บทประพันธ์เพลง: รามัญ สำหรับวงออร์เคสตรา

นายต้นเถา ช่วยประสิทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MUSICAL COMPOSITION: RAMANNA FOR ORCHESTRA

Mr. Tontao Chuaiprasit

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2015

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทประพันธ์เพลง: รามัญ สำหรับวงออร์เคสตรา
โดย	นายต้นเถา ช่วยประสิทธิ์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....กรรมการ

(ดร.รามสูร สีตลายัน)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ต้นเถา ช่วยประสิทธิ์ : บทประพันธ์เพลง: รามัญ สำหรับวงออร์เคสตรา (MUSICAL COMPOSITION: RAMANNA FOR ORCHESTRA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม: ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์, 211 หน้า.

บทประพันธ์เพลง: รามัญสำหรับวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ที่ถูกสร้างขึ้นจากแนวคิดและแรงบัลดาลใจทางดนตรีที่ผู้ประพันธ์ได้รับจากดนตรีไทยสำเนียงมอญ ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษา ค้นคว้า รวบรวมข้อมูลจากดนตรีไทยสำเนียงมอญทั้งในเรื่องของลักษณะเฉพาะทางการประพันธ์ แนวคิดในความเป็นชนชาติมอญ วัตถุดิบในการประพันธ์เพลงรวมถึงสำเนียงเฉพาะตัวของดนตรีไทยสำเนียงมอญ เมื่อนำมาผสมผสานเข้ากับเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบตะวันตกจึงเกิดเป็นบทประพันธ์ใหม่ที่มีเสียงและลีลาในแบบเฉพาะตัวของผู้ประพันธ์เอง

แนวคิดหลักทางด้านดนตรีที่มีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์และได้เลือกนำมาใช้ในบทประพันธ์บทนี้คือ “สำเนียง” ซึ่งแนวคิดทางสำเนียงนี้เป็นแนวคิดที่ปรากฏทั้งในดนตรีไทยสำเนียงมอญและดนตรีตะวันตกอีกทั้งยังเป็นแนวคิดที่ใช้ร่วมกับองค์ประกอบทางด้านการประพันธ์เพลงอีกด้วยโดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดองค์ประกอบทางการประพันธ์เพลงขึ้นซึ่งประกอบไปด้วย (1) บรรยากาศ (2) การใช้กลุ่มโน้ต (3) การสร้างทำนอง (4) รูปแบบของจังหวะ (5) การใช้เครื่องดนตรี (6) เทคนิคพิเศษแบบต่าง ๆ (7) การคัดทำนอง (8) แนวคิดแบบตะวันออก รวมไปถึงพื้นผิวทางดนตรีกับฉันทลักษณ์ที่มีความน่าสนใจทำให้บทประพันธ์นั้นแสดงออกถึงความผสมผสานของเสียงและสำเนียงที่สนับสนุนด้วยแนวคิดและแรงบันดาลใจจากดนตรีไทยสำเนียงมอญนำเสนอด้วยเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราหลากหลายชนิดโดยมีการจัดวางรูปแบบและมิติของเสียงเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราซึ่งการนำเสนอบทประพันธ์นั้นประกอบไปด้วยวงออร์เคสตรากลุ่มหลักตั้งอยู่บนเวทีและกลุ่มย่อยด้านหลังกลุ่มผู้ฟังและด้านข้างของพื้นที่แสดงอีกด้วย

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2558 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....

5386807035 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: MUSIC COMPOSITION / RAMANNA / ORCHESTRA / CLASSICAL MUSIC / ASIAN MATERIAL

TONTAO CHUAIPRASIT: MUSICAL COMPOSITION: RAMANNA FOR ORCHESTRA. ADVISOR: PROF. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph. D. , CO-ADVISOR: PROF.WEERACHAT PREMANANDA, D.Mus., 211 pp.

The musical concept in this composition which the composer inspired by Thai-Ramanna Classical music. The composer has studied, researched and collected resource of Thai-Ramanna classical music in the aspect of composition authenticity and the conceptual being of The state of Ramanna. This unique composition is the perfect mixture of authentic Thai-Ramanna classical music resources and western music composition technique which well express the composer's characteristic.

The "conceptual sound" is the main musical concept which influenced in this composition. This conceptual sound is the concept occurred both in Thai-Ramanna classical music and western music, also this conceptual sound is used in this composition. The composer has established 8 structures which are (1) Atmosphere (2) Rhythmic Cell (3) Melodic pattern (4) Rhythmic Pattern (5) Orchestration (6) Extended composition technique (7) Quotation (8) Oriental concept which including musical texture and form that made this composition has expressive nuance of sound. The concept and sound which support by idea and inspiration from Thai-Ramanna is presented by varied of orchestra instruments, which was structure by formation of the orchestra; the main orchestra is on stage, the ensemble was settled behind the audience and also at the side of the auditorium. This orchestra formation created the sound dimension in performance.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

Academic Year: 2015 Advisor's Signature .....

Co-Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าใช้เวลาและความพยายามอย่างสูงเพื่อเรียนรู้และศึกษาเพื่อให้เกิดวิทยานิพนธ์เล่มนี้ขึ้น ซึ่งข้าพเจ้าหวังเป็นอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะก่อให้เกิดประโยชน์ในการศึกษาด้านดนตรีแก่ทุก ๆ คนต่อไปในภายภาคหน้าหากแม้ผู้ใดสนใจในความรู้ที่ก่อเกิดจากการศึกษาและการเขียนวิทยานิพนธ์นั้นข้าพเจ้ายินดีเผยแพร่ด้วยความเต็มใจยิ่ง

ความดีที่เกิดจากวิทยานิพนธ์นั้นข้าพเจ้าขอมอบให้แด่ครอบครัวของข้าพเจ้าที่ให้ความเมตตา โอกาสทางการศึกษาทุกรูปแบบรวมถึงเสียสละทรัพย์สมบัติเพื่อเป็นทุนการศึกษาแก่ข้าพเจ้าโดยไม่มีเงื่อนไข คุณครูทุกท่านที่ถ่ายทอดวิชาและอบรมสั่งสอนข้าพเจ้าเพื่อให้เป็นผู้มีความรู้ด้านดนตรีอย่างแท้จริงอีกทั้งผู้มีพระคุณรวมไปถึงกัลยาณมิตรทุกท่านที่คอยให้ความช่วยเหลือ ให้กำลังใจและเชื่อมั่นในตัวข้าพเจ้าเสมอมาตลอดระยะเวลาที่ข้าพเจ้าศึกษาในคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยแห่งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วิธีดำเนินการวิจัย 3

1.3 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง 4

1.4 ขอบเขตของการศึกษา 4

1.5 ขอบเขตของการประพันธ์ 4

1.6 วิธีการประพันธ์เพลง 6

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 8

2.1 การสร้างบรรยากาศ 9

2.2 การใช้กลุ่มโน้ต 10

2.3 การสร้างทำนอง 12

2.4 รูปแบบของจังหวะ 14

2.5 การใช้เครื่องดนตรี 17

2.6 เทคนิคพิเศษแบบต่างๆ 20

2.7 การคัดทำนอง 21

2.8 แนวคิดแบบตะวันออก 23

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.9 สรุปแนวทางของการประพันธ์ดนตรีโดยใช้วัตถุดิบจากดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีชนิดอื่นๆ 24
บทที่ 3 อรรถาธิบาย 27
3.1 แรงบันดาลใจของบทประพันธ์เพลง : รามัญสำหรับวงออร์เคสตรา 27
3.2 แนวคิดการนำวัตถุดิบทางดนตรีจากดนตรีไทยสำเนียงมอญไปใช้ 28
3.3 แนวคิดหลักของบทประพันธ์เพลง 32
3.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์เพลง 35
ท่อนที่ 1 35
ท่อนที่ 2 50
ท่อนที่ 3 69
ท่อนที่ 4 80
บทที่ 4 ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีไทยสำเนียงมอญ การประพันธ์เพลงและการนำเสนอผลงาน 94
4.1 ดนตรีไทยสำเนียงมอญ 94
4.2 การประพันธ์เพลง 95
4.3 การนำเสนอผลงาน 97
บทที่ 5 บทประพันธ์ รามัญ สำหรับวงออร์เคสตรา 100
รายการอ้างอิง 208
ภาคผนวก 209
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 211

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักของ Flight of the Bumble-Bee 10

ตัวอย่างที่ 2 Prelude no.8 book 1 11

ตัวอย่างที่ 3 Miraculous Mandarin 11

ตัวอย่างที่ 4 การใช้โมดของ Isaac Albeniz 12

ตัวอย่างที่ 5 การแปรทำนองของ Stravinsky 12

ตัวอย่างที่ 6 ทำนองพื้นบ้านที่ Gorecki นำมาใช้ 13

ตัวอย่างที่ 7 การใช้ในบันไดเสียงญี่ปุ่นในเพลงของ Takemistu 14

ตัวอย่างที่ 8 แนวซ้ำยืนพื้นในเครื่องเสียงต่ำเพลง Maha Mantra 15

ตัวอย่างที่ 9 No 148 และ 151 Bulgarian Dances, Mikrokosmos VI 15

ตัวอย่างที่ 10 รูปแบบจังหวะ Malambo 16

ตัวอย่างที่ 11 การใช้ Clave ในเพลง Dazon suite no. 2 17

ตัวอย่างที่ 12 เครื่องดนตรี Sheng และวิธีการเล่น 18

ตัวอย่างที่ 13 ตัวอย่างรูปแบบโน้ตที่ลากยาวของ Sheng และวงออร์เคสตรา 18

ตัวอย่างที่ 14 เครื่องกระทบแบบลาตินอเมริกา Congas, Bongos และ Maracas 19

ตัวอย่างที่ 15 ระฆังขนาดเล็กแบบจีนในเพลงของ Tan Dun 19

ตัวอย่างที่ 16 ทำนองที่ 2 ห้อง 25-29, III เพลงภวังค์ 20

ตัวอย่างที่ 17 ตัวอย่างการรูดสายใน String Quartet no.3 21

ตัวอย่างที่ 18 การรูดเสียงของนักร้องในเพลง I Hear the Siren's Call 21

ตัวอย่างที่ 19 Folk Songs 22

ตัวอย่างที่ 20 การใช้เสียงเดี่ยวใน Etuden for Flute Solo 23

ตัวอย่างที่ 21 แนวคิดหยิน-หยาง ของลัทธิเต๋า 24

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ตัวอย่างที่ 22 Eine lange Stimme 24
ตัวอย่างที่ 23 ทำนองเพลงมอญรำดาบ 29
ตัวอย่างที่ 24 ทำนองเพลงตับมอญกละ 30
ตัวอย่างที่ 25 ทำนองเพลงมอญยาดเล้ 31
ตัวอย่างที่ 26 ทำนองที่เลียนแบบเสียงปี่ 32
ตัวอย่างที่ 27 การใช้โน้ตกล่อง 35
ตัวอย่างที่ 28 โน้ตเสียงสั้น-ยาว จากกลุ่มโน้ตในห้องที่ 1 – 2 37
ตัวอย่างที่ 29 การใช้คันชักในเครื่องกระทบ 39
ตัวอย่างที่ 30 การดำเนินทำนองของ วิโอลา เชลโลและดับเบิลเบส 40
ตัวอย่างที่ 31 การช้าลงทีละน้อยและการใช้โหม่ง 3 ใบกับโน้ตกล่อง 41
ตัวอย่างที่ 32 การใช้บันไดเสียงโครมาติก 42
ตัวอย่างที่ 33 การจับคู่กันระหว่างเครื่องกระทบกับเครื่องสาย 44
ตัวอย่างที่ 34 การรูดสาย (Portamento) 45
ตัวอย่างที่ 35 การเข้ามามีบทบาทของเครื่องลม 46
ตัวอย่างที่ 36 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีที่เปลี่ยนไป 48
ตัวอย่างที่ 37 ทำนองแบบเส้นคล้ายการขยายทำนอง 49
ตัวอย่างที่ 38 การพัฒนาของโน้ตสั้น-ยาว จากท่อนที่ 1 52
ตัวอย่างที่ 39 ทำนองหลักที่ถูกขยาย 53
ตัวอย่างที่ 40 ความหนาแน่นที่เพิ่มขึ้นของพื้นผิวดนตรี 54
ตัวอย่างที่ 41 ทำนองของไวโอลินที่ขยายขึ้น 55
ตัวอย่างที่ 42 พื้นผิวที่หนาแน่นขึ้น 56
ตัวอย่างที่ 43 ช่วงเชื่อมโดยใช้เครื่องหมายยืดจังหวะ 57

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

ตัวอย่างที่ 44 การล้อ-รับ ของเซลโล 58
ตัวอย่างที่ 45 การล้อ-รับของไวโอลิน 58
ตัวอย่างที่ 46 การคัดทำนอง 59
ตัวอย่างที่ 47 การคัดทำนองที่ดำเนินไปพร้อมทำนองจากบันไดเสียงสังเคราะห์ 60
ตัวอย่างที่ 48 ทำนองที่ถูกพัฒนา 61
ตัวอย่างที่ 49 การคัดทำนองใน Glockenspeil 62
ตัวอย่างที่ 50 พื้นผิวดนตรีที่ค่อยๆเปลี่ยนเป็นแบบดนตรีประสานแนว 62
ตัวอย่างที่ 51 โน้ต F เริ่มเข้ามา 63
ตัวอย่างที่ 52 การคัดทำนองด้วยเครื่องลมทองเหลือง 64
ตัวอย่างที่ 53 แนวคิดจากห้องที่ 1 กลับมา 66
ตัวอย่างที่ 54 พื้นผิวและความเข้มของเสียงที่ค่อยๆลดลง 67
ตัวอย่างที่ 55 การจับคู่ของเสียงหลอกกับเครื่องกระทบใช้คันชัก 68
ตัวอย่างที่ 56 การเพิ่มจังหวะย่อย 70
ตัวอย่างที่ 57 ทำนองหลักที่แนะนำตั้งแต่กลุ่มเครื่องเสียงต่ำ 70
ตัวอย่างที่ 58 การล้อ – รับ ของทำนอง 71
ตัวอย่างที่ 59 การเร่งอัตราความเร็ว(Accellando) แล้วจบประโยคโดยสมบูรณ์ 72
ตัวอย่างที่ 60 แนวทำนองที่ถูกพัฒนาให้ยาวขึ้น 73
ตัวอย่างที่ 61 ช่วงเชื่อม 74
ตัวอย่างที่ 62 รูปประโยคเพลงหลักที่มีจังหวะย่อย 3+4+5+7 75
ตัวอย่างที่ 63 การนำวัตถุดิบเดิมกลับมาใช้อีกครั้ง 76
ตัวอย่างที่ 64 บทบาทของเปียโนที่มีโครงสร้างคล้ายเครื่องกระทบ 77
ตัวอย่างที่ 65 ทำนองสอดประสานในกลุ่มเครื่องลมและเครื่องสาย 78

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

ตัวอย่างที่ 66 บทบาทของกลุ่มเครื่องกระทบในช่วงโคดา 79
ตัวอย่างที่ 67 ทำนองช่วงโคดาโดยดับเบิลเบส 79
ตัวอย่างที่ 68 การใช้โน้ตรูดในกลุ่มเครื่องสาย 81
ตัวอย่างที่ 69 การใช้ที่ซับเสียงในเครื่องลมทองเหลือง 81
ตัวอย่างที่ 70 จุดพักเพลง 82
ตัวอย่างที่ 71 โน้ตกล่องในช่วงเชื่อม 83
ตัวอย่างที่ 72 การใช้โน้ตเพเดิล 84
ตัวอย่างที่ 73 กลุ่มโน้ตที่ได้แรงบันดาลใจจากการ “สะอื้นไห้” 85
ตัวอย่างที่ 74 การสีใกล้หย่องในโน้ตกล่อง 86
ตัวอย่างที่ 75 นำวัตถุดิบเดิมมาพัฒนาอีกครั้ง 86
ตัวอย่างที่ 76 ทำนองที่ถูกพัฒนา 87
ตัวอย่างที่ 77 เทคนิคการใช้ไม้สีในกลุ่มเครื่องสาย 87
ตัวอย่างที่ 78 ทำนองหลักถูกนำเสนอโดยเครื่องลมทองเหลือง 88
ตัวอย่างที่ 79 ทำนองหลักโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง 88
ตัวอย่างที่ 80 การกลับมาอีกครั้งของการใช้เทคนิครูดเสียง และระฆังราว 89
ตัวอย่างที่ 81 ทำนองหลักที่ถูกนำเสนอโดยอิงลิชฮอร์น 90
ตัวอย่างที่ 82 ทำนองหลักที่ถูกนำเสนอโดยเครื่องอื่นๆ 90
ตัวอย่างที่ 83 จุดพักที่สร้างขึ้นโดยใช้อัตราการเร่งความเร็ว 91
ตัวอย่างที่ 84 การเล่นแบบเลือกกลุ่มเสียง 91
ตัวอย่างที่ 85 การใช้กลุ่มโน้ตแรกสุดของเพลงในช่วงสุดท้าย 93

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ชนชาติมอญเป็นชนเผ่าที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนานมีวิถีชีวิตที่มีแบบแผนเฉพาะตัวและค่อนข้างคล้ายคลึงกับคนไทยในหลายด้าน เช่น วัฒนธรรม การแต่งกาย วิถีชีวิต ภาษา รวมไปถึงศิลปะต่าง ๆ โดยเฉพาะศิลปะด้านดนตรี ชาวมอญให้ความสำคัญกับดนตรีค่อนข้างมาก มีการใช้ดนตรีประกอบกับกิจกรรมต่าง ๆ ตามแบบวิถีชีวิตคนมอญ เช่น การละเล่นหรืองานศพ เพราะความสำคัญและความสวยงามของดนตรีนี้เองส่งผลกระทบถึงดนตรีไทยเดิมอีกด้วย ในรูปแบบที่ต่างกันไม่ว่าจะเป็นด้านการประพันธ์เพลงหรือตัวเครื่องดนตรีต่าง ๆ แต่น่าเสียดายเป็นอย่างยิ่งว่า ณ ปัจจุบันชาติมอญนั้นไม่ได้มีประเทศเป็นของตัวเองอีกต่อไปแล้ว แต่ลูกหลานชาวมอญยังคงมีอยู่และกระจายตัวอยู่ในหลายพื้นที่ของประเทศไทยอีกทั้งยังมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมกับศิลปะให้เป็นไปตามยุคสมัยอีกด้วย

ด้วยเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ทำให้นักดนตรีมอญบางส่วนหลบหนีเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย แต่ด้วยความภูมิใจในศิลปะประจำชาติจึงทำให้การอนุรักษ์ดนตรีมอญไว้เป็นหน้าที่อย่างหนึ่งของนักดนตรีเชื้อสายมอญโดยจะพบเห็นได้ตามงานประเพณีของชาวไทยเชื้อสายมอญ การใช้ดนตรีที่มีทำนองและลีลาประจำชาติผ่านงานทางวัฒนธรรมนั้นเป็นแบบแผนหนึ่งที่นักดนตรีไทยใช้ในการอนุรักษ์บทเพลงเช่นเดียวกัน

ศิลปะประเภทดนตรีเป็นศิลปะที่ได้รับการพัฒนาและปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสังคมวัฒนธรรมและกาลเวลาอยู่เสมอซึ่งดนตรีในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นจะยิ่งมีความพิเศษตรงที่มีความคล้ายคลึงและปรับเปลี่ยนเข้าหากันและกันอยู่เสมอจนบางครั้งเราอาจจะหาคำตอบไม่ได้ว่าดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของชนเผ่าได้รับอิทธิพลมาจากไหนหรือปรับเปลี่ยนโดยต้นฉบับที่เป็นของเดิมคือชนชาติใดโดยมีตัวอย่างที่ดีที่สุดคือดนตรีของชนชาติมอญ

การปรับเปลี่ยนวิธีการแสดงหรือการประพันธ์เพลงมีหลากหลายวิธีและมีความซับซ้อนเป็นอย่างสูงแต่อาจจะกล่าวได้ว่าหัวใจของการปรับเปลี่ยนนั้นอยู่ที่คำว่า “สำเนียง” คำนี้เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับความรู้ทางด้านดนตรีมาช้านานเป็นที่ยอมรับและเป็นวิชาที่ใช้สำหรับถ่ายทอดให้นักเรียนทุกยุคสมัยซึ่งเราจะเห็นได้ว่าตัวอย่างที่ดีสุดคือเพลงไทย ”สำเนียง” มอญ ณ ปัจจุบันเพลงไทยสำเนียงมอญมีอยู่เป็นจำนวนมากบางเพลงถึงกับยกระดับให้เป็นเพลงครูที่ทุกคนจะต้องฝึกเล่น มีวงดนตรีประเภทวงปีพาทย์มอญเกิดขึ้นตามมา มีเครื่องดนตรีมอญเข้ามาผสมในวงดนตรีไทยเดิม

มีเอกลักษณ์ทางการใช้วัตถุดิบทางเสียง จังหวะและลูกเล่นของตัวเองที่ชัดเจน มีวิชาการที่ได้รับการยอมรับ ถ่ายทอดจากบรมครูผู้มีชื่อเสียงและเป็นที่เคารพ ซึ่งอิทธิพลของสำเนียงดนตรีแห่งชนชาติมอญนั้นเป็นตัวแทนของความภูมิใจในชนชาติทั้งที่เราอาจจะไม่สามารถหาพื้นที่ตั้งของประเทศมอญได้อีก

การใช้อิทธิพลของสำเนียงทางเสียงนั้นนอกจากทางเอเชียตะวันออกเฉียงใต้แล้ว ดนตรีตะวันตกก็ยังมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกันด้วย เราจะสังเกตได้จากงานประพันธ์ของคีตกวีที่สำคัญของโลกหลายท่าน หลายบทเพลงด้วยกัน เช่น บทประพันธ์ของ Johannes Brahms, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Rimsky Korsakov, Claude Debussy, Béla Bartók, Isaac Albéniz และ Henryk Górecki หรือแม้กระทั่งนักประพันธ์รุ่นใหม่เชื้อสายเอเชียอย่าง Toru Takemitsu, Isang Yun. Unsuk Chin, Chen Yi และ Bright Sheng เป็นต้น นักประพันธ์ทุกท่านเหล่านี้ล้วนใช้ “สำเนียง” จากดนตรีของชาติอื่นมาเป็นแนวคิด วัตถุดิบและวิธีการประพันธ์ในการสร้างงานศิลปะที่สำคัญและมีคุณค่าให้กับโลกมาอย่างยาวนาน รวมไปถึงในประเทศไทยก็ยังมีนักประพันธ์หลายท่านใช้วิธีนี้ในการสร้างผลงานอย่างมากมายไม่ว่าจะเป็น Bruce Gaston, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, ณรงค์ ปรางเจริญและวานิช โปตะวณิช เป็นต้น ซึ่งแนวคิดเหล่านี้ได้ส่งผลกระทบในด้านดีและทำให้เกิดการตื่นตัวในการเรียนการสอนการประพันธ์เพลงของประเทศไทยอย่างมหาศาล มีคนรุ่นใหม่หลายต่อหลายคนได้เจริญรอยตามและนำวิธีการนี้ไปใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์งานของตัวเองอย่างแพร่หลาย

วิธีการที่นำวัตถุดิบและแนวคิดหลักไปใช้หรือเราอาจจะเรียกว่าเทคนิคทางการประพันธ์เพลงนั้นนอกจากคำว่าเสียงที่หมายถึงระบบทางการจัดวางโน้ตแล้วยังมีปัจจัยอีกมากมาย เช่น เรื่องของจังหวะ พื้นผิวของบทเพลง วิธีการสร้างทำนองและการเรียบเรียงเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ซึ่งเทคนิดการนำวัตถุดิบไปสร้างงานประพันธ์เพลงก็ยังมีอีกหลากหลายวิธีด้วยกัน เช่น การสร้างทำนองโดยนำโน้ตมาจากทำนองหลักของเพลงอื่น การนำโน้ตมาสร้างขอบเขตการประพันธ์ เช่น บันไดเสียงหรือคอร์ดแบบใหม่ ท่วงทำนองที่มีการซ้ำ การเคลื่อนที่โน้ตที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว พื้นผิวดนตรีแบบใหม่ที่ไม่เหมือนดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม การใช้เครื่องดนตรีตะวันตกเลียนแบบเสียงเฉพาะตัวของเครื่องดนตรีตะวันออกหรืออย่างวิธีที่ใช้เครื่องดนตรีตะวันออกร่วมบรรเลงในดนตรีตะวันตกโดยตรง ซึ่งเทคนิคทางการประพันธ์เพลงมากมายที่ได้กล่าวมานั้นเกิดจากอิทธิพลของคำว่า ”สำเนียง” ทั้งสิ้น ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าการใช้ “สำเนียง” มาเป็นแนวคิดหลักของการสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงนั้นจึงถือว่าเป็นแนวคิดที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

ปัจจุบันดนตรีของชนชาติมอญหรือที่เรียกกันว่าดนตรีมอญนั้นถือเป็นดนตรีแบบหนึ่งที่ทรงอิทธิพล น่าสนใจและเป็นวัตถุดิบทางดนตรีที่สามารถนำมาใช้สำหรับประพันธ์เพลงของนักประพันธ์ร่วมสมัยในศตวรรษนี้ โดยเฉพาะนักประพันธ์ที่มีพื้นเพอยู่ในประเทศทางแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เพราะดนตรีมอญเป็นดนตรีที่มีถิ่นฐานอยู่ในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยที่ผู้ประพันธ์สามารถหยิบยกเอาวัตถุดิบทางดนตรีของมอญในรูปแบบดนตรีไทยสำเนียงมอญมาใช้ได้อย่างอิสระทั้งเทคนิคทางการประพันธ์ที่อ้างอิงรูปแบบของดนตรีมอญไม่ว่าจะเป็นเรื่องของ เสียง จังหวะหรือเครื่องดนตรี การใช้เอกลักษณ์ของวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่ของชนชาติมอญมาใช้ประกอบในงานประพันธ์ของตัวเองซึ่งถือเป็นวิธีที่น่าสนใจและเป็นองค์ความรู้ยอมรับได้ในระดับสากล

1.2 **วิธีดำเนินการวิจัย**

ศึกษาข้อมูลพื้นฐานด้านวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของชนชาติมอญ เอกสารที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลชองดนตรีของชนชาติมอญรวมถึงวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องรวมถึงสำเนียงของดนตรีมอญที่มีอิทธิพลต่อดนตรีไทย ทบทวนวรรณกรรมต่าง ๆ ทั้งวรรณกรรมในยุคเก่าจนถึงวรรณกรรมร่วมสมัยที่ใช้วิธีการประพันธ์ทั้งแบบดนตรีพื้นบ้านและการใช้สำเนียงของดนตรีหลายรูปแบบในการประพันธ์ ศึกษาเทคนิคในการประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง เช่น วิธีการสร้างทำนอง วิธีการสร้างจังหวะและวิธีการใช้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา วางรูปแบบของสังคีตลักษณ์แล้วจึงกำหนดขอบเขตของการวิจัยเพื่อจะนำองค์ความรู้ทั้งหมดไปวางรูปแบบของบทประพันธ์พร้อมกับสร้างทำนองหลักทำนองรองรวมถึงส่วนประกอบต่าง ๆ โดยพิจารณาจากการคัดลอกทำนองเพลงสำเนียงมอญเพื่อให้เข้าใจธรรมชาติของเสียงเพลงมอญรวมถึงวิธีการใช้สำเนียงในรูปแบบที่แตกต่างกันอีกด้วย

จากนั้นจึงกำหนดแนวบรรเลงให้เหมาะสมพร้อมกับดำเนินการสร้างบทประพันธ์ ปรับแต่งบทประพันธ์โดยรับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อให้บทประพันธ์สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ต่อมาจึงได้นำเสนอโดยการบรรเลงแล้วจึงสรุปผลและเสนอความคิดเห็นโดยการวิเคราะห์และสังเคราะห์จากผลการวิจัยเพื่อจัดพิมพ์รูปเล่มและนำเสนอวิทยานิพนธ์ต่อไปตามลำดับ

1.3 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์หลักในการประพันธ์ ดังนี้

1. เพื่อสร้างผลงานศิลปะและนวัตกรรมในด้านศิลปะชิ้นใหม่
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงระดับสูง
3. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงในรูปแบบดนตรีคลาสสิกที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบชนชาติมอญ
4. เพื่อสร้างมาตรฐานงานประพันธ์เพลงร่วมสมัยสำหรับนักประพันธ์ชาวไทย

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

ขอบเขตของการศึกษานั้นแบ่งออกเป็น 4 ส่วนด้วยกัน คือ (1) การเลือกเพลงที่จะนำมาศึกษานั้นจะต้องอยู่ในขอบเขตของคำว่าการใช้สำเนียงมอญเป็นหลัก โดยที่เพลงต่าง ๆ เหล่านั้นจะต้องเป็นเพลงที่มีความสำคัญที่ได้รับการยอมรับจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาดนตรีไทยและเป็นที่เชื่อถือได้ในระดับมหาวิทยาลัยจนกระทั่งถึงระดับประเทศ เหตุผลเพราะว่ายังไม่มีรายงานหรืองานวิจัยชิ้นใดที่จะระบุให้ชี้ชัดได้ว่าเพลงมอญที่แท้จริงนั้นเป็นอย่างไร มีเพียงสำเนียงมอญเท่านั้นที่ได้รับการยอมรับในระดับชาติและเชื่อถือได้ (2) บทประพันธ์ที่ถูกสร้างขึ้นนั้นจะต้องแสดงถึงเทคนิคการผสมผสานระหว่างแนวคิดทางดนตรีไทยสำเนียงมอญและดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกันในระดับสูงทั้งในมุมของเทคนิคทางเสียงหรือแม้กระทั่งการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเข้ามาผสมอีกด้วย อีกทั้งยังต้องแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของเทคนิคการประพันธ์เพลงในแบบสำเนียงมอญ โดยให้บทประพันธ์นั้นมีความยาวประมาณ 30 นาที

1.5 ขอบเขตของการประพันธ์

ผู้ประพันธ์กำหนดขอบเขตของการประพันธ์เพลงเพื่อที่จะวิเคราะห์และอรรถาธิบายผลงานการวิจัยการศึกษาโดยแบ่งเป็น 4 ท่อนตามแนวทางของบทประพันธ์ดังนี้

ท่อนที่ 1

ผู้ประพันธ์ได้ทำการเลือกวัตถุทั้งหมดจากการคัดลอกบทเพลงด้วยตนเอง บันทึกเสียงนอกสถานที่ สอบถามผู้รู้ สืบค้นเอกสารต่าง ๆ รวมถึงการศึกษาวรรณกรรมที่มีความเกี่ยวข้องเพื่อกำหนดทิศทางและรูปแบบโดยในท่อนแรก ผู้ประพันธ์ได้ใช้อัตราจังหวะที่ช้าและพื้นผิวที่ค่อนข้างบางเพื่อให้เสมือนรูปแบบช่วงเวลาเช้าของชุมชนมอญเพื่อเพิ่มมิติของการนำเสนอวิธีการประพันธ์ที่แสดงให้เห็นถึงการใช้สำเนียงเพลงมอญและเสียงของวงออร์เคสตราโดยให้มีความยาวประมาณ 7 – 8 นาทีโดยประมาณ

ท่อนที่ 2

ผู้ประพันธ์นำวัตถุดิบในท่อนที่ 1 มาขยายและพัฒนาออกไปในหลายด้าน ทั้งเรื่องของเสียง การประสานเสียง ทำนองหลัก ทำนองรอง ทำนองสอดประสานและการใช้เทคนิคการจัดวางเครื่องดนตรีไว้ในส่วนพื้นที่นอกวง (Off-stage instrument) ผสมกับการจับคู่เสียงเครื่องดนตรีเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงบรรยากาศของชนชาติมอญที่มีความหลากหลายและกระจัดกระจายกันอยู่ในพื้นที่ที่ห่างไกลกัน แต่ทว่าในแต่ละพื้นที่นั้นกลับมีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตัวเองอย่างชัดเจน ใช้อัตราจังหวะที่เร็วขึ้นมีการแสดงออกถึงการประชันระหว่างเครื่องดนตรีต่าง ๆ มากขึ้นอีกทั้งยังใช้เทคนิคการอ้างอิงทำนอง (Musical Quotation) อีกด้วย ซึ่งจะกำหนดให้มีความยาวประมาณ 7 - 8 นาทีโดยประมาณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนที่ 3

ผู้ประพันธ์เลือกใช้แนวคิดทางการใช้เครื่องดนตรีเพื่อการนำเสนอสำเนียงโดยมุ่งเน้นไปที่เครื่องกระทบเป็นสำคัญโดยได้แรงบันดาลใจมาจากฆ้องมอญซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของวงปี่พาทย์มอญอีกทั้งยังเป็นความภูมิใจของชุมชนมอญมาจนถึงทุกวันนี้ เทคนิคการกระจายทำนองโดยให้เครื่องกระทบมีบทบาทเด่นชัด เลือกใช้อัตราจังหวะที่ความเร็วสูงที่สุดในบทเพลงเพื่อสื่อถึงบรรยากาศยามบ่ายของชุมชนมอญที่เต็มไปด้วยการประชันและการละเล่นโดยมีความยาวประมาณ 7 – 8 นาที

ท่อนที่ 4

ขอบเขตของบทประพันธ์ท่อนนี้คือการเลียนเสียงเครื่องดนตรีและสำเนียงของดนตรีมอญไปพร้อมกันโดยนำวัตถุดิบที่ได้มาจากบทประพันธ์ที่แสดงออกถึงเทคนิคดังกล่าวอย่างชัดเจน โดย

เลือกอัตราจังหวะที่มีความช้าและมีพื้นผิวที่บางที่สุดเพื่อแสดงออกถึงบรรยากาศในช่วงเวลาเย็น และกำหนดให้บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 8 – 9 นาที

ผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้มีการกำหนดขอบเขตของการประพันธ์ข้างต้นนั้นจะแสดงออกถึงเทคนิคการบรรเลงและเทคนิคการประพันธ์โดยอ้างอิงถึงการใช้สำเนียงที่มาจากดนตรีมอญทั้งสิ้น เพื่อแสดงออกถึงแนวคิดทางด้านการผสมผสานดนตรีที่มีวัตถุดิบทางการประพันธ์แตกต่างกันแล้วถูกนำมาพัฒนาให้กลายเป็นงานศิลปะชิ้นใหม่ที่น่าสนใจและมีคุณค่าทางวิชาการควบคู่กัน

1.6 **วิธีการประพันธ์เพลง**

ในการประพันธ์เพลงบทนี้ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขั้นตอนการประพันธ์เพลงไว้ดังนี้

1) กำหนดรูปแบบแนวคิดหลักคือการใช้เทคนิคเพื่อการแสดงออกถึงสำเนียงดนตรีมอญซึ่งได้มาจากการศึกษาข้อมูลและวรรณกรรมที่ได้รับการยอมรับ โดยมากระจายสู่แนวคิดหลักต่าง ๆ ทั้งในด้านเสียง จังหวะ เครื่องดนตรี รูปแบบและวิธีการนำเสนอให้เหมาะสม
2) จัดแบ่งรูปแบบของสังคีตลักษณ์ต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับดนตรีในแต่ละท่อนและใช้บรรยากาศ เช้า – สาย – บ่าย – เย็น เรียงตามลำดับเพื่อให้ดนตรีนั้นแสดงออกถึงบรรยากาศของสำเนียงดนตรีจากชุมชนมอญให้ชัดเจนยิ่งขึ้น
3) กำหนดเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับพื้นผิวและเทคนิคที่วางเอาไว้ในแต่ละท่อน เพื่อมุ่งเน้นถึงความสวยงามและสีสันของเสียงให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดโดยให้เหมาะสมกับความยาวของแต่ล่ะท่อนเพลงด้วย
4) สร้างทำนองหลักโดยยึดตามแนวทางของขอบเขตของการประพันธ์เป็นหลัก ต่อจากนั้นจึงนำทำนองที่ได้นั้นไปใช้ในส่วนต่าง ๆ ของบทเพลง เพื่อเป็นทิศทางที่ชัดเจนและเพื่อความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์
5) ใช้เทคนิคต่าง ๆ ของการจัดวางและเรียบเรียงเสียงของเครื่องดนตรีให้มีประสิทธิภาพสูงและสมบูรณ์แบบที่สุด
6) จัดการเรียบเรียงและแก้ไขข้อบกพร่องของบทประพันธ์ ตรวจดูความสัมพันธ์ของวิธีการนำเสนอและความสมบูรณ์ของเทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้บทประพันธ์นั้นแสดงออกถึงสำเนียง

มอญ หลังจากนั้นจึงปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์ตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษาต่อไป เพื่อให้ได้บทประพันธ์ที่มีคุณภาพสูงสุด

7) แก้ไขปัญหาที่ได้หลังจากการออกแสดง รวมถึงปัญหาที่ได้ในระหว่างการฝึกซ้อม ความเรียบร้อยของบทประพันธ์ในแง่มุมของโน้ตเพลงในการจัดพิมพ์และสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ใช้อธิบายประกอบบทประพันธ์เพื่อให้เกิดมาตรฐานสากล
8) จัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มซึ่งประกอบด้วย บทอรรถาธิบายและโน้ตเพลงที่จัดพิมพ์ได้อย่างสมบูรณ์และแสดงถึงงานคุณภาพในระดับสูง

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผู้ประพันธ์คาดว่าประโยชน์ที่จะได้รับจากงานวิจัยนี้ได้แก่

1. สร้างผลงานศิลปะและนวัตกรรมในด้านศิลปะชิ้นใหม่
2. สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงระดับสูง
3. สร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงในรูปแบบดนตรีคลาสสิกที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะดนตรีของชนชาติมอญในรูปแบบของการใช้สำเนียงเป็นแนวคิดหลัก
4. สร้างมาตรฐานงานประพันธ์เพลงร่วมสมัยสำหรับนักประพันธ์ชาวไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์ทางดนตรีโดยเฉพาะดนตรีคลาสสิกที่มีความเกี่ยวข้องกับบทเพลงพื้นบ้านนั้นมีจำนวนมากมายมหาศาล อีกทั้งยังมีผู้ประพันธ์จำนวนมากที่ชื่นชอบและพัฒนาเทคนิคการประพันธ์ให้เป็นรูปแบบของตัวเองซึ่งเทคนิคก็ยังมีความหลากหลายและมีคุณค่าในระดับสูงอีกด้วยทั้งดนตรีในวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมตะวันออก

ดนตรีไทยนั้นก็เป็นหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีตะวันออกที่มีเอกลักษณ์ของตัวเองอีกทั้งยังมีบทประพันธ์จำนวนไม่น้อยที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีพื้นบ้านไม่ว่าจะเป็นพื้นบ้านของชาติไทยหรือของชาติอื่นก็ตาม อีกทั้งหลายบทเพลงยังเป็นที่นิยมและถูกใช้เป็นเพลงต้นแบบเพื่อการศึกษาอีกด้วย

การประพันธ์เพลงที่ใช้เทคนิคที่นำมาจากดนตรีพื้นบ้านนั้นมีหลากหลายวิธีและถูกพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง นอกจากจะเป็นแนวคิดที่ได้รับความนิยมแล้วยังสามารถช่วยสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์ได้เป็นอย่างดียิ่ง โดยเฉพาะผู้ประพันธ์เพลงที่มีเชื้อสายตะวันออกหลายต่อหลายท่านได้พยายามพัฒนาเทคนิคและแนวคิดทางด้านดนตรีพื้นบ้าน รวมไปถึงการนำวัตถุดิบจากดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมอื่นมาใช้ ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดของการสร้างทำนองการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านหรือการตั้งชื่อบทประพันธ์ให้มีความน่าสนใจด้วยการใช้ชื่อให้มีเอกลักษณ์จากดนตรีพื้นบ้านและวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งเทคนิคนี้ยังนิยมใช้ทั้งในดนตรีคลาสสิกและดนตรีไทยรวมไปถึงบทประพันธ์ “รามัญสำหรับวงออร์เคสตรา” บทนี้ด้วย

ผู้ประพันธ์ได้แบ่งรูปแบบทางการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องโดยรวบรวมไว้เป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. การสร้างบรรยากาศ
2. การใช้กลุ่มโน้ต
3. การสร้างทำนอง
4. รูปแบบของจังหวะ
5. การใช้เครื่องดนตรี
6. เทคนิคพิเศษแบบต่าง ๆ

7. การคัดทำนอง

8. แนวคิดแบบตะวันออก

ซึ่งหัวข้อต่าง ๆ เหล่านี้จะประกอบไปด้วยผลงานและตัวอย่างเพลงของนักประพันธ์ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศที่มีผลงานที่มีชื่อเสียงเหมาะสำหรับใช้ศึกษาเพื่อนำไปพัฒนาเทคนิคการประพันธ์เพลงทั้งสิ้น

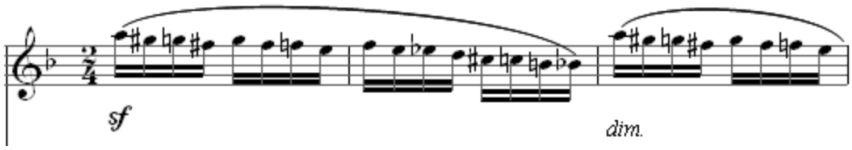
2.1 การสร้างบรรยากาศ

การสร้างบรรยากาศนั้นผู้ประพันธ์ต่างมีวิธีที่จะสร้างบทประพันธ์ขึ้นมาใหม่โดยได้แนวคิดมาจากดนตรีพื้นบ้านหรือสิ่งแวดล้อมรอบตัว ไม่ว่าจะเป็นดนตรีบริสุทธิ์หรือดนตรีพรรณนา การสร้างบรรยากาศจะช่วยทำให้ความคิดพื้นฐานของแต่ละท่อนของบทเพลงรวมกันเป็นเนื้อเดียวหรือช่วยทำให้ผู้ฟังนั้นเข้าถึงบทประพันธ์ได้มากยิ่งขึ้น เช่น การตั้งชื่อเพลง การใช้ช่วงเวลามากำหนดทิศทางของบทประพันธ์ ทั้งทิศทางด้านอัตราความเร็วและการประสานเสียงของเพลง เช่น

2.1.1 บทประพันธ์ The Four Seasons ของ Antonio Vivaldi: Vivaldi เป็นนักประพันธ์ในยุคบาโรค ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับมากมาย โดยเฉพาะผลงานไวโอลิน คอนแชร์โต้ “The Four Seasons” ซึ่งในบทประพันธ์นี้ Vivaldi ได้แบ่งออกเป็น 4 บทด้วยกันโดยใช้ชื่อของฤดูทั้ง 4 ฤดูตั้งเป็นชื่อประจำบทประพันธ์ อีกทั้งยังทำให้เนื้อหาของบทบทประพันธ์ เช่น อัตราความเร็ว สีสันของเสียง เทคนิคการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ลีลาของประโยคเพลงในแนวเดี่ยวไวโอลินนั้นมีความสอดคล้องกับ “บรรยากาศ” ของฤดูนั้นอีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น บทฤดูร้อน (Summer) จะมีอัตราจังหวะที่เร็วให้ความรู้สึกเสมือนอากาศช่วงฤดูร้อน หรือบทฤดูหนาว (Winter) แนวไวโอลินจะบรรเลงโน้ตที่เหมือนเสียงเกล็ดหิมะร่วงหล่นตามแบบ “บรรยากาศ” ในฤดูหนาว ซึ่งเทคนิคการแสดงถึงบรรยากาศนั้นจะพบมากในดนตรีพรรณนา (Program music) แต่การกำหนดให้บรรยากาศเป็นเครื่องมือช่วยในการประพันธ์เพลงในดนตรีบริสุทธิ์นั้นถือเป็นเทคนิคการประพันธ์ที่น่าสนใจอย่างยิ่ง

2.1.2 บทประพันธ์ Flight of the Bubble Bee ของ Rimsky Korsakov: บทนำ (Prelude) ที่แต่งขึ้นโดยนักประพันธ์ชาวรัสเซียผู้มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งสำหรับออร์เคสตราจากอุปรากรเรื่อง “The Tale of Tsar Saltan” ต่อมาได้รับความนิยมสูงและถูกดัดแปลงให้ใช้เครื่องมืออื่น ๆ

บรรเลงอย่างกว้างขวางซึ่งตัวบทประพันธ์นั้นมีจังหวะที่รวดเร็วและเลือกใช้กลุ่มจังหวะเขบ็ดสองชั้นร่วมกับบันไดเสียงโครมาติกทำให้เกิด “บรรยากาศ” ของเสียงของแมลงบินวนไปวนมา

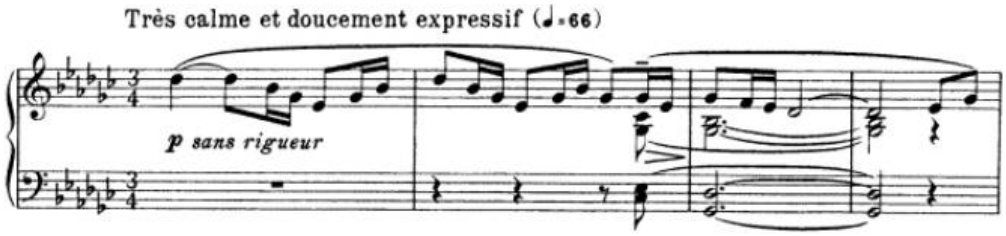
ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักของ Flight of the Bumble-Bee

2.1.3 บทประพันธ์ The Planet ของ Gustav Holst: ผลงานเพลงชุดขนาดใหญ่ของนักประพันธ์ชาวอังกฤษที่ตั้งชื่อท่อนเพลงตามจำนวนดวงดาวในระบบสุริยะจักรวาล และยังเกี่ยวข้องกับเทพประจำดวงดาวตามความเชื่อของชาวกรีกในสมัยโบราณอีกด้วย ซึ่งเทพแต่ละองค์นั้นจะมีบุคลิกและความสามารถแตกต่างกันออกไป เช่นเทพ Mercury ผู้มีความเร็วสูง ลักษณะของจังหวะและอัตราความเร็วในท่อนนี้จะสูงมากตามความสามารถของเทพ Mercury ไปด้วย ซึ่งในแต่ละท่อนจะมี “บรรยากาศ” ตามลักษณะความสามารถของเทพแต่ละองค์แตกต่างกันไป

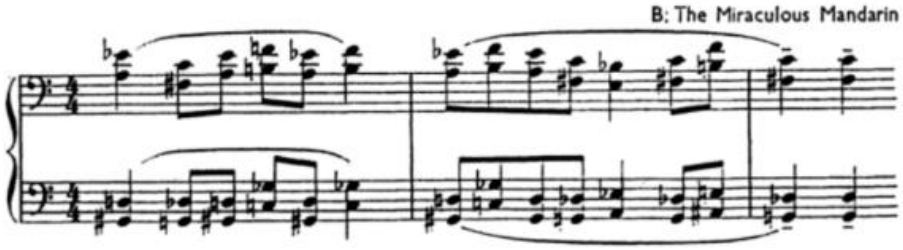
2.1.4 เพลงเจ้าพระยาคอนแชร์โต ของ Bruce Gaston: ผลงานเพลงชุดของ Bruce Gaston นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันที่มีความสามารถในทางดนตรีไทยขั้นสูงได้ประพันธ์ไว้เมื่อปี พ.ศ. 2536 แบ่งออกเป็น 5 บทด้วยกัน ซึ่งได้ใช้ชื่อของแม่น้ำหลัก 5 สายของประเทศ ปิง วัง ยม น่าน และเจ้าพระยา มาใช้แบ่งวิธีการจัดวางวงอีกทั้งยังมีผลต่อ “บรรยากาศ” ในการแสดงอันเนื่องมากจากแนวคิดที่ประพันธ์ขึ้นตามชื่อของแม่น้ำซึ่งแน่นอนว่าใช้วัตถุดิบจากดนตรีไทยมาสร้างบทประพันธ์

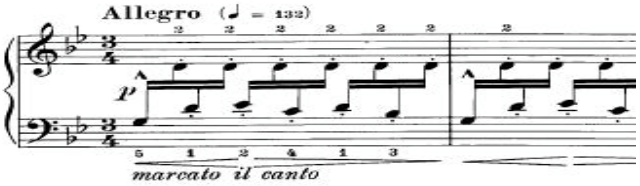
2.2 การใช้กลุ่มโน้ต

การใช้กลุ่มโน้ตหรือระดับเสียงเพื่อเป็นวัตถุดิบหลักของบทประพันธ์รวมไปถึงเป็นสิ่งที่กำหนดทิศทางของทั้งทำนองหลักและเสียงประสานนั้นเป็นเรื่องที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งในการสร้างบทประพันธ์ซึ่งนักประพันธ์สามารถจะเลือกกลุ่มโน้ตขึ้นมาจากความพอใจส่วนตัวหรือมีแรงบันดาลใจจากดนตรีแนวอื่นได้โดยเฉพาะนักประพันธ์ของศตวรรษที่ 20 จะมีวิธีการเลือกใช้กลุ่มโน้ตที่มีสีสันของเสียงที่น่าสนใจหลายวิธี ดังนี้

2.2.1 Pentatonic scale: บันไดเสียงเพนตาโทนิก เป็นหนึ่งในบันไดเสียงที่นักประพันธ์เพลงอิมเพรสชั่นนิยมใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง โดยเฉพาะ Claude Debussy นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสในผลงาน Prelude no.8 book 1

ตัวอย่างที่ 2 Prelude no.8 book 1

2.2.2 ระบบโน้ตที่ได้อิทธิพลจากดนตรีจีนและอินโดนีเซีย: เพลง Miraculous Mandarin ที่ประพันธ์โดย Béla Bartók นักประพันธ์ชาวฮังการี ได้ใช้ระบบโน้ตที่ได้รับอิทธิพลมากจากดนตรีจีนและดนตรีอินโดนีเซียในการสร้างทำนองของบทประพันธ์ทำให้เกิดบทประพันธ์ที่มีวัตถุดิบมาจากดนตรีตะวันออก

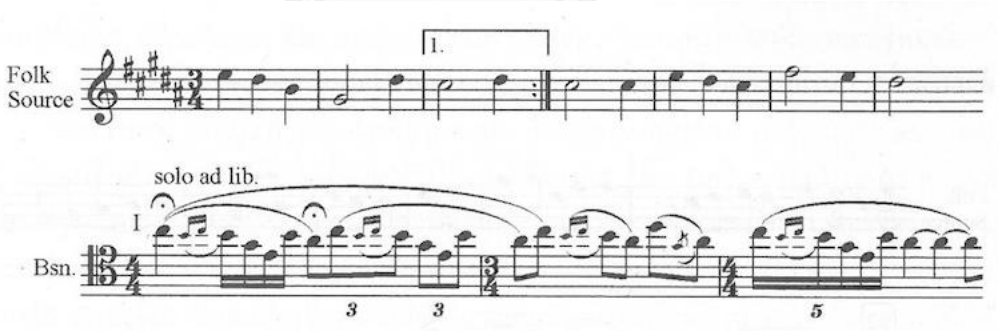
ตัวอย่างที่ 3 Miraculous Mandarin

2.2.3 ระบบโน้ตที่ได้อิทธิพลจากดนตรีพื้นบ้านของสเปน Isaac Albéniz นักประพันธ์ชาวสเปนได้เลือกใช้โมดฟรีเจียน (Phrygian mode) เพื่อทำให้ทำนองหลักนั้นคล้ายคลึงกับเพลงพื้นบ้านของสเปน (Flamenco) ซึ่งเทคนิคนี้จะปรากฏในบทประพันธ์ของเขาหลายบทประพันธ์ด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 4 การใช้โมดของ Isaac Albéniz

2.3 การสร้างทำนอง

การสร้างทำนองหลักนั้นมีพัฒนาการที่น่าสนใจมาแต่สมัยโบราณและถูกปรับใช้ให้เข้ากับบทประพันธ์ในหลายรูปแบบด้วยกัน เช่น การนำทำนองพื้นบ้านมาใช้แบบรักษาต้นฉบับไว้หรือวิธีการดัดแปลงทำนองพื้นบ้านให้กลายเป็นทำนองของผู้ประพันธ์เองด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน เช่น

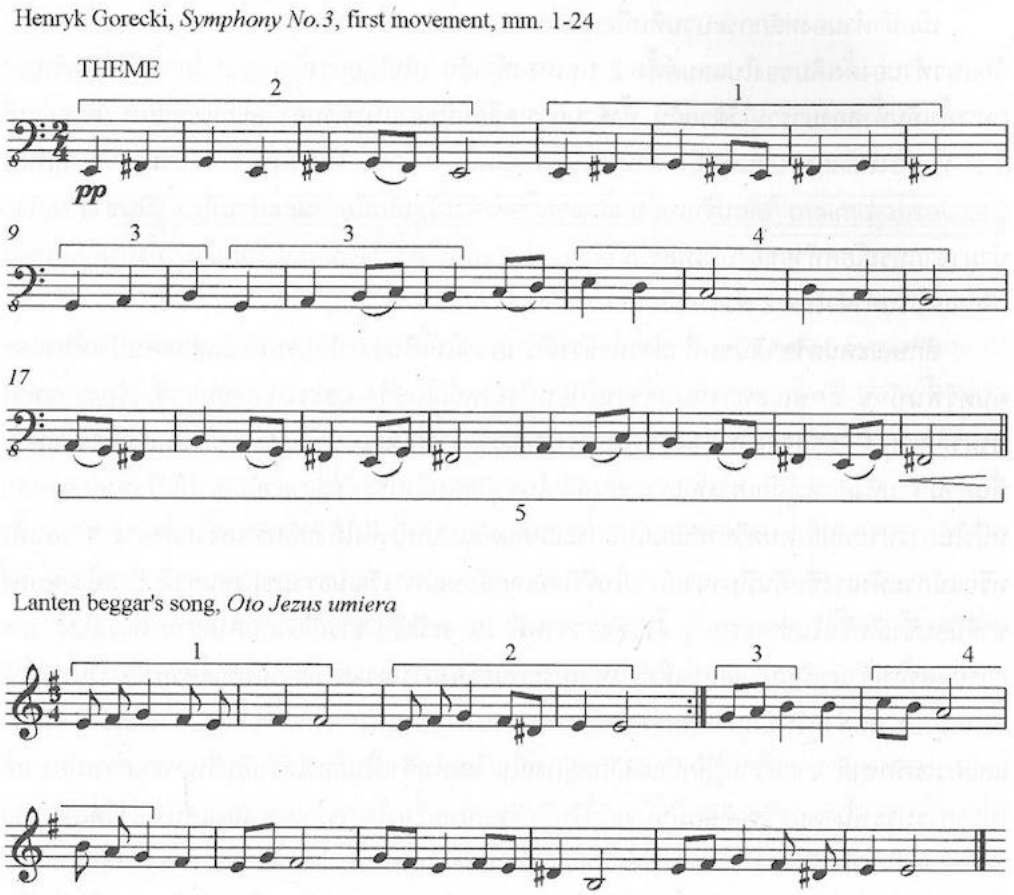
2.3.1 Igor Stravinsky: นักประพันธ์ชาวรัสเซีย ซึ่งหนึ่งในเพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดของเขาคือ “The Rite of Spring” เพลงประกอบบัลเล่ต์ที่ยิ่งใหญ่ที่สุดเพลงหนึ่งของโลกโดย Stravinsky ได้ใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านของรัสเซียมาดัดแปลงขึ้นเป็นทำนองของตัวเอง

ตัวอย่างที่ 5 การแปรทำนองของ Stravinsky



2.3.2 Henryk Górecki: นักประพันธ์ชาวโปแลนด์ได้แต่งเพลง Symphony of Sorrowful Songs ซึ่งเป็นซิมโฟนีลำดับที่ 3 สำหรับนักร้องเดี่ยวเสียงโซปราโนกับวงออร์เคสตรา Górecki ได้นำวัตถุดิบพื้นบ้านมาใช้ในบทประพันธ์บทนี้อย่างหลากหลาย โดยที่เขาไม่ได้ประพันธ์บทร้องขึ้นมาใหม่แต่ใช้วัตถุดิบเดิมจากสถานที่ต่างกันในแต่ละกระบวนซึ่งสถานที่ต่าง ๆ เหล่านั้นตั้งอยู่ในประเทศโปแลนด์ทั้งสิ้น นอกจากนั้นแนวทำนองเพลงที่ใช้ก็นำมาจากทำนองดั้งเดิมของชาวโปแลนด์เช่นกัน (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น: 2558)

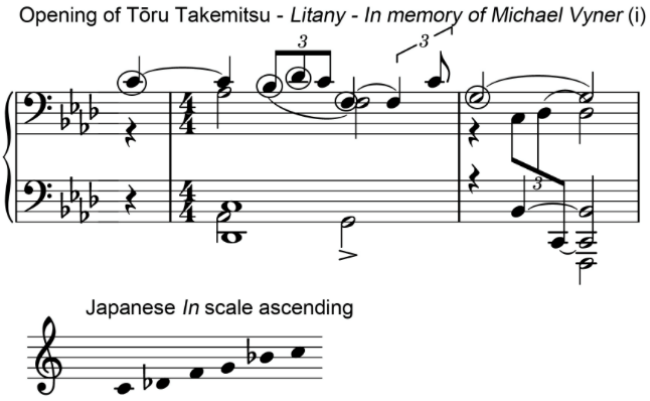
ตัวอย่างที่ 6 ทำนองพื้นบ้านที่ Górecki นำมาใช้



2.3.4 Tan Dun: นักประพันธ์ชาวจีนได้ทำการประพันธ์เพลงไว้จำนวนมากโดยใช้วัตถุดิบทางทำนองจากดนตรีพื้นบ้านในจีน เพลงที่มีความโดดเด่นเรื่องทำนองเพลงพื้นบ้านที่ Tan Dun ได้ประพันธ์ขึ้นแล้วประสบความสำเร็จสูงสุดบทหนึ่งคือ The Map, Concerto for Violoncello Video and Orchestra โดยที่ใช้การเดี่ยวเชลโลที่มีทำนองที่มาจากดนตรีพื้นบ้านต่าง ๆ ในประเทศจีนแทนการเดินทางท่องเที่ยวบนแผ่นดินจีนที่กว้างใหญ่ทำให้บทเพลงที่ความหลากหลายและเกิดการผสมผสานทางศิลปะจากเพลงพื้นบ้านจนกลายเป็นบทประพันธ์ชิ้นใหม่ขึ้นมา

2.3.5 Toru Takemistu: นักประพันธ์ชาวญี่ปุ่น ได้นำบันไดเสียงแบบญี่ปุ่น มาใช้ในตอนต้นของบทประพันธ์ Litany สำหรับเปียโน

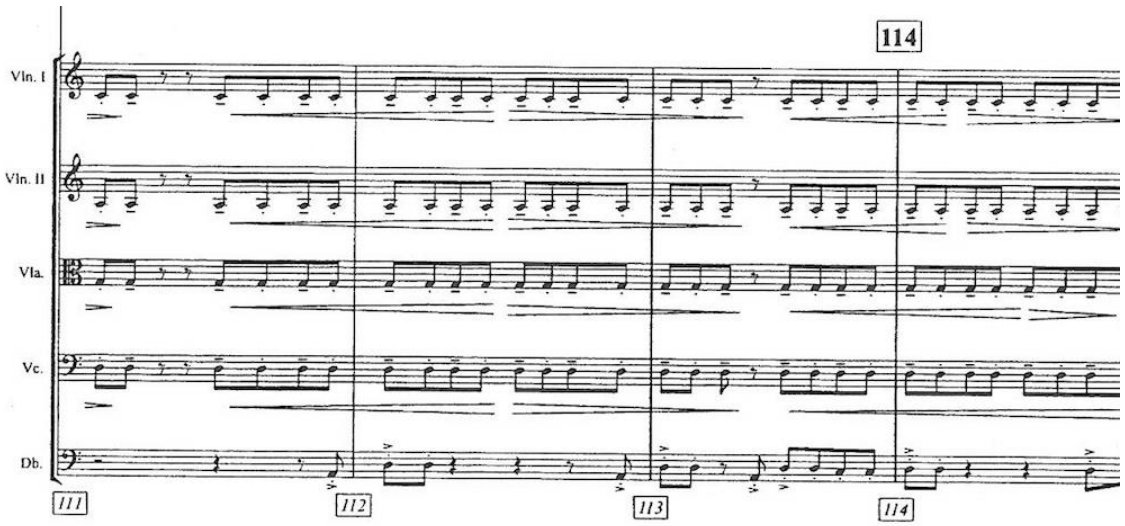
ตัวอย่างที่ 7 การใช้ในบันไดเสียงญี่ปุ่นในเพลงของ Takemistu

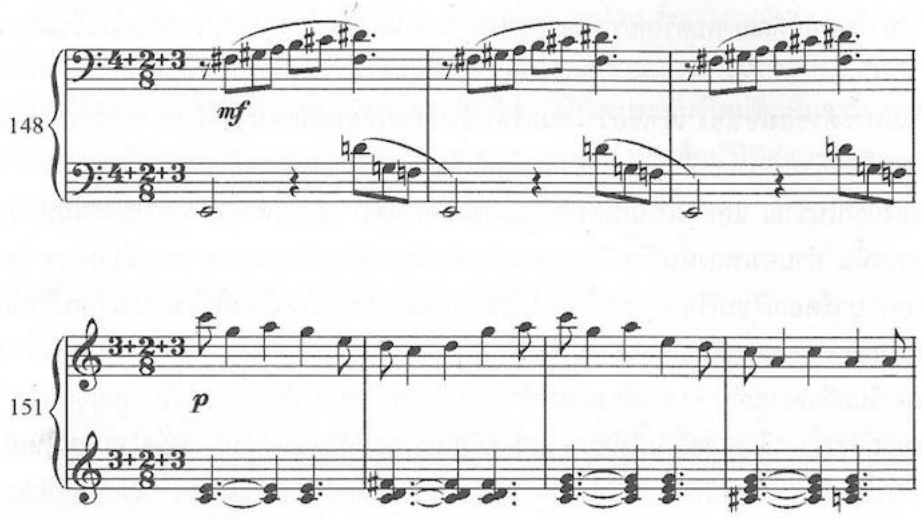


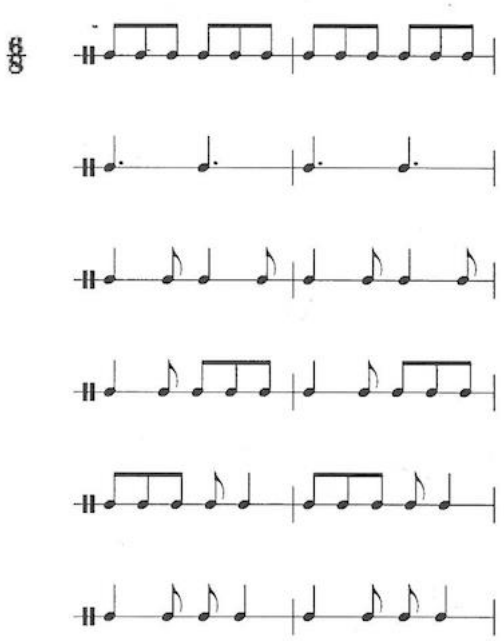
2.4 รูปแบบของจังหวะ

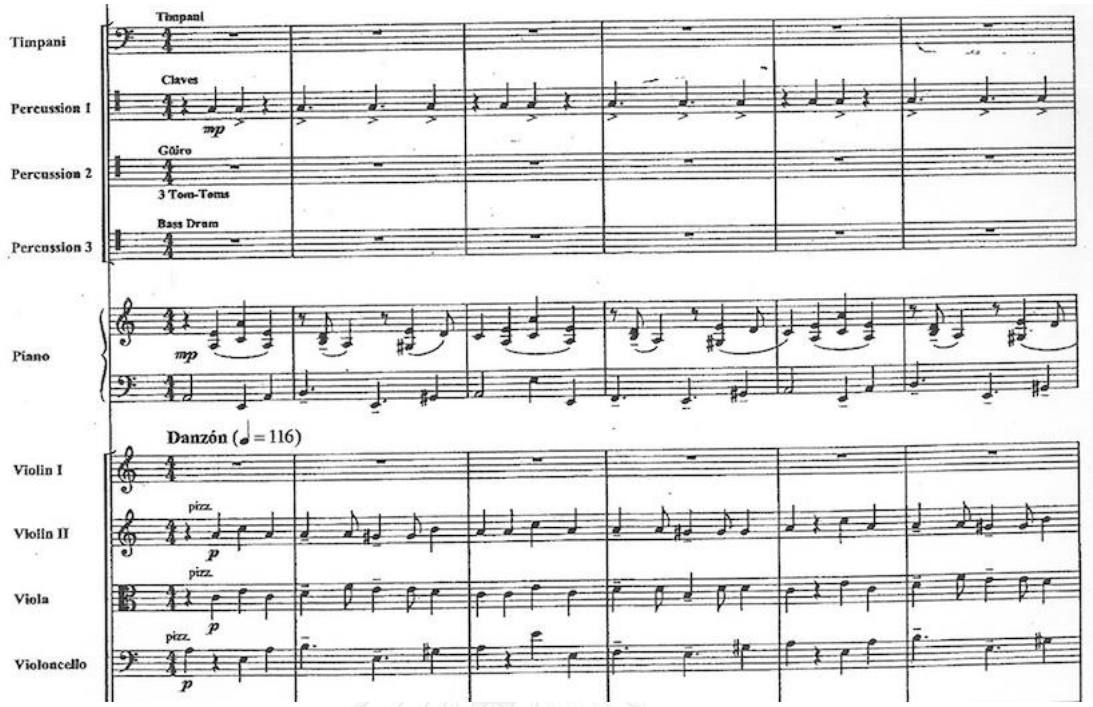
จังหวะเป็นสิ่งสำคัญของโครงสร้างหลักของบทประพันธ์เพลง วิธีการใช้จังหวะนั้นมีหลายรูปแบบโดยที่ผู้ประพันธ์สามารถเลือกมาปรับใช้ได้ตามความต้องการ จังหวะเป็นเครื่องมือที่สามารถช่วยให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกลักษณ์สูง เพราะดนตรีพื้นบ้านมีความโดดเด่นในจังหวะเป็นทุนเดิม ซึ่งบทประพันธ์ที่มีความโดดเด่นในเรื่องของจังหวะที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตรานั้นมีดังต่อไปนี้

2.4.1 บทประพันธ์ Maha Mantras ของ ณรงค์ ปรางเจริญ: นักประพันธ์ชาวไทยได้สร้างประพันธ์สำหรับเดี่ยวแซกโซโฟนและวงออร์เคสตราซึ่งใช้ทั้งโซปราโน แซกโซโฟนและอัลโต แซกโซโฟนสลับกันซึ่งบทประพันธ์นี้มีการหยิบยกรูปแบบจังหวะและเสียงจากดนตรีพื้นบ้านอีสาน เข้ามาใช้ในรูปแบบของแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) ที่น่าสนใจโดยใช้เครื่องดนตรีในแนวเสียงต่ำของวงออร์เคสตราบรรเลง

ตัวอย่างที่ 8 แนวซ้ำยืนพื้นในเครื่องเสียงต่ำเพลง Maha Mantra

2.4.2 บทประพันธ์ Bulgarian Dance ของ Béla Bartók: บทประพันธ์ชุด Mikrokosmos สำหรับเปียโนนั้นมีหลากหลายบทที่ Bartók ได้นำเอาลักษณะจังหวะของดนตรีเต้นรำพื้นบ้านของประเทศบัลแกเรียมาใช้ในการประพันธ์เพลง โดยใช้ “ลักษณะจังหวะที่ประกอบด้วยกลุ่มหน่วยจังหวะแบบสองและสาม (2+3) ภายใน 1 ห้องและเป็นจังหวะเร็ว” (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น: 2558)

ตัวอย่างที่ 9 No 148 และ 151 Bulgarian Dances, Mikrokosmos VI

2.4.3 บทประพันธ์ Piano Sonata ของ Alberto Ginastera: นักประพันธ์ชาวอาร์เจนตินาใช้รูปแบบของจังหวะการเต้นรำ “Malambo” ซึ่งเป็นการเต้นรำแบบประชันในดนตรีพื้นบ้านของประเทศอาร์เจนตินามาใช้เป็นวัตถุดิบในงาน Piano Sonata ของเขา

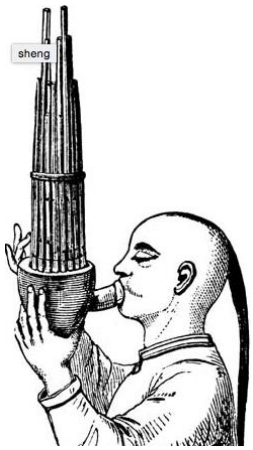
ตัวอย่างที่ 10 รูปแบบจังหวะ Malambo

2.4.4 บทประพันธ์ Danzón suite no. 2 ของ Arturo Márquez: นักประพันธ์ชาวเม็กซิโกได้ใช้รูปแบบจังหวะของเพลงเต้นรำจังหวะ “Rumba” และใช้เครื่องดนตรี Claves สร้างรูปแบบของจังหวะและใช้รูปแบบจังหวะตามต้นฉบับดนตรีพื้นบ้านอย่างตรงไปตรงมาในทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

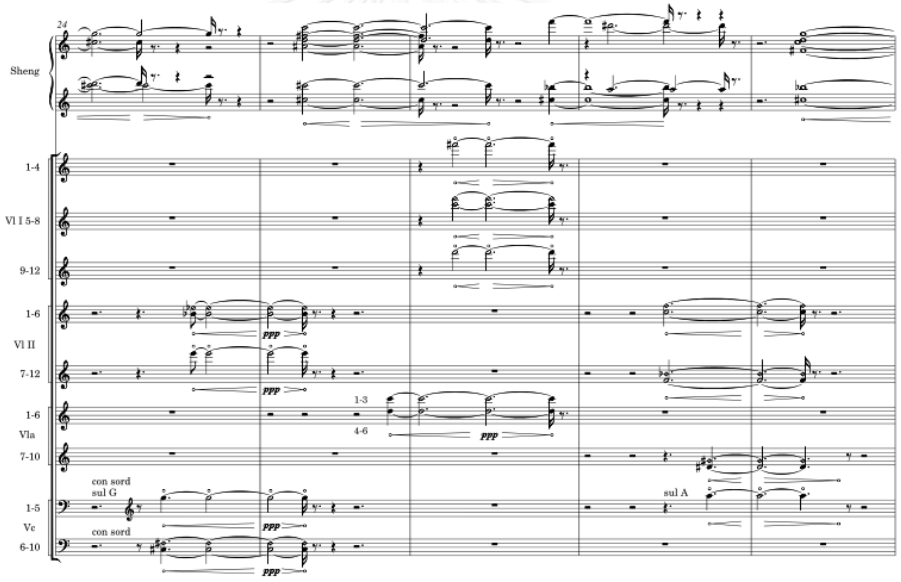
ตัวอย่างที่ 11 การใช้ Claves ในเพลง Dazón suite no. 2

2.5 การใช้เครื่องดนตรี

การเลือกใช้เครื่องดนตรีเพื่อใช้ในบทประพันธ์นั้นเป็นเทคนิคที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากดนตรีพื้นบ้านแบ่งได้เป็นสองแบบ คือ (1) ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกสร้างเสียงใหม่ให้คล้ายดนตรีพื้นบ้าน (2) ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านผสมกับเครื่องดนตรีตะวันตก เทคนิคทั้งสองแบบนั้นมีบทเพลงที่น่าสนใจนำไปใช้ดังต่อไปนี้

2.5.1 บทประพันธ์ Su ของ Unsuk Chin: บทประพันธ์ Su, Concerto for Sheng and Orchestra เป็นบทประพันธ์สำหรับเดี่ยว Sheng เครื่องดนตรีพื้นบ้านของจีนที่กำเนิดเสียงด้วยวิธีการเป่า สามารถกำหนดอัตราความดัง-เบาได้ค่อนข้างจะสูง ซึ่ง Unsuk Chin นักประพันธ์ผู้มีชื่อเสียงชาวเกาหลีใต้ได้ประพันธ์ไว้และได้ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน รูปแบบของทำนองสำหรับออร์เคสตรามีเสียงยาวคล้ายคลึงกับสำเนียงของ Sheng เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 12 เครื่องดนตรี Sheng และวิธีการบรรเลง



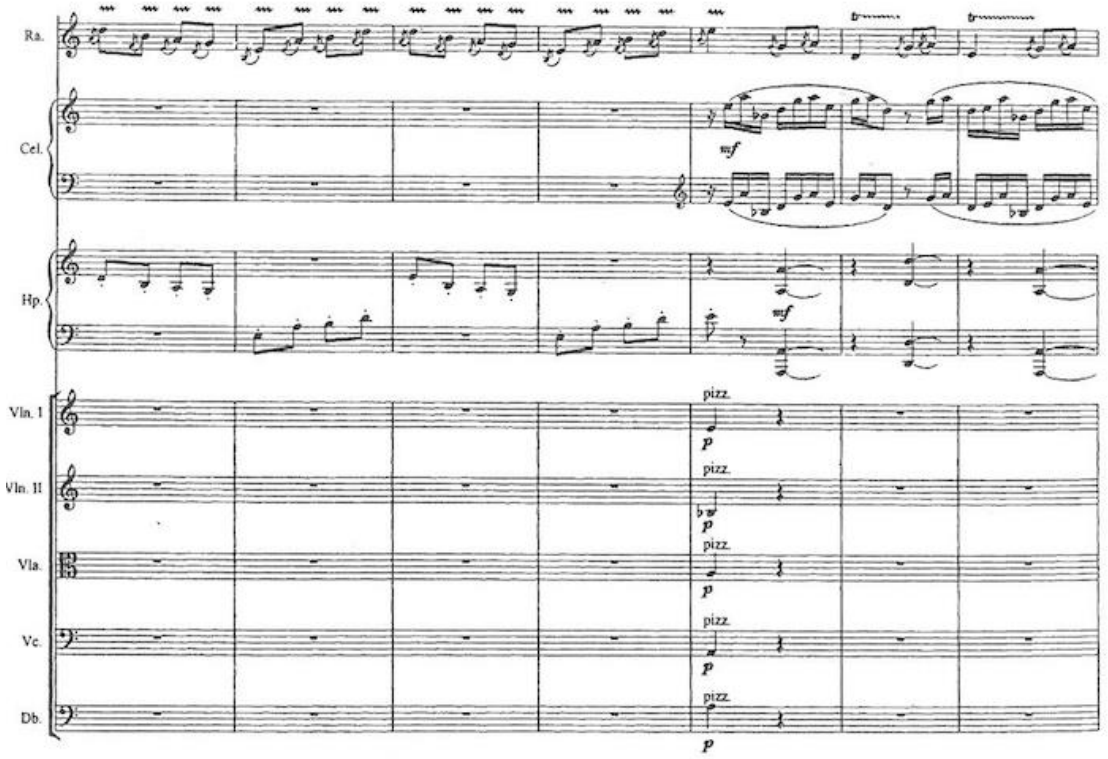
ตัวอย่างที่ 13 ตัวอย่างรูปแบบโน้ตที่ลากยาวของ Sheng และวงออร์เคสตรา

2.5.2 บทประพันธ์ Suite from Westside Story ของ Leonard Bernstein: บทประพันธ์ชุดจากผลงานสำหรับอุปรากรของนักประพันธ์เพลงและวาทยากรชาวอเมริกัน มีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับชีวิตรักของคู่รักชาวอเมริกาใต้ที่อพยพมาตั้งรากฐานอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา Bernstein เลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะที่เป็นเครื่องแบบลาตินอเมริกาจำนวนมาก เช่น Bongos, Congas, Claves, Tambourine, Maracas บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกและวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ที่กำหนดให้เครื่องลาตินอเมริกามีบทบาทในหลายท่อนเพลงอีกด้วยเพื่อให้เข้ากับตัวละครชาวอเมริกาใต้ที่เป็นตัวหลักของเรื่อง

ตัวอย่างที่ 14 เครื่องกระทบแบบลาตินอเมริกา Congas, Bongos และ Maracas

2.5.3 บทประพันธ์ Elegy Snow in June ของ Tan Dun: บทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลและเครื่องประกอบจังหวะ โดยใช้นักเล่นเครื่องประกอบจังหวะถึง 4 คนและแนวเดี่ยวเชลโลที่ใช้เครื่องขยายเสียงช่วยอีกด้วย เขากำหนดให้ทุกแนวของเครื่องประกอบจังหวะจะต้องเล่นเครื่องดนตรีจีน โดยเฉพาะเครื่องตระกูลฉาบและระฆังเล็กจะมีบทบาทปรากฏในเพลงหลายต่อหลายครั้งด้วยกัน

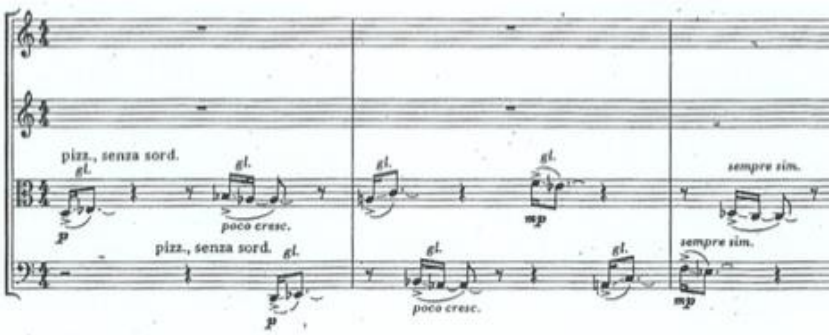
ตัวอย่างที่ 15 ระฆังขนาดเล็กแบบจีนในเพลงของ Tan Dun

2.5.4 บทประพันธ์ *ภวังค์*สำหรับระนาดเอกและวงออร์เคสตรา ของ ณรงค์ฤทธ์ ธรรมบุตร: บทประพันธ์บทนี้มีความโดดเด่นอยู่ที่การใช้เครื่องดนตรีระนาด เครื่องดนตรีที่มีศักยภาพในการแสดงที่สูงมีช่วงเสียงที่กว้างเมื่อเทียบกับเครื่องดนตรีไทยอื่น ๆ ซึ่งระนาดที่ใช้เดี่ยวนั้นจะต้องถูกปรับระบบเทียบเสียงให้เข้ากับระบบเทียบเสียงของออร์เคสตราเสียก่อนแต่สำหรับบทประพันธ์นี้ระนาดได้ถูกจัดให้มีลีลาในการบรรเลงคล้ายกับดนตรีสากลแต่ยังคงเอกลักษณ์ของดนตรีไทยไว้ เช่น การใช้ส่วนหนึ่งของทำนองไทยเดิมมาประยุกต์เข้ากับทำนองใหม่หรือการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ที่เป็นแบบของระนาดไทย

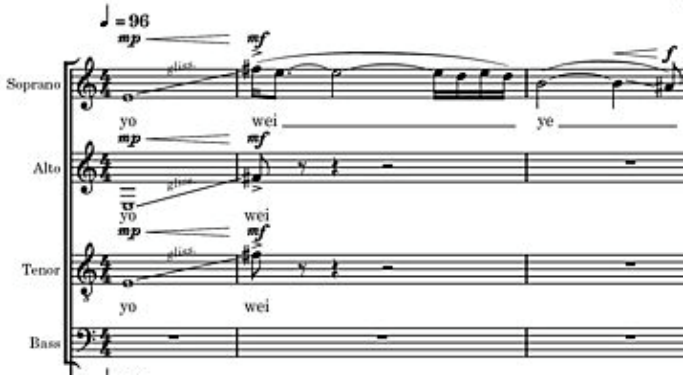
ตัวอย่างที่ 16 ทำนองที่ 2 ห้อง 25-29, III เพลงภวังค์

2.6 เทคนิคพิเศษแบบต่าง ๆ

ศตวรรษที่ 20 นี้เครื่องดนตรีตะวันตกถูกพัฒนาให้มีความสามารถรองรับการเล่นในระดับสูงมากและนักดนตรีได้ให้ความสนใจกับการใช้เทคนิคพิเศษ (Extended Technics) ที่นิยมใช้กันแพร่หลายในบทประพันธ์ในดนตรีศตวรรษที่ 20 ซึ่งนักประพันธ์จำนวนมากได้นำเทคนิคที่ได้แรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้านมาใช้อย่างน่าสนใจ เช่น

2.6.1 บทประพันธ์ String Quartet no. 3 ของ Bright Sheng: นักประพันธ์ชาวจีนที่มีผลงานการประพันธ์ที่ได้รับการยอมรับและประสบความสำเร็จในระดับนานาชาติและเป็นผู้ที่ขึ้นชื่อว่าใช้วัตถุดิบจากดนตรีพื้นบ้านจีนผสมผสานเข้ากับดนตรีคลาสสิกได้อย่างดีเยี่ยมซึ่งเทคนิคที่ถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของ Bright Sheng นั้นคือการรูดสาย (Glissando) ที่ได้นำมาจากเอกลักษณ์ในการบรรเลงของเครื่องสายแบบจีน เทคนิคนี้จะปรากฏให้เห็นเป็นประจำในหลายบทประพันธ์ของ Bright Sheng

ตัวอย่างที่ 17 ตัวอย่างการรูดสายใน String Quartet no.3

2.6.2 บทประพันธ์ Vayu ของ ณรงค์ ปรางเจริญ: Vayu เป็นเพลงสำหรับ ฟลูต คลาริเน็ต ไวโอลิน เชลโลและเปียโน เทคนิคพิเศษที่โดดเด่นสำหรับบทประพันธ์บทนี้คือใช้มือตบเบา ๆ ลงบนเชลโลแล้วบรรเลงให้คล้ายเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของดนตรีล้านนาซึ่งเป็นดนตรีพื้นบ้านประจำภาคเหนือของประเทศไทย

2.6.3 บทประพันธ์ I Hear the Siren's Call ของ Chen Yi: บทประพันธ์สำหรับคณะนักร้องประสานเสียงโดยนักประพันธ์ชาวจีนที่มีผลงานโดดเด่นและได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ Chen Yi เลือกใช้การรูดเสียงที่เป็นสำเนียงเฉพาะตัวของดนตรีจีนมาประยุกต์ใช้กับคณะนักร้องประสานเสียงอีกทั้งยังใช้คำร้องเป็นภาษาจีนอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 18 การรูดเสียงของนักร้องในเพลง I Hear the Siren's Call

2.7 การคัดทำนอง

เทคนิคการคัดทำนอง (Quotation) เป็นเทคนิคที่นิยมอย่างมากสำหรับนักประพันธ์ที่ได้แรงบันดาลใจในการประพันธ์จากดนตรีพื้นบ้าน เพราะการนำเสนอทำนองอื่นที่ไม่ใช่ทำนองหลัก

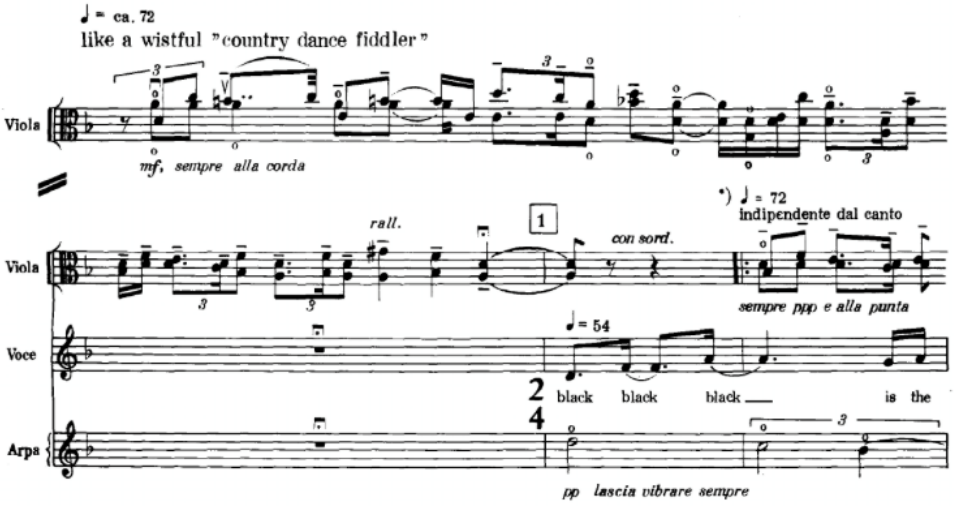
มีข้อดีมากมาย เช่น ทำให้เนื้อดนตรี (Texture) มีความแปลกใหม่และน่าสนใจ ทำให้ผู้ฟังรำลึกถึงดนตรีพื้นบ้านที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะนำเสนอและแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง ซึ่งเพลงที่ใช้เทคนิคการคัดทำนองนั้นได้แก่

2.7.1 บทประพันธ์ 1812 Overture ของ Pyotr Ilyich Tchaikovsky: บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ประเภทเพลงพรรณนาที่มีชื่อเสียง เทคนิคการคัดทำนองที่โดดเด่นคือการใช้เพลงชาติรัสเซียและฝรั่งเศสมาใส่ไว้ในทำนองหลักเพื่อแสดงถึงบรรยากาศและเล่าเรื่องราวในสงครามได้เป็นอย่างดียิ่ง

2.7.2 บทประพันธ์ Three Places in New England ของ Charles Ives: มีตัวอย่างเทคนิคที่มีชื่อเสียงที่สุดของนักประพันธ์ชาวอเมริกาผู้นี้ ในท่อนที่ 2 มีชื่อว่า “Putnam’s Camp” ได้สร้างบรรยากาศของการเดินสวนสนามของวงโยธวาทิตช่วงเทศกาลการเฉลิมฉลองวันชาติสหรัฐอเมริกา ซึ่งได้คัดทำนองเพลงพื้นบ้านของอเมริกาที่มีชื่อเสียงหลายเพลง นำมาบรรเลงพร้อมกันด้วยวงดนตรี 2 วง เพื่อให้ได้บรรยากาศเสมือนเป็นงานเทศกาลที่มีเสียงดนตรีดังซ้อนกันของวงดนตรีหลายวง

2.7.3 บทประพันธ์ Folk Songs ของ Luciano Berio: นักประพันธ์ชาวอิตาลี ได้นำเพลงพื้นเมืองจากหลายต่อหลายแห่งในโลก ไม่ว่าจะเป็นอเมริกา ฝรั่งเศสหรืออาเซอร์ไบจันประยุกต์ให้เข้ากับเทคนิคเฉพาะตัวและสำเนียงในแบบดนตรีศตวรรษที่ 20

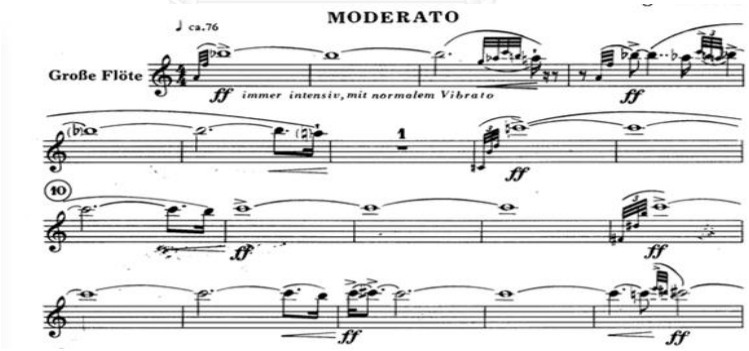
ตัวอย่างที่ 19 Folk Songs



2.8 แนวคิดแบบตะวันออก

ปัจจุบัน นักประพันธ์เชื้อสายตะวันออกจำนวนมากได้สร้างบทประพันธ์ขึ้นจากแนวคิดที่มาจากวัฒนธรรมตะวันออกกันอย่างแพร่หลาย ไม่ว่าจะนำแนวคิดมาจากปรัชญา ลักษณะของภาษาพูด หรือการนำเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ มาปรับใช้เป็นบทประพันธ์ของตัวเอง สามารถนำมาปรับใช้ได้ในหลายมิติของบทประพันธ์ ไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างของรูปประโยคเพลง (Melodic Structure) แนวทำนองสอดประสาน (Countermelody) และการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) แนวคิดที่น่าสนใจ ได้แก่

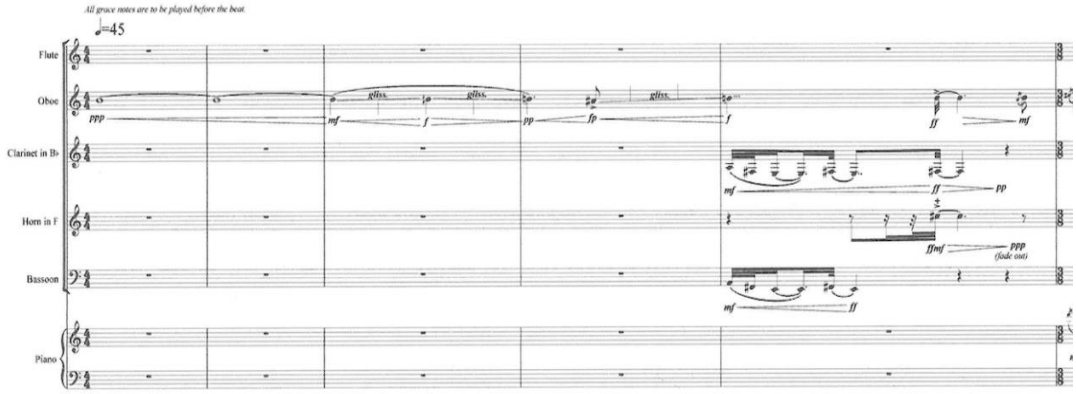
2.8.1 สำเนียงเสียงเดี่ยว (Hauptton): ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันออก ไม่ว่าจะเป็นดนตรีจากจีน ญี่ปุ่นหรือเกาหลี สามารถใช้เสียงเพียงเสียงเดียวในการสร้างประโยคเพลงได้ แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การเริ่มออกเสียง (The beginning of the tone) 2. การสร้างรูปทรงและการประดับประดาเสียง (The visualization of the central tone through embellishment) และ 3. การจากไปของเสียง (The fading of the tone) ผู้ประพันธ์สามารถนำไปดัดแปลงได้อย่างหลากหลาย อาจจะเพิ่มการซ้ำของเสียงตามแต่ผู้ประพันธ์ต้องการ พบได้ในบทประพันธ์ของ Isang Yun, Etüden for Flute Solo

ตัวอย่างที่ 20 การใช้เสียงเดี่ยวใน Etüden for Flute Solo

2.8.2 ใช้ปรัชญาตะวันออก: Tan Dun นักประพันธ์ชาวจีนนำเอาความหมายทางปรัชญาของลัทธิเต๋า ว่าด้วยเรื่องความหมายของธรรมชาติและชีวิตมนุษย์มาตีความเพื่อนำไปสร้างเป็นบทประพันธ์เพลงสะท้อนภาพความคิดและบรรยากาศที่แปลกใหม่ได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างที่ 21 แนวคิดหยิน-หยาง ของลัทธิเต๋า

2.8.3 การนำวัตถุดิบจากการควบคุมลักษณะเสียง (Articulations): ดนตรีทุกประเภทมีการควบคุมลักษณะเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่น เสียงสั้น – ยาว หรือการลากเสียง การเอื้อน นักประพันธ์สามารถนำวัตถุดิบเหล่านี้ไปประยุกต์ใช้กับผลงานของตัวเองได้ ดังตัวอย่าง บทประพันธ์ Eine lange Stimme สำหรับ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต บาสซูน ฮอร์นและเปียโน ของนักประพันธ์ชาวไทย สิรเศรษฐ ปัณฑุรอัมพร

ตัวอย่างที่ 22 Eine lange Stimme



2.9 สรุปแนวทางของการประพันธ์ดนตรีโดยใช้วัตถุดิบจากดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีชนิดอื่น ๆ

2.9.1 วัตถุดิบทางการประพันธ์เพลงนั้นมีมากมายหลายสิ่ง ผู้ประพันธ์ทุกคนสามารถเลือกนำไปใช้เพื่อสร้างสรรค์งานได้อย่างอิสระโดยเฉพาะการนำวัตถุดิบ มาจากดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีที่มาจากต่างวัฒนธรรม ผู้ประพันธ์สามารถหยิบยกประเด็นต่าง ๆ เช่น บรรยากาศของดนตรี

ภาพรวมของเสียง เครื่องดนตรี พื้นผิวดนตรี หรือแม้กระทั่งสำเนียงเสียงเฉพาะตัวของดนตรีนั้น องค์ความรู้เหล่านี้สามารถพัฒนาศักยภาพของผู้ประพันธ์ได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุดและเกิดงานสร้างสรรค์ชิ้นใหม่จำนวนมาก

2.9.2 การกำหนดบรรยากาศหรือภาพรวมมีความสำคัญมาก ผลงานการประพันธ์ที่ประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงโด่งดังจะมีภาพรวมที่เป็นเนื้อเดียวกันและสะท้อนถึงแนวคิดที่ใช้อย่างชัดเจน เหตุเพราะความเป็นเนื้อเดียวกันของบทประพันธ์เป็นหลักแนวคิดที่สำคัญในงานสร้างสรรค์ และยังเป็นเครื่องช่วยให้ผู้ประพันธ์ถ่ายทอดความตั้งใจแนวความคิดสู่ผู้คนรอบข้างได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นผู้บรรเลงหรือผู้ชม วิธีการกำหนดบรรยากาศและแนวคิดมีมากมายหลายแบบตามที่ได้ยกตัวอย่างข้างต้น

2.9.3 ในบทประพันธ์บทหนึ่ง ผู้ประพันธ์สามารถเลือกปรับเปลี่ยนหรือเลือกวัตถุดิบที่จะนำมากำหนดทิศทางของเพลงได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเลือกเพียงแค่เรื่องเดียวหรือหลายเรื่องก็ตามทียกตัวอย่าง เช่น ผู้ประพันธ์จะเลือกใช้การดึงทำนองดั้งเดิมมาใช้แบบตรงไปตรงมา หรือจะปรับเปลี่ยนด้วยเงื่อนไขทางแนวคิดด้านเสียงก็ได้ อีกทั้งยังเลือกใช้เครื่องดนตรีได้อย่างอิสระทั้งแบบใช้เป็นตัวนำ (Solo instrument) หรือจะใช้เป็นตัวประกอบ (Accompaniment instrument)

2.9.4 เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบนั้นมีบทบาทค่อนข้างสูงสำหรับดนตรีพื้นบ้านผู้ประพันธ์เลือกนำมาใช้ได้อย่างอิสระ ผลลัพธ์ทางเสียงที่ได้น่าสนใจ เพราะนอกจากทำให้เกิดเสียงใหม่ในดนตรีตะวันตกแล้วยังได้อรรถรสในแบบดนตรีพื้นบ้าน

2.9.5 การจัดกลุ่มเสียงโดยนำวัตถุดิบมาจากดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีแบบอื่นมีด้วยกันหลากหลายวิธีการ ขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของตัวผู้ประพันธ์ มีตัวอย่างมากมายหลายแบบ ไม่ว่าจะเป็นการสร้างบันไดเสียง การใช้ขั้นคู่เสียงหรือการใช้กลุ่มเสียง ผู้ประพันธ์เพลงหลายท่านจะมีวิธีนำเสนอได้น่าสนใจแตกต่างกันไปและผลลัพธ์ที่ได้จะทำให้เกิดงานสร้างสรรค์ระดับสูงอีกจำนวนมาก

2.9.6 ผู้ประพันธ์สามารถสร้างสรรค์งานได้จากองค์ความรู้หลากหลาย แม้กระทั่งการใช้หลักปรัชญาเข้าช่วยในการกำหนดทิศทางของบทประพันธ์ วิธีการนี้นอกจากจะทำให้ผลงานมี

ความแตกต่างกับดนตรีตะวันตกในสมัยก่อนแล้ว ยังสามารถแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์

2.9.7 การหยิบยกวัตถุดิบหรือแนวคิดของดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นมาปรับใช้นั้นมีความอิสระในวิธีคิด กล่าวคือผู้ประพันธ์เพลงไม่จำเป็นจะต้องเลือกใช้แต่วัตถุดิบทางดนตรีของชาติตัวเองเท่านั้น อาจจะนำมาจากแหล่งอื่นได้มากตามที่ต้องการหรือจะใช้วัตถุดิบทางดนตรีจากหลากหลายชนชาติผสมผสานกันได้อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
อรรถาธิบาย

3.1 แรงบันดาลใจของบทประพันธ์เพลง : รามัญสำหรับวงออร์เคสตรา

ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างบทประพันธ์ชิ้นนี้จากดนตรีมอญ โดยได้ใช้วัตถุดิบต่าง ๆ ที่ใช้แนวคิดทางสำเนียงเสียงมาเป็นหัวใจหลักของบทประพันธ์ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุดิบทางด้าน เสียง น้ำหนักของเสียง ลีลา สีสัน รวมไปถึงการนำเสียงไปประยุกต์ใช้ในแบบต่าง ๆ กัน อีกทั้งยังใช้แนวคิดเรื่องเครื่องดนตรีของดนตรีมอญเข้ามาผสมอีกด้วย ซึ่งในส่วนของเครื่องดนตรีนั้นก็ยังมีวิธีการนำมาประยุกต์อย่างหลากหลาย เช่น การนำลูกโหม่งที่ใช้ในวงปี่พาทย์มอญมาใช้ร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก การจำลองเสียงจากระบบเสียงของลูกฆ้องมอญที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและการใช้หน้าทับมาดัดแปลงให้กลายเป็นรูปแบบพื้นผิวของผู้ประพันธ์เอง ซึ่งหน้าทับที่เลือกใช้นั้นเป็นหน้าทับที่โดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ปรากฏในดนตรีสำเนียงมอญเท่านั้น

นอกจากนั้น การนำแนวคิดทางด้านพื้นที่และบรรยากาศที่เป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมของชนชาติมอญเข้ามา ทำให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกลักษณ์ของตัวเองและทำให้ผู้ฟังได้ซึมซับความงามที่เป็นเรื่องของบรรยากาศและพื้นที่เพิ่มอีกนอกเหนือจากความงามทางด้านศิลปะดนตรีเพียงแง่มุมเดียว บทประพันธ์นี้มีทั้งความหลากหลายทางด้านเทคนิคการประพันธ์และยังแฝงไว้ด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นและผสมผสานกันอย่างลงตัว

การเลือกใช้แนวคิดทางด้านสำเนียงดนตรี ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากกระแสดนตรีโลกมาพัฒนาควบคู่กันไปอีกด้วย คำว่ากระแสดนตรีโลก (World music) หมายถึง “แนวคิดที่รวมเอาดนตรีทุกวัฒนธรรมของโลกให้เป็นหนึ่งเดียวกันโดยไม่ได้แยกว่าเป็นดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมใด กระแสดนตรีโลกเป็นการพัฒนาที่สำคัญในดนตรีร่วมสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปี ค.ศ. 1970 จนถึงปัจจุบัน” (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร: 2553) ในอดีต แนวคิดดนตรีโลกเป็นแนวคิดทางดนตรีแบบหนึ่งที่ได้รับความนิยมในบรรดาผู้ประพันธ์เพลงโดยเฉพาะผู้ประพันธ์เพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชนชาติตัวเองและยังได้ถูกนำไปพัฒนาให้มีความหลากหลายทางด้านการผสมผสานของแนวคิดทางดนตรีอีกด้วย

3.2 แนวคิดการนำวัตถุดิบทางดนตรีจากดนตรีไทยสำเนียงมอญไปใช้

วัตถุดิบทางดนตรีที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้ในการประพันธ์บทเพลง “รามัญสำหรับวงออร์เคสตรา” มีหลายอย่างด้วยกันซึ่งแต่ละวัตถุดิบนั้นได้มาจากการศึกษางานวิจัย ศึกษาตัวอย่างเพลงที่เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญทั้งสิ้นโดยที่สามารถแบ่งออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ได้ดังนี้

3.2.1 บรรยากาศและภาพรวม

ผู้ประพันธ์ได้หยิบยกเรื่องของการใช้ดนตรีที่สัมพันธ์กับช่วงเวลาของวัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ ของชุมชนมอญมาใช้เป็นการกำหนดท่อนเพลงและบรรยากาศให้สัมพันธ์กับอัตราจังหวะ พื้นผิวดนตรีและท่วงทำนองต่าง ๆ แบ่งเป็น 4 ท่อนโดยเริ่มจากเวลาเช้าในท่อนที่ 1 มีอัตราจังหวะที่ช้าและพื้นผิวดนตรีที่ค่อนข้างจะบางเพื่อให้คล้ายกับช่วงเวลาเช้า ตามด้วยท่อนที่ 2 ช่วงเวลาสายถึงเที่ยง อัตราจังหวะจะถูกปรับให้เร็วขึ้น มีพื้นผิวดนตรีที่ซับซ้อนยิ่งขึ้นและการคัดทำนองเพื่อให้หมายถึงบรรยากาศที่ผู้คนเริ่มออกจากมาบ้านมาทำกิจกรรมต่าง ๆ ท่อนที่ 3 เป็นบรรยากาศช่วงเวลาบ่ายถึงเย็น ผู้ประพันธ์เลือกใช้อัตราจังหวะที่ค่อนข้างเร็วและใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบดำเนินบทบาทของท่อนเพลงแสดงถึงช่วงเวลาที่มีการละเล่นต่าง ๆ ของชุมชนและท่อนสุดท้าย ท่อนที่ 4 แสดงถึงช่วงเวลาค่ำถึงกลางคืน ผู้ประพันธ์ได้ใช้เพลง “มอญร้องไห้” เป็นเพลงหลักที่นำมาใช้เป็นต้นแบบการประพันธ์ เพลงนี้เป็นเพลงที่วงปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงในงานศพ บรรยากาศในท่อนนี้จะสื่อถึงช่วงเวลาของการทำพิธีศพเป็นช่วงเวลาที่วงปี่พาทย์มอญมีบทบาทในสังคม

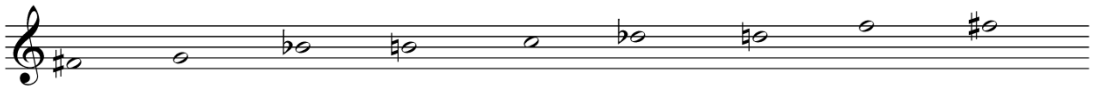
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2.2 การจัดขนาดของวงออร์เคสตราและเครื่องดนตรีที่เลือกใช้

เนื่องจากในสมัยปัจจุบันนี้มีชุมชนมอญอาศัยอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมากและแต่ละพื้นที่จะมีวงดนตรีปี่พาทย์มอญที่มีชื่อเสียงประจำอยู่ตามชุมชน ผู้ประพันธ์จึงได้หยิบยกเอาประเด็นนี้มาสะท้อนมุมมองด้านการประพันธ์เพลงในแง่มุมของความหลากหลายทางสีสันของวงดนตรีหลายวงผ่านรูปแบบการใช้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา กล่าวคือผู้ประพันธ์ได้แบ่งเครื่องดนนตรีต่าง ๆ ออกเป็นกลุ่มเล็กจำนวน 5 กลุ่มด้วยกันประกอบไปด้วย กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง กลุ่มเครื่องกระทบและกลุ่มเครื่องดนตรีด้านนอกวงหลัก (Off-stage instruments) ซึ่งแต่ละกลุ่มจะมีบทเด่นแตกต่างกันไปในหลายท่อนเพลง รวมถึงมีการบรรเลงพร้อมกันและไม่พร้อมกันอีกทั้งยังมีการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีให้เกิดการผสมเสียงในลักษณะต่าง ๆ กันไปอีกด้วย

3.2.3 การเลือกใช้ระดับเสียงและกลุ่มโน้ต

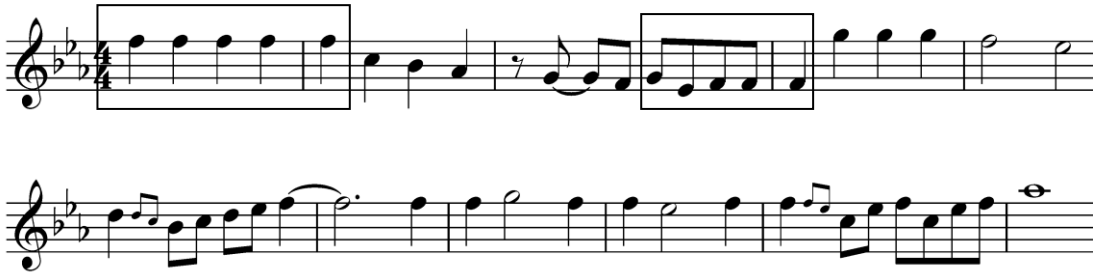
วิธีการเลือกใช้ระดับเสียงและกลุ่มโน้ตในบทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตรานั้น ได้รับแรงบันดาลใจมาจากบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงไทยสำเนียงมอญ เมื่อได้นำมาปรับให้ใกล้เคียงกับการเทียบเสียงแบบดนตรีตะวันตก ประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียงที่คล้ายกับบันไดเสียงเพนตาโทนิก สังเกตได้จากตัวอย่างทำนองเพลงไทยสำเนียงมอญต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์จะได้นำเสนอต่อไป และการให้ความสำคัญกับขั้นคู่ครึ่งเสียงต่าง ๆ นำมาสร้างเป็นบันไดเสียงสังเคราะห์ (Synthetic scale) ประกอบไปด้วยโน้ต F♯ G B♭ B C D♭ D F F♯ และนำไปประยุกต์ใช้ในหลากหลายวิธีในแต่ละท่อน

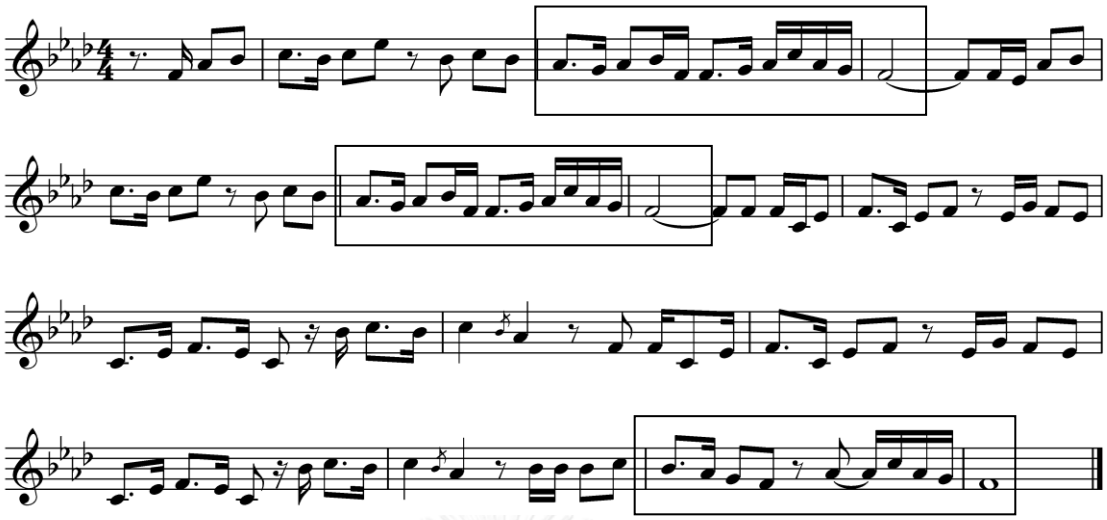
ตัวอย่างที่ 23 บันไดเสียงสังเคราะห์

3.2.4 การใช้รูปประโยคเพลงจากทำนองเพลงไทยสำเนียงมอญ

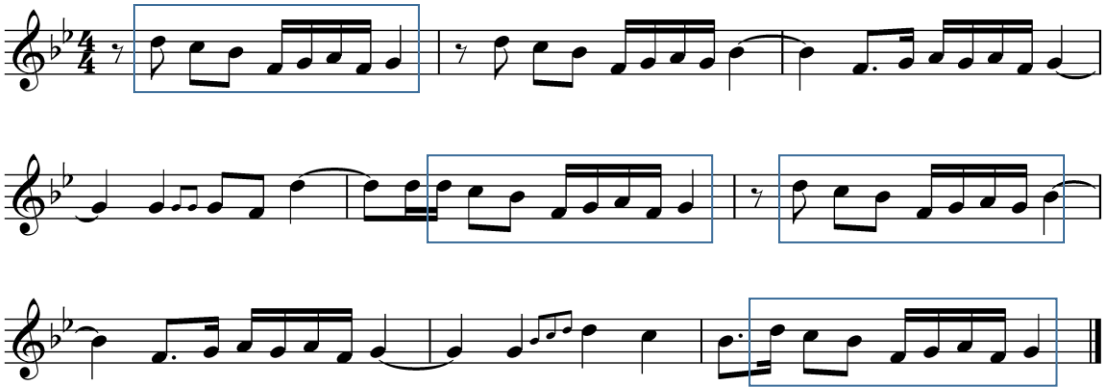
ประโยคในเพลงมอญนั้นมีลักษณะเป็นแบบยาวต่อเนื่องกันไปคล้ายกับประโยคเพลงในเพลงไทย แต่จะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวตรงที่มีการซ้ำกลุ่มเสียง การใช้โน้ตหลักแล้วมีโน้ตรองรายล้อม การกลับมาอีกครั้งของประโยคเพลงหลัก ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างทำนองเพลง มอญรำดาบ ตับมอญกละ และมอญยาดเล้ ซึ่งแสดงตัวประกอบด้วยโน้ตสากลที่ปรับวิธีการเทียบเสียงแล้วดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 24 ทำนองเพลงมอญรำดาบ



ตัวอย่างที่ 25 ทำนองเพลงตับมอญกละ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 26 ทำนองเพลงมอญยาดเล้

3.2.5 การใช้รูปแบบจังหวะ

เพลงไทยสำเนียงมอญนั้นจะมีหน้าทับหลักที่ประกอบไปด้วยเสียง 2 เสียง คือเสียง “สั้น” และ “ยาว” ซึ่งจะใช้ตะโพนมอญบรรเลงเป็นส่วนใหญ่ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดจากหน้าทับนี้มาดัดแปลงให้เข้ากับลักษณะโน้ตในประโยคเพลงและท่อนเพลงต่างๆของบทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตรานี้โดยจะกล่าวถึงในบทอรรถาธิบายต่อไป

3.2.6 พื้นผิวทางดนตรี

ผู้ประพันธ์ได้เลือกหยิบยกรูปแบบพื้นผิวทางดนตรีจากเพลงไทยสำเนียงมอญมาใช้กับบทประพันธ์ซึ่งพื้นผิวทางดนตรีของเพลงไทยสำเนียงมอญนั้นเป็นแบบดนตรีหลากแนว (Heterophony) แต่จะมีการนำเสนอในรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีหรือในหลายครั้งทำนองหลักจะถูกนำเสนอโดยใช้เครื่องดนตรีมากกว่า 1 ชิ้นขึ้นไปซึ่งอาจจะเป็นแบบคู่หรือแบบกลุ่มอีกทั้งยังมีการ “ล้อ-รับ” ของทำนองระหว่างเครื่องดนตรีในแต่ละแนวอีกด้วย

3.2.7 ลักษณะเฉพาะตัวของเครื่องดนตรีมอญ

เครื่องดนตรีมอญมีหลายเครื่องที่มีความโดดเด่นและเป็นสิ่งสำคัญที่จะขาดไม่ได้ในวงปี่พาทย์มอญ เช่น ฆ้องมอญ ซึ่งฆ้องมอญนั้นจะวางในแนวตั้งมีความโค้งสวยงามอีกทั้งยังชอบที่จะแกะสลักเป็นรูปหงส์สัตว์ประจำชาติของชุมชนชาวมอญ รูปแบบของลูกฆ้องมอญมีความน่าสนใจอย่างยิ่งกล่าวคือ ลูกฆ้องสองฝั่งซ้ายกับขวามีจำนวนไม่เท่ากันซึ่งฝั่งซ้ายจะมี 5 เสียงและฝั่งขวาจะมี 7 เสียง ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะเสียงของฆ้องมอญดังกล่าวมาใช้กับการประสานเสียงในบทประพันธ์โดยเฉพาะการจัดพื้นที่ของเสียง (Spacing) ในแนวดิ่ง โดยกำหนดให้เครื่องที่อยู่เสียงสูงจะมีพื้นที่ใกล้กันและเสียงต่ำนั้นมีพื้นที่ห่างกันเหมือนกับจำนวนลูกฆ้องมอญ

3.2.8 สำเนียงเฉพาะตัว

ในการบรรเลงเพลง “มอญร้องไห้” ผู้บรรเลงปี่จะทำการบรรเลงให้เหมือนกับบทร้องที่มีการ “สะอื้นไห้” ประกอบไปด้วยในขณะที่บรรเลงอีกทั้งยังเป็นสำเนียงการบรรเลงที่มีในดนตรีไทยสำเนียงมอญซึ่งผู้ประพันธ์ได้หยิบยกมาประยุกต์ใช้กับทำนองเพลงในท่อนสุดท้ายทั้งการ “เอื้อน” การบรรเลงโน้ตเสียงเดียวสั้น ๆ ต่อกันให้ราวกับเครื่องดนตรีกำลัง “สะอื้นไห้” และกำลังร้องไห้อยู่จริง ๆ

ตัวอย่างที่ 27 ทำนองที่เลียนแบบเสียงปี่

3.3 แนวคิดหลักของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตรามีลักษณะคล้ายดนตรีบริสุทธิ์ผสมผสานกับดนตรีพรรณนา คำว่า “รามัญ” หมายถึงชื่อของชนชาติมอญซึ่งเป็นชนชาติที่ปัจจุบันไม่มีอาณาเขตเป็นของตัวเองอย่างแท้จริงแต่ยังคงมีชุมชนเล็ก ๆ อาศัยอยู่กระจายไปตามที่ต่าง ๆ ของประเทศไทยซึ่งในทางดนตรีไทยนั้นเราจะได้ยินชื่อเพลงที่มีสำเนียงดนตรีมอญอยู่อย่างมากโดยบทประพันธ์นี้ได้แบ่งออกเป็น 4 ท่อน มีความยาวทั้งสิ้นประมาณ 30 นาที แต่ละท่อนจะมีการหยุดพักระหว่างบรรเลงไม่ได้บรรเลงต่อเนื่องกันแต่อย่างใด ในท่อนที่ 1 มีความเร็วอยู่ที่ 56 ครั้งต่อหนึ่งนาทีซึ่งถือได้ว่าค่อนข้างจะช้าและมีพื้นผิวดนตรีที่เบาบางแสดงถึงบรรยากาศยามเช้าของชุมชนมอญ ท่อนที่ 2 มีความเร็วหลักอยู่ที่ 65 ครั้งต่อหนึ่งนาที ใช้พื้นผิวแบบดนตรีแปรแนวสลับกับพื้นผิวแบบดนตรีหลากแนว (Polyphony) เพื่อสื่อความหมายให้ได้บรรยากาศของชุมชนมอญที่กระจายกันอยู่ในหลากหลายพื้นที่ของประเทศไทย ในท่อนที่ 3 ดนตรีจะมีความเร็วหลักอยู่ที่ประมาณ 110 ครั้งต่อหนึ่งนาทีซึ่งเป็นอัตราความเร็วที่สูงที่สุดในบทประพันธ์นี้ กล่าวคือผู้ประพันธ์เลือกใช้ความเร็วที่ค่อนข้างสูงเพราะต้องการให้เหมือนเป็นจุดสุดยอดของบทเพลงเพื่อที่จะทำให้ท่อนสุดท้ายเสมือนเป็นการคลายตัวของความเข้มข้นของเสียง จะเป็นแนวคิดหลักเดียวกันกับการเคลื่อนที่ของประโยคเพลงและจุดพัก (Cadence) ที่ปรากฏอย่างสม่ำเสมอในบทประพันธ์นี้ เครื่องกระทบต่างๆ มีบทบาทสูงในท่อนนี้เหมือนกับเครื่องเคาะในดนตรีไทยสำเนียงมอญที่ส่วนใหญ่ใช้เครื่องเคาะเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในการดำเนินทำนอง โดยที่ท่อนสุดท้าย เป็นท่อนที่มีอัตราความเร็วอยู่ที่ประมาณ 69 ครั้งต่อนาที ท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้วัตถุดิบจากเพลงไทยสำเนียงมอญที่เกี่ยวกับงาน

พิธีการเผาศพมาใช้เพื่อให้ได้บรรยากาศของเวลากลางคืนและการจากลา ในท่อนสุดท้ายของบทประพันธ์อาจกล่าวได้ว่าบทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตราเป็นบทประพันธ์ที่มีแนวความคิดหลากหลายผสมผสานและถ่ายทอดมาในรูปแบบของดนตรี

3.3.1 แนวคิดการปรับเสียงเครื่องดนตรี

ดนตรีไทยสำเนียงมอญ มีเอกลักษณ์การใช้เสียงที่แตกกต่างไปจากดนตรีไทยที่มาจากสำเนียงอื่นและดนตรีตะวันตกเป็นอย่างมาก กล่าวคือ “ดนตรีไทยจะแบ่งขั้นคู่แปดออกเป็นโน้ต 7 ตัวแต่ละตัวห่างกันเต็มเสียง (Wholetone) ส่วนดนตรีตะวันตกโดยปรกติจะแบ่งขั้นคู่แปดออกเป็น 12 ตัวโน้ตซึ่งแต่ละตัวห่างกันมีระยะครึ่งเสียง (Semitone) หรือจะแบ่งขั้นคู่แปดออกเป็น 6 โน้ตที่มีระยะเต็มเสียงก็ได้ จะเห็นว่าดนตรีไทยจะมีโน้ตห่างกันเต็มเสียงที่กว้างกว่าดนตรีตะวันตกเล็กน้อยและดนตรีไทยยังไม่มีการใช้โน้ตครึ่งเสียง” (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร : 2553) และในดนตรีสำเนียงมอญมีการปรับเสียงให้ต่างไปอีกเล็กน้อยอีกด้วยซึ่งโน้ตตัวแรกจะมีระยะห่างของขั่นคู่เสียงแคบที่สุดในบรรดาโน้ต 7 ตัวแบบห่างกันเต็มเสียง โดยที่ผู้ประพันธ์เลือกปรับโน้ตดนตรีไทยให้แทนที่ด้วยการใช้ระบบโน้ตสากลแบบการปรับระดับเสียงเท่า (Equal Temperament) “คือการแบ่งช่วงคู่แปดออกเป็น 12 เสียงเท่าๆกัน เช่นเดียวกับการปรับระดับเสียงของเปียโน” (ณัชชา พันธุ์เจริญ : 2552) จะได้กลุ่มโน้ตจำนวน 5 ตัวที่มีสำเนียงที่แสดงออกถึงดนตรีมอญซึ่งผู้ประพันธ์ได้ใช้ลักษณะของกลุ่มเสียงนี้มาสร้างเป็นบันไดเสียงสังเคราะห์ในแบบเฉพาะตัวของผู้ประพันธ์เองอีกทั้งยังเป็นบันไดเสียงหลักที่ใช้ในบทประพันธ์อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.2 แนวคิดการจัดระบบเสียงและการประสานเสียง

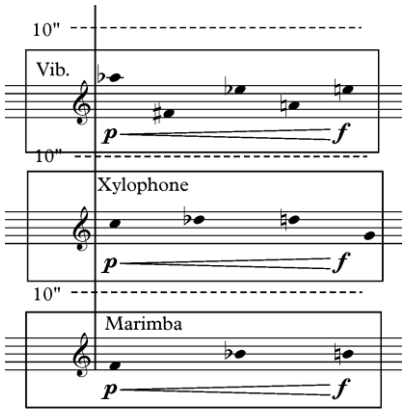
บทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตราใช้ระบบการจัดเสียงแบบอิงกุญแจเสียง (Tonal Music) ที่มีการใช้ศูนย์กลางเสียง (Tone center) แตกต่างกันไป มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและบันไดเสียงสังเคราะห์ที่ผู้ประพันธ์ดัดแปลงจากบันไดเสียงของดนตรีไทยสำเนียงมอญ ประกอบไปด้วยโน้ต 7 ตัว คือ F♯ G B♭ B C D♭ D F F♯ ดัดแปลงมาจากบันไดเสียงเพนตาโทนิกโดยที่เพิ่มเอกลักษณ์ของขั้นคู่ครึ่งเสียงเข้าไป บันไดเสียงนี้จะมีวิธีการใช้ที่หลากหลายและเป็นกลุ่มโน้ตหลักที่ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ตลอดบทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตราในแง่มุมของการใช้ ทำนองหลัก ทำนองรอง ทำนองสอดประสาน การประสานเสียงและจุดพักประโยคเพลงซึ่งจะได้อธิบายต่อไปตามลำดับ

ในด้านการประสานเสียง ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจจากจำนวนลูกฆ้องของฆ้องมอญในประเด็นที่ฆ้องมอญ มีจำนวนลูกฆ้องไม่เท่ากัน โดยที่มือขวาจะมี 7 ลูก และมือซ้ายมี 5 ลูก ทำให้เกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีไทยสำเนียงมอญและผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้สำหรับการเลือกความห่างของขั้นคู่เสียงในแนวตั้ง โดยแบ่งว่าถ้าเครื่องเสียงสูงนั้นผู้ประพันธ์จะเลือกวางโน้ตที่มีความสูงของระดับเสียงใกล้เคียงกัน ส่วนเครื่องเสียงต่ำนั้นจะเลือกใช้ช่วงเสียงที่ห่างกันให้ลักษณะเหมือนฆ้องมอญที่มีจำนวนลูกฆ้องไม่สมมาตรกัน

3.3.3 แนวคิดการใช้เทคนิคดนตรีเสี่ยงทาย

เทคนิคการประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ยี่สิบนั้นมีมากมายและหลากหลายซึ่งในแต่ละรูปแบบย่อมมีความสำคัญและน่าสนใจแตกต่างกันไป แต่เทคนิคการประพันธ์ดนตรีแบบหนึ่งซึ่งนับได้ว่าเป็นเทคนิคที่สำคัญและส่งผลกระทบต่อพัฒนาการในการเปลี่ยนแปลงเทคนิคการประพันธ์เพลงของดนตรีตะวันตกคือดนตรีเสี่ยงทาย (Chance music) ซึ่งหมายถึง “ดนตรีที่เปิดโอกาสให้เนื้อหาดนตรีได้ดำเนินไปตามเงื่อนไขของการเสี่ยงทายรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง โดยนักประพันธ์เพลงเป็นผู้กำหนดเงื่อนไขเหล่านี้” (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร : 2553) ดนตรีคลาสสิกในช่วงยุคโรแมนติกจนกระทั่งถึงดนตรีในช่วงต้นของศตวรรษที่ยี่สิบ การกำหนดรายละเอียดของเนื้อหาดนตรีโดยผู้ประพันธ์เพลงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญซึ่งนักดนตรีจะต้องปฏิบัติตาม ไม่ว่าจะเป็นระดับเสียง ลักษณะจังหวะ ความเข้มเสียง อัตราความเร็วแต่ในการแสดงจริงนั้นอาจจะมีสิ่งที่แตกต่างในเรื่องของสำเนียงและซุ่มเสียงของวงดุริยางค์ เป็นหน้าที่ของวาทยากรที่จะปรับแต่งเสียงวงออกมาให้เหมาะสมที่สุดในแต่ครั้งของการแสดง แต่ความคิดของดนตรีเสี่ยงทายอาจจะสวนทางกับนักประพันธ์เพลงทั่วไป เพราะการกำหนดหน้าที่ของบทประพันธ์ในดนตรีเสี่ยงทายนั้นจะมีน้อยลงจนบางครั้งเหลือเพียงแค่แนวทางปฏิบัติที่เปิดโอกาสให้อิสระกับผู้บรรเลงว่าจะเลือกบรรเลงตามแนวคิดทางการบรรเลง ซึ่งในเทคนิคที่มีปรากฏอยู่มากมายนั้นผู้ประพันธ์ได้เลือกมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับบทเพลงรามัญคือ เทคนิคการใช้โน้ตกล่อง (Box notation)

ตัวอย่างที่ 28 การใช้โน้ตกล่อง



"โน้ตกล่อง หมายถึงการใช้โน้ตบรรจุอยู่ในกล่องสี่เหลี่ยมซึ่งผู้บรรเลงจะต้องเล่นโน้ตในกล่องนี้ตามลำดับตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด แต่จะมีอิสระในการเลือกที่จะหยุดระหว่างกลุ่มโน้ตนานเท่าไหร่ก็ได้ นอกจากนั้นผู้บรรเลงยังสามารถเลือกอัตราความเร็วได้อีกด้วย" (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร: 2553) ผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคโน้ตกล่องนี้ในส่วนของช่วงเชื่อม (Transition) ปรากฏอยู่หลายครั้งในบทประพันธ์

3.4 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์เพลง

ท่อนที่ 1

ในท่อนที่ 1 ผู้ประพันธ์ตั้งชื่อท่อนว่า "งัวเยียห์" แปลว่าเวลาเช้าตามคำแปลของพจนานุกรมมอญ-ไทย ฉบับทุนพระยาอนุมานราชธน ผู้ประพันธ์เลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบ สามตอนอิสระ (Sectional Form) ประกอบด้วยตอน A B C แต่ละตอนจะมีเทคนิคการนำเสนอรูปแบบสำเนียง บันไดเสียง การประสานเสียง การขยายประโยคเพลง อัตราความเร็ว จุดพักและการผสมเครื่องดนตรีแตกต่างกันไปโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตอน	A	ห้องที่	1 – 31
ตอน	B	ห้องที่	32 – 75
ตอน	C	ห้องที่	76 – 97
โคดา		ห้องที่	98 – 105

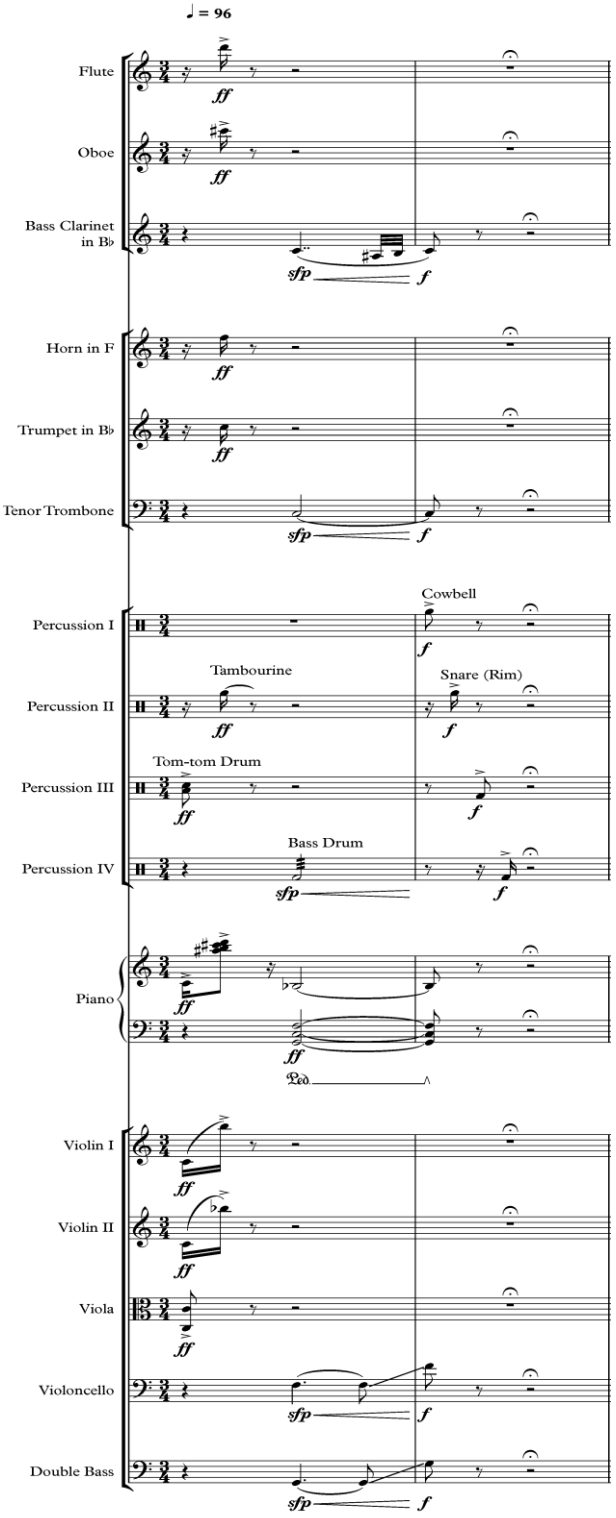
ตอน A

ห้อง 1 – 2

ผู้ประพันธ์กำหนดให้โน้ต 2 กลุ่มแรกมีกลุ่มโน้ตเสียงสั้นในเครื่องเสียงสูงและกลุ่มโน้ตเสียงยาวในเครื่องเสียงต่ำ เป็นแนวคิดหลักสำหรับการสร้างประโยคเพลงและเป็นการแสดงถึงวิธีการประสานเสียงที่จะเป็นแนวคิดหลักและใช้ประสานกันในหลาย ๆ ช่วงของบทประพันธ์นี้ การใช้เครื่องกระทบผสมเสียงกับเครื่องสายและเครื่องลมและการปรากฏของเสียงที่มีลำดับไล่เรียงกันคล้ายการเลียนเสียง (Imitation) ของกลุ่มเครื่องกระทบจะเป็นรูปร่าง (Shape) และโครงสร้างหลัก (Structure) ของท่อนที่ 1 นี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 29 โน้ตเสียงสั้น-ยาว จากกลุ่มโน้ตในห้องที่ 1 – 2

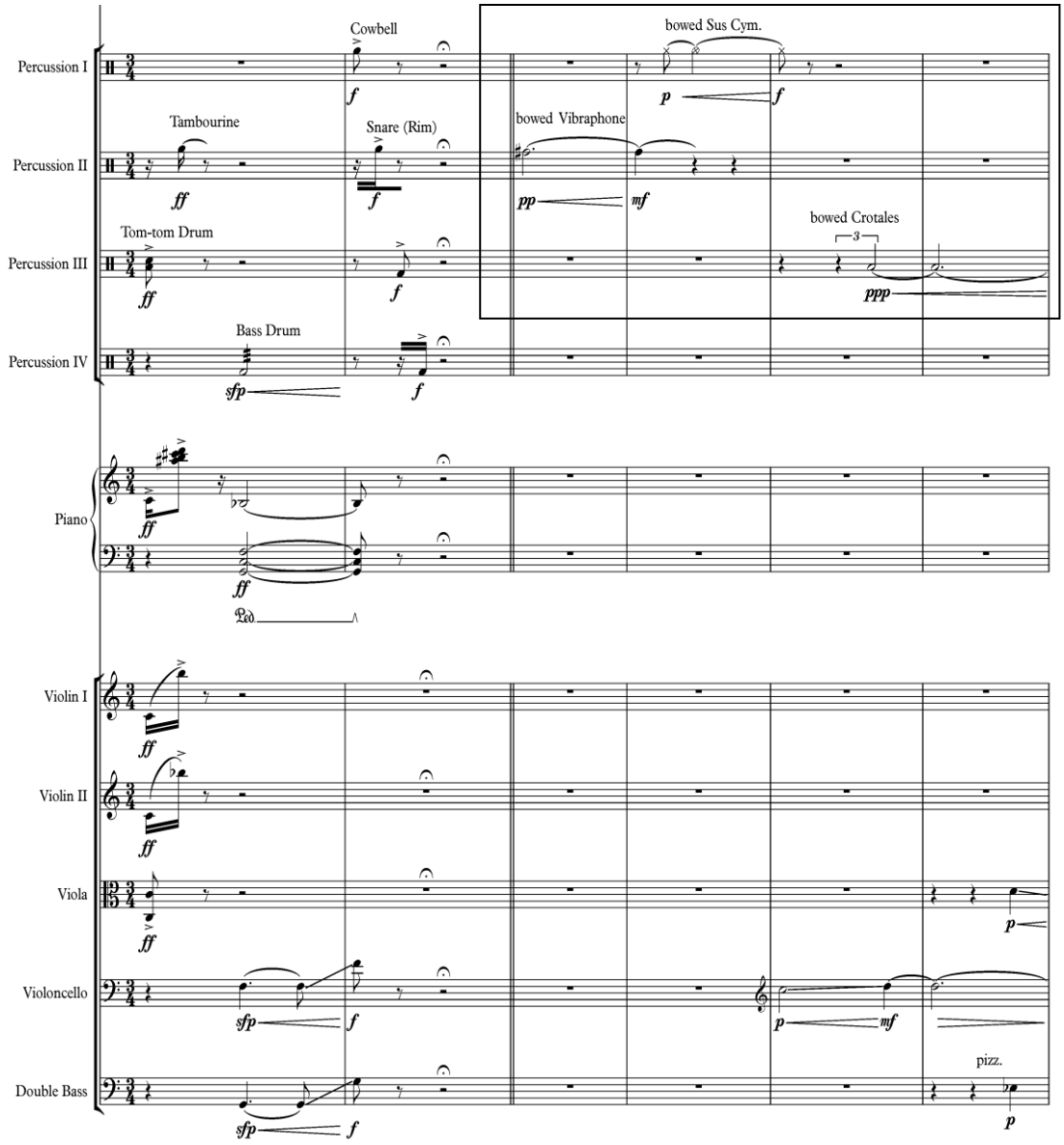
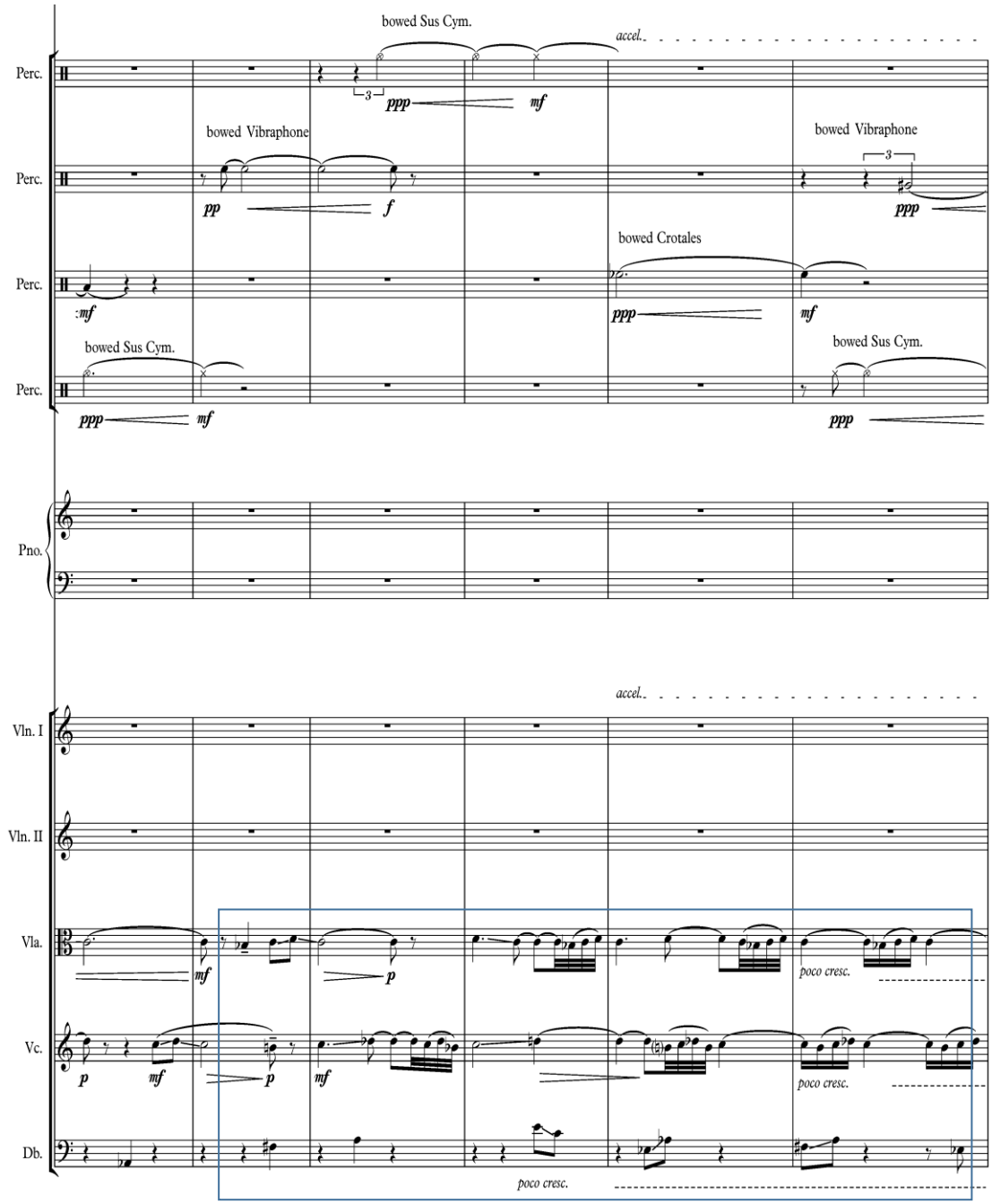
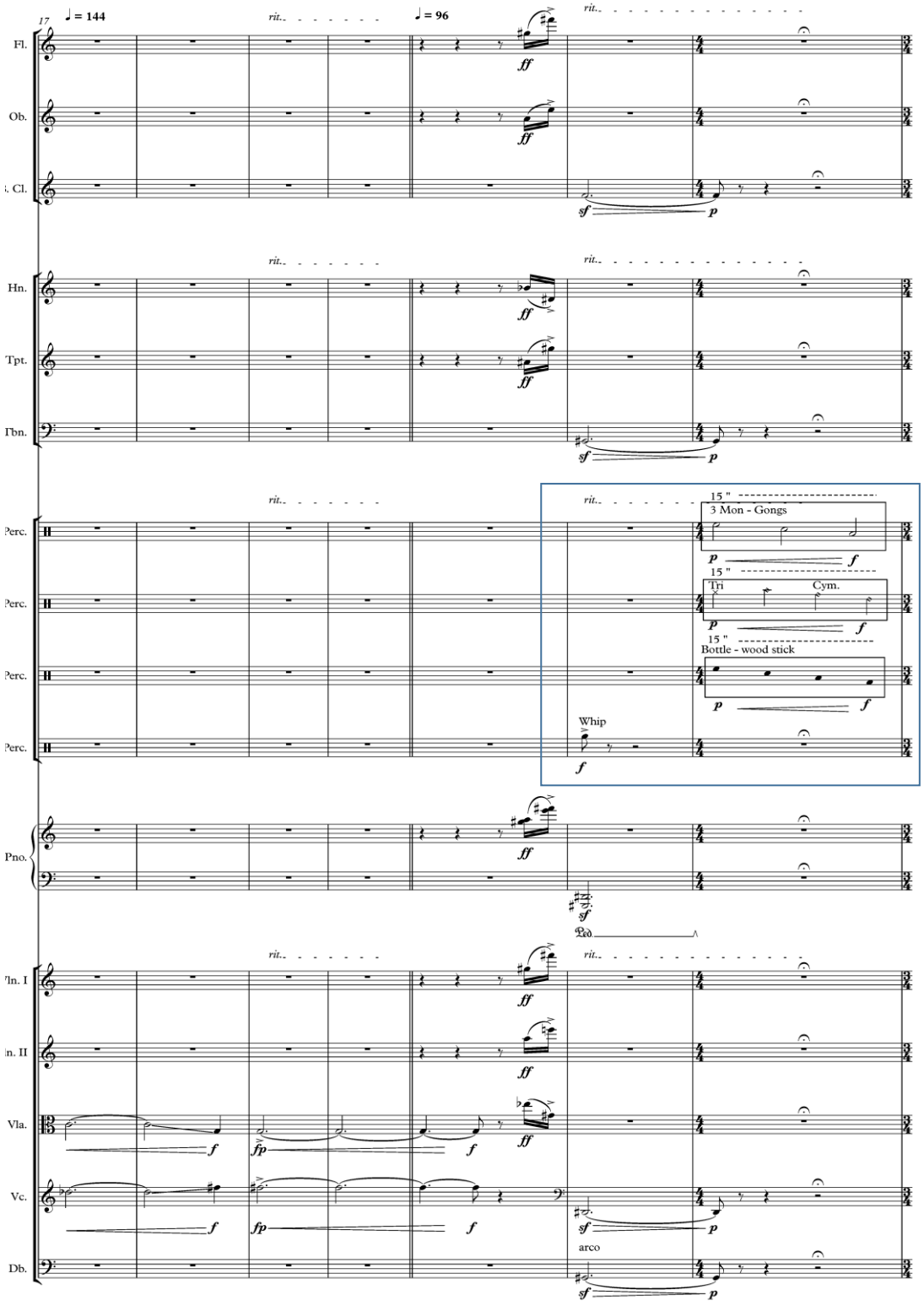
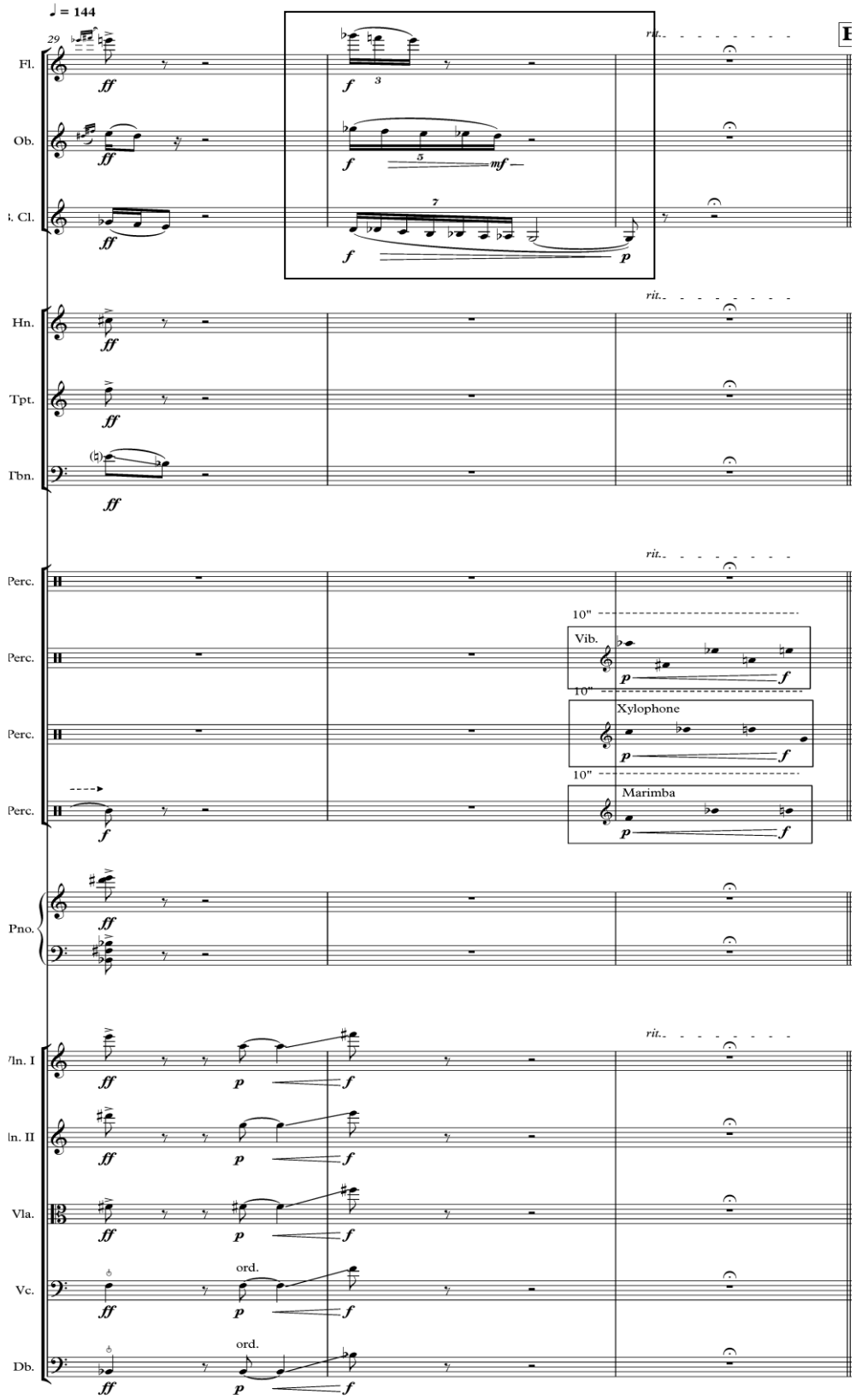


ห้องที่ 3-31

กลุ่มเครื่องกระทบนำเสนอเสียงที่แหลมและบางด้วยการใช้คันชักของเครื่องสายและการเน้นความเข้มของเสียงจากดังไปหาเบาทำให้เกิดมิติของเสียงก่อนจะนำเข้าสู่ทำนองของวิโอลาเชลโลและดับเบิลเบสต่อมา ซึ่งจะเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองด้วยวิธีการเพิ่มตัวโน้ตให้หนาแน่นขึ้นและใช้การเร่งอัตราความเร็ว (Accelerando) จากห้องที่ 11 ไปจนถึงโน้ตยาวและสูงที่สุดในช่วงนี้เสมือนเป็นจุดพักของประโยคเพลง ตามด้วยการช้าลงที่ละน้อย (Ritardando) สู่ห้องที่ 21 ในอัตราความเร็วใหม่ แล้วจึงนำเข้าสู่ช่วงประโยคเพลงใหม่ที่เป็นการขยายวัตถุดิบแรกของบทประพันธ์ให้ยาวขึ้นและใช้โน้ตกล่องเป็นช่วงเชื่อมในห้องที่ 23 และใช้โหม่ง 3 ใบผสมกับเครื่องเคาะอื่น เพื่อให้เกิดเสียงใหม่และเพื่อทำให้นึกถึงดนตรีไทยสำเนียงมอญ

เทคนิคการใช้กลุ่มเสียงในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เสียงจากกลุ่มเสียง 3 กลุ่ม ได้แก่ (1) บันไดเสียงสังเคราะห์ซึ่งมีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ต C ประกอบไปด้วยโน้ต G B♭ B C D♭ D F โดยกำหนดให้โน้ตชุดนี้เป็นกลุ่มเสียงหลัก (2) กลุ่มเสียงประสานได้แก่โน้ต E♭ E F♯ G♯ A ซึ่งเป็นโน้ต 5 ตัวที่มีเสียงคล้ายบันไดเสียงมอญนำมาใช้ในชั้นของเสียง (Layer) ที่ต่างกัน (3) บันไดเสียงโครมาติกซึ่งจะใช้เพื่อการเพิ่มสีสันของบทประพันธ์และใช้เพื่อเพิ่มความน่าสนใจในเรื่องความเข้มของเสียง (Dynamics) ในห้องที่ 30 และใช้โน้ตกล่องอีกครั้งในห้องที่ 31 แต่เปลี่ยนเครื่องกระทบเป็นเครื่องประเภทมีระดับเสียง (Pitch percussion) เพื่อนำไปสู่ตอน B ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

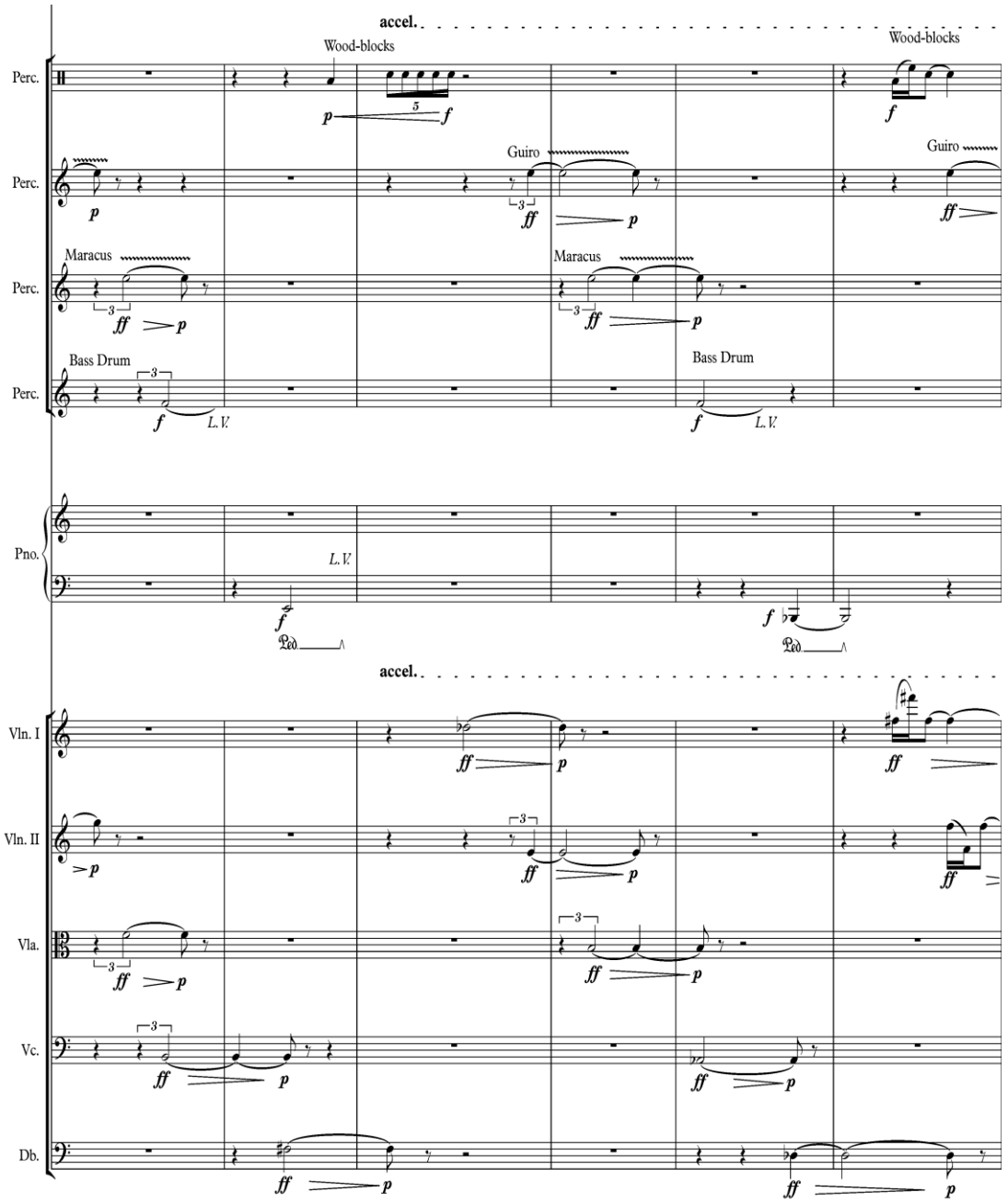
ตัวอย่างที่ 30 การใช้คันชักในเครื่องกระทบ

ตัวอย่างที่ 31 การดำเนินทำนองของ วิโอลา เชลโลและดับเบิลเบส

ตัวอย่างที่ 32 การช้าลงทีละน้อยและการใช้โหม่ง 3 ใบกับโน้ตกล่อง

ตัวอย่างที่ 33 การใช้บันไดเสียงโครมาติก

ตอน B

ห้องที่ 32 – 39

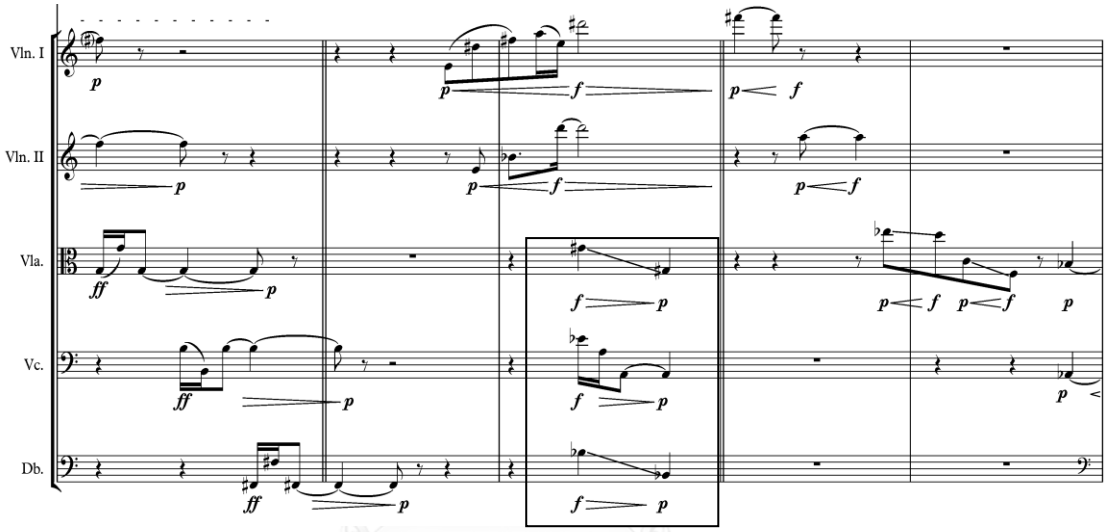
ผื้นผิวของบทประพันธ์ในช่วงนี้เป็นแบบกระแสเสียงกระด้าง (Pointillism) ผสมกับการใช้เครื่องกระทบจับคู่กับเครื่องสายโดยเลือกเครื่องที่มีความสูงของเสียงเหมือนกัน โดยที่กลุ่มเครื่องกระทบทั้งหมดที่ใช้เป็นเครื่องแบบไม่มีระดับเสียงที่ชัดเจน (Indefinite pitch) ทั้งสิ้นเพื่อให้เกิดการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีที่ได้เป็นเสียงใหม่และมีเครื่องหมายกำหนดความดังเบาอย่างชัดเจน รูปร่างของประโยคเพลงพัฒนามาจากโน้ตกลุ่มแรกของเครื่องกระทบในห้องที่ 3 ของบทประพันธ์ และใช้การเร่งอัตราความเร็วเป็นจุดพักเพลง ใช้การเพิ่มอัตราส่วนของกลุ่มจังหวะย่อยอย่างอิสระเพื่อเป็นการสร้างประโยคเพลง

กลุ่มเสียงที่ผู้ประพันธ์ใช้ในตอน B นี้เป็นการทดเสียง (Transpose) จากกลุ่มเสียงแรกแล้วใช้ศูนย์กลางเสียงคือโน้ต Gb ซึ่งมีโน้ตทั้งหมดดังนี้ D♭ E F G♭ G A♭ C♭ และใช้โน้ต B♭ C D E♭ A สลับกับโน้ตหลักเพื่อเป็นการสร้างสีสันให้กับรูปประโยคเพลง

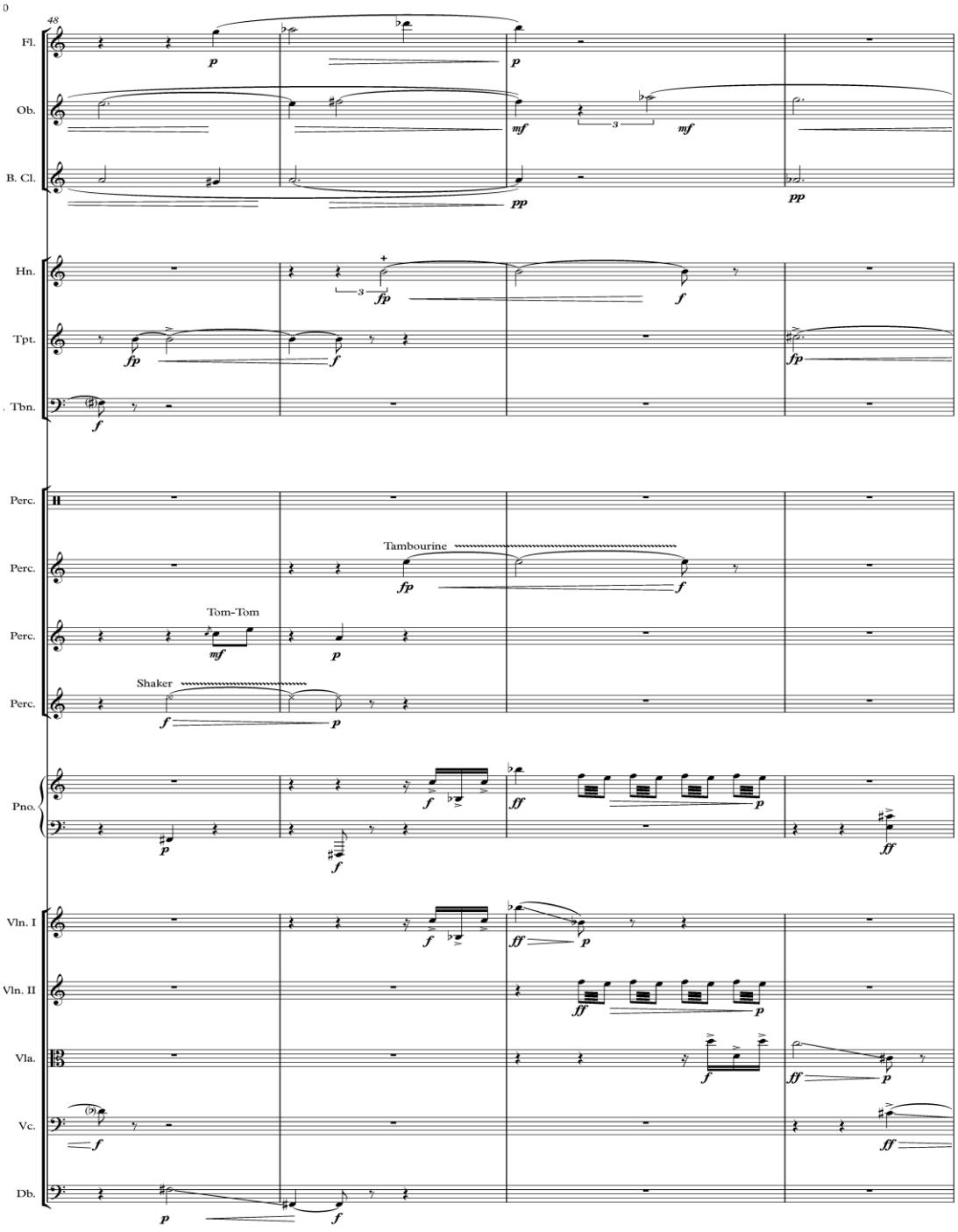
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 34 การจับคู่ระหว่างเครื่องกระทบกับเครื่องสาย

ห้องที่ 40 – 41

เป็นช่วงที่มีอัตราจังหวะเร็วกว่าช่วงที่แล้วเกือบสองเท่าและวิธีการใช้โน้ตเรียงลำดับในแนวนอนเพื่อสร้างรูปแบบของประโยคเพลงแบบใหม่ มีเทคนิคใหม่ที่ใช้ในตลอดบทประพันธ์คือเทคนิคการรูดสาย (Portamento) และนำกลับไปสู่อัตราจังหวะช้าแบบฉับพลันในห้องที่ 42 ในช่วงนี้นอกจากมีการนำเสนอสิ่งใหม่แล้วยังทำหน้าที่เป็นท่อนเชื่อม

ตัวอย่างที่ 35 การรูดสาย (Portamento)

ห้องที่ 43 – 75

เป็นช่วงที่พื้นผิวของดนตรีมีความซับซ้อนสูงมากขึ้นซึ่งในห้องที่ 46 กลุ่มเครื่องลมได้เริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้นโดยการนำเสนอทำนองเป็นลำดับ 3 ครั้ง ที่ไม่เหมือนกัน โดยลักษณะจังหวะแบบที่ 1 จะมาตอนจังหวะตก แบบที่ 2 จะมาที่จังหวะยกแล้วแบบที่ 3 จะมาพร้อมโน้ตแบบสามพยางค์เรียงกันไปตามลำดับตลอดทั้งตอน B การเรียบเรียงเสียงเครื่องดนตรีนั้นจะเกิดการจับคู่ใหม่ขึ้นโดยที่กลุ่มเครื่องกระทบจะบรรเลงพร้อมกลุ่มเครื่องลมและเลือกใช้เปียโนบรรเลงพร้อมกลุ่มเครื่องสายแทน ในส่วนของท่อนเชื่อมในห้องที่ 75 ผู้ประพันธ์ได้นำ โหม่ง 3 ใบกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 36 การเข้ามามีบทบาทของเครื่องลม

ตอน C

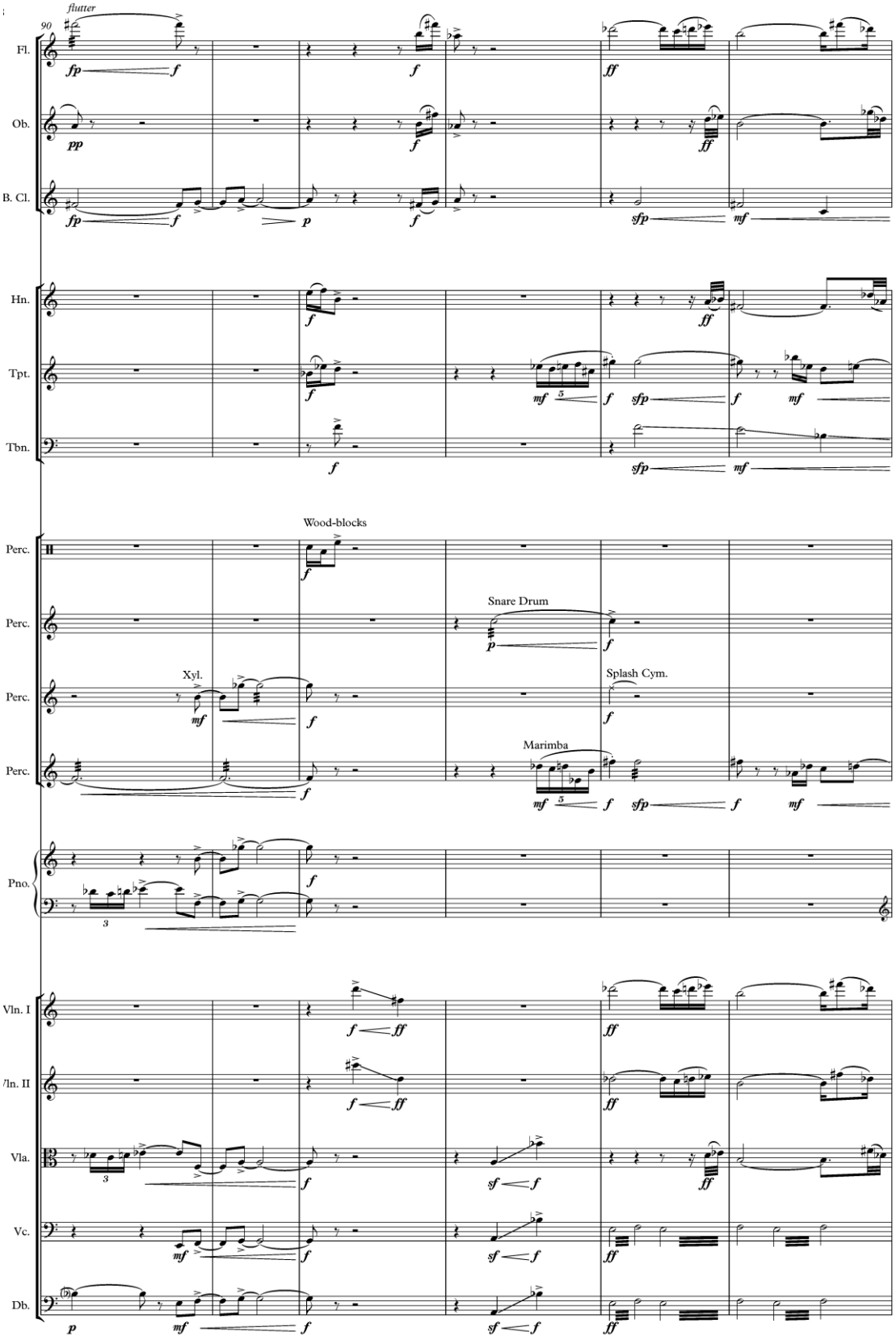
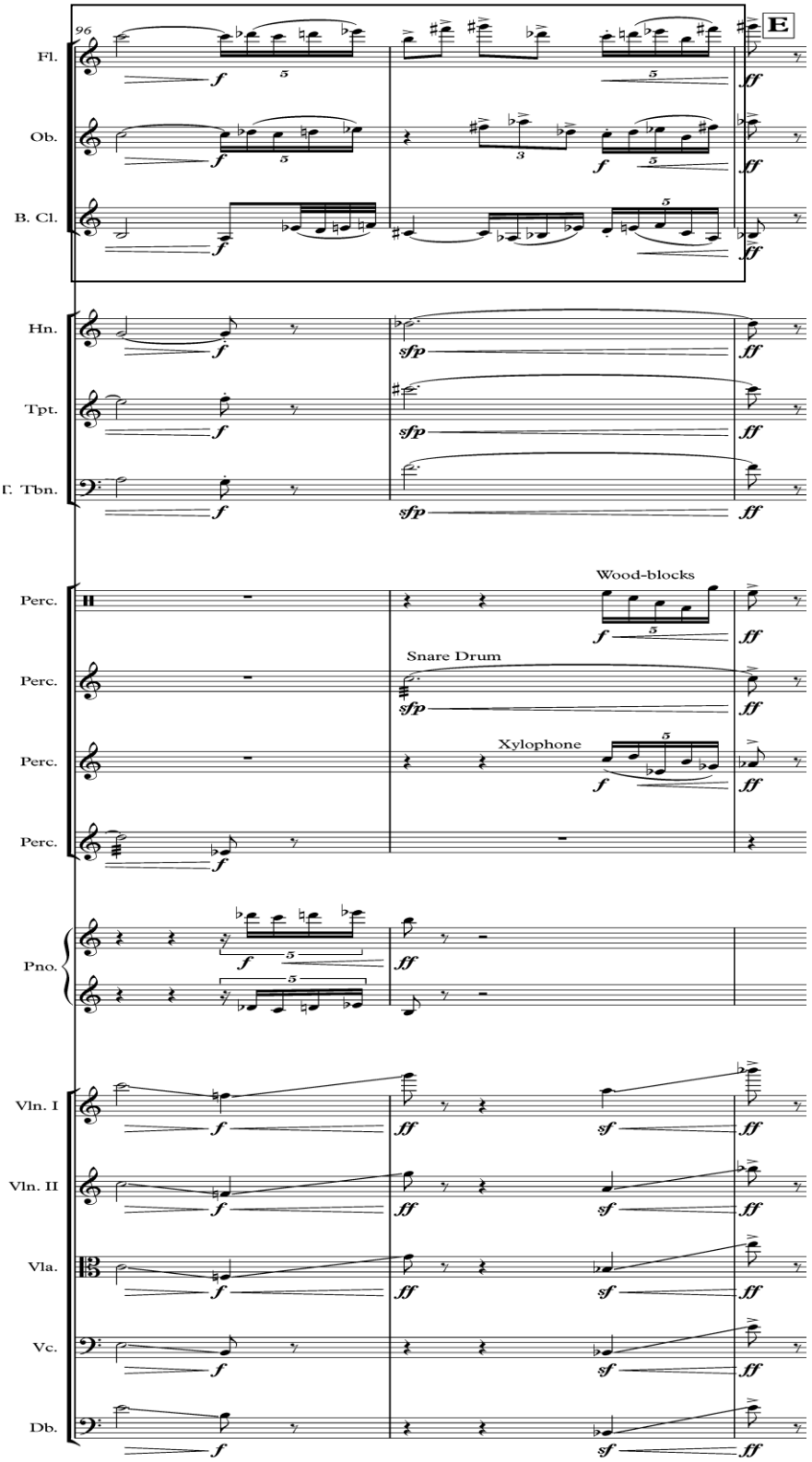
ห้องที่ 76 – 97

ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้วิธีการจับคู่ของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ขึ้นใหม่เพื่อให้เกิดเสียงประสานที่มีความแตกต่าง เช่น เครื่องกระทบมาพร้อมกับเปียโนและดับเบิลเบสในลักษณะของกลุ่มโน้ตเพเดิล (Pedal point) อีกทั้งยังมีการจับคู่ระหว่างเครื่องลมกับเครื่องสายแต่จะบังคับให้เป็นกลุ่มเครื่องในช่วงเสียงเดียวกัน เช่น กลุ่มเครื่องเสียงสูงจับคู่กันระหว่างเครื่องลมกับเครื่องสายและเครื่องทองเหลืองสลับกับกลุ่มเครื่องเสียงกลางและต่ำเป็นต้น

รูปแบบในการสร้างทำนองของช่วงนี้จะพัฒนาจากมาจากรูปแบบกระแสเสียงกระด้างมาเป็นแบบเส้น (Line) แต่ยังเกิดการกระจายของสีสันของเสียงตามแบบเดิมอยู่ ส่วนการเรียงต่อกันของเส้นเสียงนั้นจะเพิ่มไปจนมีลักษณะคล้ายการขยายของทำนองแบบประดับตกแต่งจากเสียงหลัก (Embellishment) อีกทั้งความดังเบาที่มากที่สุดเพื่อพัฒนาไปยังโน้ตที่สูงที่สุดในห้องที่ 98 เพื่อนทำหน้าที่เป็นจุดพักที่ใหญ่ที่สุดในท่อนนี้

กลุ่มเสียงที่ใช้ในท่อนนี้คือโน้ต A♭ B C D♭ D E♭ G♭ มีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ต D♭ แต่ในท่อนนี้เพิ่มการเรียงลำดับของกลุ่มเสียงในแต่ละกลุ่มให้ต่างกันในแนวตั้ง แต่แนวนอนจะเรียงกันเป็นลำดับเพื่อให้เกิดความชัดเจนในระหว่างแนวเสียงและเพิ่มสีสันให้กับเครื่องดนนตรี เช่น ในห้องที่ 94 – 96

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 37 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีที่แตกต่างจากตอนต้น

ตัวอย่างที่ 38 ทำนองแบบเส้นคล้ายการขยายทำนองแบบประดับตกแต่งจากเสียงหลัก

ท่อนที่ 2

ในท่อนที่ 2 นี้มีชื่อว่า “งัวเหลิง” แปลว่าเวลาสายตามคำแปลของพจนานุกรมมอญ-ไทย ฉบับทุนพระยาอนุมานราชธนซึ่งผู้ประพันธ์เลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบ สามตอน (Ternary Form) ประกอบด้วยตอน A B A ซึ่งในแต่ละตอนจะมีเทคนิคการนำเสนอรูปแบบของสำเนียง บันไดเสียง การประสานเสียง การขยายประโยคเพลง อัตราความเร็ว จุดพักและการผสมเครื่องดนตรีแตกต่างกันไปจากท่อนที่แล้ว โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตอน	A	ห้องที่	1 – 22
ตอน	B	ห้องที่	23 – 69
ตอน	A	ห้องที่	70 – 86
โคดา		ห้องที่	87 – 96

ภาพรวมของการใช้กลุ่มเสียงเพื่อสร้างทำนองและรูปแบบการประสานเสียงนั้นจะแตกต่างออกไปจากท่อนที่ 1 อย่างสิ้นเชิงโดยที่ในท่อน 2 นี้ ผู้ประพันธ์ได้มุ่งเน้นไปที่รูปแบบพิเศษของการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี เช่น การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีแบบมีกลุ่มเล็กหลายกลุ่มบรรเลงประชันกันแล้วจึงจัดพื้นที่ของเสียงใหม่โดยย้ายกลุ่มเล็ก 2 กลุ่มไปไว้ตรงข้ามกับวงหลัก ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจมาจากการที่ชุนชนมอญมีหลายกลุ่มกระจัดกระจายออกไปตามพื้นที่ต่าง ๆ ของประเทศไทย แต่ละกลุ่มยังมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง

ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มเทคนิคการคัดทำนอง การคัดทำนอง “เป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่เลือกทำนองที่รู้จักกันดีอยู่แล้วมาปรากฏให้ได้ยินในบทเพลง มักเป็นทำนองสำคัญจากบทเพลงที่มีชื่อเสียง” (ณัชชา พันธุ์เจริญ : 2552) โดยเลือกใช้เพลงจากเพลงไทยสำเนียงมอญมาเป็นทำนองปรากฏอยู่ในท่อนที่ 2 โดยใช้เครื่องกระทบและเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงสลับกัน

ผู้ประพันธ์ใช้ “ฉิ่ง” บรรเลงประกอบกับ “เครื่องหนัง” เพื่อจำลองลักษณะของหน้าทับเป็นการสร้างการคัดทำนองในอีกรูปแบบหนึ่ง

กลุ่มเสียงที่ใช้เป็นหลักในท่อนนี้คือบันไดเสียงสังเคราะห์ที่มีลักษณะคล้ายกับท่อนที่ 1 แต่มีจำนวนโน้ตมากขึ้นและมีการใช้อย่างอิสระโดยมีโน้ตดังต่อไปนี้ F♯ G B♭ B C D♭ D F F♯ และเลือกใช้ศูนย์กลางเสียงสลับกันไปอย่างอิสระ เช่น ใช้ C เป็นศูนย์กลางเสียงแล้วมีโน้ตอื่น ๆ คอยสนับสนุนเช่น F♯ กับ G บันไดเสียงนี้ประกอบขึ้นจากขั้นคู่เสียง 3 ชุดเป็นหลักคือขั้นคู่ 2 ไมเนอร์

ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 5 เพอเฟคแล้วจัดเรียงให้เกิดความสมมาตรขึ้น สามารถพลิกแพลงเป็นกลุ่มโน้ตที่มีเอกลักษณ์ ซึ่งจะได้อธิบายดังต่อไปนี้

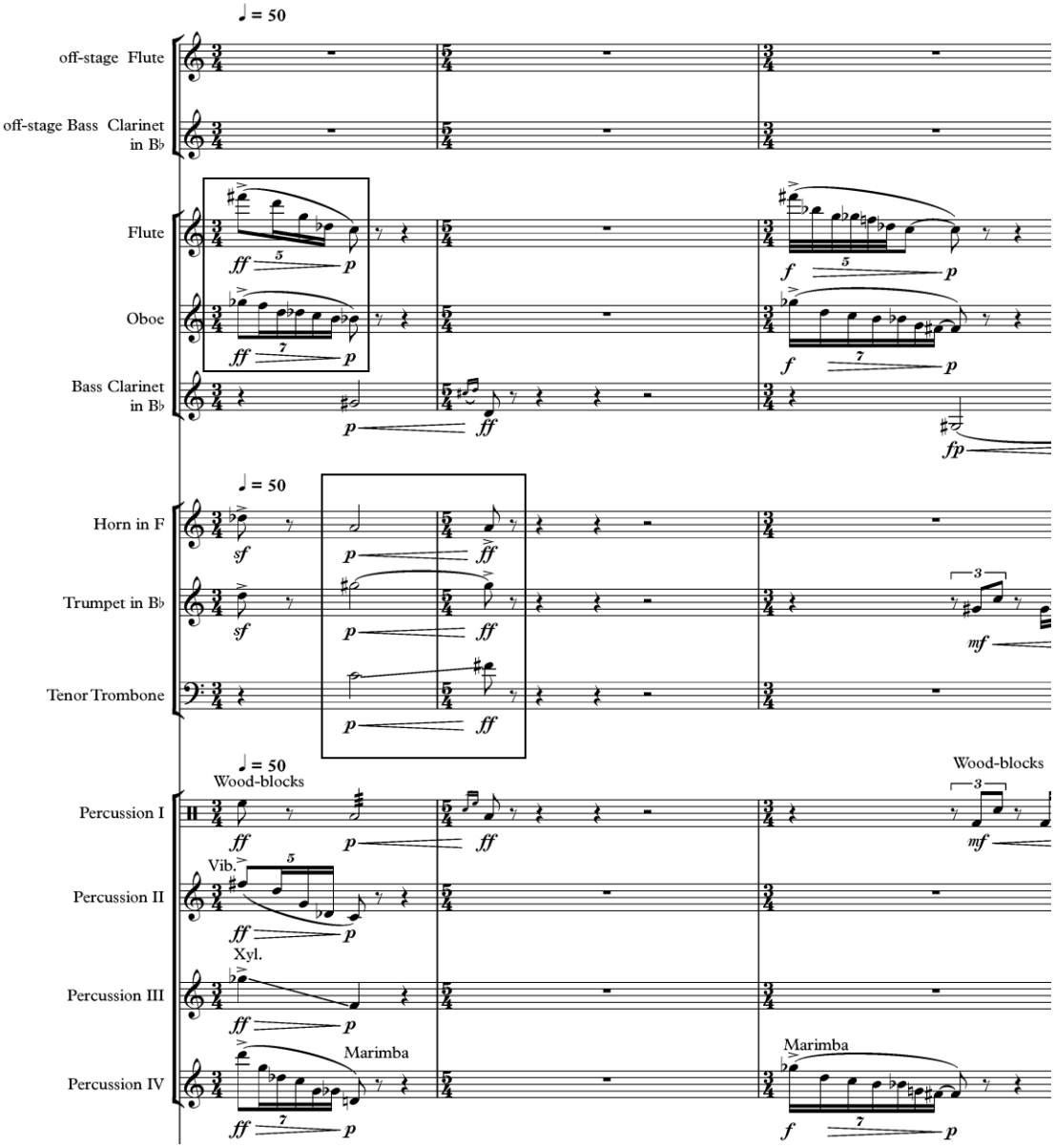
ตอน A

ห้อง 1 – 4

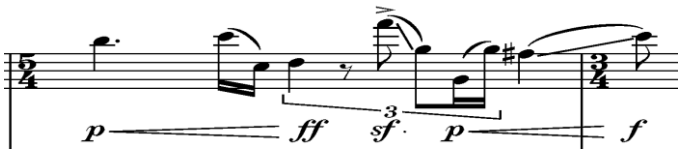
ผู้ประพันธ์สร้างกลุ่มโน้ตสั้น – ยาวที่ดัดแปลงมาจากโน้ตสำคัญในท่อนที่ 1 แต่ขยายออกโดยเพิ่มค่าจังหวะของโน้ต ความยาวโน้ต ช่วงเสียงที่กว้างขึ้น การใช้ความเข้มเสียงที่หลากหลาย รวมไปถึงการรูดสาย เพราะต้องการให้เกิดความเป็นหนึ่งเดียวของบทเพลง แต่แสดงให้เห็นถึงเทคนิคการพัฒนาทำนองเพลงไปพร้อมกัน

การใช้อัตราจังหวะ (Time signature) ที่สลับกันนั้นผู้ประพันธ์ได้วิธีคิดมาจากการขยายกลุ่มโน้ต สั้น – ยาวจากท่อนที่ 1 โดยใช้ทำนองหลักหรือโน้ตเสียงยาวปรากฏในอัตราจังหวะแบบห้า (5/4) ส่วนโน้ตเสียงสั้นจะปรากฏในอัตราจังหวะแบบสาม (3/4) และใช้กลุ่มโน้ตสร้างทำนองที่เกิดขึ้นอย่างอิสระ ตัวอย่างเช่นโน้ตในห้องที่ 2 แนวไวโอลิน 1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 39 การพัฒนาของโน้ตสั้น-ยาว จากท่อนที่ 1

ส่วนของแนวคิดในด้านระดับเสียงนั้นจะเห็นได้ว่าทำนองหลักของท่อนที่ 2 นี้จะถูกประพันธ์ขึ้นจากการขยายของขั้นคู่เสียงโดยเริ่มจากขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ไปสู่ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ ไปสู่ขั้นคู่ 8 แล้วจบประโยคด้วย ขั้นคู่ 4 ออกเมนเทด (Tri-tone) ส่วนรูปแบบของจังหวะนั้นได้แรงบันดาลใจมาจากลักษณะโน้ต สั้น – ยาว ที่เป็นหัวใจหลักของบทประพันธ์

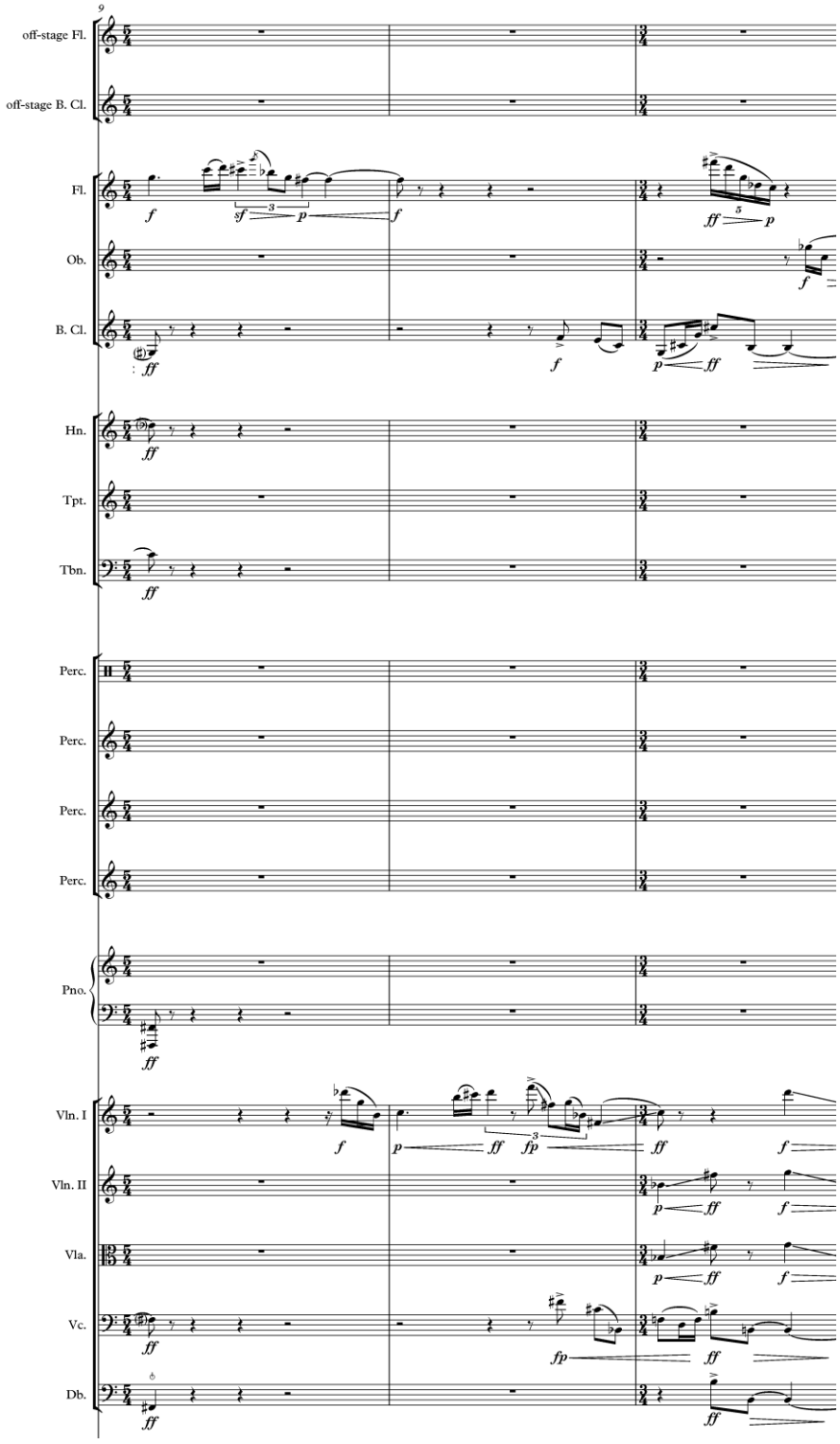
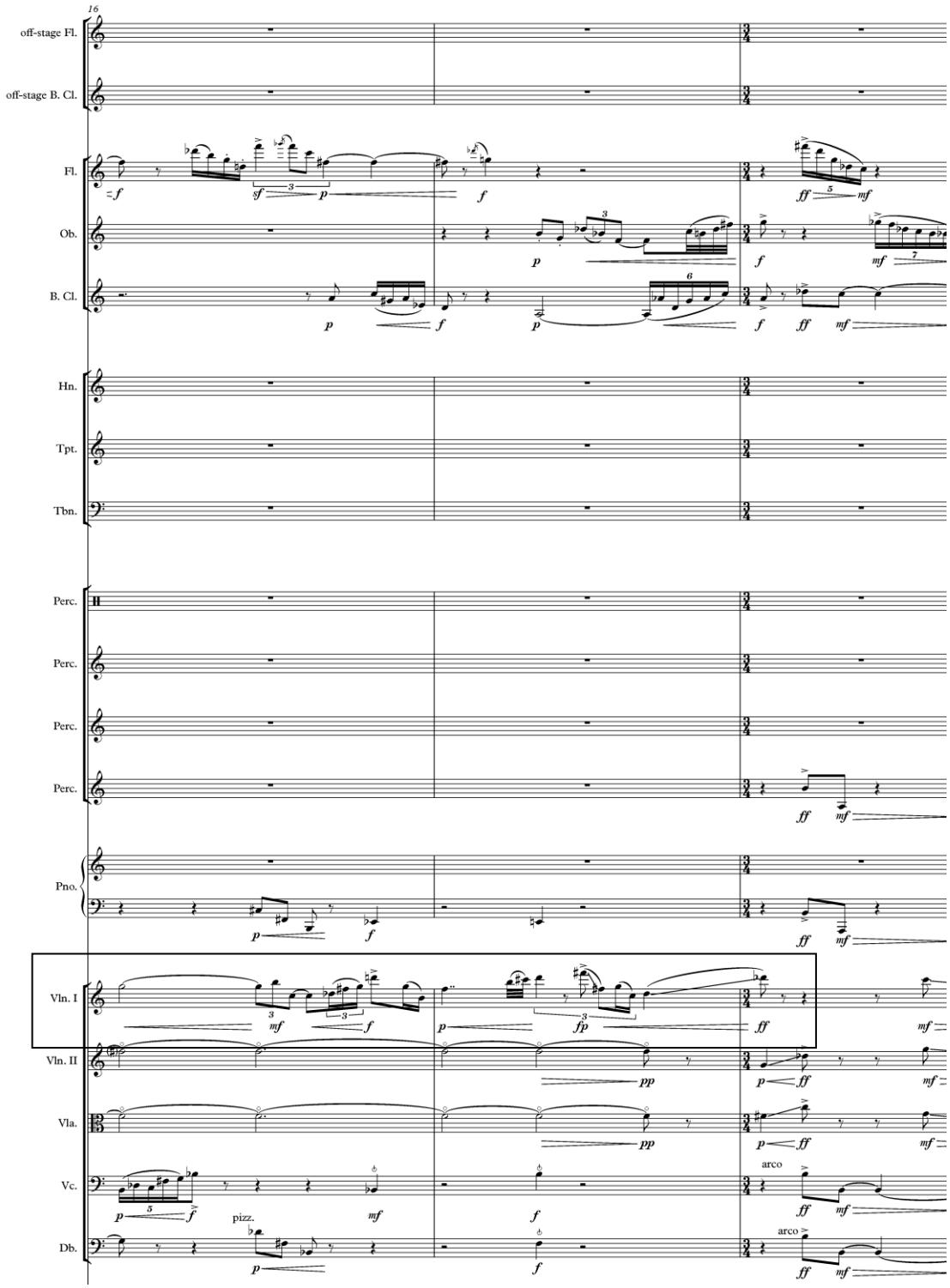
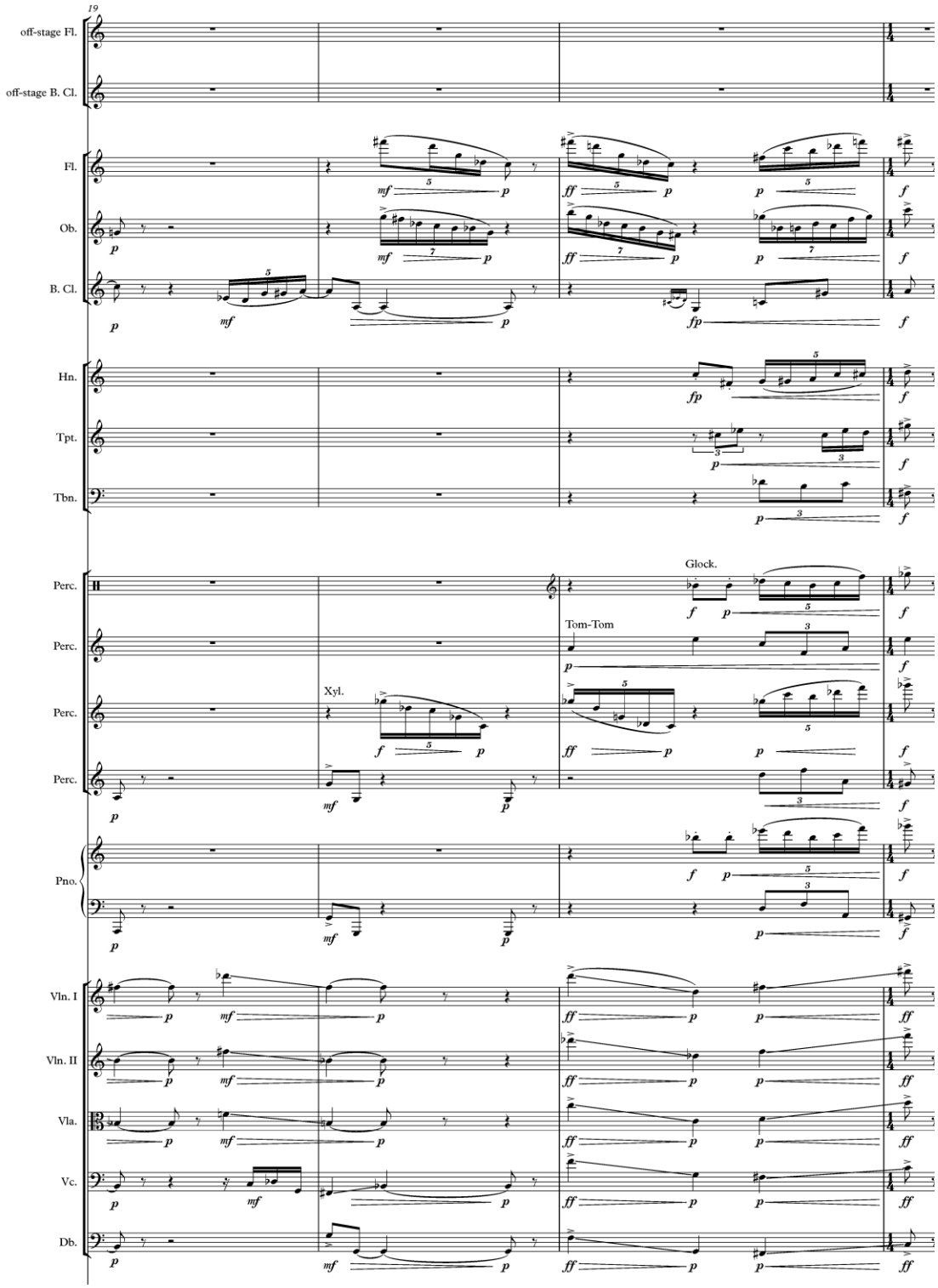
ตัวอย่างที่ 40 ทำนองหลักที่ถูกขยาย



ห้องที่ 2 – 22

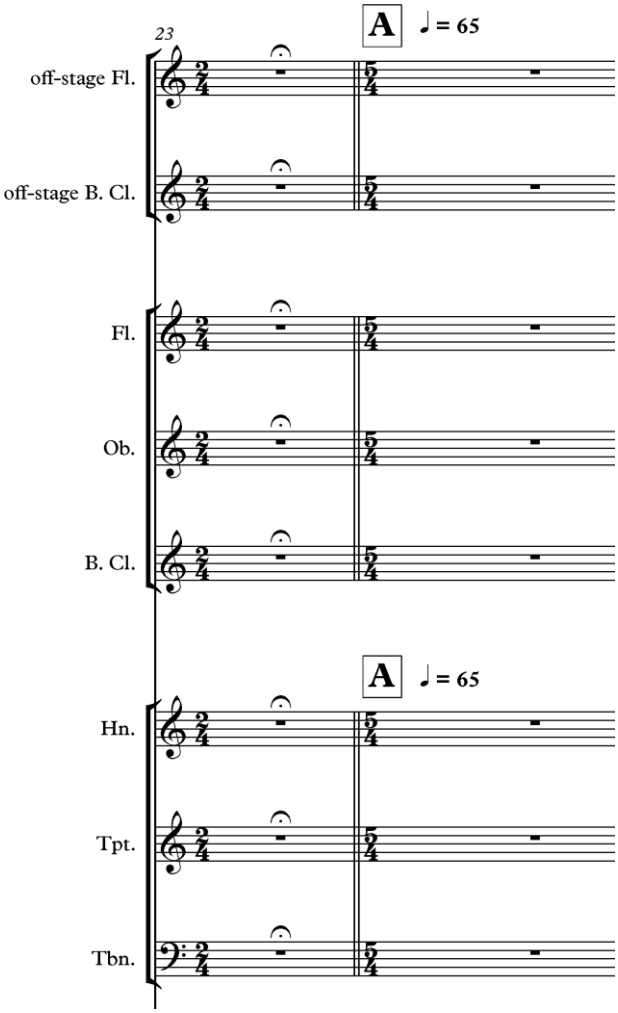
เป็นส่วนพัฒนาของห้องที่ 1 – 4 โดยใช้การขยายจำนวนห้องและเพิ่มความหนาแน่นของพื้นผิวดนตรีที่มากขึ้นเพื่อนำไปสู่จุดสูงสุดของ ตอน A ต่อไป เช่น ช่วงเดี่ยวของแนวไวโอลิน 1 กับฟลูตจะถูกเพิ่มให้ยาวขึ้นอย่างมีสัดส่วนตั้งแต่ห้องที่ 9 – 10 ไปสู่ห้องที่ 14 – 18 แล้วนำไปสู่ความหนาแน่นของพื้นผิวดนตรีที่มากที่สุดในห้องที่ 21 ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 41 ความหนาแน่นที่เพิ่มขึ้นของพื้นผิวดนตรี

ตัวอย่างที่ 42 ทำนองของไวโอลินที่ขยายขึ้น

ตัวอย่างที่ 43 พื้นผิวดนตรีที่หนาแน่นขึ้น

ห้องที่ 23

ในส่วนของห้องที่ 23 นั้นผู้ประพันธ์เลือกใช้เครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) เพื่อทำหน้าที่เป็นช่วงเชื่อมเพื่อเตรียมนำเข้าสู่ ตอน B ต่อไป

ตัวอย่างที่ 44 ช่วงเชื่อมโดยใช้เครื่องหมายยืดจังหวะ

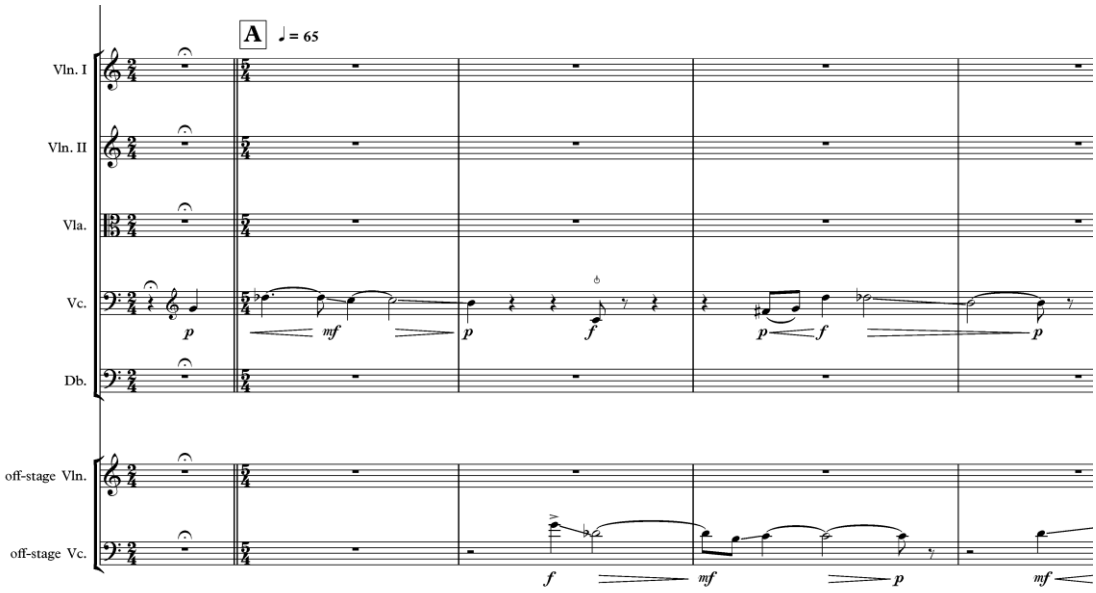


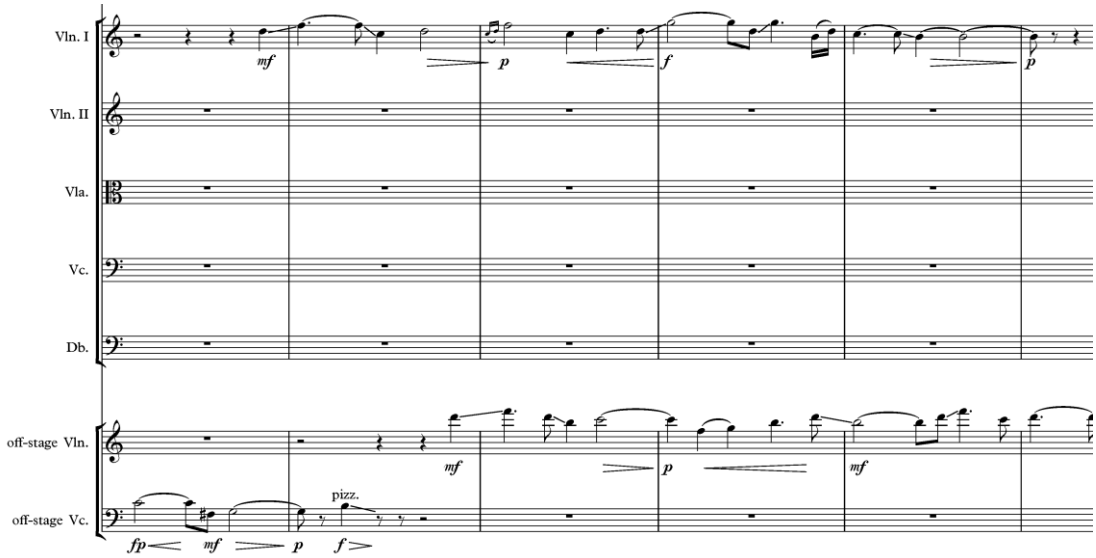
ตอน B

ห้องที่ 24 – 34

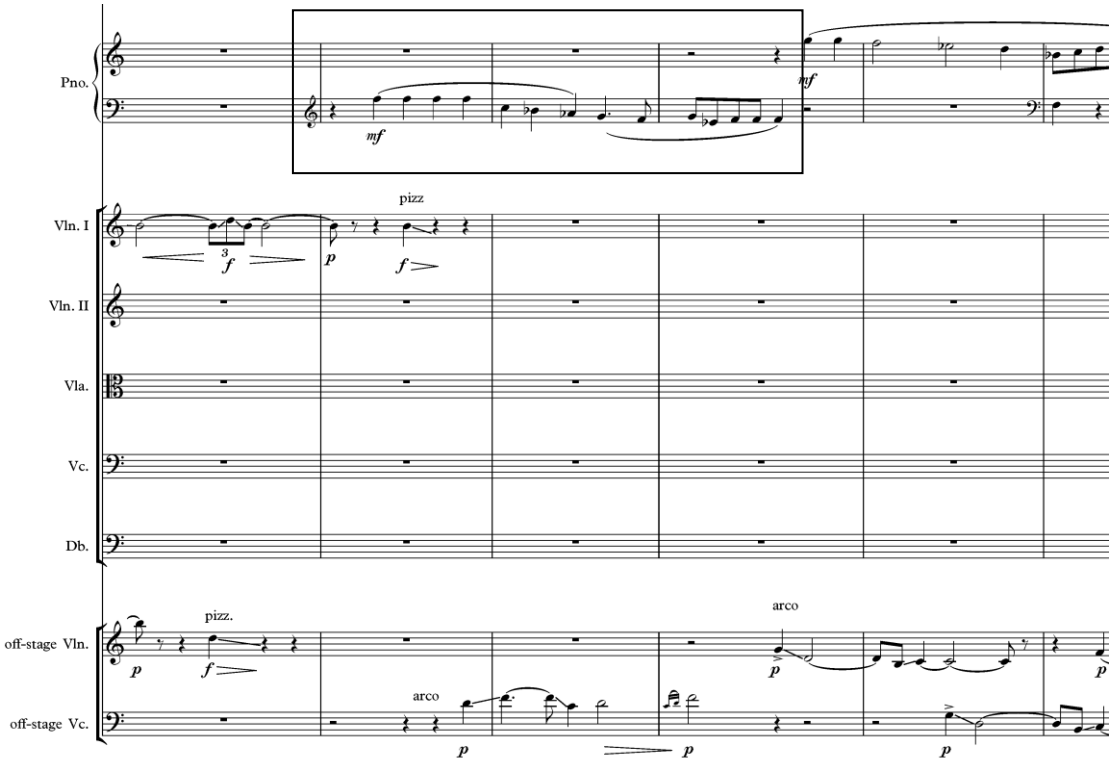
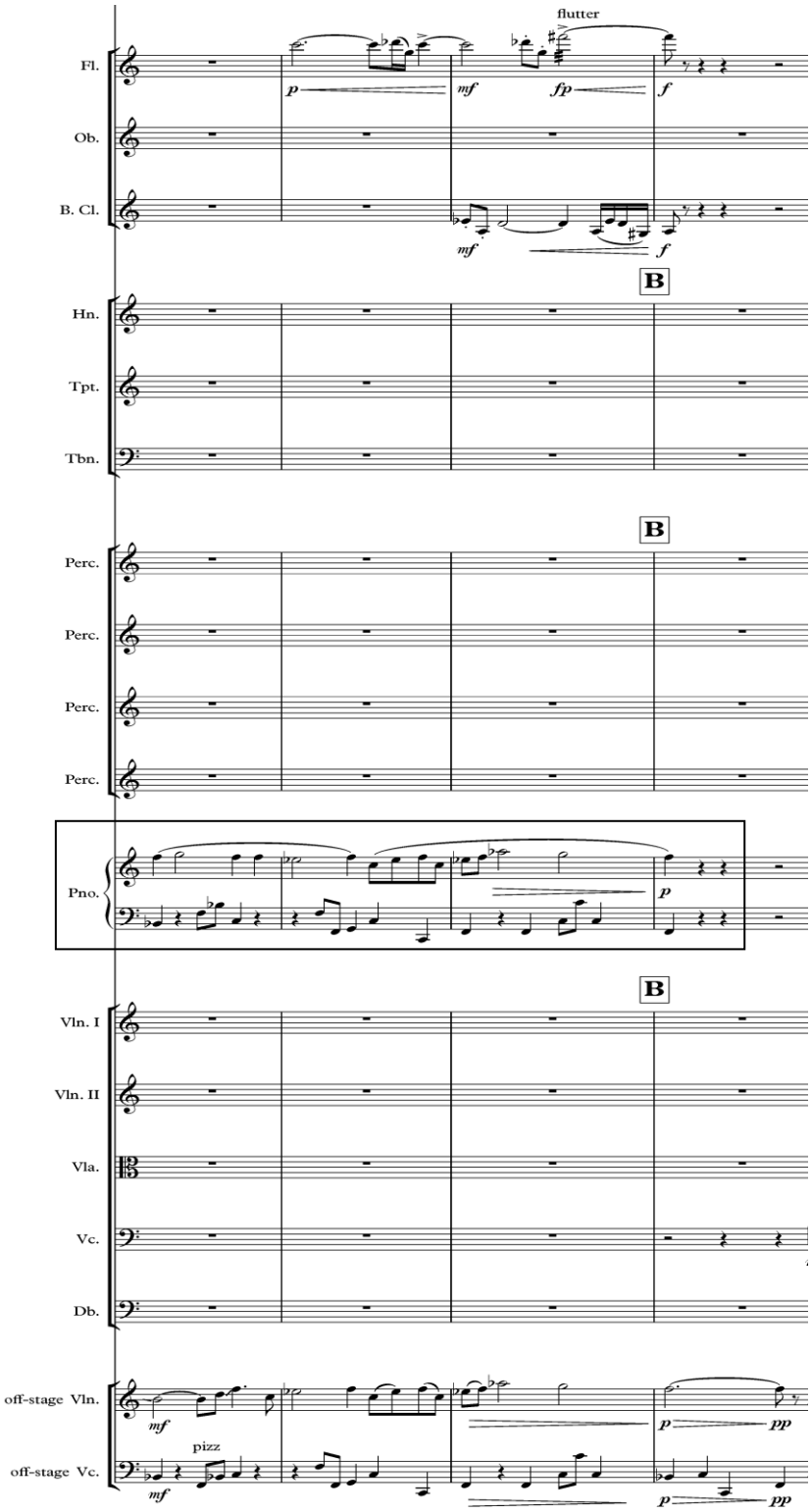
ผู้ประพันธ์ได้เริ่มนำเสนอการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของท่อนนี้คือ กลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่มุมตรงข้ามของวงหลัก (Off - stage) โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มด้วยกัน ได้แก่ (1) กลุ่มเครื่องลมไม้ประกอบไปด้วยฟลูตและเบส-คาริเน็ต และ (2) กลุ่ม

เครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลินและเชลโล ผู้ประพันธ์นำเสนอเป็นครั้งแรกที่เชลโลในแนวหลัก บรรเลงทำนอง “ล้อ – รับ” กับเชลโลที่อยู่มุมตรงข้ามในห้องที่ 24 – 28 ตามด้วยไวโอลินแนวที่ 1 “ล้อ – รับ” กับไวโอลินที่อยู่ด้านนอก ซึ่งทำนองหลักนั้นได้ใช้โน้ต G D♭ C B เป็นหลักในการสร้างทำนอง ประโยคที่ 2 ห้องที่ 26 จึงเพิ่มโน้ต F# เข้ามาซึ่งวิธีการเพิ่มโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์ที่กำหนดขึ้นทีละโน้ตนั้นผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวิธีการสร้างทำนองเพลงของเพลงไทยสำเนียงมอญ

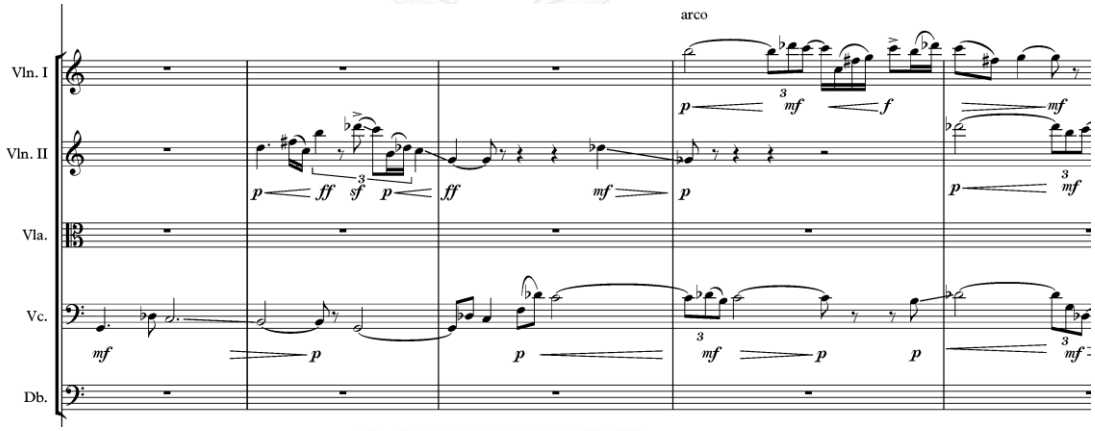
ตัวอย่างที่ 45 การล้อ-รับ ของเชลโล

Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 46 การล้อ-รับของไวโอลิน

ห้องที่ 35 – 42

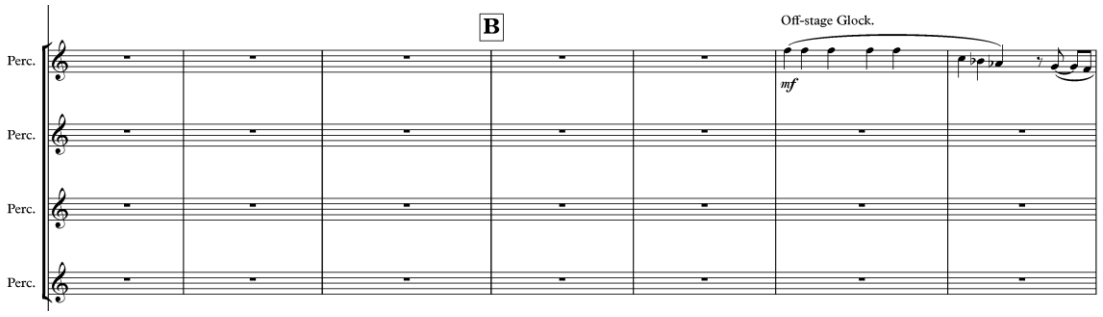
การคัดทำนองได้ถูกนำเสนอเป็นครั้งแรกที่แนวเปียโนซึ่งทำนองนี้อยู่บันไดเสียง E♭ เมเจอร์ ขณะเดียวกันเครื่องดนตรีกลุ่มเล็กตำแหน่งด้านตรงข้ามของวงหลักจะบรรเลงทำนองในกลุ่มโน้ต B C D F G ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตที่ใช้แทนบันไดเสียงของเพลงมอญ จนกระทั่งห้องที่ 40 ทำนองในกลุ่มเล็กได้แปรทำนองไปบรรเลงทำนองเพลงพื้นบ้านร่วมกับแนวเปียโนพร้อมกับการแนะนำทำนองจากบันไดเสียงสังเคราะห์กับกลุ่มโน้ตชุดใหม่ ที่ประกอบไปด้วย C D♭ F♯ G

ตัวอย่างที่ 47 การคัดทำนอง

ตัวอย่างที่ 48 การคัดทำนองที่ดำเนินไปพร้อมทำนองจากบันไดเสียงสังเคราะห์

ห้องที่ 43 – 55

ทำนองหลักของท่อนที่ 2 ได้ถูกพัฒนาขึ้นและถูกนำเสนอโดยเครื่องมือต่าง ๆ กันไปบนพื้นผิวดนตรีแบบดนตรีแปรแนวโดยที่การนำเสนอนั้นอยู่ภายใต้แนวคิดของการสร้างกลุ่มเครื่องดนตรี 5 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ (1) กลุ่มเครื่องสายในวงหลัก (2) กลุ่มเครื่องสายด้านตรงข้าม (3)กลุ่มเครื่องลมไม้ในวงหลัก (4) กลุ่มเครื่องลมไม้จากด้านตรงข้าม (5) กลุ่มเครื่องกระทบที่นำเสนอการคัดทำนองแบบนอกวง กลุ่มเครื่องดนตรี ที่ 1 – 4 จะบรรเลงโน้ตที่เรียงสลับไป-มาอย่างอิสระโดยเลือกจากในกลุ่มโน้ต B C D♭ F♯ G พัฒนาให้ประโยคเพลงนั้นเกิดจากกลุ่มโน้ต 2 ชุดด้วยกัน ได้แก่ B – C – D♭ กับ C – F♯ – G

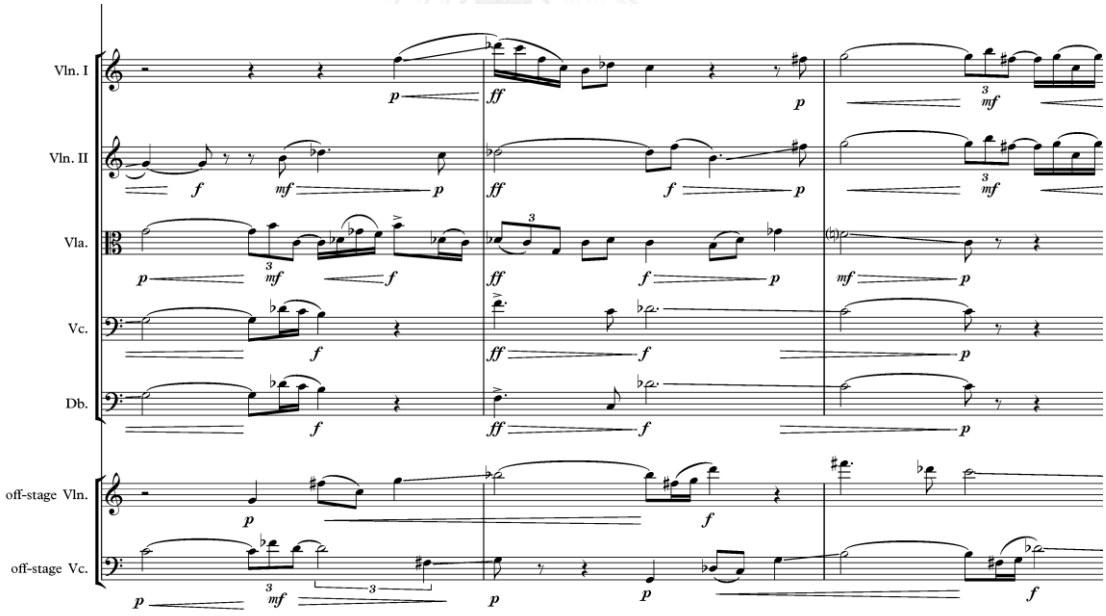
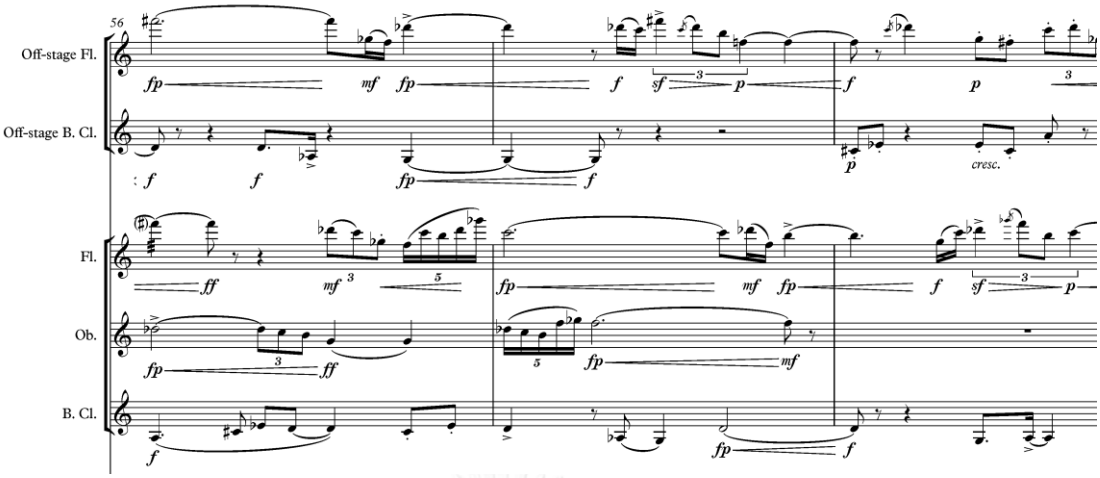
ตัวอย่างที่ 49 ทำนองที่ถูกพัฒนา

ส่วนการคัดทำนองนั้นโน้ตที่เลือกใช้จะเป็นกลุ่มโน้ตของบันไดเสียง A♭ เมเจอร์ โดยให้เครื่องดนตรีกล็อกเคนชปีลซึ่งตั้งอยู่ในกลุ่มคนดูบรรเลงทำนองที่คัดมาจากเพลงไทยสำเนียงมอญทั้งสิ้น 3 เพลงได้แก่เพลง “มอญรำดาบ” “ตับมอญกละ” และ “มอญยาดเล้” ผู้ประพันธ์นำทำนองมาดัดแปลงให้กลายเป็นประโยคเดี่ยวเรียงต่อกัน

ตัวอย่างที่ 50 การคัดทำนองใน กล็อกเคนชปีล



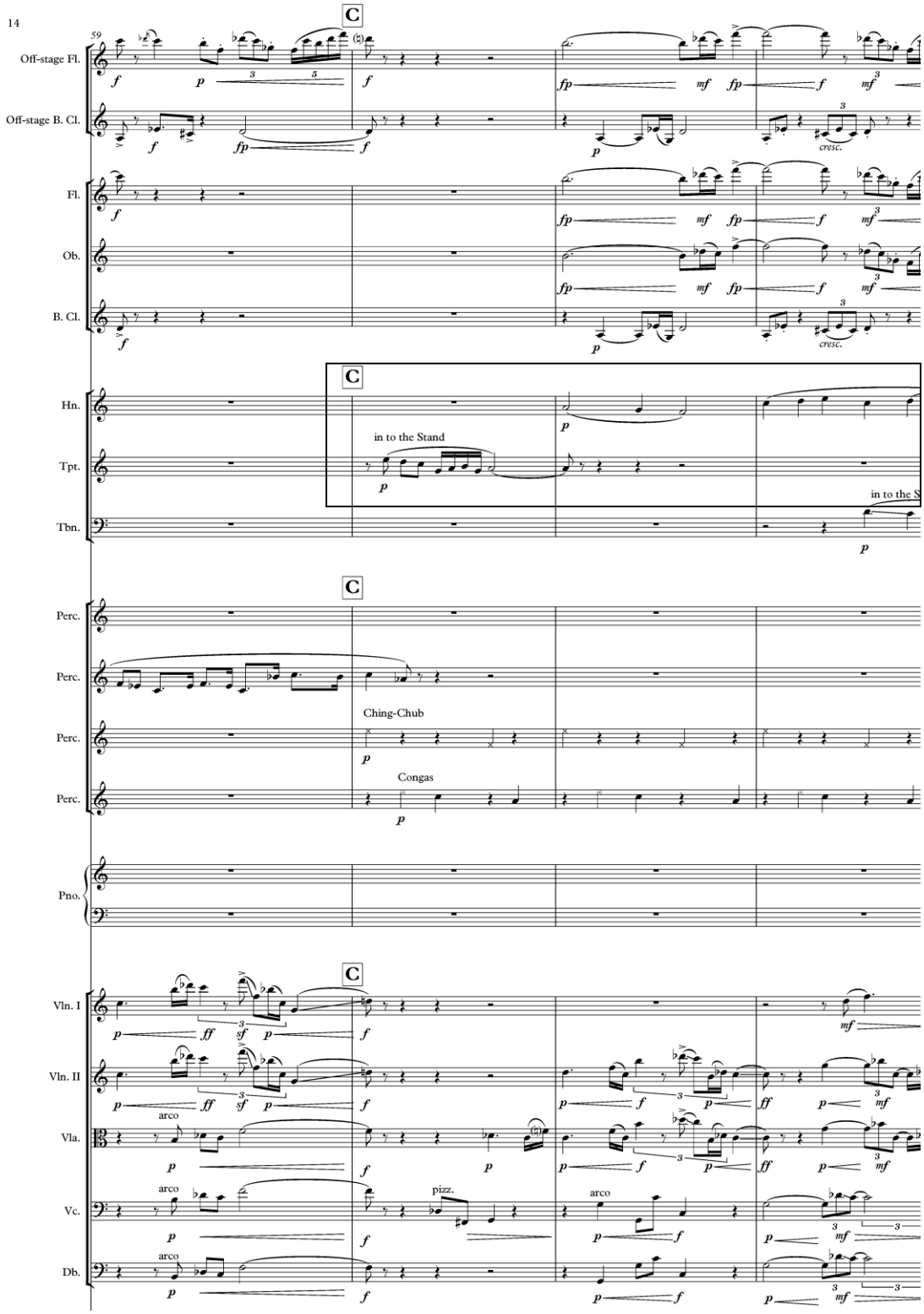
ห้องที่ 56 – 59

พื้นผิวดนตรีแบบดนตรีแปรแนวถูกพัฒนาให้กลายเป็นพื้นผิวแบบดนตรีประสานแนว (Homophony) ที่กลุ่มเครื่องสายและเริ่มใช้โน้ต F เพิ่มเข้ามา ทำให้ภาพรวมของสีสันของเสียงเปลี่ยนไป

ตัวอย่างที่ 51 พื้นผิวดนตรีที่เปลี่ยนเป็นแบบดนตรีประสานแนว

ตัวอย่างที่ 52 โน้ต F เริ่มเข้ามา

ห้องที่ 60 – 69

บทบาทของการคัดทำนองเพลงได้เปลี่ยนไปอยู่ที่แนวเครื่องทองเหลืองโดยให้ปากแตรเป่าติดกับที่วางโน้ตในขณะที่บรรเลง ซึ่งเสียงที่ได้จะคล้ายคลึงกับเทคนิคการใช้ที่ซับเสียง (Mute) ทำให้เสียงของแนวการคัดทำนองถูกเปลี่ยนพื้นที่การแสดงไปอีกมุมหนึ่ง ขณะเดียวกันเสียงฉิ่งที่บรรเลงอยู่บนจังหวะหลักสลับกับเสียงคองก้าเสมือนเสียงของตะโพนและฉิ่งในวงปี่พาทย์มอญ ผู้ประพันธ์ตั้งใจสร้างแนวการคัดทำนองให้ดูน่าสนใจยิ่งขึ้น

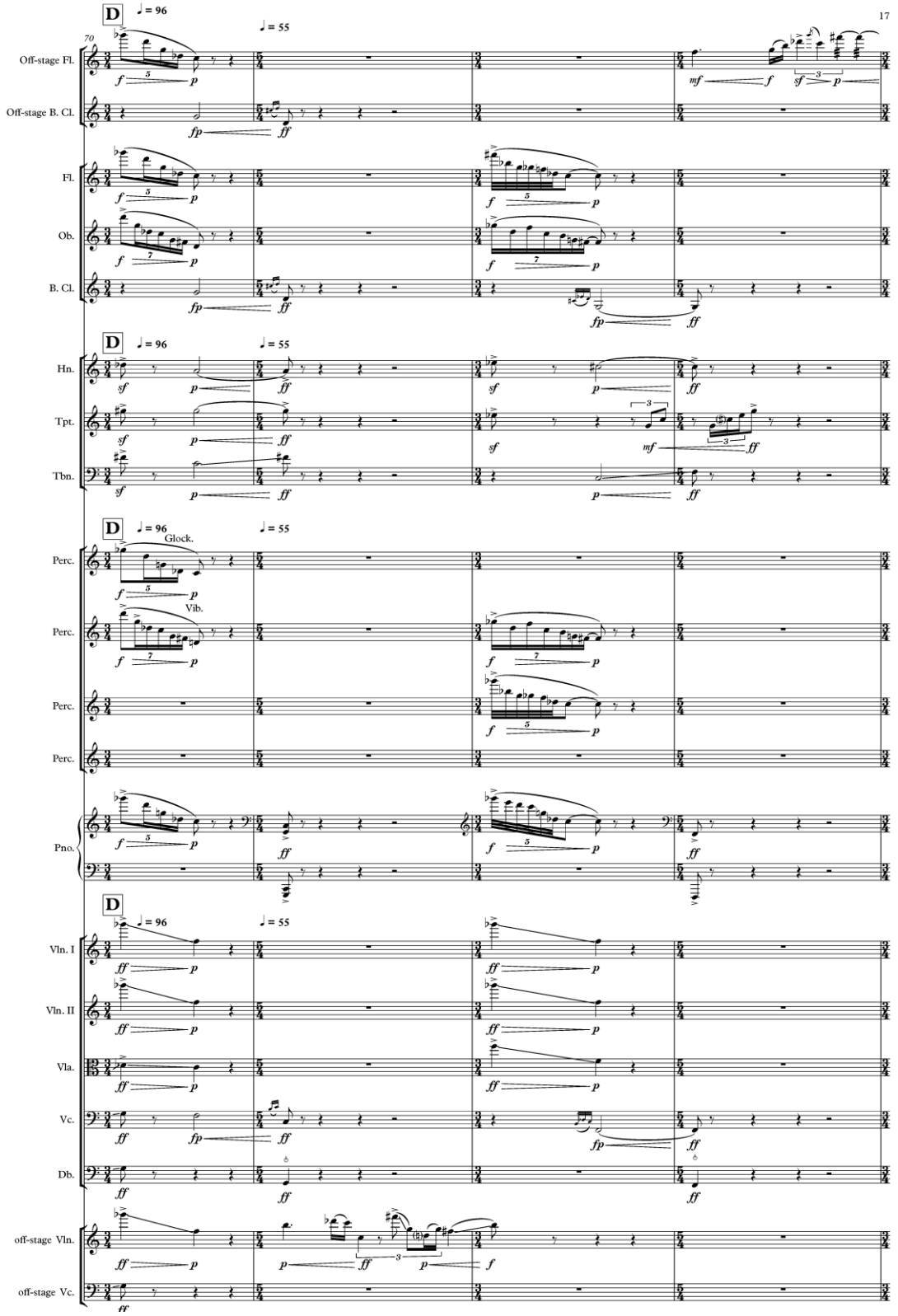
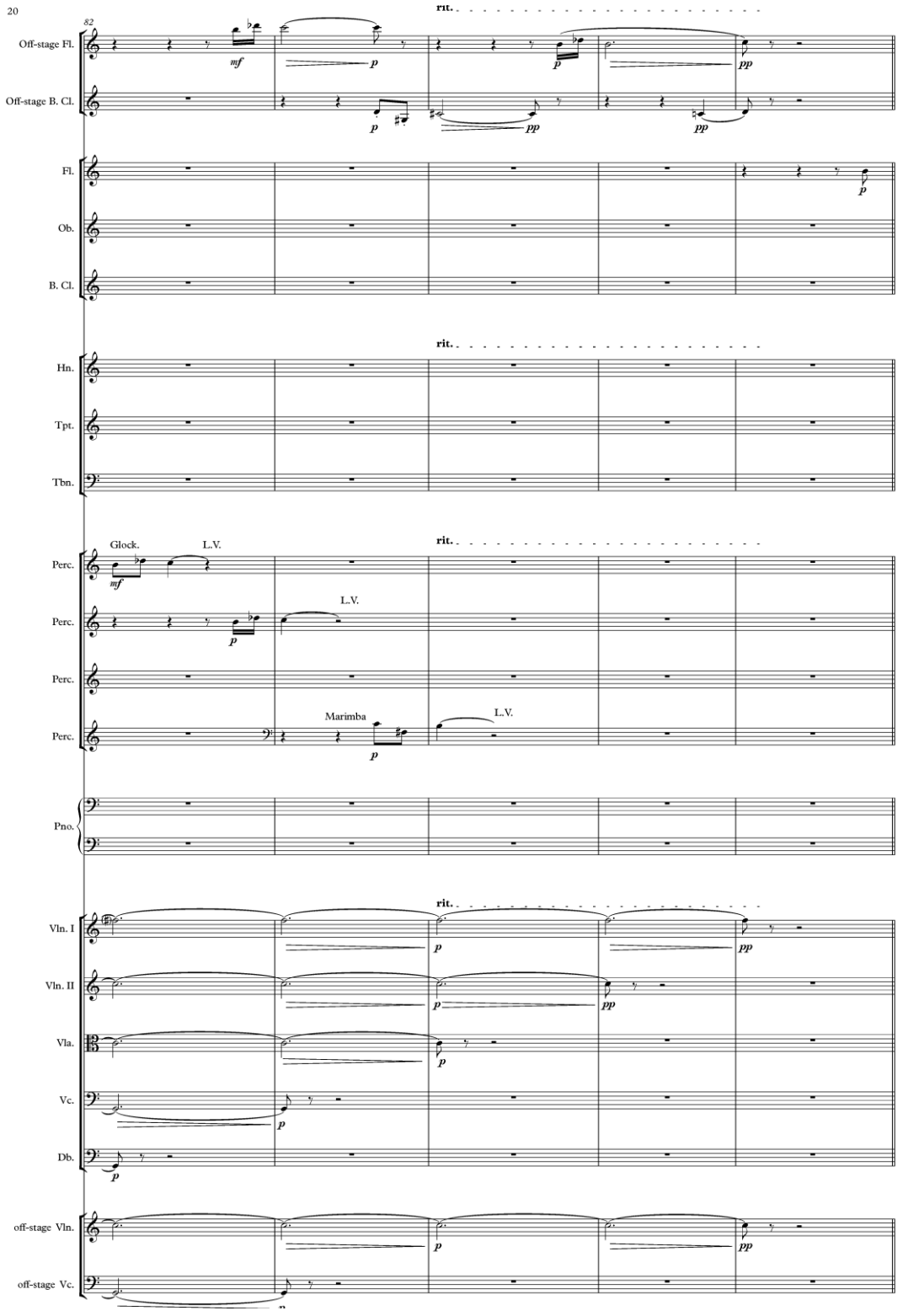
กลุ่มเสียงที่ใช้เพิ่มโน้ต B♭ และ D เข้ามาซึ่งจะใช้โน้ตทั้งหมดของบันไดเสียงสังเคราะห์ได้ครบทั้ง 8 โน้ต พร้อมกับการเริ่มแปรทำนองและพื้นผิวดนตรีให้กลายเป็นแบบดนตรีประสานแนวมากยิ่งขึ้น การขยายแบบประดับตกแต่งจากเสียงหลักเพื่อนำไปสู่จุดพักที่ห้อง 69 ต่อไปในจุดพักนั้นจะเป็นช่วงที่มีพื้นผิวของเสียงหนาแน่นที่สุดและใช้การเร่งอัตราความเร็วเหมือนกับท่อนอื่น ๆ เพื่อเป็นการสร้างความเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 53 การคัดทำนองด้วยเครื่องลมทองเหลือง

ตอน A (ย้อนกลับ)

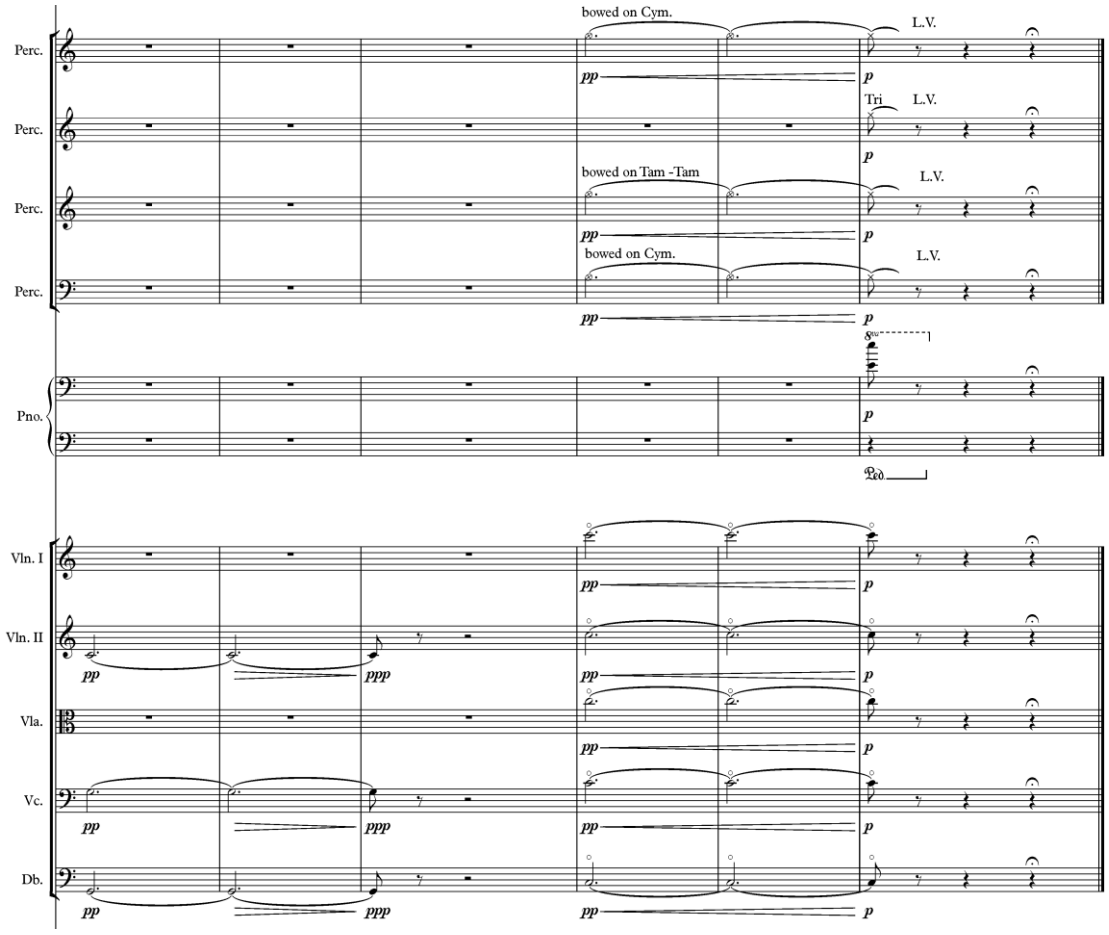
ห้องที่ 70 – 86

แนวคิดจากตอน A ในห้องที่ 1 ได้กลับมาอีกครั้งแต่ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนวิธีการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีใหม่ ใช้แนวไวโอลินด้านนอกและฟลูตด้านตรงข้ามวงดนตรีบรรเลงในแนวเดี่ยวเพื่อ “ล้อ – รับ” กับวงหลักแทนส่วนพื้นผิวแบบดนตรีประสานแนวที่ค่อย ๆ ลดบทบาทและความเข้มของเสียงลงพร้อมกับลดความยาวของทำนองและอัตราความเร็วลงให้เหลือส่วนที่สั้นที่สุดเพื่อนำไปสู่ท่อนโคดาต่อไป เทคนิคการสร้างจุดพักผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีไทยสำเนียงมอญเช่นเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 54 แนวคิดจากห้องที่ 1 กลับมา

ตัวอย่างที่ 55 พื้นผิวและความเข้มของเสียงที่ค่อยๆลดลง

ห้องที่ 87 – 96

ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เทคนิคเสียงหลอก (Harmonics) ในกลุ่มเครื่องสาย จับคู่กับการใช้คันชักของเครื่องกระทบในความเข้มของเสียงที่เบาที่สุดบนโน้ต C ทำให้บรรยากาศเกิดความแตกต่างกับตอนเริ่มของท่อนที่ 2 ทำให้เพลงนั้นมีรูปประโยคและความหนาแน่นของเนื้อดนตรีที่น่าสนใจ

ตัวอย่างที่ 56 การจับคู่ของเสียงหลอกกับเครื่องกระทบใช้คันชัก

ท่อนที่ 3

ในท่อนที่ 3 นี้มีชื่อว่า “งัวเจียง” แปลว่าเวลาบ่าย ผู้ประพันธ์เลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบ สองตอน (Binary Form) ซึ่งประกอบไปด้วยตอน A และ B ซึ่งในแต่ละตอนจะมีเทคนิคการนำเสนอรูปแบบของสำเนียง บันไดเสียง การประสานเสียง การขยายประโยคเพลง อัตราความเร็ว จุดพัก และการผสมเครื่องดนตรีแตกต่างกันไปจากท่อนที่แล้ว โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตอน	A 1	ห้องที่	1 – 17
ตอน	A 2	ห้องที่	18 – 42
ตอน	B 1	ห้องที่	43 – 81
ตอน	B 2	ห้องที่	70 – 113
โคดา		ห้องที่	114 – 149

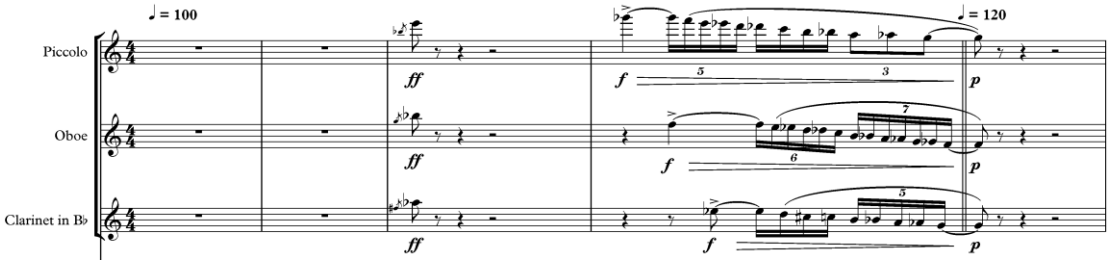
ท่อนที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้จัดเรียบเรียงเสียงของวงดนตรีใหม่ ให้บทบาทแก่กลุ่มเครื่องกระทบนำเสนอทำนองสำคัญของท่อน มีช่วงแสดงเดี่ยวและช่วงที่บรรเลง “สอดประสาน” “ล้อ-รับ” กับกลุ่มผู้บรรเลงอื่น ๆ ในวงโดยที่บทบาทระหว่างเครื่องกระทบแบบมีระดับเสียง (Pitch percussion) กับเครื่องกระทบแบบไม่มีระดับเสียงที่ชัดเจน (Indefinite percussion) นั้นเท่าเทียมกัน การใช้เครื่องกระทบเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีไทยสำเนียงมอญ

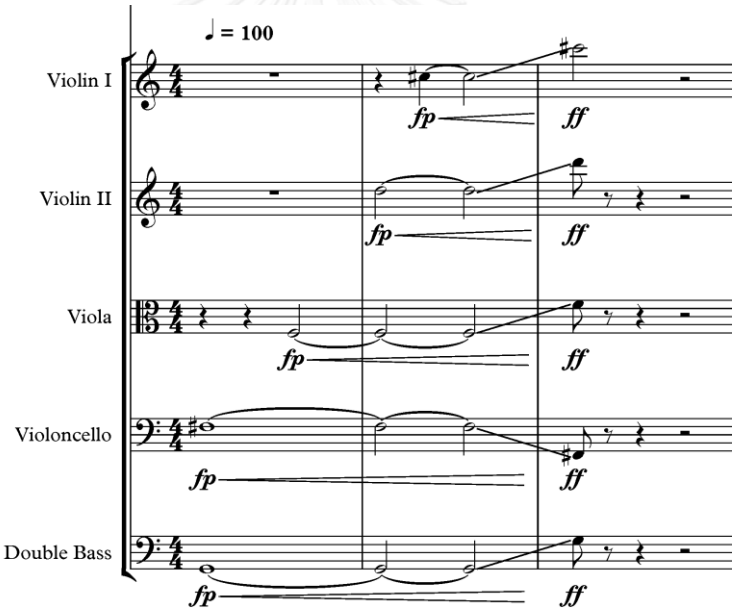
กลุ่มเสียงที่ใช้ยังคงเป็นบันไดเสียงสังเคราะห์โดยเลือกใช้โน้ตเพียง 5 ตัวในแต่ละช่วงของทำนองหลัก เปลี่ยนศูนย์กลางเสียงด้วยการทดเสียง

ตอน A

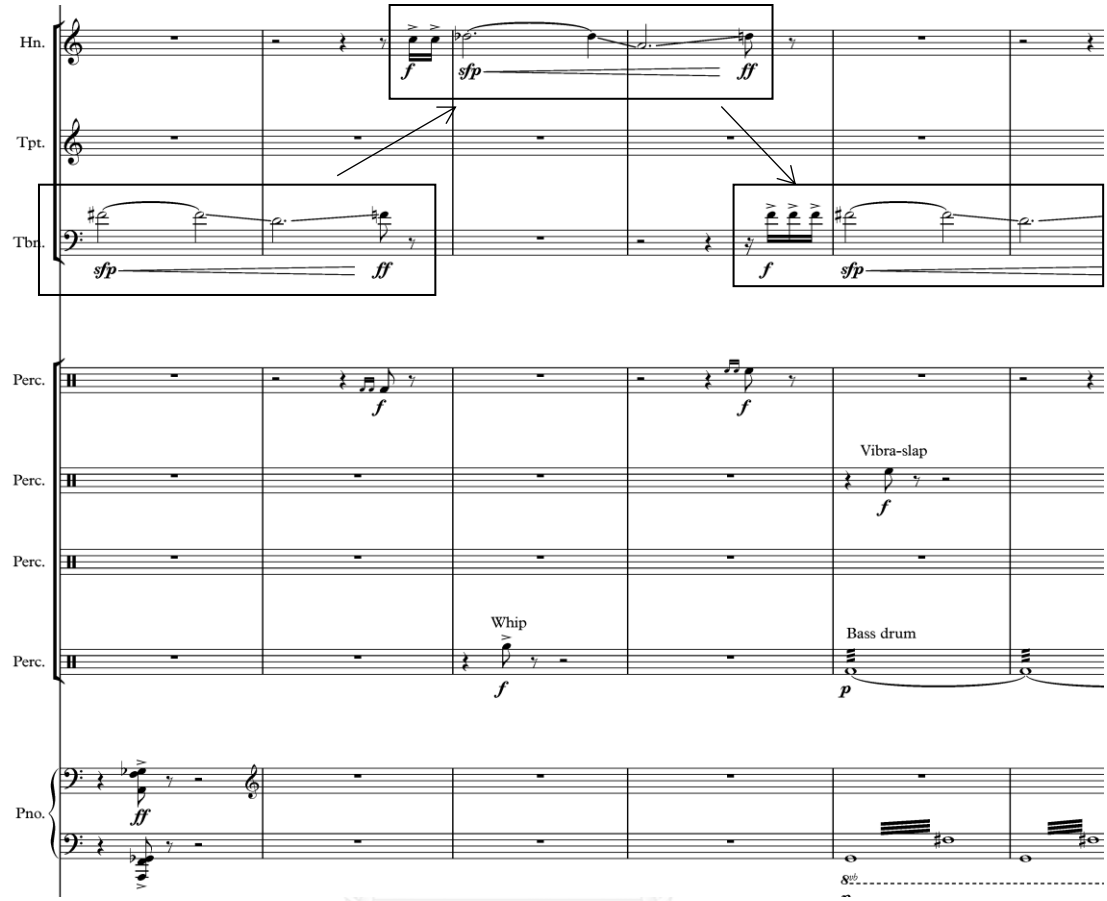
ห้องที่ 1 – 4

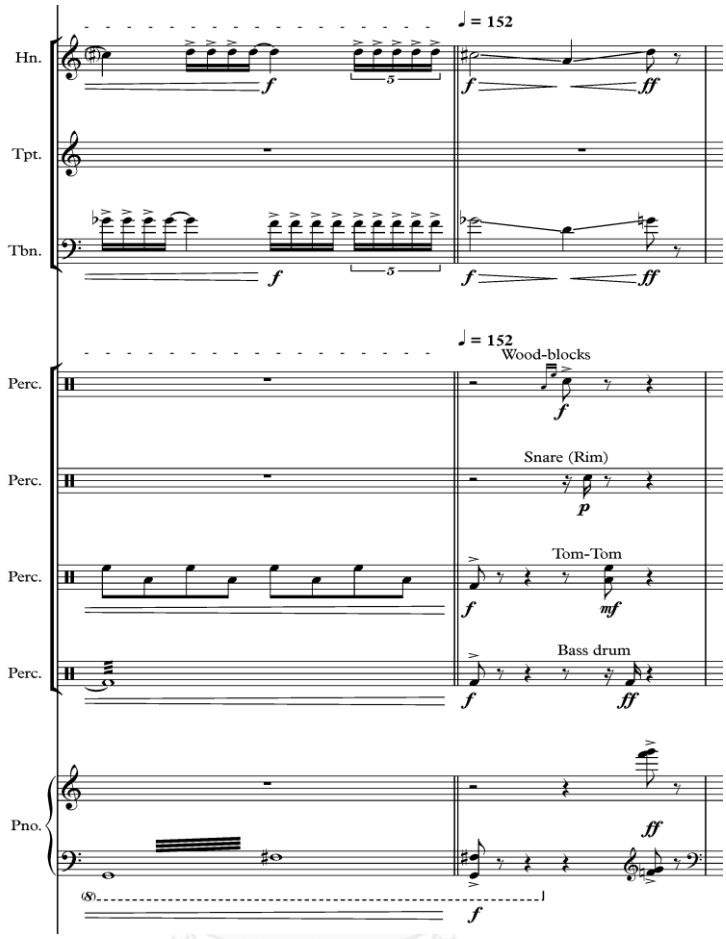
ในตอน A มีอัตราจังหวะความเร็ว 110 ครั้งต่อนาที เริ่มด้วยการแนะนำกลุ่มโน้ตเสียง “สั้น – ยาว” ซึ่งเป็นแนวคิดหลักของบทประพันธ์อีกครั้ง แต่ถูกพัฒนาด้วยการสลับหน้าที่ของเครื่องที่นำเสนอให้เป็นกลุ่มโน้ต “ยาว – สั้น” แทนและเริ่มใช้กลุ่มเครื่องเสียงต่ำก่อนแล้วจึงตามด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ที่เล่นโน้ตในอัตราส่วนที่ซับซ้อน ออกแบบให้เพิ่มส่วนแบ่งกลุ่มจังหวะย่อย (Sub - division) ขึ้นครั้งละ 1 จังหวะจนจบประโยค แนวคิดนี้นำไปใช้ตลอดทั้งบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 57 การเพิ่มจังหวะย่อย

กลุ่มเสียงที่เลือกใช้ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว ได้แก่ G C♯ D F F♯ เริ่มแนะนำตั้งแต่ห้องที่ 1 ในแนวเครื่องเสียงต่ำจนไปถึงเครื่องเสียงสูง การนำเสนอเสียงจะไล่เรียงกันตามแนวคิดหลักของท่อนซึ่งใช้ศูนย์กลางเสียงที่โน้ต G

ตัวอย่างที่ 58 ทำนองหลักที่แนะนำตั้งแต่กลุ่มเครื่องเสียงต่ำ

ห้องที่ 6 – 18

ศูนย์กลางเสียงได้เคลื่อนที่ลงมายังโน้ต F♯ และได้นำเสนอรูปแบบทำนองที่คล้ายคลึงกับท่อนที่ 1 แต่ใช้เครื่องลมทองเหลืองและเครื่องกระทบแทนในการนำเสนอ จุดพักของเพลงใช้การเร่งอัตราความเร็ว จบประโยคเพลงโดยสมบูรณ์ด้วยการใช้กลุ่มเครื่องกระทบเพื่อให้เครื่องดนตรีทั้ง 2 กลุ่มจับคู่มีบทบาท “ล้อ – รับ” ซึ่งกันและกัน

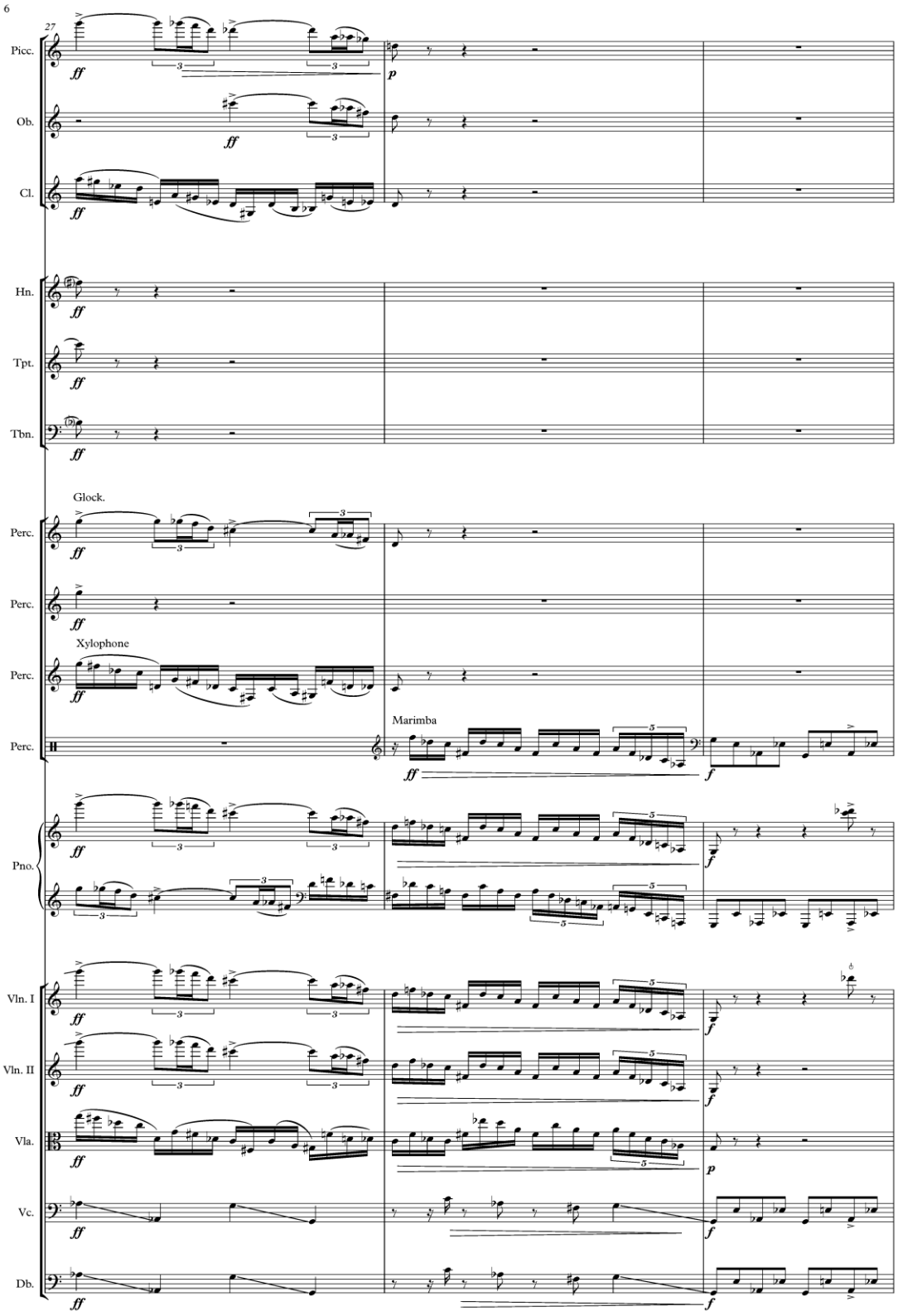
ตัวอย่างที่ 59 การล้อ – รับ ของทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

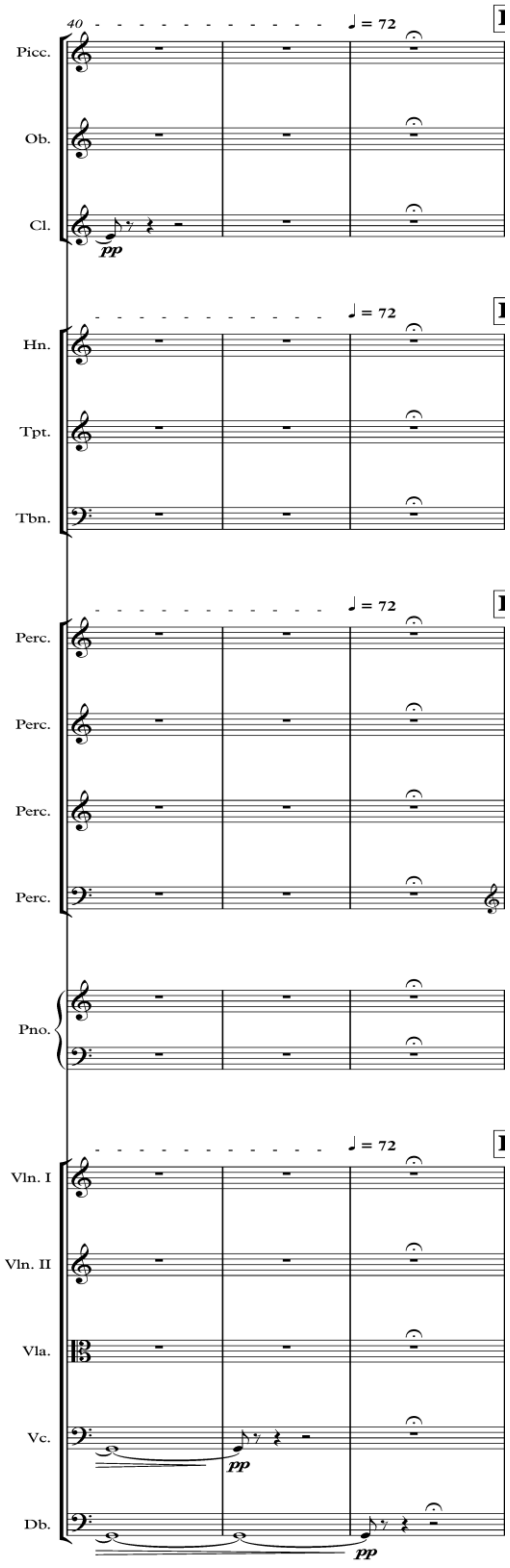
ตัวอย่างที่ 60 การเร่งอัตราความเร็วแล้วจบประโยคโดยสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน A 2

ห้องที่ 18 – 42

เป็นการนำเสนอช่วงที่แนวคิดพื้นฐานถูกพัฒนาให้ยาวขึ้น ใช้พื้นผิวแบบดนตรีประสานแนวเป็นหลัก ศูนย์กลางเสียงที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้ยังคงเป็นโน้ต G แต่เพิ่มกลุ่มโน้ตครึ่งเสียงเข้ามาเพื่อเพิ่มสีสันของท่อนเพลงและใช้การลดอัตราความเร็วแทนจุดพักของเพลงที่ห้อง 37 นำไปสู่ช่วงเชื่อมในห้องที่ 42 ต่อไป

ตัวอย่างที่ 61 แนวทำนองที่ถูกพัฒนาให้ยาวขึ้น

ตัวอย่างที่ 62 ช่วงเชื่อม

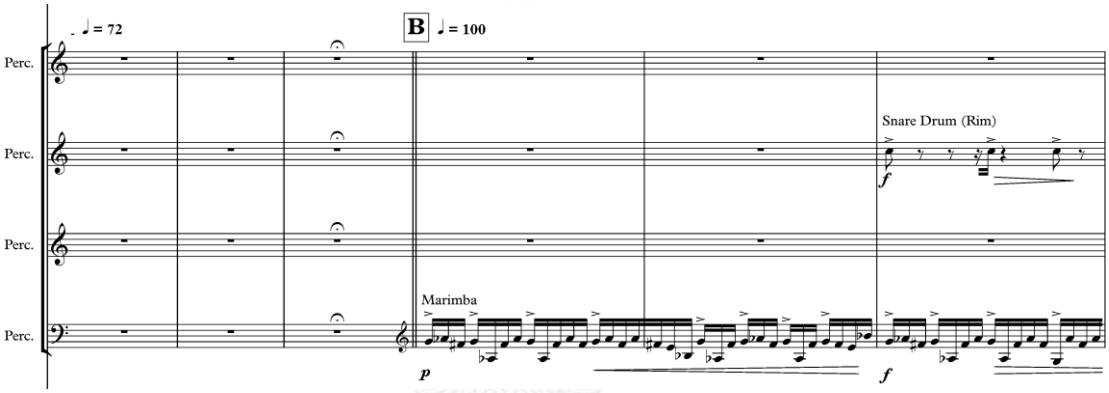


ตอน B1

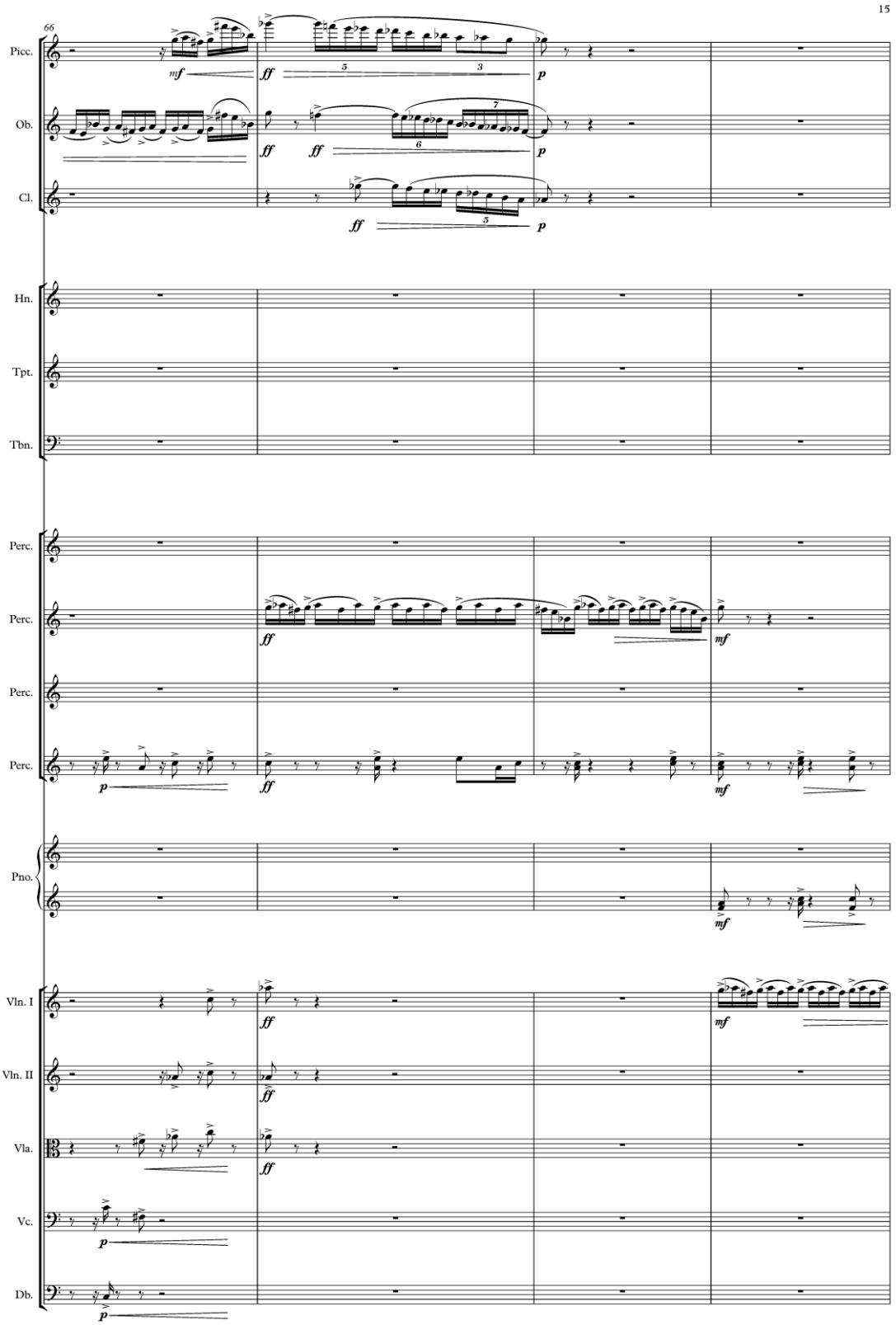
ห้องที่ 43 – 52

ผู้ประพันธ์ได้เริ่มนำเสนอแนวคิดการใช้เครื่องกระทบด้วยทำนองที่เน้นส่วนจังหวะย่อยแต่สร้างความยาวของประโยคย่อยไม่สมมาตรกันโดยคิดตามจำนวนโน้ตย่อยได้เป็นตัวเลข 3 + 4 + 5 + 7 แสดงการ “ล้อ – รับ” ของรูปประโยคด้วยการใช้เครื่องกระทบที่หลากหลายแบบสลับกันเป็นคู่ เลือกกลุ่มโน้ต G F♯ A♭ G E B♭ มาใช้อย่างอิสระเพื่อเน้นศูนย์กลางเสียงคือโน้ต G แล้วใช้โน้ตขั้นคู่ 3 เสียงเพื่อให้ประโยคมีการเคลื่อนที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 63 รูปประโยคเพลงหลักที่มีจังหวะย่อย 3+4+5+7

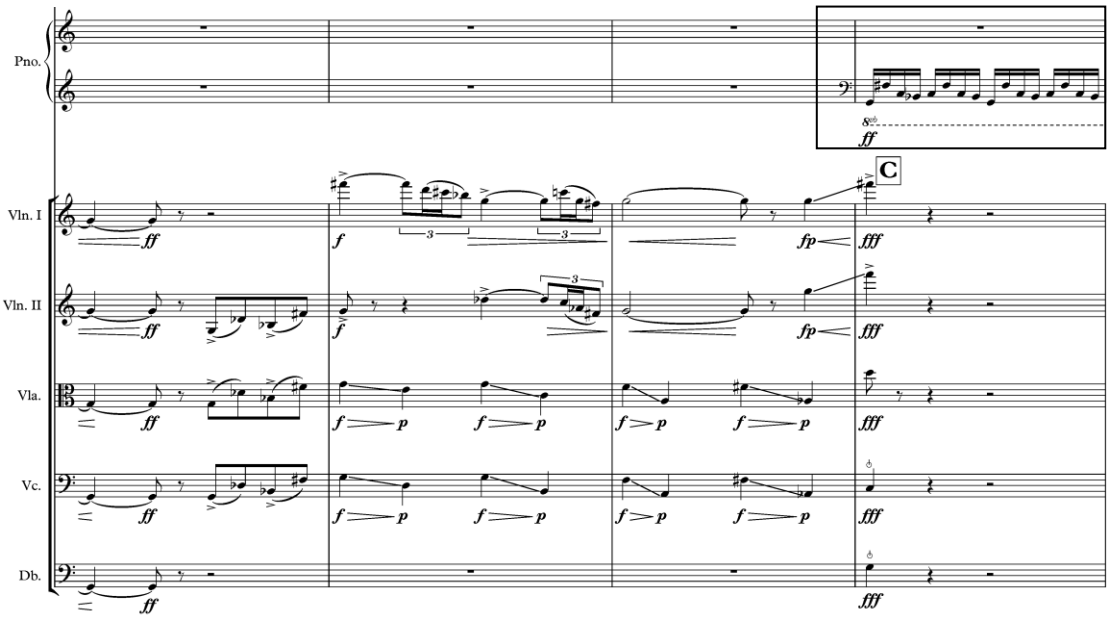


ในแนวทำนองประกอบ ผู้ประพันธ์ได้หยิบยกวัตถุดิบเดิมที่เคยนำเสนอจากช่วงต้นของบทประพันธ์ รวมถึงกลุ่มโน้ตครึ่งเสียงมาใช้และมีอัตราจังหวะที่ไม่สมมาตรกับทำนองของกลุ่มเครื่องกระทบทำให้เกิดสีสันของการพัฒนาทำนองที่น่าสนใจ รวมถึงการสอดประสานของความเข้มเสียง

ตัวอย่างที่ 64 การนำวัตถุดิบเดิมกลับมาใช้อีกครั้ง

ตอน B 2

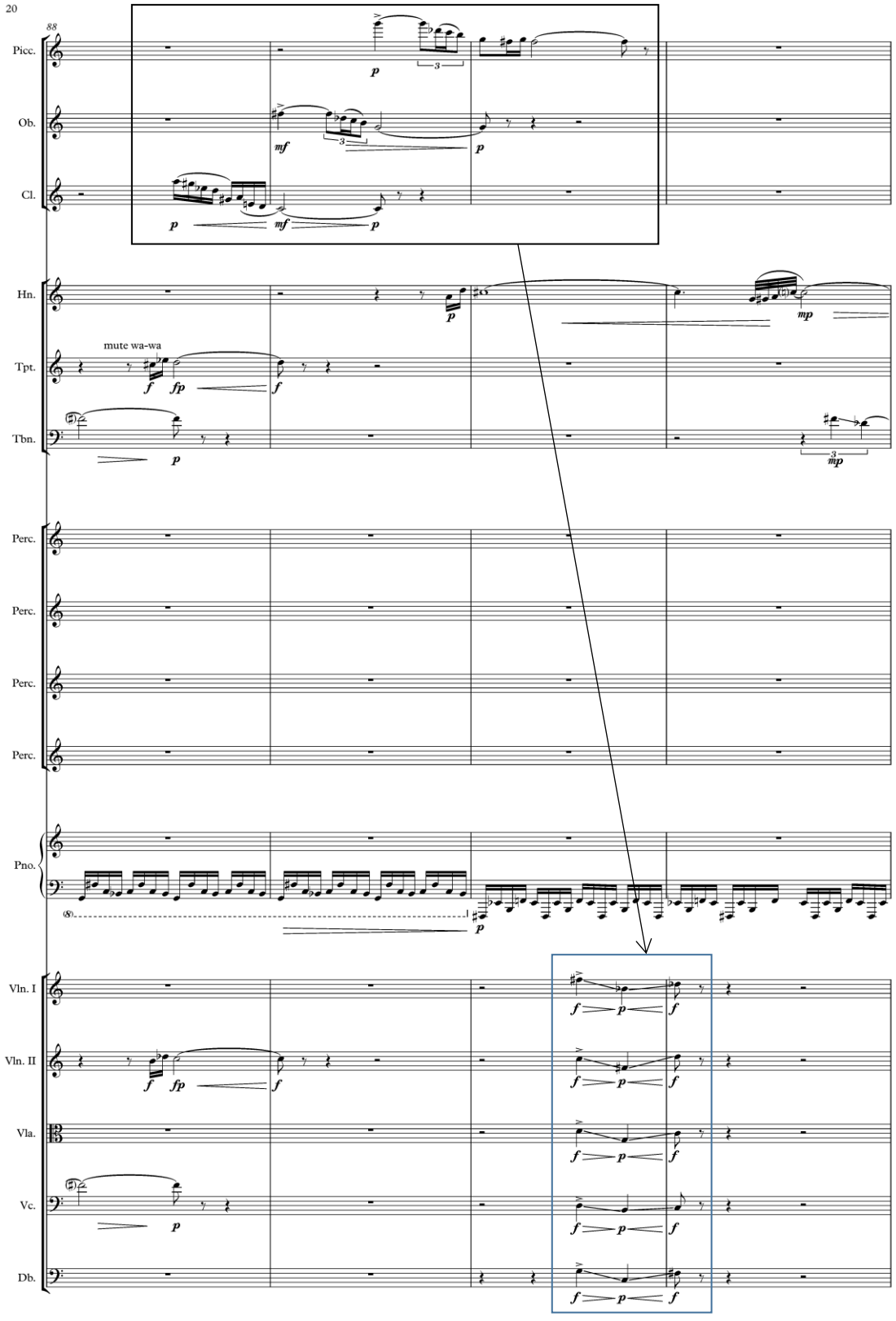
ห้องที่ 82 – 85

ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เปียโนให้มีบทบาทหลากหลาย เพิ่มการเลียนแบบเสียงและหน้าที่ของเครื่องกระทบ ให้เปียโนนำเสนอทำนองหลักที่มีวัตถุดิบมาจากเครื่องกระทบในตอนต้นแต่เปลี่ยนกลุ่มเสียงโดยเลือกใช้โน้ต G F♯ C B♭ แทนที่แต่ยังมีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่ G เช่นเดิม

ตัวอย่างที่ 65 บทบาทของเปียโนที่มีโครงสร้างคล้ายเครื่องกระทบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ห้องที่ 86 – 113

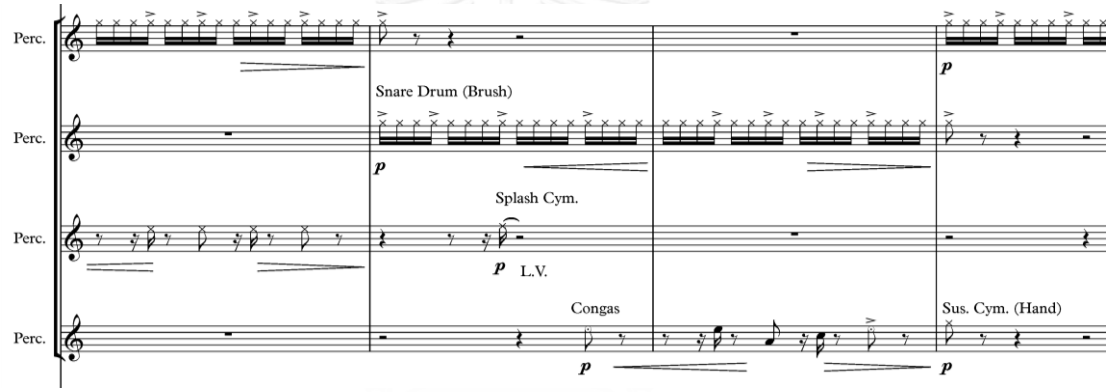
ทำนองสอดประสานในช่วงนี้นำเสนอโดยกลุ่มเครื่องสายและเครื่องลมไม้ด้วยการใช้กลุ่มโน้ตครึ่งเสียงสลับการการนำวัตถุดิบของทำนองสอดประสานเดิมกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่ง ในส่วนของเครื่องลมทองเหลืองนั้นจะสร้างทำนองสอดประสานด้วยการใช้โครงสร้างทำนองของท่อนที่ 4 แต่นำเสนอเพียงแค่ส่วนเดียวและใช้เครื่องลมทองเหลืองเสียงกลางกับต่ำสลับกันก่อนที่จะนำเข้าสู่ท่อนโคดาต่อไป

ตัวอย่างที่ 66 ทำนองสอดประสานในกลุ่มเครื่องลมและเครื่องสาย

ช่วงโคดา

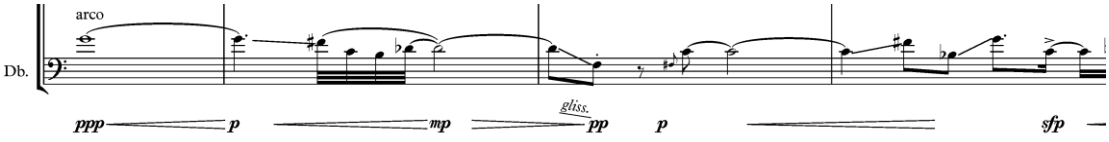
ห้องที่ 114 – 149

เพื่อความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงให้ท่อนโคดานี้แบ่งออกเป็น 2 ตอนสั้น ๆ คือห้องที่ 114 – 130 กับห้องที่ 137 - 149 ผู้ประพันธ์พยายามจะสร้างเอกลักษณ์ของบทเพลงเช่นเดียวกับช่วงหลักของสังคีตลักษณ์โดยเลือกใช้กลุ่มเครื่องกระทบและเลือกใช้เครื่องที่ไม่มีระดับเสียงที่ชัดเจนนำเสนอแนวทำนองและเลือกวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันทั้งการบรรเลงด้วยไม้และการบรรเลงด้วยมือแต่ยังคงบทบาทของการ “ล้อ – รับ” อยู่เช่นเดิมแต่รูปประโยคนั้นจะสั้นลงเพื่อสร้างความแตกต่างกับทำนองหลักในช่วงแรกและใช้การลดอัตราความเร็วเพื่อแทนจุดพักเพลงอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 67 บทบาทของกลุ่มเครื่องกระทบในช่วงโคดา



ช่วงโคดาที่ 2 นั้นผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เครื่องดับเบิลเบสในการนำเสนอทำนองโดยที่ทำนองนั้นเป็นส่วนหนึ่งของทำนองหลักในท่อนที่ 4 กล่าวคือทำหน้าที่เป็นทั้งช่วงสุดท้ายของท่อนที่ 3 และเป็นช่วงแนะนำ (Introduction) ไปพร้อมกัน พื้นผิวที่ใช้เป็นแบบดนตรีแนวเดียว (Monophony) อยู่ในอัตราจังหวะที่ช้าที่สุดของท่อนคือประมาณ 55 ครั้งต่อนาที

ตัวอย่างที่ 68 ทำนองช่วงโคดาโดยดับเบิลเบส

ท่อนที่ 4

ในท่อนที่ 4 มีชื่อว่า “งัวซอ” แปลว่าเวลาเย็น ผู้ประพันธ์เลือกใช้สังคีตลักษณ์แบบ สามตอน ประกอบด้วยตอน A B A ซึ่งในแต่ละตอนจะมีเทคนิคการนำเสนอรูปแบบของสำเนียงบันไดเสียง การประสานเสียง การขยายประโยคเพลง อัตราความเร็ว จุดพักและการผสมเครื่องดนตรีแตกต่างกันไปจากท่อนอื่นๆ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตอน	A	ห้องที่ 1 – 35
ตอน	B	ห้องที่ 37 – 82
ตอน	A	ห้องที่ 83 – 107
โคดา		ห้องที่ 109 – 120

ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เพลง “มอญร้องไห้” ซึ่งเป็นเพลงไทยสำเนียงมอญที่มีชื่อเสียงมากที่สุดเพลงหนึ่ง เพลงนี้ใช้สำหรับงานพิธีศพโดยบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มอญซึ่งต่อมาได้มีการใส่บทร้องเข้าไปจากเรื่อง “ราชาธิราช” โดยมีเทคนิคทางการประพันธ์ที่น่าสนใจคือการที่ปี่เลียนเสียงคำร้องในกริยาของการ “ร้องไห้” “สะอื้นไห้” และใช้เทคนิครูดเสียงเพื่อให้เสียงปี่นั้นใกล้เคียงกับเสียงมนุษย์ร้องไห้ ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้เครื่องดนตรีอิงลิชฮอร์นเป็นเครื่องนำเสนอทำนองหลักและใช้การจัดเรียงโน้ตประกอบกับการใช้กลุ่มโน้ตสั้น ๆ แทนเสียง “ร้องไห้” ของปี่ในวงปี่พาทย์มอญนั่นเอง

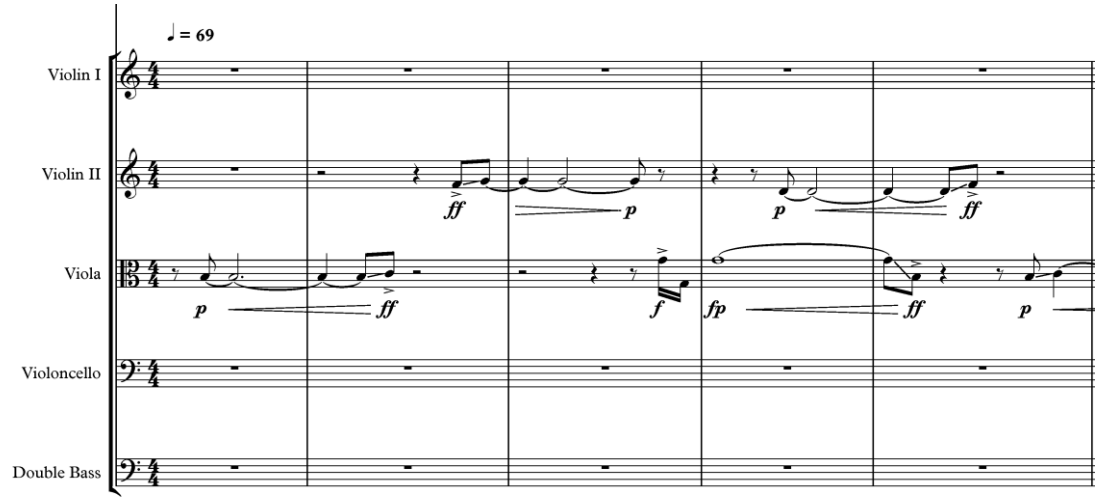
พื้นผิวดนตรีของท่อนมี 3 แบบด้วยกันและแบ่งแยกอย่างชัดเจนในแต่ละท่อนประกอบไปด้วย (1) ดนตรีหลากแนวในตอน A (2) ดนตรีประสานแนวในตอน B และ (3) ดนตรีแปรแนว ในตอน A ย้อนกลับ แต่ละท่อนจะใช้กลุ่มเสียง ศูนย์กลางเสียงและเทคนิคการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีที่แตกต่างกันออกไป

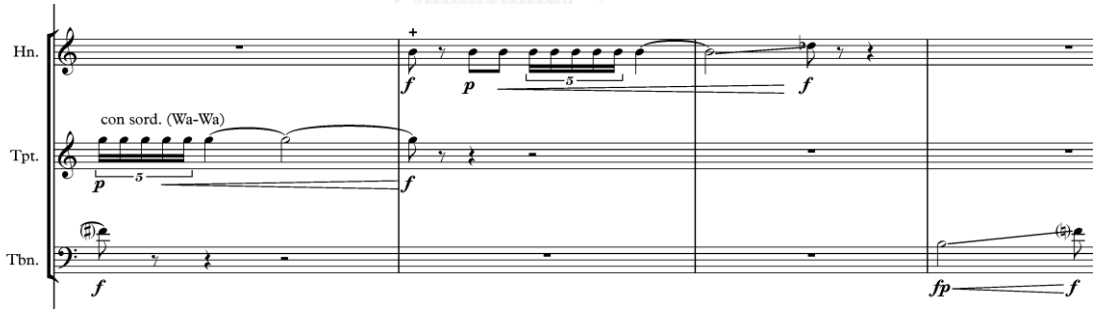
ตอน A

ห้องที่ 1 – 31

ผู้ประพันธ์ได้เลือกนำเสนอถึงรูปแบบโน้ตที่เคลื่อนที่ด้วยการใช้โน้ตรูดเสียงในพื้นผิวแบบดนตรีหลากแนวจนกระทั่งห้องที่ 20 ทำนองสอดประสานซึ่งเป็นทำนองหลักในตอน B ถูกนำเสนอด้วยเครื่องลมทองเหลืองโดยใช้ที่ซับเสียง หลายชิ้นแตกต่างกันออกไป ทำนองหลักในตอนต้นนั้น

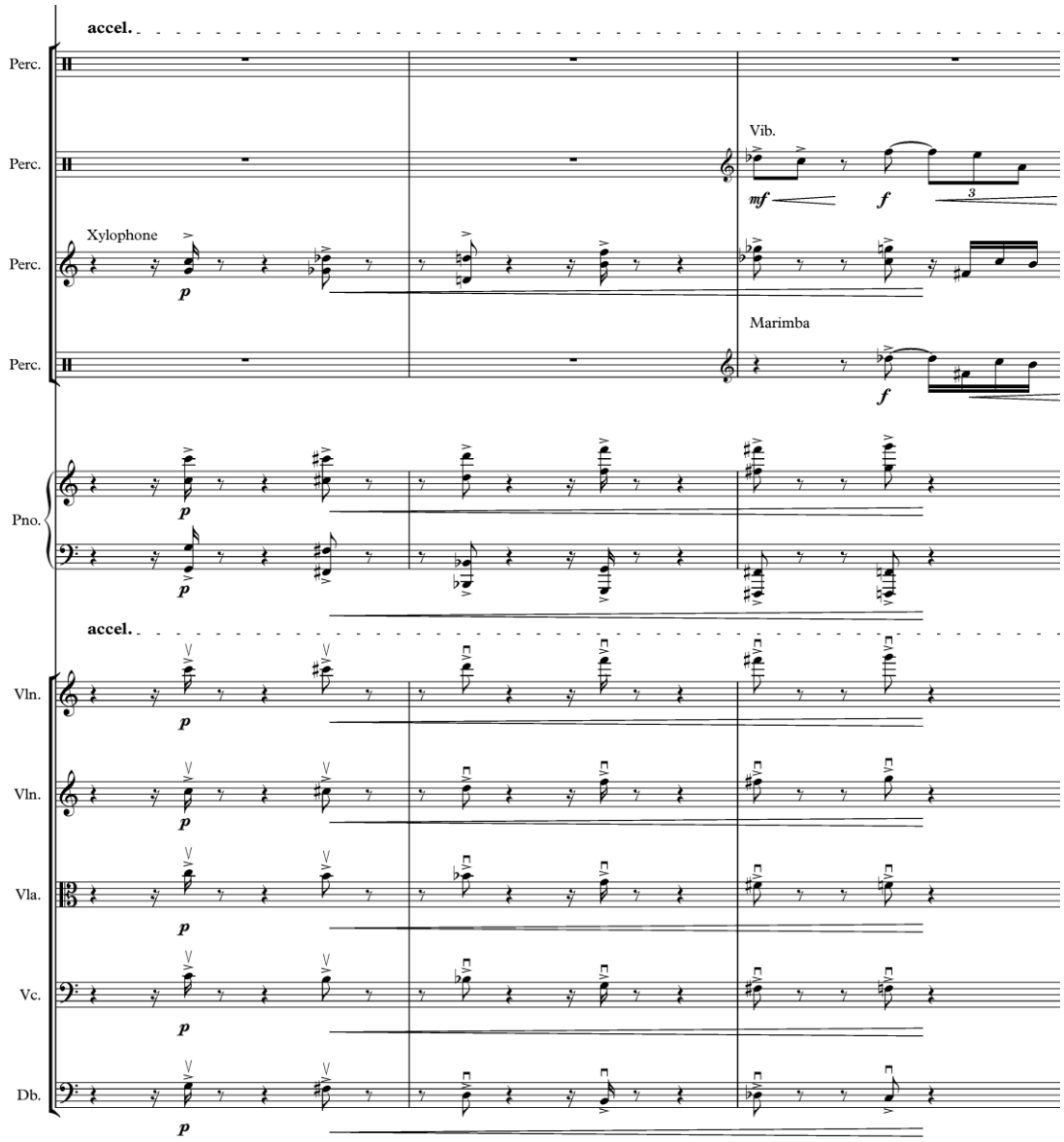
เลือกใช้กลุ่มเสียงจากโน้ต B C D F G และใช้บันไดเสียงสังเคราะห์คือโน้ต F♯ G B♭ B C D♭ D F F♯ สลับกันไอย่างอิสระโดยมีศูนย์กลางเสียงอยู่ที่โน้ต B

ตัวอย่างที่ 69 การใช้โน้ตรูดในกลุ่มเครื่องสาย

ตัวอย่างที่ 70 การใช้ที่ซับเสียงในเครื่องลมทองเหลือง



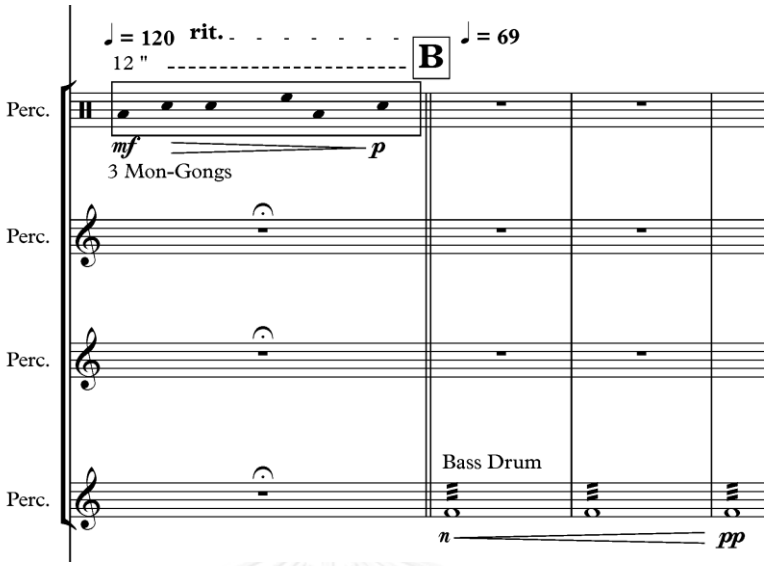
ห้องที่ 32 – 35

ผู้ประพันธ์ได้สร้างจุดพักเพลงขึ้นโดยใช้เทคนิคเร่งอัตราความเร็วและการเพิ่มความเข้มของเสียงที่กว้างขึ้นโดยสร้างจากจุดเบาที่สุดขึ้นไปหาจุดสูงสุด (Climax) และมีความดังที่สุดโดยเลือกใช้โน้ตครึ่งเสียงเข้ามาผสม

ตัวอย่างที่ 71 จุดพักเพลง

ห้องที่ 36

ผู้ประพันธ์ได้เลือกเทคนิคโน้ตกล่องกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่ง นำเสนอด้วย “โหม่ง 3 ใบ” โดยการลดความเข้มของเสียงและการลดอัตราความเร็วเพื่อช่วยการสร้างรูปประโยคเชื่อมไปยังท่อนต่อไป

ตัวอย่างที่ 72 โน้ตกล่องในช่วงเชื่อม

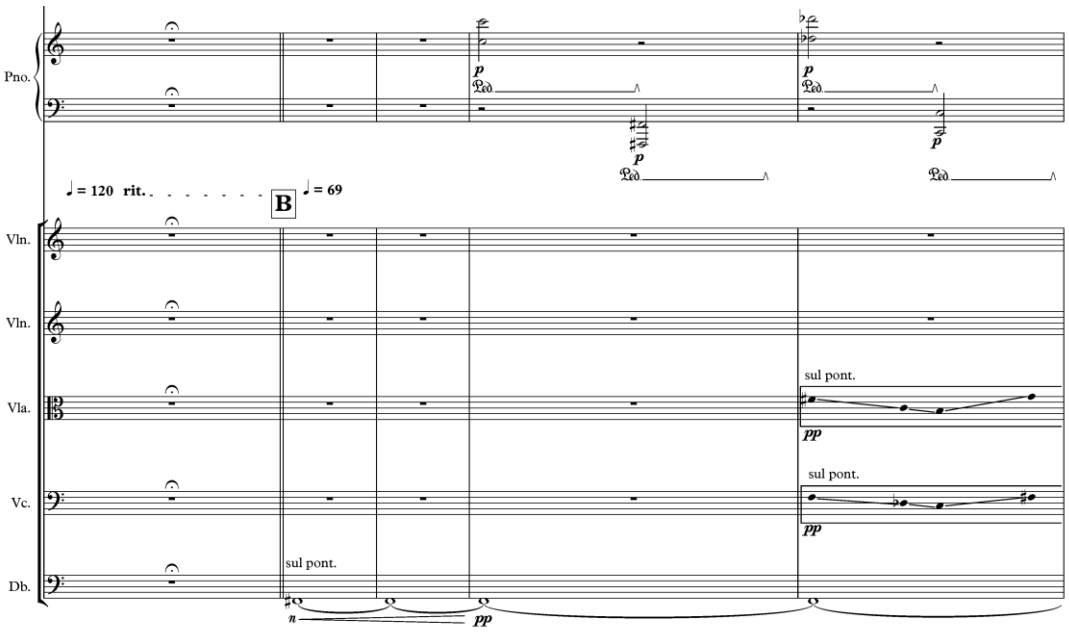


ตอน B

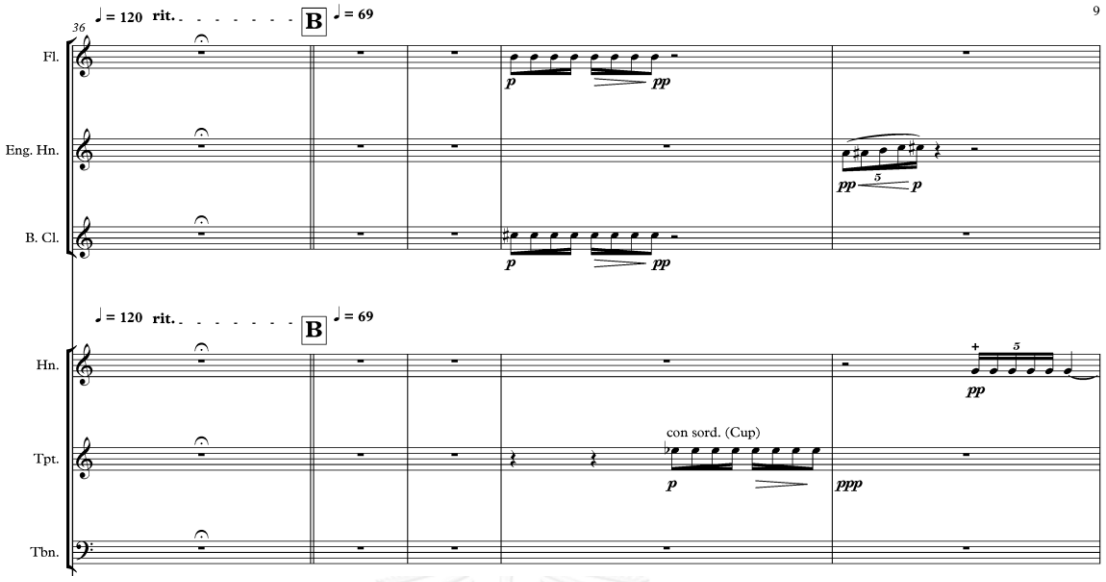
ห้องที่ 37 – 38

ดับเบิลเบสและกลองใหญ่บรรเลงโน้ตเสียงค้าง (Pedal note) เพื่อแนะนำท่อนเพลงซึ่งดับเบิลเบสจะเล่นในตำแหน่งใกล้หย่อง (Sul ponticello) เพื่อให้เกิดบรรยากาศและเสียงที่แปลกใหม่เมื่อผสมกับกลองใหญ่ ใช้กลุ่มเสียงจากบันไดเสียงสังเคราะห์ประกอบไปด้วยโน้ต F♯ G B♭ B C D♭ D F F♯ และมีศูนย์กลางเสียงคือโน้ต C

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

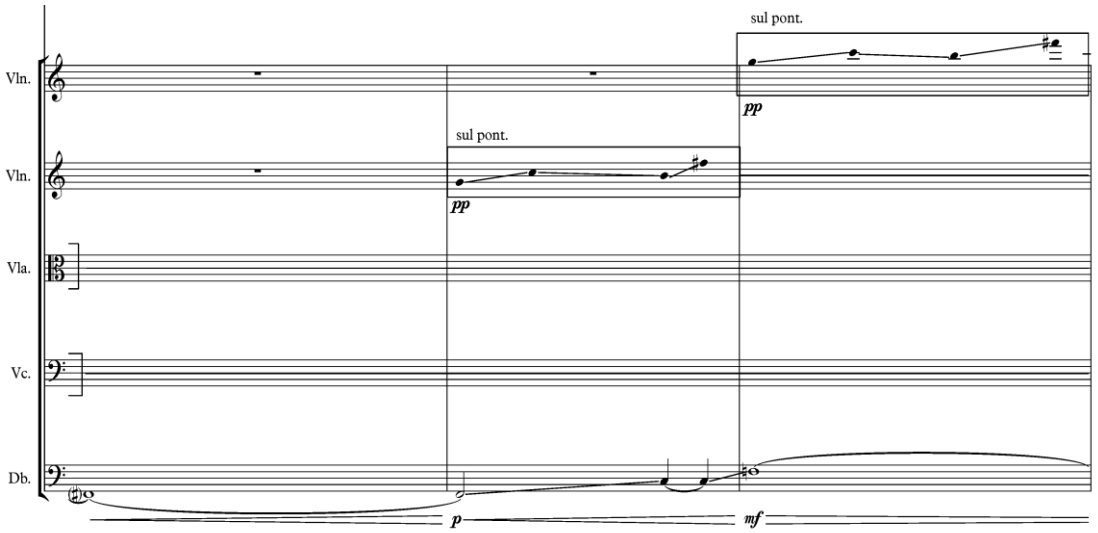
ตัวอย่างที่ 73 การใช้โน้ตเพเดิล

นอกจากนี้ยังมีเสียงโน้ตตัวเดียวแต่เคลื่อนที่แบบเร็วแล้วช้าที่ได้แรงบันดาลใจมาจากการร้องไห้ โดยใช้เครื่องลมบรรเลงสลับและสอดประสานกัน

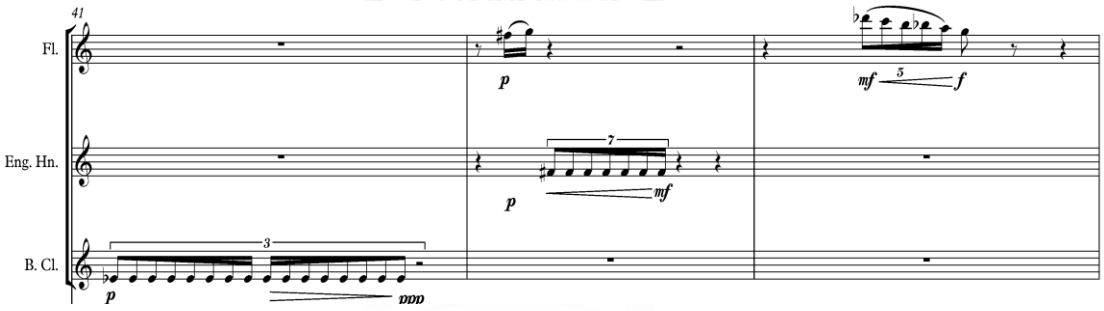
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 74 กลุ่มโน้ตที่ได้แรงบันดาลใจจากการ “สะอื้นไห้”

ห้อง 39 – 54

เทคนิคโน้ตกล่องได้ถูกนำกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่งแต่ทำหน้าที่เป็นเสียงประสานและทำนองประกอบ เริ่มนำเสนอในกลุ่มเครื่องสายจากโน้ตเสียงต่ำไปโน้ตเสียงสูงในการสีใกล้หย่องและดำเนินทำนองที่พัฒนามาจากช่วงต้นต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

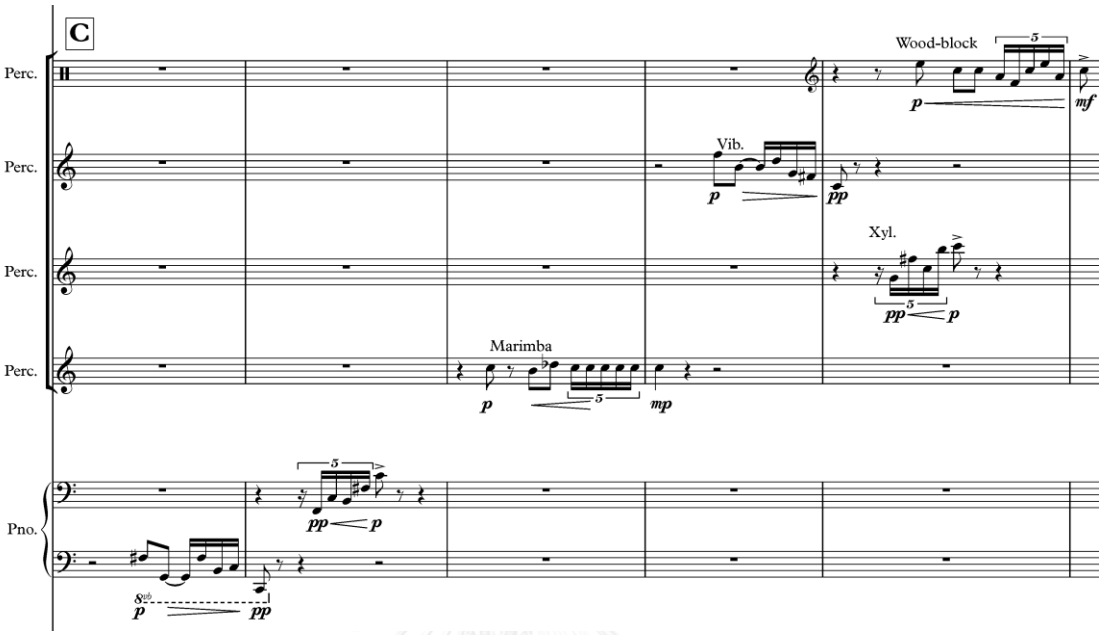
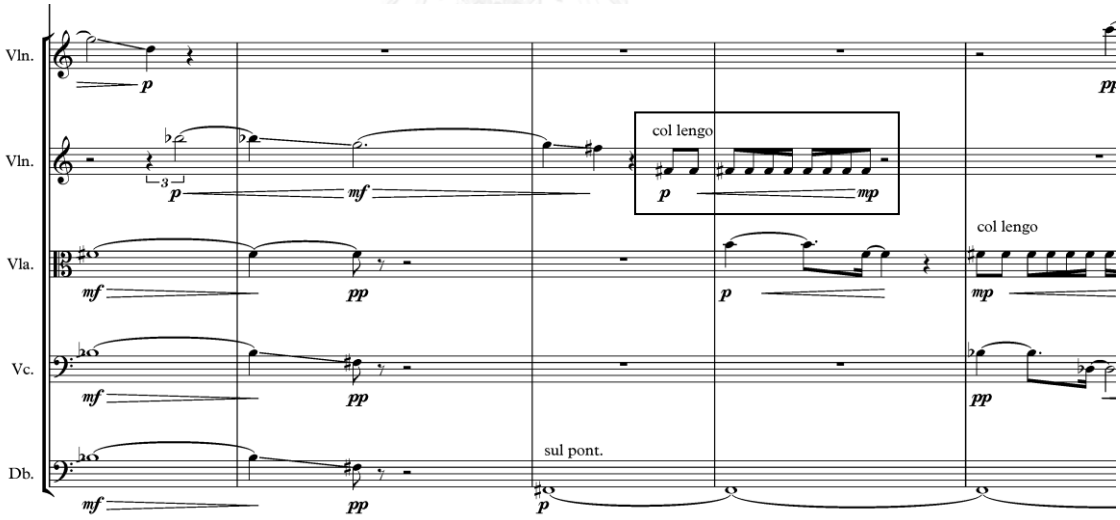
ตัวอย่างที่ 75 การสีใกล้หย่องในโน้ตกล่อง

ตัวอย่างที่ 76 นำวัตถุดิบเดิมมาพัฒนาอีกครั้ง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

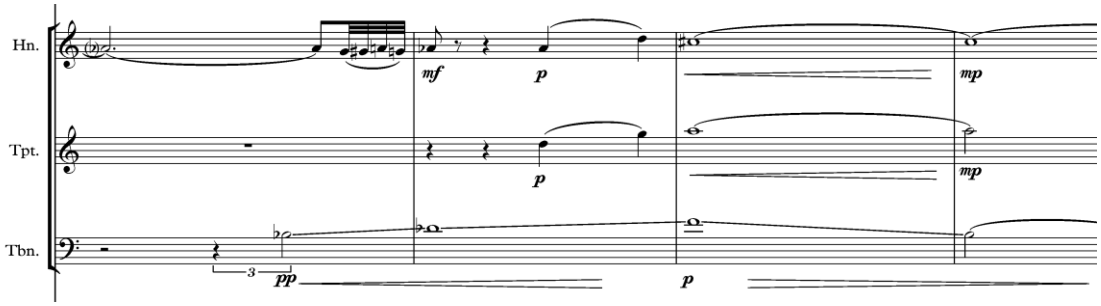
ห้องที่ 55 – 74

เปียโนและเครื่องกระทบดำเนินทำนองที่พัฒนามาจากโน้ตตัวเดียวในช่วงต้นแล้วส่งต่อให้เครื่องสายที่บรรเลงเทคนิคใช้ไม้สี (Col lengo) โดยช่วงนี้จะเป็นช่วงเชื่อมเพื่อนำเข้าสู่ทำนองหลักต่อไป

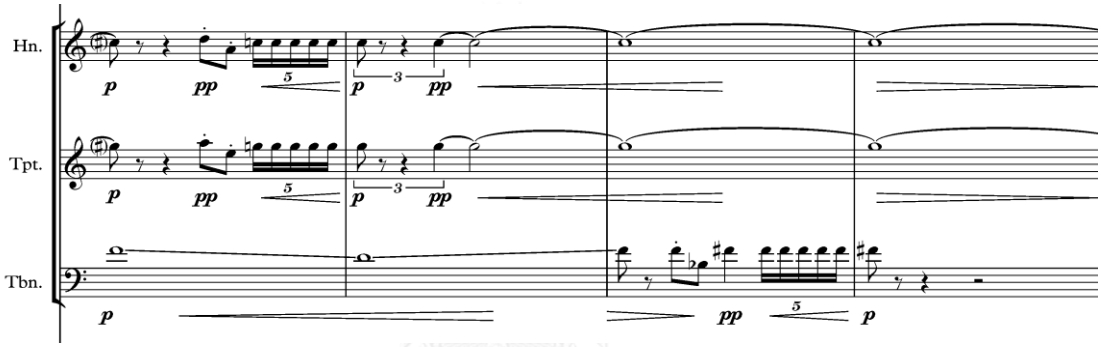
ตัวอย่างที่ 77 ทำนองที่ถูกพัฒนา

ตัวอย่างที่ 78 เทคนิคการใช้ไม้สีในกลุ่มเครื่องสาย

ห้องที่ 75 – 82

ทำนองหลักของท่อนที่ 4 ได้นำเสนอเป็นครั้งแรกด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองแล้วจึงดำเนินต่อไปแบบไม่มีช่วงเชื่อมเพื่อนำเข้าสู่ตอน A ย้อนกลับ เป็นครั้งแรกของเพลงนี้ที่ไม่มีช่วงเชื่อม

ตัวอย่างที่ 79 ทำนองหลักถูกนำเสนอโดยเครื่องลมทองเหลือง



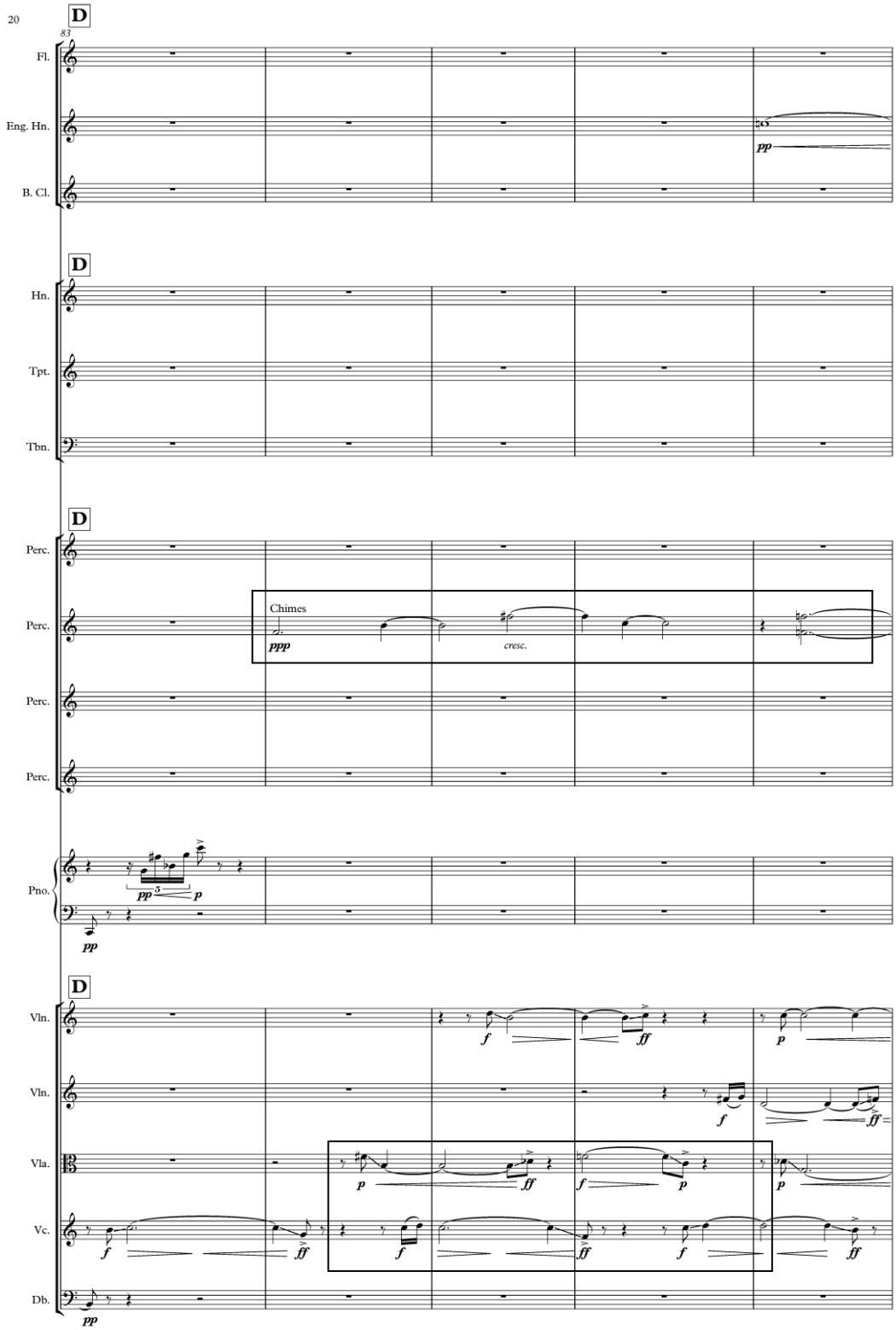
ตัวอย่างที่ 80 ทำนองหลักโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

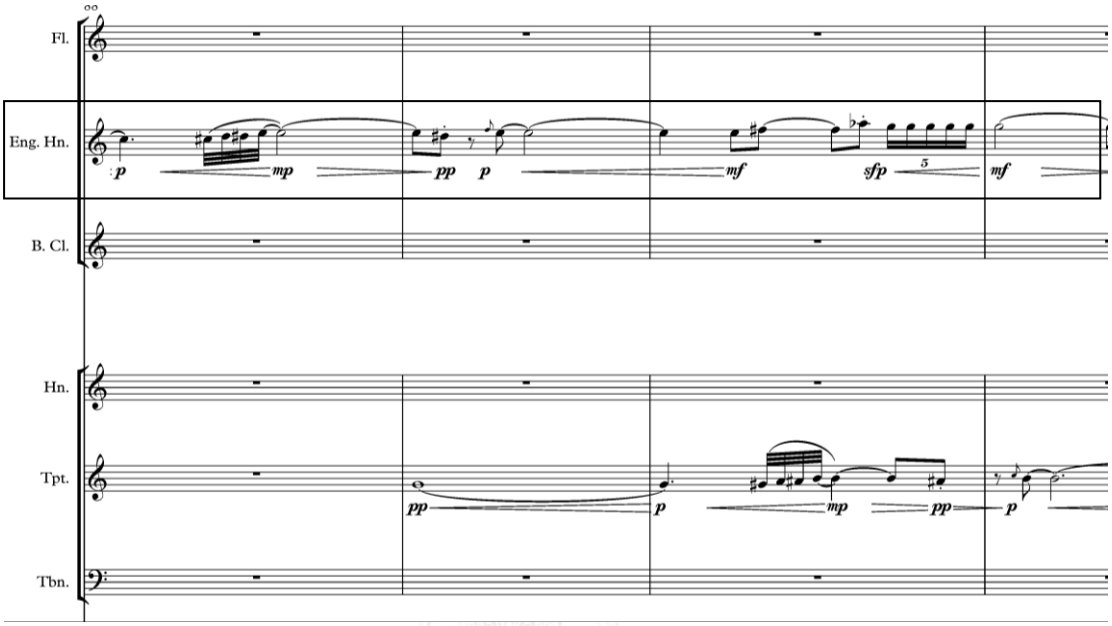
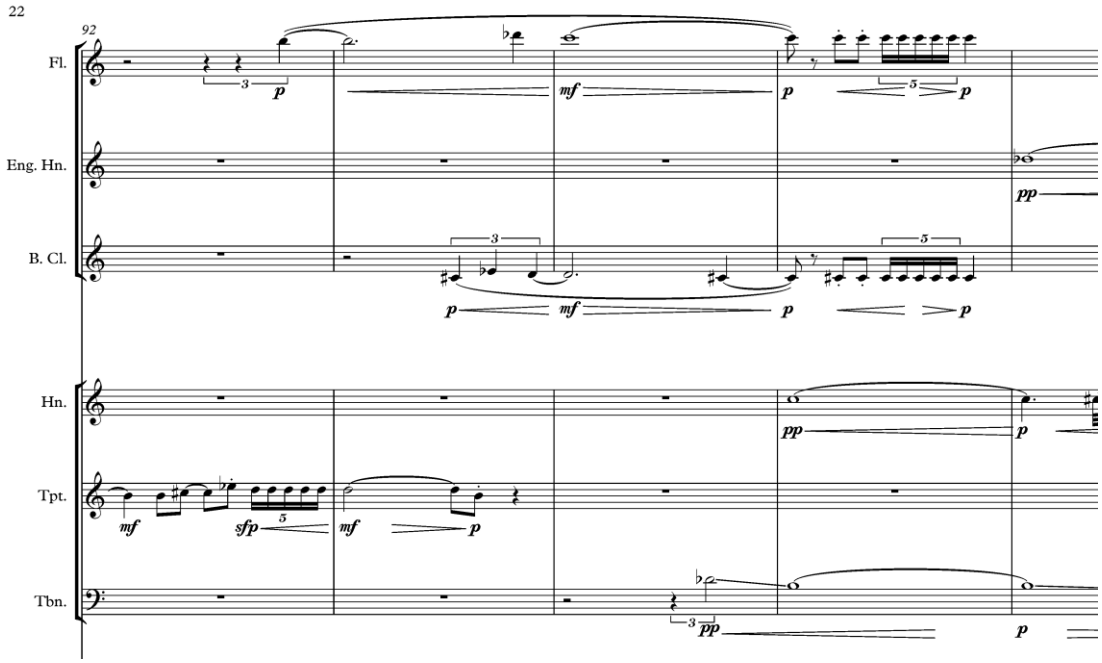


ตอน A ย้อนกลับ

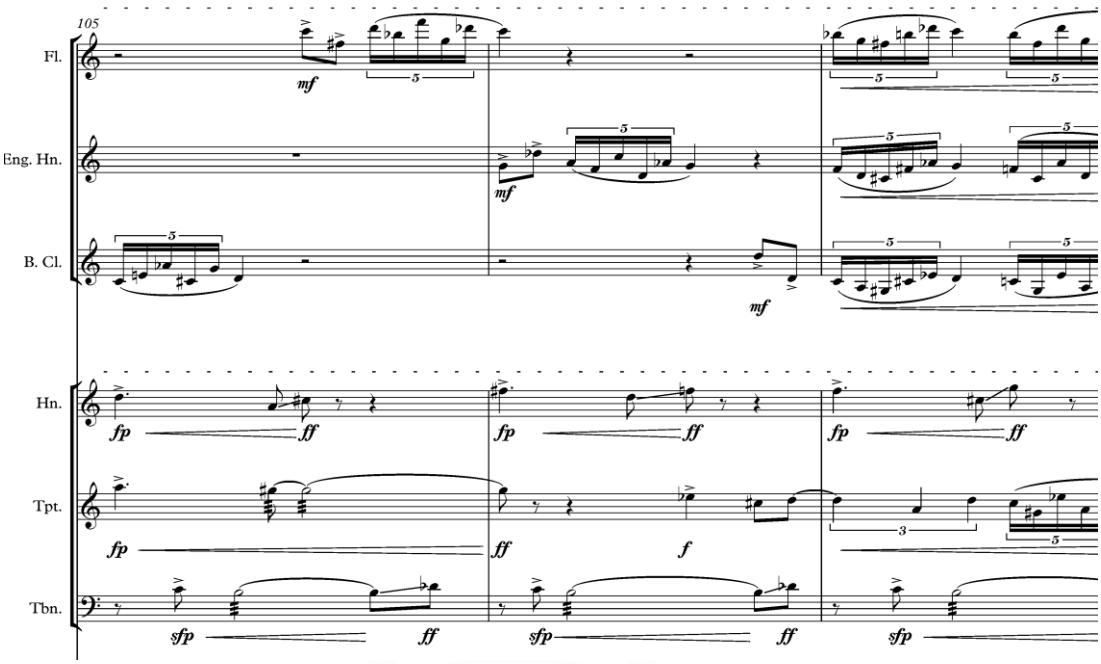
ห้องที่ 88 – 103

เครื่องสายบรรเลงในรูปแบบเดียวกับตอนแรกของท่อน นำเสนอด้วยเครื่องดนตรีต่างกลุ่มเครื่องกันแต่ยังใช้กลุ่มเสียงเดิมและมีศูนย์กลางเสียงคือโน้ต B และใช้ระฆังราว (Chimes) บรรเลงโน้ตซ้ำเพื่อทำหน้าที่เป็นโน้ตเสียงค้างเพื่อนำไปสู่จุดพัก

ตัวอย่างที่ 81 การกลับมาอีกครั้งของการใช้เทคนิครูดเสียง และระฆังราว

ทำนองหลักนั้นถูกนำเสนอด้วยเครื่องดนตรีอิงลิชฮอร์นแล้วบรรเลงสลับกับเครื่องลมทั้งหมด

ตัวอย่างที่ 82 ทำนองหลักที่ถูกนำเสนอโดยอิงลิชฮอร์น

ตัวอย่างที่ 83 ทำนองหลักที่ถูกนำเสนอโดยเครื่องอื่นๆ

ห้องที่ 104 – 108

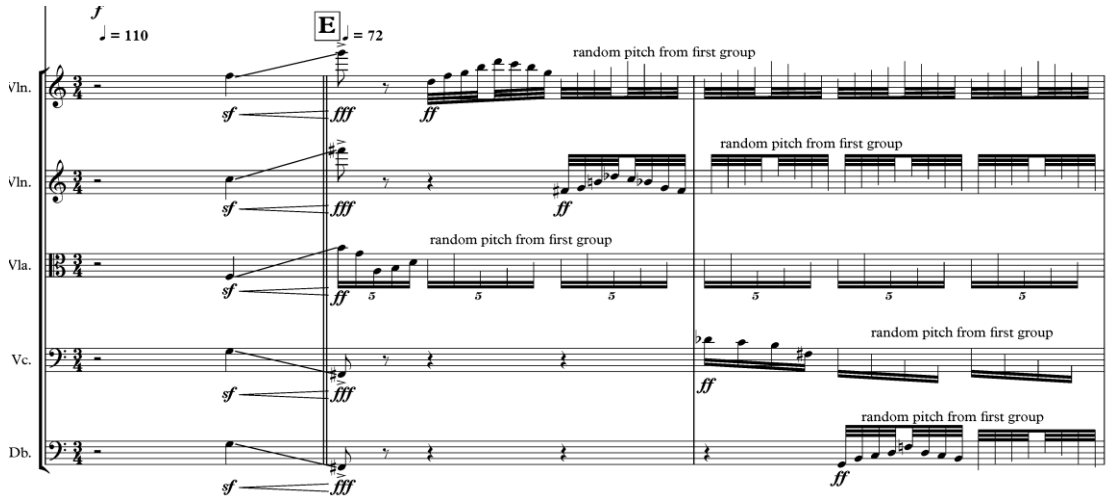
จุดพักสุดท้ายของเพลงถูกสร้างขึ้นโดยใช้การเร่งอัตราความเร็วและนำวัตถุดิบของท่อนที่ 4 มาใช้ประกอบการเพิ่มความเข้มของเสียงอีกทั้งยังเลือกใช้โน้ตที่มีระยะความสูงมากที่สุดในกลุ่มโน้ตของท่อนที่ 4 นี้

ตัวอย่างที่ 84 จุดพักที่สร้างขึ้นโดยใช้อัตราการเร่งความเร็ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

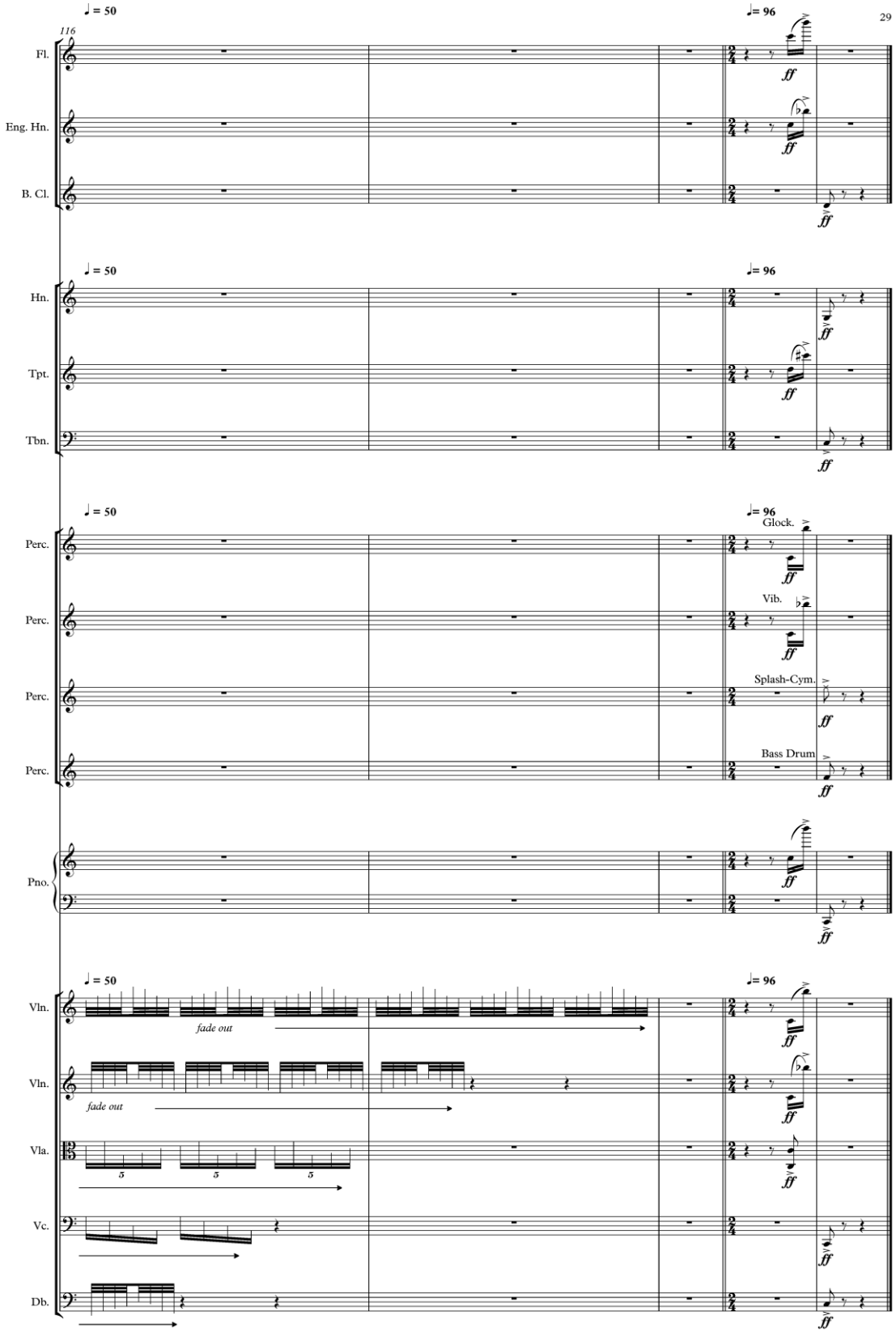
ห้องที่ 109 – 120

ช่วงสุดท้ายของบทประพันธ์ซึ่งกลุ่มเครื่องสายจะบรรเลงแบบสุ่มเลือกกลุ่มเสียง (Random pitch) แต่มีกลุ่มจังหวะให้นักดนตรีเลือกเสียงบรรเลงตามที่ให้กำหนดไว้ใช้อย่างอิสระ จากนั้นจึงเริ่มบรรเลงเบาลงทีละน้อยเพื่อนำไปสู่ห้องที่ 119 – 120 ซึ่งกลุ่มโน้ตในห้องแรกสุดของบทประพันธ์ในท่อนที่จะกลับมาอีกครั้งเพื่อเป็นบทสรุปของบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 85 การบรรเลงแบบเลือกกลุ่มเสียง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 86 การใช้กลุ่มโน้ตแรกสุดของเพลงในช่วงสุดท้าย

บทที่ 4
ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีไทยสำเนียงมอญ การประพันธ์เพลงและการนำเสนอผลงาน

บทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตราแสดงครั้งแรก วันพุทธที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2559 ที่หอแสดงดนตรี สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ประพันธ์ได้เลือกบรรยายก่อนเริ่มการแสดงเพื่อเป็นการสื่อสารความหมายและสร้างความเข้าใจกับผู้เข้าร่วมชมใช้เวลาทั้งสิ้นประมาณ 30 นาที จากนั้นเปิดโอกาสให้ผู้ชมร่วมซักถามข้อสงสัยเกี่ยวกับวิธีการประพันธ์และเทคนิคทางการประพันธ์ต่าง ๆ ที่ใช้พร้อมทั้งมีการสาธิตตัวอย่างของบทประพันธ์จากการบรรยายด้วยผู้แสดงจริง

4.1 ดนตรีไทยสำเนียงมอญ

จากการทำวิจัยเรื่องการประพันธ์บทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตราที่ผ่านมานั้น ผู้ประพันธ์ได้รับรู้ถึงข้อจำกัดและประโยชน์ที่ได้รับมากมายหลากหลายรูปแบบและหลายแนวทางด้านวัฒนธรรมและอิทธิพลของสำเนียงที่มีผลต่อการสร้างสรรค์บทประพันธ์ต่าง ๆ ในดนตรีไทย สำเนียงมอญ สำเนียงนั้นเป็นองค์ประกอบที่สำคัญลำดับต้น ๆ ของการสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทย ผู้ประพันธ์สามารถใช้ถ่ายทอดสู่ผู้ฟังและนักดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ อีกทั้งยังเป็นปัจจัยที่ใช้ควบคุมขอบเขตและภาพรวมของบทประพันธ์ได้เป็นอย่างดี แต่ละบทประพันธ์นั้นก็มีการเลือกใช้วิธีการแสดงออกทางสำเนียงแตกต่างกัน เช่น การเลือกใช้ “การเอื้อน” ในทำนองหลัก “ทำนองเดิม” ที่มาจากดนตรีพื้นบ้าน “บันไดเสียง” ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้กำหนดขอบเขตของการสร้างทำนองและ “เสียงประสาน” ของบทเพลง “จังหวะ” ที่นำไปสู่การแบ่งรูปแบบการประพันธ์และท่อนต่าง ๆ ของบทเพลง “ชื่อเพลง” ที่ทำให้ผู้ฟังรับรู้ถึงที่มาของบทประพันธ์ “เครื่องดนตรี” ที่นำมาประยุกต์ใช้เข้ากับวงดนตรีหลัก มีวิธีการใช้เครื่องดนตรีในหลายรูปแบบแตกต่างกันออกไปไม่ว่าจะเป็นการสร้างเครื่องดนตรีขึ้นมาใหม่ผสมกับเครื่องเดิมหรือการตั้งรูปแบบของวงดนตรี

ผู้ประพันธ์ได้พบประโยชน์ที่มีในมิติอื่นนอกเหนือไปจากประโยชน์ในแง่มุมเชิงศิลปะคือแนวคิดเรื่องสำเนียงนั้นยังเป็นเอกลักษณ์ที่ใช้ยืนยันความเป็นตัวตนทางเชื้อชาติอีกด้วย กล่าวคือการที่คนเชื้อสายมอญกระจัดกระจายออกไปตามหลายพื้นที่ในประเทศไทย แต่ทุกพื้นที่ของชุมชนมอญนั้นมีวงดนตรีไทยแบบ ”ปี่พาทย์มอญ” ประจำอยู่ในทุกชุมชนโดยที่วงดนตรีนั้นถือเป็นความภาคภูมิใจของชาวบ้านและเป็นที่เชิดหน้าชูตาให้กับชุมชนอีกด้วยเพียงเพราะฝีมือในการบรรเลง

และสำเนียงต่าง ๆ ที่วงดนตรีเลือกใช้สร้างเป็นเอกลักษณ์ของตัวเองจะแตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่ ที่วงดนตรีนั้นตั้งถิ่นฐานอยู่

นอกเหนือจากประโยชน์ที่มากมายของสำเนียงที่เกิดขึ้นในดนตรีไทยนั้น อุปสรรคและข้อจำกัดก็มีมากด้วยเช่นกัน ผู้ประพันธ์ได้พบว่าในความหลากหลายทางสำเนียง มีข้อจำกัดที่ใหญ่มากในด้านที่ไม่มีใครสามารถระบุถึงความชัดเจนของที่มาของสำเนียงนั้นและความหลากหลายที่แตกต่างกันอย่างสูงของสำเนียงดนตรีในแต่ละพื้นที่ เราไม่สามารถระบุหรือบอกได้ว่าดนตรีของพื้นที่ใดเป็นมอญที่แท้จริงถึงแม้ว่าเราจะบรรเลงในเพลงที่มีวัตถุดิบทางสำเนียงเหมือนกันก็ตามที กล่าวคือในเพลงเดียวกันอาจจะบรรเลงแตกต่างกันไปอย่างสิ้นเชิงในพื้นที่ชุมชนที่แตกต่างกันแต่ทุก ๆ พื้นที่จะยืนยันว่าสิ่งนี้เป็นสำเนียงที่ถูกต้อง

ผู้ประพันธ์พบว่าดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญต่อคนไทยเชื้อสายมอญเป็นอย่างมากเพราะดนตรีเป็นสิ่งที่ใช้ยืนยันความเป็นตัวตนของชนชาติได้อย่างทรงประสิทธิภาพ ด้วยเหตุนี้เองความหลากหลายทางสำเนียงจึงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องทำให้เกิดความหลากหลายขึ้นเพราะยิ่งแตกต่างและหลากหลายเท่าใดก็ยิ่งเกิดเอกลักษณ์ทางเชื้อชาติมากขึ้นเท่านั้น ซึ่งองค์ความรู้ต่าง ๆ เหล่านี้เป็นประโยชน์และเหมาะที่จะใช้ศึกษาเพิ่มเติมต่อไปในความรู้เชิงมานุษยวิทยา เชิงประวัติศาสตร์และเชิงการประพันธ์ดนตรีอีกด้วย

4.2 การประพันธ์เพลง

บทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตรานั้นเป็นบทประพันธ์ที่สร้างขึ้นจากองค์ความรู้และเทคนิคด้านการประพันธ์เพลงแบบตะวันตกที่ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากดนตรีไทยสำเนียงมอญ โดยใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ทางดนตรีเป็นแนวคิดหลักของเทคนิคการประพันธ์เพลง ซึ่งองค์ประกอบหลักที่นำมาใช้นั้นได้แก่

4.2.1 องค์ประกอบทางเสียง สำเนียงและทำนอง หลังจากที่ผู้ประพันธ์ได้เกิดความประทับใจในความรู้ด้านดนตรีไทยสำเนียงมอญนั้น ผู้ประพันธ์ได้หยิบยกเอาองค์ประกอบการสร้างบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับเสียงในหลากหลายแง่มุมมาใช้ เช่น บันไดเสียง กลุ่มโน้ตต่าง ๆ ที่ใช้ในดนตรีไทยสำเนียงมอญทั้งทำนองหลักจนไปถึงลูกล้อ-รับ แบบต่าง ๆ อีกด้วยรวมไปถึงเรื่องการใช้การเอื้อนเสียงโดยที่การเอื้อนเสียงนั้นสามารถนำมาปรับใช้เข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตกได้เป็นอย่างดีอีกทั้งการรูดสายในเครื่องสาย การรูดเสียงของเครื่องดนตรีทรอมโบนหรือการใช้คันชักรูดบนฉาบของเครื่องกระทบซึ่งเสียงที่ได้ก็เป็นเสียงที่มีเอกลักษณ์และมีสีสันที่สวยงาม

การใช้ความยาวของรูปประโยคเพลงแบบดนตรีไทยสำเนียงมอญนั้นเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคการประพันธ์เพลงที่น่าสนใจอย่างยิ่งเพราะความยาวของรูปประโยคเพลงของดนตรีไทยมีทั้งแบบสมมาตรและไม่สมมาตรที่ผู้ประพันธ์ได้เลือกนำมาใช้อย่างอิสระ รวมไปถึงการรับ-ส่งของทำนองต่าง ๆ ระหว่างเครื่องดนตรีหลายชนิดที่ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมากจากการล้อ-รับในการบรรเลงของดนตรีไทยสำเนียงมอญ

แต่ด้วยความตั้งใจที่ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างเอกลักษณ์ทางการประพันธ์ของบทประพันธ์นี้ขึ้น ทำให้ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องควบคุมการใช้เสียงและสำเนียงต่าง ๆ ให้เป็นแบบแผนมากที่สุดและหลีกเลี่ยงวิธีการสร้างเสียงที่เหมือนกับดนตรีไทยสำเนียงแบบอื่น ๆ เช่น การใช้โน้ตลากยาวและการเอื้อนในแบบของเครื่องดนตรีไทยเดิมของปี่ในเป็นต้น

4.2.2 การผสมเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในดนตรีไทยสำเนียงมอญนั้นเครื่องดนตรีที่ถูกใช้บรรเลงจะเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสมาชิกของวงปี่พาทย์มอญทั้งสิ้นซึ่งจะมีเครื่องดนตรีหลายประเภททั้งเครื่องหนัง เครื่องกระทบรวมไปถึงเครื่องลม การนำเสนอทำนองมีหลายวิธี ทั้งแบบใช้เครื่องเดี่ยวเพียงชนิดเดียวและใช้เครื่องดนตรีต่างชนิดบรรเลงพร้อมกันในรูปแบบของการผสมเสียงอีกทั้งยังผสมได้อย่างอิสระด้วย ไม่ว่าจะเป็นการผสมระหว่างเครื่องที่มีระดับเสียงและการผสมระหว่างเครื่องที่ไม่มีระดับเสียง เทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างการจัดเสียงของวงออร์เคสตราของบทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตราอีกด้วย ผู้ประพันธ์ได้เลือกการจับคู่เสียงอย่างอิสระมาใช้ในการนำเสนอทั้งทำนองหลัก ทำนองรองและทำนองประกอบต่าง ๆ ในบทประพันธ์ โดยเน้นไปที่การผสมระหว่างเครื่องที่มีทำนองกับเครื่องกระทบแบบไม่มีระดับเสียงเป็นส่วนใหญ่ อีกทั้งผู้ประพันธ์ยังได้คำนึงถึงขีดความสามารถเฉพาะตัวและข้อจำกัดทางด้านเสียงเพิ่มเข้าไปอีกด้วย เช่น การผสมระหว่างเครื่องทองเหลืองเสียงต่ำกับเครื่องกระทบที่ไม่ระบุระดับเสียงแต่มีเสียงที่ต่ำอย่างกลองใหญ่เข้าด้วยกัน ผู้ประพันธ์ได้เลือกให้บรรเลงทั้งในรูปแบบความดัง-เบาที่หลากหลายทั้งดังมากและเบามากเหตุเพราะด้วยความสามารถของเครื่องดนตรีที่ให้โอกาสและอิสระแก่ผู้ประพันธ์สร้างเสียงใหม่ที่น่าสนใจและยังทำให้บทเพลงนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สูงมากอีกด้วย

4.2.3 การเลือกใช้แนวคิดการนำเสนอเพลงจากช่วงเวลา ในดนตรีไทยสำนียงมอญนั้นเป็นดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรมและกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันอยู่เสมอ เช่น เพลงมอญร้องไห้ในพิธีศพ ปัจจุบันยังเป็นเพลงที่ใช้อย่างแพร่หลายอีกทั้งยังเป็นเพลงที่มี

ชื่อเสียงมากที่สุดในบรรดาเพลงไทยสำเนียงมอญต่าง ๆ อีกด้วย พิธีกรรมหรือกิจกรรมต่าง ๆ แบ่งออกได้ตามช่วงเวลา เช่น เช้า สาย บ่าย เย็น ประเด็นในเรื่องของบรรยากาศในช่วงเวลาต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์นำมาเลือกใช้ประกอบกับการสร้างสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์รามัญสำหรับวงออร์เคสตราขึ้น โดยที่ผู้ประพันธ์เลือกเวลา เช้า – สาย – บ่าย – เย็น ตามลำดับในการจัดเรียงสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ ซึ่งประโยชน์ในการนำช่วงเวลาต่าง ๆ ที่สัมพันธ์กับเพลงไทยสำเนียงมอญนั้นทำให้เกิดบรรยากาศและเป็นปัจจัยที่ช่วยทำให้บทประพันธ์มีความน่าสนใจขึ้นเป็นอย่างมาก ราวกับเป็นบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนา

4.2.4 แนวคิดการจัดวางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ผู้ประพันธ์เลือกใช้การจัดวางเครื่องดนตรีบางส่วนไว้ที่ด้านข้างเวทีและด้านหลังผู้ฟังเพื่อให้เกิดมิติของเสียงในพื้นที่ของโรงละคร ในแต่ละส่วนนั้นมีเครื่องดนตรีที่ทำหน้าเหมือนเป็นวงดนตรีวงเล็กและนำเสนอทำนองที่มีเอกลักษณ์ของตัวเอง ผู้ฟังจะได้สัมผัสถึงเสียงที่เกิดขึ้นในเวลาและพื้นที่แตกต่างกันไป เทคนิคนี้สามารถสร้างความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์ได้เป็นอย่างดีอีกทั้งยังเป็นการสร้างกลยุทธ์ที่ดีในการชักชวนในผู้ฟังร่วมจินตนาการถึงความหลากหลายของดนตรีไทยสำเนียงมอญในแต่ละพื้นที่ เพราะแต่ละกลุ่มย่อยนั้นจะบรรเลงทำนองที่สอดแทรกไปด้วยทำนองพื้นบ้านแบบเทคนิคการคัดทำนองด้วยสีสันของเสียงเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันออกไป

4.3 การนำเสนอผลงาน

การนำเสนอผลงานนั้นถือเป็นขั้นตอนที่สำคัญมากอีกขั้นตอนหนึ่งเช่นกันในการทำวิจัย บทประพันธ์จะสมบูรณ์ขึ้นด้วยการนำเสนอที่ดี มีคุณภาพสูงและน่าสนใจ การนำเสนอที่ดีต้องประกอบไปด้วยองค์ประกอบที่ดีและหลากหลายขั้นตอน ทักษะการบริหารจัดการเป็นทักษะที่จำเป็นอย่างยิ่งสำหรับผู้นำเสนอผลงานและบางครั้งทักษะที่สูงอาจต้องใช้เวลาและประสบการณ์ชีวิตที่สั่งสมมาอย่างยาวนานเพื่อนำทุกอย่างมารวมกันให้กลายเป็นผลงานที่ดีและมีคุณภาพสูง

4.3.1 ปัจจัยด้านผู้อำนวยเพลง การนำเสนอผลงานการประพันธ์เพลงนั้น ในกรณีที่ต้องใช้ผู้อำนวยเพลงในการควบคุมการฝึกซ้อมและการบรรเลง การคัดสรรผู้ที่จะมาเป็นวาทยากรเป็นปัจจัยลำดับแรกที่ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึง เพราะบทประพันธ์บทนี้เป็นบทประพันธ์ใหม่ไม่เคยมีการบันทึกเสียงมาก่อน ทำให้ความสามรถของผู้ควบคุมการฝึกซ้อมเป็นทักษะที่จำเป็นในการกำหนดคุณสมบัติของวาทยากรที่จะมีความสามารถควบคุมการฝึกซ้อมและนำบทประพันธ์ออกแสดง แต่บุคลากรในตำแหน่งวาทยกรนั้นมีให้เลือกจำกัดและมีค่าใช้จ่ายสูงอีกทั้งยังมีตารางเวลาที่แน่นอน

จึงเป็นเรื่องที่ลำบากพอสมควรในการบริหารจัดการให้เกิดการแสดงผลงานที่ดี นอกจากคุณสมบัติเรื่องทักษะส่วนตัวของวาทยากรแล้ว ทัศนคติของวาทยกรต่อดนตรีสมัยใหม่รวมไปถึงจิตวิทยาที่วาทยากรท่านนั้นมีต่อนักดนตรีก็ยังเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้ประพันธ์ต้องพิจารณาอีกด้วย

4.3.2 ปัจจัยเรื่องสถานที่นำเสนอผลงาน ห้องแสดงหรือสถานที่นำเสนอผลงานนั้นยังเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่จำเป็นจะต้องพิจารณาอย่างถี่ถ้วนและละเอียดรอบคอบ เพราะความกว้าง – ยาวของสถานที่ ระยะความลึกของเวที ระบบเสียงต่าง ๆ รวมถึงอุปกรณ์เครื่องดนตรีขนาดใหญ่ เช่น เปียโนหรือเครื่องกระทบนั้นมีผลแปรผันตามคุณภาพของสถานที่นำเสนอผลงานทั้งสิ้น อีกทั้งยังเป็นปัจจัยที่จะกำหนดค่าใช้จ่ายและการออกแบบตารางการฝึกซ้อมอีกด้วย

กล่าวคือถ้าผู้ประพันธ์ไม่สามารถบริหารจัดการให้ปัจจัยเรื่องสถานที่นำเสนอผลงานนั้นมีความเหมาะสมกับองค์ประกอบทางดนตรีแล้วจะทำให้บทประพันธ์ที่แสดงออกมาไม่มีคุณภาพเท่าที่ควร อีกทั้งยังไม่สามารถนำมาปรับเปลี่ยนภายหลังได้อีกด้วยเพราะในประเทศไทยยังมีสถานที่นำเสนอผลงานที่มีมาตรฐานระดับสากลค่อนข้างน้อยและมีค่าใช้จ่ายที่สูงและเกือบทั้งหมดยังเป็นสถานที่ภายใต้การกำกับดูแลของหน่วยงานภาครัฐทั้งสิ้น ทำให้ขั้นตอนในการประสานงานค่อนข้างจะซับซ้อนกว่าสถานที่ภายใต้การดูแลของภาคเอกชน แม้ว่าจะมีรายการค่าใช้จ่ายที่ต่ำกว่าก็ตามที

4.3.3 ปัจจัยเรื่องการตีความเพลงของผู้อำนวยเพลง ในการนำเสนอผลงาน ผู้อำนวยเพลงสามารถเลือกและตัดสินใจที่จะกำหนดองค์ประกอบบางอย่างของบทประพันธ์ให้แตกต่างไปจากที่ผู้ประพันธ์กำนดได้อย่างมีขอบเขต เช่น ความเร็ว ความดังเบา ความสั้น – ยาว ของสำเนียงเพลง เพราะการเลือกกำหนดองค์ประกอบเหล่านี้จะทำให้เกิดผลกระทบอย่างมากต่อนักดนตรีผู้ทำการแสดง ผู้อำนวยเพลงที่มีประสบการณ์และความสามารถสูงจะเลือกกำหนดองค์ประกอบให้มีความเหมาะสมต่อสถานการณ์ซึ่งทำให้การนำเสนอผลงานเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและน่าสนใจซึ่งอาจจะแตกต่างไปจากการกำหนดโดยผู้ประพันธ์

ปัจจัยเรื่องการตีความเพลงนั้นเป็นสิ่งที่สลับซับซ้อนและยากต่อการพิจารณาของทั้งผู้ประพันธ์และผู้อำนวยเพลง ถ้าผู้ประพันธ์และผู้อำนวยเพลงไม่สามารถเลือกหรือกำหนดแนวทางที่เหมาะสมได้แล้ว อาจจะทำให้เกิดปัญหาขึ้นมากในการจัดการฝึกซ้อมและที่สำคัญเสียงที่วงดนตรีได้แสดงออกมาจะมีคุณภาพสูงหรือไม่นั้นการตีความเพลงสำคัญอย่างยิ่งต่อการนำเสนอผลงานการประพันธ์เพลงโดยเฉพาะบทประพันธ์ที่ไม่ได้ใช้เครื่องขยายเสียงในการแสดงสดอีกด้วย

4.3.4 การออกแบบตารางการฝึกซ้อมและปัจจัยภายนอกที่ไม่สามารถควบคุมได้ ในการนำเสนอผลงานการประพันธ์เพลงนั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการออกแบบตารางการฝึกซ้อมที่ดีและเหมาะสมกับทุกองค์ประกอบของการนำเสนอ ซึ่งในความเป็นจริงแล้วเป็นสิ่งที่ซับซ้อนและต้องอาศัยทักษะด้านการจัดการที่สูงเป็นพิเศษ ในทางทฤษฎีถ้ากำหนดเวลาฝึกซ้อมรวมวงยิ่งได้มากครั้งยิ่งเป็นผลดีต่อการนำเสนองานเพราะนักดนตรีจะมีความมั่นใจสูงกว่าการซ้อมที่น้อยครั้ง แต่ในทางปฏิบัติแล้วผู้ประพันธ์ไม่สามารถกำหนดตารางการฝึกซ้อมได้มากอย่างที่ต้องการให้เหมือนในทางทฤษฎีเหตุเพราะผู้ประพันธ์มีความจำเป็นต้องกำหนดให้เวลาว่างของผู้อำนวยเพลง นักดนตรี หอแสดงดนตรีและท่านคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิว่างตรงกันซึ่งเป็นเรื่องที่ยากมากที่จะทำให้ทุกอย่างสอดประสานกันได้อย่างลงตัวและเป็นไปตามที่ต้องการ อีกทั้งยังมีปัจจัยภายนอกที่ควบคุมไม่ได้มาเกี่ยวข้องอีกด้วย เช่น ในวันแสดงนักดนตรีซึ่งเป็นนิสิตจำนวน 1 ท่านเกิดปัญหาฉุกเฉินไม่สามารถมาซ้อมก่อนการแสดงได้ ซึ่งเหตุการณ์นี้ส่งผลกระทบอย่างมากต่อการฝึกซ้อมในเวลาอันจำกัดและสภาพจิตใจโดยรวมของผู้แสดงทั้งหมดและทำให้ตารางเวลาการนำเสนอผลงานจำเป็นต้องเลื่อนให้ล่าช้า ปัจจัยภายนอกที่ควบคุมไม่ได้นี้เองเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ทำได้เพียงแก้ปัญหาเฉพาะหน้าเพื่อให้การนำเสนอผลงานเป็นไปอย่างมีคุณภาพสูงสุด อย่างไรก็ตามหลังจากการนำเสนอผลงาน ผู้ชมต่างตอบรับและให้กำลังใจพร้อมคำแนะนำที่เป็นประโยชน์ ซึ่งผู้ประพันธ์จะพยายามปรับปรุงงานของตนเองให้ดีขึ้นเสมอทั้งในปัจจุบันและภายภาคหน้าต่อไป

ด้วยความรู้สึกขอบคุณเป็นอย่างยิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทประพันธ์ รามัญ สำหรับวงออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Instrumentation

* Transposed Score

1 Flute (Double Piccolo)

1 Oboe (Double English Horn)

1 Bass Clarinet in Bb (Double Clarinet in Bb)

1 Horn in F

1 Trumpet in Bb

1 Trombone

4 Percussionists

I: Glockenspiel, Wood-blocks (5), Sus.Cymbal, Triangle, Bongos, Hi-hat Cymbals, Cowbell, Roto-Toms, 3 Mon-Gongs

II: Vibraphone, Triangle, Small Cymbal, Vibra - Slap, Guiro Tambourine, Chimes, Snare Drum, Wind Chimes

III: Xylophone, Crotales, Bottle, Maracas, Tom-tom Drum (4), Tam-Tam, Splash-Cymbal, Ching - Chub

IV: Marimba, Bass Drum, Sus. Cymbal, Triangle, Shaker, Congas (3), Large Cymbal on Timpani (22'), Whip

1 Piano

1 Violin I

1 Violin II

1 Viola

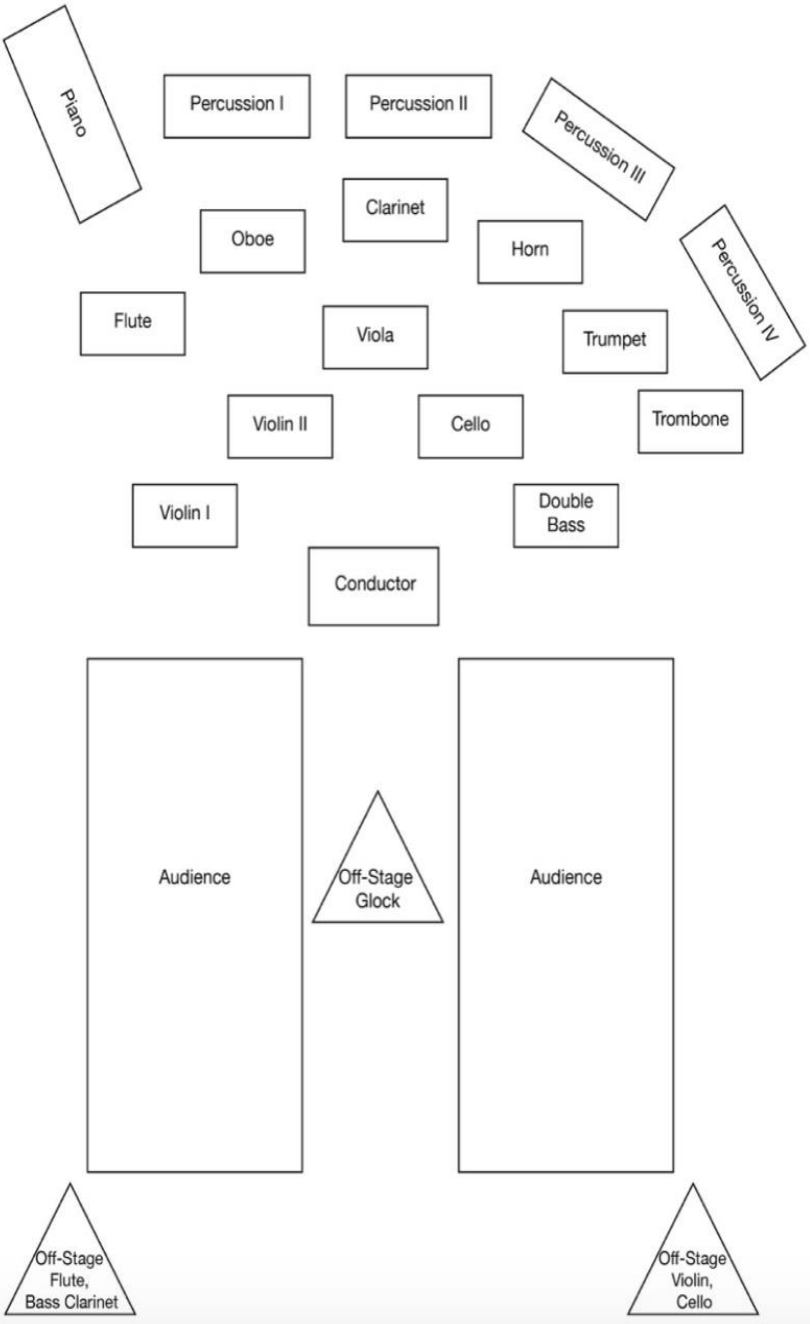
1 Cello

1 Double Bass

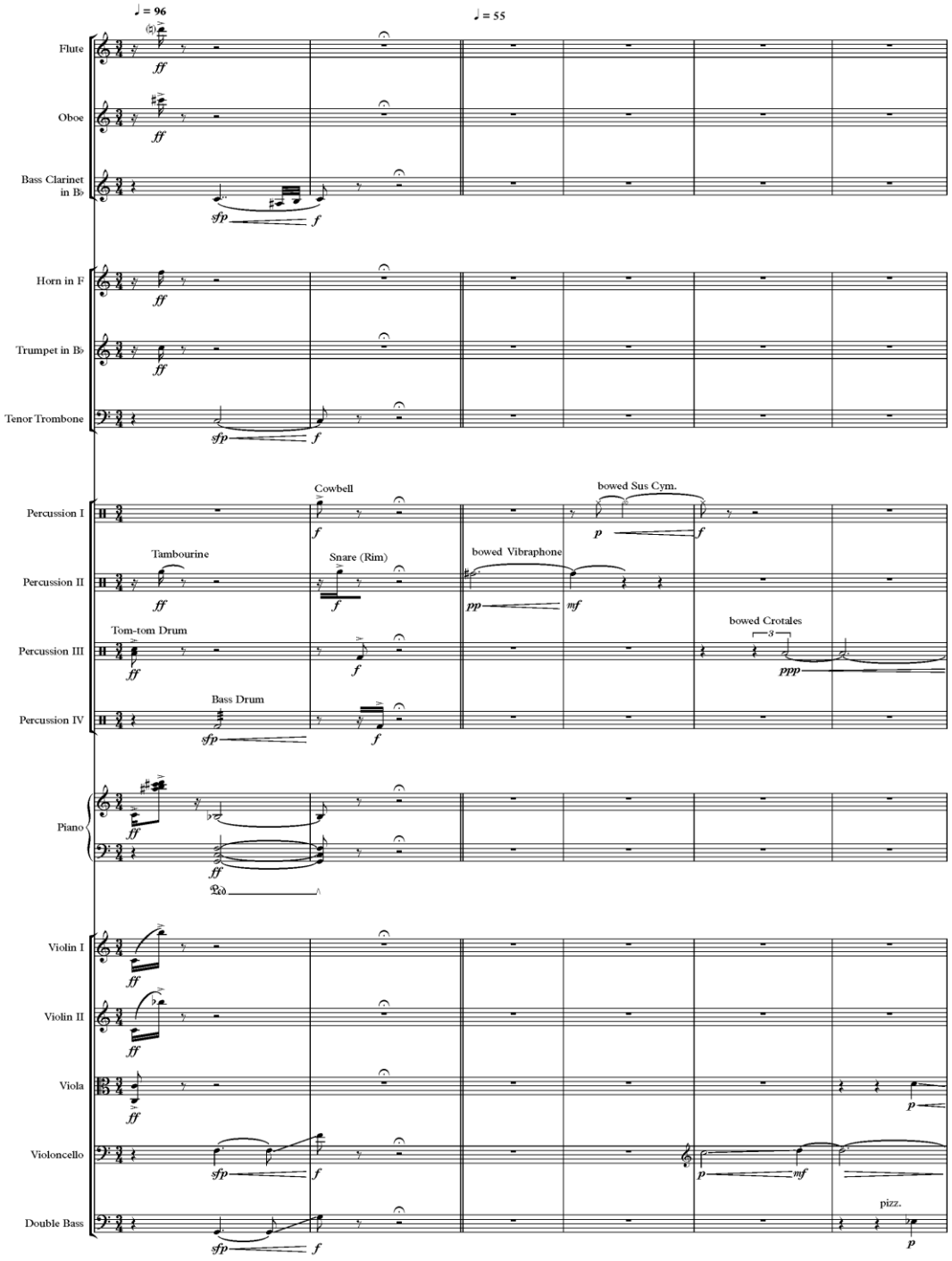
** Duration: ca. 30 minutes

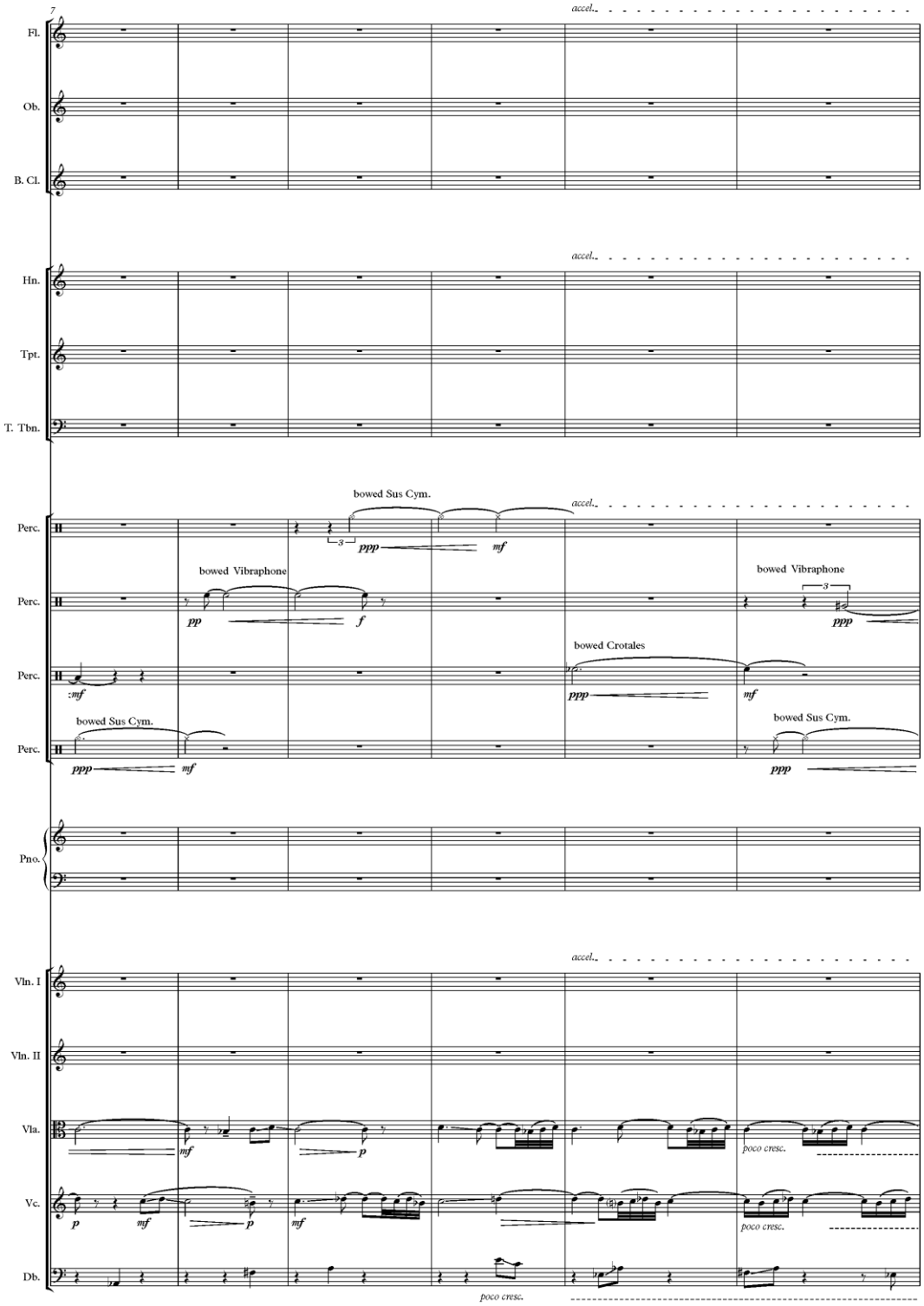
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

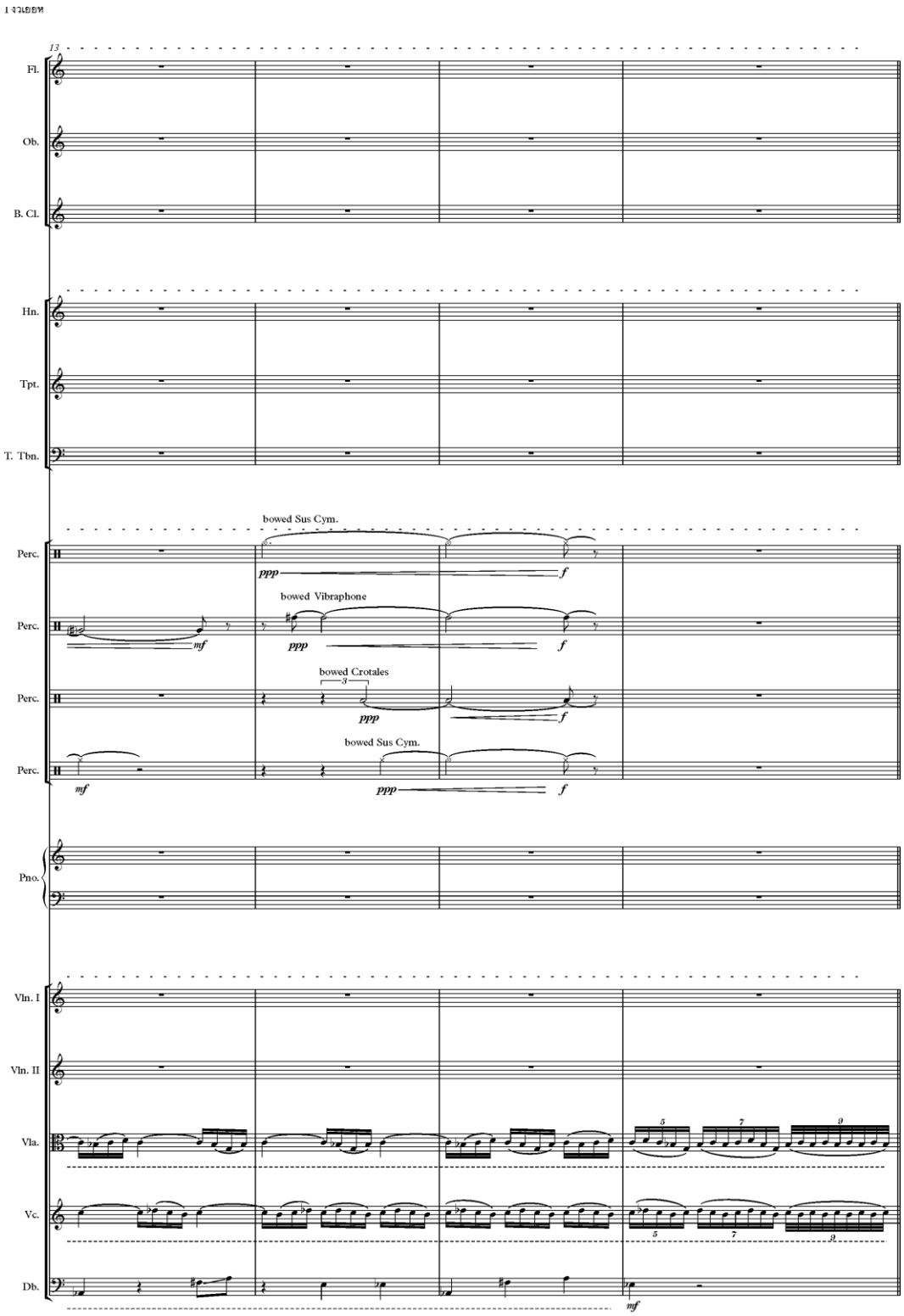
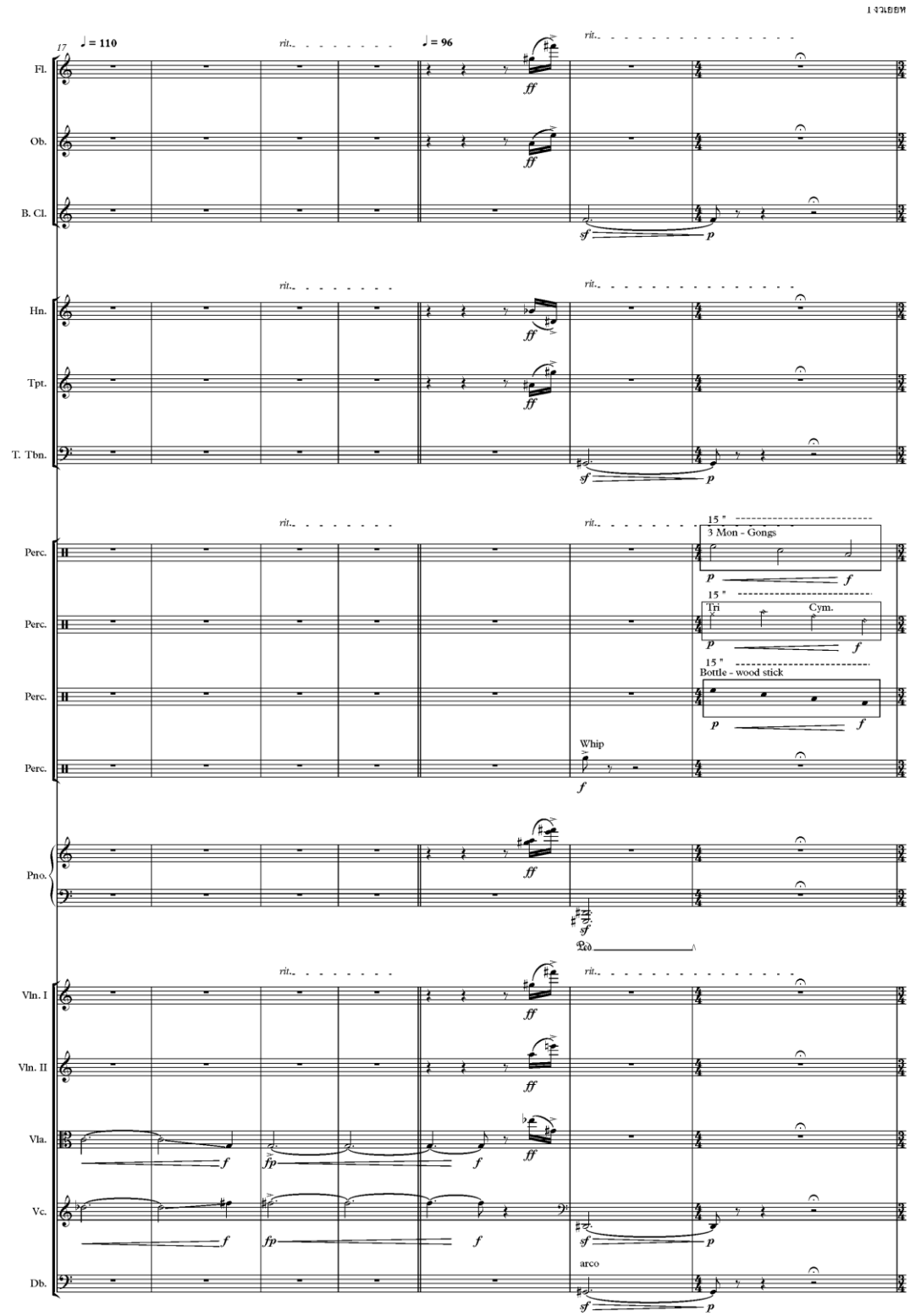
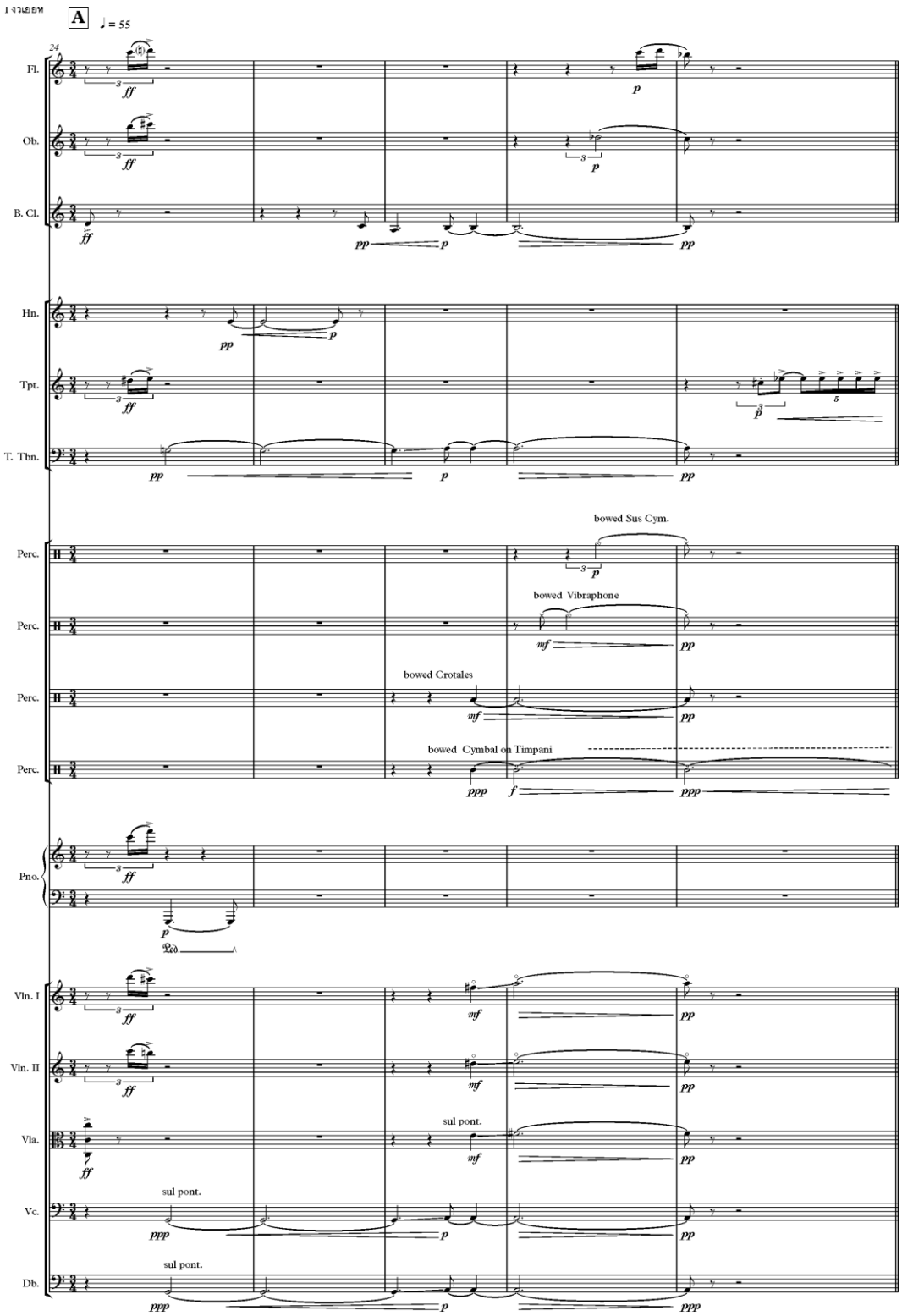
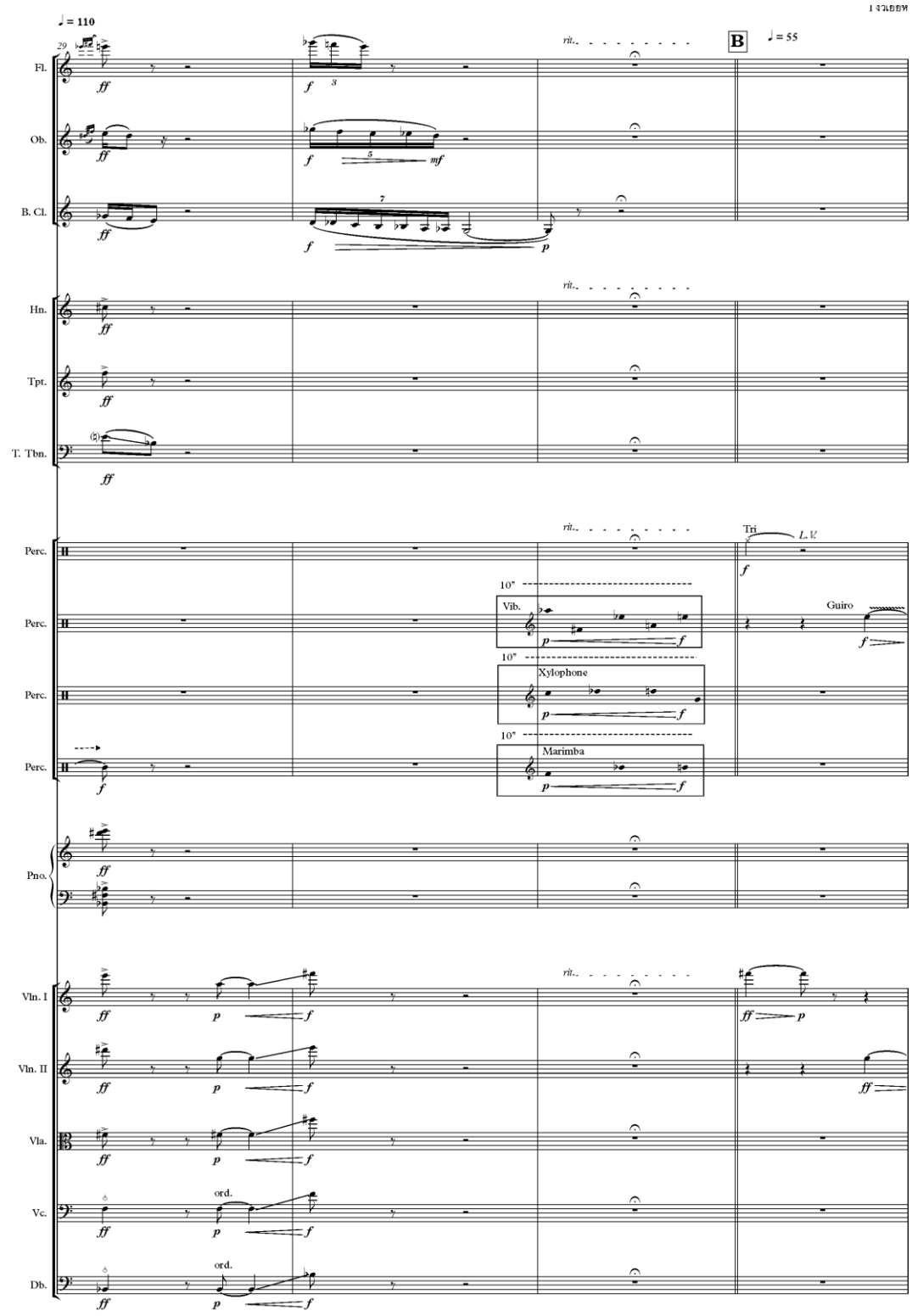
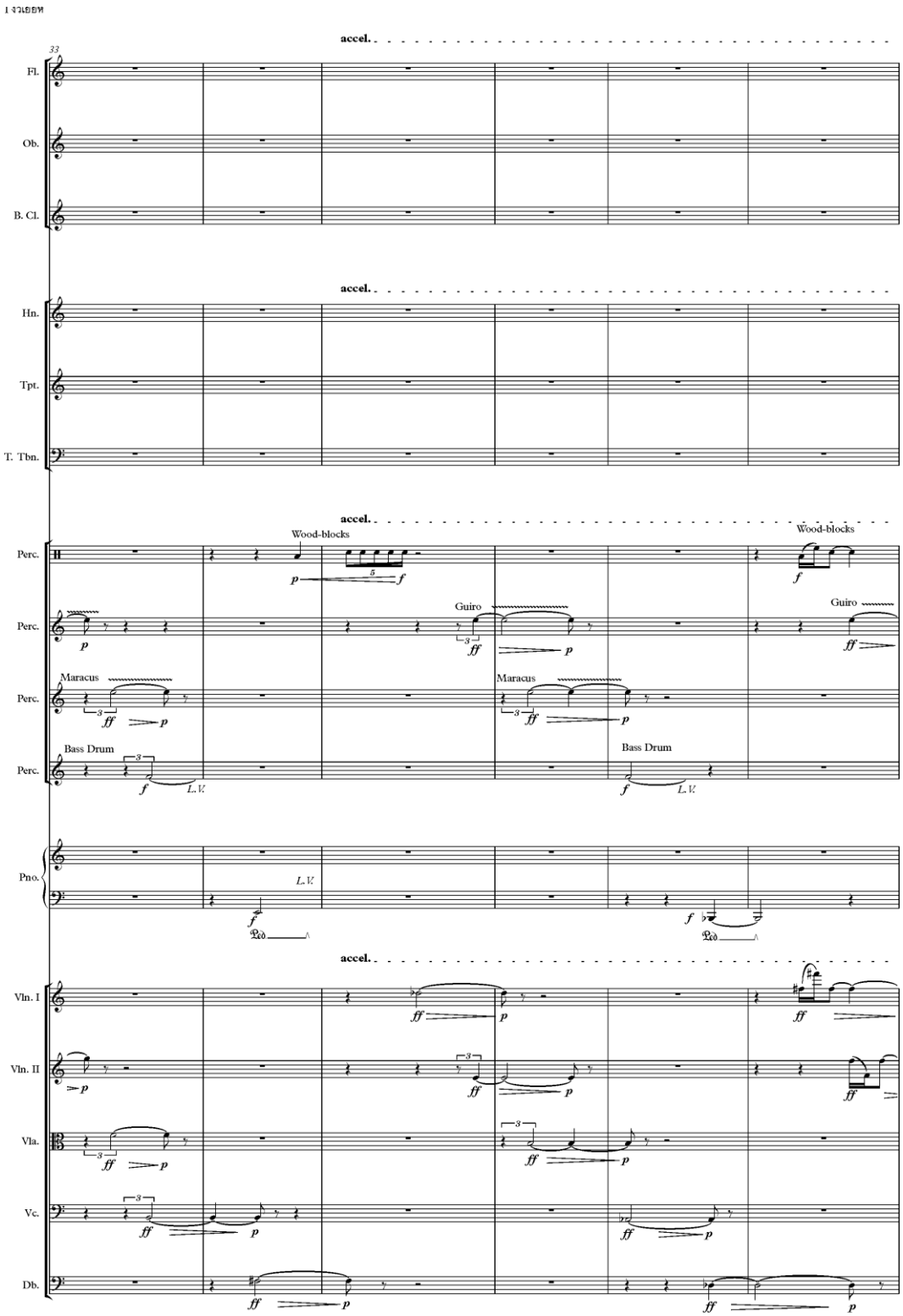
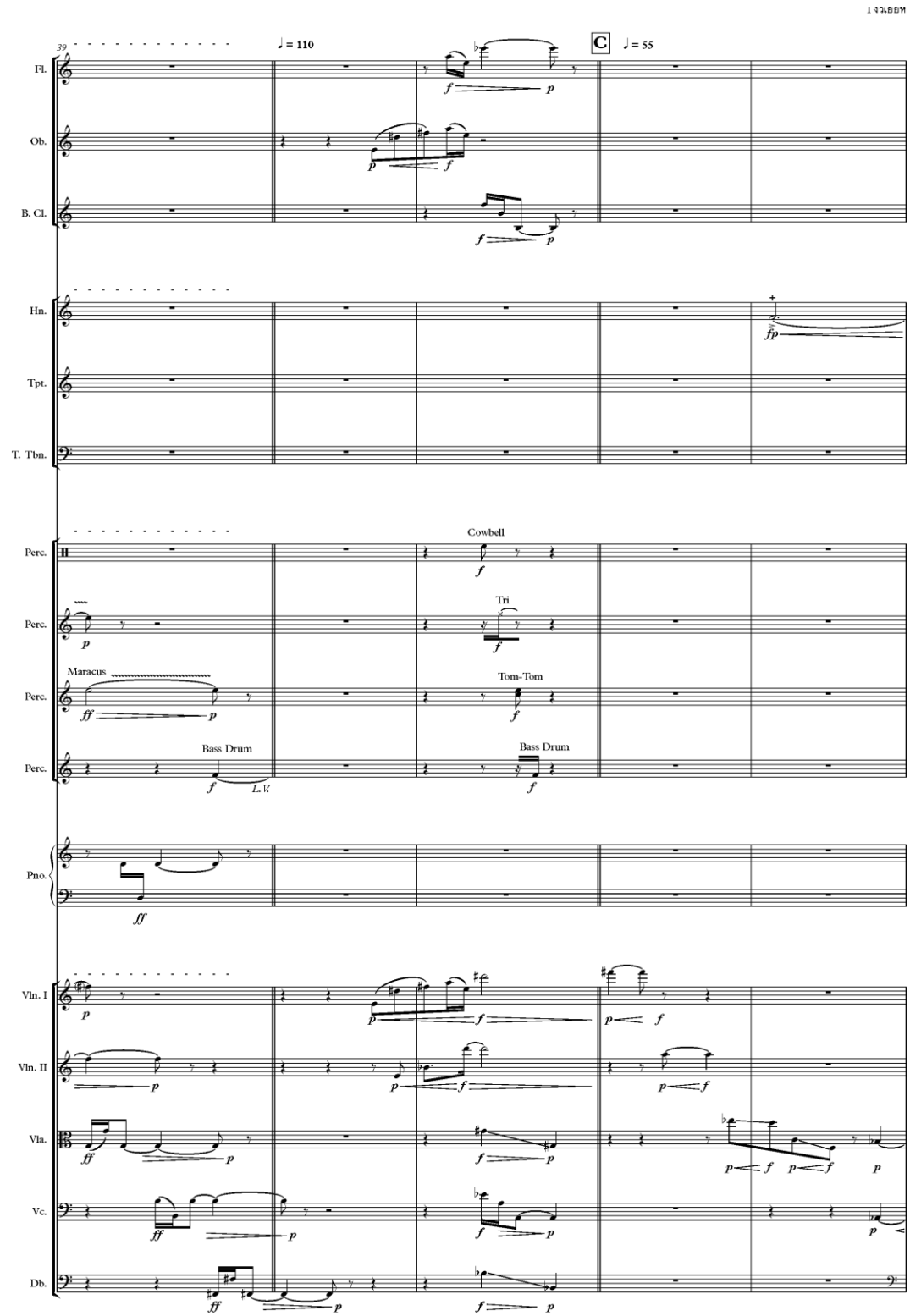
Performance Position

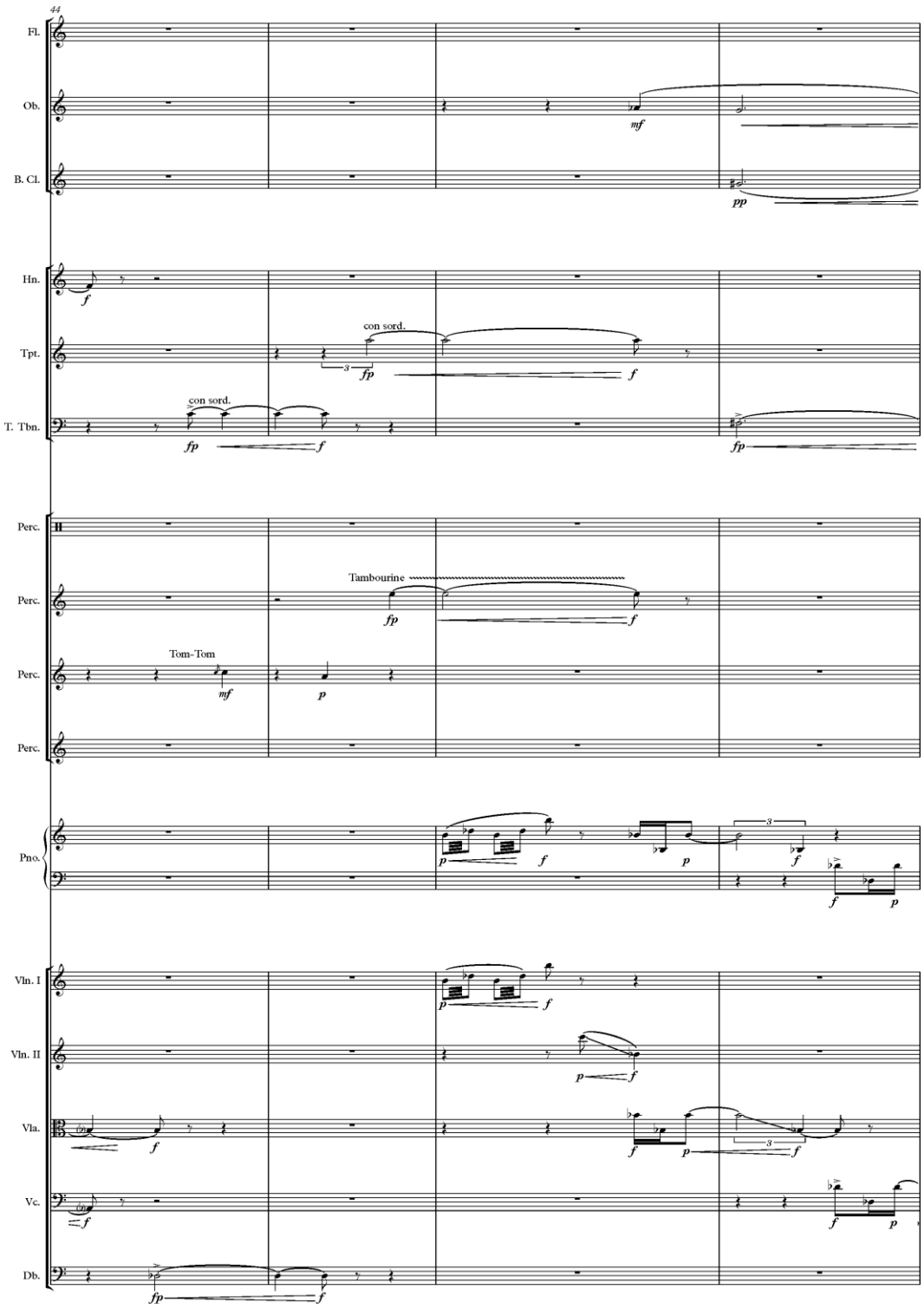
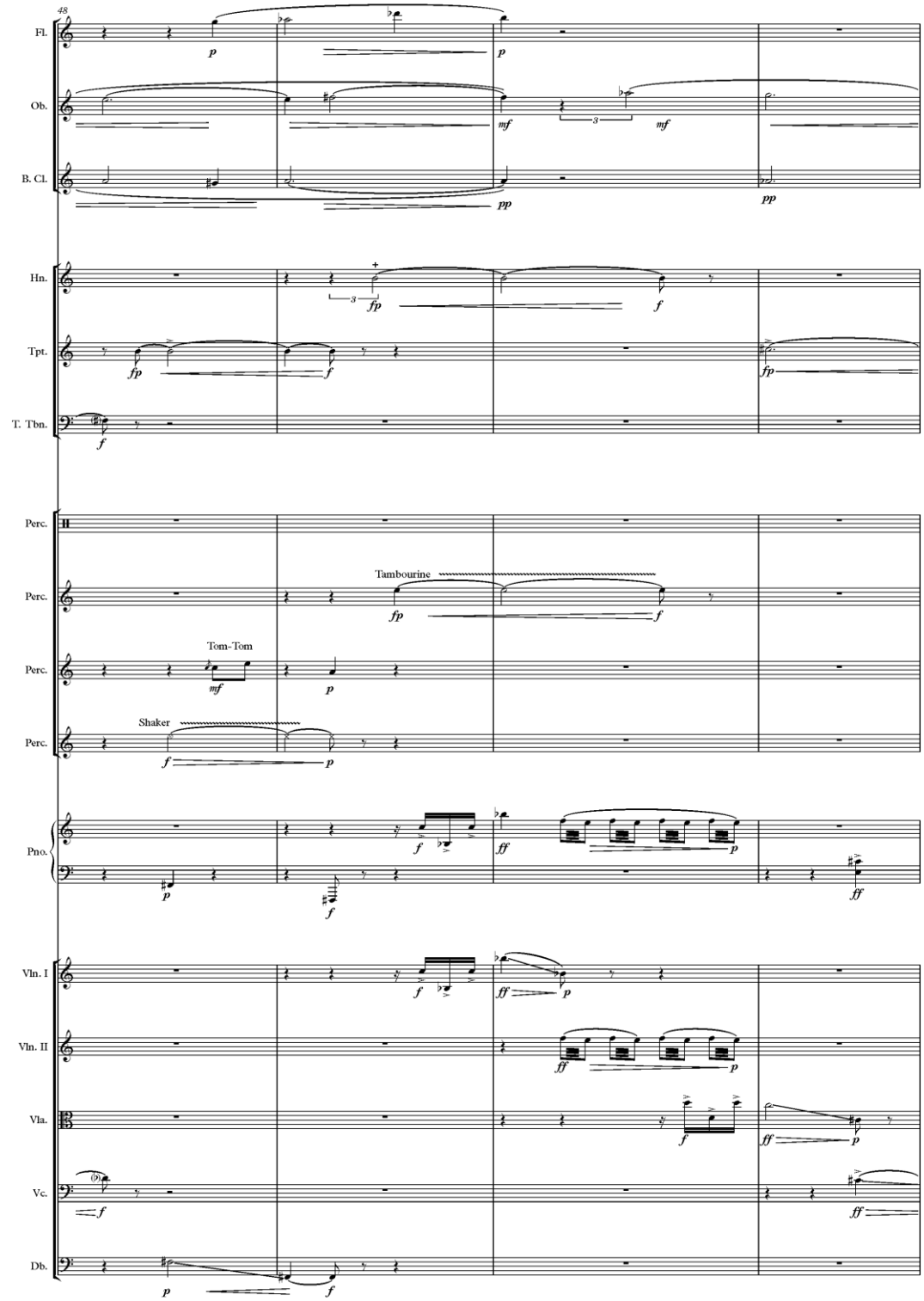
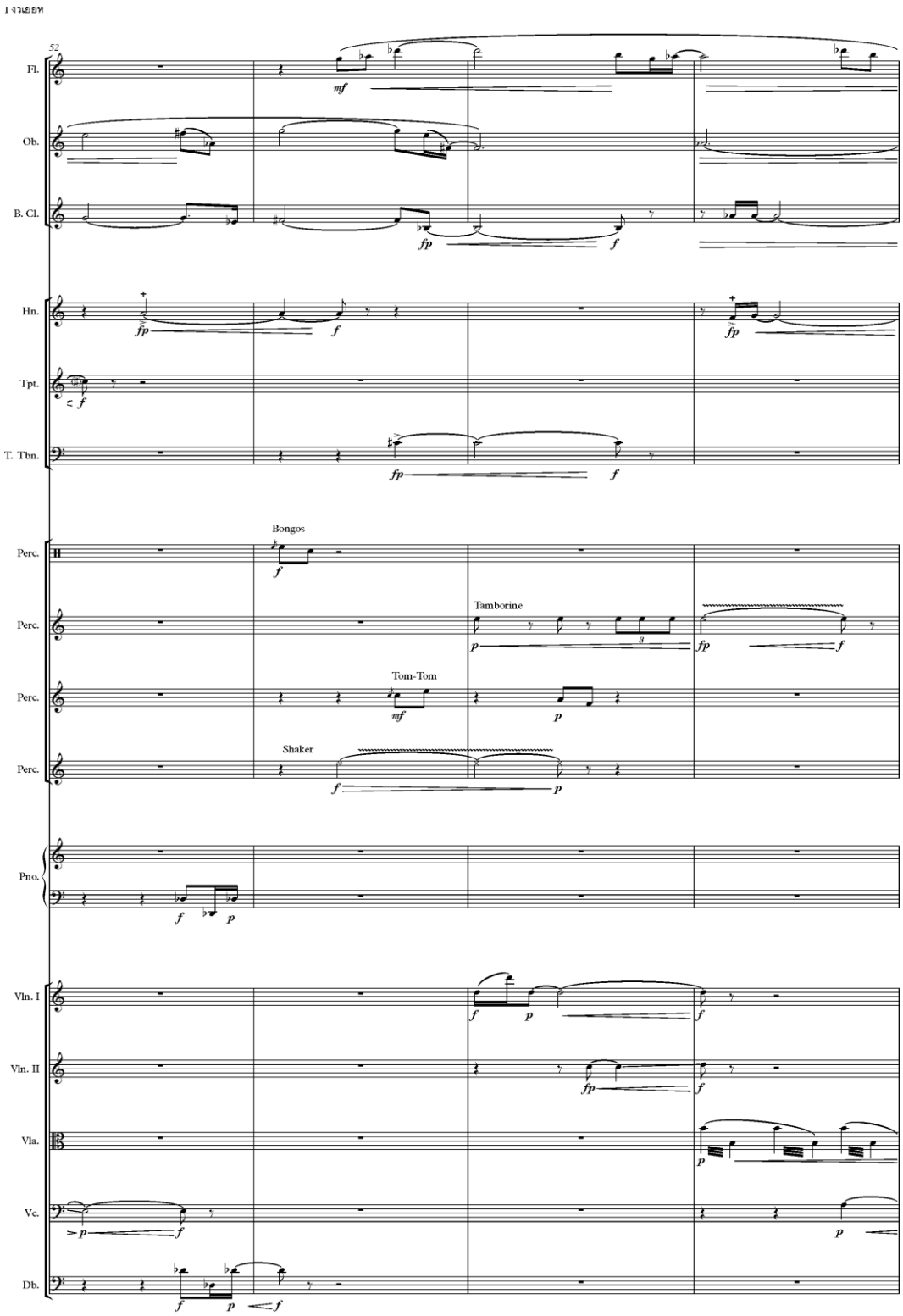
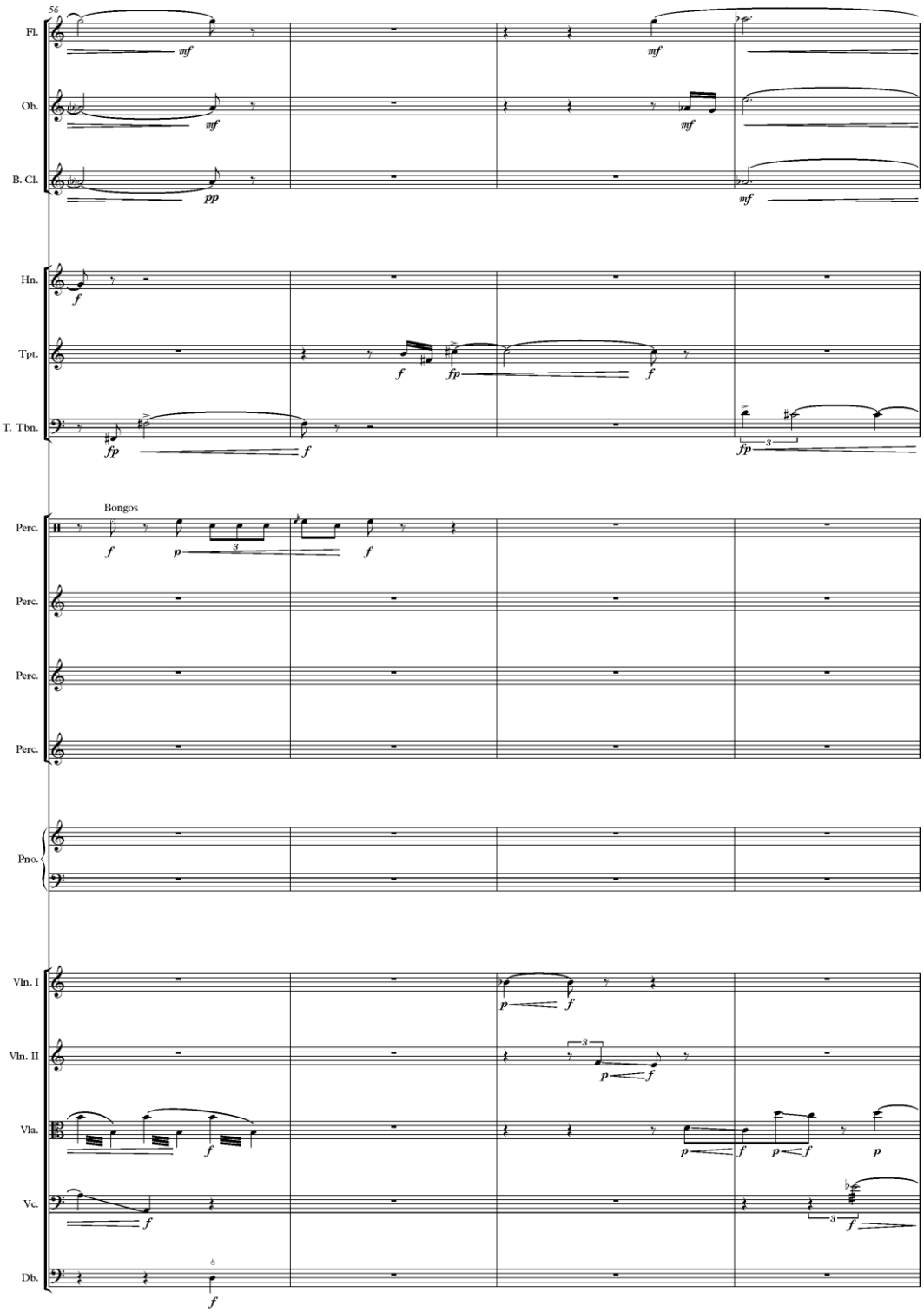
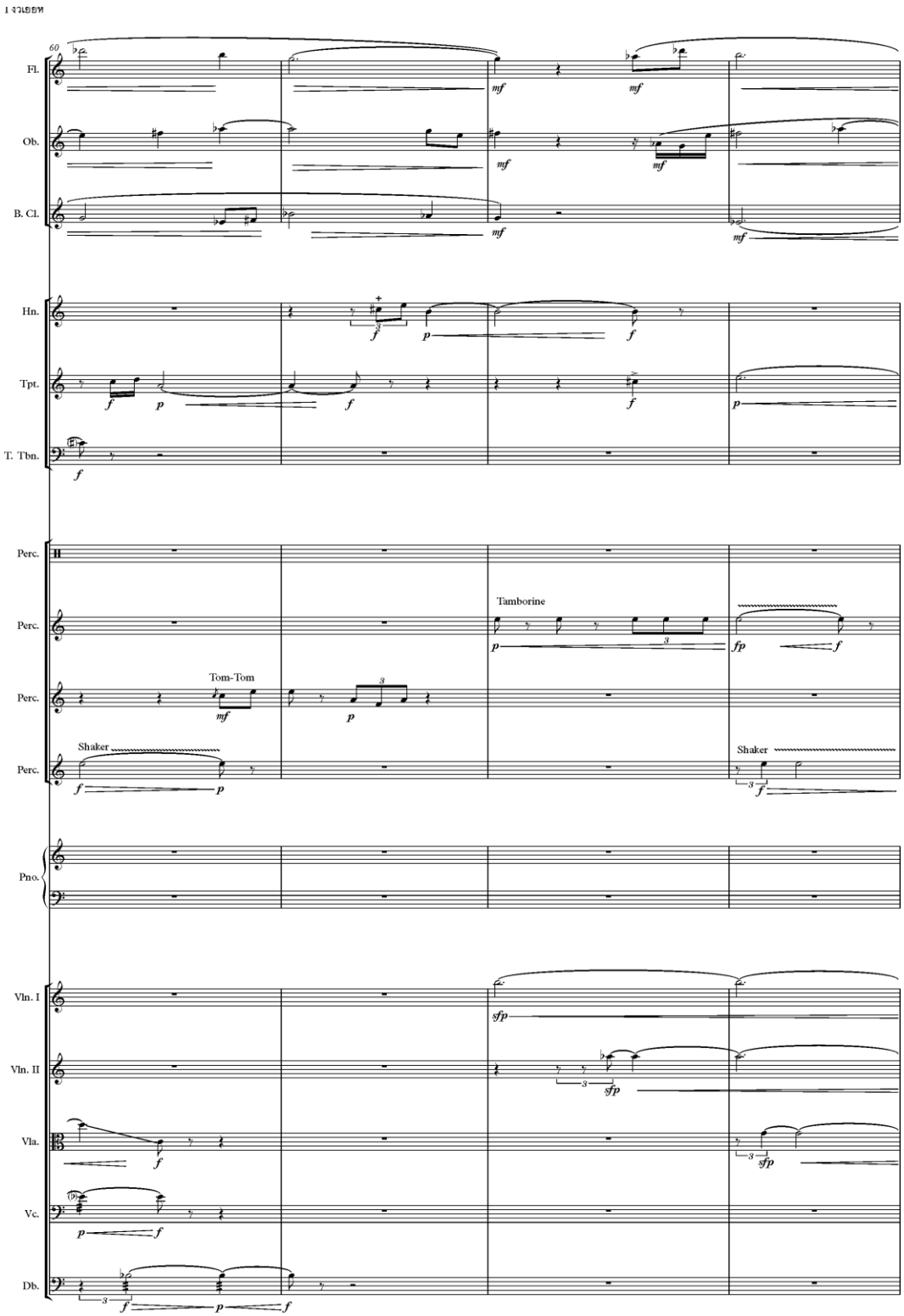
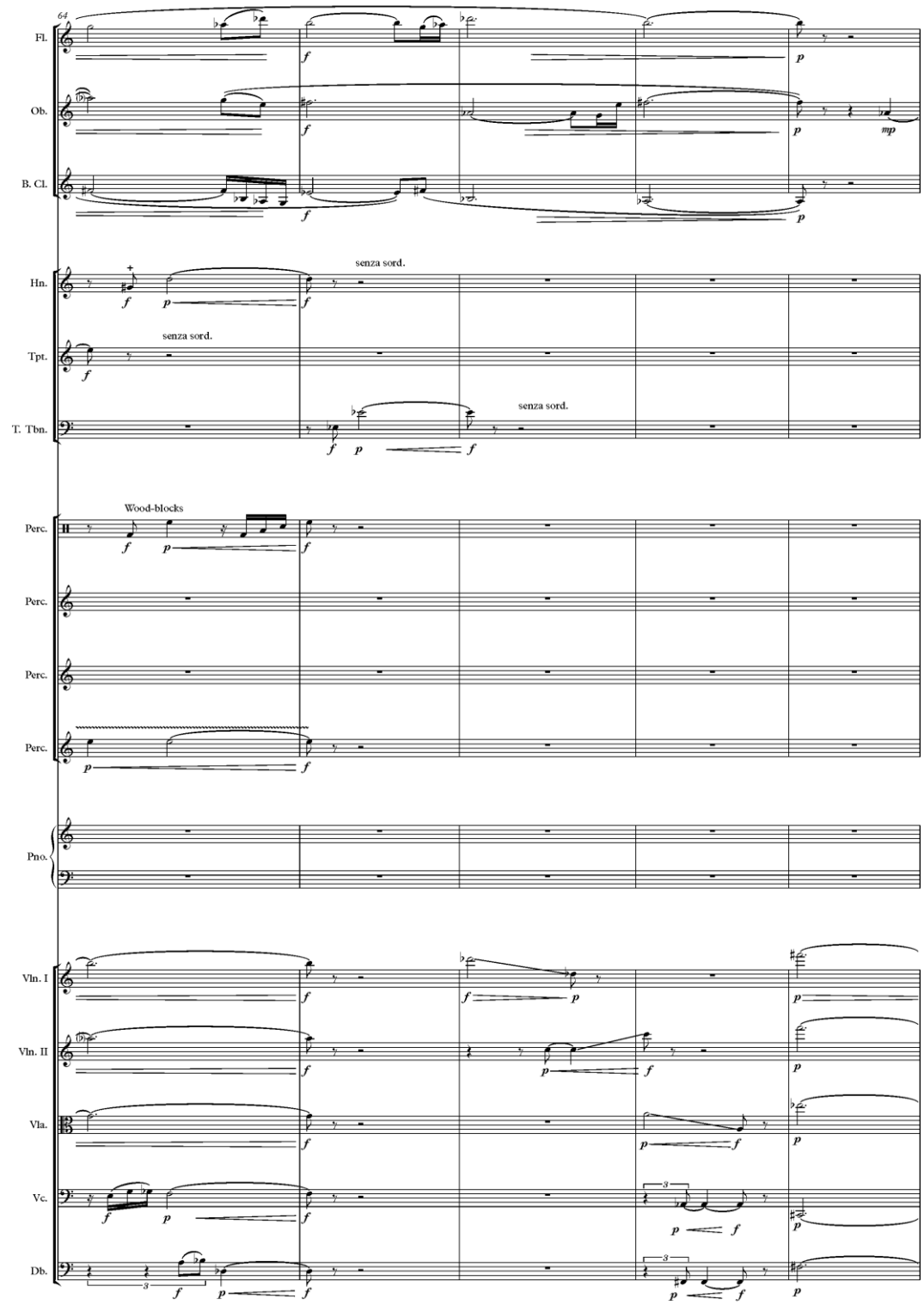


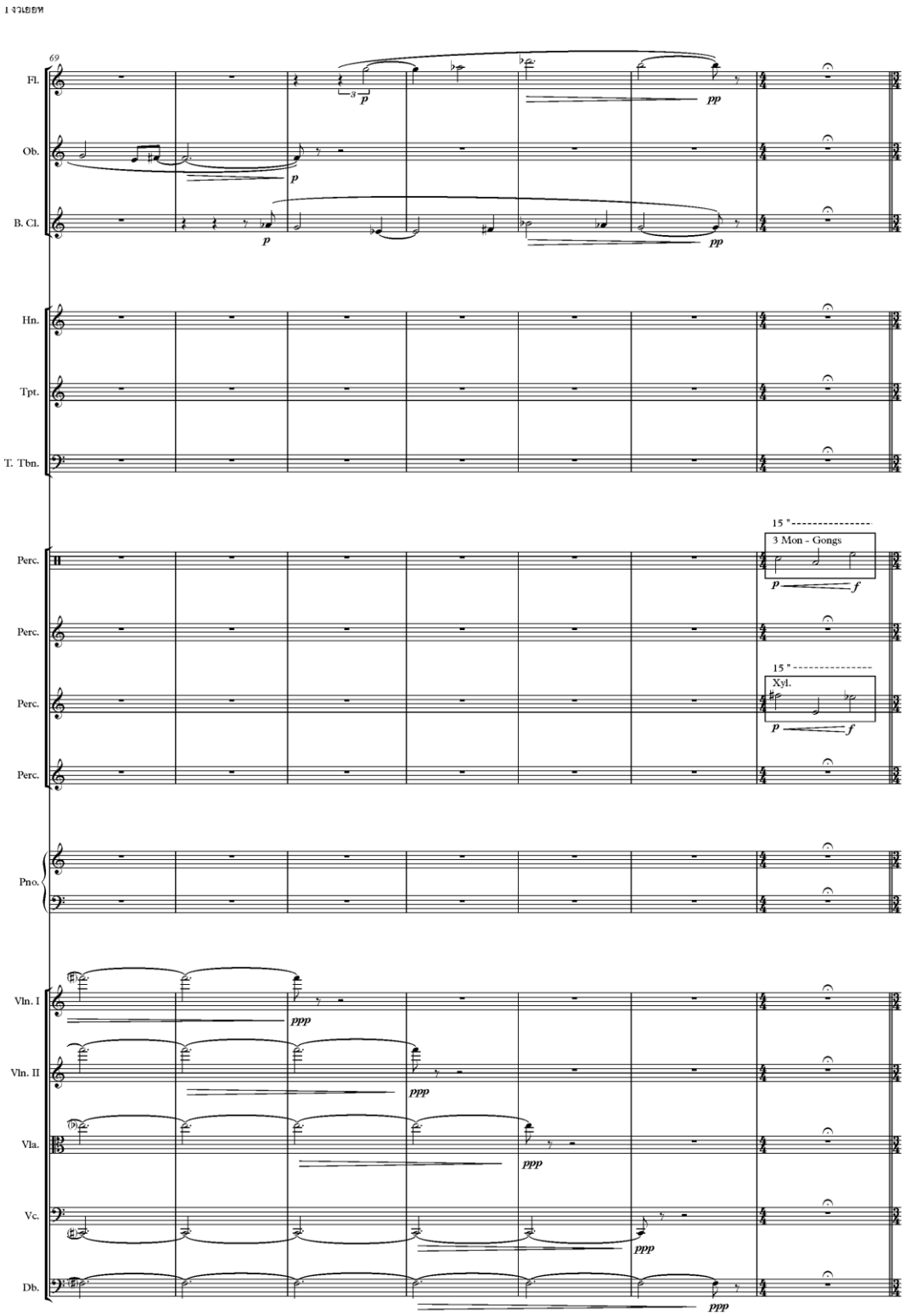
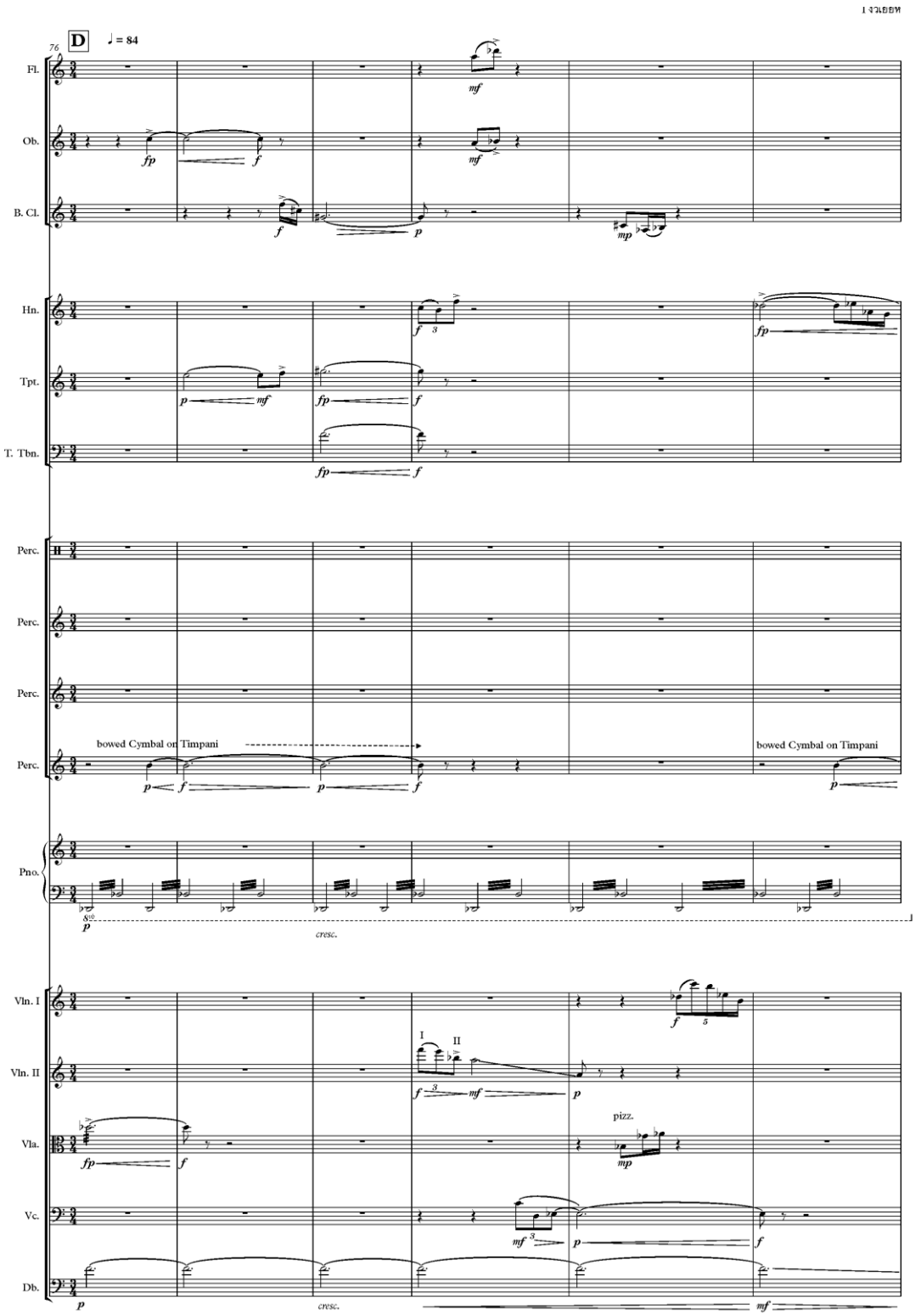
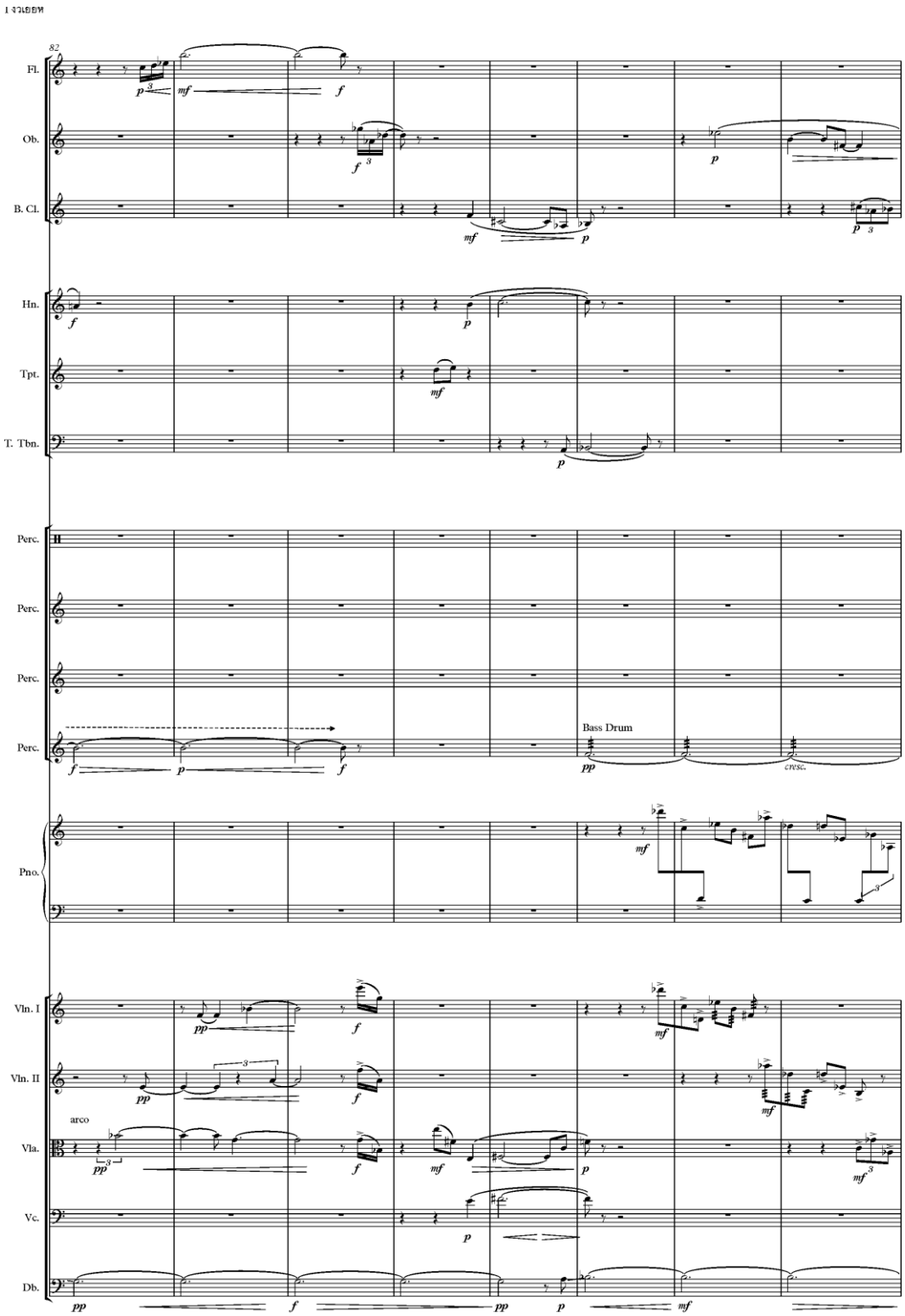
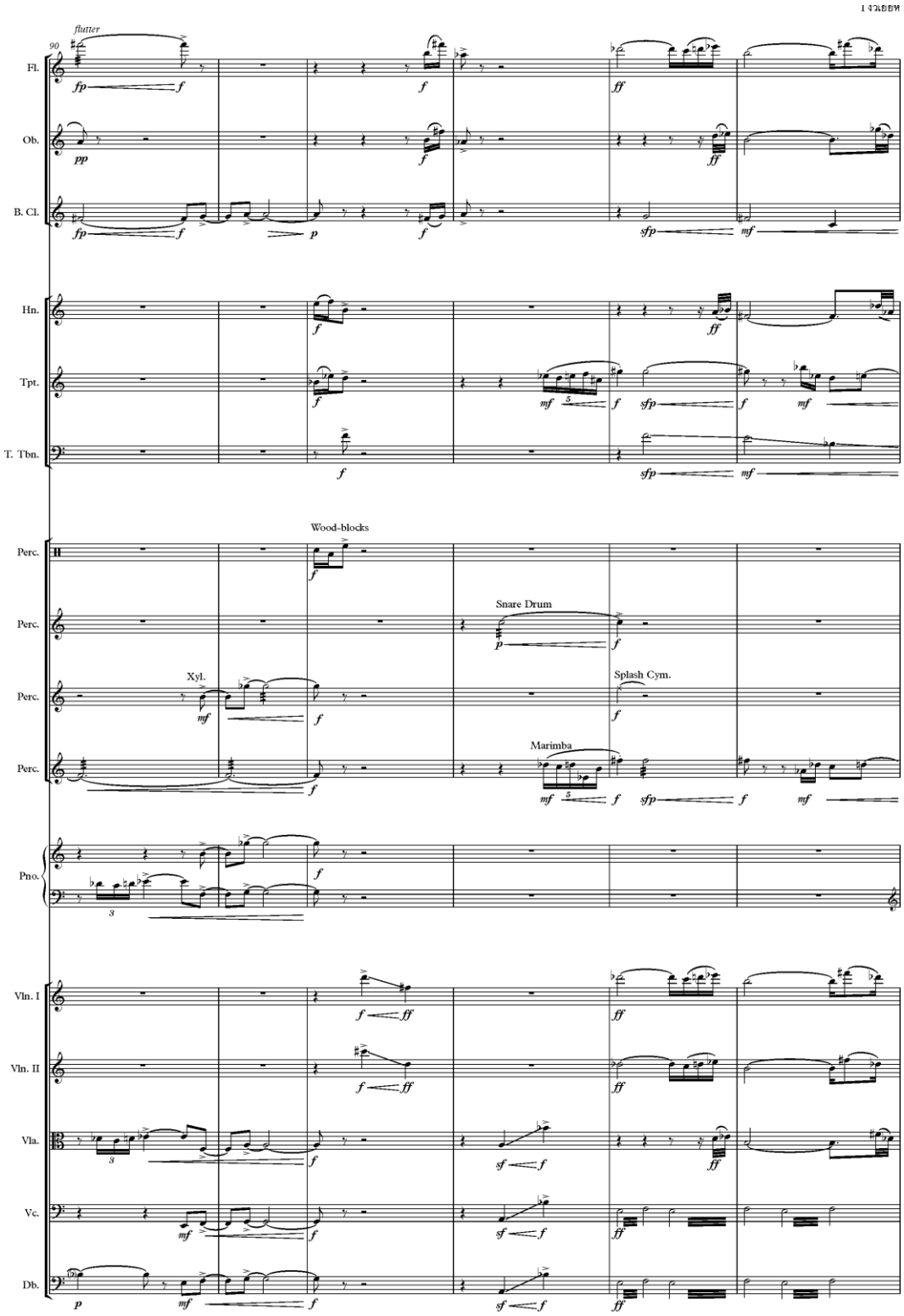
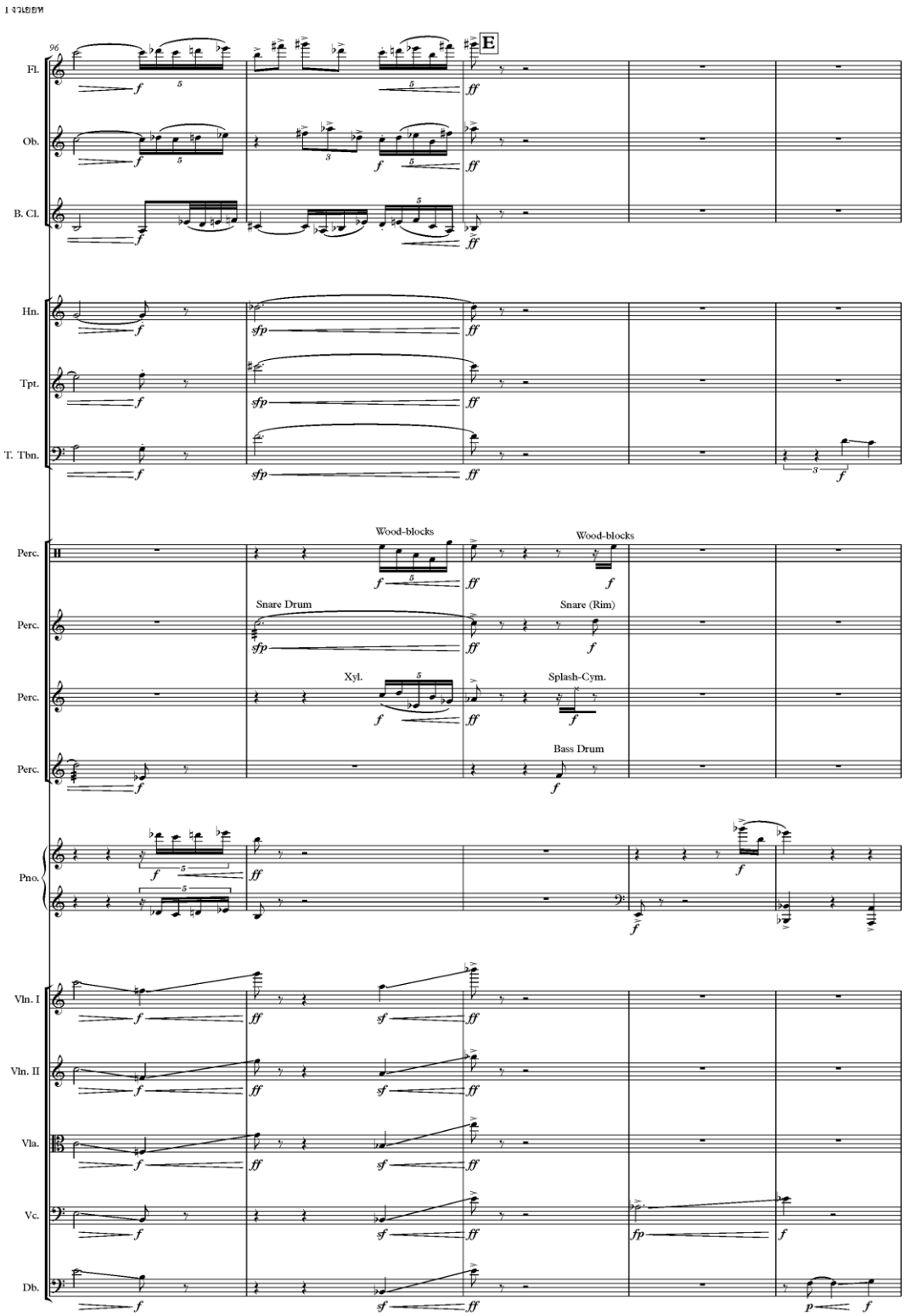
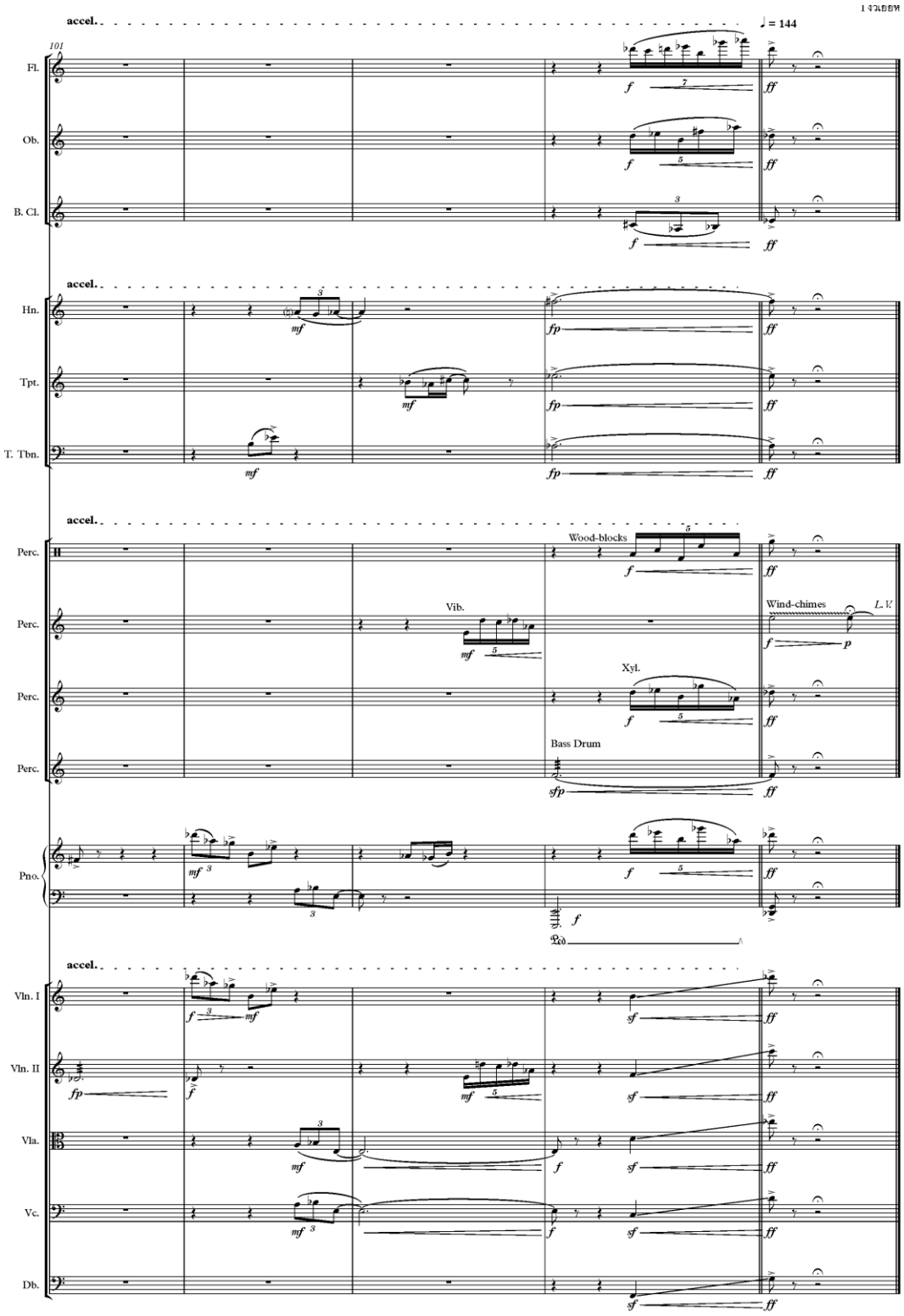
I

งัวเยี่ยห์

♩ = 96
♩ = 55
Flute
Oboe
Bass Clarinet in B♭
Horn in F
Trumpet in B♭
Tenor Trombone
Percussion I
Percussion II
Percussion III
Percussion IV
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass
Cowbell
Tambourine
Snare (Rim)
Tom-tom Drum
Bass Drum
bowed Sus Cym.
bowed Vibraphone
bowed Crotales
pizz.

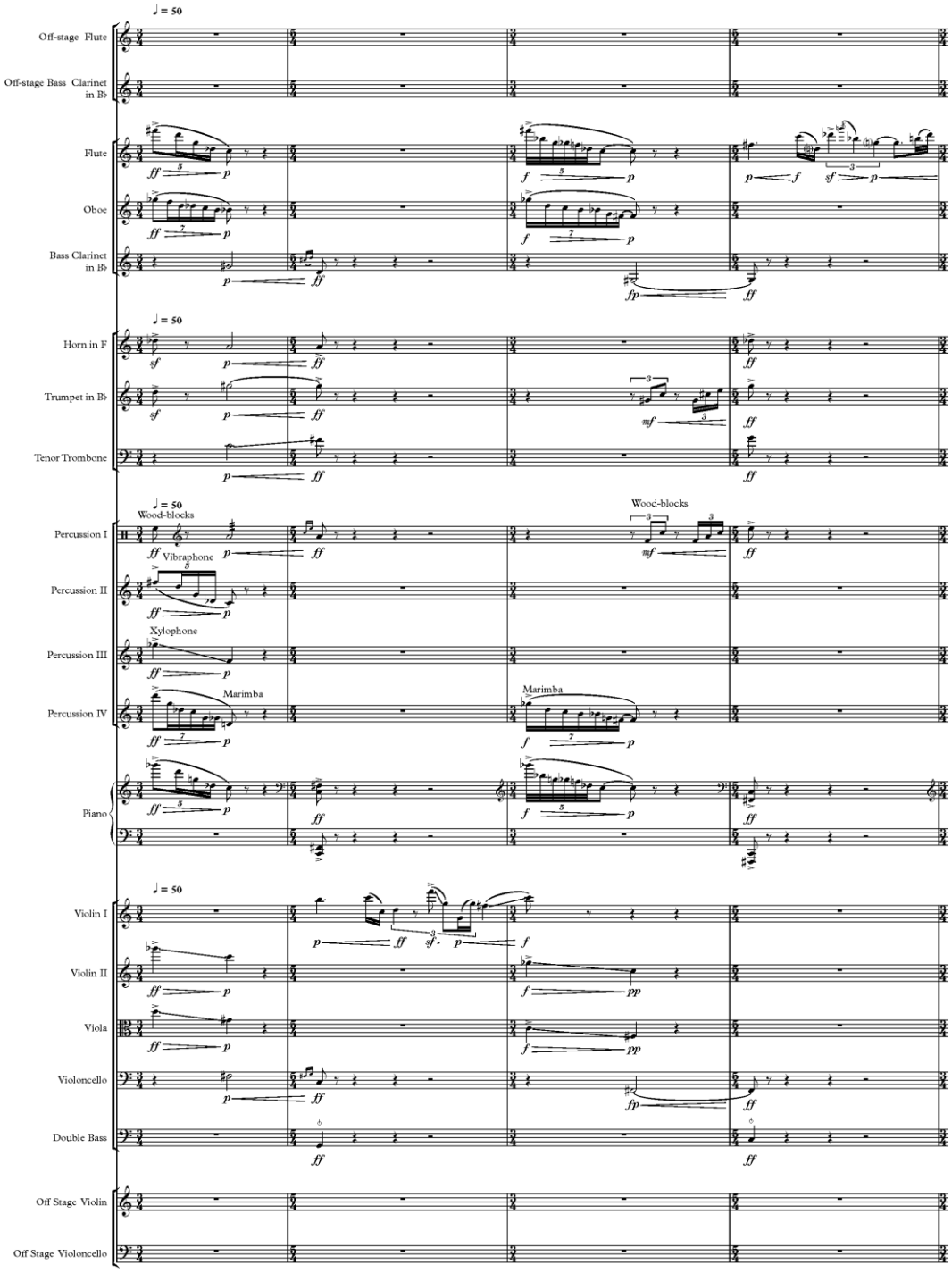
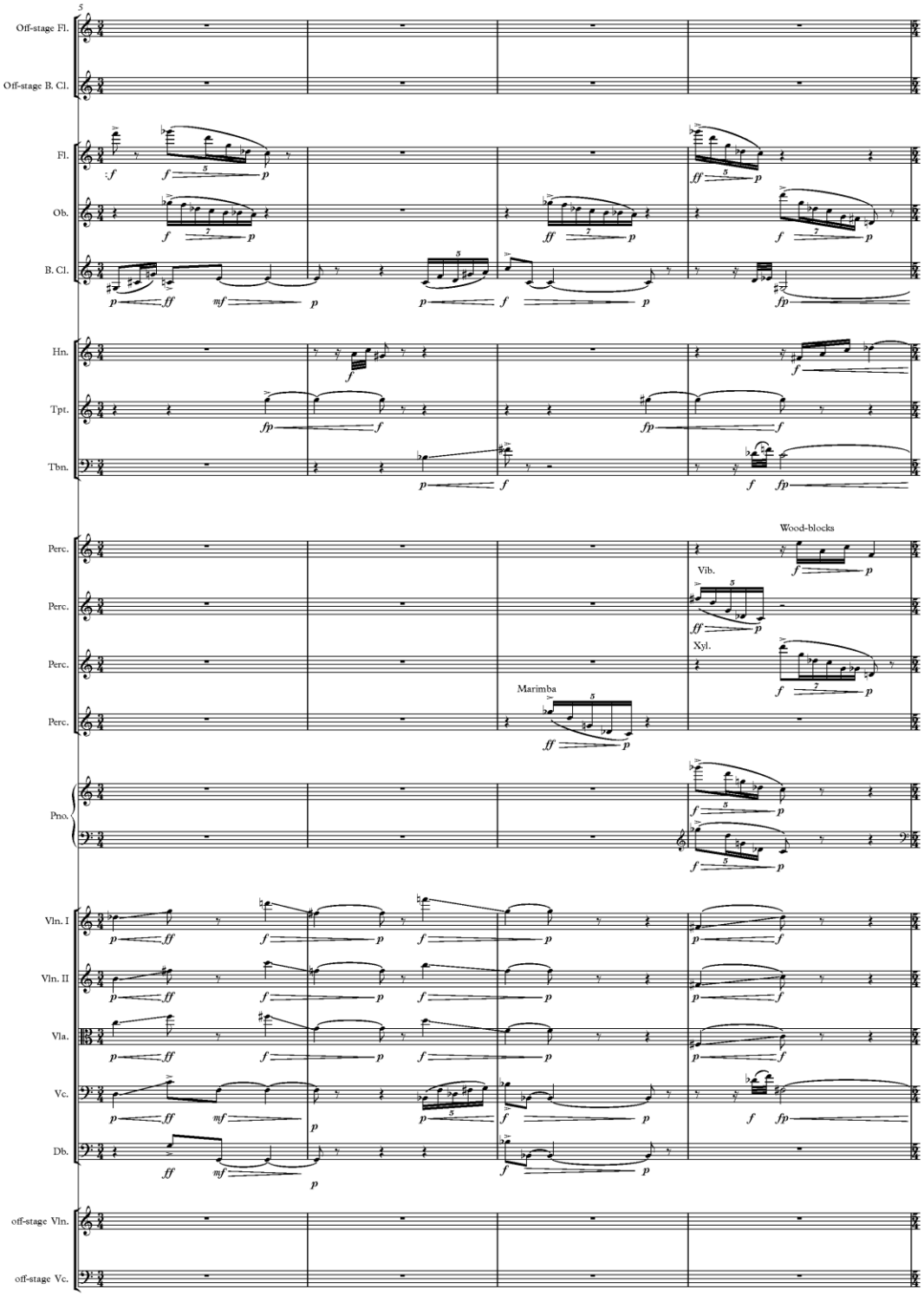
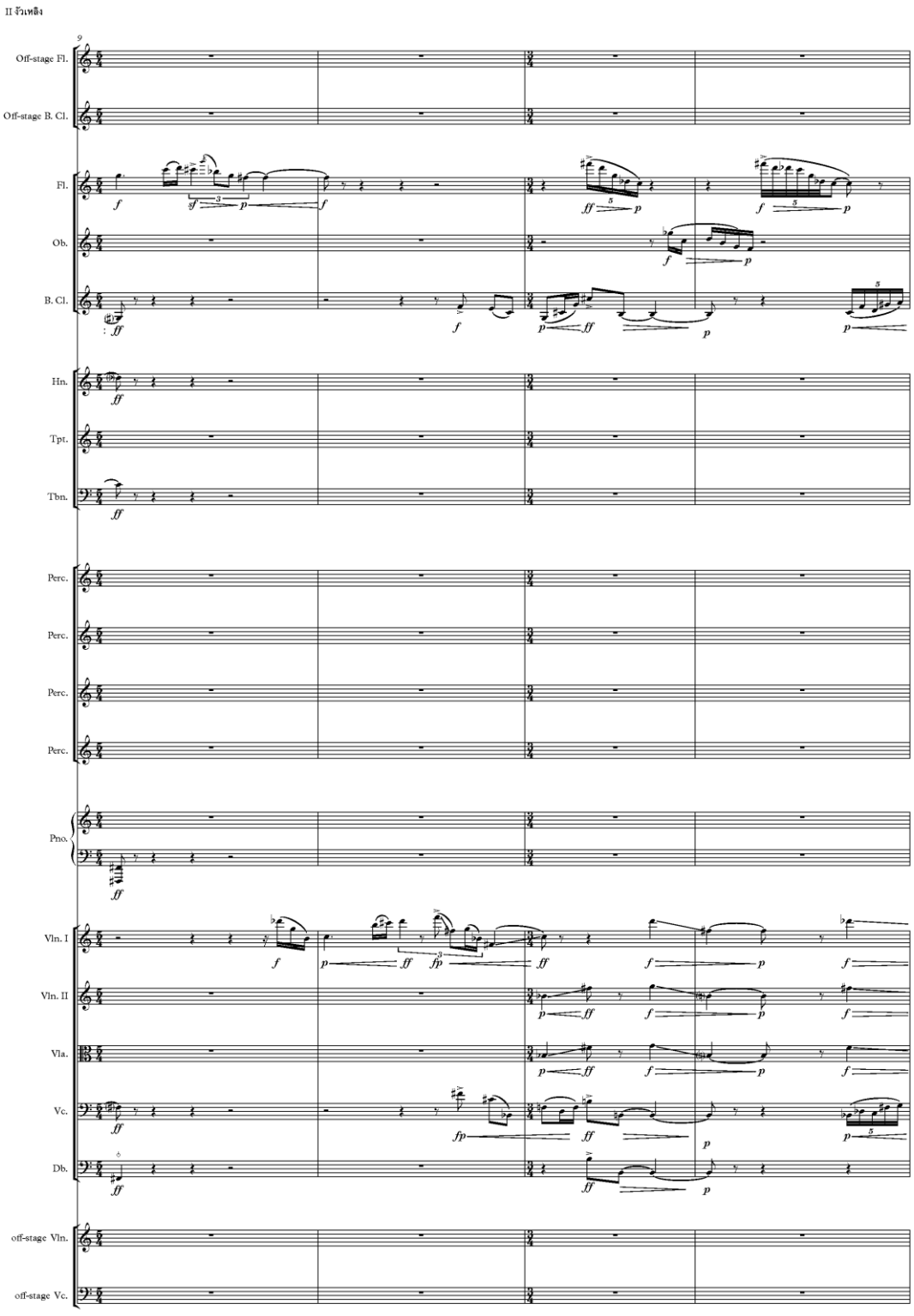
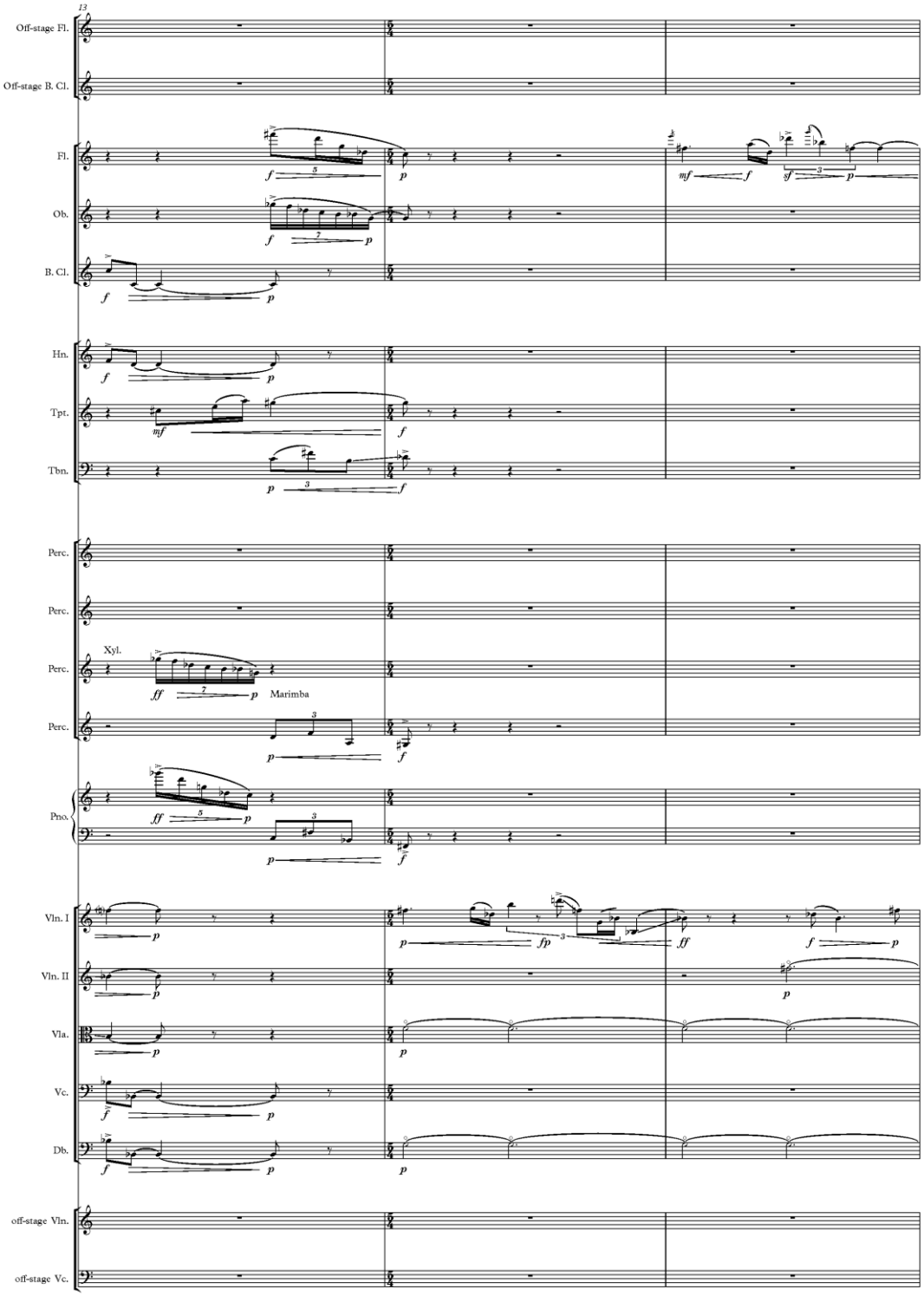
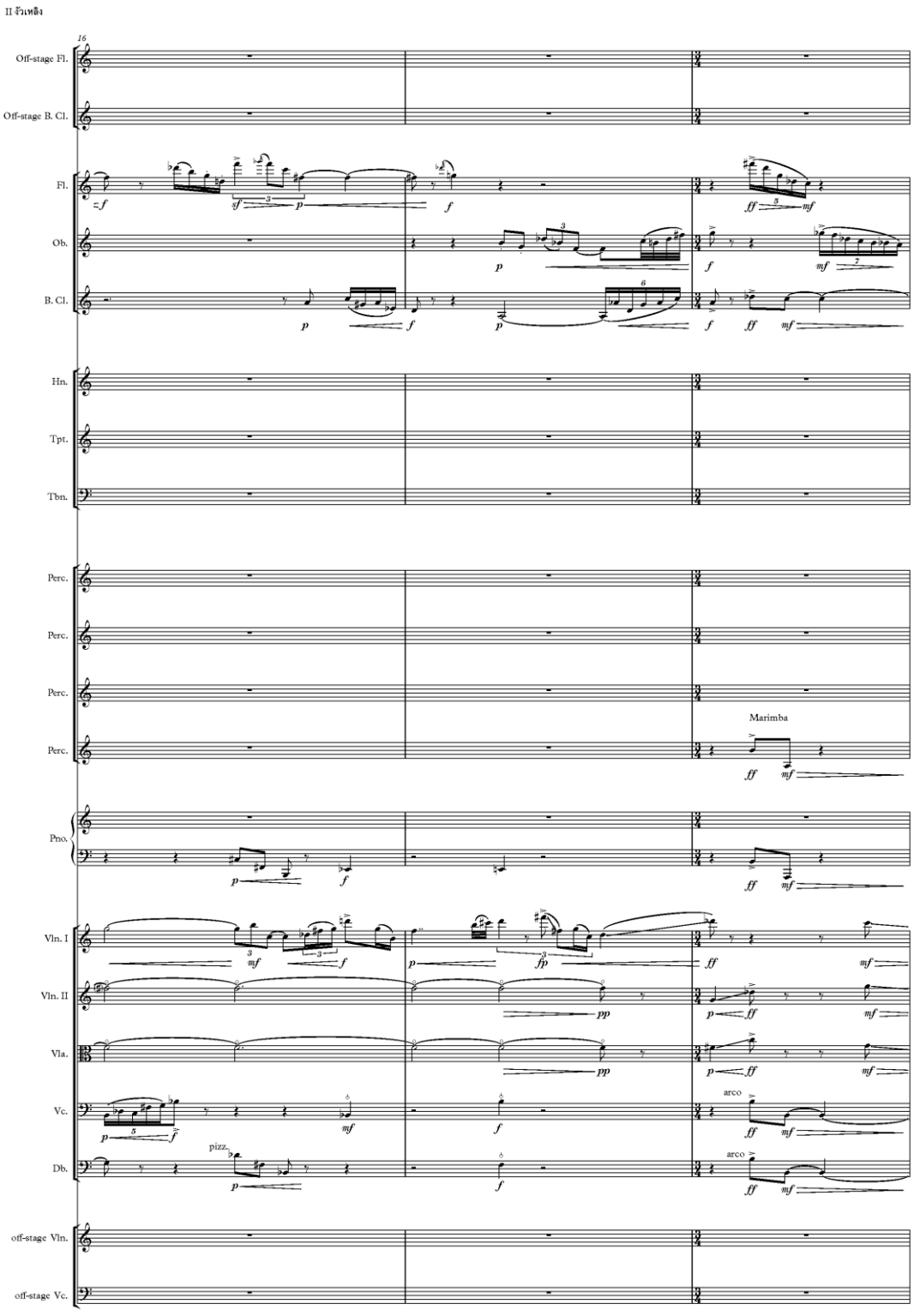
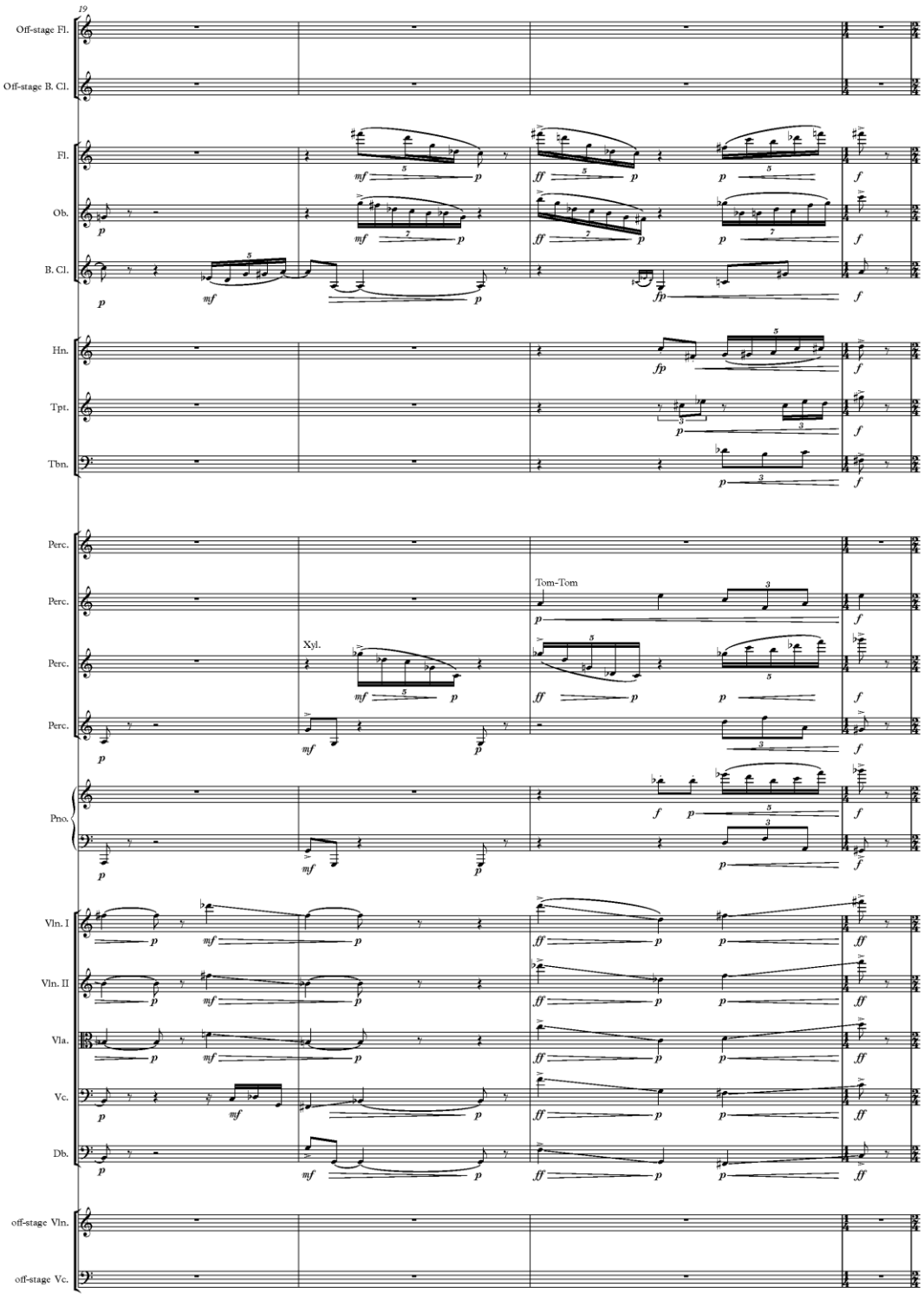
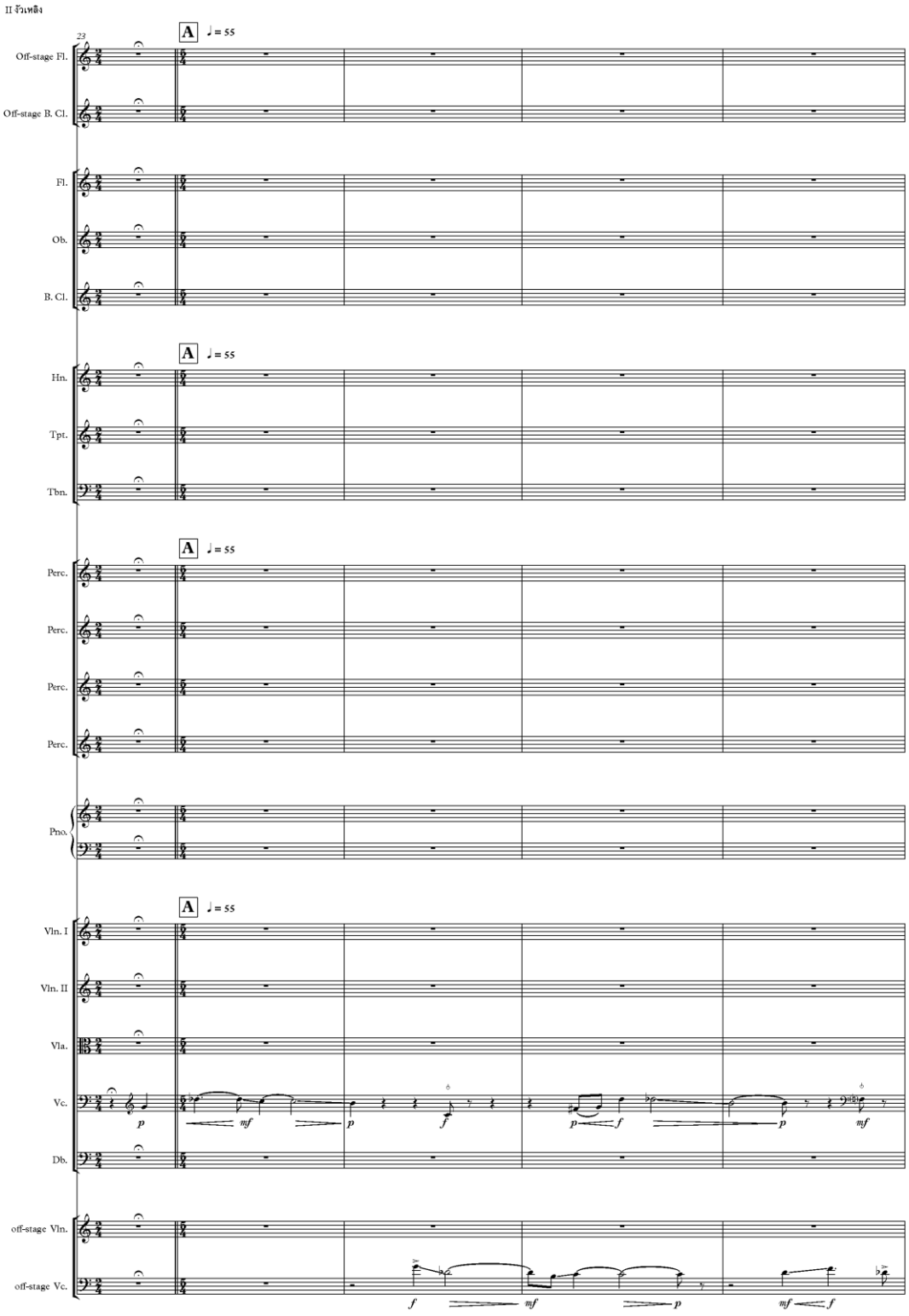

7
accel.
Fl.
Ob.
B. Cl.
accel.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
bowed Sus Cym.
accel.
Perc.
ppp
mf
bowed Vibraphone
Perc.
pp
f
bowed Vibraphone
ppp
bowed Crotales
Perc.
:mf
ppp
mf
bowed Sus Cym.
Perc.
ppp
mf
bowed Sus Cym.
ppp
Pno.
accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
mf
p
poco cresc.
Vc.
p
mf
p
mf
poco cresc.
Db.
poco cresc.

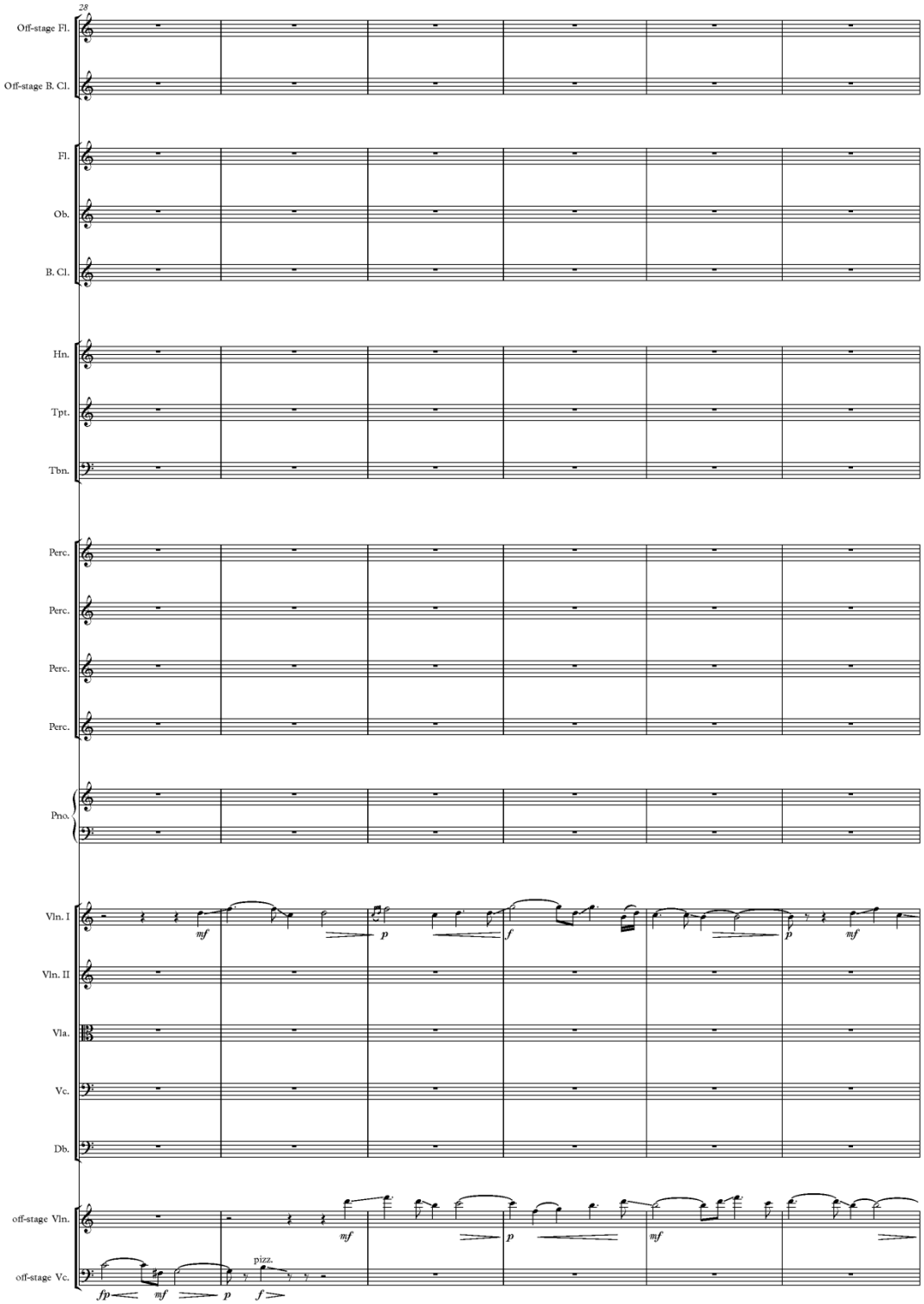
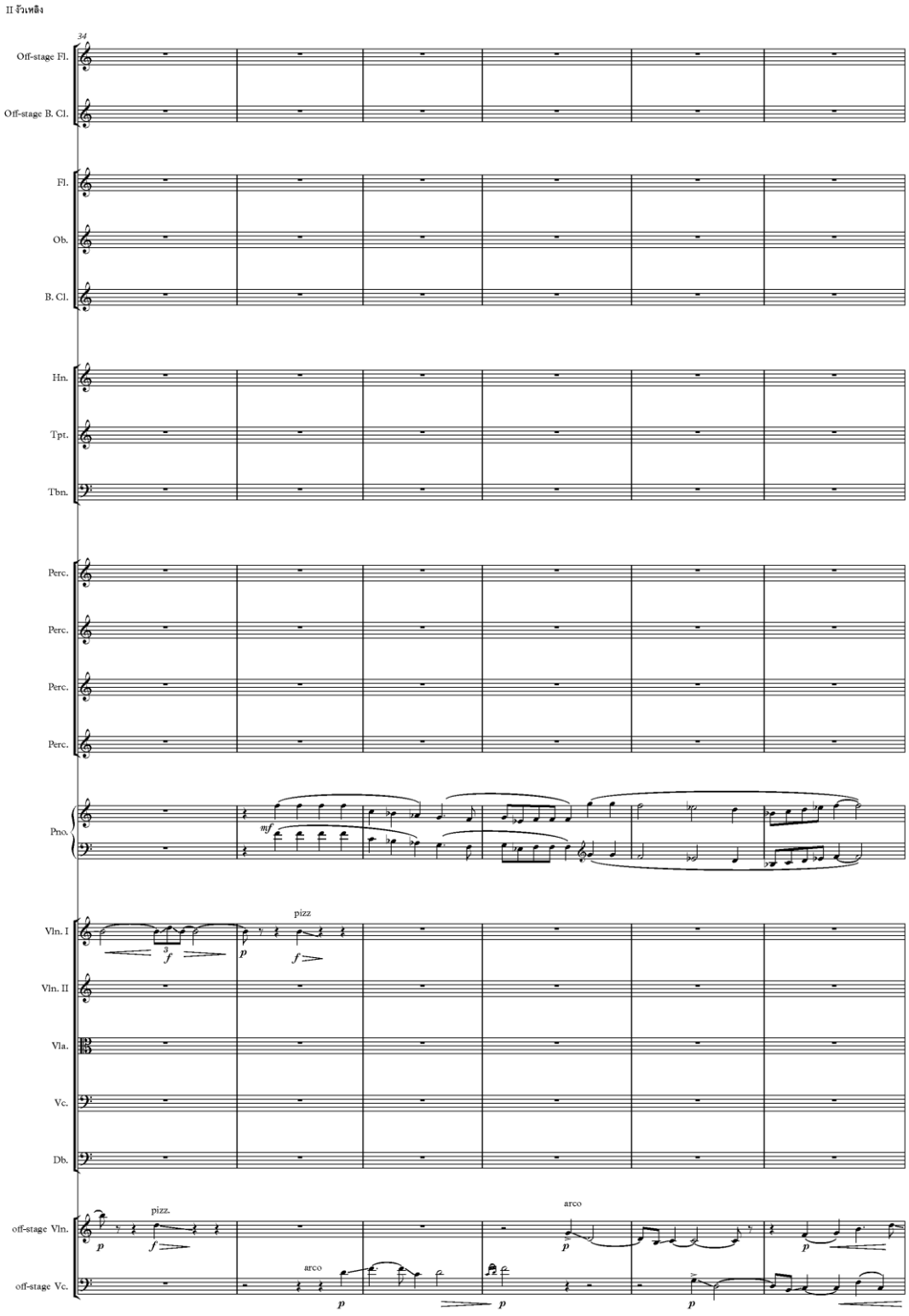
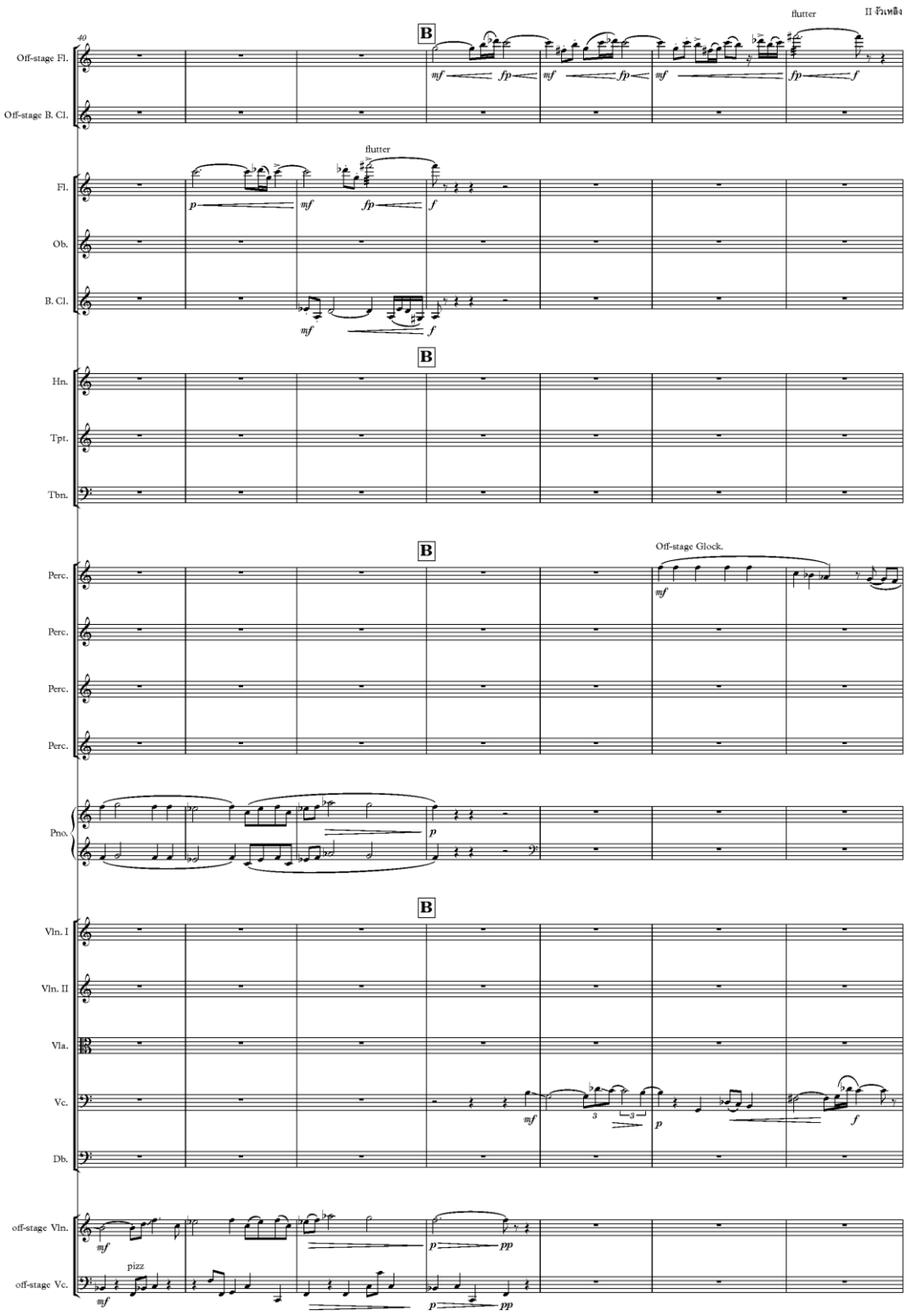

13
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
bowed Sus Cym.
Perc.
ppp
f
bowed Vibraphone
Perc.
mf
ppp
f
bowed Crotales
Perc.
3
ppp
f
bowed Sus Cym.
Perc.
mf
ppp
f
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
5
7
9
Vc.
5
7
9
Db.
mf

17
♩ = 110
rit.
♩ = 96
rit.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
15 "
3 Mon - Gongs
15 "
Tri
Cym.
15 "
Bottle - wood stick
Whip
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco

A
♩ = 55
24
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
bowed Sus Cym.
bowed Vibraphone
bowed Crotales
bowed Cymbal on Timpani
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
sul pont.
sul pont.
sul pont.

♩ = 110
29
B
♩ = 55
rit.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Tri
L.V.
10"
Vib.
Guiro
Xylophone
Marimba
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
ord.

33
accel.
Fl.
Ob.
B. Cl.
accel.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
accel.
Wood-blocks
Wood-blocks
Perc.
Guiro
Guiro
Perc.
Maracus
Maracus
Perc.
Bass Drum
Bass Drum
Perc.
L.V.
Pno.
accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

39
♩ = 110
C
♩ = 55
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Cowbell
Perc.
Tri
Maracus
Perc.
Tom-Tom
Bass Drum
Perc.
Bass Drum
L.V.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

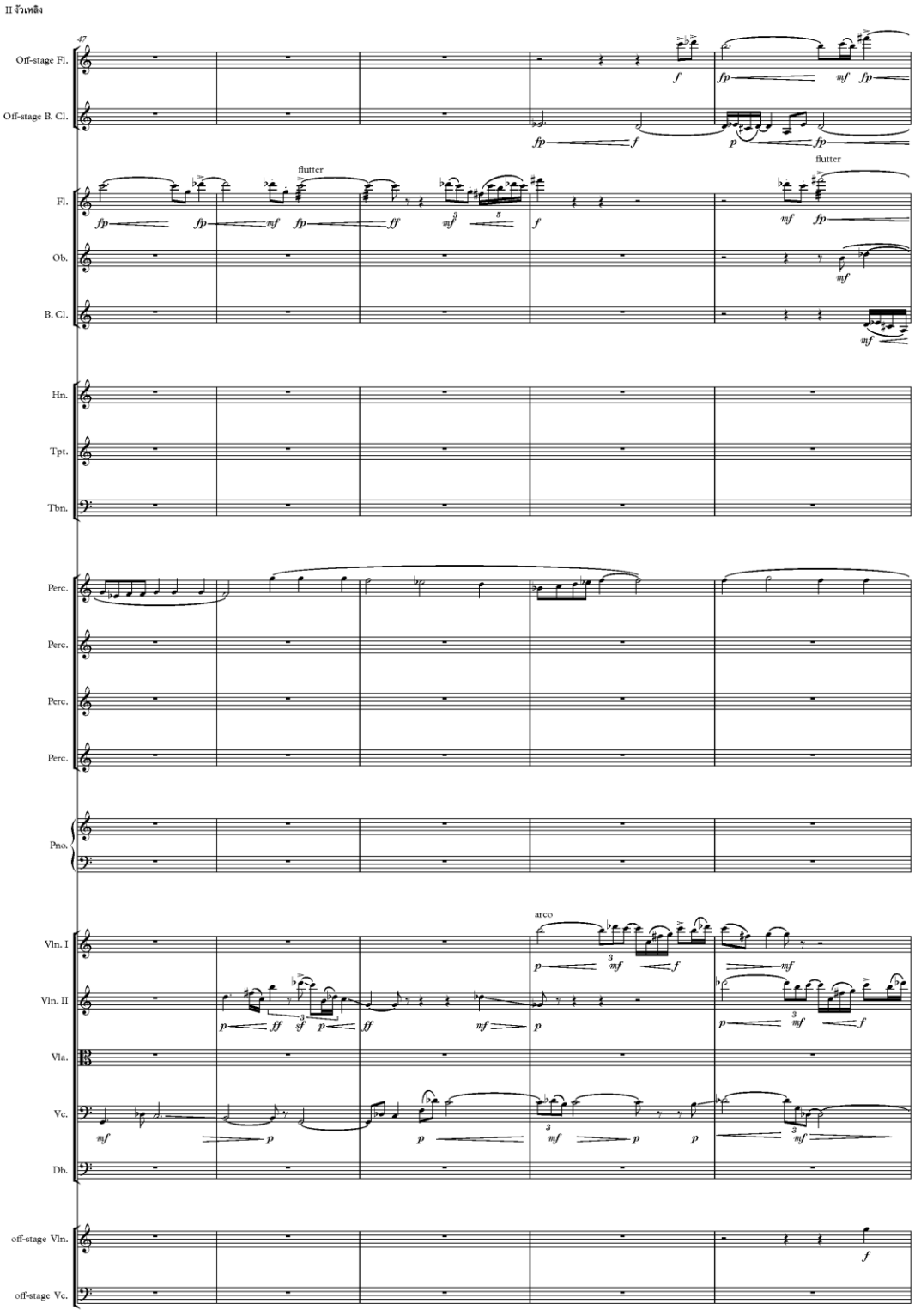

44
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
con sord.
con sord.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Tambourine
Tom-Tom
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

48
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Tambourine
Tom-Tom
Shaker
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

52
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Bongos
Perc.
Tamborine
Perc.
Tom-Tom
Perc.
Shaker
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

56
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Bongos
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

60
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Tamborine
Tom-Tom
Shaker
Shaker
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

64
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
senza sord.
Tpt.
senza sord.
T. Tbn.
senza sord.
Perc.
Wood-blocks
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

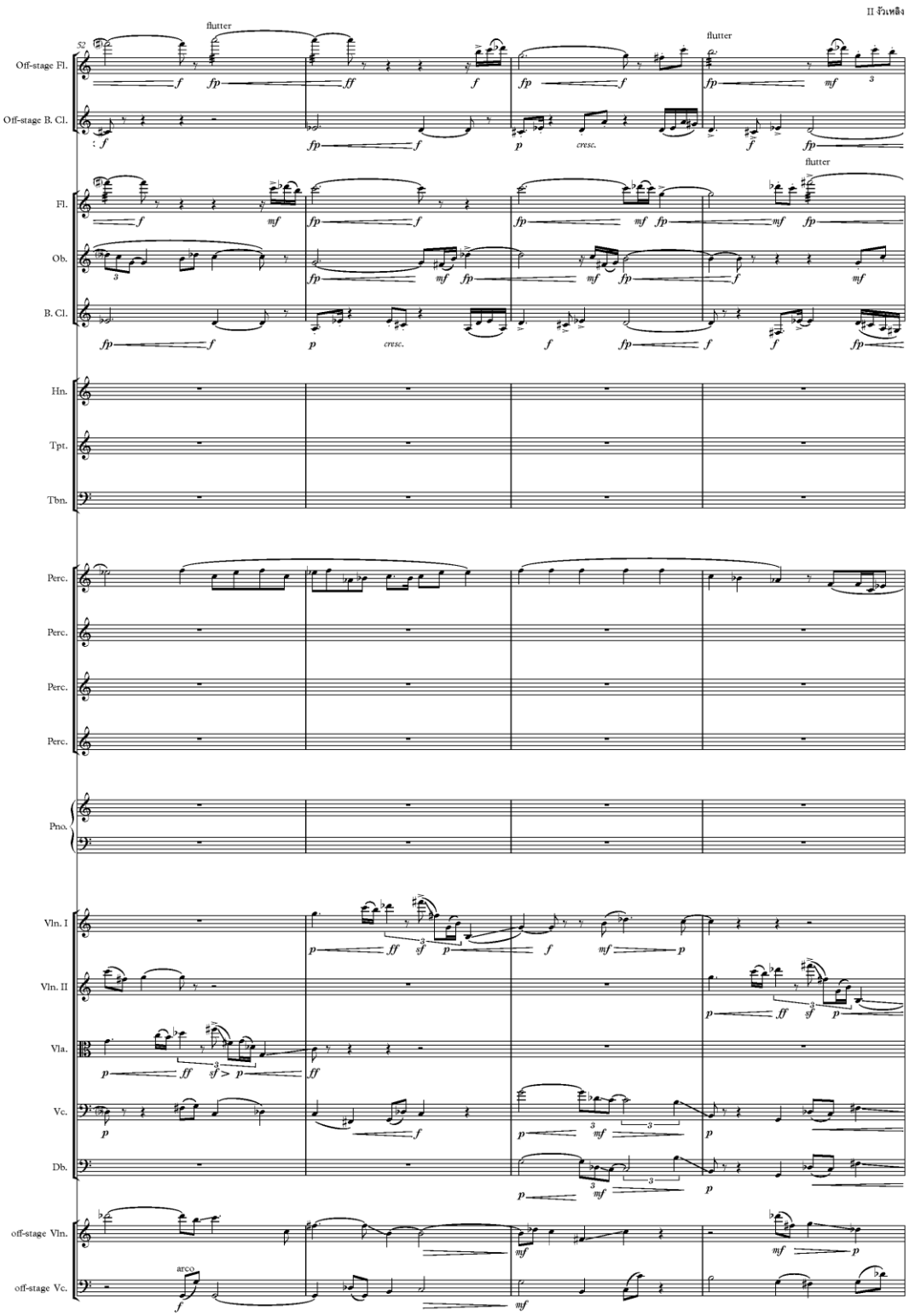
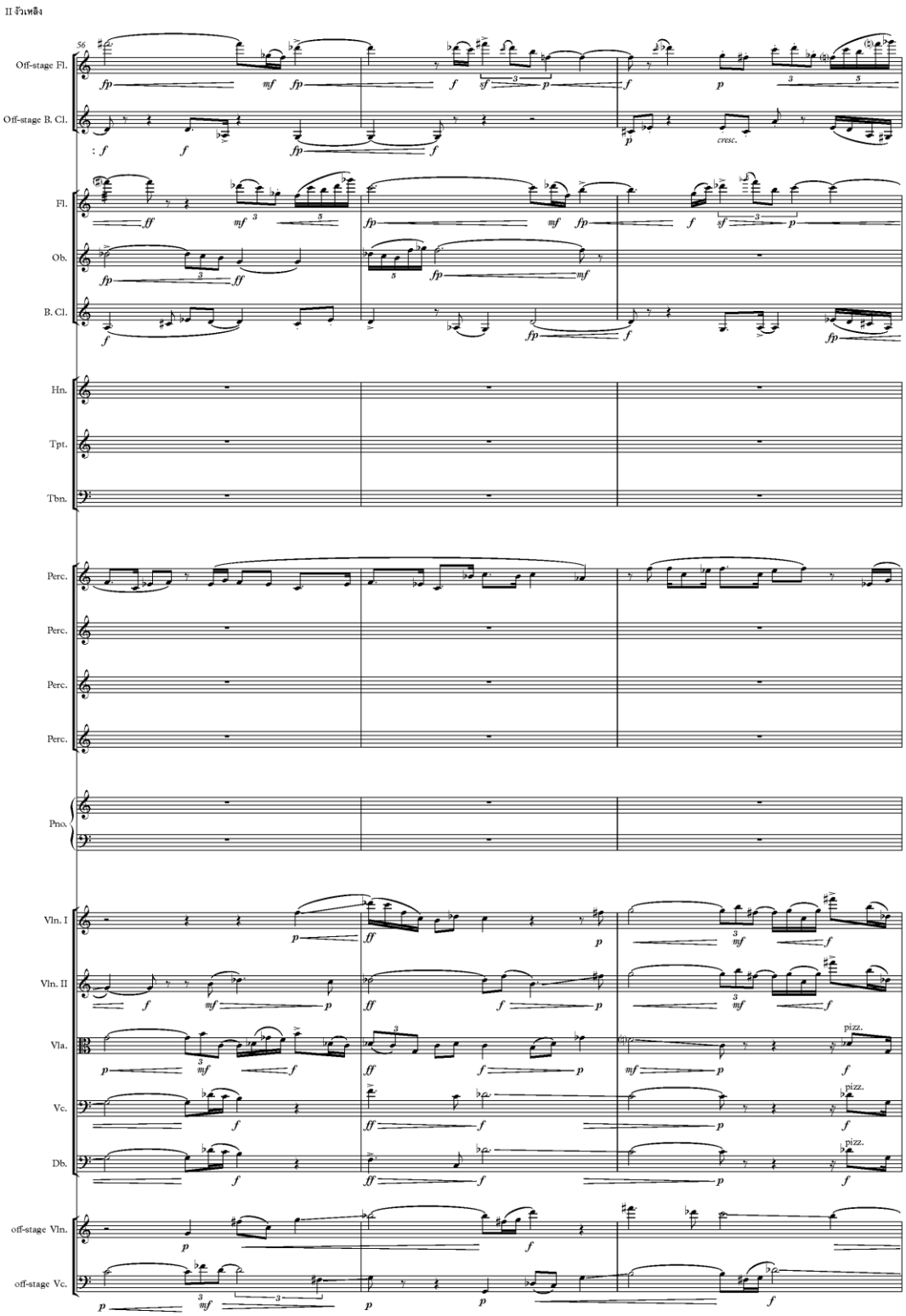
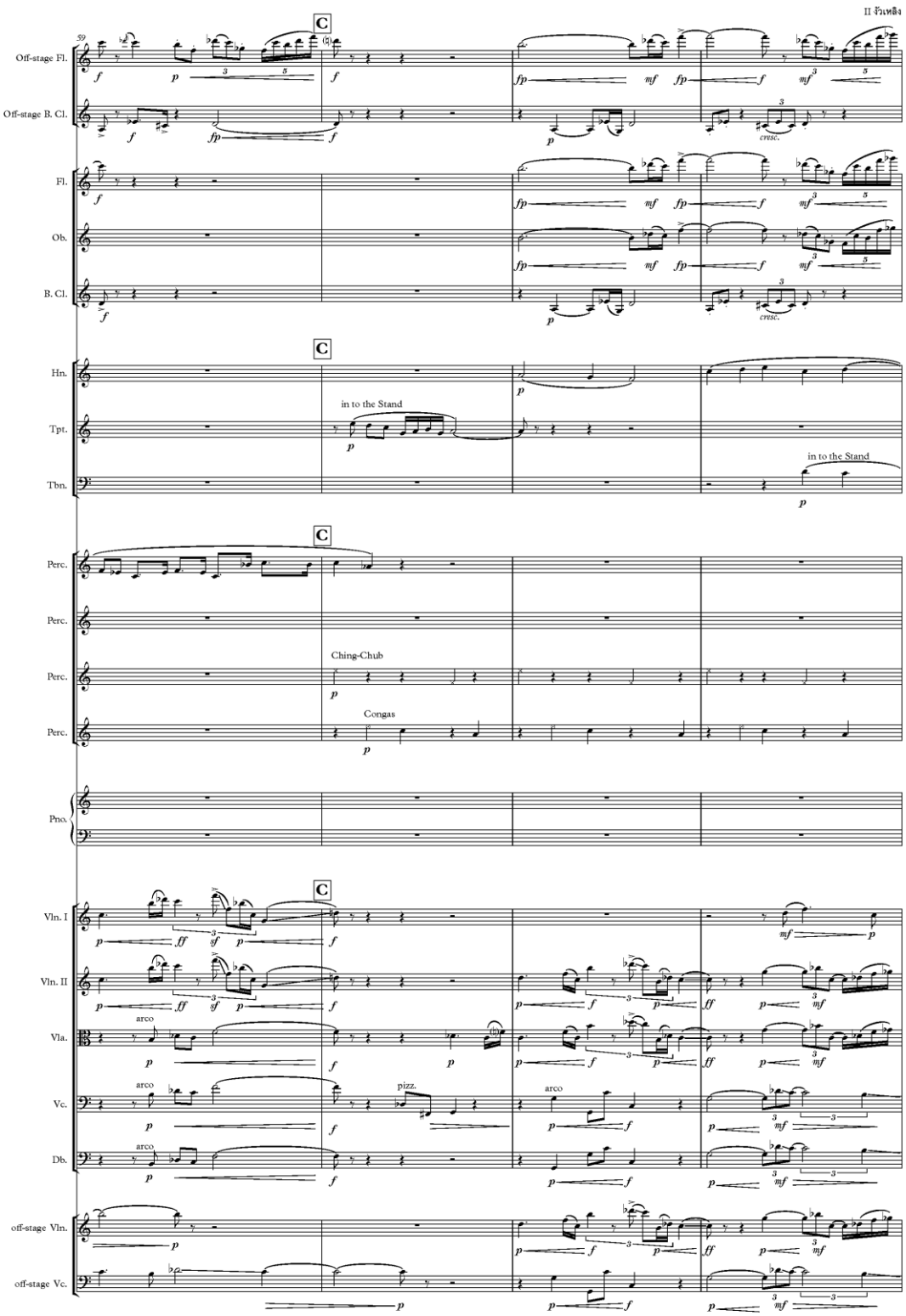
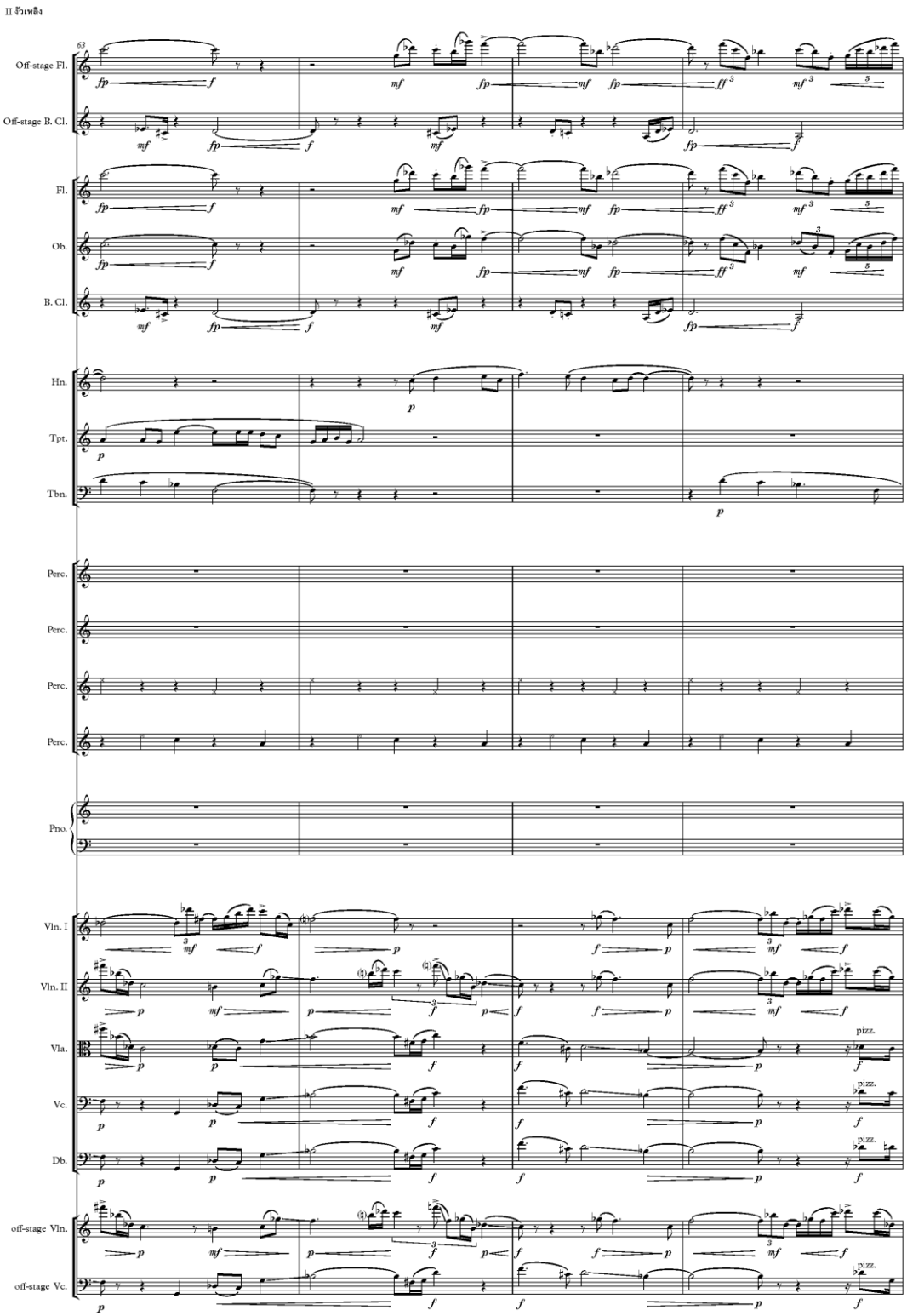
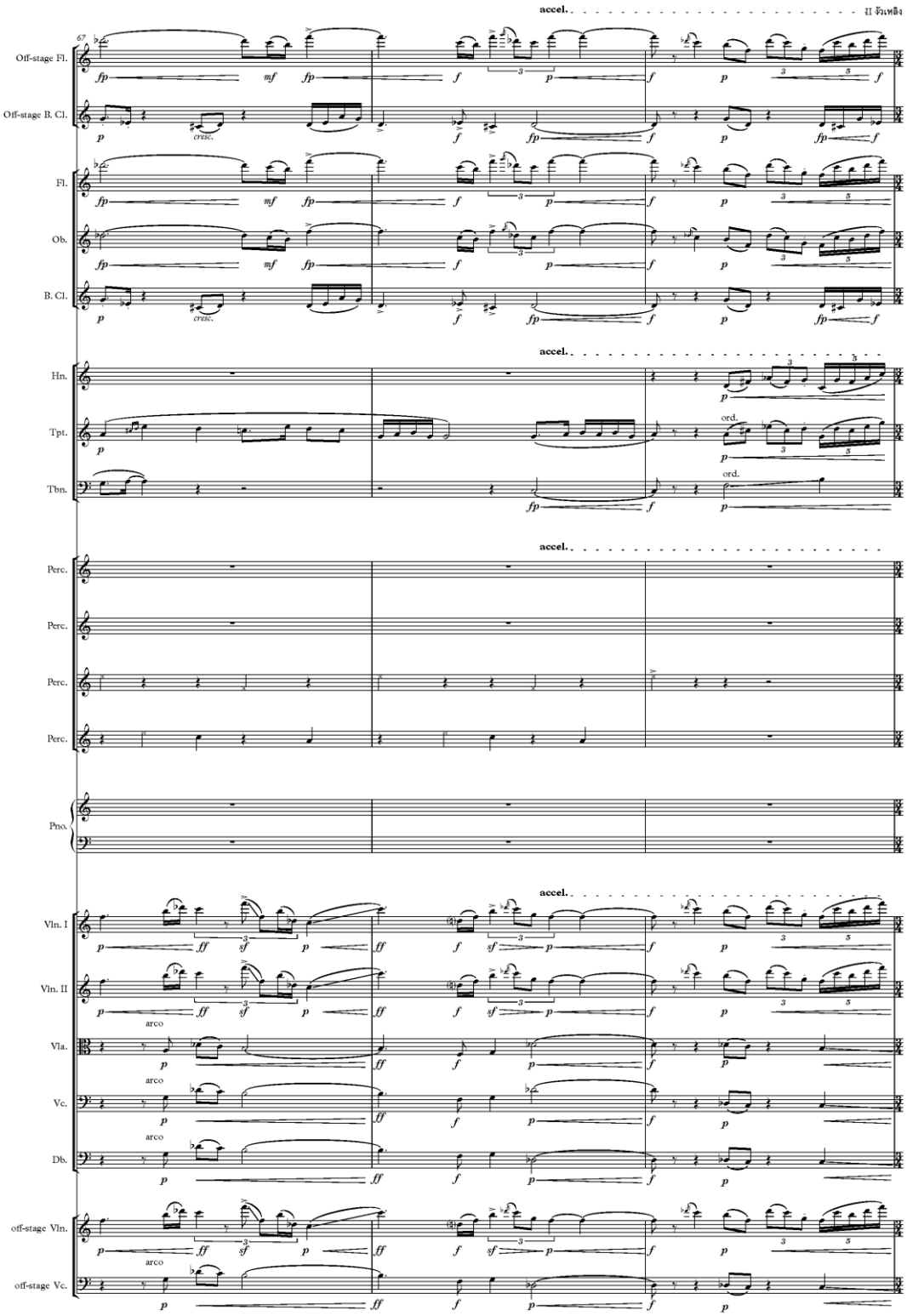
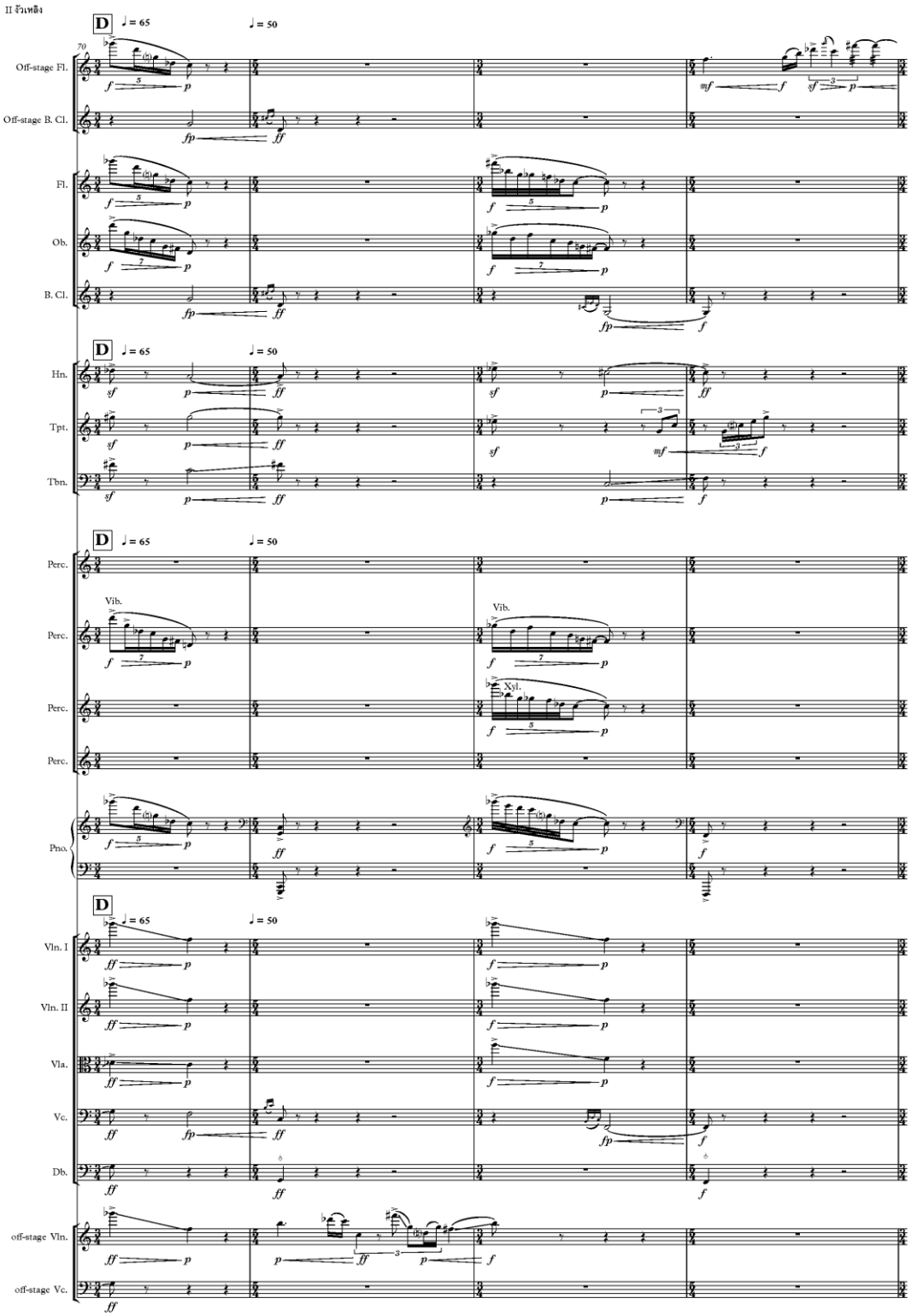
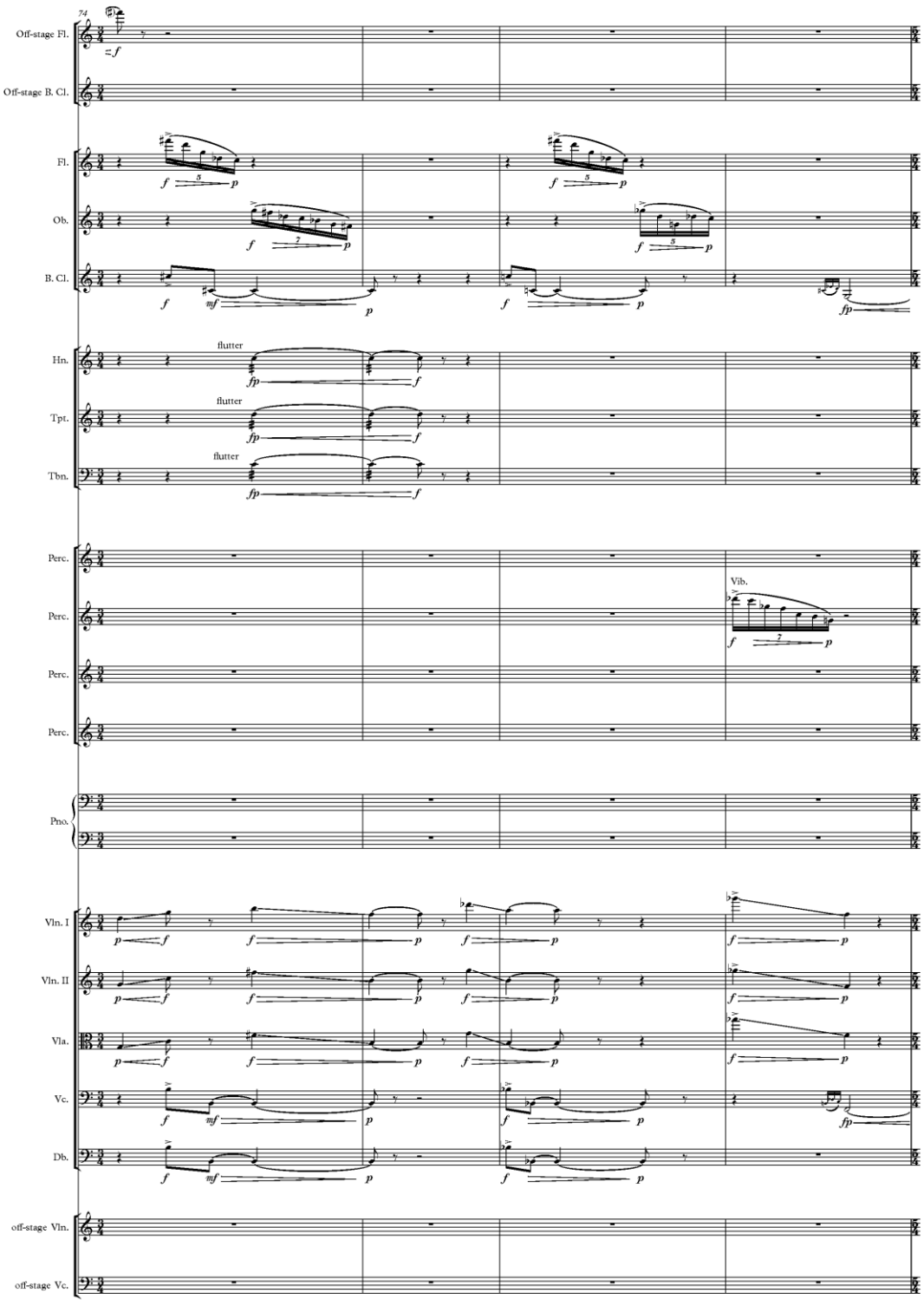
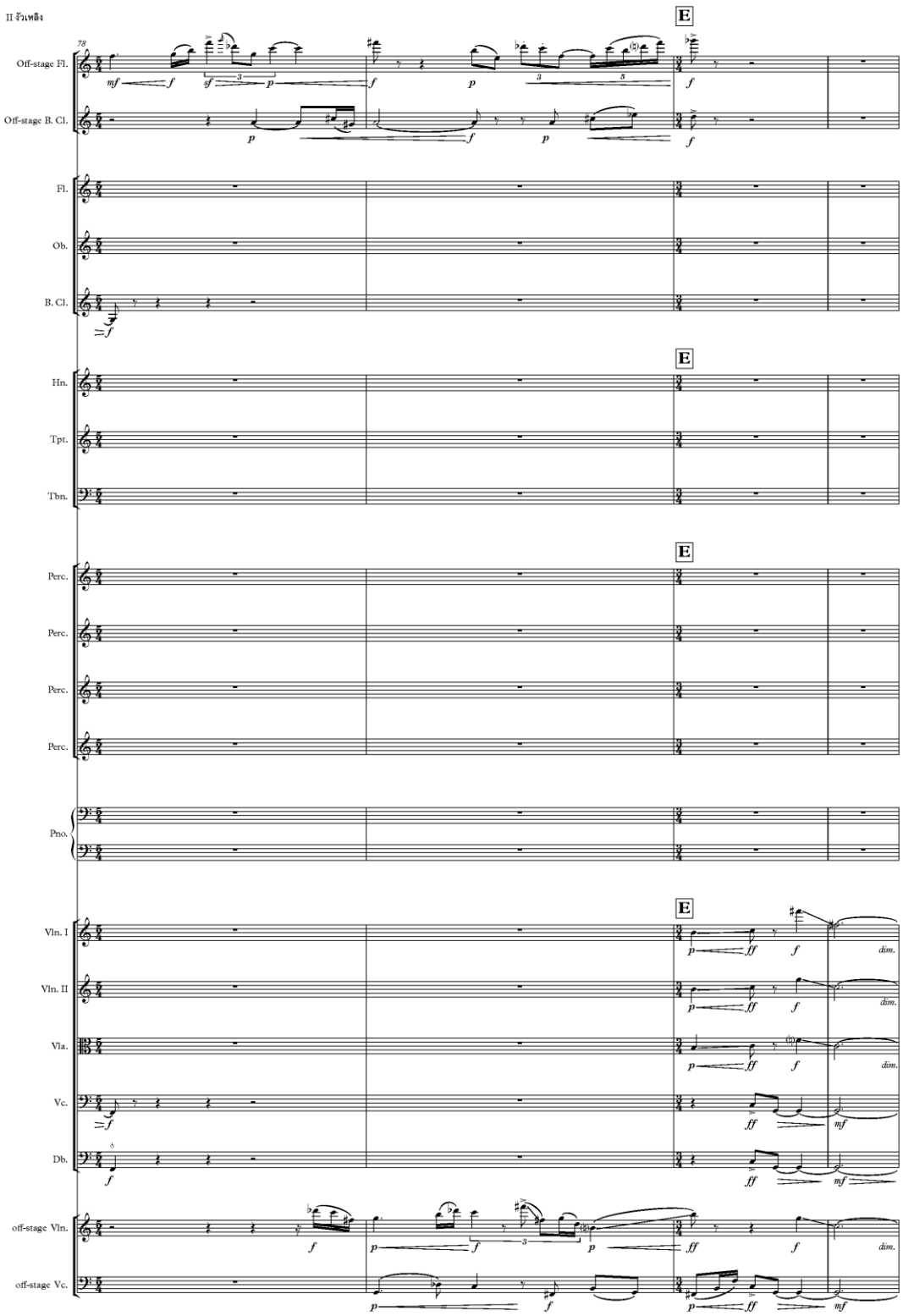
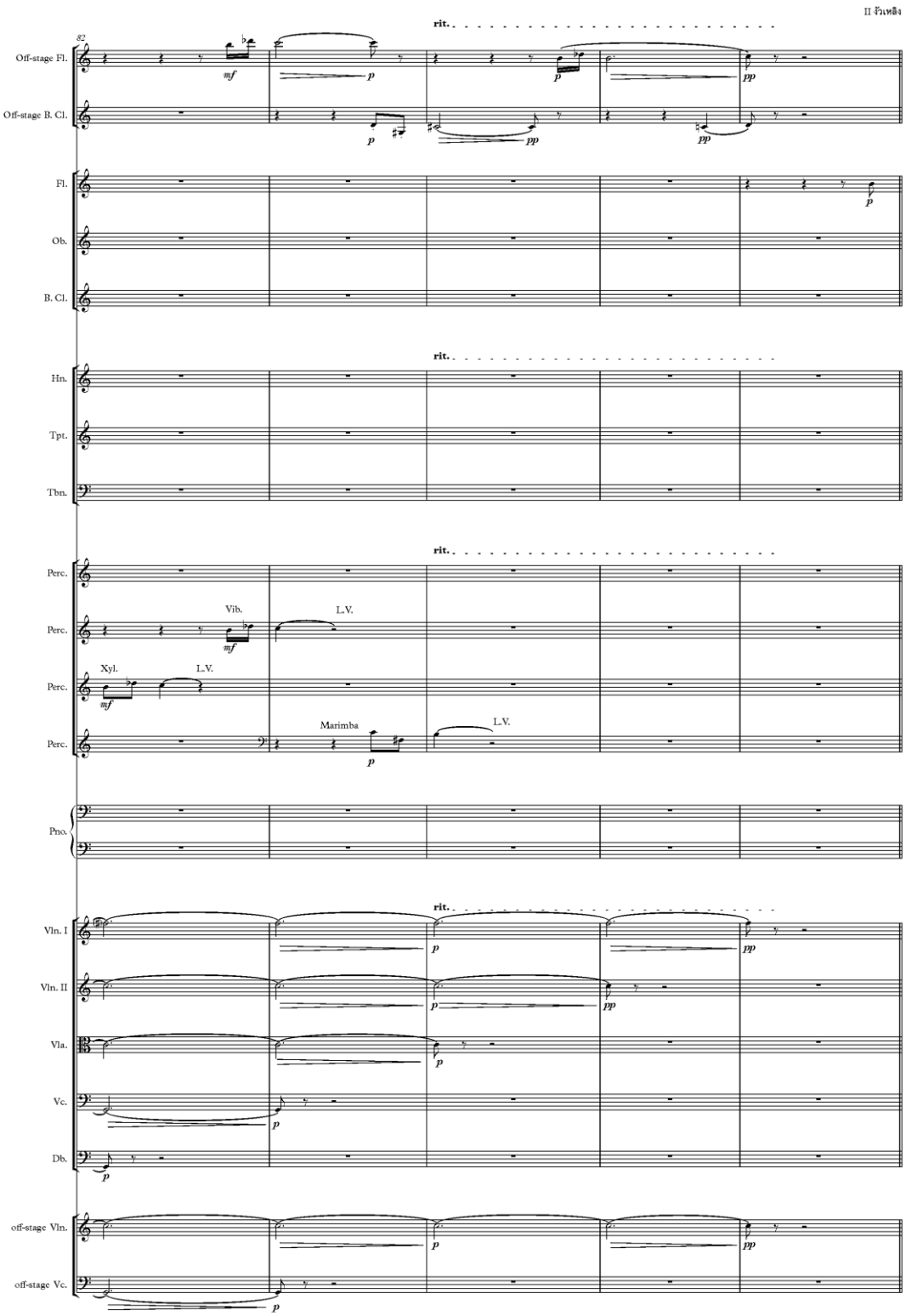

69
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
15 "
3 Mon - Gongs
15 "
Xyl.

76
D
♩ = 84
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
bowed Cymbal on Timpani
bowed Cymbal on Timpani
Pno.
cresc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
I
II
pizz.
cresc.

82
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Bass Drum
cresc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
arco
Vla.
Vc.
Db.

99
flutter
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Wood-blocks
Perc.
Snare Drum
Xyl.
Splash Cym.
Marimba
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

96
E
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
Perc.
Wood-blocks
Wood-blocks
Perc.
Snare Drum
Snare (Rim)
Perc.
Xyl.
Splash-Cym.
Perc.
Bass Drum
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

accel.
♩ = 144
101
Fl.
Ob.
B. Cl.
accel.
Hn.
Tpt.
T. Tbn.
accel.
Perc.
Wood-blocks
Perc.
Vib.
Wind-chimes
L.V.
Perc.
Xyl.
Perc.
Bass Drum
Pno.
accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

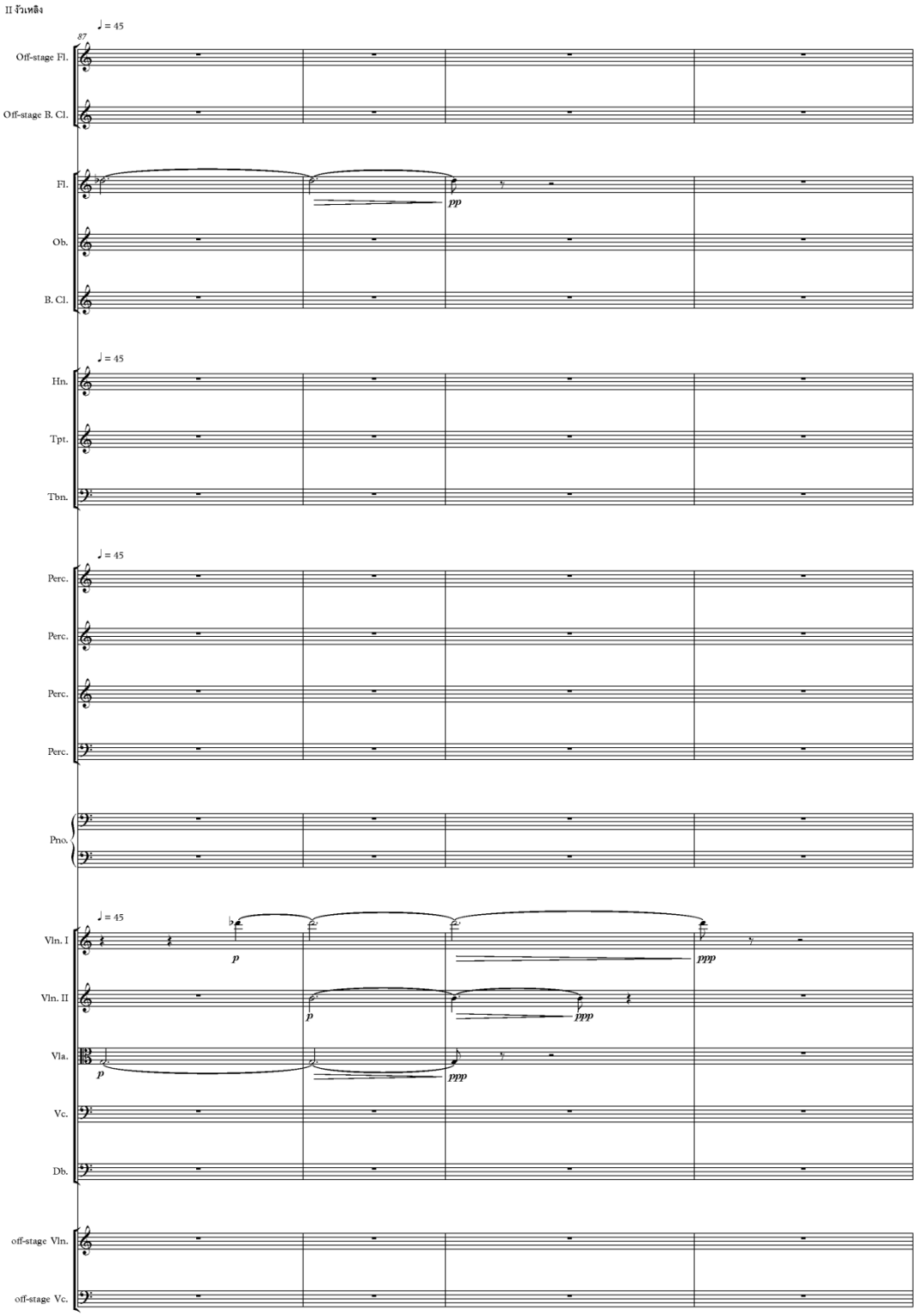
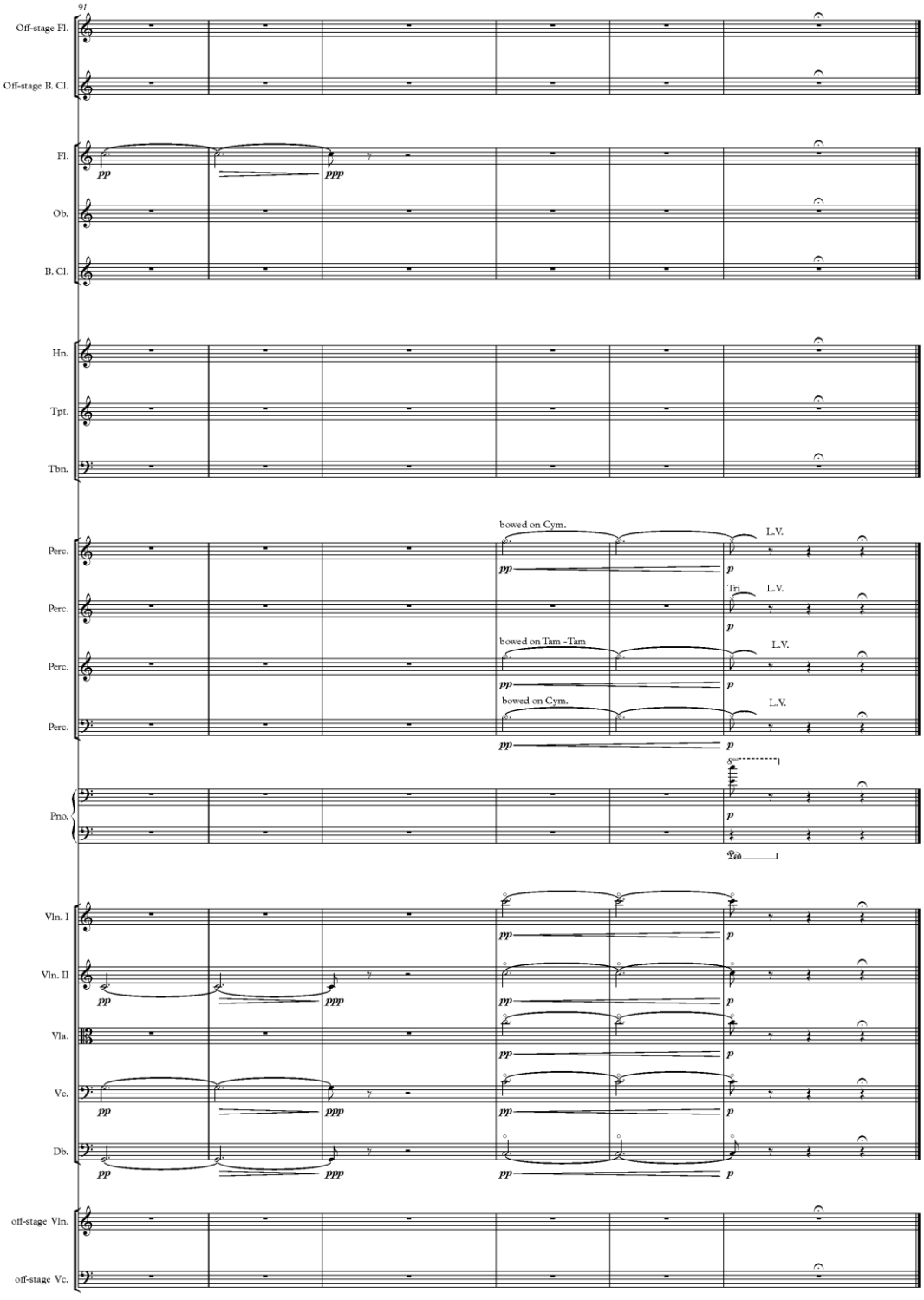
II

งัวเหลิง

♩ = 50
Off-stage Flute
Off-stage Bass Clarinet in B♭
Flute
Oboe
Bass Clarinet in B♭
Horn in F
Trumpet in B♭
Tenor Trombone
Wood-blocks
Vibraphone
Xylophone
Marimba
Percussion I
Percussion II
Percussion III
Percussion IV
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass
Off Stage Violin
Off Stage Violoncello

5
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Wood-blocks
Vib.
Xyl.
Marimba
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.

II จังหวะช้า
9
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.

13
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Xyl.
Marimba
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.

II จังหวะ
16
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Marimba
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
pizz.
Db.
arco
off-stage Vln.
off-stage Vc.

19
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
Tom-Tom
Xyl.

II ช้าเหลือ
23
A
♩ = 55
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
p
mf
f

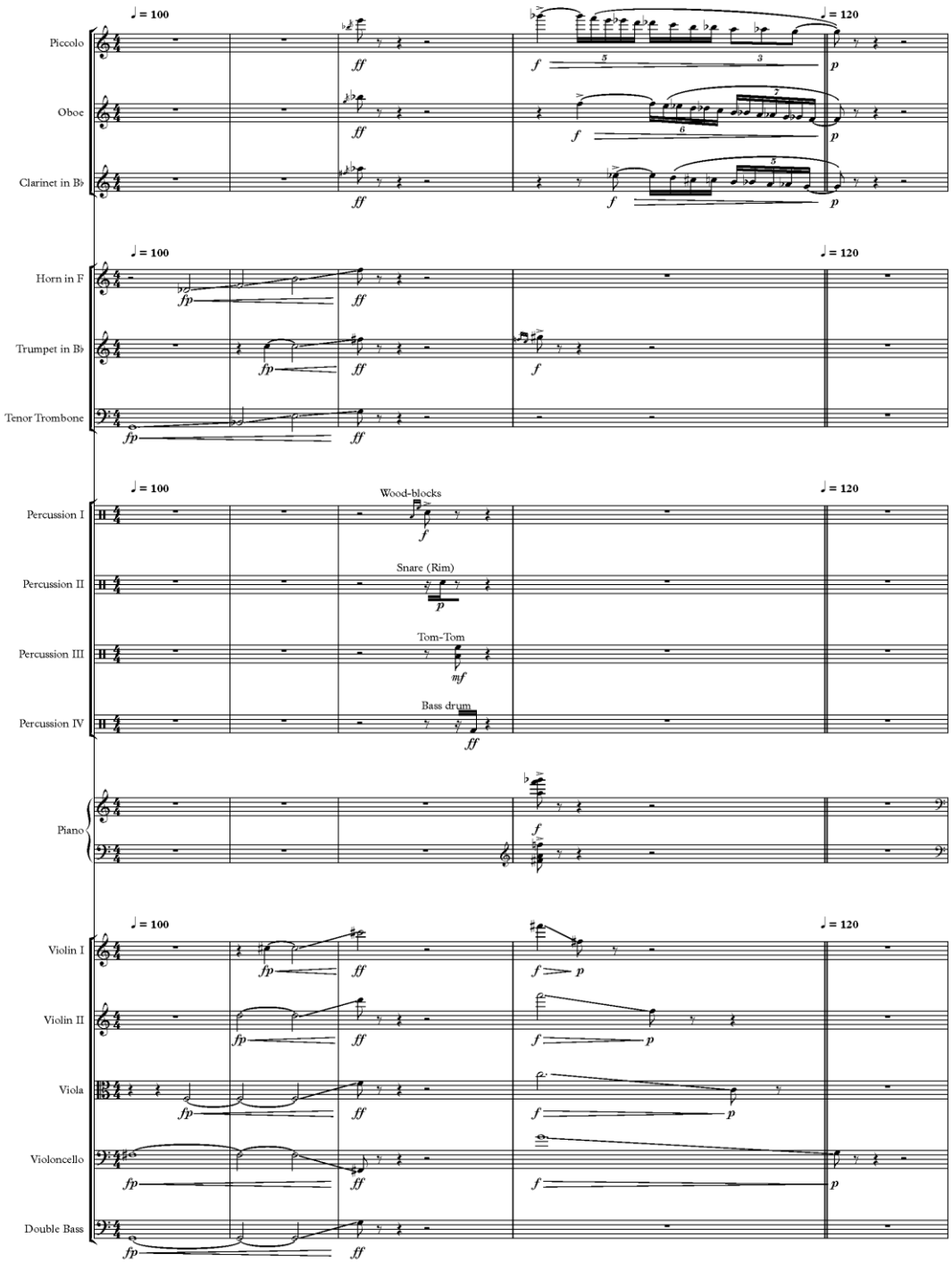
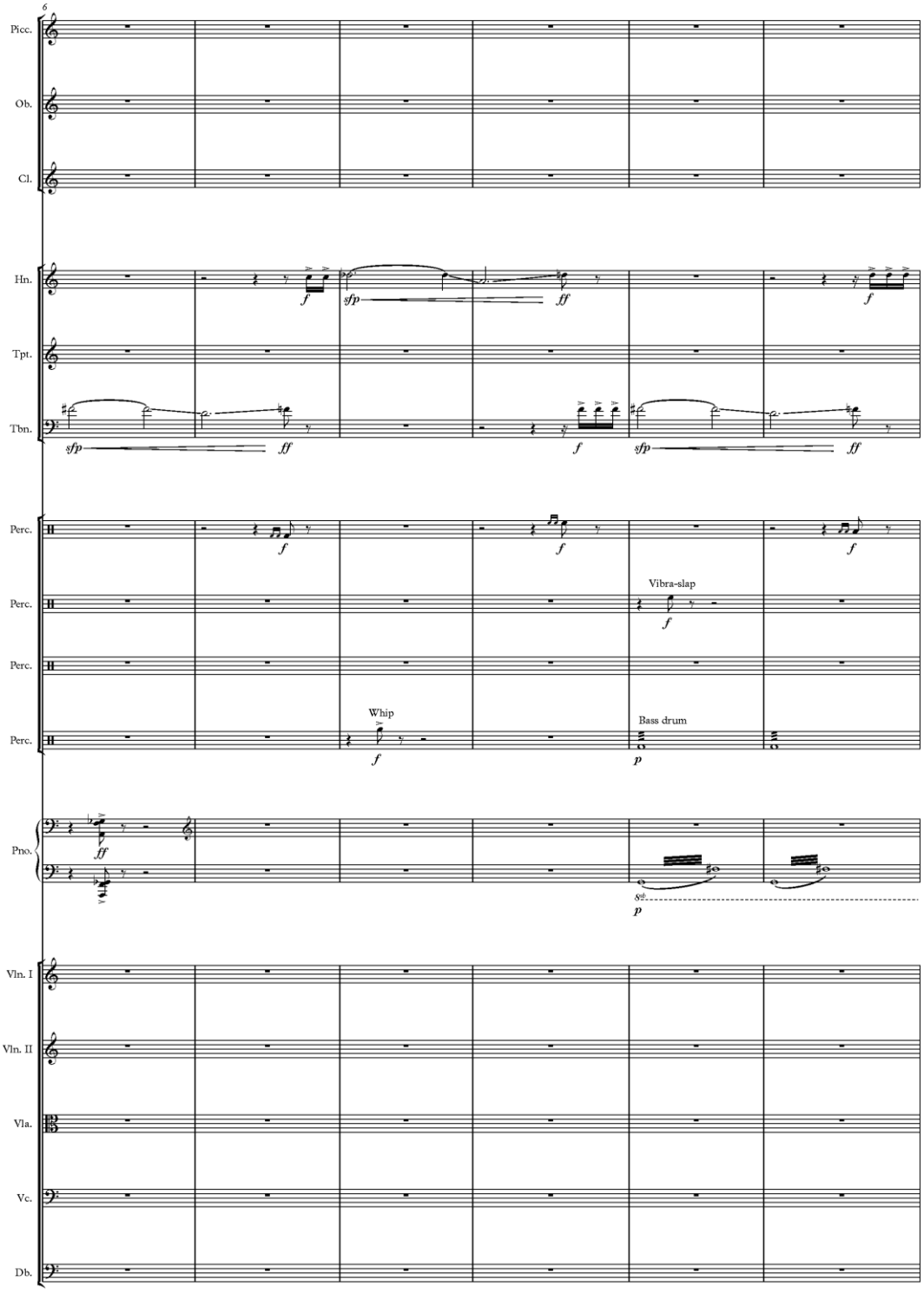
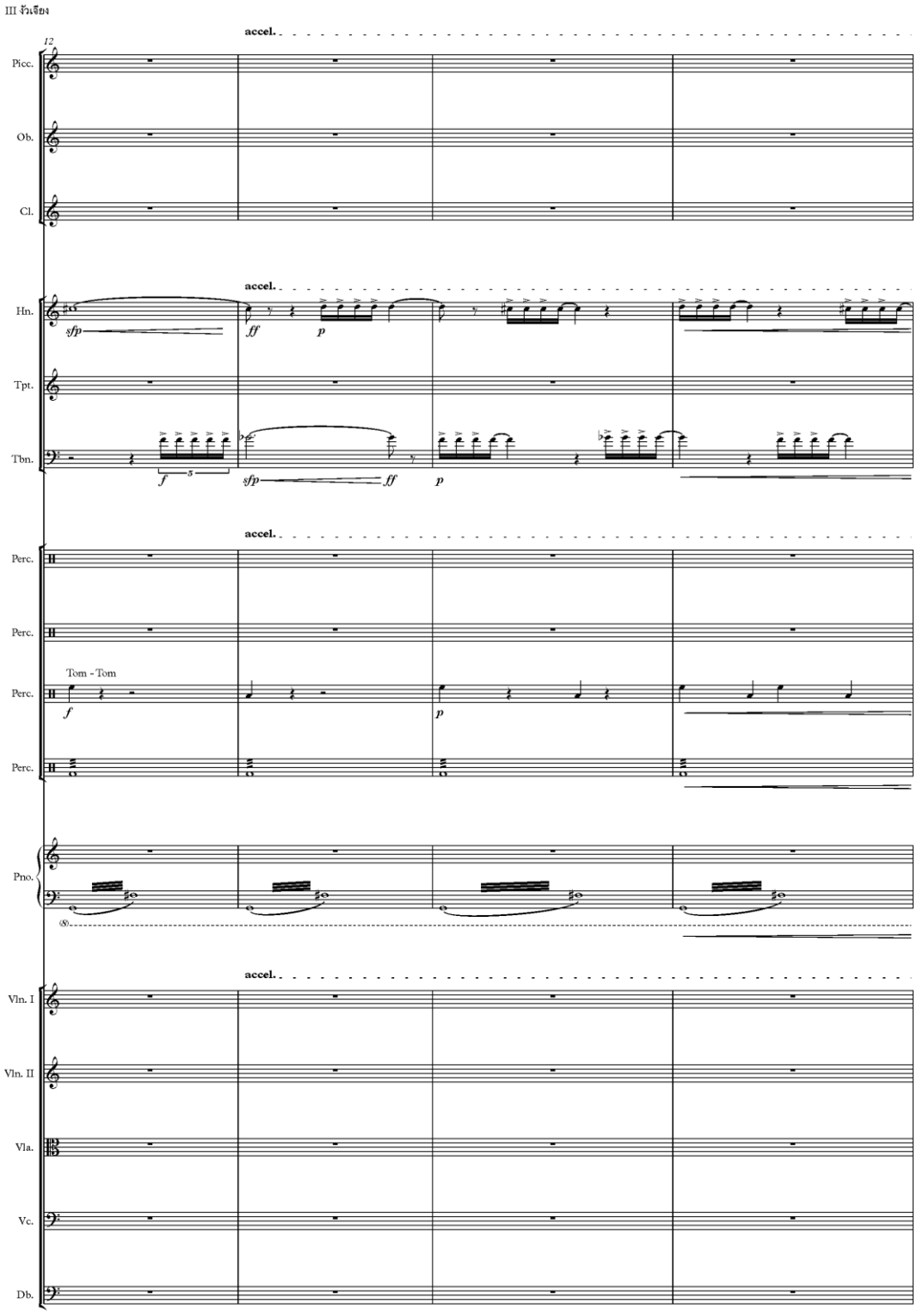
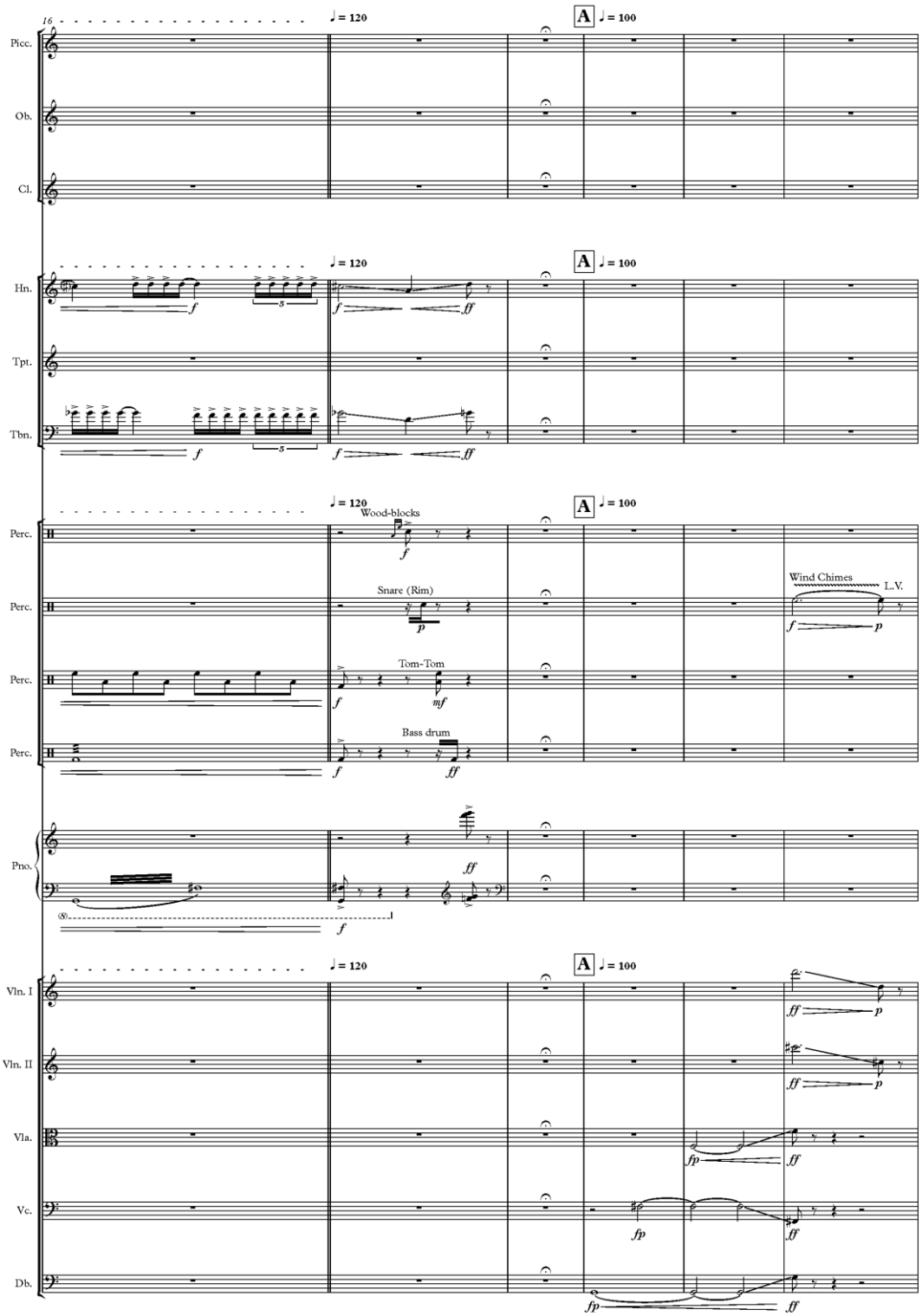

28
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
mf
p
f
p
mf
mf
p
mf
fp
mf
p
pizz.
f

II จังหวะช้า
34
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
mf
Vln. I
pizz
3
f
p
f
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
pizz.
p
f
arco
p
off-stage Vc.
arco
p
p
p

40
B
flutter
II จังหวะ
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Off-stage Glock.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
pizz

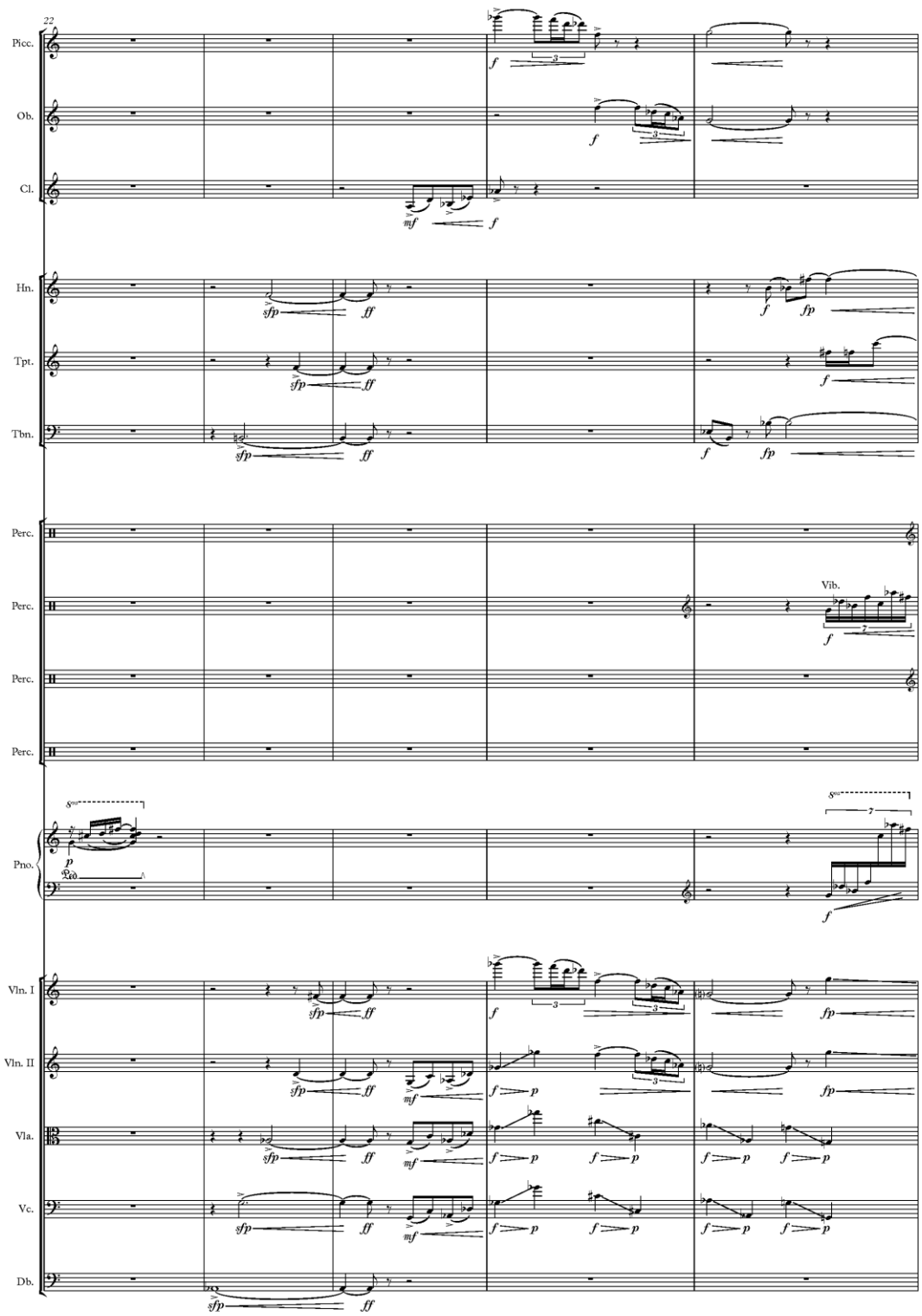
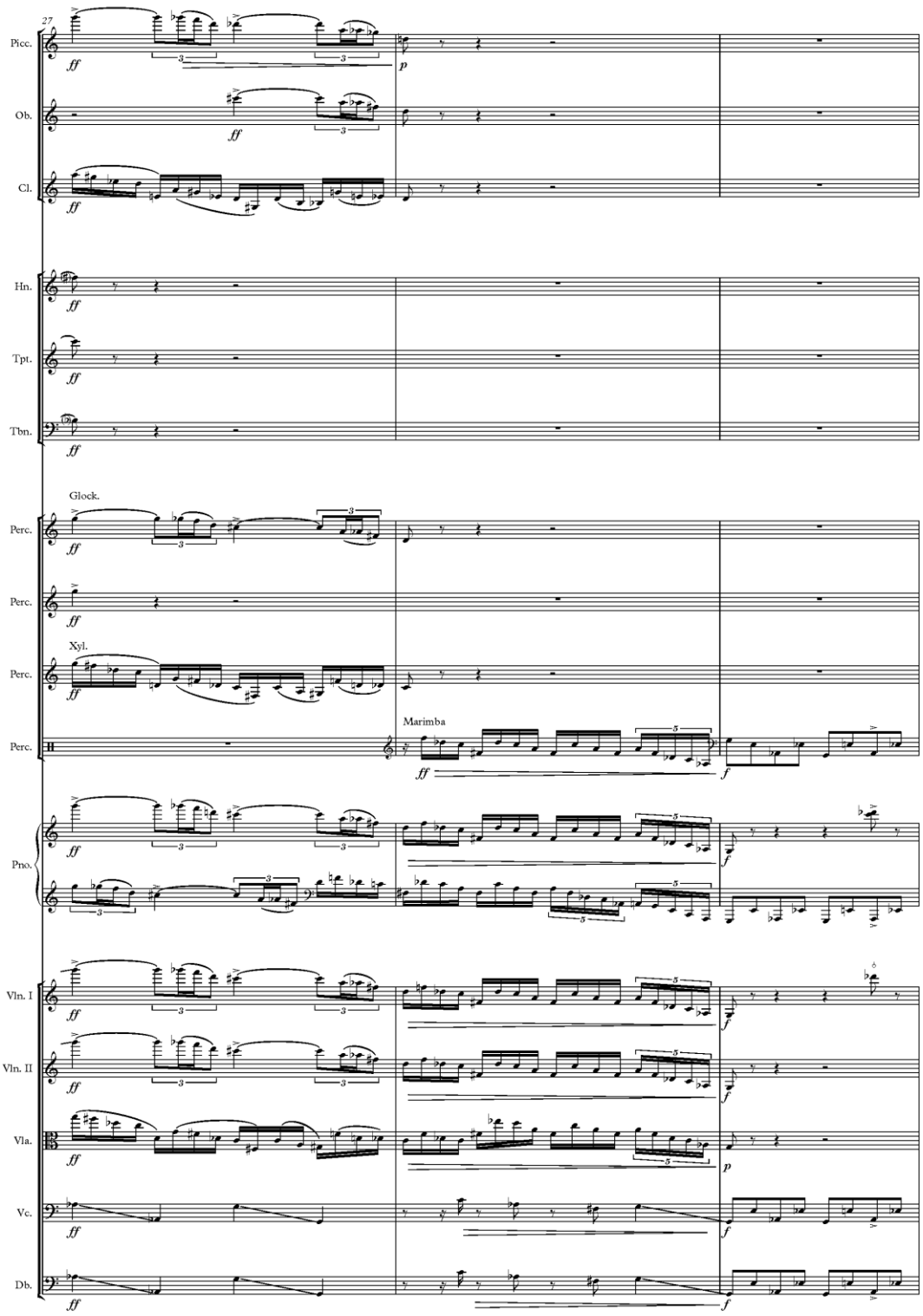
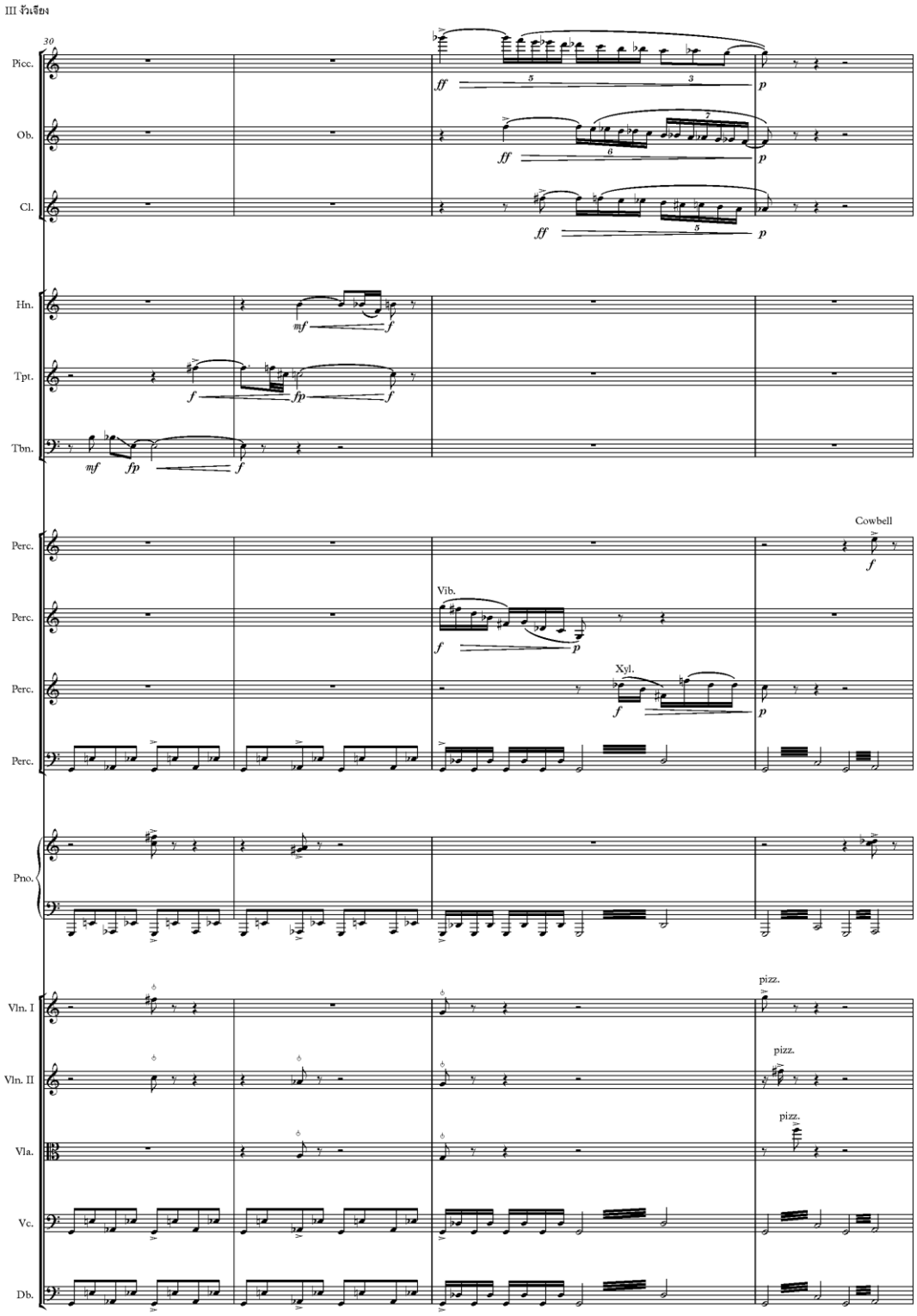
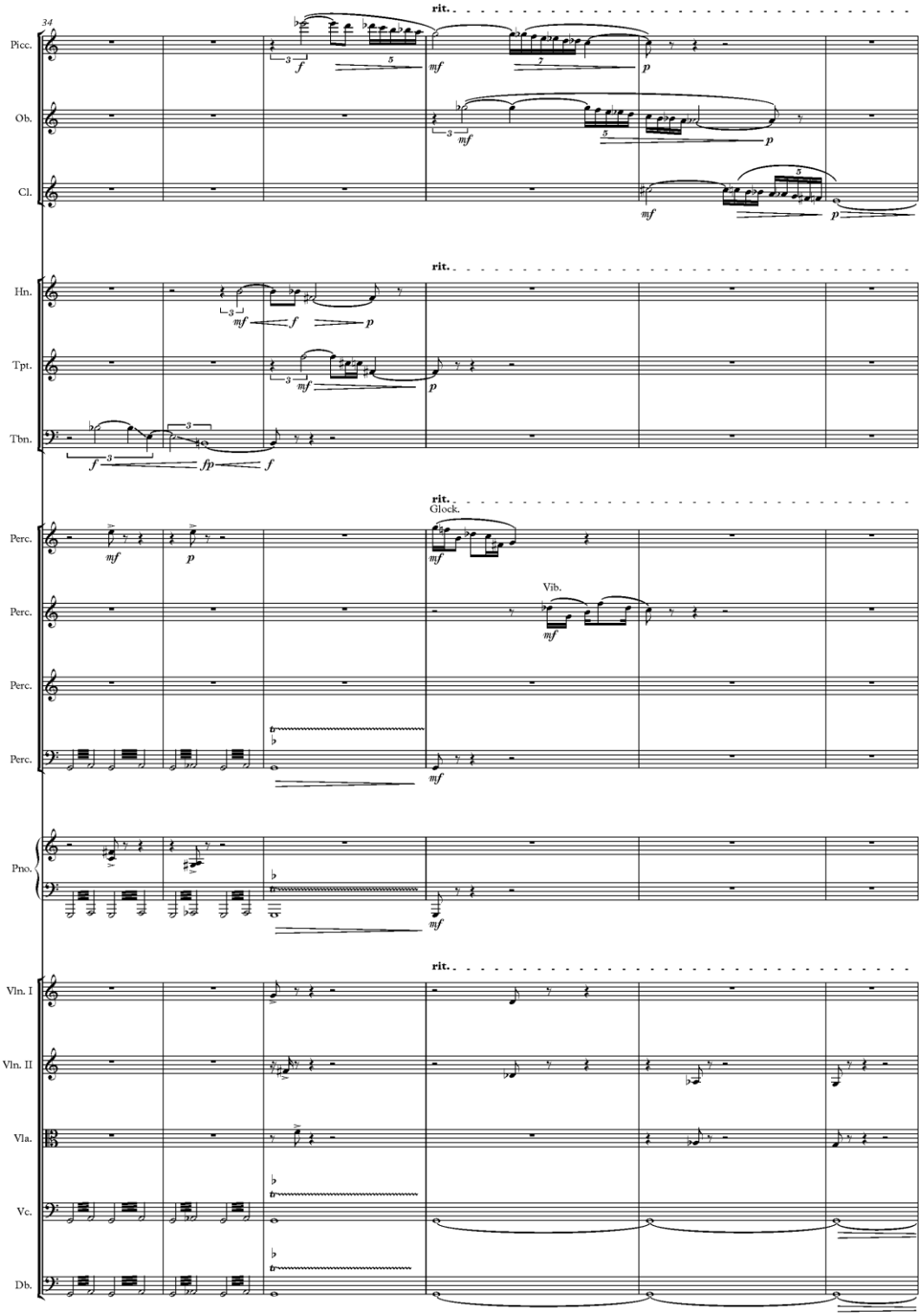
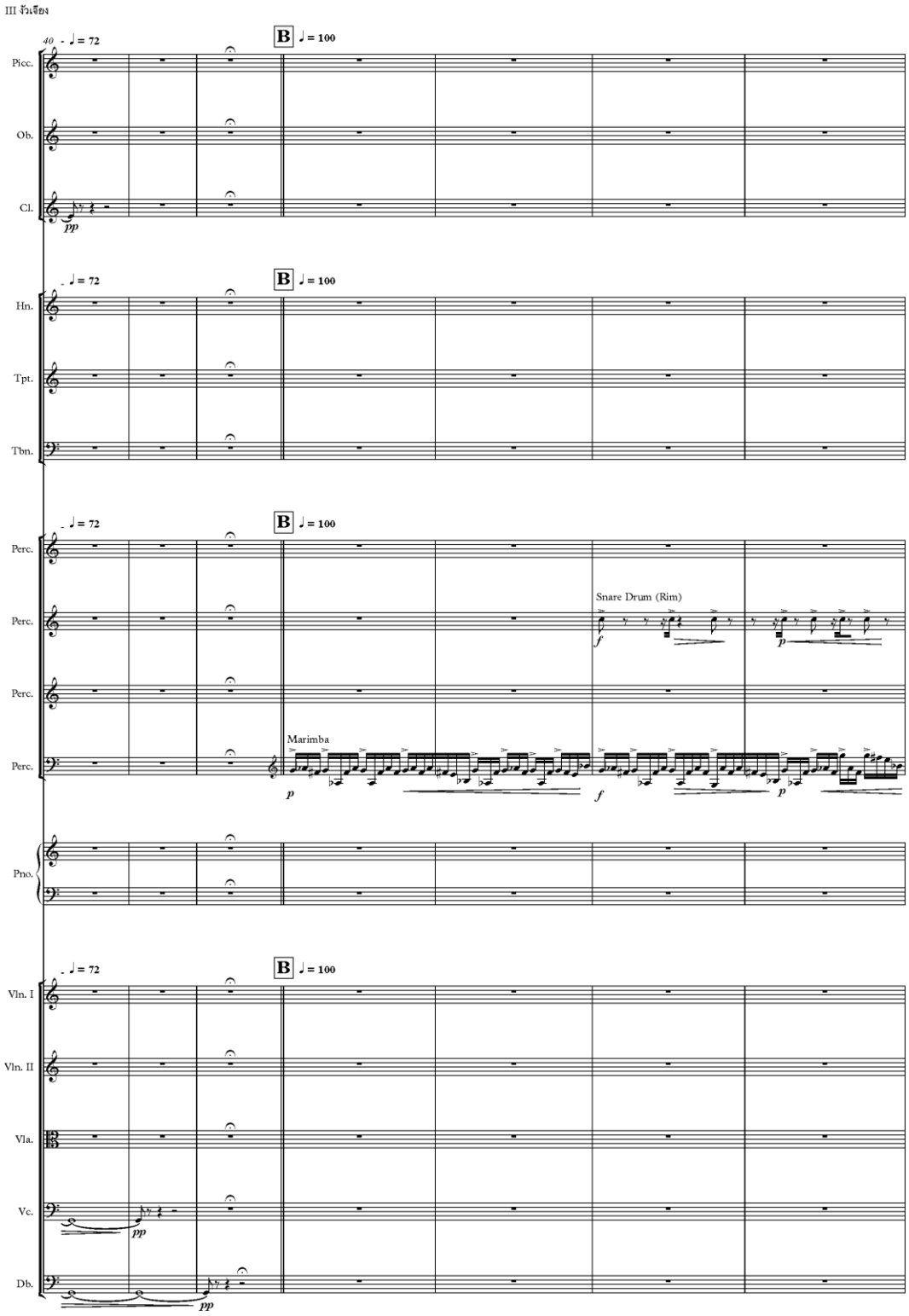
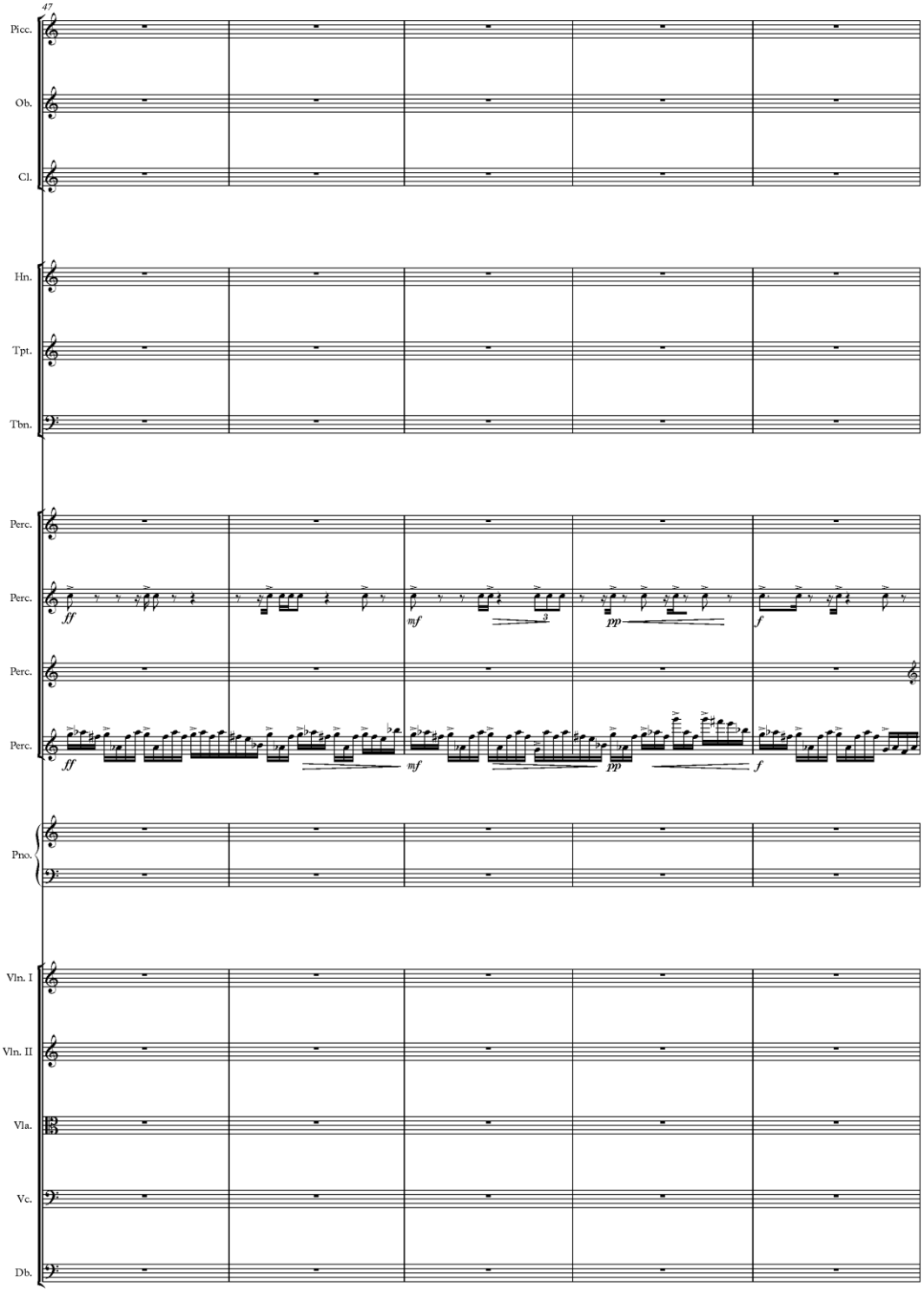

II จังหวะหลัง
47
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
flutter
flutter
arco

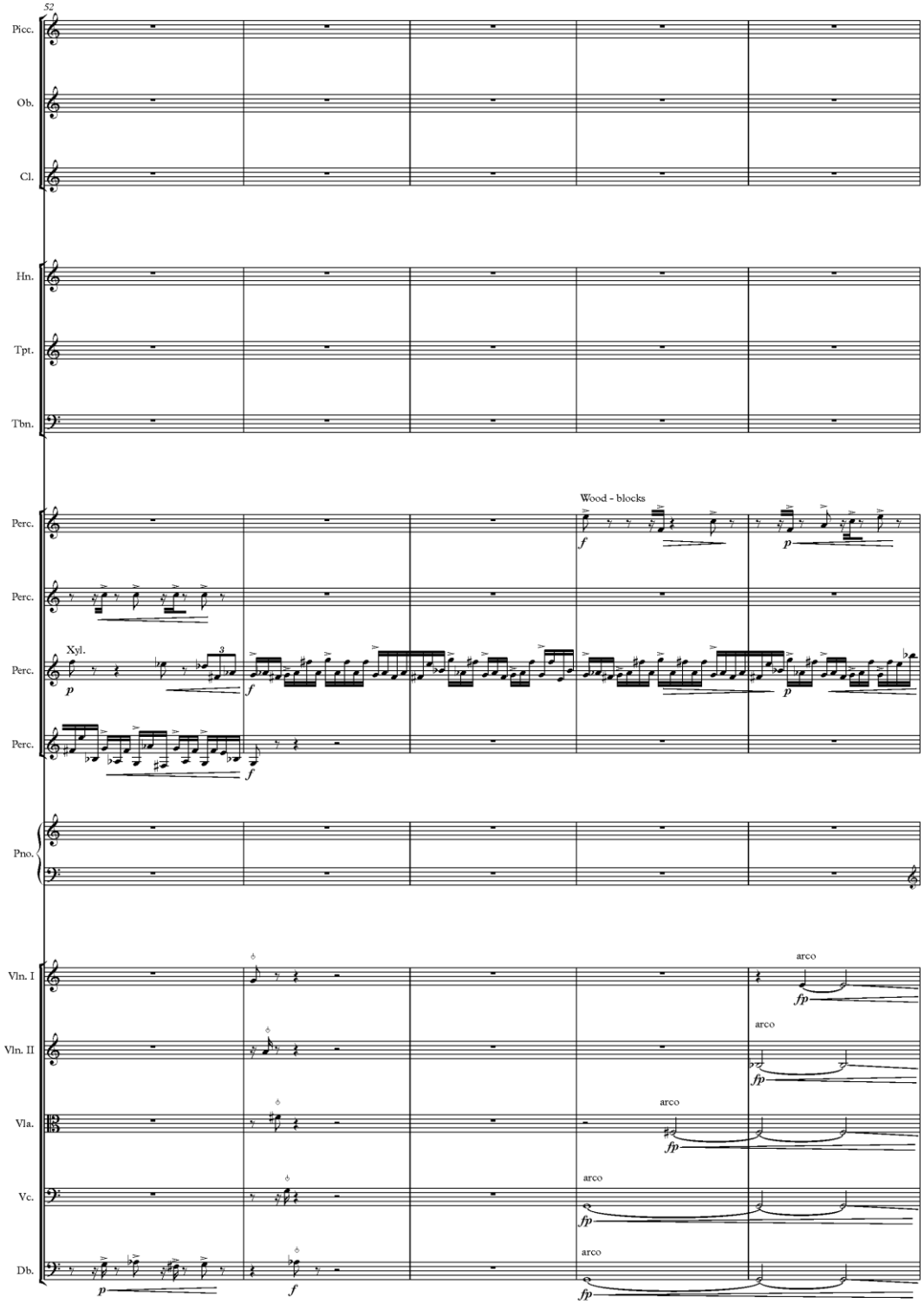
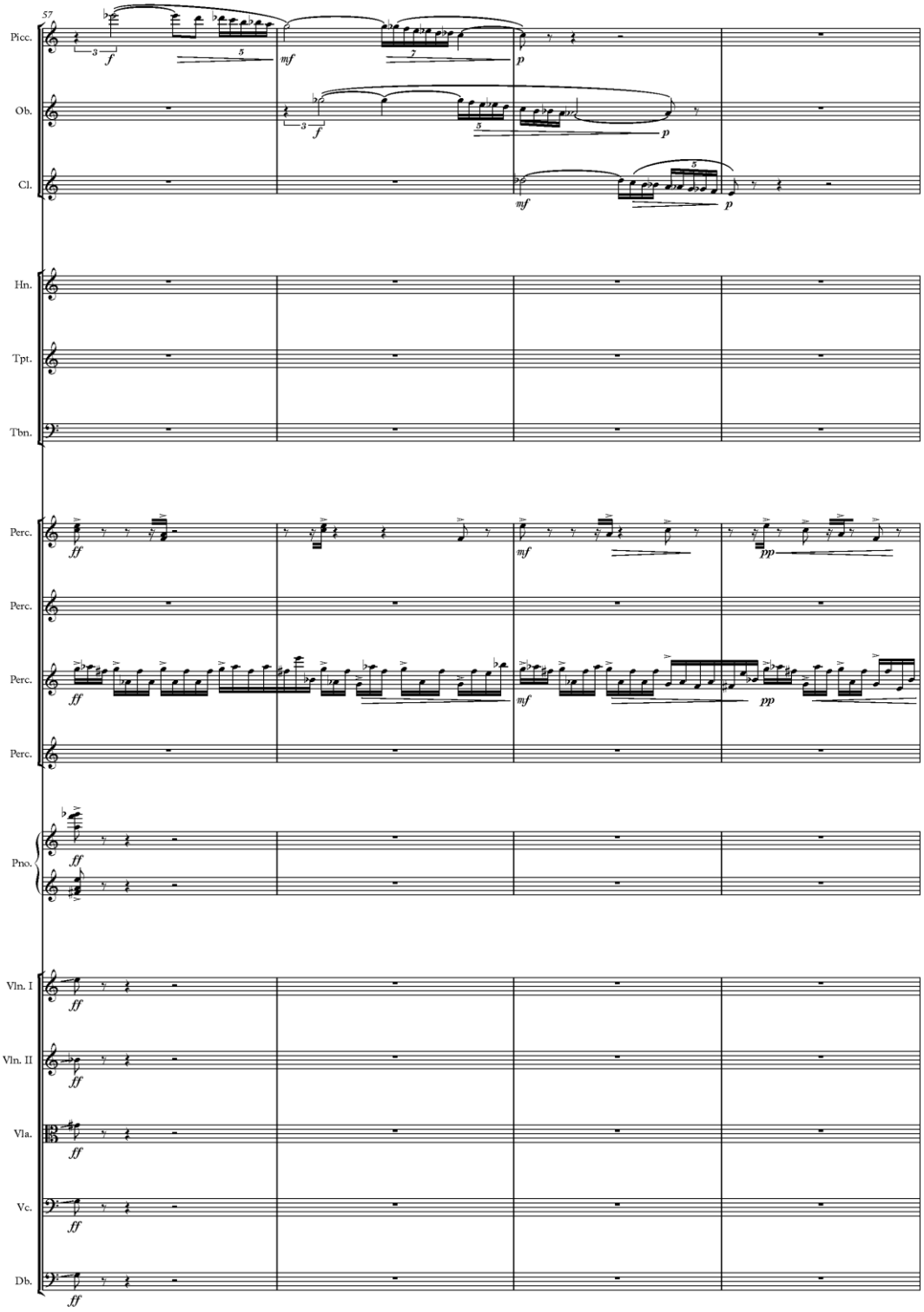

II จังเหลิง
flutter
flutter
flutter
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
arco

II จังหวะที่ 3
56
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
cresc.
pizz.

II จังเหลิง
59
C
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
in to the Stand
in to the Stand
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Ching-Chub
Congas
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
pizz.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
cresc.

II จังหวะที่ 3
63
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
pizz.

accel.
II จังเหลิง
67
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
cresc.
ord.
arco

II จังหวะ
D
♩ = 65
♩ = 50
70
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Vib.
Xyl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.

74
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
flutter
Tpt.
flutter
Tbn.
flutter
Perc.
Perc.
Vib.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.

II จังหวะที่ 3
78
E
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
dim.

II จังเหลิง
82
rit.
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Vib.
L.V.
Perc.
Xyl.
L.V.
Perc.
Marimba
L.V.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.

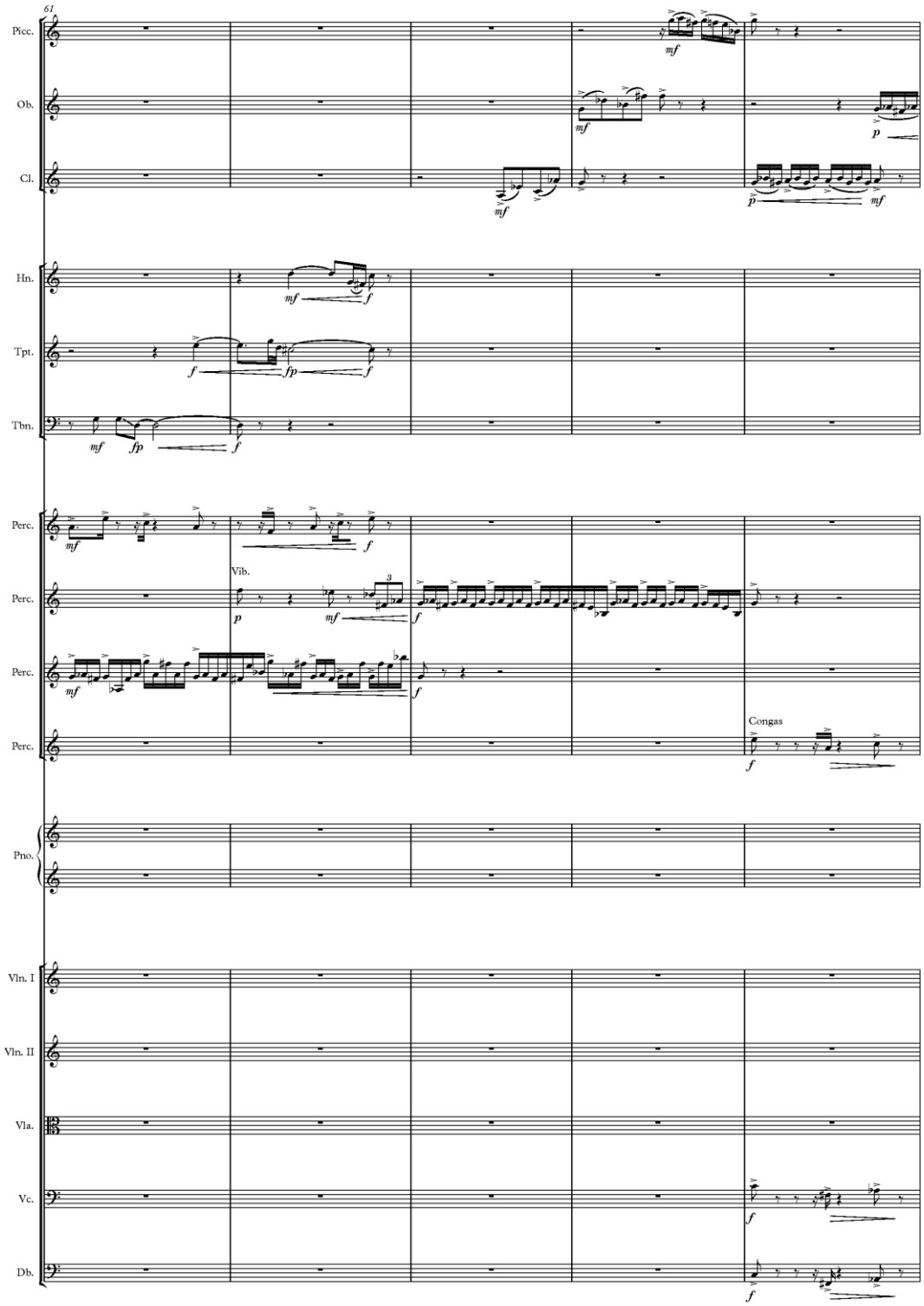
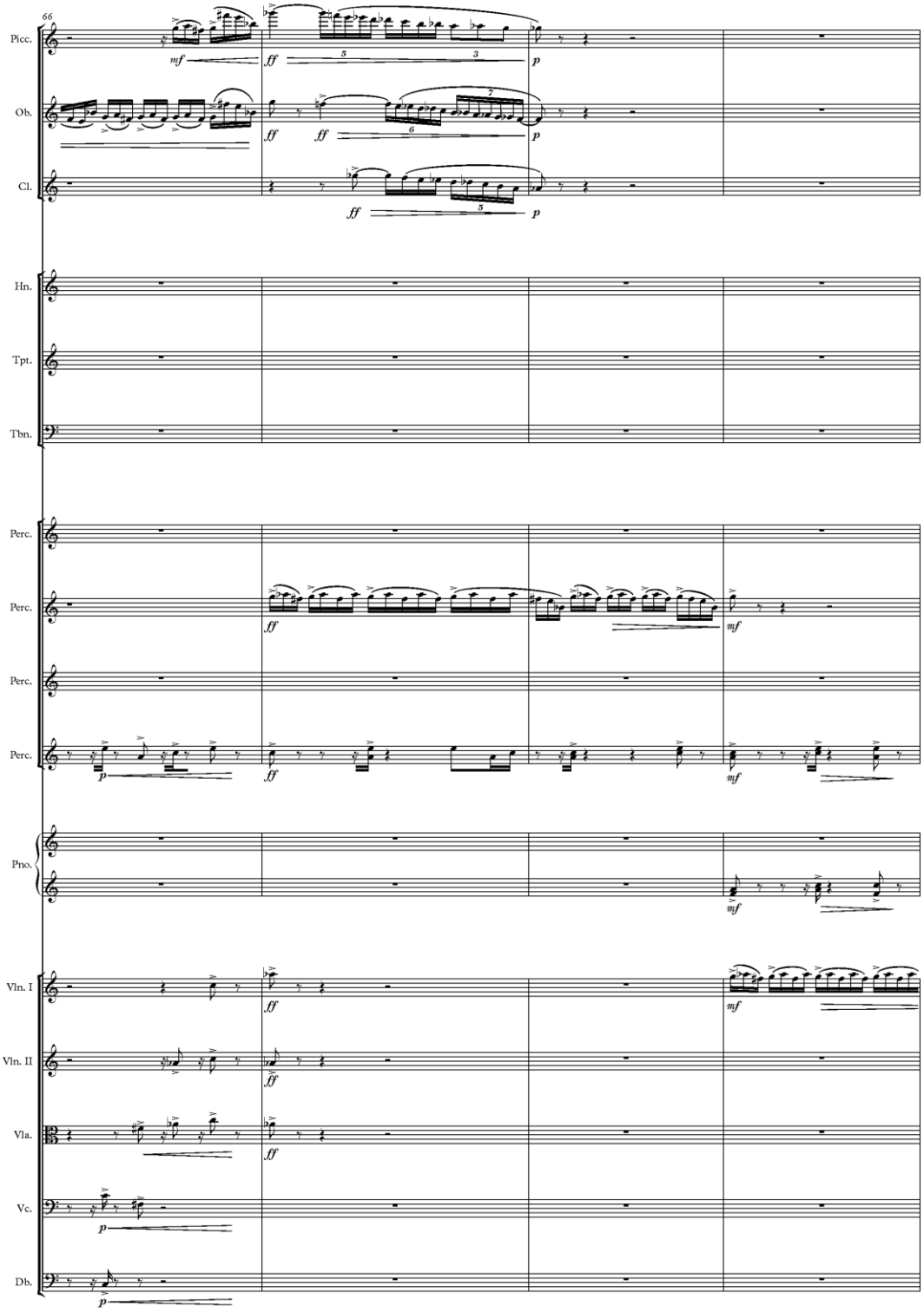
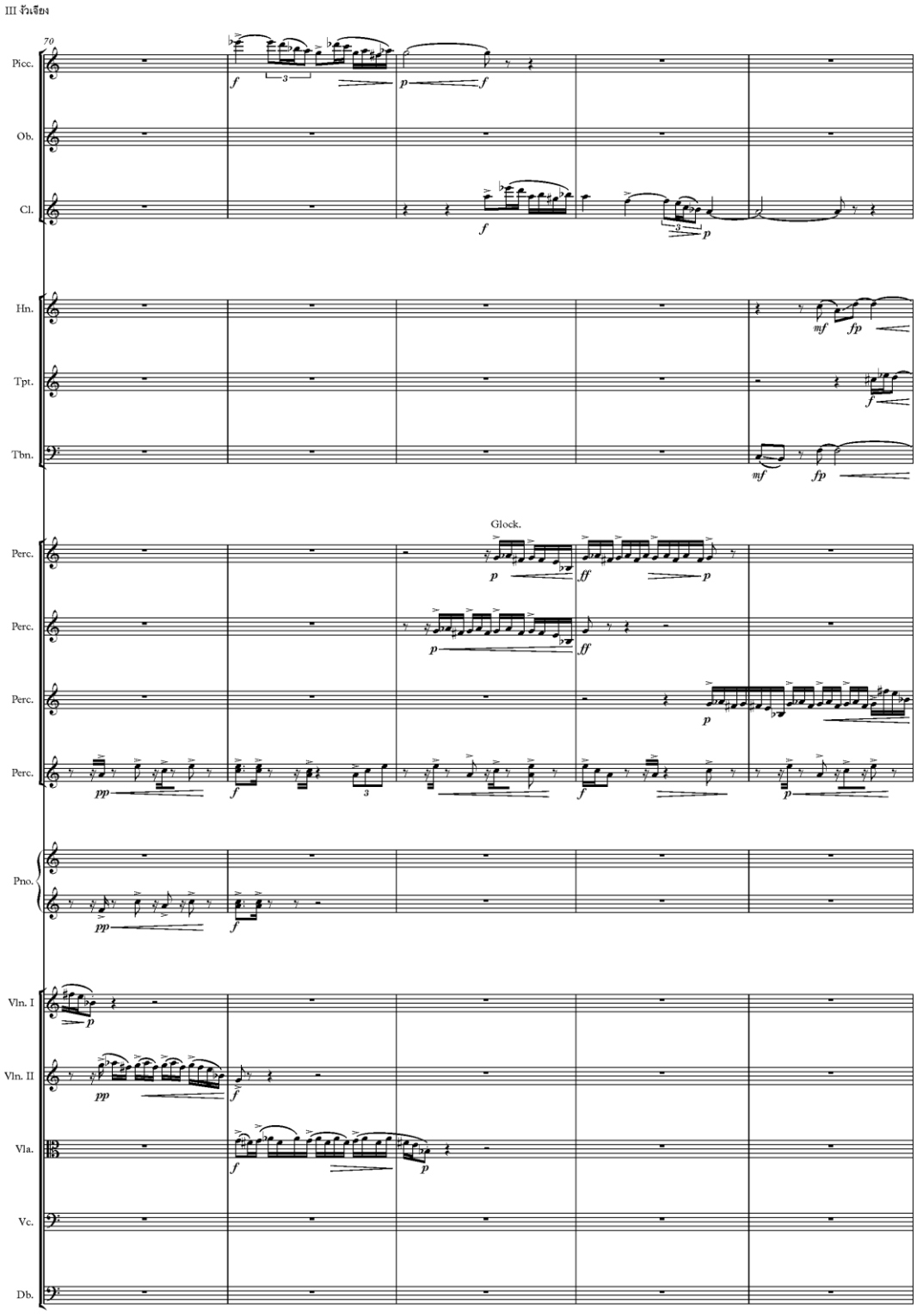
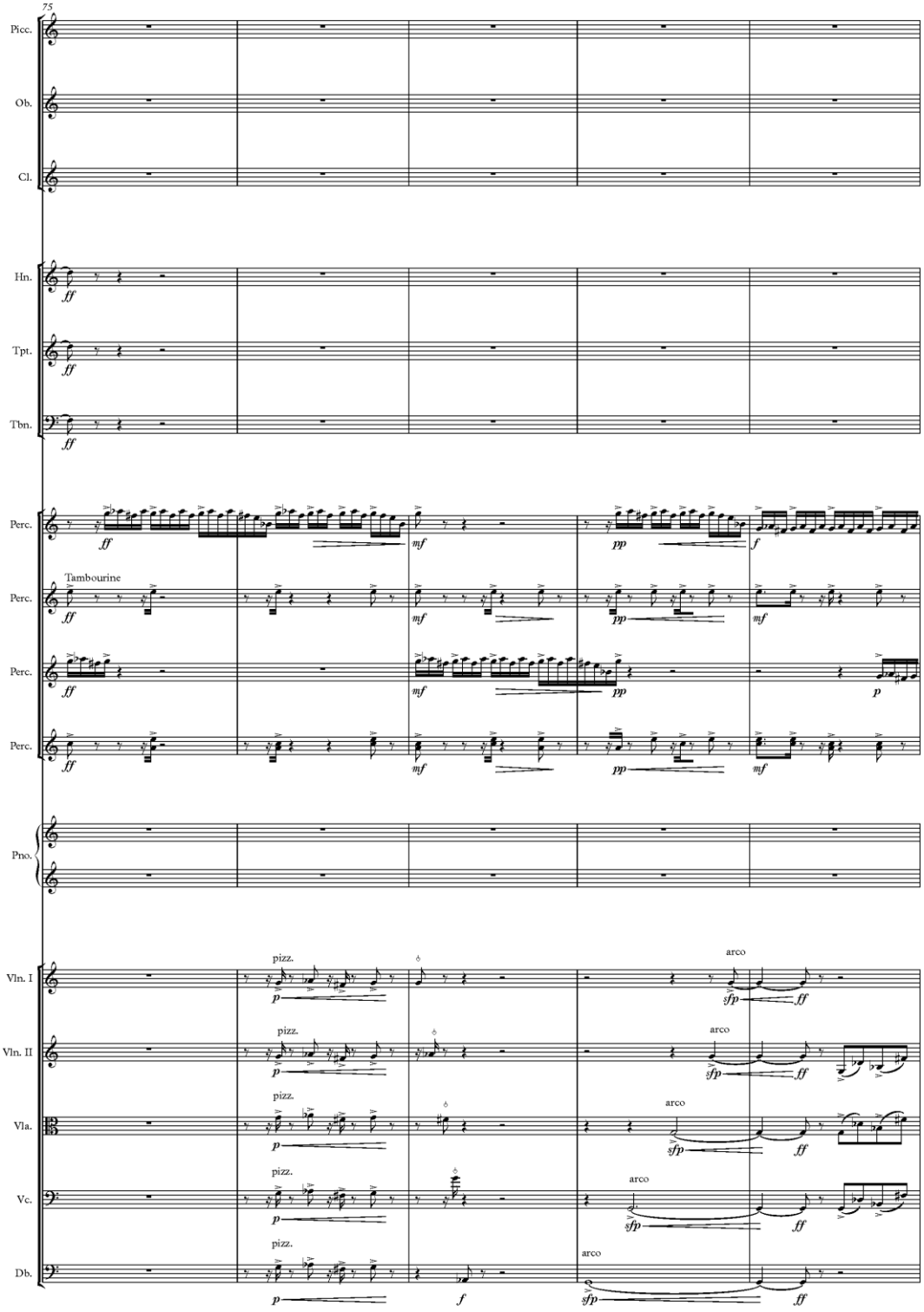
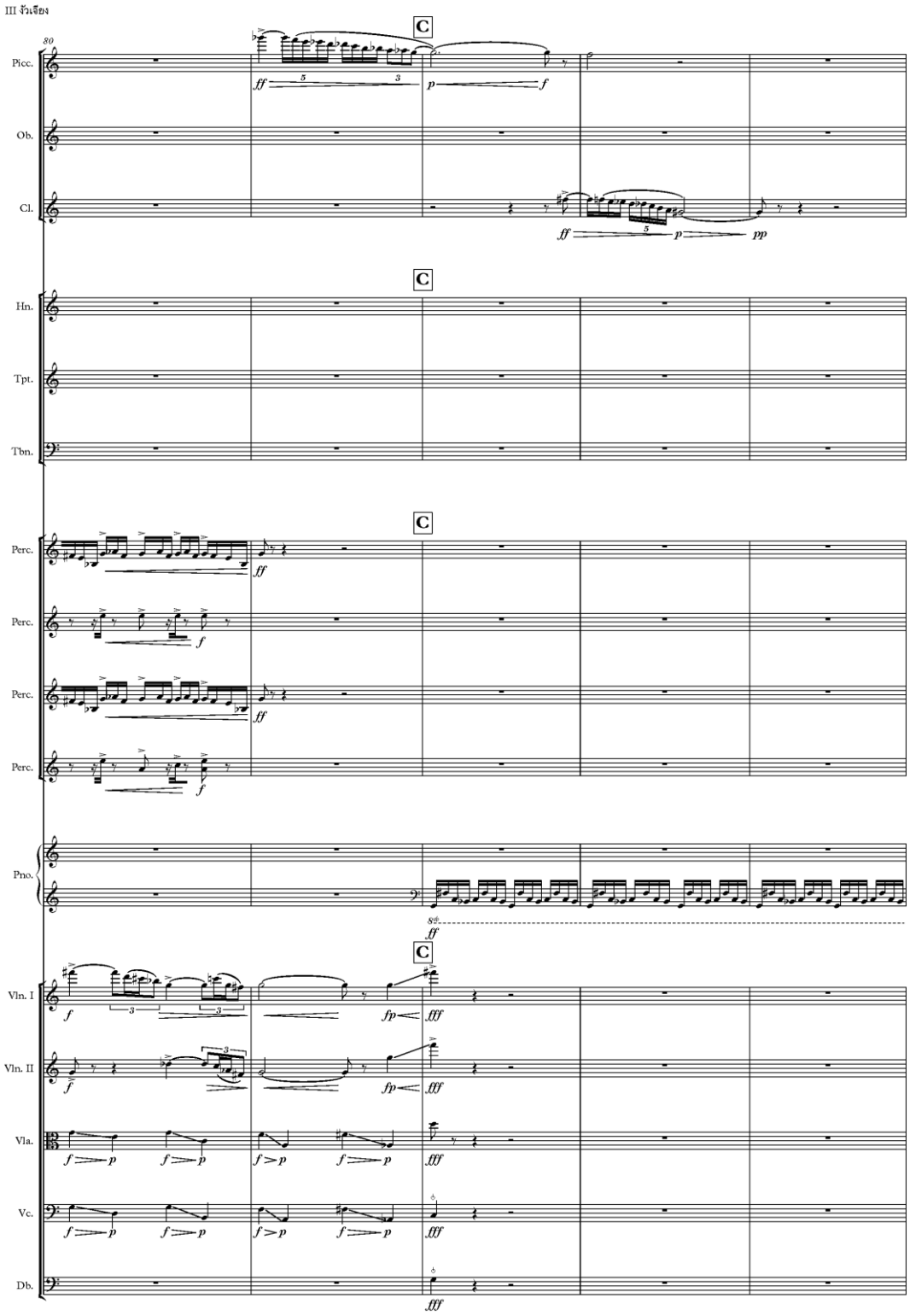

II จังหวะหลัง
87
♩ = 45
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
pp
Ob.
B. Cl.
♩ = 45
Hn.
Tpt.
Tbn.
♩ = 45
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
♩ = 45
Vln. I
p
ppp
Vln. II
p
ppp
Vla.
p
ppp
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.

91
Off-stage Fl.
Off-stage B. Cl.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
off-stage Vln.
off-stage Vc.
pp
ppp
p
bowed on Cym.
L.V.
Tri
bowed on Tam - Tam

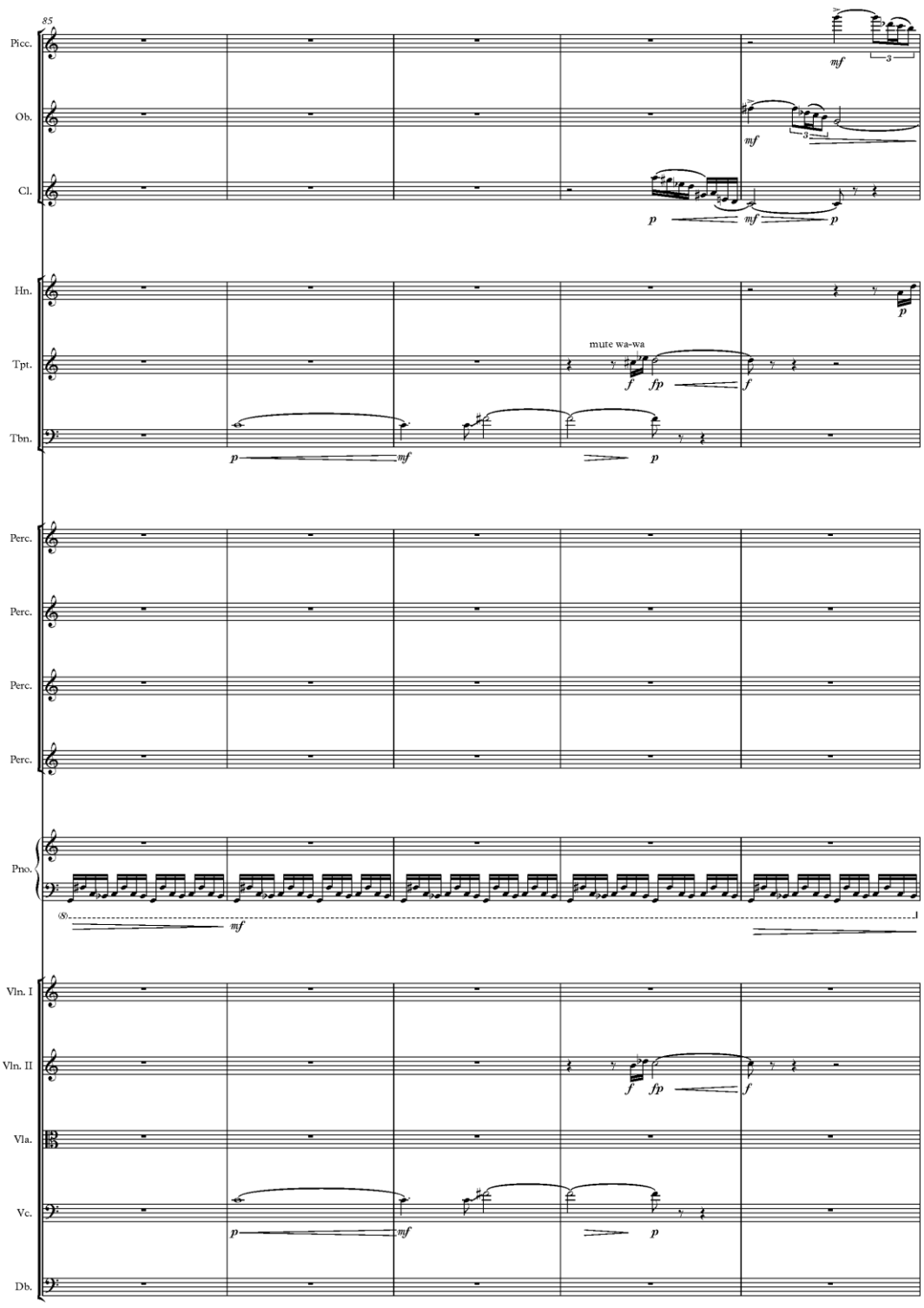
III

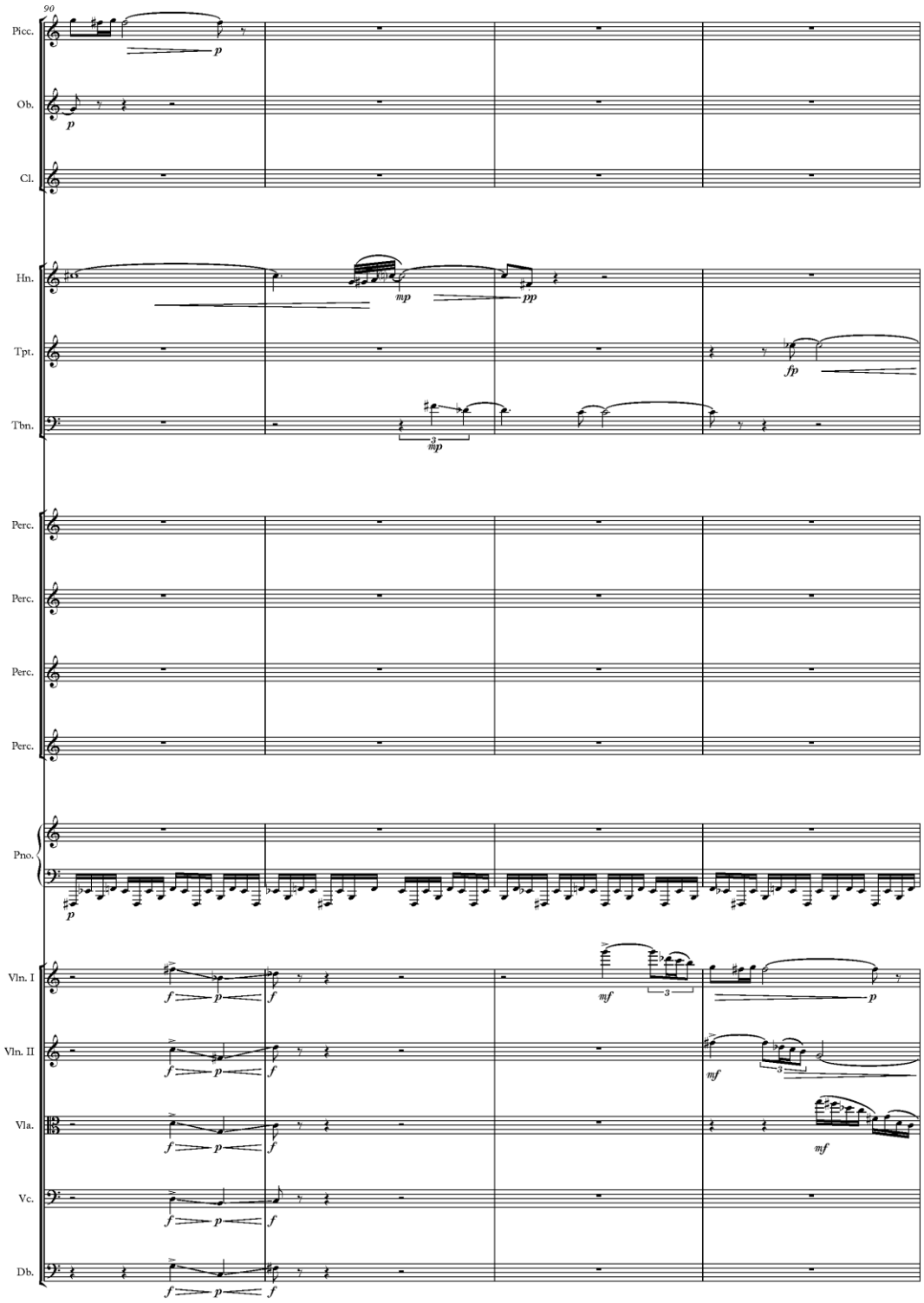
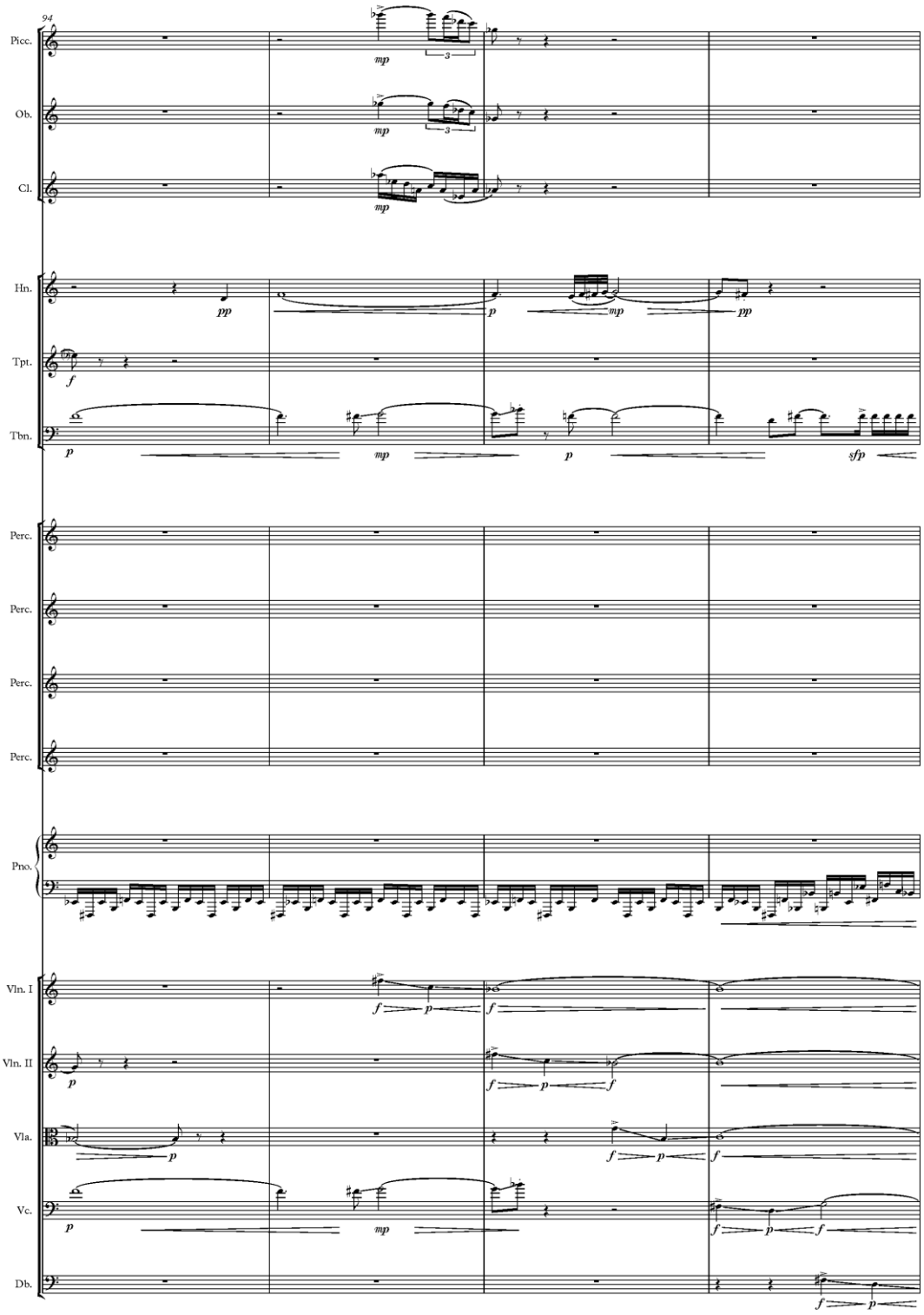
งัวเจียง

♩ = 100
♩ = 120
Piccolo
Oboe
Clarinet in B♭
Horn in F
Trumpet in B♭
Tenor Trombone
Percussion I
Wood-blocks
Percussion II
Snare (Rim)
Percussion III
Tom-Tom
Percussion IV
Bass drum
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

6
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Vibra-slap
Whip
Bass drum
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

III จังเจียง
12
accel.
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Tom - Tom
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
sfp
ff
p
f
5

16
♩ = 120
A
♩ = 100
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Wood-blocks
Snare (Rim)
Tom-Tom
Bass drum
Wind Chimes
L.V.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

III จ้าเจียง

22
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Vib.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

27
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Glock.
Perc.
Perc.
Xyl.
Perc.
Marimba
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

III จ้วเฉียง
30
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
Cowbell
Vib.
Xyl.
pizz.
pizz.
pizz.

34
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
rit.
Glock.
Vib.
mf
p
f
fp

III จ้วเฉียง
40
♩ = 72
B
♩ = 100
Picc.
Ob.
Cl.
pp
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Snare Drum (Rim)
f
p
Marimba
p
f
p
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pp
pp

47
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
ff
mf
pp
f
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

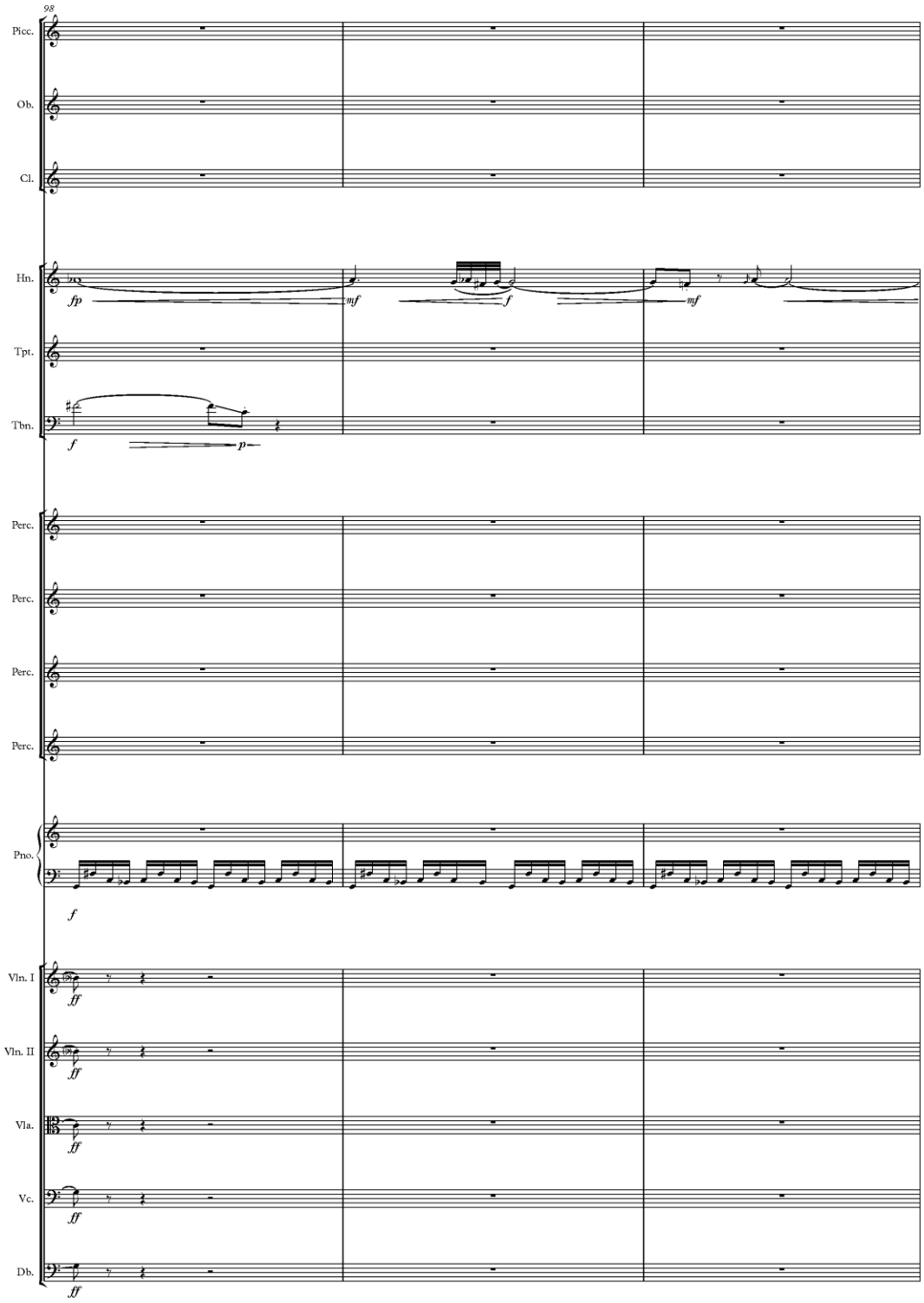
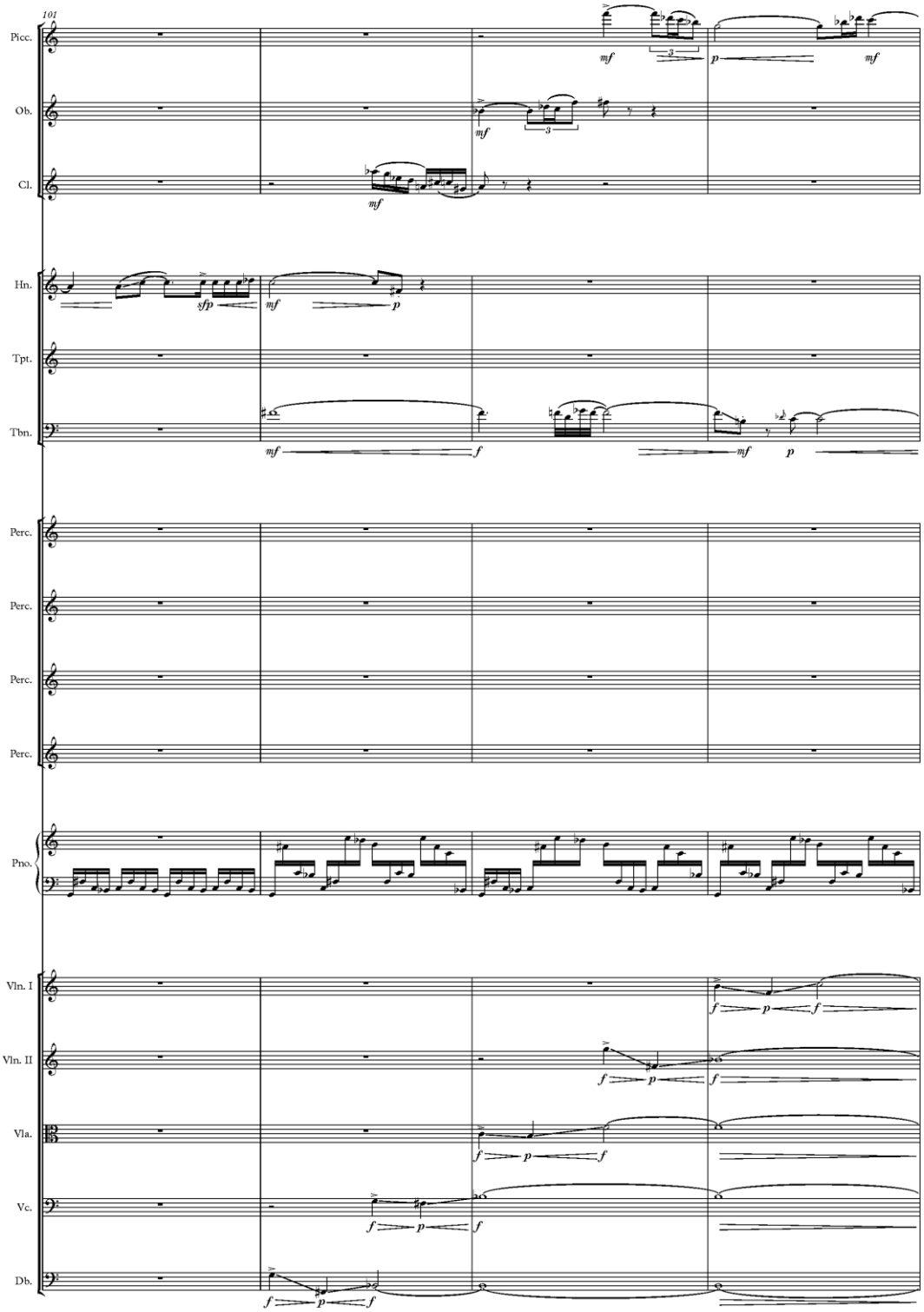
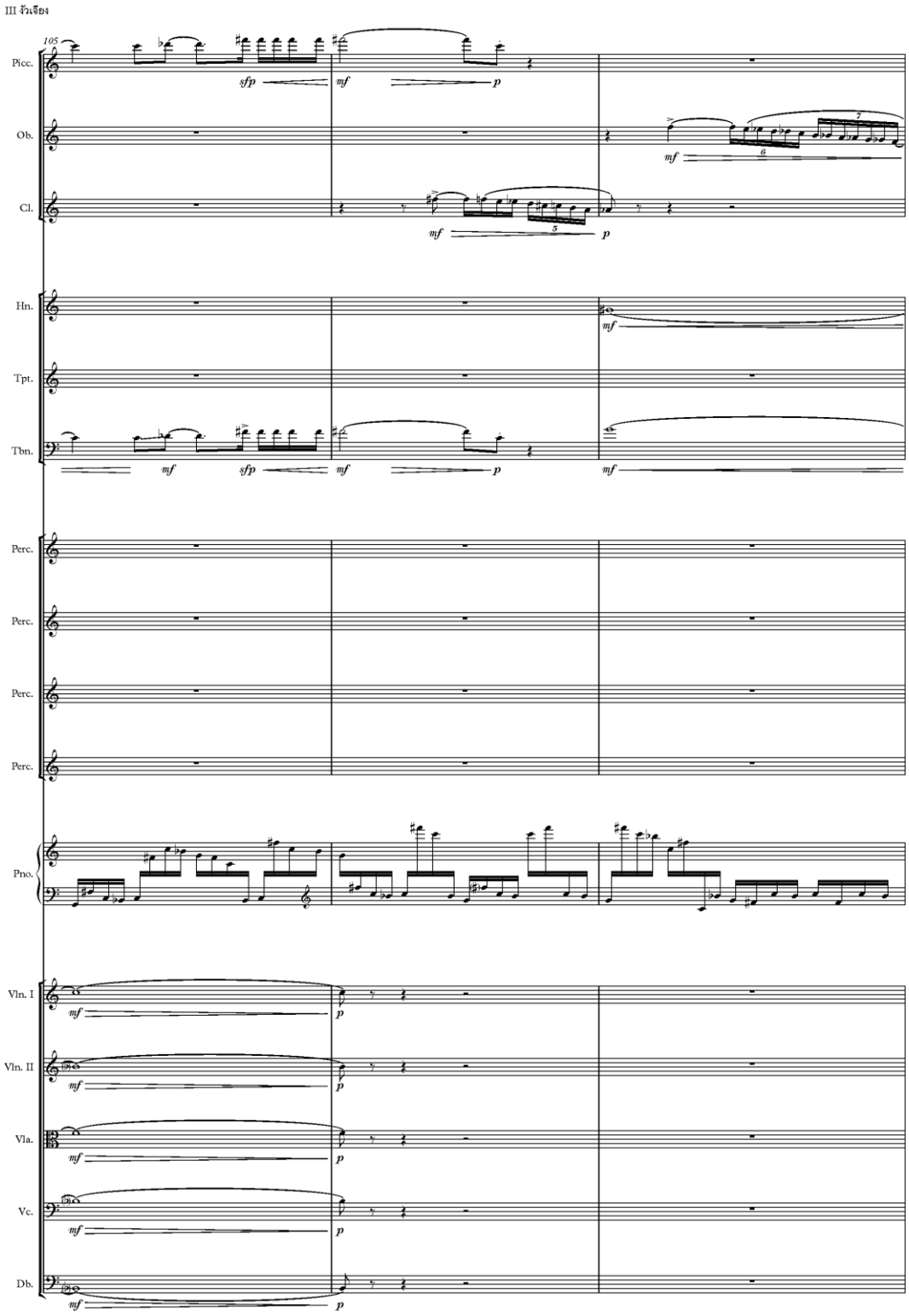
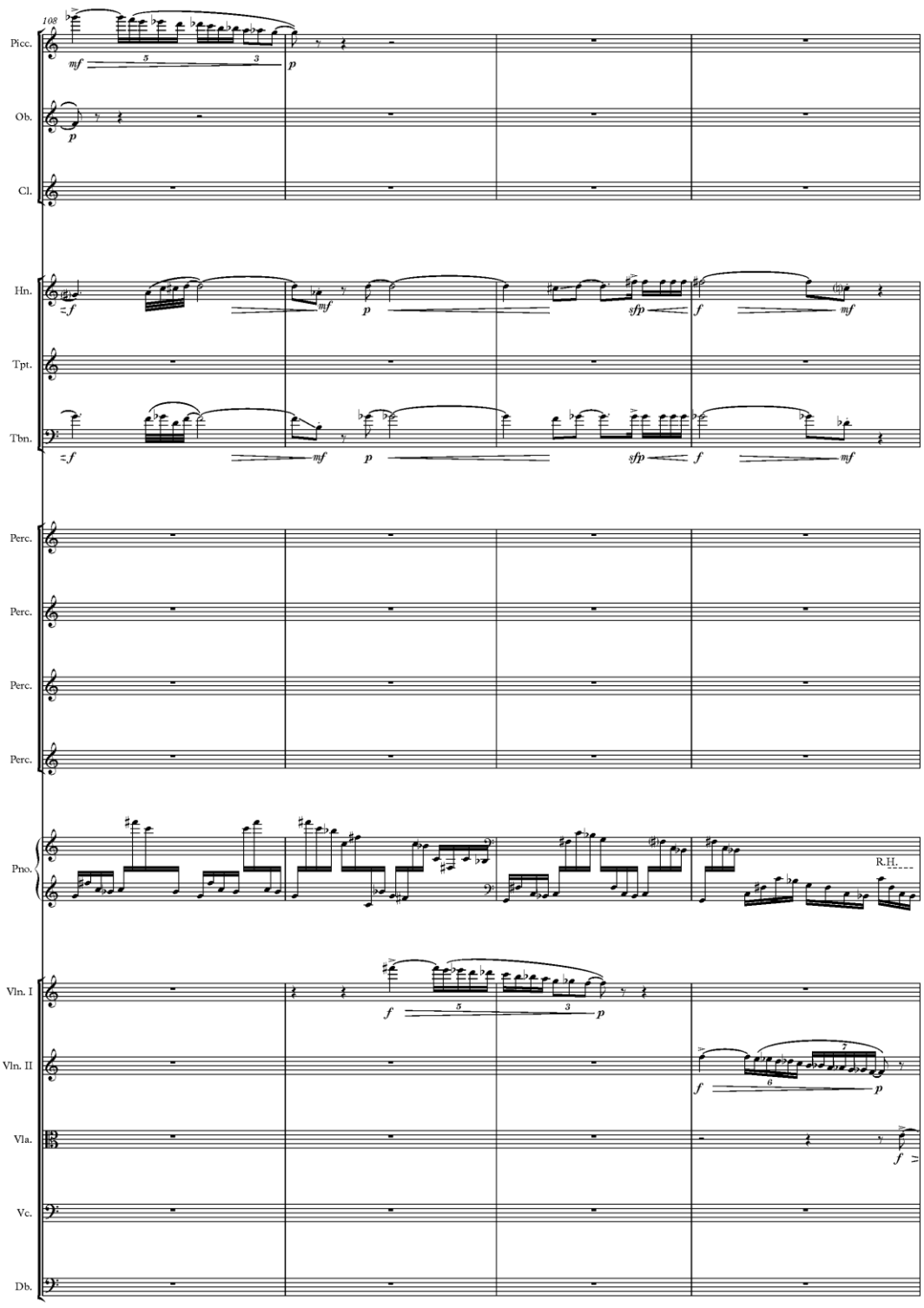
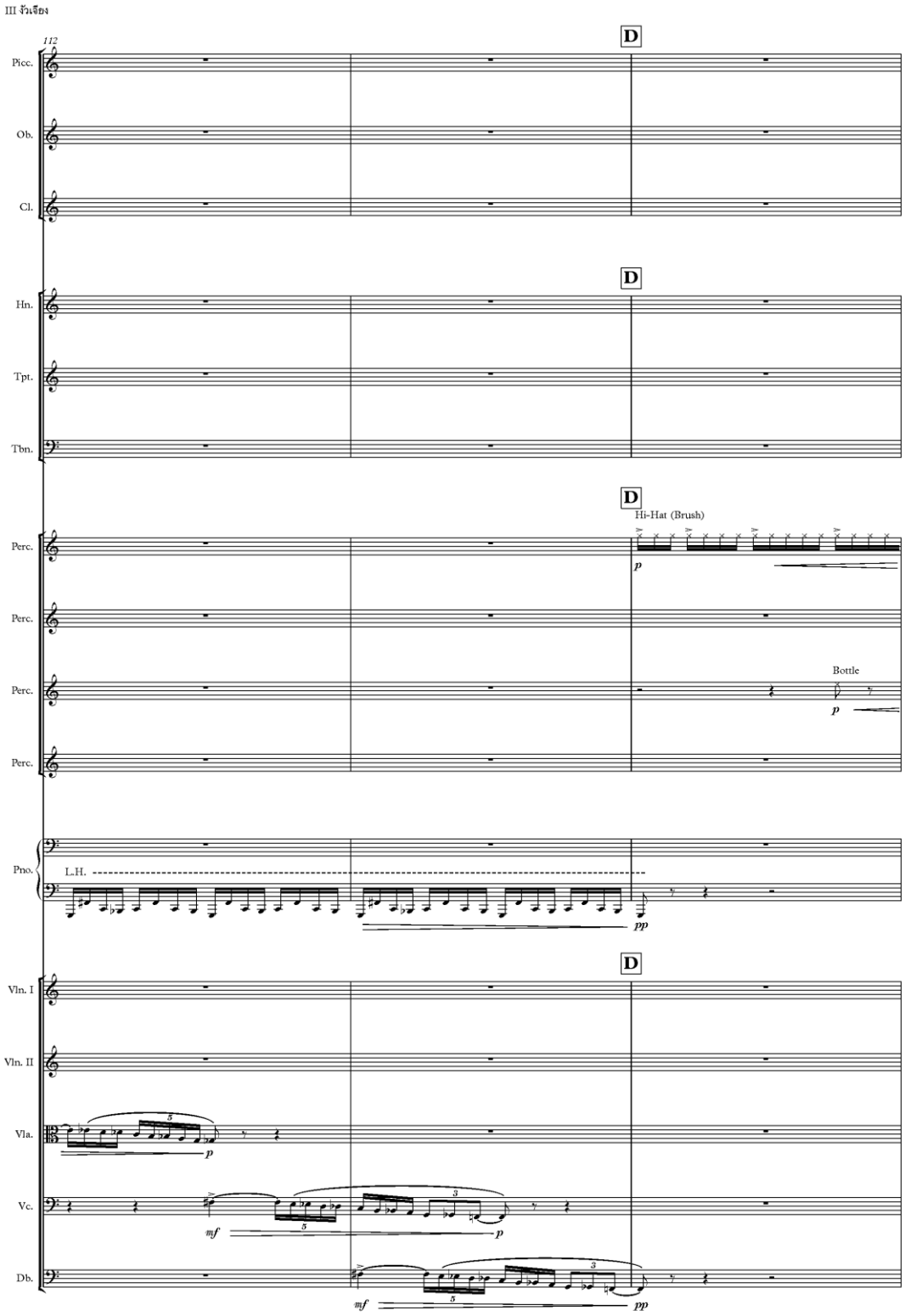
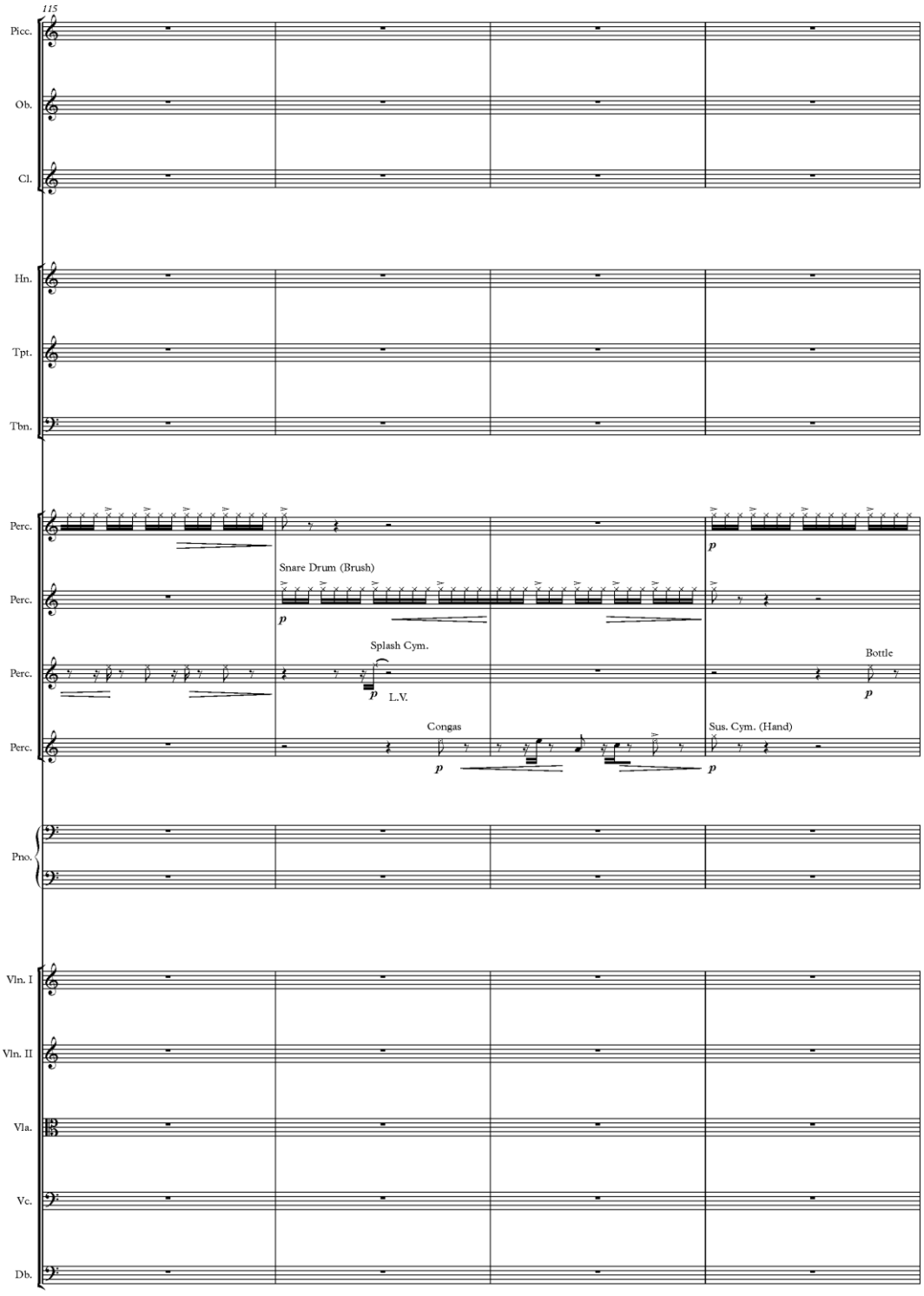
III จ้าเสียง

52
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Wood - blocks
Perc.
Perc.
Xyl.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
arco
arco
arco
arco

57
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

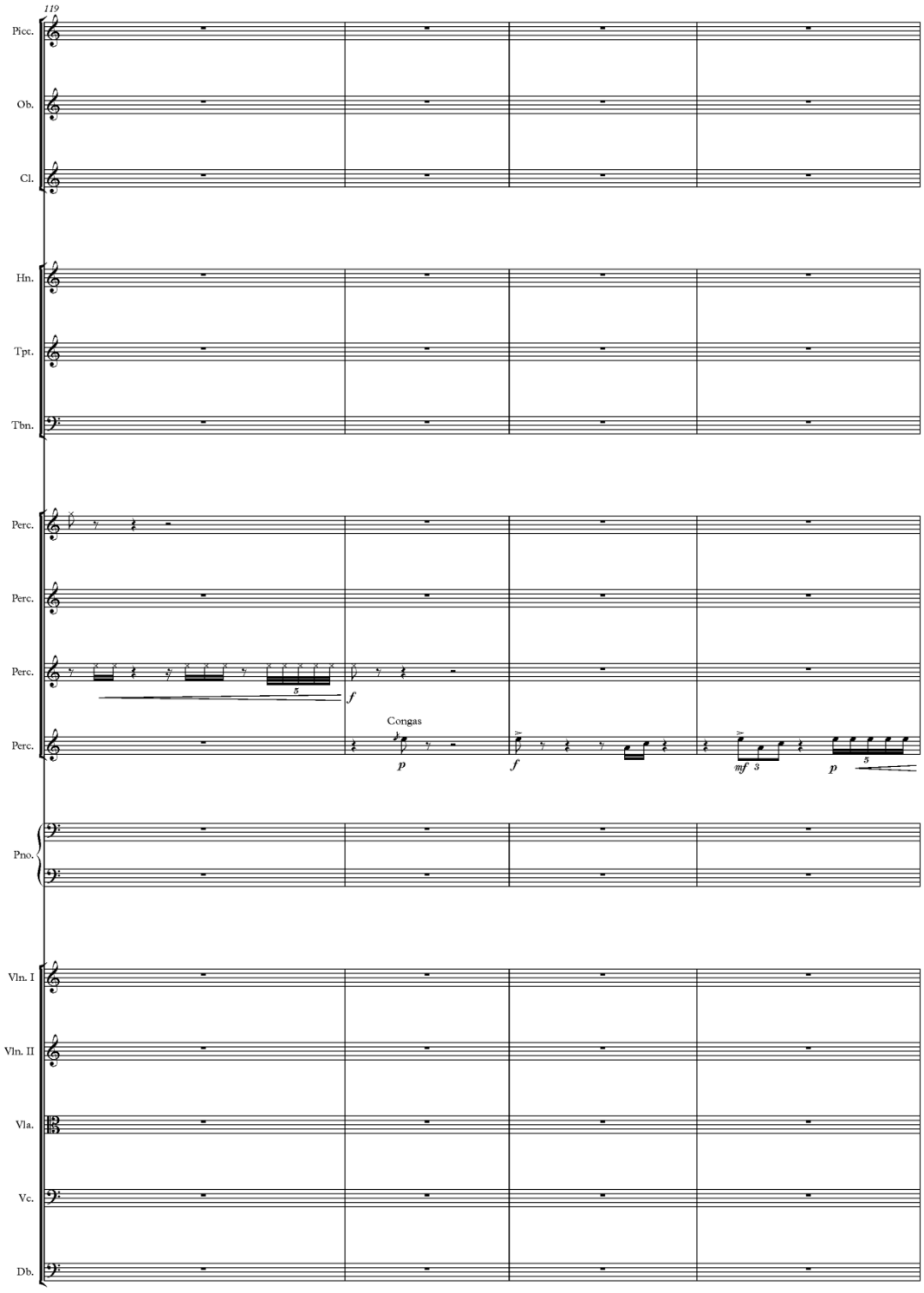
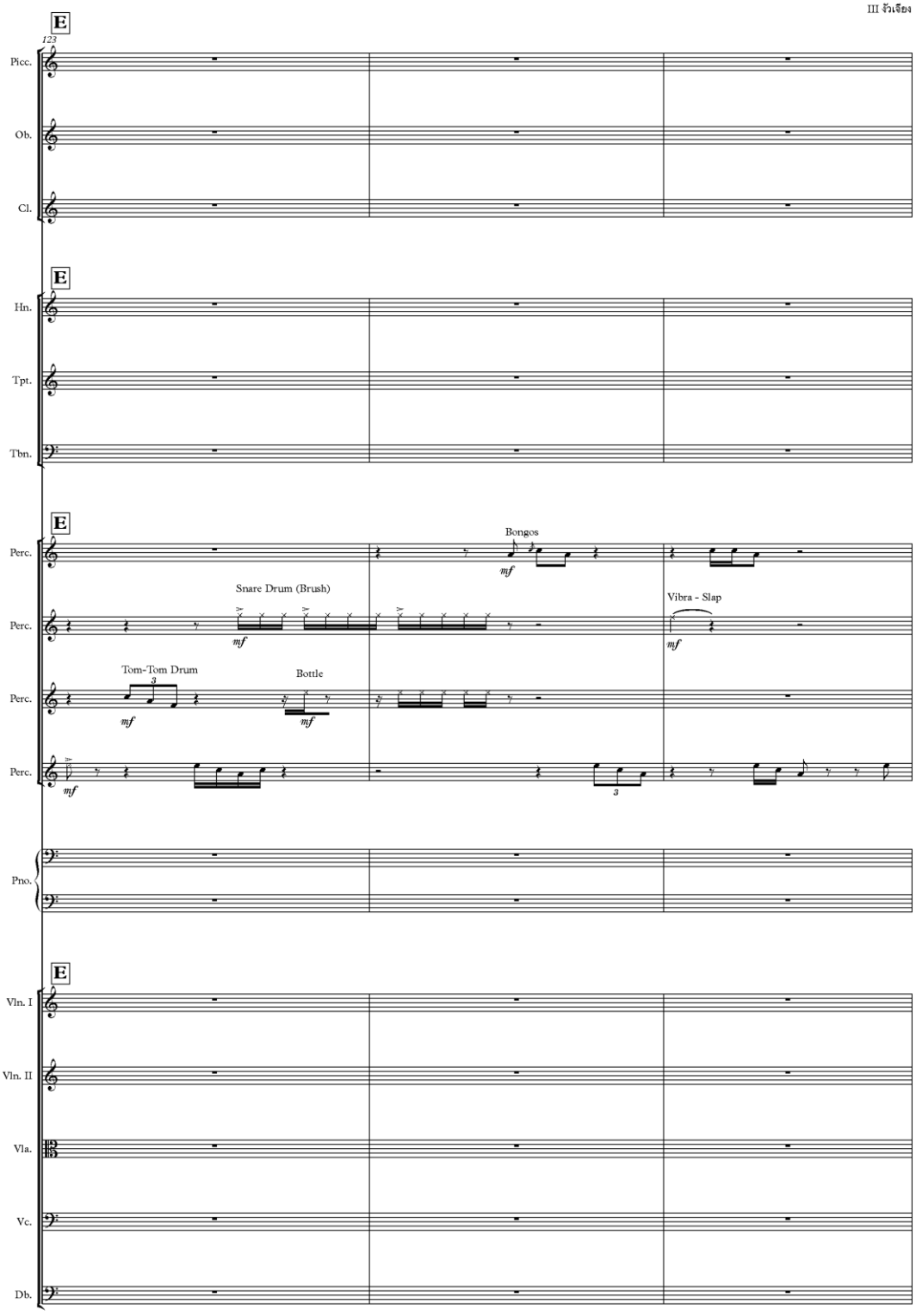
III ช้างเผือง

61
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Vib.
Congas
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

66
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

III จ้าเจียง
70
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Glock.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

75
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Tambourine
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
arco
ff
mf
pp
f
p
sfp

III จ้วเฉียง
80
C
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
ff
p
f
pp
fp
fff

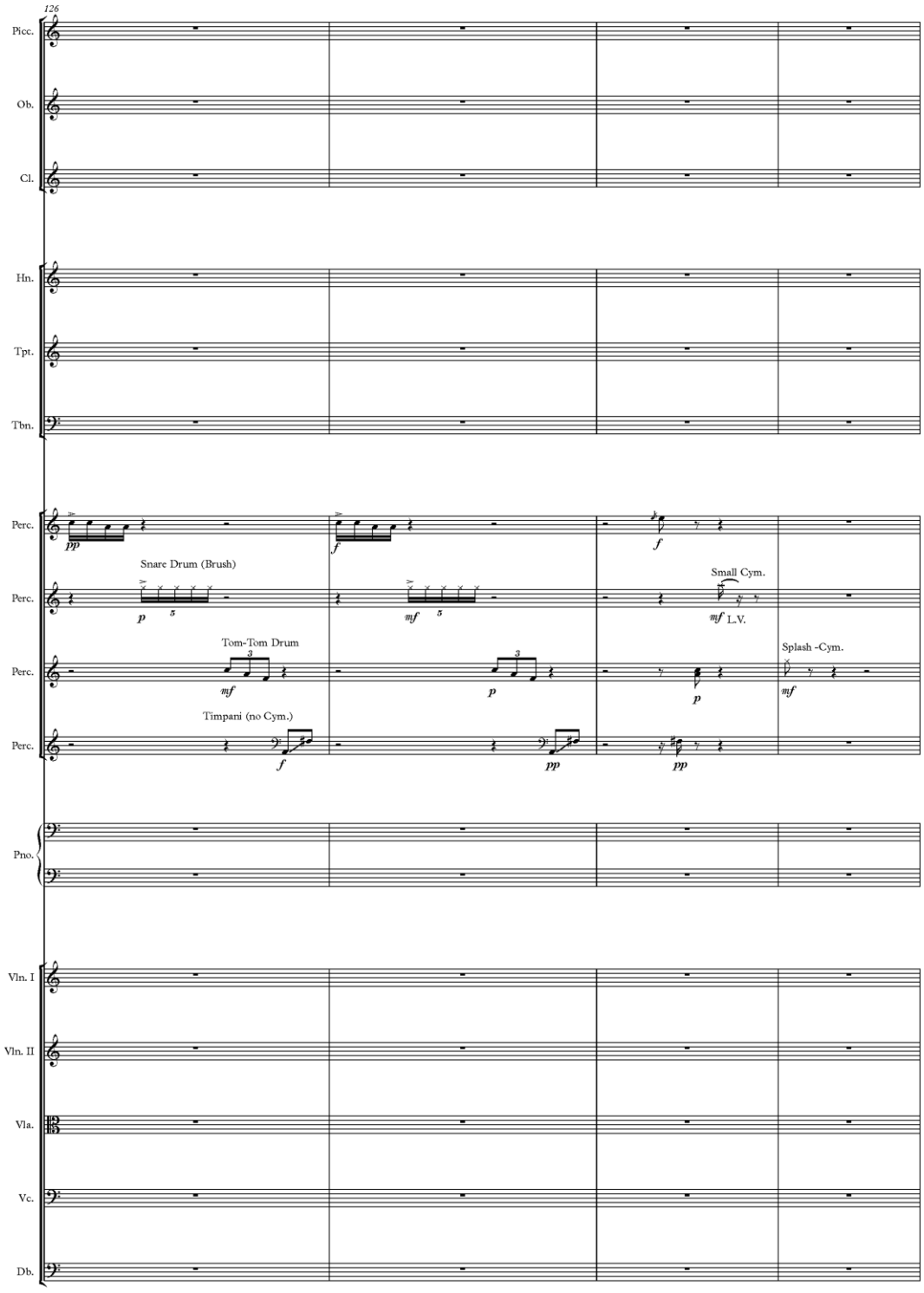

85
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mute wa-wa

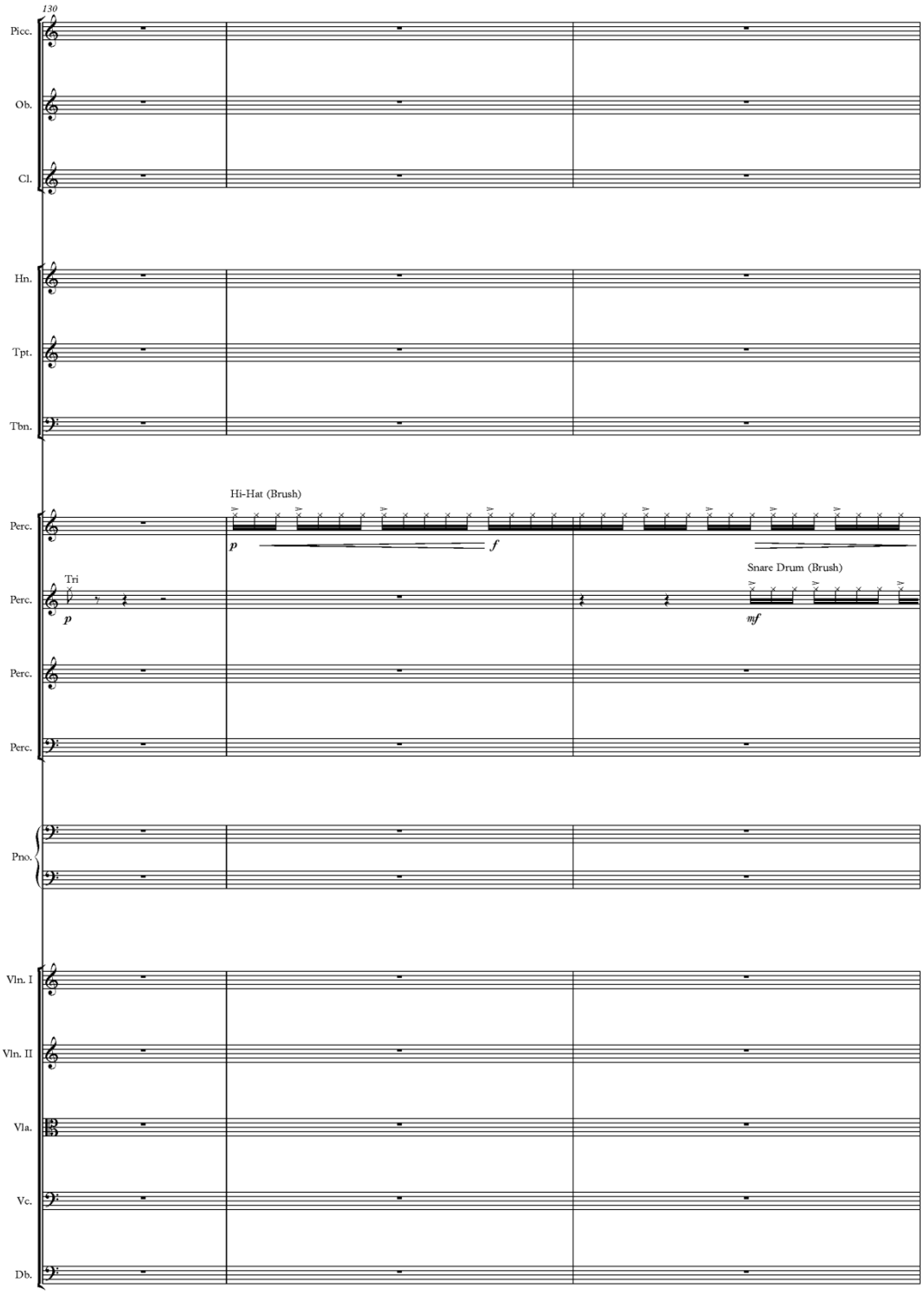
III จ้าเฉียง

90
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

94
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

III จ้วเฉียง

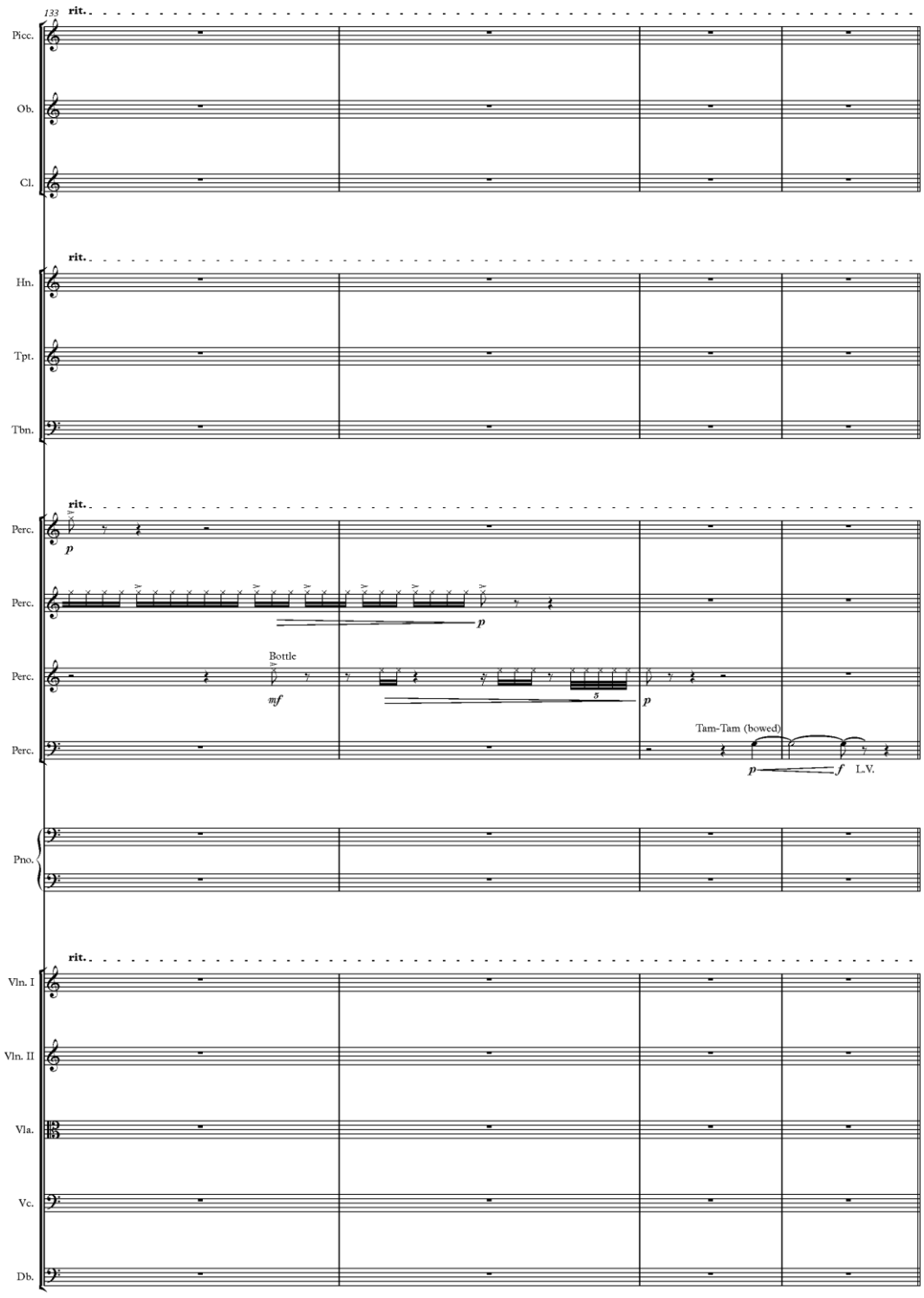

98
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
fp
mf
f
mf
Tpt.
Tbn.
f
p
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
f
Vln. I
ff
Vln. II
ff
Vla.
ff
Vc.
ff
Db.
ff

101
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

III จ้วเฉียง
105
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
sfp
mf
p

108
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
R.H.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

III จั๋นเฮียง
112
D
Picc.
Ob.
Cl.
D
Hn.
Tpt.
Tbn.
D
Hi-Hat (Brush)
Perc.
Perc.
Bottle
Perc.
Perc.
Pno.
L.H.
D
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

115
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Snare Drum (Brush)
Perc.
Splash Cym.
L.V.
Bottle
Perc.
Congas
Sus. Cym. (Hand)
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

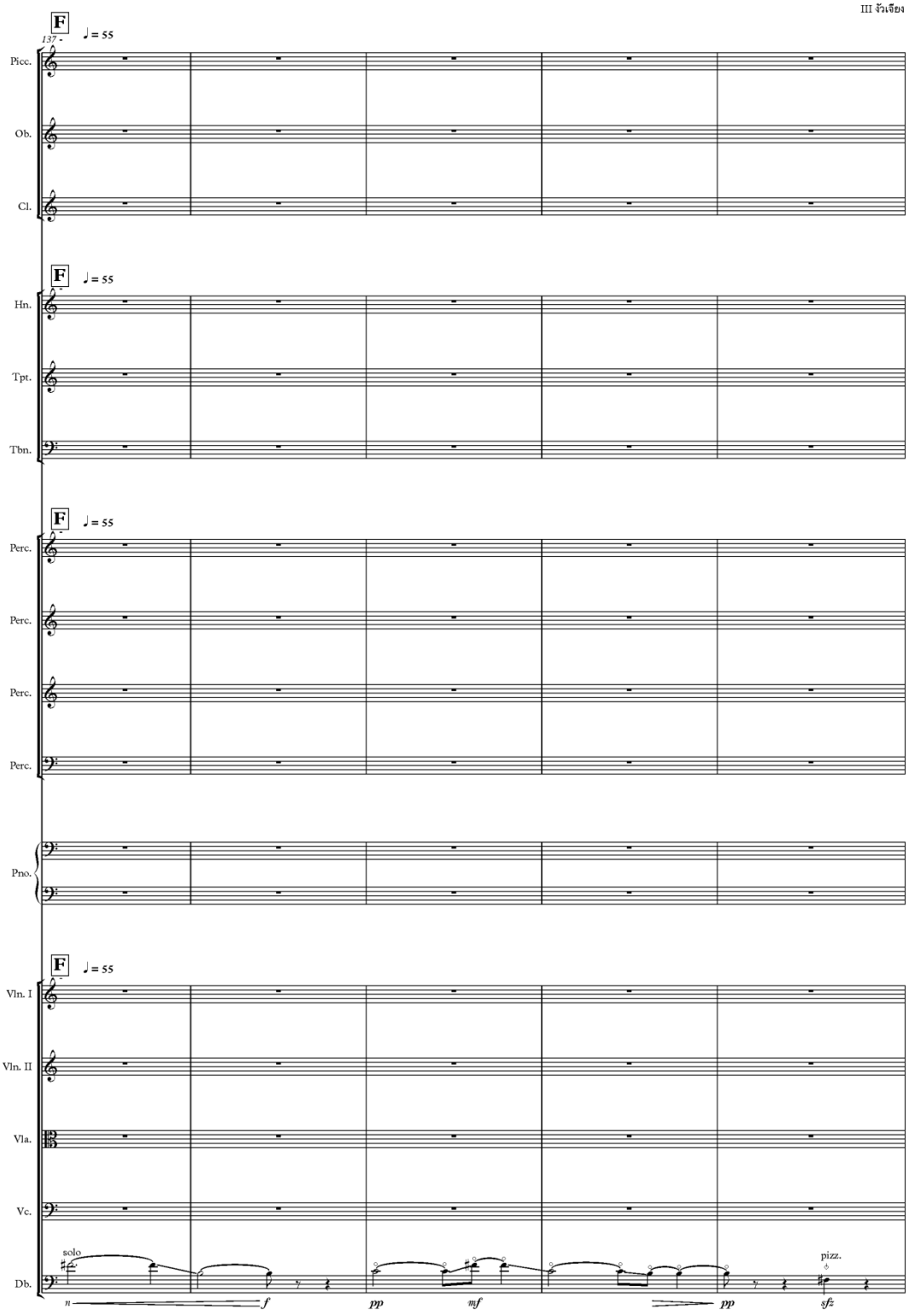
III จั๋นเฉียง

119
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Congas
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

E
123
Picc.
Ob.
Cl.
E
Hn.
Tpt.
Tbn.
E
Perc.
Bongos
mf
Perc.
Snare Drum (Brush)
mf
Vibra - Slap
mf
Perc.
Tom-Tom Drum
3
mf
Bottle
mf
Perc.
mf
3
Pno.
E
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

III จ้วเฉียง

126
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Snare Drum (Brush)
Tom-Tom Drum
Timpani (no Cym.)
Small Cym.
L.V.
Splash -Cym.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

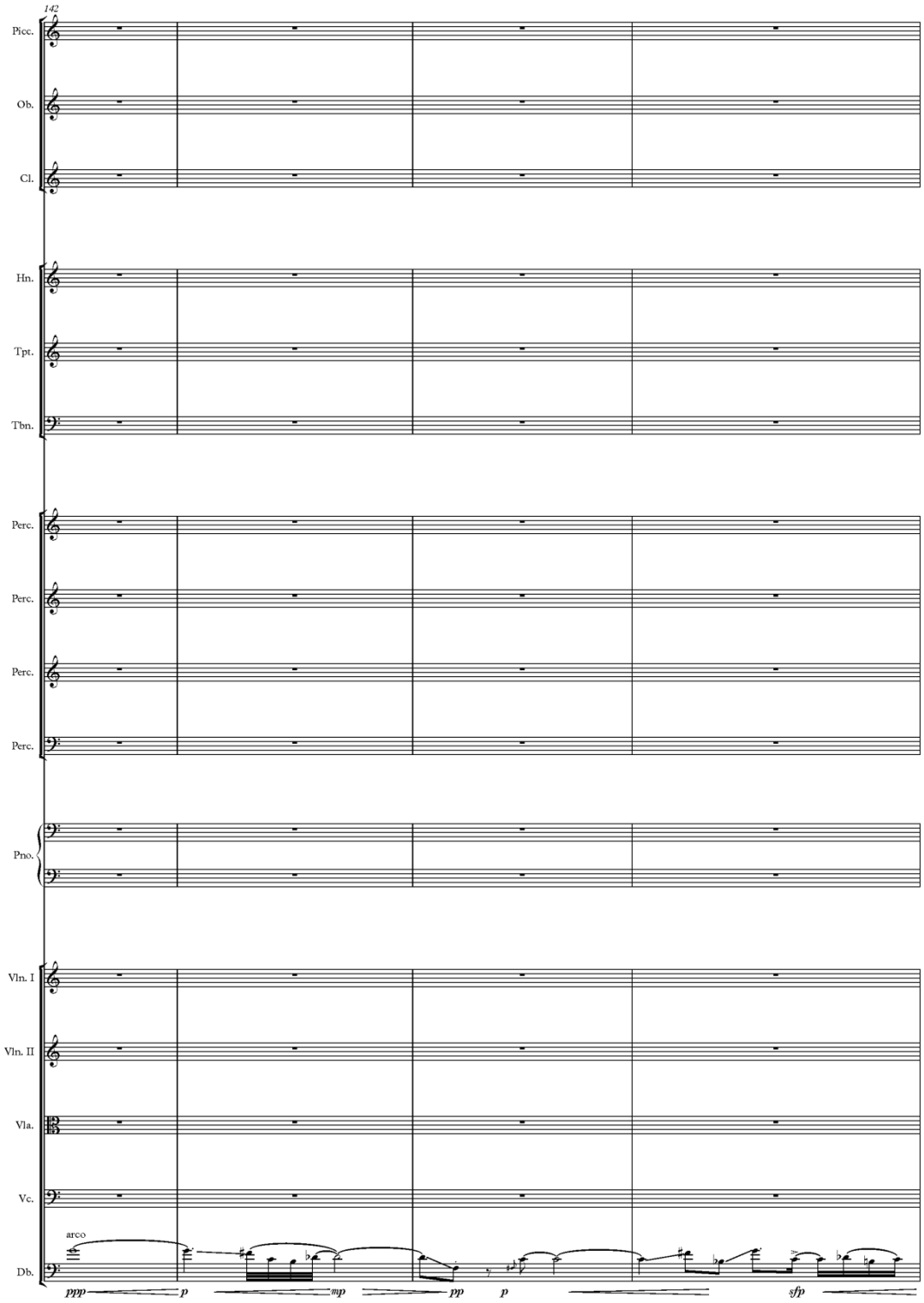

130
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Hi-Hat (Brush)
Perc.
p
f
Tri
Perc.
p
Snare Drum (Brush)
mf
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

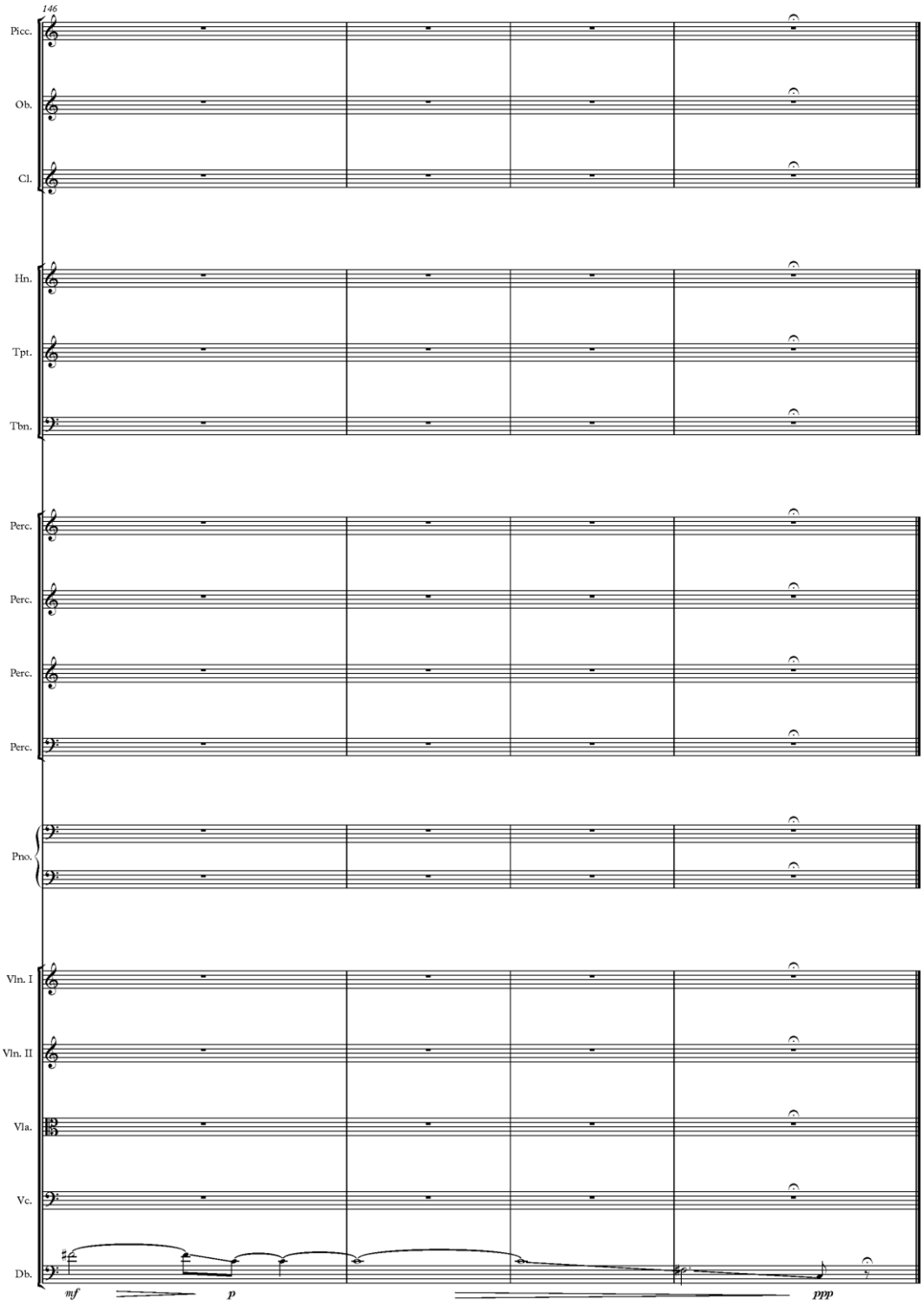
III จ้วเจียง


133
rit.
Picc.
Ob.
Cl.
rit.
Hn.
Tpt.
Tbn.
rit.
Perc.
p
Perc.
p
Perc.
Bottle
mf
5
p
Perc.
Tam-Tam (bowed)
p
f
L.V.
Pno.
rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.


F
137
♩= 55
Picc.
Ob.
Cl.
F
♩= 55
Hn.
Tpt.
Tbn.
F
♩= 55
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
F
♩= 55
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
solo
pizz.
n
f
pp
mf
pp
sfz

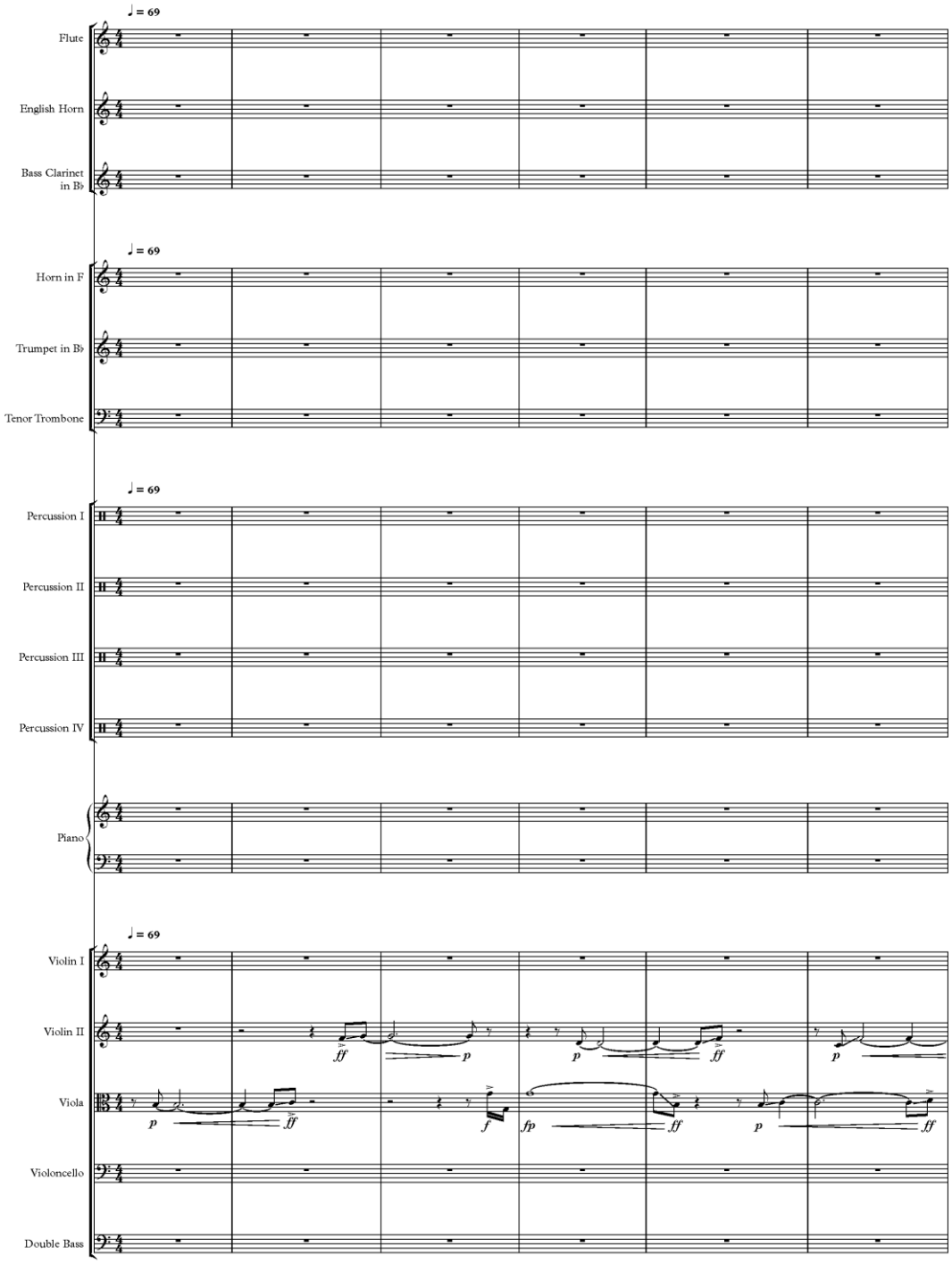
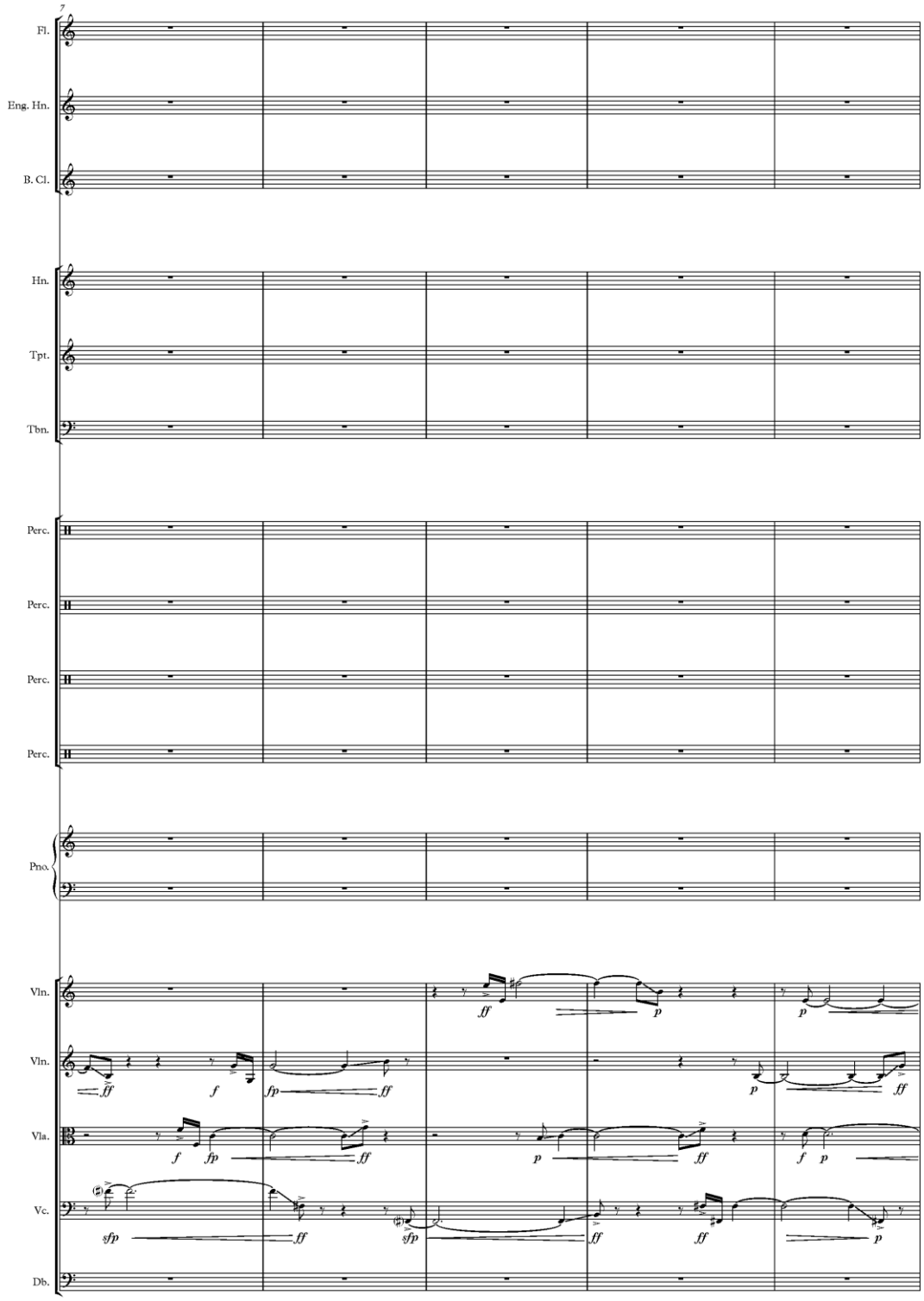
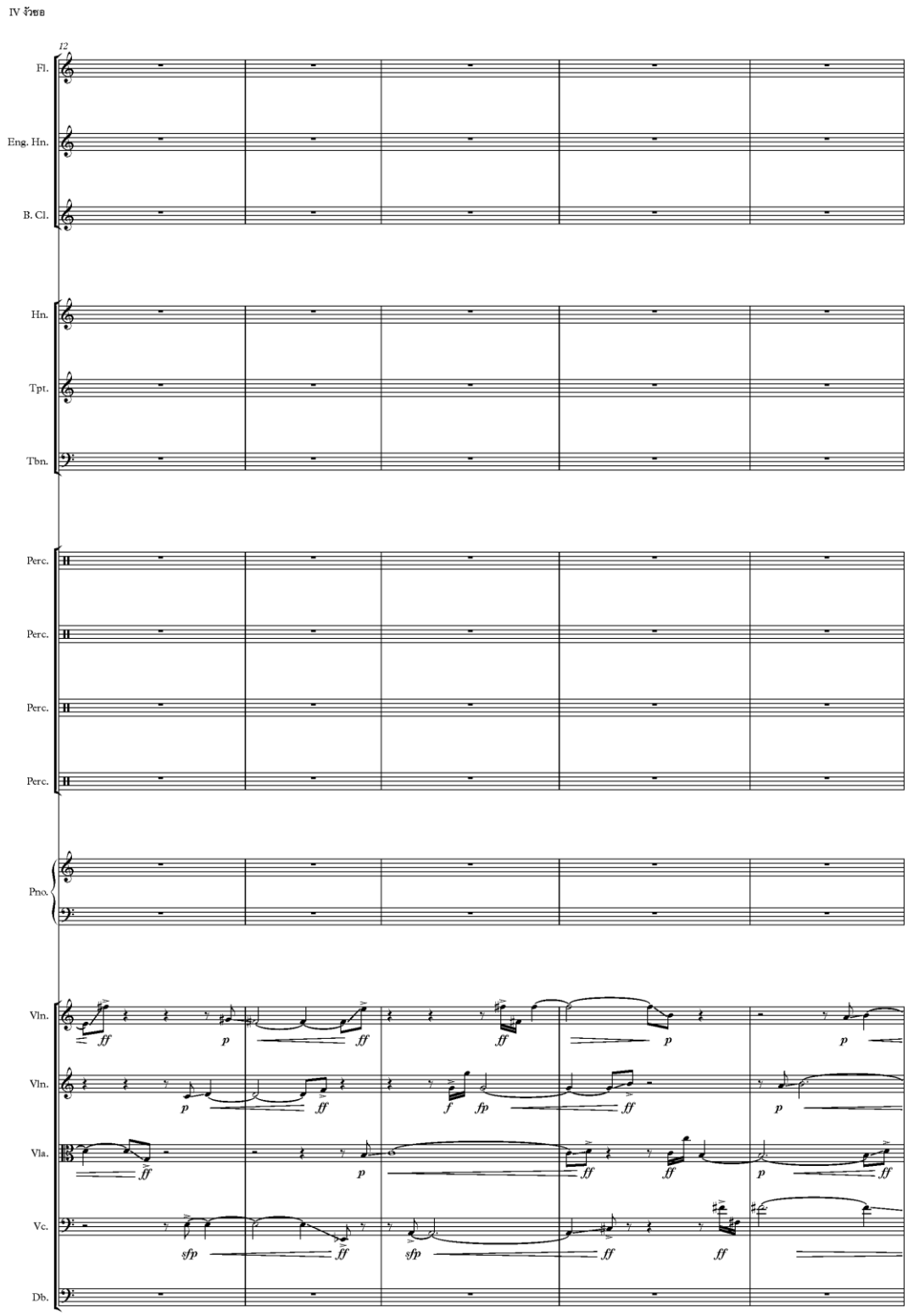
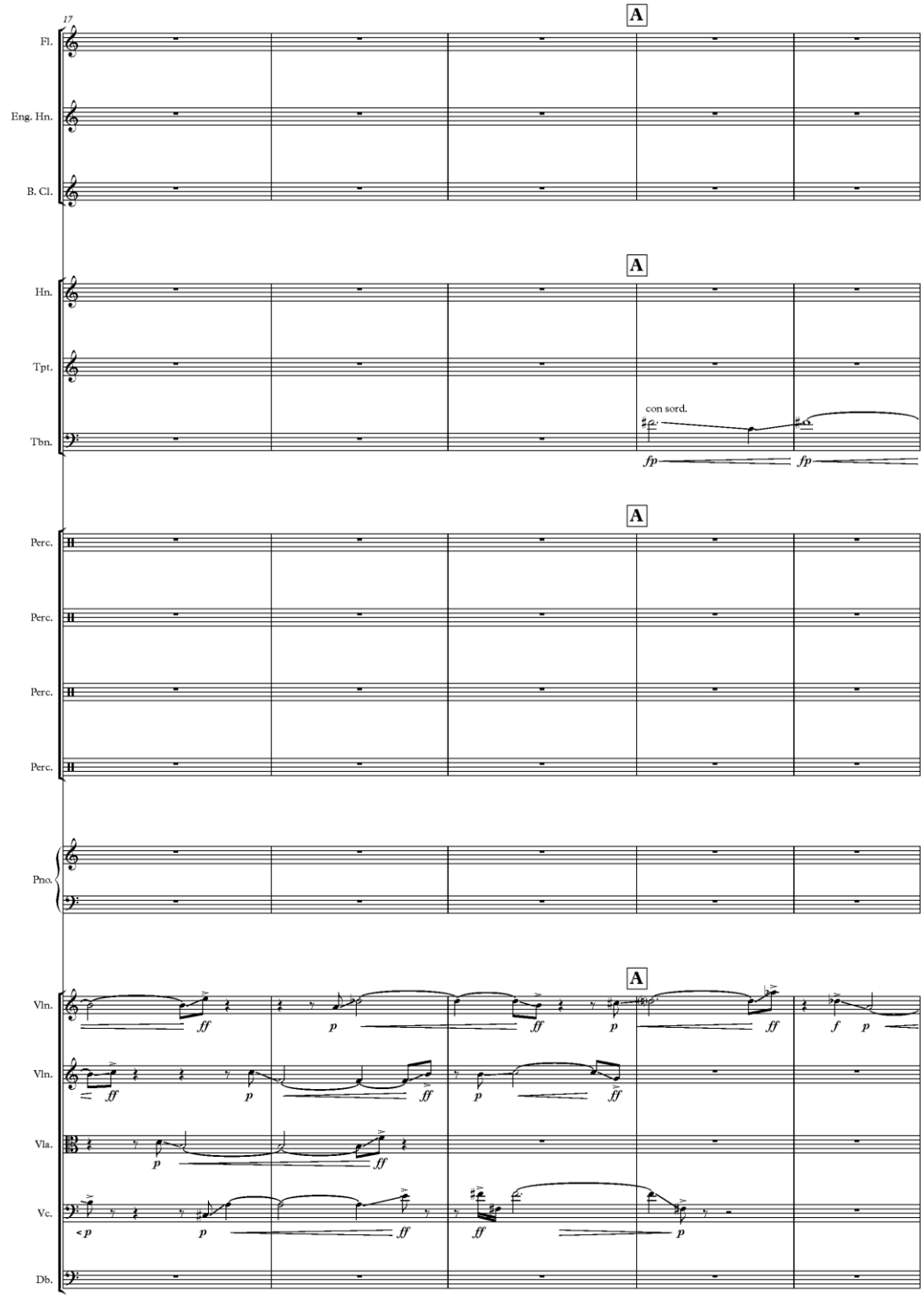
III จั๋นเอียง

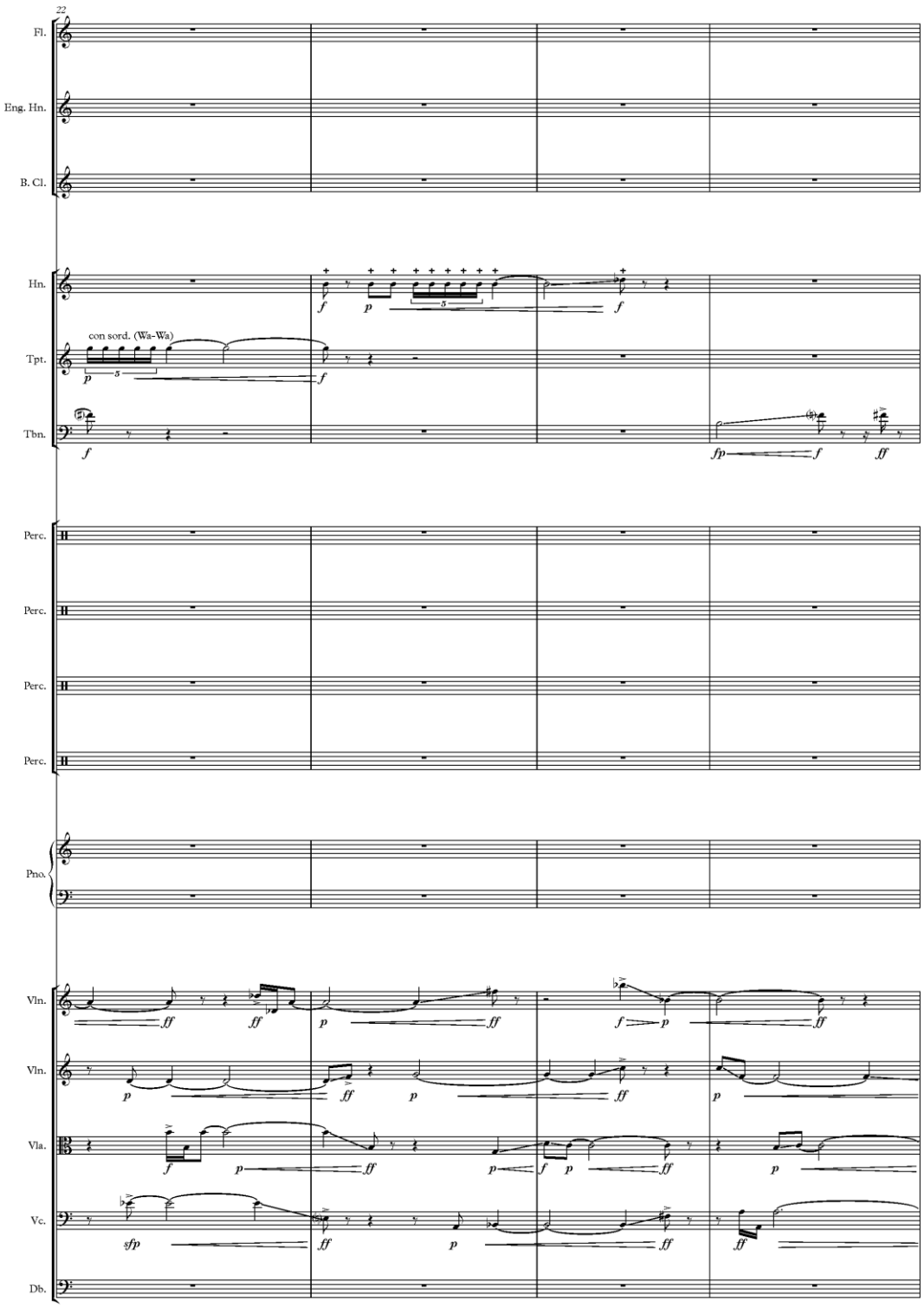
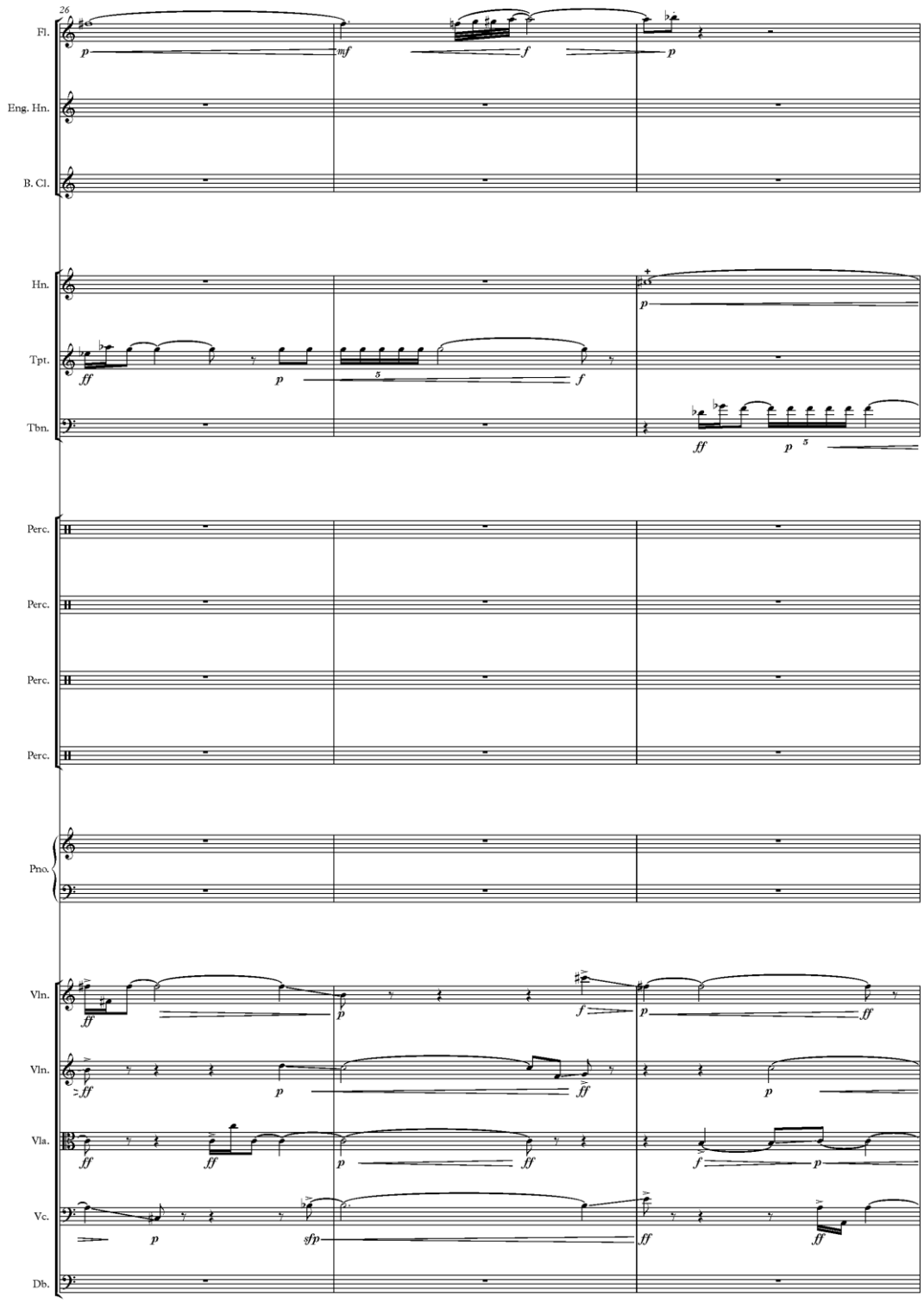

142
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
ppp
p
mp
pp
p
sfp

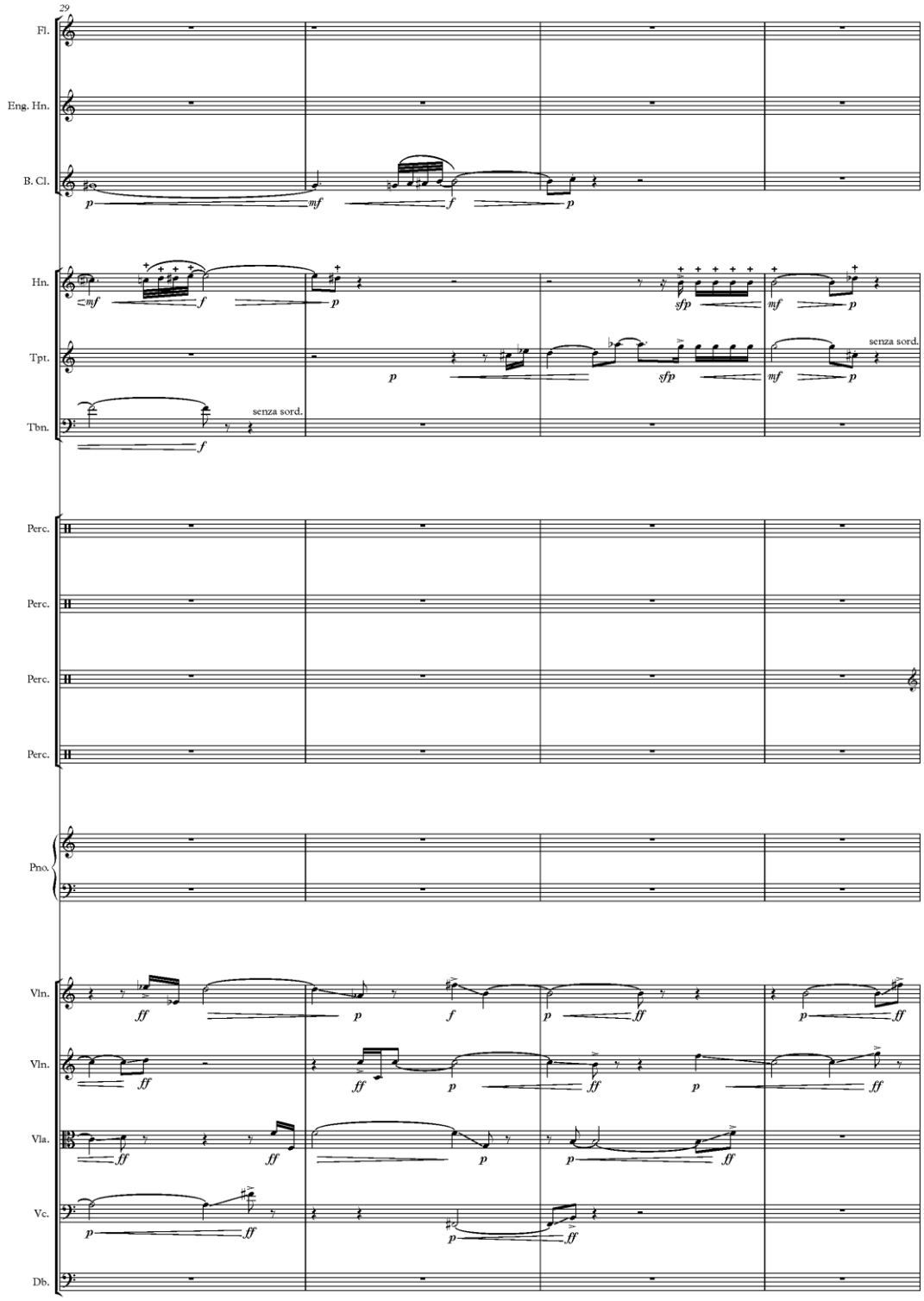
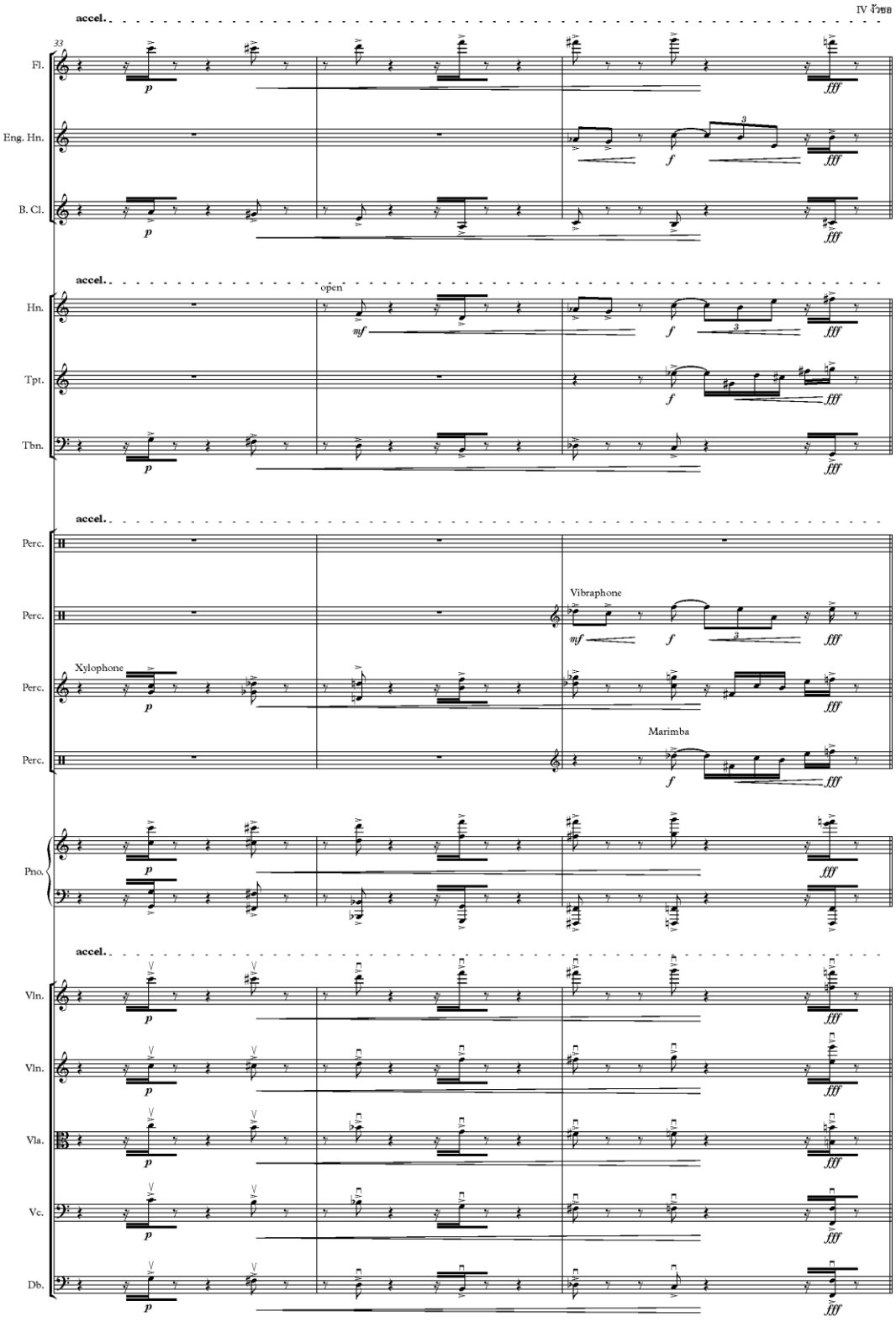
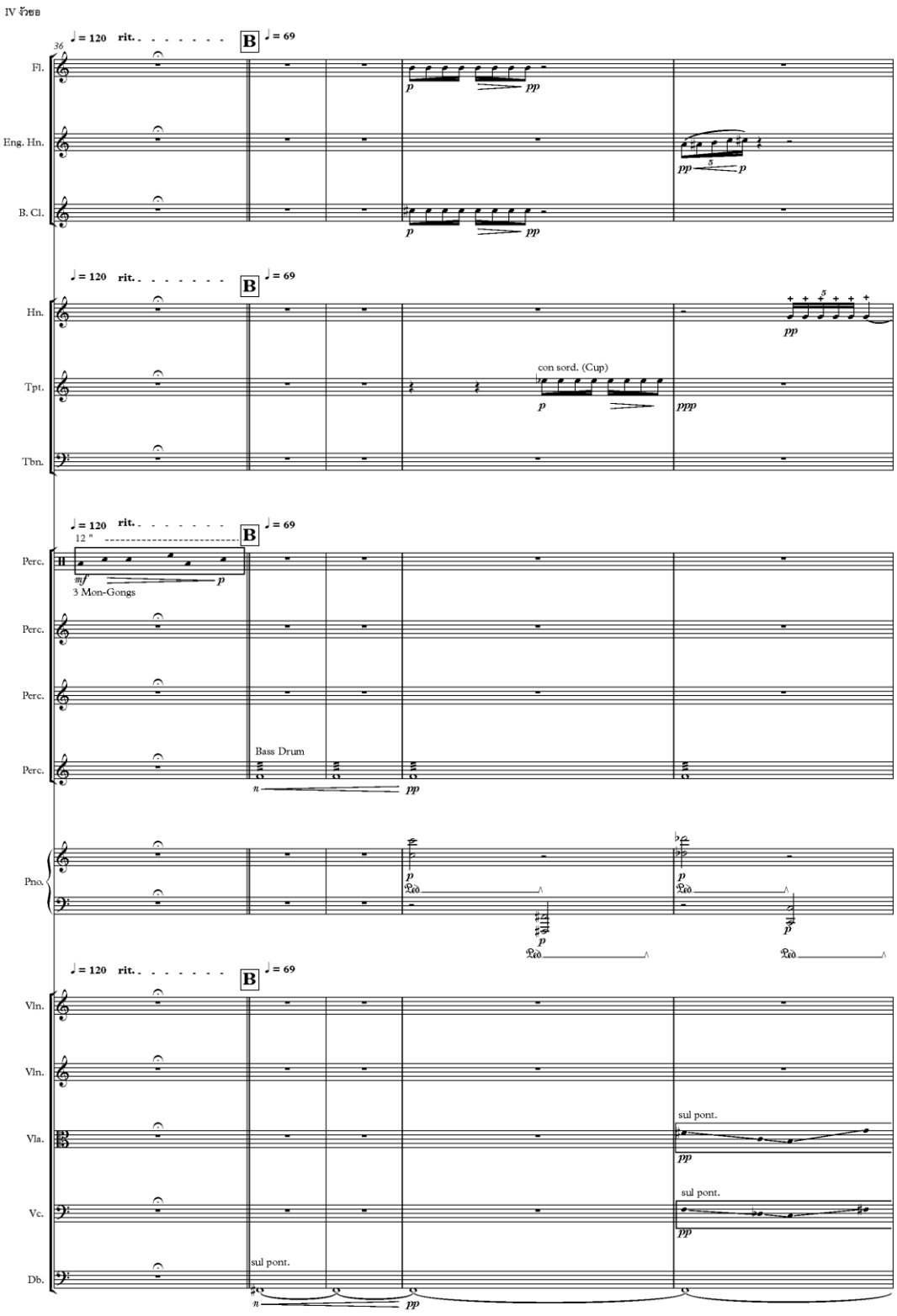
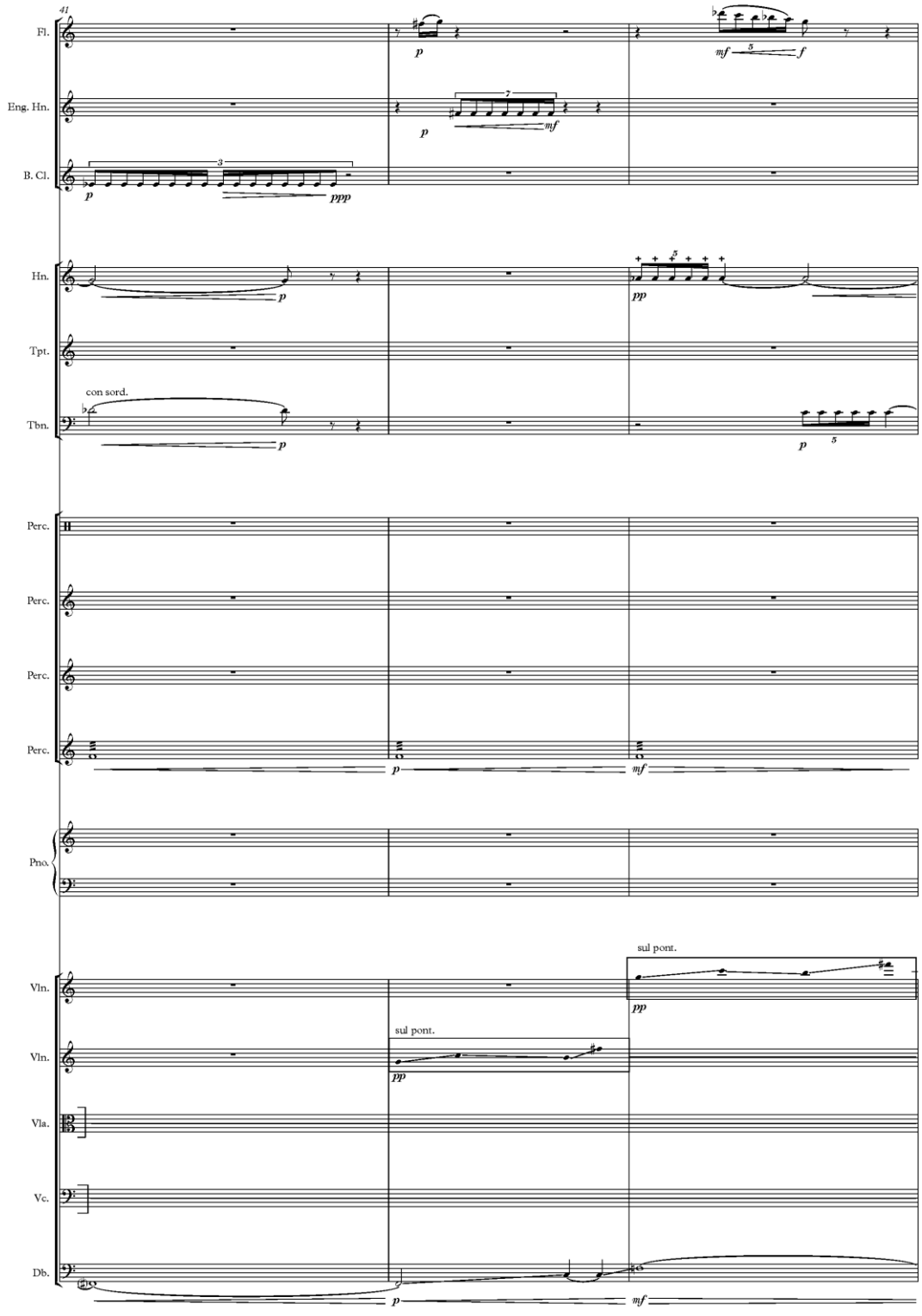
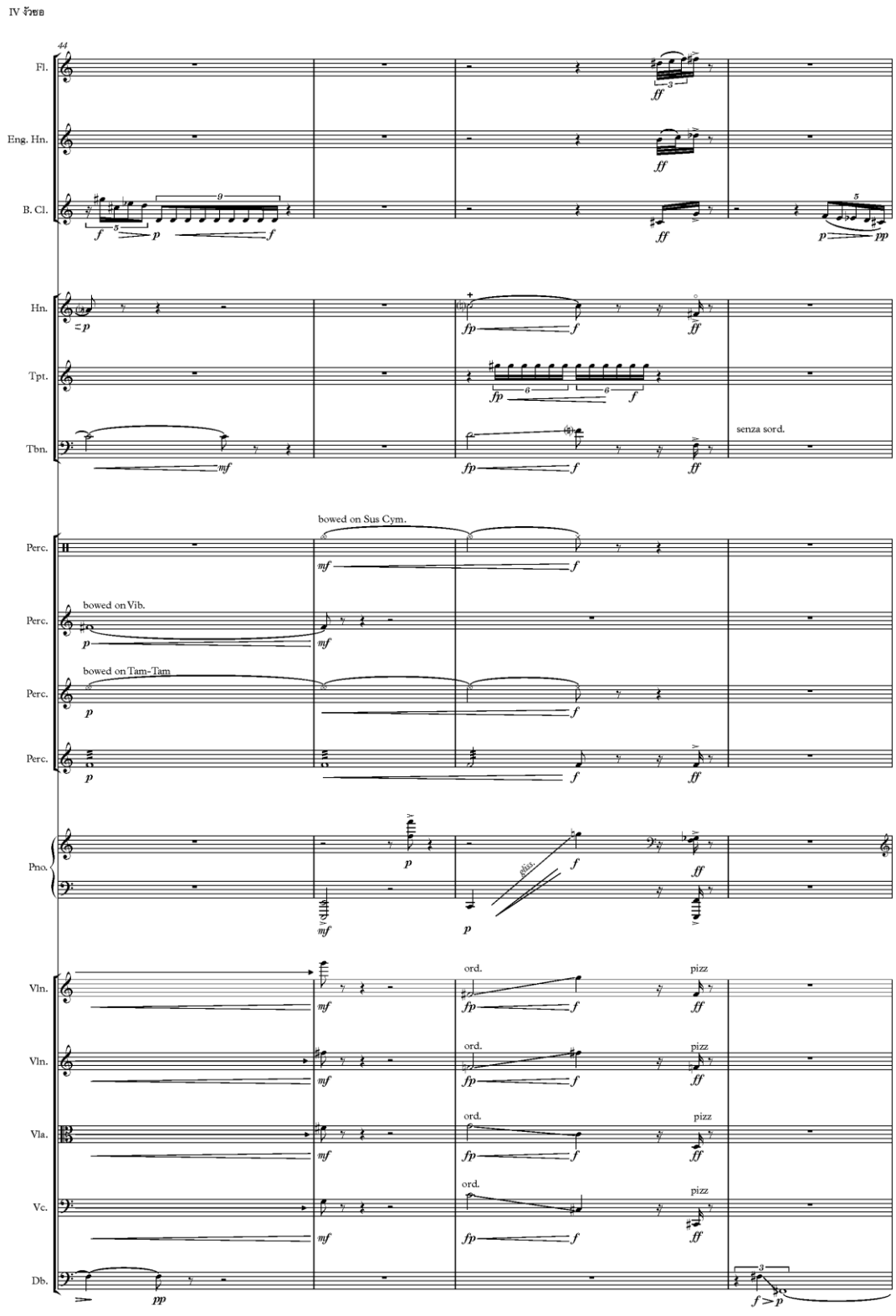
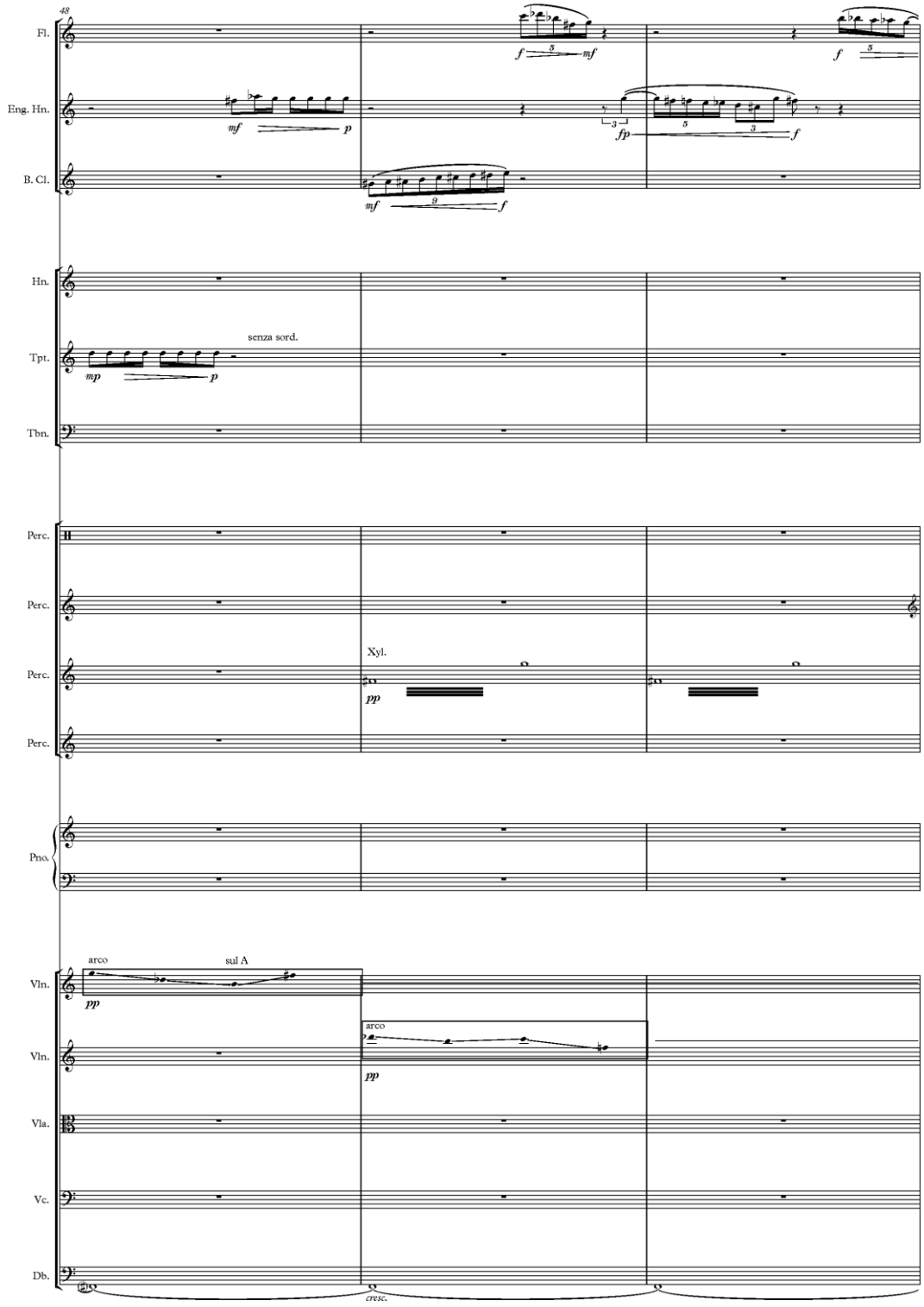
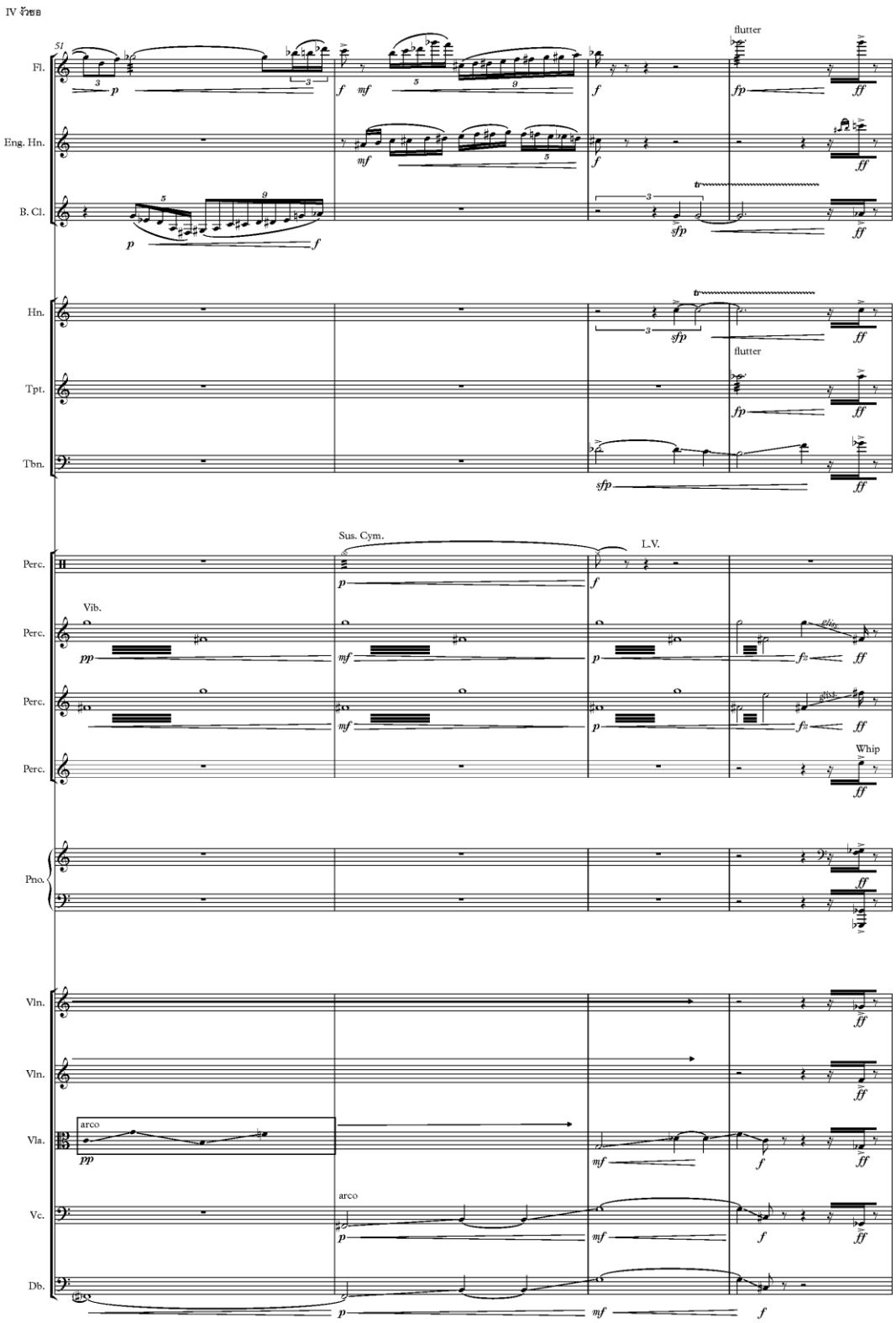
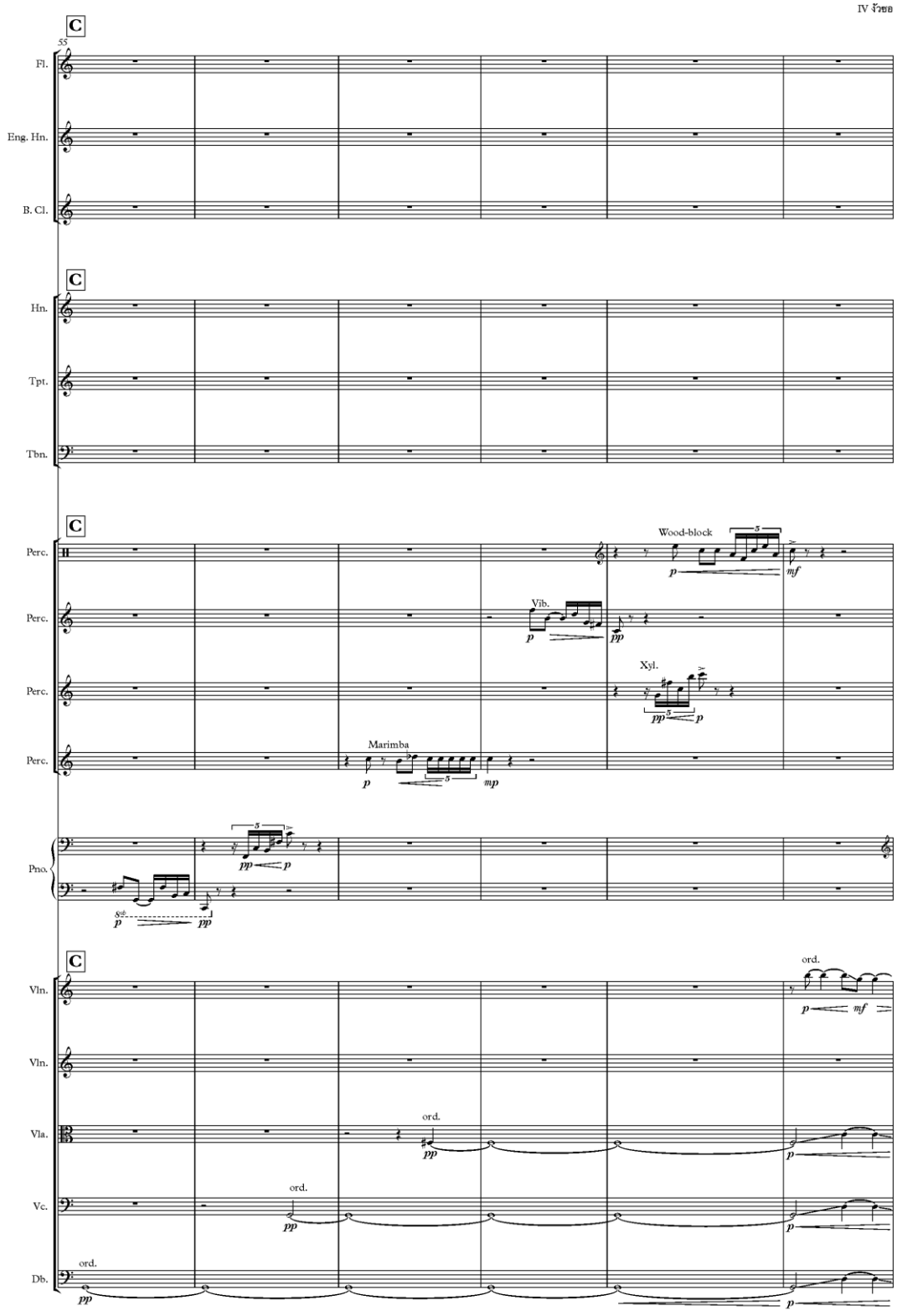

146
Picc.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
p
ppp

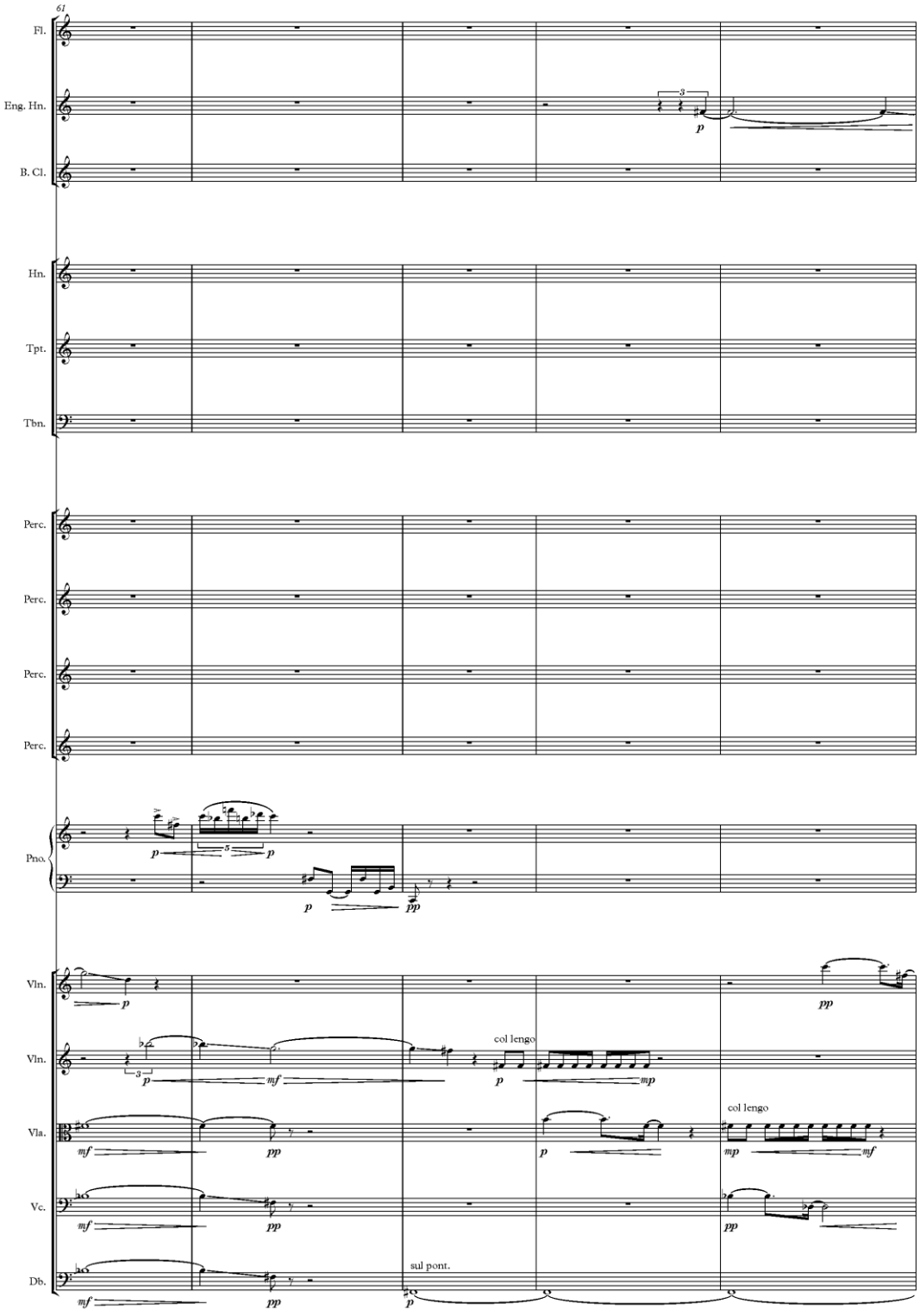
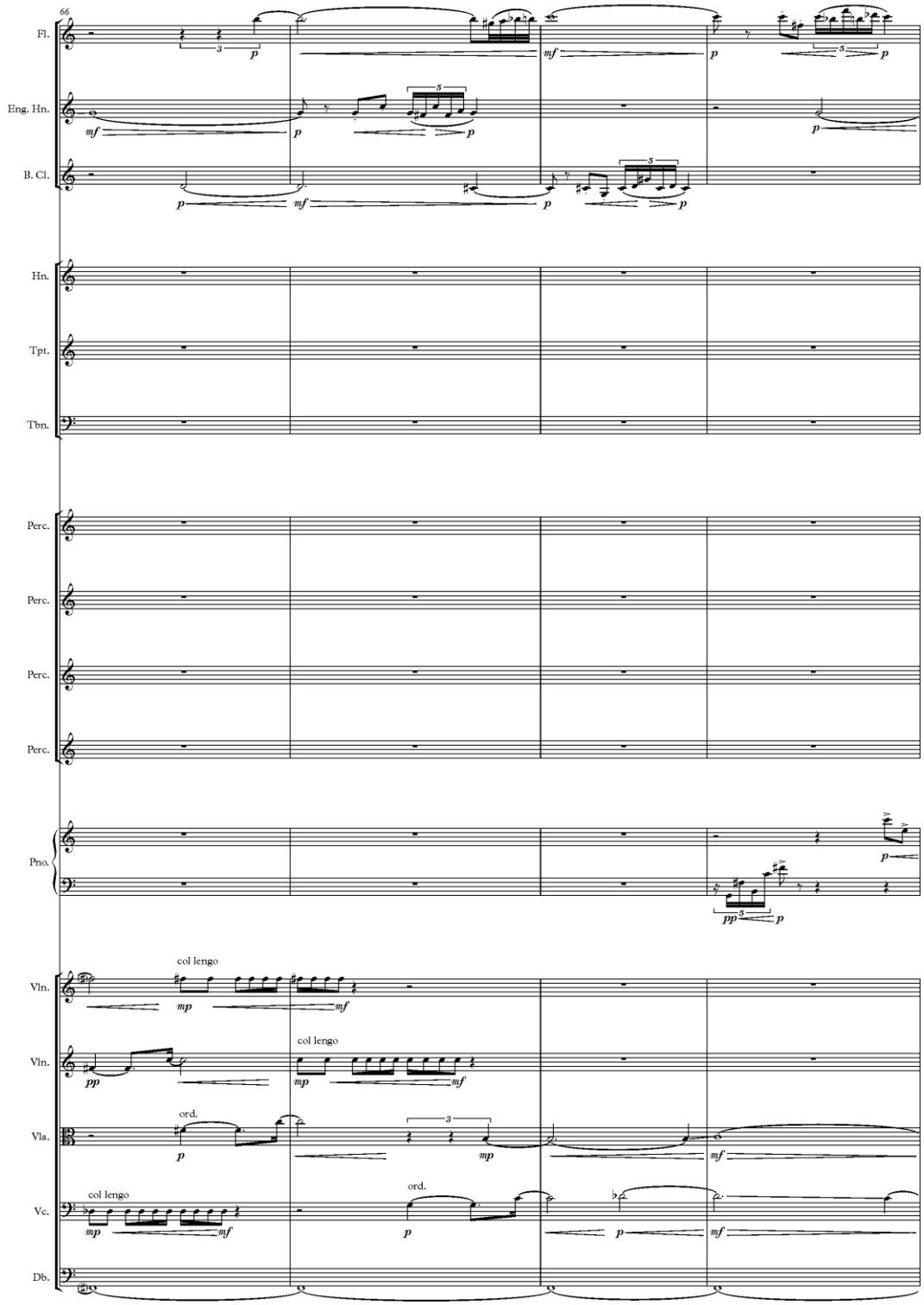
IV

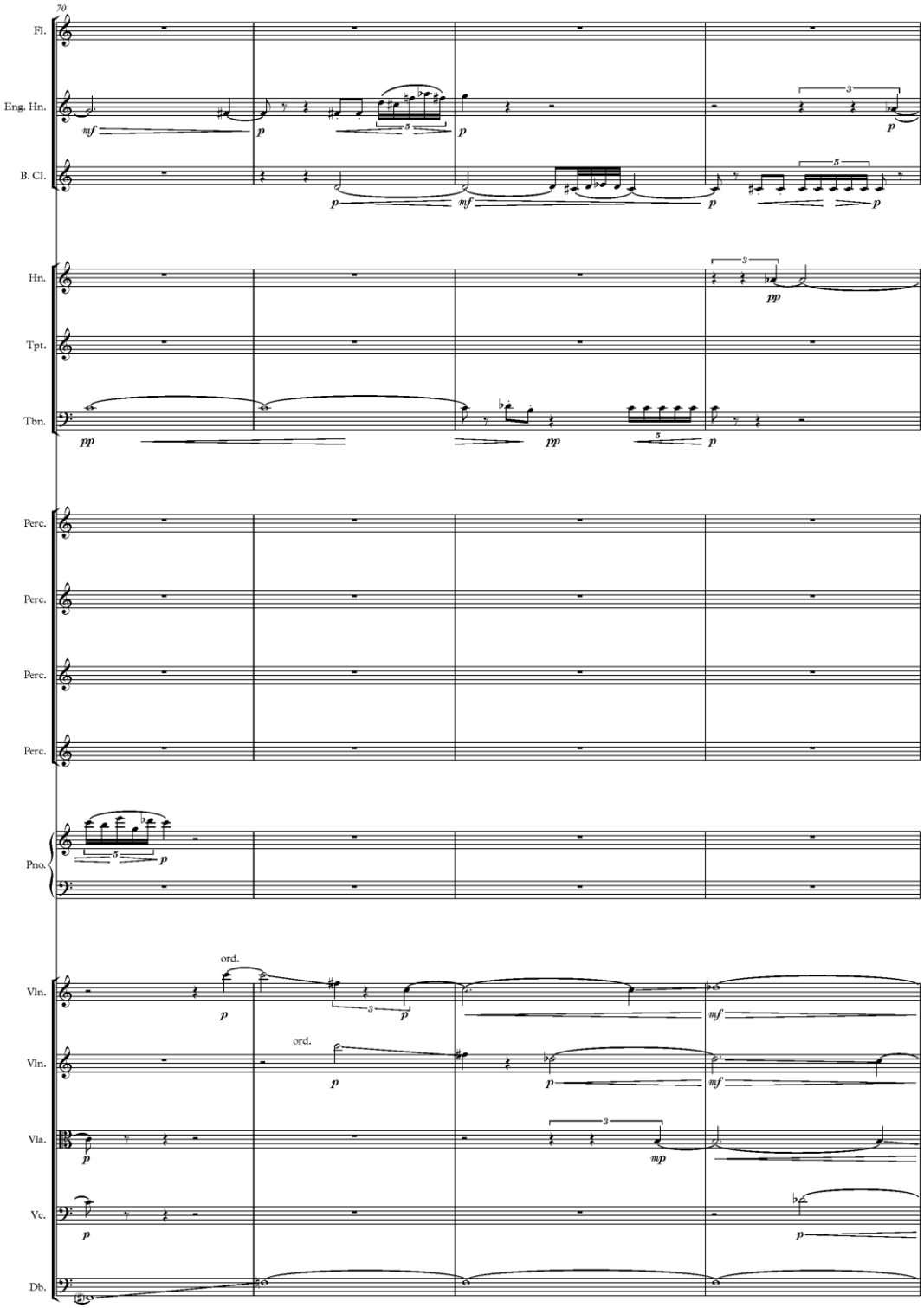
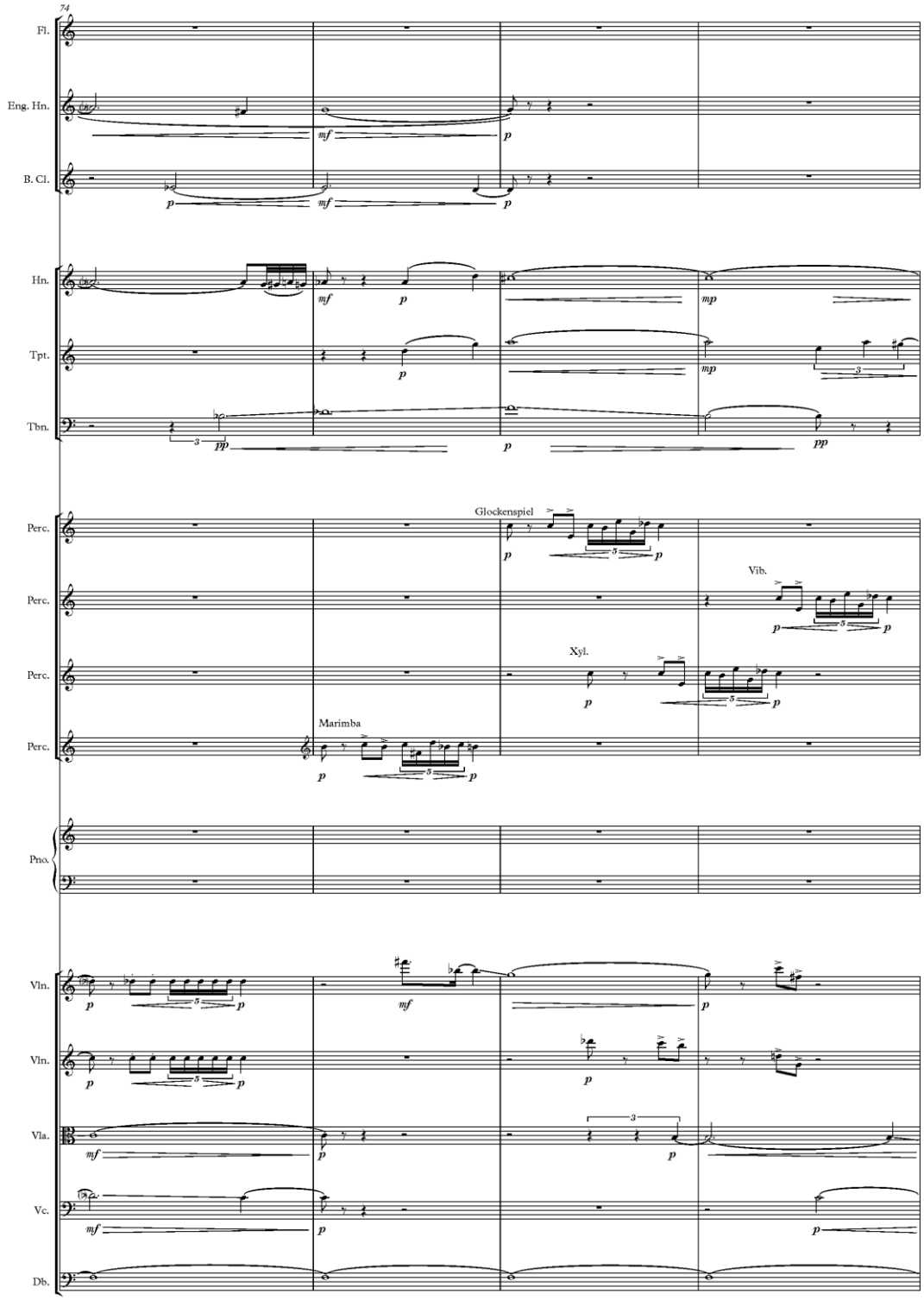
จังซอ

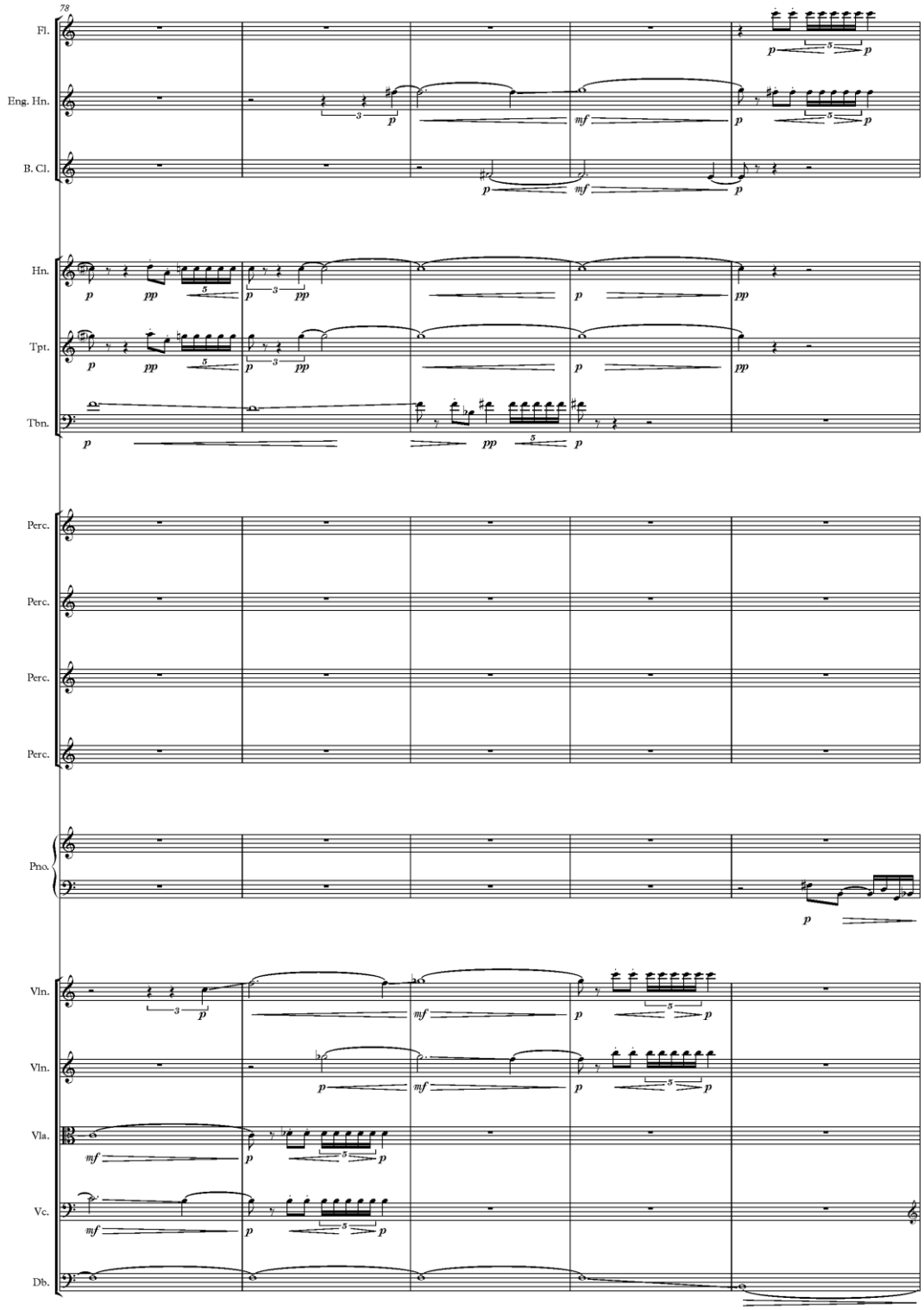
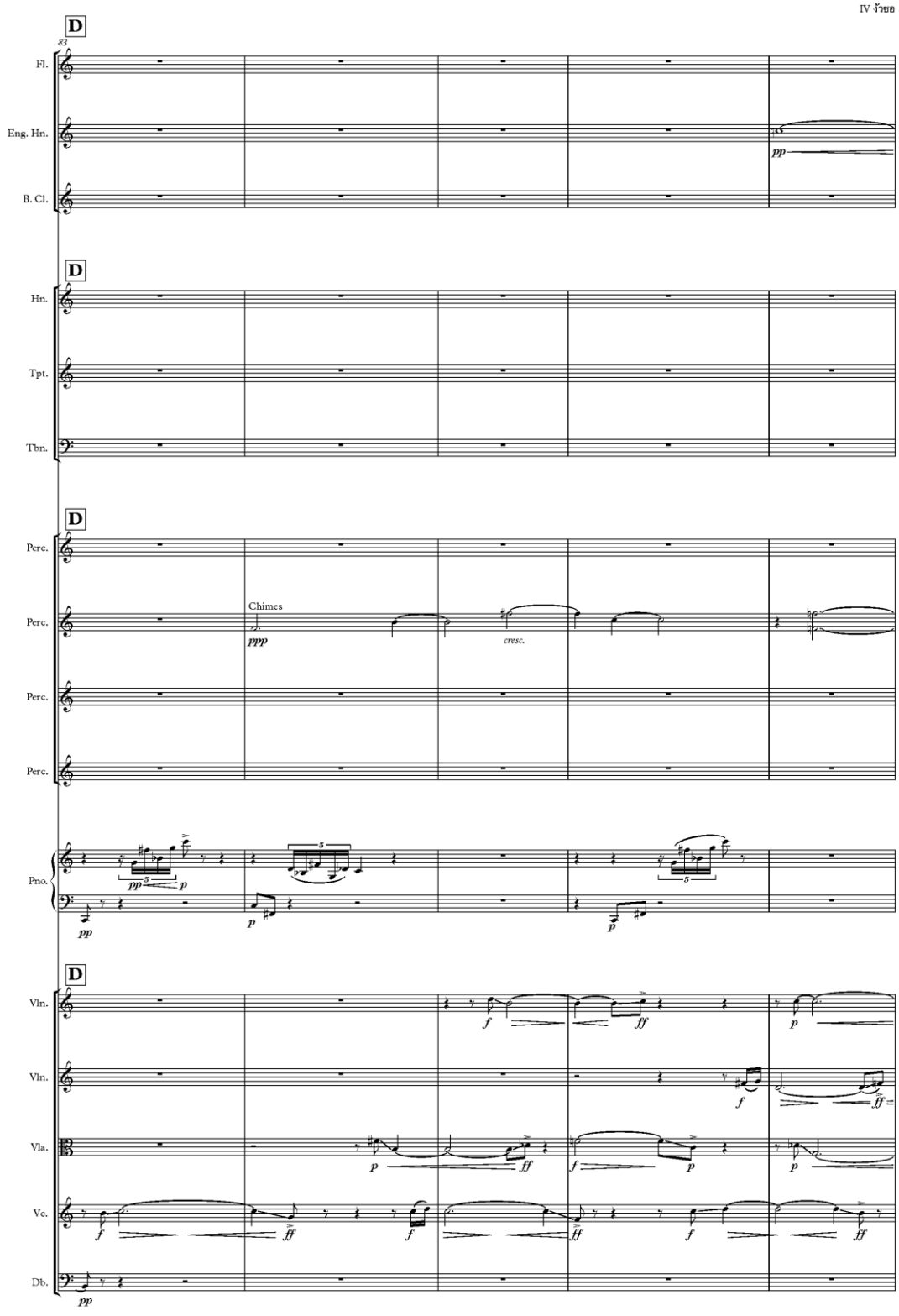

♩ = 69
Flute
English Horn
Bass Clarinet in B♭
♩ = 69
Horn in F
Trumpet in B♭
Tenor Trombone
♩ = 69
Percussion I
Percussion II
Percussion III
Percussion IV
Piano
♩ = 69
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass
ff
p
p
ff
p
p
ff
f
fp
ff
p
ff

7
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
ff
p
p
ff
f
fp
ff
p
ff
f
fp
ff
p
ff
f
p
sfp
ff
sfp
ff
ff
p

IV จังซอ
12
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

17
A
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
A
Hn.
Tpt.
con sord.
Tbn.
fp
fp
A
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
A
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

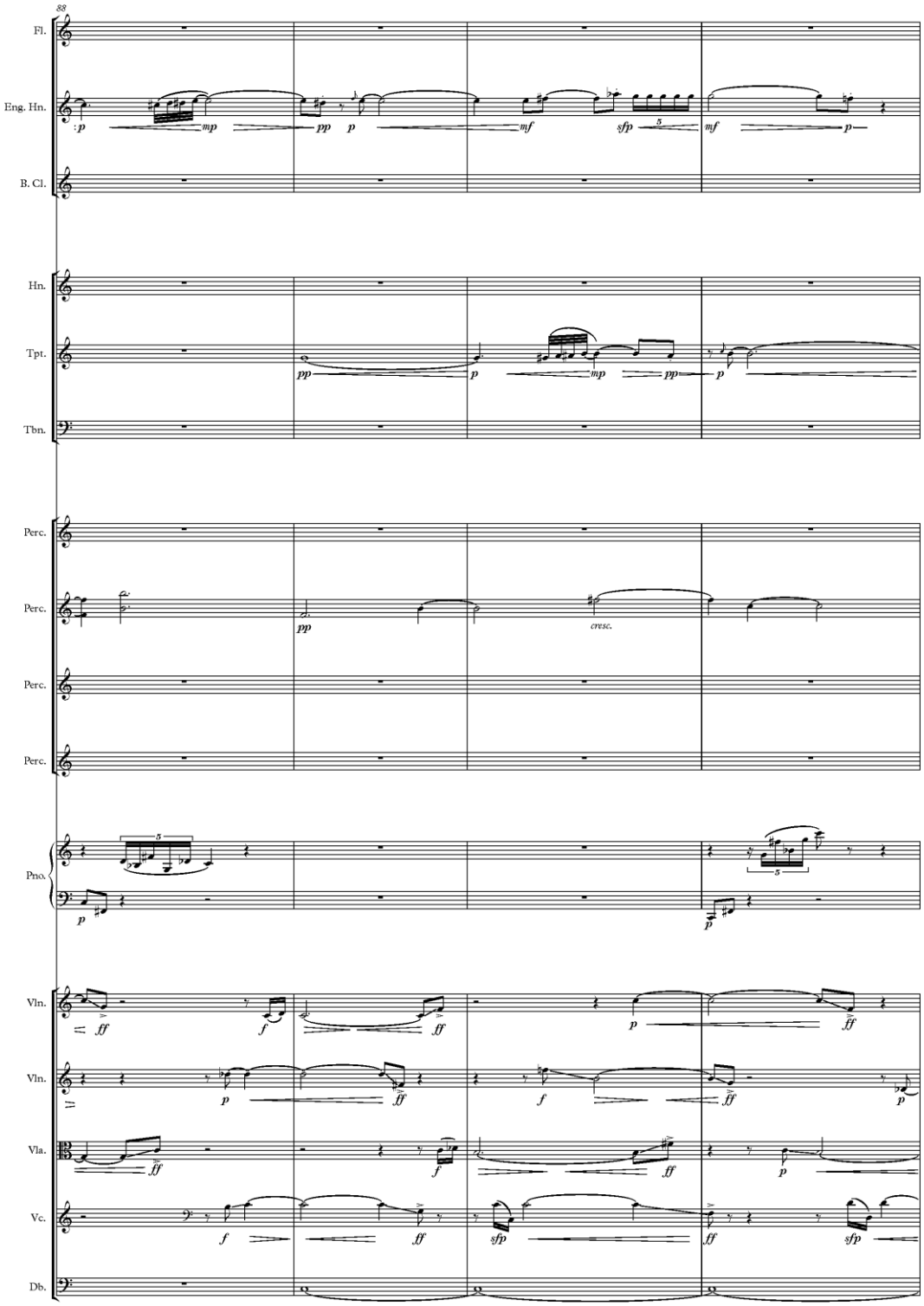
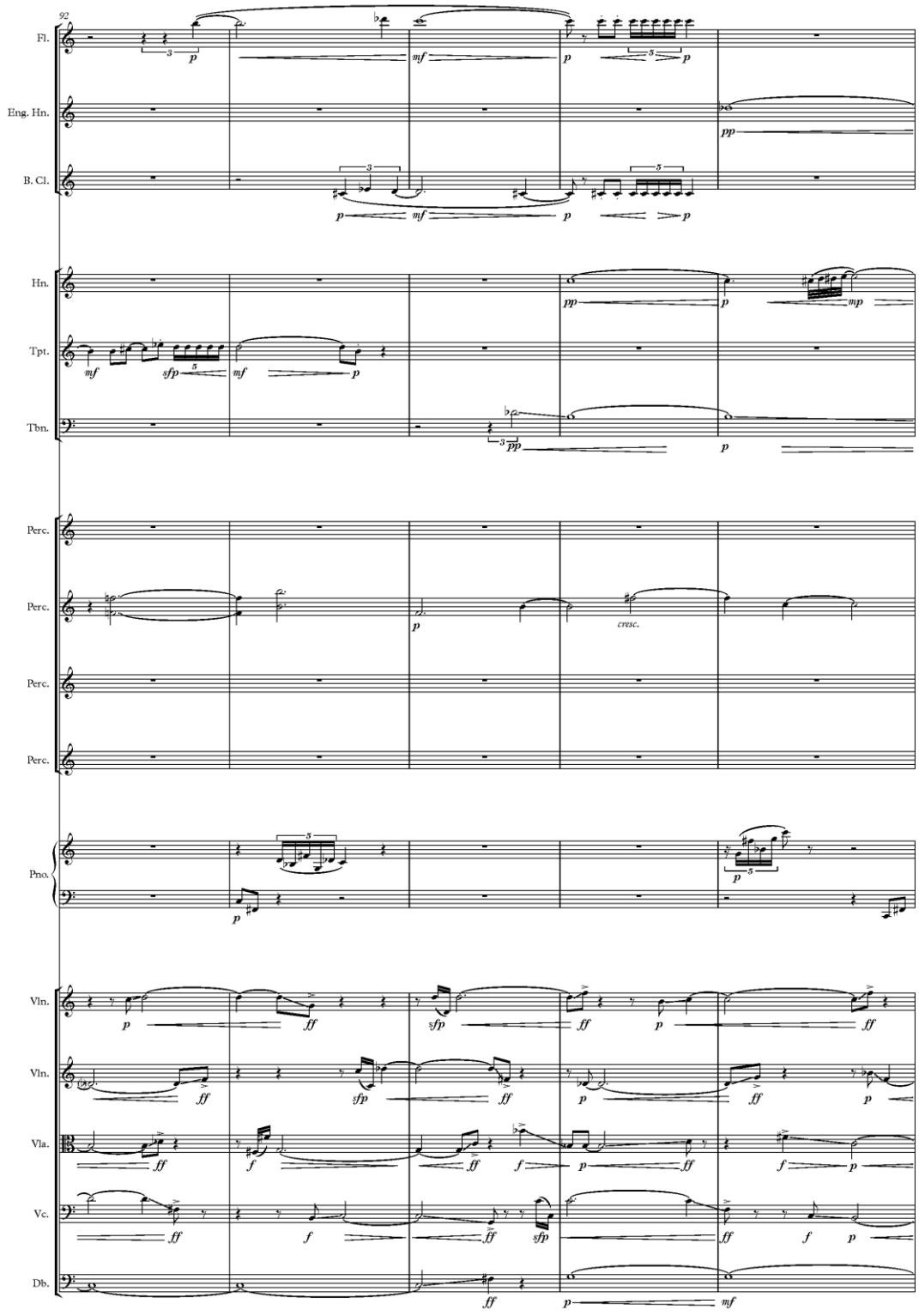
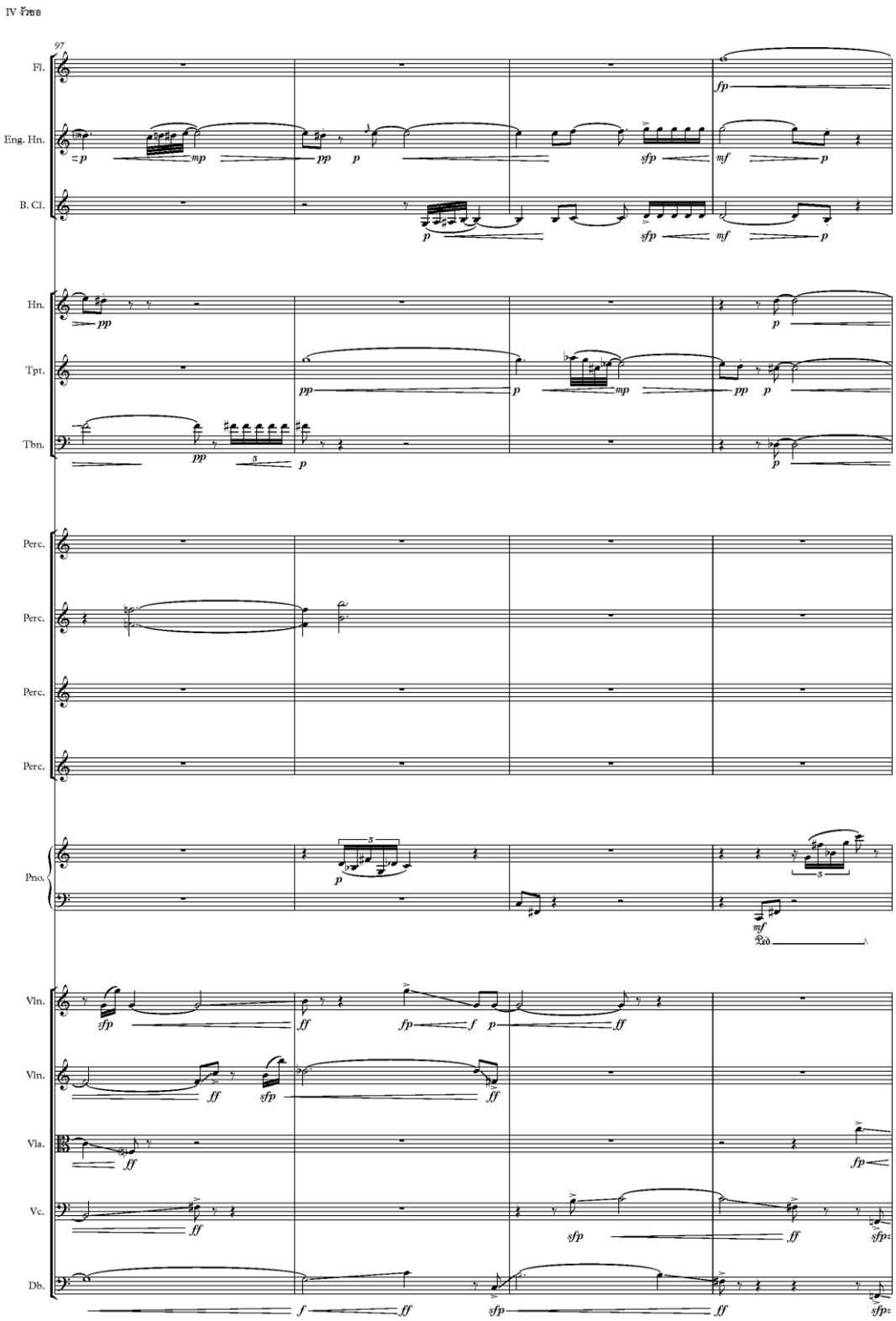
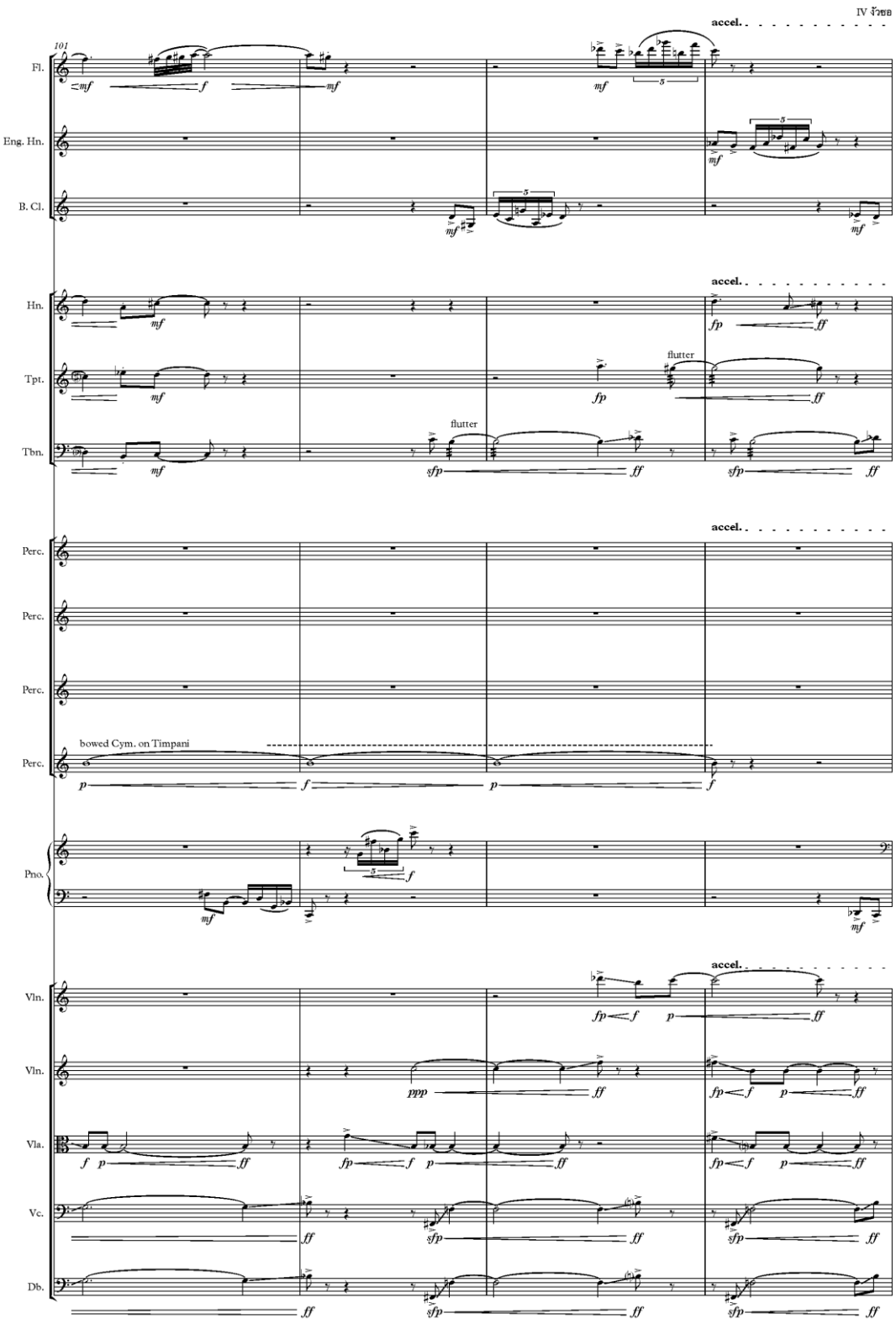
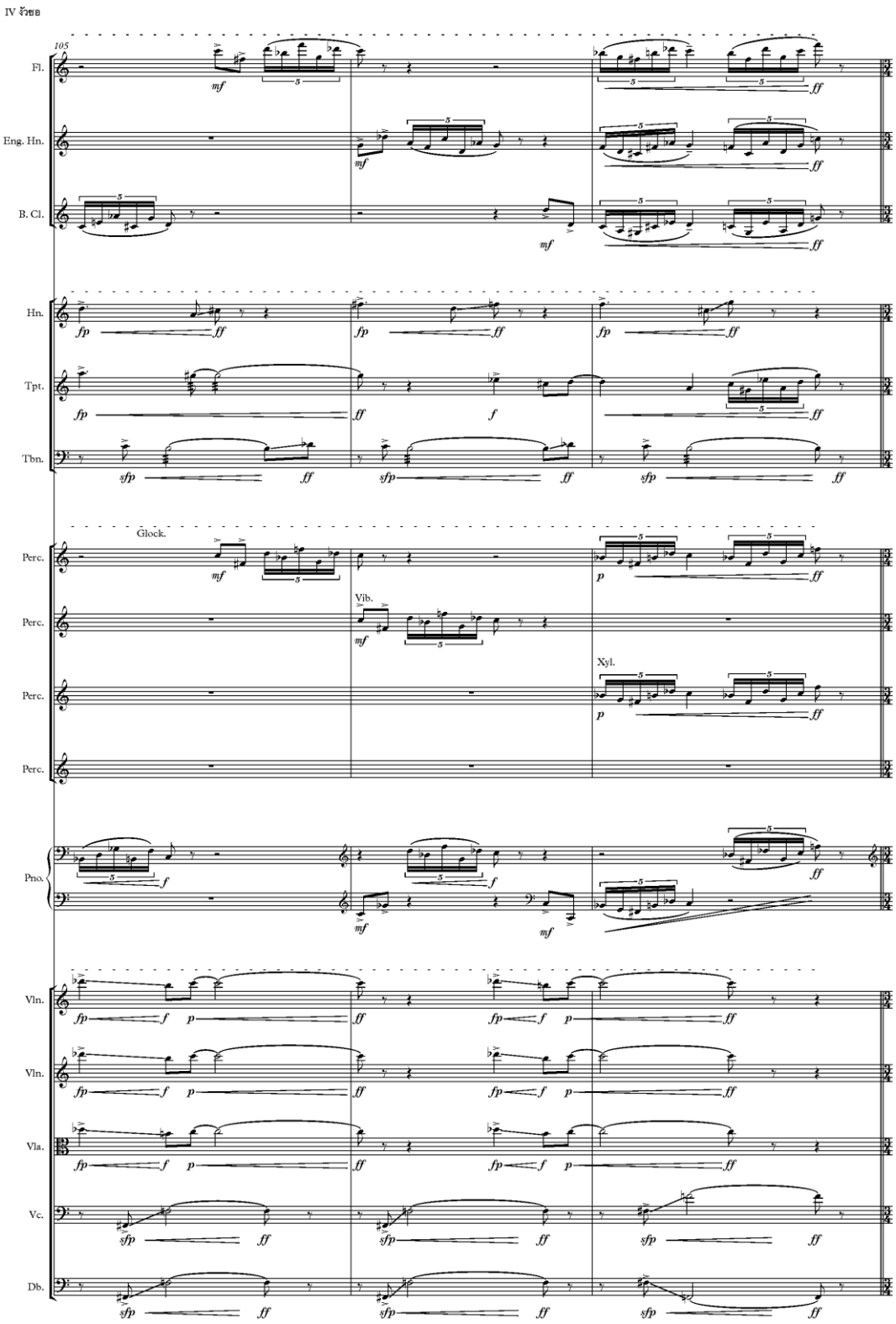
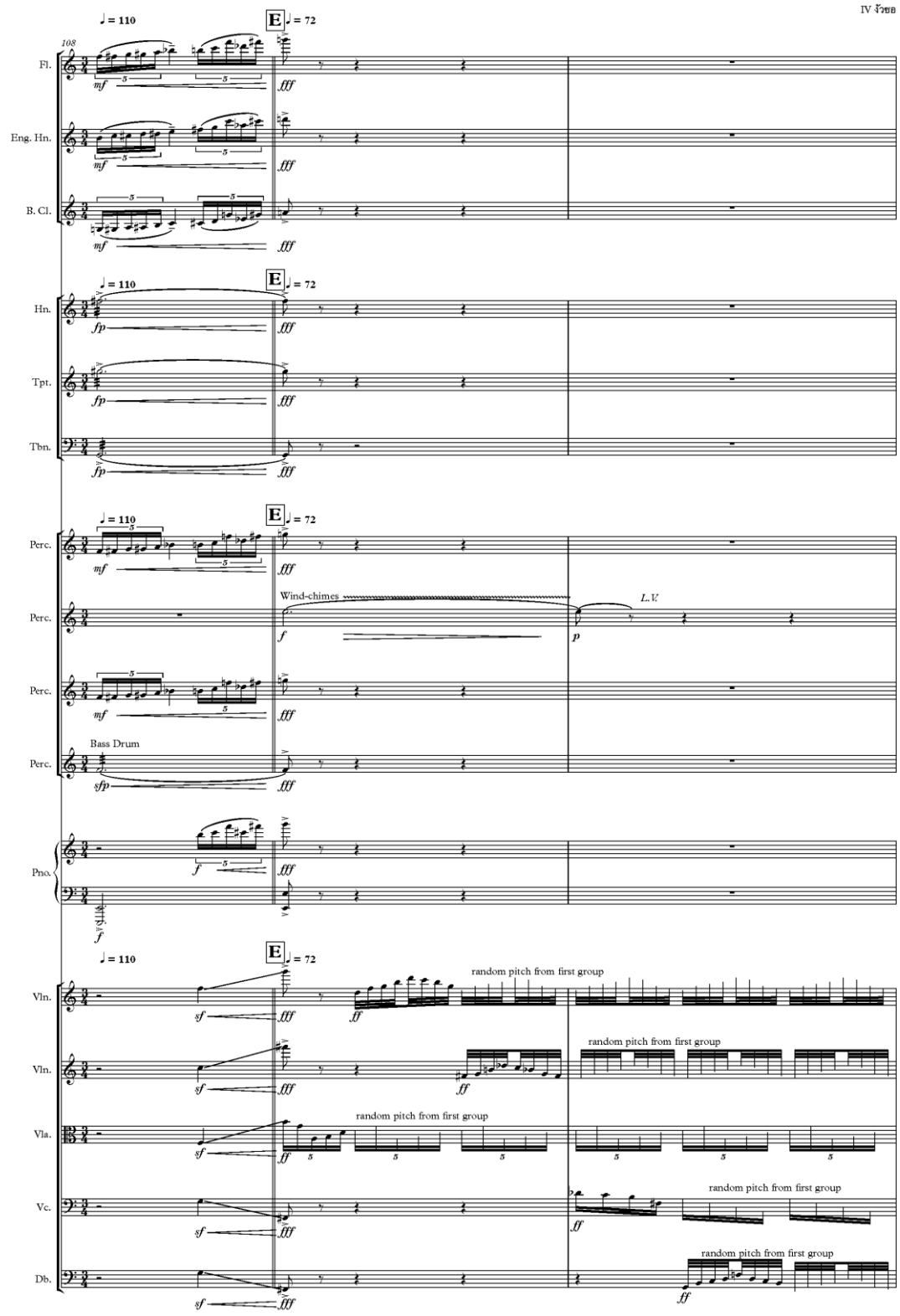
IV ช้างชย

22
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
con sord. (Wa-Wa)
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

26
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

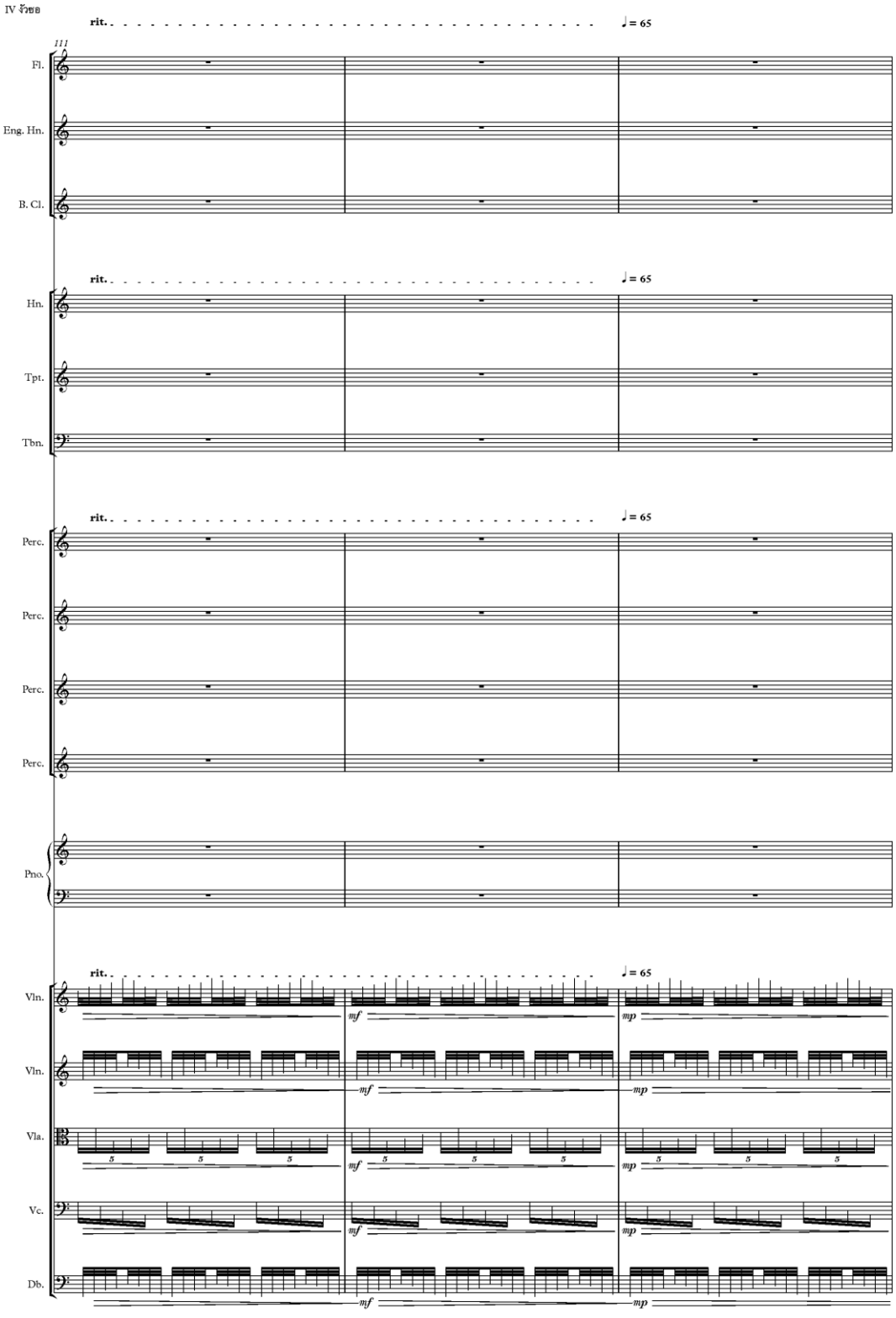
IV ช้างชย

29
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
senza sord.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

IV จังซอ
accel.
33
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
accel.
open
Hn.
Tpt.
Tbn.
accel.
Perc.
Perc.
Vibraphone
Perc.
Xylophone
Perc.
Marimba
Pno.
accel.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

IV ช้าเชย
36
♩ = 120 rit.
B
♩ = 69
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
con sord. (Cup)
12 "
3 Mon-Gongs
Perc.
Bass Drum
Pno.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
sul pont.

41
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
con sord.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
sul pont.
Vln.
sul pont.
Vla.
Vc.
Db.
p
mf
f
ppp
pp

IV ช้าซอ
44
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
senza sord.
Perc.
bowed on Sus Cym.
bowed on Vib.
bowed on Tam-Tam
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
ord.
pizz

48
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
senza sord.
Xyl.
arco
sul A
arco
cresc.

IV จังซอ
51
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
flutter
Sus. Cym.
L.V.
Vib.
Whip
arco
arco

C
55
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
C
Hn.
Tpt.
Tbn.
C
Perc.
Wood-block
Perc.
Vib.
Perc.
Xyl.
Perc.
Marimba
Pno.
C
Vln.
ord.
Vln.
Vla.
ord.
Vc.
ord.
Db.
ord.

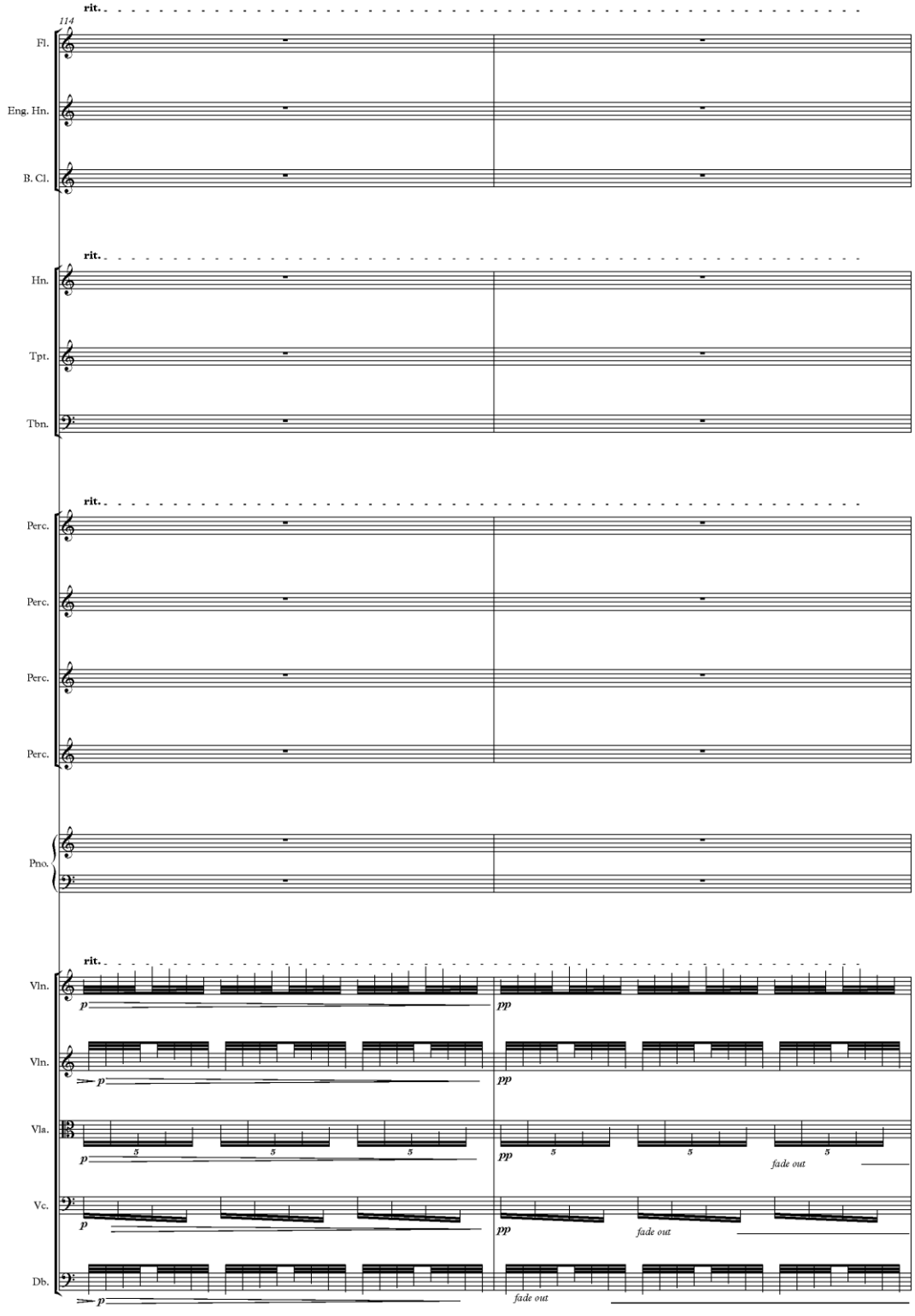
IV ช้าซอ

61
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
col lengo
col lengo
sul pont.

66
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
col lengo
col lengo
ord.
col lengo
ord.

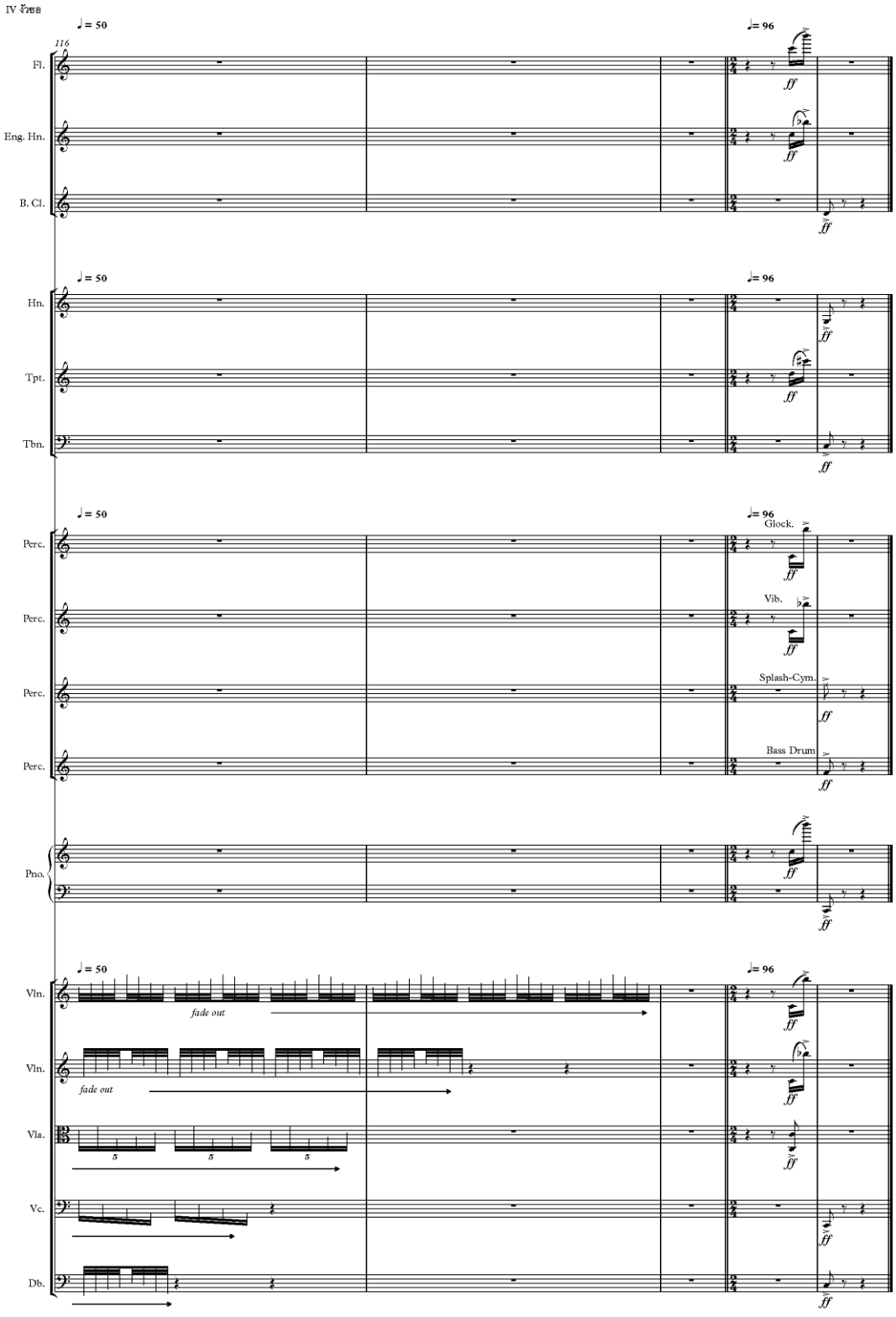
IV ช้ำชอ

70
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
ord.
ord.

74
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Glockenspiel
Vib.
Xyl.
Marimba
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

IV ช้าซอ

78
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

D
83
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
pp
D
Hn.
Tpt.
Tbn.
D
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Chimes
ppp
cresc.
Pno.
pp
p
D
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
f
ff
p

IV ข้ามยย

88
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
cresc.

92
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
cresc.

IV ช้างชย
97
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

101
accel.
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
flutter
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
bowed Cym. on Timpani
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

IV ช้างชย
105
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Glock.
Vib.
Xyl.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.

♩ = 110
E
♩ = 72
108
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Wind-chimes
L.V.
Bass Drum
Pno.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
random pitch from first group


IV ช้าขยะ
rit.
♩= 65
111
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp


rit.
114
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
rit.
Hn.
Tpt.
Tbn.
rit.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Pno.
rit.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Db.
p
pp
fade out


IV ช้าเยอะ
♩= 50
♩= 96
116
Fl.
Eng. Hn.
B. Cl.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Glock.
Vib.
Splash-Cym.
Bass Drum
Pno.
Vln.
fade out
Vla.
Vc.
Db.
ff

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ณรุทธิ์ สุทธจิตต์. สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 8 ฉบับปรับปรุงแก้ไข. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงโดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ภาษาอังกฤษ

Maximilian, Steinberg. Principle of Orchestration. Dover Publictions, Inc., New York, 1922.

Sir Jack Westrup and F.Ll.Harrison. Collins Encyclopedia of Music. Printed in Great Britain, 1976.

Stefan Kostka. Material and Techniques of Twentieth-Century Music. Printed in the University States of America, 1989.

Walter Piston. Counterpoint The famous treatise. Printed in Great Britain, Ninth impression,1976.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้ชื่อภาษาอังกฤษของบทประพันธ์ รามัญ สำหรับวงออร์เคสตราด้วยการสะกดว่า “Ramanna” ซึ่งมีความหมายว่า “รามัญ” หรือชาวมอญนั่นเองโดยคำว่ามอญที่หมายถึงชนชาติมอญนั้นยังมีวิธีการสะกดได้อีกหลายแบบซึ่งในปัจจุบันนี้ยังไม่ได้มีการกำหนดไว้เป็นหลักสากลถึงวิธีการสะกดที่ถูกต้องในภาษาอังกฤษ โดยคำว่ารามัญเองนั้นยังมีตัวอย่างในการใช้ถึง 2 คำด้วยกัน ได้แก่ Ramanya และ Rãmañña

สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้ใช้คำว่า Ramanya ในการจัดสัมนาวิชาการเนื่องในโอกาสครบรอบ 90 ปีแห่งการสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเรื่อง “คบเครื่องเรื่องมอญ : ว่าด้วยเรื่องประวัติศาสตร์ อัตลักษณ์ วัฒนธรรม ภาษา และศิลปะการแสดง” ส่วนคำว่า Ramanna นั้นได้เริ่มใช้จากหนังสือ “The Mists of Rãmañña: The Legend That Was Lower Burma” ของ Dr. Michael A. Aung-Thwin สถาบันเอเชียศึกษา มหาวิทยาลัยฮาวายซึ่งเป็นหนังสือที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับว่าเป็นหนังสือที่รวบรวมสาระ ความรู้เรื่องมอญไว้มากที่สุดเล่มหนึ่ง

อย่างไรก็ตามในคำว่า Ramanya นั้นถ้าต้องการออกเสียง y ปัจจุบันเป็นที่รู้กันทั่วไปว่าอาจสะกด n โดยมี accent เป็นขีดยาว อยู่บนตัว ñ แบบภาษาสเปน และถือเป็นสากลแต่เนื่องจากในการพิมพ์ที่ไม่มีเครื่องหมาย accent ดังกล่าวจึงใช้เฉพาะตัว n ก็เป็นที่รู้กันตามแบบคำที่เราพบเสมอ เช่น เอลนินโญ่ el nino และ ลานินญ่า la nina เป็นต้น

ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้การสะกดชื่อบทประพันธ์ในภาษาอังกฤษว่า “Ramanna for Orchestra” ซึ่งออกเสียงรามานนาเป็นแบบภาษาอังกฤษหรือรามานญาที่ใกล้เคียงกับตัวสะกดไทย และเป็นเสียงที่ใช้กันในการศึกษาเรื่องมอญของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอีกด้วย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ	ต้นเถา ช่วยประสิทธิ์
การศึกษา	ศิลปศาสตร์บัณฑิต (ดนตรีตะวันตก) มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กรุงเทพมหานคร ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต (การประพันธ์เพลง) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ศิลปกรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต (ศิลปกรรมศาสตร์) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร
เบอร์โทรศัพท์	086-677-9282
ที่อยู่	67/159 ซ.ประชาสุข แขวงบางซื่อ เขตบางซื่อ กรุงเทพมหานคร 10800
ครอบครัว	เป็นบุตรของนายปรีชาชาญ ช่วยประสิทธิ์ และนางสุชาดา ช่วยประสิทธิ์ มีน้องชายคือ นายยอดเถา ช่วยประสิทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University