ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา

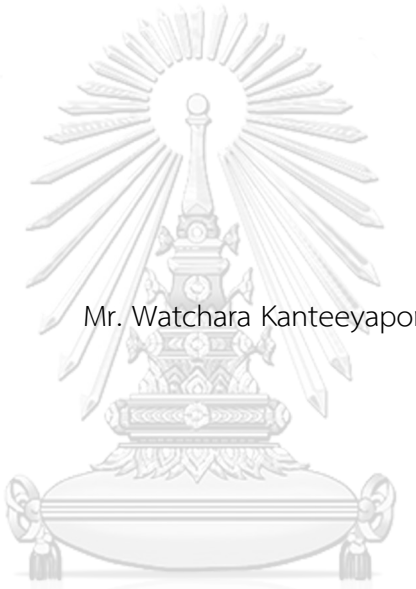
นายวัชระ กัณธียาภรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “SRI NA KORN PING” FOR JAZZ ORCHESTRA AND LANNA ENSEMBLE

Mr. Watchara Kanteeyaporn



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Common
Common Course
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา
โดย	นายวัชระ กัณธียาภรณ์
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

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

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

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วัชระ กัณธียาภรณ์ : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา. (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “SRI NA KORN PING” FOR JAZZ ORCHESTRA AND LANNA ENSEMBLE) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

บทประพันธ์เพลง *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา* เป็นบทประพันธ์ที่มีแรงบันดาลใจจากความทรงจำในวัยเยาว์และความผูกพันของผู้ประพันธ์ที่มีต่อจังหวัดเชียงใหม่ ผนวกกับความรู้ด้านดนตรีแจ๊สที่ผู้ประพันธ์มีความชำนาญ บทประพันธ์นี้จึงมีแนวคิดในการเล่าเรื่องผ่านคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่ โดยสะท้อนถึงวิถีชีวิต วัฒนธรรมไทยล้านนา ซึ่งนำเสนอผ่านการผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างดนตรีพื้นบ้านล้านนาและดนตรีตะวันตก แบ่งออกเป็น 4 กระบวน ตามคำขวัญจังหวัดเชียงใหม่ มีความยาวในการบรรเลงทั้งหมดประมาณ 30 นาที มีผู้บรรเลงทั้งสิ้น 30 คน ประกอบด้วย วงแจ๊สออร์เคสตราขนาดใหญ่ นำเสนอเอกลักษณ์ทางด้านดนตรีตะวันตก โดยบรรเลงร่วมกับวงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาซึ่งบรรเลงทำนองหลักของบทประพันธ์ ผ่านเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ที่ผู้ประพันธ์ประสงค์จะรักษาและเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้เป็นมรดกของประเทศไทยต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2562 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986859235 : MAJOR COMMON

KEYWORD: Music Composition, Traditional Lanna Music, Jazz Orchestra

Watchara Kanteeyaporn : DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “SRI NA KORN PING” FOR JAZZ ORCHESTRA AND LANNA ENSEMBLE. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

The doctoral music composition “SRI NA KORN PING” for Jazz Orchestra and Lanna Ensemble is a composition inspired by the composer’s childhood memories and his bond with Chiang Mai, combined with knowledge of Jazz music that the composer mastered. The idea of this composition is to depict the stories through the motto of Chiang Mai by reflecting the way of life of Lanna Thai culture, which is exhibits the integration of musical culture between traditional Lanna music and Western music divided into 4 movements according to the Chiang Mai motto. The total length of the composition is approximately 30 minutes with a total of 30 musicians, consisting of a large Jazz orchestra, representing western musical identity, and harmonized with the traditional Lanna ensemble performing the unique sounds of the main theme that the composer wishes to preserve and distribute the traditional Lanna music as the heritage of Thailand.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study: Common Student's Signature .....

Academic Year: 2019 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เพลง “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา มีจุดเริ่มต้นจากความทรงจำในวัยเยาว์และความผูกพันของผู้ประพันธ์ที่มีต่อจังหวัดเชียงใหม่ บวกกับความสนใจของผู้ประพันธ์ที่มีแนวคิดในการนำความรู้ด้านดนตรีตะวันตกมาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้านล้านนา ซึ่งบทประพันธ์จะสำเร็จลุล่วงไปไม่ได้หากขาดแรงสนับสนุนด้านความรู้ทางวิชาการ และความรู้ด้านการประพันธ์เพลงจากผู้ที่คอยสนับสนุน ผู้ประพันธ์ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านในที่นี้ ที่มีส่วนช่วยเหลือและผลักดันให้บทประพันธ์สำเร็จไปได้ด้วยดี

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ สำหรับการให้คำปรึกษาในการประพันธ์เพลง และการดำเนินงานแสดงในบทประพันธ์นี้ กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ประธานกรรมการสอบ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ คณะกรรมการสอบ และรองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล คณะกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย สำหรับคำชี้แนะเพื่อปรับแก้บทประพันธ์และดุษฎีนิพนธ์ให้เสร็จสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณ ครูแอ๊ด ภานุทัต อภิชนาธง นักดนตรีรับเชิญ และนักดนตรีพื้นบ้านล้านนาทุกท่าน ที่ให้ความรู้ด้านดนตรีพื้นบ้านล้านนา และให้เกียรติมาร่วมแสดงในบทประพันธ์ครั้งนี้ ขอขอบคุณ ธนัช ชววิสุทธิกูล ผู้อำนวยเพลงของการแสดงครั้งนี้ และช่วยเหลือในการฝึกซ้อมจนสามารถดำเนินการแสดงในครั้งนี้ได้ ขอขอบคุณนักดนตรีคุณภาพทุกท่าน ที่ได้ตอบรับมาร่วมบรรเลงในการแสดงครั้งนี้

ขอขอบคุณ Yamaha Band & Orchestra ที่เอื้อเฟื้อสนับสนุนเครื่องดนตรีในการแสดง ขอขอบคุณ Studio 28 ที่เอื้อเฟื้อสถานที่ในการแสดง ขอขอบคุณ Studio in Park ที่เอื้อเฟื้อสถานที่ในการซ้อม ขอขอบคุณ Parker Sound สำหรับระบบเสียงในการแสดง

สุดท้ายนี้ ขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา และครอบครัวที่ส่งเสริม และคอยให้กำลังใจเสมอมา ขอขอบคุณ เพื่อน พี่ น้อง นักดนตรีสำหรับความช่วยเหลือและการสนับสนุนตลอดเวลาที่ผ่านมา ขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นนิสิตปริญญาเอก (DFA 9) สาขาดุริยางค์ตะวันตกสำหรับความช่วยเหลือ คำแนะนำ และกำลังใจที่มีให้กันตลอดการศึกษาที่ผ่านมา ขอขอบคุณ ผู้ชมทุกท่านที่ได้ให้เกียรติมาร่วมชมการแสดงครั้งนี้ เพื่อให้ผู้ประพันธ์สามารถทุ่มเทเวลาให้กับการทำงานจนสามารถประพันธ์บทเพลง “ศรีนครพิงค์” ได้สำเร็จลุล่วงในที่สุด

วัชระ กัณธียาภรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

.....ค

บทคัดย่อภาษาไทย.....ค

.....ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....ง

กิตติกรรมประกาศ.....จ

สารบัญ.....ฉ

สารบัญตาราง.....ฌ

สารบัญภาพประกอบ.....ญ

บทที่ 1 บทนำ.....1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....3

1.3 ขอบเขตของการวิจัย.....3

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย.....5

1.5 วิธีดำเนินการประพันธ์.....5

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....6

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น.....6

บทที่ 2 การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง.....7

2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับจังหวัดเชียงใหม่.....7

2.2 เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา.....8

2.3 เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่ถูกนำมาพัฒนาใหม่.....11

2.4 บทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง.....14

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 สรุปแนวคิดที่ได้รับจากการศึกษาบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง 30
บทที่ 3 อรรถาธิบาย.....31
3.1 แรงบันดาลใจและการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง: *“ศรีนครพิงค์”* 31
3.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 “ดอยสุเทพเป็นศรี” 32
3.2.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ 32
3.2.2 แนวคิดในการจัดระเบียบเสียงของบทประพันธ์ 32
3.2.3 แนวคิดด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์ 37
3.2.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ 40
3.2.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 41
3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 “ประเพณีเป็นสง่า” 57
3.3.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ 57
3.3.2 แนวคิดในการจัดระเบียบเสียงของบทประพันธ์ 57
3.3.3 แนวคิดด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์ 65
3.3.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ 66
3.3.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 69
3.4 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 “บุปผชาติล้วนงามตา” 79
3.4.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ 79
3.4.2 แนวคิดในการจัดระเบียบเสียงของบทประพันธ์ 80
3.4.3 แนวคิดด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์ 83
3.4.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ 84
3.4.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ 85
3.5 อรรถาธิบายกระบวนที่ 4 “นามล้ำค่านครพิงค์” 101
3.5.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ 101
3.5.2 แนวคิดในการจัดระเบียบเสียงของบทประพันธ์ 101

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.3 แนวคิดด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์ 105
3.5.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ 106
บทที่ 4 บทสรุป 125
4.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์ 125
4.2 ปัญหาและข้อเสนอแนะ 126
4.3 การเผยแพร่ 127
DOCTORAL MUSIC COMPOSITION “SRI NA KORN PING” FOR JAZZ ORCHESTRA AND LANNA ENSEMBLE 129
Instrumentation 130
ภาคผนวก 268
บรรณานุกรม 276
ประวัติผู้เขียน 278

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 การจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา.....9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 ซึงคอร์ด.....11

ภาพประกอบ 2 ดับเบิลซึง 12

ภาพประกอบ 3 สะล้อไฟฟ้า.....13

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

จังหวัดเชียงใหม่เป็นจังหวัดหนึ่งในประเทศไทยที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนาน เคยเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนาแต่โบราณ มีคำเมือง หรือ กำเมือง เป็นภาษาท้องถิ่นที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งด้านประเพณีวัฒนธรรม และมีแหล่งท่องเที่ยวจำนวนมาก (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่, 2561) นอกจากนี้ยังมีดนตรีพื้นบ้าน หรือที่เรียกว่าดนตรีพื้นบ้านล้านนาซึ่งเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การเล่นดนตรีพื้นบ้านล้านนานั้น สามารถใช้เครื่องดนตรีบรรเลงได้ทั้งแบบเดี่ยวและแบบประสมวง ในยุคก่อนนั้นลักษณะการเล่นทั้งสองประเภทต่างมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการพักผ่อนหย่อนใจ และใช้ประกอบงานต่างๆ อาทิ งานปอยหลวง งานฉลองต่างๆ หรืองานศพ ซึ่งลักษณะการรวมวงมาจากผู้ที่มีบ้านอยู่ใกล้เคียงกันหรือเป็นผู้ที่มีศรัทธาในวัดเดียวกันมารวมตัวกันบรรเลงดนตรี เมื่อวงใดที่มีความสามารถในการเล่นได้ดีก็จะมีคนว่าจ้างให้ไปเล่นตามงานต่างๆ ซึ่งเป็นผลพลอยได้จากการบรรเลงดนตรี (สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว, 2559) ในปัจจุบันดนตรีล้านนายังคงได้รับการเผยแพร่ และมีการเรียนการสอนเกี่ยวกับดนตรีล้านนาจากผู้ที่สนใจสืบสานวัฒนธรรมทางดนตรีล้านนา ทำให้ดนตรีล้านนายังคงถูกสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

จากข้อมูลข้างต้นทำให้ผู้ประพันธ์มองเห็นคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประกอบกับความคุ้นเคยกับดนตรีล้านนาตั้งแต่ยังเยาว์วัย กระทั่งได้มีโอกาสศึกษาต่อทางด้านดนตรีแจ๊สในระดับอุดมศึกษา และเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านการบรรเลงดนตรีไว้ตลอดมา จึงมีแนวคิดที่อยากจะนำดนตรีล้านนาที่เป็นดนตรีบ้านเกิด มาผสมผสานกับดนตรีคลาสสิก และดนตรีแจ๊สที่ได้ศึกษามาเพื่อใช้ในการประพันธ์บทเพลงในครั้งนี้

ดังนั้น บทประพันธ์เพลง *“ศรีนครพิงค์”* จึงเป็นการผสมผสานทางดนตรีระหว่างสองวัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งได้แก่ดนตรีคลาสสิก และดนตรีแจ๊ส กับวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนา ได้แก่ดนตรีพื้นบ้านล้านนา บทประพันธ์เพลงนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในจังหวัดเชียงใหม่หรือที่เรียกว่า คนเมืองหรือคนล้านนา ผนวกกับวัฒนธรรมของยุคปัจจุบันที่เปลี่ยนไปตามกระแสโลกาภิวัตน์ บทประพันธ์นี้จึงสะท้อนถึงเหตุการณ์ และสถานที่สำคัญในจังหวัดเชียงใหม่ โดยมีคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่เป็นตัวกลางในการนำเสนอเรื่องราวต่างๆ ซึ่งจะบรรเลงผ่านเครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีล้านนา

บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์บทใหม่ประกอบไปด้วย 4 กระบวน มีความยาวโดยประมาณ 30 นาที และใช้วงออร์เคสตราแบบผสมระหว่างเครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ด้านแนวคิด การสร้างสรรค์ทางด้านการประพันธ์ผู้ประพันธ์ได้แบ่งกระบวนของเพลงทั้งหมดจำนวน 4 กระบวน โดยแต่ละกระบวนจะถูกประพันธ์ผ่านคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่คือ “ดอยสุเทพเป็นศรี ประเพณีเป็นสง่า บุปผชาติล้วนงามตา นามล้ำค่านครพิงค์”

กระบวนแรก “ดอยสุเทพเป็นศรี” เป็นการบรรยายถึงวัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหาร บรรเลงในกุญแจเสียงไมเนอร์ ด้านทำนองหลักเป็นการประพันธ์ขึ้นมาใหม่ โดยใช้เสียงประสานในดนตรีแจ๊สเข้าประกอบ ซึ่งมีปี่จุม และสะล้อ เป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลัก โดยมีการหยิบยืมท่วงทำนองของ*เพลงเสเลเมา*มาใช้เป็นวัตถุดิบในการเชื่อมของแต่ละท่อนในเพลง

กระบวนที่สอง “ประเพณีเป็นสง่า” เป็นการบรรยายถึงวัฒนธรรมประเพณีของจังหวัดเชียงใหม่ โดยการนำทำนองของเพลงพื้นบ้านที่ใช้บรรเลงในประเพณีหรือโอกาสต่างๆ มาเป็นวัตถุดิบร่วมกับดนตรีตะวันตก อาทิ *เพลงสาวจี๋ เพลงหมู่เฮาจาวเหนือ* เป็นต้น นอกจากนั้นยังเพิ่มเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

กระบวนที่สาม “บุปผชาติล้วนงามตา” เป็นการบรรยายถึงความงามของพรรณไม้เมืองหนาว ประกอบไปด้วยทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยนำท่วงทำนอง*เพลงกุหลาบเวียงพิงค์*มาพัฒนา กระบวนนี้เป็นกระบวนที่มีจังหวะทั้งช้า และเร็วสลับกัน อีกทั้งยังมีรูปแบบการเปลี่ยนกุญแจเสียงสลับไปมา และมีการนำดนตรีบลูส์มาใช้

กระบวนที่สี่ “นามล้ำค่านครพิงค์” เป็นการบรรยายถึงภาพรวมจากสามกระบวนที่ผ่านมา ซึ่งถือได้ว่าเป็นบทสรุปของบทประพันธ์ โดยการนำวัตถุดิบของทั้ง 3 กระบวนมาใช้ในการประพันธ์ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังตั้งใจให้ท่วงทำนองของกระบวนมีกลิ่นอายของตะวันตกกว่ากระบวนอื่น เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงเมืองเชียงใหม่ตั้งแต่อดีตจนไปถึงยุคศตวรรษที่ 21 แต่ยังคงมีความเป็นล้านนาอยู่ ในกระบวนนี้ยังคงแสดงถึงเอกลักษณ์ระหว่างดนตรีศิลปะ พรรณไม้ ศาสนา ประเพณี และผู้คนในจังหวัดเชียงใหม่ อีกทั้งยังเป็นการตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมล้านนาอีกด้วย

เนื่องจากในปัจจุบันบทประพันธ์เพลงที่เป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันตก และดนตรีพื้นบ้านล้านนาโดยนำเสนอในรูปแบบของการนำคำขวัญมาใช้ขอบเขตในการประพันธ์นั้น ยังไม่แพร่หลาย บทประพันธ์เพลง *“ศรีนครพิงค์”* จึงถือได้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่สะท้อนถึงการผสมผสานของดนตรีตะวันตก และดนตรีพื้นบ้านล้านนาผ่านมุมมองของผู้ประพันธ์จากเรื่องราวต่างๆ ในครั้งเยาว์วัย ประกอบกับประสบการณ์การเรียนรู้ตามกาลเวลาของผู้ประพันธ์ ทำให้บทประพันธ์เพลง “ศรีนครพิงค์” เป็นบทประพันธ์ที่สะท้อนวิถีชีวิตของความเป็นอยู่ของคนเชียงใหม่ รวมถึงวัฒนธรรม

ไทยล้านนา และดนตรีตะวันตก ซึ่งผู้ประพันธ์ใคร่รักษาให้คงไว้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของประเทศไทยต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

บทประพันธ์นี้ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์หลัก ดังนี้

1.2.1 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์บทใหม่ที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ และอิทธิพลจากดนตรีหลากหลายประเภท โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัยที่เป็นการผสมผสานลักษณะทำนองระหว่างดนตรีตะวันตก และดนตรีพื้นบ้านล้านนา

1.2.2 เพื่อนำเสนอเอกลักษณ์อันโดดเด่นในแง่มุมต่างๆ รวมถึงวัฒนธรรมประเพณีของจังหวัดเชียงใหม่ผ่านแต่ละกระบวนของบทประพันธ์

1.2.3 เพื่อสืบสาน และรักษาดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้คงไว้ซึ่งคุณค่า ความงาม และความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

1.2.4 เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้จากบทประพันธ์มาเผยแพร่สู่สาธารณชน

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ในการประพันธ์บทประพันธ์ดังกล่าว ได้กำหนดขอบเขตของการประพันธ์เพื่อการวิเคราะห์และอรรถาธิบาย โดยกำหนดให้เป็นบทประพันธ์สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงดนตรีล้านนา และใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ผสมผสานกับลักษณะการบรรเลงของดนตรีพื้นบ้านล้านนาและดนตรีร่วมสมัย โดยยึดกระบวนมาจากคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่ คือ “ดอยสุเทพเป็นศรี ประเพณีเป็นสง่า บุปผชาติล้วนงามตา นามล้ำค่านครพิงค์” ซึ่งเป็นบทประพันธ์ชุดที่ประกอบด้วย 4 กระบวน ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 1 ดอยสุเทพเป็นศรี

เป็นกระบวนที่แสดงถึง วัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหาร ซึ่งเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวเชียงใหม่ เป็นสถานที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ บางคนจึงเรียกว่า พระธาตุดอยสุเทพ คำว่าดอยสุเทพเป็นศรี จึงหมายถึงความงามสง่างาม และความรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาที่เกิดขึ้นมานานนับศตวรรษ (Museumthailand, 2019) ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะให้ทำนอง และจังหวะ ในกระบวนนี้เป็นกระบวนที่มีความยิ่งใหญ่อลังการ ซึ่งผู้ประพันธ์ตั้งใจเล่าเรื่องราวการสร้างถนนขึ้นวัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหารโดยครูบาศรีวิชัย จนทำให้พระพุทธศาสนาเกิดความรุ่งเรืองในดินแดนล้านนาจนถึงปัจจุบัน โดยการใช้สังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) บรรเลงในกุญแจเสียงไมเนอร์ นอกจากนี้ท่อนเชื่อมของเพลงได้หยิบยืมท่วงทำนองของ*เพลงเสเลเมา*มาใช้เป็นวัตถุดิบในการเชื่อมของแต่ละท่อนในเพลง เริ่มด้วยจังหวะพื้นบ้านโดยการตีกลองสะบัดชัยผนวกกับเครื่องสายที่ค่อยๆ บรรเลงทีละ

เครื่อง จนกระทั่งบรรเลงพร้อมกันในลักษณะของความเร็วที่ค่อยๆ เพิ่มขึ้น จากนั้นทำการเข้าทำนองหลักโดยใช้เสียงประสานในแบบดนตรีแจ๊สเข้าประกอบ โดยมีปี่จุม สะล้อ และไวบราโฟน เป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลัก

กระบวนที่ 2 ประเพณีเป็นสง่า

เป็นกระบวนที่แสดงถึง ขนบธรรมเนียมประเพณี จังหวัดเชียงใหม่ในอดีตเคยเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนา และยังเป็นศูนย์กลางของศิลปวัฒนธรรมประเพณีอันงดงามที่สั่งสม และสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่จะยังได้เห็นวัฒนธรรมประเพณีที่ถูกสืบทอดมาอย่างยาวนาน ในกระบวนนี้มีจังหวะปานกลางถึงเร็ว โดยใช้สังคีตลักษณ์อิสระ (Free Form) ซึ่งเป็นการนำทำนองของเพลงพื้นบ้านที่ใช้บรรเลงตามประเพณีของล้านนาในโอกาสต่างๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบ อาทิ *เพลงสาวจี๋ เพลงหมู่เฮาจาวเหนือ* เป็นต้น ในช่วงท้ายผู้ประพันธ์ได้เน้นการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องตี (Percussion) เป็นหลัก และเพิ่มเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ทำให้กระบวนนี้มีความสนุกสนาน และเร้าใจ

กระบวนที่ 3 บุปผชาติล้วนงามตา

เป็นกระบวนที่แสดงถึง พรรณไม้ เนื่องจากพื้นที่ส่วนใหญ่ของจังหวัดเชียงใหม่ประกอบด้วยทิวเขาสูงทอดตัวยาวสลับซับซ้อน อุดมสมบูรณ์ไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ซึ่งปกคลุมไปด้วยพืชพรรณไม้ป่านานาชนิด ซึ่งกลายเป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงใหม่ ทำให้กระบวนนี้ประกอบ ไปด้วยท่อนที่มีจังหวะทั้งช้า และเร็วสลับกันในรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโด บนกุญแจเสียงไมเนอร์สลับกับเมเจอร์ โดยนำท่วงทำนอง*เพลงกุหลาบเวียงพิงค์*มาพัฒนาขึ้นใหม่ เปรียบเหมือนพรรณไม้ที่มีความหลากหลายในระบบนิเวศ และกำลังค่อยๆ เจริญงอกงาม นอกจากนี้จุดเด่นที่สำคัญของกระบวนนี้คือการนำเครื่องดนตรีล้านนา คือ สะล้อ และซึง มาบรรเลงผ่านท่วงทำนองของดนตรีบลูส์

กระบวนที่ 4 นามล้ำค่านครพิงค์

เป็นกระบวนที่แสดงถึง ภาพรวมของจังหวัดเชียงใหม่ในยุคศตวรรษที่ 21 ในอดีตกาล พญามังรายกับพระสหาย 2 พระองค์คือ พญางำเมือง และพ่อขุนรามคำแหงมหาราชได้ทรงร่วมสาบานเพื่อสถาปนา “นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่” ขึ้นเป็นศูนย์กลางอาณาจักร ทั้งทางการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม จนเป็นที่รู้จักกันในชื่อปัจจุบันว่า “เชียงใหม่” (สงวน โชติสุขรัตน์, 2552) ทำให้กระบวนนี้เป็นกระบวนเพลงที่บรรยายถึงภาพรวมจาก 3 กระบวนที่ผ่านมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน นับได้ว่าในกระบวนนี้จะเป็นบทสรุปทั้งหมดของบทประพันธ์ มีการนำวัตถุดิบของทั้ง 3 กระบวนมาใช้ในกระบวนนี้ โดยใช้สังคีตลักษณ์แบบการแปร (Variations Form) โดยกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ตั้งใจสร้างท่วงทำนองที่มีกลิ่นอายของดนตรีตะวันตกมากกว่ากระบวนอื่น มีการ

เปลี่ยนกุญแจเสียงสลับไปมา แต่ยังคงมีความเป็นล้านนาอยู่ ในภาพรวมของกระบวนนี้คือการแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ระหว่างดนตรี ศิลปะ พรรณไม้ ศาสนา ประเพณี และผู้คนในจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อสร้างความตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรม และภูมิปัญญาล้านนาที่มีมาแต่ช้านาน

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.4.1 ทางด้านรูปแบบของการสร้างสรรค์

บทประพันธ์นี้สะท้อนถึงเหตุการณ์ ประเพณี และสถานที่สำคัญในจังหวัดเชียงใหม่ โดยเป็นการนำเสนอเรื่องราวต่างๆ ผ่านคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่ บรรเลงผ่านเครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

1.4.2 ทางด้านเทคนิควิธีการสร้างสรรค์

นำเสนอบทประพันธ์ที่เป็นการผสมผสานทางดนตรีระหว่าง 2 วัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมตะวันตก และวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนา ผ่านองค์ความรู้ทางด้านดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และดนตรีล้านนา ผนวกเข้ากับจินตนาการในการตีความหมายประกอบกับความทรงจำในวัยเยาว์ของผู้ประพันธ์

1.5 วิธีดำเนินการประพันธ์

1.5.1 ศึกษาแนวทางการบรรเลงรวมถึงเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรีล้านนา รวมไปถึงเทคนิคการประพันธ์ของดนตรีตะวันตก

1.5.2 วางแผนทางด้านการจัดการรูปแบบการประพันธ์ นักดนตรี วงดนตรี และสิ่งเกี่ยวข้องเพื่อให้เกิดข้อผิดพลาดน้อยที่สุด และพร้อมวางแผนรองรับเมื่อมีการผิดพลาดเกิดขึ้น

1.5.3 กำหนดกรอบแนวคิดหลักที่ใช้ในการประพันธ์เพลง รวมไปถึงรูปแบบของวงดนตรีและเครื่องดนตรี

1.5.4 สร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงโดยผสมผสานเทคนิคซึ่งได้จากการวิเคราะห์การบรรเลงของวงเครื่องดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยการตีความ และการใช้ความรู้ความสามารถของผู้ประพันธ์ผ่านเทคนิคการประพันธ์ที่มีความหลากหลาย

1.5.5 ทำการแสดงด้วยวงออร์เคสตราแบบผสม

1.5.6 เผยแพร่งานประพันธ์สู่สาธารณชนในรูปแบบอรรถาธิบาย และจัดทำรูปเล่ม

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมล้านนาให้คงอยู่สืบไป

1.6.2 เรียนรู้ถึงการจัดการ และวางแผนในการสร้างสรรค์ผลงาน

1.6.3 เรียนรู้การนำศิลปะทางดนตรีของ 2 วัฒนธรรม รวมไปถึงเทคนิคของการประพันธ์และนำมาผสมผสานเพื่อเกิดผลงานสร้างสรรค์ที่เป็นสิ่งใหม่

1.6.4 เรียนรู้เหตุการณ์ ประเพณี วิถีชีวิต และสถานที่ที่สำคัญในจังหวัดเชียงใหม่ผ่านบทประพันธ์

1.6.5 สามารถเผยแพร่บทประพันธ์ที่แสดงความเป็นไทยเพื่อต่อยอดไปสู่สากล

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น

ดุษฎีนิพนธ์เล่มนี้ได้ใช้ และอ้างอิงคำศัพท์ภาษาอังกฤษจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ (2554) โดยคำศัพท์ภาษาอังกฤษจะถูกกำกับในวงเล็บ ในกรณีที่มีคำศัพท์ซ้ำกันจะไม่มีการใส่วงเล็บท้ายคำศัพท์นั้นอีกต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
การศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์เพลง *“ศรีนครพิงค์”* เป็นบทประพันธ์ที่มีการผสมผสานของดนตรีตะวันออก คือ ดนตรีพื้นบ้านล้านนา และดนตรีตะวันตก ในที่นี้คือดนตรีคลาสสิก และดนตรีแจ๊ส เกิดจากการที่ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากความทรงจำตั้งแต่วัยเยาว์ที่ผูกพันกับดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยนำคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่มาใช้เป็นหัวข้อในการประพันธ์ มีวิธีการจัดรูปแบบของโครงสร้าง และสังคีตลักษณ์ให้เครื่องดนตรีล้านนา กับเครื่องดนตรีตะวันตกสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างลงตัว ผู้ประพันธ์จึงจำเป็นต้องศึกษาลักษณะ และความเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่นำมาใช้บรรเลง รวมไปถึงการศึกษาบทประพันธ์อื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง และมีประโยชน์ต่อบทประพันธ์นี้ เพื่อที่จะนำมาใช้ในการประพันธ์ให้เหมาะสม และลงตัว

ในบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ตั้งใจใช้ท่วงทำนองหลักในบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic) เป็นส่วนใหญ่ ในเรื่องของการประสานเสียง (Harmony) ของเครื่องดนตรีตะวันตกจะใช้เทคนิคการประสานแบบแจ๊สมาใช้เพื่อให้เกิดเสียงที่มีสีสันหลากหลาย และน่าสนใจ

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้มีแนวความคิดที่จะใช้วัตถุดิบทางดนตรีจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนามาใช้ โดยในเรื่องเทคนิคการบรรเลงผู้ประพันธ์ยังคงให้เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาใช้เทคนิคการบรรเลงแบบดั้งเดิม เช่น การใช้โน้ตไถล (Slide) การใช้โน้ตโหยหวน (Portamento) การรัวโน้ต (Trill) ซึ่งเป็นเสน่ห์อีกอย่างหนึ่งของดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่ขาดไม่ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับจังหวัดเชียงใหม่

จังหวัดเชียงใหม่ มีชื่อที่ปรากฏในตำนานว่า "นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่" เป็นราชธานีของอาณาจักรล้านนาไทยมาตั้งแต่พญามังรายได้ทรงสร้างขึ้น เมื่อ พ.ศ.1839 และเมืองเชียงใหม่ได้มีวิวัฒนาการสืบเนื่องในประวัติศาสตร์ตลอดมา เชียงใหม่มีฐานะเป็นนครหลวงอิสระ ปกครองโดยกษัตริย์ราชวงศ์มังราย ประมาณ 261 ปี (พ.ศ.1839-2100)

ในปี พ.ศ. 2101 เชียงใหม่ได้เสียเอกราชให้แก่กษัตริย์พม่าชื่อบุเรงนอง และได้ตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่านานร่วม 200 ปี จนถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช และพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้ทรงช่วยเหลือล้านนาไทยไว้ ภายใต้การนำของพระยากาวิละและพระยาจ่าบ้านในการทำสงครามขับไล่พม่าออกไปจากเมืองเชียงใหม่ และเมืองเชียงแสนได้สำเร็จ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงสถาปนาพระยากาวิละเป็นเจ้าเมืองเชียงใหม่ใน

ฐานะเมืองประเทศราชของไทย และมีเชื้อสายของพระยากาวิละ ซึ่งเรียกว่า ตระกูลเจ้าเจ็ดตน ปกครองเมืองเชียงใหม่ เมืองลำพูน และเมืองลำปางสืบต่อมาจนกระทั่งในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดเกล้าฯให้ปฏิรูปการปกครองหัวเมืองประเทศราช ได้ยกเลิกการมีเมืองประเทศราชในภาคเหนือ จัดตั้งการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล เรียกว่า มณฑลพายัพ และเมื่อปี พ.ศ.2476 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงปรับปรุงการปกครองเป็นแบบจังหวัด (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่, 2561)

จังหวัดเชียงใหม่มีพื้นที่ 20,107.057 ตารางกิโลเมตรหรือประมาณ 12,566,911 ไร่ มีพื้นที่กว้างใหญ่เป็นอันดับที่ 1 ของภาคเหนือ และเป็นอันดับที่ 2 ของประเทศ มีประชากรรวมทั้งสิ้น 1,763,742 คน (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่, 2561)

ในปี พ.ศ. 2553 นิตยสาร Travel & Leisure ประเทศสหรัฐอเมริกาได้จัดให้จังหวัดเชียงใหม่เป็นเมืองน่าท่องเที่ยวอันดับ 2 ของโลก และเป็น 1 ใน 10 สุดยอดเมืองแห่งปี จากการจัดอันดับนิตยสาร Lonely Planet ปี พ.ศ.2554 จังหวัดเชียงใหม่ได้รับการจัดอันดับจาก Euromonitor International ให้เป็น 1 ใน 100 เมืองที่มีนักท่องเที่ยวต่างประเทศมาเยือนมากที่สุดของโลก (Top 100 Cities Destination) ปี พ.ศ.2556 จังหวัดเชียงใหม่ได้รับการจัดลำดับจากนิตยสารการท่องเที่ยวที่สำคัญ ได้แก่ นิตยสาร Travel & Leisure จัดอันดับให้เป็น Top Cities ของเอเชียลาดับที่ 3 รองจากกรุงเทพฯ และโตเกียว และ Trip advisor จัดอันดับให้จังหวัดเชียงใหม่เป็นเป้าหมายการเดินทาง Top 25 Destinations ของเอเชีย อันดับที่ 6 และเป็น Top 10 Cities ของเอเชียจากนิตยสาร Conde Nest Traveler (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่, 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา

เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาเป็นเครื่องดนตรีที่มีความโดดเด่นชัดเจน ทั้งวิธีการบรรเลง เสียง รูปร่าง และลักษณะการประสมวง มักจะใช้ในการประกอบพิธีกรรม ถ้ากล่าวถึงพิธีกรรมล้านนาแล้วมีพิธีเพียง 2 แนวคือ แนวพุทธกับแนวผี คือ พิธีกรรมเชิงพระพุทธศาสนา และพิธีกรรมเกี่ยวกับผี ซึ่งทั้ง 2 แนวดังกล่าว ดนตรีมีบทบาทเป็นเพียงส่วนประกอบ อีกหน้าที่หนึ่งของดนตรีพื้นบ้านล้านนา คือ การใช้ประกอบการแสดง ดนตรีจะมีบทบาทสำคัญต่อการแสดงหลายอย่าง ทั้งการแสดงเพื่อประกอบในงานประเพณี และเพื่อความบันเทิง ดังจะเห็นได้ว่าการฟ้อนรำหรือการขับซอหรือขับขานนั้นจะต้องมีดนตรีประกอบเสมอ

เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาสามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเภท คือ เครื่องดนตรีที่ใช้การดีด เครื่องดนตรีที่ใช้การสี เครื่องดนตรีที่ใช้การตี และเครื่องดนตรีที่ใช้การเป่า ดังตารางต่อไปนี้ (สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว, 2559)

ตารางที่ 1 การจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

<u>เครื่องดีด</u>	<u>เครื่องสี</u>	<u>เครื่องตี</u>	<u>เครื่องเป่า</u>
พิณเปี๊ยะ ซึง พิณเมืองน่าน	สะล้อ สะล้อเมืองน่าน	กลองกบ กลองตะหลดปด กลองต็อบ กลองเต่งถิ้ง กลองป่งโป้ง กลองปูชา กลองปูเจ่ กลองมองเซิง กลองมองลาว กลองสะบัดชัย กลองสิ้งหม้อง กลองหลวงกลองอืด กลองแอว พาทย์ไม้ ระนาดทุ้ม พาทย์ฆ้อง พาทย์เหล็ก ฆ้อง สว่า	ปี่จุม ปี่แนน้อย ปี่แนหลวง ขลุ่ย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากรายชื่อของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาข้างต้น ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาต่างๆ และได้เลือกเครื่องดนตรีที่ต้องการนำมาใช้ในบทประพันธ์ดังนี้

1) ปี่จุม หรือปี่ชุมเป็นเครื่องดนตรีล้านนา ไม่ทราบประวัติความเป็นมาที่ชัดเจน เหตุที่เรียกว่าปีชุม เพราะใช้บรรเลงเป็นจุมหรือเป็นชุด (สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว, 2559) โดยในวงดนตรีพื้นบ้านล้านนานั้นจะประกอบด้วยปี่ชุมตั้งแต่ 3 เลาขึ้นไป แบ่งชื่อของปี่จุมตามขนาดได้แก่ ปี่เก๊า ปี่แม่ ปี่กลาง และปี่ก้อย

2) สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีประเภทสายโดยใช้คันสี มี 2 สาย (บางประเภทมี 3 สาย) สะล้อที่นิยมบรรเลงคือสะล้อที่มี 2 สาย ส่วนสะล้อ 3 สายไม่ค่อยมีผู้นิยมเล่น เพราะเล่นยากกว่าสะล้อ 2 สาย นอกจากใช้ในการบรรเลงเดี่ยวแล้ว ยังนิยมใช้บรรเลงร่วมกับวงดนตรีพื้นเมืองสะล้อ-ซึง หรือบางแห่งใช้บรรเลงร่วมกับปี่ชุมประกอบการซอ บทเพลงที่เล่นมักเป็นเพลงพื้นเมืองของล้านนา ผู้ที่ทำสะล้อขายจะเป็นแหล่งเดียวกันกับที่ทำซึงขาย และนักดนตรีที่เล่นเป็น ส่วนมากมักจะทำไว้เล่นเองเช่นเดียวกับซึง

3) ซึง เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด มี 4 สาย แต่แบ่งออกเป็น 2 เส้น เส้นละ 2 สาย มีลักษณะคล้าย กระจับปี่ แต่มีขนาดเล็กกว่า ลำตัวใช้ไม้เนื้อแข็งชิ้นเดียวคว้านเพื่อเจาะรูตรงกลางทำเป็นฝาปิดด้านหน้า เพื่อทำให้เกิดเสียงที่กังวาน

4) ขลุ่ยเมือง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า มีขนาดเท่าขลุ่ยของภาคกลางมีเสียงเล็กแหลม ลีลาการดำเนินทำนอง จะคอยสอดประสานไปกับเสียงเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ส่วนใหญ่นิยมเล่นอยู่ในวงสะล้อ ซอ ซึง หรืออาจจะใช้บรรเลงเดี่ยว ไม่พบหลักฐานว่ามีการนำไปประสมในวงประเภทอื่นๆ โดยปกติเมื่อมีการบรรเลงร่วมกันเป็นวง นิยมใช้ขลุ่ยเมืองเป็นตัวเทียบเสียงเครื่องดนตรีในวงนั้นๆ ด้วย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

5) กลองปู่จ่า เป็นกลอง 2 หน้าขึงด้วยหนังวัวทั้ง 2 ด้านสร้างจากไม้เนื้อแข็ง ไม้ที่ใช้ต้องเป็นไม้ที่แห้งสนิท ขุดเจาะเป็นโพรงภายใน นิยมบรรเลงกันโดยทั่วไปในการตีประกอบจังหวะให้วงกลองเต่งถิ้ง และวงสะล้อ ซอ ซึง

6) กลองสะบัดชัย เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนาอย่างหนึ่ง ปัจจุบันมักจะพบเห็นในขบวนแห่หรืองานแสดงศิลปะพื้นบ้านโดยทั่วไป ลีลาในการตีมีลักษณะโลดโผน เร้าใจ มีการใช้อวัยวะเช่น ศอก เข่า ศีรษะ ประกอบในการตีด้วย ทำให้การแสดงการตีกลองสะบัดชัยเป็นที่ประทับใจของผู้ชม

7) ฆ้องราว คือฆ้องที่มีหลายขนาด แขวนเรียงกัน ใช้ไม้ตีทำเป็นชุดร่วมแกน เดียวกัน เมื่อโยกแกนนั้นไม้ตีจะตีฆ้องพร้อมกันทุกใบ ในกลุ่มไทใหญ่ เรียกว่า “มองเชิง” ฆ้องถือว่าเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญเครื่องหนึ่งในดนตรีพื้นบ้านล้านนา

8) สว่า หรือ ฉาบ อีกหนึ่งเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ทำด้วยทองเหลือง มีหลายขนาด ส่วนใหญ่จะใช้เล่นกับกลองสะบัดชัย กลองปูเจ่ หรือวงประสมปี่แนเป็นต้น

2.3 เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่ถูกนำมาพัฒนาใหม่

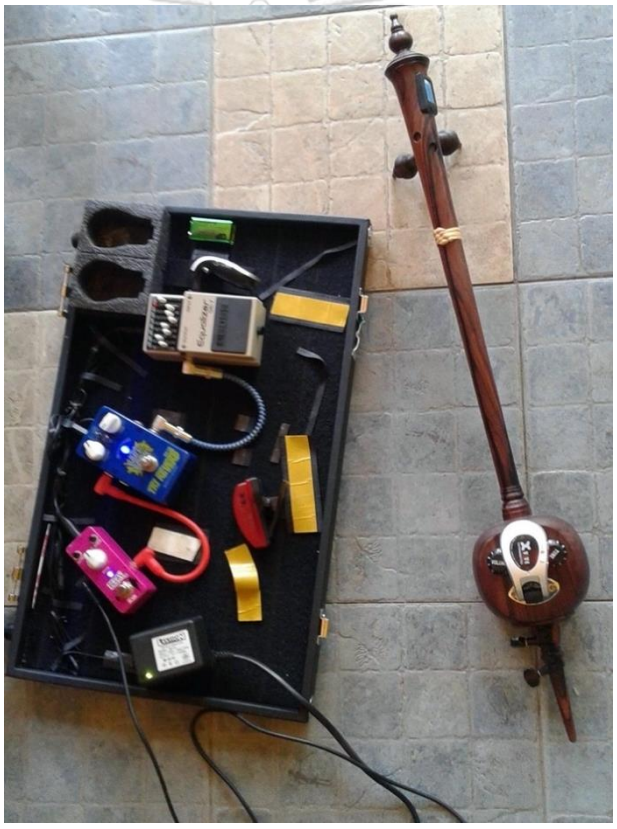
ในบทประพันธ์เพลง *“ศรีนครพิงค์”* นอกเหนือจากการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนามาใช้ในการบรรเลงแล้ว ยังได้นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่คิดค้น และพัฒนาขึ้นใหม่ โดย ภานุทัต อภิชนาธง (พ.ศ.2517- ปัจจุบัน) ครูแอ๊ด ภานุทัต เป็นนักดนตรี และนักแต่งเพลงพื้นบ้านล้านนาที่มีฝีมือในระดับครู สิ่งที่ทำให้ครูแอ๊ดมีชื่อเสียงที่สุดคือ บรรเลงเครื่องดนตรีไทยได้ทุกชนิด และเครื่องดนตรีถนัดที่สุดคือดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยผู้ประพันธ์ได้รับความกรุณาจากครูแอ๊ดในการเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการร่วมบรรเลงบทประพันธ์บทนี้ นอกจากนี้ยังได้ให้ความกรุณานำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่ครูแอ๊ดคิดค้นขึ้นใหม่มาบรรเลงในบทประพันธ์ *“ศรีนครพิงค์”* มีทั้งหมด 3 ชนิด ดังนี้

ภาพประกอบ 1 ซึงคอร์ด

1) ซึงคอร์ด มีลักษณะรูปร่างเหมือนกับซึง มี 6 สาย หรือแบ่งเป็น 3 คู่ และมี 3 แนว และมีเฟรตส์ (Frets) เพื่อให้สามารถบรรเลงคอร์ดได้เหมือนกับกีตาร์ การตั้งสายซึงคอร์ดจะตั้งสายตาม 3 สายคู่ล่างของกีตาร์ เพื่อให้สามารถบรรเลงคอร์ดได้ครบทุกประเภท มีวงจรอิเล็กทรอนิกส์ข้างในตัวซึงเพื่อขยายเสียง โดยแนวคิดของการทำซึงคอร์ดเริ่มมาเมื่อประมาณ 20 กว่าปีที่แล้ว เมื่อครูแอ๊ดได้สอนนักเรียนที่วัดลอยเคราะห์ จ.เชียงใหม่ ในตอนนั้นเป็นการพานักดนตรีที่รุ่นออกไปแสดงตามงานต่างๆ การขยายเสียงของซึงต้องใช้ไมโครโฟนขยายเสียงเท่านั้น และการบรรเลงซึงมีการพยายามที่จะทำรูปแบบของการเล่นให้เป็นคอร์ดแต่ยังทำไม่ได้ เพราะมี 2 สาย หลังจากนั้นครูแอ๊ดได้มีโอกาสไปดูการบันทึกเสียงของจรัล มโนเพ็ชร ซึ่งจรัลได้ใช้ซึงที่มีลักษณะเป็น 3 คู่ หรือ 6 สาย สามารถเล่นโน้ตครึ่งเสียงหรือโครมาติกได้ แต่ในขณะนั้นยังไม่มีแนวคิดในการทำซึงให้เป็นคอร์ดให้สามารถบรรเลงคอร์ดแบบกีตาร์ จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาซึงคอร์ดในปัจจุบัน (ภานุทัต อภิชนาธง, สัมภาษณ์ 15 พฤศจิกายน 2562)

ภาพประกอบ 2 ดับเบิลซึง

2) ดับเบิลซึง มีลักษณะรูปร่างเหมือนซึง แต่มีขนาดเท่ากับดับเบิลเบส ถอดแบบจากดับเบิลเบส โดยแนวคิดของครูแอ๊ดคือ การทำเครื่องดนตรีล้านนาให้เป็นแบบเครื่องดนตรีสากล และการทำเครื่องดนตรีสากลให้เป็นแบบเครื่องดนตรีล้านนา ดับเบิลซึงทำจากไม้ซ้อที่มีน้ำหนักเบา ไม้ซ้อนิยมเอามาทำกลอง เช่น กลองสะบัดชัย กลองปูเจ่ ตัวของดับเบิลซึงปิดหน้า-หลังด้วยไม้สนประสาน หนา 15 มิลลิเมตร ตัวฟิงเกอร์บอร์ดทำจากไม้แอช มี 4 สาย เจาะรูข้างทั้ง 2 ด้านของลำตัวพร้อมฉลุลวดลายของดับเบิลซึงเพื่อให้เกิดเสียงกังวาน มีวงจรอิเล็กทรอนิกส์ข้างในตัวซึงเพื่อขยายเสียง เมื่อดีดจะทำให้เกิดเสียงที่ทุ้มคล้ายดับเบิลเบส ครูแอ๊ดต้องการสร้างสรรค์ความเป็นล้านนาให้แก่ดับเบิลเบสเพื่อให้เข้ากับการบรรเลงในวงซึงคอร์ด และวงดนตรีพื้นเมือง และเป็นที่แปลกตาสำหรับผู้ชม จึงได้คิดค้น และสร้างดับเบิลซึงขึ้นมาเฉกเช่นปัจจุบัน (ภานุทัต อภิชนาธง, สัมภาษณ์ 15 พฤศจิกายน 2562)



ภาพประกอบ 3 สะล้อไฟฟ้า

3) สะล้อไฟฟ้า มีลักษณะเหมือนกับสะล้อ มี 2 สาย ได้แนวคิดมาจากการเกิดปัญหาทางด้านย่านเสียงเมื่อทดลองออกแสดงครั้งแรก กล่าวคือเกิดการสะท้อนกลับของเสียง ครูแอ๊ดได้ใช้ไมโครโฟนแบบหนีบเพื่อขยายเสียง แต่เกิดปัญหาเรื่องความถี่ทำให้เกิดคลื่นเสียงรบกวน จึงเปลี่ยนมาใช้การติดวงจรอิเล็กทรอนิกส์ช่วยขยายเสียงเข้าไป เพื่อให้สามารถบรรเลงโดยผ่านเครื่องขยายเสียงได้ สะล้อ

ไฟฟ้าทำจากไม้ชิงชันทั้งชิ้น มีปุ่มหมุนสำหรับปรับ Volume และ Tone คล้ายกับกีตาร์ นอกจากนี้ครูแอ๊ดยังได้เพิ่มเครื่องตั้งเสียง (Tuner) เพื่อเพิ่มความสะดวกสบายในการตั้งสาย ทางด้านการตั้งสายสะล้อไฟฟ้ายังไม่สามารถบรรเลงได้ในทุกกุญแจเสียง ต้องปรับตามกุญแจเสียงของบทเพลงนั้นๆ แทนการปรับตั้งสายใช้คันตั้งสายที่มีระบบเฟืองแบบเดียวกับกีตาร์ และสามารถต่อสัญญาณกับเครื่องขยายเสียงแบบไร้สายได้ โดยผ่านเอฟเฟกต์ของกีตาร์ เช่น EQ Reverb และ Delay เป็นต้น (ภานุทัต อภิชนาธง, สัมภาษณ์ 15 พฤศจิกายน 2562)

2.4 บทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง

1) *Elegy Snow in June for Cello and Percussion* ประพันธ์โดย ทัน ดุน (Tan Dun, พ.ศ.2500-ปัจจุบัน) ทัน ดุน (Tan Dun, 2015a) เป็นหนึ่งในนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยชาวจีนที่มีความเป็นเอกลักษณ์ในการนำสิ่งของต่างๆ มาทำเป็นเครื่องดนตรีใช้บรรเลงในเพลงของเขาเอง เช่น การเป่ากระดาษ การใช้เสียงโดยการทำให้น้ำกระเพื่อม การใช้หินมาประกอบจังหวะ การนำเครื่องดนตรีสากลมาเลียนแบบเครื่องดนตรีจีน เป็นต้น ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาผลงานของ ทัน ดุน และได้แรงบันดาลใจจากบทประพันธ์ของเขาเป็นอย่างมาก โดยยกตัวอย่างบทประพันธ์ที่โดดเด่น และเกี่ยวข้องกับงานของผู้ประพันธ์โดยตรง

ตัวอย่างที่ 2.1 การใช้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงเลียนแบบเครื่องดนตรีจีน ในเพลง *Elegy Snow in June*

จากตัวอย่างที่ 2.1 จะเห็นได้ว่า ทัน ดุน ได้นำเชลโลมาบรรเลงเลียนแบบวิธีการเล่นของซอเอ้อหู (Erhu) โดยให้เชลโลเล่นโน้ตไถล จากโน้ตหนึ่งไปอีกโน้ตหนึ่ง จากนั้นเปลี่ยนมาใช้การดีด (Pizzicato) โดยการเลียนแบบเสียงของกู่เจิง (Guzheng)

2) *The Map Concerto for Violoncello, Video and Orchestra* ประพันธ์โดย ทัน ดุน (Tan Dun, 2015b) บทประพันธ์นี้เป็นอีกหนึ่งบทประพันธ์ที่ให้แรงบันดาลแก่ผู้ประพันธ์เป็นอย่างมาก เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตก โดยจะเน้นที่เชลโล และเครื่องดนตรีพื้นบ้านของชาวเขาในประเทศจีนเป็นหลัก ในแนวคิดหลักของบทประพันธ์นี้คือการให้วงออร์เคสตราบรรเลงไปพร้อมกับวิดีโอที่เป็นการบันทึกภาพของนักดนตรีพื้นบ้านที่กำลังบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านของตน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.2 การใช้เครื่องเคาะเป็นเครื่องบรรเลงหลัก ในเพลง *The Map* ท่อนที่ 3 Daluizi

จากตัวอย่างที่ 2.2 ทัน ดุนได้นำฉาบจากวิดีโอมาเป็นเครื่องบรรเลงหลัก โดยกำหนดให้เครื่องสายวางคันชักลงแล้วเปลี่ยนมาใช้การดีดแทน โดยให้ดีดคล้ายกับกีตาร์ (Strumming) และบรรเลงพร้อมกับฉาบในวิดีโอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.3 การบรรเลงปี่พร้อมกับวงออร์เคสตรา ในเพลง *The Map* ท่อนที่ 4 Miao Suona

จากตัวอย่างที่ 2.3 ทัน ดุนได้นำปี่ที่เป็นวิดีโอมาบรรเลงเป็นทำนองหลัก โดยมีเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้บรรเลงแนวจังหวะเขบ็ต 1 ชั้น โดยอาศัยเสียงที่เป็นธรรมชาติของปี่แนมาใช้ ทำให้ได้เสียงที่มีความเหน่อ ซึ่งเป็นเสน่ห์อีกอย่างของเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

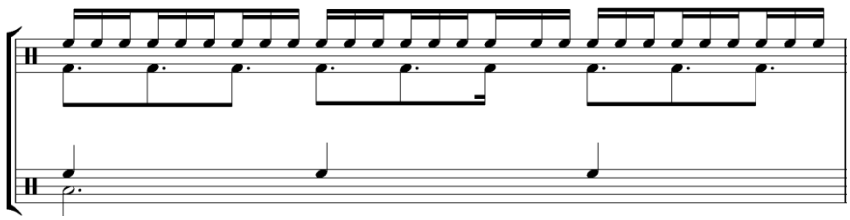
3) *Threnody for Carlos Chávez* บทประพันธ์เพลงของนักประพันธ์ชาวอเมริกัน ลู ฮาร์ริสัน (Lou Harrison, พ.ศ.2460-2546) ลู ฮาร์ริสัน โด่งดังจากการประพันธ์เพลงโดยใช้ดนตรีกาเมลัน (Gamelan) ดนตรีพื้นบ้านของประเทศอินโดนิเซีย มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลง ในบทประพันธ์ *Threnody for Carlos Chávez* เป็นการนำดนตรีกาเมลันมาบรรเลงพร้อมวิโอลา โดยให้วิโอลาบรรเลงทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.4 การใช้ดนตรีกาเมลันบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ในเพลง *Threnody for Carlos Chávez*

จากตัวอย่างที่ 2.4 ลู ฮาร์ริสัน ได้นำวิโอลามาบรรเลงในแนวทำนองหลัก โดยให้เครื่องดนตรีกาเมลันยังคงบรรเลงจังหวะในแบบฉบับเดิม โดยแต่ละท่อนจะเน้นกำหนดจังหวะ คือการใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 3 ตัว โน้ตตัวดำ 3 ตัว และโน้ตตัวขาวประจุด 3 ตัวเสมอ โดยโน้ตข้างบนสุดจะเป็นการบรรเลงของวิโอลา ดังตัวอย่างที่ 2.5

ตัวอย่างที่ 2.5 จังหวะที่ถูกกำหนดใช้ในเพลง *Threnody for Carlos Chávez*



4) *The Harmony of Chimes (ประสานเสียงสำเนียงระฆัง)* ประพันธ์โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร จัดขึ้นโดยกระทรวงวัฒนธรรม และบรรเลงโดยวง Bangkok Symphony Orchestra โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ได้อธิบายแนวคิดของการประพันธ์นี้ไว้ว่า ต้องการประพันธ์เพลงที่มีส่วนประกอบของเครื่องตีที่เป็นโลหะ และต้องการให้ผู้ฟังได้สัมผัส และเข้าใจในเรื่องวัฒนธรรมอย่างแท้จริง โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อลบเขตพรมแดนของประเทศออก แล้วใช้เสียงดนตรีมาเป็นตัวเชื่อมพรมแดนแทน เพื่อให้มองเห็นภาพรวมว่า ประเทศในกลุ่มอาเซียนเป็นประเทศเดียวกัน

การที่จะลบเขตพรมแดนของประเทศในกลุ่มอาเซียนออก และใช้เสียงดนตรีเชื่อมพรมแดนนั้น จำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ในแต่ละประเทศสมาชิกกลุ่มอาเซียน อาทิ พิณ ซอง เกาะ (Saung Gauk) ของประเทศพม่า, ปี่แน (Pii-nae) ของภาคเหนือในประเทศไทย, ฆ้องกุลินตัง (Kulintang) ของประเทศฟิลิปปินส์, ฆ้องโบนัง (Bonang) ของประเทศอินโดนีเซีย และดัน เบา (Dan Bao) ของประเทศเวียดนามนำมาประกอบในการบรรเลงของบทประพันธ์ชิ้นนี้ ท่อนที่ 3 หนังใหญ่ (Wayang Kulit) ผู้ประพันธ์ได้นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อว่า ฆ้องโบนัง เครื่องดนตรีประจำชาติของอินโดนีเซีย เพื่อเลียนแบบเสียงของวงดนตรีกาเมลันของประเทศอินโดนีเซีย โดยมีการพัฒนาทำนอง และรูปแบบของจังหวะที่หลากหลายคล้ายคลึงกับการบรรเลงวงดนตรีกาเมลัน

บทประพันธ์นี้ ประกอบไปด้วย 7 ท่อนเพลง ซึ่งแต่ละท่อนจะมีที่มาที่ไปของการนำเสนอแตกต่างกัน โดยผู้ประพันธ์ได้ทำการคัดเลือกเทคนิค และแนวคิดที่สำคัญของบทเพลง ดังนี้

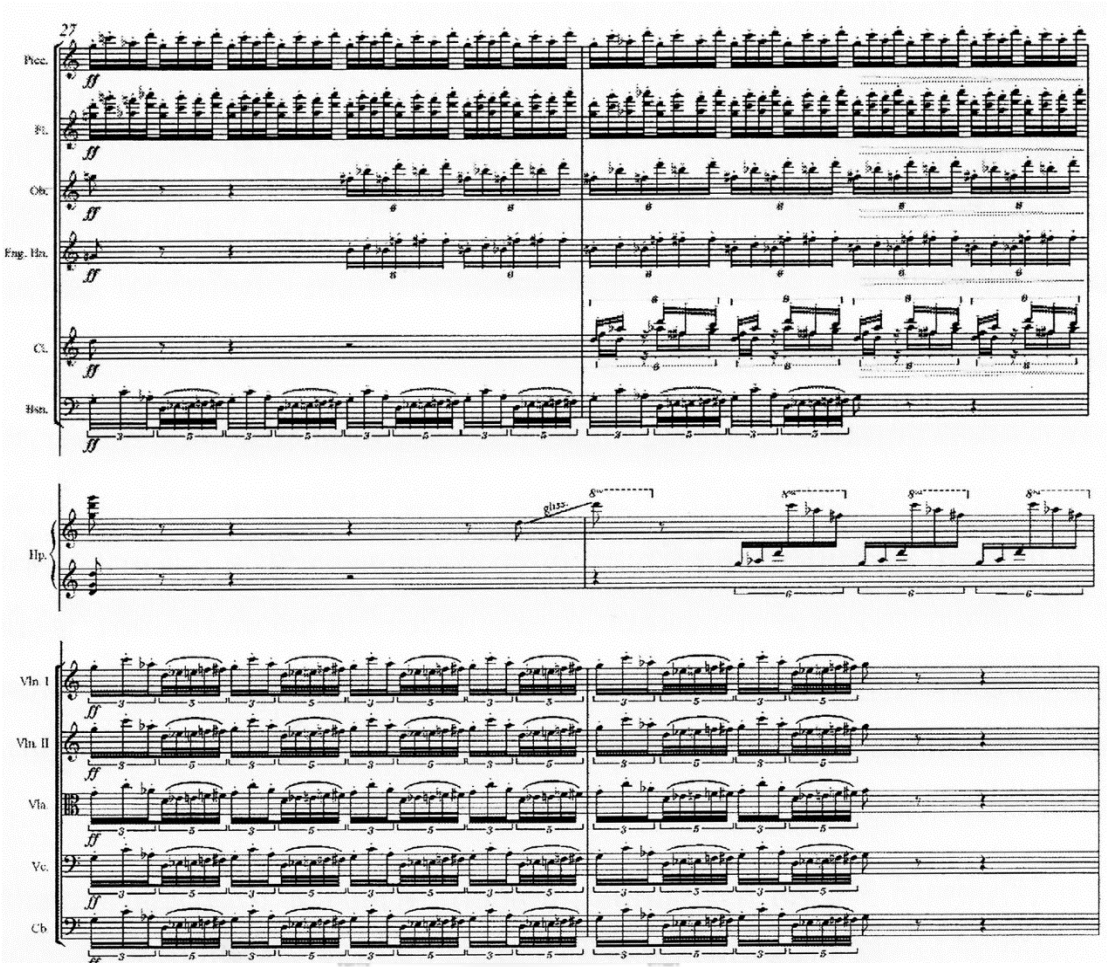
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.6 การใช้เครื่องดนตรีตะวันตกเลียนแบบเสียงทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ และเสียงกลองพื้นบ้าน ในเพลง *The Harmony of Chimes* ท่อนที่ 1 เสียงระฆัง

จากตัวอย่างที่ 2.6 แสดงถึงการนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงเลียนแบบเครื่องดนตรีพื้นบ้าน และการใช้เครื่องสายใช้การบรรเลงแบบดีดเพื่อเลียนแบบเสียงของกลองพื้นบ้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.7 การใช้คอร์ดขยาย ในเพลง *The Harmony of Chimes* ท่อนที่ 2 กล้วยไม้ตะชิน



จากตัวอย่างที่ 2.7 แสดงถึงการใช้คอร์ดขยาย (Extended Chord) ในท่อนที่ 2 กล้วยไม้ตะชิน เป็นการขยายคอร์ดโดมินันท์ (Dominant) ในระดับใหญ่ โดยใช้โน้ตค้างที่ G และใช้คอร์ดขยายในแนวเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสาย

ตัวอย่างที่ 2.8 การใช้ลายแคนมาสร้างเป็นทำนอง ในเพลง *The Harmony of Chimes* ท่อนที่ 4 พญานาค

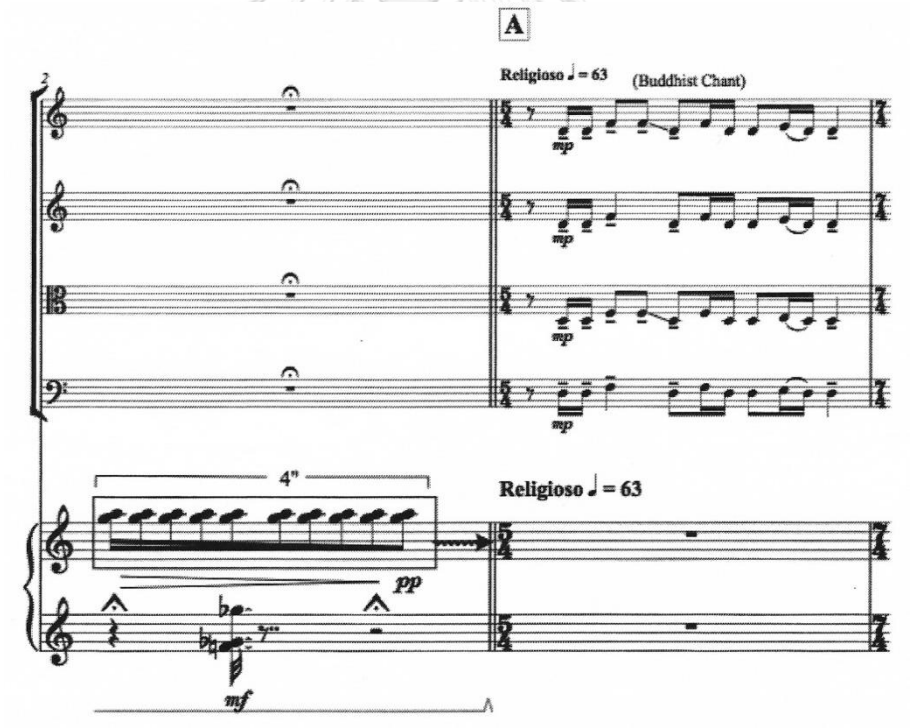
จากตัวอย่างที่ 2.8 แสดงถึงการใช้ลายแคนมาสร้างเป็นทำนอง ในท่อนที่ 4 พญานาค เทคนิคนี้เป็นเทคนิคหนึ่งที่น่าสนใจโดยการนำลายของแคนแบบดั้งเดิมมาบรรเลงโดยเครื่องดนตรีตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) *Quintet for the Spirits of ASEAN (จิตวิญญาณแห่งอาเซียน)* ประพันธ์โดย ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เป็นบทประพันธ์ที่ได้นำองค์ความรู้ของดนตรี และวัฒนธรรมพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคอาเซียนมาผสมผสานกัน บรรเลงผ่านเครื่องดนตรีตะวันตก โดยการใช้รูปแบบของวงที่เรียกว่า “เปียโน ควินเท็ท” ที่ประกอบไปด้วย ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา เชลโล และเปียโน ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวได้ถูกนำมาดัดแปลงการใช้เสียงเพื่อแทนเครื่องดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคได้อย่างลงตัว เพลงจิตวิญญาณแห่งอาเซียนนั้น มีความยาวประมาณ 45 นาที ประกอบไปด้วยการบรรเลงทั้งหมด 12 ท่อน คือ 1) เพรลูด 2) บทสรรเสริญพระรัตนตรัย 3) ลำสีพันดอน 4) หน้ากาล 5) เกจอก เลซุง 6) กากุลา 7) จะยอ 8) บุโรพุทโธ 9) อิเหนา และบุษบา 10) ทะเลสาบอินเล 11) วงฆ้องวงของเผ่าม้ง และ 12) โพสต์ลูด โดยผู้ประพันธ์ได้ทำการคัดเลือกเทคนิค และแนวคิดที่สำคัญของบทเพลง ดังนี้

บทสรรเสริญพระรัตนตรัย เป็นการบ่งบอกถึงความรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาในประเทศไทย ทำให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการถึงวัดวาอารามที่คนไทยคุ้นเคยกันดี นอกจากนี้ยังแสดงถึง ความสงบ ความมีมนต์ขลัง ความเลื่อมใสของคนไทยที่มีต่อพระพุทธศาสนา จากบทเพลงเป็นการใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องสายบรรเลงแทน เสียงคำสวด “อะระหัง สัมมาสัมพุทโธ ภะคะวา / พุทธัง ภะคะวันตัง อะภิวาเทมิ (กราบ) / สวากขา โต ภะคะวะตา ธัมโม / ธัมมัง นะมัสสามิ (กราบ) / สุปะฏิปันโน ภะคะวะโต สาวะกะสังโฆ สังฆัง นะมามิ (กราบ)” สลับกับโน้ตขั้นคู่เสียงต่ำของเปียโน ซึ่งใช้แทนคำว่า “กราบ” นอกจากนี้ยังใช้ขั้นคู่เสียงสูงของเปียโนในการทำเสียงคล้ายกับกระดิ่ง และระฆังที่แขวนอยู่ในวัดที่กำลังพลิ้วไหวไปตามลม จากบทสรรเสริญพระรัตนตรัยนี้ทำให้ผู้ประพันธ์ในฐานะผู้ฟังรู้สึกถึงความสงบ ความศรัทธา การอยู่ในภวังค์ และจินตนาการบรรยากาศของวัดในประเทศไทย ดังตัวอย่างที่ 2.9

ตัวอย่างที่ 2.9 การนำบทสวดมาดัดแปลงเป็นรูปแบบโน้ตดนตรี ในเพลง *Quintet for the Spirits of ASEAN* ท่อนที่ 2 บทสรรเสริญพระรัตนตรัย



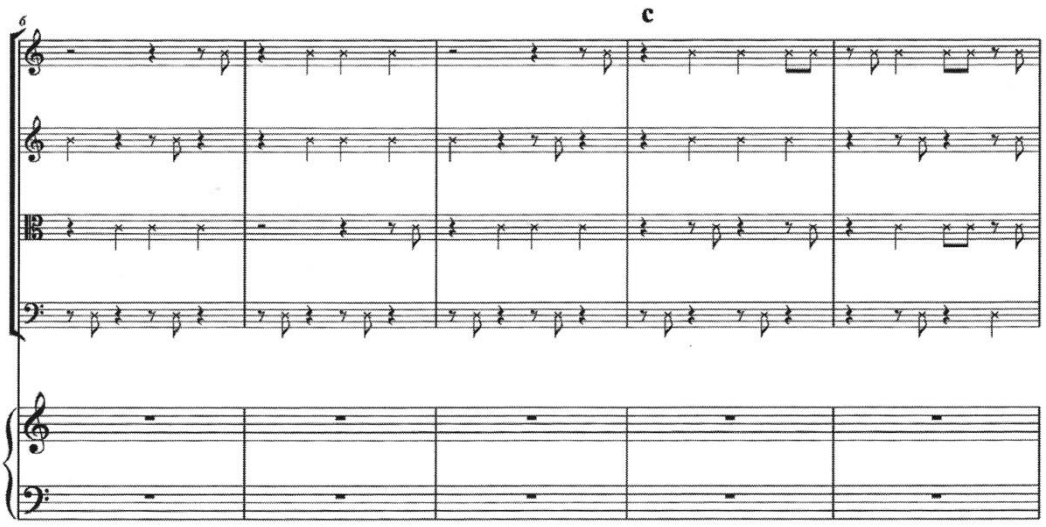
เกจอก เลซุง ในท่อนนี้มีความน่าสนใจตรงที่การให้ความสำคัญของเสียงเคาะจังหวะผ่านเสียงของส่วนที่เป็นไม้ของเครื่องดนตรี มีการเปลี่ยนจังหวะจากธรรมดาให้เร็วขึ้น และซับซ้อนยิ่งขึ้น โดยสลับการเคาะระหว่างนักดนตรี 4 คน จากนั้นช่วงกลางเพลงเริ่มบรรเลงเปียโนขึ้นมา สลับกับการเคาะจังหวะของดนตรีเครื่องสาย โดยผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิด และวิธีการตำข้าว โดยการใช้สากตำข้าวที่ทำ

จากไม้มากระทบครกที่ทำจากไม้ท่อนเช่นกัน ซึ่งเป็นการแสดงถึงฤดูเก็บเกี่ยวของชาวนาในประเทศอินโดนิเซีย ดังตัวอย่างที่ 2.10 และ ตัวอย่างที่ 2.11

ตัวอย่างที่ 2.10 การเปลี่ยนบริบทของเครื่องสายมาเป็นเครื่องเคาะ ในเพลง *Quintet for the Spirits of ASEAN* ท่อนที่ 5 เกจอก เลซุง

ตัวอย่างที่ 2.11 การเปลี่ยนบริบทของเครื่องสายมาเป็นเครื่องเคาะ ในเพลง *Quintet for the Spirits of ASEAN* ท่อนที่ 5 เกจอก เลซุง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



วงฆ้องของเผ่าม้ง ในท่อนนี้กล่าวถึงชาวเขาเผ่าม้ง โดยการเลียนเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน นั่นคือ “ฆ้อง” ซึ่งผู้ประพันธ์ได้พรรณนาถึงวิถีชีวิต และพิธีกรรมของชาวเขาเผ่าม้ง โดยใช้สังคีตลักษณ์การแปร เป็นท่อนที่มีทำนองหลักสั้นๆ ของดนตรีเผ่าม้ง ส่วนที่เหลือเป็นโน้ตทางแปร นอกจากนี้ยังนำกลุ่มโน้ตมาใช้ซ้ำๆ กัน หรือเรียกว่าโมทีฟ โดยเป็นการโต้ตอบของเปียโน และเครื่องสาย อีกทั้งยังมีการนำเทคนิคการดีดของเครื่องสายเอามาใช้ประกอบ มีการนำโพลิคอร์ด (Polychord) มาใช้โดยการใช้คอร์ด 3 คอร์ดผสมกัน ทำให้เมื่อฟังแล้วรู้สึกจินตนาการถึงความงดงามของวิถีชีวิตของชาวเขาเผ่าม้ง ดังตัวอย่างที่ 2.12 และ ตัวอย่างที่ 2.13

ตัวอย่างที่ 2.12 การแปรโน้ตจากทำนองหลัก ในเพลง *Quintet for the Spirits of ASEAN* ท่อนที่ 11 วงฆ้องของเผ่าม้ง

ตัวอย่างที่ 2.13 การใช้โพลิคอร์ด ในเพลง *Quintet for the Spirits of ASEAN* ท่อนที่ 11 วงฆ้องของเผ่าม้ง

6) *บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ "กรุงเทพมหานคร" สำหรับวงออร์เคสตรา* ประพันธ์โดย รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่บรรยายความประทับใจของ *"กรุงเทพมหานคร"* ซึ่งประพันธ์ขึ้นโดยใช้ผสมผสานกับทำนอง และวัตถุดิบทางดนตรีที่ได้รับจากดนตรีหลากหลายสไตล์ ได้แก่ ดนตรีแจ๊ส ดนตรีไทยร่วมสมัย และดนตรีลูกทุ่ง โดยพัฒนาบทประพันธ์ และสร้างเนื้อดนตรีจากเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาบทประพันธ์ *"กรุงเทพมหานคร"* ผู้ประพันธ์พบว่ามีแรงบันดาลใจ และเทคนิคทางดนตรีหลายชนิดที่น่าสนใจ ดังนี้

6.17 การคัดทำนอง (Quotation)

ตัวอย่างที่ 2.14 การคัดทำนอง

จากตัวอย่างที่ 2.14 ได้แสดงถึงการคัดทำนองของเพลง “ขอใจเธอแลกเบอร์โทร” เพื่อนำมาพัฒนาต่อ ซึ่งเป็นอีกเทคนิคที่ช่วยสร้างสีสันมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 2.15 การคัดทำนอง ในเพลง*กรุงเทพมหานคร*

จากตัวอย่างที่ 2.15 เป็นการนำทำนองเพลง “ขอใจเธอแลกเบอร์โทร” จากตัวอย่างที่ 2.14 มาพัฒนา และบรรเลงโดยโอโบ และบาสซูน โดยมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของค่าโน้ตให้ซับซ้อนขึ้น

7) *บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* ประพันธ์โดย ดร.กานต์ สุริยาศศิน เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีวัตถุประสงค์ในการเสนอแนวคิด และกลวิธีการประพันธ์บทเพลงร่วมสมัยที่ผสมผสานอัตลักษณ์ของดนตรีไทยเข้ากับกลวิธีการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก โดยบทประพันธ์แบ่งเป็น 4 กระบวน ได้แก่ ขลุ่ยปี่เคล้าเล่าดนตรี พาทย์ตีระนาดฆ้อง เรียงประดับหน้าทับกลอง และร้อยทำนองเสียงประพรม

จากการที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาบทประพันธ์ *“ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม”* ผู้ประพันธ์ได้พบว่ามีวัตถุดิบ และเทคนิคทางดนตรีหลายชนิดที่น่าสนใจ ดังนี้

7.1 การสร้างทำนองให้สัมพันธ์กับการเปลี่ยนคอร์ด

ตัวอย่างที่ 2.16 การสร้างทำนองให้สัมพันธ์กับการเปลี่ยนคอร์ด ในเพลง*ประสานดุริยะสำเนียง*

จากตัวอย่างที่ 2.16 คือการทดลองวางแผนการเปลี่ยนคอร์ด (Chord Changes) ให้สัมพันธ์กับการใช้โน้ตตัวที่ 4 และ 7 ของบันไดเสียงที่นำมาใช้ร่วมกับคอร์ดนั้นๆ เมื่อแนวทำนองใช้โน้ตตัวที่ 4 ของบันไดเสียงที่นำมาใช้สร้างคอร์ด ให้ถือว่าเป็นการแนะนำให้ติดตามด้วยคอร์ดที่ใช้โน้ตนั้นเป็นโทนิก และเมื่อแนวทำนองใช้โน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง ให้ถือว่าเป็นการแนะนำให้ติดตามด้วยคอร์ดที่เป็นโดมินันท์ของคอร์ดเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

7.2 การพัฒนาทำนองโดยใช้หน่วยจังหวะ และการประสานเสียงอย่างวงบิ๊กแบนด์

ตัวอย่างที่ 2.17 การพัฒนาทำนองโดยใช้หน่วยจังหวะ และการประสานเสียงอย่างวงบิ๊กแบนด์ ใน เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง*

จากตัวอย่างที่ 2.17 คือการประสานเสียงแนวทำนองในห้องที่ 56 ที่ ดร.กานต์ได้ทดลองใช้โน้ตที่หน่วยจังหวะ และการประสานเสียงตามอย่างที่นิยมกระทำในวงบิ๊กแบนด์ เพื่อเป็นการเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง

7.3 การพัฒนาทำนองที่ใช้ลีลาเหมือนวิธีการเก็บของระนาด

ตัวอย่างที่ 2.18 การพัฒนาทำนองที่ใช้ลีลาเหมือนวิธีการเก็บของระนาด ในเพลง *ประสานดุริยะสำเนียง*

จากตัวอย่างที่ 2.18 เป็นการกลับทิศทางการเคลื่อนที่ตัวโน้ต เสียงประสานมีความเบาบางกว่าตอนก่อนหน้า และมีการใช้ทำนองลากยาวเป็นฉากหลัง ก่อนที่จะพัฒนาแนวทำนองให้มีการล้อและการขัดบรรเลงโดยเครื่องเป่าลมไม้สลับกับกลุ่มเครื่องตีที่เล่นระดับเสียงได้ นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาทำนองที่ใช้ลีลาเหมือนกลวิธีการเก็บของระนาดปรากฏขึ้นในท่อนนี้

2.5 สรุปแนวคิดที่ได้รับจากการศึกษาบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง

ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องจำนวน 7 บทประพันธ์ ทำให้ได้รับแนวคิด และเทคนิคที่มีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์ โดยสามารถนำมาประยุกต์ใช้ ดังนี้

1) การใช้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงเลียนแบบเครื่องดนตรีพื้นบ้าน
2) การพัฒนาทำนองโดยใช้หน่วยจังหวะ และการประสานเสียงอย่างวงบิ๊กแบนด์
3) การคัดทำนอง
4) การสลับการบรรเลงเครื่องเคาะในแต่ละจังหวะ
5) การสร้างทำนองให้สัมพันธ์กับการเปลี่ยนคอร์ด
6) การใช้โพลิคอร์ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 3
อรรถาธิบาย

3.1 แรงบันดาลใจและการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง: "*ศรีนครพิงค์*"

บทประพันธ์เพลง "*ศรีนครพิงค์*" ได้รับแรงบันดาลใจจากความทรงจำในวัยเด็ก และความผูกพันของผู้ประพันธ์ที่มีต่อจังหวัดเชียงใหม่ ผนวกกับดนตรีแจ๊สที่ผู้ประพันธ์ชำนาญ จึงทำให้เกิดบทประพันธ์บทนี้ขึ้น ซึ่งเป็นการผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างดนตรีพื้นบ้านล้านนา และดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์ได้ใช้เวลาในการศึกษาหาข้อมูล และหาความเป็นไปได้ในการที่จะเชื่อมโยงเสียงดนตรีทั้งสองให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูล และศึกษาในจังหวัดเชียงใหม่ ผู้ประพันธ์ได้สอบถาม และศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านล้านนากับครูแอ๊ด ภานุทัต อภิชนาธง ครูเพลงพื้นบ้านล้านนา จึงได้ข้อสรุปว่า ทางด้านของลักษณะการบรรเลง และการเทียบเสียง (Tuning) กับเครื่องดนตรีตะวันตกนั้น มีความเป็นไปได้อย่างมากที่จะนำดนตรีทั้งสองชนิดมาเชื่อมต่อเข้าด้วยกัน โดยการเน้นเลือกกุญแจเสียงที่เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาสามารถบรรเลงได้โดยให้เกิดความเพี้ยนน้อยที่สุด ในการบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาบรรเลงนั้น ทำให้เกิดเสียงที่เกือบจะตรงกับการเทียบเสียงแบบดนตรีตะวันตก (เสียงเหน่อ) จึงเป็นเสียงที่ทำให้บทประพันธ์มีความแปลกใหม่ และน่าสนใจ

ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้วงแจ๊ส ออร์เคสตราขนาดใหญ่ ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกอาทิ เครื่องสาย (String) เครื่องเป่าทองเหลือง (Brass) เครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind) และเครื่องตี (Percussion) ผสมกับวงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประกอบไปด้วย เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า รวมผู้บรรเลงทั้งสิ้นประมาณ 30 คน เพื่อสร้างเสียงดนตรีที่ยิ่งใหญ่ และเป็นอันหนึ่งอันหนึ่งเดียวกัน โดยจะเน้นเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้เป็นจุดเด่น และใช้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงเสียงประสานที่มีความเป็นแจ๊ส ผสมกับดนตรีคลาสสิค บทประพันธ์ประกอบด้วยท่อน 4 ท่อน มีความยาวในการบรรเลงทั้งหมดประมาณ 30 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2 อรรถาธิบายกระบวนที่ 1 “ดอยสุเทพเป็นศรี”

3.2.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

กระบวนที่ 1 ดอยสุเทพเป็นศรี ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงวัดพระธาตุดอยสุเทพ ซึ่งเป็นวัดคู่บ้านคู่เมืองที่สำคัญของจังหวัดเชียงใหม่ โดยบรรยายผ่านบทเพลงเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา และความศรัทธาของชาวเชียงใหม่ที่มีต่อวัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหาร และประวัติศาสตร์ของการสร้างทางขึ้นวัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหารโดยครูบาศรีวิชัย

3.2.2 แนวคิดในการจัดระเบียบเสียงของบทประพันธ์

1) การประสานเสียงคู่สาม และขั้นคู่สี่ ในท่อนบทบรรเลงโหมโรง (Overture) ผู้ประพันธ์ต้องการให้เครื่องสายค่อยๆ บรรเลงทีละชิ้นจนครบห้าแนว โดยการนำขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่มาใช้ ทำให้เกิดเสียงที่มีความยิ่งใหญ่ทรงพลัง

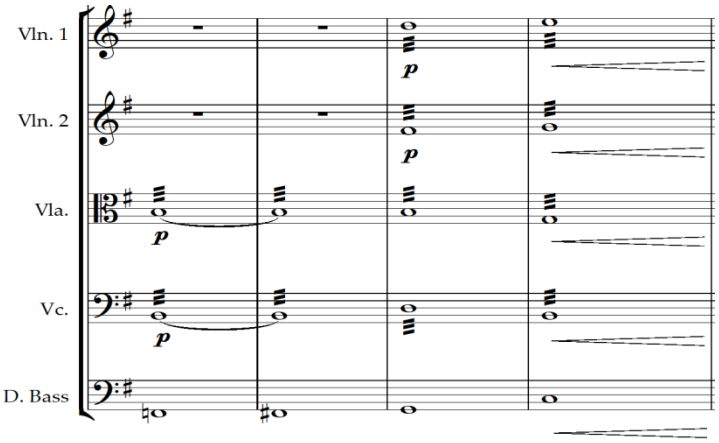
ตัวอย่างที่ 3.1 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 12-21

จากตัวอย่างที่ 3.1 แสดงถึงการใช้ขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ในห้องที่ 12-21 เป็นการเริ่มบรรเลงเสียงต่ำของดับเบิลเบส เชลโล และวิโอลา จากนั้นค่อยๆ เพิ่มเสียงประสานขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่สลับกันโดยไวโอลินสอง

ตัวอย่างที่ 3.2 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 44-47

จากตัวอย่างที่ 3.2 แสดงถึงการใช้ขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ในห้องที่ 44-47 เป็นการบรรเลงขั้นคู่สี่ พร้อมกัน โดยให้ดับเบิลเบส เชลโล และเปียโนมือซ้ายเล่นโทนิก (Tonic) ส่วนไวโอลินสอง วิโอลา และเปียโนมือขวาบรรเลงเป็นขั้นคู่สี่ โดยมีไวโอลินหนึ่ง และไวโอลินสอง บรรเลงทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 3.3 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 144-147



จากตัวอย่างที่ 3.3 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ ห้องที่ 144-147 โดยเพิ่มเทคนิคการรัวโน้ต (Tremolo) ให้เครื่องสายบรรเลง เพื่อค่อยๆ เพิ่มความดังในท่อนนี้

2) การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้นำบันไดเสียงเพนตาโทนิกมาใช้ในการเขียนทำนองทั้งสิ้น เพื่อให้ทำนองหลักคล้ายคลึงกับเพลงพื้นบ้านล้านนามากที่สุด

Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.4 การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 108-111

จากตัวอย่างที่ 3.4 แสดงถึงการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก ห้องที่ 108-111 เป็นการนำบันไดเสียง E ไมเนอร์เพนตาโทนิก บรรเลงทำนองหลักโดยสะล้อเพื่อให้ได้บริบท และกลิ่นอายของดนตรีพื้นบ้านล้านนา

ตัวอย่างที่ 3.5 การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 131-134

จากตัวอย่างที่ 3.5 แสดงถึงการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก ห้องที่ 131-134 เป็นการนำบันไดเสียง G เมเจอร์เพนตาโทนิก โดยใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นบรรเลงโดยไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง และในห้องที่ 132 ใช้ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา และเชลโล บรรเลงทำนองหลัก โดยมีดับเบิลเบสเล่นโน้ตพื้นต้น

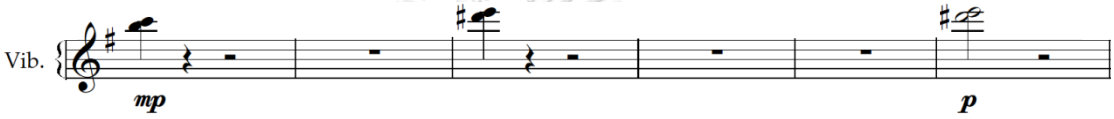
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.6 การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 227-230

จากตัวอย่างที่ 3.6 แสดงถึงการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก ห้องที่ 227-230 เป็นการนำบันไดเสียง E ไมเนอร์เพนตาโทนิก บรรเลงโดยสะล้อ โดยมีกลุ่มเครื่องสายดีดจังหวะที่เลียนแบบจังหวะของฉาบ และใช้ดับเบิลเบสเล่นโน้ตพื้นต้น

3) การใช้เสียงประสานขั้นคู่สองไมเนอร์ ในท่อนโหมโรงของกระบวนที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้ใช้การประสานเสียงขั้นคู่สองไมเนอร์ เพราะต้องการเสียงที่ให้ความรู้สึกวังเวง

ตัวอย่างที่ 3.7 การใช้เสียงประสานขั้นคู่สองไมเนอร์ ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 17-22



จากตัวอย่างที่ 3.7 แสดงถึงการใช้เสียงประสานขั้นคู่สองไมเนอร์ ห้องที่ 17-22 ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะเพิ่มสีสันเข้าไปในบทโหมโรง โดยให้ไวบราโฟนบรรเลงเป็นขั้นคู่สองไมเนอร์ เพื่อเลียนแบบเสียงของกระดิ่งที่แขวนไว้ตามหลังคาโบสถ์หรือวิหารในวัด

3.2.3 แนวคิดด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์

1) การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง *“เสเลเมา”* มาใช้เป็นท่อนเชื่อมต่างๆ ในบทเพลง โดยนำมาใช้เป็นโมทีฟ (Motif) เพื่อให้เกิดการพัฒนาทำนองของเครื่องดนตรีที่บรรเลงจากน้อยไปหามาก เพลง *“เสเลเมา”* เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนา ใช้ขับร้องประกอบการแสดง “ฟ้อนเงี้ยว” เป็นชุดการแสดงที่สนุกสนาน โดยเฉพาะท่อน “มงแซะ มงแซะ แซะมง ตะลุ่มตุ้มมง” อันเป็นทำนองที่มาจากเสียงกลองมองเซิงของชนชาติไทใหญ่ ปัจจุบันมีการนำทำนองเพลงนี้ แต่งเนื้อร้องเป็นเพลงโฟล์กซองคำเมือง ไม่ปรากฏนามผู้แต่งเนื้อร้อง ขับร้องโดย จรัล มโนเพ็ชร และสุนทรี เวชานนท์

ตัวอย่างที่ 3.8 การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง *“เสเลเมา”* ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 84-91

จากตัวอย่างที่ 3.8 แสดงถึงการพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง*เสเลเมา* ในห้องที่ 84-91 โดยนำท่อน “มง แซะ มงแซะ แซะมง ตะลุ่มตุ้มมง” มาเพิ่มสีสันใหม่ โดยเปลี่ยนทางเดินคอร์ดใหม่ โดยการใช้โน้ตพื้นต้น คือ E F# G C D E F โดยยังคงทำนองเดิมไว้

ตัวอย่างที่ 3.9 การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง “*เสเลเมา*” ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 144-150

จากตัวอย่างที่ 3.9 แสดงถึงการพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง*เสเลเมา* ในห้องที่ 144-150 ผู้ประพันธ์ต้องการความแปลกใหม่ในทำนองเพลง*เสเลเมา*อีกครั้ง โดยเปลี่ยนทางเดินคอร์ดใหม่ โดยการใช้โน้ตพื้นต้น คือ F F# G C D E โดยให้ตัวบนสุดของคอร์ดยังคงทำนองเดิมไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

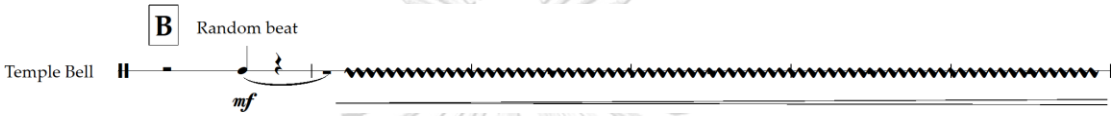
ตัวอย่างที่ 3.10 การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง “*เสเลเมา*” ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 235-240

จากตัวอย่างที่ 3.10 แสดงถึงการพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง*เสเลเมา* ในห้องที่ 235-240 ผู้ประพันธ์ใช้เปียโน เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ บรรเลงทำนองหลักแบบเล่นพร้อมกัน (Tutti) ของเพลง*เสเลเมา* โดยมีเครื่องสายคอยเล่นเสียงประสานสนับสนุน ในส่วนนี้จะเป็นท่อนที่ต้องการความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่อลังการ

3.2.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ

1) การใช้ระฆังวัดในการประกอบการแสดง เพื่อที่จะได้สัมผัสบรรยากาศของวัดอย่างแท้จริง ผู้ประพันธ์จึงได้นำระฆังของวัดมาใช้ในการบรรเลง

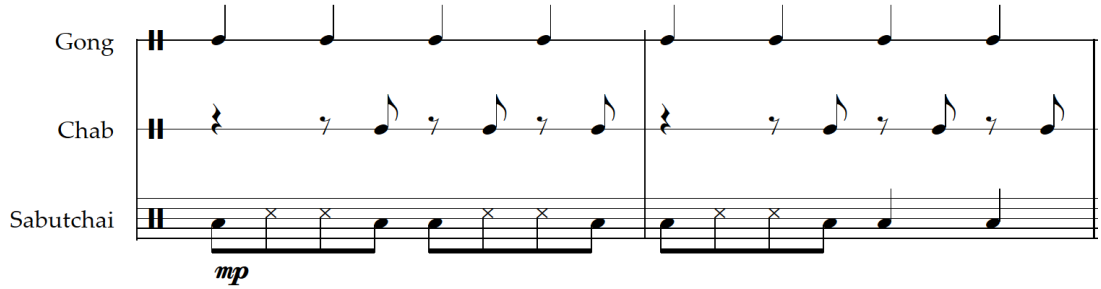
ตัวอย่างที่ 3.11 การใช้ระฆังวัดในการประกอบการแสดง ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 33-38



จากตัวอย่างที่ 3.11 แสดงถึงการใช้ระฆังวัดในการประกอบการแสดง ห้องที่ 33-38 ในท่อนโหมโรง ผู้ประพันธ์ได้นำระฆังวัดมาใช้ในการแสดงเพื่อต้องการให้ได้รับบรรยากาศของวัดอย่างแท้จริง โดยกำกับให้ผู้บรรเลงตีระฆังอิสระตามจังหวะของการตีระฆังในวัดเมื่อถึงเวลาทำวัตรสวดมนต์

2) การใช้จังหวะของวงกลองสะบัดชัย เป็นอีกหนึ่งสัญลักษณ์ของภาคเหนือ การตีกลองสะบัดชัยเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนาอย่างหนึ่ง ซึ่งมักจะพบเห็นในขบวนแห่หรืองานแสดงศิลปะพื้นบ้านในระยะหลังโดยทั่วไป ลีลาในการตีมีลักษณะโลดโผนเร้าใจ มีการใช้อวัยวะ ของร่างกาย เช่น ศอก เข่า ศีรษะ ประกอบการตี

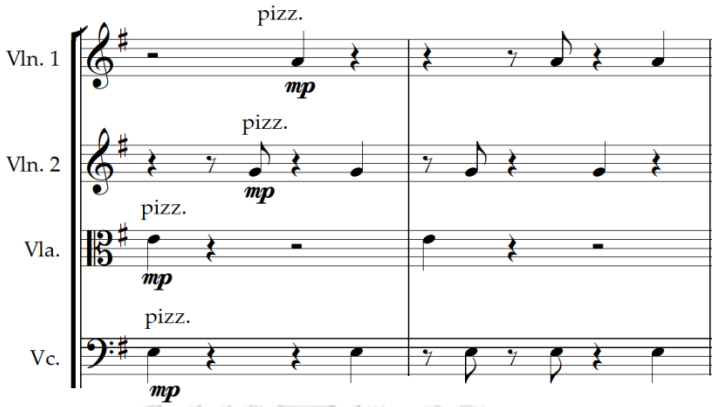
ตัวอย่างที่ 3.12 การใช้จังหวะของวงกลองสะบัดชัย ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 45-46



จากตัวอย่างที่ 3.12 แสดงถึงการใช้จังหวะของวงกลองสะบัดชัย ในห้องที่ 45-46 ในท่อนโหมโรง ผู้ประพันธ์ต้องการใส่จุดเด่นของวัฒนธรรมล้านนาไว้ด้วยการนำวงกลองสะบัดชัยมาใช้ ได้แก่ ฆ้อง ฉาบ และกลองสะบัดชัย โดยให้วงกลองสะบัดชัยบรรเลงตามจังหวะดั้งเดิมพร้อมกับเครื่องสาย

3) การใช้เครื่องสายเลียนแบบจังหวะของเครื่องเคาะในดนตรีพื้นบ้านล้านนา เป็นอีกเทคนิคที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้เพื่อเพิ่มสีสันให้แก่บทประพันธ์ โดยให้เครื่องสายบรรเลงในรูปแบบจังหวะของฉาบ

ตัวอย่างที่ 3.13 การใช้เครื่องสายเลียนแบบจังหวะของเครื่องเคาะในดนตรีพื้นบ้านล้านนา ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 104-105



จากตัวอย่างที่ 3.13 การใช้เครื่องสายเลียนแบบจังหวะของเครื่องเคาะในดนตรีพื้นบ้านล้านนา ในห้องที่ 104-105 ผู้ประพันธ์ได้ให้ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา และเชลโล บรรเลงตามจังหวะของฉาบที่ตีแบบดั้งเดิมของวงสะบัดชัย โดยใช้นิ้วดีด และให้บรรเลงทีละเครื่องสลับกัน

3.2.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สังคีตลักษณ์สำหรับกระบวนที่ 1 ดอยสุเทพเป็นศรี นี้เป็นการแสดงถึงบริบททางศาสนาในจังหวัดเชียงใหม่ ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะให้ทำนอง และจังหวะ ในกระบวนนี้มีความยิ่งใหญ่อลังการโดยการใช้สังคีตลักษณ์รอนโด บรรเลงในกุญแจเสียงไมเนอร์ นอกจากนี้ท่อนเชื่อมของเพลงได้หยิบยืมท่วงทำนองของเพลง*เสเลเม*มาใช้เป็นวัตถุดิบในการเชื่อมแต่ละท่อนในเพลง เริ่มด้วยจังหวะพื้นบ้านโดยการตีกลองสะบัดชัย ผนวกกับเครื่องสายที่ค่อยๆ บรรเลงทีละเครื่อง จนกระทั่งบรรเลงพร้อมกันในลักษณะของความเร็วที่ค่อยๆ เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ มีท่อนการด้นสด (Improvisation) ของปี่จุมเพื่อต้องการให้เสียงของปี่จุมได้สื่อถึงประเพณีทางพระพุทธศาสนา โดยสรุปภาพรวมของกระบวนที่ 1 ได้ดังนี้

ท่อนโหมโรง	ห้องที่ 1-83
ท่อน A	ห้องที่ 84-123
ท่อน B	ห้องที่ 124-155
ท่อนด้นสด	ห้องที่ 156-220
ท่อน A	ห้องที่ 211-234
ท่อน C	ห้องที่ 235-250
ท่อนจบ	ห้องที่ 251-273

ท่อนโหมโรง

ในท่อนโหมโรง ถูกกำหนดให้มีอัตราความเร็วอยู่ที่ 65 จังหวะต่อนาที ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะแบบ 2/2 โดยท่อนนี้เป็นการบรรยายถึงการสร้างถนนขึ้นวัดพระธาตุดอยสุเทพในวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2477 แล้วเสร็จเมื่อวันที่ 30 เมษายน พ.ศ.2478 รวม 5 เดือน 22 วัน โดยครูบาศรีวิชัย นักบุญแห่งล้านนา เริ่มด้วยการบรรเลงของดับเบิลเบส และเชลโลด้วยระดับเสียงเบาปานกลาง (mp) มีการบรรเลงของไวโอลินสอง ไวโอลินหนึ่ง และวิโอลา โดยบรรเลงขั้นคู่สี่ และขั้นคู่สาม สลับกันตามลำดับไปจนถึงห้องที่ 33 ในห้องที่ 16 เริ่มมีการบรรเลงขั้นคู่สอง ไมเนอร์โดยไวบราโฟน จากนั้นเริ่มเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีบรรเลงขึ้นเรื่อยๆ โดยบรรเลงในบันไดเสียง E ไมเนอร์แบบเนเชอรัล พร้อมกับวงกลองสะบัดชัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.14 ท่อนโหมโรง ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 45-50

จากตัวอย่างที่ 3.14 ท่อนโหมโรง ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 45-50 แสดงถึงการบรรเลงพร้อมกันบนบันไดเสียง E ไมเนอร์แบบเนเชอรัลโดยเปียโน ส่วนเชลโล วิโอลา และดับเบิลเบส ใช้ E ไมเนอร์แบบเนเชอรัลเช่นกัน โดยจะใช้การเน้นจังหวะ (Sforzando) เพื่อต้องการหลอกผู้ชมโดยการเน้นจังหวะที่แต่ละโน้ตที่แตกต่างกัน มีไวโอลินหนึ่ง และไวโอลินสอง บรรเลงทำนองหลักบนบันไดเสียง E ไมเนอร์แบบเนเชอรัล และ E เมเจอร์ ประโคมด้วยวงกลองสะบัดชัย ฆ้องราว และฉาบใช้จังหวะพื้นบ้านดั้งเดิม

ท่อน A

ในท่อน A ถูกกำหนดให้มีอัตราความเร็วอยู่ที่ 120 จังหวะต่อนาที เริ่มที่ห้องที่ 84 ท่อนนี้เป็นการบรรยายถึงพระพุทธศาสนาที่รุ่งเรือง โดยมีวัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหารเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวเชียงใหม่ เริ่มจากการบรรเลงทำนองหลักด้วยเปียโน โดยทำการคัดทำนองเพลง*เสเลเม*วมาใช้เป็นท่อนเชื่อม โดยใช้ชุดคอร์ด Em7 F#m7 Gmaj7 Cmaj7 D Em7 G/F เพื่อสร้างสีสัน และได้กลิ่นอายของแจ๊สเข้ามาผสม ในห้องที่ 92 เบสได้บรรเลงโน้ตเสียงค้าง (Padel Note) ที่ตัว E เนเชอรัล โดยมีเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้เล่นเสียงประสาน และเครื่องสายเล่นโน้ตสูงลากเสียงค้าง ในห้องที่ 100-123 ผู้ประพันธ์ได้ให้เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้มีบทบาทในการบรรเลงแบบโดยเน้นที่จังหวะบนบันไดเสียง E ไมเนอร์ และให้เครื่องสายบรรเลงโดยการดีดเพื่อเลียนแบบจังหวะของฉาบ ก่อนที่จะนำเข้าสู่ทำนองหลัก ด้านทำนองหลักบรรเลงโดยสะล้อ โดยใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกจบท่อน A

ตัวอย่างที่ 3.15 การใช้โน้ตค้างบนท่อน A ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 92-95

จากตัวอย่างที่ 3.14 การใช้โน้ตข้างบนท่อน A ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 92-95 แสดงถึงเทคนิคการใช้โน้ตเสียงค้างของกลุ่มเครื่องสาย โดยมีไวบราโฟนเล่นทำนองหลัก และเปียโนทำการบรรเลงคอร์ด ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้ในช่วงนี้เป็นช่วงที่ค่อยประโคมเพื่อเข้าไปสู่ทำนองหลัก

ท่อน B

ในท่อน B เริ่มที่ห้องที่ 124 เป็นการสร้างแนวทำนองใหม่ให้แตกต่างจากทำนองของท่อน A บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องสาย โดยบรรเลงพร้อมกันบนบันไดเสียง E เพนตาโทนิก จากนั้นห้องที่ 132 มีการใช้ไวบราโฟนเข้ามาบรรเลงร่วมในทำนองหลัก ดังตัวอย่างที่ 3.16 จากนั้นกลับเข้าท่อนเพลง

*เสเลเมา*อีกครั้ง ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนทางคอร์ดใหม่ คือ Cmaj7 D D#dim7 G/F F#m7 Gmaj7 Cmaj7 ดังตัวอย่างที่ 3.17

ตัวอย่างที่ 3.16 การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกเป็นทำนองหลักท่อน B ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 132-135

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.17 การเปลี่ยนรูปแบบของคอร์ด และการรัวโน้ต ท่อน B ในกระบวนที่ 1
ห้องที่ 140-147

จากตัวอย่างที่ 3.17 การเปลี่ยนรูปแบบของคอร์ด และการรัวโน้ต ท่อน B ห้องที่ 140-147 เป็นการคัดทำนองเพลง*เสเลเมา*อีกครั้ง ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนทางคอร์ดใหม่เพื่อสร้างความแตกต่างจากช่วงแรก ได้แก่คอร์ด Cmaj7 D D#dim7 G/F F#m7 Gmaj7 Cmaj7 และห้องที่ 144-147 โดยเพิ่มเทคนิคการรัวโน้ตให้เครื่องสายบรรเลง จากนั้นค่อยๆ เพิ่มความดังเพื่อที่จะเข้าสู่ท่อนด้นสด

ท่อนด้นสด

สิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ และเป็นเสน่ห์ของดนตรีแจ๊สคือ การด้นสด ซึ่งเป็นสิ่งที่จำเป็น และขาดไม่ได้ในดนตรีแจ๊ส โดยผู้ประพันธ์ได้ใช้ท่อนด้นสดกับทุกกระบวนในบทเพลงนี้ ในท่อนด้นสดของ

กระบวนที่ 1 เริ่มที่ห้องที่ 156 ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะดึงศักยภาพ และเสน่ห์ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาออกมาใช้ ในที่นี้คือปี่จุม ปี่จุมเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงที่ทุ้ม และนุ่มนวล ใช้เล่นในงานบุญ หรืองานศพ สามารถบรรเลงโทนเสียงให้สนุกสนาน ลึกลับ หรือตลกขบกันได้ เพราะฉะนั้นปี่จุมจึงเป็นเครื่องดนตรีที่เหมาะแก่การนำมาด้นสดในกระบวนนี้

ตัวอย่างที่ 3.18 การใช้ปี่จุมในการด้นสด และรูปแบบ ท่อนด้นสด ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 156-161

จากตัวอย่างที่ 3.18 การใช้ปี่จุมในการด้นสด และรูปแบบของท่อนด้นสด ห้องที่ 156-161 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ปี่จุมเป็นผู้ด้นสด โดยใช้โน้ตในบันไดเสียง E ไมเนอร์ และกำหนดแนวทางการบรรเลงไว้ให้แก่นักดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.19 การเปลี่ยนกุญแจเสียงจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ ท่อนด้นสด ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 188-193

จากตัวอย่างที่ 3.19 การเปลี่ยนกุญแจเสียงจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ ในท่อนด้นสด ห้องที่ 188-193 เป็นการแสดงถึงการเปลี่ยนรูปแบบกุญแจเสียงจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ โดยใช้ทางคอร์ด Cmaj7 Dmaj7 Ebdim7 Em7 เพื่อสร้างสีสันให้กับท่อนด้นสด นอกจากนี้ยังให้เครื่องเป่าทองเหลือง เครื่องเป่าลมไม้ และเครื่องสายบรรเลงเป็นขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ สลับกัน

ท่อน A

ในท่อน A เริ่มที่ห้องที่ 211-234 นี้ยังเหมือนกับท่อน A แรกที่ได้กล่าวมา แต่มีสิ่งที่แตกต่าง คือห้องที่ 215-218 ผู้ประพันธ์ให้ไวบราโฟนเล่นเป็นจังหวะหนึ่งยก เพื่อเป็นล้อกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ นอกจากนี้ท่อนทำนองหลัก ห้องที่ 219-224 เปลี่ยนมาใช้เครื่องสายในการบรรเลงทำนองหลัก โดยบรรเลงทำนองที่ต่างกันแทนสะล้อ ส่วนสะล้อจะมาบรรเลงทำนองหลักเพื่อรับกับเครื่องสายห้องที่ 227-230 ดังตัวอย่างที่ 3.20 และ 3.21

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.20 การบรรเลงทำนองหลักของกลุ่มเครื่องสาย โดยใช้กลองปังโป้งประกอบจังหวะท่อน A ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 219-224

ตัวอย่างที่ 3.21 การบรรเลงทำนองโดยสะล้อเพื่อรับกับเครื่องสาย ท่อน A ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 227-230

ท่อน C

ท่อน C เริ่มที่ห้องที่ 235-250 เป็นท่อนที่คัดทำนองมาจากเพลง*เสเลเมา*อีกครั้ง ผู้ประพันธ์ให้เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้เป็นผู้บรรเลงทำนองหลัก โดยจัดระยะความห่างของเสียงใช้เครื่องสายบรรเลงเสียงประสาน โดยการจัดวางเสียงประสานให้มีความยิ่งใหญ่มากขึ้น โดยใช้การประสานเสียงขั้นคู่สาม บรรเลงโดยทรัมเป็ต และให้สะล้อที่บรรเลงโน้ตอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องกับเพลง *เสเลเมา* ดังตัวอย่างที่ 3.22

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.22 การจัดวางเสียงประสานใหม่ในทำนองเพลง*เสเลเมา* ท่อน C ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 235-240

ท่อนจบ

ท่อนจบ เริ่มที่ห้องที่ 271-273 มีลักษณะเดียวกันกับท่อนสุดท้ายของท่อนด้นสด ใช้ทางคอร์ด Cmaj7 Dmaj7 Ebdim7 Em7 ท่อนนี้เป็นการกลับมาด้นสดอีกครั้งของปี่จุม นอกจากนี้ยังให้เครื่องเป่าทองเหลือง เครื่องเป่าลมไม้ และเครื่องสายบรรเลงเป็นขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ สลับกัน ช่วงการจบเพลงเป็นแบบขาด ดังตัวอย่างที่ 3.23

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.23 การด้นสดของปี่จุม ท่อนจบ ในกระบวนที่ 1 ห้องที่ 271-273

3.3 อรรถาธิบายกระบวนที่ 2 “ประเพณีเป็นสง่า”

3.3.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

กระบวนที่ 2 ประเพณีเป็นสง่า เป็นกระบวนที่บรรยายถึงประเพณีที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนานของชาวเชียงใหม่ อาทิ ประเพณีสงกรานต์ ประเพณียี่เป็ง ประเพณีปอยหลวง เป็นต้น ซึ่งกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจมาจากเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบ หรือนิยมเปิดในช่วงเทศกาลนั้น เช่น *หมู่เฮาจาวเหนือ สาวจี๋* และจังหวะของการฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียนเป็นต้น

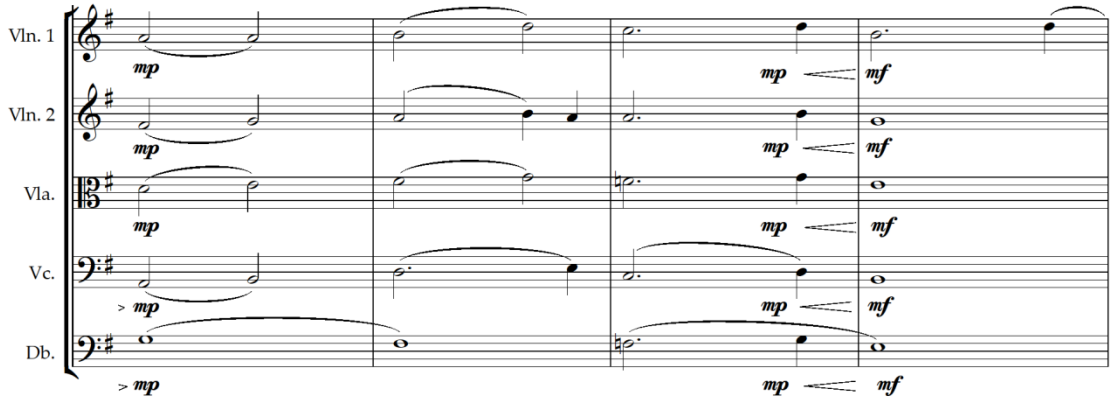
3.3.2 แนวคิดในการจัดระเบียบเสียงของบทประพันธ์

1) การใช้ขั้นคู่สี่ในการบรรเลงเสียงประสาน ในกระบวนที่ 2 นี้ผู้ประพันธ์ยังคงใช้การบรรเลงเสียงประสานขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ในการบรรเลง

ตัวอย่างที่ 3.24 การใช้ขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ในการบรรเลงเสียงประสานของเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 42-45

จากตัวอย่างที่ 3.24 แสดงถึงการใช้ขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ ในการบรรเลงเสียงประสานของเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ ห้องที่ 42-45 โดยกำหนดเครื่องหมายระดับเสียงไว้ที่ดังปานกลาง (mf) โดยการเคลื่อนที่ของโน้ตจะเคลื่อนที่เป็นขั้นคู่แบบครึ่งเสียง

ตัวอย่างที่ 3.25 การใช้ขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ในการบรรเลงเสียงประสานของกลุ่มเครื่องสาย ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 34-37



จากตัวอย่างที่ 3.25 แสดงถึงการใช้ขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ในการบรรเลงเสียงประสานของกลุ่มเครื่องสาย โดยกำหนดเครื่องหมายระดับเสียงไว้ที่เบาปานกลาง (mp)

2) การย้ายกุญแจเสียงจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์โดยใช้กุญแจเสียงร่วม (Relative Key) ผู้ประพันธ์ได้ทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ในส่วนของทำนองหลัก เพื่อให้ทำนองหลักบรรเลงโดยใช้บันไดเสียงเมเจอร์เพนตาโทนิก

ตัวอย่างที่ 3.26 การย้ายกุญแจเสียงจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์โดยใช้กุญแจเสียงร่วม ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 59-65

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากตัวอย่างที่ 3.26 แสดงถึงการย้ายกุญแจเสียงจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์โดยใช้กุญแจเสียงร่วม ห้องที่ 59-65 ในห้องที่ 59 เปียโนบรรเลงคอร์ดแบบอิสระบนกุญแจเสียง Em โดยเบสจะเดินตัวโน้ตโดยการใช้โมดโลเครียน (Locrian Mode) บวกกับโน้ตตัวที่เก้าในการเดินเบส ไปจนถึงห้องที่ 62 ในท่อนทำนองหลัก ห้องที่ 62-65 จะทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก E ไมเนอร์ เป็น G เมเจอร์

3) การบรรเลงแบบโต้ตอบ ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาทำนอง และเสียงประสานหลักจากเพลง *หมู่เฮาจาวเหนือ* โดยใช้ทางเดินคอร์ดคล้ายเดิม แต่เปลี่ยนทำนองหลักใหม่ ให้มีการบรรเลงแบบโต้ตอบของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

ตัวอย่าง 3.27 การบรรเลงแบบโต้ตอบในท่อนทำนองหลัก ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 62-73

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตัวอย่างที่ 3.27 แสดงถึงการบรรเลงแบบโต้ตอบในท่อนทำนองหลัก ห้องที่ 62-73 บรรเลงโดยสะล้อ และขลุ่ย ในห้อง 62-65 เป็นการบรรเลงทำนองหลักพร้อมกันโดยใช้บันไดเสียง G เมเจอร์เพนตาโทนิก จากนั้นสะล้อทำการบรรเลงโต้ในห้องที่ 66-67 จากนั้นขลุ่ยทำการบรรเลงรับ ในห้องที่ 67-68 จากนั้นทำการบรรเลงพร้อมกันในห้อง 69-73

4) การเปลี่ยนกุญแจเสียงไปกุญแจเสียงอื่น ผู้ประพันธ์ต้องการลดความซ้ำซากจำเจ จึงทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงของตัวเพลง เพื่อให้เกิดเนื้อดนตรีใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่าง 3.28 การเปลี่ยนกุญแจเสียงไปกุญแจเสียงอื่น ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 73-82

77
G
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
G
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

จากตัวอย่างที่ 3.28 แสดงถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปกุญแจเสียงอื่น ห้องที่ 73-81 ผู้ประพันธ์ได้ทำการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) จากกุญแจเสียง G เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ จากนั้นทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงร่วมจาก F# ไมเนอร์ เป็นกุญแจเสียง A เมเจอร์ ตามลำดับ ในห้องที่ 76 ให้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงบันไดเสียง A เพนตาโทนิกเป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น เพื่อส่งเข้าหากุญแจเสียง A เมเจอร์

5) การคัดทำนองเพลง “*สาวจี๋*” ผลงานของศิลปินชื่อ อบเชย เวียงพิงค์ (2508-ปัจจุบัน) อัลบั้ม แอ่วเมืองเหนือ วางจำหน่ายเมื่อ พ.ศ. 2544 เป็นบทเพลงที่ถูกเปิดทุกๆ เทศกาลปี๋ใหม่เมือง หรือประเพณีสงกรานต์ มีจังหวะที่สนุกสนาน โดยมีเนื้อหาเปรียบเปรยเชิงสาวเหนือที่รู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจที่ถูกผู้ชายมาหลอกให้รัก

ตัวอย่างที่ 3.29 การคัดทำนองเพลง*สาวจี๋*ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 77-81

จากตัวอย่างที่ 3.29 แสดงถึงการคัดทำนองเพลง*สาวจี๋* ห้องที่ 71-81 ผู้ประพันธ์ได้นำบทเพลง*สาวจี๋* ใช้เทคนิคการคัดทำนองส่วนของท่อนสร้อยของเพลงมาใช้บรรเลงโดยสะล้อ และขลุ่ย ให้บรรเลงพร้อมๆ กัน

6) การใช้บันไดเสียงบลูส์ (Blues Scale) บันไดเสียงบลูส์ เป็นอีกหนึ่งบันไดเสียงที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจจะนำมาใช้ เพื่อต้องการให้ได้กลิ่นอายของดนตรีแจ๊ส

ตัวอย่างที่ 3.30 การใช้บันไดเสียงบลูส์ ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 86-87

จากตัวอย่างที่ 3.30 แสดงถึงการใช้บันไดเสียงบลูส์ ห้องที่ 86-87 บนกุญแจเสียง F# ไมเนอร์ บรรเลงโดยไวบราโฟนในลักษณะบรรเลงขาลง โดยใช้บันไดเสียง F# บลูส์ ได้แก่กลุ่มโน้ต F# A B C C# E มาจัดเรียงใหม่

7) การบรรเลงแนวทำนองหลักแบบผสมทำนอง คือการนำแนวทำนองหลักทั้งสองแนวที่แตกต่างกันมาบรรเลงพร้อมกันในท่อนเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 3.31 การบรรเลงแนวทำนองหลักแบบผสมทำนอง ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 133-137

จากตัวอย่างที่ 3.31 แสดงถึงการบรรเลงแนวทำนองหลักแบบผสมทำนอง ห้องที่ 133-137 เป็นการนำทำนองหลักจากห้องที่ 62-72 บรรเลงโดยสะล้อ และขลุ่ย นำมาบรรเลงพร้อมกันโดยใช้ทำนองของเพลง*สาวจี๋*มาบรรเลงโดยไวโอลินหนึ่ง และวิโอลา ทำให้บทเพลงมีมิติ และความหลากหลาย

3.3.3 แนวคิดด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์

1) เพลง*หมู่เฮาจาวเหนือ* ไม่ปรากฏผู้แต่งที่แน่ชัด เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในงานเทศกาลสำคัญต่างๆ มีจังหวะที่สนุกสนาน มีทำนอง และเนื้อร้องที่ติดหู มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของผู้คนภาคเหนือ แม้ว่าจะอยู่ที่ใด ก็ยังมีความรักให้แก่กัน

ผู้ประพันธ์ได้นำบทเพลง*หมู่เฮาจาวเหนือ*มาทำการพัฒนาทำนองให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น โดยการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้ลักษณะของทิศทางขึ้นลงของโน้ตในเพลง*หมู่เฮาจาวเหนือ*แบบดั้งเดิม

ตัวอย่างที่ 3.32 ทำนองของเพลง*หมู่เฮาจาวเหนือ*แบบดั้งเดิม

ตัวอย่างที่ 3.33 การพัฒนาทำนองของเพลง*หมู่เฮาจาวเหนือ* ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 62-65

จากตัวอย่างที่ 3.33 แสดงถึงการพัฒนาทำนองของเพลง*หมู่เฮาจาวเหนือ* ห้องที่ 62-65 ผู้ประพันธ์ได้สร้างแนวทำนองขึ้นมาใหม่โดยอิงจากทิศทางขึ้น และลงของทำนองเพลง*หมู่เฮาจาวเหนือ*มาพัฒนาตามตัวอย่างที่ 3.32 โดยยังคงใช้บันไดเสียง A เมเจอร์เพนตาโทนิกในการประพันธ์

3.3.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ

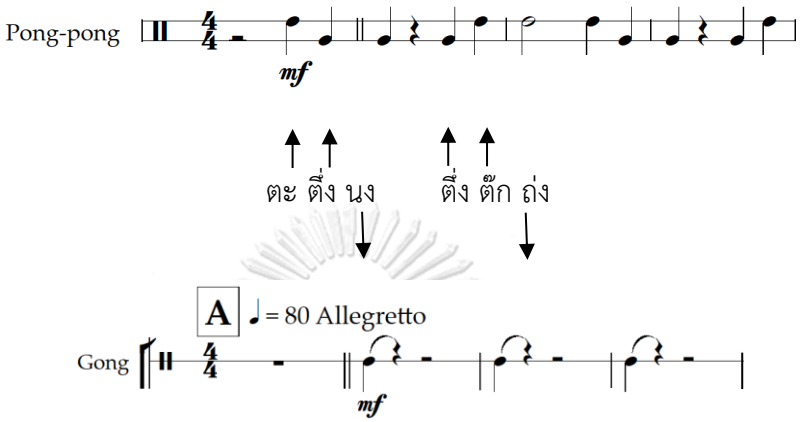
1) การใช้เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ในการเดินแนวเบส

ตัวอย่าง 3.34 การใช้เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ในการเดินแนวเบส และประสานเสียง ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 50-55

จากตัวอย่างที่ 3.34 แสดงถึงการใช้เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ในการเดินแนวเบส และประสานเสียง ห้องที่ 50-55 ในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้บรรเลงแบบสลับเครื่องบรรเลงแทนแนวเบสไฟฟ้า จากนั้นในห้องที่ 55 เบสไฟฟ้าได้ทำการเริ่มบรรเลงแนวเดียวกันกับเทเนอร์แซ็กโซโฟน และทรอมโบน

2) จังหวะของการฟ้อนเล็บ

ตัวอย่างที่ 3.35 การใช้จังหวะของการฟ้อนเล็บ ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 1-4



จากตัวอย่างที่ 3.35 แสดงถึงการใช้จังหวะของการฟ้อนเล็บ ห้องที่ 1-4 ผู้ประพันธ์ได้ใช้จังหวะของการฟ้องเล็บในช่วงแรกของกระบวนที่ 2 จังหวะของการฟ้องเล็บนั้น คือการใช้เสียงกลองเป็นส่วนประกอบ เพื่อความง่ายในการจดจำจังหวะจึงใช้คำพูดแทนเสียงของกลองคือ “ตะ ติ่ง นง ติ่ง ต๊ก ถ่ง” คำว่า “ตะ ติ่ง” คือเสียงของกลอง เสียงแหลม และเสียงทุ้ม ส่วน “นง” และ “ถง” คือเสียงของฆ้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3) เครื่องหมายประกอบจังหวะ (Time Signature) แบบ 7/4

ตัวอย่างที่ 3.36 การใช้เครื่องหมายประกอบจังหวะแบบ 7/4 ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 129-132

จากตัวอย่างที่ 3.36 แสดงถึงการใช้เครื่องหมายประกอบจังหวะแบบ 7/4 ห้องที่ 129-132 ผู้ประพันธ์ต้องการให้ท่อนนี้แสดงถึงความตื่นเต้น และแตกต่างในเรื่องของจังหวะ จึงได้เลือกใช้เครื่องหมายประกอบจังหวะแบบ 7/4 โดยหนึ่งห้องจะมี 7 จังหวะ แต่ละจังหวะมีค่าเท่ากับโน้ตตัวดำ ในขณะที่กลุ่มเครื่องสายบรรเลงโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น บนบันไดเสียง A เพนตาโทนิก

3.3.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

สังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 2 ประเพณีเป็นสง่า เป็นการบรรยายถึงประเพณีที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงใหม่ ในกระบวนนี้มีจังหวะปานกลางถึงเร็ว โดยใช้สังคีตลักษณ์อิสระ ซึ่งเป็นการนำทำนองของเพลงพื้นบ้านที่ใช้บรรเลงตามประเพณีของล้านนาในโอกาสต่างๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบ อาทิ เพลง*สาวจี๋* เพลง*หมู่เฮาจาวเหนือ* เป็นต้น ในช่วงท้ายผู้ประพันธ์ได้เน้นการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องตีเป็นหลัก และเพิ่มเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ทำให้กระบวนนี้มีความสนุกสนาน และเร้าใจ โดยสรุปภาพรวมของกระบวนที่ 2 ได้ดังนี้

ท่อนโหมโรง	ห้องที่ 1-49
ท่อน A	ห้องที่ 50-73
ท่อน B	ห้องที่ 74-89
ท่อนด้นสด	ห้องที่ 90-110
ท่อน C	ห้องที่ 111-126
ท่อน D	ห้องที่ 127-132
ท่อน E	ห้องที่ 133-143
ท่อนจบ	ห้องที่ 144-149

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนโหมโรง

ในท่อนโหมโรง ถูกกำหนดให้มีอัตราความเร็วอยู่ที่ 80 จังหวะต่อนาที เริ่มบรรเลงด้วยกลองป่งโป้ง และฆ้องในจังหวะฟ้อนเล็บ ในห้องที่ 10 เป็นการบรรเลงโดยเปียโน โดยใช้คอร์ด Gmaj7 Gmaj7/F# Fmaj7 Em7 ในระดับเสียงเบาปานกลาง (mp) ในห้องที่ 14 กลุ่มเครื่องสายเริ่มบรรเลงเสียงประสานของชุดคอร์ดข้างต้นโดยค่อยบรรเลงทีละเครื่อง ในระดับเสียงเบาปานกลาง (mp) และในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ได้ให้อิสระกับเบสไฟฟ้าในการด้นสด ดังตัวอย่างที่ 3.37

ตัวอย่างที่ 3.37 การด้นสดในท่อนโหมโรง ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 18-22

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในห้องที่ 34 ของท่อนโหมโรงเป็นการสลับการเล่นเสียงประสานจากเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้มาเป็นเครื่องสายแทน โดยมีสะล้อบรรเลงทำนองหลักของท่อนโหมโรง จากนั้นในห้องที่ 42 เป็นการนำเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้กลับมาเล่นทำนองเสียงประสานอีกครั้ง โดยมีไวบราโฟนบรรเลงทำนองหลัก ดังตัวอย่างที่ 3.38

ตัวอย่างที่ 3.38 ทำนองหลัก และเสียงประสาน ท่อนโหมโรง ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 38-45

C
42
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
C
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf

ท่อน A

ในท่อน A ถูกกำหนดให้มีอัตราความเร็วอยู่ที่ 120 จังหวะต่อนาที เริ่มที่ห้องที่ 50 โดยการบรรเลงแนวทำนอง และแนวเบสของเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ ในแบบสลับกันบรรเลง ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ในห้อง 62 เป็นการเข้าทำนองหลักของท่อน A เป็นการบรรเลงแบบโต้ตอบในท่อนทำนองหลัก ห้องที่ 62-72 บรรเลงโดยสะล้อ และขลุ่ย ในห้อง 62-65 เป็นการบรรเลงทำนองหลักพร้อมกันโดยใช้บันไดเสียง G เมเจอร์เพนตาโทนิก จากนั้นสะล้อทำการบรรเลงโต้ในห้องที่ 65-67 จากนั้นขลุ่ยทำการบรรเลงรับ ในห้องที่ 67-68 จากนั้นทำการบรรเลงพร้อมกันให้ห้อง 69-72 ดังตัวอย่างที่ 3.39

ตัวอย่างที่ 3.39 ทำนองหลัก และเสียงประสาน ท่อน A ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 62-72

ท่อน B

ในท่อน B เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียง จากกุญแจเสียง G เมเจอร์ เป็น F# ไมเนอร์ จากนั้นทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงร่วมจาก F# ไมเนอร์ เป็น A เมเจอร์ตามลำดับ ห้องที่ 78-85 ผู้ประพันธ์ได้นำบทเพลง*สาวจี๋* ใช้เทคนิคการคัดทำนองส่วนของท่อนสร้อยของเพลงมาใช้บรรเลงโดยสะล้อ และขลุ่ย ให้บรรเลงพร้อมๆ กัน โดยใช้ไวบราโฟนเล่นทำนองเพื่อล้อกับทำนองหลัก ดังตัวอย่างที่ 3.40

ตัวอย่างที่ 3.40 ทำนองหลัก และเสียงประสาน ท่อน B ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 77-81

ท่อนด้นสด

ในห้องที่ 89-110 เป็นการด้นสดของเทเนอร์แซ็กโซโฟน โดยท่อนนี้ยังคงใช้เสียงประสานบนคอร์ดในท่อน B ผู้ประพันธ์แบ่งให้เครื่องสายเล่นเสียงประสานขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ โดยให้ค่อยๆ เข้ามาทีละเครื่อง เพื่อให้ท่อนด้นสดเกิดความแตกต่างด้านสีสัน และความเข้มเสียง ดังตัวอย่างที่ 3.41

ในห้องที่ 99-103 เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้บรรเลงเสียงประสานโดยใช้โมทีฟซ้ำจังหวะ และบรรเลงในขั้นคู่สามและขั้นคู่สี่ ดังตัวอย่างที่ 3.42

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.41 ท่อนด้นสด ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 89-93

ตัวอย่าง 3.42 ท่อนด้นสด ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 99-103

ท่อน C

ในท่อน C ห้องที่ 112-119 เป็นท่อนด้นสดของเครื่องตี คือ กลองป่งโป้ง ผู้ประพันธ์ได้ให้ความเป็นอิสระในท่อนนี้ โดยเครื่องตีดังกล่าวมาจะมาบรรเลงด้นสดไปพร้อมๆ กันในท่อนนี้ เปรียบเสมือนความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่ชาวล้านนาที่อาศัยอยู่ชุมชนเดียวกันตั้งใจมาช่วยกันจัดเตรียมงานเทศกาลกันอย่างครื้นเครง และสนุกสนาน โดยใช้กลุ่มเครื่องสายค่อยบรรเลงเสียงประสาน โดยค่อยๆ เพิ่มเครื่องดนตรีทีละเครื่อง และค่อยมีจังหวะในการเล่นที่ซับซ้อนขึ้น ดังตัวอย่างที่ 3.43

ตัวอย่างที่ 3.43 การบรรเลงเสียงประสานของกลุ่มเครื่องสายในท่อนด้นสดของเครื่องตี ในกระบวนที่ 2 ห้องที่ 123-126

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน D

เป็นท่อนที่ต่อยอดมาจากท่อน C ที่เป็นท่อนด้นสดของเครื่องตีในห้องที่ 120-125 แต่ครั้งนี้ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้เครื่องดนตรีทุกชนิดเล่นพร้อมกันด้วยโน้ตบันไดเสียง F# ไมเนอร์บนเครื่องหมายประกอบจังหวะแบบ 7/4 เปรียบเสมือนการขัดแย้งของความยุ่งยาก และความสามัคคี โดยผู้ประพันธ์สมมุติให้ความยุ่งยากคือเครื่องหมายประกอบจังหวะแบบ 7/4 และความสามัคคีของชาวบ้านคือตัวโน้ตที่เล่นพร้อมกัน ในที่นี้หมายความว่า ไม่ว่างานเทศกาลจะต้องวางแผนจัดเตรียมยุ่งยากเพียงใดก็สำเร็จได้ถ้าทุกคนในชุมชนมีความสามัคคี ดังตัวอย่างที่ 3.36

ท่อน E

ท่อน E ในห้องที่ 133-143 เป็นการพัฒนาทำนองมาจากท่อน A และท่อน B แบบผสมทำนอง ในท่อนนี้เป็นการนำทำนองหลักในห้องที่ 62-72 บรรเลงโดยสะล้อ และขลุ่ย นำมาบรรเลงพร้อมกันโดยใช้ทำนองของเพลง*สาวจี๋* บรรเลงโดยเครื่องสายพร้อมกัน ดังตัวอย่างที่ 3.31

ท่อนจบ

ในท่อนจบ ห้องที่ 144-149 เป็นการย้อนกลับมาที่ท่อน D อีกครั้ง โดยการบรรเลงบนบันไดเสียง F# ไมเนอร์พร้อมกันทุกเครื่องดนตรี บนเครื่องหมายประกอบจังหวะแบบ 7/4 จากนั้นทำการจบโดยใช้ดับเบิลเบส และเชลโลบรรเลงโน้ต F# จำนวน 1 ห้อง

3.4 อรรถาธิบายกระบวนที่ 3 “บุปผชาติล้วนงามตา”

3.4.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

กระบวนที่ 3 บุปผชาติล้วนงามตา เป็นกระบวนที่บรรยายถึงพรรณไม้เมืองหนาว พื้นที่ส่วนใหญ่ของจังหวัดเชียงใหม่ประกอบด้วยทิวเขาสูงทอดตัวยาวสลับซับซ้อน อุดมสมบูรณ์ไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ซึ่งปกคลุมไปด้วยพืชพรรณไม้ป่านานาชนิด โดยเฉพาะดอกไม้ป่าที่สวยงาม และหายาก ซึ่งกลายเป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.2 แนวคิดในการจัดระเบียบเสียงของบทประพันธ์

1) การบรรเลงโต้ตอบของทำนองหลักในอัตราจังหวะลัก (Rubato)

ตัวอย่างที่ 3.44 การบรรเลงโต้ตอบของทำนองหลักในอัตราจังหวะลัก ในกระบวนที่ 3 ห้องที่ 1-4

จากตัวอย่างที่ 3.44 แสดงถึงการบรรเลงโต้ตอบของทำนองหลักในอัตราจังหวะลัก ห้องที่ 1-4 จังหวะลัก หรือ Rubato คือ อัตราความเร็วที่ไม่เคร่งครัด ให้ยืดหยุ่นตามแต่ผู้เล่นจะเห็นควร (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้สะล้อ และเปียโนทำการบรรเลงจังหวะลักแบบโต้ตอบ โดยบรรเลงทำนองหลักโดยใช้บันไดเสียง D ไมเนอร์เพนตาโทนิก สลับกับเปียโน

2) รูปแบบของคอร์ดหลักที่ใช้บรรเลงเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 3.45 รูปแบบของคอร์ดที่ใช้บรรเลงเสียงประสาน ในกระบวนที่ 3 ห้องที่ 12-15

จากตัวอย่างที่ 3.45 แสดงถึงรูปแบบของคอร์ดที่ใช้บรรเลงเสียงประสาน ห้องที่ 12-15 ในท่อนนี้เป็นท่อนที่ผู้ประพันธ์ใช้เปียโนบรรเลงทำนองหลักที่พัฒนามาจากเพลง*กุหลาบเวียงพิงค์* โดยใช้ชุดคอร์ด Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Abdim7 Am7 ในการบรรเลง

ตัวอย่างที่ 3.46 รูปแบบของคอร์ดที่ใช้บรรเลงเสียงประสาน ในกระบวนที่ 3 ห้องที่ 28-31

จากตัวอย่างที่ 3.46 แสดงถึงรูปแบบของคอร์ดที่ใช้บรรเลงเสียงประสาน ห้องที่ 28-31 ในท่อนนี้เป็นท่อนที่ผู้ประพันธ์ใช้ซึงในการบรรเลงทำนองหลักที่พัฒนาต่อมาจากคอร์ดชุดแรกในตัวอย่างที่ 3.44 ในท่อนนี้ทำการบรรเลงในชุดคอร์ด Dm7 Cmaj7 Bbmaj7 Am7 Bbmaj7 Cmaj7 Fmaj7 โดยมีเครื่องสาย และเปียโนบรรเลงรับ

ตัวอย่างที่ 3.47 รูปแบบของคอร์ดที่ใช้บรรเลงเสียงประสาน ในกระบวนที่ 3 ห้องที่ 52-54

จากตัวอย่างที่ 3.47 แสดงถึงรูปแบบของคอร์ดที่ใช้บรรเลงเสียงประสาน ห้องที่ 52-54 ในท่อนนี้เป็นการบรรเลงเปียโนบรรเลงทำนองหลัก โดยใช้ชุดคอร์ด Gm7 Gm/F Eb ในการบรรเลง

ตัวอย่างที่ 3.48 รูปแบบของคอร์ดที่ใช้บรรเลงเสียงประสาน ในกระบวนที่ 3 ห้องที่ 56-61

จากตัวอย่างที่ 3.48 แสดงถึงรูปแบบของคอร์ดที่ใช้บรรเลงเสียงประสาน ห้องที่ 56-61 ในท่อนนี้เป็นการบรรเลงเปียโนบรรเลงทำนองหลัก (ต่อจากตัวอย่างที่ 3.47) โดยใช้ชุดคอร์ด Abmaj7 Gm7 Fmaj7 / Abmaj7 Gm7 Fmaj7 A7b9 ในการบรรเลง

3) การบรรเลงโดยใช้เทนชัน (Tension)

ตัวอย่างที่ 3.49 การบรรเลงโดยใช้เทนชัน ในกระบวนที่ 3 ห้องที่ 44-47

จากตัวอย่างที่ 3.49 แสดงถึงการบรรเลงโดยใช้เทนชัน ห้องที่ 44-47 ผู้ประพันธ์ได้นำโพลิคอร์ดมาใช้ในท่อนนี้โดยใช้ชุดคอร์ด Bbmaj7 C/Bb Ebm/Bb เพื่อต้องการขยายคอร์ด Bbmaj7 ให้มีสีสันหลากหลายมากขึ้น ในคอร์ด C/Bb โน้ต Bb จะทำการเล่นโน้ตค้าง จากนั้นเพิ่มคอร์ด C ทรัยแอดเข้าไป จะได้คอร์ด Bb ที่มีโน้ตเทนชัน 9^{th} (C) $\#11^{st}$ (E) และ 13^{th} (G) ในภาพรวมคือคอร์ด Bb9,11,13 ในคอร์ด Ebm/Bb จากนั้นเพิ่มคอร์ด Eb ทรัยแอดเข้าไป จะได้คอร์ด Bb ที่มีโน้ตเทนชัน 11^{st} (Eb) 5^{th} (Gb) ในภาพรวมคือคอร์ด Bb#5,11 จากคอร์ดดังกล่าวเป็นการพัฒนาของคอร์ด Bb ทำให้ได้เสียงที่มีมิติมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) การใช้ทางเดินคอร์ดไมเนอร์บลูส์ในจังหวะซวิง (Swing)

ตัวอย่างที่ 3.50 การใช้ทางเดินคอร์ดไมเนอร์บลูส์ในจังหวะซวิง ในกระบวนที่ 3

(i7)

(iv7)

(V7b9)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากตัวอย่างที่ 3.50 แสดงถึงการใช้ทางเดินคอร์ดไมเนอร์บลูส์ในจังหวะซวิง ในท่อนด้นสดของกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำจังหวะซวิงในดนตรีแจ๊ส โดยบรรเลงทางคอร์ดไมเนอร์บลูส์ โดยอยู่ในรูปแบบเลขโรมัน ดังนี้ i7 – iv7 – i7 – V7b9 โดยให้สะล้อ และซึงทำการด้นสด

3.4.3 แนวคิดด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์

เพลง "*กุหลาบเวียงพิงค์*" ประพันธ์คำร้อง-ทำนองโดย วงจันทร์ ไพโรจน์ (พ.ศ.2476-ปัจจุบัน) วงจันทร์ได้รับแรงบันดาลใจในการแต่งบทเพลงนี้จากการนำดอกกุหลาบที่แฟนเพลงมอบให้มาโยงกับข่าวการฆ่าตัวตายของสาวเหนือที่ผิดหวังกับความรัก จึงทำให้เกิดเป็นแรงบันดาลในในการแต่งบทเพลง "*กุหลาบเวียงพิงค์*" ขึ้นมา (วงจันทร์ ไพโรจน์, สัมภาษณ์ 13 ตุลาคม 2562)

ตัวอย่างที่ 3.51 ทำนองหลักเพลง *“กุหลาบเวียงพิงค์”*

ตัวอย่างที่ 3.52 การพัฒนาทำนองหลักของเพลง *“กุหลาบเวียงพิงค์”* กระบวนที่ 3 ห้องที่ 20-24

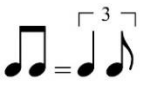
จากตัวอย่างที่ 3.52 แสดงถึงการพัฒนาทำนองหลักของเพลง*กุหลาบเวียงพิงค์* ห้องที่ 20-24 ผู้ประพันธ์ได้ทำการพัฒนาทำนองจากโน้ตห้าตัวแรกของเพลง*กุหลาบเวียงพิงค์* (ตัวอย่างที่ 3.52) นำมาพัฒนาต่อโดยอิงจากทิศทางการขึ้น และลงของทำนองเพลง*กุหลาบเวียงพิงค์* โดยให้บันไดเสียง D ไมเนอร์เพนตาโทนิกมาใช้ในการพัฒนาทำนอง

3.4.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ

1) การด้นสดของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาโดยการบรรเลงในจังหวะซวิง ในท่อนด้นสดของกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้มีแนวคิดที่จะนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนามาทดลองเล่นในแจ๊ส โดยกำหนดให้ซึง และสะล้อทำการด้นสดโต้ตอบกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.53 ตัวอย่างค่าของโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเมื่อเทียบกับจังหวะซวิง



จากตัวอย่างที่ 3.53 แสดงถึงการเปรียบเทียบค่าของโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 2 ตัวเมื่อเทียบกับค่าโน้ตที่แท้จริงของจังหวะซวิง คือโน้ตตัวดำ และโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นใน 3 พยางค์ และเพื่อทำให้ง่ายในการอ่านโน้ตในจังหวะซวิง จึงนิยมเขียนในรูปแบบโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเท่านั้น แต่ผู้เล่นจะทราบเองว่ากำลังเล่นส่วนของจังหวะซวิงอยู่

ตัวอย่างที่ 3.54 การด้นสดของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาโดยการบรรเลงในจังหวะซวิง กระบวนที่ 3 ห้องที่ 62-69

จากตัวอย่างที่ 3.54 แสดงถึงการด้นสดของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาโดยการบรรเลงในจังหวะซวิง ห้องที่ 63-69 ผู้ประพันธ์ได้มีความคิดที่จะนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนามาทดลองเล่นบนจังหวะซวิงในดนตรีแจ๊ส โดยกำหนดให้ซึง และสะล้อทำการด้นสดโต้ตอบกันในช่วงแรก และบรรเลงเพลงพร้อมกันในช่วงหลัง บนบันไดเสียง D ไมเนอร์เพนตาโทนิก

3.4.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

สังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 3 บุปผชาติล้วนงามตา กระบวนนี้ประกอบไปด้วยท่อนที่มีจังหวะทั้งช้า และเร็วสลับกันในรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบรอนโด บนกุญแจเสียงไมเนอร์สลับกับเมเจอร์ โดยนำท่วงทำนองเพลง*กุหลาบเวียงพิงค์*มาพัฒนาขึ้นใหม่ เปรียบเหมือนพรรณไม้ที่มีความหลากหลายในระบบนิเวศที่กำลังค่อยๆ เจริญงอกงาม จุดเด่นที่สำสำคัญของกระบวนนี้คือการนำเครื่องดนตรีล้านนา คือ สะล้อ และซึง มาบรรเลงผ่านท่วงทำนองของดนตรีบลูส์ โดยสรุปภาพรวมของกระบวนที่ 3 ได้ดังนี้

ท่อนโหมโรง	ห้องที่ 1-11
ท่อน A	ห้องที่ 12-27
ท่อน B	ห้องที่ 28-43
ท่อนด้นสด	ห้องที่ 44-91
ท่อน A	ห้องที่ 92-100
ท่อน B	ห้องที่ 101-108
ท่อนจบ	ห้องที่ 109-126

ท่อนโหมโรง

ท่อนโหมโรงในกระบวนที่ 3 บุปผชาติล้วนงามตา ถูกกำหนดให้มีอัตราความเร็วอยู่ที่ 60 จังหวะต่อนาที ในระดับเสียงดังปานกลาง (mf) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-11 เป็นการบรรเลงแบบโต้ตอบระหว่างสะล้อ และเปียโนในลักษณะของการใช้อัตราจังหวะลัก บรรเลงสลับกันบนบันไดเสียง D ไมเนอร์เพนตาโทนิก ดังตัวอย่างที่ 3.55

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.55 การบรรเลงแบบโต้ตอบระหว่างสะล้อ และเปียโน ในลักษณะของการใช้อัตรา จังหวะลักกระบวนที่ 3 ห้องที่ 5-7

ท่อน A

ในห้องที่ 12-19 เปียโนได้ทำการเริ่มบรรเลงทำนองหลักที่พัฒนาทำนองมาจากเพลง *กุหลาบเวียงพิงค์* โดยมีสะล้อเล่นล้ออยู่ข้างบนของท่อน บนชุดคอร์ด Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Abdim7 Am7 ดังตัวอย่างที่ 3.56

ตัวอย่างที่ 3.56 การพัฒนาทำนองหลักท่อน A กระบวนที่ 3 ห้องที่ 16-19

ท่อน B

ในท่อน B ในห้องที่ 28-35 เป็นท่อนที่พัฒนามาจากท่อน A เพื่อให้เกิดความแตกต่าง บรรเลงทำนองหลักโดยซึง โดยมีเครื่องสาย บรรเลงเสียงประสานในคู่ขั้นสอง ขั้นคู่สาม ขั้นคู่สี่ และขั้นคู่ห้า ดังตัวอย่างที่ 3.57

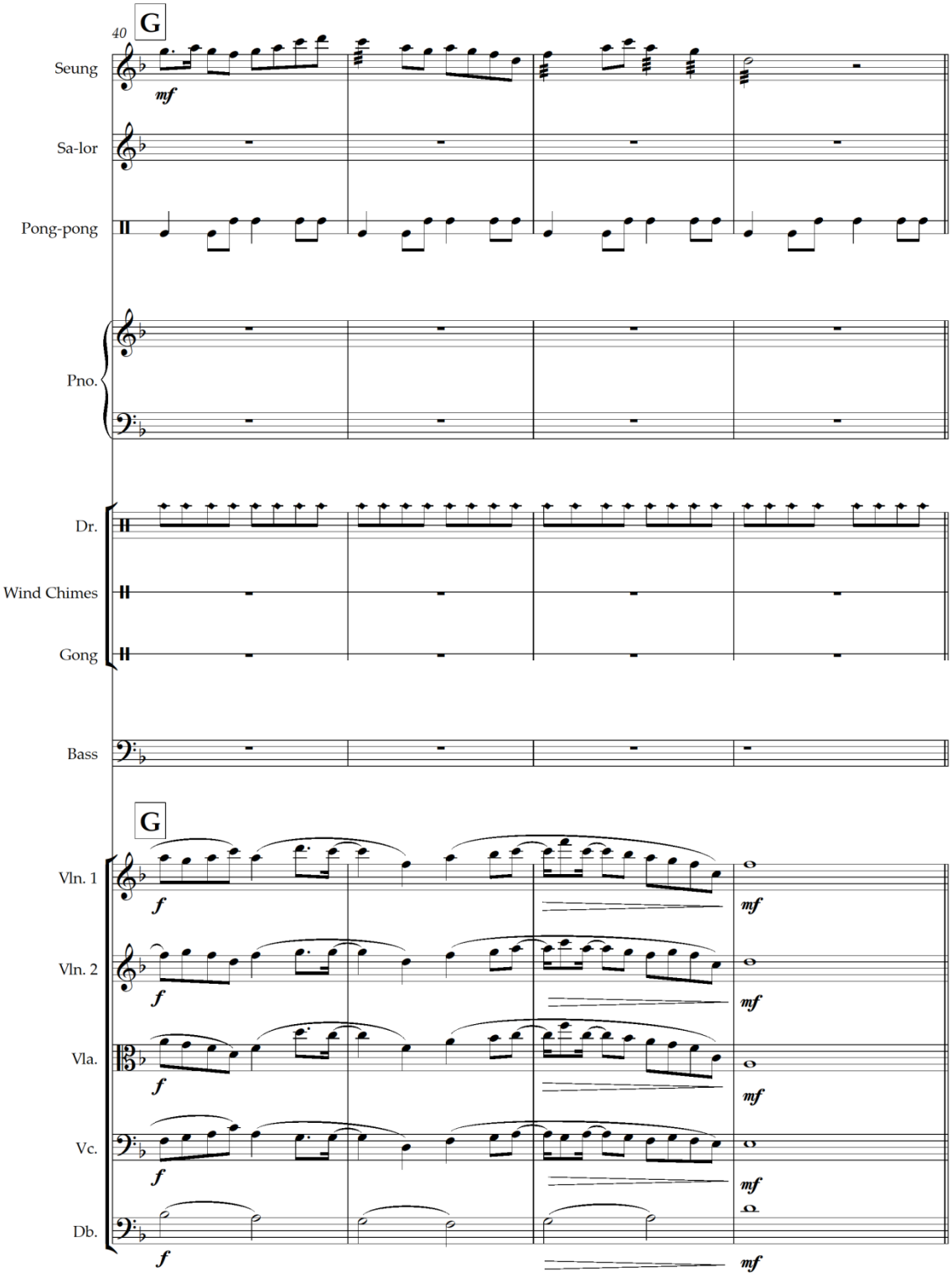
ตัวอย่างที่ 3.57 การพัฒนาทำนองหลักในท่อน B และลักษณะของเสียงประสาน กระบวนที่ 3 ห้องที่ 28-31

จากนั้นในห้องที่ 36-39 เป็นการเปลี่ยนเครื่องบรรเลงทำนองหลักจากซึงเป็นกลุ่มเครื่องสาย โดยการบรรเลงทำนองหลักแบบยูนิซันระหว่างไวโอลินหนึ่ง และวิโอลา ในห้องที่ 40-43 ผู้ประพันธ์ได้ให้ซึงทำการบรรเลงทำนองสอดประสาน (Counter Melody) บนกุญแจเสียง F เมเจอร์เพนตาโทนิก ดังตัวอย่างที่ 3.58 และ 3.59

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.58 การพัฒนาทำนองหลักในท่อน B และลักษณะของเสียงประสาน กระบวนที่ 3 ห้องที่ 36-39

ตัวอย่างที่ 3.59 การพัฒนาทำนองหลักในท่อน B และลักษณะของเสียงประสาน กระบวนที่ 3 ห้องที่ 40-43



ท่อนด้นสด

ในท่อนด้นสด ในห้องที่ 44-91 ผู้ประพันธ์ได้แบ่งท่อนด้นสดไว้เป็น 3 ช่วง ในช่วงแรกคือท่อนบทบรรเลงขั้น (Interlude) ในห้อง 44-47 โดยใช้โพลิคอร์ดมาใช้ในท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ใช้ชุดคอร์ด Bbmaj7 C/Bb Ebm/Bb เพื่อต้องการขยายคอร์ด Bbmaj7 ให้มีสีสันหลากหลายมากขึ้นก่อนเข้าสู่ท่อนด้นสด โดยมีซึง ไวโอลินหนึ่ง และไวโอลินสอง บรรเลงแนวทำนองหลักของท่อน ดังตัวอย่างที่ 3.60

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.60 ท่อนบทบรรเลงขั้นโดยใช้โพลิคอร์ด กระบวนที่ 3 ห้องที่ 44-47

จากนั้นในห้องที่ 52-55 ช่วงที่สอง ผู้ประพันธ์ให้กำหนดให้เป็นการด้นสดของเปียโน ใช้ชุดคอร์ด Abmaj7 Gm7 Fmaj7 / Abmaj7 Gm7 Fmaj7 A7b9 ในการบรรเลง โดยใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงแนวเสียงประสานในขั้นคู่สาม จากนั้นให้ซึง และสะล้อบรรเลงทำนองสอดประสานบนบันไดเสียง D เพนตาโทนิก ดังตัวอย่างที่ 3.61

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.61 ท่อนด้นสดของเปียโน กระบวนที่ 3 ห้องที่ 52-55

จากนั้นในห้องที่ 62-91 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดอัตราความเร็วอยู่ที่ 120 จังหวะต่อนาที โดยให้สะล้อ และซึงสลับกันบรรเลงคนละสี่ห้อง บนพื้นฐานของจังหวะซวิงที่เน้นจังหวะยก โดยใช้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงโดยใช้การดีดในรูปแบบจังหวะของจังหวะซวิง บนทางเดินคอร์ดของดนตรีบลูส์ i7 – iv7 – (V7b9) ดังตัวอย่างที่ 3.62

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.62 ท่อนด้นสดของซึงในจังหวะซวิง กระบวนที่ 3 ห้องที่ 70-73

ท่อนจบ

ในท่อนจบ ผู้ประพันธ์ได้นำท่อน A กลับมาบรรเลงใหม่อีกครั้งแต่ครั้งนี้ได้เพิ่มความแตกต่างให้ยิ่งใหญ่กว่าเดิมโดยให้ไวโอลินสอง และวิโอลา บรรเลงบนบันไดเสียง D ไมเนอร์เพนตาโทนิกโดยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นเป็นแนวยาว ในขณะที่ไวโอลินหนึ่ง บรรเลงทำนองหลัก ให้เชลโล และดับเบิลเบสบรรเลงเสียงประสานขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ ดังตัวอย่างที่ 3.63 จากนั้นซึง และสะล้อกลับมาบรรเลงทำนองหลักอีกครั้งในห้อง 117-121 ผู้ประพันธ์ได้ทำการเปลี่ยนคอร์ดใหม่ในช่วงนี้ โดยใช้ชุดคอร์ด Em7b5 Fmaj7 Gm7 Em7b5 A7b9 Dm7 เพื่อเปลี่ยนสีสันในท่อนจบ ดังตัวอย่างที่ 3.64

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.63 ท่อนจบ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 109-111

ตัวอย่างที่ 3.64 ท่อนจบ กระบวนที่ 3 ห้องที่ 117-121

3.5 อรรถาธิบายกระบวนที่ 4 “นามล้ำค่านครพิงค์”

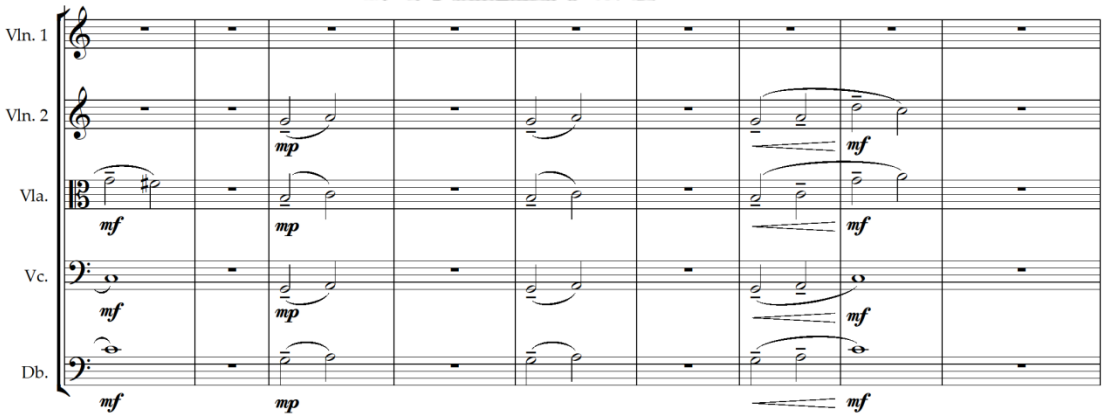
3.5.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

กระบวนที่ 4 นามล้ำค่านครพิงค์ ในกระบวนนี้ได้บรรยายภาพรวมของจังหวัดเชียงใหม่ในยุคศตวรรษที่ 21 ผู้ประพันธ์ได้จัดรูปแบบให้กระบวนนี้เป็นกระบวนเพลงที่บรรยายถึงภาพรวมจากสามกระบวนที่ผ่านมา นับได้ว่าเป็นบทสรุปทั้งหมดของบทประพันธ์ โดยมีการนำวัตถุดิบของทั้ง 3 กระบวนมาใช้ในกระบวนนี้บรรเลงร่วม โดยใช้สังคีตลักษณ์แบบการแปร โดยกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ตั้งใจที่จะสร้างท่วงทำนองที่มีกลิ่นอายของดนตรีตะวันตกกว่ากระบวนอื่น มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงสลับไปมา แต่ยังคงมีความเป็นล้านนาอยู่ เพื่อแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ระหว่างดนตรี ศิลปะ พรรณไม้ ศาสนา ประเพณี และผู้คนในจังหวัดเชียงใหม่

3.5.2 แนวคิดในการจัดระเบียบเสียงของบทประพันธ์

1) การประสานเสียงคู่สามในการใช้บรรเลง

ตัวอย่างที่ 3.65 การประสานเสียงขั้นคู่สามในการใช้บรรเลง กระบวนที่ 4 ห้องที่ 13-21



จากตัวอย่างที่ 3.65 แสดงถึงการประสานเสียงคู่สามในการใช้บรรเลง ห้องที่ 13-21 ในท่อนโหมโรง ผู้ประพันธ์ยังคงนำขั้นคู่สามมาใช้ในการสร้างเสียงประสานสำหรับเครื่องสาย โดยการค่อยๆ พัฒนาทีละเครื่องมือ โดยเริ่มจากดับเบิลเบส และเชลโล ไปจนถึงไวโอลินหนึ่ง ตามลำดับ

2) การประสานเสียงคู่สาม และคู่สี่ในการใช้บรรเลง

ตัวอย่าง 3.65 การประสานเสียงขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ในการใช้บรรเลง กระบวนที่ 4 ห้องที่ 82-84

จากตัวอย่างที่ 3.65 แสดงถึงการประสานเสียงขั้นคู่สาม และขั้นคู่สี่ในการใช้บรรเลงห้องที่ 82-84 ผู้ประพันธ์ได้นำการประสานเสียงขั้นคู่สาม และขั้นคู่ห้ามาสลับใช้ในการประสานเสียงของเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) การประสานเสียงคู่สามไมเนอร์ในการใช้บรรเลง

ตัวอย่างที่ 3.66 การประสานเสียงคู่สามไมเนอร์ในการใช้บรรเลง กระบวนที่ 4 ห้องที่ 104-108

จากตัวอย่างที่ 3.66 แสดงถึงการประสานเสียงคู่สามไมเนอร์ในการใช้บรรเลง ห้องที่ 104-108 ในท่อนด้นสด ผู้ประพันธ์ได้ใช้การประสานเสียงคู่สามไมเนอร์ที่เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ โดยให้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงเสียงประสานบนบันไดเสียง C ไมเนอร์ ในส่วนนี้ใช้ไวโอลินสอง และวิโอลาบรรเลงโดยใช้ส่วนจังหวะที่ขัดกับไวโอลินหนึ่ง

4) การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบฉับพลัน (Abrupt modulation)

ตัวอย่างที่ 3.67 การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบฉับพลัน กระบวนที่ 4 ห้องที่ 134-139

จากตัวอย่างที่ 3.67 แสดงถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบฉับพลัน ห้องที่ 134-139 การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบฉับพลัน คือการเปลี่ยนกุญแจเสียงวิธีหนึ่งที่ไม่มีคอร์ดร่วม และไม่มีโน้ตร่วมระหว่างกุญแจเสียงเดิมกับกุญแจเสียงใหม่ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบฉับพลันมาใช้เพื่อเปลี่ยนความจำเจของเสียงโดยเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก D เมเจอร์ เป็น Eb เมเจอร์ โดยไม่มีโน้ตร่วมประกอบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.5.3 แนวคิดด้านการพัฒนาทำนองของบทประพันธ์

1) การใช้บันไดเสียง D เมเจอร์ในการบรรเลงทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 3.68 การใช้บันไดเสียง D เมเจอร์ในการบรรเลงทำนองหลัก กระบวนที่ 4 ห้องที่ 51- 62

จากตัวอย่างที่ 3.69 แสดงถึงการใช้บันไดเสียง D เมเจอร์ในการบรรเลงทำนองหลัก ห้องที่ 51- 62 ผู้ประพันธ์ได้ใช้บันไดเสียง D เมเจอร์ในทำนองหลักด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น โดยใช้สะล้อในการบรรเลงทำนองหลัก

2) การใช้บันไดเสียง Eb เมเจอร์ในการบรรเลงทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 3.69 การใช้บันไดเสียง Eb เมเจอร์ในการบรรเลงทำนองหลัก กระบวนที่ 4 ห้องที่ 82-84

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตัวอย่างที่ 3.69 แสดงถึงการใช้บันไดเสียง Eb เมเจอร์ในการบรรเลงทำนองหลัก ห้องที่ 82-84 ผู้ประพันธ์ได้ใช้บันไดเสียง Eb เมเจอร์ในทำนองหลักด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ใช้อัลโตแซ็กโซโฟนและไวบราโฟนบรรเลงทำนองหลักแบบยูนิซัน โดยท่อนนี้เป็นท่อนทำนองหลักที่พัฒนามาจากตัวอย่างที่ 3.68

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.4 แนวคิดในการสร้างเนื้อดนตรี และจังหวะ

1) การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลง

ตัวอย่างที่ 3.70 การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลง กระบวนที่ 4

จากตัวอย่างที่ 3.70 แสดงถึงแสดงถึงการใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลง ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดของการนำโมทีฟซ้ำจังหวะมาใช้เป็นตัวกำหนดจังหวะของท่อนหลักทุกท่อน

ตัวอย่าง 3.71 การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงในท่อน A กระบวนที่ 4 ห้องที่ 39-44

จากตัวอย่างที่ 3.71 แสดงถึงการใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงในท่อน A ห้องที่ 39-44 จากแนวไวบราโฟน ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดของการนำโมทีฟซ้ำจังหวะมาใช้บนกุญแจเสียง D เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3. 72 การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงในท่อน B กระบวนที่ 4 ห้องที่ 82-84

จากตัวอย่างที่ 3.72 แสดงถึงการใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงในท่อน A ห้องที่ 82-84 จากแนวประสานของเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดของการนำโมทีฟซ้ำจังหวะมาใช้บนกุญแจเสียง Eb เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 3.73 การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงของเครื่องสาย กระบวนที่ 4 ห้องที่ 76-81

จากตัวอย่างที่ 3.73 แสดงถึงการใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงของกลุ่มเครื่องสาย กระบวนที่ 4 ห้องที่ 76-81 ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดของการนำโมทีฟซ้ำจังหวะโดยกำหนดให้เครื่องสายโดยใช้วิธีดีดตามส่วนของจังหวะ และโน้ต

ตัวอย่างที่ 3.74 การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงของกลุ่มเครื่องสาย กระบวนที่ 4 ห้องที่ 51-54

จากตัวอย่างที่ 3.74 การใช้โมทีฟซ้ำจังหวะในการดำเนินเพลงของกลุ่มเครื่องสาย กระบวนที่ 4 ห้องที่ 51-54 ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดของการนำโมทีฟซ้ำจังหวะมาพัฒนาให้รู้สึกขัดแย้งกับโมทีฟซ้ำจังหวะเดิม (ตัวอย่างที่ 3.70) โดยจัดกลุ่มเครื่องสายเป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มของไวโอลินหนึ่ง และไวโอลินสอง กลุ่มของวิโอลา และเชลโล และกลุ่มของดับเบิลเบส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) การใช้จังหวะสามเน้นสอง (Hemiola) ในการสร้างทำนองหลัก

ตัวอย่าง 3.75 การใช้จังหวะสามเน้นสองในการสร้างทำนองหลัก กระบวนที่ 4 ห้องที่ 129-133

จากตัวอย่างที่ 3.75 การใช้จังหวะสามเน้นสอง ในการสร้างทำนองหลัก กระบวนที่ 4 ห้องที่ 129-133 เฮมิโอลา คือการเปลี่ยนความรู้สึกของการเน้นจังหวะในสองที่มีอัตราจังหวะสาม (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคนี้มาใช้เพื่อต้องการให้ความเร็วจังหวะของท่อนให้ค่อยๆ ผ่อนช้าลง โดยกำหนดความเข้มเสียงจากเบา (p) ไปดัง (f)

3.5.5 สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์

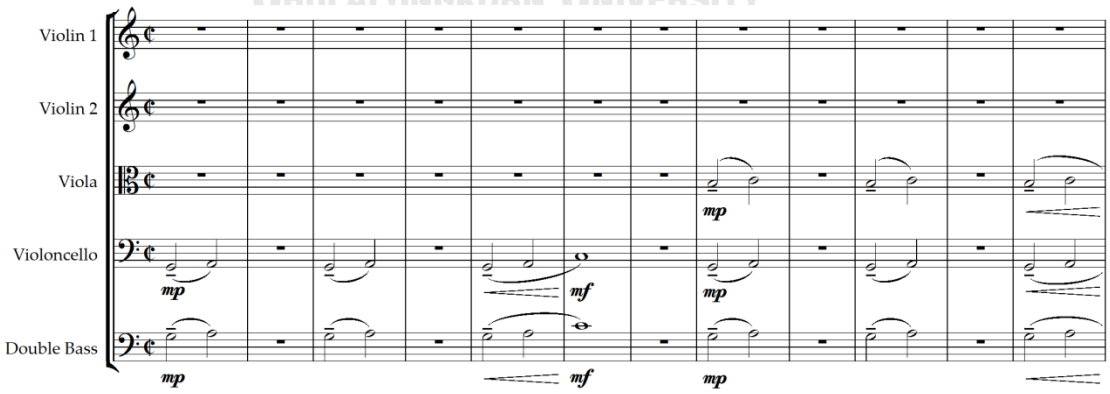
สังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 4 นามล้ำคานครพิงค์ กระบวนนี้ประกอบไปด้วยท่อนที่มีจังหวะทั้งช้า และเร็วสลับกันในรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบการแปร บนกุญแจเสียงเมเจอร์ โดยกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ตั้งใจที่จะสร้างท่วงทำนองที่มีกลิ่นอายของดนตรีตะวันตกมากกว่ากระบวนอื่น มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงสลับไปมา แต่ยังคงมีความเป็นล้านนาอยู่ เพื่อแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างดนตรี ศิลปะ พรรณไม้ ศาสนา ประเพณี และผู้คนในจังหวัดเชียงใหม่ โดยสรุปภาพรวมของกระบวนที่ 4 ได้ดังนี้

ท่อนโหมโรง	ห้องที่ 1-32
ท่อน A	ห้องที่ 33-62
ท่อน A	ห้องที่ 63-75
ท่อน B	ห้องที่ 75-88
ท่อนด้นสด	ห้องที่ 88-119
ท่อน C	ห้องที่ 119-133
ท่อน B	ห้องที่ 133-169
ท่อน C	ห้องที่ 170-178
ท่อนจบ	ห้องที่ 179-187

ท่อนโหมโรง

ในท่อนโหมโรงของกระบวนที่ 4 ผู้ประพันธ์ต้องการย้อนกลับไปจุดเริ่มต้นของกระบวนที่ 1 โดยการนำส่วนจังหวะของท่อนโหมโรงในกระบวนที่ 1 กลับมาใช้ ถูกกำหนดให้มีอัตราความเร็วอยู่ที่ 70 จังหวะต่อนาที ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะแบบซีคัท ในระดับเสียงเบาปานกลาง (mp) บรรเลงบนกุญแจเสียง C โดยให้เครื่องสายค่อยๆ บรรเลงทีละชิ้นจากดับเบิลเบส และเชลโลไปจนถึงไวโอลินหนึ่ง ตามลำดับ เช่นเดียวกันกับท่อนโหมโรงของกระบวนที่ 1 แต่จะมีข้อแตกต่างกัน คือผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงจากไมเนอร์ในกระบวนที่ 1 เป็นเมเจอร์ในกระบวนที่ 4 แทน เพื่อต้องการให้กระบวนที่ 4 มีเนื้อดนตรีที่ฟังสดใสมากกว่ากระบวนที่ 1

ตัวอย่างที่ 3.76 ท่อนโหมโรง กระบวนที่ 4 ห้องที่ 1-12



ตัวอย่างที่ 3.77 ท่อนโหมโรง กระบวนที่ 4 ห้องที่ 13-21

ในห้องที่ 13-21 ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มแนวบรรเลงของไวบราโฟนบรรเลงบนบันไดเสียง C เมเจอร์ เพื่อบรรเลงรับกับแนวเครื่องสาย

ท่อน A

ในท่อน A ของกระบวนที่ 4 ถูกกำหนดให้มีอัตราความเร็วอยู่ที่ 100 จังหวะต่อนาที ในระดับเสียงดังปานกลาง (mf) บรรเลงบนกุญแจเสียง D เมเจอร์ ผู้ประพันธ์แบ่งโมทีฟซ้ำจังหวะเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือกลุ่มของเครื่องสาย ส่วนที่สองคือกลุ่มของเปียโน และไวบราโฟน ดังตัวอย่างที่ 3.78

ในห้องที่ 63-67 ผู้ประพันธ์ทำการสลับการบรรเลงใหม่อีกครั้ง โดยให้วิโอลา และเชลโล บรรเลงจังหวะ ของไวโอลินหนึ่ง และไวโอลินสองแทน ส่วนไวโอลินหนึ่ง และไวโอลินสอง ทำการบรรเลงเสียงประสานแทน และดับเบิลเบสเปลี่ยนไปบรรเลงโมทีฟซ้ำจังหวะ ดังตัวอย่างที่ 3.79

ตัวอย่างที่ 3.78 ท่อน A กระบวนที่ 4 ห้องที่ 45-50

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.79 ท่อน A กระบวนที่ 4 ห้องที่ 63-67

ท่อน B

ในท่อน B เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบฉับพลันจาก D เมเจอร์ไป Eb เมเจอร์ โดยคั่นระหว่างท่อนด้วยการบรรเลงเปียโน และเครื่องสายตามจังหวะของโมทีฟหลัก ดังตัวอย่างที่ 3.80 และเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น Eb เมเจอร์ โดยเปลี่ยนทำนองหลักใหม่ บรรเลงโดยอัลโตแซ็กโซโฟน และไวบราโฟน โดยมีกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ บรรเลงเสียงประสานบนโมทีฟซ้ำจังหวะ ดังตัวอย่างที่ 3.81

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.80 ท่อน B กระบวนที่ 4 ห้องที่ 76-81

ตัวอย่างที่ 3.81 ท่อน B กระบวนที่ 4 ห้องที่ 82-84

ท่อนด้นสด

ในท่อนด้นสดผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ใช้ขลุ่ยเมืองหนึ่ง ในการด้นสด โดยให้เบส เชลโล และดับเบิลเบสบรรเลงตามแนวในแบบเดียวกันบนกุญแจเสียง C ไมเนอร์ และให้วิโอลาบรรเลงในจังหวะที่แตกต่างกันออกไป ดังตัวอย่างที่ 3.82 จากนั้นในท่อนด้นสดในห้องที่ 104-119 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้บรรเลงเป็นเสียงประสานขั้นคู่สามไมเนอร์ ดังตัวอย่างที่ 3.83

ตัวอย่างที่ 3.82 ท่อนด้นสด กระบวนที่ 4 ห้องที่ 88-93

ตัวอย่างที่ 3.83 ท่อนด้นสด กระบวนที่ 4 ห้องที่ 104-107

ท่อน C

ในท่อน C เป็นท่อนเชื่อมระหว่างท่อนด้นสดกับท่อน B โดยใช้ซึง และสะล้อบรรเลงทำนองหลัก ให้ความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่ ในท่อนนี้เป็นท่อนที่แสดงความเป็นล้านนามากกว่าท่อนอื่นด้วยเสียงประสานของเครื่องเป่าทองเหลือง เครื่องเปล่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องสาย และทำนองหลักของซึง และสะล้อที่บรรเลงบนบันไดเสียงเพนตาโทนิก ดังตัวอย่างที่ 3.84

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.84 ท่อน C กระบวนที่ 4 ห้องที่ 120-124

จากนั้นจะเป็นท่อนที่ใช้จังหวะสามเน้นสอง ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคนี้มาใช้เพื่อต้องการให้ความเร็วจังหวะของท่อนให้ค่อยๆ ผ่อนช้าลง โดยกำหนดความเข้มเสียงจากเบา (p) ไปดัง (f) บรรเลงบนบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ดังตัวอย่างที่ 3.84

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.84 ท่อน C กระบวนที่ 4 ห้องที่ 129-133

ท่อนจบ

เป็นท่อนที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้เกิดความวุ่นวาย โดยให้เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องเป่าลมไม้ให้บรรเลงโมทีฟซ้ำจังหวะด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงโมทีฟซ้ำจังหวะด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ที่ยืมมาจากส่วนจังหวะฉาบใหญ่ (Ride) ของกลองชุด โดยมีเครื่องสะล้อ และขลุ่ยเมือง บรรเลงโน้ตบนบันไดเสียง G เมเจอร์เพนตาโทนิก ทางด้านเปียโนยังคงใช้คอร์ดของท่อน C และทำการจบแบบจบขาด เพื่อต้องการสร้างความประทับใจในท่อนจบ และแสดงความพร้อมเพรียงของนักดนตรี ดังตัวอย่างที่ 3.85 และตัวอย่างที่ 3.86

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.85 ท่อนจบ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 182-184

ตัวอย่างที่ 3.86 ท่อนจบ กระบวนที่ 4 ห้องที่ 185-187

บทที่ 4
บทสรุป

4.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์

บทประพันธ์เพลง *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง "ศรีนครพิงค์" สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา* ประพันธ์ขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจจากความทรงจำในวัยเยาว์ และความผูกพันธ์ของผู้ประพันธ์ที่มีต่อจังหวัดเชียงใหม่ โดยการนำคำขวัญประจำจังหวัดเชียงใหม่มาเป็นขอบเขตในการสร้างสรรค์ เป็นบทประพันธ์ที่ต้องการนำเสนออัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย โดยการบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีสากลในแบบแจ๊ส และคลาสสิก การนำเทคนิคของดนตรีตะวันตกมาใช้ เช่น การประสานเสียงแบบแจ๊ส การนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาพัฒนาการสร้างจังหวะให้ซับซ้อนมากขึ้น และการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนามาบรรเลงในแบบสากลนั้นมีจุดประสงค์ที่เด่นชัด คือเพื่อให้ผู้ฟัง และผู้ชมเข้าถึงดนตรีพื้นบ้านล้านนาได้ง่าย และยังคงการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิมไว้ให้มากที่สุด นอกจากนี้บทประพันธ์นี้ยังสามารถนำไปต่อยอด และเป็นแบบอย่างให้แก่นักดนตรีพื้นบ้าน และบุคคลที่สนใจ เพื่อที่จะพัฒนาดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้ก้าวสู่ระดับสากลต่อไป

การศึกษารูปแบบลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาทำให้ผู้ประพันธ์พบว่า สามารถนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาไปต่อยอด และบรรเลงร่วมกับดนตรีสากลได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน เนื่องด้วยเสน่ห์ของการบรรเลง และเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่มีความอ่อนหวาน ความดุดัน สามารถเปลี่ยนแปลงอารมณ์ได้อย่างคล่องแคล่ว จุดเด่นดังกล่าวทำให้บทประพันธ์เพลงที่มีเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาร่วมบรรเลงนั้น สามารถนำไปเผยแพร่สู่สากลในรูปแบบของเพลงร่วมสมัยได้อย่างมีประสิทธิผล และสามารถสืบสานการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่ถูกสืบทอดมาอย่างยาวนาน ให้ก้าวไปสู่บทบาทที่สำคัญต่อดนตรีทุกแขนงต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 ปัญหาและข้อเสนอแนะ

ผู้ประพันธ์ทำการปรับปรุงแก้ไขบทเพลงหลายครั้ง หลังจากที่ประพันธ์เสร็จสิ้น ได้ทำการฝึกซ้อมโดยนักดนตรีแจ๊ส นักดนตรีคลาสสิก และนักดนตรีพื้นบ้านล้านนา ด้วยการนำโน้ตเพลง และไฟล์เสียงให้นักดนตรีไปศึกษาก่อน ในการซ้อมครั้งแรกให้นักดนตรีทุกคนอ่านโน้ตแบบทันควัน (Sight Reading) และบรรเลงทั้งหมด 4 กระบวน เพื่อต้องการให้นักดนตรีทุกคนเข้าใจอารมณ์ของบทประพันธ์แต่ละท่อน โดยไม่มีการหยุดแก้ ในวันแรกนักดนตรีทุกคนสามารถเล่นได้แต่ยังไม่สามารถเล่นได้ตามอารมณ์ของบทประพันธ์เท่าที่ควร ในการซ้อมครั้งที่ 2 นักดนตรีทุกคนได้กลับไปฝึกซ้อมส่วนตัว ทำให้ครั้งที่ 2 สามารถบรรเลงได้ลื่นไหล และเข้าใจอารมณ์ของบทประพันธ์มากขึ้น ยกเว้นนักดนตรีล้านนาที่ยังไม่เข้าใจอารมณ์ในการบรรเลงบทประพันธ์เท่าไรนัก ผู้ประพันธ์จึงได้บันทึกเสียงระหว่างการซ้อม เพื่อส่งต่อให้นักดนตรีทุกคนได้กลับไปซ้อมส่วนตัว ครั้งที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้แบ่งเวลาซ้อมในช่วงเช้าให้แก่นักดนตรีพื้นบ้านล้านนา เพื่ออธิบายกระบวนการ แนวคิด และวิธีบรรเลงให้แก่นักดนตรีพื้นบ้านล้านนา ก่อนที่จะเข้าซ้อมรวมกับนักดนตรีคนอื่นๆ ในช่วงบ่าย ในการซ้อมช่วงบ่ายนักดนตรีล้านนาได้มีความเข้าใจในกระบวนการบรรเลงมากขึ้น และดีขึ้นอย่างต่อเนื่อง ครั้งสุดท้ายของการซ้อมผู้ประพันธ์ได้อธิบายสรุปเกี่ยวกับกระบวนการ แนวคิดของแต่ละกระบวนอีกครั้ง ทำให้การซ้อมครั้งสุดท้ายนั้นเป็นที่พอใจอย่างมาก แต่ยังมีบางกระบวนที่เครื่องดนตรีบางชนิดยังไม่สามารถบรรเลงให้สอดคล้องกันได้ จึงค่อยๆ ปรับแก้โดยการซ้อมแยกอีกครั้ง ในชั่วโมงสุดท้ายของการซ้อมเป็นการแสดงเรียงตามกระบวนแบบเสมือนจริง และผลลัพธ์เป็นที่น่าพอใจอย่างมาก จึงได้รวบรวมและสรุปข้อผิดพลาดจากการฝึกซ้อม และนำมาแก้ไขดังนี้

1) ปัญหาระบบการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

ผู้ประพันธ์พบปัญหาของระบบการตั้งเสียงในเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้สอดคล้องกับเครื่องดนตรีสากล อาทิ ขลุ่ยเมือง ที่ไม่สามารถเล่นตามบันไดเสียงที่ผู้ประพันธ์ต้องการได้ เนื่องจากเกิดความเพี้ยนของเครื่องดนตรี จึงได้แก้ปัญหาด้วยการเจาะรูขลุ่ย เพื่อเพิ่มโน้ต และขยายรูขลุ่ยบางส่วนเพื่อให้ได้โน้ตตรงตามที่กำหนด

2) ปัญหาความดังของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาบางชนิด

ในระหว่างการซ้อมนั้น ผู้ประพันธ์ได้พบปัญหาในท่อนด้นสดของกระบวนที่ 1 ปี่แนจะต้องทำการด้นสด เนื่องด้วยธรรมชาติของปี่แนมีเสียงที่ดังค่อนข้างมาก ทำให้กลบเสียงของเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ โดยเฉพาะเครื่องสาย ผู้ประพันธ์ได้เล็งเห็นปัญหานี้จึงทำการเปลี่ยนเครื่องดนตรีกะทันหันจากปี่แน เป็นปี่จุมแทน เพื่อลดความดังของการบรรเลง

3) ปัญหาเสียงบนเวที ระหว่างฝั่งเครื่องดนตรีแจ๊ส เครื่องตีล้านนา และกลุ่มเครื่องสาย

กลุ่มเครื่องดนตรีแจ๊ส มีบางส่วนที่เป็นเครื่องไฟฟ้า และเครื่องตีในดนตรีล้านนานั้นมีเสียงดังโดยธรรมชาติ ทำให้ผู้เล่นเครื่องสายไม่ได้ยินสิ่งที่ตนบรรเลง ผู้ประพันธ์จึงแก้ปัญหาด้วยการกั้นด้วยพาร์ทิชัน หรือ Gobo เพื่อลดเสียงเครื่องดนตรีของฝั่งนักดนตรีแจ๊ส และเครื่องตีของดนตรีพื้นบ้านล้านนาลง ทำให้นักดนตรีเครื่องสายได้ยินเสียงที่เล่น และบรรเลงได้สะดวกขึ้น

4.3 การเผยแพร่

บทประพันธ์เพลง *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา* ได้เผยแพร่สู่สาธารณชนด้วยการแสดงในรูปแบบการบรรยายประกอบการแสดง ในวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2562 เวลา 14.00 น. ณ Studio 28 การนำเสนอผลงานมีความยาวทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง แบ่งเป็นการบรรยายแนวคิดการประพันธ์ และการแนะนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่พัฒนาขึ้นใหม่โดย ครูแอ๊ด ภานุทัต อภิชนาธง การบรรยายใช้เวลาประมาณ 30 นาที และทำการแสดงดนตรี เป็นเวลา 30 นาที อำนวยเพลงโดย ธนัช ชววิสุทธิกูล

4.4 การต่อยอดการวิจัย

จากการที่ผู้ประพันธ์ได้รับกระบวนการของการเรียนรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาและการได้สนทนากับนักดนตรีพื้นล้านนา ทำให้ผู้ประพันธ์ได้เกิดแนวคิดที่จะต่อยอดความรู้ที่ได้จากบทประพันธ์ เพื่อพัฒนาดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้ไปสู่ระดับสากล ดังนี้

1) การฝึกสอนให้นักดนตรีพื้นบ้านล้านนาได้เข้าใจในทฤษฎีของดนตรีตะวันตก

ผู้ประพันธ์มีแนวคิดในการพัฒนาศักยภาพของนักดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยการออกแบบโน้ตสากลมาตรฐานให้แก่เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ผู้ประพันธ์มีแนวคิดในการเทียบเสียงของกุญแจเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้คล้ายคลึงกับการเทียบกุญแจเสียงของเครื่องเป่าลมไม้ในดนตรีสากล และส่งเสริมการอ่านโน้ตสากลให้แก่นักดนตรีพื้นบ้าน โดยผู้ประพันธ์ได้ทำการสนทนากับครูแอ๊ด ภานุทัต อภิชนาธง ในประเด็นนี้ โดยครูแอ๊ด ภานุทัต ได้แสดงความคิดเห็นว่า เป็นเรื่องที่ควรสนับสนุนสำหรับนักดนตรีพื้นบ้านล้านนารุ่นใหม่ เพื่อให้เกิดความคุ้นเคย และเข้าใจในทฤษฎีของดนตรีสากล โดยต้องเริ่มจากครูผู้สอนเป็นอันดับแรก

2) การส่งเสริมผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีให้แก่นักดนตรีพื้นบ้านล้านนาโดยใช้ดนตรีร่วมสมัยเป็นสื่อกลาง

จากการที่ผู้ประพันธ์ได้นำนักดนตรีพื้นบ้านนาล้านนามาร่วมแสดงในบทประพันธ์ ทำให้ผู้ประพันธ์มองเห็นถึงการนำศักยภาพที่แท้จริงของเครื่องดนตรี และนักดนตรีพื้นบ้านล้านนามาใช้ ซึ่ง

นักดนตรีพื้นบ้านล้านนาสามารถบรรเลงร่วมกับดนตรีสากลได้อย่างมีประสิทธิภาพ และประสิทธิผล นั่นจึงเป็นเหตุที่ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะส่งเสริมดนตรี และนักดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้ก้าวออกจากกรอบเดิมที่เคยเป็นอยู่ เพื่อร่วมนำดนตรีล้านนามาบรรเลงผ่านดนตรีร่วมสมัยให้เป็นที่รู้จักในระดับสากล

3) การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ และออกแสดงในระดับสากล

ผู้ประพันธ์ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการนำเสนอผลงานการประพันธ์ร่วมสมัยที่มีดนตรีพื้นบ้านล้านนาเป็นส่วนประกอบหลัก นี่คือบทสรุปของจากกระบวนการในข้อ 1 และข้อ 2 ที่ของการต่อยอดการวิจัยที่ได้กล่าวมาข้างต้น การที่จะให้กระบวนการทั้งหมดที่กล่าวมาสำเร็จได้ จะต้องทำการแสดงในระดับภูมิภาค และระดับสากล เพื่อให้การต่อยอดจากบทประพันธ์ *“ศรีนครพิงค์”* เป็นไปตามกระบวนการที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้ไปเป็นที่รู้จักในระดับสากลได้สำเร็จ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION “SRI NA KORN PING” FOR JAZZ ORCHESTRA AND LANNA ENSEMBLE

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา

I ดอยสุเทพเป็นศรี

II ประเพณีเป็นสง่า

III บุปผชาติล้วนงามตา

IV นามล้ำค่านครพิงค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Composed by

WATCHARA KANTEEYAPORN

วัชระ กัณธียาภรณ์

Full Orchestra Score

Instrumentation

Alto Saxophone in Eb	2
Tenor Saxophone in Bb	2
Trumpet in Bb	2
Trombone	2
Piano	1
Electric Bass	1
Drums set	1
Vibraphone	1
Percussion	
i. Temple Bell	1
ii. Wind chimes	1
Violin 1	3
Violin 2	2
Viola	2
Violoncello	2
Double Bass	2
Lanna Instruments	
i. Sa-lor	1
ii. Pii-Jum	1
iii. Klui-muang	2
iv. Double Seung	1
v. Seung	1
vi. Pong-pong	1
vii. Sabutchai	1
viii. Gong	1
ix. Chab	1

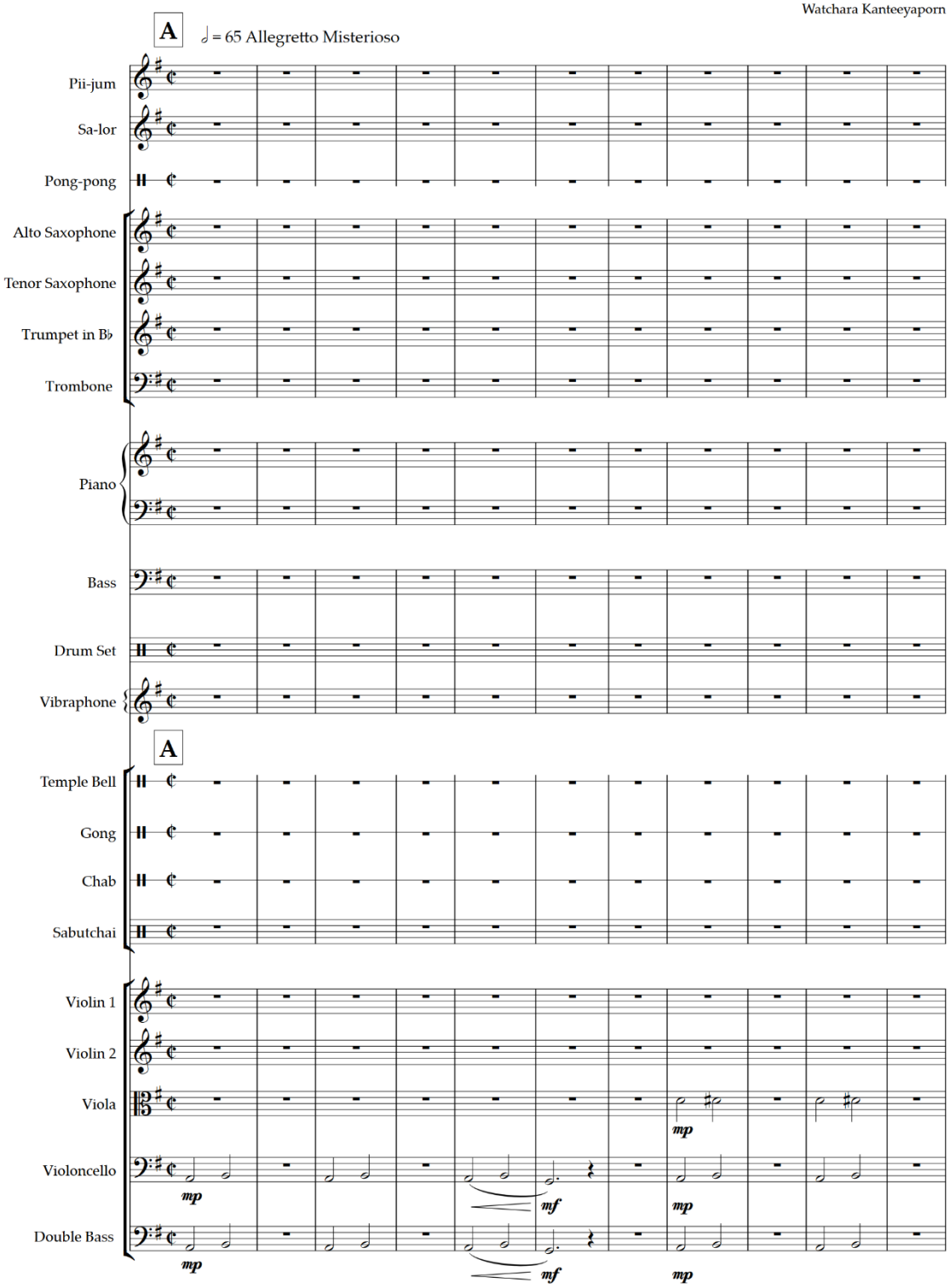
Score in C

Duration: 30-32 minutes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

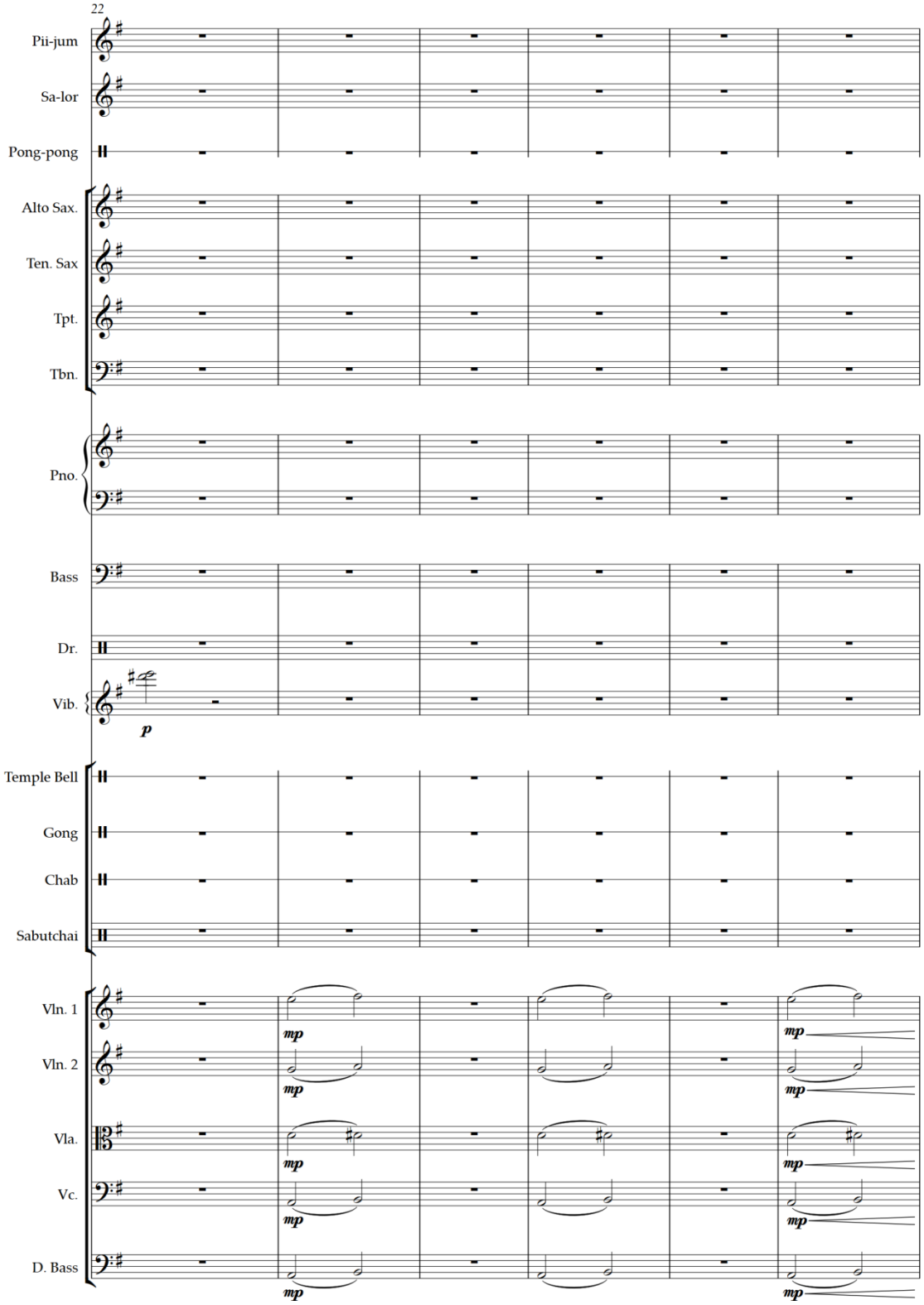
1st Movement "Doi Suthep"

Watchara Kanteeyaporn



2

12
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
mp
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mp
mf
mp
mf
mf
mp
mf
mf
mp
mf


22
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
p
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mp

4

28
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
mf
f
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mf
p
f

33
B
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
p
Bass
Dr.
Vib.
B
Random beat
Temple Bell
mf
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
p
sfz

6
39
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mp
mp
sfz

45
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mp
sfz

8

51
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
sfz

56
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
sfz

10

61
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mp

67
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
1
p
sfz

12

73
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
sfz
mf
f

78
accel.
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
p
mf
f
Random Beat
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
f
ff
pp
ff
accel.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

14
84
C
= 120 Allegro
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
mp
mf
Bass
mp
Dr.
Vib.
C
= 120 Allegro
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
div.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
p
p
p
p

15
92
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
(Brush)
Dr.
mf
Vib.
mf
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
mp
Vln. 2
mp
Vla.
mp
Vc.
mp
D. Bass
mp

16
96
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

17
100
D
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
mf
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
mp
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
D
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
pizz.
arco

18
107
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
f
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
1
mp
Pno.
Bass
Dr.
(Brush)
mf
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

19
113
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
mf
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

20
119
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
mp
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

21
124
E
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
E
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
arco
Vln. 1
mp
arco
Vln. 2
mp
arco
Vla.
mf
arco
Vc.
mf
D. Bass
mp
3
3
3

22
131
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
mf
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
arco
Vln. 1
mp
mf
p
p
mf
arco
Vln. 2
mp
mf
p
p
mf
Vla.
mf
p
p
mf
Vc.
mf
p
p
mf
D. Bass
mf

135
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mp
p
mf
mp
3

24
140
F
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
mp
Bass
Dr.
Vib.
F
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
p

148
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
mf
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
mf
Bass
(Brush)
Dr.
mf
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
mp
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
mp
Vc.
mp
D. Bass
mp

26
152
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Fill
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mf
f
mf

G
27
156
(Pii-jum Improvises)
Pii-jum
f
Sa-lor
Pong-pong
mf
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
mp
3
Dr.
Vib.
G
Temple Bell
Gong
Chab
mf
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

28

162
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Fill
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
pizz.
mf
Vln. 2
pizz.
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
D. Bass
mf

29
168
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
1
mp
1
mp
mp
Fill

30
174
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
1
Alto Sax.
mp
Ten. Sax
1
Tpt.
mp
Tbn.
Pno.
Bass
3
Fill
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
arco
Vln. 1
arco
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

31
180
H
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
mf
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
3
Bass
mp
3
Dr.
Vib.
H
Temple Bell
Gong
Chab
mf
Sabutchai
Vln. 1
mp
f
Vln. 2
mp
f
Vla.
mp
f
Vc.
mp
f
D. Bass
mp

32
184
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Fill
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mp
mp
mp
mp

188
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
(Brush)
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

34
194
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

35
200
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

36
206
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
mf
Bass
Dr.
Fill
Vib.
f
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

37
211
I
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
mf
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
mp
Pno.
Bass
Dr.
(Brush)
mf
Vib.
f
I
Temple Bell
Gong
Chab
mf
Sabutchai
pizz.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
arco
D. Bass

38
217
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mp
arco
mf
p

39
223
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Fill
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
pizz.
mp
mf
f

40
229
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Fill
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

41
235
J
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
tutti
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
arco
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

42
241
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mf
mp
1
Fill
(Brush)

245
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
1
Alto Sax.
mp
Ten. Sax
mf
Tpt.
mf
Tbn.
mf
Pno.
mf
Bass
mf
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

44
249
K (Pii-jum Improvises)
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Fill
K
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

45
254
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mf
f

46
260
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass
mf
f

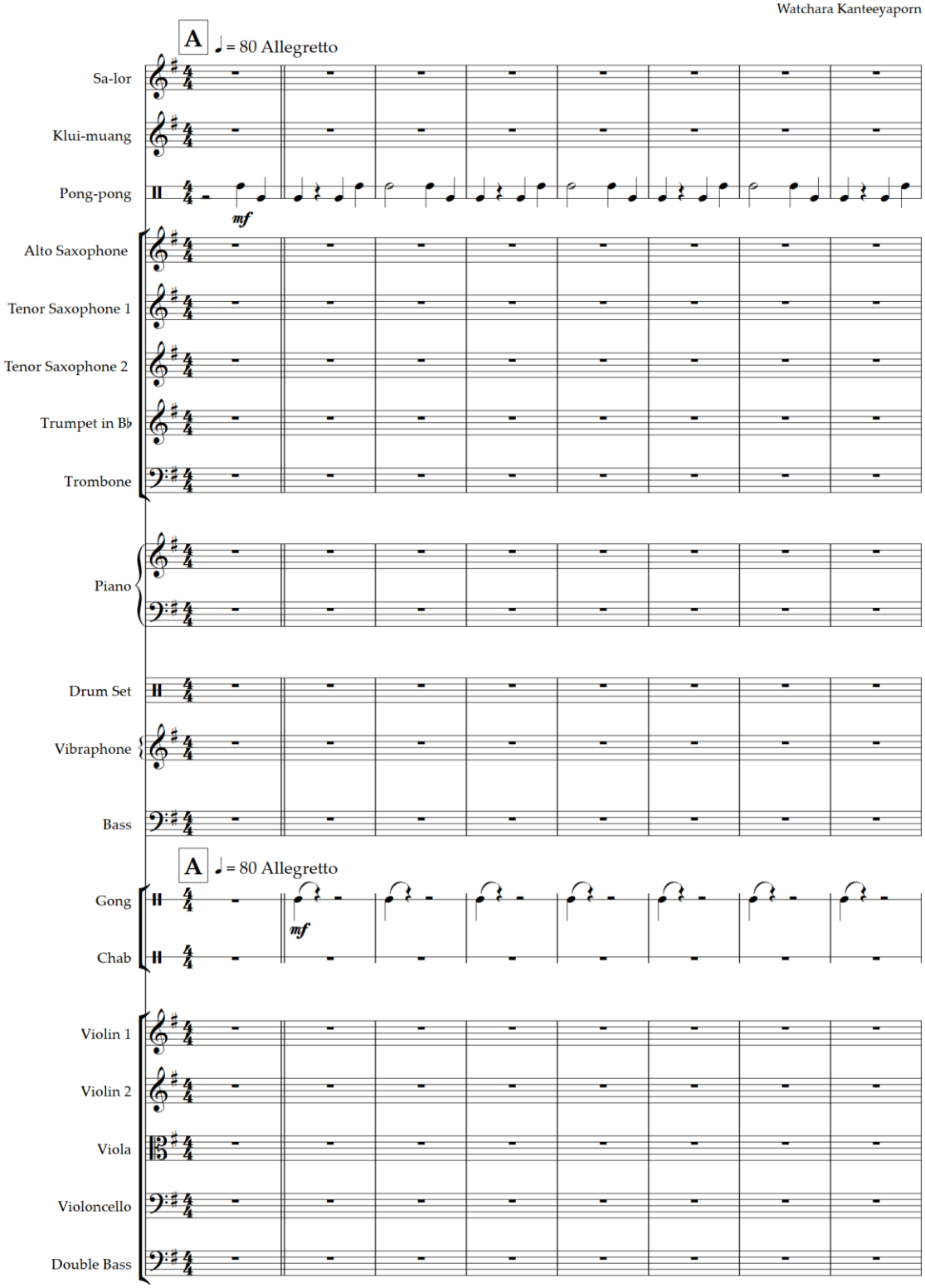
263
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

48
267
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
mf
Bass
f
Dr.
Vib.
mf
Temple Bell
Gong
Chab
f
Sabutchai
Vln. 1
f
Vln. 2
f
Vla.
f
Vc.
f
D. Bass

271
Pii-jum
Sa-lor
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax
Tpt.
Tbn.
Pno.
Bass
Dr.
Vib.
Fill
Temple Bell
Gong
Chab
Sabutchai
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D. Bass

2nd Movement "Tradition"

Watchara Kanteeyaporn



2
9
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
mp
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

3
14
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mp

4
18
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
(Brush)
Dr.
p
Vib.
(Bass Improvises)
Bass
mf
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

5
23
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
3
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf

6
28
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
f

31
7
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

8
34
B
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
B
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
p
mp
mf

38
9
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf

10
42
C
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
C
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf

46
11
accel.
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
accel.
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

12
D
♩=120 Allegro
50
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
mp
(Brush)

13
56
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf

14
59
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

62
E
15
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
E
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

16
66
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

70
17
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
1

18
73
F
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
F
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp

77
G
19
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
G
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

20
82
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
f

21
86
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
f

22
89
H
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
mf
Alto Sax.
(Tenor Sax Improvises)
Ten. Sax. 1
f
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
mp
(Ride)
Dr.
Vib.
Bass
mp
H
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
p
Vc.
p
Db.

23
94
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
mf
Dr.
Vib.
Bass
mf
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

24
99
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
(Brush)
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
p
mf

25
104
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

26
108
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

27
111
I
Sa-lor
Klui-muang
(Pong-pong Improvises)
Pong-pong
f
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
I
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
p
p

28
115
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
p
Vc.
Db.

29
119
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
(Ride)
Dr.
p
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
p
Vln. 2
p
Vla.
Vc.
Db.

30
123
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
f

127
J
31
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
J
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

32
129
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

133
K
33
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
(Brush)
Dr.
Vib.
Bass
K
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

34
138
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

35
141
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
f

36
144
L
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
L
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

37
146
Sa-lor
Klui-muang
Pong-pong
Alto Sax.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Bass
Gong
Chab
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

3rd Movement "Royal Flora"

Watchara Kanteeyaporn

3
13
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
p
20
C
D

4
28
E
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
(Ride)
Fast
Wind Chimes
Gong
Bass
E
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
36
F
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
F
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

5
40
G
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
G
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
44
H
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
H
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
pizz.

6
49
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
mf
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
I
52
mp
mf
arco

7
57
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
p
J = 120 Swing
62
(Seung & Sa-lor Improvises)
J = 120 Swing

8
70
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
(Walking Bass Line)
Bass
mp
pizz.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
78

9
82
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
86
rit.
K
♩=60
arco

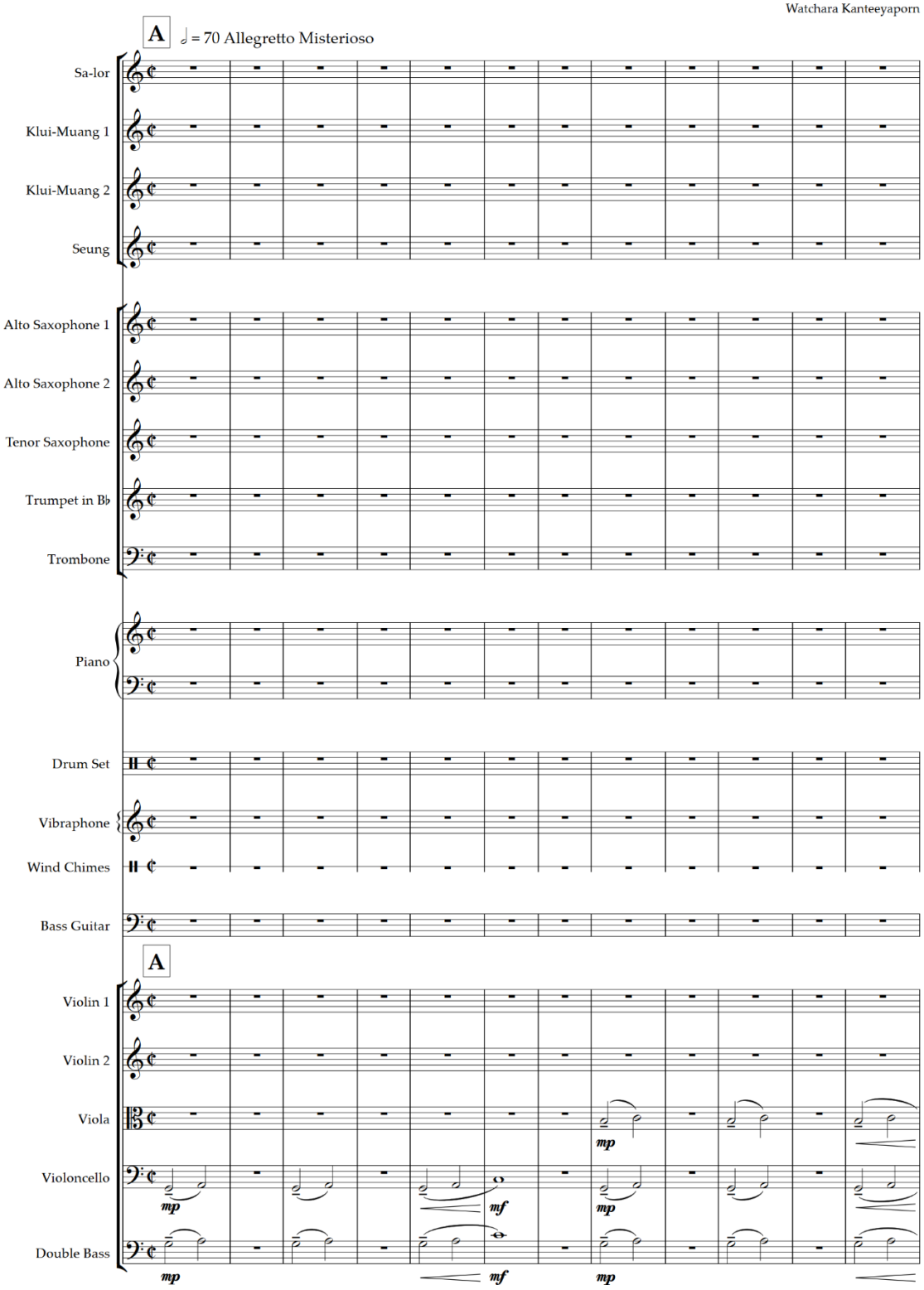
10
93
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
Fast
arco
101
L
(Ride Straight)

105
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
109
M
(Brush)
f

12
113
Seung
Sa-lor
Pong-pong
Pno.
Dr.
Wind Chimes
Gong
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
119
rit.
Fast
rit.

4th Movement "Nakornping"

Watchara Kanteeyaporn



2
13
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
mf
mf
mp
mf
mf
mp
mf
mf
mp
mf

22
3
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
7
3
5

4
28
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
3
mp

B
♩ = 100 Allegro
33
5
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
Fast
mf
W.Ch.
mp
Bass
B
Vln. 1
mp
Vln. 2
mp
Vla.
Vc.
Db.
mp

6
40
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
mp
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

46
7
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

8
51
Sa-lor
mf
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
mp
Vc.
mp
Db.

9
55
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

10
60
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
mf
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
mf
Bass
mp
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mp
mp
mp
mp

64
11
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
mf
mf
mp
mf

12
69
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
mp
mp
mf
mp
mp

73
C
13
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
C
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
pizz.
arco

14
79
D
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
arco
f
p
mp

84
15
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
mf

16
88
E
Sa-lor
(Klui-Muang Improvises)
Klui-Muang 1
f
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
mp
E
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
mp
Vc.
mp
Db.
mp

94
17
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
(Ride)
Dr.
p
Vib.
mf
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
mp
Vla.
Vc.
Db.

18
99
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp

19
104
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
(Brush)

20
108
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

112
21
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

22
115
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

117
23
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
arco

24
120
F
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
F
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

125
25
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
f

26
129
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
p
f
mp
3

134
G
27
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
G
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
arco
mf
mp
p

28
140
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
(Ride)
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
mp
p
mf

144
29
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
(Klui-Meuang Improvises)
f
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf
mp
mp

30
148
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
mf
mf
mp
mf

31
152
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
(Alto Sax. Improvises)
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
mp
mf

32
156
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf

33
160
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf

34
164
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf

167
35
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
f

36
H
170
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
H
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
p
mp
3

175
37
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
f

38
179
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
3

182
39
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
3
Dr.
Vib.
f
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

40
185
Sa-lor
Klui-Muang 1
Klui-Muang 2
Seung
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Dr.
Vib.
W.Ch.
Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
mp

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างโปสเตอร์

ตัวอย่างสูจิบัตร (เรียงหน้าตามรูปเล่ม)

สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เสนอ

การแสดงบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์
“ศรีนครพิงค์”
สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา

ประพันธ์โดย
วัชระ กัณธียาภรณ์

อำนวยเพลงโดย ธนัช ชววิสุทธิกูล

วันจันทร์ ที่ 18 พฤศจิกายน 2562 เวลา 14.00 น.
ณ สตูดิโอ 28

ขอขอบคุณ

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมมุตร ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ สำหรับการให้คำปรึกษาในการประพันธ์เพลง และการดำเนินงานแสดงครั้งนี้
ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ประธานกรรมการสอบ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถจันทร์กล่ำ คณะกรรมการสอบ และรองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดลคณะกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

ขอขอบคุณครูแอ๊ด ภานุทัต อภิชนาธง นักดนตรีรับเชิญ และนักดนตรีพื้นบ้านล้านนา ทุกท่านที่ให้ความรู้ด้านดนตรีพื้นบ้านล้านนา และให้เกียรติมาร่วมแสดงในบทประพันธ์ครั้งนี้ขอขอบคุณ ธนัช ชววิสุทธิกูล ผู้อำนวยเพลงของการแสดงครั้งนี้เป็นอย่างยิ่ง ที่ตอบรับเป็นผู้อำนวยเพลง ช่วยเหลือฝึกซ้อมจนสามารถดำเนินการแสดงในครั้งนี้ได้
ขอขอบคุณ นักดนตรีทุกท่าน ที่ได้ตอบรับมาร่วมบรรเลงในการแสดงครั้งนี้
ขอขอบคุณ ครอบครัว สำหรับกำลังใจที่มีให้เสมอ
ขอขอบคุณ เพื่อน พี่ น้อง สำหรับการช่วยเหลือและกำลังใจตลอดเวลาที่ผ่านมา
ขอขอบคุณ Yamaha Band & Orchestra ที่เอื้อเฟื้อสนับสนุนเครื่องดนตรีในการแสดง
ขอขอบคุณ Studio 28 ที่เอื้อเฟื้อสถานที่ในการแสดง
ขอขอบคุณ Studio in Park ที่เอื้อเฟื้อสถานที่ในการซ้อม
ขอขอบคุณ Parker Sound สำหรับระบบเสียงในการแสดง
ขอขอบคุณ เพื่อนร่วมรุ่นปริญญาเอก สาขาดุริยางค์ตะวันตก ทั้งเพื่อนพี่ น้องทุกคน สำหรับความช่วยเหลือ คำแนะนำ และกำลังใจที่มีให้กันตลอดการศึกษาที่ผ่านมา และจะช่วยเหลือและเป็นกำลังใจให้ทุกคนเช่นกันขอขอบคุณ ผู้ชมทุกท่าน ที่ได้ให้เกียรติมาร่วมชมการแสดงครั้งนี้

รายนามผู้แสดง

กลุ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา

1)	ภานุทัต อภิชนาธง (Panutat Apichanatong)	- ซึง, บี่แน
2)	ชินโชติ ภูมิวิเศษ (Chinnachot Phomvisead)	- สะล้อ,ขลุ่ย
3)	ว่าที่ร้อยตรี เอกรินทร์ อินต๊ะวิกูล (Ekkarin Intawikul)	- สะล้อ
4)	ราเชนทร์ ชัยชนะ (Rachen Chaichana)	- กลองสะบัดชัย กลองปู่จ่า เต่งถิ้ง
5)	วงกต วุฒิเดช (Wongkot Wotthidej)	- ฉาบ

กลุ่มเครื่องสาย

1)	ปิยะวิทย์ ขันธศิริ (Piyavit kantasiri)	- Violin
2)	วิชชุพร จริงจิตร (Witchuporn Jingjit)	- Violin
3)	วริยาภรณ์ วิรุฬห์รัตน์ (Variyaporn Wiroonrat)	- Violin
4)	ปวันรัตน์ เภตรานนท์ (Pawanrat Phetranont)	- Violin
5)	สุวิจักขณ์ โชติกูล (Suvijak Chotikool)	- Viola
6)	ข่องชัย กรีสุระเดช (Khongchai Greesuradej)	- Viola
7)	วรพนธ์ ธัญนีกมีสินกุล (Vorapon Thannuekmeesinkul)	- Cello
8)	อภิชวิทย์ มาตรง (Apichawit Matrong)	- Cello
9)	สุกกิจ สุภัทรชัยวงศ์ (Supakit Supattarachaiyawong)	- Double Bass
10)	สุรีพร ฟีสันเทียะ (Sureeporn Feesantia)	- Double Bass

กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลืองและลมไม้

1)	พัศภพ อุณวิไล (Patsabhop Ounvilai)	- Trumpet
2)	วัชระ อัจฉริยวรานนท์ (Watchara Atchariyavaranon)	- Trumpet
3)	ปราชญ์ ภคธารา (Part Pakatara)	- Alto Saxophone
4)	รังสิมันต์ โปทา (Rangsiman Potha)	- Alto Saxophone
5)	ชาติสยาม คีรีพัฒน์ (Chartsayam Kiripart)	- Tenor Saxophone
6)	รัฐเขตต์ ช่วยสมบูรณ์ (Ratthakhet Chuaisombun)	- Tenor Saxophone
7)	ฐากูร อัควพิศิษฐ์ (Dhakura asawaphisit)	- Trombone
8)	ณัฐกฤต กรุดสมัย (Natthakrit Krudsamai)	- Trombone

กลุ่มเครื่องจังหวะ

1)	ธนานนท์ สุนทองห้าว (Thananont Soontonghaw)	- Piano
2)	ศรสวรรค์ หอมวิเศษวงศา (Sonsawan Homwiseswongsa)	- Vibraphone
3)	ศิริวัฒน์ เปลี่ยนสันเทียะ (Siriwat Pliansanthia)	- Electric Bass, Double Seung
4)	ณัฐพงศ์ วารกานนท์ (Nuttapong Warakanon)	- Drums

ประพันธ์เพลง “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา

I ดอยสุเทพเป็นศรี

II ประเพณีเป็นสง่า

III บุปผาชาติล้วนงามตา

IV นามล้ำค่านครพิงค์

ประวัติผู้ประพันธ์

วัชระ กัณธียาภรณ์ เกิดที่จังหวัดเชียงใหม่ เริ่มต้นบรรเลงดนตรีเมื่ออายุ 15 ปี ในช่วงมัธยมศึกษาตอนปลายได้มีความสนใจในดนตรีแจ๊สและได้เริ่มต้นศึกษาดนตรีแจ๊สกับอาจารย์ อิทธินันท์ อินทรนันท์ (อาจารย์เต๋อ) และอาจารย์นลี อินทรนันท์ (ครูเบล) ทางด้านการขับร้องแจ๊ส และทฤษฎีดนตรีแจ๊ส จึงทำให้มีความสนใจในการเข้าศึกษาต่อทางด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษา ในระดับปริญญาตรี ได้เข้าเรียนต่อที่คณะดุริยางคศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร สาขาดนตรีแจ๊สและระดับปริญญาโทในสาขาสังคีตวิจัยและพัฒนาเอกดนตรีแจ๊ส ขณะที่ศึกษาในระดับมหาวิทยาลัยได้รับการประสิทธิ์ประสาทวิชาจาก รศ .ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วุฒิชัย เลิศสถากิจ อาจารย์ นุ วุฒิวิชัย อาจารย์แดน ฟิลสิป และอาจารย์อรรถพล หมั่นเจริญ

ในด้านผลงานที่ผ่านมา วัชระ ได้ร่วมงานการผลิตเพลงกับศิลปินไทยมากมาย ในฐานะนักดนตรี นักออกแบบการร้อง และโปรดิวเซอร์ อาทิเช่น Polycat, เพลงประกอบภาพยนตร์ร้องโดย เฟือก พงศธร จงวิลาส (พี่มากพระโขนง), แด๊กซ์ Rock Rider, วงสิงห์คะนองนา, Yellow Sky Project, ศิลปินค่าย LoveIS, Beatboyz Bangkok เป็นต้น ในปีพ.ศ. 2557 ได้รับการเชิญให้ไปร่วมแสดงในงาน World Youth Jazz Festival เมือง Putrajaya ประเทศมาเลเซีย นอกจากนี้ ยังเข้าร่วมการแสดงในคอนเสิร์ตกับนักร้อง นักดนตรีที่มีชื่อเสียง อาทิเช่น หงา คาราวาน, เจมส์ จิรายุ, ETC, เจนนิเฟอร์ คิ้ม, แม่นศรี, Tattoo Color, ว่าน ธนกฤษ, Soul After Six, ตั๊ก ชิโร่, Sunny Trio and the Vox ในปัจจุบัน วัชระกำลังศึกษาในระดับปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นอาจารย์พิเศษ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต และอาจารย์พิเศษคณะดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ

กระบวนที่ 3 บุปผชาติล้วนงามตา (Royal Flora)

เป็นกระบวนที่แสดงถึง พรรณไม้ เนื่องจากพื้นที่ส่วนใหญ่ของจังหวัดเชียงใหม่ประกอบด้วยทิวเขาสูงทอดตัวยาวสลับซับซ้อน อุดมสมบูรณ์ไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ซึ่งปกคลุมไปด้วยพืชพรรณไม้นานาชนิด ซึ่งกลายเป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงใหม่ ทำให้กระบวนนี้ประกอบไปด้วยท่อนที่มีจังหวะทั้งช้าและเร็วสลับกันในรูปแบบสังคีตลักษณ์รอนโด บนกุญแจเสียงไมเนอร์ สลับกับเมเจอร์ โดยนำท่วงทำนองเพลงกุหลาบเวียงพิงค์มาพัฒนาขึ้นใหม่ เปรียบเหมือนพรรณไม้ที่มีความหลากหลายในระบบนิเวศและกำลังคอย ๆ เจริญงอกงาม นอกจากนี้จุดเด่นที่สำคัญของกระบวนนี้คือการนำเครื่องดนตรีล้านนา คือ สะล้อ และซึง มาบรรเลงผ่านท่วงทำนองของดนตรีบลูส์

กระบวนที่ 4 นามล้ำค่านครพิงค์ (Na Korn Ping)

เป็นกระบวนที่แสดงถึง ภาพรวมของจังหวัดเชียงใหม่ในยุคศตวรรษที่ 21 ในอดีตกาลพญามังรายกับพระสหาย 2 พระองค์คือ พญางำเมืองและพ่อขุนรามคำแหงได้ร่วมสาบานเพื่อสถาปนา “นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่” ขึ้นเป็นศูนย์กลาง อาณาจักร ทั้งทางการเมืองการปกครองเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม จนเป็นที่รู้จักกันในชื่อปัจจุบันว่า “เชียงใหม่” ทำให้กระบวนนี้เป็นกระบวนเพลงที่บรรยายถึงภาพรวมจากสามกระบวนที่ผ่านมา ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน นับได้ว่าในกระบวนนี้จะเป็นบทสรุปทั้งหมดของบทประพันธ์ โดยมีการนำวัฒถุดิบของทั้งสามกระบวนมาใช้ในกระบวนนี้บรรเลงร่วม โดยใช้สังคีตลักษณ์แบบการแปร (Variations Form) โดยกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ตั้งใจที่จะสร้างท่วงทำนองที่มีกลิ่นอายของดนตรีตะวันตกมากกว่ากระบวนอื่น มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงสลับไปมา แต่ยังคงมีความเป็นล้านนาอยู่ ในภาพรวมของกระบวนนี้คือการแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ระหว่างดนตรี ศิลปะ พรรณไม้ ศาสนา ประเพณี และผู้คนในจังหวัดเชียงใหม่ ให้ได้ตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาล้านนาที่มีมาแต่ช้านาน

กระบวนที่ 1 ดอยสุเทพเป็นศรี (Doi Suthep)

เป็นกระบวนที่แสดงถึง วัดพระธาตุดอยสุเทพ ซึ่งเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวเชียงใหม่ และเป็นสถานที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ บางคนจึงเรียกว่า พระธาตุดอยสุเทพ คำว่า ดอยสุเทพ เป็นศรี จึงหมายถึงความงามสง่างาม และความรุ่งเรืองของศาสนาที่เกิดขึ้นมานานนับศตวรรษ ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะให้ทำนองและจังหวะ ในกระบวนนี้เป็นกระบวนที่มีความยิ่งใหญ่อลังการ ซึ่งผู้ประพันธ์ตั้งใจเล่าเรื่องราวการสร้างถนนขึ้นวัดพระธาตุดอยสุเทพ โดยครูบาศรีวิชัย จนทำให้พุทธศาสนาเกิดความรุ่งเรืองในดินแดนล้านนาจนถึงปัจจุบัน โดยการใช้สังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) บรรเลงในกุญแจเสียงไมเนอร์ นอกจากนี้ ท่อนเชื่อมของเพลงได้หยิบท่วงทำนองของเพลงเสเลเมามาใช้เป็นวัตถุดิบในการเชื่อมของแต่ละท่อนในเพลง เริ่มด้วยจังหวะพื้นบ้านโดยการตีกลองสะบัดชัย ผนวกกับเครื่องสายที่ค่อยๆ บรรเลงทีละเครื่อง จนกระทั่งบรรเลงพร้อมกันในลักษณะของความเร็วที่ค่อยๆ เร็วขึ้น จากนั้นทำการเข้าทำนองหลักโดยใช้เสียงประสานในแบบดนตรีแจ๊สเข้าประกอบ โดยมีปี่แน สะล้อ และไวบราโฟน เป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลัก

กระบวนที่ 2 ประเพณีเป็นสง่า (Tradition)

เป็นกระบวนที่แสดงถึง ขนบธรรมเนียมประเพณี จังหวัดเชียงใหม่ในอดีตเคยเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนา และยังเป็นศูนย์กลางของศิลปวัฒนธรรมประเพณีอันงดงามที่สั่งสมและสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่จะยังได้เห็นวัฒนธรรมประเพณีที่ถูกสืบทอดมาอย่างยาวนาน ในกระบวนนี้มีจังหวะปานกลางถึงเร็ว โดยใช้สังคีตลักษณ์อิสระ (Free Form) ซึ่งเป็นการนำทำนองของเพลงพื้นบ้านที่ใช้บรรเลงตามประเพณีของล้านนาในโอกาสต่าง ๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบ อาทิเช่น เพลงจู๊หมาน้อยขึ้นดอย เพลงหมูเฮาจาวเหนือเป็นต้น ในช่วงท้ายผู้ประพันธ์ได้เน้นการเดี่ยวของเครื่องเคาะ (Percussion) เป็นหลัก และเพิ่มเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ทำให้กระบวนนี้มีความสนุกสนานและเร้าใจ

ประวัติผู้อำนวยเพลง

ธนัช ชววิสุทธิกูล เกิดที่กรุงเทพมหานครฯ จบการศึกษาในระดับปริญญาตรี และปริญญาโทจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เอกการแสดงฟลูต โดยเขาได้ศึกษาวิชาการบรรเลงฟลูตกับอาจารย์ บัณฑูร ตั้งไพบูลย์ และอาจารย์มารุต มโนรัตน์ หลังจากนั้นเขา เริ่มสนใจในการอำนวยเพลง จึงได้ศึกษาการอำนวยเพลงกับอาจารย์ ดร.นิพัทธ์ กาญจนหุต และได้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการการอำนวยเพลงกับเดยยิว ฟิชเชอร์ ดักลาส โบสตอค และอาเธอร์ วานเดอลอฟ

ธนัช มีประสบการณ์ทางด้านการบรรเลงดนตรีร่วมกับวงออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วงดุริยางค์เยาวชนแห่งประเทศไทยและวงดุริยางค์ เยาวชนแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เขาเคยได้รับรางวัลชนะเลิศในรายการไทยแลนด์เวิลด์มิวสิคแชมเปี้ยนชิพ พ.ศ.2557 ในตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มฟลูต และรางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 1 ในรายการการประกวดวงโยธวาทิตนักเรียนนักศึกษา ชิงถ้วยพระราชทานฯ และนานาชาติ พ.ศ.2558 ในตำแหน่งผู้อำนวยเพลงอีกด้วย นอกจากนี้ยังเคยเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการและประกวดแข่งขันการอำนวยเพลงในรายการของ ดักลาส โบสตอค ในปี พ.ศ.2560

ปัจจุบัน ธนัช กำลังศึกษาในระดับปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นอาจารย์พิเศษวิชาการบรรเลงฟลูต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ และเป็นผู้ช่วยสอนวิชาการอำนวยเพลงให้กับ อาจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติศิลปินรับเชิญ

ภานุทัต อภิชนารง (ครูแอ๊ด เดอะสะล้อ)เกิดที่จังหวัดลำพูน จบชั้นมัธยมศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ จังหวัดเชียงใหม่ ปัจจุบัน ภานุทัต ประกอบอาชีพอิสระในสายงานดนตรี เป็นหัวหน้าวง “นาคทันต์” ซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นเมืองและปี่พาทย์ล้านนาที่บรรเลงดนตรีตามจารีต และดนตรีประยุกต์ที่สอดคล้องกับความต้องการของสังคม เป็นหัวหน้าวง “เดอะสล้อ” วงดนตรีร่วมสมัยที่นำภูมิปัญญาล้านนาสู่ความเป็นสากลผ่านแนวดนตรีที่หลากหลาย เป็นนักประดิษฐ์ และสร้างเครื่องดนตรีล้านนาซึ่งมีผลงานที่โดดเด่น คือการพัฒนา “ซึงคอร์ด” นอกจากนี้ นายภานุทัตยังเป็นผู้ควบคุมการผลิตดนตรี นักแต่งเพลง นักทำสปอร์ตโฆษณา ครูสอนดนตรีให้กับเยาวชน และผู้สนใจในนาม “ศูนย์เรียนรู้ดนตรีล้านนาบ้านครูแอ๊ด” รวมถึงการเป็นวิทยากรบรรยายความรู้ให้แก่นักศึกษาในสถาบันอุดมศึกษาหลายแห่งอย่างต่อเนื่อง

พ.ศ. 2561 นายภานุทัต ได้สร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัย ในนามวง เดอะสล้อ (The Salor) และรวบรวมเป็นอัลบั้ม “Lanna music to the World: Sound from the Horizon (เสียงจากขอบฟ้า)” ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานการการประพันธ์ และเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพื้นเมืองให้กับวงดนตรีบรรเลงในหลายสไตล์เพลง แนวคิดสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ คือ นายภานุทัตมีเป้าหมายในการนำเสนอเพลง และสำเสียงดนตรีแบบล้านนาให้เป็นที่รับรู้ในระดับนานาชาติ และในหมู่คนรุ่นใหม่ อันเป็นการสร้างสรรค์ที่มีฐานมาจากการต่อยอดภูมิปัญญา และสอดคล้องกับความนิยมในสังคมปัจจุบัน นายภานุทัตเลือกใช้เครื่องดนตรี และสีสันของเสียงของดนตรีล้านนามาประกอบกับจังหวะ และการประสานเสียงดนตรีแบบป๊อป-ร็อคที่เป็นที่นิยมในปัจจุบัน มีการนำเพลงพื้นเมืองหลายเพลงมาปรับปรุงใหม่ในรูปแบบร่วมสมัย เช่น เพลงปราทโหว เพลงอื่อ เพลงเสเลเมา เพลงปั่นฝ้าย บทเพลงเหล่านี้ได้รับการเรียบเรียงขึ้นใหม่อย่างน่าสนใจ การเรียบเรียง และบรรเลงดังกล่าวยังคงรักษาเอกลักษณ์และสำเนียงการบรรเลงดนตรีล้านนาไว้ และสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับแนวดนตรีใหม่ได้อย่างลงตัวทั้งนี้ ผลงานชิ้นนี้ ควบคุมการผลิตโดย Michael Zager (Producer ผู้เคยได้รับรางวัลGrammy award ถึง 13 รางวัล)

ประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา

บทประพันธ์เพลง ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ศรีนครพิงค์” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา และวงเครื่องดนตรีล้านนา เป็นบทประพันธ์ที่มีแรงบันดาลใจจากความกรุงจำในวัยเยาว์ และความผูกพันของผู้ประพันธ์ที่มีต่อจังหวัดเชียงใหม่ ผนวกกับความรู้ด้านดนตรีแจ๊สที่ผู้ประพันธ์ชำนาญ บทประพันธ์นี้จึงมีแนวคิดในการเล่าเรื่องผ่านคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยสะท้อนถึงวิถีชีวิต วัฒนธรรมไทยล้านนา ซึ่งนำเสนอผ่านการผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างดนตรีพื้นบ้านล้านนา และดนตรีตะวันตก แบ่งออกเป็น 4 กระบวน ตามคำขวัญจังหวัดเชียงใหม่ มีความยาวในการบรรเลงทั้งหมดประมาณ 30 นาที มีผู้บรรเลงทั้งสิ้น 30 คน ประกอบด้วย วงแจ๊สออร์เคสตราขนาดใหญ่ที่นำเสนอเอกลักษณ์ด้านดนตรีตะวันตก บรรเลงร่วมกับวงเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา ซึ่งบรรเลงทำนองหลักของบทประพันธ์ ผ่านเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ โดยยึดกระบวนมาจากคำขวัญของจังหวัดเชียงใหม่ คือ “ดอยสุเทพเป็นศรี ประเพณีเป็นสง่า บุปผชาติล้วนงามตา นามสำคัญครพิงค์” ซึ่งเป็นบท ประพันธ์ชุดที่ประกอบด้วย 4 กระบวน ดังนี้

กระบวนที่ 1 ดอยสุเทพเป็นศรี (Doi Suthep)
กระบวนที่ 2 ประเพณีเป็นสง่า (Tradition)
กระบวนที่ 3 บุปผชาติล้วนงามตา (Royal Flora)
กระบวนที่ 4 นามสำคัญครพิงค์ (Na Korn Ping)

บรรยากาศการซ้อม ณ Studio in Park วันที่ 14-17 พฤษจิกายน 2562

CHULALONGKORN UNIVERSITY

บรรยากาศการแสดง ณ Studio 28 วันที่ 18 พฤษจิกายน 2562 เวลา 14.00น.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

ภาษาอังกฤษ

Dun Tan. (2015). Elegy Snow in June (For cello and percussion 1991). Retrieved from http://tandun.com/composition/elegy-snow-in-june/

_____. (2015). "The Map (Concerto for cello, Video and orchestra 2002)". Retrieved from http://tandun.com/composition/the-map-concerto-for-cello-video-and-orchestra/

Museumthailand. (2018) "ดอยสุเทพ (วัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหาร)". Retrieved from https://www.museumthailand.com/th/1675/storytelling/ดอยสุเทพ/.

ภาษาไทย

กรณัท บุญรักษาเดชธนา. (2557). *การเปลี่ยนแปลงของเพลงพื้นเมืองล้านนาสู่เพลงโฟล์คซองคำเมือง: กรณีศึกษา จรัล มโนเพ็ชร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

กานต์ สุริยาศศิน. (2560). *บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

_____. *บทประพันธ์เพลง ซิมโฟนีประสานเสียงสำเนียงระฆัง และ มหาอาณาจักร*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อัพบีทครีเอชั่น, 2561.

_____. *บทประพันธ์เพลง “จิตวิญญาณแห่งอาเซียนสำหรับวงเปียโนควินเท็ท”*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ธนาเพรส, 2561.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2554.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง, 2555.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

_____. *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง, 2558.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2556). *บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ "กรุงเทพมหานคร" สำหรับวงออร์เคสตรา* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงวน โชติสุขรัตน์. *ตำนานเมืองเหนือ*. พิมพ์ครั้งที่ 4. นนทบุรี: สำนักพิมพ์ศรีปัญญา, 2552

_____. *ไทยยวน-คนเมือง*. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: สำนักพิมพ์ศรีปัญญา, 2561.

สนั่น ธรรมธิ. *นาฏดุริยาการล้านนา*. เชียงใหม่: สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2550.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่. สัญลักษณ์ประจำจังหวัด. สืบค้นจาก from https://www.m-culture.go.th/chiangmai/ewt_news.php?nid=590

สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว. *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน-ล้านนา*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	วัชระ กัณธียาภรณ์
วัน เดือน ปี เกิด	11 มกราคม 2530
สถานที่เกิด	เชียงใหม่
วุฒิการศึกษา	มหาวิทยาลัยศิลปากร ปริญญาตรี คณะดุริยางคศาสตร์ สาขาดนตรีแจ๊ส มหาวิทยาลัยศิลปากร ปริญญาโท คณะดุริยางคศาสตร์ สาขาสังคีตวิจัยและพัฒนา
ที่อยู่ปัจจุบัน	99 ถ.วัวลาย ต.หายยา อ.เมือง จ.เชียงใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University