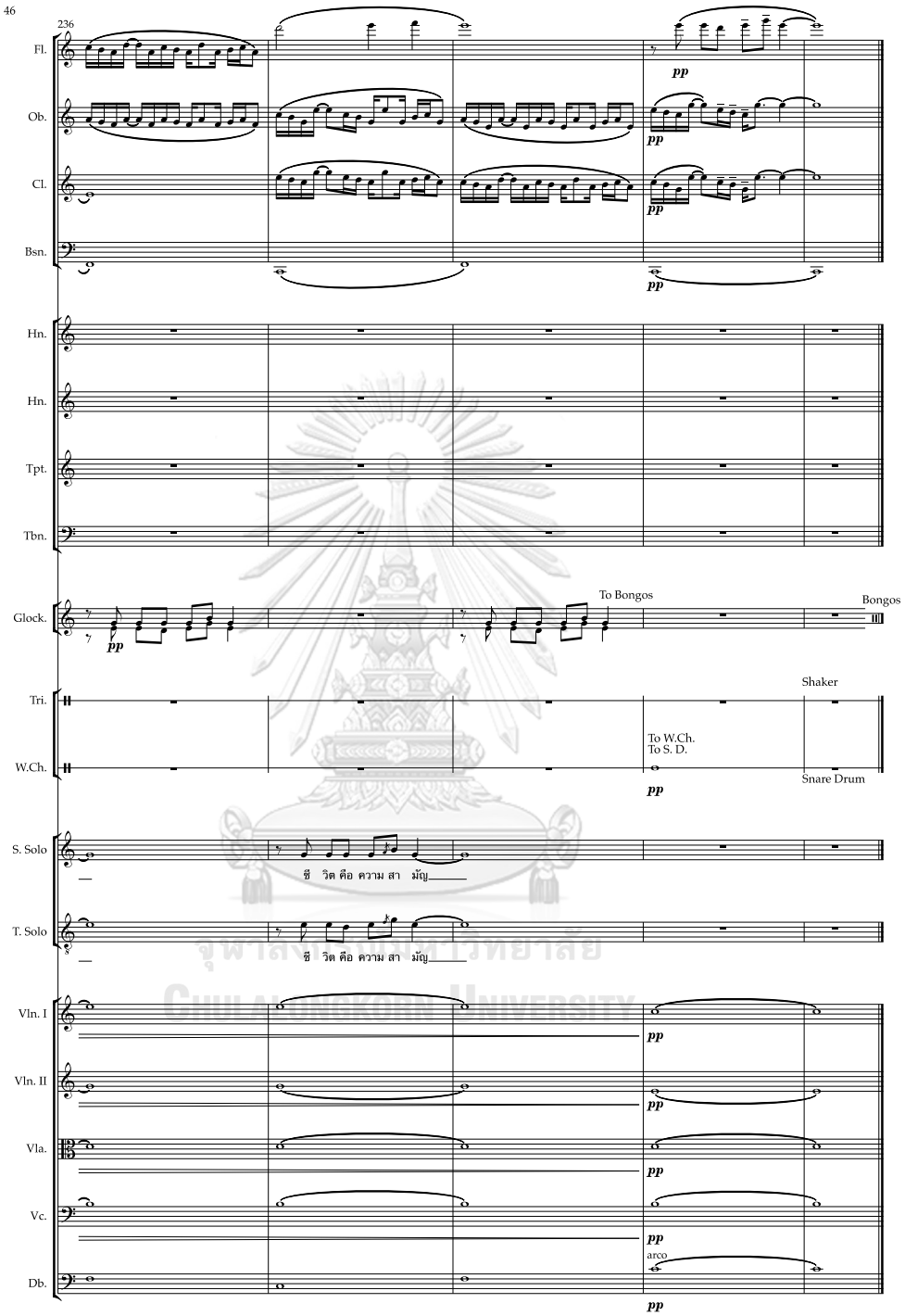


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

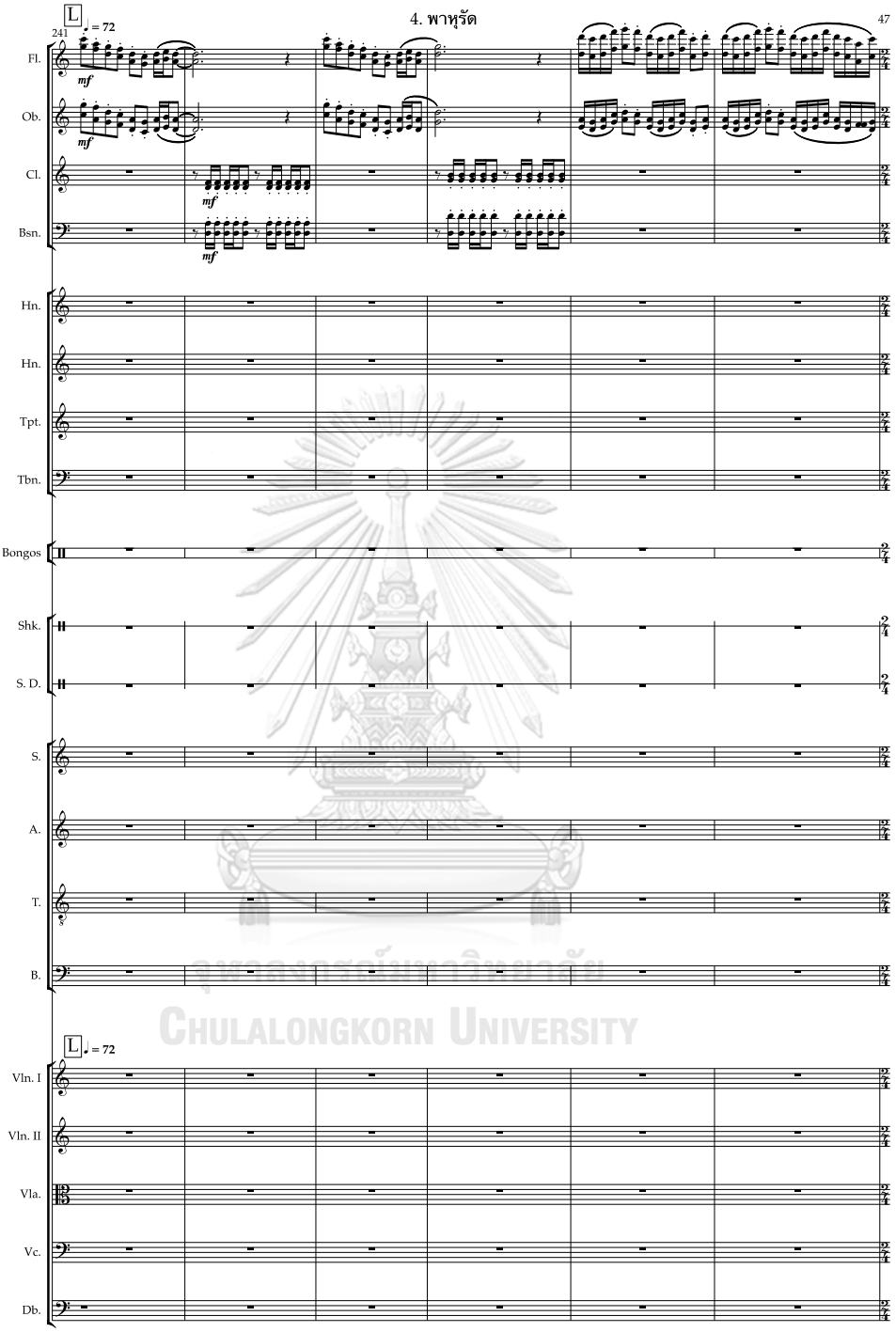

221
43
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Glock.
p
Tri.
W.Ch.
S. Solo
พ้น ผ่าน วัน สุข นั้น หาย ไป เช้า วัน ต่อ มา ไซว่
T. Solo
มีเงิน คง สำ ราญ ซื้อ ความ สุข ใส่ตัว ของ ฉัน
พ้น ผ่าน วัน สุข นั้น หาย ไป เช้า วัน ต่อ มา ไซว่
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.


44
226
K
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Glock.
Tri.
W.Ch.
S. Solo
T. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
a2
mp
pp
ควา เริ่ม ใหม่ อะ ไร เล่า คือ สา มัญ เมื่อ ทุกข์สุข เข้า มา พร้อม กัน ความ ส-งบ นั้น ก็ ดี แต่ สิ่ง ของ ก็ สำ คัญ

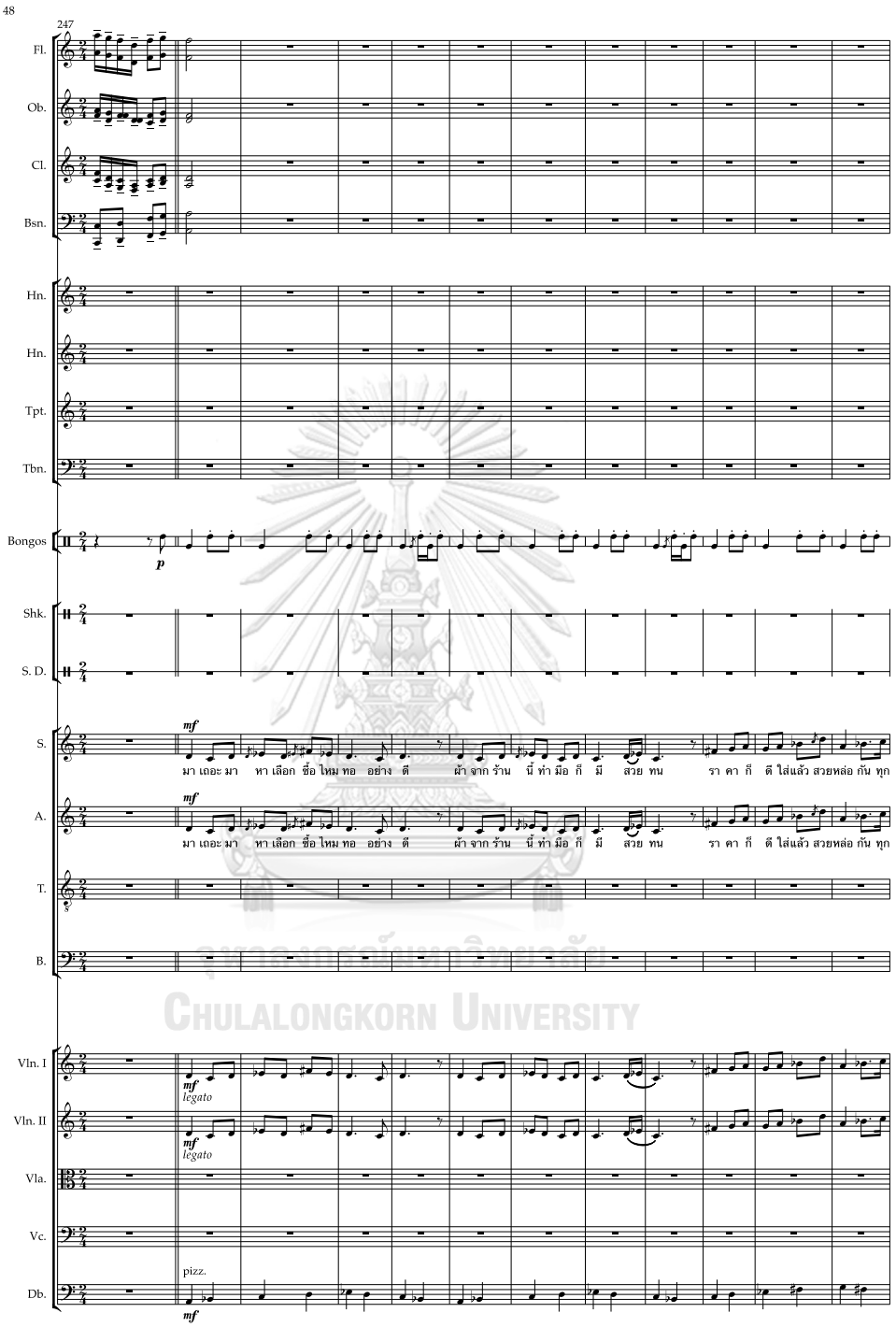

231
45
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Glock.
Tri.
W.Ch.
To Shk.
pp
S. Solo
ทุกข์ เดี๋ยว ผ่าน ไป พรุ่ง นี้ ยัง ต้อง เดิน ไป ชี วิต คือ ความ สา มัญ
T. Solo
ทุกข์ เดี๋ยว ผ่าน ไป พรุ่ง นี้ ยัง ต้อง เดิน ไป ชี วิต คือ ความ สา มัญ
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.



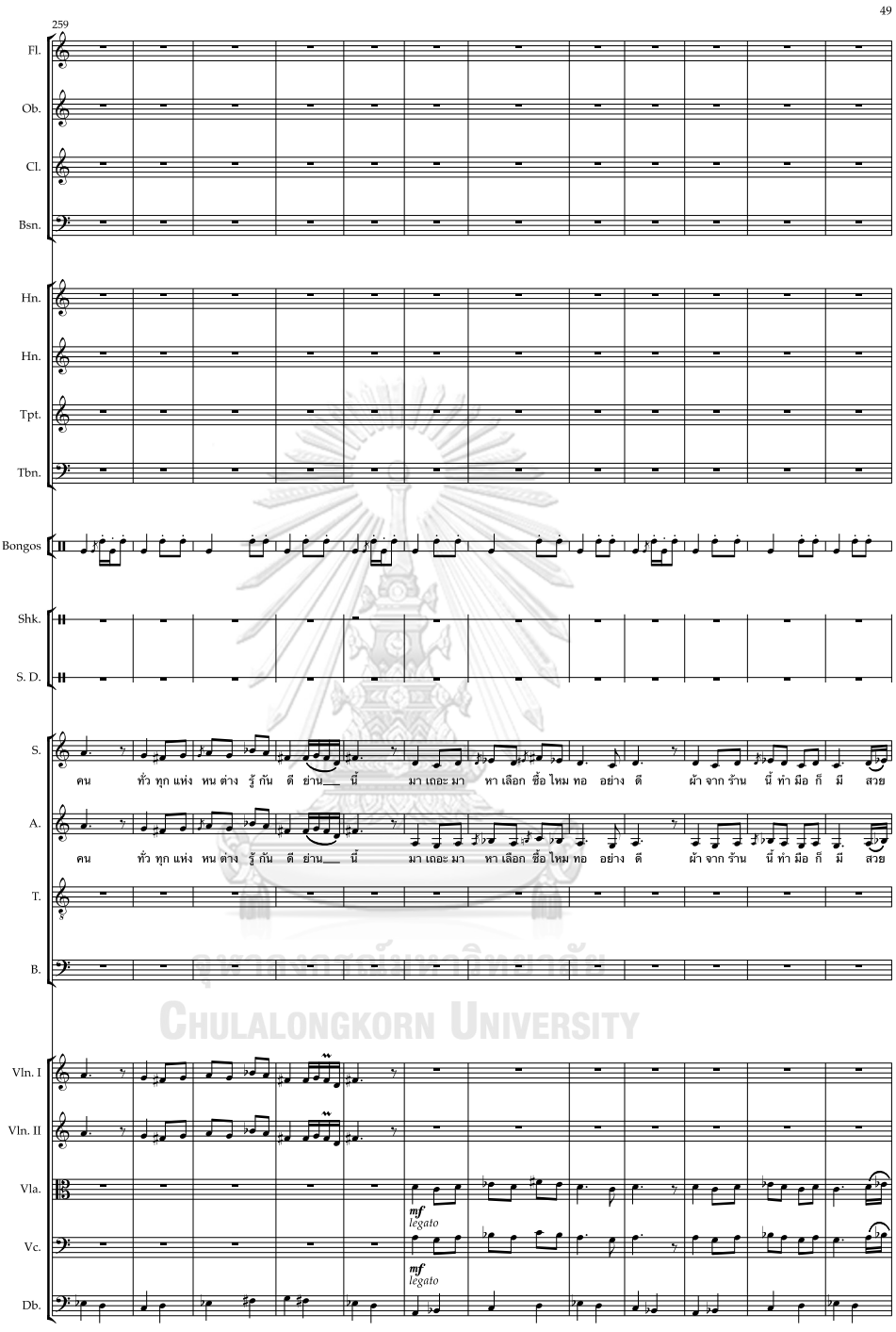
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



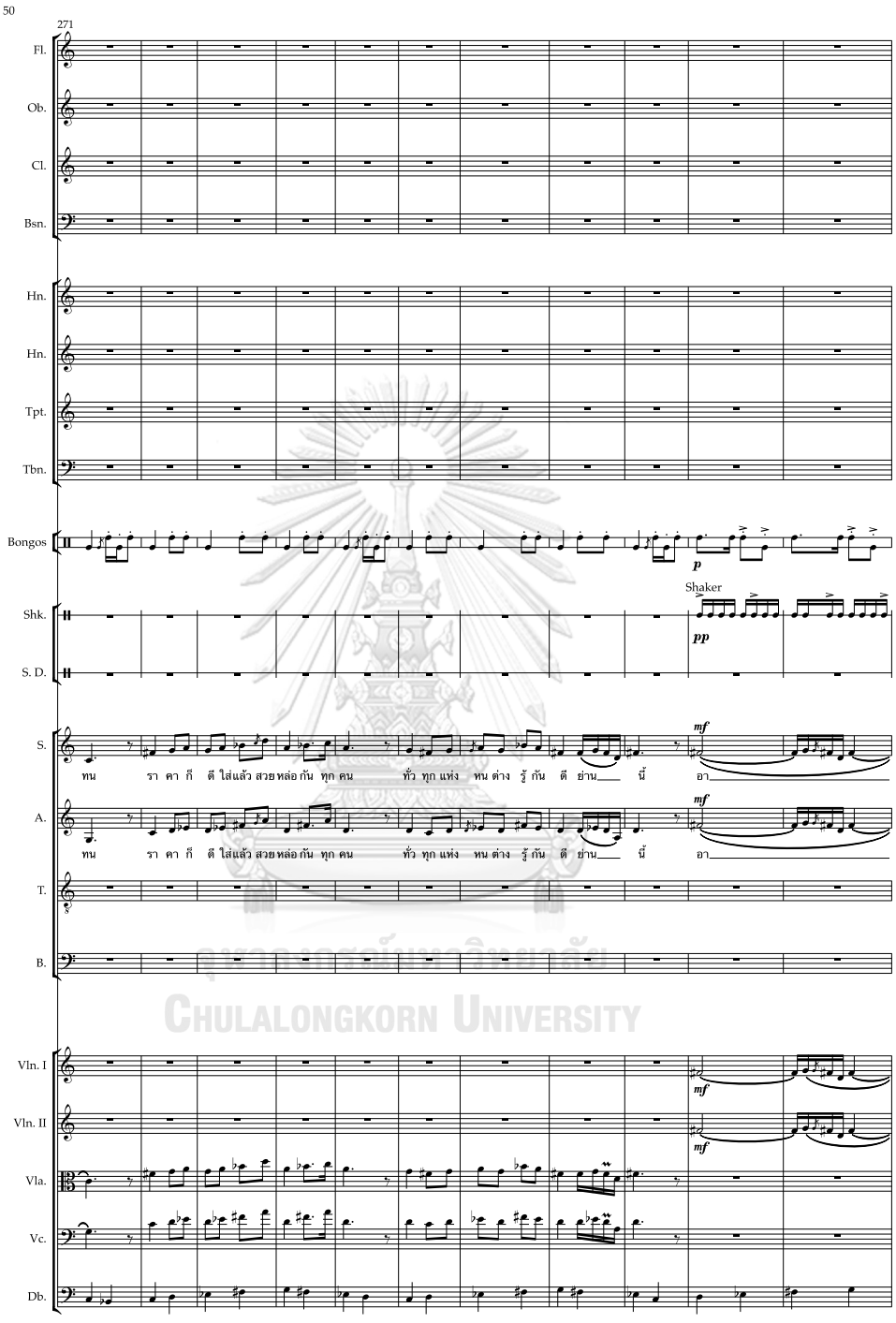
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



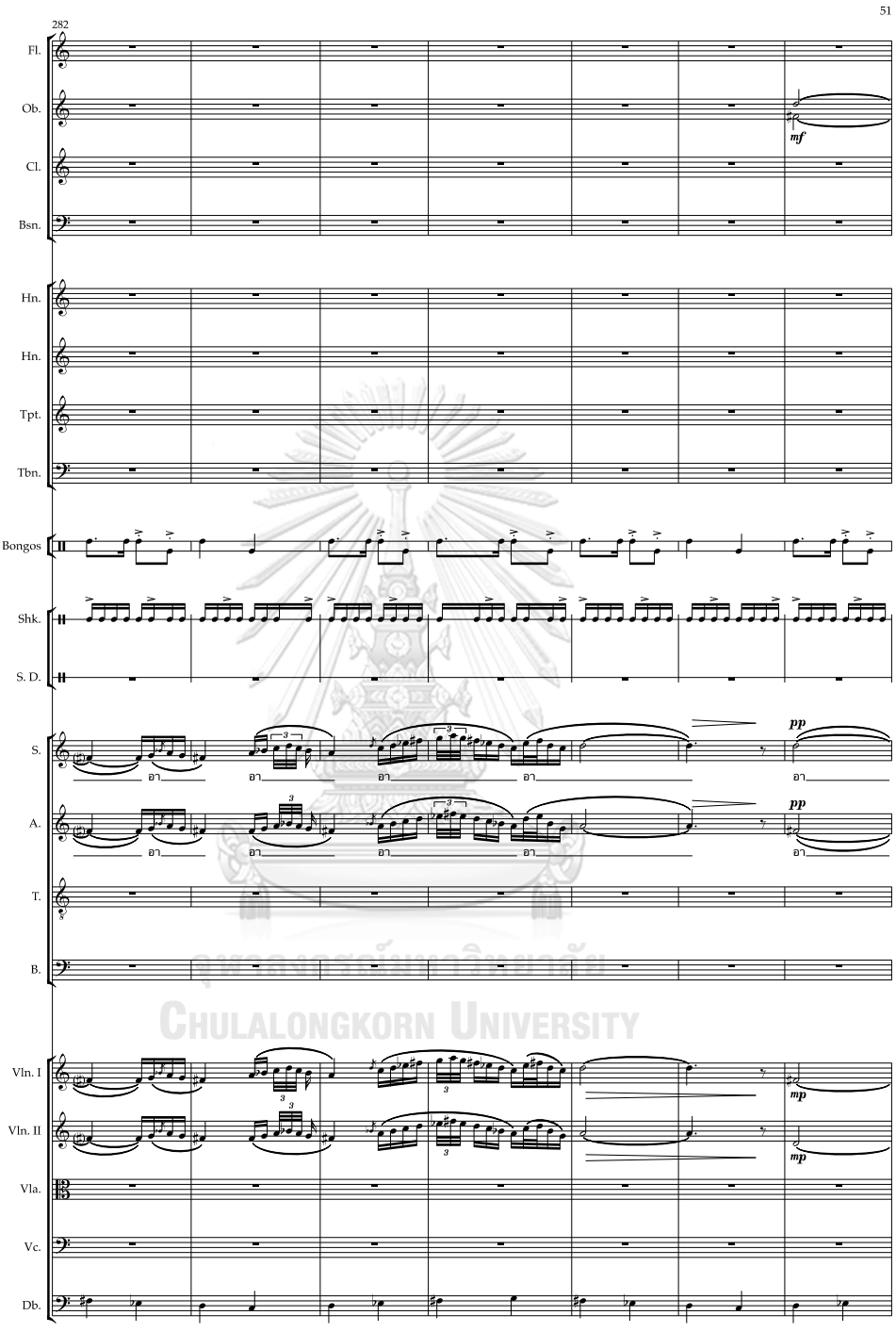
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



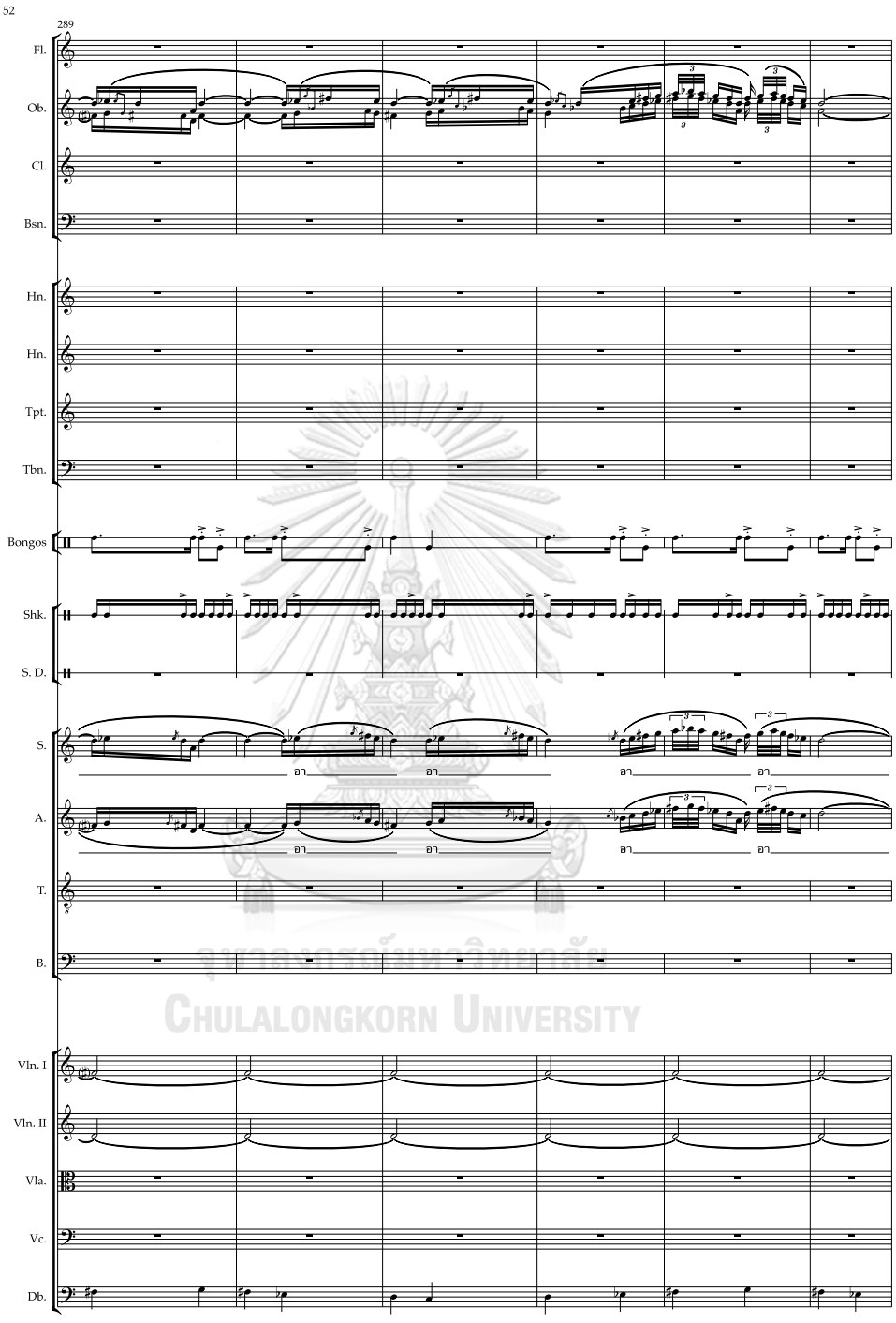
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



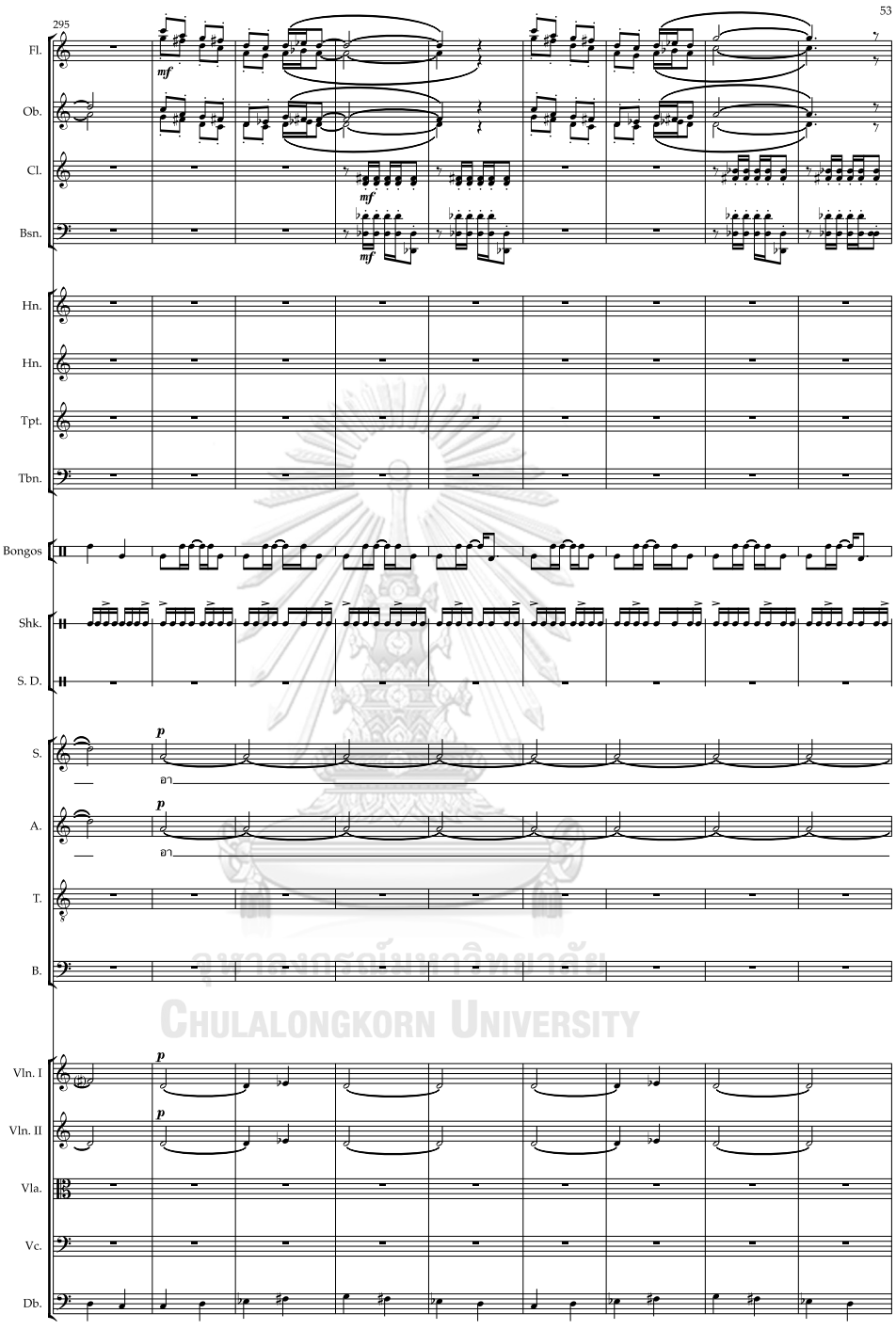
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



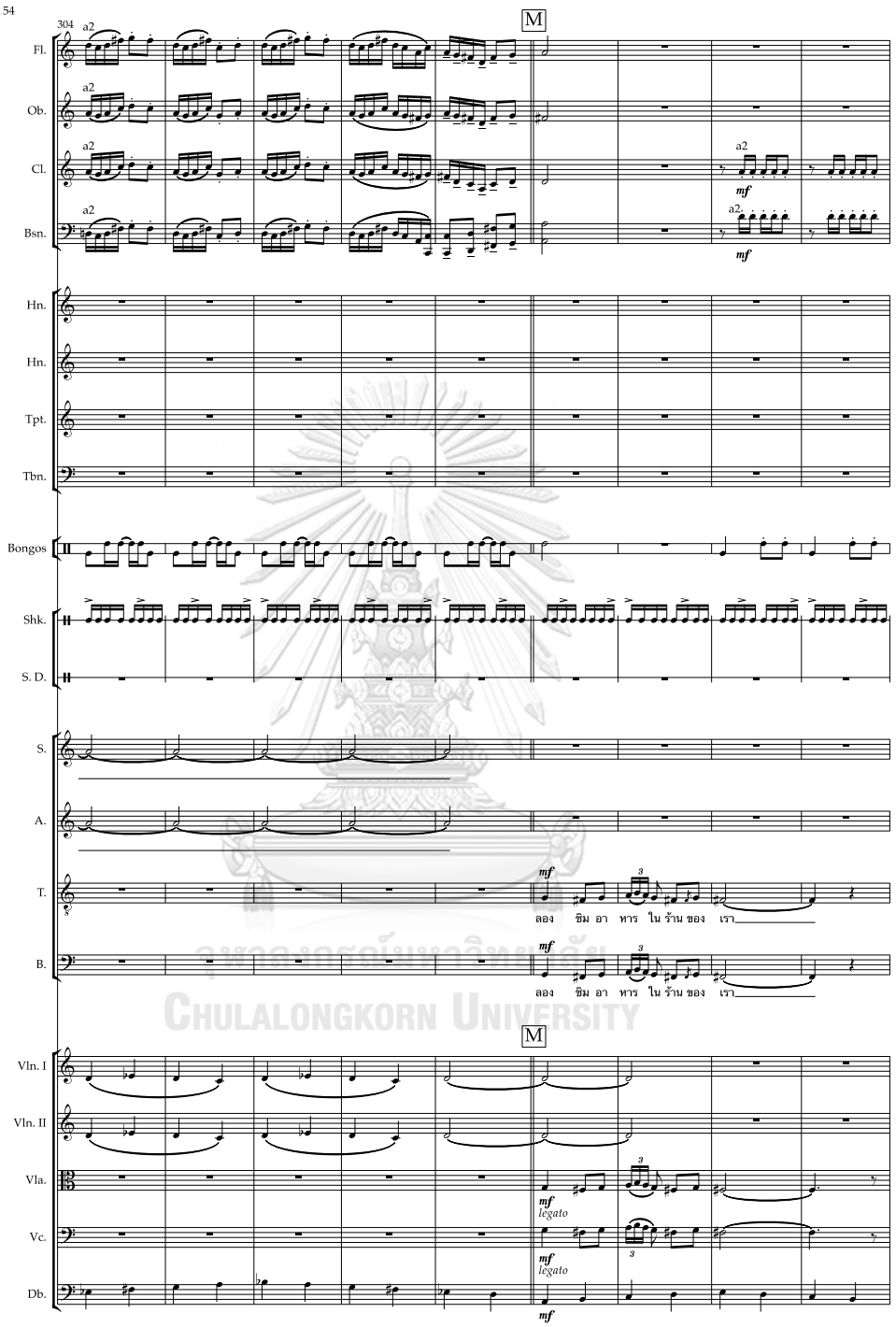
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



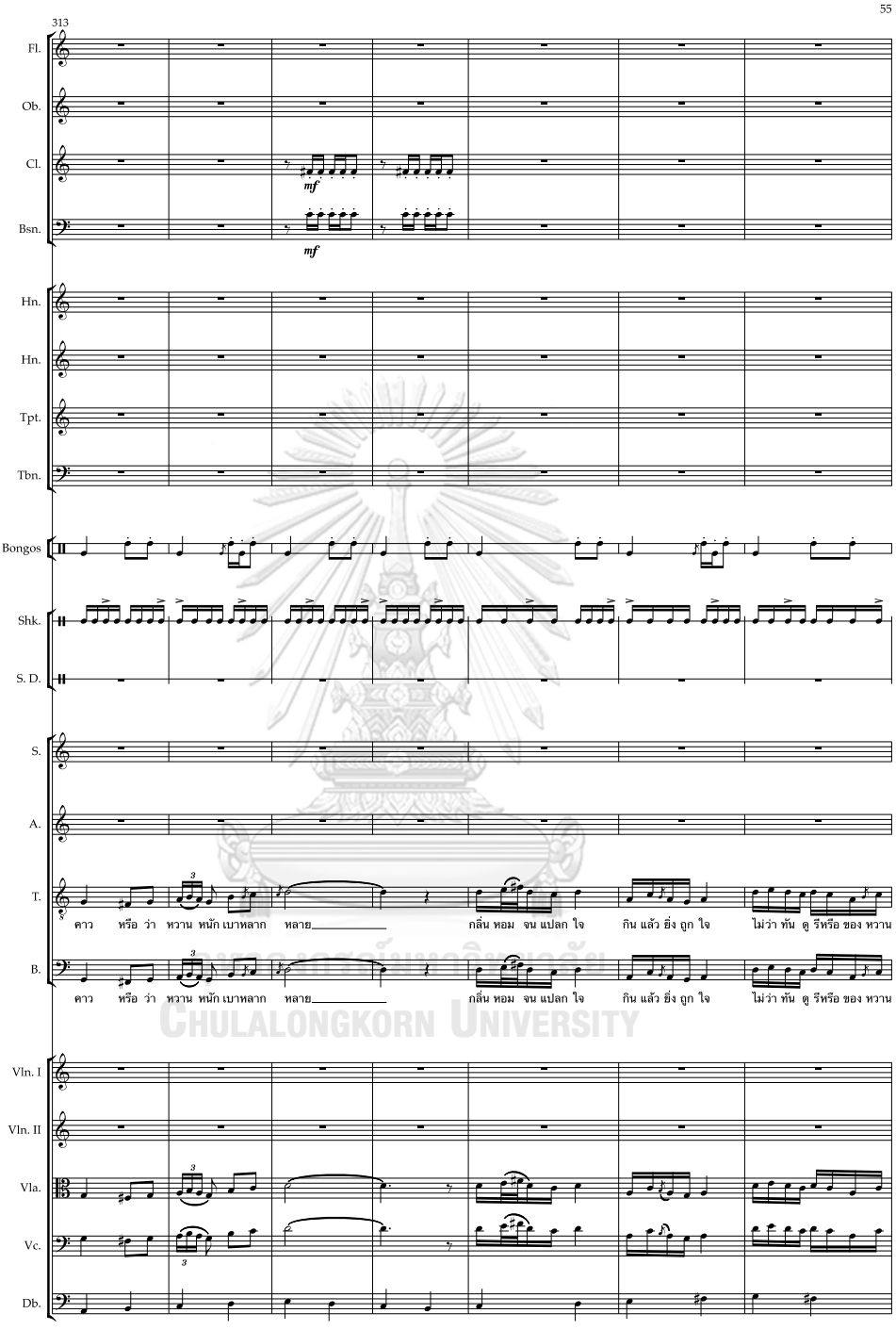
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



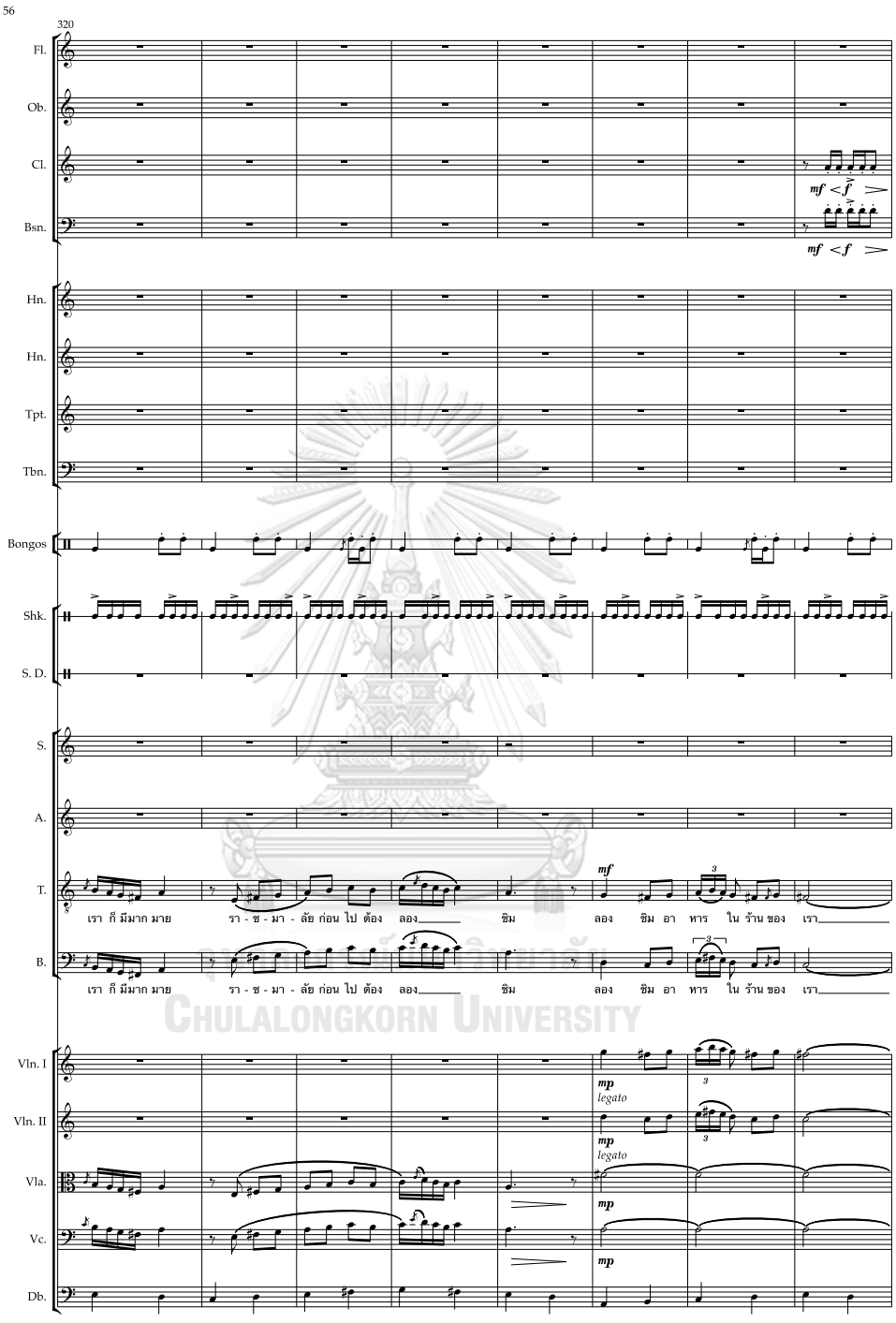
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

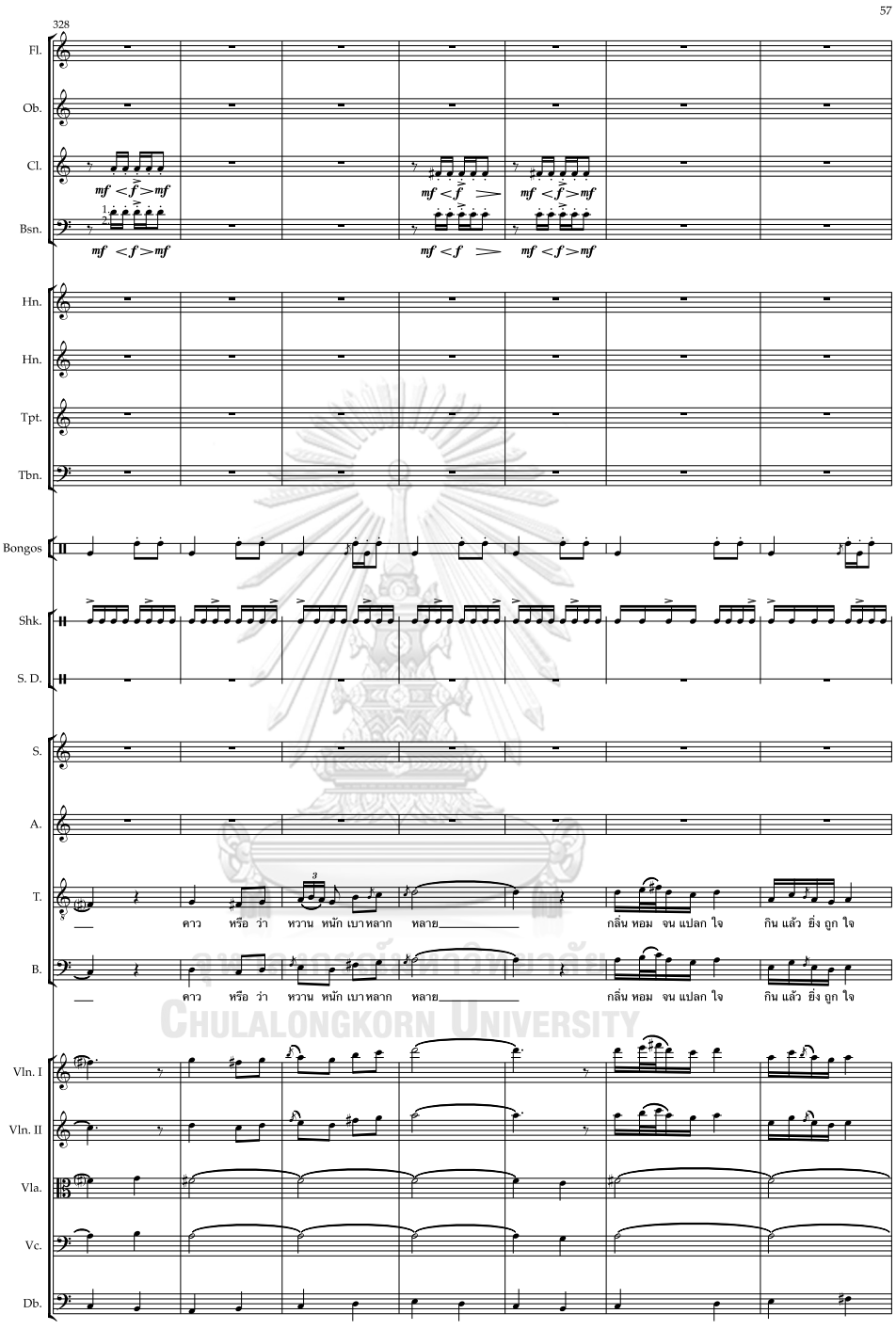


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

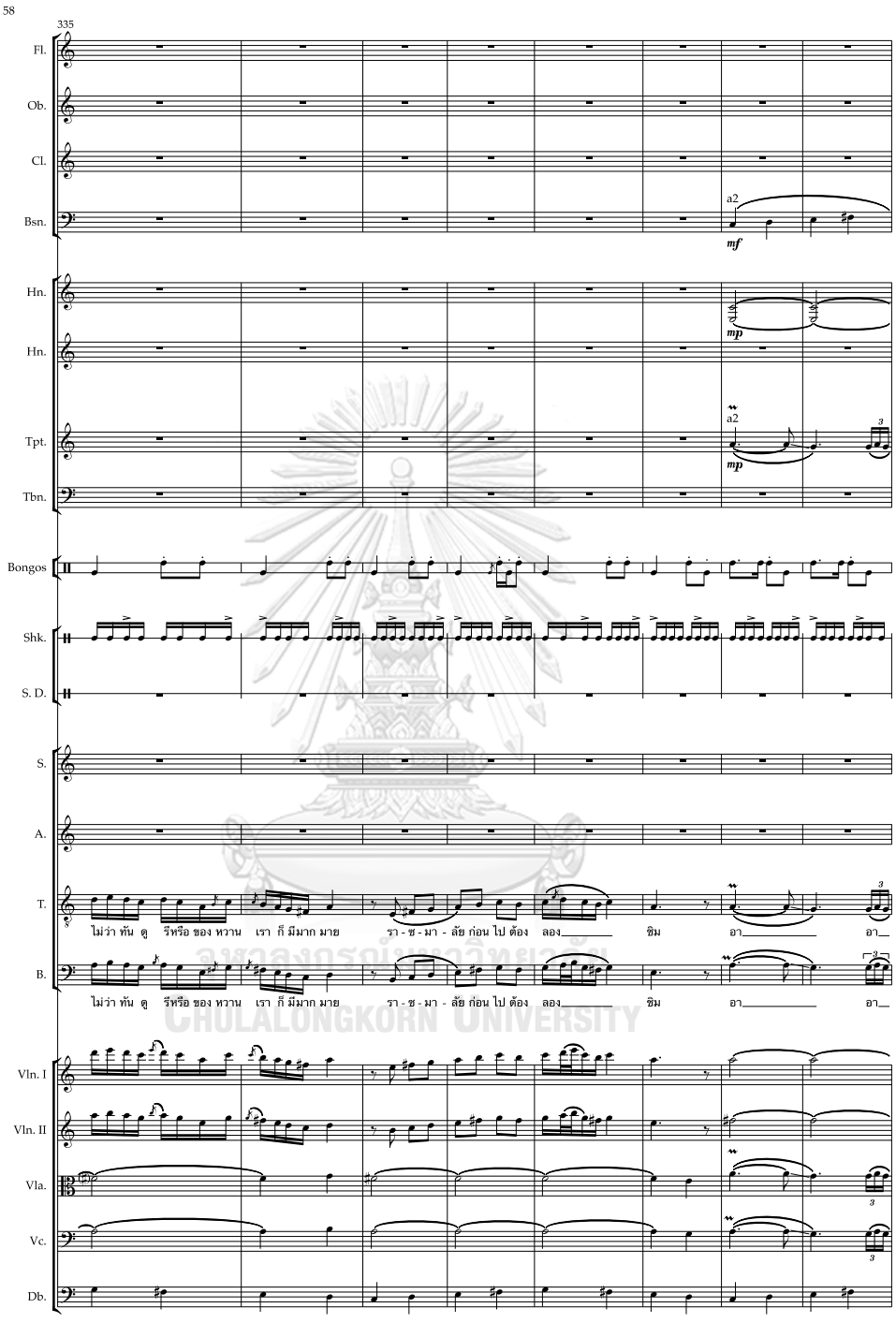


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

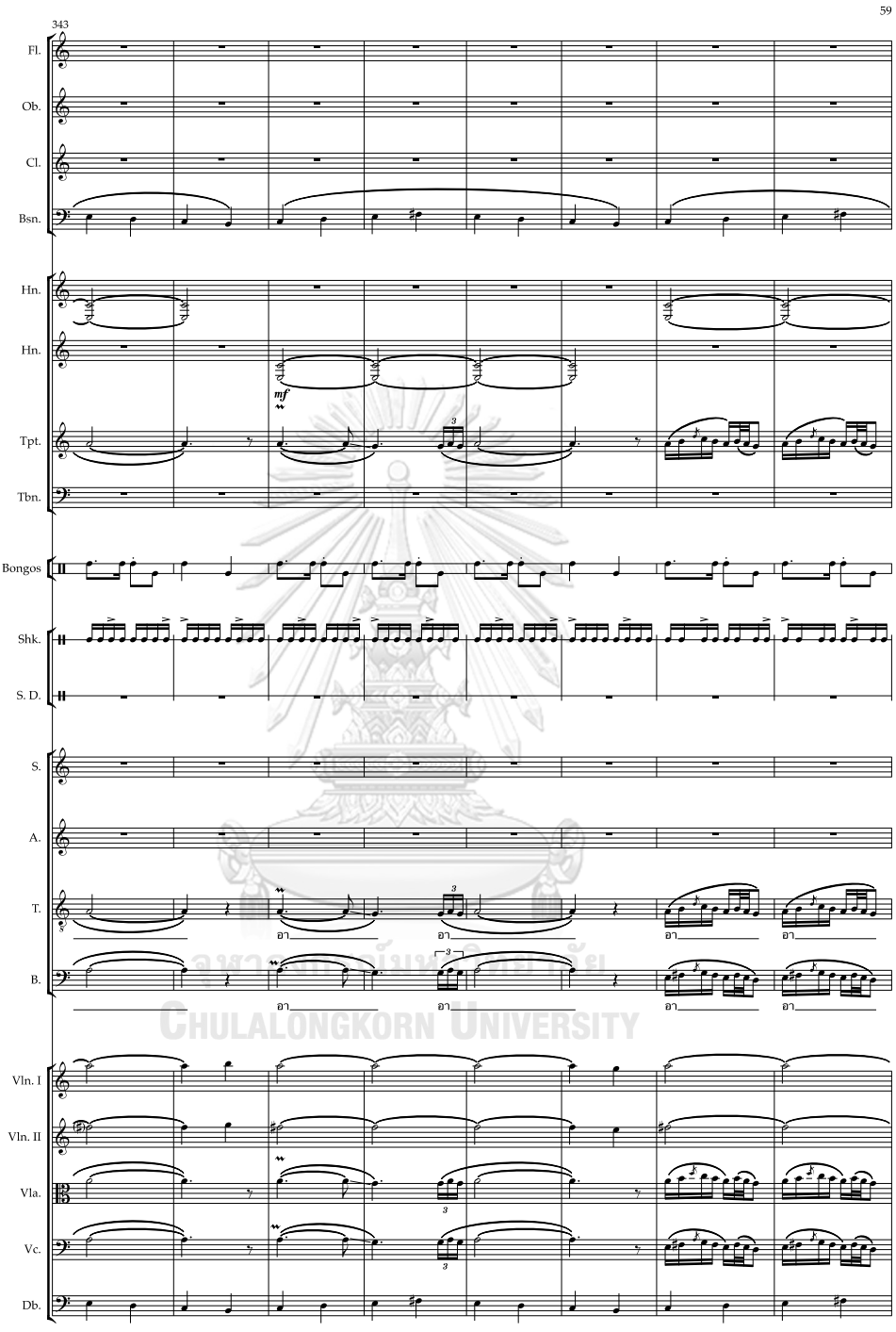

56
320
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mf < f >
mf < f >
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Bongos
Shk.
S. D.
S.
A.
T.
B.
เรา ก็ มีมาก มาย รา - ซ - มา - ลัย ก่อน ไป ต้อง ลอง ชิม ลอง ชิม อา หาร ใน ร้าน ของ เรา
เรา ก็ มีมาก มาย รา - ซ - มา - ลัย ก่อน ไป ต้อง ลอง ชิม ลอง ชิม อา หาร ใน ร้าน ของ เรา
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp legato
mp legato
mp
mp



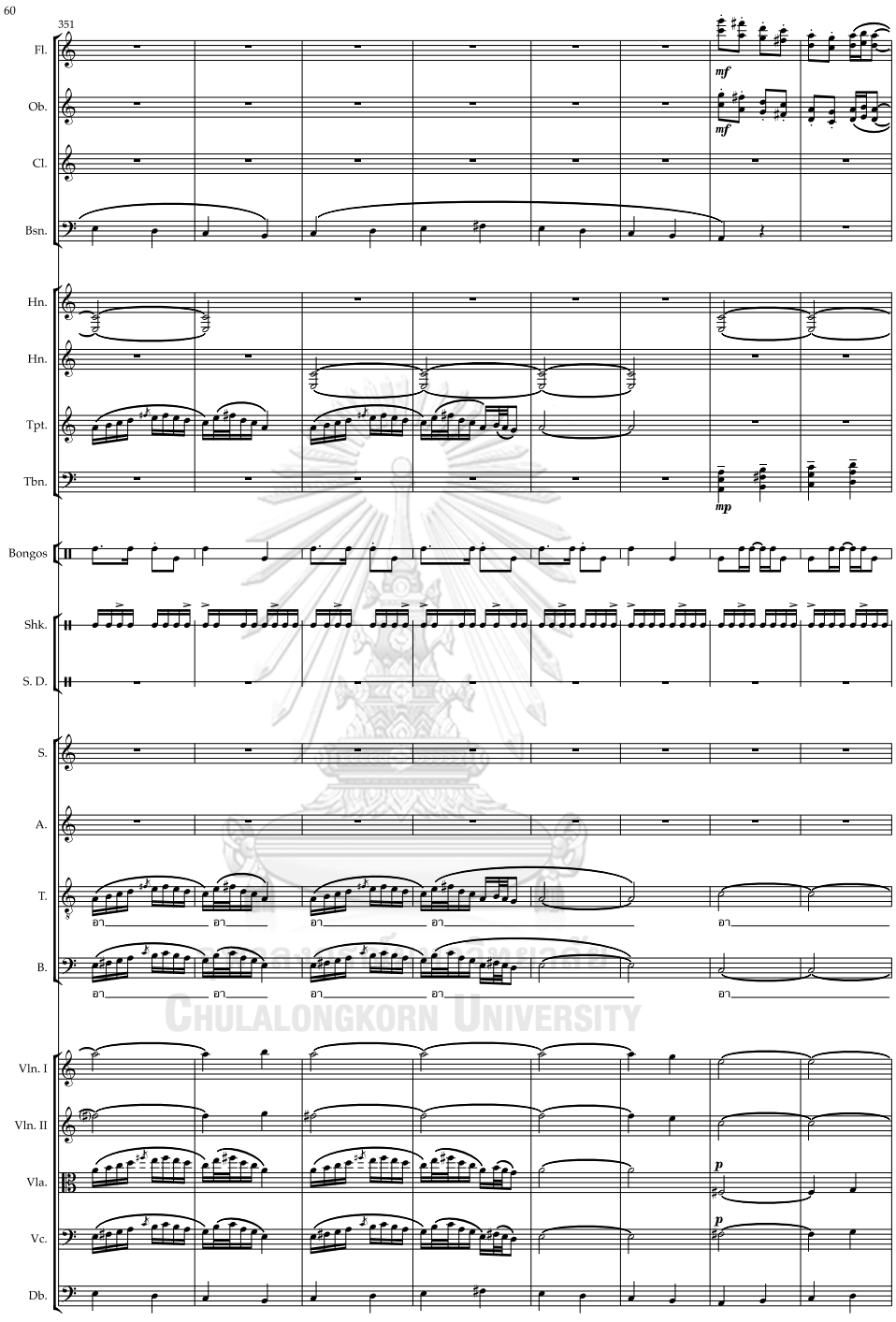
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



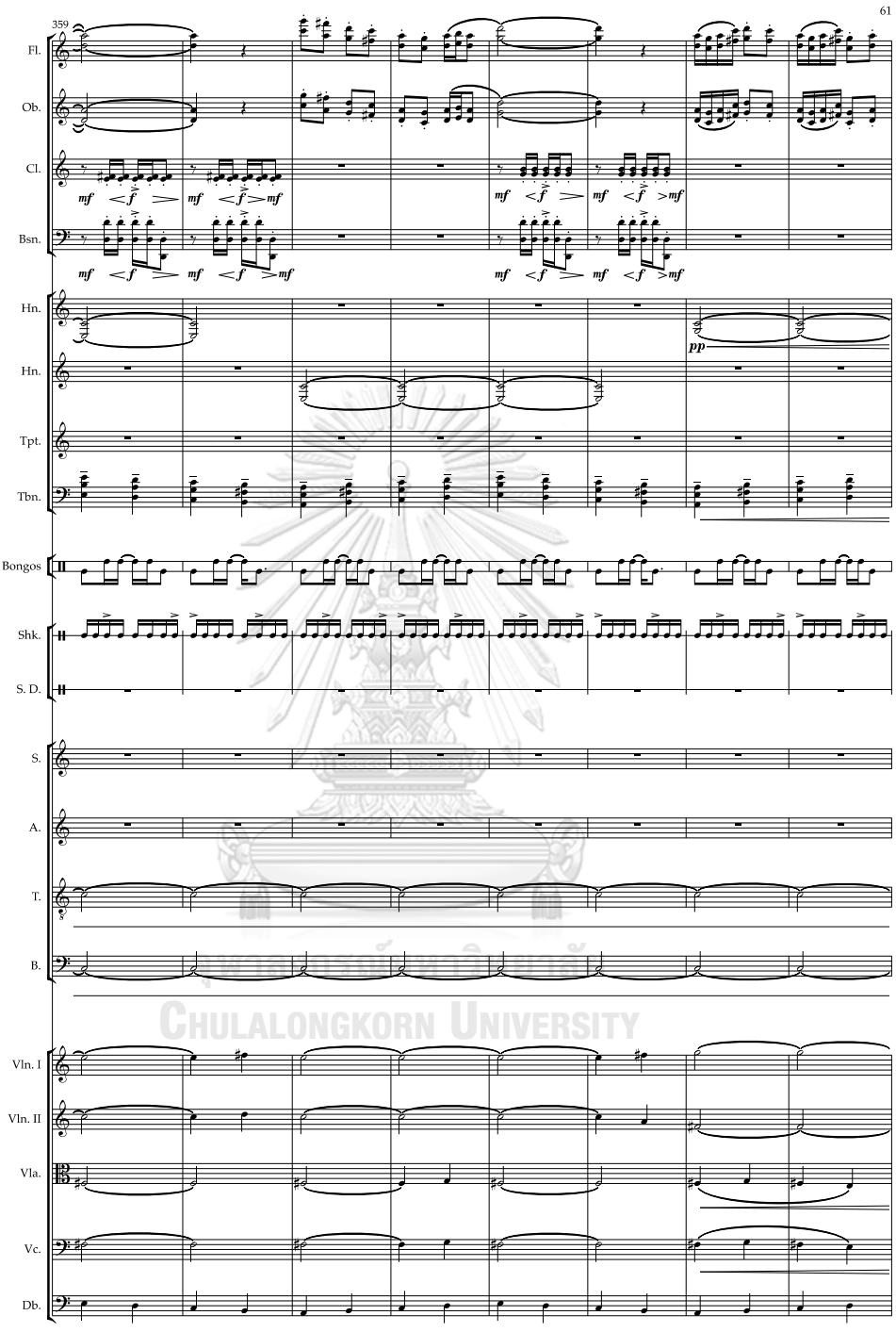
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



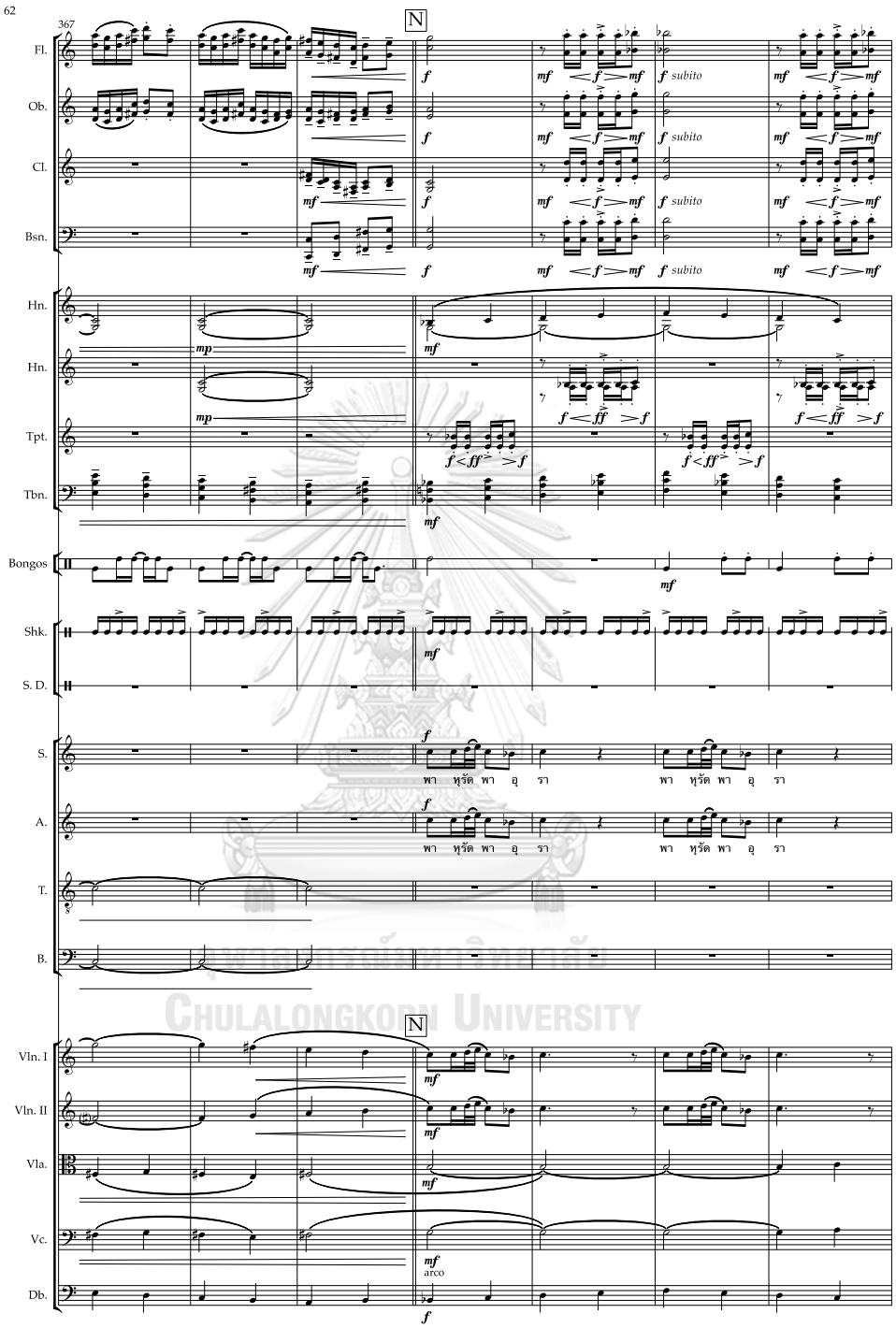
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



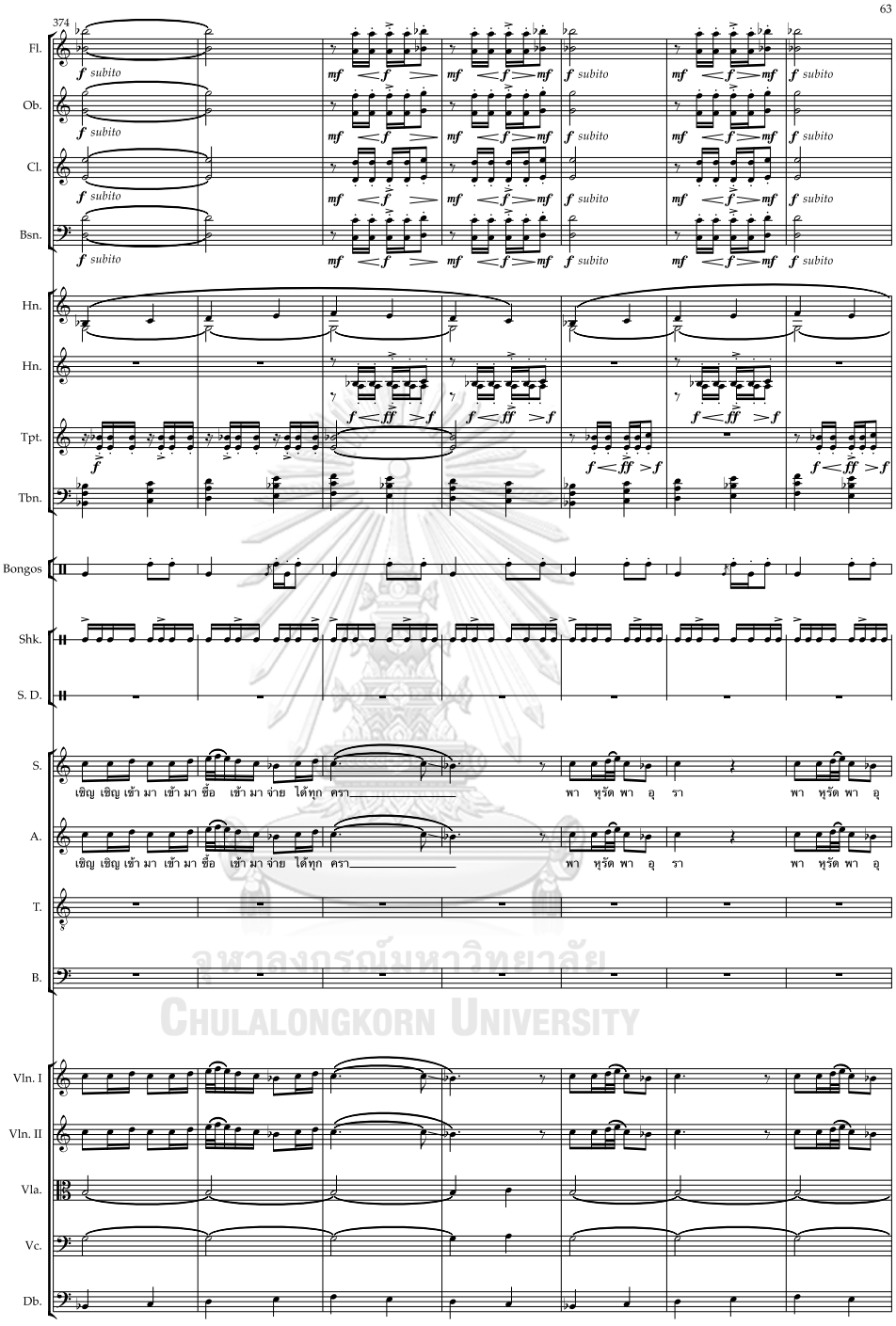
Chulalongkorn University



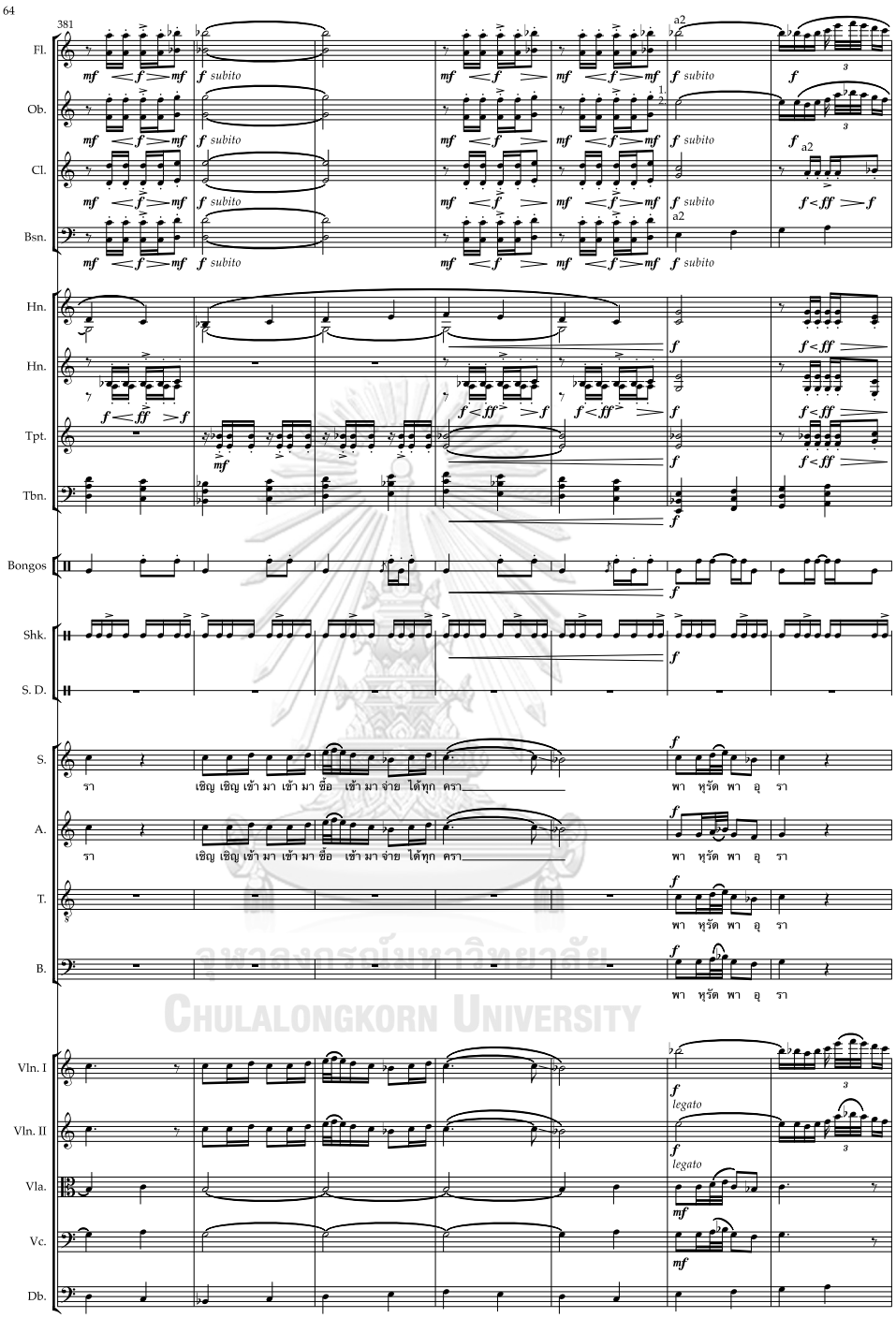
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



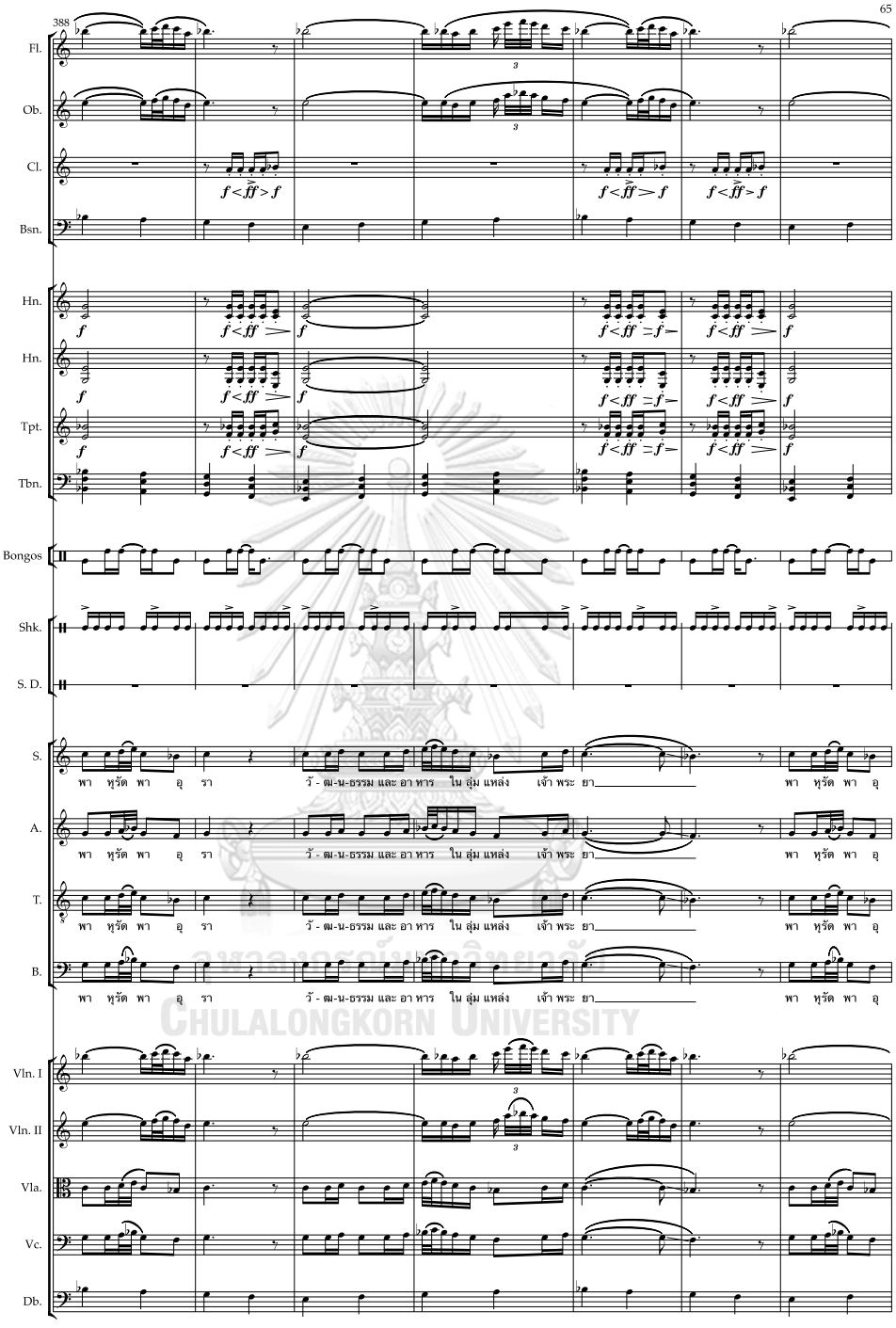
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



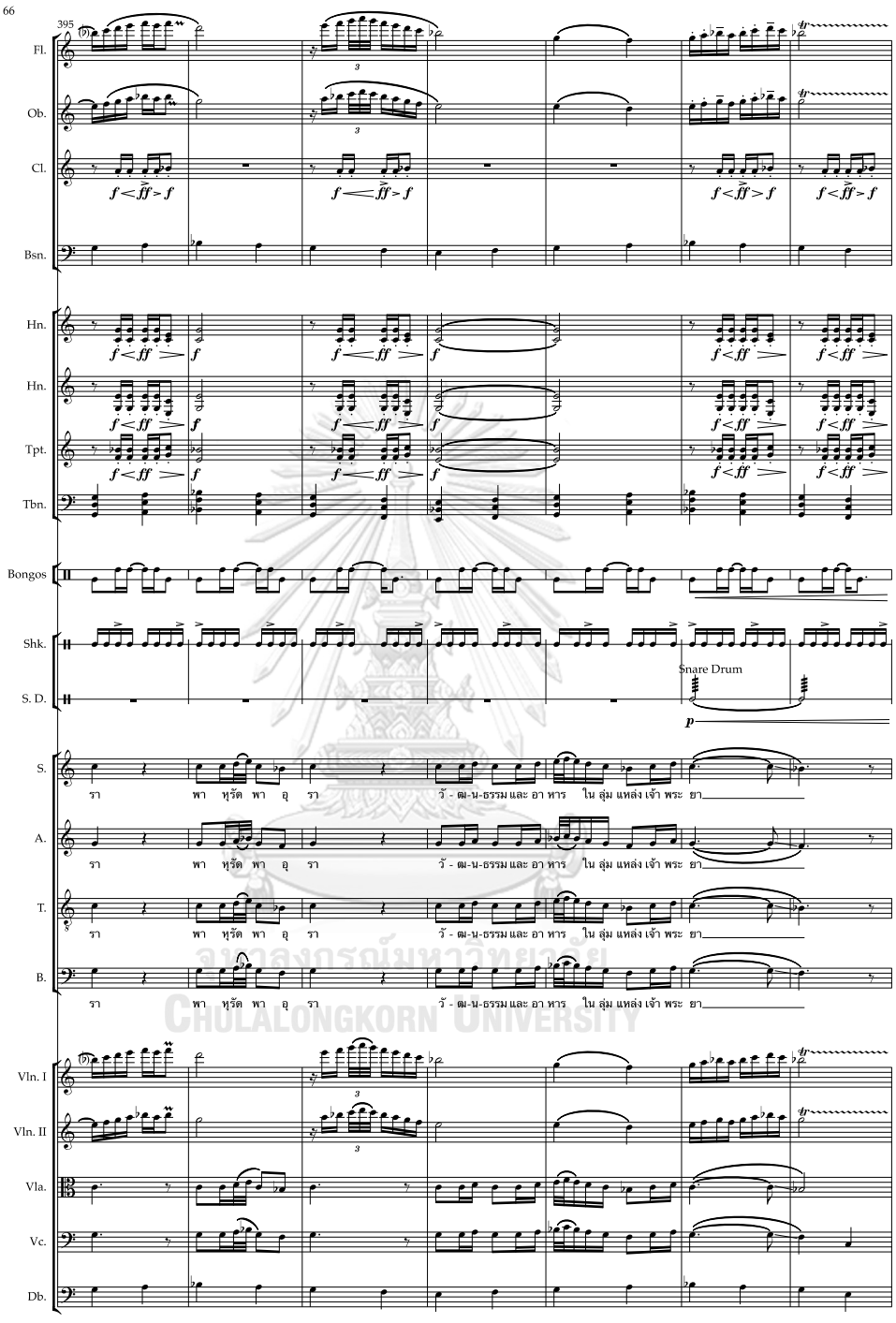
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



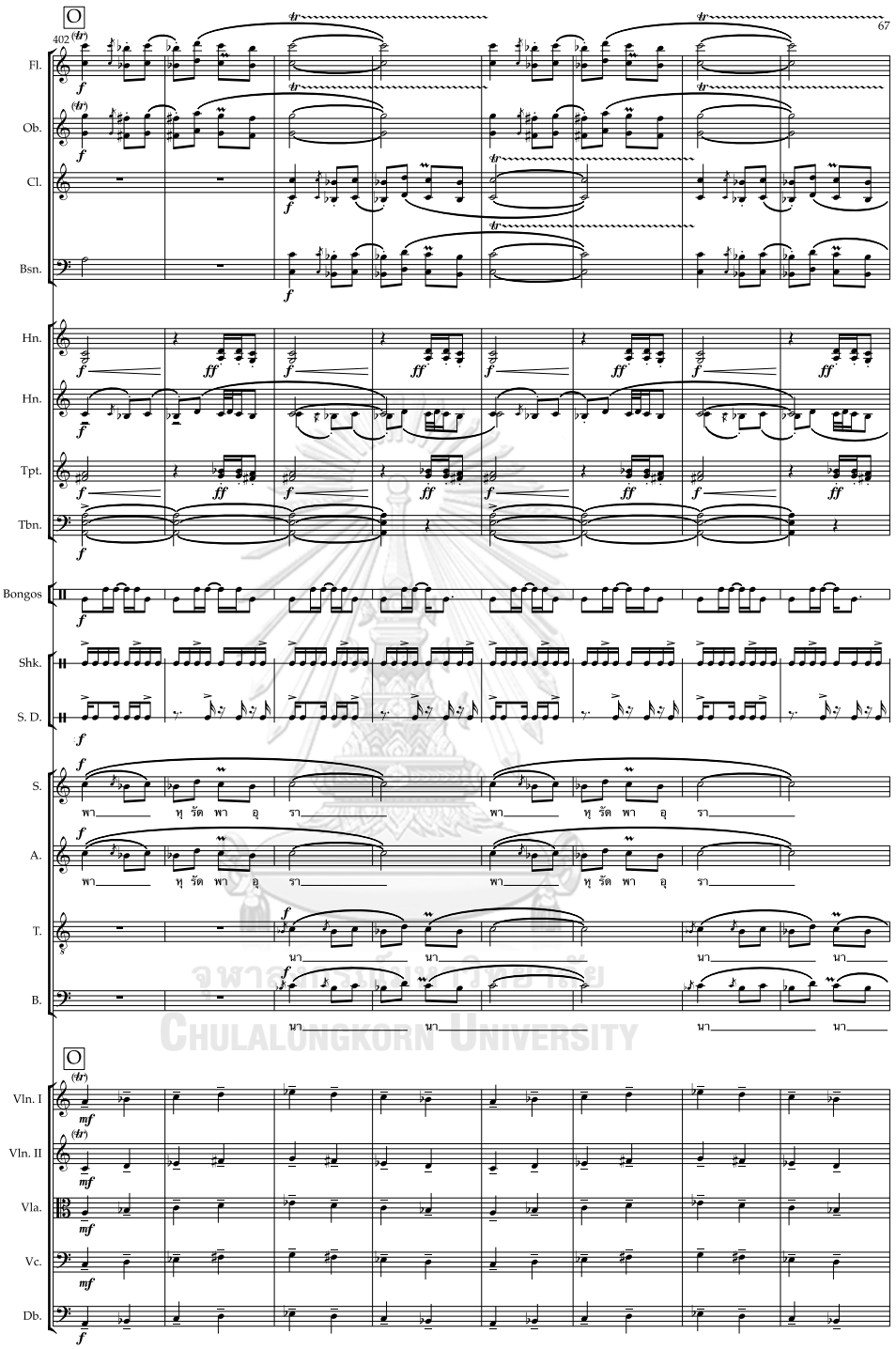
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



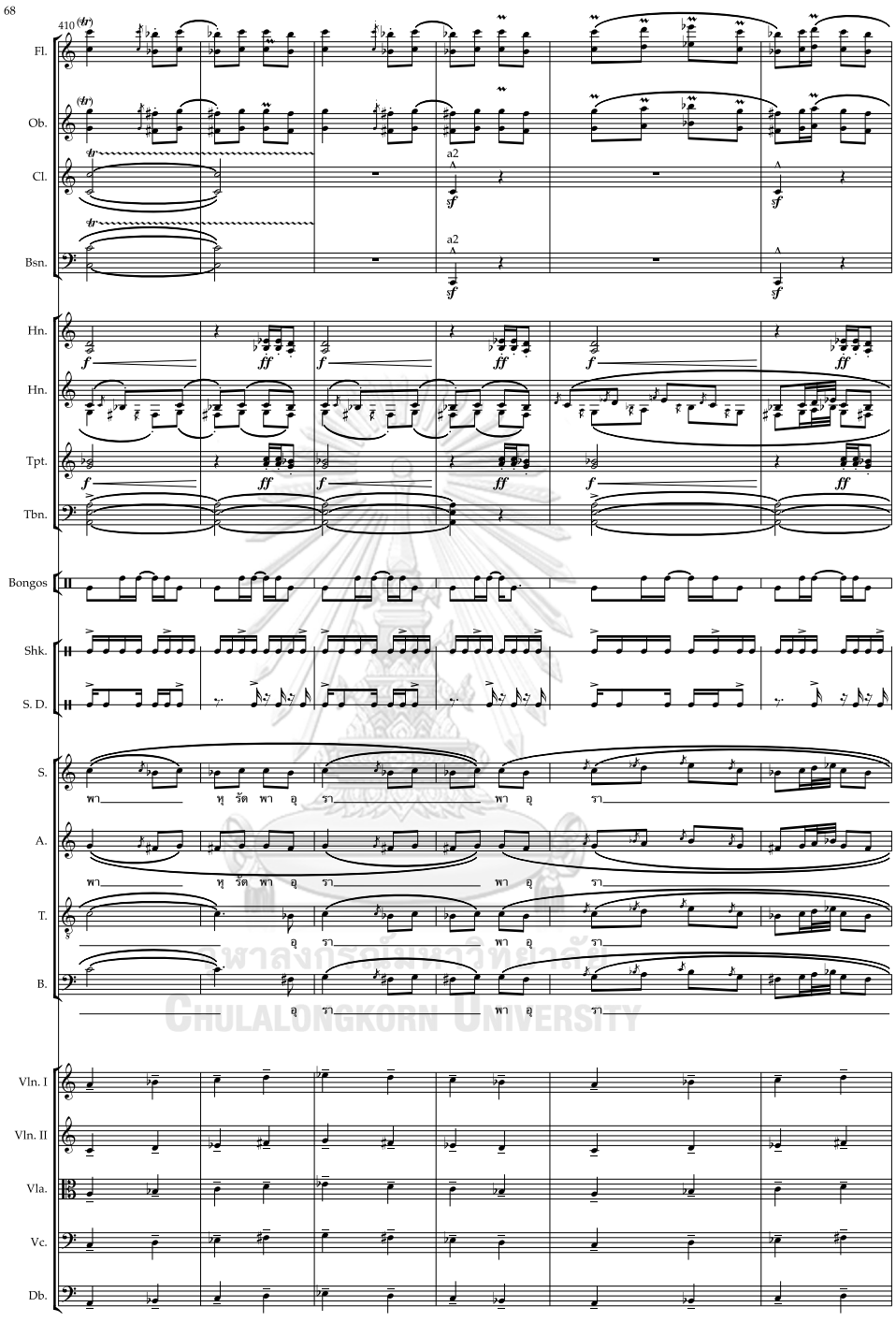
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



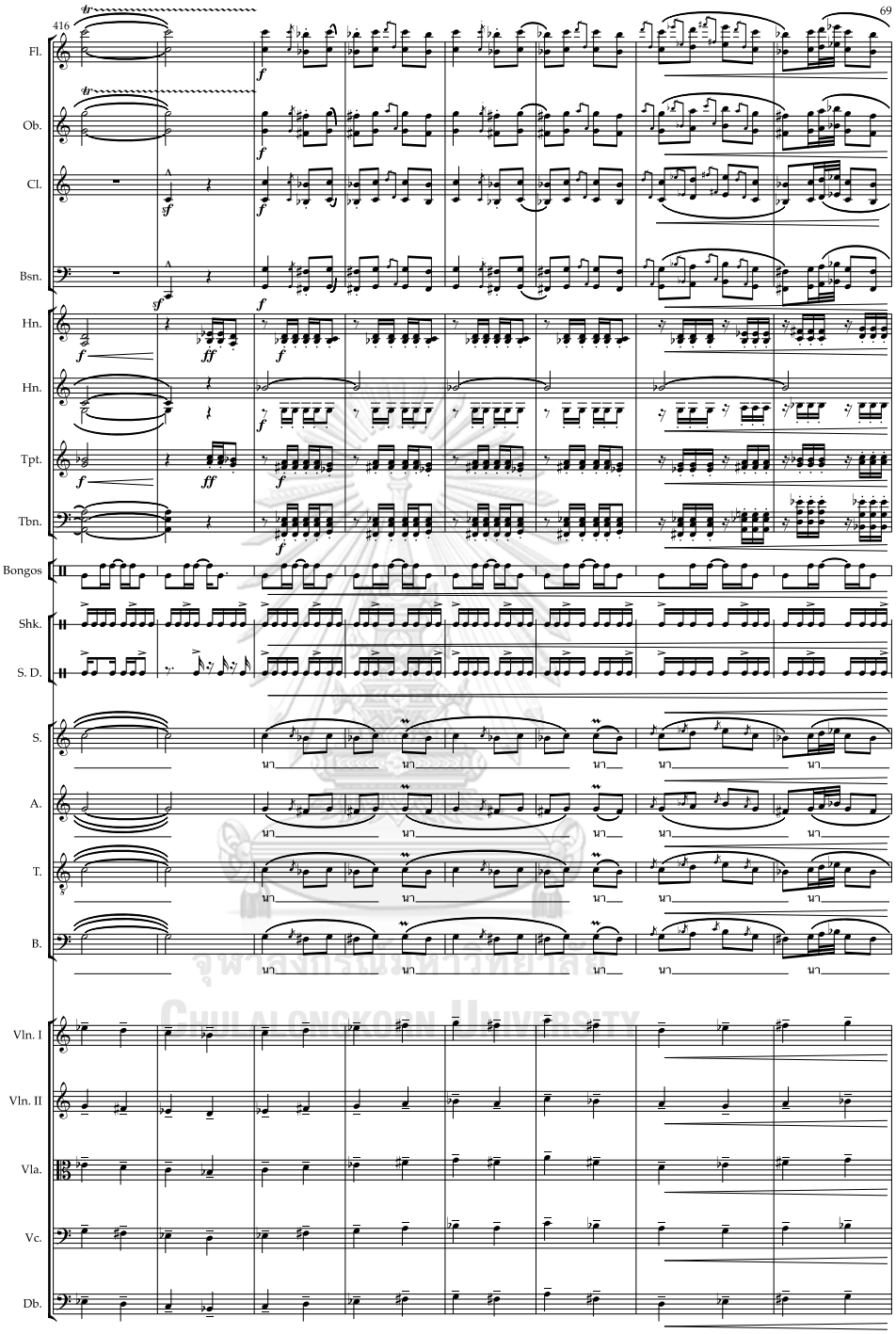
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



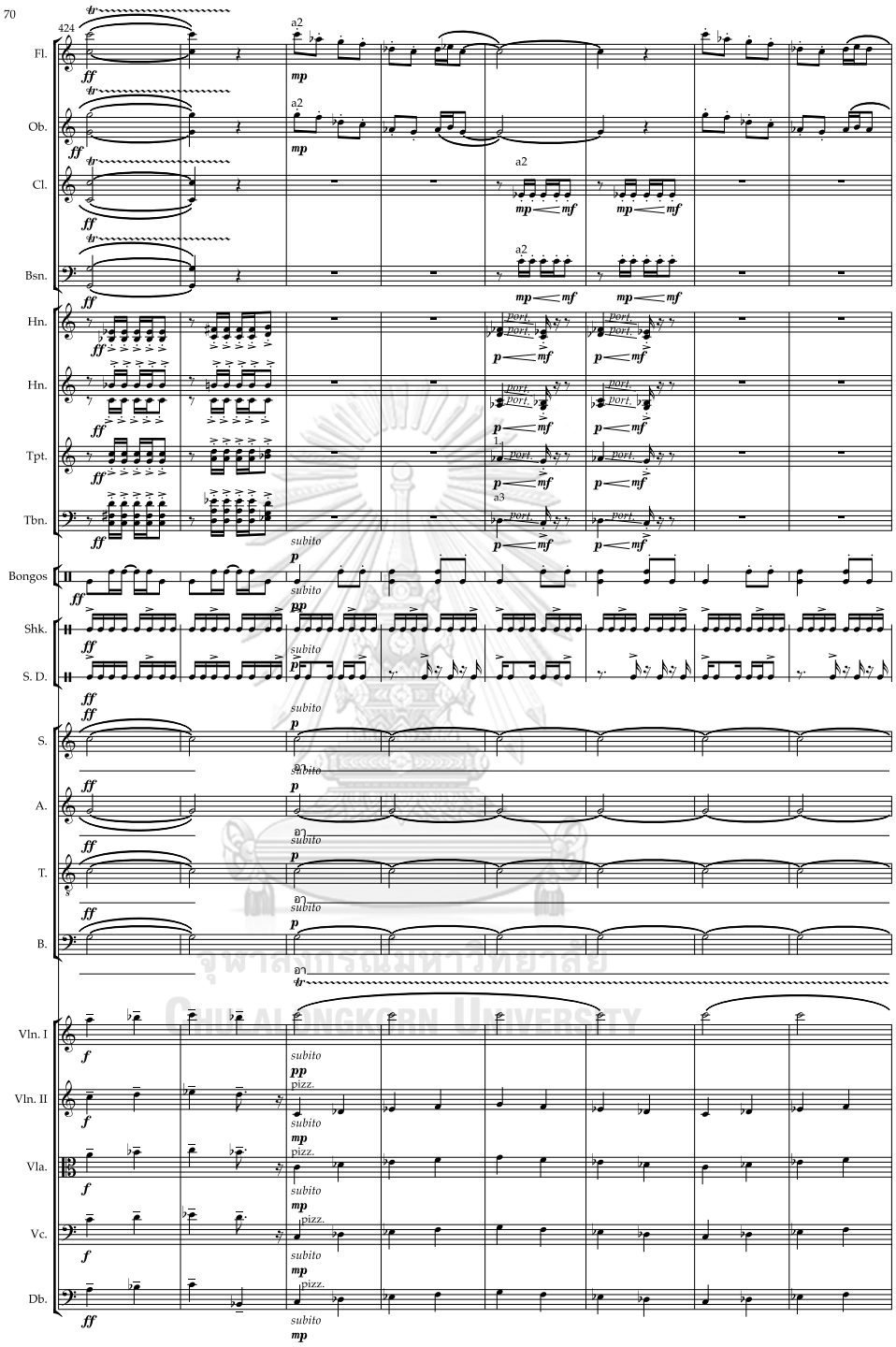
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



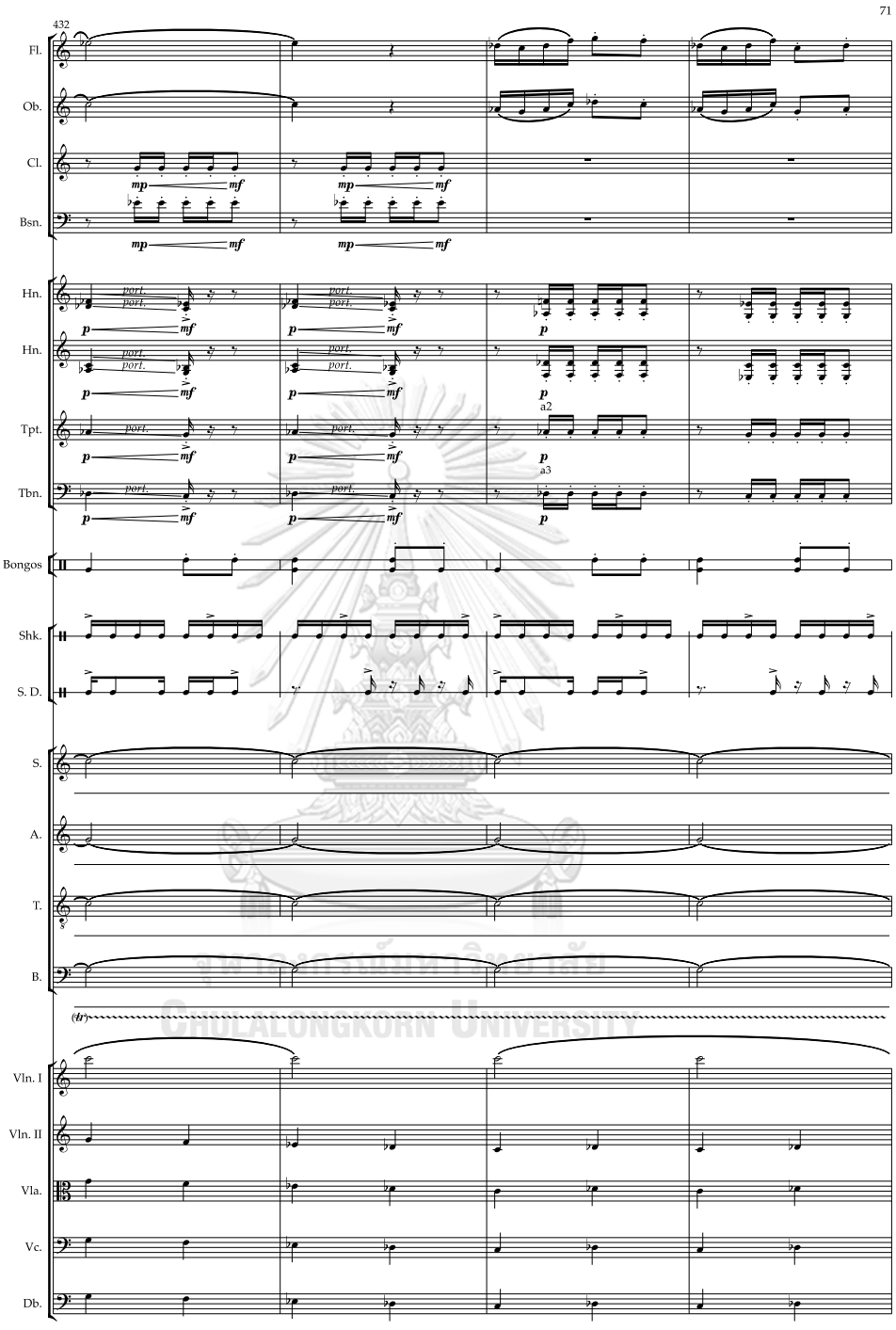
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

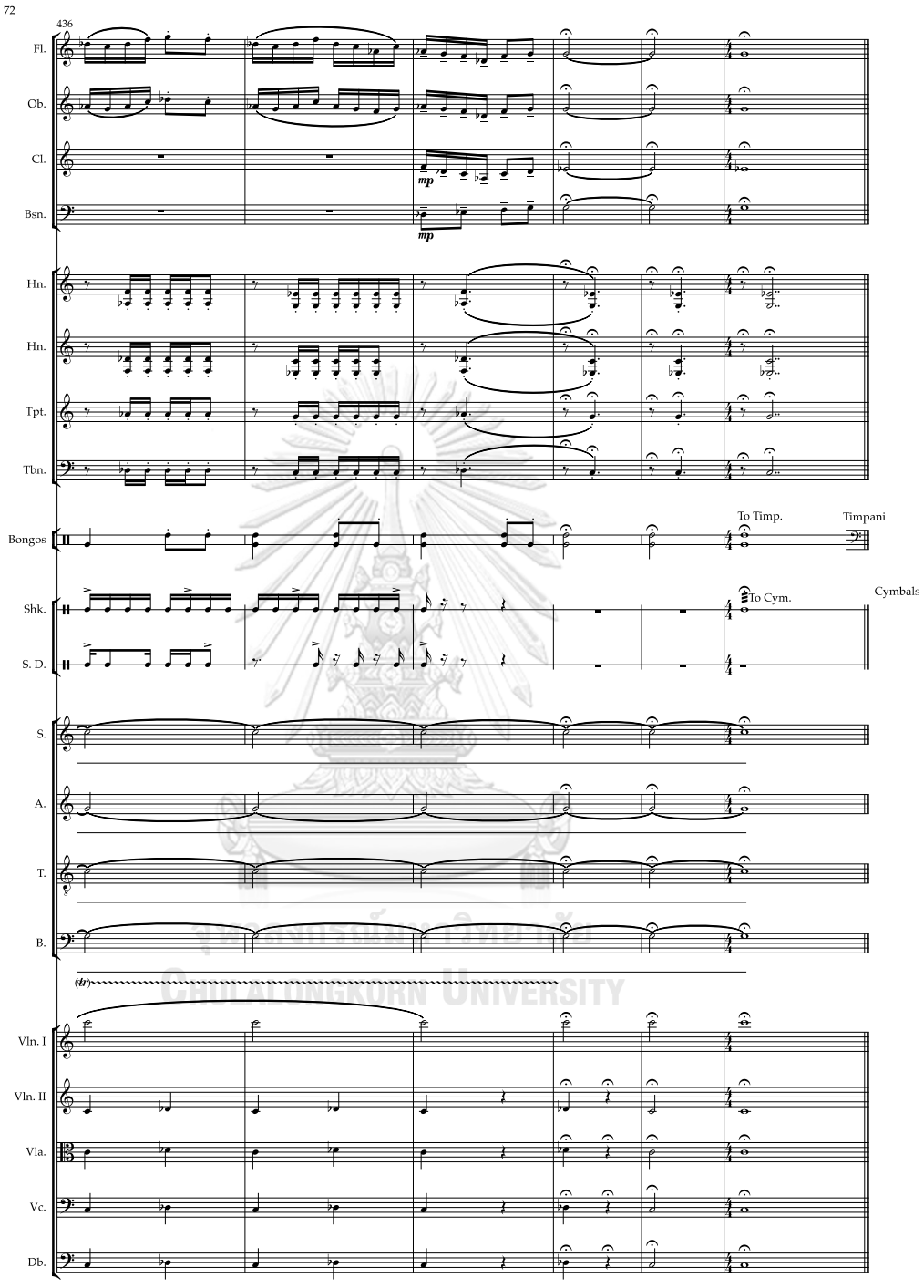


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

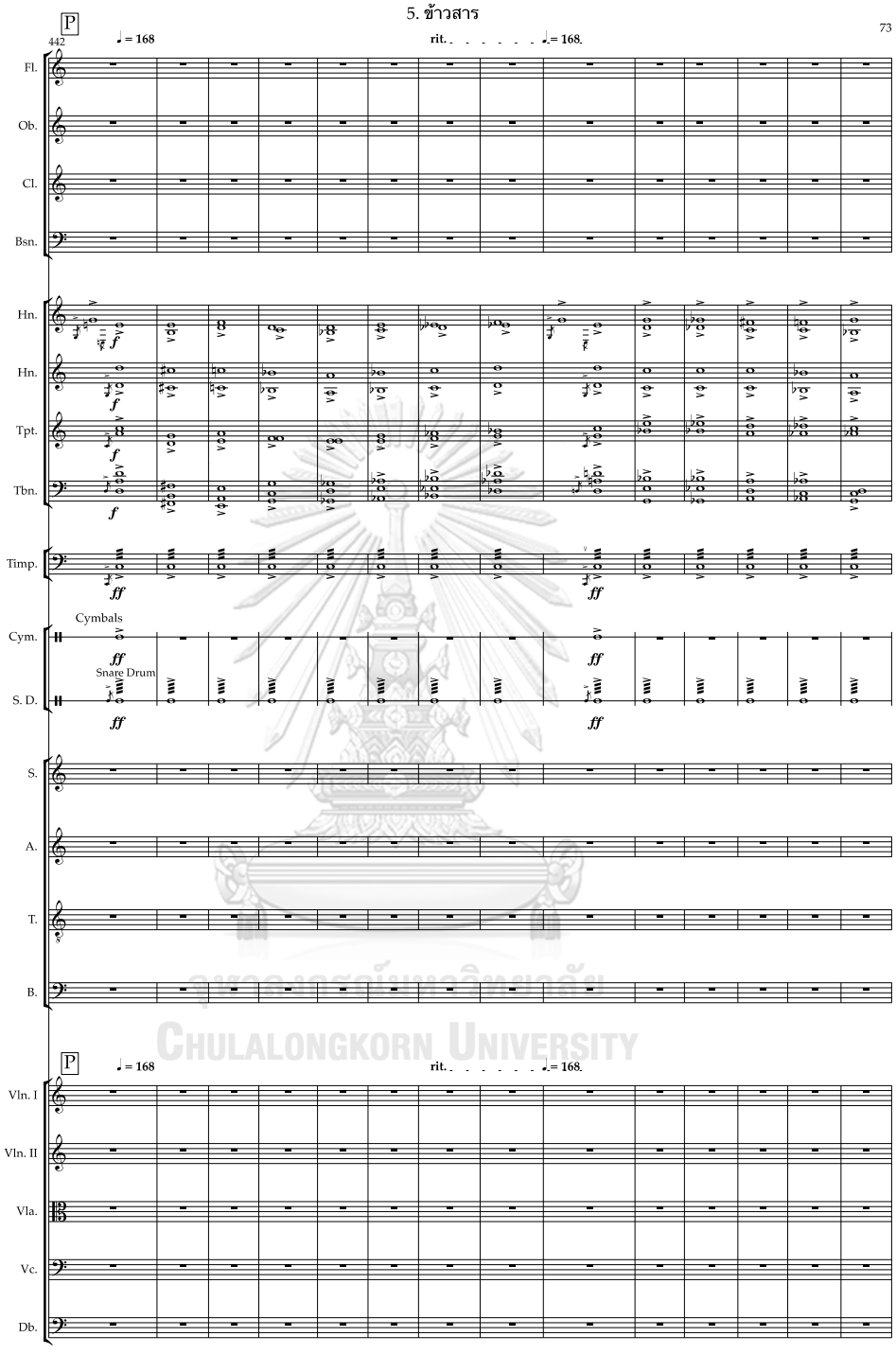


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

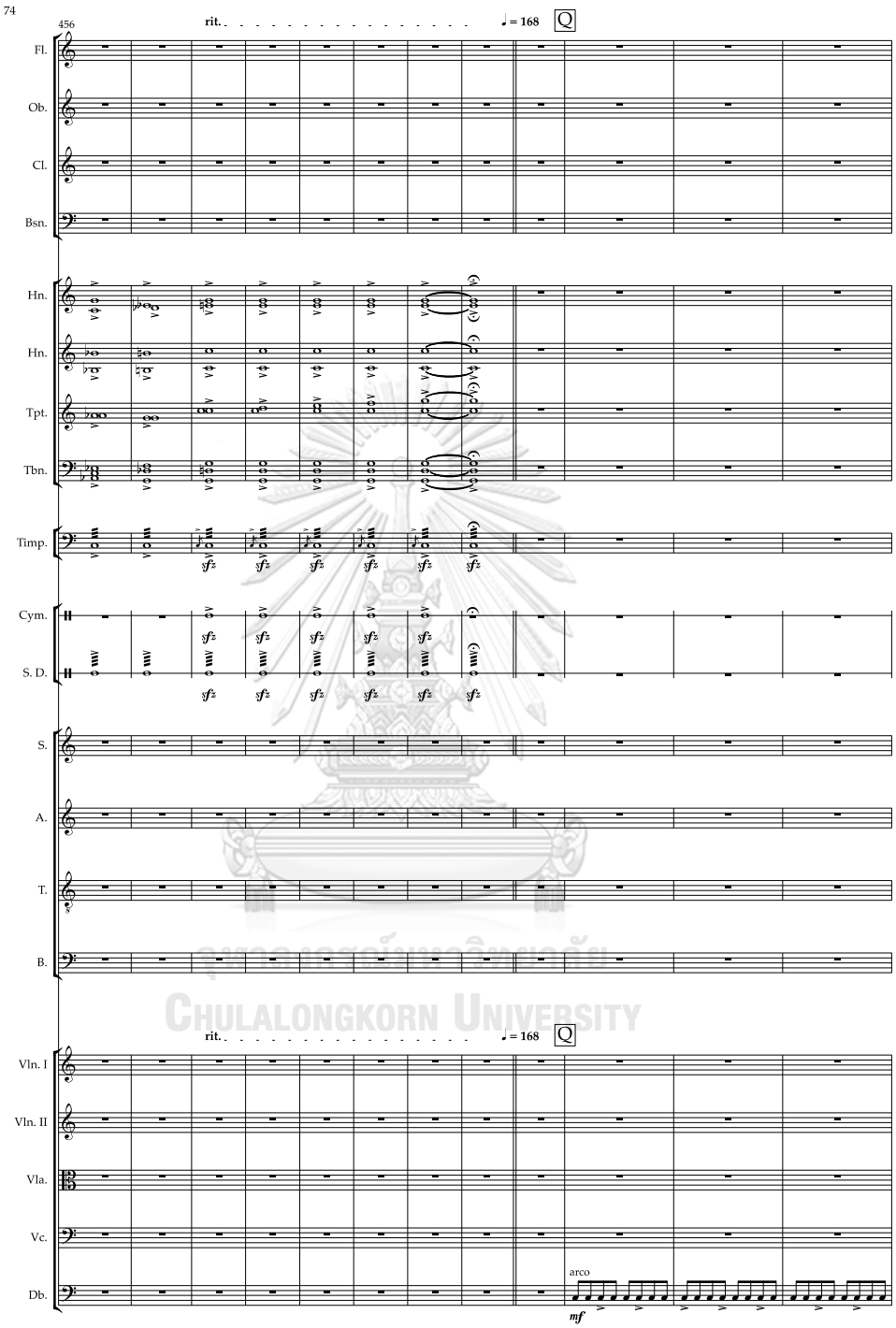

71
432
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Bongos
Shk.
S. D.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
port.
mp
mf
p
a2
a3
(tr)



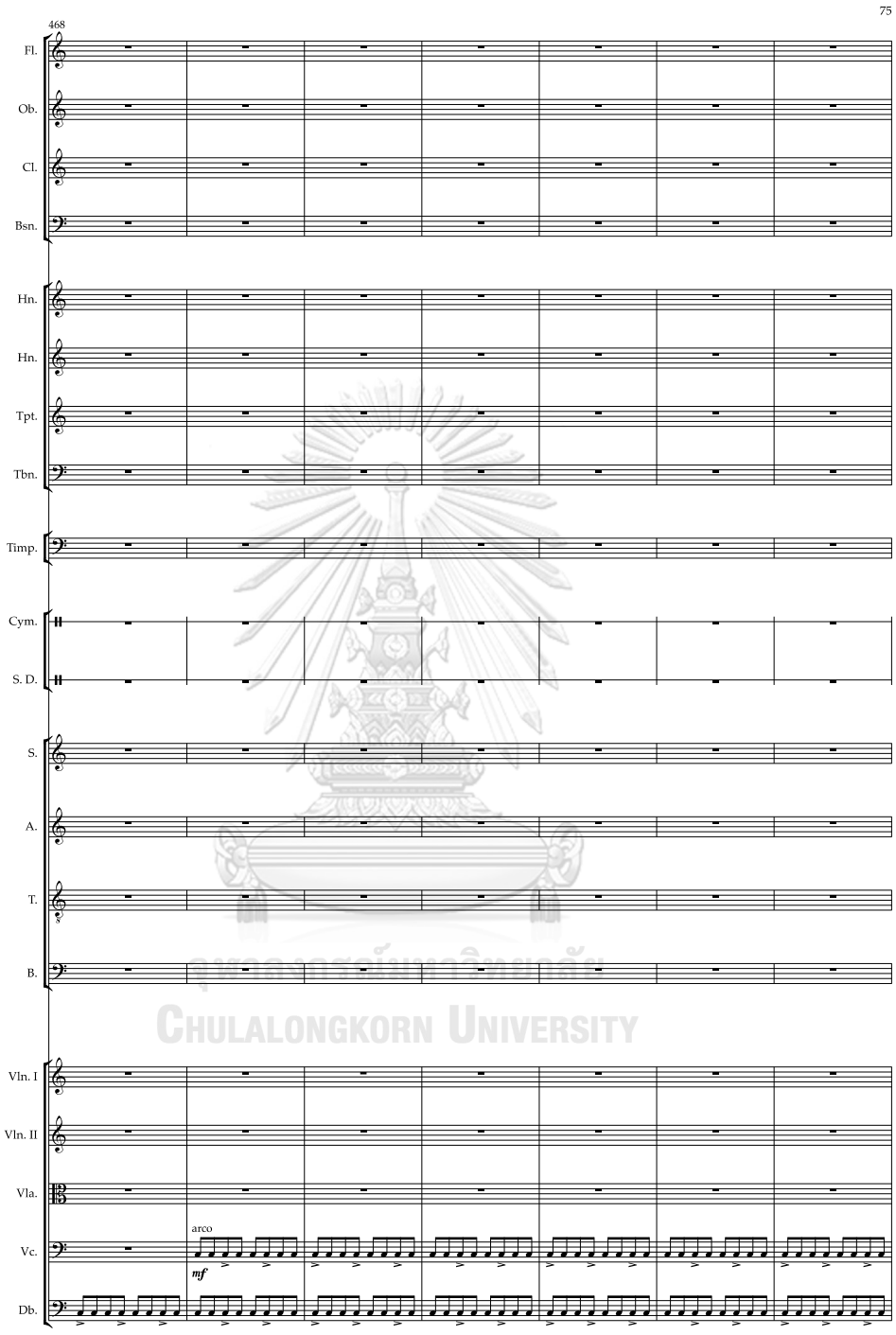
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



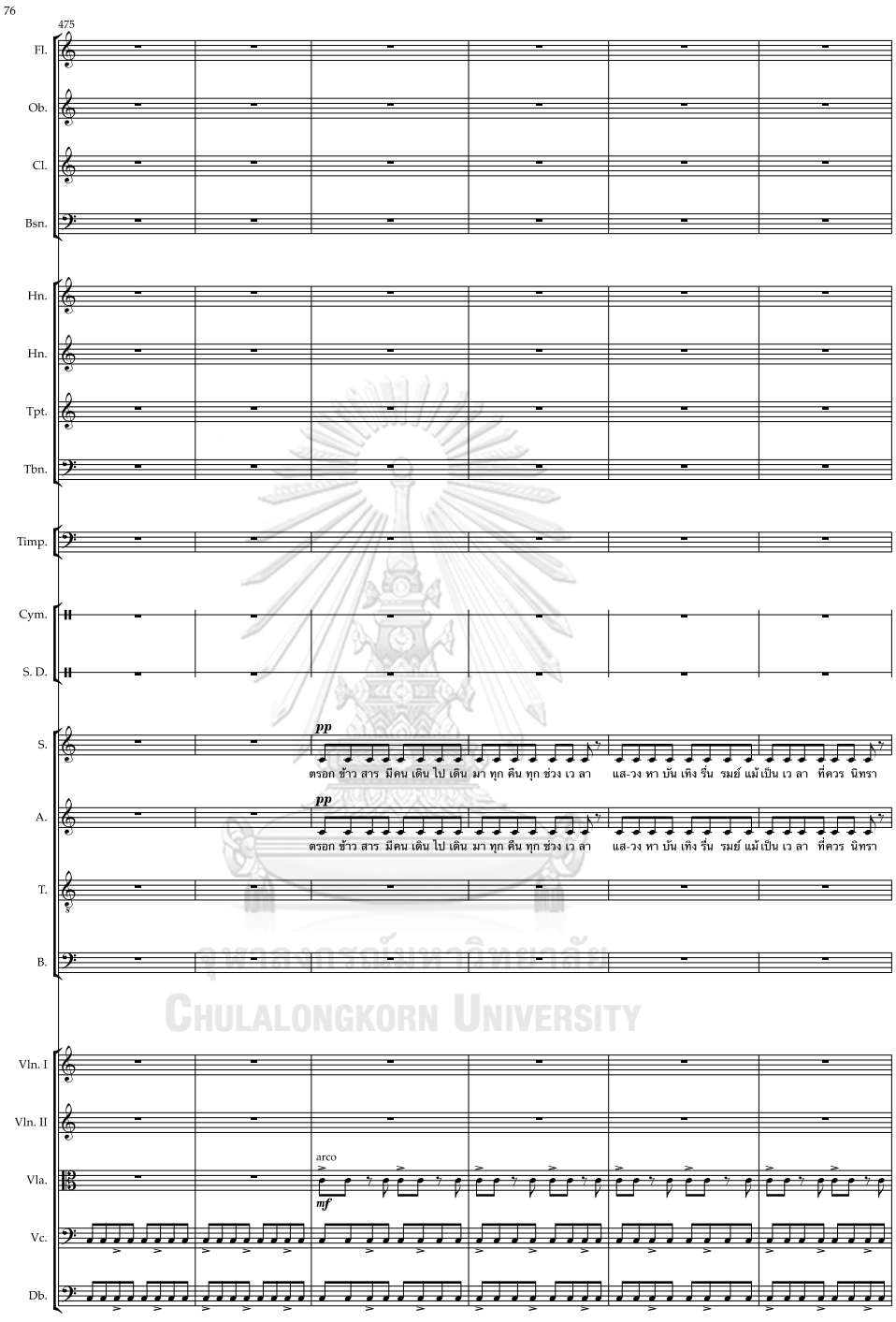
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



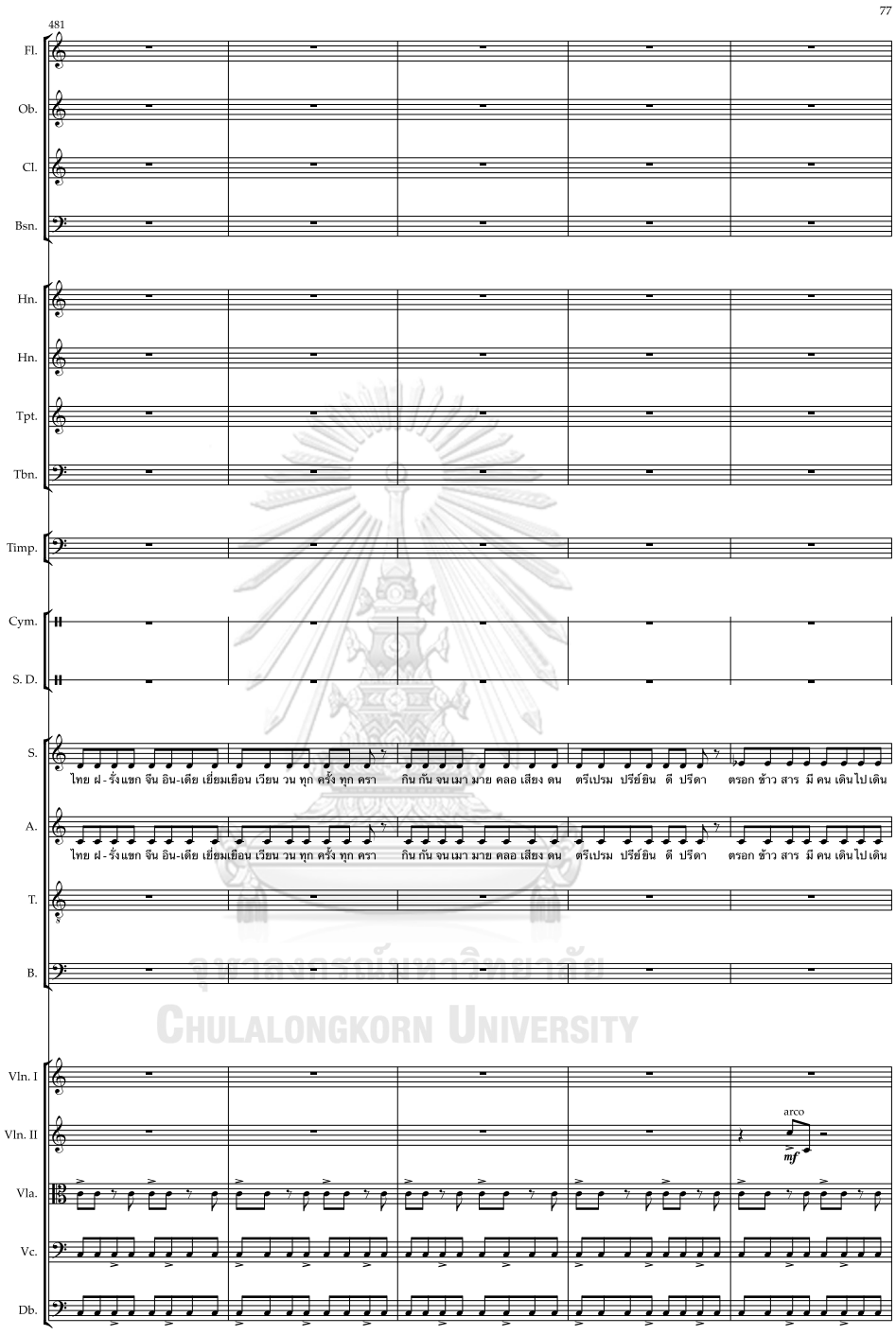
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



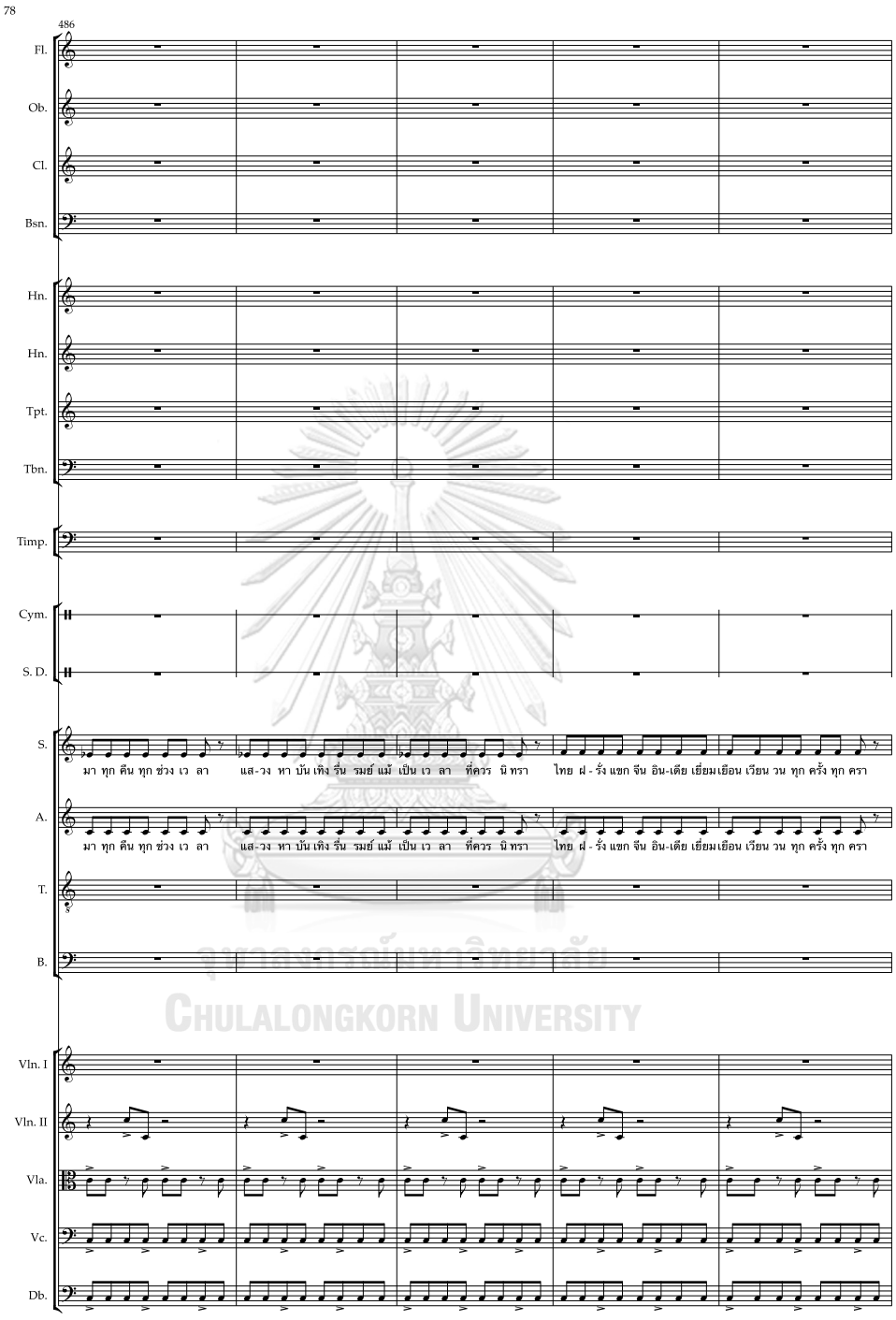
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



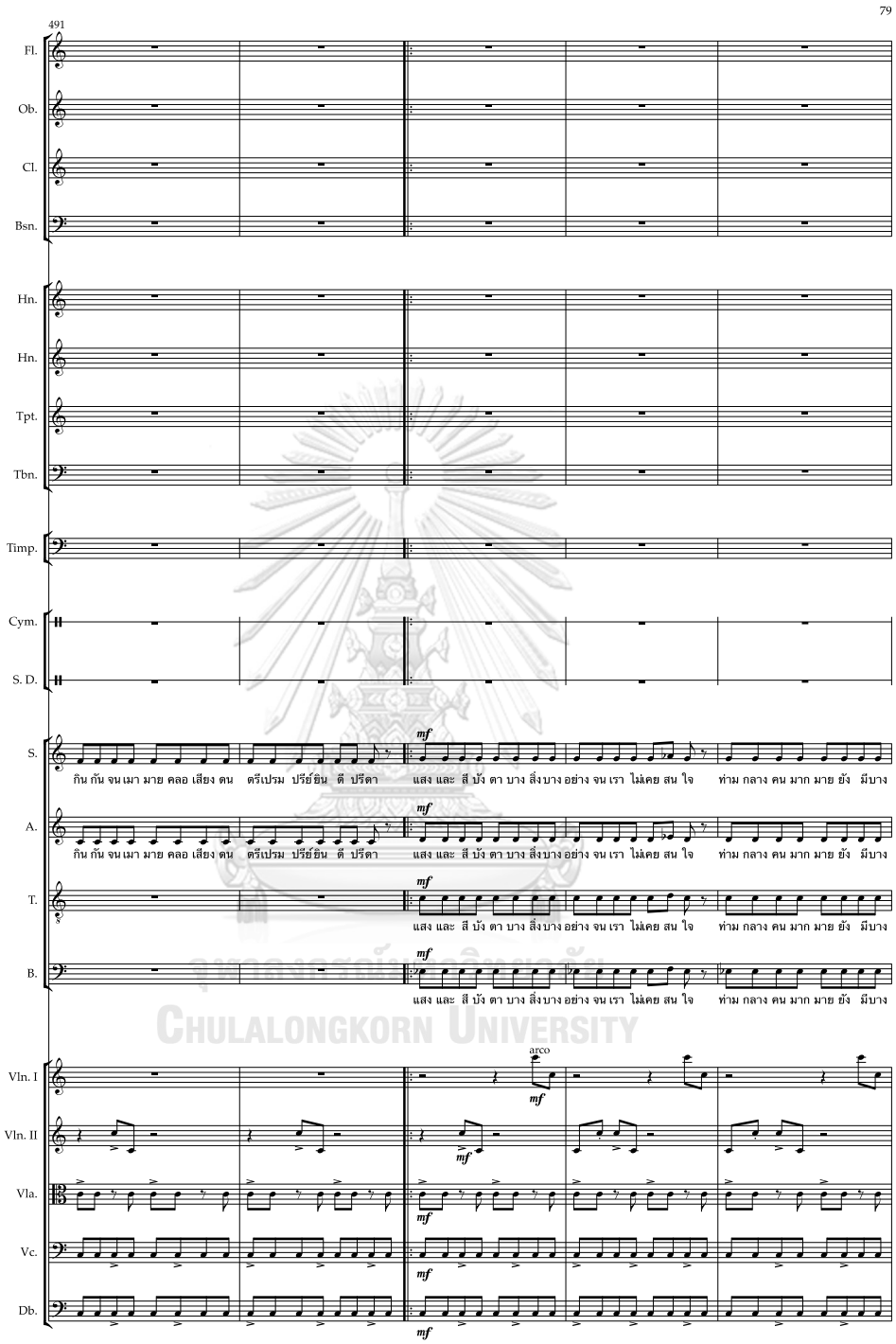
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



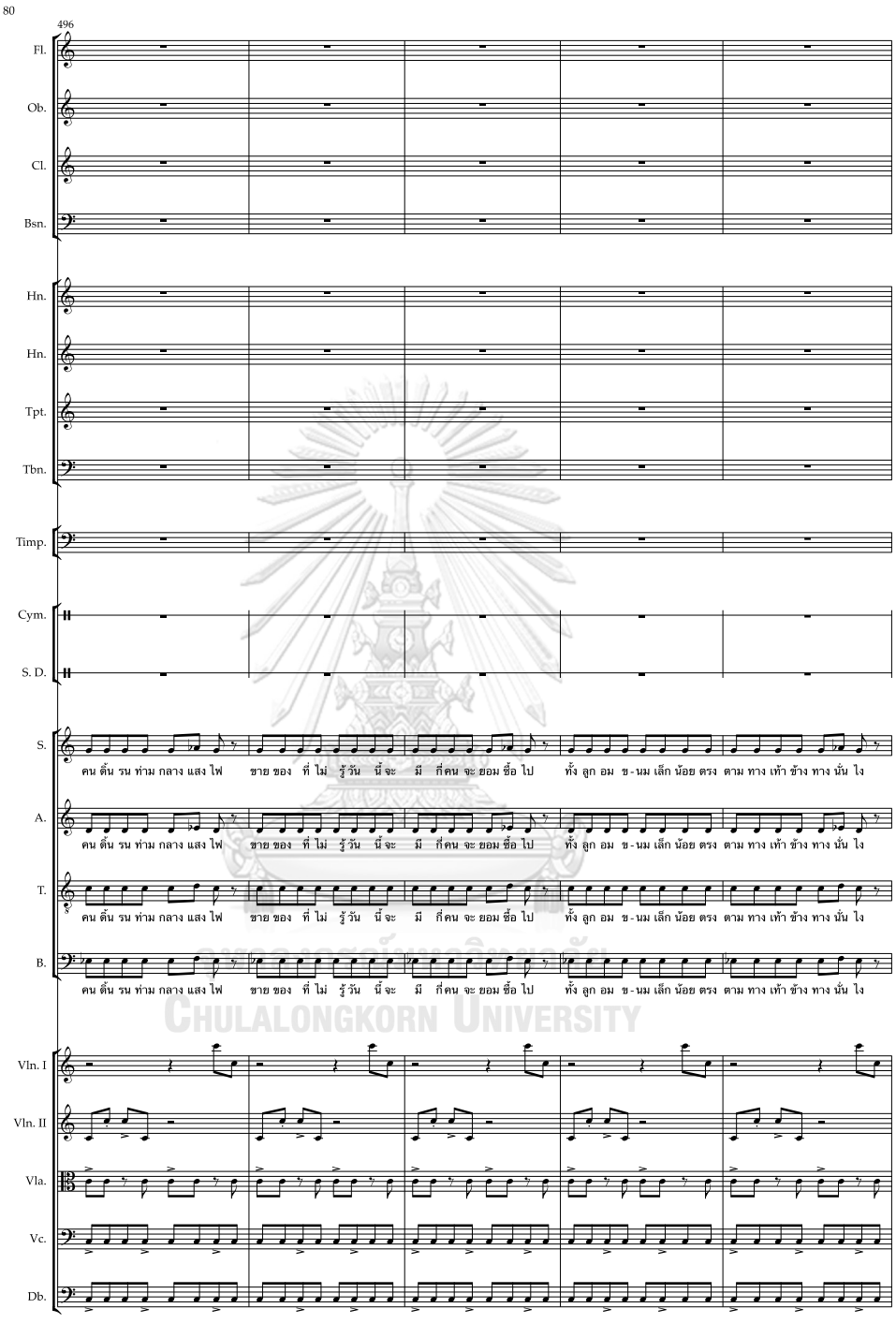
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



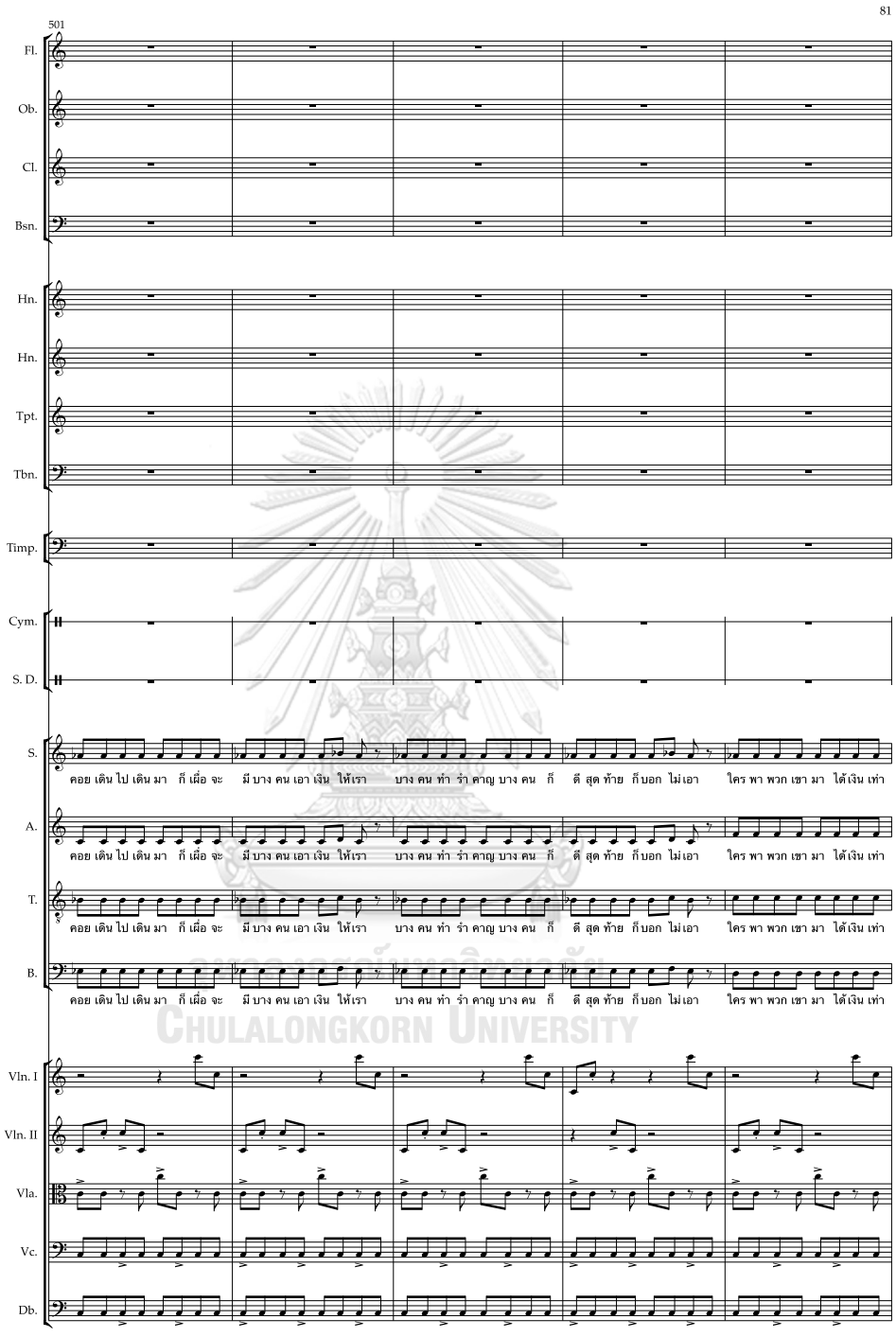
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



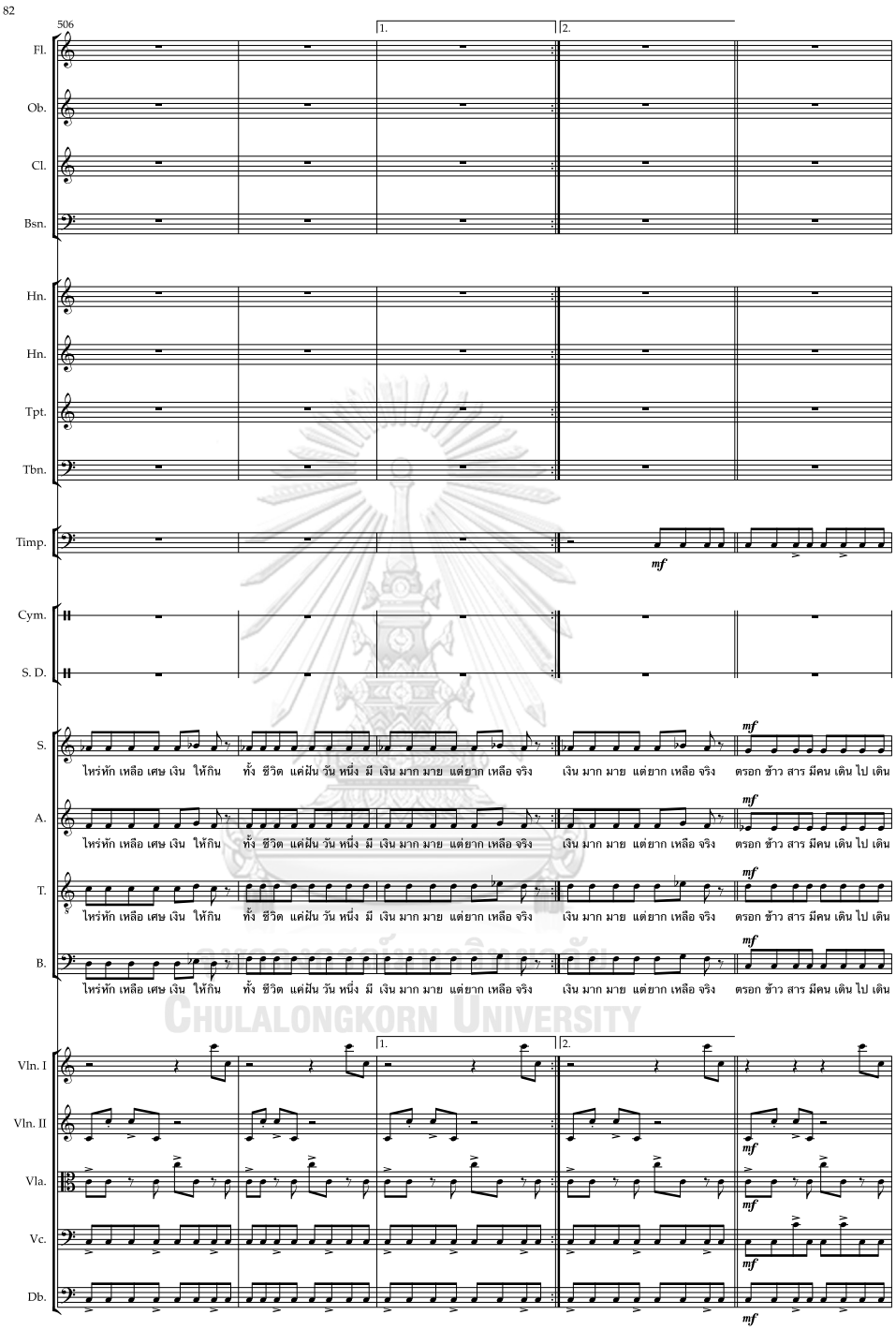
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

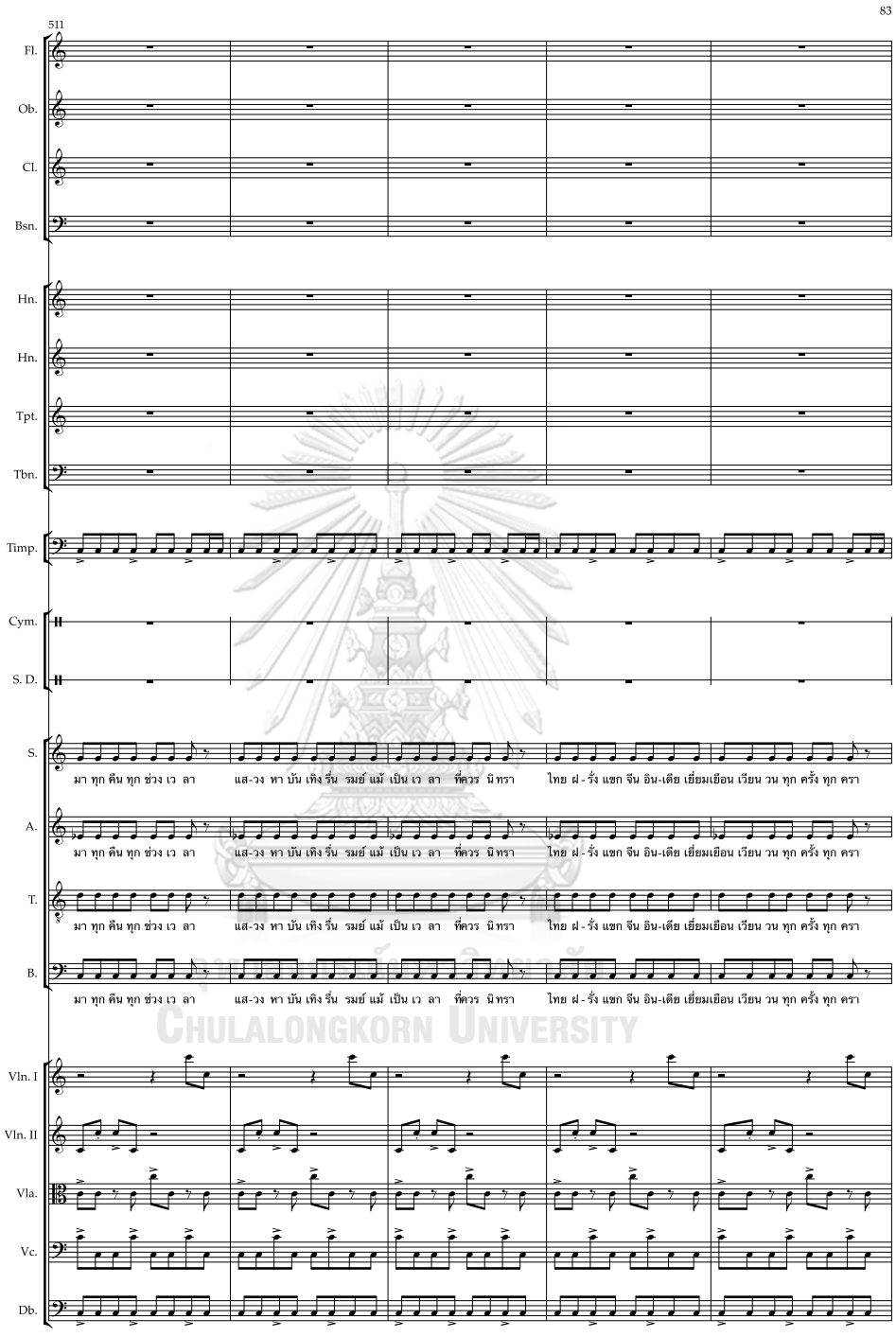


CHULALONGKORN UNIVERSITY

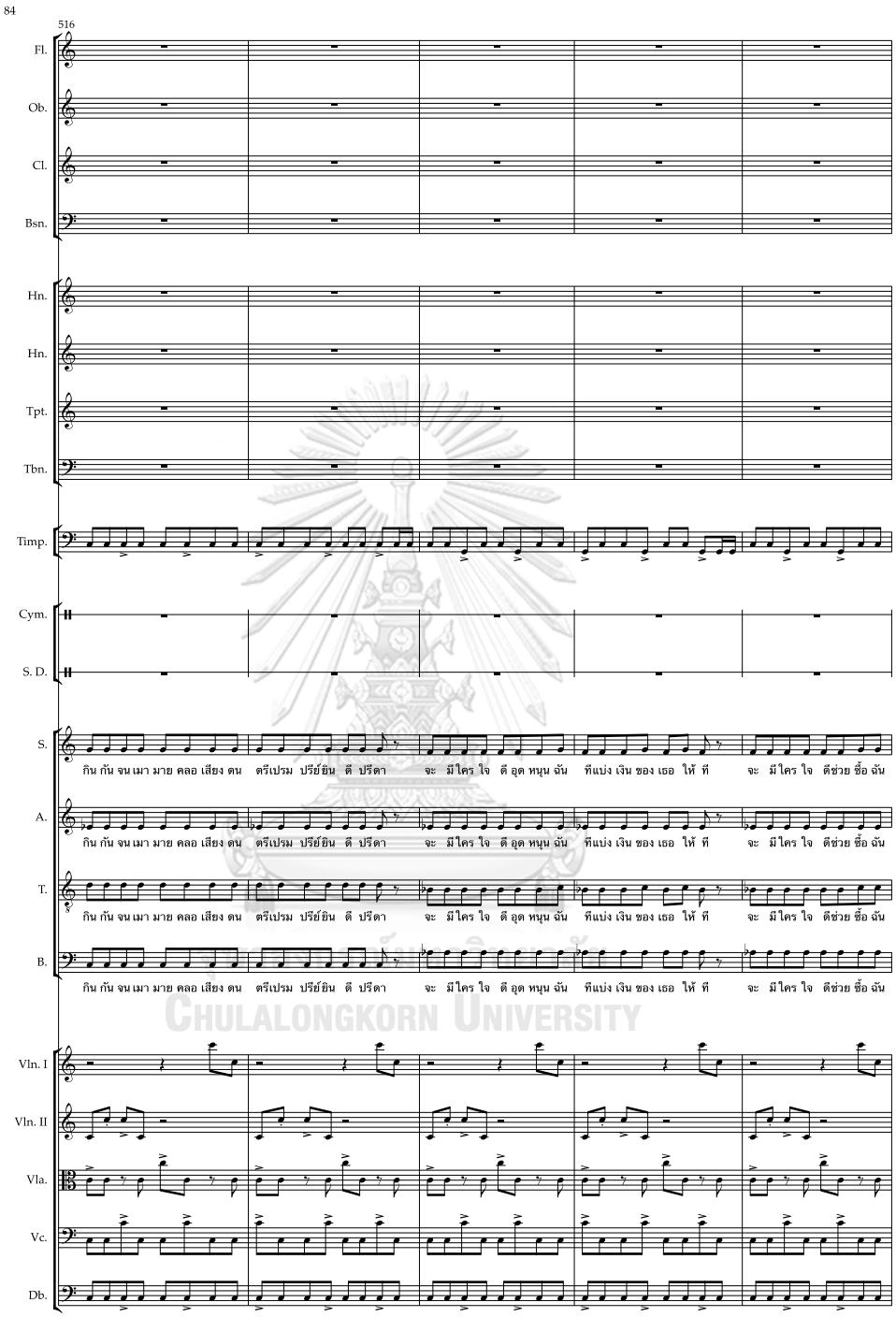


Chulalongkorn University

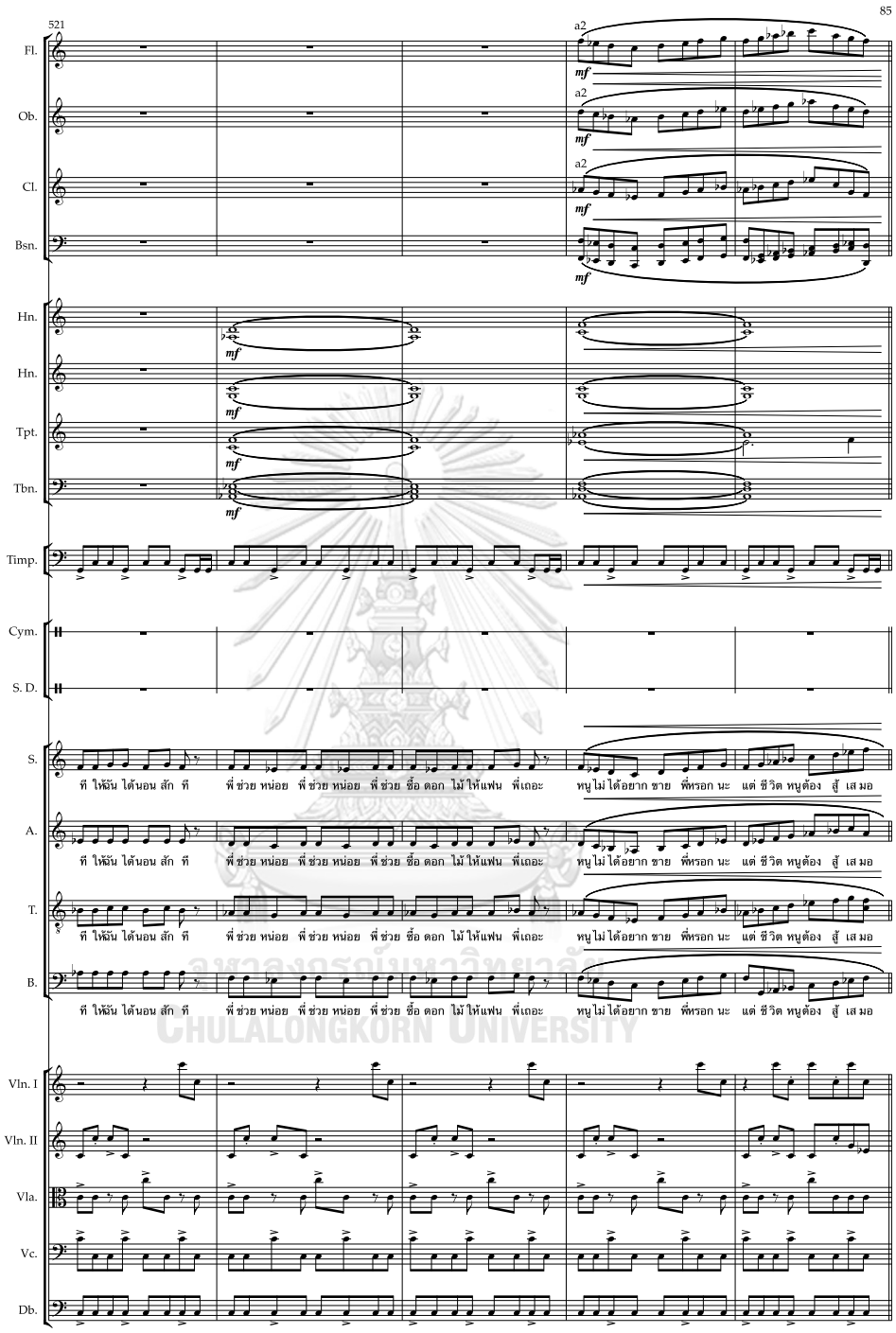

82
506
1.
2.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
mf
Cym.
S. D.
S.
A.
T.
B.
ไหร่หัก เหลือ เศษ เงิน ให้กิน ทั้ง ชีวิต แค่ฝัน วัน หนึ่ง มี เงิน มาก มาย แต่ยาก เหลือ จริง เงิน มาก มาย แต่ยาก เหลือ จริง ตรอก ข้าว สาร มีคน เดิน ไป เดิน
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.



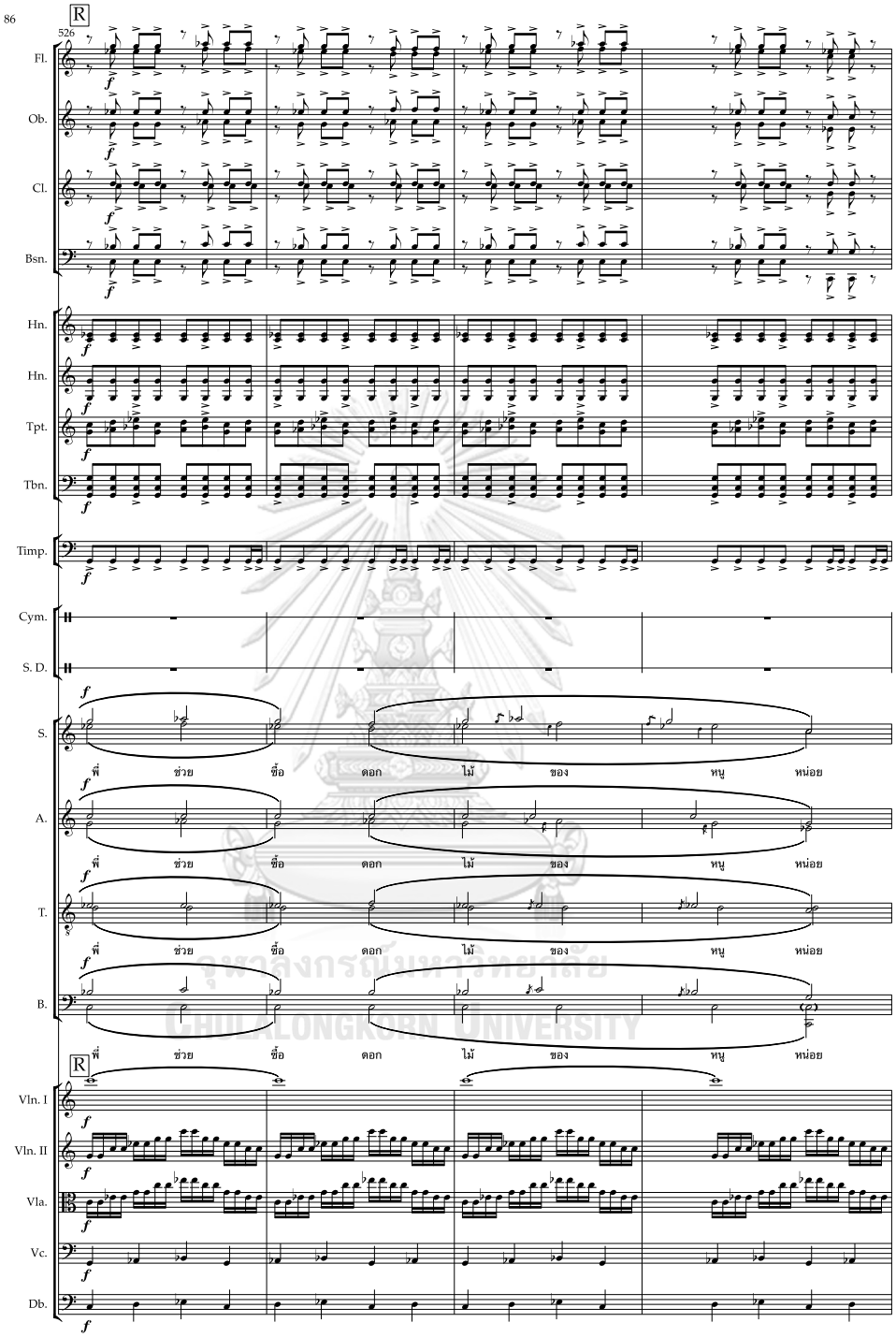
CHULALONGKORN UNIVERSITY



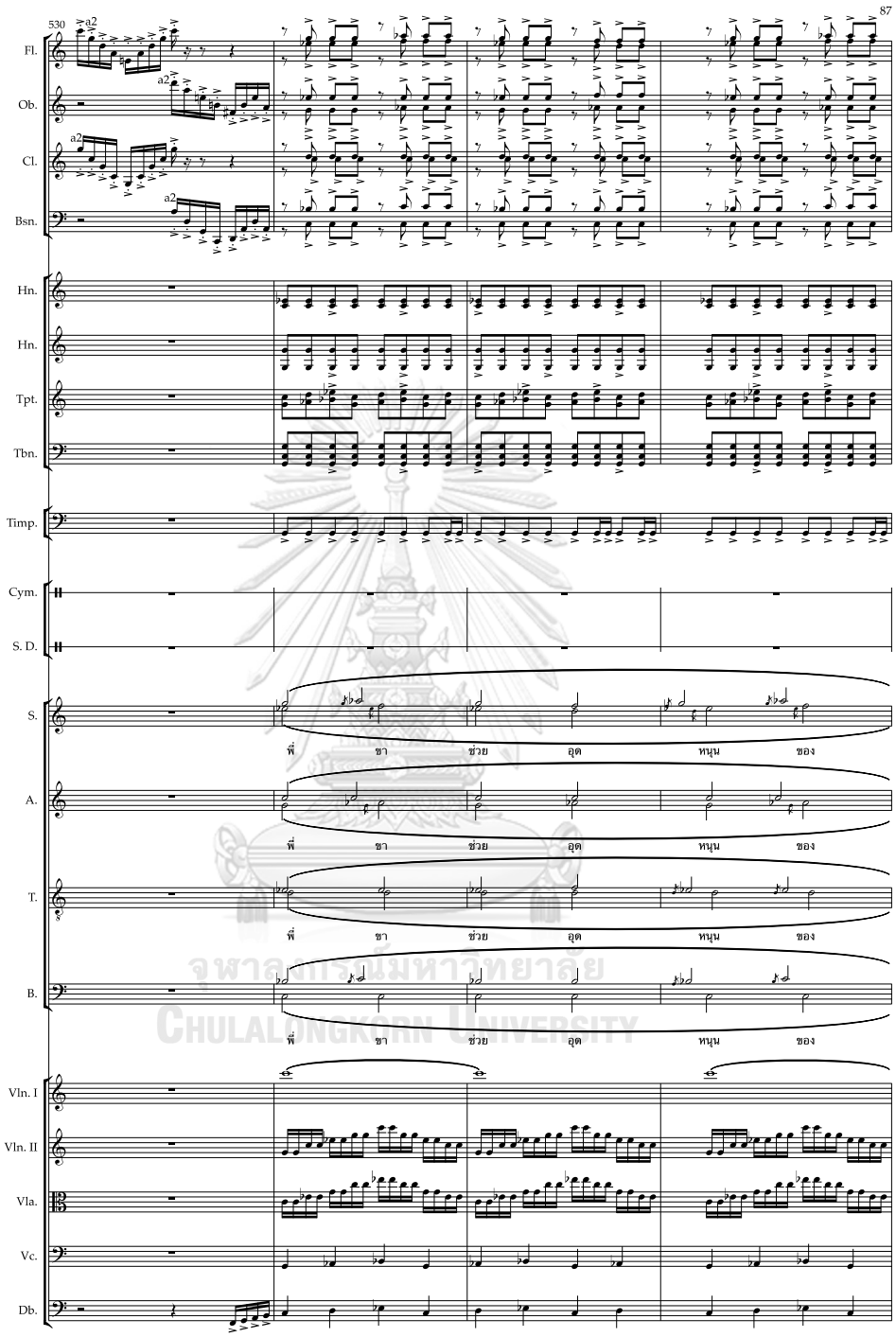
CHULALONGKORN UNIVERSITY



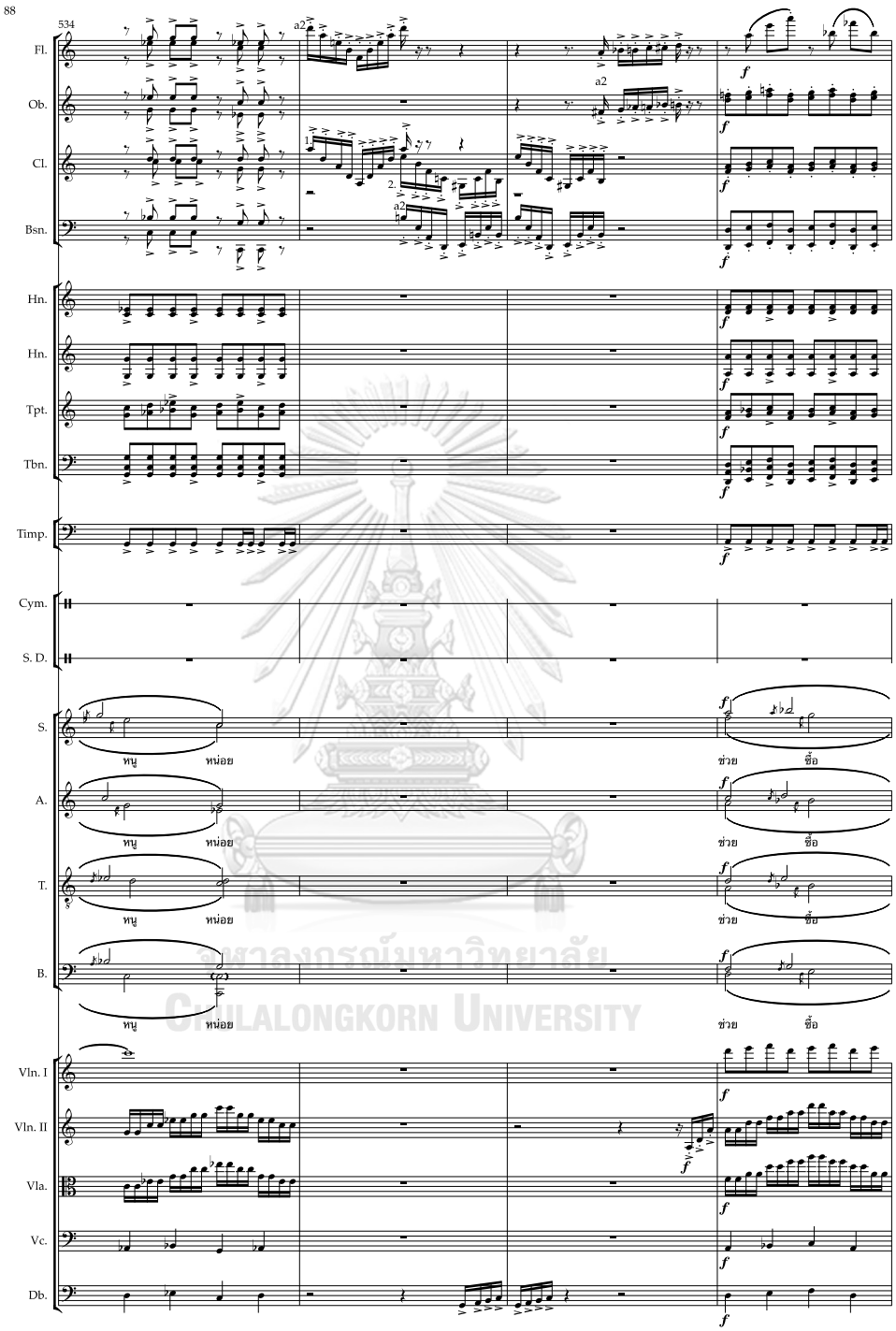
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



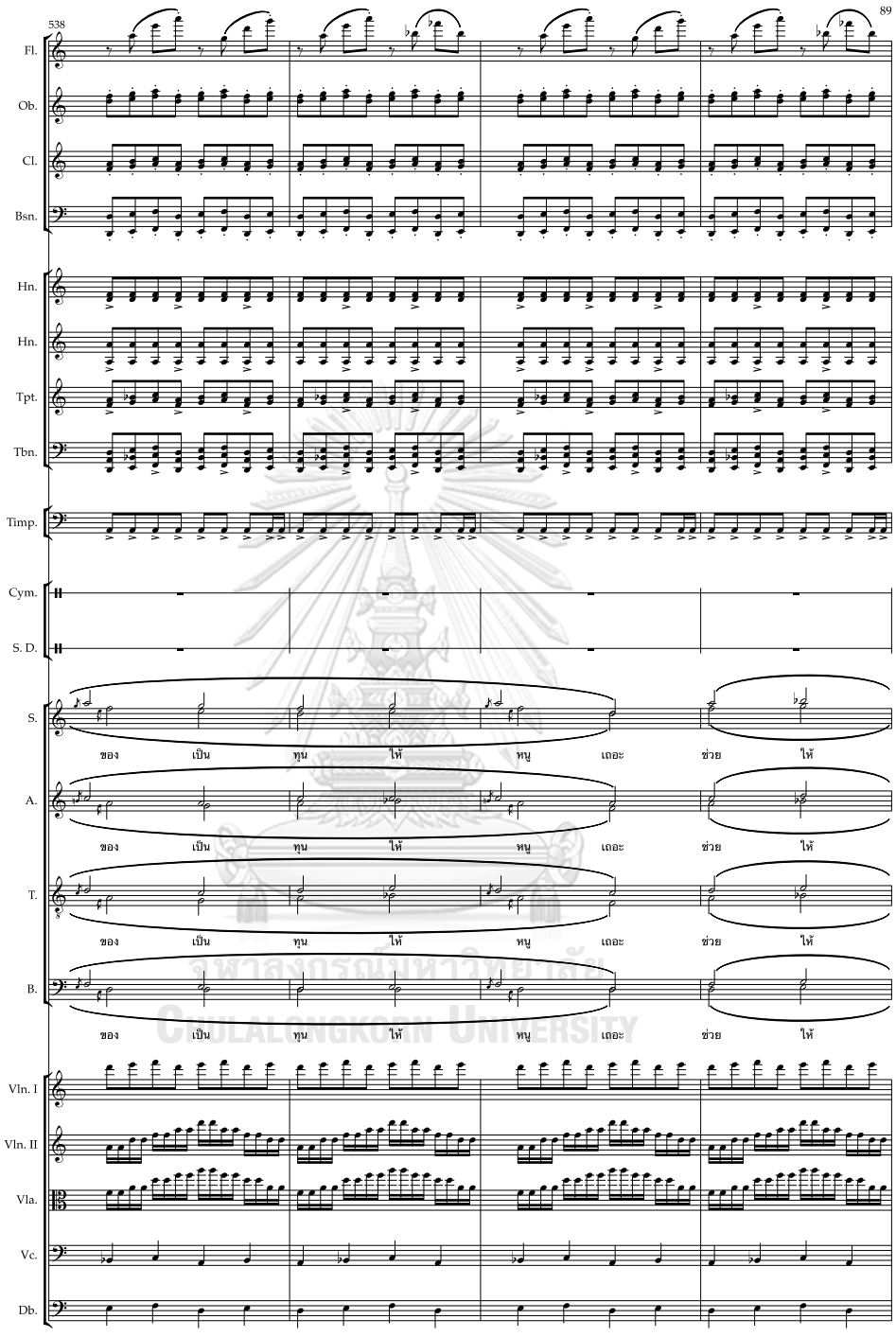
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



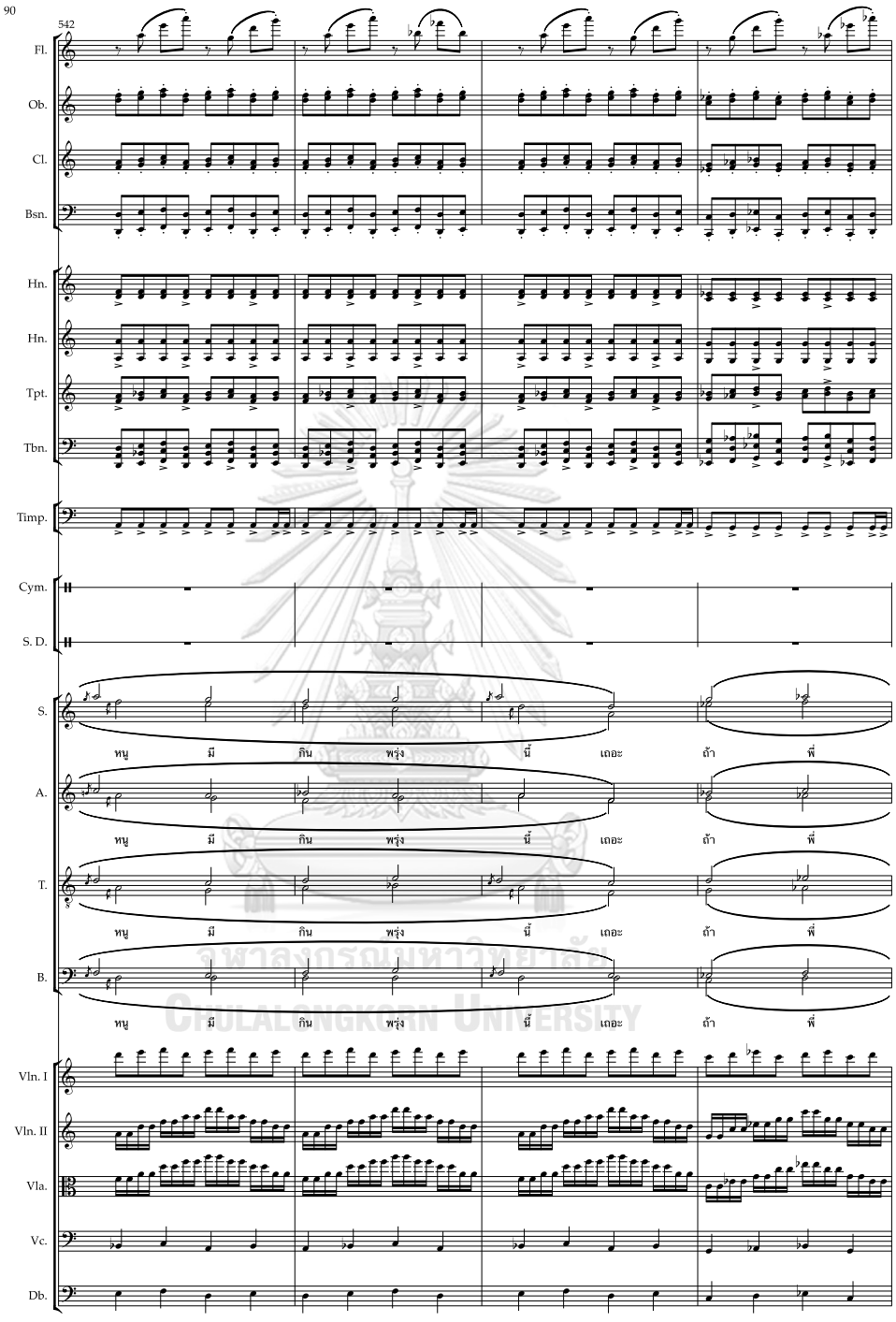
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



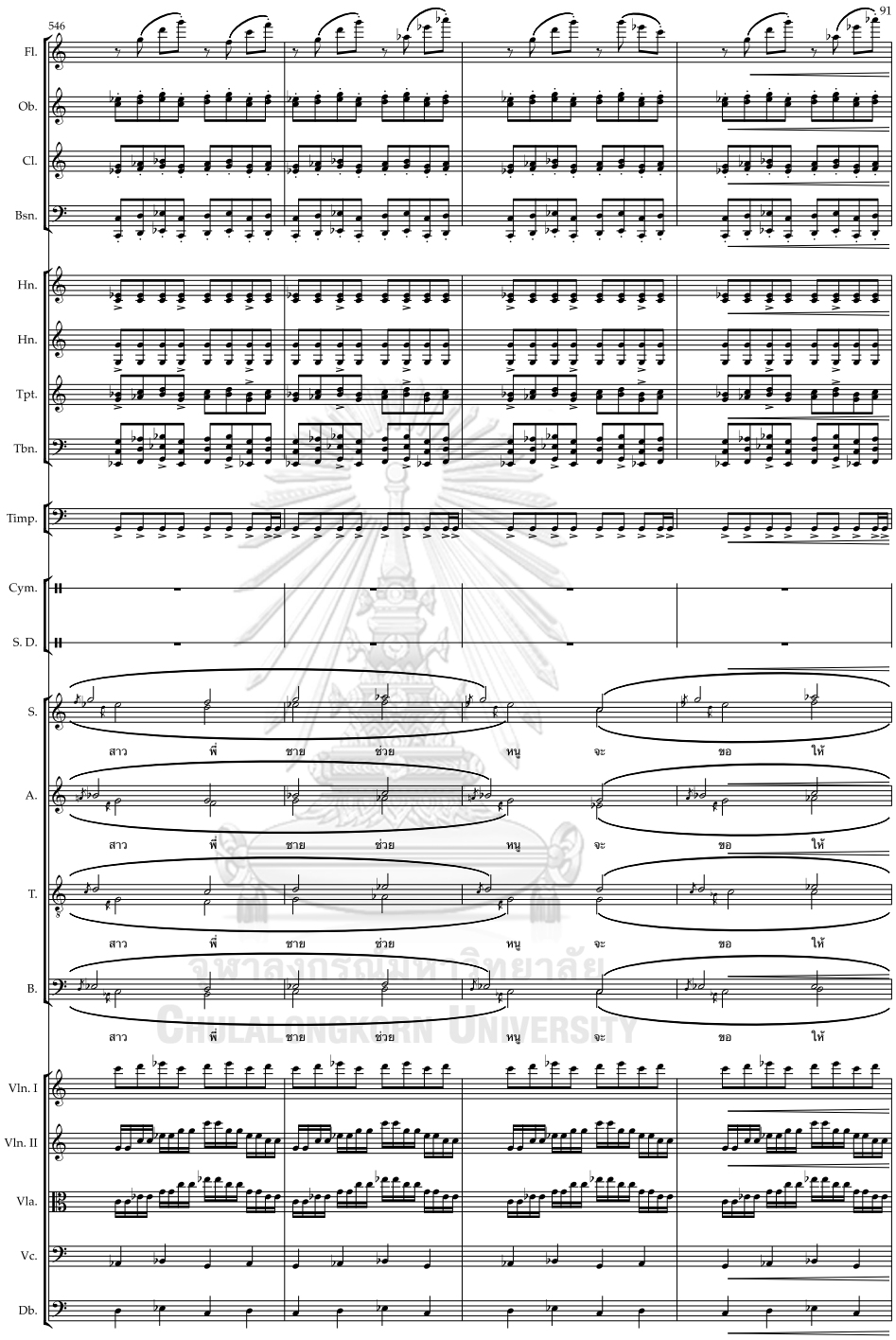
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



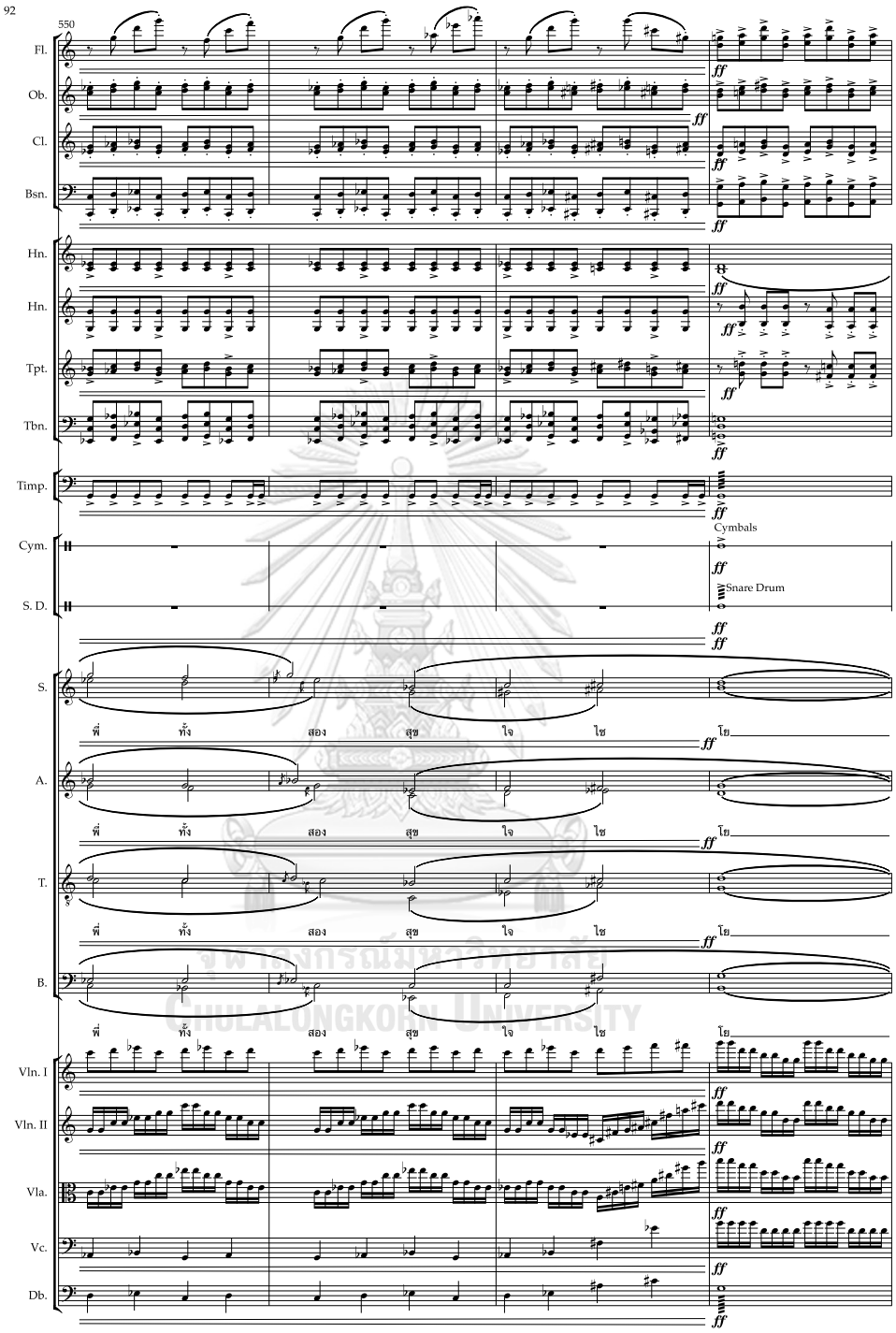
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

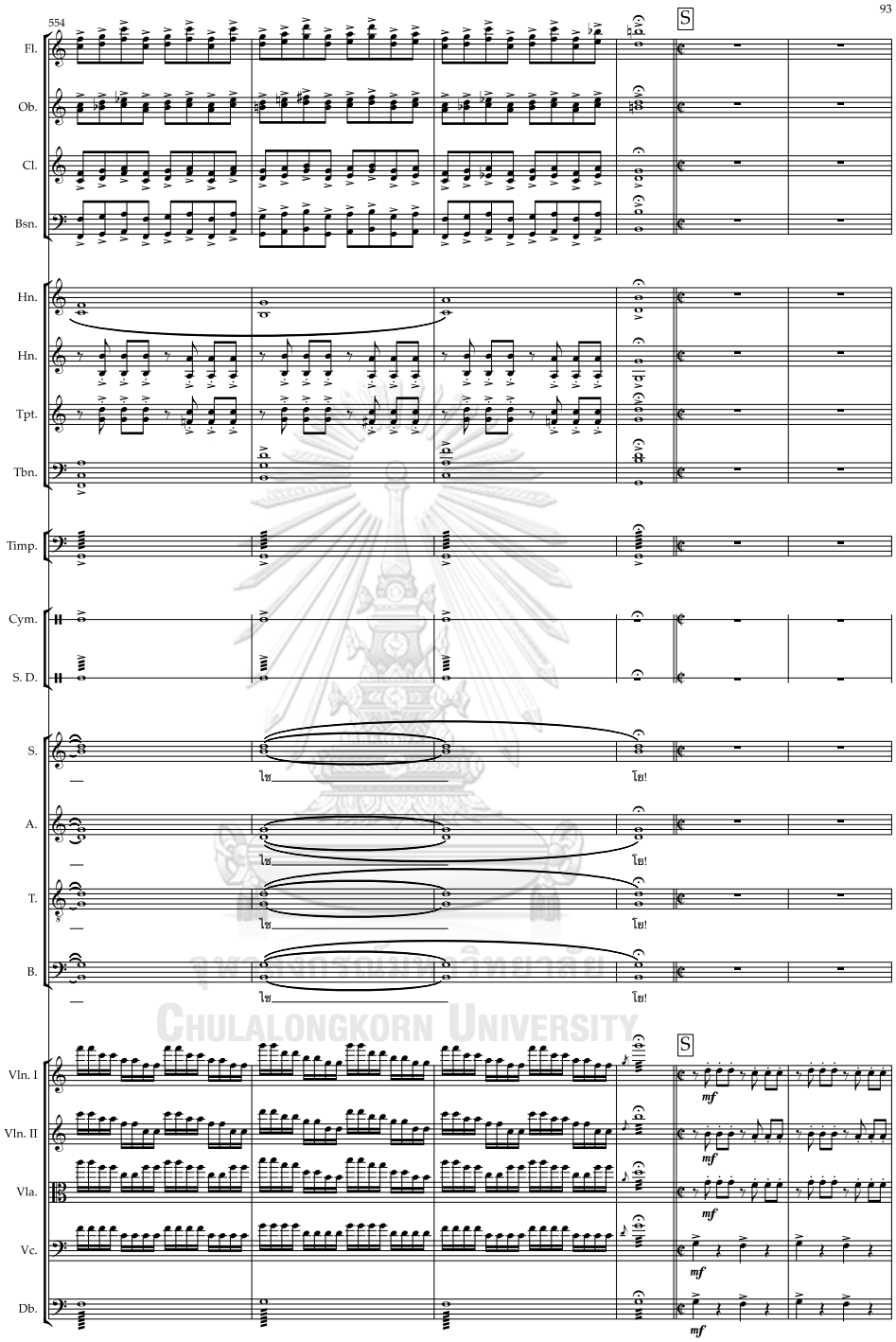


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

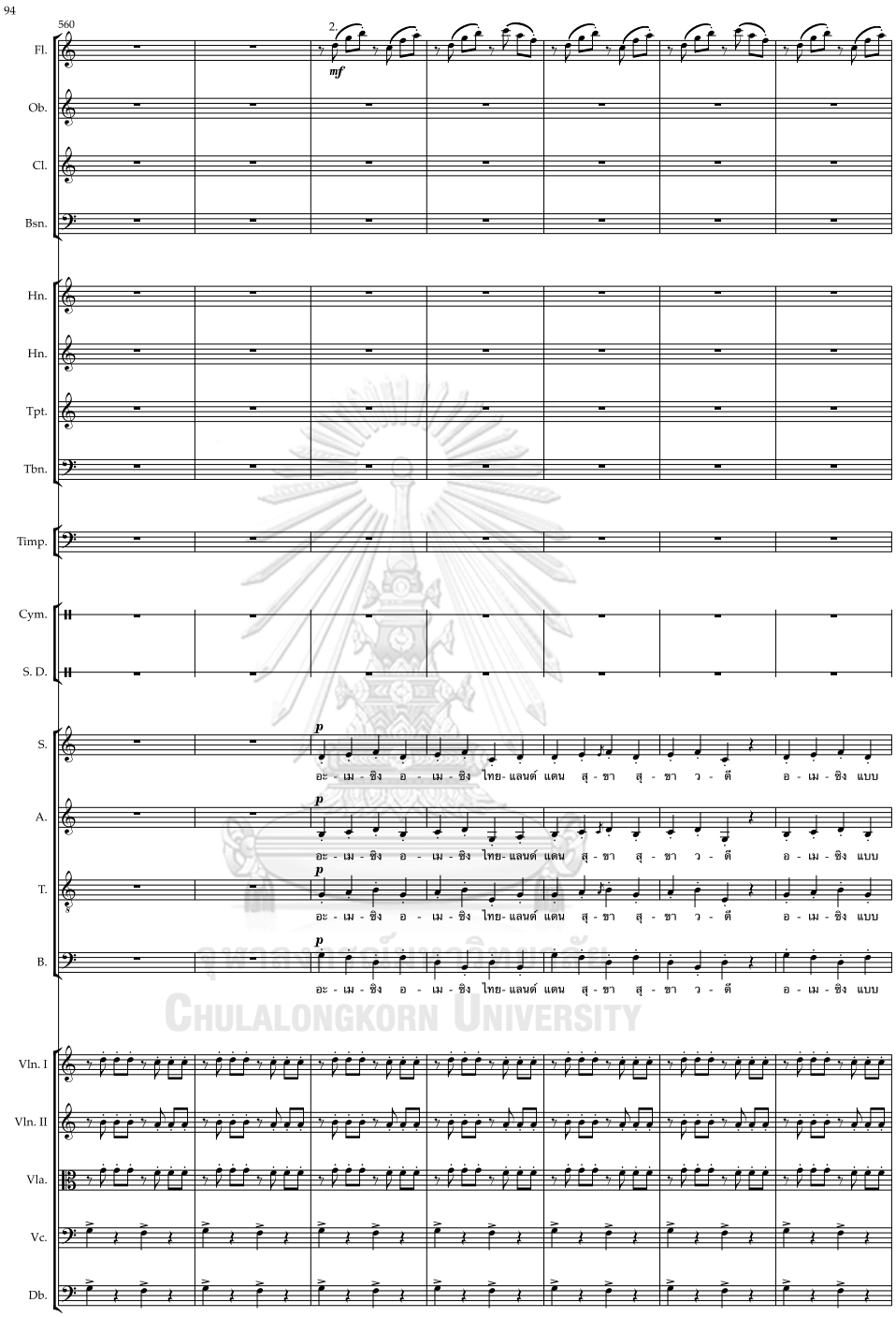


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

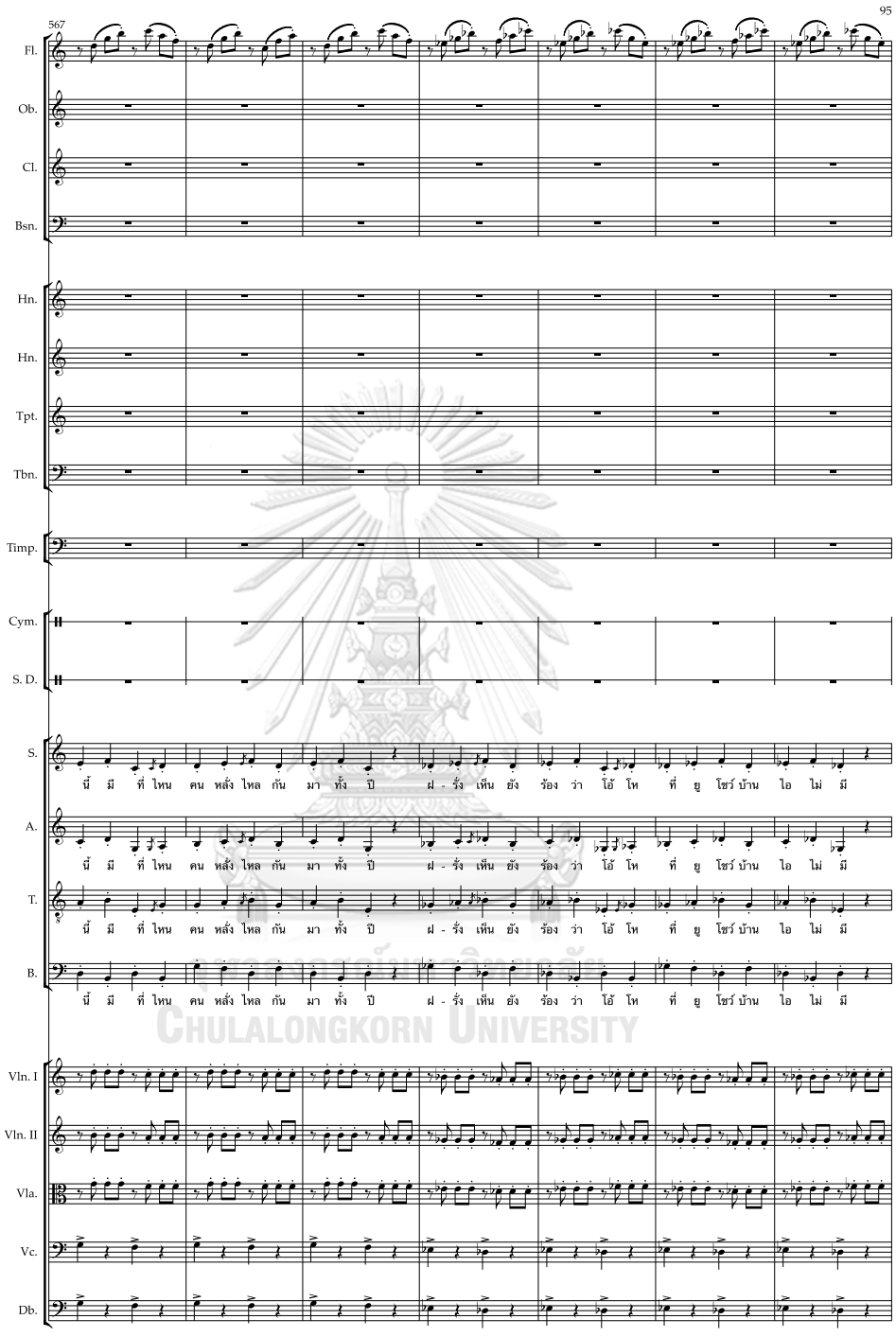

92
550
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
Cymbals
S. D.
Snare Drum
S.
A.
T.
B.
พี่ ทั้ง สอง สุข ใจ ไซ โย
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
ff



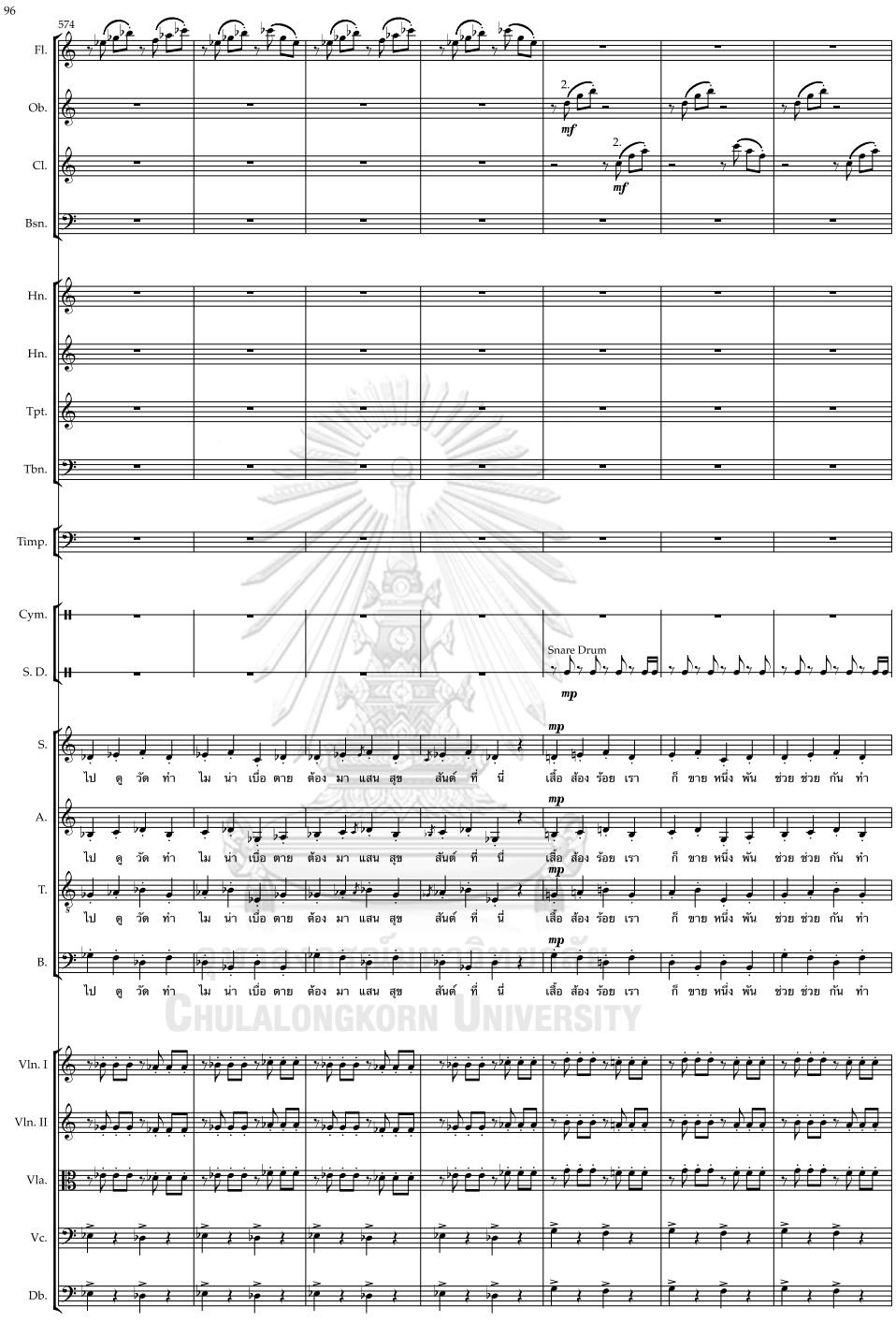
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



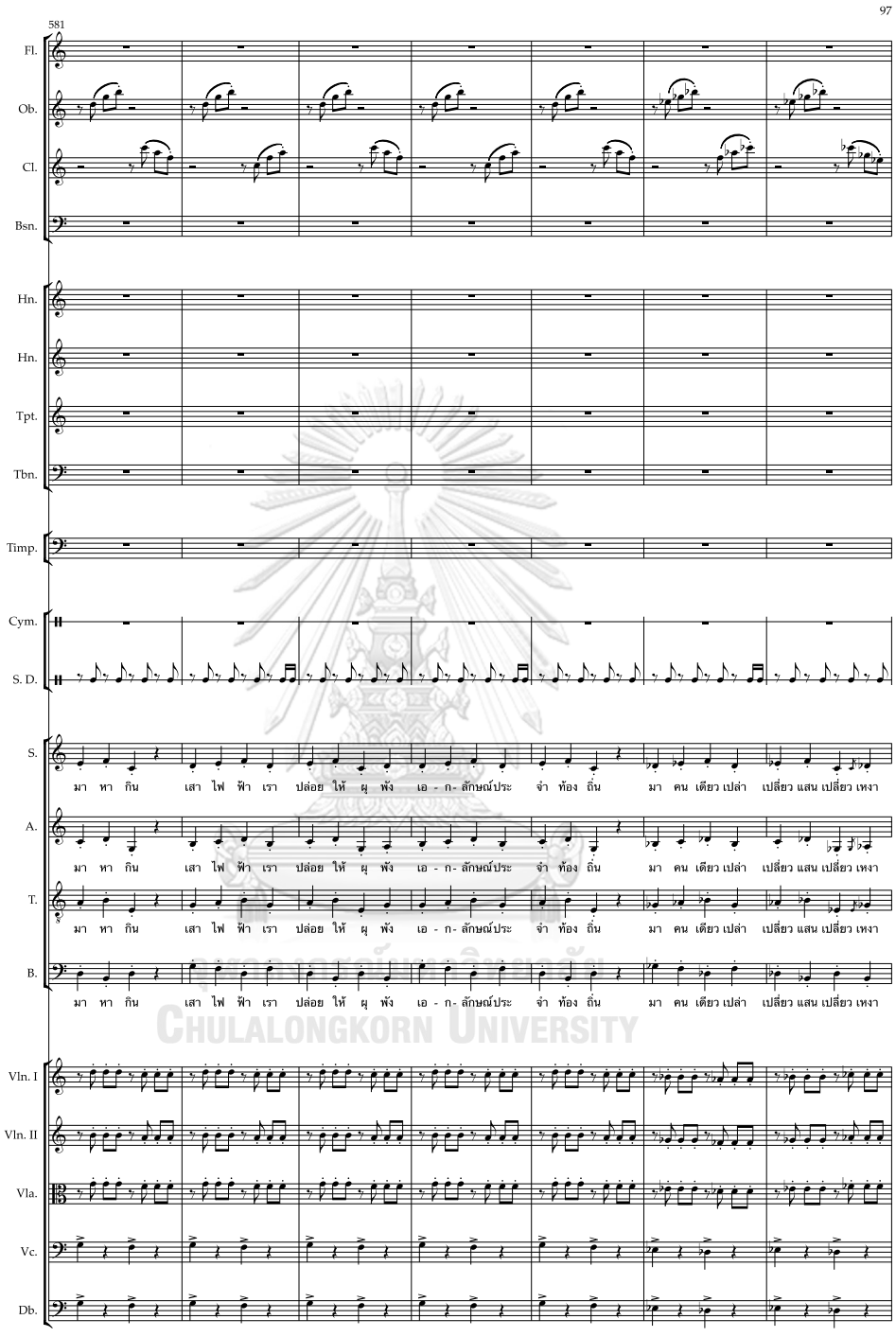
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



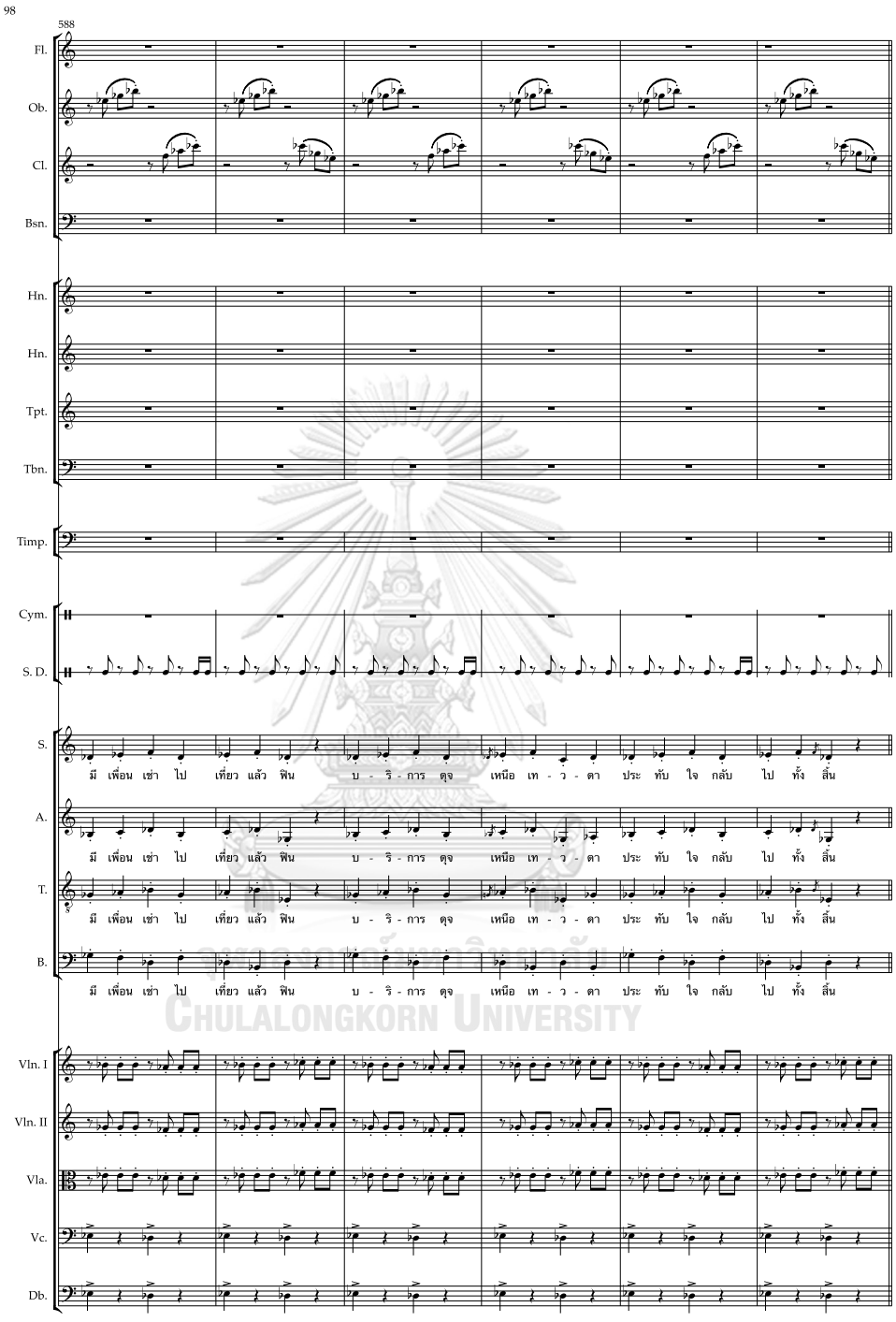
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



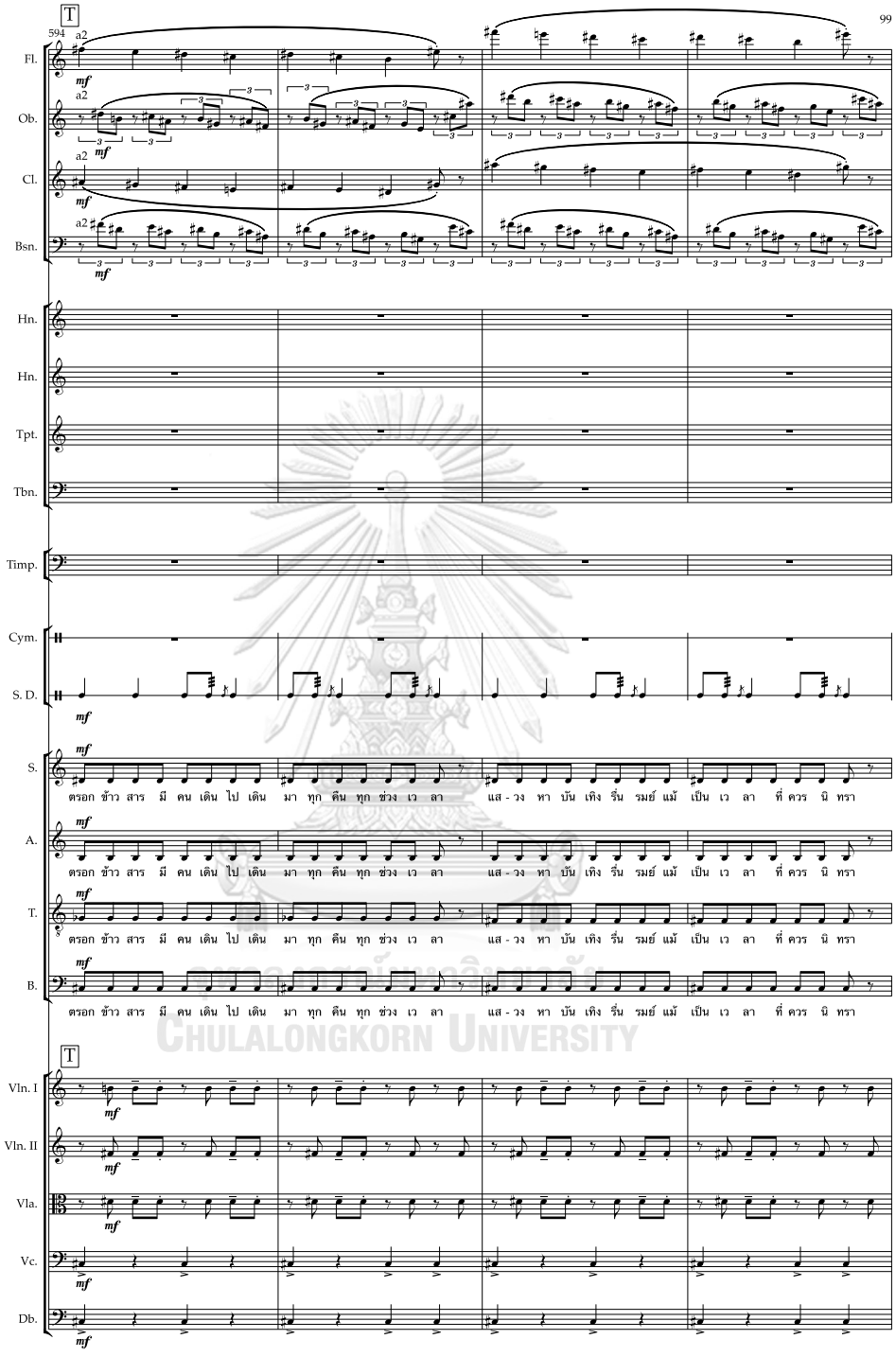
Chulalongkorn University



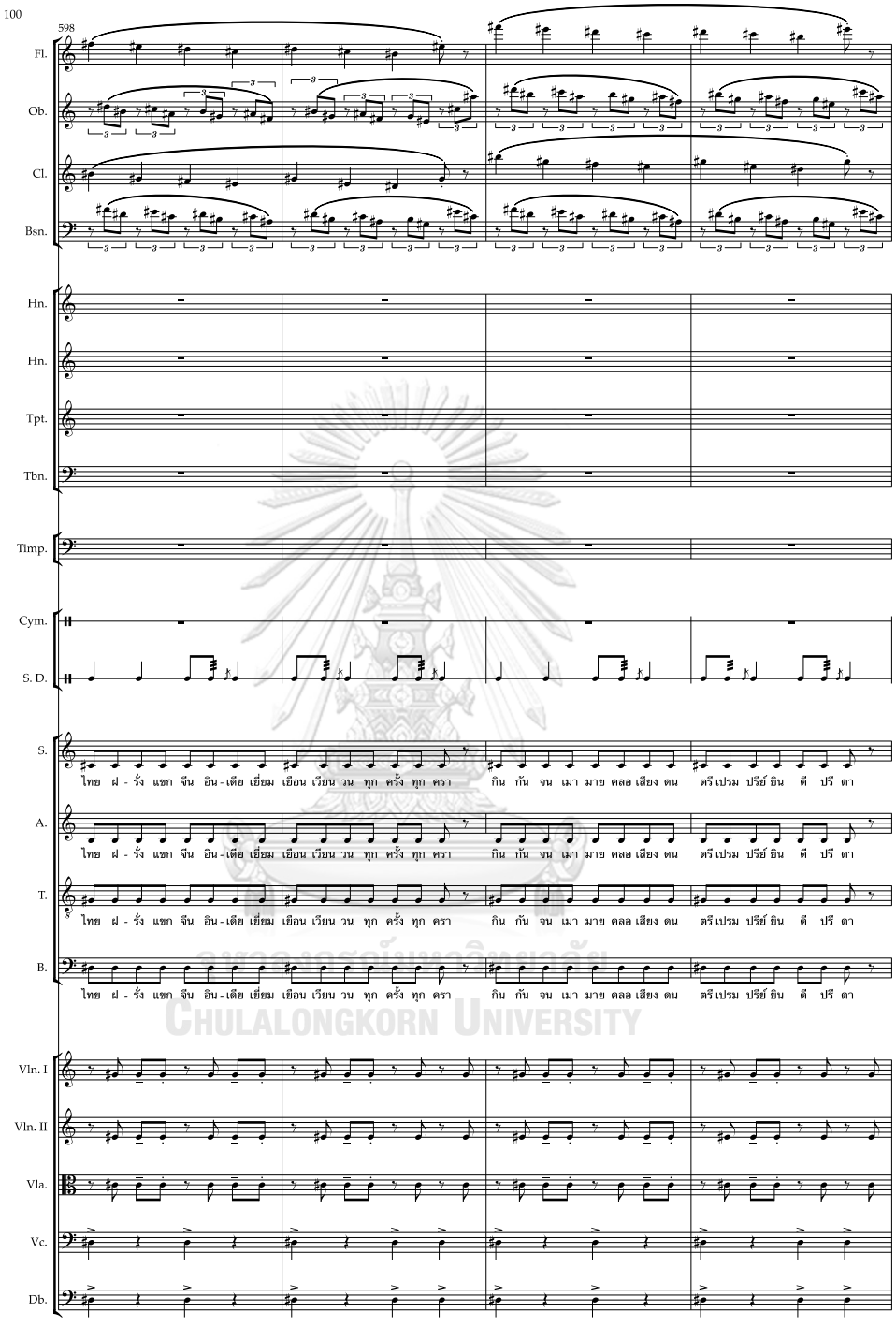
CHULALONGKORN UNIVERSITY



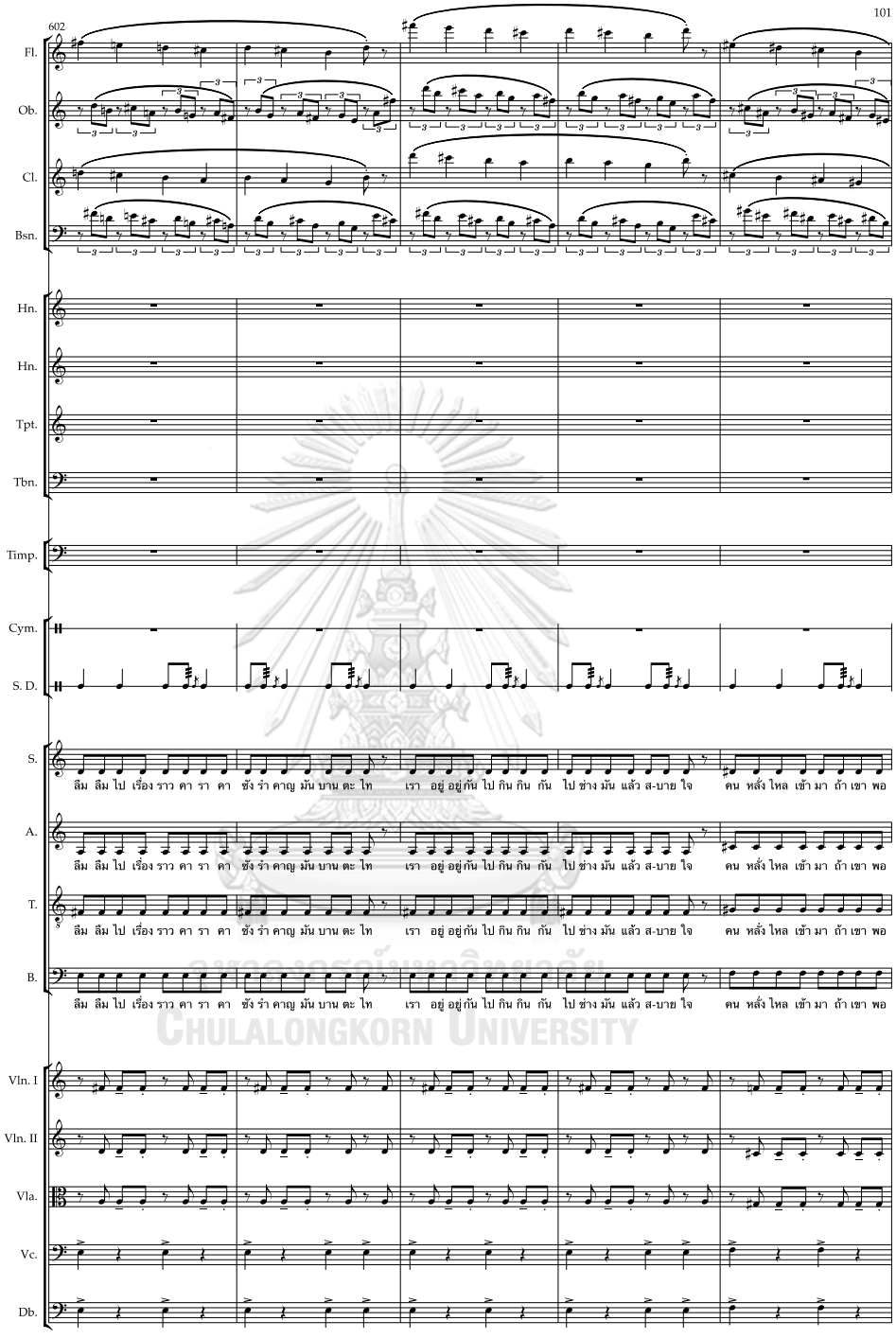
Chulalongkorn University



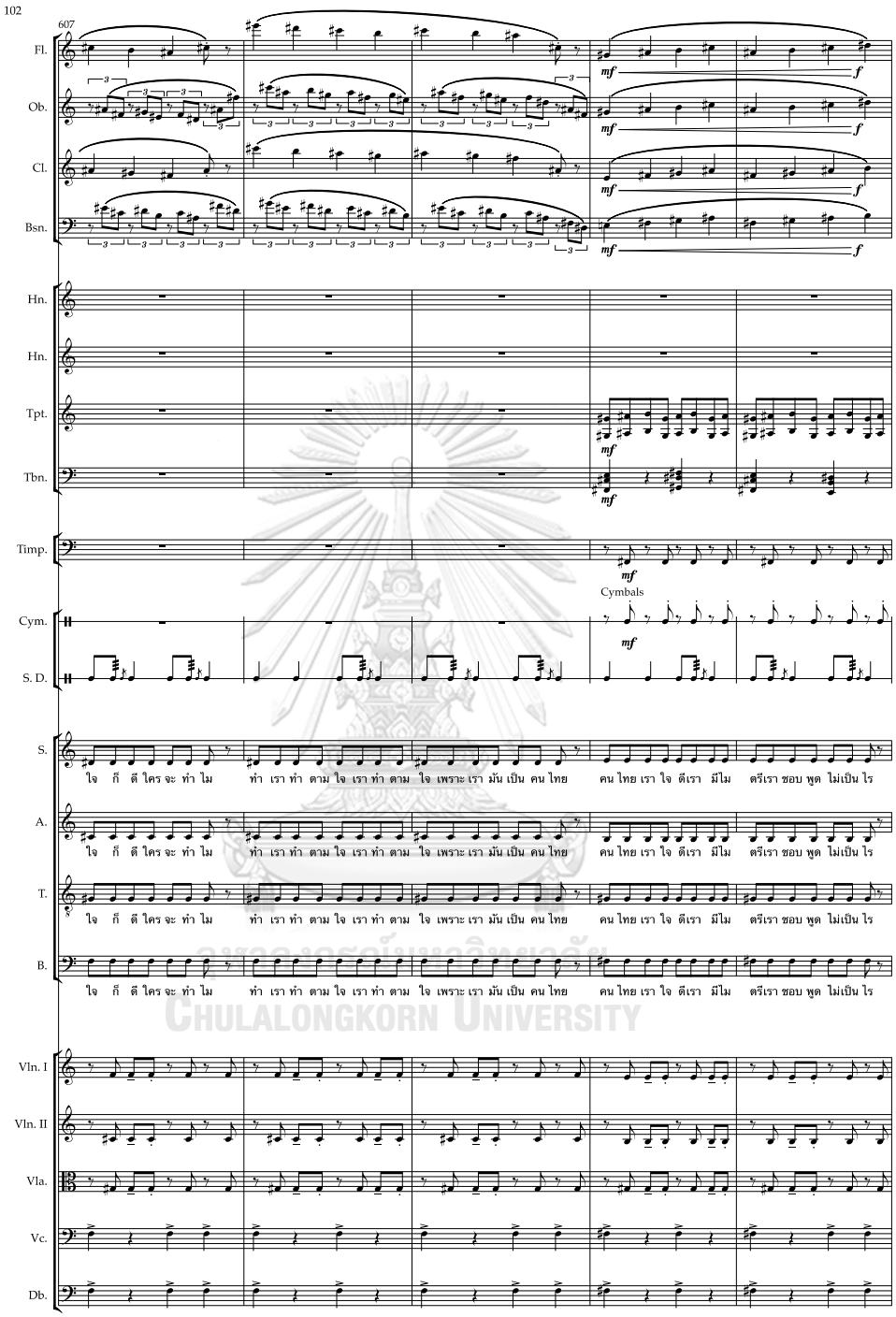
CHULALONGKORN UNIVERSITY



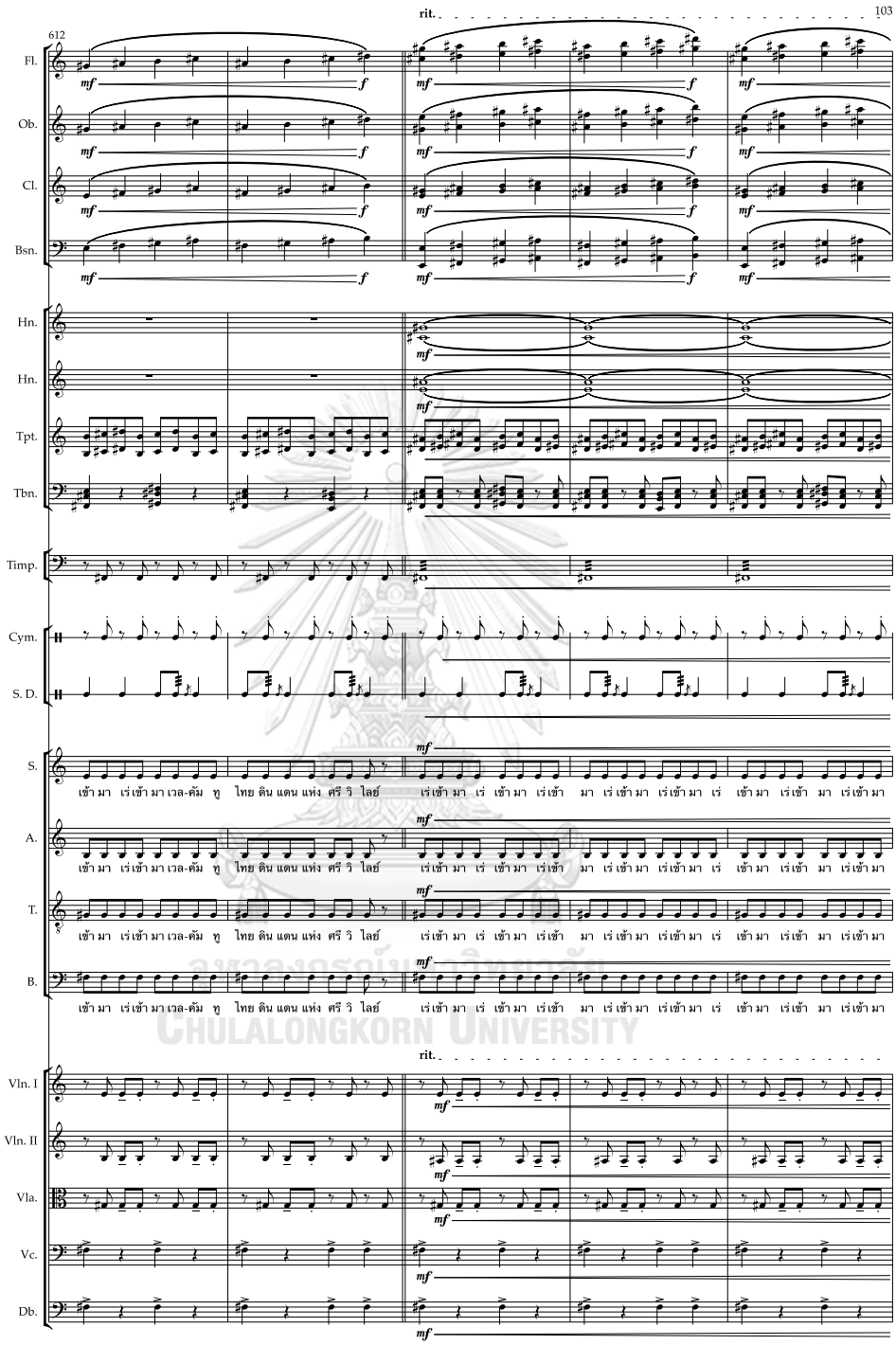
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

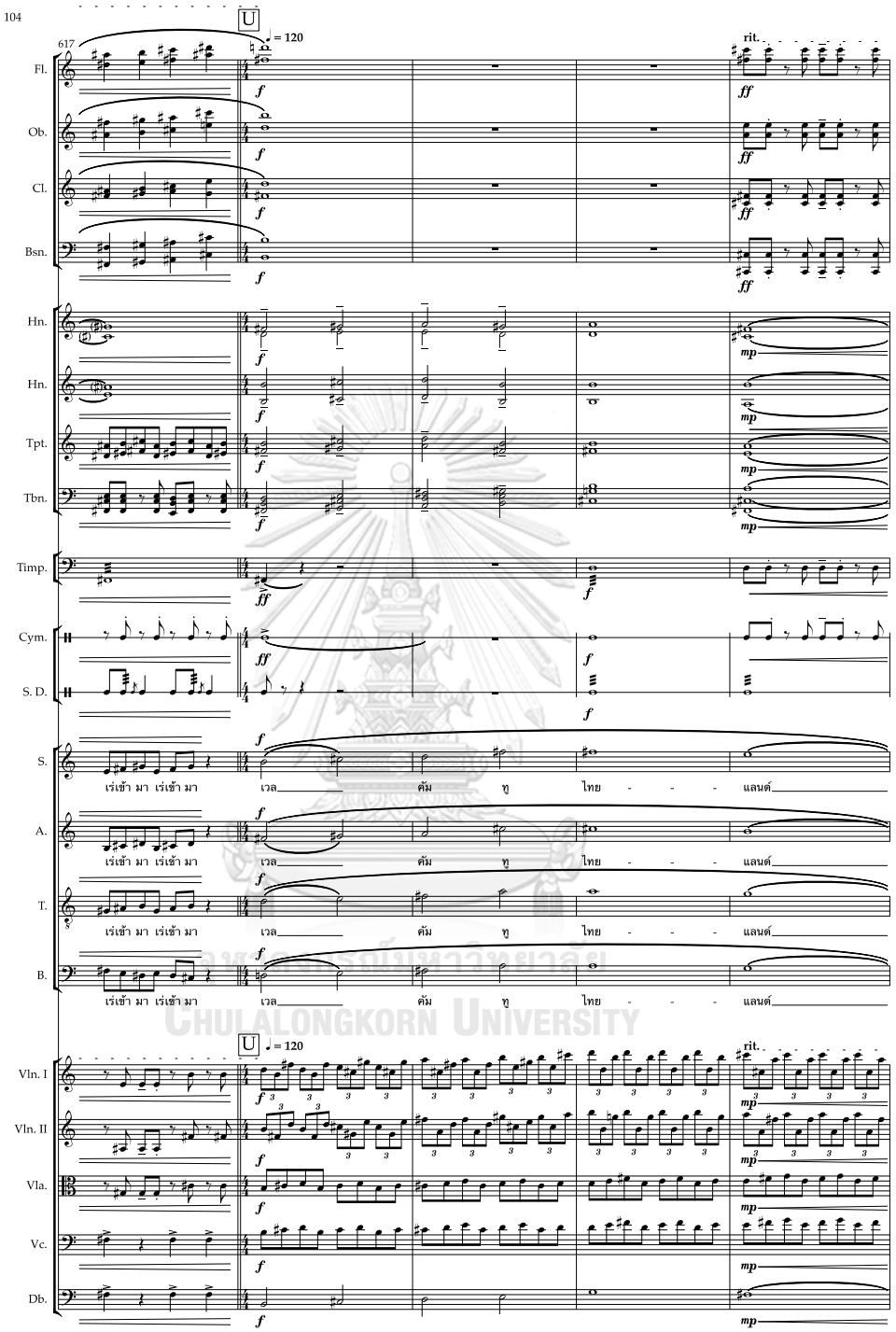


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

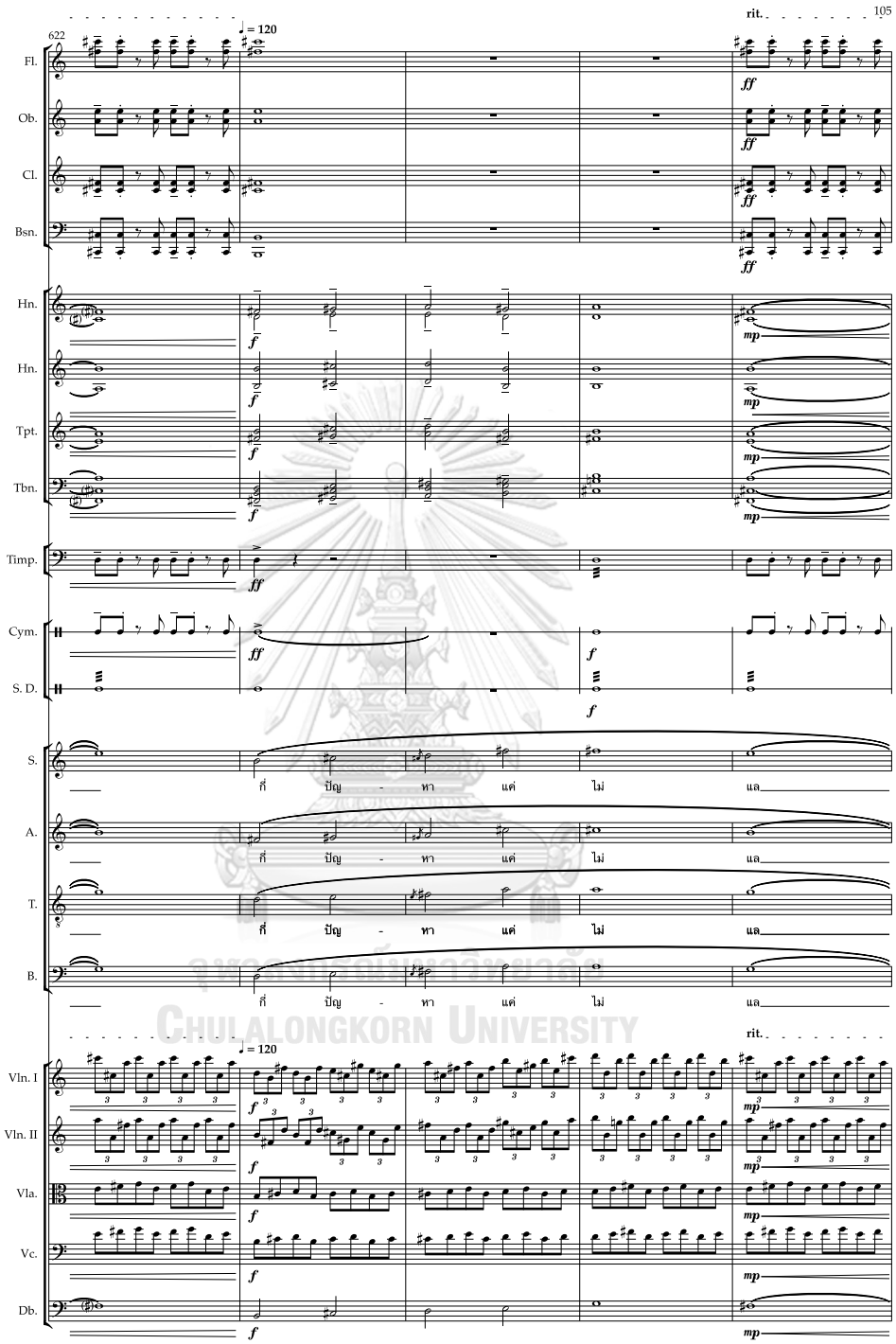


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

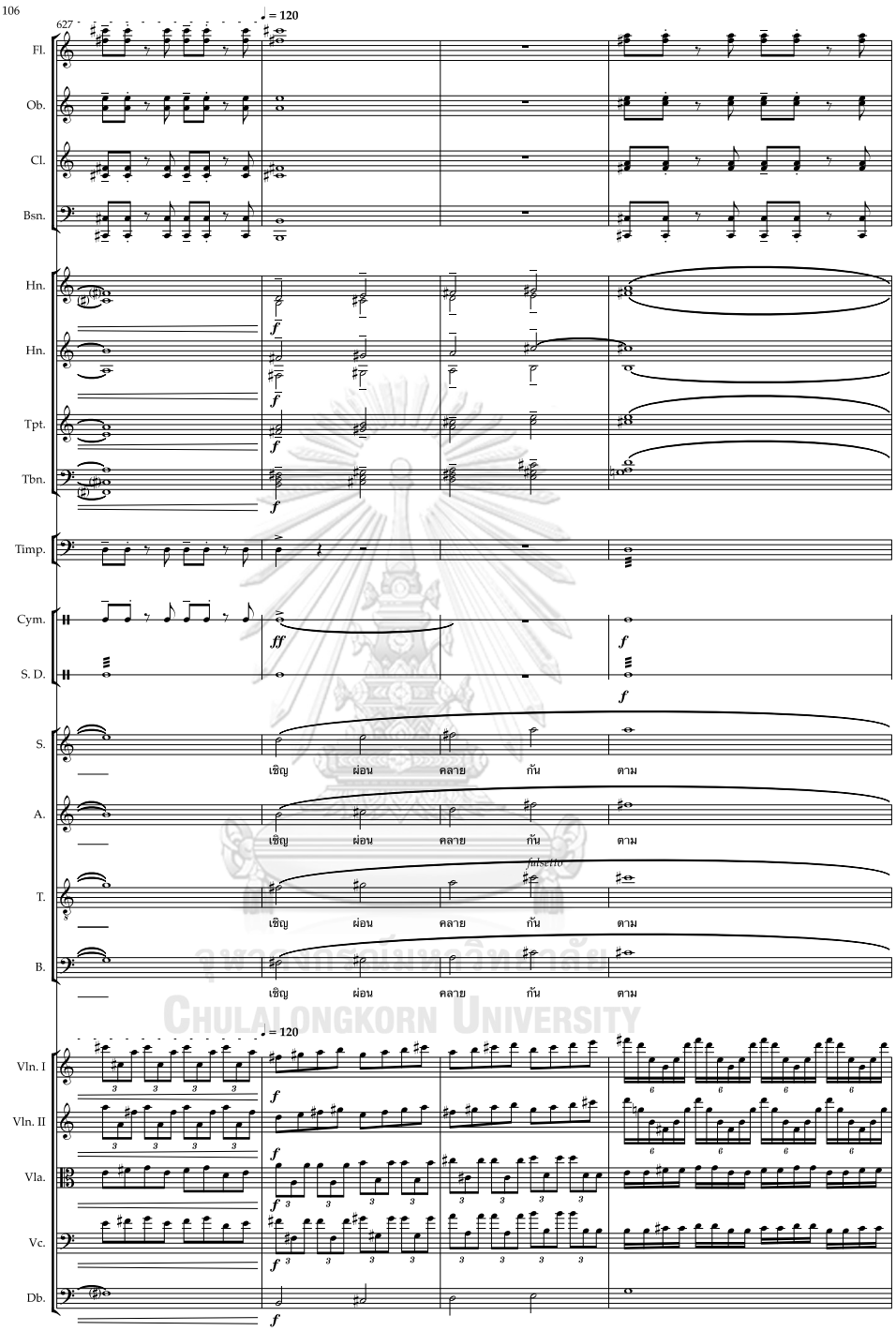

612
rit.
103
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
S. D.
S.
A.
T.
B.
เข้า มา เร่ เข้า มา เวล-คัม ทู ไทย ดิน แดน แห่ง ศรี วิ ไลย์
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
rit.



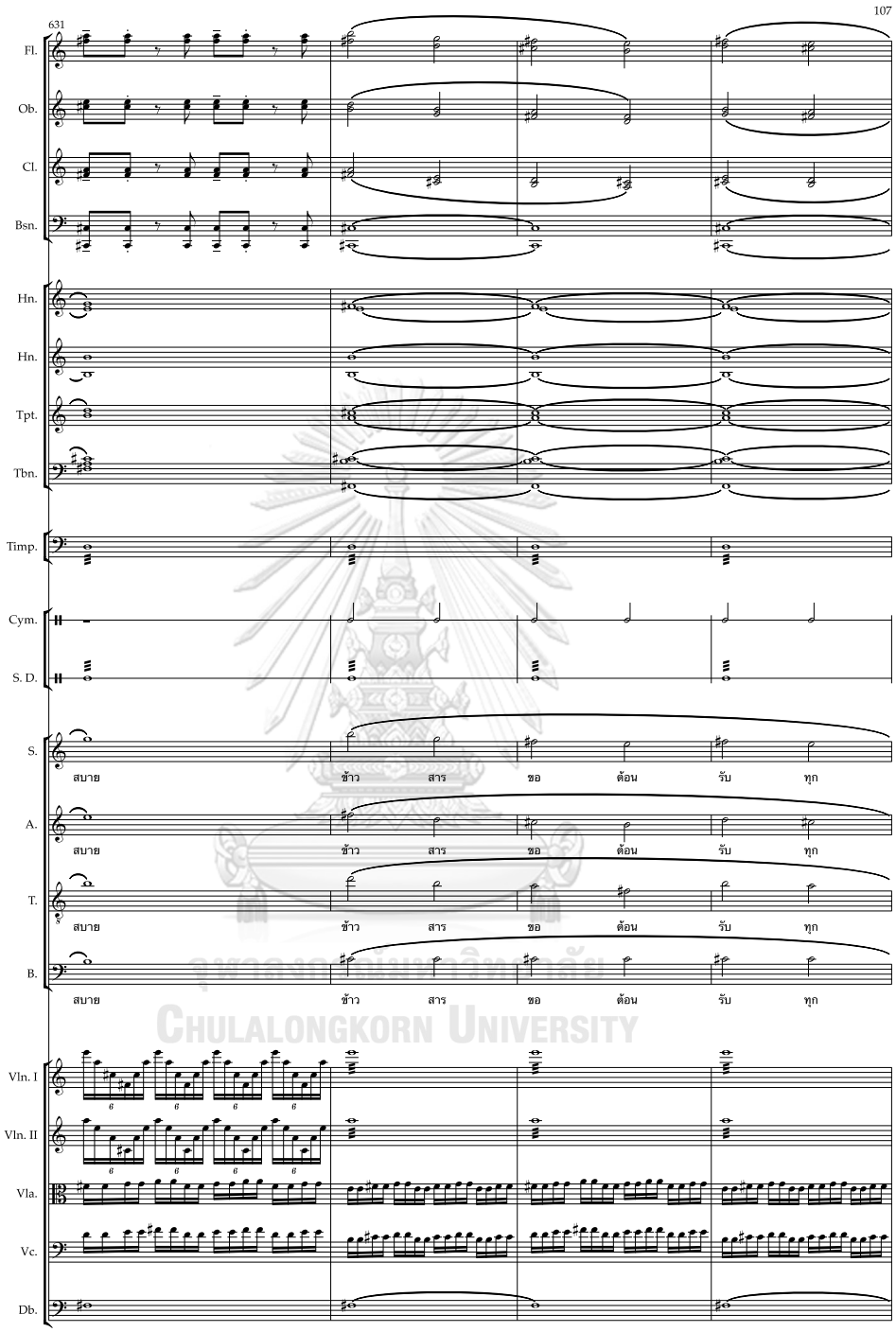
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



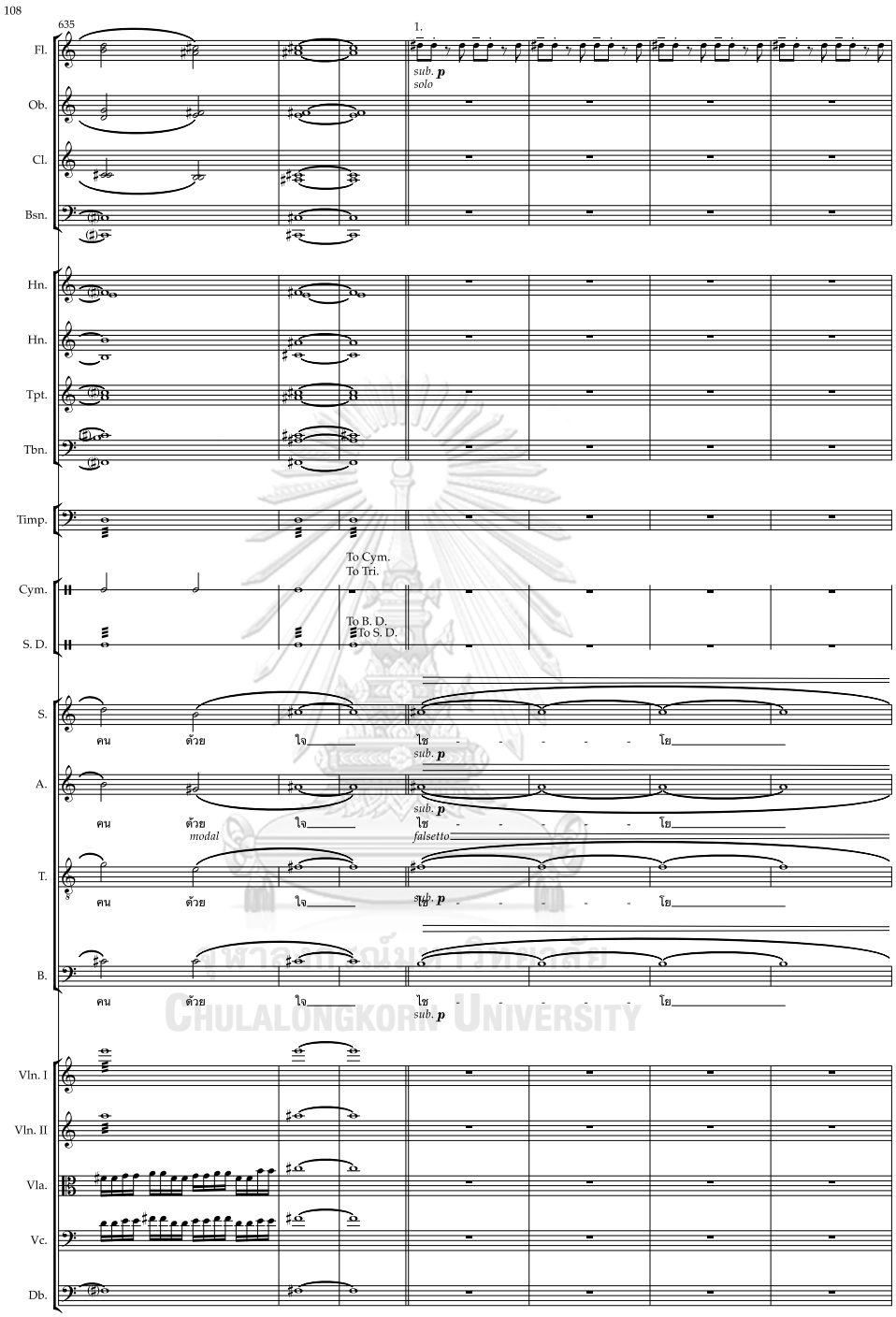
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



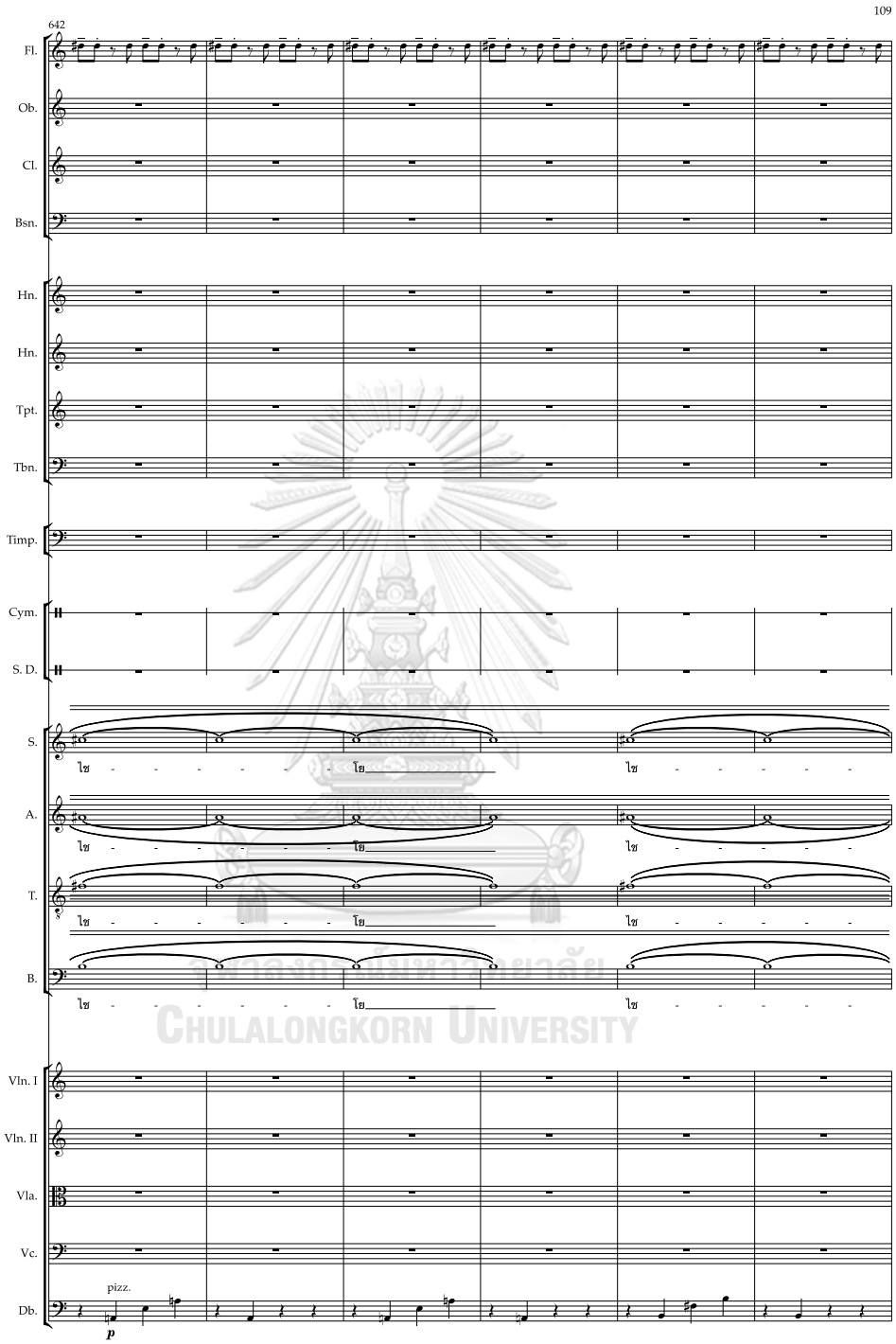
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



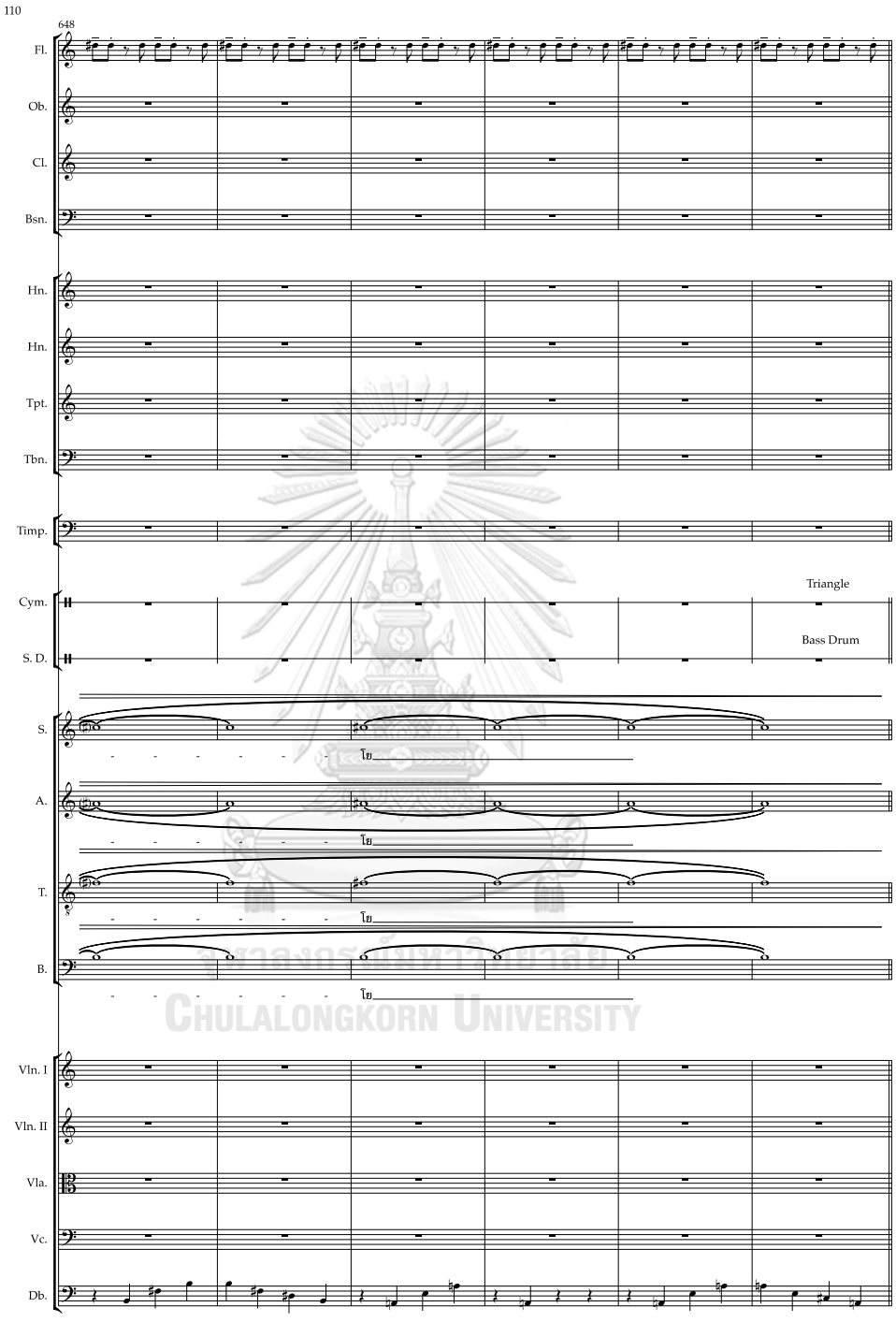
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



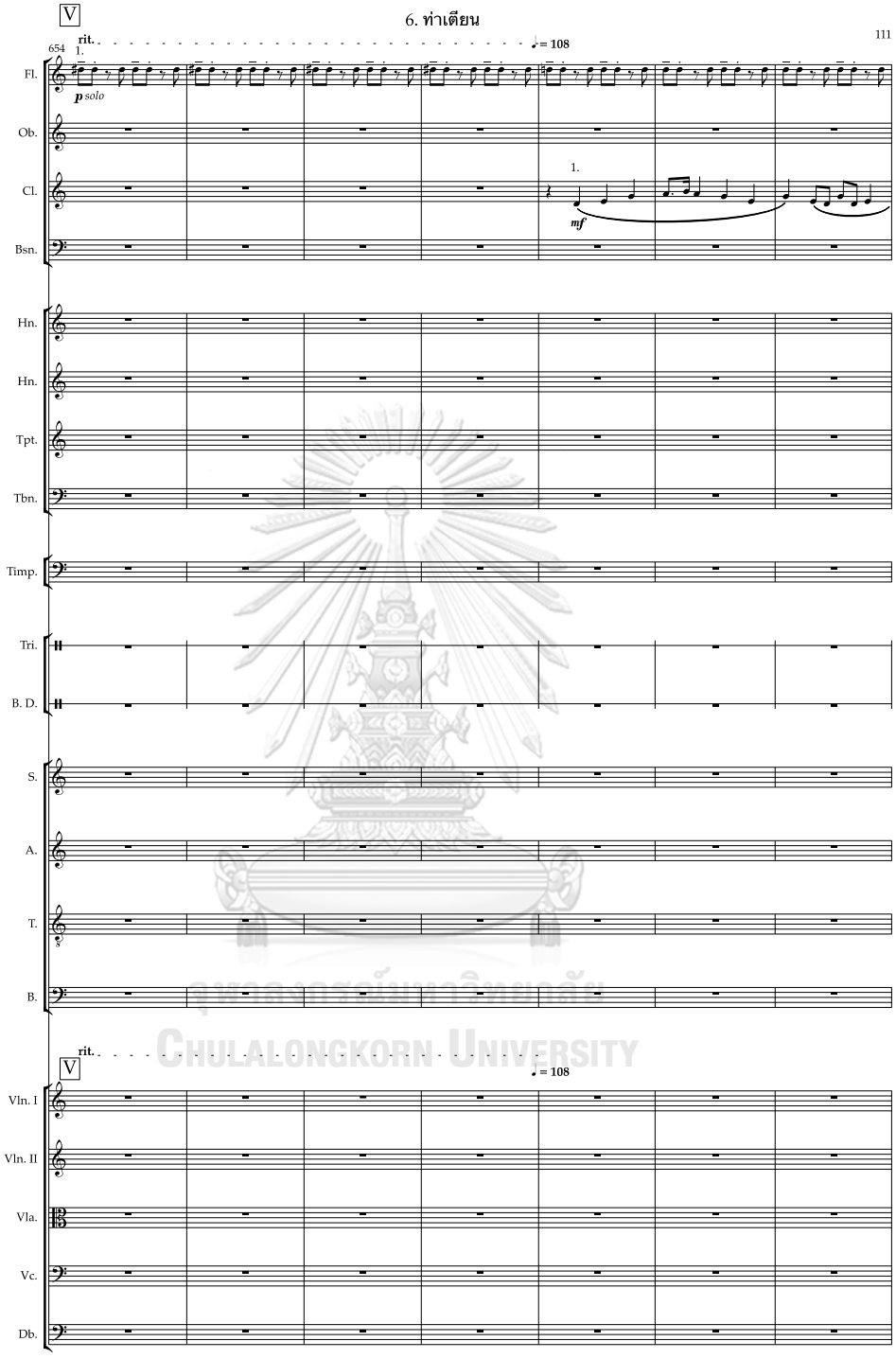
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



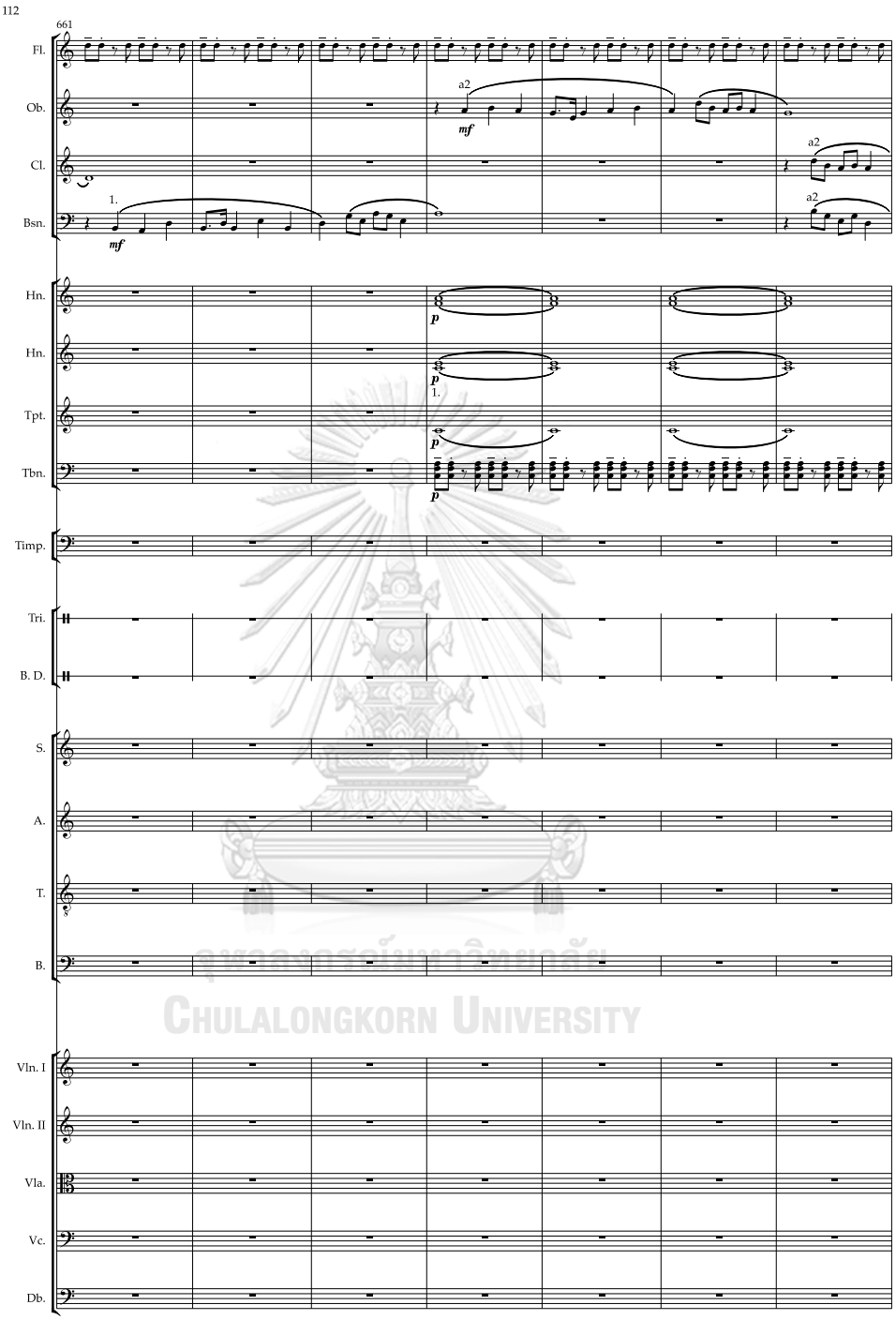
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



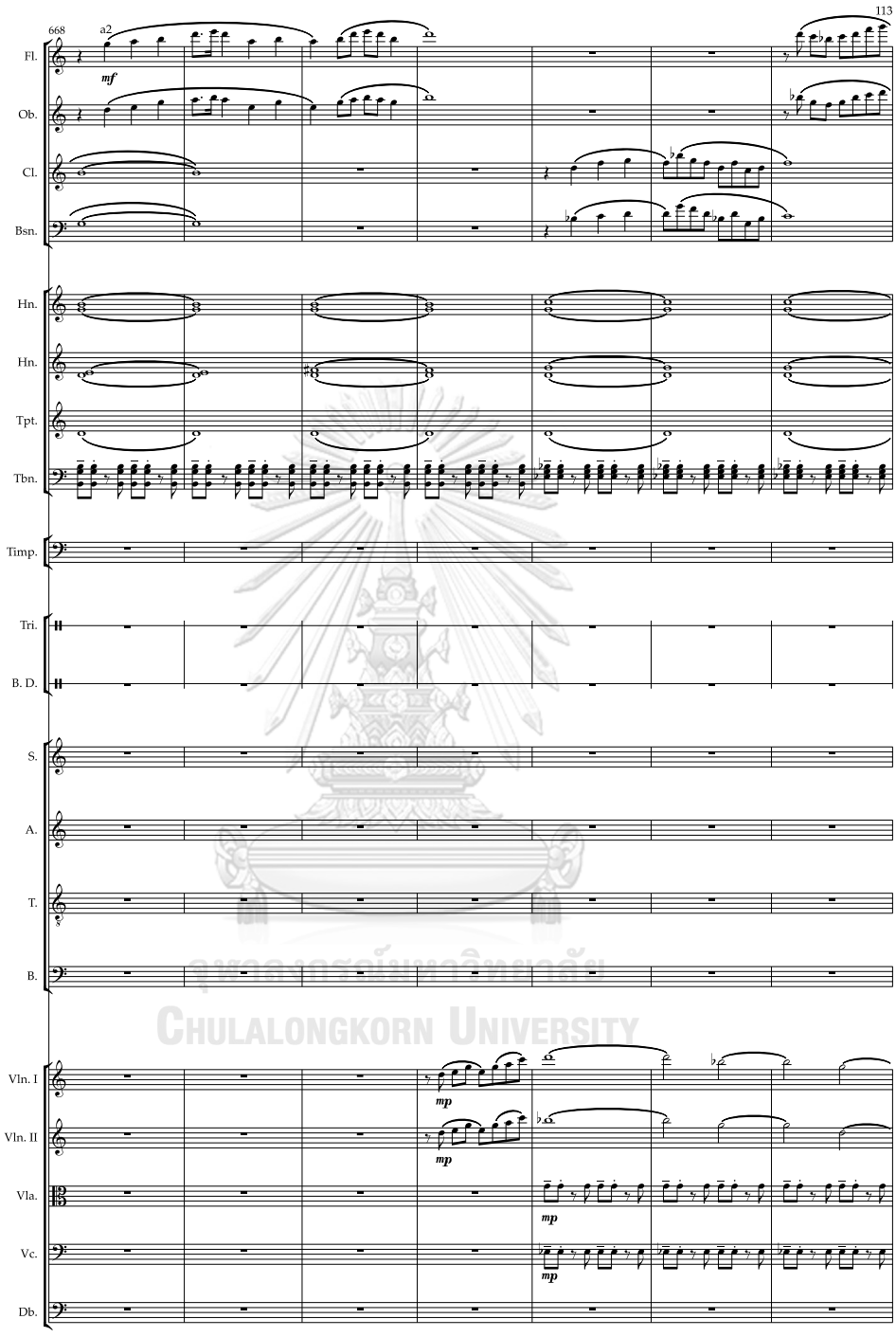
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



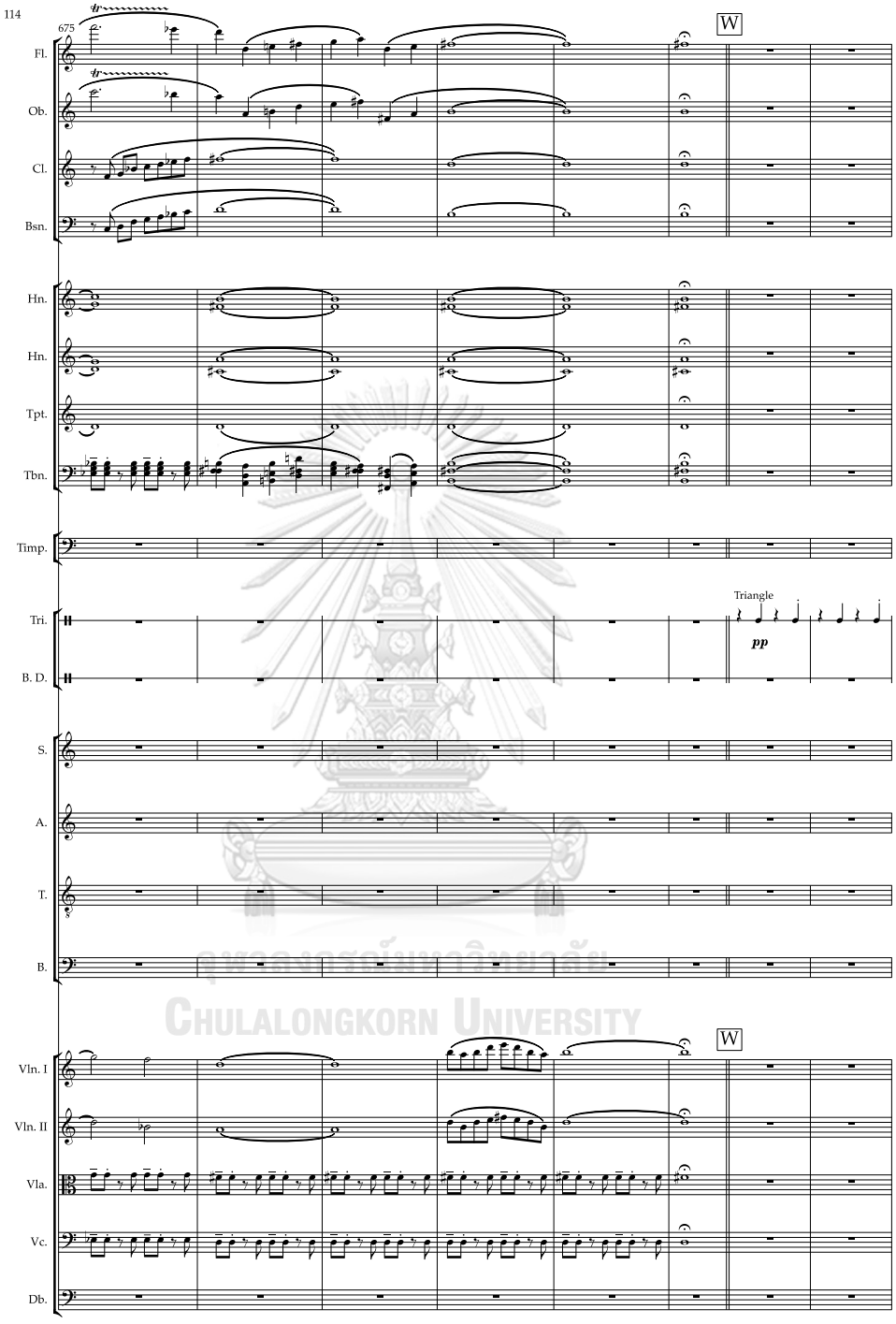
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



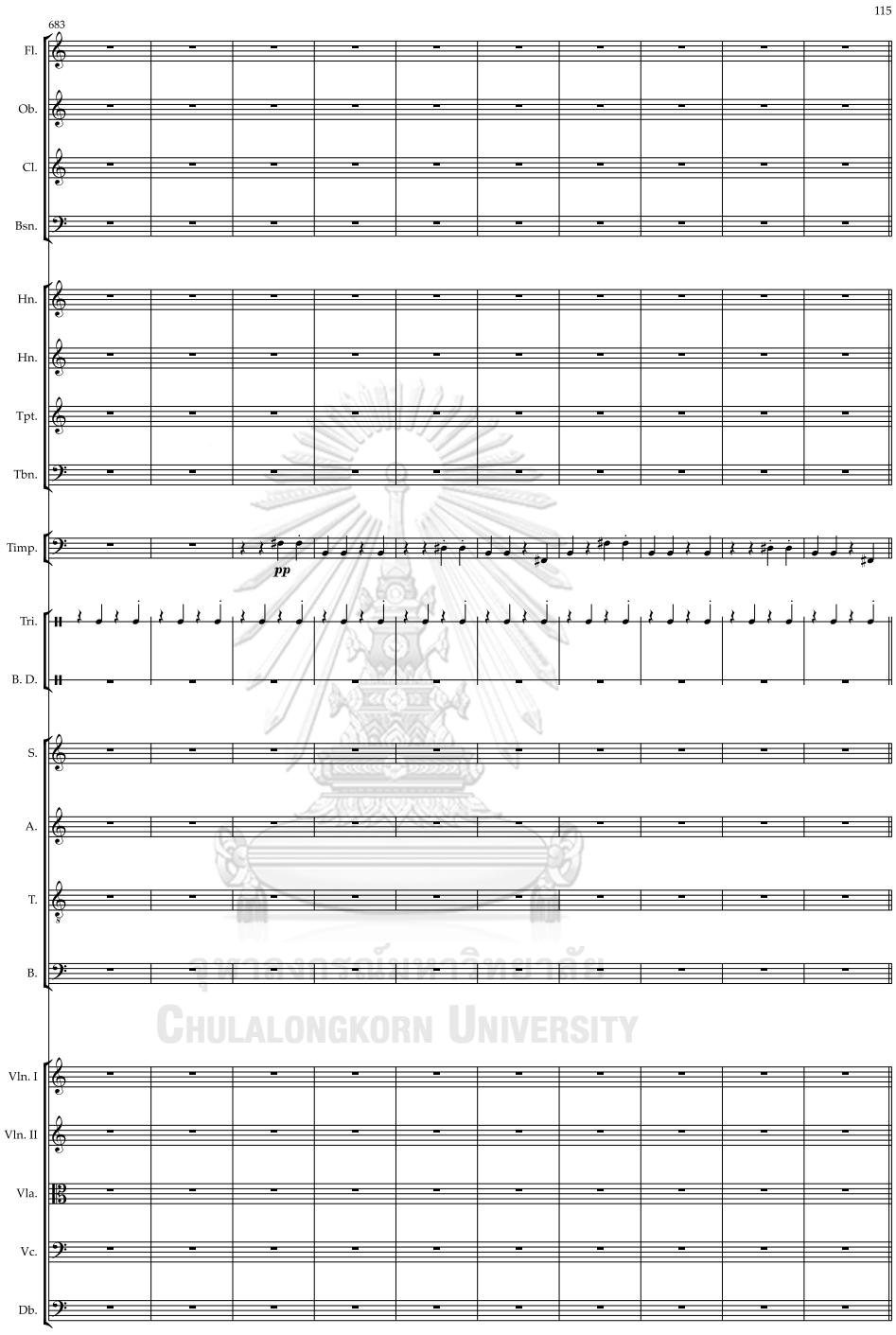
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



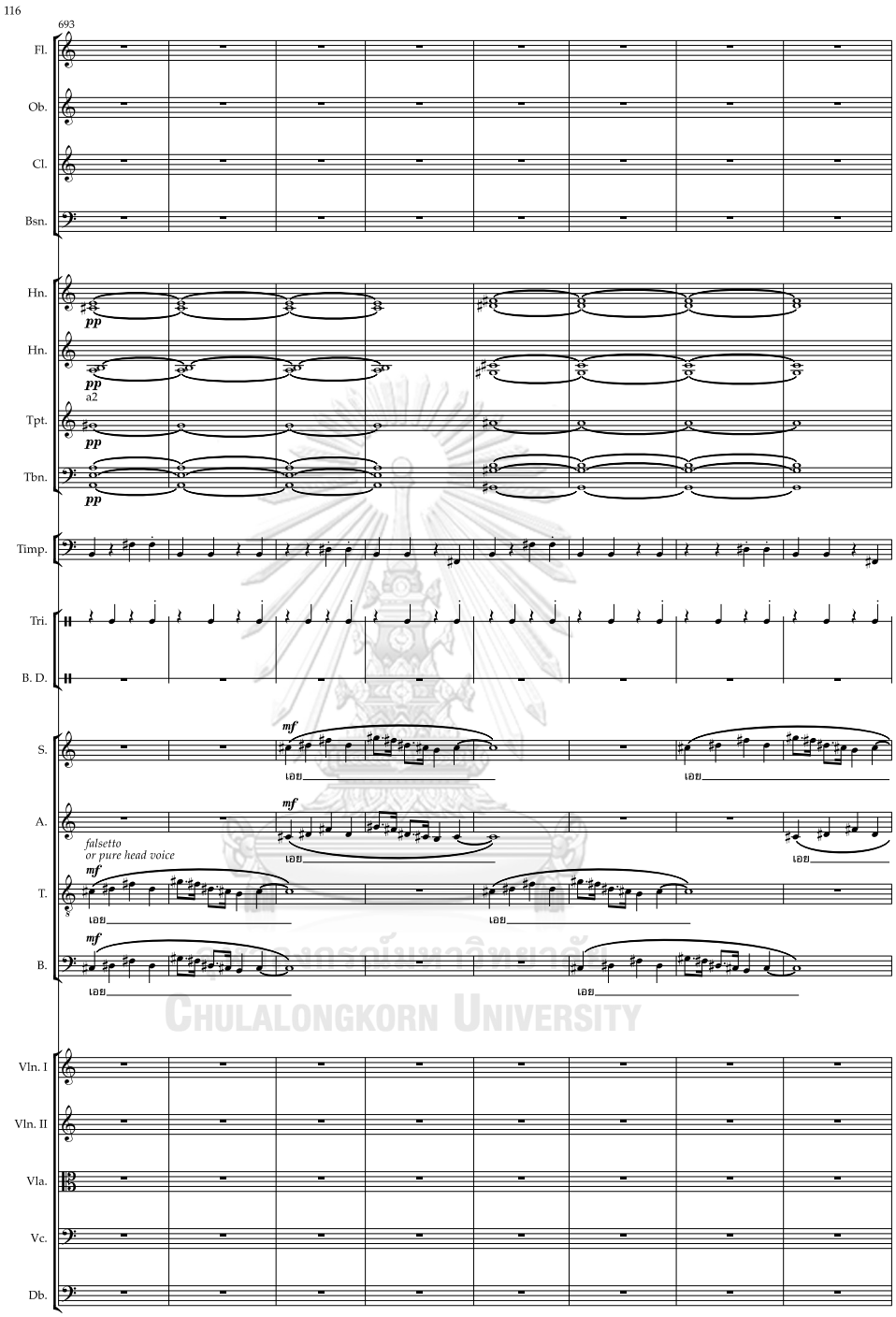
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



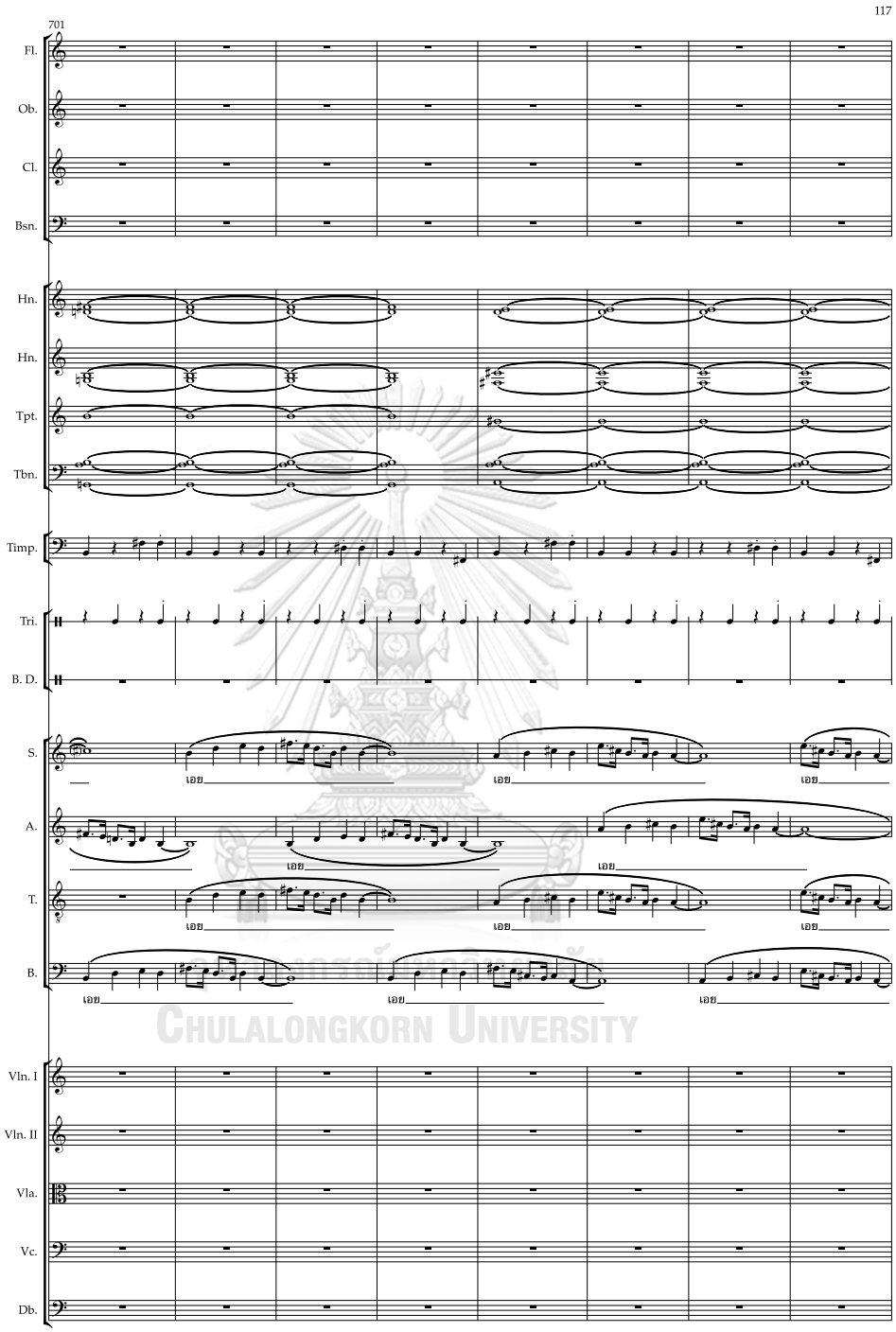
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



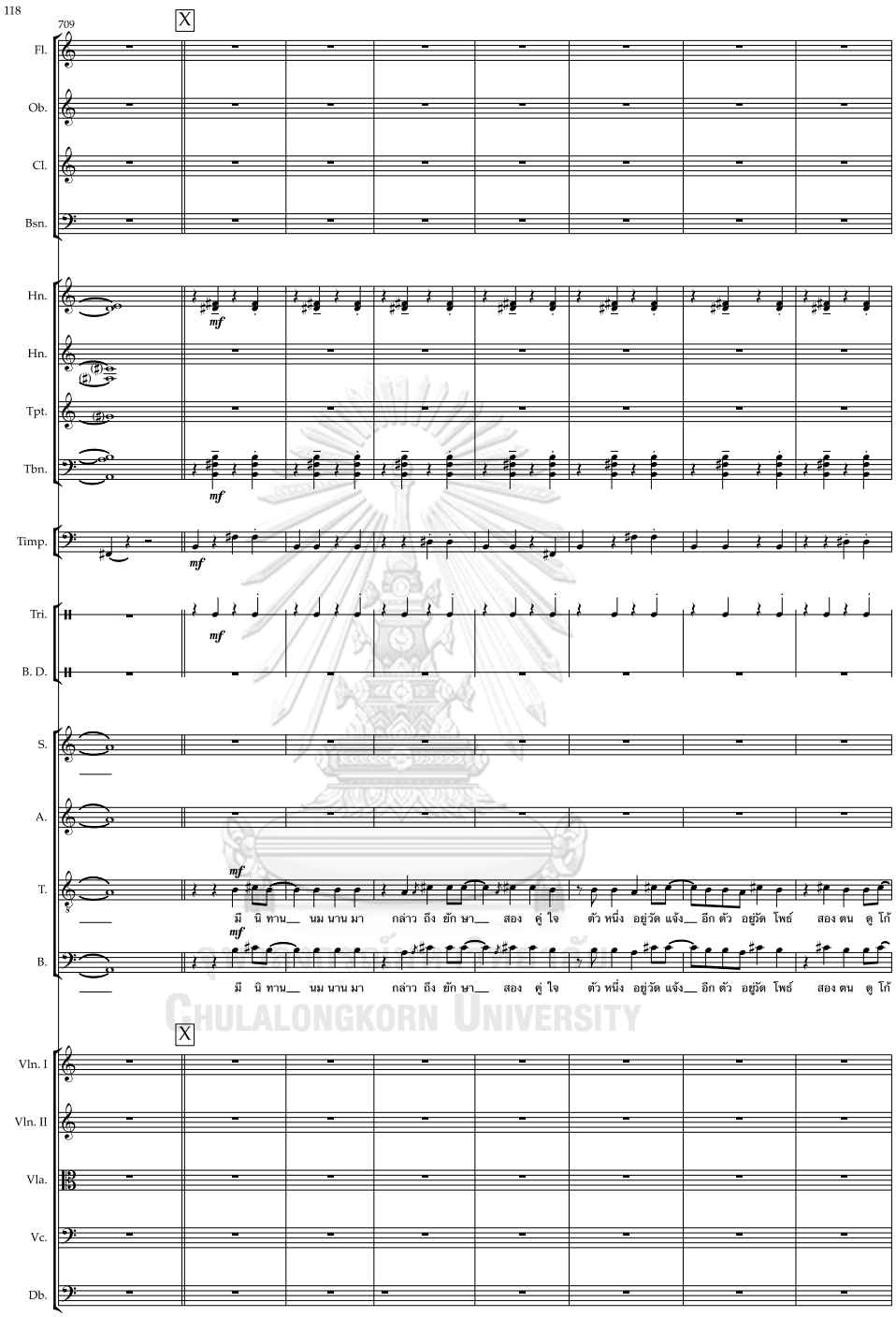
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



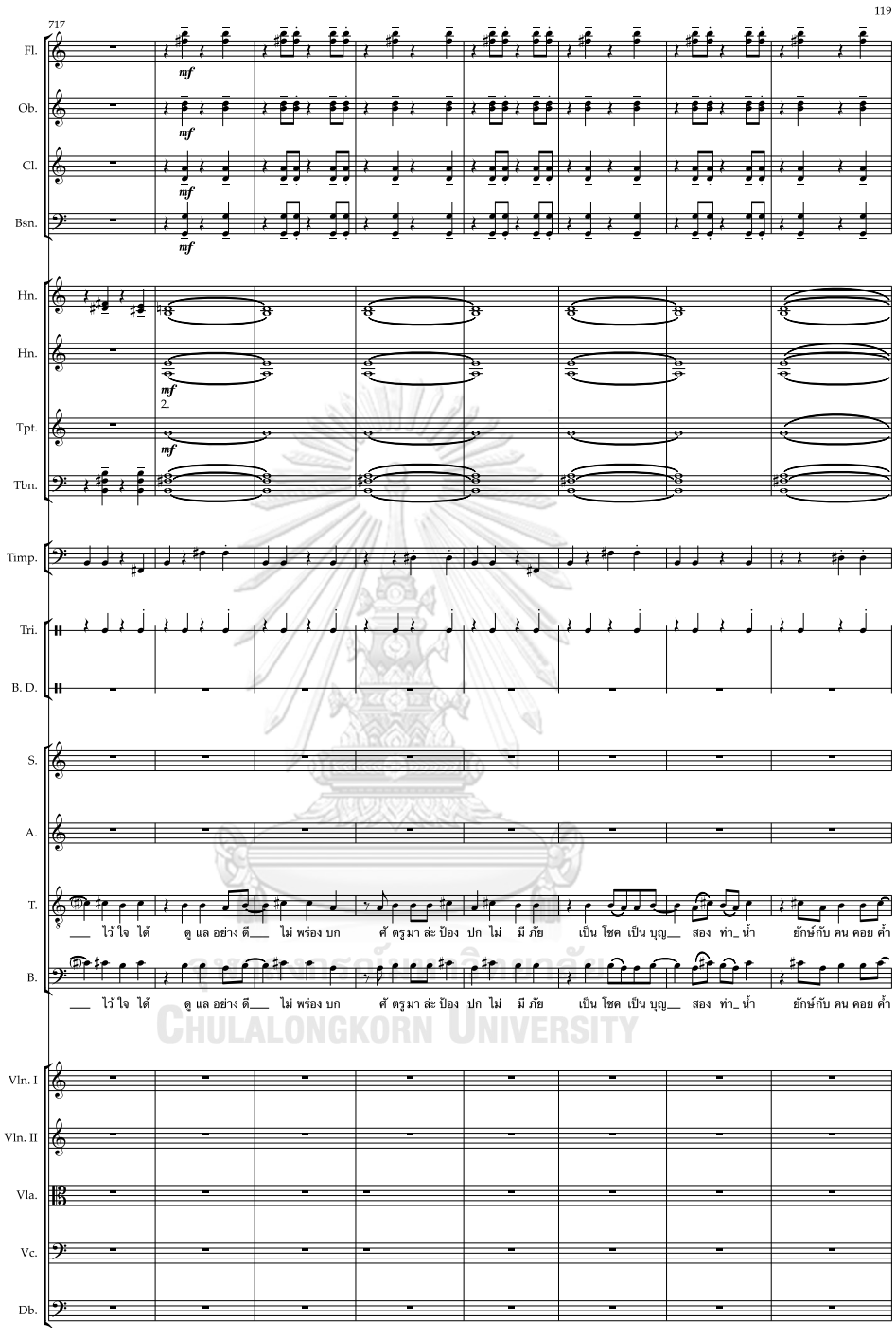
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



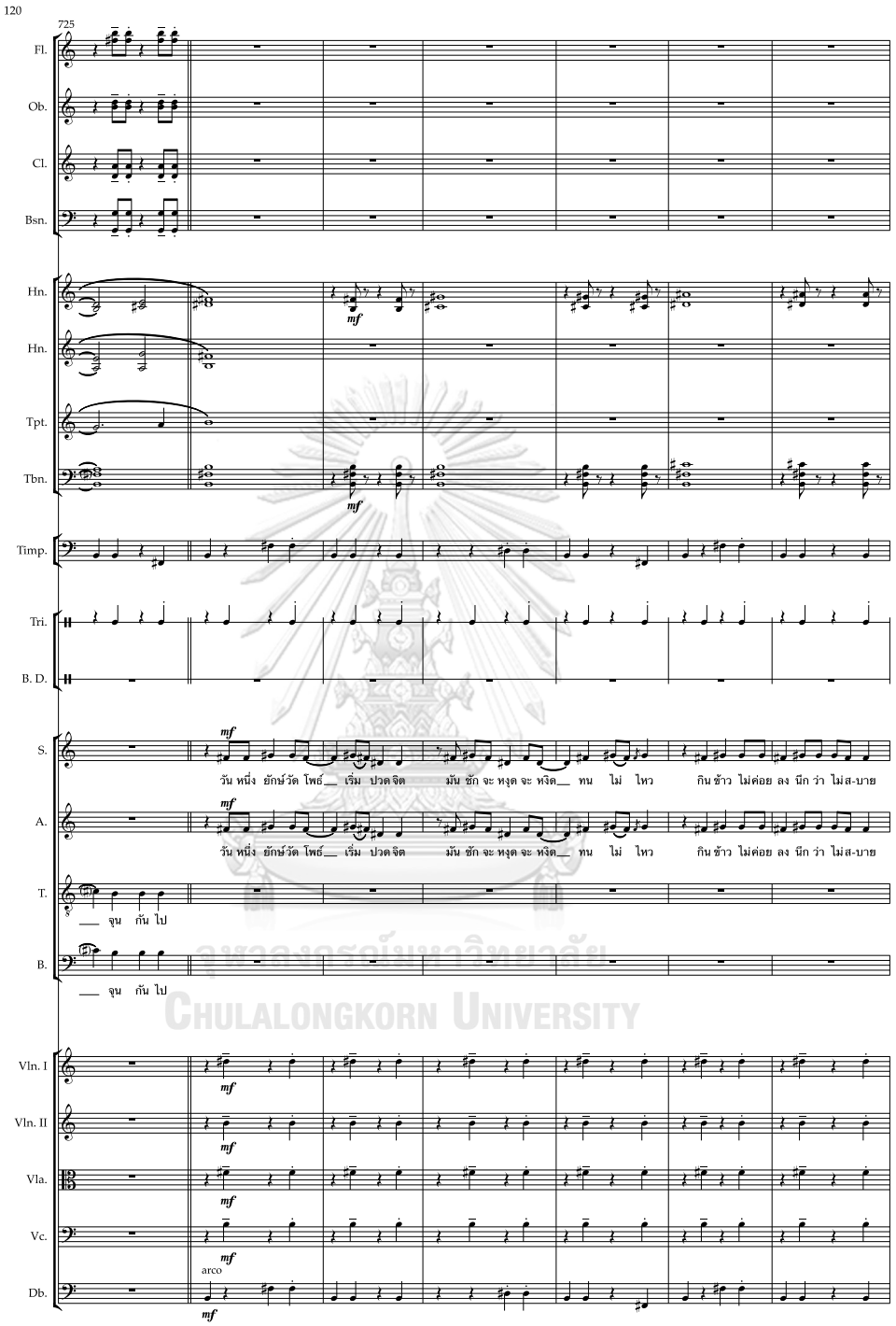
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



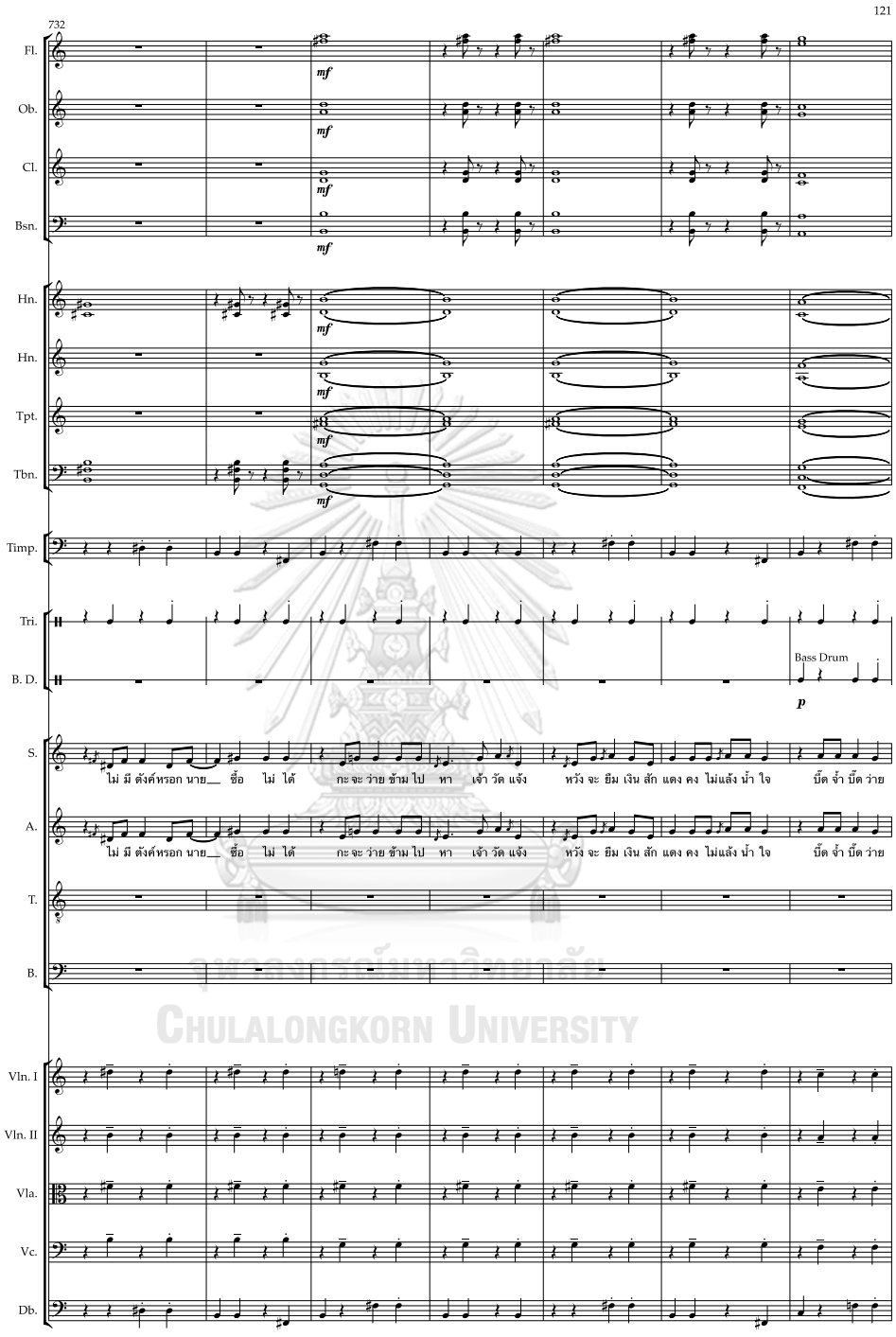
CHULALONGKORN UNIVERSITY



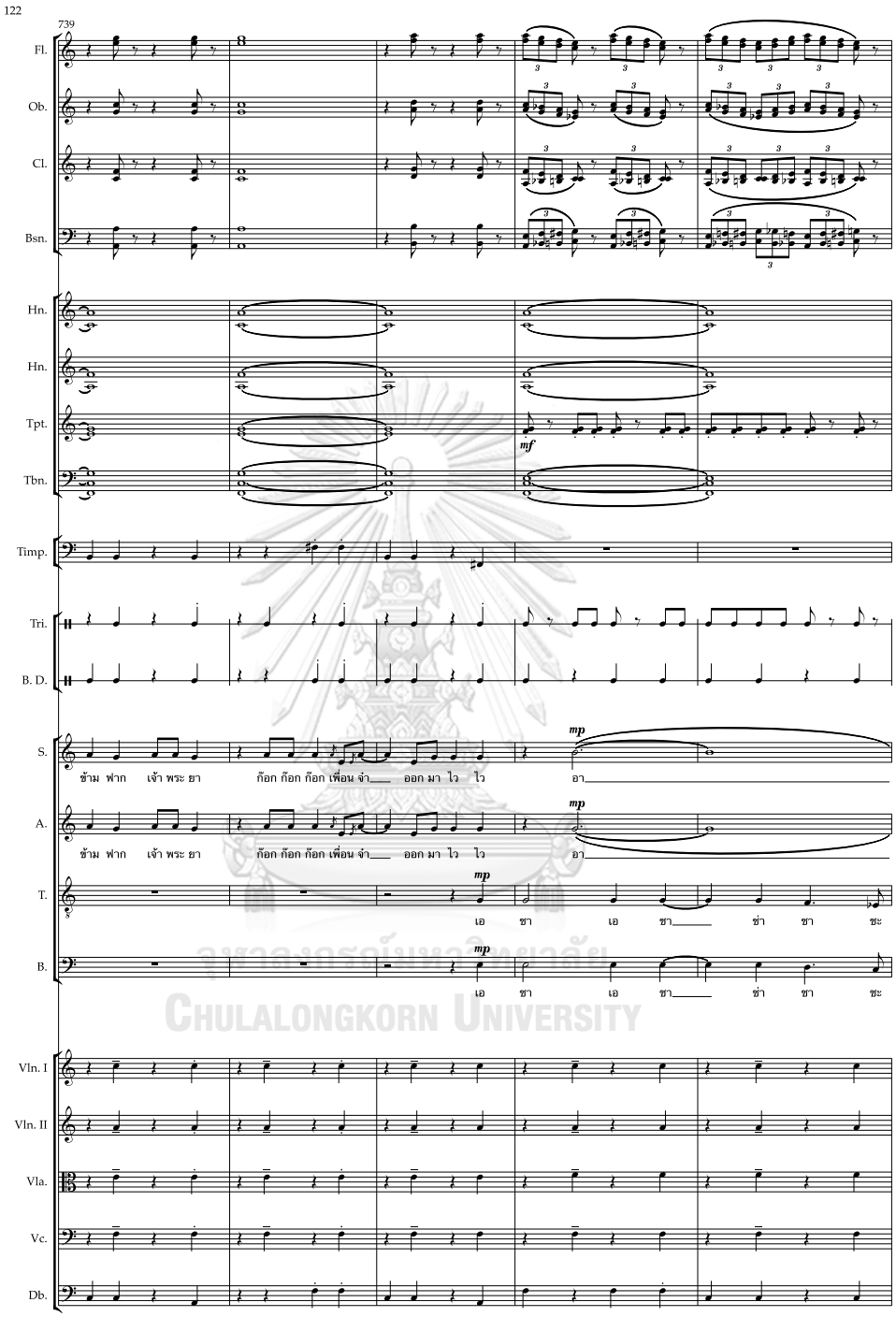
CHULALONGKORN UNIVERSITY



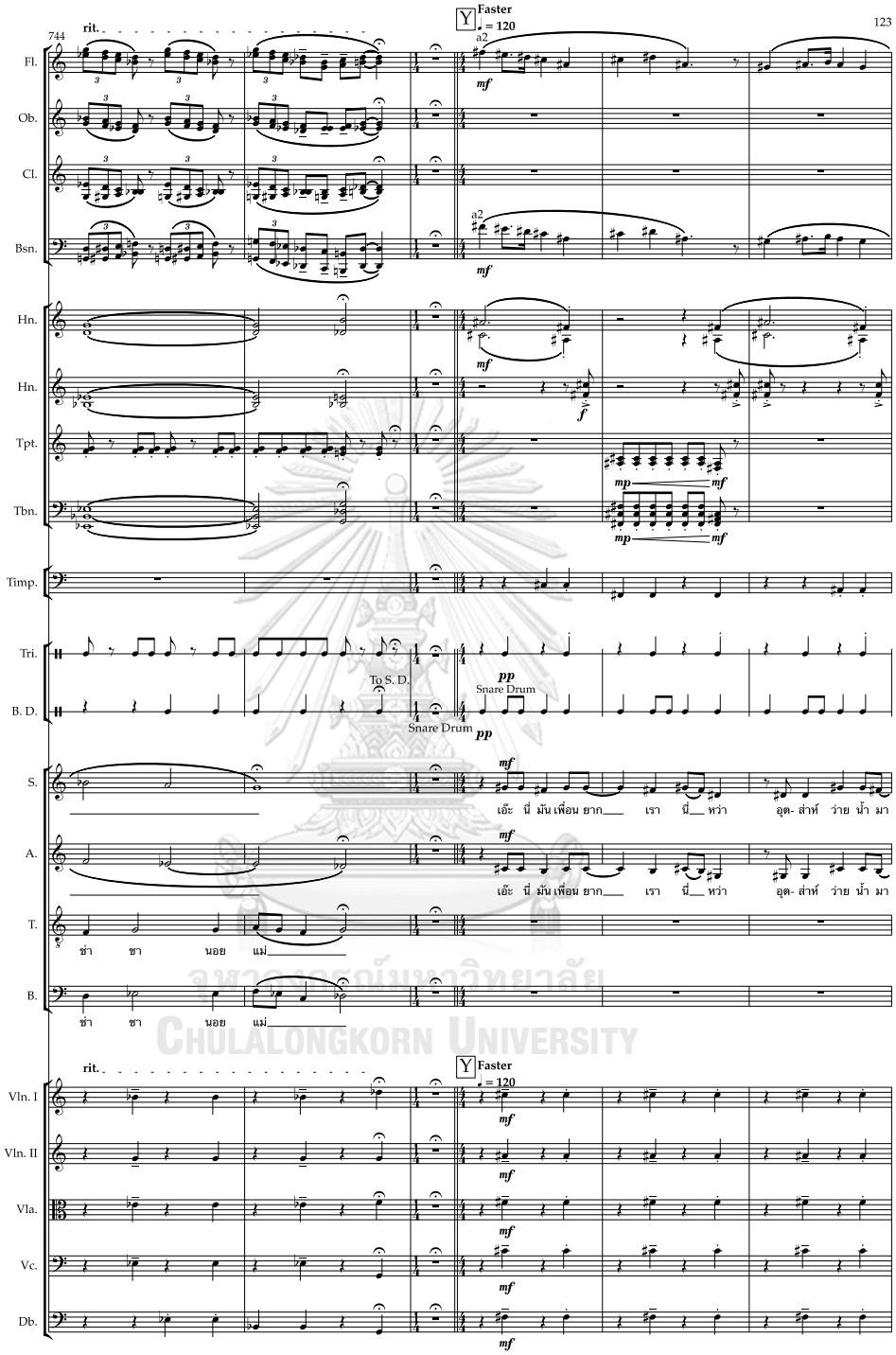
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

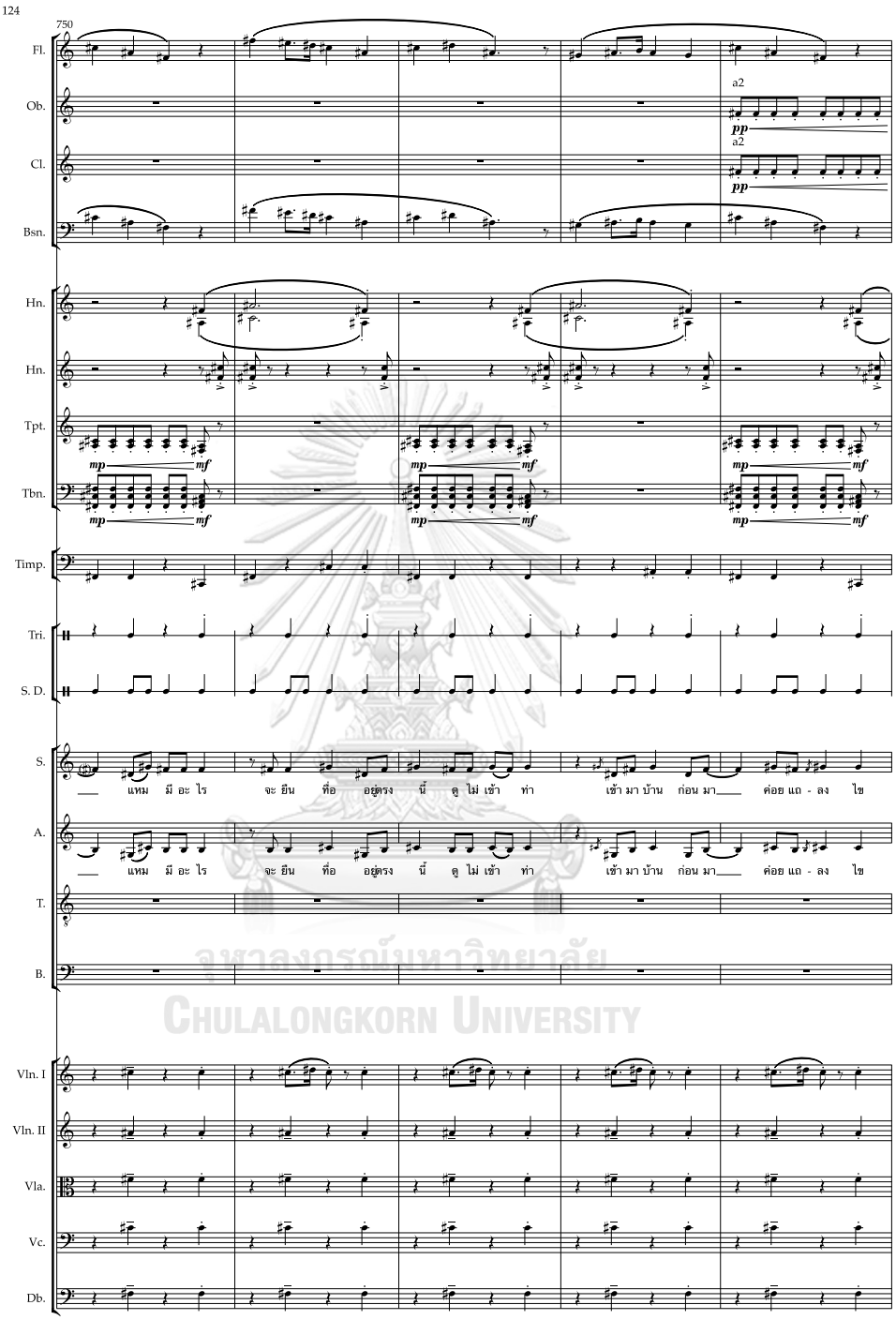


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

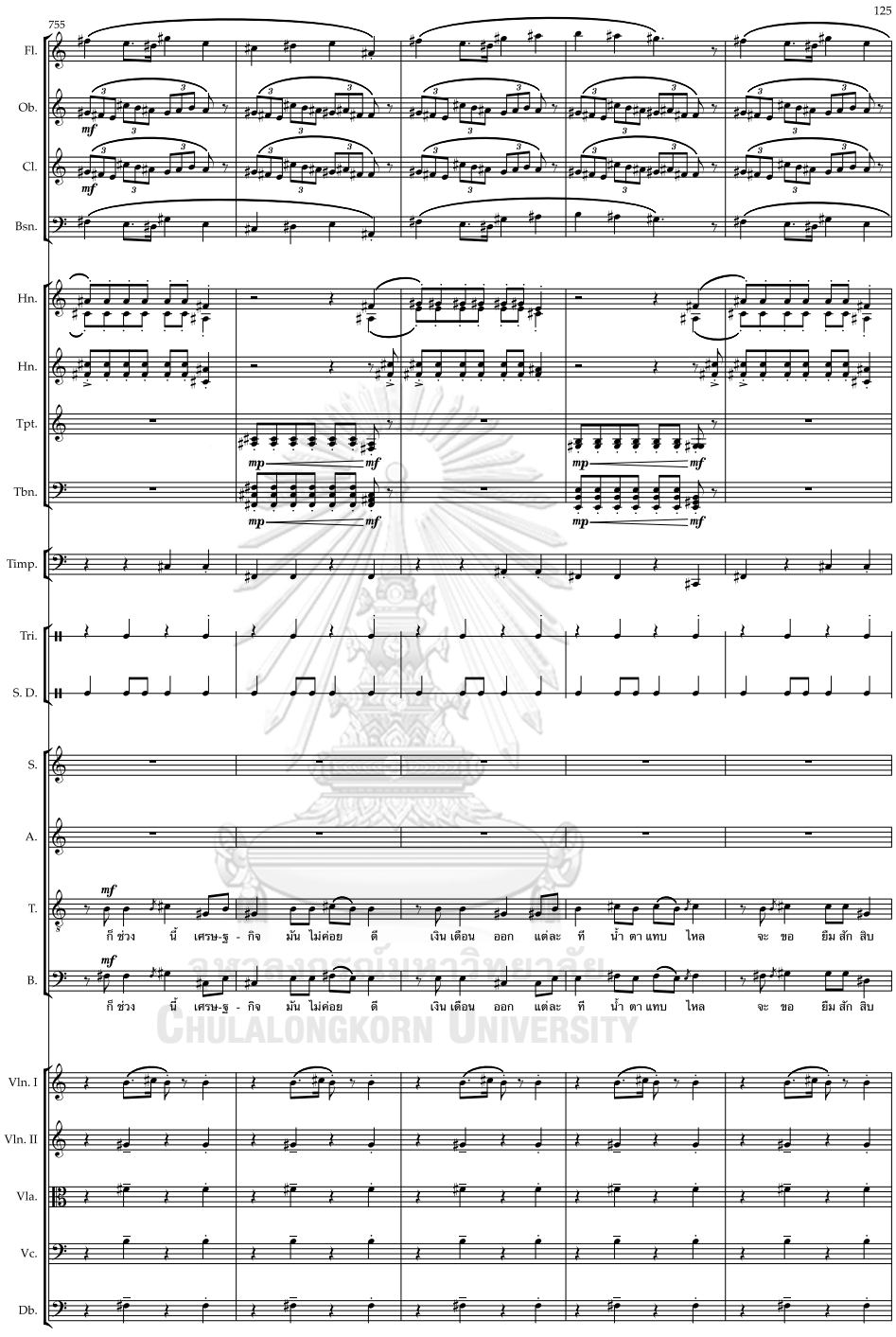


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

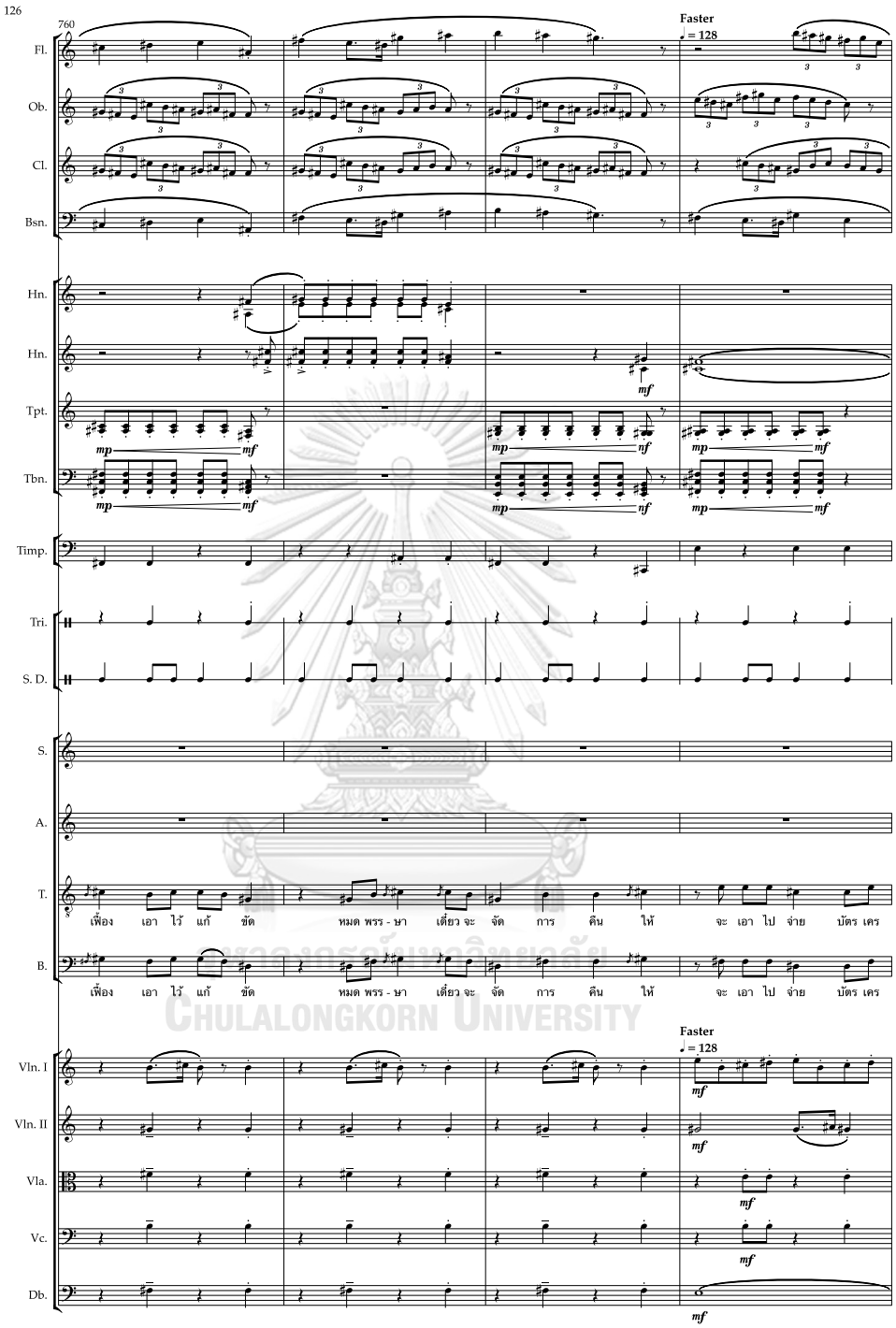

744
rit.
Y Faster
♩ = 120
123
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Tri.
B. D.
To S. D.
Snare Drum
S.
A.
T.
B.
เอ๊ะ นี่ มัน เพื่อน ยาก เรา นี่ หว่า อุต- ส่าห์ ว่าย น้ำ มา
ช่า ชา นอย แม่
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.



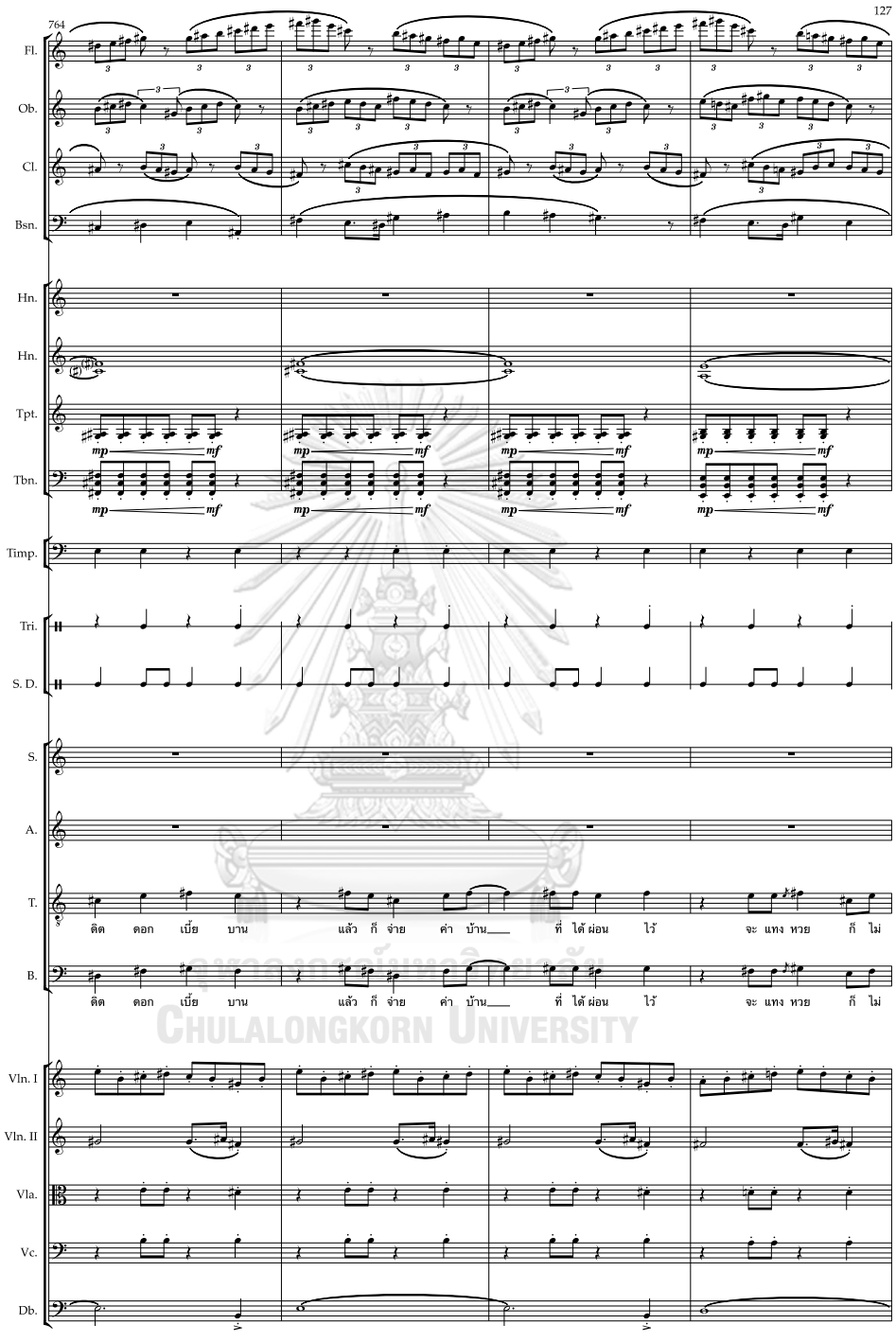
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



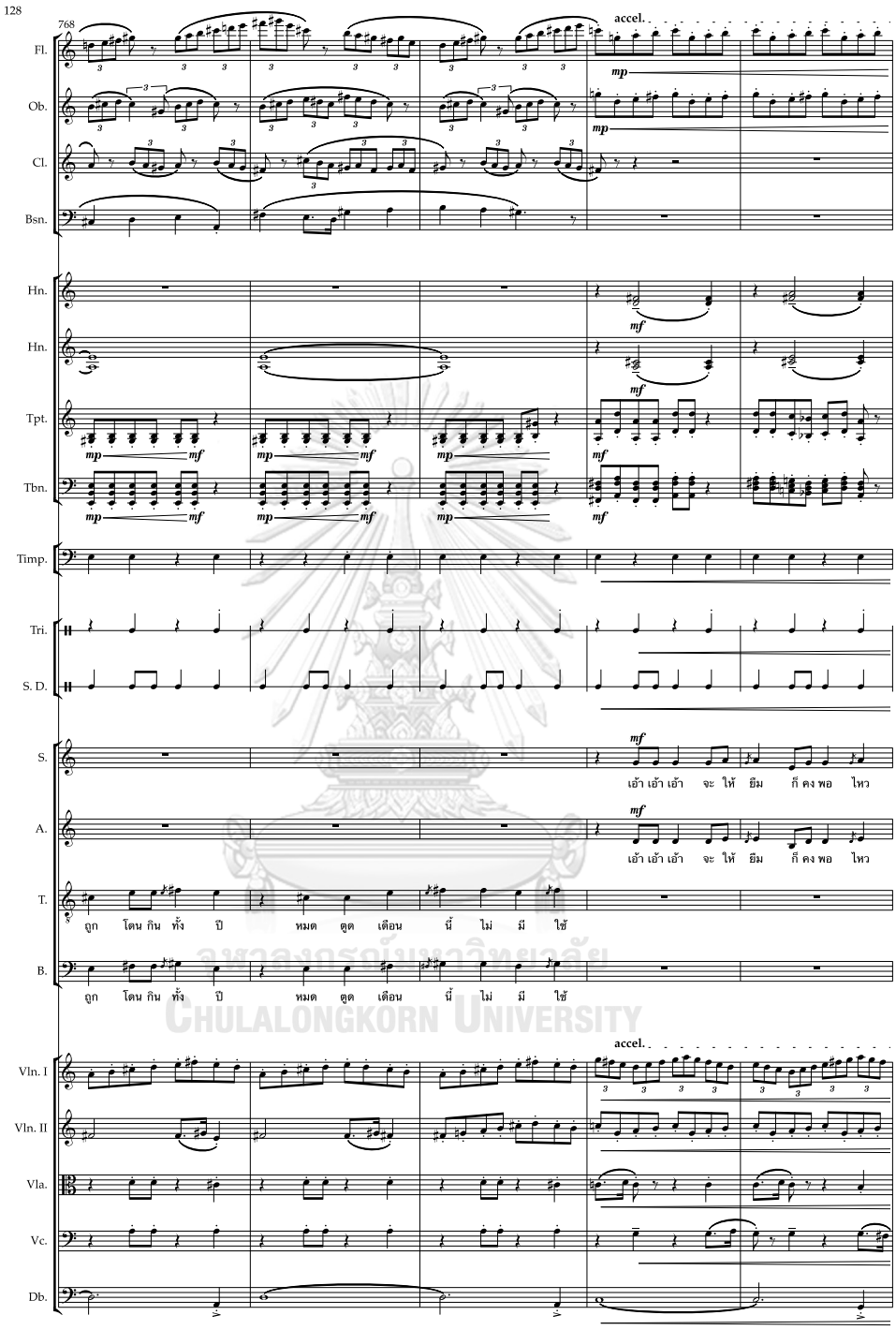
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

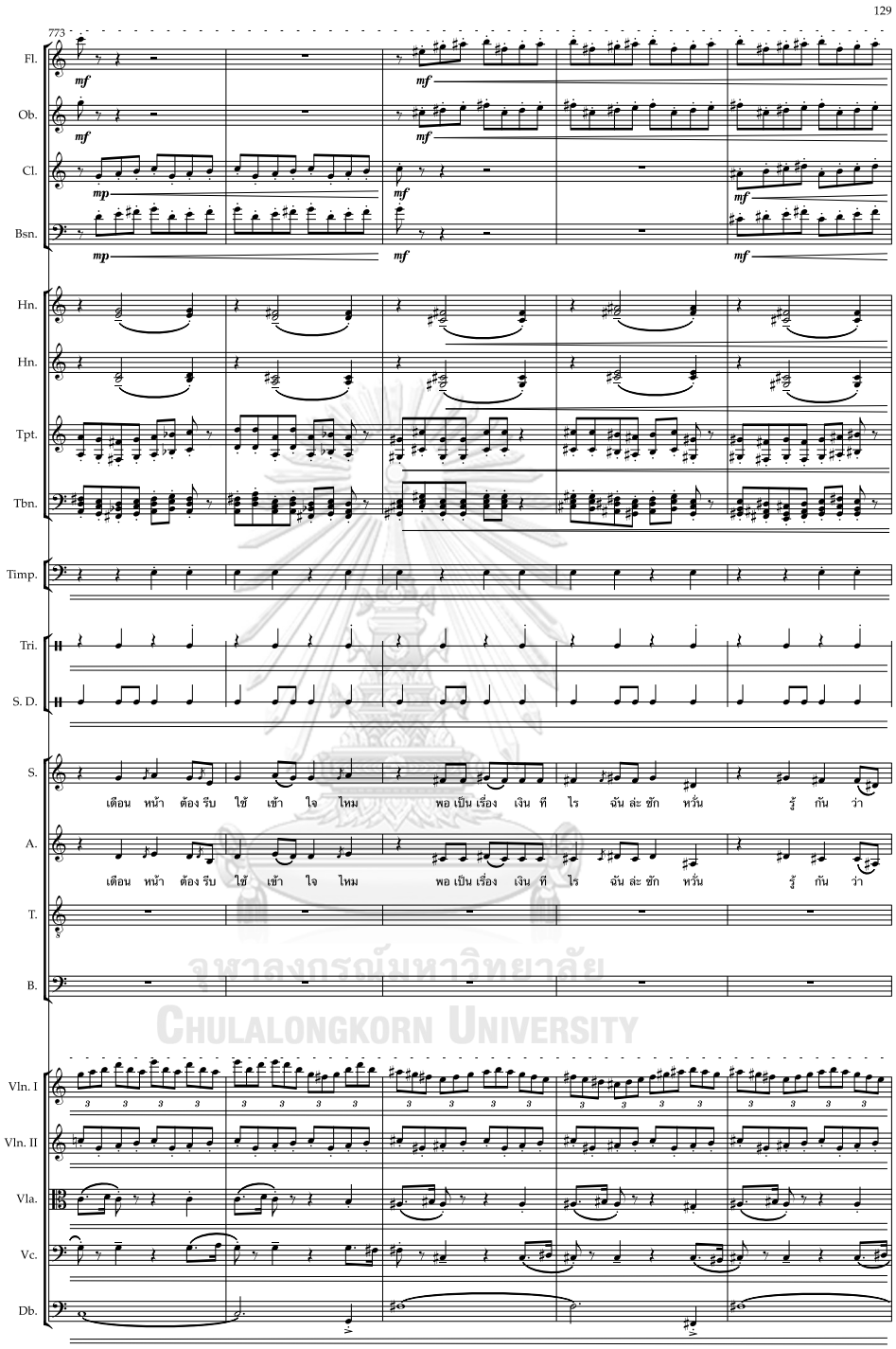


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

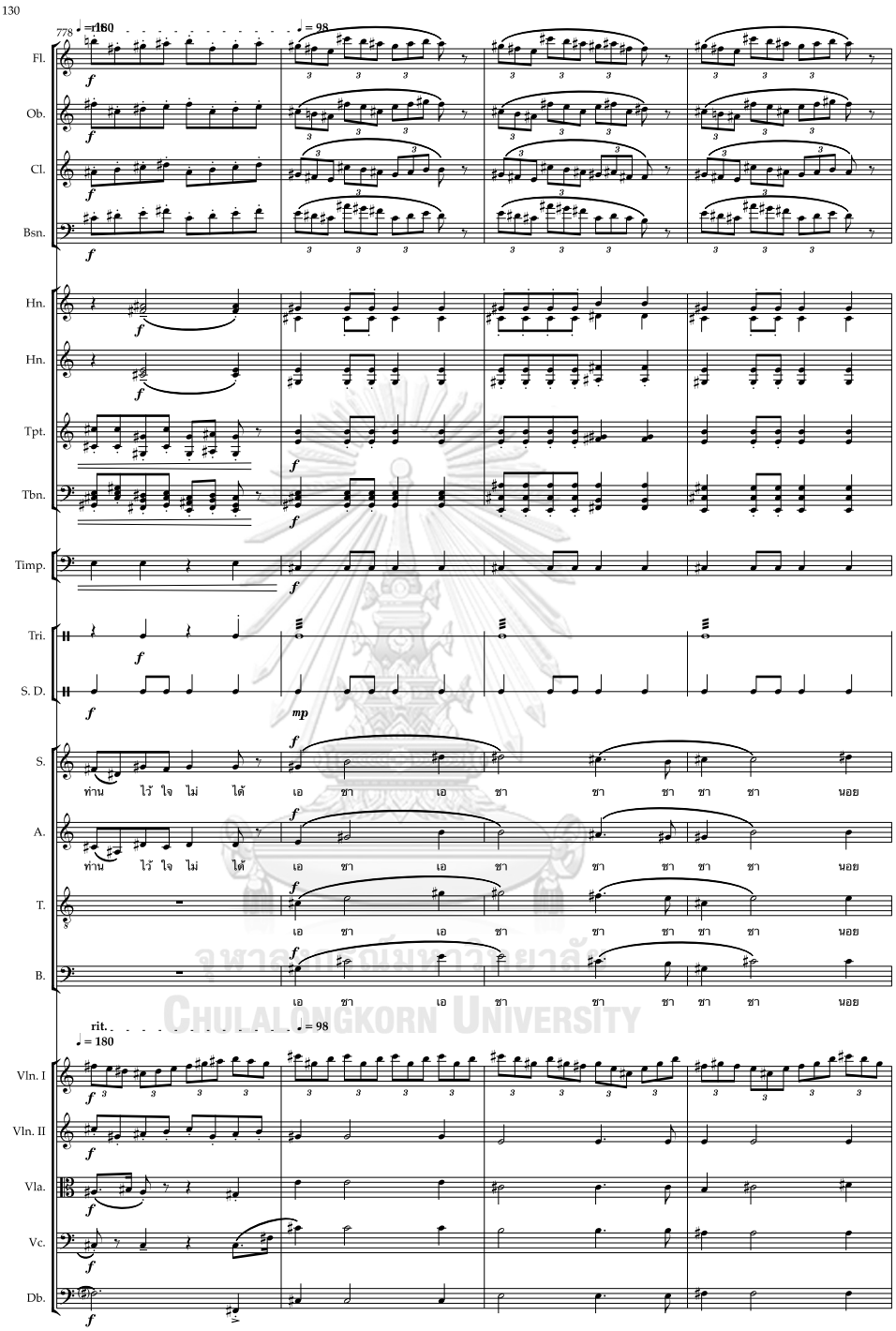


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

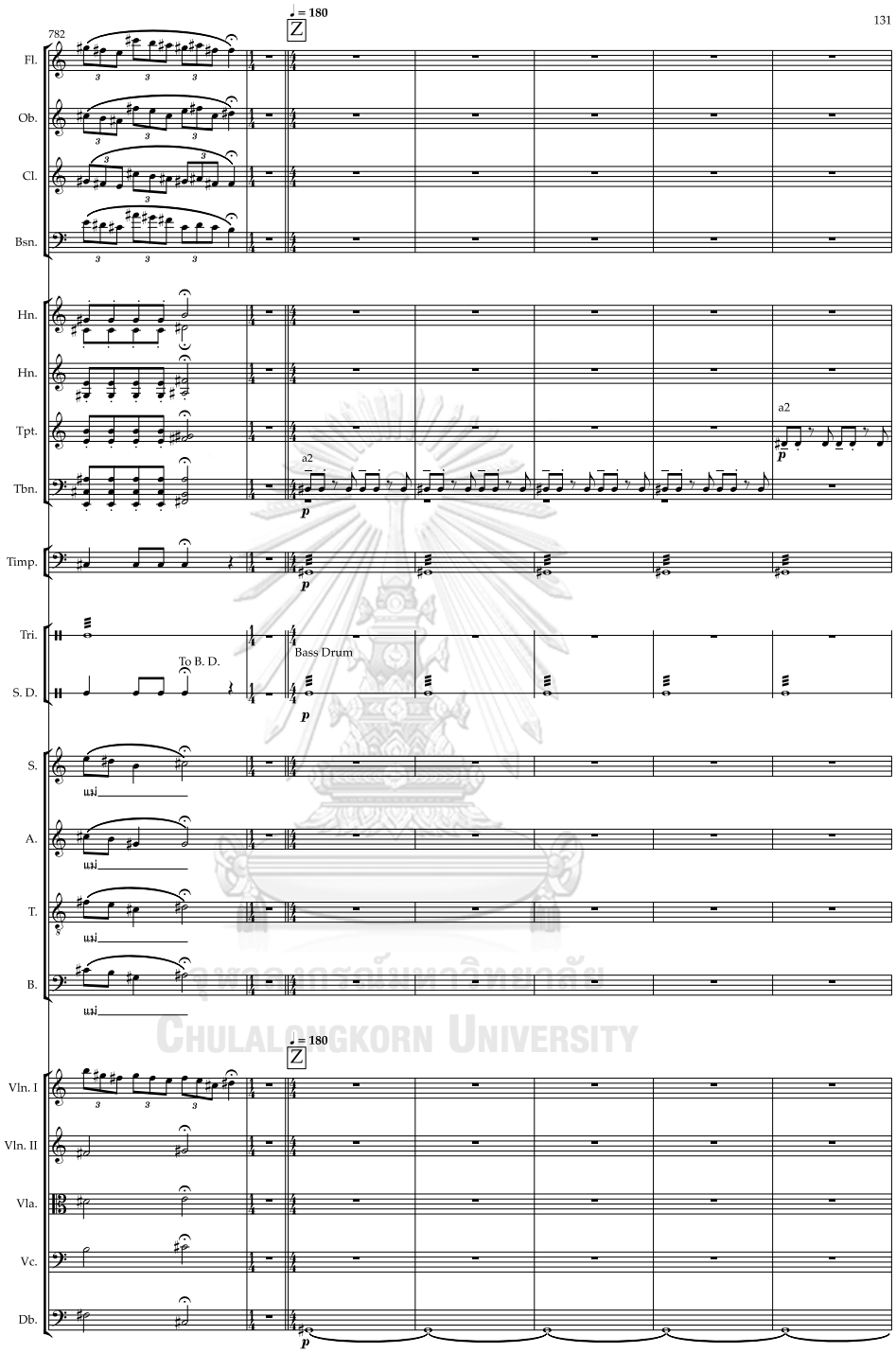

128
768
accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Tri.
S. D.
S.
A.
T.
B.
เอ้า เอ้า เอ้า จะ ให้ ยืม ก็ คง พอ ไหว
เอ้า เอ้า เอ้า จะ ให้ ยืม ก็ คง พอ ไหว
ถูก โดน กิน ทั้ง ปี หมด ตูด เตือน นี้ ไม่ มี ใช้
ถูก โดน กิน ทั้ง ปี หมด ตูด เตือน นี้ ไม่ มี ใช้
accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.



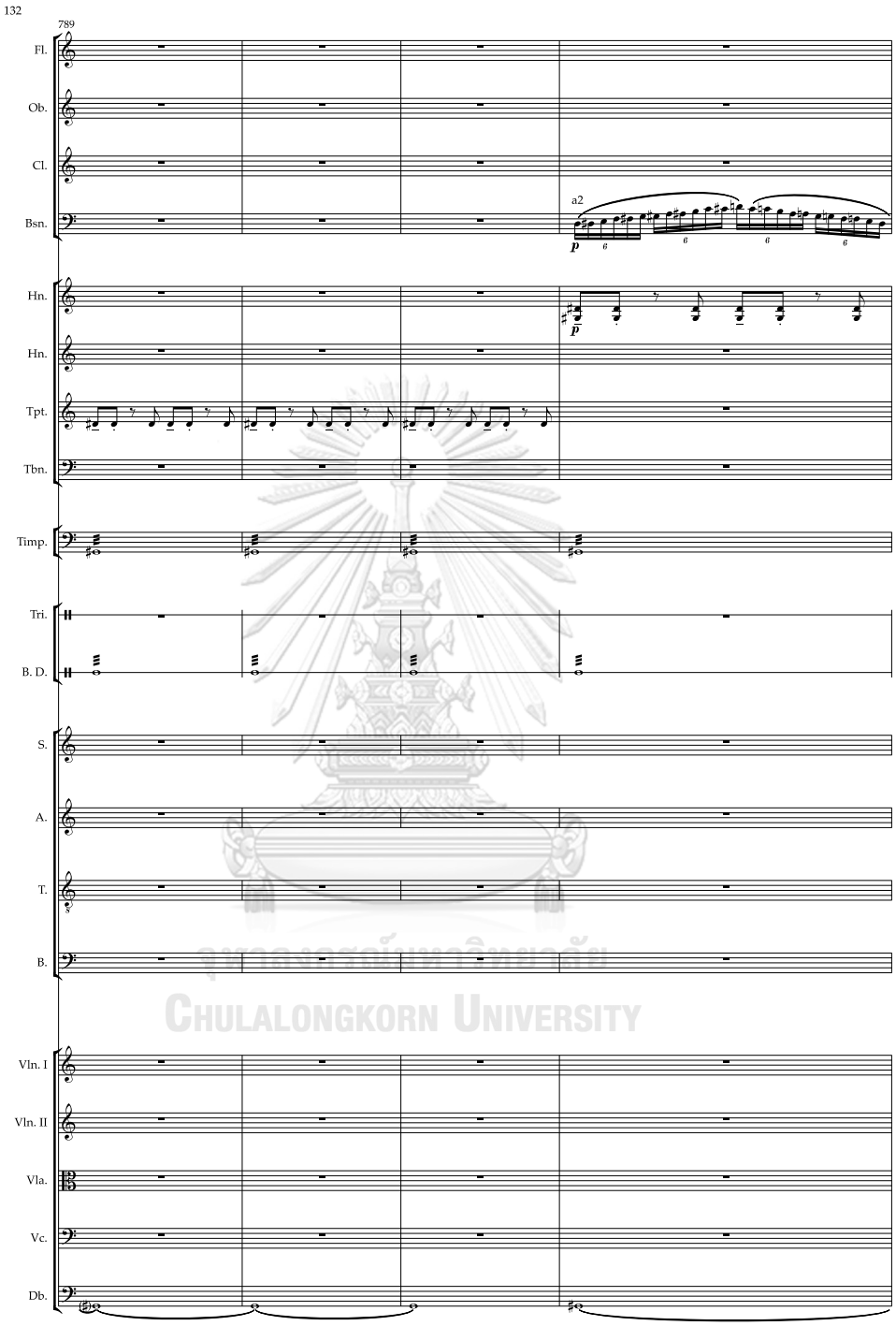
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



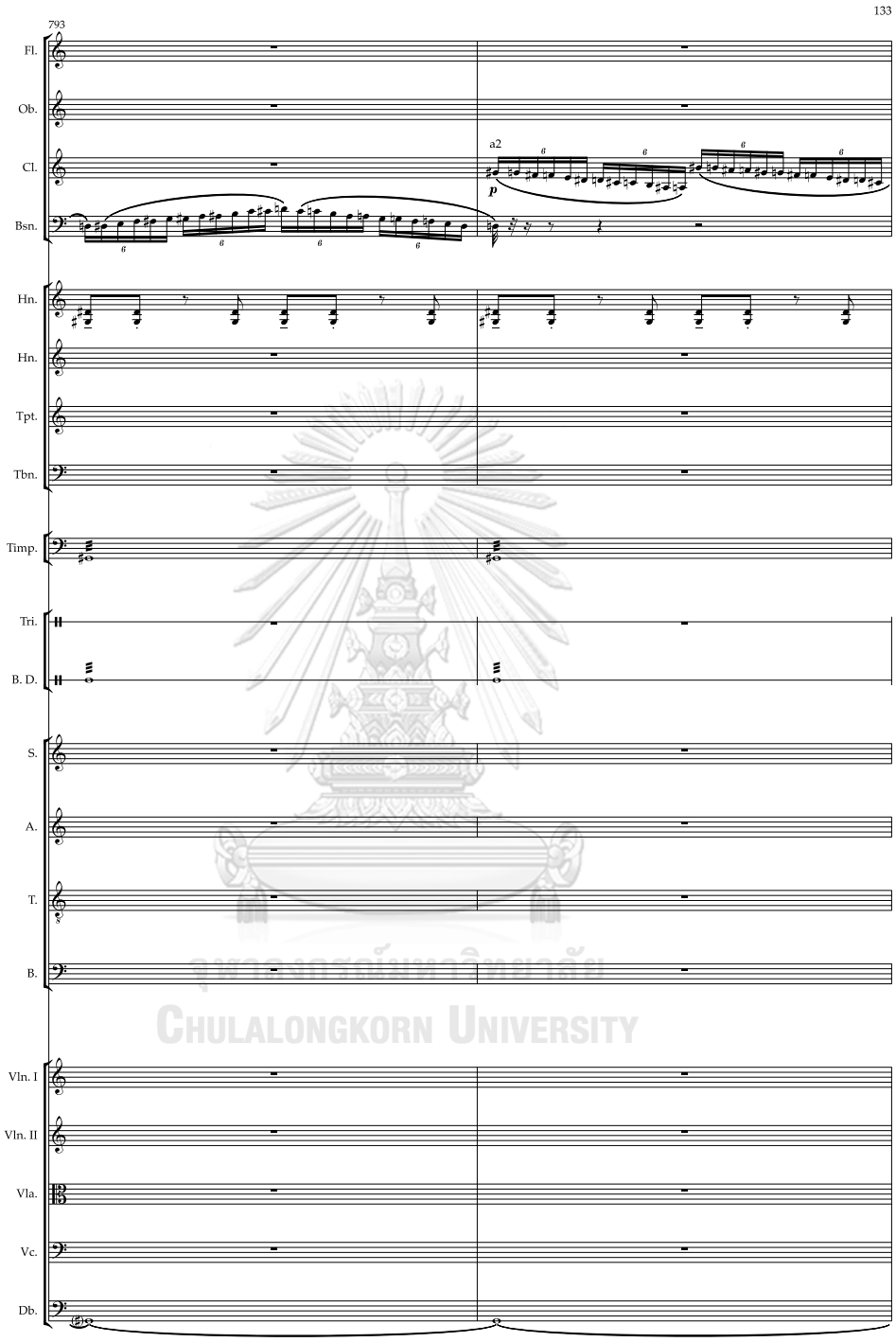
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



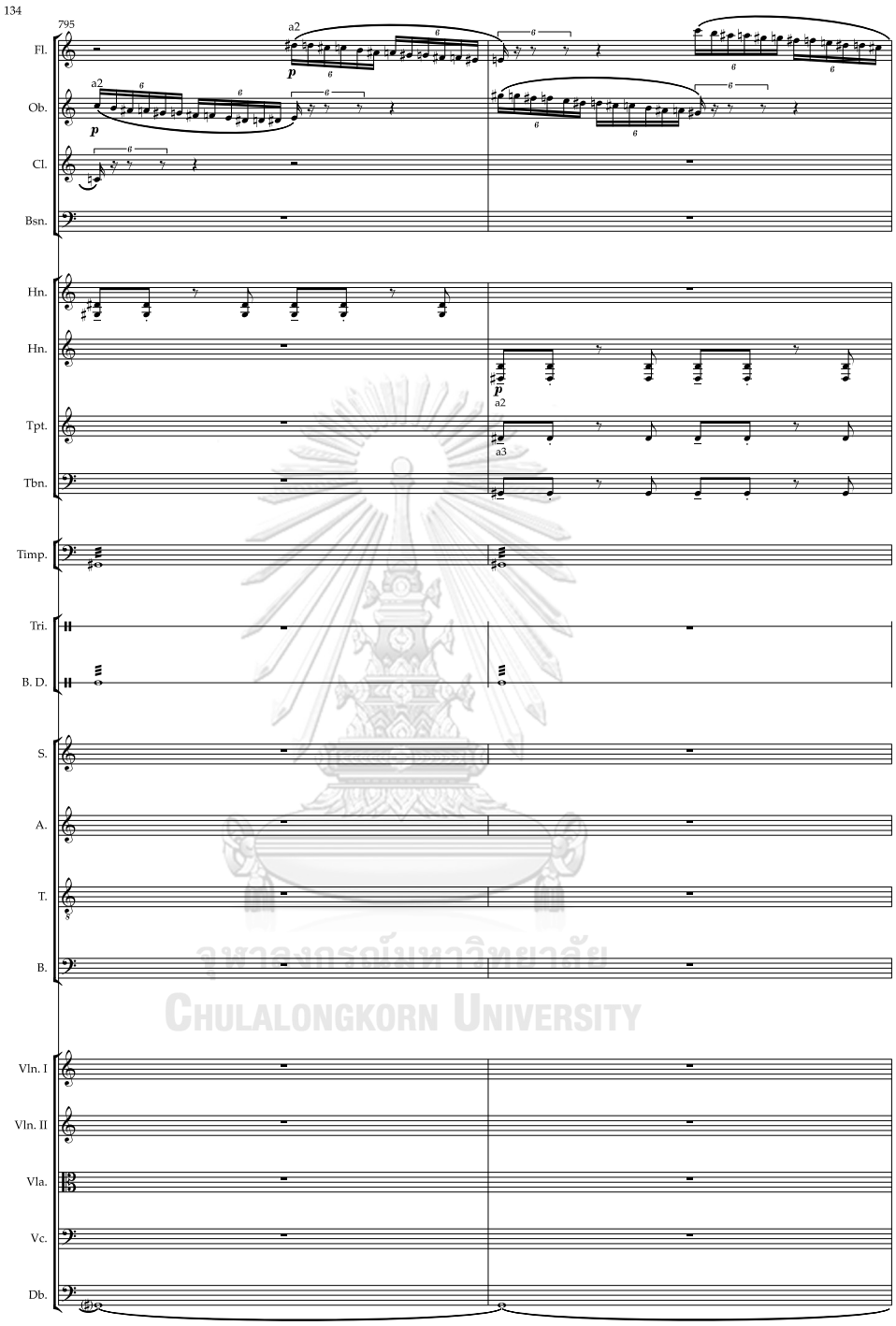
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



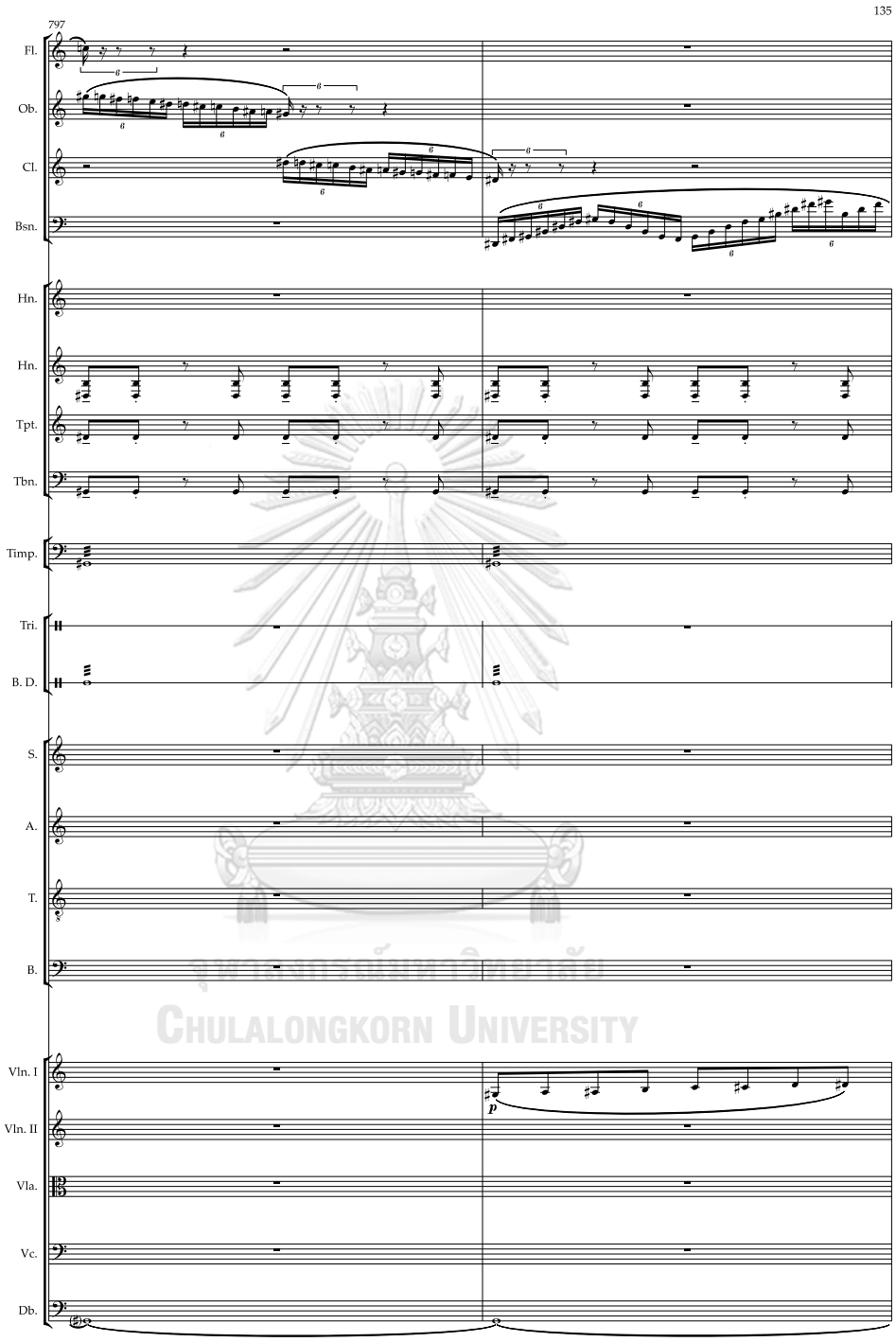
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



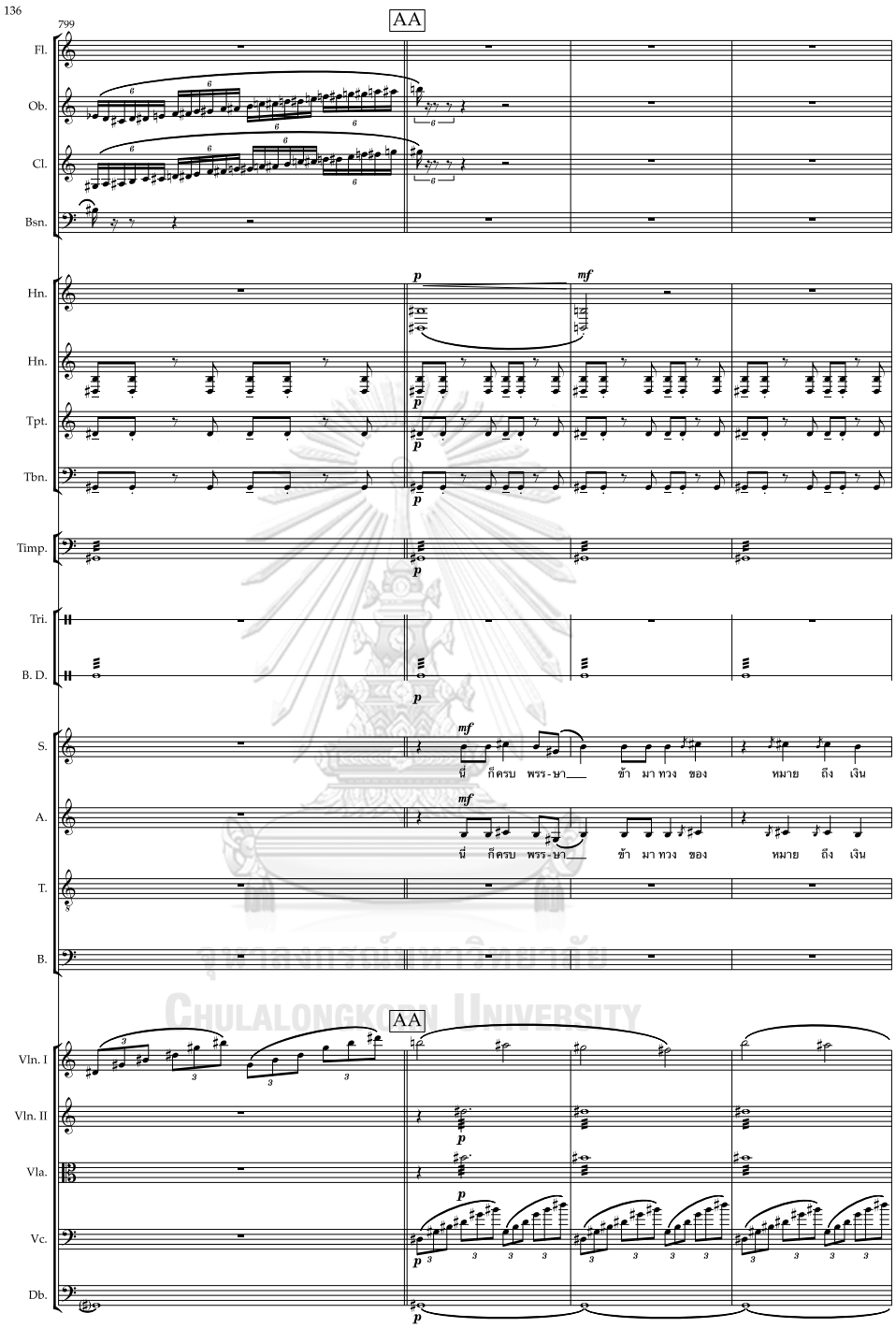
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



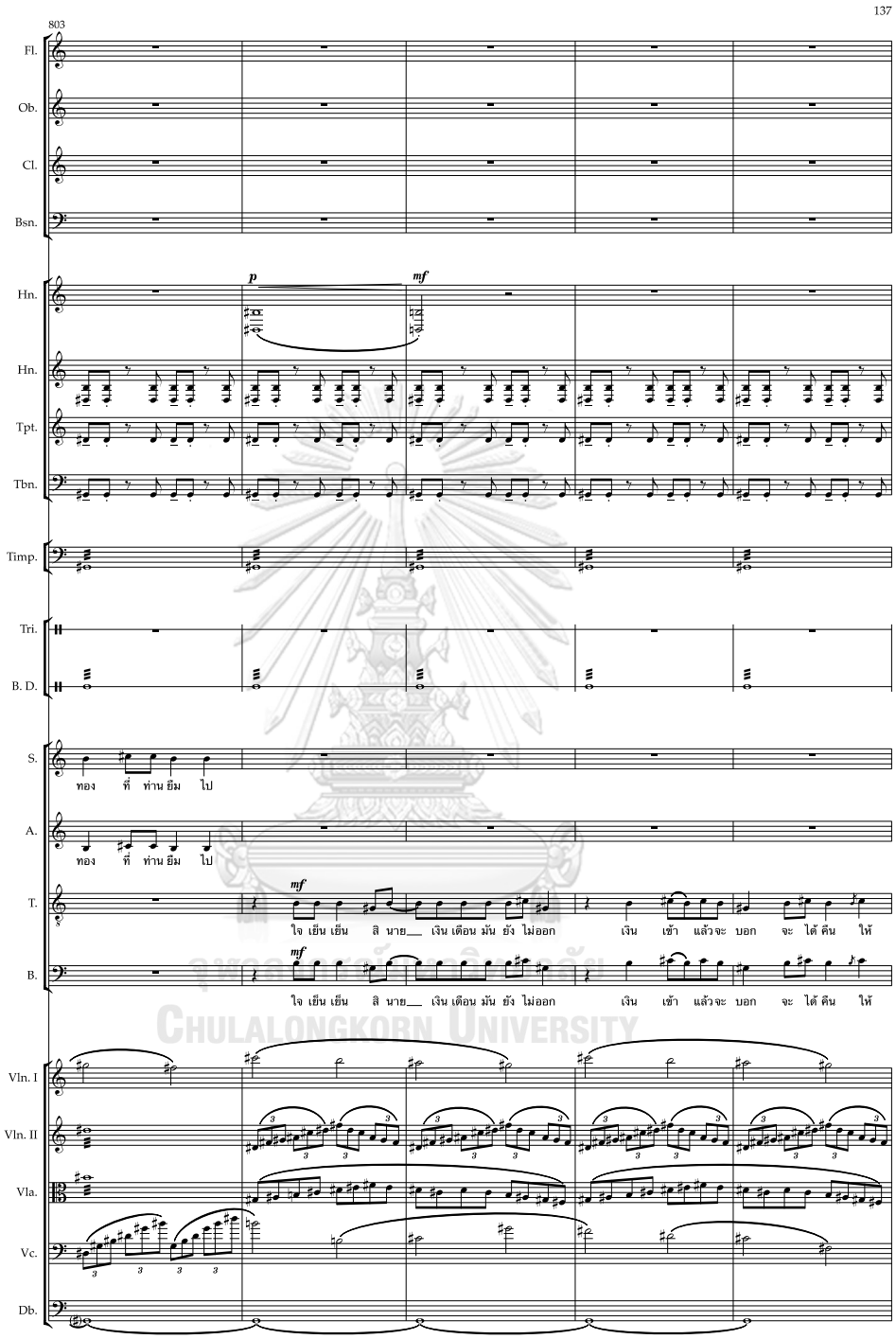
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



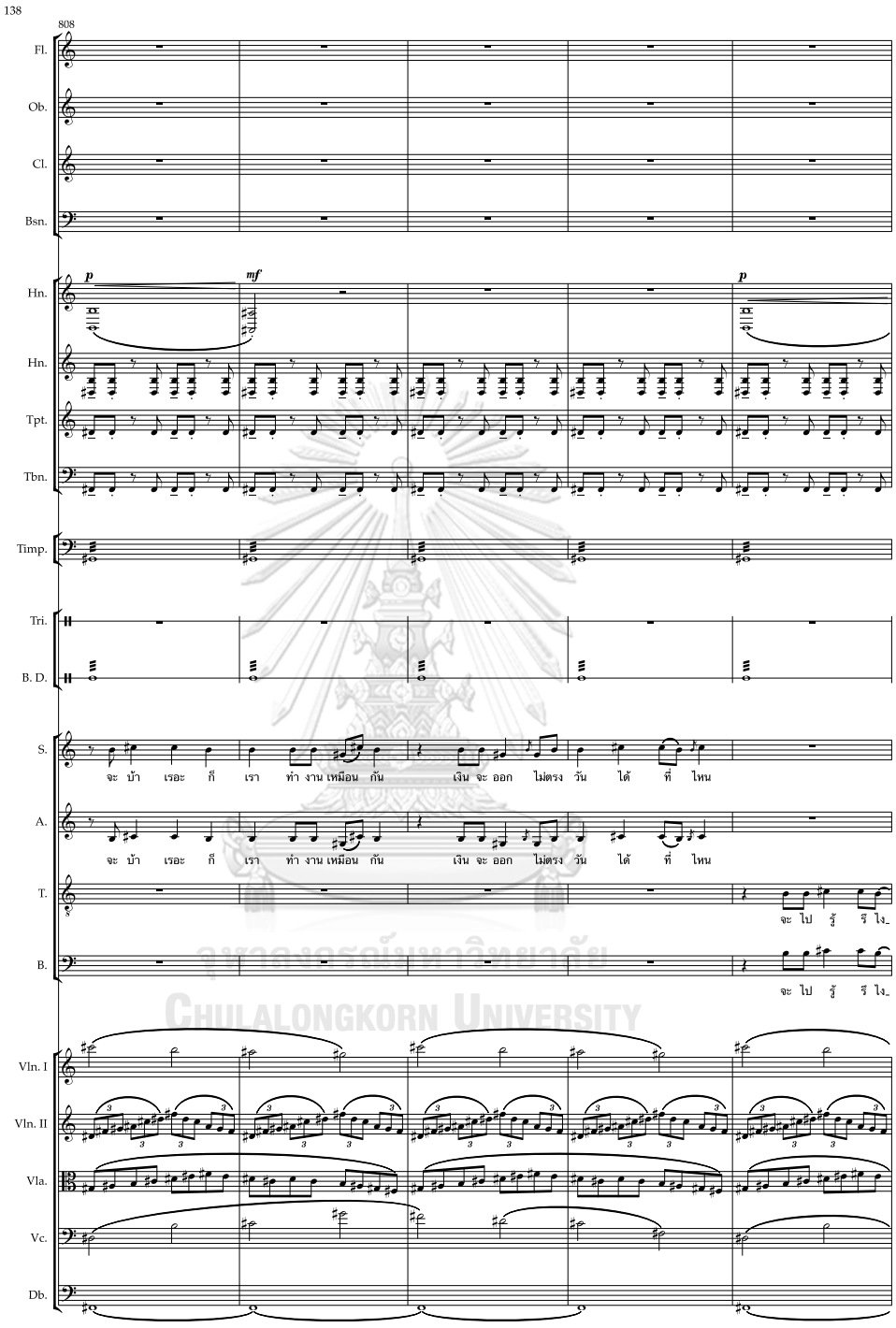
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



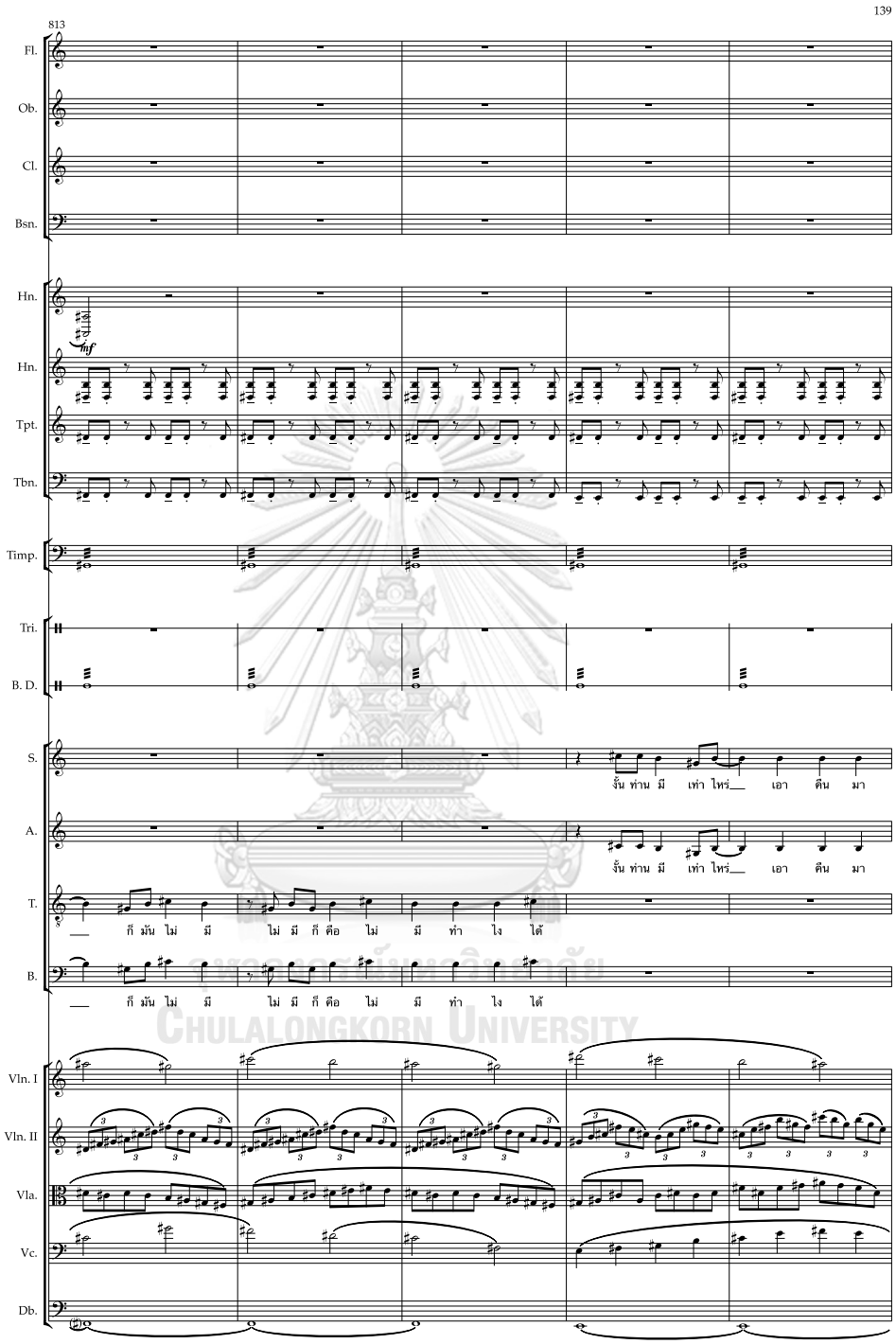
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



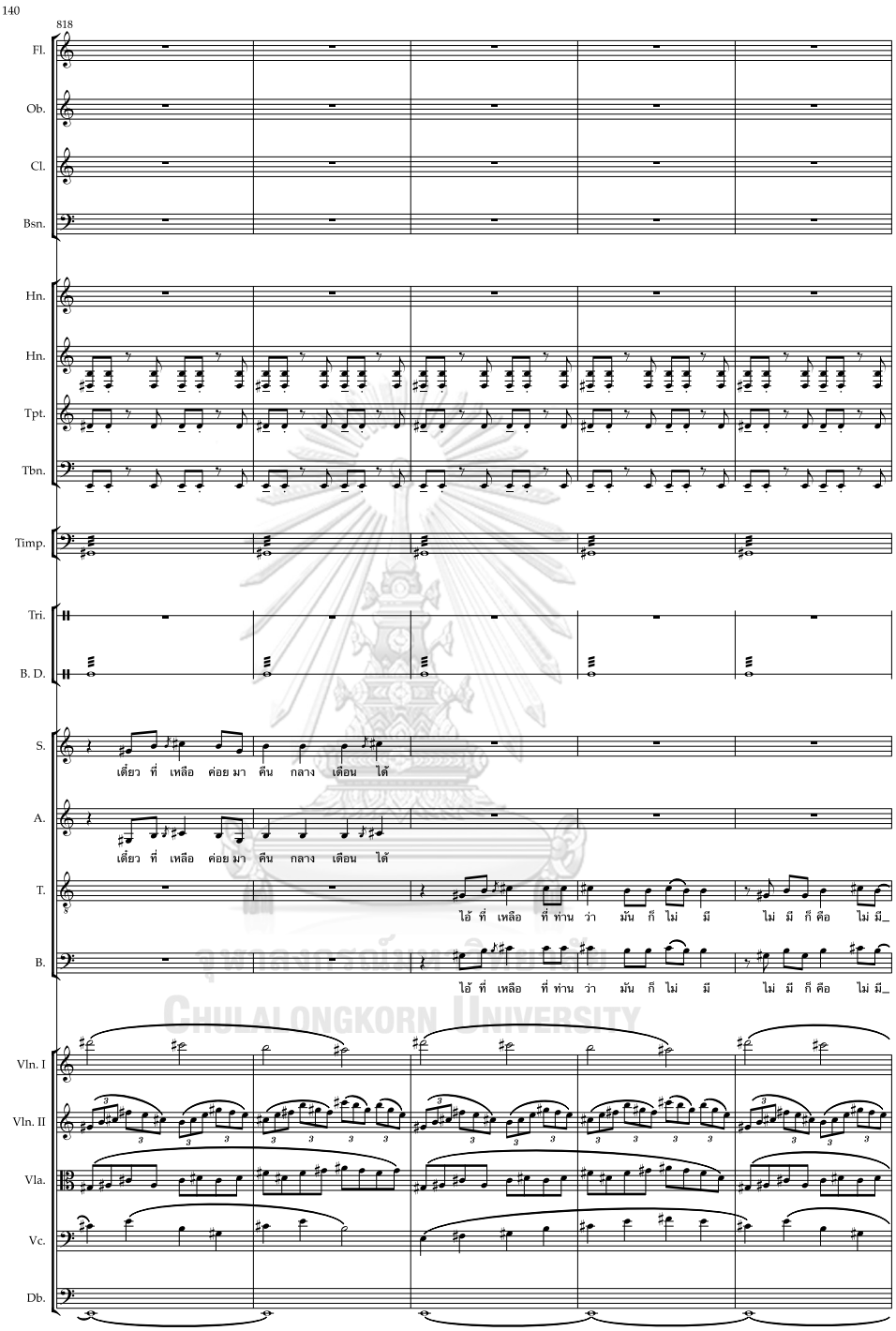
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



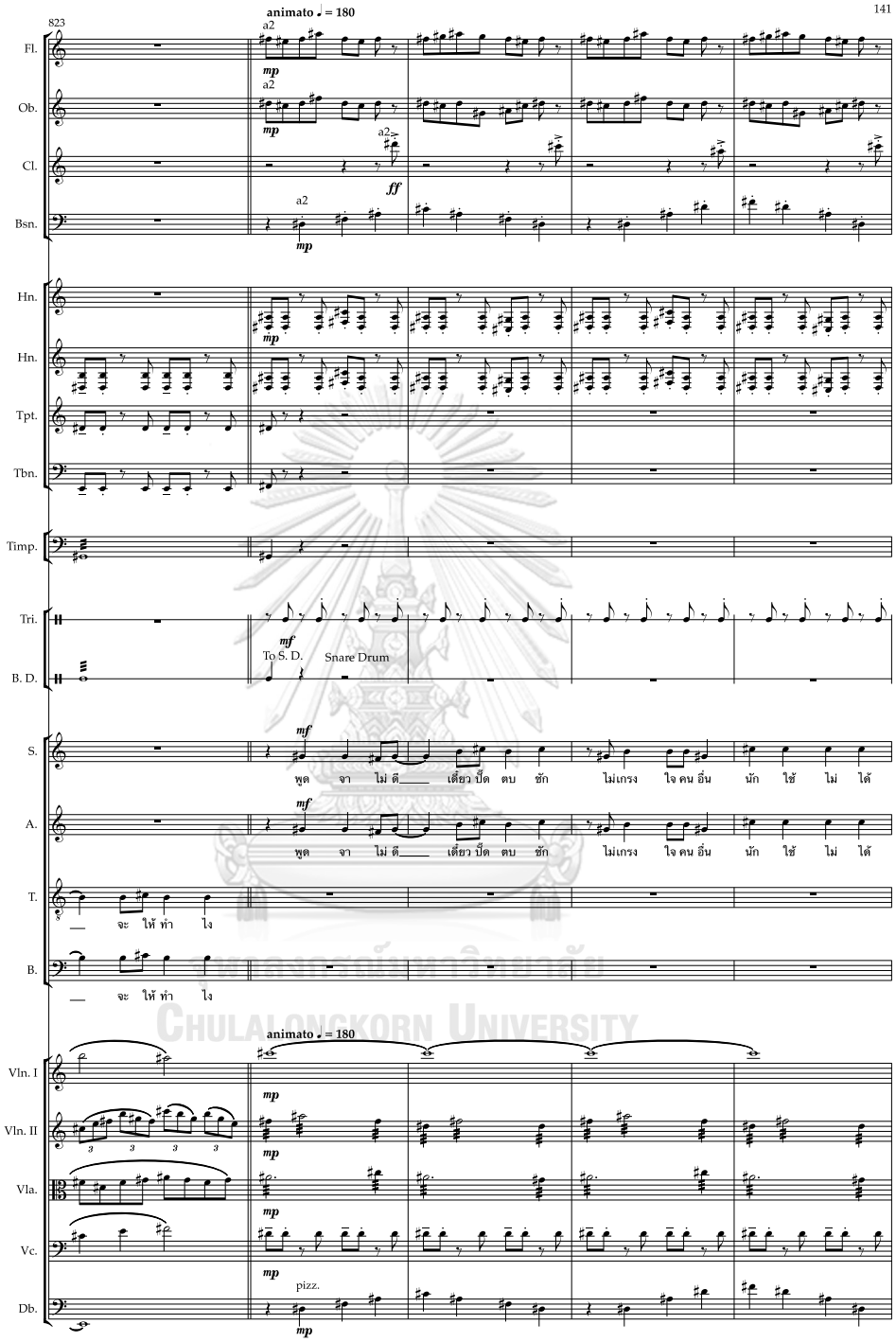
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



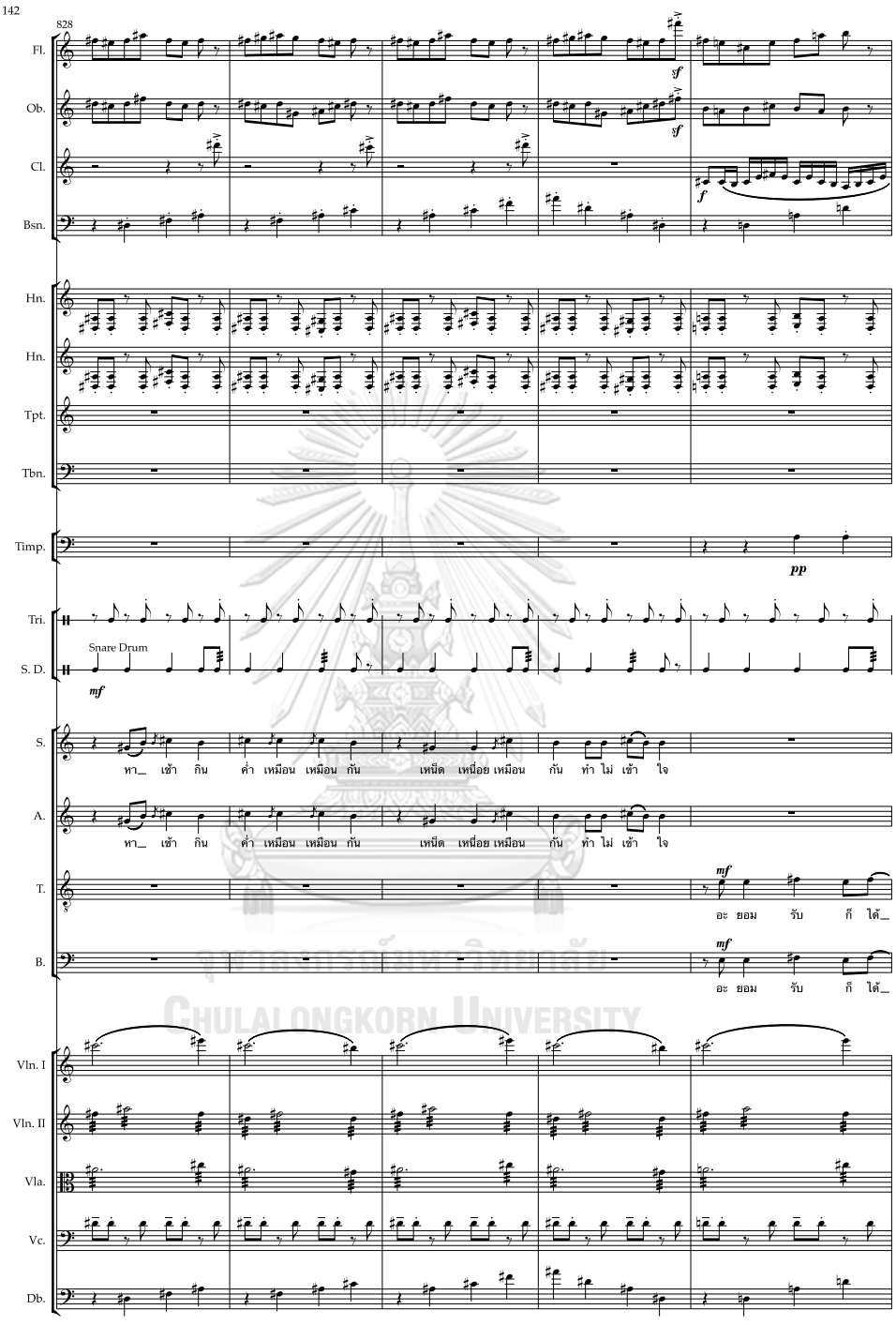
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



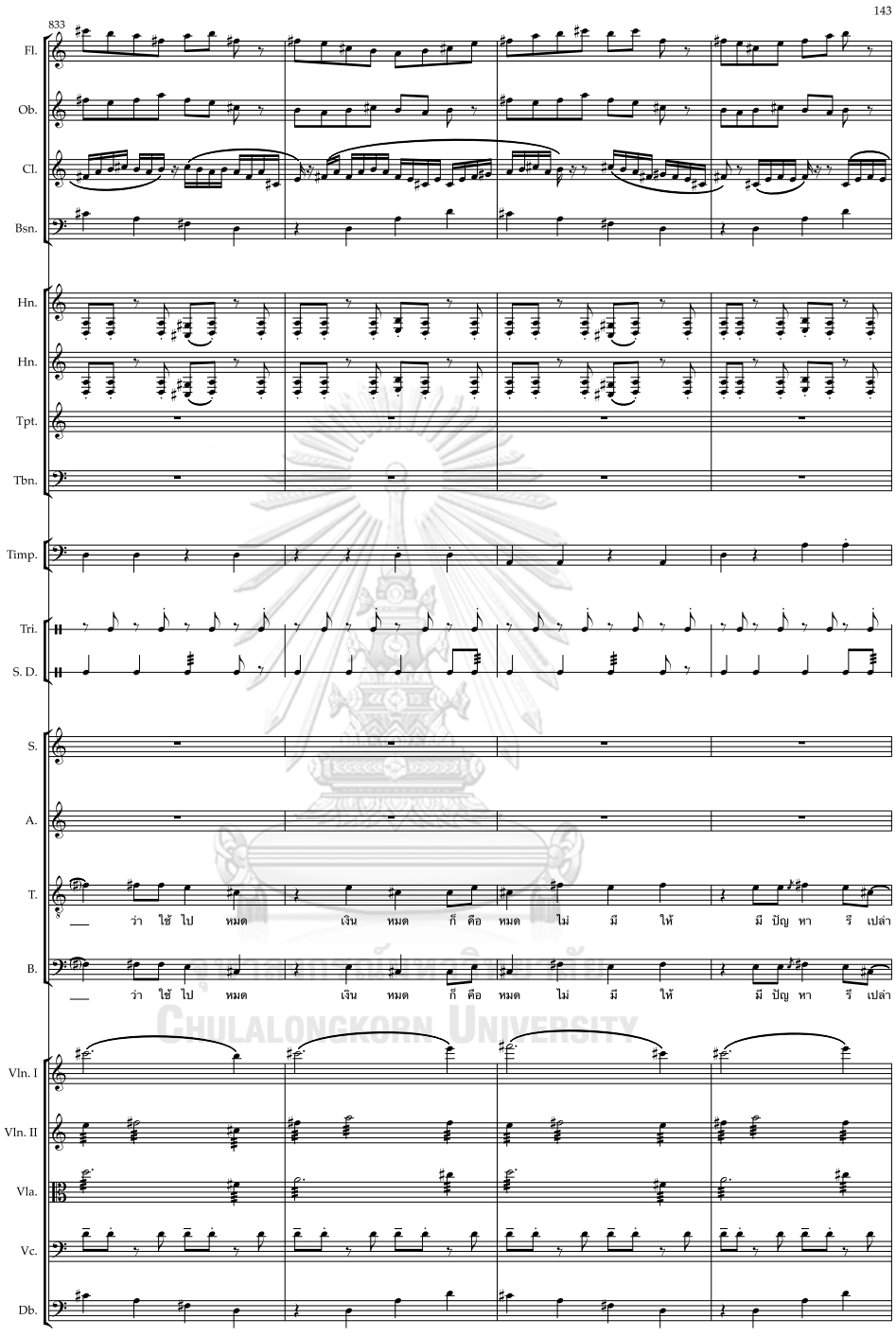
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



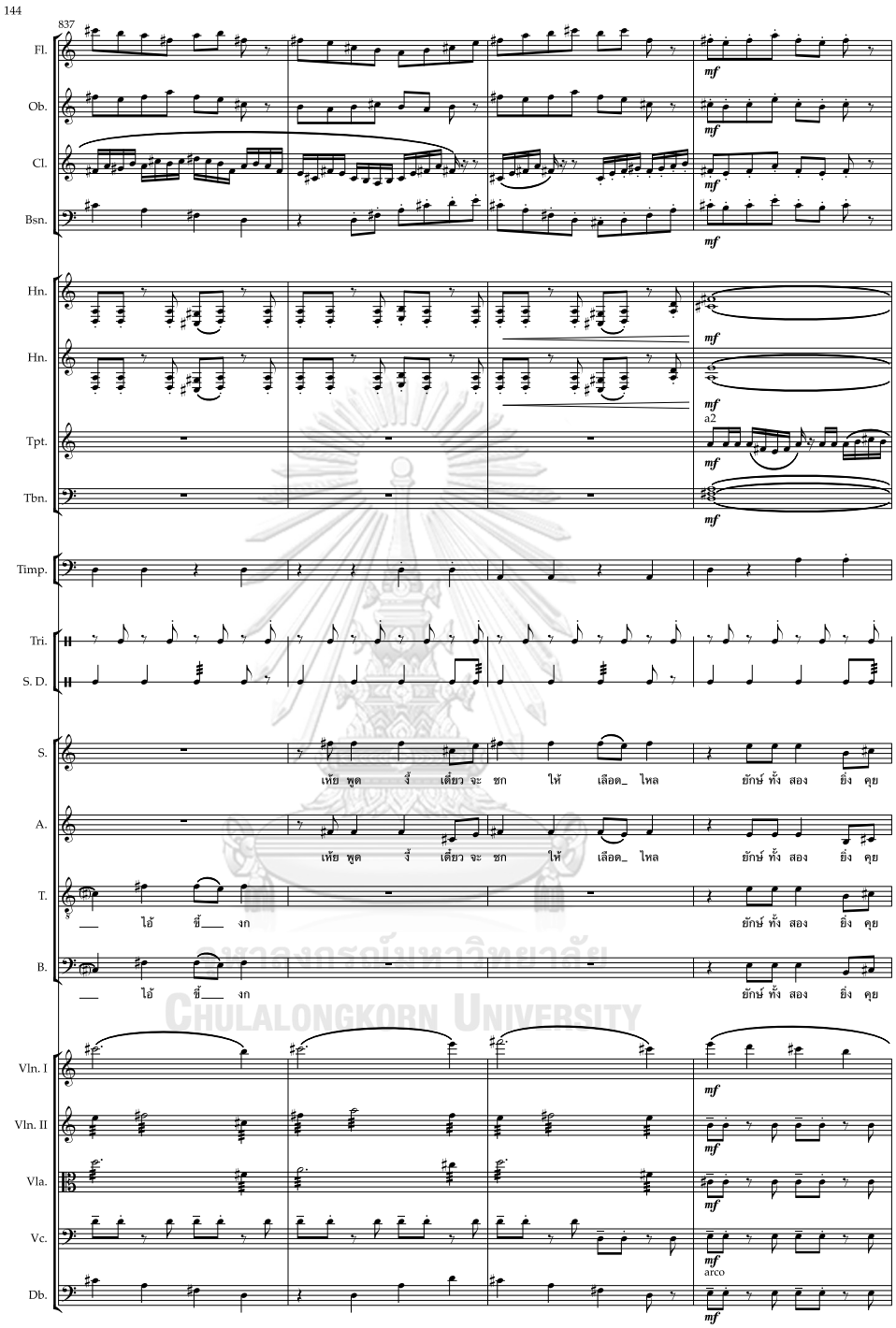
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



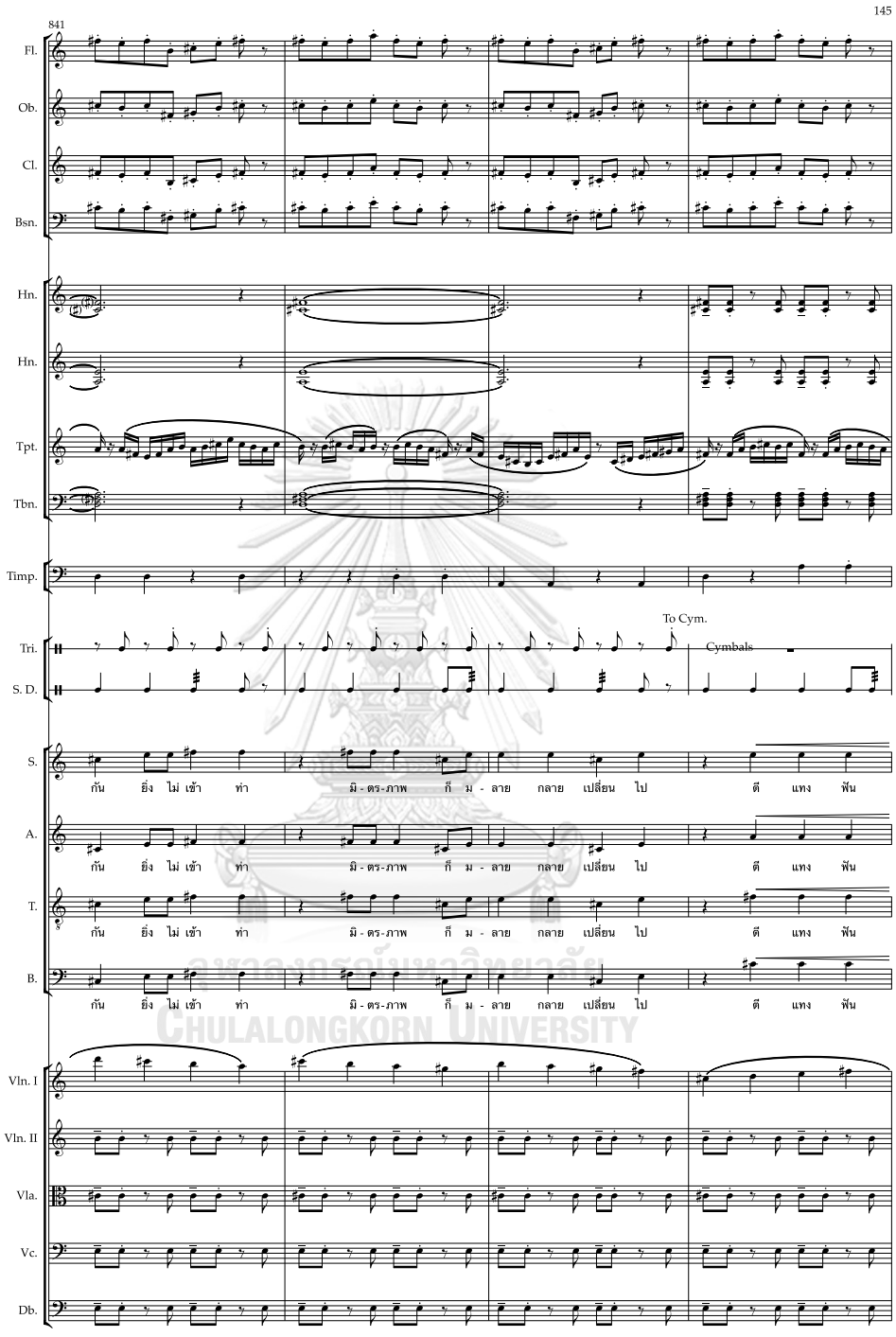
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



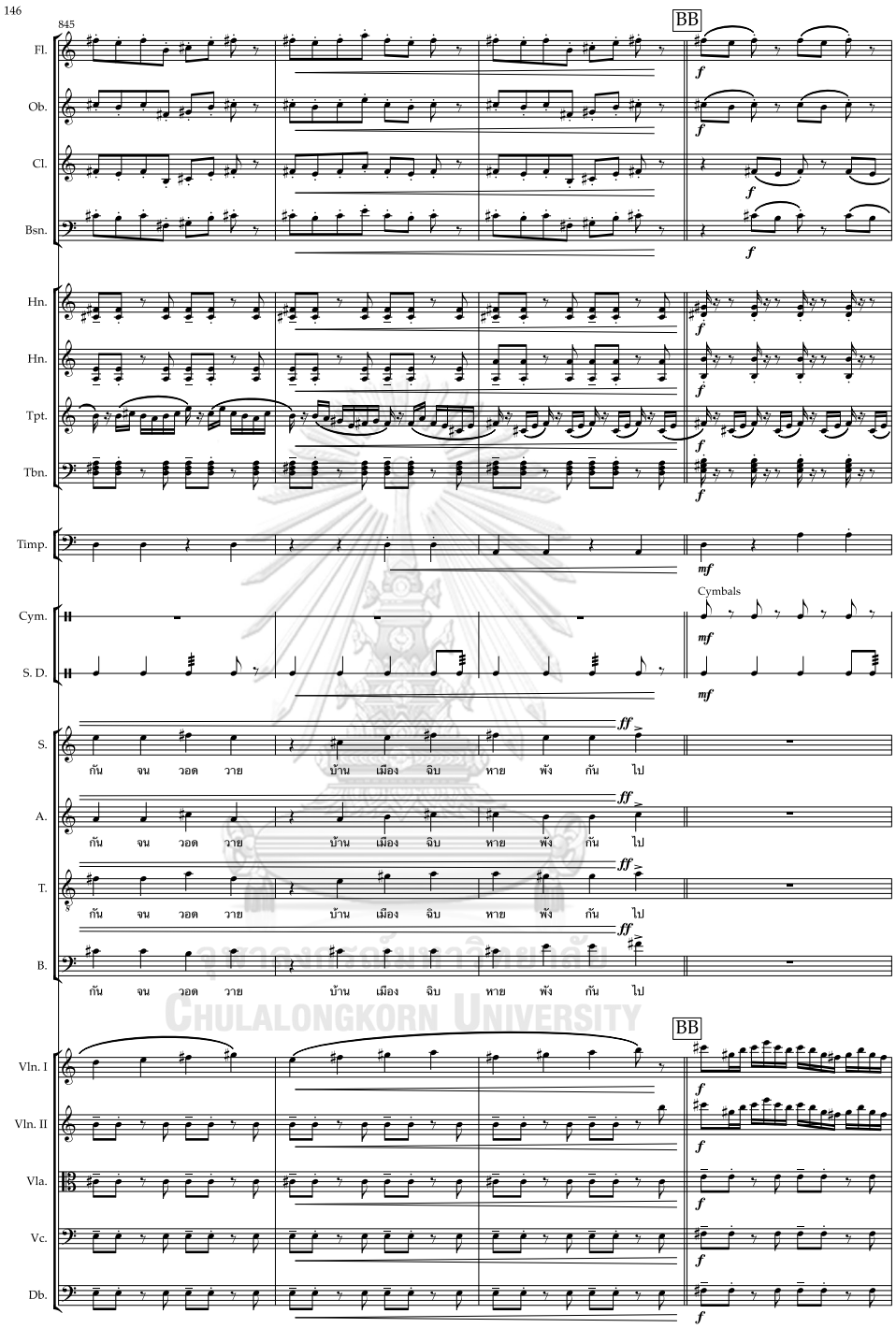
Chulalongkorn University



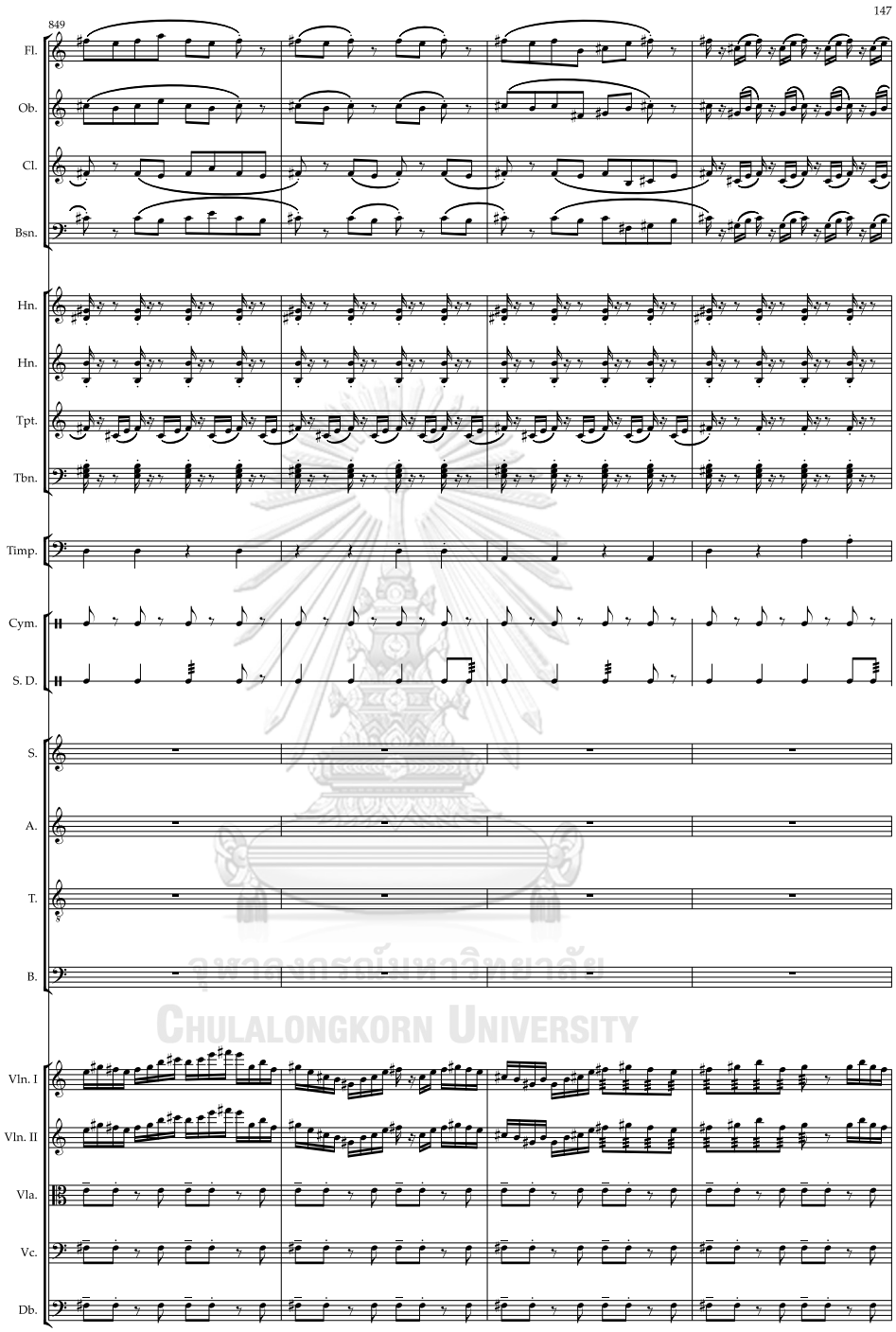
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



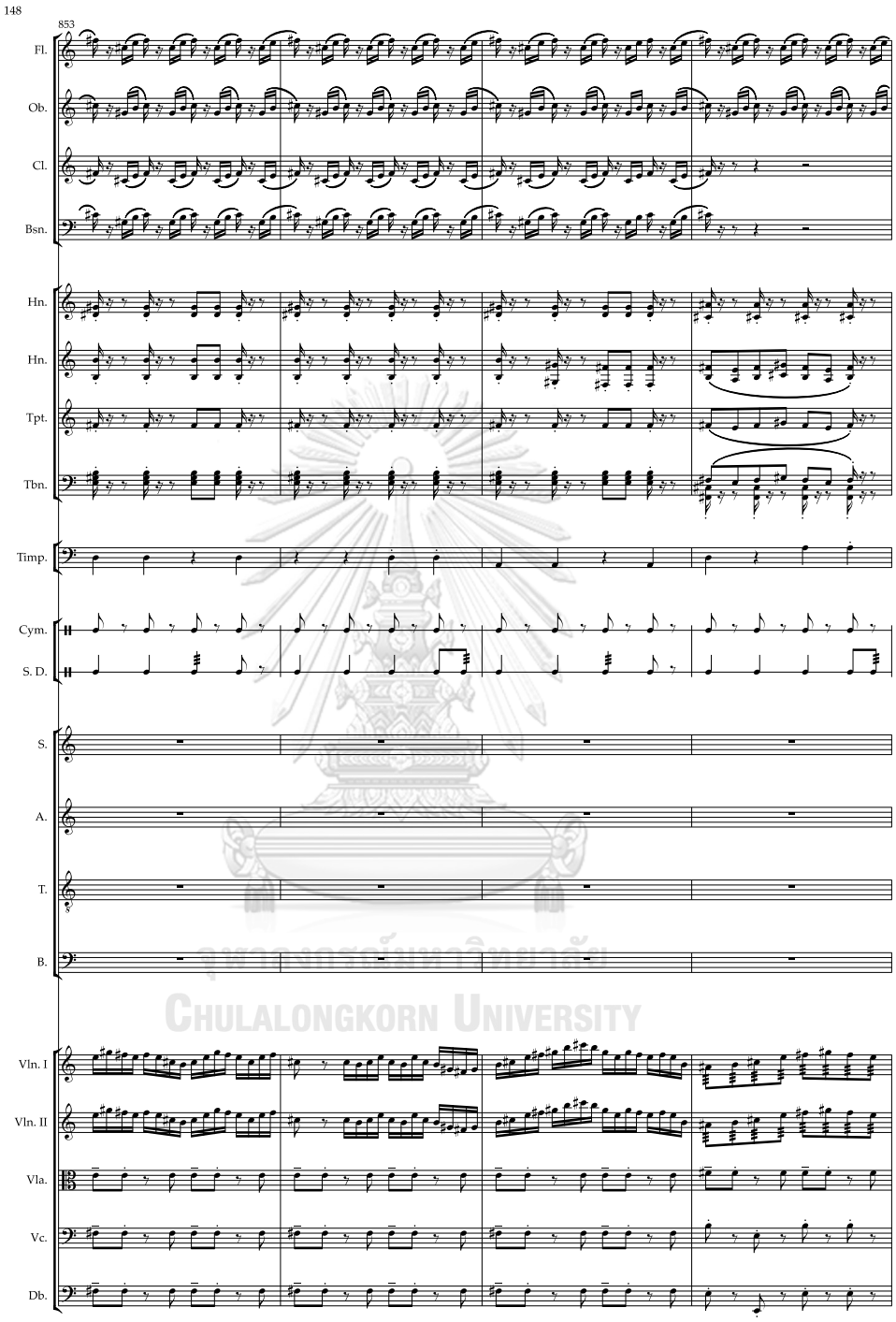
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



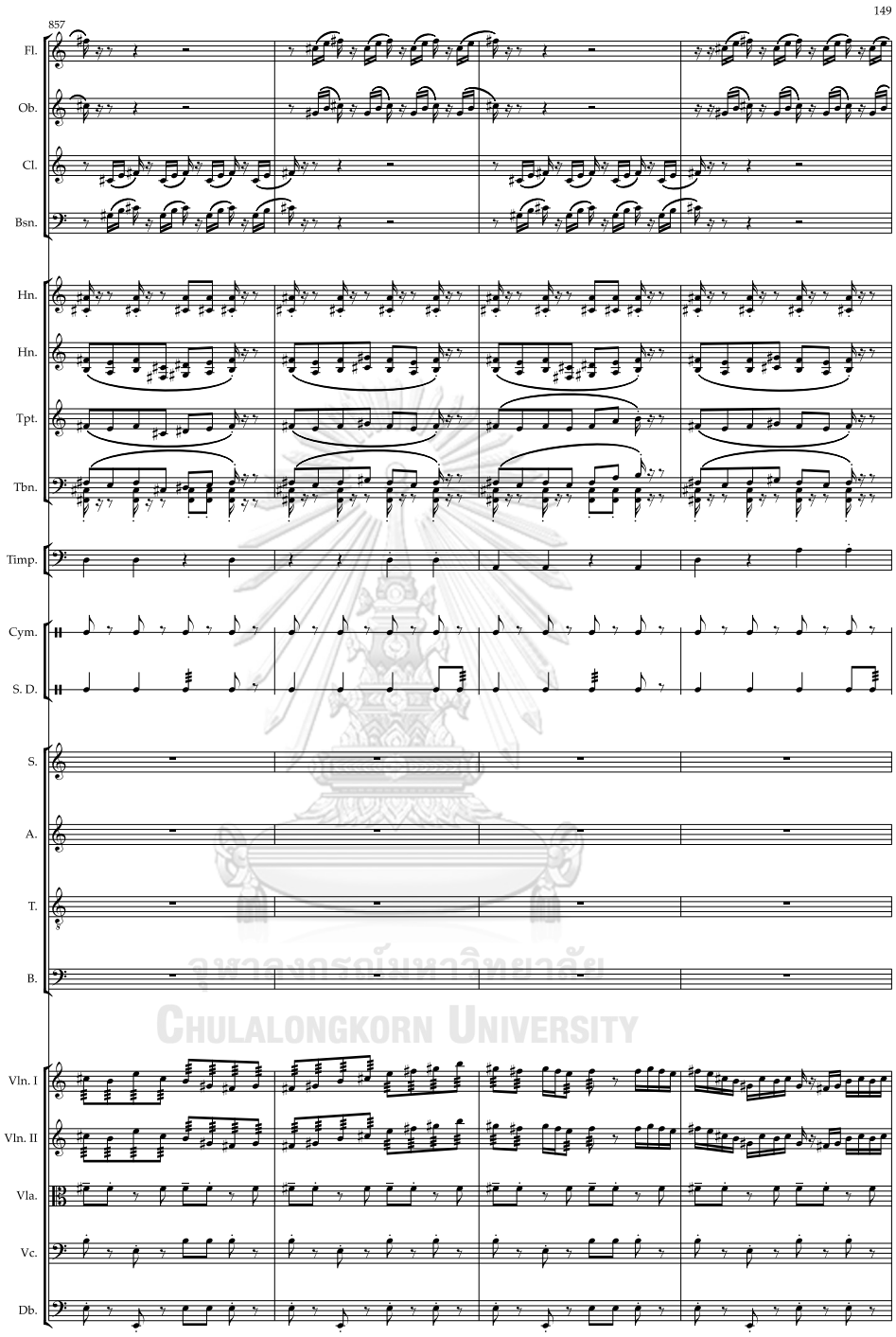
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



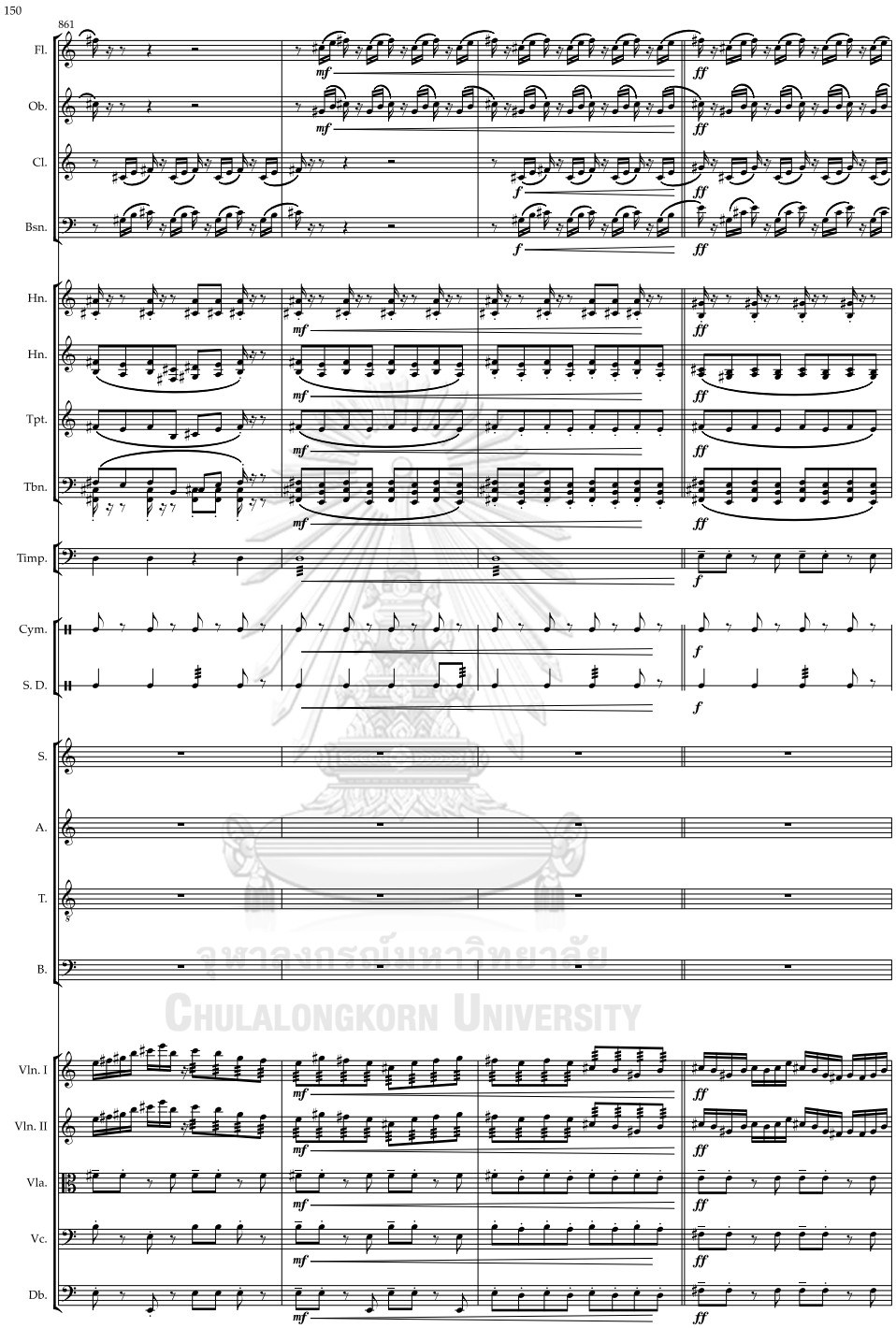
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



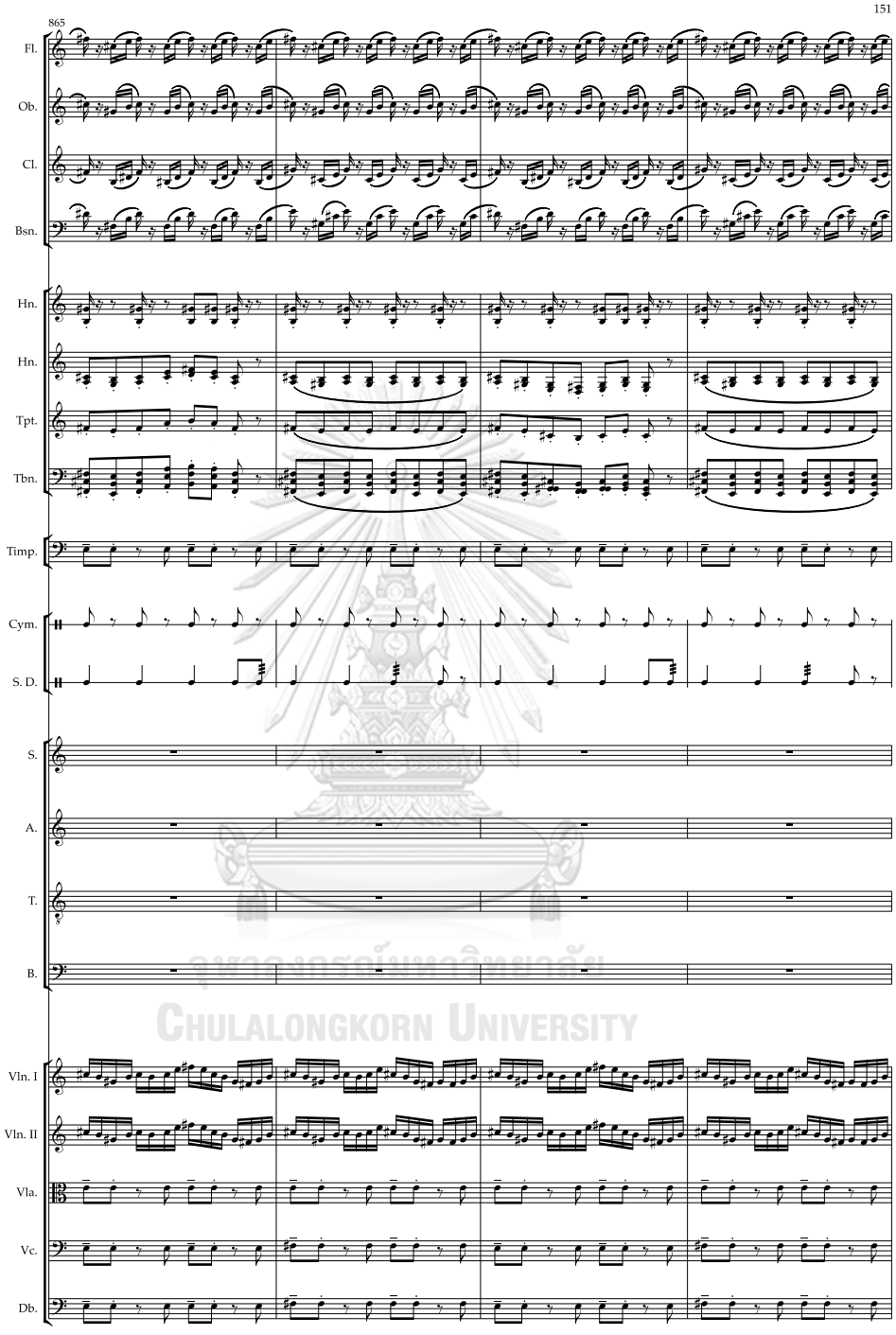
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



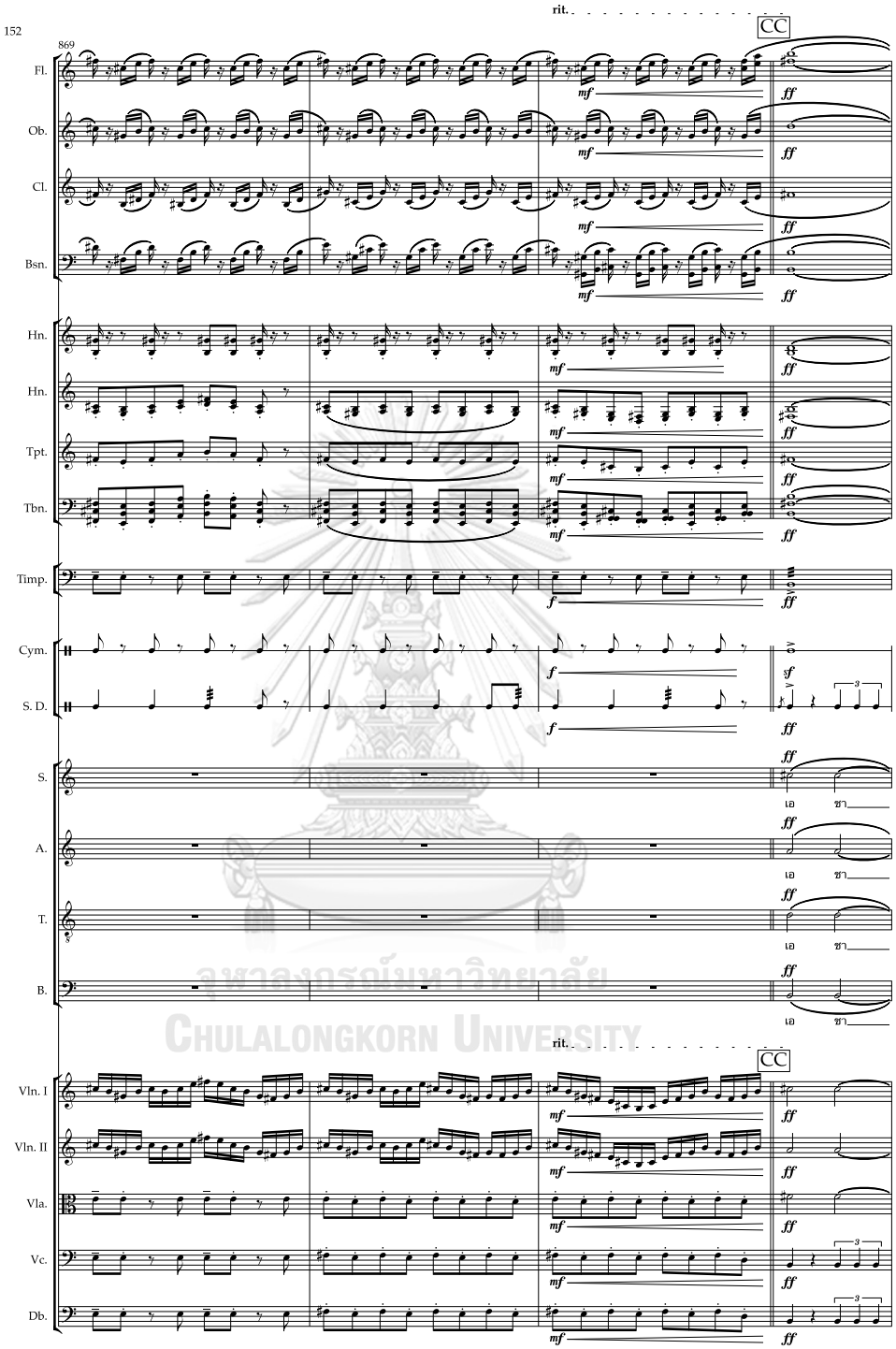
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



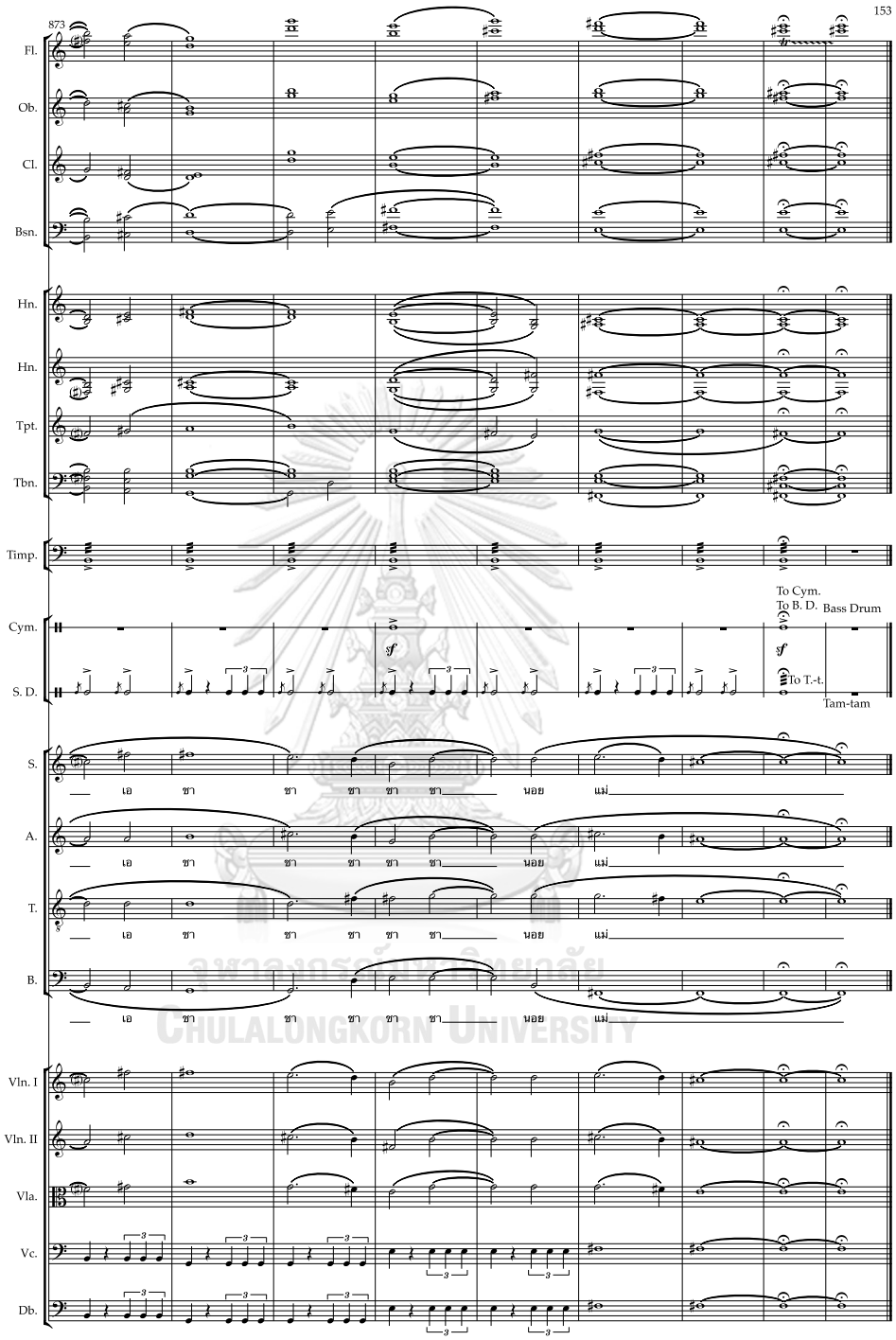
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



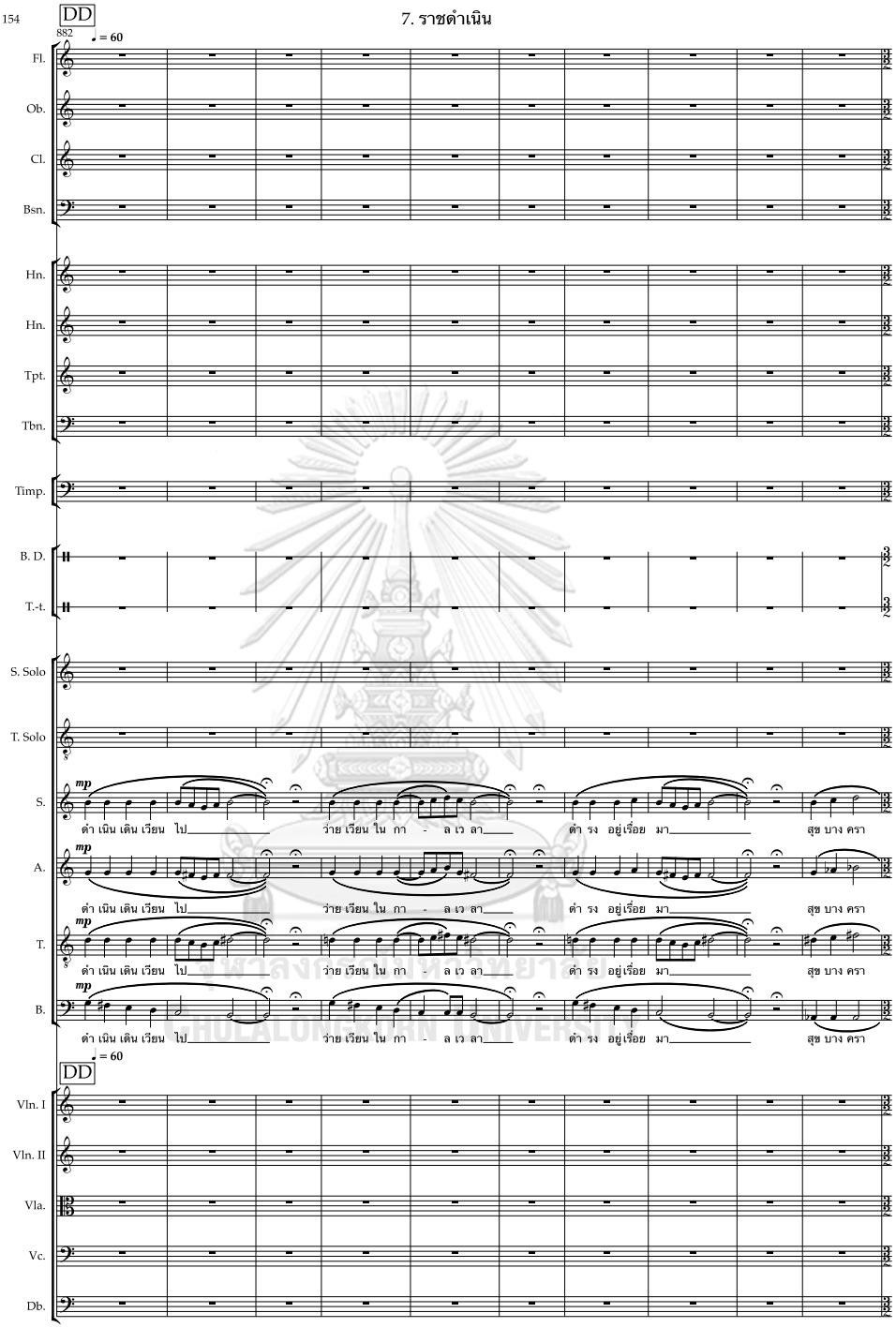
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

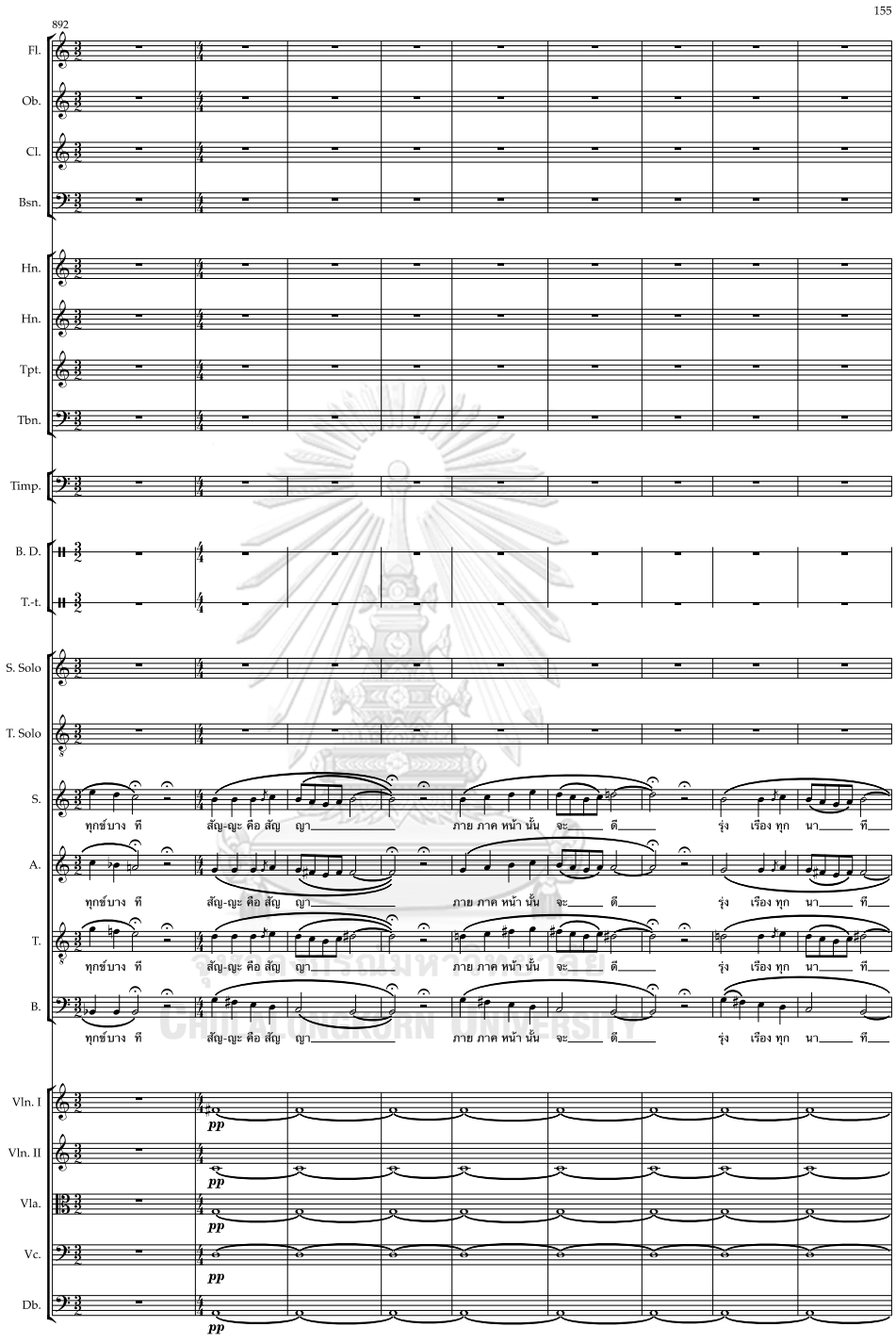


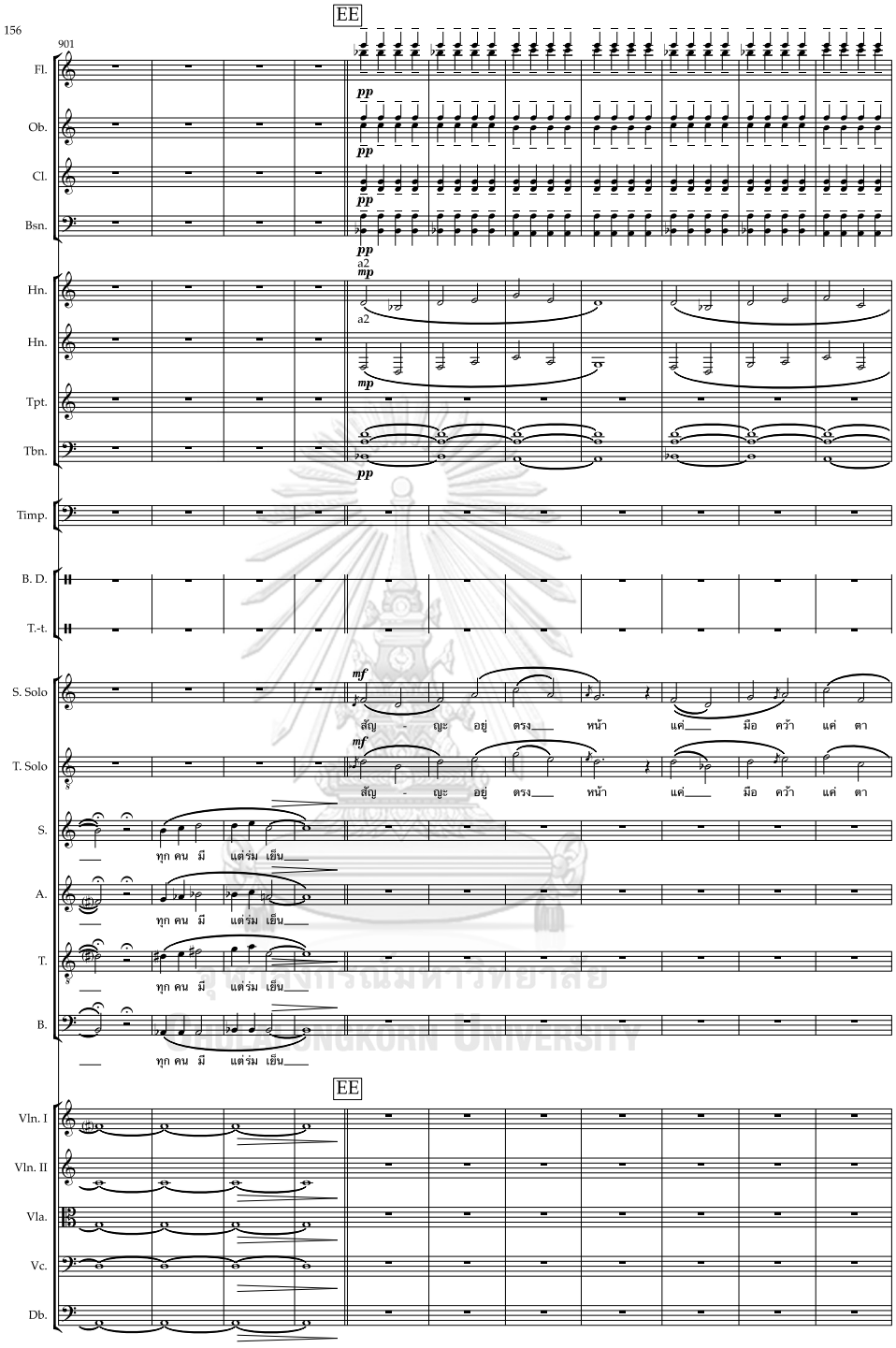
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

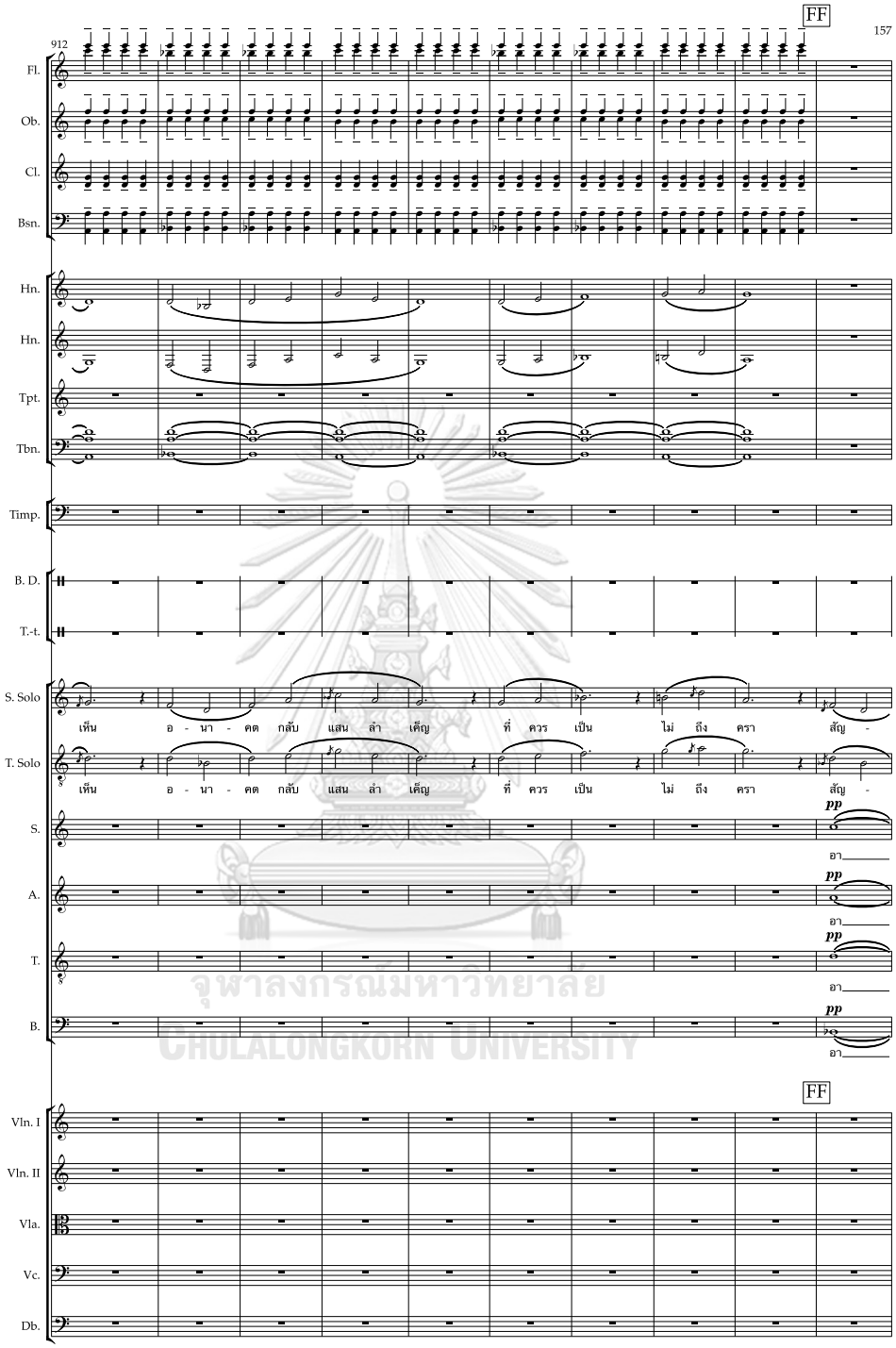


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

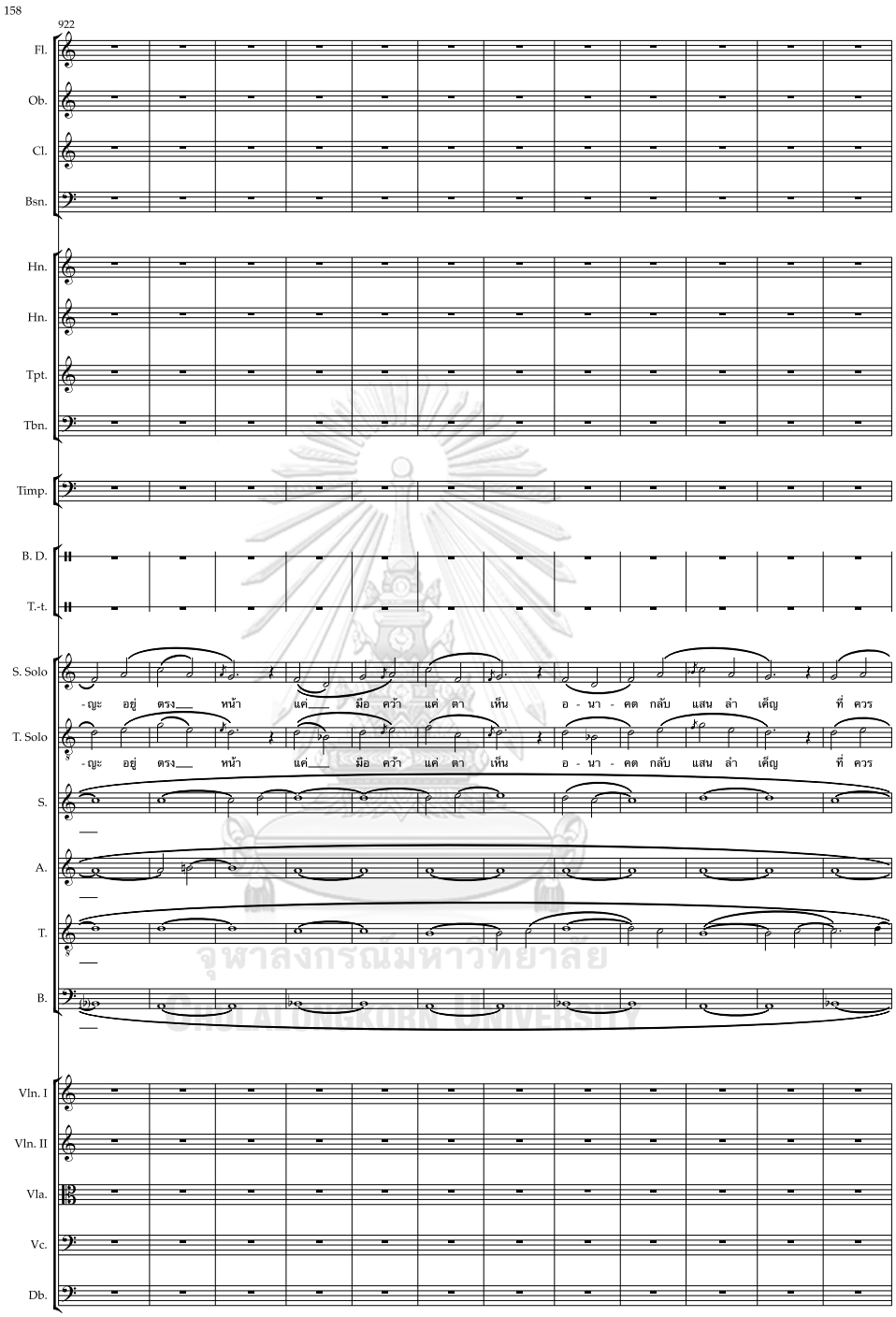

154
DD
882
♩ = 60
7. ราชดำเนิน
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
B. D.
T.-t.
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
mp
ดำ เนิน เดิน เวียน ไป
ว่าย เวียน ใน กา - ล เว ลา
ดำ รง อยู่เรื่อย มา
สุข บาง ครา
♩ = 60
DD
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

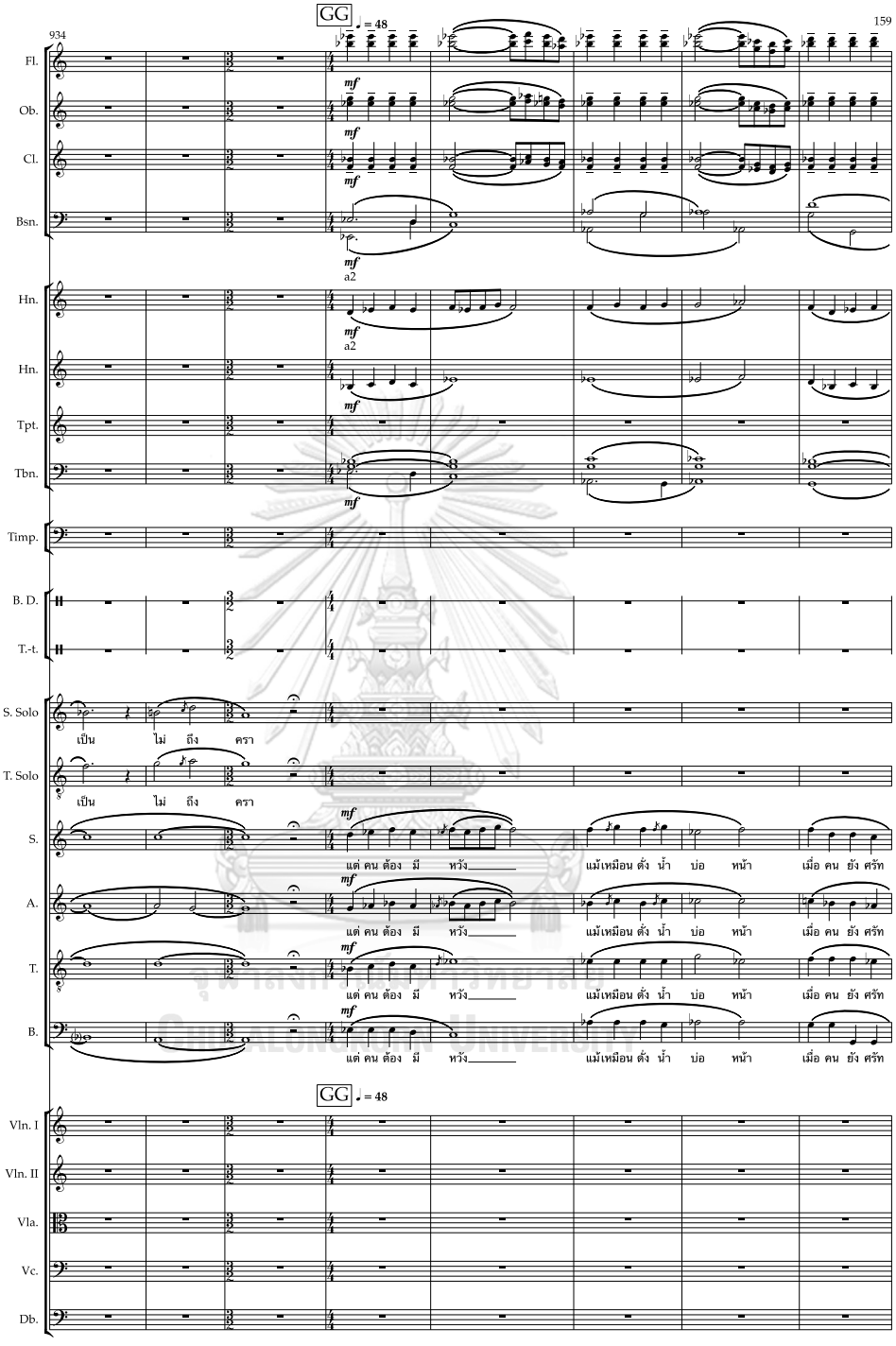

892
155
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
B. D.
T.-t.
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
ทุกข์บาง ที สัญ-ญะ คือ สัญ ญา ภาย ภาค หน้า นั้น จะ ดี รุ่ง เรือง ทุก นา ที
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pp

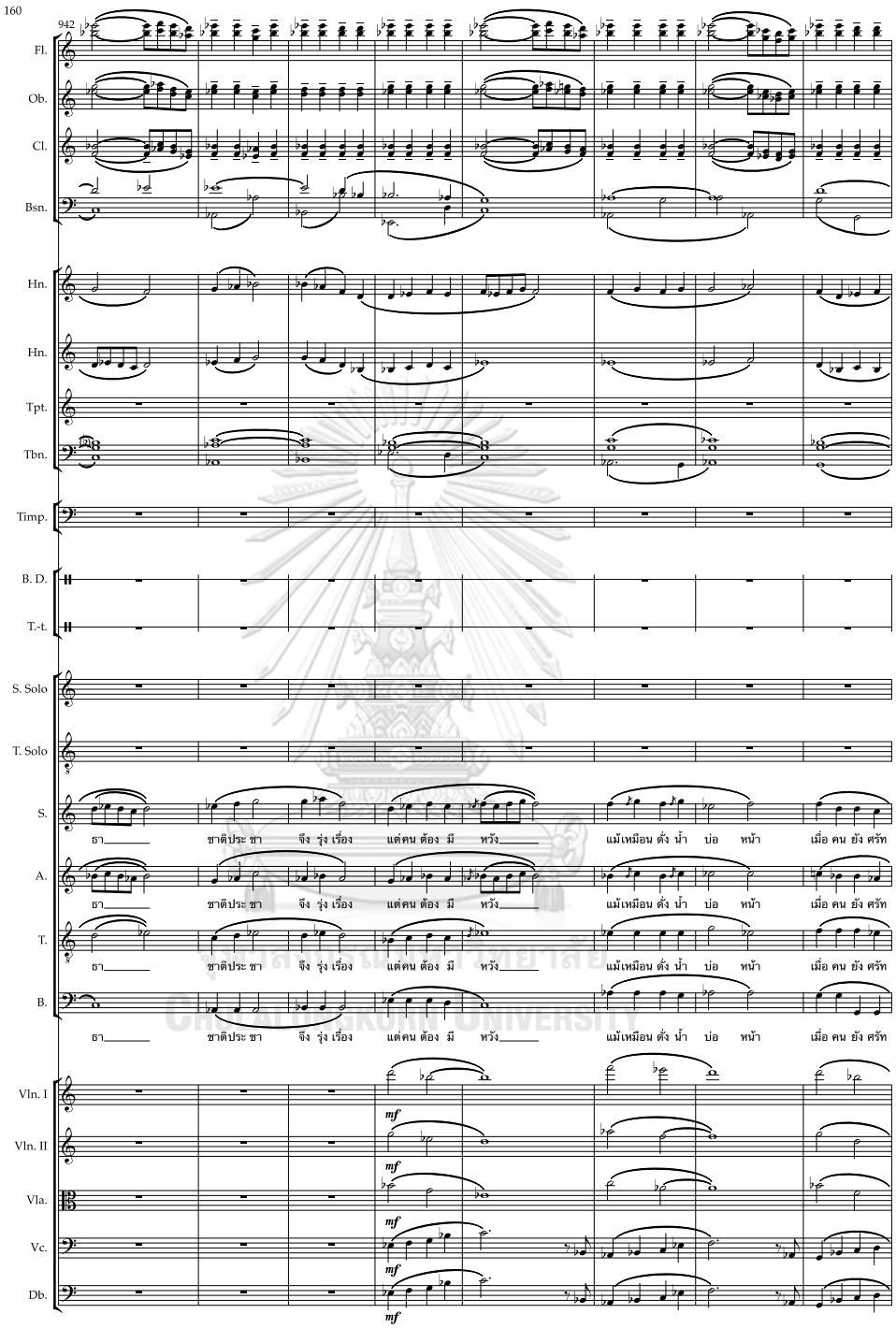

156
901
EE
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
B. D.
T.-t.
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pp
mp
mf
a2
สัญ - ญะ อยู่ ตรง หน้า แค่ มือ ควา แค่ ตา
ทุก คน มี แต่ร่ม เย็น
EE

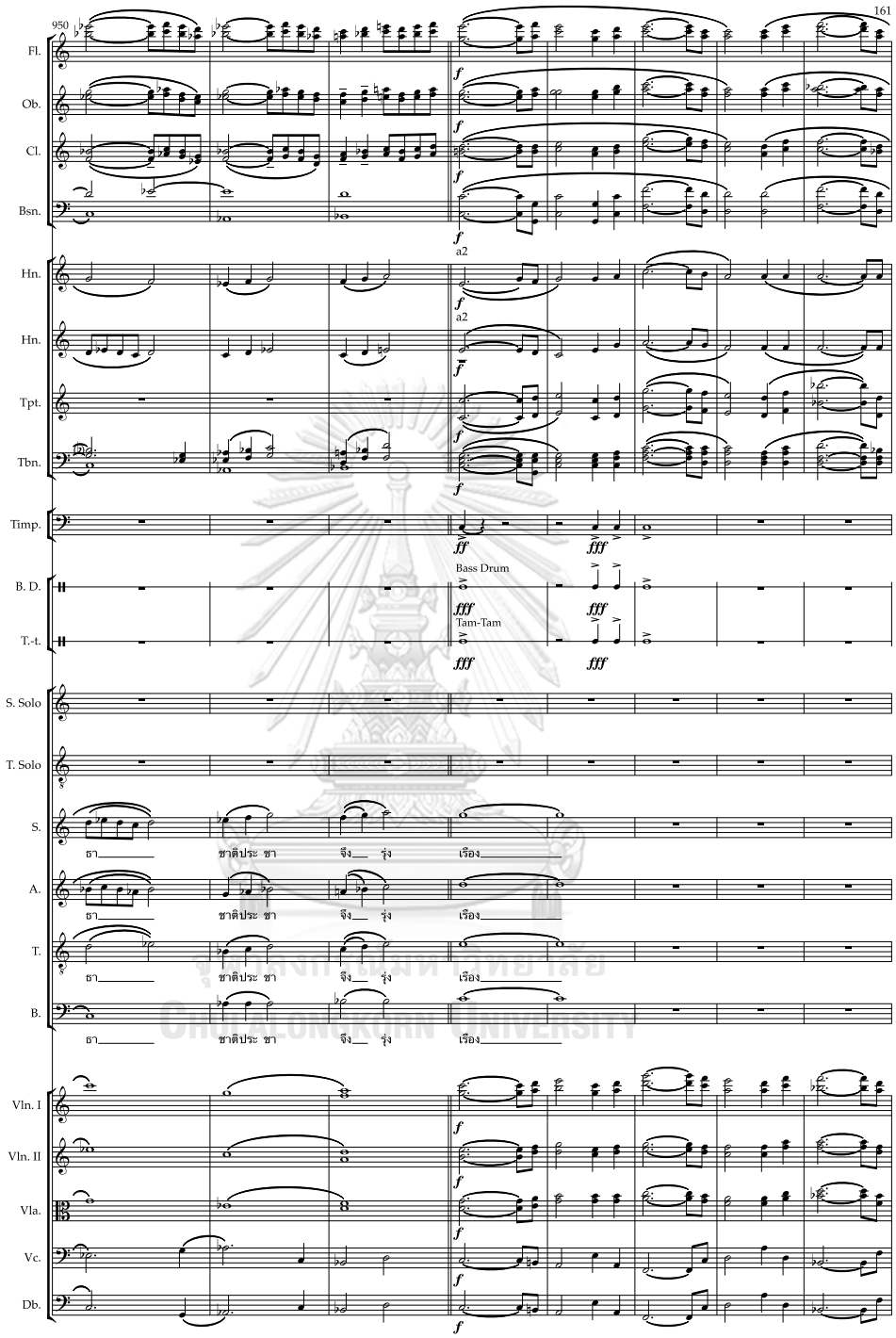


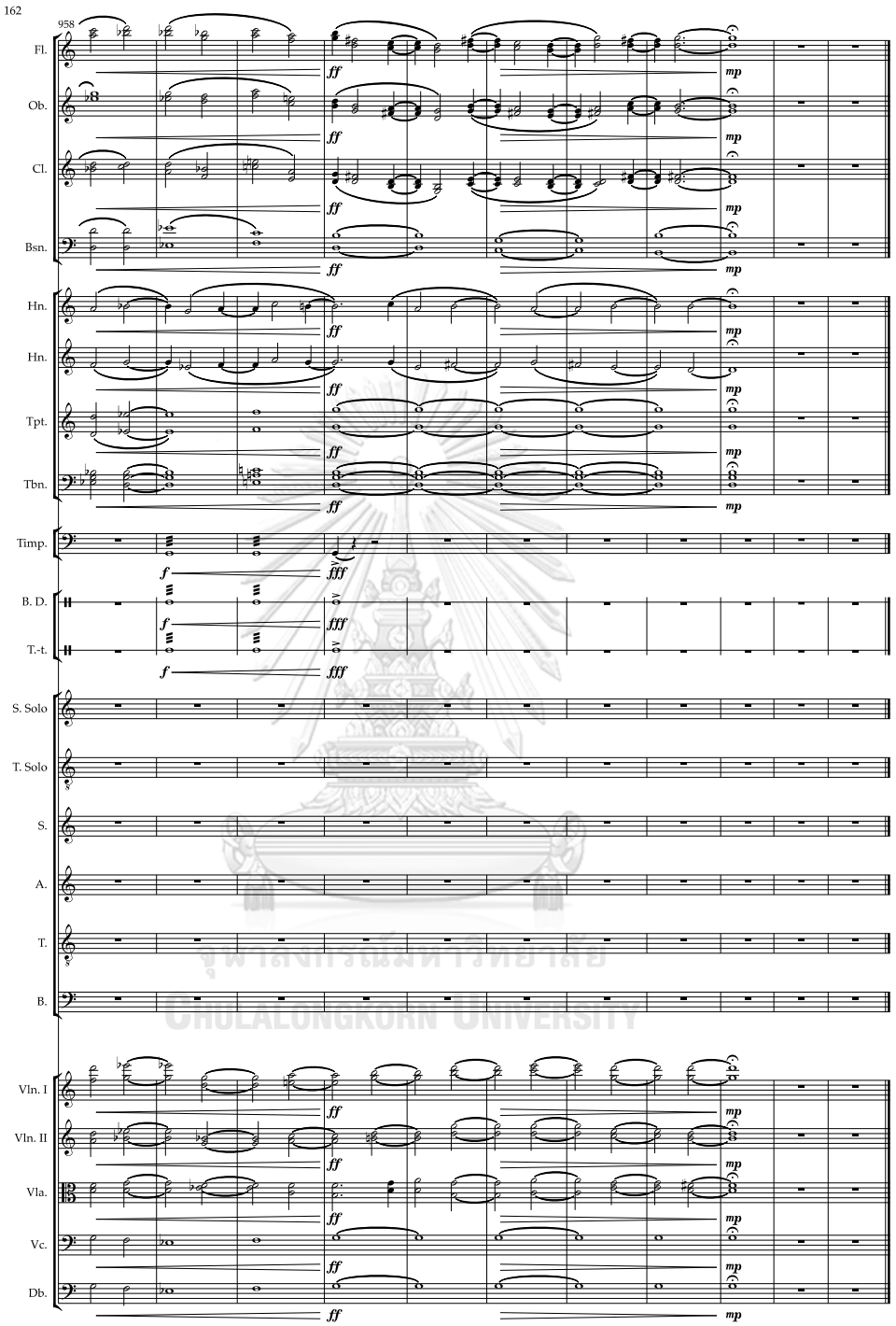
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY


158
922
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
B. D.
T.-t.
S. Solo
-ญะ อยู่ ตรง___ หน้า แค่___ มือ คว้า แค่ ตา เห็น อ - นา - คต กลับ แสน ลำ เค็ญ ที่ ควร
T. Solo
-ญะ อยู่ ตรง___ หน้า แค่___ มือ คว้า แค่ ตา เห็น อ - นา - คต กลับ แสน ลำ เค็ญ ที่ ควร
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.


GG
♩ = 48
934
159
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
B. D.
T.-t.
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
a2
เป็น ไม่ ถึง ครา
แต่ คน ต้อง มี หวัง
แม้เหมือน ตั้ง น้ำ บ่อ หน้า เมื่อ คน ยัง ศรัท


160
942
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
B. D.
T.-t.
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
ธา ชาติประชา จึง รุ่ง เรือง แต่คน ต้อง มี หวัง แม้เหมือน ดั่ง น้ำ บ่อ หน้า เมื่อ คน ยัง ศรัท
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf


950
161
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
B. D.
T.-t.
S. Solo
T. Solo
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
a2
a2
Bass Drum
Tam-Tam
ธา ชาติประ ชา จึง รุ่ง เรือง
ธา ชาติประ ชา จึง รุ่ง เรือง
ธา ชาติประ ชา จึง รุ่ง เรือง
ธา ชาติประ ชา จึง รุ่ง เรือง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 5
บทสรุป

5.1 สรุปการสร้างสรรค์ผลงานเพลง

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรานี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานวรรณกรรมดนตรีคลาสสิกที่มีการขับร้องเป็นภาษาไทย บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของกรุงเทพมหานครซึ่งเป็นราชธานีของประเทศไทย โดยใช้ย่านเมืองสำคัญ แหล่งท่องเที่ยวที่ผู้วิจัยสนใจ และอารมณ์ความรู้สึกร่วมของผู้คนที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานครเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยประพันธ์ให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจได้ไม่ยากจนเกินไปผ่านการประพันธ์ทั้งดนตรี แนวทำนองร้อง และเนื้อร้องทั้งหมด โดยย่านเมืองที่ผู้วิจัยได้เลือกนำมาประพันธ์ทั้งหมด 7 กระบวน ดังนี้

1. เจริญกรุง
2. ดาวคะนอง
3. สาทร
4. พาหุรัด
5. ข้าวสาร
6. ท่าเตียน
7. ราชดำเนิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยในแต่ละกระบวนนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อหาแรงบันดาลใจในแง่มุมต่าง ๆ เช่น ประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น ความสำคัญในปัจจุบัน วัฒนธรรมร่วมสมัย เหตุการณ์สำคัญทั้งในอดีตและปัจจุบัน รวมไปถึงประสบการณ์และความรู้สึกร่วมของผู้คนที่อยู่อาศัยในกรุงเทพมหานคร

กระบวนที่หนึ่ง เจริญกรุง กระบวนนี้เริ่มต้นจากการบรรเลงของกลุ่มเครื่องสายอย่างเนิบช้าเพื่อชวนให้นึกถึงบรรยากาศยามเย็นที่สงบสุขของถนนเจริญกรุง ผู้วิจัยเลือกประพันธ์โดยให้ลักษณะทำนองของเครื่องสายนั้นเล่นวนในลักษณะเดิมตลอดเวลา และประพันธ์ให้คอร์ดนั้นดำเนินมาถึงจุดหนึ่งและวนคอร์ดกลับมาหาคอร์ดเดิมเป็นพื้นฐานของกระบวนนี้เพื่อสื่อความหมายถึงถนนเจริญกรุงที่สามารถสัญจรไปมาได้สะดวกสบาย ผู้วิจัยเลือกพัฒนาดนตรีของกระบวนนี้

โดยการเติมสีสันของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เข้ามาทีละนิดจนครบทุกกลุ่มของเครื่องดนตรี โดยสื่อถึงถนนเจริญกรุงที่เมื่อมีไฟฟ้าเข้าถึงแล้ว ก็เกิดความเจริญงอกงามพัฒนาขึ้นมาในย่านแห่งนี้ ในท่อนท้ายของกระบวน ผู้วิจัยได้ประพันธ์ให้แนวทำนองของกลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ นั้นบรรเลงเหลื่อมกันเพื่อสื่อถึงความพร่ามัว กล่าวคือ ในกระบวนนี้เมื่อฟังเผิน ๆ แล้วรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่สวยงามของกรุงเทพมหานคร แต่เมื่อสังเกตเข้าไปจะพบว่ากรุงเทพมหานครนั้นยังมีอะไรซ่อนเอาไว้อีกมากมาย ในการประพันธ์เนื้อร้อง ผู้วิจัยเลือกใช้สัมผัสแบบกลอนสุภาพ โดยบรรยายถึงบรรยากาศความสวยงามของแสงไฟยามค่ำคืนเมื่อมีไฟฟ้าเข้าถึงถนนเจริญกรุง และในวรรคสุดท้ายบรรยายถึงวิถีชีวิตของผู้คนที่เปลี่ยนไป มีกิจกรรมยามค่ำคืนมากขึ้น ประกอบกับชีวิตความเป็นอยู่ในตอนกลางวันที่ยังคงสัญจรค้าขายทางเรืออยู่เช่นกัน

กระบวนที่สอง ดาวคะนอง นำเสนอประสบการณ์ร่วมของผู้คน กล่าวคือ ในกรุงเทพมหานครนั้นจะสามารถพบเจอป้ายบอกทางไปดาวคะนองอยู่บ่อยครั้ง ผู้วิจัยจึงได้นำสิ่งนี้มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เนื้อเพลง ในเนื้อเพลงได้เล่าถึงการขับรถเดินทางไกลจากต่างจังหวัดเข้าสู่กรุงเทพมหานคร การขับรถทางไกลนั้นทำให้เกิดความเบื่อหน่ายและเมื่อยล้าจากระยะทางและการจราจรที่ติดขัด ป้ายบอกทางไปดาวคะนองเป็นป้ายจราจรแรก ๆ ที่ผู้ใช้รถจะพบเจอได้เมื่อเข้ามาสู่กรุงเทพมหานครแล้ว และเป็นสัญญาณว่าเราได้มาถึงมหานครและความเจริญเป็นที่เรียบร้อย ผู้วิจัยประพันธ์ดนตรีในช่วงแรกให้รู้สึกถึงค่ำคืนอันมืดมิด เสมือนว่าขับรถบนถนนต่างจังหวัดที่ไร้แสงไฟใด ๆ จากนั้นได้ประพันธ์ให้มีลักษณะของโน้ตที่สั้นและกระชับ เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องสลับกันเล่นและเน้นแต่ละจังหวะที่แตกต่างกันเพื่อสื่อถึงแสงไฟนีออนที่สว่างไสวไปทั่วทั้งกรุงเทพมหานคร สื่อถึงความเจริญทางด้านเทคโนโลยีในกรุงเทพมหานคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่สาม สาทร โดยสาทรนั้นเป็นย่านที่เต็มไปด้วยบริษัทและห้างร้านมากมาย จึงเป็นสถานที่ที่ผู้คนนั้นต่างเข้ามาเพื่อทำงานหาเลี้ยงชีพเป็นหลัก ผู้วิจัยเลือกประพันธ์ดนตรีในกระบวนนี้เพื่อบรรยายถึงความรู้สึกอันเหนื่อยล้าของการทำงาน ดิ้นรนต่อสู้ชีวิตในกรุงเทพมหานคร จึงเลือกใช้กลุ่มเครื่องลมไม้เป็นหลักในการประพันธ์ดนตรี โดยประพันธ์ดนตรีให้มีความสดใสแต่เนิบช้า มีการดำเนินแนวทำนองที่ราบเรียบ เพื่อบรรยายถึงสภาพความคิดและจิตใจของผู้คน การดำเนินทำนองอันราบเรียบนี้สื่อถึงความเหนื่อยล้าทั้งกายและใจ ดนตรีที่เนิบช้าหมายถึงการดำเนินชีวิตอันยากลำบาก และแนวทำนองของกลุ่มเครื่องลมไม้ที่ฟังดูสดใสสื่อถึงความหวังในการใช้ชีวิต นอกจากนี้ผู้วิจัยเลือกใช้นักร้องเดี่ยวโซปราโนและเทเนอร์แทนที่วงขับร้องประสานเสียงทั้งวงเพื่อเป็นตัวแทนของชายหญิง เนื้อร้องนั้นได้พรรณนาว่าแท้จริงแล้วชีวิตคนเรานั้นไขว่คว้าหาสิ่งใด ชีวิตที่เป็นปกติสามัญนั้นควรเป็นเช่นไร เนื้อร้องในกระบวนนี้ผู้วิจัยมิได้ตอบคำถามว่าชีวิตคืออะไรหรือต้องไขว่คว้าหาสิ่งใด

เป็นเพียงแค่คำถามปลายเปิดเพื่อพรรณนาถึงผู้คนที่รำพึงรำพัน ตัดพ้อในชีวิตอันเหน็ดเหนื่อยของตนเอง

กระบวนที่สี่ พาหุรัด ได้รับแรงบันดาลใจมาจากย่านพาหุรัดซึ่งมีชุมชนชาวไทยเชื้อสายแขกและมีชื่อเสียงจากตลาดขายส่งผ้าที่ใหญ่ที่สุดในกรุงเทพมหานคร นอกจากนี้ยังเป็นแหล่งที่มีร้านอาหารอินเดียรสชาติดีอีกมากมาย ในกระบวนนี้จึงได้เลือกใช้ถาตะ ซึ่งเป็นบันไดเสียงพื้นฐานของอินเดียเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ดนตรี และประพันธ์แนวทำนองร้องให้มีลักษณะการเอื้อนเสียงที่ค่อนข้างยาวและการสะบัดโน้ตบ่อยครั้งเพื่อล้อเลียนกับเพลงร้องของอินเดีย การประพันธ์เนื้อร้องนั้นได้แยกเนื้อหาของชายหญิง โดยเนื้อร้องของผู้หญิงนั้นบรรยายถึงแม่ค้าที่ตั้งร้านขายผ้าและกำลังป่าวประกาศโฆษณาเรียกลูกค้าอย่างขยันขันแข็ง ส่วนเนื้อร้องของผู้ชายเป็นฝ่ายร้านอาหารที่กำลังตะโกนเรียกลูกค้าอยู่เช่นกัน การประพันธ์ดนตรีโดยรวมทั้งหมดนั้นเป็นการประพันธ์เพื่อให้เห็นภาพความคึกคัก มีชีวิตชีวา และความวุ่นวายของผู้คนที่หลั่งไหลเข้ามามากมาย

กระบวนที่ห้า ข้าวสาร ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากปัญหาสังคมที่มีอยู่ในกรุงเทพมหานครและรวมถึงประเทศไทยด้วยเช่นกัน ถนนข้าวสารเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงของชาวไทยและชาวต่างชาติเป็นอย่างมาก เป็นศูนย์รวมของตลาดกลางคืนและสถานบันเทิงเริงรมย์ขนาดใหญ่ จนทำให้ปัญหาสังคมบางอย่างนั้นสามารถเห็นได้ชัดในถนนข้าวสาร เช่น แรงงานเด็กจากเยาวชนที่ต้องมาเร่ขายของเบ็ดเตล็ด การค้าประเวณี การค้ากำไรเกินควร รวมไปถึงความมักง่ายไม่เป็นระเบียบซึ่งส่อถึงพื้นฐานนิสัยของคนในชาติ ผู้วิจัยใช้สิ่งเหล่านี้เป็นเนื้อหาในการประพันธ์ ในช่วงต้นของดนตรีนั้นได้ใช้กลุ่มเครื่องทองเหลืองและกลุ่มเครื่องกระทบในการประพันธ์ ประพันธ์ให้รู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ตระการตา แต่ในขณะเดียวกันก็เรียบเรียงให้เกิดขั้นคู่กระด้างเพื่อให้เกิดเสียงแปร่ง ๆ ไว้ตลอดเวลาเพื่อสื่อถึงว่าในความสนุกสนานนั้นมีสิ่งที่ไม่ถูกต้องซุกซ่อนอยู่ การประพันธ์นั้นได้แยกเป็นสองช่วงใหญ่ ๆ ในช่วงแรกนั้นได้ประพันธ์ให้ดนตรีมีอารมณ์ที่ก้าวร้าวไปพร้อมกันกับเนื้อร้องที่บรรยายถึงเด็กสาวที่ต้องเร่ขายของในยามค่ำคืนเพื่อบรรยายความรู้สึกสะเทือนใจและโกรธของผู้วิจัยเอง ในช่วงที่สอง ดนตรีถูกปรับให้มีความสนุกสนานสมกับเป็นแหล่งบันเทิงยามค่ำคืนมากขึ้น แต่เพื่อให้รู้สึกถึงการประชดประชันสอดรับกับเนื้อร้องที่บรรยายถึงปัญหาหรือข้อบกพร่องของกรุงเทพมหานครที่กลับถูกนำเสนอว่าเป็นเรื่องดีและเป็นเอกลักษณ์ของประเทศไทย

กระบวนที่หก ท่าเตียน ผู้วิจัยประพันธ์ให้ช่วงต้นของกระบวนนี้มีความละมุนละไมตัดกับดนตรีที่หนักหน่วงของกระบวนที่แล้ว และเลือกประพันธ์ให้ดนตรีนั้นมีกลิ่นอายของดนตรีไทยร่วมสมัยมากขึ้น เพื่อให้เข้ากันกับตำนานยักษ์วัดแจ้งและยักษ์วัดโพธิ์ซึ่งเป็นโบราณวัตถุที่มีชื่อเสียงของย่านนี้ โดยในตำนานนั้นมีอยู่ว่า ยักษ์วัดโพธิ์ยืมเงินยักษ์วัดแจ้งและไม่ยอมคืนเงิน

จนเกิดการทะเลาะเบาะแว้งกัน ด้วยอิทธิฤทธิ์ของยักษ์ทั้งสองทำให้พื้นที่แห่งนี้ราบเตียนจนเป็นที่มาของชื่อท่าเตียน ผู้วิจัยเลือกใช้กลอนหัวเดียวซึ่งเป็นกลอนที่ใช้กันในการร้องเพลงฉ่อยมาประพันธ์และประพันธ์แนวทำนองร้องทั้งหมดให้เป็นการร้องเพลงฉ่อยเพื่อให้รู้สึกถึงความสนุกสนานของเรื่องเล่านี้ ในช่วงท้ายที่บรรยายการต่อสู้ของยักษ์ทั้งสองตน ผู้วิจัยได้ประพันธ์ให้ดนตรีนั้นมีความรวดเร็วและล้อเลียนสำเนียงของวงมโหรี ประพันธ์ให้บางเครื่องดนตรีนั้นบรรเลงคล้ายกับเครื่องดนตรีไทย เช่น ไวโอลินที่บรรเลงเลียนแบบแนวทำนองของระนาด เป็นต้น

กระบวนที่เจ็ด ราชดำเนิน ถนนราชดำเนินนั้นมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์อย่างยิ่ง โดยเฉพาะในปัจจุบัน โดยเป็นที่ตั้งของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยซึ่งโอบล้อมไว้ด้วยวงเวียน ถนนย่านราชดำเนินนั้นเกิดกิจกรรมทางการเมืองมาอย่างต่อเนื่องทั้งในอดีตและปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นพระราชพิธี การเฉลิมฉลองวันสำคัญของชาติ ไปจนถึงกิจกรรมชุมนุมทางการเมือง ผู้วิจัยประพันธ์กระบวนนี้โดยนึกถึงการอุปมาอุปไมยระหว่างอนุสาวรีย์และวงเวียน โดยอนุสาวรีย์นั้นอุปมาถึงสังคมในอุดมคติที่ทุกคนใฝ่ฝัน และวงเวียนคือโชคชะตาชีวิตที่ทำให้เราทำได้แค่เวียนว่ายอยู่ท่ามกลางปัญหาไม่สามารถก้าวข้ามไปสู่อุดมคติได้ การประพันธ์เนื้อร้องนั้นผู้วิจัยเลือกใช้กาพย์ยานี 11 และประพันธ์เนื้อร้องโดยเคร่งครัดต่อฉันทลักษณ์เพื่อให้ภาษาของเนื้อร้องในกระบวนนี้สละสลวยมากที่สุด ช่วงต้นของดนตรีนั้นเริ่มจากวงขับร้องประสานเสียงซึ่งขับร้องเป็นอะแคปเปลลา ในท่อนต่อมาซึ่งเป็นท่อนขับร้องดูเอทกันระหว่างนักร้องโซปราโนและเทเนอร์จึงได้เปลี่ยนมาเป็นขับร้องโดยมีดนตรีประกอบ หลังจากนั้นในท่อนต่อไปได้สลับมาเป็นการร้องแบบอะแคปเปลลาอีกครั้งหนึ่ง จึงเป็นการประพันธ์ที่เน้นให้เนื้อเพลงของกระบวนนี้โดดเด่นขึ้นมา ในช่วงจบของกระบวนได้นำท่อนจบของกระบวนที่หนึ่งมาใช้ แต่ได้ปรับให้เครื่องดนตรีทุกเครื่องบรรเลงโดยที่ไม่เหลื่อมกันอีกต่อไปแล้ว สื่อถึงสังคมในอุดมคติที่เชื่อว่าสักวันจะมาถึง

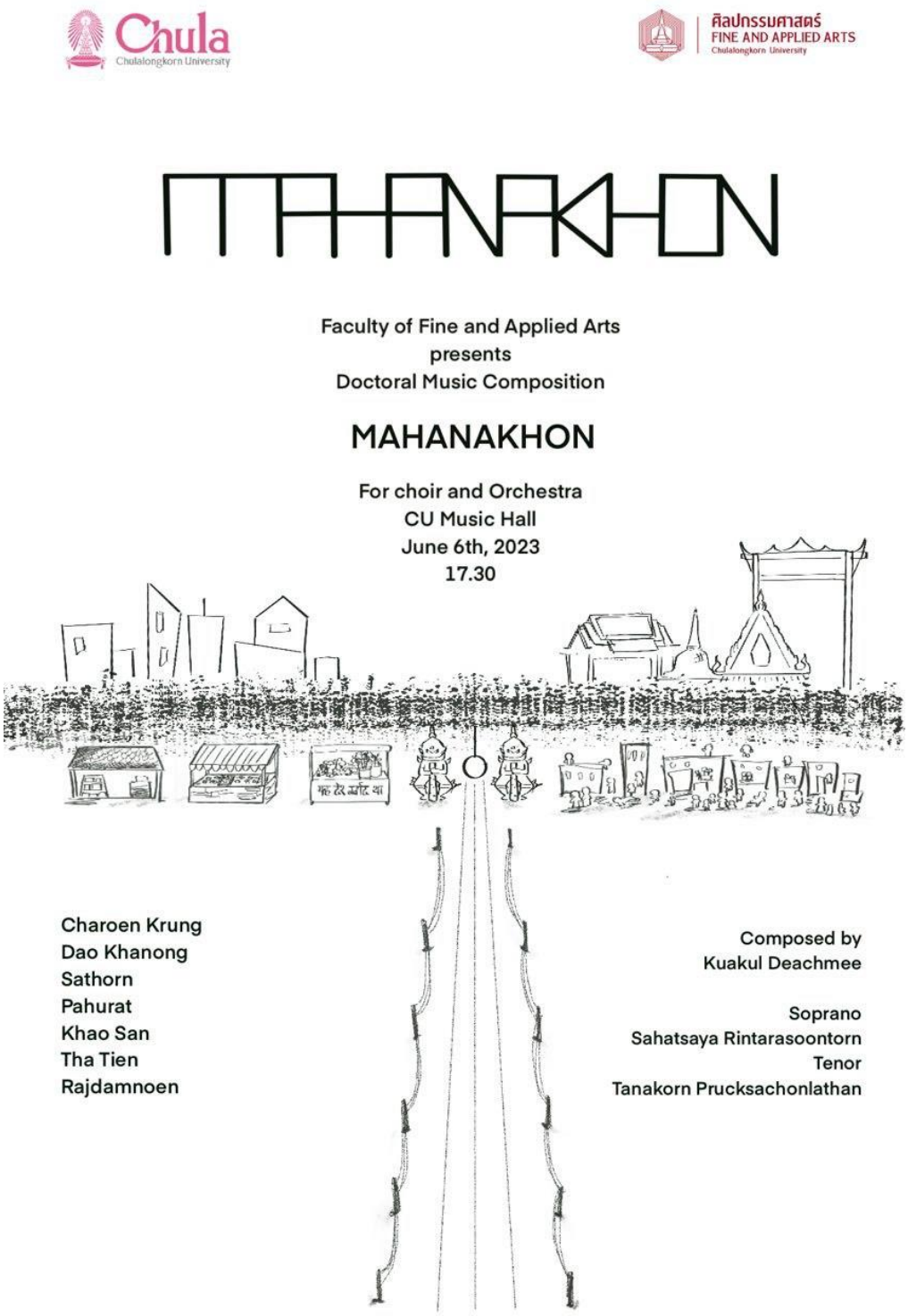
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 การเผยแพร่และการนำเสนอผลงาน

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรา มีการเผยแพร่ในรูปแบบบทความวิชาการ ภาคบรรยาย โดยเผยแพร่ในการประชุมวิชาการและนำเสนอผลงานวิจัยบัณฑิตศึกษาด้านดนตรีบูรณาการและนวัตศิลป์ ครั้งที่ 2 ในวันที่ 20-21 เมษายน พ.ศ. 2565 ณ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา ด้วยการสัมมนาออนไลน์ผ่านสื่อเทคโนโลยีสารสนเทศ Zoom และรับรองการบรรยายผ่านรายงานการประชุม

การนำเสนอผลงานการประพันธ์เพลงสู่สาธารณชน ได้จัดการแสดงในวันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2566 เวลา 17.30 น. ณ หอแสดงดนตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยผู้วิจัยได้ทำการบรรยาย

ที่มาของบทเพลงและกระบวนต่าง ๆ ก่อนทำการแสดง โดยใช้เวลาในการจัดงาน 60 นาที โดยประมาณ



รูปที่ 5.1 โปสเตอร์การแสดงเผยแพร่สู่สาธารณะ

5.3 อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์นี้ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากกรุงเทพมหานครซึ่งเป็นเมืองที่มีความหลากหลายและมีสีสันทางด้านวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลของกรุงเทพมหานครทั้งเก่าและร่วมสมัย นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ดนตรีทั้งเจ็ดกระบวนและแสดงความคิดเห็นของผู้วิจัยลงไปในดนตรีและเนื้อร้องได้เป็นอย่างดี

ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติศาสตร์ของกรุงเทพมหานครในแง่มุมที่หลากหลายจนค้นพบเรื่องราวที่น่าสนใจ โดยเฉพาะวัฒนธรรมร่วมสมัยและประสบการณ์ร่วมของผู้คนที่อาศัยอยู่ ผู้วิจัยสนใจที่จะมุ่งเน้นและประพันธ์เพื่อบอกเล่ากรุงเทพมหานครในแง่มุมนี้ จากนั้นผู้วิจัยจึงค้นหาย่านเมืองสำคัญต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานครที่มีความน่าสนใจ หรือเป็นย่านเมืองที่ผู้วิจัยคุ้นเคยและชื่นชอบ ศึกษาแง่มุมต่าง ๆ ของย่านเหล่านั้นและสื่อสารมุมมองที่ผู้วิจัยสนใจผ่านการประพันธ์ดนตรีและเนื้อร้อง โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกมา 7 แห่ง ได้แก่ ถนนเจริญกรุง, ดาวคะนอง, สาทร, พาหุรัด, ถนนข้าวสาร, ท่าเตียน และถนนราชดำเนิน นำมาประพันธ์ดนตรีทั้ง 7 กระบวน และประพันธ์ขึ้นสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา ในระหว่างการประพันธ์นั้นผู้วิจัยได้ปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาอย่างสม่ำเสมอ ผู้วิจัยจะอภิปรายผลทั้งหมดดังต่อไปนี้

1. ข้อคิดเห็นจากผู้วิจัย

บทเพลงมหานครสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและออร์เคสตรานี้ เป็นบทประพันธ์ขนาดใหญ่ที่ผู้วิจัยมีความต้องการที่จะประพันธ์ให้ผู้ฟังเข้าใจได้ง่ายและเกิดความรู้สึกร่วมให้ได้มากที่สุด อย่างไรก็ดี แม้จะเป็นบทประพันธ์ที่ฟังง่ายแต่เทคนิคในการประพันธ์แนวทำนองของวงขับร้องประสานเสียงนั้น ถือได้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่ท้าทายอย่างมากสำหรับนักร้อง ในการฝึกซ้อมวงขับร้องประสานเสียงนั้น ผู้วิจัยจึงควรให้เวลาในการฝึกซ้อมมากกว่านี้ และข้อจำกัดเรื่องงบประมาณทำให้ผู้วิจัยไม่สามารถว่าจ้างนักดนตรีกลุ่มเครื่องสายได้มากพอ จึงทำให้การรักษาสมดุลเสียงของวงดนตรีนั้นมีปัญหาอยู่บ้าง ในบทบาทของการเป็นผู้อำนวยเพลงนั้น พบว่าในหลายท่อนนั้นค่อนข้างยากสำหรับนักร้องในการหาโน้ตแรกจึงทำให้มีปัญหาในบางท่อน จึงควรฝึกซ้อมย้ำในท่อนดังกล่าวให้มากขึ้น และบทประพันธ์นี้มีท่อนที่เร่งให้เร็วขึ้นและดึงให้ช้าลงค่อนข้างมาก อีกทั้งในช่วงเปลี่ยนท่อนของบางกระบวนนั้นมีความยุ่งยาก จึงต้องนัดแนะและกำชับกับนักดนตรีเป็นอย่างดีเพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างไม่มีปัญหา

2. ข้อคิดเห็นจากผู้วิจัยในฐานะผู้อำนวยเพลง

ในบทบาทของการเป็นผู้อำนวยเพลง บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่ไม่ซับซ้อนในแง่ของจังหวะ กล่าวคือ เป็นบทประพันธ์ที่ไม่ค่อยเปลี่ยนอัตราจังหวะมากนัก มักคงไว้ที่อัตราจังหวะ 4/4 เกือบทั้งหมด มีสัดส่วนจังหวะที่ตรงไปตรงมาไม่หวือหวา จึงทำให้การอำนวยเพลงให้นักดนตรีและนักร้องนั้นค่อนข้างง่าย อาจมีบางจุดที่ค่อนข้างยากต่อการให้คิวนักดนตรีซึ่งพบได้ไม่บ่อยนัก

ความท้าทายในการอำนวยเพลงของบทประพันธ์นี้คือแนวทำนองของนักร้องประสานเสียง เนื่องจากแนวทำนองร้องของนักร้องทุกคนนั้นถือว่ายากและท้าทาย อีกทั้งในหลาย ๆ ท่อนของนักร้องนั้นไม่มีเครื่องดนตรีอื่นช่วยบรรเลงแนวทำนองที่เหมือนกัน ทำให้บางครั้งนักร้องประสบปัญหาในการหาโน้ตแรกไม่เจอ ดังนั้น ผู้อำนวยเพลงจำเป็นต้องมีความรู้และประสบการณ์ในการควบคุมวงขับร้องประสานเสียงในระดับหนึ่ง

3. ข้อคิดเห็นจากผู้ชม

ข้อคิดเห็นจากอาจารย์ที่ปรึกษานั้น ได้กล่าวว่าบทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่ดีและฟังสนุก จึงน่าเสียดายที่ในการแสดงเพื่อเผยแพร่นั้นไม่ได้เป็นวงขนาดใหญ่ กล่าวคือ ควรมีจำนวนนักดนตรีเครื่องสายและนักร้องประสานเสียงที่มากกว่านี้ ข้อคิดเห็นจากผู้ชมนั้นเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่าเป็นผลงานที่ฟังสนุกและเข้าใจได้ง่าย โดยเฉพาะเนื้อเพลงที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์นั้นได้รับการชื่นชมจากผู้ฟังเป็นพิเศษ ดนตรีในแต่ละกระบวนสามารถทำให้ผู้ฟังเข้าใจได้ว่าในกระบวนไหนหมายถึงย่านเมืองใด อย่างไรก็ดี เนื่องจากนักร้องประสานเสียงมีจำนวนไม่มากพอ ผู้วิจัยจึงใช้ไมโครโฟนเพื่อเพิ่มระดับเสียงของนักร้อง ทำให้มีปัญหาเรื่องรักษาสมดุลระหว่างเสียงร้องและวงดนตรี ทำให้ผู้ฟังที่นั่งอยู่ด้านหน้าได้ยินเสียงนักร้องไม่ชัดนัก แต่ผู้ฟังที่นั่งอยู่ด้านหลังได้ยินเสียงนักร้องชัดกว่า เนื่องจากลำโพงของหอแสดงนั้นอยู่ด้านหลัง

4. ข้อคิดเห็นจากนักดนตรี

ข้อคิดเห็นจากนักดนตรีนั้นเป็นไปในทิศทางเดียวกัน นั่นคือเห็นว่าบทประพันธ์นี้มีความไพเราะ แปลกใหม่และน่าสนใจอย่างมาก เป็นบทประพันธ์ที่ฟังง่ายและสนุก แต่ในขณะเดียวกันนั้นก็เป็นบทประพันธ์ที่มีรายละเอียดค่อนข้างเยอะ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้รับคำแนะนำจากนักไวโอลินเรื่องการเขียนโน้ตสำหรับไวโอลินเช่นกัน เนื่องจากผู้วิจัยยังมีความรู้ความเข้าใจเรื่องนี้ได้ดีไม่พอ จึงทำให้บางท่อนนั้นมีความยากจนเกินความจำเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5. ข้อคิดเห็นจากนักร้อง

สำหรับข้อคิดเห็นจากนักร้องนั้น ส่วนใหญ่เห็นตรงกันว่าดนตรีและเนื้อร้องนั้นมีความไพเราะและชอบบทประพันธ์นี้ โดยเฉพาะกระบวนที่ 4 พาหุรัด และเห็นว่าบทประพันธ์นี้ยากและท้าทายเป็นอย่างมากสำหรับนักร้อง แต่ก็รู้สึกสนุกไปกับการร้องบทประพันธ์นี้เช่นเดียวกัน อย่างไรก็ดี นักร้องประสานเสียงหลายคนประสบปัญหาในการหาโน้ตแรกในบางท่อน เนื่องจากในภาคดนตรีนั้นไม่มีเครื่องดนตรีอื่นที่คอยบรรเลงคลอไปกับนักร้อง ทำให้บางครั้งนักร้องรู้สึกไม่มั่นใจในโน้ตที่ตนเองร้อง และต้องการเวลาฝึกซ้อมมากกว่านี้อีก

ITHANAKHON

Program Notes

MAHANAKHON

Concert

สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

ขอมอบประกาศเกียรติบัตรนี้ให้ไว้เพื่อแสดงว่า

เกื้อกูล เดชมี

เป็นผู้นำเสนอบทความวิชาการ ภาคบรรยาย

หัวข้อ "บทประพันธ์ "มหานคร" สำหรับวงซับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา"

ในการประชุมวิชาการและนำเสนอผลงานวิจัยบัณฑิตศึกษาด้านดนตรีเชิงบูรณาการและนวัตศิลป์ ระดับชาติ ครั้งที่ ๒

เมื่อวันที่ ๒๐ เมษายนพ.ศ. ๒๕๖๕

ณ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชูวิทย์ ยุระยง)

อธิการบดีสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

CHULALONGKORN UNIVERSITY

รายงานสืบเนื่องการประชุมวิชาการ และนำเสนอผลงานวิจัยบัณฑิตศึกษา ด้านดนตรีบูรณาการและนวัตศิลป์ ครั้งที่ 2

2nd Princess Galyani Vadhana Institute of Music
Interdisciplinary Music and Innovation Graduate Symposium

วันที่ 20-21 เมษายน พ.ศ. 2565 ณ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กองบริหารราชพัสดุกรุงเทพมหานคร. (2561). กรุงเทพมหานคร[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://bangkok.treasury.go.th/th/about/.

สถิติจำนวนประชากรและเคหะ. (2561). ศูนย์เทคโนโลยีสารสนเทศภูมิศาสตร์กรุงเทพมหานคร [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.bangkokgis.com/gis_information/population/.

สำนักงานเขตสาทร. (2566). ข้อมูลทั่วไปของเขต[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://webportal.bangkok.go.th/sathon/page/sub/4156/%E0%B8%82%E0%B9%89%E0%B8%AD%E0%B8%A1%E0%B8%B9%E0%B8%A5%E0%B8%97%E0%B8%B1%E0%B9%88%E0%B8%A7%E0%B9%84%E0%B8%9B%E0%B8%82%E0%B8%AD%E0%B8%87%E0%B9%80%E0%B8%82%E0%B8%95.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2558). กรุงเทพมหานคร[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://legacy.orst.go.th/?knowledges=%E0%B8%81%E0%B8%A3%E0%B8%B8%E0%B8%87%E0%B9%80%E0%B8%97%E0%B8%9E%E0%B8%A1%E0%B8%AB%E0%B8%B2%E0%B8%99%E0%B8%84%E0%B8%A3.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2558). ตำนานท่าเตียน[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://legacy.orst.go.th/?knowledges=%E0%B8%95%E0%B8%B3%E0%B8%99%E0%B8%B2%E0%B8%99%E0%B8%97%E0%B9%88%E0%B8%B2%E0%B9%80%E0%B8%95%E0%B8%B5%E0%B8%A2%E0%B8%99-%E0%B9%92%E0%B9%97-%E0%B8%81%E0%B8%A3%E0%B8%81%E0%B8%8E%E0%B8%B2%E0%B8%84%E0%B8%A1.

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์. (2565). องค์ความรู้ทางวัฒนธรรม เรื่อง เพลงฉ่อยบ้านสะเดียง[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://artculture.pcru.ac.th/ebooks/documents/39.pdf.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์, พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกตกะรัต.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกตกะรัต.

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

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2561). บทประพันธ์เพลง ซิมโฟนีภูมิพลอดุลยเดชมหาราชา และซินโฟเนียสยามินทร์, กรุงเทพฯ: อัพบีทครีเอชันส์.

ดีดีพร็อพเพอร์ตี้. (2563). รู้จักดาวคะนองแบบเจาะลึก[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.ddproperty.com/areainsider/%E0%B8%94%E0%B8%B2%E0%B8%A7%E0%B8%84%E0%B8%B0%E0%B8%99%E0%B8%AD%E0%B8%87/article/%E0%B8%A3%E0%B8%B9%E0%B9%89%E0%B8%88%E0%B8%B1%E0%B8%81%E0%B8%94%E0%B8%B2%E0%B8%A7%E0%B8%84%E0%B8%B0%E0%B8%99%E0%B8%AD%E0%B8%87%E0%B9%81%E0%B8%9A%E0%B8%9A%E0%B9%80%E0%B8%88%E0%B8%B2%E0%B8%B0%E0%B8%A5-10256.

นักรบ มูลมานัส. (2561). กรุงเทพฯ ราตรี[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://readthecloud.co/notenation-4/.

นิชรา พรมประไพ. (2559). กลอนหัวเดียว[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://kingkarnk288.wordpress.com/2016/07/31/%E0%B8%81%E0%B8%A5%E0%B8%AD%E0%B8%99%E0%B8%AB%E0%B8%B1%E0%B8%A7%E0%B9%80%E0%B8%94%E0%B8%B5%E0%B8%A2%E0%B8%A7/.

ปรารถนา รัตนะสิทธิ์. (2566). กำเนิด "ถนนข้าวสาร" จากคลองสู่ถนนชื่ออาหารหลักคนไทยได้อย่างไร[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.silpa-mag.com/history/article_19050.

ศูนย์สารสนเทศกรุงเทพมหานคร. (2556). กรุงเทพฯ ปัจจุบัน[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://apps.bangkok.go.th/info/m.info/nowbma/.

ศรีศักร วิลลิโภดม. (2559). ราชดำเนิน ถนนสัญลักษณ์แห่งการเปลี่ยนแปลงเมืองแบบโบราณสู่เมืองสมัยใหม่[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://lek-prapai.org/home/view.php?id=5177.

หทัยกาญจน์ ตรีสุวรรณ. (2565). ลิตเติ้ลอินเดีย: พาหุรัดที่ไม่ได้มีแค่ผ้า สนทนาชาวไทยเชื้อสายอินเดียเจนฯ 3[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.bbc.com/thai/thailand-63310595.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2530). ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย, พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาษาอังกฤษ

Adams, J. (2006). Harmonium. New York: G. Schirmer.

Chiavanichsiri, V. (2015). Voices of the King[Online]. Available form: https://www.youtube.com/watch?v=fWHph4-2rrQ.

Clark, C. (1997). Forging Identity: Beethoven's "Ode" as European Anthem. Critical Inquiry, 23(4), 789-807. https://www.jstor.org/stable/1344049?read-now=1&seq=19#page_scan_tab_contents.

Cornia, N. (2019). Robert Franz and J.S. Bach's Cantatas: A Study on 19th Century Performance Practive of Baroque Music[Online], Available from: https://www.academia.edu/39276832/Robert_Franz_and_J_S_Bach_s_cantatas_a_study_on_19th_century_performance_practice_of_Baroque_music.

Dean, Winton. (1978). Oratorio. The Musical Times, 119(1626), 653-668. https://www.jstor.org/stable/959138?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents.

Goodman, A. (n.d.). Synopsis: Nixon in China[Online]. Available from: https://www.metopera.org/user-information/synopses-archive/nixon-in-china.

Gonzo, C. (1973). Research in Choral Music: A Perspective, 33(3), 21-33. https://www.jstor.org/stable/40317286?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ad2838ea654550b91d99d2824ce27580e&seq=9.

Farrant, D. (2022). What Is A Cantata In Music? A Complete Guide[Online]. Aveilable from: https://hellomusictheory.com/learn/cantata/.

Faustini, F. (2019). György Ligeti's 'Musica Ricercata': Is it Possible to Compose with Just One Note?[Online]. Available from: https://flypaper.soundfly.com/write/gyorgy-ligetis-musica-ricercata-is-it-possible-to-compose-with-just-one-note/.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Haslam. M. W. (1990). Gregorian Chant. The Bulletin of the American Society of Papyrologists, 27(1), 29-30. https://www.jstor.org/stable/43786104?read-now=1&refreqid=excelsior%3Afb4d94194850494153c72d19bda063db&seq=1.

History.com Editors. (2022). President Nixon Arrives in China for Talks[Online]. Available from: https://www.history.com/this-day-in-history/nixon-arrives-in-china-for-talks.

Hughes, B. (n.d.). Neo-Riemannian Tradic Progressions[Online]. Availeble from: https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/neo-riemannian-triadic-progressions/.

Ligeti, G. (1995). Musica Ricercata. Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG.

Mason, L.F. (2013). Essential Neo-Riemannian Theory for Today's Musician. Master's Thesis. University of Tennessee.

MasterClass. (2022). Cantata Definition: What Is a Cantata in Music?[Online]. Available from: https://www.masterclass.com/articles/cantata#cantata-vs-sonata-vs-opera-whats-the-difference.

Morgan, R. P. (1991). Twentieth-Century Music. U.S.A.: W. W. Norton & Company, Inc.

Orff, C. (1965). Carmina Burana. Mainz, B. Schott's Söhne.

Riley, D. (2017). A Whistle-Stop Tour Through the History fo Choral Music[Online]. Available from: https://bachtrack.com/feature-at-home-whistle-stop-choral-music-june-2017.

Rutter, J. (1986). Requiem. Oxford, Oxford University Press.

Schulze. H. J. (1990). Bach's Secular Cantatas – A New Look at the Sources. Bach, 27(1), 26-41. https://www.jstor.org/stable/41640336?read-now=1&refreqid=excelsior%3A1ca721166db3d92c1425cb8e2486e493&seq=8.

Stein, J. M. (1977). "Carmina Burana" and Carl Orff. Monatshefe, 69(2), 121-130. https://www.jstor.org/stable/30156812?read-now=1&refreqid=excelsior%3A85c296904f8481be7f4a2290846ca699&seq=4.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

White, H. (n.d.). Romantic Music Era. Available from:
https://www.biograview.com/portfolio_page/romantic-music-era/.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายเกื้อกูล เดชมี
วัน เดือน ปี เกิด	23 ธันวาคม 2531
สถานที่เกิด	จ.นครปฐม
วุฒิการศึกษา	ปริญญามหาบัณฑิตวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ที่อยู่ปัจจุบัน	394/558 บางแคคอนโดทาวน์ บางแคเหนือ บางแค กรุงเทพฯ 10160

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University