ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี

นายศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: THE BLESSED UNIVERSE OF TRAIBHUMIKATHA FOR ELECTONE AND WIND SYMPHONY

Mr. Sukthawee Jitpaisanwattana

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิ กถา สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี
โดย	นายศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

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

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี. (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: THE BLESSED UNIVERSE OF TRAIBHUMIKATHA FOR ELECTONE AND WIND SYMPHONY) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงมีจุดประสงค์เพื่อสร้างสรรค์นวตกรรมการประพันธ์เพลง และสร้างบริบททางดนตรีแนวใหม่ สำหรับวงวินด์ซิมโฟนี ร่วมกับเครื่องยามาฮ่าอิเลคโทนรุ่น สเตเจีย *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง "มงคลจักรวาลแห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี"* ได้เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับภพภูมิ ถิ่นที่อยู่ที่เกิดขึ้นและดับไปในสามโลก ได้แก่ (1) กามภูมิ (2) รูปภูมิ และ (3) อรูปภูมิ ซึ่งจะถ่ายทอดเรื่องราวตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ อีกทั้งยังมีการใช้แนวทำนองพื้นบ้านมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลงในกระบวนที่ 3 ตลอดความยาว 34 นาทีของบทประพันธ์นี้ประกอบด้วย 4 กระบวน ได้แก่ (1) อบายภูมิ4 (2) อรูปภูมิ4 (3) ฉกามาพจร6 และ (4) มนุษยภูมิ4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986838035 : MAJOR COMMON

KEYWORD: Traibhumikatha, Electone, Wind Symphony

Sukthawee Jitpaisanwattana : DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: THE BLESSED UNIVERSE OF TRAIBHUMIKATHA FOR ELECTONE AND WIND SYMPHONY. Advisor: Prof. Weerachat Premananda, D.Mus.

The creative researched composition has an intension to explore a musical context of the newly innovative written composition for Wind Sympony and Yamaha Electone Stagea. The Doctoral Music Composition *"THE BLESSED UNIVERSE OF TRAIBHUMIKATHA FOR ELECTONE AND WIND SYMPHONY"* The Program music expressed the Buddhism's belief of the universe's 3 worlds (1) the sensual world (Kama Bhumi) (2) the from world (Rupa Bhumi) (3) the formless world (Arupa Bhumi) to convey the story according to the composer's imagination. Moreover, there are also two folk songs which used as the main theme in 3rd movement. The piece's duration is 34 minutes consisted into 4 unique movements which are (1) 4 Inferno World (2) 4 Ethereal World (3) 6 Elysium's World (4) 4 Mankind's World.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

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

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

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มงคลจักรวาลแห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี เป็นงานสร้างสรรค์ที่ได้รับคำแนะนำ และความอนุเคราะห์ รวมถึงความช่วยเหลือจากบุคคลและหน่วยงานต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงขอกราบขอบพระคุณมา ณ ที่นี้ด้วย

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก เป็นครูผู้ซึ่งประสิทธิ์ประสาทวิชาการดนตรี และคอยชี้นำแนวทางให้เกิดประโยชน์ต่อตัวผู้วิจัยโดยตรง แรงบันดาลใจทั้งหลายที่ได้ทำงานวิจัยเล่มนี้จะเกิดขึ้นไม่ได้หากไม่มีแรงผลักดันจากอาจารย์ในทุก ๆ ด้าน รวมไปถึงการทบทวนวรรณกรรมที่ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงประวัติ ข้อมูลที่ลึกซึ้ง จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นการทบทวนวรรณกรรมที่ดีที่สุดเท่าที่ผู้วิจัยเคยทำมา อีกทั้งยังจุดประกายความคิดในด้านการประพันธ์เพลงให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่ จนกลายเป็นอัตลักษณ์ของผู้วิจัยเอง ในขบวนการทำงานทุกขั้นตอนของการทำวิจัยชิ้นนี้เป็นผลงานที่ผ่านการปรึกษาอาจารย์อย่างใกล้ชิดซึ่งทำให้เกิดประโยชน์อย่างสูง มากไปกว่านี้คือการแก้ไขบทประพันธ์ และคำแนะนำที่ผู้วิจัยคิดว่าไม่สามารถหาได้จากที่อื่นได้อีก

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ผู้ซึ่งเป็นอาจารย์ที่คอยสนับสนุนผลงาน และกล่าวถึงผลงานการประพันธ์ของผู้วิจัยว่า "ได้รับการพัฒนาขึ้นมากเมื่อเปรียบเทียบกับสมัยเรียนปริญญาโท" จุดนี้เองทำให้ผู้วิจัยมีความมั่นใจ และเป็นกำลังใจอย่างมากในการพัฒนาตนเองให้สร้างสรรค์ผลงานต่อไป

กราบขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง ประธานกรรมการ และรองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ กรรมการ ผู้ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในความสำเร็จทางด้านงานเขียนของผู้วิจัยให้เกิดการพัฒนางานเขียนให้สมบูรณ์แบบมากที่สุด

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ที่ได้แนะนำในเรื่องวิธีการเขียนอ้างอิง และบรรณานุกรม การทำงานวิจัยทั้งหลายถ้าแหล่งอ้างอิงไม่ชัดเจนจะทำให้ผู้ที่สนใจงานวิจัยเกิดความไม่ชัดเจน สับสน และทำให้ค้นคว้าต่อเนื่องได้ยาก ประเด็นนี้จึงเป็นประเด็นสำคัญอีกส่วนหนึ่งต่องานวิจัยชิ้นนี้ อาจารย์เป็นบุคคลที่เห็นจุดอ่อนทางด้านการเขียนอ้างอิงทำให้ผู้วิจัยได้รับความชัดเจนในการเขียนอ้างอิงมากขึ้น ถ้าแหล่งอ้างอิงที่หลากหลาย และถูกต้อง จะสามารถทำให้คนรุ่นหลังได้ศึกษางาน และพัฒนาผลงานได้อย่างง่ายดาย

ขอขอบคุณ ดร.ต้นเถา ช่วยประสิทธิ์ ในการเป็นพี่ที่คอยดูแล แนะนำ และให้คำปรึกษาทางด้านดนตรีในทุกด้าน จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นที่ปรึกษาอีกท่านหนึ่งที่คอยช่วยเหลือผู้วิจัยจนทำให้ผลงานนี้สำเร็จลุล่วงไปได้อย่างสวยงาม

ขอบคุณนายเอกรินทร์ โพธิ์คำ เป็นเพื่อนที่คอยรับฟัง และแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ให้กับผู้วิจัย เหมือนเป็นคนที่ชี้ทางในคราวที่ถึงทางตัน ผู้วิจัยมักได้รับคำแนะนำอยู่เสมอ ๆ อีกทั้งยังนำสิ่งใหม่ ๆ ให้ผู้วิจัยได้ลองคิดแม้ว่าจะใช้ประโยชน์ได้บ้างไม่มากก็น้อย จนกระทั่งได้เกิดเป็นผลงานที่แปลกใหม่ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้การสนับสนุนแรงกายที่คอยช่วยเหลืออยู่ตลอดอีกด้วย

ขอบคุณนายธนัช ชววิสุทธิกูล ที่เป็นผู้ทรงอิทธิพลทางด้านดนตรีในการรวบรวมผู้คนจากหลากหลายแห่งให้เกิดเป็นวงดนตรี ที่สามารถแสดงผลงานสร้างสรรค์นี้ การรวบรวมคนเก่งจากหลากหลายแห่งเป็นเรื่องที่ยาก แต่บุคคลผู้นี้มีความสามารถอย่างยิ่งในการเฟ้นหานักดนตรีเพื่อช่วยเหลือผู้วิจัยให้มีผลงานแสดงสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี และอีกท่านคือ นางสาวอนันตยา รอดเทียน เป็นน้องที่มีส่วนร่วมในงานวิจัยในครั้งนี้ต่อการแสดงผลงานสร้างสรรค์ การแสดงอิเลคโทนนั้นต้องอาศัยประสบการณ์เป็นอย่างยิ่ง แต่ด้วยความสามารถที่มีหลากหลายจึงช่วยผู้วิจัยไว้ในหลายด้าน อีกทั้งเพื่อน ๆ ศิลปกรรมศาสตร์ ดนตรีตะวันตก รุ่น 9 ที่มีทั้งหมด 15 คน เป็นกลุ่มคนที่เหนียวแน่น และคอยผลักดันกันและกัน ประคับประคองกันไปตลอด และทำให้ทุกท่านถึงฝั่งฝันกันถ้วนหน้า

สุดท้ายนี้กราบขอบพระคุณ ครอบครัวของผู้วิจัย พ่อ และแม่ที่อบอุ่น ที่คอยสนับสนุนในทุก ๆ ด้าน จนกระทั่งทำให้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานสำเร็จลุล่วงจนเกิดเป็นผลงานที่ผู้วิจัยหวังว่า งานนี้คงได้เป็นส่วนหนึ่งของการต่อยอดงานวิจัยให้กับคนรุ่นหลังต่อไป และขอบคุณภรรยาอันเป็นที่รักที่เข้าใจผู้วิจัยว่าการทำงานมักเกิดความเหนื่อยล้า ท้อแท้ ซึ่งก็เชื่อว่าก็น่าจะมีลักษณะเดียวกันเนื่องด้วยการเป็นแพทย์เฉพาะทางต่อยอดก็ไม่ได้เป็นเรื่องง่ายคล้ายกับงานวิจัยชิ้นนี้ และลุดวิก ด.ช.กฤฎาการ จิตไพศาลวัฒนา ลูกของผู้วิจัยที่ทำให้ผู้วิจัยมีแรงผลักดันในการพัฒนาชีวิตให้ก้าวต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง ดั่งคำกล่าวที่ว่า "อุปสรรคมีไว้พุ่งชน เราจะหยุดชนต่อเมื่อเราหยุดลมหายใจ"

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพและตัวอย่างโน้ต ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ 1

1.2 วัตถุประสงค์ในการประพันธ์เพลง 3

1.3 ขอบเขตในการประพันธ์เพลง 3

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย 5

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 7

2.1 แนวคิดบทประพันธ์เพลง 7

2.2 วรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้อง 12

2.3 ดนตรีร่วมสมัยไทยกับการสร้างแนวทำนองจากเพลงพื้นบ้าน 16

2.4 ประวัติการเกิดวงดนตรีวินด์ซิมโฟนี 18

2.5 ประวัติการเกิดวงดนตรีวินด์ซิมโฟนีในประเทศไทย 25

2.6 การสร้างเสียงประสาน และสังคีตลักษณ์เครื่องวงวินด์ที่น่าสนใจ 30

2.7 การประสานเสียง คู่สี่ คู่ห้า เรียงซ้อน (Quartal Quintal Harmony) 42

2.8 ระบบกลุ่มไดอาโทนิก หรือระบบกลุ่มเรียงเสียง (Pandiatonicism) 43

2.9 อัตราจังหวะในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ 45

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.10 เทคนิคโพลิคอร์ด หรือหลากคอร์ด (Polychords) 46
2.11 เครื่องดนตรียามาฮ่าอิเลคโทน Stagea 48
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 50
3.1 การสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4 50
3.2 การสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4 52
3.3 การสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6 53
3.4 การสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ 4 57
บทที่ 4 อรรถาธิบาย 59
4.1 กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4 59
4.2 กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4 73
4.3 กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6 81
4.4 กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ 4 91
บทที่ 5 บทสรุป 102
5.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์ 102
5.2 การเผยแพร่ และการนำเสนอผลงาน 103
5.3 รูปแบบการจัดวงสำหรับการแสดง 105
5.4 ปัญหา อุปสรรค์ ระหว่างการทำวิจัย และข้อเสนอแนะ 106
5.5 อภิปรายผล 108
ภาคผนวก ก 110
ภาคผนวก ข 113
ภาคผนวก ค 131
ภาคผนวก ง 133
บรรณานุกรม 211
ประวัติผู้เขียน 215

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 การแสดงถึงวิวัฒนาการของเครื่องเป่า (Berger 1961, 12)..... 21

ตารางที่ 2 ระบบสังคีตลักษณ์ในบทเพลง The Life of a Samurai..... 32

ตารางที่ 3 ตารางแสดงระบบสังคีตลักษณ์ของบทเพลง First Suite in E-flat (Danielsen 2010, 40, Stith 1970, 9)..... 41

ตารางที่ 4 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4..... 72

ตารางที่ 5 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4 ซึ่งอยู่ในรูปแบบดนตรีกระแสจำกัด..... 81

ตารางที่ 6 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6..... 90

ตารางที่ 7 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ 4..... 101

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพและตัวอย่างโน้ต

หน้า

ตัวอย่างที่ 1 แผนภูมิโครงสร้างไตรภูมิพระร่วง (นางสาวอมรรัตน์ รัชตะทวีกุล 2555) 11
ตัวอย่างที่ 2 เปรียบเทียบทำนองพื้นบ้านกับช่วงเริ่มต้น The Rite of Spring, Stravinsky 18
ตัวอย่างที่ 3 Allegro Barbato, Bartók 18
ตัวอย่างที่ 4 บทเพลง The Life of a Samurai 31
ตัวอย่างที่ 5 แนวทำนองที่ 1 ในบทเพลง The Life of a Samurai 33
ตัวอย่างที่ 6 แนวทำนองที่ 1’การล้อแนวทำนองหลักในห้องที่ 14 33
ตัวอย่างที่ 7 แนวทำนองที่ 2 ในบทเพลง The Life of a Samurai 33
ตัวอย่างที่ 8 การใช้บันไดเสียงประเทศญี่ปุ่นเพื่อสร้างความเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลง 33
ตัวอย่างที่ 9 แนวทำนองที่ 3 ในบทเพลง The Life of a Samurai 34
ตัวอย่างที่ 10 แนวทำนองที่ 4 ในบทเพลง The Life of a Samurai 34
ตัวอย่างที่ 11 แนวทำนองที่ 5 ในบทเพลง The Life of a Samurai 34
ตัวอย่างที่ 12 การจัดแนวเสียงประสานห้องที่ 31 เพลง The Life of a Samurai 35
ตัวอย่างที่ 13 การจัดแนวเสียงประสานห้องที่ 136 เพลง The Life of a Samurai 35
ตัวอย่างที่ 14 การจัดแนวเสียงประสานห้องที่ 148 เพลง The Life of a Samurai 36
ตัวอย่างที่ 15 First Suite in E-flat Chaconne 37
ตัวอย่างที่ 16 โน้ตสำคัญที่สร้างแนวทำนองหลักของกระบวนนี้ 38
ตัวอย่างที่ 17 การเปรียบเทียบแนวทำนองเพื่อสร้างความรู้สึกของการมีชีวิตชีวาและความสนุกสนาน 38
ตัวอย่างที่ 18 แนวทำนองหลักที่เป็นแนวแปรทำนอง และการกลับด้านของแนวทำนอง 39
ตัวอย่างที่ 19 การประสานเสียง คู่สี่ คู่ห้า เรียงซ้อน (วีรชาติ เปรมานนท์ 2532, 12) 42
ตัวอย่างที่ 20 บทเพลงที่ประพันธ์ด้วยเทคนิคการประสานคู่สี่คู่ห้าเรียงซ้อน 43

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 21 การใช้ระบบกลุ่มไดอาโทนิกสร้างสรรค์ออสตินาโตบนแนวทำนองไวโอลิน 44
ตัวอย่างที่ 22 การใช้เทคนิคกลุ่มโน้ตไดอาโทนิกร่วมกับเทคนิค 45
ตัวอย่างที่ 23 ตัวอย่างบทเพลงที่ใช้เครื่องหมายเน้นไม่ปรกติ..... 46
ตัวอย่างที่ 24 การใช้โพลิคอร์ดบนโน้ต C Major ยืนพื้น (Copley 1991, 141) 47
ตัวอย่างที่ 25 การใช้โพลิคอร์ดร่วมกับการใช้เทคนิคคู่สี่คู่ห้าเรียงซ้อนเป็นเสียงพื้นต้น (Copley 1991, 142)..... 47
ตัวอย่างที่ 26 การใช้ออสตินาโตร่วมกับการใช้โพลิคอร์ด..... 48
ตัวอย่างที่ 27 การกำเนิดแนวทำนองออสตินาโตของกระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4..... 51
ตัวอย่างที่ 28 การเกิดโน้ต 3 ตัวที่มีคู่เสียงกระด้าง (Dissonant Interval)..... 51
ตัวอย่างที่ 29 การพัฒนาแนวทำนองที่ 2 ในห้องที่ 45 51
ตัวอย่างที่ 30 การพัฒนาแนวทำนองโดยใช้เทคนิคระบบครึ่งเสียง (Chromaticism) 51
ตัวอย่างที่ 31 การสร้างคอร์ดทบ และโครงสร้างแนวทำนองหลักที่แนวเบส 52
ตัวอย่างที่ 32 แนวทำนองแบบดนตรีกระแสจำกัด..... 53
ตัวอย่างที่ 33 การพัฒนาแนวทำนองจากดนตรีกระแสจำกัด 53
ตัวอย่างที่ 34 การใส่เสียงประสานให้กับแนวทำนองพื้นบ้าน A 54
ตัวอย่างที่ 35 การเติมเสียงประสานให้กับทำนองพื้นบ้าน ทำนอง B 56
ตัวอย่างที่ 36 แนวทำนองแรกของกระบวนที่ 4 57
ตัวอย่างที่ 37 แนวทำนองที่สองของกระบวนที่ 4 58
ตัวอย่างที่ 38 ตัวอย่างโน้ตที่แสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ในการกระแทกเท้า และการตบตัก..... 60
ตัวอย่างที่ 39 การใช้การกระแทกเท้า และการตบตัก..... 61
ตัวอย่างที่ 40 การเปิดตัวเครื่องอิเลคโทนด้วยเสียงสังเคราะห์พร้อมกับแนวทำนองหลัก..... 62
ตัวอย่างที่ 41 การสร้างออสตินาโตจากโน้ต 4 ตัวที่นำมาเรียบเรียงบนกลุ่มเครื่องเสียงต่ำ..... 63
ตัวอย่างที่ 42 ตัวอย่างการเปิดตัวแนวทำนองหลักในห้องที่ 33 63
ตัวอย่างที่ 43 การพัฒนาแนวทำนอง และแสดงจุดสุดยอดของกระบวน..... 64

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 44 ช่วงการนำเสนอแนวทำนองที่ 2 64
ตัวอย่างที่ 45 การพัฒนาแนวทำนองที่ 2 ด้วยเสียงประสานแบบกลุ่มโน้ตสามตัว 65
ตัวอย่างที่ 46 การพัฒนาแนวทำนองด้วยการเปลี่ยนเนื้อดนตรี (Texture) ด้วยเทคนิคการประสานคู่สี่เรียงซ้อน และการสร้างแนวทำนองใหม่โดยใช้เทคนิคระบบครึ่งเสียง 66
ตัวอย่างที่ 47 การใช้เสียงประสานคู่ 4 เรียงซ้อนในช่วงเชื่อม 67
ตัวอย่างที่ 48 แนวทำนองโครมาติก โดยมีเทคนิคประสานคู่สี่เรียงซ้อน และการเปลี่ยนเนื้อดนตรีหลังเครื่องหมายการซ้อมตัว L 68
ตัวอย่างที่ 49 การกลับมาของแนวทำนองแรก 69
ตัวอย่างที่ 50 จบเพลงด้วย Diminished Chord Suspension พร้อมกับกระแทกเท้าลงพื้นเวที 71
ตัวอย่างที่ 51 การเล่นเสียง Cosmic ที่เปิดโอกาสให้ผู้เล่นเล่นได้ตามความต้องการ 73
ตัวอย่างที่ 52 การแตกคอร์ด และแนวทำนองหลักที่เล่นในโทนเสียงต่ำ 74
ตัวอย่างที่ 53 การพัฒนาแนวทำนองไปสู่จุดสุดยอดของบทเพลง จาก pp ไปจนกระทั่งถึง ff 76
ตัวอย่างที่ 54 โครงสร้างของดนตรีกระแสจำกัด และแนวทำนองในสังคีตลักษณ์ B 77
ตัวอย่างที่ 55 การพัฒนาแนวทำนอง B 78
ตัวอย่างที่ 56 การแทรกแนวทำนองเสียงออร์แกนในห้องที่ 90 78
ตัวอย่างที่ 57 การนำวัตถุดิบ และทางคอร์ดมาใช้เป็นโครงสร้างในดนตรีกระแสจำกัด 79
ตัวอย่างที่ 58 การเล่นเสียงคอร์ดหลากบนเครื่องอิเลคโทน 80
ตัวอย่างที่ 59 การสร้างแนวทำนองจากบทเพลงพื้นบ้าน A 82
ตัวอย่างที่ 60 การเปิดตัวแนวทำนองหลัก A 83
ตัวอย่างที่ 61 การคั่นแนวทำนองด้วยการประสานคู่สี่เรียงซ้อนในห้องที่ 41 84
ตัวอย่างที่ 62 ตัวอย่างแนวทำนองแพลงพื้นบ้าน B 85
ตัวอย่างที่ 63 การประชันกันระหว่างทำนอง เพลงพื้นบ้าน A และแนวทำนองเพลงพื้นบ้าน B 86
ตัวอย่างที่ 64 การเปลี่ยนบันไดเสียงพร้อมกับการผนวกกันของสองแนวทำนอง 88
ตัวอย่างที่ 65 การย้อนความด้วยการเรียบเรียงดนตรีแบบเต็มวง 89

ตัวอย่างที่ 66 การเริ่มต้นกระบวนด้วยการปลุกเร้าอารมณ์ผู้ฟัง 92
ตัวอย่างที่ 67 การพัฒนาแนวเสียงของโน้ต 3 ตัวแรก ของทำนอง B มาพัฒนาในช่วงนำเสนอ 93
ตัวอย่างที่ 68 การนำ 2 ห้องแรกของแนวทำนอง B มาพัฒนาในช่วงนำเสนอ 94
ตัวอย่างที่ 69 การเปิดแนวทำนอง A เพียง 4 ห้องเพื่อพัฒนาเข้าสู่ช่วงเชื่อมถัดไป 96
ตัวอย่างที่ 70 การใช้ระบบครึ่งเสียงเพื่อจบท่อนเชื่อม โดยเรียบเรียงแบบเต็มวง 97
ตัวอย่างที่ 71 การเตรียมเข้าสู่แนวทำนอง A ด้วยเครื่องมาริมบา 98
ตัวอย่างที่ 72 การนำแนวทำนองกลับมาในช่วงนำเสนอตอนต้นเพลง 99
ตัวอย่างที่ 73 การเล่นโน้ต C ซ้ำยืนพื้นกับ กลุ่มเครื่องฮอร์นเล่นช่วงต้นของแนวทำนอง A 100
ตัวอย่างที่ 74 การประชาสัมพันธ์ผ่านเพจสถาบันดนตรียามาฮ่า ทางเฟสบุค 103
ตัวอย่างที่ 75 การประชาสัมพันธ์การแสดงผ่าน QR Code เพื่อง่ายต่อการเข้าถึง 104
ตัวอย่างที่ 76 การตั้งกล้องเพื่อออกอากาศสด ผ่านทางเฟสบุค 104
ตัวอย่างที่ 77 การเผยแพร่ผลงานออกอากาศสด ผ่านทางเฟสบุค 105
ตัวอย่างที่ 78 รูปแบบการจัดวงสำหรับการแสดง 105
ตัวอย่างที่ 79 โปสเตอร์ภาษาไทย 111
ตัวอย่างที่ 80 โปสเตอร์ภาษาอังกฤษ 112
ตัวอย่างที่ 81 การจัดวางสายสัญญาณเสียงบนเวที 132

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ศาสนาพุทธเป็นศาสนาที่มีความเกี่ยวข้องกับประเทศไทยมาแต่ช้านาน อีกทั้งยังมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนไทย ตลอดจนคนไทยส่วนใหญ่ก็มีพุทธศาสนาเป็นเครื่องดำเนินชีวิตตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จนอาจกล่าวได้ว่า ศาสนาพุทธได้วางรากฐานความคิด ความเชื่อ ไปจนกระทั่งจิตใจจนกลายเป็นว่า พุทธศาสนาเป็นเครื่องมือที่รวบรวมจิตใจของผู้คนชาวไทย จนเป็นกฎเกณฑ์ทางสังคมที่มนุษย์ใช้กำหนดแนวทางการดำเนินชีวิต ที่แสดงออกมาเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านและประเพณี และมักจะผนวกความเชื่อของพุทธศาสนาเข้าไปกับวิถีชีวิตในแต่ละชุมชน

พระมหาสมจินต์ สมฺมาปญฺโญ ได้รวบรวมข้อมูลจากคัมภีร์พระไตรปิฎก คัมภีร์โลกศาสตร์และวรรณกรรมพุทธศาสนายุคปัจจุบันบางส่วน ศึกษาแนวคิดเรื่อง นรกและสวรรค์ในทัศนะของพระพุทธศาสนาเถรวาท เพื่อนำเสนอทฤษฎีการมีอยู่จริงของสวรรค์ นรก (ทั้งที่เป็นรูปธรรมสถาน) และภาวะทางจิตในที่เป็นนามธรรม นำเสนอแนวคิดเรื่องนรกและสวรรค์ตั้งแต่ยุคคัมภีร์พระไตรปิฎกมาจนถึงยุคปัจจุบันโดยผลของการศึกษาพบว่า พระไตรปิฎกมีเรื่องนรกและสวรรค์เฉพาะสังยุตตนิกาย สฬายตนวรรค เล่มที่ 18 เพียงเล่มเดียว กล่าวถึงนรก 46 ครั้ง และกล่าวถึงสวรรค์ 75 ครั้ง ข้อความดังกล่าวสรุปถึงคติเพื่อก่อสร้างให้ผู้คนที่ทำความชั่วและความดีต้องไปเกิดในภพภูมิต่าง ๆ หลังความตาย แต่ในข้อความอธิบายลักษณะและประเภท มีปรากฏเช่นกันแต่ไม่มากนัก และยังกล่าวถึงนรกสวรรค์ที่เป็นภาวะทางจิตใจไว้ด้วย (พระมหาสมจินต์ สมฺมาปญฺโญ (วันจันทร์) 2533)

ความเชื่อในพุทธศาสนาในประเทศไทยมีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิตมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน ดังปรากฏในวรรณคดีไทยเรื่อง ไตรภูมิกถา หรือไตรภูมิพระร่วง ที่พระมหาธรรมราชาลิไทย ทรงพระราชนิพนธ์ เพื่อสร้างให้คนศรัทธาในพระพุทธศาสนา โดยใช้เป็นแนวทางในการปลูกจิตสำนึกของประชาชนในการสร้างความดี ละเว้นกรรมชั่ว ก่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ในสังคมไทยในการทำบุญ ให้ทานรักษาศีลธรรม มีจิตใจเมตตา โอบอ้อมอารี ไม่เบียดเบียนสรรพสัตว์ ตลอดจนบำรุงพุทธศาสนาให้ดำรงสืบต่อไป นอกจากวรรณกรรมที่ประพันธ์ขึ้นยังถ่ายทอดเป็นรูปธรรมด้วยภาพวาดจิตกรรมฝาผนังตามโบสถ์ และวิหาร เป็นอีกช่องทางหนึ่งเพื่อปลูกฝังความเชื่อเรื่องการทำความดีให้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชัดเจนขึ้น อาจกล่าวได้ว่า สังคมสุโขทัยพระพุทธศาสนามีความสำคัญในการสร้างความสงบสุขและมั่นคงโดยยึดหลักธรรมคำสั่งสอนทางพระพุทธศาสนาที่เขียนขึ้นอย่างมีระบบ (พระครูปริยัติธรรมวงศ์ 2556, 31)

ผลงานวรรณกรรมทางพุทธศาสนาที่สำคัญ ที่กล่าวข้างต้น ที่มีชื่อว่า ไตรภูมิกถา เป็นพระราชนิพนธ์ของ พระยาลิไท ที่ประพันธ์ขึ้นเมื่อ วันพฤหัสบดี ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 4 ปีระกา ตรงกับวันพฤหัสบดีที่ 4 มีนาคม พ.ศ.1846 ซึ่งเป็นปีครองราชย์ที่ 6 โดยมีพระประสงค์ที่จะนำวรรณกรรมทางศาสนาเรื่องนี้เป็นแนวทางในการสอนให้ประชาชนของพระองค์ทำความดี โดยใช้หลักความเชื่อของพระพุทธศาสนา ที่ทำความดีเพื่อจะได้ขึ้นสวรรค์ หากแต่ใครทำชั่วประพฤติตนผิดศีลก็จะต้องตกนรก ดังนั้นไตรภูมิกถาจึงเป็นผลงานที่พระยาลิไทได้รวบรวมข้อมูลจากพุทธคัมภีร์ต่าง ๆ เช่นพระไตรปิฎก อรรถกถา ฎีกา และปกรณ์พิเศษ มาเรียงร้อยเป็นวรรณกรรมไทยเล่มแรก ของโลก (นิยะดา เหล่าสุนทร 2543, 11) ที่ใช้เป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตทางสังคมได้เป็นอย่างดี เพราะสามารถเข้าถึงจิตใจทุกคนได้โดยไม่ต้องมีกฎข้องบังคับกันมากมาย

ในแง่ทางด้านดนตรีมีบทประพันธ์ดนตรีในช่วงศตวรรษที่ 20-21 ที่ได้นำปรัชญาทางด้านศาสนามาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงอีกมากมายตัวอย่างเช่น ผลงานที่มีชื่อว่า On Taoism ประพันธ์ขึ้นโดย ทัน ดุน (Tan Dun 1997) ที่ได้รับอิทธิพลมาจากลัทธิเต๋า ซึ่งลัทธินี้ได้มีความเชื่อที่เป็นแก่นของลัทธิเต๋าที่เรียกว่า เทียนเหรินเหออี (天人合一) ที่มีความหมายว่า คนกับฟ้ารวมกันเป็นหนึ่ง สืบเนื่องจากลัทธิเต๋ามีความนิยมว่าทุกอย่างคือส่วนหนึ่งของธรรมชาติ ซึ่งมนุษย์และธรรมชาติมีความสัมพันธ์กันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ (Lin Tian 2014, 6) อีกตัวอย่างคือเพลง Heaven Earth Mankind (Symphony 1997) ที่ “ประพันธ์ขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองการคืนเกาะฮ่องกงให้กับประเทศจีน บทเพลงนี้เขาได้ประพันธ์ขึ้น 3 ท่อน โดยเขาได้อธิบายไว้ว่า Heaven เปรียบได้กับคนพื้นเพ ดั้งเดิมของประเทศจีน Earth เปรียบได้กับความเท่าเทียมกันระหว่างธรรมชาติและธาตุต่าง ๆ และ Mankind ระลึกถึงผู้ที่ต้องต่อสู้และได้รับความเดือดร้อนจากการทำสงคราม” (Tan Dun 1997) ผ่านการเดี่ยวเชลโล ที่ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมแต่ละท่อนโดยมี ระฆังจีนโบราณทำเสียงเป็นตัวแทนจากเสียงในอดีต คณะนักร้องประสานเสียงเด็กเปรียบได้กับเสียงในอนาคต ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมา เพลงนี้เปรียบได้กับปรัชญาของลัทธิเต๋า และ ทันดุน ก็มีความเชื่ออีกว่า “ทุกสิ่งอย่างล้วนแล้วแต่เป็นวงกลม” (Tan Dun 1997)

1.2 วัตถุประสงค์ในการประพันธ์เพลง

1.2.1 เพื่อสร้างสรรค์เพลงที่ถ่ายทอดเรื่องราวของวรรณกรรมทางพุทธศาสนา ผ่านวิธีการประพันธ์ที่ผสมผสานสีสันระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีพื้นบ้านของไทย

1.2.2 เพื่อนำเสนอรูปแบบของการประพันธ์เพลงที่มีนวัตกรรมพัฒนาต่อยอดการประพันธ์เพลงไปสู่อนาคต สะท้อนมรดกทางวัฒนธรรม

1.2.3 เพื่อสร้างดนตรีโดยใช้นวัตกรรมการประพันธ์เพลงของชาติให้เข้าสู่วงการวิชาการระดับชาติและนานาชาติ

1.2.4 เพื่อเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ผสมสีสันของเสียงดนตรีระหว่างเครื่องดนตรียามาฮ่า อิเลคโทน รุ่น Stagea และวงวินด์ซิมโฟนี

1.3 ขอบเขตในการประพันธ์เพลง

การสร้างสรรค์บทเพลง มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทนและวงวินด์ซิมโฟนี ประกอบด้วย 4 กระบวน ตลอดความยาวประมาณ 34 นาที จะได้รับฟังบทเพลงที่ตีความจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ และการเก็บรวบรวมวัตถุดิบในการประพันธ์ตลอดระยะเวลาวิจัย ในความสัมพันธ์ของความยาวบทเพลงนาน 34 นาทีนั้นมาจาก หมายเลข 3 กล่าวถึง ไตรภูมิคือ (1) กามภูมิ (2) รูปภูมิ และ (3) อรูปภูมิ ส่วนหมายเลข 4 หมายถึง อริยสัจ 4 ที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้เป็นสิ่งแรก กล่าวคือ (1) ทุกข์ (2) สมุทัย (3) นิโรธ (4) มรรค โดยกำหนดให้ในแต่ละกระบวนมีลักษณะเด่นที่แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ยังกำหนดให้ใช้อัตราจังหวะ หรือแนวทำนองต่าง ๆ โดยจะกำหนดลักษณะเด่นให้เกิดความรู้สึกสอดคล้องกับชื่อของกระบวนเพลงดังต่อไปนี้

1 **อบายภูมิ 4** อบายภูมิที่แสนทุกข์ทรมาร โลภ โกรธ หลง กระทำชั่วทั้งหลาย ชักนำจิตสัตว์ที่ตายให้เกิดในภูมินี้ ผู้ที่มีสิ่งต่อไปนี้ล้วนแล้วแต่จะต้องมาที่ภูมินี้ ความโลภ ล้วนแล้วมีแต่ความอยากได้อยากเป็น อยากมีก็ทำให้เกิดเป็นอสูรกาย เปรต เป็นทุกข์เพราะหิวกระหายอดอยากตลอดเวลา โมหะความหลง คือทำบาปเพราะความหลง ความไม่รู้จัก บาปบุญ ทำบุญโดยไม่ได้หวังบุญ แต่หวังสิ่งอื่นแทน อะไรควรไม่ควร ใจหลง พาลชวนให้ทำบาปกรรม เลยทำให้เกิดเป็นสัตว์เดรัจฉาน ซึ่งเป็นสัตว์ที่ไร้สติปัญญา จึงเป็นทุกข์เพราะถูกล่าฆ่า ถูกกิน ความโกรธ คือทำบาปเพราะความโกรธ เคียดแค้น จึงทำให้ไปเกิดเป็นสัตว์นรก โดนไฟนรกเผาจนปวดร้าว ซึ่งผลของการกระทำทั้งหมดเหล่านี้จึงทำให้ไปเกิดในอบายภูมิ 4 ส่วนของ

ดนตรีในท่อนนี้เป็นกระบวนที่มีความดุเดือด เผ็ดร้อนมากที่สุดของทั้งหมด ซึ่งเปรียบได้กับการที่ มนุษย์เมื่อตอนอยู่บนโลก ไม่สามารถประหารกิเลสได้ เกิดความอยาก จึงทำให้เกิดทุกข์ บทเพลงจึงสื่อถึงความทุกข์ทรมาน โดยมีการใช้เสียงกระด้าง เพื่อเพิ่มให้รู้สึกถึงความน่ากลัว อีกทั้งอาจใช้เสียงต่ำ เพื่อสื่อถือความต่ำ และเสื่อมโทรมของภูมิที่อยู่ใต้ เขาพระสุเมรุ

2 **อรูปภูมิ 4** เป็นมิติของผู้ไร้รูป ในระดับสูงสุดของจักรวาลมีชีวิตแบบหนึ่งที่เรียกว่าอรูปพรหม พระพรหม ไร้รูปร่าง มีแต่จิตและวิญญาณที่สามารถดำรงอยู่ได้ทุกแห่งตามต้องการ การจะเกิดเป็น อรูปพรหมต้องอาศัยพลังอำนาจทางจิตที่เรียกว่า ฌาน ซึ่งต้องฝึกโดยใช้สมาธิ ต้องให้จิตเกิดสมาธิจดจ่ออยู่กับสิ่งใดสิ่งหนึ่งเช่น ธาตุ แสงสว่าง หรือภาพ เป็นเวลายาวนาน จนจิตเข้าถึงสิ่งนั้น และจะมีอำนาจจิตตามขั้นต่างๆ สุดท้ายนำไปสู่การละจากร่างกาย ไปสู่ความอันไม่มีรูปร่าง เหลือเพียงจิตเท่านั้น ในท่อนนี้อาจใช้อัตราจังหวะของบทสวดยอดพระกัณฑ์ไตรปิฎก ซึ่งในบทสวดได้สวดถึงขั้นอรูปภูมิ และได้สรุปว่า “ข้าพเจ้าขอนอบน้อมแด่พระพุทธเจ้า ด้วยคำสอนของ พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ความไม่เที่ยง เป็นทุกข์ มิใช่ตัวตนของเราจริง ข้าพเจ้าขอกราบไหว้พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ข้าพเจ้าขอนอบน้อมแด่พระพุทธเจ้า ด้วยพระธรรมคำสั่งสอน ความไม่เที่ยง เป็นทุกข์ มิใช่ตัวตนของเราจริง” (84000.org) ก็คล้ายกับการสรุปสุดท้ายด้วยหลักคำสอนของพระพุทธเจ้าว่า ทุกสิ่งล้วนแล้วแต่ไม่ใช่ของเราทั้งสิ้น ลักษณะของการประพันธ์ดนตรีในท่อนนี้จะใช้ กลุ่มดุริยางค์เครื่องลมประชันกับเครื่องอิเลคโทนที่สามารถสร้างเสียงสังเคราะห์จากจินตนาการได้อย่างไร้ขอบเขต การประชันกันจะทำให้เกิดมิติของเสียงที่ทำให้ผู้ฟังจินตนาการถึง ภพภูมิที่ไร้รูปได

3 **ฉกามาพจร 6** หรือ สวรรค์ในความเชื่อทางพระพุทธศาสนา แปลว่า ภูมิหรือดินแดนที่เต็มไปด้วยอารมณ์ที่มีความสุข จำแนกออกได้เป็น 6 ชั้น คือ (1) จาตุมหาราชิกา (2) ดาวดึงส์ (3) ยามา (4) ดุสิต (5) นิมมานรดี และ (6) ปรนิมมิตวสวัตดี สวรรค์เป็นภูมิหรือดินแดนของผู้ที่มีกายละเอียดอันเป็นทิพย์ หรือเป็นที่อยู่ของเทวดา เมื่อยังเป็นมนุษย์ได้สร้างบุญกุศลไว้มากมาย จึงทำให้เกิดเป็นเทวดาที่ไม่มีความแก่ตลอดดั่งมนุษย์ เป็นวัยหนุ่มสาวทันที มีรัศมีสว่างไสวรอบกาย จนกว่าจะถึงเวลากลับไปจุติ ที่อยู่อาศัยของเทวดาคือ วิมานปราสาทที่มีความวิจิตรงดงาม มีขนาดแตกต่างกันมีความเป็นอยู่สะดวกสบาย มีอาหารทิพย์บังเกิดขึ้น มีบริวารคอยรับใช้ใกล้ชิด เสื้อผ้าเป็นทิพย์ วิจิตรงดงาม บังเกิดขึ้นให้สวมใส่ แนวทำนองหลักเกิดจากบทเพลงพื้นบ้านที่เคยได้ยินจากในอดีตที่มีการร้องเล่นกันเพื่อความสนุกสนาน และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ยังมีอีกทำนองที่เป็นแนวทำนองพื้นบ้านอีกเช่นกันแต่เป็นเพลงที่ใช้ในงานพิธีศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งได้นำแนวทำนองทั้งสองมาขยายความและสร้างเป็นอีกหนึ่งกระบวน

4 **มนุษยภูมิ 4** มนุษยภูมิ มนุษย์แปลว่าผู้มีใจสูงมีพลังใจอันแรงกล้า สามารถทำได้ทุกสิ่งมากกว่าสัตว์อื่น ๆ หากใฝ่ชั่ว ใฝ่เลวก็จะทำได้เลวยิ่งกว่า สัตว์นรกหรือ อสูรใด หากใฝ่ดี ก็จะดี สามารถพาชีวิตไปสู่นิพพานได้ ประเภทของมนุษย์ มนุษย์มีทุกข์ สุขแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับผลกรรมที่ได้ก่อไว้ ในโลกของกามภูมิ บทเพลงจึงเป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างกันภายในกระบวน ทั้งในอัตราจังหวะ และแนวทำนอง ซึ่งอาจจะเปรียบได้กับ ความสามารถที่มนุษย์มีวิวัฒนาการมากมาย สามารถทำอะไรได้ทุกอย่างมากกว่าสัตว์ แต่จิตใจมนุษย์กลับยังต้องการการพัฒนาอีกมาก เพื่อให้มนุษย์ส่วนใหญ่นั้นได้หลุดพ้นจากทุกข์ นั่นคือการมุ่งสู่นิพพาน ในแนวคิดทางดนตรี

จากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้นนั้น จึงทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาวิจัย และสร้างสรรค์ผลงานประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลข้างต้นเพื่อใช้เป็นแนวทางแห่งการสร้างสรรค์ พัฒนาการวิชาการดนตรี และศักยภาพของวงการดนตรีให้เป็นที่ยอมรับต่อนานาประเทศ

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.4.1 วางแผนรูปแบบโครงสร้าง และกำหนดเนื้อหาเพื่อกำหนดเป็นขอบเขตในการ ศึกษาบทเพลงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง และรวบรวมข้อมูลวรรณกรรมทางพุทธศาสนา แปลความหมาย และตีความ เพื่อนำมาใช้ประโยชน์ทางดนตรี รวมไปถึงการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง จากเอกสาร บทความ หรือจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทาง

1.4.2 ดำเนินการทำโครงร่างวิทยานิพนธ์ และเข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาและคณะกรรมการเพื่อศึกษาความเป็นไปได้ของโครงการ

1.4.3 ลงพื้นที่เพื่อศึกษาข้อมูลสำหรับการทำการวิเคราะห์บทเพลงพื้นบ้านจากวัฒนธรรมพื้นฐาน และนำข้อมูลมาคัดกรองสิ่งที่จำเป็นต่อการประพันธ์บทเพลง

1.4.4 ออกแบบสังคีตลักษณ์ของบทเพลง กำหนดแนวทำนองหลักอย่างชัดเจนที่กำหนดเรื่องราวในวรรณกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.4.5 สร้างบทเพลงตัวอย่าง (Arrange sketches) จากการทดลองบนเครื่องคอมพิวเตอร์ และอิเลคโทน ที่มาจากจินตภาพที่สร้างภายใต้การวางแผนรูปแบบโครงสร้าง และขอความเห็นจากอาจารย์ที่ปรึกษา

1.4.6 ดำเนินการประพันธ์เพลงในรูปแบบโน้ตเพลง และทดลองบทเพลงกับนักดนตรีจริงว่าสามารถบรรเลงได้หรือไม่

1.4.7 ดำเนินการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลง เพื่อบันทึกบทเพลงในรูปแบบ CD ออกแบบกล่องและปกหน้าของกล่อง

1.4.8 จัดทำเอกสาร รูปเล่ม ของที่ระลึก และจัดเตรียมสถานที่เพื่อดำเนินการเผยแพร่ผลงาน

1.4.9 ทำการเตรียมการเผยแพร่ผลงาน ดำเนินการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลงเพื่อเผยแพร่ผลงาน และนำเสนอผลงานทางวารสารทางวิชาการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บทเพลง ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทนและวงวินด์ซิมโฟนี เป็นผลงานสร้างสรรค์เชิงวิชาการที่ผสมผสานจิตนาการของผู้วิจัยในการสร้างสรรค์แนวทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ ผนวกกับการศึกษาแนวทำนองเพลงพื้นบ้าน มาพัฒนาและประพันธ์เป็นรูปแบบของตัวเอง ถ่ายทอดและนำเสนอผลงานให้มีความชัดเจนผ่านบทประพันธ์ไปยังผู้ฟังให้เป็นไปตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ รวมไปถึงการใช้เทคโนโลยีในปัจจุบันเข้ามาใช้ร่วมกับการประพันธ์เพลง เพื่อสอดคล้องกับนโยบายรัฐบาล ไทยแลนด์ 4.0 ไม่ว่าจะเป็นการสร้างเสียงสังเคราะห์จากเครื่องดนตรียามาฮ่าอิเลคโทน Stagea มาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรี อะคูสติก การใช้โปรแกรมเขียนโน้ตเพื่อสร้างโครงร่างทางดนตรี และโน้ตเพลง เพื่อสังเคราะห์เสียงให้ตรงตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ อีกทั้งการออกภาคสนามเพื่อเก็บวัตถุดิบทางดนตรีพื้นบ้าน มาใช้ในบทประพันธ์

2.1 แนวคิดบทประพันธ์เพลง

ไตรภูมิพระร่วง เดิมชื่อ เตภูมิกถา เป็นหนังสือเก่าที่พระมหาธรรมราชาลิไท ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในสมัยกรุงสุโขทัย เมื่อครั้งเสียกรุงใน พ.ศ. 2310 ต้นฉบับไตรภูมิกถาหายไป ดังนั้น เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดฯ ให้รวบรวมสรรพตำราในรัชกาลของพระองค์ จึงได้รับสั่งให้พระสงฆ์ราชาคณะช่วยกันแต่งขึ้นแทนฉบับที่สูญไปด้วย แต่สำนวนยังไม่เป็นที่พอพระทัย จึงโปรดฯ ให้พรยาธรรมปรีชา (แก้ว) แต่งขึ้นใหม่อีกฉบับหนึ่งชื่อว่า “ไตรภูมิโลกวินิจฉัย” แต่ต่อมามีการค้นพบฉบับดั้งเดิมจากวัดหนึ่งในจังหวัดเพชรบุรี เป็นหนังสือที่มีความยาว 10 ผูก พบว่า ภาษาและถ้อยคำสำนวนที่ใช้เก่ามาก จึงสันนิษฐานว่าเป็นหนังสือเก่าที่คัดลอกมาจากต้นฉบับเดิมในสมัยกรุงสุโขทัย (นิรมล ทัพเวช 2524, 6)

ต้นฉบับเดิมของเตภูมิกถาบันทึกด้วยอักษรขอม ต่อมา คณะกรรมการหอสมุดวชิรญาณเห็นสมควรที่จะจัดพิมพ์ขึ้นไว้ให้แพร่หลาย จึงได้คัดลอกเป็นหนังสือไทยตามตัวอักษรโดยมิได้แก้ไข

ถ้อยคำแต่อย่างใดทั้งสิ้น และได้เปลี่ยนชื่อเป็น ไตรภูมิพระร่วง เมื่อ พ.ศ. 2455 เพื่อให้คู่กับสุภาษิตพระร่วง ที่เชื่อว่าเป็นหนังสือที่แต่งในยุคสุโขทัยเช่นเดียวกัน (นิรมล ทัพเวช 2524, 6)

จากการศึกษาเนื้อหาในไตรภูมิพระร่วงโดยละเอียดพบว่า เรื่องนี้ไม่ได้แต่งขึ้นโดยปราศจากแหล่งอ้างอิง และไม่ได้เป็นการรวบรวมเนื้อหาจากคัมภีร์ดังกล่าวโดยตรง แต่เกิดจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย โดยมีคัมภีร์ข้างต้นเป็นแหล่งอ้างอิง จึงยอมรับได้ว่า ไตรภูมิพระร่วงเป็นงานวิจัยเล่มแรกของประเทศไทย

เนื้อเรื่องของไตรภูมิพระร่วง เริ่มด้วยการอธิบายให้เห็นภาพของภูมิทั้งสาม ซึ่งได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ และในช่วงท้ายได้อธิบายถึงการนิพพาน และการกระทำตนให้เข้าถึงนิพพานซึ่งเป็นอุดมคติของพุทธศาสนิกชน โดยต่อไปนี้จะสรุปพอให้เห็นเค้าโครงเรื่องโดยย่อ ดังนี้

ไตรภูมิหมายถึง แดนทั้งสามที่สัตว์ทั้งหลายเวียนว่ายตายเกิดได้แก่

กามภูมิ เป็นถิ่นที่อยู่ที่เต็มไปด้วย กามตัณหา สัตว์ที่ยังมีโลภะ โทสะ โมหะ ขึ้นอยู่ด้วยความพอใจ ไม่พอใจในการเสพสุข ตามสิ่งที่อยากได้ เช่นอยากกินอาหารอร่อย อยากได้ของสวยงาม ไม่ได้ดังหวังก็ทุกข์ ประกอบด้วย อบายภูมิ 4 มนุษยภูมิ 1 เทวภูมิ 6

อบายภูมิ 4 ได้แก่ นรกภูมิ เปรตภูมิ อสุรกายภูมิ และ ดิรัจฉานภูมิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นรกภูมิ คือภูมิที่ไม่มีความเจริญ ประกอบไปด้วย นรกใหญ่ 8 ขุม คือ สัญชีพนรก กาลสูตตนรก สังฆาฏนรก โรรุวนรก มหาโรรุวนรก ตาปนรก มหาตาปนรก และมหาอเวจีนรก นอกจากนี้ยังมีนรกที่เป็นบริวารล้อมรอบนรกใหญ่อยู่อีกด้านละ 4 ขุมเรียกว่า นรกบ่าว ดังนั้น นรกใหญ่ขุมหนึ่งจึงมีนรกบ่าว 16 ขุม รวมนรกบ่าวทั้งสิ้น 128 ขุม

เปรตภูมิ เป็นที่อยู่ของเปรตชนิดต่าง ๆ ในไตรภูมิได้บรรยายให้เห็นถึงสภาพของเปรตแต่ละชนิด และกล่าวถึงบาปกรรมที่ต้องทำให้เกิดเป็นเปรต เช่น นินทาพระสงฆ์ และครูบาอาจารย์ ให้ยาแก่หญิงมีครรภ์เพื่อทำแท้ง ทำร้ายบิดามารดา รับสินบน ตัดสินความไม่ยุติธรรม เป็นต้น

อสุรกายภูมิ เป็นที่อยู่ของพวก อมนุษย์พวกหนึ่งที่เป็นศัตรูต่อเทวดา เป็นที่อยู่ของสัตว์ที่ปราศจากความร่าเริงสนุกสนาน กระหายหิวอยู่เสมอไม่รู้จักอิ่ม สัตว์ที่มาเกิดเป็นอสูรกายนี้ โดยมาก ก็ทำกรรมจากความโลภ ประกอบอาชีพลักขโมย ปล้น ยักยอก

เดรัจฉานภูมิ เป็นที่อยู่ของสัตว์เดรัจฉาน คือสัตว์โลกทั่วไปเช่น ช้างม้า วัว นก แมลง สัตว์พวกนี้ที่ต้องอยู่ในภูมินี้เนื่องจากมีสัญญา หรือความสำนึกรู้เพียง 3 อย่างคือ กามสัญญา อาหารสัญญา และ มรณสัญญา ซึ่งต่างจากมนุษย์ที่มี ธรรมสัญญาเพิ่มอีกอย่างหนึ่ง

มนุษย์ภูมิ เป็นดินแดนของมนุษย์ผู้มีใจสูงมีพลังใจอันแรงกล้า สามารถทำได้ทุกสิ่งมากกว่าสัตว์อื่น ๆ หากใฝ่ชั่ว ใฝ่เลวก็จะทำได้เลวยิ่งกว่า สัตว์นรกหรือ อสูรใด หากใฝ่ดี ก็จะดีสามารถพาชีวิตไปสู่นิพพานได้ ภูมินี้สามารถแบ่งออกได้เป็นอีก 4 ทวีปได้แก่ อมรโคยานทวีป บุพพวิเทหทวีป อุตรกุรุทวีป และ ชมพูทวีปที่เป็นถิ่นที่เราอาศัยอยู่

เทวภูมิ 6 เป็นดินแดนของเทวดาที่ยังตัดกิเลศไม่ขาด ซึ่งมี 6 ชั้นได้แก่

1 จาตุมหาราชิกาภูมิ
2 ดาวดึงสาภูมิ
3 ยามาภูมิ
4 ดุสิตาภูมิ
5 นิมมานรดีภูมิ
6 ปรินิมิตวสวัตตีภูมิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปภูมิ เป็นดินแดนของพรหมที่มีรูป เรียกว่า โสฬสพรหม มีทั้งหมด 16 ชั้น โดยแบ่งตามผู้สำเร็จฌานทั้ง 4

1 ปฐมฌานภูมิ คือแดนของผู้สำเร็จฌานที่ 1 ประกอบด้วย 3 ภูมิย่อย
2 ทุติยฌานภูมิ คือแดนของผู้สำเร็จฌานที่ 2 ประกอบด้วย 3 ภูมิย่อย
3 ตติยฌานภูมิ คือแดนของผู้สำเร็จฌานที่ 3 ประกอบด้วย 3 ภูมิย่อย
4 จตุตถฌานภูมิ คือแดนของผู้สำเร็จฌานที่ 4 ประกอบด้วย 7 ภูมิย่อย

อรูปภูมิ เป็นแดนของพรหมไม่มีรูป แบ่งตามผู้สำเร็จอรูปฌาน 4 เรียกชื่อตาม อรูปฌานดังนี้

1 อากาสานัญจายตนภูมิ แดนของผู้สำเร็จ อากาสานัญจายตนฌาน

2 วิญญานัญจายตนภูมิ แดนของผู้สำเร็จ วิญญานัญจายตนฌาน

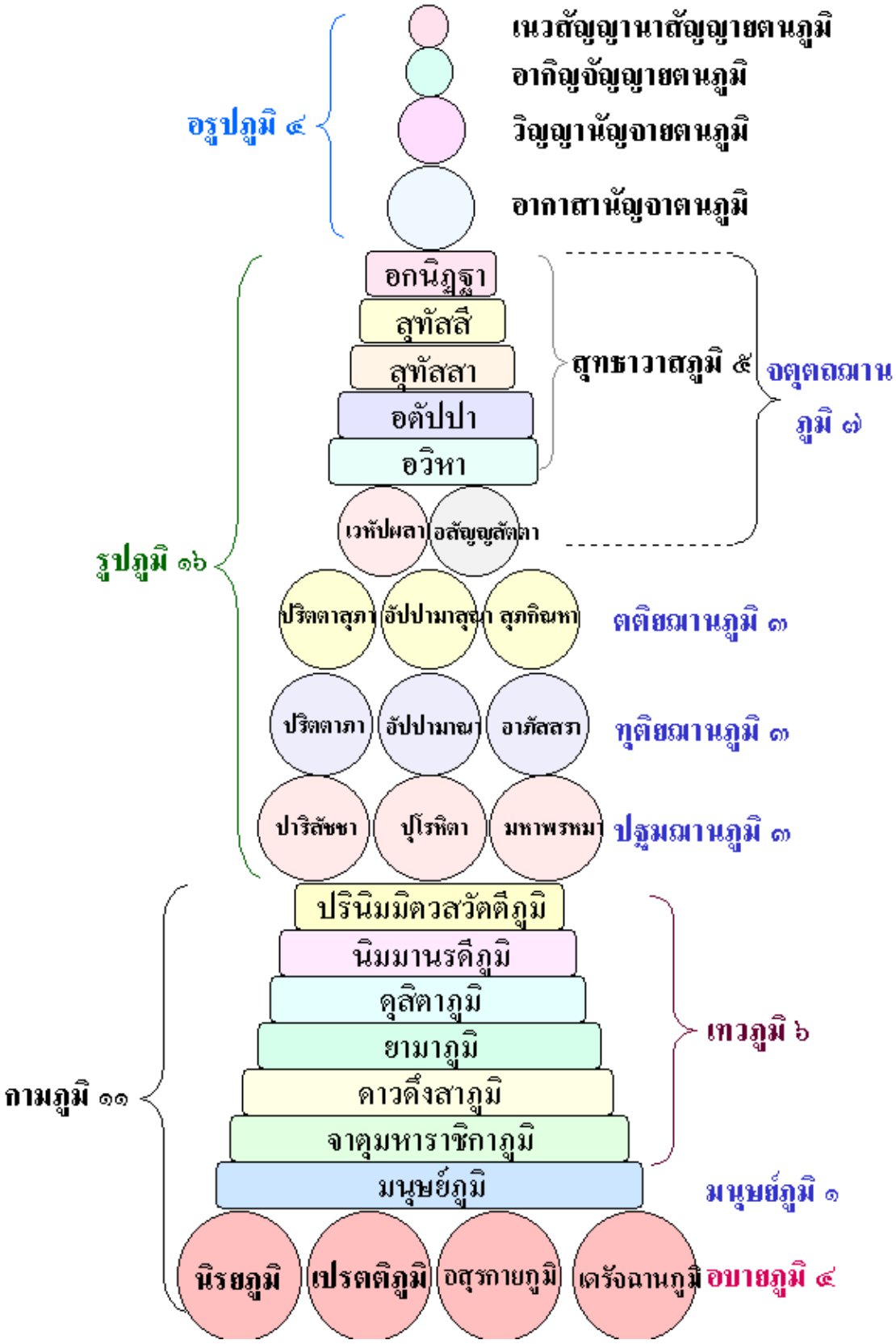
3 อากิญจัญญายตนภูมิ แดนของผู้สำเร็จ อากิญจัญญายตนฌาน

4 เนวสัญญานาสัญญายตนภูมิ แดนของผู้สำเร็จ เนวสัญญานาสัญญายตนฌาน

จากที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นคติของจักรวาลที่ไม่หลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิด ซึ่งไม่ได้ยั่งยืนตลอดไป แม้พรหมเองก็ต้องมีอายุนับด้วยกัลป์ ก็ยังต้องกลับไปจุติใหม่ และสุดท้ายได้กล่าวถึงวิธีปฏิบัติเพื่อให้หลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิด โดยการบรรลุมรรคผลนิพพาน อันเป็นสิ่งที่พุทธศาสนิกชนต้องการสูงสุด (นิรมล ทัพเวช 2524, 9)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 1 แผนภูมิโครงสร้างไตรภูมิพระร่วง (นางสาวอมรรัตน์ รัชตะทวีกุล 2555)



2.2 วรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้อง

ในการทำงานวิจัยเป็นสิ่งที่แน่นอนอยู่แล้วว่า ความรู้ที่ได้มานั้นไม่ได้เกิดจากการคิดค้นริเริ่มด้วยตัวผู้วิจัยทุกอย่าง เพียงแต่การศึกษาวรรณกรรมดนตรีที่เกี่ยวข้อง สามารถทำให้ผู้วิจัยมีกรอบและแนวความคิดจากของเดิมที่มีอยู่ก่อนหน้า นำมาพัฒนาและเกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ใหม่ขึ้น ซึ่งวรรณกรรมทางดนตรีที่เกี่ยวข้องมีดังต่อไปนี้

1. บทประพันธ์เพลง Picture at an Exhibition บทประพันธ์เพลงชุดเดี่ยวเปียโน แต่งโดย โมเดสต์ มูซอร์สกี (Modest Mussorgsky, 1839-1881) เมื่อปี 1874 เขาได้รับแรงบันดาลใจขณะที่กำลังเดินชมนิทรรศการภาพวาด และได้บรรยายภาพวาดแต่ละภาพของจิตรกรและสถาปนิกชื่อ วิกเทอร์ ฮาร์ทมัน (Viktor Hartmann, 1843-1873) ผลงานชิ้นนี้ได้รับการเรียบเรียงใหม่สำหรับวงออร์เคสตรา จำนวน 10 กระบวน โดย โมริส ราเวล (Maurice Ravel, 1875-1937) และเป็นที่นิยมในการแสดงคอนเสิร์ตมากกว่าผลงานเดี่ยวเปียโนซึ่งเป็นต้นฉบับการประพันธ์ ในแต่ละกระบวนเพลงจะถูกเชื่อมด้วยทำนองหลักชื่อ Promenade ซึ่งแปลว่าการเดิน หมายถึงการก้าวเดินไปชมภาพวาดชิ้นต่อไปโดยสามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

ท่อนนำ Promenade อยู่ในบันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์ อัตราจังหวะ 5/4 และเปลี่ยนเป็น 6/4 แนวทำนองหลักมีลักษณะสง่างาม นำแนวทำนองพื้นบ้านของประเทศรัสเซีย แนวทำนองนี้จะปรากฏอยู่ระหว่างการเปลี่ยนกระบวนเพลง ซึ่งทำให้รู้คล้ายกับการเดินชมภาพต่าง ๆ ในห้องแสดงภาพ (Partitur 2016)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนที่ 1 The Gnome เป็นการบรรยายภาพของคนแคระตัวเล็ก ๆ ที่กำลังเดินเข้าและออก แต่หกล้มจนขาพลิกหักผิดรูป ประพันธ์ในบันไดเสียงบีแฟลตไมเนอร์อัตราจังหวะ 3/4

กระบวนที่ 2 The Old Castle บรรยายภาพปราสาทเก่าแห่งยุคกลาง ที่ก่อนหน้ามีโทรจันหนึ่งคนร้องเพลง ประพันธ์อยู่ในบันไดเสียงจีชาร์ปไมเนอร์ในอัตราจังหวะ 6/8 (Partitur 2016)

กระบวนที่ 3 Dispute Between Children at Play ได้บรรยายภาพสวน ตุยเลอรี (Tuileries garden) ด้านหน้าพระราชวัง Louvre ในปารีส มูซอร์กสกีได้จินตนาการเพิ่มเติมถึงการสนทนาของเด็กหลังจากการเล่นอย่างสนุกสนาน และผู้ปกครองของพวกเขากำลังเดินตามถนนที่มี

ต้นไม้เรียงรายในสวนแห่งนี้ กระบวนนี้ถ่ายทอดผ่านบันไดเสียง บีเมเจอร์ในอัตราจังหวะ 4/4(Partitur 2016)

กระบวนที่ 4 Cattle บรรยายถึงรถลากโปแลนด์ขนาดใหญ่วิ่งผ่านถนนในชนบท แนวทำนองแสดงออกถึงอารมณ์ของประเทศโปแลนด์และจังหวะที่แสดงถึงการเคลื่อนไหวของล้อ กระบวนนี้เริ่มด้วยเสียงเบส เปรียบได้กับเสียงร้องของวงล้อ ตามด้วยแนวทำนองช้า ทำให้รู้สึกถึงอารมณ์เปล่าเปลี่ยวในบันไดเสียง G# ไมเนอร์ ในอัตราจังหวะ 2/4 (Partitur 2016)

กระบวนที่ 5 Ballet of the Unhatched Chicks บรรยายถึงการแสดงบัลเลต์เรื่อง “Trilby” กระบวนนี้ได้แบ่งออกเป็น 4 ช่วงได้แก่ 1.Scherzino 2.Trio 3. Scherzino โดยการซ้ำทำนองที่ 1 และ 4 Coda ในตอนท้ายของกระบวน (Partitur 2016)

กระบวนที่ 6 Samuel Goldenberg and Schmuÿle เป็นภาพล้อเลียนชีวิตของคนจนและคนรวยในสังคมชาวยิวโดยมีตัวละครสองคนชื่อ Zamuel Goldenberg และ Schmyl ทั้งสองมีความแตกต่างกันในฐานะทางสังคม คนหนึ่งมีความเป็นอยู่อย่างสุขสบาย ในทางกลับกัน อีกคนหนึ่งมีชีวิตอย่างลำบากต้องอดมื้อกินมื้อ กระบวนนี้ได้รวบรวมความแตกต่างกันด้วยเสียงสูงและต่ำ บนบันไดเสียงบีแฟลตไมเนอร์ ในอัตราจังหวะ 4/4 (Partitur 2016)

กระบวนที่ 7 The Market at Limoges บรรยายถึงความโกลาหล ผู้คนแออัด ในตลาด Limoges ที่อยู่ในกลางประเทศฝรั่งเศส กระบวนนี้อยู่ในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ อัตราจังหวะ 4/4 (Partitur 2016)

กระบวนที่ 8 The Catacombs กระบวนนี้บรรยายถึง ฮาร์ทแมนถือตะเกียงและมองไปที่สุสาน ที่ให้ความรู้สึกลึกลับ เหมือนคนกำลังเผชิญกับสิ่งน่ากลัว มูซอร์สกี ได้เขียนข้อความเป็นภาษาละตินลงไปในบทเพลงว่า “Cum mortuis in lingua mortua” มีความหมายว่า “คำแห่งความตายด้วยความตาย” แต่ความหมายก็ไม่มีใครทราบได้ว่า ประโยคนี้หมายถึงอะไร กระบวนนี้แบ่งเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกมีจังหวะช้า ในบันไดเสียงบีไมเนอร์ ในอัตราจังหวะ 3/4 และช่วงท้ายเปลี่ยนความเร็วเป็นช้าปานกลาง (Partitur 2016)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กระบวนที่ 9 The Huton Hen’s Legs กระบวนนี้บรรยายถึง แม่มดในนิทานอิสปของรัสเซียชื่อ Baba Yagar ที่อาศัยอยู่ในป่าลึก ที่มักจะชักชวนผู้คนที่หลงทางเข้ามาในป่า ให้มาพักอาศัยในกระท่อมของแม่มดตนนี้ เพื่อหวังจะกินผู้คนเป็นอาหาร กระบวนนี้ อยู่ในบันไดเสียงซีไมเนอร์ ในอัตราจังหวะ 2/4 (Partitur 2016)

กระบวนที่ 10 The Bogatyr Gates กระบวนนี้บรรยายถึงสถาปัตยกรรมของประตูเมืองเคียฟ ประตูที่สร้างเพื่อเป็นอนุสรณ์แด่จักรพรรดิอเล็กซานเดอร์ที่ 2 แห่งรัสเซีย กระบวนนี้ประพันธ์ขึ้นบนบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ในอัตราจังหวะ 4/4 (Partitur 2016)

2. บทประพันธ์เพลง The Planet โดยนักประพันธ์เพลงชาวอังกฤษในช่วงปลายยุคโรแมนติกกับยุคศตวรรษที่ 20 ชื่อ กุสตาฟ โฮลส์ (Gustav Holst. 1874-1934) เพลงนี้ประพันธ์ขึ้นในช่วงเดือนพฤษภาคม 1914 แล้วเสร็จในปี 1917 ได้นำแสดงครั้งแรกในวันที่ 29 กันยายน 1918 ที่ Queens Hall (London) (Ongaku No Tomo 2016) โฮลส์ มีความสนใจทางด้านดาราศาสตร์เป็นอย่างมาก เมื่อเขาได้รู้จักกับ จอร์จ เมด (George R. S. Mead, 1863-1933) ได้แนะนำหนังสือที่ อลัน ลีโอ (Alan Leo,1860-1917) ซึ่งเป็นเพื่อนของเมด และเป็นผู้บุกเบิกทางด้านดาราศาสตร์ในศตวรรษที่ 20 หนังสือเล่มนั้นมีชื่อว่า How to Judge A Nativity และ The Art of Synthesis” ท้ายที่สุดแล้วหนังสือชื่อ The Art of Synthesis (1912) กลายเป็นหนังสือที่ โฮลส์ได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงนี้ (Leelasiri 2001)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในหนังสือของ ลีโอที่ชื่อว่า The Art of Synthesis ได้เรียงลำดับดวงดาวตามระบบสุริยะจักรวาลตามลำดับความห่างจากดวงอาทิตย์ ในสามกระบวนแรกของโฮลส์มีการเรียงลำดับดวงดาวที่แตกต่างจากลีโอ แต่ในสี่กระบวนหลังมีการเรียงลำดับตามในหนังสือของลีโอ (Leelasiri 2001) เนื่องด้วยการค้นพบดาวพลูโตยังไม่ปรากฏในสมัยนั้นทั้งลีโอและโฮลส์ จึงไม่ได้บรรจุลงไปในงานของเขา ซึ่งจะลำดับต่อไปนี้

1. Mars, the Bringer of War กระบวนนี้เป็นบทเพลงที่มีความดุดันด้วยเทคนิคต่าง ๆ มากมายด้วยอัตราจังหวะ 5/4 ที่เริ่มต้นด้วยเสียง จี ซึ่งผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากบทเพลงเนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความดุดันคล้ายกับการอยู่ในขุมลึกของอบายภูมิซึ่งคล้ายกับโฮลส์ที่ได้จินตนาการในท่อนนี้ถึงการทำลายล้าง (Leelasiri 2001, 6)

2. Venus, the Bringer of Peace ตามความเชื่อของชาวกรีก โรมัน ดาวศุกร์เป็นเทพีแห่งความรักและความงาม ในกระบวนนี้มีท่วงทำนองที่ช้า โดยมีแนวทำนองหลักอยู่ 2 ลักษณะ ลักษณะแรกคือ การเคลื่อที่ของโน้ต 4 ตัวในลักษณะขาขึ้น บรรเลงด้วย ฮอร์น และทำนองรองสอดประสาน ลักษณะที่ 2 บรรเลงด้วย ฟลูตและโอโบ ในอัตราจังหวะ 4/4 (Leelasiri 2001, 31)

3. Mercury. the Winged Messenger กระบวนนี้มีความเชื่อถึงการสื่อสารการเดินทาง การค้า เป็นเทพประจำดาวพุธ กระบวนนี้จึงอยู่ในจังหวะ สแกร์ตโซ (Scherzo) ในอัตราจังหวะ 6/8 (Leelasiri 2001, 43)

4. Jupiter, the Bringer of Jollity กระบวนนี้เริ่มต้นด้วย กลุ่มโน้ตเพียงสามตัว เล่นซ้ำยืนพื้นด้วยเครื่องไวโอลิน และต่อด้วยกลุ่มโน้ตอีกสามตัวเล่นซ้ำยืนพื้น โดยมีโน้ต A เป็นตัวร่วม ในจังหวะที่เล่นพร้อมกันจะเกิดขั้นคู่ สามไมเนอร์และคู่สองเมเจอร์ตามลำดับ โดยผลลัพธ์ที่ได้จะเกิดโน้ตเล่นซ้ำยืนพื้นเป็นบันไดเสียง 5 เสียง C-D-E-G-A (Pentatonic scale) (Leelasiri 2001, 74)

5. Saturn, the Bringer of Old Age กระบวนนี้เริ่มต้นด้วยอารมณ์สิ้นหวังท้อแท้ในวัยชรา ด้วยเสียง บีฮาร์ฟดิมมินิชเชเวน ($B^{ø7}$) และ เอฮาร์ฟดิมมินิชเชเวน ($A^{ø7}$)โดยทั้งสองคอร์ดจะไม่ปรากฏตัวที่ 3 ต่อมาดนตรีจึงพัฒนามาถึงช่วงกลางแสดงให้เห็นถึงความตื่นตระหนก และเข้าสู่ความเงียบและจบลงอย่างสงบ (Leelasiri 2001, 119)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6. Uranus, the Magician กระบวนนี้เริ่มด้วยจังหวะเต้นรำ เริ่มต้นด้วยกลุ่มโน้ต 4 ตัวได้แก่ G-Eb-A-B โน้ต 4 ตัวนี้จะปรากฏใน ทรัมเป็ต เทเนอร์ทรอมโบน และ เบสทรอมโบน จากห้องที่ 1-5 ในอัตราจังหวะ 6/4 และเข้าสู่ช่วงสุดท้ายด้วยความสงบเพื่อส่งต่อไปยังกระบวนสุดท้าย(Leelasiri 2001, 146)

7. Neptune, the Mystic ผู้คนเชื่อว่าดาวเนปจูนเป็นดวงดาวแห่งความลึกลับ และสิ่งเหนือธรรมชาติ จึงกล่าวได้ว่ากระบวนนี้เป็นกระบวนที่แปลกที่สุดในเพลงชุดนี้ หนึ่งสิ่งที่แปลกที่สุดคือการเรียงท่อนเพลงที่แตกต่างจะกระบวนอื่น ๆ กล่าวคือ การเรียงท่อนจาก A, B, C และ Coda ในส่วนของ Coda ได้วัตถุดิบมาจาก B และ C มาพัฒนาต่อ ถ้าวิเคราะห์จากกระบวนก่อนหน้าหลายกระบวนจะมีมากกว่า 6 ท่อน แต่ในกระบวนนี้เรียกได้ว่ามีเพียงแค่ 4 ท่อนเท่านั้น (Leelasiri 2001, 183)

จากการค้นคว้าวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องทั้งหมดพบว่า ผู้วิจัยได้รับอิทธิพลทางดนตรีมาจากหลากหลายด้านไม่ว่าจะเป็นการใช้โครงสร้างคอร์ด การดำเนินคอร์ด แนวทำนอง การเรียบเรียงเสียงประสาน ความเข้มเสียง ซึ่งมักจะพบได้บ่อยในหลายจุดของแต่ละกระบวน ดังนั้น การทบทวนวรรณกรรมอาจไม่เป็นเพียงแค่การนำมาใช้เท่านั้น แต่เป็นการพัฒนาต่อยอด จากของเดิมที่มีอยู่แล้วให้สร้างสรรค์สิ่งใหม่ เพื่อพัฒนาต่อไปให้กับผู้ที่สนใจบทเพลงในลักษณะนี้

2.3 ดนตรีร่วมสมัยไทยกับการสร้างแนวทำนองจากเพลงพื้นบ้าน

ในประเทศไทยมีวัฒนธรรมทางดนตรีอย่างชัดเจน มีการเปลี่ยนแปลง และพัฒนาอย่างต่อเนื่อง การนำแนวทำนองจากเพลงพื้นบ้านในประเทศไทยมาใช้จึงเป็นการบอกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง ในคำกล่าวที่ว่า ดนตรีร่วมสมัยไทย เป็นที่ได้รับความนิยมและเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติประเภทหนึ่ง

ดนตรีไทยจำแนกออกเป็น 2 ประเภทคือ

1. ดนตรีไทยเดิม หมายถึงดนตรีไทยที่ใช้ประจำในพระราชพิธี ราชสำนัก พิธีการต่าง ๆ ถือได้ว่าเป็นดนตรีระดับสูงของทางภาคกลางที่มีหลักธรรมเนียมปฏิบัติ ทฤษฎี และโครงสร้างเป็นแบบแผน เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงมีลักษณะเฉพาะ เช่น ระนาด ฆ้องวง ตะโพน และปี่ใน เป็นต้น (วีรชาติ เปรมานนท์ 2532, 6)
2. ดนตรีพื้นบ้าน หมายถึงดนตรีพื้นบ้านที่เล่นตามท้องถิ่น ตามภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศไทย มีหลักการทางดนตรีที่ไม่แน่นอน ใช้อุปกรณ์ดนตรีตามแต่ภูมิภาคจะหาได้มาทำให้เกิดเสียง มีความแตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น (วีรชาติ เปรมานนท์ 2532, 6)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ดนตรีร่วมสมัยไทยสามารถจำแนกวิธีของการประพันธ์ได้ 2 ประเภทดังนี้

1. การเรียบเรียงเสียงประสานบนทำนองไทย และนำมาบรรเลงใหม่ ผ่านการใช้เครื่องดนตรีสากล ที่ส่วนใหญ่มักไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ เช่นทำนองและจังหวะ โดยเฉพาะความสั้นยาวของทำนองเพลงที่กำหนดไว้โดยจังหวะหน้าทับ (วีรชาติ เปรมานนท์ 2532, 6)
2. การเรียบเรียงเพลงไทยด้วยสำเนียงเสียงไทย และการเรียบรียงเสียงประสานด้วยหลักการของดนตรีตะวันออก ผ่านหลักการของดนตรีไทยและดนตรีตะวันออกโดยทั่วไป จากการวิจัย

พบว่า โครงสร้างของทำนองเพลงส่วนใหญ่จะประกอบด้วยโน้ตสำคัญที่เป็นหลัก ด้วยจำนวน 5 เสียง เรียกว่า บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) (วีรชาติ เปรมานนท์ 2532, 6)

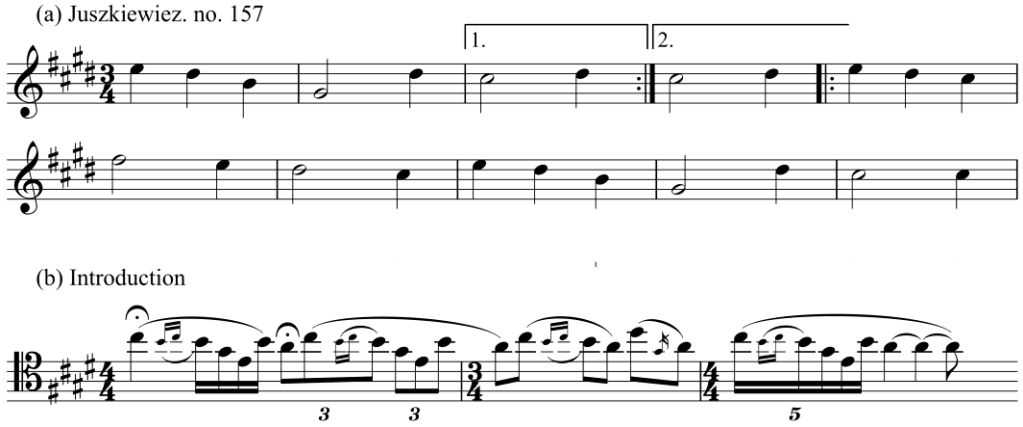
ดนตรีพื้นบ้านมีความสำคัญอย่างยิ่งกับวัฒนธรรมมนุษย์ ดนตรีพื้นบ้านมีมาตั้งแต่ดั้งเดิมในกลุ่มสังคมทุกกุล่มทั่วโลก เพลงพื้นบ้าน มักจะเป็นเพลงดิบ ที่ร้องและเล่นโดยชาวบ้าน โดยไม่มีการปรุงแต่งประการใด มักจะไม่มีผู้แสดงหลักแต่จะใช้วิธีการแสดงกันเป็นหมู่คณะ วัตถุประสงค์หลักของเพลงพื้นบ้านคือ การร้องเล่นเพื่อสร้างความอบอุ่น ขวัญและกำลังใจในสังคม หรือใช้ในพิธีกรรมตามความเชื่อของแต่ละสังคม (ณรุทธ์ สุทธจิตต์ 2535)

การสร้างแนวทำนองหลักที่ได้จากเพลงพื้นบ้าน มีผู้ประพันธ์เพลงใช้กันอย่างแพร่หลาย และถูกปรับใช้ให้เข้ากับยุคสมัยของแต่ละบทเพลง เช่นการนำเพลงพื้นบ้านมาใช้โดยรักษาต้นฉบับเดิมไว้ หรือมีการนำเพลงพื้นบ้านมาดัดแปลงให้กลายเป็นทำนองของผู้ประพันธ์เองตามแต่รสนิยมของตัวผู้ประพันธ์ดังตัวอย่างต่อไปนี้

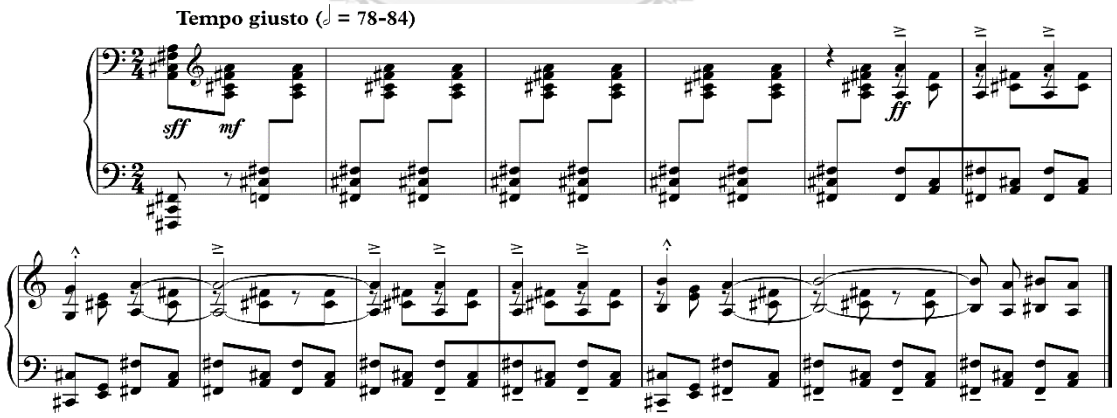
อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, 1882-1971) นักแต่งเพลงชาวรัสเซียในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ บทเพลงที่น่าสนใจของเขาคือ “The Rite of Spring” เพลงบรรเลงออร์เคสตราขนาดใหญ่ที่ใช้ประกอบการแสดงบัลเลต์ หนึ่งในลักษณะเด่นของบทเพลงคือการนำเพลงพื้นบ้านมาใช้ โดยเพลงพื้นบ้านที่ใช้ส่วนใหญ่ เป็นเพลงพื้นบ้านของชาวลิทัวเนีย (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น 2558, 125) การนำเพลงพื้นบ้านมาใช้ของ สตราวินสกี มีการดัดแปลงทำนองจากต้นฉบับเดิม การเปลี่ยนค่าตัวโน้ต และปรับระดับเสียง ทำให้เกิดแนวทำนองใหม่ที่ดัดแปลงมาจากเพลงพื้นบ้าน ตามตัวอย่างที่ 2

Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2 เปรียบเทียบทำนองพื้นบ้านกับช่วงเริ่มต้น The Rite of Spring, Stravinsky



เบลา บาร์ตอก (Béla Bartók 1881-1945) นักแต่งเพลงและนักเปียโนชาวฮังการีในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ เป็นนักวิจัยดนตรีชาติพันธุ์ที่ประสบความสำเร็จ ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านของฮังการี ได้รวบรวมเพลงพื้นบ้านไว้จำนวนมาก บทเพลง Allegro Barbaro (1911) ได้รับอิทธิพลและนำดนตรีพื้นบ้านฮังการีและสโลวัก (Slovak) โดยเฉพาะตอนช่วงต้นเพลงได้นำรูปแบบจังหวะเพลงพื้นบ้านสโลวักมาใช้ (Suchoff 2004) ตามตัวอย่างที่ 3 (Suchoff 2004, 61-62)

ตัวอย่างที่ 3 Allegro Barbato, Bartók

2.4 ประวัติการเกิดวงดนตรีวินด์ซิมโฟนี

เพื่อให้ทราบถึงความจำเป็น และสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาต่อเนื่อง ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญของการเกิดวงดนตรีวินด์ซิมโฟนี การเกิดวงดนตรีนั้นไม่ได้เกิดเพียงชั่วข้ามคืน แต่หากเกิดกันชั่วระยะเวลาข้ามศตวรรษ ผู้วิจัยจึงอยากทราบความเป็นมาก่อนการเริ่มประพันธ์เพลงจึงศึกษา

ประวัติย้อนกลับไปถึงในช่วงของยุคเริ่มต้นการประพันธ์บทเพลงที่เกี่ยวกับเครื่องเป่าทั้งหมด จึงได้เกิดเป็นการทบทวนวรรณกรรมนี้ขึ้น

ในช่วงต้นของประเทศอิตาลี นักประพันธ์เพลงที่ได้รับการขนานนามว่าเป็นบิดาแห่งการเรียบเรียงเสียงประสานวงออร์เคสตราชื่อ โจวันนี กาบริเอลี (Giovanni Gabrieli, 1557-1612) เขาได้พัฒนาการบรรเลงดนตรีแบบเสียงประสานสองเครื่องดนตรีเพื่อใช้การแสดงที่วิหาร St. Mark ที่เมืองเวนิส ต่อมาในประเทศฝรั่งเศส ชอง-แบปติสต์ ลุลลี (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) ได้ประพันธ์เพลงสำหรับวงทหารด้วยเครื่องโอโบ และบาสซูน เพื่อบรรเลงให้กับพระเจ้าหลุยส์ที่สิบสี่ (King Louis XIV) ทางฝั่งประเทศอังกฤษก็เกิดการประพันธ์เพลงโดยใช้ทรัมเป็ต ทรอมโบน และทิมปานี ซึ่งประพันธ์โดย เฮนรี เพอร์เซล (Henry Purcell , c. 1659-1695) สำหรับงานศพของ พระราชพิธีฝังพระศพของพระราชินีแมรี (Queen Marry) และยังใช้สำหรับการขึ้นครองราชย์ของ พระเจ้าชาลส์ที่สอง แห่งอังกฤษ (Charles II) เกออร์ก ฟรีเดริค เฮนเดล (George Friderick Handel, 1685-1759) ได้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อว่า “Music for the Royal Fireworks” ในปี ค.ศ.1749 สำหรับงานเฉลิมฉลอง บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ต้องใช้วงขนาดใหญ่ร่วมแสดง โดยมีเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง เครื่องกระทบ ซึ่งรวมแล้วต้องใช้นักทรัมเป็ตถึง 40 คน เฟร็นซ์ฮอร์น 20 คน โอโบ 16 คน บาสซูน 16 คน ทิมปานี 8 คู่ และสแนร์ถึง 12 ใบ (Battisti 2002, 8-10) จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่ามีการพัฒนาการประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องลมมาโดยตลอด สมดั่งที่ เดวิด วิทเวล (David Whitwell, 1973) ได้อธิบายในหนังสือชื่อ “The Incredible Vienna Octet School-Part I” ไว้ว่า “ความแตกต่างเฉพาะของประวัติศาสตร์วงวินด์ คือการรวมวงที่มีอยู่ส่วนใหญ่ เพื่อการแสดงคอนเสิร์ต การแสดงเพื่อความสนุกสนาน หรือการเล่นเพลงเพื่อรับใช้ทหาร นี่คือช่วงเวลาที่หายากมากสำหรับการแสดงคอนเสิร์ตเครื่องลม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงศตวรรษที่ 18 (Whitwell 1969)

การเริ่มต้นวงวินด์ซิมโฟนียุคใหม่ โดยริชาร์ด ฟรันโก โกลด์แมน (Richard Franko Goldman, 1910-1980) ได้อธิบายไว้ว่ามันเริ่มต้นตั้งแต่สมัยยุคปฏิวัติฝรั่งเศส และการจัดการวงดนตรีราชองครักษ์ โดย เบอร์นาด แซเรต (Bernard Serrette, 1765-1858) ซึ่งถือได้ว่า เป็นยุครุ่งเรืองที่สุดของการเป็นวงเครื่องเป่าในทวีปยุโรป (Goldman 1961) ในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่สิบเก้า ได้เกิดการพัฒนาเครื่องดนตรีขึ้นมากมายไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาทางด้านเครื่องเป่าลมไม้ และเครื่องเป่าทองเหลือง โดย Boehm Klosé Buffet Heckel Blumel และ Stoelzel และที่สำคัญที่สุด

คือการคิดค้นเครื่องดนตรีชนิดใหม่ที่ผสมผสานกันระหว่างเครื่องทองเหลืองผ่านการกำเนิดเสียงโดยใช้ลิ้นเครื่องลม (Reed) คือแซกโซโฟน และแซกซ์ฮอร์น โดย อาดอลฟ์ แซก (Adolphe Sax. 1814-1894) ซึ่งการคิดค้นเหล่านี้คือจุดสำคัญในการเปลี่ยนแปลงวงเครื่องเป่าให้สามารถสื่อสาร และแสดงออกได้ถึงอารมณ์ของผู้เล่นอย่างสมบูรณ์ และการพัฒนานี้ก็ได้พัฒนาควบคู่ไปกับการพัฒนาเครื่องดนตรีในกลุ่มออร์เคสตราดั่งเช่นไวโอลินด้วยเช่นกัน (Battisti 2002)

ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่สิบเก้ามีนักประพันธ์เพลงที่สำคัญได้ประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีเชมเบอร์ขนาดเล็กได้แก่ อันโตนิน ดโวชาค (Antonín Dvořák, 1841-1904) กับบทเพลง Serenade in d minor, Op. 44 ในปี 1878 ชาลส์ ฟร็องซัว กูโนด์ (Charles-François Gounod, 1864-1949) กับบทเพลง Serenade in E-flat, Op.7 ในปี 1881 และ Suite in B-flat, Op.4 ในปี 1884 (Battisti 2002)

จากตารางดังกล่าวจะทำให้เห็นภาพการพัฒนาของเครื่องลมมากขึ้น ได้เห็นถึงการพัฒนาอย่างต่อเนื่องนับศตวรรษ กว่าจะเป็นเครื่องดนตรีในปัจจุบันได้ต้องเกิดการคิดค้นรูปแบบใหม่ งานวิจัยนี้ก็เช่นกันจึงมีความจำเป็นเพื่อให้คนรุ่นต่อไปไว้ใช้สำหรับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง และอาจมีคุณค่าต่อวงการวิชาการต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 การแสดงถึงวิวัฒนาการของเครื่องเป่า (Berger 1961, 12)

ปี (ค.ศ.)	เหตุการณ์
1467	Tieffenbrucker เริ่มต้นสร้างลูท (Lute)
1542-1601	Gasparo da Salò สร้างไวโอลินยุคแรก
1608	คลาวดิโอ มอนเตแวร์ดี (Claudio Monteverdi, 1567-1643) ได้ประพันธ์อุปรากรเรื่อง Orfeo ด้วยวงออร์เคสตรา
1677	กำเนิดฟลูตที่มีคีย์
1690	คาริเน็ตเครื่องแรกโดย โจเซฟ คริสโตเฟอร์ เดนเนอร์ (Johann Christoph Denner, 1655-1707)
1770	บาสเซ็ตฮอร์น (Basset horn)กำเนิดขึ้น
1793	เบสคลาริเน็ตกำเนิดขึ้น
1810	อีวาน มูลเลอร์ (Iwan Müller, 1786-1854) ได้สร้างคีย์กด 13 คีย์สำหรับคลาริเน็ต
1815	วาล์วลูกสูบได้กำเนิดขึ้น
1830	วาล์วลูกสูบเรียงต่อกันสามอันได้กำเนิดขึ้น
1832	ระบบคีย์ Boehm ในฟลูตไม้ได้กำเนิดขึ้น
1840	แซกโซโฟนได้กำเนิดขึ้น
1843	แซกซ์ฮอร์นได้กำเนิดขึ้น
1843	Klosé และBuffet ได้พัฒนาคลาริเน็ตด้วระบบคีย์ Boehm

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบมีวาทยกรชาวอังกฤษมากมายสร้างผลงานประพันธ์เพลงที่เป็นต้นฉบับสำหรับวงโยธวาทิต ในปี 1895 กุสตาฟ โฮลซต์ (Gustav Holst, 1874-1934) และราล์ฟ วอน วิลเลียมส์ (Ralph Vaughan Williams, 1872-1958) ได้พบกันที่ Royal College of Music ที่ลอนดอน และได้เป็นเพื่อนที่สนิทสนมกันเป็นอย่างมาก จนในช่วงระหว่างปี 1906-1916 เขาทั้งสองได้พยายามสร้างสรรค์งานของเขาที่ได้รับอิทธิพลจาก เซซิล ชาร์ป (Cecil Sharp, 1859-1924) และเพื่อนร่วมงานของเขา ในการเก็บรวบรวมผลงานเพลงพื้นบ้านในประเทศอังกฤษ ต่อจากนั้นไม่นาน โฮลซต์จึงได้พยายามสร้างเสียงประสาน และแนวบรรเลงประกอบจากผลงานของชาร์ปมากมาย จึงได้เกิดบทเพลงที่เกิดจากการเรียบเรียงแนวทำนองพื้นบ้านอย่างหลากหลาย สำหรับวงนักร้องประสานเสียง วงสตริงออร์เคสตราสมัครเล่น และสำหรับบทเพลงวงเครื่องเป่า (Hustin 1996)

กุสตาฟ โฮลซต์ (Gustav Holst, 1874-1934) ได้ประพันธ์บทเพลง First Suite in E-flat for Military Band ในปี 1909 เขาได้ใช้ความรู้ความสามารถจากการที่เคยเป็นนักทรอมโบนช่วงปี 1895 ถึง 1903 มาประพันธ์บทเพลงนี้ซึ่งมีความสมดุลกันระหว่างบทเพลงที่มีเนื้อหาสาระสมัยใหม่กับบทเพลงที่มีความดั้งเดิมผสมกับแนวทำนองพื้นบ้านอย่างลงตัว ตอนที่โฮลซต์ได้ประพันธ์บทเพลงนี้เขาได้ศึกษาบทเพลงจาก เฮนรี เพอร์เซลล์ (Henry Purcell, 1659-1695) นี่จึงอาจเป็นเหตุผลที่เขาได้เลือกสังคีตลักษณ์แบบแปรทำนอง (Chaconne) สำหรับกระบวนแรก ด้วยการเริ่มต้นบทเพลงจากโน้ตเพียง สามตัวในกระบวนแรก และถือว่าเป็นที่แปลกใหม่เมื่อเขาได้ประพันธ์ให้ทั้งกระบวนแรกและกระบวนที่สอง บรรเลงด้วยความสนุกสนานร่าเริง (Scherzando) ในกระบวนสุดท้าย March หรือเรียกว่าการเดินแถว เขาได้สร้างบทเพลงที่รวบรวม *“...จิตวิญญาณทั้งหมดของวงโยธวาทิตไว้ด้วยกัน ...”* (Birmingham Post 1928) ผ่านการประพันธ์เพลงโดยใช้แนวทำนองเพลงพื้นบ้านแบบไม่มีการดัดแปลงใด ๆ บทเพลงนี้จึงถือได้ว่าเป็นบทเพลงพร้อมแสดงที่มีการบรรเลงมากที่สุดในกลุ่มวงเครื่องลม (Battisti 2002)

ต่อมาโฮลซต์ได้ประพันธ์เพลงชุดที่สองที่มีชื่อว่า Second Suite in F for Military Band, Op.28 No.2, ในปี 1911 เหตุผลที่เขาประพันธ์เพลงชุดนี้ยังไม่เป็นที่ทราบแน่ชัด แต่ อิมโมเจน โฮลซต์ (Imogen Holst, 1907-1984) ที่เป็นลูกสาวเพียงคนเดียวของ โฮลซต์ ได้เล่าว่า “เขาคิดว่าโฮลซต์ประพันธ์ขึ้นในปี 1911 เพื่ออาจใช้เป็นบทเพลงในงานเฉลิมฉลองจักรวรรดิ ที่ Cystal Place (London) ในช่วงระหว่างเดือน พฤษภาคม ถึงเดือนตุลาคม 1911 ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระเจ้า จอร์จที่ห้า” (Holst 1974) ในบทเพลงชุดนี้ได้ใช้เครื่องดนตรีแบบเดียวกับเพลงชุดแรกของเขาและได้ใช้แนวทำนองเพลงพื้นบ้านแบบดั่งเดิมจาก มณฑลแฮมป์เชียร์ ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของประเทศอังกฤษ กระบวนแรกอยู่ในระบบสังคีตลักษณ์แบบ A-B-A และเป็นกระบวนที่ยาวที่สุดจากทุกกระบวน กระบวนที่สอง ได้แนวทำนองหลักที่ไพเราะงดงามจากบทเพลงพื้นบ้านที่มีชื่อว่า “I’ll Love my Love” ในกระบวนที่สามเป็นกระบวนที่แข็งกร้าว และเต็มไปด้วยการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะ ซึ่งอาจเปรียบได้เป็น “บทเพลงของช่างตีเหล็ก” ด้วยการใช้ทั่งตีเหล็ก และการสร้างความประหลาดใจจากการจบกระบวนเพลงด้วย คอร์ด ดีเมเจอร์อย่างสดใส ในกระบวนสุดท้าย “Fantasia on the Dargason” โฮลซต์ได้แสดงถึงความสามารถของการประพันธ์เพลงได้ถึงที่สุด อิมโมเจน โฮลซต์ได้กล่าวไว้ว่า *“โฮลซต์ได้บรรลุถึงความสมบูรณ์ของการใช้บทเพลงพื้นบ้าน มันยากมากที่จะเชื่อว่า สอง*

แนวทำนองจะสามารถอยู่รวมกันได้อย่างสมบูรณ์ไม่ใช่การต่อสู้กันอย่างอิสระ" (Holst 1968) ผลงานนี้ได้เผยแพร่เพื่ออุทิศให้กับ เจมส์ วินดราม (James Causley Windram, 1944) ซึ่งเป็นวทยากรของวง Coldstreme Guards และเป็นผู้เผยแพร่บทเพลง First Suite ในครั้งแรกด้วย (Battisti 2002)

ราล์ฟ วอน วิลเลี่ยมส์ และโฮลซต์ ได้ประพันธ์เพลงสำหรับวงโยธวาทิตไว้ทั้งหมด 3 บทเพลง คือ (1) English Folk Song Suite (2) Sea Song ในปี 1923 (3) Toccata Marziale ในปี 1924 โดยบทเพลง English Folk Song Suite มีวัตถุดิบที่คล้ายคลึงกับ Second Suite in F ของ โฮลซต์ ที่ได้รวบรวมบทเพลงพื้นบ้านของประเทศอังกฤษเอาไว้ บทเพลงนี้ได้ประพันธ์ขึ้นสำหรับวง Royal Military School of Music จัดแสดงเป็นครั้งแรกที่ Kneller Hall เมื่อวันที่ 4 กรกฎาคม 1923 บทเพลงนี้ประกอบไปด้วย 4 กระบวน (1) Seventeen Come Sunday (2) Sea Songs (3) My Bonnie Boy และ (4) Folk Songs from Somerset แต่ต่อมาบทเพลง Sea Songs ได้ถูกนำออกจากเพลงชุดนี้ อาจเพราะเนื่องจากบทเพลงมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากกระบวนอื่น (Mitchell) แต่ทาง เดวิด แมคเบน (David McBain) ซึ่งเป็นผู้อำนวยการเพลงที่ Kneller Hall ในปี 1950 ได้กล่าวว่า บทเพลงชุดนี้ที่มี 4 กระบวนมีความยาวมากเกินไปไม่เหมาะกับการจัดรูปแบบอย่างเป็นระเบียบ และสามารถเปิดโอกาสให้กับ สำนักพิมพ์ที่ต้องการบทเพลงที่ใช้สำหรับการเดินแถว (March) (Battisti 2002)

Toccata Marziale เป็นบทเพลงที่มีความดุดันทางด้านจังหวะ ทุกอย่างในบทเพลงนี้ล้วนแต่เป็นวัตถุดิบใหม่ เทคนิคที่ใช้ล้วนแล้วแต่มีระดับความยากกว่าบทเพลง English Folk Song Suite และบทเพลงต้องการผู้เล่นที่มีทักษะสูง ในโน้ตเพลงฉบับร่างนั้นประกอบด้วย 21 บรรทัด และอีก 3 บรรทัดที่เป็นโน้ตที่มีความเข้มข้นสูง จึงถือได้ว่าเป็นบทเพลงสำหรับยอดนักดนตรี (Virtuoso) เลยก็ว่าได้ ตัวเพลงได้ถูกจัดวางเสียงประสานอย่างชาญฉลาด ระหว่างการจัดขนาดและเสียงประสานของเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง และการเปลี่ยนแปลงความเข้มเสียง (Dynamic) ได้อย่างลงตัว

Sea Songs ที่ถือว่าเป็นบทเพลงที่แตกแยกมาจากเพลงชุด English Folk Song Suite ได้แสดงครั้งแรกที่ British Empire Exhibition ที่ Wembley เมื่อปี 1924 ตัวเพลงถูกจัดในสังคีตลักษณ์สำหรับการเดินแถว (March) ผสมผสานกับ แนวทำนองสำหรับการเดินเรือที่เป็นที่รู้จักอย่างยิ่ง 3 แนวทำนองหลัก อัตราจังหวะไม่มีการเปลี่ยนแปลงมา แต่บทเพลงมีความแตกต่างระหว่างลีลา ในแต่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ละแนวทำนองหลักที่เคลื่อนที่จาก ความสว่างสดใส มีชีวิตชีวาไปจนกระทั่ง มีความเนิบนาบในบทเพลง บทเพลงนี้ได้ถูกนำออกแสดงในปี 1924 สำหรับวงโยธวาทิตเครื่องทองเหลือง และต่อมา ได้ถูกเรียบเรียงใหม่สำหรับวงออร์เคสตราในปี 1942

ในปี 1986 นักวิชาการชื่อ Robert Grechesky ได้พบบทเพลงร่างของ ราล์ฟ วอน วิลเลี่ยมส์ที่มีชื่อเพลงว่า Adagio for Military Band ที่ British Museum ในห้องต้นฉบับโน้ตเพลง เขาได้คาดเดาว่า เพลง Adagio คือกระบวนที่ 2 ของเพลง Concerto Grosso for Military Band ที่ วิลเลี่ยมส์ได้ประพันธ์ให้กับ British Empire Exhibition ในปี 1924 ในสมัยที่เขายังทำงานอยู่ที่นั่น ในกระบวนแรกของบทเพลงเดี่ยว เริ่มต้นด้วย Toccata Marziale กระบวนต่อมาคือ Adagio ที่ถูกทิ้งไป และกระบวนสุดท้ายที่ยังประพันธ์ไม่จบ (Grechesky 1989)

จาคอป ไฟต์ (Jacob Feit, 1844-1909) หรือครูไฟต์ เกิดเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ.2387 ที่เมือง Trier เยรมันนีตะวันออก เป็นบุตรคนโตของนาย Conrad Veit และนาง Apollonia Veit จากประวัติที่พอหาได้จากคนในตระกูลชื่อ Dr.Wolfgang Steinborm นักวิทยาศาสตร์อวกาศชาวเยอรมันทำให้ทราบว่า ครอบครัวนี้เดิมเป็นครอบครัววิศวกรโยธา ทำงานสร้างถนนที่เมือง Trier (ณัฐชยา นัจจนาวากุล 2559, 51)

พออายุได้ 16 ปีมารดาได้ถึงแก่กรรมลงจากนั้นอีก 3 ปีต่อมาบิดามีภรรยาใหม่ซึ่งไม่เป็นที่พอใจของไฟต์เป็นอย่างมาก เขาจึงหนีออกจากบ้านตามลำพัง เดินทางไปที่สหรัฐอเมริกา และสมัครเข้าร่วมรบในสงครามกลางเมือง (Civil War) จนกระทั่งสงครามเริ่มสงบท่านก็ได้รับสัญชาติอเมริกา โดยอาศัยอยู่ในรัฐแคลิฟอร์เนีย และเปลี่ยนชื่อสกุลใหม่เป็นภาษาอังกฤษว่า “Feit” เมื่อประมาณปี พ.ศ.2410 จึงได้เดินทางเที่ยวไปในประเทศต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และพบว่า สยามเป็นประเทศที่น่าอยู่ ที่สำคัญมีงานที่เขาถนัดและสามารถทำรายได้ได้ดี คือเป็นครูสอนแตรให้กับชาวสยาม ในช่วงนั้นท่านจึงตัดสินใจว่าจะอยู่ในประเทศสยามชั่วระยะเวลาหนึ่ง จนกระทั่งเมื่อได้พบกับแฟนสาวเชื้อสายมอญชื่อ “ทองอยู่” จึงอยู่กินด้วยกันจนมีลูกด้วยกัน 3 คน และต่อจากนั้นก็ไม่ได้กลับสหรัฐอเมริกาอีกเลย (พูนพิศ อมาตยกุล 2555) ไฟต์ทำงานเป็นครูฝึกทหารถวายกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ กองแตรวงในวังหน้า ซึ่งสันนิษฐานว่ากลุ่มกองแตรเหล่านี้ได้รับการฝึกฝนมาบ้างแล้วตั้งแต่ช่วงรัชกาลที่ 4 มีผลงานจนเป็นที่ประจักษ์ชัดมาแล้วทางด้านแตรวง แต่ในประเทศสยามสมัยนั้น หา

ครูแตรชาวต่างชาติเข้าประจำการเป็นระยะเวลายาวนั้นได้ยาก ดังนั้นเมื่อครูไฟต์เดินทางเข้ามารับราชกาลแล้วอีกทั้งยังมีครอบครัวเป็นคนไทย จึงสามารถสืบสานงานเก่าที่ตกทอดมาแต่ครั้งก่อนได้อย่างต่อเนื่อง การพัฒนาดนตรีวังหน้าซึ่งอยู่ใต้การดูแลของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญในรัชกาลที่ 5 ซึ่งอยู่ใต้การดูแลของครูไฟต์ ถือว่ามีความสามารถอยู่ในระดับที่ดี สามารถบรรเลงบทเพลงที่มีคุณภาพได้หลากหลายและหลังจากรับราชกาลได้ 9 ปี วังหน้าจึงมีวงที่สามารถเล่นบทเพลงจังหวะ วอลซ์ (Waltz) ของ โจฮันน์ ชเตราส์ (Johann Strauss, 1804-1849) และโจเซฟ แลนเนอร์ (Joseph Lanner, 1801-1843) ได้ดีจนได้รับคำชมจากหนังสือพิมพ์ นิวยอร์กไทมส์ (New York Times) ลงตีพิมพ์เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2419 (ณัฐชยา นัจจนาวากุล 2559, 52)

ครูจาคอป ไฟต์ มีส่วนในการสร้างทหารแตรให้กับวงวังหน้า และสร้างนักดนตรีที่ดีเป็นจำนวนหนึ่งที่มากน้อยเพียงใดไม่อาจประมาณการได้ มีเพียงรายชื่อกลุ่มนักดนตรีตะวันตก หรือที่เรียกกันว่าทหารแกร (ทหารแตร) ที่อยู่ในสังกัดของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (ณัฐชยา นัจจนาวากุล 2559, 54) ซึ่งลูกศิษย์เหล่านี้ก็ได้พัฒนาวงแตรในประเทศไทยให้พัฒนาทัดเทียมกับประเทศตะวันตกสืบต่อไป

2.5 ประวัติการเกิดวงดนตรีวินด์ซิมโฟนีในประเทศไทย

การหาข้อมูลด้านดนตรีวินด์ซิมโฟนีในประเทศไทยนั้น มีข้อมูลที่จำกัดมากอาจเนื่องด้วย ผู้คนสมัยนั้นมักมีการจดบันทึกไว้น้อยจึงทำให้ยากต่อการค้นคว้า และการวิจัยต่อเนื่อง ส่วนมากมักใช้วิธีการบอกกันปากต่อปากระหว่างรุ่นไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง จึงอาจเกิดความคลาดเคลื่อนได้ งานวิจัยชิ้นนี้จึงเห็นถึงความจำเป็นในการบันทึกเรื่องราวที่ได้ศึกษามาทั้งหมดมาเก็บไว้ให้เกิดการศึกษาและพัฒนาต่อยอด อีกทั้งยังทำให้ผู้วิจัยทราบด้วยขนบธรรมเนียม ประเพณีของไทยที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมา จากการเปลี่ยนแปลงของดนตรีฝรั่ง เข้าสู่ยุคของดนตรีสากลในประเทศไทย

จากการค้นคว้าที่ผู้วิจัยหาได้ควรเริ่มต้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ช่วงสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ และสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าฯ (พ.ศ.2325-2367) ช่วงสองรัชกาลแรกยังไม่ปรากฏเด่นชัดเรื่องดนตรีฝรั่งในประเทศไทย ดนตรีที่เข้ามาผสมผสานกับความเป็นไทยมักจะมีแต่ดนตรีของประเทศเพื่อนบ้าน จึงทำให้เกิดสำเนียงทางดนตรีที่เป็นแนวทางของแต่ละประเทศ เช่น จีน ลาว เขมร ญวน มอญ พม่า และแขก ยิ่งสืบย้อนกลับไปก็ยิ่งไม่ปรากฏบทเพลงสำเนียงต่างชาติให้เห็นในช่วงสมัยอยุธยา แต่สำหรับเพลงฝรั่งเริ่มเข้ามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 จนถึงสิ้นรัชกาล (พ.ศ.2367-2394) โดย

ฝรั่งได้เริ่มเข้ามาจากการทำการค้าขายกับประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากที่อินเดีย และพม่าเสียเอกราชให้กับประเทศอังกฤษ ไทยจึงยิ่งจำเป็นต้องเข้าหาฝรั่งมากขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงอารยธรรม ความสามารถของไทยที่เหนือกว่า และเพื่อป้องกันการเสียเอกราชดังเช่นอินเดีย และพม่า ดังนั้นในปลายรัชกาลที่ 3 มีการเดินทางของคณะทูตเพื่อเจริญสัมพันธไมตรีกับนานาประเทศมากขึ้น มากไปกว่านั้นยังมีคณะทูตจากสหรัฐอเมริกาคือ Edmond Robert ในปี พ.ศ.2378 พร้อมด้วยเรือสลุต 2 ลำ ซึ่งเรือที่มามีวงดุริยางค์ที่บรรเลงเพลงเกียรติยศในกระบวนแห่พระราชสาส์นตามแบบแผนกระบวนเกียรติยศ สำหรับถวายพระราชสาส์นตามแบบอย่างของชาติตะวันตก มีการใช้เพลงมาร์ชประกอบกับการตั้งแถวทหารสำหรับการเดินแถว ด้วยบทเพลง Yankee Doodle (Merry Tune of Yankee Doodle) และหลังจากถวายพระราชสาส์นเรียบร้อย มีการบรรเลงเพลง Hail Columbia สำหรับทูตที่รับพระราชสาส์นคืนจากพระเจ้าแผ่นดิน (W. S. W. Ruschenberger 1838, 318-320) จากปรากฏการณ์นี้เองจึงทำให้ไทยได้เห็น และเริ่มรู้จักการใช้ดนตรีในเรื่องการทหาร เพื่อเสริมเกียรติยศ และสร้างบรรยากาศให้ดูเป็นที่นับหน้าถือตาต่อประเทศชาติที่พัฒนาแล้ว (พูนพิศ อมาตยกุล 2559, 59)

ในสมัยรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2396-2411) เรือสัญชาติสหรัฐได้กลับเข้าฝั่งมาประเทศไทยอีกครั้ง พร้อมทั้งนักดนตรีอีก 8 คนโดยนักดนตรีกลุ่มนี้ได้มีส่วนร่วมในการสอนทหารไทยให้เป่าแตรจนสามารถบรรเลงเป็นเพลงได้ก่อนที่จะทูลลากลับไปในช่วงก่อนสิ้นรัชกาล มีการพระราชทานรางวัลมากถึง 1000 เหรียญสหรัฐเป็นการตอบแทน การพัฒนาประเทศในสมัยนั้นต้องการเปิดประเทศเพื่อต้อนรับชาวตะวันตกด้วยวิธีการเจรจาทางการทูตไปทีละขั้นตอน ในขณะเดียวกันการพัฒนาทางดนตรีที่ได้รับจากชาติตะวันตกก็เช่นกัน มีการเกิดแตรวงด้วยกันถึง 3 วง คือ แตรวงทหารมหาดเล็ก (วังหลวง) แตรวงทหารมารีน (วังหน้า) และแตรวงของข้าราชการสกุลบุนนาค (กรมท่า) โดยกลุ่มหลังมักจะใช้สำหรับการบันเทิงมากกว่าการทหาร(พูนพิศ อมาตยกุล 2559) มีแง่คิดหนึ่งที่ว่า การที่ประเทศไทยจะมีวงดนตรีฝรั่งถึง 3 วงนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย ที่สำคัญคือการเรียนรู้ที่ต้องมีครูเพลงคอยสอนให้คนไทยทำเพลงได้อย่างฝรั่ง โดยมีครูฝรั่งได้แก่ นายซูบริเอ (อี เซบีร์) ครูแตรชาวฝรั่งเศส พร้อมกับ นายลามาช (Lamache) และครูยูสเซ็น (เฮ วุด เซ็น หรือ วูฮุส เซ็น) ครูแตรชาวฮอลลันดา สอนแตรทหารมหาดเล็ก จนกระทั่งในช่วงปลายรัชกาลที่ 4 มีร้อยเอกจากกองทัพอังกฤษย้ายเข้ามาทำงานหัดทหารให้ทางวังหลวงคือ ร้อยเอก Impey และร้อยเอก Thomas George

Knox ซึ่งต่อมา ร้อยเอกทั้งสองได้ชื่อว่าเป็นผู้ร่วมคิดให้เกิดแตรสัญญาณทหารขึ้นในกรุงสยาม และยังนำเพลงสรรเสริญพระบารมีอังกฤษ หรือเพลง God Save the Queen เข้ามาใช้บรรเลงประโคมรับเสด็จ (W. S. W. Ruschenberger 1838) เวลาวังหลวงและวังหน้าเสด็จออกมหาสมาคม หรือใช้เป็นเพลงถวายพระเกียรติยศมาจนถึงต้นรัชกาลที่ 5 จึงเลิกใช้ (พูนพิศ อมาตยกุล 2559, 122)

หลังจากความจำเป็นที่ต้องการพัฒนาทางด้านดนตรีให้เป็นที่ยอมรับในสากลจากการเป่าแตรเดี่ยวมาเป็นวงดุริยางค์ประเภทวงดุริยางค์เครื่องเป่า (Wind Orchestra) หรือซิมโฟนิคแบนด์ (Symphonic Band) จำเป็นต้องมีครูที่มีความสามารถ และมีการสอนอยู่เป็นประจำเพื่อพัฒนาการสอนทหารแตรให้บรรเลงรวมเป็นวง ในช่วงสมัยต้นรัชกาลที่ 5 มีครูทางด้านดนตรีที่สำคัญเริ่มต้นอยู่ 3 ท่าน เริ่มจาก (1) ครูยาคอป ไฟต์ (Jacob Vite) ซึ่งเป็นบิดาของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทะยากร) เป็นครูหลักสอนการบรรเลงรวมวงที่วังหน้าตั้งแต่สมัย พ.ศ.2401 นอกจากการสอนที่กลุ่มทหารวังหน้าแล้ว ยังสอนทหารรักษาพระบรมมหาราชวัง และทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ (อีกทั้งยังสอนอีกหลายแห่งในประเทศไทยที่เป็นการส่วนตัวอีกด้วย) (2) มิเชล ฟุสโก (Michel Fusco) แตรทหารมารีนสังกัดกองทัพเรือ ซึ่งเข้ามารับราชการในประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2420 และเป็นผู้บังคับการกองแตรวงทหารเรือคนแรก (3) พระวาทิตบรเทศ (ม.ร.ว.ชิต เสนีวงศ์) เป็นคนไทยในราชสกุลพระราชวังหลัง อีกทั้งยังเป็นลูกศิษย์ยาคอฟ ไฟต์ ครูแตรทั้ง 3 ท่านนี้เป็นผู้พัฒนาวงการดนตรีให้เป็นไปตามระเบียบแบบแผนที่นิยมกันตามแบบประเทศตะวันตก ทว่าการพัฒนาก็ยังไม่เทียบเท่ากับประเทศตะวันตกเท่าที่ควร เพียงแต่ประเทศไทยเราได้รับอิทธิพลและการพัฒนาทหารแตรมากขึ้นเป็นจำนวนมาก การเรียนการสอนดนตรีก็ยังใช้วิธีการแบบไทยเดิมคือการจดจำทำนองทางเพลงให้ขึ้นใจได้แล้ว และใช้ความจำในการบรรเลงรวมวง จุดนี้จึงทำให้เกิดความคลาดเคลื่อน เมื่อดนตรีส่งต่อไปยังอีกคน อย่างไรก็ดี เหล่าทหารที่ได้ฝึกฝนจนเป็นที่ชำนาญแล้วก็ต่างกันกระจายตัวออกไปตามหน่วยงานต่าง ๆ หรือค่ายทหารทั้งในกรุงเทพ และต่างจังหวัด ทำให้ประเทศไทยมีแตรวงกระจายทั่วทุกแห่ง หลังจากช่วงปลายรัชกาลที่ 5 แตรวงได้ถูกแยกออกเป็น 2 ประเภทคือ (1) แตรวงที่บรรเลงโดยนักดนตรีทหารบกและทหารเรือ (2) แตรวงชาวบ้านหรือบางทีเรียกว่าแตรวง “เชลยศักดิ์” ประเภทหลังนี้มักจะบรรเลงดนตรีจากความจำและมักนำไปใช้เพื่อความบันเทิง โดยทำหน้าที่บรรเลงในกระบวนแห่ต่าง ๆ เช่น งานบวชนาค งานกฐิน งานแห่เทียนพรรษา และงานศพ งานเหล่านี้จึงเป็นธุรกิจดนตรีแตรวงในยุคเริ่มแรกที่มีมาจนถึงยุคปัจจุบัน (ราชันย์ ศรชัย 2559, 85) ตามที่มีข่าวในปี พ.ศ. 2562 ที่วงดนตรีแตร

วงสร้างความวุ่นวายต่อนักเรียนที่กำลังทดสอบความสามารถขั้นพื้นฐานระดับชาติเนื่องจากโดนสั่งลดใช้เสียงแตรวง (The MATTER 2562)

หลังจากที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์พินิต เสด็จกลับจากการศึกษาที่ประเทศเยอรมันนีเมื่อต้นเดือน พฤษภาคม พ.ศ.2446 หม่อมเจ้ากาญจนสังกาศ ทวีวงศ์ได้เผ้ากราบทูลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 และได้มีพระราชดำรัสว่ากิจการในกองทัพเรือกำลังมีปัญหาที่ต้องแก้ไขด่วน ทรงเห็นว่าทูลกระหม่อมจะทรงช่วยแก้ไขได้ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้ไปทรงดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือ และต่อมาได้เลื่อนขึ้นเป็นเสนาบดีกระทรวงทหารเรือ เมื่อทูลกระหม่อมได้ทรงงานทุกวันโดยขึ้นที่ท่าเทียบเรือ ทรงมักจะได้ยินทหารเรือฝึกหัดเป่าแตร ซึ่งบางครั้งซ้อมทั้งบทเพลงไทยบ้างเพลงฝรั่งบ้าง คงจะรู้สึกถึงความไม่ไพเราะเสนาะหูเพราะเสียงไม่เป็นระเบียบอีกทั้งยังไม่กลมกลืนมากนัก ทูลกระหม่อมทรงสอบถามถึงนายทหารต่าง ๆ จนได้ความและทำการพัฒนาทางด้านดนตรีด้วยวิธีการนำนักดนตรีใหม่มาฟังแตรวงของฝรั่งที่เล่นด้วยจานเสียงแบบไขลาน เปิดให้ทหารแตรทั้งหลายฟังซ้ำ ๆ หลายครั้ง ให้ทหารได้เรียนรู้ว่าฝรั่งเขาบรรเลงกันอย่างไร หลังจากนั้นทรงเห็นทหารที่มีความสามารถ และความพร้อมในทุกด้าน 2 นาย (1) นักเป่าแตรคอร์เน็ต ชื่อ นายสุทธิ ให้จัดการปรับปรุงโน้ตเพลงโดยคัดลอก เขียนใหม่ให้ชัดเจน และบังคับให้นักดนตรีทุกคนแยกเครื่องซ้อมเป็นกลุ่มย่อยโดยซ้อมตามโน้ตอย่างเคร่งครัดจนเสียงที่ได้มีความเข้ากันดีแล้ว เมื่อกลุ่มย่อยมีเสียงที่ดีพอแล้วจึงรับสั่งให้เข้ามารวมวง และรับรางวัลในที่สุด (2) ชื่อนายเคี้ยง เดิมเป็นคนเป่าปี่และขลุ่ย ต่อมามาสมัครเป็นคนแตรทหารเรือได้เป่าปี่โอโบ และคลาริเน็ต นายคนนี้ขึ้นชื่อว่าเป่าได้ดี และเสียงตรงจึงทรงมอบหมายให้ควบคุมดูแลทหารที่บรรเลงเครื่องลมไม้ (Woodwinds) ทั้งหมด ทรงสั่งการฝึกซ้อมทหารแตรใหม่ อย่างเคร่งครัดในการเป่าให้ตรงเสียงจนทุกคนเป่าได้อย่างตรงระดับเสียงอย่างพร้อมเพรียงกัน ใครเป่าได้ไม่ตรงเสียง ไม่ตรงจังหวะ จะไม่ให้เข้าร่วงบรรเลงในวง ด้วยวิธีการนี้จึงทำให้ ทหารใหม่มีความมุ่งมานะในการซ้อมเพื่อให้ได้ร่วมวงกับกลุ่มเพื่อน โดยมีรางวัลจากการเข้าวงได้คือได้รับโอกาสในการแต่งเครื่องแบบทหารแตร ซึ่งสมัยรัชกาลที่ 5 เพิ่งเริ่มมีใช้เป็นครั้งแรก เครื่องแต่งกายที่สวยงามสง่าผ่าเผย เมื่อไปบรรเลงในงานใด ผู้คนต่างชื่นชมกันมากมาย นายทหารแตรหนุ่ม ๆ สมัยนั้นจึงพยายามฝึกซ้อมจนได้เข้าเป็นนักดนตรีประจำวงแตรกันมากขึ้น (ราชันย์ ศรชัย 2559, 88)

ทูลกระหม่อมทรงควบคุมการซ้อม และเสด็จลงมาซ้อมด้วยพระองค์เองบ่อยครั้ง และรับสั่งพวกเครื่องเป่าลมไม้ไว้ว่าเมื่อเป่าเพลงไทยเดิมต้องเป็นผู้ดำเนินแนวทำนองไทย ขนานไปกับแตรยูโฟเนียมที่บรรเลงแนวทำนองหลัก (ฆ้องวงใหญ่ในวงปี่พาทย์เปรียบได้กับยูโฟเนียมโดยทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองหลักเดียวกัน) (วีรชาติ เปรมานนท์ 2532, 15) อีกทั้งการที่ทรงมอบหมายให้รุ่นพี่สอนรุ่นน้องเกิดเป็นการส่งต่อทักษะ และประสบการณ์ความรู้ในการบรรเลงรวมทั้งข้อกำหนดอย่างเคร่งครัดจึงทำให้วงแตรอยู่ในกรอบ และระเบียบมากขึ้น นอกจากนี้ทูลกระหม่อมยังทรงซื้อโน้ตเพลงแตรวงฝรั่งเป็นจำนวนมาก มาจากต่างประเทศ โดยส่วนมากเป็นเพลงของ จอห์น ฟิลิป ซูซา (John Philip Sousa, 1854-1932) ไว้ใช้บรรเลงในงานราชการ หรือพระราชพิธีต่าง ๆ และยังรับสั่งให้ซื้อแผ่นเสียงวงแตรฝรั่งจากบริษัทที่ขายแผ่นเสียงในบางกอกสมัยนั้น ชื่อห้างอัตตังคนิเคราะห์ และห้างสุธาดิลกเข้ามาไว้ใช้ในราชการ (ราชันย์ ศรชัย 2559, 89)

ตั้งแต่นั้นมาแตรวงทหารจึงเจริญรุ่งเรืองมากขึ้น มีงานเข้ามามากมายทั้งงานหลวงและงานจรงานนั่งบรรเลงเป็นแบบวงซิมโฟนิกแบนด์แบบสากล มีนักร้องขับร้องบทเพลง และแตรวงทหารบรรเลงอย่างสง่างาม ไพเราะน่าฟังมาก จนผู้คนสนใจและพยายามติดตามและหาฟังการบรรเลงสด การพัฒนานี้ส่งผลให้แตรวงทหารเรือจึงมีจำนวนเพลงเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ และได้ขยายความสามารถในการบรรเลงเครื่องเป่า กระจายออกไปยังแตรวงทหารราบที่ 3 จวบจนกระทั่งต้นรัชกาลที่ 6 (ราชันย์ ศรชัย 2559, 91)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

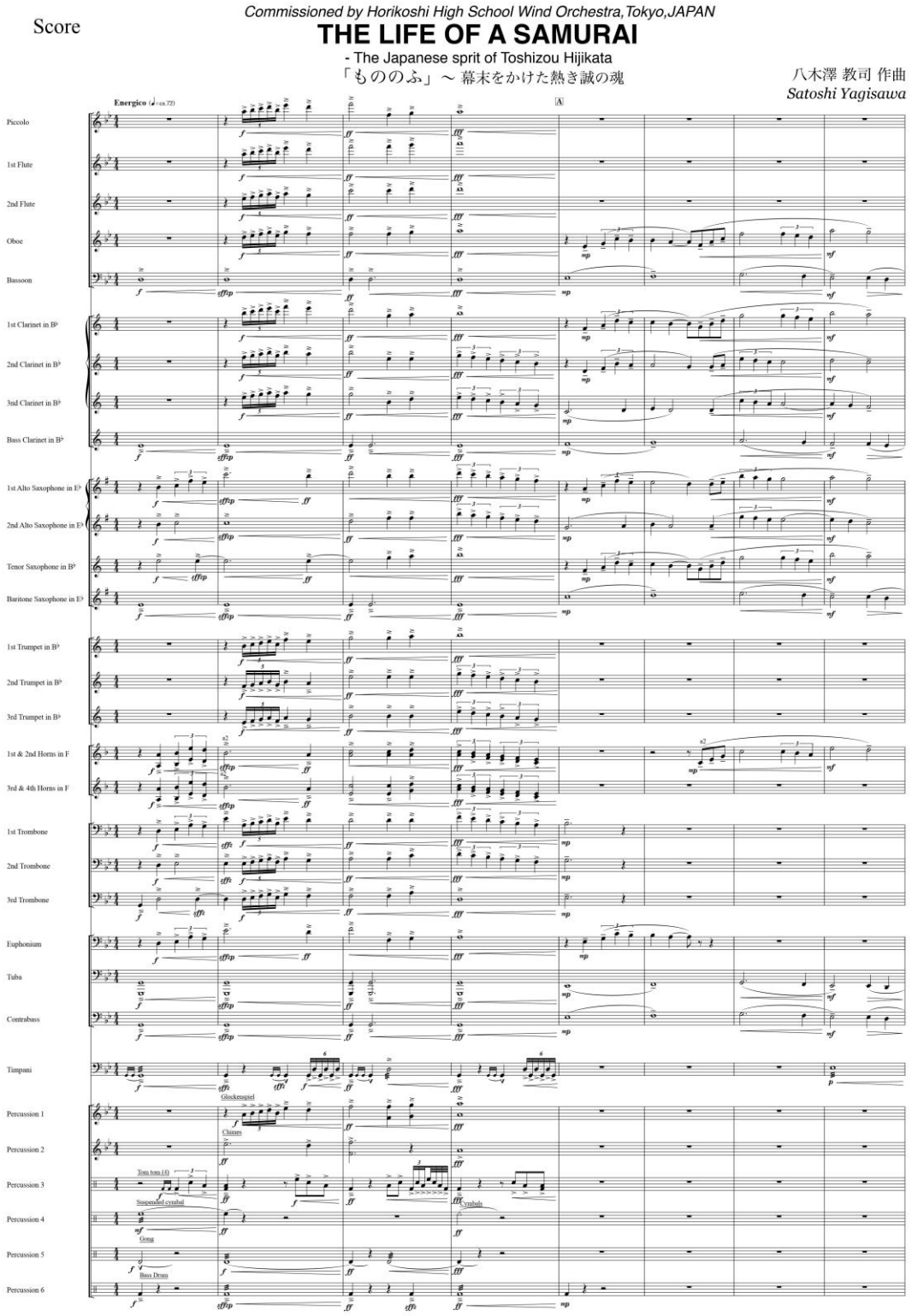
ถึงช่วงสมัยรัชกาลที่ 6 ความเจริญทางด้านดนตรีตะวันตกในประเทศไทยมีมากขึ้น ครูเพลงก็เพิ่มมากขึ้นไปด้วย สมัยนั้นมีงานกรมมหรสพ ร.6 (โรงเรียนพรานหลวง) กองทัพเรือ (มีโรงเรียนนายเรือ) กองทัพบกก็มีทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ โรงเรียนนายร้อยทหารบก กรมทหารรักษาวังประจำที่วังหลวงกระทรวงวัง ทหารหน้าประจำที่กระทรวงกลาโหม ทหารรักษาพระองค์ที่กองพลที่ 1 รักษาพระองค์ (พระราชวังดุสิต) ตามที่ได้ค้นคว้ามาปรากฏว่า มีหน่วยงานเพิ่มขึ้นมากมายที่มีการใช้ดนตรีมาเป็นองค์ประกอบสำคัญของหน่วยงานนั้น ๆ ซึ่งบางแห่งมีทั้งกองแตรวง วงจุลดุริยางค์ และวงดุริยางค์เกิดขึ้นมากมายจนกระทั่งปัจจุบัน (พูนพิศ อมาตยกุล 2559, 126)

2.6 การสร้างเสียงประสาน และสังคีตลักษณ์เครื่องวงวินด์ที่น่าสนใจ

การสร้างเสียงประสานให้กับเครื่องวงวินด์ ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรม จากบทเพลงที่ผู้วิจัยชื่นชอบ คือ The Life of a Samurai ของผู้ประพันธ์ชื่อ ซาโตชิ ยากิซาวา (Satoshi Yagisawa, 1975) อีกทั้งผู้ประพันธ์เองยังได้รับการยอมรับมากมายทั่วโลก (Satoshi Yagisawa 2009) ว่าผลงานของเขามีเสียงประสานที่เรียบง่ายแต่ฟังดูลึกซึ้ง สอดคล้องกับการสร้างเสียงประสานของงานวิจัยชิ้นนี้

บทเพลง The Life of a Samurai เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับการแข่งขัน All-Japan Band Competition (AJBC) ถือว่าเป็นการแข่งขันดนตรีที่ใหญ่ที่สุดของโลก มีจำนวนผู้เข้าร่วมโครงการมาแล้วมากกว่า 700,000 คน (Hebert 2012, 4) โดยแบ่งการแข่งขันเป็นหลากหลายรุ่น ได้แก่ รุ่นประถม รุ่นมัธยม และรุ่นมหาวิทยาลัย บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นสำหรับรุ่นมัธยม บทเพลงจึงมีความเรียบง่าย แต่แฝงไปด้วยการจัดวางระบบสังคีตลักษณ์และเรียบเรียงเสียงประสานที่น่าสนใจอย่างยิ่งตามตัวอย่างดังต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

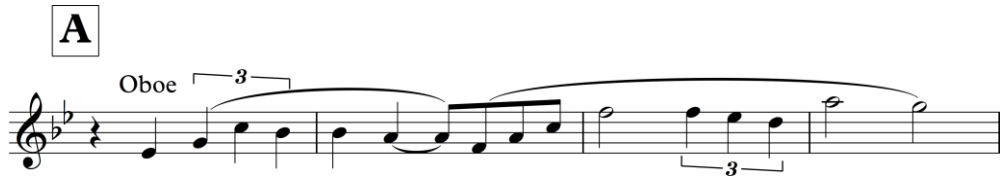
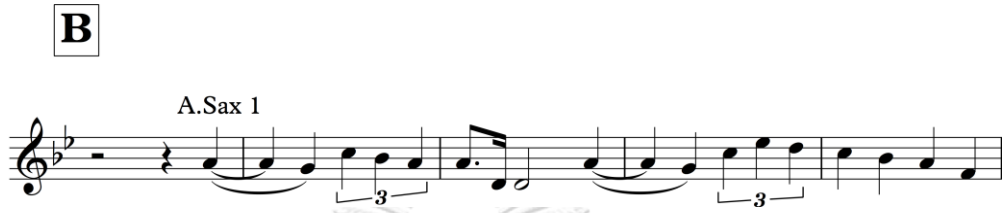
ตัวอย่างที่ 4 บทเพลง The Life of a Samurai

บทเพลงนี้มีระบบสังคีตลักษณ์ที่น่าสนใจในลักษณะ A-B-C (ตารางที่ 1) ผ่านการพัฒนาแนวทำนองที่มีหลากหลายมากถึง 5 แนวทำนองหลักดังตัวอย่างต่อไปนี้

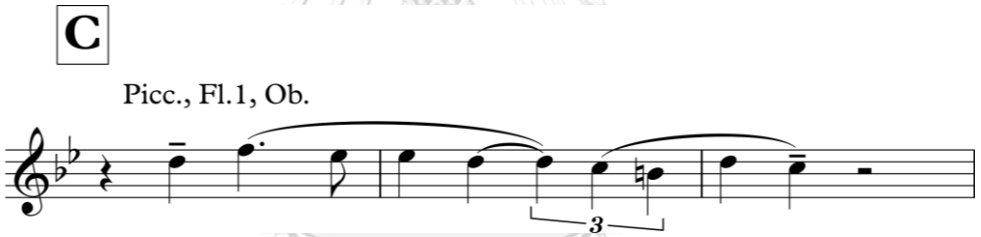
ตารางที่ 2 ระบบสังคีตลักษณ์ในบทเพลง The Life of a Samurai

A	A	แนวทำนองที่ 1
	B	แนวทำนองที่ 1’
	C	แนวทำนองที่ 1+2
	D	Transition (Marimba solo)
B	E	แนวทำนองที่ 3
	F	แนวทำนองที่ 3’ + Transition
	G	Imitation แนวทำนองที่ 3
	H	แนวทำนองที่ 3 on low brass
	I	Transition C
	J	Woodwinds Solo
	K	แนวทำนองที่ 2+ แนวทำนองที่ 5
	L	Pic. Solo (Japanese Mode except bar116)
	M	Transition
C	N	แนวทำนองที่ 4
	O	แนวทำนองที่ 5
	P	แนวทำนองที่ 4
Coda	Q	แนวทำนองที่ 4

เครื่องหมายการซ้อม A (ตัวอย่างที่ 5) เป็นการเปิดแนวทำนองหลักของบทเพลง และต่อมาในตัวอย่างที่ 6 มีลักษณะการล้อกับแนวทำนองหลักในห้องที่ 14

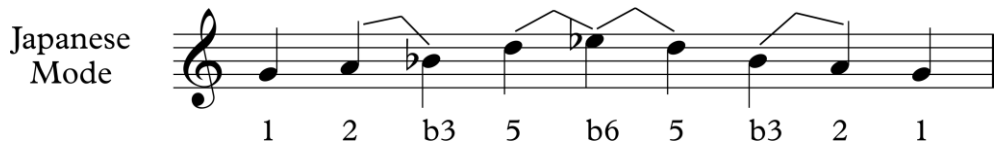
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 5 แนวทำนองที่ 1 ในบทเพลง The Life of a Samurai

ตัวอย่างที่ 6 แนวทำนองที่ 1'การล้อแนวทำนองหลักในห้องที่ 14

แนวทำนองที่ 2 ได้ปรากฏขึ้นในเครื่องหมายการซ้อม C ตามตัวอย่างที่ 7 ในห้องที่ 20 ก่อนจะส่งไปยังท่อนถัดไปโดยมีช่วงเชื่อมที่บรรเลงโดย เครื่องเดี่ยวมาริมบาที่เครื่องหมายการซ้อม D

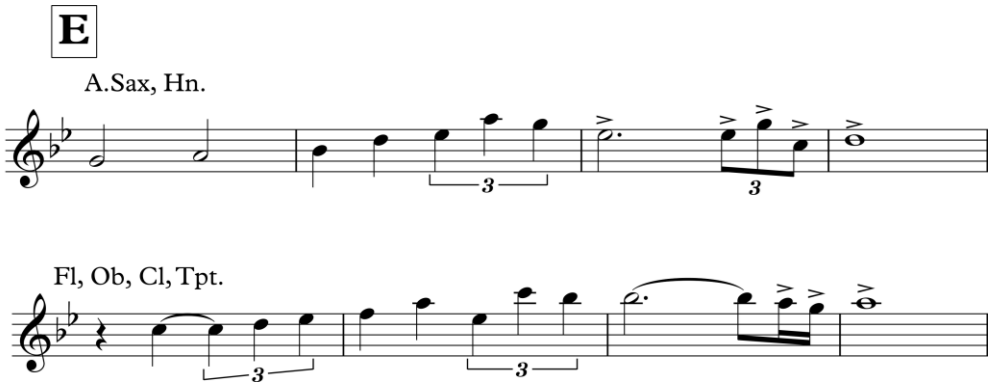
ตัวอย่างที่ 7 แนวทำนองที่ 2 ในบทเพลง The Life of a Samurai

แนวทำนองที่ 3 บทเพลงจะมีความแตกต่างอย่างชัดเจน ผู้ประพันธ์ได้ใช้บันไดเสียงของประเทศญี่ปุ่นเพื่อสื่อถึงความหมายตามบทเพลง ตามตัวอย่างที่ 8 แนวทำนองนี้ไม่ใช้โน้ตที่อยู่นอกบันไดเสียงนี้โดยเริ่มจากห้องที่ 42 เป็นต้นไป ตามตัวอย่างที่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

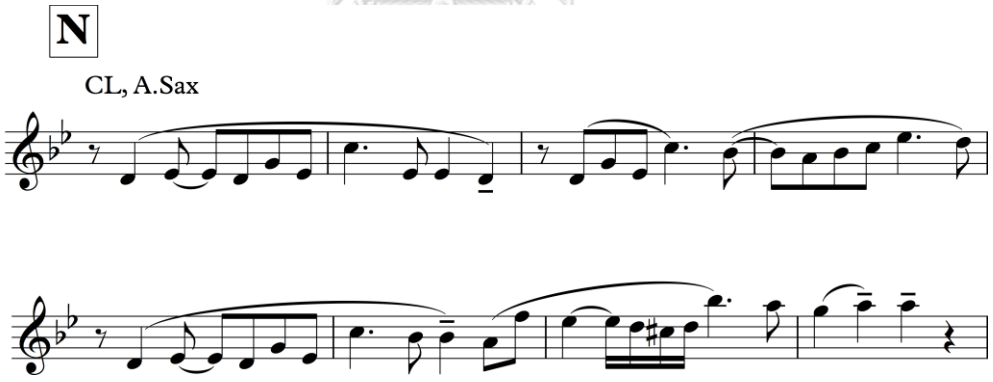
ตัวอย่างที่ 8 การใช้บันไดเสียงประเทศญี่ปุ่นเพื่อสร้างความเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลง

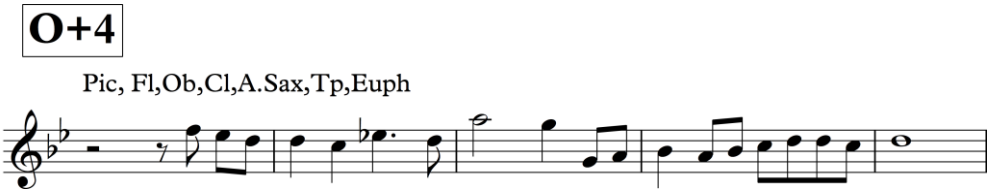


ตัวอย่างที่ 9 แนวทำนองที่ 3 ในบทเพลง The Life of a Samurai



เพลงได้ดำเนินมาถึงช่วงท้ายของเพลง ได้มีช่วงเชื่อมที่บรรเลงโดย เดี่ยวปิกโคโล ในเครื่องหมายการซ้อม L และช่วงเชื่อมต่อเนื่องในท่อน M ก่อนเข้าสู่ท่อน C ในเครื่องหมายการซ้อม N ที่บรรเลงแนวทำนองที่ 4 ตามตัวอย่างที่ 10 และเข้าสู่เครื่องหมายการซ้อม O ด้วยแนวทำนองที่ 5 ซึ่งเป็นแนวทำนองสุดท้าย ตามตัวอย่างที่ 11 ในช่วงหางเพลงที่นำแนวทำนองที่ 4 มาดัดแปลงด้วยบันไดเสียง เมเจอร์

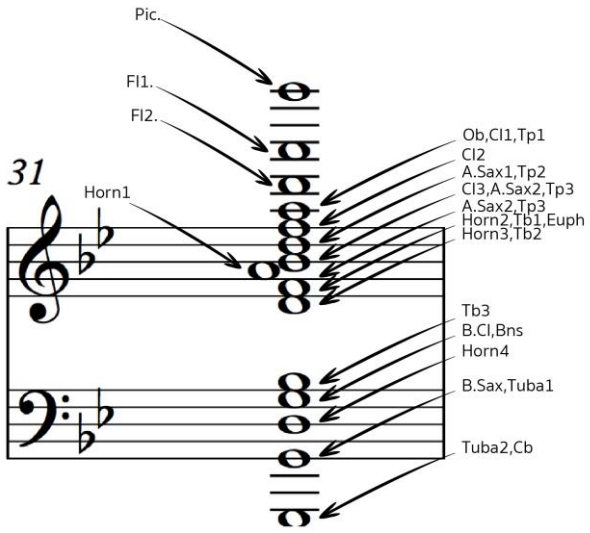
ตัวอย่างที่ 10 แนวทำนองที่ 4 ในบทเพลง The Life of a Samurai

ตัวอย่างที่ 11 แนวทำนองที่ 5 ในบทเพลง The Life of a Samurai



การจัดแนวเสียงประสาน ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และเลือกบางส่วนของบทเพลง ในส่วนที่ให้ผู้เล่นเล่นพร้อมกันทั้งวงดังตัวอย่างที่ 12 เห็นว่า ผู้ประพันธ์ได้เลือกการจัดวางเสียงประสานในลักษณะครบ

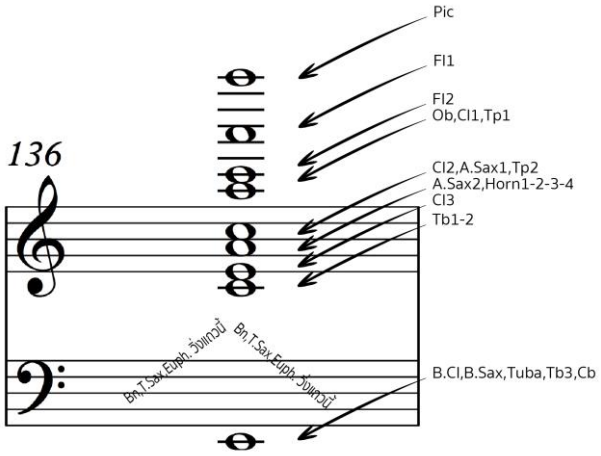
ทุกย่านความถี่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเสียงกลางไปจนกระทั่งเสียงสูง ผู้ประพันธ์ได้เลือกเครื่องดนตรีให้เข้ากับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อย่างเหมาะสม

ตัวอย่างที่ 12 การจัดแนวเสียงประสานห้องที่ 31 เพลง The Life of a Samurai



จุดที่น่าสนใจต่อมา ห้องที่ 136 เครื่องดนตรีในกลุ่มย่านเสียงต่ำมีการเคลื่อนไหวของเสียงในลักษณะขึ้นและลง เห็นว่าไม่มีเครื่องดนตรีชนิดอื่นลากเสียงทับแนวเสียงต่ำเพื่อไม่ให้รบกวนช่วงเสียงที่กำลังเคลื่อนที่อยู่ จึงทำให้เกิดความชัดเจนของเสียงที่เป็นแนวทำนอง

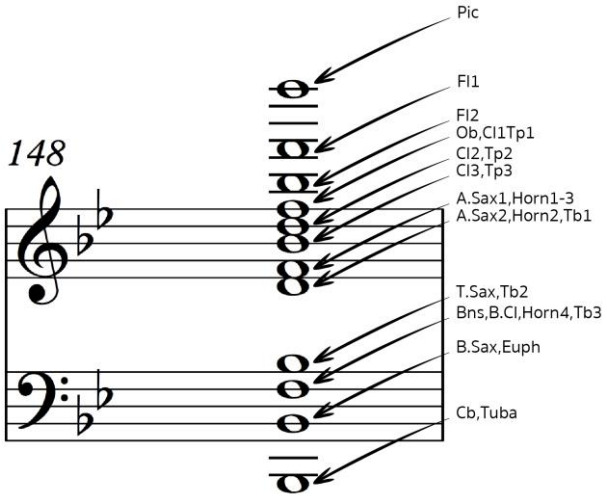
ตัวอย่างที่ 13 การจัดแนวเสียงประสานห้องที่ 136 เพลง The Life of a Samurai



การจัดวางเสียงประสานในช่วงสุดท้ายของเพลงในห้องที่ 148 ตามตัวอย่างที่ 14 ก็ยังคงจัดวางในช่วงเสียงที่กว้างคล้ายกับตัวอย่างที่ 12 จากจุดนี้จึงเป็นแนวทางให้ผู้วิจัยในการจัดวางเสียง

ประสานให้มีเสียงประสานที่เรียบง่ายแต่ฟังแล้วดูลึกซึ้ง สอดคล้องกับการสร้างเสียงประสานของบทประพันธ์นี้

ตัวอย่างที่ 14 การจัดแนวเสียงประสานห้องที่ 148 เพลง The Life of a Samurai

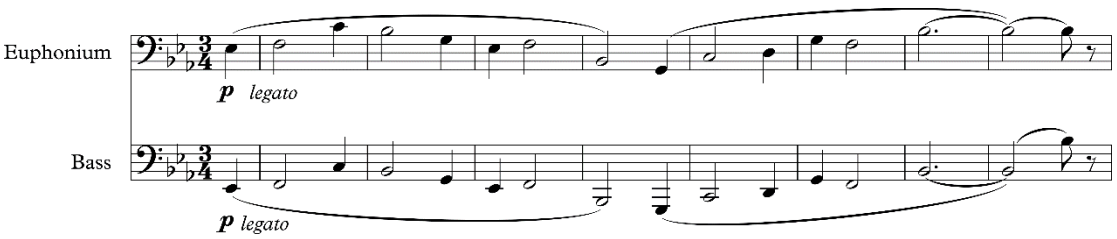


จากตัวอย่างที่กล่าวมาทั้งหมดทำให้ผู้วิจัยมีแนวทางที่ชัดเจนมากขึ้นในการประพันธ์เพลง อีกทั้งยัง เห็นรูปแบบของการเรียบเรียงเสียงประสานในหลากหลายรูปแบบ ถึงแม้ว่าจะเป็นเพียงพื้นฐานของการเรียบเรียงเสียงประสาน แต่ข้อมูลเหล่านี้สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ หากมีผู้สนใจการเรียบเรียงเสียงประสานในลักษณะนี้ก็ไม่มีความจำเป็นต้องเริ่มต้นศึกษาใหม่ เพียงแต่ ต่อยอดจากตัวอย่างที่กล่าวมาทั้งหมด

อีกบทเพลงที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์คือบทเพลงของ กุสตาฟ โฮลซต์ ที่มีชื่อว่า First Suite in E flat อันเนื่องมาจาก โฮลซต์พยายามหลีกหนีความเป็นเพลงแห่งยุคโรแมนติก ซึ่งเกิดก่อนช่วงปี 1900 (Holst 1968, 34) โฮลซต์จึงพยายามใช้เทคนิคการประพันธ์โดยใช้ทำนองแปร (Chaconne) มาทำเป็นออสตินาโต ร่วมกับปัสซาคาเกลีย โดยสองเทคนิคนี้เป็นเทคนิคที่มักพบได้บ่อยในยุคบาโรก (Apel 1969, 141) ทั้งคู่มักจะบรรเลงด้วยอัตราจังหวะช้าปานกลาง และมักใช้อัตราจังหวะ 3/4 ในการดำเนินบทเพลง ในยุคบาโรก สองเทคนิคนี้มักใช้สลับกันได้อย่างอิสระบ่อยครั้ง

บทเพลงนี้เริ่มต้นด้วยการเปิดแนวทำนองหลักด้วยลักษณะการใช้ทำนองแปร ที่ได้มาจากบทเพลงพื้นบ้าน ผ่านการเล่นด้วยเครื่องดนตรี สองชนิดคือ ยูโฟเนียม และทูบา เพื่อแสดงให้เห็นถึงการตีความที่แตกต่างกันของแนวทำนองผ่านบทเพลงนี้ (Danielsen 2010, 29)

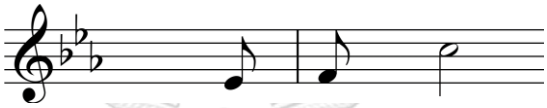
ตัวอย่างที่ 15 First Suite in E-flat Chaconne

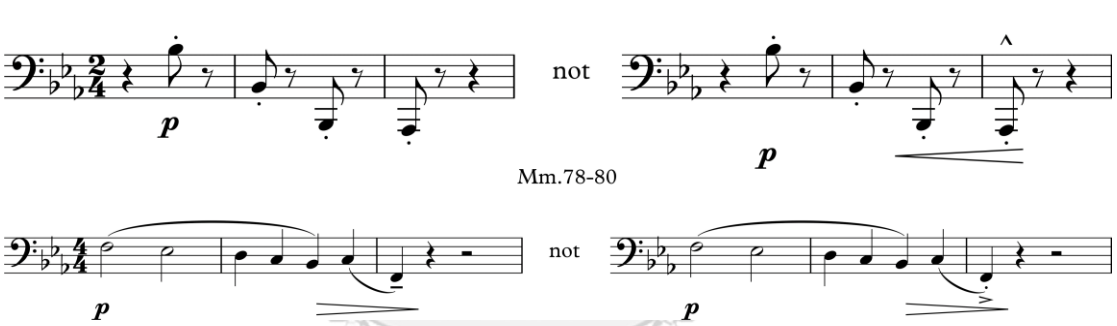


ในตัวอย่างนี้พบว่าการใช้ขั้นคู่แคบในจะทำให้เกิดแนวทำนองที่มีลักษณะเสียงที่ไพเราะ ด้วยทั้งสองประโยคเพลง (Phrases) เป็นประโยคเพลงที่ใช้เสียงโดมินันท์ เป็นองค์ประกอบ เคเดนซ์ จึงเป็นได้ทั้งจบแบบสมบูรณ์ และแบบครึ่ง ๆ กลาง ๆ สิ่งที่น่าสนใจโดยรวมนั้นส่วนมากแนวทำนองหลักมักจะประกอบเป็นแนวทำนองจำนวน 8 ห้อง แต่โฮลซต์ พยายามทำลายความรู้สึกของแนวทำนองที่มี 8 ห้อง เขาจึงสร้างแนวทำนองที่มีเพียง 7 ห้องเท่านั้นอีกทั้งยังไม่มีการหยุดพักในห้องสุดท้าย นี่คือเจตนาของเขาที่พยายามทำลายกำแพงที่ผู้ฟังมักได้ยินแนวทำนองแบบ 4 ห้องต่อ 1 ประโยคเพลง นองจากนี้สิ่งที่โฮลซต์พยายามทำนั่นก็คือการสร้างแนวทำนองในลักษณะแนวนอนมากกว่าที่จะเป็นแนวตั้ง ในแต่ละแนวเสียงมีการนำแสนอแนวทำนองในรูปแบบแนวนอนโดยมีการออกแบบลักษณะเฉพาะเครื่องดนตรีในแนวของตัวเองมากกว่า ในลีลาการสอนประสานแนวทำนองตัวอย่างเช่น การยืดเสียง โน้ตเสียงค้าง โน้ตผ่าน ทั้งหลายมักสร้างความน่าสนใจให้กับผู้ฟังอีกทั้งในแต่ละแนวที่เล่นประสานกันเป็นแนวนอนก็ยังเชื่อมต่อกันในแนวตั้ง ทำให้ครบองค์ประกอบทางด้านการประสานเสียง

ในกระบวนเพลงที่ 2 นั้นสร้างขึ้นจากโน้ตเพียง 3 ตัวเพื่อเปิดทำนองแปรเป็นแนวทำนองหลักตามตัวอย่างที่ 16 และแนวทำนองนี้จะมีความสอดคล้องกับกระบวนแรก (ตัวอย่างที่ 15) แต่กระบวนนี้ใช้ การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) มีแตกต่างจากกระบวนแรกอย่างชันเจน กระบวนนี้ใช้การเล่นกับเสียงทั้งเสียงสั้นและเสียงยาว ตามตัวอย่างที่ 17 พบว่าทั้งสองแนวทำนองจะมีลักษณะในการเล่นที่แตกต่างกัน แนวทำนองแรกจะเล่นอย่างแผ่วเบาและสั้น ส่วนแนวทำนองที่สองจะเปลี่ยนไปอย่างชัดเจน มีการสร้างรูปประโยคเพื่อทำให้เกิดความสวยงามและความรู้สึกของการปลดปล่อยในช่วงท้ายของแนวทำนอง (Danielsen 2010) ลูกสาวเพียงคนเดียวของโฮลซส์ได้กล่าวว่า *“Intermezzo คล้ายกับ Scherzando variation”* (Holst 1968, 34) ซึ่งความหมายของ Scherzando หมายถึงเล่นด้วยความสนุกสนานร่าเริงตั้งแต่ต้นจนจบ บทเพลงมีลักษณะเป็น A-B-A ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 66 มีการสร้างแนวทำนองที่อยู่บนบันไดเสียง C Minor และอีก 2 ห้องที่เล่นเพื่อ

เป็นการนำเสนอ (Introduction) ในสมัยยุคบาโรกนั้น ท่อน B จะมีการเปลี่ยนบันไดเสียง ในบทเพลงนี้ก็เช่นกันท่อน B ได้เปลี่ยนเข้ามาสู่บันไดเสียง F Dorian และกลับเข้าสู่ช่วง A อีกครั้งหนึ่งในห้องที่ 98 ในคีย์เดิมของเพลง และการเข้าสู่ในช่วงหางเพลง ถือว่าเป็นช่วงที่สั้นพอสมควรเพียง 20 ห้องเท่านั้น ตัวเพลงได้เปลี่ยนอัตราจังหวะ และสีสันของเพลงจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ ในห้องที่ 122 จนกระทั่งจบเพลงในห้องที่ 142 (Stith 1970, 13)

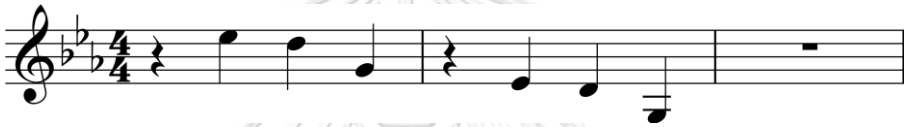
ตัวอย่างที่ 16 โน้ตสำคัญที่สร้างแนวทำนองหลักของกระบวนนี้

ตัวอย่างที่ 17 การเปรียบเทียบแนวทำนองเพื่อสร้างความรู้สึกของการมีชีวิตชีวาและความสนุกสนาน



ในกระบวนสุดท้าย กระบวนที่ 3 มีชื่อว่า March การประพันธ์เพลงมาร์ชนั้นเป็นการประพันธ์เพลงสำหรับใช้ในการสดุดีในงานต่าง ๆ สำหรับวงเครื่องลม ซึ่งสามารถสร้างความน่าสนใจ อารมณ์ และประสบการณ์ให้กับทั้งผู้เล่นและผู้ฟังได้เป็นอย่างดี (Danielsen 2010, 35)

ดนตรีเดินแถว (March) ได้ต้นกำเนิดมาจากทางการทหาร ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 หมวดย่อย ๆ ดังต่อไปนี้ (1) เพลงสำหรับงานศพ (2) เพลงสำหรับเดินแถวแบบช้า จังหวะประมาน 75 ครั้งต่อนาที (3) เพลงสำหรับเดินแถวแบบปานกลาง จังหวะประมาน 108-128 ครั้งต่อนาที (4) เพลงสำหรับเดินแถวด้วยความเร็วแบบทวีคูณ ด้วยอัตราจังหวะ 140-160 ครั้งต่อนาที โดยปรกติแล้วเพลงสำหรับเดินแถวมักจะใช้สังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary form) และในส่วนต้นกับส่วนท้ายมักจะใช้สังคีตลักษณ์แบบสองตอน (Binary form) แต่ส่วนกลางมักจะเรียกว่า Trio (Stith 1970, 20)

ในกระบวนนี้จะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์คล้ายกับกระบวนก่อนหน้าด้วย 4 ประการ ดังต่อไปนี้ (1) การเปลี่ยนโทนเสียงเป็นเมเจอร์ (2) ชีพจรจังหวะที่ผสมกับจังหวะขัด (3) มีการใช้ความเข้มของเสียงที่เหมาะสมกับเสียงเครื่องดนตรี (Dynamic tessitura) และ (4) การเปลี่ยนแปลงในเนื้อดนตรี (Texture) อัตราจังหวะของเพลงได้ถูกกำหนดไว้ว่า Tempo di Marcia ซึ่งโฮลซต์ได้ให้ผู้อำนวยเพลงสามารถเลือกอัตราจังหวะตามแต่ความสามารถของผู้แสดงได้ ในเพลงนี้เหมาะสมอย่างยิ่งสำหรับการใช้อัตราความเร็วที่เร็วมาก ด้วยอัตราจังหวะ 140 ก็สามารถปลุกเร้าอารมณ์ของเพลงได้ เริ่มต้นด้วยแนวทำนองหลัก 3 โน้ตที่เป็นแนวแปรทำนอง และมีการกลับด้านของแนวทำนองจากแนวทำนองเดิม (Stith 1970, 20)

ตัวอย่างที่ 18 แนวทำนองหลักที่เป็นแนวแปรทำนอง และการกลับด้านของแนวทำนอง

ในช่วงแรกของกระบวน ห้องที่ 1-36 มีลักษณะการควบคุมลักษณะเสียงแบบเล่นเน้นเสียงให้ดังกว่าโน้ตตัวอื่น (Marcato articulation) การเน้นของตัวโน้ตเป็นจุดที่เด่นชัดเพื่อขับเคลื่อนจิตใจของบทเพลง เสียงประสานในแนวตั้งนั้นสามารถสร้างคอร์ดที่กว้างได้อย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งจะสามารถสร้างเสียงของวงวินด์ที่เป็นเสียงวงใหญ่ได้ (Stith 1970, 22)

ส่วนที่สอง หรือเรียกว่า ทรีโอ (Trio) เริ่มต้นด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น ซับโดมินันท์ ด้วยกุญแจเสียง Ab major ซึ่งให้ความรู้สึกตรงกันข้ามกับกระบวนก่อนหน้าที่เล่นอยู่บนบันไดเสียง Eb Major วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบนี้มักทำกันจนเป็นธรรมเนียมของเพลงเดินแถวประเทศอเมริกา คล้ายกับ จอห์น ฟิลิป ซูซา ในส่วนถัดมามีการให้ความรู้สึกถึงความราบเรียบและเล่นให้เสียงต่อเนื่อง (Legato) เครื่องหมายกำหนดให้อัตราความดังนั้นอยู่ในระดับดังปานกลาง (Mezzo forte) ซึ่งจะนุ่มนวลกว่าช่วงต้นเพลงที่เปิดตัวด้วยความดังมาก (Fortissimo) และต่อด้วยดัง (Forte) (Stith 1970)

ในส่วนที่สามได้กลับไปใช้บุคลิกแบบช่วงต้นเพลง แต่ลดอัตราความดังลงสู่เสียงเบา (Piano) ซึ่งผู้ประพันธ์ให้ส่วนนี้ค่อยดังขึ้นทั้งวงตลอดทั้งเพลง (Mannheim Crescendo) ในจุดนี้จะนำผู้ฟังไปสู่จุดสูงสุดของบทเพลงในส่วนสุดท้ายของหางเพลง (Stith 1970, 23)

ส่วนหางเพลงซึ่งเป็นส่วนสุดท้ายที่เป็นจุดสูงสุดของกระบวนนี้ตั้งแต่เริ่มเพลงชุด (suite) ความดังของส่วนนี้อยู่ในระดับดังมาก ประกอบกับโน้ตยืนพื้นที่เล่นด้วยเสียง Bb ซึ่งเป็นจุดที่ประสบความสำเร็จของเพลงชุดนี้สำหรับโฮลซ์ ในช่วงหางเพลง ได้เปิดโอกาสให้กลุ่มเครื่องทองเหลือได้แสดงให้เห็นถึงพลังเสียง โฮลซ์ ได้เขียนให้กลุ่มเครื่องเหล่านี้เล่นอยู่ในระดับ ***fff*** และ***ffff*** ซึ่งประโยคในลักษณะนี้หาได้ยาก และเพิ่มความโลดโผนให้กับกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง (Stith 1970, 24) สุดท้ายนี้บทเพลงนี้จึงเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญสำหรับการบรรเลงเพลงสำหรับวงวินด์ เนื่องด้วยทั้งการพัฒนาแนวทำนอง และอีกทั้ง จิตวิญญาณของแนวดนตรีที่เหมาะสมกับวงวินด์มากที่สุด ทั้งนี้จึงไม่แปลงเลยว่าบทเพลงชุดนี้จึงเป็นบทเพลงพร้อมแสดงสำหรับวงวินด์ทุกวงในโลกใบนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3 ตารางแสดงระบบสังคีตลักษณ์ของบทเพลง First Suite in E-flat (Danielsen 2010, 40, Stith 1970, 9)

Passacaglia Theme and Fifteen Variation	1		1-8	E flat Major
	2		8-16	
	3		16-24	
	4		24-32	
	5		32-40	
	6		40-48	
	7		48-56	
	8		56-61	
	9		64-72	
	10		72-80	C Minor
	11		80-88	
	12		88-96	E flat Major
	13		96-104	
	14		104-114	
	15		114-120	
	16		120-127	
Intermezzo Form: Scherzo with Coda	A	Intro	1-2	C Minor
		A	3-26	
		B	26-42	
		A	42-66	
	B		66-82	C Minor
			82-98	
	A	A’	98-122	C Minor
	Coda		122-142	C Major

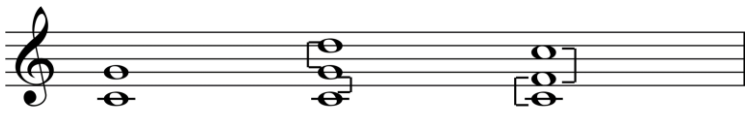
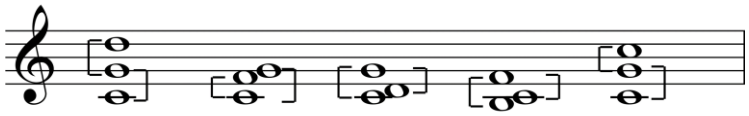
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

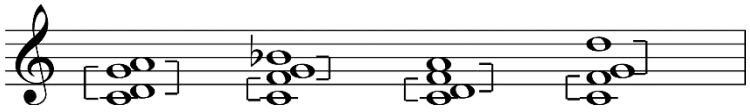
March Form Minuet with Trio	Intro		1-4	E flat Major
	A	A	5-12	
		B	13-28	
		A’	28-36	
	B	Trio	37-88	A flat Major
	A	A	88-97	G Major
		B	97-108	
		A’ Transition	108-123	
		A,B	123-154	E flat Major
	Coda	Coda	154-159	

2.7 การประสานเสียง คู่สี่ คู่ห้า เรียงซ้อน (Quartal Quintal Harmony)

การประสานคู่สี่ คู่ห้าเรียงซ้อนเกิดจากการวางโน้ตเรียงซ้อนกันขึ้นไปเป็นระยะตามขั้นคู่ที่ปรากฏขึ้น สามารถอยู่ได้ทั้งระบบอิงกุญแจเสียงและดนตรีไม่อิงกุญแจเสียงได้ โดยทั่วไปแล้วเสียงประสานมักเกิดขึ้นมากกว่าหนึ่งเสียงขึ้นไป โดยเรียงขั้นคู่ขึ้นไปจากโน้ตที่ยืนพื้น และนอกจากนี้การประสานเสียงยังหลีกเลี่ยงการพลิกกลับ เนื่องจากอาจเกิดความสับสนของโน้ตที่ยืนพื้น นักประพันธ์เพลงที่มักใช้เทคนิคนี้ได้แก่ อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, 1882-1971) พอล ฮินเดอมิธ (Paul Hindermith, 1895-1963) อารอน คอปแลนด์ (Aaron Copland, 1900-1990) ฟร็องซีส ปูแลง (Francis Poulenc, 1988-1963) จากตัวอย่างที่ 19 การประกอบแนวประสานเสียงประสานคู่สี่ คู่ห้าเรียงซ้อนจะปรากฏในลักษณะดังต่อไปนี้

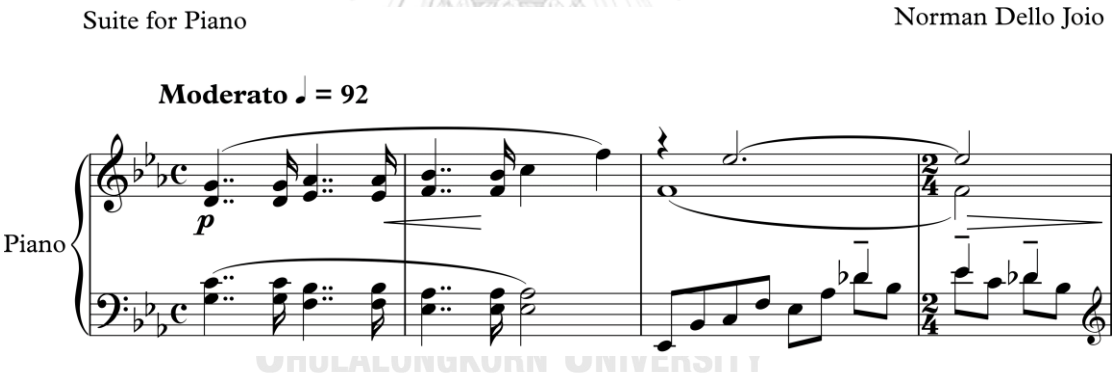
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 19 การประสานเสียง คู่สี่ คู่ห้า เรียงซ้อน (วีรชาติ เปรมานนท์ 2532, 12)

ลักษณะพื้นฐาน คือ ประสานคู่ 5 และ 8 สองเสียง

ลักษณะเชิงซ้อนพื้นฐาน คือ ประสานคู่ 5 8 และ 4 สามเสียงทำให้เกิดคู่ 2 และ 7



ลักษณะเชิงซ้อน คือ ประสานคู่ 5 4 ซ้อนกัน ทำให้เกิดคู่ 2 3 และ 6

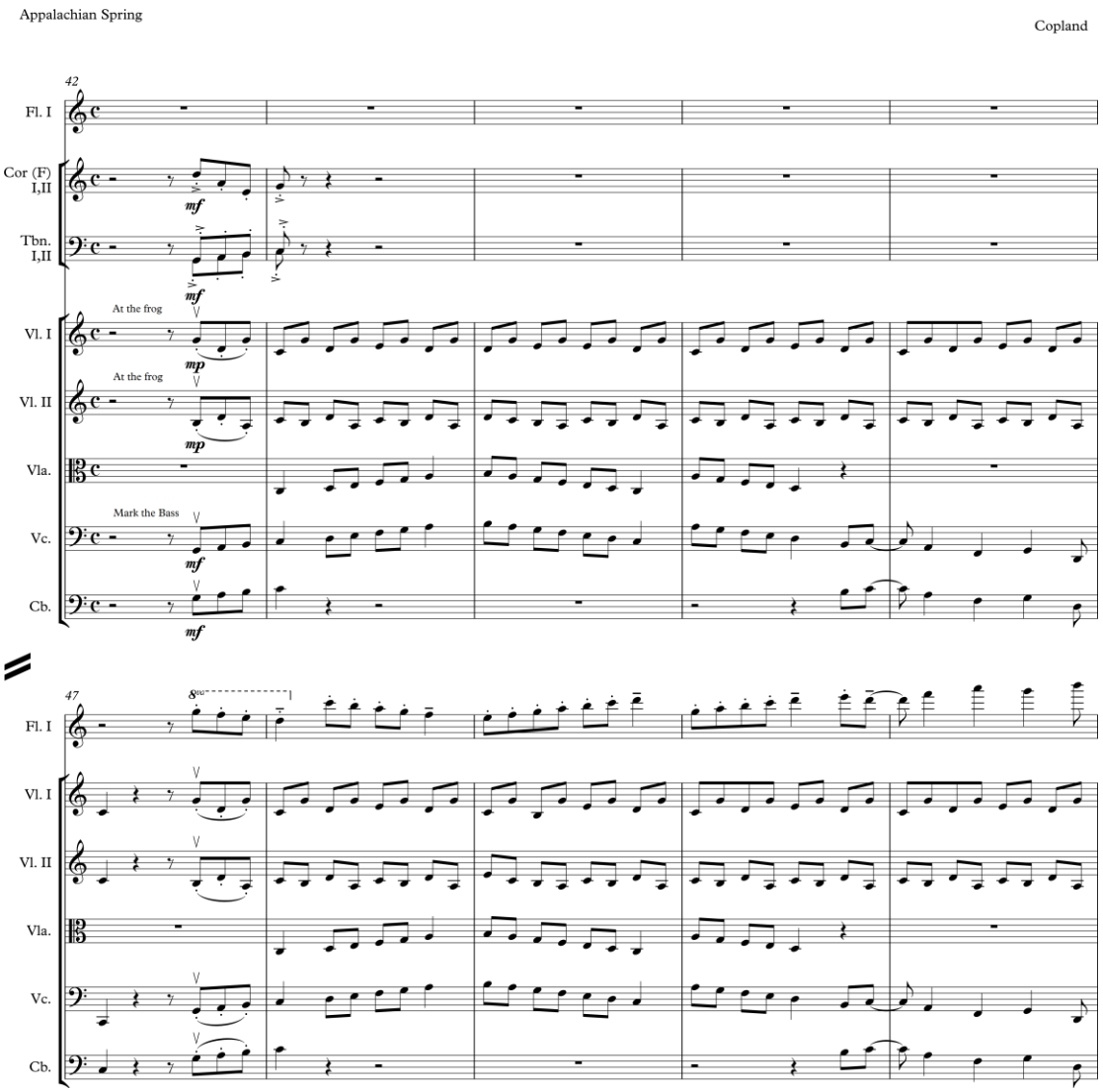
ในความเป็นการประสานคู่สี่คู่ห้าเรียงซ้อมไม่พบแค่ในระบบอิงกุญแจเสียงเท่านั้น แต่ยังพบได้บ่อยกับการใช้กับระบบแถวโน้ตสิบสองตัว บันไดเสียงโครมาติก ซึ่งทั้งหมดนี้ขึ้นอยู่กับความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่จะบันดาลเสียงให้ออกมามีลักษณะตามความตั้งใจของผู้ประพันธ์ ดั่งตัวอย่างที่ 20 พบว่าใน 2 ห้องแรกจะมีการใช้เทคนิคนี้บนบันไดเสียง Eb เมเจอร์ และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น Ab เมเจอร์ในห้องที่สามและสี่ตามตัวอย่างที่ 20 (Copley 1991, 118) ดังนั้นจึงเห็นว่าเทคนิคนี้เป็นเทคนิคที่สามารถสร้างสีสันให้แก่ผู้ประพันธ์เพลงเพื่อเพิ่มอรรถรสในการประพันธ์ได้ตามที่ใจปรารถนา

ตัวอย่างที่ 20 บทเพลงที่ประพันธ์ด้วยเทคนิคการประสานคู่สี่คู่ห้าเรียงซ้อน

CHULALONGKORN UNIVERSITY

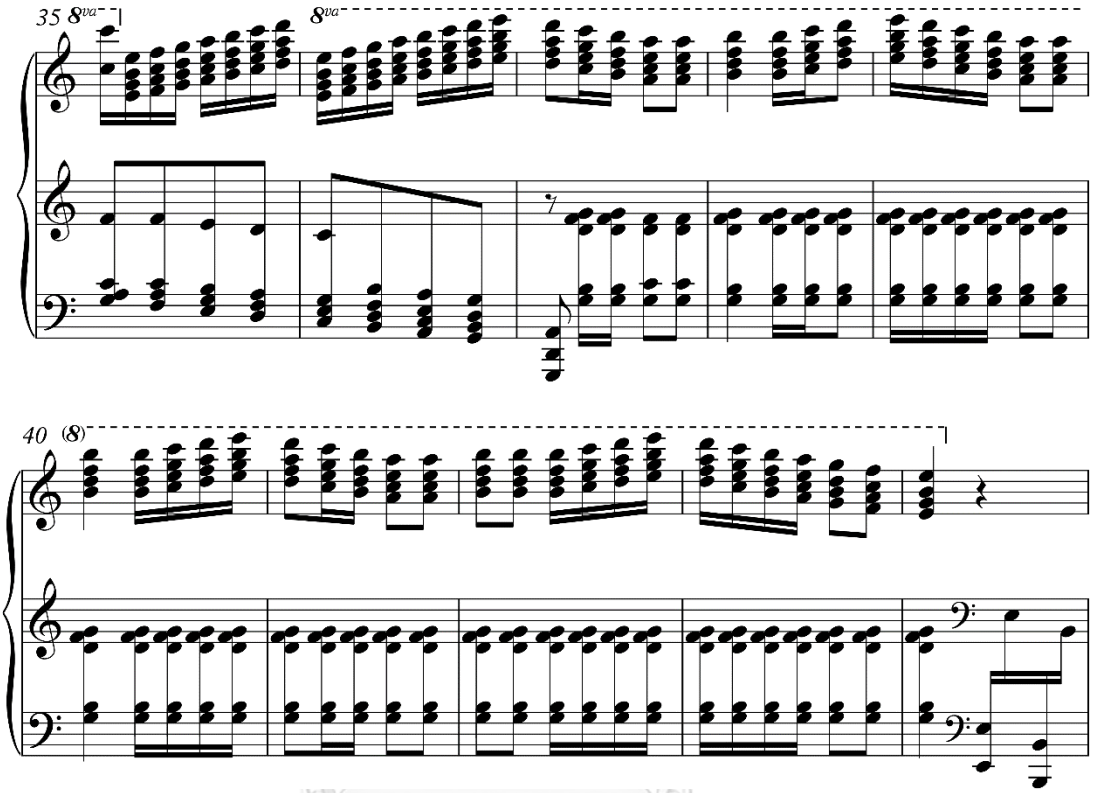
2.8 ระบบกลุ่มไดอาโทนิก หรือระบบกลุ่มเรียงเสียง (Pandiatonicism)

เทคนิคนี้เป็นระบบที่สามารถใช้บันไดเสียงไดอาโทนิกร่วมกับเสียงอื่น ๆ ได้อย่างอิสระ หรือเรียกได้ว่าเป็นการรวมกันของเสียงจากบันไดเสียงนั้น ๆ โดยส่วนมากและมักจะอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ และจะไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียงต่ำ (♭) หรือเครื่องหมายแปลงเสียงสูง (#) ผู้ประพันธ์มักจะพยายามสร้างจังหวะเนื้อดนตรีให้เป็นจุดเด่นด้วยเสียงสองเสียงหรือมากกว่าขึ้นอยู่กับแต่ละส่วนของเพลง เพื่อเพิ่มความหนาของเนื้อดนตรีซึ่งส่วนมากมักจะเพิ่มเสียงที่ สี่ หก เก้า หรือ สิบเอ็ดตามแต่ผู้ประพันธ์ต้องการ ในบางครั้งก็ใช้ในลักษณะของออสตินาโตที่รวมกับการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง

หลักดั่งตัวอย่างของการเคลื่อนที่ในแนวไวโอลินหนึ่ง และแนวไวโอลินสองดังตัวอย่างที่ 21 (Copley 1991, 136)

ตัวอย่างที่ 21 การใช้ระบบกลุ่มไดอาโทนิกสร้างสรรค์ออสตินาโตบนแนวทำนองไวโอลิน

นอกจากการใช้อย่างอิสระแล้วยังมีผู้ประพันธ์เพลงนิยมนำเทคนิคนี้มาใช้เป็นแนวทำนองหลักในลักษณะของการขนานไปกับกลุ่มโน้ตสามตัวอย่างต่อเนื่อง โดยคงลักษณะขั้นคู่เอาไว้อย่างเดิมและมักจะใช้ร่วมกับอีกหลายเทคนิค (Copley 1991, 138)

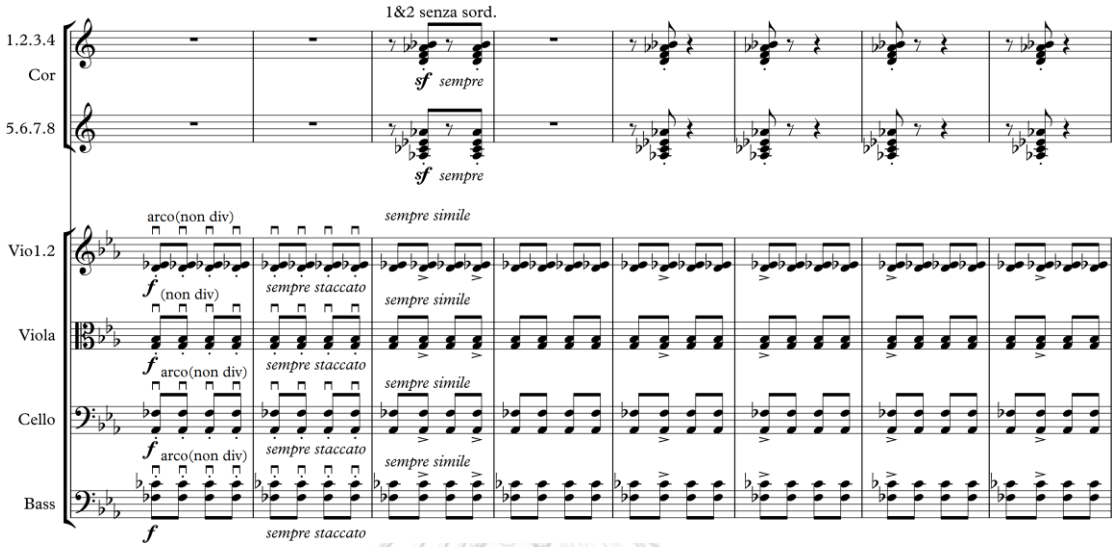
ตัวอย่างที่ 22 การใช้เทคนิคกลุ่มโน้ตไดอาโทนิกร่วมกับเทคนิค

Danse Russe, from Petrouchka (piano reduction) Stravinsky

2.9 อัตราจังหวะในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ

อัตราจังหวะในยุคศตวรรษที่ยี่สิบเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ควรกล่าวถึง คล้ายกับการสร้างเสียงประสาน และการสร้างแนวทำนองหลักของยุคนี้ เพื่อสร้างความแตกต่างให้เป็นที่น่าสนใจ ทั้งหมดนี้มักมีความสัมพันธ์กับยุคก่อนศตวรรษที่ยี่สิบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นแนวดนตรี กระแสคลาสสิกใหม่ (Neo-classicism) ที่อัตราจังหวะจะผลักดันให้เกิดความไม่สมมาตร การเปลี่ยนอัตราจังหวะ หรือการประพันธ์เพลงโดยไม่มีเส้นกันห้อง

นักประพันธ์เพลงในยุคสมัยนี้มักเขียนเพลงให้เกิดความขัดแย้งในตัวเอง เช่นการใช้เครื่องหมายเน้นจังหวะ (Accent) บนจังหวะที่ควรจะเป็นจังหวะเบา (Weak Beat) สตราวินสกี มักใช้แนวความคิดนี้เพื่อสร้างความแตกต่างดังตัวอย่างที่ 23 มีการวาง เครื่องหมายเน้นจังหวะให้อยู่ในจุดที่ไม่ปรกติ จากห้องที่ 2 ตามตัวอย่าง ซึ่งเครื่องหมายเน้นจังหวะไม่ได้อยู่ในจังหวะหนัก (Strong beat) แต่กลับอยู่ในจังหวะเบา ในวลีนี้จึงทำให้เกิดความไม่สม่ำเสมอของบทเพลง (Copley 1991, 126)

ตัวอย่างที่ 23 ตัวอย่างบทเพลงที่ใช้เครื่องหมายเน้นไม่ปรกติ

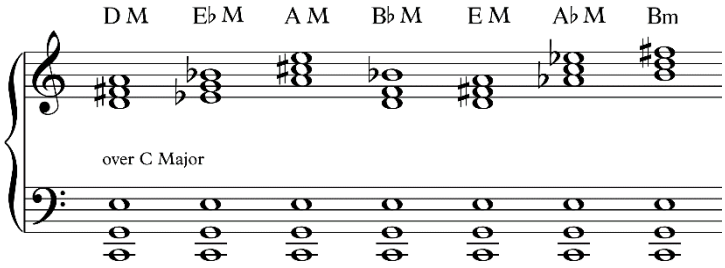
Le Sacre du Printemps, Danses des Adolescentes Stravinsky

2.10 เทคนิคโพลิคอร์ด หรือหลากคอร์ด (Polychords)

เทคนิคนี้เป็นเทคนิคที่ใช้เสียงหลากเสียงพร้อมกัน กล่าวคือการใช้เสียงสองเสียงขึ้นไปเพื่อทำให้เกิดเสียงกระด้างเกิดขึ้น การใช้ทรัยแอด การใช้คอร์ดทบเจ็ดหรือการใช้เสียงประสานคู่สี่ คู่ห้าเรียงซ้อน ร่วมกับแนวทำนองหลักที่ใช้เสียงสองเสียงขึ้นไป ทรัยแอด การใช้คอร์ดทบเจ็ด หรือการใช้เสียงประสานคู่สี่ คู่ห้าเรียงซ้อนไปพร้อมกัน ทฤษฎีนี้มักพบได้บ่อยในช่วงปี 1910 (Copley 1991, 140) และใช้กันมาอย่างต่อเนื่องตลอดศตวรรษที่ยี่สิบ จนถึงปัจจุบันก็ยังมีนักประพันธ์นิยมใช้เทคนิคนี้ในการประพันธ์ผลงานอย่างต่อเนื่อง เรียกได้ว่าโพลิคอร์ดเป็นเทคนิคที่มีประสิทธิภาพมากเมื่อได้ปรากฏอยู่ในบทเพลงต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

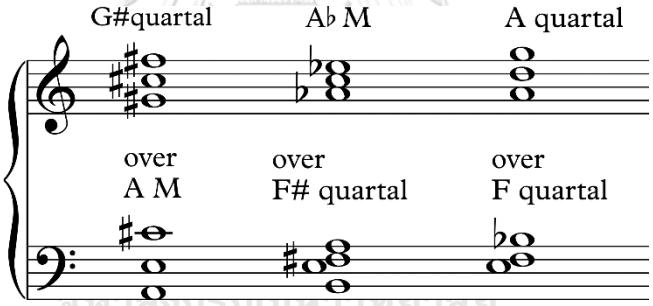
โพลิคอร์ดมักมีโน้ตพื้นต้น (Root) เป็นตัวบ่งบอกถึงคีย์ต้นกำเนิด และการทำให้เกิดโพลิคอร์ดมักเกิดในช่วงเสียงกลางซึ่งเป็นช่วงเสียงที่มีผลกระทำกับการทำให้เกิดเสียงกระด้างมา ตามตัวอย่างที่ 24 แสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ของการเกิดโพลิคอร์ด

ตัวอย่างที่ 24 การใช้โพลิคอร์ดบนโน้ต C Major ยืนพื้น (Copley 1991, 141)



การสร้างเสียงกระด้างของการใช้เทคนิคโพลิคอร์ดตามตัวอย่างดังกล่าว ผู้ประพันธ์เพลงมักเลือกใช้โพลิคอร์ดร่วมกับการใช้ เทคนิคคู่สี่คู่ห้า เรียงซ้อนเป็นพื้นต้นอีกด้วยดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Copley 1991)

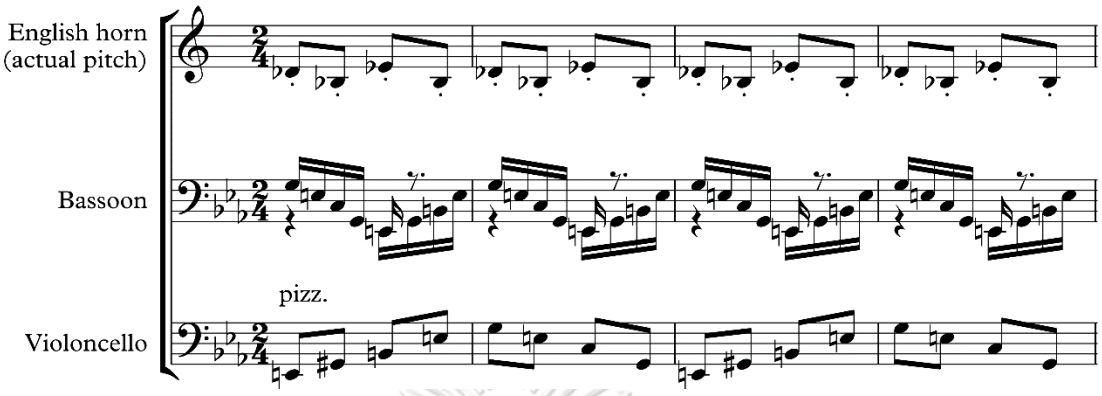
ตัวอย่างที่ 25 การใช้โพลิคอร์ดร่วมกับการใช้เทคนิคคู่สี่คู่ห้าเรียงซ้อนเป็นเสียงพื้นต้น (Copley 1991, 142)



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ออสตินาโต หรือการซ้ำยืนพื้น มีการใช้อย่างมีประสิทธิภาพเช่นกัน ในตัวอย่างต่อไปนี้จะพบว่ามีการซ้ำโน้ตยืนพื้นถึงสามเสียง ซึ่งแต่ละเสียงได้ใช้คอร์ดที่แตกต่างกัน และเคลื่อนที่อย่างอิสระในเวลาเดียวกัน บันไดเสียง อาร์เปโจ (Arpeggios) และออสตินาโตสามารถช่วยให้ผู้ประพันธ์หลีกหนีจากการสร้างเสียงประสานที่หนาได้ ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (Copley 1991, 143)

ตัวอย่างที่ 26 การใช้ออสตินาโตร่วมกับการใช้โพลิคอร์ด

Le Sacre du Printemps, Danses de Acolescentes Stravinsky

2.11 เครื่องดนตรียามาฮ่าอิเลคโทน Stagea

อิเลคโทนถือได้ว่าเป็นเครื่องหมายการค้าของบริษัทยามาฮ่าที่ไว้ใช้เรียกออร์แกนไฟฟ้า เนื่องจากรูปทรงและรูปร่างของอิเลคโทนนั้นได้พัฒนามาจาก ออร์แกน ซึ่งในปัจจุบัน อิเลคโทนได้เต็มไปด้วยเสียงหลากหลายชนิดที่พัฒนาขึ้นด้วยระบบดิจิตอล พร้อมกับเอฟเฟค และเสียงบรรเลงประกอบ (Accompaniments) อีกทั้งยังสามารถสร้างโปรแกรมข้อมูลบันทึกใส่สื่อบันทึกดิจิตอลได้อีกด้วย (Yamaha Corporation 2012) เสียงที่อยู่ในอิเลคโทนปัจจุบัน มีการพัฒนาคุณภาพให้มีความสมจริงมากขึ้น โดยในอดีตเริ่มจากการให้เสียงสังเคราะห์ด้วยแหล่งกำเนิดเสียง (Tone Generator) จนพัฒนามาสู่การบันทึกเสียงด้วยเครื่องดนตรีจริง ผ่านระบบดิจิตอล อีกทั้งยังมีการพัฒนา เทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี ที่เรียกว่า Super Articulation ที่เพิ่มความสมจริงให้กับเครื่องดนตรีนั้น เช่น เสียงรูดสายกีต้าร์ เสียงหายใจของแซกโซโฟน พร้อมไปด้วยเทคนิคเฉพาะของนักดนตรี เช่น เสียงระรัว (Vibrato) หรือการรูดเสียงที่เกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ (Yamaha Corporation 2016, 6)

ลักษณะการใช้งานอิเลคโทน ได้เกิดขึ้นอย่างแพร่หลายเนื่องจากผู้เล่นสามารถควบคุมดนตรีได้ด้วยตัวเอง เปรียบได้กับผู้เล่นสามารถเป็นตัวแทนของทั้งวงไม่ว่าจะเป็นวงสตริง จนไปถึงวงออร์เคสตรา โดยหลักอิเลคโทนมักพบเห็นอยู่ในโรงเรียนระบบยามาฮ่าทั่วโลก เนื่องจากโรงเรียนดนตรียามาฮ่าใช้เครื่องอิเลคโทนเป็นพื้นฐานในการสอนดนตรีให้กับนักเรียน จุดนี้จึงสรุปได้ถึงข้อดีของการเล่นอิเลคโทนดังต่อไปนี้ (1) คีย์อิเลคโทนที่เบากว่าเปียโน เด็กเล็กที่นิ้วยังไม่แข็งแรงพอก็สามารถกดเล่นได้อย่างสนุกสนาน และไม่ทำให้นิ้วของเด็กเกิดการผิดรูปเนื่องจากใช้แรงกดเกินความสามารถของ

เด็ก (2) เสียงประสานทั้งหมดและแนวทำนองหลักสามารถเล่นได้เพียงคนเดียว การเล่นเครื่องดนตรีเพียงเสียงเดียวอาจเกิดความเบื่อหน่าย หรือจำเป็นต้องเล่นกับคนอื่นเพื่อสร้างความสนุกสนาน แต่อิเลคโทนมี คีย์บอร์ดชั้นบน (Upper Keyboard) คีย์บอร์ดชั้นล่าง (Lower Keyboard) และกระเดื่องสำหรับเหยียบ (Pedal Keyboard) ซึ่งคีย์แต่ละชั้น และกระเดื่องสามารถปรับให้มีเสียงที่แตกต่างกันได้ ผู้บรรเลงจึงสามารถเล่นแนวทำนองหลัก เสียงประสานและแนวเสียงต่ำได้ในเวลาเดียวกัน (3) อิเลคโทนมีมากถึง 1,166 เสียง และรูปแบบของกลองอีกมากกว่า 634 ชุด (Yamaha Corporation 2016) ผู้เล่นจะเข้าถึงเสียงและได้เรียนรู้ถึงเสียงเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้ผ่านนิ้วที่บรรเลงอยู่บนคีย์อิเลคโทนได้อย่างอิสระ (4) ด้วยความหลากหลายของสไตล์ดนตรีที่อิเลคโทนสามารถทำได้ โน้ตเพลงที่ทำมาสำหรับอิเลคโทนจึงมีความหลากหลายทางดนตรีมาก ตัวอย่างเช่น เพลงจากการ์ตูน ดีสนีย์ที่เล่นด้วยวงออร์เคสตร้า เพลงป๊อปญี่ปุ่น (J-pop) หรือเพลงคลาสสิก จึงสร้างความสนุกสนานให้กับผู้เล่นไร้ขีดจำกัด (5) อิเลคโทนไม่ได้ใช้แค่สองมือเท่านั้น แต่ยังใช้ทั้งร่างกาย ไม่ว่าจะเป็นการใช้เท้าขวาเพื่อควบคุมระดับความดังเสียง หรือเปลี่ยนเอฟเฟคของเสียง การใช้เข่าเพื่อเปลี่ยนฟังค์ชั่นการทำงานของเครื่อง หรือแม้กระทั่งการเคลื่อนไหวของร่างกายก็ส่งผลทำให้เสียงที่บรรเลงเกิดการเปลี่ยนแปลงได้เช่นกัน (Taro Ogata 2014)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การประพันธ์เพลงแต่ละกระบวน ผู้ประพันธ์ได้เลือกแนวทำนองจากจินตนาการของผู้วิจัย นอกเสียจากกระบวนที่ 3 ผู้วิจัยได้ใช้แนวทำนอกจากการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ค้นพบว่าดนตรีพื้นบ้านนั้นมีมากมายหลากหลาย ผู้วิจัยได้เลือกมาสองแนวทำนองโดยดัดแปลงบันไดเสียงให้ตรงกับเสียงดนตรีตะวันตก เพื่อที่ง่ายต่อการใส่แนวประสาน แต่ยังคงเหลือกลิ่นอายแนวทำนองพื้นบ้านอยู่บ้าง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังกำหนดให้ เครื่องดนตรียามาฮ่าอิเลคโทน รุ่นสเตเจีย มีส่วนร่วมกับการดำเนินบทเพลงแต่ละกระบวนอย่างเหมาะสม อีกทั้งยังเสริมในส่วนของเครื่องดนตรี อะคูสติกให้มีความหวือหวามากขึ้น

วิธีการดำเนินการวิจัยมีกระบวนการในการคิดทั้งหมดสามวิธี ได้แก่

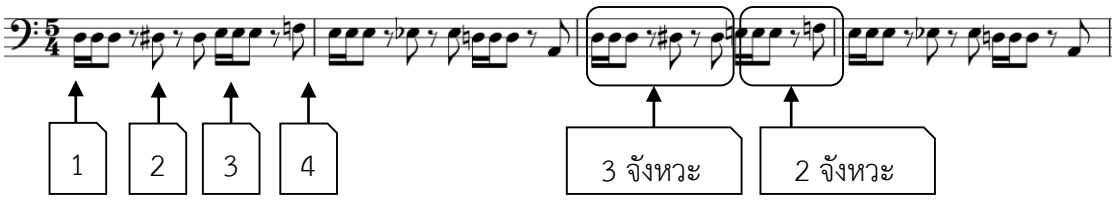
1. การสร้างแนวทำนองที่มาจากจินตนาการของผู้วิจัย
2. การสร้างแนวทำนองจากการศึกษาแนวทำนองพื้นบ้าน
3. การพัฒนาแนวทำนองให้เกิดความหลากหลายในแต่ละกระบวน

3.1 การสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

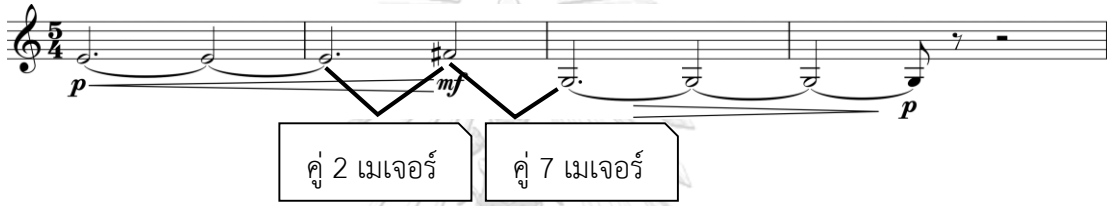
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

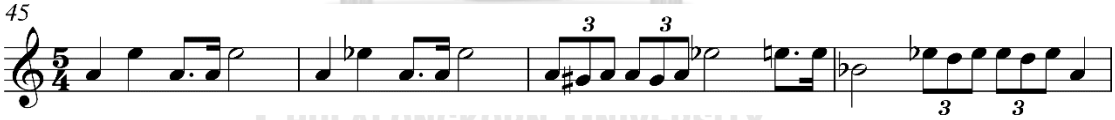
อบายภูมิเป็นที่แสนทุกข์ทรมาน ผู้ที่มาเกิดในภูมินี้จำต้องเป็นผู้คนที่มีบาปกรรม เลยทำให้เกิดเป็นสัตว์เดรัจฉาน มีความเคียดแค้น จึงทำให้เกิดเป็นสัตว์นรก ที่อยู่ใต้เขาพระสุเมรุ จากที่อยู่ในจุดที่ต่ำ เสื่อมโทรม และทุกข์ทรมาน จึงกำหนดให้ใช้เสียงต่ำ 4 โน้ตเพื่อเปรียบได้กับ ถิ่นที่อยู่ของสัตว์นรกพวกนี้ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้อัตราจังหวะ 5/4 เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความไม่ปรกติของอัตราจังหวะ โดยปรกติแล้ว อัตราจังหวะ 5/4 จะแบ่งห้องได้เป็นสองส่วนคือ 2+3 จังหวะ หรือ 3+2 สำหรับทำนองนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้การแบ่งจังหวะแบบ 3+2 จังหวะ

ตัวอย่างที่ 27 การกำเนิดแนวทำนองออสตินาโตของกระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

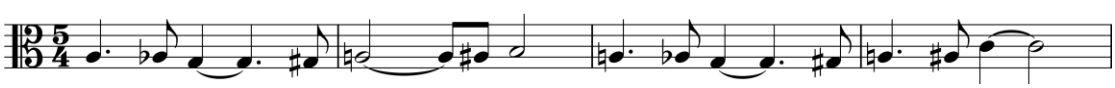


ต่อมาผู้ประพันธ์ได้กำหนดโน้ต 3 ตัวที่มีขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant Interval) เพื่อให้รู้สึกถึงความหยาบช้า และความกระด้างของแนวทำนอง

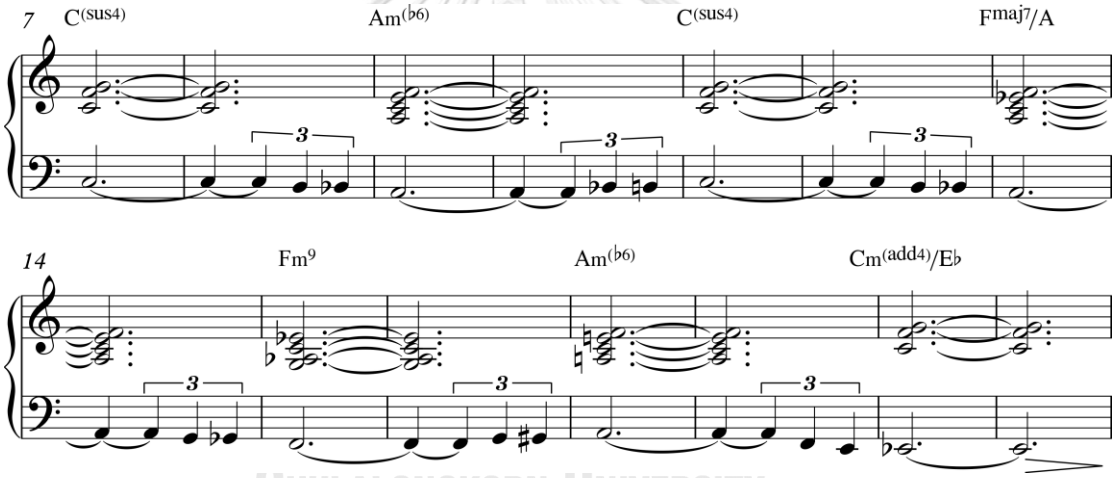
ตัวอย่างที่ 28 การเกิดโน้ต 3 ตัวที่มีคู่เสียงกระด้าง (Dissonant Interval)

ในการพัฒนาแนวทำนองต่อมา มีการพัฒนาให้แนวทำนองมีบทบาทมากขึ้น การเพิ่มโน้ตและการใช้โน้ตสามพยางค์เข้ามาเพื่อเพิ่มความรู้สึกของการขัดจังหวะกับบทเพลง

ตัวอย่างที่ 29 การพัฒนาแนวทำนองที่ 2 ในห้องที่ 45

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในช่วงต่อมามีการนำเทคนิคระบบครึ่งเสียง (Chromaticism) มาใช้เพื่อพัฒนาแนวทำนองในห้องที่ 71

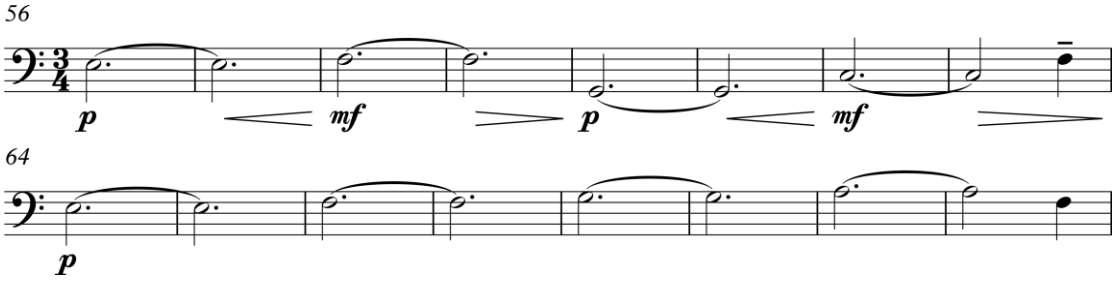
ตัวอย่างที่ 30 การพัฒนาแนวทำนองโดยใช้เทคนิคระบบครึ่งเสียง (Chromaticism)

3.2 การสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4

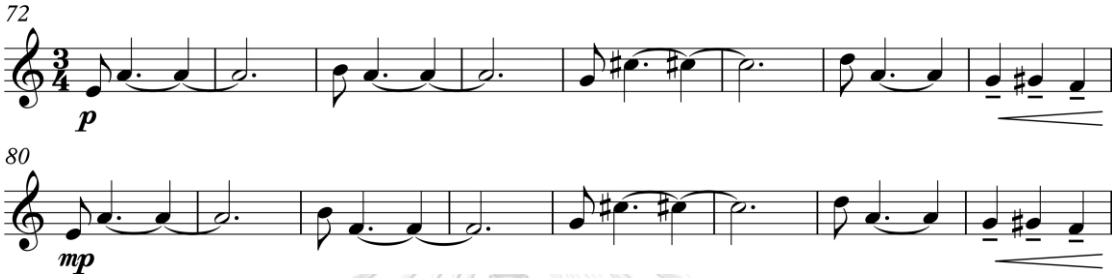
อรูปภูมิเป็นมิติของผู้ที่อยู่ในระดับที่สูงสุดของจักรวาล ซึ่งพวกเขาจะไม่มีรูปร่าง สามารถคงอยู่ได้ทุกภูมิที่ต้องการ รอวันที่จะกลับไปสู่การเวียนว่ายตายเกิดอีกครั้งหนึ่ง ดังนั้นการสร้างโครงสร้างเสียงประสานจำเป็นต้องมีความแปลก และเหนือความคาดหมายเอาไว้ ดังในต้นกระบวนที่เริ่มด้วยคอร์ดเสียงกระด้าง (Tension Chord) โดยมีแนวเบสเป็นแนวทำนองหลักเพื่อเป็นเสียงยืนพื้น ให้ผู้ฟังได้รู้สึกถึงภวังค์ ผ่านการใช้เทคนิคครึ่งเสียงเข้ามาเป็นองค์ประกอบย่อย ลักษณะในแนวประสานผู้ประพันธ์ใช้หลักการของการดำเนินคอร์ดซึ่งมีลักษณะที่ให้ความรู้สึกตามชื่อคอร์ด และสร้างแนวทำนองตามจินตนาการของผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 31 การสร้างคอร์ดทบ และโครงสร้างแนวทำนองหลักที่แนวเบส

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ต่อมาเพลงได้พัฒนามาสู่สังคีตลักษณ์ B โดยมีแนวทำนองที่เรียบง่าย แบบดนตรีกระแสจำกัด (Minimalism) ในช่วงเสียงต่ำก่อนและมีการพัฒนาให้แนวทำนองกระจายอยู่ทั่วทุกเครื่องดนตรีโดยใช้ลักษณะของการพัฒนาโดยที่แนวเดิมก็ยังคงต้องเล่นแบบจำกัดไปอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งไปถึงตัวอย่างที่ 33

ตัวอย่างที่ 32 แนวทำนองแบบดนตรีกระแสจำกัด



ตัวอย่างที่ 33 การพัฒนาแนวทำนองจากดนตรีกระแสจำกัด

3.3 การสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6

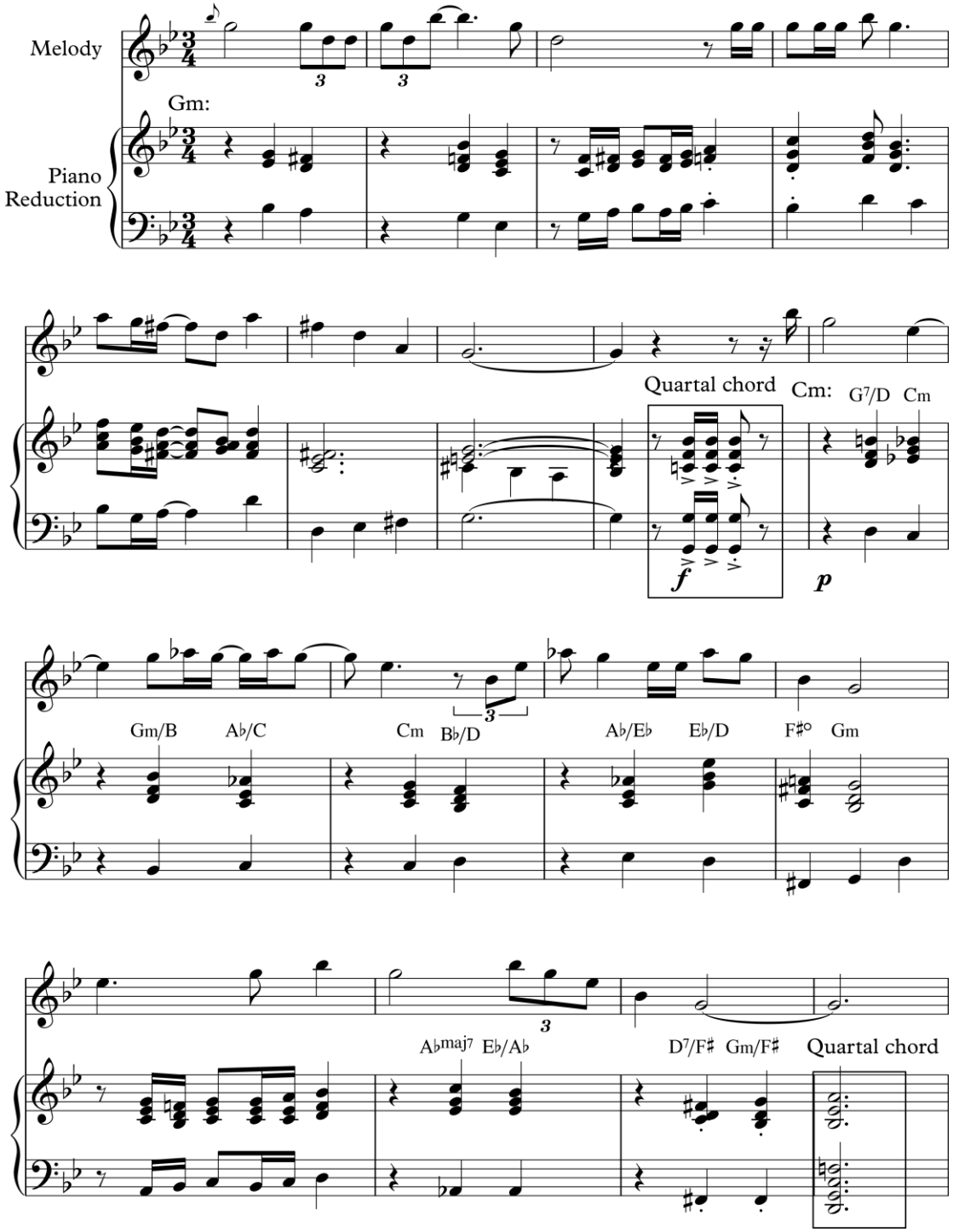
กระบวนนี้เป็นกระบวนที่มนุษย์ส่วนมากใฝ่ฝัน เมื่อจบชีวิตจากมนุษยภูมิก็อยากเกิดมาในดินแดนแห่งนี้ ฉกามาพจร 6 คือ สวรรค์ในความเชื่อทางพระพุทธศาสนา สวรรค์เป็นที่อยู่ของผู้ที่มีกายละเอียด หรือเป็นที่อยู่ของเทวดา เมื่อครั้นยังเป็นมนุษย์ได้สร้างบุญกุศลไว้มากมายจึงทำให้เกิดเป็นเทวดา ไม่มีความแก่ตลอดกาล มีรัศมีสว่างไสวรอบกาย และสุดท้ายก็รอเวลากลับไปเวียนว่ายตายเกิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

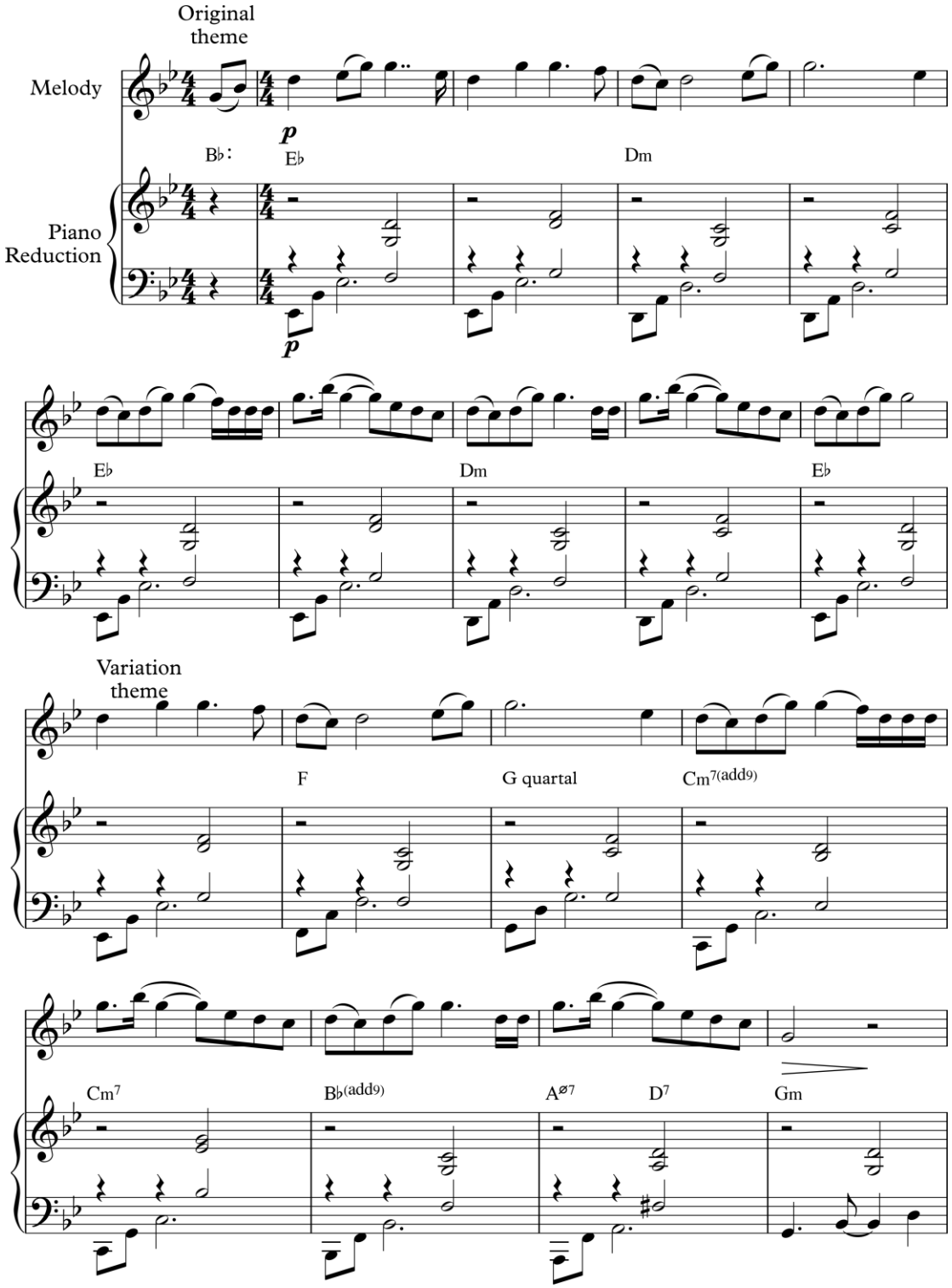
ในการศึกษาแนวทำนองครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวทำนองจากประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง ซึ่งพบว่า บทเพลงพื้นบ้านนั้นเกิดขึ้นได้หลากหลาย และมีมากมายตามถิ่นที่อยู่ของแต่ละที่ แต่ส่วนมากแล้วบทเพลงส่วนใหญ่มักจะใช้เสียงค้าง (Drone) และใช้วิธีการเอื้อนเสียง (Melismatic) เพื่อเปลี่ยนทำนองให้เกิดความแตกต่างของแต่ละบทเพลง

บทเพลงแรกที่ได้ศึกษาเป็นแนวทำนองทั่วไปที่สามารถเปลี่ยนคำร้องได้ตลอดเวลา มีลักษณะการใช้เพื่อความเพลิดเพลิน หรือใช้เมื่อทำกิจกรรมร่วมกันในครอบครัว หรือสังคม ตัวอย่างเช่นการเกี่ยวข้าว หรือการเล่นพื้นบ้าน นอกจากนี้บทเพลงนี้ยังสามารถใช้เป็นบทเพลง เพื่อโต้ตอบกันได้อย่างสนุกสนานอีกด้วย ในความคิดของผู้วิจัย บทเพลงนี้จึงเป็นบทเพลงที่มีลักษณะไพเราะ และสนุกสนานเมื่อได้รับฟัง อีกทั้งยังรู้สึกถึงคุณค่าทางวัฒนธรรม ที่ยังคงเหลือไว้ภายในหมู่บ้าน ที่ผู้ใหญ่คอยเก็บรักษาให้กับคนรุ่นหลัง ไว้ใช้เป็นกิจกรรมยามว่าง หรือกิจกรรมที่ต้องทำร่วมกันในสังคม หลังจากที่

ผู้วิจัยได้ประพันธ์แนวทำนองหลักแล้ว จึงนำแนวทำนองที่ได้มา ผสมกับเสียงประสานทางดนตรีตะวันตกเพื่อให้เกิดความสากล และพัฒนาต่อเป็นกระบวนเพลงต่อไป

ตัวอย่างที่ 34 การใส่เสียงประสานให้กับแนวทำนองพื้นบ้าน A

ท่วงทำนองถัดมาเป็นผู้วิจัยได้ศึกษาแนวทำนองพื้นบ้าน แล้วพบว่าในการร้องเล่นกันพื้นบ้านก็มีแนวทำนองที่ใช้สำหรับพิธีมงคลต่าง ๆ เช่นการแต่งงาน หรือการขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น จากความรู้สึกและความเข้าใจของผู้วิจัย แนวทำนองนี้จะให้ความรู้สึกเหมือนตกอยู่ในภวังค์ และรู้สึกได้ถึงความมงคล ของแนวทำนองที่ผู้วิจัยเองก็หลงใหลในแนวทำนองนี้ หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงนำแนวทำนองนี้มาใส่เสียงประสานเพื่อทำให้เกิดความสากลโดยไม่ลืมความหลงใหลในแนวทำนองนี้ ผู้วิจัยพยายามคงรักษาไว้ซึ่งแนวทำนอง เพื่อไม่ให้เสียงประสานเกิดความวุ่นวายต่อแนวทำนองที่มีความน่าหลงใหล ผู้วิจัยจึงใช้เพียงแค่ 2 คอร์ดเพื่อดำเนินแนวทำนองนี้ให้สมบูรณ์ที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

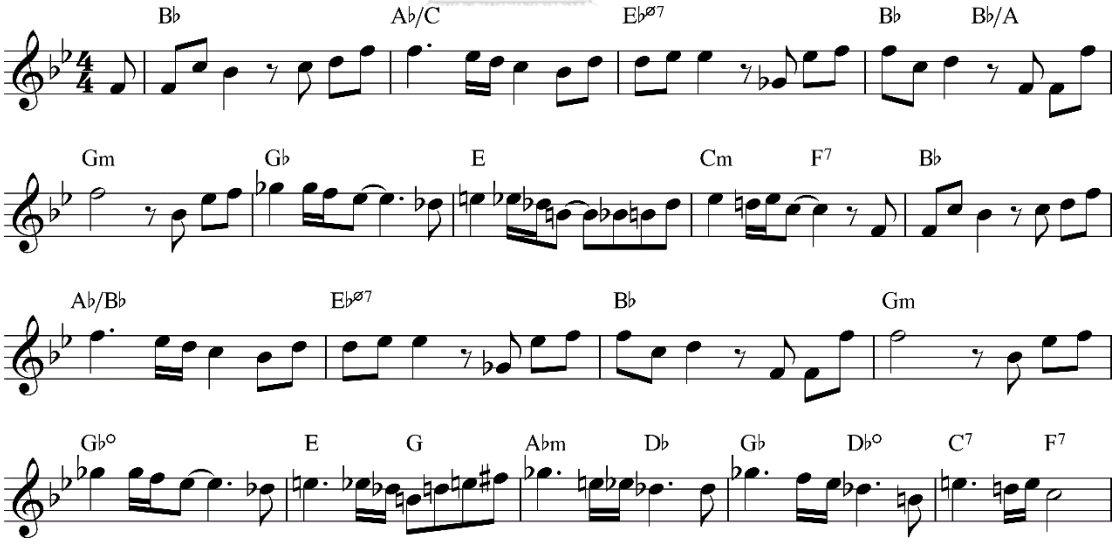
ตัวอย่างที่ 35 การเติมเสียงประสานให้กับทำนองพื้นบ้าน ทำนอง B

3.4 การสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ 4

มนุษยภูมิเป็นถิ่นที่อยู่ของมนุษย์ที่ผู้มีใจ และมีพลังอันแรงกล้า สามารถทำได้ทุกสิ่งมากกว่าสัตว์ประเภทอื่น มีความสามารถในการยับยั้งความคิด และความชั่งใจ แต่หากใฝ่ชั่ว ก็จะทำได้เลวยิ่งกว่าสัตว์นรก หรืออสูรใด หากใฝ่ดีก็จะพาไปสู่ ภูมิที่ดีหลังจากการยุตติความเป็นมนุษย์ มนุษย์นั้นมีความอยากได้อยากมีตลอดเวลา ดังนั้นบทเพลงนี้จึงเป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างกันภายในกระบวนคล้ายกับการที่มนุษย์มีวิวัฒนาการมากมายที่สามารถทำอะไรได้หลากหลาย

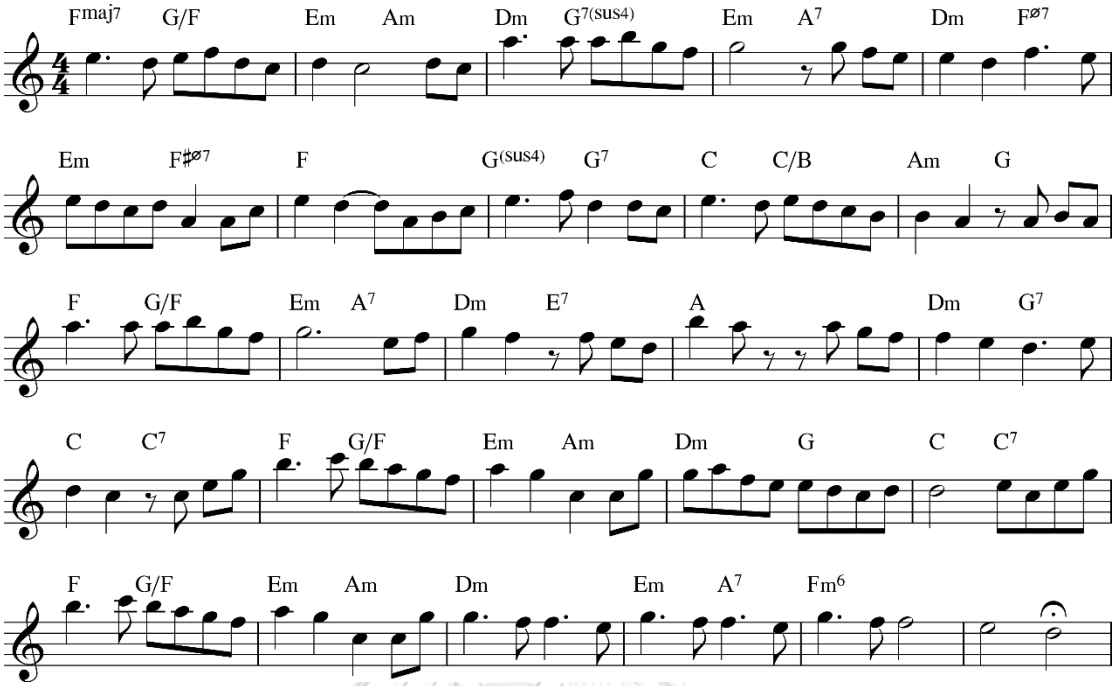
กระบวนนี้จึงมีความแปลกกว่าทุกกระบวนโดยช่วงต้นเพลงมีการนำเสนอแนวทำนองหลักช่วงสั้น ๆ ของทั้งสองแนวทำนองมาทำเป็นช่วงเชื่อม (Transition) อีกทั้งเพลงนี้ยังมีสีสันที่จัดจ้านไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกตามที่มนุษย์ควรเป็น แนวทำนองหลักของกระบวนนี้มี 2 แนวซึ่งแต่ละแนวจะให้อารมณ์ความรู้สึกที่ฟังง่าย และมีความรุนแรง ผสมกับความนุ่มละมุนของแนวทำนองในแต่ละแนว

แนวทำนองแรกเป็นแนวทำนองที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวแบบไพเราะ ฟังสบาย อีกทั้งยังมีเสียงที่กลมกลืนกันกับเสียงประสานที่เสนาะหู

ตัวอย่างที่ 36 แนวทำนองแรกของกระบวนที่ 4



แนวทำนองที่ 2 เช่นกันมีลักษณะคล้ายกับแนวทำนองแรก แต่มีสีสันที่เรียบง่ายกว่า อีกทั้งการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ไม่สลับซับซ้อนมากเกินไปจึงเหมาะสมกับเป็นบทเพลงที่บ่งบอกถึงภพภูมที่มนุษย์อาศัยอยู่

ตัวอย่างที่ 37 แนวทำนองที่สองของกระบวนที่ 4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
อรรถาธิบาย

บทเพลงที่บอกเล่าเรื่องราว หรือดนตรีพรรณนา (Program Music) เป็นบทเพลงที่ผู้ประพันธ์มีเนื้อหาเรื่องราว แล้วจึงนำมาประพันธ์เพลง บทเพลง ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มงคลจักรวาลแห่งไตรภูมิกถาสำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี ก็เช่นกันเป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับภพภูมิและถิ่นที่อยู่ในที่ต่าง ๆ ถ้าทำดีตอนยังเป็นมนุษย์ก็กลับไปเกิดในภพภูมิที่ดี ในทางกลับกัน ถ้าทำชั่ว ปฏิบัติเลวก็กลับไปเกิดในภพภูมิที่ไม่มีความสุขได้เช่นกัน แต่ทั้งหมดแล้ว ในความเป็นศาสนาพุทธ การเวียนว่ายตายเกิดเป็นของธรรมดาหากแต่เมื่อครั้นยังเป็นมนุษย์ ได้กระทำความดีจนบรรลุสำเร็จผล หลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดได้ก็จะเป็นสิ่งที่ดี เพราะการมุ่งสู่นิพพานได้เป็นขั้นสูงสุดที่พระพุทธเจ้าได้หลุดพ้นจากการเกิดและดับไป

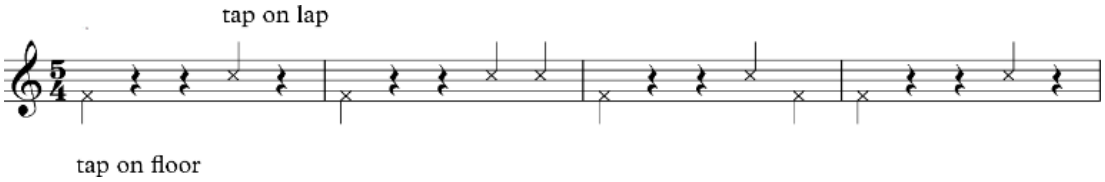
บทเพลงนี้ประกอบด้วยทั้งหมด 4 กระบวนด้วยกันโดย แต่ละกระบวนได้แสดงเสียงให้สื่อตรงกับความหมายของเนื้อหาเรื่องราว วรรณกรรมที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้เป็นแกนหลักของเพลง โดยการบรรเลงจะประกอบไปด้วยเครื่องดนตรียามาฮ่า อิเลคโทน รุ่นสเตเจีย ซึ่งเป็นเสียงสังเคราะห์ ที่สามารถสังเคราะห์เสียงในระบบดิจิตอลได้ ประกอบกับการเล่นไปควบคู่กับเสียงอะคูสติกที่ได้มาจากวงวินด์ซิมโฟนี จุดนี้จะทำให้เกิดมิติใหม่แห่งการสร้างสรรค์เสียงให้สอดคล้องกับวรรณกรรม และสื่อเรื่องราวให้ผู้ฟังรู้สึกคล้อยตามไปกับบทเพลงตลอดช่วงระยะเวลาประมาน 34 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.1 กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

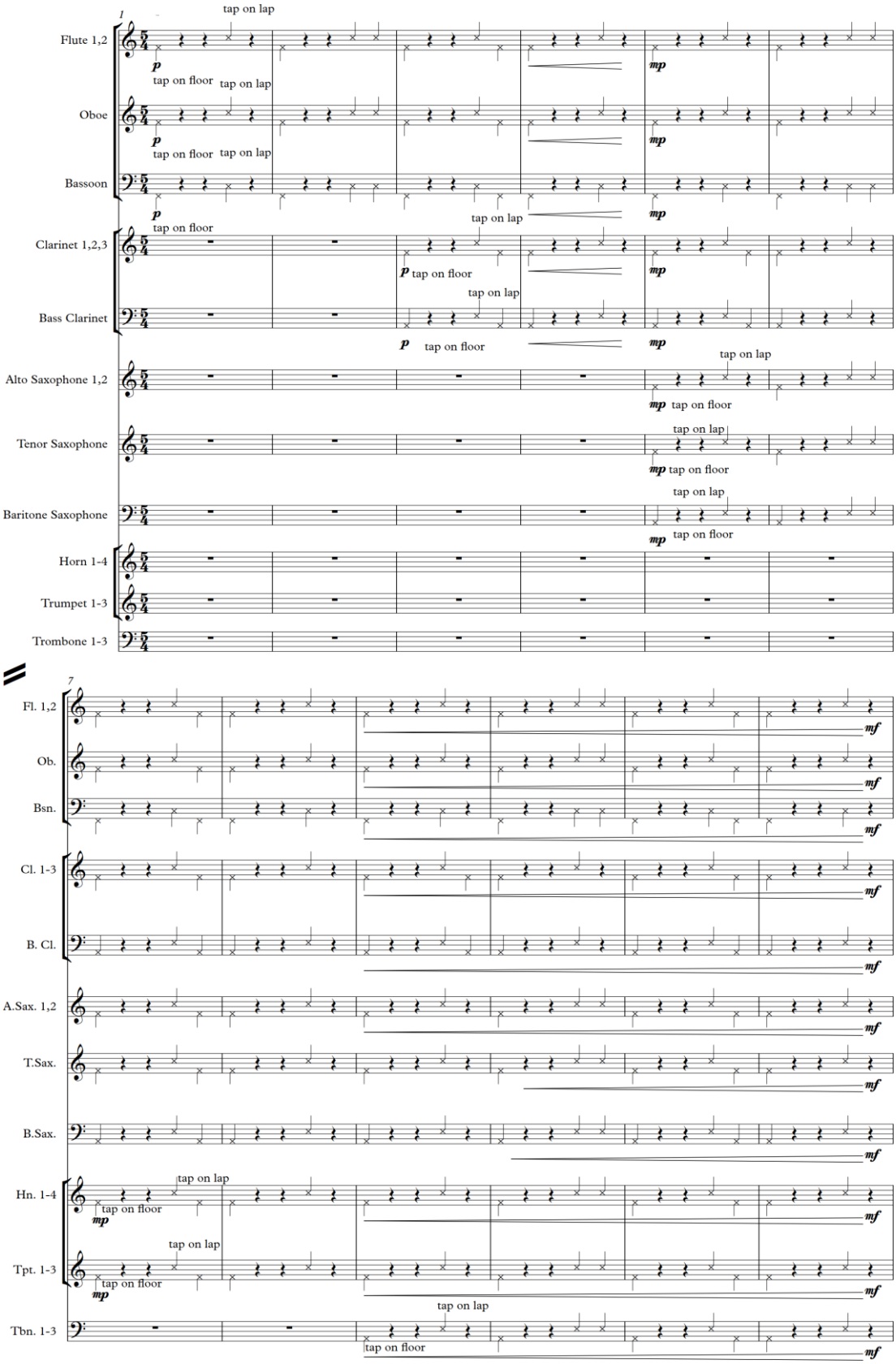
อบายภูมิเป็นถิ่นที่เสื่อมโทรมที่สุด และอยู่ใต้เขาพระสุเมรุ สิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขึ้นคือการให้ผู้เล่นได้กระแทกเท้าลงสู่พื้นเวที เพื่อสร้างสรรค์เสียงที่ให้ความรู้สึกน่ากลัว อีกทั้งการตบตักเพื่อเป็นการขัดจังหวะกับการกระแทกเท้าลงสู่พื้นในช่วงแรกของบทเพลง โดยการกระแทกเท้าจะใช้คำว่า Tap on floor ในบรรทัดห้าเส้นช่องแรกนับจากด้านล่าง และการตบตักจะใช้คำว่า Tap on lap ในบรรทัดห้าเส้นจะใช้ช่องที่สามนับจากด้านล่าง ในกรณีนี้จะคล้ายกับโน้ตกลองชุดที่กลองกระเดื่องอยู่ในห้องแรกนับจากด้านล่าง และ สะแนร์ใช้ช่องที่สามนับจากด้านล่าง

ตัวอย่างที่ 38 ตัวอย่างโน้ตที่แสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ในการกระแทกเท้า และการตบตัก

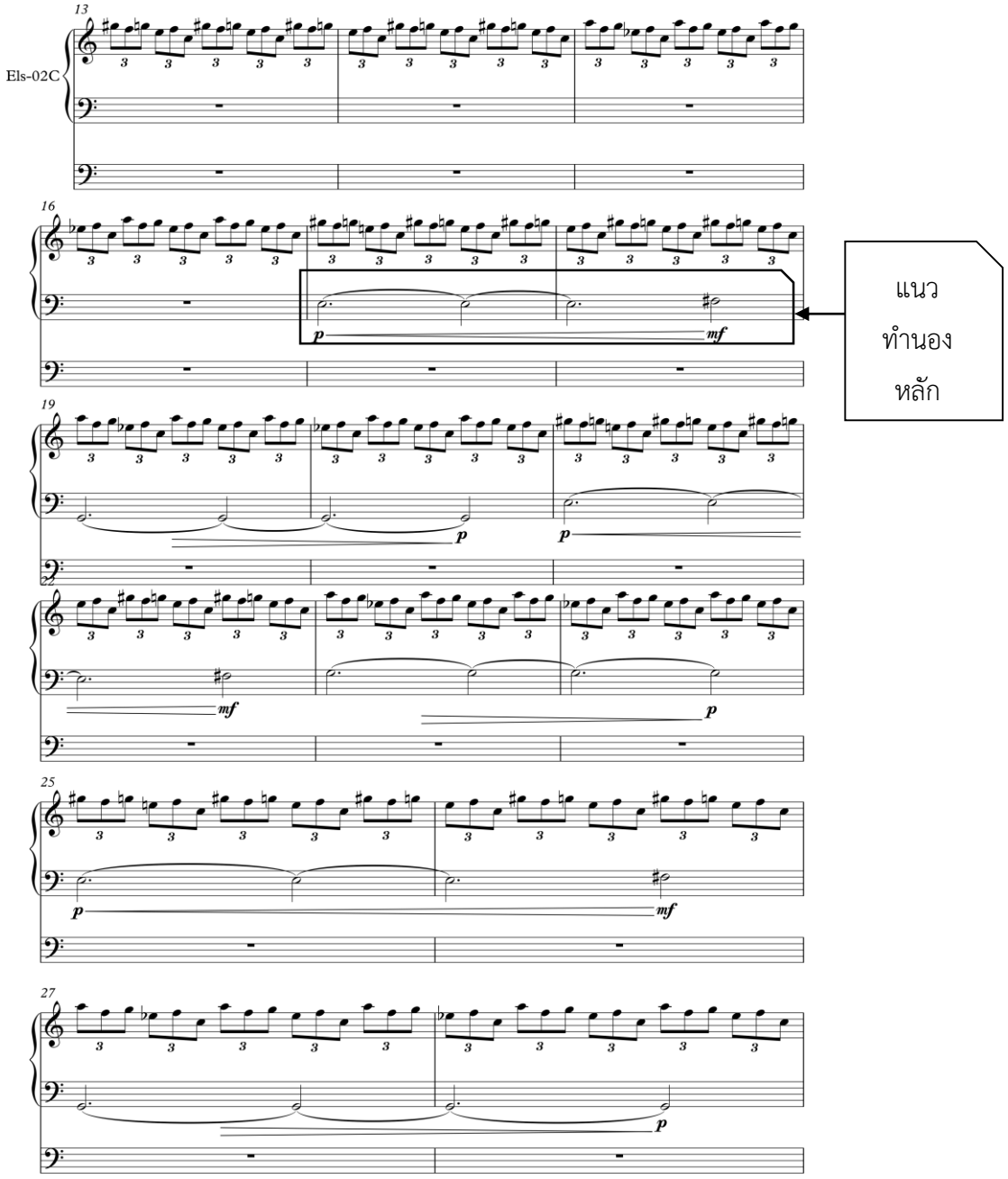


ต่อไปนี้จะแสดงให้เห็นถึงการนำไปใช้ในห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 12 การที่นักดนตรีค่อย ๆ เพิ่มความดังจะทำให้ผู้ฟังรู้สึกได้ถึงความเสื่อมโทรม ของอบายภูมิ 4 ที่เป็นถิ่นที่ต่ำที่สุดของจักรวาลไตรภูมิ

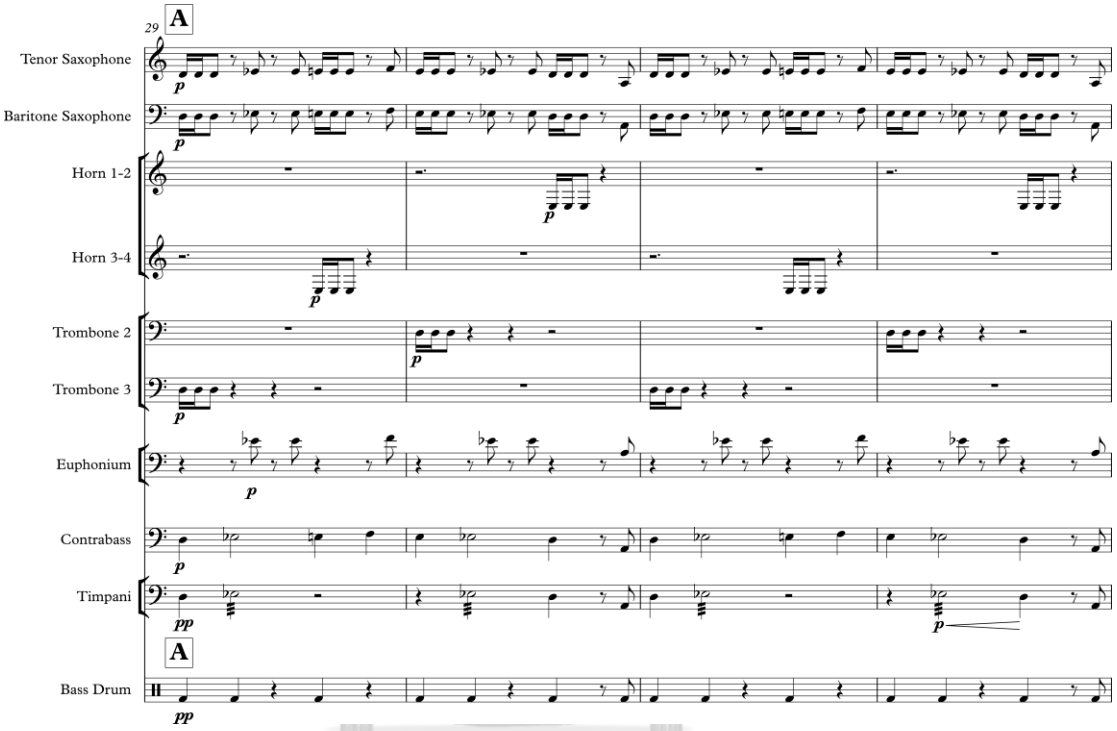
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 39 การใช้การกระแทกเท้า และการตบตัก

ในขณะที่กลุ่มเครื่องอื่นกำลังทำเสียงอย่างดุดัน ในห้องที่ 13 เครื่องดนตรียามาฮ่า อิเลคโทนรุ่นสเตเจียก็ได้กำเนิดเสียงสังเคราะห์ขึ้น โดยที่มือขวาเป็นโน้ต 3 พยางค์ ที่ได้นำวัตถุดิบมาจากกระบวนที่ 2 มานำเสนอในกระบวนแรกเพื่อให้ผู้ฟังได้ยินก่อนที่จะเข้าสู่กระบวนที่ 2 อย่างจริงจัง ต่อมามาในห้องที่ 17 มีการนำทำนองของกระบวนที่ 1 มาใส่ในมือซ้ายโดยที่ใช้เสียงสังเคราะห์ขึ้นอีกเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 40 การเปิดตัวเครื่องอิเลคโทนด้วยเสียงสังเคราะห์พร้อมกับแนวทำนองหลัก

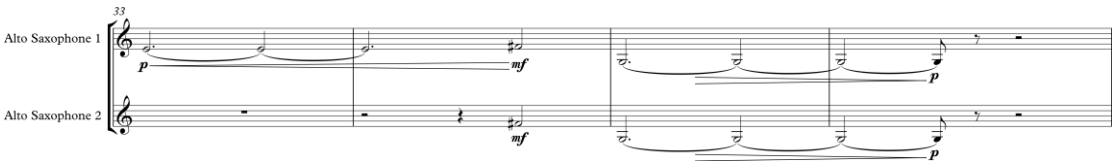


จากตัวอย่างที่ 27 การสร้าง ออสตินาโตจากโน้ต 4 ตัวที่แสดงให้เห็นถึงอบายภูมิ 4 ผู้ประพันธ์จึงนำเลข 4 มาเป็นตัวกำหนดแนวทำนองหลัก และมีการทำเสียงประสานในห้องที่ 29 ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 41 การสร้างออสตินาโตจากโน้ต 4 ตัวที่นำมาเรียบเรียงบนกลุ่มเครื่องเสียงต่ำ

ต่อมาเข้าสู่ช่วงการนำเสนอแนวทำนองหลักของบทเพลง ที่บรรเลงด้วยเครื่องอัลโตแซกโซโฟน

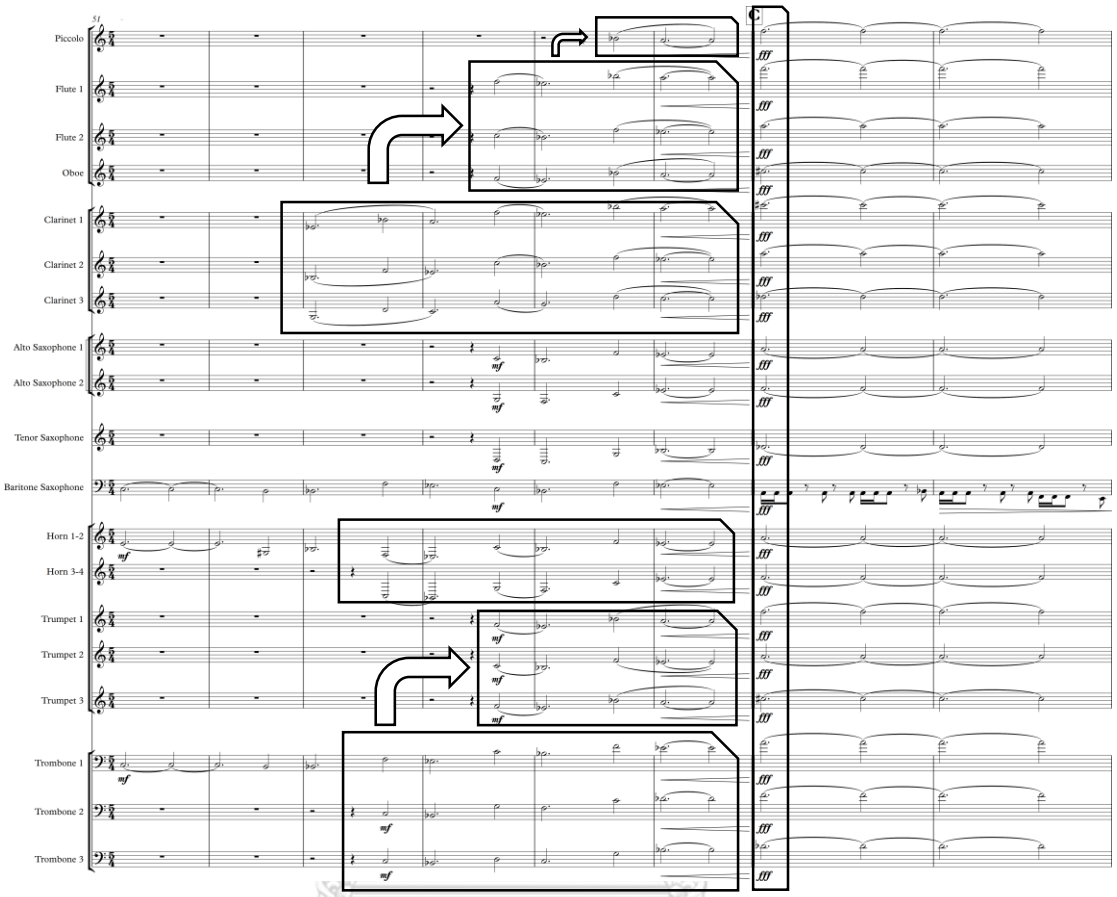
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 42 ตัวอย่างการเปิดตัวแนวทำนองหลักในห้องที่ 33



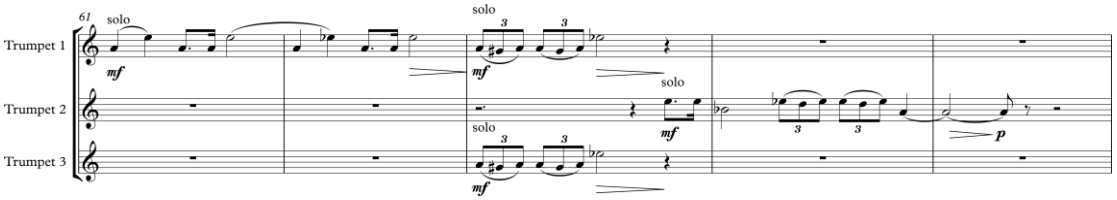
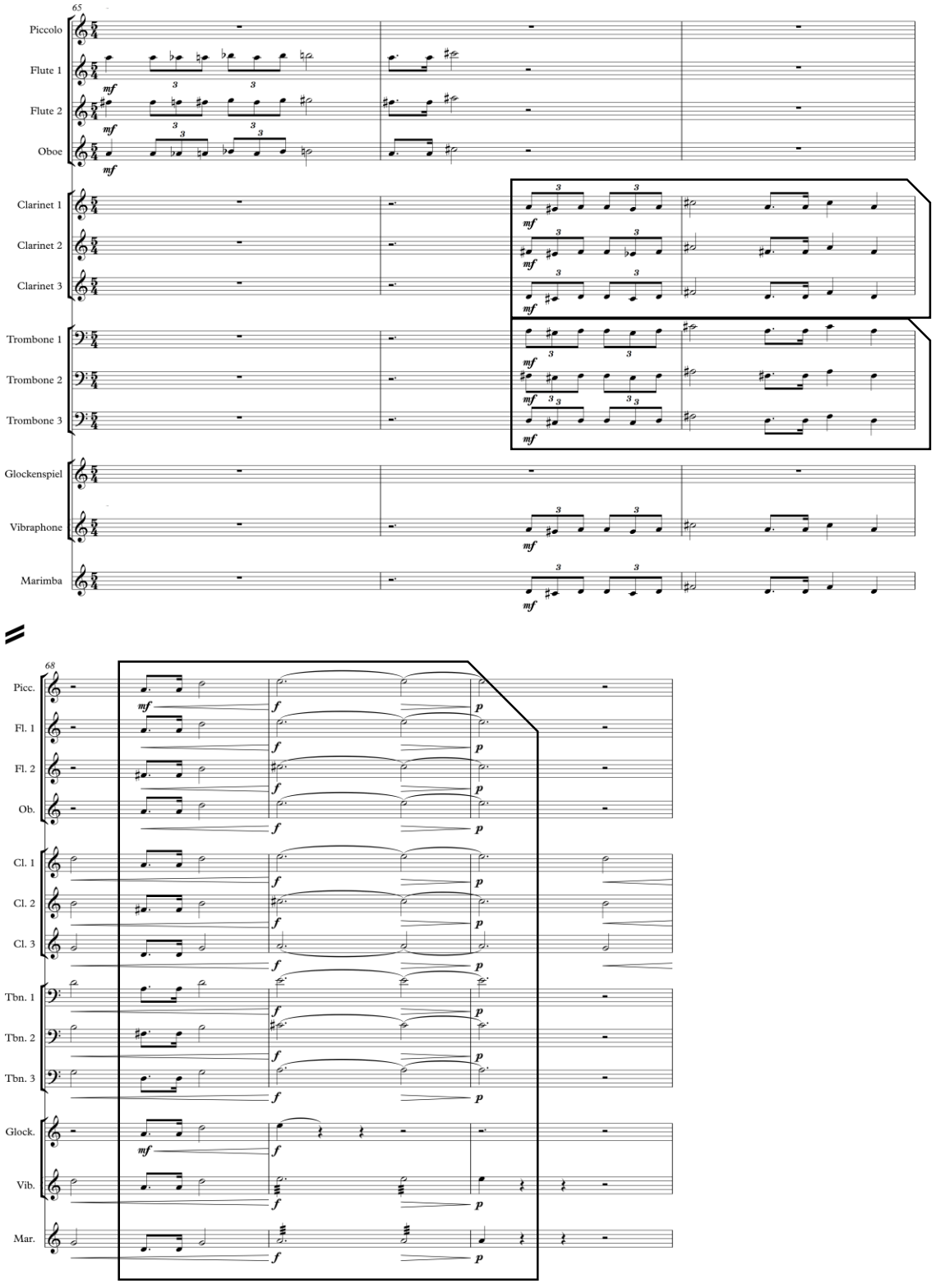
จนกระทั่งเข้าสู่การพัฒนาแนวทำนองให้บทเพลงถึงจุดสุดยอดเริ่มต้นด้วยที่ห้อง 51 จากกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงกลาง พัฒนาทั้งความดังและขั้นคู่ไปสู่เครื่องดนตรีเสียงสูง จนกระทั่งดังใช้สัญลักษณ์ ***fff*** เพื่อแสดงให้นักดนตรีทราบถึงความดังที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

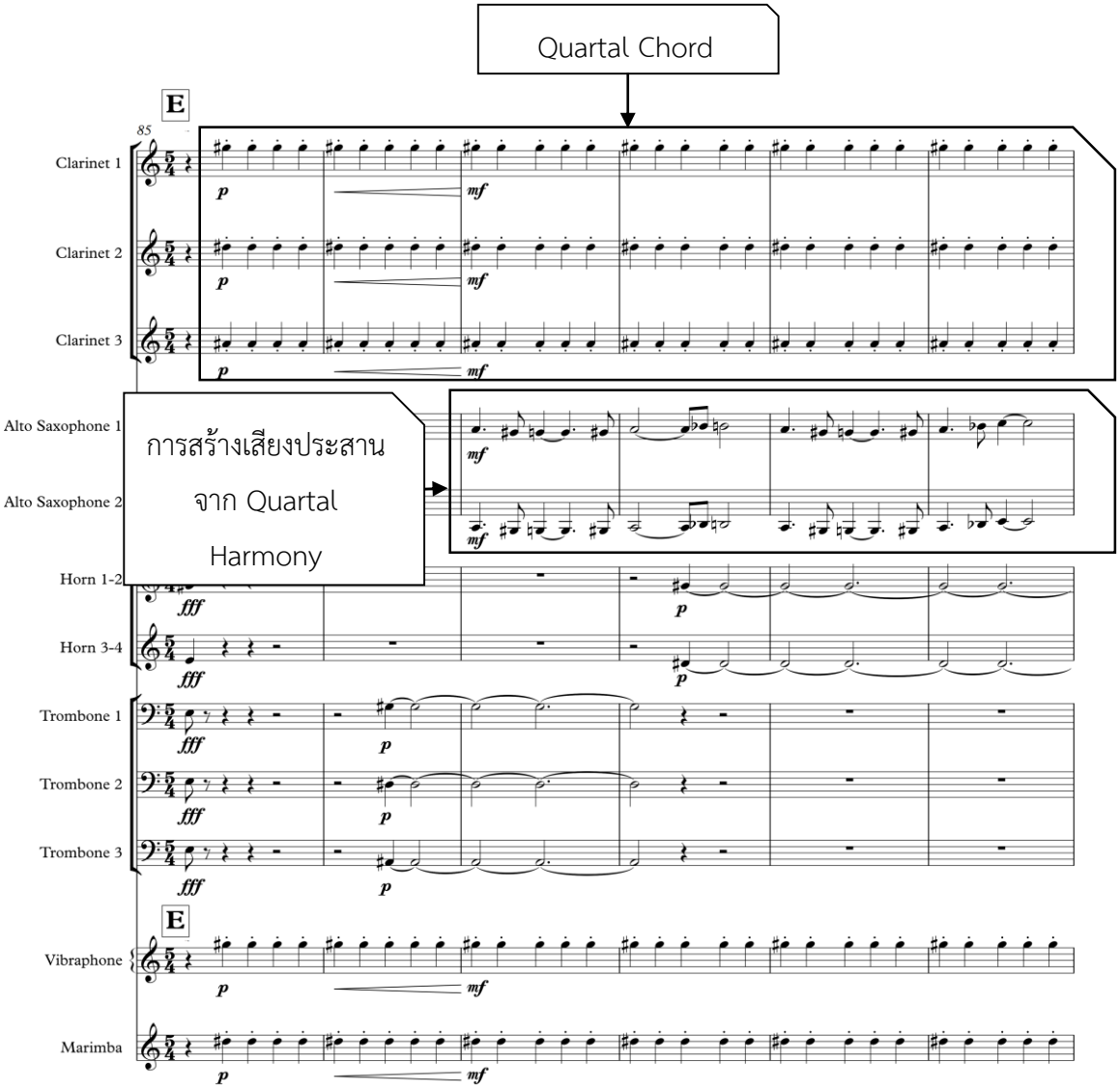
ตัวอย่างที่ 43 การพัฒนาแนวทำนอง และแสดงจุดสุดยอดของกระบวน

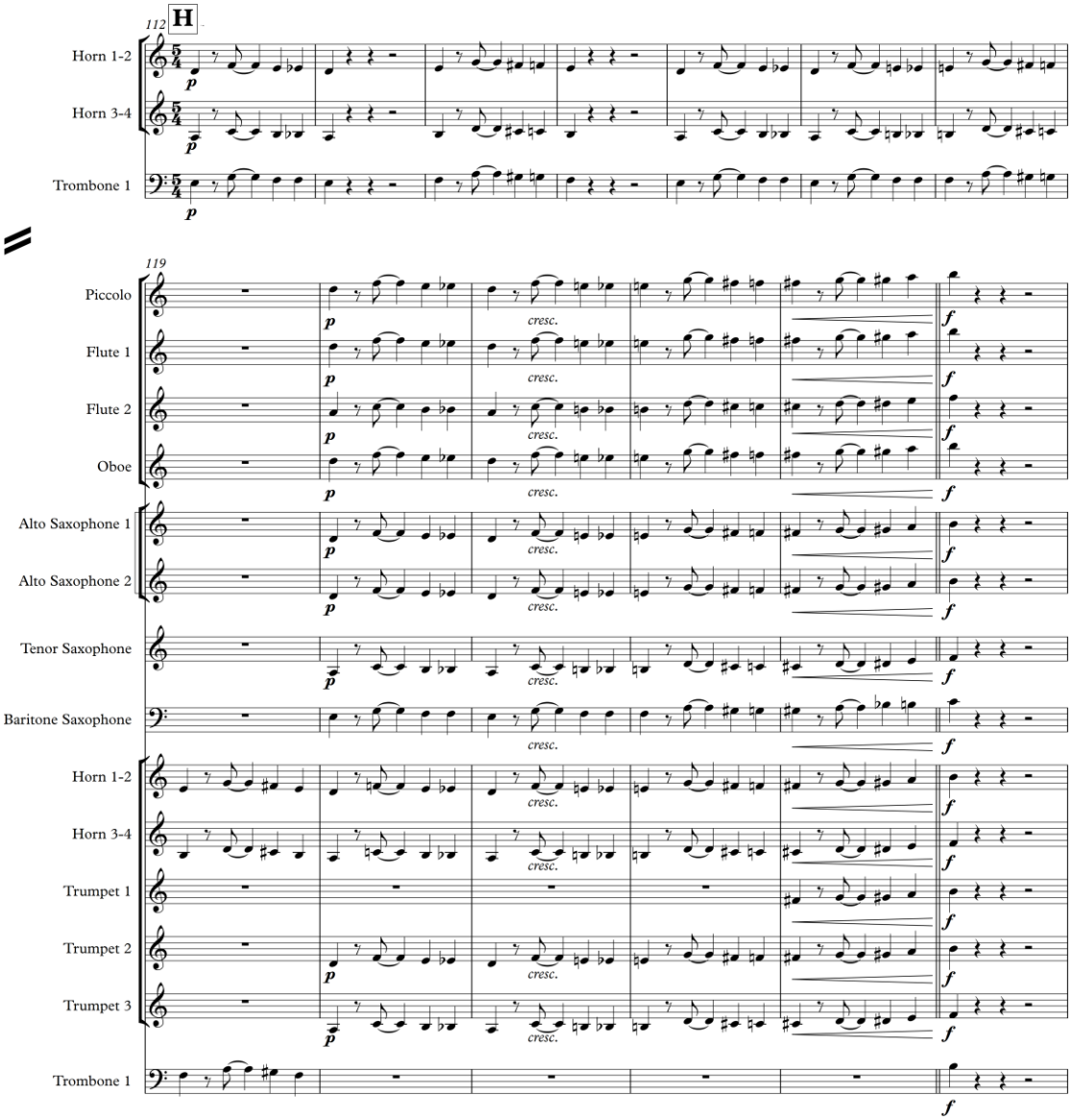


หลังจากเครื่องหมายการซ้อม C บทเพลงก็เข้าสู่ช่วงการพัฒนาต่อไป โดยมีแนวทำนองที่ 2 ที่เล่นด้วยเครื่องเดี่ยวทรัมเป็ตในห้องที่ 63 และพัฒนาต่อโดยการเติมเสียงประสานแบบกลุ่มโน้ตสามตัวในห้องที่ 65 ตามตัวอย่างที่ 45

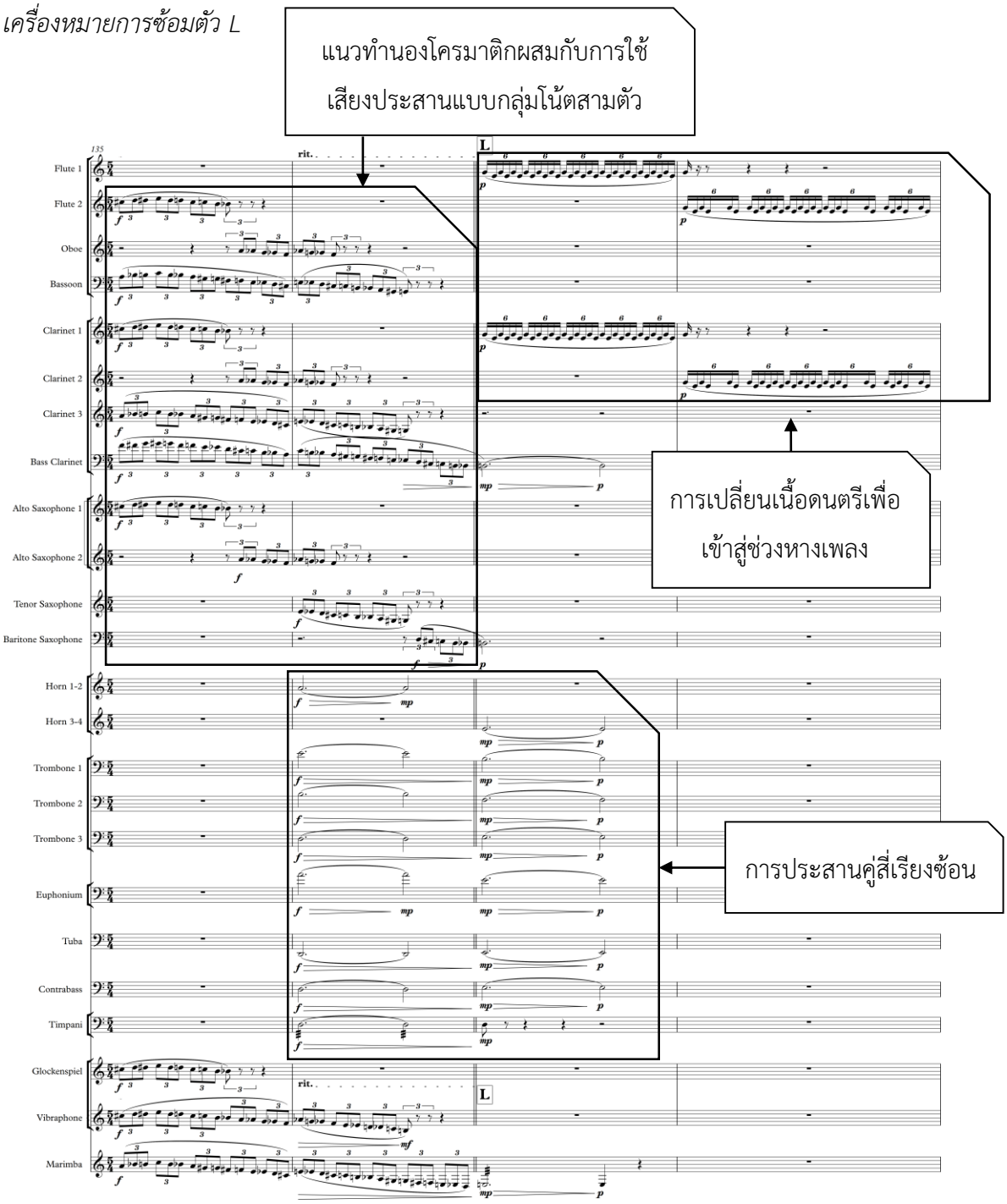
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 44 ช่วงการนำเสนอแนวทำนองที่ 2

ตัวอย่างที่ 45 การพัฒนาแนวทำนองที่ 2 ด้วยเสียงประสานแบบกลุ่มโน้ตสามตัว

ต่อมาเข้าสู่ช่วงสังคีตลักษณ์ B ด้วยการเปลี่ยนเนื้อดนตรีใหม่และแตกต่างจากช่วงแรก ด้วยการใช้เทคนิคการประสานคู่สี่เรียงซ้อน และการสร้างแนวทำนองใหม่โดยใช้เทคนิคระบบครึ่งเสียง

ตัวอย่างที่ 46 การพัฒนาแนวทำนองด้วยการเปลี่ยนเนื้อดนตรี (Texture) ด้วยเทคนิคการประสานคู่สี่เรียงซ้อน และการสร้างแนวทำนองใหม่โดยใช้เทคนิคระบบครึ่งเสียง

เครื่องหมายการซ้อมตัว H ในห้องที่ 112 เป็นจุดที่น่าสนใจอีกจุดหนึ่งเนื่องจากการใช้เสียงประสานคู่ 4 เรียงซ้อนในช่วงเชื่อม

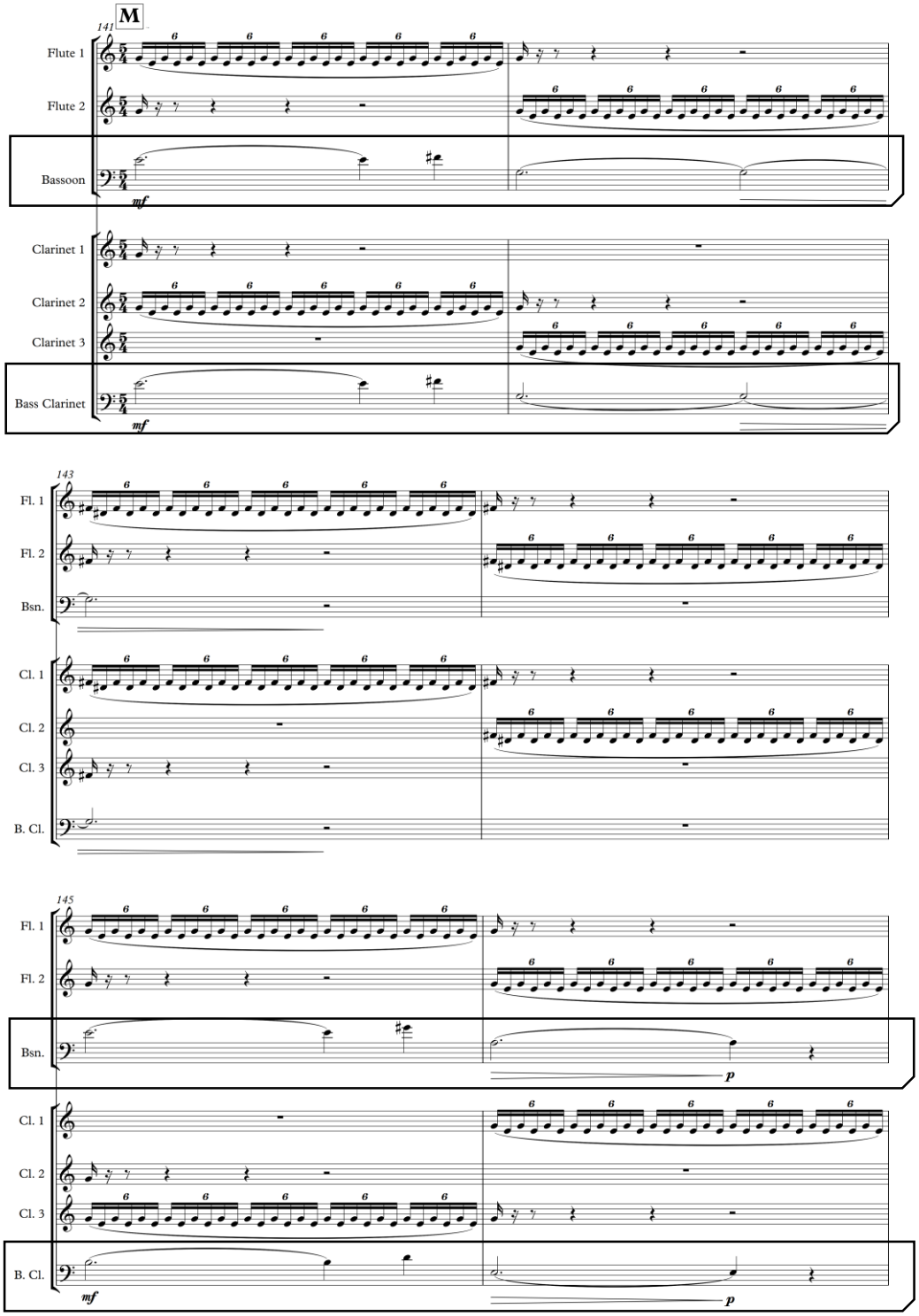
ตัวอย่างที่ 47 การใช้เสียงประสานคู่ 4 เรียงซ้อนในช่วงเชื่อม

การสร้างแนวทำนองช่วงเชื่อมก่อนเครื่องหมายการซ้อมตัว L เป็นการเคลื่อนเสียงโดยใช้เทคนิคโครมาติก ผสมกับการใช้เสียงประสานแบบกลุ่มโน้ตสามตัว และมีทำนองประสานรับด้วยการใช้เทคนิคการประสานคู่สี่เรียงซ้อนก่อนเข้าเครื่องหมายการซ้อมตัว L ถัดจากนั้นเนื้อดนตรีก็เปลี่ยนไปเพื่อเข้าสู่ช่วงหางเพลงใน สังคีตลักษณ์ C

ตัวอย่างที่ 48 แนวทำนองโครมาติก โดยมีเทคนิคประสานคู่สี่เรียงซ้อน และการเปลี่ยนเนื้อดนตรีหลังเครื่องหมายการซ้อมตัว L



ในช่วงหางเพลงมีการทบทวนแนวทำนองแรกอีกครั้งในเครื่องหมายการซ้อมตัว M ห้องที่ 141 ในเครื่องบาสซูน กับเบสคลาริเน็ต เพื่อสื่อให้ได้ยินอีกครั้งถึงความเสื่อมโทรมตามความหมายของชื่อกระบวน

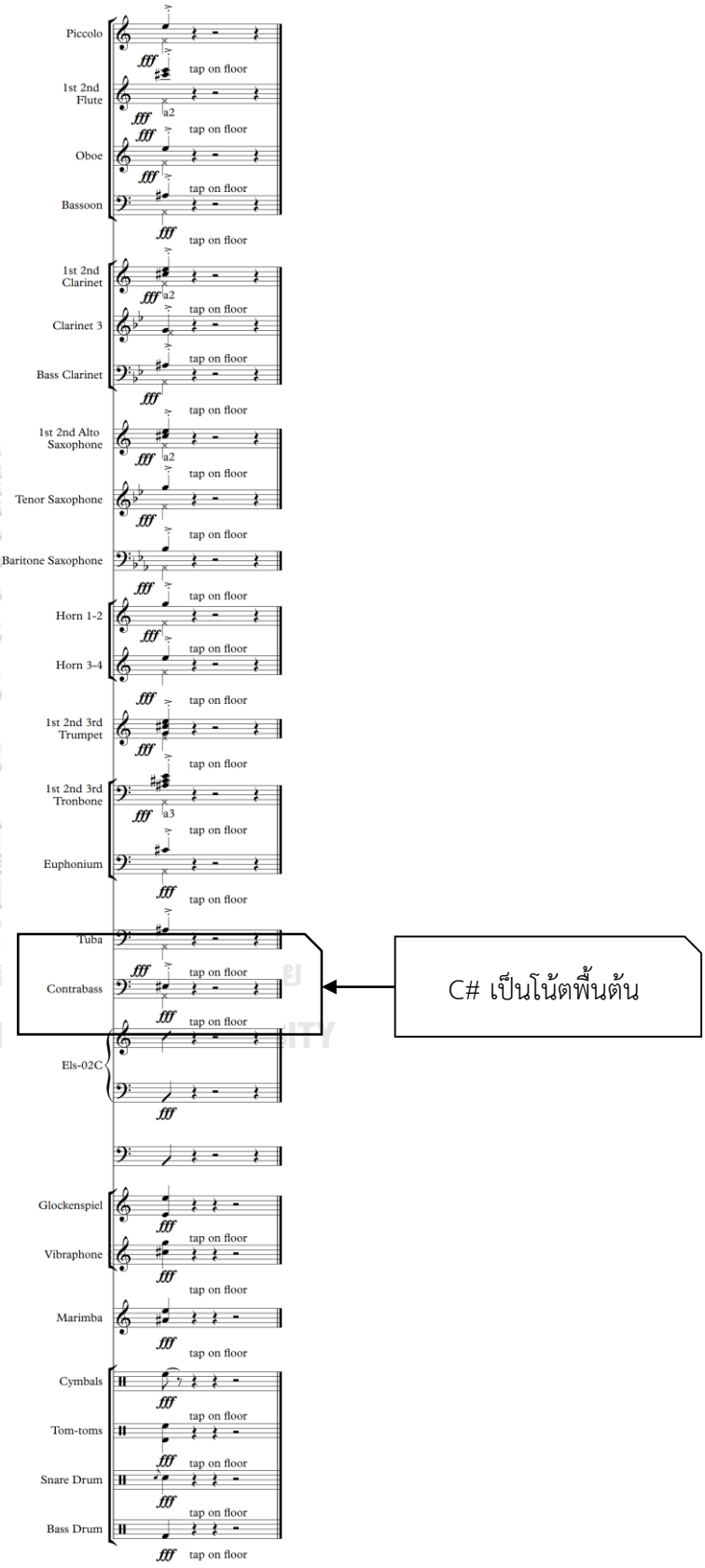
ตัวอย่างที่ 49 การกลับมาของแนวทำนองแรก



ในห้องสุดท้ายของบทเพลงผู้ประพันธ์ตั้งใจให้ความรู้สึกค้างคาอีกทั้งยังให้ผู้ฟังรู้สึกตกใจกับเสียงที่เกิดขึ้น ผู้ประพันธ์จึงใช้คอร์ด C# Diminish พร้อมกับให้ผู้เล่นทุกคนกระแทกเท้าลงสู่พื้นเวทีเพื่อให้เกิดเสียงที่ดังสนั่น อีกทั้งผู้ประพันธ์ยังใส่ระดับความเข้มของเสียง อยู่ในระดับ ***fff*** ซึ่งหมายถึง ดังมากตามตัวอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 50 จบเพลงด้วย Diminished Chord Suspension พร้อมกับกระแทกเท้าลงพื้นเวที



ตารางที่ 4 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 1 อบายภูมิ 4

สังคีตลักษณ์	ห้องที่	แนวทำนองหลัก
Intro	1-12	Tap on floor and lap
	13-28	Electone play A
A	29-46	Theme A + Ostinato
	47-58	Variation Theme A
B	59-65	Theme B
	66-74	Variation Theme B
Transition	75-84	Transition
C	85-94	Theme C
	95-102	Variation Theme C
Transition	103-110	Transition
	111-122	Quartal Harmony
	123-132	Transition
	133-135	Chromaticism
Coda	137-140	Transition
	141-146	Theme A
	147-152	Variation Theme A
	153-156	Ostinato from A
	157	*fff* and Tap on floor

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

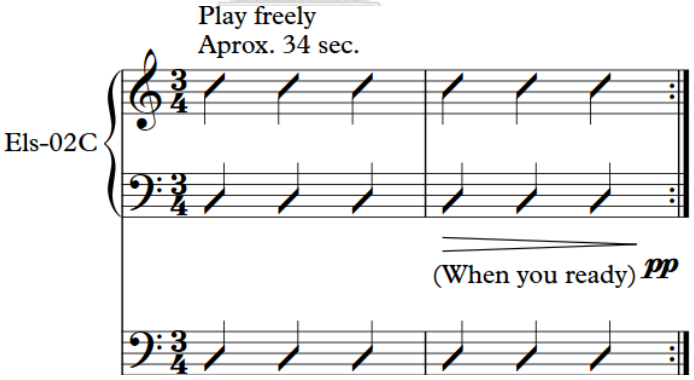
4.2 กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4

กระบวนนี้ผู้ประพันธ์จินตนาการถึงสิ่งที่ไม่สามารถจับต้องได้ หรือสิ่งที่จำเป็นต้องทำซ้ำตลอด คล้ายกับการเมื่อเป็นมนุษย์จำต้องฝึกฝน เพ่งจิตภาวนาอย่างต่อเนื่องเพื่อให้ได้ไปเกิดในภูมินี้ ดังนั้น เทคนิคที่ใช้มากกับกระบวนนี้คือเทคนิคดนตรีกระแสจำกัด คล้ายกับการทำซ้ำ ๆ ต่อเนื่องเป็นชั่วระยะเวลาหนึ่ง

ในส่วนของการประพันธ์เพลงในช่วงแรก ผู้ประพันธ์จะเปิดบทเพลงด้วยเครื่องดนตรียามาฮ่าอิเลคโทน รุ่นสเตเจีย ด้วยเสียง Cosmic ที่สังเคราะห์โดยเครื่องอิเลคโทน โดยผู้เล่นต้องเล่นในลักษณะที่ตนต้องการตามความต้องการของผู้เล่นซึ่งผู้ประพันธ์จำกัดเพียงผู้เล่น ต้องเล่นภายใน 34 วินาที ก่อนที่จะเบาเสียงลงและเข้าสู่ท่อนถัดไป

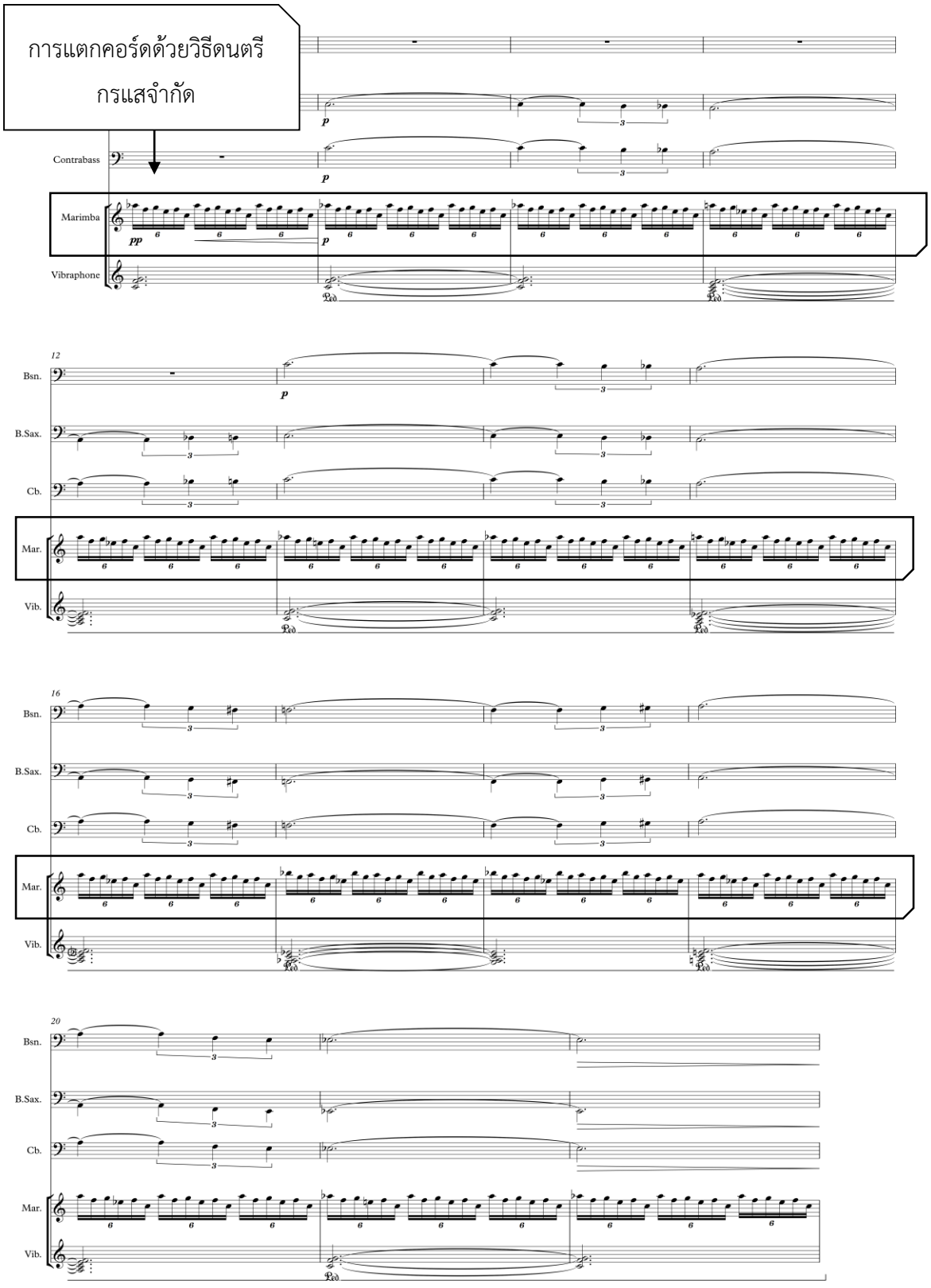
ในความหมายของ 34 วินาทีก็คล้ายกับที่กล่าวมาข้างต้นคือ เลข 3 หมายถึงไตรภูมิที่มีทั้งหมด 3 ถิ่นที่อยู่ และ 4 หมายถึงอริยสัจ 4 ที่กล่าวถึงหนทางแห่งการดับทุกข์ ซึ่งพระพุทธเจ้าได้ตรัสรู้เป็นสิ่งแรก

ตัวอย่างที่ 51 การเล่นเสียง Cosmic ที่เปิดโอกาสให้ผู้เล่นเล่นได้ตามความต้องการ



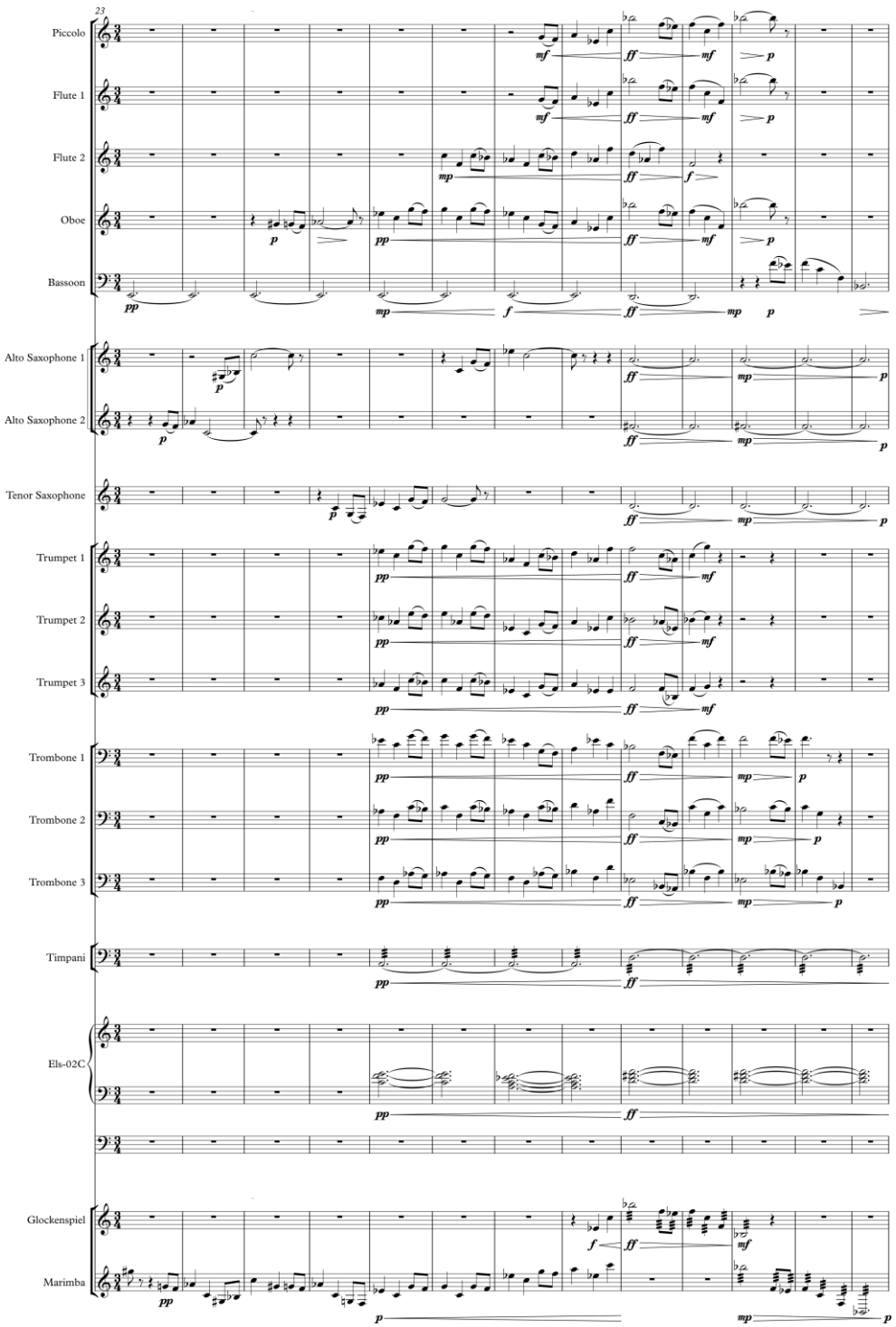
ต่อมามีการเล่นโน้ตซ้ำยืนพื้นด้วยเครื่องมาริมบา ด้วยวิธีการแตกคอร์ดจากตัวอย่างที่ 31 และเล่นซ้ำในลักษณะดนตรีกระแสจำกัด จนกระทั่งถึงห้องที่ 31 ซึ่งเป็นจุดสุดยอดของเพลง ในขณะเดียวกัน มีแนวทำนองหลักที่เล่นอยู่ในเครื่องเสียงต่ำ

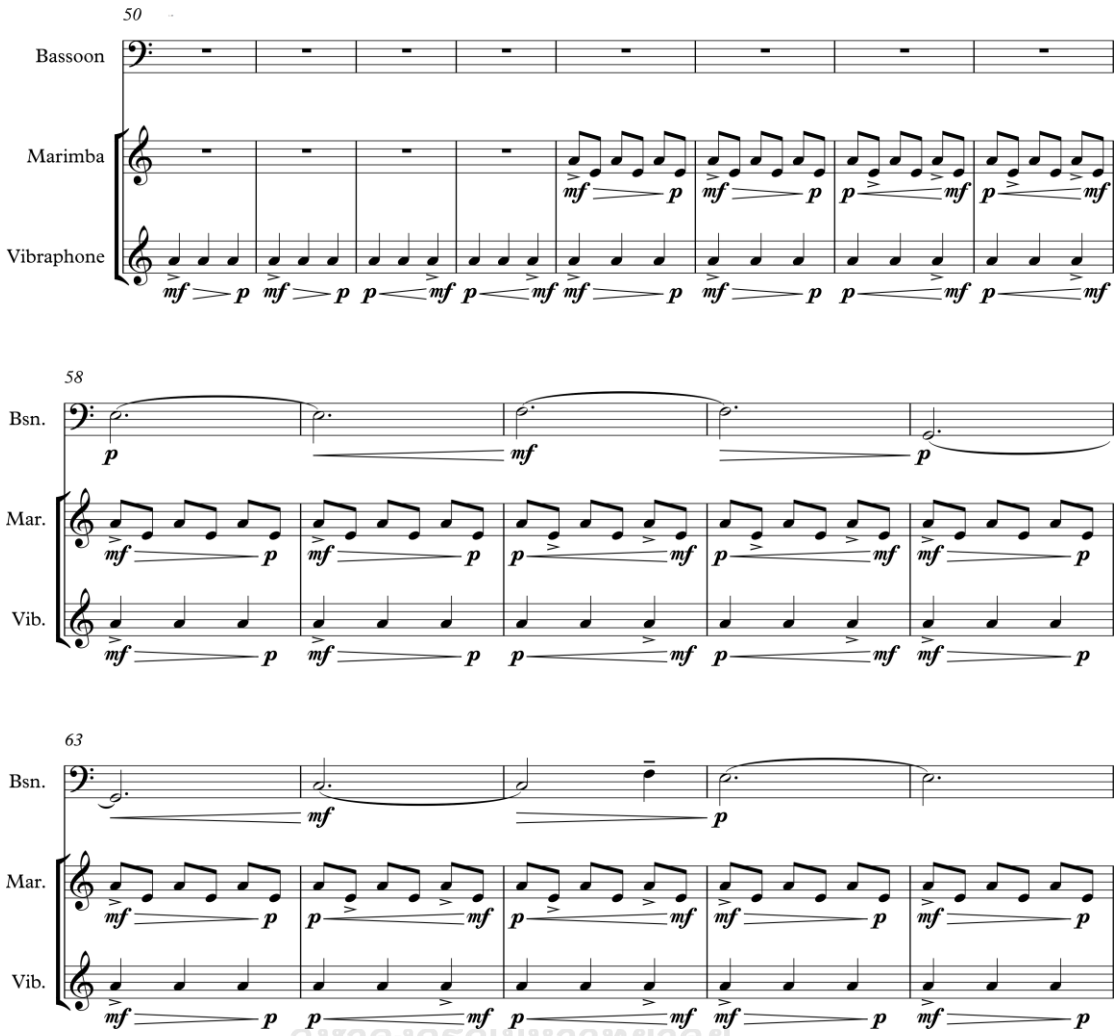
ตัวอย่างที่ 52 การแตกคอร์ด และแนวทำนองหลักที่เล่นในโทนเสียงต่ำ



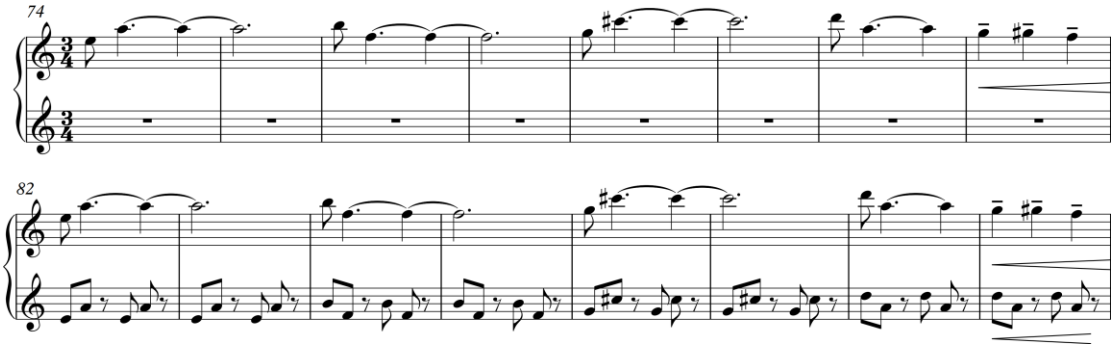
ต่อมาได้เกิดแนวทำนองในช่วงเสียงกลางเพื่อให้เกิดการพัฒนาแนวทำนองให้สู่จุดสุดยอดของบทเพลงที่ใช้สัญลักษณ์ความดังเบา จาก ***pp*** ไปจนกระทั่งถึง ***ff*** .ในห้องที่ 31 และแนวทำนองได้ลดต่ำลงพร้อมกับความเบาที่เบาลง

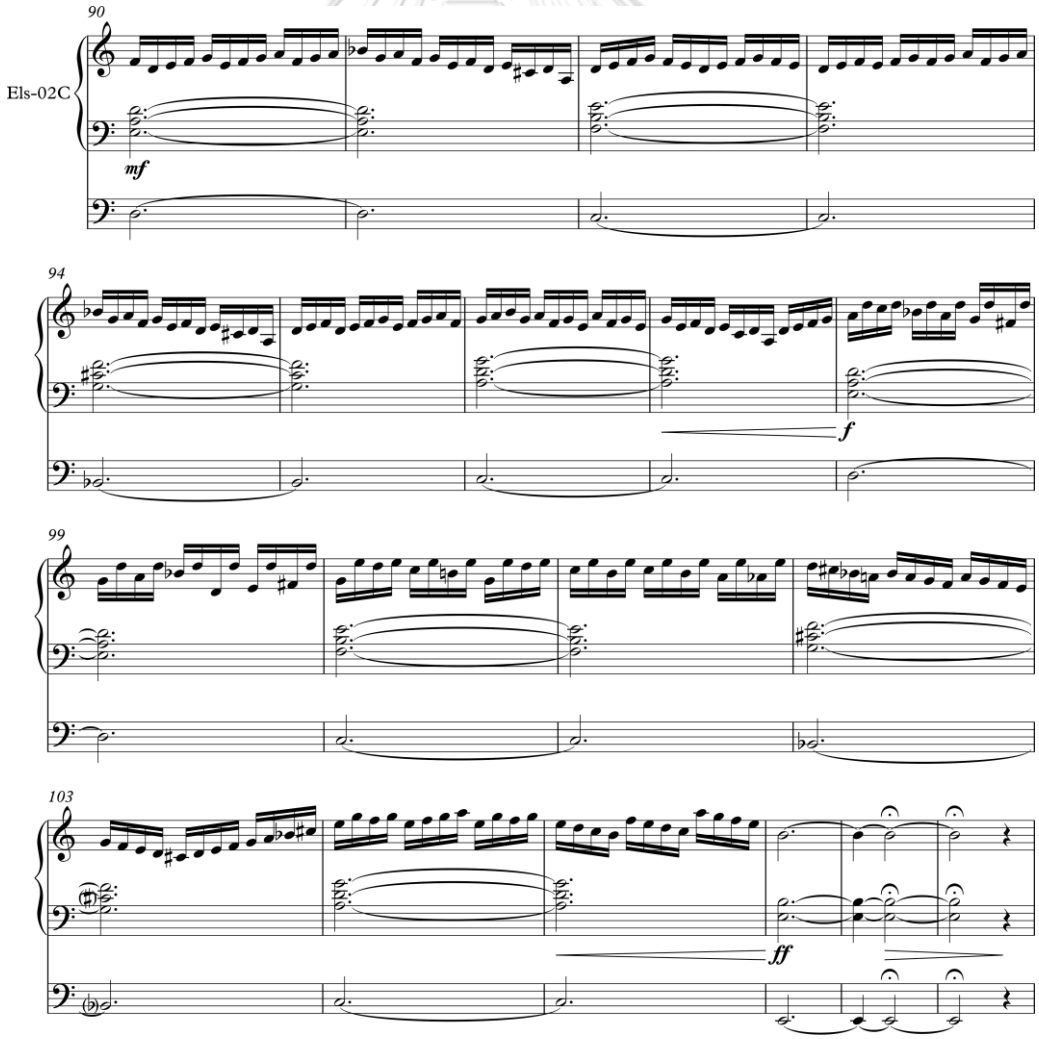
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

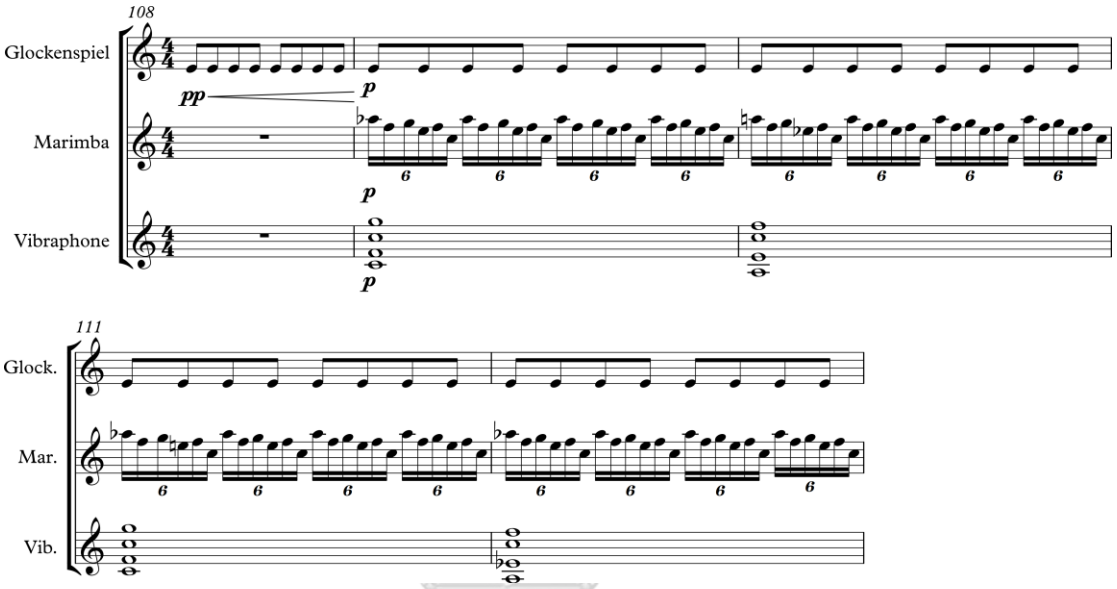
ตัวอย่างที่ 53 การพัฒนาแนวทำนองไปสู่จุดสุดยอดของบทเพลง จาก ***pp*** ไปจนกระทั่งถึง ***ff***

บทเพลงได้เข้าสู่สังคีตลักษณ์ B โดยยังมีการใช้เทคนิคดนตรีกระแสจำกัดโดยเริ่มจากเครื่องไวบราโฟน ที่เล่นดังเบาไม่เท่ากัน และต่อด้วยมาริมบาในห้องที่ 50 (ตัวอย่างที่ 54) จนกระทั่งดำเนินต่อไปที่ห้อง 58 จึงเกิดแนวทำนองใหม่เกิดขึ้น ที่มีลักษณะของดนตรีกระแสจำกัดเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 54 โครงสร้างของดนตรีกระแสจำกัด และแนวทำนองในสังคีตลักษณ์ B

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ต่อมาผู้ประพันธ์ได้นำแนวทำนองมาพัฒนาอย่างต่อเนื่องโดยยังใช้เครื่องดนตรีเล่นซ้ำยืนพื้นอยู่ดังตัวอย่างต่อไปนี้

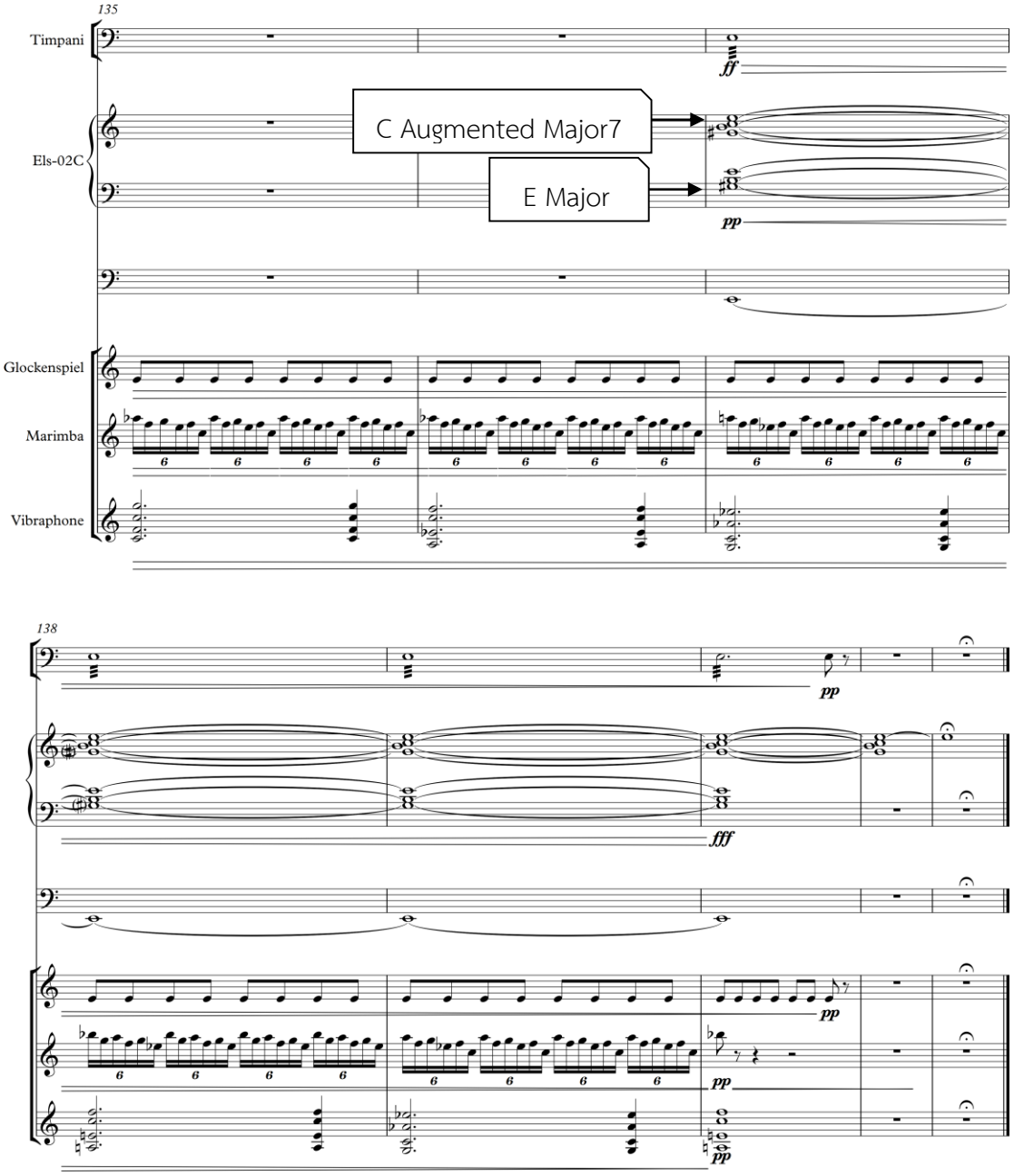
ตัวอย่างที่ 55 การพัฒนาแนวทำนอง B

ต่อจากการพัฒนาแนวทำนองผู้ประพันธ์ได้ใส่แนวทำนองที่เป็นเสียงออร์แกนเพื่อเป็นการแทรกแนวทำนองกระแสจำกัด โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ทำนองที่มีลักษณะคล้ายกับยุคบาโรก จนกระทั่งจบสังคีตลักษณ์ B

ตัวอย่างที่ 56 การแทรกแนวทำนองเสียงออร์แกนในห้องที่ 90

ในช่วงสุดท้ายของเพลงผู้ประพันธ์ได้นำวัตถุดิบจาก สังคีตลักษณ์ A และ B นำมารวมกันและได้เปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) เป็น 4/4 โดยยังคงลักษณะของการเป็นดนตรีกระแสจำกัดอยู่เช่นเดิม

ตัวอย่างที่ 57 การนำวัตถุดิบ และทางคอร์ดมาใช้เป็นโครงสร้างในดนตรีกระแสจำกัด

ในช่วงท้ายของเพลงเป็นจุดที่น่าสนใจอีกจุดหนึ่งเนื่องจากเครื่องดนตรีต้องทำเสียงให้เบาลงทั้งหมดยกเว้นอิเลคโทนที่เล่นด้วยเสียงออร์แกน กับคอร์ด C Augmented Major7 ที่เล่นด้วยมือขวาบนคอร์ด E Major ที่เล่นด้วยมือซ้าย ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของเทคนิคคอร์ดหลาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 58 การเล่นเสียงคอร์ดหลากบนเครื่องอิเลคโทน



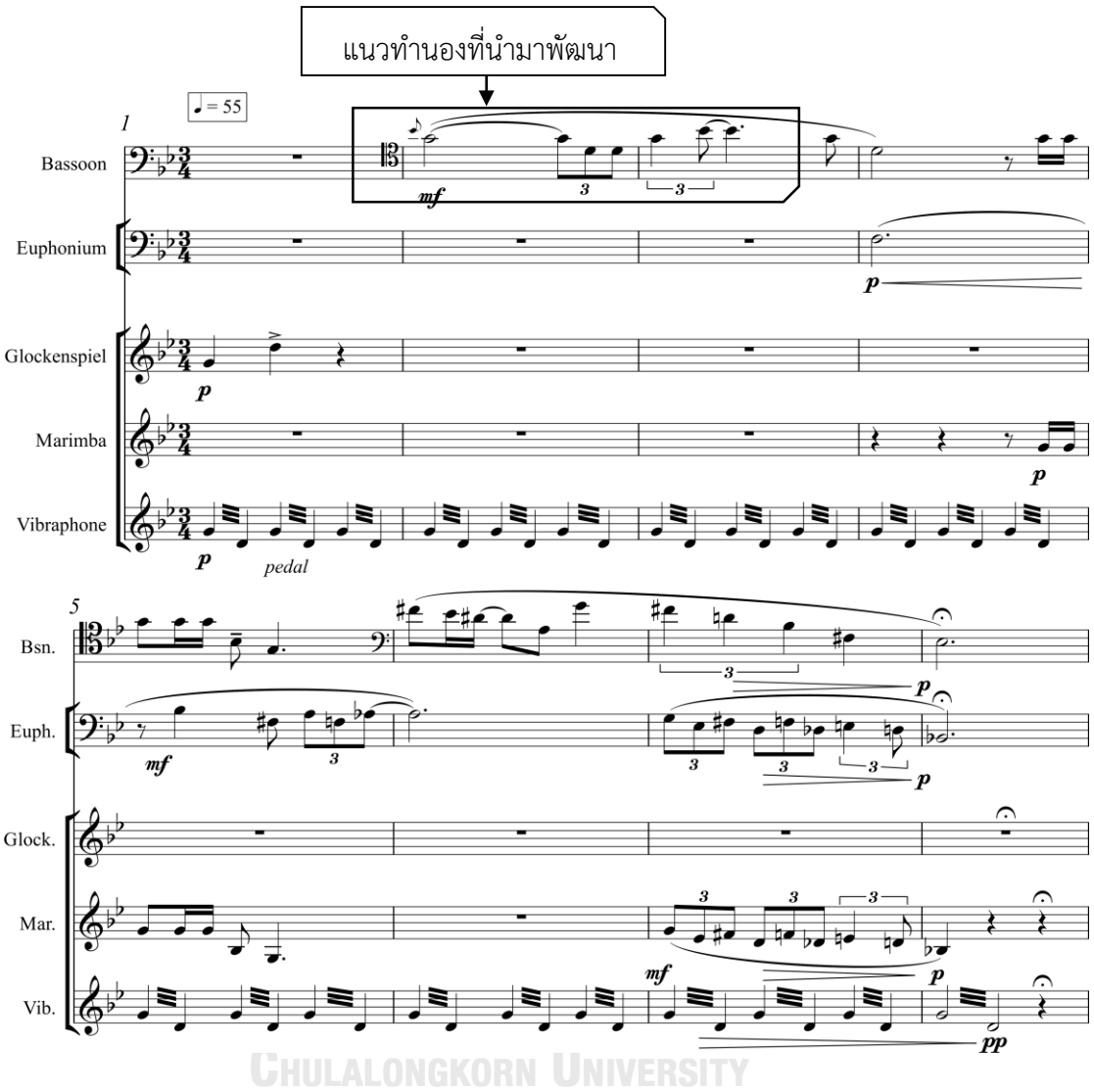
ตารางที่ 5 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 2 อรูปภูมิ 4 ซึ่งอยู่ในรูปแบบดนตรีกระแสจำกัด

สังคีตลักษณ์	ห้องที่	แนวทำนองหลัก
Freely Approx. 30 Sec.	1-2	อิเลคโทนเล่นเสียงสังเคราะห์ Cosmic
Transition	3-7	Introduction
A	8-22	Theme A + Minimalist on Marimba
	23-35	Theme B + Minimalist on Marimba
	36-48	Variation Theme B + Minimalist on Marimba
B	50-57	Minimalism on Vibraphone
	58-73	Theme C + Minimalism theme
	74-89	Variation Theme C + Minimalism
	90-107	Ground Organ
C	108-136	A+B + Minimalist on Marimba
	137-142	Polychords on Organ contrast dynamic

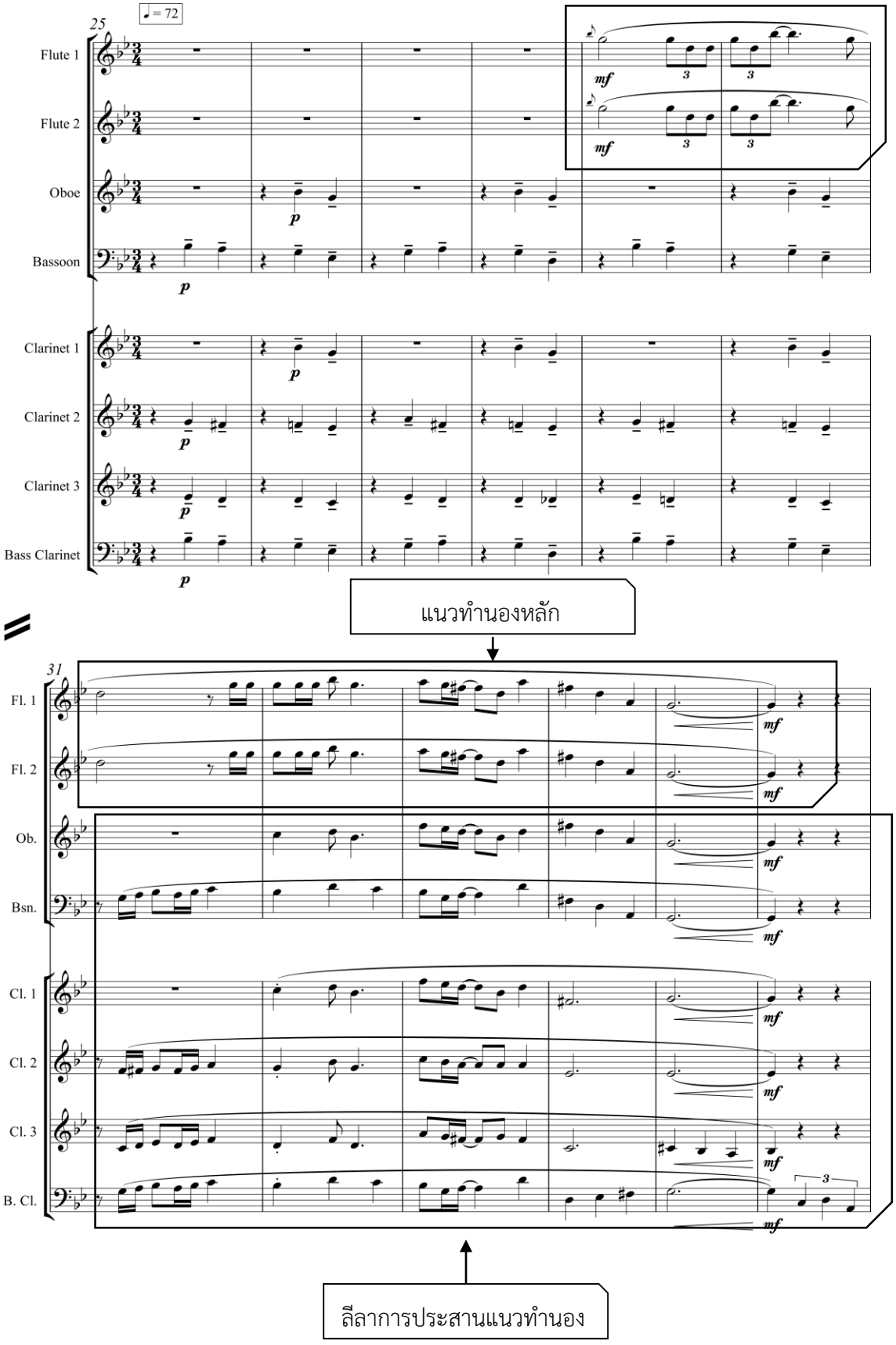
4.3 กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6

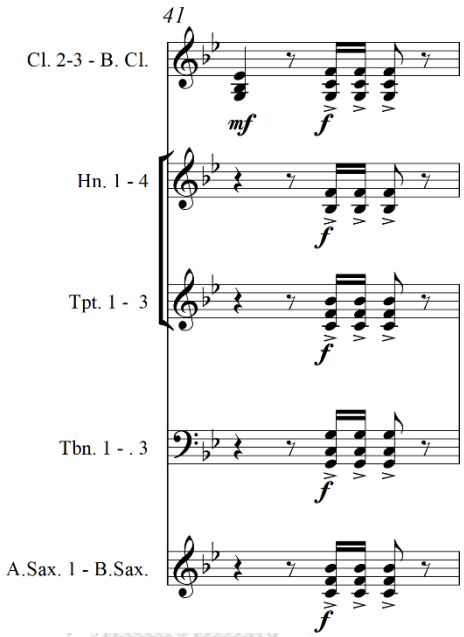
กระบวนนี้เป็นกระบวนที่กล่าวถึง สวรรค์ที่อุดมไปด้วยความสุข และไม่มีความแก่ตลอดกาล ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้วิธีการนำข้อมูลจากบทเพลงพื้นบ้าน และนำมาเรียบเรียงเสียงประสานให้มีความไพเราะและเป็นสากลมากขึ้น จากตัวอย่างที่ 34 บทเพลงพื้นบ้าน A ผู้ประพันธ์เลือกที่จะนำแนวทำนองในช่วงแรกมาพัฒนาให้มีลักษณะสมกับเป็นบทเพลงแห่งศตวรรษที่ 21 ที่เล่นด้วยเครื่องบาสซูน โดยมีการสอดประสานแนวทำนองด้วยเครื่อง ยูโฟเนียม โดยมีการเล่นเครื่องไวบราโฟนเป็นเสียงรองพื้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

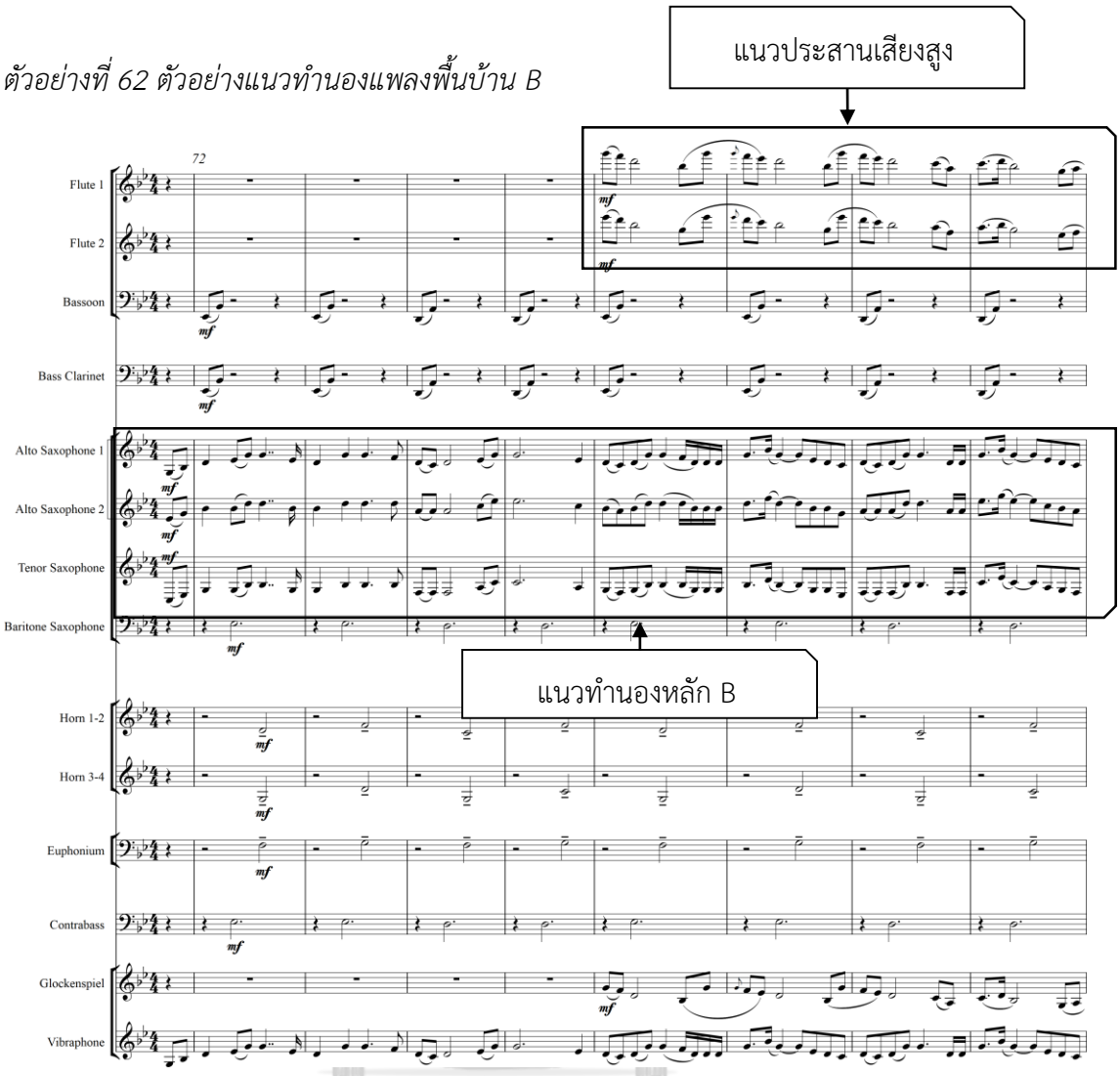
ตัวอย่างที่ 59 การสร้างแนวทำนองจากบทเพลงพื้นบ้าน A

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ต่อมาในห้องที่ 25 ได้เข้าสู่บันไดเสียง G Minor และทำการเปิดตัวแนวทำนองหลักที่เล่นโดยฟลูต โดยมีกลุ่มเครื่องลมไม้เป่าเป็นสียงประสานกับแนวทำนองหลัก

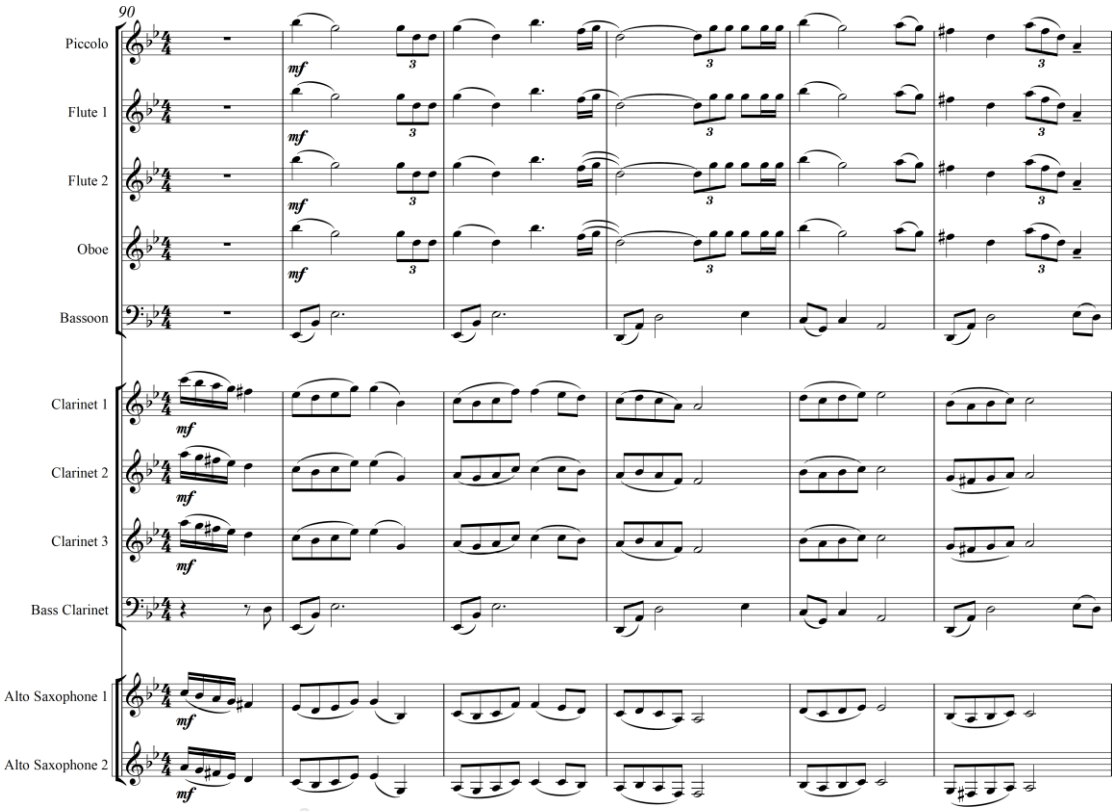
ตัวอย่างที่ 60 การเปิดตัวแนวทำนองหลัก A

เนื่องจากแนวทำนองหลัก A มีการคั่นด้วยเครื่องหมายยืดจังหวะ (Fermata) ผู้ประพันธ์เลือกใช้การประสานคู่สี่เรียงซ้อนเพื่อเป็นการคั่นก่อนที่จะเข้าสู่แนวทำนองทาจีแว่ช่วงถัดไป

ตัวอย่างที่ 61 การคั่นแนวทำนองด้วยการประสานคู่สี่เรียงซ้อนในห้องที่ 41

ในห้องที่ 71 จังหวะที่ 4 ได้เริ่มต้นแนวทำนองพื้นบ้าน B ด้วยกลุ่มเครื่องแซกโซโฟน โดยสร้างเสียงประสานเป็นกลุ่มโน้ตสามตัว โดยมีลักษณะทางเดินคอร์ดแบบวนซ้ำ ซึ่งเริ่มต้นด้วยคอร์ด Eb สลับกับคอร์ด Dm ซึ่งจะเกิดความไพเราะ และฟังแล้วรู้สึกถึงความสงบสุข สบายหู ราวกับว่าเป็นบทเพลงศักดิ์สิทธ์ ถัดมาในห้องที่ 76 มีแนวทำนองประสานเสียงสูงที่เล่นด้วย ฟลูต คล้ายกับการบรรเลงเสียงให้สูงขึ้นเพื่อการส่งเสริมความสูงส่งของสิ่งที่นับถือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

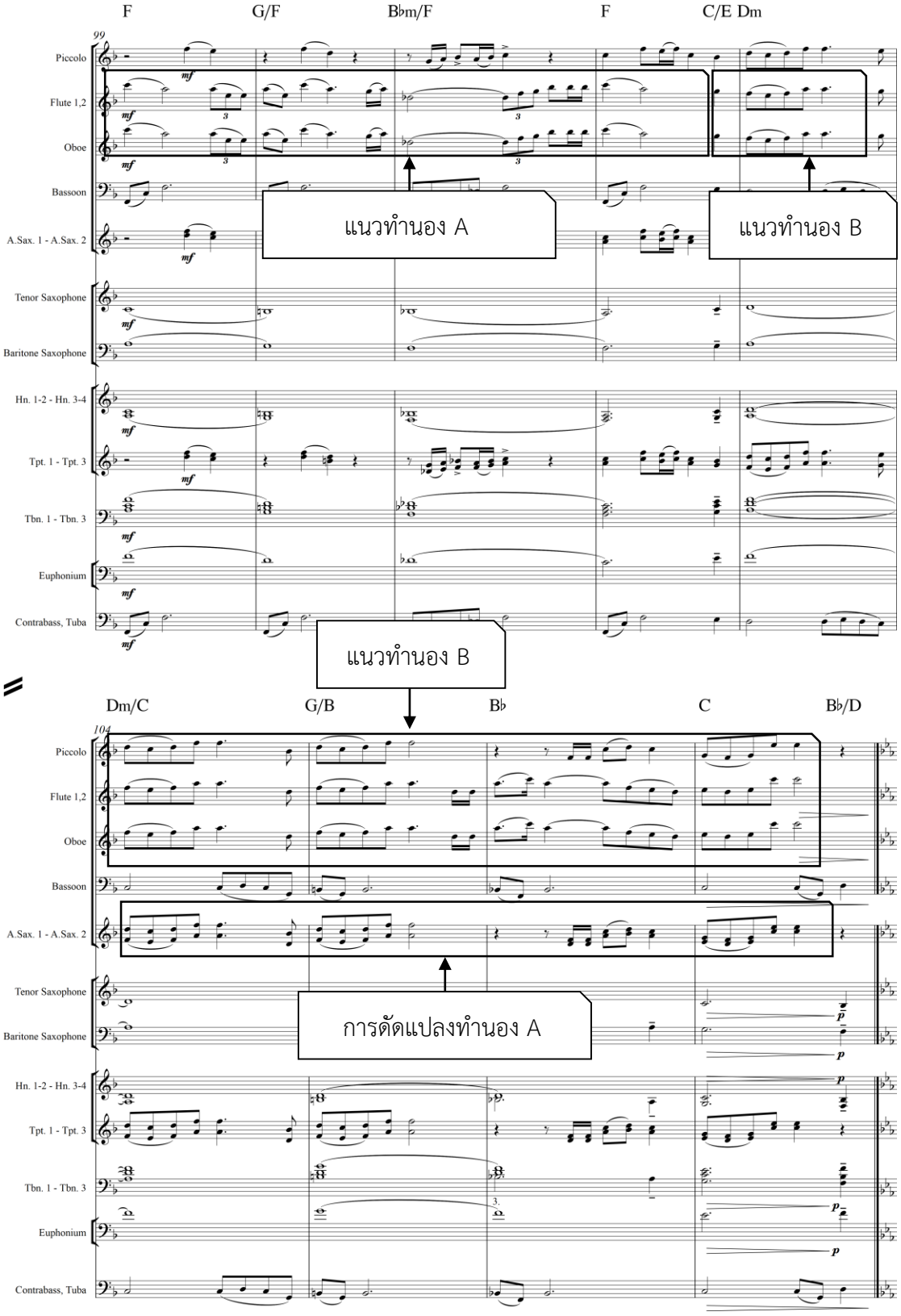
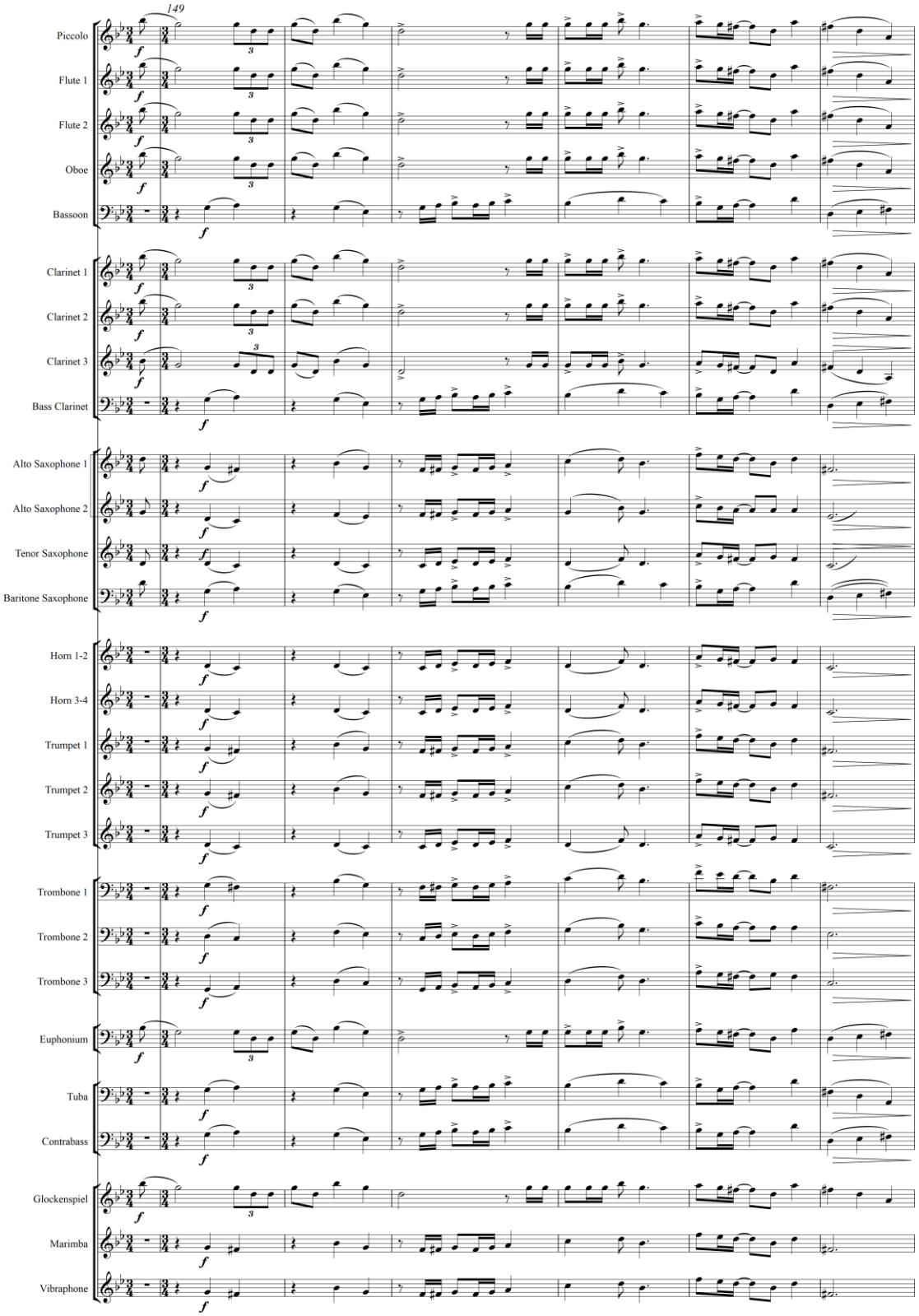
ตัวอย่างที่ 62 ตัวอย่างแนวทำนองแพลงพื้นบ้าน B

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วงถัดมาถือว่าเป็นการพัฒนาแนวทำนองเพลงพื้นบ้าน A และทำนองเพลงพื้นบ้าน B ด้วยการ เล่นประชันกันระหว่างสองแนวทำนองในเวลาเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 63 การประชันกันระหว่างทำนอง เพลงพื้นบ้าน A และแนวทำนองเพลงพื้นบ้าน B

Chulalongkorn University

การเปลี่ยนคีย์ในห้องที่ 99 ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ซึ่งจะทำให้ผู้ฟังรู้สึกแปลกหูไปจากแนวทำนองเดิมโดยวัตถุดิบที่ใช้นั้นได้มาจากแนวทำนอง ทาจีแว่ กับทำนองศักดิ์สิทธิ์ ที่อยู่ระหว่างกันก่อนที่จะเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น Eb

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 64 การเปลี่ยนบันไดเสียงพร้อมกับการผนวกกันของสองแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 65 การย้อนความด้วยการเรียบเรียงดนตรีแบบเต็มวง

ตารางที่ 6 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 3 ฉกามาพจร 6

<table>
<tr><th>สังคีตลักษณ์</th><th>ห้องที่</th><th>แนวทำนองหลัก</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Introduction</td><td>1-8</td><td>คัดแนวทำนอง A บางส่วน</td></tr>
<tr><td>9-21</td><td>การพัฒนาแนวทำนองต่อเนื่อง</td></tr>
<tr><td>22-28</td><td>การซ้ำแนวคัดทำนอง A</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Exposition (Key Bb Major)</td><td>29-66</td><td>แนวทำนองหลัก A</td></tr>
<tr><td>67-86</td><td>ทำนองหลัก B
และเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 4/4</td></tr>
<tr><td>87-90</td><td>การพัฒนาทำนองเพลงศักดิ์สิทธิ์</td></tr>
<tr><td>Transition</td><td>91-98</td><td>สองทำนองประชันกัน</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Development
(Key F Major)</td><td>99-102</td><td rowspan="3">การพัฒนาแนวทำนอง A และการพัฒนา
ทำนอง B ไปพร้อมกัน</td></tr>
<tr><td>103-106</td></tr>
<tr><td>Development
(Key Eb Major)</td><td>108-128</td></tr>
<tr><td>Development
(Key D Minor)</td><td>129-148</td><td></td></tr>
<tr><td>Recapitulation</td><td>129-174</td><td>ทำนอง A
และเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 3/4</td></tr>
<tr><td>Coda</td><td>175-182</td><td>จบด้วยความดัง ff</td></tr>
</table>

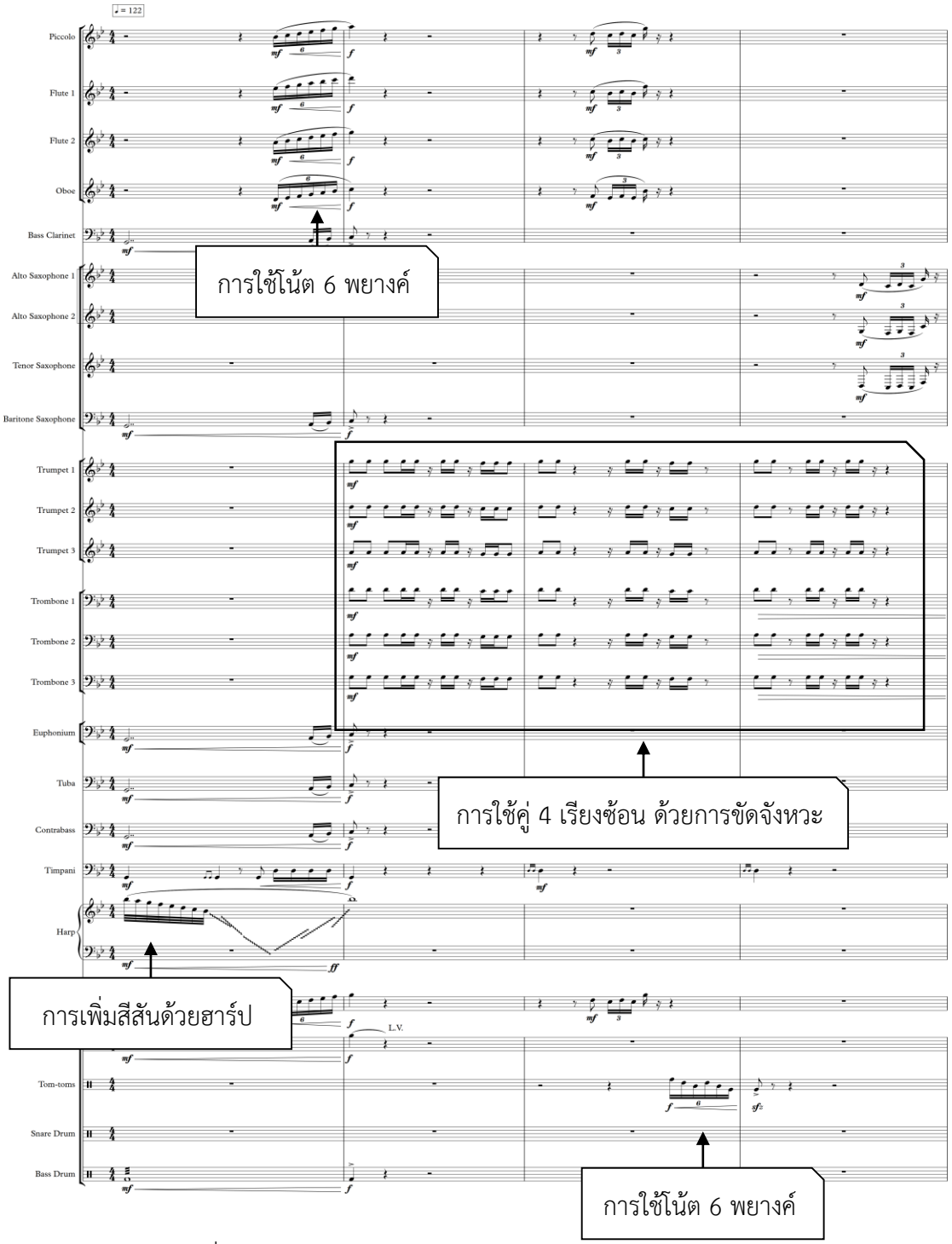
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

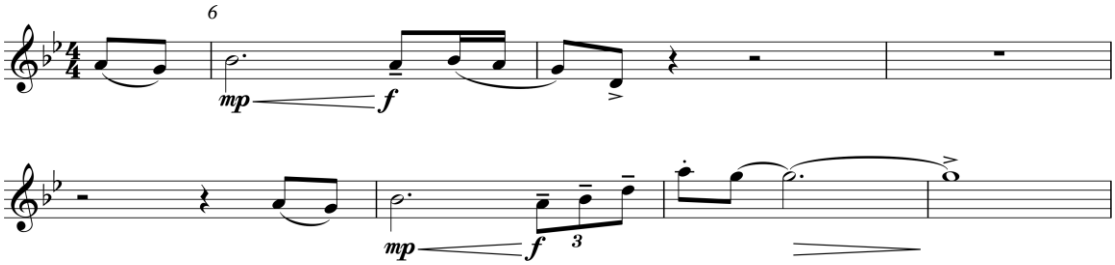
4.4 กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ 4

วิวัฒนาการของมนุษย์นั้นมีมาแต่ช้านาน ดังนั้นการเกิดขึ้นของแนวทำนองหลักจึงไม่ได้เกิดขึ้นในช่วงแรกโดยทันที กระบวนนี้จึงมีช่วงเชื่อมที่ยาวมากเป็นพิเศษแต่ในช่วงเชื่อมนั้นแฝงไปด้วย หน่วยย่อย ๆ ของแนวทำนอง A และแนวทำนอง B เนื่องจากเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์จึงอาจเรียกได้ว่าเป็นกระบวนที่ฟังง่าย และแบ่งสังคีตลักษณ์อย่างชัดเจนผ่านท่วงทำนองที่กำหนดขึ้นจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ตามตัวอย่างที่ 36 และตัวอย่างที่ 37

กระบวนนี้มีความแตกต่างจากกระบวนก่อนหน้า เนื่องด้วยความดังที่ปลุกเร้าอารมณ์ผู้ฟังให้มีอารมณ์สนุสนานด้วยอัตราจังหวะ ตัวดำเท่ากับ 122 เริ่มต้นด้วยการรูดเสียงด้วยฮาร์ป ผนวกกับการใช้เขบ็ตสองชั้น พร้อมกับการเล่นชัดจังหวะของแนวเครื่องเป่าทองเหลือง ที่ใช้เทคนิคคู่สี่เรียงซ้อนและการใช้ 6 พยางค์

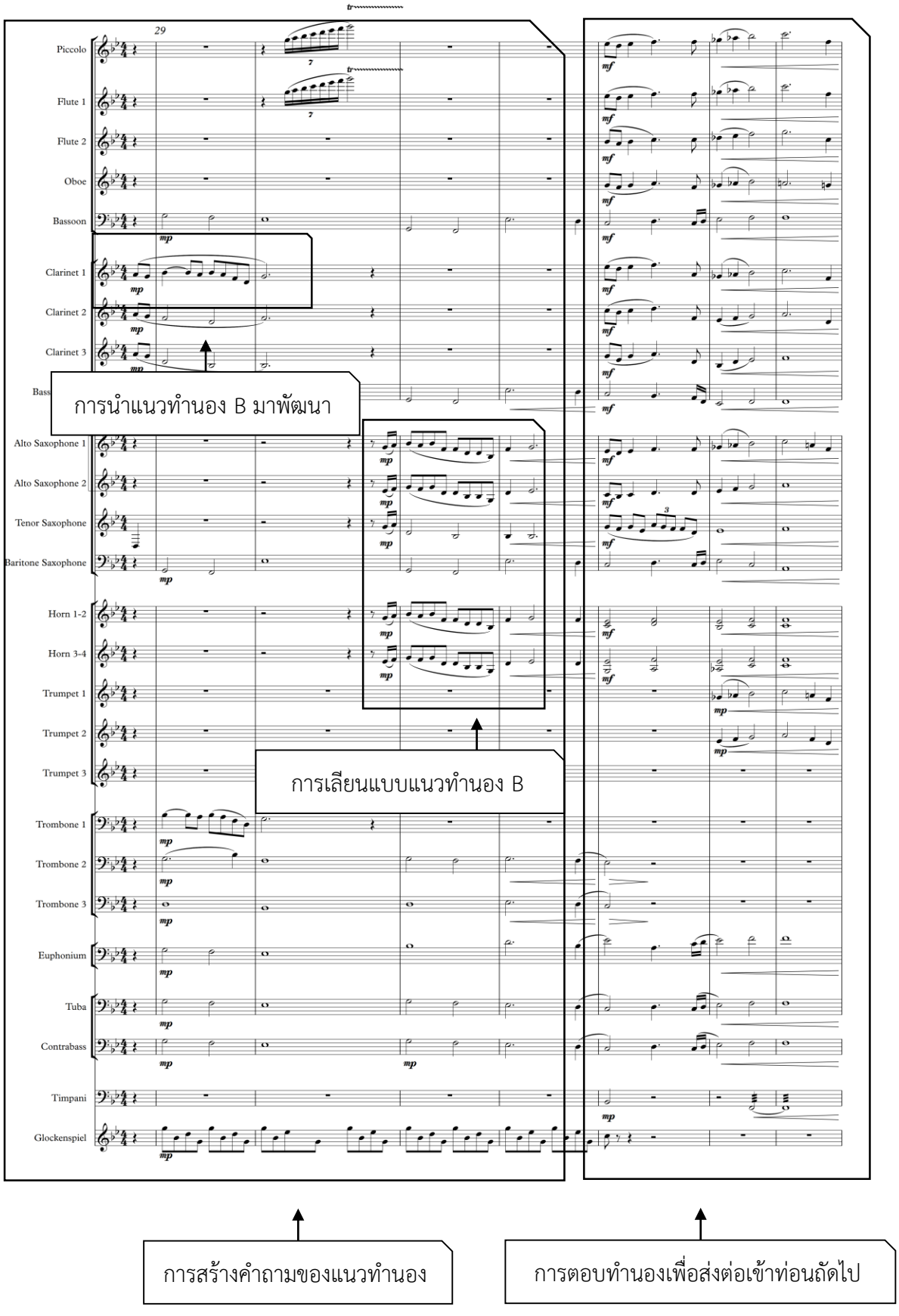
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 66 การเริ่มต้นกระบวนด้วยการปลุกเร้าอารมณ์ผู้ฟัง

จากตัวอย่างที่ 37 ผู้ประพันธ์ได้นำแนวเสียงของโน้ต 3 ตัวแรกมาพัฒนาในช่วงนำเสนอ จนกลายเป็นแนวทำนองที่พบได้ในหลาย ๆ กระบวนก่อนหน้านี้

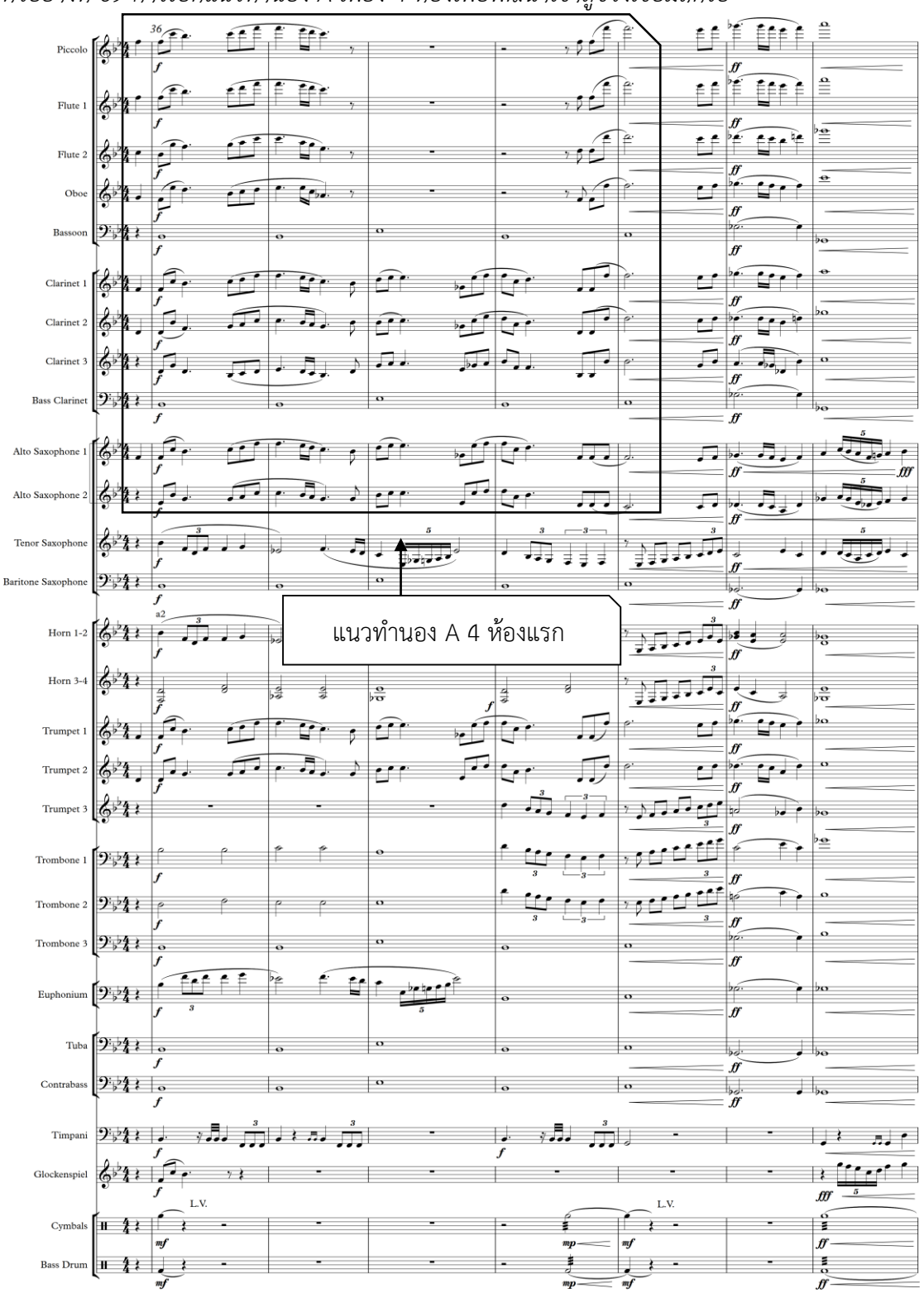
ตัวอย่างที่ 67 การพัฒนาแนวเสียงของโน้ต 3 ตัวแรก ของทำนอง B มาพัฒนาในช่วงนำเสนอ

หลังจากที่ผู้ประพันธ์เลือกโน้ต 3 ตัวมาขยายความให้เป็นทำนองในช่วงนำเสนอแล้ว ผู้ประพันธ์ยังได้นำโน้ตใน 2 ห้องแรกมาพัฒนาเพื่อให้ผู้ฟังได้ยินแนวทำนอง B ก่อน แต่ผู้ประพันธ์ไม่ได้เลือกมาทั้งหมด เพียงแต่เลือกใช้วิธีการพัฒนาแนวทำนองด้วยวิธีการเลียนแบบ (Imitation) อัตราจังหวะ และการเคลื่อนไหวของเสียง เกิดสิ่งแปลกใหม่ขึ้นมา ตามตัวอย่างที่ 67

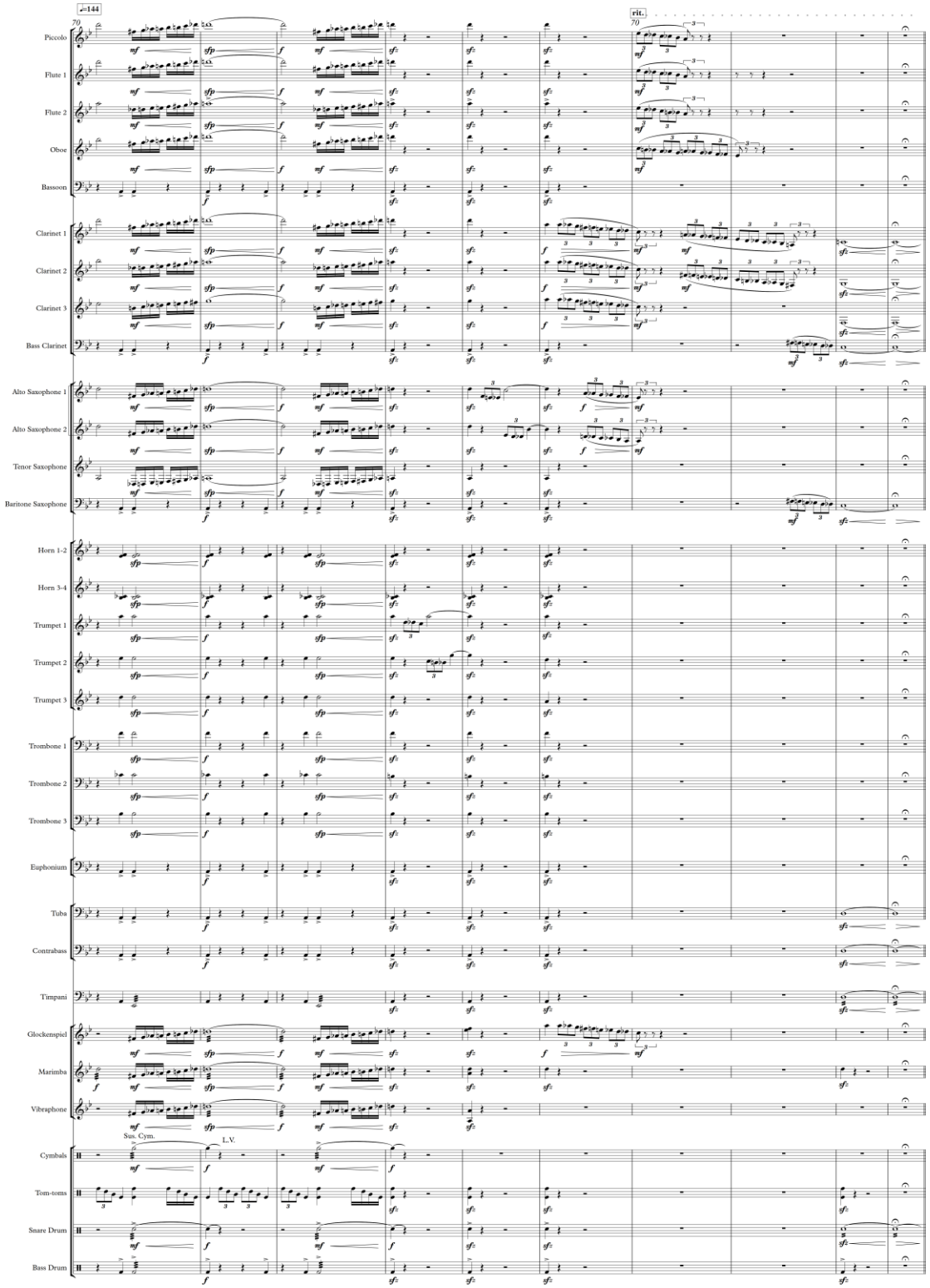
ในตัวอย่างที่ 68 ผู้ประพันธ์ได้มีการนำแนวทำนอง B มาพัฒนาในลักษณะคล้ายกับการเลียนแบบอีกเช่นกัน ตามตัวอย่างจะเห็นว่ามีการพัฒนาแนวทำนองในลักษณะการ ตั้งคำถามของแนวทำนอง B และมีการพัฒนาเป็นคำตอบของทำนอง B ในห้องที่ 33 เพื่อส่งเข้าสู่ช่วงถัดไป

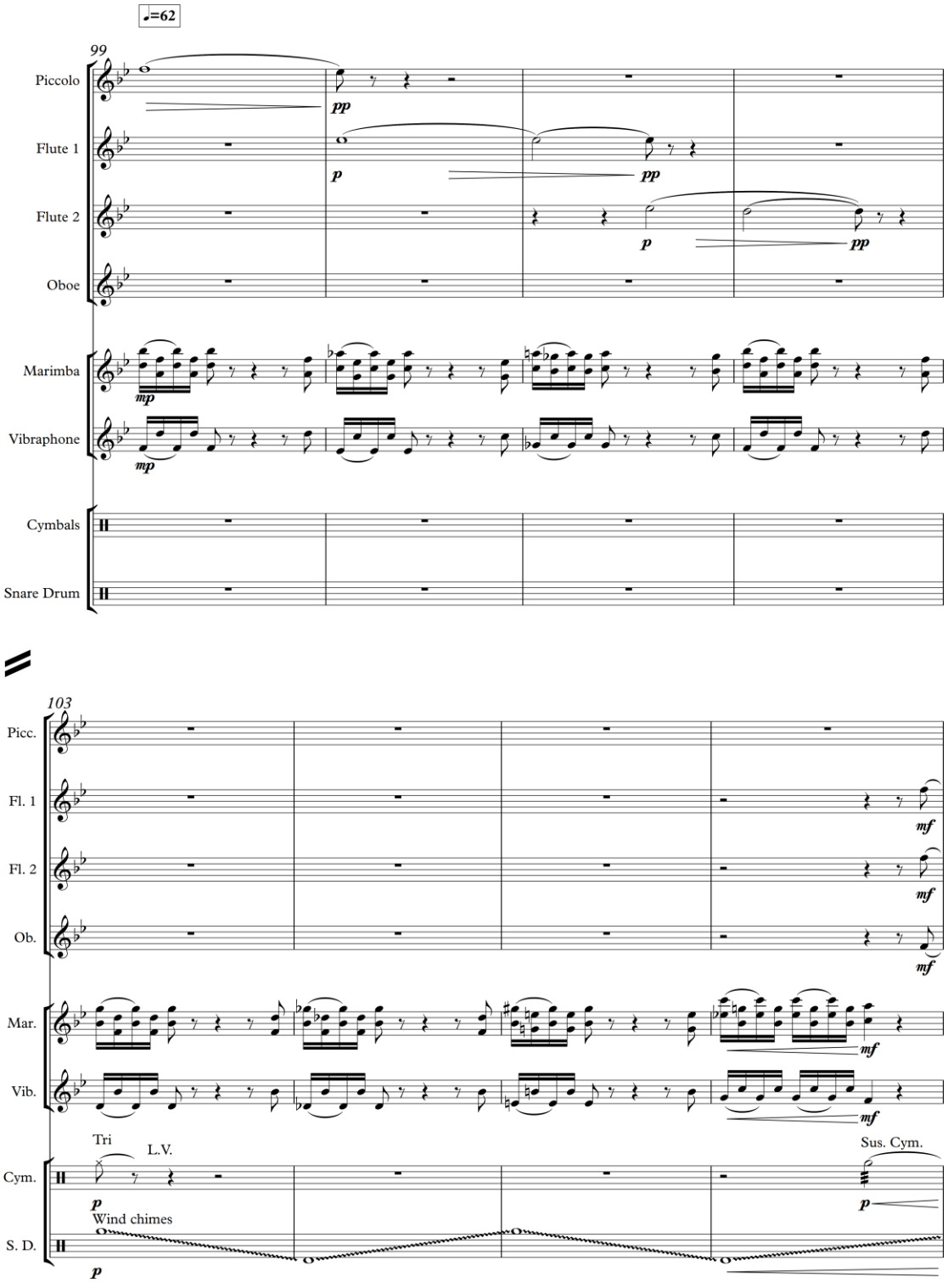
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

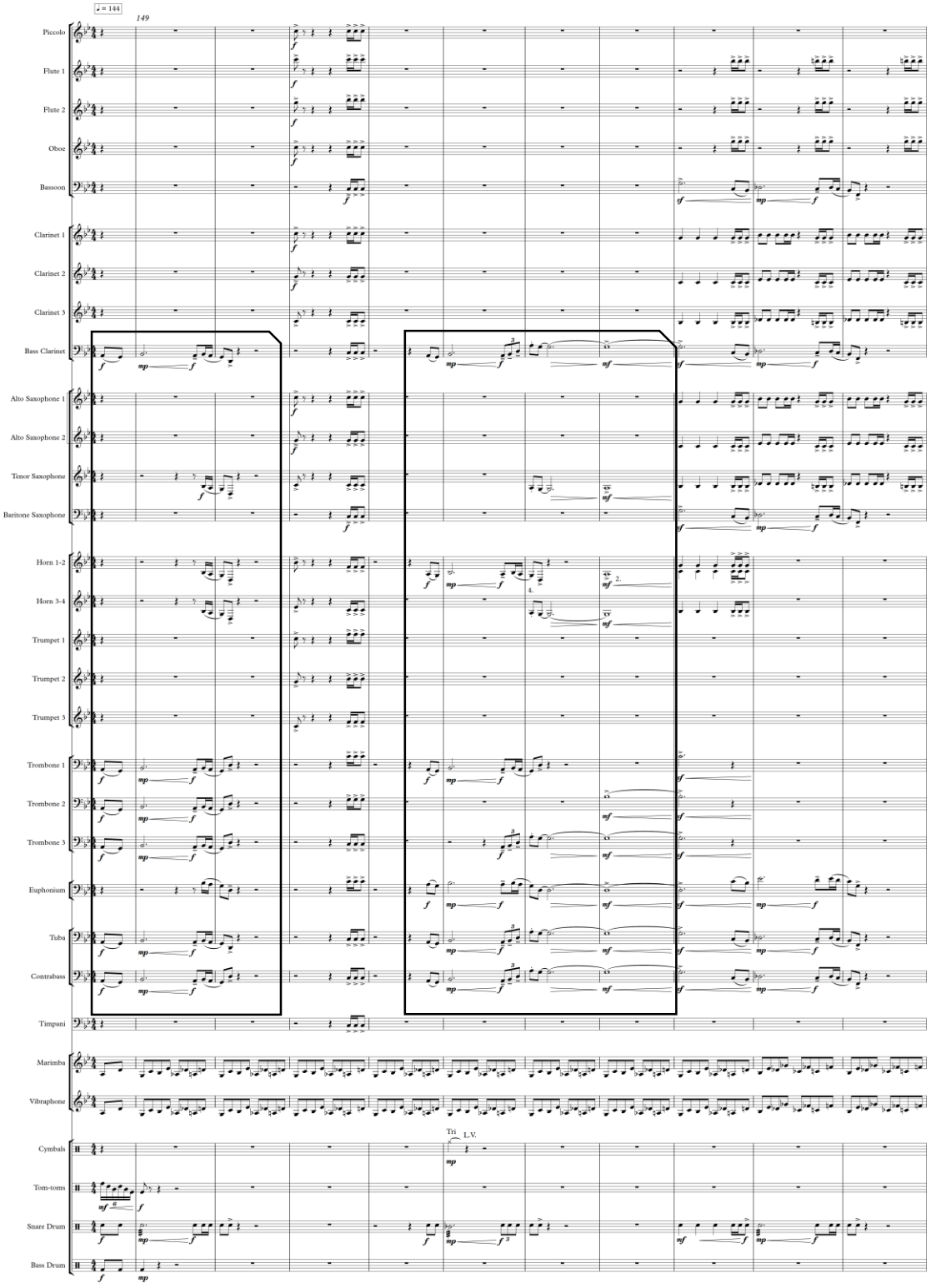
ตัวอย่างที่ 68 การนำ 2 ห้องแรกของแนวทำนอง B มาพัฒนาในช่วงนำเสนอ

ถัดมาตัวอย่างที่ 69 เป็นการนำเสนอแนวทำนอง A ซึ่งนำมาเพียงแค่ 4 ห้องเท่านั้นคล้ายกับการให้ผู้ฟังเริ่มทำความรู้จักกับบทเพลงนี้ และในห้องที่ 41 เป็นจุดสุดยอด ที่นำบทเพลงเข้าไปสู่ท่อนเชื่อมที่ยาว ด้วยอัตราจังหวะตัวดำเท่ากับ 144 ซึ่งจะเป็นจุดที่ให้ผู้แสดง แสดงความสามารถของตนเองได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

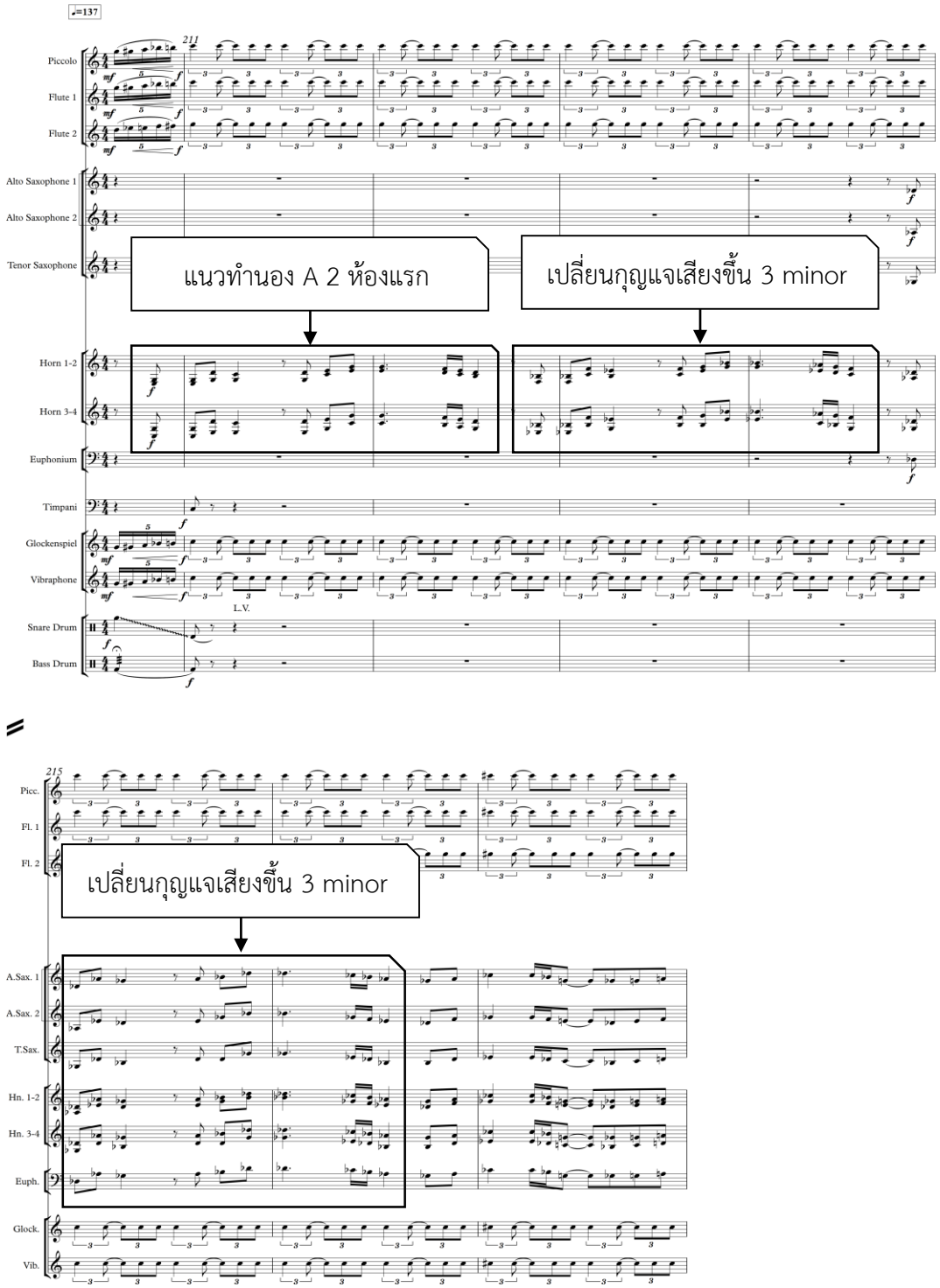
ตัวอย่างที่ 69 การเปิดแนวทำนอง A เพียง 4 ห้องเพื่อพัฒนาเข้าสู่ช่วงเชื่อมถัดไป

ในห้องที่ 70 มีการใช้ระบบครึ่งเสียงเพื่อจบท่อนเชื่อมโดยเสียงจะดังขึ้นเมื่อโน้ตเคลื่อนที่ขึ้นสูง และเสียงจะเบาลงตามเมื่อโน้ตเคลื่อนที่ต่ำลงตามตัวอย่างถัดไป

ตัวอย่างที่ 70 การใช้ระบบครึ่งเสียงเพื่อจบท่อนเชื่อม โดยเรียบเรียงแบบเต็มวง

การเกริ่นนำด้วยเครื่อง มาริมบา โดยใช้ทางคอร์ดเดียวกับท่อน A เพื่อเป็นการเตรียมผู้ฟังให้พร้อมรับฟังแนวทำนองที่ไพเราะสมดั่งจินตนาการของผู้ประพันธ์

ตัวอย่างที่ 71 การเตรียมเข้าสู่แนวทำนอง A ด้วยเครื่องมาริมบา

ตัวอย่างที่ 72 การนำแนวทำนองกลับมาในช่วงนำเสนอตอนต้นเพลง



ในช่วงหางเพลงผู้ประพันธ์กำหนดให้เล่นโน้ตตัว C แบบซ้ำยืนพื้น ในขณะที่กลุ่มเครื่องฮอร์นเล่นช่วงต้นของแนวทำนอง A โดยมีการใช้เทคนิคความสัมพันธ์ 3 Minor เพื่อเปลี่ยนกุญแจเสียงให้สูงขึ้น จนเกิดมิติใหม่ของแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 73 การเล่นโน้ต C ซ้ำยืนพื้นกับ กลุ่มเครื่องฮอร์นเล่นช่วงต้นของแนวทำนอง A

ตารางที่ 7 ตารางสรุปสังคีตลักษณ์ กระบวนที่ 4 มนุษยภูมิ 4

สังคีตลักษณ์	ห้องที่	แนวทำนองหลัก
Introduction	1-5	เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนกับการขัดจังหวะ
	6-13	การพัฒนาของโน้ต 3 ตัวแรกจากทำนอง B
	14-28	ท่อนเชื่อม และช้าลงทีละน้อย
	29-35	การพัฒนา 2 ห้องแรกจากทำนอง B
	36-42	การนำเสนอ 4 ห้องแรกของทำนอง A
Transition	43-46	การเล่นเดี่ยวแซกโซโฟน ด้วยจังหวะอิสระ
	47-69	ท่อนเชื่อมด้วยความเร็วตัวดำเท่ากับ 144
	70-79	การใช้ระบบครึ่งเสียง แบบเต็มวง
	80-90	ท่อนเชื่อมด้วยความเร็วตัวดำเท่ากับ 62
A	91-106	การเล่นคอร์ดทำนอง A ด้วยเครื่องมาริมบา
	107-116	แนวทำนอง A
	117-120	ท่อนเชื่อมทำนอง A
	121-134	การพัฒนาแนวทำนอง A
Transition	135-141	ท่อนเชื่อม ด้วยความเร็วตัวดำเท่ากับ 110
	142-167	การพัฒนาของโน้ต 3 ตัวแรกจากทำนอง B และเพิ่มความเร็วตัวดำเท่ากับ 144
	168-184	ท่อนเชื่อม
B	185-210	แนวทำนอง B
ช่วงหางเพลง	211-217	การใช้โน้ต C ยืนพื้น และการใช้ทำนอง A ใน 2 ห้องแรก เปลี่ยนระดับกุญแจเสียงคู่ 3 Minor
	218-235	การเล่นโน้ต C ยืนพื้นแบบสามพยางค์กับแนวทำนองช่วงหางเพลง
	233-235	การจบเพลงโดยตัวดำจังหวะแรก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุป

5.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทนและวงวินด์ซิมโฟนี เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ที่นำเรื่องราวของพุทธศาสนา ที่มาจาก ไตรภูมิกถา มาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ผู้ฟังจะรู้สึกถึงความหมายของการประพันธ์เพลงผ่านการสื่อสารจากบทเพลง ในการนำเสนอผลงาน ผู้วิจัยได้ทำการแสดงในรูปแบบของคอนเสิร์ต โดยมีลักษณะที่เป็นมาตรฐานสากล เว้นแต่เครื่องอิเลคโทน ที่ผู้วิจัยได้นำลงมาใส่เพิ่มเติมเพื่อเพิ่มสีสันของบทเพลงให้มีความวิจิตรพิสดาร มีการแบ่งออกเป็น 4 กระบวน (1) อบายภูมิ 4 (2) อรูปภูมิ 4 (3) ฉกามาพจร 6 (4) มนุษยภูมิ ตลอดความยาวประมาณ 34 นาที ที่ตีความจากจินตนาการของผู้ประพันธ์

ในการสร้างสรรค์นี้นับได้ว่าเป็นก้าวสำคัญของการเดินทางมาถึงจุดเริ่มต้นของวงการดนตรีในประเทศไทยที่ได้นำ เครื่องยามาฮ่า อิเลคโทน รุ่นสเตเจีย มาผนวกรวมกับ วงวินด์ซิมโฟนี เนื่องด้วยจากการศึกษาค้นคว้ามาก่อนหน้า และผู้วิจัยอยู่ในวงการอิเลคโทน ยังไม่พบบทประพันธ์เพลงที่ผนวกเครื่องดนตรียามาฮ่าอิเลคโทน บรรเลงร่วมกับวงวินด์ซิมโฟนี

ระหว่างการวิจัยผู้วิจัยได้สร้างสรรค์แนวทำนองหลักของแต่ละกระบวน จากจินตนาการของผู้ประพันธ์ ให้เหมาะสมกับเรื่องราวที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น อีกทั้งได้เรียบเรียงเสียงประสานอย่างสมบูรณ์ที่เหมาะสมสำหรับการนำมาใช้บรรเลงในงานประกวดแข่งขัน หรือแม้กระทั่ง การใช้ในเชิงวิชาการ ซึ่งเห็นได้ว่า บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นนั้น เหมาะสมกับระดับดุษฎีบัณฑิตอีกด้วย

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการทำงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ เพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดและเป็นแนวทางในการศึกษาหาข้อมูลสำหรับการวิจัยต่อยอด งานวิจัยนี้ยังมีเรื่องราวอีกมากมายที่ยังสามารถนำไปวิจัยต่อไปได้ ตัวอย่างเช่นบทเพลงพื้นบ้าน หรือแนวทางในการดำเนินคอร์ด ที่ยังสามารถนำไปต่อยอดงานวิจัยในอนาคตได้ รวมถึงจุดประกายทางความคิดให้กับผู้ที่สนใจ และต้องการผลงานวิจัยในเชิงพุทธศิลป์ไปใช้ประโยชน์ได้ถึงที่สุด

5.2 การเผยแพร่ และการนำเสนอผลงาน

การนำเสนอ ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทนและวงวินด์ซิมโฟนี ได้มีการจัดแสดงขึ้นในวันอังคารที่ 11 มิถุนายน พ.ศ. 2562 เวลา 19.30 น. ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีการรวบรวมนักดนตรีระดับอาจารย์ และมืออาชีพ มาร่วมแสดง โดยมี นาย ธนัช ชววิสุทธิกูล เป็นวาทยากร และเป็นผู้จัดการวงให้สมบูรณ์แบบมากที่สุด นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ร่วมมือกับสถาบันดนตรียามาฮ่า ทั้งทางด้านการประชาสัมพันธ์ และการเผยแพร่ผ่านสื่อ ออนไลน์ ผ่านเพจ Yamaha Music School Thailand โดยมีผู้รับชมวีดิทัศน์สัมภาษณ์จำนวนเกือบ 1,300 คน (ณ วันที่ 25 มิถุนายน พ.ศ. 2562)

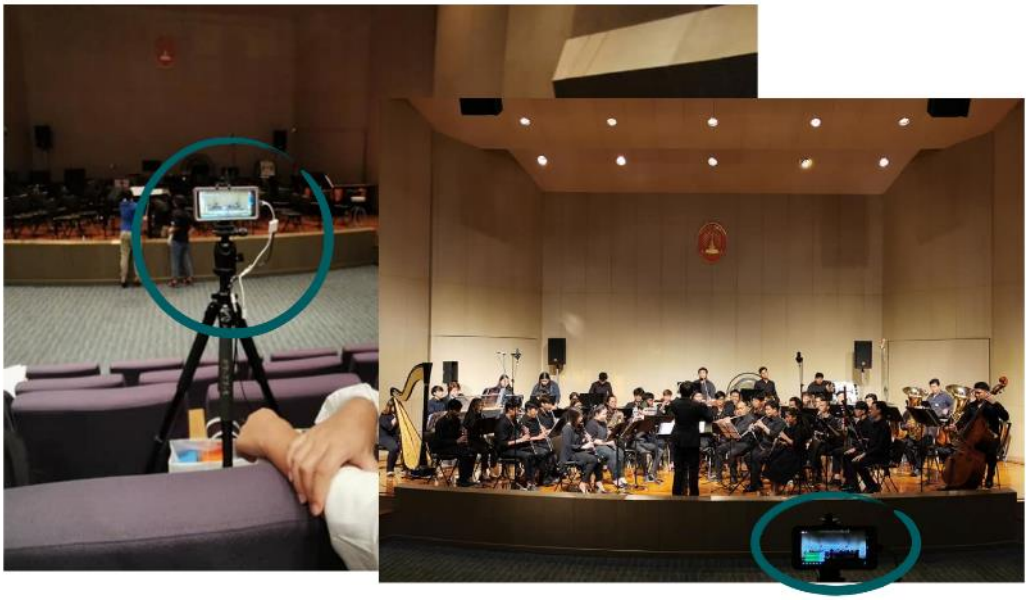
ตัวอย่างที่ 74 การประชาสัมพันธ์ผ่านเพจสถาบันดนตรียามาฮ่า ทางเฟสบุค

นอกจากนี้ผู้วิจัยมิได้มีแต่เพียงการแสดงสดเท่านั้น ยังจัดทำ QR Code (ตัวอย่างที่ 75) เพื่อประชาสัมพันธ์งานแสดงดนตรีในครั้งนี้ มีการจัดการออกอากาศสดผ่านทางเฟสบุค โดยเชื่อมสัญญาณเสียงตรงจากหน้าเวทีเพื่อผู้ฟังจะได้อรรถรสในการรับชมคล้ายกับการนั่งชมอยู่ในหอแสดงไปพร้อม ๆ กัน โดยรวมแล้วมีผู้ชมจำนวนมากกว่า 600 คน (ตัวอย่างที่ 77) และจำนวนผู้ชมยังเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ทุกวัน ในช่วงก่อนวันแสดงจากการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ในช่องทางสื่อออนไลน์ มีผู้ตอบรับ

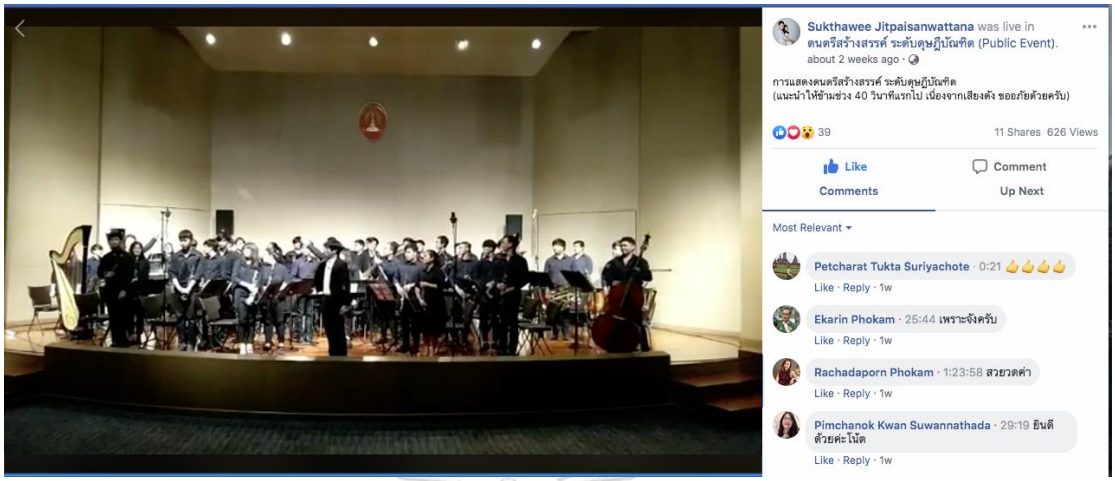
การรับชมแล้วทั้งสิ้น ประมาณเกือบ 120 คน จากจุดนี้เองเห็นได้ว่ามีผู้สนใจรับชมเป็นจำนวนมากจากการเผยแพร่ผลงานวิจัยชิ้นนี้ให้ออกสู่สาธารณะ สุดท้ายในวันแสดงจริงมีผู้ชมเข้าชมจำนวนประมาณ 180 คน ไม่เพียงแต่แค่การชมกันในหมู่นักดนตรีที่มีประสบการณ์ทางดนตรีเท่านั้น แต่คนที่ไม่เคยมีประสบการณ์ทางดนตรีมาก่อน เช่นผู้ชมทางสายอาชีพอื่น ๆ หมอ วิศวกร นักบัญชี หรืออาจารย์จากสาขาอื่น ก็สนใจเข้าร่วมชมการแสดงครั้งนี้ จุดนี้จึงเห็นว่าการประชาสัมพันธ์ และการเผยแพร่ผลงานครั้งนี้ ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก

ตัวอย่างที่ 75 การประชาสัมพันธ์การแสดงผ่าน QR Code เพื่อง่ายต่อการเข้าถึง

ตัวอย่างที่ 76 การตั้งกล้องเพื่อออกอากาศสด ผ่านทางเฟสบุค



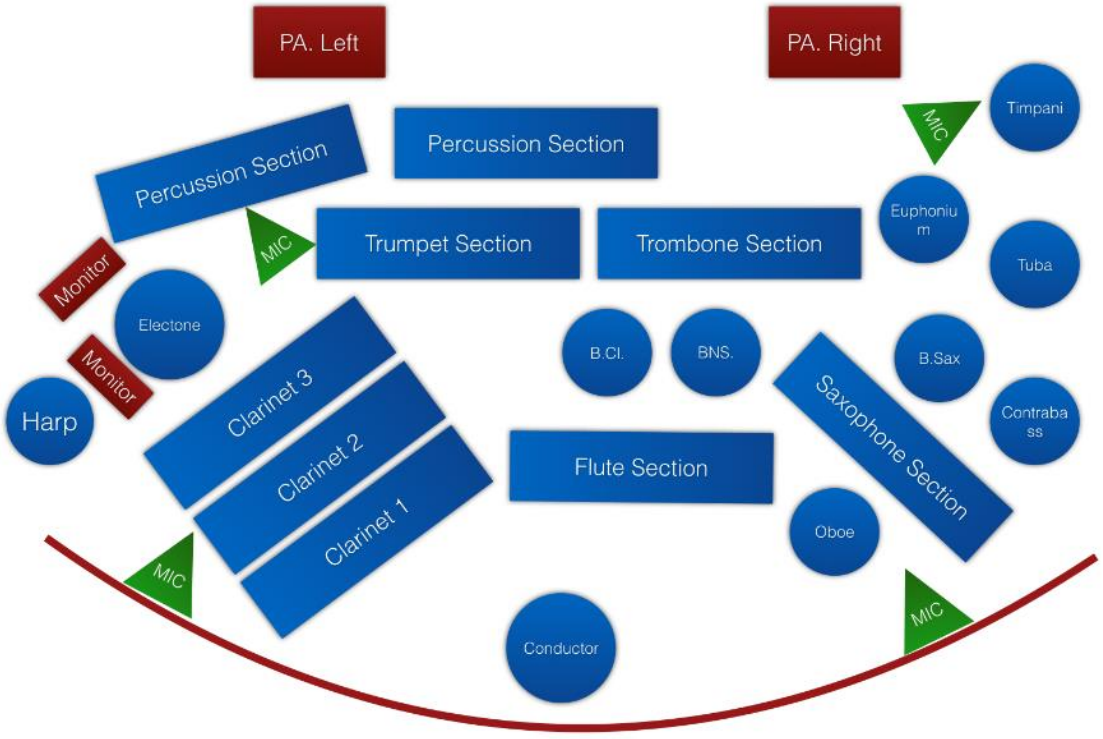
ตัวอย่างที่ 77 การเผยแพร่ผลงานออกอากาศสด ผ่านทางเฟสบุค



5.3 รูปแบบการจัดวงสำหรับการแสดง

เพื่อให้ง่ายต่อการจัดวง รูปแบบการจัดวงจึงจัดแบบกึ่งมาตรฐานโดยนักดนตรีแต่ละชิ้นอยู่ในตำแหน่งที่ควรจะเป็นตามตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 78 รูปแบบการจัดวงสำหรับการแสดง



5.4 ปัญหา อุปสรรค์ ระหว่างการทำวิจัย และข้อเสนอแนะ

5.4.1 ปัญหาด้านสถานที่ฝึกซ้อม

ปัญหาด้านสถานที่ฝึกซ้อมไม่เป็นที่เหมาะสมเท่าที่ควร เนื่องจากการซ้อมในทุกครั้งก่อนวันแสดงจริง ผู้วิจัยได้ซ้อมที่ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ ระหว่างเวลา 17.00-20.00 น. ในวันที่ 3 5 9 และ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2562 ห้องซ้อมในลักษณะนี้ไม่มีขนาดที่เหมาะสมและรับจำนวนนักดนตรีกว่า 50 ชีวิตได้พอเพียง อีกทั้งสวนศาสตร์ (Acoustic)ภายในห้องซ้อมไม่เหมาะสมกับการซ้อมวงขนาดใหญ่ จึงยังไม่สามารถปรับเพลงให้เรียบร้อยได้ก่อนการแสดงจนกระทั่งถึงวันแสดงจริง ที่ใช้หอแสดงที่มีขนาดใหญ่กว่า และมีสวนศาสตร์ที่ดีกว่า จึงสามารถปรับวงให้ดีขึ้นได้ในวันสุดท้ายเท่านั้น

5.4.2 ปัญหาด้านการฝึกซ้อม

ปัญหาด้านการฝึกซ้อมเป็นปัญหาเรื่องเกี่ยวกับตัวบุคคลเนื่องจาก นักดนตรีส่วนมากเป็นนักดนตรีอาชีพ ที่มีงานหลายงานซ้อนกันจึงทำให้บางครั้งไม่สามารถมาครบทุกเครื่องดนตรีได้ทุกครั้ง ในทุกครั้งที่มีการซ้อมจะเริ่มการซ้อมและเสร็จสิ้นในเวลา 17.00-20.00 น. ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าเป็นเวลาที่เหมาะสมกับการซ้อม แต่ด้วยปัจจัยหลายอย่าง เช่นการจราจร การติดงานส่วนบุคคล หรือสภาพอากาศที่ไม่เอื้ออำนวย จึงทำให้เกิดความล่าช้าในการมาซ้อมในแต่ละครั้ง ซึ่งภายหลังได้แก้ไขปัญหาด้วยการเลื่อนเวลาออกไปอีก 1 ชั่วโมง โดยเริ่มการซ้อมเวลา 18.00-21.00 น. อีกทั้ง ทางราชการประกาศหยุดกะทันหันหลังจากที่ออกแผนการซ้อมแล้ว ทำให้การซ้อมครั้งแรกในวันที่ 3 มิถุนายน พ.ศ. 2562 ซึ่งเป็นวันเฉลิมพระชนมพรรษา สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินี เป็นวันหยุดเลยทำให้เกิดความสับสนวุ่นวายของนักดนตรีในการเดินทางมาซ้อม อีกทั้งเกิดอุปสรรค์ในการขนอุปกรณ์เครื่องตีเป็นจำนวนมากในวันหยุดราชการ จึงทำให้ผิดพลาดจากแผนที่วางไว้หลายอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.4.3 ปัญหาด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน

ในการเรียบเรียงเสียงประสานช่วงแรก ผู้วิจัยยังมองไม่เห็นภาพของการจัดวงของเครื่องตีจึงทำให้นักดนตรีที่อยู่ในส่วนของเครื่องตี เกิดความวุ่นวายในการเปลี่ยนเครื่องขณะซ้อม หลังจากที่ได้ซ้อมครั้งแรกแล้ว จึงเห็นภาพที่ชัดเจนมากขึ้น จึงเกิดการจัดเรียงกลุ่ม

เครื่องตีให้เป็นระบบมากขึ้น ผลสุดท้ายจึงทำให้ ผู้เล่นสามารถเล่นได้ง่ายขึ้น ความสับสนของการเปลี่ยนเครื่องระหว่างเพลงจึงหมดไป อีกทั้งในโปรแกรมครั้งนี้ มีนักบรรเลงฮาร์พเล่นอยู่เพียงแค่เพลงเดียว ผู้วิจัยจึงเรียบเรียงเสียงประสานให้กับฮาร์พเพิ่มเติม ผลที่ได้คือบทเพลงมีสีสันที่จัดจ้านมากขึ้น

5.4.4 ปัญหาด้านการจัดการเสียงเครื่องอิเลคโทน

เนื่องด้วยอิเลคโทนมีฟังค์ชั่นที่หลากหลาย ผู้วิจัยจึงต้องหาเสียงที่มีอยู่ในเครื่องมากมายให้เหมาะสมกับวงวินด์ซิมโฟนี อีกทั้งฟังชั่น Reverb ในเครื่องอิเลคโทนทำให้เกิดความสับสนจากหางเสียงในขณะที่วงกำลังเล่นเสียงสั้น ฟังค์ชั่นนี้ไว้ใช้สำหรับการจำลองเสียงต่าง ๆ จากเครื่องอิเลคโทนให้เหมือนอยู่ในหอชมการแสดงขนาดใหญ่ ซึ่งเครื่องอะคูสติกซ้อมภายในห้องที่มีขนาดเล็ก หางเสียงจึงสั้นจึงทำให้เกิดความรู้สึกถึงเสียงอิเลคโทนที่มาช้ากว่าเสียงจริง แต่ทางผู้วิจัยได้แก้ไขปัญหาด้วยการปรับเสียงให้เข้าที่หลังจากการซ้อมหลายครั้งซึ่งจุดที่เหมาะสมที่สุดมีความยาวอยู่ที่ 1.8ms. แต่ในทางปฏิบัติเครื่องอิเลคโทนจริงคนเดียวด้วยหางเสียงที่สั้นนั้นไม่สามารถจำลองเสียงให้เหมือนอยู่ในหอแสดงดนตรีขนาดใหญ่ได้ ในความเป็นจริงแล้วระยะเสียงที่สั้นขนาดนี้จึงไม่เหมาะสมเท่าที่ควรจะเป็นสำหรับ อิเลคโทน

5.4.5 ปัญหาด้านการแสดง

จากที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมด จึงนำไปสู่ปัญหาทางด้านการแสดงอีกทั้งการซ้อมที่น้อย และปัญหาที่ต้องแก้ไขเฉพาะหน้า จึงทำให้การแสดงมีความผิดพลาดอยู่บ้างแต่ไม่มาก เนื่องด้วยประสบการณ์ของนักดนตรี และ วาทยกร ก็สามารถขจัดปัญหาดังกล่าวได้ระหว่างการแสดงสด ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่า ปัญหาด้านการแสดงนั้นมีน้อยมาก ตัวอย่างเช่นการจัดการด้านเวลา เนื่องด้วยการขนย้ายเครื่องดนตรีเป็นจำนวนมาก อีกทั้งระหว่างการขนย้ายสภาพภูมิอากาศไม่เป็นใจ ฝนตกหนักจึงไม่สามารถขนย้ายได้ และจำนวนคนขนย้ายมีไม่เพียงพอ ทำให้การวางแผนการขนย้ายล่าช้าไป 1 ชั่วโมง เลยส่งผลให้การจัดการตรวจสอบเสียง (Sound check) ต้องไปเบียดเวลากับการซ้อมก่อนแสดงจริง ทำให้เริ่มการแสดงช้ากว่ากำหนดเวลาเอาไว้ ข้อเสนอแนะจากจุดนี้จึงควรตรวจสอบสภาพอากาศ และจัดคนให้เพียงพอต่อการขนย้าย ซึ่งควรจะมีมากกว่า 10 คน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.5 อภิปรายผล

5.5.1 ผลงานดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มงคลจักรวาลแห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี ได้ถ่ายทอดเรื่องราวตามลักษณะดนตรีพรรณนาทางด้านพุทธศาสนา และสามารถสื่อสารให้ผู้ฟังรู้สึกถึงเรื่องราวได้ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์อีกทั้งมีการค้นคว้า และการนำวัตถุดิบบทเพลงพื้นบ้านมาใช้เพื่อให้เกิดการผสมผสานสีสันกันระหว่างดนตรีตะวันตก และดนตรีพื้นบ้าน ทำให้เกิดเป็นการสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบใหม่

5.5.2 ในงานวิจัยนี้มีการใช้ปัญญาประดิษฐ์ (Artificial intelligence) เพื่อสร้างสรรค์โครงร่างบทเพลงสำหรับผู้วิจัย และผู้เกี่ยวข้องทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นนักดนตรี วาทยกร หรืออาจารย์ที่ปรึกษา ให้เห็นเป็นภาพเดียวกันกับการสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อความเข้าใจที่ตรงกัน และพัฒนาต่อยอดการประพันธ์เพลงไปสู่อนาคต

5.5.3 การสร้างสรรค์ดนตรีผ่านการเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์เป็นการเผยแพร่ในวงกว้าง ผู้วิจัยได้ใช้นวัตกรรมนี้ ไม่ว่าจะเป็นการประชาสัมพันธ์ การเผยแพร่ออกอากาศสดผ่านทางเฟสบุค ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่างานแสดงดนตรีส่วนมากล้วนแล้วแต่ต้องการเผยแพร่ผลงานให้ออกไปอย่างกว้างขวาง แต่จะเห็นได้จากห้องแสดงซึ่งมีจำนวนที่นั่งจำกัด หากนำจำนวนคนที่ดูผ่านทางการออกอากาศสด คงมีพื้นที่ไม่พอสำหรับการแสดงในวันนั้น อีกทั้งเรื่องเวลาของผู้ชมที่ติดตามผลงานบางครั้งก็อาจว่างไม่ตรงกับวัน และเวลาการแสดงจริง ก็สามารถดูการออกอากาศสดได้หรือดูย้อนหลังได้อีกด้วย เรื่องราวทั้งหมดนี้ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าต่อไปการใช้เทคโนโลยีจะเป็นบรรทัดฐานสำหรับวงการวิชาการระดับชาติ และก้าวสำคัญไปสู่ระดับนานาชาติ อีกทั้งยังไปสู่ผู้คนที่อาจคิดว่าดนตรีเชิงพรรณนานั้นเข้าใจได้ยาก แต่เนื่องด้วยโลกปัจจุบันที่ไร้พรมแดนสามารถติดต่อสื่อสารกันได้ผ่านทางออนไลน์ จะสามารถขจัดปัญหาเหล่านี้ และก้าวต่อไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด

5.5.4 การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านเครื่องยามาฮ่า อิเลคโทน รุ่นสเตเจีย ผนวกกับการบรรเลงร่วมกับเครื่องอคูสติกนั้นมีน้อยมาก การสังเคราะห์เสียงจากอิเลคโทน เป็นไปอย่างมีมิติที่เครื่องอคูสติกไม่สามารถทำได้ อีกทั้งยังสร้างสีสันให้กับผู้ฟังรู้สึกถึงความแปลกใหม่ที่ไม่เคยฟังมาก่อน อีกทั้งเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ จากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อยู่ในแวดวงอิเลคโทนทราบดีว่ามีบทเพลงในลักษณะนี้น้อยมาก ซึ่งผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผลงานของผู้วิจัยนั้นจะได้รับการพัฒนาต่อยอด และมีการบรรเลงซ้ำต่อไป บทเพลงนี้จะได้อยู่ในแวดล้อมของวงการดนตรีไปตลอด ผ่านการสร้างสรรค์ และการสร้างมิติของเสียงเครื่องยามาฮ่า อิเลคโทน รุ่นสเตเจียต่อไป

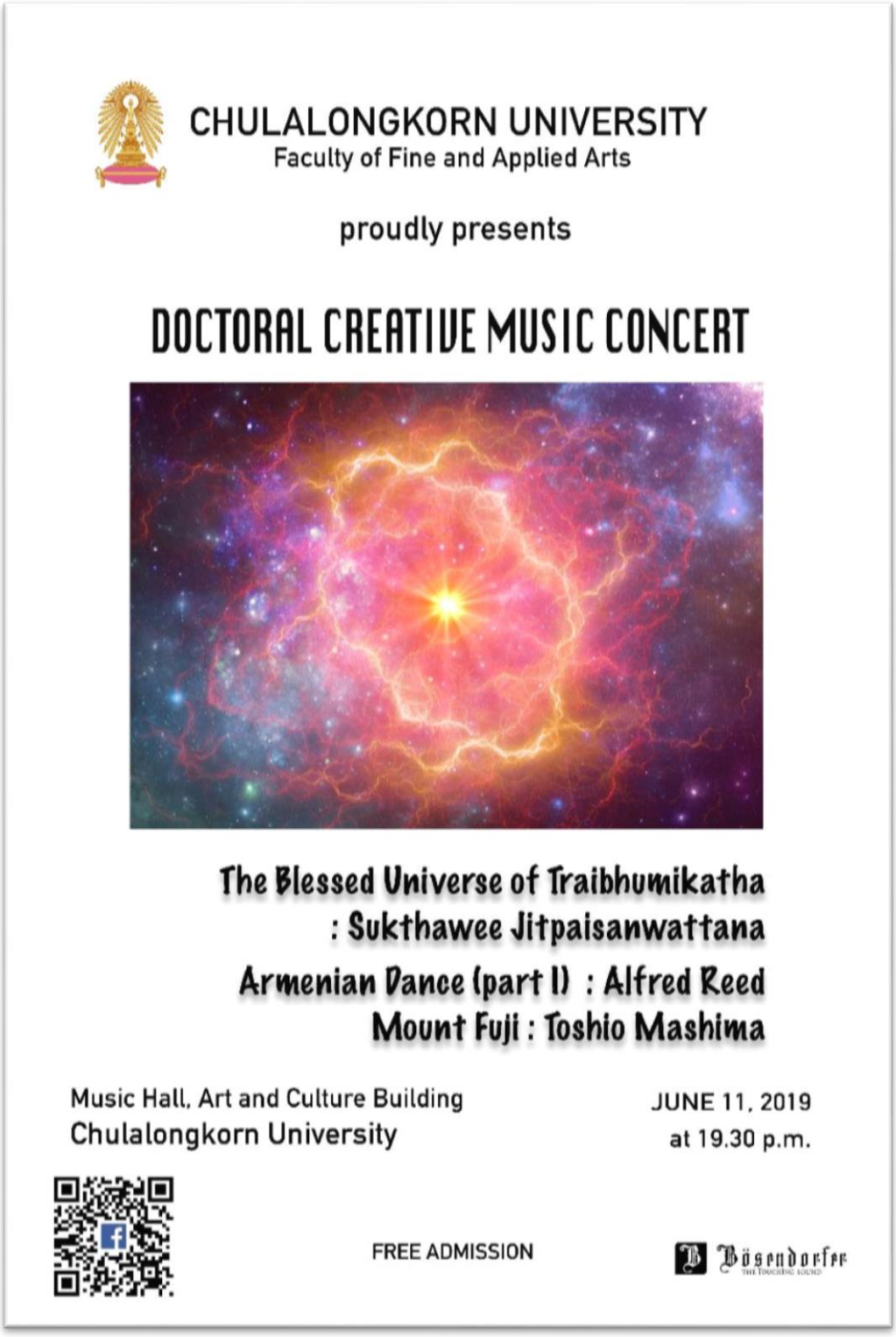
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 79 โปสเตอร์ภาษาไทย

ตัวอย่างที่ 80 โปสเตอร์ภาษาอังกฤษ



ภาคผนวก ข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชาดุริยาคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เสนอ

การประพันธ์เพลง ระดับดุษฎีบัณฑิต

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

และ

ดุษฎีนิพนธ์การวาทยกร

ธนัช ชววิสุทธิกูล

วันอังคารที่ 11 มิถุนายน 2562 เวลา 19.30

ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการแสดง

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา : มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา
สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี

I. อบายภูมิ 4
II. อรูปภูมิ 4
III. ฉกามาพจร 6
IV. มนุษยภูมิ 4

พักการแสดง 15 นาที

Toshio Mashima : Mount Fuji

Alfred Reed : Armenian Dance part I

ธนัช ชววิสุทธิกูล
ผู้อำนวยเพลง

ธนัช ชววิสุทธิกูล เกิดที่จังหวัดกรุงเทพมหานครฯ จบการศึกษาในระดับปริญญาตรีและปริญญาโทจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เอกการแสดงฟลูต โดยเขาได้ศึกษาวิชาการบรรเลงฟลูตกับอาจารย์บัณฑูร ตั้งไพบูลย์และอาจารย์มารุต มโนรัตน์ หลังจากนั้น เขาเริ่มสนใจในการวาทยกรเพลง จึงได้ศึกษาการวาทยกรกับอาจารย์ ดร.นิพัทธ์ กาญจนหุต และได้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการการอำนวยเพลงกับ เดนนิส ฟิชเชอร์ ดักลาส โบสตอค และ อาเธอร์ วานเดอลอฟ

ธนัช มีประสบการณ์ทางด้านการบรรเลงดนตรีร่วมกับวงออร์เคสตราแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, วงดุริยางค์เยาวชนแห่งประเทศไทย และวงดุริยางค์เยาวชนแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เขาเคยได้รับรางวัลชนะเลิศในรายการไทยแลนด์เวิลด์มิวสิคแชมเปี้ยนชิพ พ.ศ. 2557 ในตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มฟลูต และรางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 1 ในรายการการประกวดวงโยธวาทิตนักเรียน นักศึกษา ชิงถ้วยพระราชทานฯ และนานาชาติ พ.ศ. 2558 ในตำแหน่งผู้อำนวยเพลงอีกด้วย นอกจากนี้ยังเคยเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการและประกวดแข่งขันการอำนวยเพลงในรายการของ ดักลาส โบสตอค ในปี พ.ศ. 2560 และเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการด้านการวาทยกร ณ ประเทศญี่ปุ่น และไต้หวัน ในปี พ.ศ. 2561-2562 กับดักลาส โบสตอค

ปัจจุบัน ธนัช กำลังศึกษาในระดับปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นอาจารย์พิเศษวิชาการบรรเลงฟลูต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี และเป็นผู้ช่วยสอนให้กับ อาจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา ในวิชาวาทยกรที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา
ผู้ประพันธ์

ศักดิ์ทวี เริ่มเข้าสู่เส้นทางสายดนตรีอย่างจริงจังเมื่อเขาสอบเข้าคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เอกดนตรีเชิงพาณิชย์ได้ ซึ่งสร้างให้เขามีความเป็นมืออาชีพทางด้านดนตรีมากขึ้นทั้งทางด้านทฤษฎีดนตรี การปฏิบัติดนตรี หรือการสร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่นการประพันธ์เพลงประกอบภาพยนตร์ การบันทึกเสียง เป็นต้น จนสุดท้าย เขาได้รับเกียรตินิยมอันดับ 2 จากความมุ่งมานะในการศึกษาทางด้านสายดนตรี

ระหว่างทางการศึกษาทางด้านดนตรีที่มหาวิทยาลัยศิลปากร เขาได้เริ่มงานทางด้านการสอนอิเลคโทนโครงการพิเศษเพื่อส่งเสริมเด็กที่มีความสามารถเข้าแข่งขันในระดับชาติ และนานาชาติ ต่อมาหลังจากจบการศึกษาที่ศิลปากรจึงได้ศึกษาต่อปริญญาโทด้านการตลาดที่มหาวิทยาลัยสยาม ในปี พ.ศ. 2553 ควบคู่ไปกับการศึกษาปริญญาโทด้านการประพันธ์เพลงที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2554

ทางด้านการสอนอิเลคโทน ในปี พ.ศ. 2555 ศักดิ์ทวี ได้รับรางวัลอาจารย์ผู้ให้การสนับสนุนนักเรียน ผู้ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับหนึ่ง ประเภทเดี่ยวอิเลคโทน รุ่น APEF ประเภทอิเลคโทนรุ่นอายุ 12-15 ปี ในงาน Yamaha Thailand Music Festival 2012 จนกระทั่งนักเรียนได้เป็นตัวแทนประเทศไทยไปแข่งขันในระดับโลกที่ประเทศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ญี่ปุ่น และปีถัดมา เขาได้รับรางวัลอาจารย์ผู้ให้การสนับสนุนนักเรียนผู้ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศ ประเภทอิเลคโทนรุ่นอายุไม่เกิน 9 ปี ในงาน Yamaha Thailand Music Festival 2013 จนกระทั่งได้เข้าเป็นตัวแทนประเทศไทยไปแข่งขันในระดับโลกอีกเช่นกัน

ศักดิ์ทวี ได้รับเลือกให้เป็นอาจารย์ตัวแทนประเทศไทยเข้าอบรม Asia Pacific Electone Teacher Seminar ในปี พ.ศ. 2555 และ พ.ศ. 2556 ซึ่งเขาได้เข้าอบรมทางด้านการ การประพันธ์เพลง และการปรับเสียงเครื่องอิเลคโทนกับอาจารย์ชื่อ Yoji Nagano และ Tomoko Minemura ที่โตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

นอกจากงานสายดนตรี ศักดิ์ทวี ยังมีผลงานทางวิชาการที่เข้าร่วมการประชุมระดับชาติ การประชุมระดับนานาชาติ และผลงานตีพิมพ์ได้แก่ การประชุมระดับนานาชาติ พ.ศ. 2560 ในหัวข้อเรื่อง The development of Marketing Strategies for the Success of Apartment Business ในงาน The 1st Business Administration International Conference "Research for Business Innovation and Advancement". และงานตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2558 เรื่อง การประพันธ์เพลง: เสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษ สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 1 ฉบับที่ 2

ปัจจุบัน ศักดิ์ทวี เป็น Doctoral Candidate ด้านดุษฎีบัณฑิตสาขาการตลาดที่มหาวิทยาลัยสยาม และกำลังศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาการประพันธ์เพลงที่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อีกทั้งเป็นวิทยากรรับเชิญให้กับสถาบันดนตรีต่าง ๆ พัฒนา และส่งเสริมเด็กนักเรียนเข้าร่วมการแข่งขันอิเลคโทนในระดับชาติ และนานาชาติอีกด้วย

แนวคิดบทประพันธ์เพลง มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา

ไตรภูมิพระร่วง เดิมชื่อ เตภูมิกถา เป็นหนังสือเก่าที่พระมหาธรรมราชาลิไททรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในสมัยกรุงสุโขทัย เมื่อครั้งเสียกรุงใน พ.ศ. 2310 ต้นฉบับไตรภูมิกถาหายไป ดังนั้น เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดฯ ให้รวบรวมสรรพตำราในรัชกาลของพระองค์ จึงได้รับสั่งให้พระสงฆ์ราชาคณะช่วยกันแต่งขึ้นแทนฉบับที่สูญไป

จากการศึกษาเนื้อหาในไตรภูมิพระร่วงโดยละเอียดพบว่า เรื่องนี้ไม่ได้แต่งขึ้นโดยปราศจากแหล่งอ้างอิง และไม่ได้เป็นการรวบรวมเนื้อหาจากคัมภีร์ดังกล่าวโดยตรง แต่เกิดจากการศึกษา ค้นคว้าวิจัย โดยมีคัมภีร์ข้างต้นเป็นแหล่งอ้างอิง จึงยอมรับได้ว่าไตรภูมิพระร่วงเป็นงานวิจัย เล่มแรกของประเทศไทย เนื้อเรื่องของไตรภูมิพระร่วงเริ่มด้วยการอธิบายให้เห็นภาพของภูมิทั้งสาม ซึ่งได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ ในช่วงส่วนท้ายของวรรณกรรมได้อธิบายถึงการนิพพาน และการกระทำตนให้เข้าถึงนิพพานซึ่งเป็นอุดมคติของพุทธศาสนิชน

ขอบเขตในการประพันธ์เพลง

การสร้างสรรค์บทเพลง มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี ประกอบด้วย 4 กระบวน ตลอดความยาวประมาณ 34 นาที จะได้รับฟังบทเพลงที่ตีความจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ และการเก็บรวบรวมวัตถุดิบในการประพันธ์ตลอดระยะเวลาวิจัย ในความสัมพันธ์ของ 34 นาทีนั้นมาจาก หมายเลข 3 กล่าวถึง ไตรภูมิคือ (1) กามภูมิ (2) รูปภูมิ และ (3) อรูปภูมิ ส่วนหมายเลข 4 หมายถึง อริยสัจ 4 ที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้เป็นสิ่งแรก กล่าวคือ (1) ทุกข์ (2) สมุทัย (3) นิโรธ (4) มรรค โดยกำหนดให้ในแต่ละกระบวนมีลักษณะเด่นที่แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังกำหนดให้ใช้ อัตราจังหวะ หรือ แนวทำนองต่าง ๆ โดยจะกำหนดลักษณะเด่นให้เกิดความรู้สึกสอดคล้องกับชื่อของกระบวนเพลงดังต่อไปนี้

อบายภูมิ 4 (1) อบายภูมิที่แสนทุกข์ทรมาร โลภ โกรธ หลง กระทำชั่วทั้งหลาย ชักนำจิตสัตว์ที่ตายให้เกิดในภูมินี้ ผู้ที่มีสิ่งต่อไปนี้ล้วนแล้วแต่จะต้องมาที่ภูมินี้ ความโลภล้วนแล้วมีแต่ความอยากได้อยากเป็น อยากมี ทำให้เกิดเป็นอสูรกาย เปรต เป็นทุกข์เพราะหิวกระหาย อดอยากตลอดเวลา โมหะความหลง คือทำบาปเพราะความหลง ความไม่รู้จัก บาปบุญ ทำบุญโดยไม่ได้หวังบุญ แต่หวังสิ่งอื่นแทน อะไรควรไม่ควร ใจหลงพาลชวนให้ทำบาปกรรม เลยทำให้เกิดเป็นสัตว์เดรัจฉาน ซึ่งเป็นสัตว์ที่ไร้สติปัญญา จึงเป็นทุกข์เพราะถูกล่าฆ่า ถูกกิน ความโกรธ คือทำบาปเพราะความโกรธ เครียดแค้น จึงทำให้ไปเกิดเป็นสัตว์นรก โดนไฟนรกเผาจนปวดร้าว ซึ่งผลของการกระทำทั้งหมดเหล่านี้จึงทำให้ไปเกิดในอบายภูมิ 4 ส่วนของดนตรีในท่อนนี้เป็นกระบวนที่มีความดุเดือด เผ็ดร้อนมากที่สุดของทั้งหมด ซึ่งเปรียบได้กับการที่มนุษย์เมื่อตอนอยู่บนโลกไม่สามารถประหารกิเลสได้ เกิดความอยากจึงทำให้เกิดทุกข์ บทเพลงจึงสื่อถึงความทุกข์ทรมาร โดยมีการใช้เสียงกระด้างเพื่อเพิ่มให้รู้สึกถึงความน่ากลัว อีกทั้งใช้เสียงต่ำเพื่อสื่อถึงความต่ำทราม และเสื่อมโทรมของภูมิที่อยู่ใต้เขาพระสุเมรุ

อรูปภูมิ 4 (2) เป็นมิติของผู้ไร้รูป ในระดับสูงสุดของจักรวาลมีชีวิตแบบหนึ่งที่เรียกว่าอรูปพรหม พระพรหม ไร้รูปร่าง มีแต่จิตและวิญญาณที่สามารถดำรงอยู่ได้ทุกแห่งตามต้องการ การจะเกิดเป็น อรูปพรหมต้องอาศัยพลังอำนาจทางจิตที่เรียกว่า ฌาน ซึ่งต้องฝึกโดยใช้สมาธิ ต้องให้จิตเกิดสมาธิจดจ่ออยู่กับสิ่งใดสิ่งหนึ่งเช่น ธาตุ แสงสว่าง หรือภาพ เป็นเวลายาวนาน จนจิตเข้าถึงสิ่งนั้น และจะมีอำนาจจิตตามขั้นต่าง ๆ สุดท้ายนำไปสู่การละจากร่างกาย ไปสู่ความอันไม่มีรูปร่าง เหลือเพียงจิตเท่านั้นคล้ายกับการสรุปสุดท้ายด้วยหลักคำสอนของพระพุทธเจ้าว่า ทุกสิ่งล้วนแล้วแต่ไม่ใช่ของเราทั้งสิ้น ลักษณะของการประพันธ์ดนตรีในท่อนนี้จะใช้ กลุ่มดุริยางค์เครื่องลมประชันกับเครื่องอิเลคโทนที่สามารถสร้างเสียงสังเคราะห์จากจินตนาการได้อย่างไร้ขอบเขต การประชันกันจะทำให้เกิดมิติของเสียงที่ทำให้ผู้ฟังจินตนาการถึง ภพภูมิที่ไร้รูปได้

ฉกามาพจร 6 (3) หรือ สวรรค์ในความเชื่อทางพระพุทธศาสนา แปลว่า ภูมิหรือดินแดนที่เต็มไปด้วยอารมณ์ที่มีความสุข จำแนกออกได้เป็น 6 ชั้น คือ (1) จาตุมหาราชิกา (2) ดาวดึงส์ (3) ยามา (4) ดุสิตา (5) นิมมานรดี และ (6) ปรนิมมิตวสวัตดี สวรรค์เป็นภูมิหรือดินแดนของผู้ที่มีกายละเอียดอันเป็นทิพย์ หรือเป็นที่อยู่ของเทวดา เมื่อยังเป็นมนุษย์ได้สร้างบุญกุศลไว้มากมาย จึงทำให้เกิดเป็นเทวดาที่ไม่มีความแก่ตลอดดั่งมนุษย์ เป็นวัยหนุ่มสาวทันที มีรัศมีสว่างไสวรอบกาย จนกว่าจะถึงเวลากลับไปจุติ ที่อยู่อาศัยของเทวดาคือ วิมานปราสาทที่มีความวิจิตรงดงาม มีขนาดแตกต่างกันมีความเป็นอยู่สะดวกสบาย มีอาหารทิพย์บังเกิดขึ้น มีบริวารคอยรับใช้ใกล้ชิดเสื้อผ้าเป็นทิพย์วิจิตรงดงามบังเกิดขึ้นให้สวมใส่ แนวทำนองหลักที่ได้มาจากแนวทำนองพื้นบ้านเป็นแนวทำนองหลัก ส่วนแนวทำนองที่สองเป็นแนวทำนองที่พื้นบ้านที่มีความศักดิ์สิทธิ์ คล้ายกับเมื่อตอนเป็นมนุษย์ได้ทำบุญ ทำความดีสั่งสมไว้ เมื่อสุดท้ายแล้วได้กลับไปจุติในสวรรค์ชั้นต่าง ๆ

มนุษยภูมิ 4 (4) มนุษยภูมิ มนุษย์แปลว่าผู้มีใจสูงมีพลังใจอันแรงกล้า สามารถทำได้ทุกสิ่งมากกว่าสัตว์อื่น ๆ หากใฝ่ชั่ว ใฝ่เลวก็จะทำได้เลวยิ่งกว่า สัตว์นรก หรืออสูรใด หากใฝ่ดี ก็จะดี สามารถพาชีวิตไปสู่นิพพานได้ ประเภทของมนุษย์ มนุษย์มีทุกข์ สุขแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับผลกรรมที่ได้ก่อไว้ ในโลกของกามภูมิ บทเพลงจึงเป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างกันภายในกระบวน ทั้งในอัตราจังหวะ และแนวทำนอง ซึ่งอาจจะเปรียบได้กับ ความสามารถที่มนุษย์มีวิวัฒนาการมากมาย สามารถทำอะไรได้ทุกอย่างมากกว่าสัตว์ แต่จิตใจมนุษย์กลับยังต้องการการพัฒนาอีกมาก เพื่อให้มนุษย์ส่วนใหญ่นั้นได้หลุดพ้นจากทุกข์ นั่นคือการมุ่งสู่นิพพาน ในแนวคิดทางดนตรี ด้วยวิวัฒนาการของมนุษย์นั้นมีมาแต่ช้านาน ดังนั้นการเกิดขึ้นของแนวทำนองหลักจึงไม่ได้เกิดขึ้นในช่วงแรกโดยทันที กระบวนนี้จึงมีช่วงเชื่อมที่ยาวมากเป็นพิเศษ แต่ในช่วงเชื่อมนั้นแฝงไปด้วยหน่วยย่อย ๆ ของแนวทำนอง A และแนวทำนอง B เนื่องจากเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์จึงอาจเรียกได้ว่าเป็นกระบวนที่ฟังง่าย แบ่งสังคีตลักษณ์อย่างชัดเจนผ่านท่วงทำนองที่กำหนดขึ้นจากจินตนาการของผู้ประพันธ์

Mont Fuji

Toshi Mashima

Mont Fuji เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้น เนื่องในโอกาสครบรอบ 50 ปี วงดุริยางค์เครื่องลม Community Band of Sagamihara นำออกแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 21 ธันวาคม ปี ค.ศ. 2014 ภายใต้ความควบคุมของ Shintara Fukumoto นอกจากนั้นอาจกล่าวได้ว่าผลงานการประพันธ์นี้เป็นบทเพลงลำดับที่ 3 ในชุด Japonism Series

โดยผู้ประพันธ์ได้เขียนบันทึกเกี่ยวกับเพลงนี้ไว้ว่า

“ผลงานภาพพิมพ์ของ Ukiyoe เป็นที่นิยมอย่างมากในกระแสศิลปะของยุโรป ช่วงเวลาศตวรรษที่ 19-20 โดยเฉพาะในฝรั่งเศส ไม่ใช่แค่ในหมู่จิตรกรเท่านั้น ทั้งนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงต่างก็ได้รับอิทธิพล และแรงบันดาลใจจากการตีความของภาพชุดนี้”

“Debussy นักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศสได้ประพันธ์เพลง La Mer หลังจากได้รับแรงบันดาลใจจากภาพชุด Thirty - Six Views of Mount Fuji หนึ่งในผลงานในชุด Japonism”

“จากการที่ตัวผมเองได้กลับไปยังปารีสบ่อย ๆ ทำให้ผมค้นพบความเป็นญี่ปุ่นในตัวเองมากขึ้น จนกระทั้งแรงบันดาลใจส่งให้ผมเขียนเพลงชุด Les Trois Notes du Japon ในปี 2001 อย่างที่ได้กล่าวมา ถ้า Japonism สร้างแรงบันดาลใจให้กับมุมมอง ที่มีต่อกระแสศิลปะของฝรั่งเศส ตัวกระผมเองก็ควรที่จะเป็นผู้สร้างกระแส แรงบันดาลใจแบบญี่ปุ่นกลับไปบ้าง เหมือนเช่นดั่งศิลปินในสมัยก่อน ผมปล่อยให้จินตนาการพรั่งพรูโบยบิน ในชั่วขณะที่ผมเผชิญหน้ากับภาพ Thirty - Six Views of Mount Fuji ของ Katsushika Hokusai”

บทประพันธ์ไม่ได้เป็นเพียงภาพสะท้อนของภาพเหมือนภูเขาไฟฟูจิเท่านั้น แต่ยังนำเอาลักษณะเด่น ความสวยงามอันมีเอกลักษณ์ของภูเขาไฟฟูจิออกมา เป็นภาพความสำเร็จของดนตรีพรรณนา (Program music) อย่างสมบูรณ์

Armenian Dances (Part I)

Alfred Reed

บทประพันธ์สำหรับ Concert band เขียนโดย Alfred Reed เป็นบทเพลงชุด ที่ประกอบไปด้วย 4ท่อน โดยใน Part 1 จะถือเป็น 1 ท่อน และใน Part 2 จะเป็นท่อนที่ 2-4 แต่ละ Part จะประกอบไปด้วย บทเพลง Armenian folk song หลายเพลง จาก collection ของ Komitas Vardapet นักดนตรีวิทยา ชาวโรมาเนีย

บทเพลง Aremanian Dances Part 1 เขียนเสร็จสมบูรณ์ในฤดูร้อนของปี ค.ศ. 1972 และได้นำออกแสดงครั้งแรก โดยวง Symphonic Band ของมหาวิทยาลัย Illinois ในวันที่ 10 มกราคม ค.ศ. 1973 โดยบทประพันธ์เพลงชุดนี้ ได้อุทิศให้กับ Dr. Harry Begian ผู้อำนวยการของวงนั่นเอง ตัวบทประพันธ์นั้น ประกอบไปด้วย Section ที่แตกต่างกัน 5 ส่วน

1. Tzorani Tzar (ต้นแอปริคอท) บทประพันธ์เริ่มต้นขึ้นด้วยการประโคมแตร (Brass Fanfare) โดยเครื่องเป่าลมทองเหลือง ต่อด้วยเครื่องเป่าลมไม้ บทเพลงเริ่มต้นแนวทำนองที่ไพเราะประกอบไปด้วย สามแนวทำนองหลัก
2. Gakavi Yerk (บทเพลงของนกกระทา) ต้นฉบับประพันธ์ขึ้นโดย Vardapet ในอัตราจังหวะปกติสำหรับให้ เด็ก ๆ นำมาร้องประสานเสียง และเป็นสัญลักษณ์ของ นกหัดบิน บทประพันธ์ประกอบไปด้วยแนวทำนองที่มีความเรียบง่าย ซึ่งถูกนำเสนอโดยเครื่องเป่าลมไม้ และถูกนำเสนออีกครั้งโดยเครื่องเป่าทองเหลือง เน้นแนวทำนองเรียบง่าย อ่อนไหว อ่อนโยน
3. Nazan Eem (นาซาน หญิงสาวผู้เป็นที่รัก) นาซาน เป็นชื่อเด็กผู้หญิง เพลงนี้เป็นเพลงเต้นรำ และมีโน้ตประดับมากมายบทเพลงอยู่ในอัตราจังหวะ 5/8 มีอัตราจังหวะที่ไม่แน่นอนกลุ่มของโน้ตเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ เป็นกลุ่ม 3+2 และ 2+3 ต่อกัน ต้นฉบับเป็นเพลงร้อง โดยชายหนุ่มร้องเพลงรักถึงหญิงสาวชื่อนาซาน
4. Alagyaz (ภูเขา) บทเพลงพื้นบ้านถูกตั้งชื่อตามภูเขาในอาเมเนีย เป็นท่อนดนตรีที่มีความสง่างาม และยิ่งใหญ่ ประพันธ์ขึ้นในอัตราจังหวะ 3/4 ซึ่งถูกตัดด้วยความแตกต่างจากท่อนเร็ว มีจังหวะยกที่ปรากฏมาก่อน และหลัง
5. Gna, Gna (ไป ไป) บทเพลงดำเนินเข้าสู่ช่วงจังหวะเร็วมาก ในอัตราจังหวะ 2/4 กล่าวได้ว่าเป็นท่อนที่ ผู้ประพันธ์ใส่อารมณ์ขันเข้าไปอย่างเต็มที่ บทเพลงมีโครงสร้างที่เร้าอารมณ์และตื่นเต้นมากขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งบทเพลงจบลง

นักดนตรี

Piccolo

ชญานิล แสวงหา

Flute

ปฏิภาณ พูลสวัสดิ์

จุฑามาศ โกลิมาศ

Oboe

คิจจาริน พงคพนาไกร

สุดาทิพย์ ทรัพย์สินธุ์

Eb Clarinet

ทัศพงศ์ ปักสำโรง

Clarinet

ตวันรัตน์ มีวงศ์อุโฆษ

อรจิรา สุทธิบาก

ธนภาค ไชยศร

จักรกฤษณ์ รุ่งทวีทรัพย์

กีรติ มีสมพืชน์

ศศิกานต์ แสงสว่างวัฒนะ

Bass Clarinet

จ.อ.เจตริน พุกจินดา

Alto Saxophone

ธนชิต สุวารี

ณัฏฐนิช สุวรรณเพ็ญ

Tenor Saxophone

ณัฐพงศ์ เสน่ห์

Baritone Saxophone

คชสาร สอดศรี

French horn

ฐิติภัทร์ ชัยกิมานนท์

ฉัตรฑริญา ฉลองกลาง

เพ็ญพิชชา หลวงเจริญ

วรพล รัตนอำพล

วสุพล คำพันธ์

Trumpet

ชาญวิทย์ เรือนแก้ว

วรรษรักษ์ วีระโพธิ์

ศุภวันชัย ประกายกิจ

กฤชภร พงศ์ศักดิ์ศรี

อัฑฒ์ สุระมรรคา

Bassoon

ศรัณญ์ จิระวิชฎา

ทัตธน เฉลิมศรี

Trombone

กิตติภัต ระตินัย

ธราธร เหรียญหิรัญ

ระพีภัทร์ เขียวอำพร

Bass Trombone

ภวินท์ พึ่งบัว

Euphonium

ชวิศา เจริญสุข

เมธาสิทธ์ ปิติสุริยพงศ์

Tuba

ธนากร มิตรทอง

เจตวัฒน์ วิจารณญาณ

Double Bass

สุภกิจ สุภัทรชัยวงศ์

Harp

วรวลัญธ์ โปตะวนิช

Electone

อนันตญา รอดเทียน

Timpani

วรธรรม เตรียมสันติภาพ

Percussion

ชาตรี ตั้งตระกูล

ภาวิต กกฝ้าย

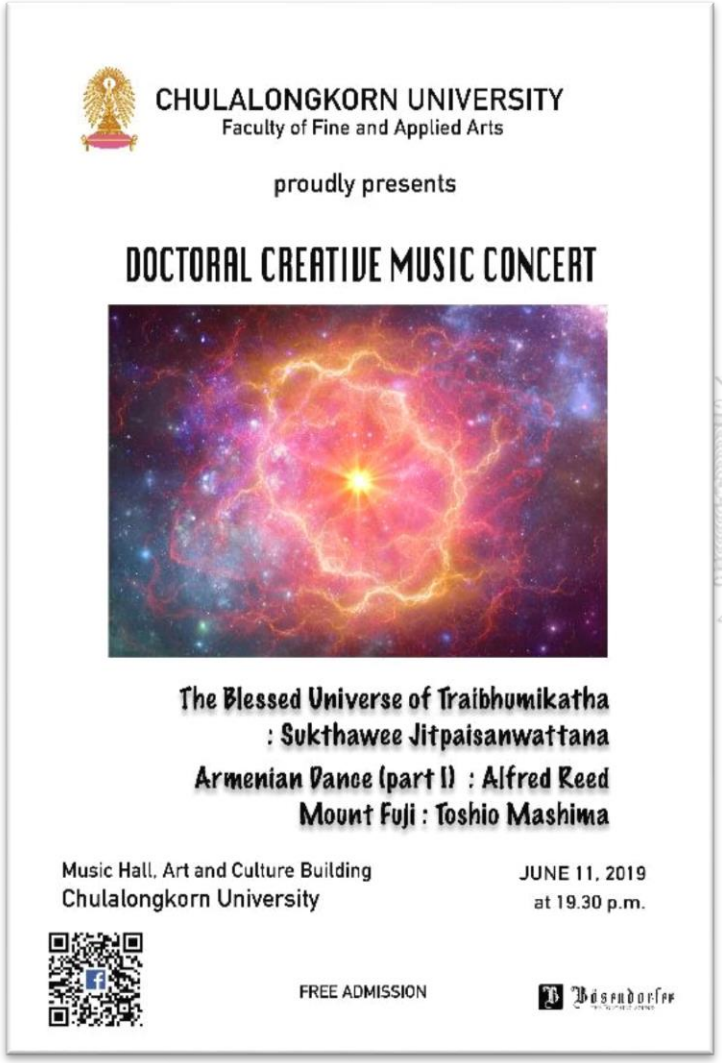
ปารเมศ บุญเรืองขาว

พีรณัฐ สายเสน่ห์

ชัยภัทร เปรมปรี

กานตวัชร เปลี่ยนอำรุง

CHULALONGKORN UNIVERSITY



Chulalongkorn University

Faculty of Fine and Applied Arts

Proudly Presents

Doctoral Music Composition

Sukthawee Jitpaisanwattana

and

Doctoral Conducting Recital

Thanach Chawawisuttikoon

Tuesday June 11, 2019 - 7:30 p.m.

Music Hall, Art and Culture Building

Chulalongkorn University

Program

Sukthawee Jitpaisanwattana : The Blessed Universe of Traibhumikatha for Electone and Wind Symphony

I. Inferno Worlds 4
II. Ethereal Worlds 4
III. Elysium Worlds 6
IV. Mankind Worlds 4

Intermission 15 minutes

Toshi Mashima : Mount Fuji

Alfred Reed : Armenian Dance part I

Thanach Chawawisuttikoon

Conductor

Thanach Chawawisuttikoon was born in Bangkok. He has completed his bachelor and Master from Chulalongkorn University, Faculty of Fine and Applied Arts. He studied flute with Mr.Bantoon Tangpaiboon and Mr.Marut Manorat. Thanach turned to conducting after graduation, He started to study with Mr.Nipatdh Kanchanahuta and also attending masterclass with Denis Fisher, Douglas Bostock and Arthur Vanderhoeft.

Thanach participated in Thailand youth Orchestra, Southeast Asian Youth Orchestra and Wind Ensemble, Chulalongkorn Symphony Orchestra. He won 1st prize of Thailand World Music Championships in 2014 as a Principal flute of Dream Wind Orchestra, and won 2nd Prize of Thailand International Royal Trophy Band Competition 2015 as a Conductor. He also participated in Douglas Bostock Conducting Masterclass Competition and participate in conducting master class 2018-2019 at Japan and Taiwan.

Presently, Thanach is studying doctoral degree at Chulalongkorn University, Faculty of Fine and Applied Arts. He is a Flute instructor at Srinakarinwirot University, Faculty of Fine Arts. And Rajamangala University of Technology Thanyaburi, Faculty of Fine and Applied Arts. He also worked as a teacher assistant at Chulalongkorn University, Faculty of Fine and Applied Arts with Mr.Tongsuang Israngkun na ayudhya.

Sukthawee Jitpaisanwattana

Composer

Sakthawee, focused more in music path since he can entrance to the Faculty of Music, Silpakorn University, major of commercial music, where build him to be more professional in music both fundamental, performance, and creation his portfolio related to music such as writing a motion picture score and recording. Finally, he got the second class horror form his ambition to study in music.

During the studying in music at Silpakorn University, he started teaching Electone in special supporting class for talent students in order to attend the national and international competitions. After he had graduated from Silpakorn University, he continued his master's degree business administration at Siam University in 2010 together with the master's degree in composition at faculty of find and applied arts, Chulalongkorn University, in 2011.

About Electone teaching, in 2012, Sakthawee received a reward as a supporting teacher of a student who won the single Electone competition, type APEF, group of 12-15 year old, in Yamaha Thailand Music Festival 2012 until the student became a representative to attend the world competition in Japan. Next year, he receive another reward as a supporting teacher of a student who won the Electone competition, group of under 9 year old, in Yamaha Thailand Music Festival 2013 until the student became a representative to attend the world competition.

Moreover, Sakthawee has been chosen as Thailand representative to join the Asia Pacific Electone Teacher Seminar in 2012 and 2013, with the Electone experts namely Yoji Nagano and Tomoko Minemura, in Tokyo, Japan.

More than music career, Sakthawee also has other technical portfolio that attended in national and international conferences in 2017 in the topic of the Development of Marketing Strategies for the Success of Apartment Business, attending the 1st business Administration International Conference "Research for Business Innovation and Advancement", and the publication in 2015 named Composition The Sound Reflection of The Millennium for Symphony Orchestra, in the Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

Recently, Sakthawee is a Doctoral Candidate in Doctoral of Business Administration in Marketing, Siam University, and he has been studying his doctoral degree at the faculty of Fine and Applied Arts, majoring in music composition, Chulalongkorn University, and he is also working as a special lecturer in many music institute, and supporting and developing students to attend national and international Electone competition.

The source of musical inspiration

Trai Phum Phra Ruang, originally known as Traibhumikatha, is a cosmological treatise composed by King Li Thai who reigned Sukhothai kingdom from 1347–1368. The original scripts of Traibhumikatha were lost amidst the sack of Ayutthaya kingdom in 1767. During the epistemic revival campaign led by King Rama I of Rattanakosin kingdom, an ecclesiastical group of Phra Rachakhana rank was commissioned to recompose the scripts, now widely known as Trai Phum Phra Ruang (the Three Worlds according to King Ruang).

After a careful textual analysis of Trai Phum Phra Ruang, I believe this literary re-creation was not developed without any references, nor was it a mere compilation of the fragments of its original source. It was a valid study on Buddhist cosmology, based on the earlier texts, which making this treatise Thailand's first known research. Trai Phum Phra Ruang opens with the depiction of the three worlds: the sensual world (Kama Bhumi), the from world (Rupa Bhumi), and the formless world (Arupa Bhumi). The text concludes the description of Nibbana (Final Release), following with the instruction on how to behave oneself to attain such ultimate goal.

The structure of the composition

The composition titled "Mongkhon Cakravala of Traibhumikatha" for electone and wind orchestra is organized into 4 thematic movements, with the total duration of 34 minutes. The audiences will be presented with my imaginative interpretation of the text, coming to fruition with my labour in gathering research materials throughout the study. The rationale behind the 34-minute time span lies in the special meanings given to "3" and "4", respectively: "3" refers to the 3 worlds (Kama Bhumi or Sensual World; Rupa Bhumi or the Form World; and Arupa Bhumi or the Formless World) whereas "4" stands for the Four Noble Truths (suffering or Dukkha; origin of suffering or Samudāya; cessation of suffering or Nirodha; and the path to the cessation of suffering or Magga). Each movement is marked with its own particularity and distinctive set of tempo and melody in order to mirror the story suggested by the title of each movement.

(1) 4 Apaya Bhumi, or **Inferno World**, is the warden of the spirits who were consumed with Lobha (greed), Dosa (aversion), and Moha (delusion), leading to their wrongdoing in their previous life. Lobha, or greed, sensuality, and desire, is the cause of one's rebirth as Preta, the ghost doomed with insatiable hunger. A person whose mind was corrupted with Moha, or the delusion and ignorance towards actions that generate merit (Punna) or demerit (Pāpa), will emerge in Apaya Bhumi in form of Tiracchana

(brutes), the insentient animals who suffer from being the target of hunting. Dosa alludes to negative karma motivated by aversion, and any person who previously engaged in such behavior will continue their next life as the dwellers in Hell, being tortured with immense fire. The Apaya Bhumi movement will echo the brutal retribution which characterizes this world with the most ferocious music of all movements, voicing out the conditions of human beings who suffer the consequences of their negative karma in Hell. The sinister ambience of Hell is envisioned with a cacophony of dissonant sound, whereas the low-pitch sound are intended to resemble the lowliness and degradation of the Bhumi Underneath Mount Sumeru.

(2) 4 Arupa Bhumi, or the 4 Ethereal World, belong to formless beings. At the top echelon of the universe preside Arupa Brahma, or the formless devas, whose existence is maintained only with consciousness and the spirits that allows them to be anywhere. The formless state can be reached with Jhana, or the training of mind to meditate on a singular object, and depart from corporeality to state of formlessness. This practice accords with the Buddhist doctrine that “all things are not self". This movement is characterized by the episodes of opposition between wind instruments and electone, which will evoke the endless imagination of the audiences with its wide array of synthesized sound. The acoustic contrast will create the dimension of sound that takes the audiences on the imaginative journey towards the formless world.

(3) 6 Chakamavacara, or 6 Elysium Worlds, are the equivalence of heaven according to the Buddhist cosmology. The heaven realms are said to be ruled by pleasure and splendor, and divided into 6 levels: Cātummahārājika; Tāvatiṃsa; Yama; Tusita; Nimmānaratī; and Paranimmita-vasavatti. In the heavenly worlds reside the devas, or the beings with celestial physicality, whose accumulated merits in the previous life result in their rebirth in the heavenly worlds as the ageless and young devas, with the holy rays encircling their divine bodies. Before their life span expires, the devas reside in opulent sanctuaries of different scales, relishing in immense convenience as heavenly foods, servants, and heavenly clothes are always available. The main theme of this movement borrows a variety of melodies from folk music, where as another melodic flow is based on holy folk music. The musical components of this movement are designed to imitate the human pathway towards rebirth as a deva, from accumulation of merits in the prior life to the afterlife in different levels of the heavenly world.

(4) 4 Manusya Bhumi, or 4 Mankind worlds, provides inhabitation for humans, or manussa in Pali. According to the Buddhist concept of human, manussa can be translated into 'being with mind in a higher place', as human beings are capable of outdoing other in/sentient beings, be it committing positive or negative karma, and achieving Nibbana. As human suffering and happiness vary in accordance with the consequences of karma done in Kama Bhumi, this movement will express such truth through the variation in tempo and melody. The brilliance of human ability lies in its superiority to mere animal, but in order to achieve Nibbana, human mind is required to undergo refinement. As the road towards Nibbana is a long one, it will also take a long course of music to reveal the main theme of this movement. The exceptionally protracted transition is embedded with.

Mont Fuji

Toshi Mashima

Mont Fuji was commissioned to celebrate the Community Band of Sagamihara's 50th Anniversary, premiering on December 21, 2014. under the direction of Shintaro Fukumoto. This is the third title in the "Japonism" series.

The composer's note for Mont Fuji is as follows:

Ukiyoe paintings (woodblock printing) became very popular in the European art scene of the late 19th and early 20th centuries. Especially in France, not only painters but also musicians and composers were very much influenced and inspired by these renditions. Debussy composed *La Mer* being inspired by Katsushika Hokusai's *Thirty-six Views of Mount Fuji.* This is so-called Japonism. As I keep returning to Paris, I further gained my Japanese identity, which inspired me to compose *Les Trois Notes du Japon* in 2001. That is, if Japonism influenced the French art scene, I should then be influenced by the influence in return. Just like those artists in old days, I let my imagination fly freely as I faced Katsushika Hokusai's *Thirty-six Views of Mount Fuji.*

The music does not just portray Mount Fuji; it transposes the feeling of distinctive beauty and nobility, and this is definitely a successful model for program music.

Armenian Dances
Alfred Reed

Armenian Dances *is* a musical piece for concert band, written by Alfred Reed (1921–2005). It is a four-movement suite of which Part I comprises the first movement and Part II comprises the remaining three. Each part consists of a number of Armenian folk songs from the collection of Komitas Vardapet (1869–1935), an Armenian ethnomusicologist.

Armenian Dances (Part I) was completed in the summer of 1972 and first performed by the University of Illinois Symphonic Band on January 10, 1973. The piece is dedicated to Dr. Harry Begian, the director of that ensemble. The work includes five distinct sections:

1. ***Tzirani Tzar*** (*The Apricot Tree*) (mm. 1–29) (Broadly, and sustained), which opens the piece, begins with a short brass fanfare and runs in the woodwinds. This sentimental song consists of three related melodies.

2. ***Gakavi Yerk*** (*The Partridge's Song*) (mm. 30–68) (Con moto), an original composition by Vardapet in common time, has a simple melody which is first stated in the woodwinds and then repeated by the brass. Its simple, delicate melody was intended for a children's choir and is symbolic of that bird's tiny steps.

3. ***Hoy, Nazan Eem*** (*Hoy, My Nazan*) (mm. 69–185) (Allegretto non troppo) is a lively dance, mostly in 5/8 time, which naturally imposes an unusual pattern of additive meter—the notes repeatedly change from 3+2 eighth notes per bar to 2+3 eighth notes per bar. In this song, a young man sings the praises of his beloved, named Nazan.

4. ***Alagyaz*** (mm. 186–223) (Broadly, with expression), a folk song named for a mountain in Armenia, is a broad and majestic song in 3/4 time; it serves as a contrast to the fast, upbeat songs that come both before and after.

5. ***Gna, Gna*** (*Go, Go*) (mm. 224–422) (Allegro vivo con fuoco) is a very fast, delightful, and humorous laughing-song in 2/4 time; it builds in volume and speed until the exciting conclusion of the piece.

Musicians

Piccolo

Chayanin Sawangha

Flute

Patiparn Poonsawad

Jutamas Kolimas

Oboe

Kijjarin Pongkapanakrai

Sudathip Sapsin

Eb Clarinet

Taspong Paksomrong

Clarinet

Tawanrat Mewongukote

Onjira Suddhibark

Taspong Paksomrong

Jakrit Rungtaweesap

Keerati Meesompuech

Sasikarn Sangsawangwattana

Alto Saxophone

Thanachit Suwaree

Nattanich Suwanphen

Tenor Saxophone

Nattapong Sane

Baritone Saxophone

Koschasan Sodsri

French horn

Thitiphat Chaikimanon

Chatthariya Chalongklang

Penpitcha Loungcharoen

Warapol Rattanaumpol

Wasupol Khamphan

Trumpet

Chanwit Ruankeaw

Wasaruck Weerapo

Supawanchai Parkrykij

Kritchaporn Pongsaksri

Auth Suramaka

Bass Clarinet

Sgt.Jettarin Pookjinda

Bassoon

Saran Jirawichada

Thattana Chalermsi

Trombone

Kittipat Ratinai

Tharathorn Rianhiran

Rapeephat Kheawamporn

Bass Trombone

Pawin Pungbua

Euphonium

Chavisa Charoensook

Maytasit Pitisuriyaphong

Tuba

Tanakorn Mitthong

Jedtawat Vijaranayarn

Double Bass

Supakit Supattarachaiyawong

Harp

Voravalan Potavanich

Electone

Anantaya Rodtian

Timpani

Woratam Triamsantipap

Percussion

Chatree Tungtrakul

Phawit Kokfai

Parames Boonroungkaw

Peeranat Saisanea

Chaiyaphat Prempree

Karntawat Plianamroong

ภาคผนวก ค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

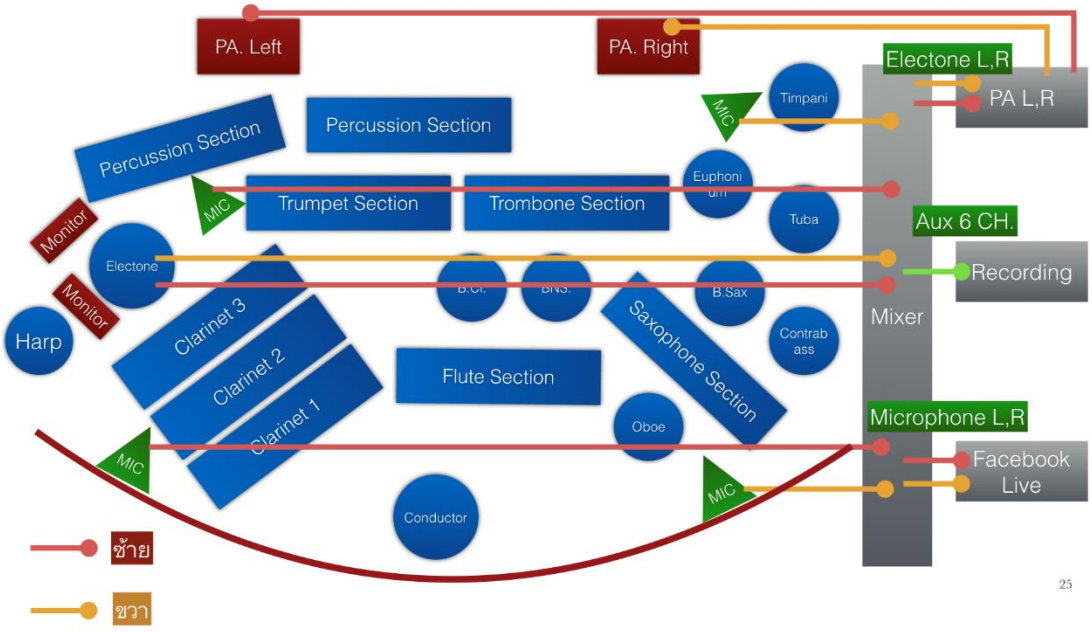
การจัดการระบบสายสัญญาณเสียงเป็นตัวอย่างที่ดีในการเป็นแนวทางให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาต่อไป ผู้วิจัยใช้วิธีในการรวบรวมสัญญาณเสียงทุกอย่างเข้าสู่ Mixer แล้วแจกจ่ายสัญญาณเสียงออกไปแต่ละ Aux ผ่าน Bus ที่มีอยู่ใน Mixer

จากตัวอย่างจะเห็นว่า สัญญาณเสียงทุกเส้นจะเข้าสู่ Mixer เพื่อส่งสัญญาณไปยังส่วนต่าง ๆ ในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำสัญญาณเสียงไมค์หน้าเวที ซ้ายและขวา ส่งสัญญาณไปที่ ระบบถ่ายทอดสดผ่านเฟสบุคด้วยวิธีการนำโทรศัพท์เคลื่อนที่เป็นตัวถ่ายถอดภาพ และนำสัญญาณเสียงเข้าสู่เครื่องผ่านตัวแปรงสัญญาณ 3.5mm. ไปยัง USB-C

ต่อมาเครื่องยามาฮ่าอิเลคโทนต้องการเสียงที่ดังเสมือนเล่นอยู่กลางเวที ดังนั้นสัญญาณเสียงอิเลคโทนจึงต้องถูกส่งไปสู่ระบบขยายพลังเสียง (Sound Reinforcement System) หรือเรียกว่า PA และนำไปออกสู่ลำโพงบนเวทีซึ่งมีกำลังขับถึง 500 วัตต์ต่อข้างและเพียงพอต่อความดังที่ได้ในห้องแสดง

สัญญาณเสียงทั้งหมดที่ถูกส่งเข้า Mixer จะถูกแยกสัญญาณเสียงทั้งหมด 6 ช่องสัญญาณเพื่อนำเข้าไปสู่ขบวนการปรับปรุงเสียงหลังการบันทึกเสียงต่อไปโดยทั้ง 6 ช่องสัญญาณเสียงนี้จะไม่มีการรบกวนซึ่งกัน

ตัวอย่างที่ 81 การจัดวางสายสัญญาณเสียงบนเวที



ภาคผนวก ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง:มงคลจักรวาล แห่งไตรภูมิกถา สำหรับอิเลคโทน และวงวินด์ซิมโฟนี

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: THE BLESSED UNIVERSE OF TRAIBHUMIKATHA FOR ELECTONE AND WIND SYMPHONY

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

Sukthawee Jitpaisanwattana

ความยาว 34 นาที

รายชื่อเครื่องดนตรี

PICCOLO	3rd TRUMPET
1st FLUTE	1st TROMBONE
2nd FLUTE	2nd TROMBONE
OBOE	3rd TROMBONE
BASSOON	EUPHONIUM
1st CLARINET	TUBA
2nd CLARINET	CONTRABASS
3rd CLARINET	TIMPANI
BASS CLARINET	HARP
1st ALTO SAXOPHONE	YAMAHA ELECONTE STAGEA ELS_02C
2nd ALTO SAXOPHONE	GLOCKENSPIEL
TENOR SAXOPHONE	VIBRAPHONE
BARITONE SAXOPHONE	MARIMBA
HORN 1-2	TOM-TOMS
HORN 3-4	CYMBALS
1st TRUMPET	SNARE
2nd TRUMPET	GRAN CASSA

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เค้าโครงเรื่อง

อบายภูมิ 4 อบายภูมิที่แสนทุกข์ทรมาร โลภ โกรธ หลง กระทำชั่วทั้งหลาย ชักนำจิตสัตว์ที่ตายให้เกิดในภูมินี้ ผู้ที่มีสิ่งต่อไปนี้ล้วนแล้วแต่จะต้องมาที่ภูมินี้ ความโลภ ล้วนแล้วมีแต่ความอยากได้อยากเป็น อยากมีก็ทำให้เกิดเป็นอสูรกาย เปรต เป็นทุกข์เพราะหิวกระหาย อดอยากตลอดเวลา โมหะความหลง คือทำบาปเพราะความหลง ความไม่รู้จักบาปบุญ ทำบุญโดยไม่ได้หวังบุญ แต่หวังสิ่งอื่นแทน อะไรควรไม่ควร ใจหลง พาลชวนให้ทำบาปกรรม เลยทำให้เกิดเป็นสัตว์เดรัจฉาน ซึ่งเป็นสัตว์ที่ไร้สติปัญญา จึงเป็นทุกข์เพราะถูกล่าฆ่า ถูกกิน ความโกรธ คือทำบาปเพราะความโกรธ เครียดแค้น จึงทำให้ไปเกิดเป็นสัตว์นรก โดนไฟนรกเผาจนปวดร้าว ซึ่งผลของการกระทำทั้งหมดเหล่านี้จึงทำให้ไปเกิดในอบายภูมิ 4 ส่วนของดนตรีในท่อนนี้เป็นกระบวนที่มีความดุเดือด เผ็ดร้อนมากที่สุดของทั้งหมด ซึ่งเปรียบได้กับการที่ มนุษย์เมื่อตอนอยู่บนโลก ไม่สามารถประหารกิเลสได้ เกิดความอยาก จึงทำให้เกิดทุกข์ บทเพลงจึงสื่อถึงความทุกข์ทรมาร โดยมีการใช้เสียงกระด้างเพื่อเพิ่มให้รู้สึกถึงความน่ากลัว อีกทั้งอาจใช้เสียงต่ำ เพื่อสื่อถือความต่ำ และเสื่อมโทรมของภูมิที่อยู่ใต้ เขาพระสุเมรุ

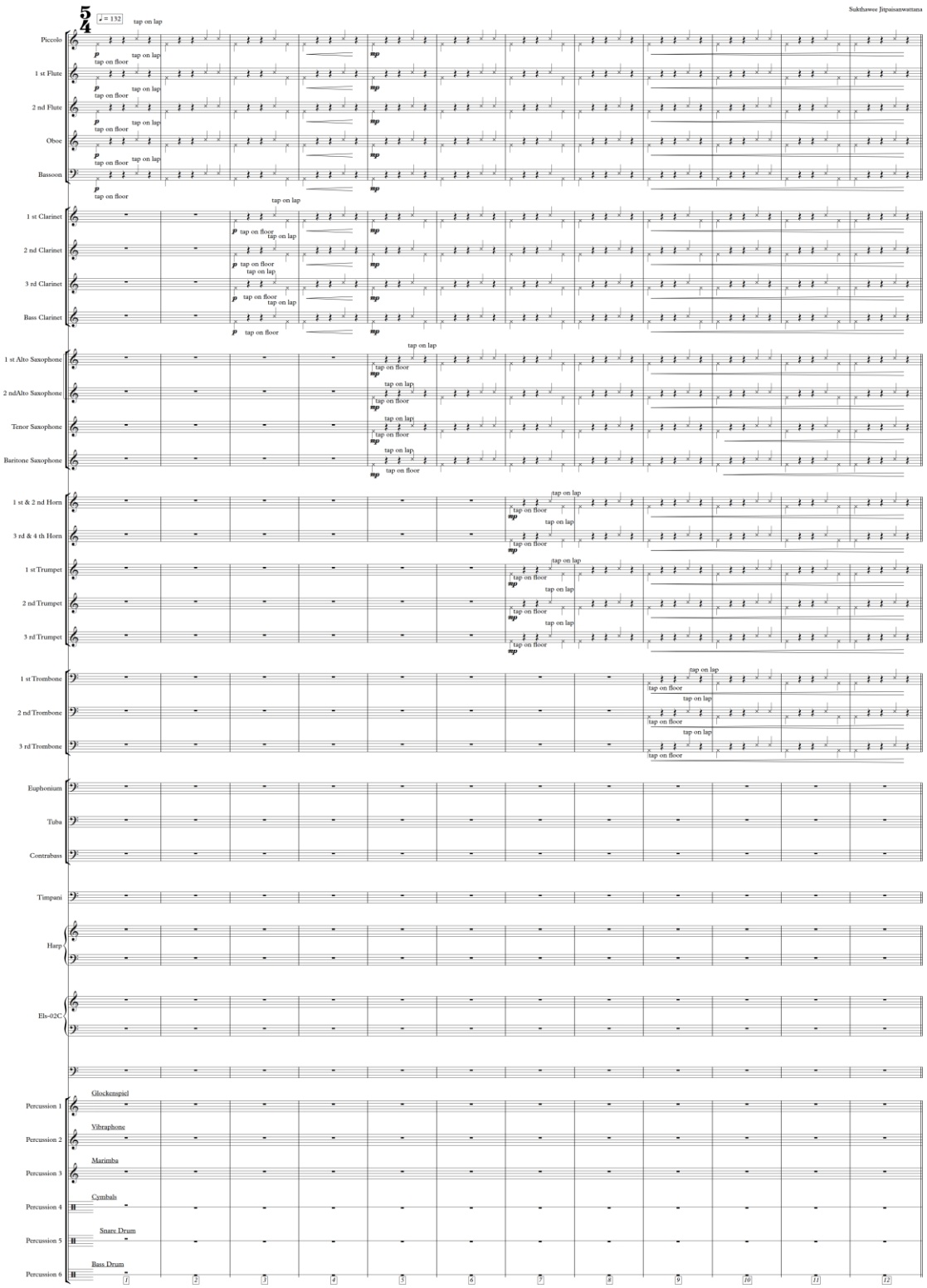
อบายภูมิเป็นที่แสนทุกข์ทรมาร ผู้ที่มาเกิดในภูมินี้จำต้องเป็นผู้คนที่มีบาปกรรมเลยทำให้เกิดเป็นสัตว์เดรัจฉาน มีความเคียดแค้น จึงทำให้เกิดเป็นสัตว์นรก ที่อยู่ใต้เจาพระสุเมรุ จากที่อยู่ในจุดที่ตำ เสื่อมโทรม และทุกข์ทรมาร จึงกำหนดให้ใช้เสียงต่ำ 4 โน้ต เพื่อเปรียบได้กับ ถิ่นที่อยู่ของสัตว์นรกพวกนี้ นอกจากนี้มีการใช้อัตราจังหวะ 5/4 เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความไม่ปรกติของอัตราจังหวะ โดยปรกติแล้ว อัตราจังหวะ 5/4 จะแบ่งห้องได้เป็นสองส่วนคือ 2+3 จังหวะ หรือ 3+2 สำหรับทำนองนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้การแบ่งจังหวะแบบ 3+2 จังหวะและ 2+3 ปะปนกันไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

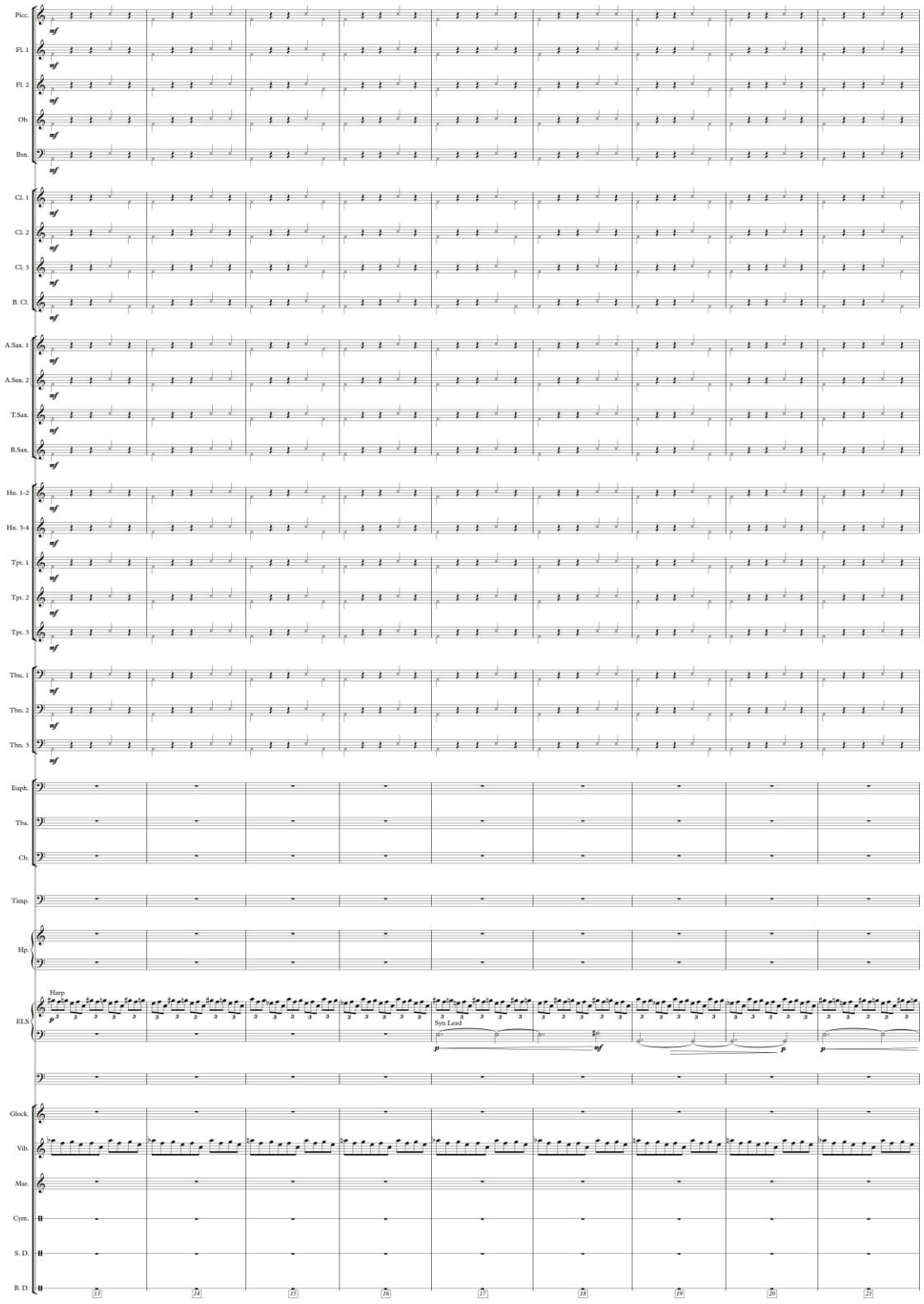
Transposed score

MOV. I (อบายภูมิ 4)

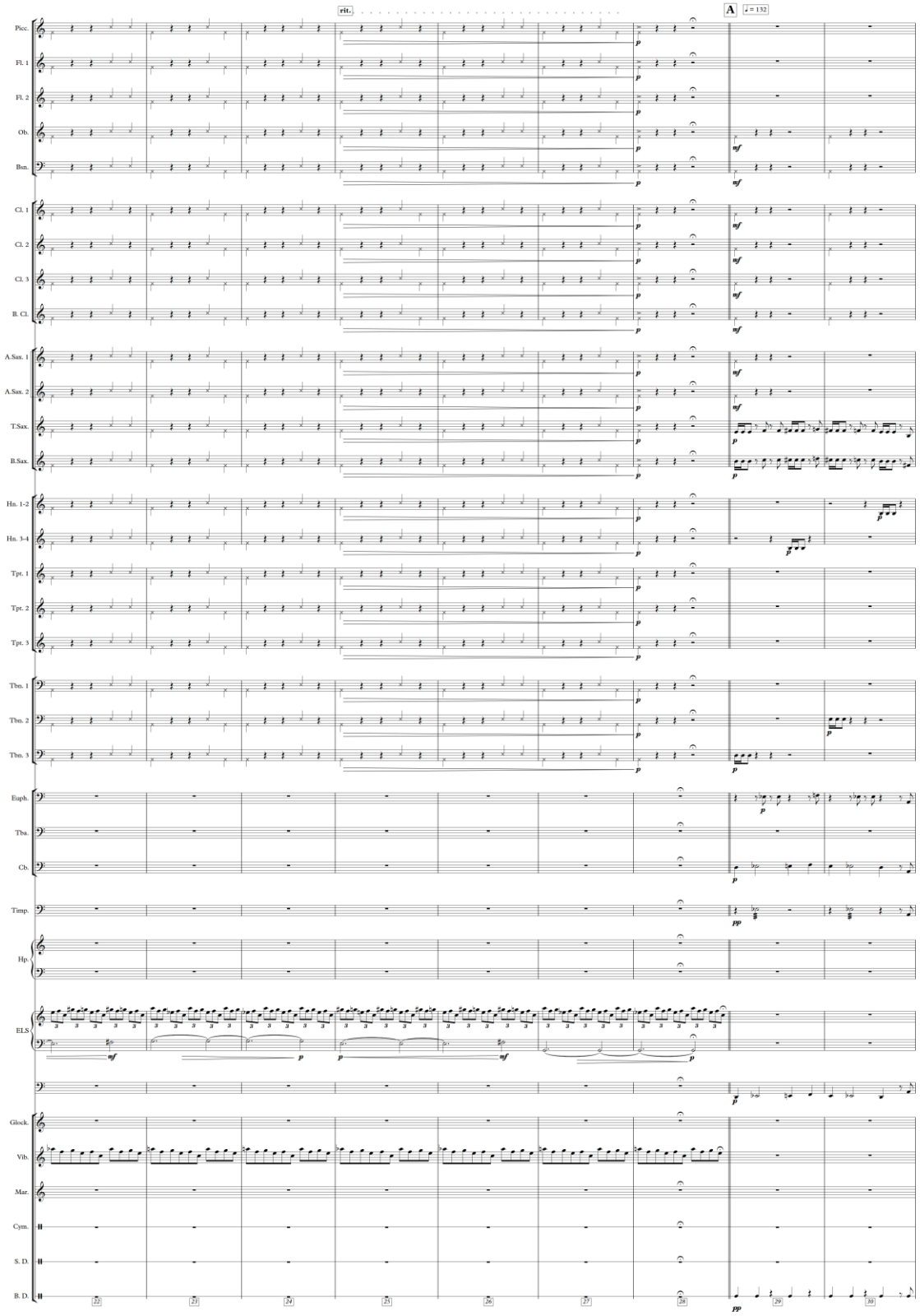
Sukthawee Jitpaisanwattana



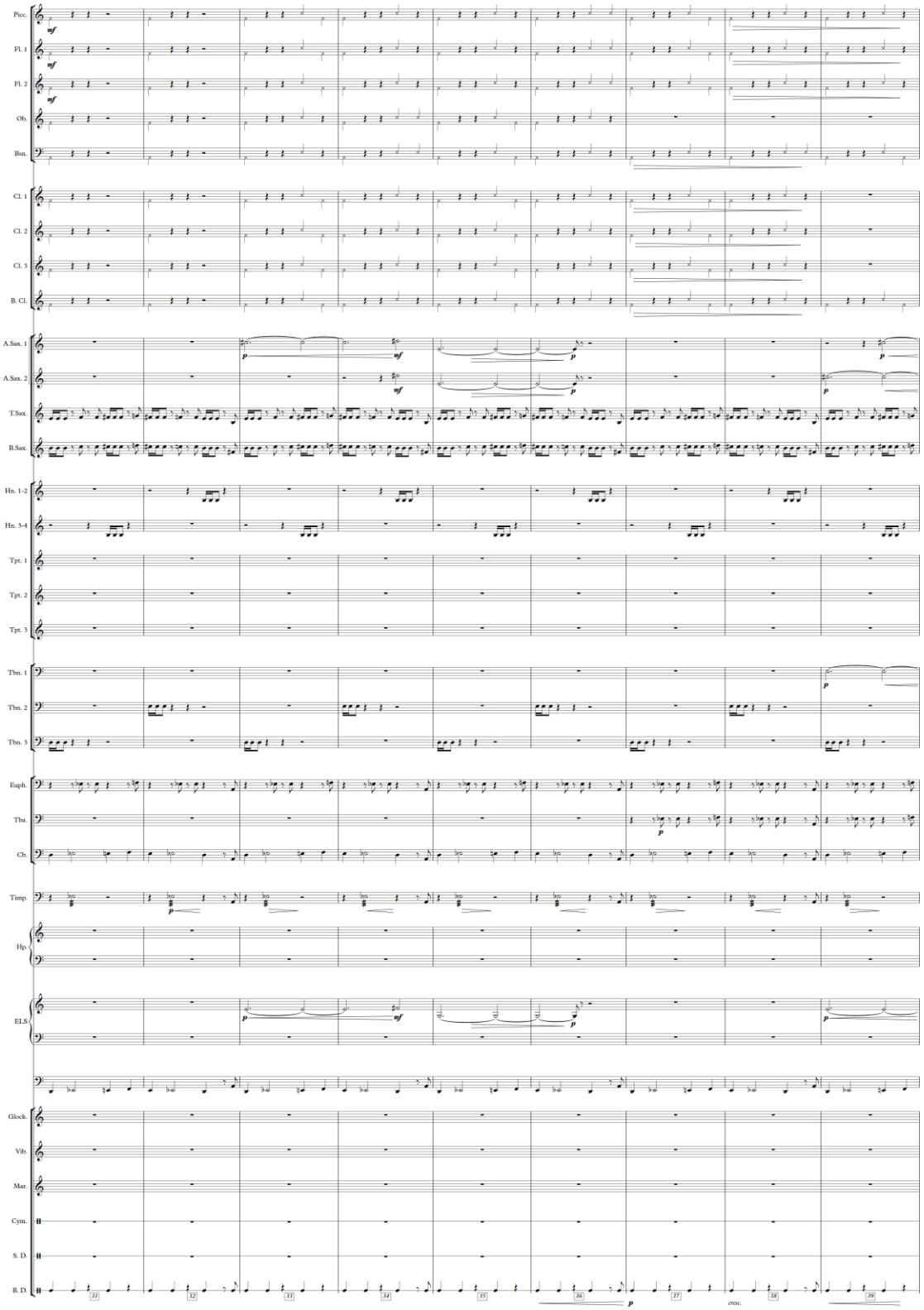
MOV. I (อบายภูมิ 4)

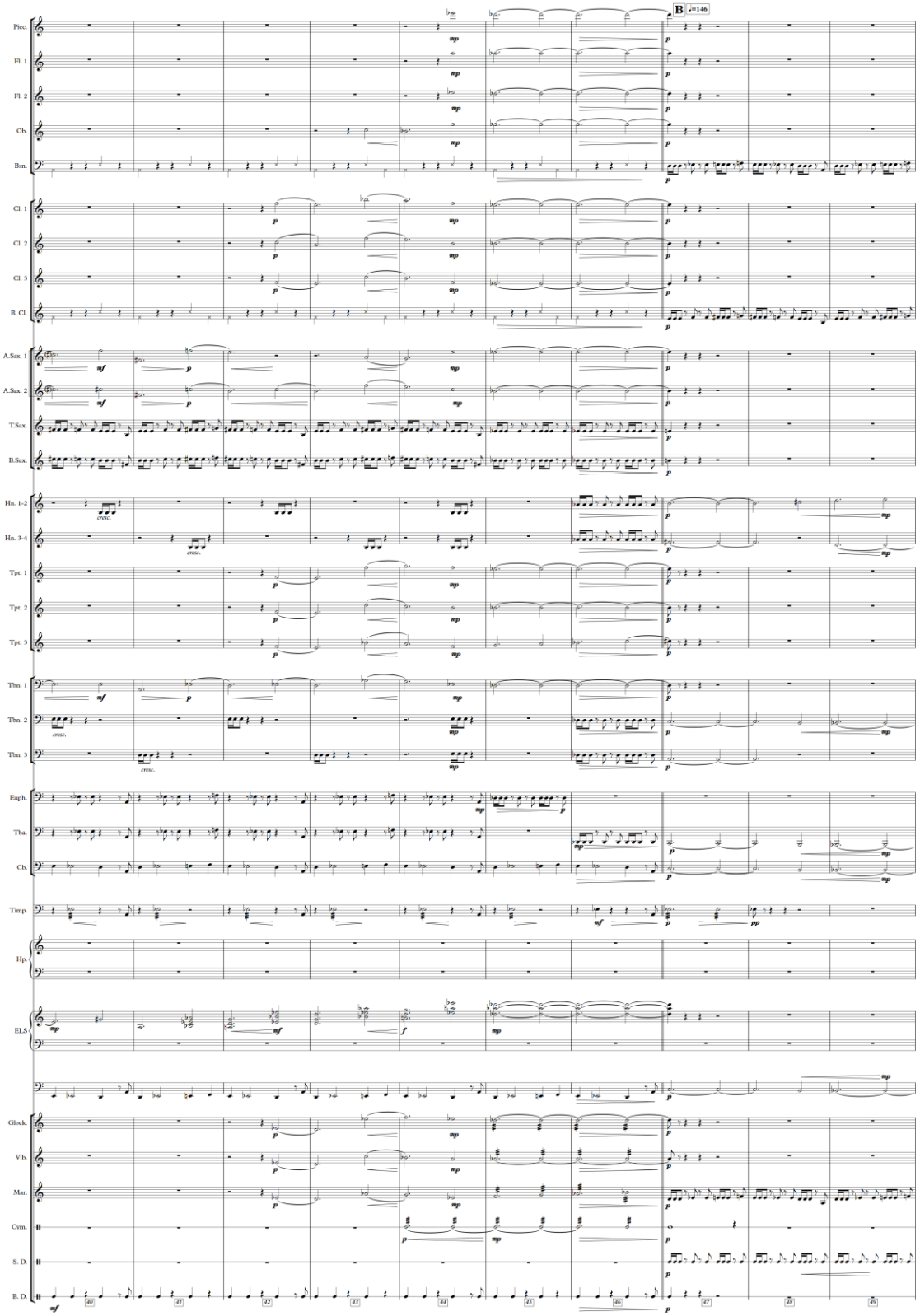
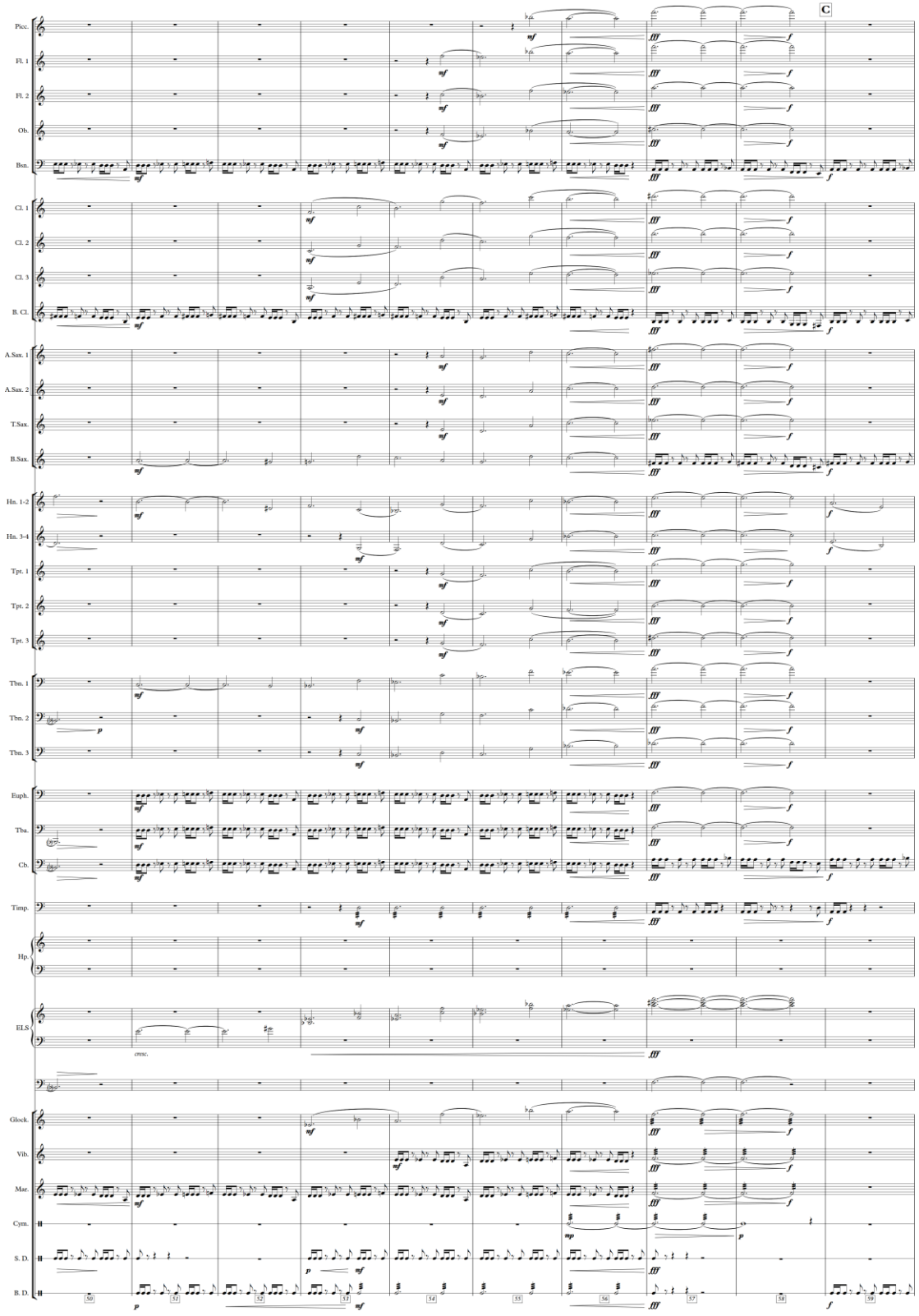
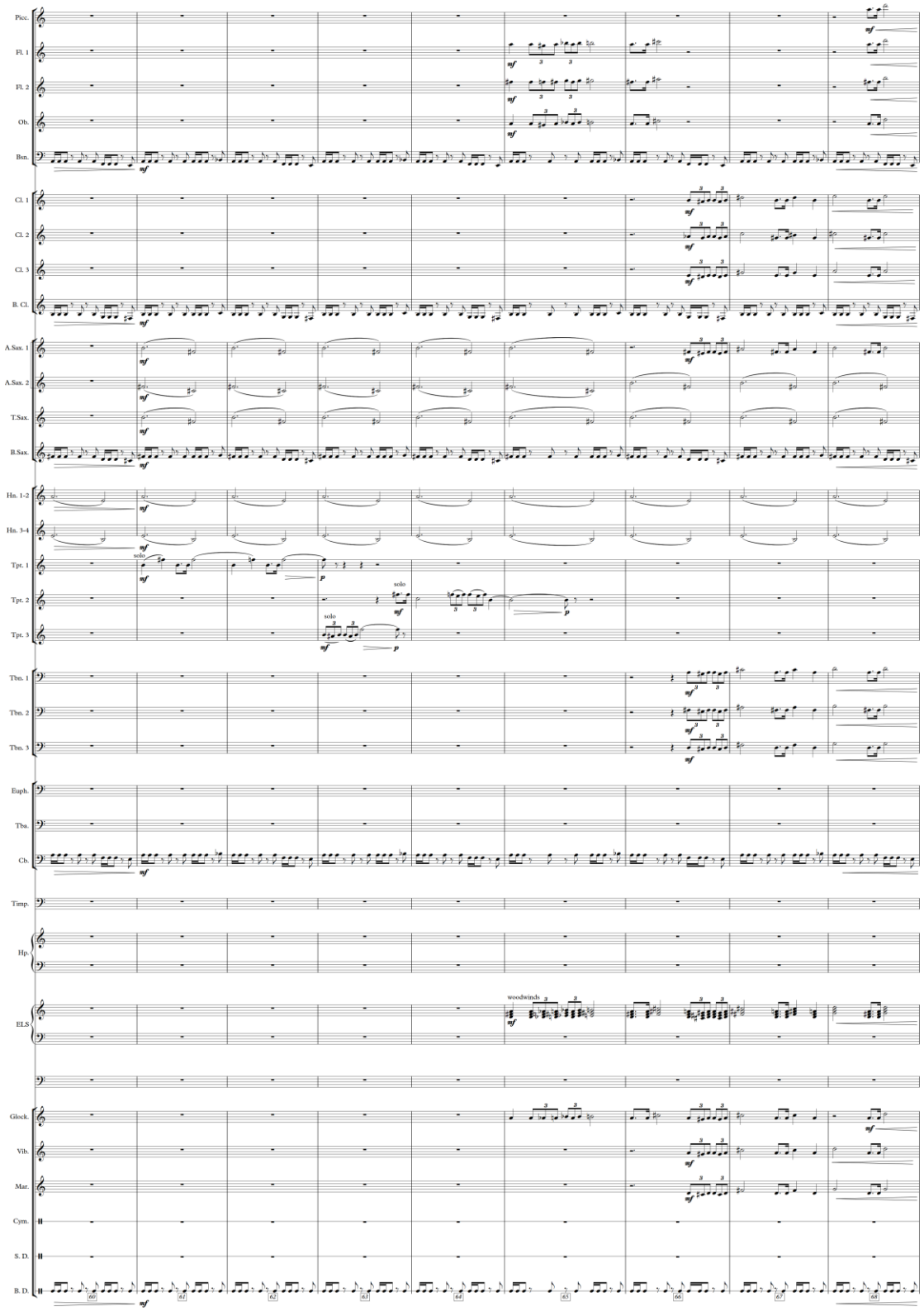
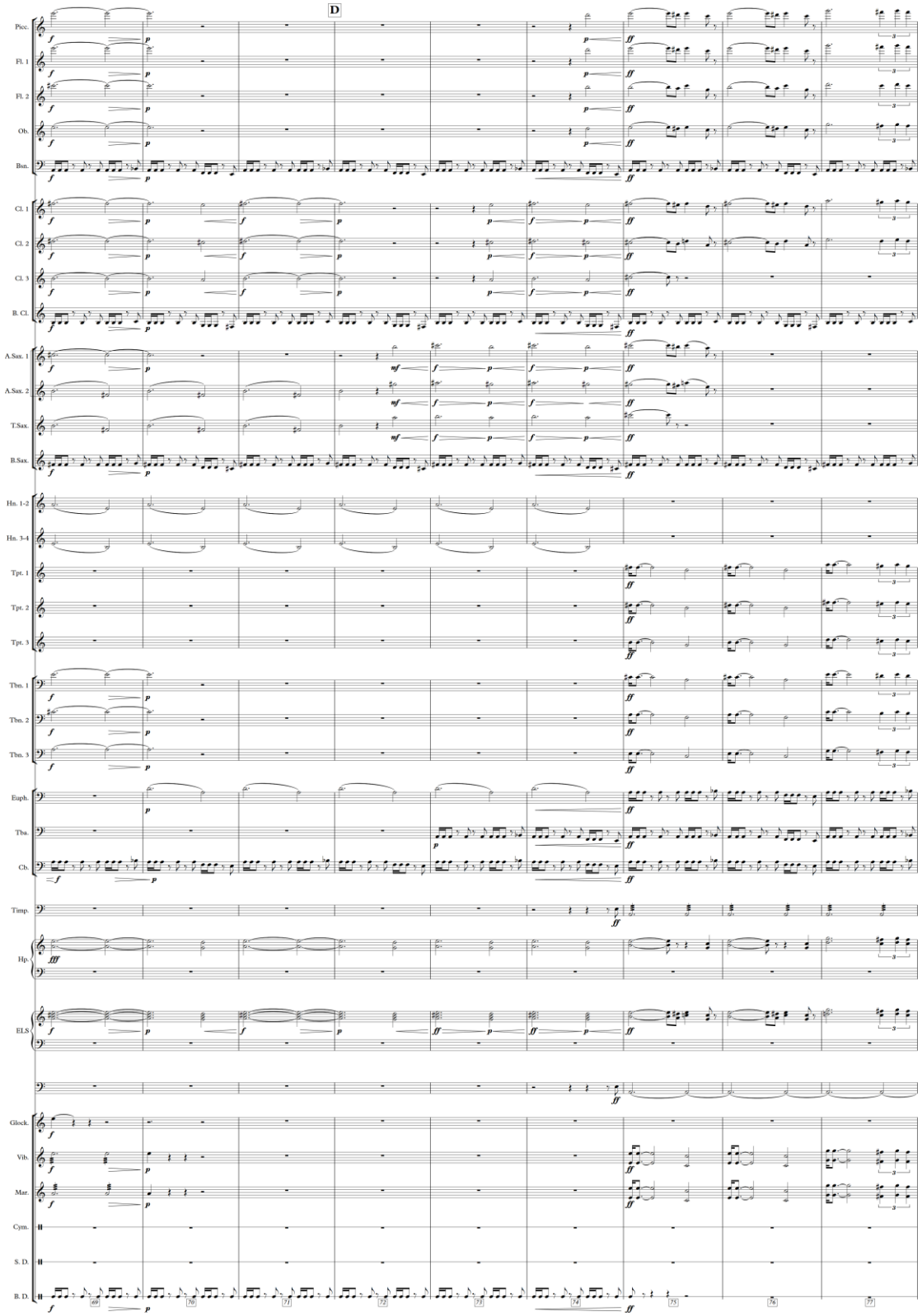
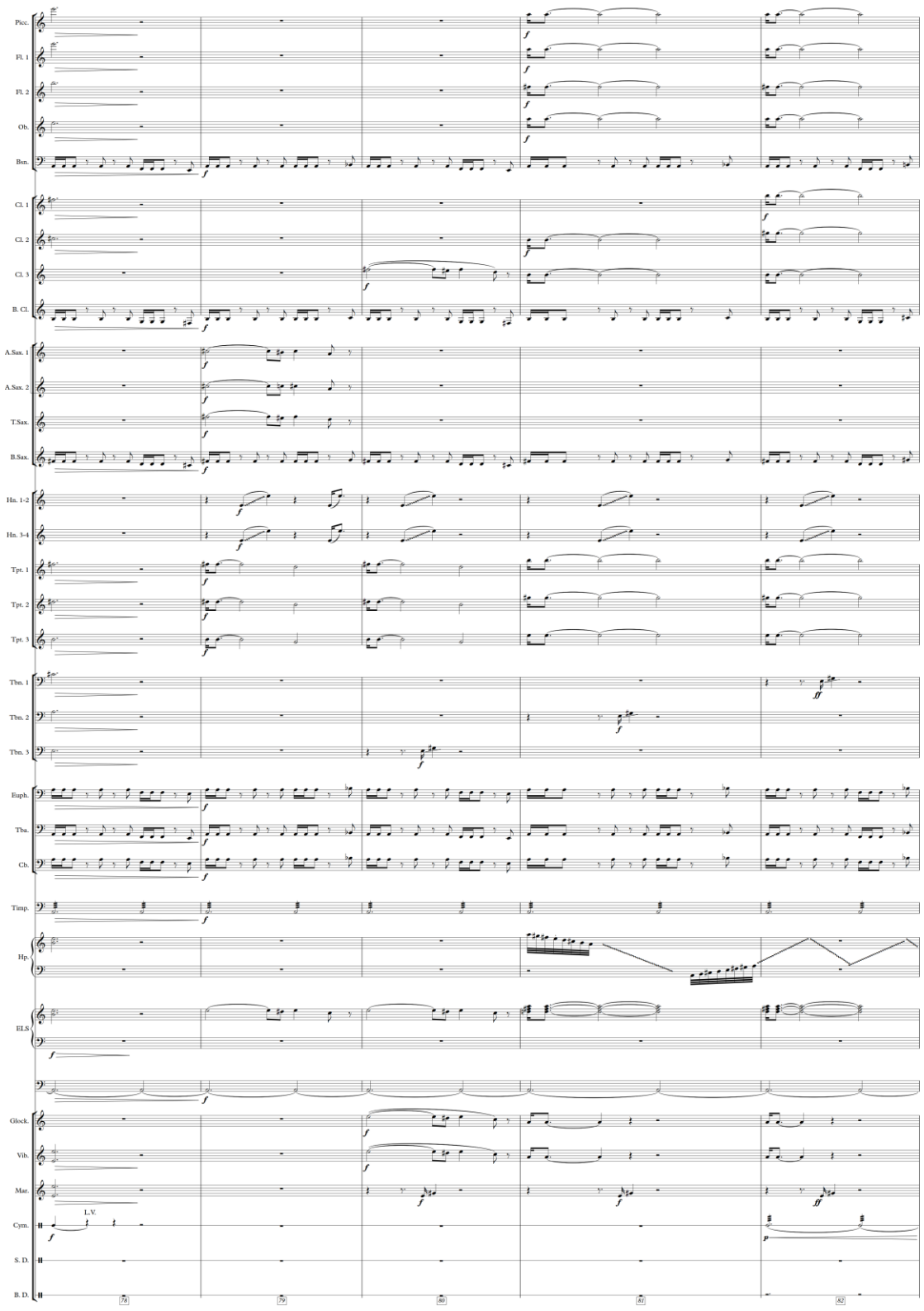
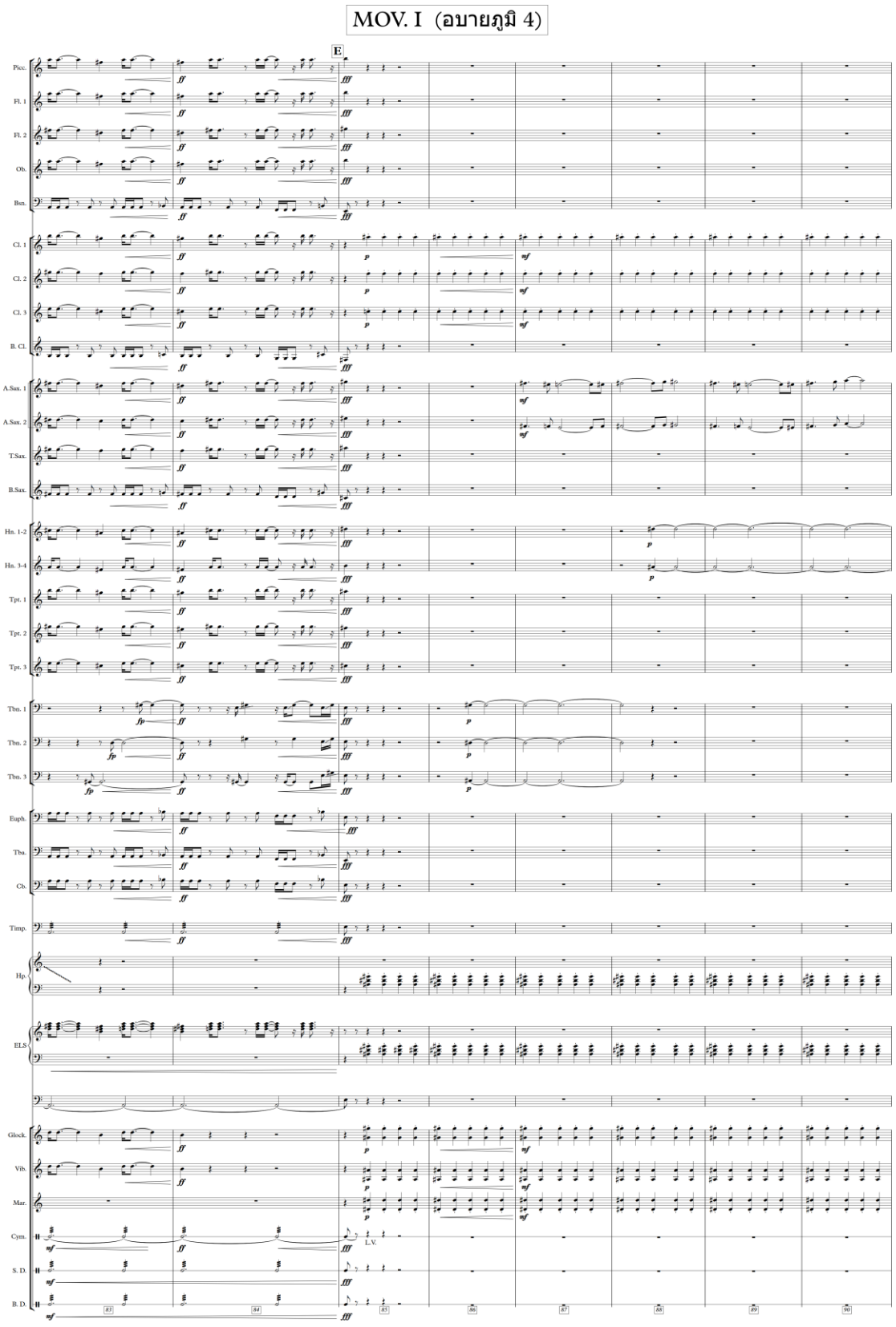


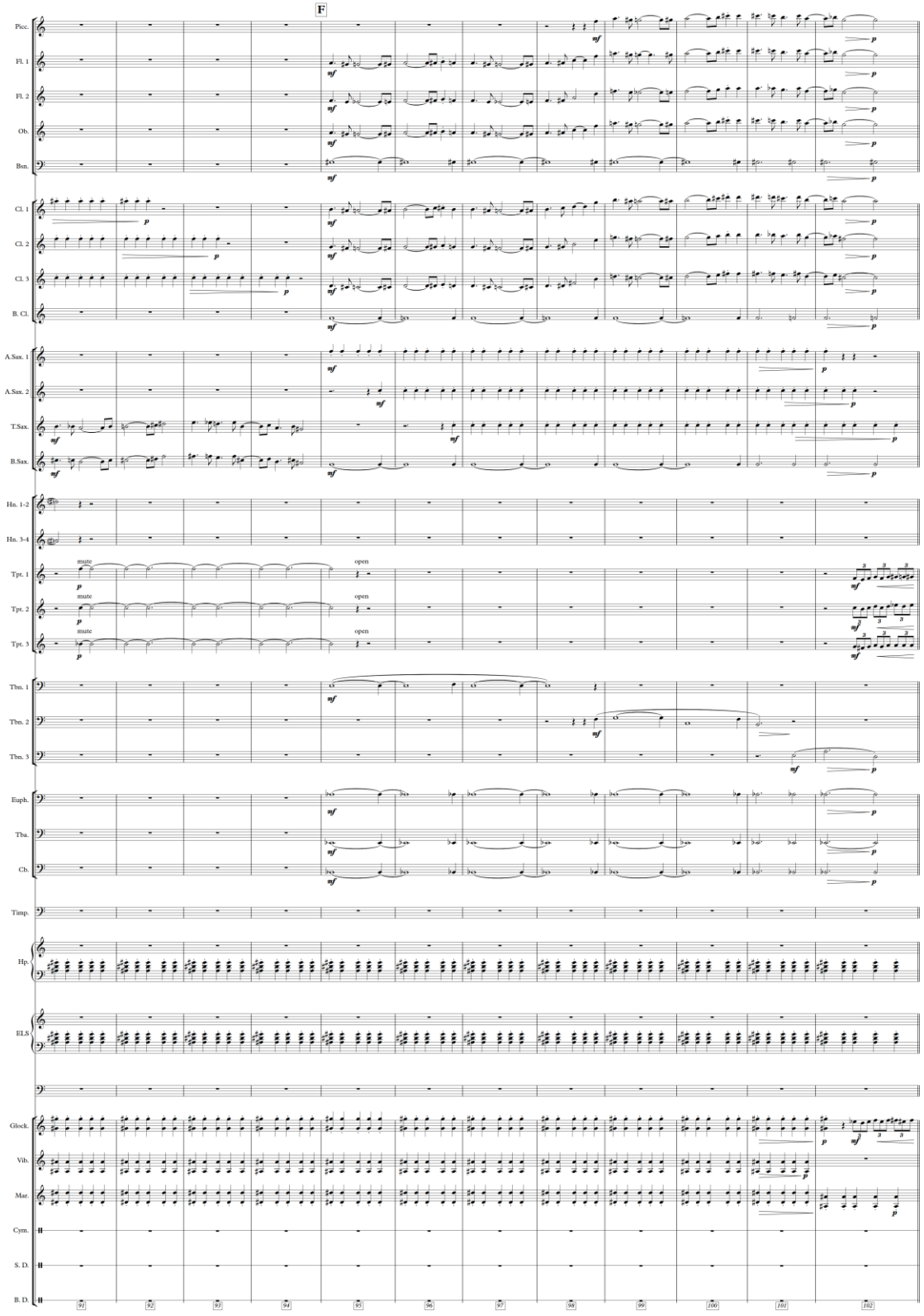
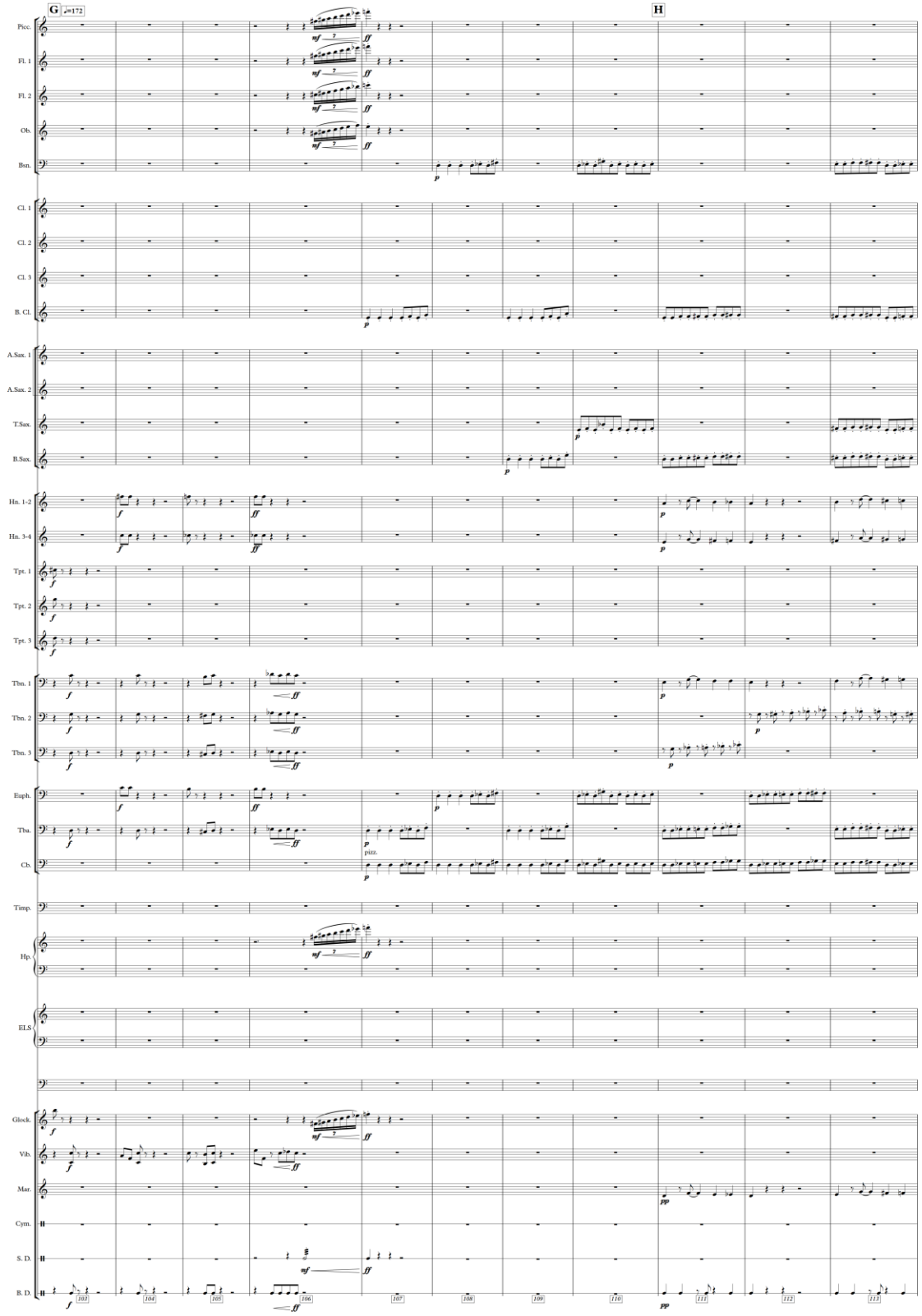
MOV. I (อบายภูมิ 4)

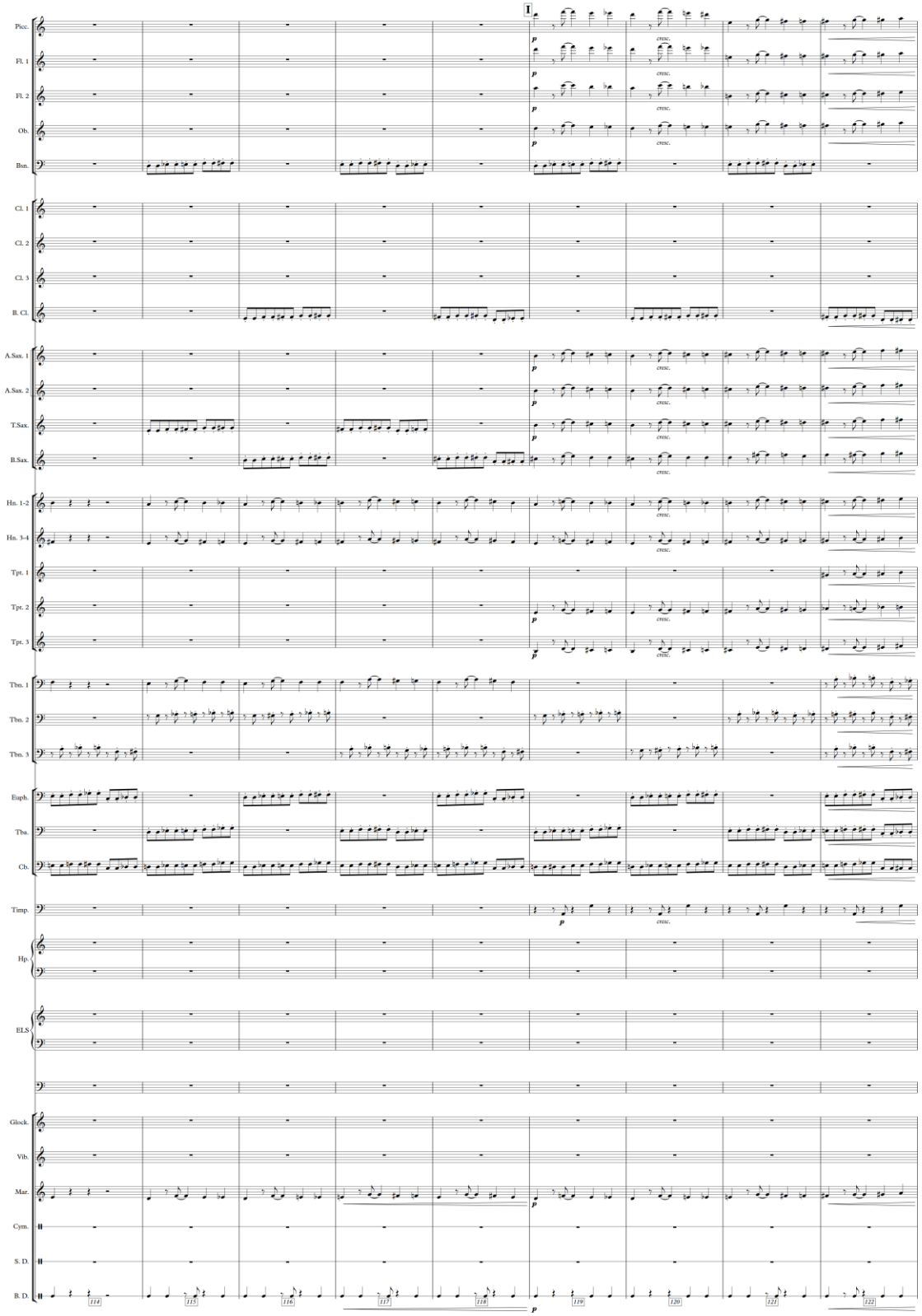


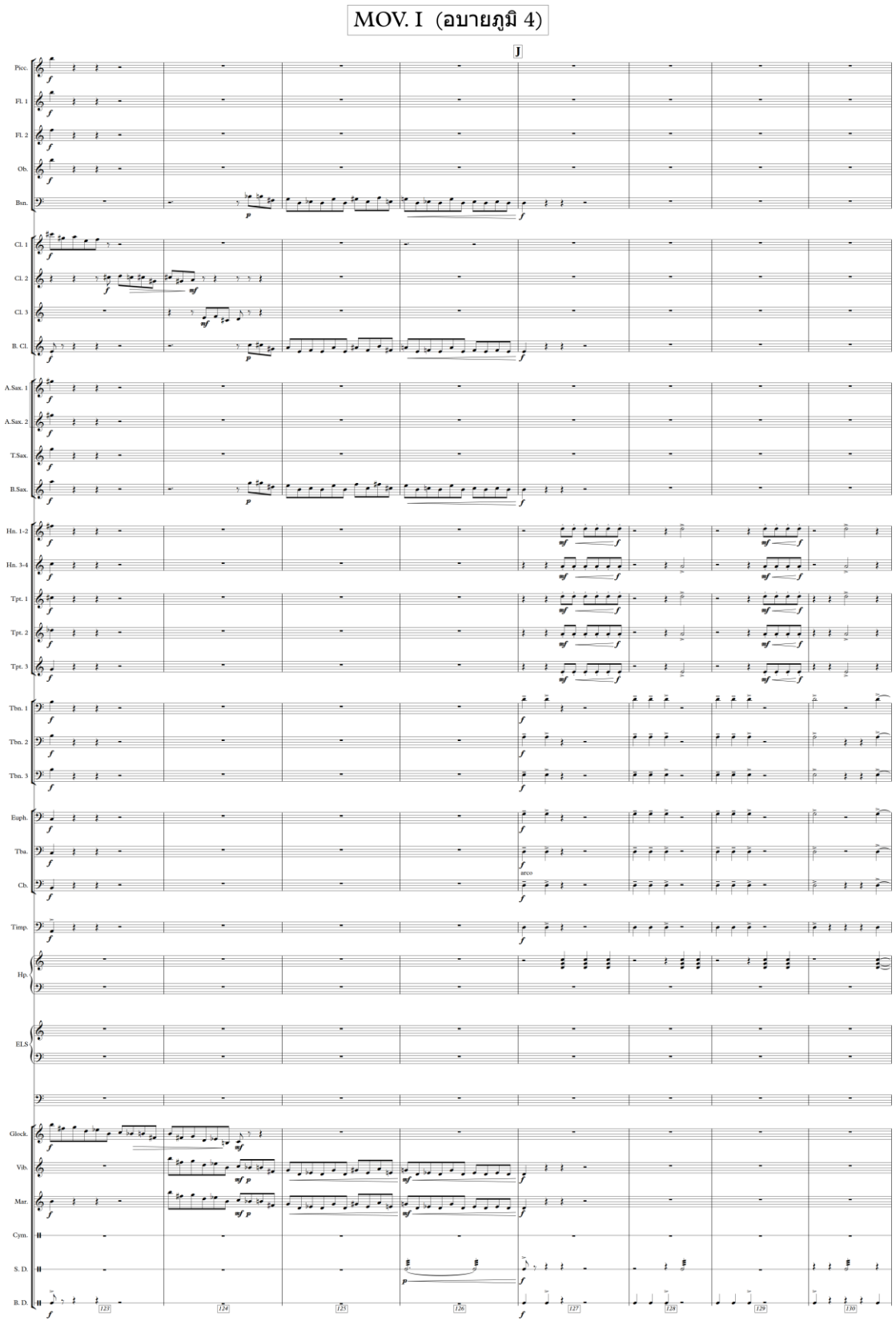
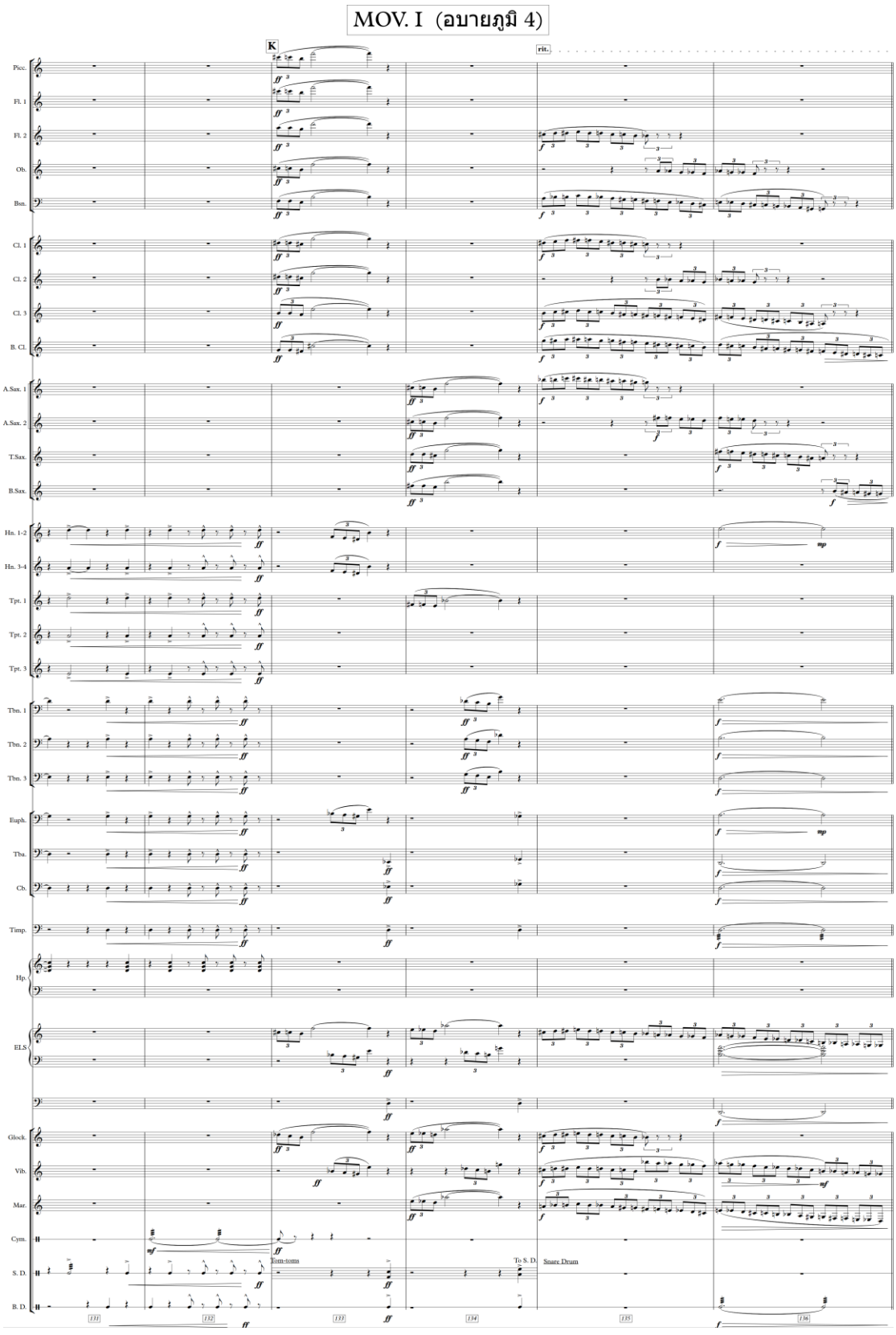
MOV. I (อบายภูมิ 4)



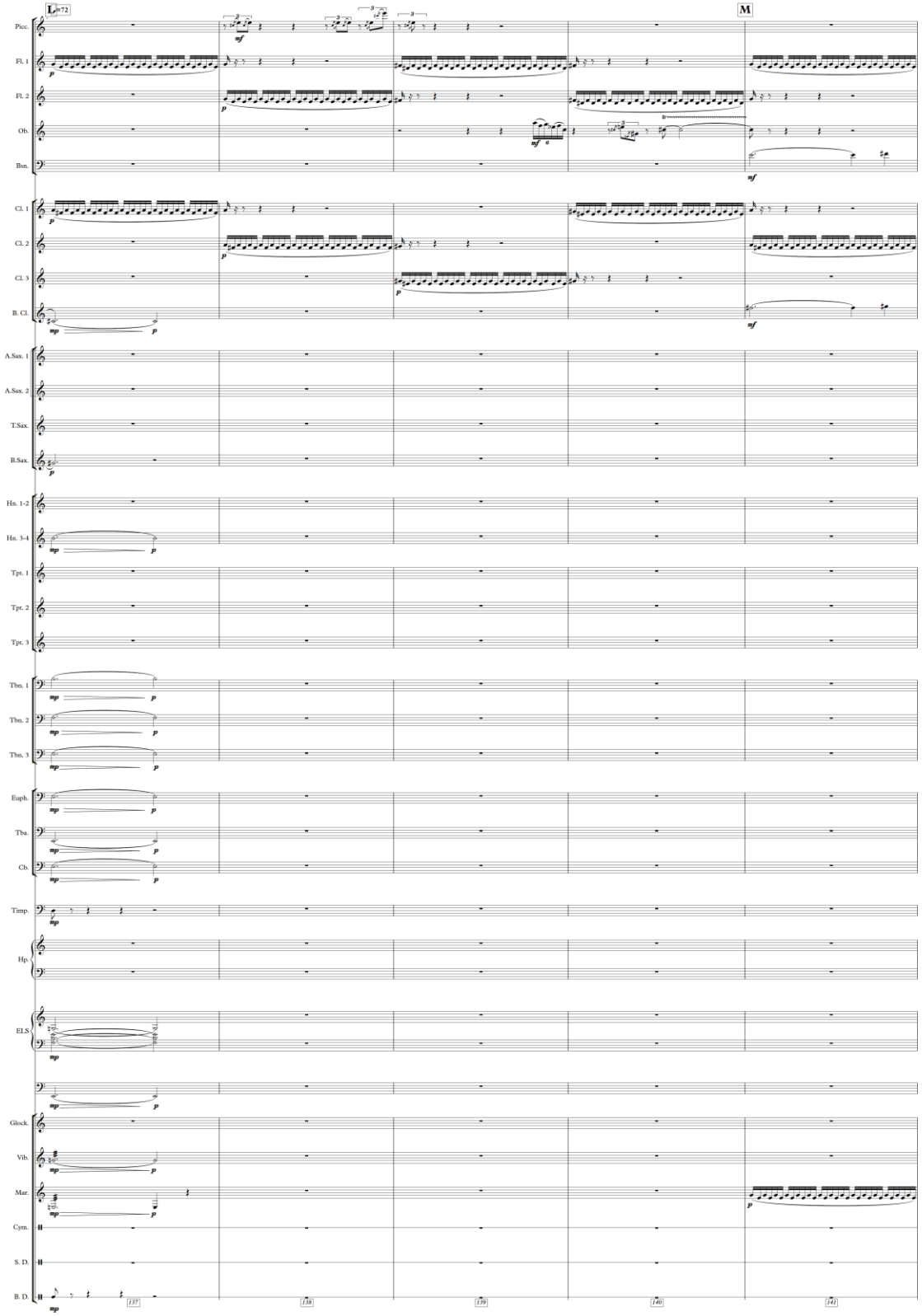
MOV. I (อบายภูมิ 4)

MOV. I (อบายภูมิ 4)

MOV. I (อบายภูมิ 4)

MOV. I (อบายภูมิ 4)

MOV. I (อบายภูมิ 4)

MOV. I (อบายภูมิ 4)
E
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
ELS
Glock.
Vib.
Mar.
Cym.
S. D.
B. D.
L.V.
83
84
85
86
87
88
89
90

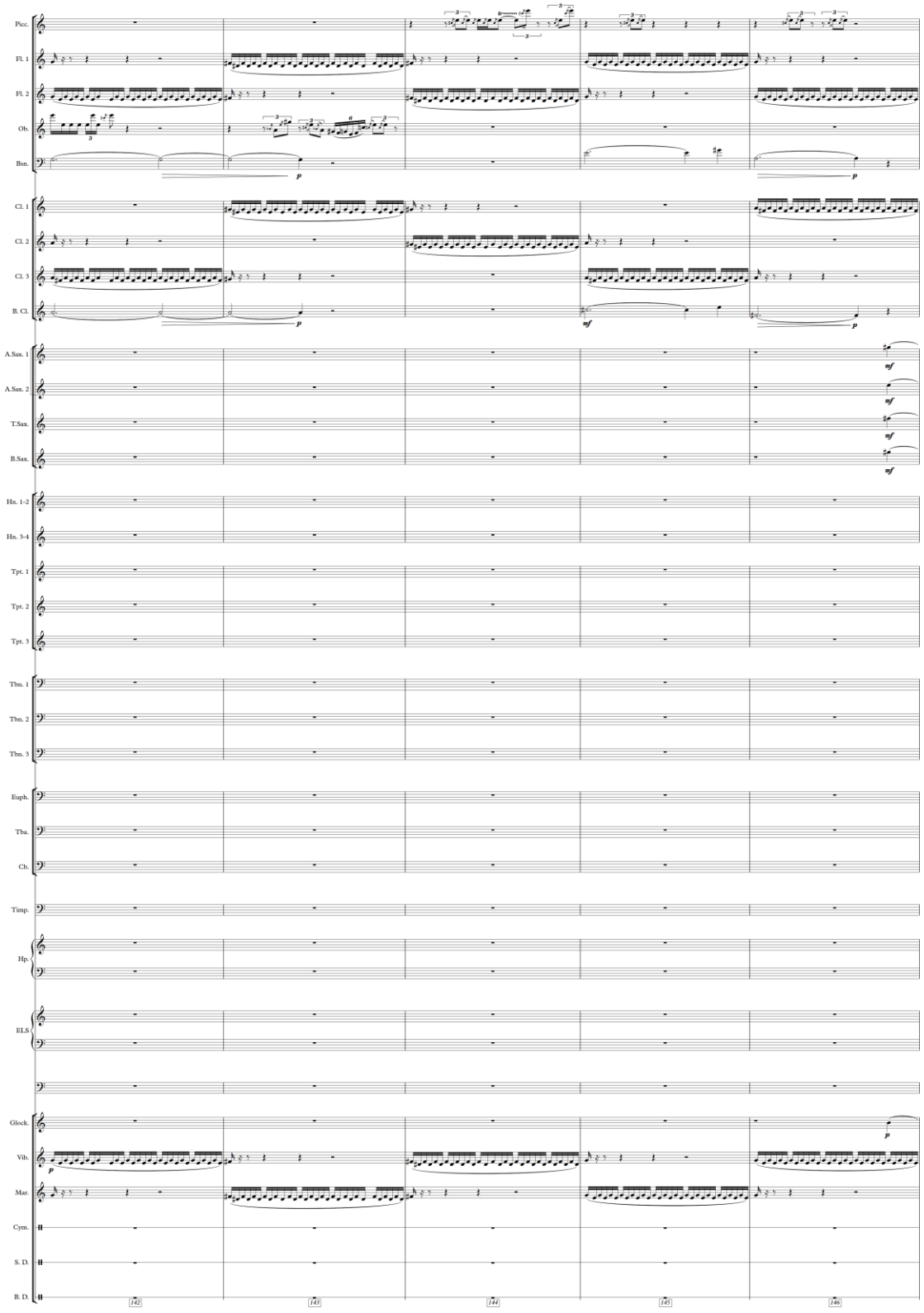
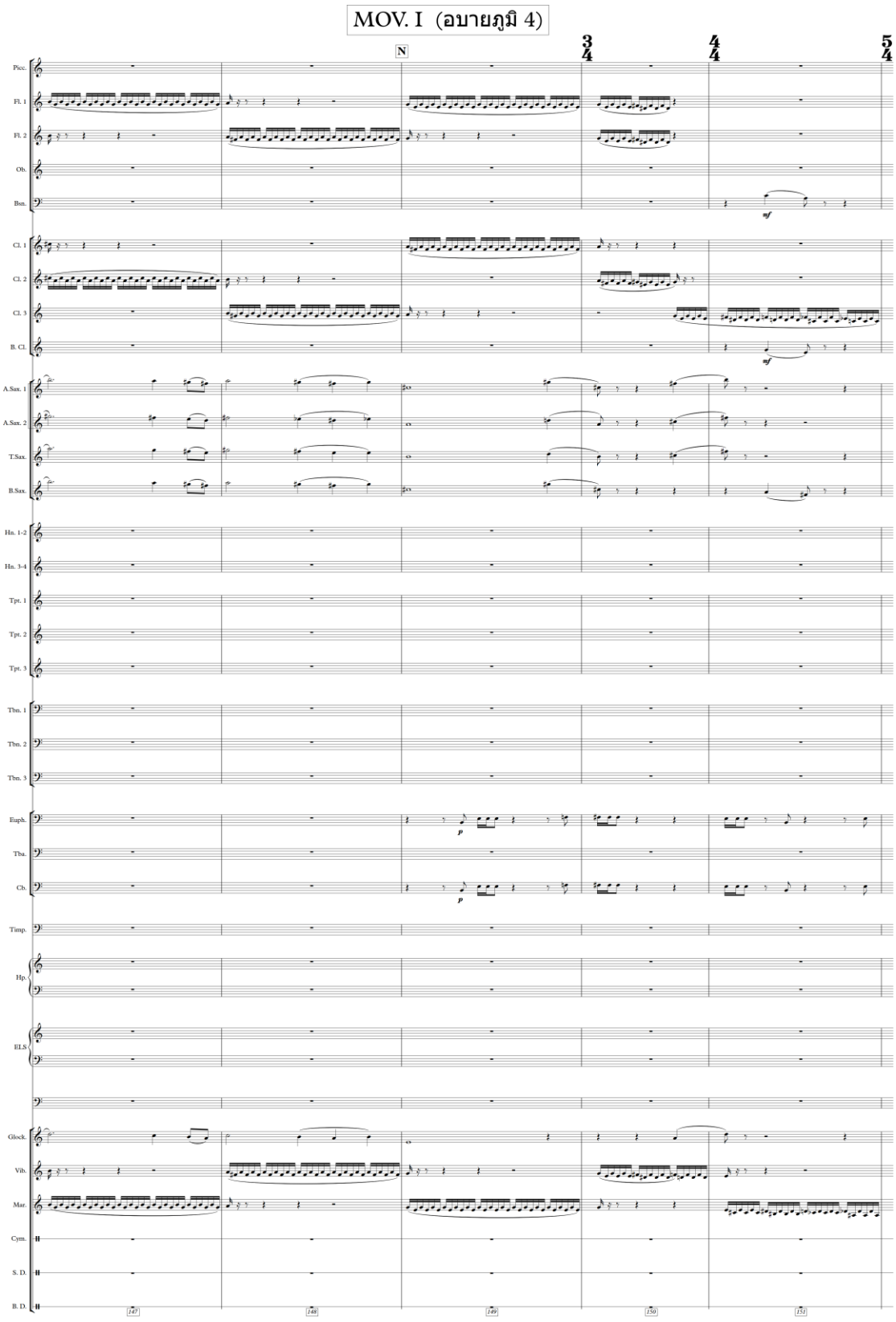
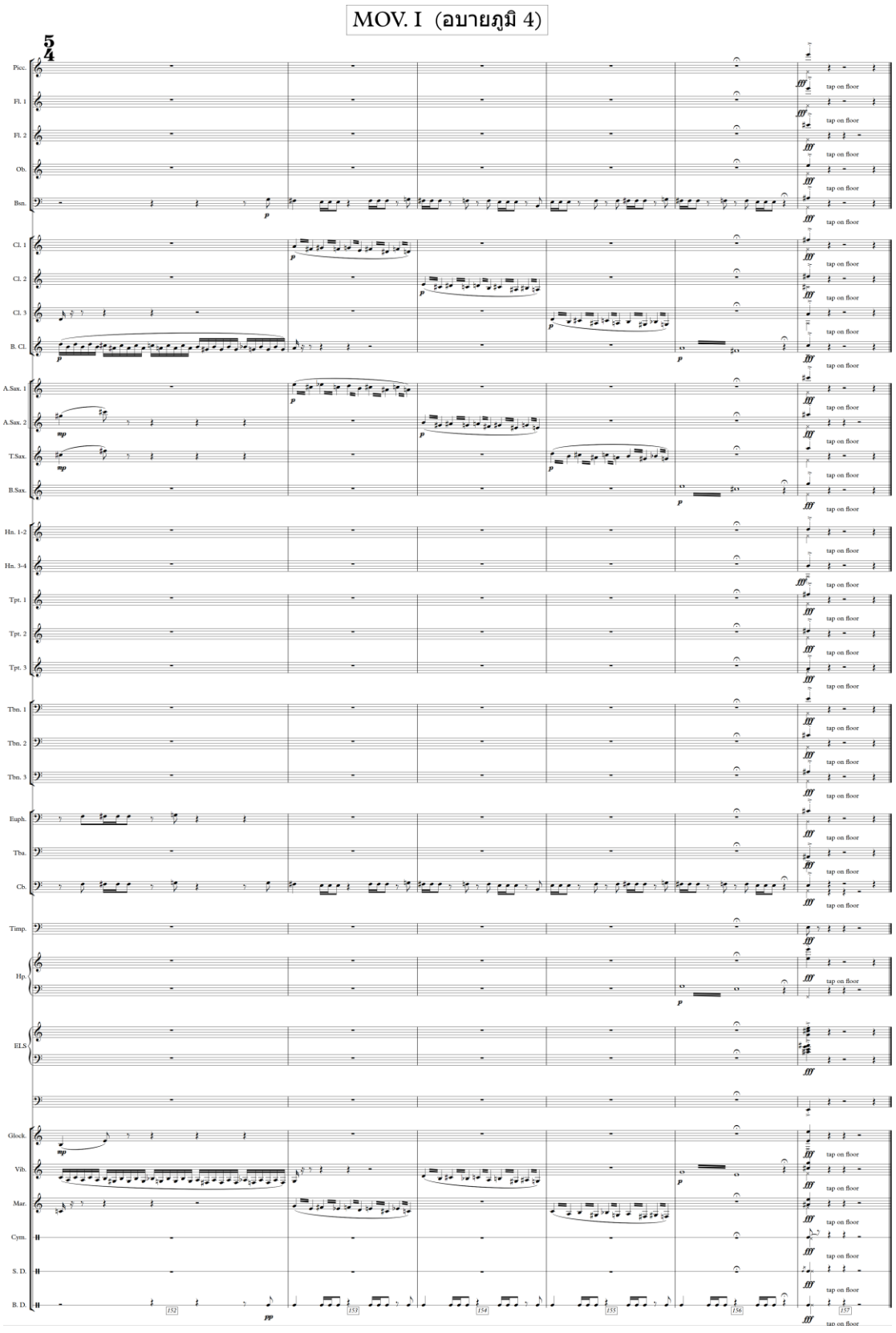
MOV. I (อบายภูมิ 4)

MOV. I (อบายภูมิ 4)

MOV. I (อบายภูมิ 4)




MOV. I (อบายภูมิ 4)
J
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
arco
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Vib.
Mar.
Cym.
S. D.
B. D.
123
124
125
126
127
128
129
130

MOV. I (อบายภูมิ 4)
K
rit.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S.
Glock.
Vib.
Mar.
Cym.
S. D.
B. D.
Tom-toms
To S. D.
Snare Drum
131
132
133
134
135
136

MOV. I (อบายภูมิ 4)



MOV. I (อบายภูมิ 4)

MOV. I (อบายภูมิ 4)
N
3/4
4/4
5/4
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Vib.
Mar.
Cym.
S. D.
B. D.
147
148
149
150
151

MOV. I (อบายภูมิ 4)
5/4
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S.
Glock.
Vib.
Mar.
Cym.
S. D.
B. D.
tap on floor
152
153
154
155
156
157

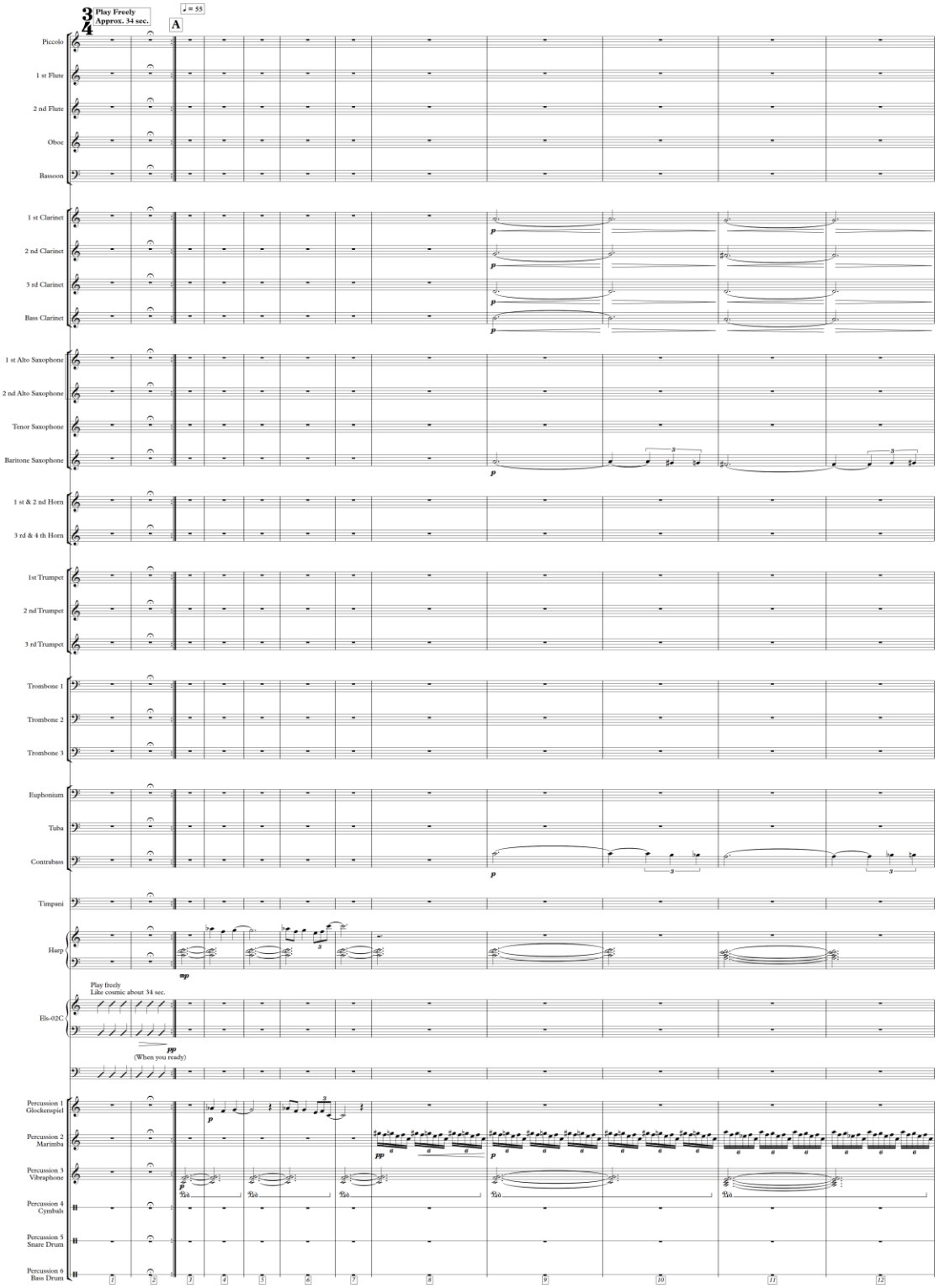
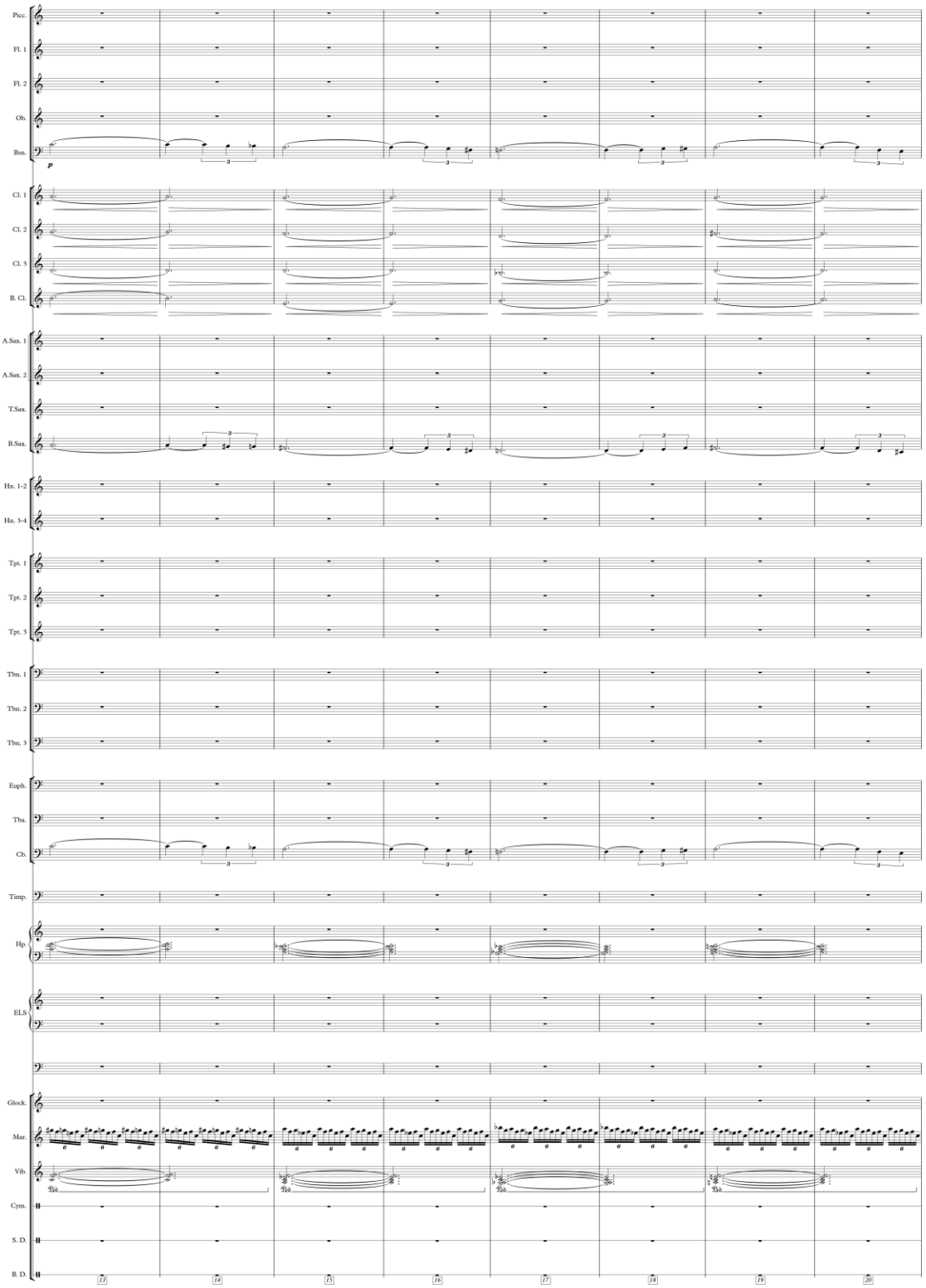
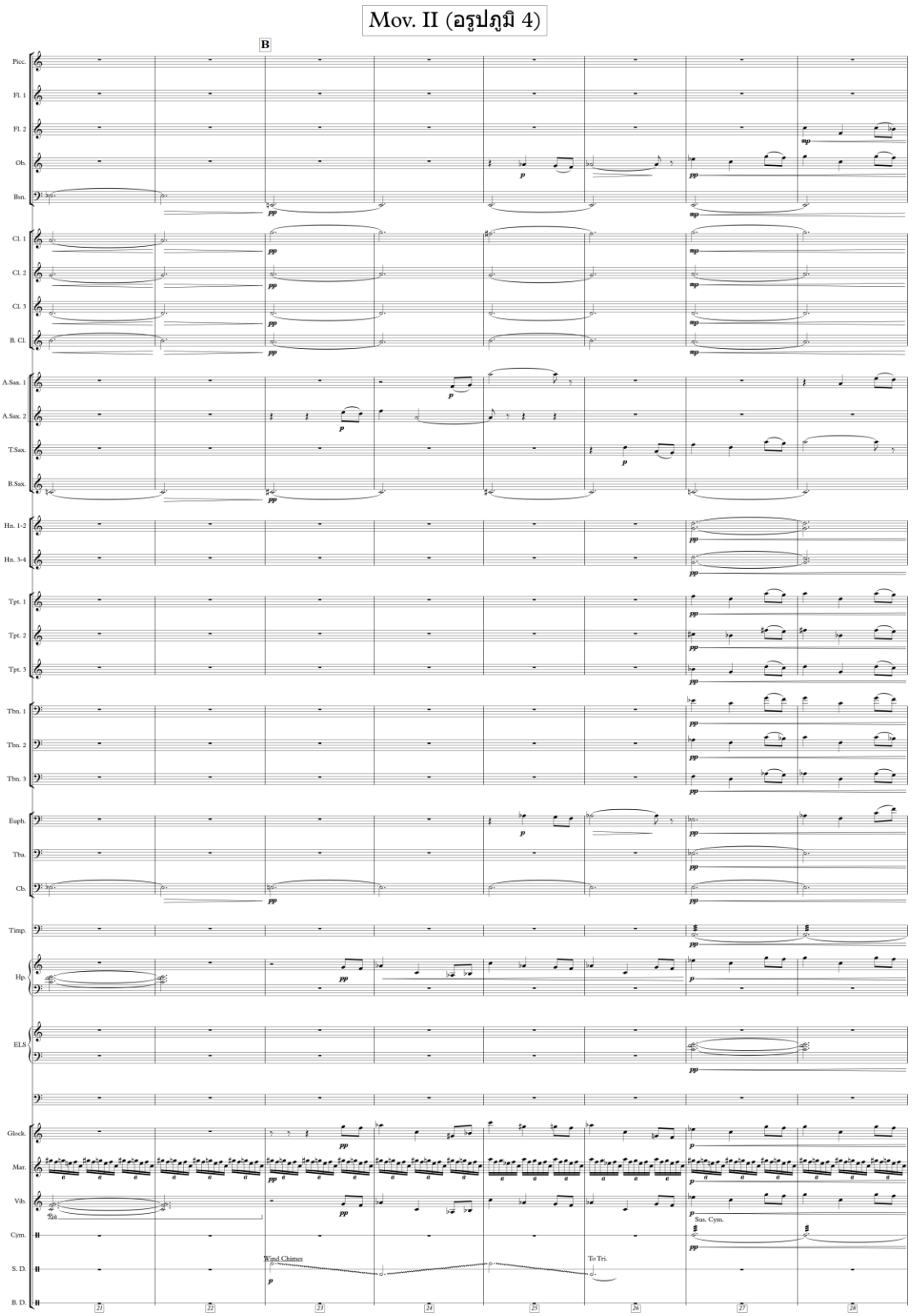
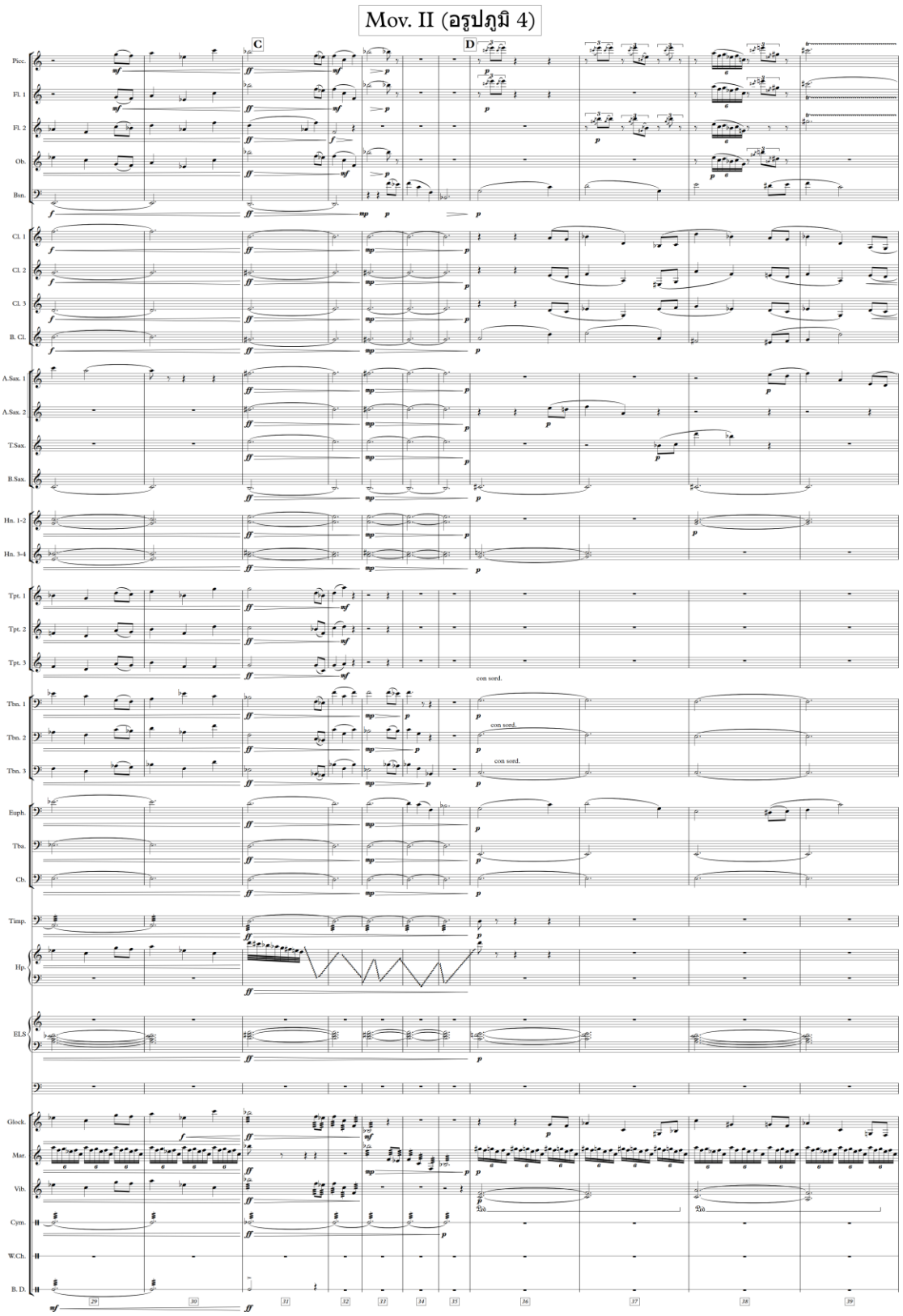
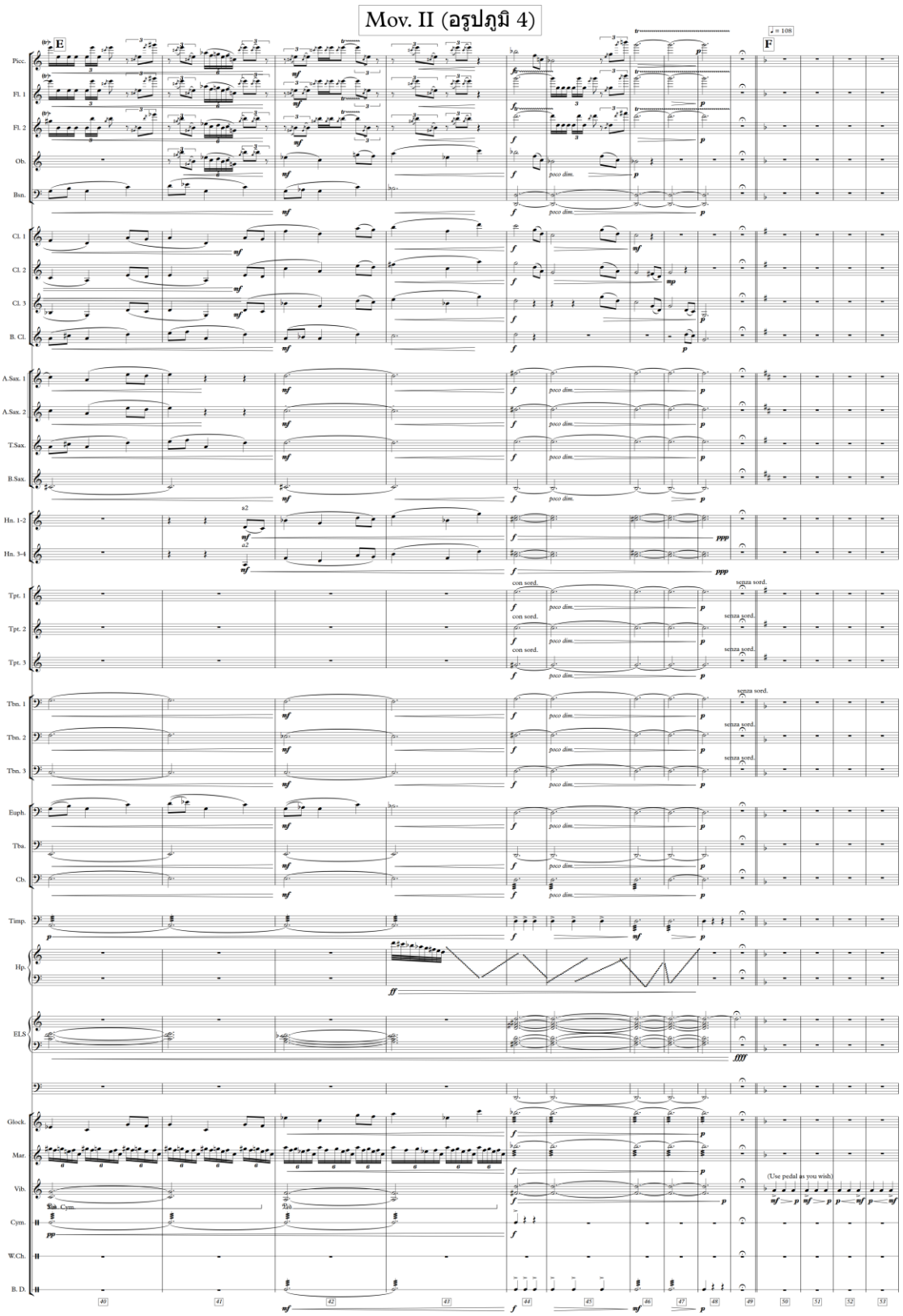
เค้าโครงเรื่อง Mov. II

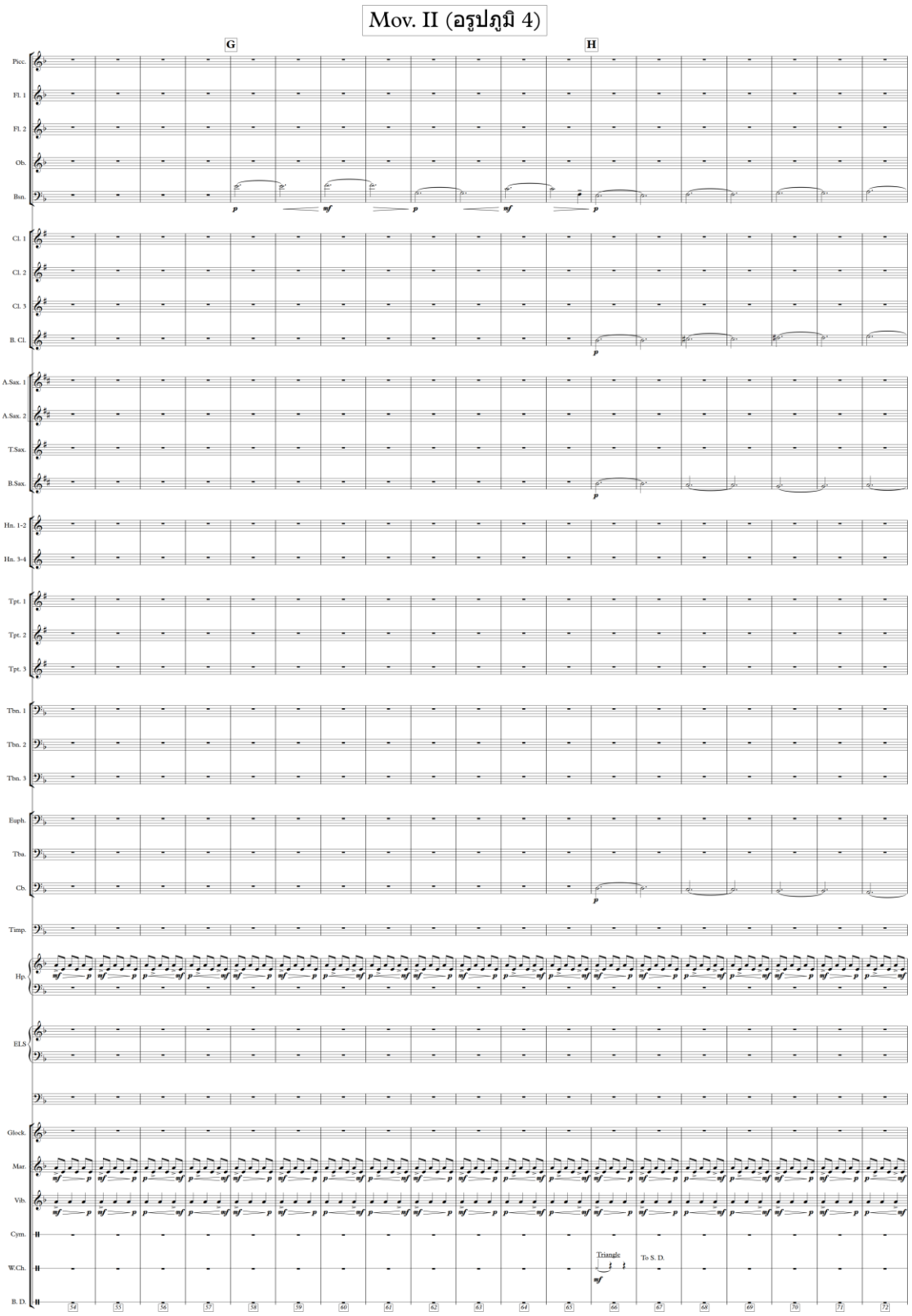
อรูปภูมิ 4 เป็นมิติของผู้ไร้รูป ในระดับสูงสุดของจักรวาลมีชีวิตแบบหนึ่งที่เรียกว่าอรูปพรหม พระพรหม ไร้รูปร่าง มีแต่จิตและวิญญาณที่สามารถดำรงอยู่ได้ทุกแห่งตามต้องการ การจะเกิดเป็นอรูปพรหมต้องอาศัยพลังอำนาจทางจิตที่เรียกว่า ฌาน ซึ่งต้องฝึกโดยใช้สมาธิ ต้องให้จิตเกิดสมาธิจดจ่ออยู่กับสิ่งใดสิ่งหนึ่งเช่น ธาตุ แสงสว่าง หรือภาพ เป็นเวลายาวนาน จนจิตเข้าถึงสิ่งนั้น และจะมีอำนาจจิตตามขั้นต่าง ๆ สุดท้ายนำไปสู่การละจากร่างกาย ไปสู่ความอันไม่มีรูปร่าง เหลือเพียงจิตเท่านั้น ในท่อนนี้อาจใช้อัตราจังหวะของบทสวดยอดพระกัณฑ์ไตรปิฎก ซึ่งในบทสวดได้สวดถึงขั้นอรูปภูมิ และได้สรุปว่า “ข้าพเจ้าขอนอบน้อมแด่พระพุทธเจ้า ด้วยคำสอนของ พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ความไม่เที่ยง เป็นทุกข์ มิใช่ตัวตนของเราจริง ข้าพเจ้าขอกราบไหว้พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ข้าพเจ้าขอนอบน้อมแด่พระพุทธเจ้า ด้วยพระธรรมคำสั่งสอน ความไม่เที่ยง เป็นทุกข์ มิใช่ตัวตนของเราจริง” (84000.org) ก็คล้ายกับการสรุปสุดท้ายด้วยหลักคำสอนของพระพุทธเจ้าว่า ทุกสิ่งล้วนแล้วแต่ไม่ใช่ของเราทั้งสิ้น ลักษณะของการประพันธ์ดนตรีในท่อนนี้จะใช้ กลุ่มดุริยางค์เครื่องลมประชันกับเครื่องอิเลคโทนที่สามารถสร้างเสียงสังเคราะห์จากจินตนาการได้อย่างไร้ขอบเขต การประชันกันจะทำให้เกิดมิติของเสียงที่ทำให้ผู้ฟังจินตนาการถึง ภพภูมิที่ไร้รูปได้

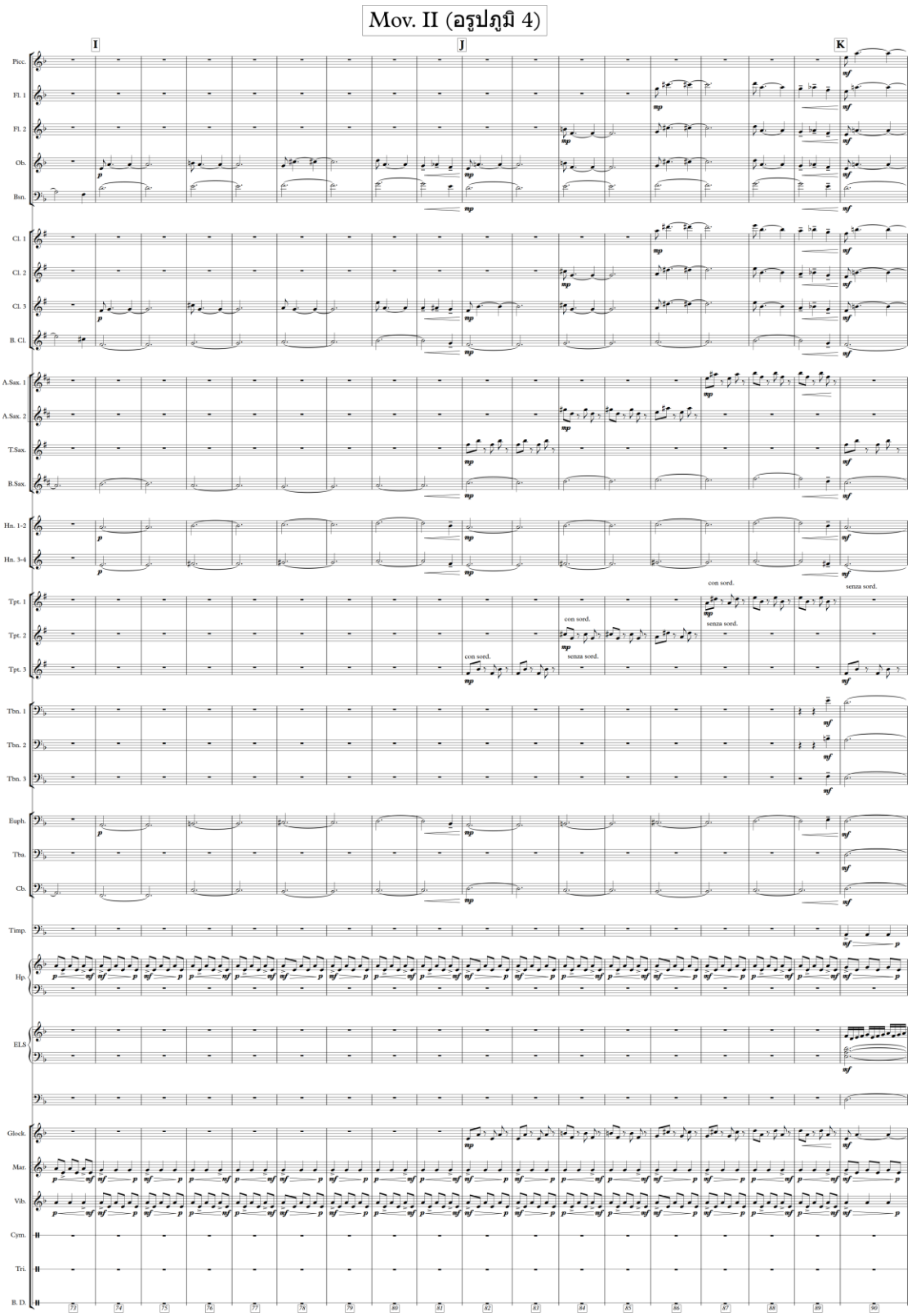
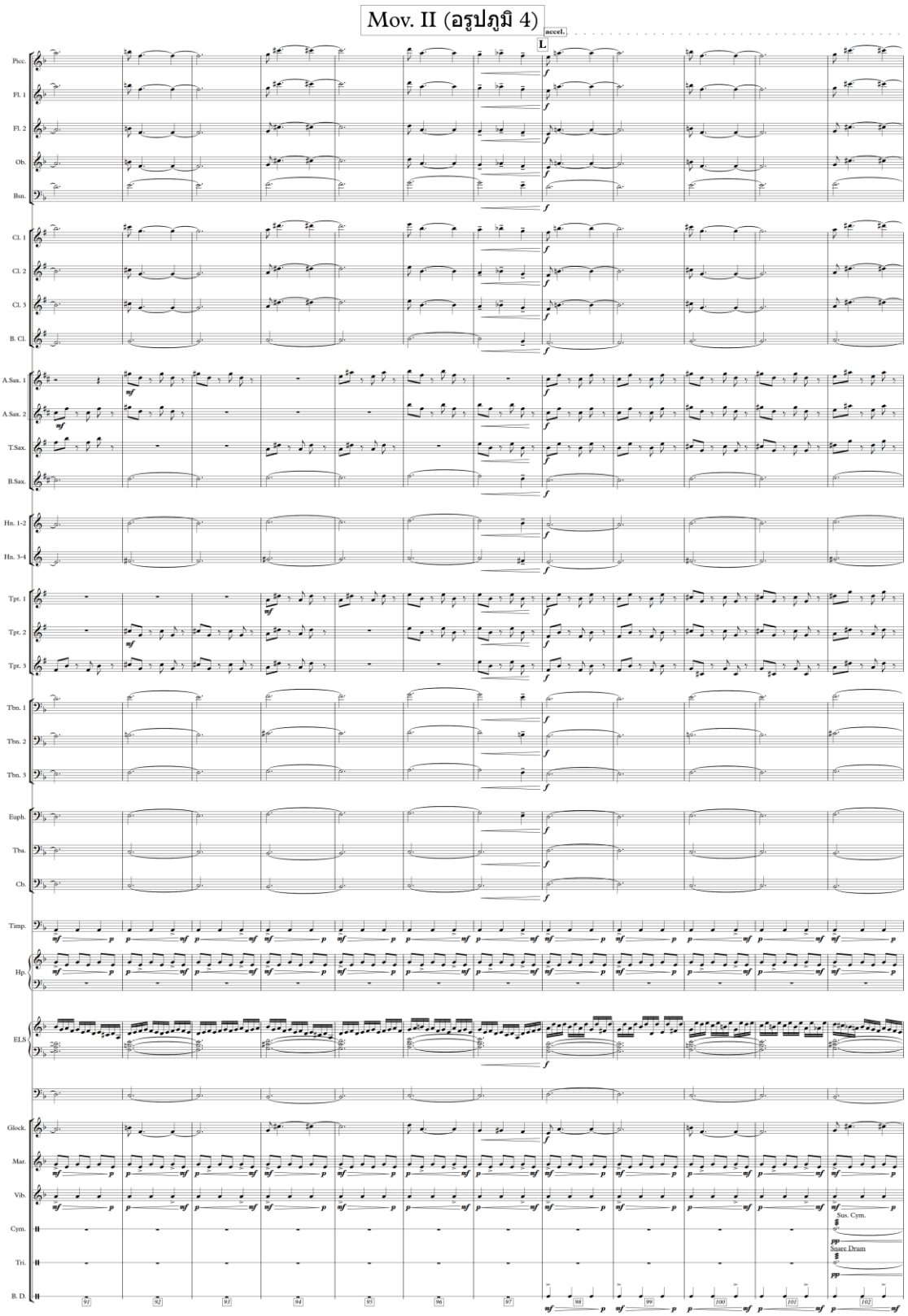
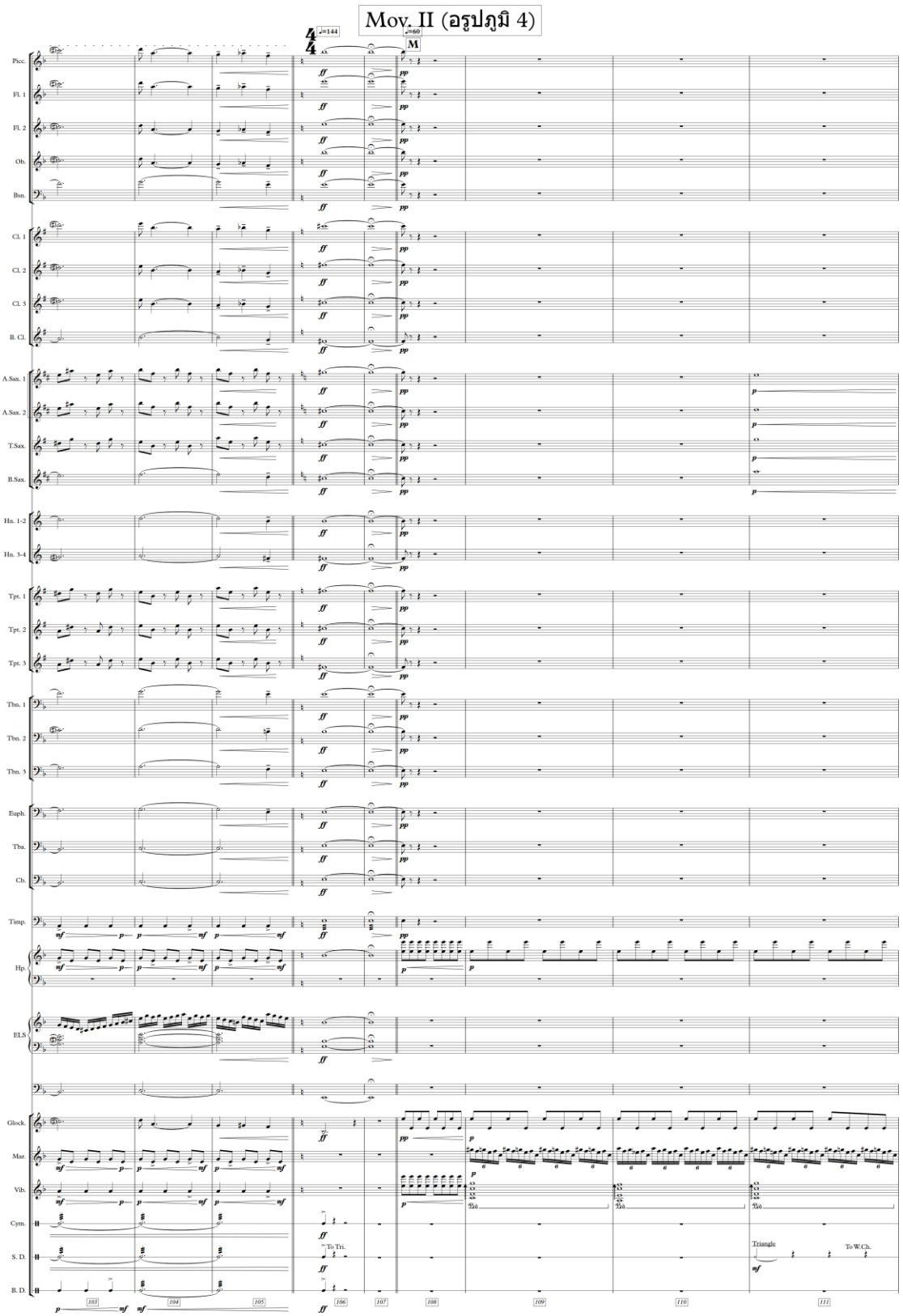
อรูปภูมิเป็นมิติของผู้ที่อยู่ในระดับที่สูงสุดของจักรวาล ซึ่งพวกเขาจะไม่มีรูปร่าง สามารถดำรงคอยู่ได้ทุกภูมิที่ต้องการ รอวันที่จะกลับไปสู่การเวียนว่ายตายเกิดอีกครั้งหนึ่ง ดังนั้นการสร้างโครงสร้างเสียงประสานจำเป็นต้องมีความแปลก และเหนือความคาดหมายเอาไว้ ดั่งต้นกระบวนที่เริ่มด้วยคอร์ดทบ โดยมีแนวเบสเป็นแนวทำนองหลักเพื่อเป็นเสียงยืนพื้น ให้ผู้ฟังได้รู้สึกถึงภวังค์ ผ่านการใช้เทคนิคครึ่งเสียงเข้ามาเป็นองค์ประกอบย่อย และสร้างแนวทำนองตามจินตนาการของผู้วิจัย

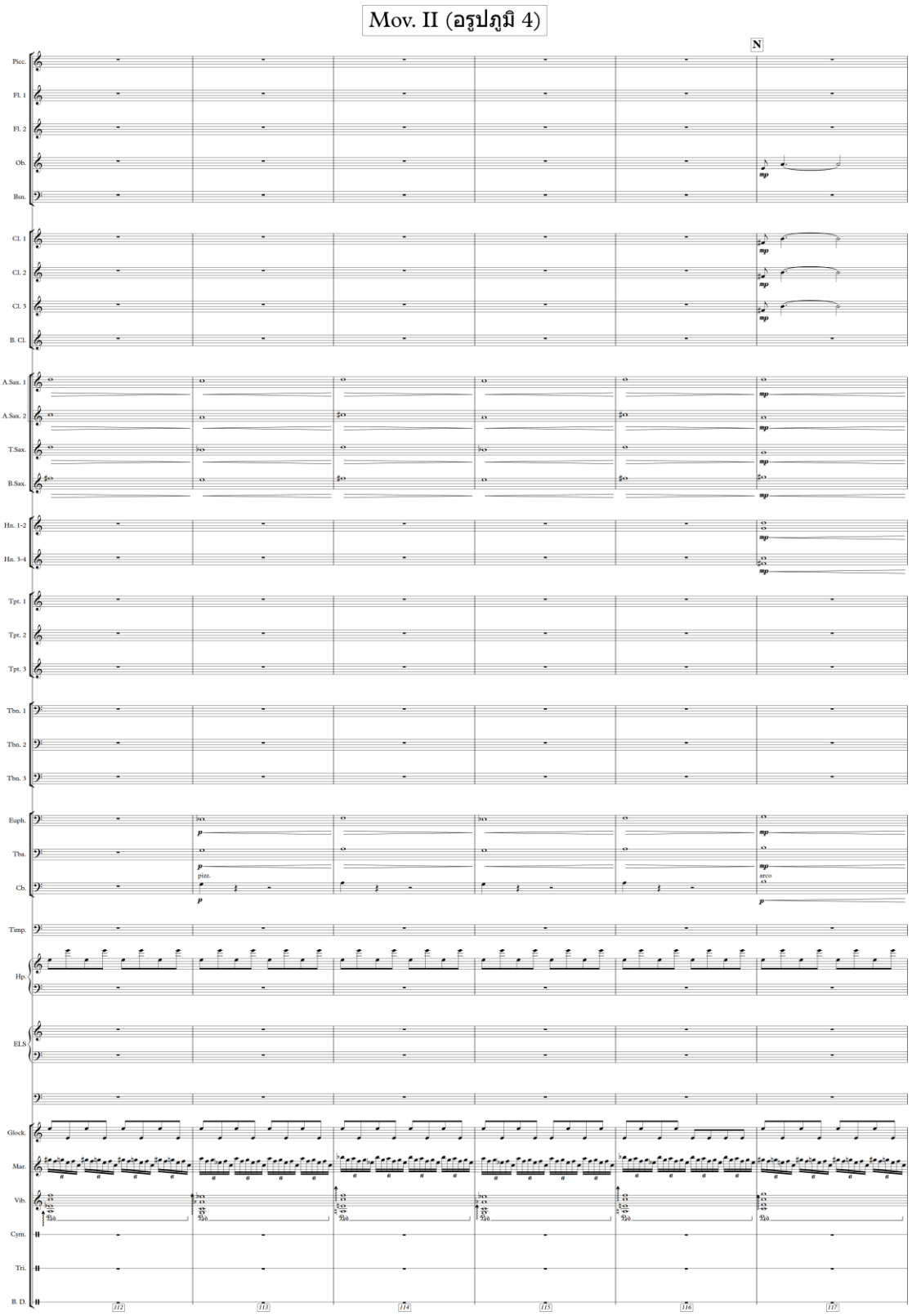
ต่อมาเพลงได้พัฒนามาสู่สังคีตลักษณ์ B โดยมีแนวทำนองที่เรียบง่าย แบบดนตรีกระแสจำกัด (Minimalism) ในช่วงเสียงต่ำก่อนที่จะพัฒนาไปสู่ แนวทำนองต่อไป

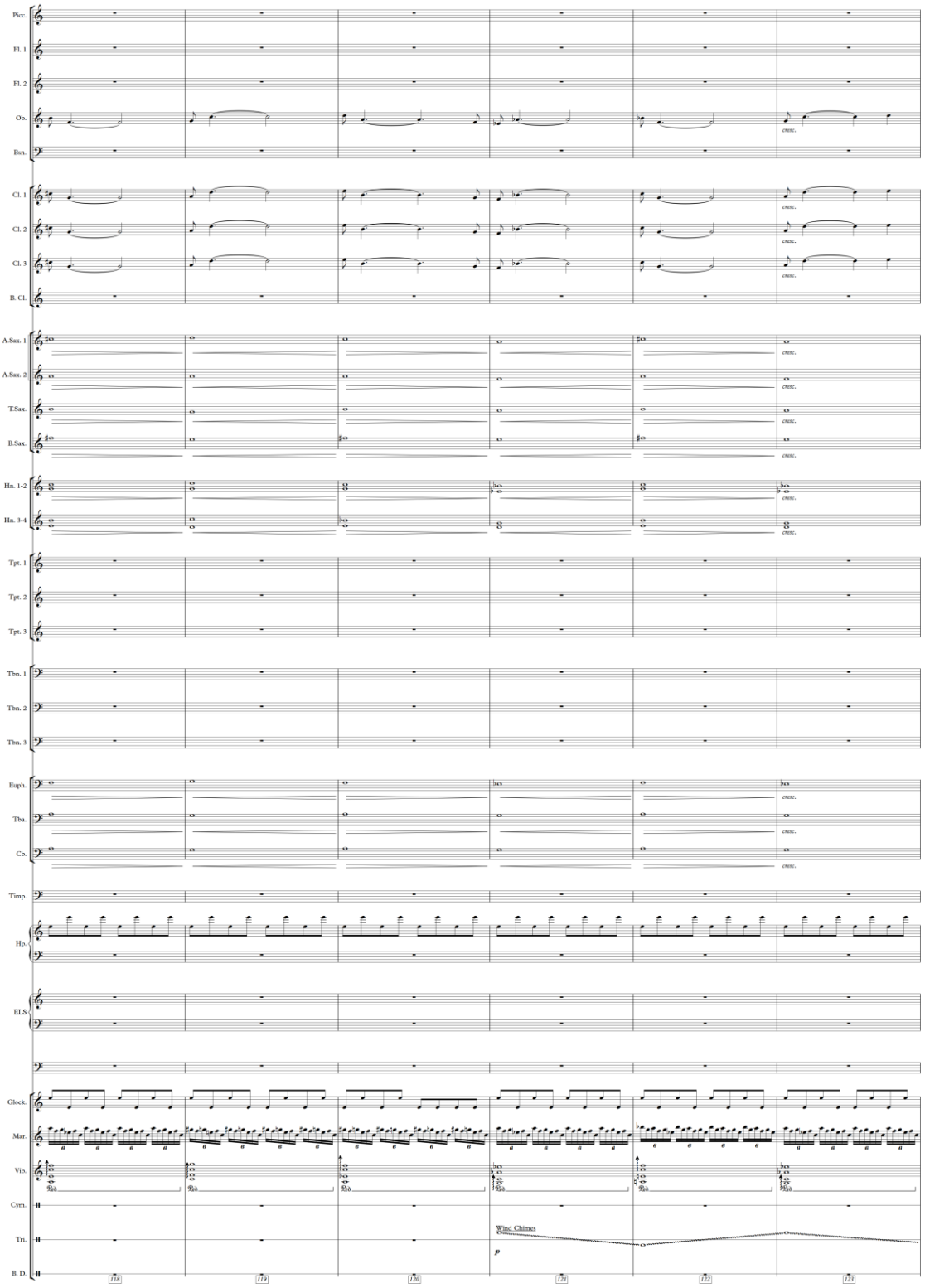
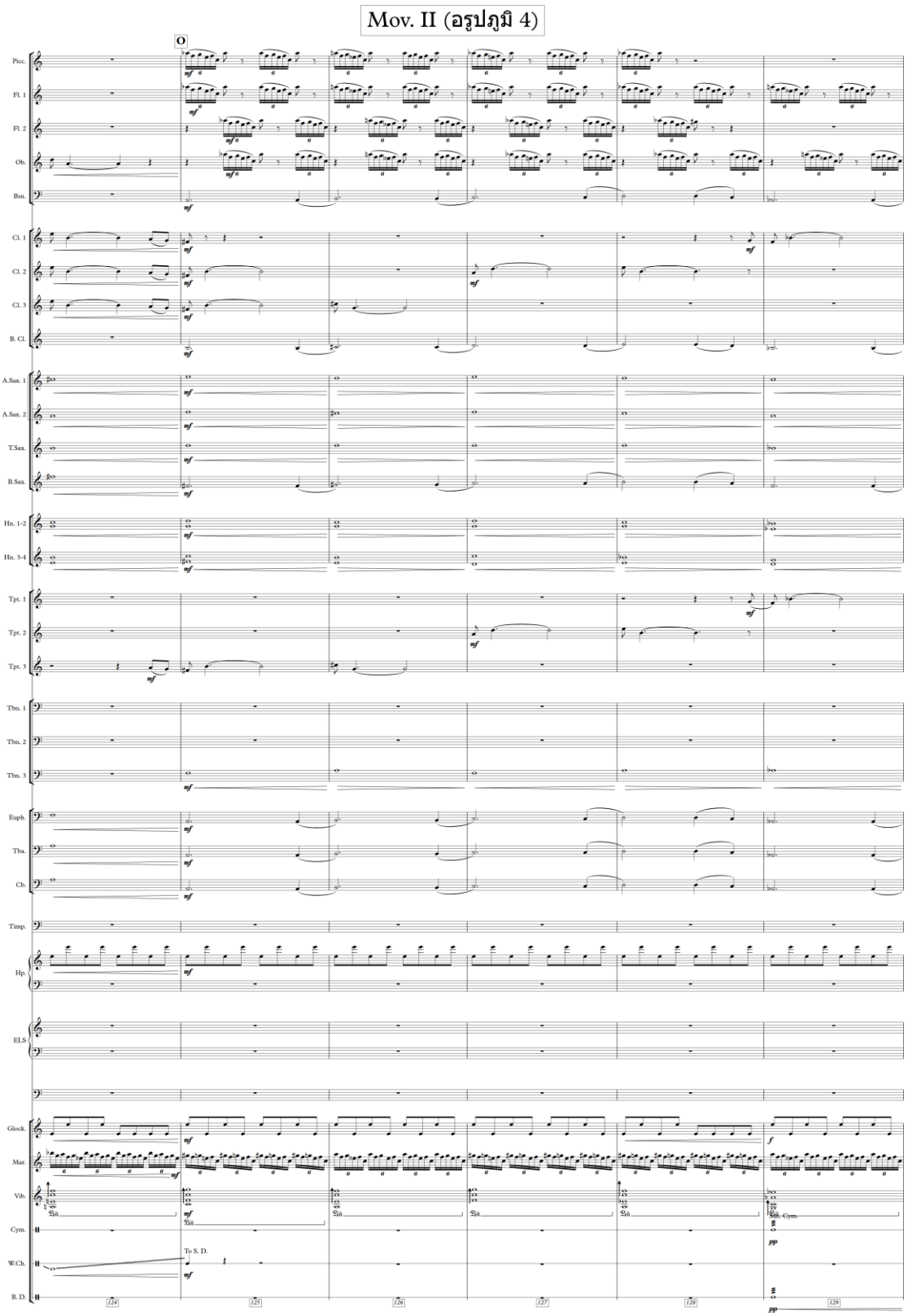
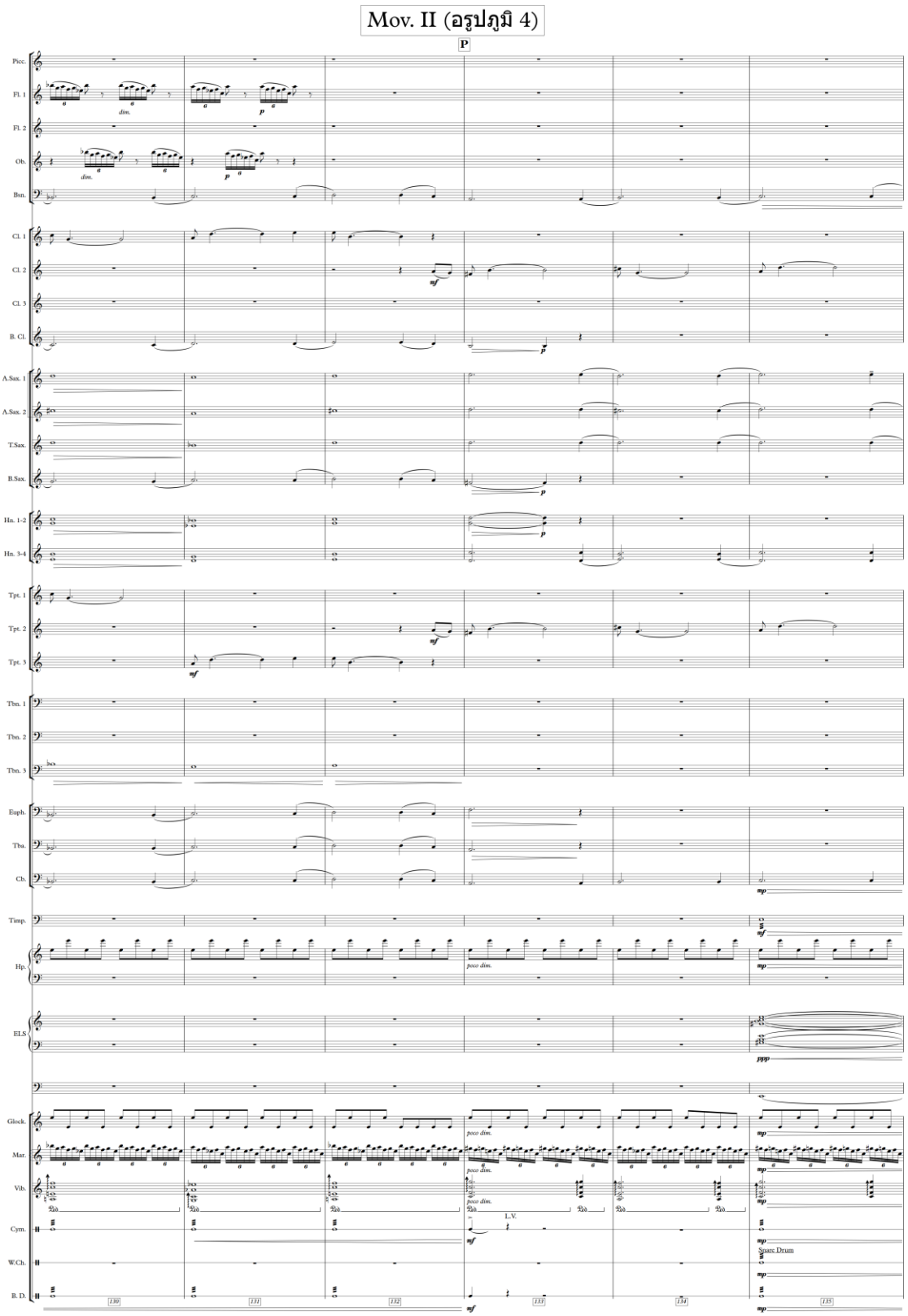
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

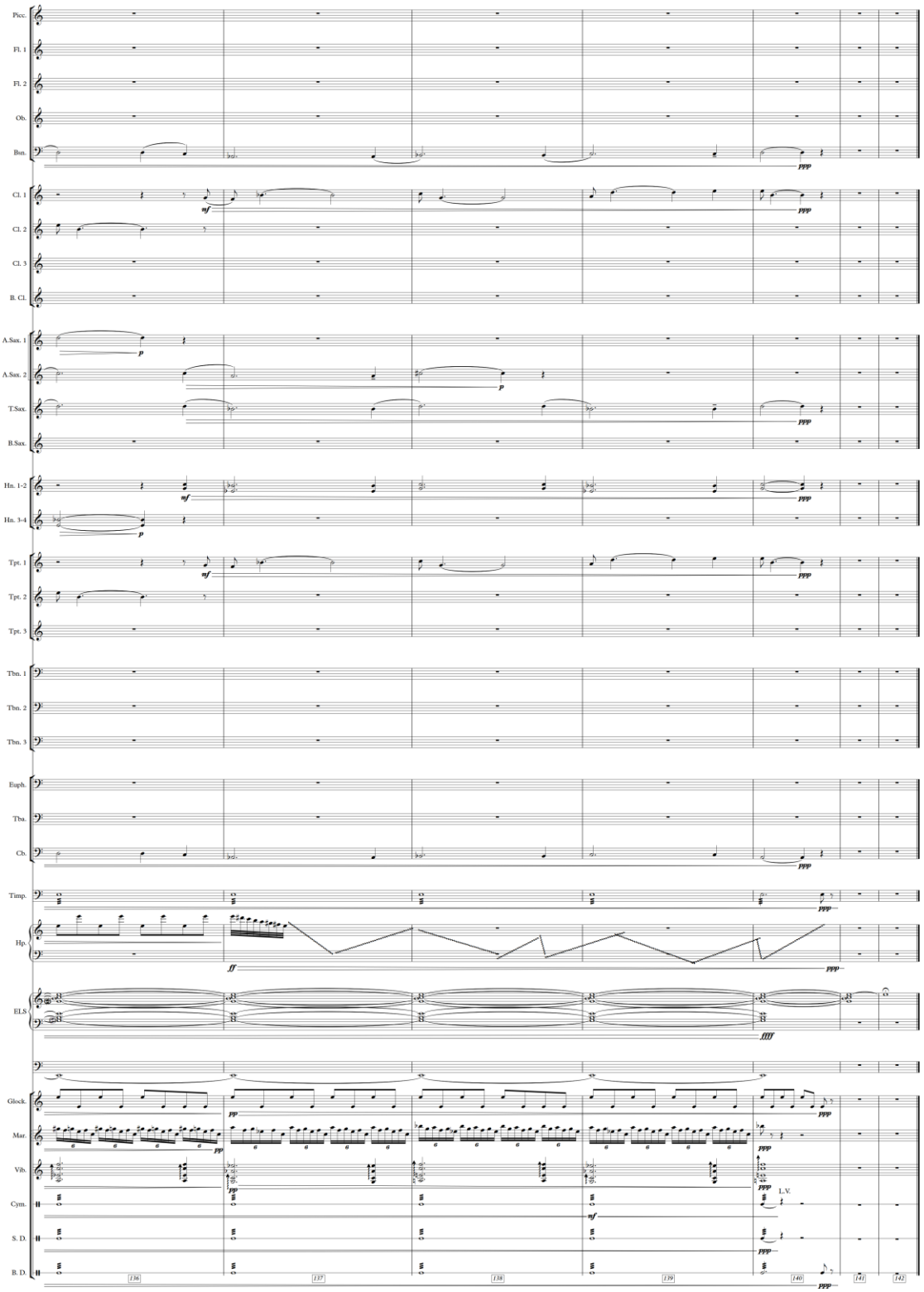
Mov. II (อรูปภูมิ 4)

Mov. II (อรูปภูมิ 4)

Mov. II (อรูปภูมิ 4)
B
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
ELS
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
S. D.
B. D.
Wind Chimes
To Tri.
Sus. Cym.
21
22
23
24
25
26
27
28

Mov. II (อรุปภูมิ 4)
C
D
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
con sord.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
con sord.
con sord.
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39

Mov. II (อรูปภูมิ 4)
E
F
♩ = 108
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Sus. Cym.
Cym.
W.Ch.
B. D.
poco dim.
con sord.
senza sord.
a2
(Use pedal as you wish)


Mov. II (อรูปภูมิ 4)
G
H
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
Triangle
To S. D.
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72


Mov. II (อรูปภูมิ 4)
I
J
K
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
con sord.
senza sord.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
Tri.
B. D.

Mov. II (อรูปภูมิ 4)
accel.
L
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
Tri.
B. D.
Sus. Cym.
Snare Drum
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102

Mov. II (อรุปภูมิ 4)
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
S. D.
B. D.
To Tri.
Triangle
To W.Ch.

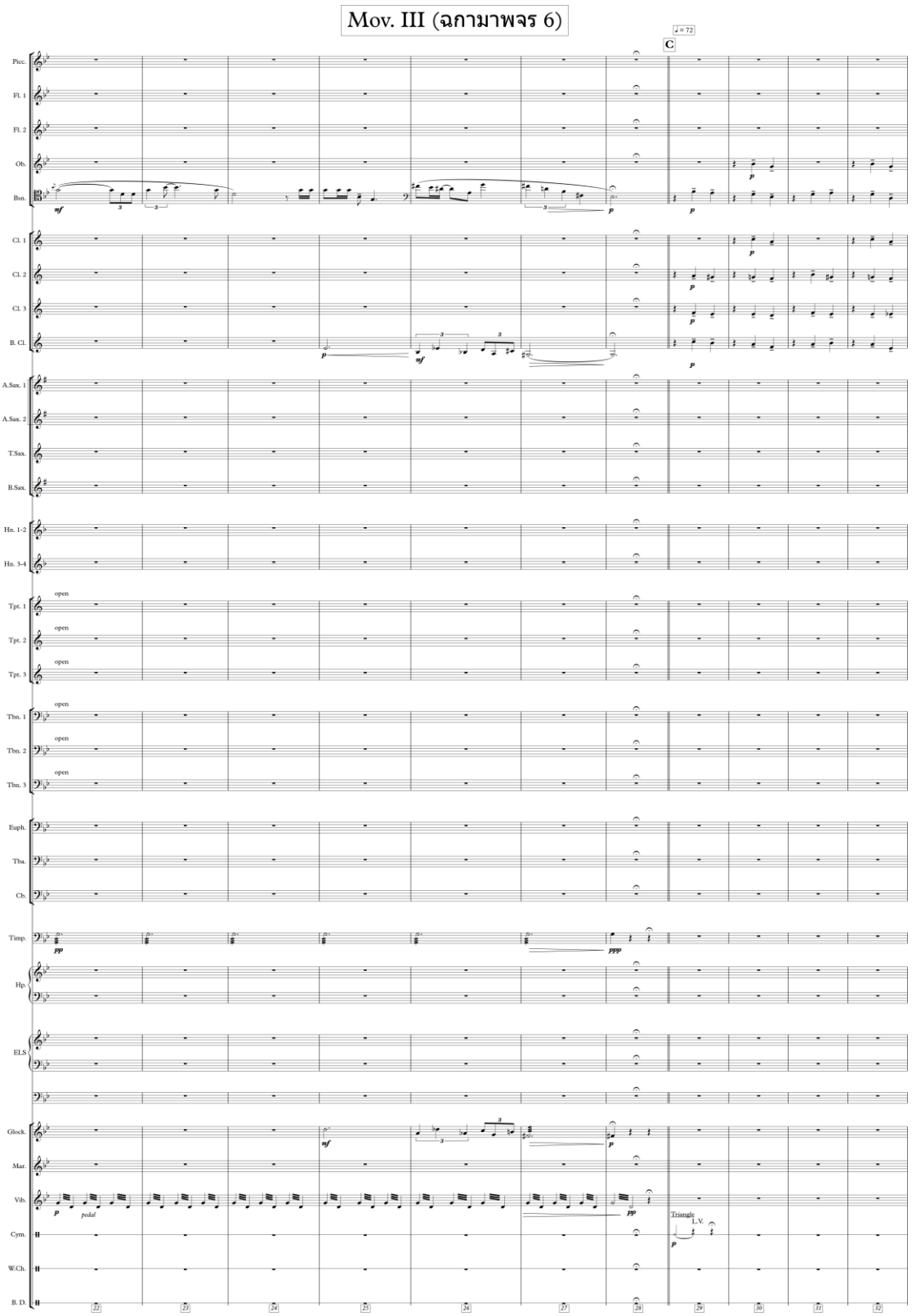

Mov. II (อรุปภูมิ 4)
N
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
pizz.
arco
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
Tri.
B. D.
112
113
114
115
116
117

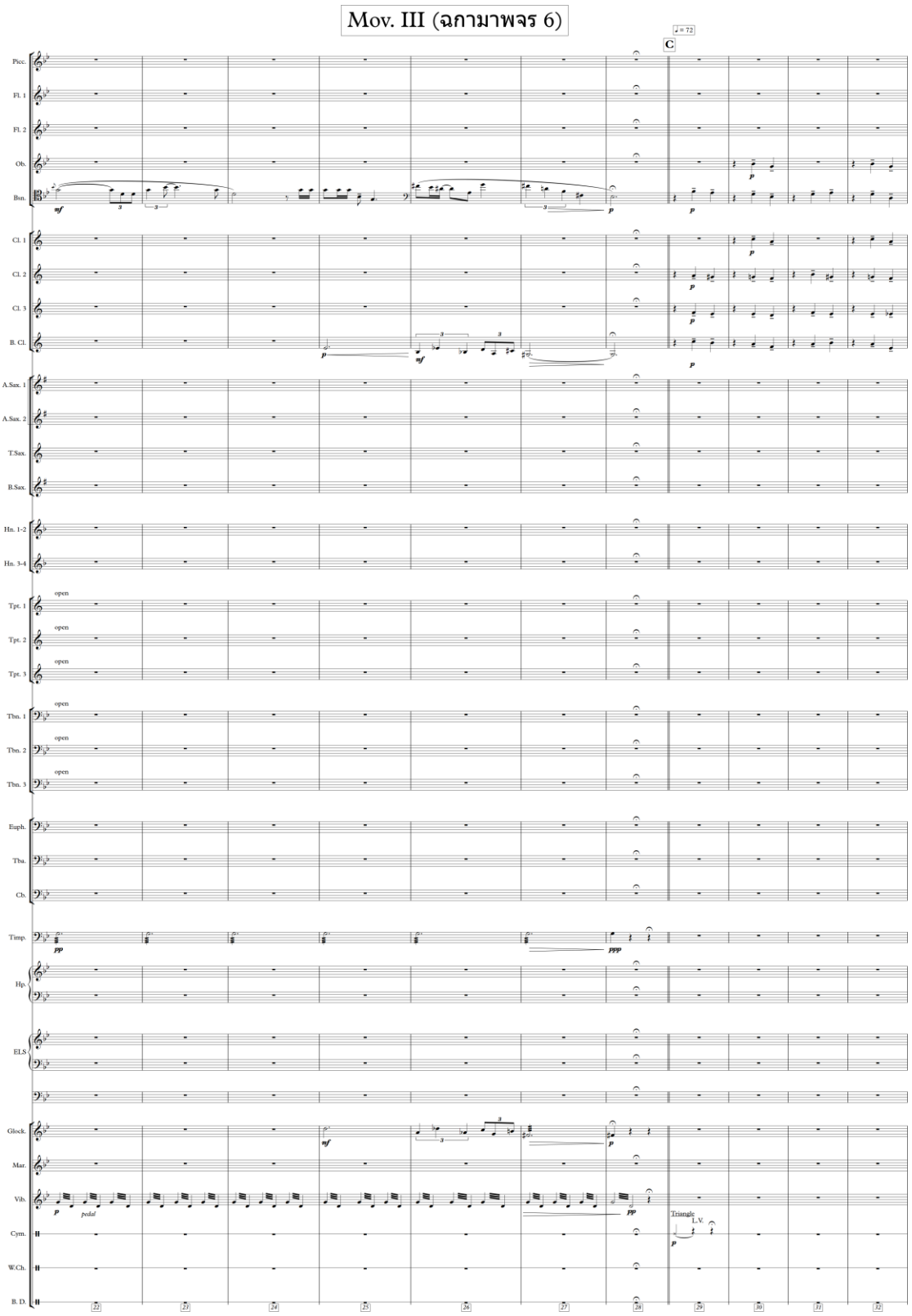
Mov. II (อรูปภูมิ 4)

Mov. II (อรูปภูมิ 4)
O
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
To S. D.
Sus. Cym.
124
125
126
127
128
129

Mov. II (อรูปภูมิ 4)
P
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
dim.
poco dim.
L.V.
Snare Drum
130
131
132
133
134
135

Mov. II (อรูปภูมิ 4)

เค้าโครงเรื่อง Mov. III

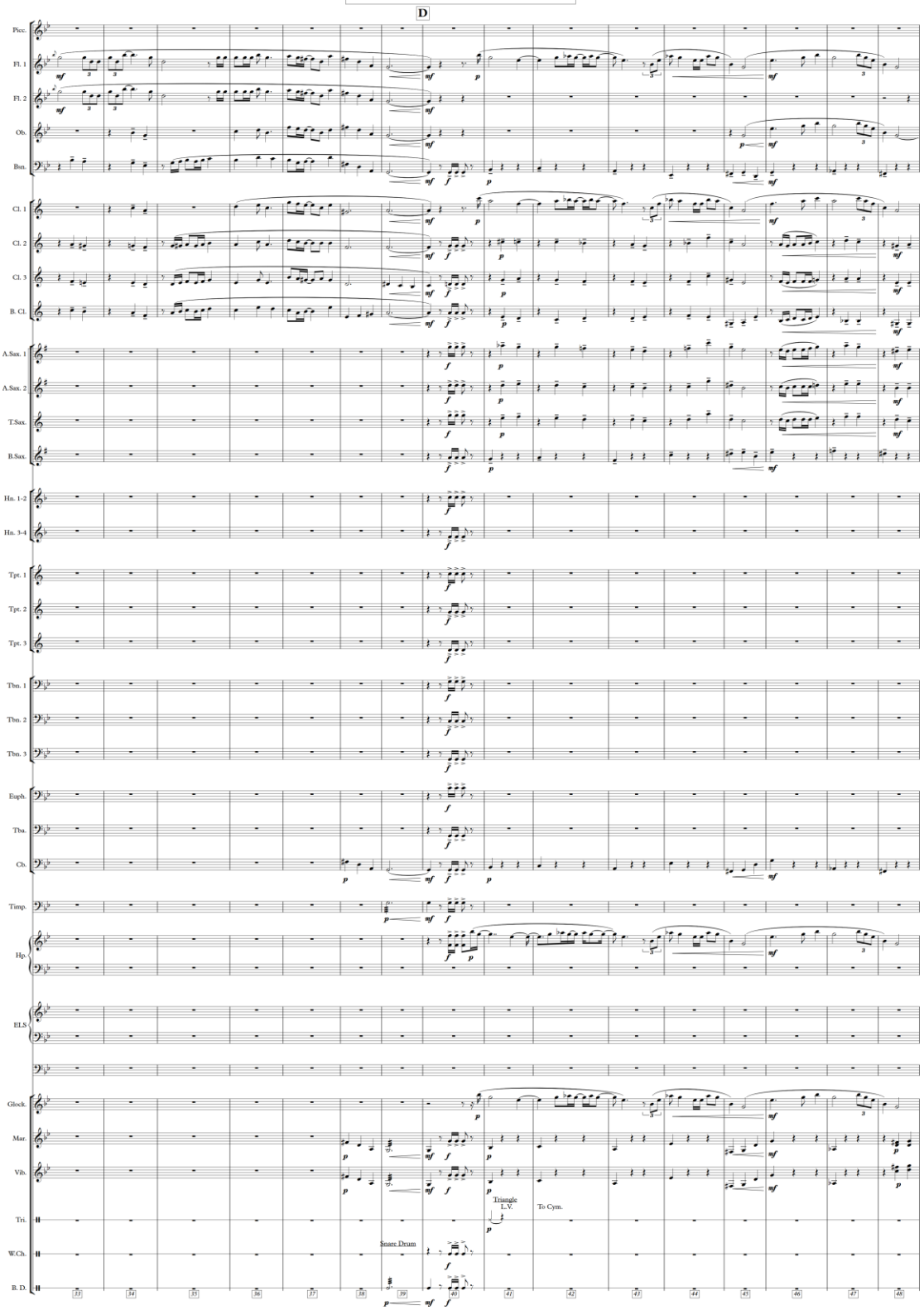
ฉกามาพจร 6 หรือ สวรรค์ในความเชื่อทางพระพุทธศาสนา แปลว่า ภูมิหรือดินแดนที่เต็มไปด้วยอารมณ์ที่มีความสุข จำแนกออกได้เป็น 6 ชั้น คือ (1) จาตุมหาราชิกา (2) ดาวดึงส์ (3) ยามา (4) ดุสิตา (5) นิมมานรดี และ (6) ปรนิมมิตวสวัตดี สวรรค์เป็นภูมิหรือดินแดนของผู้ที่มีกายละเอียดอันเป็นทิพย์ หรือเป็นที่อยู่ของเทวดา เมื่อยังเป็นมนุษย์ได้สร้างบุญกุศลไว้มากมาย จึงทำให้เกิดเป็นเทวดาที่ไม่มีความแก่ตลอดดั่งมนุษย์ เป็นวัยหนุ่มสาวทันที มีรัศมีสว่างไสวรอบกาย จนกว่าจะถึงเวลากลับไปจุติ ที่อยู่อาศัยของเทวดาคือ วิมานปราสาทที่มีความวิจิตรงดงาม มีขนาดแตกต่างกันมีความเป็นอยู่สะดวกสบาย มีอาหารทิพย์บังเกิดขึ้น มีบริวารคอยรับใช้ใกล้ชิด เสื้อผ้าเป็นทิพย์ วิจิตรงดงาม บังเกิดขึ้นให้สวมใส่

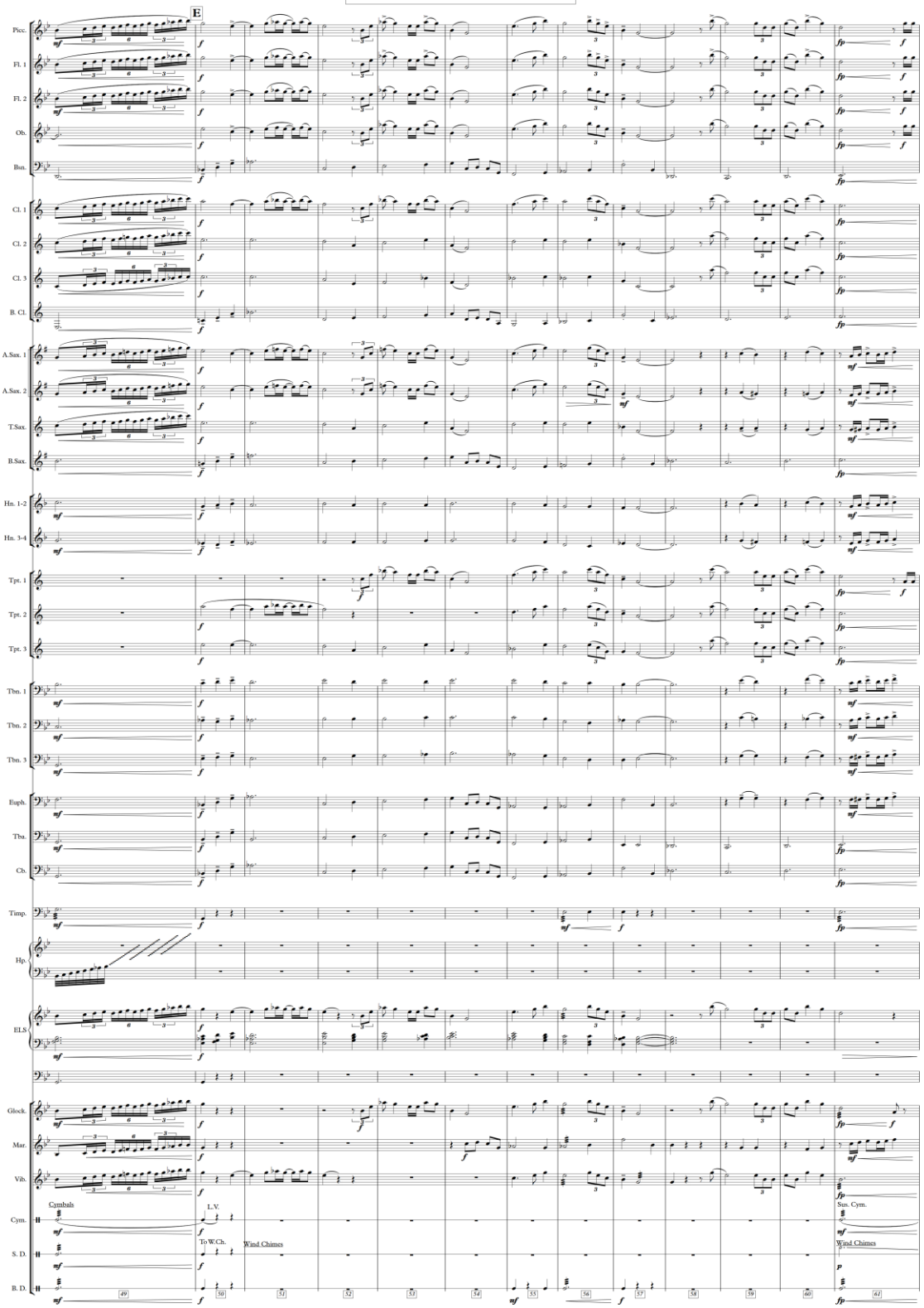
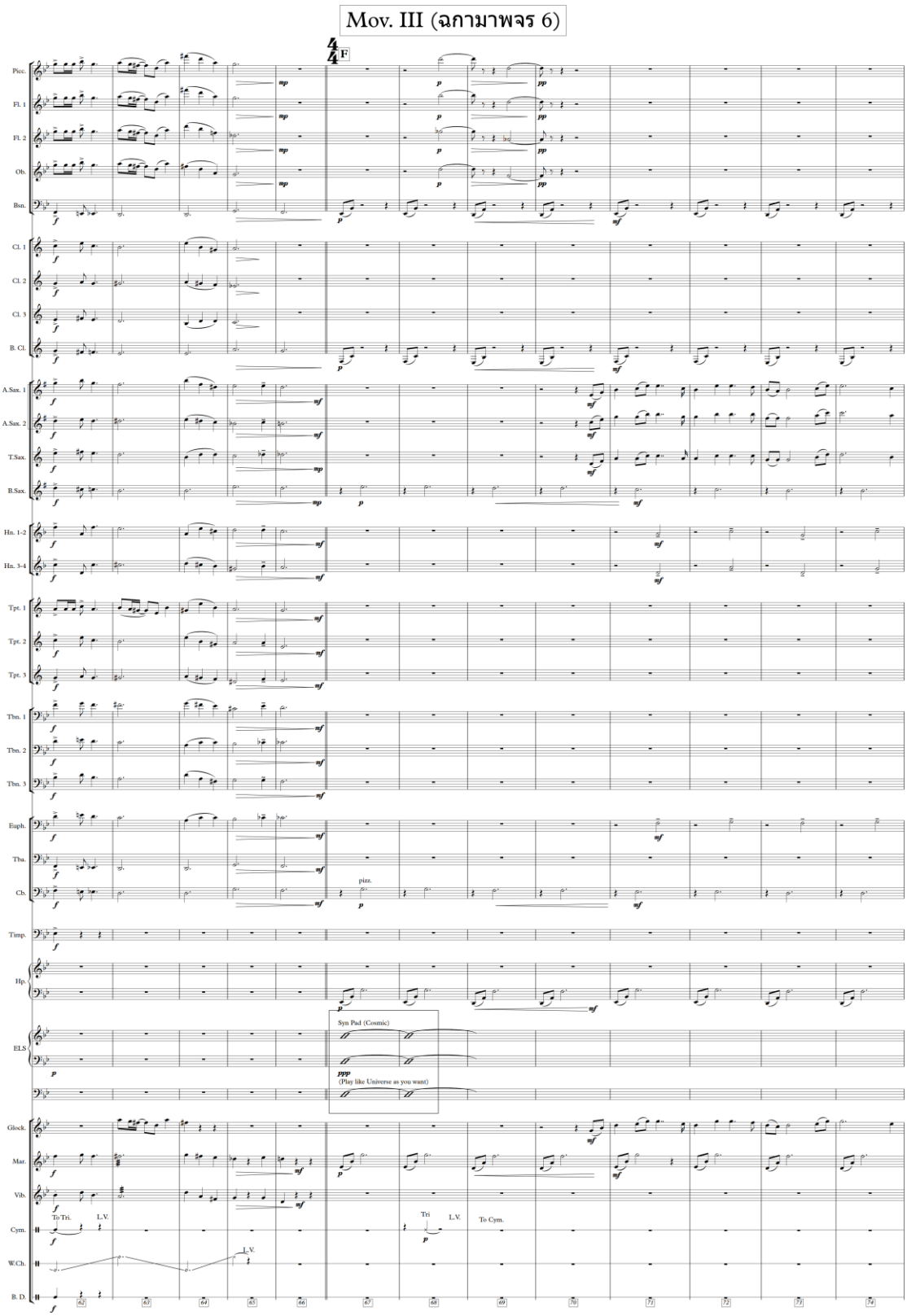
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

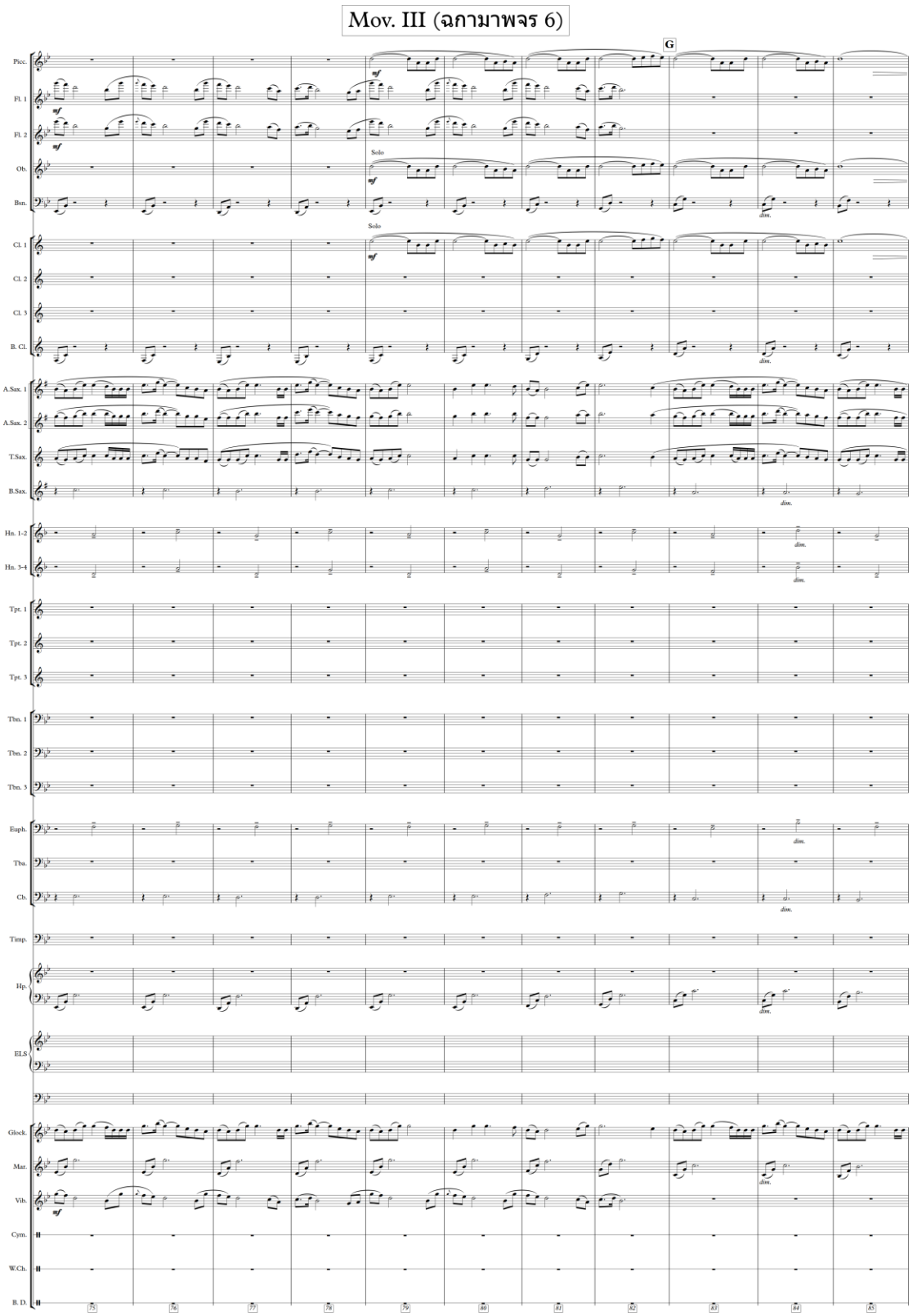

Mov. III (ฉกามาพจร 6)
C
♩ = 72
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
ELS
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
open
pedal
Triangle
L.V.
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32

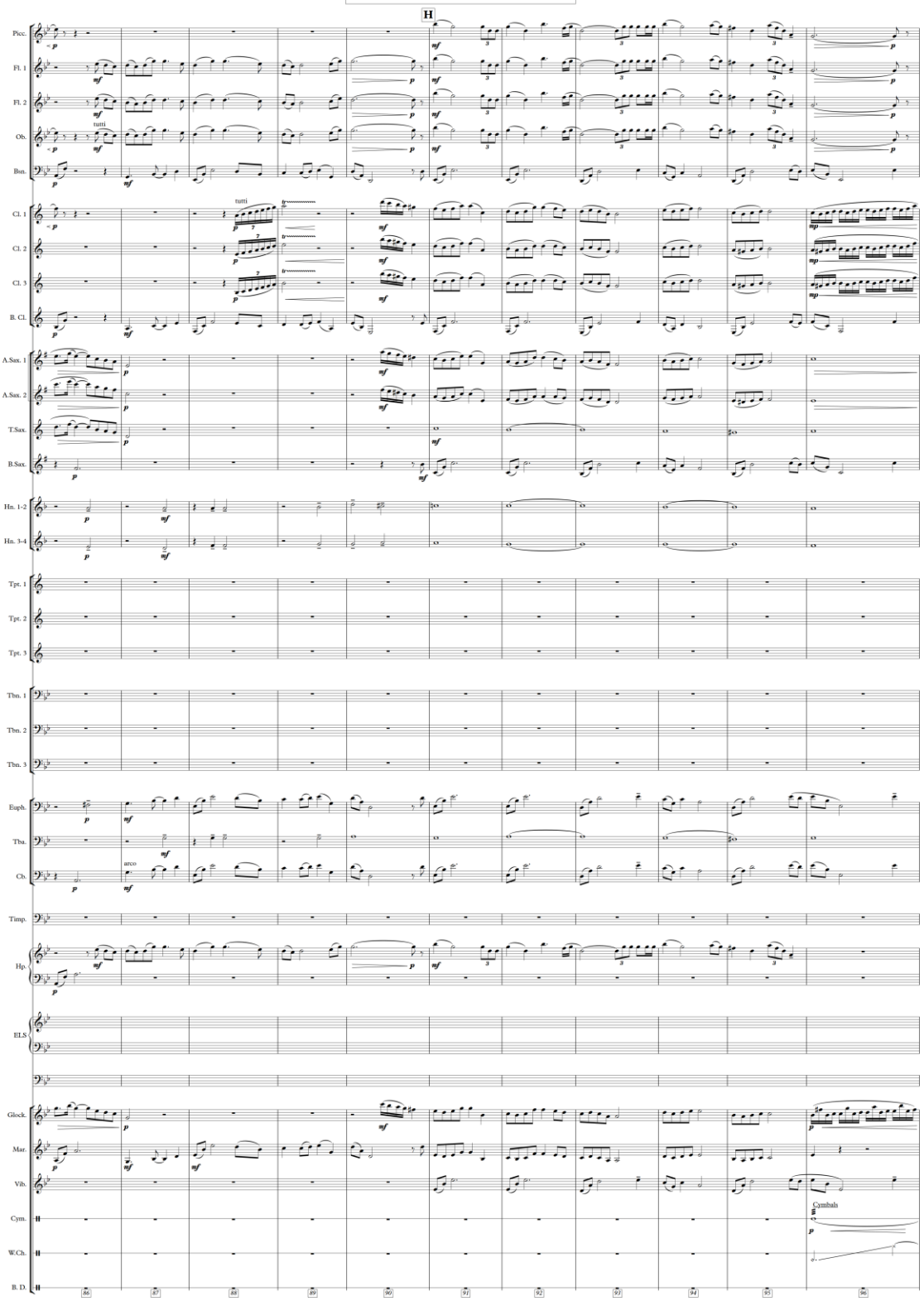
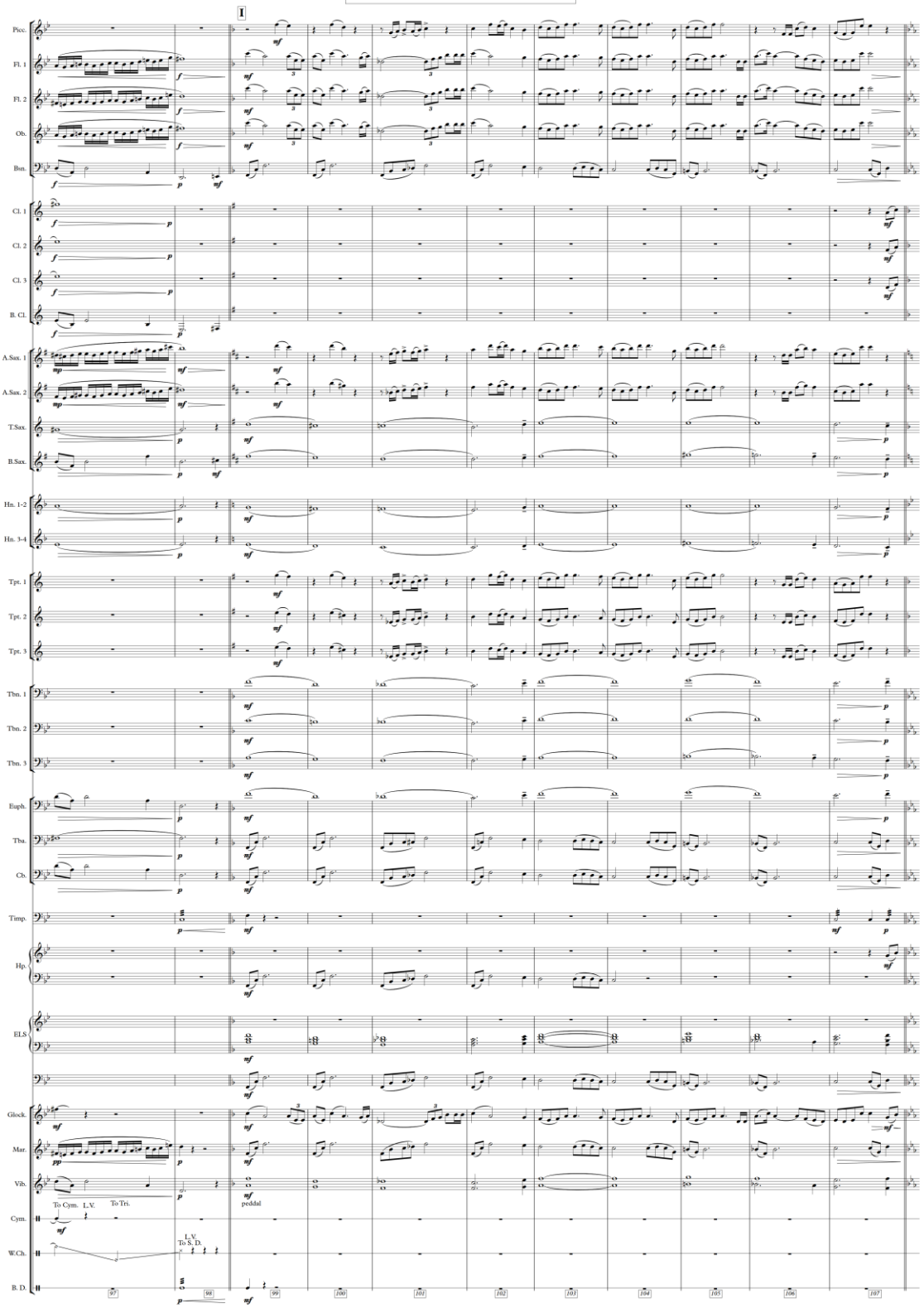
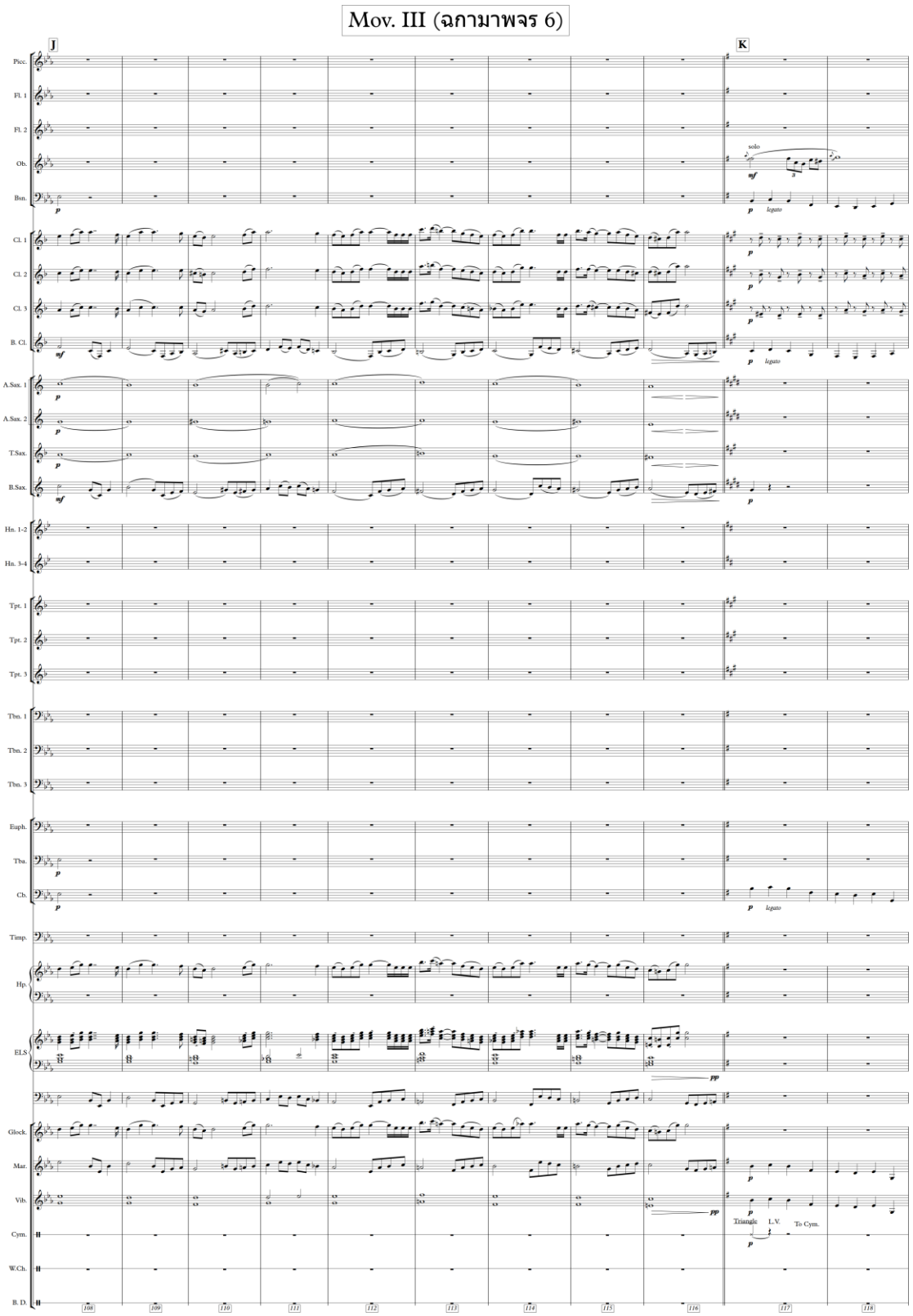

Mov. III (ฉกามาพจร 6)
C
♩ = 72
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
ELS
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
open
pedal
Triangle
L.V.
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32

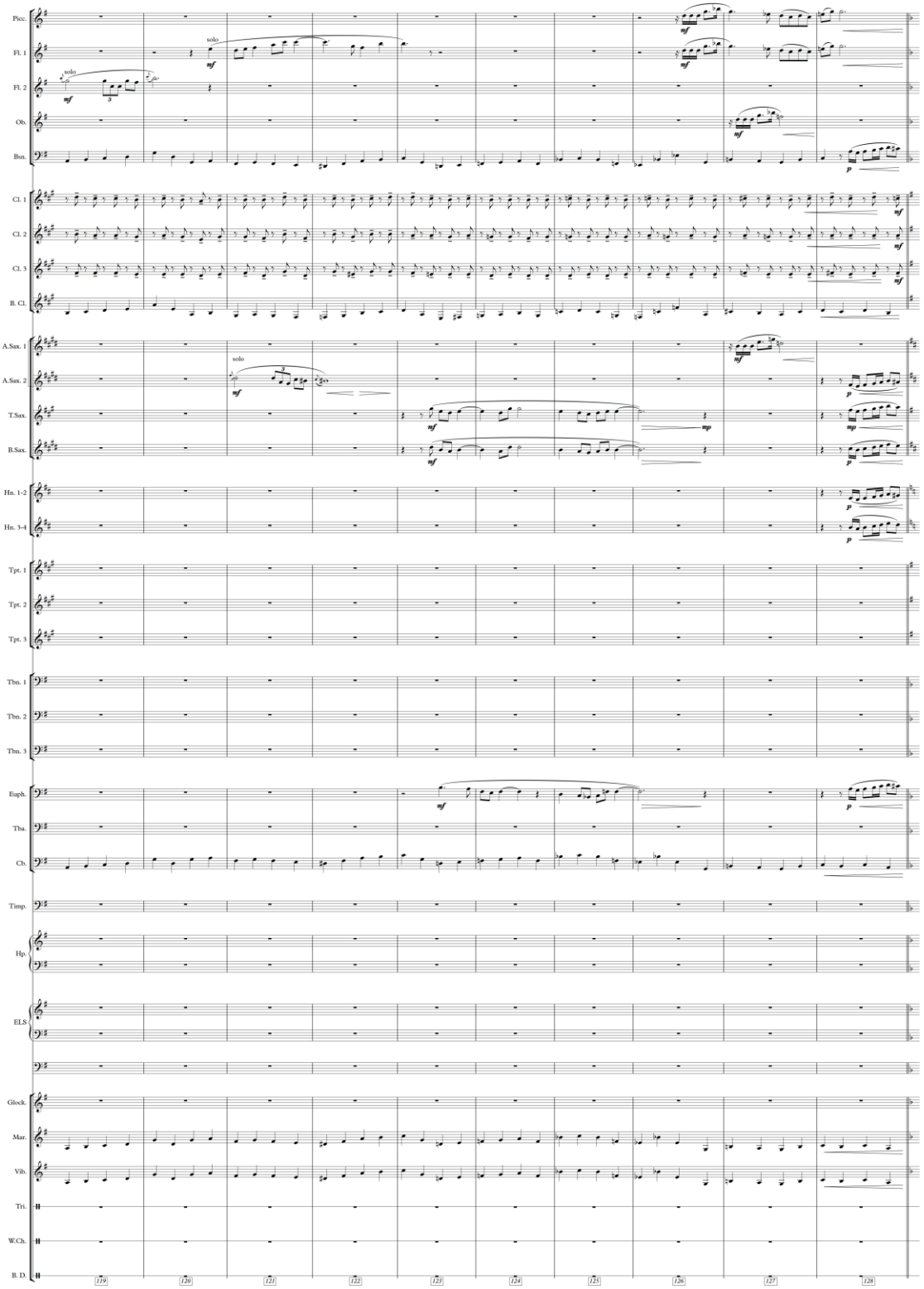
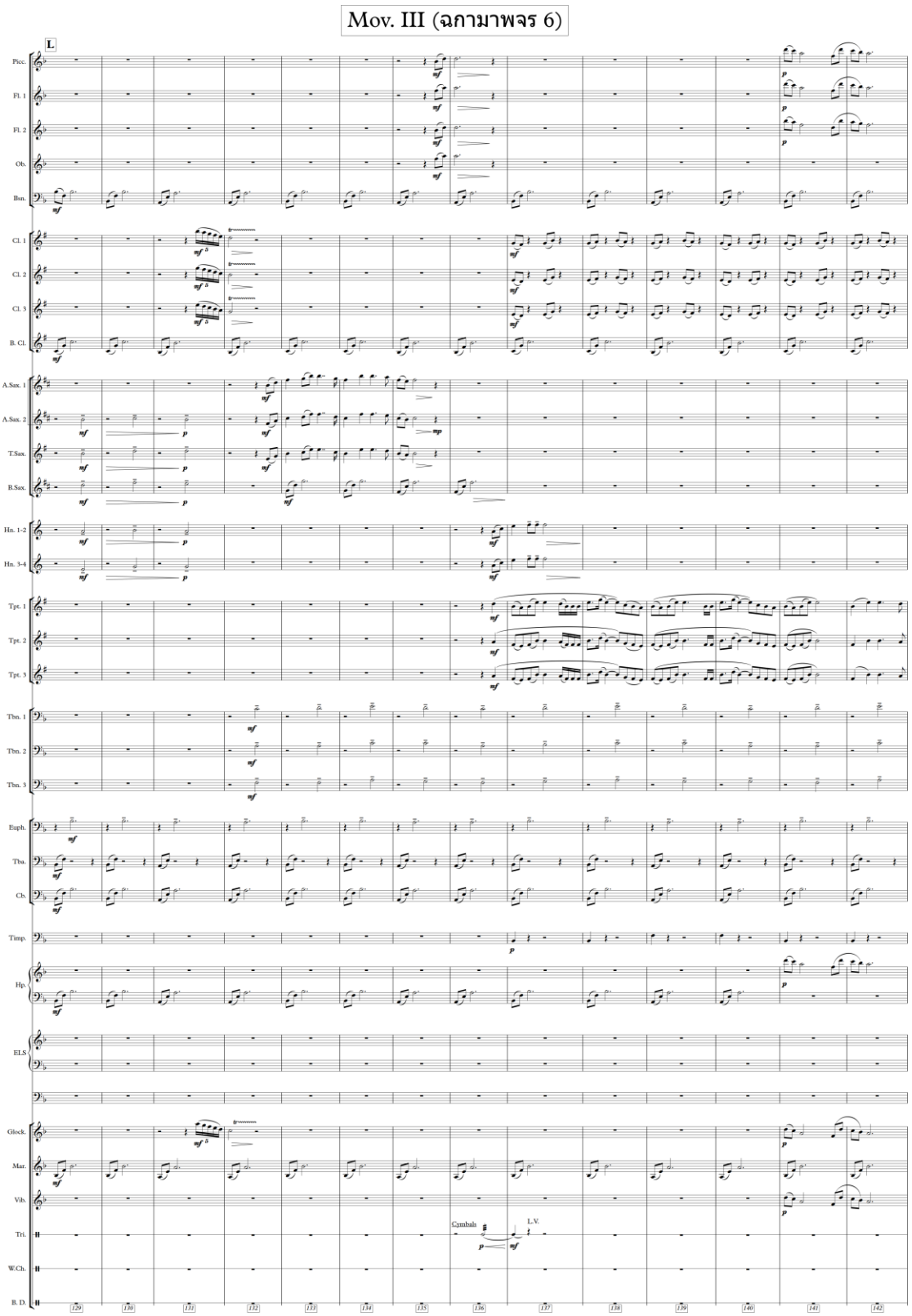
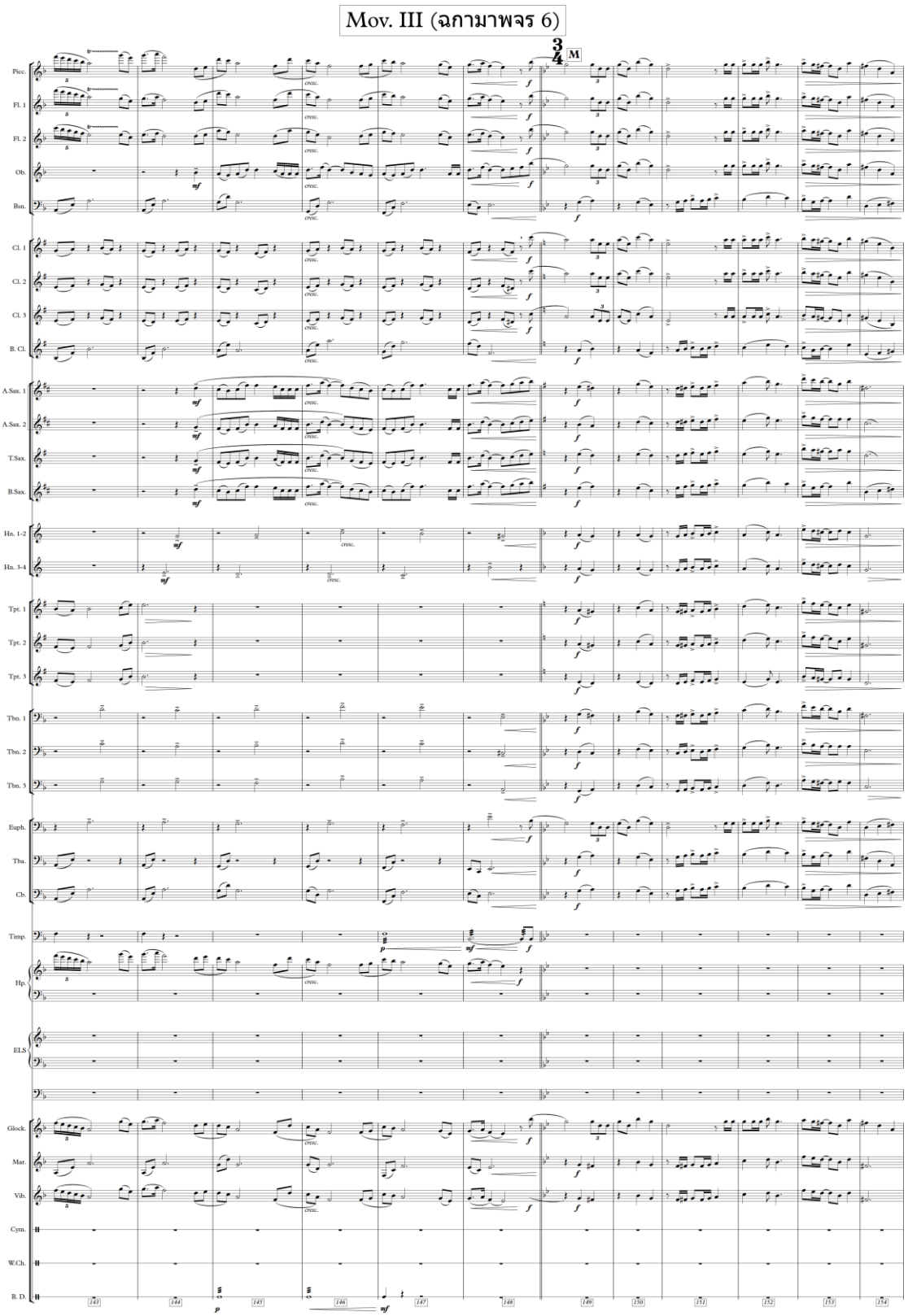
Mov. III (ฉกามาพจร 6)

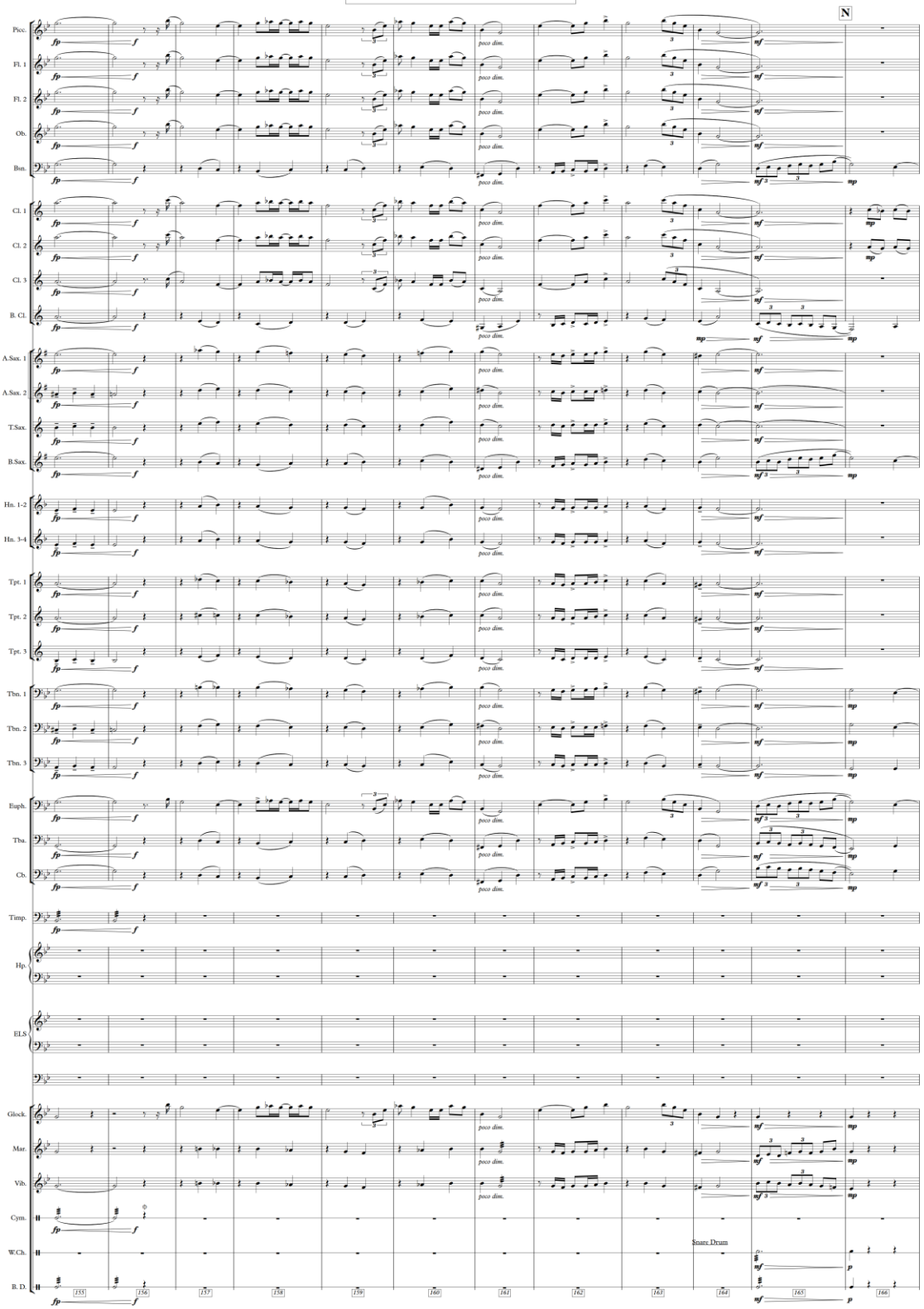
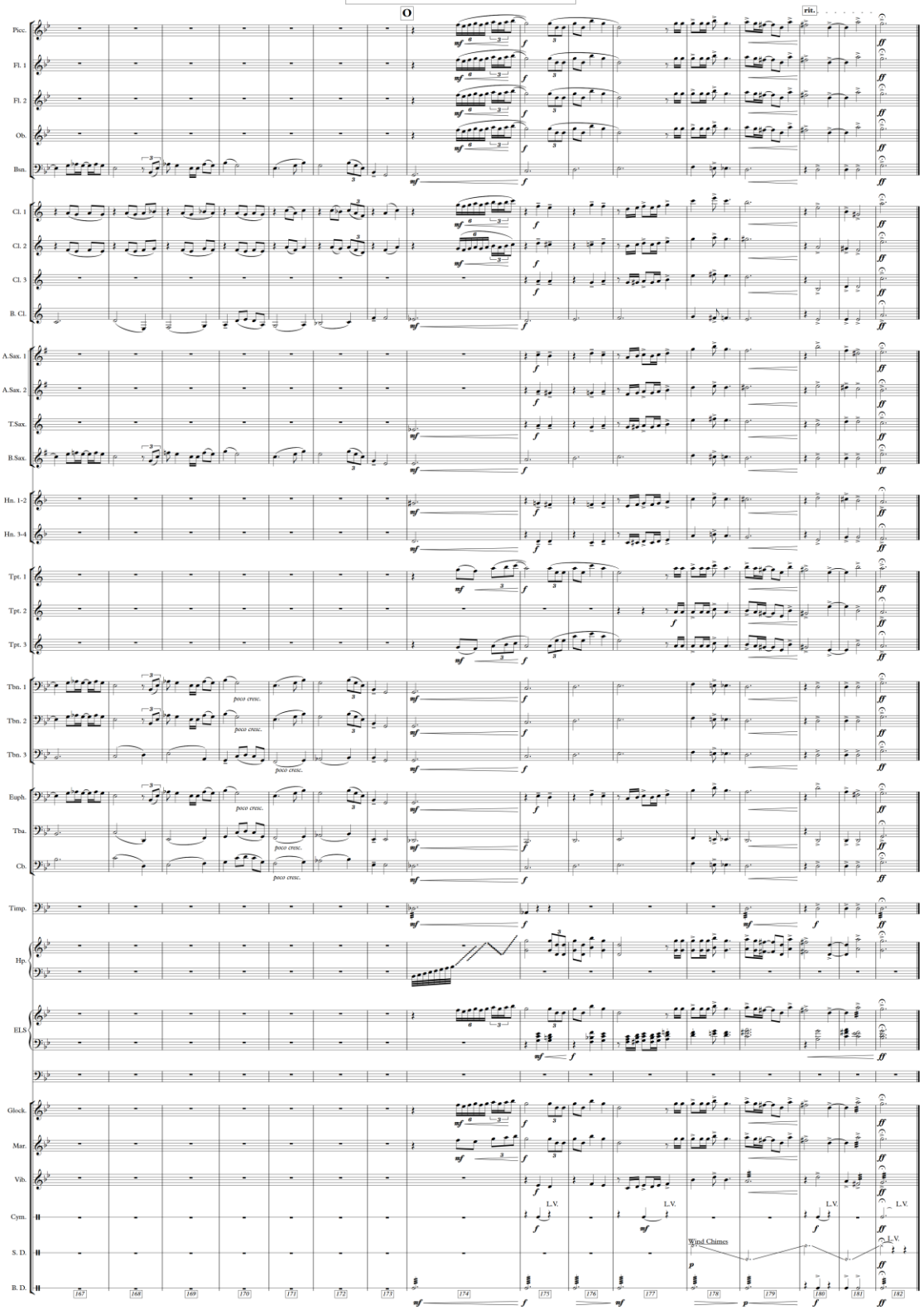


Mov. III (ฉกามาพจร 6)

Mov. III (ฉกามาพจร 6)
F
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
pizz.
Timp.
Hp.
ELS
Syn Pad (Cosmic)
ppp
(Play like Universe as you want)
Glock.
Mar.
Vib.
To Tri.
L.V.
Cym.
Tri
To Cym.
W.Ch.
B. D.


Mov. III (ฉกามาพจร 6)
G
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
ELS
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
Solo
Solo
mf
dim.
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85

Mov. III (ฉกามาพจร 6)

Mov. III (ฉกามาพจร 6)


Mov. III (ฉกามาพจร 6)
J
K
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
solo
legato
Triangle
L.V.
To Cym.
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118

Mov. III (ฉกามาพจร 6)

Mov. III (ฉกามาพจร 6)
L
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
ELS
Glock.
Mar.
Vib.
Tri.
W.Ch.
B. D.
Cymbals
L.V.
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142

Mov. III (ฉกามาพจร 6)
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154

Mov. III (ฉกามาพจร 6)

Mov. III (ฉกามาพจร 6)

เค้าโครงเรื่อง Mov. IV

มนุษยภูมิ 4 มนุษยภูมิ มนุษย์แปลว่าผู้มีใจสูงมีพลังใจอันแรงกล้า สามารถทำได้ทุกสิ่งมากกว่าสัตว์อื่น ๆ หากใฝ่ชั่ว ใฝ่เลวก็จะทำได้เลวยิ่งกว่า สัตว์นรกหรือ อสูรใด หากใฝ่ดี ก็จะดีสามารถพาชีวิตไปสู่นิพพานได้ ประเภทของมนุษย์ มนุษย์มีทุกข์ สุขแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับผลกรรมที่ได้ก่อไว้ ในโลกของกามภูมิ บทเพลงจึงเป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างกันภายในกระบวน ทั้งในอัตราจังหวะ และแนวทำนอง ซึ่งอาจจะเปรียบได้กับ ความสามารถที่มนุษย์มีวิวัฒนาการมากมาย สามารถทำอะไรได้ทุกอย่างมากกว่าสัตว์ แต่จิตใจมนุษย์กลับยังต้องการการพัฒนาอีกมาก เพื่อให้มนุษย์ส่วนใหญ่นั้นได้หลุดพ้นจากทุกข์ นั่นคือการมุ่งสู่นิพพาน ดังนั้นบทเพลงนี้จึงเป็นบทเพลงที่มีความแตกต่างกันภายในกระบวน คล้ายกับการที่มนุษย์มีวิวัฒนาการมากมายที่สามารถทำอะไรได้หลากหลาย

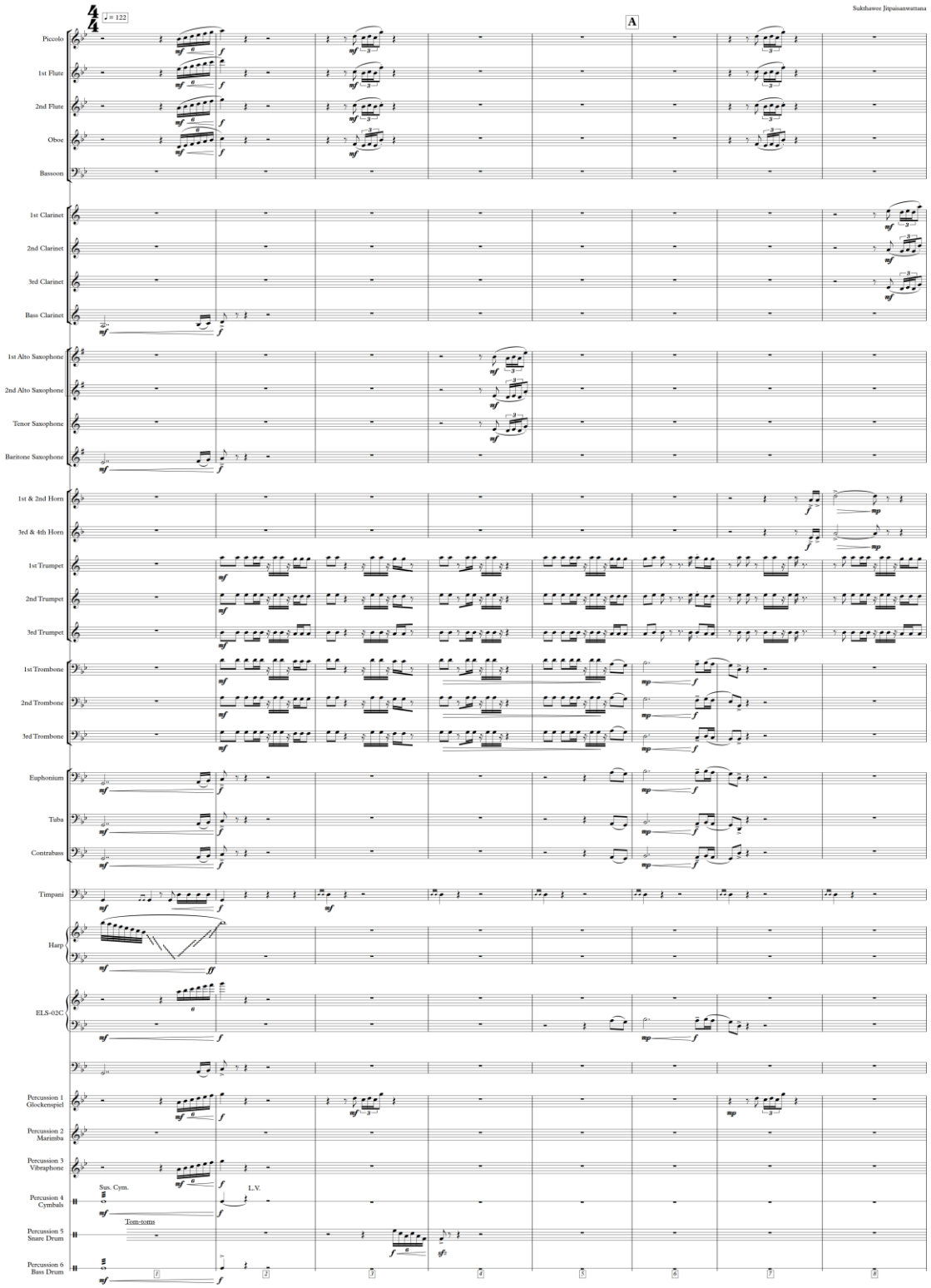
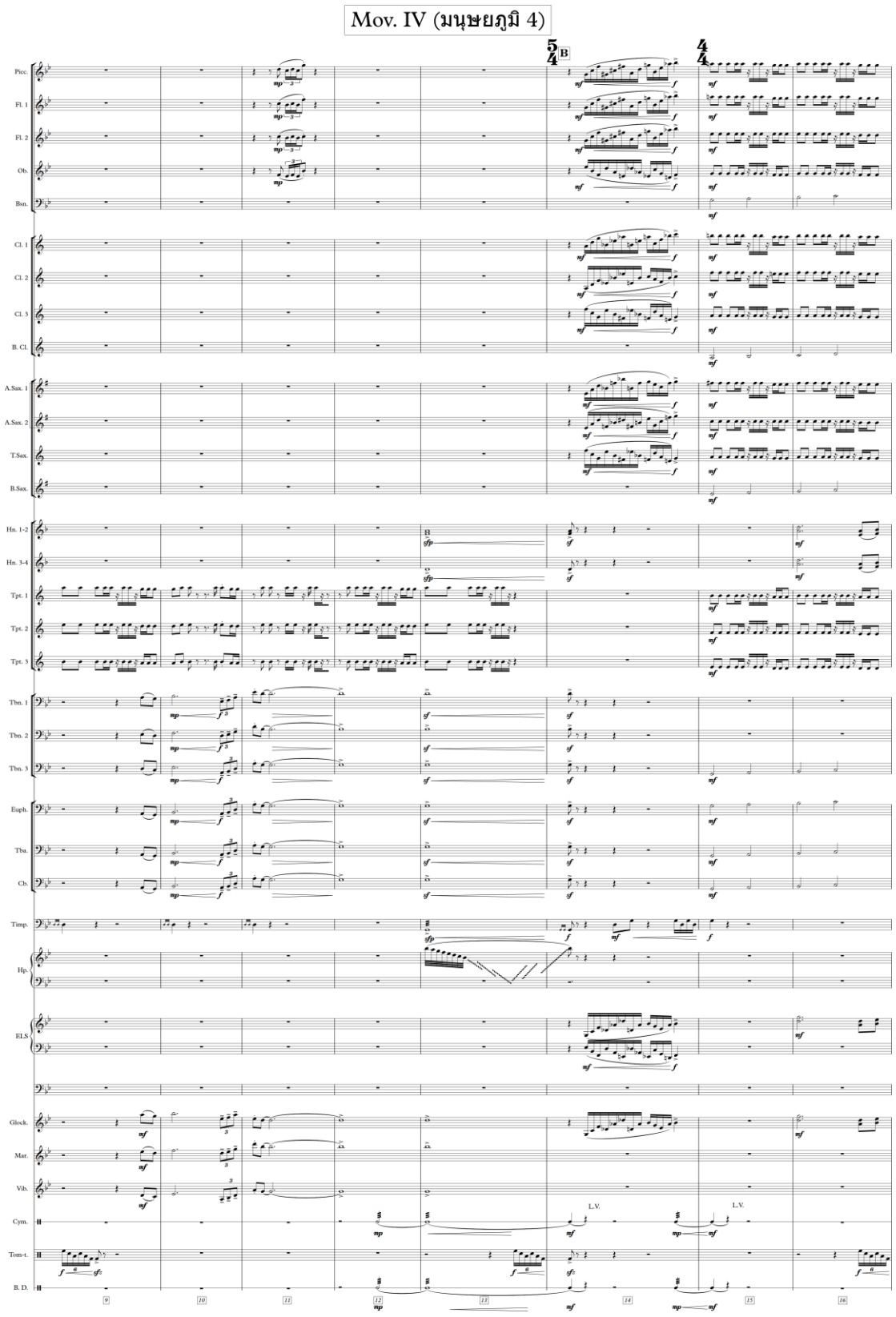
กระบวนนี้จึงมีความแปลกกว่าทุกกระบวนโดยช่วงต้นเพลงมีการนำเสนอแนวทำนองหลักช่วงสั้น ๆ ของทั้งสองแนวทำนองมาทำเป็นช่วงเชื่อม (Transition) อีกทั้งเพลงนี้ยังมีสีสันที่จัดจ้านไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกตามที่มนุษย์ควรเป็น แนวทำนองหลักของกระบวนนี้มี 2 แนวซึ่งแต่ละแนวจะให้อารมณ์ความรู้สึกที่ฟังง่าย และมีความรุนแรง ผสมกับความนุ่มละมุนของแนวทำนองในแต่ละแนว

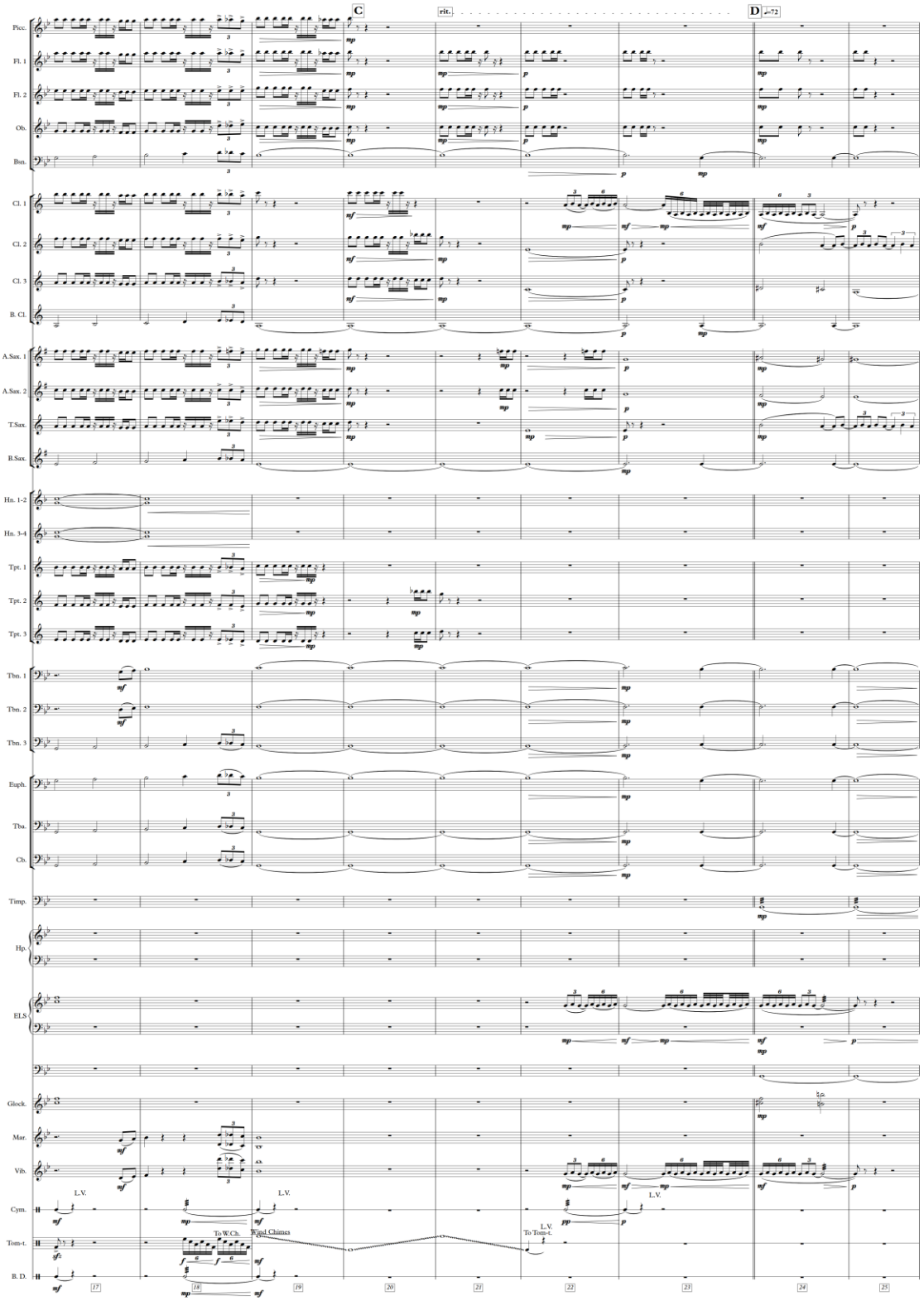
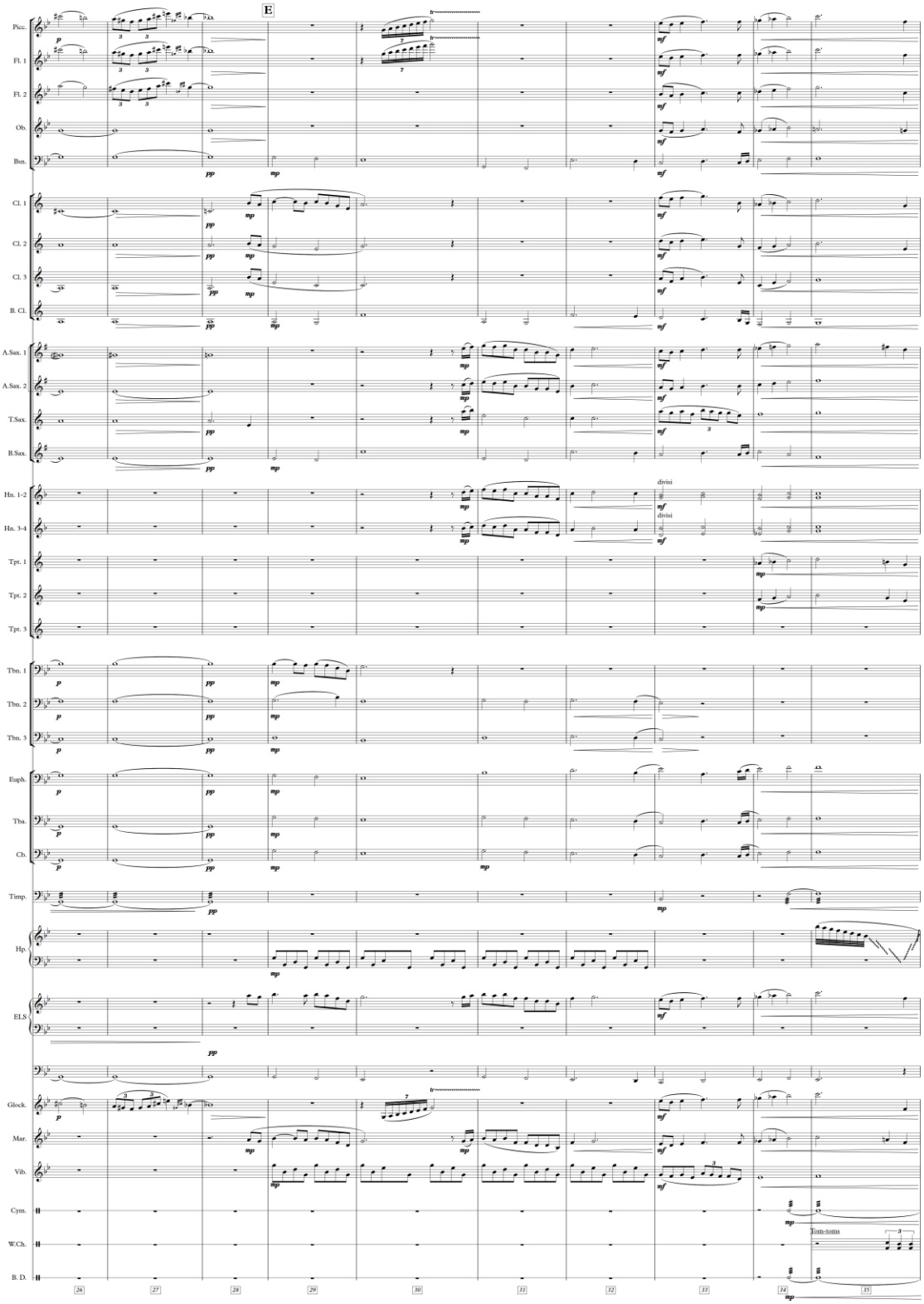
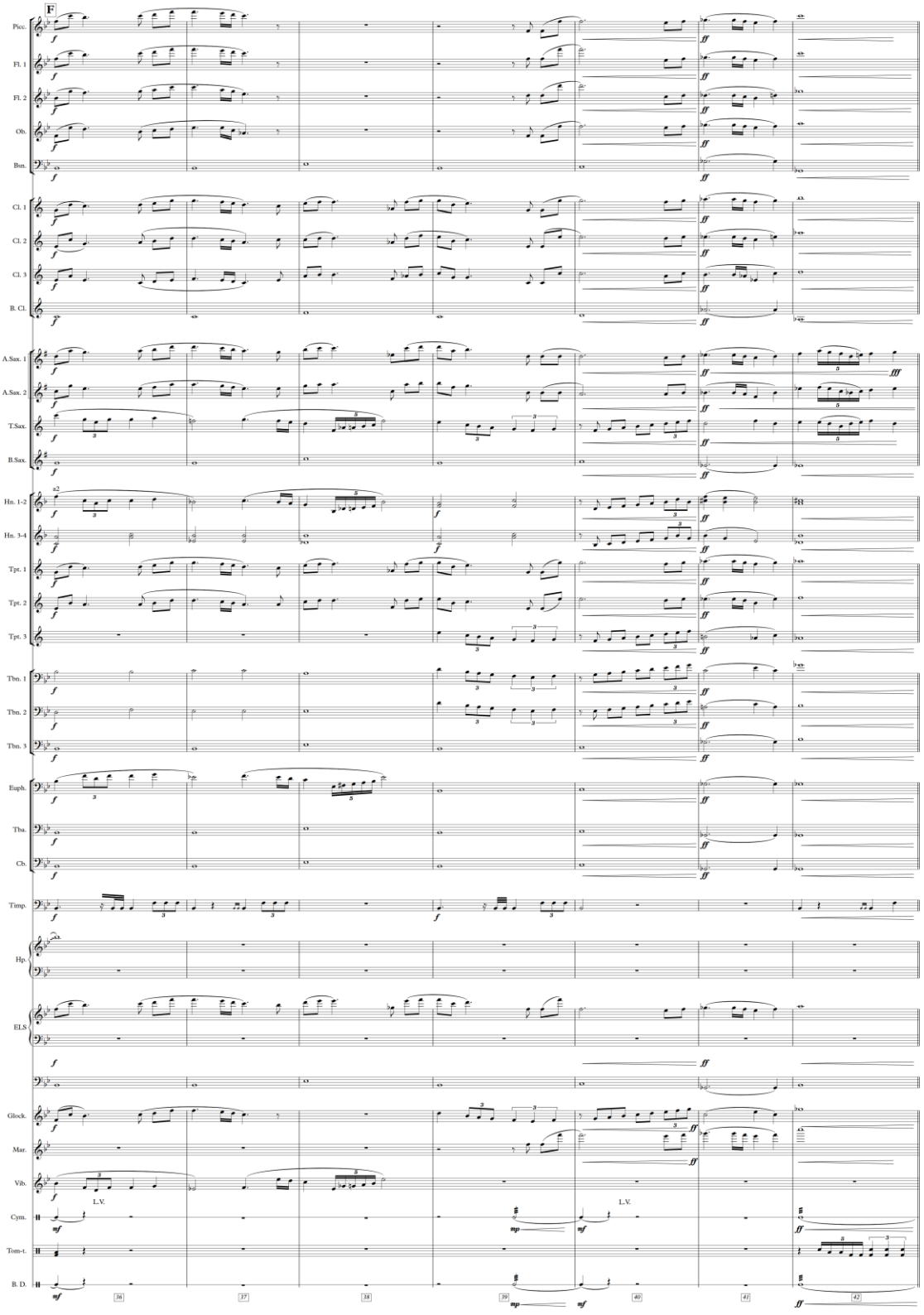
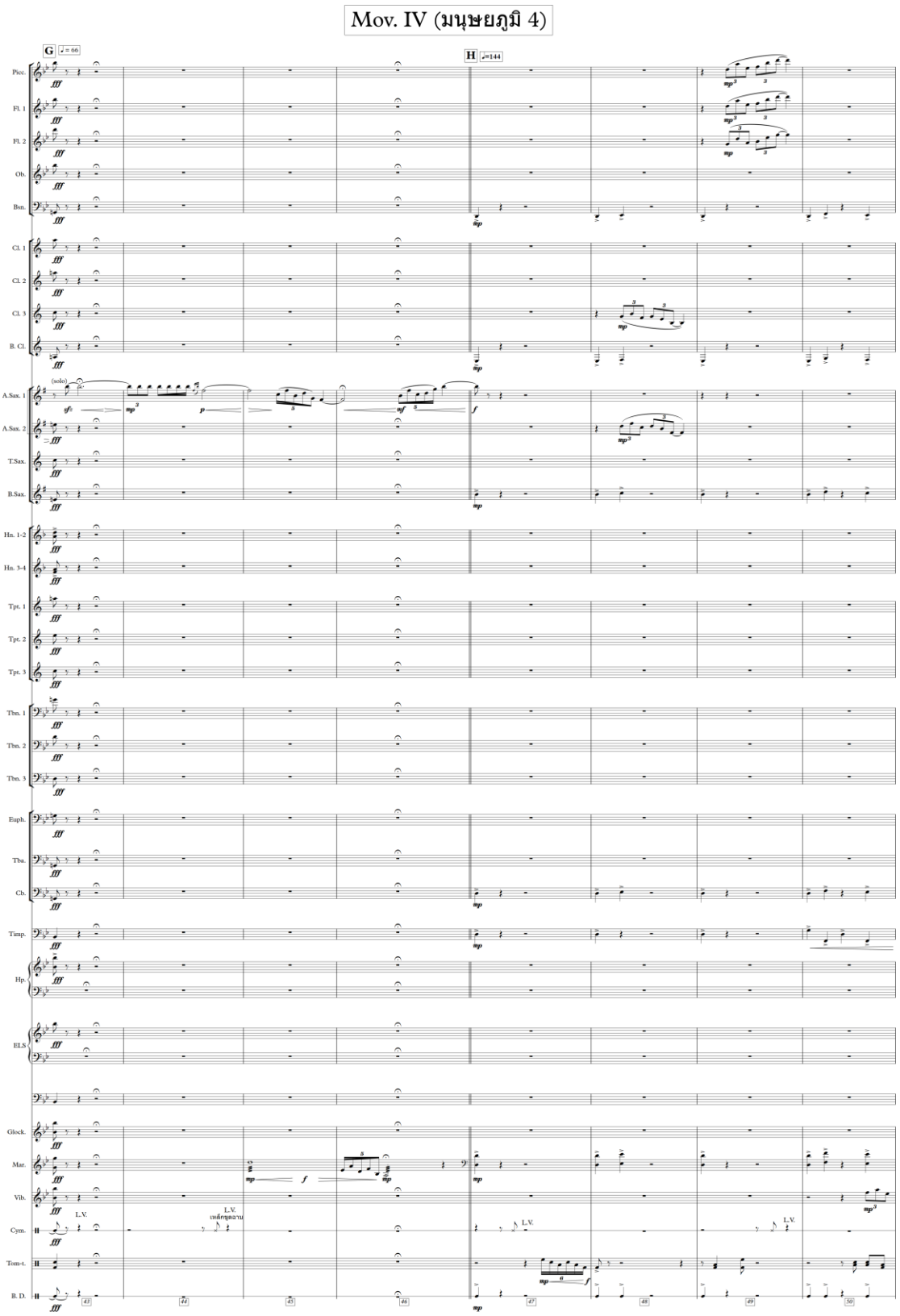
แนวทำนองแรกเป็นแนวทำนองที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวแบบไพเราะ ฟังสบาย อีกทั้งยังมีเสียงที่กลมกลืนกันกับเสียงประสานที่เสนาะหู

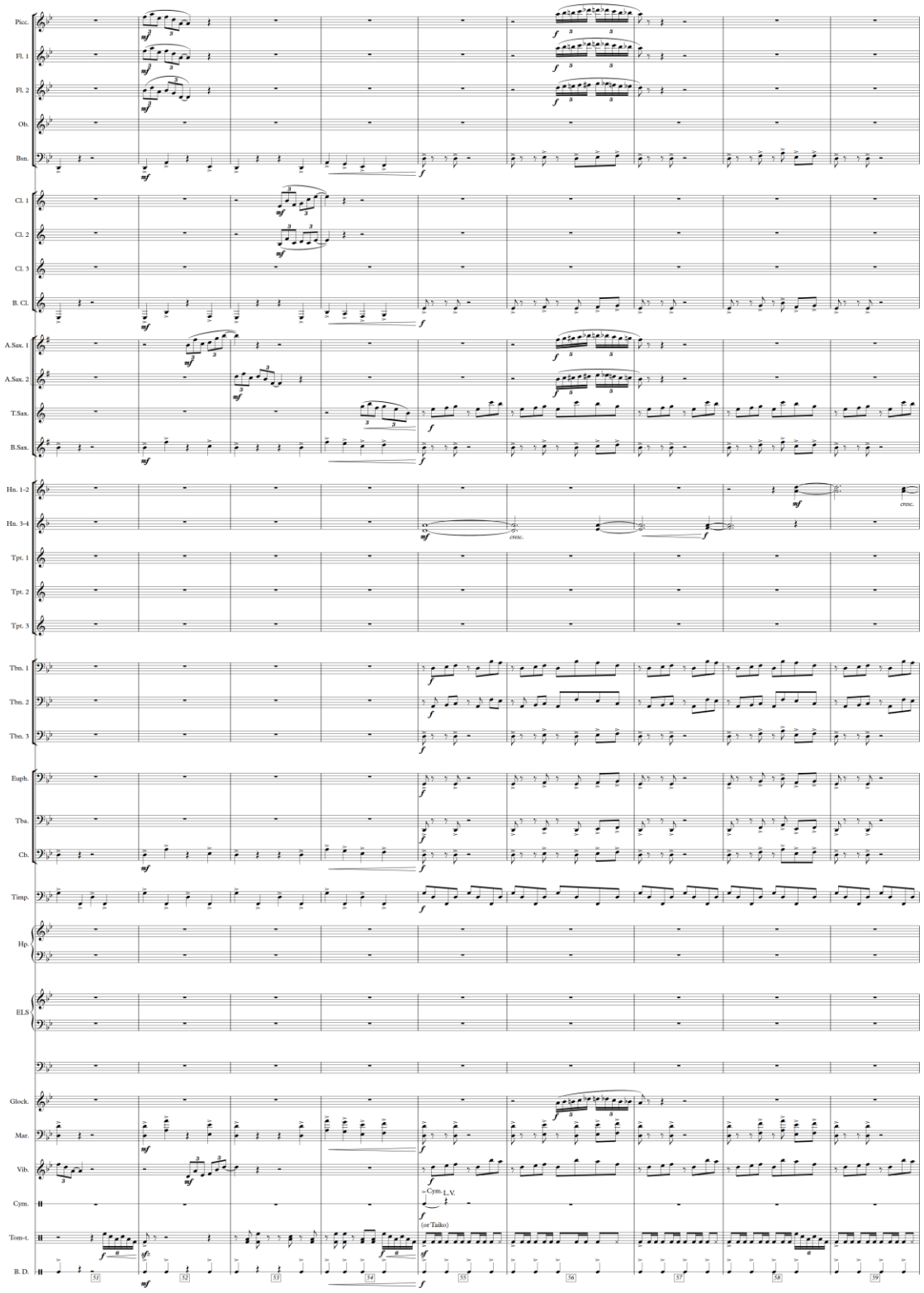
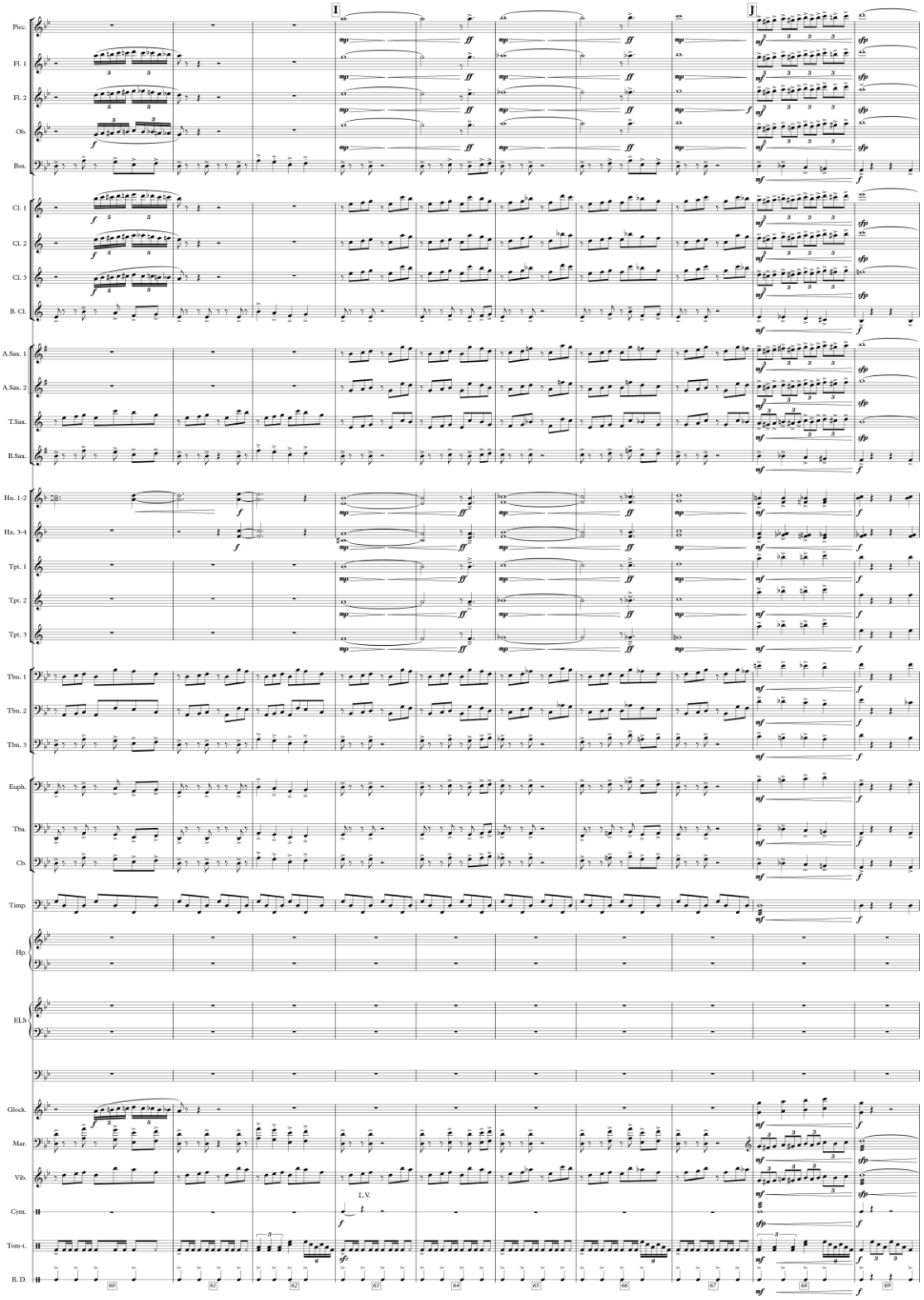
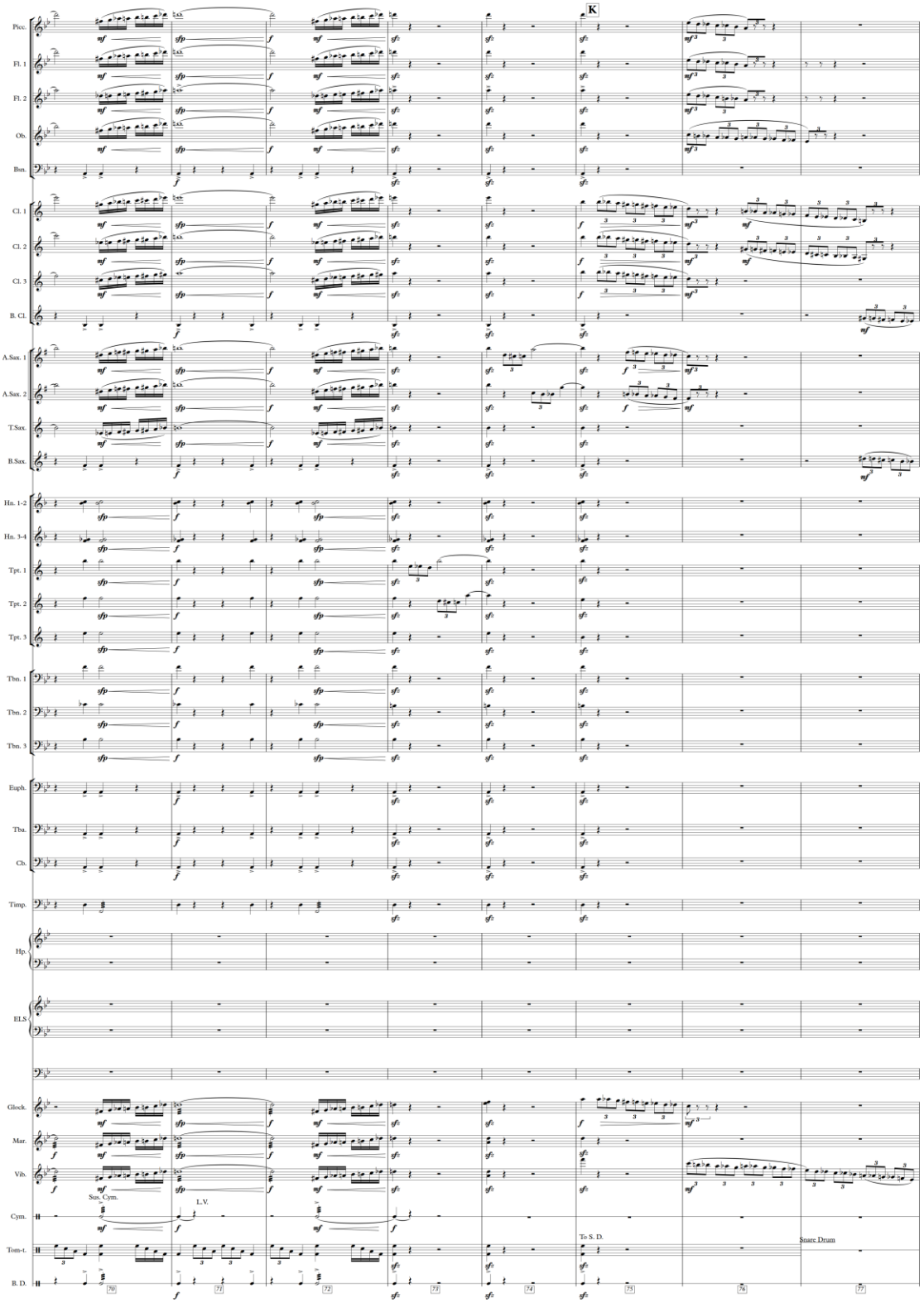
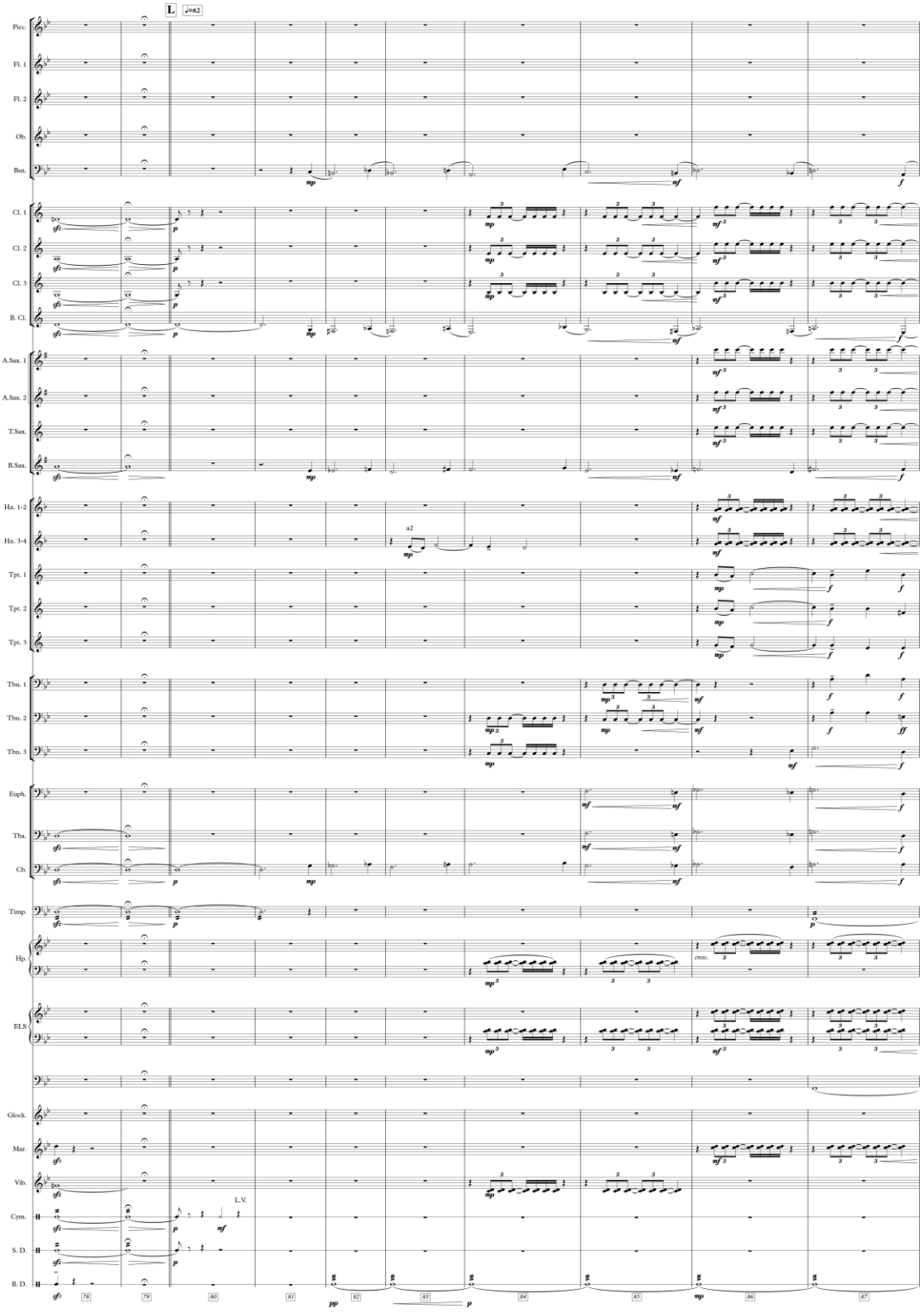
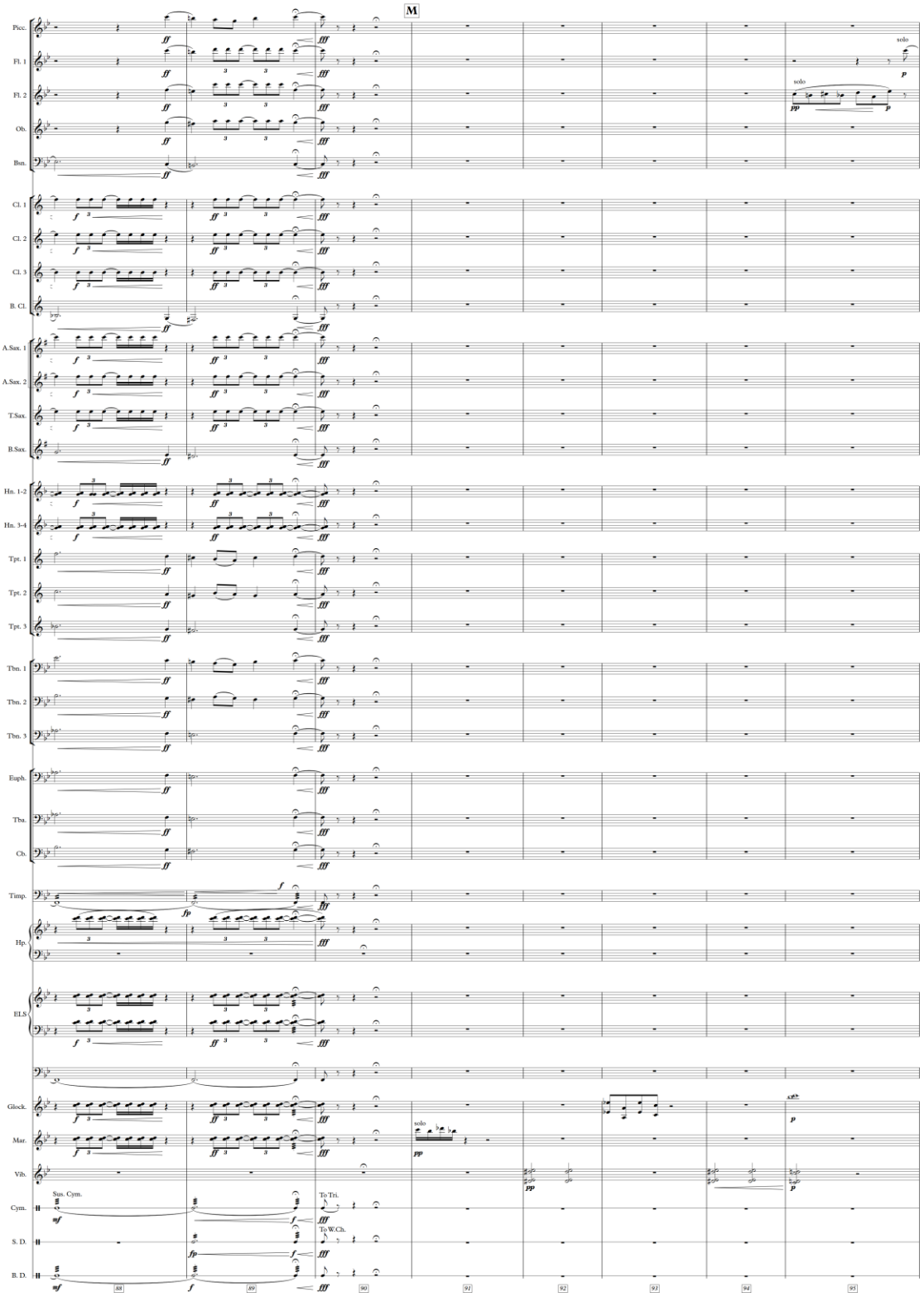
แนวทำนองที่ 2 เช่นกันมีลักษณะคล้ายกับแนวทำนองแรก แต่มีสีสัน ที่เรียบง่ายกว่า อีกทั้งการดำเนินคอร์ด (Chord progression) ไม่สลับซับซ้อนมากเกินไปจึงเหมาะสมกับเป็นบทเพลงที่บ่งบอกถึงภพภูมที่มนุษย์อาศัยอยู่

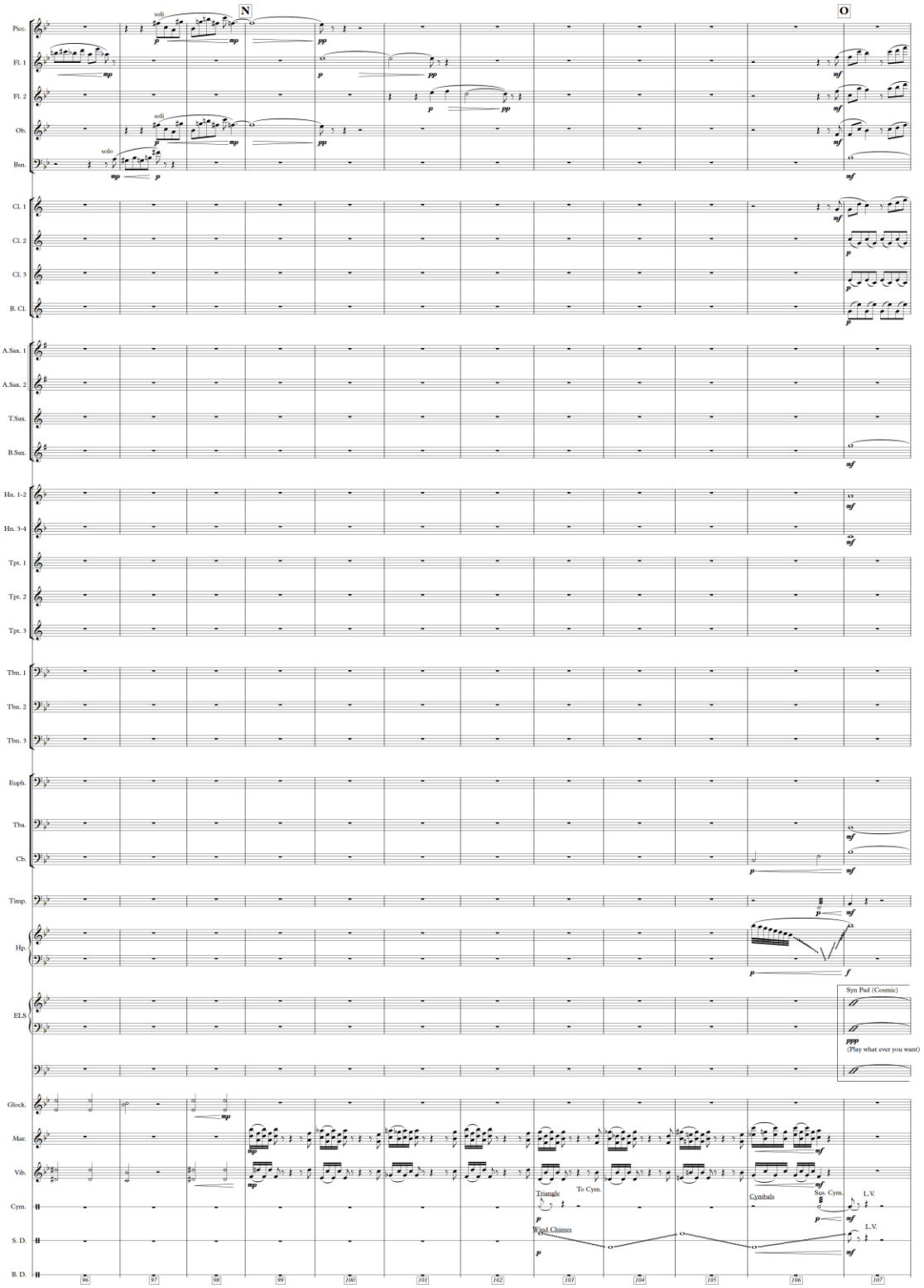
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

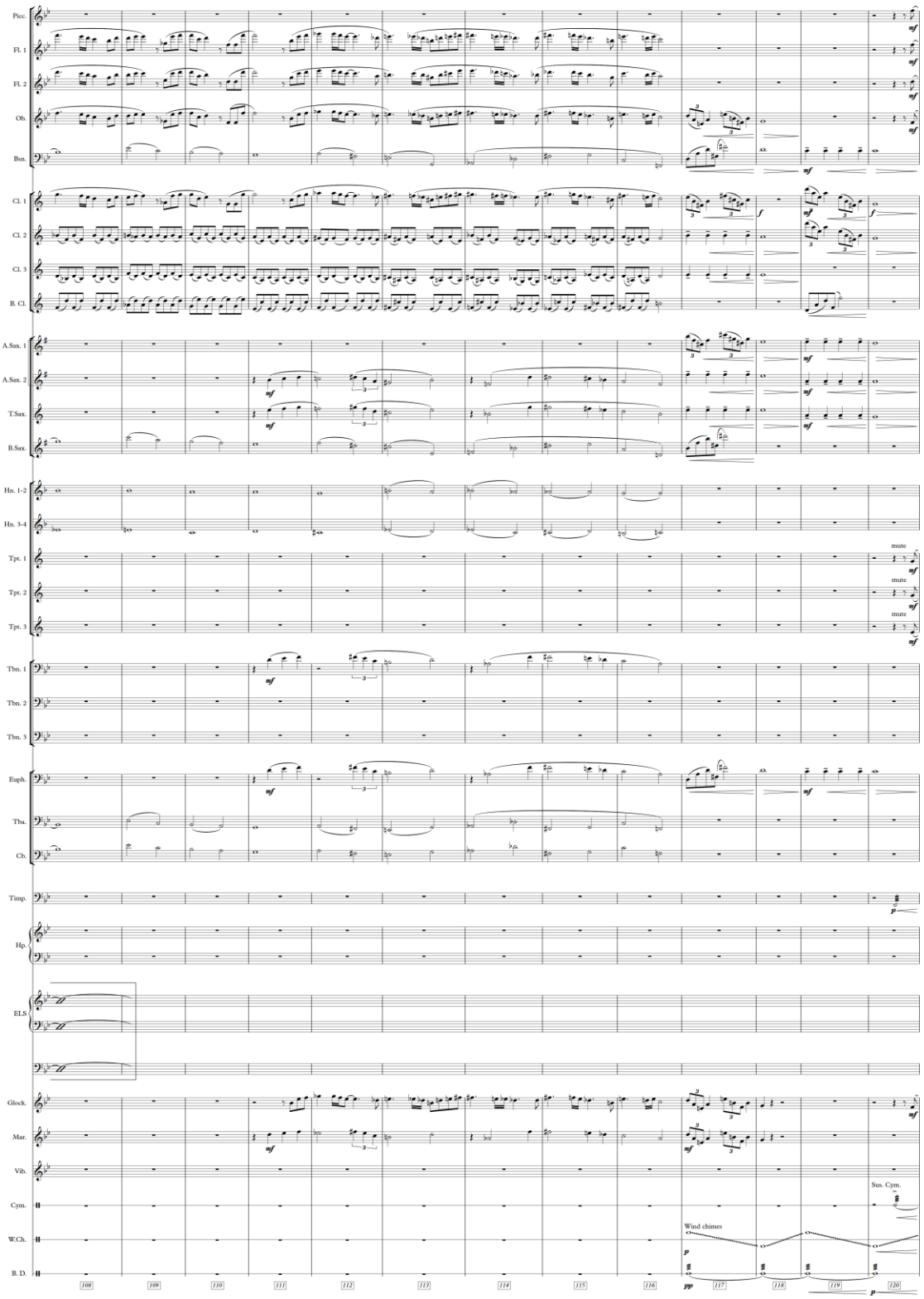
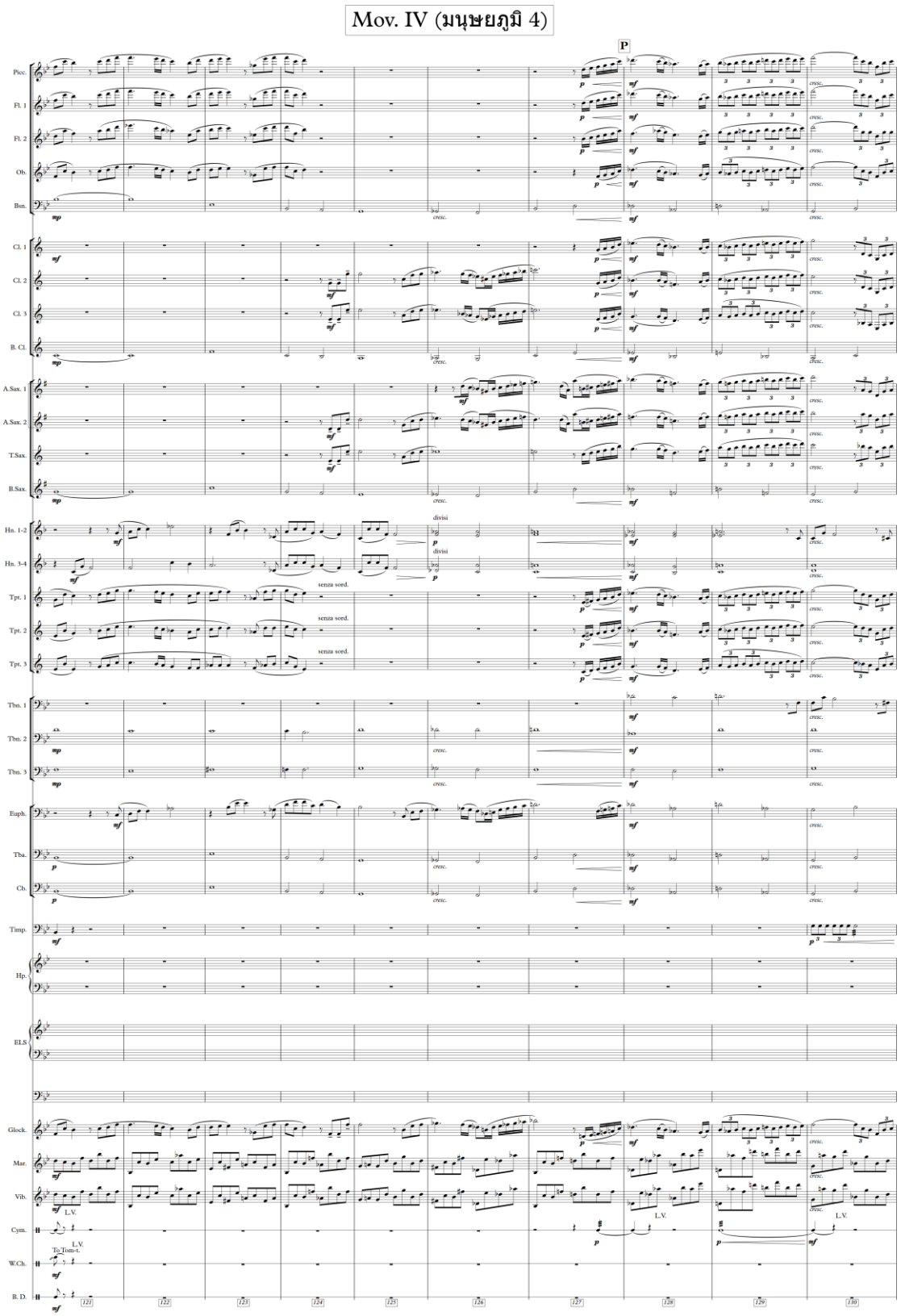
Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

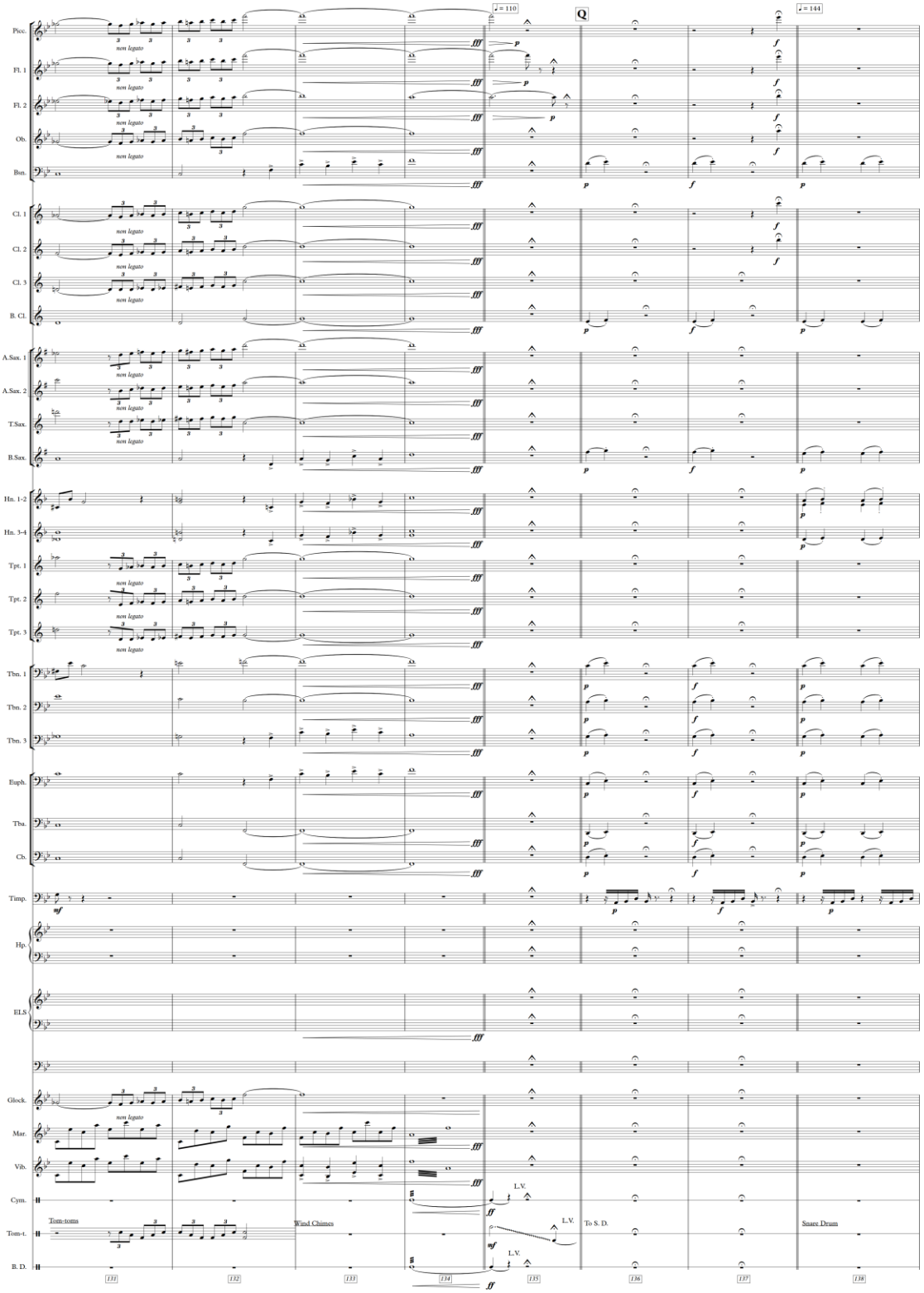
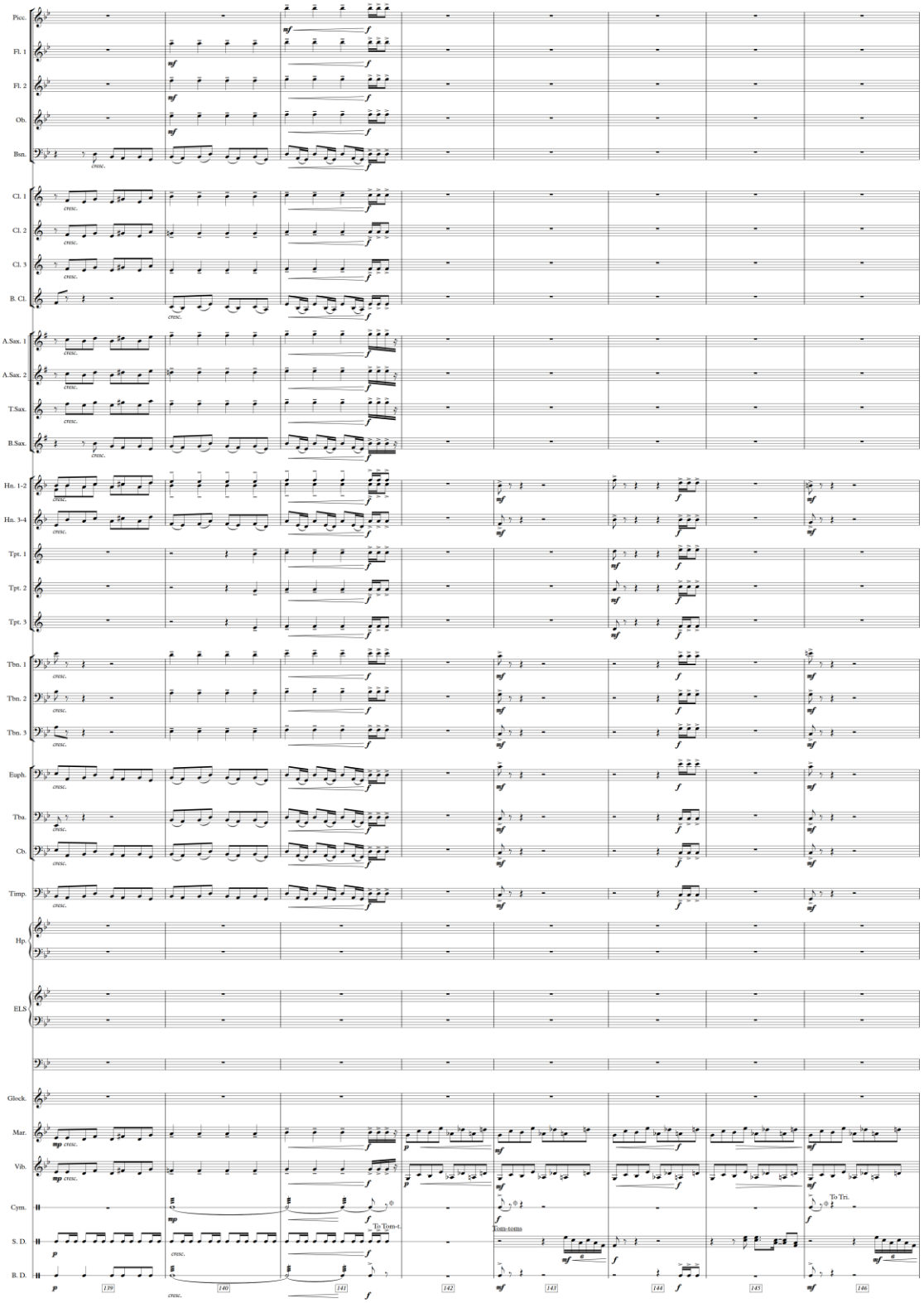
Sukthawee Jitpaisanwattana

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)
B
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
ELS
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
Tom-t.
B. D.
L.V.
L.V.
9
10
11
12
13
14
15
16

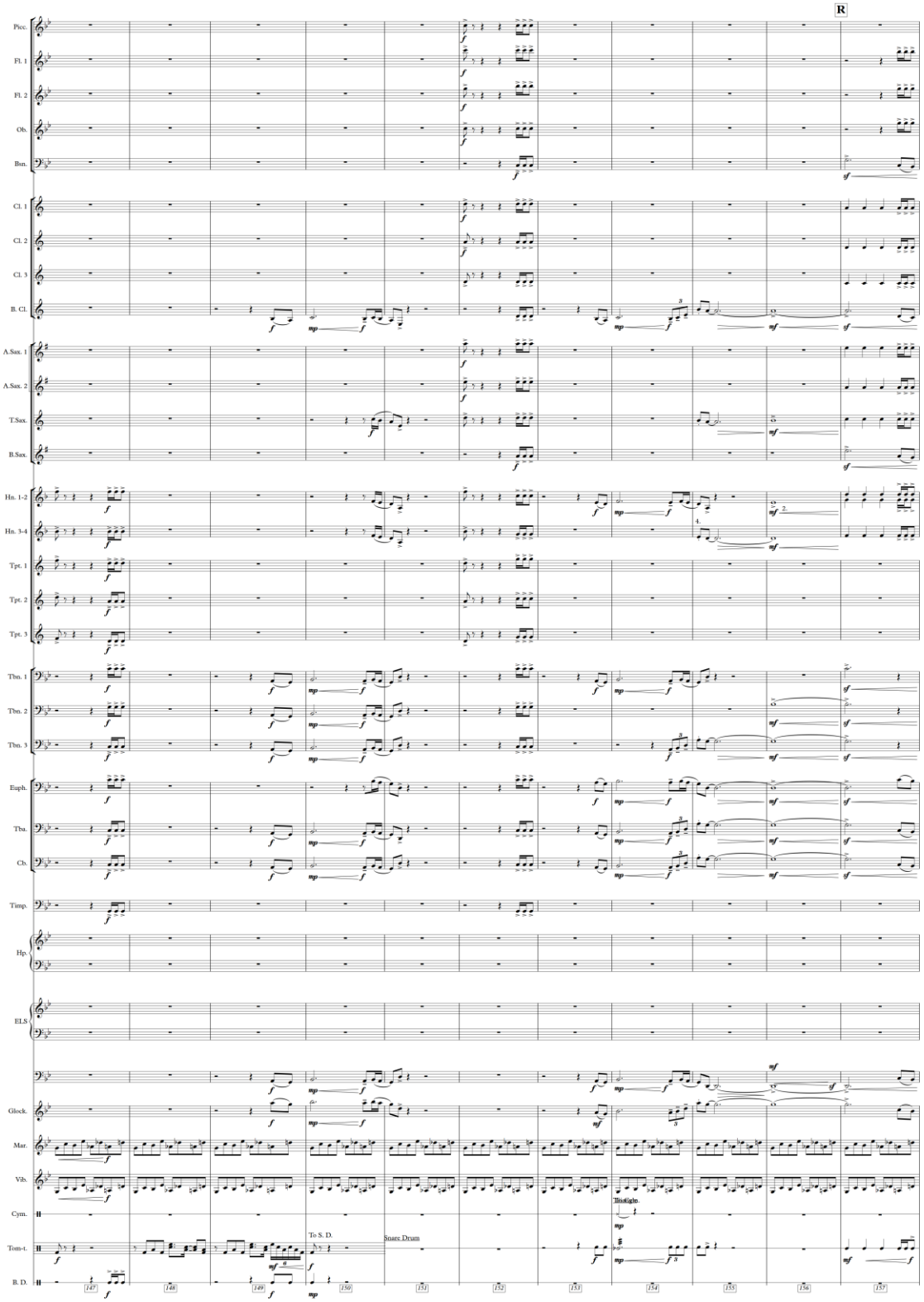
Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)
G
H
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
Tom-t.
B. D.
(solo)
L.V.
43
44
45
46
47
48
49
50

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

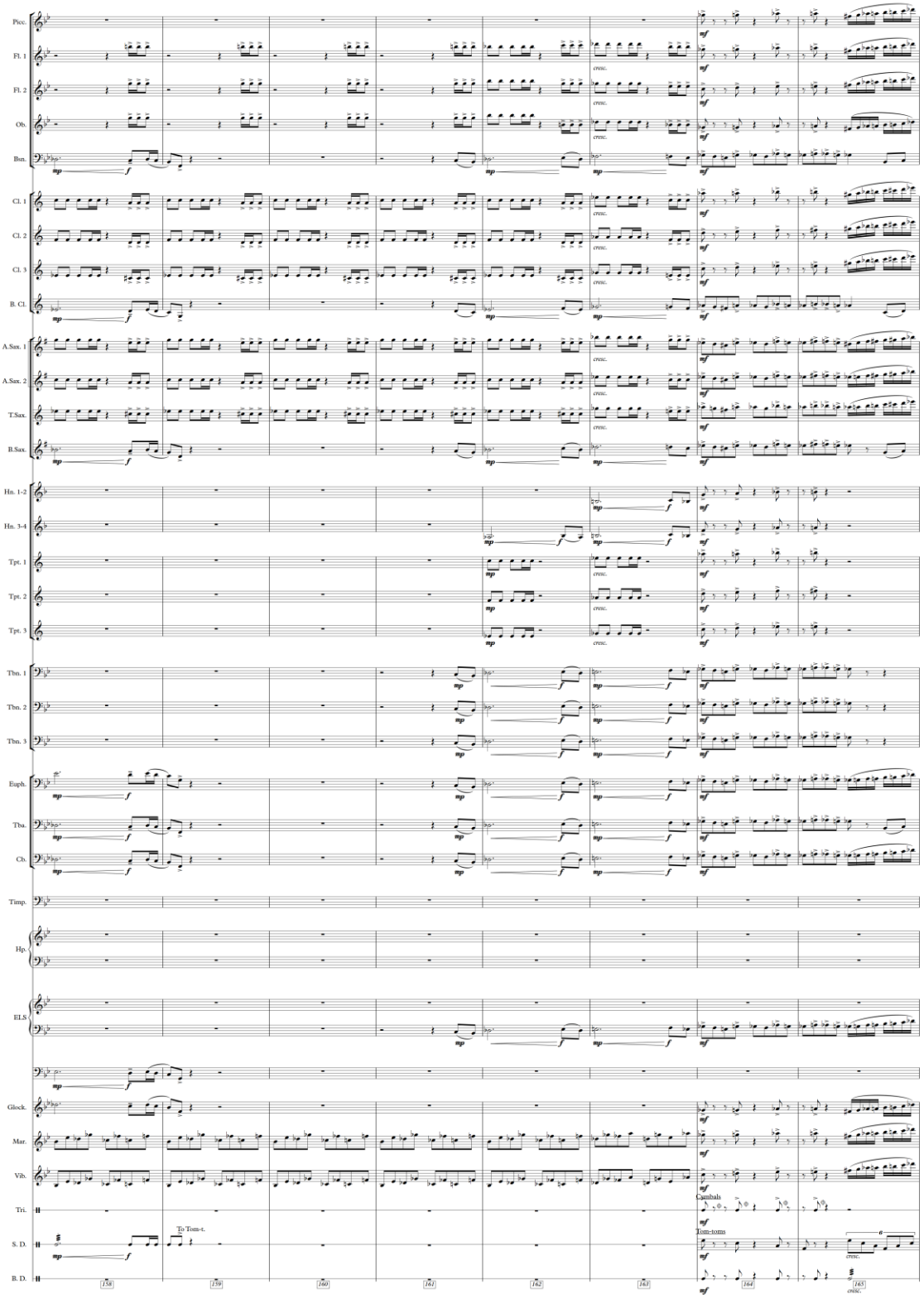


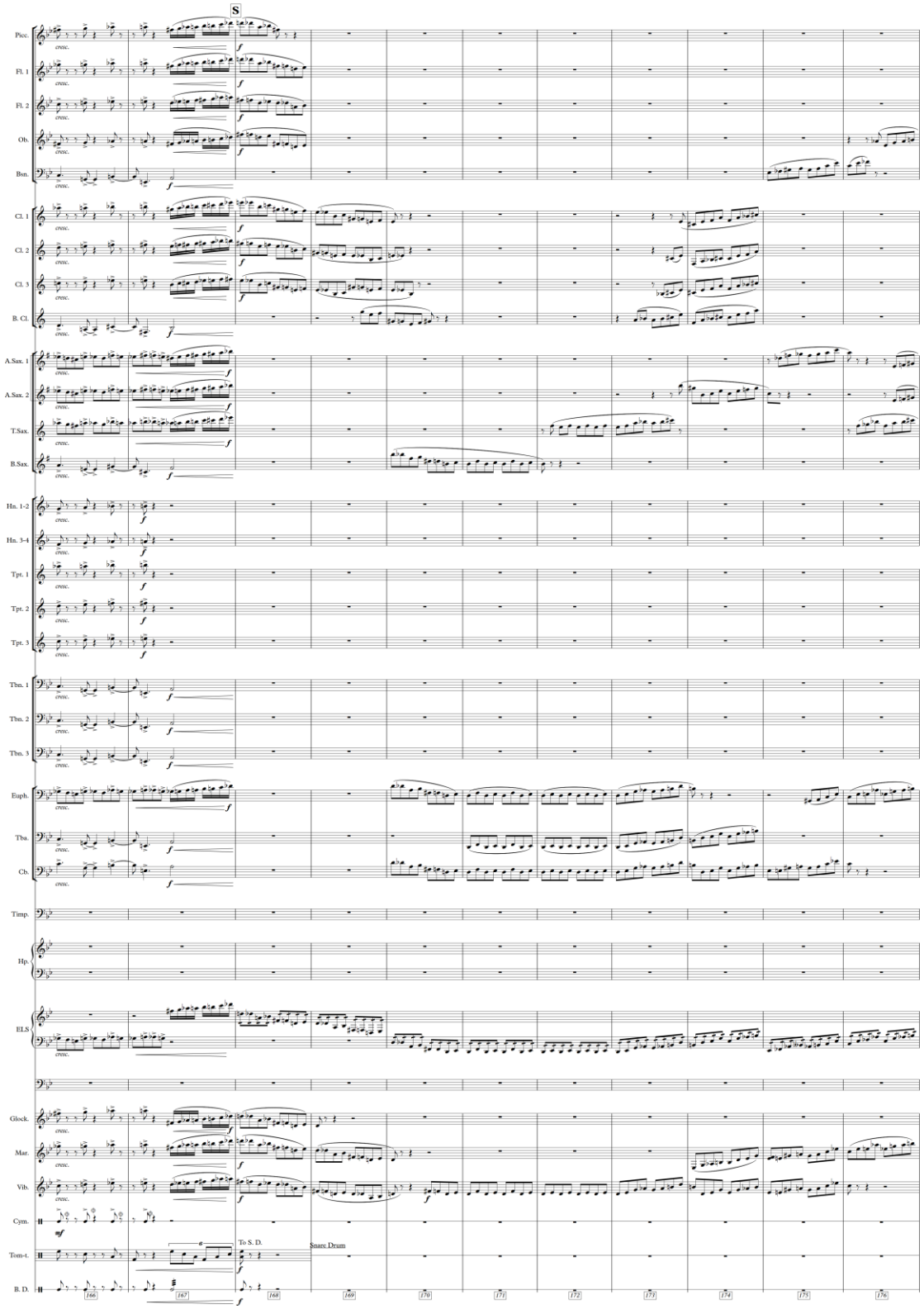
Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)
P
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A.Sax. 1
A.Sax. 2
T.Sax.
B.Sax.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
divisi
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
senza sord.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Cb.
Timp.
Hp.
El.S
Glock.
Mar.
Vib.
Cym.
W.Ch.
B. D.
L.V.
To Tom-t.
cresc.
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130

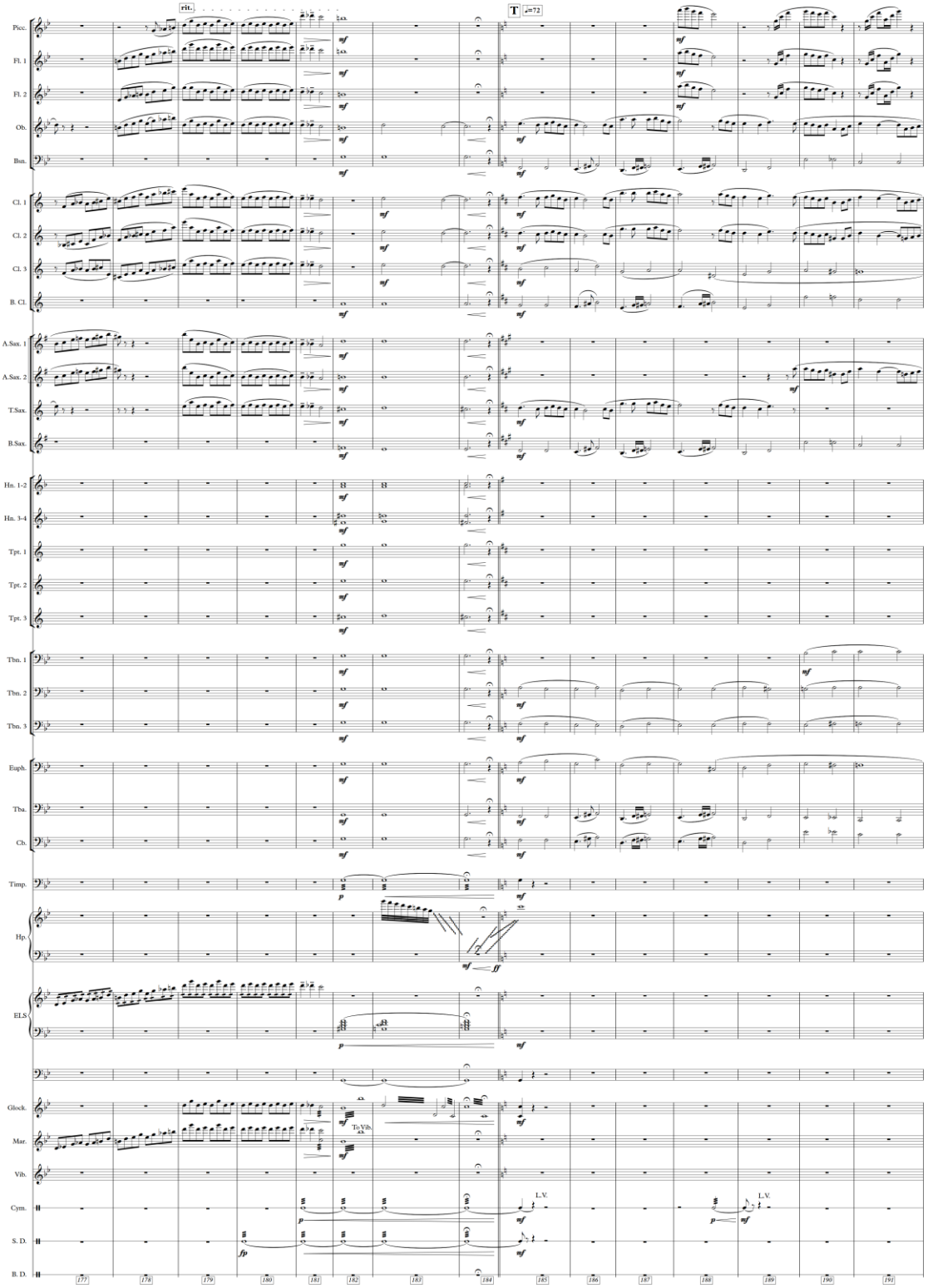
Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)



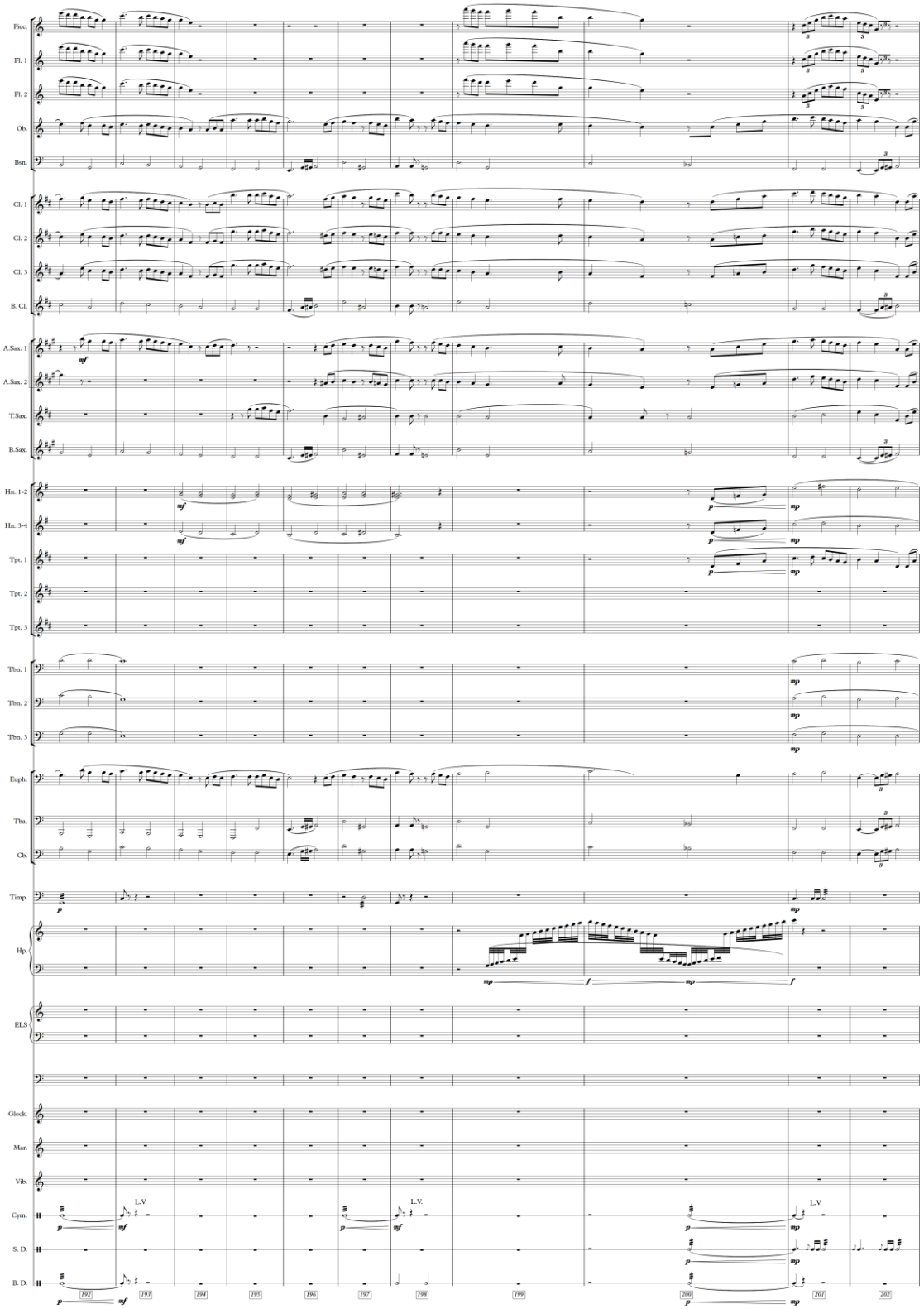
Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

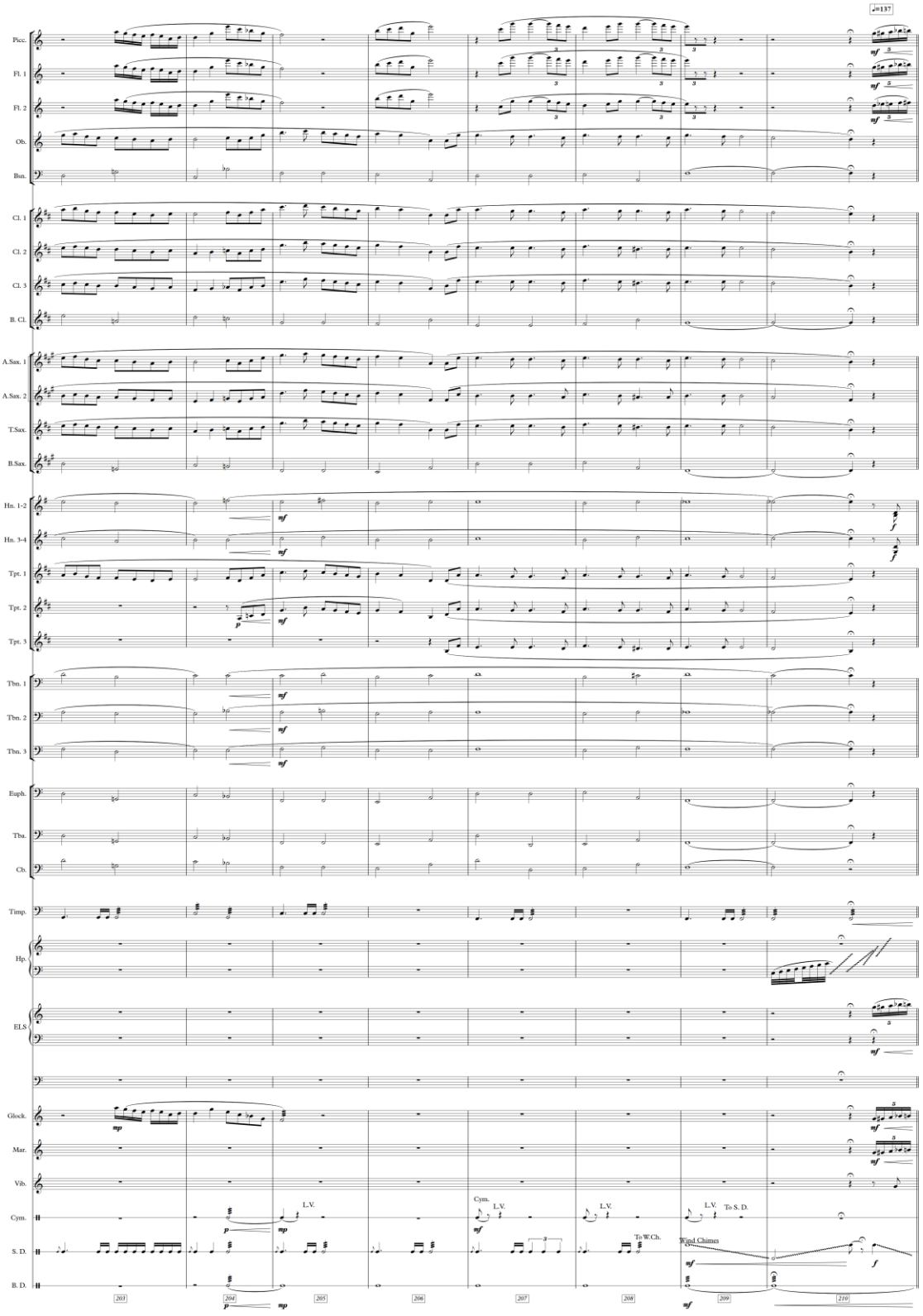


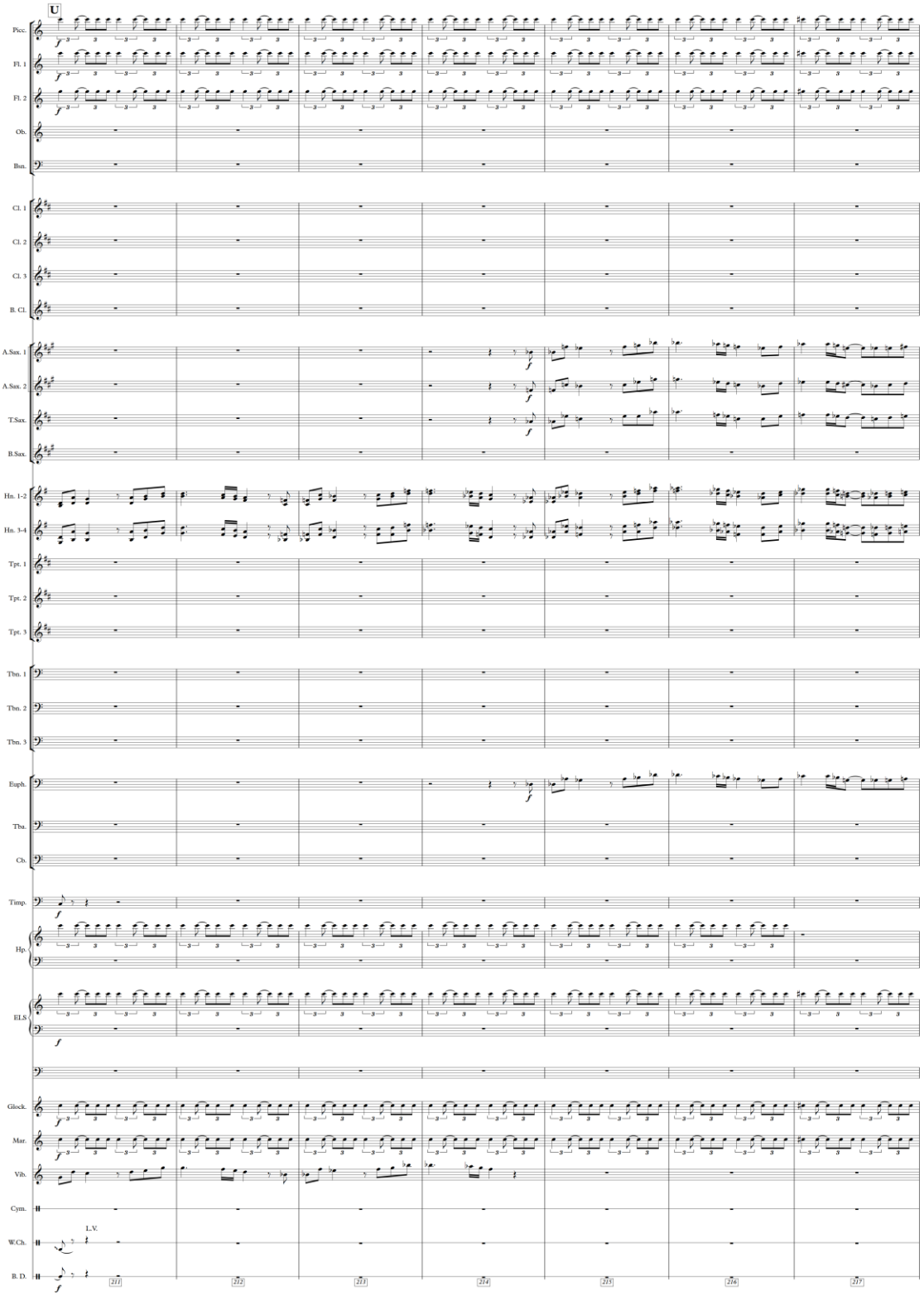
Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

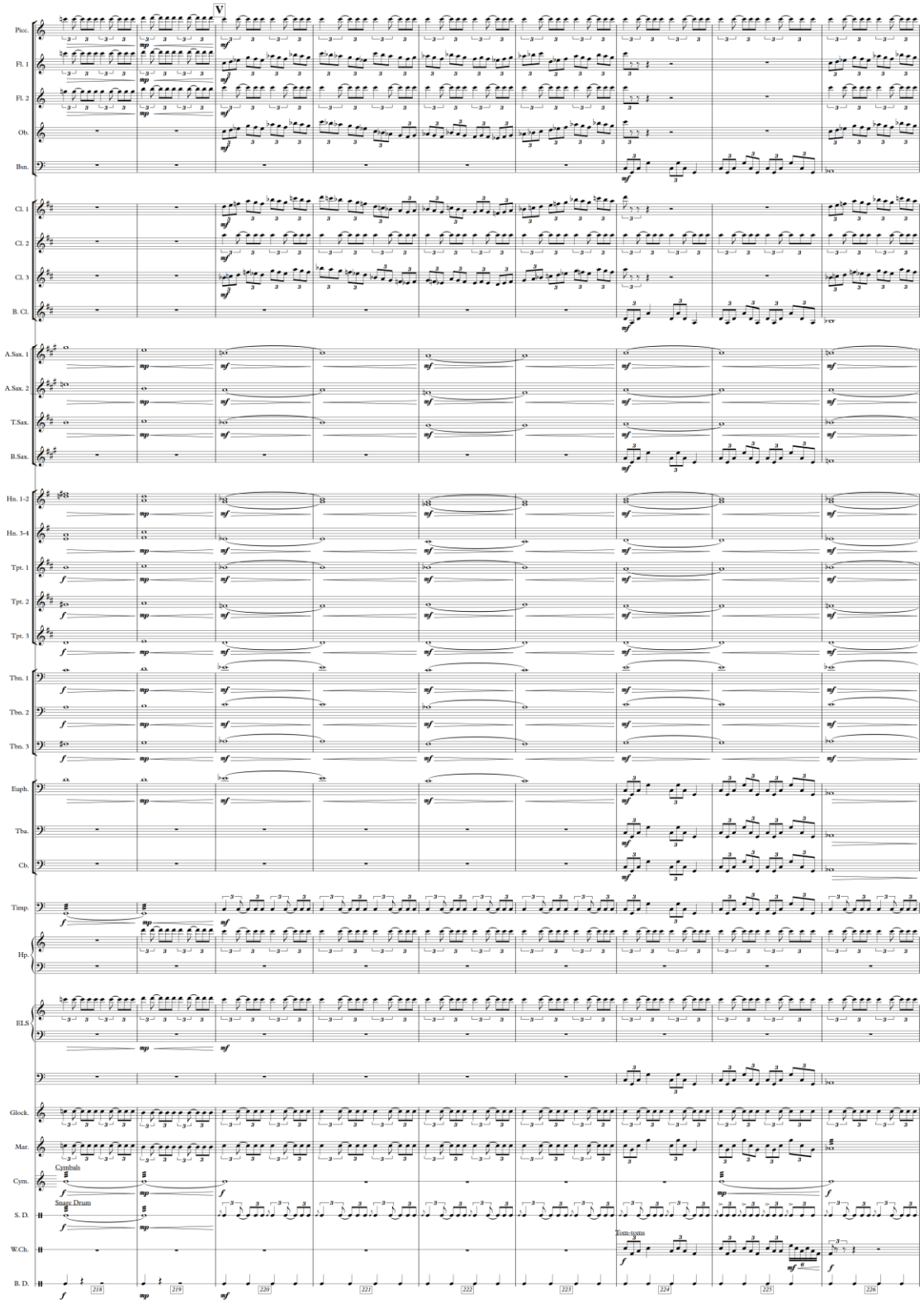
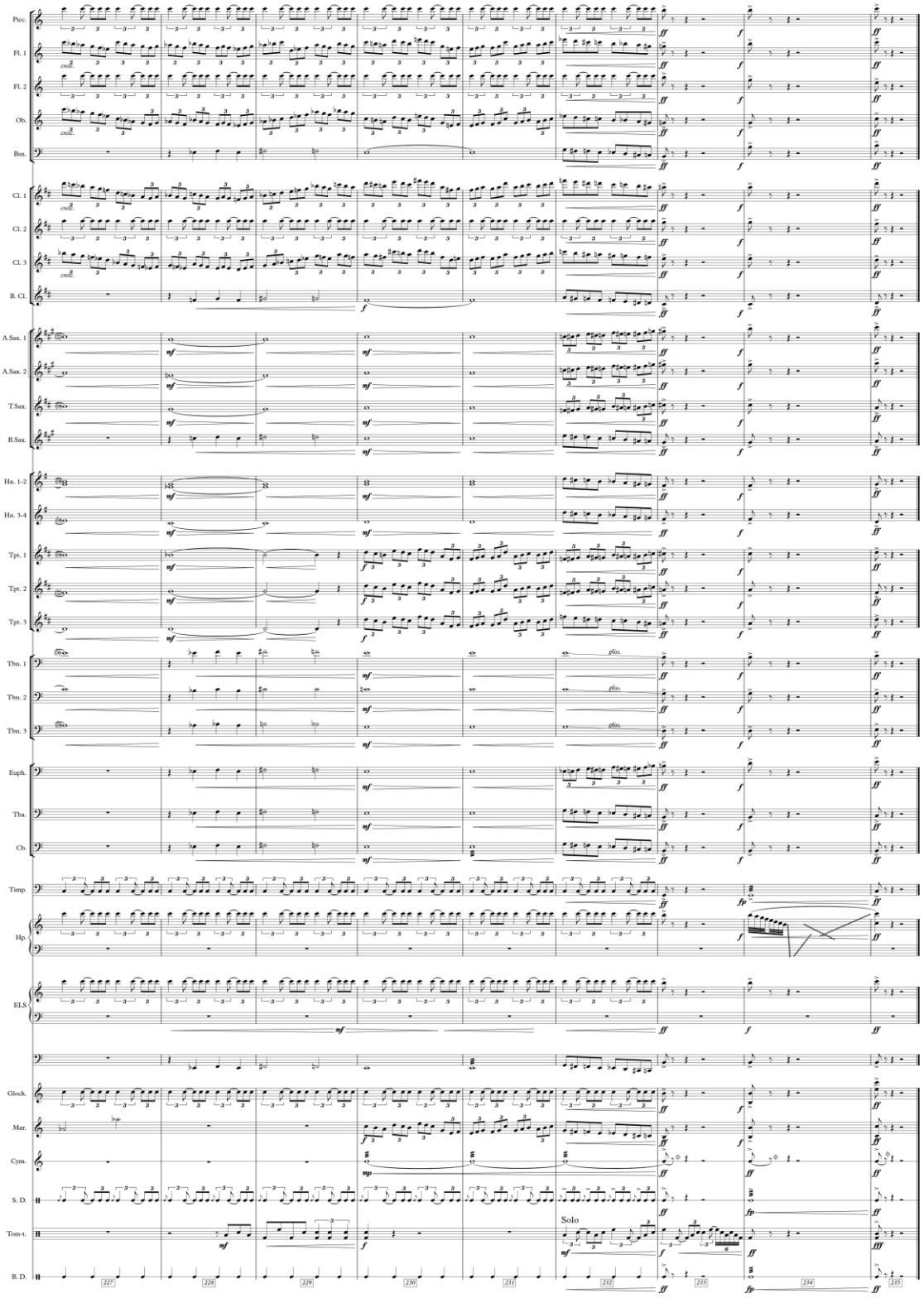


Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)



Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)



Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

Mov. IV (มนุษยภูมิ 4)

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. 2535. *สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*.. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐชยา นัจจนาวากุล. 2559. "วังหน้ากับการพัฒนาการดนตรีตะวันตก (แตรวง) ในกรุงสยาม (พ.ศ. 2394-2428)." *จากแตรเดี่ยวถึงวงซิมโฟนิคแบนด์*, โรงละครแห่งชาติ.

นางสาวอมรรัตน์ รัชตะทวีกุล. 2555. "เว็บไซต์สื่อการเรียนรู้เรื่องไตรภูมิพระร่วง." โรงเรียนมัธยมสาธิต มรภ.บ้านสมเด็จเจ้าพระยา, เข้าถึงเมื่อวันที่ 20 ,มีนาคม. https://sites.google.com/site/amornratxacaryxe/home.

นิยะดา เหล่าสุนทร. 2543. *ไตรภูมิพระร่วง การศึกษาที่มา*. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แม่คำผาง.

นิรมล ทัพเวช. 2524. "การวิเคราะห์เชิงปรัชญา เรื่อง ไตรภูมิพระร่วง." ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต, ภาควิชาปรัชญา, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระครูปริยัติธรรมวงศ์. 2556. "นครและสวรรค์กับความเชื่อของเยาวชนในปัจจุบัน." *ธรรมทรรศน์* 13 (3):28-44.

พระมหาสมจินต์ สมฺมาปญโญ (วันจันทร์). 2533. *นรกและสวรรค์ในพระพุทธศาสนาเถรวาท*. ปริญญาพุทธศาสตร์มหาบัณฑิต (พระพุทธศาสนา), มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2555. "*วังหน้ากับพัฒนาการดนตรีตะวันตก (แตรวง) ในกรุงสยาม*" พ.ศ.2394-24278. ดัดแปลงโดย ณัฐชยา นัจจนาวากุล: กระทรวงวัฒนธรรม ร่วมกับมูลนิธิจุมกฏ-พันธุ์ทิพย์ และ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2559. "แตรสยาม". *จากแตรเดี่ยวถึงวงซิมโฟนิคแบนด์*, โรงละครแห่งชาติ, 3 พฤษภาคม พ.ศ.2559.

ราชันย์ ศรชัย. 2559. "สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต กับงานพัฒนาแตรวงเป็นวงซิมโฟนิคแบนด์ พ.ศ.2448-2475." *จากแตรเดี่ยวถึงวงซิมโฟนิคแบนด์*, โรงละครแห่งชาติ.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. 2558. *ดนตรีศตวรรษที่* 20 สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีรชาติ เปรมานนท์. 2532. *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาษาอังกฤษ

Apel, Ailli. 1969. *Harvard Dictionary of Music*. Edited by 2nd ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Battisti, Frank L. 2002. *The Winds of Change*. Galesville, FL: Meredith Music Publications.

Berger, Kenneth. 1961. The Band in the United States - A Preliminary Review of Band Research and Research Needs. Band Associates.

Birmingham Post. 1928. October 15.

Copley, R. Evan. 1991. *Harmony Baroque to Contemporary Part II*. Champaign, IL: STIPES PUBLISHING COMPANY.

Danielsen, Dane Holger. 2010. "A GRADUATE RECITAL IN WIND BAND CONDUCTING FEATURING ANALYSIS OF: GUSTAV HOLST'S FIRST SUITE IN E-FLAT, NEW ROSAURO'S JAPANESE OVERTURE, AND DANIEL BUKVICH'S INFERNO." Master of Music. diss., Department of Music College of Arts and Sciences, Kansas State University.

Goldman, Richard F. 1961. *The Wind Band: Its Literature and Technique*. Boston: Allyn and Bacon.

Grechesky, Robery. 1989. Unpublished paper.

Hebert, David G. 2012. *Wind Bands and Cultural Identity in Japanese Schools*. New York: Springer.

Holst, Imogen. 1968. *The Music of Gustav Holst*: Oxford University Press.

--------. 1974. *A Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music*: Faber Music.

Hustin, William H. 1996. *Music in the Twentieth Century*: W. W. Norton.

Leelasiri, Kanokrut. 2001. "An analysis of Hustav Holst's The Planets." Master of Arts in Music. diss., California State University, Northbridge.

Lin Tian. 2014. "The World Of Tan Dun: The Central Importance of Eight Memories In Watercolor, Op.1." D.M.A. diss., the Louisiana State University

Mitchell, Jon. *Holts, American Perspective*.

Ongaku No Tomo. 2016. *HOLST The Planets Suite for Large Orchestra*. Edited by Miniature Scores.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Partitur, Kleine. 2016. *MOUSSORGSKY Tableaus d'une Exposition (Orchestration: Maurice Ravel)*.

Satoshi Yagisawa. 2009. "Biography." Accessed March 13, 2019. http://www.sounds-eightree.com/english.php.

Stith, Kenneth R. 1970. "AN ANALYSIS OF THE FIRST SUITE IN E-FLAT BY GUSTAV HOLST." Master of Music. diss., Department of Music Kansas State University.

Suchoff, Banjamin. 2004. *Béla Bartók: A Celebration*. Lanham, MD: Scarecrow.

Tan Dun. 1997. "HEAVEN EARTH MANKIND (SYMPHONY 1997)." Accessed June 12, 2019. http://www.tandunonline.com/compositions/Heaven-Earth-Mankind.htm.

Taro Ogata. 2014. "5 Good Reasons of Why Electone is Good for the Kids." Taro's TRADE JAPAN, Accessed March 13, 2019. https://www.tarotrade.com/author-publications/electone-stagea/648-electone-is-good-for-kids.

The MATTER. 2562. "สรุปเหตุการณ์บุกสร้างความวุ่นวาย ในโรงเรียนวัดสิงห์ ระหว่างสอบ GAT-PAT ความไม่พอใจ ที่โดนสั่งลดใช้เสียงงานบวช." thematter.co, Accessed April 7, 2019. https://thematter.co/brief/recap/recap-1551020750/71401.

W. S. W. Ruschenberger, and Roberts, edmund. 1838. *A Voyager round the world including an Embassy to Muscat and Siam in 1835, 1836 and 1837*. Philadelphia: Lea & Blanchard.

Whitwell, David. 1969. *The Incredible Vienna Octet School-Part I*: The Instrumentalist 24.

Yamaha Corporation. 2012. "エレクトーン・キーボード [Electone Keyboard]." Accessed March 13, 2019. https://jp.yamaha.com

----------. 2016. *Electone STAGEA Owner's Manual*. Tokyo: Yamaha Publishing.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นายศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา

วัน เดือน ปี เกิด 10 พฤศจิกายน 2531

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร

วุฒิการศึกษา 2552 ดุริยางคศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร (เกียรตินิยมอันดับ 2)
2556 บริหารธุรกิจมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยสยาม
2557 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่อยู่ปัจจุบัน 40 ถ.หมู่บ้านเศรษฐกิจ แขวงบางแคเหนือ เขตบางแค กทม. 10160
email:note421@hotmail.com

ผลงานตีพิมพ์

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา. (2555) ปัจจัยการตัดสินใจเช่าอพาร์ตเม้นต์ในเขตพุทธมณฑลสาย 4 จังหวัดนครปฐม. การจัดการและความสำคัญของกลุ่มประชาคมเศรษฐกิจอาเซียน. มหาวิทยาลัยสยาม, 1075-1083.

ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา, (2558). การประพันธ์เพลง: เสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษ สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา. วารสารศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ปีที่ 1(2), 21-28.

Sukthawee Jitpaisanwattana. (2017) The development of Marketing Strategies for the Success of Apartment Business. The 1st Business Administration International Conference "Research for Business Innovation and Advancement". Ubon Ratchathani Rajabhat University, 186-193.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รางวัลที่ได้รับ

พ.ศ.2562 รางวัลอาจารย์ผู้ให้การสนับสนุนนักเรียน ผู้ซึ่งได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับสอง ประเภทอิเลคโทนรุ่นอายุ 9-12 ปี ในงาน Yamaha Thailand Music Festival 2019

พ.ศ.2560 รางวัลอาจารย์ผู้ให้การสนับสนุนนักเรียน ผู้ซึ่งได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับสอง ประเภทอิเลคโทนรุ่นอายุ 9-12 ปี ในงาน Yamaha Thailand Music Festival 2017

พ.ศ.2556 รางวัลอาจารย์ผู้ให้การสนับสนุนนักเรียน ผู้ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศ ประเภทอิเลคโทนรุ่นอายุไม่เกิน 9 ปี ในงาน Yamaha Thailand Music Festival 2013

พ.ศ.2555 รางวัลอาจารย์ผู้ให้การสนับสนุนนักเรียน ผู้ซึ่งได้รับรางวัลชนะเลิศ ประเภทอิเลคโทนรุ่นอายุ 12-15 ปี ในงาน Yamaha Thailand Music Festival 2012

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University