ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โต สำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม

นายจักรี กิจประเสริฐ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “PHRA PARAMITA” CONCERTO FOR PIANO AND WIND SYMPHONY

Mr. Chakree Kijprasert

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: “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โต สำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม
โดย	นายจักรี กิจประเสริฐ
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
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จักรี กิจประเสริฐ : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โต สำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม. (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “PHRA PARAMITA” CONCERTO FOR PIANO AND WIND SYMPHONY) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ผลงานการสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์บทประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นบทประพันธ์เพลงที่จัดอยู่ในรูปแบบดนตรีพรรณนาที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงประเภทคอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม โดยใช้ทำนองหลักจากบทเพลงไทยแบบแผนมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ มีความยาวของบทเพลงประมาณ 30 นาที

บทประพันธ์เพลงนี้แบ่งออกเป็นกระบวนต่าง ๆ 3 กระบวน ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้เทคนิคการคัดทำนอง โดยการนำแนวทำนอง 8 ห้องแรกจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญ ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลโดยนำพระนามแรก (Bhumibol) และพระนามหลัง (Adulyadej) ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ฯ มาแปลงตัวโน้ตเป็น กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และ กลุ่มโน้ตพระนาม "อดุลยเดช” จากนั้นได้สังเคราะห์และสร้าง “กลุ่มโน้ตพระบารมี” ขึ้นมาอีกหนึ่งกลุ่ม และนำไปใช้ในกระบวนต่าง ๆ ตลอดทั้งบทประพันธ์เพลง ในส่วนกระบวนที่ 3 มีการสร้างกลุ่มโน้ตเพิ่มอีกหนึ่งกลุ่ม คือ “กลุ่มโน้ตสวรรคต” เพื่อให้สอดคล้องความหมายกับเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้น และใช้ทฤษฎีทางด้านดนตรีตะวันตกมาใช้สำหรับการประพันธ์ เช่น แนวคิดการใช้หน่วยทำนองเพลงไทย แนวคิดการคัดทำนองเพลงไทย เทคนิคไซคลิก การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานด้วยวิธีการของดนตรีตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2562 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5786805135 : MAJOR COMMON

KEYWORD: Music Composition, Piano Concerto and Wind Symphony, Pentatonic

Chakree Kijprasert : DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: “PHRA PARAMITA” CONCERTO FOR PIANO AND WIND SYMPHONY. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

"Phra Paramita" Concerto for Piano and Wind Symphony is a creative work in the program music style organized in a descriptive music format. The main thematic material is derived from Thai Classical Music. It is the main inspiration for this composition. The duration of this piece is approximately 30 minutes.

This composition is divided into three movements. The composer uses the material of the first eight measures from the Narai Plangeroop Songchan (The transformation of Narai) as a main material for this composition. The main pitch material devided to four groups. The first and second groups are called “Bhumibol” and “Adulyadej” which is His Majesty King Bhumibol the Great’s name. The third group is called the “Phra Paramita”. The fourth group is called “Ascended to Heaven” presented in the last movement to respond to the great mourning period when His Majesty the King Bhumibol the Great passed away. There are various theories and techniques in this composition, such as the influence of Thai melodic style, the influence of Thai song melodies, the cyclic techniques, and the combination of Thai melodies and Western harmony.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

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

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

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณอาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร สำหรับคำแนะนำด้านการประพันธ์เพลง และให้คำปรึกษาด้านการเขียนวิทยานิพนธ์

ขอขอบพระคุณประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ และรองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รวมถึงกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

ขอขอบคุณมหาวิทยาลัยบูรพาที่ให้สนับสนุนทุนการศึกษา

ขอขอบพระคุณ ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้บอกทำนองเพลงนารายณ์แปลงรูปเถา และผู้ช่วยศาสตราจารย์สันติ อุดมศรี ให้ความอนุเคราะห์ด้านวิชาการดนตรีไทย

ขอขอบพระคุณ อาจารย์สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ คณบดีคณะดนตรีและการแสดง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ รองบริหารคณะดนตรีและการแสดง ดร.วานิช โปตะวนิช ดร.ณรงค์ ปรางค์เจริญ และ ดร.ปวัตน์ชัย สุวรรณคังคะ รวมถึงเพื่อน ๆ มิตรสหายทุกคนที่ให้การสนับสนุนและผลักดันรวมถึงให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอมา

ขอขอบคุณพ่อแม่ และทุกคนในครอบครัวที่สนับสนุนตลอดจนอยู่เคียงข้างผู้ประพันธ์เสมอมา

จักรี กิจประเสริฐ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญตัวอย่าง ..... ฎ

สารบัญแผนภูมิ ..... ฑ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์ 3

1.3 ขอบเขตการประพันธ์ 4

1.4 วิธีการดำเนินงานวิจัยและการประพันธ์เพลง 4

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 6

2.1 พระราชประวัติ พระราชกรณียกิจ และงานพระราชนิพนธ์ดนตรี ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 6

2.1.1 พระราชประวัติ 6

2.1.2 พระราชกรณียกิจ 8

2.1.3 พระราชนิพนธ์ในงานดนตรี 10

2.2 การค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลงนารายณ์แปลงรูป 12

2.3 แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง 15

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.1 คอนแชร์โตเดี่ยว (Solo Concerto) 15
2.3.2 ระบบนีโอโทนาลิตีและการดำเนินของการประสานเสียง 16
2.3.3 แนวคิดการสร้างทำนองเพลงจากชื่อบุคคล 18
2.3.4 แนวคิดการใช้หน่วยทำนองจากเพลงไทย 19
2.3.5 แนวคิดการคัดแนวทำนองเพลงของนักประพันธ์เพลงคนสำคัญ 19
2.3.6 แนวคิดการคัดทำนองเพลงไทย 20
2.3.7 แนวคิดการใช้เทคนิคไซคลิก 20
2.3.8 บันไดเสียงเพนทาทอนิก 21
2.3.9 การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานด้วยวิธีการของดนตรีตะวันตก 23
2.4 บทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โต 25
2.4.1 บทประพันธ์เพลง *Concerto for Piano and Wind Instruments* โดยอีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky) 25
2.4.2 บทประพันธ์เพลง *Concerto in F* โดยจอร์จ เกิร์ชวิน (George Gershwin) 27
2.4.3 บทประพันธ์เพลง *Concerto No. 3 Piano and Orchestra in C*, Op. 26 โดยเซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev) 28
2.4.4 บทประพันธ์เพลง *Concerto No. 1 for Piano, Trumpet, and String in C minor,* Op. 35 โดยดมีตรี ชอสตโกวิช (Dmitri Shostakovich) 30
2.4.5 บทประพันธ์เพลง *Concerto for the Left Hand for Piano and Orchestra* โดยโจเซฟ โมริส ราเวล (Maurice Ravel) 31
2.4.6 บทประพันธ์เพลง *เปียโนคอนแชร์โตแห่งกรุงสยาม* โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร 33
2.4.7 บทประพันธ์เพลง *Luminary Concerto for Piano and Orchestra* โดยณรงค์ ปรางค์เจริญ 35
บทที่ 3 แนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงเบื้องต้น 37
3.1 ความหมายของบทประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวน (Movement) 38
3.2 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง 39

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.1 เทคนิคการคัดทำนอง (Quotation) 40
3.2.2 เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลให้เป็นกลุ่มโน้ตหลัก (Translation Technique) 43
3.2.3 ห้วงทำนอง 46
3.2.4 วัตถุดิบการประพันธ์อื่น 47
บทที่ 4 อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง 49
4.1 กระบวนที่ 1 แสงส่องไทย 50
4.1.1 ช่วงนำ 51
4.1.2 ท่อน A 53
4.1.3 ท่อน B 61
4.1.5 ช่วงเดี่ยวเปียโน 67
4.1.6 ช่วงจบ 68
4.2 กระบวนที่ 2 พระมหากรุณาธิคุณ 69
4.2.1 ช่วงนำ 70
4.2.2 ช่วงการปรับทำนองและการปรับโมทีฟ 72
4.2.3 ช่วงจบ 77
4.3 กระบวนที่ 3 ศรัทธาแห่งพระบารมี 78
4.3.1 ช่วงนำ 80
4.3.2 ท่อน A 81
4.3.3 ช่วงเชื่อม 84
4.3.4 ท่อน B 86
4.3.5 ช่วงเดี่ยวเปียโน 88
4.3.6 ช่วงจบ 89
โน้ตเพลง ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและ วงดุริยางค์เครื่องลม 90

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผลบทประพันธ์เพลง 222
5.1 สรุปบทประพันธ์ 222
5.1.1 กระบวนที่ 1 แสงส่องไทย 222
5.1.2 กระบวนที่ 2 พระมหากรุณาธิคุณ 223
5.1.3 กระบวนที่ 3 ศรัทธาแห่งพระบารมี 224
5.2 อภิปรายผล 225
5.2.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง 226
5.2.2 แนวคิดการประพันธ์เพลง 227
5.3 ข้อเสนอแนะ 229
บรรณานุกรม 231
ภาคผนวก 233
ประวัติผู้เขียน 243

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 3.1 การบันทึกโน้ตแบบไทยทางฆ้องวงใหญ่จากช่วงแรกบทเพลงนารายณ์แปลงรูปสองชั้น 40

ตารางที่ 3.2 การตีคู่ 8 ของฆ้องวงใหญ่ 47

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างกระบวนที่ 1 51

ตารางที่ 4.2 โครงสร้างกระบวนที่ 2 70

ตารางที่ 4.3 โครงสร้างกระบวนที่ 3 79

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตัวอย่าง

หน้า

ตัวอย่างที่ 2.1 ลำดับโน้ตของฮินเดอมิธ 18
ตัวอย่างที่ 2.2 เปรียบเทียบโครงสร้างของบันไดเสียงเมเจอร์กับบันไดเสียงเพนทาทอนิก 22
ตัวอย่างที่ 2.3 กลุ่มโน้ตเพนทาทอนิก 23
ตัวอย่างที่ 2.4 24
ตัวอย่างที่ 2.5 24
ตัวอย่างที่ 2.6 24
ตัวอย่างที่ 2.7 24
ตัวอย่างที่ 2.8 25
ตัวอย่างที่ 3.1 การบันทึกโน้ตแบบสากลทางฆ้องวงใหญ่จากช่วงแรกบทเพลง นารายณ์แปลงรูปสองชั้น 41
ตัวอย่างที่ 3.2 กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” 44
ตัวอย่างที่ 3.3 กลุ่มโน้ตพระบารมี 44
ตัวอย่างที่ 3.4 ความสัมพันธ์ขั้นคู่ที่ได้จากกลุ่มโน้ตพระบารมี 45
ตัวอย่างที่ 3.5 กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” และการจัดเรียงโดยเริ่มต้นด้วยโน้ตตัว A 45
ตัวอย่างที่ 3.6 ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย 46
ตัวอย่างที่ 3.7 โน้ต (การตี) ฆ้องขั้นคู่ 8 ตามการบันทึกโน้ตแบบสากล 47
ตัวอย่างที่ 4.1 การใช้ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยบริเวณช่วงนำของบทเพลง 52
ตัวอย่างที่ 4.2 โมทีฟ r 53
ตัวอย่างที่ 4.3 โมทีฟ r และการบรรเลงแคนอนของกลุ่มโน้ตพระบารมีบนเปียโน 54
ตัวอย่างที่ 4.4 การบรรเลงออสตินาโตที่ได้มาจากส่วนย่อยของห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย 55
ตัวอย่างที่ 4.5 การพัฒนาโมทีฟ r โดยการเพิ่มส่วนหน้าและส่วนท้าย 55
ตัวอย่างที่ 4.6 กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” บนเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบต่าง ๆ 56

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.7 การบรรเลงปะทะกันของกลุ่มเครื่องดนตรี 58
ตัวอย่างที่ 4.8 การบรรเลงปะทะกันระหว่างเปียโนและกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น..... 60
ตัวอย่างที่ 4.9 เสียงประสานสุดท้ายของท่อน A..... 60
ตัวอย่างที่ 4.10 แนวทำนองท่อน B แปลงมาจากบทเพลง นารายณ์แปลงรูปสองชั้น..... 61
ตัวอย่างที่ 4.11 แนวทำนองพระนารายณ์ในตอน B1 62
ตัวอย่างที่ 4.12 ช่วงท้ายท่อน B1 และการพัฒนาส่วนย่อยแนวทำนองพระนารายณ์..... 63
ตัวอย่างที่ 4.13 การพัฒนาแนวทำนองพระนารายณ์และทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทรัมเป็ต..... 64
ตัวอย่างที่ 4.14 การพัฒนาแนวทำนองพระนารายณ์บนแนวเปียโน..... 65
ตัวอย่างที่ 4.15 เปียโนบรรเลงกระโดดขั้นคู่ 8 เลียนแบบการตีฆ้อง..... 67
ตัวอย่างที่ 4.16 ทิมปานีบรรเลงเดี่ยวนำเข้าสู่ช่วงจบ 68
ตัวอย่างที่ 4.17 หน่วยย่อยของแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้น..... 69
ตัวอย่างที่ 4.18 จังหวะเสียงประสาน การปรับทำนอง a และหลากลักษณะจังหวะ 71
ตัวอย่างที่ 4.19 การปรับโมทีฟและกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกและการดำเนินเสียงประสานแบบขนาน . 72
ตัวอย่างที่ 4.20 การปรับทำนอง b และ a 73
ตัวอย่างที่ 4.21 โมทีฟ z และการพัฒนาโมทีฟ..... 73
ตัวอย่างที่ 4.22 การใช้เสียงประสานแบบขนานและการบรรเลงซีเควนซ์บนแนวมือขวาของเปียโน . 74
ตัวอย่างที่ 4.23 โมทีฟ x บริเวณจุดซ้อม E 74
ตัวอย่างที่ 4.24 การพัฒนาโมทีฟ z บริเวณท้ายจุดซ้อม F..... 75
ตัวอย่างที่ 4.25 โน้ต 4 ตัวหลังของโมทีฟ z และการพัฒนาบริเวณท้ายจุดซ้อม G..... 76
ตัวอย่างที่ 4.26 การบันทึกโน้ตกล่อง..... 77
ตัวอย่างที่ 4.27 กลุ่มโน้ตสวรรคต..... 78
ตัวอย่างที่ 4.28 เสียงประสานสู่สวรรค์..... 78
ตัวอย่างที่ 4.29 กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช”และการใช้เสียงประสานขั้นคู่ 4-5..... 80
ตัวอย่างที่ 4.30 การพัฒนาโมทีฟ s และห่วงทำนองสู่สวรรคาลัย 81

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.31 บทเพลงพระราชนิพนธ์ลำดับที่ 24-25 และการพัฒนาโมทีฟ s 82
ตัวอย่างที่ 4.32 การประชันระหว่างไวบราโฟนและเปียโน 83
ตัวอย่างที่ 4.33 การพัฒนาโมทีฟ r จากกระบวนที่ 1 บริเวณระหว่างท่อน A เข้าสู่ช่วงเชื่อม (จุดซ้อม F) 85
ตัวอย่างที่ 4.34 กลุ่มโน้ตพระบารมีและการพัฒนาแนวทำนองประโยค “สวดมนต์ค่ำเช้า” 86
ตัวอย่างที่ 4.35 แนวทำนองจากบทเพลง แสงเทียน และบทเพลง ยามเย็น 87
ตัวอย่างที่ 4.36 กลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงเสียงประสานเลียนแบบสำนวนดนตรีแจ๊ส 88

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 3.1 เปรียบเทียบตัวโน้ตกับตัวอักษรภาษาอังกฤษ..... 43

แผนภูมิที่ 4.1 การปรับจังหวะความเร็วจังหวะ..... 84

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

สถาบันกษัตริย์อยู่คู่กับสังคมไทยมาตั้งแต่โบราณกาล โดยมีพระมหากษัตริย์เป็นองค์พระประมุข หรือเป็นองคาพยพที่สำคัญ เพราะพระมหากษัตริย์ในสังคมไทยนั้นทรงไว้ซึ่งอำนาจอธิปไตย มีพระราชอำนาจเป็นสิทธิ์ขาดในการปกครองประเทศ สังคมจะดีหรือไม่ จะมีสุขมีความเป็นธรรมหรือเดือดร้อนขาดความเป็นธรรมอย่างไร จึงขึ้นอยู่กับองค์พระมหากษัตริย์ซึ่งเป็นผู้กำหนดระบบแห่งสังคมขึ้น และใช้พระราชอำนาจบังคับการให้เป็นไปตามระบบนั้น ทั้งนี้เป็นจริงสำหรับสังคมไทยในอดีตซึ่งแตกต่างจากสังคมมนุษย์อื่น ๆ ในสมัยเดียวกัน เพราะฉะนั้นเมื่อพระมหากษัตริย์ทรงมีพระราชปณิธานในอันที่จะให้มีความเป็นธรรมและความผาสุกในสังคมแล้ว สังคมก็มีความเป็นธรรมและความสุข (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว., 2525: 2 อ้างถึงใน ปัญญา วิจินธนสารและเกวลี แพ่งต่าย, 2552: 7-9)

สังคมไทยในแต่ละสมัย ฐานะของพระมหากษัตริย์ยึดถือหลักการแตกต่างกัน พระมหากษัตริย์แห่งกรุงสุโขทัยทรงอยู่ในฐานะพ่อเมือง เนื่องจากสังคมสืบตระกูลทางสายโลหิตของคนในเผ่าพันธุ์เดียวกัน เป็นสังคมขนาดไม่ใหญ่นัก ความใกล้ชิดระหว่างชนชั้นนั้นมีมากกว่าสังคมขนาดใหญ่ ระบอบการปกครองจึงเป็นไปในลักษณะพ่อปกครองลูก ส่วนสังคมของในสมัยอาณาจักรอยุธยานั้น ระบอบการปกครองโดยพระมหากษัตริย์มีพระราชอำนาจสูงสุด สังคมจึงขึ้นอยู่กับพระมหากษัตริย์โดยตรง สาเหตุอาจเนื่องมาจากลักษณะของสังคมเมืองขนาดใหญ่ที่มีพระมหากษัตริย์สืบสันตติวงศ์จากหลายราชวงศ์ เกิดการแย่งชิงอำนาจระหว่างราชวงศ์เพื่อปกครองแผ่นดินตลอดรัชสมัย ดังนั้นหลักการแห่งอำนาจย่อมต้องเข้มแข็งเด็ดเดี่ยว สำคัญกว่าสิ่งอื่นใดทั้งสิ้น สมัยกรุงธนบุรี พระบาทสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ทรงเป็นพระมหากษัตริย์สถาปนาพระองค์จากผู้นำทหารต้องกรำศึกสงครามตลอดสมัยของพระองค์ พระมหากษัตริย์จึงเป็นนักรบผู้ยิ่งใหญ่ ฐานะจอมทัพไทยผู้กอบกู้เอกราชของชาติไทยกลับคืนมาจากพม่า

ในสมัยต่อมานับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ สังคมไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมากมาย พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ได้ทรงรับการเลือกตั้งจากข้าราชการ สมณชีพราหมณ์ และอาณาประชาราษฎร์ ให้เสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติเป็นปฐมบรมกษัตริย์ราชจักรีวงศ์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ลักษณะของสังคมในสมัยนี้ อยู่ในระหว่างการสร้างบ้านแปงเมืองขึ้นใหม่ให้เป็นปึกแผ่นมั่นคง และรวบรวมไพร่ฟ้าประชาชนพร้อมกับการทำศึก

สงครามที่มีอยู่รอบด้าน ประชาชนต้องการขวัญและกำลังใจจากผู้นำ พระองค์ทรงเริ่มแบบอย่างที่แตกต่างจากพระราชวงศ์อื่น ๆ คือ พระเมตตามหากรุณาธิคุณต่ออาณาประชาราษฎร์ของพระองค์ ทรงยกระดับฐานะของราษฎรให้สูงขึ้น ตลอดจนสังคมไทยเป็นสังคมที่มีอิสระเสรี พระราชทานสิทธิแก่ไพร่หลวงที่ถวายตัวเป็นมหาดเล็กได้เท่ากับพระราชทานสิทธิให้ราษฎรมีฐานันดรศักดิ์ได้สูงเป็นพิเศษ สู่ความเสมอภาคทางสิทธิมนุษยชน

ยุคสมัยรัตนโกสินทร์มีราชวงศ์จักรีเป็นผู้ปกครอง การสืบราชสันตติวงศ์เป็นไปตามลำดับแห่งเชษฐบุรุษในราชตระกูล และได้รับการพัฒนาบ้านเมืองและการปกครองประเทศของแต่ละรัชกาลนั้น สืบต่อเนื่องมาจวบจนถึงปัจจุบันได้สอดคล้องกับการพัฒนาสังคมเสรีประชาธิปไตยตามกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลก การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในแต่ละครั้ง บ้านเมืองได้สูญเสียน้อยที่สุด เมื่อเปรียบเทียบกับประเทศอื่น ๆ ด้วยเพราะพระบารมีของพระมหากษัตริย์ไทย ทรงตั้งอยู่ในทศพิธราชธรรมทุก ๆ พระองค์ ซึ่งมีพระราชอำนาจอันล้นพ้นอันประกอบด้วยศีลธรรมและทานบารมี จึงเปี่ยมล้นด้วยพระเมตตากรุณาและน้ำพระราชหฤทัย ทรงรักและห่วงใยด้วยความปรารถนาให้ราษฎรของพระองค์มีแต่ความสงบสุขโดยทั่วกัน แม้เหตุการณ์บางครั้งมีคณะบุคคลได้ทำการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ก่อเหตุวุ่นวายในบ้านเมืองเพื่อแสวงหาอำนาจการปกครองประเทศ โดยเฉพาะเหตุการณ์สำคัญที่สุดครั้งหนึ่งของประเทศ คือ การเปลี่ยนแปลงการปกครองของคณะราษฎร์ จากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ เป็นระบอบที่มีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นพระประมุขภายใต้รัฐธรรมนูญ ในรัชกาลที่ 9 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (พระนามปัจจุบัน) ซึ่งเสวยสิริราชสมบัติสืบราชสันตติวงศ์มาเป็นเวลากว่า 200 ปี ทรงวางพระองค์เปี่ยมด้วยพระเมตตาธรรม มั่นคงในขันติ เพื่อประคับประคองบ้านเมืองให้รอดพ้นจากวิกฤตทางการเมืองมาได้ทุกครั้ง ไม่เกิดเหตุอันรุนแรงจนเป็นภัยพิบัติอย่างที่เกิดขึ้นในประเทศอื่น ๆ

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงพระปรีชาสามารถอย่างยิ่งในพระราชกรณียกิจต่าง ๆ ได้ก้าวออกมาทันยุคทันสมัยของสถานการณ์โลกที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา พระองค์ทรงรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมของสถาบันพระมหากษัตริย์ไว้อย่างสมบูรณ์แบบ ขณะเดียวกันสถาบันพระมหากษัตริย์ของไทยมีความแน่นแฟ้นกับประชาชนจนไม่สามารถแยกขาดจากกันได้ พระองค์ทรงบำเพ็ญบารมีด้วยความอุตสาหะ วิริยะ ขันติธรรม ตั้งมั่นอยู่ในทศพิธราชธรรมอย่างเคร่งครัด ทรงปฏิบัติให้เป็นที่ประจักษ์แก่พสกนิกรเจริญรอยตามพระจริยวัตร นำไปปฏิบัติได้จริงอย่างเป็นรูปธรรม ทำให้สถาบันพระมหากษัตริย์มิใช่เป็นเพียงสถาบันที่อยู่เหนือความเป็นจริงหรือเป็นเพียงสัญลักษณ์สืบทอดตามพระราชประเพณี แต่เป็นสถาบันที่มีภาระหน้าที่ทั่วทั้งแผ่นดิน พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงปฏิบัติพระราชภารกิจไม่มีว่างเว้นในแต่ละวัน เพื่อขจัดความทุกข์ร้อน ทรงไว้ซึ่ง

ความยุติธรรมแก่ราษฎรทุก ๆ คนของพระองค์ ทรงสั่งสอนให้ความรู้ การดำรงชีพแบบพึ่งพาตนเอง และถ้ามีมากพอให้แบ่งปันเกื้อหนุนจุนเจือ เป็นชุมชนที่เข้มแข็ง สงบสุขในอัตภาพของตนไปตลอดกาล

แนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อเทิดทูนพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่ทรงงานเพื่อพสกนิกรของพระองค์จวบจนสิ้นรัชสมัย โดยใช้ทำนองหลักจากบทเพลง “นารายณ์แปลงรูป 2 ชั้น” ของเดิมรวมอยู่ในเพลงช้าเรื่องมอญแปลง (มนตรี ตราโมท, มปป) ซึ่งการเลือกทำนองหลักจากบทเพลงนารายณ์แปลงรูป 2 ชั้น เนื่องจากต้องการสื่อถึงความเชื่อของชาวตะวันออกที่มีความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์นั้นคือ รูปแปลงมาจากเทพเจ้า ซึ่งในประเทศไทยความเชื่อเกี่ยวกับพระนารายณ์เริ่มเข้ามาตั้งแต่ในสมัยสุโขทัย จวบจนถึงสมัยอยุธยาจากข้อเขียนของ ศานติ ภักดีคำ (2556: 43-44) ได้กล่าวว่า *“...นับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อมีการยกย่องพระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาว่าเป็นดั่ง “พระวิษณุ” หรือ “พระนารายณ์” อวตารมาเป็น “พระราม” กษัตริย์แห่งสูรยวงศ์ผู้ครองเมืองอโยธยา ในคัมภีร์มหากาพย์รามายณะ ด้วยเหตุนี้นับตั้งแต่ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาจึงให้ความสำคัญกับความเป็น “พระราม” ดังที่ปรากฏพระนามว่า “สมเด็จพระรามาธิบดี” ...* จวบจนกระทั่งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ที่ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ทรงสร้างบ้านแปงเมืองขึ้นใหม่และยังถือว่าเป็นอาณาจักรที่สืบทอดความเป็นกรุงศรีอยุธยาอย่างชัดเจน เมื่อกรุงรัตนโกสินทร์คือกรุงศรีอยุธยา พระมหากษัตริย์ผู้ปกครองพระนครย่อมได้แก่ พระนารายณ์ ดังนั้นพระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ทรงเป็น “พระนารายณ์ อวตาร...” จากความเชื่อดังกล่าวจึงเป็นที่มาของแนวคิดในการหาข้อมูลและความเชื่อมโยงสำหรับนำมาสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อพระองค์ท่าน

จากแนวคิดดังกล่าวข้างต้นทั้งหมด ผู้ประพันธ์จึงนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลง *“ด้วยพระบารมี”คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* เพื่อเป็นบทเพลงสำหรับเทิดทูนองค์พระมหากษัตริย์ที่ทรงรักและห่วงใยพสกนิกรตลอดรัชสมัย และยังสามารถเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจในการประพันธ์ในลักษณะนี้ได้ต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงประเภทคอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม โดยใช้ทำนองหลักจากบทเพลงไทยแบบแผนมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

2. เพื่อสรรเสริญพระบารมี รวมถึงได้ส่งเสริมและสร้างจินตนาการผู้ฟังให้เกิดความรักความศรัทธาแด่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1.3 ขอบเขตการประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* ผู้ประพันธ์กำหนดความยาวของบทเพลงประมาณ 30 นาที โดยกำหนดให้เครื่องดนตรีเปียโน เป็นเครื่องแสดงเดี่ยว และใช้วงดุริยางค์เครื่องลมบรรเลงประกอบ ซึ่งเป็นวงขนาด 40-50 คน ประกอบไปด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีทั้งหมดสามกลุ่ม คือ (1) กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind Instruments) (2) กลุ่มเครื่องทองเหลือง (Brass Instruments) (3) กลุ่มเครื่องกระทบ (Percussion Instruments) โดยมีโครงสร้างใหญ่ในการการประพันธ์ประกอบไปด้วย 3 กระบวน (Movement) ในอัตรา เร็ว-ช้า-เร็ว โดยในแต่ละกระบวนผู้ประพันธ์กำหนดแนวคิดและความหมายในการสื่อถึงชื่อในแต่ละกระบวน ดังนี้

กระบวนที่ 1 กำหนดชื่อ “แสงส่องไทย” มาจากคติความเชื่อของไทยว่าพระมหากษัตริย์เป็นเสมือนสมมุติเทพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีความเชื่อว่าพระนารายณ์ได้อวตารหรือแบ่งภาคลงมาเป็นพระมหากษัตริย์เพื่อปราบทุกข์เข็ญ บำรุงสุขแก่มนุษย์ เปรียบเสมือนพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่พระองค์ท่านเป็นแสงส่องนำทางให้ประชาชนชาวไทยและประเทศไทยให้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข

กระบวนที่ 2 กำหนดชื่อ “พระมหากรุณาธิคุณ” พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงครองราชย์ในฐานะองค์พระประมุขของไทย ตลอดระยะเวลา 70 ปี ที่พระองค์ทรงทุ่มเทพระวรกายและพระสติปัญญาทรงงานหนักเพื่อพสกนิกรชาวไทยมาตลอด เพียงเพื่อหวังให้พสกนิกรของพระองค์ได้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข จึงเป็นพระมหากรุณาธิคุณอย่างล้นพ้นแก่ปวงชนชาวไทย

กระบวนที่ 3 “ศรัทธาแห่งพระบารมี” พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงแสดงถึงพระบารมีแห่งทศพิธราชธรรมในการปกครองพสกนิกรของพระองค์ ส่งผลให้พสกนิกรชาวไทยเกิดความรักและศรัทธาในพระองค์ท่านเป็นล้นพ้นตลอดรัชสมัยของพระองค์ เมื่อพระมหากษัตริย์อันทรงเป็นที่รักยิ่งเสด็จสวรรคต จึงทำให้ประชาคมโลกได้ประจักษ์ถึงความรักและความ “ศรัทธาแห่งพระบารมี” ของประชาชนที่มีต่อพระองค์

1.4 วิธีการดำเนินงานวิจัยและการประพันธ์เพลง

1. ศึกษาพระราชประวัติขององค์พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2. จัดทำโครงร่างวิทยานิพนธ์และขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษาและกรรมการ

3. วางโครงสร้างความหมายของประพันธ์เพลง ในประเด็นต่าง ๆ คือ รูปแบบทำนองหลัก ทำนองรอง การประสานเสียง การดำเนินจังหวะและสังคีตลักษณ์ของบทเพลง

4. ดำเนินการประพันธ์เพลง สร้างลีลาและเอกลักษณ์บทประพันธ์ตามการดำเนินเรื่อง และขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษาอย่างสม่ำเสมอ

5. ปรับแก้ไขเพื่อความสมบูรณ์พร้อมแสดง พิมพ์รูปเล่ม

6. ดำเนินการฝึกซ้อมบทประพันธ์ เพื่อแสดงและเผยแพร่

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับใช้ในโอกาสเทิดทูนพระเกียรติแด่ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2. ผู้วิจัยได้พัฒนาทักษะการประพันธ์เพลงสำหรับการเดี่ยวเครื่องดนตรีกับวงดุริยางค์เครื่องลม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* พื้นฐานการสร้างแนวคิดสำหรับการประพันธ์เพลงบทนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้ดำเนินการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และนำมาลำดับแนวความคิด โดยกำหนดและแบ่งหัวข้อของข้อมูลที่สำคัญ ๆ ได้แก่ ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในด้านพระราชประวัติ พระราชกรณียกิจ และงานพระราชนิพนธ์ เพื่อให้ทราบถึงความเป็นมาในด้านต่าง ๆ เกี่ยวกับพระองค์ และยังมีการค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงนารายณ์แปลงรูป ซึ่งเป็นความเชื่อเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ว่าทรงเป็นร่างอวตารมาจากพระนารายณ์ เป็นการค้นคว้าเพื่อให้ทราบถึงข้อมูลของบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อในเรื่องของพระมหากษัตริย์ นอกจากนั้นเป็นการทบทวนวรรณกรรมในเรื่องของรูปแบบบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์บทเพลงเปียโนคอนแชร์โต ประเด็นต่าง ๆ เหล่านี้ผู้ประพันธ์ได้นำมาศึกษาและกำหนดเป็นหัวข้อต่าง ๆ ในการทบทวนวรรณกรรม ดังนี้

2.1 พระราชประวัติ พระราชกรณียกิจ และงานพระราชนิพนธ์ดนตรี ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

สารัตถะที่เกี่ยวกับพระราชประวัติ พระราชกรณียกิจ และงานพระราชนิพนธ์ดนตรี ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่ผู้วิจัยใช้เป็นข้อมูลสำหรับสร้างกรอบแนวคิดในการประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โต สำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* โดยแบ่งหัวข้อการศึกษาข้อมูลดังนี้

2.1.1 พระราชประวัติ

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีพระนามเดิมว่า “พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภูมิพลอดุลยเดช” ทรงเป็นพระราชโอรสในสมเด็จพระมหิตลาธิเบศรอดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนก และสมเด็จพระศรีนครินทรา บรมราชชนนี ทรงเสด็จพระราชสมภพ เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2470 วันจันทร์ ขึ้น 12 ค่ำ เดือนอ้าย ปีเถาะ ณ โรงพยาบาลเมานท์ออเบิร์น เมืองเคมบริดจ์ รัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา ต่อมาในปี พ.ศ. 2477 พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอนันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร (รัชกาลที่ 8) ทรง

พระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เลื่อนพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าภูมิพลอดุลยเดช (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี, 2551: 10-15)

เมื่อพระชนมายุได้ 5 พรรษา ทรงเข้ารับการศึกษาที่โรงเรียนมาแตร์เดอี กรุงเทพมหานคร ต่อจากนั้นเสด็จไปศึกษาต่อ ณ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ในชั้นประถมศึกษา ที่โรงเรียนเมียร์มองต์ เมือง โลซานน์ ในปีพ.ศ. 2478 ได้ทรงเข้าศึกษาต่อที่ เอกอล นูแวล เดอ ลา ซูอิส โรมองด์ ซึ่งเป็นโรงเรียนเอกชนที่รับนักเรียนนานาชาติ และเสด็จศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาแผนกวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยโลซานน์ ขณะทรงกำลังศึกษา ณ ต่างประเทศนั้น เกิดเหตุการณ์สำคัญในประเทศไทยเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน ปีพ.ศ. 2489 พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอนันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร เสด็จสวรรคต รัฐบาลขณะนั้นจึงกราบบังคมทูลเชิญพระองค์เสด็จขึ้นครองราชย์ สืบราชสันตติวงศ์เป็นพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 9 แห่งพระบรมราชจักรีวงศ์จึงจำเป็นต้องเสด็จนิวัตกลับพระนคร และในวันที่ 11 มิถุนายน ปีพ.ศ. 2489 จึงมีการประกาศเฉลิมพระนามาภิไธย “สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช” เมื่อพระชนมพรรษาได้ 18 พรรษา และรัฐบาลได้แต่งตั้งผู้สำเร็จราชการบริหารราชการแผ่นดินแทนพระองค์ เนื่องจากยังทรงพระเยาว์และต้องทรงศึกษาต่อ ณ ต่างประเทศ

เมื่อวันที่ 19 สิงหาคม ปีพ.ศ. 2489 จึงได้เสด็จพระราชดำเนินกลับไปทรงศึกษาต่อ ณ เมืองโลซานน์ โดยทรงเปลี่ยนสาขาที่ศึกษาจากสาขาวิศวกรรมศาสตร์เป็นสาขานิติศาสตร์และรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยโลซานน์ ในปีพ.ศ. 2490 เมื่อพระองค์ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ 20 พรรษา รัฐบาลไทยจึงกราบบังคมทูลเชิญเสด็จนิวัตพระนครเพื่อประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก แต่มีพระประสงค์จะทรงศึกษาต่อจนสำเร็จการศึกษา จนกระทั่งเมื่อวันที่ 24 มีนาคม ปีพ.ศ. 2493 เสด็จนิวัตพระนคร ทรงมีพระราชกรณียกิจสำคัญต่าง ๆ ในปีเดียวกัน ทรงดำเนินการถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร ต่อจากนั้นในวันที่ 21 เมษายนทรงประกอบพระราชพิธีจารึกพระสุพรรณบัฏ ดวงพระบรมราชสมภพ และแกะพระราชลัญจกรประจำแผ่นดิน ในวันที่ 28 เมษายน ทรงพระราชพิธีราชาภิเษกกับหม่อมราชวงศ์สิริกิติ์ และในวันที่ 4-5 พฤษภาคม ทรงพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พร้อมมีพระปฐมบรมราชโองการคือ “เราจะครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งมหาชนชาวสยาม”

นับแต่พระองค์ท่านได้ทรงพระราชพิธีบรมราชาภิเษก และมีพระปฐมบรมราชโองการดังที่กล่าวข้างต้นแล้วนั้น พระองค์ท่านทรงงานตลอดรัชสมัยจนพระประชวรอยู่เป็นระยะ กระทั่งถึงวันศุกร์ที่ 13 เดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 ได้เกิดเหตุการณ์ที่ทำให้ประชาชนชาวไทยทั้งประเทศรู้สึกโศกเศร้าและเสียใจเป็นอย่างยิ่ง เมื่อพระมหากษัตริย์อันทรงเป็นเป็นที่รักยิ่งได้เสด็จสวรรคต ถือเป็นวันสุดท้ายของรัชสมัยของพระองค์ ในฐานะพระมหากษัตริย์ลำดับที่ 9 แห่งราชวงศ์จักรี

2.1.2 พระราชกรณียกิจ

พระราชกรณียกิจ ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีมากมายมหาศาลตลอดรัชสมัยของพระองค์ ได้พระราชทานโครงการนานัปการมากกว่า 4,000 โครงการ ทั้งการแพทย์สาธารณสุข การเกษตร การชลประทาน การพัฒนาที่ดิน การศึกษา การพระศาสนา การสังคมวัฒนธรรม การคมนาคม ตลอดจนการเศรษฐกิจเพื่อประโยชน์ของพสกนิกรชาวไทย จากพระราชกรณียกิจต่าง ๆ ของพระองค์ท่านทำให้เพื่อพสกนิกร ทรงใช้องค์ความรู้ในศาสตร์ต่าง ๆ นำมาประยุกต์เพื่อใช้แก้ปัญหา ซึ่งสามารถแยกออกเป็นศาสตร์ต่าง ๆ พอสังเขปดังนี้ (สืบค้นจาก https://www.bangkokbiznews.com/news/detail/857176)

(1) ศาสตร์แห่งการจัดการทรัพยากรน้ำ "พระบิดาแห่งการจัดการทรัพยากรน้ำ"

ด้วยเป็นที่ประจักษ์แก่อาณาประชาราษฎร์ทั้งปวงว่า "น้ำคือชีวิต" ในมหามงคลสมัยที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงสิริราชสมบัติครบ 50 ปี คณะรัฐมนตรีได้เทิดพระเกียรติคุณในฐานะที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณในการพัฒนาทรัพยากรน้ำ โดยถวายพระราชสมัญญา "พระบิดาแห่งการจัดการทรัพยากรน้ำ" เมื่อวันที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ. 2539 ณ ศาลาดุสิตดาลัย พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ตลอดรัชสมัยพระองค์ทรงพระราชทานโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริด้านการพัฒนาแหล่งน้ำเป็นจำนวนมาก ทรงศึกษาค้นคว้าด้วยพระองค์เองทั้งจากเอกสารและรายงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง ทรงศึกษารายละเอียดจากแผนที่ภาพถ่ายทางอากาศถึงพิกัดที่ตั้งหมู่บ้านในท้องถิ่นชนบทห่างไกล และเสด็จพระราชดำเนินทรงตรวจสภาพพื้นที่ภูมิประเทศจริง ทรงกำหนดโครงการต่าง ๆ ขึ้นบนแผนที่ จากนั้นพระราชทานให้หน่วยงานที่รับผิดชอบรับไปพิจารณาดำเนินการตามความเหมาะสม ช่วยแก้ปัญหาการขาดแคลนน้ำและทำให้ราษฎรได้มีน้ำเพื่ออุปโภคบริโภค และทำการเกษตรตามความต้องการอย่างเพียงพอในทุกฤดูกาล

(2) ศาสตร์แห่งการใช้เทคโนโลยี "พระบิดาแห่งเทคโนโลยีของไทย"

พระราชกรณียกิจต่าง ๆ ที่พระองค์ทรงมีพระราชดำริเพื่อนำมาใช้แก้ไขปัญหาต่าง ๆ ล้วนมาจากศาสตร์แห่งการใช้เทคโนโลยี ในการที่ทรงนำเทคโนโลยีความรู้ต่าง ๆ มาใช้ในการแก้ไขปัญหาเพื่อประโยชน์สุขของราษฎรให้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น สามารถพึ่งตนเองได้อันเป็นที่ประจักษ์แก่ชาวไทยและนานาประเทศทั่วโลก เมื่อวันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2536 นายริชาร์ด จี กริมชอว์ (Richard G. Grimshaw) หัวหน้าสาขาวิชาเกษตร ฝ่ายวิชาการภูมิภาคเอเชียของธนาคารโลก ได้ทูลเกล้าฯ ถวายรางวัลหญ้าแฝกชุบสำริด เพื่อเฉลิมพระเกียรติในความสัมฤทธิ์ผลทางด้านวิชาการและการพัฒนา ในการส่งเสริมเทคโนโลยีการปลูกหญ้าแฝกระดับระหว่างประเทศเพื่อการอนุรักษ์ ดินและน้ำทำให้พสกนิกรไทยซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณ จึงพร้อมใจกันเทิดพระเกียรติพระองค์ท่านให้ทรงเป็น **"พระบิดาแห่งเทคโนโลยีของไทย"** และเมื่อปีพ.ศ. 2543 คณะรัฐมนตรี มีมติเห็นชอบถวายการเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในฐานะที่ทรงเป็น *พระบิดาแห่ง*

เทคโนโลยีของไทย โดยประกาศในราชกิจจานุเบกษาเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2543 พร้อมทั้งกำหนดให้**วันที่ 19 ตุลาคมของทุกปีเป็น "วันเทคโนโลยีของไทย"** ซึ่งเป็นวันที่บรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงอำนวยการสาธิตฝนเทียมสูตรใหม่ครั้งแรกของโลก

ด้วยพระราชกรณียกิจที่พระองค์ท่านทรงนำเทคโนโลยีมาใช้ในการพัฒนาประเทศและแก้ปัญหาความเดือดร้อนของประชาชน ทรงนำความรู้ทางสาขาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีในทุกสาขาวิชามาใช้ในการพัฒนาทุกแขนง ทรงมุ่งให้เกิดการพัฒนาคนให้อยู่ได้ด้วยการพึ่งตนเองเป็นสำคัญ ทุก ๆ โครงการที่มีพระราชดำริและพระราชทานให้แก่ประชาชน ล้วนมีวิธีดำเนินการได้ง่าย ไม่ยุ่งยากซ้ำซ้อน มีความสอดคล้องกับระบบนิเวศโดยรวมของธรรมชาติ และสภาพสังคมของชุมชนนั้น ๆ ไม่ทรงปิดกั้นเทคโนโลยีใหม่จากต่างประเทศ แต่ทรงเน้นว่าจะต้องเลือกใช้เทคโนโลยีที่เป็นประโยชน์มาปรับปรุงใช้ได้ดีพอ เหมาะกับสภาพและฐานะของประเทศ โดยเน้นที่ประสิทธิภาพ ประหยัดและการทุ่มแรงงาน พระองค์ทรงเป็นดุจประทีปชี้นำทางสว่างสู่ปวงประชา วิทยาการด้านเทคโนโลยีที่ทรงนำมาใช้ในการพัฒนานั้นมีหลายด้าน เช่น

(3) ศาสตร์แห่งการวิจัย "พระบิดาแห่งการวิจัยไทย"

ข้อความส่วนหนึ่งในประกาศการถวายพระราชสมัญญา "พระบิดาแห่งการวิจัยไทย" เฉลิมพระเกียรติแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชฯ เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษา 5 ธันวาคม พ.ศ. 2550 ซึ่งสำนักนายกรัฐมนตรีได้ประกาศไว้เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2551 ดังนี้

> *"พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชฯ มีพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้าล้นกระหม่อมแก่ปวงชนชาวไทย นับแต่เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติ เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2489 ตราบจนปัจจุบัน ได้ทรงพระกรุณาพระราชทานโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริมากกว่า 3,000 โครงการ เพื่อแก้ไขไขปัญหาในการดำรงชีวิตและขจัดทุกข์บำรุงสุขแก่อาณาประชาราษฎร์ให้ร่มเย็นเป็นสุข มีพระราชปณิธานแน่วแน่ที่จะยกระดับคุณภาพชีวิตของประชาชนโดยการพัฒนาอย่างยั่งยืน เพื่อให้เป็น ทรัพยากรบุคคลที่เป็นพลังสำคัญในการนำชาติไทยให้ เจริญรุ่งเรืองก้าวหน้าทัดเทียมนานาอารยประเทศ"*

ใจความสำคัญระบุว่า โครงการต่าง ๆ ที่พระราชทานแก่ราษฎรโดยเฉพาะในชนบทผ่านการศึกษาวิเคราะห์วิจัย ทดลองจนปรากฏผลเป็นที่ประจักษ์ เป็นที่เทิดทูนพระเกียรติคุณทั้งในหมู่ชาวไทยและชาวต่างประเทศ เป็นต้นว่า โครงการฝนหลวง เพื่อแก้ไขปัญหาการขาดฝนในภูมิภาคที่ประสบภัยแล้ง ซึ่งได้รับการจดทะเบียนลิขสิทธิ์ในต่างประเทศ และมีหลายประเทศได้ขอศึกษาเพื่อ

นำไปใช้ประโยชน์ในประเทศของตน โครงการเครื่องกลเติมอากาศที่ผิวน้ำหมุนช้าแบบทุ่นลอย หรือ “กังหันน้ำชัยพัฒนา” เพื่อบำบัดน้ำเสียและปรับปรุงสภาพแวดล้อมอย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งกรมทรัพย์สินทางปัญญาได้ทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวายสิทธิบัตรสิ่งประดิษฐ์ และได้รับรางวัลเหรียญทองสดุดีพระเกียรติคุณ โครงการแกล้งดิน ซึ่งทรงพระวิริยะอุตสาหะศึกษาวิจัยทดลองเพื่อปรับปรุงดินที่แล้งร้างไร้ประโยชน์ให้กลับมีคุณภาพ สามารถเพาะปลูกพืชพรรณไม้ได้ผล โครงการหญ้าแฝก พืชที่มีคุณสมบัติพิเศษ ช่วยป้องกันหน้าดินอันมีอาหารโอชะมิให้พังทลายและช่วยรักษาความชุ่มชื้นใต้ผิวดิน โครงการก่อสร้างฝายอ่างเก็บน้ำและเขื่อน เพื่อกักเก็บน้ำไว้ใช้ประโยชน์สูงสุด โครงการแก้มลิง เพื่อป้องกันอุทกภัย โครงการผลิตพลังงานทดแทนไบโอดีเซล แก๊สโซฮอล์ และเชื้อเพลิงเขียว โครงการทดลองปลูกยางนาและข้าวในบริเวณสวนจิตรลดาเพื่อเพิ่มผลผลิต

โครงการต่าง ๆ เหล่านี้ตลอดจนโครงการก่อตั้งศูนย์ศึกษาการพัฒนา 6 แห่ง ในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศ เพื่อเป็นแหล่งศึกษาหาความรู้ด้านการประกอบอาชีพ เกษตรกรรมและอนุรักษ์สภาพแวดล้อมและอื่น ๆ อีกมาก ล้วนเป็นโครงการที่ทรงอุทิศกำลังพระวรกาย กำลังพระปัญญาและกำลังพระราชทรัพย์ในการทรงศึกษา วิเคราะห์ วิจัย และทดลองจนปรากฏผลเป็นที่ประจักษ์แล้ว จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เผยแพร่แก่ประชาชน นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้าล้นกระหม่อมหาที่สุดมิได้ และเป็นประจักษ์พยานถึงพระเกียรติคุณในฐานะพระบิดาแห่งการวิจัยไทย

2.1.3 พระราชนิพนธ์ในงานดนตรี

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีพระราชอัจฉริยภาพและพระปรีชาสามารถด้านดนตรีเป็นอเนกอนันต์ ทั้งในด้านวิชาการดนตรี การพระราชนิพนธ์ การส่งเสริมและอุปถัมภ์ด้านดนตรี ทรงเข้าพระราชหฤทัยอย่างลึกซึ้งและถ่องแท้ในศาสตร์แห่งศิลปะการดนตรีที่สร้างความดีงามและความคิดสร้างสรรค์สมดังที่พสกนิกรชาวไทยน้อมเกล้าฯ ถวายพระราชสมัญญา “อัครศิลปิน” ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีพระราชประวัติที่ทรงเกี่ยวข้องกับการดนตรีมาตั้งแต่สมัยที่ทรงพระเยาว์ขณะที่ทรงศึกษาอยู่ ณ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ได้ทรงฝึกหัดเครื่องดนตรีที่โปรดมากที่สุดคือ เครื่องดนตรีคลาริเน็ตและแซกโซโฟน ทั้งนี้ทรงได้รับการถวายการสอนและฝึกตามแบบฉบับการศึกษาดนตรีอย่างแท้จริง โดยทรงเรียนทั้งดนตรีในแบบดนตรีคลาสสิกและแบบดนตรีแจ๊สทั้ง ๆ ที่ทรงมีพระราชหฤทัยโปรดที่จะทรงดนตรีแบบแจ๊สมากกว่า แต่ก็ยังต้องทรงฝึกดนตรีในแบบดนตรีคลาสสิคด้วย พระอาจารย์ได้ถวายคำแนะนำให้ทรงฝึกอย่างเข้มงวดนานกว่าสองปี เมื่อได้ทรงฝึกฝนดนตรีขั้นพื้นฐานพอสมควรแล้ว จึงเริ่มทรงดนตรีไปในแนวดนตรีแจ๊ส โดยทรงฝึกเครื่องเป่ากับแผ่นเสียงของวงดนตรีที่มีชื่อเสียง เช่น

วงดนตรีของซิดนี บาร์เช (Sydney Bachet) ซึ่งเป็นนักเป่าโซปราโนแซกโซโฟน (Soprano Saxophone) ที่มีชื่อเสียงมากและทรงโปรดการเป่าโซปราโนแซกโซโฟนเป็นอย่างมาก พระองค์ทรงเครื่องดนตรีได้หลากหลายชนิด เช่น ทรงเปียโน (Piano) ทรงเป่าแซกโซโฟนทั้งตระกูลโซปราโนแซกโซโฟน อัลโตแซกโซโฟน (Alto Saxophone) เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) บาริโทนแซกโซโฟน (Baritone Saxophone) ทรงเป่าคลาริเน็ต (Clarinet) บางครั้งก็ทรงเป่าทรัมเป็ต (Trumpet) และคอร์เนต (Cornet) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องทองเหลือง ทรงบรรเลงดนตรีร่วมกับวงดนตรีต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสถาบันการศึกษา เพื่อสร้างบรรยากาศ รสนิยม และปลูกฝังให้คนไทยฟังดนตรี พระองค์ได้ทรงตั้งวงดนตรีต่าง ๆ ขึ้นเพื่อสนับสนุนการดนตรี เมื่อครั้งที่ยังทรงศึกษา ณ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ได้ทรงตั้งวงดนตรี “วงกระป๋อง” เมื่อเสด็จนิวัติพระนครเป็นการถาวรแล้ว ได้ทรงรวบรวมผู้รักที่จะเล่นดนตรี ทรงตั้ง “วงลายคราม” ต่อมาเมื่อทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สถานีวิทยุ อ.ส.พระราชวังดุสิต (ทรงจัดตั้งขึ้นเมื่อ 2495) จัดให้มีการแสดงดนตรีสำหรับประชาชนขึ้นที่สวนอัมพรเป็นประจำในบ่ายวันพุธและเช้าวันอาทิตย์ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ รวบรวมนักดนตรีขึ้นเป็น “วง อ.ส.วันศุกร์” นอกจากนี้ยังทรงสร้างวงแตรวงขึ้น “วงแตรสหายพัฒนา” โดยรวบรวมข้าราชการที่ปฏิบัติหน้าที่ตามเสด็จฯ ไปพัฒนาชนบทในภูมิภาคต่าง ๆ

งานด้านบทเพลงพระราชนิพนธ์ พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงไว้ถึง 47 ทำนอง เพลงพระราชนิพนธ์ของพระองค์ท่านเป็นที่นิยมของคนไทยและชาวต่างประเทศเป็นอย่างมาก บทเพลงของพระองค์ได้ถูกนำมาบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ มากมาย ทั้งในรูปแบบของเพลงบรรเลงในลีลาของเพลงแจ๊ส เพลงคลาสสิก เพลงสมัยนิยม ทั้งที่เป็นเพลงขับร้องและเพลงบรรเลง ครั้งเมื่อเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติแล้ว จึงได้ทรงเปียโน เพื่อทรงใช้ประกอบในการพระราชนิพนธ์เพลงและทรงเปียโนเพื่อร่วมกับวงดนตรีเป็นการส่วนพระองค์อีกด้วย เมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2501 สถาบันการดนตรีและศิลปะแห่งเมืองเวียนนา ประเทศออสเตรีย (The Institute of Music and Arts of the City of Vienna) ได้ทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรและสมาชิกกิตติมศักดิ์หมายเลข 23 ของสถาบันให้กับพระองค์ ต่อมาเมื่อวันที่ 3 ตุลาคม พ.ศ. 2507 พระองค์ได้เสด็จเมืองเวียนนา นครแห่งดนตรี มีวงดนตรีนีดาร์เอิร์ทรายช์โทน-คุนส์ลาร์ (N.Q. Tonkunstler Orchestra) ควบคุมโดยไฮน์ วัลลเบอร์ก ได้อัญเชิญเพลงพระราชนิพนธ์ชุดมโนราห์ สายฝน ยามเย็น มาร์ชราชนาวิกโยธินและเพลงมาร์ชราชวัลลภ บรรเลงรับเสด็จ ณ คอนเสิร์ตฮอลล์ กรุงเวียนนา ครั้งนั้นสถานีวิทยุกระจายเสียงของรัฐบาลออสเตรีย ได้ส่งกระจายเสียงเพลงและเสนอข่าวนี้ไปทั่วประเทศ นับเป็นครั้งแรกที่พระมหากษัตริย์แห่งทวีปเอเชียได้ทรงเข้าไปมีบทบาทอันสำคัญยิ่งในนครแห่งดนตรีนี้ด้วย

จากข้อมูลการทบทวนวรรณกรรมในสามประเด็นข้างต้น ทำให้ทราบถึงพระอัจฉริยภาพในด้านต่าง ๆ และความเสียสละเพื่อพสกนิกรของพระองค์ท่าน จึงทำให้ประชาคมโลกได้ประจักษ์ถึง

ความรักและความ “ศรัทธาแห่งพระบารมี” ของประชาชนชาวที่มีต่อพระองค์ ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจสำหรับผู้ประพันธ์เพลงในการสร้างผลงานการประพันธ์เพลงชิ้นนี้

2.2 การค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลงนารายณ์แปลงรูป

จากการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับที่มาของเพลงนารายณ์แปลงรูป ผู้ประพันธ์เพลงได้ดำเนินการสรุปเนื้อหาออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

(1) เพลงมอญแปลง 2 ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยามี 2 ท่อน ท่อนละ 2 จังหวะตามหลักฐานเก่าสุดซึ่งมีอยู่ในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร เป็นบทเกร็ดสำหรับร้องมโหรีโบราณ บทมโหรีนี้แต่งเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาบ้าง แต่งที่เมืองนครศรีธรรมราชบ้างปะปนกัน ต้นฉบับได้มาในสมัยกรุงธนบุรีเป็นราชธานี บทมโหรีของเพลงนี้ขึ้นต้นว่า “เจ้าเอยเวียนเทียน เวียนไปแต่ซ้ายมาขวา ทักษิณโดยตำรา อายุจำเริญยืนยง ...” นอกจากนี้เพลงนี้ยังเรียบเรียงไว้ในเพลงช้าเรื่องมอญแปลงด้วย

(2) เพลงเรื่อง เรียกว่า เรื่องมอญแปลง ประกอบด้วย เพลงต้นมอญแปลง มอญแปลง คู่มอญแปลง ท้ายมอญแปลง (ปลายมอญแปลง) สองไม้มอญแปลง แขกต่อยหม้อ จากนั้นจึงออกเพลงเร็ว แขกมอญแปลง แขกต่อยหม้อ บางตำราเพลงธรณีร้องไห้เพิ่มอีก 1 เพลงด้วย

(3) เพลงตับเรื่อง เรียกว่าเพลงตับเรื่องมอญแปลงใหญ่ หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าเพลงตับเรื่องทำขวัญ เพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา จากตำราเพลงมโหรีซึ่งต้นฉบับเป็นลายมือเขียนครั้งรัชกาลที่ 3 มี 7 เพลง คือ เพลงมอญแปลง สรรเสริญพระจันทร์ มหาชัย มโนราห์โอด ราโค เหรา และหงส์ไซ้ดอกบัว ในเพลงยาวตำรามโหรีซึ่งสันนิษฐานว่า เจ้าพระยาพระคลัง (หน) แต่งเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 ปรากฏชื่อ 8 เพลง คือ คือ เพลงมอญแปลง สรรเสริญพระจันทร์ มหาชัย มโนราห์โอด ราโค เหรา หงส์ไซ้ดอกบัว และสร้อยสงวน (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 539-540)

(4) เพลงนารายณ์แปลงรูป สองชั้น ของเดิมรวมอยู่ในเพลงช้าเรื่องมอญแปลง ส่วนทำนองสามชั้นนั้น พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นผู้แต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 และยังมีผู้อื่นแต่งขึ้นอีกทางหนึ่ง ต่อมาราว พ.ศ. 2480 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตจึงทรงพระนิพนธ์ทำนองชั้นเดียวเพิ่มเติมให้ครบเป็นเพลงเถา พร้อมทั้งทรงพระนิพนธ์ทางร้องขึ้นด้วยทั้ง สามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว ส่วนบทร้องนั้นทรงนำบทกลอนจากตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนารายณ์ปราบนนทุกมาปรับปรุงบ้างเป็นบางตอนเพื่อให้เหมาะสมกับทางร้องที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้น (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523: 376-377)

(5) ในปีพุทธศักราช ๒๕๓๐ พบการศึกษาจากรายงานการวิจัย เรื่อง “รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์” เขียนโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์อรวรรณ ขมวัฒนา หน้า 131 ได้ให้ความเห็นว่า ท่ารำแม่บทนางนารายณ์ หรือแม่บทเล็ก ที่มีเนื้อร้องอยู่ในบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ตอนนารายณ์ปราบนนทุก มี 8 คำกลอน ฉบับที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ใช้อยู่เป็นฉบับที่มีลีลาท่ารำซึ่งประดิษฐ์โดย ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูมัลลี คงประภัศร์และหม่อมครูต่วน ภัทรนาวิก ท่ารำที่ปรากฏเป็นการรำของอาจารย์อุดม พิจิตรคุรุการ (ตัวพระ) ผศ.อรวรรณ ขมวัฒนา (ตัวนาง)

(6) นอกจากนั้นยังพบรายงานวิจัยของ ดร.กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง อาจารย์ประจำสาขาวิชาสังคีตศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ตีพิมพ์บทความวิชาการของคณะมนุษย์ สังคมและศิลปะ ในปี พ.ศ. 2562 หน้า 40-51 เรื่องการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น: กรณีศึกษาพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ผลการวิจัย พบว่าเพลงนารายณ์แปลงรูป อัตราสองชั้นของเก่าประเภทหน้าทับปรบไก่ มีท่อนเดียว 8 จังหวะ มีมาแต่สมัยอยุธยา เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญสำนวนเก่าซึ่งรวมอยู่ในเพลงช้าเรื่องมอญแปลง โดยแยกลีลาออกเป็น 2 สำนวน คือเพลงมอญแปลงท่อนใหญ่ ไว้สำหรับวงปี่พาทย์นำออกบรรเลงในชุดเพลงช้าสำนวนหนึ่ง และเพลงมอญแปลงท่อนเล็กไว้สำหรับใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนละครตลอดจนใช้ส่งมโหรีเป็นเพลงอันดับแรกในชุดมอญแปลง

(7) ยุคสมัยปัจจุบันนักดนตรีไทยได้นำทำนองหลักในอัตราสามชั้น สำนวนพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นผู้แต่งขึ้นมาทำเป็นทางเดี่ยวของเครื่องมือต่าง ๆ ในวงปี่พาทย์ ได้แก่

(7.1) สำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกให้กับพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ในปี พ.ศ. 2555)

(7.2) ครูบุญส่ง กาหลง ศิษย์ครูพระเพลงไพเราะ (โสม สุตวาทิต) ได้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม โดยได้ถ่ายทอดให้กับรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(7.3) อาจารย์เอกสิทธิ์ การคุณี ศิลปินดนตรีไทยกรมดุริยางค์ตำรวจ ได้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้ม ให้กับนิสิตคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ประมาณในปี พ.ศ. 2559

(8) ทฤษฎีในการตั้งชื่อเพลง ตามคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยของครูบุญธรรม (มนตรี) ตราโมท ในปี พ.ศ. 2481 หน้า 55 ได้ให้ข้อสังเกต เหตุว่าด้วยหลักการให้ชื่อเพลง ดังนี้

1	ให้ชื่อตามสำเนียง	สำเนียงเพลงต่าง ๆ เช่น จีน แขกมอญ เขมร พม่า
2	ให้ชื่อตามทำนอง	ทำนองดำเนินไปอย่างไร ก็ให้ชื่อไปอย่างนั้น เช่น เพลงลมพัดชายเขาหรือเพลงมอญร้องไห้
3	ให้ชื่อตามเหตุ	อะไรเป็นเหตุให้เกิดเพลงนั้นขึ้น ก็เอาเหตุนั้นมาให้

		ชื่อเพลง เช่น ทรงพระสุบิน ในรัชกาลที่ 2
4	ให้ชื่อตามผล	เพลงนั้นบรรเลงเพื่อประสงค์ให้บังเกิดผลอย่างไรก็ให้ชื่ออย่างนั้น เช่น เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย
๕	ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก	อะไรเป็นสิ่งที่จะทำให้ระลึกถึง ซึ่งเป็นความต้องการของผู้แต่ง เช่น พระเจ้าลอยถาด เพลงเขมรราชบุรี
6	ให้ชื่อตามกิริยาที่จะประกอบ	เพลงนั้นสำหรับทำประกอบกับกิริยาอาหารอย่างไร เช่น เพลงลงสรง เพลงเหาะ
7	ให้ชื่อตามนามตัวที่ประกอบกับเพลงนั้น	เพลงนั้นแต่งขึ้นสำหรับบรรเลงประจำกับผู้ใดก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น เพลงดำเนินพราหมณ์ หรือ เพลงพระรามเดินดง
8	ให้ชื่อเพื่อเป็นชุด	เมื่อมีเพลงใดเพลงหนึ่งอยู่แล้ว ก็แต่งขึ้นอีกและให้ชื่อให้เข้าเป็นชุดกันกับเพลงเก่านั้น เช่น เพลงสังข์เล็ก เพลงสังข์ใหญ่
9	ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่น	เมื่อเห็นเพลงของชาติอื่นมีชื่ออย่างไรต้องการจะเลียนหรือล้อเพลงนั้นขึ้นมา
10	ตั้งชื่อแปรผันจากมูลเดิม	การตั้งชื่อเพลงชนิดนี้ได้แก่ ผู้ที่แต่งเพลงทวีคูณขึ้นจากเพลงของโบราณ แต่ประสงค์จะให้แลเห็นว่าเพลงนั้นมีมูลเดิมมาเพลงอะไร บางทีก็ผูกเป็นศัพท์ขึ้น บางทีก็บิดผันถ้อยคำเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่น เพลงราตรีประดับดาว แต่งขึ้นจาก เพลงมอญดูดาว เพลงขอมเงิน แต่งขึ้นมาจากเพลง เขมรขาว และเพลงนารายณ์แปลงรูป แต่งขึ้นมาจากเพลงมอญแปลง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับที่มาของบทเพลงนารายณ์แปลงรูปนั้น เพื่อเป็นการศึกษาแนวคิดและประวัติความเป็นมาของบทเพลง เพื่อที่จะสามารถนำมาเชื่อมโยงในการอธิบายบทประพันธ์เพลงในการประพันธ์เพลงในครั้งนี้ได้

2.3 แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง

ผู้ประพันธ์เพลงได้ทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ เพื่อเป็นพื้นฐานแนวความคิดในการสร้างบทประพันธ์เพลง โดยได้ทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับแนวคิดและเทคนิค ดังนี้

2.3.1 คอนแชร์โตเดี่ยว (Solo Concerto)

คอนแชร์โตเดี่ยว เป็นบทเพลงที่มีการประชันกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ คอนแชร์โตเดี่ยวประกอบด้วย 3 ท่อน ในอัตราเร็ว-ช้า-เร็ว สังคีตลักษณ์ในแต่ละท่อนมีความชัดเจนมากกว่าในคอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยว แต่ไม่ว่าจะอยู่ในสังคีตลักษณ์ชนิดใด ก็จะมีกระบวนการของการเล่นประชันหรือเล่นสลับกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์เสมอ แต่ไม่กระทบโครงสร้างของสังคีตลักษณ์นั้น ๆ

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2553: 165-166) ได้อธิบายถึงโครงสร้างของสังคีตลักษณ์คอนแชร์โตเดี่ยวในแต่ละท่อน โดยสรุปดังนี้

สังคีตลักษณ์ที่พบในท่อนที่ 1 เป็นสังคีตลักษณ์โซนาตาซึ่งปรับใช้ให้เข้ากับกระบวนการของคอนแชร์โต กล่าวคือ ในตอนนำเสนอซึ่งตามปกติมักมีเครื่องหมายซ้ำ ในคอนแชร์โตเดี่ยวก็ให้เล่นซ้ำเช่นกัน แต่เที่ยวแรกให้เฉพาะวงดุริยางค์เล่นเท่านั้น และในเที่ยวที่ 2 จึงเป็นการเล่นโต้ตอบระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวง ตอนนำเสนอในเที่ยวแรกเรียกว่า ตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์ (Orchestra Exposition) ส่วนตอนนำเสนอในเที่ยวที่ 2 เรียกว่า ตอนนำเสนอโดยเครื่องดนตรีเดี่ยว (Solo Exposition) เนื้อหานอกเหนือจากนี้ก็เป็นแบบแผนปกติของสังคีตลักษณ์โซนาตา

ท่อนที่ 2 ในอัตราช้า มักอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน สังคีตลักษณ์สามตอนหรือสังคีตลักษณ์โซนาตินา โครงสร้างของสังคีตลักษณ์ที่ใช้ก็เป็นไปตามแบบแผน และมีการสลับกันเล่นระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวและวงดุริยางค์ ในท่อนนี้ไม่นิยมมีช่วงเดี่ยว บรรยากาศระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์ไม่มีลักษณะของการประชันอย่างจริงจังนัก ผิดกับในท่อนแรกและท่อนสุดท้ายที่อยู่ในอัตราเร็ว ในท่อนช้านี้เครื่องดนตรีเดี่ยวกับวงดุริยางค์สลับกันเล่นอย่างถ้อยทีถ้อยอาศัย

ท่อนที่ 3 (ท่อนสุดท้าย) ของคอนแชร์โตเดี่ยวอยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด ทำนองหลัก (ตอน A) เล่นด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยวหรือวงดุริยางค์ หรือทั้งเครื่องดนตรีเดี่ยวร่วมกับวงดุริยางค์ไปพร้อม ๆ กันก็ได้ ไม่มีระเบียบที่ตายตัวในเรื่องนี้ แต่นิยมให้ทั้งวงเล่นทำนองหลักในวิธีการเดียวกับริตอร์เนลโลที่ใช้ในคอนแชร์โตกลุ่มเดี่ยว โดยเฉพาะในการบรรเลงทำนองหลักเที่ยวสุดท้ายทั้งวงมักจบเพลงพร้อมกัน ส่วนตอนต่าง (ตอน B, C, D...) นิยมให้เครื่องดนตรีเดี่ยวเป็นพระเอกและอาจมีวงดุริยางค์บรรเลงประกอบ ส่วนที่อาจมีเพิ่มเติมในช่วงสุดท้ายนี้ก็คือ ช่วงเดียวหรือคาเดนซาก่อนการบรรเลงทำนอง

หลักเป็นครั้งสุดท้าย แต่คาเดนซาในท่อนสุดท้ายมักเป็นคาเดนซาสั้น ๆ ที่ไม่ได้มีเจตนาจะอวดเทคนิคของผู้เล่นอย่างเต็มที่ ผิดกับคาเดนซาของท่อนแรก

2.3.2 ระบบนีโอโทนาลิตีและการดำเนินของการประสานเสียง

ระบบเสียงนีโอโทนาลิตี (Neo-tonality) หมายถึง ระบบการจัดเสียงแบบใหม่ ซึ่งยังคงลักษณะของดนตรีอิงกุญแจเสียง แต่แตกต่างจากระบบของดนตรีศตวรรษที่ 19 และ 20 การเกิดระบบนีโอโทนาลิตีมาจากการเกิดแนวดนตรีแบบใหม่ ซึ่งมีผลพวงมาจากการเปลี่ยนแปลงสภาพการณ์ของสังคมที่ได้รับอิทธิพลมาจากเหตุการณ์ด้านการเมือง การปกครอง สภาพเศรษฐกิจ สังคม และสิ่งที่เป็นผลกระทบใหญ่คือ “สงคราม” โดยเฉพาะที่เป็นสงครามที่เกี่ยวข้องกับสังคมโลก ที่เรียกว่า “สงครามโลก” การเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ. 1914-1918) ซึ่งส่งผลกระทบต่อสังคมโลกอย่างมากมาย ในด้านของดนตรีทำให้การเสพวัฒนธรรมดนตรีของผู้คนเปลี่ยนไป ดนตรีนีโอคลาสสิกเกิดขึ้นในช่วงหลังยุคโรแมนติกที่เรียกว่าแนวดนตรีใหม่ รู้จักกันว่า “กระแสคลาสสิกใหม่” (Neo-Classicism) ซึ่งถือว่าเป็นแนวดนตรีกลุ่มใหญ่กลุ่มหนึ่งในศตวรรษที่ 20 ไม่แพ้ดนตรีซีเรียล ดนตรีกระแสคลาสสิกใหม่ครอบคลุมความหมายที่กว้างขวางมาก แต่ก็พอจะสรุปแนวทางได้คือ 1) มีสังคีตลักษณ์ที่ชัดเจน มีสัดส่วนทั้งในระดับประโยคและระดับส่วนใหญ่ของเพลง 2) มีการจัดระบบเสียงโดยยังคงให้ความสำคัญแก่ศูนย์กลางเสียง (Tonal center) หรือใช้ระบบอิงกุญแจเสียงแบบใดแบบหนึ่ง 3) ใช้เทคนิคการประพันธ์ในยุคก่อนยุคโรแมนติก เช่น ชนิดของบทประพันธ์ (ซิมโฟนี, โซนาตา, คอนแชร์โต ฯลฯ), สังคีตลักษณ์ (ฟิวก์, รอนโด), หรือบางครั้งเทคนิคพิเศษ (การเลียน, ซีเควนซ์) 4) ให้ความสำคัญกับดนตรีบริสุทธิ์มากกว่าดนตรีพรรณนา 5) ทิศทางในการพัฒนาโมทีฟแบบระนาบเดียวคล้ายคลึงกับดนตรียุคบาโรกและยุคคลาสสิก (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 78)

คำว่า “นีโอคลาสสิก” เป็นชื่อที่ถูกเรียกโดยแฟรูชโช บูโซนี (Ferruccio Busoni, 1866-1924) นักประพันธ์เพลงและนักเปียโนชาวอิตาลีเชื้อสายเยอรมัน ดนตรีนีโอคลาสสิก เป็นการเลียนแบบหรือการนำวัตถุดิบจากยุคก่อนมาใช้ โดยไม่มีกฎเกณฑ์ที่กำหนดอย่างชัดเจนว่า ต้องเลียนแบบลักษณะทางดนตรีที่มาจากยุคคลาสสิกเท่านั้น ซึ่งคำว่า “คลาสสิก” ในที่นี้เป็นเพียงการกล่าวถึงช่วงเวลาในอดีต “นีโอคลาสสิก อาจเป็นคำที่ใช้กันแบบผิด ๆ นักประพันธ์ได้นำวัตถุดิบหลายประการมาใช้สำหรับการประพันธ์ดนตรีของพวกเขา ไม่ว่าจะเป็นลักษณะเฉพาะทางดนตรี รวมไปถึงสังคีตลักษณ์ทางดนตรี โดยไม่คำนึงว่าต้องเป็นวัตถุดิบจากยุคคลาสสิกเท่านั้น พวกเขาใช้วัตถุดิบจากทั้งยุคบาโรกและยุคเรแนสซองซ์” (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558: 147) ตัวอย่างบทเพลงเช่น โปรโคเฟียฟเลียนแบบซิมโฟนีของไฮเดินในเพลง *Classical Symphony* (1916) เพลงคอนแชร์โต *Dumbarton Oaks* (1938) ของสตราวินสกี เลียนแบบ คอนแชร์โตกรอสโซ (Concerto Grosso) ของวิวัลดีและ

บาค *The Rake's Progress* (1951) ของสตราวินสกีเป็นอุปรากรที่เลียนแบบโมสาร์ต ส่วนบูโซนีประพันธ์ *Fantasia Contrappuntistico* โดยได้แรงบันดาลใจมาจากบาค

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เราได้เห็นการพัฒนาจากระบบอิงกุญแจเสียงแบบบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ไปสู่ระบบดนตรีไร้กุญแจเสียง ดูเหมือนว่าดนตรีจะไม่มีทางที่จะกลับไปสู่ระบบการจัดเสียงแบบเดิม แต่แท้ที่จริงแล้ว ระบบอิงกุญแจเสียงแบบเดิมยังคงมีใช้อยู่อย่างแพร่หลาย แม้กระทั่งทุกวันนี้ดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) และไทยสากลก็ยังคงใช้ระบบเดิมอยู่ อาจกล่าวได้ว่า ดนตรีแบบเมเจอร์-ไมเนอร์ เป็นระบบการจัดเสียงที่พื้นฐานที่สุดสำหรับการประพันธ์เพลง การเปลี่ยนแปลงของระบบนี้ได้เกิดขึ้นกับนักประพันธ์เพลงบางกลุ่ม โดยเฉพาะนักประพันธ์ดนตรีเพื่อศิลปะ (Art music) เท่านั้น อย่างไรก็ตามนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยสามารถใช้ระบบการจัดเสียงแบบต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับภาษาดนตรีของตัวเองได้

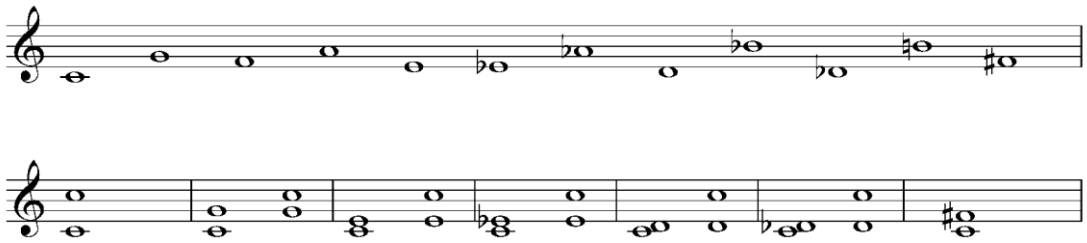
ศูนย์กลางเสียงหรือโทนิก ในระบบอิงกุญแจเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ โน้ตโทนิกของกุญแจเสียงถือเป็นโน้ตที่สำคัญในการกำหนดกุญแจเสียง โดยปกติแล้วการเสนอโน้ตหรือคอร์ดโทนิกแต่เพียงลำพัง อาจจะคลุมเครือต่อกุญแจเสียงได้ เพราฉะนั้นคอร์ดโทนิกจึงใช้คู่กับคอร์ดโดมินันท์เสมอ ดังนั้นบทเพลงในศตวรรษที่ 18 และ 19 จึงให้ความสำคัญกับคอร์ดโดมินันท์มาก เพราะจริง ๆ แล้วอาจกล่าวได้ว่า คอร์ดโดมินันท์มีส่วนสำคัญที่สุดในการสร้างความรู้สึกที่แน่ชัดของกุญแจเสียง โน้ตโทนิกก็เช่นเดียวกัน โดยลำพังจะไม่มีอำนาจพอกำหนดกุญแจเสียงได้ จะต้องใช้ควบคู่กับโน้ตโดมินันท์และโน้ตลีดดิงเสมอ

ศูนย์กลางเสียง ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552: 79) ได้อธิบายไว้ว่า "... ผู้เขียนจะใช้คำว่าศูนย์กลางเสียงแทนคำว่าโน้ตโทนิกสำหรับดนตรีนีโอโทนาลิตี การกำหนดศูนย์กลางเสียงกระทำได้หลายวิธีแล้วแต่เทคนิคของนักประพันธ์เพลงที่พยายามจะให้ผู้ฟังรู้สึกถึงศูนย์กลางเสียงโดยไม่ใช้ความสัมพันธ์แบบเดิมคือ โทนิก-โดมินันท์-โทนิก วิธีหนึ่งของนักประพันธ์เพลงก็คือ การสร้างศูนย์กลางเสียงโดยวิธีแอสเซอชัน (Assertion) ซึ่งหมายถึงศูนย์กลางเสียงถูกกำหนดโดยการใช้การซ้ำหรือเน้นด้วยโน้ตเพเดิล, ออสตินาโต (Ostinato) หรือแม้กระทั่งการใช้เซตของขั้นระดับเสียงเฉพาะ ..."

การดำเนินของการประสานเสียง ในดนตรีเพื่อศิลปะของศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์เพลงอาจไม่ใช้การดำเนินของการประสานเสียงในการกำหนดทิศทางของบทเพลงก็ได้ บางคนอาจจะหันไปใช้วิธีการแบบอื่น หรือใช้ควบคู่กันก็ได้ ทิศทางของบทเพลงอาจกระทำได้จากมิติอื่น ๆ ของดนตรี เช่น ลักษณะจังหวะ, เนื้อดนตรี หรือทั้ง 2 อย่าง นีโอโทนาลิตีเป็นปัจจัยหนึ่ง ที่ทำให้ดนตรีคลาสสิกใหม่มีความต่อเนื่อง และในขณะเดียวกันก็มีความหลากหลายในวิธีการประพันธ์เพลงของแต่ละผู้ประพันธ์ ฮินเดอมิธเป็นอีกผู้หนึ่งที่ได้ประพันธ์เพลงในแบบนีโอโทนาลิตี โดยวิธีการของเขาจะแตกต่างจากระบบอื่น ฮินเดอมิธเชื่อในระบบอิงกุญแจเสียงว่าเป็นความจำเป็นในการประพันธ์เพลง บทเพลงในความคิด

ของเขาจะต้องเริ่มต้นจากทรัยแอด และจะต้องกลับไปสู่ทรัยแอดนั้นเสมอ ฮินเดอมิธได้อธิบายทิศทางของการประสานเสียงไว้ 2 แบบ คือ 1) ขั้นระดับเสียงทั้ง 12 ตัวของบันไดเสียงโครมาติก สามารถเรียงกันได้โดยอาศัยธรรมชาติจากชุดฮาร์โมนิกส์ (Harmonics) ของเมเจอร์ทรัยแอดเอง ดังนั้น ขั้นระดับเสียง G จะมีความใกล้ชิดกับ C มากที่สุด ขณะที่ F# จะห่างที่สุด 2) ขั้นคู่เสียงก็สามารถมีลำดับขั้นของ “ความเครียด” (Tension) ได้เช่นเดียวกัน ตัวอย่างการใช้ลำดับของโน้ตของฮินเดอมิธในการกำหนดการดำเนินของการประสานเสียงจะเห็นได้จากบทเพลง *ซิมโฟนีมาธีสเดอมาเลอร์ (Mathis der Maler Symphony)* ในกระบวนที่ 2 (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552: 89)

ตัวอย่างที่ 2.1 ลำดับโน้ตของฮินเดอมิธ



ดังนั้นการดำเนินของการประสานเสียง ไม่ได้เกิดขึ้นจากการเคลื่อนที่ของโน้ตพื้นต้นในลักษณะวงจรคู่ห้า แต่เคลื่อนที่ออกจากศูนย์กลางเสียงเดิมไปสู่ศูนย์กลางเสียงใหม่ ทำให้ดนตรีเกิดความเครียดขึ้น ซึ่งจะต้องเกลากลับไปยังศูนย์กลางเสียงเดิม กระบวนการดังกล่าวในความคิดของฮินเดอมิธ สามารถสร้างความรู้สึกของนีโอโทนาลิตีขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3.3 แนวคิดการสร้างทำนองเพลงจากชื่อบุคคล

การสร้างบทประพันธ์เพลงนั้น มีการนำชื่อของบุคคลมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ดังที่ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2553: 126) กล่าวไว้ว่า ในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก ได้มีการนำเอาชื่อของบุคคลมาถอดเป็นกลุ่มโน้ตหลักของบทประพันธ์ตัวอย่างเช่น Abegg Variations สำหรับเดี่ยวเปียโน โดยชูมันน์ ที่แนวทำนองหลักเริ่มต้นด้วยโน้ต A, Bb, E, G, G จากชื่อของสุภาพสตรี ชื่อ Meta Abegg (ในระบบเยอรมันตัวอักษร B หมายถึงโน้ต Bb) สำหรับไวโอลินคอนแชร์โตสังคีตมงคลได้มีการอัญเชิญส่วนหนึ่งของพระนาม “ภูมิพล” มาถอดเป็นกลุ่มโน้ตหลักของบทประพันธ์ โน้ตกลุ่มนี้ประกอบด้วย Bb, B, C, E ซึ่งนำมาจาก “Bhumi” ตัวอักษร B จะหมายถึงโน้ต Bb ตัวอักษร H จะหมายถึงโน้ต B (ในระบบเยอรมัน ตัวอักษร H จะหมายถึงโน้ต B) ตัวอักษร U จะหมายถึงโน้ต C

(ตัวอักษร U จะแทนโน้ต Ut ซึ่งในระบบฝรั่งเศสจะหมายถึงโน้ต C) และตัวอักษร Mi จะหมายถึงโน้ต E

2.3.4 แนวคิดการใช้หน่วยทำนองจากเพลงไทย

การสร้างหน่วยทำนองย่อย เป็นการนำทำนองหน่วยเล็ก ๆ มาเป็นวัตถุดิบของการประพันธ์เพลง ดังนั้นการนำทำนองเพลงไทยมาเป็นพื้นฐานในการประพันธ์เพลง จึงเป็นการนำหน่วยทำนองย่อยของบทเพลงไทยมา แล้วนำมาพัฒนาตามหลักการประพันธ์เพื่อเป็นการสร้างทำนองใหม่ให้กับบทเพลง ดังเช่น งานประพันธ์บทเพลงของศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ในการประพันธ์เพลงไวโอลินคอนแชร์โตสังคีตมงคล ที่ใช้วิธีการดึงเอาหน่วยทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงไทยนำไปพัฒนาต่อในเนื้อหาดนตรีแบบร่วมสมัย เป็นต้น

2.3.5 แนวคิดการคัดแนวทำนองเพลงของนักประพันธ์เพลงคนสำคัญ

การคัดแนวทำนองเพลงของนักประพันธ์เพลงคนสำคัญ เพื่อนำมาใช้ในการสร้างบทประพันธ์ดังที่ ทฤษฎี ณ พัทลุง นักประพันธ์เพลงชาวไทย ที่นำวิธีการนี้มาใช้ในการประพันธ์บทเพลง ซิมโฟนีหมายเลข 2 *“กลี-สแกร์ตซี”* โดยทฤษฎี ใช้การเปลี่ยนรูปแนวทำนองหลักทั้งในรูปแบบของการปรับทำนอง การปรับลักษณะจังหวะ และการปรับเสียงประสานและอื่น ๆ โดยสามารถอ้างอิงเทคนิควิธีการเปลี่ยนรูปแนวทำนองหลักและหน่วยย่อยของแนวทำนองหลักทั้งหมดที่ใช้ในซิมโฟนีบทนี้ได้จากงานวิจัยของจอห์น บรูคินส์ (Brookins, 1988) นอกจากจะเปลี่ยนรูปแนวทำนองหลักเพื่อรักษาเอกภาพของบทเพลงในกระบวนนั้น ๆ แล้ว ยังได้มีการหยิบยืมหน่วยย่อยของแนวทำนองหลักไปใช้ข้ามกระบวนด้วย ทำให้ทุกกระบวนของซิมโฟนีดูกลมกลืนและมีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันทั้งหมด นอกจากนั้นยังพบว่ามีการใช้เทคนิคการเปลี่ยนรูปแนวทำนองหลักสำคัญ 1 แนวทำนอง และนำไปใช้เป็นแนวทำนองหลักของทุกกระบวน เพื่อรักษาเอกภาพของบทเพลงซึ่งมีหลายท่อน โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2553, 15) เรียกเทคนิคการประพันธ์นี้ว่า “เทคนิคไซคลิก” (Cyclic) ซึ่งเป็นที่นิยมของนักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 19 โดยเริ่มต้นจากนักประพันธ์เพลงในแนวดนตรีพรรณนา (Program Music) อาทิ แบร์ลิโอส (Hector Berlioz) ในซิมโฟนีแฟนแทสติค (Symphonie Fantastique, op.14) และช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 ได้รับความนิยมมากขึ้นจนทำให้นักประพันธ์เพลงแนวดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) นำไปใช้ในบทเพลงขนาดใหญ่ เช่น ไชคอฟสกี (Peter Ilyich Tchaikovsky; 1840-1893) ในซิมโฟนีหมายเลข 5 เป็นต้น เทคนิคไซคลิกนี้ทำให้บทเพลงที่มีโครงสร้างขนาดใหญ่ในยุคหลังมีเอกภาพมากขึ้น ต่างกับเพลงประเภทคอนแชร์โตและซิมโฟนีใน

ศตวรรษที่ 18 ซึ่งแต่ละกระบวนเพลงไม่มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันในเชิงของแนวทำนองหลัก (ชัย มงคล วิริยะสัจจาภรณ์ และวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2562: 233)

2.3.6 แนวคิดการคัดทำนองเพลงไทย

การคัดทำนอง (Quotation) เป็นเทคนิคสำคัญในดนตรีร่วมสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีร่วมสมัยที่ประพันธ์ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 จนถึงปัจจุบัน การใช้การคัดทำนองสามารถย้อนหลังไปตั้งแต่ช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ตัวอย่างนักประพันธ์เพลงที่ใช้เทคนิคการคัดทำนอง เช่น ไอฟส์ จากบทเพลง *Three Places in New England* ในกระบวนที่ 2 ที่มีชื่อว่า 'Putnamp's Camp' ในบทเพลงนี้ ไอฟส์ได้สร้างบรรยากาศของค่ายทหารในช่วงการเฉลิมฉลองวันชาติอเมริกา โดยคัดทำนองเพลงพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงของอเมริกามาหลายเพลง และนำมาบรรเลงพร้อมกันด้วยวงดนตรี 2 วง (วงซิมโฟนีวงเดียวแต่แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม) เพลงพื้นบ้านเหล่านี้จะอยู่กันคนละกุญแจเสียงและมีอัตราจังหวะที่ต่างกัน เพื่อให้ได้บรรยากาศของวงโยธวาทิต 2 วงเดินสวนกันที่จัตุรัสใจกลางเมือง ครัมบ์ (Crumb) เป็นนักประพันธ์เพลงอเมริกันอีกคนหนึ่งที่ใช้เทคนิคการคัดทำนองจากผลงานของโชแปง (Chopin) และชูเบิร์ต (Schubert) ส่วนในเอเชีย ตัน ดุน นักประพันธ์เพลงชาวจีนได้คัดทำนอง "Ode to Joy" จาก *ซิมโฟนีหมายเลข 9* ของเบโธเฟน ไปใช้เป็นวัตถุดิบในกระบวนที่ 5 ของ *Symphony "1997"* เพื่อสื่อถึงสันติภาพ ในส่วนของตัวอย่างการคัดทำนองจากบทเพลงไทยของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2553: 99) คือ *ซินโฟเนียสุวรรณภูมิ* โดยมีจุดประสงค์ที่จะกระตุ้นจินตนาการของผู้ฟังให้ชัดเจนยิ่งขึ้น กระบวนที่ใช้เทคนิคนี้ ได้แก่ กระบวนที่ 1 (พระอจนะสุโขทัย) ผู้ประพันธ์ได้คัดทำนองจากบทสวดมนต์ มาดัดแปลงเป็นบันไดเสียงไมเนอร์ กระบวนที่ 2 (บรรณาลัยพนมรุ้ง) ผู้ประพันธ์ได้คัดทำนองจากเครื่องดนตรีโปงลางมาทำหน้าที่เป็นกลุ่มออสตินาโต กระบวนที่ 4 (ประเพณีอินทขิล) ผู้ประพันธ์ได้คัดทำนองเพลง "สาวไหม" มาใช้เป็นส่วนประกอบของทำนองหลัก และกระบวนที่ 6 (พยุหยาตรา) ผู้ประพันธ์ได้คัดทำนองเห่เรือ

2.3.7 แนวคิดการใช้เทคนิคไซคลิก

เทคนิคไซคลิก หมายถึงการใช้แนวทำนองหลักทำนองเดียวกันในหลาย ๆ กระบวนของเพลงใหญ่ เพื่อทำให้บทเพลงทั้งหมดมีเอกภาพ เทคนิคนี้ในศตวรรษที่ 18 ไม่นิยมใช้ ดังจะเห็นได้จากบทเพลงคอนแชร์โตของวิวัลดี (Vivaldi) และคอนแชร์โตของบาค ที่แต่ละกระบวนไม่มีความสัมพันธ์กันในแนวทำนองหลัก แต่ในศตวรรษที่ 19 นักประพันธ์เพลงได้นำเทคนิคไซคลิกไปใช้กันอย่างแพร่หลาย โดยเริ่มต้นจากนักประพันธ์เพลงในแนวดนตรีพรรณนา อาทิ แบร์ลิโอส (Berlioz) ในซิมโฟนีฟองตัสติกช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 เทคนิคไซคลิกได้รับความนิยมมากขึ้นจนทำให้

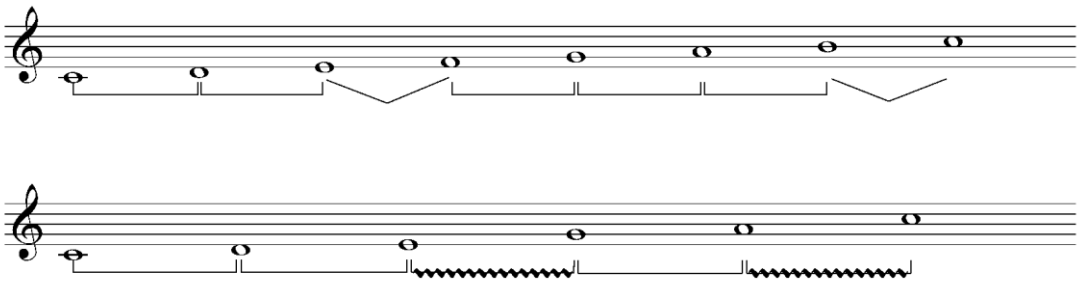
นักประพันธ์เพลงแนวดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute music) นำไปใช้บทเพลงขนาดใหญ่ ตัวอย่างคือ ไชคอฟสกี ในซิมโฟนีหมายเลข 5 และฟรางค์ (Franck) ในซิมโฟนีในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ดังที่ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2553: 15) กล่าวไว้ว่า “เทคนิคไซคลิกมีประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับบทเพลงขนาดใหญ่ เพราะจะทำให้กระบวนต่าง ๆ มีความสัมพันธ์กันอย่างเหนียวแน่น จึงได้นำเทคนิคนี้มาเป็นส่วนสำคัญในการสร้างทำนองของคอนแชร์โตสำหรับวงออร์เคสตรา” ดังนั้น เทคนิคไซคลิก จึงเป็นเทคนิคที่ผู้ประพันธ์เพลงนิยมนำมาใช้สำหรับการประพันธ์เพลงสมัยใหม่ เพื่อทำให้บทเพลงมีความเป็นเนื้อหาเดียวกัน จากการใช้ทำนองหลักที่ถูกสร้างมาจากการกำหนดแนวคิดหลักของการประพันธ์บทเพลงนั้น ๆ

2.3.8 บันไดเสียงเพนทาทอนิก

บันไดเสียงเพนทาทอนิกเป็นบันไดเสียงที่ใช้แพร่หลายในวัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ ทั้งในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและวัฒนธรรมดนตรีเอเชีย ซึ่งแนวคิดในการสร้างโครงสร้างของบันไดเสียงเพนทาทอนิกก็จะมีรายละเอียดแตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรมดนตรี แต่ลักษณะที่สำคัญคือ มี 5 เสียงตามชื่อของบันไดเสียง ซึ่งมีนักวิชาการด้านดนตรีได้อธิบายเกี่ยวกับโครงสร้างบันไดเสียงเพนทาทอนิกไว้ดังนี้

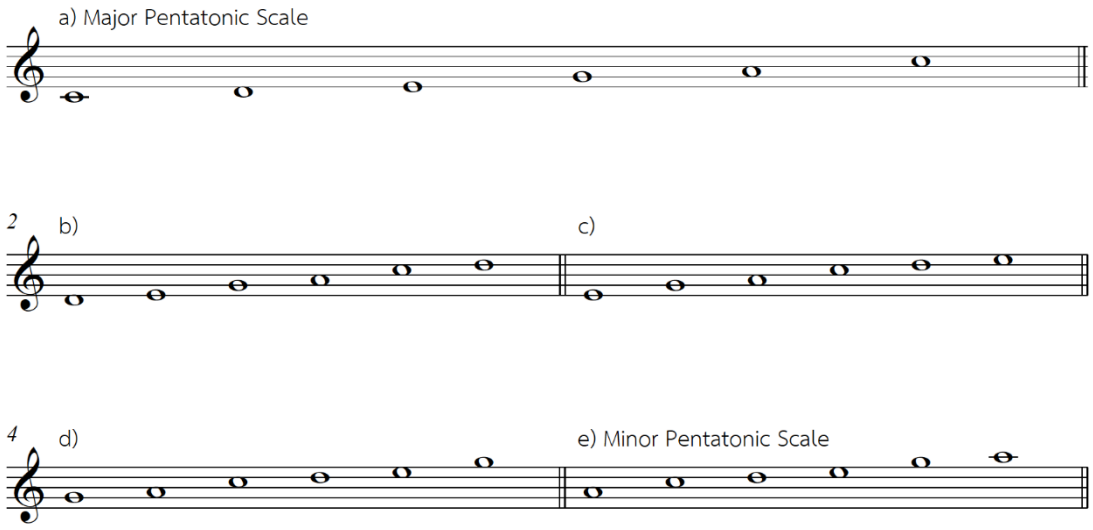
> บันไดเสียงเพนตาโทนิก ใช้แพร่หลายในประเทศแถบเอเชีย เช่น ไทย จีน ญี่ปุ่น เป็นต้น เป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว คำว่า เพนตา (Penta) หมายถึง ห้า ส่วนโทนิก (Tonic) ก็คือเสียง แปลตรงตัวว่า ห้าเสียง ถ้าเทียบกับบันไดเสียงเมเจอร์โน้ต 5 ตัวของบันไดเสียงเพนตาโทนิก ก็คือ โน้ตตัวที่ 1, 2, 3, 5, 6 ของบันไดเสียงเมเจอร์ ในบันไดเสียงเพนตาโทนิกไม่มีขั้นคู่ครึ่งเสียง แต่มีขั้นคู่ที่กว้างกว่าขั้นคู่เต็มเสียง คือ ขั้นคู่ระหว่างโน้ตตัวที่ 3 และ 4 ของบันไดเสียงเพนตาโทนิกห่างกันถึง 1 เสียงครึ่ง หรือห่างกันเป็นระยะคู่ 3 ไมเนอร์ และขั้นคู่ระหว่างโน้ตตัวที่ 5 กับ 6 ก็ห่างกัน 1 เสียงครึ่งเช่นกัน โดยมีโน้ตตัวแรกเป็นชื่อของบันไดเสียง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2553: 148)

ตัวอย่างที่ 2.2 เปรียบเทียบโครงสร้างของบันไดเสียงเมเจอร์กับบันไดเสียงเพนทาทอนิก



บันไดเสียงเพนทาทอนิก ที่มีโครงสร้างบันไดเสียงคล้ายกับบันไดเสียงเมเจอร์นี้ มีชื่อเรียกเฉพาะว่า บันไดเสียงเมเจอร์เพนทาทอนิก ซึ่งสามารถแปลงรูปได้อีก 5 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบยังคงใช้กลุ่มโน้ตตัวเดิมทั้งหมด เพียงแต่เปลี่ยนโน้ตตัวเริ่มต้นบันไดเสียงเท่านั้น การแปลงรูปบันไดเสียงเพนทาทอนิกลักษณะนี้ เกิดจากการที่นักประพันธ์เพลงต้องการให้โน้ตตัวอื่นภายในกลุ่มโน้ตเดิมทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางเสียงให้แก่บทเพลงหรือบริเวณหนึ่งของบทเพลง ผลจากการแปลงรูปทำให้โครงสร้างบันไดเสียงใกล้เคียงกับโครงสร้างบันไดเสียงไมเนอร์ ดังนั้น จึงมีชื่อเรียกเฉพาะว่า บันไดเสียงไมเนอร์เพนทาทอนิก ... บันไดเสียงเพนทาทอนิก หมายถึง กลุ่มโน้ต 5 ตัวใด ๆ ก็ได้ โดยไม่มีข้อจำกัดว่าจะต้องมีโครงสร้างบันไดเสียงจะเป็นเช่นไร หรือมีระยะห่างระหว่างโน้ตแต่ละตัวเท่ากับเท่าใด บันไดเสียงอาจมีองค์ประกอบของขั้นคู่ครึ่งเสียงหรือขั้นคู่ทรัยโทนหรือไม่ก็ได้ เพียงแต่ที่พบมากในบทประพันธ์เพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีตะวันตกคือ บันไดเสียงเมเจอร์เพนทาทอนิกและบันไดเสียงไมเนอร์เพนทาทอนิก บันไดเสียงทั้ง 2 รูปแบบนี้ได้นำชื่อโน้ตตามตัวอักษรจากโน้ตลำดับขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงมาใช้เป็นชื่อเรียก เช่น บันไดเสียง C เมเจอร์เพนทาทอนิก หรือบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทาทอนิก (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2561: 131-132)

ตัวอย่างที่ 2.3 กลุ่มโน้ตเพนทาทอนิก



2.3.9 การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานด้วยวิธีการของดนตรีตะวันตก

การผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรี เป็นวิธีการหนึ่งที่นักประพันธ์เพลงได้นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง เหตุเพราะแนวคิดวิธีการในการสร้างวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมมีแนวคิดวิธีการที่หลากหลาย ฉะนั้นจึงทำให้วัฒนธรรมดนตรีในแต่ละวัฒนธรรมมีความเป็นเอกลักษณ์สื่อถึงชาติพันธุ์ของตนเอง ในการประพันธ์บทเพลงครั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองเพลงไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ และใช้วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานด้วยวิธีการของดนตรีตะวันตก ซึ่งเป็นวิธีการหนึ่งที่นักประพันธ์เพลงนิยมใช้ โดยโครงสร้างของทำนองเพลงไทยส่วนใหญ่จะประกอบด้วยโน้ตสำคัญที่เป็นหลักประมาณ 5 เสียง เรียกว่าบันไดเสียงแบบเพนทาทอนิก เมื่อบรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงรวมเป็นวงแล้วนิยมเล่นทำนองหลักเดียวกันแต่ต่างทำนองแปร (Variation) เรียกวิธีการนี้ว่า เฮเทโรโฟนี (Heterophony) ด้วยวิธีการนี้ วีรชาติ เปรมานนท์ (2532,: 5-8) ได้แบ่งหลักการที่เกิดเสียงประสานเป็น 3 ลักษณะ คือ 1) เสียงประสานกันเกิดจากความเบี่ยงเบนของทำนองหลักและทำนองแปร 2) เสียงประสานจากความกังวาน 3) เสียงประสานจากการบรรเลงโน้ตคู่ จากหลักการและเหตุผลดังกล่าว จึงสรุปทฤษฎีการประสานเสียงของดนตรีตะวันออกได้ เป็น 2 ประการคือ

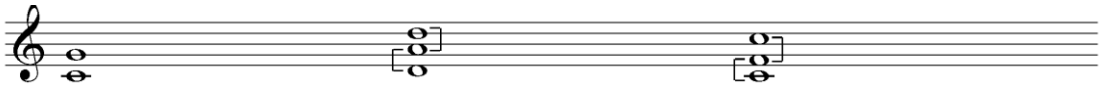
(1) เสียงประสานในขั้นคู่เพอร์เฟค (Perfect) 4, 5, 8

โครงสร้างหลักที่พบจากการวิจัยสามารถจำแนกได้เป็น 3 ลักษณะ คือ

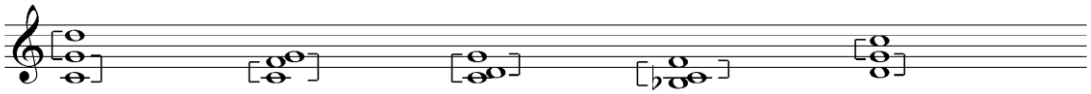
(1.1) ลักษณะพื้นฐาน คือ ประสานคู่ 5 และ 8 สองเสียง

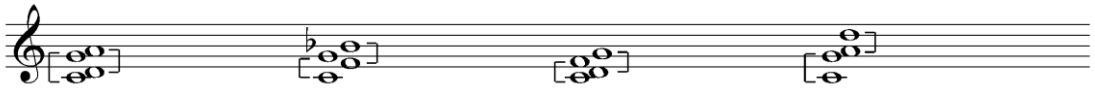
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.4



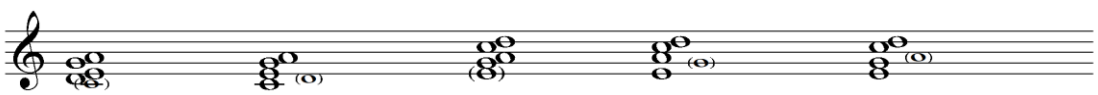
(1.2) ลักษณะเชิงซ้อนพื้นฐาน คือประสานคู่ 5, 8, และ 4 สามเสียง ทำให้เกิดคู่ 2 และ 7

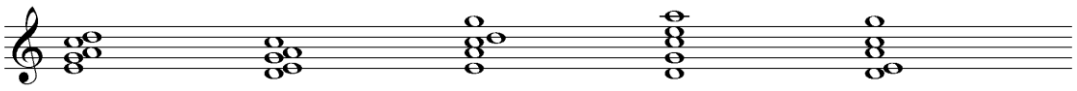
ตัวอย่างที่ 2.5

(1.3) ลักษณะเชิงซ้อน คือประสานคู่ 5, 4 ซ้อนกัน ทำให้เกิดคู่ 2, 3 และ 6 ตามมา

ตัวอย่างที่ 2.6

(2) เสียงประสานโดยโน้ตโครงสร้างบันไดเสียง

โครงสร้างพื้นฐานในบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 5 เสียงไทยนั้น นอกจากจะให้ความรู้สึกที่เป็นได้ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์แล้ว ยังสามารถประสานกลมกลืนกันในตัวเองได้ทุกเสียง สามารถจำแนกได้เป็น 2 ลักษณะคือ

(2.1) ลักษณะที่ตัดหรือเลื่อนเสียงหนึ่งออก

ตัวอย่างที่ 2.7

(2.2) ลักษณะการประสานทุกเสียง ซึ่งวิธีนี้อาจใช้พร้อมกันหรือเรียงต่อเนื่องกัน

ตัวอย่างที่ 2.8

จากเหตุผลและหลักการดังกล่าว จึงมีการนำทฤษฎีประสานเสียงเหล่านี้ไปใช้กับทำนองไทย เพื่อให้เกิดความชัดเจน และให้ความรู้สึกในการฟังที่เป็นสำเนียงตะวันออกหรือไทยเพิ่มขึ้น แม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลในรูปแบบวงชนิดใด

2.4 บทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โต

ผู้ประพันธ์ได้ทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับบทประพันธ์เพลงเปียโนคอนแชร์โต เพื่อเป็นพื้นฐานแนวความคิดในการสร้างบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับเปียโน โดยได้ทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับบทประพันธ์เพลงเปียโน ดังนี้

2.4.1 บทประพันธ์เพลง *Concerto for Piano and Wind Instruments* โดยอีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky)

สตราวินสกีประพันธ์ผลงานชิ้นนี้ในช่วงระหว่างเดือนกรกฎาคม ค.ศ.1922 ถึงเดือนเมษายน ค.ศ.1924 มีการปรับปรุงใหม่เมื่ออีกครั้งใน ค.ศ.1950 โดยผลงานนี้จัดแสดงครั้งแรกที่กรุงปารีส เมื่อ 22 พฤษภาคม ค.ศ.1924 โดย เซอร์ไก เคาส์ซีวิตสกี (Serge Koussevitzky) เป็นผู้อำนวยเพลงและแสดงเดี่ยวเปียโนโดยสตราวินสกีเอง การสร้างสรรค์บทประพันธ์ชิ้นนี้มีประวัติค่อนข้างวกวน จากโน้ตสกอร์ที่เสร็จสิ้นภายใน ค.ศ.1924 และสตราวินสกีเองได้ทำบทประพันธ์เพลงซึ่งเรียบเรียงสำหรับเปียโนสองหลังและแสดงเดี่ยวส่วนตัวก่อนรอบการแสดงปฐมทัศน์กับวงออร์เคสตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทประพันธ์เพลงในรูปแบบของเปียโนสองหลังถูกตีพิมพ์เมื่อ ค.ศ. 1924 แล้วเสร็จสมบูรณ์ราว ค.ศ.1936 และถูกปรับปรุงอีกครั้งเมื่อ ค.ศ.1950 ในทุกการปรับแก้คอนแชร์โตชิ้นนี้ อ้างอิงจากผลงานการเรียบเรียงด้วยเปียโนสองหลังเสมอ เนื่องจากสตราวินสกีเลือกที่จะใช้สกอร์โน้ตของคีย์บอร์ดในการร่างโครงเพลง ในการประพันธ์ช่วงแรกสตราวินสกีมิได้คาดหวังไว้ว่าจะเขียนเป็นเปียโนคอนแชร์โต แต่รายละเอียดที่สร้างสรรค์ซ้ำไปซ้ำมา โดยนำสาระและแนวคิดสำหรับการประพันธ์ในส่วนของกลุ่มเครื่องสายที่ได้อิทธิพลมาหลากหลาย เช่น *Le sacre du printemps* หรือ *ซิมโฟนีออฟซามส์ (Symphony of Psalms)* สตราวินสกีชื่นชอบการเลือกใช้สีสันของเครื่องลมไม้มาตัดกัน และเลือกใช้ลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีในการแสดงอย่างชาญฉลาด สตารวินสกีตั้งใจใช้สีสันของกลุ่ม

เครื่องลมตัดกับเสียงเครื่องดนตรีเดี่ยว และสร้างความสมดุลให้แก่แนวเปียโน ในบริบทที่นอกเหนือจากนี้คือ ความเพลิดเพลินในการใช้สีสันของเครื่องลมไม้ตอบโต้กับสมรรถนะของวงออร์เคสตรา (Douglas Lee, 2002: 390-391)

รูปแบบการประพันธ์และแนวทำนองที่ชัดเจนแสดงคุณลักษณะเด่นของยุคนีโอคลาสสิก (neoclassicism) ซึ่งเป็นกระแสนิยมในช่วงชีวิตของเขา บทประพันธ์คอนแชร์โตชิ้นนี้สร้างขึ้นช่วงต้นของผลงานทั้งหมดที่ประพันธ์นั้นบรรเลงด้วยตนเอง โดยใช้เปียโนในการช่วยประพันธ์เพลงในฐานะของนักประพันธ์เพลง ทำให้ลักษณะทางกายภาพของคีย์บอร์ดให้อิทธิพลกับโครงสร้างดนตรีที่เขาประพันธ์ขึ้น ดังเช่นที่ปรากฏในผลงาน *เปทรูชกา (Petrushka)* โดยเริ่มใช้ในเปียโนคอนแชร์โตยุคแรก และการจัดเรียงเสียงประสานสำหรับการเดี่ยวเปียโนใน 3 กระบวน ที่อ้างอิงจากอาร์เทอร์ รูบินสไตน์ (Autur Rubinstein) นักวิเคราะห์ทฤษฎีเปียโนและนักเปียโนในศตวรรษที่ 20 ในช่วงเวลาที่สตราวินสกีฝึกฝนการเล่นเปียโน เขาเรียนรู้ด้วยการบรรเลงผลงานเพลงของ เฟลิกซ์ เมนเดลส์โซน (Felix Mendelssohn) และการบรรเลงโดยการอ่านโน้ตทันควัน (Sight Reading) และบ่อยครั้งที่เขาฝึกเล่นเปียโนประกอบผลงานตนเองในตอนต้น สตราวินสกีลังเลที่เขาต้องเป็นแสดงเดี่ยวเปียโน จนในที่สุดเขาเลือกที่พัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในการแสดงสดเขาเองก็ประสบปัญหากับการประหม่าเวที เขาให้สารภาพว่าเขาไม่สามารถจำคิวเล่นในช่วงต้นของกระบวนช้า (Slow Movement) นานถึงปีกว่า จนสงสัยว่าตนเองมีปัญหาเชิงกลไกในความทรงจำ แต่ค่าใช้จ่ายในการจ้างผู้บรรเลงเดี่ยวนั้นสูงจนเขาจำต้องเล่นในตำแหน่งนี้ต่อไป โดยพึ่งพาการส่งสัญญาณและอาศัยการส่งเสียงฮัมจากวาทยกร

ปัจจัยในการสร้างความแตกต่างในคอนแชร์โตบทนี้ ใช้สีสันของเครื่องดนตรีเหนือกว่าการมุ่งสร้างทำนองหลัก 3 กระบวน ซึ่ง 2 กระบวนแรกมีความยาวไล่เลี่ยกัน ตามด้วยกระบวนสุดท้าย (Finale) ซึ่งเน้นการเลียนแบบทำนองโซโลเป็นส่วนใหญ่ โน้ตประจุดถูกใช้เป็นแนวความคิดหลักของกระบวนแรก และมีการนำทำนองหลักกลับมาบรรเลงช่วงกลางของท่อนด้วยอัตราเร็ว (Allegro) นำเสนอด้วยรูปแบบโซนาตาหากแต่ช่วงส่วนขยายทำนองนำโดยผู้บรรเลงเดี่ยวด้วยการเล่นโน้ตที่ขับเคลื่อนด้วยความเร็วคล้ายกับดนตรีของ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) ดนตรีของสตราวินสกีแสดงชัดเจนถึงรูปแบบ นีโอคลาสสิก ท่อนลาร์โก (Largo) โดดเด่นในรูปแบบที่ตัดกันระหว่างแนวบรรเลงเปียโนและกลุ่มเครื่องลมไม้โดยเฉพาะฮอร์น ท่อนคาเดนซา (Cadenza) ทั้ง 2 ช่วงแบ่งแยกกระบวนย่อยได้ 3 กระบวนโดยประมาณ ในขณะเดียวกันที่แนวบรรเลงเปียโนโดดเด่นขึ้นเป็นช่วงตลอดทั้งบทเพลงกระบวนที่ 3 ใช้อัตราความเร็ว จะรับนำวลีของแนวโซโลเปียโนวนกลับมา ในจุดนี้เปียโนแสดงล้อไปกับกลุ่มเครื่องลมที่กำลังโซโลซึ่งมีความโดดเด่นกว่า และสร้างน้ำหนักที่มากขึ้นในเพลงจนกระทั่งเปลี่ยนจังหวะเป็นมาร์ช (March) แสดงสัญลักษณ์ของการกลับมาในส่วนของทำนองหลัก เพื่อตัดกันกับบรรยากาศเพลงก่อนหน้า จากนั้นมีการตัดจบด้วยโคดา (Coda) อย่างรวดเร็ว (Douglas Lee, 2002: 393)

ความสำเร็จในการแสดงผลงานชิ้นนี้ได้รับความนิยมจากผู้ฟังอย่างดีเยี่ยม ในทางกลับกันไม่เป็นที่ชื่นชอบของนักวิจารณ์ดนตรี หรือเหล่านักดนตรีสักเท่าใด หลายเดือนถัดมา เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev) ให้ข้อคิดเห็นว่าบทประพันธ์ชิ้นนี้ไม่มีความเป็นนีโอคลาสสิก แต่ราวกลับเป็นการสร้างผลงานเดียวกับบาค หรือ แฮนเดล ซึ่งไม่มีเสน่ห์สำหรับเขานัก มีการใช้จังหวะขัดแบบเต้นรำแบบร่วมสมัยตรงนั้นตรงนี้ ซึ่งเสมือนนำงานของบาค กลับมาเกลาใหม่

ในช่วง 5 ปีแรก สื่อได้วิจารณ์อย่างไม่เป็นที่น่าพอใจนัก อาจเป็นผลมาจากรูปแบบการประพันธ์ที่ไม่คุ้นหูสำหรับการประพันธ์เปียโนคอนแชร์โตต่อเหล่าผู้ฟังดนตรียุคปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งยังมีรสนิยมเฉพาะตัว ความชัดเจนของแนวทำนองและรูปแบบการประพันธ์ของเขาที่สอดรับกับนีโอคลาสสิก บรรลุเป้าหมายเป็นที่ประจักษ์ และบทประพันธ์นี้ยังคงครองอันดับตัวเลือกที่ยอดเยี่ยมสำหรับบทเพลงที่แสดงได้ทั้งเปียโนและกลุ่มเครื่องลมสำหรับบทเพลงประเภทคอนแชร์โต

2.4.2 บทประพันธ์เพลง *Concerto in F* โดยจอร์จ เกิร์ชวิน (George Gershwin)

เกิร์ชวิน ประพันธ์บทเพลง *Concerto in F* ช่วงระหว่างเดือนกรกฎาคมถึงพฤศจิกายน ในปี ค.ศ.1925 จัดแสดงที่เวทีของคาร์เนกี้ฮอลล์ นครนิวยอร์ก (Carnegie Hall NYC) เมื่อ 3 ธันวาคม ปีเดียวกัน เกิร์ชวินเป็นผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโนเองโดย Walter Damrosch เป็นผู้อำนวยเพลง

คอนเสิร์ตที่มีชื่อว่า “Experiment in modern Music” ของพอล ไวต์แมน (Paul Whiteman) ในวันที่ 12 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1924 ได้นำเสนอบทเพลง *The Rhapsody in Blue* แก่ผู้ครำ่หวอดในวงการเพลงที่มารับฟัง ซึ่งหนึ่งในนั้นคือนายวอลเตอร์ ดัมรอสช์ (Walter Damrosch) ผู้ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการดนตรี (Music Director) ของ New York Symphony Society หนึ่งปีหลังจากการแสดงครั้งนั้น เกิร์ชวินถูกเสนอให้บรรเลงกับวงนิวยอร์กซิมโฟนีออร์เคสตรา (New York Symphony Orchestra) ในสัญญาจ้างฉบับที่ 17 เมษายน ค.ศ.1925 ระบุว่าเขาสามารถจัดแสดงเพลงที่แต่งขึ้นใหม่อีกครั้ง *Concerto in F* หรือ *New York Concerto* ถือเป็นการแสดงผลงานชิ้นใหม่ที่แต่งขึ้นในเมืองนิวยอร์กสู่สาธารณะ แต่ที่จริงแล้วเขามักเล่นบางท่อนบางตอนของโน้ตสกอร์ไปบ้างแล้วกับเพื่อน และผู้ร่วมงานได้ฟัง หลังจากเซ็นสัญญาจ้างฉบับนั้นไม่นาน เกิร์ชวินไปเยือนลอนดอน เพื่อกำกับละครเพลง Lady Be Good ซึ่งจากการสืบค้นประวัติการทำงานของเขา สะท้อนให้เห็นว่าเกิร์ชวิน ไม่ได้รับการฝึกฝนเฉพาะทางในการเขียนงานคอนแชร์โต ในช่วงก่อนที่เขากลับมานิวยอร์กในเดือนมิถุนายน เขาร่างไอเดียเกี่ยวกับคอนแชร์โตทิ้งไว้ จนกระทั่งปลายเดือนกรกฎาคม เออร์เนส ฮัทช์จีซัน (Ernest Hutcheson) คณบดีสถาบันจูเลียอาร์ต มอบสตูดิโอที่ชาโตกัวให้เกิร์ชวินทำงานต่อจนเสร็จ หากอ้างอิงเวลาเขียนเพลงนี้ที่แน่ชัดใน 2 กระบวนแรกประพันธ์ขึ้นในเดือนกรกฎาคมและกันยายน กระบวนที่ 3 แล้วเสร็จในเดือนกันยายนเช่นกัน รวมทั้งสิ้นสาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เดือน และใช้เวลาอีกหนึ่งเดือนในการประพันธ์ส่วนของทำให้สมบูรณ์ซึ่งแล้วเสร็จในเดือนพฤศจิกายน สองสัปดาห์ก่อนเริ่มซ้อมกับนิวยอร์กซิมโฟนีออร์เคสตรา โดยให้เพื่อนชื่อนายวิลเลียม ดาลีย์ (William Daly) เป็นผู้อำนวยเพลงเข้าร่วมแสดงข้อคิดเห็นพร้อมกับนาย วอลเตอร์ ดัมรอสช์ ในครั้งนั้นนาย วิลเลียม ดาลีย์ แนะนำให้เกิร์ชวินตัดบางท่อนบางส่วนออกโดยสื่อได้เรียกบทประพันธ์คอนแชร์โตของเกิร์ชวินชิ้นนี้ด้วยชื่อที่เรียบง่ายว่า Concerto in F

กระบวนแรกมีการใช้จังหวะชาร์ลสตัน (Charleston Rhythm) เป็นโมทีฟเพื่อสื่อสารถึงความอ่อนเยาว์ กระตือรือร้นในแบบฉบับของวิถีชนอเมริกัน ถูกนำเสนอด้วยทิมปานี สนับสนุนทำนองหลักของเครื่องกระทบชนิดอื่น มีการใช้บันไดเสียงเพนทาทอนิกและย้ายการนำเสนอ โมทีฟมาที่บาสซูน, ฮอร์น, คลาริเน็ต และวิโอลา เมื่อทำนองเข้าสู่ทำนองหลักที่ 1 ใช้บาสซูนตามด้วยเปียโน

กระบวนที่ 2 บรรยายถึงบรรยากาศที่ครึ้มด้วยสำเนียงแนวเพลงบลูส์ แต่ยังคงความเกลี้ยงเกลากว่าการใช้ทำนองเพลงบลูส์ที่ใช้ในรูปแบบเพลงบลูส์ปกติ

กระบวนที่ 3 กลับมาใช้รูปแบบเสมือนกระบวนที่ 1 เป็นจังหวะสนุกสนาน เกิร์ชวินประพันธ์ตามแบบต้นฉบับ เร็ว-ช้า-เร็ว ปกติ หากแต่มีการปรับเปลี่ยนช่วงจบให้มีเอกลักษณ์ส่วนตัว

ชาร์ลสตันโมทีฟทำให้การเปิดตัวของทำนองหลักแรกฟังดูกระปรี้กระเปร่า แต่ทำนองหลักที่สองที่ถูกบรรเลงด้วยเปียโนกลับเป็นทำนองที่ถือเป็นจุดเด่นในกระบวนแรก ทำนองที่หลากหลายนั้นปรากฏขึ้น ขยายความ และกลับมาบรรเลงซ้ำ หากแต่หลีกหนีรูปแบบดั้งเดิมของตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ ซึ่งเกิร์ชวินใช้เทคนิคการเล่นหลายทำนองพร้อมกัน การเปลี่ยนกุญแจเสียงฉับพลัน หลอกทำนองให้คาดเดากุญแจเสียงได้ยาก รูปแบบนี้พบเห็นได้บ่อยในเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบในละครบรอดเวย์ เช่น มีการใช้เปียโน บรรเลงท่อนคาเดนซา เป็นช่วงสั้น ๆ ใช้ทิมปานีบรรเลงโมทีฟเพื่อนำกลับไปหาทำนองหลักอย่างสง่างาม ก่อนจะประสานตามด้วยเสียงจากวงออร์เคสตรา (Douglas Lee, 2002: 150-152)

บทเพลงคอนแชร์โตของเกิร์ชวินประพันธ์ออกมาให้เสียงที่ร่วมสมัย โปรโคเฟียฟให้ความเห็นว่าคอนแชร์โตของเกิร์ชวินนั้น ฟังแล้วให้ความรู้สึกเหมือนคล้ายเพลงแจ๊ส ในขณะที่เกิร์ชวินมีความเห็นว่างานของตนไม่จัดอยู่ในประเภทของดนตรีแจ๊ส เพียงแต่เค้าเป็นผู้นำจังหวะแบบแจ๊สมาผสมสำหรับเพลงนี้เท่านั้น

2.4.3 บทประพันธ์เพลง *Concerto No. 3 Piano and Orchestra in C*, Op. 26 โดย เซอร์เก โปรโคเฟียฟ (Sergei Prokofiev)

โปรโคเฟียฟประพันธ์ *Concerto No. 3 Piano and Orchestra in C*, Op. 26 ระหว่างช่วงฤดูร้อนใน ค.ศ. 1921 จัดแสดงขึ้นครั้งแรกในเดือนธันวาคมที่นครชิคาโก กับชิคาโกซิมโฟนี

ออร์เคสตรา ซึ่งเขาเป็นผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโนด้วยตนเอง บทประพันธ์ชิ้นนี้เป็นผลงานที่ประสบความสำเร็จที่สุด ผลงานชิ้นนี้ออกแบบเป็นคอนแชร์โต 3 กระบวน คงไว้ซึ่งการแต่งแบบแผนดั้งเดิมที่สุดเมื่อเทียบกับผลงานชิ้นอื่น ๆ ของเขา งานชิ้นนี้ถูกใจผู้ชมมากที่สุดกระทั่งถูกเชิญให้อัดเสียงที่ปารีสใน ค.ศ. 1922 อีกทั้งยังถูกนำกลับมาเล่นซ้ำบ่อย ๆ ในเหล่าบรรดานักเปียโนอาชีพ (Douglas Lee, 2002: 150-152)

บทเพลงนี้ประกอบด้วย 3 ท่อน ซึ่งเป็นโครงสร้างมาตรฐานของคอนแชร์โตแต่ไม่ใช่สำหรับคอนแชร์โตของโปรโคเฟียฟ และบทเพลงอื่น ๆ ของเขานั้นสอดคล้องกับรูปแบบที่เป็นโครงสร้างมาตรฐานคอนแชร์โตน้อยกว่าปกติ มันเป็นเรื่องยากสำหรับการสร้างชื่อเสียงที่ต้องอาศัยความเชี่ยวชาญ ความอดทนที่ต้องการจะเป็นศิลปินเดี่ยว และอยู่ในจุดสูงสุดสำหรับการเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะในการบรรเลงคอนแชร์โต นี่ไม่ใช่คอนแชร์โตที่โอ้อวด แต่เป็นการบรรเลงเพลงที่เต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก ความหลงใหล ที่สามารถถ่ายทอดออกมาจากคีย์เปียโนได้อย่างเป็นธรรมชาติ

ในท่อนแรกนั้นเริ่มด้วยอัตราจังหวะช้ามากด้วยการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ต (มีการประสานเสียงอย่างรวดเร็วด้วยคลาริเน็ต 2 ตามด้วยไวโอลินและฟลูต) เสียงร้องนั้นให้ความรู้สึกที่เฉื่อยชาและอ่อนไหวเช่นเดียวกันกับเพลงพื้นบ้านของรัสเซีย (ถึงแม้ว่าไม่ได้ปรากฏให้เห็นชัดก็ตาม) และยังคงดำเนินการบรรเลงไปอย่างเงียบ ๆ จากนั้นค่อย ๆ เปลี่ยนไปด้วยจังหวะที่เร็วขึ้น ต่อมาหลังจากที่เครื่องสายบรรเลงด้วยการดีดสายอย่างรวดเร็วในไม่กี่ห้อง เสียงของเปียโนก็เข้ามาพร้อมกับทำนองเพลงที่เปล่งประกายและเรียกความสนใจจากผู้ฟังได้เป็นอย่างดี แต่จะเป็นการบรรเลงที่ให้ความรู้สึกเบาสบายหรือการบรรเลงคอร์ดที่มีความหนักแน่นและเด่นชัดมากกว่า การเคลื่อนไหวของการบรรเลงเพลงนั้นเต็มไปด้วยจิตวิญญาณซึ่งให้ความรู้สึกเหมือนกันกับเพลง *Perpetuum Mobile* อย่างไรก็ตาม ก็ยังคงความผ่อนคลายด้วยอัตราจังหวะช้าปานกลางเพื่อนำทำนองหลักย่อยเข้ามา ซึ่งเป็นทำนองเพลงพื้นบ้านที่ได้รับการประกาศให้เป็นบทบรรเลงนำ และในส่วนนี้มีการบรรเลงส่วนใหญ่โดยใช้เครื่องลมไม้กับเปียโน

แนวดนตรีที่เป็นกระแสคลาสสิกใหม่หรือที่เรียกว่า นีโอคลาสสิก ในท่อนที่ 2 มีโครงสร้างเป็นทำนองหลักที่มีความลื่นไหลด้วยการแปร 5 ครั้ง โปรโคเฟียฟได้อธิบายไว้ว่า ทำนองหลักนี้ได้รับการบรรเลงโดยวงออร์เคสตราเพียงอย่างเดียวเท่านั้นสำหรับช่วงแรกของอัตราจังหวะช้า ส่วนในการแปรครั้งแรก เริ่มบรรเลงด้วยเปียโนด้วยอารมณ์ความรู้สึกกึ่งอ่อนไหวและซาบซึ้ง อีกทั้งยังตั้งใจใช้การพรมนิ้วเพื่อเป็นประโยคปิดท้ายในตอนจบ จังหวะมีการเปลี่ยนแปลงไปเป็นอัตราจังหวะเร็วในการแปรครั้งที่ 2 และการแปรครั้งที่ 3 อีกทั้งยังมีรูปแบบการบรรเลงเปียโนอย่างยอดเยี่ยมในขณะที่วงออร์เคสตรามีการนำเสนอทำนองหลักอีกด้วย ในการแปรครั้งที่ 4 กลับมาดำเนินจังหวะในอัตราจังหวะที่ช้าอีกครั้ง เปียโนและวงออร์เคสตราบรรเลงทำนองหลักร่วมกันอย่างอ่อนไหว ในการแปรครั้

ที่ 5 ให้อารมณ์ความรู้สึกที่มีพลังและฮึกเหิม มันนำไปสู่การปรับเปลี่ยนชุดรูปแบบของทำนองหลักโดยไม่มีการหยุดชั่วคราว ซึ่งบรรเลงโดยวงออร์เคสตราและเปียโนที่มีการบรรเลงคอร์ดอย่างประณีตและอ่อนช้อย

โปรโคเฟียฟมีการกำหนดการบรรเลงในฉากสุดท้ายด้วยอัตราจังหวะที่เร็ว แต่ไม่เร็วจนเกินไป ด้วยเหตุนี้อาจทำให้เกิดความแปลกไปสำหรับการบรรเลงที่ดูเหมือนกับว่าต้องการที่จะสร้างสถิติให้มีความเร็วมากที่สุด แต่ทว่าโน้ตมีการบรรเลงอย่างรวดเร็วจนทำให้เกิดเสียงดังฉ่า ทำนองหลักถูกนำเสนอโดยบาสซูน 2 ตัวที่บรรเลงโดยการดีดสายด้วยสายต่ำ เปียโนทำการบรรเลงบันไดเสียงที่ให้ความรู้สึกเหมือนจรวดที่กำลังพุ่งทะยานขึ้นและมีการเลียนแบบการนำเสนอของทำนองเดิมในท่อนแรกอีกครั้งและครั้งแล้วครั้งเล่า ในตอนจบเพลงนั้นให้ความรู้สึกที่เหมือนกับการแข่งขันกันด้วยการบรรเลงคอร์ดไปจนตลอดหน้าสุดท้ายของโน้ตเพลงและล้อมรอบไปด้วยความไพเราะ (Keller 2011 สืบค้นจาก https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/P/Prokofiev-Piano-Concerto-No-3)

2.4.4 บทประพันธ์เพลง *Concerto No. 1 for Piano, Trumpet, and String in C minor,* Op. 35 โดยดมีตรี ชอสตโกวิช (Dmitri Shostakovich)

ชอสตโกวิช ใช้วิธีการผสมเสียงเครื่องดนตรีของคอนแชร์โตชิ้นนี้ให้มีความแตกต่าง แต่ไม่ถึงกับให้เสียงที่ฟังดูขัดแย้งทางการประสาน มีลักษณะซ้อนทับกันหลายช่วงชั้น ทำให้ผู้ฟังสับสนในช่วงเริ่มต้น สร้างความรู้สึกให้ทรัมเป็ต บดบังเปียโน ซึ่งค่อนข้างค้านกับชื่อบทประพันธ์ ไม่ว่าผู้ฟังจะคิดว่าผลงานชิ้นนี้ประพันธ์สำหรับเปียโนหรือทรัมเป็ต ผู้คนต่างเรียกมันว่า คอนแชร์โต หมายเลข 1 ชอสตโกวิชต้องการที่จะประกาศความสามารถของตนในการเล่นเปียโน บรรเลงร่วมกับนักทรัมเป็ตประจำวงเลนินกราดซิมโฟนี (Leningrad Symphony) ในการแสดงช่วงแรกของบทเพลง ผู้เล่นทรัมเป็ตยืนอยู่ด้านหน้าวงข้างผู้แสดงเดี่ยวเปียโน การวางตำแหน่งผู้เล่นเช่นนี้สะท้อนแนวคิดของผู้ประพันธ์ตั้งใจให้เกิดความเท่าเทียมกันในสัดส่วนของเครื่องดนตรีโซโล

บทประพันธ์ประกอบไปด้วย 4 กระบวน แตกต่างจากรูปแบบปกติซึ่งมี 3 กระบวน โดยใช้กระบวนที่ 3 สนับสนุนการเกริ่นนำเข้าสู่กระบวนที่ 4 ในท่อนจบ ด้วยอัตราจังหวะเร็วด้วยพลัง (Allegro con Brio) และไม่ได้แยกตัวชัดเจนจากกัน ชอสตโกวิทสร้างข้อแตกต่างของคอนแชร์โตในระหว่างท่อนจบกับช่วงอัตราช้า (Lento) ที่ให้ความรู้สึกหม่นหมอง ด้วยการหลอกสลับการใช้ประโยคเพลงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งประโยคที่ได้ยินช่วงนี้นำมาจากช่วงอัตราความเร็วปานกลาง (Allegro Moderato) ในตอนต้น ประโยคนี้ยังให้ความรู้สึกเสมือนประโยคที่อยู่ในบทเพลงโซนาตา *Appassionata* ของเบโธเฟน (Beethoven) อีกด้วย อีกทั้งประโยคนี้เป็นจุดนำส่งเข้าสู่ เคเดนซ์ให้

โดดเด่น เช่นในงานประพันธ์ของรัคมานินอฟ (Rachmaninoff) ดนตรีโดยรวมสร้างความรู้สึกเกินความคาดหมาย ด้วยการพลิกทำนองของกระบวนที่ 1 กลับซ้ำมาใหม่ ซึ่งทำนองนี้ก็มีความคล้ายคลึงกันกับทำนองหลักของไชคอฟสกี และในบทเพลง *Rondo a Capriccio*, Op. 129 ของเบโธเฟน ทั้งหมดนี้สร้างความรู้สึกบันเทิงให้แก่ผู้ฟัง อีกทั้งเต็มไปด้วยชีวิตชีวา ทั้งนี้ชอสตโกวิทกล่าวว่า “เขาได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์จากเพลงพื้นบ้านอเมริกันอีกด้วย” (Douglas Lee, 2002: 367-369)

2.4.5 บทประพันธ์เพลง *Concerto for the Left Hand for Piano and Orchestra* โดยโจเซฟ โมริส ราเวล (Maurice Ravel)

ราเวลประพันธ์คอนแชร์โต 1 กระบวนนี้ขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1929–1930 ออกแสดงครั้งแรกที่กรุงเวียนนาเมื่อ 5 มกราคม ค.ศ. 1932 บรรเลงกับวงเวียนนาซิมโฟนีออร์เคสตรา (Vienna Symphony Orchestra) กับ โรเบิร์ต เฮกเกอร์ (Robert Heger) ผู้อำนวยเพลง บรรเลงเดี่ยวเปียโนโดย พอล วิตเกนสไตน์ (Paul Wittgenstein) นอกเหนือจากผลงานเพลงชุด Don Quichotte a Dulcinee ผลงานชิ้นเอกของราเวลยังรวมไปถึง 2 บทประพันธ์เปียโนคอนแชร์โต ซึ่งเป็น 2 ผลงานสุดท้ายก่อนเขาจะวางมือจากวงการ (Douglas Lee, 2002: 309)

เนื่องจากบทเพลงถูกแต่งไว้ตั้งแต่ช่วง ค.ศ. 1928 และไม่คืบหน้าสักเท่าไหร่ ใน ค.ศ. 1929 นักเปียโนของเขาคือพอล วิตเกนสไตน์ ได้สูญเสียแขนข้างขวาจากการบาดเจ็บเรื้อรัง ในการเข้าร่วมรบสงครามโลกครั้งที่ 1 สิ่งนี้ท้าทายราเวลให้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ต่อบนปัญหาที่เกิดขึ้น ในการประพันธ์ครั้งแรกนักเปียโนไม่พอใจกับโน้ตเพลงที่เห็นจึงคิดดัดแปลงโดยปรึกษากับราเวล ในภายหลังจากที่ราเวลเขียนส่วนของเปียโนโดยอ้างอิงโน้ตจากออร์เคสตรา พอลได้แบ่งส่วนโซโลออกจากออร์เคสตราอย่างชัดเจนในการแก้ไขครั้งแรก ภายหลังจากการแสดงครั้งแรกเพียงไม่กี่เดือน ราเวลได้เขียนจดหมายถึงพอลโดยขอร้องให้การเล่นเป็นไปตามโน้ตที่วางไว้เดิม ซึ่งทำให้พอลปฏิเสธการแสดงเดี่ยวคอนแชร์โตนี้ไปนานถึง 6 ปี จนกระทั่งตกลงกันได้ในที่สุดเมื่อ ค.ศ. 1933

บทประพันธ์เพลง *Concerto for the Left Hand for Piano and Orchestra* ถูกผสมความเป็นแจ๊สค่อนข้างมาก การเขียนรูปแบบประพันธ์สำหรับบทเพลงนี้จำต้องมีการผสมเสียงประสานด้วยการเล่นทั้งสองมือพร้อมกัน ในทางตรงกันข้ามเงื่อนไขของการแสดงเดี่ยวที่บรรเลงแค่มือข้างเดียวอาจทำให้เต็มไปด้วยข้อจำกัด ราเวลทดลองสร้างรูปแบบเสียงประสานที่ผสมทำนองให้แนวประสาน และเทคนิคการสอดทำนอง จากการเรียนจากแบบฝึกหัดเอทูด และนำมาใช้สำหรับมือซ้าย จากการศึกษาบทเพลงของคาร์ล เชอร์นี (Carl Czerny) วาเลนติน อัลกัล (Valentin Alkan) และอเลกซานเดอร์ ซเครียบิน (Alexander Scriabin) ตามลำดับ ซึ่งผลงานยังคงสำนวนไม่ต่างกับการเล่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยทั้งสองแนว และยังคงเทคนิคการใช้เพเดิล (Pedal) เป็นส่วนสำคัญเพื่อรักษาประโยคของทั้งส่วนของทำนองและแนวประสานให้ลากยาวในขณะที่ใช้มือขยับเปลี่ยนไปเล่นโน้ตกลุ่มถัดไป มีจุดประสงค์เพื่อช่วยสร้างการผสมเสียง 1 แนวกับแนวถัดไป ขณะที่นิ้วโป้งซ้ายรับบทสำคัญที่ช่วยขยายโน้ตบนสุดของคอร์ดที่แสดงแนวทำนอง ราเวลนำส่วนประกอบที่แสดงถึงดนตรีแจ๊สมาผสมในหลายส่วนของคอนแชร์โต โดยให้ผู้ฟังไม่เกิดการคาดเดาได้ก่อน อาทิ สำนวนดนตรีแจ๊ส (Jazz Idiom) แน่นอนว่าเป็นการบ่งบอกถึงความชอบดนตรีแจ๊สของราเวล ซึ่งผู้ฟังสามารถได้ยินและเข้าใจดนตรีแจ๊สซึ่งส่งผ่านลักษณะการประพันธ์ ในผลงานช่วงท้ายผลงานของราเวลแสดงออกถึงความเป็นแจ๊สบ่อยครั้ง โดยมักแสดงออกมาเป็นจังหวะขัดหรือจังหวะยก (Syncopation) คอร์ด โน้ตแปลง (Altered Note) และการใช้โน้ตประจุด เป็นต้น

คอนแชร์โตชิ้นนี้ประกอบไปด้วย 2 ช่วงทำนองหลัก เกริ่นนำด้วยท่อนช้าที่เพิ่มเข้าไปเครื่องดนตรีดับเบิลเบส (Double Bass) และเชลโล (Cello) จำนวนครึ่งหนึ่งของวงให้เสียงโน้ตลากยาวแสดงส่วนอีกครึ่งหนึ่งบรรเลงโน้ตคอร์ดแยกเบา ๆ ราเวลใช้ คอนทราบาสซูน (Contra Bassoon) และบาสซูน (Bassoon) บรรเลงส่วนโน้ตประจุดในทำนองหลักเป็นแนวทำนอง ช่วงทำนองช้าเกริ่นนำเข้าสู่จุดสูงสุด (Climax) แรกของเพลง ตามด้วยช่วงคาเดนซาของเปียโน ซึ่งขยายเข้าสู่ทำนองหลักเปิด หลังช่วงนี้ให้ความรู้สึกราวกับเป็นช่วงคีตปฏิภาณ (Improvisation) ในส่วนนี้มีเปียโนเข้ามาบรรเลงหลักที่ 2 อย่างอ่อนโยนแทนที่ทำนองหลักที่ 1 (ที่เป็นเสียงบาสซูน และไม่นานก็สลับเอาเสียงกลุ่มเครื่องลม บรรเลงทำนองหลักแทนเปียโนด้วยลักษณะโน้ตคอร์ดแยก

เมื่อถึงท่อนอัตราเร็ว มีการนำทำนองเดิมเข้ามาล้อด้วยลวดลายคอร์ดแยก ในแนวทำนองในลักษณะไล่ลงต่ำอย่างต่อเนื่องในแนวเปียโน เมื่อเคลื่อนจังหวะเข้าสู่สแกร์ตโซ ขณะที่การบรรเลงเสียงคอร์ดในแนวเปียโนมีการใช้เทคนิคพรมนิ้วเลียนลักษณะของการเต้นรำ คล้ายเทคนิคการเล่นฮาร์ฟช่วงถัดจากนี้ไม่นาน ราเวลนำเสนอเสียงบาสซูนกลับมาด้วยโน้ตลากยาวในรูปแบบจังหวะขัด ทำให้เสียงนั้นทับซ้อนกับกลุ่มเครื่องสาย ฟังราวกับเล่นในอัตราจังหวะเร็วกว่า 1 เท่าตัว คาเดนซาที่ 2 มีการนำทำนองหลักกลับมาบนเทคนิคการเล่นคอร์ดแยก ด้วยช่วงเสียงที่ครอบคลุมความถี่ทั้งหมดของเปียโน สนับสนุนตอนสำคัญนี้ด้วยการกลับเข้ามาของวงออร์เคสตรา สร้างความเร้าใจให้กับผู้ฟังโดยเพิ่มส่วนขยายโคดาอีกเล็กน้อย

บทประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับมือซ้ายนำเสนองานสร้างสรรค์ที่ราเวลไม่เคยแสดงในผลงานประพันธ์อื่น ความพิเศษเฉพาะตัวบทประพันธ์นี้ชัดเจนในการนำเสนอขีดความสามารถของการแสดงออกเฉพาะตัวของเครื่องดนตรีในทุกส่วนซึ่งความซับซ้อนของการก้าวข้ามผ่านขีดข้อจำกัด โดยเปียโนที่ใช้มือเพียงข้างเดียว (มือซ้าย) ถูกเขียนให้ครอบคลุมความถี่ของกุญแจเสียง ยังคงแสดงถึงความเข้าใจในการใช้เสียงย่านต่ำได้อย่างฉลาด และเลือกใช้โน้ตที่ให้เสียงสมดุลเมื่อประสานเสียงกับวงออร์เคสตรา หรือตัวอย่างของการใช้ คอนทราบาสซูนในบทประพันธ์แสดงให้เห็นความเชี่ยวชาญใน

การจัดการเสียงย่านความถี่ต่ำ เพื่อใช้สร้างสรรค์ ทั้งสกอร์เพลงมีแนวโน้มที่โทนเสียงทุ้มจะฟังดูโดดเด่น ซึ่งจะให้ความตัดกันชัดเจนกับบทประพันธ์ *G Major Concerto* อีกฉบับที่มีชื่อเสียงในช่วงเวลาเดียวกัน (Douglas Lee, 2002: 310-312)

ผลงานคอนแชร์โตสองบทเพลงที่ประพันธ์โดยราเวลได้สร้างขึ้นในเวลาเดียวกัน แต่ผลงานเพลงทั้งสองบทเพลงนั้นตรงข้ามกันในหลาย ๆ ด้าน ในขณะที่ *Concerto in G* เป็นบทกวีสรรเสริญต่อความสว่างไสว ซึ่งเป็นบทเพลงที่ถ่ายทอดอารมณ์เพลงที่อ่อนไหวที่สุดเพลงหนึ่งของราเวลสำหรับการบรรเลงในท่อนที่ 2 แต่คอนแชร์โตสำหรับการบรรเลงด้วยมือซ้ายนั้น มีองค์ประกอบของการประพันธ์เพลงที่ถ่ายทอดอารมณ์เพลงที่มืดหม่น ให้ความรู้สึกรำพึงและเศร้าโศกมากกว่า ผลงานชิ้นนี้ได้ทำการฉายรอบปฐมทัศน์ในกรุงเวียนนา เมื่อวันที่ 5 มกราคม ค.ศ. 1932 โดยการว่าจ้างจาก พอล วิตเกนสไตน์ แต่ก่อนที่จะมีการตีความบทเพลงนั้น วิตเกนสไตน์ได้ทำการเปลี่ยนแปลงบางอย่างที่สำคัญ เพราะจากการติดต่อของราเวลในช่วงเวลานั้น วิตเกนสไตน์ไม่พอใจกับผลลัพธ์ที่ได้ ผลงานประพันธ์ฉบับดั้งเดิมไม่สามารถทำการแสดงได้จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1937 ได้ทำการบรรเลงโดยนักเปียโน ฌาคส์ เฟวริเย่ (Jacques Février) และวาทยกรโดย ชาร์ลส์ มันช์ (Charles Münch) นักประพันธ์ได้ทำการประพันธ์การบรรเลงเปียโน 4 มือและมีการเผยแพร่ในกรุงปารีส ในปี ค.ศ. 1937 (สืบค้นจาก https://www.francemusique.fr/en/ maurice-ravel-s-concerto-left-hand 15732)

2.4.6 บทประพันธ์เพลง *เปียโนคอนแชร์โตแห่งกรุงสยาม* โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2555 มีแนวคิดที่จะใช้องค์ประกอบทางดนตรีร่วมสมัยตะวันตกที่เยาวชนรุ่นใหม่และผู้ฟังทั่วไปในสังคมสามารถซาบซึ้งและเข้าใจได้ง่าย และด้วยวัตถุประสงค์ที่ต้องการนำเอาวัฒนธรรมดนตรีไทยกลับมาให้เป็นที่รู้จักและชื่นชอบของคนในสังคมอีกครั้ง โดยนำบทเพลงไทยเดิมที่มีความไพเราะและเป็นที่นิยม 7 บท มาจากแนวประดิษฐ์เปียโนเดี่ยวของพันเอกชูชาติ พิทักษากร (ศิลปินแห่งชาติประจำปี 2553) มาใช้เป็นแนวเปียโนของบทประพันธ์ใหม่ ซึ่งแนวประดิษฐ์เปียโนของพันเอกชูชาติ พิทักษากรนี้ เป็นแนวที่สร้างขึ้นจากการรังสรรค์ทางดนตรี ของบรมครูดนตรีไทยหลายท่าน และได้มอบให้ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญนำไปพัฒนาต่อด้วยการสอดแทรกเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีไทย และได้นำออกแสดงเผยแพร่ในช่วง พ.ศ. 2514-2526 และในช่วงพ.ศ. 2554-2555 ซึ่งนับตั้งแต่ปีพ.ศ. 2514 การแสดงชุดนี้ได้ขาดช่วงไปกว่า 30 ปี ใน พ.ศ. 2555 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา จึงได้ทำการบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวเปียโนชุดนี้ขึ้น โดยใช้ชื่อว่า “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม”

จากโน้ตเพลงเดี่ยวเปียโนชุด วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม ซึ่งประกอบไปด้วยบทเพลงทั้ง 7 บทนี้ เป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะทางดนตรีที่ได้รวบรวมความรู้ของครูดนตรีหลายท่าน ทั้งจาก

ครูดนตรีไทย ผู้ประพันธ์บทเพลงไทยเดิม ครูดนตรีไทยผู้ประดิษฐ์และต่อเติมบทประพันธ์ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว ไปจนถึงครูดนตรีผู้ทรงคุณวุฒิในปัจจุบันที่ได้ผนวก “ทางเพลง” และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยลงในบทประพันธ์เป็นชุดดังกล่าว เกิดการสืบทอดคุณค่าและความงามทางมรดกวัฒนธรรมดนตรีของชาติ ที่ควรรักษาและส่งเสริมให้มีการเผยแพร่ต่อสังคมในวงกว้าง ผู้ประพันธ์จึงได้รักษาแนวเดี่ยวเปียโนนี้เพื่อเป็นการอนุรักษ์ โดยนำมาเป็นหลักในการประพันธ์ใหม่ ซึ่งเป็นงานสร้างสรรค์ต่อยอด โดยการกำหนดรูปแบบบทประพันธ์เป็นแบบคอนแชร์โต เพื่อเน้นบทบาทของแนวเดี่ยวเปียโนซึ่งเป็นผลงานสร้างสรรค์บทเพลงไทยและเป็นการยกย่องครูดนตรีไทย โดยกำหนดเครื่องดนตรีเปียโนบรรเลงกับวงดุริยางค์เครื่องสายจำนวน 50 ชิ้น ใช้การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีและเสียงประสานแบบตะวันตก รวมทั้งสร้างแนวทำนองสอดประสานไปกับแนวทำนองของบทเพลงไทยซึ่งเป็นทำนองหลัก เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ของการผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีตะวันตกกับอรรถรสดนตรีไทย โดยไม่กระทบความงามแบบไทยและความงามแบบตะวันตก และไม่ทำให้สัดส่วนใดส่วนหนึ่งด้อยลง แต่กลับส่งเสริมคุณค่าในความงามของวัฒนธรรมของกันและกัน

บทประพันธ์นี้เป็นชุดของบทประพันธ์คอนแชร์โต ประกอบด้วยคอนแชร์โต 7 บท คือ 1) สารถีคอนแชร์โต 2) เขมรไทรโยกคอนแชร์โต 3) ลาวแพนคอนแชร์โต 4) พญาโศกคอนแชร์โต 5) โสมส่องแสงคอนแชร์โต 6) นกขมิ้นคอนแชร์โต 7) ฟ้อนเงี้ยวคอนแชร์โต คอนแชร์โตแต่ละบททุกบทใช้เปียโนเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว แต่ในคอนแชร์โตบทที่ 3 คือ ลาวแพนคอนแชร์โต ได้เพิ่มเครื่องดนตรีเดี่ยว คือ เชลโล บรรเลงควบคู่ไปกับเปียโนและในคอนแชร์โต บทที่ 4 พญาโศกคอนแชร์โตนั้น ได้เพิ่มเติมเครื่องดนตรีเดี่ยว คือ เครื่องเป่าอิงลิสฮอร์นและโอโบ ให้เป็นเครื่องเดี่ยวควบคู่ไปกับเปียโน ทำให้ลาวแพนคอนแชร์โตและพญาโศกคอนแชร์โตนั้น เป็นบทประพันธ์ประเภทดับเบิลคอนแชร์โต นอกจากการผสมผสานบทเพลงไทยด้วยระบบเสียงและการประพันธ์ทางดนตรีตะวันตกแล้ว ผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกเอกลักษณ์ของความเป็นไทย แนวคิด และวิถีชีวิตอย่างไทยลงในการประพันธ์คอนแชร์โตแต่ละบท ด้วยการนำเครื่องดนตรีตะวันตกบางเครื่องมาใช้เลียนเสียงที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมประเพณีไทย หรือใช้เสียงประสาน การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี เทคนิคการสอดประสานแนวทำนองเพื่อสะท้อนภาพทางธรรมชาติของไทย คอนแชร์โตแต่ละบทจึงมีลีลา เสียงประสานและจังหวะที่โดดเด่นเฉพาะตัว เป็นการสร้างบทเพลงไทยทั้ง 7 บท ให้เกิดภาพความงามที่ไม่ซ้ำกัน ผู้ฟังสามารถเชื่อมโยงอารมณ์ของบทเพลงให้คล้อยตามไปกับคำร้องของบทเพลงไทยทั้ง 7 บทได้

บทประพันธ์เพลงประเภทคอนแชร์โตสำหรับการเดี่ยวเครื่องดนตรีนั้น เป็นที่นิยมประพันธ์เพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลงเครื่องดนตรีเดี่ยว ทำให้นักประพันธ์นิยมประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ เพื่อให้นักดนตรีได้แสดงฝีมือและเทคนิคต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีได้อย่างเต็มความสามารถ ในประเทศไทยมีนักประพันธ์เพลงชาวไทยหลายท่านที่ประพันธ์บทเพลงประเภทคอนแชร์โตไว้หลายบทเพลง เช่น ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร นอกจากจะประพันธ์บทเพลงประเภทคอนแชร์โตสำหรับเปียโน

แล้ว ยังมีบทประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับเครื่องดนตรีประเภทอื่นด้วย อาทิ *คอนแชร์โตสังคีตมงคล* ที่ประพันธ์สำหรับการเดี่ยวไวโอลินและวงออร์เคสตรา วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ประพันธ์บทเพลง *คอนแชร์โตสำหรับวงออร์เคสตรา* (2558) โดยที่ความแตกต่างคือ ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับบทบาทเครื่องดนตรีจำนวนหลายเครื่อง รวมถึงกลุ่มเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่มภายในวง เครื่องดนตรีจำนวนหลายเครื่องมีช่วงของการบรรเลงเดี่ยว หรือบรรเลงกลุ่มย่อย โดยการบรรเลงเดี่ยวแต่ละช่วงนั้นจะไม่ยาวมากนัก ประมาณ 2-6 ห้อง ถึงแม้ว่าการบรรเลงเดี่ยวจะไม่ยาวนัก แต่ผู้ฟังยังคงสามารถรับรู้ได้ว่าขณะนั้นเครื่องดนตรีชิ้นใดหรือกลุ่มเครื่องดนตรีใดกำลังมีบทบาทโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีอื่น เป็นต้น (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2558: 16-23)

2.4.7 บทประพันธ์เพลง *Luminary Concerto for Piano and Orchestra* โดย ณรงค์ ปรางค์เจริญ

บทเพลง *Luminary Concerto for Piano and Orchestra* เป็นบทเพลงสำหรับเปียโนและวงออร์เคสตราที่มีเรื่องราวเฉพาะ เนื่องจากณรงค์แต่งบทเพลงนี้เพื่อมอบให้อาจารย์ที่สอนเปียโนให้กับเขาคือ ดร.เบนเน็ทท์ เลอร์เนอร์ (Dr. Bennett Lerner) เพื่อเป็นในการฉลองครบอายุ 72 ปี ให้กับอาจารย์ของเขานั้นเอง คำว่า Luminary อาจแปลเป็นภาษาไทยได้ว่าดวงประทีป ซึ่งในทีนี้ไม่ได้หมายความถึงดวงไฟเท่านั้นแต่หมายถึงบุคคลที่สร้างแรงบันดาลใจให้คนอื่น คนที่มีอิทธิพลต่อผู้อื่นที่เปลี่ยนแปลงผู้อื่นให้ดีขึ้น

บทเพลง *Luminary Concerto for Piano and Orchestra* อาจแบ่งเป็นสังคีตลักษณ์ได้เป็น 3 ช่วงเหมือนบทเพลงในรูปแบบคอนแชร์โตทั่วไปเพียงแต่งว่าจะไม่การแบ่งเป็นกระบวน ซึ่งเราสามารถเห็นได้จากบทประพันธ์บทอื่น ๆ ของณรงค์ ปรางค์เจริญ ไม่มีบทเพลงไหนที่ถูกแบ่งเป็นกระบวนในเพลง ด้วยเหตุผลที่เขามีความเชื่อว่าดนตรีที่ดีต้องมีความต่อเนื่อง ผู้ประพันธ์ที่ดีต้องสามารถเก็บความสนใจของผู้ฟังไว้ได้เป็นระยะเวลาพอสมควรโดยไม่ต้องมีอะไรมาคั่นกลาง ซึ่งเป็นความชอบและความต้องการส่วนบุคคล เพราะอันที่จริงแล้วบทเพลงประเภทคอนแชร์โตที่เกิดขึ้นในทุกยุคสมัยก็มีการแบ่งเป็นกระบวนด้วยกันทั้งสิ้น และนี้ก็คืออีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ณรงค์ ปรางค์เจริญเลือกที่จะใช้ชื่อเฉพาะสำหรับคอนแชร์โตแต่ละบทของเขา

บทเพลงนี้ใช้โน้ต B เป็นตัวเชื่อมเรื่องราวของเพลงทั้งหมด เนื่องจากเป็นอักษรแรกของชื่อ ดร.เบนเน็ทท์ เลอร์เนอร์ และได้เลือกโน้ตอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับ ดร.เบนเน็ทท์ เลอร์เนอร์ อาทิโน้ตตัว Bb (คือโน้ตตัว B ในระบบเยอรมัน) โน้ตตัว D (Debussy) และ F (Faure) ทั้งสองท่านเป็นนักประพันธ์เพลงจากยุคกระแสอิมเปรชัน (Impressionism) ซึ่ง ดร.เบนเน็ทท์ เลอร์เนอร์ชื่นชอบและได้แสดงผลงานทั้งหมดของสองท่านนี้ ต่อมาคือโน้ตตัว C (Copland) อารอน คอปแลนด์

เป็นนักประพันธ์เพลงและเป็นของเพื่อนของ ดร.เบนเน็ทท์ เลอร์เนอร์ เป็นต้น สิ่งที่น่าสนใจในบทเพลงคือการนำโน้ตเหล่านี้ซึ่งมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับ ดร.เบนเน็ทท์ เลอร์เนอร์ มาประกอบกันเป็นบทเพลงซึ่งมีความซับซ้อนและไม่สามารถบอกได้ว่าโน้ตเหล่านี้มีการซ้ำจนน่าเบื่อ เพราะการซ้ำในที่นี่เป็นการซ้ำเพื่อสร้างความตื่นเต้นให้กับบทเพลงและเป็นพลังงานในการขับเคลื่อนบทเพลงไปในทิศทางต่าง ๆ หนึ่งในองค์ประกอบสำคัญของบทเพลงนี้มาจากการนำบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับ ดร.เบนเน็ทท์ เลอร์เนอร์ มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ อาทิเช่นส่วนที่คล้ายกับเพลงในยุคกระแสอิมเปรชัน หรือบทเพลง *Ombra di Nube* ของ Licinio Rafice ซึ่งเป็นบทเพลงที่ ดร.เบนเน็ทท์ เลอร์เนอร์ ชอบเป็นพิเศษมาใช้บทเพลง และยังมีบทเพลงอื่น ๆ อีก ซึ่งสิ่งเหล่าไม่มีความจำเป็นที่คนฟังทั่วไปต้องรู้หรือเคยรับฟังมาก่อนก็ได้ การนำบทเพลงเหล่านี้มาใช้เราจะสังเกตุเห็นได้จากการใช้ทำนองที่มีความคล้ายคลึงหรือการใช้เนื้อดนตรี (Texture) ที่คล้ายกันกับต้นแบบ แต่ไม่ใช่การยกทำนองทั้งหมดมาใช้ เพราะต้องการสร้างสรรค์งานที่เลียนแบบบทเพลงที่นำมาใช้มากกว่าต้องการให้คนฟังทราบที่มาที่แท้จริง

ในแง่ของการใช้เปียโนก็เป็นรูปแบบที่หลากหลายอาทิเช่นการใช้เหมือนเครื่องกระทบ (Percussion) ซึงเป็นเทคนิคที่นิยมใช้มากในศตวรรษที่ 20 หรือใช้ในรูปแบบการสร้างสีสัน (Tone Color) บรรยากาศเช่นเทคนิคของดนตรีแบบกระแสอิมเปรชัน รวมไปถึงการใช้ดนตรีภาคพื้นเอเชียอาคเนย์มาประกอบด้วย เช่น การบรรเลงบางครั้งใช้เทคนิคที่ทำให้คล้ายกับการเล่นเครื่องดนตรีระนาด บางครั้งคล้ายกับดนตรีวงกาเมลัน (Gamelan) มีการใช้จังหวะที่ซับซ้อน หรือบางครั้งถ่ายทอดทางดนตรีด้วยความเรียบง่าย ในบทเพลงนี้อาจกล่าวได้ว่าไม่มีทำนองหลักที่ชัดเจนอย่างบทเพลงอื่น ๆ ของตัวผู้ประพันธ์ เนื่องจากความต้องการที่นำโน้ตสำคัญมาเล่นซ้ำและย้ำในส่วนของโน้ตหลักที่สร้างความโดดเด่นจนเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลง ในช่วงคาเดนซา ได้ใช้เทคนิคที่ได้สร้างขึ้นเพื่อปรับเปลี่ยนการแสดงเปียโนในรูปแบบใหม่ อาทิเช่นการพรมนิ้ว (Trill) ทั้งสองมือโดยนิ้ว 1-2 ของทั้งมือซ้ายและมือขวา แล้วใช้นิ้วที่เหลือของนักเปียโนเล่นทำนองหลัก ที่สอดประสานกันซึ่งยังไม่เคยพบมาก่อนจากบทเพลงคอนแชร์โตของนักประพันธ์ท่านอื่น ๆ (Narong Prangcharoen, 2016)

บทที่ 3

แนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงเบื้องต้น

แนวคิดสำหรับการประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* นั้น เริ่มขึ้นตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2558 ซึ่งช่วงเวลาขณะนั้นผู้ประพันธ์เพลงต้องการประพันธ์เพลงบทนี้ เพื่อเป็นการสรรเสริญพระบารมี รวมถึงมีความมุ่งหวังให้ผู้ฟังสามารถรับรู้และสร้างจินตนาการได้ถึงเหตุการณ์หรือพระมหากรุณาธิคุณต่าง ๆ ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่พระองค์ทรงปฏิบัติและแสดงให้เห็นถึงความห่วงใยที่มีต่อประชาชนชาวไทย รวมถึงทุกคนที่อาศัยอยู่บนพื้นแผ่นดินไทยโดยไม่มีการแบ่งแยกชนชั้น เชื้อชาติ และศาสนา ตลอดระยะเวลา 70 ปี นับแต่พระองค์ทรงขึ้นครองราชย์ในฐานะองค์พระประมุขของไทย

ขณะที่ผู้ประพันธ์เพลงกำลังประพันธ์เพลงบทนี้ยังไม่แล้วเสร็จ ก็เกิดเหตุการณ์ที่ทำให้ประชาชนทุกคนที่อาศัยอยู่บนพื้นแผ่นดินไทยรวมถึงตัวผู้ประพันธ์เพลงรู้สึกเศร้าเสียใจเป็นอย่างยิ่ง เมื่อสำนักพระราชวังได้ออกประกาศว่า พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบศร รามาธิบดี จักรีนฤบดินทร สยามินทราธิราช บรมนาถบพิตร ได้เสด็จสวรรคต ณ โรงพยาบาลศิริราช ด้วยอาการสงบ เมื่อวันศุกร์ที่ 13 เดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 เวลา 15 นาฬิกา 52 นาที สิริพระชนมพรรษาปีที่ 89 ทรงครองราชย์สมบัติได้ 70 ปี

อย่างไรก็ตาม จากเหตุการณ์ดังกล่าวมิได้ทำให้ผู้ประพันธ์เพลงมีความคิดที่จะล้มเลิกหรือยุติการประพันธ์บทเพลงนี้ แต่ในทางกลับกันเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ครั้งนี้ส่งผลให้เกิดแรงกระตุ้นและแรงบันดาลใจให้ผู้ประพันธ์เพลงมีความมุ่งมั่นที่จะประพันธ์บทเพลงนี้ให้สำเร็จ ทั้งนี้เพื่อเป็นการส่งเสริมและสร้างจินตนาการให้ผู้ฟังเกิดความรักและความศรัทธา อีกทั้งได้ระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณต่าง ๆ ต่อองค์พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ดังนั้น จากเหตุการณ์ทั้งหมดข้างต้น มิได้ทำให้แนวคิดของผู้ประพันธ์เพลงที่ได้ระบุไว้ในโครงร่างดุษฎีนิพนธ์เปลี่ยนไป บทประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* ยังคงไว้ซึ่งแนวคิดการประพันธ์เพลงในรูปแบบดนตรีพรรณนาที่เป็นการเทิดพระเกียรติ ซึ่งสื่อถึงพระอัจฉริยภาพ พระมหากรุณาธิคุณ และพระเมตตาบารมี ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ส่วนแนวคิดด้านเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงยังคงเดิม เพียงแต่ผู้ประพันธ์เพลงได้เพิ่มแนวคิดใหม่ โดยเฉพาะอย่าง

ยิ่งการนำตัวเลขต่าง ๆ ที่สัมพันธ์กับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มาใช้เป็นแนวคิดสำคัญ

3.1 ความหมายของบทประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวน (Movement)

เนื่องจากบทประพันธ์เพลง *"ด้วยพระบารมี" คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* ผู้ประพันธ์เพลงมีเจตนาที่ต้องการสื่อให้ผู้ฟังได้สัมผัสและสามารถจินตนาการถึงพระอัจฉริยภาพ พระมหากรุณาธิคุณ และพระเมตตาบารมี ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ดังนั้น ในแต่ละกระบวนของบทประพันธ์เพลงจึงมีเรื่องราวต่าง ๆ แฝงอยู่ภายใต้วัตถุดิบการประพันธ์เพลง รวมถึงจินตนาการความคิดสร้างสรรค์ของตัวผู้ประพันธ์เพลง (อธิบายต่อไป)

บทประพันธ์เพลงนี้ผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนดให้แบ่งออกเป็นกระบวนต่าง ๆ ทั้งสิ้น 3 กระบวน ซึ่งแต่ละกระบวนจะสื่อถึงเรื่องราวภายใต้บริบทที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ผู้ประพันธ์เพลงมีเจตนาที่จะแฝงความหมายต่าง ๆ เพื่อเป็นการสำนึกพระมหากรุณาธิคุณและแสดงถึงความรัก ความศรัทธาที่มีต่อองค์พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในแต่ละกระบวนดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 แสงส่องไทย

ตามคติความเชื่อของไทยเชื่อว่าพระมหากษัตริย์เป็นเสมือนสมมติเทพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีความเชื่อว่าพระนารายณ์ได้อวตารหรือแบ่งภาคลงมาเป็นพระมหากษัตริย์เพื่อปราบทุกข์เข็ญ บำรุงสุขให้แก่ประชาชนชาวไทยและประเทศไทยให้อยู่อย่างวัฒนาสถาพร ยิ่งด้วยพระราชจริยวัตรแห่งพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ด้วยแล้ว ยิ่งทำให้คนไทยเชื่อและศรัทธาอย่างเต็มหัวใจ ว่าพระองค์คือผู้ที่เบื้องบนประทานลงมาเพื่อเป็น แสงส่องนำทางให้ประชาชนชาวไทยและประเทศไทยให้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข ไม่ว่าจะเกิดเหตุการณ์ใด ๆ ขึ้น ด้วยพระบารมีแห่งพระองค์ท่านก็เปรียบเสมือนเป็น "แสงสว่างไทย" ที่จะช่วยชี้ส่องนำให้ประเทศผ่านพ้นวิกฤตเคราะห์กรรมหรือเหตุร้ายต่าง ๆ ไปได้ด้วยดีในทุกครั้ง

กระบวนที่ 2 พระมหากรุณาธิคุณ

ตลอดระยะเวลา 70 ปี ที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงครองราชย์ในฐานะองค์พระประมุขของไทย พระองค์ทรงทุ่มเทพระวรกายและพระสติปัญญาทรงงานหนักเพื่อพสกนิกรชาวไทยมาตลอด ดังจะเห็นได้จากพระราชกรณียกิจน้อยใหญ่

จากพระราชดำริ ที่ทรงผลักดันให้เกิดขึ้นและสืบทอดอย่างต่อเนื่อง เพียงเพื่อหวังให้พสกนิกรของพระองค์ได้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข ภาพของพระราชาของไทยจึงไม่ใช่ภาพของพระมหากษัตริย์ผู้ทรงใช้ชีวิตโดยคำนึงถึงความสุขสำราญส่วนพระองค์ หากแต่เป็นภาพของ “พระมหากรุณาธิคุณ” ที่พระองค์ทรงงานหนัก โดยไม่คำนึงถึงความเหน็ดเหนื่อย พระเสโทที่หลั่งไหลจากพระองค์ท่านเปรียบเสมือนน้ำทิพย์ที่หลั่งรดบนผืนแผ่นดินไทยที่แห้งผากให้กลับฟื้นอุดมสมบูรณ์อีกครั้ง

กระบวนที่ 3 ศรัทธาแห่งพระบารมี

ด้วยพระบารมีแห่งทศพิธราชธรรมในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่แสดงถึงความเป็นองค์พระมหากษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ในฐานะกษัตริย์แห่งกษัตริย์ ได้กลายเป็นสิ่งสำคัญที่ส่งผลให้พสกนิกรชาวไทยเกิดความรักและศรัทธาในพระองค์ท่านเป็นล้นพ้น และด้วย “ศรัทธาแห่งพระบารมี” จึงได้กลายเป็นเครื่องนำทางในการดำรงตนในฐานะพสกนิกรที่ดี เพื่อเป็นเครื่องตอบแทนที่พระองค์ทรงรักและเมตตาแก่ปวงชนชาวไทยเสมอมา ภาพของปวงชนชาวไทยที่พร้อมใจกันออกออกมาแสดงพลังแห่งความรักในองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในงานฉลองครบรอบสิริราชสมบัติ 60 ปี เมื่อปี พ.ศ. 2549 นับล้านคนที่หน้าพระที่นั่งอนันตสมาคมและสถานที่สำคัญต่าง ๆ ทั่วประเทศ กลายเป็นภาพที่สร้างความประทับใจไปยังประชาคมโลกที่แสดงถึงความศรัทธาที่คนไทยมีต่อองค์พระมหากษัตริย์ด้วยหัวใจบริสุทธิ์ การที่ประชาชนออกจากบ้านมาตั้งแต่เช้ามืดเพียงเพื่อจะได้เห็นภาพของพระองค์ท่านเสด็จพระราชดำเนินผ่านไปเพียงไม่กี่วินาทียังความประทับใจแก่ประชาคมโลกได้เห็นเป็นประจักษ์

ในที่สุดเมื่อกาลเวลาผ่านไปกระทั่งถึงวันศุกร์ที่ 13 เดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 ได้เกิดเหตุการณ์ที่ทำให้ประชาชนชาวไทยทั้งประเทศรู้สึกโศกเศร้าและเสียใจเป็นอย่างยิ่ง เมื่อพระมหากษัตริย์อันทรงเป็นเป็นที่รักยิ่งได้เสร็จสู่สวรรคต จึงทำให้ประชาคมโลกได้เห็นถึงความรักและความ “ศรัทธาแห่งพระบารมี” ของประชาชนชาวที่มีต่อพระองค์

3.2 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง

แนวคิดที่เป็นองค์ประกอบหลักหรือวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญสำหรับการประพันธ์บทเพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* นั้น ผู้ประพันธ์ได้นำมาจากแหล่งอ้างอิงหลากหลาย อีกทั้งนำมาใช้ด้วยเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงที่แยบยล โดยแนวคิดเบื้องต้นของการประพันธ์เพลงมีดังนี้

3.2.1 เทคนิคการคัดทำนอง (Quotation)

ผู้ประพันธ์เพลงได้นำเอาแนวทำนองจากบทเพลงไทยเดิม *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ทางฆ้องวงใหญ่ (ตารางที่ 3.1) โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวทำนองจาก 2 จังหวะแรก (2 บรรทัดของการบันทึกโน้ตแบบไทย) มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลง นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำส่วนย่อยบางส่วนจากบรรทัดที่ 3-5 มาใช้อีกด้วย แต่ทั้งนี้วัตถุดิบการประพันธ์เพลงดังกล่าวผู้ประพันธ์เพลงมิได้นำมาใช้อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งภายในบทประพันธ์เพลง *"ด้วยพระบารมี" คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* ผู้ประพันธ์เพลงจะนำแนวทำนองมาทำการปรับแนวทำนอง (Transformation) ด้วยเทคนิคการประพันธ์เพลงอย่างหลากหลาย

ตารางที่ 3.1 การบันทึกโน้ตแบบไทยทางฆ้องวงใหญ่จากช่วงแรกบทเพลงนารายณ์แปลงรูป สองชั้น

มือขวา	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- - ซ ล	- ดำ - รำ	- - รำ มำ	- ซำ - ลำ	- ดำ - ลำ	- ซำ - ม
มือซ้าย	- ม - ร	- ด - ม	- ฟ - -	- ด - ร	- ด - -	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ท

มือขวา	- - - -	- มำ - มำ	- มำ - มำ	- มำ - รำ	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- มำ - มำ	- รำ - ดำ
มือซ้าย	- - - ม	- - - -	- ล - ซ	- ม - ร	- ร – ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด

มือขวา	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- - ล ท	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - รำ	- มำ - มำ	- รำ - ดำ
มือซ้าย	- ร - -	- ม - ร	- ด - ร	- ซ - -	- - - ซ	- - - ร	- ซ - ม	- ร – ด

CHULALONGKORN UNIVERSITY

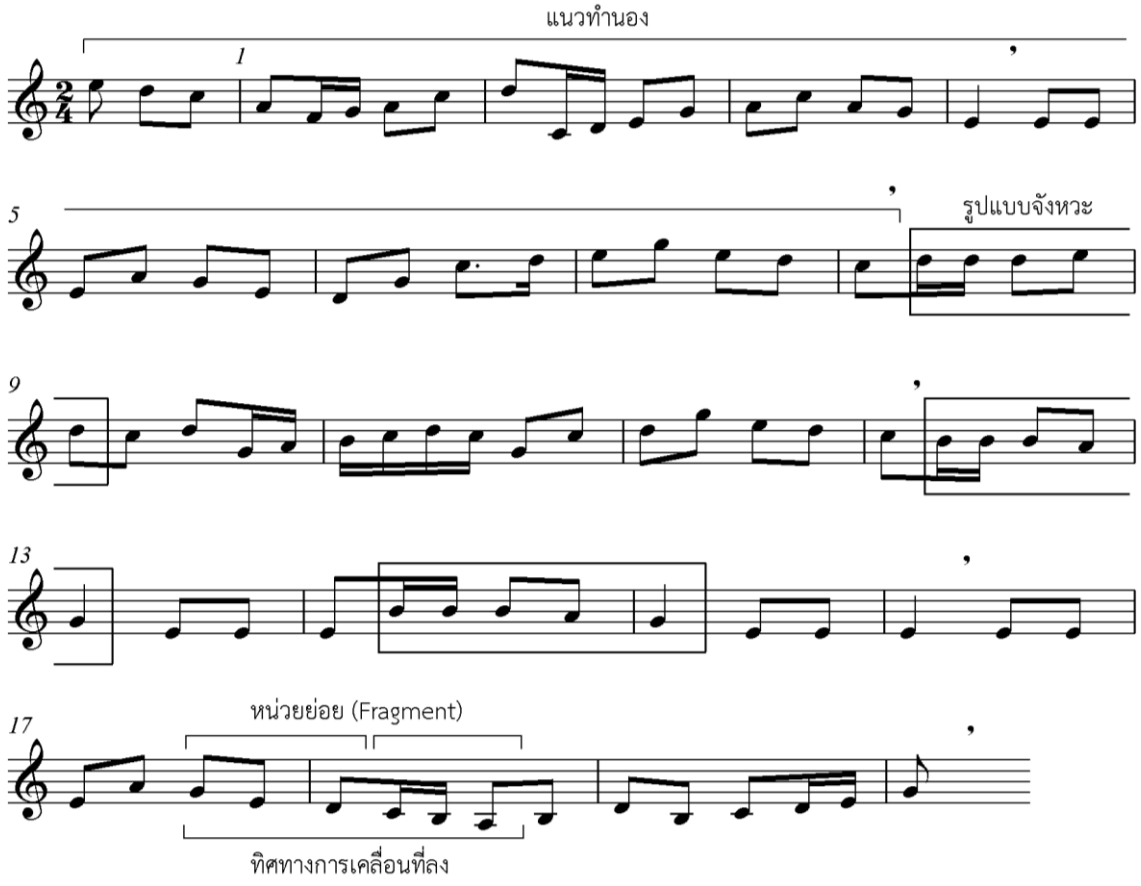
มือขวา	- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- ม - ม	- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- ม - ม
มือซ้าย	- ท - -	- ล - ซ	- - - ม	- - - -	- ท - -	- ล- ซ	- - - ม	- - - -

มือขวา	- - - -	- ม - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม - ซ
มือซ้าย	- - - ม	- - - ท	- ล - ซ	- ท - ล	- - ท ล	- ท - ล	- ท – ด	- - - ซ

หมายเหตุ : โน้ตที่ปรากฏในช่องสีเทาเข้ม หมายถึง โน้ตทำหน้าที่แนวทำนอง อาจเป็นโน้ตตัวเดียวหรือแนวเดียว บางกรณีเป็นการทบเสียงขั้นคู่ 8 (Octave) ส่วนโน้ตตัวอื่นที่ปรากฏในช่องขาว หมายถึง โน้ตทำหน้าที่เป็นขั้นคู่ประสาน ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงมิได้ให้ความสำคัญ

จากการบันทึกโน้ตแบบไทย ผู้ประพันธ์เพลงได้แปลงเฉพาะแนวทำนองฆ้องวงใหญ่ให้เป็นการบันทึกโน้ตแบบสากลด้วยตัวผู้ประพันธ์เพลงเอง (ตัวอย่างที่ 3.1) เพื่อให้เข้าใจได้ง่ายยิ่งขึ้นสำหรับการอธิบายและวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง โดยผู้ประพันธ์เพลงได้ปรับโน้ตบางตัวขึ้นหรือลง 1 ขั้นคู่แปด ทั้งนี้เพื่อความต่อเนื่องของเสียงแนวทำนองไม่ให้มีการกระโดดขั้นคู่กว้าง อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงได้นำโน้ตที่บันทึกตามแบบสากลเข้าปรึกษากับครูไชยยะ ทางมีศรี เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของแนวทำนองเพลงโดยรวมอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 3.1 การบันทึกโน้ตแบบสากลทางฆ้องวงใหญ่จากช่วงแรกบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น*



หมายเหตุ : เครื่องหมายจุลภาค แสดงถึง การแบ่งบรรทัดเพื่อให้ตรงตามการบันทึกโน้ตแบบไทย

จากตัวอย่างที่ 3.1 เห็นได้ว่า แนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นมีองค์ประกอบสำคัญ 3 ประการ ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง ดังนี้

1. แนวทำนองเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* (ห้องที่ 1-8)

ผู้ประพันธ์เพลงมิได้นำแนวทำนองเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ไปใช้อย่างตรงไปตรงมา แต่จะทำการปรับเปลี่ยนหรือทำการแปรทำนองในมิติต่าง ๆ เช่น การปรับโน้ตบางตัวให้สูงขึ้นหรือต่ำลง การปรับขั้นคู่บนแนวทำนอง การปรับค่าความยาวตัวโน้ต การแทรกโน้ตตัวอื่นหรือใช้โน้ตประดับประดา (Embellishing Note) เข้าไปในแนวทำนอง นอกจากนี้ การปรากฏของแนวทำนองดังกล่าวอาจเป็นเพียงช่วงสั้น ๆ 2-4 ห้องเท่านั้น หรือบางครั้งอาจสั้นกว่าเป็นเพียงส่วนย่อย (Segment) แนวทำนอง อย่างไรก็ตาม แนวทำนองลักษณะดังกล่าวจะปรากฏโดยตลอดทั้งบทเพลงในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งของเทคนิควิธีการแปรทำนอง

2. รูปแบบจังหวะ (Rhythm Pattern)

รูปแบบจังหวะนี้เกิดขึ้นบ่อยครั้งบนแนวทำนองเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* แต่มีทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนองแตกต่างกัน (สังเกตกรอบสี่เหลี่ยม) ผู้ประพันธ์เพลงจึงมีแนวคิดที่จะนำรูปแบบจังหวะจากห้องที่ 8-9 มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลง โดยส่วนใหญ่ยังคงรักษาทิศทางการเคลื่อนที่เอาไว้ แต่อาจมีการปรับขั้นคู่แนวทำนอง การลดหรือขยายค่าความยาวจังหวะ (Diminution or Augmentation) บางกรณีเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ แต่ยังคงรักษาโครงสร้างเดิมไว้

3. ทิศทางการเคลื่อนที่ลง

ผู้ประพันธ์เพลงได้ให้ความสนใจกับส่วนย่อยแนวทำนองเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ห้องที่ 17-18 ซึ่งมีลักษณะเป็นการเคลื่อนที่ลงในทิศทางเดียวกันของ 2 หน่วยย่อย (Fragment) ไล่เลียนกันแบบกระชั้นขึ้น โดยหน่วยย่อยหลังเคลื่อนที่เร็วกว่าหน่วยแรก ผู้ประพันธ์จึงมีแนวคิดการนำการเคลื่อนที่ของ 2 หน่วยย่อยไล่เลียนกันนี้มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงอีกด้วย โดยยังคงลักษณะสำคัญที่เป็นการเคลื่อนที่แบบไล่เลียนไปในทิศทางเดียวกันไว้ แต่ปรับเปลี่ยนรูปแบบจังหวะให้ต่างออกไป

นอกจากวัตถุดิบที่ใช้สำหรับการประพันธ์บทเพลงที่ได้มาจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ผู้ประพันธ์เพลงยังได้อัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลงเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระบวนที่ 3 จะสามารถได้ยินบทเพลงพระราชนิพนธ์หลายบทเพลง ได้แก่ บทเพลง *แสงเทียน ยามเย็น ค่ำแล้ว* และ*สายลม* ซึ่งการนำแนวทำนองเพลงพระราชนิพนธ์มาใช้นั้นจะเป็นการคัดแนวทำนองเพียงบางส่วน โดยมีการปรับรูปแบบจังหวะเล็กน้อย

3.2.2 เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลให้เป็นกลุ่มโน้ตหลัก (Translation Technique)

เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลนี้เป็นเทคนิคหนึ่งที่มีใช้กันมาตั้งแต่อดีต โดยชื่อบุคคลที่ถูกแปลงชื่อเป็นกลุ่มโน้ตหลักที่เป็นรู้จักกันเป็นอย่างดี คือ บาค (Bach) ซึ่งสามารถแปลงเป็นโน้ต B♭, A, C, และ B♮ (เรียงตามลำดับ) โดยระบบดนตรีของเยอรมันตัวอักษร B หมายถึง โน้ตตัว B♭ ส่วนตัวอักษร H หมายถึง โน้ตตัว B♮ หรือบทเพลงที่ได้นำชื่อของสุภาพสตรี Meta Abegg มาใช้ โดยชูมันน์ (Shumann) ได้นำมาแปลงเป็นกลุ่มโน้ต A, B♭, E G, และ G สำหรับใช้ในบทเพลงเดี่ยวเปียโน *Abegg Variation* (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2553: 126)

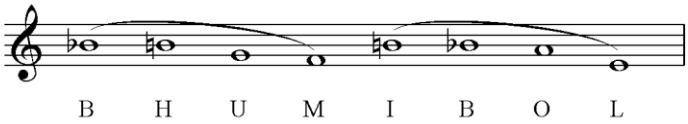
การใช้เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลให้เป็นกลุ่มโน้ตหลักสำหรับบทประพันธ์เพลง *ด้วยพระบารมีคอนแชร์โต* ผู้ประพันธ์เพลงได้แนวคิดมาจากณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2553: 126) ซึ่งเขาได้อัญเชิญส่วนหนึ่งของพระนาม “ภูมิ (Bhumi)” มาแปลงเป็นกลุ่มโน้ต B♭, B, C, และ E สำหรับใช้ในบทประพันธ์เพลง *ไวโอลินคอนแชร์โตสังคีตมงคล* (2550) จากแนวคิดดังกล่าว ผู้ประพันธ์เพลงจึงอัญเชิญพระนามต้น “ภูมิพล (Bhumibol)” มาแปลงเป็นกลุ่มโน้ตด้วยวิธีที่แตกต่างออกไปจากบทประพันธ์เพลง *ไวโอลินคอนแชร์โตสังคีตมงคล* โดยวิธีที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้นั้นคล้ายกับแนวคิดของวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2559: 110) ซึ่งเขาใช้ในบทเพลงย่อยที่ 20 จากชุด*มิติอากาศธาตุสำหรับเปียโน (Ether-Cosmos XX)* เขาใช้วิธีการแปลงตัวโน้ตจากการเรียงลำดับตัวภาษาอังกฤษอย่างตรงไปตรงมา แต่สำหรับบทเพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* ผู้ประพันธ์เพลงใช้วิธีการแปลงโน้ตแบบผสมผสาน กล่าวคือ ใช้การเรียงลำดับตัวภาษาอังกฤษสำหรับโน้ตบางตัว (แผนภูมิที่ 3.1) ยกเว้นตัว B และ H แปลงเป็นโน้ตตัว B♭ และ B♮ (ตามลำดับ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

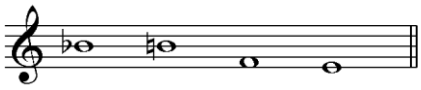
แผนภูมิที่ 3.1 เปรียบเทียบตัวโน้ตกับตัวอักษรภาษาอังกฤษ

A	B	C	D	E	F	G
H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U
V	W	X	Y	Z		

ด้วยเงื่อนไขและข้อกำหนดต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์เพลงได้วางไว้ข้างต้น จึงทำให้พระนามต้น “ภูมิพล (Bhumibol)” สามารถแปลงเป็น กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” ได้ตามตัวอย่างที่ 3.2 อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงมิได้ใช่กลุ่มโน้ตนี้เพียงกลุ่มเดียว แต่ผู้ประพันธ์จะเลือกโน้ตบางตัวจากกลุ่มโน้ตนี้มาสร้างเป็นกลุ่มโน้ตอีกหนึ่งกลุ่ม โดยจะให้ชื่อว่า “กลุ่มโน้ตพระบารมี”

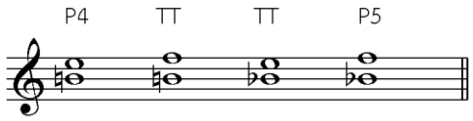
ตัวอย่างที่ 3.2 กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล”

จากกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” ดังกล่าว เห็นได้ว่า ตัวอักษร B จะหมายถึงโน้ต B♭ ตัวอักษร H จะหมายถึงโน้ตตัว B (ในระบบเยอรมัน ตัวอักษร H หมายถึงโน้ตตัว B) ส่วนโน้ตตัวอื่นจะมาจากแผนภูมิที่ 3.1 ตัวอักษร U แทนโน้ตตัว G ตัวอักษร M แทนโน้ตตัว F ตัวอักษร I แทนโน้ตตัว B ตัวอักษร O แทนโน้ตตัว A และตัวอักษร L แทนโน้ตตัว E

อีกทั้งจากกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” สามารถแบ่งออกเป็นแนวโน้มการเคลื่อนที่ของโน้ต 2 กลุ่ม โดยแต่ละกลุ่มเริ่มต้นด้วยโน้ตตัว B♭ และ B♮ สลับกัน จากนั้นเคลื่อนที่ไปหาโน้ตตัว F และ E ตามลำดับ ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงเลือกโน้ตดังกล่าวมาสร้างเป็น “กลุ่มโน้ตพระบารมี” ซึ่งประกอบด้วยโน้ตตัว B♭, B♮, F, และ E (ตัวอย่างที่ 3.3) สำหรับโน้ตตัว G และ A ซึ่งเป็นโน้ตสมาชิกภายในกลุ่มโน้ตภูมิพลนั้น ก็ยังเป็นโน้ตที่มีบทบาทสำคัญเช่นกัน โดยผู้ประพันธ์เพลงจะนำโน้ตตัว G และ A ไปใช้ในมิติอื่นของบทประพันธ์เพลง

ตัวอย่างที่ 3.3 กลุ่มโน้ตพระบารมี

CHULALONGKORN UNIVERSITY

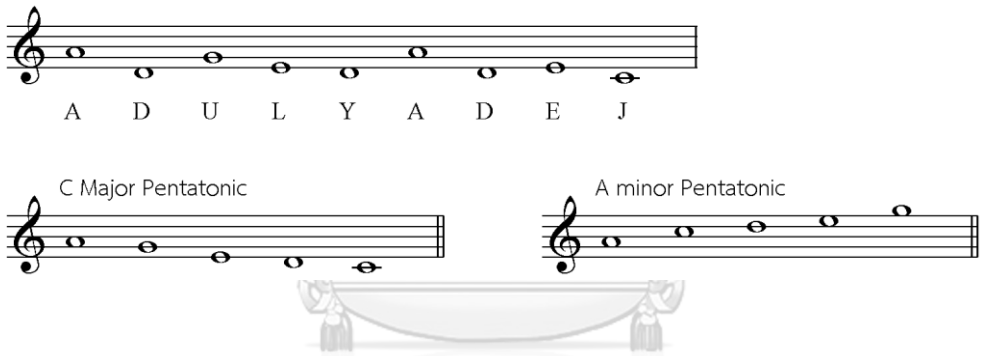
เมื่อพิจารณามิติด้านความสัมพันธ์ขั้นคู่ที่เกิดขึ้นภายใน “กลุ่มโน้ตพระบารมี” พบว่า มีขั้นคู่ครึ่งเสียง (Semitone) สำคัญ ได้แก่ ขั้นคู่ 1 ออกเมนเทด (A1) ซึ่งเป็นขั้นคู่พ้องเสียงกับขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (m2) ระหว่างโน้ตตัว B♭ กับ B♮ และโน้ตตัว E กับ F นอกจากนี้ ยังปรากฏขั้นคู่ทริยโทน (Tritone ย่อว่า TT) พร้อมทั้งขั้นคู่เพอร์เฟก 4 (P4) และขั้นคู่เพอร์เฟก 5 (P5) (ตัวอย่างที่ 3.4) โดยขั้นคู่ P4-5 เป็นขั้นคู่ที่มีความสัมพันธ์เชิงขั้นคู่พลิกกลับซึ่งกันและกัน ซึ่งขั้นคู่เหล่านี้ก็เป็นอีกวัตถุดิบหนึ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงจะนำไปใช้ในบทเพลง

ตัวอย่างที่ 3.4 ความสัมพันธ์ขั้นคู่ที่ได้จากกลุ่มโน้ตพระบารมี



นอกจากกลุ่มโน้ตที่ได้มาจากพระนามต้นแล้ว ผู้ประพันธ์เพลงยังได้นำพระนามหลัง “อดุลยเดช (Adulyadej)” มาแปลงเป็นกลุ่มโน้ตด้วยวิธีการเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 3.5) จากกลุ่มโน้ตดังกล่าว เมื่อตัดโน้ตซ้ำกันออกเห็นได้ว่ามีลักษณะเป็นบันไดเสียงเพนทาทอนิก (Pentatonic) ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงให้ชื่อกลุ่มโน้ตนี้ว่า กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช”

ตัวอย่างที่ 3.5 กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” และการจัดเรียงโดยเริ่มต้นด้วยโน้ตตัว A



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” ดังกล่าว เห็นได้ว่า ตัวอักษร A จะหมายถึงโน้ต A ตัวอักษร D จะหมายถึงโน้ตตัว D ตัวอักษร E จะหมายถึงโน้ตตัว E ตัวอักษร ส่วนโน้ตตัวอื่นจะมาจากแผนภูมิที่ 3.1 ซึ่งตัวอักษร U แทนโน้ตตัว G ตัวอักษร L แทนโน้ตตัว E ตัวอักษร Y แทนโน้ตตัว D ตัวอักษร J แทนโน้ตตัว C ตามลำดับ

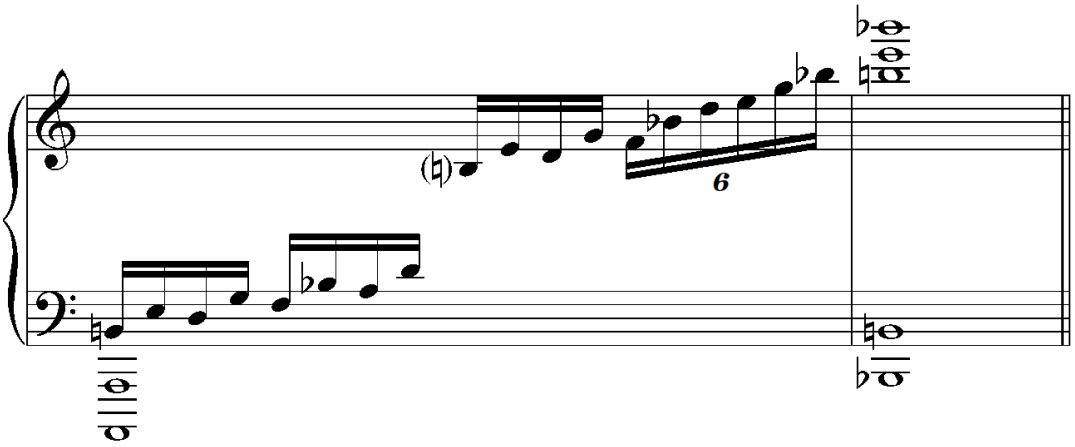
สำหรับการใช้กลุ่มโน้ตทั้งหมดเหล่านี้ ผู้ประพันธ์เพลงไม่จำกัดการใช้ให้เรียงตามลำดับของโน้ตในกลุ่มเท่านั้น แต่จะเป็นการใช้กลุ่มโน้ตในรูปแบบที่หลากหลาย เช่น การเลือกใช้โน้ตเพียงบางตัว การซ้ำโน้ตตัวใดตัวหนึ่งมากกว่าตัวอื่น การเลือกใช้รูปแบบจังหวะที่แตกต่างกัน หรือกระทั่งการเพิ่มโน้ตบางตัวให้กับกลุ่มโน้ต เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ยังคงพิจารณาได้ว่าเป็นการใช้กลุ่มโน้ตใด

3.2.3 ห้วงทำนอง

จากกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” รวมถึงขั้นคู่ที่ได้จากกลุ่มโน้ตพระบารมี ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดนำองค์ประกอบเหล่านี้มาใช้ร่วมกันเพื่อสร้างเป็นห้วงทำนอง (Statement) สำคัญหนึ่งเพื่อใช้สำหรับบทประพันธ์เพลงนี้ โดยให้ชื่อห้วงทำนองนี้ว่า “สู่สวรรคาลัย” ซึ่งหมายถึงสู่ที่อยู่ในสวรรค์

ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยเป็นการใช้โน้ตทุกตัวจากกลุ่มโน้ตภูมิพลทั้งหมด โดยเพิ่มโน้ตตัว D เข้ามาอีก 1 ตัว ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงเลือกมาจากกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” เพื่อให้แนวการดำเนินทำนองมีความราบเรียบ จากห้วงทำนองดังกล่าวเห็นได้ว่าเป็นการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันระหว่างขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 2 (ภายใน 3 จังหวะแรก) ด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นลักษณะคอร์ดแยก (Arpeggio) (แต่ผู้ประพันธ์เพลงมิได้ให้ความสำคัญกับประเด็นนี้) ด้วยกลุ่มโน้ตหกพยางค์ตัวเขบ็ตสองชั้น (ตัวอย่างที่ 3.6)

ตัวอย่างที่ 3.6 ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย



ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย เริ่มด้วยโน้ตตัวต่ำสุดที่เปียโนสามารถเล่นได้ คือ โน้ต A0 ไปโน้ตสูงสุดที่โน้ต B♭6 (เมื่อโน้ตโดกลางเท่ากับ C4) ซึ่งใช้ความกว้างช่วงเสียงทั้งหมด 6 ช่วงเสียง (Octave) โดยโน้ตตัว A เป็นโน้ตสมาชิกในกลุ่มโน้ตภูมิพลและเป็นโน้ตแรกของกลุ่มโน้ตอดุลยเดช ส่วนโน้ตตัว B♭ เป็นโน้ตตัวแรกของกลุ่มโน้ตภูมิพล ลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้นของห้วงทำนองลักษณะนี้ ผู้ประพันธ์เพลงต้องการเปรียบเสมือนพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร กำลังเสด็จสู่สรวงสวรรค์ หรือกล่าวได้ว่า พระผู้เสด็จสู่สรรคาลัย

สำหรับแนวคิดการนำห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยไปใช้ในบทประพันธ์เพลงนั้น ไม่จำเป็นต้องใช้ห้วงทำนองทั้งหมดในคราวเดียว บางกรณีผู้ประพันธ์เพลงจะเลือกตัดส่วนย่อยทำนอง เพียงบางส่วนจากห้วงทำนองนี้ไปใช้

3.2.4 วัตถุดิบการประพันธ์อื่น

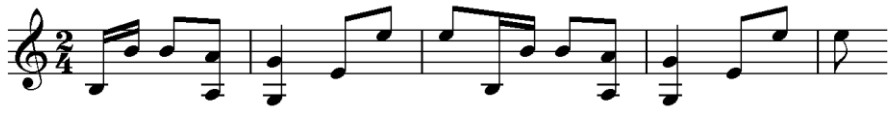
เนื่องจาก แนวทำนองเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ที่ผู้ประพันธ์เพลงนำมาใช้นั้นเป็นทางของเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทนี้มีเอกลักษณ์การบรรเลงที่โดดเด่นประการหนึ่ง คือ การตีลูกฆ้องเป็นขั้นคู่ 8 รูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการตีขั้นคู่ 8 แบบ 2 มือพร้อมกัน หรือการกระโดดขั้นคู่ 8 ระหว่างมือทั้งสอง (ตารางที่ 3.2)

ตารางที่ 3.2 การตีคู่ 8 ของฆ้องวงใหญ่

มือขวา	- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- ม - ม	- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- ม - ม
มือซ้าย	- ท - -	- ล - ซ	- - - ม	- - - -	- ท - -	- ล- ซ	- - - ม	- - - -

เมื่อนำการบันทึกโน้ตแบบไทยของฆ้องวงใหญ่มาแปลงเป็นการบันทึกแบบสากล (ตัวอย่างที่ 3.7) เห็นได้อย่างชัดเจนว่า วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่มีการเคลื่อนที่โดยใช้การเล่นหรือการกระโดดขั้นคู่ 8 รูปแบบต่าง ๆ ตามที่กล่าวมาข้างต้น อย่างไรก็ตาม ตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่มิได้มีการบรรเลงเฉพาะขั้นคู่ 8 เท่านั้น ยังคงมีการใช้ขั้นคู่อื่นด้วยเช่นกัน เพียงแต่ผู้ประพันธ์เพลงให้ความสนใจกับขั้นคู่ 8 เป็นกรณีพิเศษ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.7 โน้ต (การตี) ฆ้องขั้นคู่ 8 ตามการบันทึกโน้ตแบบสากล

จากเทคนิคการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ลักษณะดังกล่าว ผู้ประพันธ์เพลงจึงมีแนวคิดการใช้โน้ตที่เป็นการกระโดดคู่กว้างสำหรับแนวต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงคาเดนซา ของการบรรเลงเดี่ยวเปียโน เพื่อเป็นการเลียนแบบวิธีการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่นั่นเอง อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงยังมีแนวคิดที่จะนำการกระโดดขั้นคู่ 8 หรือกระโดดขั้นคู่กว้างที่มิใช่ขั้นคู่ 8 ไปใช้ในแนวดนตรีประกอบอื่น ๆ เช่นกัน

กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” กลุ่มโน้ตพระบารมี ขั้นคู่เสียงสำคัญ ห้วงทำนองสู่สรรคาลัย และอื่น ๆ ตามที่กล่าวมาข้างต้น ล้วนเป็นวัตถุดิบหลักที่ผู้ประพันธ์เพลงนำไปใช้ในประพันธ์เพลง ซึ่งวัตถุดิบเหล่านี้เป็นวัตถุดิบสำคัญที่ปรากฏเกือบตลอดทั้งบทเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกระบวน 1 และ 3 ส่วนแนวทำนองเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* จะนำไปใช้มากในกระบวนที่ 2 นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้โน้ตตัว A เป็นโน้ตหลักหรือโน้ตสำคัญ (Key Note) ของบทเพลงนี้ ซึ่งโน้ตตัว A เป็นโน้ตตัวหนึ่งที่ปรากฏทั้งในพระนามแรกและหลัง (ดูตัวอย่างที่ 3.2 และ 3.6 ประกอบ) อีกทั้งยังเป็นโน้ตที่ใช้แทนตัวอักษรตัวแรกของพระนามหลังอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 4

อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง

ผลงานสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นผลงานที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ประพันธ์ขึ้น เพื่อต้องการสรรเสริญพระบารมีและระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณต่าง ๆ ต่อพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่พระองค์ทรงปฏิบัติและแสดงให้เห็นถึงความห่วงใยที่มีต่อประชาชนทุกคนที่อาศัยอยู่บนพื้นแผ่นดินไทย โดยไม่มีการแบ่งแยกชนชั้น เชื้อชาติ และศาสนา รวมถึงผู้ประพันธ์เพลงมีความมุ่งหวังที่จะให้ผู้ฟังสามารถรับรู้และสร้างจินตนาการได้ถึงพระราชจริยวัตร พระอัจฉริยภาพ พระมหากรุณาธิคุณ และพระเมตตาบารมีของพระองค์อันหาที่สุดมิได้ อีกทั้งเพื่อส่งเสริมให้ผู้ฟังเกิดความรัก ความศรัทธา และยังคงรำลึกถึงพระบูรพมหากษัตริย์แห่งแผ่นดินไทยพระนาม “พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบศรรามาธิบดี จักรีนฤบดินทร สยามินทราธิราช บรมนาถบพิตร”

ด้วยแรงแห่งศรัทธาของผู้ประพันธ์เพลงที่มีต่อพระองค์ ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้สร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์เพลงนี้ขึ้น โดยใช้วัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่แฝงไว้ด้วยความหมายต่าง ๆ จำนวนมาก ที่สอดคล้องและมีความสัมพันธ์กับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ไม่ว่าจะเป็นการนำทำนองบางส่วนจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ซึ่งเปรียบเสมือนสมมติเทพอวตารแบ่งภาคลงมาเป็นพระมหากษัตริย์ รวมถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ *แสงเทียน ยามเย็น ค่ำแล้ว* และ*สายลม* การใช้กลุ่มโน้ตที่แปลงมาจากพระนาม “ภูมิพล” โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำตัวเลขต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์กับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มาใช้เป็นแนวคิดสำคัญ

บทประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นบทเพลงที่มีลักษณะเป็นการปะทะกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวเปียโนกับวงดนตรีเครื่องลมประกอบด้วยเปียโน เครื่องลมไม้ รวมถึงกลุ่มแซกโซโฟน เครื่องลมทองเหลือง และเครื่องประกอบจังหวะ บทประพันธ์เพลงนี้เป็นบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาที่มีความยาวรวมทั้งสิ้นประมาณ 30 นาที สามารถแบ่งออกเป็น 3 กระบวน ได้แก่ กระบวนที่ 1 แสงส่องไทย กระบวนที่ 2 พระมหากรุณาธิคุณ และกระบวนที่ 3 ศรัทธาแห่งพระบารมี โดยแต่ละกระบวนมีความหมายแฝงแตกต่างกันตามจินตนาการของผู้ประพันธ์เพลง (ตามที่กล่าวไว้ในบทที่ 3)

นอกจากนี้ โครงสร้างใหญ่ของแต่ละกระบวนสามารถแบ่งสังคีตลักษณ์ออกเป็นโครงสร้างต่าง ๆ โดยการแบ่งโครงสร้างในแต่ละกระบวนนั้น ผู้ประพันธ์เพลงได้นำแนวคิดมาจากวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2563: 97-98) ที่ได้อธิบายไว้ว่า โครงสร้างของบทประพันธ์เพลงสามารถถูกแบ่งออกตาม “แนวคิดหลักหรือแนวคิดสำคัญ (Idea)” ซึ่งหมายถึง การใช้วัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง โมทีฟหลัก การพัฒนาโมทีฟ ลักษณะแนวทำนองสำคัญ รวมถึงบริบทแวดล้อมอื่น ๆ เช่น ลักษณะพื้นผิว (Texture) แนวทำนองรอง แนวทำนองประกอบ เสียงประสาน และองค์ประกอบแวดล้อมอื่น ณ บริเวณหนึ่ง ๆ ของบทประพันธ์เพลง โดยองค์ประกอบเหล่านี้รวมกันเป็นหนึ่งแนวคิดสำคัญที่มีความหมายแตกต่างจากคำว่า “ทำนองหลัก” ซึ่งส่วนใหญ่หมายความถึงเฉพาะแนวทำนองหลักหรือทำนองสำคัญเพียงประการเดียว ไม่รวมถึงบริบทแวดล้อมอื่น ๆ

สำหรับอรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* ผู้ประพันธ์เพลงอธิบายถึงประเด็นแนวคิดการประพันธ์เพลง วัตถุดิบการประพันธ์ และแนวทางการประพันธ์เพลง รวมถึงประเด็นแวดล้อมอื่น ๆ ที่สำคัญ โดยจะอธิบายเรียงตามกระบวนต่าง ๆ ซึ่งแต่ละกระบวนก็จะอธิบายเรียงตามลำดับท่อน (Section) และตอน (Subsection) ที่ปรากฏ รวมถึงช่วงเชื่อม (Transition) ต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

4.1 กระบวนที่ 1 แสงส่องไทย

กระบวนที่ 1 มีความยาวรวมประมาณ 15 นาที โครงสร้างใหญ่ของกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้ประกอบด้วยแนวคิดหลักจำนวน 2 แนวคิด ได้แก่ A และ B ร่วมกับท่อนอื่น ๆ โดยโครงสร้างภายในกระบวนนี้สามารถจัดเรียงตามท่อนใหญ่เป็นท่อน A B และ A’ ตามด้วยช่วงบรรเลงเดี่ยวเปียโน และช่วงจบเพลง อย่างไรก็ตาม กระบวนนี้เริ่มต้นด้วยช่วงนำ (Introduction) จำนวน 4 ห้อง นอกจากนี้ ภายในท่อน A และ B สามารถแบ่งเป็นตอนย่อยต่าง ๆ และมีช่วงเชื่อมระหว่างท่อนและตอน อีกด้วย (ตารางที่ 4.1)

สำหรับกระบวนที่ 1 มีจำนวนห้อง (Measure) รวมทั้งสิ้น 317 ห้อง มีความเร็วจังหวะ (Tempo) ทั้งหมด 2 ค่า โดยท่อน A ใช้ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำ (Quarter Note) ♩ = 120 จังหวะต่อนาที (Beat Per Minute) ส่วนท่อน B ใช้ความเร็วจังหวะช้าลงครึ่งหนึ่งของท่อน A ดังนั้น จึงมีความเร็วจังหวะ ♩ = 60 จังหวะต่อนาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างกระบวนที่ 1

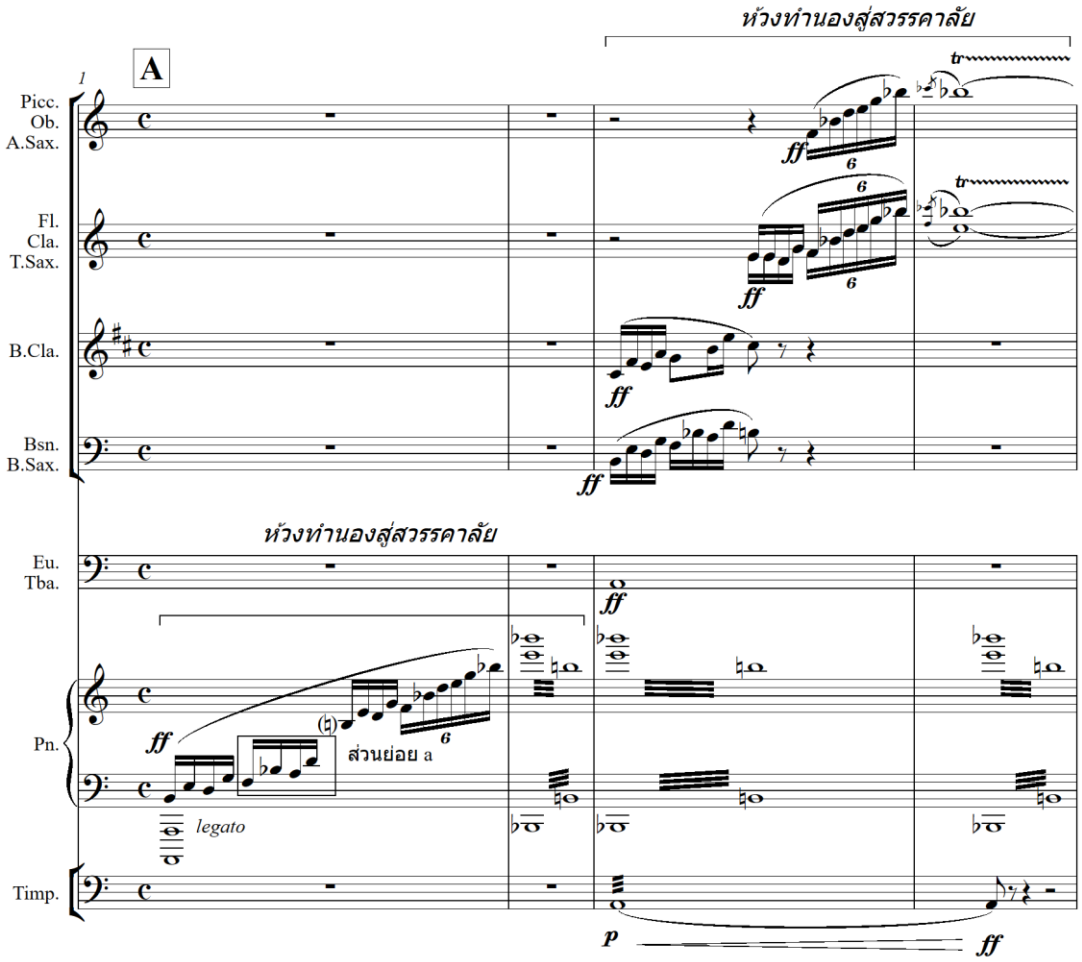
ท่อน (Section)	**ตอน (Subsection)**	**ห้องที่ (Measure)**	**จุดซ้อม (Rehearsal Mark)**
ช่วงนำ		1-4	A
A	A1	5-51	B-D
	ช่วงเชื่อม 1 (Transition 1)	52-68	E
	A2	69-101	F-H
	ช่วงเชื่อม 2 (Transition 2)	102-129	I
B	B1	130-150	J
	B2	151-168	K
	B3	169-209	L-N
	ช่วงเชื่อมกลับ (Retransition)	210-221	O
A'	A3	222-236	P
ช่วงเดี่ยวเปียโน		237-299	Q
ช่วงจบ		300-316	R

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.1 ช่วงนำ

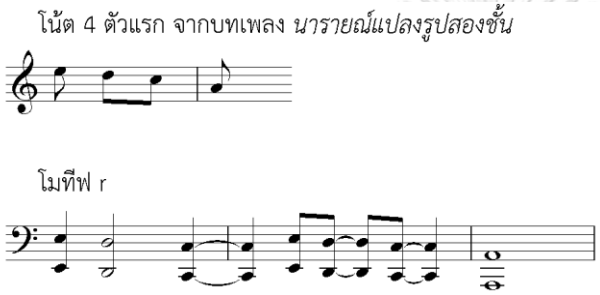
ช่วงนำของกระบวนที่ 1 มีเพียง 4 ห้อง ซึ่งเป็นการใช้ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยบนแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ (ตัวอย่างที่ 4.1) บทเพลงเริ่มต้นห้องที่ 1 บนแนวมือขวาของเปียโน จากนั้นห้องที่ 2-4 แนวเปียโนบรรเลงแบบเทรโมโล (Tremolo) ด้วยการปะทะกันระหว่างโน้ตตัว B♭ และ B♮ ทั้ง 2 มือ อีกทั้งแนวเปียโนมือขวายังมีโน้ตตัว E อยู่ระหว่างโน้ตทั้งสองอีกด้วย ซึ่งทำให้เกิดทั้งขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก

(P4) และขั้นคู่ทรัยโทนในเวลาเดียวกัน นอกจากนี้ ได้เลือกนำส่วนย่อย a ที่ปรากฏภายในห้วงทำนองนี้ไปใช้ในบทเพลงอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 4.1 การใช้ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยบริเวณช่วงนำของบทเพลง

พร้อมกันนั้นเห็นได้ว่ามีโน้ตตัว A เป็นโน้ตตัวต่ำสุดทำหน้าที่เป็นโน้ตสำคัญบนแนวมือซ้ายของเปียโน ทิมปานี และเครื่องทองเหลืองเสียงต่ำ ส่วนเครื่องลมไม้และกลุ่มแซกโซโฟนก็ใช้ห้วงทำนองเดียวกันบรรเลงเลียนแบบทั้งรูปแบบจังหวะและการเคลื่อนที่แนวทำนองจากแนวเปียโน อีกทั้งบางเครื่องดนตรีหรือกลุ่มเครื่องดนตรีก็มีการใช้ขั้นคู่ทรัยโทนเช่นกัน ในจุดเริ่มต้นจากเสียงต่ำของเปียโนนำไปสู่การไล่เสียงในช่วงเสียงของเครื่องลมไม้ สร้างทิศทางการเคลื่อนไปยังจุดสูงสุด ซึ่งสีสันของเครื่องลมไม้นั้นสื่อถึงการส่งเสด็จขึ้นสู่สรวงสวรรค์

4.1.2 ท่อน A

ท่อนนี้สามารถแบ่งออกเป็นตอน A1 และ A2 โดยมีช่วงเชื่อม 1 ขั้นระหว่างตอนทั้งสองท่อน และช่วงเชื่อมที่ 2 นำเข้าสู่ท่อน B โดยท่อน A นี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำโน้ต 4 ตัวแรกของแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นมาสร้างเป็นโมทีฟ r (ตัวอย่างที่ 4.2) ซึ่งโน้ต 4 ตัวแรกนี้ ก็เป็นโน้ตร่วมกันกับกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” นอกจากนี้ ยังใช้ส่วนย่อยและห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย รวมถึงกลุ่มโน้ตพระบารมี มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญของท่อนนี้อีกด้วย

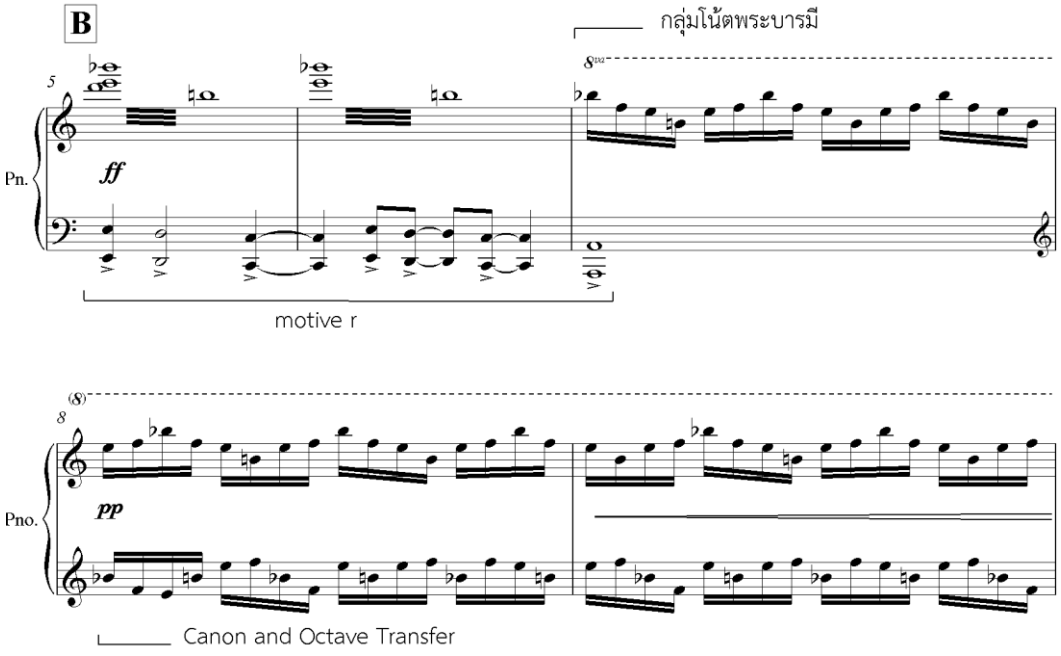
ตัวอย่างที่ 4.2 โมทีฟ r

4.1.2.1 ตอน A1

ลักษณะพื้นผิวดนตรีตอนนี้มีความหนาแน่นมาก เนื่องจากเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งวงเกือบตลอดทั้งตอน โดยที่เปียโนก็ยังคงบรรเลงอย่างต่อเนื่องแต่มีบทบาทไม่สำคัญมากนัก ตอน A1 เริ่มต้นที่จุดซ้อม B ห้องที่ 5-6 ด้วยโมทีฟ r บนแนวเปียโนมือซ้ายและกลุ่มเครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ และทิมปานี จากนั้นเปียโนนำกลุ่มโน้ตพระบารมีมาบรรเลงอย่างชัดเจนบนแนวมือขวา โดยเป็นการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ส่วนแนวเปียโนมือซ้ายบรรเลงแคนอน (Canon) ตามหลังแนวมือขวา 1 ห้อง แต่มีการปรับเปลี่ยนช่วงเสียง (Octave Transfer) ให้กับโน้ตบางตัว

เปียโนบรรเลงลักษณะแคนอนด้วยกลุ่มโน้ตพระบารมีนี้โดยตลอดจุดซ้อม B ซึ่งระหว่างเปียโนบรรเลงนั้น กลุ่มเครื่องลมไม้ก็ได้เลียนแบบการแคนอนของเปียโน โดยห้องที่ 12 ฟลูตและโอโบเข้ามาบรรเลงทบเสียงแนวมือขวาของแนวเปียโนแต่ต่ำลงขั้นคู่แปด ส่วนคลาริเน็ตเข้ามาห้องที่ 13 บรรเลงทบเสียงแนวมือซ้ายบนช่วงคู่แปดเดียวกัน เพื่อลดความแข็งกระด้างในสีสันของเสียงเปียโนทำอีกทั้งยังส่งทำนองให้เคลื่อนที่ได้อย่างนุ่มนวล ขณะที่กลุ่มเครื่องลมไม้และเปียโนบรรเลงอยู่นั้น ระฆังราว ก็ใช้กลุ่มโน้ตพระบารมีเช่นเดียวกัน เพียงแต่ไม่มีโน้ตตัว B♭ และขยายส่วนโน้ต (Augmentation) ให้เคลื่อนไหวช้าลงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น เพื่อสร้างมิติที่หลากหลายของท่วงทำนอง (ตัวอย่างที่ 4.3)

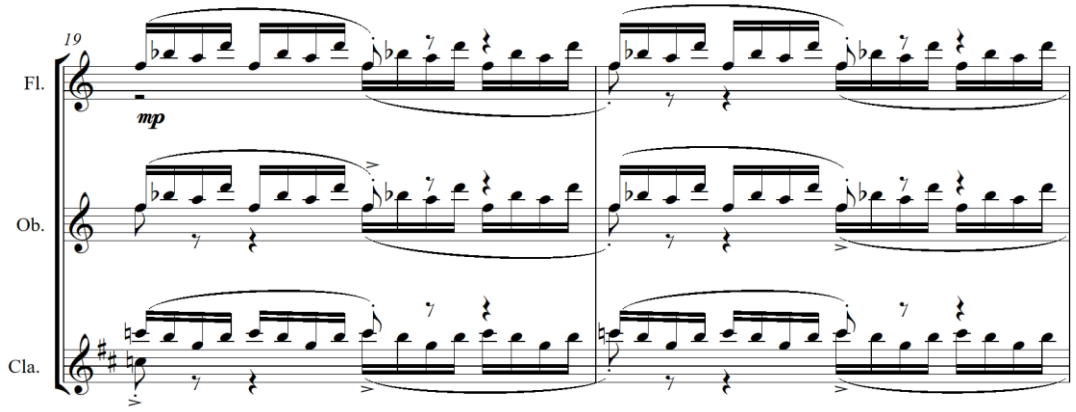
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.3 โมทีฟ r และการบรรเลงแคนอนของกลุ่มโน้ตพระบารมีบนเปียโน

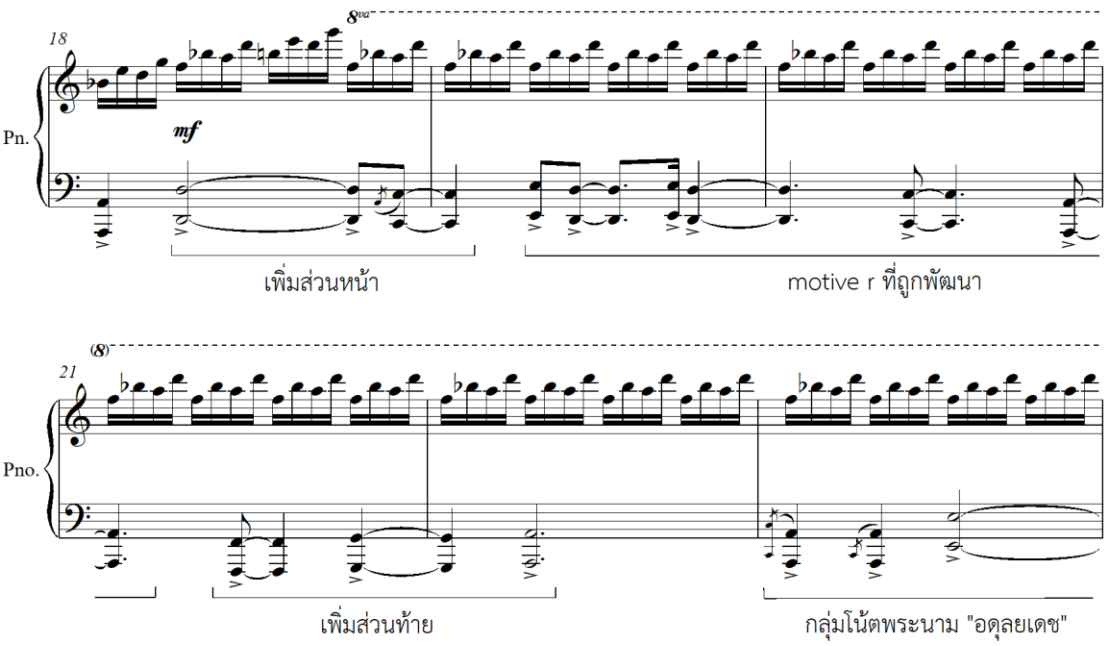


แนวคิดการใช้ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยและวิธีการบรรเลงจากช่วงนำ (จุดซ้อม A) ถูกนำกลับมาใช้อีกครั้งหนึ่งบริเวณขึ้นต้นจุดซ้อม C ห้องที่ 17-18 แต่มีการปรับเปลี่ยนให้แตกต่างออกไปเล็กน้อย จากนั้นผู้ประพันธ์เพลงได้นำส่วนย่อย a มาใช้บรรเลงแบบออสตินาโต บริเวณห้องที่ 19-24 บรรเลงโดยฟลูตและโอโบ รวมทั้งแนวมือขวาของเปียโน ส่วนคลาริเน็ตก็ใช้โน้ตจากส่วนย่อยเดียวกันเพียงแต่ตัดโน้ตตัว D ออก อีกทั้งปรับทิศทางการเคลื่อนที่เล็กน้อย เพื่อให้การเคลื่อนของโน้ตมีความเรียบยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.4) จากนั้นได้มีการพัฒนาส่วนย่อยดังกล่าวเล็กน้อยโดยการทดเสียง (Transpose) แต่ยังคงรูปแบบจังหวะและทิศทางเคลื่อนที่ของห้วงทำนองเดิมไว้

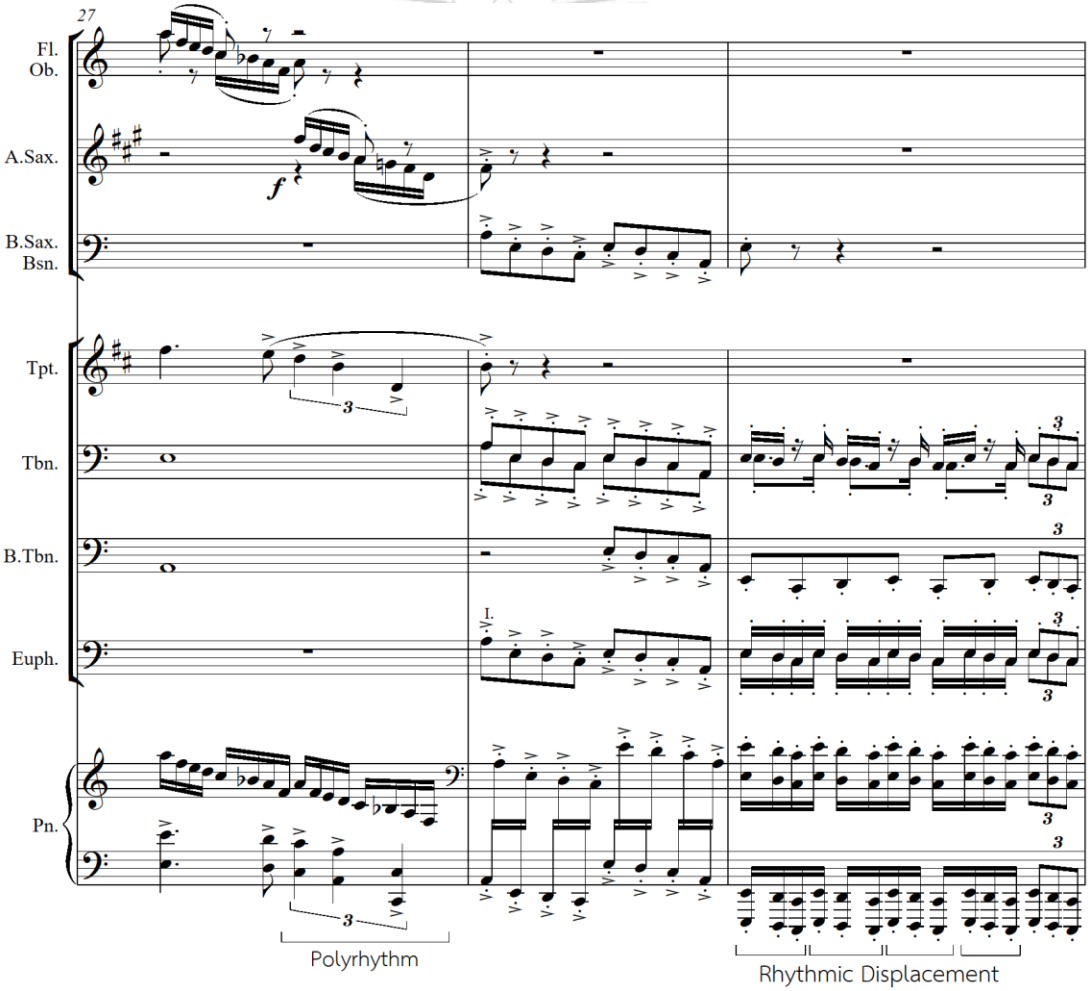
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 4.4 การบรรเลงออสตินาโตที่ได้มาจากส่วนย่อยของห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย

ขณะที่กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงส่วนย่อยออสตินาโตอยู่นั้น โมทีฟ r ก็ได้ถูกพัฒนาและปรับเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ เพื่อให้การเคลื่อนทำนองมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น อีกทั้งเพิ่มส่วนหน้าและส่วนท้ายของโมทีฟให้ยาวมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4.5) บรรเลงโดยยูโฟเนียมและเปียโนมือซ้าย จากนั้นโมทีฟนี้ได้ถูกนำไปพัฒนาและขยายต่อกระทั่งจบจุดซ้อม C

ตัวอย่างที่ 4.5 การพัฒนาโมทีฟ r โดยการเพิ่มส่วนหน้าและส่วนท้าย



ช่วงท้ายจุดซ้อม C ตั้งแต่ห้องที่ 23 กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” เริ่มเข้ามามีบทบาทอย่างชัดเจน โดยเฉพาะแนวมือซ้ายของเปียโนและทรัมเป็ต นอกจากนี้ ห้องที่ 25-27 เริ่มมีการใช้เทคนิคหลากลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) ระหว่างโน้ตตัวเขบ็ตสองชั้น กับโน้ตตัวดำสามพยางค์ อีกทั้งมีการเคลื่อนที่ของโน้ตทิศทางลงอย่างต่อเนื่อง กระทั่งห้องที่ 28-29 กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” ถูกบรรเลงบนรูปแบบจังหวะที่ให้ความรู้สึกกระชั้นเร่งรีบด้วยการใช้โน้ตและรูปแบบจังหวะที่ทำให้เกิดการขัดแย้งกับอัตราจังหวะที่เป็นจริง (Rhythmic Displacement) นอกจากนี้ เปียโนนำวิธีการบรรเลงกระโดดขั้นคู่ 8 แบบฆ้องมาใช้กับกลุ่มโน้ตนี้ (ตัวอย่างที่ 4.6)

ตัวอย่างที่ 4.6 กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” บนเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบต่าง ๆ

จุดซ้อม D (ห้องที่ 30-43) เป็นการผสมผสานแนวคิดจากจุดซ้อม A, B และ C โดยแนวคิดจากจุดซ้อม A ถูกนำมาใช้ตอนเริ่มจุดซ้อม D (ห้องที่ 30-34) เช่นเดียวกัน แต่บริเวณนี้ลักษณะคล้าย

กับตอนเริ่มต้นจุดซ้อม C มากกว่า อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงได้ปรับแนวเสียงเครื่องดนตรีใหม่เล็กน้อย จากนั้นห้องที่ 34-37 ดนตรีช่วงนี้คล้ายช่วงขึ้นต้นจุดซ้อม B โดยเปียโนนำกลุ่มโน้ตพระบารมีมาบรรเลงด้วยรูปแบบแคนอนเช่นเดียวกับจุดซ้อม B และได้เพิ่มไวบราโฟนให้บรรเลงทบเสียงกับแนวเปียโนมือขวาแต่ต่ำลงขั้นคู่ 8 เพื่อให้เสียงของไวบราโฟนช่วยสร้างความชัดเจนของหัวเสียงของเปียโน

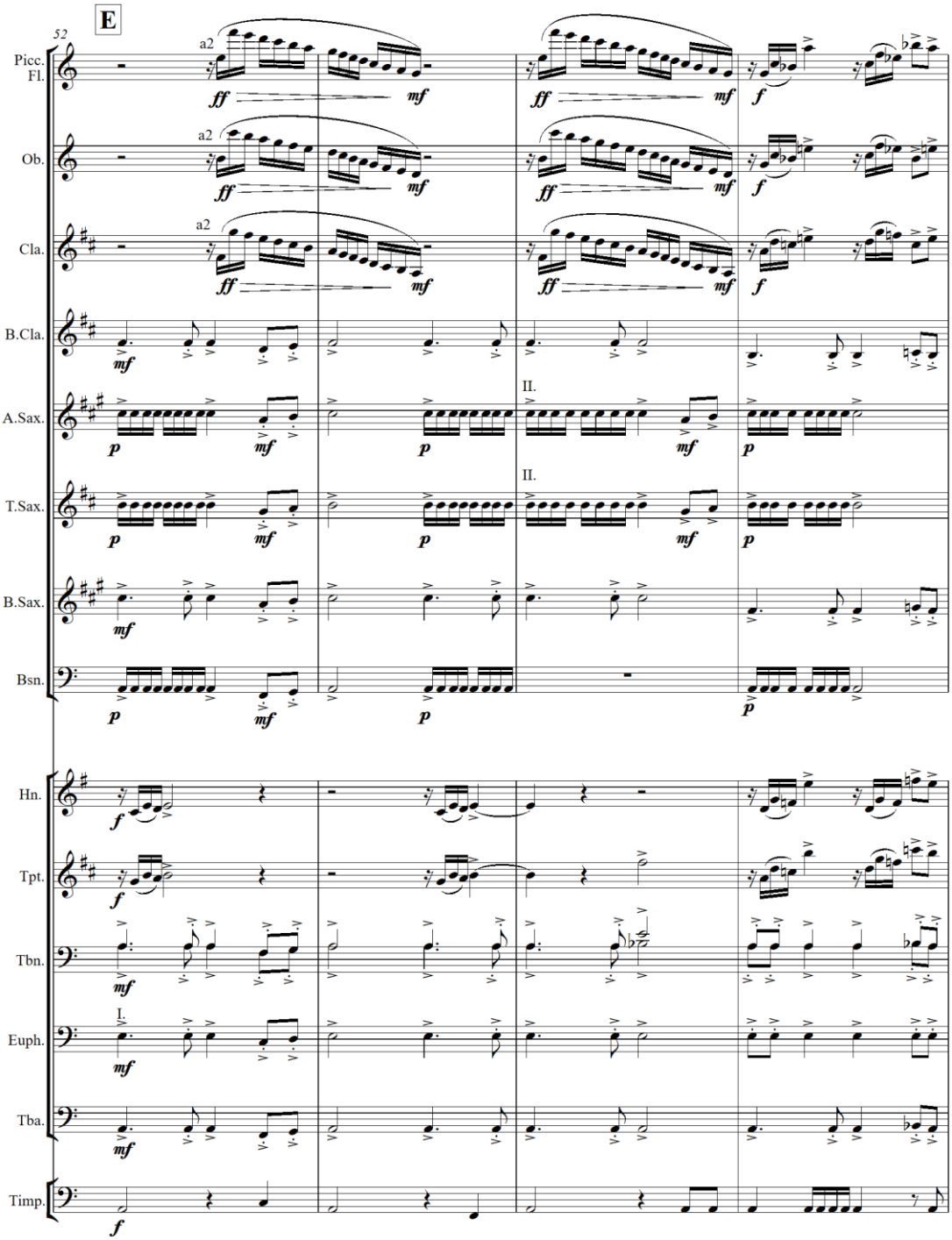
ต่อมาจุดซ้อม D ห้องที่ 39-43 แนวคิดการใช้ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยและส่วนย่อย a ที่บรรเลงโดยมือขวาของเปียโน (ทบเสียงด้วยฟลูต โอโบ และคลาริเน็ต) และโมทีฟ r ซึ่งบรรเลงโดยมือซ้ายจากจุดซ้อม C ย้อนกลับมาในช่วงสั้น ๆ แต่มีการปรับแนวเสียงเครื่องดนตรีใหม่เล็กน้อย โดยส่วนย่อย a เพิ่มเครื่องดนตรีไวบราโฟน ส่วนโมทีฟ r เปลี่ยนมาทบเสียงด้วยเครื่องเสียงต่ำ ทูบา บาสซูน เทเนอร์แซกโซโฟน และบาริโทนแซกโซโฟน เพื่อสร้างความหนักแน่นให้กับโมทีฟนี้ ต่อมาช่วงท้ายของจุดซ้อม D ห้องที่ 44-51 นำแนวคิดจากช่วงท้ายของจุดซ้อม C (ห้องที่ 23-29) มาใช้ แต่ได้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนระดับเสียง และจัดแนวเสียงเครื่องดนตรีให้แตกต่างจากเดิม โดยการลดระดับเสียงของโอโบและคลาริเน็ตเพื่อขยายช่วงเสียงให้กว้างขึ้น ส่งผลให้เกิดความแตกต่างของพื้นผิวที่พัฒนาขึ้นจากจุดซ้อม C

4.1.2.2 ช่วงเชื่อม 1

จุดซ้อม E เข้าสู่ช่วงเชื่อม 1 (ห้องที่ 52-68) โดยช่วงแรกของบริเวณจุดซ้อมนี้ เนื้อดนตรีมีความหนาแน่นมาก ซึ่งเป็นการปะทะกันระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรี (Antiphonal) ไม่ว่าจะเป็นระหว่างเครื่องดนตรีเสียงสูงกับเสียงต่ำ หรือกลุ่มเครื่องลมไม้กับเครื่องลมทองเหลือง หรือระหว่างกลุ่มแนวทำนองย่อยที่แตกต่างกัน หรือแม้กระทั่งการใช้ความเข้มเสียง (Dynamic) แตกต่างกันอย่างมาก นอกจากนี้ การเคลื่อนที่ของแนวทำนองต่าง ๆ เป็นแนวทำนองที่เคลื่อนที่ลงด้วยความเร็วโน้ตเขบ็ตสองชั้น วนอยู่รอบ ๆ หรือมีแนวโน้มวิ่งเข้าโน้ตตัว A ซึ่งเป็นโน้ตตัวต่ำที่บรรเลงโดยทูบาและทิมปานี พร้อมกันนั้นเสียงประสานแนวตั้งมีแนวโน้มการใช้ขั้นคู่ 4-5 และขั้นคู่ 2 เป็นอย่างมาก ผนวกกับการเคลื่อนที่แบบขนาน (Parallel) ของขั้นคู่ดังกล่าว อีกทั้งมีแนวดนตรีซึ่งเป็นการบรรเลงโน้ตเบาและซ้ำเป็นขั้นคู่ 5 ด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ทำหน้าที่เป็นพื้นหลัง (Background) ให้กับบริเวณนี้อีกด้วย ทั้งหมดนี้คือการสร้างทำนองโดยผสมผสานเทคนิคการเคลื่อนโน้ต การใช้ระดับเสียง และความเข้มเสียงที่ต่างกันระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชนิด (ตัวอย่างที่ 4.7)

จากนั้นช่วงท้ายของจุดซ้อม E ตั้งแต่ห้องที่ 63-68 ยังคงมีลักษณะเป็นการบรรเลงปะทะกันระหว่างเสียง แต่ดนตรีโดยรวมผ่อนคลายลง เนื่องจากเป็นกลุ่มการบรรเลงของหน่วยทำนองเล็ก ๆ ที่ใช้โน้ตเพียงไม่กี่ตัว ด้วยการทบเครื่องดนตรีเพียงไม่กี่เครื่อง และมีพื้นผิวดนตรีเบาบาง ไม่หนาแน่นเท่ากับช่วงแรก ซึ่งบริเวณนี้ผู้วิจัยจินตนาการรูปแบบของการบรรเลงฆ้องมาใช้กับเปียโนและการสร้าง

สีสันจากความแตกต่างของกลุ่มเครื่องดนตรี โดยเครื่องดนตรีแต่ละชนิดบรรเลงกระโดดโน้ตซ้ำเป็นขั้นคู่ 8 กว้าง 4 ช่วงเสียง ซึ่งแนวเครื่องดนตรีอื่นก็เลียนแบบวิธีการกระโดดขั้นคู่ 8 นี้เช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 4.7 การบรรเลงปะทะกันของกลุ่มเครื่องดนตรี

4.1.2.3 ตอน A2

ตอน A2 ครอบคลุมจุดซ้อม F-H โดยเป็นการนำแนวคิดและวัตถุดิบการประพันธ์เพลงมาจากช่วงนำและตอน A1 แต่ได้ปรับเปลี่ยนมาให้เปียโนมีบทบาทโดดเด่น ซึ่งจะเห็นได้ว่ายังคงใช้ส่วนย่อยและห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” และกลุ่มโน้ตพระบารมี รวมถึงโมทีฟ r ที่ได้มาจากโน้ต 4 ตัวแรกของแนวทำนองเพลงนารายณ์แปลงรูปสองชั้น และการพัฒนาโมทีฟ r ตลอดทั้งตอน A2

จุดซ้อม F เปียโนมีบทบาทสำคัญมา โดยแนวมือขวาส่วนใหญ่บรรเลงห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยที่มีการไล่ขึ้นลงสลับไปมา และมีการซ้ำเล็กน้อยของส่วนย่อย a ช่วงท้ายจุดซ้อมมีโน้ตเคลื่อนที่ลงทีละขั้นแบบบันไดเสียงด้วยความเร็วโน้ตเขบ็ตสองชั้น ส่วนแนวมือซ้าย บรรเลงโมทีฟ r การพัฒนาโมทีฟและกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” บริเวณ 2 ห้องสุดท้าย (ห้องที่ 80-81) ของจุดซ้อม F นำมามาจากช่วงท้ายจุดซ้อม C โดยเปียโนบรรเลงกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” ด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นกระโดดขั้นคู่ 8 ตามด้วยรูปแบบจังหวะที่ขัดแย้งกับอัตราจังหวะที่เป็นจริง และสร้างความชัดเจนของกระแสการเคลื่อนโน้ตด้วยการค่อย ๆ เพิ่มและลดระดับความเข้มเสียง

ส่วนจุดซ้อม G นำแนวคิดจากช่วงนำมาใช้ แต่พื้นผิวดนตรีเบาบางกว่า เพื่อให้เปียโนนำเสนอทำนองได้อย่างโดดเด่น เปียโนยังคงมีบทบาทต่อเนื่องมาจากจุดซ้อม F ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยและแนวดนตรีอื่นที่บรรเลงคล้ายกับช่วงนำถูกบรรเลงซ้ำ 3 ครั้ง จากนั้นช่วงท้ายจุดซ้อม G ไวบราโฟนบรรเลงกลุ่มโน้ตพระบารมี ส่วนเปียโนมือขวาบรรเลงแนวทำนองเคลื่อนที่ลงด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้นและเสียงประสานแนวตั้งที่มีขั้นคู่ 4-5 และขั้นคู่ 2 เป็นส่วนประกอบสำคัญ ต่อมาจุดซ้อม H เป็นช่วงท้ายของตอน A2 นำแนวคิดมาจากจุดซ้อม D แต่มีพื้นผิวเบาบางกว่าและจำนวนห้องน้อยกว่า โดยจุดซ้อม H ได้มีการปรับเปลี่ยนแนวเสียงเครื่องดนตรีให้แตกต่างจากเดิมเล็กน้อย และให้เปียโนหยุดบรรเลงตลอดทั้งจุดซ้อมนี้

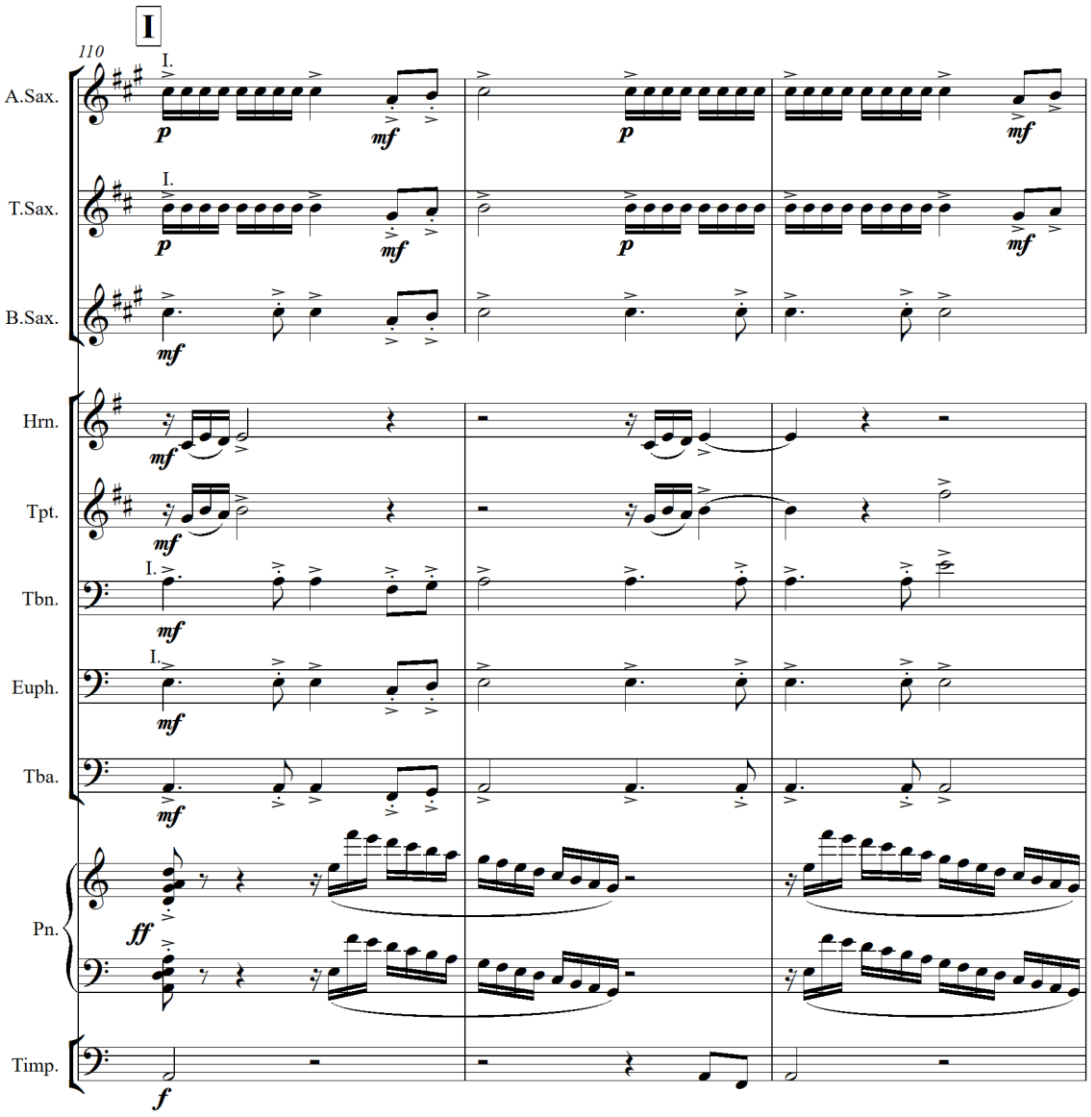
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

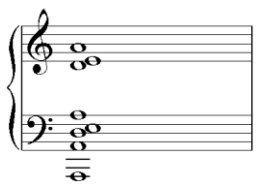
4.1.2.4 ช่วงเชื่อม 2

แนวคิดของช่วงเชื่อมนี้คล้ายกับช่วงเชื่อม 1 โดยช่วงเชื่อม 2 อยู่บริเวณจุดซ้อม I ซึ่งเป็นช่วงเชื่อมที่ทำหน้าที่นำเข้าสู่ท่อน B แนวคิดการปะทะกันระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรียังคงเป็นลักษณะสำคัญของช่วงเชื่อมนี้ เพียงแต่ปรับเปลี่ยนมาเป็นให้เปียโนบรรเลงปะทะกับกลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องลมอื่น (ตัวอย่างที่ 4.8) สำหรับการใช้วัตถุดิบการประพันธ์เพลงยังคงเป็นแบบเดิม อีกทั้งยังรักษาความสำคัญของเสียงประสานที่ใช้ขั้นคู่ 4-5 และขั้นคู่ 2 ไว้

นอกจากนี้ 3 ห้องสุดท้ายของจุดซ้อม I (ห้องที่ 127-129) หรือเป็นช่วงสุดท้ายท่อน A เป็นการใช้ส่วนประกอบของขั้นคู่สำคัญ คือ ขั้นคู่ 4-5 และขั้นคู่ 2 (ตัวอย่างที่ 4.9) อีกทั้งเป็นการบรรเลง

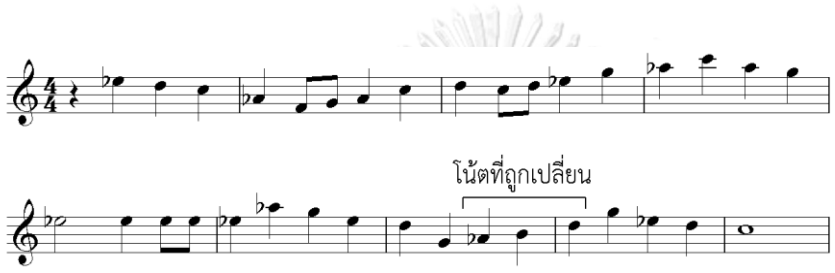
เสียงลากยาว เสมือนเป็นการทำให้เสียงดนตรีหยุดนิ่ง เพื่อเตรียมตัวเปลี่ยนความเร็วจังหวะให้ช้าลงครึ่งหนึ่งในท่อน B ได้อย่างราบรื่นยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 4.8 การบรรเลงปะทะกันระหว่างเปียโนและกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น

ตัวอย่างที่ 4.9 เสียงประสานสุดท้ายของท่อน A



4.1.3 ท่อน B

ท่อนนี้สามารถแบ่งออกเป็นตอน B1, B2 และ B3 โดยไม่มีมีช่วงเชื่อมขั้นระหว่างตอน แต่จะมีช่วงเชื่อมกลับนำกลับสู่ท่อน A’ สำหรับแนวคิดการประพันธ์เพลงที่สำคัญของท่อน B ผู้ประพันธ์เพลงได้นำแนวทำนอง 8 ห้องแรก จากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ (ดูตัวอย่างที่ 3.1 หน้า 42 ประกอบ) แต่ผู้ประพันธ์เพลงมิได้ใช้แนวทำนองอย่างตรงไปตรงมา ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้ปรับโน้ตบางตัวของแนวทำนองดังกล่าว (ตัวอย่างที่ 4.10)

ตัวอย่างที่ 4.10 แนวทำนองท่อน B แปลงมาจากบทเพลง นารายณ์แปลงรูปสองชั้น

แนวทำนองสำคัญที่ถูกใช้ในท่อน B ผู้ประพันธ์เพลงได้แปลงมาจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* โดยใช้วิธีการขยายส่วนโน้ตให้เพิ่มขึ้น 1 เท่า อีกทั้งผู้ประพันธ์เพลงได้แปลงโน้ตตัว E และ A ให้ต่ำลงครึ่งเสียง เป็นโน้ตตัว E♭ และ A♭ นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้ปรับเปลี่ยนโน้ตช่วงท้ายบางตัว โดยแนวทำนองที่ถูกปรับนี้ ผู้ประพันธ์ให้ชื่อทำนองนี้ว่า “ทำนองพระนารายณ์”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

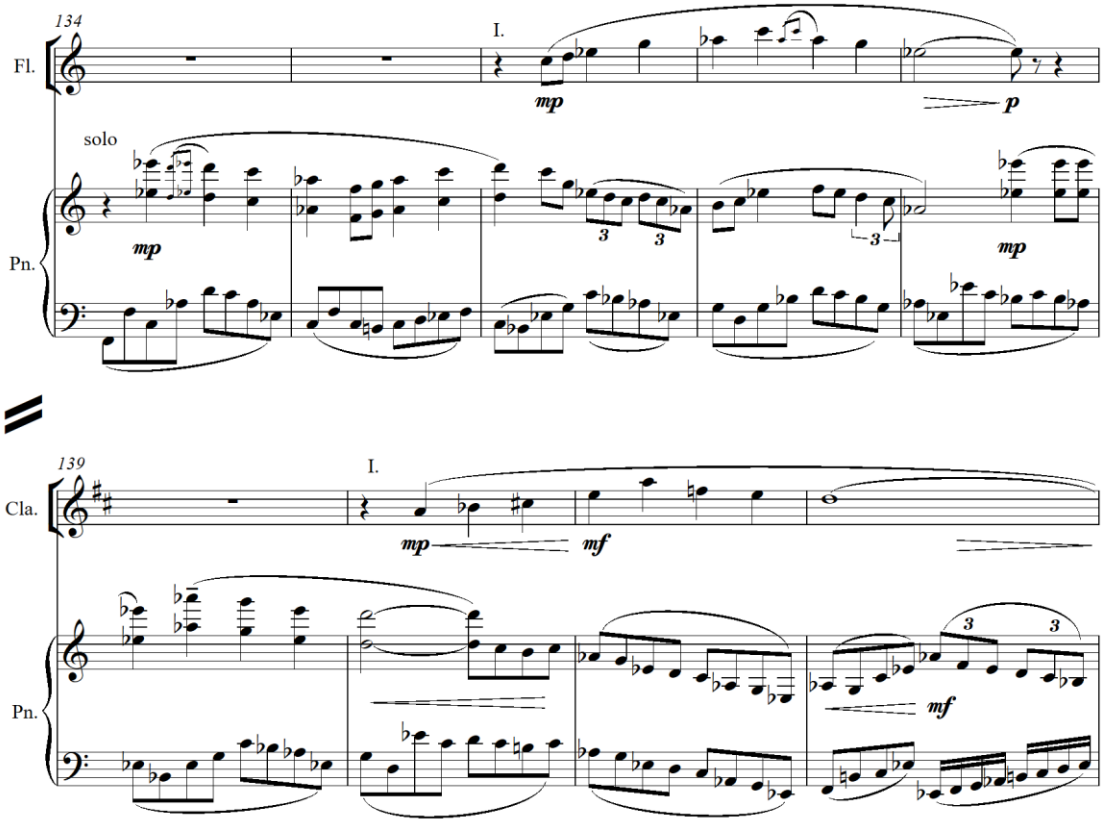
4.1.3.1 ตอน B1

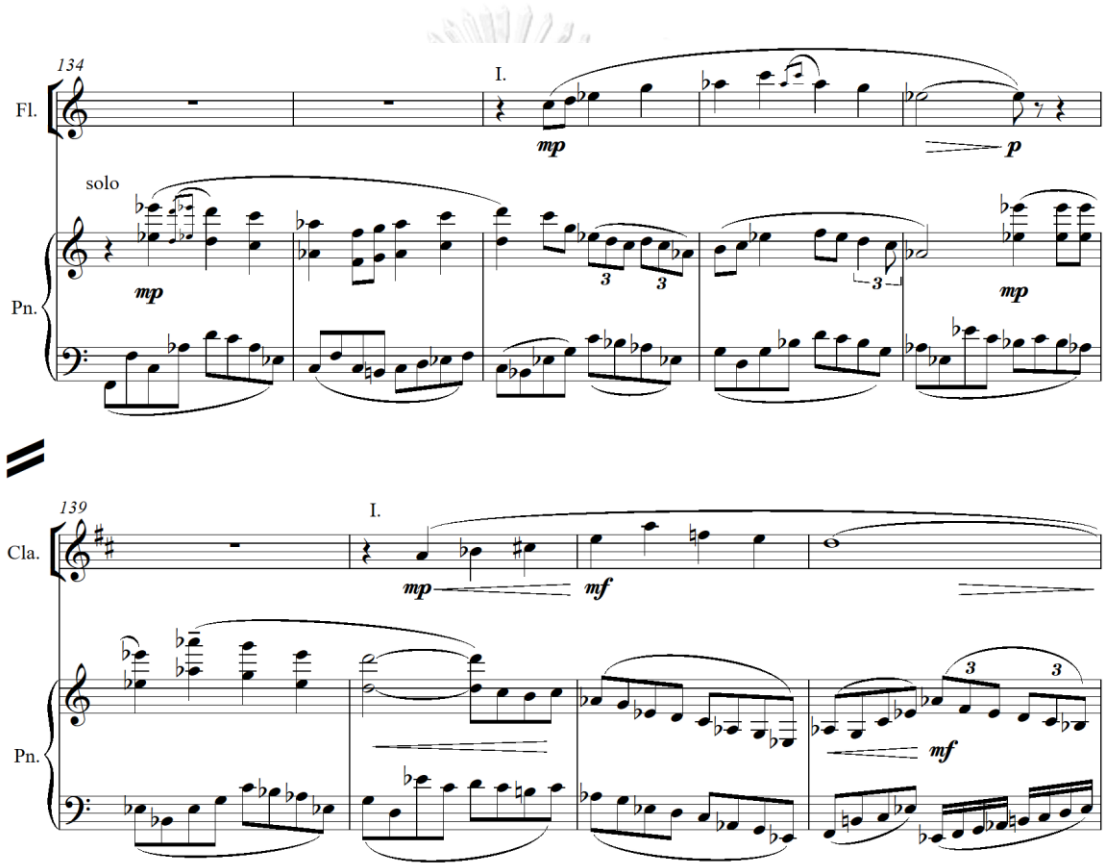
ตอน B1 เป็นตอนที่มีพื้นผิวโดยรวมเบาบาง เปียโนยังคงมีบทบาทสำคัญ แต่มีเครื่องเป่าลมไม้บรรเลงสลับรับแนวทำนองพระนารายณ์ นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงมีแนวคิดให้เปียโนบรรเลงพื้นผิวแบบพอลิโฟนี (Polyphony) โดยที่มีแนวทำนองรองสอดรับหรือดำเนินไปพร้อมกับแนวทำนองพระนารายณ์ เมื่อทำนองพระนารายณ์มีการใช้โน้ตตัว E♭ และ A♭ ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้แนวทำนองรองให้ที่มีโน้ตตัว E♭ และ A♭ เช่นกัน

อย่างไรก็ตาม หากสังเกตแนวทำนองพระนารายณ์ ผู้ประพันธ์เพลงตั้งใจให้มีโน้ตตัว B♮ เป็นส่วนหนึ่งของแนวทำนอง ทั้งนี้เพื่อแนวทำนองรองและแนวดนตรีประกอบอื่น ผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกใช้โน้ตตัว B♭ สลับกับโน้ตตัว B♮ ในบางโอกาส เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงต้องการให้สอดคล้องกับกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และกลุ่มโน้ตพระบารมีที่มีโน้ตทั้ง 2 ตัวนี้

นอกจากนี้ แนวคิดการประพันธ์เพลงท่อน B ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงใช้โน้ตตัว B♭, E♭ และ A♭ อาจพิจารณาได้ว่าเป็นโน้ตที่เกิดขึ้นในกลุ่มเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์ อย่างไรก็ตาม แนวคิดเบื้องต้นของผู้ประพันธ์เพลง มิได้มาจากพื้นฐานกลุ่มเสียงดังกล่าว โน้ตทั้ง 3 ที่ปรากฏ เกิดขึ้นจากเสียงที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการ ณ ขณะนั้น ดังนั้น ทั้งแนวทำนองและเสียงประสานที่เกิดขึ้น จึงไม่ได้อยู่บนพื้นฐานของกลุ่มเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์แต่อย่างใด

ช่วงเริ่มต้นของตอน B1 ห้องที่ 130-133 เปียโนมีทิศทางการเคลื่อนที่คล้ายกับห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยที่ปรากฏในช่วงนำของบทเพลง แต่ในตอน B1 นี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกปรับระดับเสียงโน้ตตัว B, A และ E ให้ต่ำลงเป็น โน้ตตัว B♭, A♭ และ E♭ ตามลำดับ ต่อมาห้องที่ 134-142 แนวทำนองพระนารายณ์ปรากฏครั้งแรกบนแนวเปียโนบรรเลงสลับกับสีสันของทำนองที่งดงามโดยฟลูตและคลาริเน็ต (ตัวอย่างที่ 4.11) โดยมีฮอร์นทั้งหมดบรรเลงเสียงประสานขั้นคู่ 5 ประกอบเป็นส่วนใหญ่

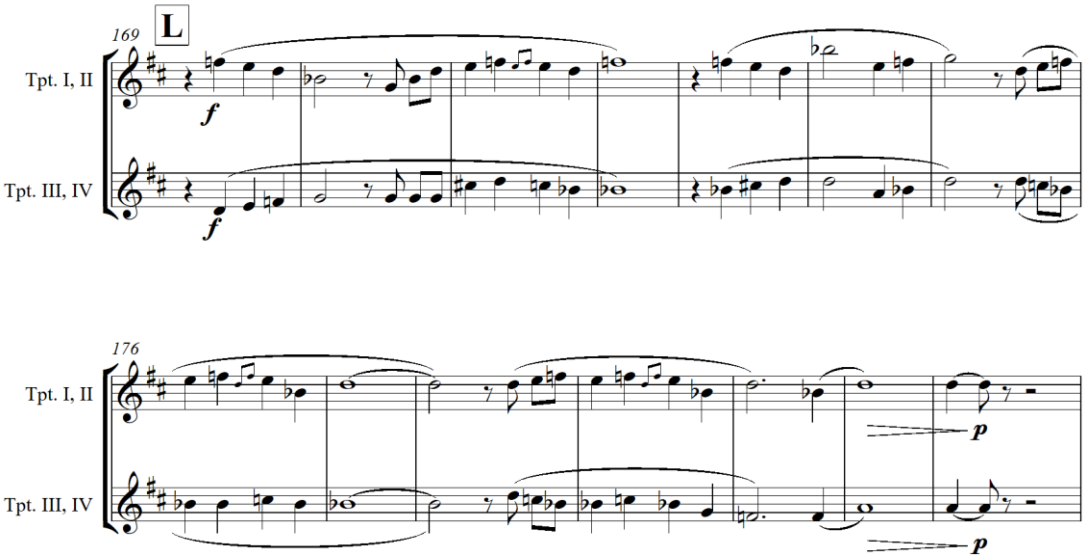
ตัวอย่างที่ 4.11 แนวทำนองพระนารายณ์ในตอน B1

ช่วงท้ายตอน B1 รูปแบบจังหวะที่นำมาจากแนวทำนองเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ปรากฏขึ้น 3 ครั้งต่อเนื่องกันบนแนวทรัมเป็ต ระหว่างห้องที่ 143-148 โดยรูปแบบจังหวะที่ปรากฏเป็นการขยายค่าความยาวจังหวะจากเดิม พร้อมทั้งมีการพัฒนารูปแบบจังหวะเล็กน้อย แต่ยังรักษาโครงสร้างจังหวะแบบเดิมไว้ จากนั้นรับด้วยส่วยย่อยจากแนวทำนองพระนารายณ์ที่ถูกพัฒนา ซึ่งบรรเลงโดยฮอร์นก่อนที่เข้าสู่ท่อน B2 เวลาเดียวกันนั้นขณะที่เครื่องดนตรีอื่นบรรเลงแนวทำนองพระนารายณ์ แนวเปียโนบรรเลงทำนองรองด้วยเทคนิคหลากลักษณะจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4.12)

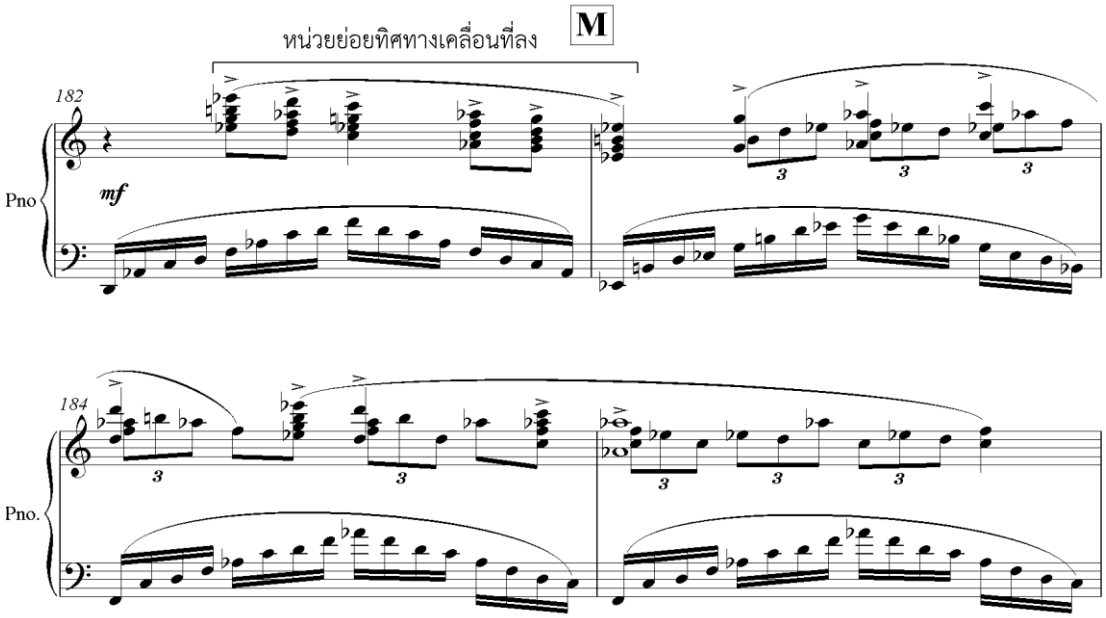
ตัวอย่างที่ 4.12 ช่วงท้ายท่อน B1 และการพัฒนาส่วนย่อยแนวทำนองพระนารายณ์

4.1.3.2 ตอน B2

ตอน B2 พื้นผิวยังคงเบาบาง พร้อมทั้งให้ความสำคัญกับเปียโนมากกว่าตอน B1 โดยแนวทำนองพระนารายณ์ถูกนำเสนออีกครั้งบนแนวเปียโนมือขวาตลอดทั้งตอน มิได้สลับกันบรรเลงแนวทำนองกับเครื่องดนตรีอื่น รวมถึงรูปแบบจังหวะก็เช่นเดียวกัน แนวเปียโนเป็นผู้บรรเลงเพียงเครื่องเดียว อย่างไรก็ตามแนวทำนองรองมือซ้ายของเปียโนแตกต่างจากตอน B1 โดยแนวทำนองรองบนมือซ้ายของตอน B2 นี้ เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น อีกทั้งแนวเปียโนไม่ได้บรรเลงเทคนิคหลากลักษณะจังหวะตลอดทั้งตอน กระทั่งห้องที่ 167 เปียโนและเครื่องดนตรีอื่น ได้แก่ โอโบ คลาริเน็ต และบาสซูน บรรเลงเทคนิคหลากลักษณะจังหวะเล็กน้อย จากนั้นห้องที่ 168 เครื่องลมไม้เคลื่อนที่ทีละขั้นคล้ายบันไดเสียงในทิศทางตรงกันข้าม (Contrary Motion) อย่างรวดเร็วด้วยกลุ่มโน้ตพยางค์เขบ็ตสองชั้น เพื่อสร้างทิศทางของพื้นผิวที่กว้างขึ้น นำเข้าสู่ตอน B3

4.1.3.3 ตอน B3

ตอน B3 พื้นผิวดนตรีกลับมาหนาแน่นเป็นบางช่วงด้วยเครื่องดนตรีเกือบทั้งวงสลับกับการบรรเลงของแนวเปียโน โดยห้องที่ 169-182 แนวทำนองพระนารายณ์ถูกพัฒนาให้ต่างจากเดิมไม่มากนัก บรรเลงบนแนวทรัมเป็ต 1 และ 2 พร้อมกันนั้นมีทำนองรองบนแนวทรัมเป็ต 3-4 บรรเลงแบบสวนทางแนวทำนองพระนารายณ์เป็นส่วนใหญ่ (ตัวอย่างที่ 4.13)

ตัวอย่างที่ 4.13 การพัฒนาแนวทำนองพระนารายณ์และทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทรัมเป็ต

ต่อมาห้องที่ 183-190 เปียโนกลับมารับบทบาทสำคัญด้วยการบรรเลงแนวพัฒนาทำนองพระนารายณ์ ซึ่งแตกต่างจากแนวพัฒนาทำนองของทรัมเป็ต นอกจากนี้ แนวเปียโนเริ่มต้นด้วยแนวคิดจากหน่วยย่อยที่เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางการเคลื่อนที่ลง (ดูตัวอย่างที่ 3.1 หน้า 42 ประกอบ) อีกทั้งนำเทคนิคหลากลักษณะจังหวะกลับมาใช้ช่วงนี้อย่างมาก โดยแนวมือขวาใช้กลุ่มโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น ส่วนมือซ้ายเคลื่อนที่อย่างรวดเร็วด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น (ตัวอย่างที่ 4.14)

ตัวอย่างที่ 4.14 การพัฒนาแนวทำนองพระนารายณ์บนแนวเปียโน

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ระหว่างห้องที่ 191-199 เครื่องลมไม้เคลื่อนที่ทีละขั้นคล้ายบันไดเสียงในทิศทางตรงกันข้ามอย่างรวดเร็วด้วยกลุ่มโน้ตพยางค์เขบ็ตสองชั้น กลับมาอีกครั้งเพื่อปะทะกับหน่วยย่อยที่เป็นการเคลื่อนที่ลงของทำนองบนแนวเปียโน จากนั้นช่วงท้ายตอน B3 ห้องที่ 200-209 เปียโนใช้แนวคิดการบรรเลงคล้ายกับช่วงแรกของตอนเดียวกันนี้ แต่มีการพัฒนาพร้อมทั้งปรับระดับเสียงให้แตกต่างออกไป นอกจากนี้ แนวมือซ้ายเปลี่ยนมาบรรเลงกลุ่มโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น จึงทำให้บริเวณมีเทคนิคหลากลักษณะจังหวะไม่มากนัก

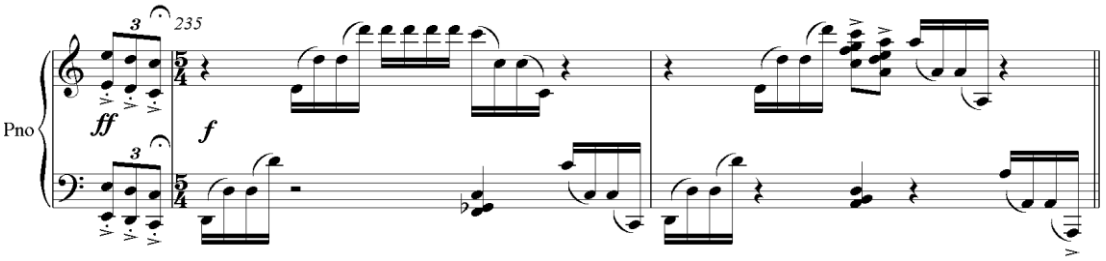
4.1.3.4 ช่วงเชื่อมกลับ

ช่วงเชื่อมกลับบริเวณจุดซ้อม O แนวเปียโนยังคงบรรเลงอย่างต่อเนื่อง โดย 4 ห้องแรกเปียโนบรรเลงเน้นด้วยเสียงประสานแนวตั้งที่เป็นขั้นคู่ 4-5 จากนั้นโอโบ ฟลูต และคลาริเน็ต ค่อย ๆ เข้ามาทีละเครื่องโดยการไล่โน้ตคล้ายบันไดเสียงด้วยกลุ่มโน้ตพยางค์เขบ็ตสองชั้น ทำให้เกิดหลากลักษณะจังหวะจากกลุ่มโน้ตพยางค์ที่มีจำนวนต่างกัน เช่น 3, 5, 6 และ 7 ตัว รวมถึงโน้ตเขบ็ตสองชั้นแบบธรรมดา ผนวกกับการเคลื่อนที่ของโน้ตในทิศทางตรงกันข้าม จนกระทั่งดนตรีมาหยุดนิ่งที่ห้อง 221 ด้วยขั้นคู่ทรัยโทน ก่อนกลับเข้าสู่ท่อน A’

สำหรับแนวคิดการประพันธ์เพลงท่อน B อาจพิจารณาได้ว่า เสียงประสานแนวตั้งหรือแม้แต่แนวทำนองต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นบนแนวนอน บางกรณีอาจวิเคราะห์ได้ว่ามีองค์ประกอบของทรัยแอด (Triad) หรือคอร์ด (Chord) หรือแม้กระทั่งคอร์ดขยาย (Extended Chord) ใดคอร์ดหนึ่งได้เช่นกัน อย่างไรก็ตาม แนวคิดเบื้องต้นของผู้ประพันธ์เพลงตามที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้ประพันธ์เพลงมิได้ให้ความสำคัญกับประเด็นเหล่านี้ ผู้ประพันธ์เพลงมิได้คำนึงว่าเสียงประสานแนวตั้งหรือแนวทำนองจะสามารถวิเคราะห์เป็นคอร์ดใด ซึ่งจะเห็นได้อีกว่าหากต้องการพิจารณาโครงสร้างการดำเนินคอร์ด (Harmonic Progression) ก็อาจไม่พบความสัมพันธ์ใดที่อยู่ภายใต้เงื่อนไขกฎเกณฑ์วิธีการประสานเสียงแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony) ดังนั้น การใช้เสียงประสานแนวตั้งและโน้ตต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นบนแนวทำนองรองนั้น เพื่อให้เหมาะสมกับแนวทำนองสำคัญบริเวณนั้น ๆ พร้อมทั้งเป็นไปตามความรู้สึกและความต้องการของผู้ประพันธ์เพลงขณะนั้นทั้งสิ้น

4.1.4 ท่อน A’ (ตอน A3)

ท่อน A’ เป็นการกลับมาของท่อน A ด้วยความเร็วจังหวะเดิม (♩ = 120) แต่เป็นเพียงท่อนสั้น ๆ (ตอน A3 ห้องที่ 222-236) ทั้งนี้ผู้ประพันธ์เพลงต้องการให้บทประพันธ์เพลงเคลื่อนไหวเร็วขึ้นเพื่อนำเข้าสู่ช่วงเดี่ยวเปียโนได้อย่างต่อเนื่อง โดยผู้ประพันธ์เพลงได้นำแนวคิดและวัตถุดิบการประพันธ์เพลงจากท่อน A กลับมาใช้อีกครั้งหนึ่งบริเวณจุดซ้อม P ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงออสตินาโตของส่วนย่อย a จากห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” และแนวทำนองจากการพัฒนาโมทีฟ r (รวมส่วนขยายทั้งส่วนหน้าและส่วนท้าย) บนแนวยูโฟเนียม (ดูตัวอย่างที่ 4.4-4.6 หน้า 56-57 ประกอบ) ยกเว้นไม่ใช้กลุ่มโน้ตพระบารมีในตอน A3 นี้ สำหรับห้องที่ 236-236 (2 ห้องสุดท้ายของตอน A3) นำมาจากช่วงเชื่อม 1 และ 2 ซึ่งปรากฏอยู่ภายในท่อน A โดยเป็นการบรรเลงเปียโนเลียนแบบฆ้องด้วยการกระโดดโน้ตซ้ำเป็นขั้นคู่ 8 ที่มีความกว้างถึง 4 ช่วงเสียง (ตัวอย่างที่ 4.15)

ตัวอย่างที่ 4.15 เปียโนบรรเลงกระโดดขั้นคู่ 8 เลียนแบบการตีฆ้อง

4.1.5 ช่วงเดี่ยวเปียโน

บริเวณจุดซ้อม Q เป็นช่วงที่เปียโนทำหน้าที่สำคัญที่สุดของกระบวนที่ 1 โดยช่วงการบรรเลงเดี่ยวเปียโนนี้ เสมือนเป็นการสรุปบทประพันธ์เพลงทั้งหมดของกระบวนนี้ เนื่องจากได้นำวัตถุดิบและวิธีการประพันธ์เพลงมารวมไว้ในการเดี่ยวเปียโน นอกจากนี้ ช่วงเดี่ยวเปียโนยังมีโครงสร้างย่อยแฝงอยู่ ซึ่งสามารถแบ่งโครงสร้างเป็นช่วงย่อย a b a' ตามด้วยช่วงเชื่อมย่อย (Link) นำเข้าสู่ช่วงจบของกระบวนที่ 1

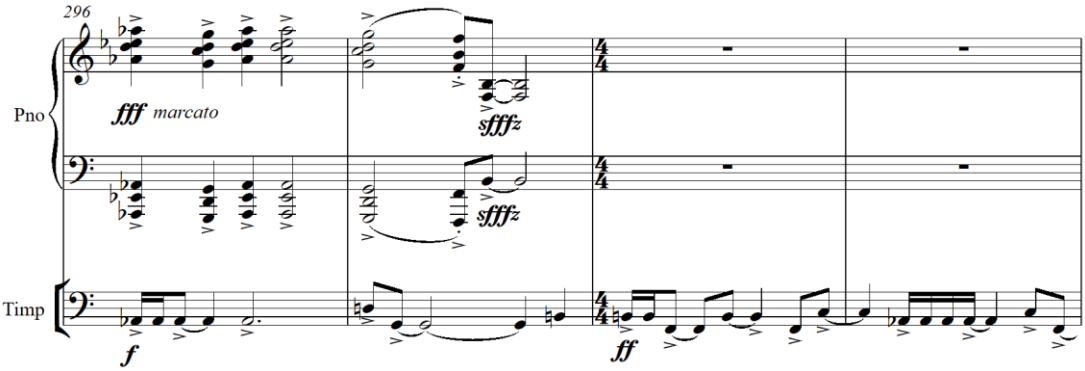
โครงสร้างย่อย a บริเวณห้องที่ 237-251 เริ่มต้นด้วยเปียโนบรรเลงลักษณะไล่บันไดเสียงลงของแนวมือขวาตามด้วยการเคลื่อนที่ทิศทางตรงกันข้ามของทั้ง 2 มือ โดยใช้กลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกที่ประกอบด้วยโน้ตตัว C, D, E♭, G และ A♭ ไปสู่โน้ตตัวกลมที่เป็นขั้นคู่ทรัยโทน (โน้ตตัว B และ F) ในแต่ละมือซึ่งมีช่วงเสียงห่างกันมากระหว่างแนวมือขวาและซ้าย จากนั้นใช้การกระโดดขั้นคู่ 8 เลียนแบบวิธีการบรรเลงของฆ้อง อีกทั้งมีการเน้นเสียงประสานแนวตั้งที่มีองค์ประกอบของขั้นคู่ 4-5 ขั้นคู่ 2 รวมถึงขั้นคู่ทรัยโทนสอดแทรกเป็นช่วง ๆ ห้องที่ 250-251 เน้นเสียงประสานแนวตั้งขั้นคู่ 4-5 ก่อนเข้าสู่ช่วงย่อย b

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 252-279 เป็นช่วงย่อย b แนวทำนองพระนารายณ์ปรากฏบริเวณนี้ พร้อมด้วยส่วนย่อย a และห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย นอกจากนี้ ยังใช้การกระโดดขั้นคู่ 8 เลียนแบบวิธีการบรรเลงของฆ้อง แต่ต่างจากช่วงย่อย a และมีการใช้รูปแบบจังหวะที่ขัดแย้งกับอัตราจังหวะจริง รวมถึงการบรรเลงเน้นรูปแบบจังหวะลักษณะซีเควนซ์ (Sequence) ในห้องที่ 264-269 และการไล่เลียน (Imitation) ระหว่างแนวมือซ้ายและขวาของหน่วยทำนองเล็ก ๆ ที่ใช้โน้ตเพนทาทอนิก ห้องที่ 270-276 จากนั้น 2 ห้องสุดท้ายของช่วงย่อย b แนวมือซ้ายบรรเลงบันไดเสียงเพนทาทอนิกขึ้นลง

ช่วงย่อย a' กลับมาห้องที่ 280-293 ซึ่งเปียโนบรรเลงเหมือนช่วงย่อย a แรกเกือบทั้งหมด เพียงแต่ทิมปานีเริ่มเข้ามาร่วมบรรเลงด้วยตั้งแต่ห้องที่ 287 กระทั่งเข้าช่วงเชื่อมย่อยห้องที่ 294-297 เปียโนและทิมปานีบรรเลงเน้นพร้อมกัน โดยเปียโนใช้เสียงประสานแนวตั้งที่มีองค์ประกอบขั้นคู่ 4-5

และขั้นคู่ 2 รวมถึงขั้นคู่ทรัยโทน จากนั้น 2 ห้องสุดท้าย (ห้องที่ 298-299) ทิมปานีบรรเลงเดี่ยวเสมือนเป็นการให้สัญญาณให้ทุกคนในวงรับรู้ร่วมกันว่ากำลังเข้าสู่ช่วงจบของกระบวนที่ 1

ตัวอย่างที่ 4.16 ทิมปานีบรรเลงเดี่ยวนำเข้าสู่ช่วงจบ

เมื่อพิจารณาโน้ตส่วนใหญ่ที่ใช้ในช่วงเดี่ยวเปียโนนี้ เป็นกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกที่แปลงมาจากกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” โดยผู้ประพันธ์เพลงปรับระดับเสียงให้กับโน้ตบางตัวเป็นโน้ตตัว E♭ และ A♭ อย่างไรก็ตาม บางบริเวณมีการใช้ทั้งโน้ตตัว B♭ และ B♮ เช่น ส่วนย่อย a ที่ตัดมาจากห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย นอกจากนี้ โน้ตตัว B♮ ยังถูกใช้ร่วมกับโน้ตตัว F เพื่อทำให้เกิดเสียงกระด้างด้วยขั้นคู่ทรัยโทนบ่อยครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

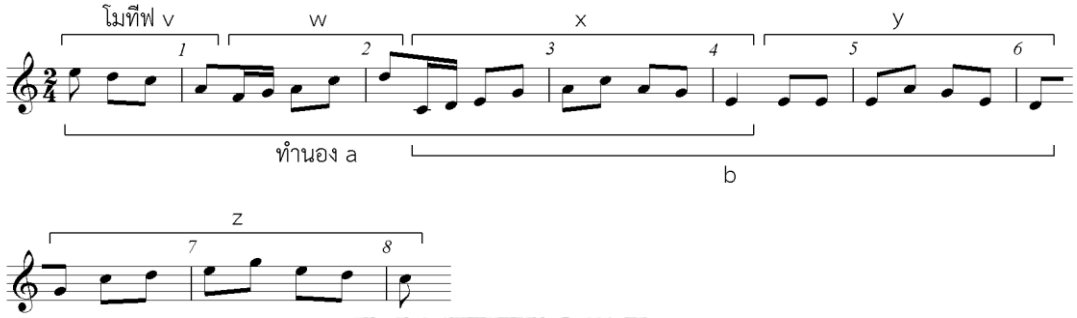
4.1.6 ช่วงจบ

ช่วงจบของกระบวนที่ 1 (ห้องที่ 300-317) เสมือนเป็นบทสรุปของกระบวนนี้ทั้งหมด ซึ่งเป็นบทสรุปที่ดำเนินอย่างต่อเนื่องมาจากช่วงเดี่ยวเปียโน เพียงแต่เป็นการบรรเลงด้วยเปียโนร่วมกับเครื่องดนตรีวงใหญ่พร้อมกันทั้งวงเป็นครั้งสุดท้ายก่อนจบกระบวน โดยวัตถุดิบที่นำมาใช้ในช่วงจบนี้ส่วนใหญ่นำมาจากช่วงเชื่อม 1 และ 2 สำหรับเสียงประสานสุดท้ายของกระบวนนี้เป็นการใช้โน้ตตัว A, D และ E จัดเรียงกันเป็นขั้นคู่ 4-5 และขั้นคู่ 2 บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งวง เคลื่อนที่ด้วยแนวคิดของการสอดประสานทำนองโดยโน้ตสำคัญของเสียงประสานสุดท้ายนี้เป็นโน้ตตัวต่ำสุดที่โน้ตตัว A

4.2 กระบวนที่ 2 พระมหากรุณาธิคุณ

กระบวนที่ 2 มีความยาวรวมประมาณ 7 นาที แนวคิดด้านโครงสร้างบทเพลงของกระบวนนี้มีลักษณะเป็นแบบการปรับทำนอง (Thematic Transformation) อย่างต่อเนื่องตลอดทั้งกระบวน อย่างไรก็ตาม บางช่วงของกระบวนนี้มีลักษณะเป็นแบบการปรับโมทีฟ (Motivic Transformation) อีกด้วย โดยวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญสำหรับกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์เพลงนำมาจากแนวทำนอง 8 ห้องแรก ของบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* มาใช้ (ตัวอย่างที่ 4.17)

ตัวอย่างที่ 4.17 หน่วยย่อยของแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้น



หากพิจารณาโมทีฟ v, w, x, y และ z กล่าวได้ว่า แต่ละโมทีฟเป็นกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิก แม้ว่าบางโมทีฟมีโน้ตไม่ครบ 5 ตัวก็ตาม โดยโมทีฟ w และ x เป็นกลุ่มโน้ตเมเจอร์เพนทาทอนิกบนพื้นฐานโน้ตสำคัญ F และ C ตามลำดับ ส่วนโมทีฟ v, y และ z มีโน้ตสมาชิกไม่ครบ 5 ตัว แต่ยังสามารถพิจารณาได้ว่า โมทีฟ v มีลักษณะเป็น A ไมเนอร์เพนทาทอนิก ส่วนโมทีฟ y เป็นกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกบนพื้นฐานโน้ตตัว D และโมทีฟ z เป็น C เมเจอร์เพนทาทอนิก นอกจากนี้เห็นได้ว่า โมทีฟ v, y และ z มีโน้ตสมาชิกเดียวกันกับกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” (ดูตัวอย่างที่ 3.5 หน้า 47 ประกอบ)

การนำแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นมาใช้ในกระบวนนี้มีหลายรูปแบบ ด้วยเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงรูปแบบต่าง ๆ อีกทั้งแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นทั้ง 8 ห้อง ก็มิได้ปรากฏอย่างต่อเนื่อง แต่ผู้ประพันธ์เพลงได้นำส่วนย่อยต่าง ๆ ของแนวทำนองไปใช้ในบริเวณต่าง ๆ ของกระบวนนี้ ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงแบ่งแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นออกเป็นส่วนย่อย ได้แก่ โมทีฟ v, w, x, y, z และทำนอง a, b การนำโมทีฟและทำนองตามตัวอย่าง 4.17 ไปใช้นั้น ผู้ประพันธ์เพลงมิได้นำไปใช้โดยตรง แต่ได้ปรับแนวทำนอง (ตั้งแต่เริ่มต้นของกระบวนที่ 2) รวมถึงการตัดทำนองและโมทีฟที่กล่าวมาทั้งหมดเหล่านี้ให้สั้นหรือเล็กลง โดยเฉพาะโมทีฟ y และ z มักใช้เฉพาะโน้ต 4 ตัวหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากวัตถุดิบการประพันธ์เพลงข้างต้นแล้ว ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างรูปแบบจังหวะของเสียงประสาน (Harmonic Rhythm) โดยมีรูปแบบจังหวะเป็นแบบ ♩ ♩ ♩ บรรเลงสอดแทรกตลอดทั้งกระบวน อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงมิได้กำหนดว่ารูปแบบจังหวะดังกล่าวต้องใช้ทรัยแอดคอร์ด หรือการดำเนินเสียงประสานแบบใดเป็นการเฉพาะ อีกทั้งการนำไปใช้ก็มีการพัฒนาจังหวะเสียงประสานให้แตกต่างออกไปขึ้นอยู่กับบริบทแวดล้อมของบริเวณนั้น ๆ

กระบวนที่ 2 มีจำนวนห้องรวมทั้งสิ้น 90 ห้อง โดยความเร็วจังหวะของกระบวนนี้ส่วนใหญ่ใช้ความเร็วจังหวะ ♩ = 72 จังหวะต่อนาที แต่ช่วงเริ่มต้นและช่วงจบใช้ความเร็ว ♩ = 50 จังหวะต่อนาที พร้อมด้วยการยืดหยุ่นความเร็วจังหวะ (Tempo Rubato) สำหรับเปียโนยังคงมีบทบาทสำคัญแต่ไม่มีช่วงบรรเลงเดี่ยว อย่างไรก็ตามจะมีบางช่วงที่บรรเลงประชันหรือปะทะกับเครื่องดนตรีอื่นด้วยนั้น ภาพโดยรวมของโครงสร้างกระบวนที่ 2 นี้ จึงมีลักษณะเป็นแบบการปรับทำนองและการปรับโมทีฟอย่างต่อเนื่อง (ตารางที่ 4.2)

ตารางที่ 4.2 โครงสร้างกระบวนที่ 2

ท่อน (Section)	**ห้องที่ (Measure)**	**จุดซ้อม (Rehearsal Mark)**
ช่วงนำ	1-7	A
ช่วงการปรับทำนองและการปรับโมทีฟ	8-83	B-H
ช่วงจบ	84-90	I

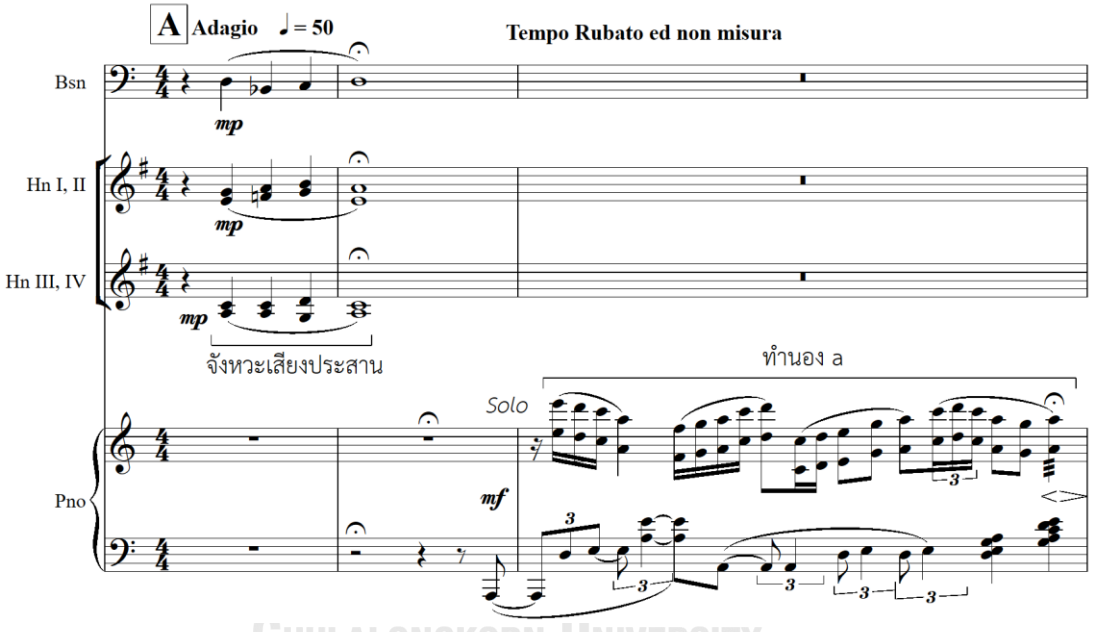
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.1 ช่วงนำ

ช่วงนำของกระบวนที่ 1 มีทั้งหมด 7 ห้อง ซึ่งเป็นการปะทะกันของเสียงระหว่างเครื่องลมและเปียโนจำนวน 2 ครั้ง โดยกระบวนนี้เริ่มต้นด้วยการปะทะกันครั้งแรกบริเวณห้องที่ 1-3 ด้วยจังหวะเสียงประสานบนแนวฮอร์นและบาสซูน จากนั้นตามด้วยทำนอง a ที่ถูกปรับทำนองบนแนวมือขวาของเปียโน ส่วนแนวมือซ้ายบรรเลงคอร์ดแยกและกลุ่มเสียงกัด โดยที่มีขั้นคู่ 2 เป็นองค์ประกอบสำคัญ อีกทั้งแนวเปียโนมือขวาและซ้ายเป็นการบรรเลงแบบหลากลักษณะจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4.18) นอกจากนี้ แนวมาริมบาบรรเลงแบบเทรโมโลด้วยเสียงประสานขั้นคู่ 5 ในความเข้มเสียงเบาเพื่อสร้างทิศทางและพื้นผิวที่ราบเรียบ ให้ความรู้สึกสงบ นำไปสู่การเริ่มโน้ตแรกของเปียโน

ทำนอง a ครั้งแรกนี้ ใช้วิธีการเปลี่ยนค่าความยาวตัวโน้ต โดยมีทิศทางการเคลื่อนที่และโน้ตบางตัวแตกต่างจากเดิมเล็กน้อย อีกทั้งมีการเพิ่มโน้ตประดับภายในโน้ตเขบ็ตสองชั้นสามพยางค์ และเปลี่ยนโน้ตตัวสุดท้ายของทำนอง a จากโน้ตตัว E เป็นโน้ตตัว A ซึ่งภาพรวมของแนวเปียโนเป็นการใช้กลุ่มโน้ตเพนทาทอนิก เมื่อพิจารณาโน้ตตัวต่ำสุดและคอร์ดแยกของแนวเปียโนประกอบ สามารถกล่าวได้ว่าให้ความสำคัญกับโน้ตตัว A ซึ่งเป็นโน้ตตัวแรกของกลุ่มโน้ต A ไมเนอร์เพนทาทอนิก หรือโน้ตจากตัวอักษรแรกของพระนาม “อดุลยเดช” (หรือกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช”)

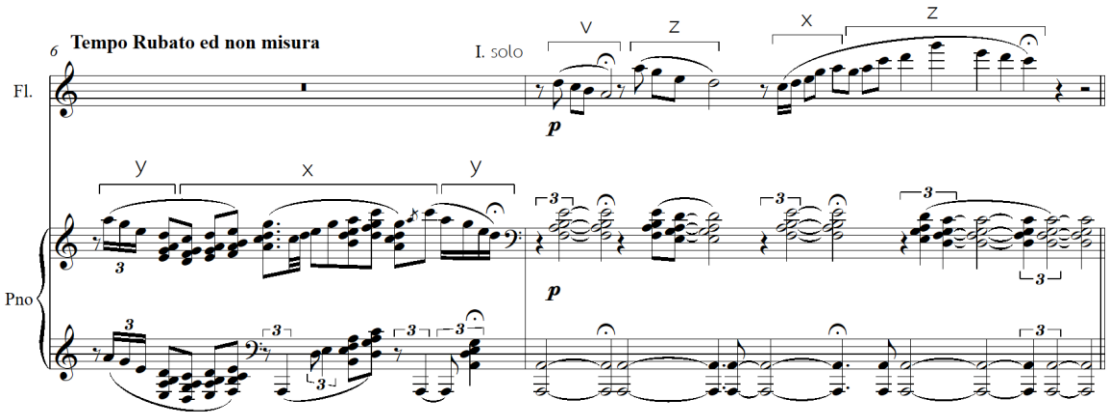
ตัวอย่างที่ 4.18 จังหวะเสียงประสาน การปรับทำนอง a และหลากลักษณะจังหวะ



CHULALONGKORN UNIVERSITY

การปะทะกันระหว่างแนวฮอร์นและบาสซูนกับเปียโนเกิดขึ้นอีกครั้งห้องที่ 4-6 โดยจังหวะเสียงประสานของเครื่องลมยังคงเดิม แต่ใช้การดำเนินคอร์ดต่างออกไป ส่วนแนวเปียโนใช้วิธีการต่างจากครั้งแรก โดยเปลี่ยนมาใช้โมทีฟต่อกัน จากนั้นตามด้วยฟลูตซึ่งใช้หลายโมทีฟเช่นกัน โดยเปียโนบรรเลงประกอบ พร้อมทั้งรูปแบบจังหวะระหว่างเปียโนกับฟลูตเป็นแบบหลากลักษณะจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4.19) โดยโมทีฟที่ปรากฏบริเวณนี้ล้วนเป็นการปรับโมทีฟทั้งสิ้น นอกจากการปรับค่าความยาวตัวโน้ต บางโมทีฟถูกขยายให้ยาวมากขึ้นโดยวิธีการซ้ำหน่วยย่อยภายในโมทีฟ บางโมทีฟบรรเลงเพียงแค่ครึ่งโมทีฟ บางโมทีฟมีการปรับเปลี่ยนตัวโน้ตเล็กน้อย หรือบางโมทีฟใช้วิธีการเพิ่มโน้ตประดับบางตัว เพื่อสร้างสีสันที่แตกต่างและความน่าสนใจของแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 4.19 การปรับโมทีฟและกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกและการดำเนินเสียงประสานแบบขนาน



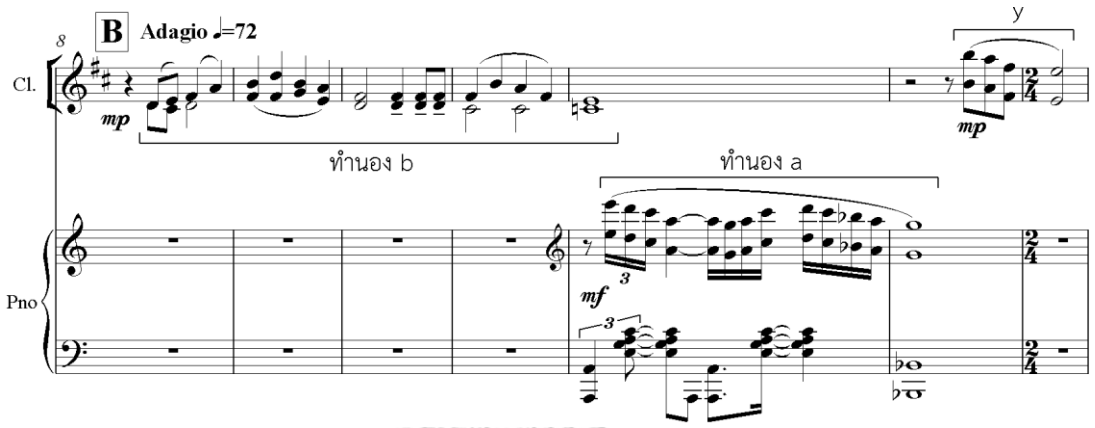
สังเกตเสียงประสานที่ปรากฏบริเวณนี้เป็นการใช้กลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกที่แตกต่างกันจำนวนหลายกลุ่ม เมื่อพิจารณาแนวเปียโนห้องที่ 6 กลุ่มโน้ตที่บรรเลงเสียงประสานแนวตั้งของทั้งมือขวาและซ้ายแต่ละครั้ง เสมือนเป็นการดำเนินเสียงประสานแบบขนาน (Parallel Harmony) ของกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกทีละกลุ่ม นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าโน้ตตัว A มีความสำคัญมากสำหรับช่วงนี้

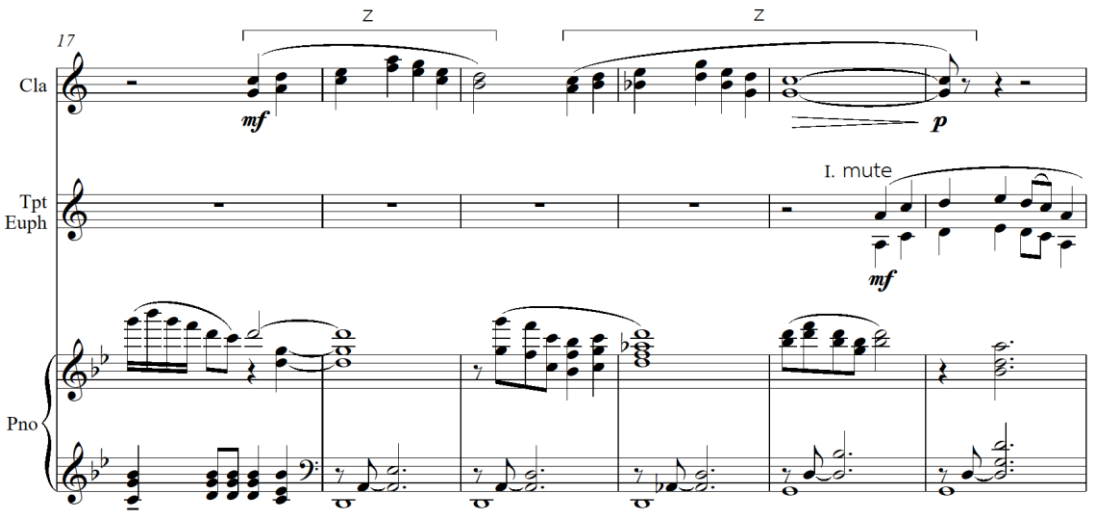
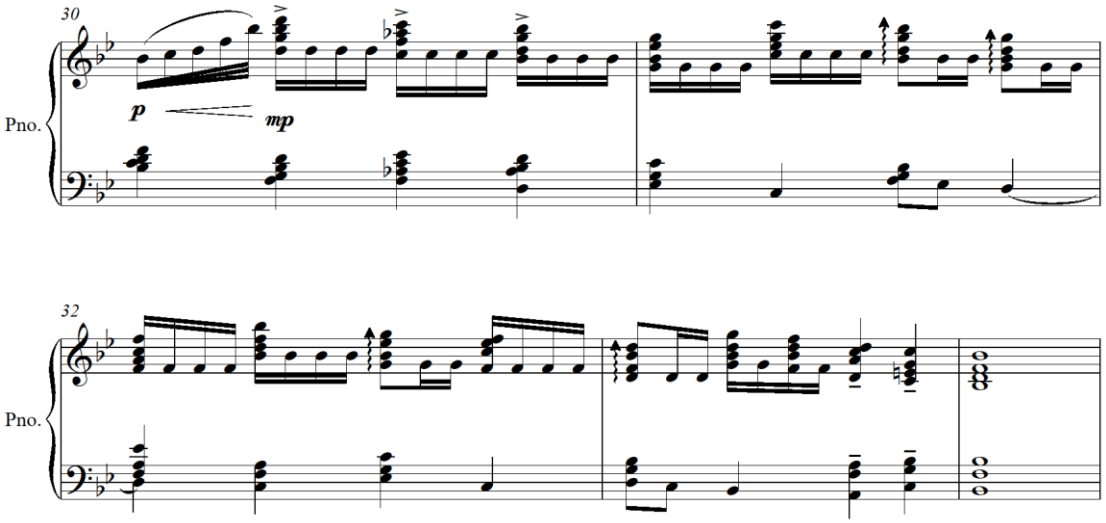
บริเวณช่วงนำซึ่งเปียโนบรรเลงเดี่ยว (ตัวอย่างที่ 4.18) ต่อมาเปียโนและฟลูตบรรเลงในลักษณะประชันหรือล้อเลียนกัน (ตัวอย่างที่ 4.19) เป็นช่วงที่ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้ความเร็วจังหวะมีความยืดหยุ่น เพื่อให้รูปแบบของการเคลื่อนทำนองไม่ถูกจำกัดด้วยความคงที่ของจังหวะ และให้ผู้บรรเลงสามารถสร้างทำนองที่สวยงามเป็นธรรมชาติ นอกจากนี้จะเห็นว่า ค่าความยาวของตัวโน้ตทั้งหมดภายในแต่ละห้อง (ห้องที่ 3 และ 6-7) มีจำนวนรวมเกินกว่าจำนวนจังหวะที่ต้องเป็นไปตามเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้กำหนดให้ไม่ต้องนับจังหวะตามปกติ (non misura) แต่ยังคงต้องคำนึงถึงอัตราส่วนของค่าความยาวระหว่างตัวโน้ตต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.2 ช่วงการปรับทำนองและการปรับโมทีฟ

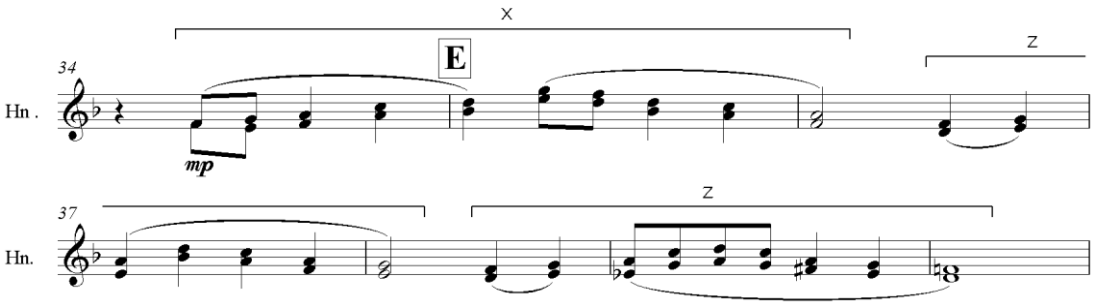
การปรับทำนองและการปรับโมทีฟดำเนินอย่างต่อเนื่อง บริเวณจุดซ้อม B (ห้องที่ 8-14) ใช้การปรับทั้งทำนอง b และ a โดยทำนอง b ปรากฏขึ้นก่อนบนแนวคลาริเน็ตบรรเลงในช่วงเสียงต่ำ (Chalumeau Register) ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่มีสีสันของเสียงที่อบอุ่นและนุ่มนวล คลาริเน็ตบรรเลงด้วยวิธีการขยายส่วนจังหวะ และปรับระดับเสียงให้กับโน้ตบางตัว ส่วนทำนอง a ปรากฏบนแนวเปียโนด้วยการตัดโน้ตบางตัวออก พร้อมทั้งเพิ่มโน้ตตัว B♭ ช่วงท้ายทำนอง ซึ่งแนวทำนอง a ครั้งนี้คล้ายกับห้องที่ 3 จากช่วงบทนำ แต่สั้นกว่า (ตัวอย่างที่ 4.20) จากนั้นใช้โน้ต 4 ตัวหลังของโมทีฟ y นำเข้าสู่จุดซ้อม C ด้วยกลุ่มเครื่องลม

ตัวอย่างที่ 4.20 การปรับทำนอง b และ a

เริ่มต้นจุดซ้อม C (ห้องที่ 15-22) ด้วยการทดเสียงโดยการใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เป็น B♭ หรือ Gm ดังนั้น ตั้งแต่ห้องที่ 15 เป็นต้นไป ทำนอง a, b และโมทีฟทั้งหมดจึงทดเสียงด้วย บริเวณนี้เริ่มด้วยโมทีฟ x ถูกขยายส่วนจังหวะบนแนวอัลโตแซกโซโฟนห้องที่ 16-18 จากนั้นสร้างสีสันด้วยการบรรเลงประชันระหว่างเปียโนกับเครื่องดนตรีอื่น อีกทั้งได้นำโมทีฟ z มาพัฒนา (ตัวอย่างที่ 4.21) นอกจากนี้ ขั้นคู่ 4-5 มีบทบาทมากบนแนวเสียงประสาน

ตัวอย่างที่ 4.21 โมทีฟ z และการพัฒนาโมทีฟ

ตัวอย่างที่ 4.22 การใช้เสียงประสานแบบขนานและการบรรเลงซีเควนซ์บนแนวมือขวาของเปียโน

จังหวะเสียงประสานกลับมาอีกครั้งโดยกลุ่มเครื่องลมไม้ในห้องที่ 23-24 บนแนวฟลูต เบสคลาริเน็ต และอัลโตแซกโซโฟน ซึ่งเป็นช่วงเริ่มต้นจุดซ้อม D (ห้องที่ 23-34) แนวทำนอง a, b และ โมทีฟต่าง ๆ ไม่ปรากฏ แต่ดนตรีส่วนใหญ่บริเวณนี้อยู่บนพื้นฐานกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิก ช่วงท้ายจุดซ้อม D ตั้งแต่ห้องที่ 30 แนวมือขวาเปียโนบรรเลงเสียงประสานแบบขนาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งโน้ตตัวบนสุดและล่างสุดเป็นการขนานขั้นคู่ 8 อีกทั้งเป็นการบรรเลงลักษณะซีเควนซ์ (ตัวอย่างที่ 4.22)

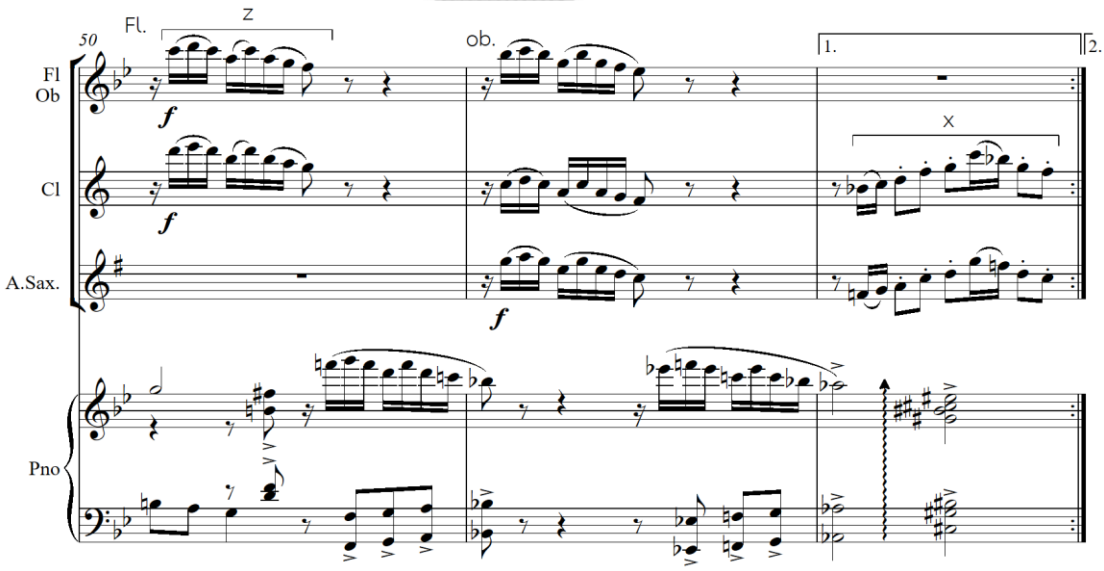
โมทีฟ x กลับมาอีกครั้งหนึ่งช่วงเริ่มต้นจุดซ้อม E ห้องที่ 35-36 ตามด้วยโมทีฟ z (ตัวอย่างที่ 4.23) ซึ่งเหมือนกับจุดซ้อม C ห้องที่ 18-21 (ดูตัวอย่างที่ 4.21 หน้า 74 ประกอบ) บนแนวฮอร์น 1 ทบด้วยเทเนอร์แซกโซโฟน 1 โดยแนวทำนองที่นำกลับถูกทดเสียงให้ต่างจากเดิม จากนั้นแนวทรัมเป็ต 1 บรรเลงแนวทำนองเดียวกันนี้ในห้องที่ 41-46 แต่ทดเสียงอีกครั้งให้สูงขึ้นเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟก (P4)

ตัวอย่างที่ 4.23 โมทีฟ x บริเวณจุดซ้อม E



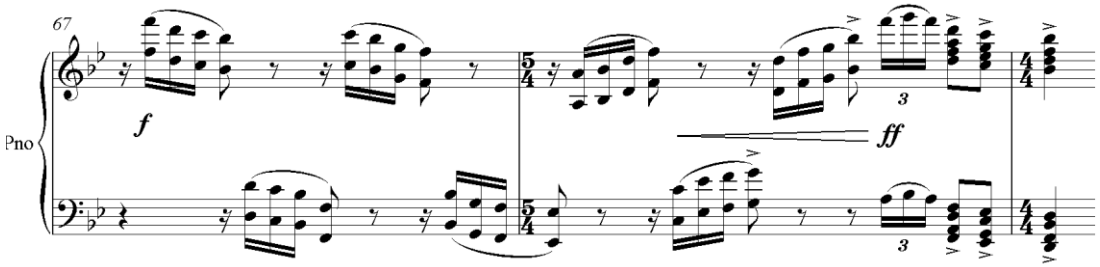
นอกจากนี้ จังหวะเสียงประสานกลับมาห้องที่ 45-46 ด้วยการขยายส่วนจังหวะเป็นโน้ตตัวขาวบนกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำก่อนนำเข้าสู่จุดซ้อม F ส่วนแนวอื่นบริเวณจุดซ้อม E เป็นการบรรเลงไล่เลียนของหน่วยย่อยทำนองเล็ก ๆ ซึ่งตัดหรือพัฒนามาจากโมทีฟต่าง ๆ ด้วยการใช้สีสันของเครื่องดนตรีหลากหลาย อย่างไรก็ตาม เปียโนยังคงมีบทบาทสำคัญในการบรรเลงไล่เลียนนี้ด้วย อีกทั้งส่วนใหญ่ยังคงใช้กลุ่มโน้ตเพนทาทอนิก

เฉพาะโมทีฟ x ดำเนินอย่างต่อเนื่องจากห้องสุดท้ายของจุดซ้อม E เข้าสู่จุดซ้อม F (ห้องที่ 47-54) ในลักษณะของการไล่เลียนบนแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ โดยแต่ละครั้งที่โมทีฟ x ถูกบรรเลงก็จะทดเสียงให้ต่ำลง 1 เสียง เริ่มด้วย A♭ ก่อนเข้าจุดซ้อม F จากนั้นตามด้วยโน้ต F♯, E และ D ซึ่งหมายถึงทั้งหมดยังคงใช้กลุ่มโน้ตเมเจอร์เพนทาทอนิก ท้ายจุดซ้อม F ก็มีการบรรเลงลักษณะไล่เลียนของหน่วยย่อยทำนองที่พัฒนามาจากโมทีฟ z ด้วยสีสันของเครื่องดนตรีและระดับเสียงที่ต่างกัน และยังใช้กลุ่มโน้ตเมเจอร์ เพนทาทอนิกเช่นเคย พร้อมทั้งเปียโนที่ยังคงมีบทบาทสำคัญ (ตัวอย่างที่ 4.24) นอกจากนี้ จังหวะเสียงประสานปรากฏอีกครั้งในห้องสุดท้ายของจุดซ้อม F (ห้องที่ 54-55) ก่อนคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นเพื่อนำเข้าสู่จุดซ้อม G

ตัวอย่างที่ 4.24 การพัฒนาโมทีฟ z บริเวณท้ายจุดซ้อม F

จุดซ้อม G เป็นบริเวณที่ยาวที่สุด (ห้องที่ 55-70) อีกทั้งเปียโนมีบทบาทสำคัญมากที่สุดของกระบวน ซึ่งเป็นการบรรเลงประชันระหว่างกลุ่มเครื่องลมบางเครื่องกับการบรรเลงเดี่ยวเปียโนช่วงสั้น ๆ (1-2 ห้อง) จำนวนทั้งหมด 5 รอบ เพื่อสร้างความชัดเจนของการเคลื่อนที่ของทำนอง โดยกลุ่ม

เครื่องลมบรรเลงจังหวะเสียงประสานขณะที่ฟลูตและคลาริเน็ตบรรเลงไล่บันไดเสียงขึ้นแบบซีเควนซ์ด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น

สำหรับเปียโนนั้นเสมือนเป็นการบรรเลงแบบด้นสด แต่ยังคงรักษาสำเนียงของทำนองเพลงแบบไทยไว้ การเคลื่อนไหวของเปียโนบริเวณจุดซ้อม G เป็นการเคลื่อนไหวที่อย่างรวดเร็วด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น อีกทั้งยังนำวิธีการบรรเลงแบบฆ้องซึ่งเป็นการบรรเลงกระโดดขั้นคู่ 8 มาใช้อีกด้วย ลักษณะเด่นประการหนึ่งของจุดซ้อมนี้คือ ขณะที่เปียโนบรรเลงนั้นมีแนวกล็อกเคนซปีล (Glockenspiel) บรรเลงไล่ระดับเสียงขึ้นจากโน้ตตัว C ห้องที่ 55-56 ไปหาโน้ตตัว G ห้องที่ 67-68 ด้วยโน้ตตัวดำสามพยางค์ จึงทำให้เกิดหลากลักษณะจังหวะกับแนวเปียโน ช่วงก่อนจบจุดซ้อม G เปียโนบรรเลงไล่เลียนระหว่างมือขวาและมือซ้ายด้วยหน่วยย่อยทำนองเล็ก ๆ ที่ตัดและพัฒนามาจากโมทีฟ z (ตัวอย่างที่ 4.25) ก่อนที่จะตามด้วยจังหวะเสียงประสานโดยกลุ่มเครื่องลมนำเข้าสู่จุดซ้อมถัดไป

ตัวอย่างที่ 4.25 โน้ต 4 ตัวหลังของโมทีฟ z และการพัฒนาบริเวณท้ายจุดซ้อม G

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

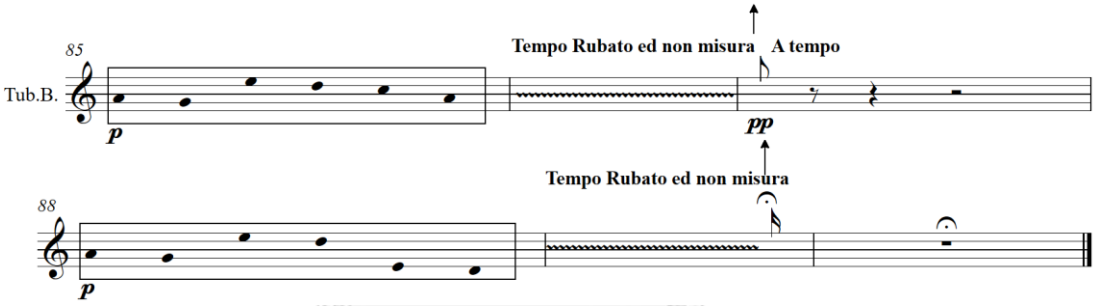
จุดซ้อม H (ห้องที่ 71-83) เป็นการประชันระหว่างกลุ่มเครื่องลมเกือบทั้งวงกับเปียโนระหว่างห้องที่ 71-76 ด้วยรูปแบบจังหวะ (Rhythm Pattern) ที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จำนวน 4 ตัว แต่ใช้ระดับเสียงแตกต่างกันด้วยเทคนิคซีเควนซ์และการไล่เลียนไปในเวลาเดียวกัน อีกทั้งใช้การเคลื่อนที่แบบทิศทางตรงกันข้าม (Contrary Motion) ทั้งกลุ่มเครื่องลมและแนวเปียโน พร้อมทั้งเร่งความเร็วจังหวะให้เร็วขึ้น

จากนั้นช่วงท้ายจุดซ้อม H ห้องที่ 77-81 เปียโนบรรเลงเดี่ยวโดยยังคงรักษาการเคลื่อนในทิศทางตรงกันข้ามไว้ระหว่างมือทั้งสอง กระทั่งห้องที่ 82-83 เสมือนเป็นช่วงเชื่อมเล็ก ๆ เพื่อเชื่อมเข้าสู่ช่วงจบที่จุดซ้อม I โดยบาริโทนแซกโซโฟน บาสซูน และไวบราโฟน บรรเลงขั้นคู่ครึ่งเสียงระหว่างโน้ตตัว E♭ กับ F♭ ขณะที่ทิมปานีรัวโน้ตแบบเทรโมโลที่โน้ตตัว E♭

4.2.3 ช่วงจบ

ช่วงจบที่จุดซ้อม I ห้องที่ 84-90 นำแนวคิดเดิมจากช่วงนำมาทั้งหมด โดยกลับมาใช้ความเร็วจังหวะ ♩ = 50 จังหวะต่อนาที พร้อมทั้งเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงมาเหมือนช่วงนำ อีกทั้งผู้ประพันธ์เพลงได้ปรับเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดของรูปแบบจังหวะของเสียงประสานให้แตกต่างออกไป แต่ยังคงรักษาแนวเปียโนเหมือนเช่นเดิมทั้งหมด นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้เพิ่มแนวระฆังราว โดยการบันทึกโน้ตที่อยู่ในกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกไว้ในกล่อง โดยใช้กลุ่มโน้ตที่ดัดแปลงมาจากทำนองนารายณ์แปลงรูป (ตัวอย่างที่ 4.26) ทั้งนี้ผู้บรรเลงต้องบรรเลงระดับเสียงเรียงตามลำดับของโน้ตที่ปรากฏ แต่สามารถเลือกใช้ความยาวตัวโน้ตหรือรูปแบบจังหวะได้อย่างอิสระ ส่วนเสียงประสานสุดท้ายของกระบวนนี้เป็นทรัยแอด Am บนแนวเปียโนโดยมีโน้ตตัว C เป็นตัวต่ำสุด

ตัวอย่างที่ 4.26 การบันทึกโน้ตกล่อง



แนวคิดสำคัญของกระบวนนี้ทั้งหมดเป็นการนำแนวทำนองบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลง โดยแบ่งออกเป็นส่วนย่อยต่าง ๆ ตามที่กล่าวไว้ตอนแรก ซึ่งจะเห็นได้ว่าวัตถุดิบการประพันธ์เพลงทั้งหมดของกระบวนที่ 2 อยู่บนพื้นฐานกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิก สำหรับการนำวัตถุดิบเหล่านั้นมาใช้นั้น มิได้ใช้เฉพาะโน้ต 5 ตัว โดยตลอดทั้งกระบวนบนทุกแนวเสียงและ/หรือแนวเครื่องดนตรี แต่จะเห็นได้ว่าแนวทำนองสำคัญแต่ละบริเวณ ผู้ประพันธ์เพลงยังคงพยายามรักษาเอกลักษณ์ของกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกไว้ ซึ่งบางกรณีอาจเพิ่มโน้ตประดับหรือตัดทอนโมทีฟให้สั้นลง บางกรณีอาจใช้เสียงประสานด้วยขั้นคู่ต่าง ๆ บางกรณีอาจสร้างทำนองรองบรรเลงคู่กับทำนองสำคัญ และ/หรืออื่น ๆ ซึ่งสาเหตุเหล่านี้จึงทำให้บางบริเวณปรากฏโน้ตนอกกลุ่มเพนทาทอนิก อย่างไรก็ตาม ดนตรีโดยรวมทั้งหมดผู้ประพันธ์เพลงยังคงรักษาสำเนียงของทำนองเพลงแบบไทยไว้ได้เป็นอย่างดี

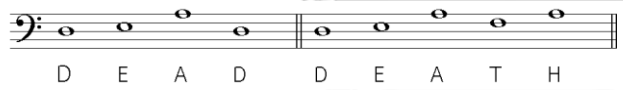
นอกจากนี้ กระบวนที่ 2 ไม่ปรากฏลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวเปียโน แต่ให้ความสำคัญกับการประชันระหว่างเปียโนกับกลุ่มเครื่องดนตรีหรือเครื่องดนตรีอื่นในลักษณะของการไล่เลียน หรือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

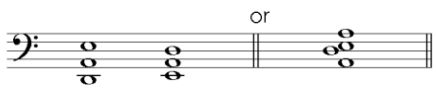
การปะทะกันของเสียงเครื่องดนตรีมากกว่า อย่างไรก็ตามเปียโนยังคงมีบทบาทสำคัญตลอดทั้งกระบวน

4.3 กระบวนที่ 3 ศรัทธาแห่งพระบารมี

กระบวนที่ 3 มีความยาวรวมประมาณ 7 นาที ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้กระบวนนี้มีแนวคิดหลักจำนวน 2 แนวคิด ได้แก่ A และ B ร่วมกับท่อนอื่น ๆ โดยโครงสร้างสามารถจัดเรียงตามท่อนใหญ่เป็นช่วงนำ ท่อน A ช่วงเชื่อม ท่อน B ช่วงบรรเลงเดี่ยวเปียโน และช่วงจบเพลง ผู้ประพันธ์เพลงนำวัตถุดิบจากกระบวนที่ 1 ได้แก่ ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย (หรือหน่วยย่อยบางส่วน) กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และ “อดุลยเดช” กลุ่มโน้ตพระบารมี และโมทีฟ r มาผนวกกับแนวคิดใหม่ของกระบวนที่ 3 ส่วนแนวคิดที่ใช้สำหรับกระบวนนี้ได้นำรหัสตัวเลขจากเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวพันกับพระองค์ เช่น ตัวเลขที่เกี่ยวข้องกับวัน เดือน ปี ช่วงเวลา และอื่น ๆ พร้อมกับนำการแปลงตัวอักษรให้เป็นตัวโน้ตมาใช้กับคำว่า “สวรรคต” (ดูแผนภูมิที่ 3.1 หน้า 45 ประกอบ) ซึ่งจะเป็นกลุ่มโน้ตสำคัญอีกกลุ่มหนึ่งสำหรับกระบวนที่ 3 โดยคำว่า “Dead และ Death” สามารถเรียงเป็นตัวโน้ตได้ตามตัวอย่างที่ 4.27

ตัวอย่างที่ 4.27 กลุ่มโน้ตสวรรคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากกลุ่มโน้ตทั้งสอง เห็นได้ว่า มีตัวโน้ตเหมือนกันเกือบทุกตัว ยกเว้นมีเพียงโน้ตตัว F ที่แปลงมาจากตัวอักษร T (จากแผนภูมิที่ 3.1) สำหรับการนำกลุ่มโน้ตนี้ไปใช้ มิได้จำกัดว่าต้องเรียงการใช้ตัวโน้ตตามตัวอักษรเท่านั้น บางกรณีอาจสลับตำแหน่งได้เช่นกัน นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงนำกลุ่มโน้ต D, E และ A ข้างต้น มาใช้สร้างเสียงประสานที่มีความสัมพันธ์ขั้นคู่ 4-5 โดยโครงสร้างที่ได้จะเป็นเสียงประสานเรียงซ้อนขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5 (Quartal/Quintal Chords) รวมถึงโครงสร้างที่มีขั้นคู่ 2 เป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 4.28) ซึ่งโครงสร้างเสียงประสานนี้จะเป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญอันหนึ่งสำหรับกระบวนที่ 3

ตัวอย่างที่ 4.28 เสียงประสานสู่สวรรค์

ส่วนรหัสตัวเลขที่เกี่ยวพันกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดช มหาราช บรมนาถบพิตร นำมาจากเหตุการณ์ต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

วันพระราชสมภพ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2470	5	12	24	70
วันสวรรคต 13 ตุลาคม พ.ศ. 2559	13	10	25	59
เวลาสวรรคต 15.52 นาฬิกา	15	52	5	2
พระชนมายุ 88 ปี 313 วัน	88	7 (3+1+3)		
ครองราชย์สมบัติ 70 ปี 126 วัน	70	126		

นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกอัญเชิญแนวทำนองเพลงบางส่วนจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ตามลำดับที่ของการนิพนธ์ พร้อมทั้งมีคำร้องที่ให้ความหมายตรงตามเจตจำนงของผู้ประพันธ์เพลง ดังนี้

บทเพลงลำดับที่ 1 *แสงเทียน*

บทเพลงลำดับที่ 2 *ยามเย็น* เวลาสวรรคต (เลขตัวสุดท้ายของนาที)

บทเพลงลำดับที่ 24 *ค่ำแล้ว* ปีพระราชสมภพ (ตัวเลข 2 หลักแรก)

บทเพลงลำดับที่ 25 *สายลม* ปีสวรรคต (ตัวเลข 2 หลักแรก)

กระบวนที่ 3 มีจำนวนห้องรวมทั้งสิ้น 158 ห้อง (พระชนมายุ 88 + ครองราชย์ 70) มีความเร็วจังหวะเปลี่ยนไปมาจำนวนหลายค่า ภาพรวมของโครงสร้างกระบวนที่ 3 มีดังนี้ (ตารางที่ 4.3)

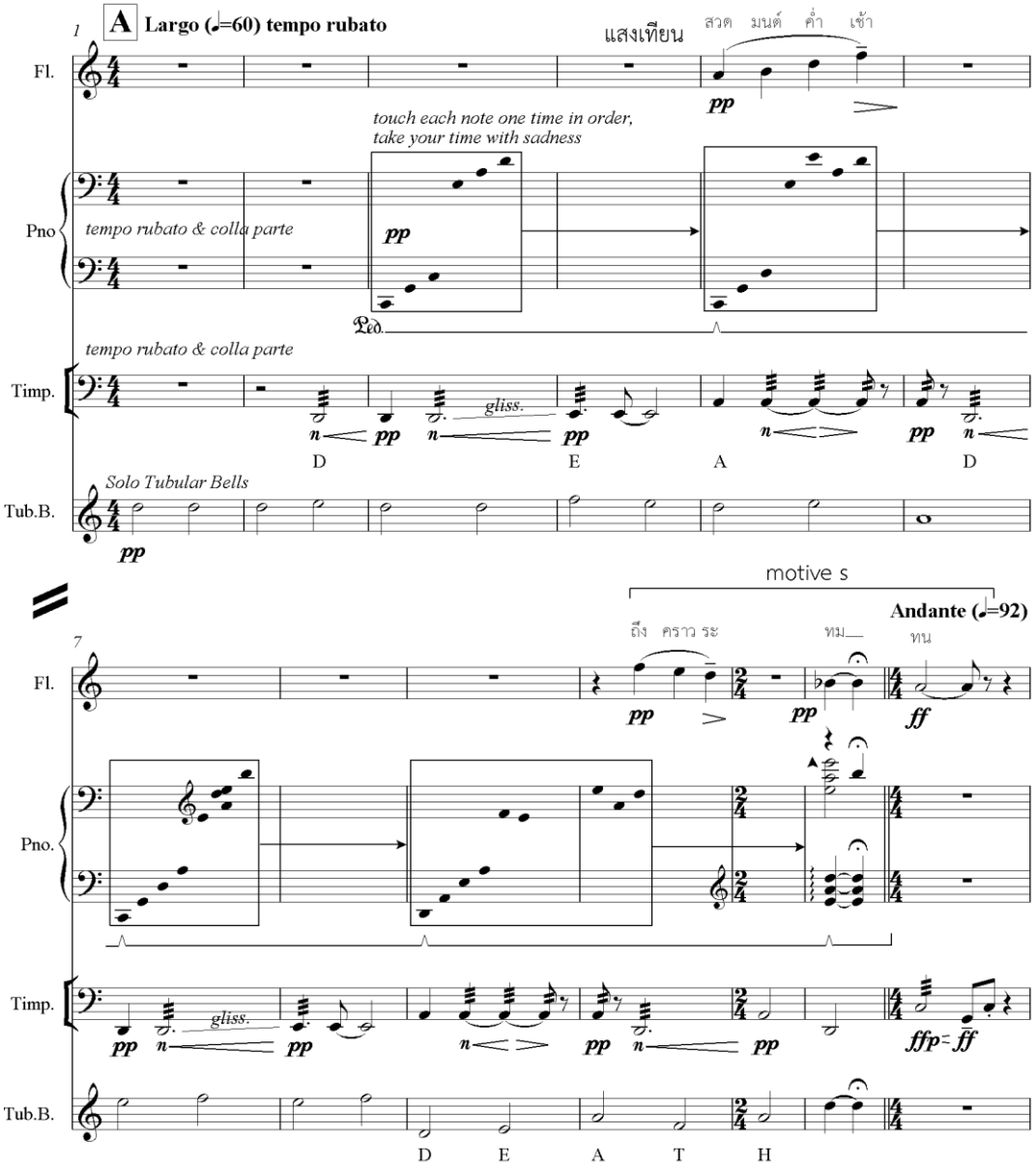
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.3 โครงสร้างกระบวนที่ 3

ท่อน (Section)	**ห้องที่ (Measure)**	**จุดซ้อม (Rehearsal Mark)**
ช่วงนำ	1-13	A
A	14-58	B-E
ช่วงเชื่อม	59-69	F
B	70-88	G
ช่วงเดี่ยวเปียโน	89-119	H
ช่วงจบ	120-158	I-K

4.3.1 ช่วงนำ

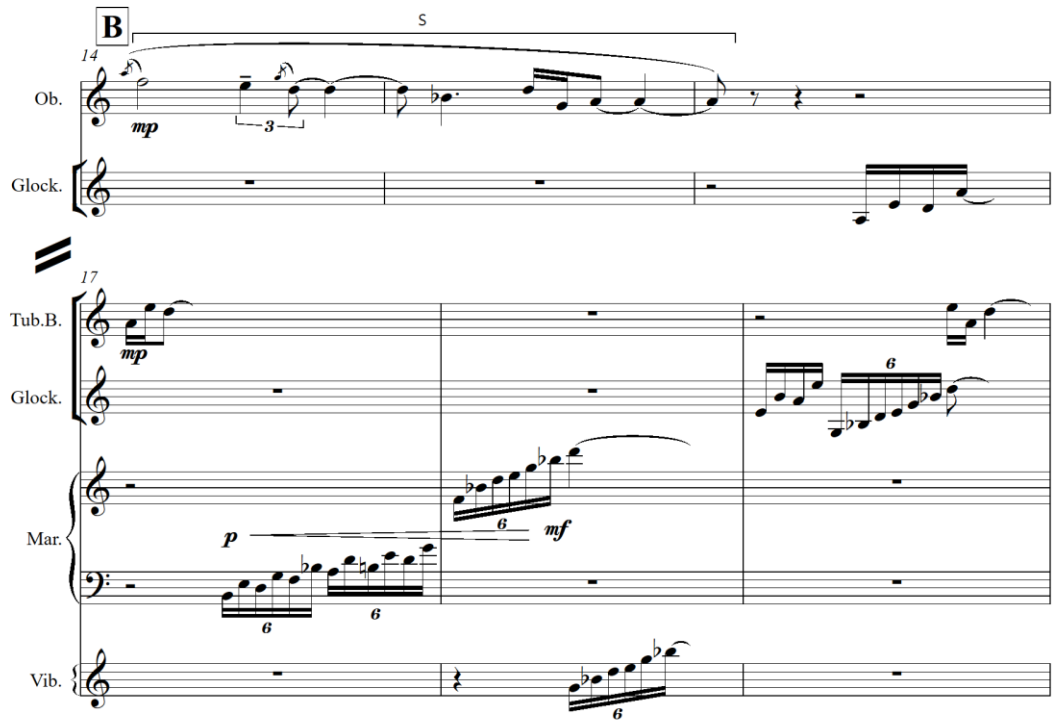
ช่วงนำมีทั้งหมด 13 ห้อง (วันสวรรคต) ใช้กลุ่มโน้ตสวรรคตบนแนวทิมปานีและระฆังราว แนวเปียโนบรรเลงเสียงประสานขั้นคู่ 4-5 จากกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช”ซึ่งบันทึกอยู่ในโน้ตกล่อง (ตัวอย่างที่ 4.29)

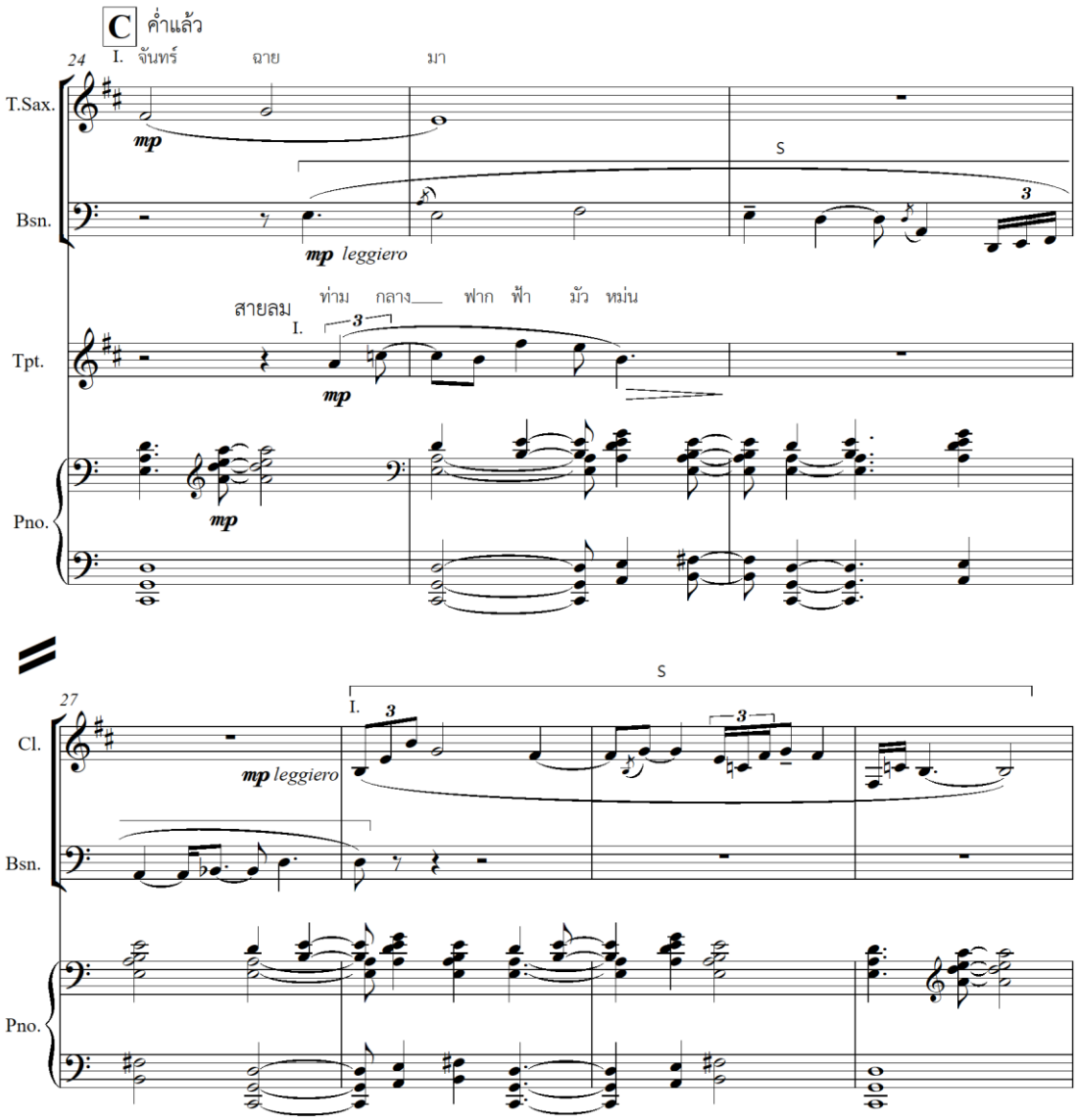
ตัวอย่างที่ 4.29 กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช”และการใช้เสียงประสานขั้นคู่ 4-5

จากตัวอย่างที่ 4.29 ผู้วิจัยใช้เปียโนบรรเลงกลุ่มโน้ตเพื่อการสร้างบรรยากาศและความรู้สึกที่เวิ้งว้าง อึมครึม และเศร้าหมอง ประกอบด้วยสีสันของทิมปานีเริ่มเสียงจากจุดที่ความเข้มเสียงน้อยที่สุดเพิ่มและลดความเข้มเสียงและระฆังราวที่ช่วยขับเคลื่อนแนวทำนองไปอย่างช้าได้อย่างกลมกลืน

ผู้ประพันธ์เพลงได้เพิ่มโน้ตตัว F (โน้ตประดับ) ในโน้ตกล่องของแนวเปียโนห้องที่ 9 นอกจากนี้ ฟลูตบรรเลงแนวทำนองจากบทเพลง *แสงเทียน* ประโยคที่มีคำร้องว่า *“สวดมนต์ค่ำเช้า ถึงคราวระทมทน”* เพื่อมาใช้ในห้องที่ 5, 10, 12 และ 13 (วัน-เดือนของปีพระราชสมภพและปีสวรรคต) ซึ่งจะเกิดโน้ตตัว B♭ ในห้องที่ 12 ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้เพิ่มโน้ตตัว B♮ บนแนวเปียโน ซึ่งโน้ตทั้งสองตัวมาจากตัวอักษรพระนามแรก นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์กำหนดให้แนวทำนองเพลงประโยค *“ถึงคราวระทมทน”* เป็นโมทีฟ s ซึ่งจะถูกนำไปพัฒนาโดยใช้ทิศทางการเคลื่อนที่ รวมถึงการเพิ่มโน้ตและปรับรูปแบบจังหวะ

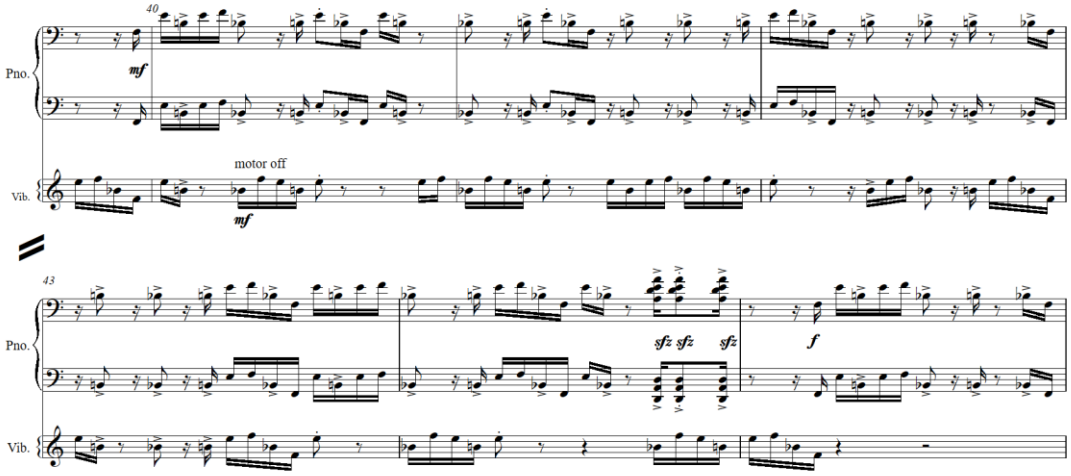
4.3.2 ท่อน A

เริ่มต้นจุดซ้อม B (ห้องที่ 14-23) เสียงประสานขั้นคู่ 4-5 ถูกใช้อย่างมากบนแนวเครื่องดนตรีอื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงประสานสู่สวรรค์ แนวโอโบบรรเลงโมทีฟ s ที่ถูกพัฒนาในห้องที่ 14 โดยทิศทางของโน้ตไปในทิศทางลงสื่อถึงความสิ้นหวัง นอกจากนี้ กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะได้ตัดหน่วยย่อยบางส่วนจากห่วงทำนองสู่สวรรคาลัยจากกระบวนที่ 1 มาใช้บริเวณจุดซ้อม B อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 4.30) ก่อนเข้าจุดซ้อม C เปียโนบรรเลงเสียงประสานขนานขั้นคู่ 4-5

ตัวอย่างที่ 4.30 การพัฒนาโมทีฟ s และห่วงทำนองสู่สวรรคาลัย

จุดซ้อม C (ห้องที่ 24-36) บทเพลงพระราชนิพนธ์ซึ่งตรงกับตัวเลข 2 หลักแรกของปีพระราชสมภพและปีสวรรคต ได้แก่ บทเพลง *ค่ำแล้ว* (ลำดับ 24) คำร้อง *“จันทร์ฉายมา”* และบทเพลง *สายลม* (ลำดับ 25) คำร้อง *“ท่ามกลางฟากฟ้ามัวหม่น”* ปรากฏบนแนวอัลโตแซกโซโฟนและทรัมเป็ตในห้องที่ 24 และ 25 ขณะที่โมทีฟ s ถูกพัฒนา 3 ครั้ง บนแนวบาสซูนตามด้วยคลาริเน็ตที่มีสีสันของเสียงหม่นหมองในช่วงเสียงต่ำ โดยเปียโนยังคงเคลื่อนที่แบบขนานด้วยเสียงประสานขั้นคู่ 4-5 อย่างต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 4.31)

ตัวอย่างที่ 4.31 บทเพลงพระราชนิพนธ์ลำดับที่ 24-25 และการพัฒนาโมทีฟ s

สำหรับบทเพลง *สายลม* ผู้ประพันธ์เพลงได้ปรับระดับเสียงโน้ต 2 ตัว คำร้อง “ฟ้า” และ “หม่น” ทั้งนี้เพื่อให้อยู่ในกลุ่มโน้ตเดียวกับแนวเสียงประสาน ช่วงท้ายจุดซ้อม C โมทีฟ s ที่ถูกพัฒนาครั้งที่ 3 ปรากฏต่อเนื่องบนแนวคลาริเน็ตห้องที่ 32-33 ขณะเดียวกันหน่วยย่อยจากห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยปรากฏบนแนวมาริมบา จากนั้น 3 ห้องสุดท้ายจุดซ้อม C (ห้องที่ 34-36) เครื่องดนตรีทั้งวงบรรเลงลักษณะจังหวะขัด (Syncopation) เพื่อสร้างกลุ่มชีพจรจังหวะใหม่และนำเข้าสู่จุดซ้อม D โดยกล็อกเคนซปีลและไวบราโฟนบรรเลงกลุ่มโน้ตพระบารมีรูปแบบเดียวกับกระบวนที่ 1 (ดูตัวอย่างที่ 4.3 หน้า 55 ประกอบ) ส่วนมาริมบา ฟลูต โอโบ และคลาริเน็ตบรรเลงห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย ขณะที่เสียงประสานยังคงใช้การเคลื่อนที่แบบขนานขั้นคู่ 4-5

บริเวณเริ่มต้นจุดซ้อม D (ห้องที่ 37-52) ความเร็วจังหวะถูกปรับให้เร็วขึ้นเป็น ♩ = 104 จังหวะต่อนาที จุดซ้อมนี้เป็นการประชันกันระหว่างเปียโนกับกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ โดยไวบราโฟนยังคงบรรเลงกลุ่มโน้ตพระบารมีอย่างต่อเนื่องมาจากก่อนหน้านี้ ต่อมาห้องที่ 40-45 แนวเปียโนเข้ามาบรรเลงประชันกับไวบราโฟนด้วยกลุ่มโน้ตเดียวกัน แต่รูปแบบจังหวะของกลุ่มโน้ตถูกปรับให้เป็นลักษณะจังหวะขัด ด้วยการตัดโน้ตบางตัวออก (ตัวอย่างที่ 4.32)

ตัวอย่างที่ 4.32 การประชันระหว่างไวบราโฟนและเปียโน

ห้องที่ 45-48 เปียโนยังคงบรรเลงรูปแบบเดิมเพียงแต่เปลี่ยนมาประชันกับมาริมบา ต่อเนื่องไปยังห้องที่ 49-52 เปียโน มาริมบา และไวบราโฟน ยังคงบรรเลงกลุ่มโน้ตพระบารมี เพียงแต่รูปแบบจังหวะกลับมาดำเนินปกติ พร้อมทั้งใช้ความเข้มเสียงเบา (*p*) กระทั่งห้องที่ 52 (นาทีสวรรคต) จังหวะสุดท้าย (จังหวะที่ 4) เครื่องดนตรีทั้งวงบรรเลงเสียงประสานสู่สวรรค์ด้วยความเข้มเสียงเน้นและดังมาก (*sffz*) ด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น เพื่อสื่อถึงแสงอัสนีบาตที่ฟาดลงกลางหัวใจของคนไทยทั้งประเทศ

เริ่มต้นจุดซ้อม E เปียโนยังคงบรรเลงเสียงประสานแบบขนานขั้นคู่ 4-5 พร้อมด้วยทิมปานีในห้องที่ 53-54 ต่อมาเครื่องหมายกำหนดจังหวะ เริ่มเปลี่ยนสลับไปมาระหว่าง $\frac{3}{4}$ และ $\frac{4}{4}$ ตั้งแต่ห้องที่ 56-66 (บริเวณจุดซ้อม E และ F) ยกเว้นห้องที่ 59 ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของท่อนเชื่อมและจุดซ้อม F ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{9}{8}$ ทั้งนี้การเปลี่ยนอัตราจังหวะนั้น ผู้ประพันธ์ต้องการให้ความรู้สึกถึงความไม่คงที่ของจังหวะหนัก (Down Beat) อย่างไรก็ตาม อัตราจังหวะธรรมดาและอัตราจังหวะผสมที่เกิดขึ้นบริเวณนี้ จะยังคงมีจังหวะย่อย (Subdivision) ซึ่งเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นดำเนินสม่ำเสมอ เนื่องจาก ผู้ประพันธ์เพลงใช้วิธีการปรับความเร็วจังหวะ (Metric Modulation)

โดยเมื่อพิจารณาโน้ตร่วมระหว่างอัตราจังหวะธรรมดาและอัตราจังหวะผสมที่เป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (แผนภูมิที่ 4.2) จากการคำนวณค่าอัตราจังหวะเห็นได้ว่า ♩. = 72 ดังนั้น ห้องที่ 59 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะผสม $\frac{9}{8}$ ผู้ประพันธ์เพลงจึงปรับให้ความเร็วจังหวะเป็น ♩. = 72 จังหวะต่อนาที

แผนภูมิที่ 4.1 การปรับจังหวะความเร็วจังหวะ

เมื่อ ♩ = 108 ดังนั้น ♪ = 108 X 2 = 216

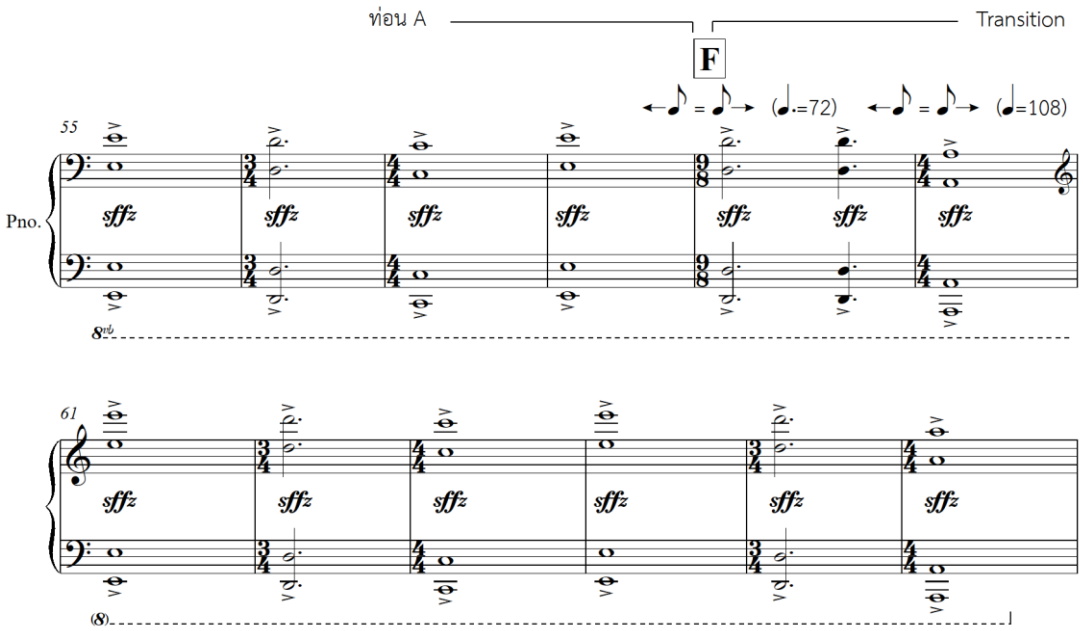
ซึ่ง ♫ = ♩. ดังนั้น ♩. = 216 / 3 = 72

4.3.3 ช่วงเชื่อม

ระหว่างห้องที่ 55-66 เป็นช่วงท้ายท่อน A (บริเวณจุดซ้อม E) ต่อเนื่องเข้าสู่ท่อนเชื่อม (เริ่มที่จุดซ้อม F) โดยแนวเปียโนบรรเลงโมทีฟ r ที่ถูกพัฒนา ซึ่งนำมาจากกระบวนที่ 1 อย่างต่อเนื่อง (ตัวอย่างที่ 4.33) นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดให้เริ่มที่ห้อง 59 เป็นห้องเริ่มต้นช่วงเชื่อม อีกทั้งใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{9}{8}$ เนื่องจากเป็นรหัสตัวเลข 2 หลักหลังของปีสวรรคตในหลวงรัชกาลที่ 9 พร้อมกันนั้นห้องดังกล่าวปิกโคโลบรรเลงโน้ตกระโดดขั้นคู่กว้างระหว่างโน้ตตัว B♭ และ B♮

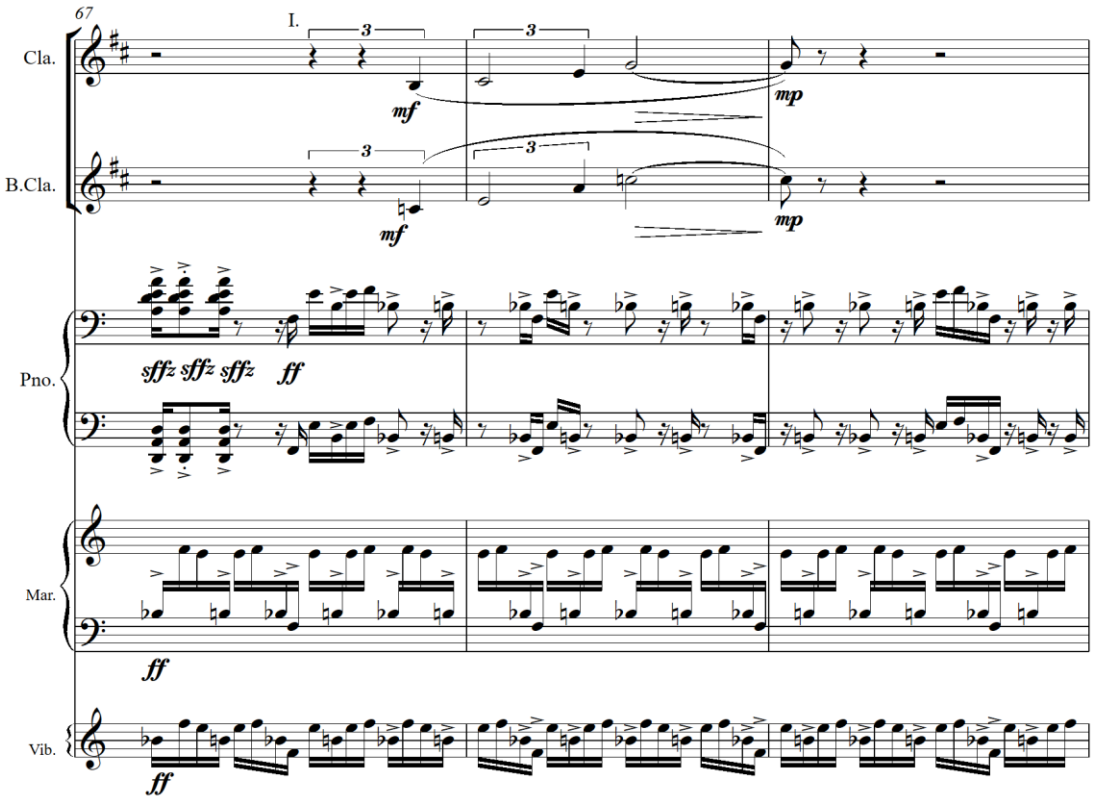
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 4.33 การพัฒนาโมทีฟ r จากกระบวนที่ 1 บริเวณระหว่างท่อน A เข้าสู่ช่วงเชื่อม (จุดซ้อม F)



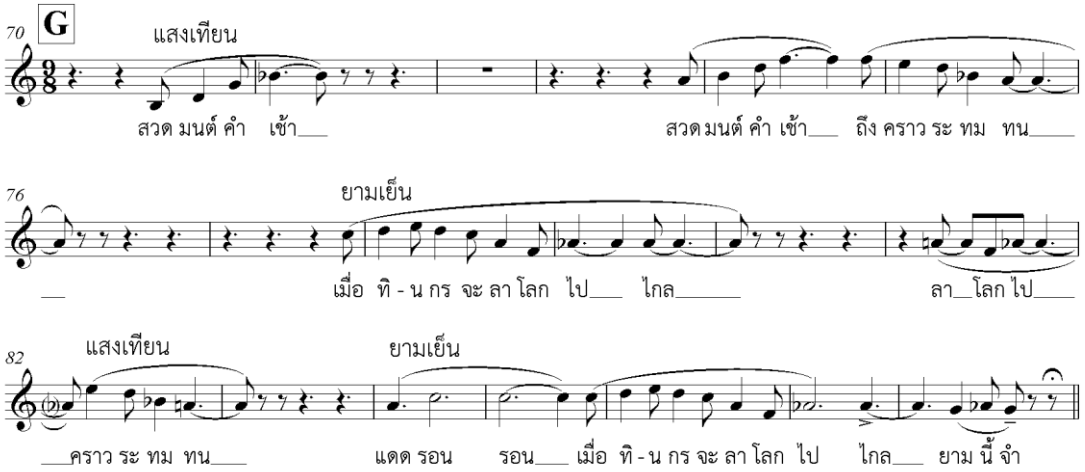
ช่วงเชื่อมบริเวณจุดซ้อม F (ห้องที่ 59-69) เป็นบริเวณที่มีพื้นผิวบางเบา มีการใช้โน้ตหรือกลุ่มโน้ตที่มีความหมายแฝงบนทุกแนวเครื่องดนตรี จากที่ได้อธิบายในกระบวนที่ 1 นั้น โมทีฟ r นำมาจากโน้ต 4 ตัวแรกของแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้น ซึ่งถูกบรรเลงบนแนวเปียโนด้วยโน้ตเสียงต่ำและช่วงเสียงกว้างมาก โดยบรรเลงเต็มห้องขณะที่อัตราจังหวะเปลี่ยนสลับไปมา ขณะเดียวกันนั้นแนวประกอบต่าง ๆ นั้น ให้คลาริเน็ตบรรเลงโน้ตตัว B♭ และ B♮ แบบเทรโมโล เพื่อใช้สีสันของเสียงคลาริเน็ตและขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เศร้าหมอง มาริมบาและไวบราโฟนบรรเลงกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” ระฆังราวและกล็อกเคนชปีลบรรเลงกลุ่มโน้ตสวรรคต และหน่วยย่อยจากห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย ห้องสุดท้ายของการพัฒนาโมทีฟ r (ห้องที่ 66) ทิมปานีบรรเลงกลุ่มโน้ตสวรรคต

ต่อมาห้องที่ 67-69 ก่อนเข้าท่อน B อยู่ในอัตราจังหวะธรรมดา $\frac{4}{4}$ โดยกลุ่มโน้ตพระบารมีจากกระบวนที่ 1 เข้ามาบนแนวมาริมบาและไวบราโฟนด้วยรูปแบบจังหวะปกติ ส่วนแนวเปียโนบรรเลงกลุ่มโน้ตเดียวกันแต่ตัดโน้ตบางตัวเพื่อให้เกิดจังหวะขัด อีกทั้งมีแนวทำนองจากบทเพลง *แสงเทียน* ประโยคที่ใช้คำร้องว่า “*สวดมนต์ค่ำเช้า*” จากห้องที่ 5 มาพัฒนาเล็กน้อย บรรเลงโดยคลาริเน็ตและเบสคลาริเน็ต (ตัวอย่างที่ 4.34)

ตัวอย่างที่ 4.34 กลุ่มโน้ตพระบารมีและการพัฒนาแนวทำนองประโยค “สวดมนต์ค่ำเช้า”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.3.4 ท่อน B

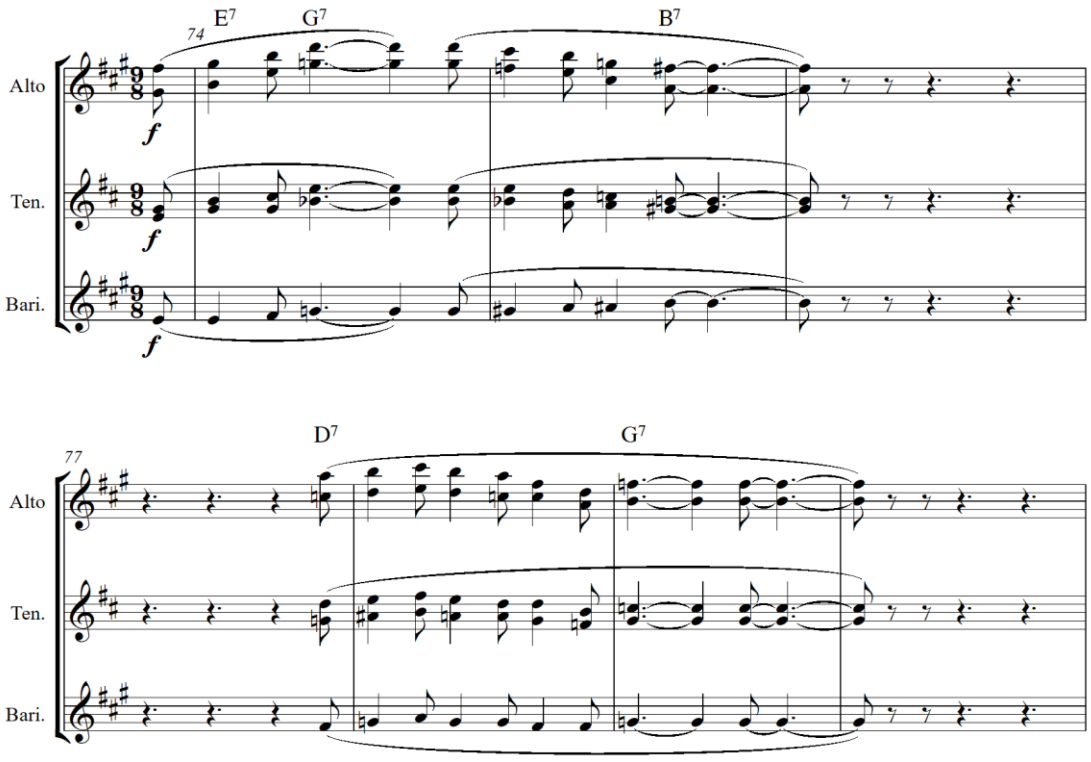
เข้าสู่ท่อน B ห้องที่ 70 (ตัวเลข 2 หลักหลังของปีพระราชสมภพและจำนวนปีครองราชย์สมบัติ) บริเวณจุดซ้อม G อัตราจังหวะเปลี่ยนมาใช้ $\frac{9}{8}$ และใช้ความเร็วจังหวะ $\dot{\text{♩}}$. = 72 จังหวะต่อนาที จนกระทั่งจบท่อน B ห้องที่ 88 โดยแนวทำนองตลอดทั้งจุดซ้อมนี้นำมาจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ 2 บทเพลง ได้แก่ บทเพลงลำดับที่ 1 *แสงเทียน* และบทเพลงลำดับที่ 2 *ยามเย็น* โดยเฉพาะแนวทำนองนำมาจากประโยคคัดสรร ซึ่งคำร้องมีความหมายเป็นไปตามจุดประสงค์ที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการ (ตัวอย่างที่ 4.35) แนวทำนองตลอดทั้งจุดซ้อมนี้บรรเลงโดยกลุ่มแซกโซโฟนพร้อมกับทบด้วยทรัมเป็ตที่สื่อถึงเครื่องดนตรีที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงบรรเลง ส่วนเสียงประสานแนวตั้งบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอื่น ๆ ใช้เสียงประสานสู่สวรรค์ และทิมปานีใช้กลุ่มโน้ตเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 4.35 แนวทำนองจากบทเพลง แสงเทียน และบทเพลง ยามเย็น

เมื่อพิจารณาจำนวนรวมของโน้ตบนแนวทำนองแต่ละประโยคของท่อน B พบว่า มีจำนวน 4 + 9 + 9 + 7 + 15 ซึ่งสัมพันธ์กับรหัสตัวเลข ดังนี้

เลข 4	มาจาก 1 + 3	วันสวรรคต 13 ตุลาคม พ.ศ. 2559
เลข 9		รัชกาลที่ 9
เลข 7	มาจาก 3 + 1 + 3	พระชนมายุ 88 ปี 313 วัน
เลข 15		เวลาเวลาสวรรคต 15.52 นาฬิกา

นอกจากนี้ โน้ตตัวสุดของท่อน B จบที่ชีพจรจังหวะที่ 7 ของห้องที่ 88 โดยแนวทำนองประโยคสุดท้ายใช้โน้ตทั้งสิ้น 15 ตัว มีความหมายถึงพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร สิ้นพระชนมายุเมื่อ 88 ปี เวลา 15.52 นาฬิกา (5 + 2 = 7) ส่วนแนวประกอบบนเครื่องดนตรีอื่นใช้ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย โดยเสียงประสานสุดท้ายของท่อน B จบด้วยการใช้กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และกลุ่มโน้ตสวรรคต

สำหรับแนวทำนองจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนทบด้วยทรัมเป็ตและปิกโคโล ส่วนแนวเสียงประสานนอกจากใช้เสียงประสานสู่สวรรค์บรรเลงด้วยรูปแบบจังหวะที่ดุดันแข็งกร้าวและสับสนแล้ว ผู้ประพันธ์เพลงยังได้นำเสียงประสานหรือคอร์ดจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ต้นฉบับมาใช้กับกลุ่มแซกโซโฟน พร้อมทั้งจัดวางแนวเสียงประสานเลียนแบบสำนวนดนตรีแจ๊ส ด้วยการใช้เสียงประสานแบบขยายหรือคอร์ดทบพร้อมทั้งใช้รูปแบบเลียนแบบจังหวะสวิง (ตัวอย่างที่ 4.36)

ตัวอย่างที่ 4.36 กลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงเสียงประสานเลียนแบบสำนวนดนตรีแจ๊ส

4.3.5 ช่วงเดี่ยวเปียโน

ช่วงบรรเลงเดี่ยวเปียโนอยู่บริเวณจุดซ้อม H ห้องที่ 89-119 เปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะมาเป็นอัตราธรรมดา $\frac{4}{4}$ โดยนำวัตถุดิบการประพันธ์เพลงและความเร็วจังหวะ ♩ = 120 จังหวะต่อนาที จากกระบวนที่ 1 มาใช้ทั้งหมด

ช่วงแรกห้องที่ 89-108 เลียนแบบมาจากช่วงนำกระบวนที่ 1 โดยใช้ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยที่เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้น และแนวเปียโนบรรเลงแบบเทรโมโลที่ใช้โน้ตตัว B♭ และ B♮ ทั้ง 2 มือ จากนั้นห้วงทำนองดังกล่าวถูกพัฒนาโดยการขยายส่วนจังหวะ ต่อมาห้องที่ 109-112 โมทีฟ r อยู่แนวมือซ้ายส่วนมือขวาบรรเลงแบบเทรโมโลด้วยตัวโน้ตเดิม ช่วงท้ายของบรรเลงเดี่ยวเปียโนห้องที่ 114-117 กลุ่มโน้ตพระบารมีนำกลับมาใช้บนแนวมือขวาด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น ส่วนมือซ้ายบรรเลงแคนอนตามหลังแนวมือขวา 5 จังหวะ แต่มีการปรับเปลี่ยนช่วงเสียงให้กับโน้ตบางตัว กระทั่ง 2 ห้องสุดท้ายทิมปานีบรรเลงทำนองสั้น ๆ เสมือนเป็นสัญญาณให้วงดนตรีทั้งหมดกลับมา ด้วยกลุ่มโน้ตแห่งความตาย ตามด้วยเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงห้วงทำนองสู่สรรคาลัยในห้องที่ 119 นำเข้าสู่ช่วงจบเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.6 ช่วงจบ

ช่วงจบนี้มิใช่ทำหน้าที่เป็นช่วงจบของกระบวนที่ 3 เท่านั้น แต่ทำหน้าที่เสมือนเป็นช่วงจบของบทประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* วัตถุดิบการประพันธ์เพลงช่วงนี้ส่วนใหญ่มาจากกระบวนที่ 1 และกระบวนที่ 3 อย่างไรก็ตาม กระบวนที่ 2 ก็มีวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่เหมือนกับกระบวนอื่น เช่น แนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้น หรือกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตที่มีสมาชิกโน้ตเดียวกันกับกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” เป็นต้น ดังนั้น จึงสามารถกล่าวได้ว่าช่วงจบนี้เป็นการนำวัตถุดิบการประพันธ์เพลงทั้งหมดมาใช้

จุดซ้อม I ห้องที่ 120-136 นำแนวคิดมาจากกระบวนที่ 1 แต่ปรับการจัดวางแนวเสียงเครื่องดนตรีให้แตกต่างออกไป จากนั้นจุดซ้อม J ห้องที่ 137-155 เปลี่ยนมาใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ $\frac{9}{8}$ และใช้แนวคิดจากกระบวนที่ 3 แต่ใช้ความเร็วจังหวะ ♩. = 80 จังหวะต่อนาที ซึ่งยังคงมีจังหวะย่อยเป็นตัวโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นดำเนินสม่ำเสมอ เนื่องจากใช้วิธีการปรับความเร็วจังหวะจากจังหวะก่อนหน้านี้ที่เป็นอัตราจังหวะธรรมดา ♩ = 120 จังหวะต่อนาที

ช่วงจบสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงที่จุดซ้อม K (ห้องที่ 156-158) บรรเลงจังหวะยืดหยุ่นด้วยความเร็วจังหวะลดลงครึ่งหนึ่งเหลือประมาณ ♩ = 60 จังหวะต่อนาที ช่วงสุดท้ายนี้นำแนวคิดมาจากช่วงนำของกระบวนที่ 3 โดยระฆังราวบรรเลงกลุ่มโน้ตสวรรคต ทิมปานีบรรเลงรัวโน้ตตัว D แนวเปียโนบรรเลงเสียงประสานขั้นคู่ 4-5 จากกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” บันทึกอยู่ในโน้ตกล่อง ส่วนแนวทำนองประโยคสุดท้ายใช้โน้ต 4 ตัว (วันสวรรคต 13) เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงด้วยความรู้สึกเศร้าหมองที่แฝงคำร้องว่า “คราวระทมทน” ซึ่งโน้ตตัวสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงจบบนชีพจรจังหวะที่ 7 (เวลา 15.52 นาฬิกา; 5 + 2 = 7) ในห้องที่ 158 (พระชนมายุ 88 + ครองราชย์ 70)

สำหรับเสียงประสานสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงประกอบด้วยโน้ตต่ำสุดบนแนวทิมปานีเป็นโน้ตตัว D (อักษรตัวแรกคำว่า Dead) โน้ตตัวสุดท้ายของแนวทำนองบนเทเนอร์แซกโซโฟนใช้โน้ตตัว A (อักษรตัวแรกของพระนาม “อดุลยเดช”) และโน้ตตัวสูงสุดบนแนวเปียโนด้วยโน้ตตัว B♭ (โน้ตแทนอักษรตัวแรกของพระนาม “ภูมิพล”)

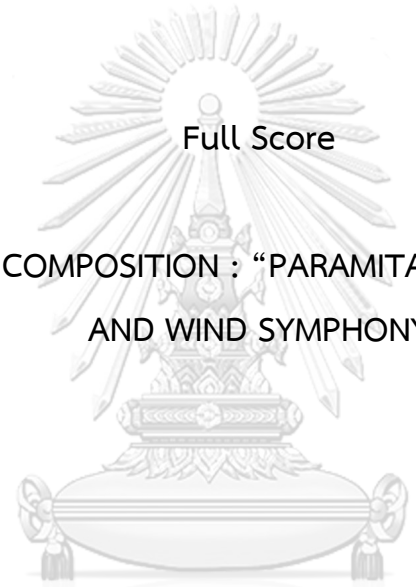
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โน้ตเพลง

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Full Score

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION : “PARAMITA” CONCERTO FOR PIANO AND WIND SYMPHONY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

INSTRUMENTATION

Piccolo 1

Flutes 4

Oboes 2

Bb Clarinets 6

Bb Bass Clarinet 1

Bassoon 1

Alto Saxophones 4

Tenor Saxophones 2

Baritone Saxophone 1

F Horns 4

Bb Trumpets 4

Trombones 2

Bass Trombone 1

Euphoniums 2

Tubas 2

Piano 1

Percussion 1 (Bass Drum, Triangle, Tom-tom)

Percussion 2 (Tubular Bells, Suspended Cymbal, Snare)

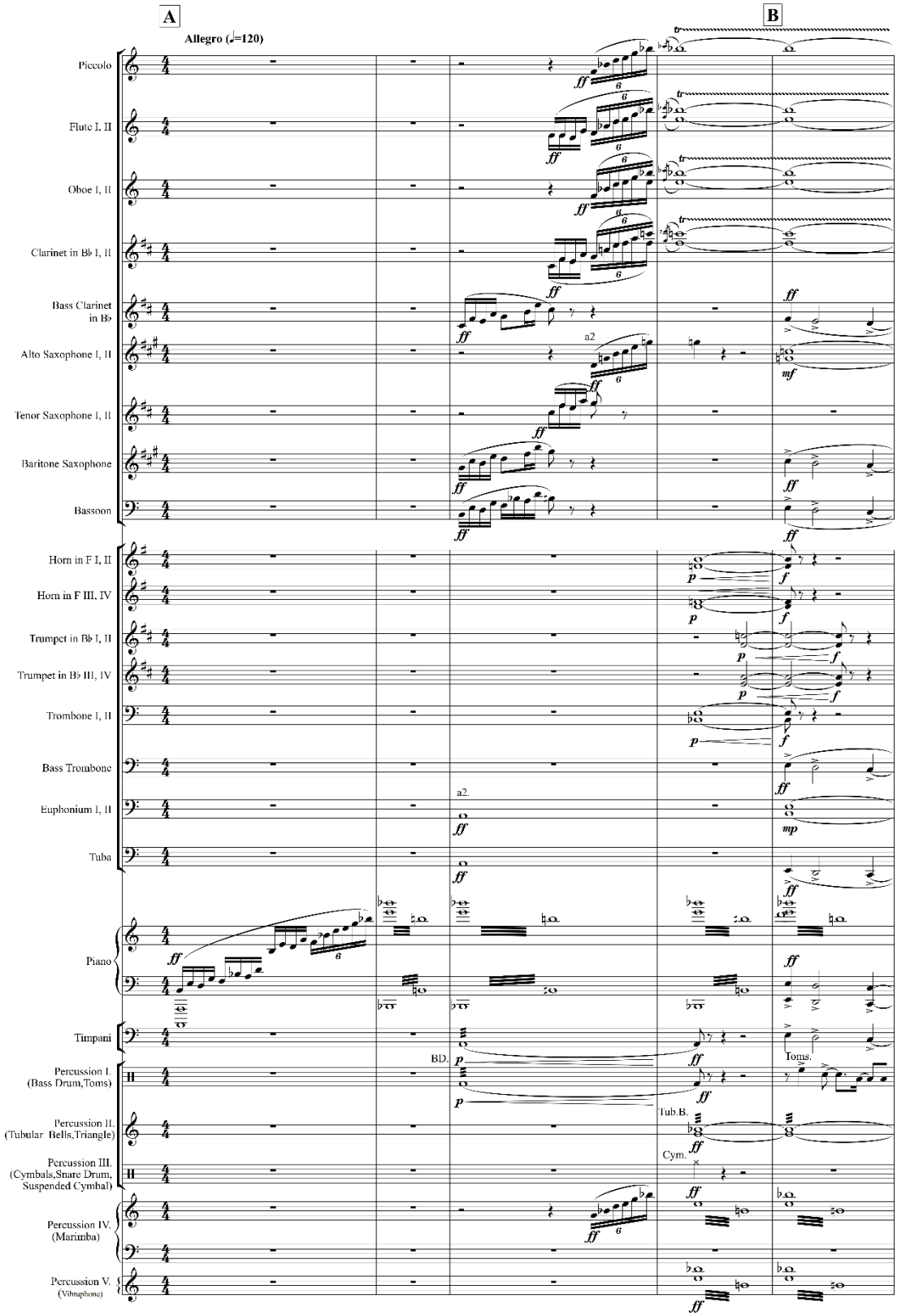
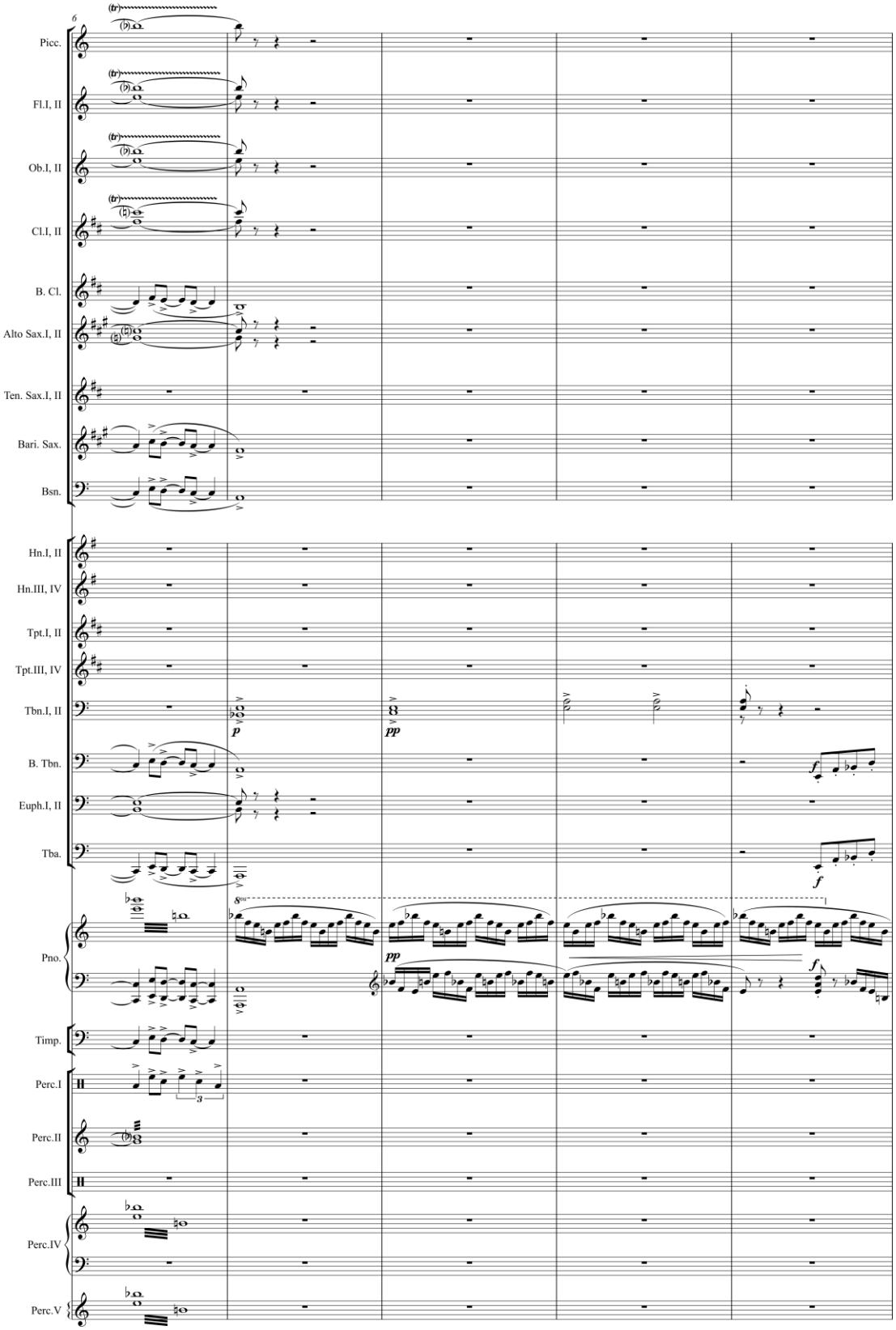
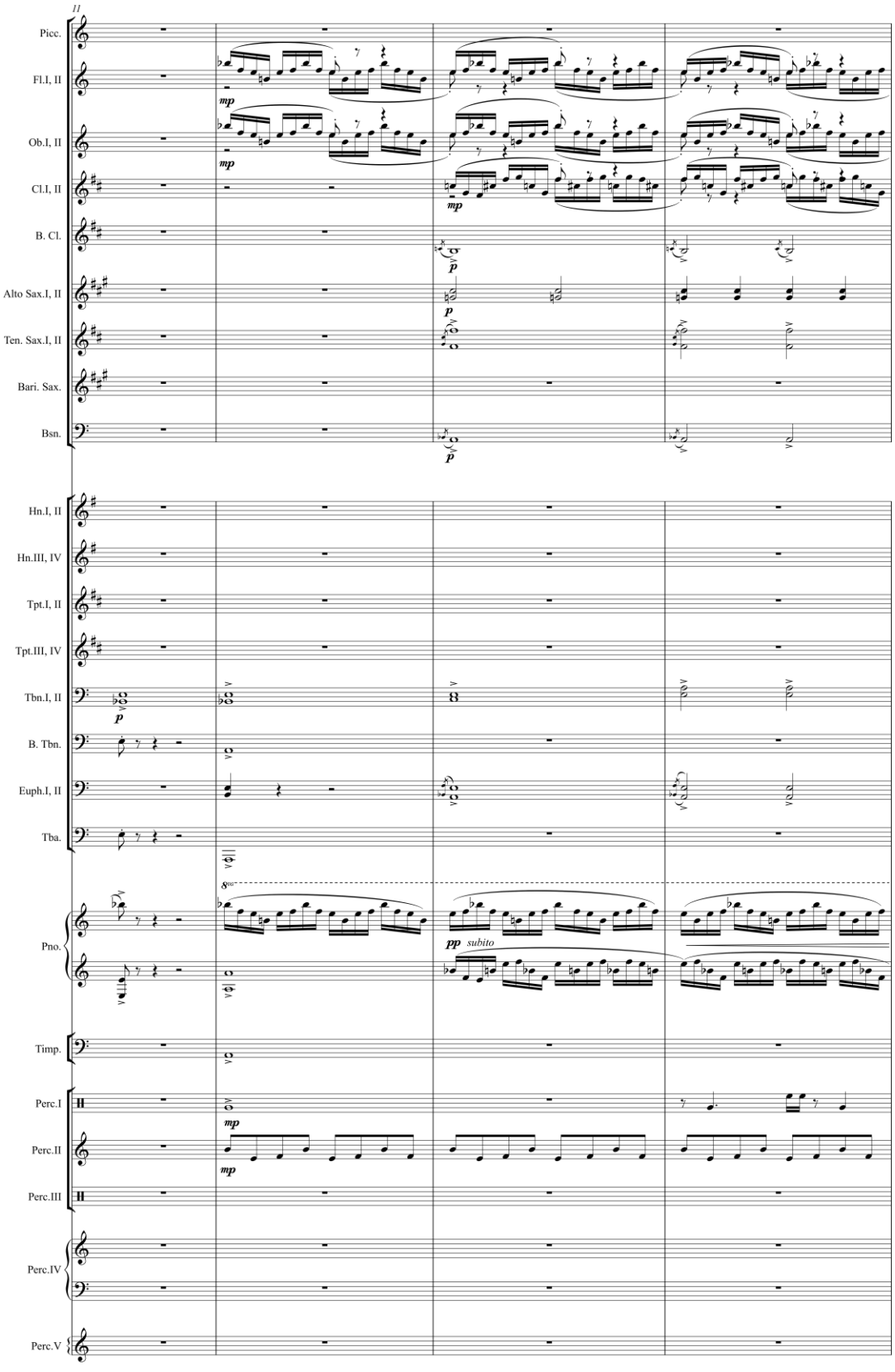
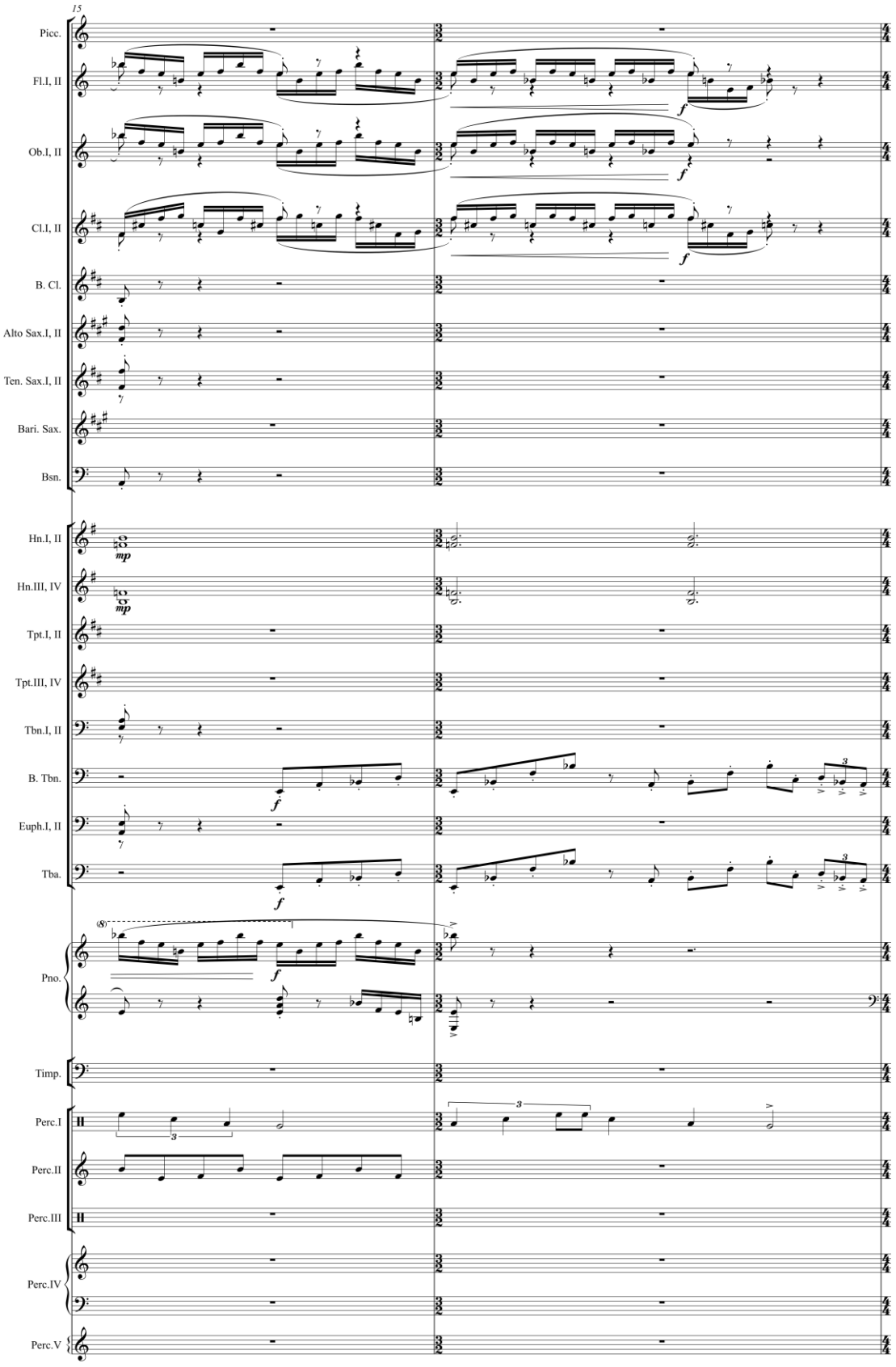
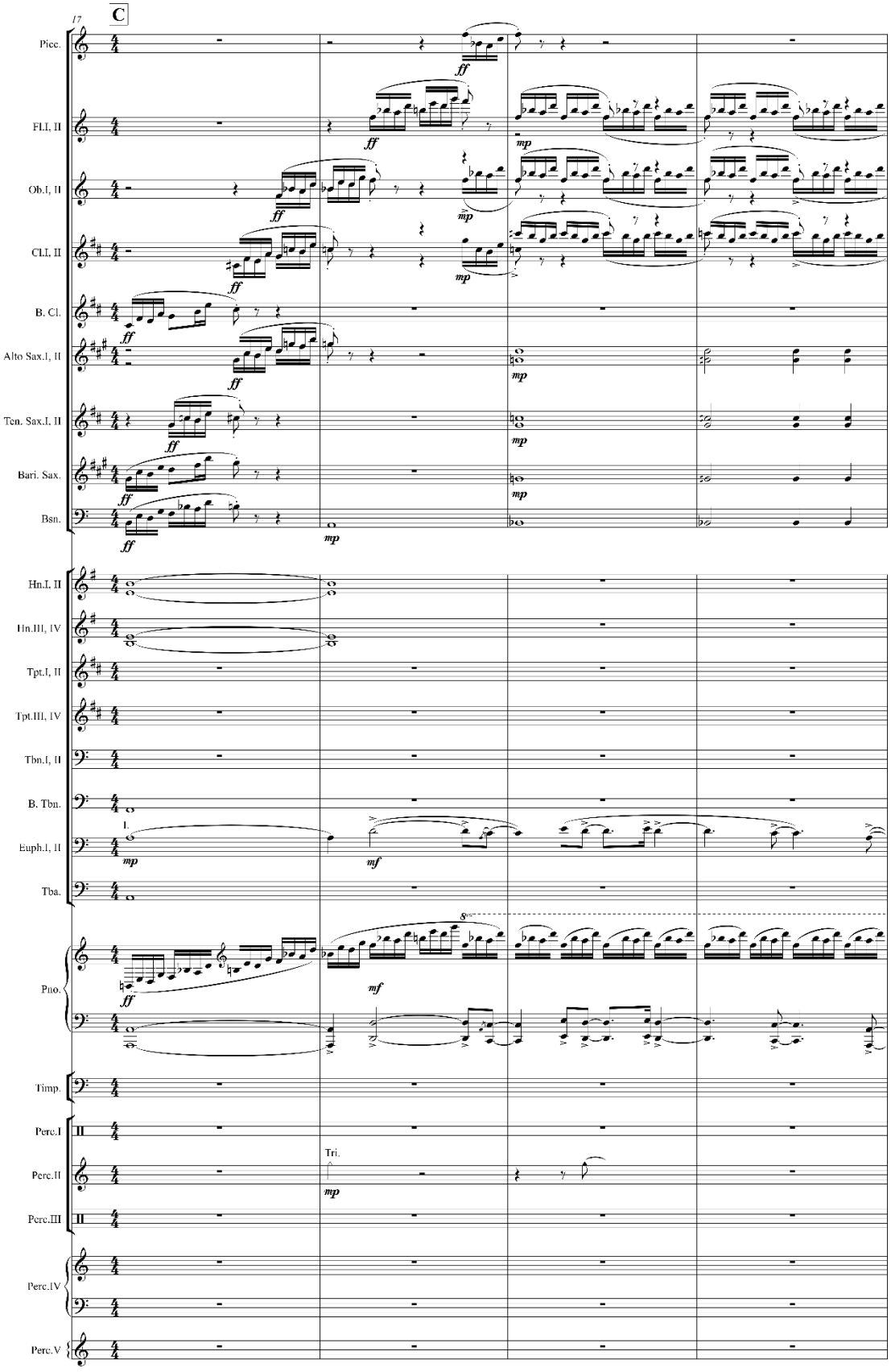
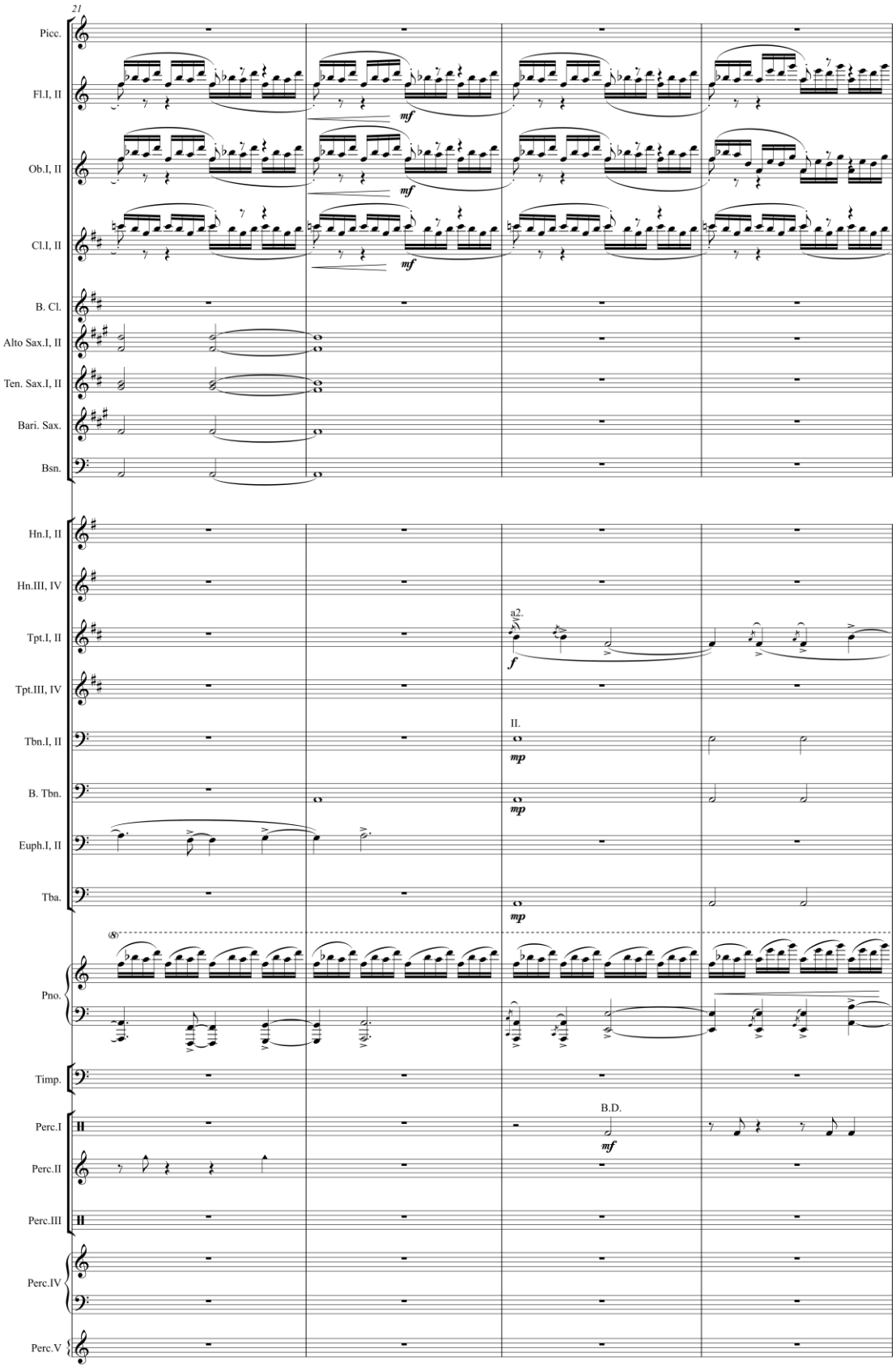
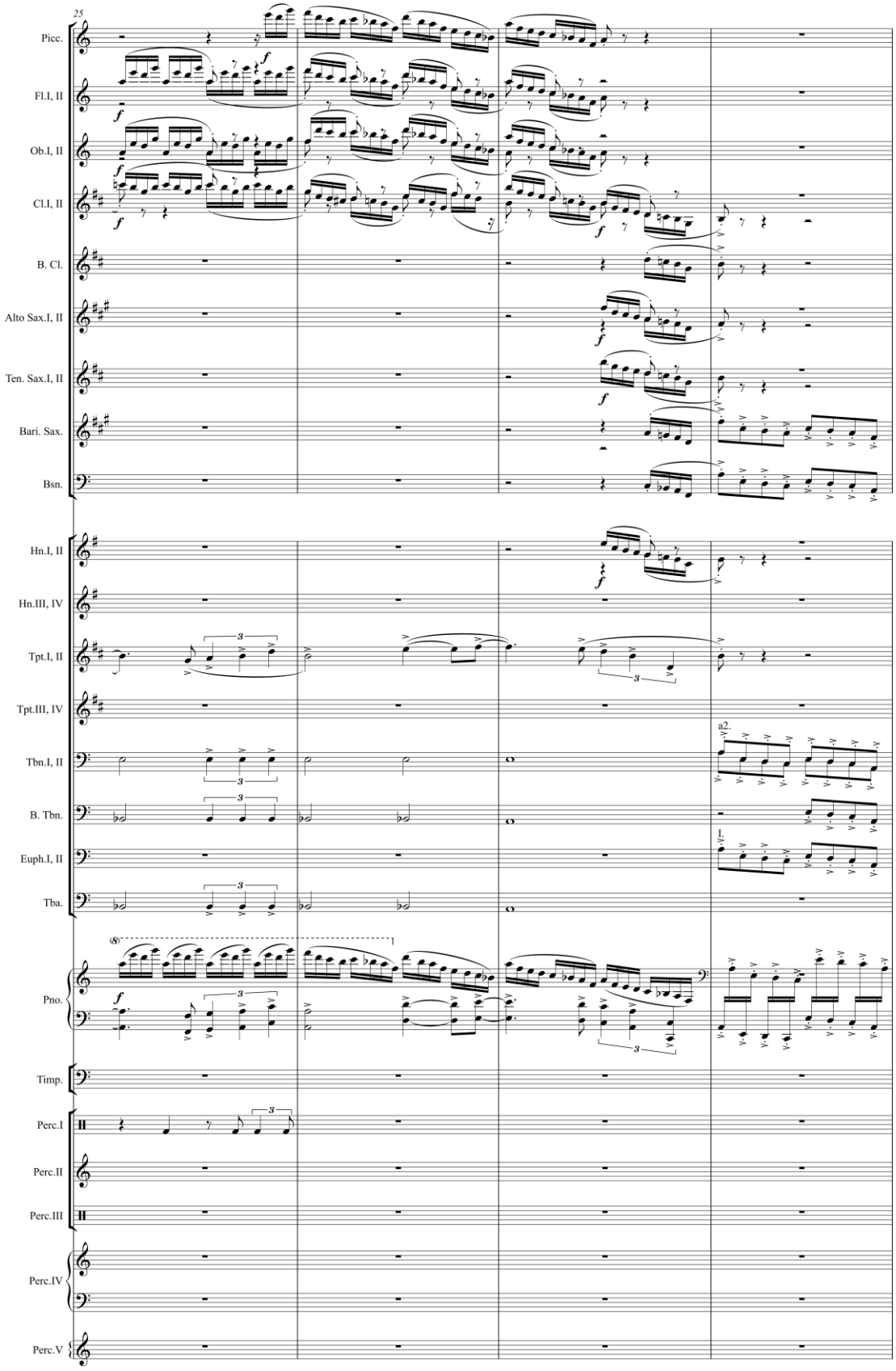
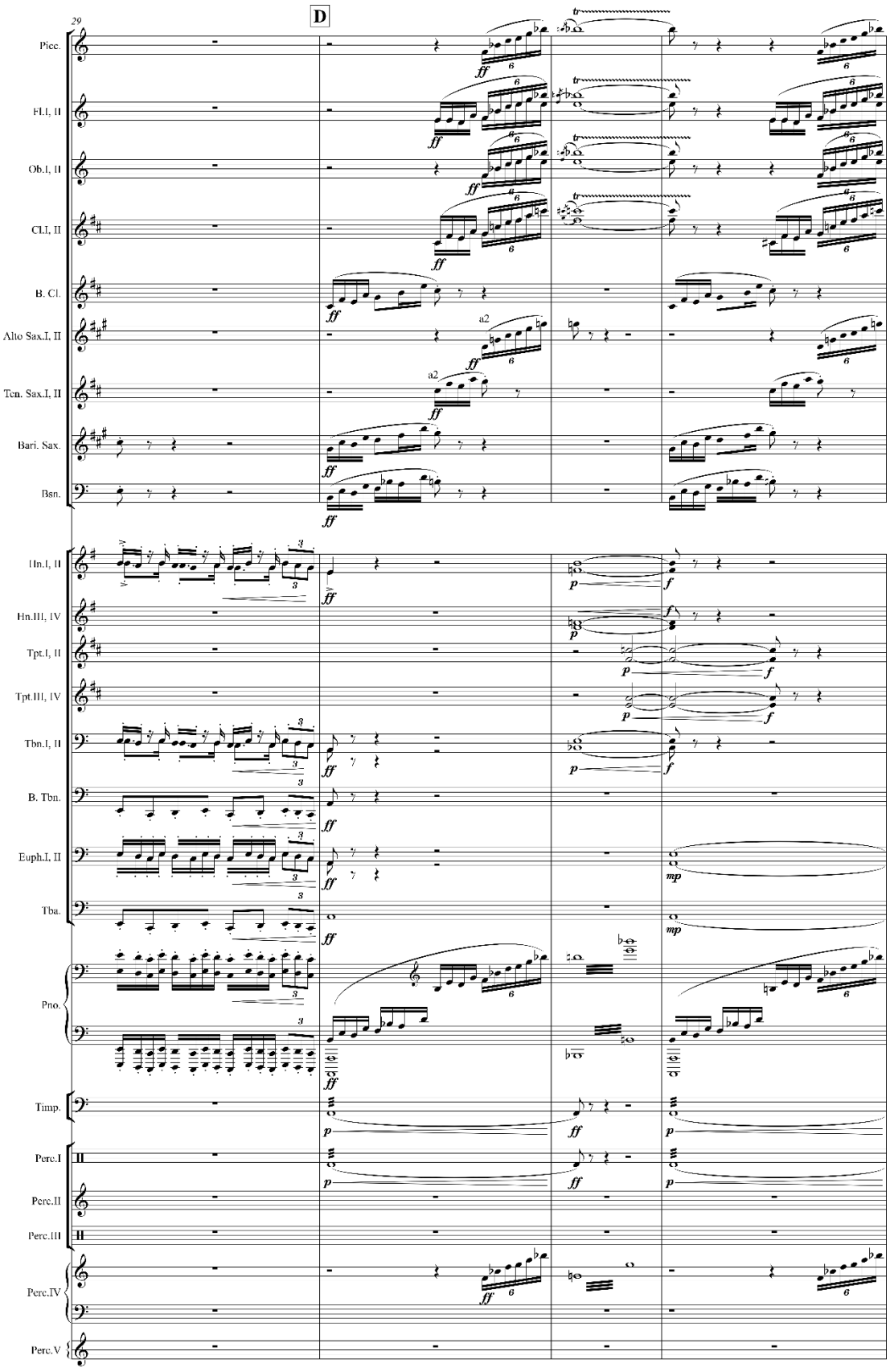
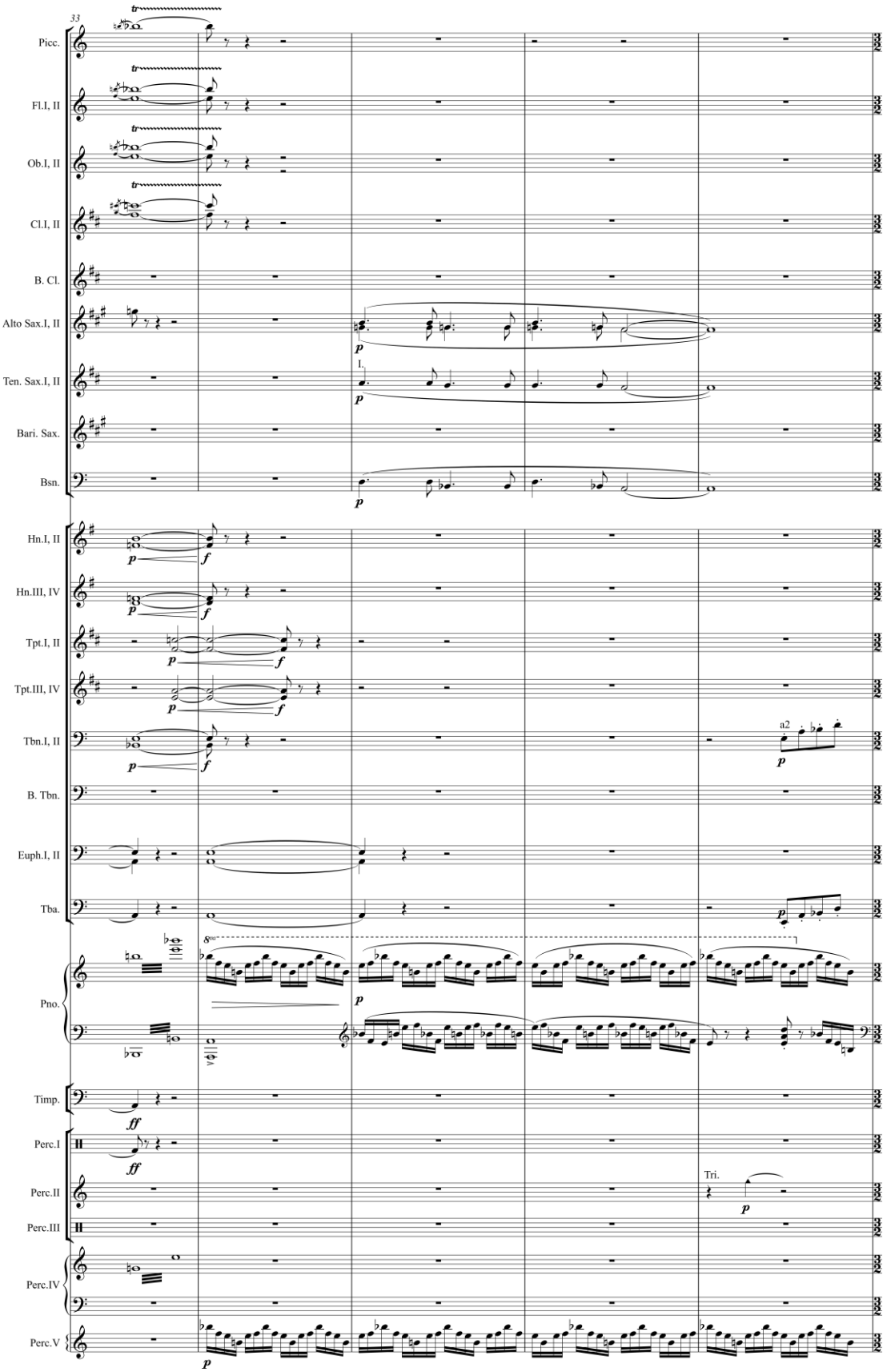
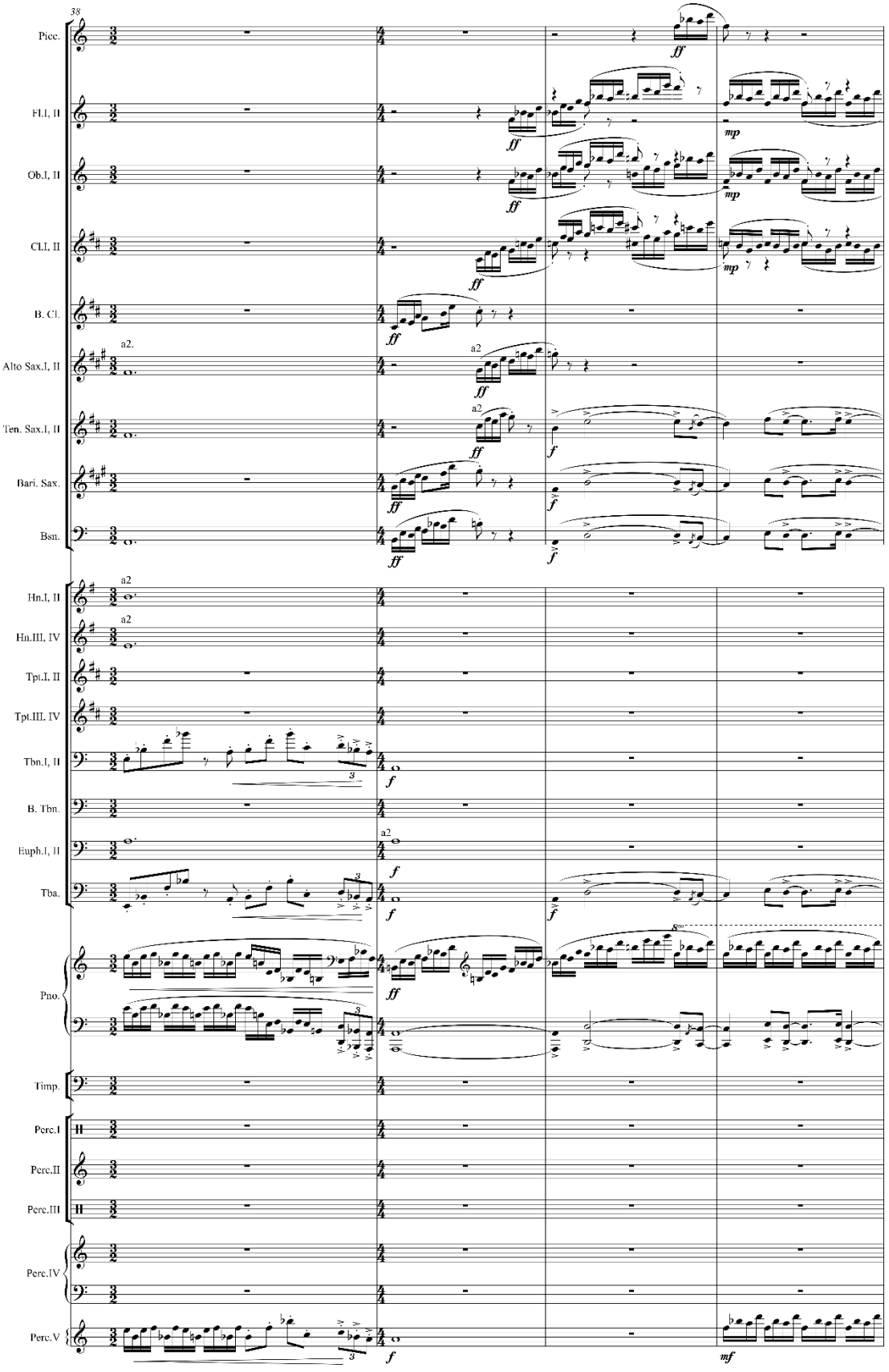
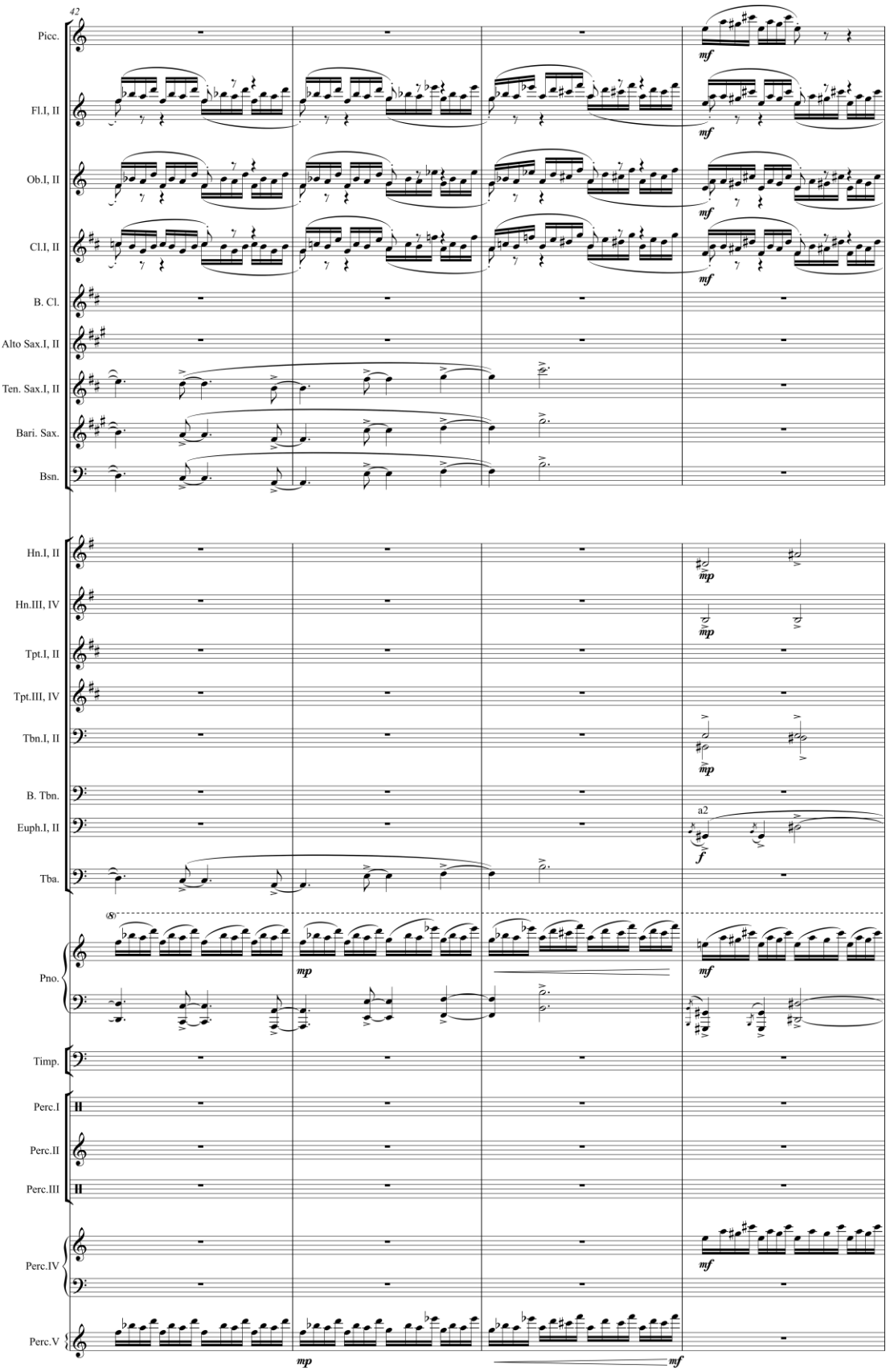
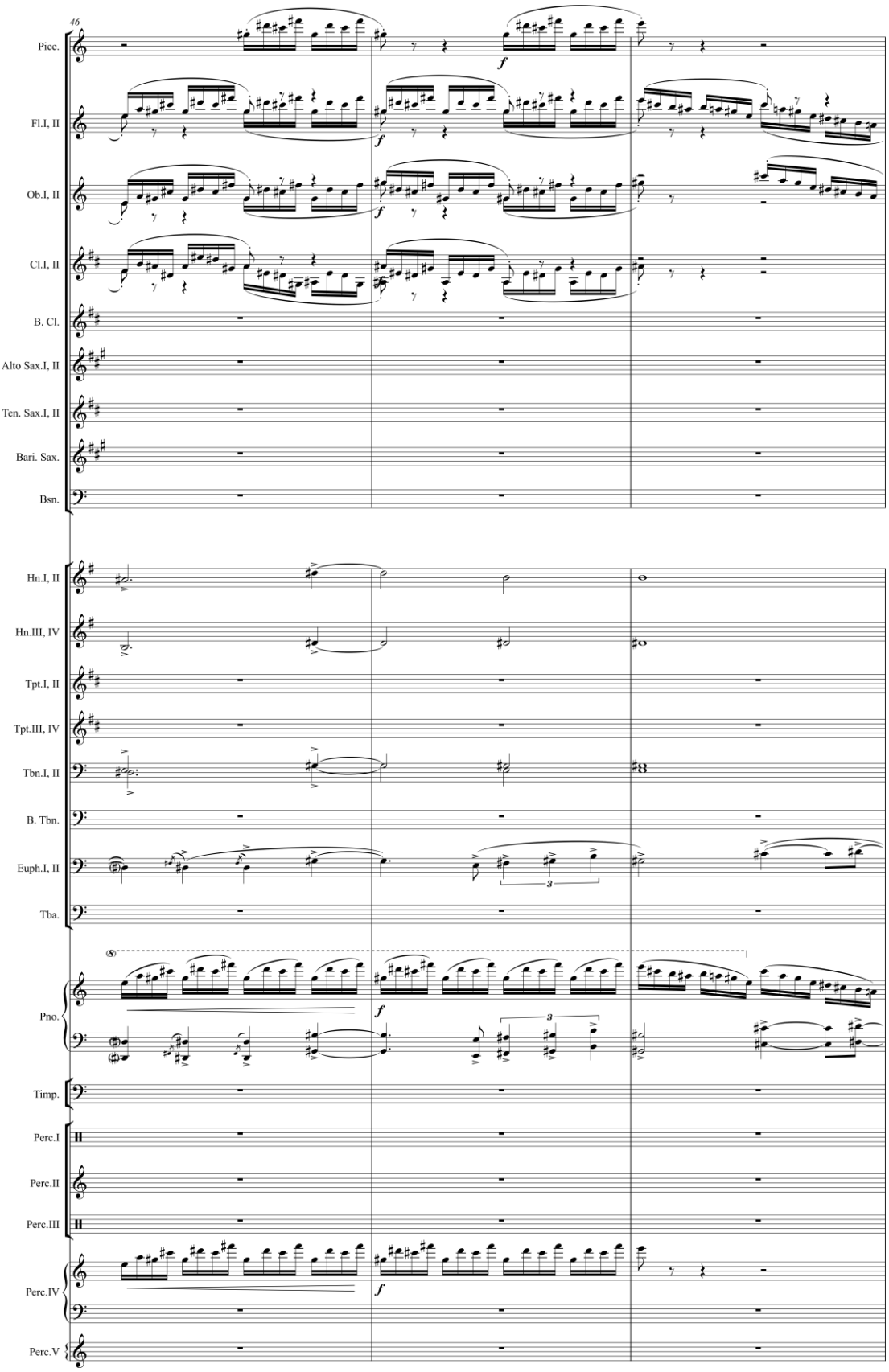
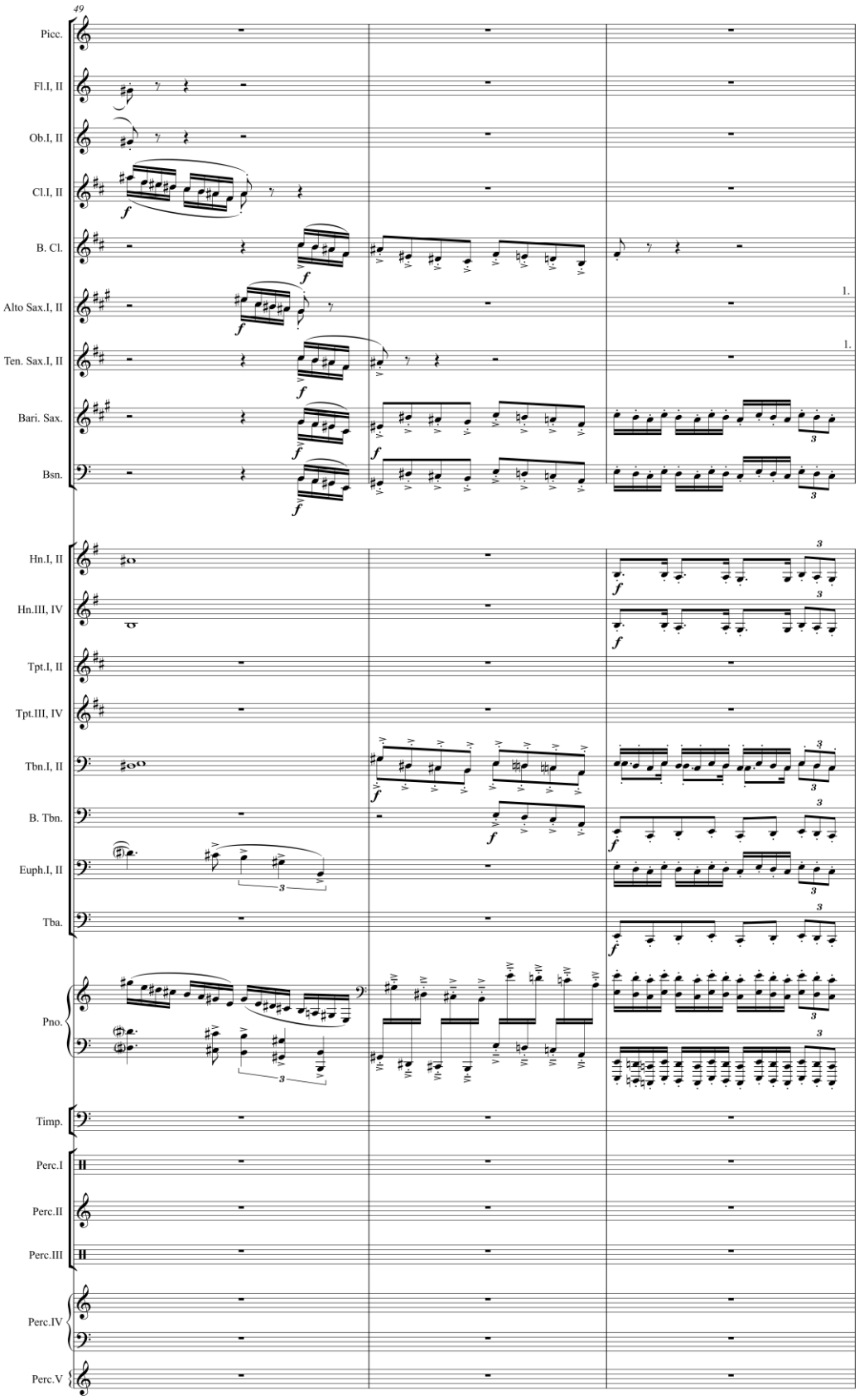
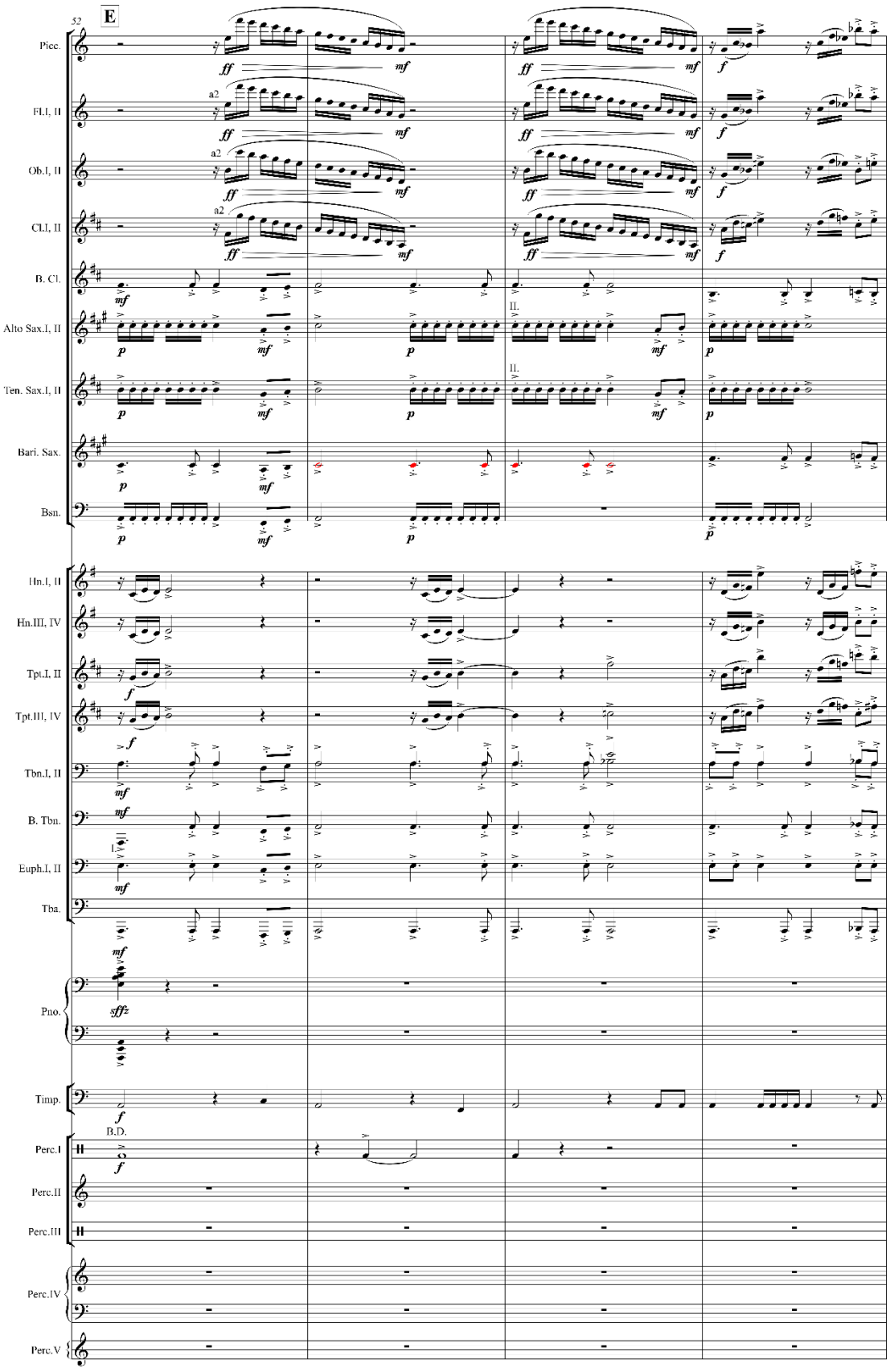
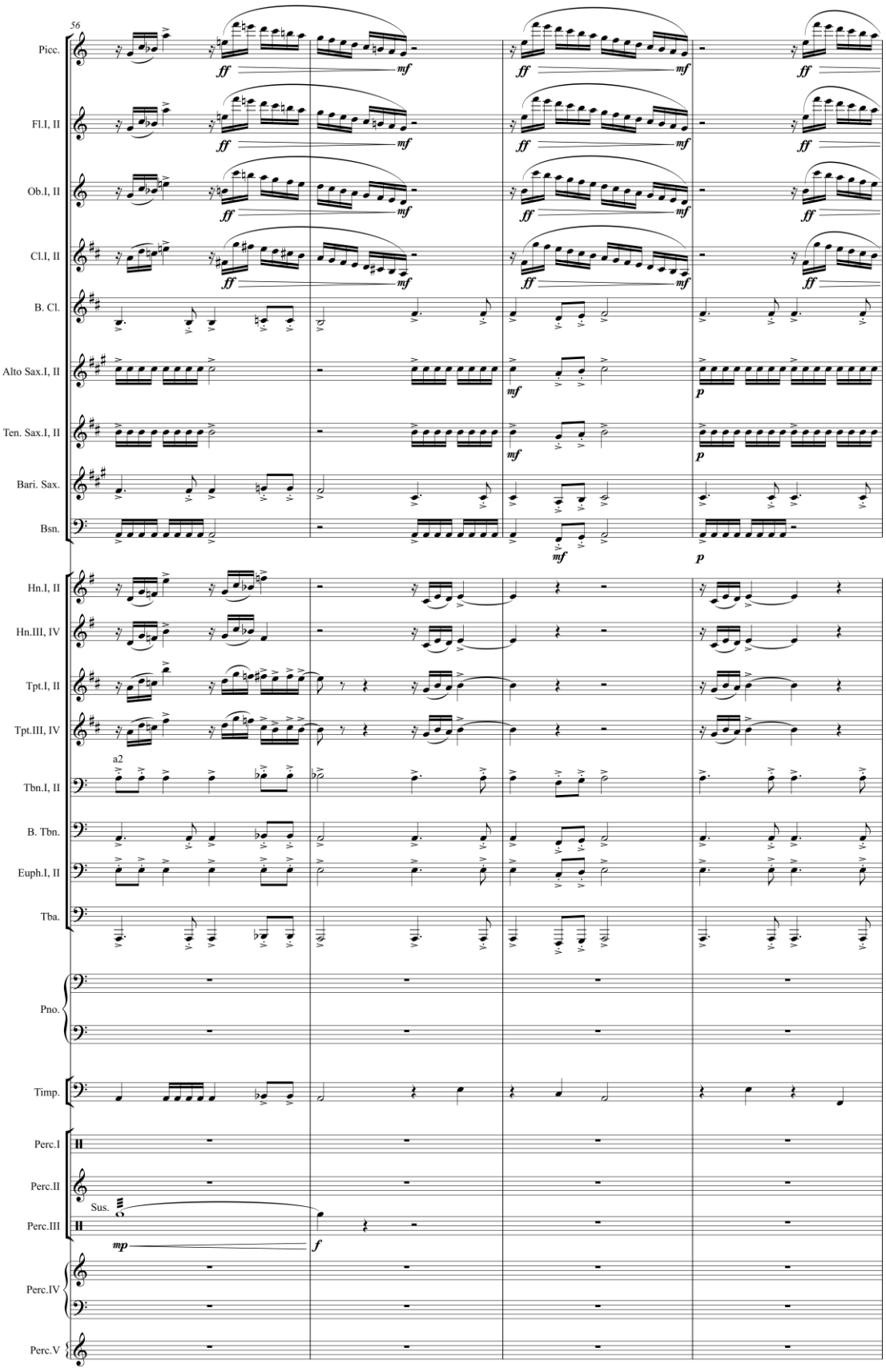
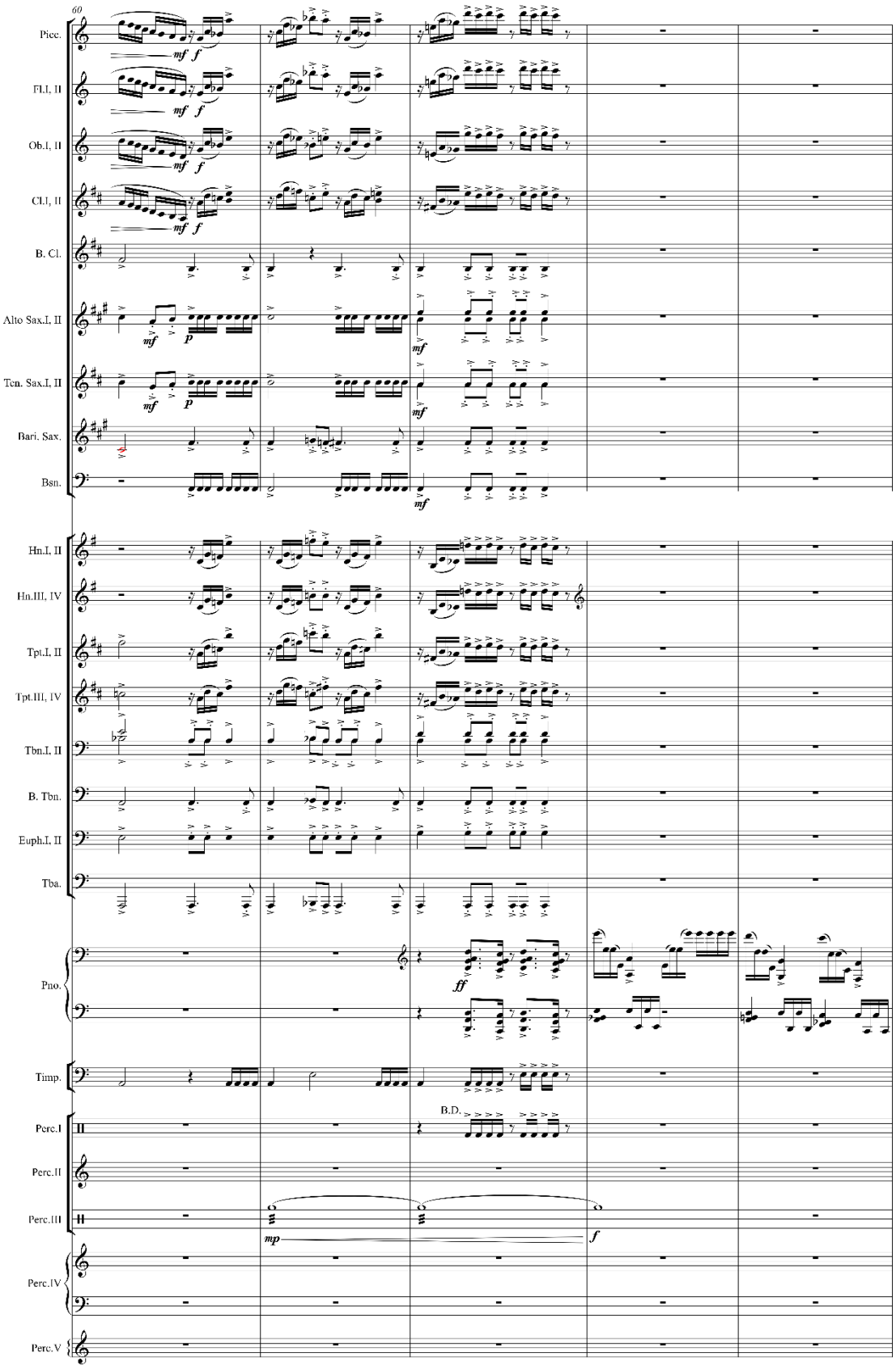
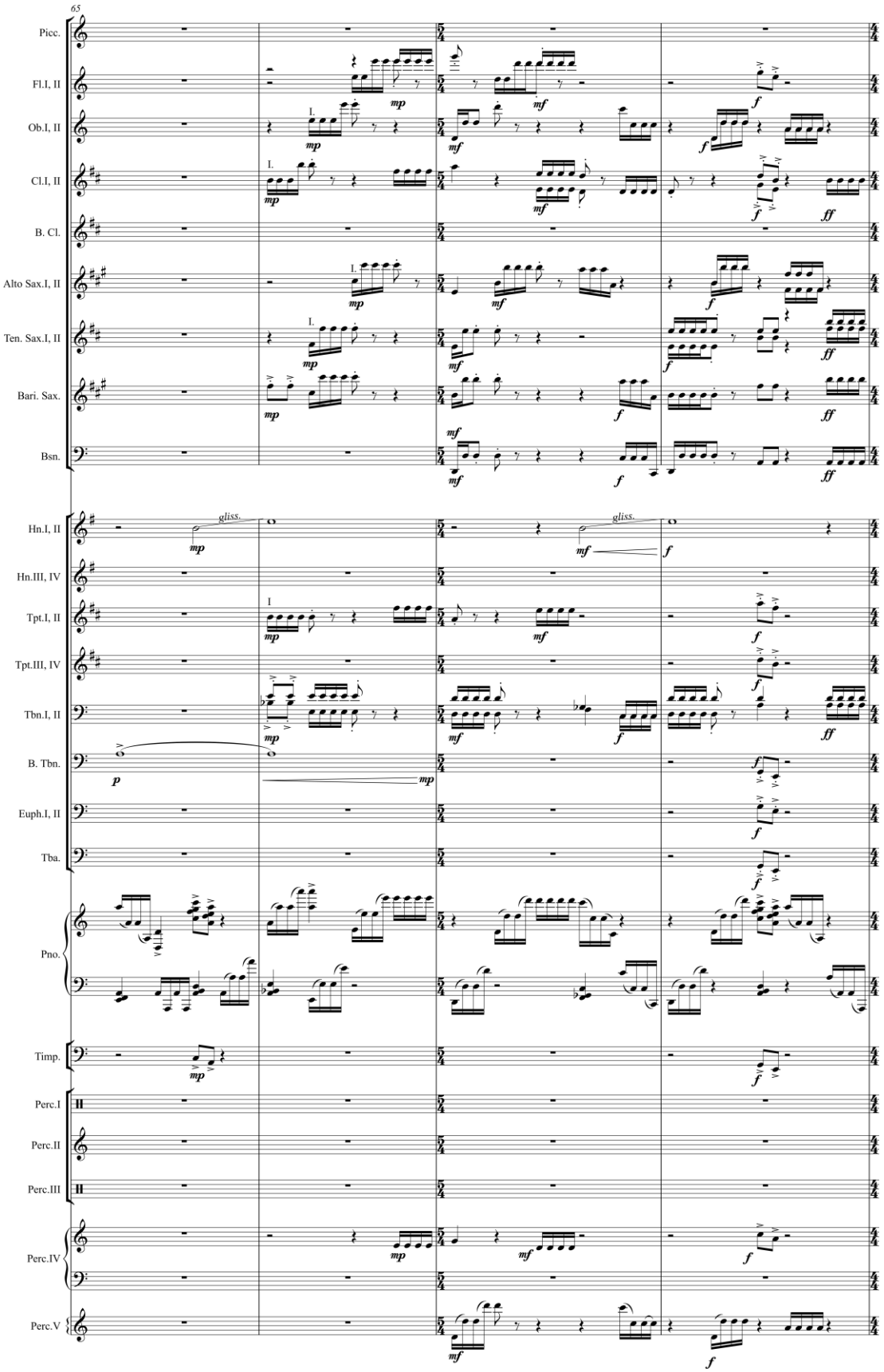
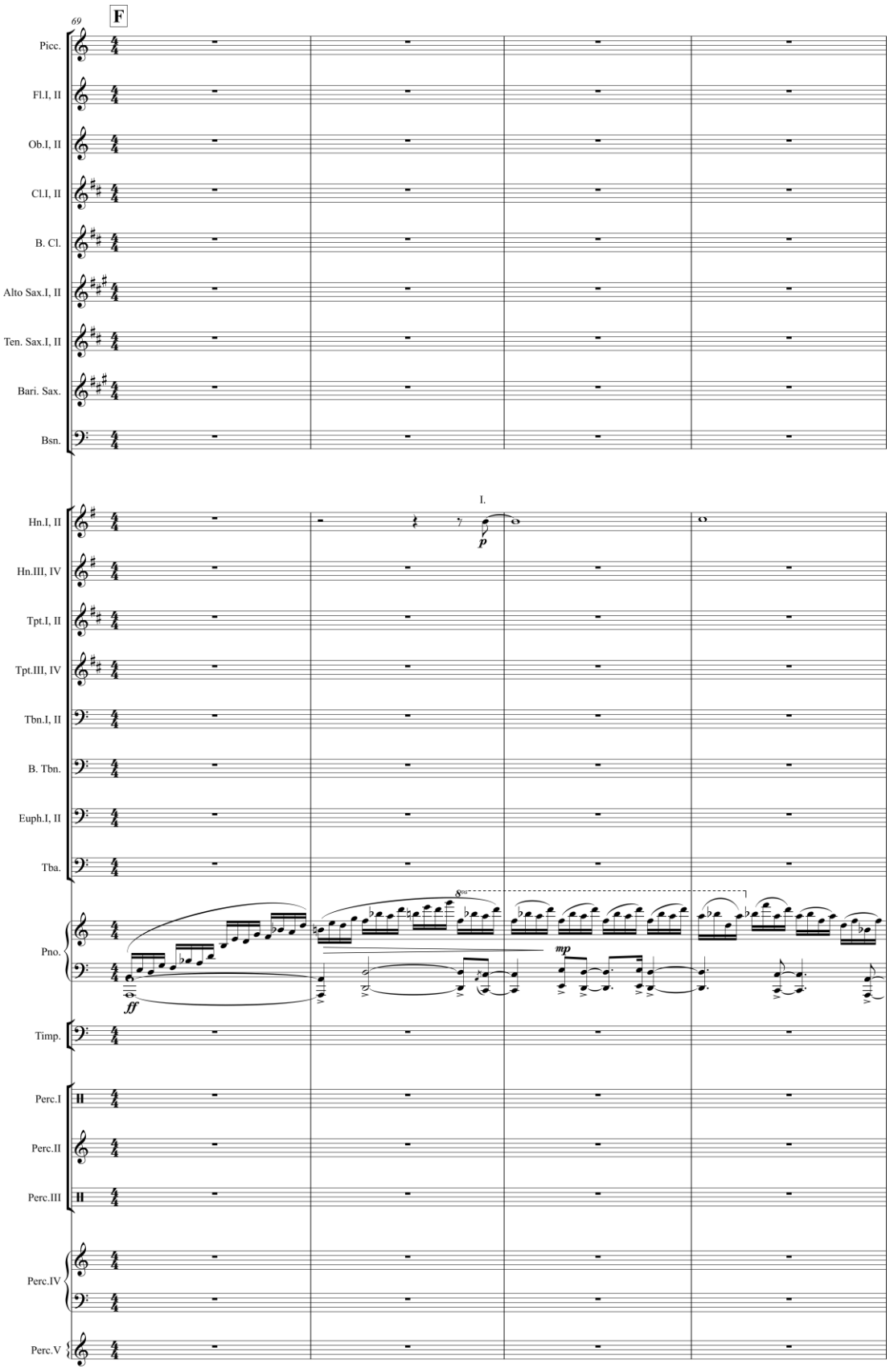
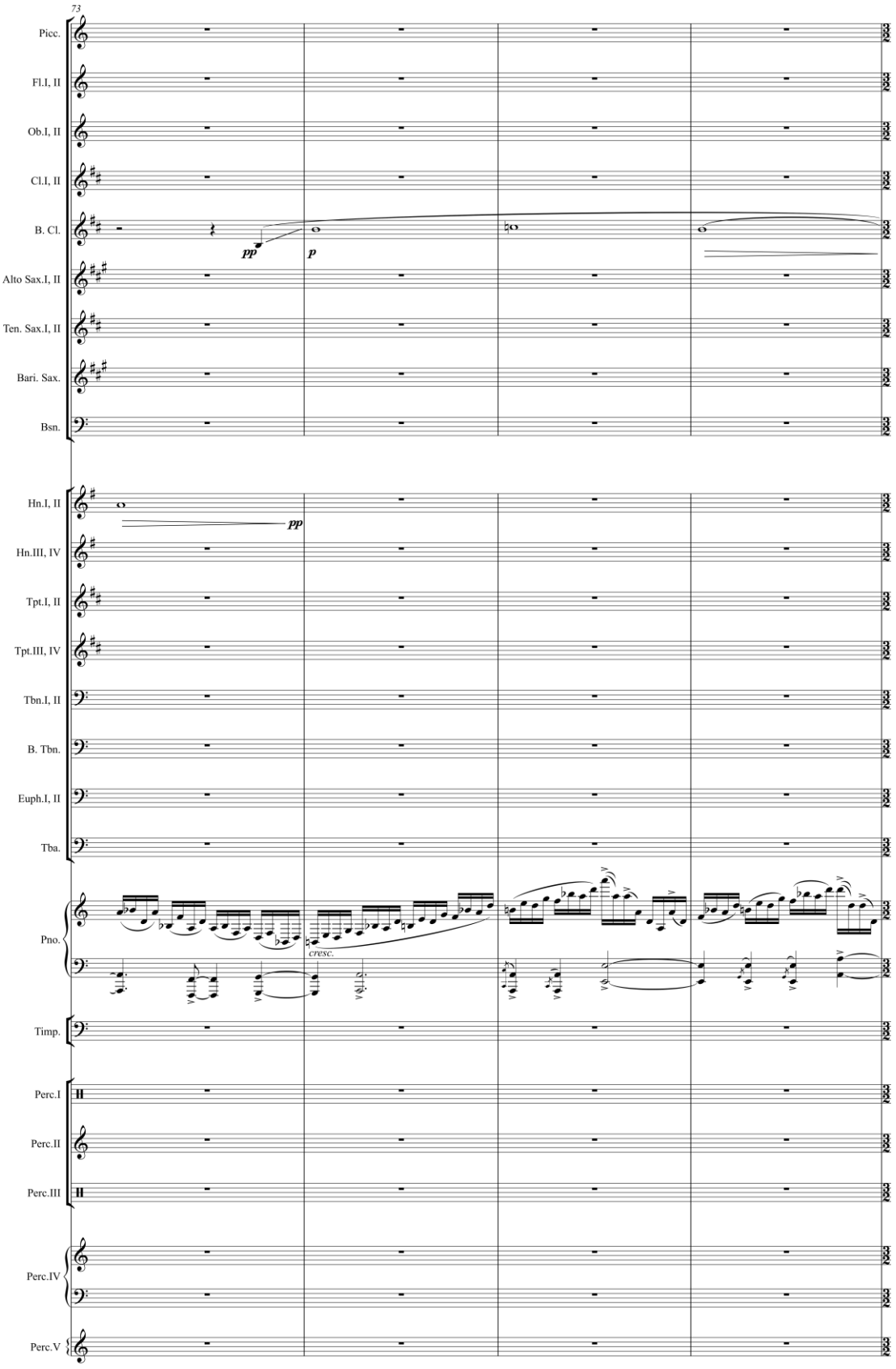
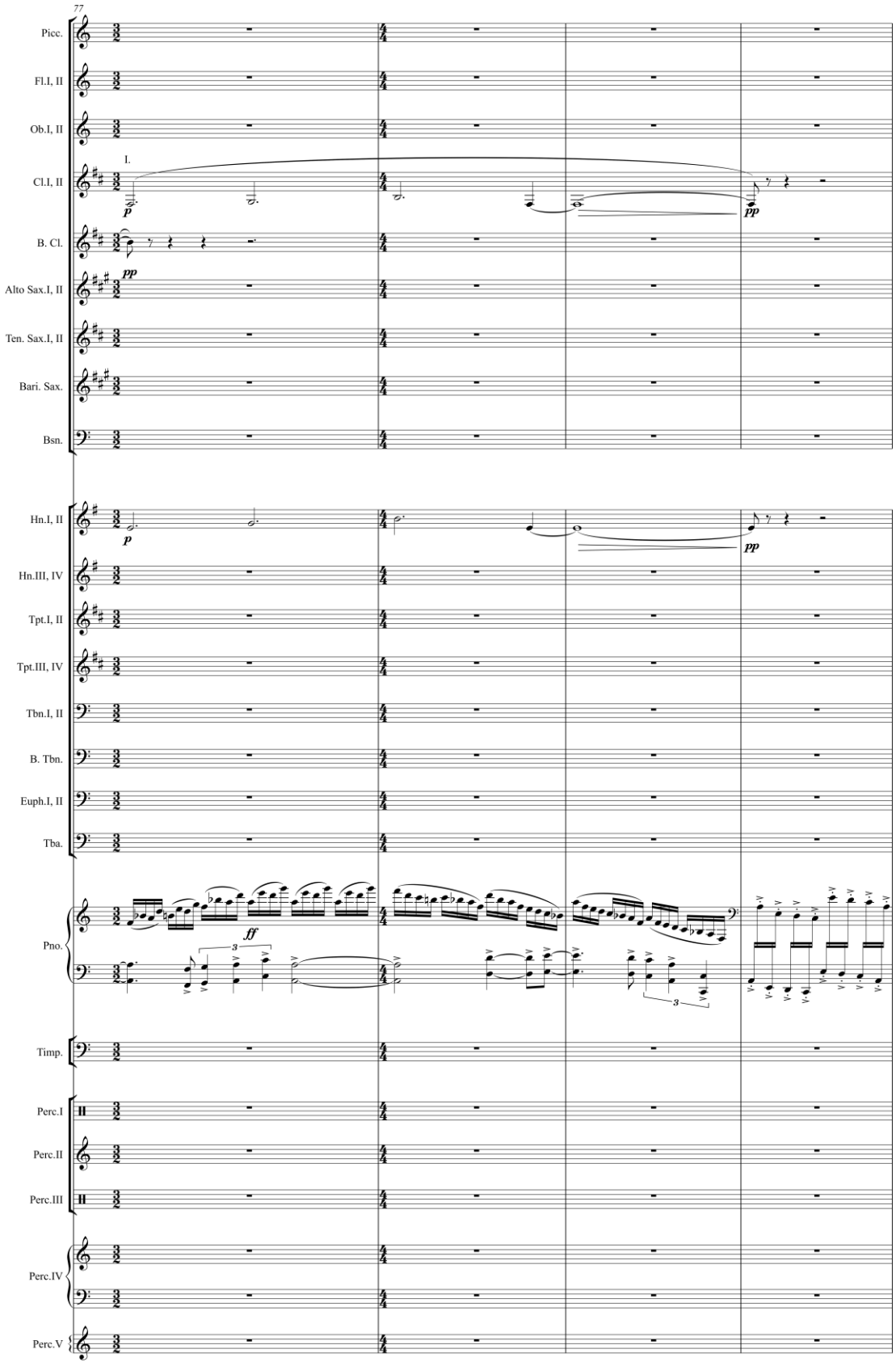
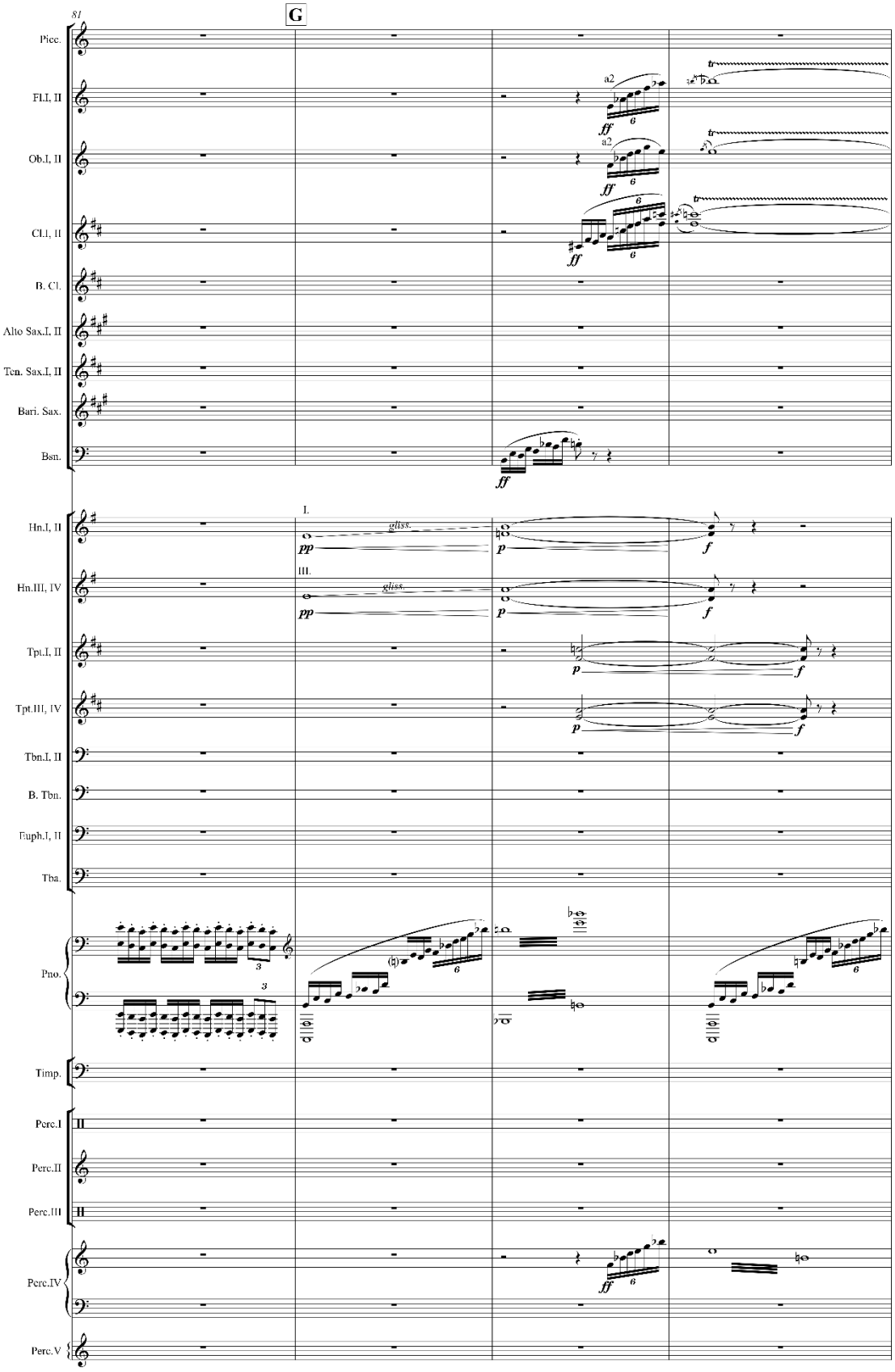
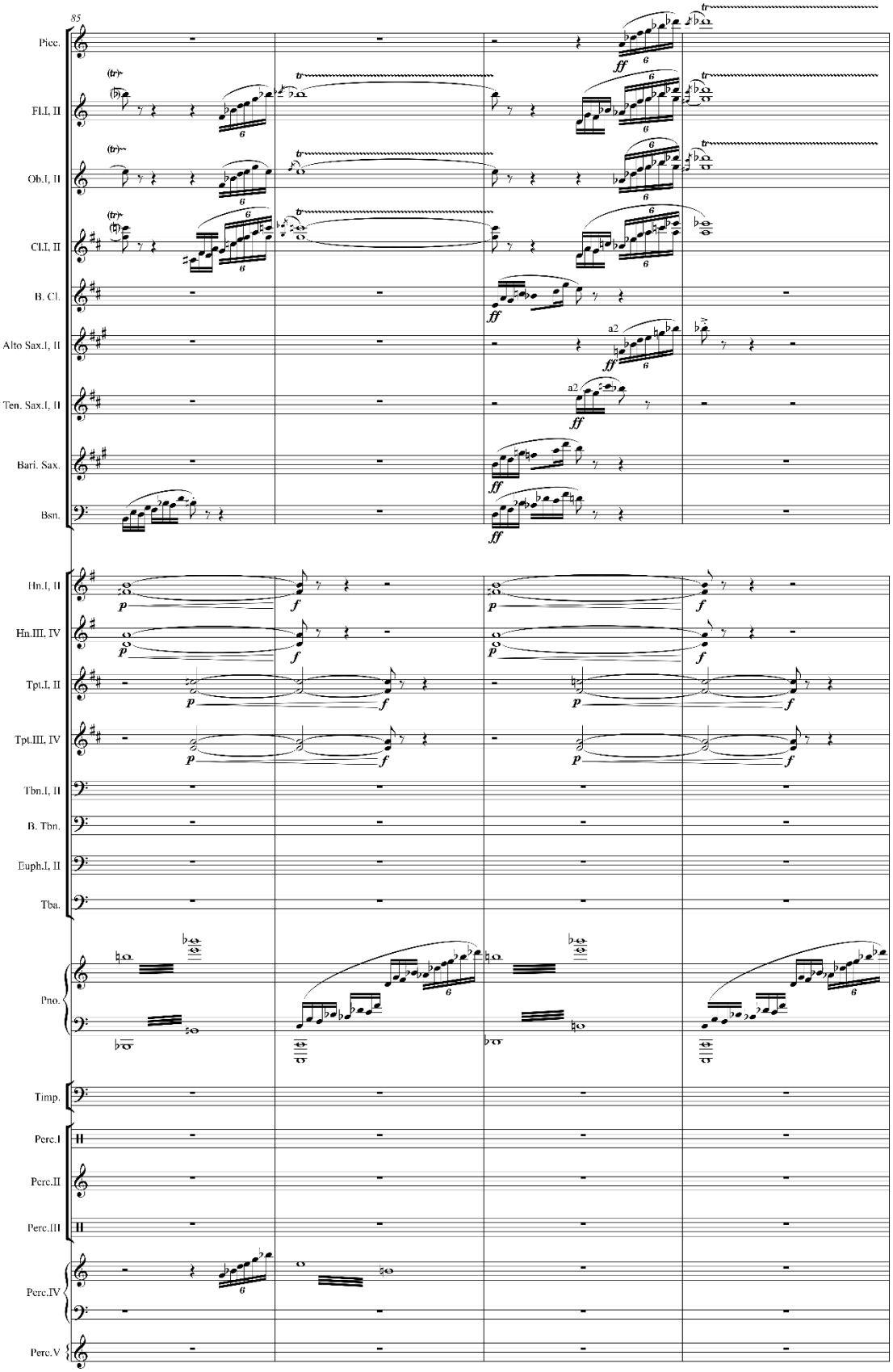
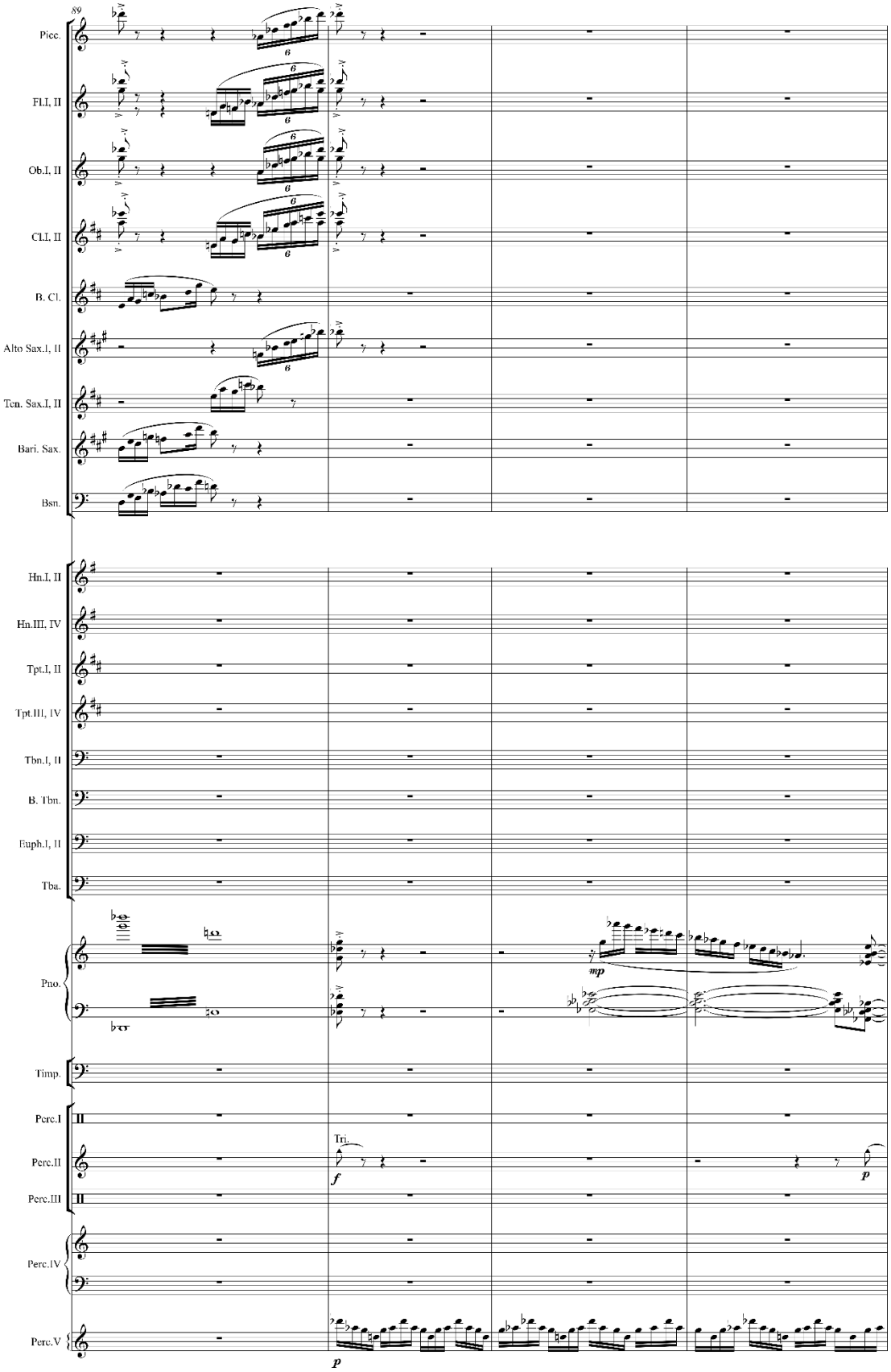
Percussion 3 (Cymbals, Glockenspiel)

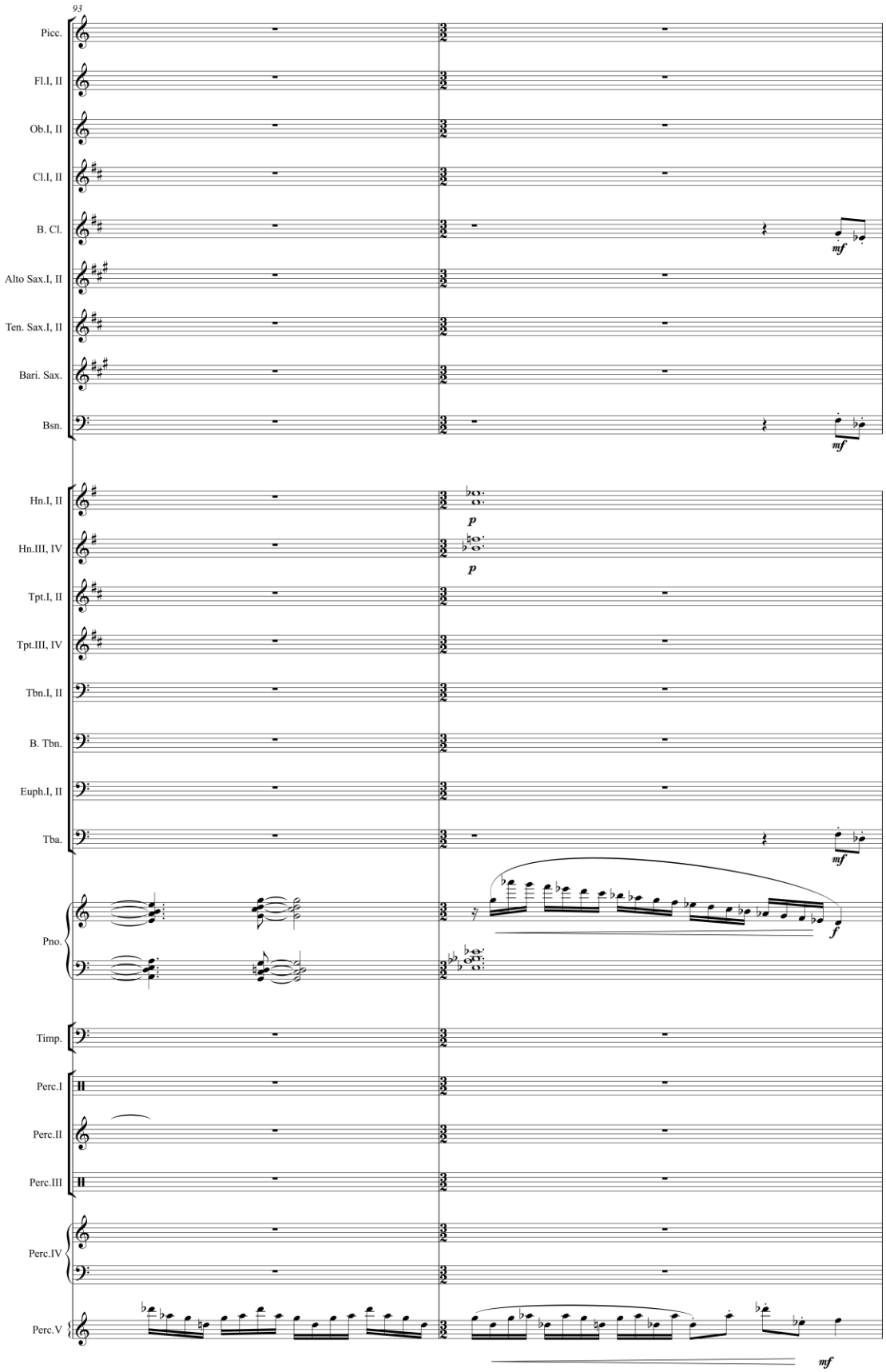
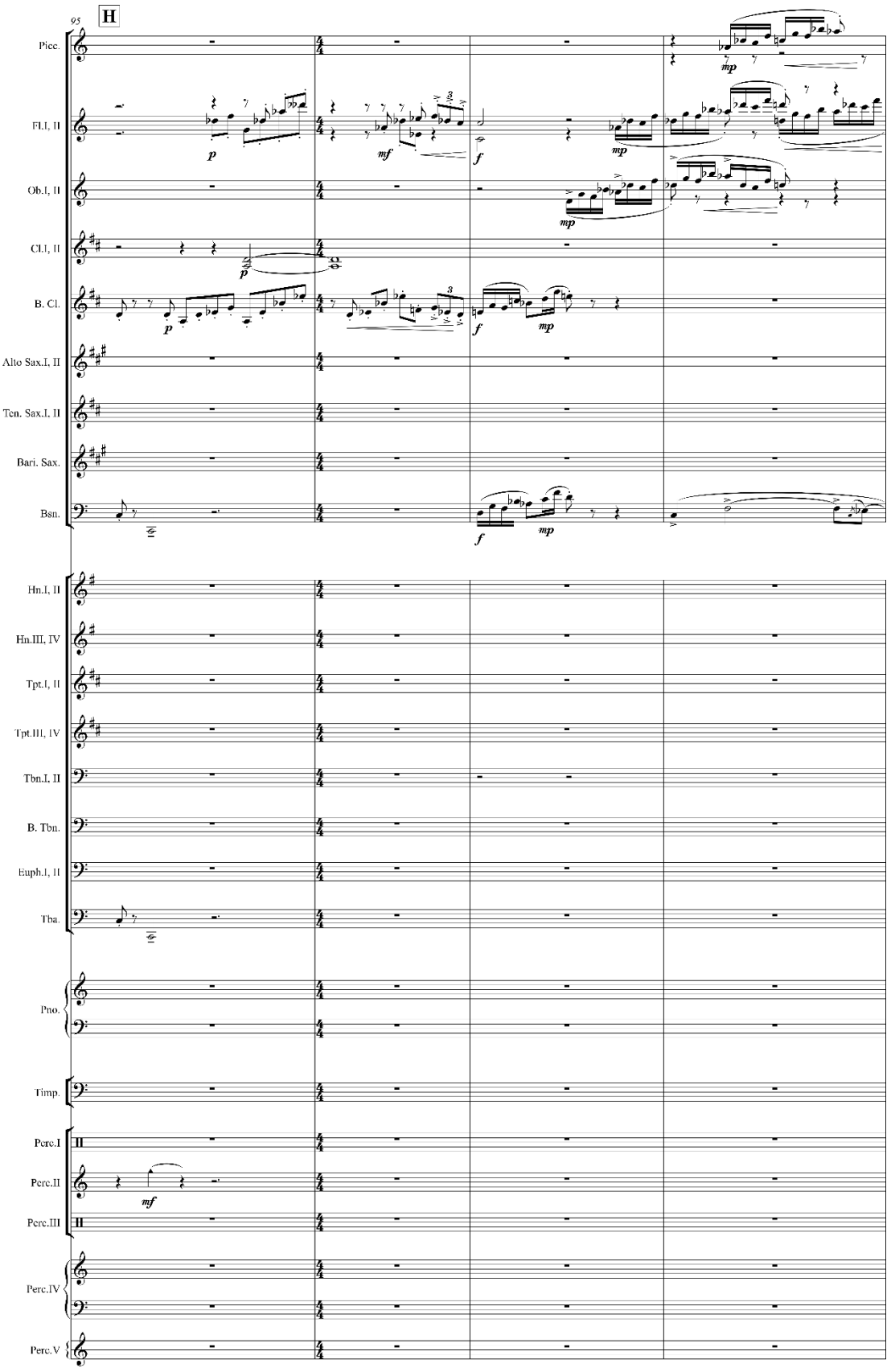
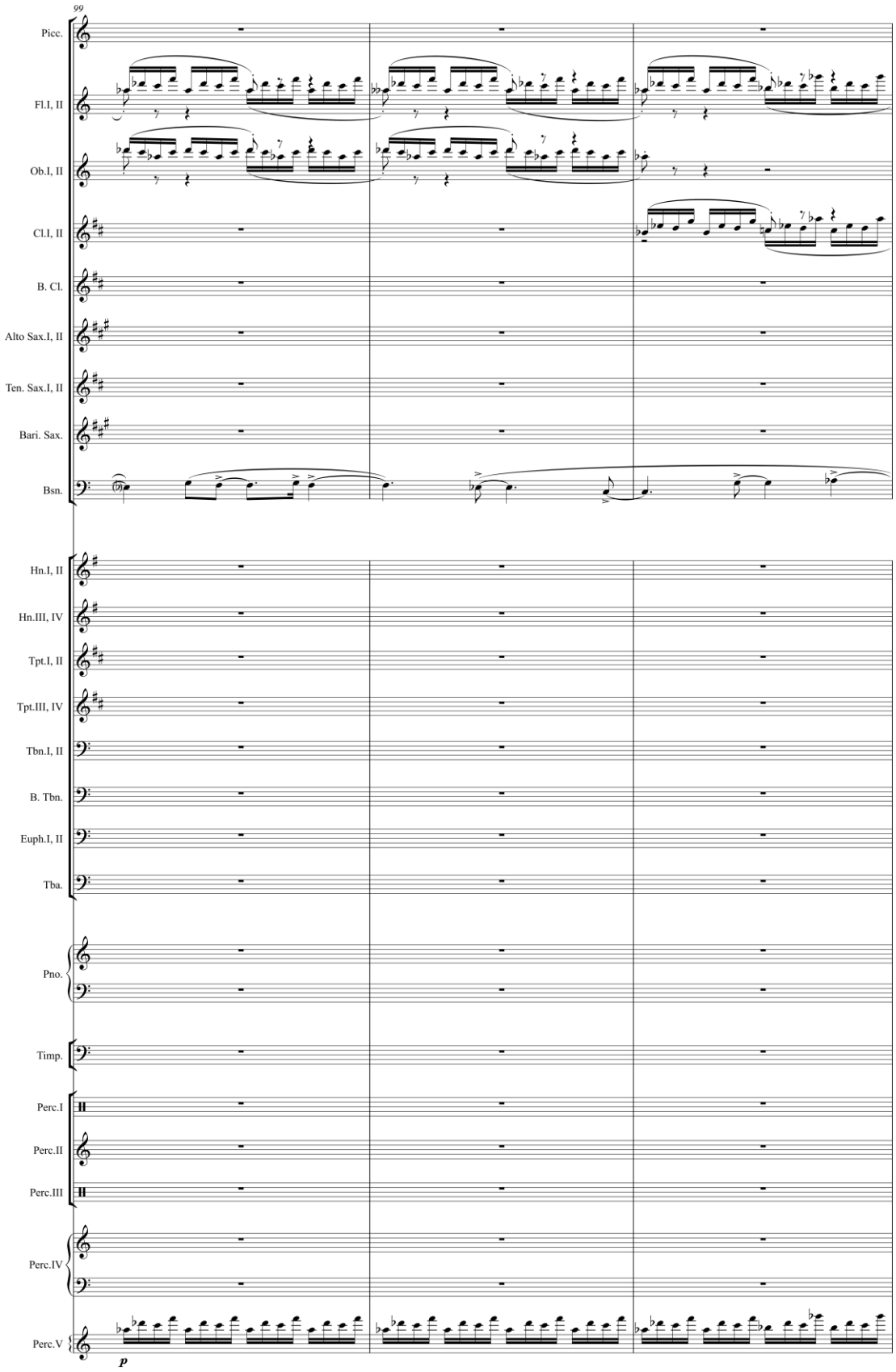
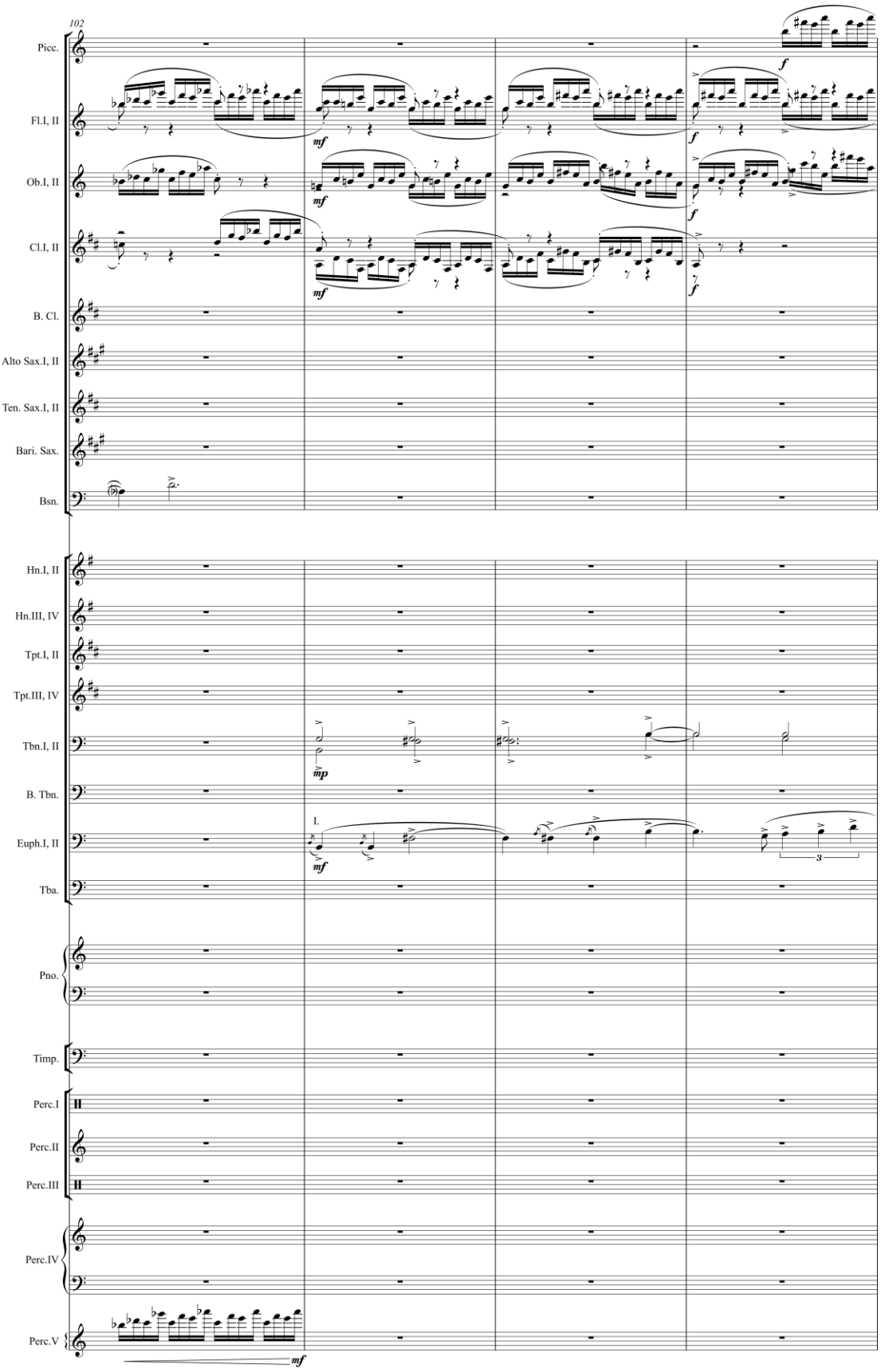
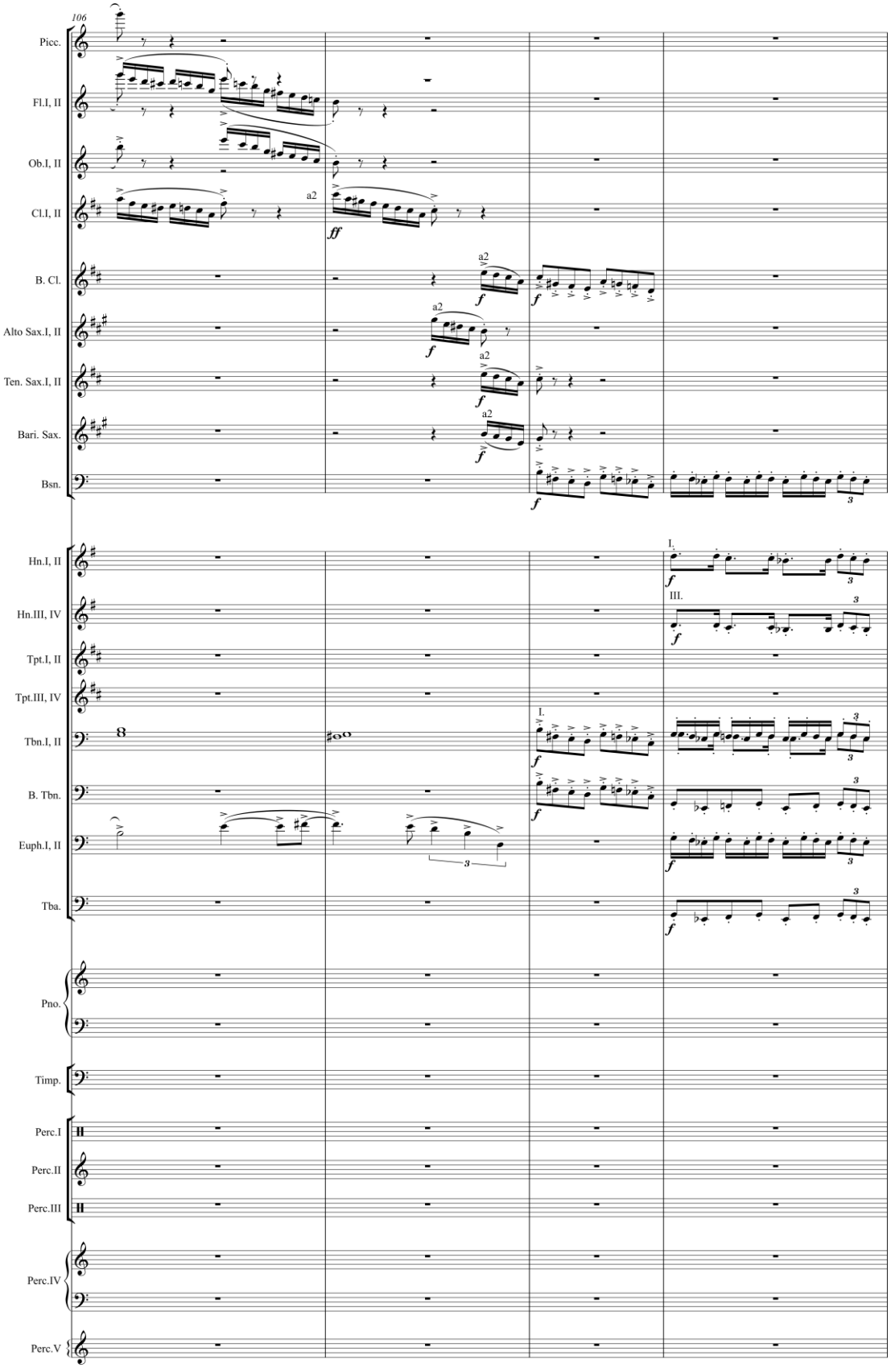
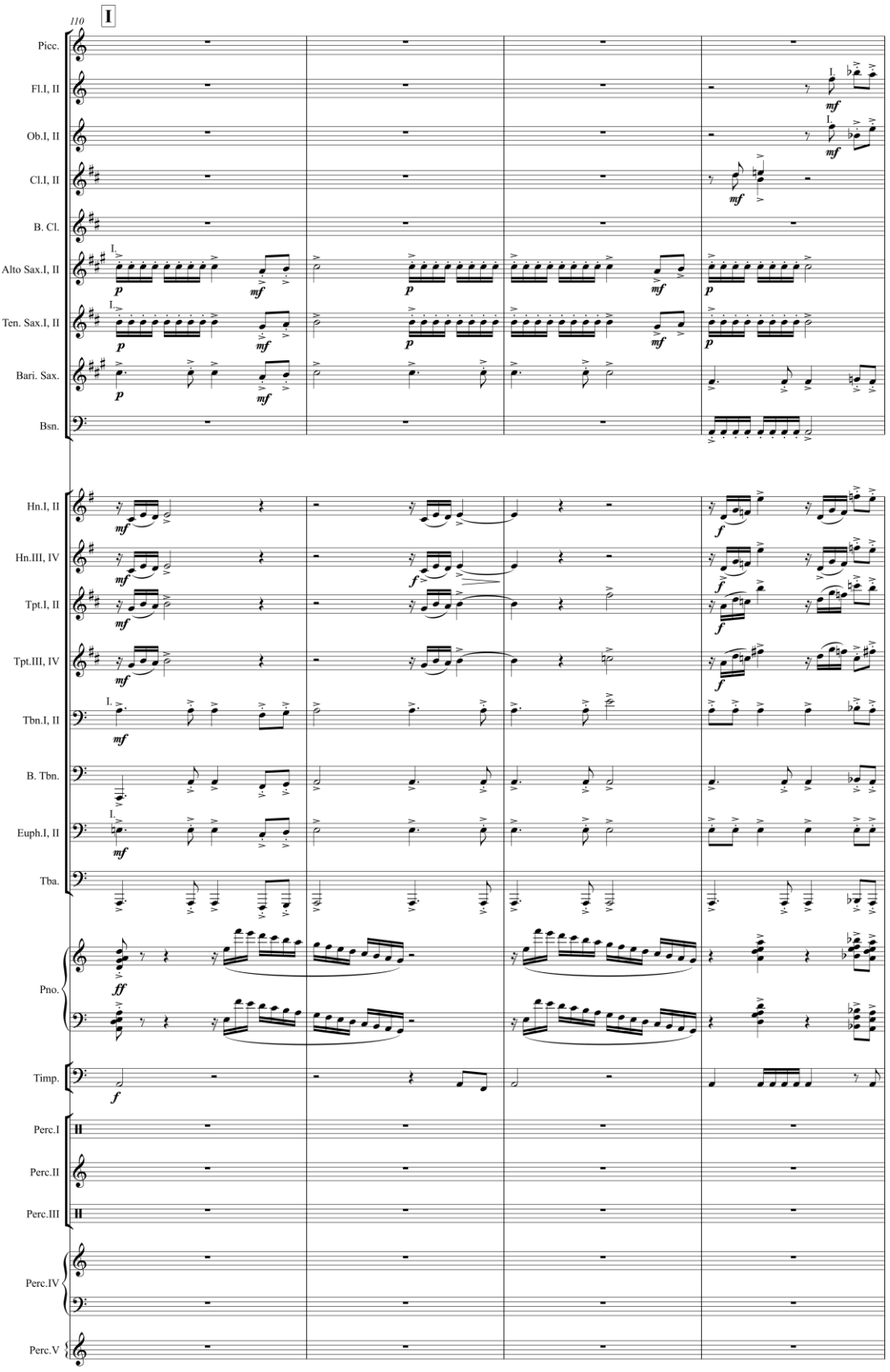
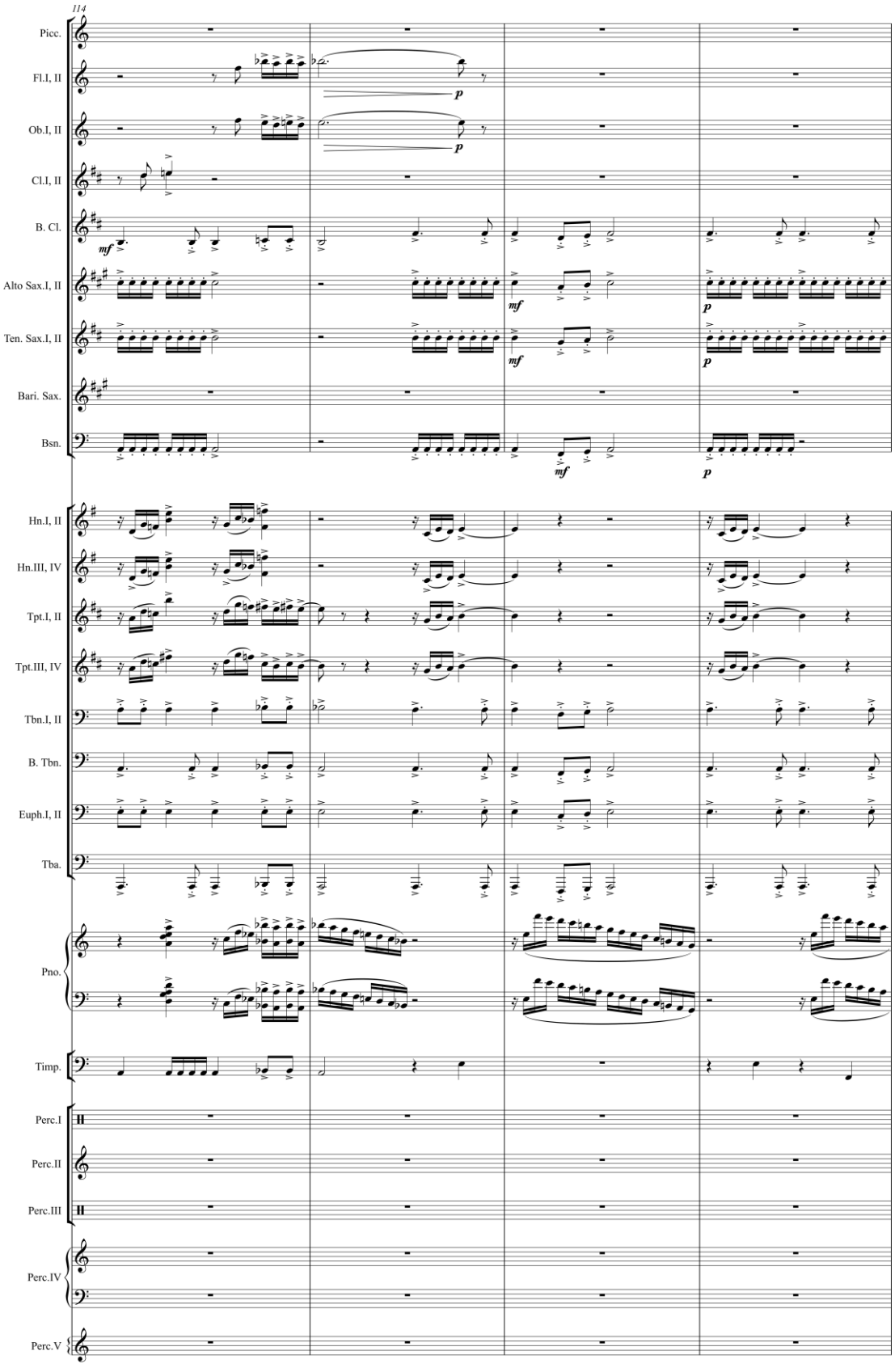
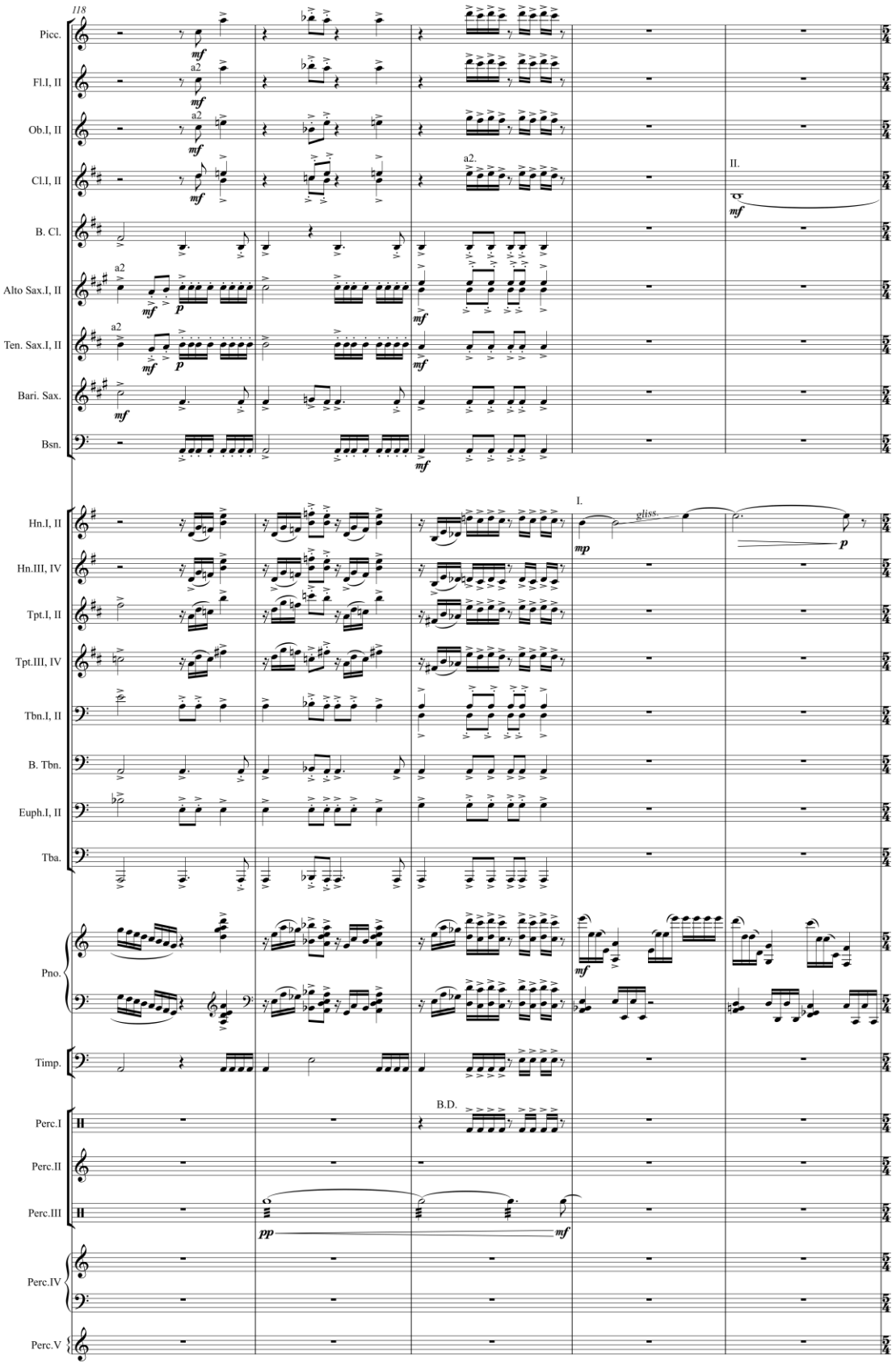
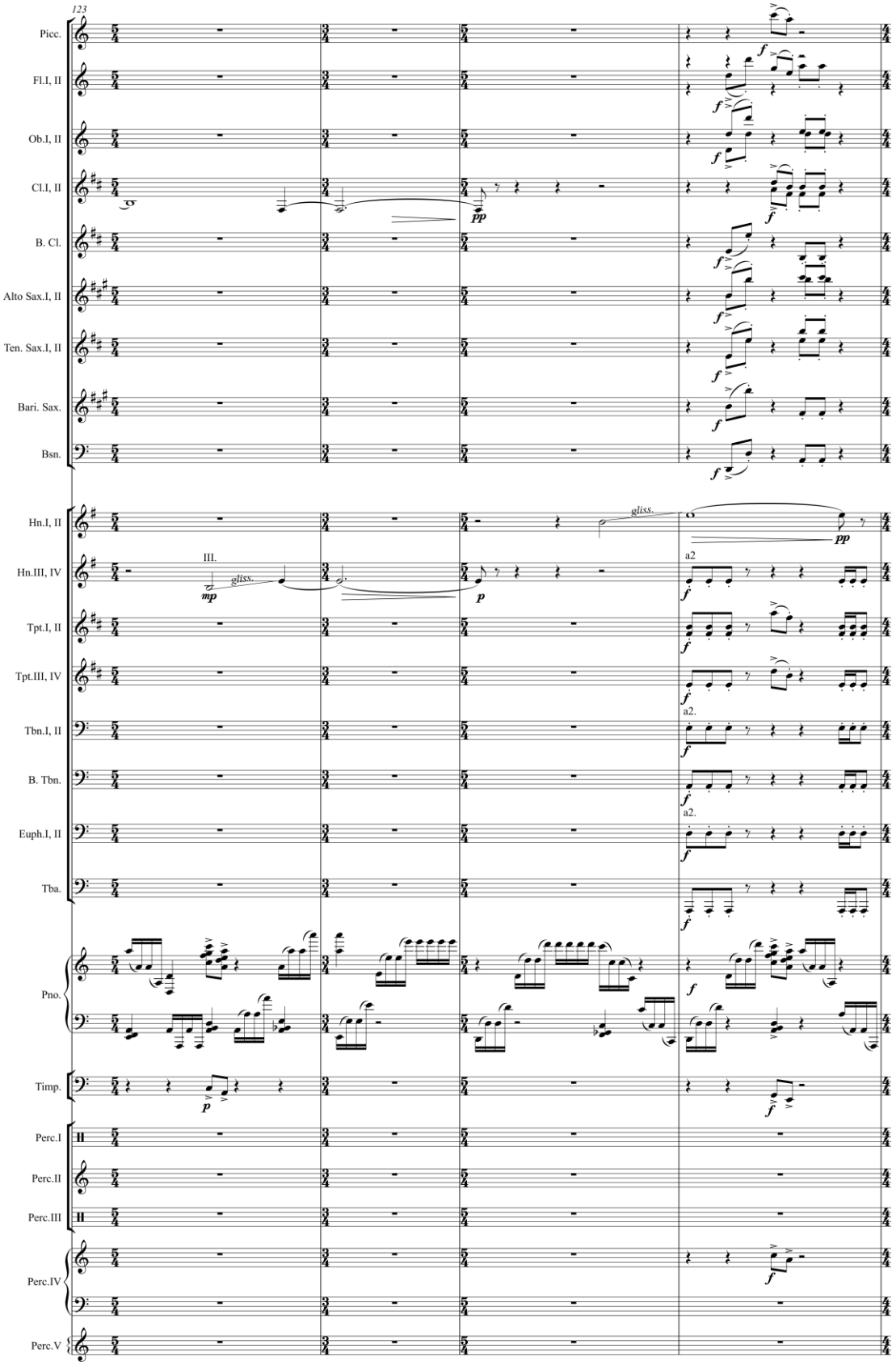
Percussion 4 (Marimba)

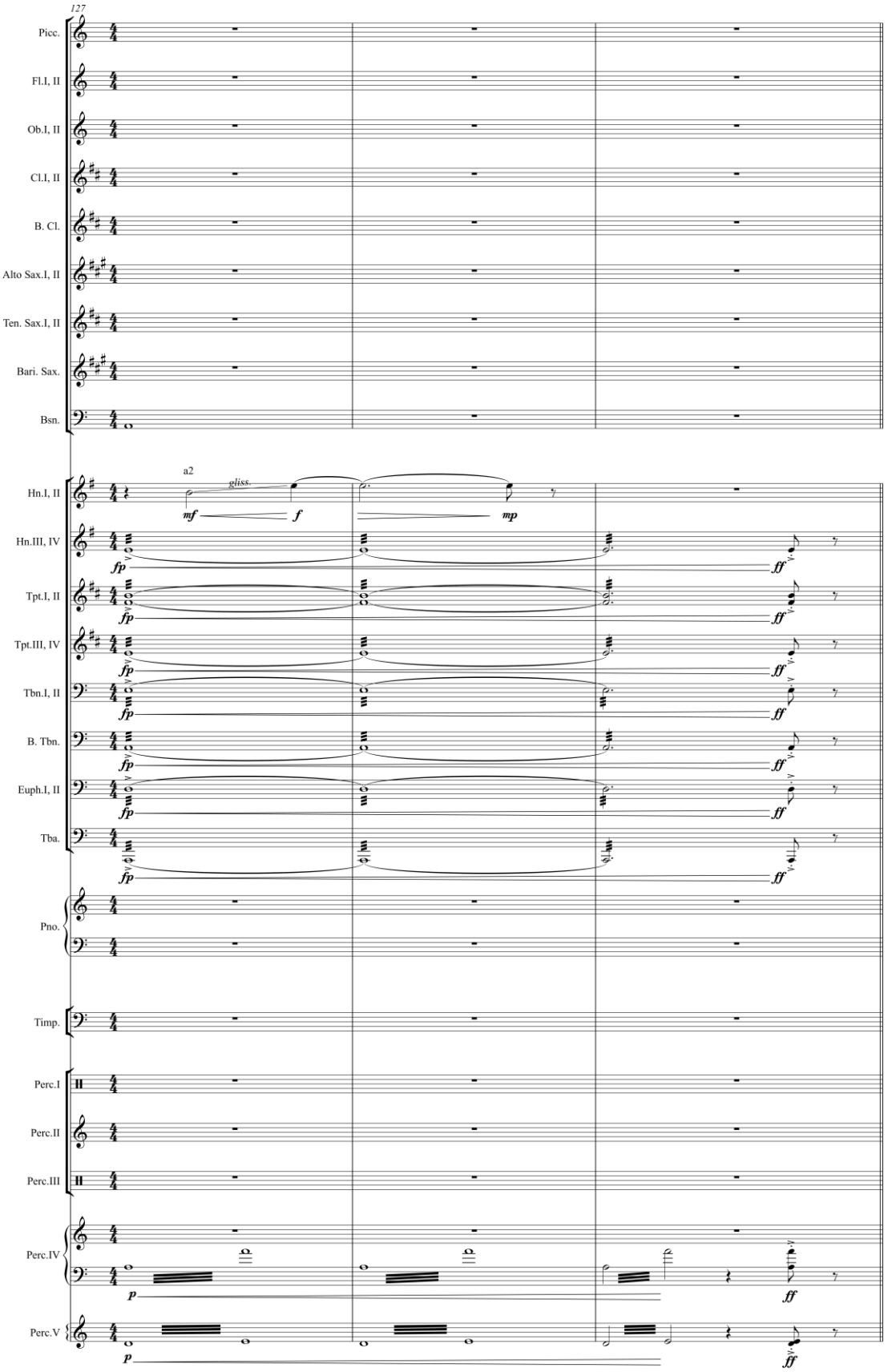
Percussion 5 (Vibraphone, Xylophone)

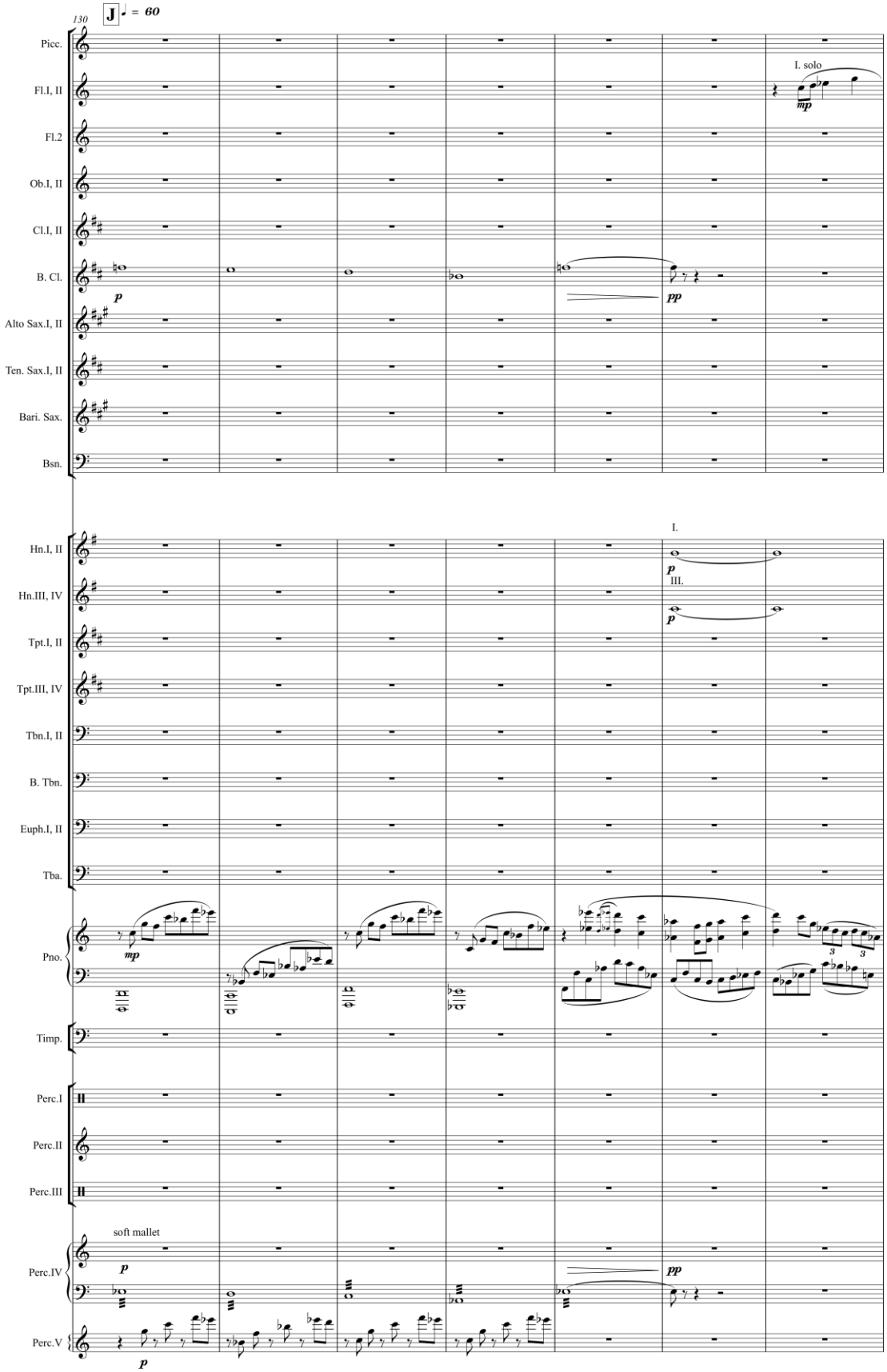
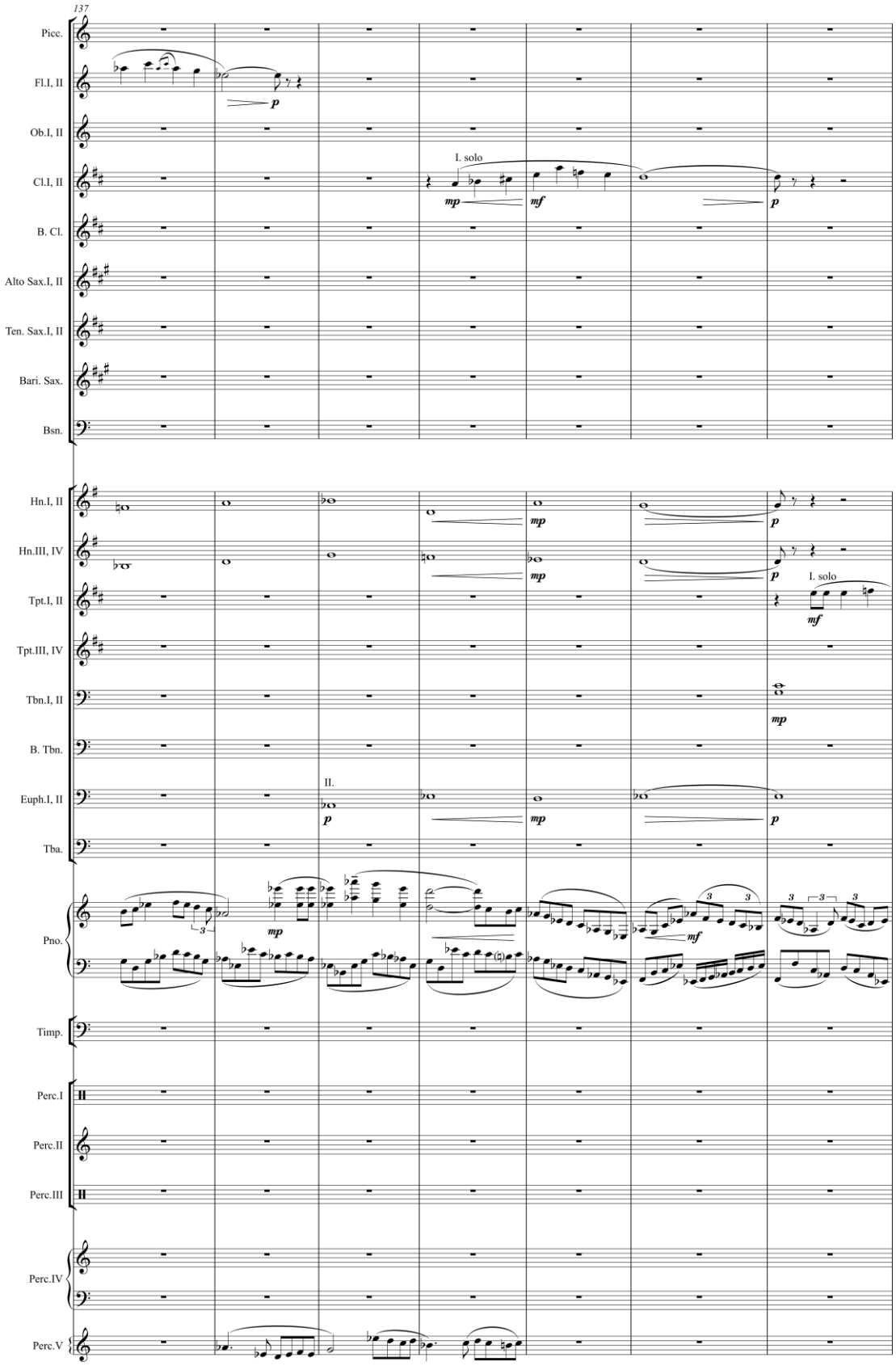
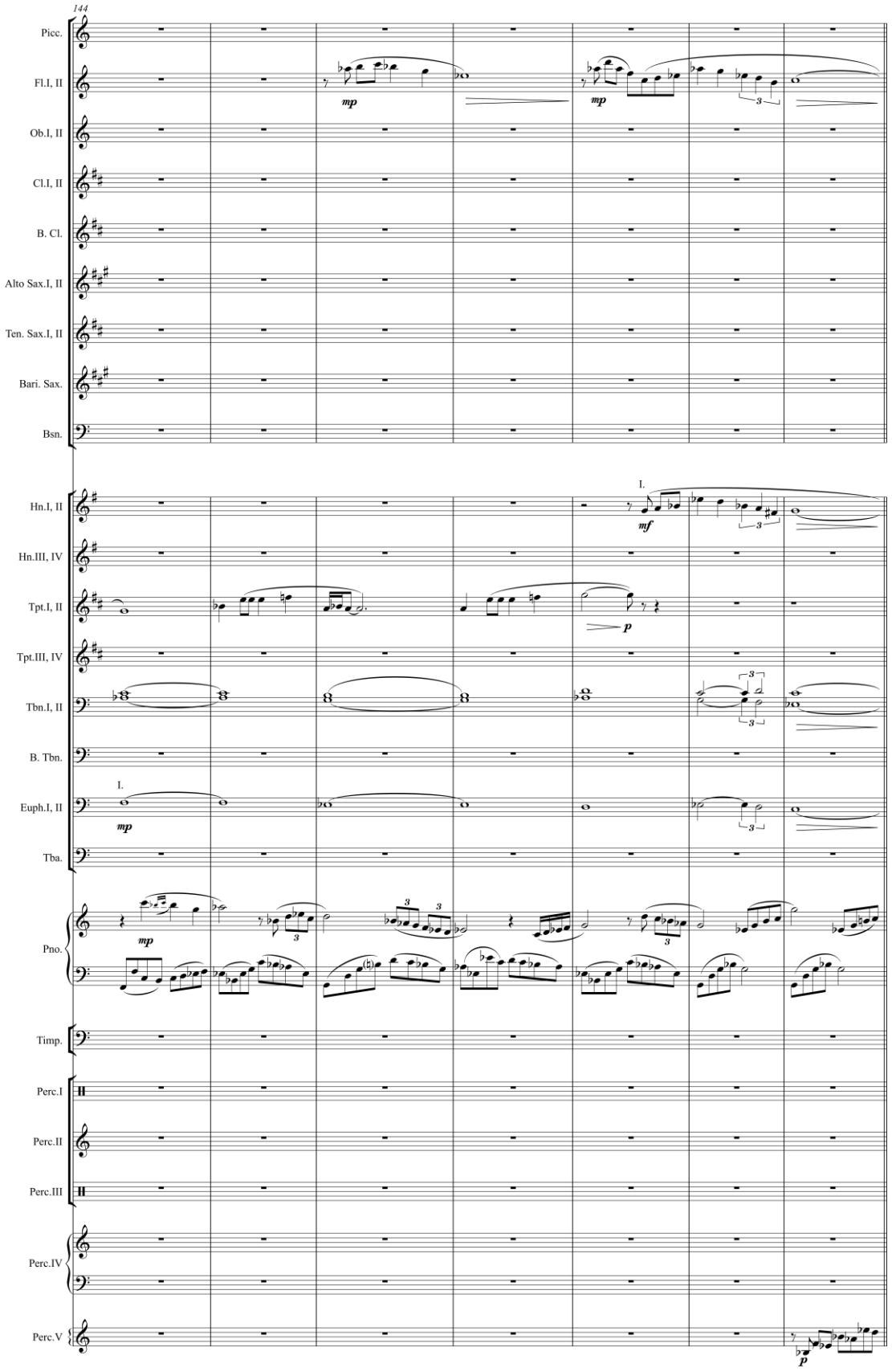
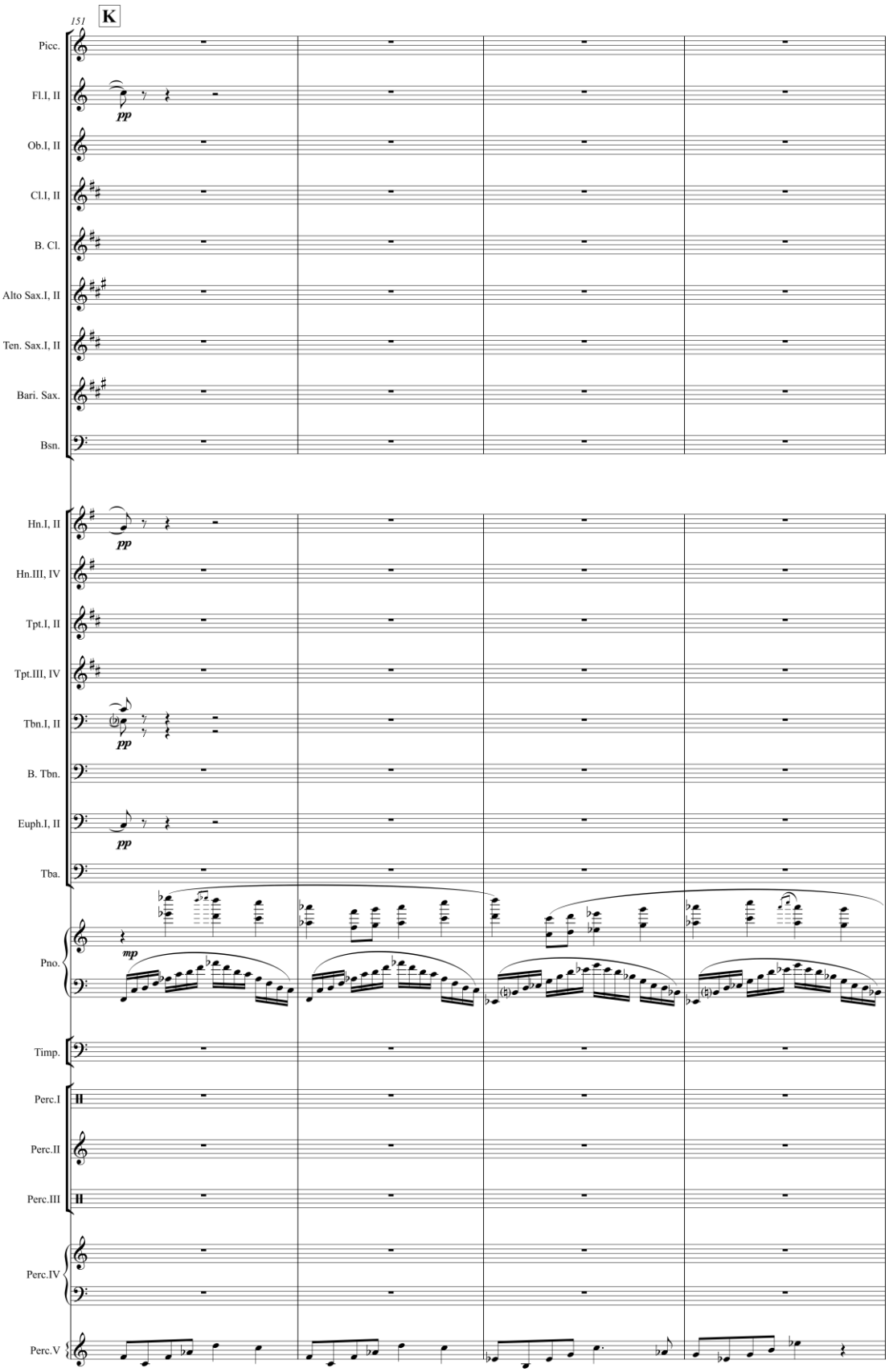
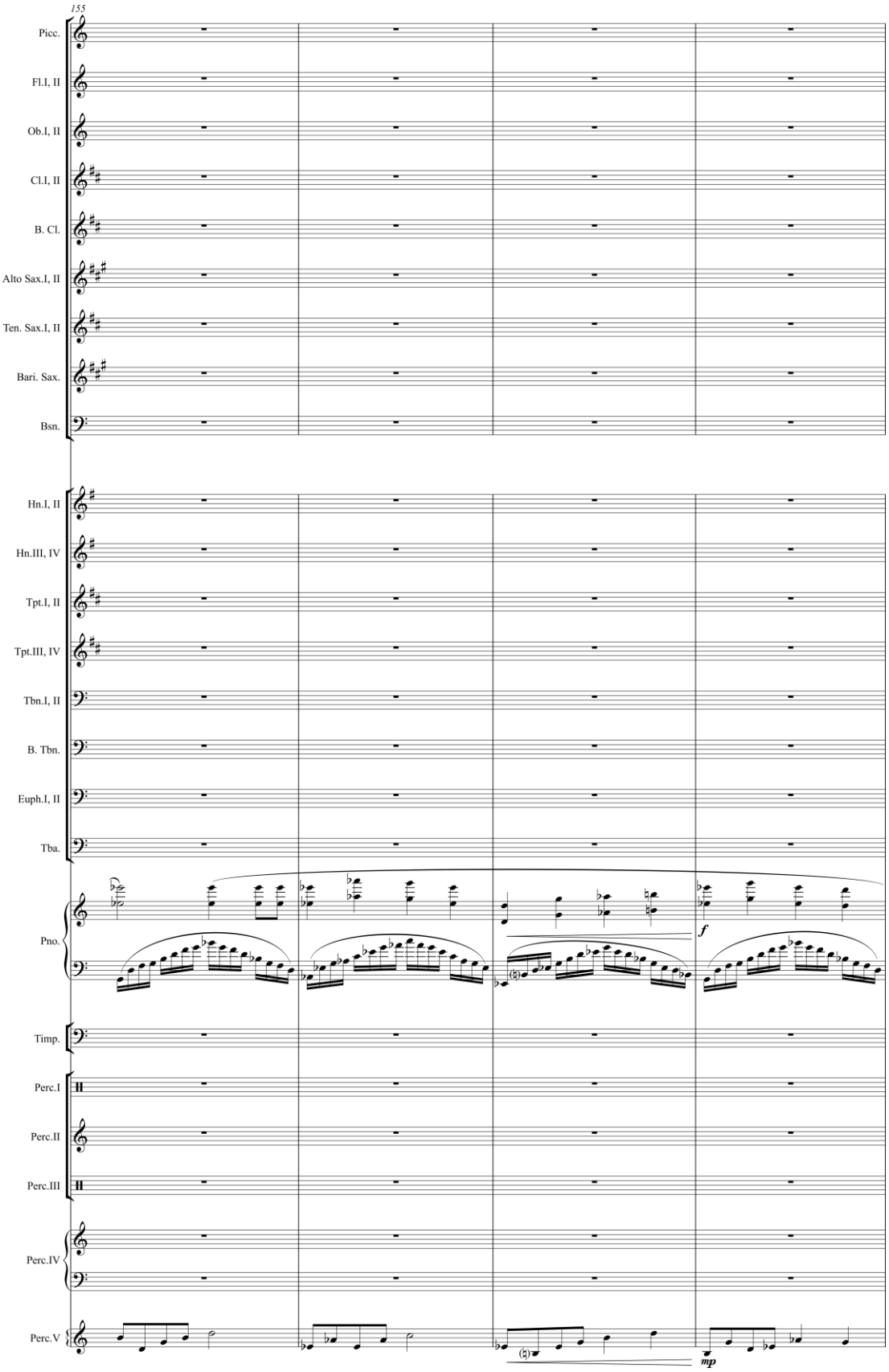
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

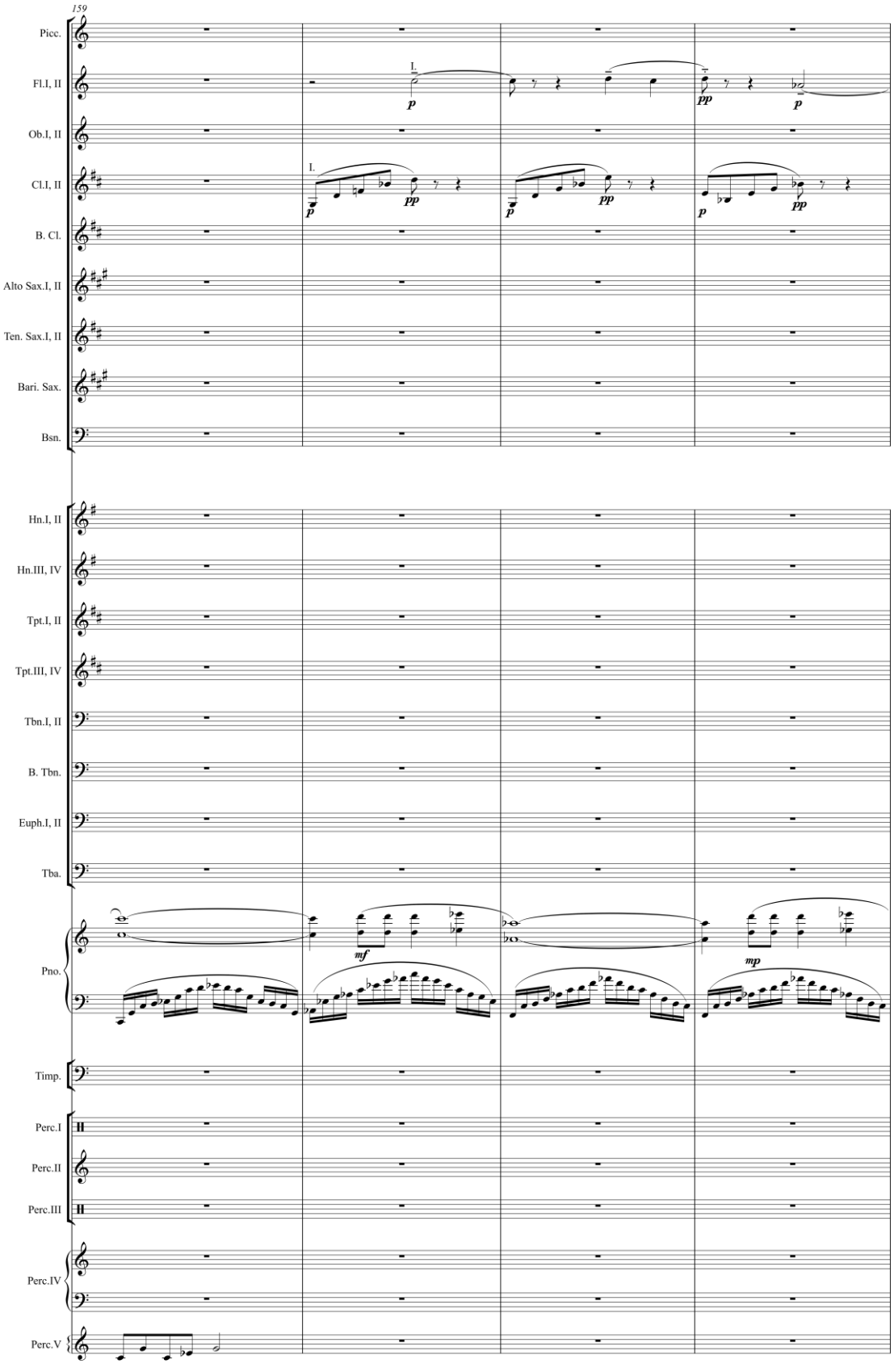
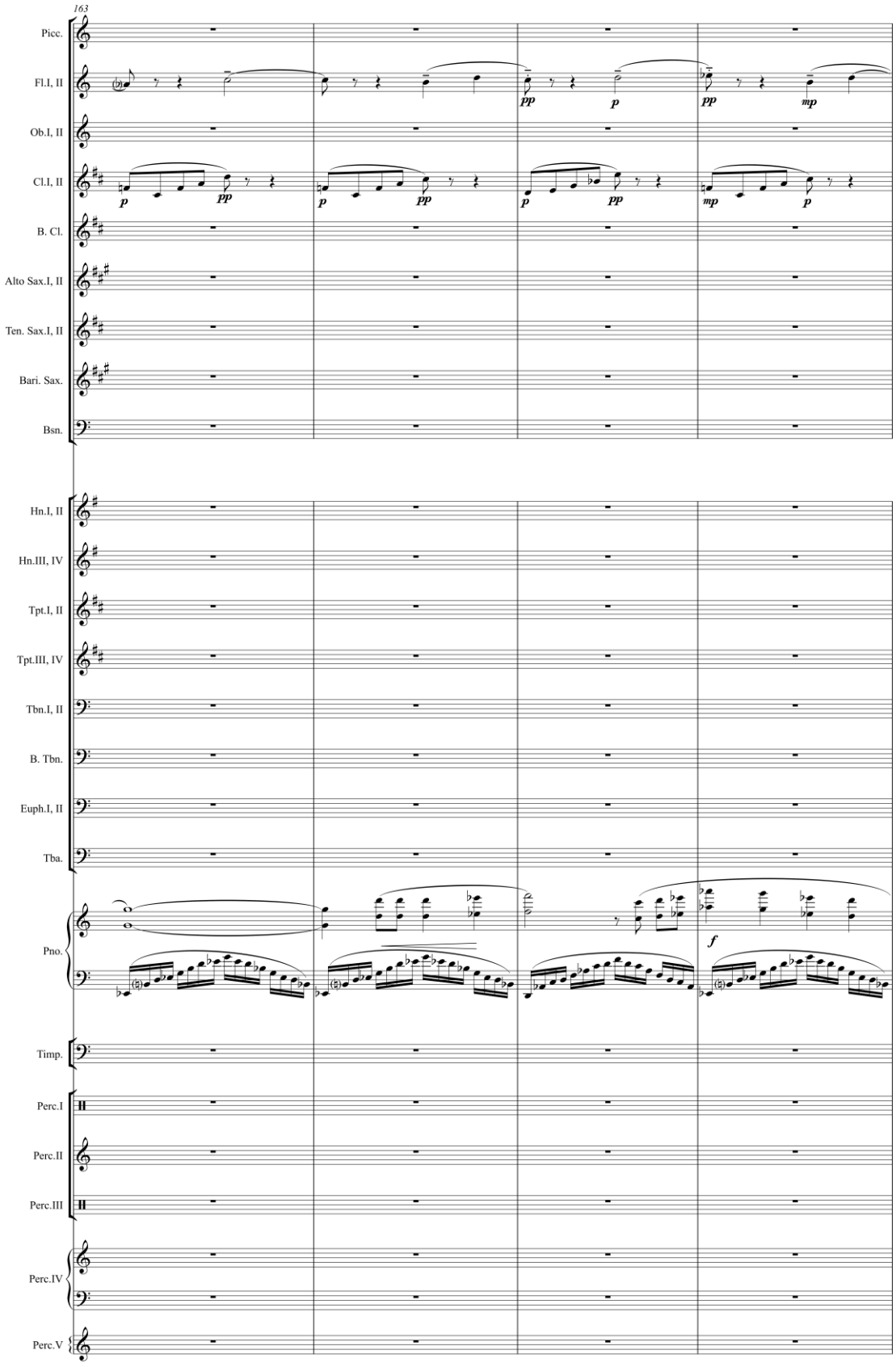
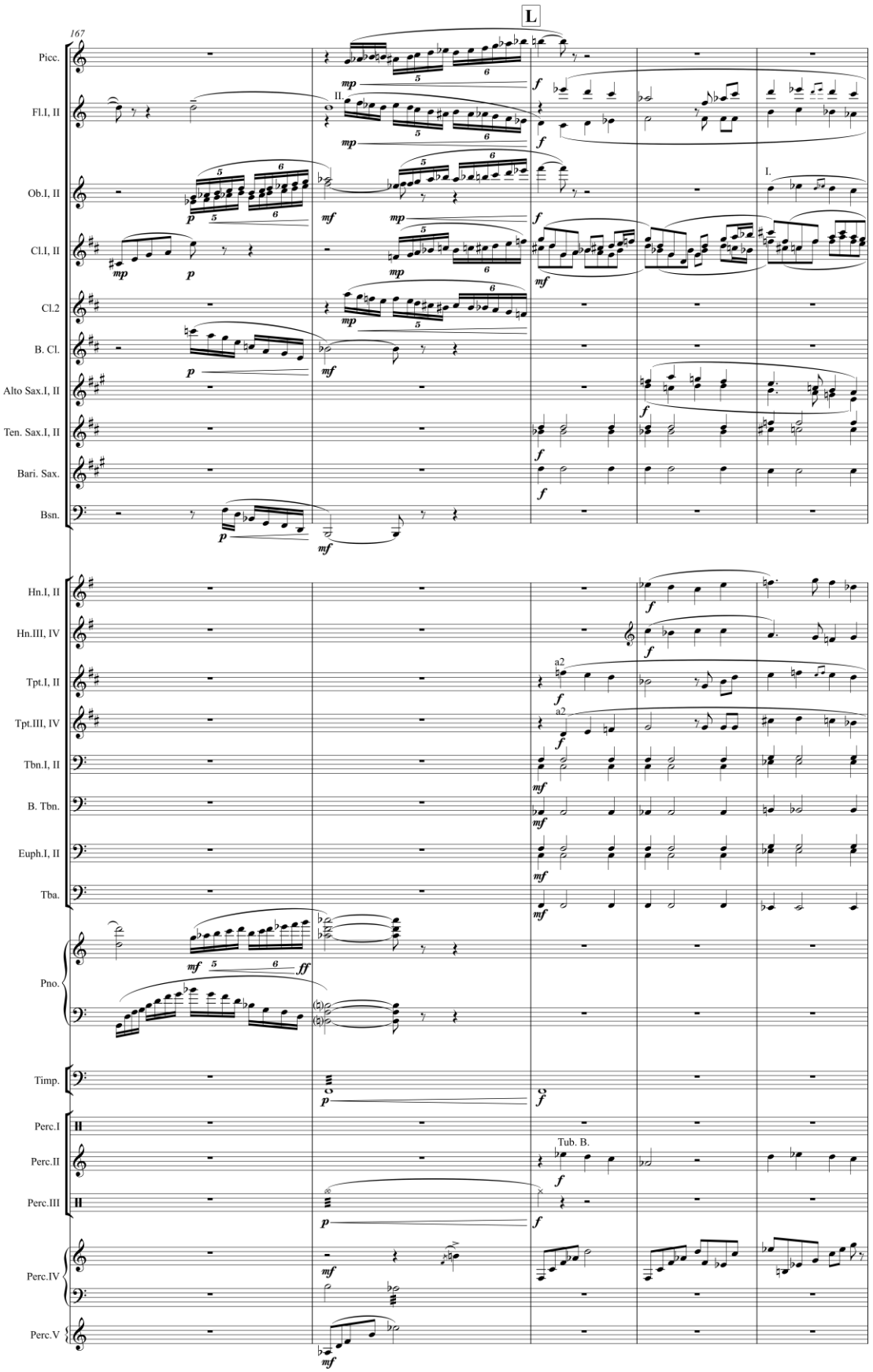
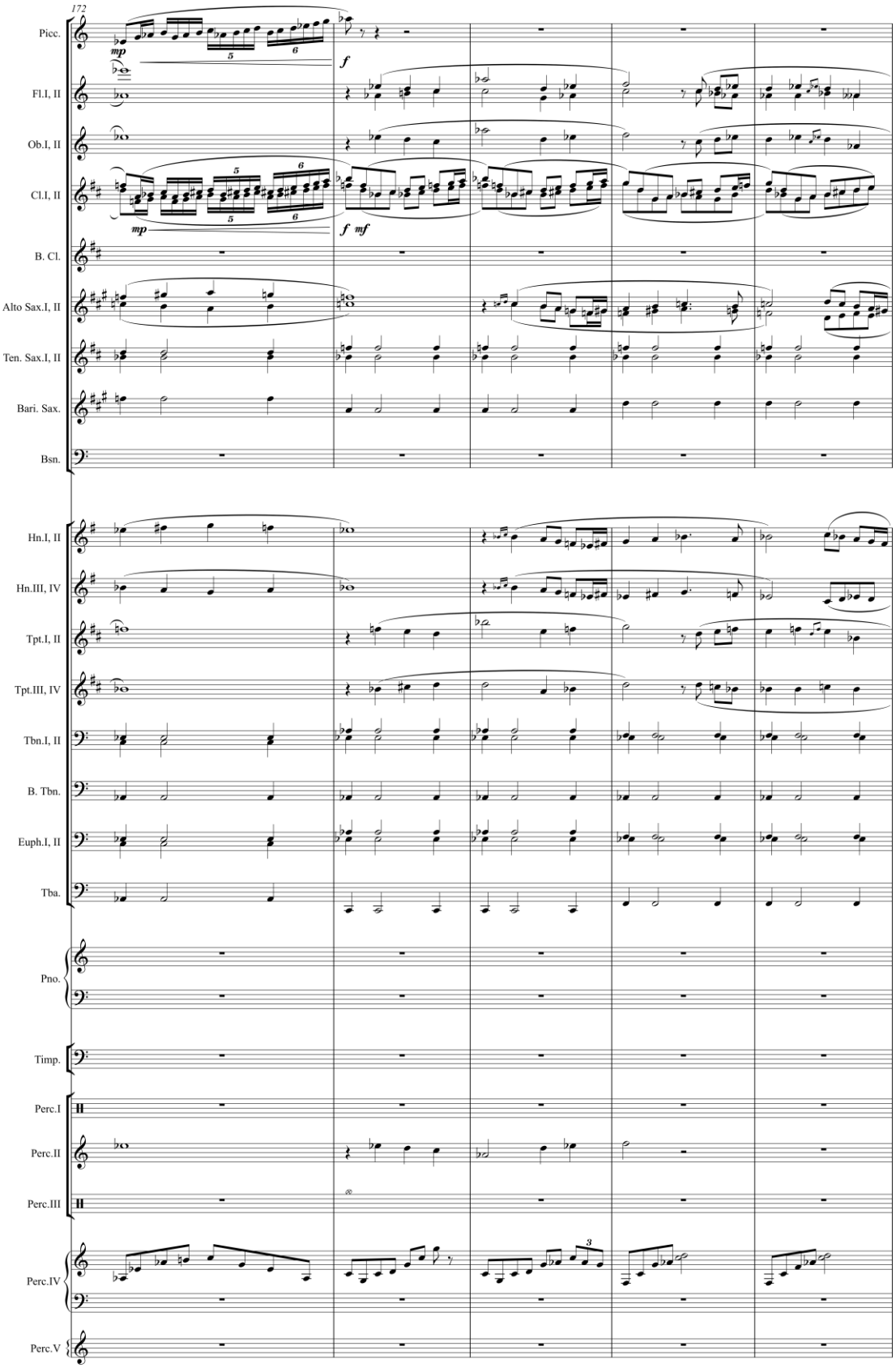
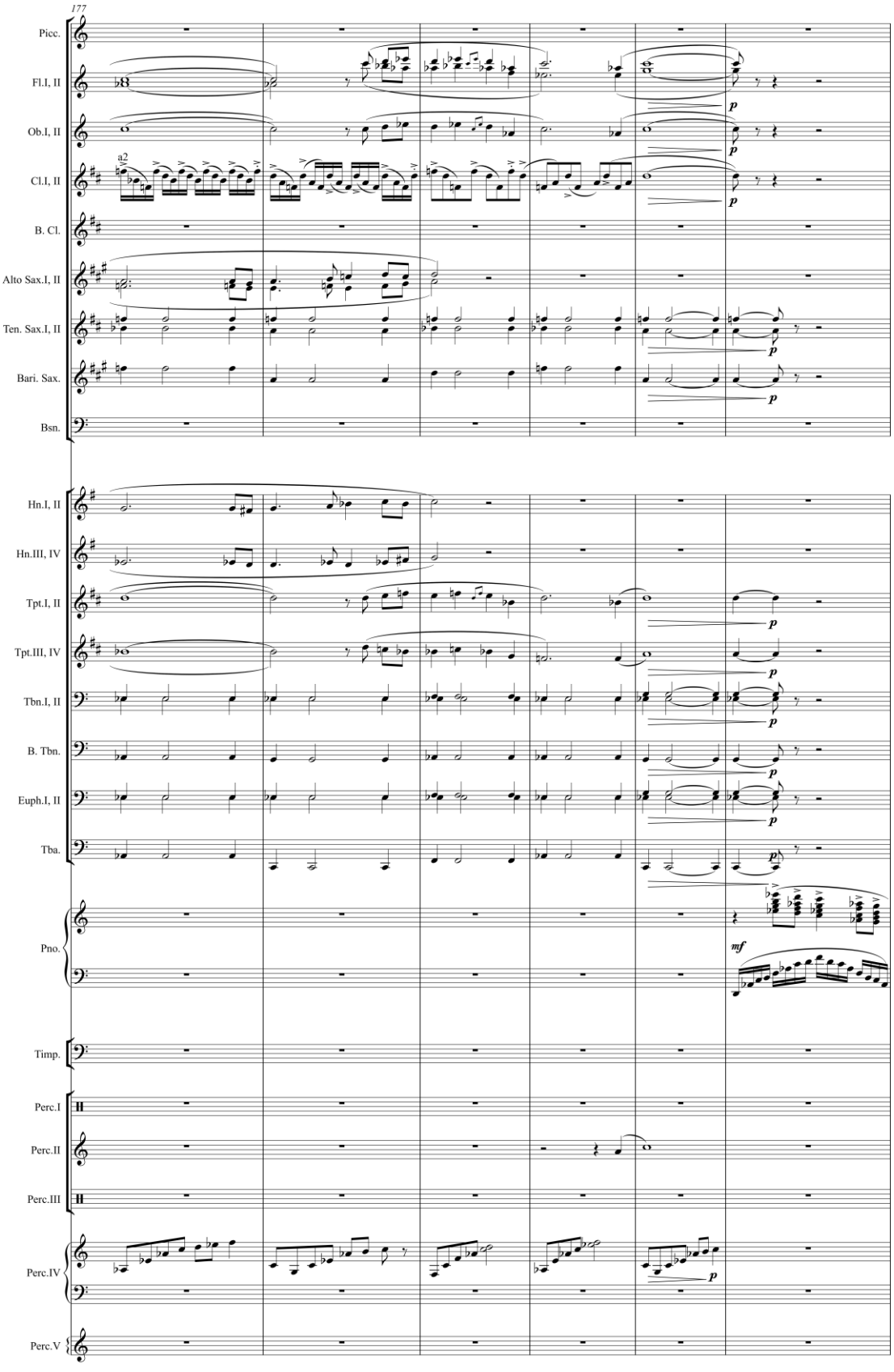
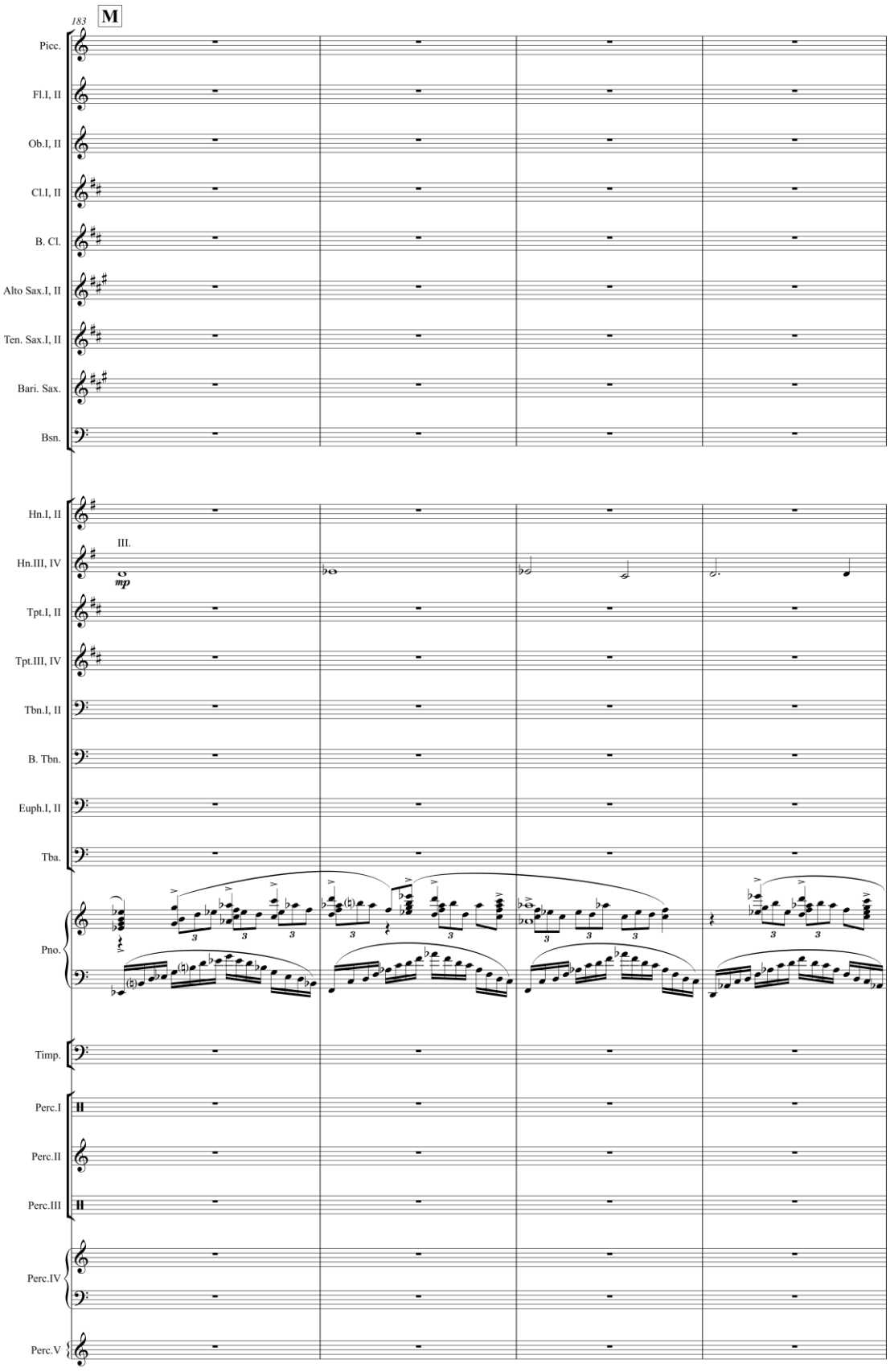
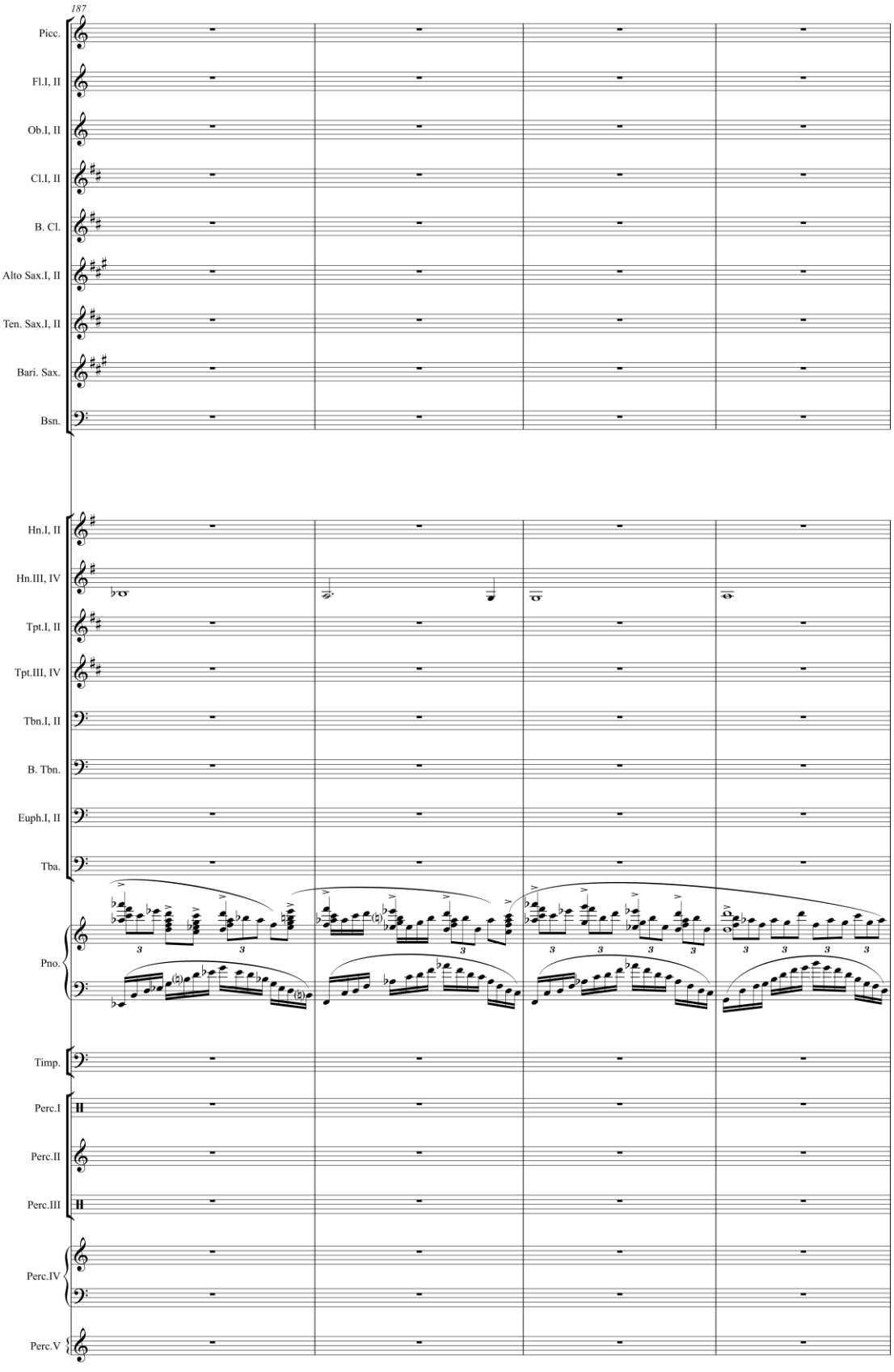
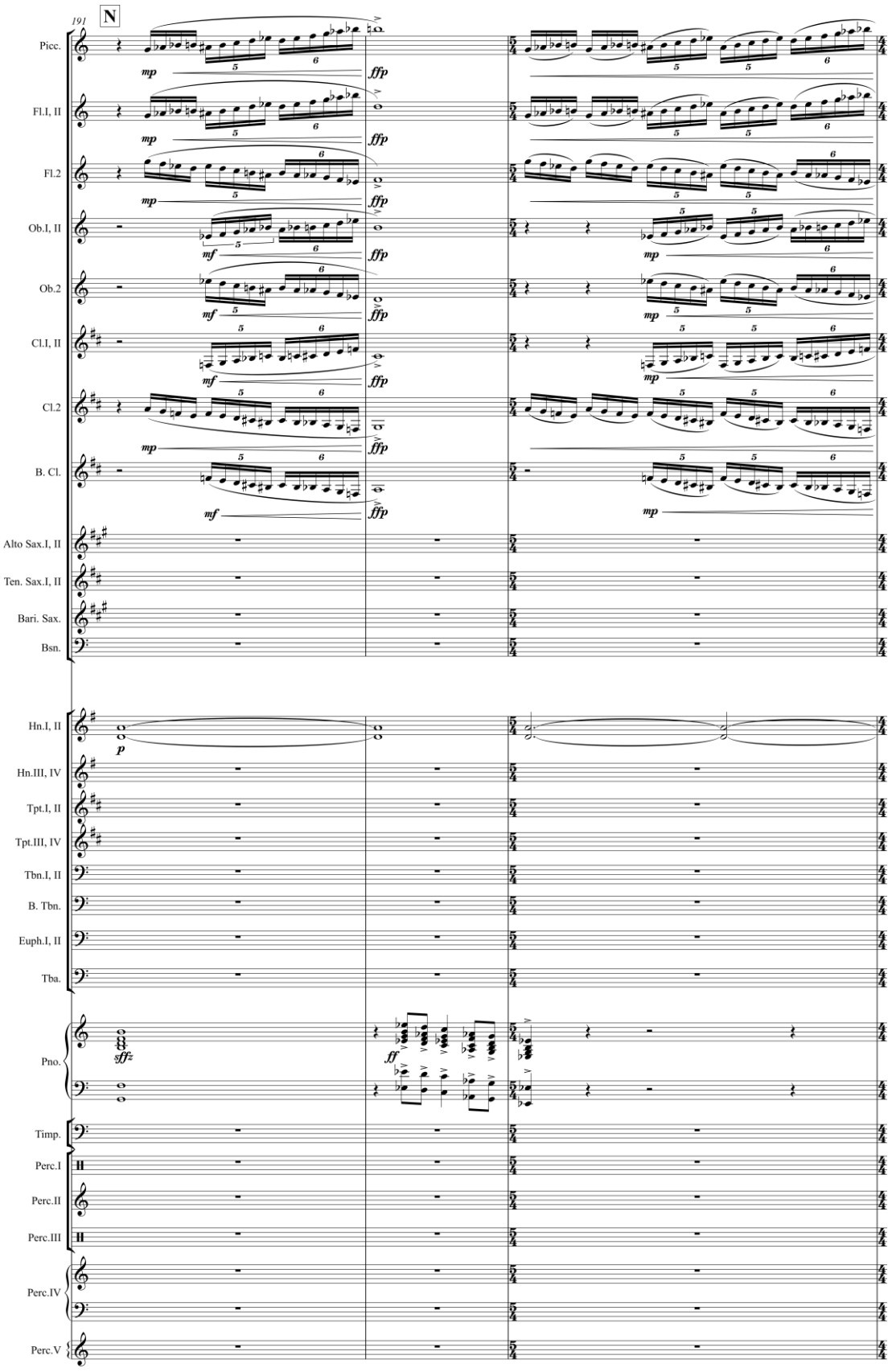
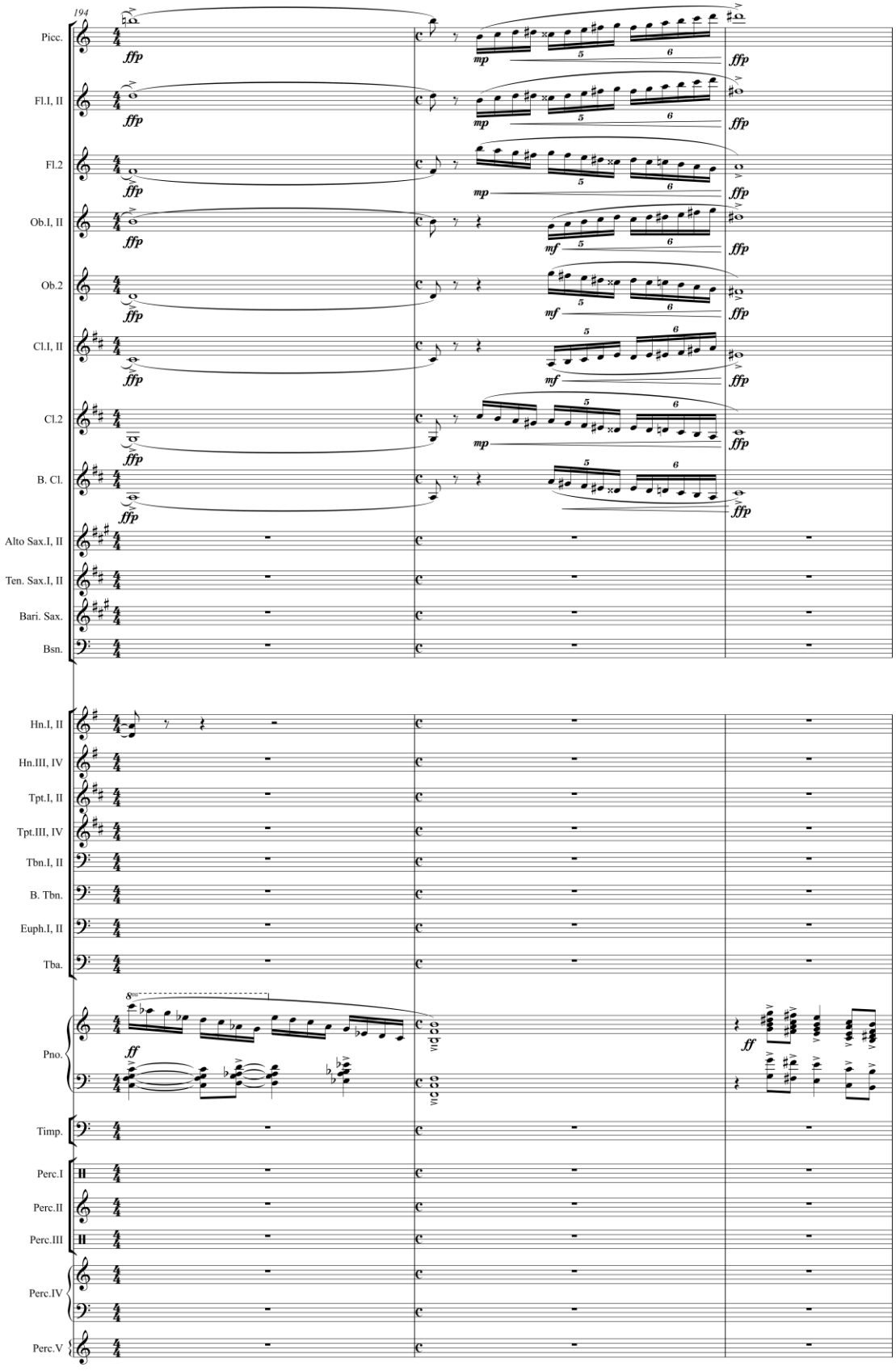
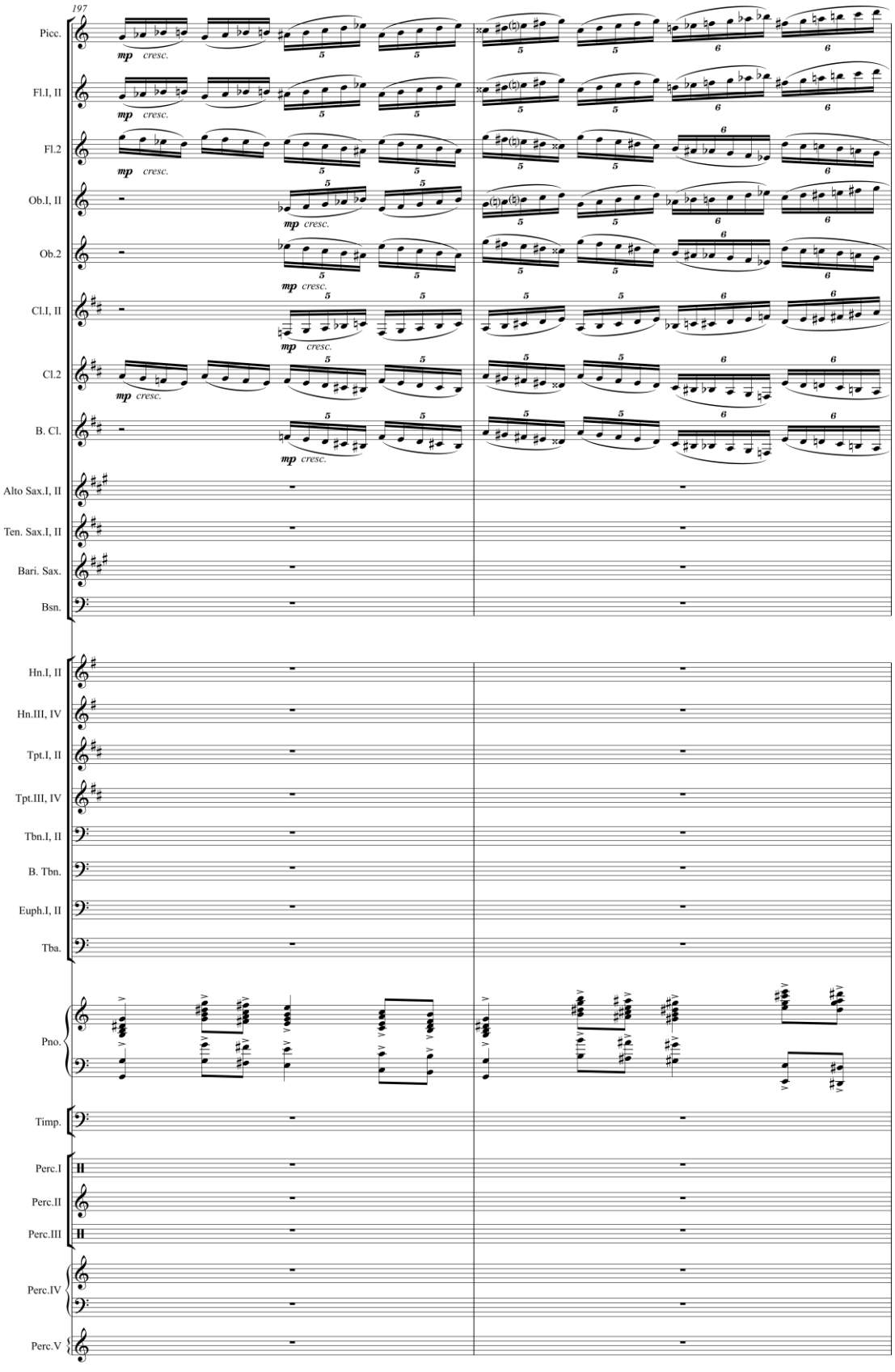
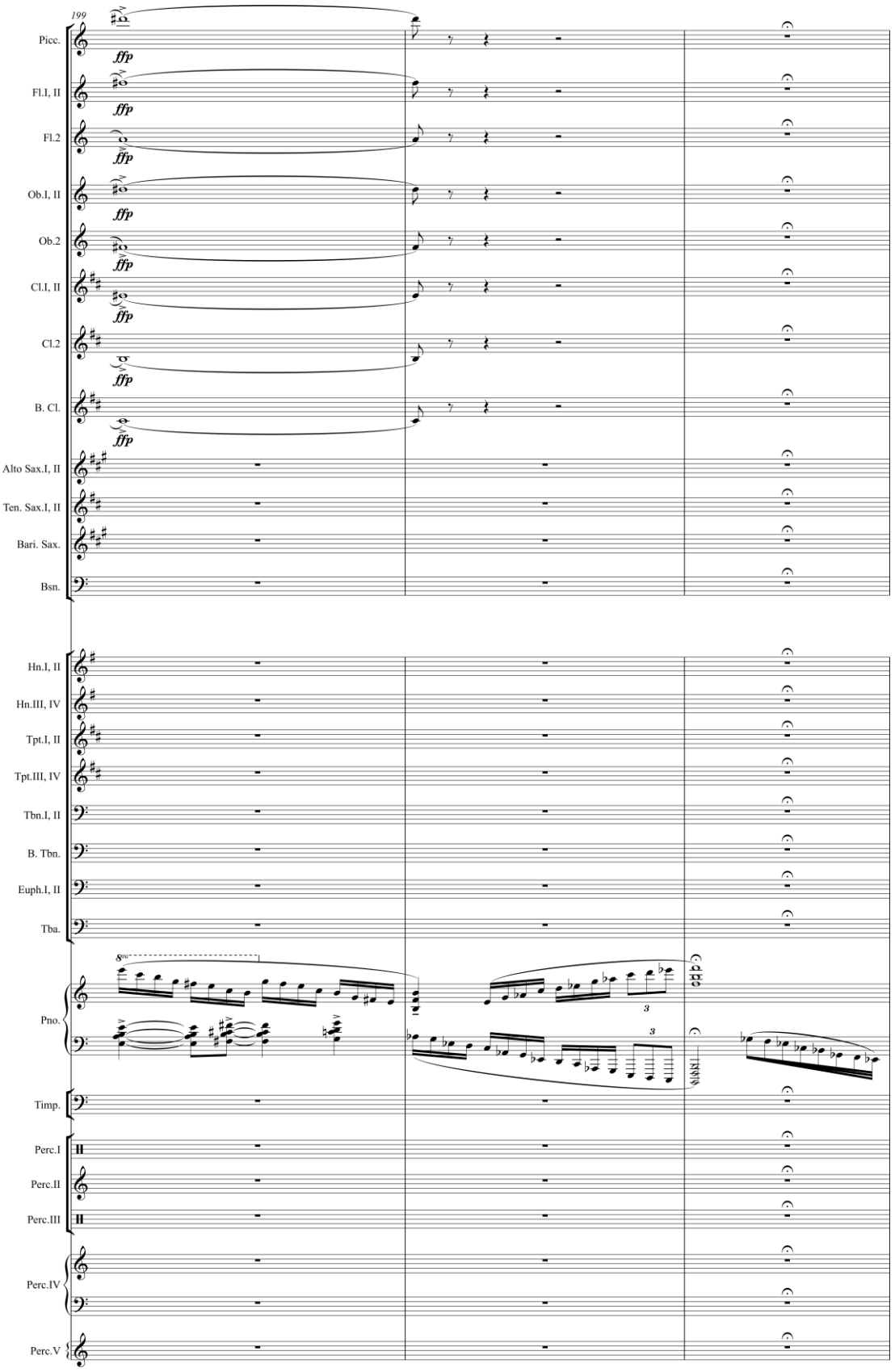
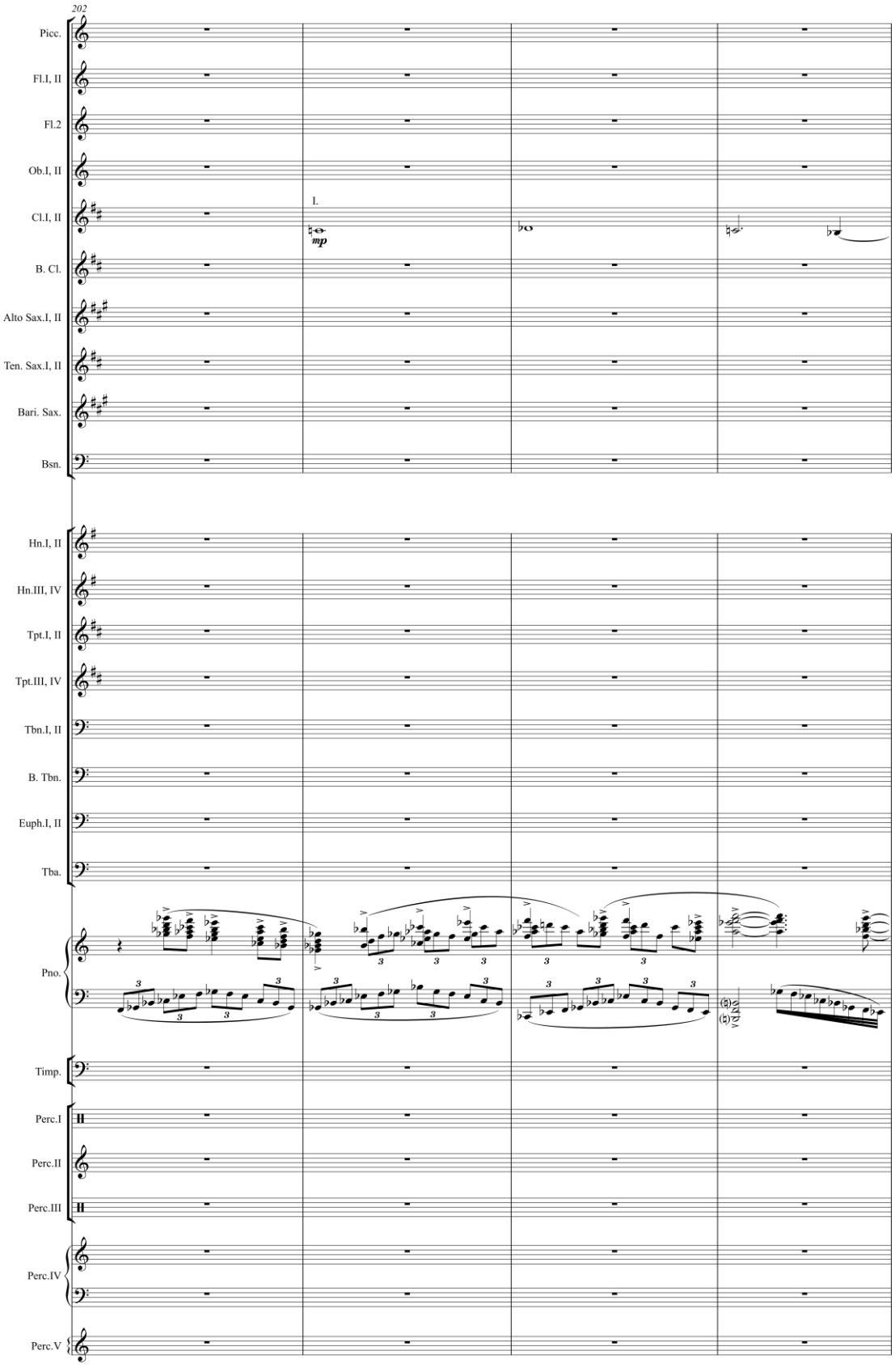
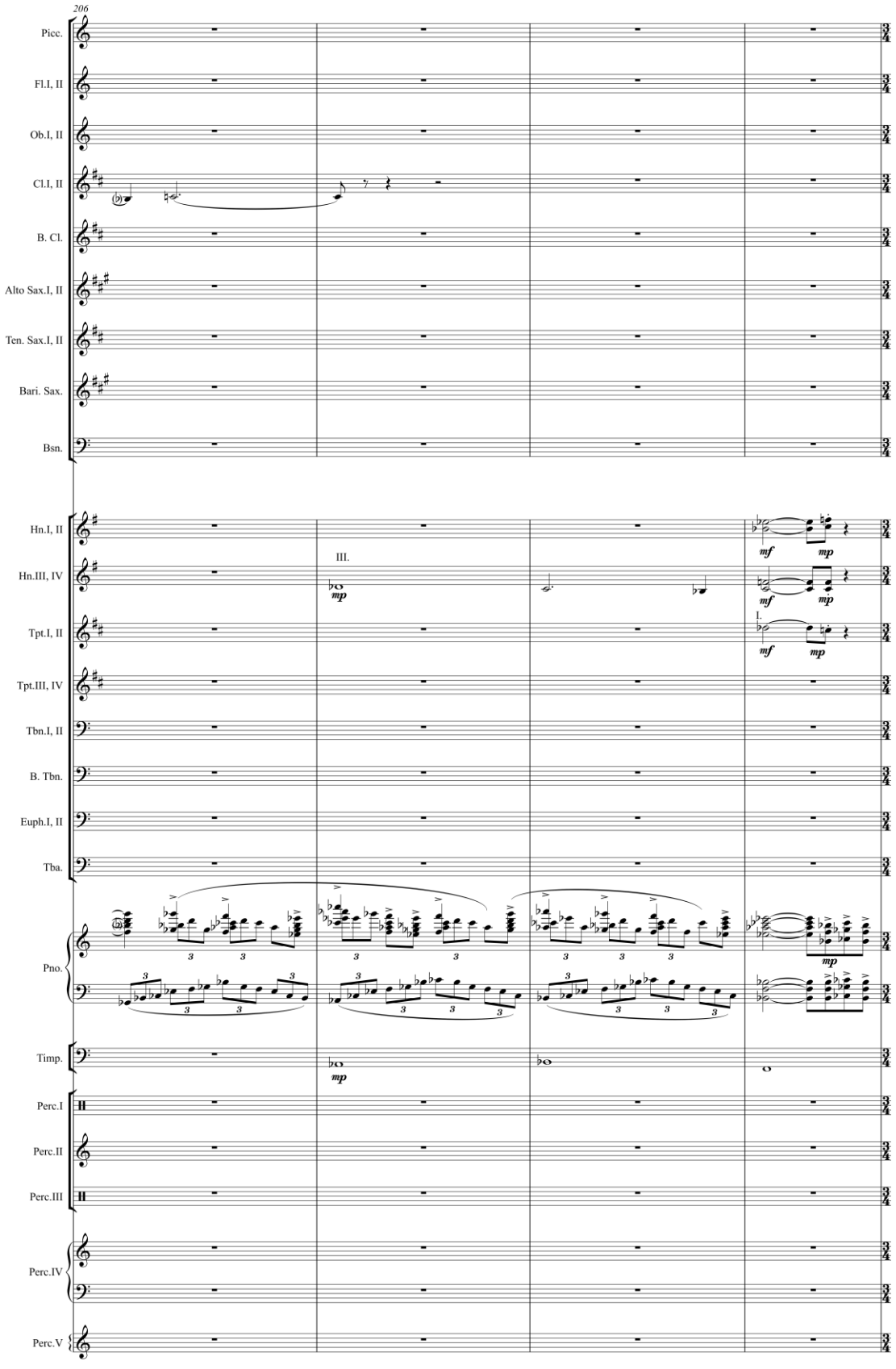
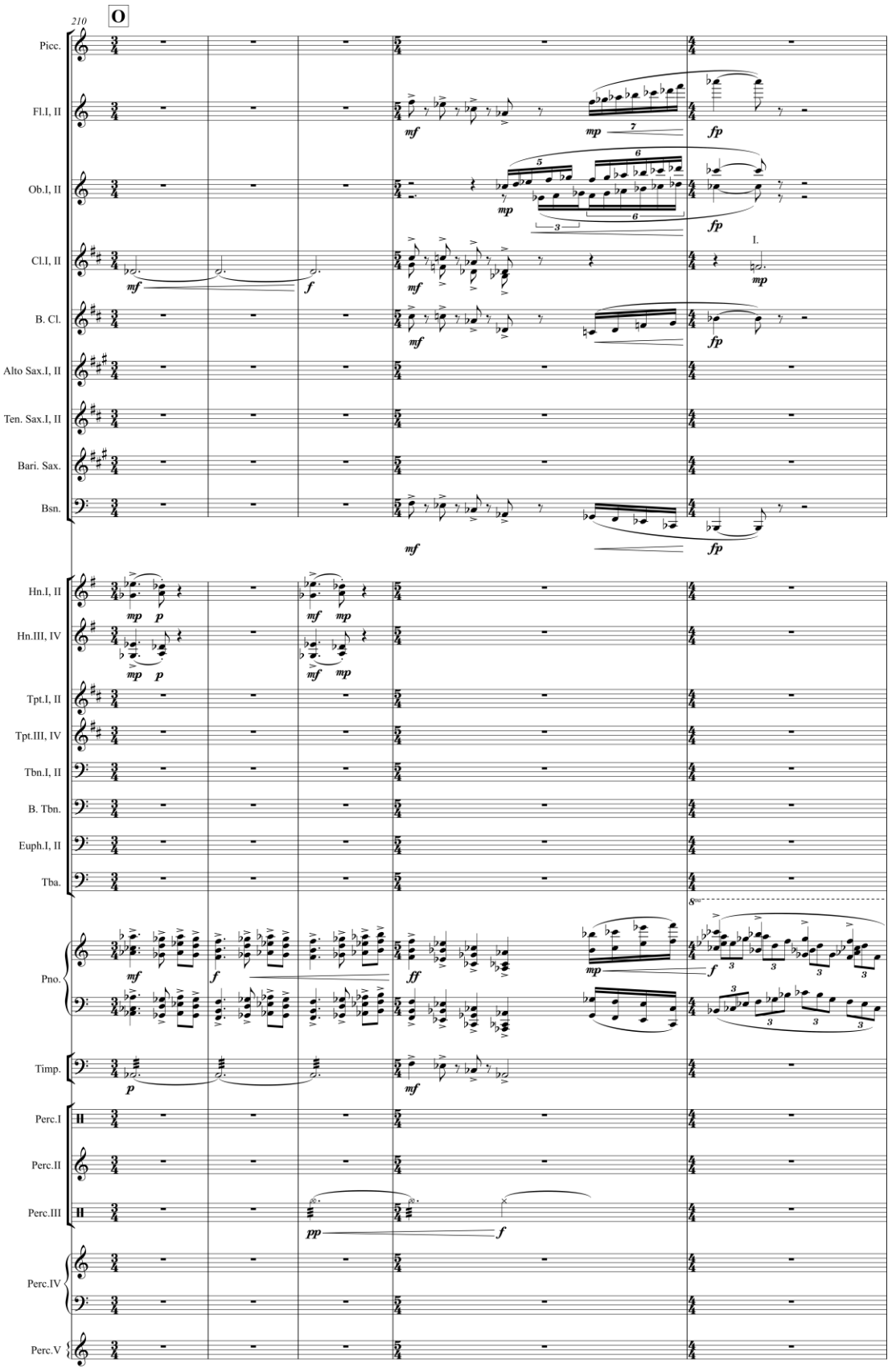
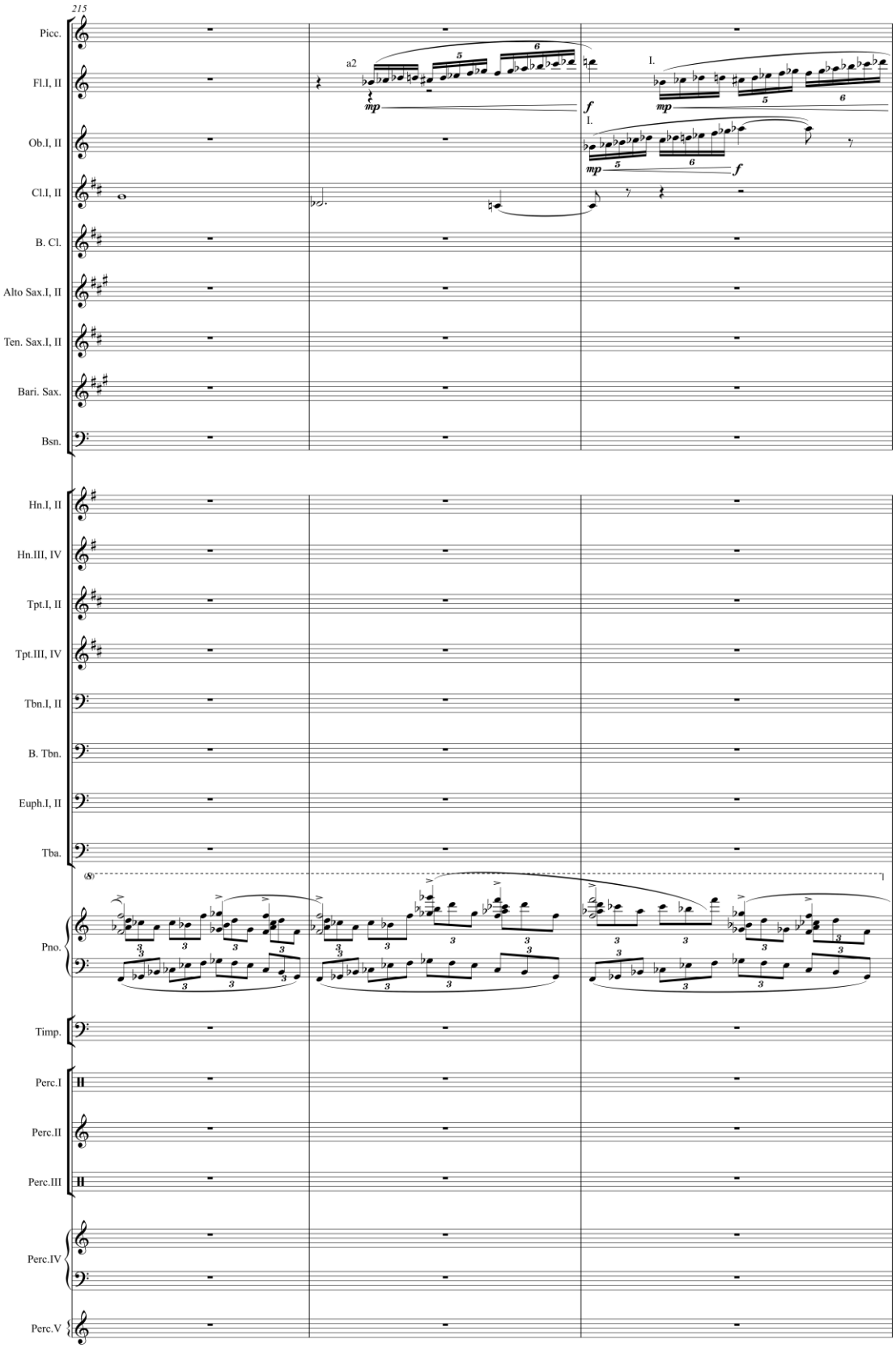
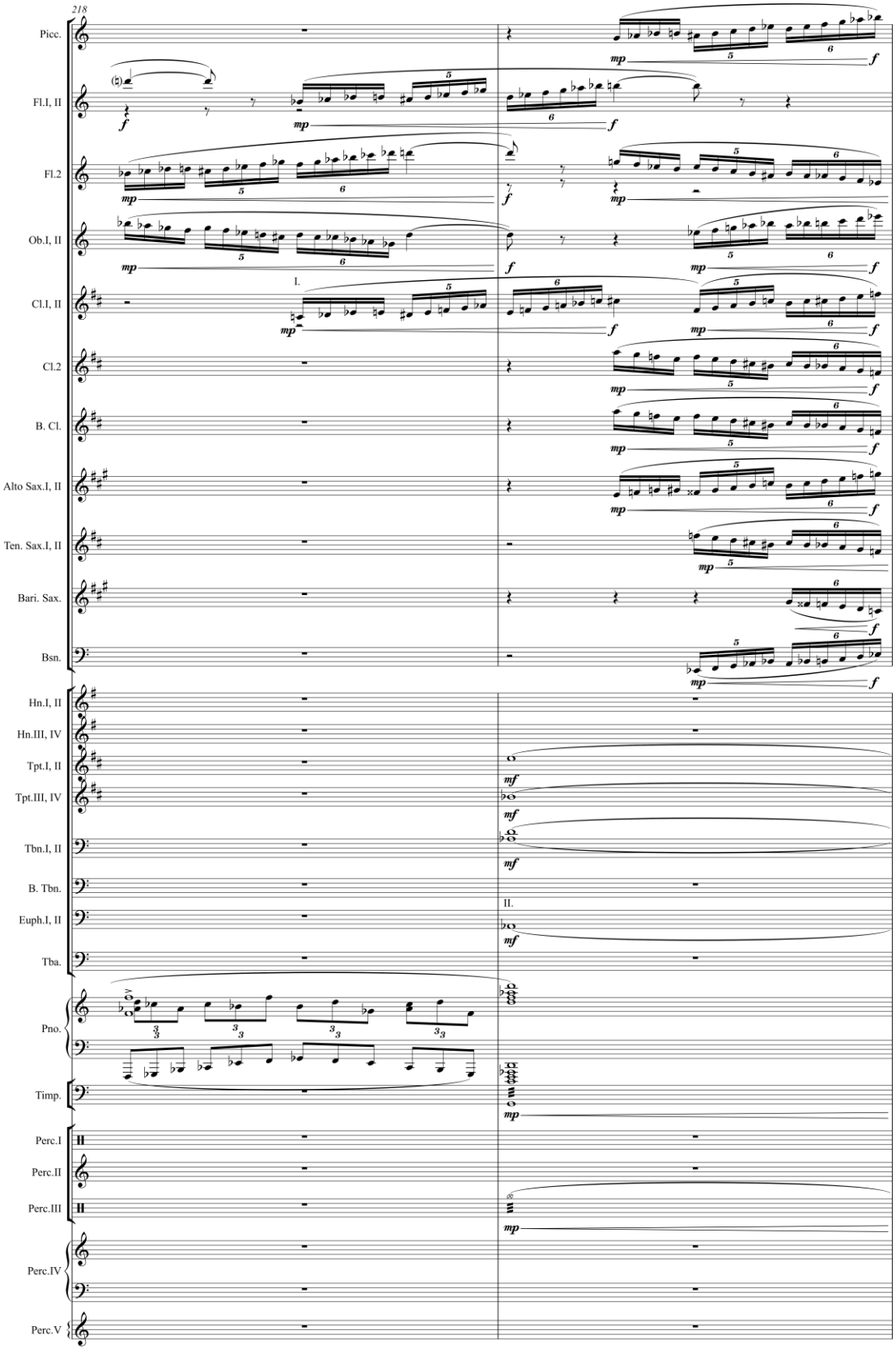
"ด้วยพระบารมี"
คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม
I. แสงส่องไทย

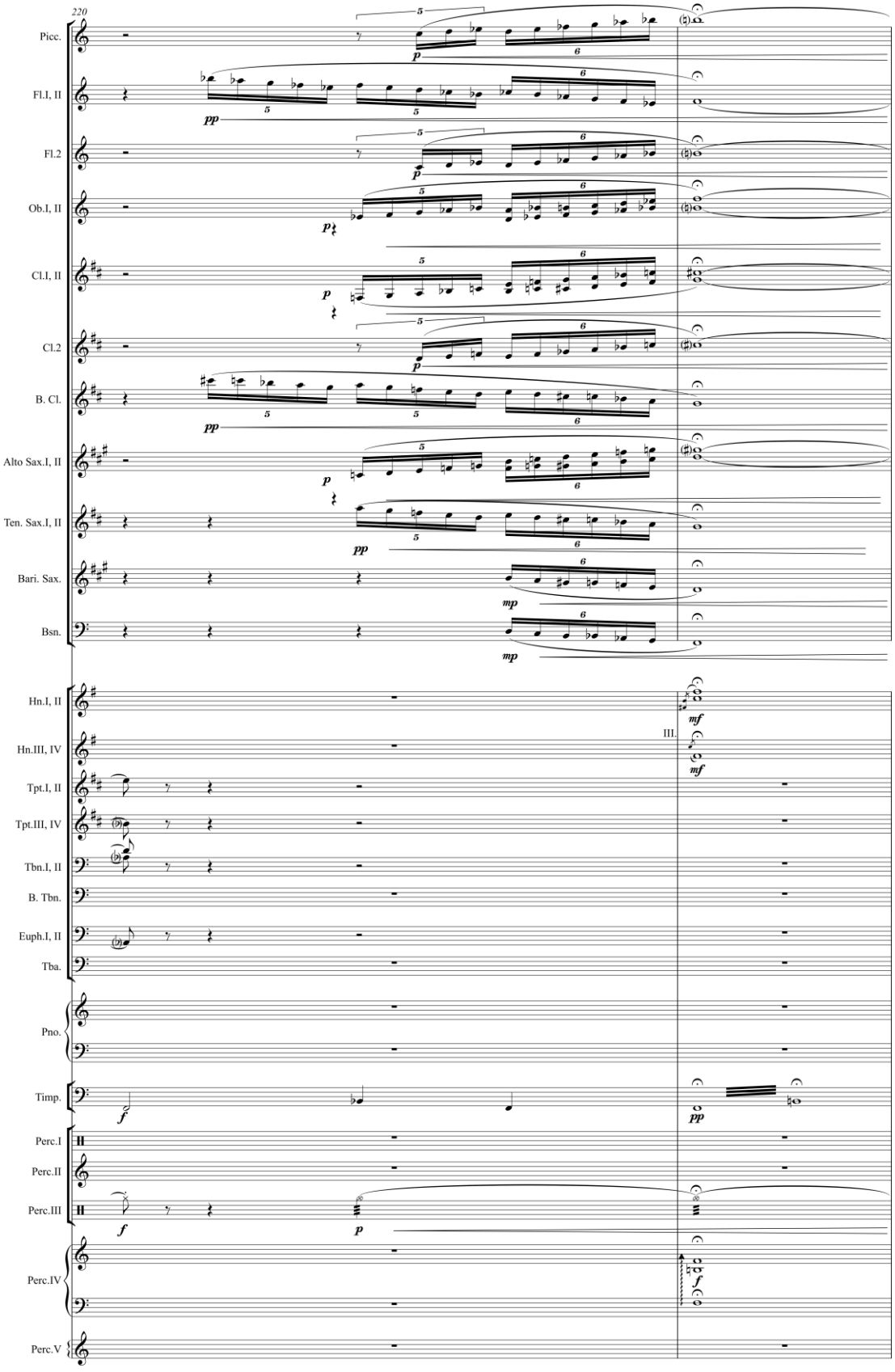
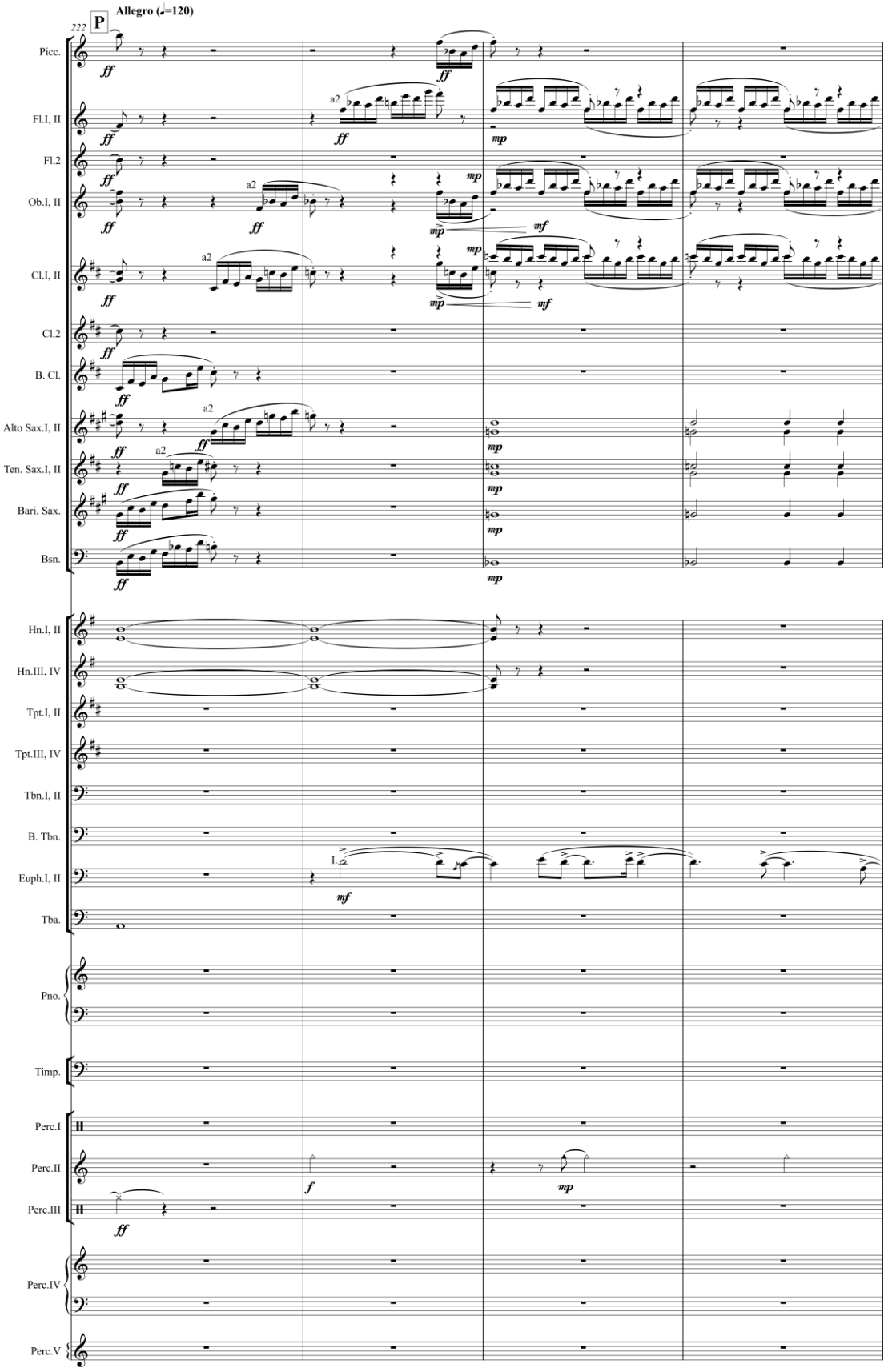
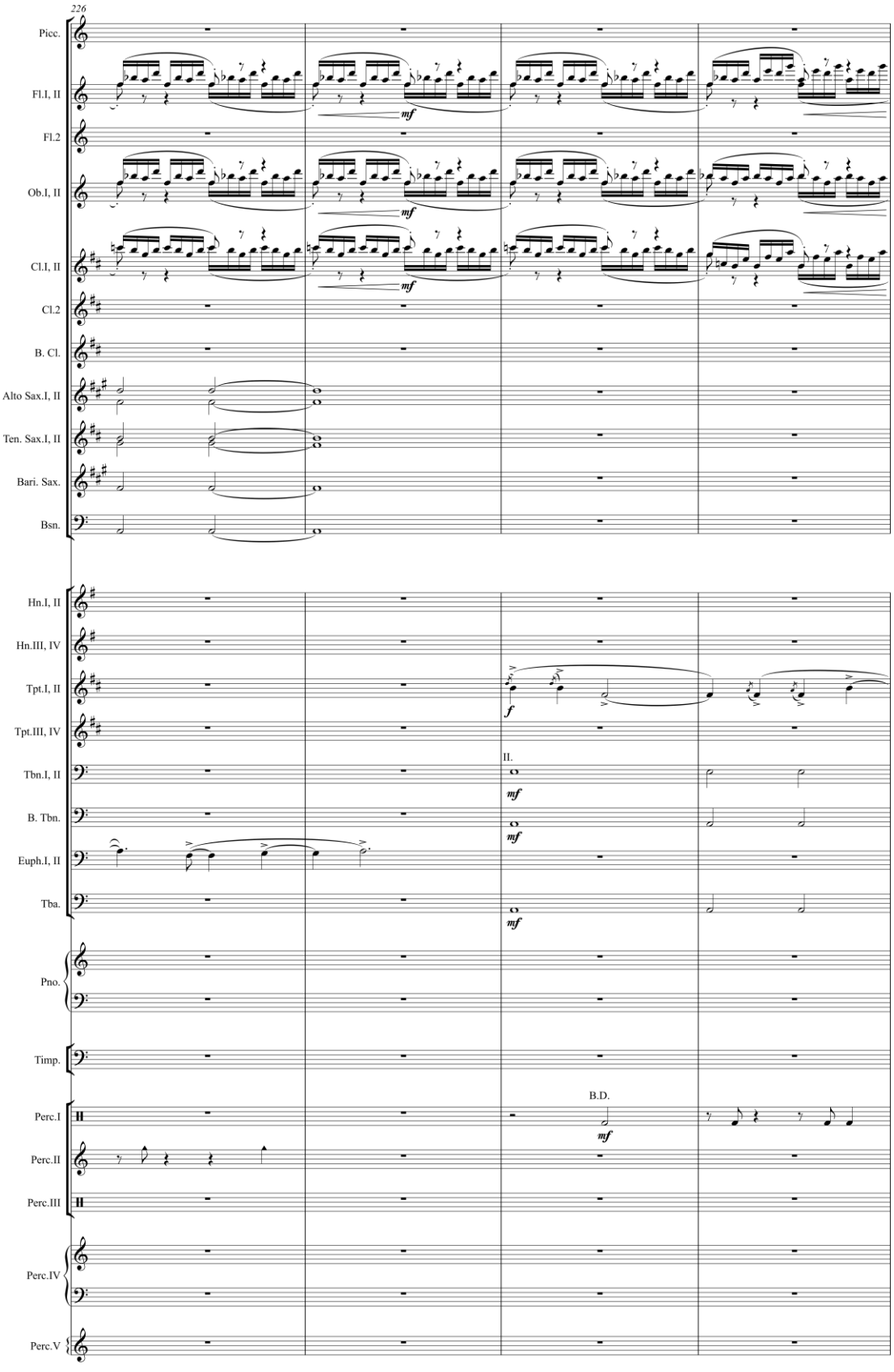
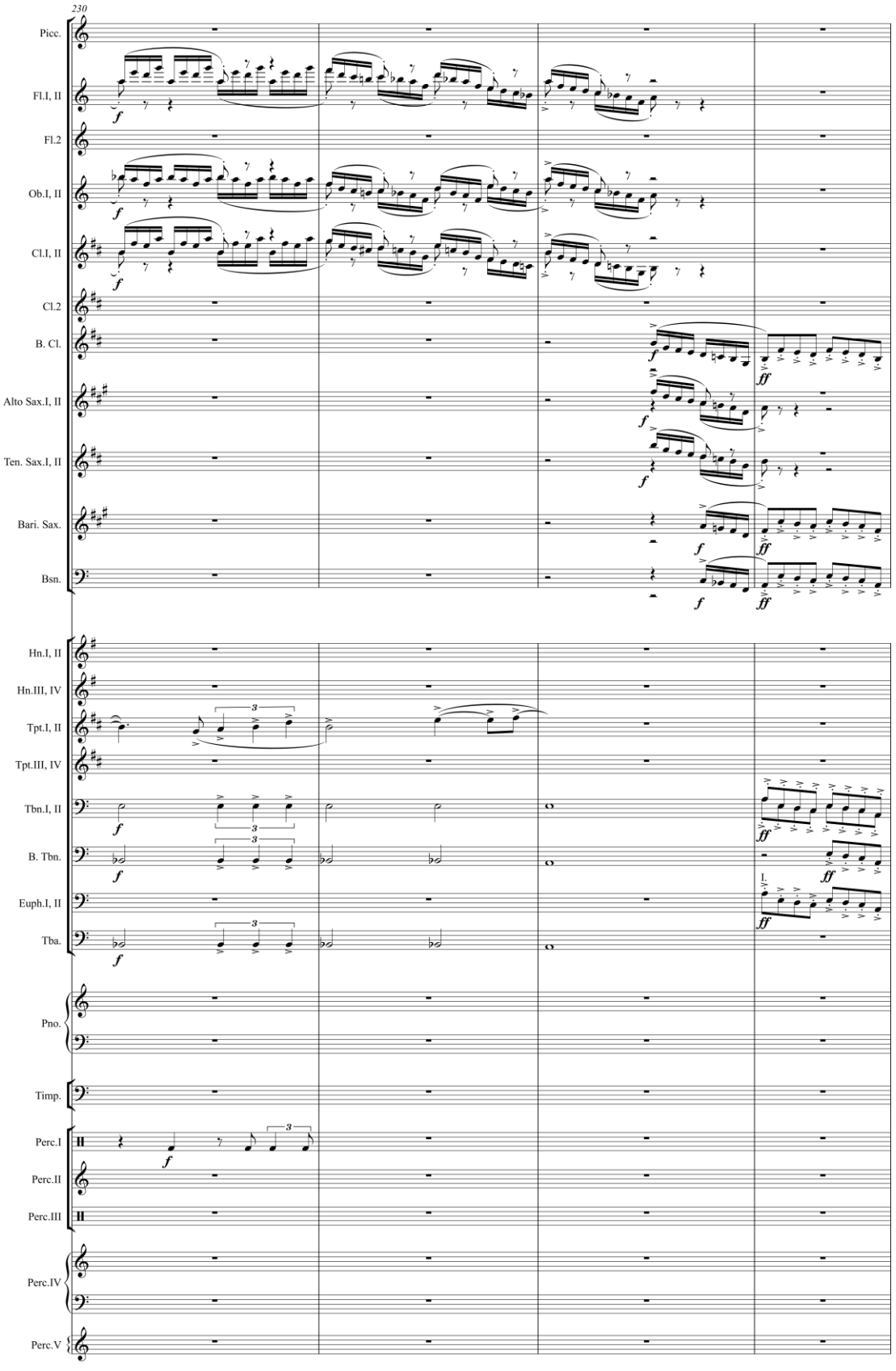
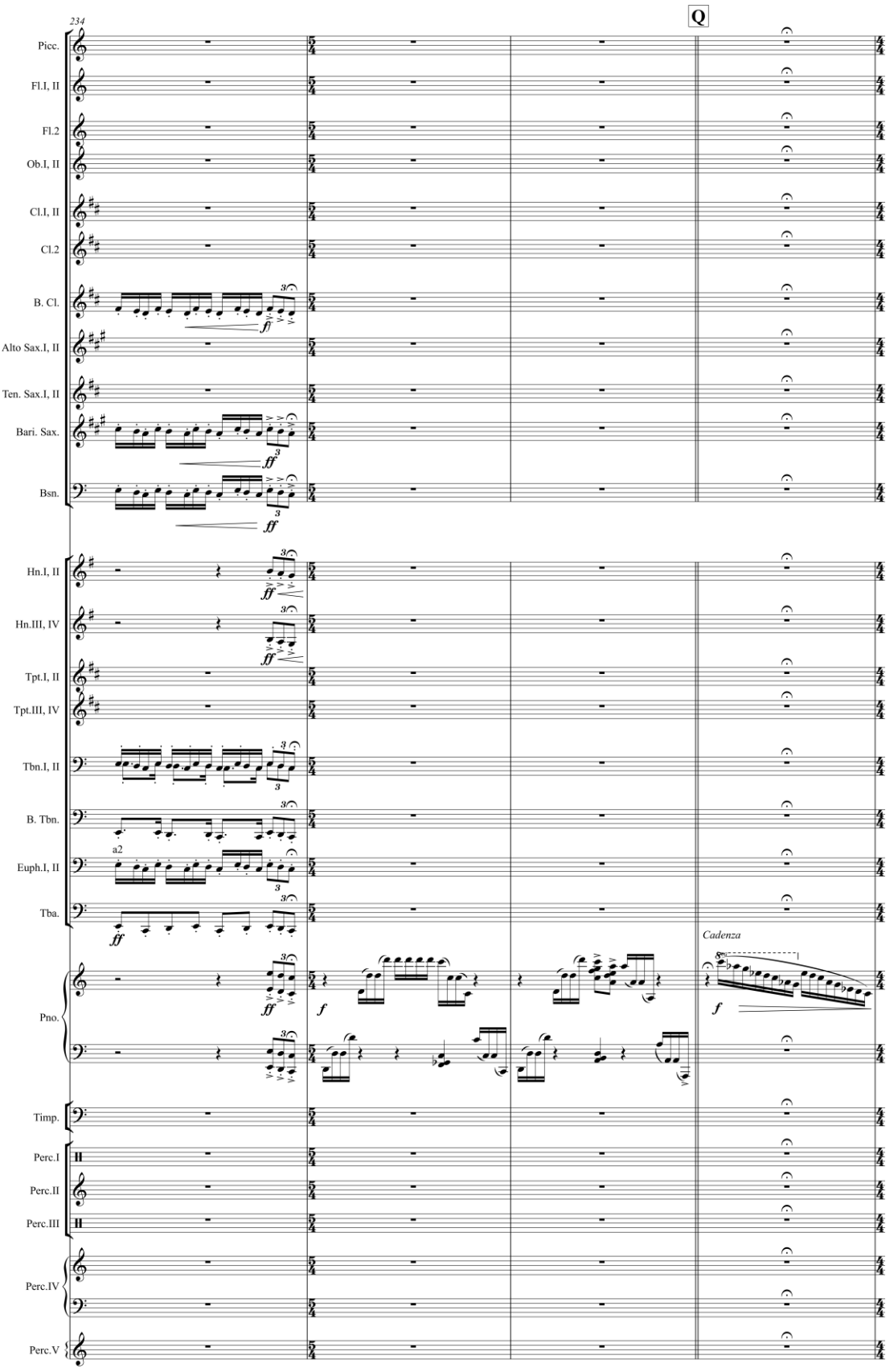
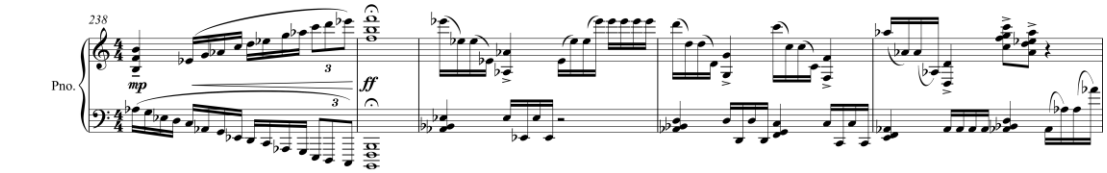
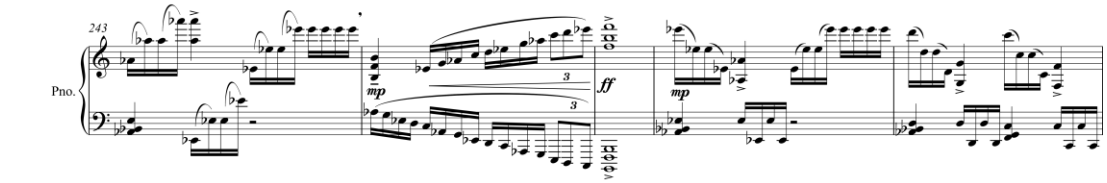
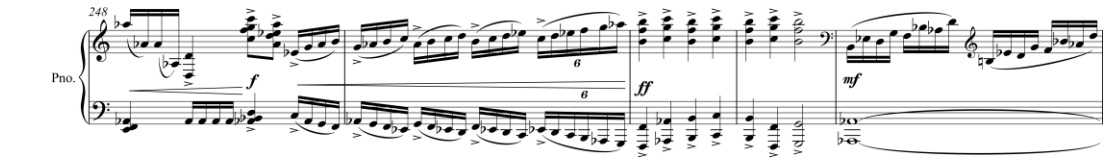
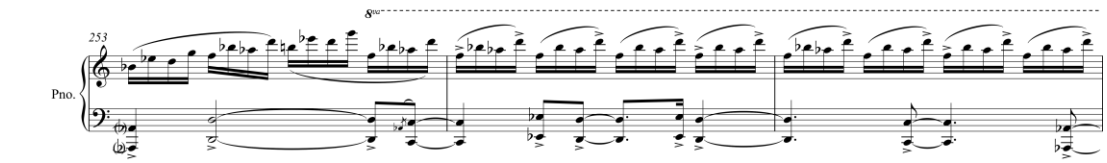
จักรี กิจประเสริฐ

6
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
p
pp
pp
f
f

11
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mp
p
pp
subito

15
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mp
f

17
C
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
Tri.
ff
mp
mf

21
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mf
f
mp
II.
B.D.

25
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
a2.
1.

29
D
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

33
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
I.
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
a2
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Tri.
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

38
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
a2
ff
mp
f
mf

42
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mf
mp
f
a2

46
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
f
3
8

49
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
1.
1.
f
3

52
E
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
B.D.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

56
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
a2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Sus.
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
ff
mf
p
mp
f

60
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mf
f
p
ff
mp
B.D.

65
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
gliss.
gliss.

69
F
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
I.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

73
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
pp
p
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
pp
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
cresc.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

77
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
I.
Cl.I, II
p
pp
B. Cl.
pp
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
p
pp
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
ff
3
3
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

81
G
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
a2
ff
I.
III.
gliss.
pp
p
f
tr

85
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

89
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
mp
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
Tri.
f
p
p

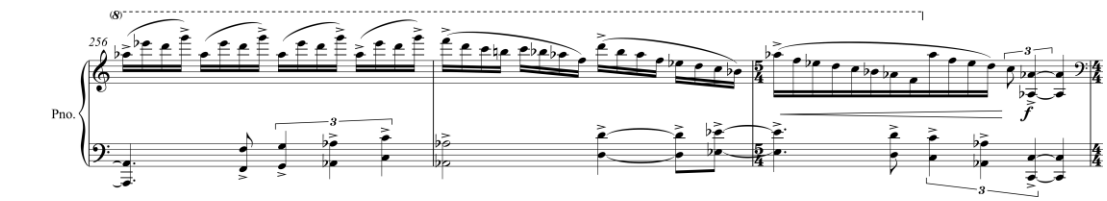

93
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mf
p
f

95
H
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

99
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
p

102
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
I.
3

106
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
a2
ff
f
I.
III.
3

110
I
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

114
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

118
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
a2
a2.
II.
I.
B.D.
gliss.
mf
mp
p
pp

123
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
gliss.
III.
a2
a2.

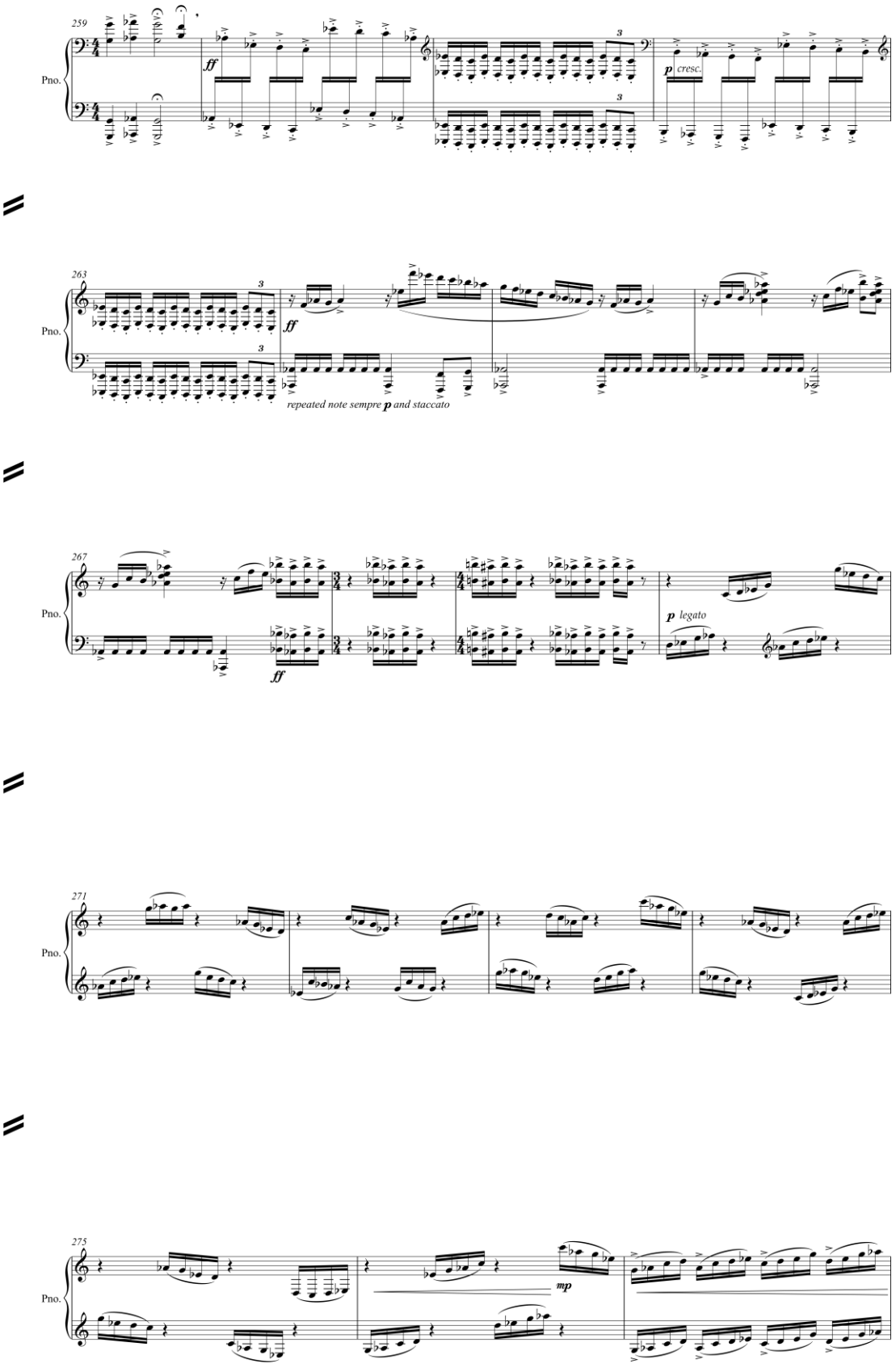
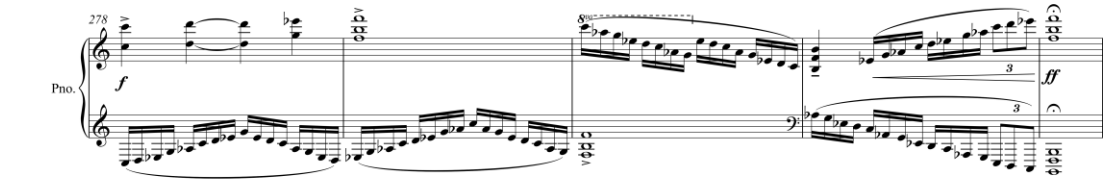
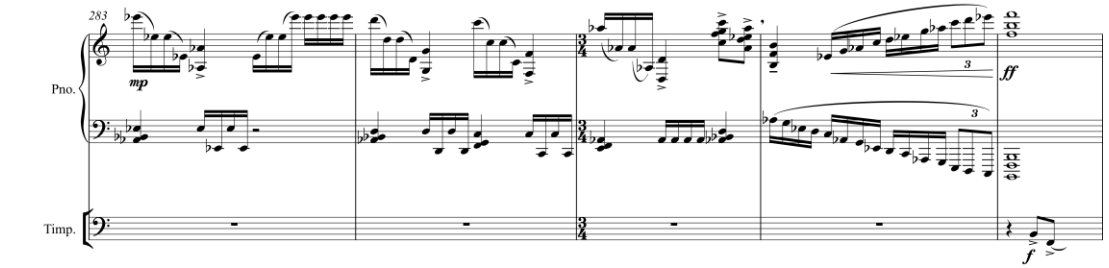
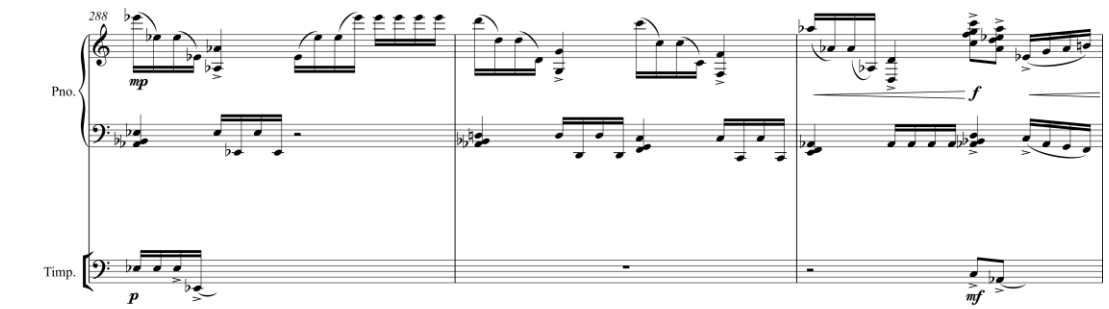
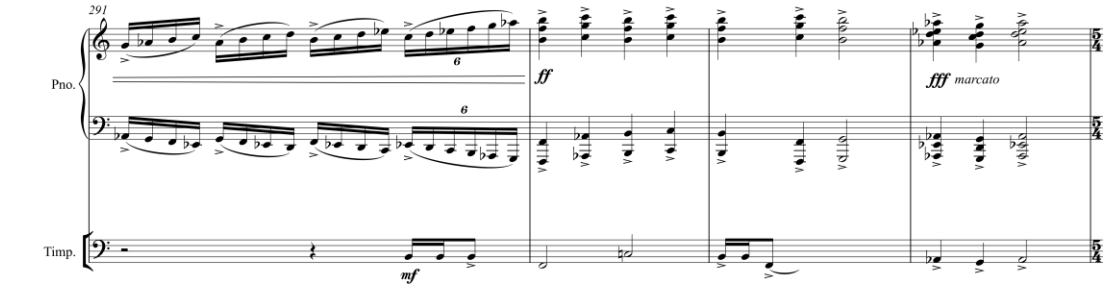
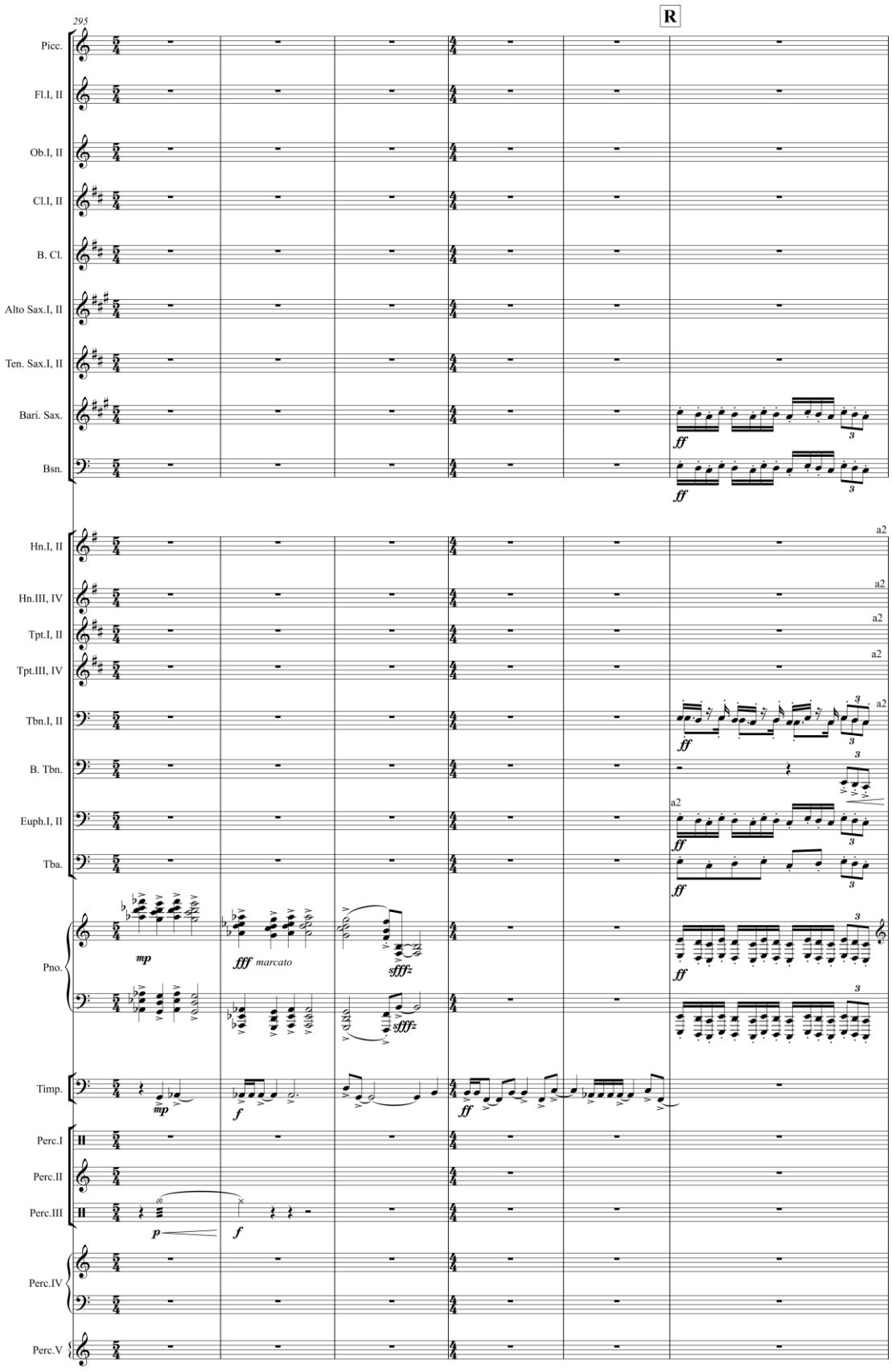
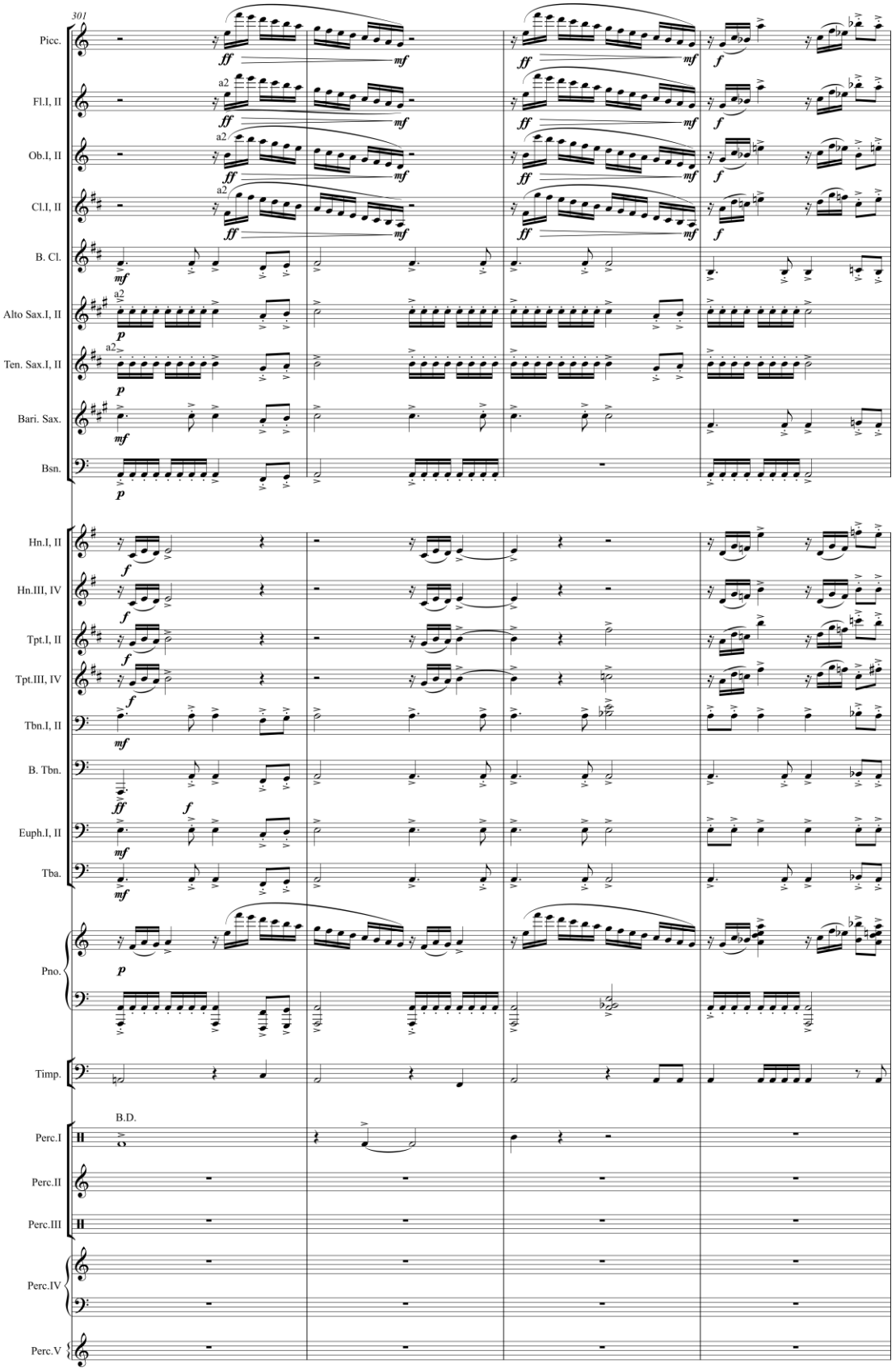
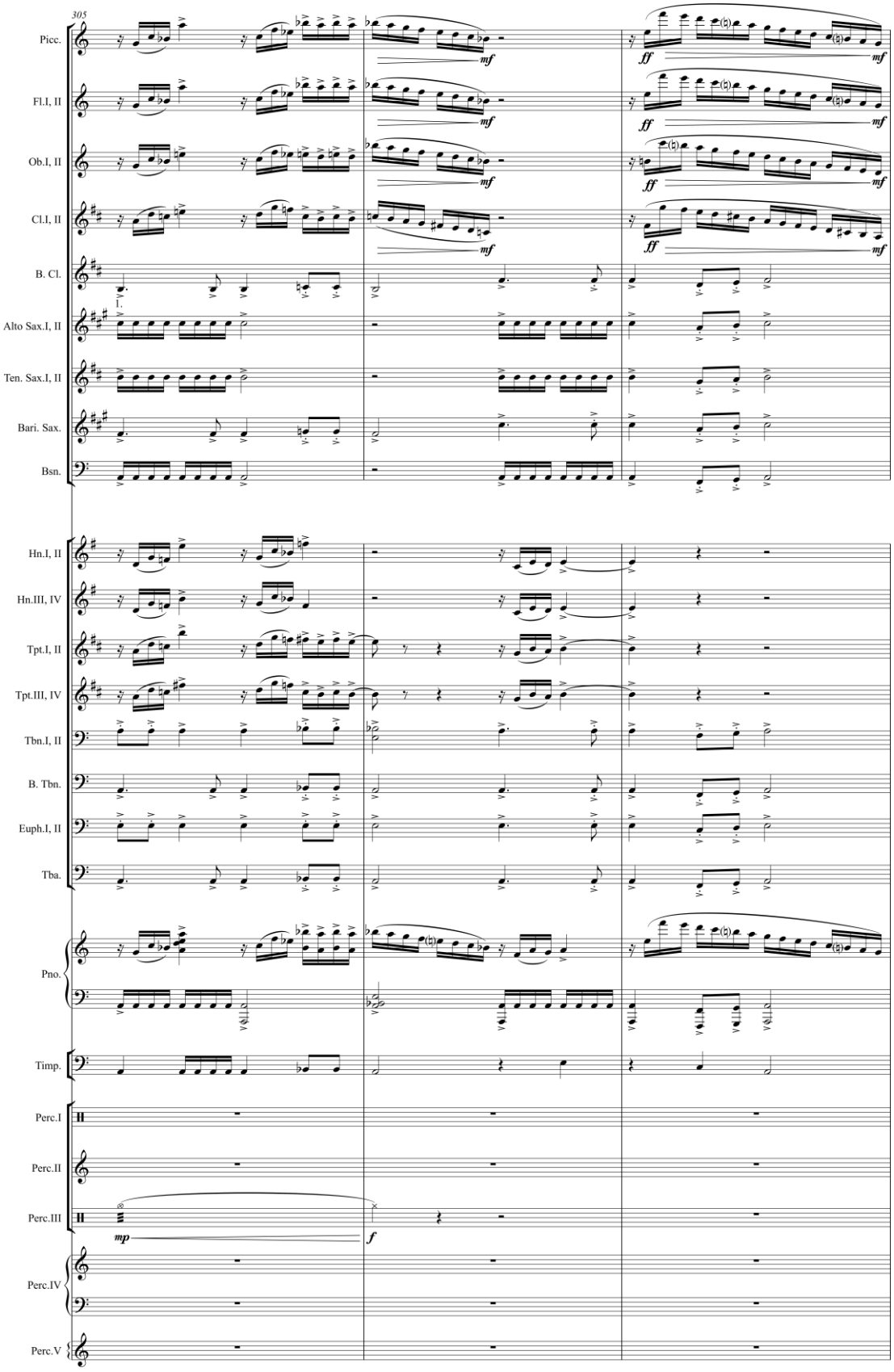
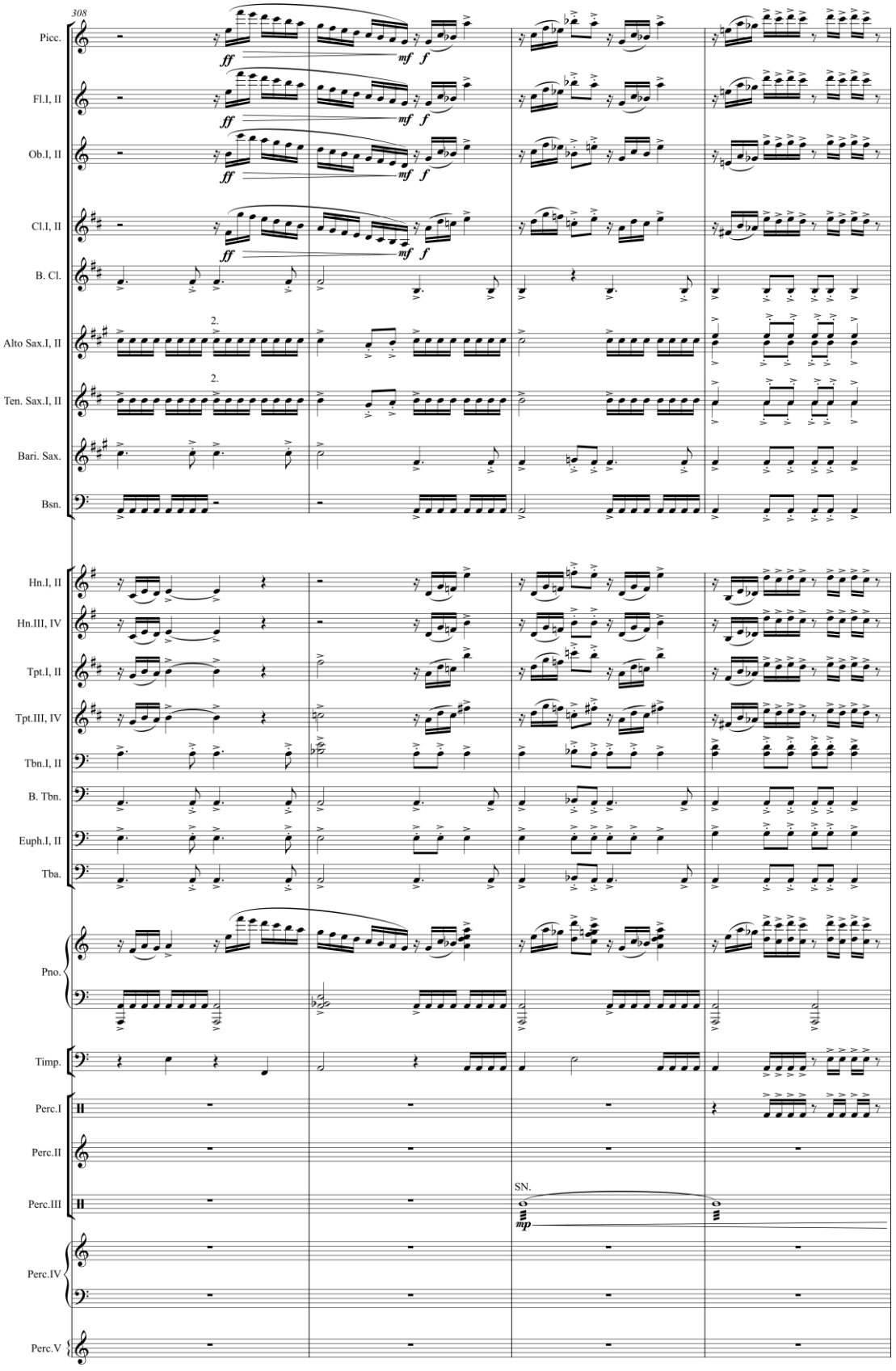
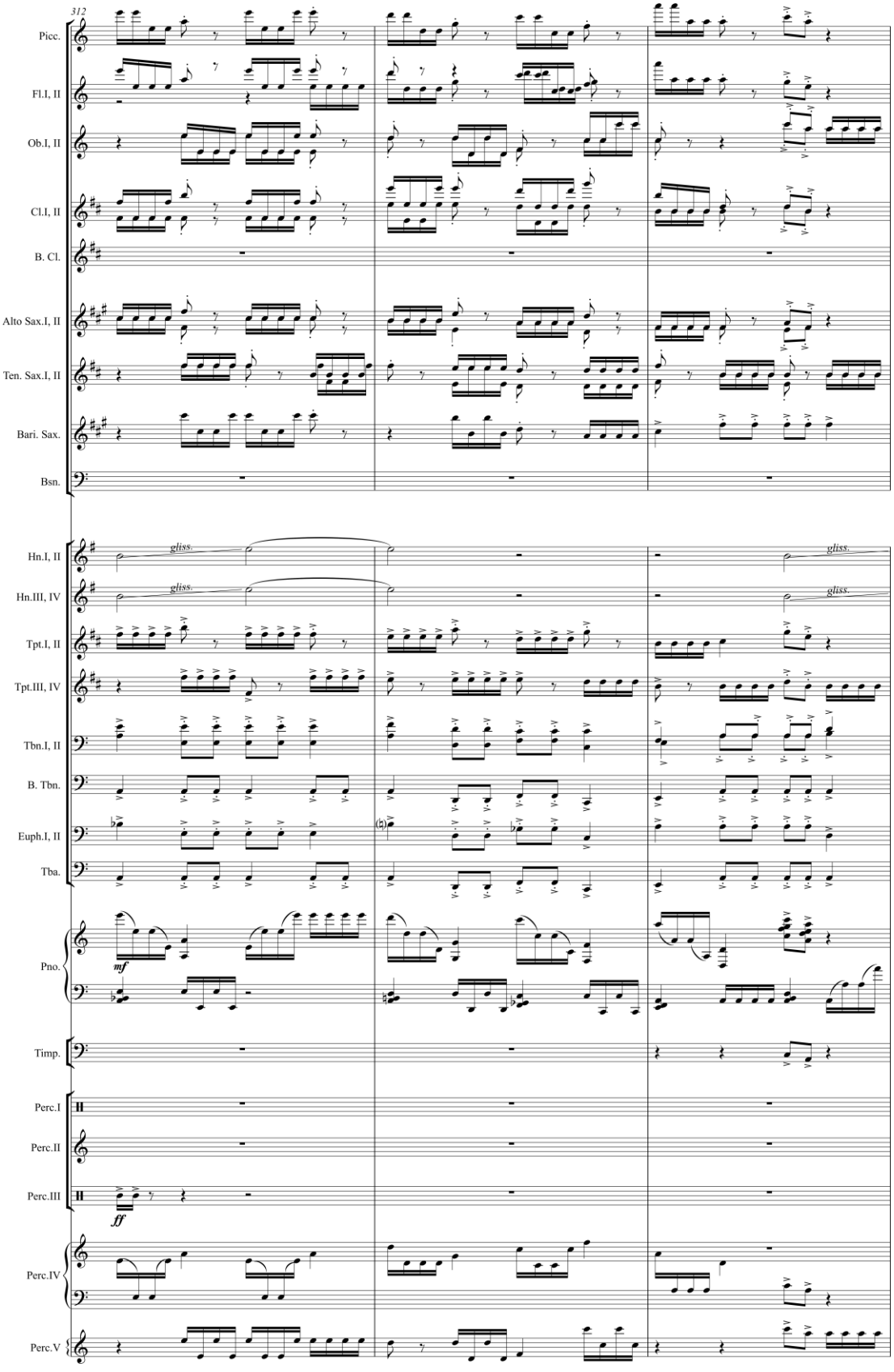
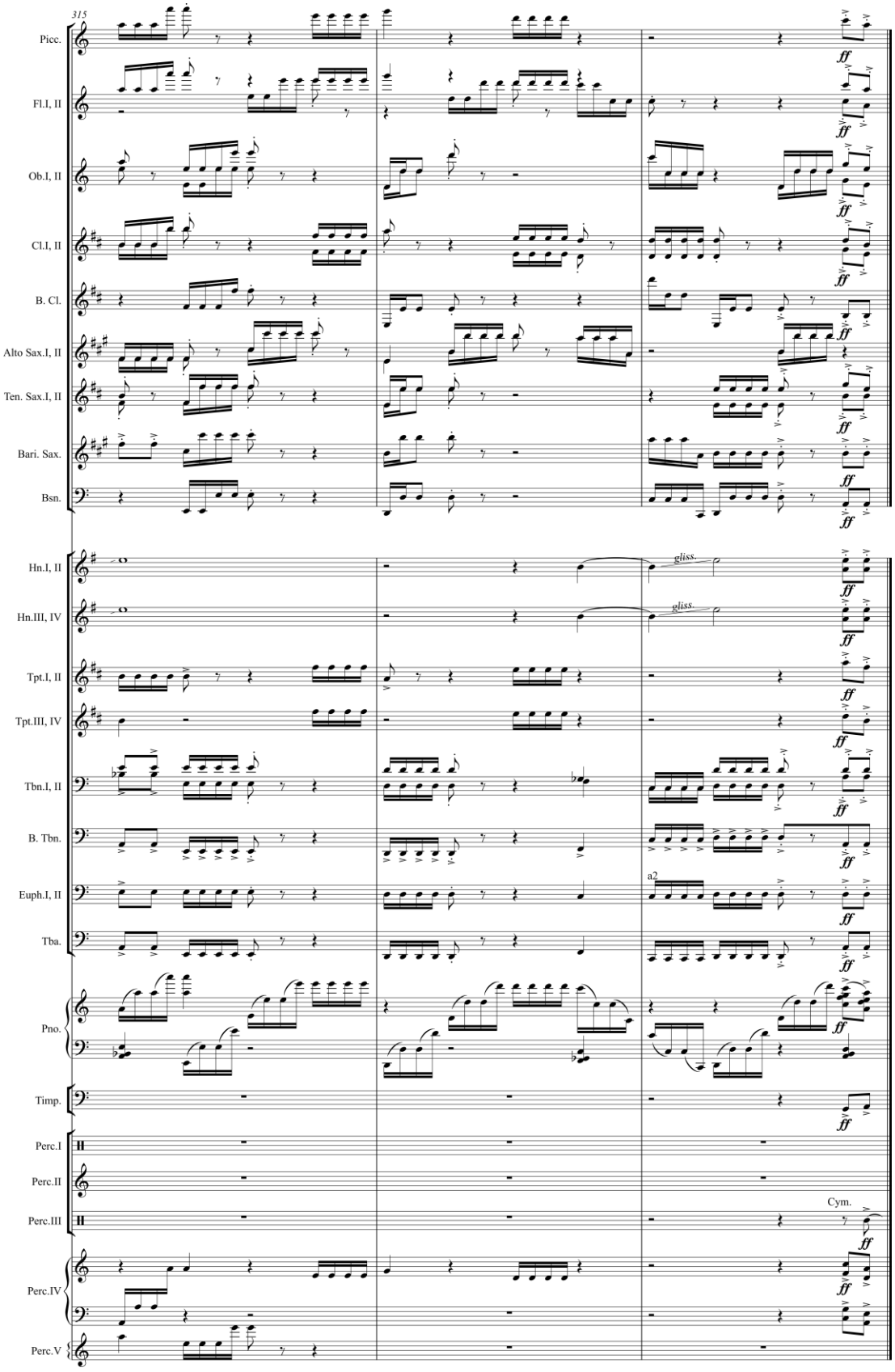

127
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
a2
gliss.
mf
f
mp
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
fp
ff
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
p

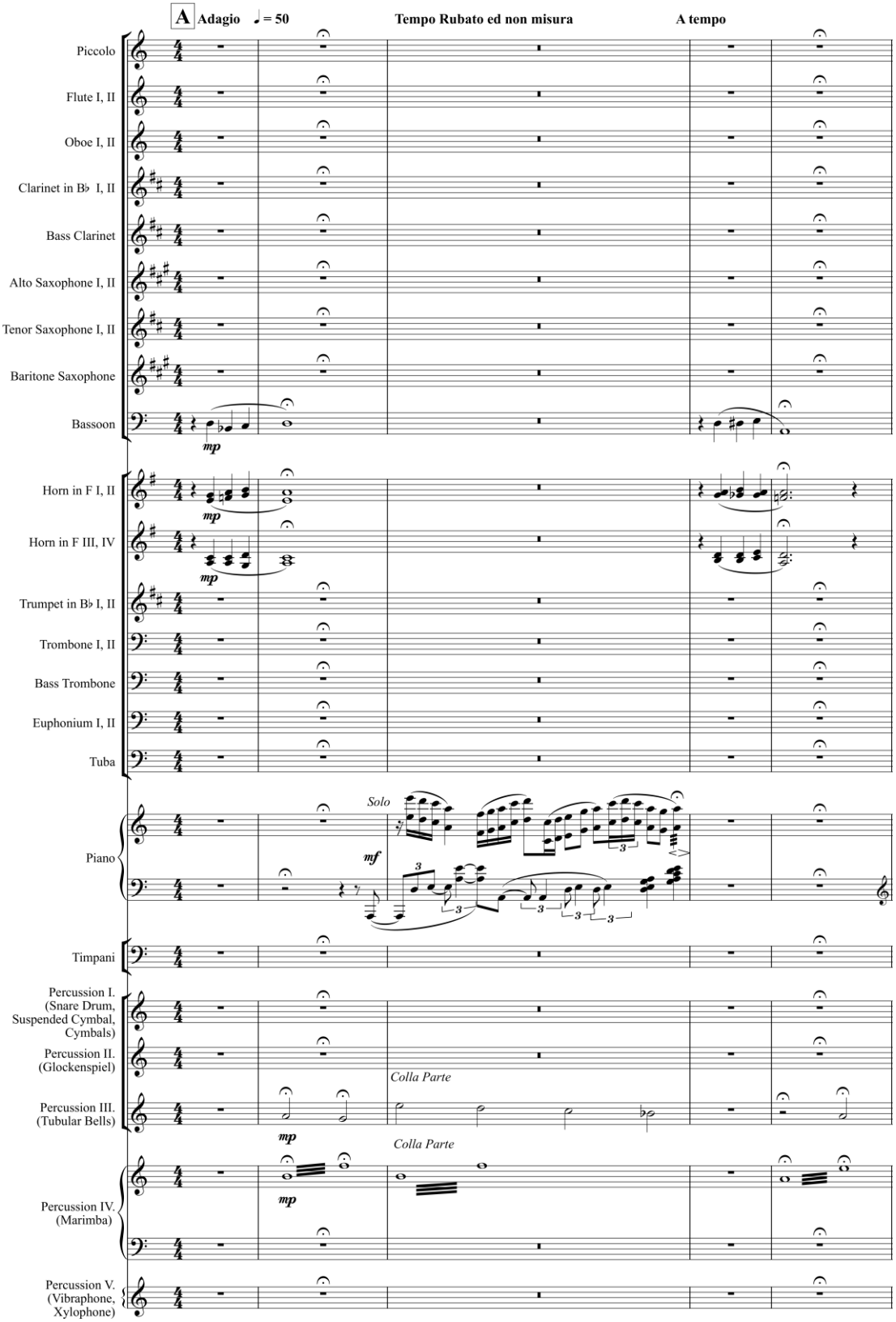
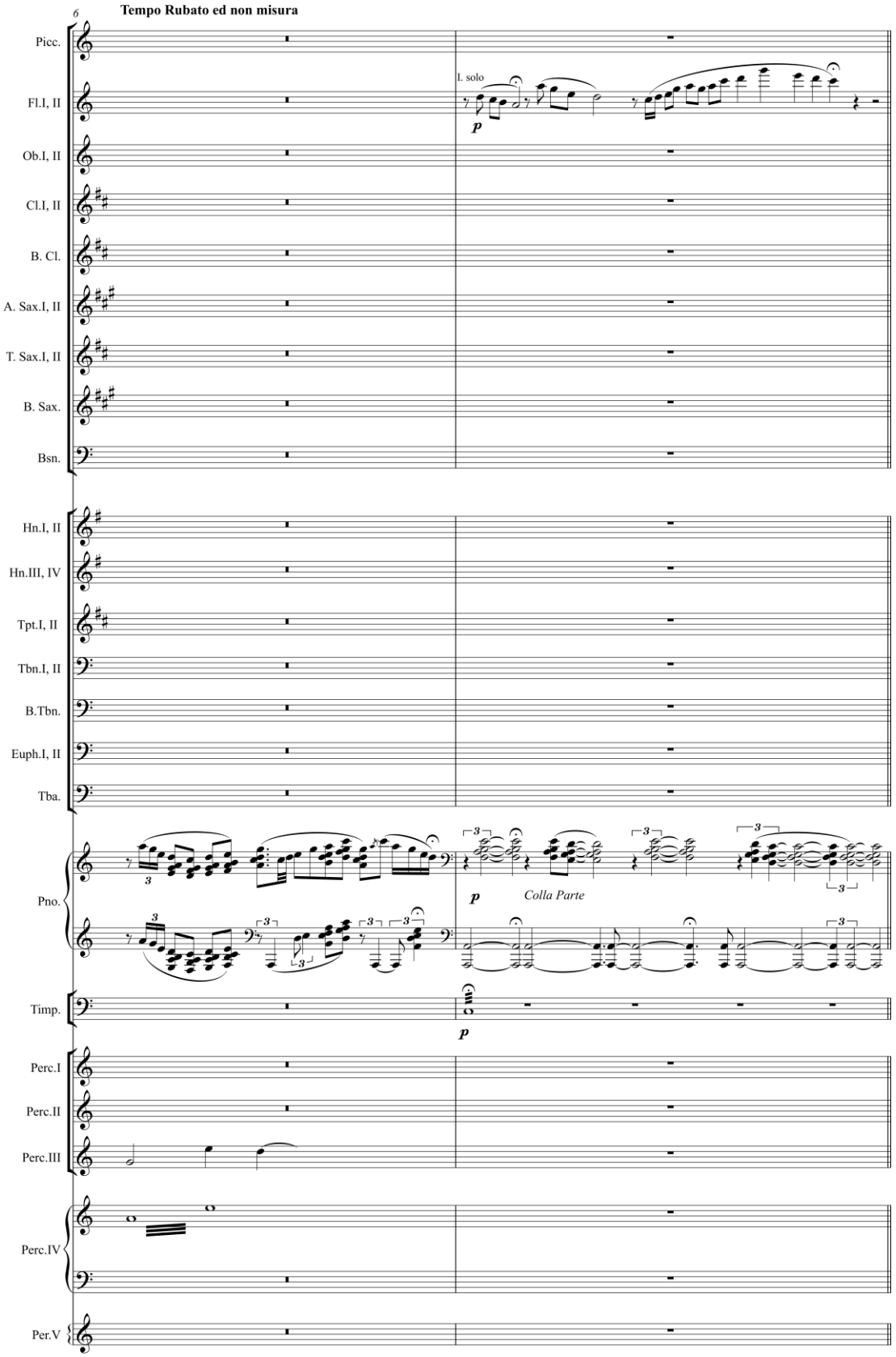
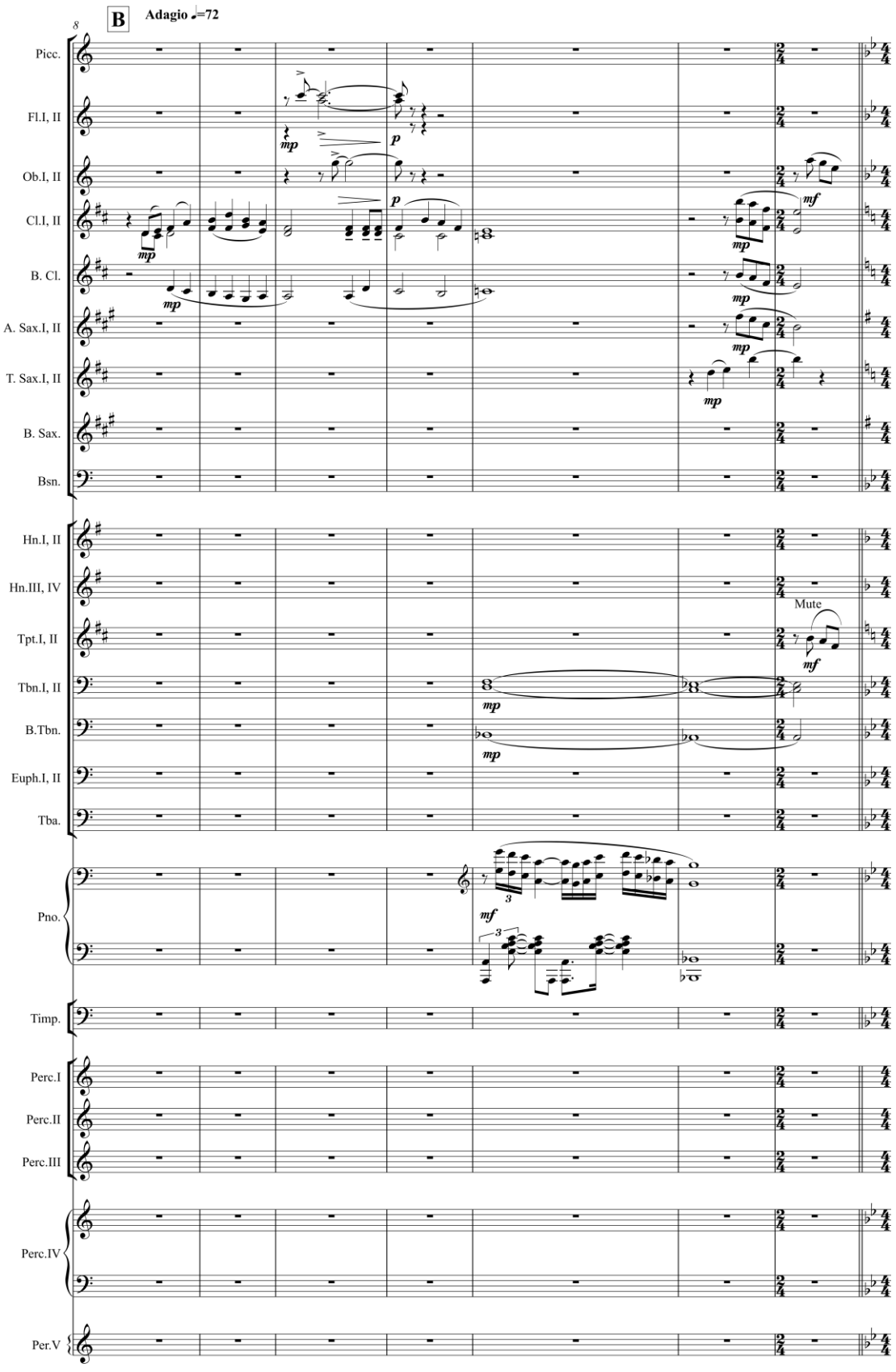
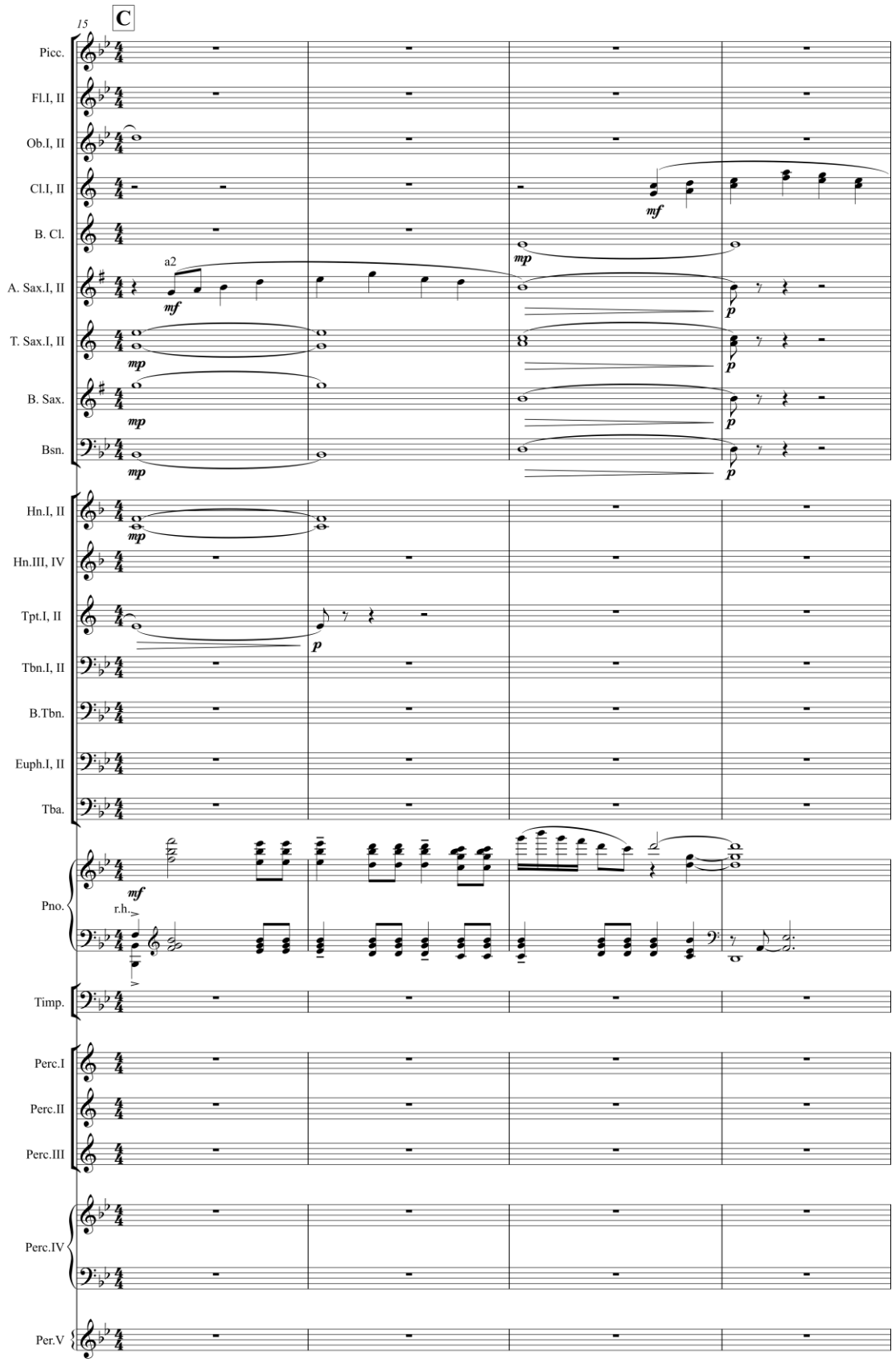
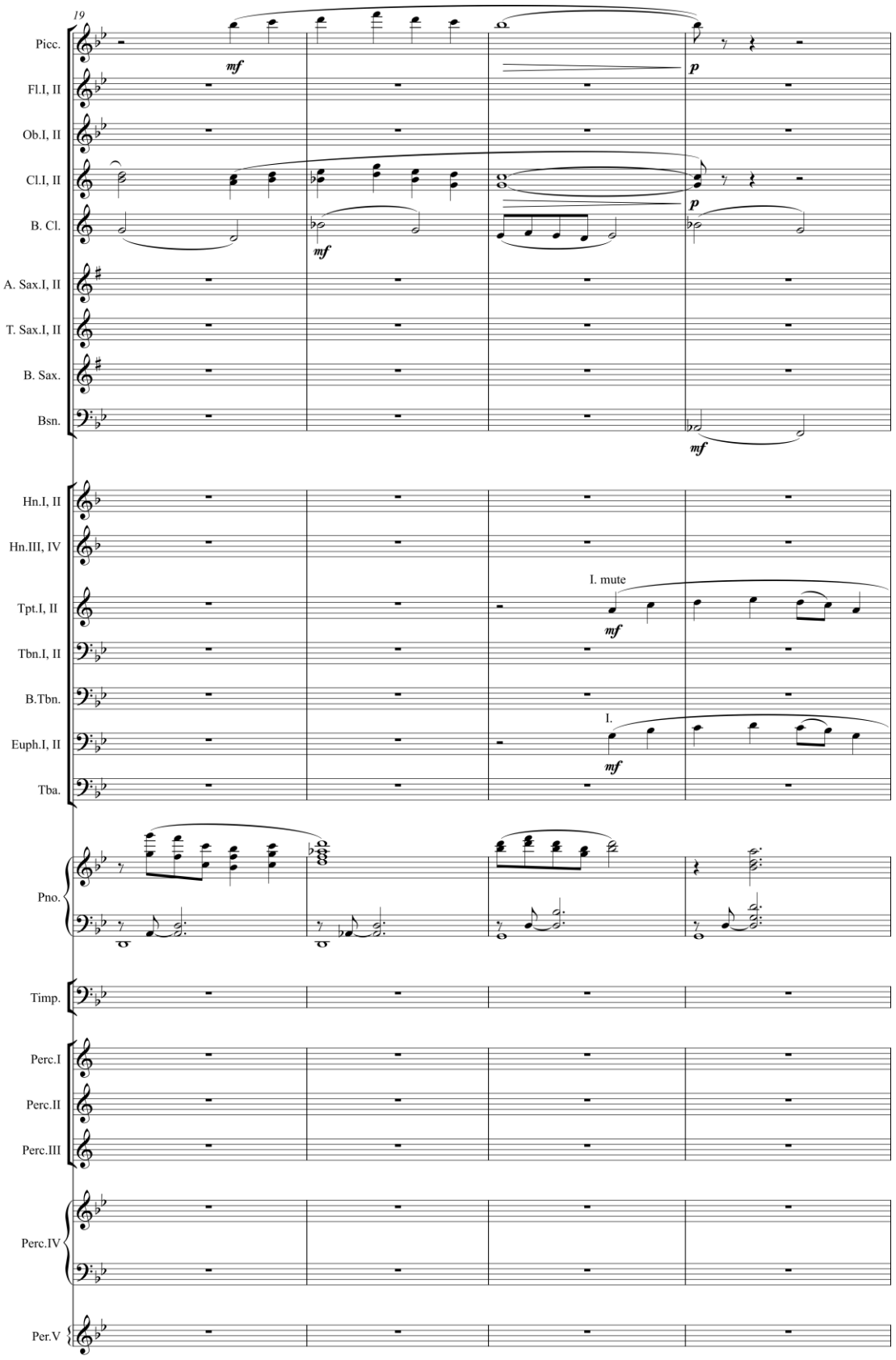
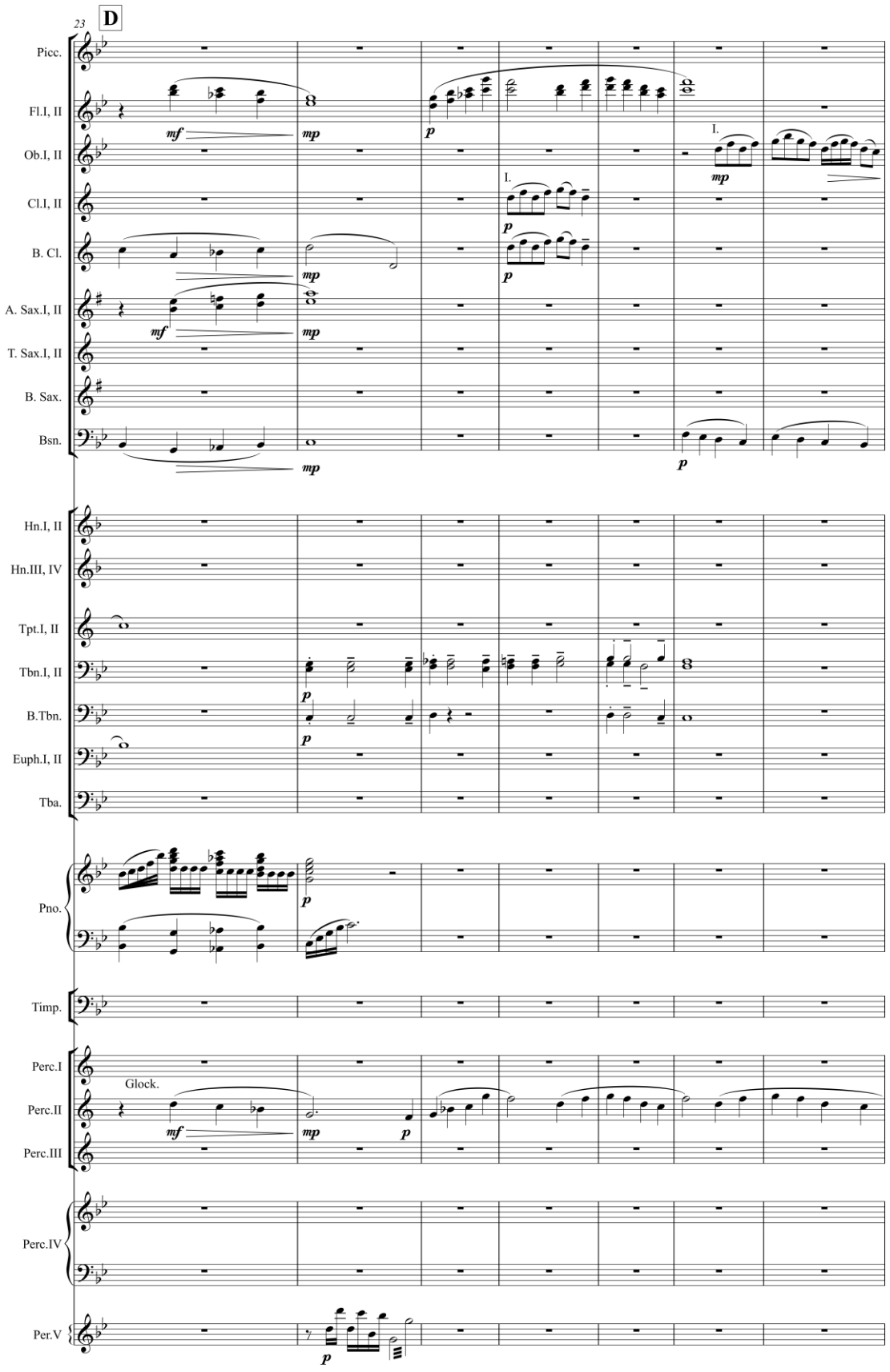
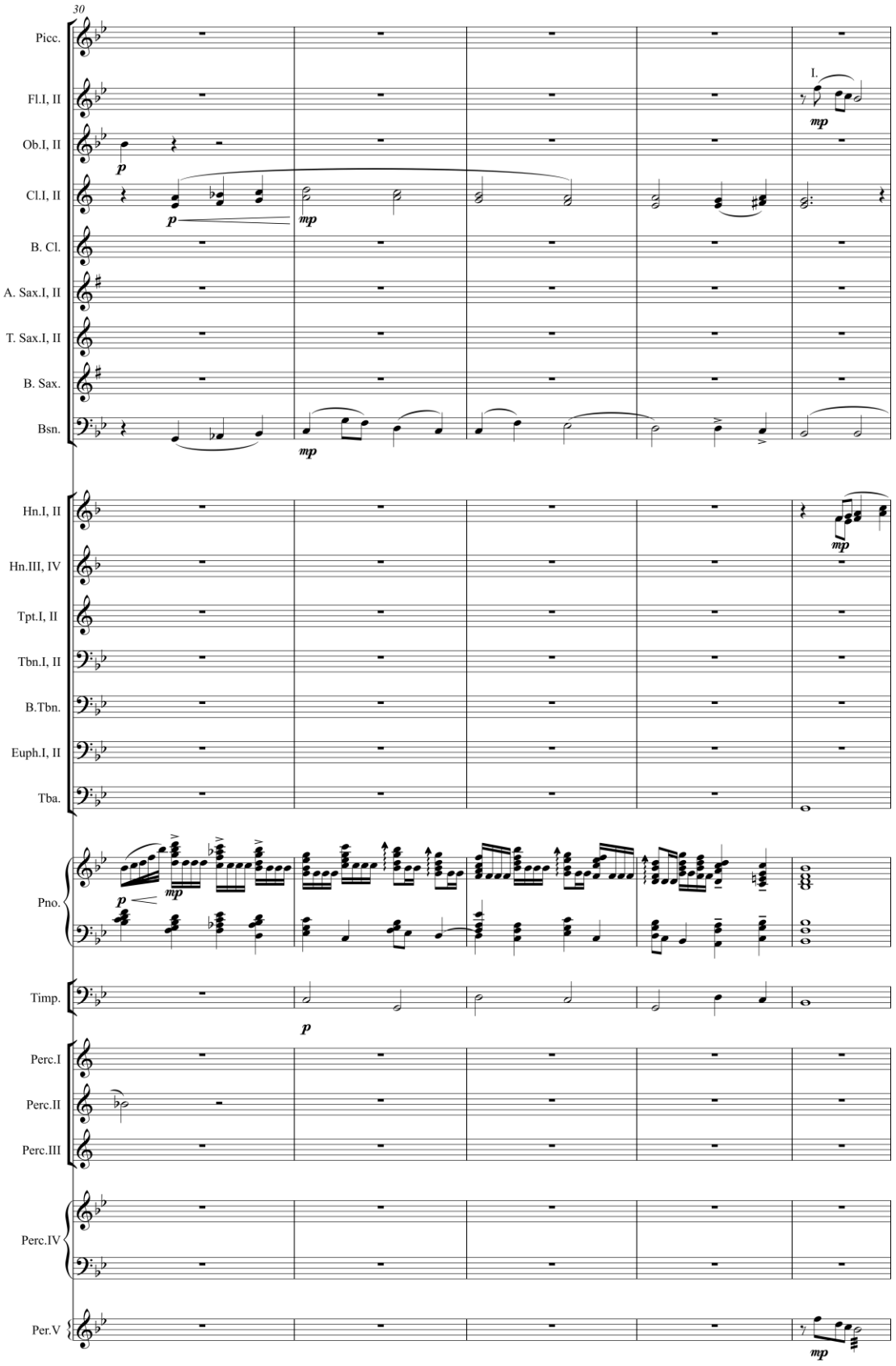
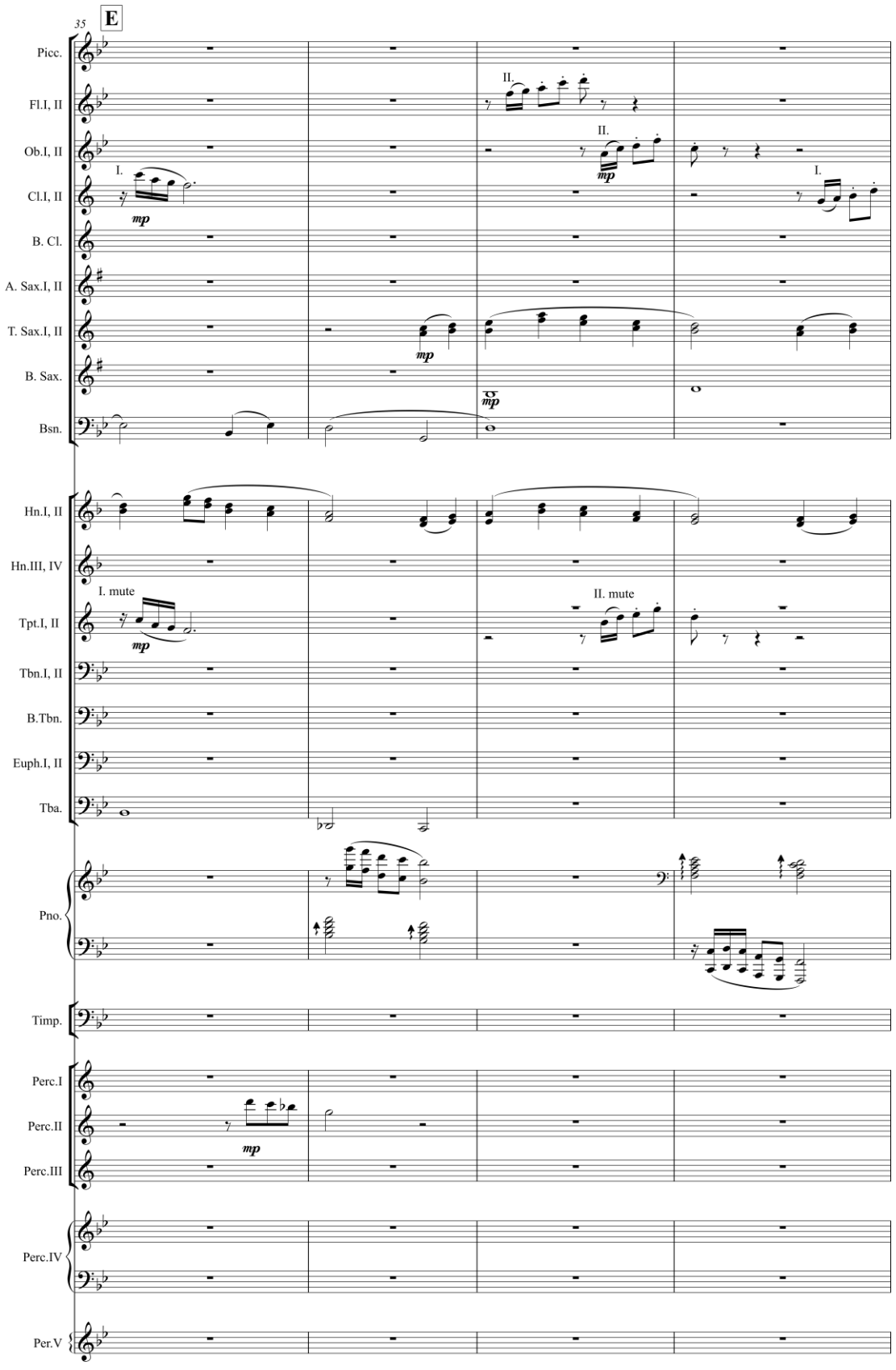
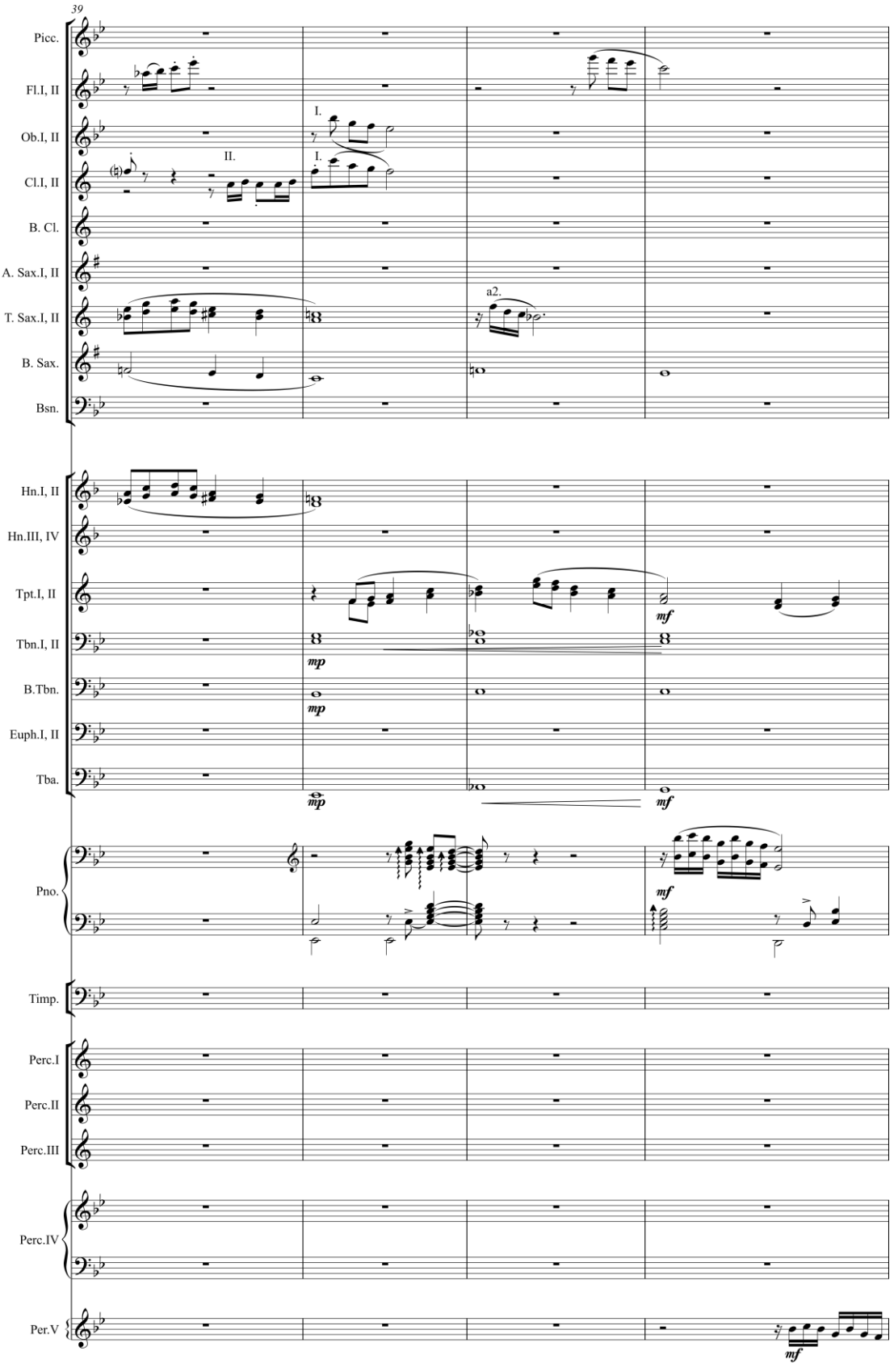
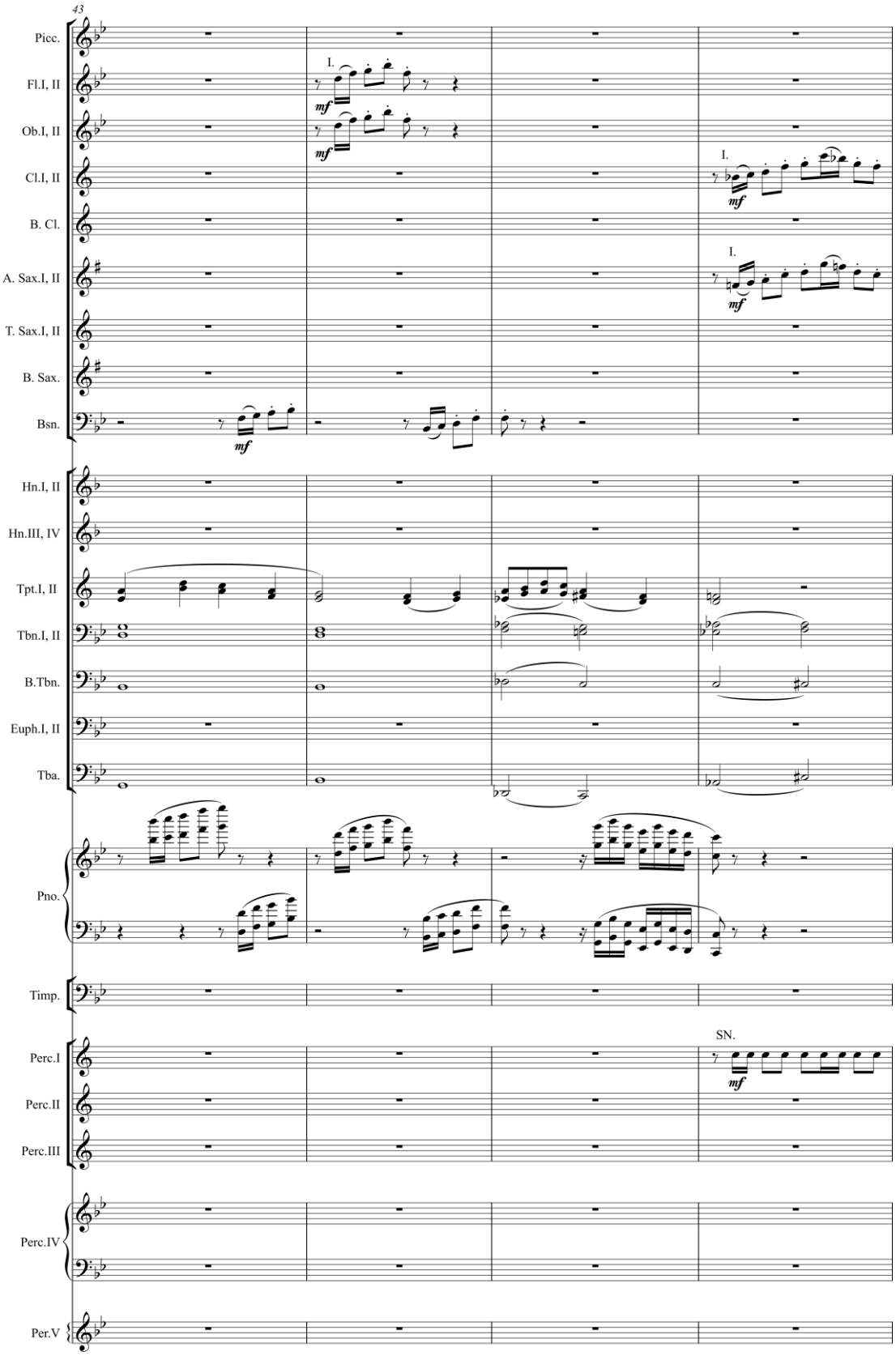
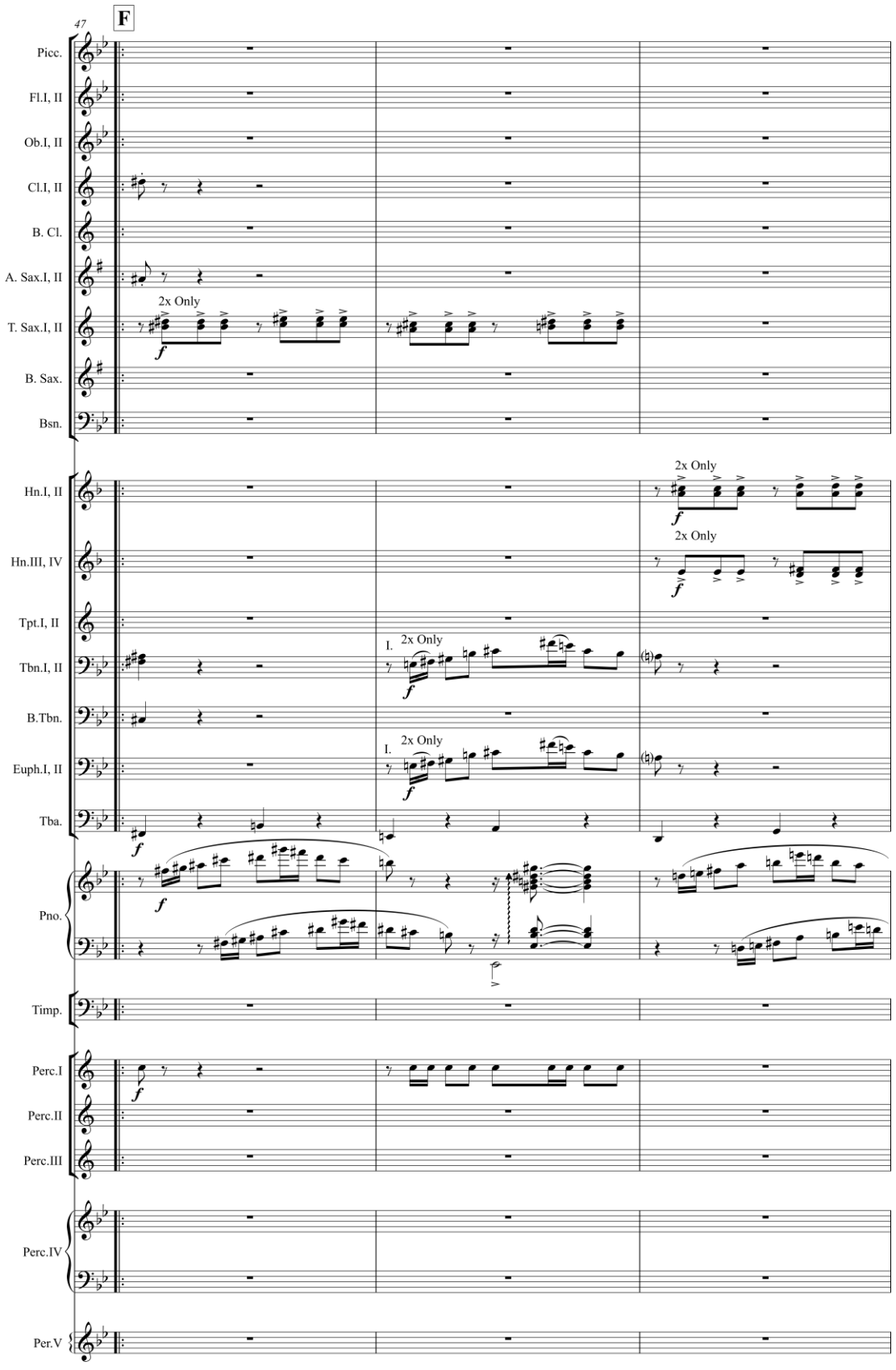
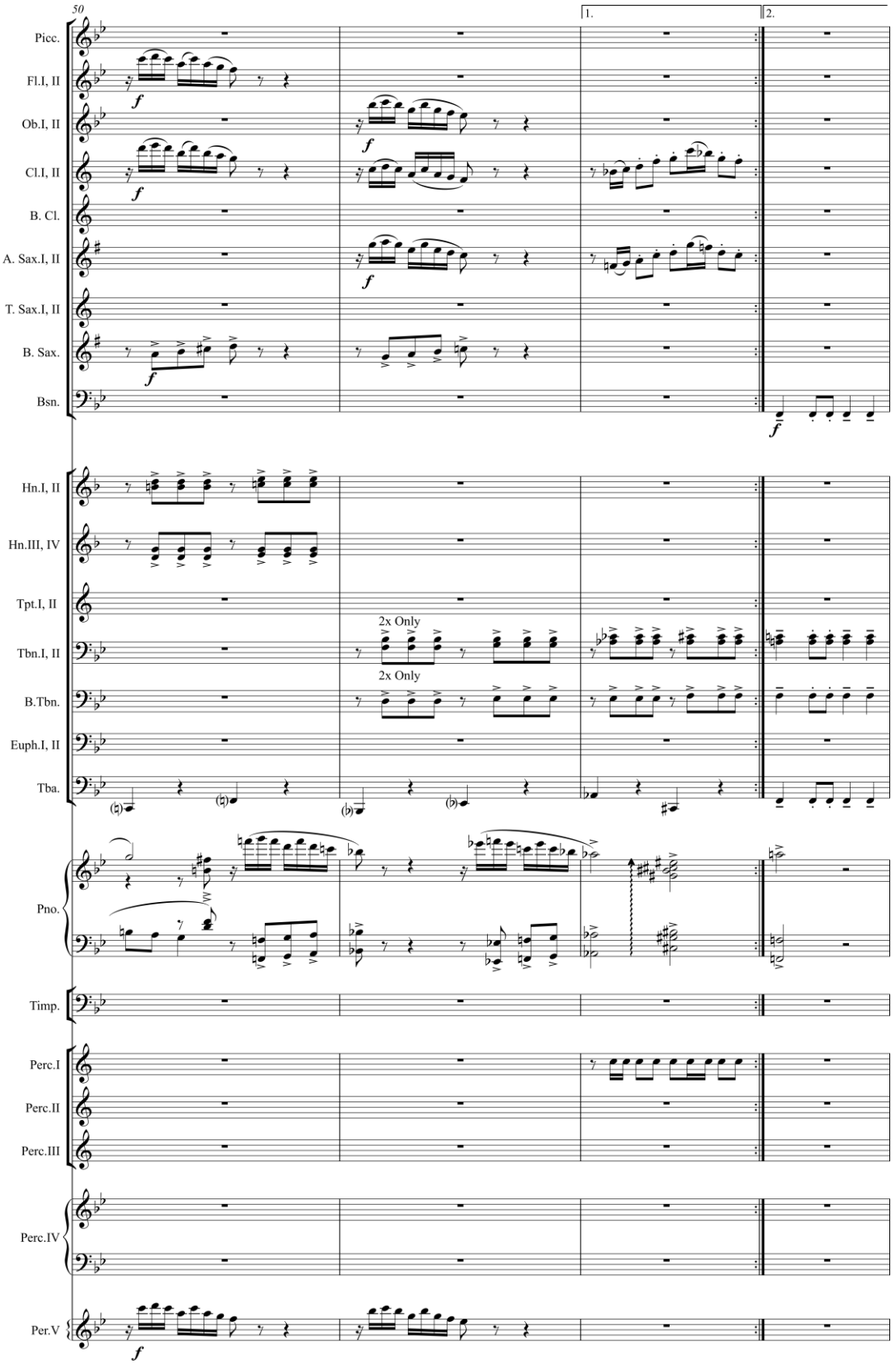
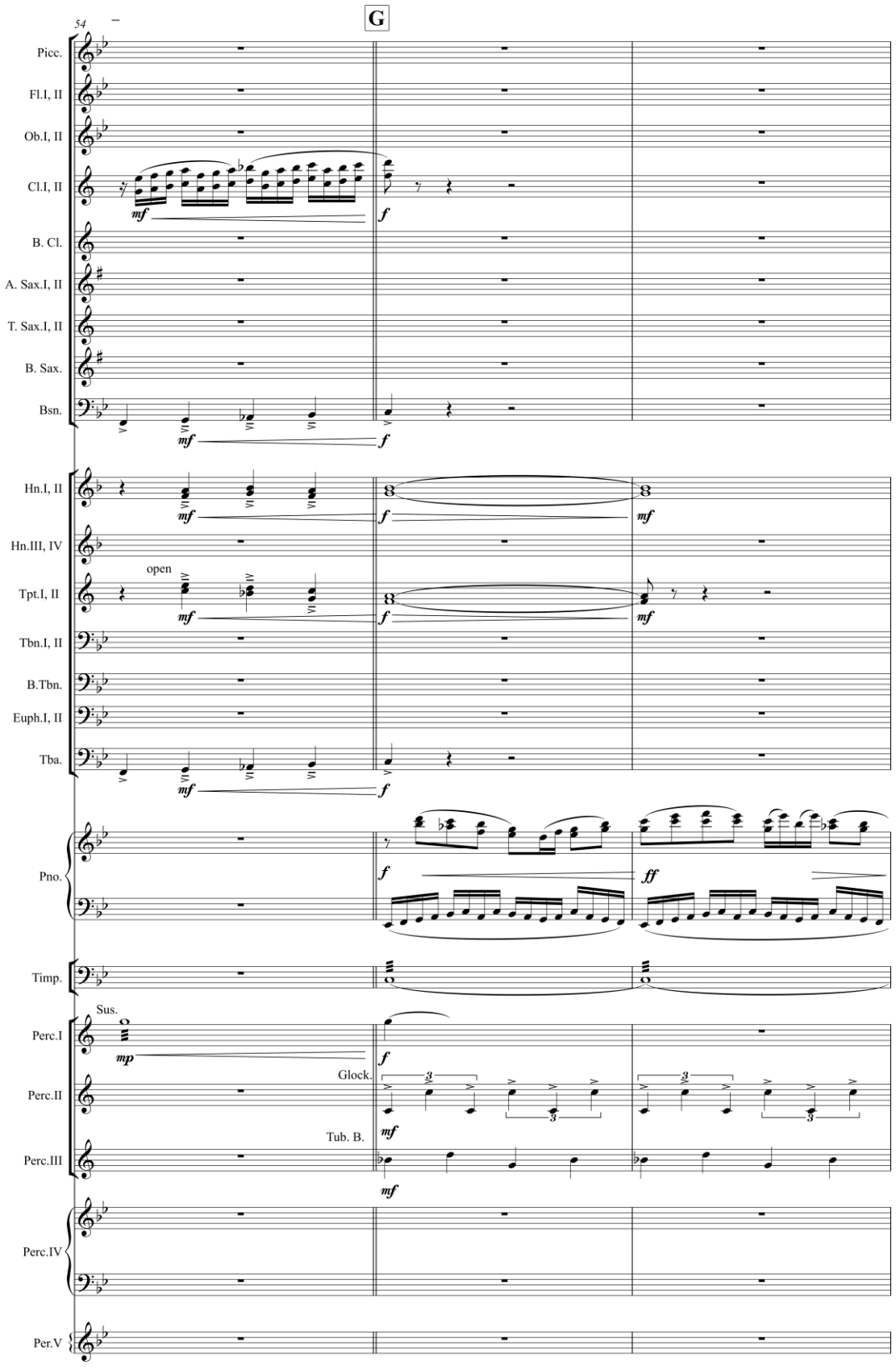
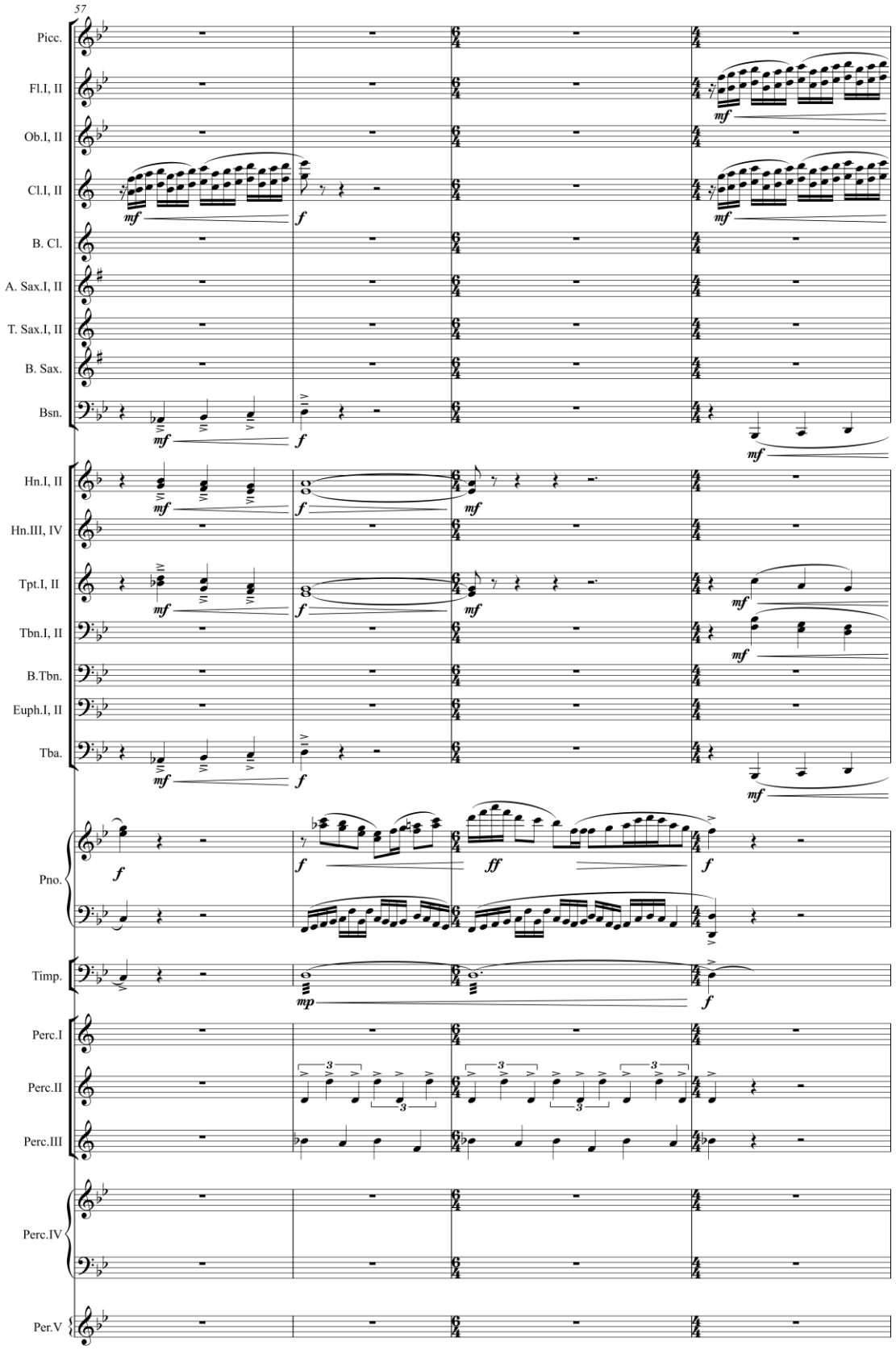
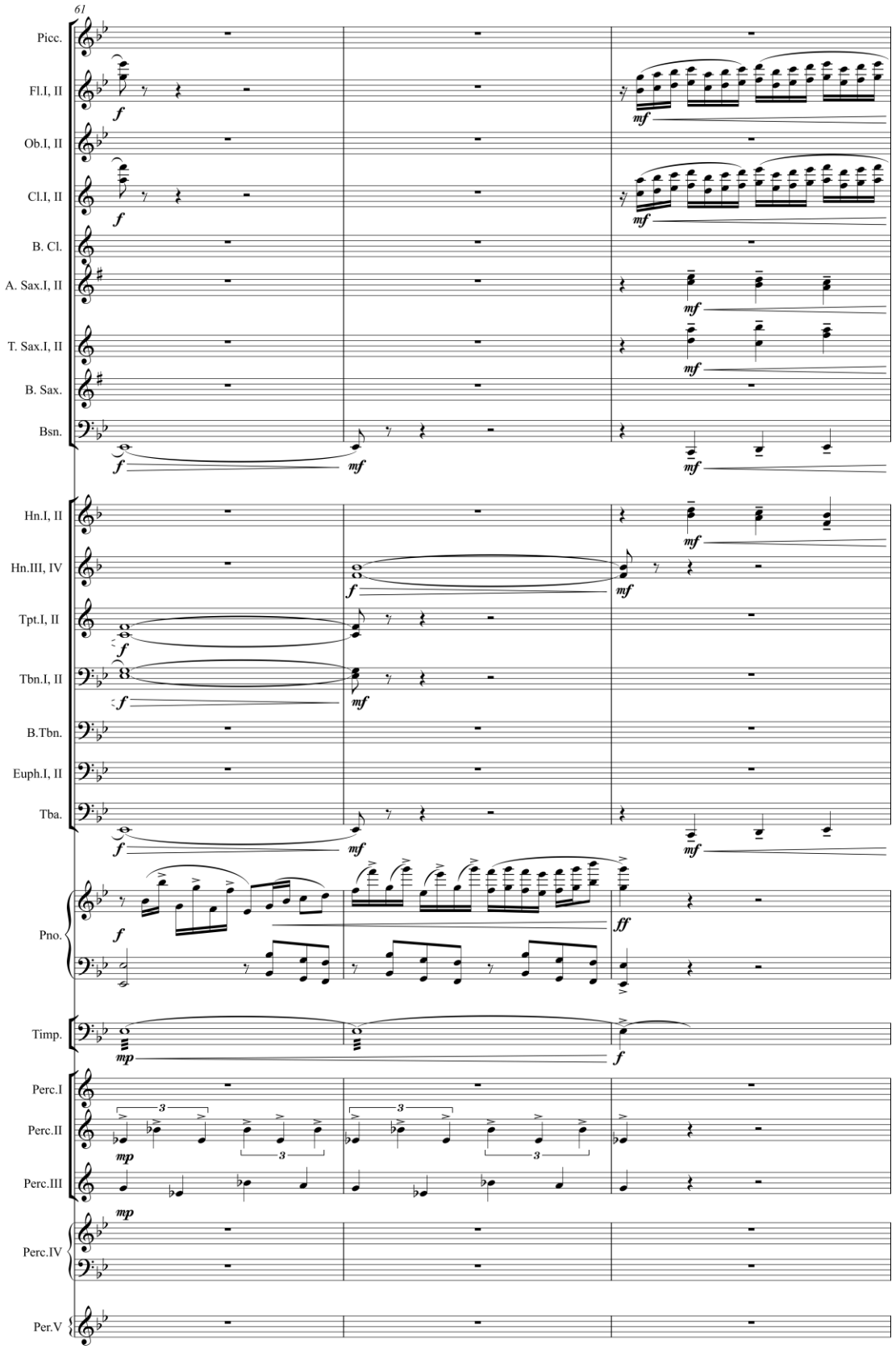
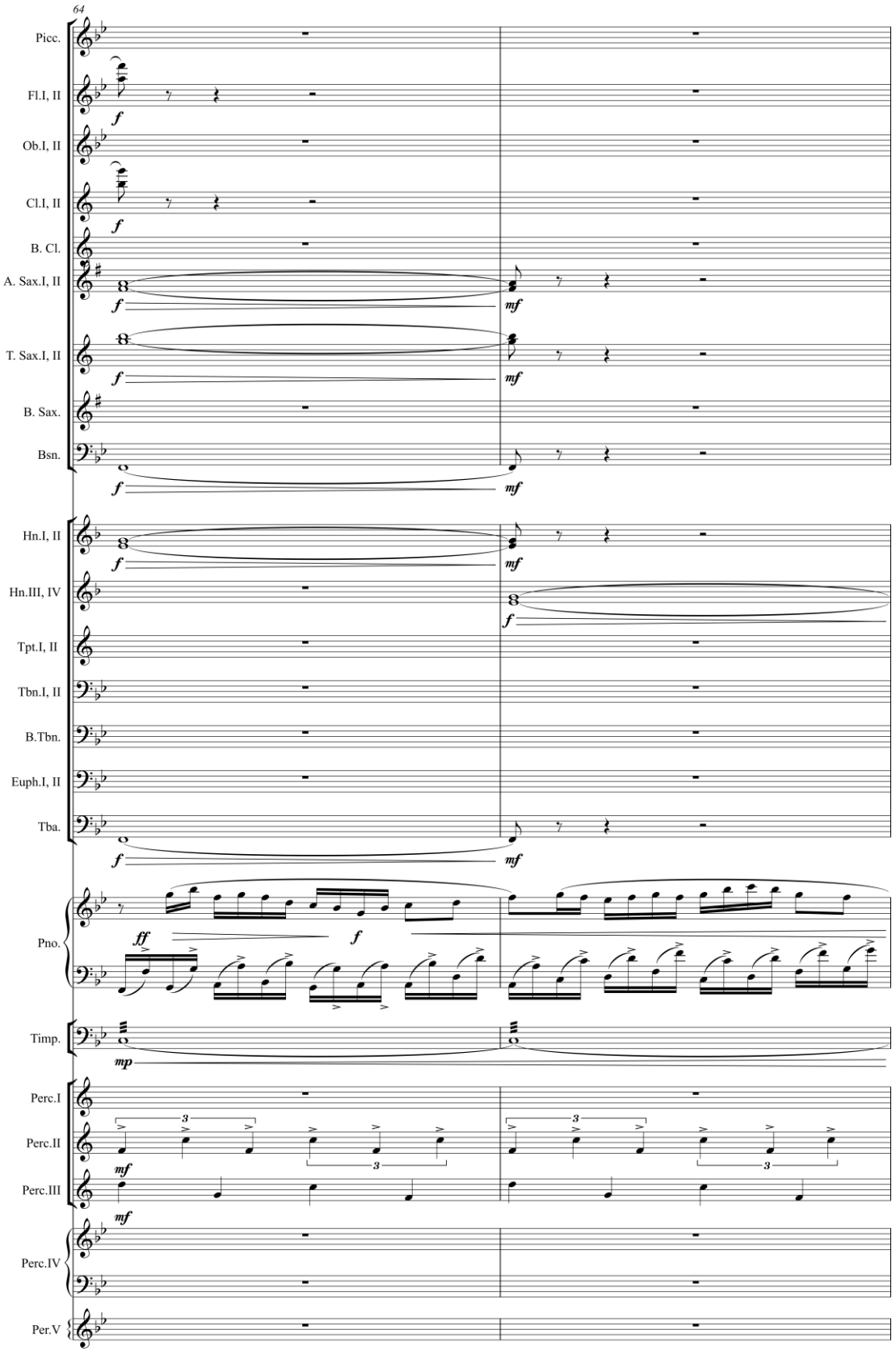
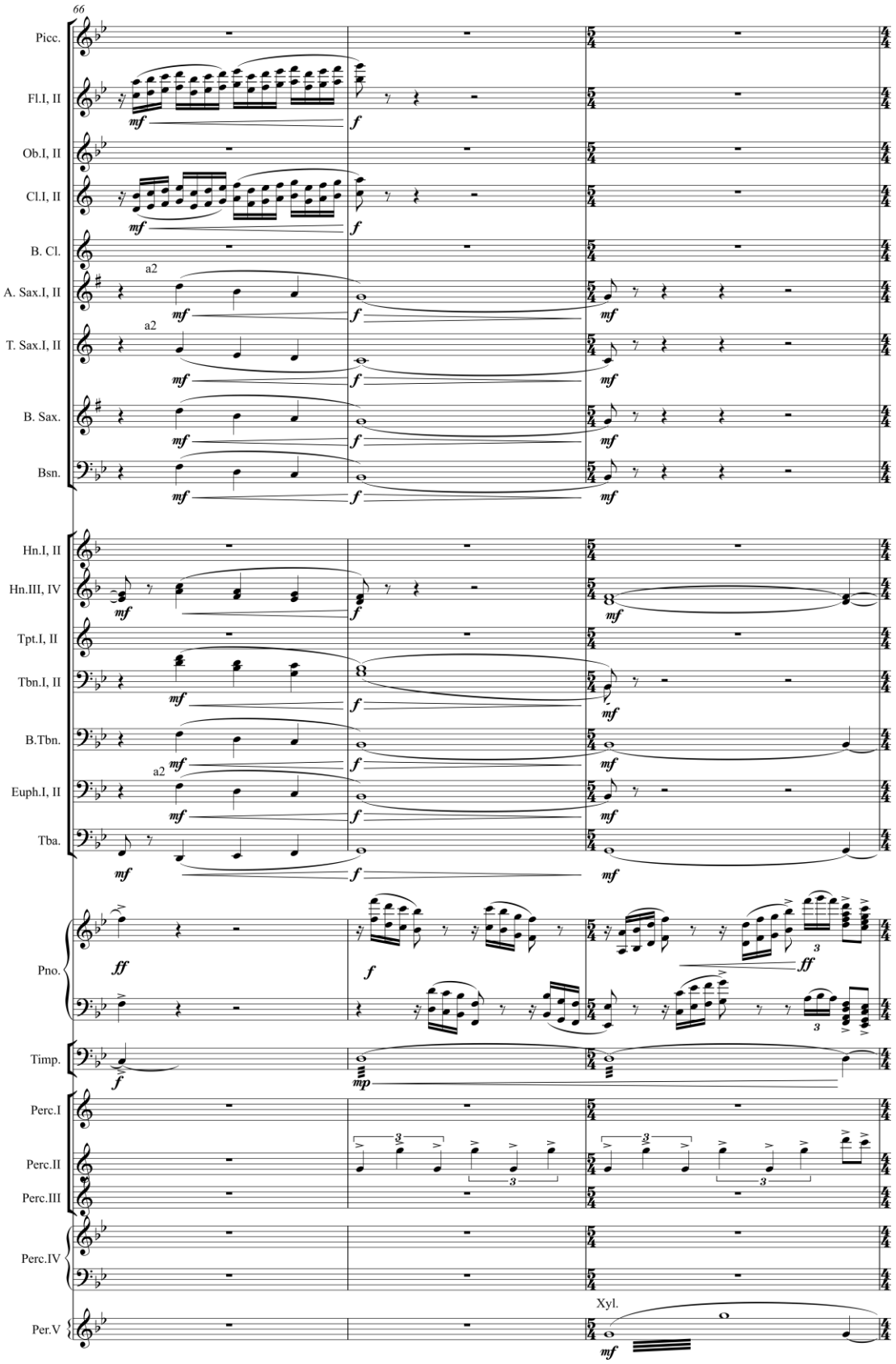
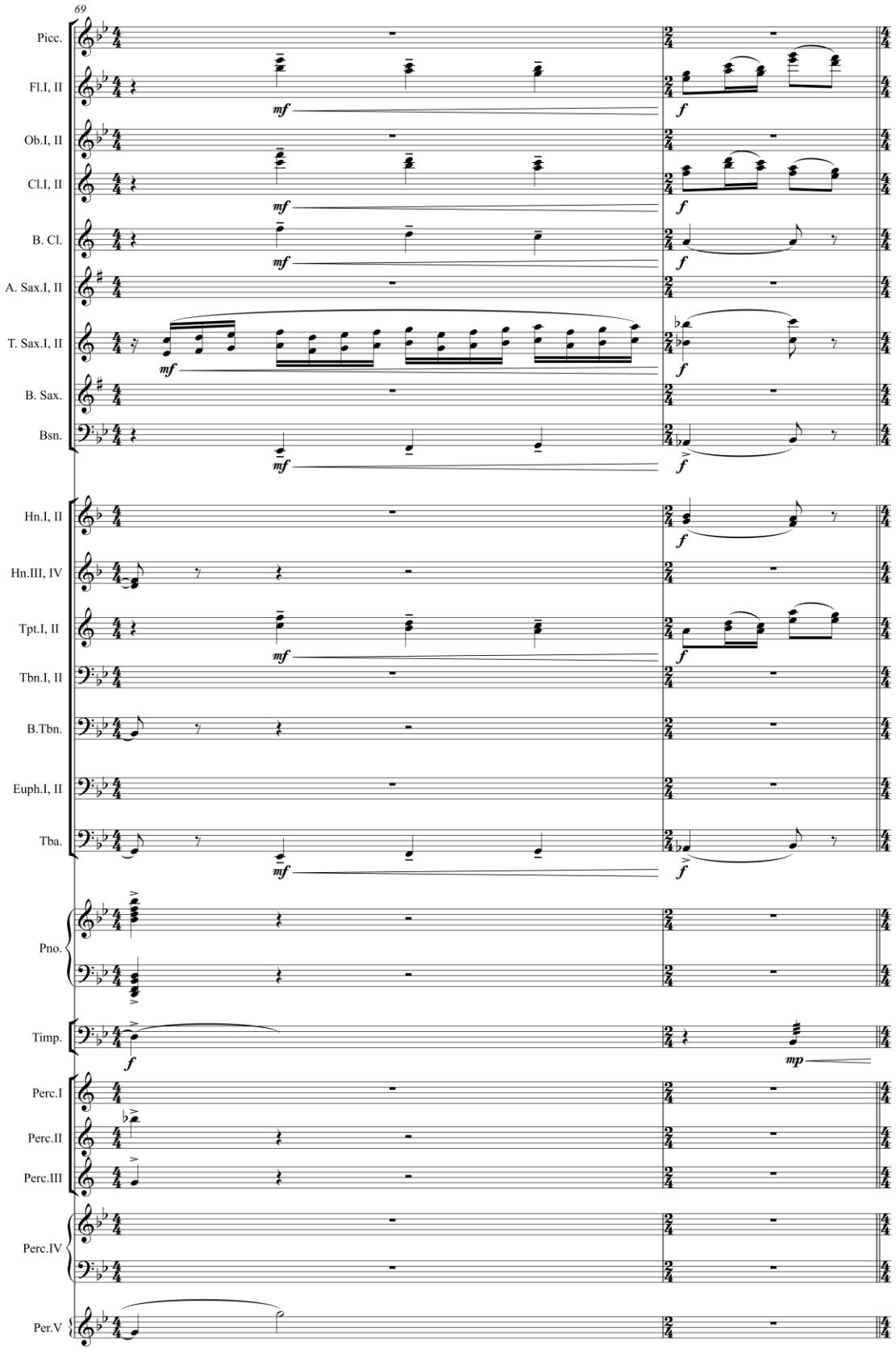
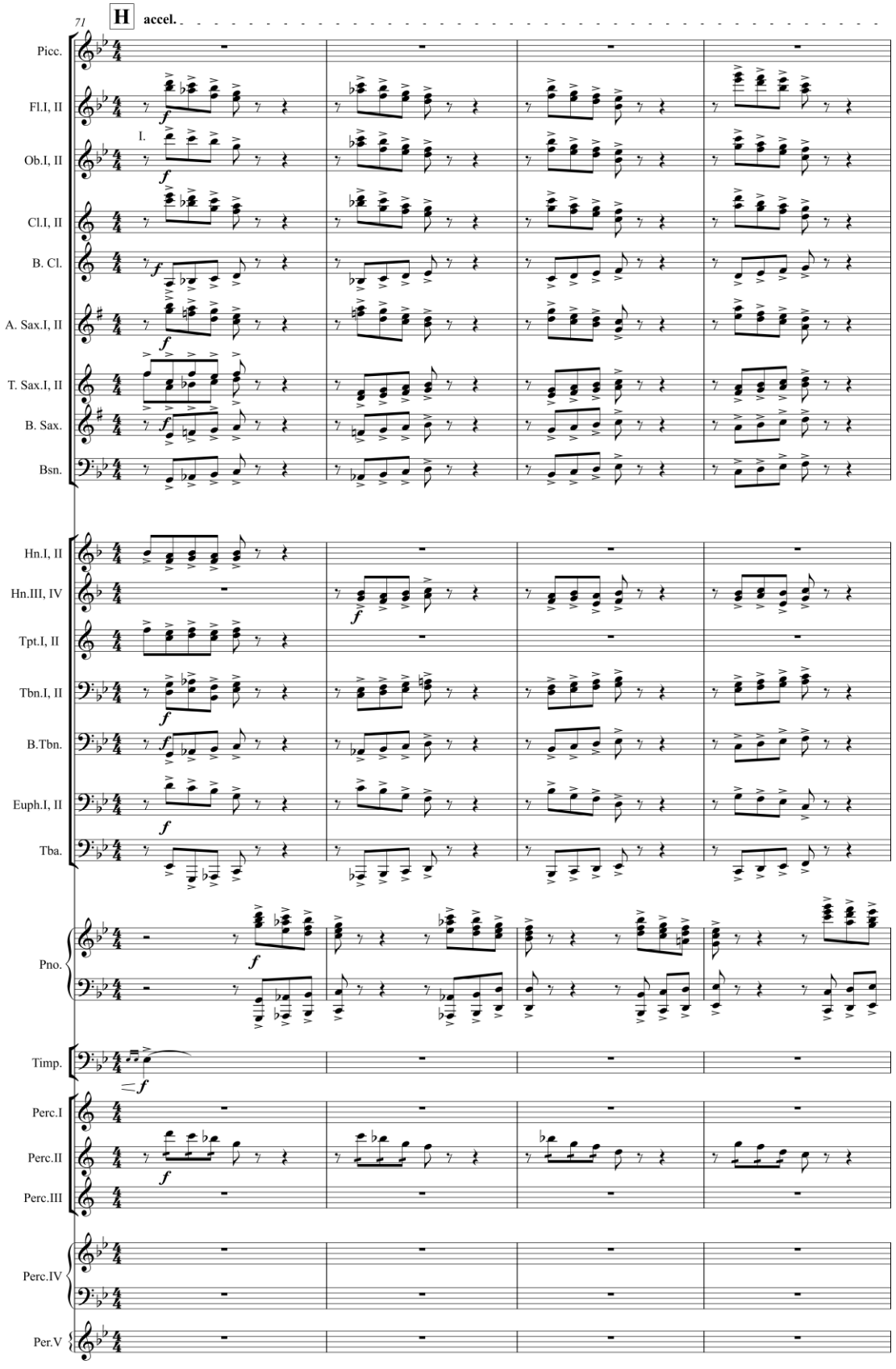
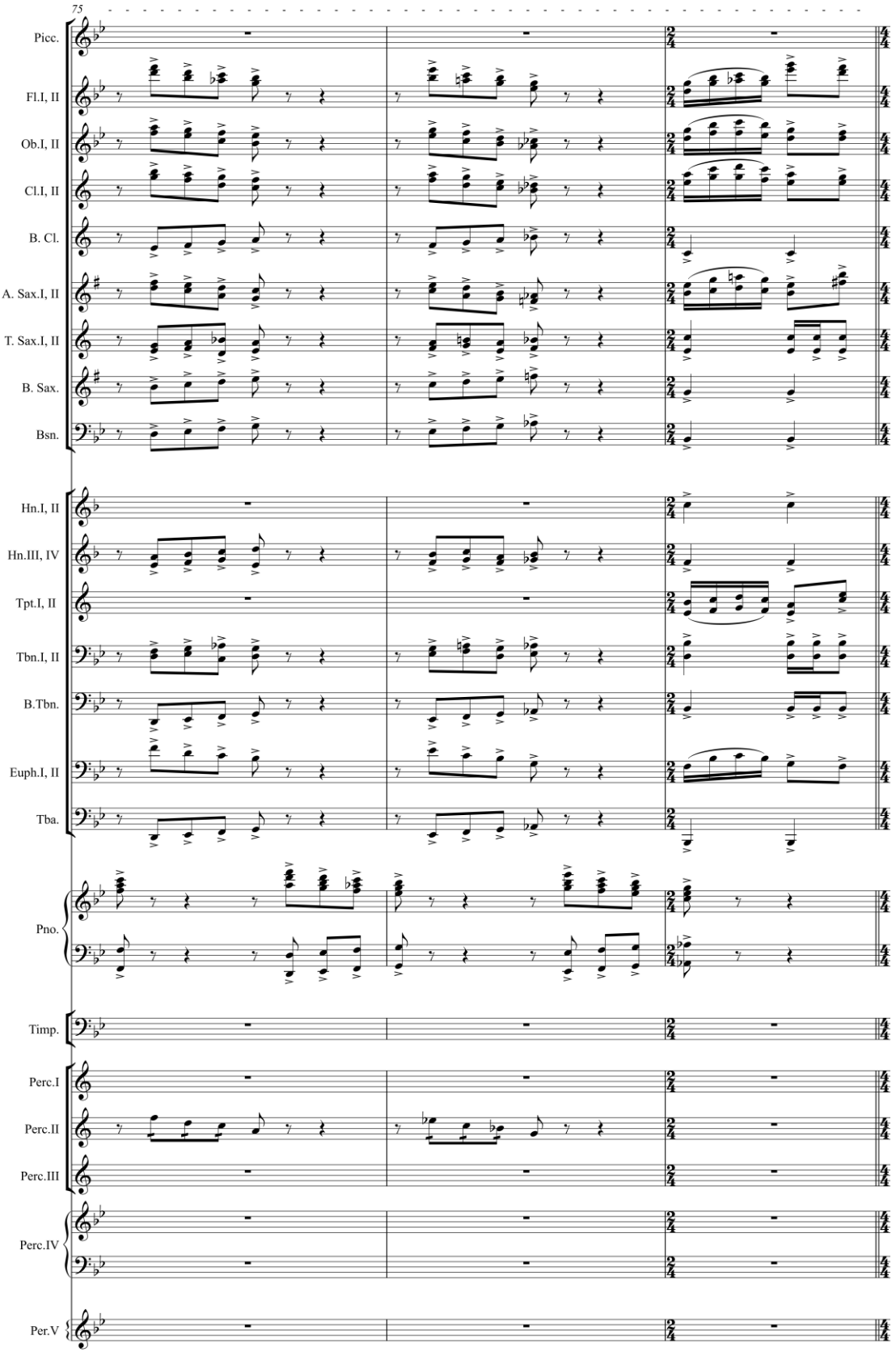
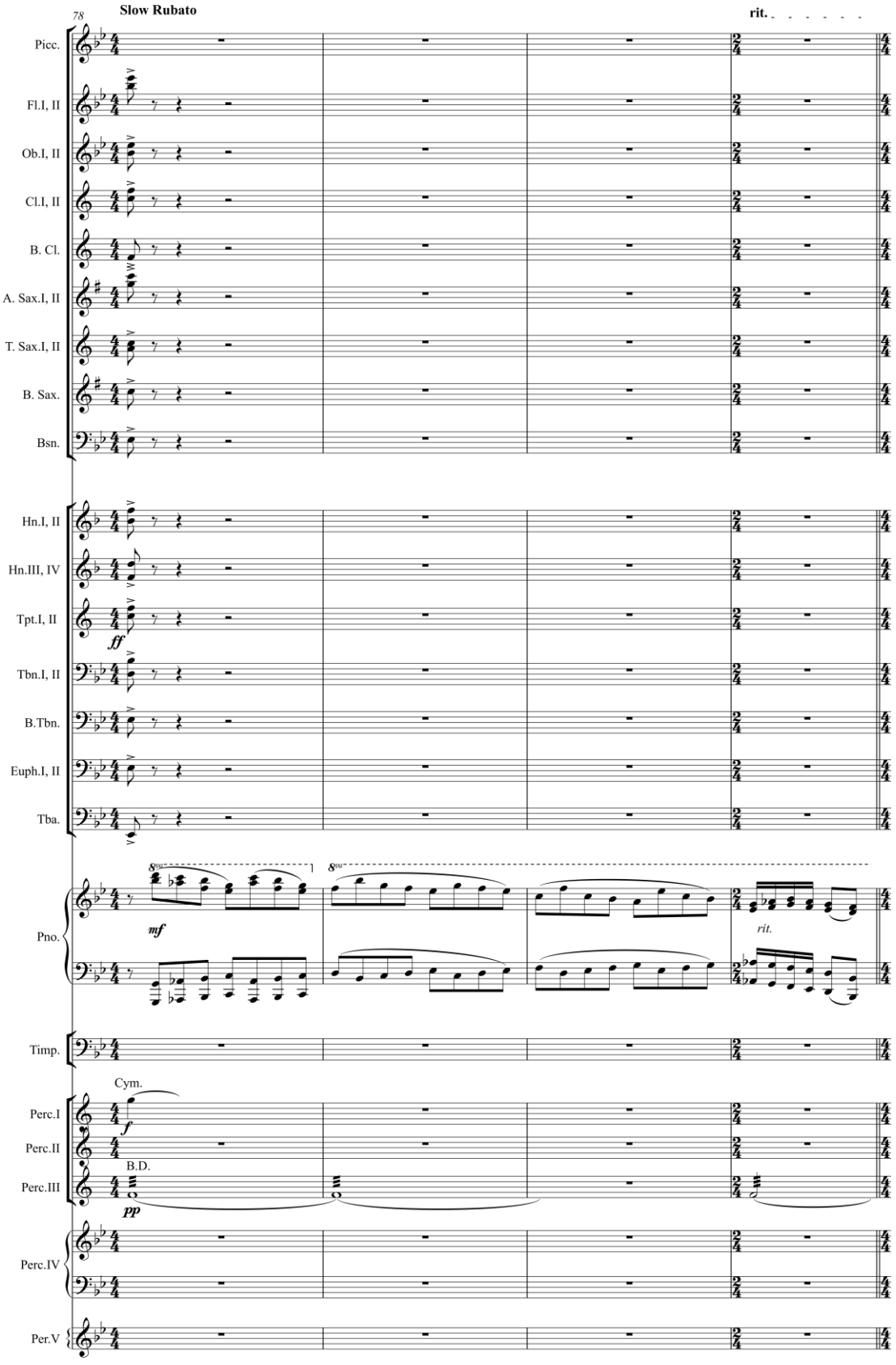
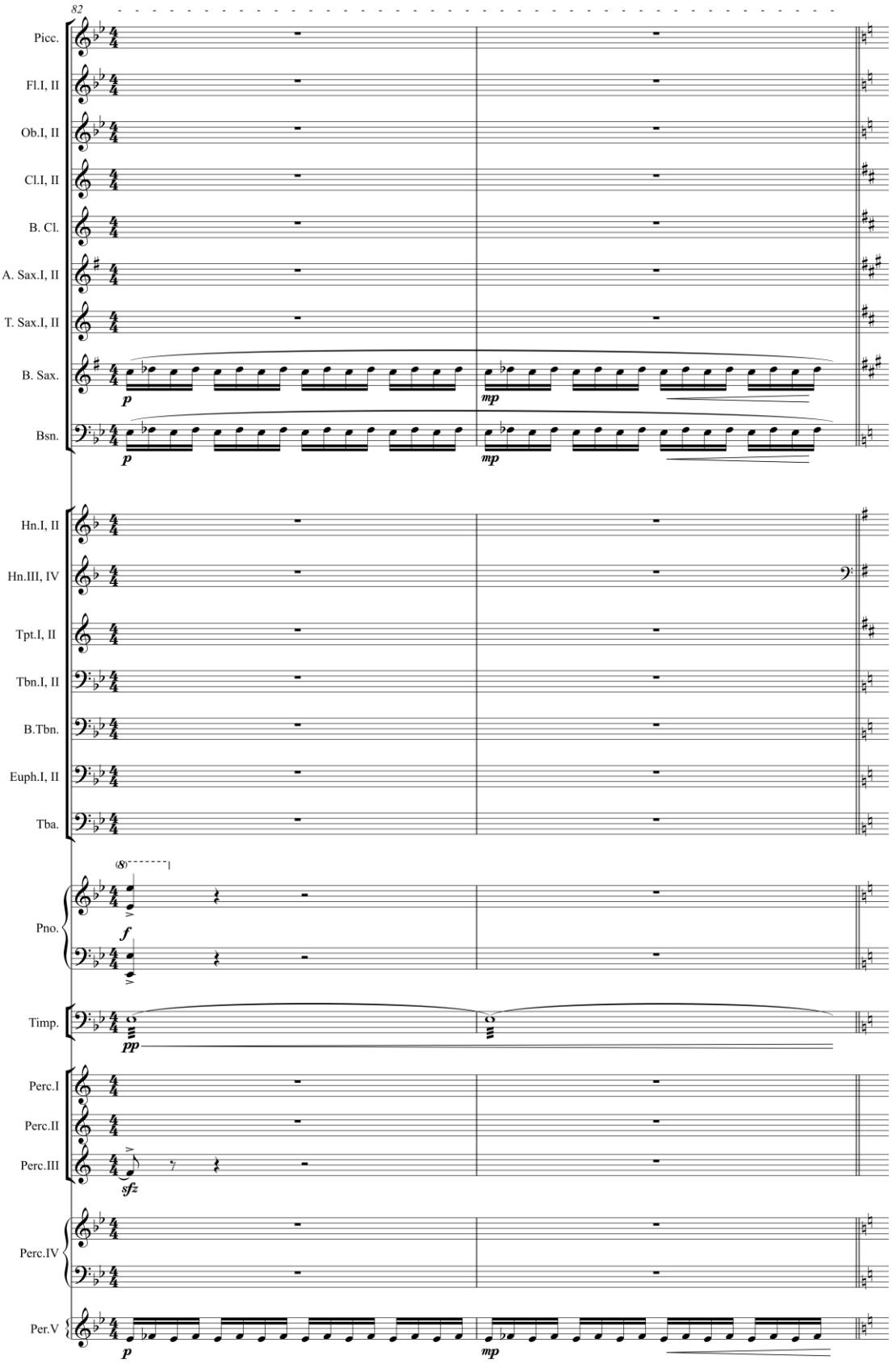
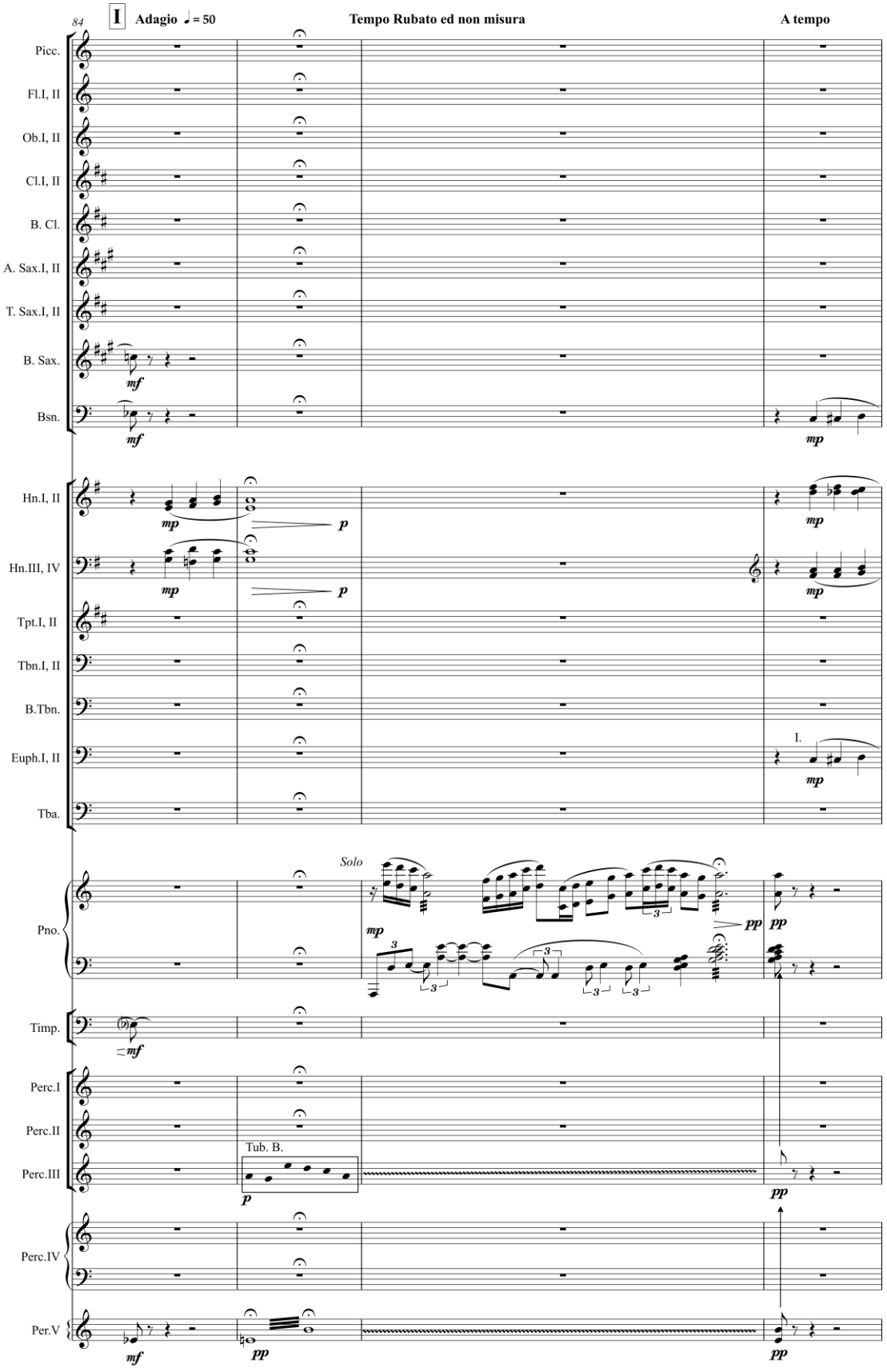
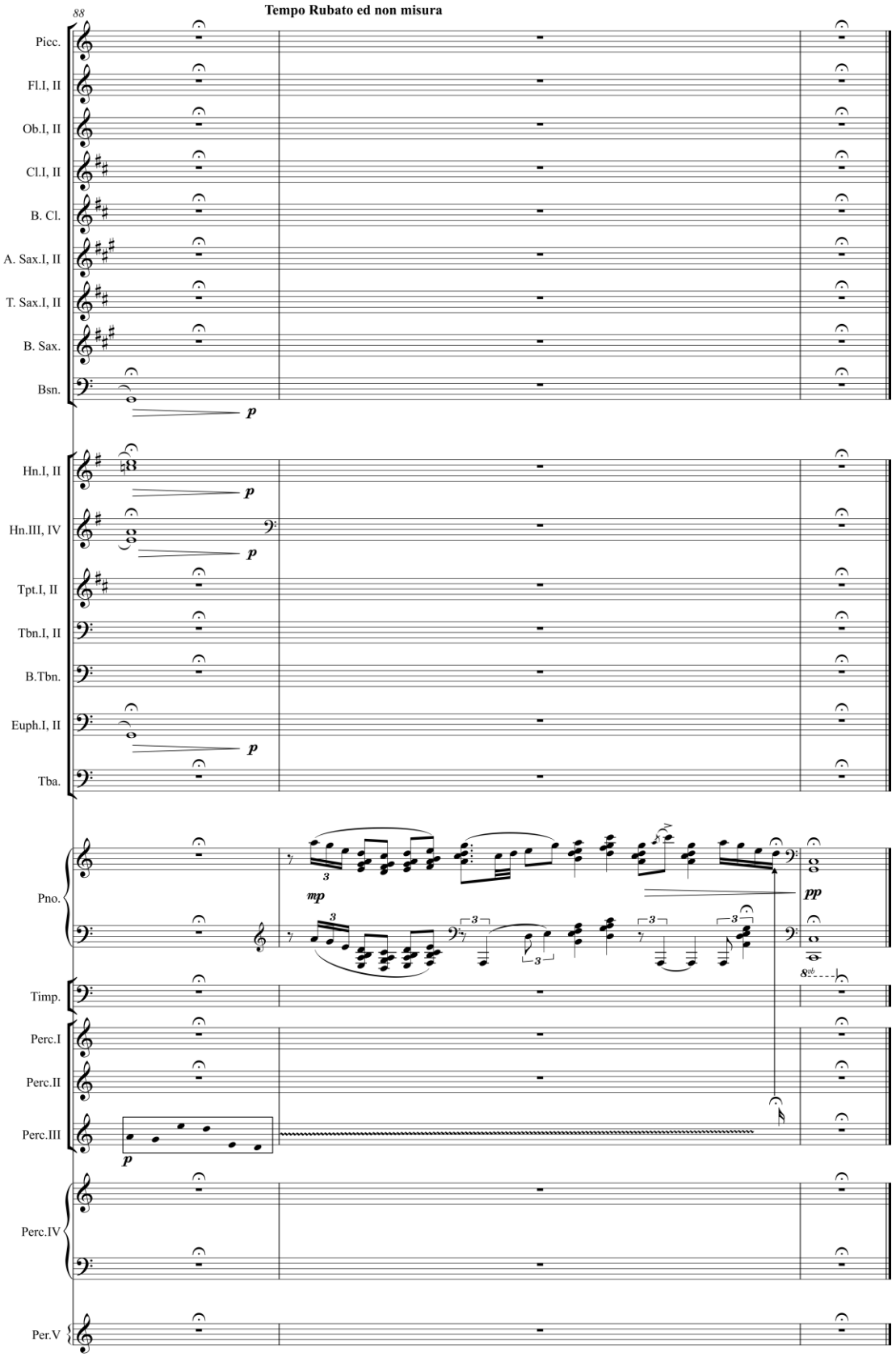

130
J = 60
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
I. solo
I.
III.
soft mallet
p
mp
pp

137
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
I. solo
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
I. solo
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
II.
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

144
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mp
mf
p
I.

151
K
Picc.
Fl.I, II
pp
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
pp
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
pp
B. Tbn.
Euph.I, II
pp
Tba.
Pno.
mp
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

155
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
f
mp

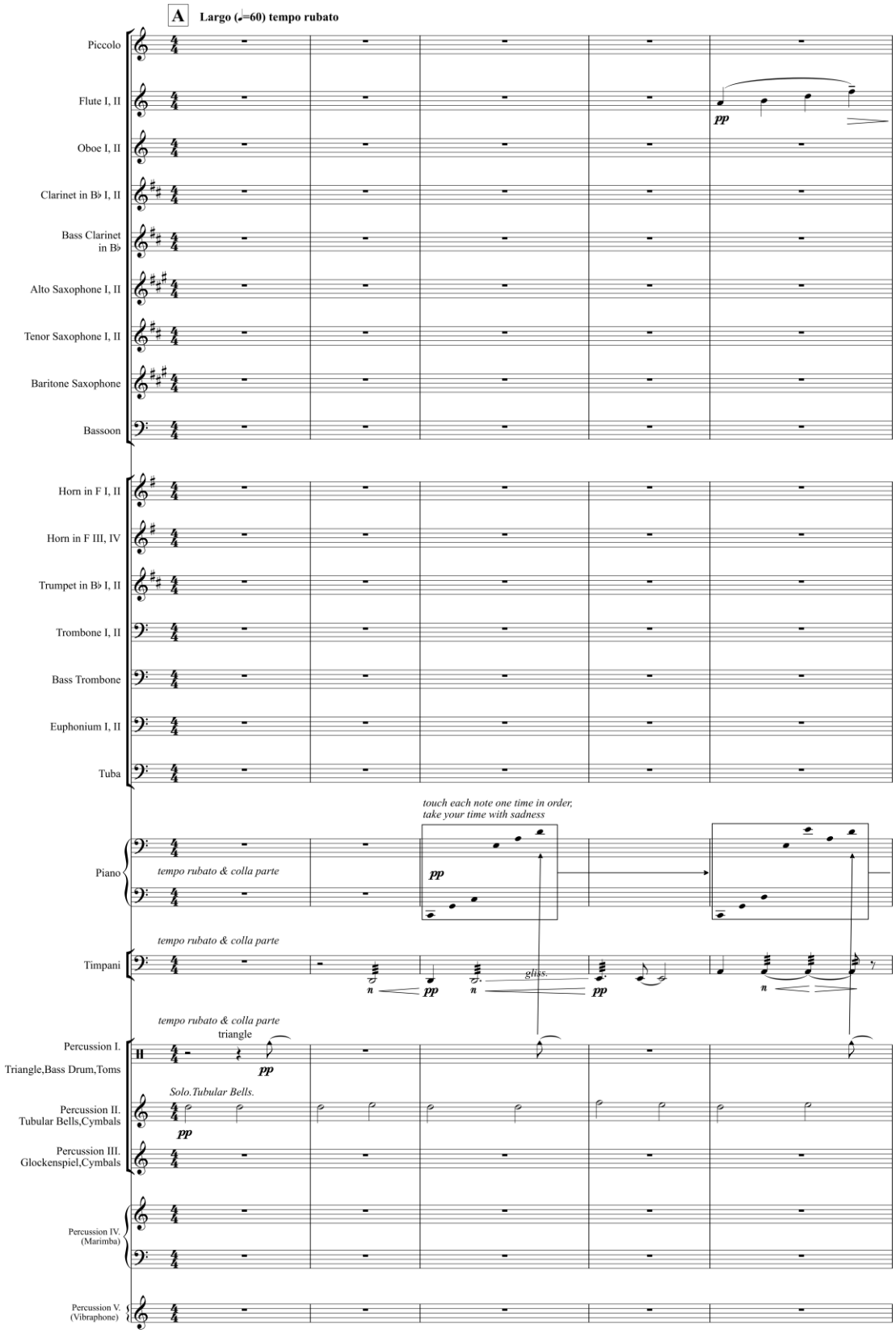
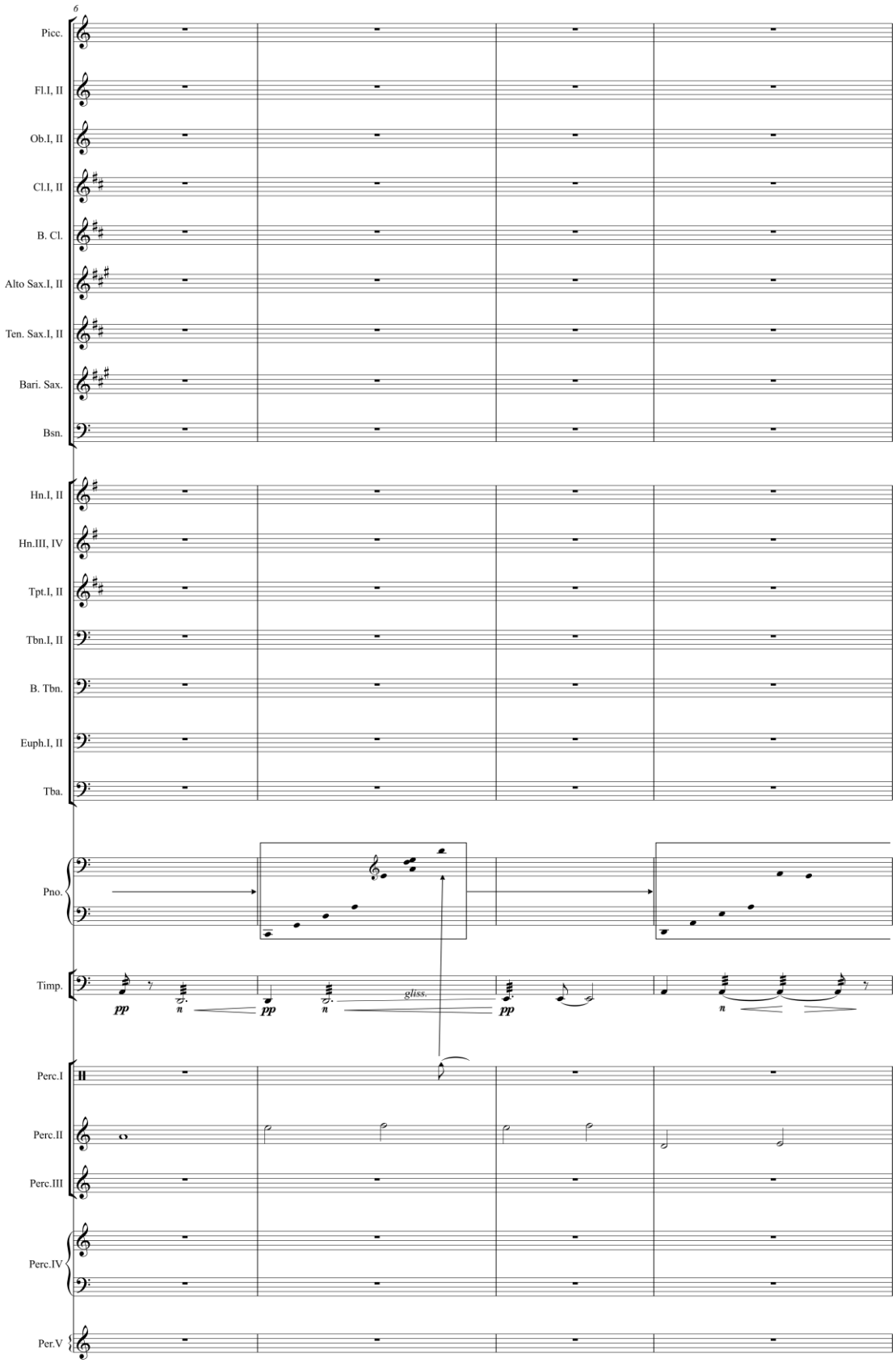
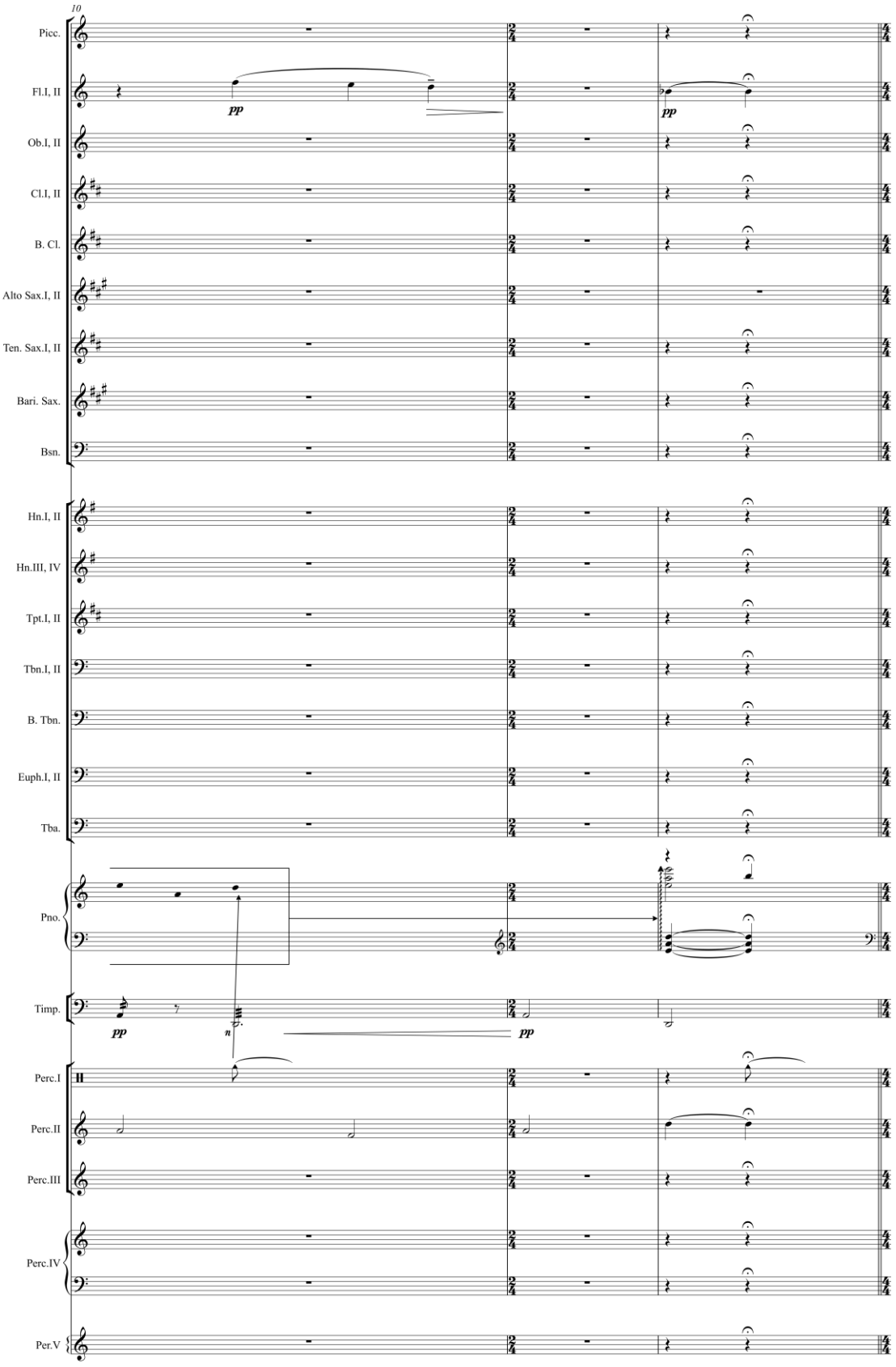
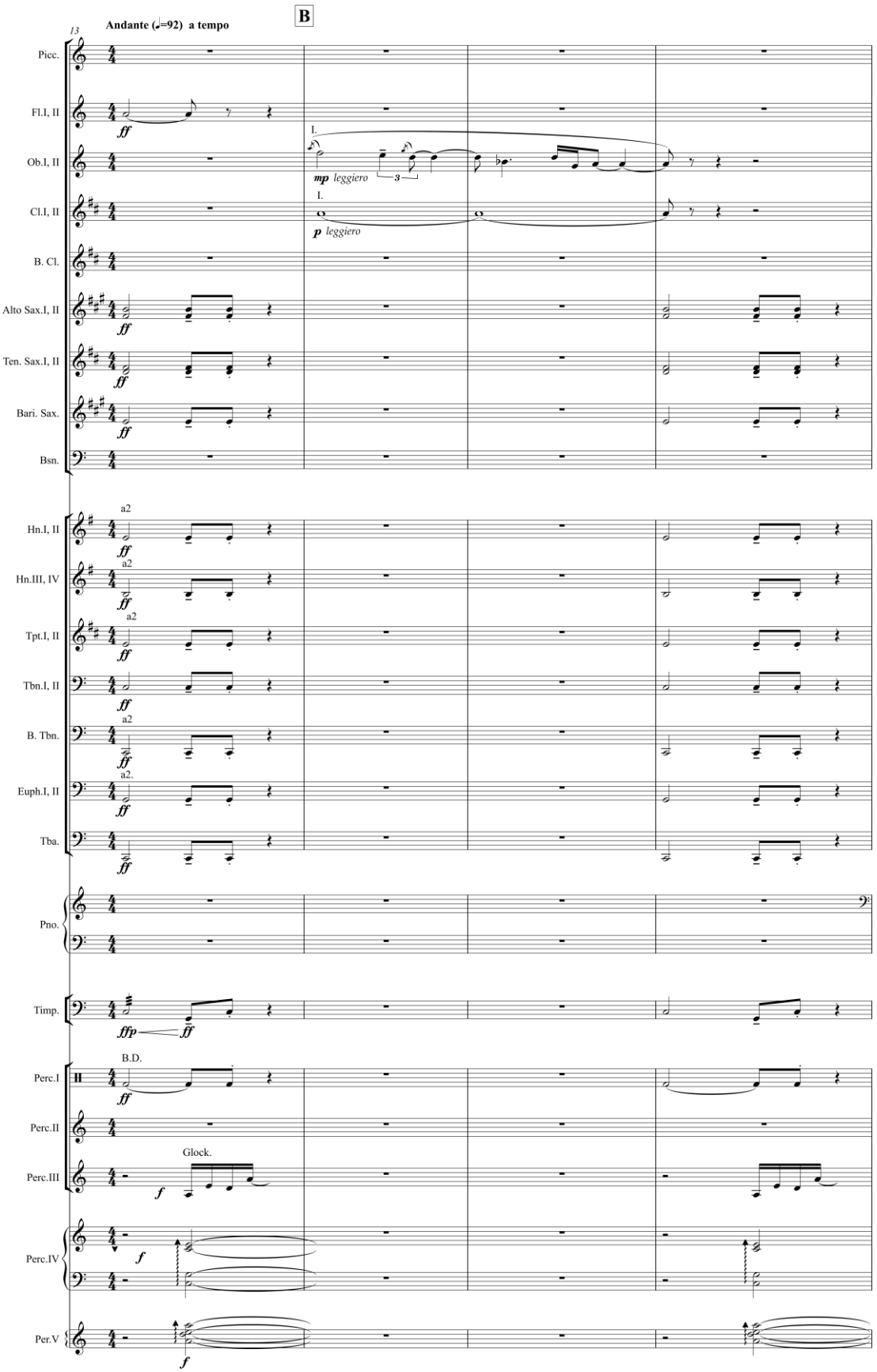
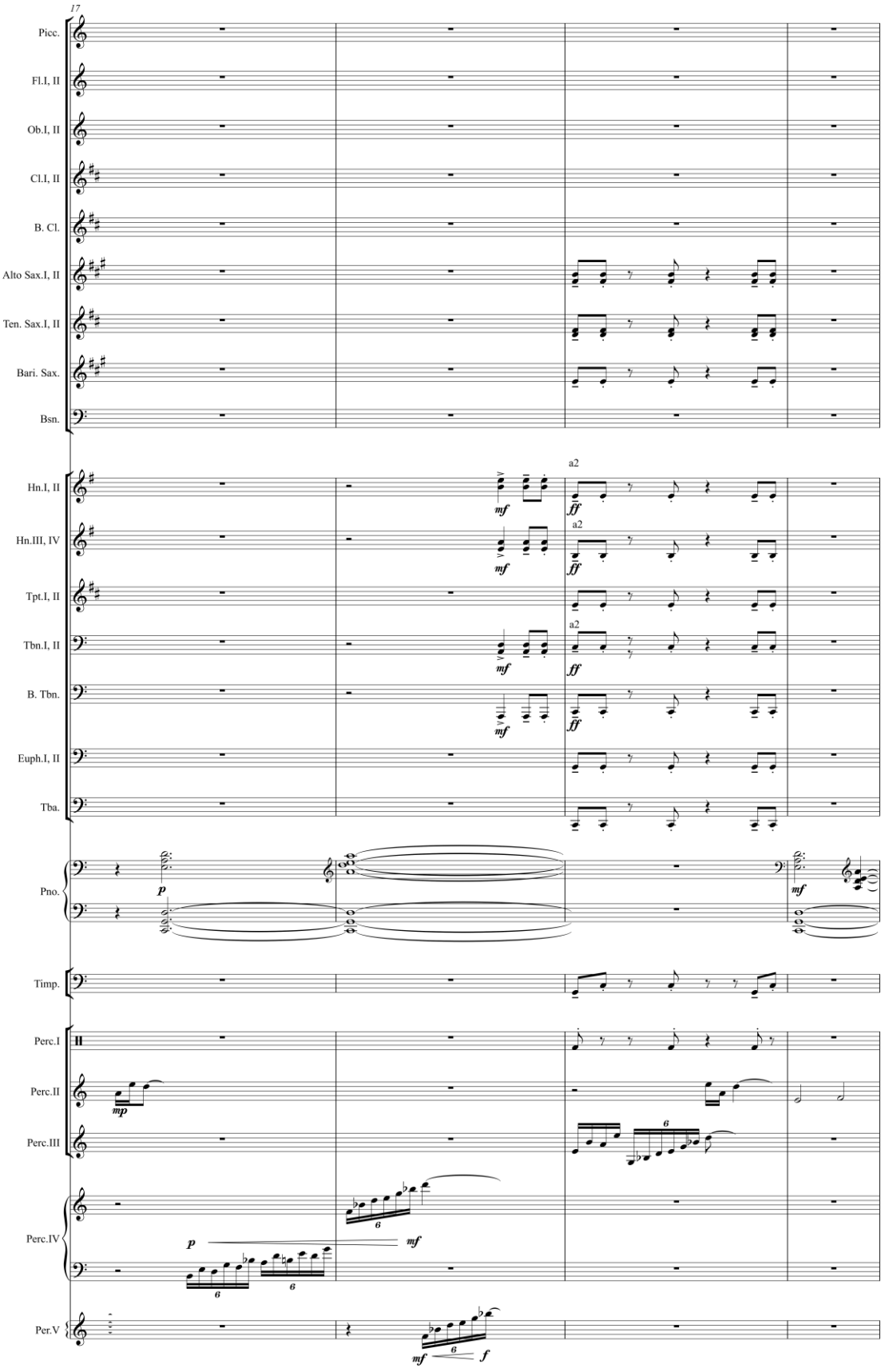
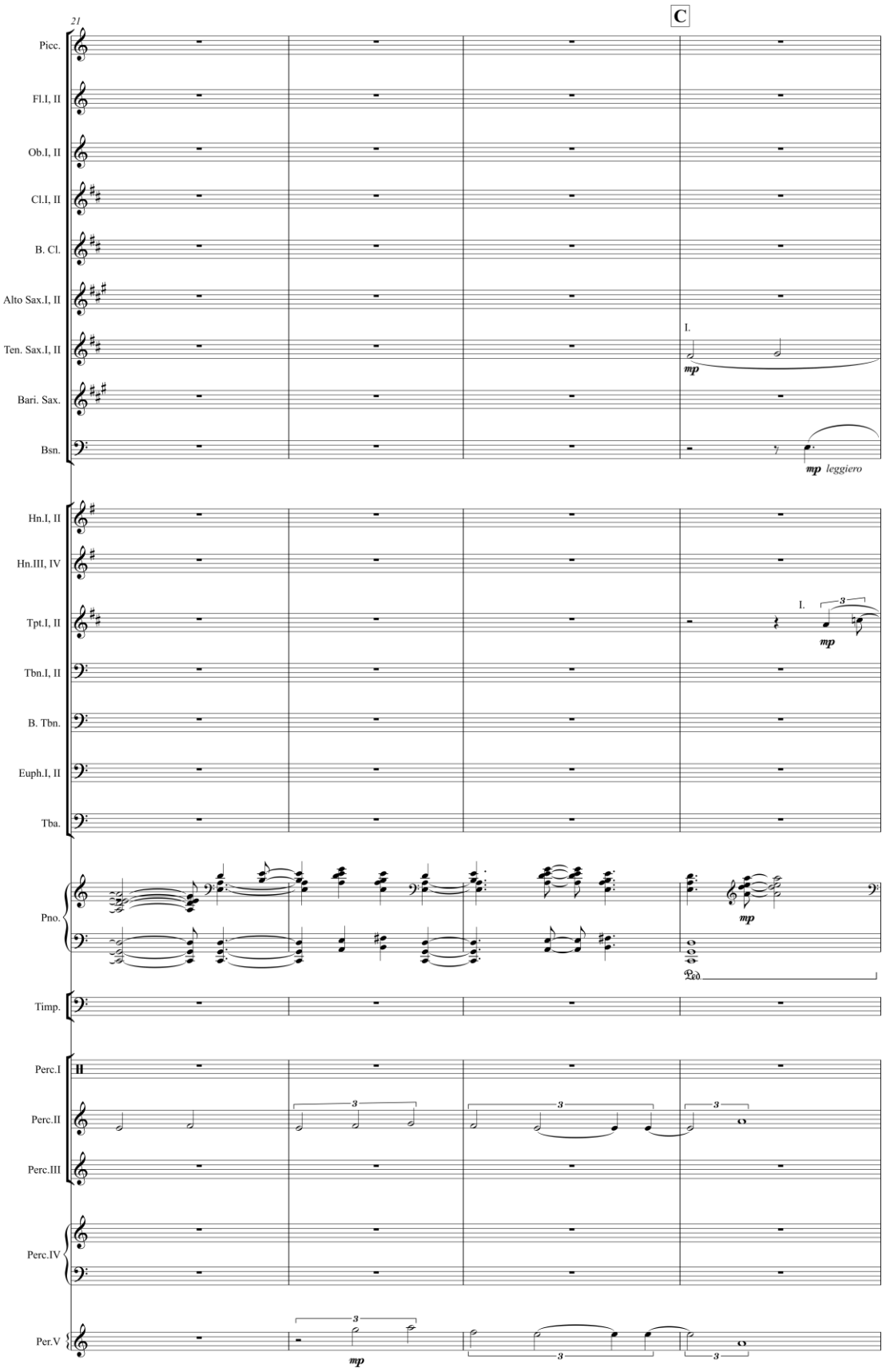
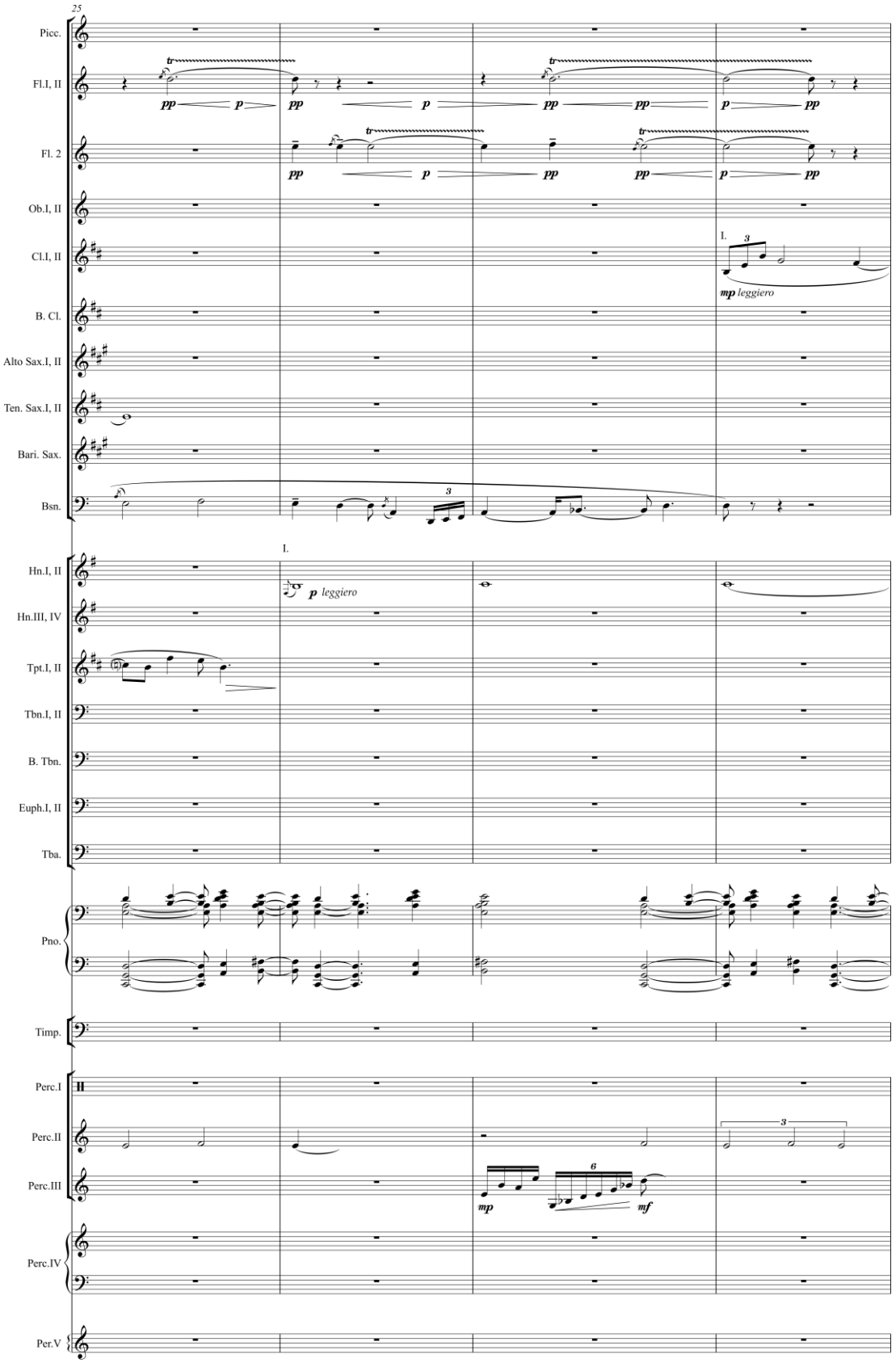
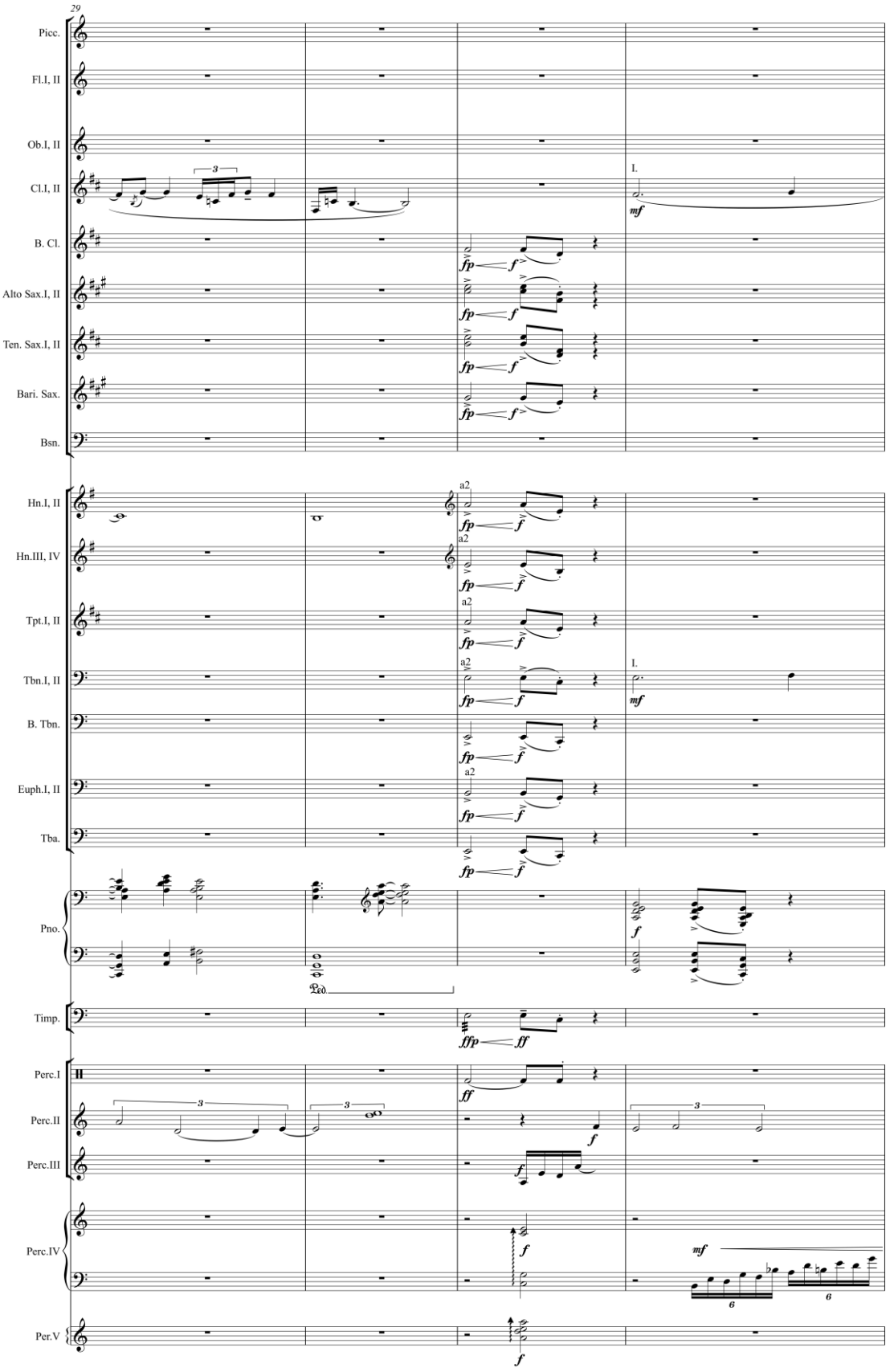
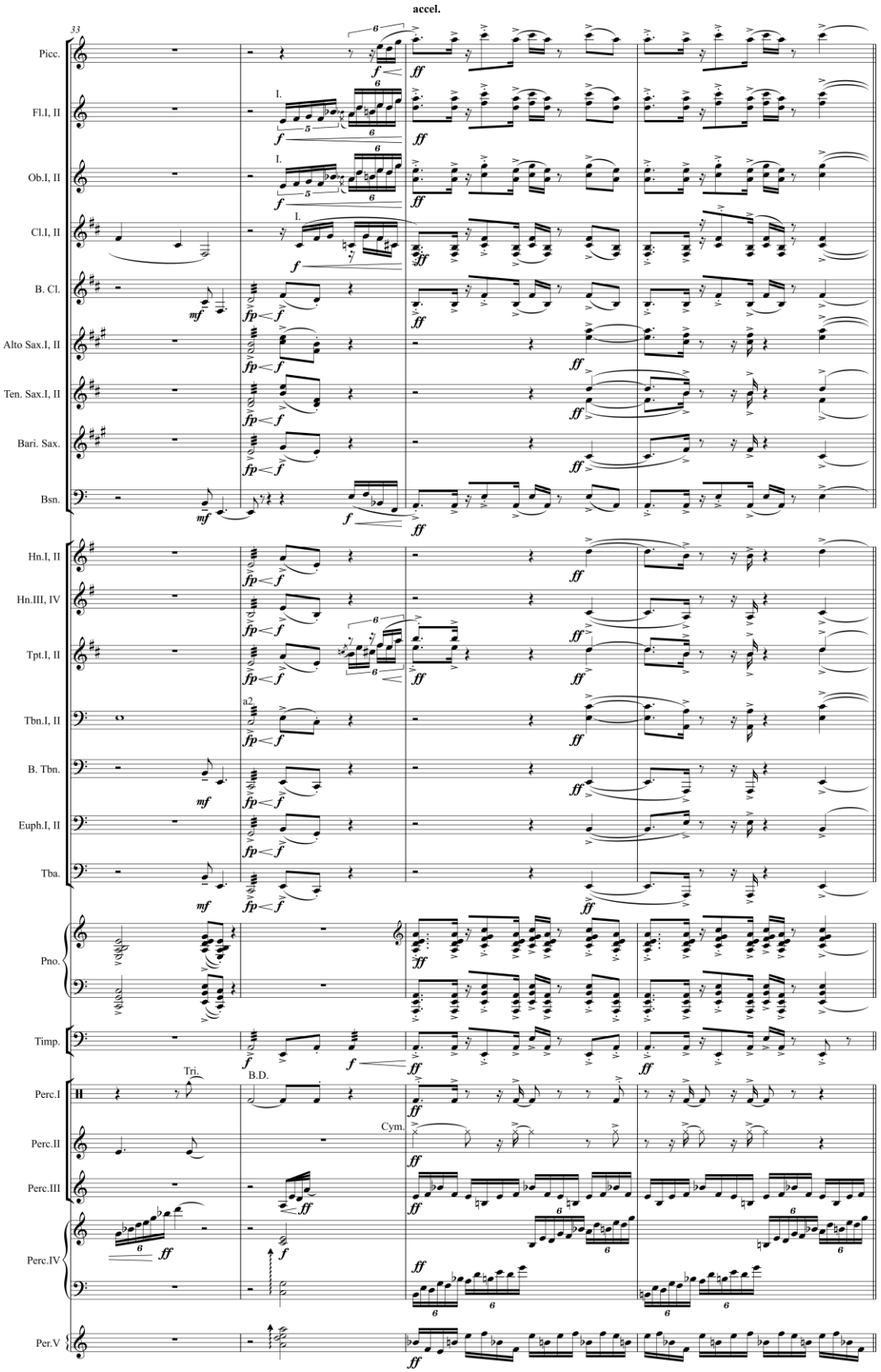
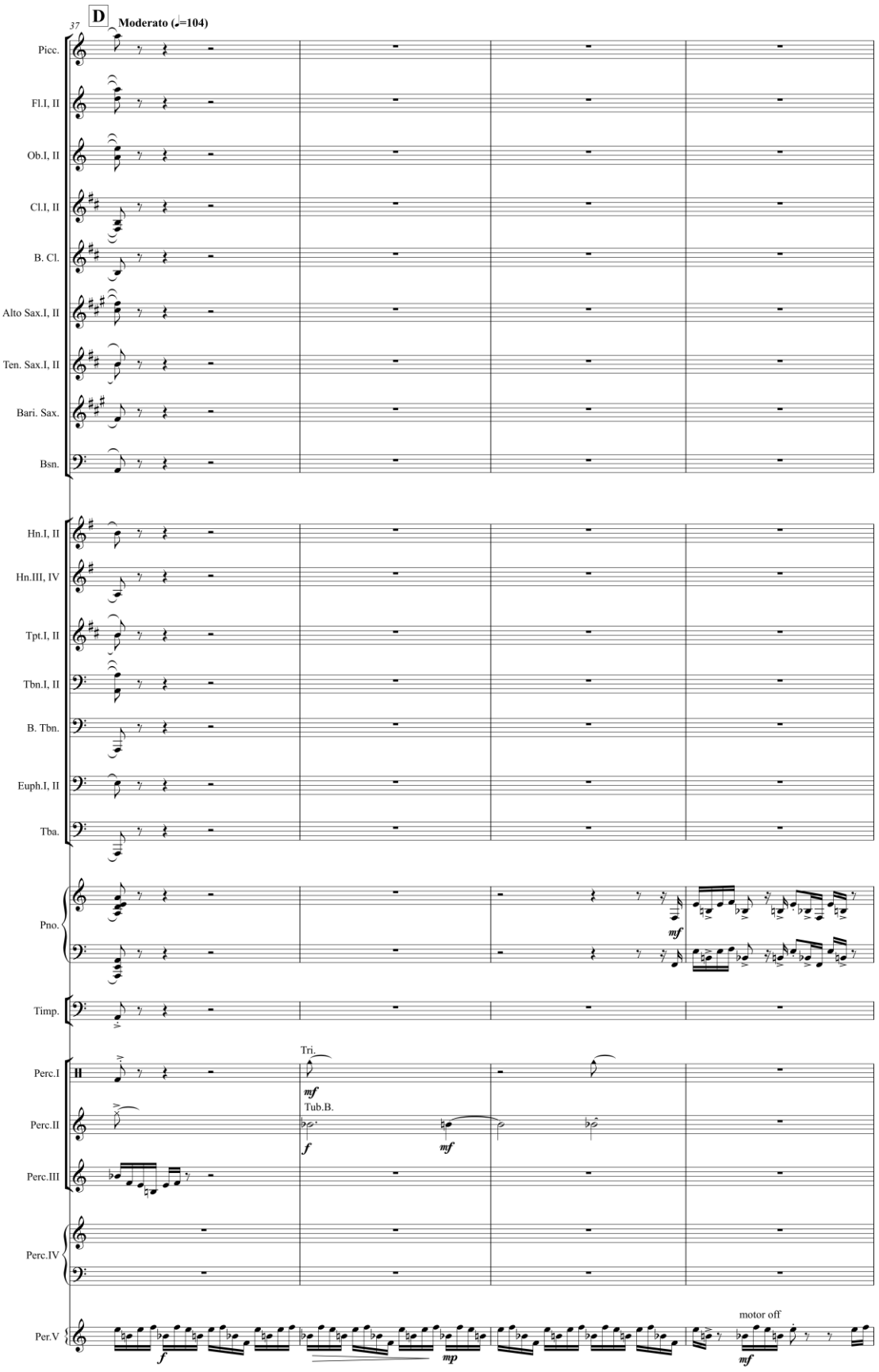
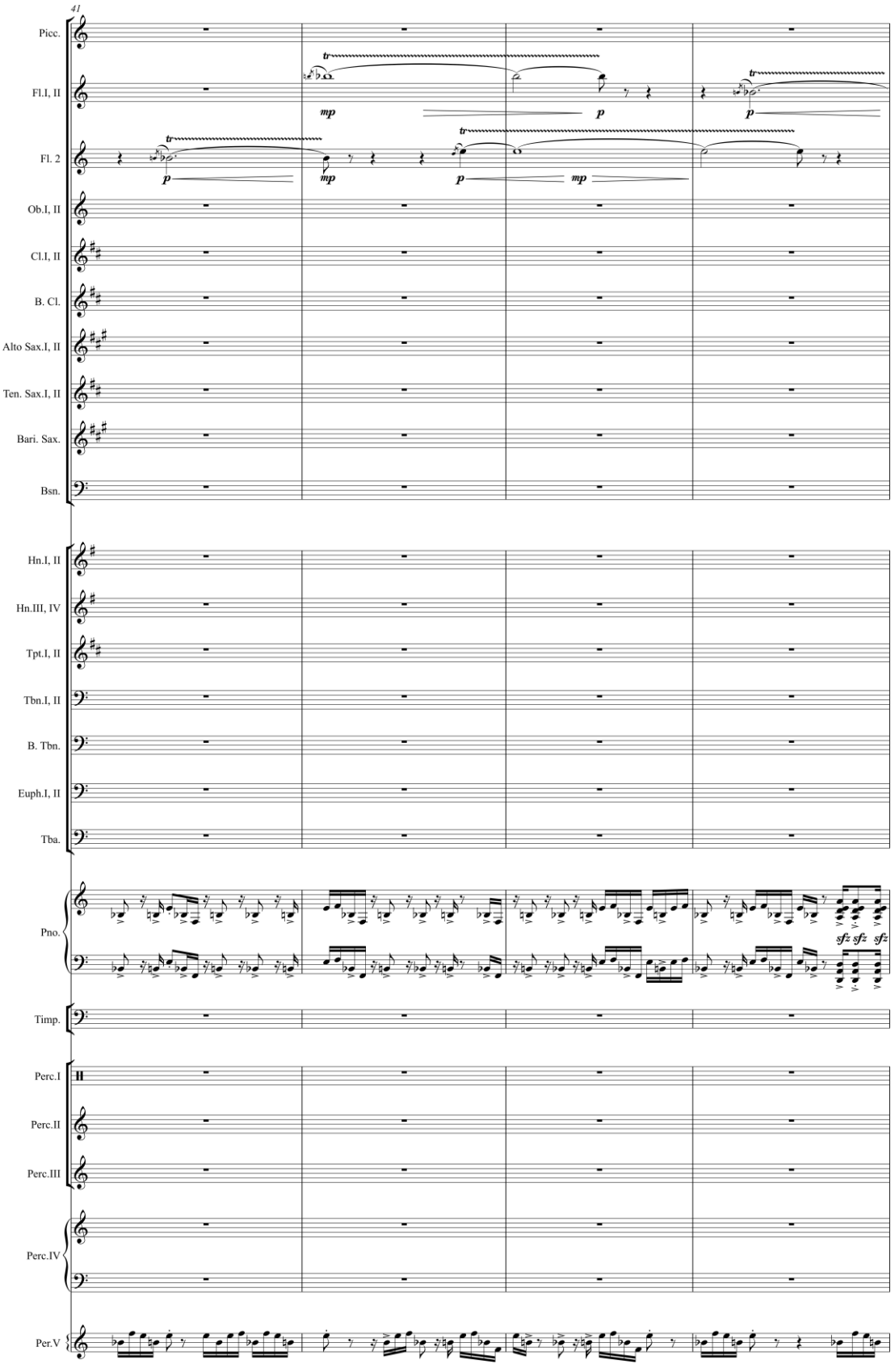
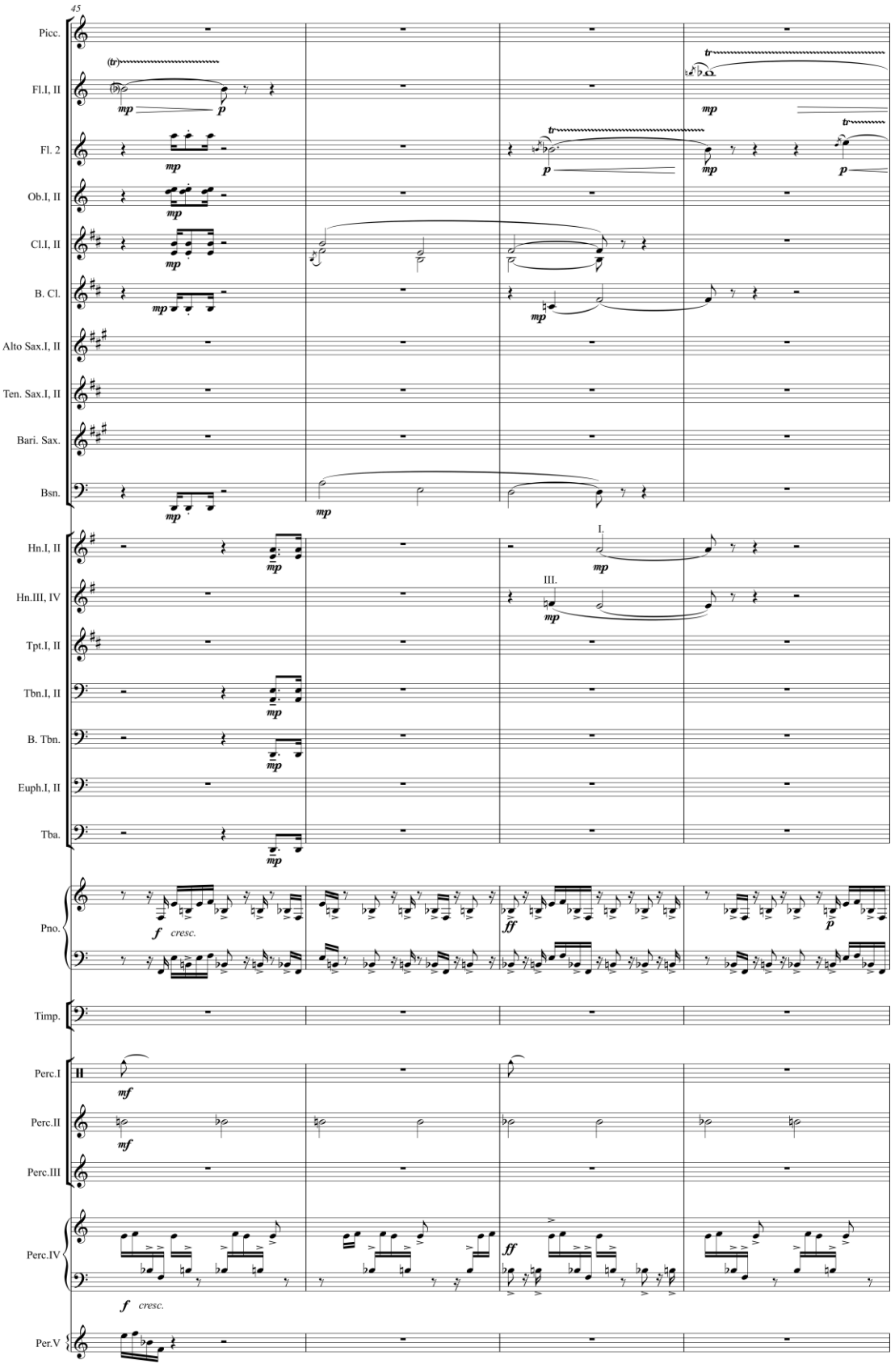
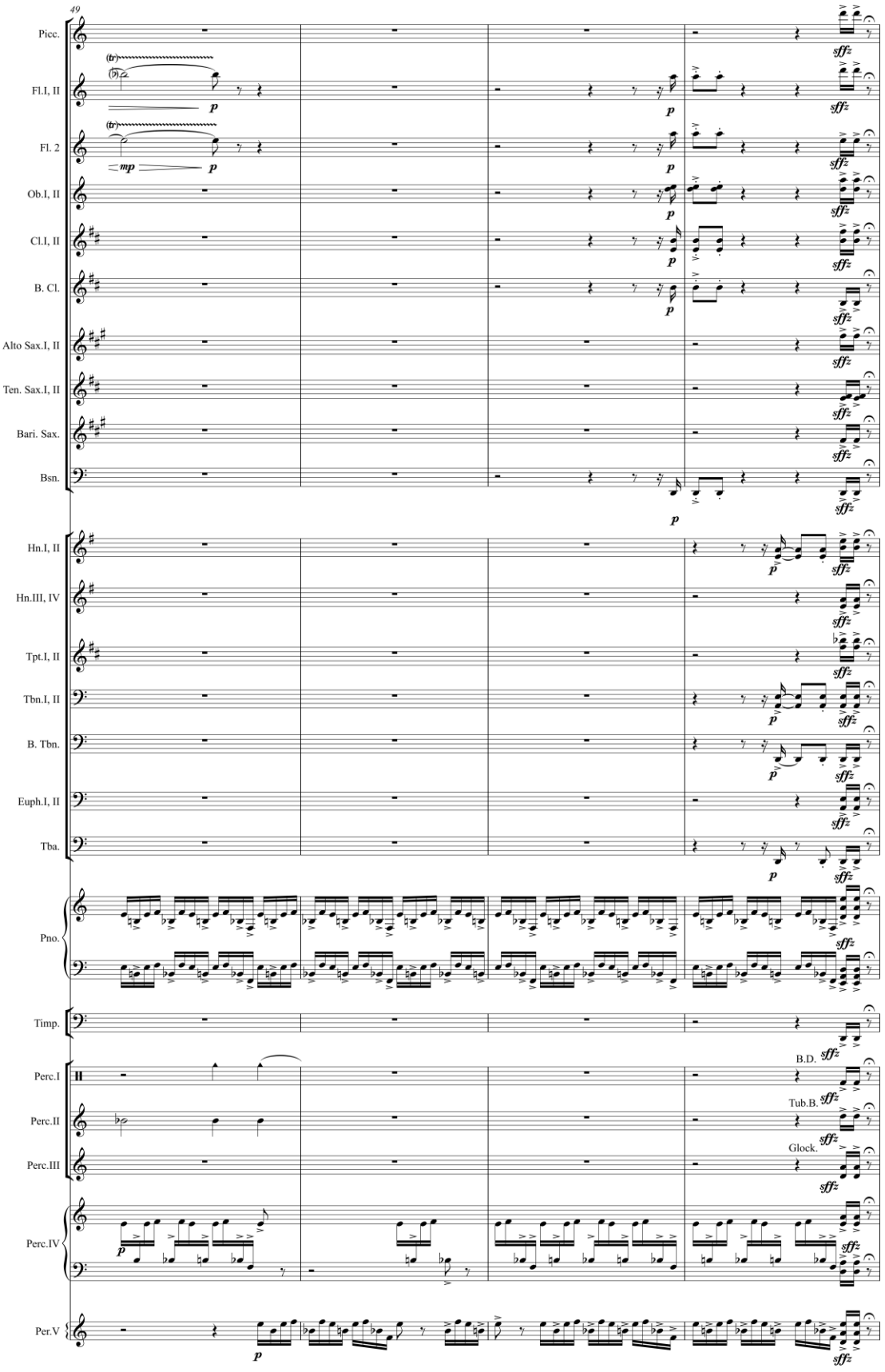
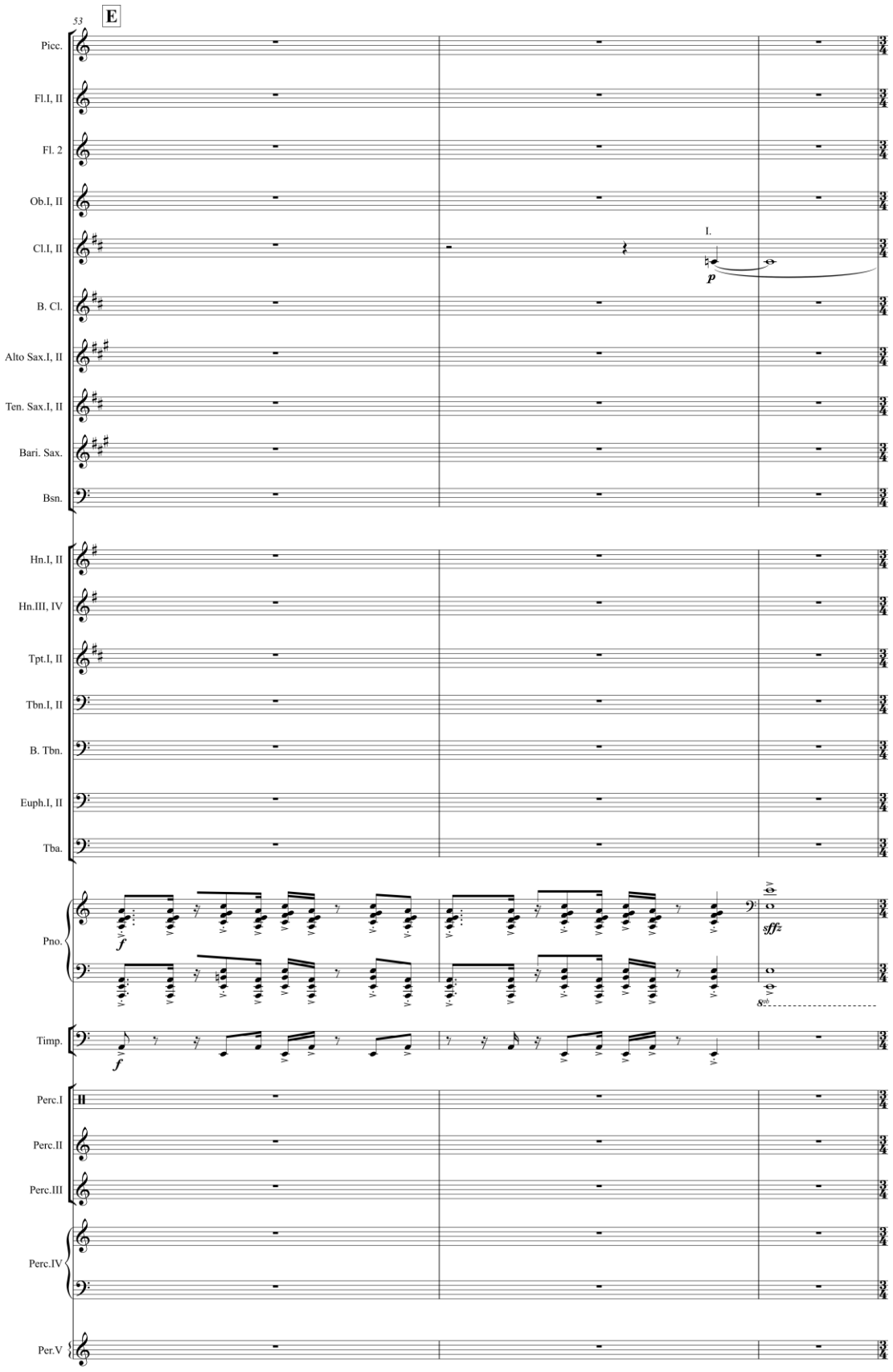
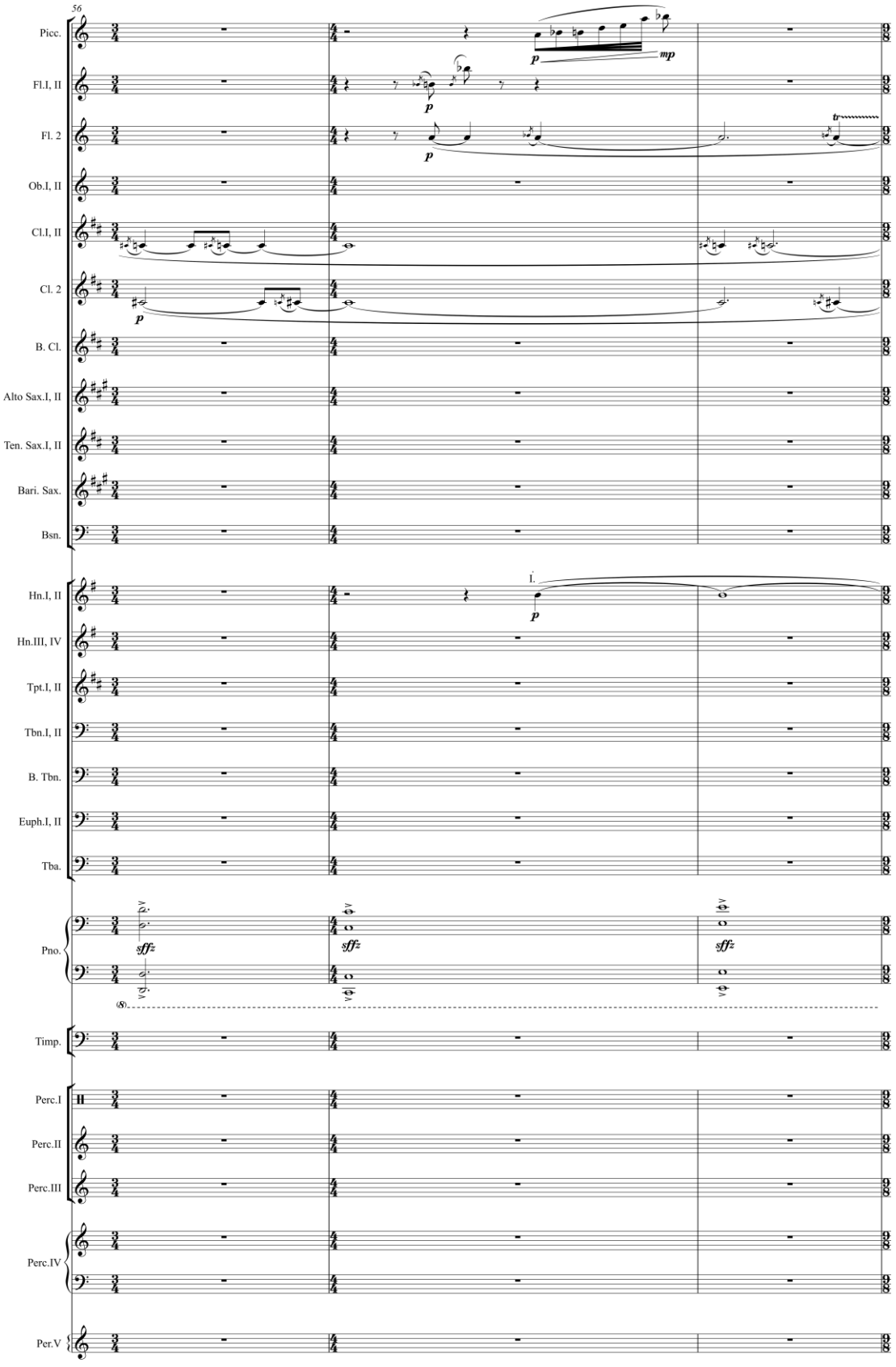
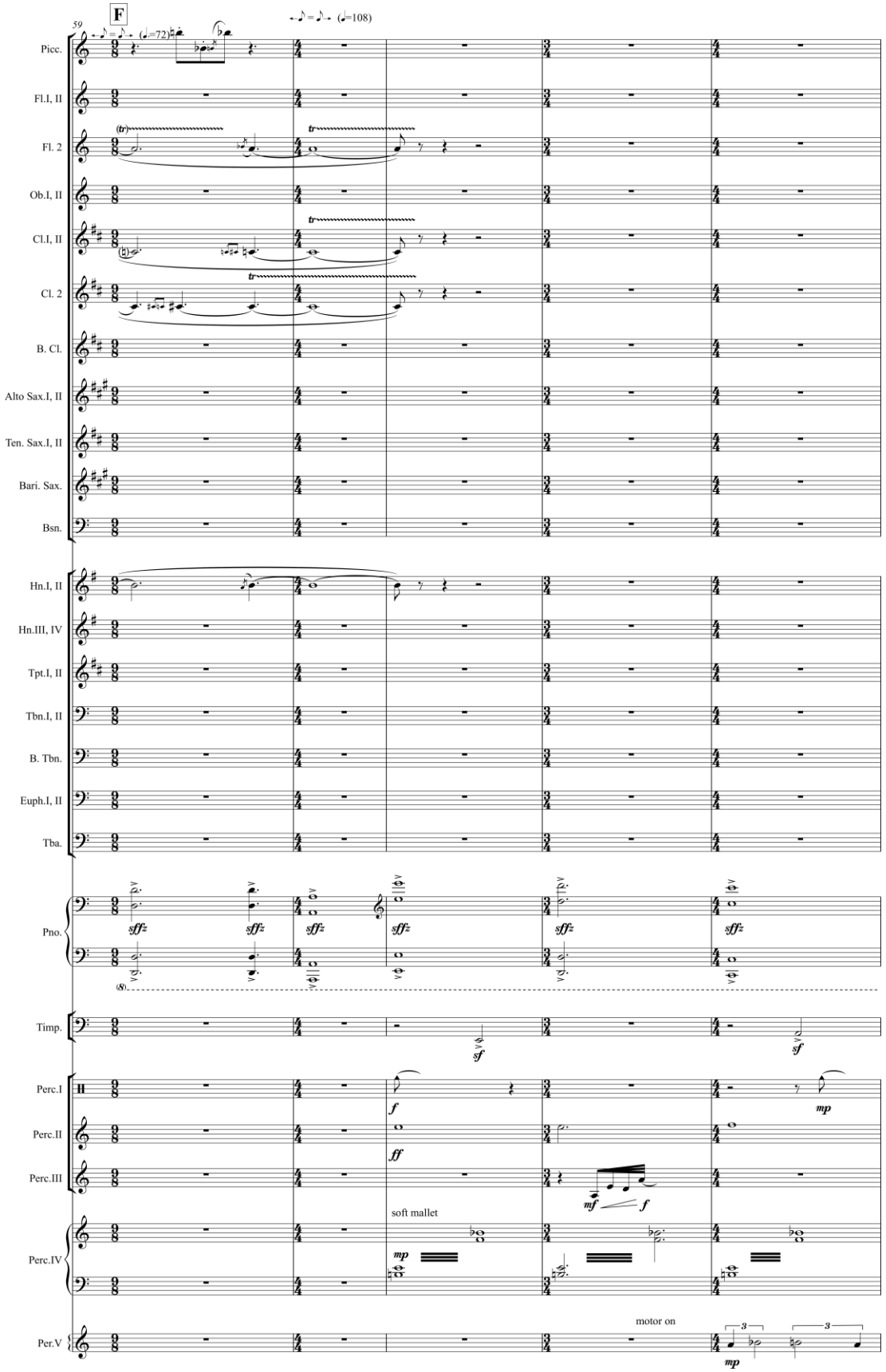
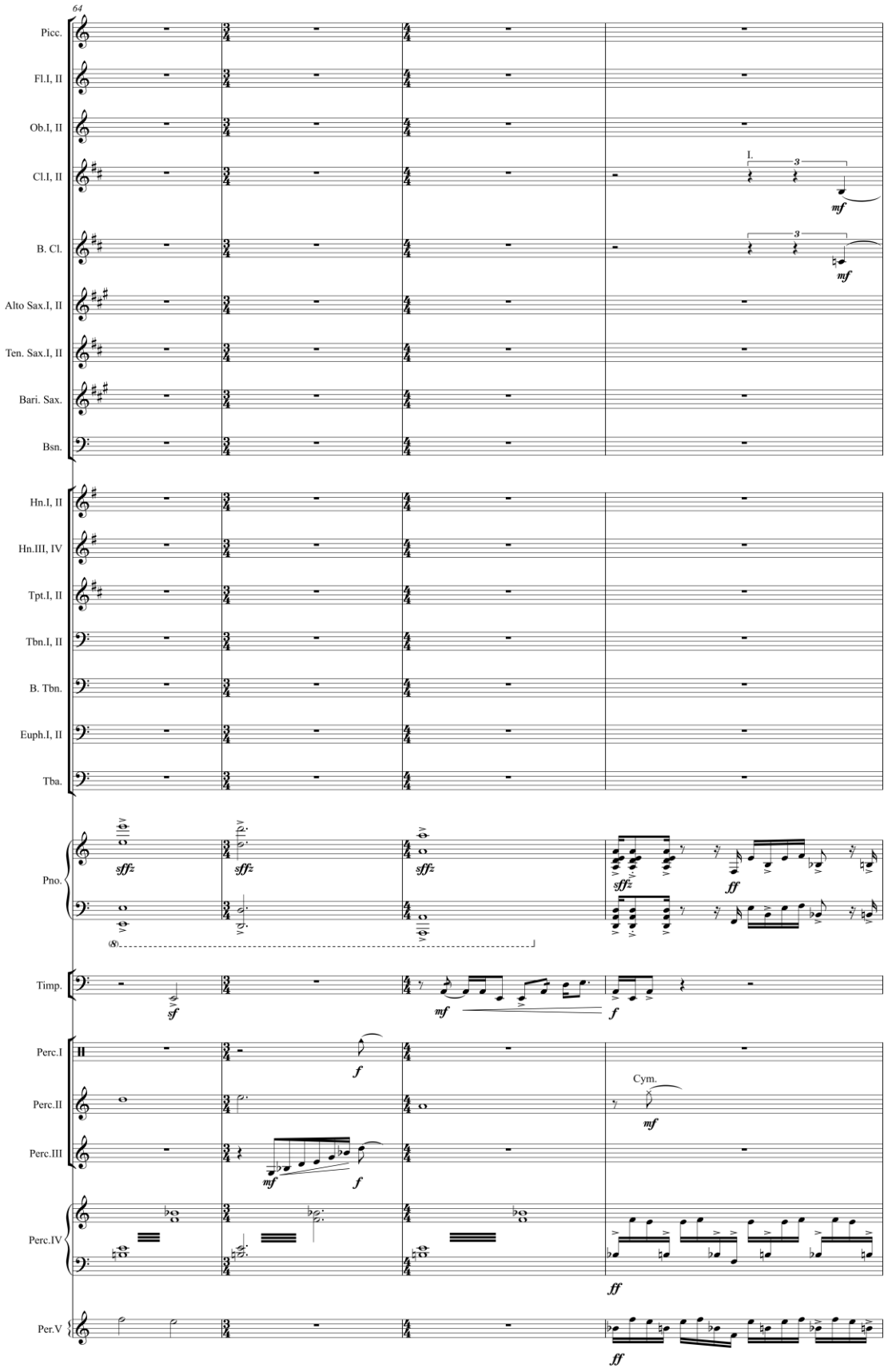
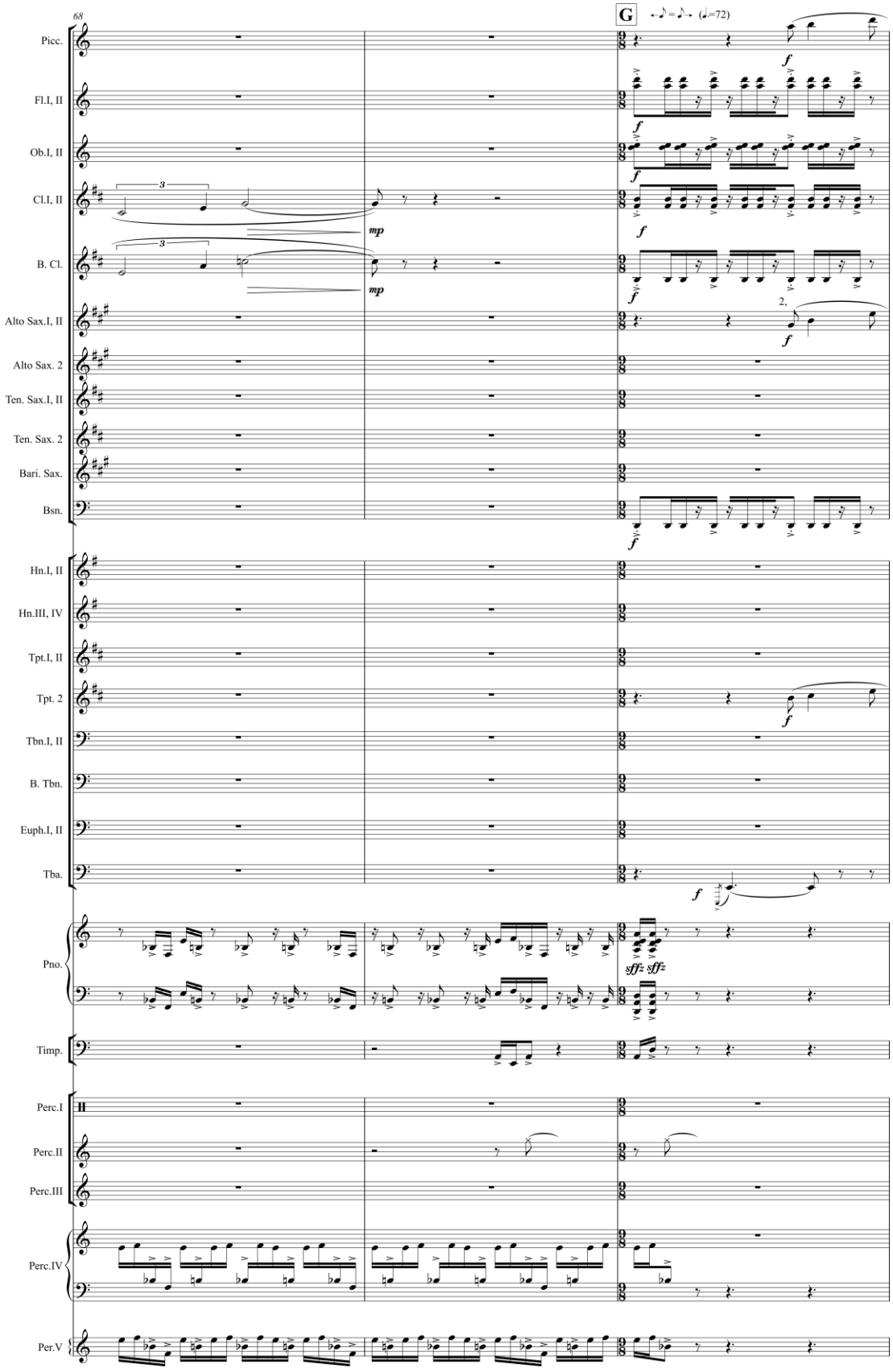
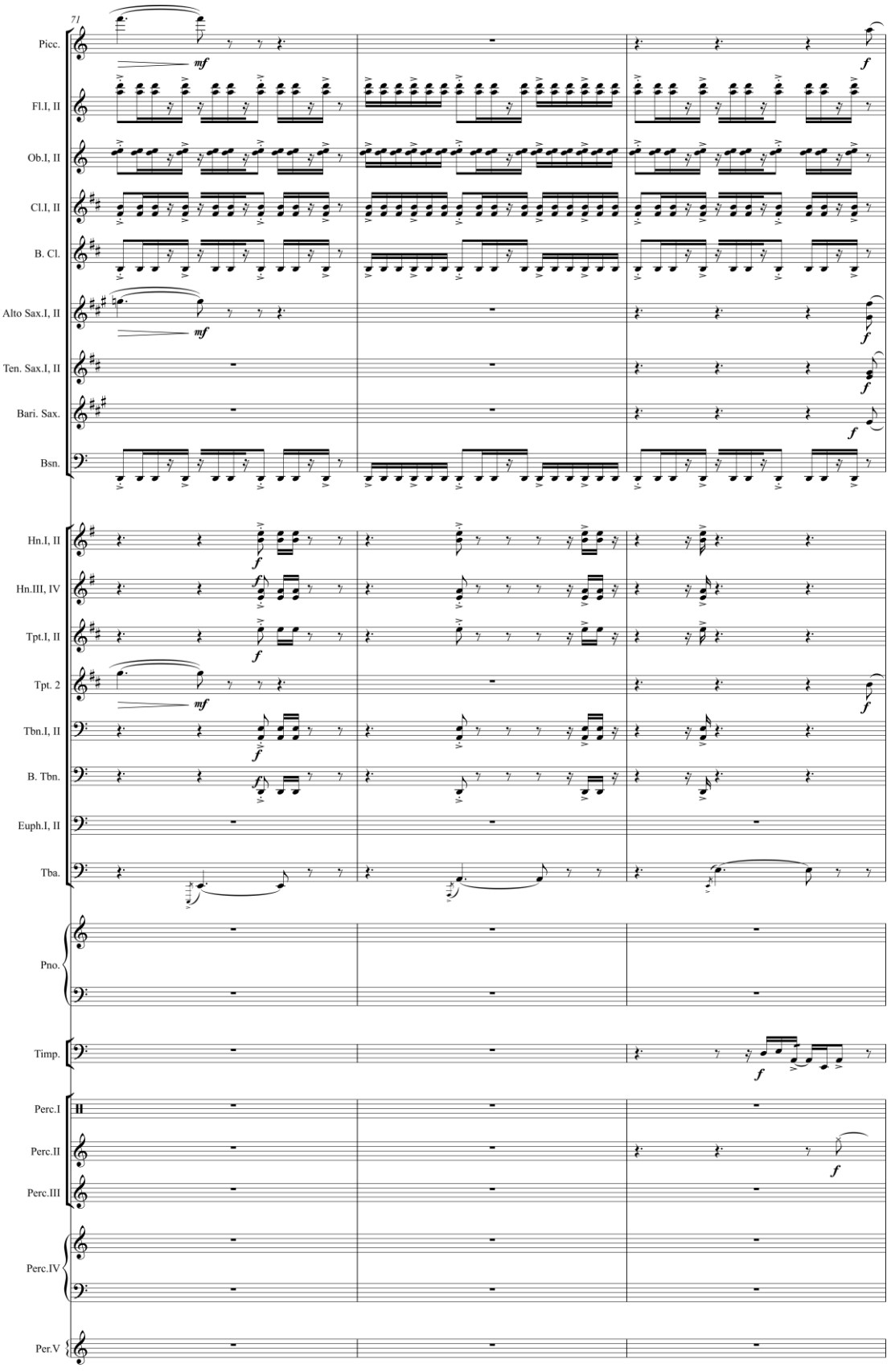
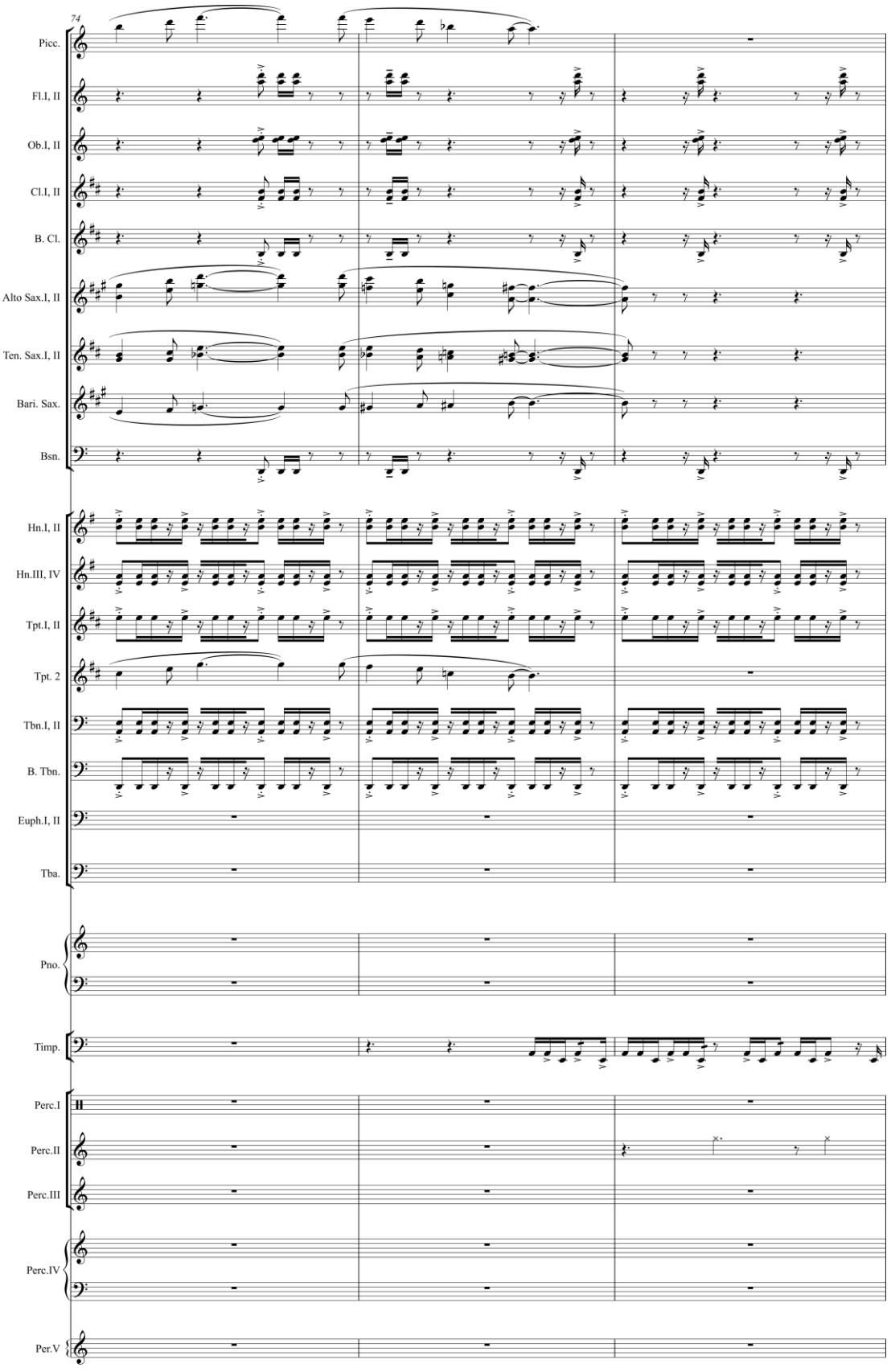
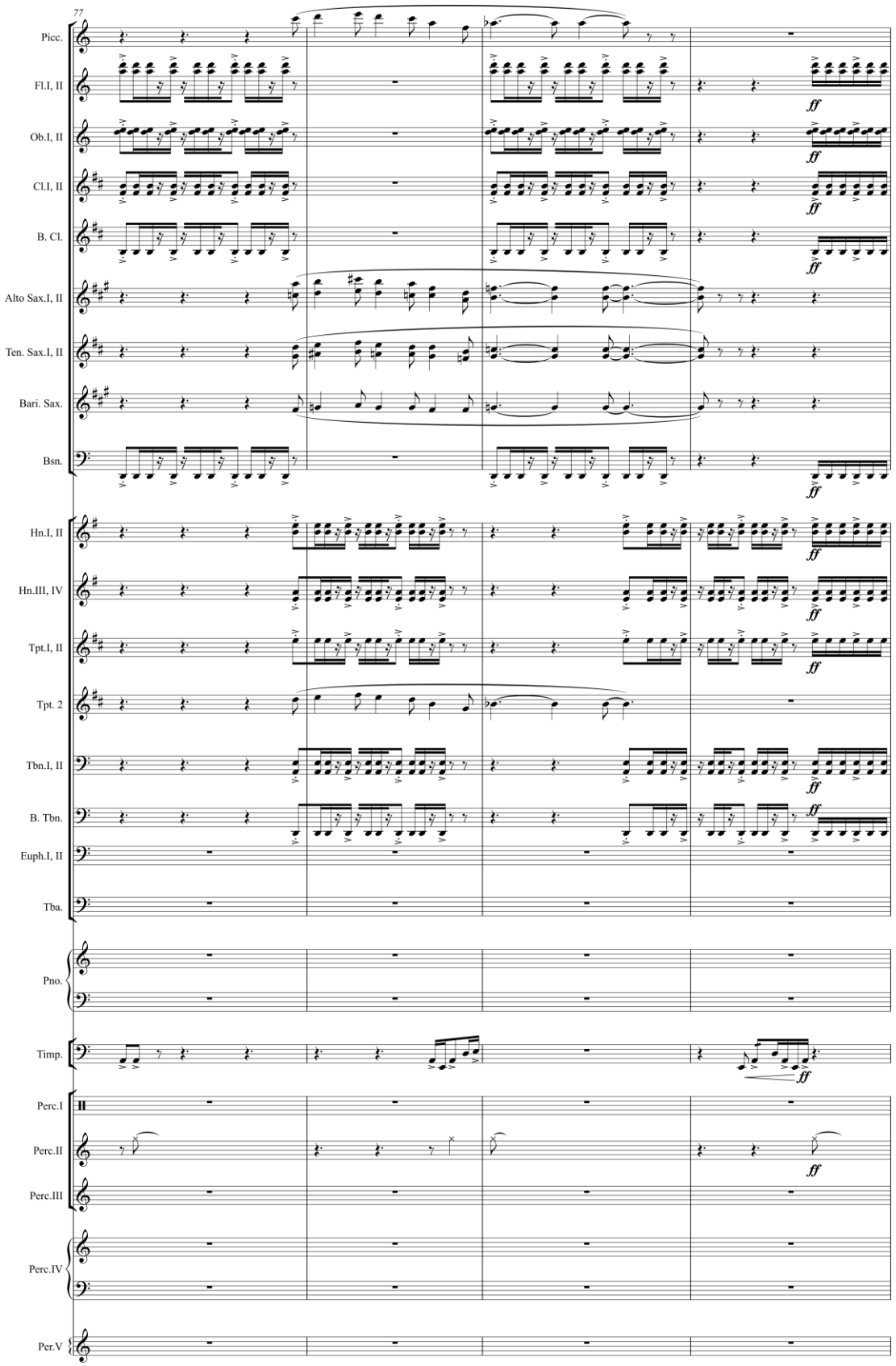
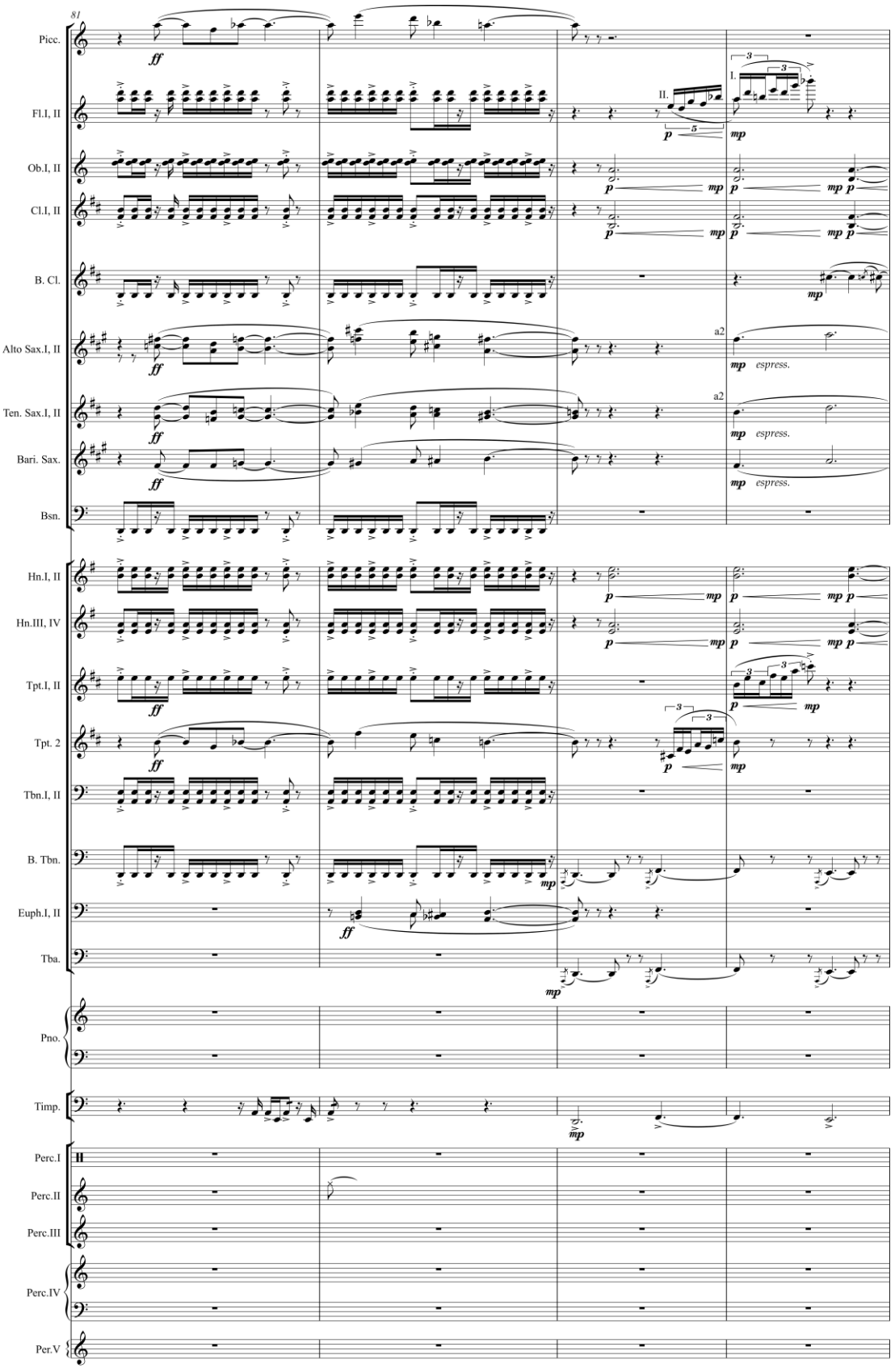
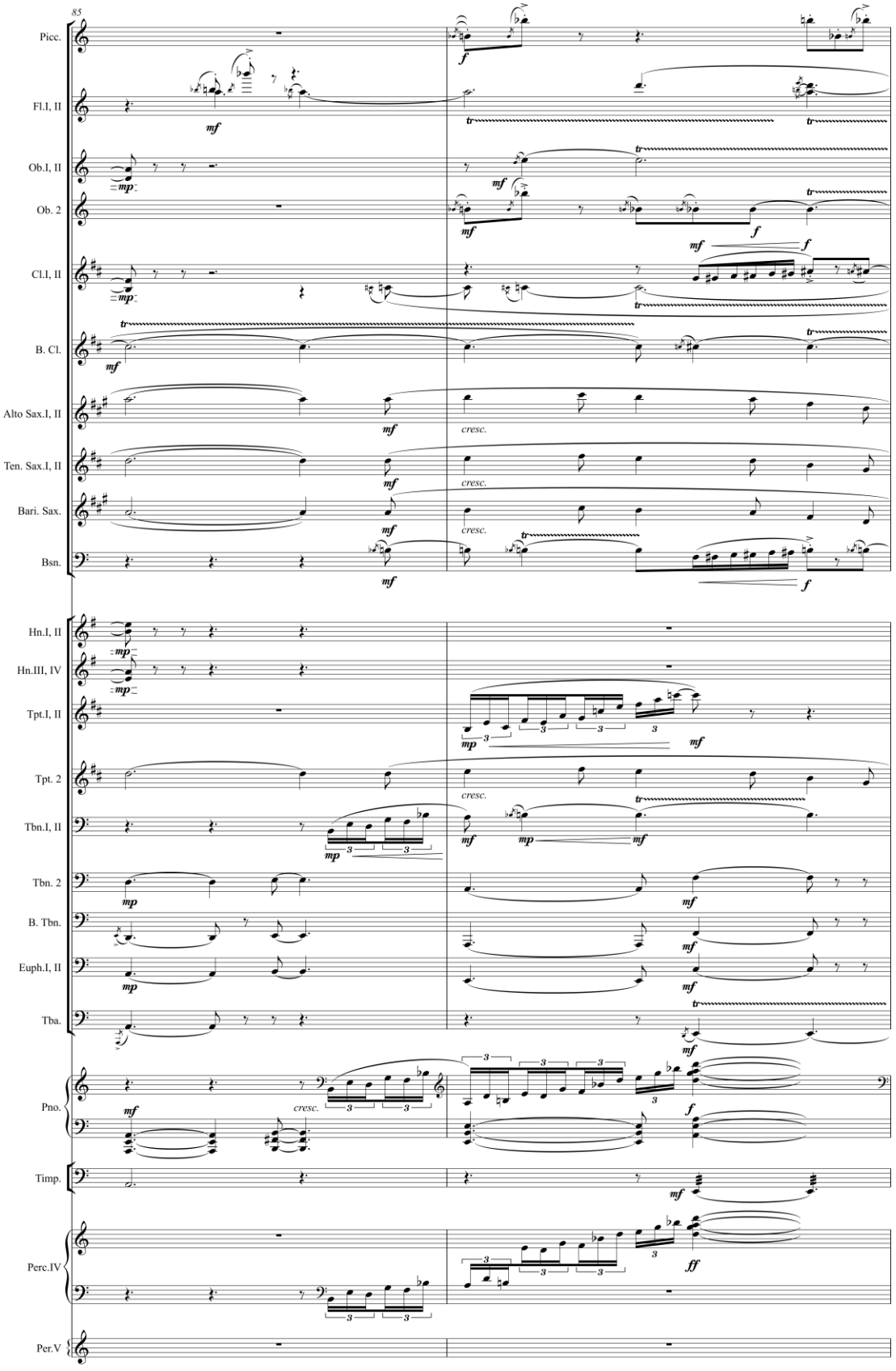
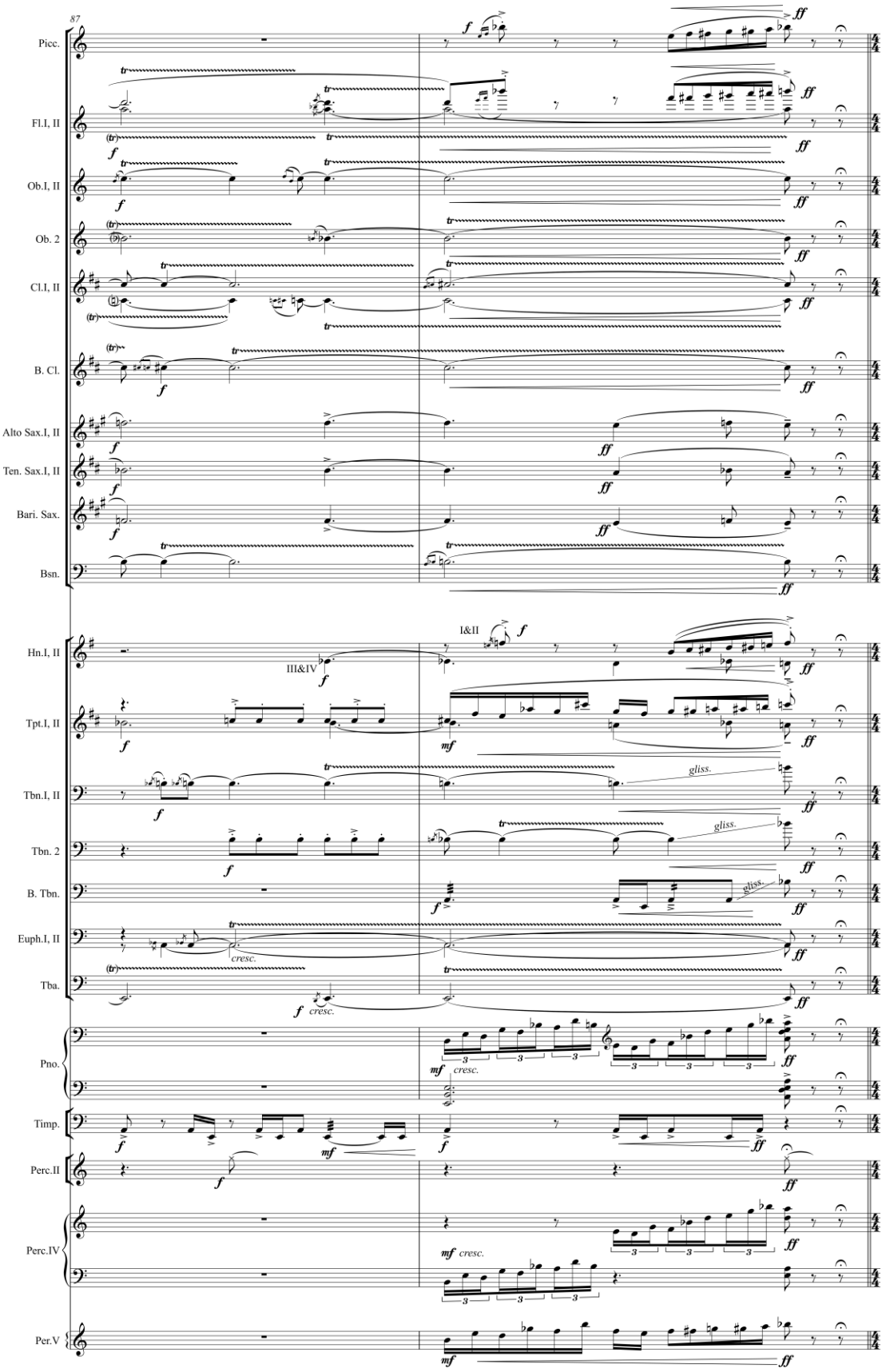
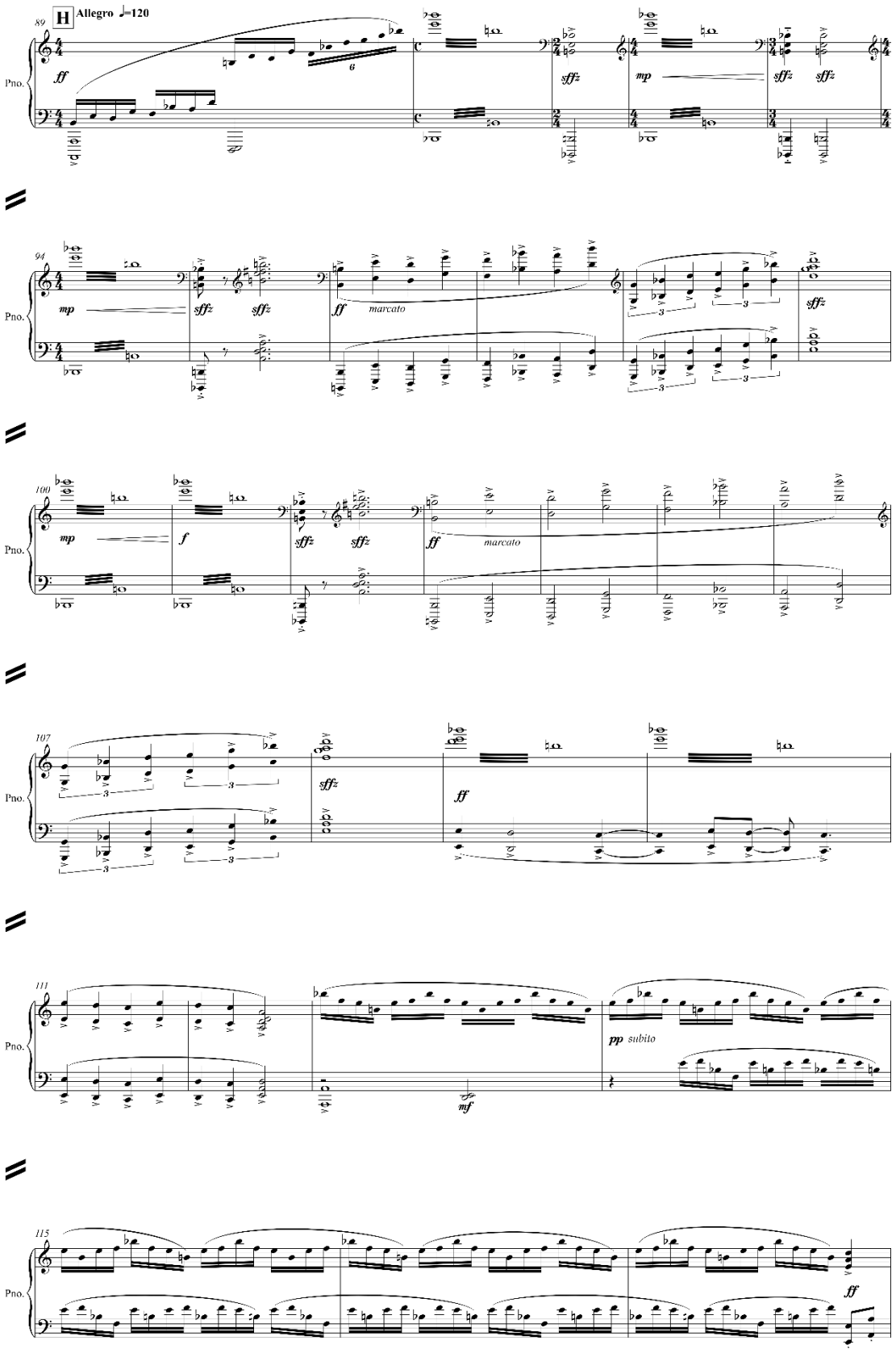
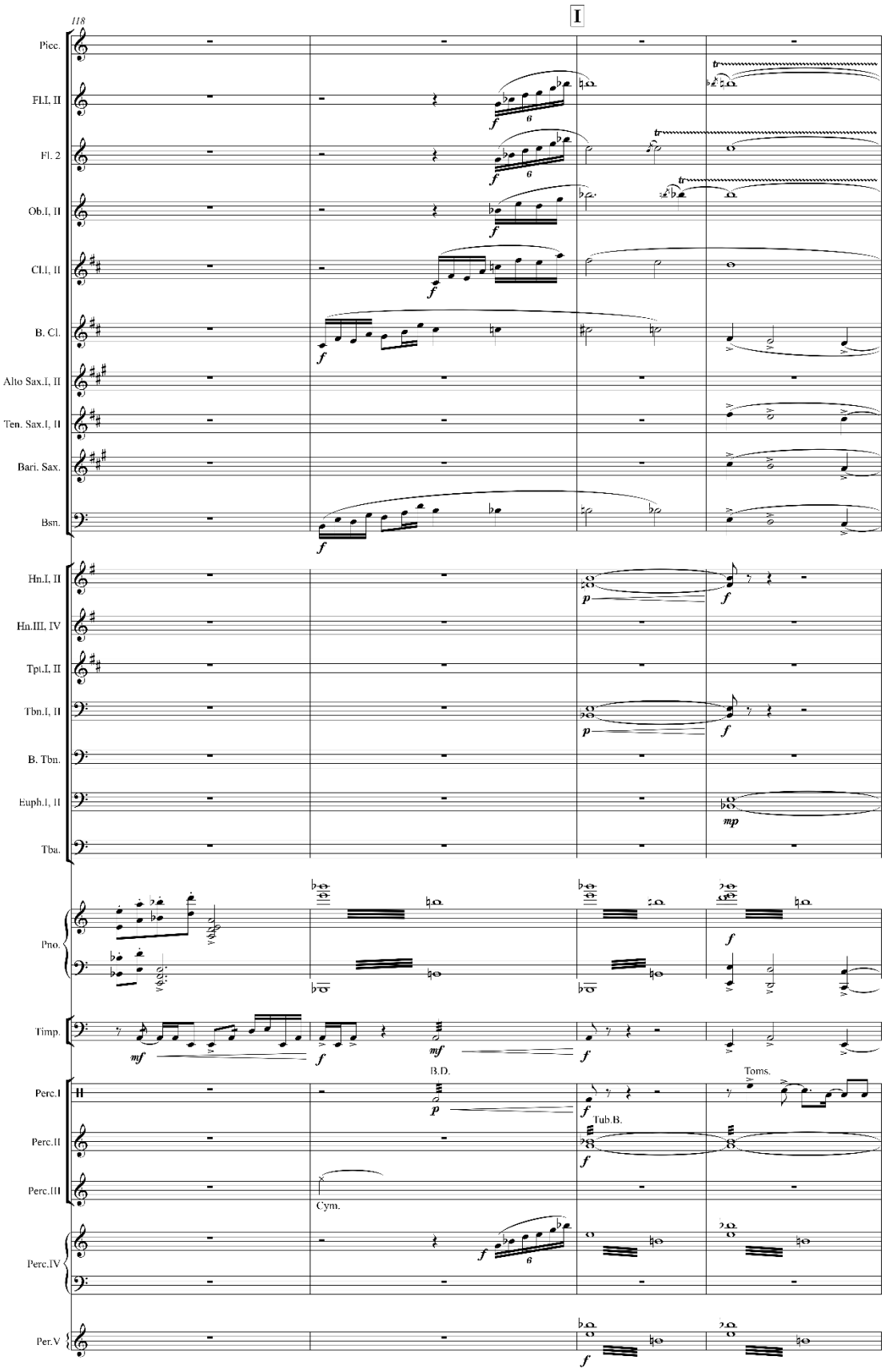
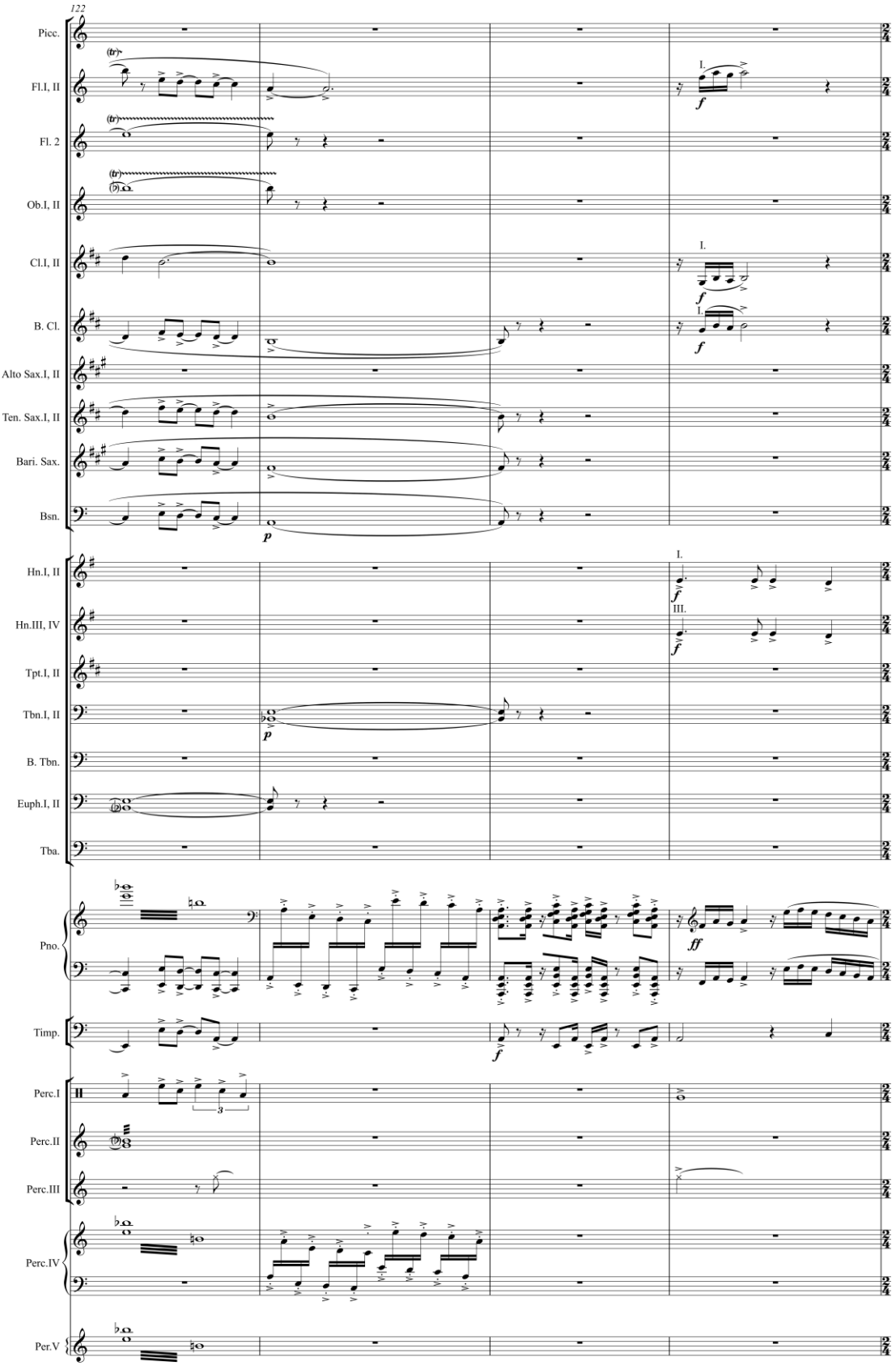
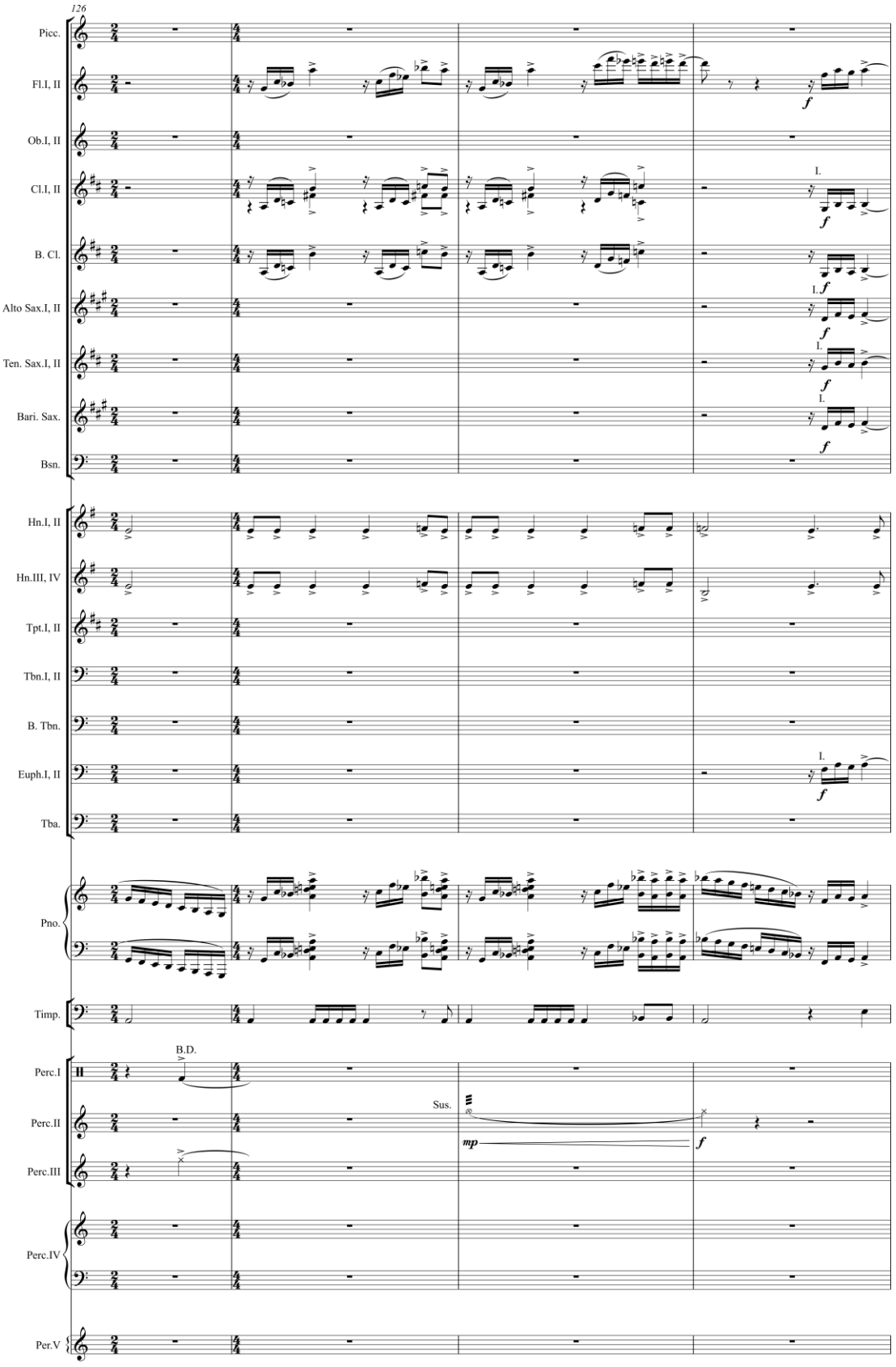
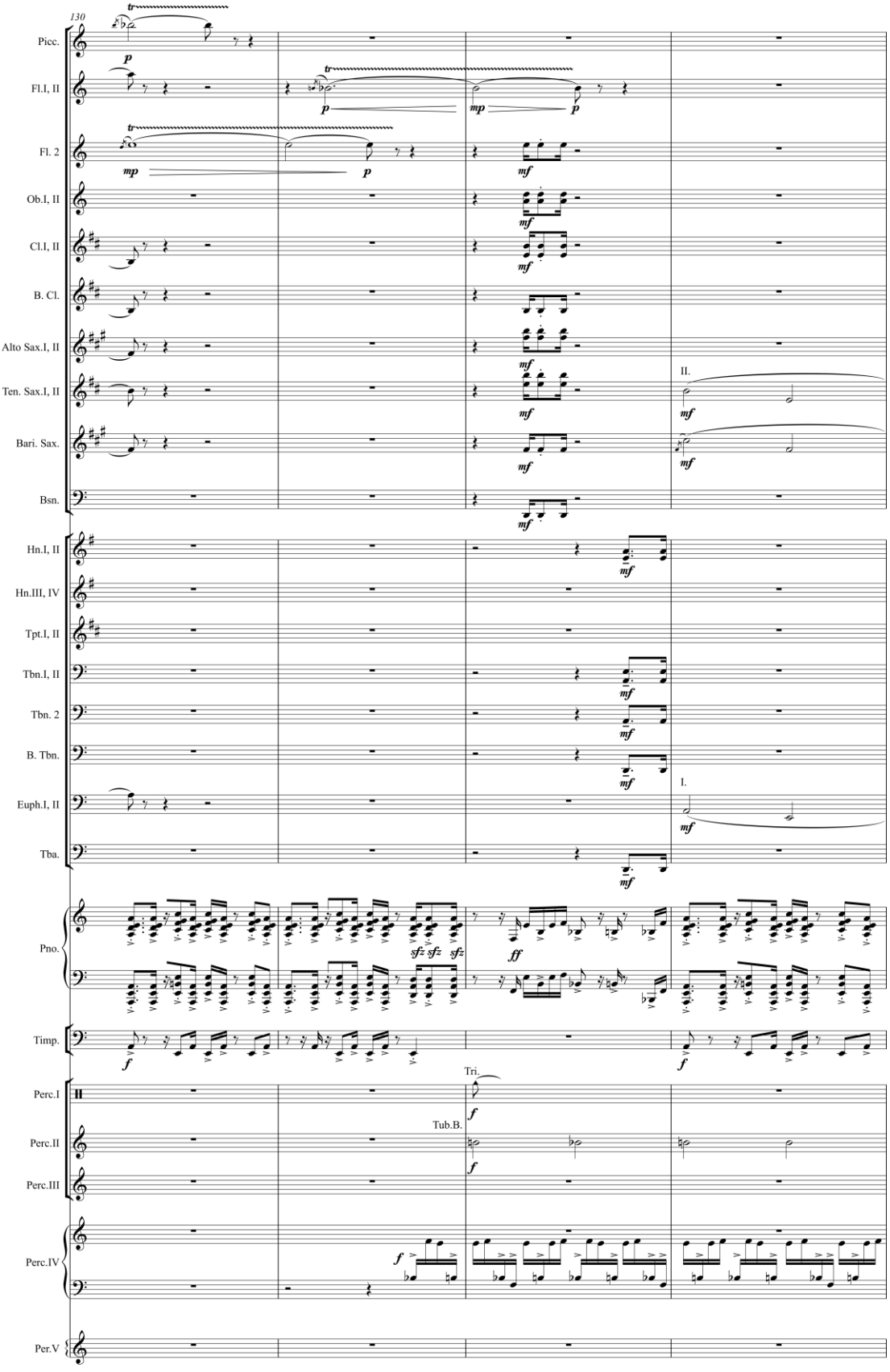
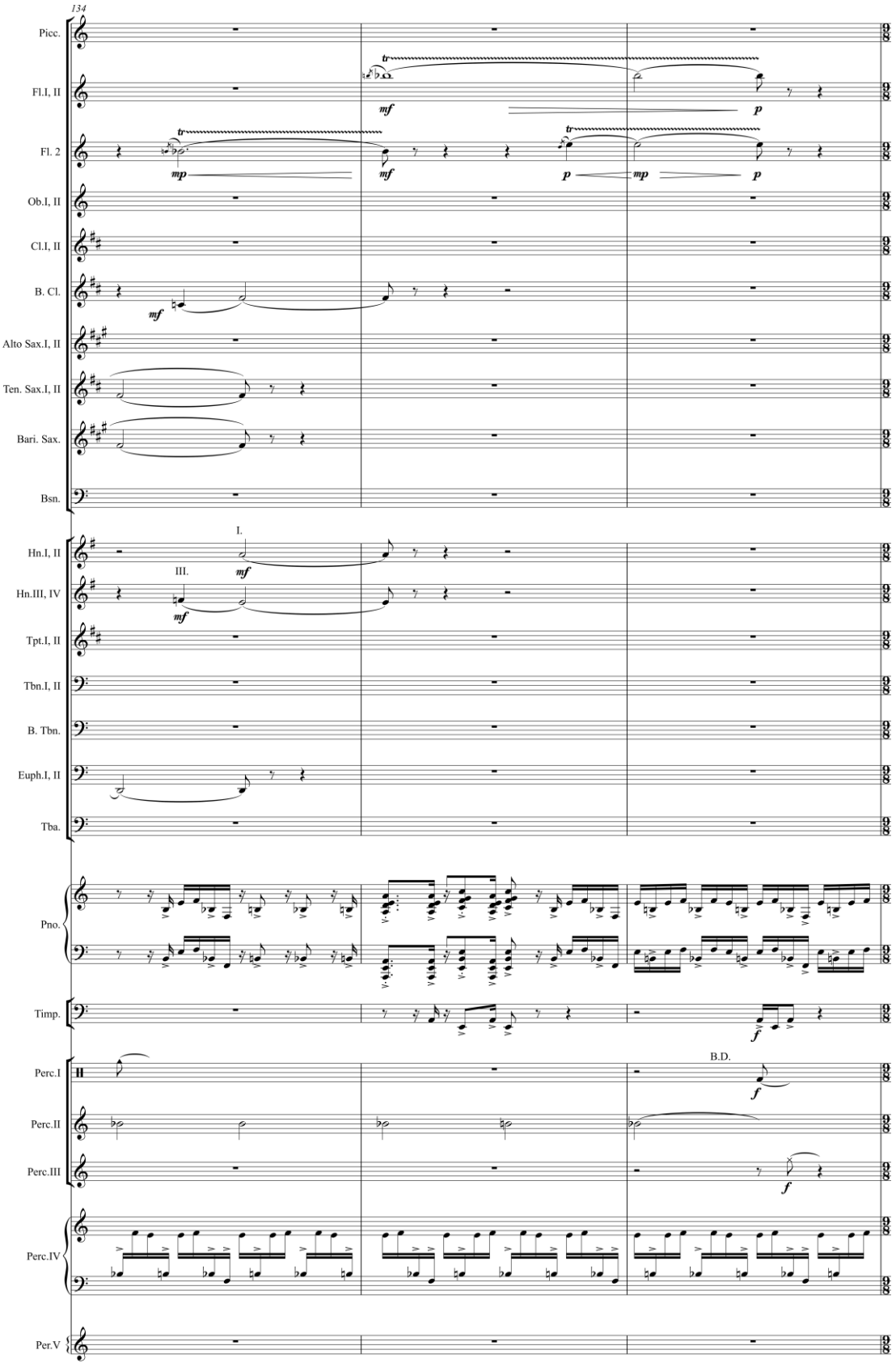
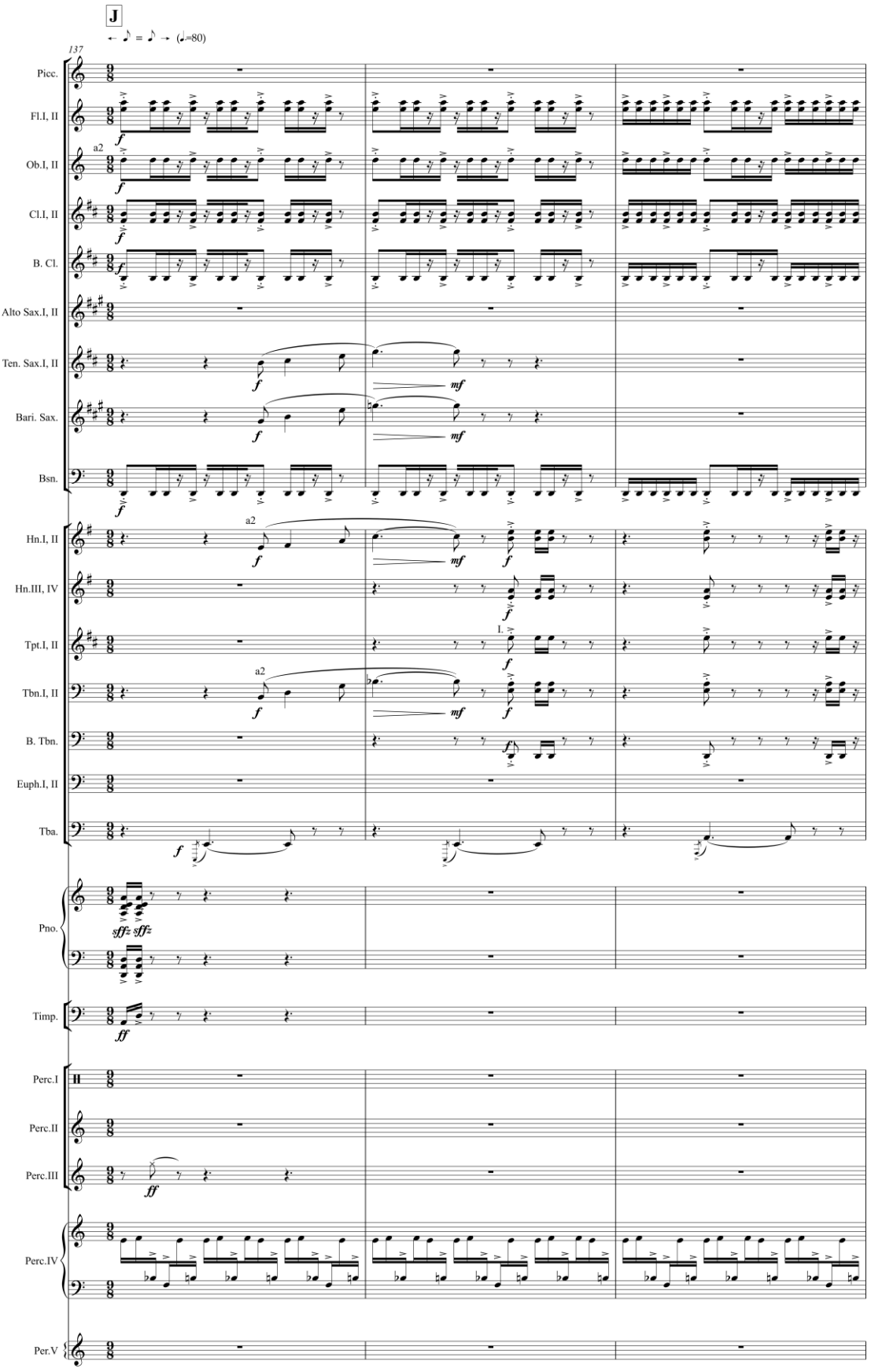
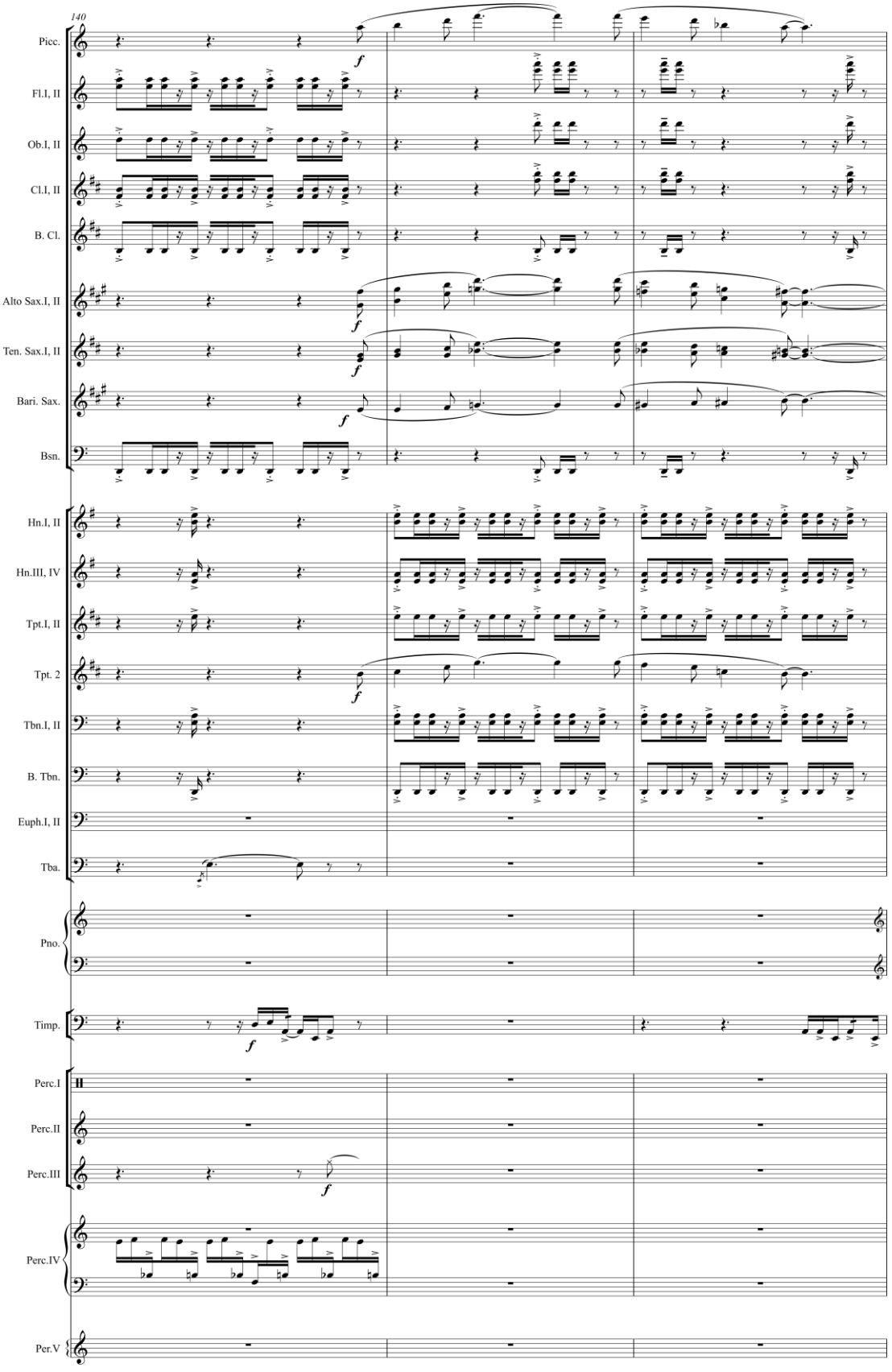
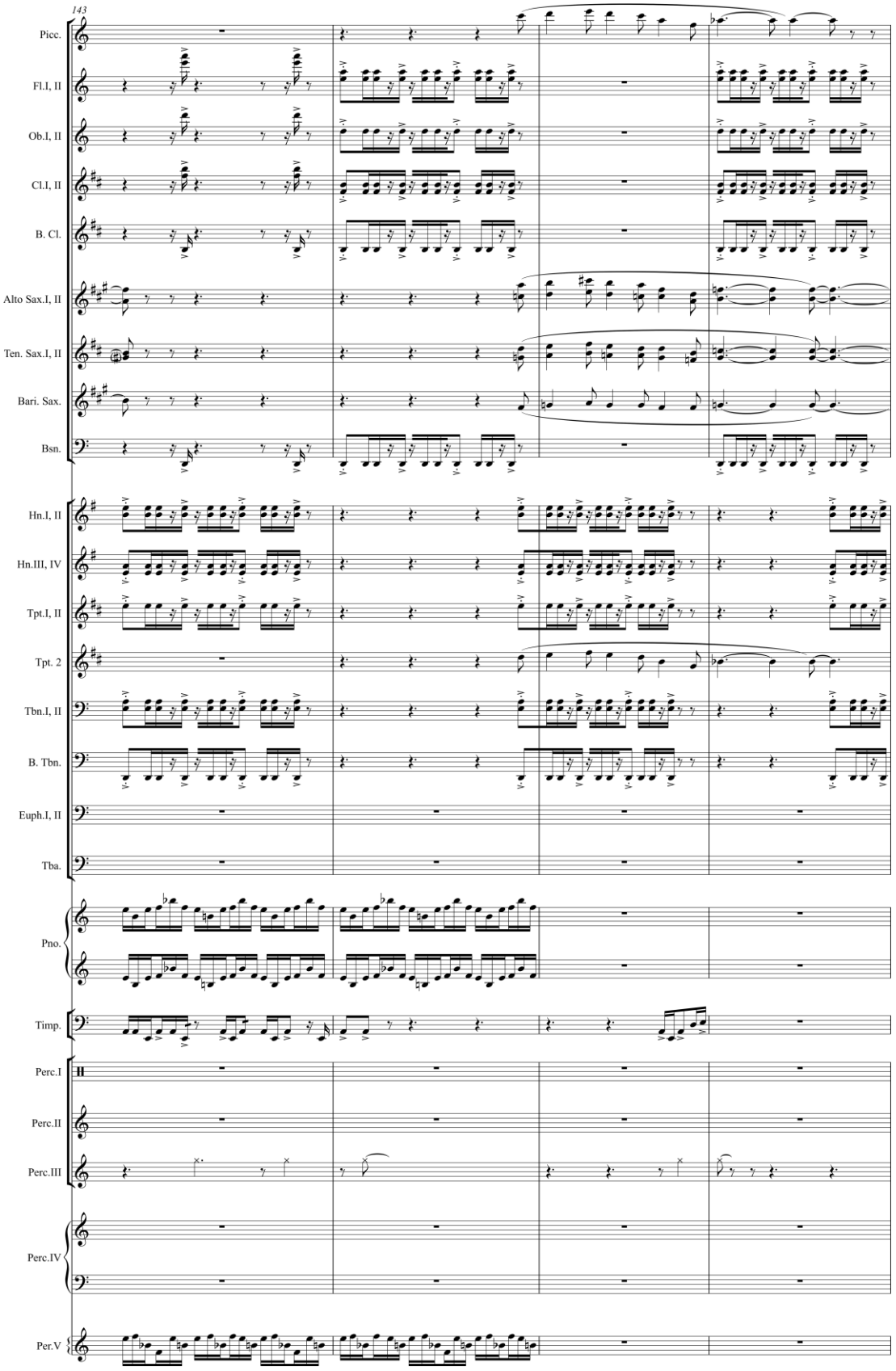
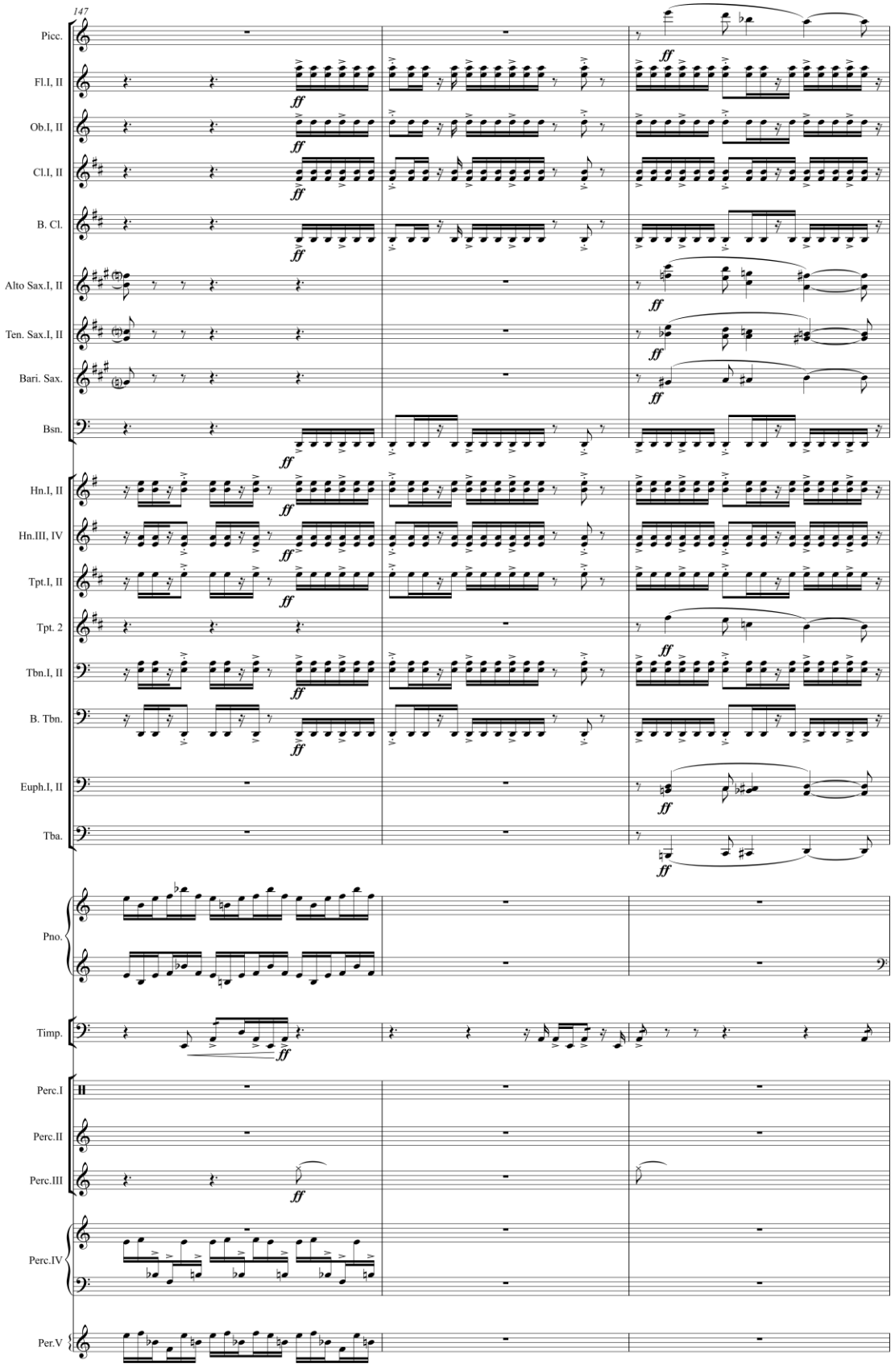
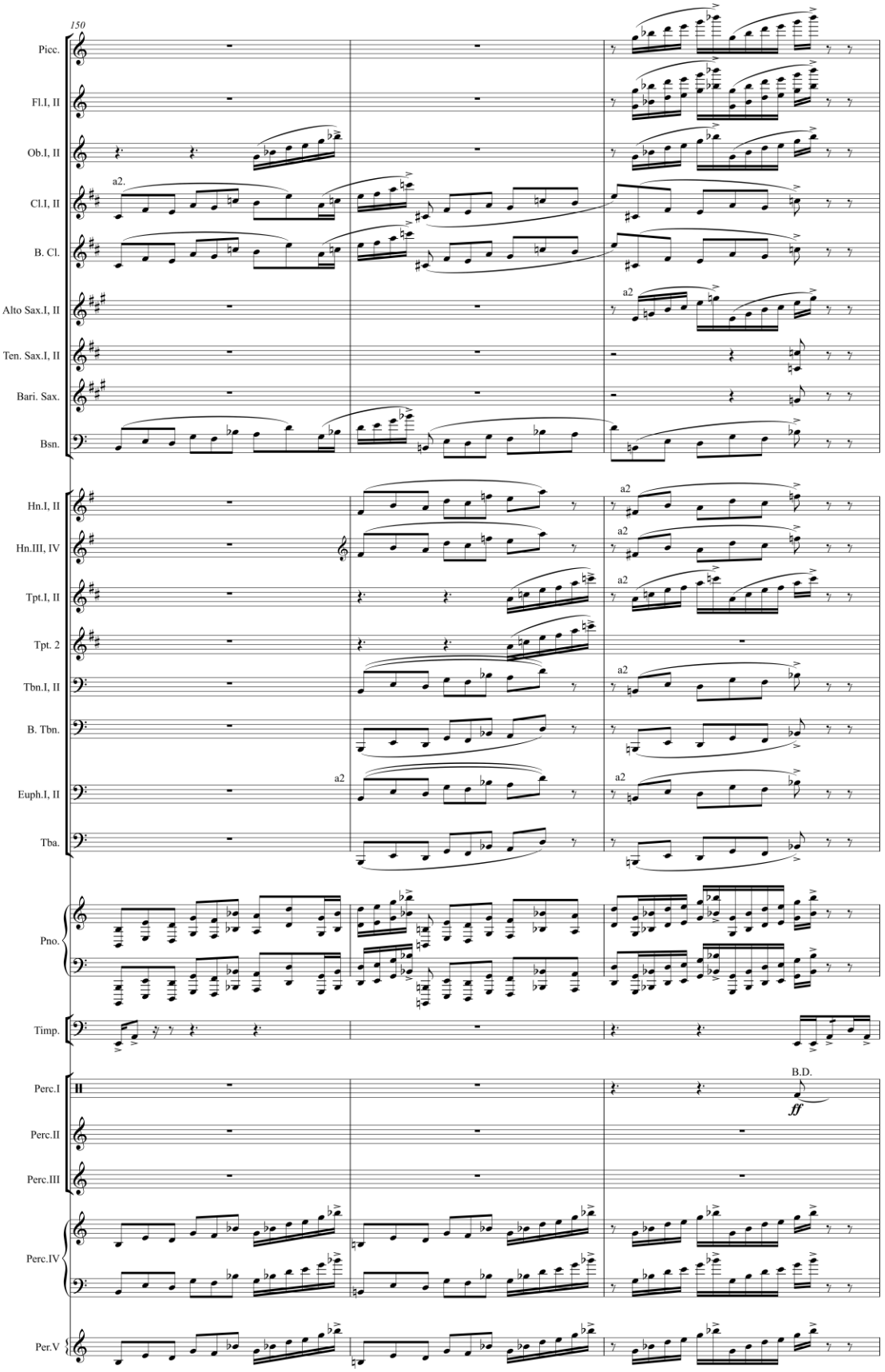
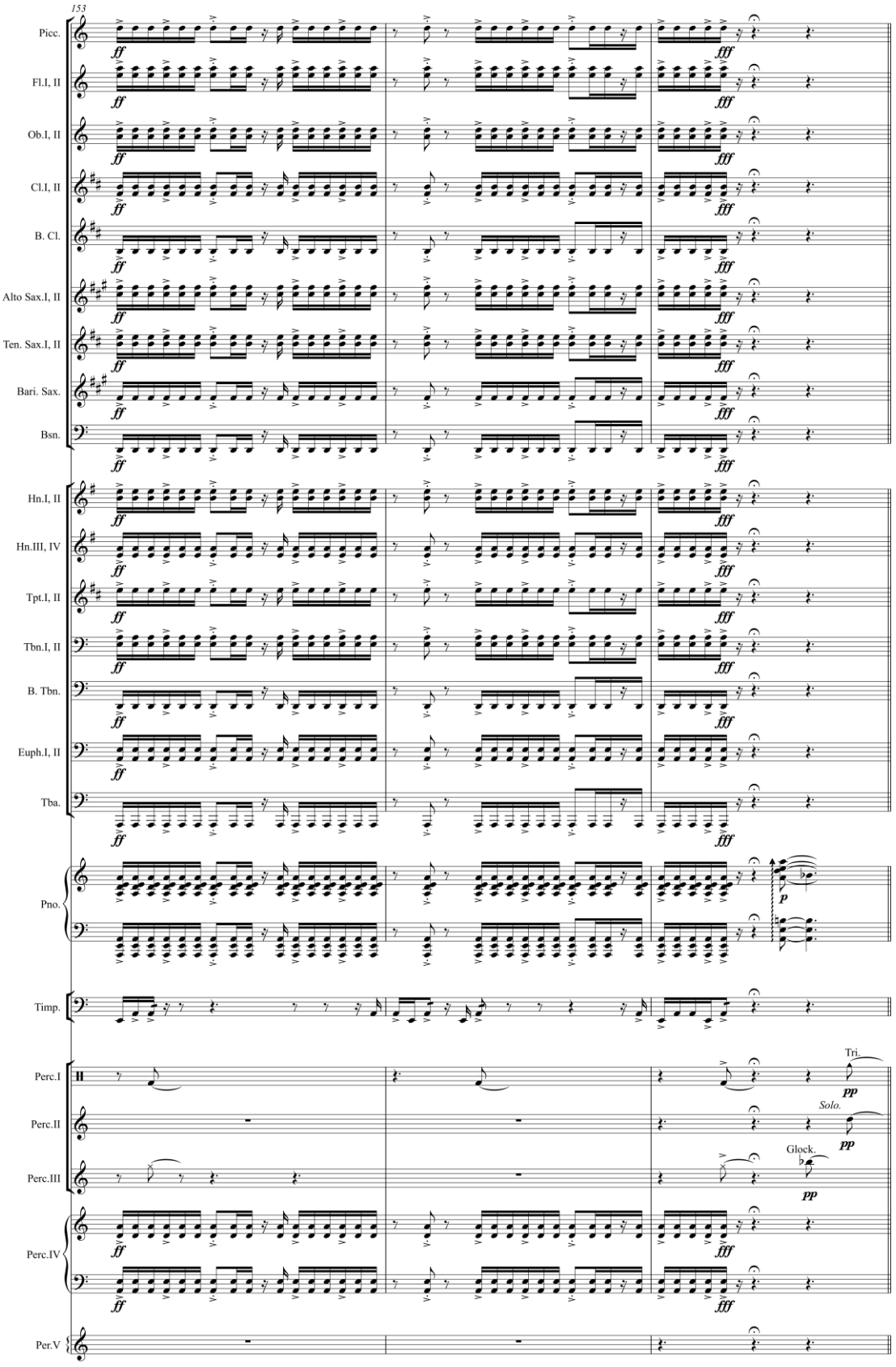
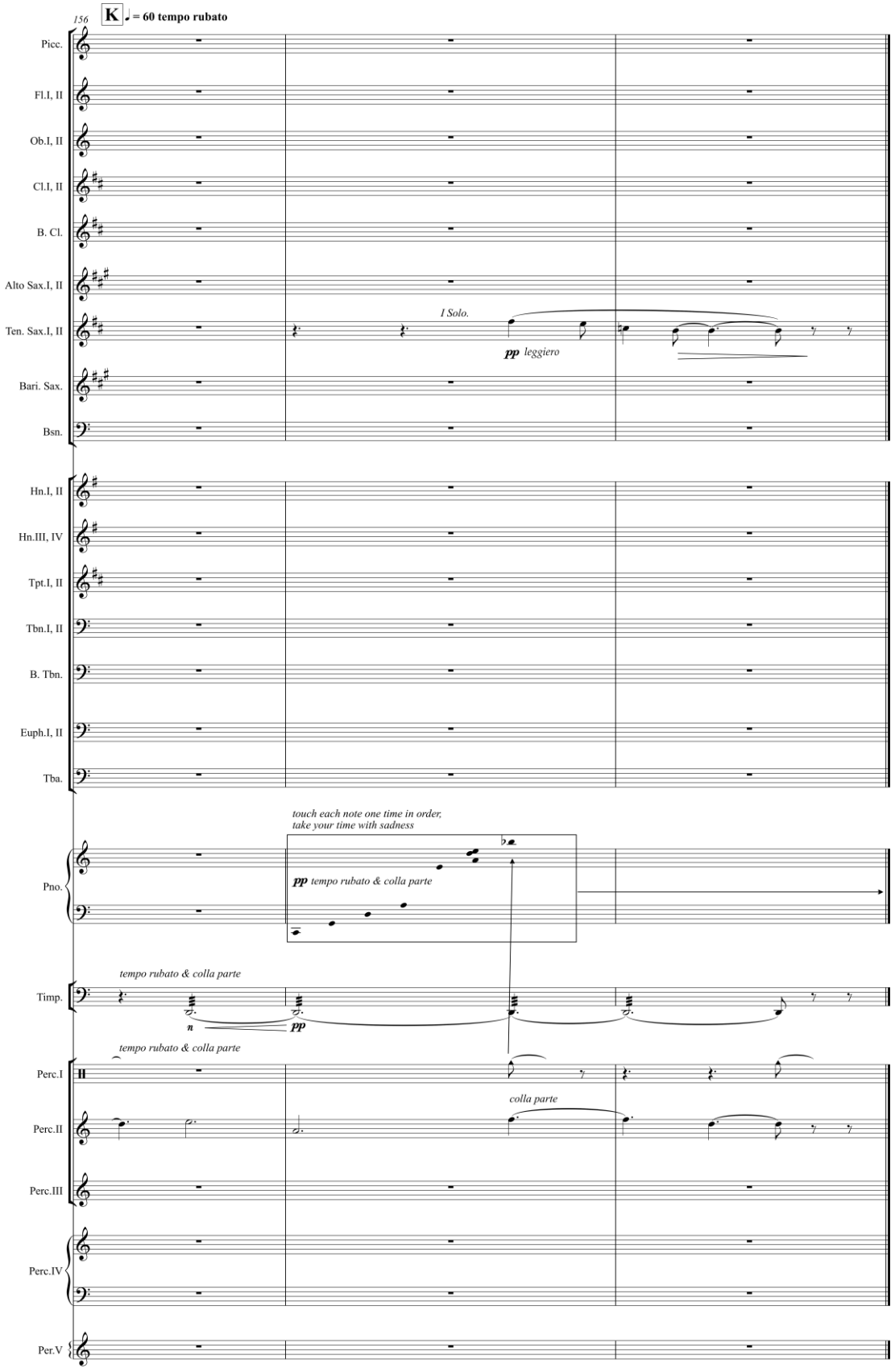

159
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
I.
p
pp
mf
mp

163
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
pp
p
mp
f

L
167
Picc.
Fl.I, II
II.
Ob.I, II
I.
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
a2
Tpt.III, IV
a2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Tub. B.
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

172
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mp
f
mf

177
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
a2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
mf
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

183
M
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
III.
mp
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

187
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

191
N
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Ob.2
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

194
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Ob.2
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
ffp
mp
mf
ff
8va

197
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Ob.2
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mp cresc.

199
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Ob.2
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
ffp
8va
3

202
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Cl.I, II
I.
mp
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

206
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
III.
I.
mf
mp

210
O
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

215
Picc.
Fl.I, II
a2
mp
f
I.
Ob.I, II
mp
f
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
(8)
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

218
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
I.
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
II.
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V


220
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
III.

P
Allegro (♩=120)
222
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
a2
ff
mp
mf
f

226
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mf
f
II.
B.D.

230
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V

234
Q
Picc.
Fl.I, II
Fl.2
Ob.I, II
Cl.I, II
Cl.2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
a2
Cadenza

238
Pno.
mp
ff

243
Pno.
mp
ff
mp

248
Pno.
f
ff
mf

8va
253
Pno.


(8)
256
Pno.
f


259
Pno.
ff
p cresc.
263
Pno.
ff
repeated note sempre p and staccato
267
Pno.
ff
p legato
271
Pno.
275
Pno.
mp

278
Pno.
f
8va
ff

283
Pno.
Timp.
mp
ff
f

288
Pno.
Timp.
mp
f
p
mf

291
Pno.
Timp.
6
ff
fff marcato
mf

295
R
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
a2
mp
fff marcato
sfffz
ff
p
f

301
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
B.D.
a2

305
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
I.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
mf
ff
mp
f

308
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
SN.

312
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
gliss.
mf
ff

315
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt.III, IV
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Perc.V
gliss.
gliss.
a2
Cym.
ff

II. พระมหากรุณาธิคุณ

6
Tempo Rubato ed non misura
Picc.
Fl.I, II
I. solo
p
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
p
Colla Parte
Timp.
p
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

B
Adagio ♩=72
8
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Mute
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

15
C
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
a2
mf
mp
p
r.h.

19
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
mf
p
I. mute
I.

23
D
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
Glock.
mf
mp
p
I.

30
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
I.
p
mp

35
E
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
I.
II.
mp
I. mute
II. mute

39
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
I.
II.
a2.
mp
mf

43
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
I.
mf
SN.

47
F
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
2x Only
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
2x Only
Hn.III, IV
2x Only
Tpt.I, II
Tbn.I, II
I.
2x Only
B.Tbn.
Euph.I, II
I.
2x Only
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

50
1.
2.
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
2x Only
2x Only
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

54
G
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
open
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Sus.
Perc.I
Perc.II
Glock.
Perc.III
Tub. B.
Perc.IV
Per.V

57
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

61
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

64
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
f
mf
ff
mp
3

66
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
a2
Xyl.

69
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
mf
f
mp

71
H
accel.
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
I.
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

75
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

78
Slow Rubato
rit.
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
ff
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
mf
rit.
Timp.
Cym.
Perc.I
f
Perc.II
B.D.
Perc.III
pp
Perc.IV
Per.V

82
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
p
mp
f
pp
sfz

84
I
Adagio ♩ = 50
Tempo Rubato ed non misura
A tempo
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
Solo
Tub. B.
I.
mf
mp
p
pp

88
Tempo Rubato ed non misura
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
A. Sax.I, II
T. Sax.I, II
B. Sax.
Bsn.
p
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B.Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
mp
pp
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

III. ศรัทธาแห่งพระบารมี

6
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
pp
gliss.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

10
Picc.
Fl.I, II
pp
pp
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
pp
pp
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

B
13
Andante (♩=92) a tempo
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
mp leggiero
p leggiero
a2
B.D.
Glock.

17
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
a2
mf
ff
p
mp
f
6

21
C
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
I.
mp
mp leggiero
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

25
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
I.
mp leggiero
p leggiero
mp
mf

29
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
I.
a2
fp
f
mf
ff
ffp

accel.
33
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
Tri.
B.D.
Cym.

37
D
Moderato (♩=104)
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
mf
Timp.
Perc.I
Tri.
mf
Perc.II
Tub.B.
f
mf
Perc.III
Perc.IV
Per.V
f
mp
motor off
mf

41
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
tr
mp
p
sfz sfz sfz

45
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
mp
mf
f
ff
p
tr
cresc.
I.
III.

49
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
B.D.
Tub.B.
Glock.
(tr)
mp
p
sffz

53
E
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
I.
p
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
f
sfffz
8vb
Timp.
f
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

56
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
Cl. 2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
p
mp
I.
sffz
(8)

59
F
(♩=72)
(♩=108)
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
Cl. 2
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
soft mallet
motor on

64
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
I.
3
mf
B. Cl.
3
mf
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
sffz
sffz
sffz
sffz
ff
(8)
Timp.
sf
mf
f
Perc.I
f
Perc.II
Cym.
mf
Perc.III
mf
f
Perc.IV
ff
Per.V
ff

68
G
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Alto Sax. 2
Ten. Sax.I, II
Ten. Sax. 2
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt. 2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
mp
f
sff
2,

71
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt. 2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
mf
f

74
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt. 2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

77
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt. 2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
ff

81
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt. 2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
ff
mp
p
espress.
a2
I.
II.

85
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Ob. 2
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt. 2
Tbn.I, II
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.IV
Per.V
cresc.

87
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Ob. 2
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
III&IV
I&II
Tpt.I, II
Tbn.I, II
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.II
Perc.IV
Per.V
gliss.
cresc.

89
H
Allegro ♩=120
Pno.
ff
sffz
mp
94
marcato
100
f
107
111
pp subito
mf
115

118
I
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
B.D.
Tub.B.
Toms.
Cym.

122
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

126
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
B.D.
Sus.
f
mp
I.

130
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
II.
I.
Tri.
Tub.B.

134
Picc.
Fl.I, II
Fl. 2
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
I.
III.
B.D.
tr
mp
mf
p
f

J
137
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
a2
1.

140
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt. 2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

143
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt. 2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

147
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tpt. 2
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
ff

150
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
a2.
B. Cl.
Alto Sax.I, II
a2
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
a2
Hn.III, IV
a2
Tpt.I, II
a2
Tpt. 2
Tbn.I, II
a2
B. Tbn.
Euph.I, II
a2
a2
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
B.D.
ff
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

153
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
Pno.
Timp.
Perc.I
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V
ff
fff
p
pp
Tri.
Solo.
Glock.

156
K
= 60 tempo rubato
Picc.
Fl.I, II
Ob.I, II
Cl.I, II
B. Cl.
Alto Sax.I, II
Ten. Sax.I, II
I Solo.
pp leggiero
Bari. Sax.
Bsn.
Hn.I, II
Hn.III, IV
Tpt.I, II
Tbn.I, II
B. Tbn.
Euph.I, II
Tba.
touch each note one time in order,
take your time with sadness
Pno.
pp tempo rubato & colla parte
tempo rubato & colla parte
Timp.
n
pp
tempo rubato & colla parte
Perc.I
II
colla parte
Perc.II
Perc.III
Perc.IV
Per.V

บทที่ 5

สรุปและอภิปรายผลบทประพันธ์เพลง

ผลงานการสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์บทประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นบทประพันธ์เพลงที่จัดอยู่ในรูปแบบดนตรีพรรณนามีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติ โดยผู้ประพันธ์เพลงต้องการสื่อถึงพระอัจฉริยภาพ พระมหากรุณาธิคุณและพระเมตตาบารมี ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร อีกทั้งเพื่อเป็นการสรรเสริญและมุ่งหวังให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ สามารถสร้างจินตนาการได้ถึงเรื่องราวและพระมหากรุณาธิคุณต่าง ๆ ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่พระองค์ทรงปฏิบัติและแสดงให้เห็นถึงความห่วงใยที่มีต่อประชาชนชาวไทยทุกคนที่อาศัยอยู่บนพื้นแผ่นดินไทย โดยไม่มีการแบ่งแยกชนชั้นวรรณะ เชื้อชาติและศาสนา ตลอดระยะครองราชย์สมบัติเป็นเวลา 70 ปี ในฐานะองค์พระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นพระประมุขของไทย นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงมุ่งหวังเป็นอย่างยิ่งว่า บทประพันธ์เพลงนี้จะสามารถกระตุ้นและสร้างจินตนาการให้ผู้ฟังเกิดความรักความศรัทธา พร้อมทั้งระลึกถึงพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ได้เป็นอย่างดี

5.1 สรุปบทประพันธ์

เนื่องด้วยบทประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นบทเพลงที่ต้องการสื่อให้ผู้ฟังได้สัมผัสและสามารถจินตนาการถึงพระบารมีและพระมหากรุณาธิคุณต่าง ๆ ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ดังนั้น แต่ละกระบวนของบทประพันธ์เพลงจึงมีเรื่องราวต่าง ๆ แฝงอยู่ภายใต้วัตถุดิบการประพันธ์เพลง รวมถึงจิตนาการความคิดสร้างสรรค์ของตัวผู้ประพันธ์เพลง โดยบทประพันธ์เพลงนี้แบ่งออกเป็นกระบวนต่าง ๆ 3 กระบวน มีความยาวรวมทั้งสิ้นประมาณ 30 นาที โดยแนวคิดและวัตถุดิบ รวมถึงเทคนิคสำคัญต่าง ๆ ที่ใช้สำหรับการประพันธ์เพลงบทนี้ สามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

5.1.1 กระบวนที่ 1 แสงส่องไทย

ตามคติความเชื่อของไทยเชื่อว่าพระมหากษัตริย์เป็นเสมือนสมมติเทพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีความเชื่อว่าพระนารายณ์ได้อวตารหรือแบ่งภาคลงมาเป็นพระมหากษัตริย์เพื่อปราบทุกข์เข็ญ

เปรียบเสมือนเป็น “แสงสว่างไทย” ช่วยชี้นำให้ประเทศผ่านพ้นวิกฤตเคราะห์กรรมหรือเหตุร้ายต่าง ๆ ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้ใช้เทคนิคการคัดทำนอง โดยการนำแนวทำนองจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวทำนองเพลงจาก 8 ห้องแรก มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญ นอกจากแนวทำนองเพลงแล้ว รูปแบบจังหวะและทิศทางการเคลื่อนที่ลงของแนวทำนองจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ก็เป็นประเด็นที่ผู้ประพันธ์ให้ความสนใจจึงได้นำมาใช้เป็นวัตถุดิบเช่นกัน

การแปลงชื่อบุคคลให้เป็นโน้ตเพลงก็เป็นอีกเทคนิคหนึ่งที่ใช้เป็นอย่างมากในบทประพันธ์เพลงนี้ โดยผู้ประพันธ์เพลงได้นำพระนามแรก (Bhumibol) และพระนามหลัง (Adulyadej) ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มาแปลงตัวโน้ตเป็นกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และ กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” จากนั้นผู้ประพันธ์เพลงได้สร้าง “กลุ่มโน้ตพระบารมี” ขึ้นมาอีกหนึ่งกลุ่ม นอกจากนี้ ยังมีวัตถุดิบการประพันธ์เพลงสำคัญอีก 3 วัตถุดิบ คือ 1) ห้วงทำนอง “สู่สวรรคาลัย” ซึ่งได้มาจากการผสมผสานกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” 2) เทคนิคการบรรเลงเลียนแบบการตีลูกฆ้องเป็นขั้นคู่ 8 และ 3) โมทีฟ r ซึ่งนำมาจากโน้ต 4 ตัวแรกของแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้น

5.1.2 กระบวนที่ 2 พระมหากรุณาธิคุณ

ตลอดระยะเวลา 70 ปี ที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงครองราชย์ พระองค์ทรงทุ่มเทพระวรกายและพระสติปัญญาทรงงานหนักเพื่อพสกนิกรชาวไทยมาตลอด ภาพของพระราชาของไทยจึงไม่ใช่ภาพของพระมหากษัตริย์ผู้ทรงใช้ชีวิตโดยคำนึงถึงความสุขสำราญส่วนพระองค์ หากแต่เป็นภาพของ “พระมหากรุณาธิคุณ” ที่พระองค์ทรงงานหนัก โดยไม่คำนึงถึงความเหน็ดเหนื่อย ดังนั้น กระบวนที่ 2 จึงให้ความสำคัญกับเทคนิคการปรับหรือพัฒนาทำนอง ซึ่งดำเนินอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งกระบวน อย่างไรก็ตาม บางช่วงของกระบวนนี้มีลักษณะเป็นแบบการปรับโมทีฟ โดยวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญสำหรับกระบวนนี้นำมาจากแนวทำนอง 8 ห้องแรก ของบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* เช่นกัน นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้แบ่งแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นเป็นโมทีฟทั้งสิ้น 5 โมทีฟ ได้แก่ โมทีฟ v, w, x, y และ z

การนำแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นมาใช้ในกระบวนนี้มีหลายรูปแบบ ด้วยเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงรูปแบบต่าง ๆ อีกทั้งแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นทั้ง 8 ห้อง ก็มิได้ปรากฏอย่างต่อเนื่อง แต่ผู้ประพันธ์เพลงได้นำส่วนย่อยต่าง ๆ ของแนวทำนองไปใช้ในบริเวณต่าง ๆ ของกระบวนนี้ ดังนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจึงแบ่งแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นออกเป็นส่วนย่อย ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ได้แก่ โมทีฟ v, w, x, y, z และทำนอง a, b การนำโมทีฟและทำนองไปใช้นั้น ผู้ประพันธ์เพลงมิได้นำไปใช้อย่างตรงไปตรงมา แต่ได้ปรับแนวทำนอง รวมถึงการตัดทำนองและโมทีฟที่ให้สั้นหรือเล็กลง โดยเฉพาะโมทีฟ y และ z มักใช้เฉพาะโน้ต 4 ตัวหลัง

นอกจากวัตถุดิบการประพันธ์เพลงข้างต้นแล้ว ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างรูปแบบจังหวะของเสียงประสาน โดยมีรูปแบบจังหวะ (โน้ตตัวดำ 3 ตัว ตามด้วยโน้ตตัวขาวอีก 1 ตัว) เล่นสอดแทรกตลอดทั้งกระบวน อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงมิได้กำหนดว่ารูปแบบจังหวะดังกล่าวต้องใช้ทรัยแอดคอร์ด หรือการดำเนินเสียงประสานแบบใดเป็นการเฉพาะ อีกทั้งการนำไปใช้ก็มีการพัฒนาจังหวะเสียงประสานให้แตกต่างออกไปขึ้นอยู่กับบริบทแวดล้อมของบริเวณนั้น ๆ

5.1.3 กระบวนที่ 3 ศรัทธาแห่งพระบารมี

ด้วยพระบารมีแห่งทศพิธราชธรรมในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่แสดงถึงความเป็นองค์พระมหากษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ในฐานะกษัตริย์แห่งกษัตริย์ ได้กลายเป็นสิ่งสำคัญที่ส่งผลให้พสกนิกรชาวไทยเกิดความรักและศรัทธาในพระองค์ท่านเป็นล้นพ้น และด้วย “ศรัทธาแห่งพระบารมี” จึงได้กลายเป็นเครื่องนำทางในการดำรงตนในฐานะพสกนิกรของพระองค์

สำหรับกระบวนนี้ผู้ประพันธ์เพลงนำวัตถุดิบการประพันธ์เพลงมาจากกระบวนที่ 1 จำนวนมาก ได้แก่ ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย (หรือหน่วยย่อยบางส่วน) กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” กลุ่มโน้ตพระบารมี กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” และโมทีฟ r ส่วนแนวคิดที่ใช้เฉพาะสำหรับกระบวนนี้ผู้ประพันธ์เพลงได้นำรหัสตัวเลขจากเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวพันกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลง เช่น ตัวเลขที่เกี่ยวข้องกับวัน เดือน ปี ช่วงเวลา และอื่น ๆ พร้อมกับนำการแปลงตัวอักษรให้เป็นตัวโน้ตมาใช้กับคำว่า “สวรรคต (Dead และ Death)”

นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกอัญเชิญแนวทำนองเพลงบางส่วนจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ตามลำดับที่ของการนิพนธ์ พร้อมทั้งมีคำร้องที่ให้ความหมายตรงตามเจตจำนงของผู้ประพันธ์เพลงจำนวน ทั้งหมด 4 บทเพลง ได้แก่ บทเพลง *แสงเทียน* บทเพลง *ยามเย็น* บทเพลง *ค่ำแล้ว* และบทเพลง *สายลม* มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลง สำหรับแนวทำนองบทเพลงพระราชนิพนธ์ เล่นโดยอัลโตแซกโซโฟนทบด้วยทรัมเป็ตซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงบรรเลง ส่วนแนวเสียงประสานนอกจากใช้เสียงประสานแห่งความตายแล้ว ผู้ประพันธ์เพลงยังได้นำเสียงประสานหรือคอร์ดจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ต้นฉบับมาใช้กับกลุ่มแซกโซโฟน พร้อมทั้งจัดวางแนวเสียงประสาน

เลียนแบบสำนวนดนตรีแจ๊ส ด้วยการใช้เสียงประสานแบบขยายหรือคอร์ดทบพร้อมทั้งใช้รูปแบบเลียนแบบจังหวะสวิง

5.2 อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง *"ด้วยพระบารมี" คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* อยู่บนพื้นฐานของระบบดนตรีอิงกุญแจเสียงใหม่หรือนีโอโทนาลิตี โดยภาพรวมของบทประพันธ์เพลงนี้ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้ให้ความสำคัญกับกับกุญแจเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์แบบดั้งเดิม ส่วนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงที่ปรากฏในบทประพันธ์เพลงนั้น เป็นเพียงเครื่องหมายเฉพาะสำหรับเครื่องดนตรีบางเครื่องที่จำเป็นต้องทดเสียงเท่านั้น แต่มิได้มีความหมายว่าบทเพลงกระบวนนั้นหรือบริเวณนั้น ๆ อยู่ในกุญแจเสียงใดกุญแจเสียงหนึ่งเป็นการเฉพาะ

อย่างไรก็ตาม ช่วงกลางกระบวนที่ 2 ผู้ประพันธ์เพลงใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเป็น 2♭ (B♭ หรือ Gm) ซึ่งอาจทำให้พิจารณาได้ว่าช่วงแรกและช่วงจบอยู่บนกุญแจเสียง C หรือ Am หรือไม่ ตามจริงแล้วเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง 2♭ ดังกล่าวเป็นเพียงเครื่องหมายที่บ่งบอกเพียงว่าโน้ตตัว B และ E ต้องเล่นเป็น B♭ และ E♭ เท่านั้น เนื่องจากบริเวณนั้นมีการใช้โน้ตตัวดังกล่าวเป็นจำนวนมาก และเพื่อความสะดวกในการบันทึกโน้ต ผู้ประพันธ์เพลงจึงนำเครื่องหมายดังกล่าวมาใช้โดยมิได้มีจุดประสงค์ที่จะให้บทเพลงบริเวณนั้นอยู่ในกุญแจเสียง B♭ หรือ Gm แต่อย่างใด

ภาพรวมของบทประพันธ์เพลง *"ด้วยพระบารมี" คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* ใช้วิธีการจัดการกับระดับเสียงแตกต่างไปจากวิธีการหรือแบบแผนดนตรีแบบดั้งเดิม อย่างไรก็ตาม ณ บริเวณหนึ่ง ๆ ของบทเพลงก็ยังคงให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่ง ดังนั้นบทประพันธ์เพลง *"ด้วยพระบารมี" คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* จึงมิได้อยู่บนพื้นฐานของระบบดนตรีอิงกุญแจเสียงแบบเดิม ซึ่งวิบูลย์ ตะกูลฮุ้น (2558: 9) ได้อธิบายเกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้ว่า

> ผู้ประพันธ์เพลงในดนตรีศตวรรษที่ 20 มุ่งให้ความสำคัญกับดนตรีโพสต์โทนัล (Post-Tonal) มากกว่าระบบอิงกุญแจเสียงซึ่งใช้ความสัมพันธ์และหน้าที่ของคอร์ดตามแบบแผนดั้งเดิม ดนตรีโพสต์โทนัลเป็นทางเลือกใหม่สำหรับวิธีการจัดการกับระดับเสียง (Pitch Organization) ... เมื่อพิจารณาแนวทำนองแต่ละแนวที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ทั้งแนวตั้งและแนวนอนอาจไม่พบความสัมพันธ์ที่เป็นไปตามแบบแผน แนวทำนองแต่ละแนวอาจเป็นอิสระต่อกันอย่างมาก ส่งผลให้เกิดรูปแบบหน้าที่ของคอร์ดที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิมเช่นกัน ... ศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch Centricity or Pitch Center) ของดนตรีโพสต์

โทนัลในศตวรรษที่ 20 เป็นโน้ตที่สำคัญที่สุด ณ ช่วงเวลาหรือบริเวณหนึ่ง ๆ ของบทเพลง ... แต่วิธีการจัดการกับศูนย์กลางระดับเสียงนั้นแตกต่างจากดนตรีอิงกุญแจเสียงแบบเดิม คือไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงการอิงกุญแจเสียงที่ได้จากบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์อีกต่อไป

5.2.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง

โครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลงนี้ ยังคงอิงรูปแบบคอนแชร์โตเดี่ยวตามขนบธรรมเนียมปฏิบัติแบบดั้งเดิม โดยโครงสร้างใหญ่ประกอบด้วยกระบวนทั้งหมด 3 กระบวน ในอัตราความเร็วจังหวะแบบเร็ว-ช้า-เร็ว อีกทั้งบทบาทของเปียโนในแต่ละกระบวนก็ยังคงอิงตามขนบธรรมเนียมเดิมเช่นกัน

กระบวนที่ 1 อยู่ในอัตราความเร็วจังหวะแบบเร็ว ภายใต้ภาพรวมที่มีโครงสร้างแบบ A B A' ซึ่งแม้ว่าจะไม่ได้ใช้โครงสร้างแบบโซนาตาตามขนบเดิมก็ตาม แต่เปียโนก็ยังคงมีบทบาทอิงตามรูปแบบเดิม โดยท่อน A บรรเลงด้วยวงดุริยางค์โดยที่มีเปียโนร่วมบรรเลงด้วย จากนั้นตามด้วยเปียโนประชันกับวงดุริยางค์โดยยังคงใช้วัตถุดิบการประพันธ์เพลงเดิมในการบรรเลง เข้าสู่ท่อน B เปียโนมีบทบาทมากขึ้นอีกทั้งยังคงมีการประชันกันกับวงดุริยางค์ ต่อมาท่อน A' ยังคงบรรเลงด้วยวงดุริยางค์โดยมีเปียโนร่วมบรรเลง ซึ่งหลังจากนั้นเปียโนรับหน้าที่บรรเลงเดี่ยวก่อนเข้าสู่ช่วงจบเพลง

กระบวนที่ 2 อัตราความเร็วจังหวะแบบช้า ภายใต้วิธีการประพันธ์เพลงแบบการปรับทำนองอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งกระบวน โดยวิธีการนี้แตกต่างจากขนบเดิมที่มักใช้โครงสร้างแบบสองตอนหรือสามตอน อย่างไรก็ตาม กระบวนที่ 2 นี้ เปียโนไม่มีช่วงของการบรรเลงเดี่ยว แต่จะเป็นการประชันหรือการล้อเลียนกันระหว่างวงดุริยางค์กับเปียโนตลอดทั้งกระบวน ซึ่งประเด็นนี้ยังคงเป็นวิธีการตามแบบธรรมเนียมปฏิบัติดั้งเดิม

กระบวนที่ 3 กลับมาสู่อัตราความเร็วจังหวะแบบเร็ว ภายใต้โครงสร้างแบบ A B ซึ่งแตกต่างจากขนบแบบเดิมที่กระบวนสุดท้ายมักใช้โครงสร้างแบบรอนโด นอกจากนี้ ประเด็นการบรรเลงระหว่างวงดุริยางค์กับเครื่องดนตรีเดี่ยวไม่มีรูปแบบตายตัว แต่สำหรับกระบวนนี้ผู้ประพันธ์เพลงได้ผสมผสานวิธีการแบบกระบวนที่ 1 และ 2 เข้าด้วยกัน โดนเปียโนเล่นประชันหรือล้อเลียนกับวงดุริยางค์ตลอดทั้งกระบวน จากนั้นให้เปียโนรับหน้าที่บรรเลงเดี่ยวก่อนเข้าสู่ช่วงจบเพลงของบทประพันธ์เพลงนี้

สำหรับบทบาทหน้าที่ของเปียโนตลอดทั้งบทประพันธ์เพลงนั้น นอกจากการบรรเลงเดียวแล้ว ยังบางบริเวณมีหน้าที่บรรเลงร่วมกับวงดุริยางค์ บางบริเวณบรรเลงประชันหรือล้อเลียนกับวงดุริยางค์ในช่วงสั้น ๆ ส่วนวัตถุดิบที่ใช้สำหรับการบรรเลงก็เป็นวัตถุเดียวกันกับที่วงดุริยางค์บรรเลง แต่ได้ปรับให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีเปียโน นอกจากนี้ วิธีการหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะสำหรับเปียโนคือการเลียนแบบวิธีการตีของฆ้องที่ใช้การกระโดดขั้นคู่กว้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากที่กล่าวข้างต้นเห็นได้ว่า ภาพรวมของโครงสร้างบทประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี”คอนแชร์โตสำหรับเปียโนกับวงดุริยางค์เครื่องลม ยังคงอิงโครงสร้างตามขนบธรรมเนียมปฏิบัติแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทของการบรรเลงเดี่ยวเปียโน

5.2.2 แนวคิดการประพันธ์เพลง

วัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญมากที่สุดของบทประพันธ์เพลงนี้ คือ แนวทำนองจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ซึ่งตามความเชื่อเกี่ยวกับพระนารายณ์เริ่มเข้ามาตั้งแต่ในสมัยสุโขทัย จวบจนถึงสมัยอยุธยาได้ยกย่องพระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาว่าเป็นดั่ง “พระวิษณุ” หรือ “พระนารายณ์” อวตารมาเป็น “พระราม” กษัตริย์แห่งสูรยวงศ์ผู้ครองเมืองอโยธยา จนกระทั่งมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ทรงสร้างบ้านแปลงเมืองขึ้นใหม่ และยังถือว่าเป็นอาณาจักรที่สืบทอดความเป็นกรุงศรีอยุธยาอย่างชัดเจน เมื่อกรุงรัตนโกสินทร์คือกรุงศรีอยุธยา พระมหากษัตริย์ผู้ปกครองพระนครย่อมได้แก่ พระนารายณ์ ดังนั้น พระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จึงทรงเปรียบเสมือนเป็น “พระนารายณ์อวตาร” ส่วนพระนารายณ์นั้นทรง “ครุฑ” เป็นราชพาหนะ ดังนั้น สัญลักษณ์ “ครุฑ” จึงปรากฏในตราพระราชลัญจกรและในสัญลักษณ์อื่น ๆ เช่น โขนเรือพระที่นั่งต่าง ๆ สืบเนื่องมาจนถึงรัชกาลปัจจุบัน (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 43-44)

การคัดแนวทำนองจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* มาใช้นั้น ผู้ประพันธ์เพลงต้องการใช้แนวทำนองดังกล่าวเพื่อเป็นตัวแทนและสื่อถึงพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช เป็นการเฉพาะ ซึ่งณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552: 118) ได้กล่าวว่า “การคัดทำนอง หมายถึง เทคนิคการประพันธ์เพลงที่นักประพันธ์เพลงเลือกทำนองที่มีอยู่แล้วมาปรากฏในบทเพลง โดยมีจุดประสงค์เพื่อสื่อความหมายพิเศษ” นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงยังได้แบ่งแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปออกเป็นทำนองย่อย a, b และโมทีฟ v, w, x, y, z อีกทั้งพัฒนาเป็นโมทีฟ r เพื่อนำไปใช้ในบริเวณต่าง ๆ ของบทประพันธ์เพลง นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกอัญเชิญแนวทำนองเพลงบางส่วนจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ *แสงเทียน ยามเย็น ค่ำแล้ว* และ *สายลม* อีกทั้งยังได้สร้างโมทีฟ s ซึ่งนำมาจากแนวทำนองบางส่วนของบทเพลง *แสงเทียน*

วัตถุดิบการประพันธ์เพลงตามที่กล่าวข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นแนวทำนองนารายณ์แปลงรูป ทำนองย่อย a, b โมทีฟ r, v, w, x, y และ z ซึ่งถือได้ว่าทั้งหมดนี้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่มาจากแหล่งเดียวกันทั้งสิ้น แต่ได้ถูกนำไปพัฒนาและแปลงรูปเพื่อนำไปใช้ในทุกกระบวนตลอดทั้งบทประพันธ์เพลง ซึ่งวิธีการนำวัตถุดิบการประพันธ์เพลงเดียวกันไปใช้ในกระบวนต่าง ๆ นี้ สอดคล้องกับเทคนิคไซคลิกตามแนวคิดของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2553: 15) ซึ่งได้อธิบายถึงเทคนิคนี้ว่า “เทคนิคไซคลิก หมายถึง การใช้แนวทำนองหลักทำนองเดียวกันในหลายกระบวนของเพลงใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพื่อทำให้บทเพลงทั้งหมดมีเอกภาพ ... เทคนิคไซคลิกมีประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับบทเพลงขนาดใหญ่ เพราะจะทำให้กระบวนต่าง ๆ มีความสัมพันธ์กันอย่างเหนียวแน่น”

นอกจากนี้ วัตถุดิบที่สำคัญอีกวัตถุดิบหนึ่งซึ่งได้มาจากเทคนิคการแปลงตัวอักษรให้เป็นตัวโน้ต ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้นำพระนามแรกและหลังของพระองค์มาสร้างเป็นกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และ กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” จากนั้นสังเคราะห์กลุ่มโน้ตขึ้นใหม่อีกหนึ่งกลุ่มคือ “กลุ่มโน้ตพระบารมี” ซึ่งกลุ่มโน้ตเหล่านี้ถูกเลือกนำไปใช้ในกระบวนต่าง ๆ ตลอดทั้งบทประพันธ์เพลง นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างกลุ่มโน้ตสำหรับใช้ในกระบวนที่ 3 ขึ้นอีกหนึ่งกลุ่ม คือ “กลุ่มโน้ตสวรรคต” เพื่อให้สอดคล้องความหมายกับเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้น

วัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นแนวทำนองนารายณ์แปลงรูป กลุ่มโน้ต ทำนอง a, b และโมทีฟต่าง ๆ ล้วนอยู่บนพื้นฐานกลุ่มโน้ตเพนทาทอนิกทั้งสิ้น ยกเว้นกลุ่มโน้ตภูมิพลและกลุ่มโน้ตพระบารมีที่มีโน้ตตัว B♭ และ B♮ เป็นโน้ตสมาชิกส่วนหนึ่งของกลุ่มร่วมกับโน้ตตัวอื่น นอกจากนี้ โน้ตสมาชิกของแต่ละกลุ่มโน้ตและโมทีฟก็เหมือนกันเกือบทุกตัว ดังนั้น จึงสามารถกล่าวได้ว่ากลุ่มโน้ตเกือบทั้งหมดเป็นกลุ่มโน้ตที่ตั้งอยู่บนโครงสร้างพื้นฐานบันไดเสียงเพนทาทอนิก เพียงแต่ให้ความสำคัญกับโน้ตเริ่มต้นของแต่กลุ่มโน้ตต่างกัน แม้ว่าบางกลุ่มโน้ตและบางโมทีฟมีโน้ตไม่ครบ 5 ตัวก็ตาม แต่ยังสามารถพิจารณาได้ว่าโน้ตสมาชิกเหล่านั้นเป็นส่วนหนึ่งหรืออยู่บนโครงสร้างพื้นฐานบันไดเสียงเพนทาทอนิก

โดยประเด็นโครงสร้างพื้นฐานบันไดเสียงเพนทาทอนิกและการนำไปใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้สอดคล้องกับวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2561: 131-132) ซึ่งให้ความเห็นว่า “บันไดเสียงเพนทาทอนิก ... ไม่มีขั้นคู่ครึ่งเสียง (Anhemitonic) และไม่มีขั้นคู่ทรัยโทน ... สามารถแปลงรูปได้อีก 5 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบยังคงใช้กลุ่มโน้ตตัวเดิมทั้งหมด เพียงแต่เปลี่ยนโน้ตตัวเริ่มต้นบันไดเสียงเท่านั้น การแปลงรูปบันไดเสียงเพนทาทอนิกลักษณะนี้ เกิดจาการที่นักประพันธ์เพลงต้องการให้โน้ตตัวอื่นภายในกลุ่มโน้ตเดิมทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางเสียงให้แก่บทเพลงหรือบริเวณหนึ่งของบทเพลง”

ส่วนประเด็นเสียงประสานที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้ ส่วนใหญ่ได้มาจากการเรียงซ้อนของโน้ตสมาชิกที่อยู่ภายในกลุ่มโน้ต อีกทั้งมีองค์ประกอบขั้นคู่ตามที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการและเหมาะสมกับบริบทของบทเพลง ณ บริเวณนั้น โดยเสียงประสานส่วนใหญ่ที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้จะมีองค์ประกอบการเรียงซ้อนของขั้นคู่ 4-5 และขั้นคู่ 2 โดยการสร้างเสียงประสานที่ใช้สำหรับบทประพันธ์เพลงนี้ เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับงานวิจัยของวีรชาติ เปรมานนท์ (2352: 5-8) ซึ่งสรุปสาระสำคัญได้ว่า เสียงประสานของดนตรีไทยและดนตรีตะวันออกมีโครงสร้างที่เป็นลักษณะพื้นฐานด้วยการประสานขั้นคู่ 5 และ 8 ส่วนลักษณะเชิงซ้อนพื้นฐานเป็นขั้นคู่ 5, 8 และ 4 และลักษณะเชิงซ้อนเป็นขั้นคู่ 5, 4 ซ้อนกันทำให้เกิดขั้นคู่ 2, 3 และ 6 อีกทั้งโครงสร้างบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 5 เสียงไทยนั้น สามารถประสานกลมกลืนตัวเองได้ทุกเสียง ซึ่งการนำเสียงประสานเหล่านี้ไปใช้

กับทำนองเพลงไทย สามารถทำให้เกิดความชัดเจนและให้ความรู้สึกในการฟังที่เป็นสำเนียงตะวันออกหรือไทยเพิ่มขึ้น แม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลในรูปแบบวงชนิดใดก็ตาม

นอกจากเสียงประสานเรียงซ้อนตามที่ได้กล่าวข้างต้น ผู้ประพันธ์เพลงยังเลือกใช้ทรัยแอดคอร์ด หรือเสียงประสานที่เกิดขึ้นจากทั้งแนวตั้งและ/หรือแนวนอนที่อยู่ภายใต้วิธีการแบบดั้งเดิม อย่างไรก็ตาม การใช้เสียงประสานต่าง ๆ นั้น ผู้ประพันธ์เพลงคำนึงเฉพาะมิติของเสียงกลมกลืนและการเกลาของเสียงกระด้าง โดยไม่ได้ให้ความสำคัญต่อความสัมพันธ์ระหว่างทรัยแอดหรือคอร์ดเหล่านั้นในมิติของการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม

สำหรับประเด็นศูนย์กลางเสียงที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้ แตกต่างไปจากวิธีการแบบดั้งเดิมที่อยู่ภายใต้ระบบโทนาลิตี ดังนั้น การได้มาของศูนย์กลางเสียงของบทประพันธ์เพลงนี้มาจากหลากหลาย โดยผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้โน้ตตัว A เป็นโน้ตหลักหรือโน้ตสำคัญเปรียบเสมือนเป็นศูนย์กลางเสียงของบทประพันธ์เพลงนี้ ซึ่งโน้ตตัว A เป็นโน้ตร่วมที่เป็นโน้ตสมาชิกของกลุ่มโน้ตสำคัญ ได้แก่ กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” และกลุ่มโน้ตสวรรคต อีกทั้งยังเป็นโน้ตที่ใช้แทนตัวอักษรตัวแรกของพระนามหลังอีกด้วย แม้ว่าโน้ตตัว B♭ จะเป็นโน้ตที่ได้จากตัวอักษรแรกของพระนามแรก แต่ในบทประพันธ์เพลงนี้ให้ความสำคัญกับกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และกลุ่มโน้ตพระบารมีมาก ซึ่งกลุ่มโน้ตทั้งสองมีโน้ตตัว B♮ เป็นโน้ตสมาชิกภายในกลุ่มอยู่ด้วย อีกทั้งในหลายบริเวณของบทเพลงนี้มีการใช้โน้ตตัว B♭ และ B♮ ในเวลากัน ซึ่งจะทำให้เกิดขั้นคู่กระด้าง (A1) ที่ให้ความรู้สึกถึงเสียงที่ไม่นิ่งต้องการเคลื่อนที่หรือเกลาไปยังโน้ตตัวอื่น

ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์เพลงจึงเลือกให้ความสำคัญกับโน้ตตัว A มากที่สุด โดยวิธีการการได้มาของโน้ตสำคัญนี้ไม่ได้เป็นไปตามวิธีการแบบขนบธรรมเนียมเดิม ซึ่งดนตรีระบบนีโอโทนาลิตีให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่งด้วยวิธีการที่แตกต่างออกไป ตามที่ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552: 79) ได้กล่าวว่า “สำหรับดนตรีนีโอโทนาลิตี การกำหนดศูนย์กลางเสียงกระทำได้หลายวิธี แล้วแต่เทคนิคของนักประพันธ์เพลงที่พยายามจะให้ผู้ฟังรู้สึกถึงศูนย์กลางเสียงโดยไม่ใช้ความสัมพันธ์แบบเดิม คือ โทนิก-โดมินันท์-โทนิก ... ศูนย์กลางเสียงถูกกำหนดโดยใช้การซ้ำหรือเน้นด้วยโน้ตเพเดิล ออสตินาโต หรือแม้กระทั่งการใช้เซตของขั้นระดับเสียงเฉพาะ”

5.3 ข้อเสนอแนะ

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นบทประพันธ์เพลงประเภทคอนแชร์โต โดยมีกำหนดนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณชนในวันที่ 28 เมษายน พ.ศ. 2563 แต่เนื่องด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของไวรัสโควิด-19 มีความรุนแรงเป็นอย่างมาก นอกจากไม่สามารถทำการแสดงสดได้แล้ว ยังส่งผลถึงแผนงานการฝึกซ้อม

ของวงดนตรีก็ไม่สามารถที่จะฝึกซ้อมบทเพลงร่วมกันได้ ทำให้การแสดงได้ถูกยกเลิกไปในที่สุด ผู้วิจัยได้ปรึกษาขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อหาวิธีการในการแก้ไขปัญหาดังกล่าว จึงได้ข้อสรุปวิธีการเผยแพร่ผลงานโดยใช้วิธีการเผยแพร่ทางสื่อออนไลน์ ซึ่งจำเป็นต้องใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยในการผลิตผลงานเพลง จึงเป็นที่มาของการแก้ไขปัญหาและต้องเตรียมการในการจัดทำบทประพันธ์เพลงโดยใช้เสียงสังเคราะห์แทน ผ่านกระบวนการขั้นตอนต่าง ๆ หลายขั้นตอน จนสามารถนำไปเผยแพร่ผ่านช่องทางยูทูบ (YouTube)

เริ่มจากเมื่อผู้วิจัยประพันธ์บทเพลงโดยทำเป็นสกอร์โน้ตในโปรแกรมพิมพ์โน้ตซีบีเรียส (Sibelius) และใช้โปรแกรมเสียงสังเคราะห์ได้แก่ โปรแกรมโน้ตเพอร์ฟอร์เมอร์ (Note Performer) เพื่อช่วยในการพัฒนาคุณภาพเสียงของกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง แต่เนื่องจากโปรแกรมโน้ตเพอร์ฟอร์เมอร์ ได้ให้คุณสมบัติของเสียงเครื่องลมไม้ และเครื่องลมทองเหลืองได้สมจริง แต่สำหรับเปียโนและกลุ่มเครื่องกระทบผู้วิจัยได้นำโปรแกรมเสียงสังเคราะห์ชนิดอื่น ซึ่งให้คุณสมบัติที่ใกล้เคียงเสียงเปียโนและกลุ่มเครื่องกระทบได้ดีกว่า ผู้วิจัยจึงได้นำเสียงเปียโนมาจากโปรแกรมคีย์สเคพ (Keyscape) ในส่วนของกลุ่มเครื่องกระทบต่าง ๆ ได้นำเสียงจากโปรแกรมคอนแทค (Kontakt) โดยโปรแกรมเสียงทุกชนิดที่กล่าวมาจะถูกเชื่อมเข้าด้วยกันโดยมีโปรแกรมซีบีเรียสเป็นตัวกลาง เมื่อปรับแต่งเสียงได้คุณภาพจนเป็นที่พอใจแล้ว จึงทำการรวมเสียง (มิกซ์ดาวน์-Mixdown) ด้วยโปรแกรมลอจิก (Logic) ทำให้บทเพลงมีความไพเราะสมจริงใกล้เคียงกับวงดนตรีบรรเลงสด ต่อจากนั้นผู้วิจัยได้ทำการอัดวีดีโอผ่านโปรแกรม โอ บี เอส สตูดิโอ (OBS Studio) สำหรับการอธิบายดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง *“ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม* และในขั้นตอนสุดท้ายผู้วิจัยใช้โปรแกรมดาวินชี รีซอลว (Davinci Resolve) สำหรับการตัดต่อวีดีโอในการรวมภาพและเสียงเข้าด้วยกัน จนเป็นไฟล์ที่สมบูรณ์สามารถนำไปเผยแพร่ในวันที่ 25 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 โดยเผยแพร่ผ่านช่องทางยูทูบ

จากปัญหาและแนวทางแก้ไขดังกล่าว บทประพันธ์เพลงต่าง ๆ จากความคิดของผู้ประพันธ์เพลงนำออกมาเป็นตัวโน้ต แต่การที่จะทำให้เกิดสุนทรียต่อผู้รับชมจำเป็นต้องผ่านการสื่อสารออกมาเป็นรูปแบบของเสียง เนื่องจากสถานการณ์ดังกล่าวไม่สามารถทำให้เผยแพร่งานบทประพันธ์เพลงได้ตามปกติ จึงจำเป็นต้องหาวิธีในการเผยแพร่อื่น ดังนั้นแนวทางที่ผู้วิจัยได้นำเสนอจึงเป็นแนวทางหนึ่งที่ผู้สนใจงานด้านนี้สามารถนำใช้เป็นแนวทางในการเผยแพร่ผลงานบทประพันธ์เพลงได้ต่อไป

บรรณานุกรม

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง. (2562). *วิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น* : กรณีศึกษาพันโทเสนาะ หลวงสุนทร. Varidian E- Journal, 12 (4), 40-51. สืบค้นจาก https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/153626

ชัยมงคล วิริยะสัจจาภรณ์ และวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2562). *การวิเคราะห์การเปลี่ยนรูปแนวทำนองหลักและหน่วยย่อยของแนวทำนองหลัก ในบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 2 "กลี-สแกร์ตซี" ประพันธ์โดย ทฤษฎี ณ พัทลุง*. ในการประชุมนำเสนอผลงานวิจัยบัณฑิตศึกษาระดับชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ครั้งที่ 12 (224-235). อุดรธานี.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557***).*** *สารานุกรมเพลงไทย.* นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

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

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2553). *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์: บทประพันธ์ที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2558). *เปียโนคอนแชร์โตแห่งกรุงสยาม*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ที เอส บี โปรดักส์.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *ทฤษฎีดนตรี* ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ปัญญา วิจินธนสาร และเกวลี แพ่งต่าย. (2552). *ภาพจิตรกรรมฝีพระหัตถ์ รัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยเขษม.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). *ดนตรีในศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2561). *ทฤษฎีดนตรีตะวันตก.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีรชาติ เปรมานนท์. (2532). *รายงานการวิจัยเรื่อง ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ. 2520-2530.* ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รัชกาลที่ 9 พระบิดาแห่งศาสตร์ทั้ง 9 (5 ธันวาคม 2562). กรุงเทพธุรกิจออนไลน์. สืบค้นจาก https://www.bangkokbiznews.com/news/detail/857176

ศานติ ภักดีคำ. (2556). *ครุฑ เทพพาหนะสัญลักษณ์แห่งพระนารายณ์.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

อรวรรณ ขมวัฒนา. (2530). *รำไทยในศตวรรษที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Keller, James M. (2018). *Prokofiev: Piano Concerto No. 3*. Retrieved from https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/P/Prokofiev-Piano-Concerto-No-3

Kubik, Suzana. (2018). Maurice Ravel's Concerto for the left hand. Retrieved from https://www.francemusique.fr/en/maurice-ravel-s-concerto-left-hand-15732

Lee, Douglas. (2002*). Master Works of 20th–Century Music*. New York: Routledge.

Prangcharoen, Narong. (2016*). Luminary Concerto for Piano and Orchestra.* Malvern, PA: Theodore Presser Company.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 1 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์

ภาพที่ 2 สูจิบัตร (หน้าปก)

ภาพที่ 3 สูจิบัตร (ปกใน)

บทนำ

ผลงานสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์บทประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม เป็นผลงานที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ประพันธ์ขึ้น เพื่อต้องการสรรเสริญพระบารมีและระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณต่าง ๆ ต่อพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ที่พระองค์ทรงปฏิบัติและแสดงให้เห็นถึงความห่วงใยที่มีต่อประชาชนทุกคนที่อาศัยอยู่บนพื้นแผ่นดินไทย โดยไม่มีการแบ่งแยกชนชั้น เชื้อชาติ และศาสนา รวมถึงผู้ประพันธ์เพลงมีความมุ่งหวังที่จะให้ผู้ฟังสามารถรับรู้และสร้างจินตนาการได้ถึงพระราช จริยวัตร พระอัจฉริยภาพ พระมหากรุณาธิคุณ และพระเมตตาบารมีของพระองค์อันหาที่สุดมิได้ อีกทั้งเพื่อส่งเสริมให้ผู้ฟังเกิดความรัก ความศรัทธา และยังคงรำลึกถึงพระบูรพมหากษัตริย์แห่งแผ่นดินไทยพระนาม “พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบศรรามาธิบดี จักรีนฤบดินทร สยามินทราธิราช บรมนาถบพิตร”

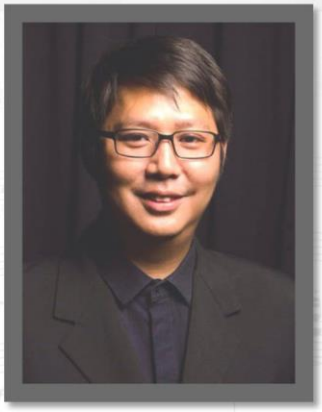
บทประพันธ์เพลงนี้แบ่งออกเป็นกระบวนต่าง ๆ 3 กระบวน ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้เทคนิคการคัดทำนอง โดยการนำแนวทำนองจากบทเพลงไทยเดิม นารายณ์แปลงรูปสองชั้น ทางฆ้องวงใหญ่ มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญ ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลโดยนำพระนามแรก (Bhumibol) และพระนามหลัง (Adulyadej) ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช มาแปลงตัวโน้ตเป็น กลุ่มโน้ตพระนามแรก “ภูมิพล” และ กลุ่มโน้ตพระนามหลัง “อดุลยเดช” จากนั้นได้สังเคราะห์และสร้าง“กลุ่มโน้ตพระบารมี” ขึ้นมาอีกหนึ่งกลุ่ม และนำไปใช้ในกระบวนต่าง ๆ ตลอดทั้งบทประพันธ์เพลง ในส่วนกระบวนที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้อัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ แสงเทียน ยามเย็น ค่ำแล้ว และสายลม รวมถึงมีการสร้างกลุ่มโน้ตเพิ่มอีกหนึ่งกลุ่ม คือ “กลุ่มโน้ตสวรรคต” เพื่อให้สอดคล้องความหมายกับเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้น และใช้ทฤษฎีทางด้านดนตรีตะวันตกต่าง ๆ มาใช้สำหรับการประพันธ์ เช่น แนวคิดการใช้หน่วยทำนองเพลงไทย แนวคิดการคัดทำนองเพลงไทย เทคนิคไซคลิก การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานด้วยวิธีการของดนตรีตะวันตก เป็นต้น

ผู้ประพันธ์มีความมุ่งหวังว่าผลงานชิ้นนี้จะเป็นประโยชน์ในทางวิชาการดนตรีในแง่ของการศึกษาวิถีการประพันธ์เพลง หรือเป็นการแลกเปลี่ยนแนวคิดต่าง ๆ ทางด้านการประพันธ์เพลงที่ผู้ศึกษาสามารถนำไปปรับใช้หรือนำไปเป็นแนวทางเพื่อสร้างสรรค์งานใหม่

จักรี กิจประเสริฐ

ภาพที่ 4 สูจิบัตร (หน้าที่ 1)

ประวัติผู้ประพันธ์



จักรี กิจประเสริฐ เกิดเมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ.2518 เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกกับบิดาคือ พ.ท.อำพัน กิจประเสริฐ ที่เป็นนักไวโอลินประจำกองดุริยางค์ทหารบกปี พ.ศ.2528 หลังจากนั้นได้เปลี่ยนมาเรียนเครื่องมือเปียโนกับนักเปียโนประจำวงดุริยางค์ทหารบก พ.ศ.2530 หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2533 ได้ศึกษาเปียโนกับอาจารย์นลินี ธรรมบุตร ปี พ.ศ. 2536 ได้เข้าศึกษาต่อที่คณะศึกษาศาสตร์ ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ (สากล) ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ โดยศึกษาเปียโนกับอาจารย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ, อาจารย์ Dr.Kit Young ตามลำดับ หลังจากจบการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา ในปี พ.ศ.2541 ได้ศึกษาด้านเปียโนกับ อาจารย์ Eric Rosser และอาจารย์ Dr. Bennett lerner และได้ศึกษาด้านการประพันธ์เพลงกับศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ปี พ.ศ.2544 เข้าศึกษาต่อในระดับมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ วิชาเอกการประพันธ์เพลงตะวันตก ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยได้ศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงกับศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

หลังจากจบการศึกษา ได้เข้าทำงานที่มหาวิทยาลัยบูรพาในตำแหน่งอาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาดนตรีปัจจุบัน จักรีกำลังศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต วิชาเอกการประพันธ์เพลงที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในด้านการทำงาน ปัจจุบันจักรีดำรงตำแหน่งผู้ช่วยคณบดีฝ่ายพัฒนานิสิตและวิชาชีพ และเป็นอาจารย์ประจำสาขาดนตรีสากล คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ภาพที่ 5 สูจิบัตร (หน้าที่ 2)

ความหมายของบทประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวน (Movement)

บทประพันธ์เพลงนี้ผู้ประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม ได้กำหนดให้แบ่งออกเป็นกระบวนต่าง ๆ ทั้งสิ้น 3 กระบวน ซึ่งแต่ละกระบวนจะสื่อถึงเรื่องราวภายใต้บริบทที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ผู้ประพันธ์เพลงมีเจตนาที่จะแฝงความหมายต่าง ๆ เพื่อเป็นการสำนึกพระมหากรุณาธิคุณและแสดงถึงความรัก ความศรัทธาที่มีต่อองค์พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ในแต่ละกระบวนดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 แสงส่องไทย

ตามคติความเชื่อของไทยเชื่อว่าพระมหากษัตริย์เป็นเสมือนสมมุติเทพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีความเชื่อว่าพระนารายณ์ได้อวตารหรือแบ่งภาคลงมาเป็นพระมหากษัตริย์เพื่อปราบทุกข์เข็ญ บำรุงสุขให้แก่ประชาชนชาวไทยและประเทศไทยให้อยู่อย่างวัฒนาสถาพร ยิ่งด้วยพระราชจริยวัตรพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ด้วยแล้ว ยิ่งทำให้คนไทยเชื่อและศรัทธาอย่างเต็มหัวใจ ว่าพระองค์คือผู้ที่เบื้องบนประทานลงมาเพื่อเป็น แสงส่องนำทางให้ประชาชนชาวไทยและประเทศไทยให้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข ไม่ว่าจะเกิดเหตุการณ์ใด ๆ ขึ้น ด้วยพระบารมีแห่งพระองค์ท่านก็เปรียบเสมือนเป็น “แสงส่องไทย” ที่จะช่วยชี้ส่องนำให้ประเทศผ่านพ้นวิกฤตเคราะห์กรรมหรือเหตุร้ายต่าง ๆ ไปได้ด้วยดีในทุกครั้ง

กระบวนที่ 2 พระมหากรุณาธิคุณ

ตลอดระยะเวลา 70 ปี ที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทรงครองราชย์ในฐานะองค์พระประมุขของไทย พระองค์ทรงทุ่มเทพระวรกายและพระสติปัญญาทรงงานหนักเพื่อพสกนิกรชาวไทยมาตลอด ดังจะเห็นได้จากพระราชกรณียกิจน้อยใหญ่จากพระราชดำริ ที่ทรงผลักดันให้เกิดขึ้นและสืบทอดอย่างต่อเนื่อง เพียงเพื่อหวังให้พสกนิกรของพระองค์ได้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข ภาพของพระราชาของไทยจึงไม่ใช่ภาพของพระมหากษัตริย์ผู้ทรงใช้ชีวิตโดยคำนึงถึงความสุขสำราญส่วนพระองค์ หากแต่เป็นภาพของ “พระมหากรุณาธิคุณ” ที่พระองค์ทรงงานหนัก โดยไม่คำนึงถึงความเหน็ดเหนื่อย พระเสโทที่หลั่งไหลจากพระองค์ท่านเปรียบเสมือนน้ำทิพย์ที่หลั่งรดบนผืนแผ่นดินไทยที่แห้งผากให้กลับฟื้นอุดมสมบูรณ์อีกครั้ง

ภาพที่ 6 สูจิบัตร (หน้าที่ 3)

ความหมายของบทประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวน (Movement) (ต่อ)

กระบวนที่ 3 ศรัทธาแห่งพระบารมี

ด้วยพระบารมีแห่งทศพิธราชธรรมในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ที่แสดงถึงความเป็นองค์พระมหากษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ในฐานะกษัตริย์แห่งกษัตริย์ ได้กลายเป็นสิ่งสำคัญที่ส่งผลให้พสกนิกรชาวไทยเกิดความรักและศรัทธาในพระองค์ท่านเป็นล้นพ้น และด้วย “ศรัทธาแห่งพระบารมี” จึงได้กลายเป็นเครื่องนำทางในการดำรงตนในฐานะพสกนิกรที่ดี เพื่อเป็นเครื่องตอบแทนที่พระองค์ทรงรักและเมตตาแก่ปวงชนชาวไทยเสมอมา ภาพของปวงชนชาวไทยที่พร้อมใจกันออกออกมาแสดงพลังแห่งความรักในองค์พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ในงานฉลองครบรอบสิริราชสมบัติ 60 ปี เมื่อปี พ.ศ. 2549 นับล้านคนที่หน้าพระที่นั่งอนันตสมาคม และสถานที่สำคัญต่าง ๆ ทั่วประเทศ กลายเป็นภาพที่สร้างความประทับใจไปยังประชาคมโลก ที่แสดงถึงความศรัทธาที่คนไทยมีต่อองค์พระมหากษัตริย์ด้วยหัวใจบริสุทธิ์

ในที่สุดเมื่อกาลเวลาผ่านไปกระทั่งถึงวันศุกร์ที่ 13 เดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 ได้เกิดเหตุการณ์ที่ทำให้ประชาชนชาวไทยทั้งประเทศรู้สึกโศกเศร้าและเสียใจเป็นอย่างยิ่ง เมื่อพระมหากษัตริย์อันทรงเป็นเป็นที่รักยิ่งได้เสด็จสู่สวรรคต จึงทำให้ประชามคมโลกได้เห็นถึงความรักและความ “ศรัทธาแห่งพระบารมี” ของประชาชนชาวไทย ที่มีต่อพระองค์

หน้าที่ 4

ภาพที่ 7 สูจิบัตร (หน้าที่ 4)

ภาพที่ 8 สูจิบัตร (หน้าที่ 5)

ภาพที่ 9 สูจิบัตร (ปกหลัง)

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	จักรี กิจประเสริฐ
วัน เดือน ปี เกิด	6 เมษายน 2518
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	2540 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ การศึกษาบัณฑิต (เกียรตินิยม อันดับ 2) สาขาดุริยางคศาสตร์ (สากล), 2547 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (การประพันธ์เพลง)
ที่อยู่ปัจจุบัน	99/82 หมู่บ้านเบญญาภา ซอย 8 หมู่ 5 ถนนมิตรสัมพันธ์ ตำบลบ้านปึก อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี 20130

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University