Chulalongkorn University
Chula Digital Collections

Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)

2019

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จากหานเจียงสู่เจ้าพระยาสำหรับวงออร์เคสตรา

ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์

Follow this and additional works at: https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd

Recommended Citation

นราวุฒิชัย, ณัฐวุฒิ, "ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จากหานเจียงสู่เจ้าพระยาสำหรับวงออร์เคสตรา" (2019). *Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)*. 9719.
https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/9719

This Thesis is brought to you for free and open access by Chula Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD) by an authorized administrator of Chula Digital Collections. For more information, please contact ChulaDC@car.chula.ac.th.

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จากหานเจียงสู่เจ้าพระยาสำหรับวงออร์เคสตรา

นายณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: FROM HANJIANG TO CHAOPRAYA FOR ORCHESTRA

Mr. Nattawut Narawutthichai

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Common
Common Course
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา สำหรับวงออร์เคสตรา
โดย	นายณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

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

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

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.อโณทัย นิติพน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย : ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จากหานเจียงสู่เจ้าพระยาสำหรับวงออร์เคสตรา. (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: FROM HANJIANG TO CHAOPRAYA FOR ORCHESTRA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัยในลักษณะดนตรีพรรณนา (Program music) ที่กล่าวถึงเรื่องราวของชาวไทยเชื้อสายจีนที่อพยพจากแผ่นดินจีนเข้ามาตั้งรกรากในแผ่นดินไทย

ผู้วิจัยได้ใช้วิธีผสมผสานเอกลักษณ์ของสำเนียงดนตรีตะวันออกเข้ากับหลักการประพันธ์เพลงแบบซิมโฟนีออร์เคสตราแบบตะวันตก โดยใช้สำเนียงทางดนตรีของ 2 ชาติ ได้แก่ ดนตรีจีนแต้จิ๋วและดนตรีไทยเดิมเพื่อเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาวรรณกรรมดนตรีจีนแต้จิ๋วในรูปแบบบทเพลงวงเครื่องสายจีนและอุปรากรจีน และวรรณกรรมดนตรีคลาสสิกประเภทดนตรีพรรณนาในยุคโรแมนติกและดนตรีคลาสสิกสมัยใหม่ที่ประพันธ์โดยศิลปินชาวเอเชียที่มีแนวทางเดียวกัน นั่นคือการผสมผสานความเป็นดนตรีกระแสชาตินิยมให้เข้ากับรูปแบบของดนตรีออร์เคสตรา โดยผู้วิจัยได้นำอุปรากรจีนเรื่อง *เจาจวินหยวน* เป็นหลักในการประพันธ์และใช้ทำนองเปิดของเพลงไทยเดิม *จีนเก็บบุปผา* มาผสมผสานในงานชิ้นนี้ในรูปแบบเทคนิคการประพันธ์เพลงสมัยใหม่สำหรับออร์เคสตรา

บทประพันธ์เพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* ประกอบด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 สายน้ำและชีวิต ท่อนที่ 2 จีนล่อง และท่อนที่ 3 ถิ่น ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 30 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2562 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986812735 : MAJOR COMMON

KEYWORD: classical music, symphony, orchestra, music composition

Nattawut Narawutthichai : DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: FROM HANJIANG TO CHAOPRAYA FOR ORCHESTRA. Advisor: Prof. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D.

Doctoral music composition: *From Hanjiang to Chaopraya* is a contemporary programmatic composition for orchestra telling a story of the Chinese who emigrated from China and settled in Thailand.

The composer combined the characteristics of Eastern music idioms and Western music orchestration, employing musical languages of two nations, Teochew Chinese music and Thai traditional music, as the main compositional material. The composer studied Teochew music literature, focusing on music for Chinese string ensembles and Chinese operas, as well as classical music repertoire, specifically Romantic program music and modern classical compositions by Asian composers who adopted similar principles. This composition is based on themes from the Chinese opera *Chao Jauin Yuan* and Thai traditional song *Chin Keb Buppa*, which are then integrated with modern compositional techniques for orchestra.

The composition *From Hanjiang to Chaopraya* consists of 3 movements: I. Stream and Life, II. Chinese Wanderer, III. Abode. The length of the composition is approximately 30 minutes.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

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

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : จากหานเจียงสู่เจ้าพระยาสำหรับวงออร์เคสตรา เล่มนี้สามารถเสร็จสมบูรณ์ได้ก็ด้วยคำชี้แนะและความช่วยเหลือของอาจารย์ท่านต่าง ๆ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ให้ความรู้ให้คำปรึกษาในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ รวมทั้งแนะนำการบริหารจัดการการวิจัยในช่วงต่าง ๆ ของการเรียนจนกระทั่งวิทยานิพนธ์เล่มนี้ได้จัดทำอย่างเสร็จสมบูรณ์

ขอบพระคุณอาจารย์กรรมการวิทยานิพนธ์ทุกท่าน ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ จุฬาพันธุ์ และอาจารย์ ดร.อโณทัย นิติพน ที่ให้ความกรุณาชี้แนะ ขัดเกลาให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอบพระคุณอาจารย์ ดร.ต้นเถา ช่วยประสิทธิ์ สำหรับการทำเสียงจากคอมพิวเตอร์และให้คำปรึกษาในการจัดแสดงเผยแพร่ จนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สามารถออกแสดงได้อย่างราบรื่น

ขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกชัย พุหิรัญ สำหรับคำปรึกษา คำชี้แนะในขั้นตอนต่างๆ ของการทำวิจัย

ขอบพระคุณบิดาและครอบครัว ในการสนับสนุนการศึกษาในระดับปริญญาเอกและสนับสนุนค่าใช้จ่ายในการทำวิจัย

ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์ 1

1.2 วัตถุประสงค์ 2

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 3

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ 3

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากงานสร้างสรรค์นี้ 3

บทที่ 2 การค้นคว้าวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 4

2.1 ข้อมูลทั่วไปของแต้จิ๋ว 4

2.2 ดนตรีจีนแต้จิ๋ว 5

2.3 บทเพลงเครื่องสายแต้จิ๋วที่มีชื่อเสียง 6

2.3.1 บทเพลง *เจาจวินหยวน (Zhaojun Yuan)* 7

2.3.2 บทเพลง *เสี่ยวเถ้าหง (Xiaotaohong)* 8

2.3.3 บทเพลง *ฮันยาซี่เซวย (Hanya Xishui)* 9

2.3.4 บทเพลง *หวงลี่ซือ (Huángli cí)* 10

2.3.5 บทเพลง *เย่ว์เอ๋อเกา (Yue'er Gao)* 11

2.4 การศึกษาวรรณกรรมดนตรีพรรณนา 12

2.4.1 บทประพันธ์ *วอลทาวา (Vltava)* ของเบดริค สเมทานา 12

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 การศึกษาวรรณกรรมเพลงคลาสสิกร่วมสมัยกระแสชาตินิยม 13
2.5.1 บทประพันธ์เพลง *ไวโอลินคอนแชร์โต บัตเตอร์ฟลายเลิฟเวอร์ (Butterfly Lovers Violin Concerto)* 13
2.5.2 บทประพันธ์เพลง *ชวี่ (Qi)* ของเฉินอี๋ 16
2.5.3 บทเพลง *โมเมนตัม (Momentum)* ของเฉินอี๋ 21
2.5.4 บทเพลง *ฟลูตมูน (Flute Moon)* ของไบรท์เซิง 25
2.5.5 บทเพลง *คอนแชร์โตสำหรับแซกโซโฟนกับวงออร์เคสตรา มหามนตรา (Maha Mantras Concerto for Saxophone and Orchestra)* ของณรงค์ ปรางค์เจริญ .. 28
2.5.6 บทเพลง *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์* ของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร 28
บทที่ 3 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง 33
3.1 ท่อนที่หนึ่ง *“สายน้ำและชีวิต”* 33
3.2 ท่อนที่สอง *“จีนล่อง”* 49
3.3 ท่อนที่สาม *“ถิ่น”* 56
บทที่ 4 โน้ตเพลง 65
บทที่ 5 บทสรุป 174
5.1 บทสรุปกระบวนการสร้างสรรค์ 174
5.2 ปัญหาและข้อเสนอแนะ 175
5.3 การเผยแพร่ 176
5.4 การต่อยอดการวิจัย 176
ภาคผนวก 178
บรรณานุกรม 180
ประวัติผู้เขียน 182

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์

ตั้งแต่อดีตชาวจีนโพ้นทะเลได้อพยพถิ่นฐานไปยังประเทศต่าง ๆ สาเหตุเพราะภัยสงคราม ปัญหาที่อยู่อาศัย ความอดอยาก หรือต้องการโอกาสที่จะสร้างฐานะความมั่นคงในชีวิตมากกว่าเดิม ชาวแต้จิ๋วแห่งมณฑลกวางตุ้งซึ่งเป็นชาวจีนทางใต้ได้อพยพไปยังหลายประเทศ หนึ่งในนั้นคือ “สยาม” หรือประเทศไทยในปัจจุบัน หลังจากตั้งรกรากเป็นเวลานาน ได้ก่อกำเนิดลูกหลานที่เรียกกันว่าชาวไทยเชื้อสายจีนซึ่งมีจำนวนมากในปัจจุบัน บรรพบุรุษของผู้วิจัยก็เป็นหนึ่งในชาวแต้จิ๋วที่อพยพมาตั้งรกรากอยู่ที่ภาคกลางของไทยตั้งแต่รุ่นทวด ดังนั้น ด้วยความที่รำลึกถึงบรรพชนและความสำนึกในบุญคุณของแผ่นดินไทยซึ่งเป็นแผ่นดินบ้านเกิด ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจ มุ่งหวังที่จะประพันธ์บทเพลงที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมแผ่นดินทั้งสองเข้ารวมเป็นเนื้อเดียวกัน ก่อให้เกิดที่มาของงานสร้างสรรค์ *บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* ชื่อบทประพันธ์อิงจากชื่อแม่น้ำของทั้งสองประเทศ “หานเจียง” เป็นแม่น้ำในจังหวัดแต้จิ๋ว ส่วน “เจ้าพระยา” เป็นแม่น้ำที่ตัดผ่านภาคกลางของสยาม เนื้อหาของบทเพลงเป็นการเล่าเรื่องราวการเดินทางย้ายถิ่นจากจังหวัดแต้จิ๋วเข้าสู่ประเทศไทยผ่านเส้นทางน้ำ บทเพลงเป็นรูปแบบดนตรีพรรณนา (Program music) หมายถึงดนตรีที่บอกเล่าเรื่องราวต่าง ๆ โดยใช้เสียงดนตรีสื่อไปหาผู้ฟัง

“ประชาคมโลกมักจะแบ่งอารยธรรมของมนุษย์ออกเป็นสองส่วนคือ อารยธรรมตะวันตกและอารยธรรมตะวันออก แต่ในช่วงปลายศตวรรษที่ยี่สิบ ด้วยระบบการสื่อสารและโทรคมนาคมที่ไร้ซึ่งพรมแดน ดูเหมือนว่าทัศนคติเหล่านี้เริ่มหมดไป โลกรวมกันเป็นหนึ่งเดียว มีการผสมผสานกันระหว่างโลกตะวันตกและโลกตะวันออก”(ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552) “ดนตรีจีนมีอิทธิพลกับดนตรีตะวันตกมานาน อย่างไรก็ดี เนื่องจากประเทศจีนปิดประเทศในช่วงที่ผ่านมา จึงไม่มีนักประพันธ์เพลงจีนคนใดที่มีผลงานโดดเด่นในระดับนานาชาติจนกระทั่งช่วงทศวรรษที่ 1980 ได้มีนักประพันธ์ชาวจีนที่มีชื่อเสียง ถานตุ้น (Tan Dun) มีเอกลักษณ์ในการนำความเป็นจีนเข้ามาผสมผสานกับวงออร์เคส-ตรา (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552) บทเพลงที่น่าศึกษา ได้แก่ *The Map, Symphony 1997* และ*Ghost Opera* ที่ผสมผสานระหว่างผีผาและวงเครื่องสายคลาสสิก นักประพันธ์ชาวจีนอีกคนหนึ่งที่มีชื่อเสียงคือ เฉินอี๋ (Chen Yi) ที่ประพันธ์บทเพลงออร์เคสตราที่ผสมผสานวัตถุดิบทางดนตรีของดนตรีจีนพื้นบ้าน บทเพลงหนึ่งที่สอดคล้องกับงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัย คือ *“Xian Shi” Concerto for viola and orchestra* คำว่าเสียนซือในภาษาไทยหมายถึงดนตรีเครื่องสายจีน ดนตรีเครื่องสายแต้จิ๋วที่ผู้วิจัยศึกษาจะเรียกว่า “เฉาโจวเสียนซือ” (Chaozhou Xianshi)

นอกจากนี้ยังมีอีกหลายบทเพลงที่เป็นแรงบันดาลใจและเป็นต้นแบบที่ผู้วิจัยใช้ศึกษาเป็นแนวทางในการทำงานสร้างสรรค์นี้ เช่น *ไวโอลินคอนแชร์โต บัตเตอร์ฟลายเลิฟเวอร์ (Butterfly Lovers Violin Concerto)* เพลงที่มีทำนองจีนโบราณและลีลาแบบจิ๋วที่ผสมผสานกับการเรียบเรียงวงดนตรีแบบออร์เคสตรา *ซินโฟเนียสยามินทร์* และ *ประสานเสียงสำเนียงระฆัง* ของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศิลปินที่มีชื่อเสียงของประเทศไทย เป็นบทเพลงที่ผสมผสานความเป็นไทยกับสำเนียงดนตรีชาติต่าง ๆ ด้วยเทคนิคหลากหลาย *ซินโฟเนียสยามินทร์* เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราที่ถ่ายทอดความเทิดทูน ความจงรักภักดี และความผูกพันระหว่างพระมหากษัตริย์กับชาวสยามซึ่งมีประวัติศาสตร์อันยาวนาน มีความยาวประมาณ 20 นาที แบ่งได้ออกเป็น 4 ท่อน มีทำนองเอกที่ผู้ประพันธ์ตั้งชื่อว่า “ทำนองพระมหากษัตริย์” ซึ่งถูกนำเสนอและพัฒนาจนกลายเป็นบทประพันธ์เพลงซิมโฟนิกโพเอ็ม กล่าวคือเป็นบทเพลงซิมโฟนีที่พรรณนาถ่ายทอดเรื่องราวผ่านทางเสียงดนตรีกล่าวถึงเรื่องราวของเมืองหลวงในแต่ละยุคสมัยของไทยและสงครามเก้าทัพที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์

ประสานเสียงสำเนียงระฆัง (The Harmony of Chimes) มีเอกลักษณ์คือการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านของ 5 ประเทศในภูมิภาคอาเซียน ได้แก่ ซอง เกาะ โบนัง ปี่ไทย กุลินตัง ดันเบา ซึ่งเป็นเสมือนตัวแทนของวัฒนธรรมดนตรีมาใช้เป็นเครื่องบรรเลงเดี่ยว โดยแบ่งบทบาทกันในแต่ละท่อน ซึ่งมีทั้งหมด 7 ท่อน แต่ละท่อนมีเอกลักษณ์ในการบรรยายวัฒนธรรมของประเทศเพื่อนบ้านในแถบอาเซียนได้เป็นอย่างดี

เจ้าพระยาคอนแชร์โต ของ บรูซ แกสตัน ศิลปินระดับชาติที่มีชื่อเสียง มีเอกลักษณ์ในการผสมผสานดนตรีไทยกับความร่วมสมัยแบบตะวันตก ประพันธ์ขึ้นโดยอิงเรื่องราวจากลักษณะภูมิศาสตร์และประวัติศาสตร์ของแม้น้ำเจ้าพระยามาเป็นแนวคิดหลักของบทเพลง กล่าวคือ แม่น้ำทั้ง 4 สายได้แก่ ปิง วัง ยม น่าน ได้ไหลมาบรรจบกันจนเกิดเป็นแม่น้ำเจ้าพระยาขึ้น ในการแสดงจริงผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้มีวงเจ้าพระยาบรรเลงอยู่ที่เวทีของห้องแสดงและรายล้อมผู้ฟังทั้ง 4 ทิศ ด้วยวงอีก 4 วง ซึ่งแทนแม่น้ำทั้ง 4 สาย โดยวงทั้ง 5 วงนี้จะบรรเลงพร้อมกันบ้าง สลับกันบ้าง โดยอาศัยหลักการจัดวางเสียง ซึ่งแนวคิดที่ใช้ดนตรีบรรยายถึงแม่น้ำนั้น สอดคล้องกับงานสร้างสรรค์นี้และสามารถใช้ศึกษาได้เป็นอย่างดี

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างบทประพันธ์ชิ้นใหม่ของตนที่เป็นการแสดงถึงเอกลักษณ์ของผู้วิจัย
2. เพื่อเผยแพร่แนวทางการประพันธ์เพลงร่วมสมัยในรูปแบบใหม่
3. เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบสากล

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1. ค้นหาและศึกษาบทเพลงพื้นบ้านจีนแต้จิ๋วที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จัก

2. วางแผนการประพันธ์บทเพลง เช่น ความยาวเพลง โครงสร้าง การดำเนินเรื่องราว เครื่องดนตรีที่ใช้

3. ดำเนินการประพันธ์เพลง และเข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาสม่ำเสมอ

4. เขียนอธิบายงานสร้างสรรค์นี้เพื่อรูปเล่มวิทยานิพนธ์ที่สมบูรณ์

5. ทำเสียงจำลองวงออร์เคสตราด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ขั้นสูงเพื่อทำการเผยแพร่

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ฟังและศึกษาดนตรีพื้นบ้านจีนแต้จิ๋วและอุปรากรจีนแต้จิ๋วที่เป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียง และได้เลือกใช้วัตถุดิบจากบทเพลง *เจาจวินหยวน เสี่ยวเถ้าหง* และ *ฮันยาซี่เซวย* มาใช้สร้างสรรค์ผลงานด้วยรูปแบบการประพันธ์เพลงร่วมสมัยคลาสสิกสำหรับวงออร์เคสตราตามแบบแผนดนตรีตะวันตกที่ได้ศึกษา

ในการสร้างสรรค์นั้น ผู้วิจัยต้องการประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนีที่ใช้วงออร์เคสตราขนาดเล็กในการบรรเลง บทเพลงมีความยาวประมาณ 30 นาที แบ่งออกเป็น 3 ท่อน

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากงานสร้างสรรค์นี้

1. ได้สร้างผลงานชิ้นเอกที่มีเอกลักษณ์ของผู้วิจัย

2. สามารถสร้างความรู้และแนวทางใหม่ในการประพันธ์เพลงร่วมสมัย

3. สามารถนำไปต่อยอดและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีได้ในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
การค้นคว้าวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

เนื่องจากผู้วิจัยต้องการประพันธ์เพลงที่ผสมผสานเอกลักษณ์ทางดนตรีระหว่างดนตรีคลาสสิกกับดนตรีจีนแต้จิ๋ว การค้นคว้าบทเพลงมาศึกษาจึงมาจากการศึกษาบทเพลงพื้นบ้านจีนแต้จิ๋วและบทเพลงคลาสสิกที่เป็นดนตรีกระแสชาตินิยม (Nationalism) โดยเน้นไปที่บทเพลงของนักประพันธ์ชาวเอเชียซึ่งใกล้เคียงกับบทประพันธ์สร้างสรรค์ชุดนี้

2.1 ข้อมูลทั่วไปของแต้จิ๋ว

แต้จิ๋วหรือเฉาโจวตามภาษาจีนกลาง เป็นเมืองซึ่งตั้งอยู่ติดกับเมืองซัวเท้าทางทิศใต้ หรือที่คนไทยรู้จักกันในนามของซัวเถา จรดเมืองกิ๊กเอี๊ยทางตะวันตกเฉียงใต้หรือเจียหยางในภาษาจีนกลาง จรดเมืองเหมยโจวทางตะวันตกเฉียงเหนือ จรดมณฑลฝูเจี้ยนหรือในภาษาไทยเรียกกว่ามณฑลฮกเกี้ยนทางทิศตะวันออกและจรดทะเลจีนใต้ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ ชาวแต้จิ๋วมีภาษาถิ่นเป็นของตัวเอง

ชาวไทยเชื้อสายจีนคือชาวจีนที่เกิดในประเทศไทยหรือเป็นเชื้อสายของผู้อพยพชาวจีนรวมทั้งชาวจีนโพ้นทะเล คนไทยเชื้อสายจีน มีประมาณ 10.4 ล้านคนในประเทศไทยหรือร้อยละ 15 ของประชากรทั้งประเทศ และยังมีอีกจำนวนมากไม่สามารถนับได้ที่กลมกลืนกับคนไทยไปแล้วโดยการแต่งงานข้ามเชื้อชาติ ชาวไทยเชื้อสายจีนส่วนมากนั้นมีบรรพบุรุษที่มาจากจังหวัดแต้จิ๋วซึ่งอาศัยอยู่ในมณฑลกวางตุ้งทางตอนใต้ของจีน ใช้ภาษาแต้จิ๋วซึ่งเป็นภาษากลุ่มหมิ่นหนาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แต้จิ๋วเป็นกลุ่มชาวจีนที่มากที่สุดในสยาม มีคำกล่าวว่า “ที่ใดมีศาลเจ้า ที่นั่นจะพบคนจีน” ซึ่งศาลเจ้ามีไว้เพื่อพบปะกันและเป็นที่พึ่งทางใจเมื่อยามที่ต้องห่างไกลแผ่นดินเกิด ชาวจีนจะตั้งถิ่นฐานอยู่ตามพื้นที่รอบแม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำท่าจีน แม่น้ำแม่กลองและตามภาคกลาง ชาวจีนนั้นได้มาที่แผ่นดินสยามตั้งแต่ยุคกรุงศรีอยุธยา โดยมาจากมณฑลฝูเจี้ยนและมณฑลกวางตุ้ง ส่วนมากจะทำการค้าทางด้านการเงิน ร้านขายข้าวและยา มีบางส่วนที่ทำงานให้กับภาครัฐ ในสมัยสมเด็จพระ-เจ้ากรุงธนบุรี พ่อค้าจีนแต้จิ๋วจำนวนมากได้รับสิทธิพิเศษ ชาวจีนกลุ่มนี้จึงถูกเรียกว่า “จีนหลวง” (Royal Chinese) สาเหตุเนื่องจากสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงมีเชื้อสายแต้จิ๋วเช่นกัน ในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ การอพยพของชาวแต้จิ๋วจึงมีมากขึ้น และในปัจจุบัน ประเทศไทยเองก็มีคนแต้จิ๋วเป็นจำนวนมากในทุกภาคของประเทศโดยเฉพาะในกรุงเทพมหานคร

2.2 ดนตรีจีนแต้จิ๋ว

ดนตรีประเภทวงเครื่องสายแต้จิ๋ว (Teochew string music หรือ Chaozhou xianshi) เป็นหนึ่งในประเภทวงเชมเบอร์ของจีนที่แม้ว่าโดยปกติจะใช้เฉพาะเครื่องสาย แต่บางครั้งก็ยังมีเครื่องเป่ากับเครื่องกระทบผสมอยู่บ้าง ถูกพบในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของมณฑลกวางตุ้งและบางพื้นที่ในมณฑลฝูเจี้ยน และบางท้องถิ่นในต่างประเทศที่มีชาวแต้จิ๋วอาศัยอยู่ เช่น สิงคโปร์ ไทย และสหรัฐอเมริกา ภูมิภาคเฉาซ่านแห่งมณฑลกวางตุ้งที่ติดกับมณฑลฟูเจียน อันประกอบไปด้วยจังหวัดแต้จิ๋ว ซัวเถาและเจียหยางได้สร้างวัฒนธรรมดนตรีของตนขึ้นมา เช่น ในภัตตาคารชั้นสูงของจีนสมัยก่อนมักจะมีเพลงบรรเลงเพลงด้วยดนตรีจีนแต้จิ๋ว ดนตรีจีนแต้จิ๋วพัฒนามาจากดนตรีหลายประเภท เช่น เพลงสมัยนิยมในขณะนั้น บทร้องเดี่ยวในอุปรากรจีน ทำนองดนตรีจีนโบราณ และทำนองบทสวดมนต์

ดนตรีเครื่องสายแบ่งได้เป็น 2 แบบ ได้แก่ 1. หลูเจียเยว่ (Rujia yue) คือดนตรีแห่งสำนักขงจื๊อที่เล่นด้วยประเภทเครื่องดนตรีที่อิสระหรือเพื่อประกอบพิธีกรรม มีจุดประสงค์เพื่อแสดงถึง ภูมิปัญญาและสถานะทางสังคม 2. เผิงติ่งเยว่ (Pengding yue) โดยพื้นฐานคือดนตรีประกอบโรงละคร แม้ว่าแท้จริงแล้วถูกนำไปเล่นอย่างอิสระในหลายโอกาสก็ตาม มีลีลาเรียบง่ายและสุขุม เครื่องดนตรีจะประกอบด้วยเครื่องสายประเภทสีที่มี 2 สายชนิดต่าง ๆ ในตระกูลซอจีน หลายครั้งประกอบด้วยเครื่องสายประเภทดีด เช่น ผีผาและซานเซียนที่สามารถให้เสียงเบสได้ รวมถึงเครื่องดีดประเภทตั้งโต๊ะ เช่น กู่เจิ้งและหยางฉิน รวมทั้งมีการใช้เครื่องกระทบ (Percussion) ร่วมด้วย เช่น กรับจีน เทมเพิลบล็อก (Temple block) และกลอง เป็นต้น (yue, 2009)

ดนตรีจีนแต้จิ๋วนั้นมีระบบเสียงหรือโมด (Mode) เป็นของตนเองที่เรียกว่า “เตียว” (Diao) อันเป็นอัตลักษณ์ของบทเพลง มีความคล้ายคลึงกับบันไดเสียงเพนทาโทนิก (Pentatonic scale) ของตะวันตก และคล้ายกับระบบดนตรี “รากะ” (Raga) ของอินเดีย แท้จริงแล้วดนตรีจีนนั้น จะใช้โน้ตครบทั้ง 7 เสียง ไม่ใช่ 5 เสียงแบบที่คนทั่วไปเข้าใจ แต่โน้ตอีก 2 ตัวนั้นจะเล่นน้อยครั้งและออกมาในเชิงโน้ตประดับ (ornament) (ตัวอย่างที่ 2.1) (Dujunco, 2009)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Sol fa & Cipher Notation Enigm		Er	San		Si	Wu	Liu		Qi
			Qing	Zhong			Qing	Zhong	
MODE	Qingliu	sol 5	la 6	(↓ti) (↓ 7)	do 1	re 2	mi 3	(↑fa) (↑ 4)	sol 5
	Zhongliu	sol 5	(la) (6)	↓ti ↓ 7	do 1	re 2	(mi) (3)	↑fa ↑ 4	sol 5
	Qing san Zhongliu	sol 5	la 6	(↓ti) (↓ 7)	do 1	re 2	(mi) (3)	↑fa ↑ 4	sol 5
	Huo wu	sol 5	(la) (6)	↓ti ↓ 7	do 1	re 2	X	↑fa ↑ 4	sol 5

ตัวอย่างที่ 2.1 ตารางระบบโมดของดนตรีจีน

2.3 บทเพลงเครื่องสายแต้จิ๋วที่มีชื่อเสียง

ชาวแต้จิ๋วนั้นเหมือนกับชาวจีนในพื้นที่อื่นที่นิยมฟังดนตรีและดูอุปรากรจีนตามภัตตาคารหรือบนเวทีในงานรื่นเริงตามเทศกาลต่าง ๆ มีบทเพลงที่นิยมของตัวเอง และมีอุปรากรจีนที่ร้องในภาษาถิ่นของแต้จิ๋วเองอันเป็นเอกลักษณ์ที่ต่างจากอุปรากรจีนในเมืองหลวง ผู้วิจัยได้หาข้อมูลพบว่ามีบทเพลง 10 บทที่เป็นบทเพลงเอกของดนตรีเครื่องสายแต้จิ๋ว ได้แก่

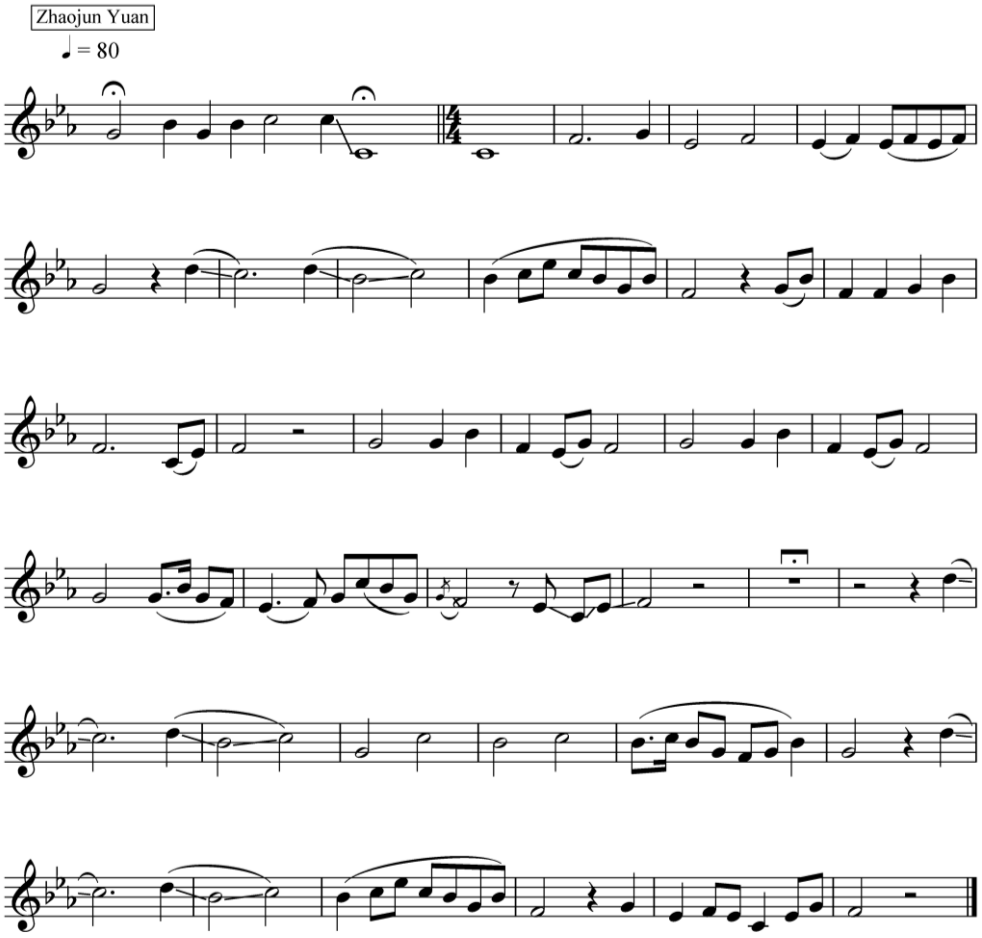
- บทเพลง *เจาจวินหยวน (Zhaojun yuan, Grief of Wang Zhaojun)*
- บทเพลง *เสี่ยวเถ้าหง (Xiaotaohong)*
- บทเพลง *ฮันยาซี่เซวย (Hanya xishui, Jackdaws Play in the Water)*
- บทเพลง *หวงลี่ซือ (Huangli ci, The Oriole's Cry)*
- บทเพลง *เย่ว์เอ๋อเกา (Yue'er gao, High Moon)*
- บทเพลง *ต้าปาป่าน (Dababan)*
- บทเพลง *ผิงชาลั่วเยี่ยน (Pingsha luoyan, Flock of Geese on the Shore)*
- บทเพลง *เฟิ่งฉิวหวง (Fengqiuhuang, The Male Phoenix Seeks the Female)*
- บทเพลง *อู่เลี่ยนฮวาน (Wulianhuan, Five Knots of the Chain)*
- บทเพลง *จี่ช่างเทียนฮวา (Jinshang tianhua) (Adding Flowers upon Brocade)*

เมื่อได้ฟังบทเพลงทั้ง 10 บทแล้วจึงพบว่ามีบางบทเพลงที่น่าสนใจ และสามารถนำแนวคิดบางอย่างมาใช้เป็นวัตถุดิบทางดนตรีในบทประพันธ์เพลงนี้ได้ โดยโน้ตที่แสดงในภาพตัวอย่างของเพลงแต่ละบท ผู้วิจัยได้จดบันทึกมาจากการฟังเพลงโบราณและบันทึกมาเป็นโน้ตสากลด้วยตนเอง บทเพลงทั้งหมดมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.3.1 บทเพลง *เจาจวินหยวน (Zhaojun Yuan)*

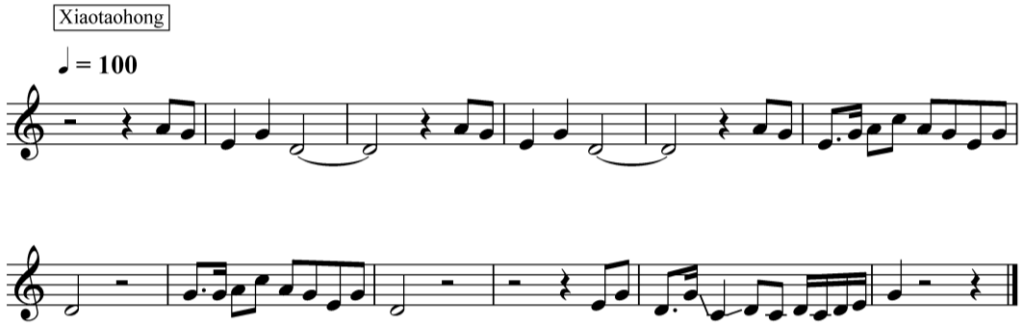
เป็นบทเพลงที่มาจากอุปรากรจีนของแต้จิ๋ว เนื้อเรื่องกล่าวถึงเรื่องราวความเศร้าโศกของ “หวังเจาจวิน” หนึ่งในสี่หญิงงามแห่งประวัติศาสตร์จีน ได้รับฉายานามว่า "ปักษีตกนภา" ซึ่งหมายถึง ความงามที่ทำให้แม้แต่ฝูงนกยังต้องร่วงหล่นจากท้องฟ้า หวังเจาจวินเดิมเป็นนางกำนัลในวังหลวงที่ฮ่องเต้ราชวงศ์ฮั่นส่งไปให้แก่ข่านของเผ่าซงหนูเพื่อกระชับสัมพันธ์ไมตรี และยังมีตำนานอื่นที่กล่าวว่าหวังเจาจวินตัดสินใจฆ่าตัวตายเพื่อหลีกเลี่ยงการแต่งงานกับลูกชายตัวเอง เรื่องราวของเธอกลายมาเป็นตำนาน “การเดินทางของหวังเจาจวินสู่นอกด่าน” และทำให้สันติภาพระหว่างซงหนูกับจีนดำเนินมาได้ถึง 60 ปี อย่างไรก็ตามในที่สุดทางจีนก็ขาดการติดต่อกับเชื้อสายของเธอตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 3 เป็นต้นมา เรื่องราวของเธอได้ถูกแต่งเติมขึ้นมาและถูกเล่าขานในลักษณะของวีรสตรีที่น่าสงสาร พรรคคอมมิวนิสต์จีนใช้เรื่องราวของเธอเป็นสัญลักษณ์แห่งสายสัมพันธ์ระหว่างชาวฮั่นและชนชาติอื่น ๆ ในจีน ปัจจุบันสุสานของเธอยังคงปรากฏในเขตปกครองตนเองมองโกเลีย

ผู้วิจัยได้ฟังบทเพลงเอกในอุปรากรชุดนี้และถอดออกมาเป็นตัวโน้ตสากล (ตัวอย่างที่ 2.2)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.2 การบันทึกโน้ตจากเพลงเอกในอุปรากรจีน *เจาจวินหยวน*

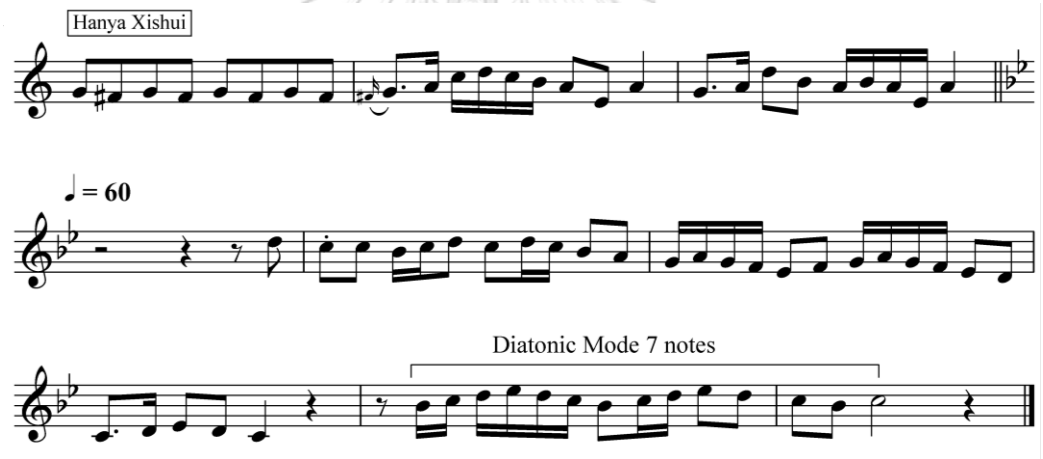
ผู้วิจัยได้นำวัตถุดิบจากทำนองตามตัวอย่างมาเป็นแกนหลักในงานประพันธ์ชุดนี้ โดยเสนอทั้งเพลงด้วยวิธีการพัฒนาดัดแปลงให้วิจิตรไพเราะในแบบของงานร่วมสมัย ทั้งนี้ จะขออธิบายรายละเอียดดังกล่าวในบทที่ 3 ต่อไป

2.3.2 บทเพลง *เสี่ยวเถ้าหง (Xiaotaohong)*

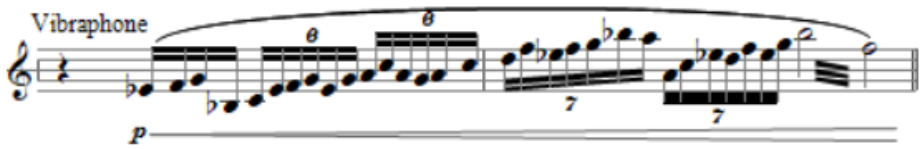
เสี่ยวเถ้าหง มีความหมายว่าลูกพีช เป็นหนึ่งในบทเพลงทางใต้ที่มีชื่อเสียง และเป็นบทเพลงที่นักร้องจีนในยุค ค.ศ. 1980-1990 นำมาร้องบันทึกเสียงกันหลายคน เช่น ถงลี่ (Tong Li) และเฉินหง (Chen Hong) ผู้วิจัยได้ถอดโน้ตในทำนองเพลงมาเป็นโน้ตสากลได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 2.3)

ตัวอย่างที่ 2.3 การบันทึกโน้ตจาก *เสี่ยวเถ้าหง*

2.3.3 บทเพลง *ฮันยาซี่เซวย (Hanya Xishui)*

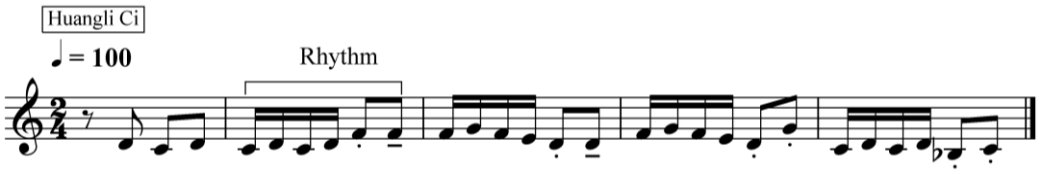
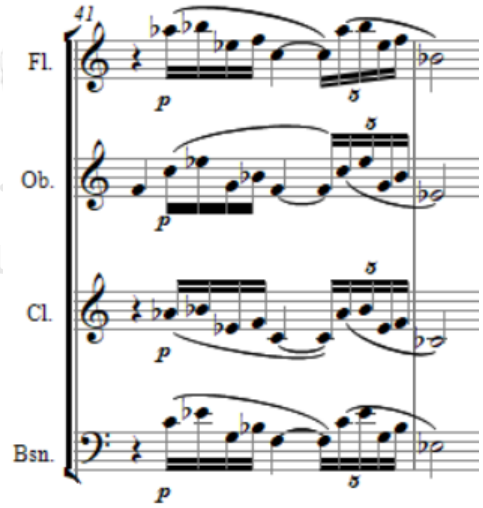
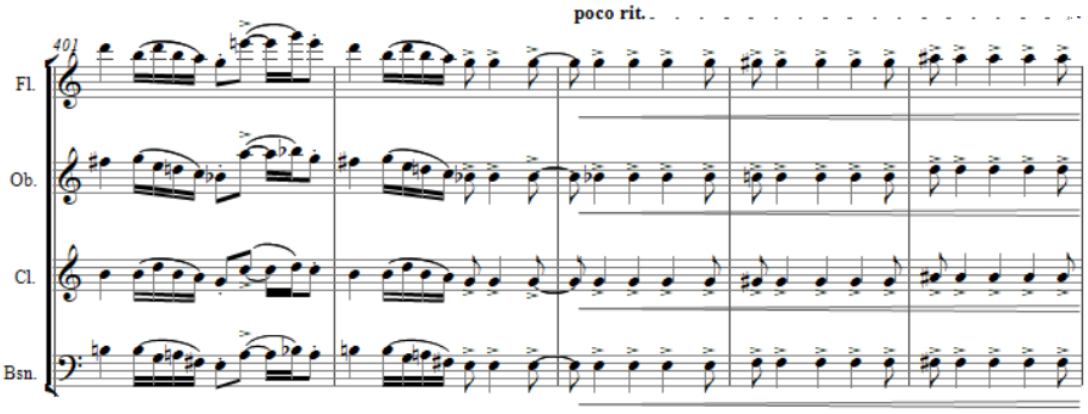
ชื่อเพลงแปลว่านกแจ๊คดอว์เล่นน้ำ ผู้วิจัยยกตัวอย่างเพลงนี้เป็นกรณีศึกษาเพราะมีการใช้โน้ตทั้ง 7 เสียงในกุญแจเสียง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าดนตรีจีนไม่ได้มีเพียง 5 โน้ตตามบันไดเสียงเพนทาโทนิก



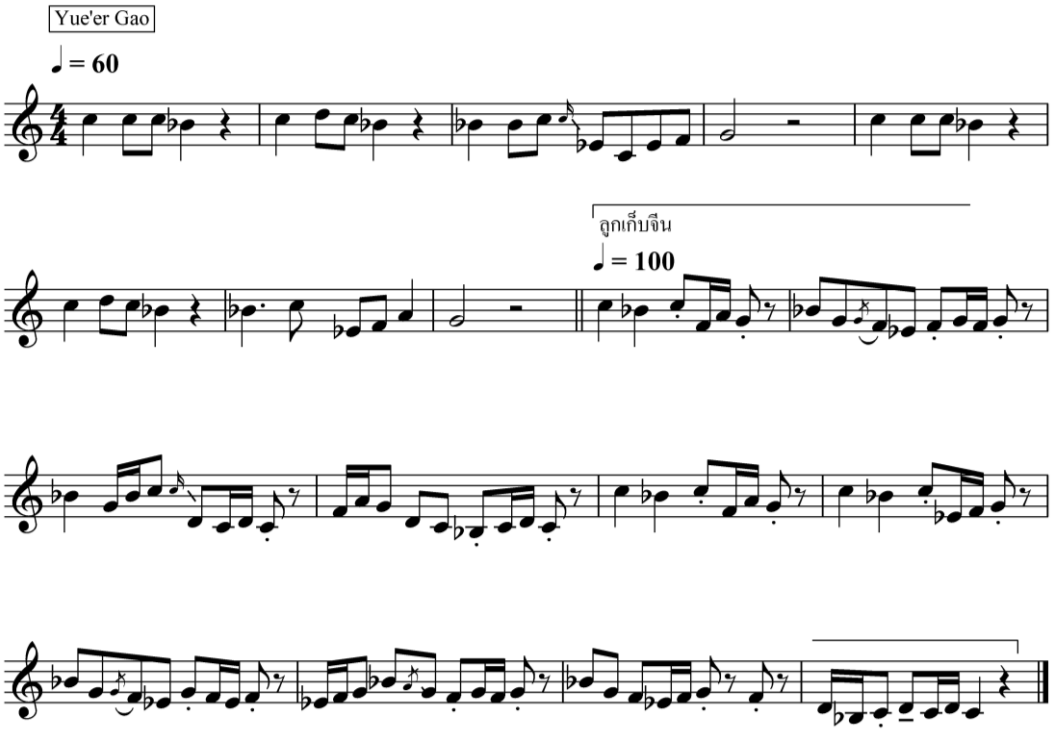
ตัวอย่างที่ 2.4 การบันทึกโน้ตจาก *ฮันยาซี่เซวย*

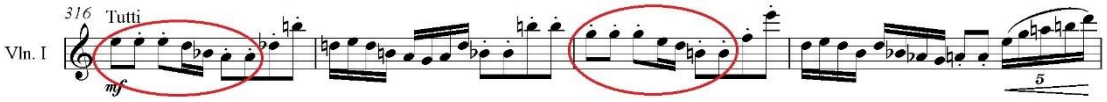
แม้ว่าผู้วิจัยไม่ได้นำทำนองของเพลงนี้มาใช้ในงานประพันธ์ แต่ก็ได้นำแนวคิดเรื่องบันไดเสียงดังกล่าวมาใช้ในการประดับประดาทำนองและเสียงประสานภายในเพลง เช่น การใช้โน้ตครบ 7 ตัว แต่จัดกลุ่มให้แบ่งออกเป็นวลี วลีหนึ่งประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว ฟังคล้ายบันไดเสียงเพนทาโทนิกในโมดหลายโมดติดต่อกัน (ตัวอย่างที่ 2.5)

ตัวอย่างที่ 2.5 บทประพันธ์ *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* ห้องที่ 32-33

2.3.4 บทเพลง *หวงลี่ซือ (Huánglí cí)*

ชื่อเพลงแปลว่านกขมิ้นร้อง ผู้วิจัยได้นำโมทีฟที่เป็นลีลาจังหวะ (Rhythm) ของทำนองจากบทเพลงนี้ (ตัวอย่างที่ 2.6) มาแทรกในบางช่วงของการเรียบเรียงวงออร์เคสตรา เช่น ในท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 41 (ตัวอย่างที่ 2.7) และในท่อนที่สาม ห้องที่ 401 (ตัวอย่างที่ 2.8)

ตัวอย่างที่ 2.6 การบันทึกโน้ตใน *หวงลี่ซือ*

ตัวอย่างที่ 2.7 บทประพันธ์ *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* ห้องที่ 41

ตัวอย่างที่ 2.8 บทประพันธ์ *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* ห้องที่ 401-405

2.3.5 บทเพลง *เย่ว์เอ๋อเกา (Yue'er Gao)*

ชื่อเพลงหมายถึงพระจันทร์ เป็นบทเพลงบรรเลงที่มีชื่อเสียงของจีนทางตอนใต้ มักถูกบรรเลงโดยเครื่องดีดของจีน เช่น กู่เจิ้ง และผีผา โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือช่วงช้าในตอนแรก และช่วงเร็วในตอนท้าย ผู้วิจัยได้ถอดทำนองบางช่วงของเพลงที่มีความน่าสนใจมาเป็นโน้ตสากล (ตัวอย่างที่ 2.9)

ตัวอย่างที่ 2.9 การบันทึกโน้ตจาก *เย่ว์เอ๋อเกา*

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากทำนองในหางเพลงของเพลงนี้ ซึ่งมีความสนุกสนานจังหวะกระชับและน่าสนใจ จึงได้เกิดแรงบันดาลใจในการคิดทำนองในท่อนที่สองซึ่งมีจังหวะเร็ว โดยปรับเปลี่ยนให้มีความเป็นทำนองดนตรีสมัยใหม่มากขึ้น ลีลาดังกล่าวถูกขยายออกไปอีกหลายจุดในท่อนที่สอง (ตัวอย่างที่ 2.10)

ตัวอย่างที่ 2.10 บทประพันธ์ *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* ห้องที่ 316-319

2.4 การศึกษาวรรณกรรมดนตรีพรรณนา

ดนตรีพรรณนาหรือโปรแกรมมิวสิกหมายถึงบทประพันธ์เพลงที่ใช้เสียงดนตรีล้วนในการบรรยายเรื่องราว เหตุการณ์ต่าง ๆ รวมถึงใช้แทนตัวละคร โดยบางครั้งชื่อเพลงบอกถึงเรื่องราวของเพลง เช่น *Prelude to The Afternoon of Faun* ของโคลด เดอบุซซี (Claude Debussy), *Don Quixote* ของริชาร์ด สเตราส์ (Richard Strauss), *The Nutcracker Suite* ของปีเตอร์ ไชคอฟสกี (Pyotr Tchaikovsky) เป็นต้น

2.4.1 บทประพันธ์ *วอลทาวา (Vltava)* ของเบดริค สเมทานา

บทประพันธ์เพลง *วอลทาวา (Valtava)* หรืออีกชื่อหนึ่งคือ *โมลดาว (The Moldau)* เป็นดนตรีพรรณนาในกลุ่มดนตรีชาตินิยมที่ประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์เพลงชาวโบฮีเมียที่มีชื่อเสียงในยุคโรแมนติก เบดริค สเมทานา (Bedrich Smetana, 1824-1884) บทเพลงนี้บรรยายถึงแม่น้ำโมลดาวซึ่งเป็นแม่น้ำสำคัญที่ไหลผ่านประเทศเช็ก เป็นหนึ่งบทเพลงในเพลงชุดที่ชื่อ *มาวาล์ส (Ma Vlast)* ซึ่งแปลเป็นไทยว่า “ประเทศของข้าพเจ้า” ประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1874-1879

สาเหตุที่เลือกศึกษาบทเพลงนี้เนื่องจากเป็นบทเพลงพรรณนาที่เกี่ยวข้องกับแม่น้ำในประเทศที่มีความเกี่ยวข้องกับผู้ประพันธ์เช่นเดียวกับงานสร้างสรรค์ชุดนี้ กล่าวคือ ในบทเพลงวอลทาวา ได้กล่าวถึงแม่น้ำโมลดาวซึ่งเป็นแม่น้ำที่อยู่ในประเทศบ้านเกิดของสเมทานา บทประพันธ์เพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* ก็ได้บรรยายถึงแม่น้ำหานที่เป็นแม่น้ำในจังหวัดแต้จิ๋วซึ่งเป็นแม่น้ำที่เกี่ยวข้องกับบรรพบุรุษของผู้วิจัยและแม่น้ำเจ้าพระยาที่เป็นแม่น้ำประเทศไทยซึ่งเป็นประเทศบ้านเกิด บทเพลงทั้งสองยังมีความเหมือนกันในลักษณะสะท้อนภาพความชื่นชม ความรัก และความหวงแหนต่อถิ่นอาศัยและความภูมิใจในเชื้อชาติ ซึ่งแสดงถึงความเป็นชาตินิยมอย่างแท้จริง นอกจากนี้ บท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงวอลทาวายังมีการใช้ทำนองบรรยายถึงเรื่องราวและฉากในจินตนาการของสเมทานาซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการทำในงานสร้างสรรค์ชุดนี้เช่นกัน

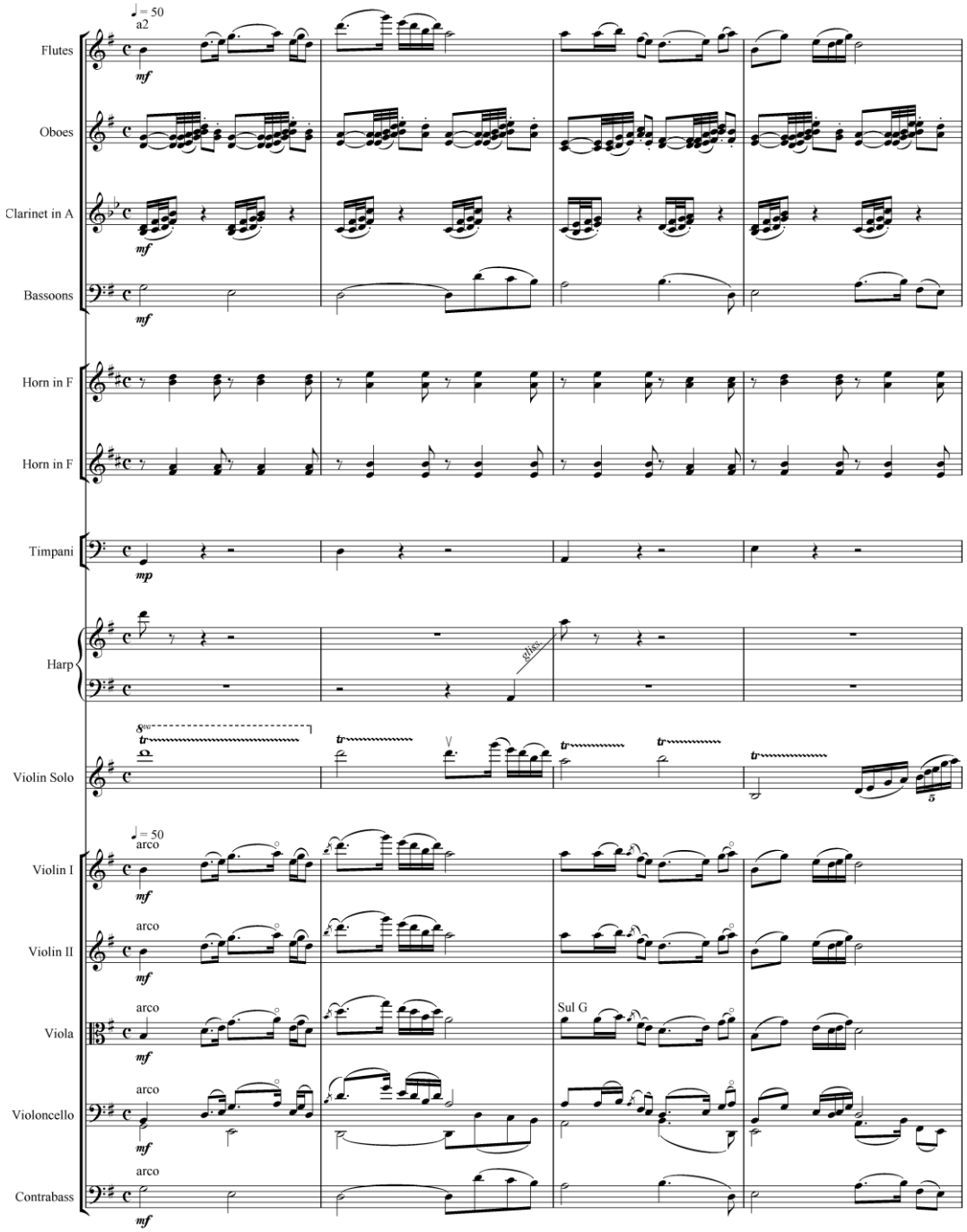
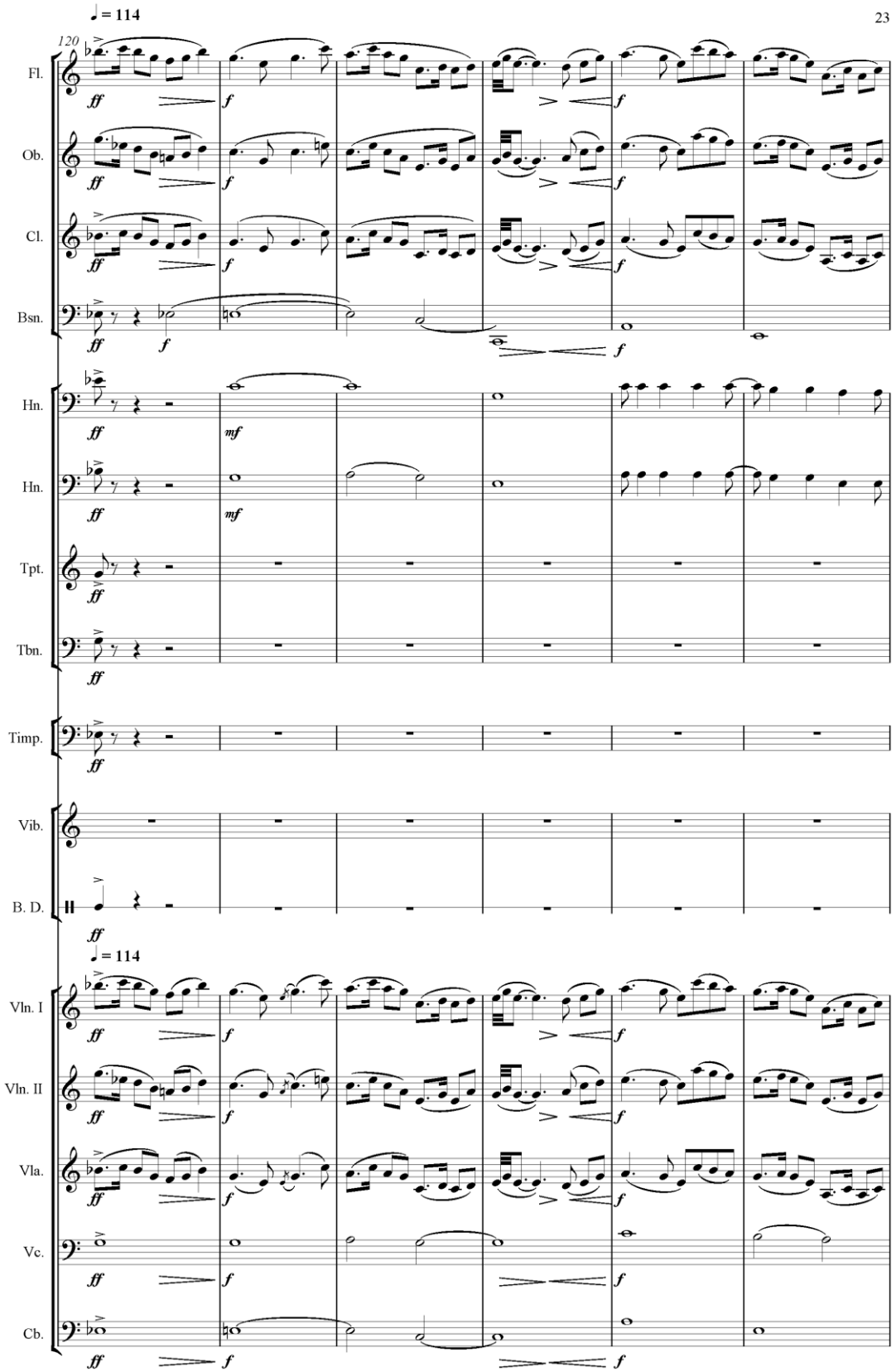
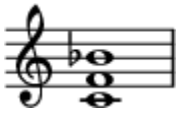
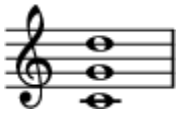
2.5 การศึกษาวรรณกรรมเพลงคลาสสิกร่วมสมัยกระแสชาตินิยม

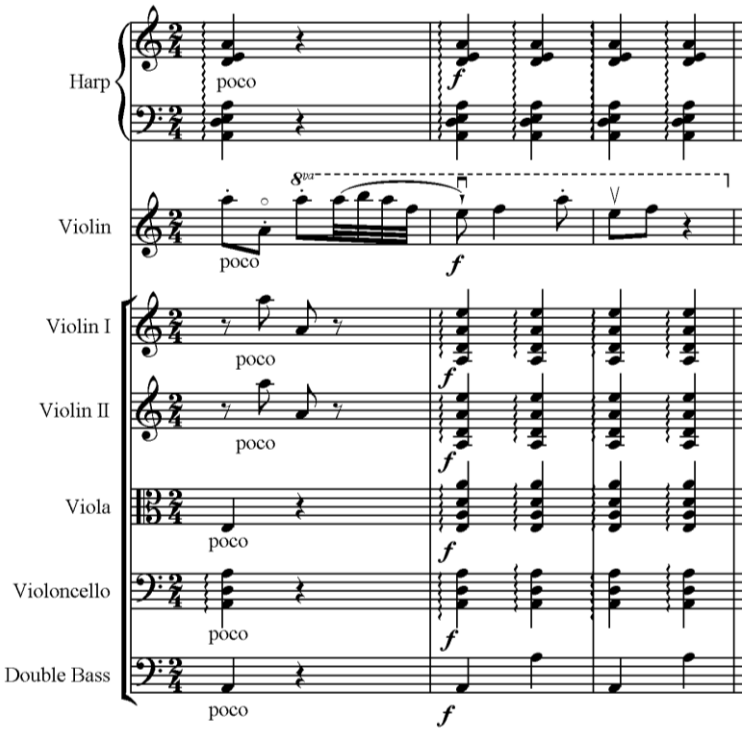
ในวรรณกรรมของโลกดนตรีคลาสสิกนั้น ส่วนหนึ่งมีนักประพันธ์สมัยใหม่ที่เป็นชาวตะวันออก นักประพันธ์เหล่านี้ได้สร้างสำเนียงทางดนตรีใหม่ ๆ ให้กับโลกของดนตรีคลาสสิกด้วยการใช้ทำนองและอัตลักษณ์ทางดนตรีของถิ่นตนเองมาผสมผสานกับรูปแบบทางดนตรีคลาสสิกที่มีมาก่อนหน้า ทำให้เกิดมิติทางดนตรีอีกแบบหนึ่งซึ่งคล้ายคลึงกับกระแสดนตรีชาตินิยมที่อยู่ในยุคสมัยโรแมนติก

2.5.1 บทประพันธ์เพลง *ไวโอลินคอนแชร์โต บัตเตอร์ฟลายเลิฟเวอร์ (Butterfly Lovers Violin Concerto)*

บทประพันธ์เพลง *ไวโอลินคอนแชร์โต บัตเตอร์ฟลายเลิฟเวอร์ (Butterfly Lovers Violin Concerto)* ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดเพลงหนึ่งของจีนและของโลก เป็นการนำเรื่องราวจากวรรณคดีจีนมาทำเป็นเพลงร่วมสมัยผ่านวงออร์เคสตรา การใช้เสียงของไวโอลินเดี่ยวที่เลียนเทคนิคและสำเนียงมาจากเสียงซอจีนเอ้อหู ซึ่งเพลงนี้ใช้ระบบเสียงเพนทาโทนิกเป็นส่วนใหญ่ทั้งในมิติของทำนอง การทบโน้ตในเสียงประสานและในแง่เทคนิคของการบรรเลง

เพลงนี้ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1959 โดยนักประพันธ์ชาวจีนคือเฉินกัง (Chen Gang) และ เหอจานฮ่าว (He Zhanhao) เดิมนั้นเฉินกังศึกษาเพลงพื้นบ้านจีนซึ่งมีลักษณะคล้ายกับอุปรากรจีน แต่เมื่อเข้าศึกษาในสถาบันดนตรีก็ได้ศึกษาเทคนิคทางดนตรีตะวันตกอย่างหนัก จนวันหนึ่งเขาตั้งใจประพันธ์เพลงคลาสสิกที่มุ่งหวังให้ผู้ฟังที่เป็นชาวบ้านทั่วไปสามารถฟังด้วยความเข้าใจ เขารู้ว่าชาวจีนชอบฟังอุปรากร จึงคิดที่จะนำไวโอลินซึ่งมีความพิเศษและไพเราะมาผสมผสานกับบทเพลงพื้นบ้าน เฉินกังได้ทุ่มเทเวลาอย่างหนักศึกษาทั้งเทคนิคตะวันตกและอุปรากรจีน หลังจากนั้นได้ร่วมกับเพื่อนนักเรียนที่สถาบันช่วยกันปรับแนวดนตรีพื้นบ้านจีนให้เข้ากับไวโอลิน แล้วนำผลงานที่ปรับแล้วไปบรรเลงตามโรงงานและหมู่บ้าน ซึ่งได้ผลตอบรับที่ดีมาก (Hodges, 2005)

สิ่งที่ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทประพันธ์นี้มีอยู่ 2 ประการ กล่าวคือ 1. การเรียบเรียงวงออร์เคสตราที่เป็นโฮโมโฟนี (Homophony) เรียบง่าย แต่เน้นไปที่ความชัดของทำนอง เปรียบเทียบการจัดวางวงดนตรีของทั้ง 2 เพลง จะพบว่ามีการจัดวางที่คล้ายกัน (ตัวอย่างที่ 2.11 และ 2.12) 2. การใช้คอร์ดประเภทคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal chord) และคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal chord) กล่าวคือเป็นกลุ่มคอร์ดที่ใช้การซ้อนกันของโน้ตเป็นระยะขั้นคู่สี่หรือคู่ห้าตั้งแต่ 3 ตัวขึ้นไปประกอบกันเป็นคอร์ด (ตัวอย่างที่ 2.13 และ 2.14)

ตัวอย่างที่ 2.11 บางส่วนจากบทเพลง *ไวโอลินคอนแชร์โต บัตเตอร์ฟลายเลิฟเวอร์*

<u>ตัวอย่างที่ 2.12</u> บทประพันธ์เพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* ห้องที่ 120-125

ตัวอย่างที่ 2.13 คอร์ด C คู่สี่เรียงซ้อน

ตัวอย่างที่ 2.14 คอร์ด C คู่ห้าเรียงซ้อน

การใช้คอร์ดประเภทคู่สี่หรือคู่ห้าเรียงซ้อนในบทเพลง *ไวโอลินคอนแชร์โต บัต-เตอร์ฟลายเลิฟเวอร์* นั้นมีอยู่เป็นระยะ บางครั้งผู้วิจัยไม่ใช้โน้ตคู่ที่สามของคอร์ด แต่ใช้เพียงขั้นคู่ห้าเท่านั้น (ตัวอย่างที่ 2.15)

ตัวอย่างที่ 2.15 การใช้คอร์ดคู่ห้าเรียงซ้อนในบทเพลง *ไวโอลินคอนแชร์โต บัตเตอร์ฟลายเลิฟเวอร์*

2.5.2 บทประพันธ์เพลง *ชวี่ (Qi)* ของเฉินอี๋

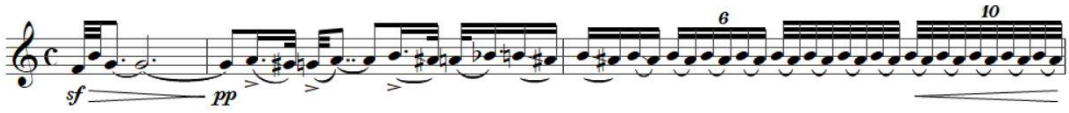
เฉินอี๋ (Chen Yi) เป็นนักประพันธ์เพลงและนักไวโอลินชาวจีนที่มีชื่อเสียง เธอคือผู้หญิงชาวจีนคนแรกที่สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท (Master of Art) ด้านการประพันธ์เพลงจาก

วิทยาลัยดนตรี Central Conservatory of Music ในปักกิ่ง ประเทศจีน เธอใช้ชีวิตอยู่หลายปีที่นิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกาจนจบการศึกษาระดับปริญญาเอก (Doctor of Music Art) ที่มหาวิทยาลัย Columbia University ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำที่มหาวิทยาลัย University of Missouri–Kansas City Conservatory of Music and Dance ประเทศสหรัฐอเมริกา

บทเพลงของเธอได้ถูกแสดงโดยวงที่มีชื่อเสียงของโลกหลายวงและได้รับรางวัลอันทรงเกียรติมากมาย ด้วยบทเพลงจำนวนมากนี้ ทำให้ผลงานบางส่วนถูกตีพิมพ์และขายไปทั่วโลกโดยสำนักพิมพ์ Theodore Presser Company

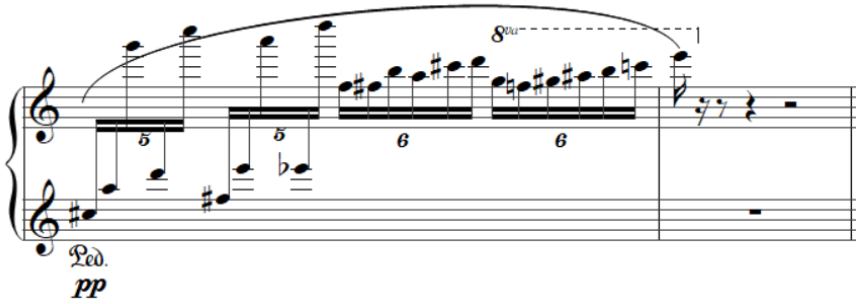
บทเพลง *ชวี่ (Qi)* เป็นบทเพลงสำหรับฟลูต เชลโล เครื่องกระทบและเปียโนประพันธ์ขึ้นในปีค.ศ.1997 โดยได้รับการว่าจ้างจากวง The New Music Consort of New York, San Francisco Contemporary Music Players and Los Angeles Philharmonic Association เฉินอี๋ได้พยายามผสมผสานการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกเข้ากับเสียงแบบตะวันออกเพื่อบรรยายความรู้สึกนามธรรมของคำว่า “ชวี่” ในภาษาจีน คำว่าชวี่แปลว่าลมหายใจหรือลมปราณ ซึ่งมีความหมายกับปรัชญาของชาวจีนมาก คนเราขับเคลื่อนทุกอย่างด้วยพลังชวี่ การทำกิจวัตรประจำวัน รวมทั้งสุขภาพ การกำหนดชวี่ล้วนมีผลทั้งสิ้น ผู้ประพันธ์กล่าวว่าชวี่จะต้องบรรยายให้เข้าใจว่าเป็นสิ่งไร้รูปร่าง ลึกลับ แต่ทรงพลัง ซึ่งเปรียบดั่งจิตวิญญาณในความคิดของมนุษย์

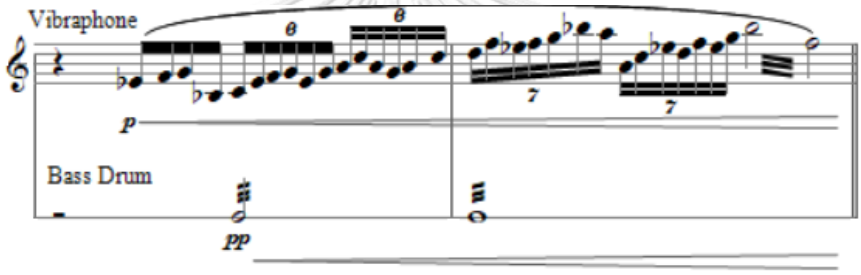
ในบทประพันธ์นี้ผู้ประพันธ์ได้แปลงความรู้สึกที่มีต่อชวี่มาเป็นภาษาดนตรี ด้วยเสียงที่ค่อนข้างอิสระและจังหวะช้าด้วยพื้นผิวที่ใส่เสียงกระด้างเข้าไปเพื่อสร้างเสียงที่อยู่ภายในจิตวิญญาณมนุษย์ออกมา (Chen Yi, 1997)

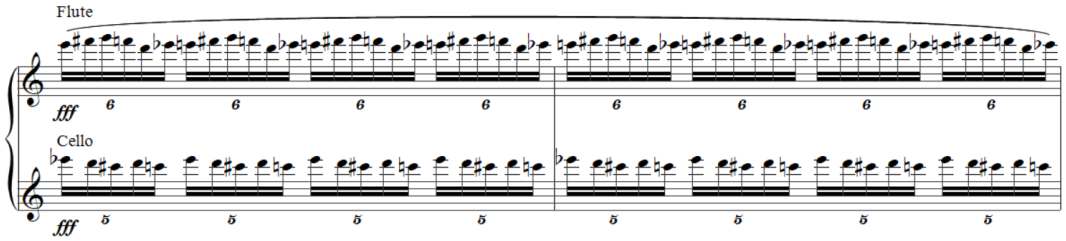
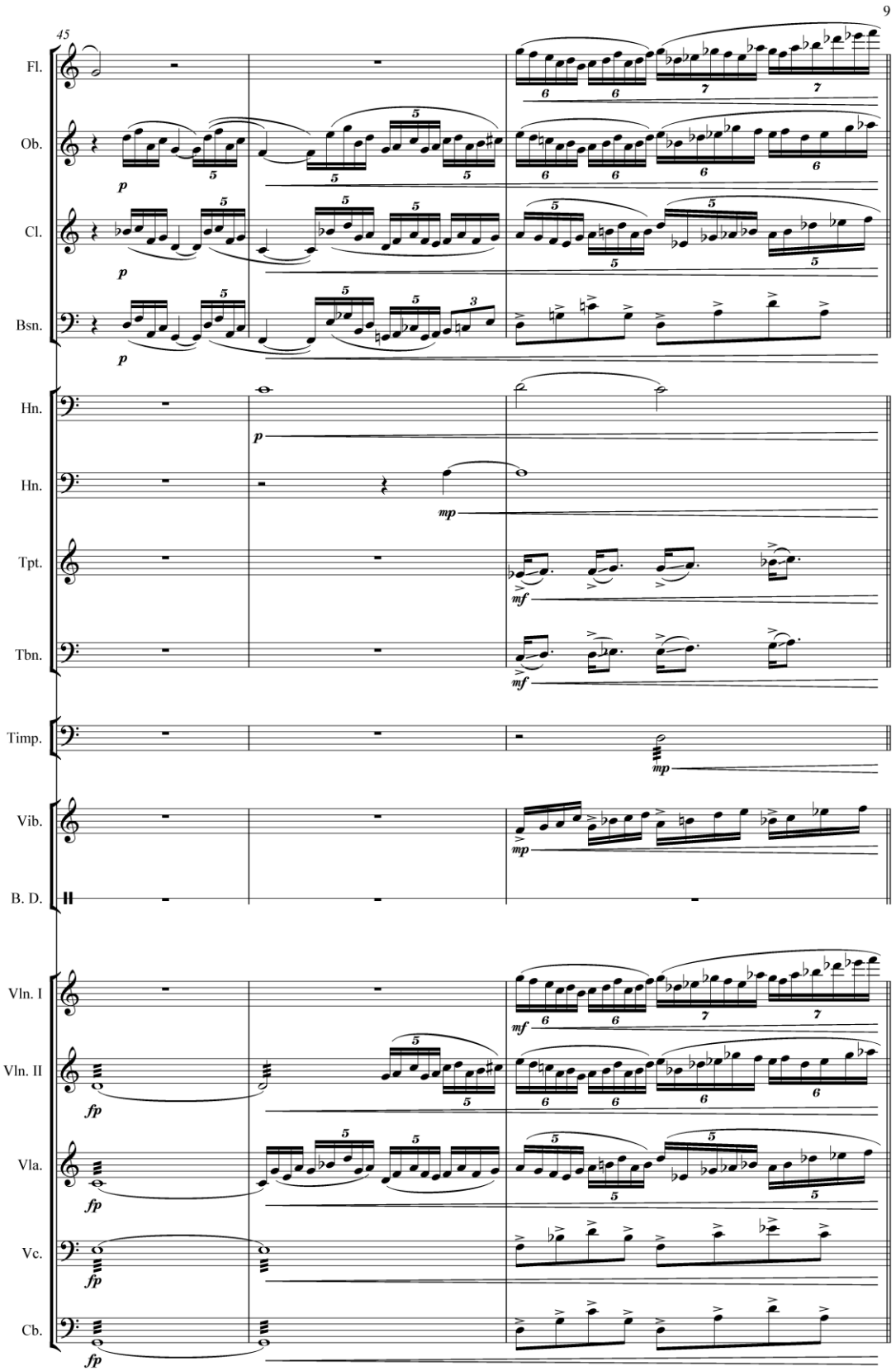
ผู้วิจัยประทับใจในการเลือกใช้โน้ตและการผสมผสานโน้ตโครมาติกที่ให้เสียงออกมาน่าฟัง ดูมีมิติ สังเกตได้ในเพลงที่มีการเล่นทำนองที่จังหวะไหลเลื่อนไม่ยึดติดกับอัตราจังหวะ (time signature) ทำให้ทำนองฟังดูมีอิสระ และใช้เชลโลเดี่ยวที่ฟังเหมือนซอจีน ซึ่งเทคนิคดังกล่าวเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ของผู้วิจัยได้เป็นอย่างดี (ตัวอย่างที่ 2.16)

ตัวอย่างที่ 2.16 โน้ตบางส่วนจากบทเพลง *ชวี่*

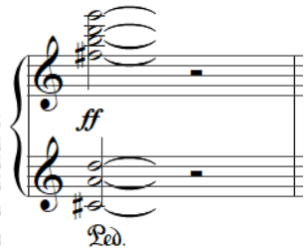
นอกจากนี้ยังมีเทคนิคการเขียนแนวเปียโนที่คล้ายกับแนวทางที่ผู้วิจัยชอบ กล่าวคือเป็นการเล่นโน้ตพยางค์หลายแบบที่ติดต่อกันในช่วงเสียงที่กว้าง การเขียนลีลาเช่นนี้ทำให้เกิดความรู้สึกพลิ้วไหวและส่งไปยังห้องถัดไปได้ดี เทคนิคดังกล่าวสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรี

อื่นนอกจากเปียโนได้ เช่น ฮาร์ป ไวบราโฟน และไซโลโฟน (ตัวอย่างที่ 2.17) นอกจากนี้ยังได้ใช้แนวคิดนี้สร้างสีสันในบทประพันธ์ให้กับเครื่องกระทบอย่างไวบราโฟน (ตัวอย่างที่ 2.18)

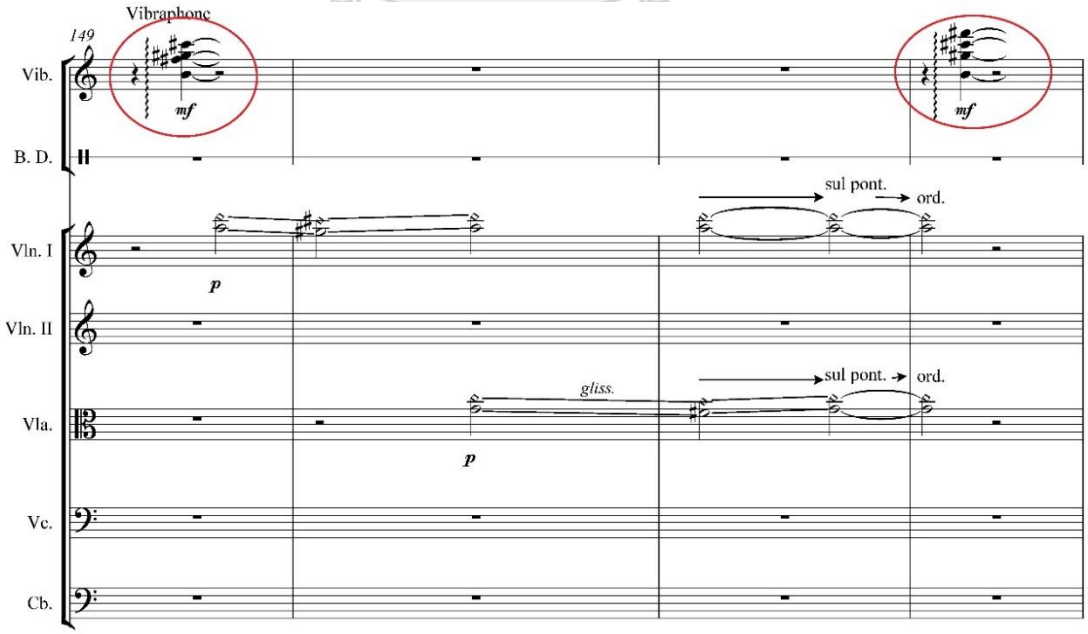


ตัวอย่างที่ 2.17 แนวเปียโนจากบทเพลง *ชวี่*

ตัวอย่างที่ 2.18 แนวเครื่องกระทบในบทเพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา*

ในบทเพลงนี้มีการใช้โน้ตพยางค์ที่ต่างชนิดกันแต่ถูกนำมาซ้อนกัน ทำให้ดนตรีฟังดูมีจังหวะไหลลื่นหยืดหยุ่น โน้ตพยางค์ทำให้ความชัดของระบบจังหวะนั้นน้อยลง ซึ่งตรงกับแนวคิดที่ต้องการเสียงที่จับต้องไม่ได้ เป็นนามธรรมเหมือนกับลมหายใจ (ตัวอย่างที่ 2.19) ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคดังกล่าวในบทประพันธ์เพลงชุดนี้หลายจุด โดยเฉพาะการส่งเข้าหาช่วงถัดไป (ตัวอย่างที่ 2.20)

ตัวอย่างที่ 2.19 การเล่นประสานระหว่างแนวฟลูตกับเชลโลในบทเพลง *ชวี่*

ตัวอย่างที่ 2.20 ห้องที่ 45-47 ของบทประพันธ์เพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา*

การใช้คอร์ดเอ็กซ์เทนด์ (Extended chord) จำนวนมากถือเป็นการเน้นความซับซ้อนของเสียง ให้บรรยากาศลึกลับตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ (ตัวอย่างที่ 2.21) แนวเปียโนห้องที่ 6 ใช้คอร์ดที่มีส่วนประกอบซับซ้อน กล่าวคือ มือขวาเป็นคอร์ด G เมเจอร์ทบเจ็ด ส่วนมือซ้ายเล่น D เมเจอร์ทบเจ็ด ซึ่งแม้ว่าไม่มีโน้ต F# ที่เป็นตัวที่สามในแนวมือซ้าย แต่ผู้ฟังจะได้ยินโน้ต F# จากมือขวาแทน ทำให้สามารถจินตนาการเสียงของความเป็นคอร์ดเมเจอร์ในมือซ้ายได้ ดังนั้นคอร์ดในแนวเปียโนนี้เป็นการซ้อนทับกันของคอร์ด 2 คอร์ด ทำให้เกิดเสียงกระด้างอย่างที่ผู้ประพันธ์ได้กล่าวไว้

ตัวอย่างที่ 2.21 การใช้คอร์ดเอ็กซ์เทนด์ในบทเพลง *ชวี่*

ผู้วิจัยได้แนวคิดการใช้คอร์ดเอ็กซ์เทนด์ดังกล่าวมาใช้ในบทประพันธ์ช่วงที่เพลงมีพื้นผิวเบาบาง แม้ว่าไม่ได้มีการซ้อนกันอย่างชัดเจนแบบบทเพลง *ชวี่* แต่ยังคงแนวคิดของคอร์ดกระด้างเอาไว้ และให้เครื่องสายเป็นพื้นหลังเพื่อสร้างเสียงกระด้างแทน (ตัวอย่างที่ 2.22)

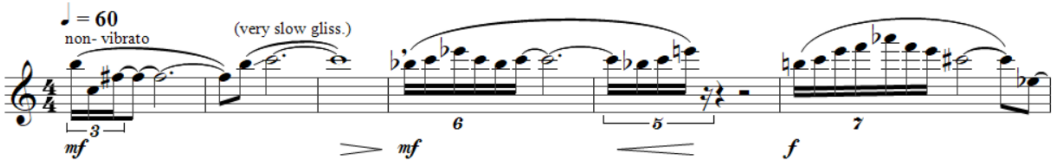


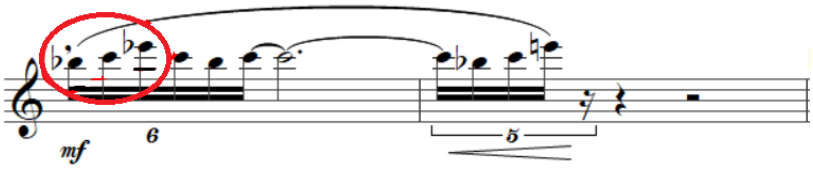
ตัวอย่างที่ 2.22 ตัวอย่างการใช้คอร์ดเอ็กซ์เทนด์ในบทเพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา*

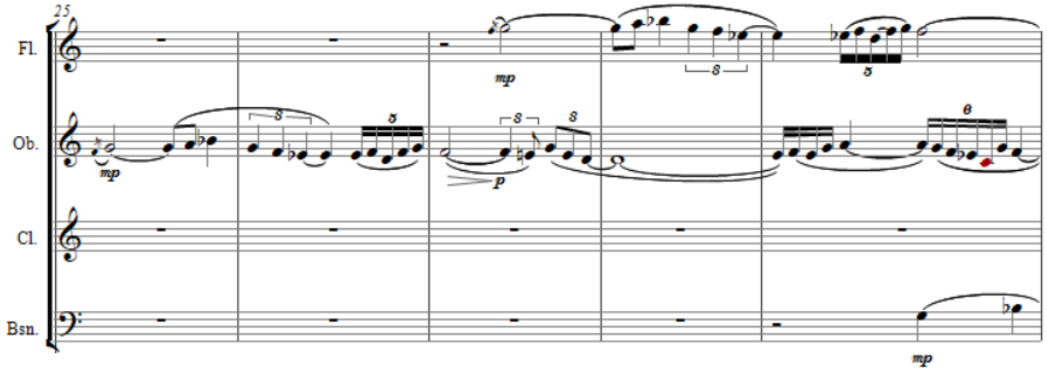
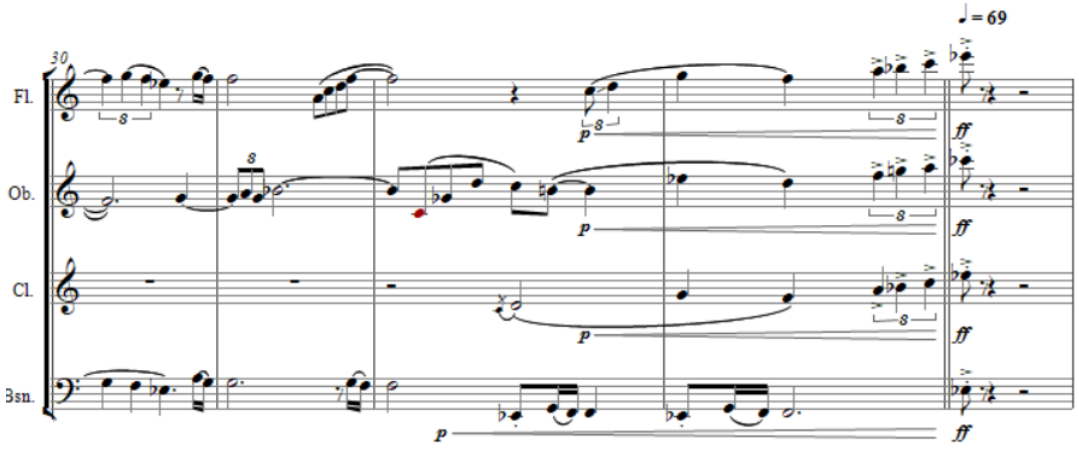
2.5.3 บทเพลง *โมเมนตัม (Momentum)* ของเฉินอี๋

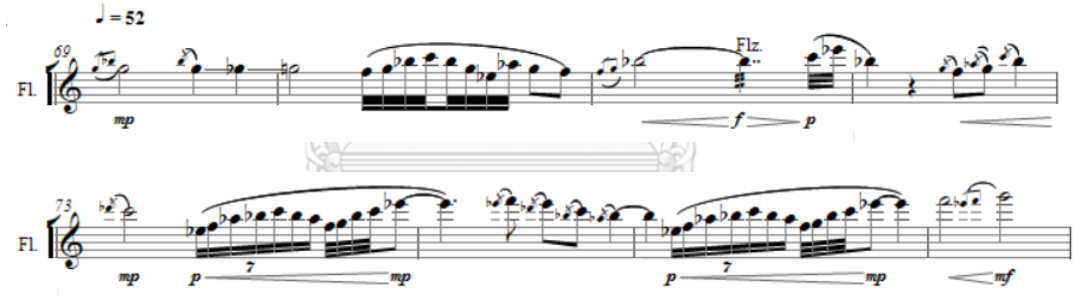
บทเพลง *โมเมนตัม (Momentum)* ได้รับการว่าจ้างโดย The Peabody Conservatory of Music of The Johns Hopkins University ในปี ค.ศ.1997 ออกแสดงครั้งแรกโดยวง Peabody Symphony Orchestra ในงานคอนเสิร์ต New York Debut ณ Lincoln Center's Alice Tully Hull ในปี ค.ศ.1998 บทเพลงนี้ได้แรงบันดาลใจมาจากพลังอำนาจของโทเทม (Totem) ที่เป็นประติมากรรมโบราณ (ตัวอย่างที่ 2.23) ลาวาก่อนที่จะปะทุ และการสะบัดสายเส้นของพู่กันในการเขียนอักษรจีน ความทรงพลัง ความเร้าอารมณ์ของตัวอักษรเหล่านั้นสร้างความประทับใจอย่างลึกซึ้งแก่เฉินอี๋ ดังนั้นเขาจึงตั้งใจบรรยายออกมาเป็นเสียงดนตรี (Chen Yi, 1998)

ตัวอย่างที่ 2.23 ภาพโทเทม

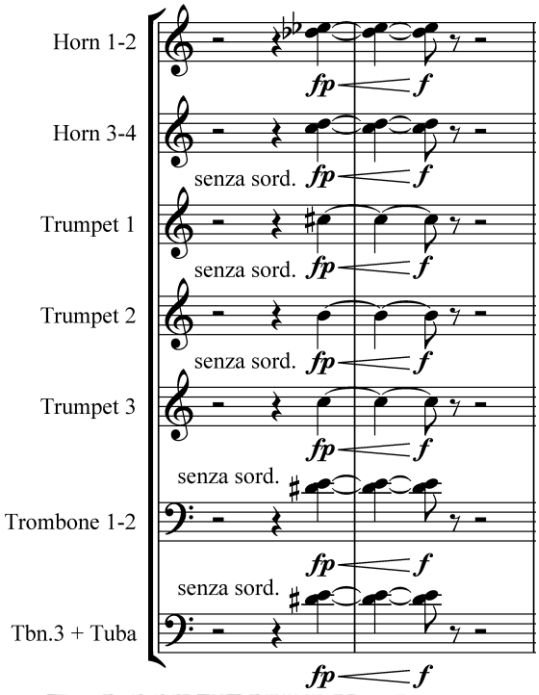
บทเพลงนี้มีหลายจุดที่น่าประทับใจ ดังจะกล่าวต่อไปทีละลำดับ บทเพลงนี้มีหลายจุดที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีที่เน้นความพริ้วไหว โดยใช้โน้ตหลายพยางค์ทำให้การสัมผัสของจังหวะนั้นเลือนลาง ยกตัวอย่างการเล่นเดี่ยวของแนวปิกโคโลในช่วงเริ่มต้นที่ซ่อนกลิ่นไอของเสียงขลุ่ยจีนซ่อนอยู่ท่ามกลางเทคนิคการใช้โน้ตทั้ง 12 เสียงอย่างอิสระของดนตรีคลาสสิกสมัยใหม่ (ตัวอย่างที่ 2.24)

ตัวอย่างที่ 2.24 การเดี่ยวของปิคโคโลของบทเพลง *โมเมนตัม*

สังเกตว่าเพียง 6 ห้อง ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตไปถึง 9 ตัว (B, C, C#, Eb, E, F, F#, Ab และ Bb) โดยการจัดวางโน้ตที่มีลักษณะแบบดนตรีไร้กุญแจเสียงหรือดนตรีเอโทนัล (Atonal music) เพราะไม่สามารถสรุปโน้ตทั้ง 9 ตัวนี้ได้อย่างชัดเจนว่าเล่นบนกุญแจเสียงใด แต่เมื่อฟังแล้วกลับสามารถให้ความรู้สึกถึงความเป็นตะวันออกได้อย่างแนบเนียน เนื่องจากใช้การจัดวางและการเลือกโน้ตโดยแบ่งเป็นกลุ่ม ไม่ได้เล่นทุกโน้ตในห้องเดียว แต่ทยอยแบ่งโน้ตเป็นกลุ่ม ๆ ในแต่ละห้องและจัดวางให้เกิดวลีที่คล้ายกับบันไดแบบเสียงตะวันออก มีระยะห่างในลักษณะขั้นคู่สามไมเนอร์คล้ายกับบันไดเสียงเพนทาโทนิก (ตัวอย่างที่ 2.25)

ตัวอย่างที่ 2.25 การจัดวางโน้ตของที่คล้ายกับบันไดเสียงเพนทาโทนิก

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในงานสร้างสรรค์ชุดนี้โดยจะปรากฏอยู่ในช่วงต่าง ๆ ของเพลงโดยเฉพาะท่อนที่หนึ่งและสาม เช่น ห้องที่ 25-34 ของบทเพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* (ตัวอย่างที่ 2.26) ได้นำจังหวะที่ผสมค่าโน้ตหลายพยางค์ในแบบต่าง ๆ ที่ส่งผลให้จังหวะเกิดความเลื่อนลางมาใช้ แต่ประยุกต์ให้บรรเลงในลีลาทำนองสอดประสาน ซึ่งทำให้จังหวะเลื่อนลางยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 2.26 ห้องที่ 25-34 ของบทเพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา*

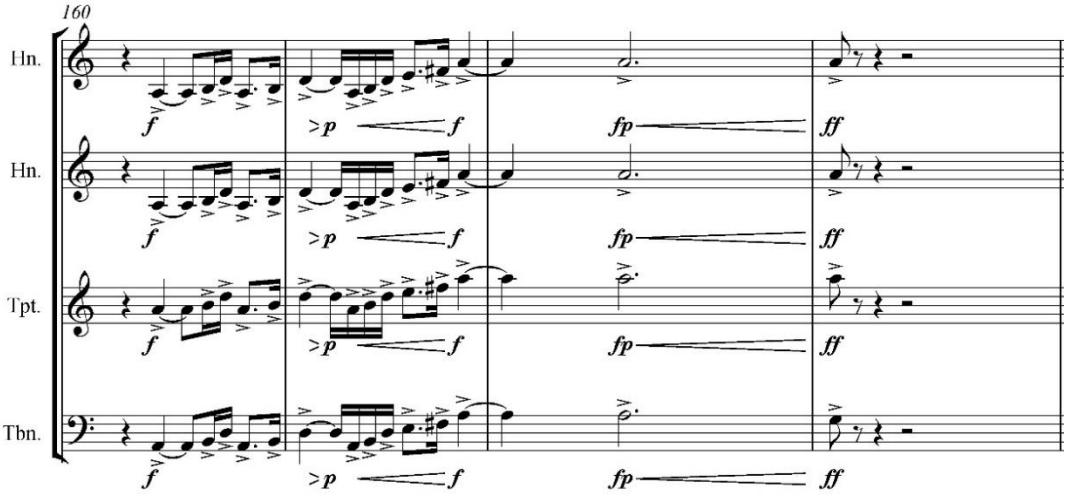
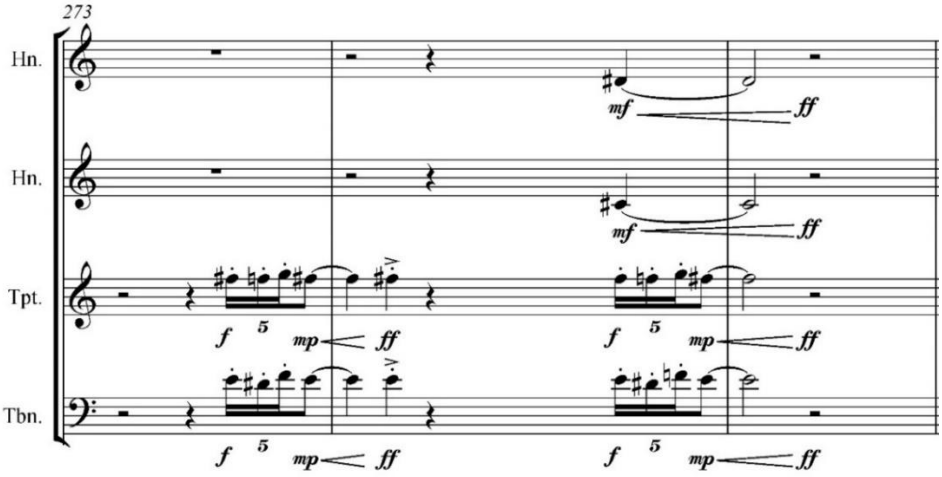
จุดที่ชัดเจนที่สุดจุดหนึ่งของงานสร้างสรรค์นี้ที่ได้รับอิทธิพลมาจากบทเพลง *โม-เมนตัม* (ตัวอย่างที่ 2.27) มีการเพิ่มการผสมโมดต่าง ๆ ของบันไดเสียงเพนทาโทนิกมาใช้ ทำให้ทำนองฟังแล้วเป็นอิสระจากกุญแจเสียงใดกุญแจเสียงหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 2.27 บทเพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* ห้องที่ 69-76

นอกจากนี้สังเกตว่าในบทเพลงออร์เคสตราหลายบทของเฉินอี๋มักมีการเล่นแนวเครื่องทองเหลืองด้วยความดังแล้วเบาทันที จากนั้นค่อย ๆ ดังขึ้นจนดังเท่าเดิมเพื่อเน้นคอร์ด โดยขั้นคู่ที่มักจะเขียนคือขั้นคู่กระด้าง โดยเฉพาะคู่สองและคู่ทรัยโทน (Tritone) (ตัวอย่างที่ 2.28)



ตัวอย่างที่ 2.28 การเน้นคอร์ดในแนวเครื่องทองเหลืองของบทเพลง *โมเมนตัม*

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำลีลาดังกล่าวมาใช้ในบทเพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา* หลายจุด (ตัวอย่างที่ 2.29 และ 2.30) แต่เนื่องจากขนาดของวงในบทวิจัยจะเล็กกว่าบทเพลง *โมเมนตัม* เครื่องเป่ามีแนวละ 1 ชิ้น จึงไม่มีการเขียนแบบ 2 แนวต่อ 1 บรรทัด จึงอาศัยวิธีนำบรรทัดบนและบรรทัดล่างมาเล่นด้วยกันเหมือนกับที่เฉินอี๋ที่เขียนรวบไปในบรรทัดเดียวกัน แต่แท้จริงแล้วแนวคิดเหมือนกัน เช่น แนวฮอร์นหนึ่งและสองรวมกันเป็นขั้นคู่สอง เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 2.30)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 2.29 การนำลีลาในตัวอย่างที่ 2.27 มาปรับใช้ในบทเพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา*

ตัวอย่างที่ 2.30 การนำลีลาในตัวอย่างที่ 2.27 มาปรับใช้ในบทเพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา*

2.5.4 บทเพลง *ฟลูตมูน (Flute Moon)* ของไบรท์เชิง

ไบรท์ เชิง (Bright Sheng) (ตัวอย่างที่ 2.31) เป็นนักประพันธ์ชาวอเมริกัน-จีนที่มีชื่อเสียง นอกจากนี้ยังมีอาชีพเป็นคอนดักเตอร์และครูสอนเปียโน บทเพลงของเขาถูกนำไปแสดงทั่วโลกตลอดหลายสิบปีโดยวงออร์เคสตราที่มีชื่อเสียง เช่น The New York Philharmonic Orchestra, Boston Symphony, Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Tokyo Philharmonic Orchestra และ Hong Kong Philharmonic Orchestra รวมทั้งได้รับรางวัลมากมาย เช่น John Simon Guggenheim Fellowship (1990), Walter W. Naumburg Foundation Award (1990), Rockefeller Award (1991), MacArthur Foundation Fellowships (2001), Kennedy Center Award (1995), และรางวัล ASCAP Concert Music Award (2002) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.31 ไบรท์ เชิงกับประธานาธิบดี บิล คลินตันของประเทศสหรัฐอเมริกา ปี ค.ศ.1999

บทเพลงนี้ได้แรงบันดาลใจมาจากตัวกิเลน (Chi-Lin) นั่นคือสัตว์ประหลาดในตำนานของจีน คล้ายกับยูนิคอนของยุโรป เป็น 1 ใน 4 สัตว์วิเศษของเทพนิยายจีน (มังกร, นกฟีนิกซ์, เต่า และ กิเลน) (ตัวอย่างที่ 2.32)

ตัวอย่างที่ 2.32 ภาพกิเลน

กิเลนมีทั้งเพศผู้และเพศเมีย เพศผู้จะเรียกว่า “ชือ” (Chi) ส่วนเพศเมียจะเรียกว่า “หลิน” (Lin) ผู้ประพันธ์จะแทนตัวผู้ด้วยกลุ่มเครื่องสายและเครื่องกระทบ ส่วนเพศเมียจะแทนด้วยปิคโคโล กล่าวกันว่ากิเลนนั้นปรากฏครั้งแรกในยุคสมัยประมาณ 3,000 ปีก่อนคริสต์กาล แต่เนื่องจากความเสื่อมทรามลงของมนุษย์ทำให้พวกมันไม่ปรากฏตัวมาให้ใครเห็นหลังจากนั้น

ในท่อนที่สองของบทเพลงนั้นมาจากทำนองของเพลงโบราณของจีนที่ประพันธ์โดยเจียงขุย (Jiang Kui, 1155-1235) สมัยราชวงศ์ซ่ง เชิงได้ประทับใจกับเนื้อหาของบทเพลงนี้อย่างมาก โดยเขาได้แปลเนื้อเพลงจากภาษาจีนเป็นภาษาอังกฤษไว้ดังนี้ (Bright Sheng)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Oh, moonlight, my old friend,
How many times have you accompanied
My flute beside the wintersweet blossom?
We plucked a sprig to arouse her beauty,
In the brisk and frosty air.
But now your poet is getting old,
And he has forgotten the love and lyrics;
Yet, he still resents the few flowers beyond the bamboo,
For their chilling fragrance has crept into his chamber.

สาเหตุที่เนื้อหานี้ประทับใจเซิงนั้น เนื่องจากว่าเจียงขุยผู้ประพันธ์บทเพลงนั้นเดิมเป็นชาวจีนฮั่นที่อยู่ในสมัยสงครามที่ดินแดนชาวฮั่นถูกรุกรานจากชนเผ่านอกด่าน แต่เสียอำนาจอธิปไตยไปถึง 2 ครั้งโดยที่ไม่สามารถต้านได้ ครั้งแรกคือเมื่อชนเผ่าซงหนู ซึ่งหลายคนเชื่อว่าเป็นบรรพบุรุษของชาวแมนจู นำทัพมาตีประเทศซ่งของชาวฮั่นจนแตกพ่าย ทำการจับกุมพระเจ้าจักรพรรดินำไปเป็นองค์ประกันและกดขี่ห่มเหงชาวบ้าน ทำให้ชาวฮั่นหวาดกลัวและโกรธแค้นเป็นอันมาก แต่ไม่สามารถทำอะไรได้ จำต้องจำยอมทุกประการ เสียทั้งดินแดนบางส่วนและทรัพยากรต่างๆ ชาวซงหนูจึงยกทัพกลับไป จากนั้นเผ่าซงหนูก็ได้สถาปนาดินแดนของตนเป็นอาณาจักรต้าจิน และยกพระเจ้าแผ่นดินของตนเองขึ้นเป็นพระเจ้าจักรพรรดิ จึงทำให้ตอนนั้นแผ่นดินจีนมีพระเจ้าจักรพรรดิถึง 2 พระองค์ ซึ่งก็คือของอาณาจักรต้าจินของชาวซงหนู และของอาณาจักรต้าซ่งของจีนฮั่น ส่วนในครั้งที่สองที่ชาวฮั่นเสียเอกราชนั้นยิ่งใหญ่หลวงและกินเวลานานกว่า นั่นคือการรุกรานของอำนาจใหม่ของอาณาจักรมองโกลของเจงกิสข่าน จึงจากเดิมเป็นชนเผ่าประเทศราชของต้าจินที่ค่อย ๆ สั่งสมอำนาจและกำลังพลจนสามารถปลดแอกตนเองกลับมาตีอาณาจักรต้าจินได้อย่างง่ายดาย และเมื่ออาณาจักรต้าจินล่มสลายแล้ว ต่อไปจึงเป็นอาณาจักรซ่งของชาวฮั่นที่แต่เดิมอ่อนแอกว่าต้าจินมาก ซึ่งแน่นอนว่าไม่สามารถต้านทานความเกรียงไกรของกองทัพมองโกลในยุคนั้นซึ่งเป็นยุคที่รุ่งเรืองที่สุดของชาวมองโกล แต่การรุกรานครั้งที่สองนี้ไม่ใช่การปล้นเมืองแล้วตั้งเป็นเมืองประเทศราชอย่างครั้งที่ชาวซงหนูทำ แต่เป็นการยึดครองดินแดนผนวกเป็นราชธานีใหม่ ยุบรวมเป็นอาณาจักรเดียวภายใต้ผู้นำเดียว โดยได้ทำการล้มล้างราชวงศ์ซ่งและสังหารทิ้งทั้งหมดและปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระเจ้าจักรพรรดิหนึ่งเดียวของประเทศจีนทั้งประเทศและตั้งราชวงศ์ใหม่ตั้งแต่นั้นคือราชวงศ์หยวน ซึ่งเป็นครั้งแรกที่พระเจ้าจักรพรรดิของจีนไม่ใช่ชาวฮั่น

ชีวิตของเจียงขุยนั้นเกิดและโตมาอยู่ในช่วงสงครามทั้งสองครั้ง เช่นเดียวกันชาวบ้านทั่วไปในสมัยนั้นที่มีจิตใจสงสารบ้านเกิดและคิดถึงความยิ่งใหญ่ของชนชาติตนเมื่อครั้งอดีต จนได้ประพันธ์ออกมาเป็นบทเพลงร้อง สะท้อนความรู้สึกของเขาและชาวเมืองในสมัยนั้นที่โดนกดขี่ข่มเหง ซึ่งนี่เองที่ไปทำให้เซิงที่เป็นนักประพันธ์เพลงชาวจีนประทับใจจนต้องนำมาประพันธ์เป็นงานออร์เคสตราร่วมสมัย ผลงานของเขาแทรกความเป็นอัตลักษณ์ของจีนไว้ทุกบท โดยเฉพาะเรื่องที่ทำให้เกิดความรักชาติและปลูกฝังแนวคิดชาตินิยม อย่างเช่นบทเพลงที่ได้กล่าวข้างต้นกับเพลง *นานกิง (Nanking)* ที่เป็นบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราที่มีชื่อเสียงที่สุดเพลงหนึ่งของเขา ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสงครามโลกที่ชาวจีนถูกกองทัพญี่ปุ่นรุกรานและเป็นโศกนาฏกรรมของชาวจีนที่ถูกทหารญี่ปุ่นสังหารอย่างโหดร้าย จุดนี้เองที่เป็นแนวคิดที่เชื่อมโยงกับงานวิจัยสร้างสรรค์ของผู้วิจัยในเรื่องของการเผยแพร่อัตลักษณ์ วัฒนธรรมทางดนตรีของชาติตนเองเข้ากับงานที่เป็นรูปแบบสากล ทำให้เกิดความภูมิใจและเป็นจุดเด่นในงานแต่ละงาน

2.5.5 บทเพลง *คอนแชร์โตสำหรับแซกโซโฟนกับวงออร์เคสตรา มหามนตรา (Maha Mantras Concerto for Saxophone and Orchestra)* ของณรงค์ ปรางค์เจริญ

มหามนตรา ในภาษาสันสกฤตนั้น รากศัพท์คำว่า “มนตรา” มาจาก 2 คำคือ “มน” ที่แปลว่า “ความคิด” และ “ตรา” ที่แปลว่า “อิสระ” เมื่อรวมกันเป็นคำว่า “มนตรา” ซึ่งแปลว่า มนตร์คาถาหรือเวทย์ เมื่อรวมความหมายได้ดังนี้ ทำให้ผู้ประพันธ์บทเพลงนี้ต้องการสื่อให้เสียงของบทเพลงเป็นเสียงแห่งบทสวดหรือพรที่จะปลดปล่อยความทุกข์ร้อนของโลกใบนี้ ด้วยความเชื่อว่าเสียงแห่งบทเพลงนี้จะเป็นเสียงที่มีพลังที่จะช่วยเยียวยาจิตใจที่สับสนและเจ็บปวดของผู้คนได้

บทเพลง *มหามนตรา* ถูกเรียบเรียงมาจากบทเพลงอีกบทเพลงหนึ่งที่ณรงค์ ปรางค์-เจริญได้ประพันธ์มาก่อนหน้านั้นที่ชื่อว่า *มนตรา (Mantras)* สำหรับโซโลแซกโซโฟนกับวงเครื่องลม บทเพลงนี้แบ่งออกเป็น 2 ตอน ตอนแรกอยู่ในจังหวะช้าคล้ายกับเสียงเพลงสำหรับนั่งสมาธิ ตอนที่สองอยู่ในจังหวะเร็ว ได้แรงบันดาลใจมาจากพิธีขอฝนของชาวอีสานของไทย วัตถุดิบทางดนตรีที่ใช้นั้นจะมาจากโน้ต 4 ตัว คือ G, A, E, และ D บทเพลงนี้ใช้แซกโซโฟนเป็นตัวดำเนินหลัก

ผู้วิจัยประทับใจในแนวคิดที่ใช้วัตถุดิบและแรงบันดาลใจที่มาจากประเพณีและดนตรีท้องถิ่นในภูมิภาคของเขา ซึ่งเป็นแนวคิดหลักที่ผู้วิจัยยึดถือมาตลอด เนื่องจากเห็นคุณค่าและต้องการสร้างเอกลักษณ์ของงานประพันธ์ตนเองให้มีแนวทางเฉพาะ ต่างจากบทเพลงคลาสสิกที่มาจากวัฒนธรรมตะวันตกล้วน และยังมีความเชื่อว่าวัฒนธรรมและดนตรีของชาวเอเชียนั้นกว้างขวางและลึกล้ำมาก ต่อให้มีหลายนักประพันธ์ที่มีแนวคิดเดียวกันต้องการที่จะผสมผสานเสียงดนตรีของสองซีกโลกเข้าด้วยกัน ก็ยากที่จะมีเอกลักษณ์ทางดนตรีที่ซ้ำกันได้ เนื่องจากดนตรีเอเชียนั้นมีความเป็นมาที่ยาวนานและอัตลักษณ์ในแต่ละท้องถิ่นนั้นมีมากมายมหาศาล ดังนั้น เอกลักษณ์ที่นักประพันธ์เพลงจะได้มา ก็ด้วยจากเลือกว่าจะศึกษาวัตถุดิบ แนวคิด วัฒนธรรม หรือช่วงเวลาใดของชนชาติใดมาใช้ และเมื่อนำมาแล้วก็ยังต้องผสานเข้ากับรสนิยมทางดนตรีคลาสสิกของคน ๆ นั้นเข้าไปด้วย ทำให้โอกาสที่เอกลักษณ์แต่ละคนจะซ้ำกันนั้นยากมาก อย่างมากก็แค่คล้ายคลึงกัน แต่ไม่มีทางซ้ำกัน ดังนั้นการค้นหาและแสวงหาเสน่ห์ของวัฒนธรรมดนตรีของโลกตะวันออกจึงไม่มีที่สิ้นสุดและดำเนินอยู่เรื่อยมาจนถึงทุกวันนี้

2.5.6 บทเพลง *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์* ของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

บทเพลง *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์* เป็นบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ของศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร นักประพันธ์ชาวไทยที่มีชื่อเสียงและผลงานมากมาย เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีแนวคิดหลายอย่างคล้ายคลึงกับงานวิจัยสร้างสรรค์ชุดนี้ ผู้วิจัยจึงนำแนวคิด

จากบทเพลงดังกล่าวมาศึกษาและนำมาประยุกต์ใช้ในงานวิจัยสร้างสรรค์ชุดนี้ โดยอธิบายทีละประเด็น ดังนี้

1. รูปแบบวงดนตรีคล้ายกัน

เหตุผลหนึ่งที่เลือกนั่นคือการที่มีรูปแบบวงเป็นออร์เคสตราเหมือนกัน การศึกษาบทเพลงของวงประเภทเดียวกับที่ต้องการประพันธ์นั้น สามารถเก็บแนวคิดและดึงสิ่งที่น่าสนใจมาใช้ได้ง่ายที่สุด และยังได้ศึกษาการเรียบเรียงวงออร์เคสตราของบทเพลงต้นแบบไปพร้อมกันอีกด้วย

2. เป็นบทเพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเพลงไทยเดิม

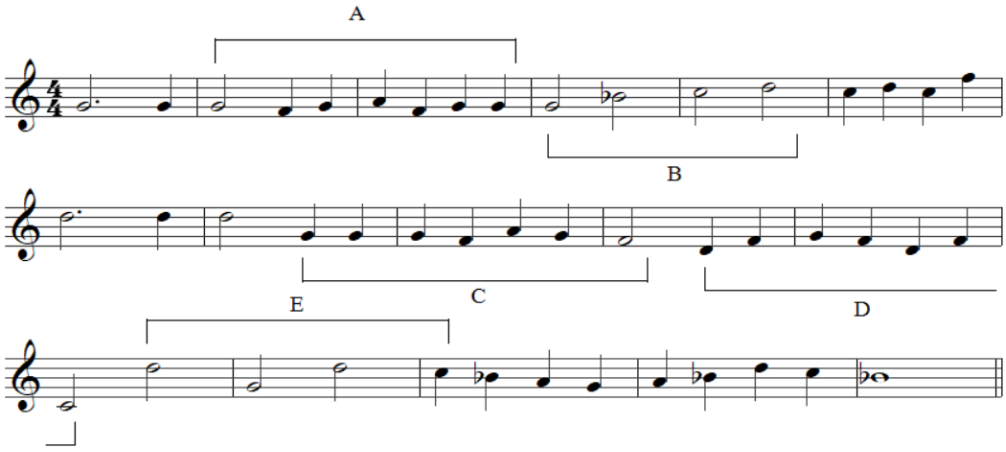
บทเพลงซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์นั้นได้นำเพลงไทยเดิม 4 เพลง นั่นคือ 1. *ราตรีประดับดาว* 2. *บุหลันลอยเลื่อน* 3. *เขมรลอออง์* 4. *แขกมอญบางขุนพรหม* ซึ่งตรงกับแนวคิดในการวิจัยคือต้องการดึงวัตถุดิบทางดนตรีจากเพลงในท้องถิ่นมาใช้กับงานออร์เคสตรา คล้ายกับที่ผู้วิจัยได้นำเพลงในวรรณกรรมดนตรีแต้จิ๋วมาใช้ในผลงานสร้างสรรค์

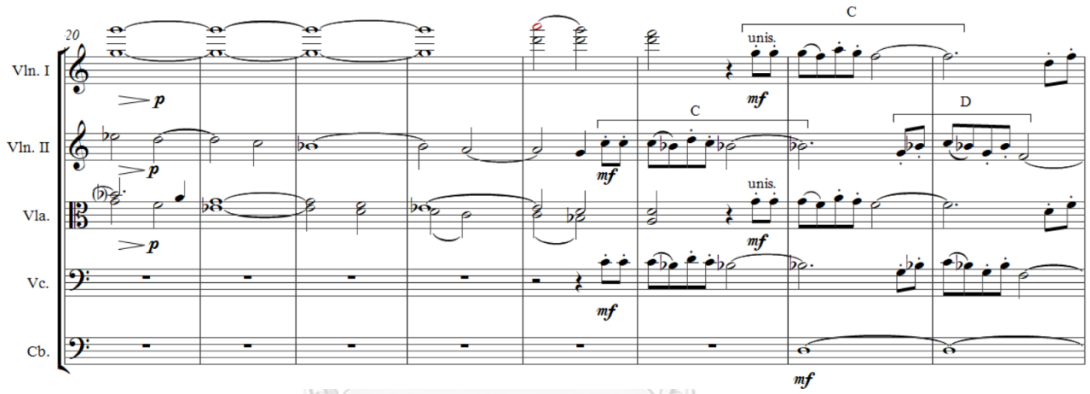
3. ประยุกต์ดัดแปลงวัตถุดิบจากเพลงไทยเดิมให้วิจิตรพิสดาร ก้าวข้ามต้นฉบับ

แนวคิดของการเขียนเพลงออร์เคสตราสมัยใหม่นั้น ไม่ได้ต้องการนำเพลงไทยเดิมที่มีอยู่แล้วมาเรียบเรียงใส่คอร์ดอย่างง่าย ๆ ตรงไปตรงมา หากแต่ต้องการต่อยอดดัดแปลงและนำวัตถุดิบมาใช้อย่างอิสระ ผสมผสานกับเอกลักษณ์และลีลาของนักประพันธ์ เพื่อที่จะสร้างสรรค์งานที่เรียกได้ว่างานชิ้นเอกอย่างแท้จริง ดังที่ผู้ประพันธ์บทเพลง *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์* กล่าวในบทวิจัยว่า

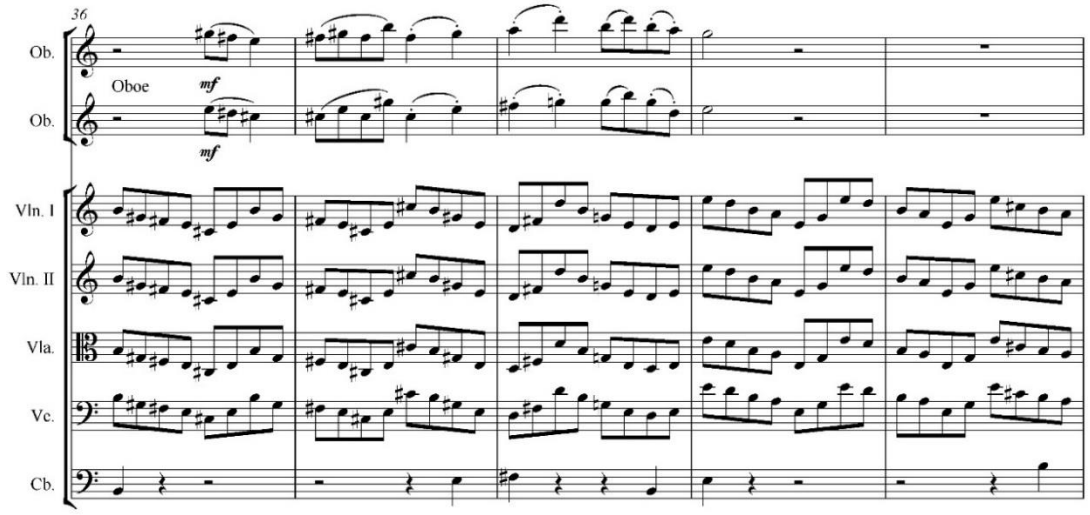
> *“ทำนองเดิมเหล่านี้ผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้อย่างหลากหลาย บางครั้งก็ชัดเจน บางครั้งก็ซ่อนเร้นและมีหลาย ๆ ครั้งที่ทำนองเดิมจะหายไปแต่ไปปรากฏเป็นทำนองรองของทำนองใหม่ที่ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ขึ้น นอกจากนั้นทำนองเดิมจะถูกผู้ประพันธ์ดัดแปลง แตกย่อย ประดับประดา ตลอดจนตัดต่อให้อยู่ในบริบทที่แตกต่างจากของเดิม ผู้ประพันธ์ขอเปรียบเทียบว่าในการสร้างสรรค์ซิมโฟนีบทนี้เป็นเสมือนการมองภาพของเพลงไทยทั้ง 4 เพลงโดยผ่านแท่งแก้วปริซึม ซึ่งการมองในลักษณะนี้ ผู้ฟังยังคงระลึกได้ถึงรูปร่างเดิมของวัตถุต่าง ๆ แต่ภาพที่คุ้นตาก็จะถูกบิดเบือนให้มีสีสันที่ฉูดฉาด มีประกายสว่างไสว สวยงามแตกต่างจากเพลงไทยที่คุ้นเคยกัน”* (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2560)

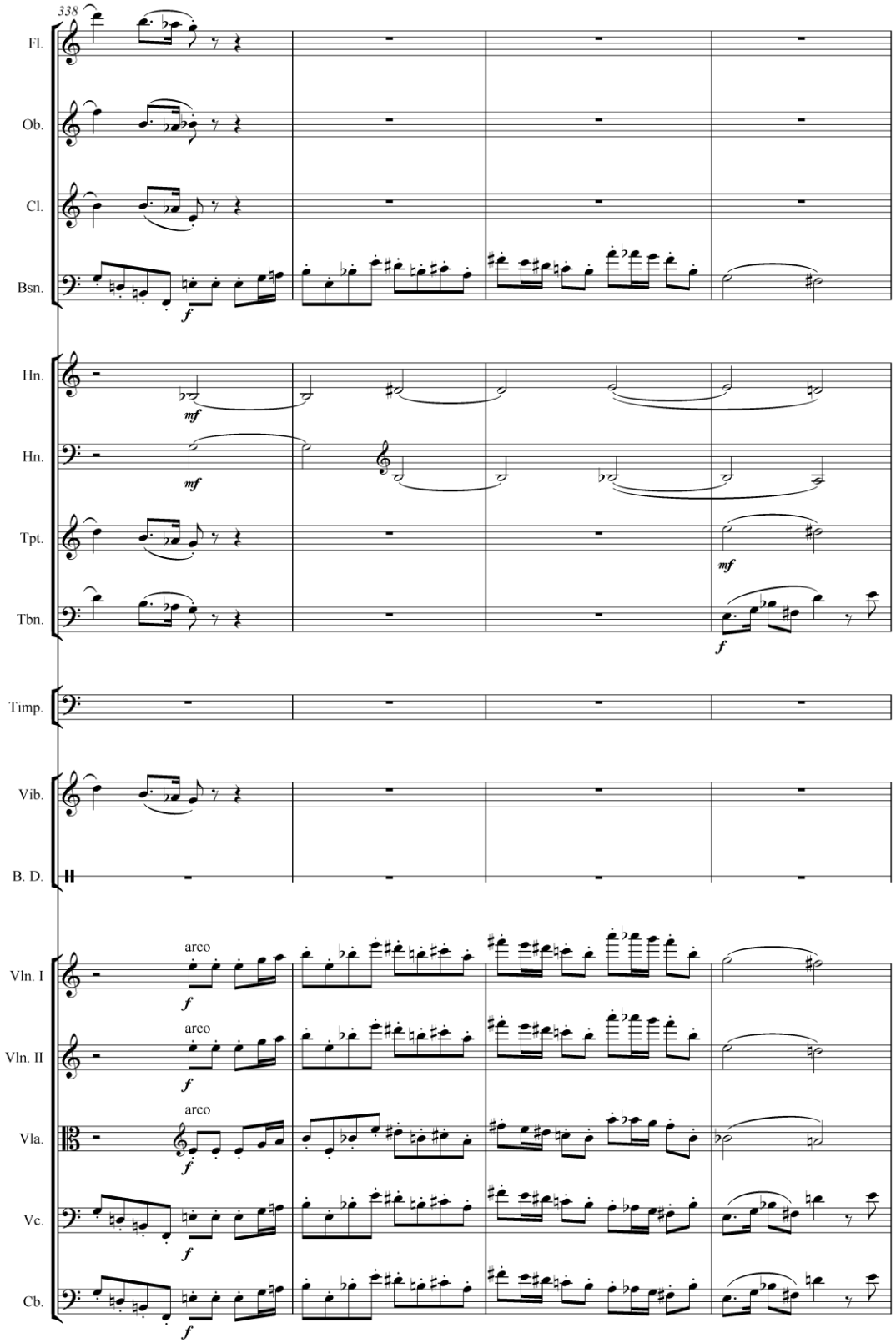
ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างแนวคิดดังกล่าวในบทเพลง *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์* ดังนี้ การนำวัตถุดิบของ *ราตรีประดับดาว* (ตัวอย่างที่ 2.33) มาใช้ในงานออร์เคสตราสมัยใหม่ (ตัวอย่างที่ 2.34)



ตัวอย่างที่ 2.33 ทำนองเพลง *ราตรีประดับดาว*

ตัวอย่างที่ 2.34 การนำทำนองเพลง *ราตรีประดับดาว* มาใช้ในบทเพลง *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์*

สังเกตว่าการนำทำนองเพลงไทยเดิมนั้น ไม่ได้นำมาเพียงแค่หยิบทำนองมาใส่คอร์ด แต่เป็นการที่นำมาเพียงการเรียงลำดับโน้ตให้พอนึกออกว่านำมาจากเพลงไหน และผสมสิ่งใหม่ ๆ ที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นมาเข้าไปในทุกมิติที่เหลือของดนตรีจนกลายเป็นงานชิ้นเอกขึ้นมา ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้อย่างชัดเจนและเป็นหลักในบทประพันธ์งานสร้างสรรค์นี้จะขออธิบายในบทที่ 3 ต่อไป ผู้อ่านจะพบการนำส่วนใดส่วนหนึ่งของทำนองเพลงแต้จิ๋วมาสร้างบทเพลงใหม่ และผสมผสานกับทำนองของผู้วิจัยเอง ภายใต้ลีลาและแนวทางการประพันธ์เพลงของผู้วิจัย

นอกจากนี้มีจุดที่ประทับใจในบทเพลง *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์* นั่นคือการใช้ออสตินาโต (Ostinato) ในช่วงหนึ่งของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 2.35) ผู้วิจัยได้นำลีลาดังกล่าวมาใช้ในท่อนที่สองของบทเพลงวิจัยสร้างสรรค์ แต่ดัดแปลงและเพิ่มเติมใช้ขั้นคู่เข้ามาช่วยให้เกิดความหนาแน่นขึ้น (ตัวอย่างที่ 2.36)

ตัวอย่างที่ 2.35 การใช้ออสตินาโตในบทเพลง *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 2.36 การใช้ออสตินาโตในบทประพันธ์ จา*ก*หานเจียงสู่เจ้าพระยา

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

แนวคิดหลักของบทประพันธ์นี้คือการนำวัฒนธรรมเอเชียมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกภายใต้รูปแบบของดนตรีประเภทซิมโฟนิกโพเอ็ม (Symphonic Poem) ซึ่งหมายถึงบทเพลงที่บรรเลงโดยวงซิมโฟนีออร์เคสตรา บอกเล่าเรื่องราวโดยอาศัยเสียงดนตรีเป็นสื่อ วัฒนธรรมดนตรีเอเชียที่ผู้วิจัยนำมาศึกษานั้นเป็นดนตรีพื้นถิ่นของจังหวัดแต้จิ๋ว มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน เอกลักษณ์ทางดนตรีทั้ง 2 วัฒนธรรมนี้มีรากฐานความเป็นมาที่ลึกซึ้งและน่าสนใจ ผู้วิจัยมีความคิดในการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีทั้งสองนี้เข้ามาเป็นบทเพลงเดียวกัน โดยใช้หลักการเรียบเรียงวงออร์เคสตราและหลักทฤษฎีดนตรีคลาสสิกมาเป็นหลักการพื้นฐานในการประพันธ์ เพื่อให้มีความเป็นสากลทันสมัย ซึ่งทำให้ผู้ฟังไม่ว่าจะเป็นคนชาติใดก็สามารถฟังแล้วเข้าใจ คนที่ไม่เคยฟังดนตรีพื้นบ้านจีนแต้จิ๋วก็สามารถเข้าใจและซึมซับบทเพลงได้ คนที่อยู่ในวัฒนธรรมพื้นบ้านก็สามารถติดตามเรื่องราวได้เช่นกัน

โครงสร้างของบทประพันธ์เพลงนี้แบ่งได้เป็น 3 ท่อน ดังนี้

ชื่อท่อน	ลำดับห้อง	ความยาวโดยประมาณ
1. สายน้ำและชีวิต	1-248	13 นาที
2. จีนล่อง	249-437	8 นาที
3. ถิ่น	438-578	6 นาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

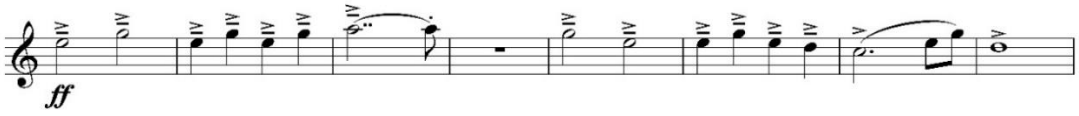
3.1 ท่อนที่หนึ่ง *“สายน้ำและชีวิต”*

เหตุการณ์ต่าง ๆ ในท่อนนี้ตามลำดับ

ลำดับห้อง	รายละเอียดแต่ละตอน
ห้องที่ 1-20	ช่วงเกริ่นนำที่หนึ่ง “โหมโรงงิ้ว”
ห้องที่ 21-33	ช่วงเกริ่นนำที่สอง
ห้องที่ 34-68	ทำนองหลักที่หนึ่ง “หวางเจาจวิน”
ห้องที่ 69-87	ช่วงเชื่อมที่หนึ่ง (a)
ห้องที่ 88-101	ช่วงเชื่อมที่หนึ่ง (b)
ห้องที่ 102-119	ทำนองหลักที่สอง “Original theme”

ห้องที่ 120-130	ทำนองหลักที่สอง (การแปลงที่ 1)
ห้องที่ 131-146	ทำนองหลักที่สอง (การแปลงที่ 2)
ห้องที่ 147-165	ช่วงเชื่อมที่สอง
ห้องที่ 166-189	ทำนองหลักที่สาม ทำนองเพลงไทยเดิม *จีนเก็บบุปผา*
ห้องที่ 190-212	ทำนองหลักที่สอง + ทำนองหลักที่สาม
ห้องที่ 213-248	ทำนองหลักที่สาม (การแปลง)

ท่อนแรกชื่อ สายน้ำและชีวิต บรรยายเรื่องราวของชาวจีนโพ้นทะเลในสมัยก่อนซึ่งเคยอาศัยอยู่ในแผ่นดินจีนและค่อย ๆ ล่องเรือสำเภามาตามทะเลเพื่อมาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย ผู้วิจัยได้นำทำนองของอุปรากรจีนชื่อ *เจาจวินหยวน* ซึ่งเป็นอุปรากรจีนของชาวใต้ มณฑลกวางตุ้งของจีน เป็นอุปรากรที่ชาวแต้จิ๋วทั้งในประเทศจีนและไทยรู้จักและคุ้นเคยกับทำนอง นอกจากเนื้อเรื่องที่กินใจแล้วยังมีเพลงเอกซึ่งมีทำนองที่เป็นที่จดจำ บทเพลงนี้เป็นเสียงดนตรีที่ได้เดินทางมาพร้อมกับชาวแต้จิ๋วผ่านทางแม่น้ำ ข้ามทะเลเข้ามาในดินแดนสยามเช่นเดียวกับชาวจีนอพยพ ผู้วิจัยตั้งใจใช้ทำนองนี้ในการสื่อแทนชาวจีนโพ้นทะเล นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้บางส่วนจากทำนองไทยเดิม*ชื่อ จีนเก็บบุปผา* มาใช้เป็นวัตถุดิบทางดนตรีผสมเข้าไปในช่วงท้ายของแต่ละท่อนเพื่อใช้บรรยายถึงภาพแผ่นดินสยามในสมัยอดีต อันเป็นปลายทางที่ชาวไทยเชื้อสายจีนเข้ามาตั้งรกรากตลอดจนปัจจุบัน

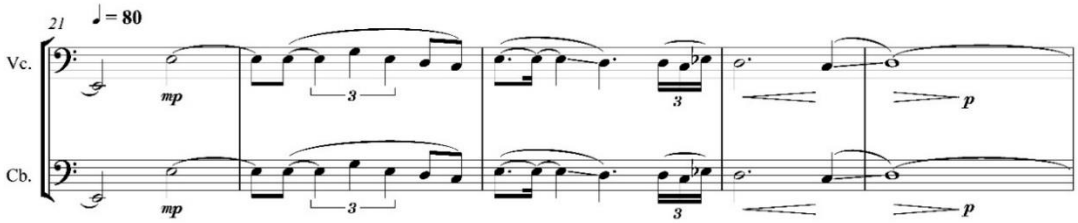
บทเพลงเริ่มต้นด้วยทำนองเกริ่นนำที่หนึ่ง โดยนำวัตถุดิบที่ใช้สร้างทำนองนี้มาจากทำนองโหมโรงของอุปรากรจีนเรื่อง *เจาจวินหยวน* (ตัวอย่างที่ 3.1)

ตัวอย่างที่ 3.1 ห้องที่ 1-8 ทำนองเกริ่นนำที่หนึ่ง

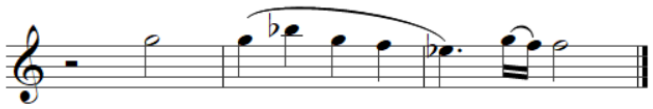
บทเพลงเริ่มด้วยกุญแจเสียง C เมเจอร์ ดนตรีมีลักษณะโอ่อ่าเต็มวง ในห้องที่ 1 เป็นคอร์ด C เมเจอร์ ห้องที่ 2 จังหวะที่ 4 ได้เพิ่มโน้ต Bb เข้าไปในแนวเบส ทำให้เกิดคอร์ด G ไมเนอร์แทนที่จะเป็น G เมเจอร์ตามกุญแจเสียง เป็นการเพิ่มสีสันให้เสียงประสานฟังดูน่าสนใจ จากนั้นประโยคเพลงไปพักอยู่บนคอร์ด A ไมเนอร์ในห้องที่ 3 จากนั้นห้องที่ 5 เริ่มประโยคใหม่ ห้องที่ 5 จังหวะที่ 3 ใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนโดยประกอบด้วยโน้ต E A และ D ทำให้ฟังดูล่องลอย ซึ่งคอร์ดลักษณะพิเศษนี้ผู้วิจัยชอบใช้ในงานประพันธ์เพลงเป็นอย่างมาก ในห้องที่ 6 มีการเพิ่มโน้ต F# เข้าไปโดยเป็นการยืม

มาจากโมดลีเดียน (Lydian mode) จากนั้นห้องที่ 7 หยุดพักด้วยคอร์ด C เมเจอร์และเคลื่อนที่ไปหาคอร์ด D เมเจอร์ในห้องที่ 8-9 จากนั้นห้องที่ 10 เริ่มประโยคใหม่โดยการซ้ำห้องที่ 1

ห้องที่ 15-20 เป็นการเชื่อมเข้าสู่ตอนเกริ่นนำที่สอง โดยให้กลุ่มเครื่องลมไม้เล่นเสียงโครมาติกในความลึกลับ เป็นโน้ตโครมาติกดังกล่าวคิดเสียงอย่างอิสระโดยไม่ยึดติดกับกุญแจเสียงในขณะนั้นโดยมีเครื่องสายเสียงสูงเล่นโน้ตฮาร์โมนิกรองรับทำนอง และมีเครื่องสายเสียงต่ำเป็นแนวเบส

จากนั้นห้องที่ 21 เข้าสู่ตอนเกริ่นนำที่สอง ทำนองเล่นในแนวเชลโลและดับเบิลเบส (ตัวอย่างที่ 3.2) โดยทำนองนี้ดัดแปลงมาจากทำนองในอุปรากรจีนเรื่อง *เจาจวินหยวน* ผู้อ่านสามารถเปรียบเทียบได้ตามภาพตัวอย่างที่ 3.3 (ตัวอย่างที่ 3.3)

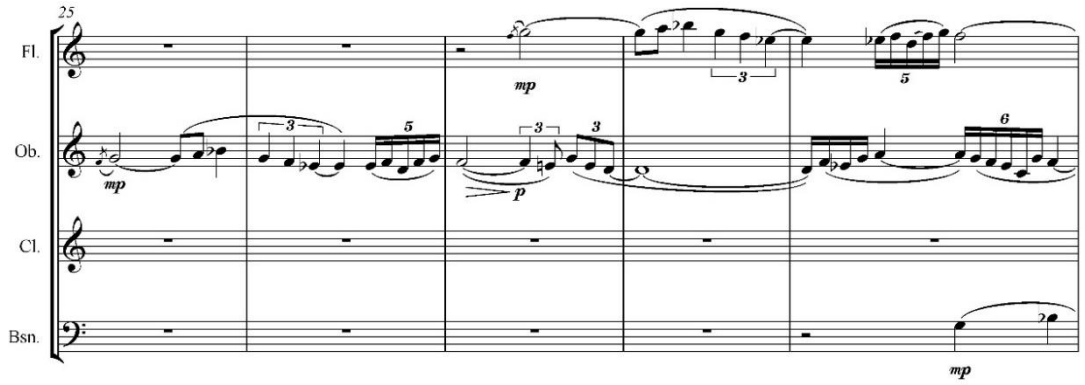


ตัวอย่างที่ 3.2 ห้องที่ 21-25 ทำนองในช่วงเกริ่นนำที่สอง

ตัวอย่างที่ 3.3 การบันทึกโน้ตจากทำนองอุปรากรจีนเรื่อง *เจาจวินหยวน*

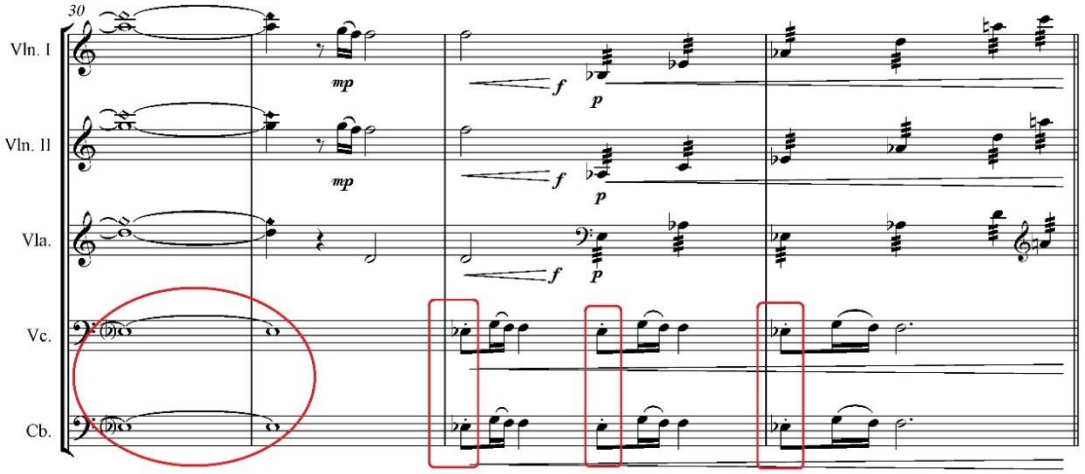
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

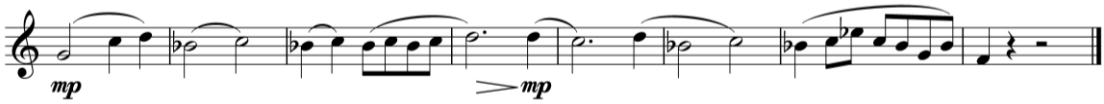
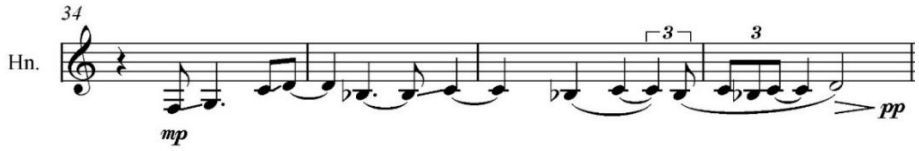
ช่วงตอนนำเสนอที่สองนี้ โดยรวมยังคงอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ แต่บางจุดมีโน้ตโครมาติกสอดแทรกเพื่อเพิ่มอรรถรสของดนตรี บรรยากาศของดนตรีนำไปสู่เรื่องราวในหลังจากนี้ โดยให้ความรู้สึกชะลอเหมือนกำลังรอคอยบางสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นข้างหน้า

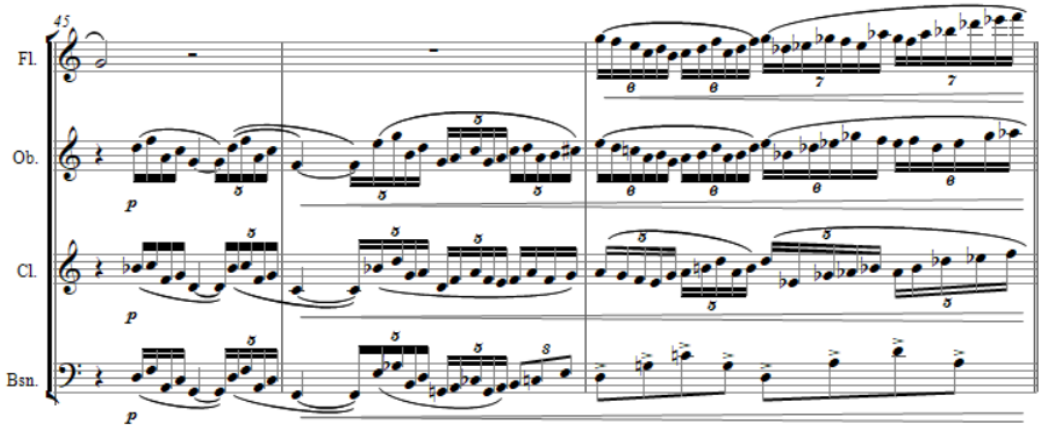
ห้องที่ 25-33 เป็นการส่งเสริมเพื่อเชื่อมไปยังทำนองถัดไปในห้องที่ 34 ช่วงนี้กุญแจเสียงของเพลงเปลี่ยนเป็น Eb เมเจอร์ แต่ต้องการให้เสียงดนตรีฟังดูไม่สดใสมากจนเกินไป จึงนำโน้ตโครมาติกมาผสมค่อนข้างมากและใช้จังหวะแบบผสมผสานโน้ตพยางค์ รวมทั้งมีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) เข้าไปในทำนองเพื่อละลายความชัดเจนของจังหวะทำให้เกิดความไหลลื่นบรรยายถึงภาพสายน้ำในจินตนาการของผู้วิจัย (ตัวอย่างที่ 3.4)



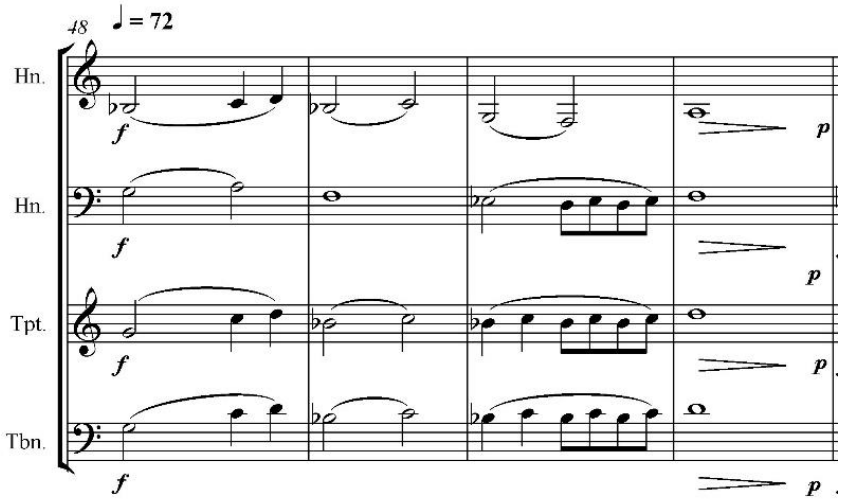
ตัวอย่างที่ 3.4 ห้องที่ 25-30 ทำนองที่ใช้ส่งเข้าหาช่วงถัดไป

เสียงประสานในห้องที่ 25-30 ผู้วิจัยไม่ได้กำหนดคอร์ดอย่างชัดเจน แต่ได้กำหนดให้ทำนองเล่นอยู่ภายใต้แนวเบสที่เป็นโน้ตโทนิกซึ่งคือโน้ต Eb โดยการใช้หลักการทำนองสอดประสาน (Counterpoint) เข้ามาช่วยให้ดนตรีดูโดดเด่นแทน ทำให้เสียงฟังดูอิสระมากกว่าการกำหนดคอร์ดอย่างตรงไปตรงมา (ตัวอย่างที่ 3.5)

ตัวอย่างที่ 3.5 ห้องที่ 30-34 แนวเบสโน้ต Eb

ตั้งแต่ห้องที่ 34 เข้าสู่ทำนองหลักที่หนึ่งได้วัตถุดิบมาจากทำนองร้องของอุปรากรจีนเรื่อง *เจาจวินหยวน* (ตัวอย่างที่ 3.6) ซึ่งถูกนำมาใช้พัฒนาเป็นโมทีฟในช่วงต่าง ๆ โดยเริ่มจากห้องที่ 34 ในแนวฮอร์นโดยการบรรเลงเดี่ยว (ตัวอย่างที่ 3.7)

ตัวอย่างที่ 3.6 การบันทึกโน้ตของทำนองร้องจากอุปรากรจีนเรื่อง *เจาจวินหยวน*

ตัวอย่างที่ 3.7 ห้องที่ 34-37 ทำนองในแนวฮอร์น

จากนั้นกลุ่มเครื่องสายเข้ามาทำหน้าที่เป็นพื้นหลังให้กับเพลง ซึ่งเล่นไปพร้อมกับกลุ่มเครื่องเป่าในลักษณะทำนองสอดประสาน ห้องที่ 38 โอโบเข้ามารับทำนองหลักแทนฮอร์น ห้องที่ 41 มีกลุ่มเครื่องลมไม้เล่นทำนองสอดประสาน จากนั้นทำนองหลักถูกโยนไปให้เครื่องเป่า โดยเครื่องสายยังคงเล่นเป็นพื้นหลัง จากนั้นในห้องที่ 45-47 ดนตรีค่อย ๆ ส่งเสริมเข้าสู่ห้องที่ 48 ซึ่งเป็นการซ้อนกันของโน้ตหลายพยางค์หลายลักษณะเพื่อให้เกิดความเป็นชั้นของเสียง ทำให้จังหวะซับซ้อนและทำให้ทำนองในแต่ละแนวเกิดความอิสระออกจากกันเล็กน้อย ในแง่ของเสียงประสาน กุญแจเสียงเปลี่ยนเป็น G ไมเนอร์ ห้องที่ 47 เป็นคอร์ด D ไมเนอร์เข้าสู่คอร์ด G ไมเนอร์ ในห้องที่ 48 ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ดโทนิก (Tonic) กับคอร์ดโดมิแนนท์ (Dominant) (ตัวอย่างที่ 3.8)

ตัวอย่างที่ 3.8 ห้องที่ 45-47 การส่งเข้าสู่ช่วงถัดไปโดยใช้โน้ตหลายพยางค์

ห้อง 48 นี้เป็นการย้อนประโยคเดิมในลีลาใหม่ กล่าวคือการกลับมาในรอบที่สองนี้ฟังดูหนาแน่นมากขึ้นเพื่อทำให้เกิดความรู้สึกก้าวไปข้างหน้า ในช่วงนี้ผู้วิจัยพิจารณาอยู่นานพอสมควรว่า

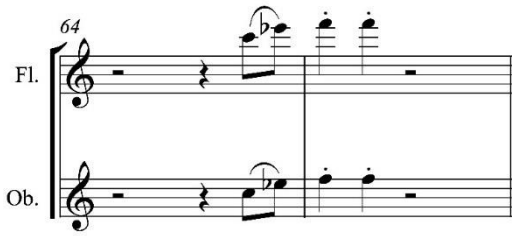
จะให้ลีลาจังหวะนั้นดูซับซ้อนแบบก่อนหน้านี้ดีหรือไม่ แต่สุดท้ายก็กำหนดให้ช่วงนี้มีจังหวะที่ชัดเจนมากขึ้น ทำให้ผู้ฟังสามารถซึมซับกันทำนองได้ง่ายและเข้าถึงมากขึ้น รวมทั้งยังทำให้นึกถึงทำนองต้นฉบับจากเพลงจีนได้อย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 3.9) การที่ลีลาของเพลงตัดกับช่วงก่อนหน้าซึ่งมีจังหวะซับซ้อนนั้น ทำให้การเข้ามาของทำนองที่จังหวะชัดเจน ติดตามง่ายนั้น และดึงอารมณ์ความรู้สึกได้ดีกว่าการใช้จังหวะแบบเดิม ในช่วงนี้การแบ่งบทบาทของแต่ละกลุ่มนั้นชัดเจน มีการรับส่งทำนองกันข้ามกลุ่มเครื่องเพื่อให้ดนตรีฟังดูมีมิติมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 3.9 ห้องที่ 48-51 ทำนองหลักที่หนึ่ง

กุญแจเสียงในช่วงนี้อยู่บนกุญแจเสียง G ไมเนอร์ แต่ว่ามิได้มีการปรับโน้ต F ให้เป็น F# แบบดนตรีคลาสสิกที่ต้องการลีดดิงโน้ต (Leading note) เนื่องจากการใช้โน้ตดังกล่าวจะสะท้อนสำเนียงของดนตรีตะวันตกมากเกินไป ทำให้ความเป็นดนตรีผสมผสานนั้นมีบทบาทน้อยลง จึงคงไว้ให้เป็นโน้ต F ตามกุญแจเสียงเหมือนเดิม

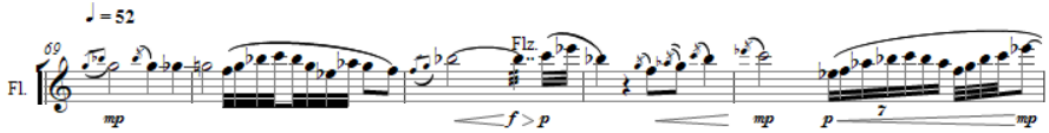
ในห้องที่ 53 ได้เพิ่มโน้ต Ab เข้าไปเพื่อทำให้เกิดเสียงแบบโครมาติก คอร์ดที่ใช้คือ Bb คู่สี่เรียงซ้อน (Bb, Eb, Ab) และคอร์ดนี้ได้ส่งไปหาคอร์ด C ไมเนอร์ในจังหวะที่ 3 จากนั้นห้องที่ 54-56 เป็นการส่งจากคอร์ด D ไมเนอร์ไปคอร์ด G ไมเนอร์ในห้องที่ 57 และคอร์ด G ไมเนอร์นี้เองขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่ส่งเป็นระยะคู่ห้าเพอร์เฟคเข้าสู่คอร์ด C ไมเนอร์ในประโยคถัดไปในห้องที่ 58 และประโยคนี้ได้บรรเลงไปจนจบประโยคที่ห้อง 63 ด้วยการย้ำโน้ตโดมิแนนท์ D กับโน้ตโทนิก G แนวเบสลากยาวโน้ต G ด้วยเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) เพื่อย้ำเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อทำนองหลักที่หนึ่งบรรเลงจบ ห้องที่ 63-68 เป็นการลดระดับความหนาของวงลงเพื่อผ่อนคลาย โมทีฟในช่วงนี้นำมาจากส่วนหนึ่งของทำนองเพลงในอุปรากร *เจาจวินหยวน* (ตัวอย่างที่ 3.10) ซึ่งโมทีฟดังกล่าวได้เชื่อมไปสู่เนื้อหาถัดไปของบทเพลง

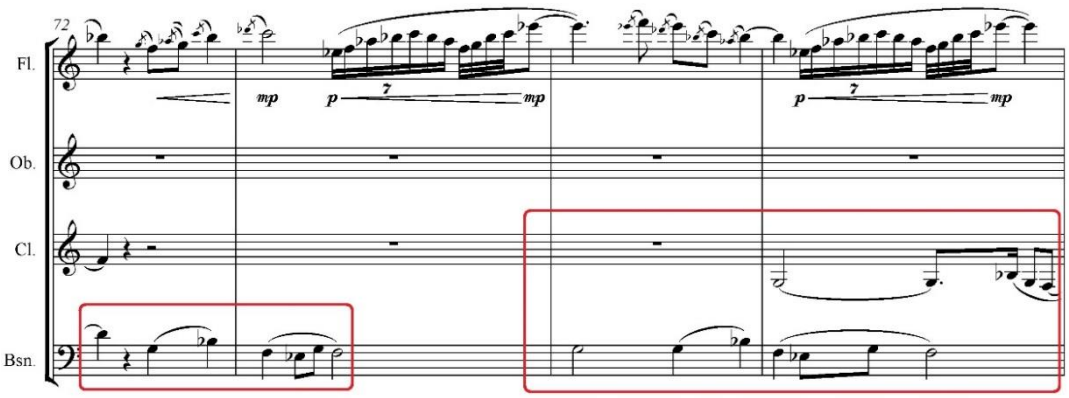


ตัวอย่างที่ 3.10 ห้องที่ 64-65 ช่วงเชื่อมหลังจากทำนองหลักจบ

จากนั้นเมื่อถึงห้องที่ 69 เป็นช่วงเชื่อมไปสู่ทำนองหลักที่สอง ซึ่งห้องที่ 69-87 เป็นช่วงเชื่อมที่มีเสียงกับทำนองที่ผู้วิจัยชอบใช้เป็นพิเศษอยู่ในหลายบทเพลง บรรยากาศฟังดูล่องลอย คล้ายกับสำเนียงของขลุ่ยจีนในทำนองเพลงจีนโบราณ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้กลุ่มเครื่องลมไม้โดยเฉพาะฟลูตมาเล่นทำนองเอกของดนตรีในช่วงนี้ (ตัวอย่างที่ 3.11)

ตัวอย่างที่ 3.11 ห้องที่ 69-73 ทำนองในช่วงเชื่อม

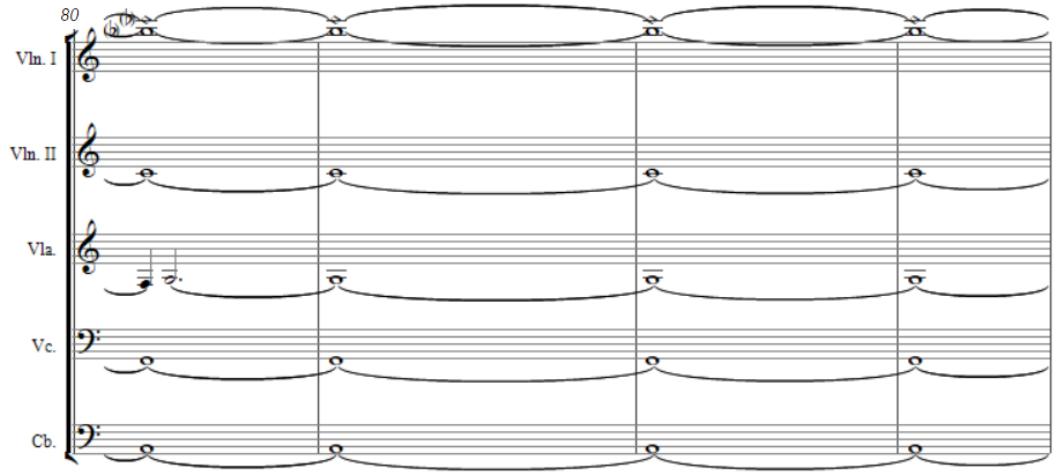
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กุญแจเสียงในช่วงนี้คือ Eb เมเจอร์ แต่ได้ใช้โน้ตโครมาติกและเปลี่ยนโมดอย่างซับซ้อน ทำนองถูกแจกจ่ายไปทั่วทั้งกลุ่มเครื่องลมไม้เพื่อเพิ่มมิติด้านสีสันของเสียง (Tone color) และถ้าสังเกตให้ดี ในแนวคลาริเน็ตและบาสซูนจะปรากฏทำนองของกุญแจเสียง Eb เมเจอร์เป็นพื้นหลังรองรับทำนอง เพื่อให้ดนตรียังคงสามารถยึดโยงกับกุญแจเสียงได้ (ตัวอย่างที่ 3.12) อารมณ์ของดนตรีช่วงนี้คล้ายกับช่วงที่ก่อนเข้าทำนองหลักที่หนึ่ง ในห้องที่ 25-33

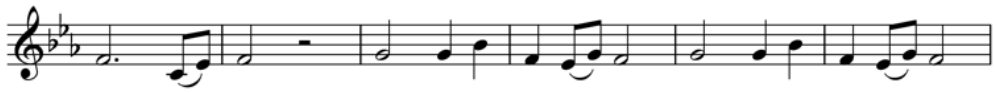
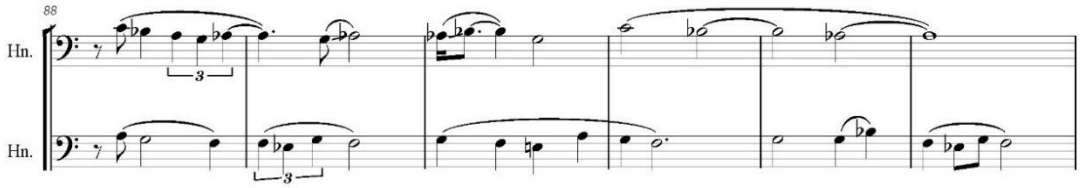


ตัวอย่างที่ 3.12 ทำนองในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์

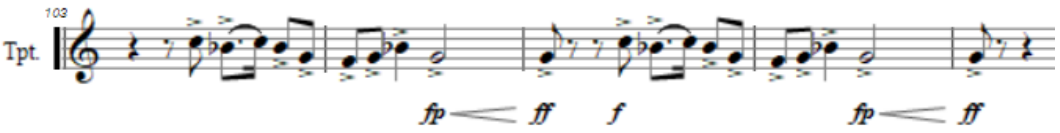
นอกจากนี้ยังกำหนดให้กลุ่มเครื่องสายเล่นพื้นหลังเป็นคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนเพื่อไม่ต้องการให้คอร์ดเกิดเสียงที่หนักแน่นจนเกินไป และอยากให้เสียงดนตรีนั้นฟังดูเปิดกว้างและล่องลอย (ตัวอย่างที่ 3.13)



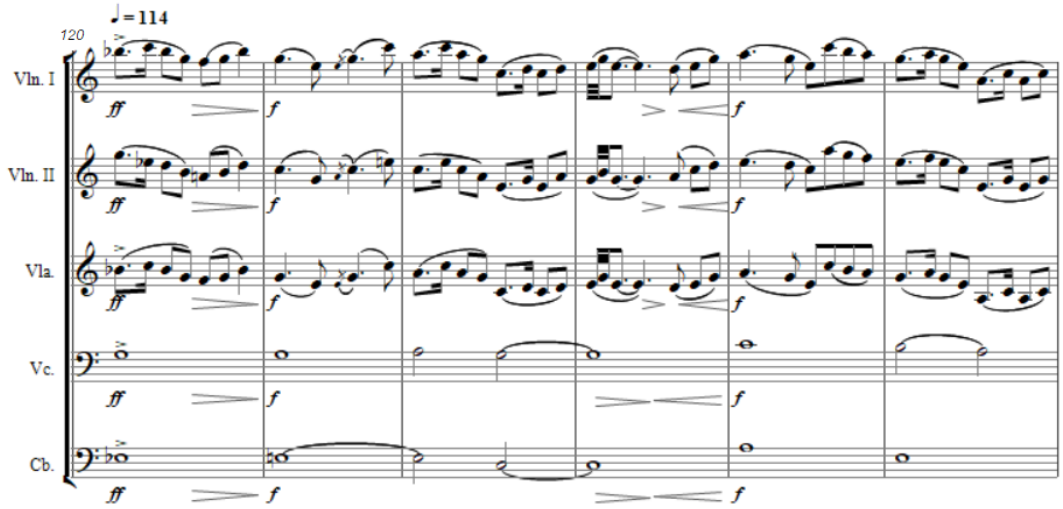
ตัวอย่างที่ 3.13 ห้องที่ 80-83 พื้นหลังในแนวเครื่องสาย

จากนั้นห้องที่ 88-101 เป็นช่วงเชื่อมที่รับจากช่วงก่อนหน้า แต่ได้ใช้วัตถุดิบที่ได้จากทำนองจากอุปรากรจีนที่ได้เคยยกตัวอย่างในบทที่ 2 (ตัวอย่างที่ 3.14) โดยนำเสนอในแนวฮอร์น (ตัวอย่างที่ 3.15) ซึ่งสามารถนำมาเปรียบเทียบเพื่อหาความสัมพันธ์กันได้

ตัวอย่างที่ 3.14 การบันทึกโน้ตจากทำนองเพลงในอุปรากรจีน

ตัวอย่างที่ 3.15 ห้องที่ 88-93 ทำนองในแนวฮอร์นที่นำมาจากอุปรากรจีน

โดยได้เปลี่ยนอัตราความเร็ว (Tempo) ให้เป็นตัวดำเท่ากับ 60 โดยมีกลุ่มเครื่องสายเข้ามารับทำนองจากช่วงก่อนหน้าโดยมีฮอร์นเล่นทำนองสอดประสาน ด้วยบรรยากาศของดนตรีที่เปลี่ยนไปนี้ ทำให้เกิดความรู้สึกก้าวไปข้างหน้า ในด้านกุญแจเสียงได้เปลี่ยนไปเป็นกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ สังเกตได้จากโน้ต Ab ที่ถูกเพิ่มเข้ามา จากนั้นห้องที่ 96 จังหวะค่อย ๆ เร่งและกระชับขึ้น เพื่อเสริมแนวคิดการส่งเข้าหาช่วงถัดไป สังเกตว่าห้องที่ 96-101 นั้นได้ขยายโน้ต F ซึ่งเป็นคอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง (Secondary dominant) ที่ตั้งใจส่งไปหาคอร์ด Bb เมเจอร์ซึ่งเป็นโดมิแนนท์ที่แท้จริงของกุญแจเสียง จุดที่พิเศษคือแนวที่เล่นโน้ต Ab นั้นเกลาเป็นระยะครึ่งเสียงเข้าไปหาโน้ต A ในห้องสุดท้ายเพื่อแสดงความเป็นคอร์ดโครมาติก เนื่องจากผู้วิจัยให้ความสำคัญกับแนวเบสและโน้ตพื้นต้น (Root) มากกว่าและใช้โน้ตสมาชิกตัวอื่นอย่างอิสระ โดยไม่ได้ยึดติดว่าต้องเกลาตามแบบแผนดนตรีคลาสสิกดั้งเดิม แต่อาศัยความเข้าใจในธรรมชาติของเสียงโน้ตจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง

เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 102 บรรยากาศดนตรีได้เปลี่ยนไปอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากทำนองหลักที่สองนี้แตกต่างจากทำนองหลักช่วงก่อนหน้า กล่าวคือเล่นด้วยความเร็วที่เร็วกว่ามาก มีจุดเด่นอยู่ที่ทำนองที่ฟังดูกระฉับกระเฉงและสนุกสนานกว่าทำนองที่มาจากเพลงเศร้าอย่างทำนองหลักที่หนึ่ง โดยทำนองนี้เป็นทำนองที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นมาเองเรียกว่าทำนองออริจินัล (Original theme) โดยอิงลีลามาจากเพลงพื้นบ้านแต้จิ๋วที่นิยมบรรเลงในงานเฉลิมฉลองต่าง ๆ ในประเพณีท้องถิ่น (ตัวอย่างที่ 3.16)

ตัวอย่างที่ 3.16 ห้องที่ 103-107 ทำนองหลักที่สอง

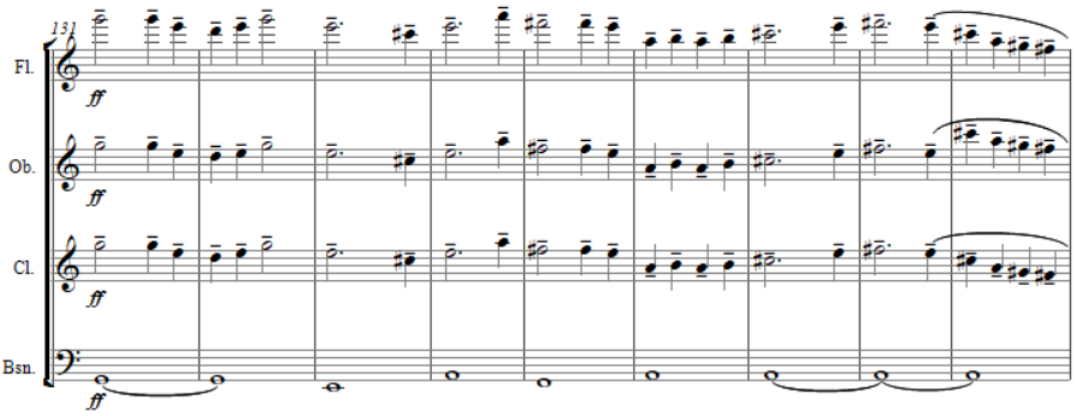
ซึ่งเนื้อหาในช่วงนี้เป็นการขยายโน้ต Bb ซึ่งเป็นโดมิแนนท์ของกุญแจเสียง การที่ใช้เครื่องทองเหลืองนั้นเป็นการตอบโจทย์ดนตรีลีลาแบบนี้ได้ดี มีลักษณะคล้ายแตรวงของทั้งไทยและจีนในขบวนมหรสพ ส่วนเครื่องอื่นบรรเลงเทคนิคเทรโมโลเป็นพื้นหลังเพื่อเน้นความชัดเครื่องทองเหลืองให้มากขึ้น สรุปคือช่วงตั้งแต่ห้องที่ 102 ถึง 119 เป็นการขยายคอร์ดโดมิแนนท์เพื่อเข้าหาคอร์ดโทนิกในห้องที่ 120 นั่นเอง

เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 120 เป็นช่วงทำนองหลักที่สองในการแปลงแบบที่หนึ่ง คือการนำทำนองหลักที่สองที่เล่นก่อนหน้ามาดัดแปลง (Transformation) ในหลายมิติ ทั้งปรับโน้ตและเปลี่ยนลีลาของวงออร์เคสตรา มีการเพิ่มความเร็วให้มากขึ้น ทำให้เนื้อหามีการเปลี่ยนแปลง ดนตรีมีลักษณะเต็มวงกำหนดให้แนวเครื่องลมไม้และเครื่องสายเล่นทำนองหลัก โดยมีบางแนวเล่นประสานเป็นขั้นคู่สามประกอบ (ตัวอย่างที่ 3.17)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

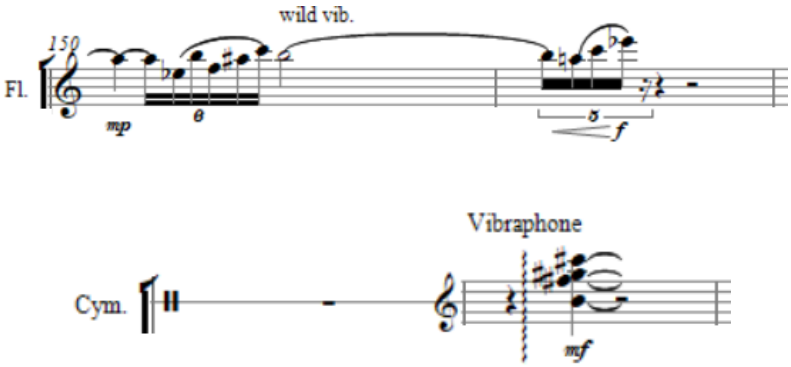
ตัวอย่างที่ 3.17 ห้องที่ 120-125 ทำนองหลักที่สองในการแปลงแบบที่หนึ่ง

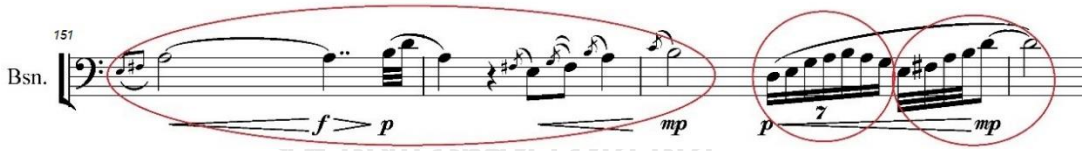
ห้องที่ 120 อยู่ในคอร์ด Eb เมเจอร์ ห้อง 121 อยู่ในคอร์ด C เมเจอร์ ซึ่งปรับโน้ต Eb เป็น E เพื่อปูทางไปสู่การเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น G เมเจอร์ ห้องที่ 124 อยู่ในคอร์ด A ไมเนอร์ จากนั้นห้องที่ 126-130 เป็นการขยายคอร์ด D เมเจอร์ ทั้งนี้ทั้งนั้นมีการเพิ่มโน้ตที่ไม่ได้อยู่ในคอร์ดมาประดับบ้าง เช่น โน้ต E และ Bb เพื่อเพิ่มมิติทางเสียงประสานให้ฟังซับซ้อนขึ้น แต่เมื่อพิจารณาจากแนวเบสแล้วก็พบว่าทั้งหมดเป็นการประดับประดาคอร์ด D เมเจอร์หรือคอร์ดโดมิแนนท์นั่นเอง

ในห้อง 131 ได้เข้าสู่ทำนองหลักที่สองในการแปลงแบบที่สอง ซึ่งเป็นการดัดแปลงในรูปโฉมถัดไป ต้นประโยคเริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง G เมเจอร์ และได้เปลี่ยนกุญแจเสียงกะทันหันเป็น A เมเจอร์ในห้องที่ 134 โดยบรรยากาศของดนตรีนั้น ตั้งใจให้เกิดความหน่วงลงกะทันหัน โดยเพิ่มค่าโน้ตให้ยาว

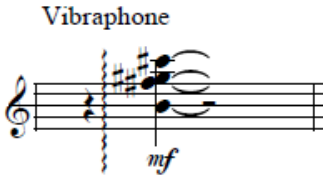
ขึ้น 2 เท่า เรียกเทคนิคนี้ว่าออกเมนเทชัน (Augmentation) ผลจากการแปลงครั้งนี้ ทำให้ดนตรีมีความอลังการ แสดงถึงจุดสูงสุดของบทเพลงในท่อนที่หนึ่งนี้ อีกทั้งการทบจำนวนเครื่องดนตรีในหลายแนวทำให้เกิดการเล่นแบบขนาน ส่งผลให้ทำนองมีความชัดเจน สามารถสร้างความน่าสนใจได้อย่างตรงไปตรงมา (ตัวอย่างที่ 3.18) สังเกตได้ว่าแนวเบสเน้นการขยายโน้ต A เป็นระยะทางหลายห้องจนสิ้นสุดที่ห้อง 146

ตัวอย่างที่ 3.18 ห้องที่ 131-139 ทำนองหลักที่สองในการแปลงแบบที่สอง

เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 147 เป็นการย้อนตอนเพื่อให้เกิดเอกภาพภายในท่อนเพลง โดยการย้อนนี้ไม่ใช่การซ้ำตอนธรรมดาตามแบบแผนเพลงคลาสสิกโบราณ แต่เป็นการนำเพียงบรรยากาศของดนตรีในรอบแรกมาใช้บนทำนอง ตัวโน้ต การจัดรูปแบบวง และความยาวของห้องที่แตกต่างออกไป เป็นการนำบรรยากาศมาให้ผู้ฟังรำลึกได้ว่าเสียงและบรรยากาศเช่นนี้เคยถูกนำเสนอมาแล้วก่อนหน้า แต่สิ่งที่ต่างออกไปนั้น จะขออธิบายไปทีละลำดับ ดังนี้

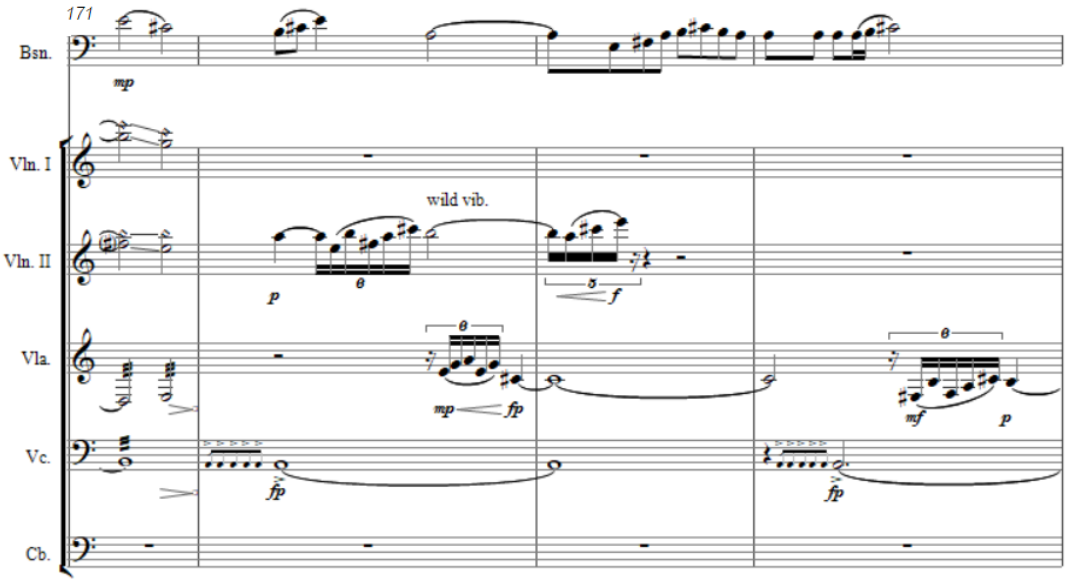
ห้องที่ 147-163 เป็นช่วงเชื่อมที่สอง ซึ่งเป็นการนำบรรยากาศของช่วงเชื่อมจากห้องที่ 69 มาใช้โดยเปลี่ยนทำนอง สัดส่วนความยาวและเทคนิคการเล่น เก็บไว้เพียงบรรยากาศเท่านั้น ช่วงนี้ดนตรีได้ใช้ศูนย์กลางเสียงคือ A ซึ่งไม่ได้เป็นการใช้กุญแจเสียงแบบปกติ แต่ใช้โน้ต 12 ตัวอย่างไม่มีข้อจำกัด คล้ายกับดนตรีเอโทนัล แต่สิ่งที่ต่างจากดนตรีเอโทนัลคือ ดนตรีเอโทนัลนั้นจะไม่ได้ให้ความสำคัญกับโน้ตใดโน้ตหนึ่งเป็นพิเศษ แต่จะให้ความสำคัญกับโน้ตทั้ง 12 ตัวอย่างเท่าเทียมกัน ส่วนดนตรีของผู้วิจัยนั้น ได้มีการเน้นโน้ต A ให้เป็นศูนย์กลางเสียงอย่างชัดเจน แต่ไม่ยึดติดว่าเป็น A เมเจอร์หรือ A ไมเนอร์ เพียงแต่กำหนดแค่โน้ตศูนย์กลางให้สำคัญกว่าโน้ตอื่น ๆ จากนั้นจึงค่อยเลือกกลุ่มโน้ตที่เล่นในแต่ละห้องอย่างไม่มีข้อจำกัด (ตัวอย่างที่ 3.19)

ตัวอย่างที่ 3.19 ตัวอย่างการใช้กลุ่มโน้ตในช่วงเชื่อมที่สอง

ผู้วิจัยได้พยายามที่จะจัดวางโน้ตให้มีการเคลื่อนทำนองแบบบันไดเสียงเพนทาโทนิก ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่ให้สำเนียงแบบตะวันออก แต่อาศัยการเปลี่ยนกลุ่มโน้ต 5 ตัวในแต่ละวลีให้มีโน้ตเริ่มต้นคนละระดับเสียงกัน เพื่อที่จะไม่ให้ผู้ฟังรู้สึกว่าทำนองยึดโยงกับกุญแจเสียงใดกุญแจเสียงหนึ่ง แต่จะสัมผัสได้ถึงสำเนียงของวลีโน้ต 5 ตัวเมื่อเล่นโดยภาพรวม ซึ่งเทคนิคดังกล่าวจะทำให้เสียงที่ได้นั้นต่างกับการเล่นบันไดเสียงเพนทาโทนิกบนดนตรีโทนัลแบบธรรมดา จากภาพตัวอย่างที่ 3.20 จะพบว่ากลุ่มโน้ตทั้ง 3 กลุ่มในวงกลมสีแดงแต่ละวงจะให้ความรู้สึกถึงบันไดเสียงเพนทาโทนิกในโมดต่าง ๆ ที่ไม่ซ้ำกัน (ตัวอย่างที่ 3.20)

ตัวอย่างที่ 3.20 ห้องที่ 151-154 การจัดวางโน้ตโดยอาศัยระยะแบบบันไดเสียงเพนทาโทนิก

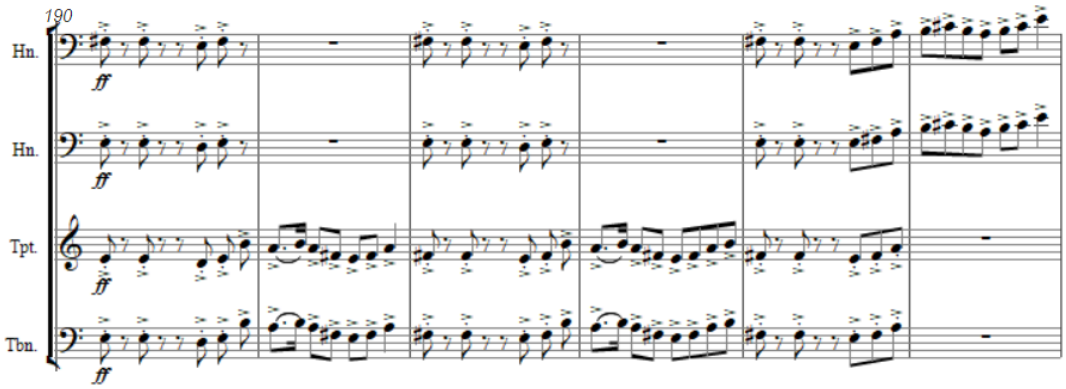
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากนี้ยังได้อาศัยสีสันจากเครื่องกระทบที่มีเสียงที่ไพเราะอย่างไวบราโฟนมาเล่นประกอบให้เกิดมิติด้านสีสีนอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 3.21) โดยให้ตีเป็นคอร์ดที่ผสมโน้ตเสียงกระด้าง ในการคิดคอร์ดนั้น ผู้วิจัยไม่ได้คำนึงถึงเรื่องทรัยแอดหรือบทบาทด้านกุญแจเสียง เพราะตั้งใจให้ดนตรีช่วงนี้ใช้โน้ตทั้ง 12 เสียงอย่างอิสระ แต่คำนึงถึงระยะห่างระหว่างโน้ตต่าง ๆ ในคอร์ดให้ผสมกันออกมาเล่นฟังดูเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งในตัวอย่างถ้านับจากโน้ตต่ำสุดก็จะมีระยะของโน้ตที่อยู่ข้างบนเป็นคู่ห้า คู่สอง และคู่สี่ตามลำดับ และคอร์ดในลักษณะนี้ถูกนำมาใช้หลายครั้ง

ตัวอย่างที่ 3.21 การใช้เสียงไวบราโฟน

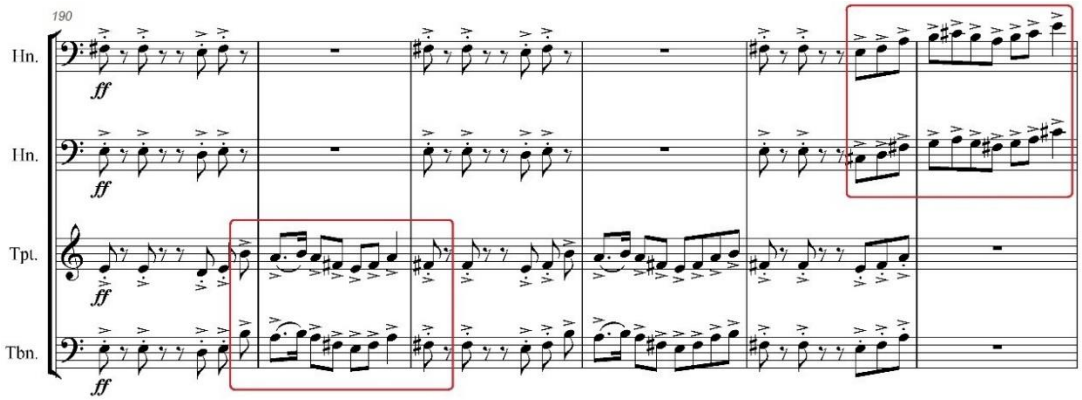
ห้องที่ 160 กลุ่มเครื่องทองเหลืองได้เล่นทำนองที่ส่งเสริมการจบประโยคในห้องที่ 163 โดยเป็นการย้ำศูนย์กลางเสียง A จากนั้นดนตรีได้บางลงมากเพื่อคลายความหนักแน่นของเนื้อเรื่อง

จนกระทั่งห้องที่ 166 เป็นช่วงที่เป็นทำนองหลักที่สาม โดยทำนองนี้เป็นการนำเพลงไทยเดิมชื่อ *จีนเก็บบุปผา* มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักที่ผู้วิจัยนำมาเล่นกับวงออร์เคสตราที่เรียบเรียงด้วยเทคนิคร่วมสมัย การประพันธ์ในช่วงนี้มิใช่แค่การนำคอร์ดมารับกับทำนองไทยอย่างตรงไปตรงมาเหมือนดนตรีสมัยนิยมทั่วไป หากแต่เป็นการนำวัตถุดิบเพียงบางส่วนจากบทเพลงมาใช้กับหลักการประพันธ์ที่ได้วางแผนเป็นอย่างดีด้วยแนวคิดที่ซับซ้อน สังเกตจากภาพตัวอย่างที่ 3.22 แนวบาสซูนได้เล่นทำนองที่เป็นวัตถุดิบจากเพลง *จีนเก็บบุปผา* ขณะเดียวกันในกลุ่มเครื่องสายเล่นโน้ตที่ค่อนข้างซับซ้อนด้วยจังหวะและการเลือกใช้กลุ่มโน้ต ซึ่งเป็นลีลาที่เชื่อมโยงมาจากช่วงก่อนหน้านี้และเป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัยอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 3.22)

ตัวอย่างที่ 3.22 ห้องที่ 171-174 ทำนองแนวบาสซูนที่นำวัตถุดิบจากเพลงไทยเดิม

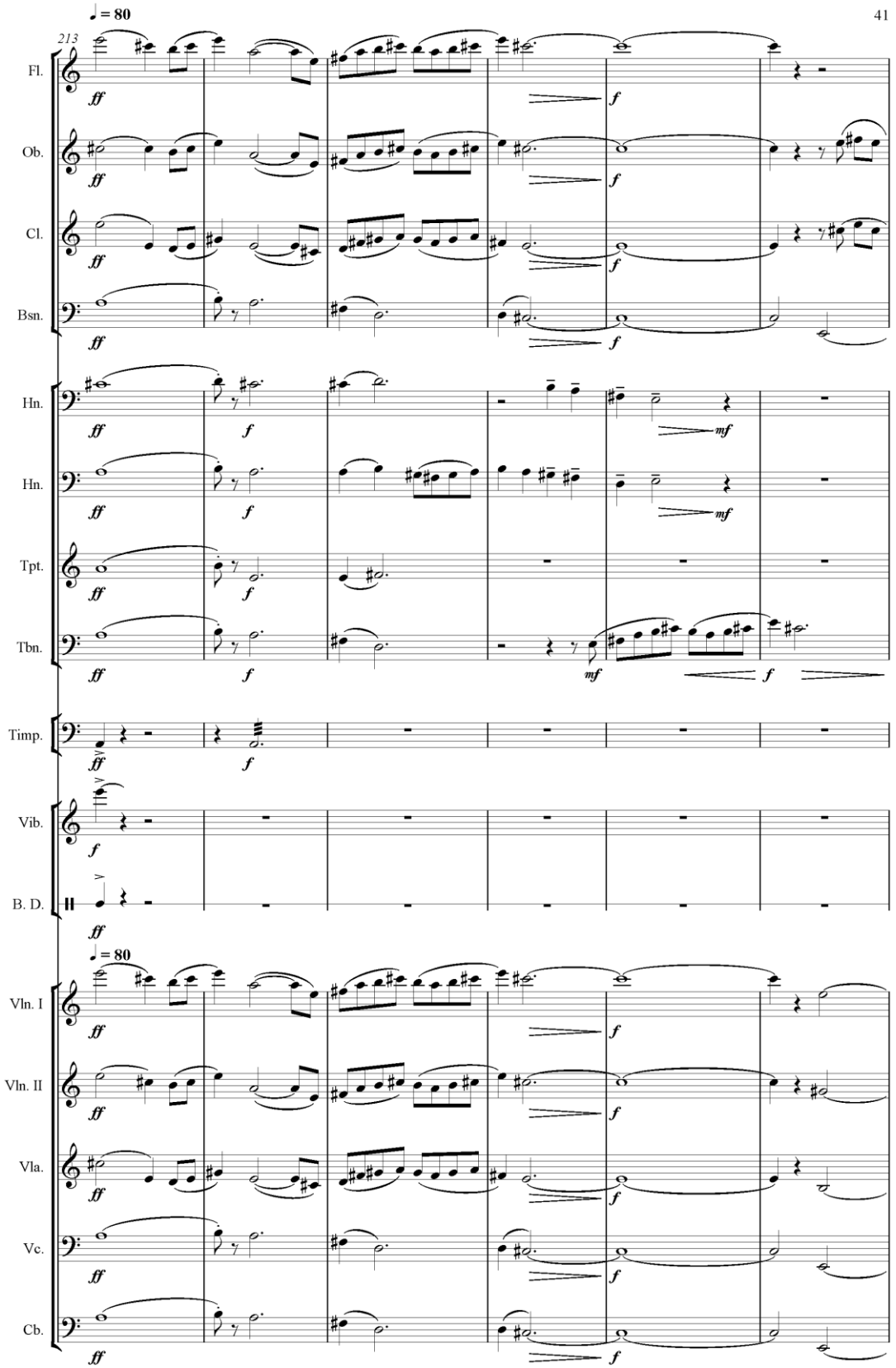
ถ้าพิจารณาถึงเรื่องกุญแจเสียงของเพลงตั้งแต่ห้องที่ 166 จะพบว่าดนตรีได้ค่อย ๆ เข้าสู่กุญแจเสียง A เมเจอร์ในห้องที่ 171 พื้นผิวในช่วงนี้เน้นความเบาบางโดยมีบาสซูนเล่นทำนองนำและมีเครื่องอื่นเล่นทำนองสอดประสาน ห้องที่ 185-189 ค่อย ๆ เพิ่มความหนาแน่นของพื้นผิวขึ้นและเร่งจังหวะขึ้นเพื่อนำเข้าสู่ตอนถัดไปซึ่งเป็นช่วงที่มีเนื้อหากระชับหนักแน่นในห้องที่ 190

จากนั้นดนตรีได้เข้าสู่ห้องที่ 190 ซึ่งเป็นทำนองหลักที่สามที่เป็นการแปลง ดนตรีได้ย้ายศูนย์กลางเสียงไปเป็นโน้ต E ซึ่งเป็นโดมิแนนท์ของกุญแจเสียง A ซึ่งถ้าพิจารณาดี ๆ แล้ว ช่วงห้องที่ 190-212 เป็นการยืดขยายโน้ตโดมิแนนท์ E ไปทั้งช่วงนั่นเอง (ตัวอย่างที่ 3.23)

ตัวอย่างที่ 3.23 ห้องที่ 190-195 ทำนองที่อยู่บนศูนย์กลางเสียง E

ซึ่งดนตรีในช่วงนี้เป็นการซ้ำบรรยากาศการเรียบเรียงวงออร์เคสตราจากช่วงทำนองหลักที่สองในบริเวณห้องที่ 102 แต่ช่วงนี้ได้เรียบเรียงวงใหม่และเปลี่ยนทำนองให้กลายเป็นทำนองหลักที่สามแทน บางห้องได้นำทำนองหลักที่สองมาเล่นเป็นทำนองรองตอบโต้กับทำนองหลักที่สาม (ตัวอย่างที่ 3.24) ผู้วิจัยต้องการผสมผสานทำนองทั้งสองให้เป็นทำนองเดียวกัน ในตัวอย่างที่ 3.24 นั้น วงกลมแรกคือทำนองหลักที่สองซึ่งเป็นทำนองออริจินัล และวงกลมหลังคือทำนองจากเพลงไทยเดิม *จีนเก็บ-บุปผา* ซึ่งการรวมกันของทำนองทั้งสอง ผู้วิจัยตั้งใจสื่อถึงการรับเอาวัฒนธรรมของถิ่นฐานทั้งสองที่ชาวจีนโพ้นทะเลได้ประสบและรับมาปรับใช้กับวิธีชีวิตในต่างแดน (ตัวอย่างที่ 3.24)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.24 ห้องที่ 190-195 การผสมผสานของ 2 ทำนอง

เมื่อการขยายโน้ตโดมิแนนท์ E ดำเนินไปได้ระยะหนึ่ง ดนตรีได้เกลาเข้าหาโทนิกในห้องที่ 213 ซึ่งช่วงนี้เป็นการแปลงของทำนองหลักที่สาม ผู้วิจัยได้นำบรรยากาศของรูปแบบการเรียบเรียงในห้องที่ 120 ที่มีความอ่อนหวานแต่โอ่อ่ามาใช้กับช่วงนี้ แต่คราวนี้ทำนองหลักที่ถูกบรรยายกลายเป็นทำนองหลักที่สามหรือทำนองไทยเดิมแทน (ตัวอย่างที่ 3.25) ดนตรีได้เปิดเผยความชัดเจนของรูปแบบดนตรีอิงกุญแจเสียงอย่างชัดเจน ในทีนี้คือกุญแจเสียง A เมเจอร์ ซึ่งตัดกับช่วงก่อนหน้านี้ที่ฟังดูราวกับใช้โน้ตทุกตัวอย่างอิสระ ผู้วิจัยตั้งใจให้เรื่องราวนี้เปรียบเหมือนกับเหตุการณ์ฟ้าหลังฝนที่สลัดจากลมพายุและเมฆหมอกที่คลุมเครือที่เคยแทนด้วยเสียงประสานที่ซับซ้อนไปสู่ฟ้าหลังฝนอันสดใสที่แทนด้วยกุญแจเสียงโทนอลที่เรียบง่ายนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.25 ห้องที่ 213-218 ทำนองหลักที่สามในการแปลง

จากนั้นดนตรีได้เข้าสู่ช่วงหางเพลงของท่อนนี้ในห้องที่ 235 และจบท่อนในห้องที่ 248 ช่วงหางเพลงเป็นการยืดขยายโน้ตโทนิก A ด้วยการประดับประดาโน้ตที่ทำให้เกิดคอร์ดที่มีเสียงกระด้าง กล่าวคือ ในห้องที่ 235 จะพบโน้ต A อยู่บนเครื่องสายเสียงสูง แต่ผสมโน้ต F# และ C# เข้าไป จากนั้นห้อง 236 เพิ่มโน้ต G# เข้าไปเสริม ห้องที่ 237 ยังคงสังเกตได้ถึงโน้ต A ที่เล่นเป็นเพเดิลโน้ต (Pedal note) อยู่ในแนวเครื่องสายเสียงสูง ฮอร์นสองและทิมปานี ส่วนกลุ่มเครื่องลมไม้กับเครื่องสายเสียงต่ำเล่นจังหวะเหลื่อมกันเล็กน้อย สร้างความเป็นชั้นเสียงให้ดนตรีฟังดูมีมิติ จากนั้นคอร์ดค่อย ๆ เพิ่มโน้ตให้มากขึ้นจนกระทั่ง 4 ห้องสุดท้ายที่เล่นเป็นโน้ตยาวมีถึง 5 โน้ต ประกอบด้วย A C# E F# และ G# จากนั้นดนตรีจึงค่อย ๆ เบาลงเป็นอันจบท่อนที่หนึ่ง

3.2 ท่อนที่สอง *"จีนล่อง"*

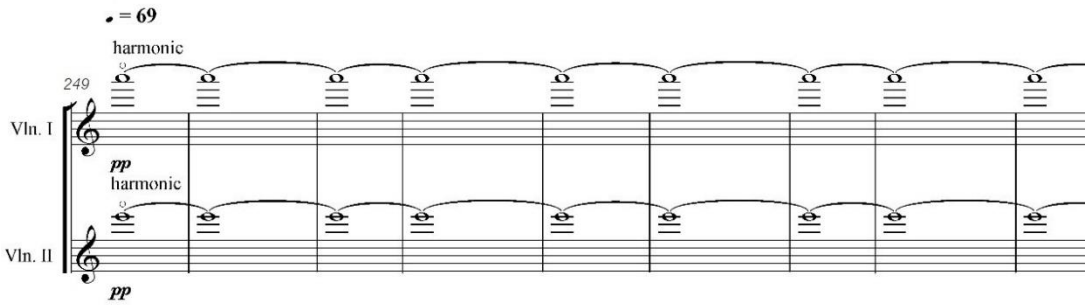
ท่อนนี้เป็นการบรรยายถึงการเดินทางย้ายถิ่นของชาวจีนแต้จิ๋วที่ข้ามน้ำข้ามทะเลมายังแผ่นดินสยาม การเดินทางในสมัยก่อนนั้นอาศัยช่องทางเดินเรือทางทะเล ผู้วิจัยจึงแบ่งท่อนนี้ออกเป็น 2 ช่วงใหญ่ ช่วงแรกผู้วิจัยกำหนดบรรยากาศของเพลงให้เป็นดนตรีจังหวะช้า อ่อนหวาน บรรยายถึงการที่เรือสำเภาค่อย ๆ ล่องมาตามแม่น้ำหาน ส่วนช่วงหลังกำหนดให้ดนตรีมีจังหวะเร็วและตื่นเต้นเร้าใจ บรรยายภาพการออกทะเลที่กว้างใหญ่ เต็มไปด้วยคลื่นลมและพายุ สังเกตว่าช่วงนี้จะพบโน้ตโครมาติกจำนวนมากเพื่อสื่อถึงภาพคลื่นทะเลที่แปรปรวน ไม่แน่ไม่นอน การใช้โน้ตเกือบครบทั้ง 12 เสียงจะทำให้ความชัดเจนในกุญแจเสียงนั้นละลายและเลือนลาง เปรียบได้ดั่งกับคลื่นลม ฟ้าฝนท่ามกลางมหาสมุทรที่แปรปรวน ไม่มีความแน่นอนและยากที่จะคาดเดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เหตุการณ์ต่าง ๆ ในท่อนนี้ตามลำดับ

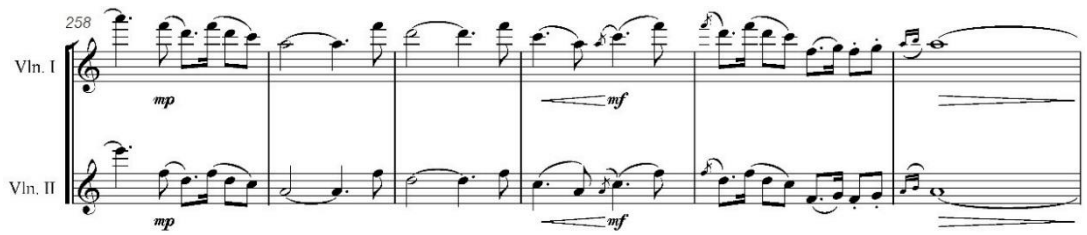
ลำดับห้อง	รายละเอียดแต่ละตอน
ห้องที่ 249-299	ช่วงที่หนึ่ง
ห้องที่ 299-440	ช่วงที่สอง

ท่อนนี้เริ่มต้นที่ห้องที่ 249 บนคีย์ F เมเจอร์ เริ่มต้นจะได้ยินเสียงฮาร์โมนิกของเครื่องสายเสียงที่มีระดับเสียงสูงในแนวไวโอลินสร้างความเบาบางบรรยายถึงละอองหรือหมอง เป็นการปูเข้าสู่เรื่องราว (ตัวอย่างที่ 3.26)



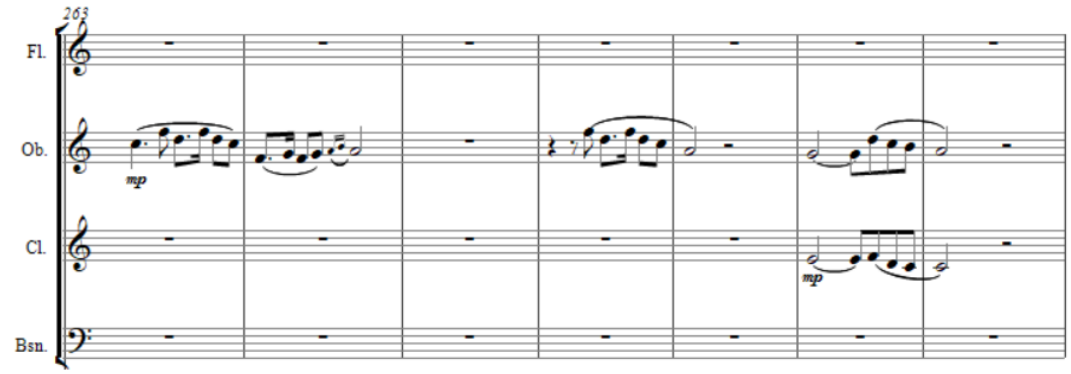
ตัวอย่างที่ 3.26 ห้องที่ 249-257 การเล่นเทคนิคฮาร์โมนิกของไวโอลิน

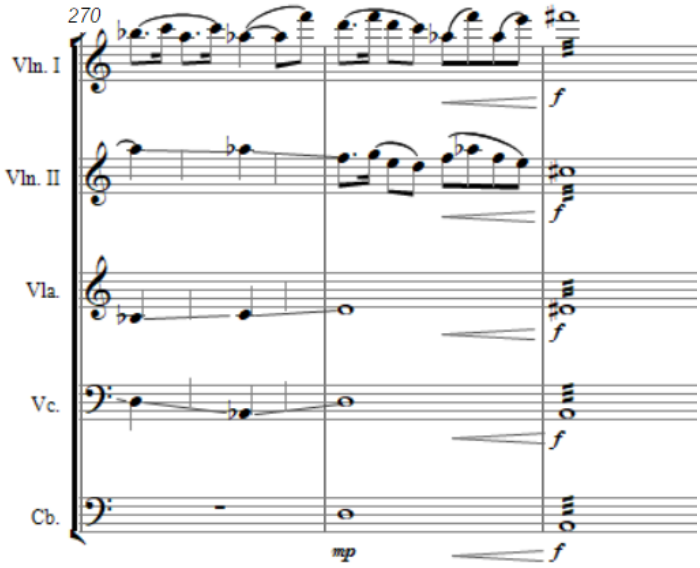
จากนั้นทำนองหลักได้เข้ามาในแนวไวโอลิน ทำนองนี้เล่นบนพื้นฐานของบันไดเสียง F เมเจอร์เพนทาโทนิก (ตัวอย่างที่ 3.27) ด้านเสียงประสานในช่วงนี้ค่อนข้างเรียบง่ายไม่ซับซ้อน

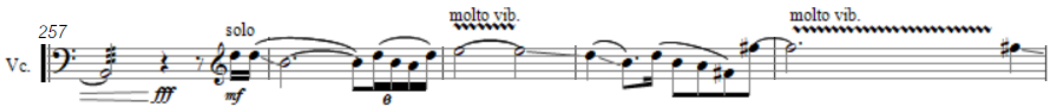


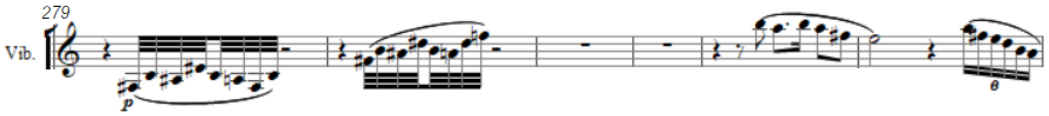
ตัวอย่างที่ 3.27 ห้องที่ 258-263 ทำนองหลักในช่วงที่หนึ่ง

จากนั้นห้องที่ 263 เครื่องเป่าลมไม้ค่อย ๆ เข้ามารับด้วยเทคนิคการเลียนทำนอง (Imitation) (ตัวอย่างที่ 3.28)

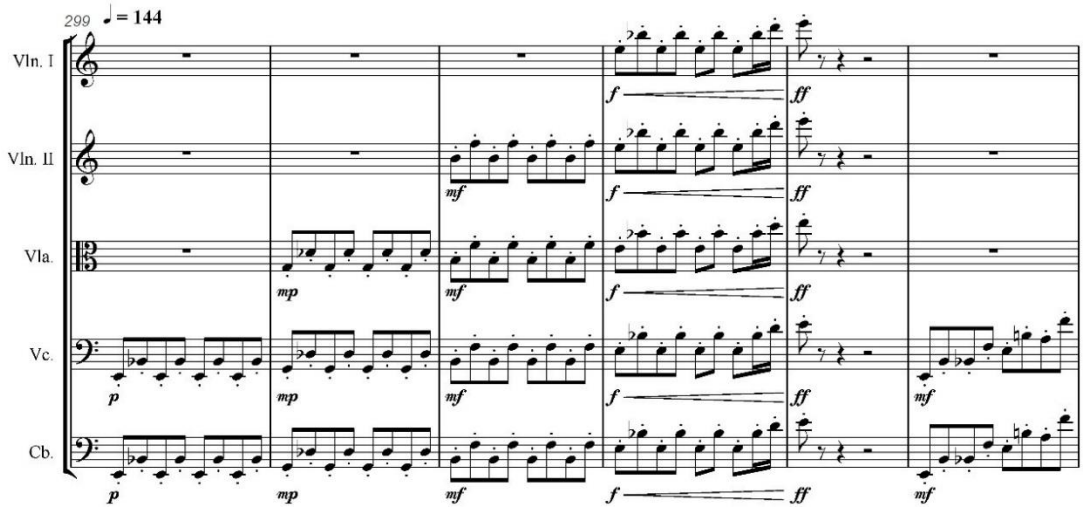
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 3.28 ห้องที่ 263-269 การเลียนทำนองกลุ่มเครื่องลมไม้

ห้องที่ 270 เริ่มมีโน้ตโครมาติกเข้ามาในทำนองเพิ่มความพิศวงให้แก่ดนตรีและมีการใช้เทคนิคการรูดสาย (glissando) ของเครื่องสาย ทำให้โน้ตนั้นลื่นไหลไปมาเหมือนสายน้ำในแม่น้ำ (ตัวอย่างที่ 3.29)

ตัวอย่างที่ 3.29 ห้องที่ 270-272 การเล่นเทคนิครูดสายในกลุ่มเครื่องสาย

ดนตรีหลังจากนี้มีโน้ตโครมาติกเพิ่มเข้ามาเรื่อย ๆ ผู้วิจัยตั้งใจเปรียบเหมือนการล่องเรือไปตามแม่น้ำจนเข้าสู่ท้องทะเล ดนตรีค่อย ๆ ส่งเข้าหากุญแจเสียง D เมเจอร์ในห้องที่ 275 สังเกตว่าห้องที่ 272-275 แนวเบสเล่นโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตโดมิแนนท์ หมายถึงห้องดังกล่าวกำลังขยายความคิด โดมิแนนท์และเกลาสู่กุญแจเสียง D เมเจอร์ในห้องที่ 276 ซึ่งเข้ามาด้วยการโซโลของเชลโล (ตัวอย่างที่ 3.30)

ตัวอย่าง 3.30 ห้องที่ 275-279 ทำนองโซโลของแนวเชลโล

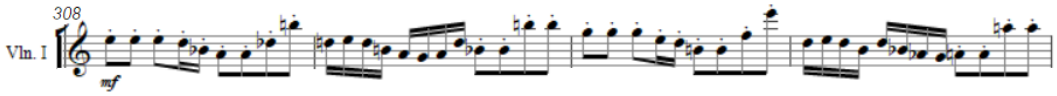
ห้องที่ 279 แนวไวบราโฟนเล่นทำนองประสานเป็นโน้ตโครมาติกเพื่อสร้างสีสันให้แก่เสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 3.31)

ตัวอย่างที่ 3.31 ห้องที่ 279-284 ทำนองโครมาติกบนแนวไวบราโฟน

จากนั้นห้องที่ 289 กำหนดให้เครื่องสายทั้งกลุ่มเข้ามารับทำนองเพื่อให้เกิดความหนาขึ้นของพื้นผิว ห้องที่ 293 จังหวะที่ 3 ได้แปลงโน้ต F# เป็น F ซึ่งเป็นโน้ตโครมาติกทำให้เกิดคอร์ด B ดิมินิชท์ จากห้องที่ 294 ได้เพิ่มโน้ต Eb เข้าไปเพื่อสร้างเสียงกระด้างให้กับโน้ต F จากนั้นกลุ่มเครื่องทองเหลืองได้เข้ามามีบทบาทเพื่อสร้างเสียงโครมาติกและเสียงดนตรีได้ไปพักไว้ที่โน้ต F# ซึ่งเป็นโดมิแนนท์ของกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ซึ่งห้องที่ 298 ได้มีไวบราโฟนมาย้ำถึงบันไดเสียง B ไมเนอร์เพียงแต่ผู้วิจัยแปลงโน้ต E ให้เป็น Eb แทนเพื่อสร้างรสชาดทางเสียงที่ต่างออกไปจากปกติ

ห้องที่ 299 เข้าสู่ช่วงที่สองของท่อน ซึ่งมีอารมณ์ตัดกับตอน A โดยมีจังหวะเร็วตัวดำเท่ากับ 144 ฟังดูตื่นเต้น เร้าใจ สนุกสนาน ฟังดูเป็นแนวคิดใหม่ เอกลักษณ์ของดนตรีช่วงนี้เน้นการทบแนวทำนองและการทบเป็นขั้นคู่แปดเพื่อทำให้ทำนองเกิดความคมชัด ผู้วิจัยมีแนวคิดที่ว่าเนื่องจากจังหวะของเพลงนั้นผ่านไปเร็วมาก ดังนั้นความคมชัดของทำนองและความชัดเจนในการนำเสนอโน้ตโครมาติกในแนวนอนจะส่งผลต่อการสร้างรสชาติของเพลงกว่าการความสัมพันธ์ของคอร์ดในแนวตั้ง ห้องที่ 299 ทำนองเน้นโน้ตที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างโน้ต E กับ Bb ซึ่งห่างกันเป็นระยะทริยโทน สามารถวิเคราะห์ได้ว่าช่วงเป็นการขยายคอร์ด E ดิมินิชท์ในภาพใหญ่ (ตัวอย่างที่ 3.32)

ตัวอย่างที่ 3.32 ห้องที่ 299-304 จุดเริ่มต้นช่วงที่สองของท่อน

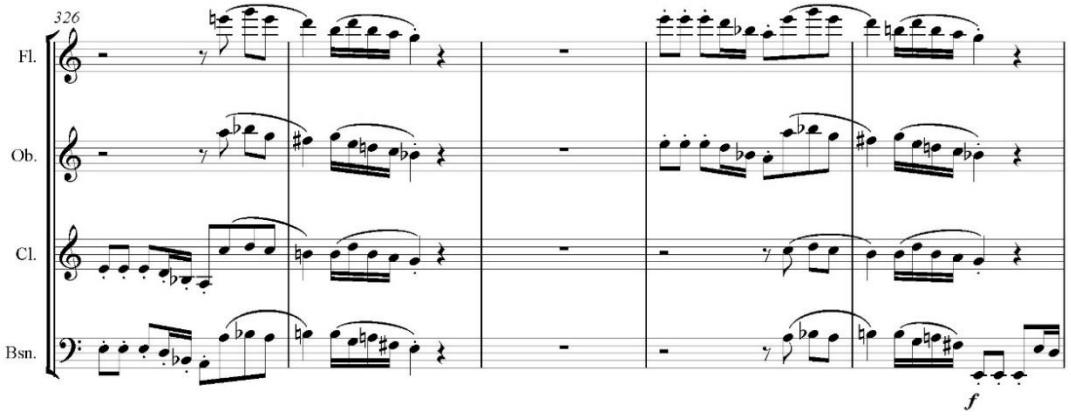
เมื่อดนตรีดำเนินถึงห้องที่ 304 ได้เข้าสู่เนื้อหาหลักของท่อนนี้ ถ้าฟังอย่างผิวเผินจะรู้สึกว่าดนตรีในช่วงนี้คล้ายกับดนตรีเอโทนัล แต่จริง ๆ แล้ว ถ้าพิจารณาจากภาพใหญ่จะพบว่าดนตรีนั้นวางอยู่บนพื้นฐานโทนิกกับโดมิแนนท์ กล่าวคือ ตลอดทั้งช่วงที่สองหรือตั้งแต่ห้องที่ 304-437 นั้นมีศูนย์กลางเสียงคือโน้ต E และทั้งหมดทั้งมวลในเนื้อหาดนตรีของช่วงนี้นั้น เป็นการประดับประดาและขยายโน้ต E ทั้งสิ้น สังเกตได้จากการที่ทำนองนั้นได้ย้ำอยู่ที่โน้ต E บ่อยครั้ง ไม่ว่าจะเป็นการให้โน้ต E เป็นโน้ตแรกของห้อง หรือเป็นโน้ตสูงสุดและต่ำสุดของประโยค

ห้องที่ 308 ทำนองหลักของช่วงที่สองได้ถูกนำเสนอในแนวไวโอลินหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 3.33) สังเกตว่าทำนองนี้ย้อนกลับเล่นมาหลายครั้ง มีลักษณะเสียงคล้ายกับดนตรีเอโทนัลแต่ได้เน้นโน้ต E และโน้ตที่มีความสัมพันธ์กับโน้ต E เช่น

1. โน้ต B ที่เป็นโดมิแนนท์ของ E
2. โน้ต G ที่เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด E ไมเนอร์
3. โน้ต A ที่เป็นปลายทางที่โน้ต E เกลาไปหา

ตัวอย่างที่ 3.33 ห้องที่ 308-311 ทำนองหลักของช่วงที่สอง

ห้องที่ 312 เริ่มมีความเป็นคอร์ดเข้ามาประกอบด้วยพื้นผิวแบบโฮโมโฟนี ห้องที่ 312 ใช้คอร์ด E ดิมินิชท์และ A ไมเนอร์ทบเจ็ด ห้องที่ 313 อยู่ในคอร์ด E ดิมินิชท์ทบเจ็ด ห้องที่ 314 อยู่ในคอร์ด C เมเจอร์และ E ไมเนอร์ ห้องที่ 315 อยู่ในคอร์ด Bb เมเจอร์และ A ไมเนอร์

ห้องที่ 316 ได้เปลี่ยนลีลาของแนวที่เล่นคอร์ดประกอบให้เป็นโน้ตยาว ทำให้เกิดความหนืดของดนตรี ไวโอลินหนึ่งที่เล่นทำนองหลักได้เปลี่ยนมาเล่นแบบเต็มกลุ่ม จากนั้นดนตรีก็เข้าสู่ช่วงที่เต็มวงอย่างแท้จริงในห้องที่ 320 ด้วยการนำเอาประโยคเดิมมาพัฒนา ทำให้รสชาดทางดนตรีนั้นเปลี่ยนไป ทำให้รู้สึกถึงความก้าวหน้าในเนื้อหา ในห้องที่ 324 ได้พักและชะลอความเข้มข้นของพื้นผิวโดยการให้เครื่องสายเล่นเทคนิคการดีดสาย (Pizzicato) และเป็นการเพิ่มสีสันทางเสียงให้น่าสนใจ ห้องที่ 326-330 เป็นประโยครับของทำนองหลัก ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากสำเนียงเพลงแห่ของมหรสพไทยพื้นบ้านในงานประเพณีต่าง ๆ ที่ชาวบ้านจะเดินขบวนตีฆ้องร้องเป่ากันอย่างสนุกสนาน สังเกตได้ว่าทำนองจากสร้างจากบันไดเสียงเพนทาโทนิกโดยพื้นฐาน (ตัวอย่างที่ 3.34)



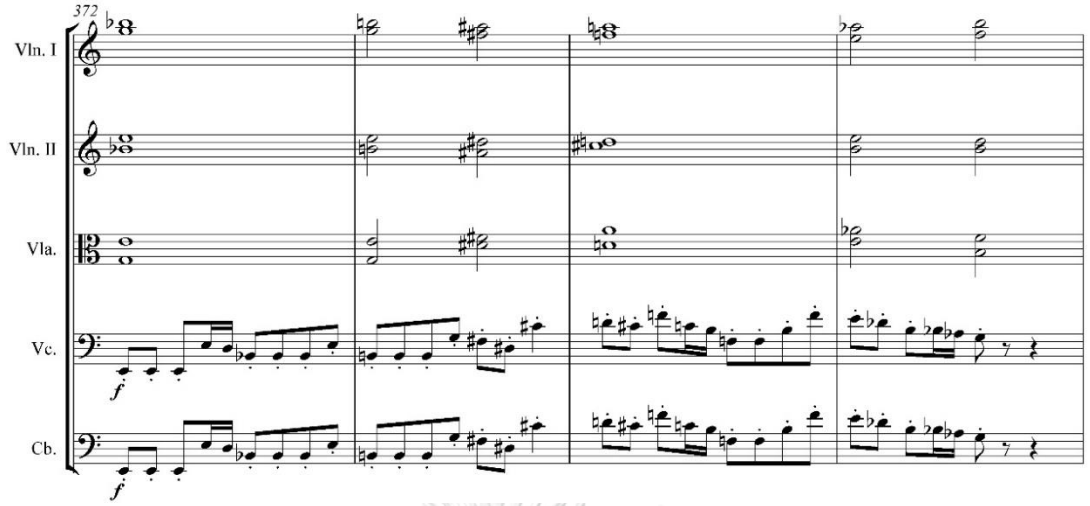
ตัวอย่างที่ 3.34 ห้องที่ 326-330 ทำนองรับที่สร้างจากบันไดเสียงเพนทาโทนิก

สิ่งที่พิเศษคือทำนองหลักที่แท้จริงอยู่แนวเสียงสูงสุด (ตัวอย่างที่ 3.34) จากภาพตัวอย่างนั้น ทำนองหลักอยู่บนแนวฟลูตซึ่งประกอบด้วยโน้ต G A B D E G ส่วนแนวที่เหลือ เช่น โอโบ คลาริเน็ต และบาสซูนได้เล่นแนวประสานเพื่อให้เกิดเสียงประสานแบบโครมาติก จุดมุ่งหมายก็เพื่อให้เกิดเสียงกระด้างที่ส่งผลต่ออารมณ์ของเพลง แต่แม้ว่าได้ใช้โน้ตหลายตัวในเวลาเดียวกัน ผู้ฟังก็ยังคงได้ยินเสียงของสำเนียงเพนทาโทนิกแบบดนตรีเอเชียได้อย่างชัดเจน

ในห้องที่ 330 ขึ้นประโยคใหม่ที่นำแนวคิดจากทำนองหลักมาพัฒนา ถูกนำเสนอด้วยแนวเสียงต่ำ เมื่อดนตรีดำเนินมาถึงตรงนี้จะพบว่าบทเพลงนั้นได้บรรเลงโดยใช้โน้ตทั้ง 12 ตัว ทำให้อารมณ์ของเพลงนั้นราวกับได้ใช้โน้ตทั้ง 12 อย่างอิสระ หากแต่ยังคงให้ความสำคัญกับโน้ตที่ถือเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวของเนื้อเรื่องนั่นก็คือโน้ต E โน้ตนี้ถูกย้ำอยู่ในตำแหน่งที่สำคัญอยู่บ่อยครั้งและจัดวางให้มีบทบาทมากกว่าโน้ตอื่น ๆ อีก 11 ตัวที่เหลือ

จากนั้นดนตรีได้ค่อย ๆ เพิ่มความหนาแน่นของพื้นผิว ห้องที่ 338 เริ่มให้เครื่องสายทั้งกลุ่มบรรเลงและมีฮอร์นเข้ามาเล่นเสียงประสานเพื่อเติมเต็มบรรยากาศ

ห้องที่ 364 เป็นการนำห้องที่ 312 มาบรรเลงย้อน แต่ย้อนด้วยการใช้เทคนิคการพัฒนาดนตรีในแง่ต่าง ๆ เช่น การดัดแปลงโน้ต การเปลี่ยนสีสันเสียง เสียงประสาน แต่บรรยากาศยังคงคล้ายเดิม ในช่วงนี้สามารถอธิบายได้ด้วยหลักการคิดคอร์ดในแนวตั้ง เช่น ห้องที่ 364 เริ่มด้วยคอร์ด E ดิมินิชท์ ห้องที่ 365 อยู่ในคอร์ด F# ไมเนอร์ ห้องที่ 366 อยู่ในคอร์ด G เมเจอร์ เป็นต้น ห้องที่ 368 โยนทำนองไปให้คลาริเน็ตกับบาสซูนเล่นโดยมีเครื่องสายเล่นคอร์ดประกอบ ห้องที่ 372 ทำนองได้โยนไปให้คลาริเน็ต ทรอมโบนและเครื่องสายเสียงต่ำเล่น โดยกำหนดให้เครื่องสายที่เหลือเล่นคอร์ดด้วยโน้ตยาว ห้องที่ 372 อยู่ในคอร์ด E ดิมินิชท์ ห้องที่ 373 อยู่ในคอร์ด E ไมเนอร์และ D# ไมเนอร์ ห้องที่ 374 อยู่ในคอร์ด D ไมเนอร์ทบเจ็ด ห้องที่ 374 อยู่ในคอร์ด B ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3.35)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างที่ 3.35 การใช้คอร์ดในห้องที่ 372-375

จากนั้นห้องที่ 376 กลุ่มเครื่องสายได้เล่นโน้ตเดียวกันทั้งกลุ่มเป็นลักษณะทบโน้ตตัวเดียวกันเพื่อความคมชัดของทำนอง โดยมีแนวอื่น ๆ บรรเลงประกอบ ในห้องที่ 381 เข้าสู่ช่วงเต็มวงอย่างแท้จริง ลักษณะจังหวะของทุกเครื่องค่อนข้างไปในทางเดียวกัน ซึ่งคือการเล่นโน้ตสั้นและกระชับรวดเร็ว จากนั้นเมื่อดนตรีเข้าสู่ห้องที่ 389 ได้เปลี่ยนรูปแบบจังหวะให้เป็นโน้ตยาวเพื่อตัดกับช่วงก่อนหน้า แต่ยังคงให้ทรัมเป็ตและทรอมโบนเล่นโน้ตทำนองหลักในลีลาโน้ตสั้นเหมือนเดิม ในตอนนี้นั้นพื้นผิวมีความเป็นโฮโมโฟนีอย่างชัดเจน และการย้อนทำนองหลักในครั้งนี้เป็นการพัฒนาครั้งสุดท้ายก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงถัดไป

จากนั้นดนตรีได้ส่งเสริมไปจุดสูงสุดของท่อนที่ห้องที่ 404 เป็นการเล่นเต็มวงและเป็นจุดที่เร้าใจที่สุดของท่อนนี้ ผู้วิจัยได้นำทำนอง *จีนเก็บบุปผา* มาใช้ในตอนนี้เพื่อเป็นการปิดท้ายท่อนนี้อย่างสมบูรณ์ ลีลาดนตรีมีความช้าลงอย่างชัดเจนจากการเปลี่ยนอัตราความเร็วและค่าโน้ตที่ยาวขึ้นทำให้เกิดความรู้สึกตัดกันกับช่วงก่อนหน้านี้และดึงดูดความสนใจของผู้ฟัง อีกทั้งทำนองมีความไพเราะ ฟังง่าย และเกิดความรู้สึกได้ว่าเคยนำเสนอมาแล้ว ทำให้เพิ่มความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของเพลง

ตั้งแต่ห้องที่ 404 ดนตรีได้กลับเข้าสู่ความเป็นดนตรีอิงกุญแจเสียง กล่าวคือ ดนตรีในตอนนี้เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง C เมเจอร์ มีการใช้คอร์ดและพื้นผิวดนตรีที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน เมื่อดนตรีดำเนินถึงห้องที่ 425 เข้าสู่ช่วงหางเพลง โดยห้องที่ 425-426 เป็นคอร์ด C เมเจอร์หรือคอร์ดโทนิก และห้องที่ 427-432 เป็นการขยายคอร์ด G เมเจอร์หรือคอร์ดโดมิแนนท์โดยได้เพิ่มโน้ตโครมาติกคือ F# และ C# เข้ามาเป็นสีสัน ซึ่งเกลาเข้าสู่คอร์ดโทนิกเพื่อปิดท้ายท่อนนี้ที่ห้อง 433 จากนั้นได้เพิ่มสิ่งที่พิเศษเล็กน้อยใน 2 ห้องสุดท้ายก่อนจบด้วยการปรับโน้ต G เป็น G# เพื่อจบเพลงด้วยคอร์ด C ออกเมนเทดแทนที่จะเป็น C เมเจอร์แบบปกติเพื่อสร้างความแปลกใจแก่ผู้ฟัง

3.3 ท่อนที่สาม *"ถิ่น"*

ท่อนที่สามนี้มีชื่อว่า *"ถิ่น"* บรรยายถึงภาพย่านคนจีนในประเทศไทยอันเต็มไปด้วยชาวไทยและชาวจีนอาศัยอยู่ร่วมกัน ผสมผสานวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน แนวคิดของท่อนนี้เป็นการนำเอาบทบาทความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับฉากประกอบจากวงออร์เคสตราของท่อนที่หนึ่งมาสลับตำแหน่งกันในภาพใหญ่ กล่าวคือ ในท่อนที่หนึ่งจะได้ยินทำนองสำเนียงจีนที่ถูกนำเสนอมาก่อนแล้วค่อยตามด้วยทำนอง *จีนเก็บบุปผา* ในช่วงหลัง โดยมีฉากประกอบจากวงออร์เคสตราในลีลาต่าง ๆ เพื่อรองรับทำนอง แต่ท่อนที่สามนี้ ดนตรีได้บรรเลงทำนอง *จีนเก็บบุปผา* ขึ้นมาก่อน หลังจากนั้นจึงเล่นทำนองสำเนียงจีนในช่วงหลัง แต่ให้ฉากประกอบจากวงออร์เคสตรานั้นเรียงกันเหมือนเดิม ผลที่ได้คือ ทำนอง *จีนเก็บบุปผา* นั้นถูกรองรับด้วยลีลาการเรียบเรียงวงออร์เคสตราที่เคยใช้ประกอบทำนองแต้จิ๋วในท่อนที่หนึ่ง และทำนองจีนแต้จิ๋วถูกรองรับด้วยลีลาการเรียบเรียงวงออร์เคสตราที่เคยใช้ประกอบทำนอง *จีนเก็บบุปผา* ในท่อนที่หนึ่งแทนโดยให้ความหมายของการสลับกันเช่นนี้นั้นหมายถึงการเปลี่ยนถิ่นที่อยู่อาศัยของชาวแต้จิ๋ว

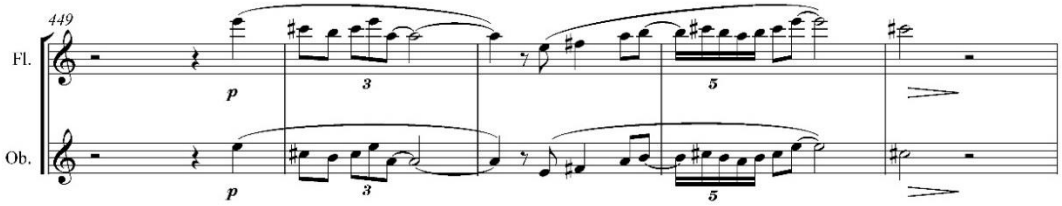
ลำดับห้อง	รายละเอียดแต่ละตอน
ห้องที่ 438-446	ช่วงเกริ่นนำ
ห้องที่ 447-467	ตอน A ทำนองเพลงไทยเดิม *จีนเก็บบุปผา*
ห้องที่ 468-477	ตอน A (การแปลง)
ห้องที่ 477-491	ช่วงเชื่อม
ห้องที่ 492-509	ตอน B ทำนอง "Original theme"
ห้องที่ 510-520	ตอน B (การแปลงที่ 1)
ห้องที่ 520-578	ตอน B (การแปลงที่ 2)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เริ่มต้นด้วยห้อง 438 ซึ่งเป็นช่วงเกริ่นนำของท่อนที่สามนี้ เป็นการนำลีลาของช่วงเกริ่นนำจากท่อนที่หนึ่งมาใช้ ท่อนที่สามนี้เริ่มต้นด้วยกุญแจเสียง A เมเจอร์ซึ่งเป็นการรับจากท่อนที่สองที่ขยายโน้ต E ขนาดใหญ่ ทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างโดมิแนนท์กับโทนิก กล่าวคือ E เป็นโดมิแนนท์ส่วน A เป็นโทนิก ช่วงเกริ่นนำจะไปจบอยู่ที่คอร์ด B คู่ห้าเรียงซ้อน (B, F#, C#) เป็นพักประโยคที่โน้ตที่สองของกุญแจเสียงซึ่งเป็นโน้ตที่นิยมใช้จบประโยคถามของดนตรีจีนแต้จิ๋วในเพลงพื้นบ้าน

ห้องที่ 447 เข้าสู่ตอน A เป็นการนำเอาทำนองไทยเดิม *จีนเก็บบุปผา* ที่เคยในช่วงท้ายของท่อนที่หนึ่ง แต่คราวนี้ผู้วิจัยได้นำเอาลีลาการเรียบเรียงวงออร์เคสตราจากห้องที่ 69-87 ของท่อนที่หนึ่งซึ่งเคยเอาไว้ใช้บรรเลงกับทำนองจีนแต้จิ๋วมาใช้บรรเลงกับทำนองไทยเดิมนี้แทน ในห้องที่ 449

ทำนองหลักถูกนำเสนอเข้ามาในแนวฟลูตและโอโบ (ตัวอย่างที่ 3.36) โดยมีกลุ่มเครื่องสายเล่นทำนองสอดประสานประกอบ



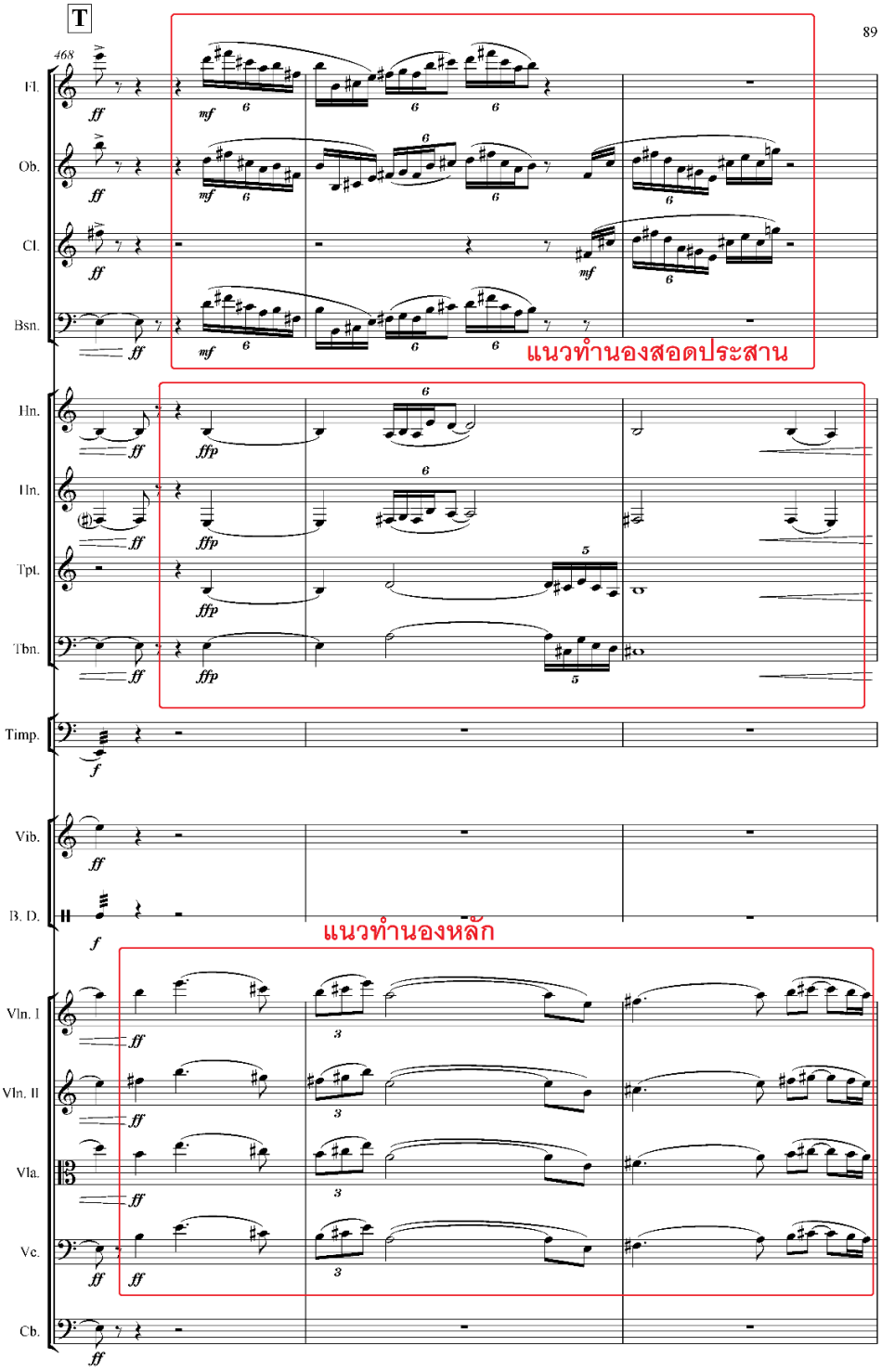
ตัวอย่างที่ 3.36 ห้องที่ 449-453 ทำนองหลักของตอน A

ห้องที่ 455 ทำนองหลักถูกย้ายไปที่คลาริเน็ตซึ่งเป็นประโยคที่ต่อจากประโยคก่อนหน้า ในห้องที่ 456 ในแนวฮอร์นหนึ่งเป็นทำนองรองที่ใช้วัตถุดิบจากทำนองจีนแต้จิ๋วในท่อนที่หนึ่งมาตกแต่งใหม่เพื่อเล่นรับกับทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 3.37) ผู้ฟังจะได้ฟังรสชาดของสำเนียงทั้ง 2 ชาติในท่อนนี้

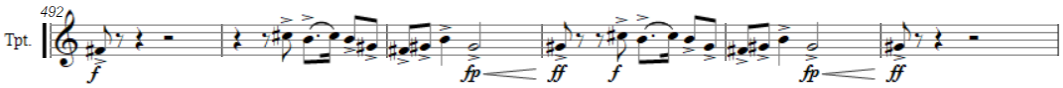
ตัวอย่างที่ 3.37 ห้องที่ 456-460 ทำนองรองจากวัตถุดิบเพลงพื้นบ้านแต้จิ๋ว

ห้องที่ 460-467 ได้นำทำนองรองนี้มาพัฒนาเพื่อใช้ส่งเข้าหาจุดสูงสุดด้วยออร์เคสตราที่บรรเลงเต็มวงในห้องที่ 468 จะสังเกตได้ว่าการเชื่อมเข้าหาโดยใช้หลักการโดมิแนนท์ส่งเข้าหาโทนิก กล่าวคือ ห้องที่ 463-467 เป็นการขยายคอร์ด E เมเจอร์ในภาพใหญ่โดยสังเกตจากแนวเบสที่ได้ย้ำโน้ต E บ่อยครั้ง พื้นผิวจะค่อย ๆ หนาแน่นขึ้นและดังขึ้นเพื่อเสริมสร้างการเข้าหาจุดสูงสุดซึ่งเกลาสู่คอร์ด A เมเจอร์

เมื่อดนตรีเข้าสู่ห้องที่ 468 เป็นตอน A ในรูปแบบการแปลง ซึ่งเป็นดัดแปลงของตอน A ก่อนหน้าให้มีลีลาที่ต่างออกไป มีการพัฒนาในแง่มุมต่าง ๆ เช่น พื้นผิวให้ฟังเต็มวงมากขึ้น ความดังที่มากขึ้น การใช้คอร์ดที่ต่างออกไป และการเรียบเรียงแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงออร์เคสตราที่ต่างจากเดิมอย่างสิ้นเชิง ในห้องที่ 468 ทำนองหลักตอน A ถูกเล่นด้วยกลุ่มเครื่องสายทั้งกลุ่มโดยมีกลุ่มเครื่องอื่น ๆ เล่นเป็นทำนองสอดประสาน เช่น กลุ่มเครื่องลมไม้ที่เล่นทำนองสอดประสานด้วยโน้ตที่รวดเร็ว และกลุ่มเครื่องทองเหลืองที่เล่นคอร์ดเป็นพื้นหลังด้วยโน้ตที่ค่อนข้างยาวเป็นส่วนใหญ่ บรรยากาศของ

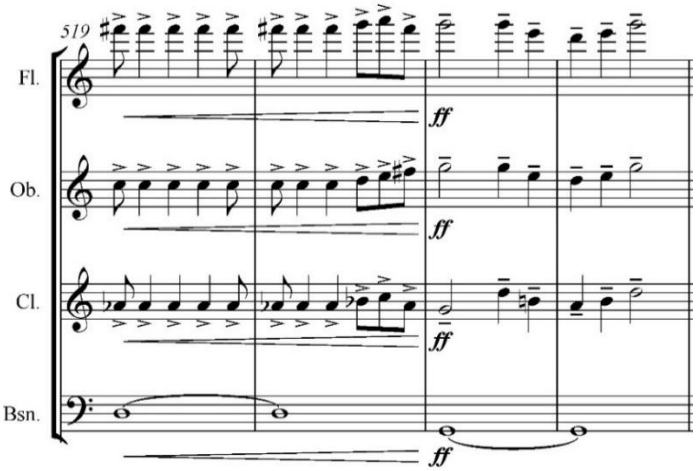
การเรียบเรียงเช่นนี้เป็นการนำลีลาจากห้องที่ 88-95 ซึ่งเป็นช่วงเชื่อมของท่อนหนึ่งมาพัฒนาดัดแปลงให้วิจิตรซับซ้อนมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 3.38)

ตัวอย่างที่ 3.38 ห้องที่ 468-470 การเรียบเรียงวงออร์เคสตราของตอน A ของรูปแบบการแปลง

การใช้คอร์ดในช่วงนี้นั้น ผู้วิจัยใช้คอร์ดที่มีสมาชิกมีมากกว่า 3 ตัวและมีโครงสร้างที่ค่อนข้างซับซ้อนเพื่อทำให้เสียงประสานฟังดูมีมิติและลุ่มลึกกว่าการใช้คอร์ดทรัยแอดอย่างตรงไปตรงมา ในห้องที่ 468 นั้น เมื่อเล่นคอร์ด A เมเจอร์บนจังหวะที่ 1 จบ จะเล่นคอร์ด E เมเจอร์ทบเจ็ดในจังหวะที่ 3 ห้องที่ 469 อยู่ในคอร์ด E เมเจอร์ทบเก้า ห้องที่ 470 อยู่ในคอร์ด F# ไมเนอร์ทบสิบเอ็ด ห้องที่ 471 อยู่ในคอร์ด B คู่สี่เรียงซ้อน ห้องที่ 472 อยู่ในคอร์ด A เมเจอร์ทบเก้า ห้องที่ 473 อยู่ในคอร์ด E เมเจอร์ทบเก้า ห้องที่ 474-476 อยู่ในคอร์ด C# ไมเนอร์ทบเจ็ด และจบลงที่ห้องที่ 478 ในคอร์ด A เมเจอร์บนจังหวะที่ 2

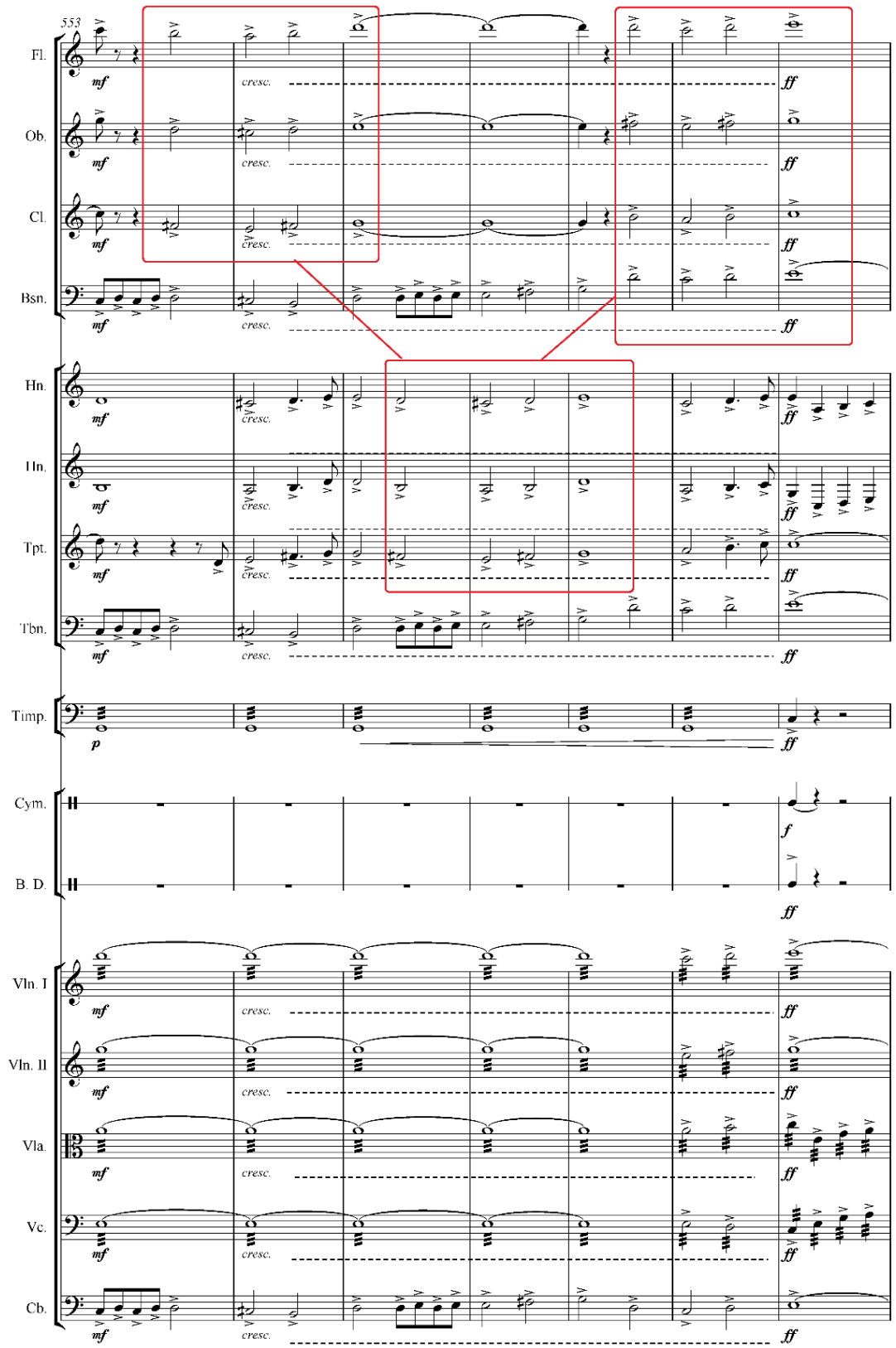
ห้องที่ 477-491 เป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ตอน B โดยช่วงเชื่อมนี้ได้พัฒนามาจากห้องที่ 96-101 ของท่อนที่หนึ่ง ซึ่งในท่อนที่หนึ่งนั้นก็ใช้เป็นช่วงที่เชื่อมเข้าสู่ตอนสุดท้ายเช่นเดียวกัน ในช่วงเชื่อมนี้เป็นการยืดขยายโน้ต F# โดยภาพใหญ่เพื่อที่จะส่งเข้าหาคอร์ด B เมเจอร์ในตอนถัดไป ช่วงท้ายของช่วงเชื่อมค่อย ๆ เร่งจังหวะขึ้นเข้าสู่อัตราความเร็ว ตัวดำเท่ากับ 120 ในตอน B ห้องที่ 492 เข้าสู่ตอน B ทำนองหลักที่ใช้ในตอนนี้เป็นทำนองออริจินัลที่เคยนำเสนอมาก่อนหน้านี้แล้วในท่อนที่หนึ่ง (ตัวอย่างที่ 3.39)

ตัวอย่างที่ 3.39 ห้องที่ 492-497 ทำนองหลักในตอน B

ลีลาการเรียบเรียงวงออร์เคสตราในช่วงนี้นั้นนำมาจากห้องที่ 102 ในท่อนที่หนึ่ง ในห้องที่ 492-509 เป็นการยืดขยายคอร์ด B เมเจอร์ขนาดใหญ่ ในแง่เสียงประสานนั้น ให้ความรู้สึกชะลอหยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหว จนกระทั่งห้องที่ 506 ได้เปลี่ยนเป็นคอร์ด F# เมเจอร์ ห้องที่ 507-508 ได้แปลงโน้ต A# เป็น A ทำให้คอร์ดกลายเป็น F# ไมเนอร์ ห้องที่ 509 อยู่ในคอร์ด D# ดิมินิชท์ที่จะเกลาเข้าหาคอร์ด E ไมเนอร์ในลำดับถัดไป

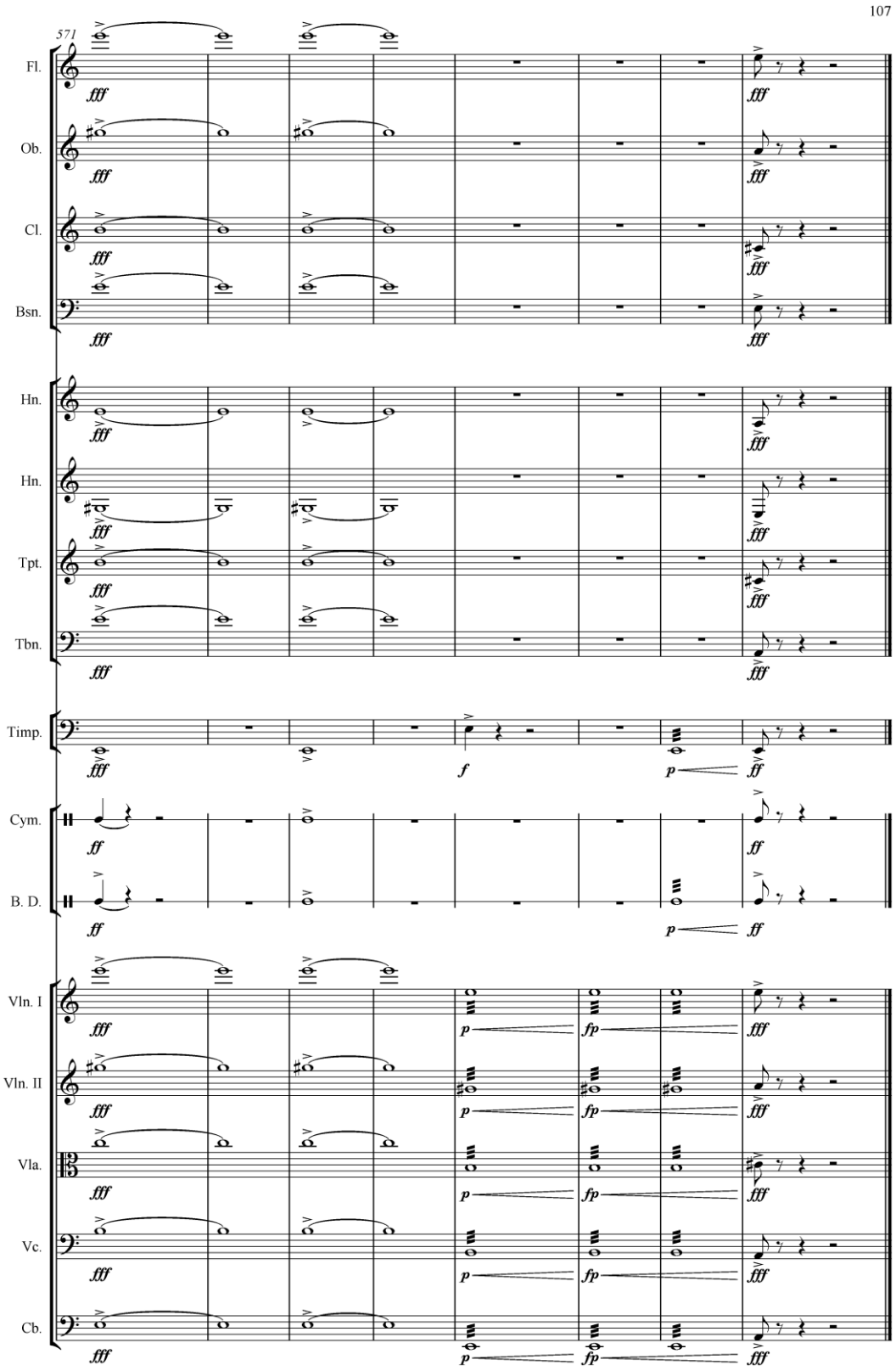
ห้องที่ 510 ได้เข้าสู่ตอน B ในการแปลงแบบที่หนึ่ง ด้วยการพัฒนาเนื้อหาให้ต่างจากเดิม ทำนองหลักบรรเลงอยู่ในแนวเครื่องลมไม้และเครื่องสายเสียงสูงโดยให้เครื่องอื่น ๆ เล่นคอร์ดประกอบในรูปแบบเต็มวง ลีลาการเรียบเรียงวงเช่นนี้เคยถูกใช้บรรเลงกับทำนอง *จีนเก็บบุปผา* ในท่อนที่หนึ่งในห้องที่ 120 แต่คราวนี้ได้นำเอาลีลาดังกล่าวมาใช้กับทำนองออริจินัลขึ้นมา กุญแจเสียงในช่วงนี้อยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ เริ่มจากห้องที่ 510 ได้เข้าสู่ประโยคด้วยคอร์ด E ไมเนอร์ซึ่งเป็นคอร์ดโครมาติกจากและได้เกลาเข้าหาคอร์ดในกุญแจเสียงคือ A เมเจอร์ในห้องที่ 511 ห้องที่ 511-518 นั้นได้ใช้คอร์ดที่เน้นความเรียบง่าย เป็นคอร์ดในกุญแจเสียงธรรมดา เน้นความอ่อนหวานของตัวทำนองเป็นหลัก ห้องที่ 519-520 ใช้คอร์ด D เมเจอร์ที่ปรับโน้ตตัวที่ห้าให้แฟลตลงครึ่งเสียง จากโน้ต

A เป็น Ab เพื่อส่งเข้าหาคอร์ด G เมเจอร์ในประโยคถัดไป โดยใช้โน้ต Ab เกลาลงครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต G และโน้ต F# จะเกลาขึ้นครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต G เช่นกัน (ตัวอย่างที่ 3.40)

ตัวอย่างที่ 3.40 ห้องที่ 519-522 การเกลาของคอร์ด D เมเจอร์แฟลตโน้ตที่ห้าเข้าสู่คอร์ด G เมเจอร์

เมื่อเพลงดำเนินมาถึงห้องที่ 521 เป็นตอน B การแปลงที่สอง ซึ่งเป็นการเปลี่ยนรูปแบบครั้งสุดท้าย แนวคิดของการแปลงรอบนี้คือการใช้เทคนิคการยืดขยายทำนองให้มีค่าโน้ตยาวขึ้นกว่าช่วงก่อนหน้าสองเท่าแบบเดียวกับที่เคยใช้ในห้องที่ 131 ในท่อนที่หนึ่ง ตรงจุดนี้ถือว่าดนตรีได้ดำเนินมาสู่จุดสูงสุดของท่อนที่สามโดยได้ใช้เครื่องดนตรีทุกชิ้นร่วมบรรเลงด้วยกันแบบเต็มรูปแบบวงออร์เคสตรา ห้องที่ 521-522 นั้นเป็นคอร์ด G เมเจอร์ซึ่งเป็นคอร์ดโครมาติกของกุญแจเสียง A เมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงโทนิก และได้เกลาเข้าหาคอร์ด E เมเจอร์ซึ่งเป็นคอร์ดโดมิแนนท์ จากนั้นคอร์ดในช่วงนี้อยู่ในกุญแจเสียงปกติไม่ได้มีความซับซ้อนด้านเสียงประสาน จนกระทั่งห้องที่ 532-534 อยู่ในคอร์ด B ไมเนอร์ ซึ่งเล่นอยู่บนโน้ตเพเดิล A ในแนวเบสซึ่งลากยาวมาตั้งแต่ห้องที่ 527 ห้องที่ 535 เป็นคอร์ดโครมาติกประกอบด้วยโน้ต C, F# และ Ab หลักการเดียวกับห้องที่ 519 เพียงแต่เปลี่ยนจากโน้ต D เป็น C ทำหน้าที่เกลาไปหาคอร์ด G เมเจอร์ในห้องถัดไป

ห้องที่ 536 ได้ซ้ำประโยคจากห้อง 521 อีก 1 รอบเพื่อความเป็นเอกภาพของเพลง จากนั้นห้องที่ 551 ได้เข้าสู่ช่วงหางเพลง โดยห้องที่ 551-552 เป็นคอร์ดโครมาติก C เมเจอร์เพิ่มโน้ตตัวที่ 9 (โน้ต D) ที่ให้อารมณ์ทางเสียงที่สร้างความแปลกใจแก่ผู้ฟัง ห้องที่ 553-558 เป็นการขยายคอร์ด E เมเจอร์ทบเจ็ดด้วยการลากคอร์ดเป็นคอร์ดเพเดิลในแนวเครื่องสายและให้แนวอื่น ๆ ที่เหลือเล่นรับส่งทำนองที่ใช้ประดับหางเพลง โดยเป็นการรับส่งระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องทองเหลือง (ตัวอย่างที่ 3.41)

ตัวอย่างที่ 3.41 ห้องที่ 553-559 แสดงการโยนทำนองระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้และทองเหลือง

ห้องที่ 559 ยังคงแนวคิดการขยายคอร์ดโดมิแนนท์ต่อเนื่องแต่ดัดแปลงเล็กน้อยโดยการสลับบทบาทของกลุ่มเครื่องดนตรีโดยให้กลุ่มเครื่องสายมาเล่นทำนองหางเพลงตอบโต้กับกลุ่มเครื่องลมไม้และเปลี่ยนให้กลุ่มเครื่องทองเหลืองลากคอร์ดเพเดิลประกอบแทน จากนั้นห้องที่ 567 ทุกเครื่องพร้อมใจกันเล่นคอร์ด E ไมเนอร์ทบเก้าลากยาวเพื่อย้ำโดมิแนนท์ก่อนจบเพลง และห้องที่ 571 ได้เปลี่ยนเสียงเป็นคอร์ด E เมเจอร์ ห้องที่ 575 ผู้วิจัยตั้งใจชะลอคอร์ดจบออกไปเล็กน้อยเพื่อเป็นลูกเล่นในการดึงอารมณ์ของผู้ฟังโดยการให้ดนตรีเบาและลดความหนาของพื้นผิวลงอย่างกะทันหันโดยให้เหลือแต่กลุ่มเครื่องสาย และจบเพลงอย่างสมบูรณ์ในคอร์ด A เมเจอร์ในห้องที่ 581 (ตัวอย่างที่ 3.42)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 3.42 ห้องที่ 571-578 การจบเพลงอย่างสมบูรณ์

สังเกตว่าท่อนสามนี้ได้จบเพลงด้วยกุญแจเสียง A เมเจอร์ ซึ่งจงใจให้เกิดความตรงกันข้ามกับกุญแจเสียงของท่อนที่หนึ่งในทางอ้อม กล่าวคือ ท่อนที่หนึ่งนั้นอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงเครือญาติกับกุญแจเสียง A ไมเนอร์ และกุญแจเสียง A ไมเนอร์นั้นยังเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานกับกุญแจเสียง A เมเจอร์ของท่อนนี้ หลักการดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้จินตนาการเปรียบเทียบให้โน้ต A แทนชาวจีนแต้จิ๋ว ส่วนโมดเมเจอร์กับไมเนอร์เปรียบเทียบเสมือนกับถิ่นที่อยู่อาศัยและวัฒนธรรมที่ได้ครอบคลุมตัวโน้ต การที่ตัวโน้ตถูกเปลี่ยนโมดและบันไดเสียงไปนั้นอุปมาอุปไมยเหมือนกับเปลี่ยนถิ่นที่อยู่อาศัยไปสู่ดินแดนแห่งใหม่นั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

โน้ตเพลง

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง : “จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา” สำหรับวงออร์เคสตรา

Full Score

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION:

“FROM HANJIANG TO CHAOPRAYA” FOR ORCHESTRA

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Instrumentation

1 Flute

1 Oboe

1 Clarinet

1 Bassoon

2 Horns

1 Trumpet

1 Trombone

Timpani

Percussion 1: Vibraphone, Cymbals

Percussion 2: Bass Drum

Strings

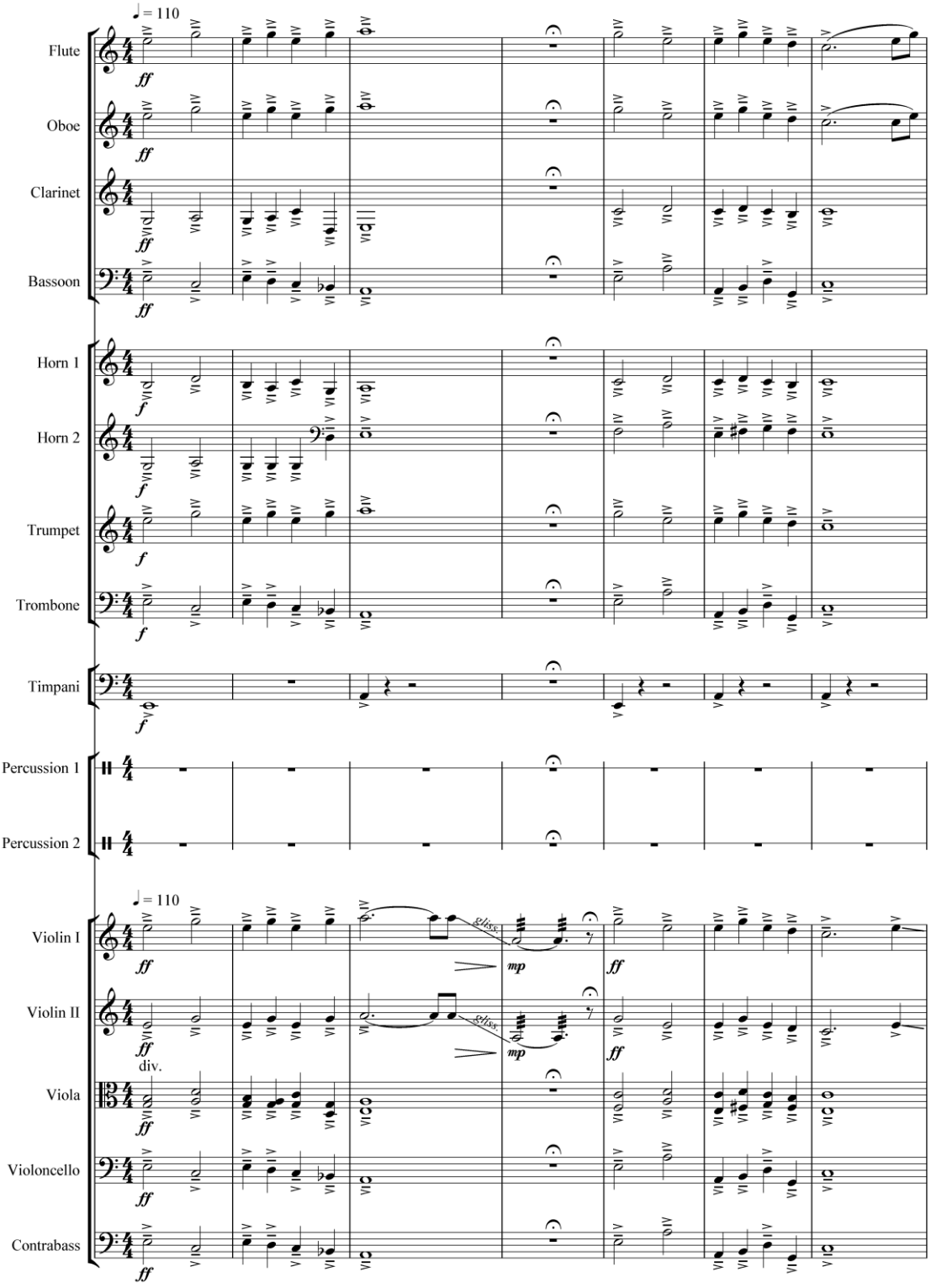
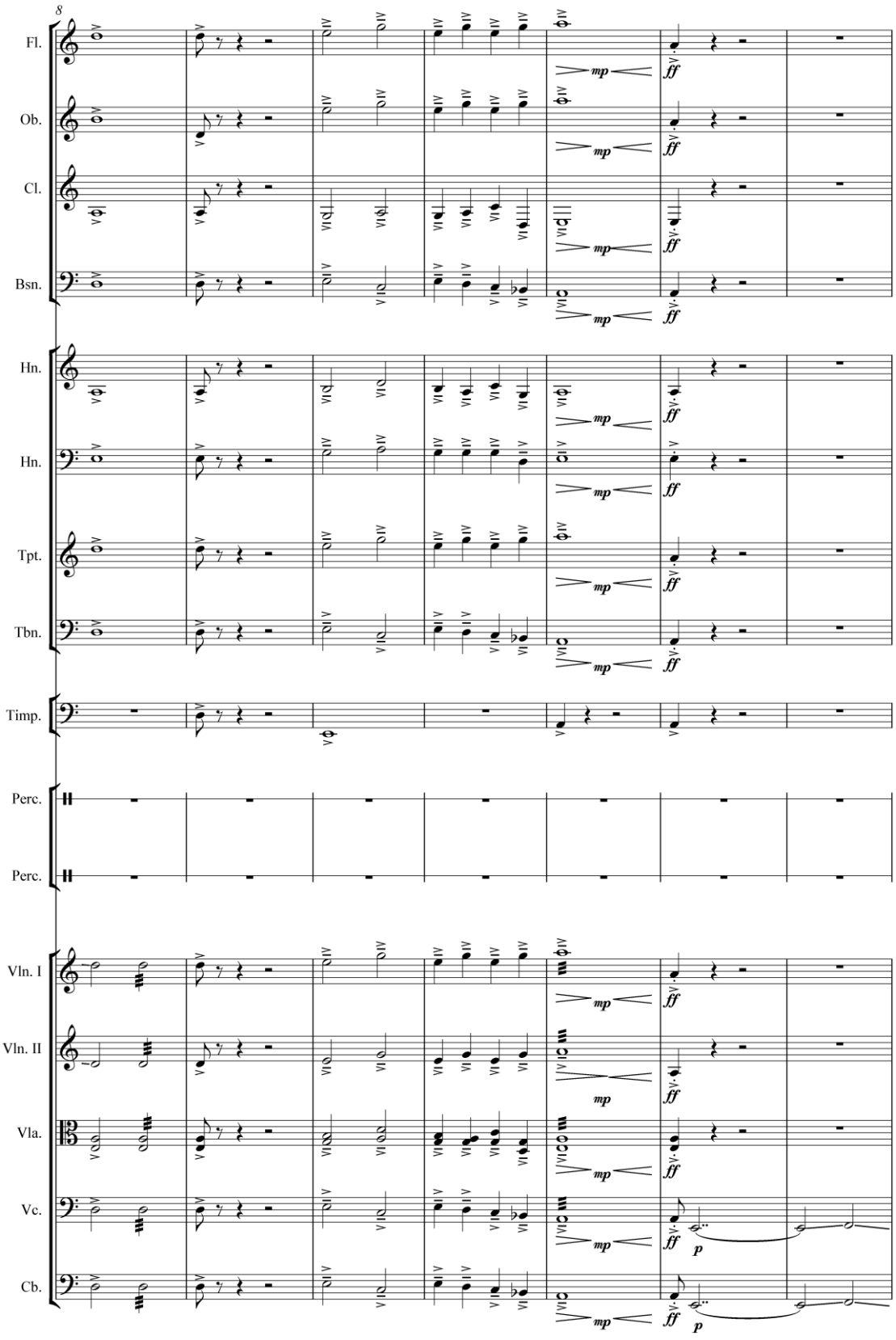
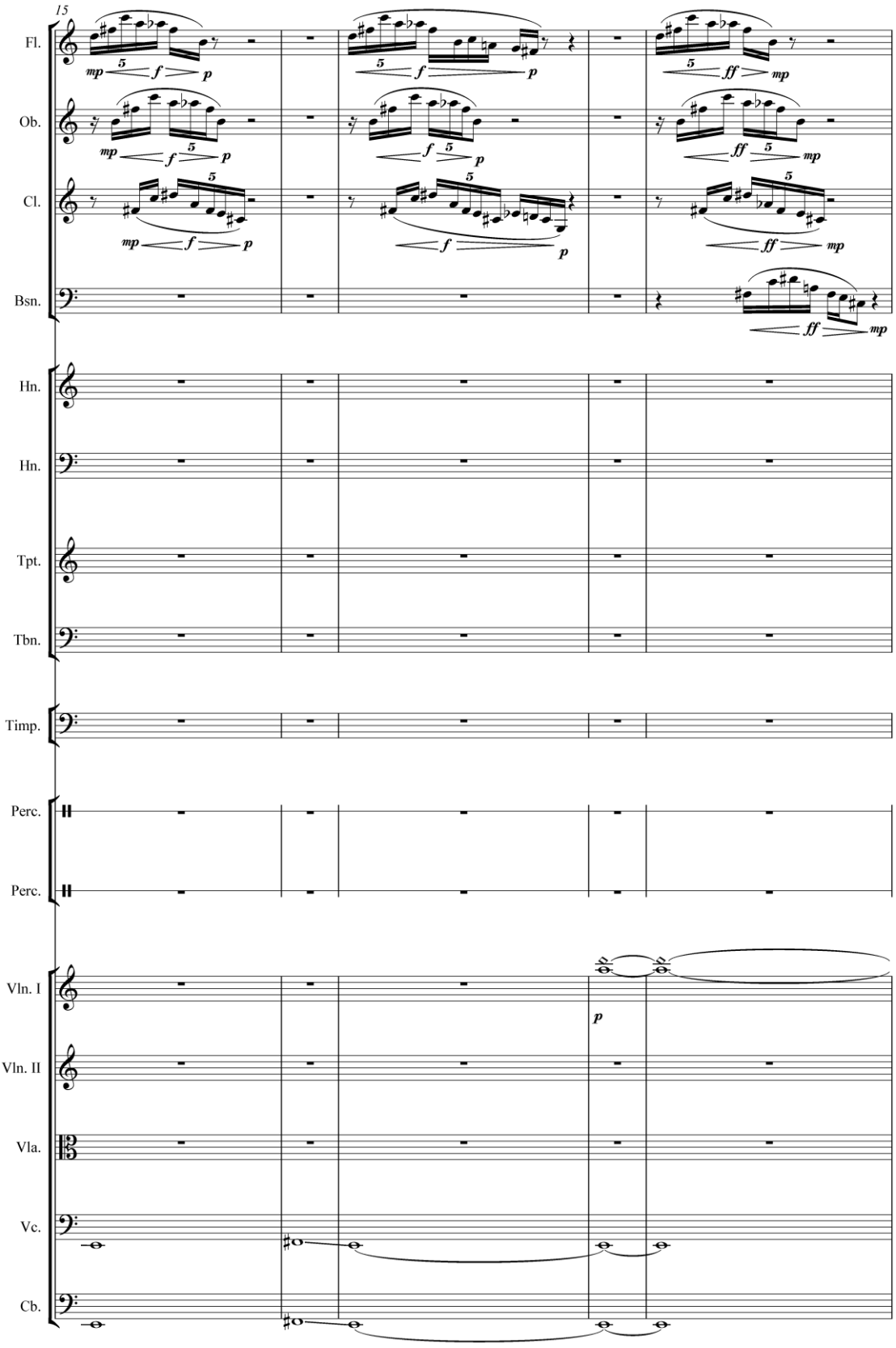
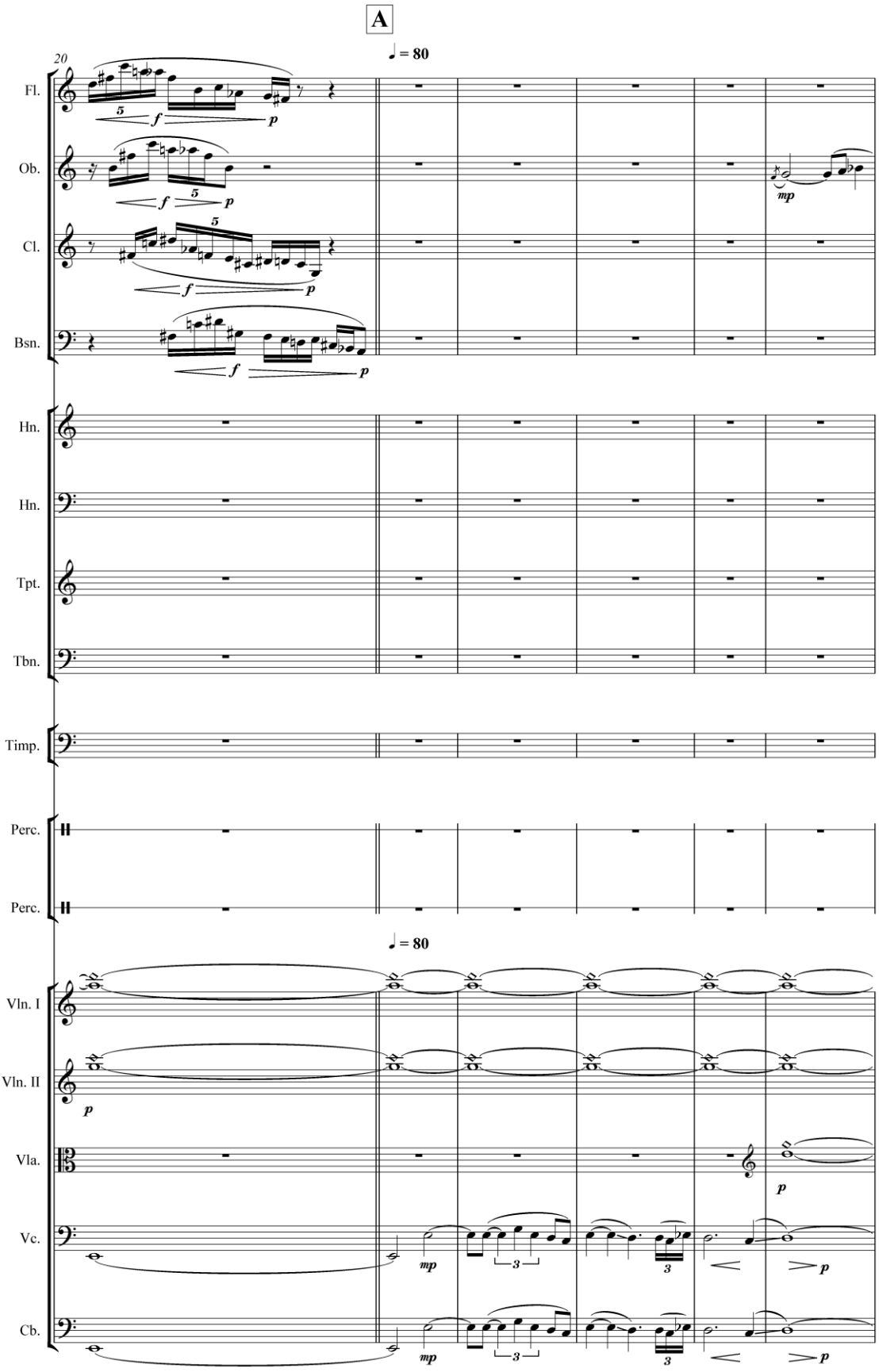
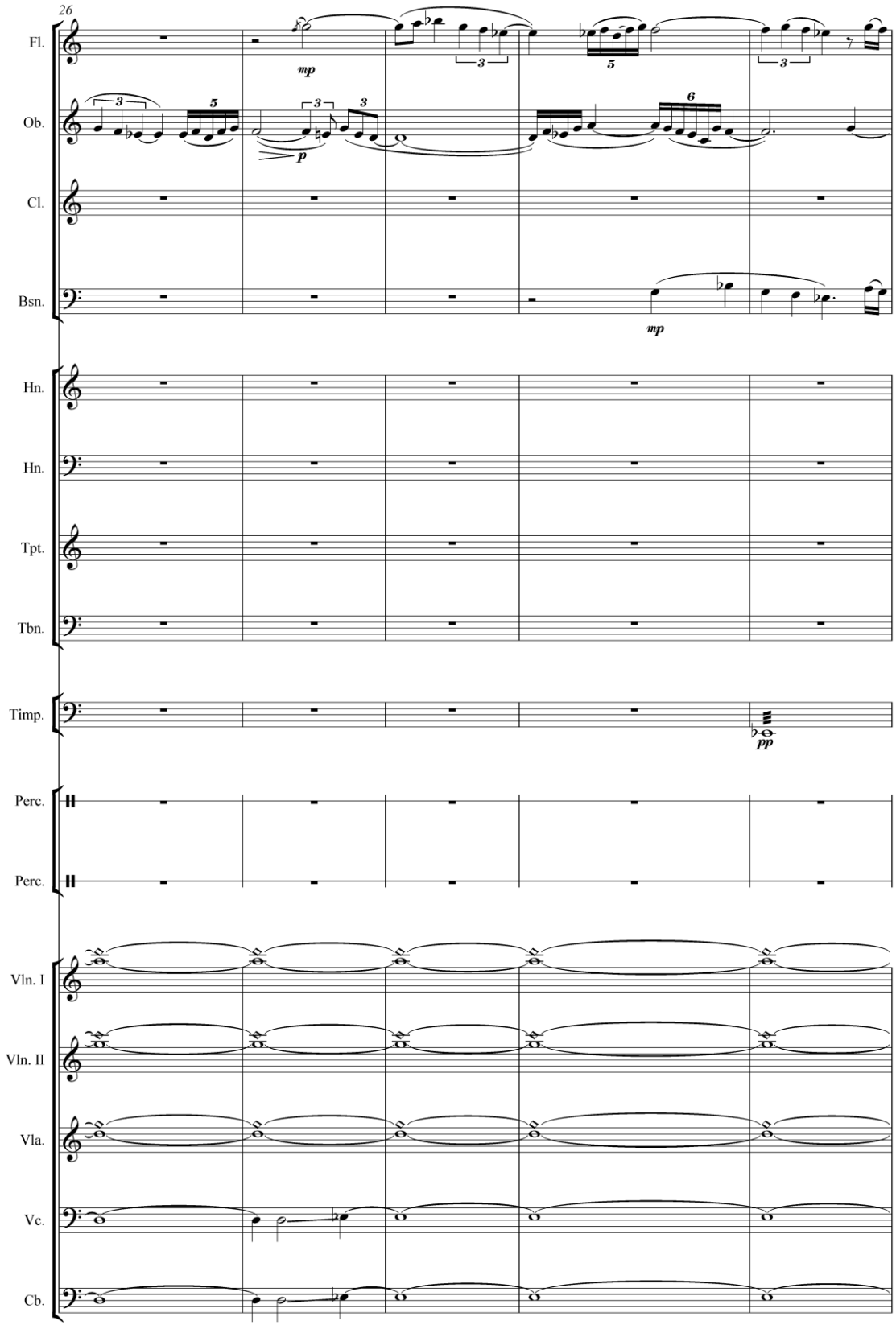
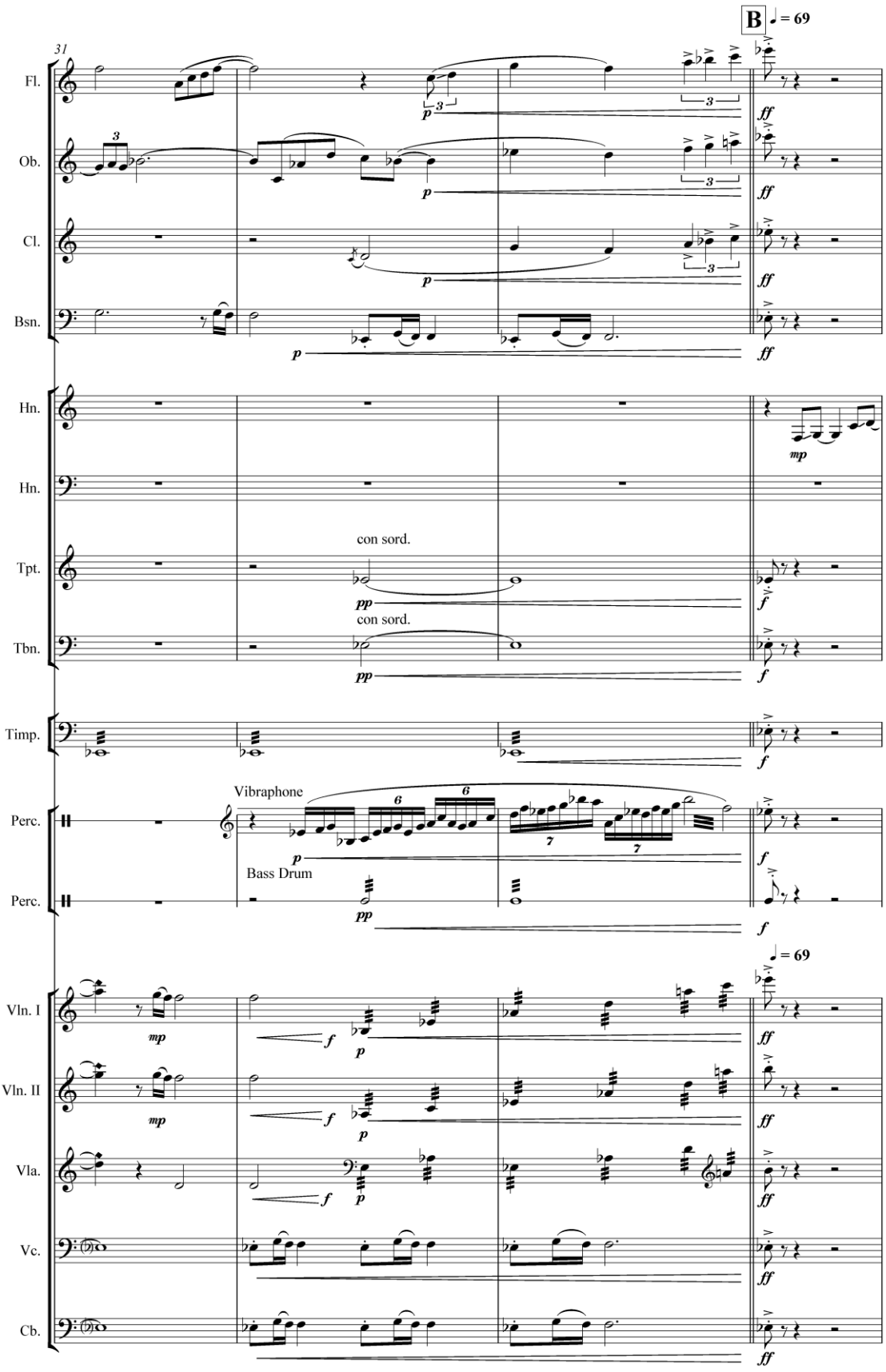
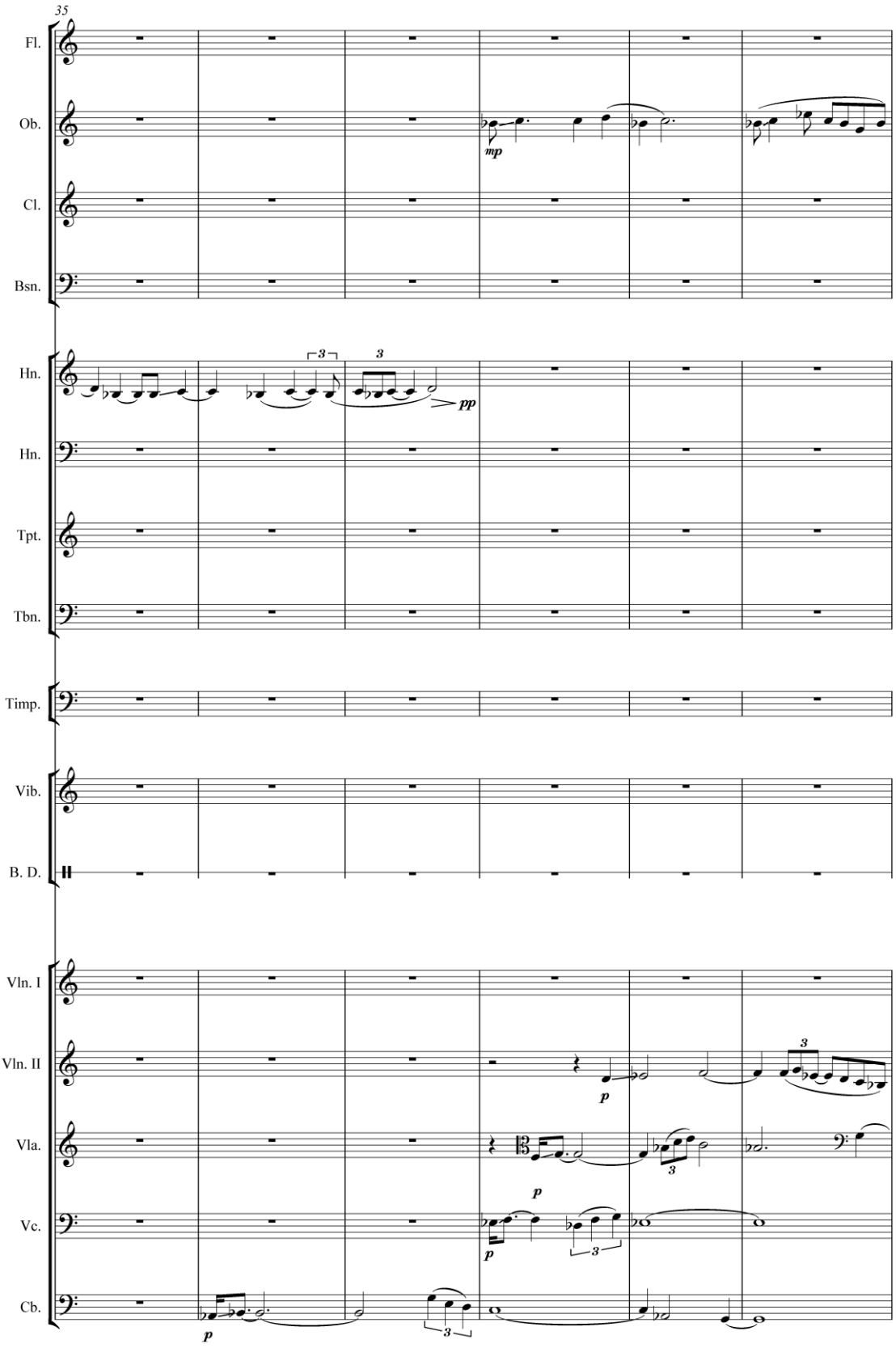
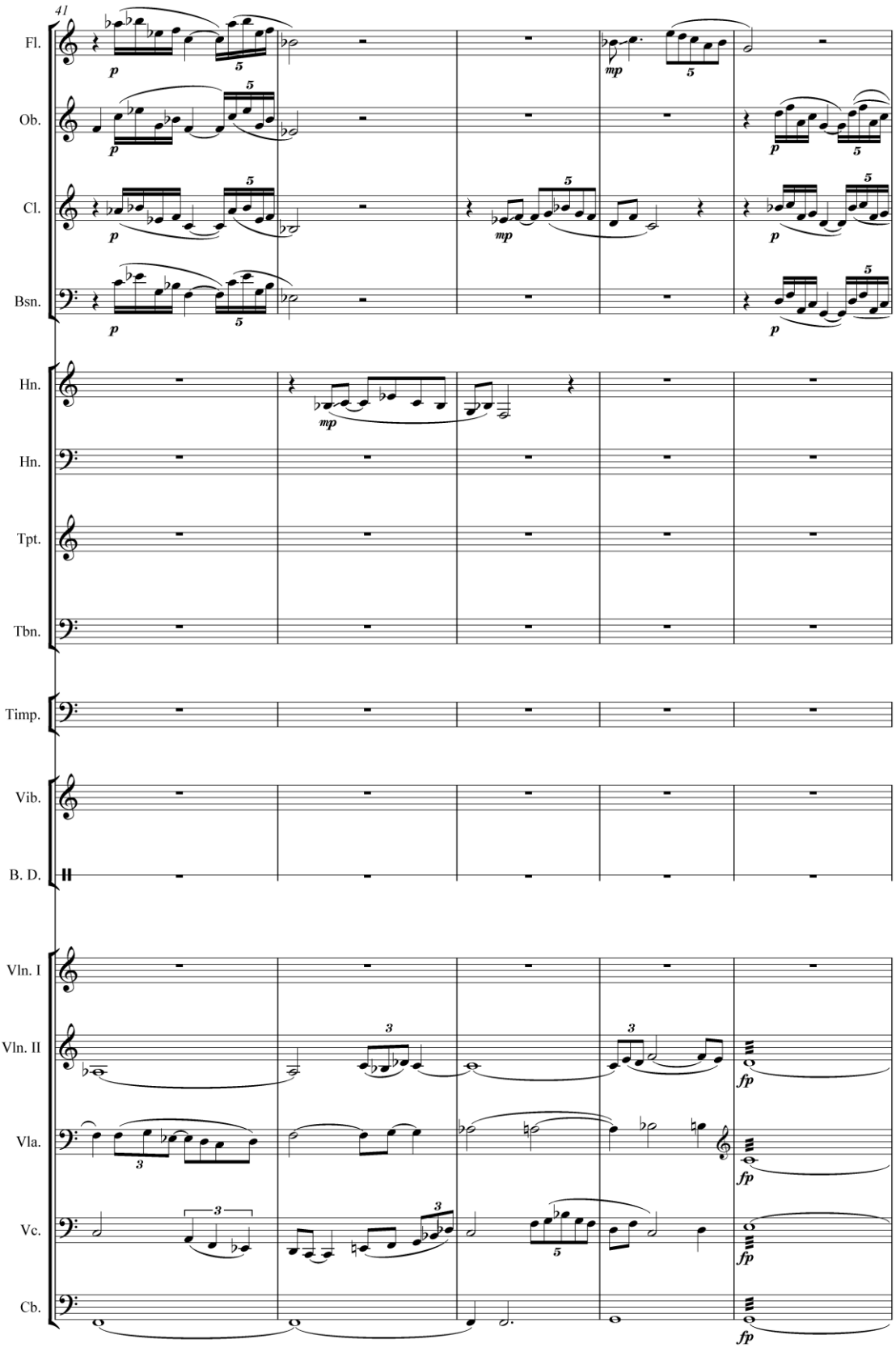
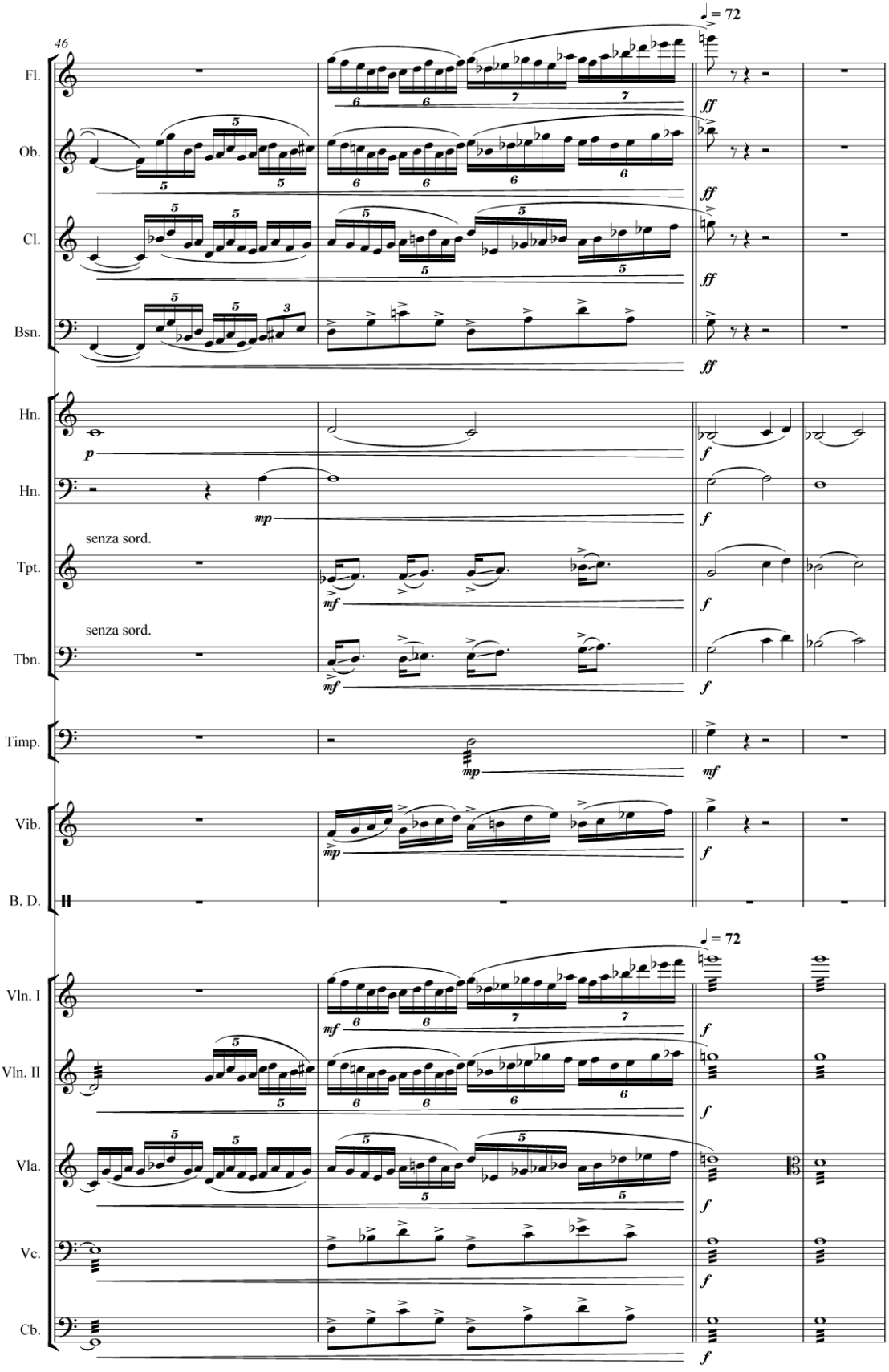
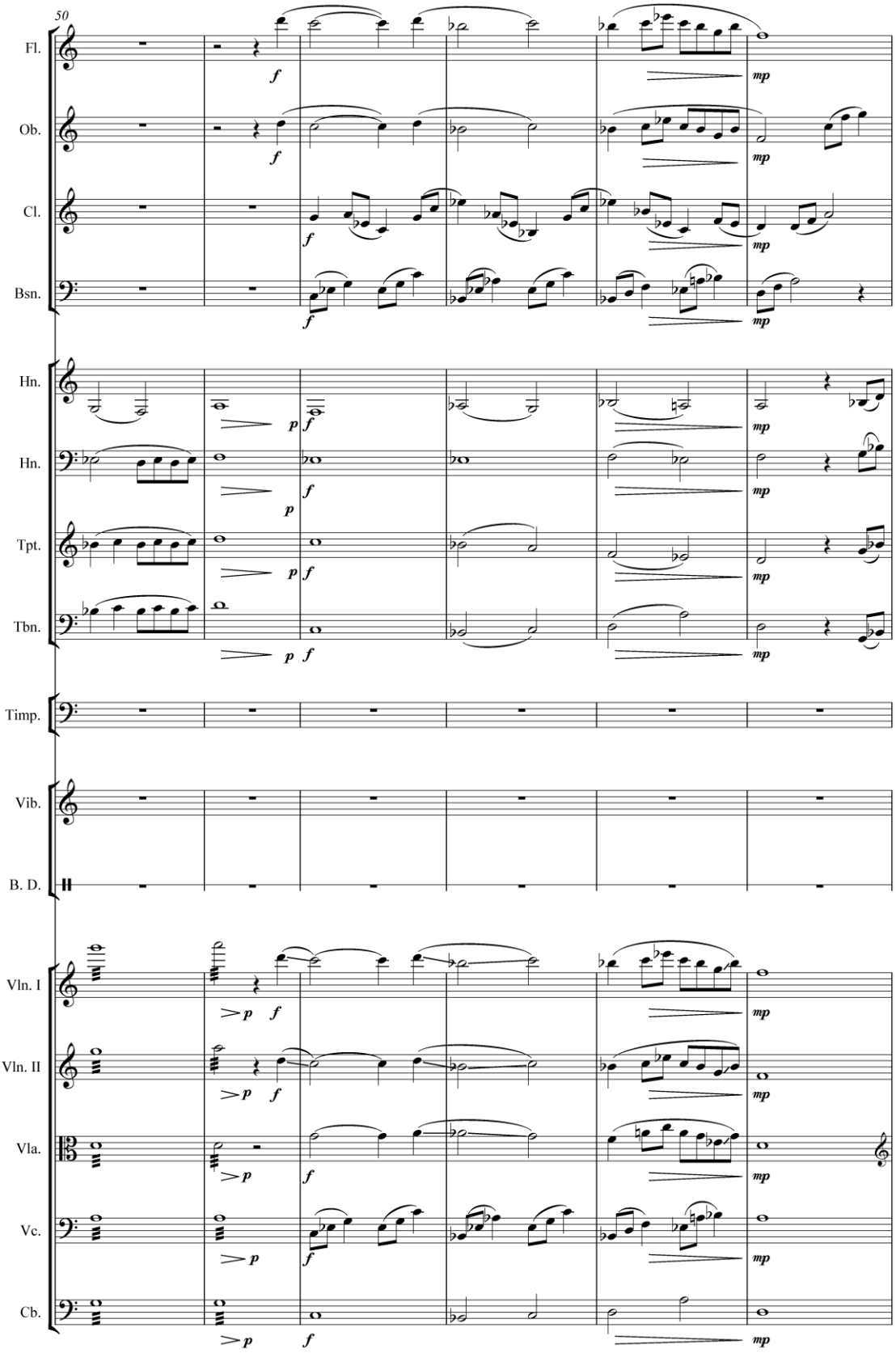
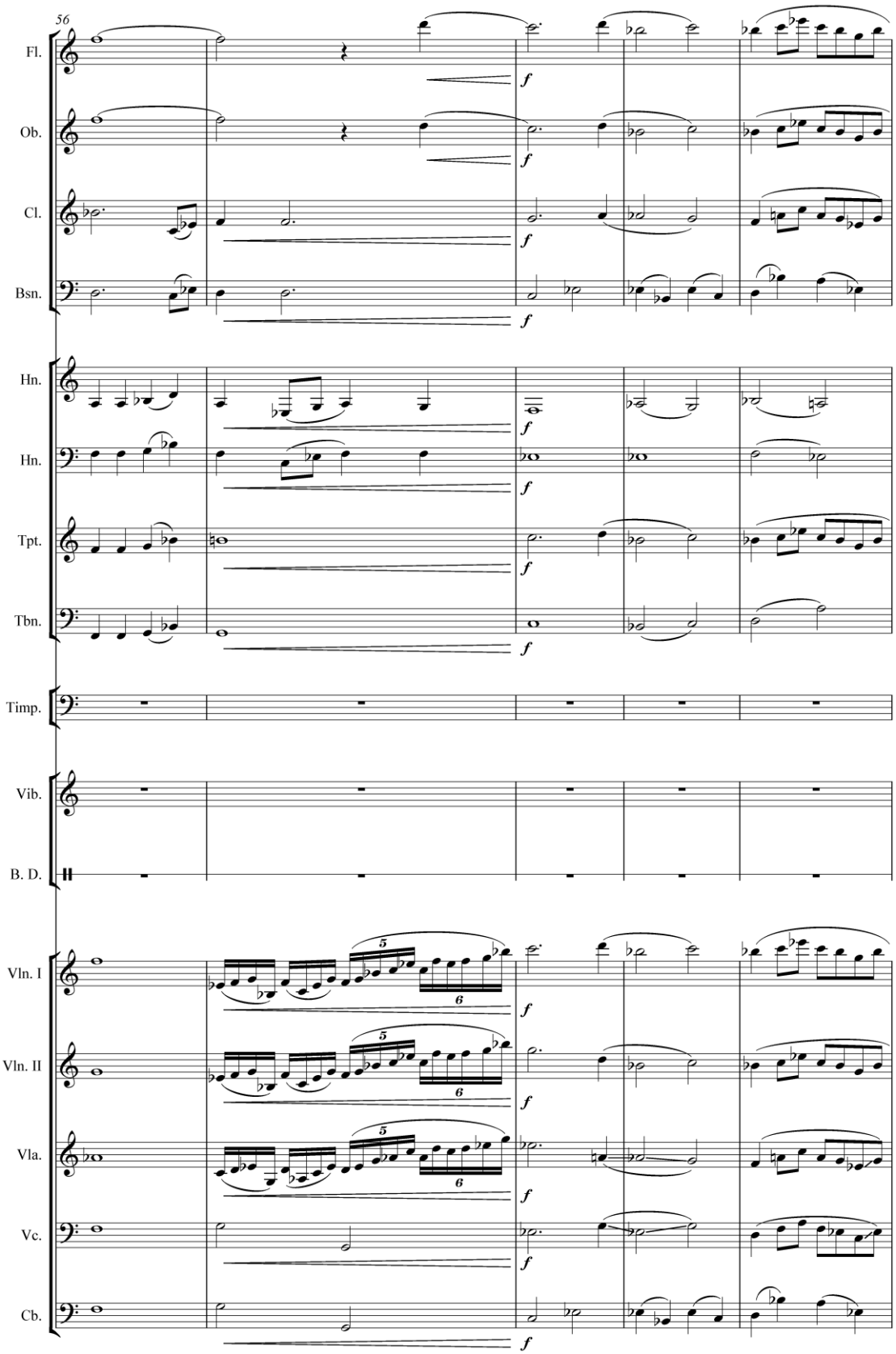
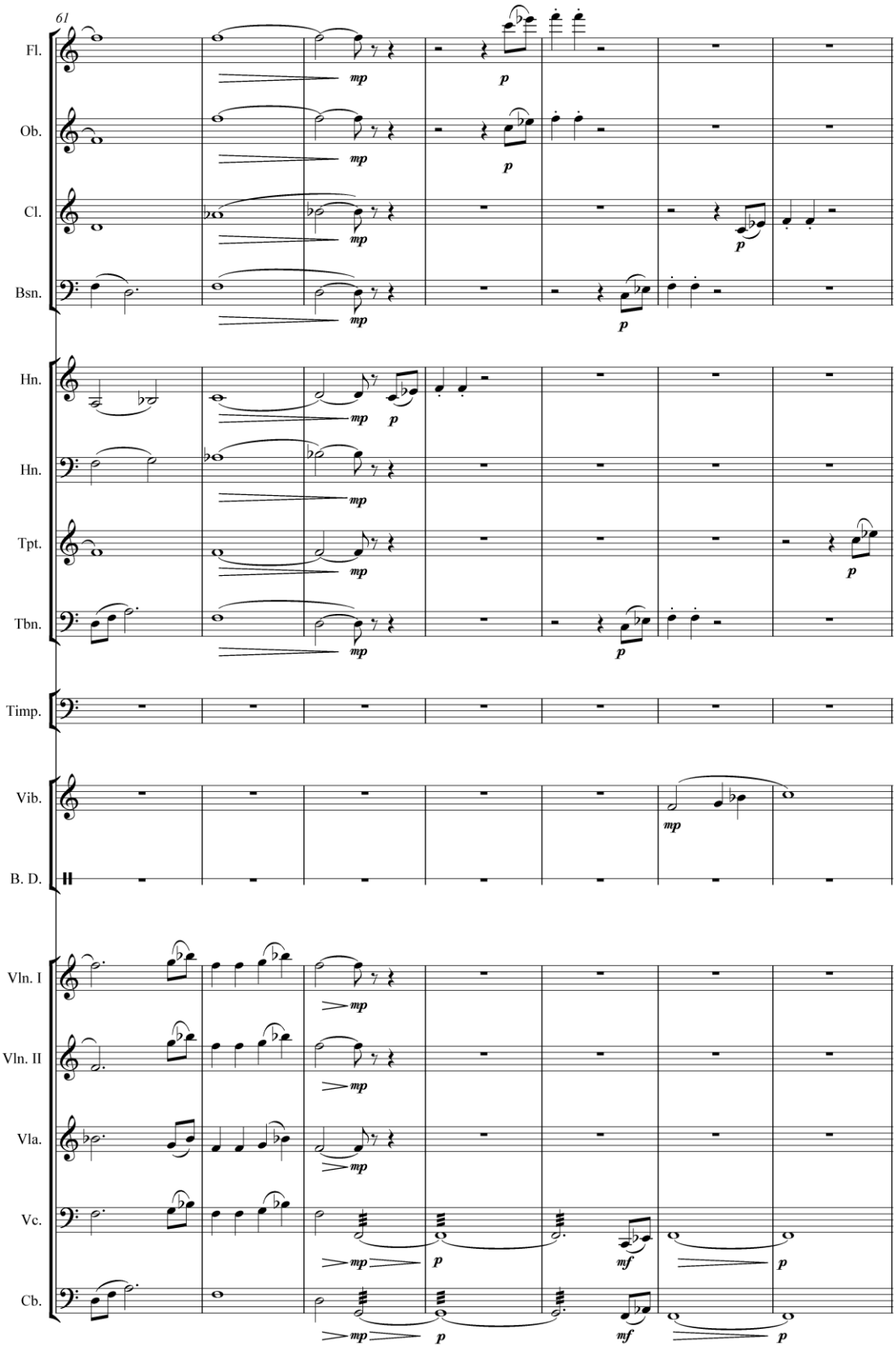
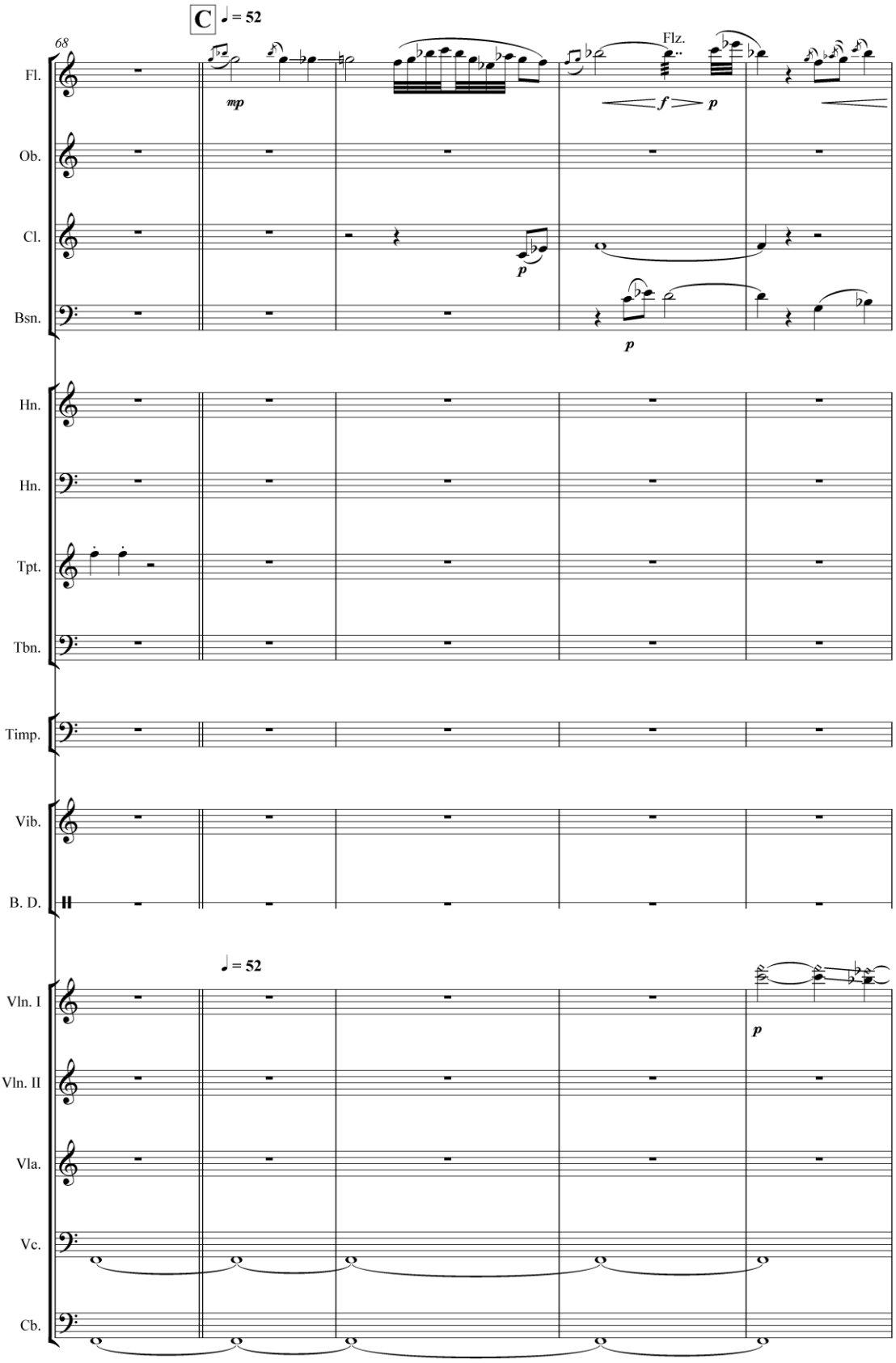
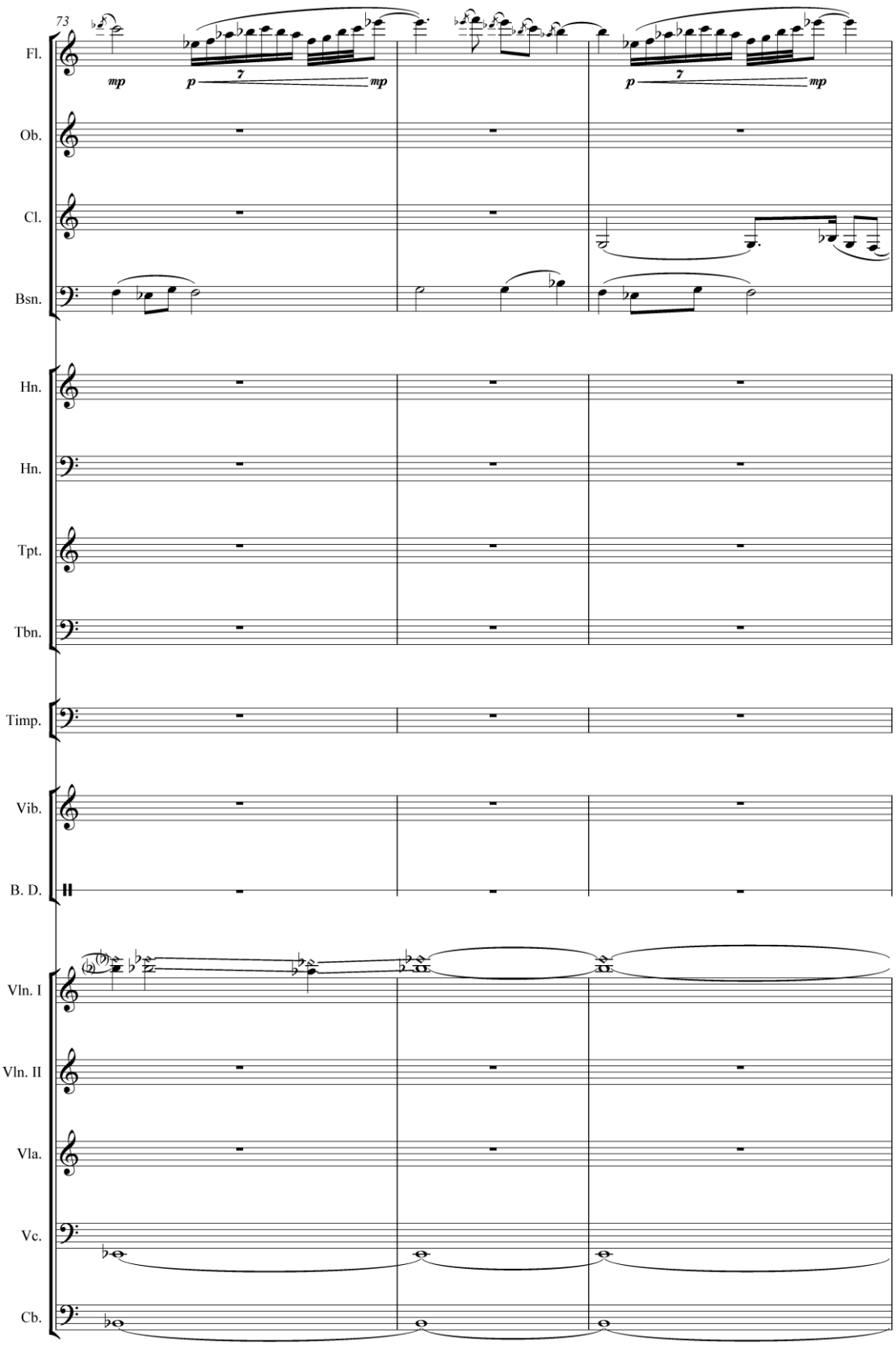
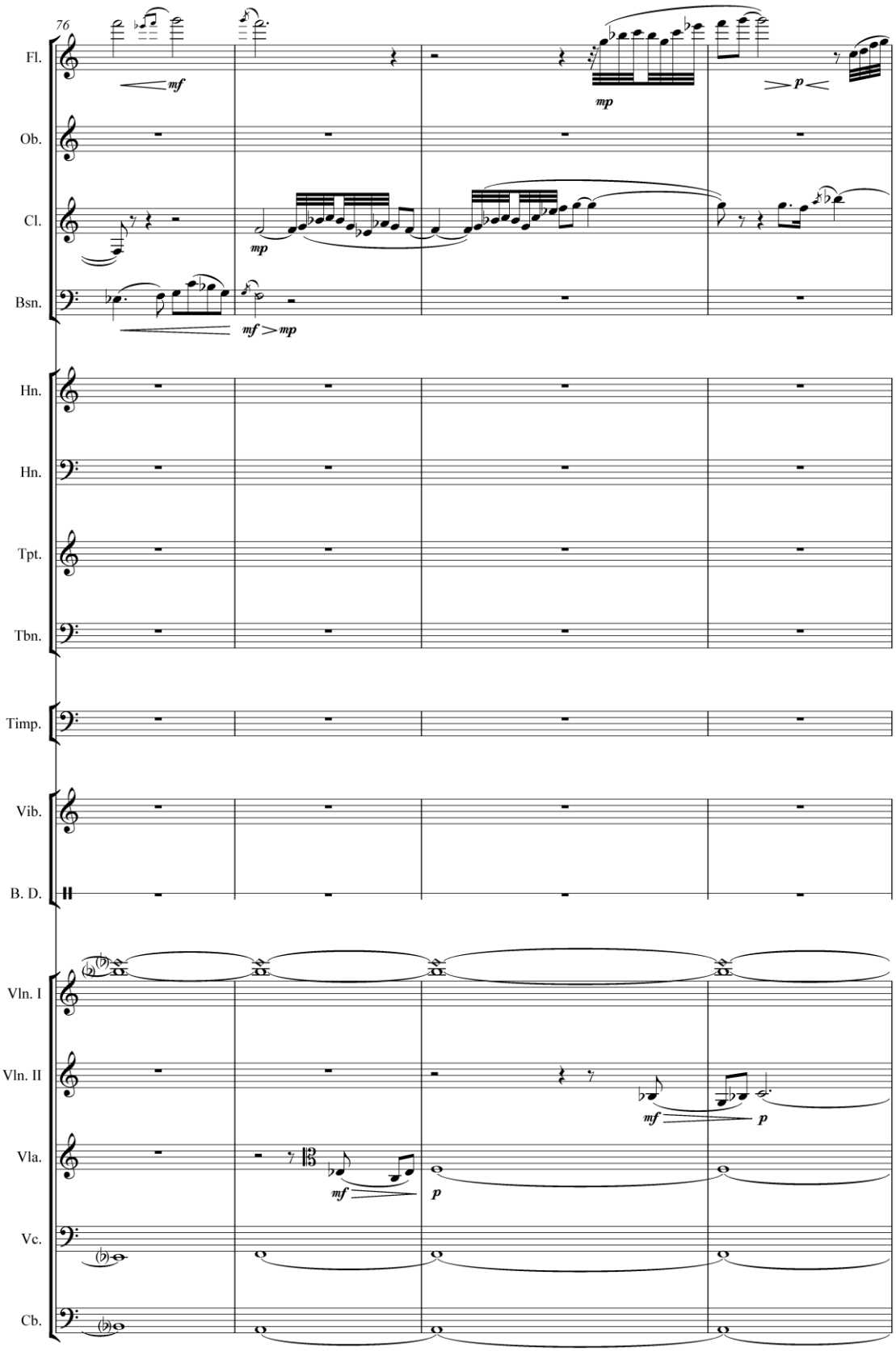
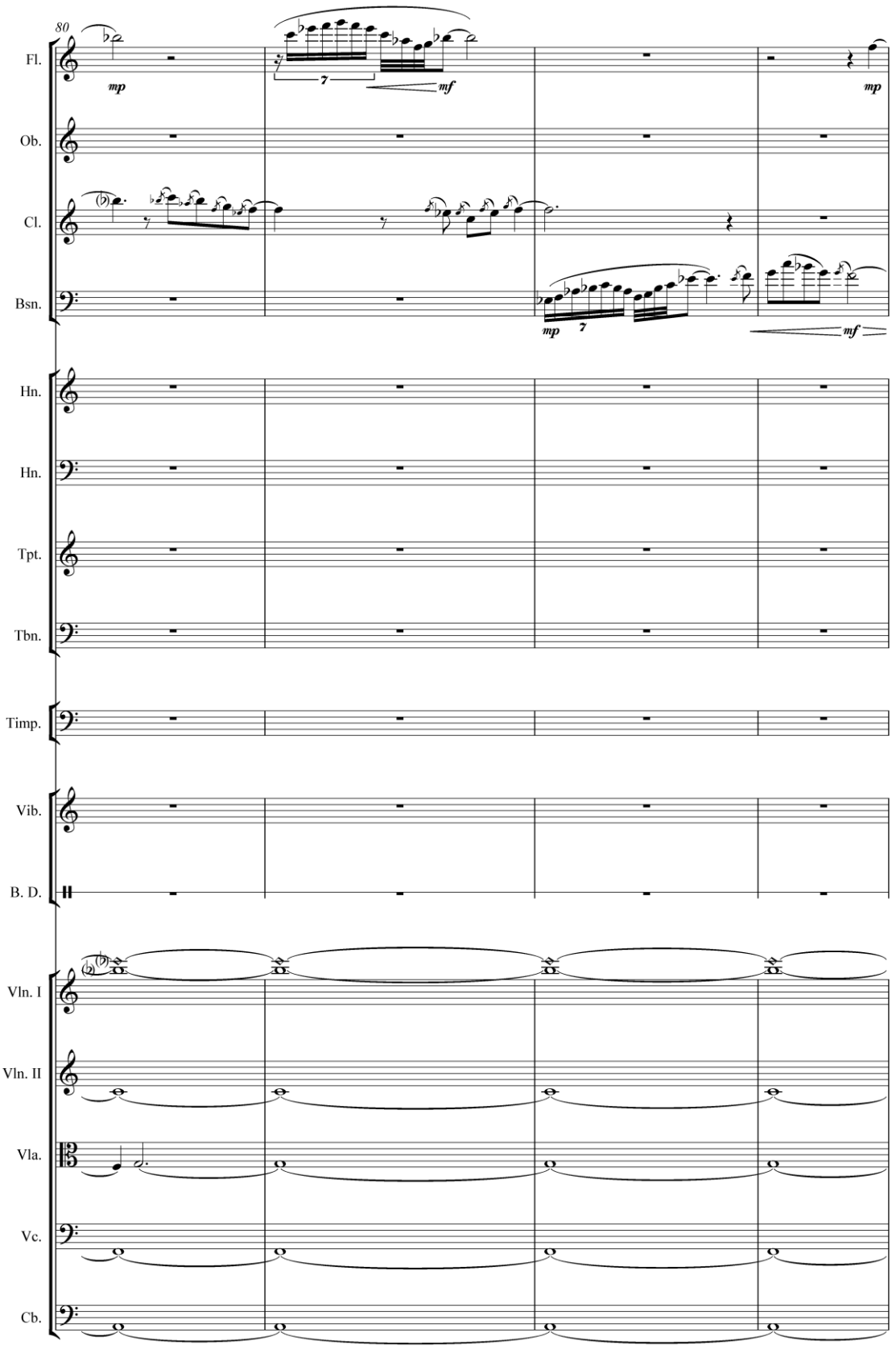
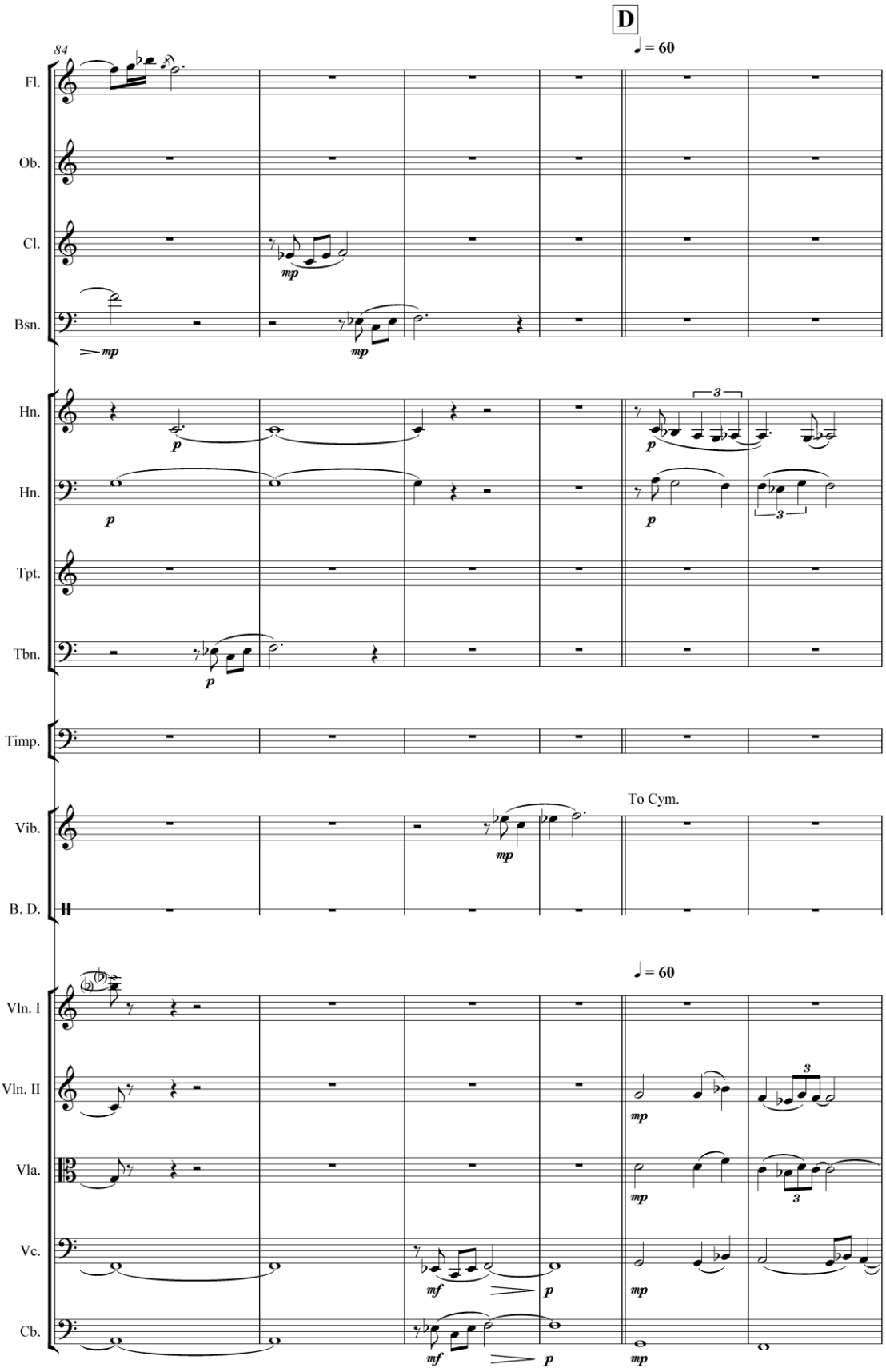
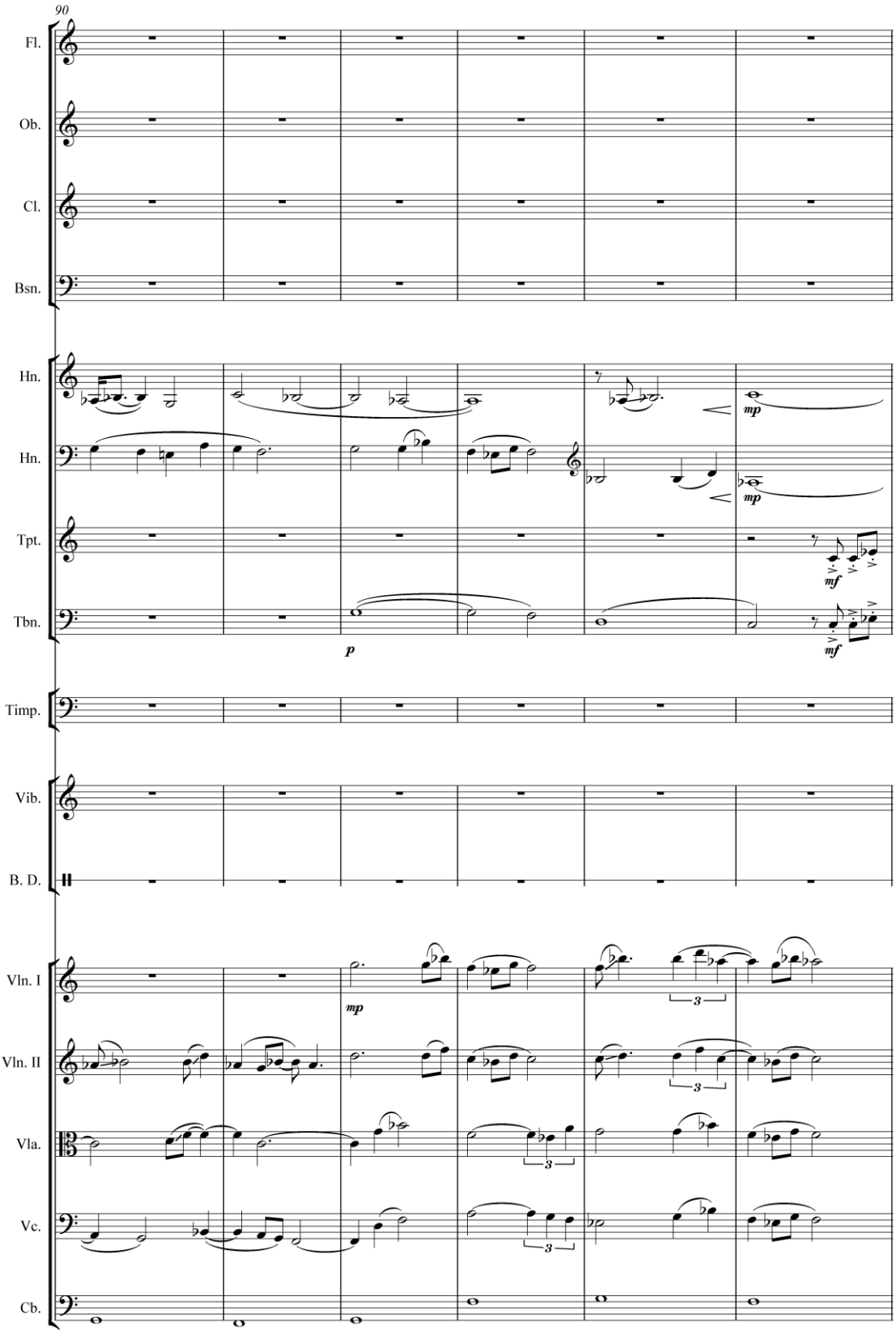
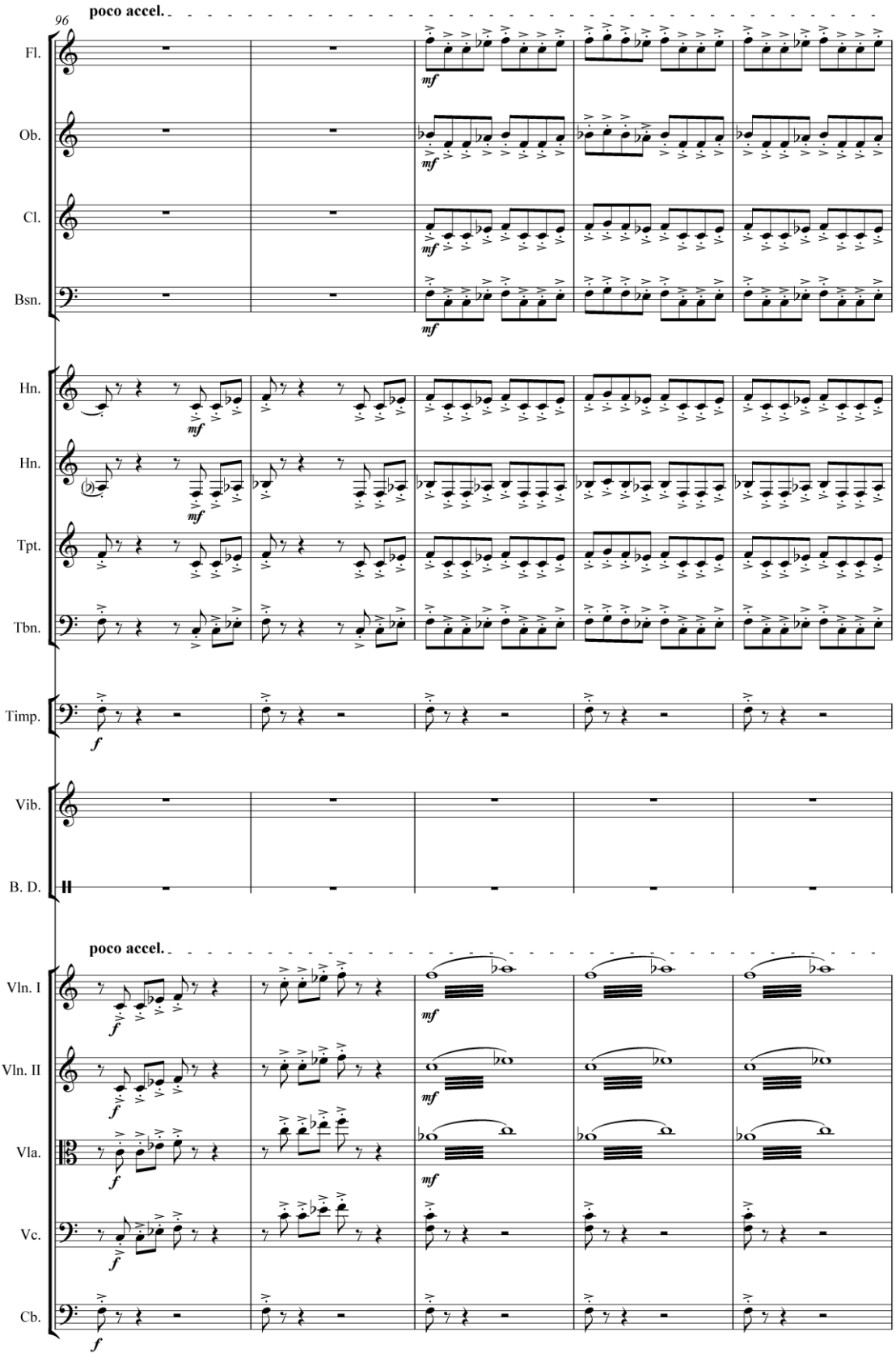
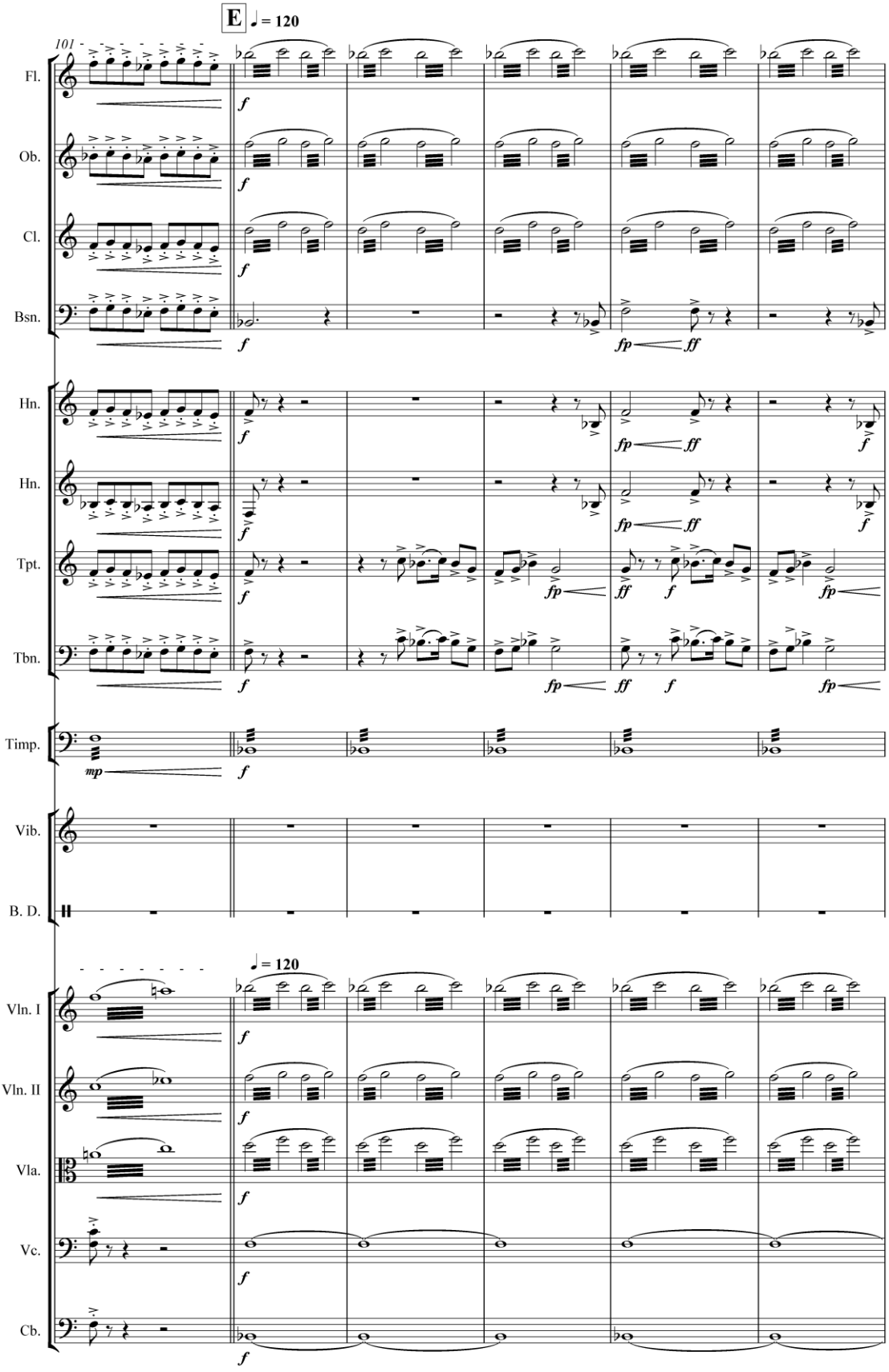
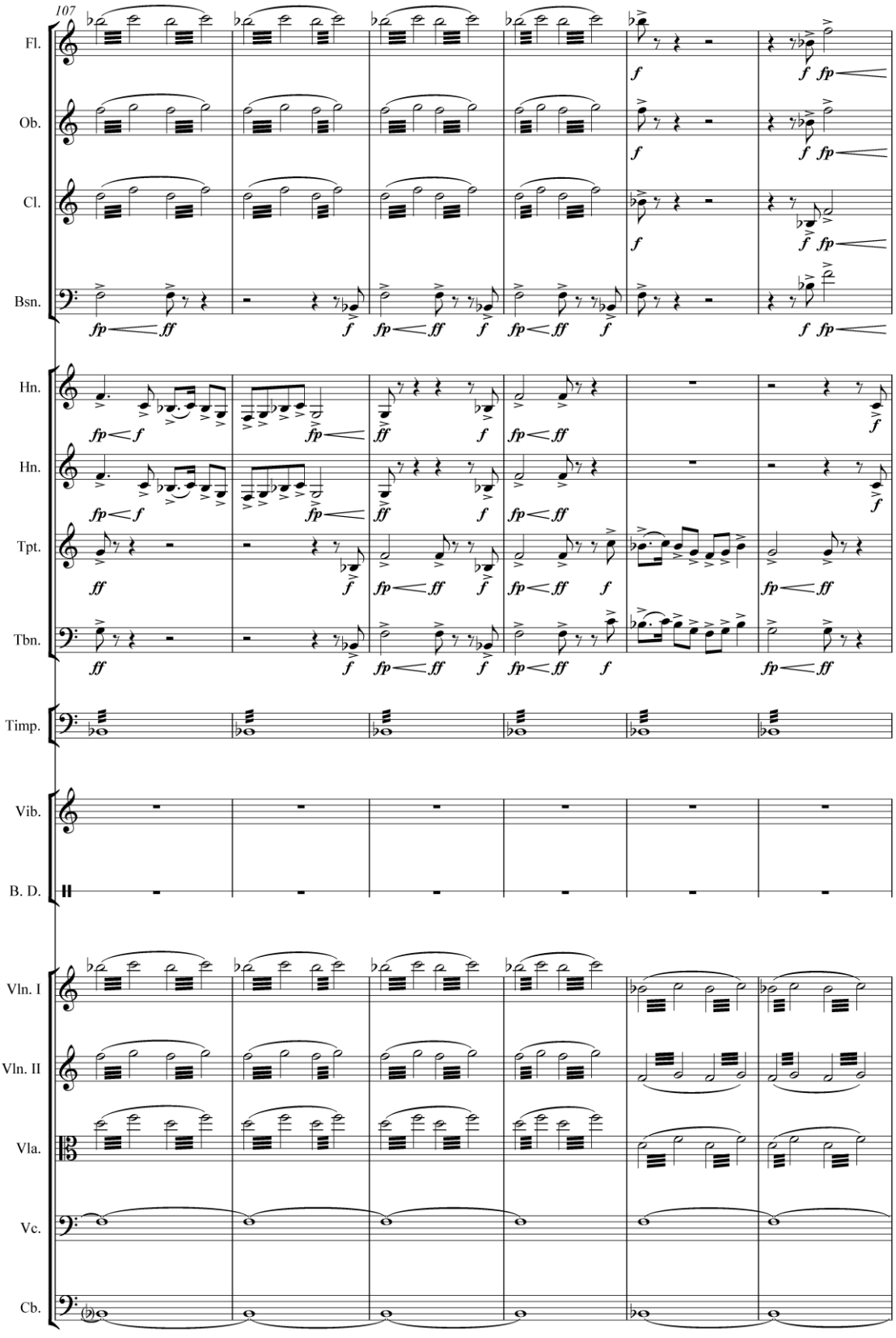
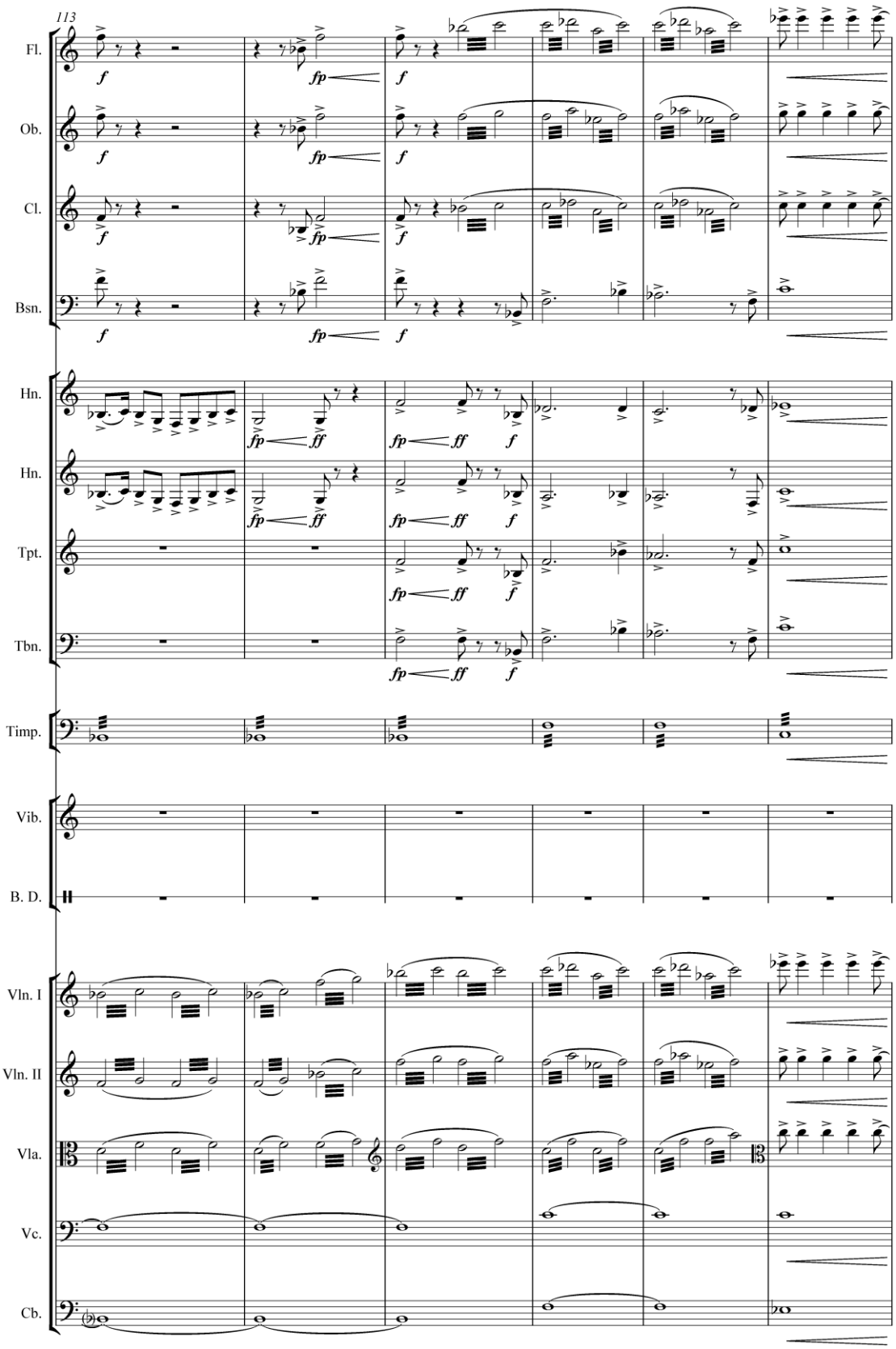
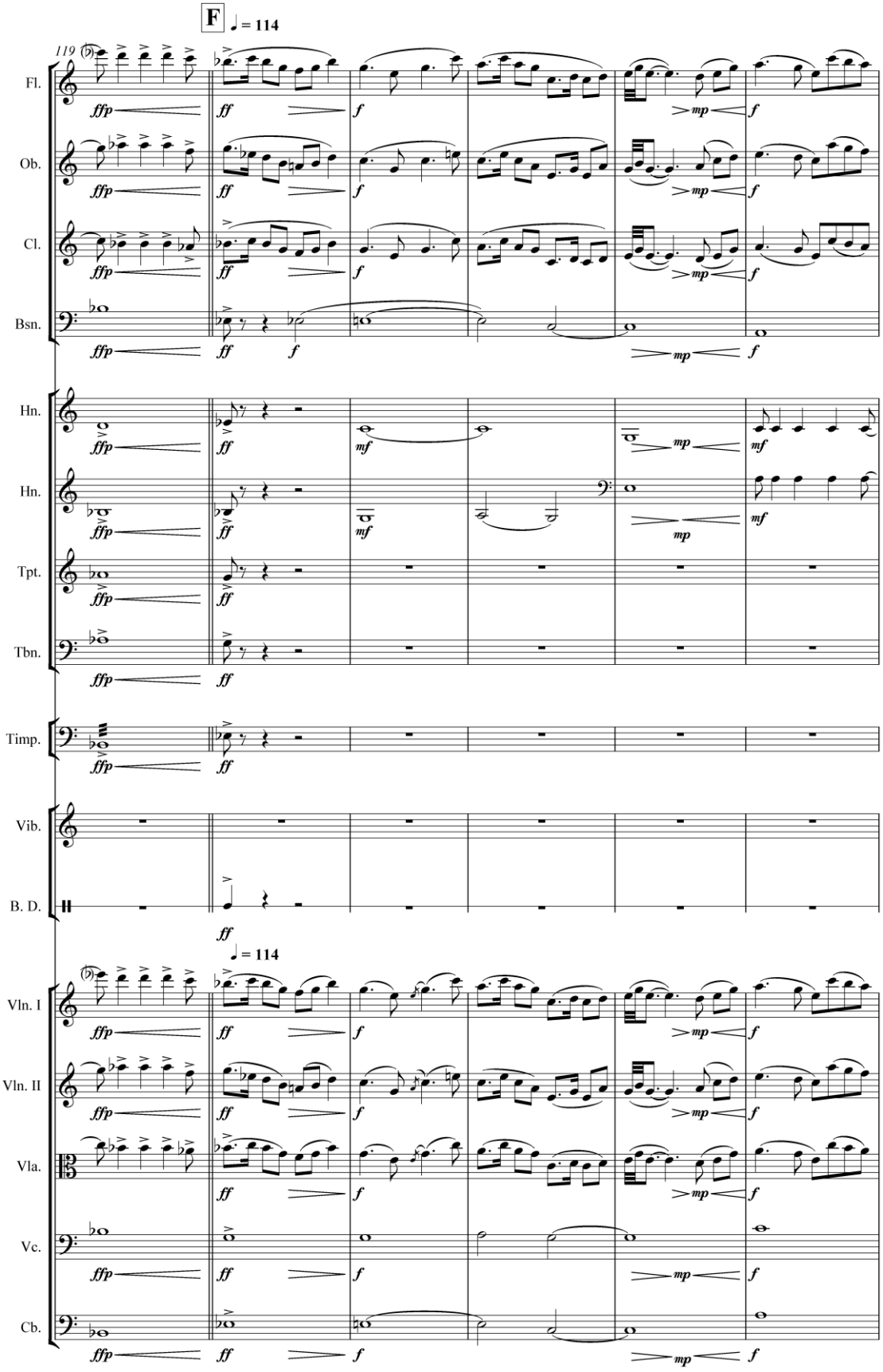
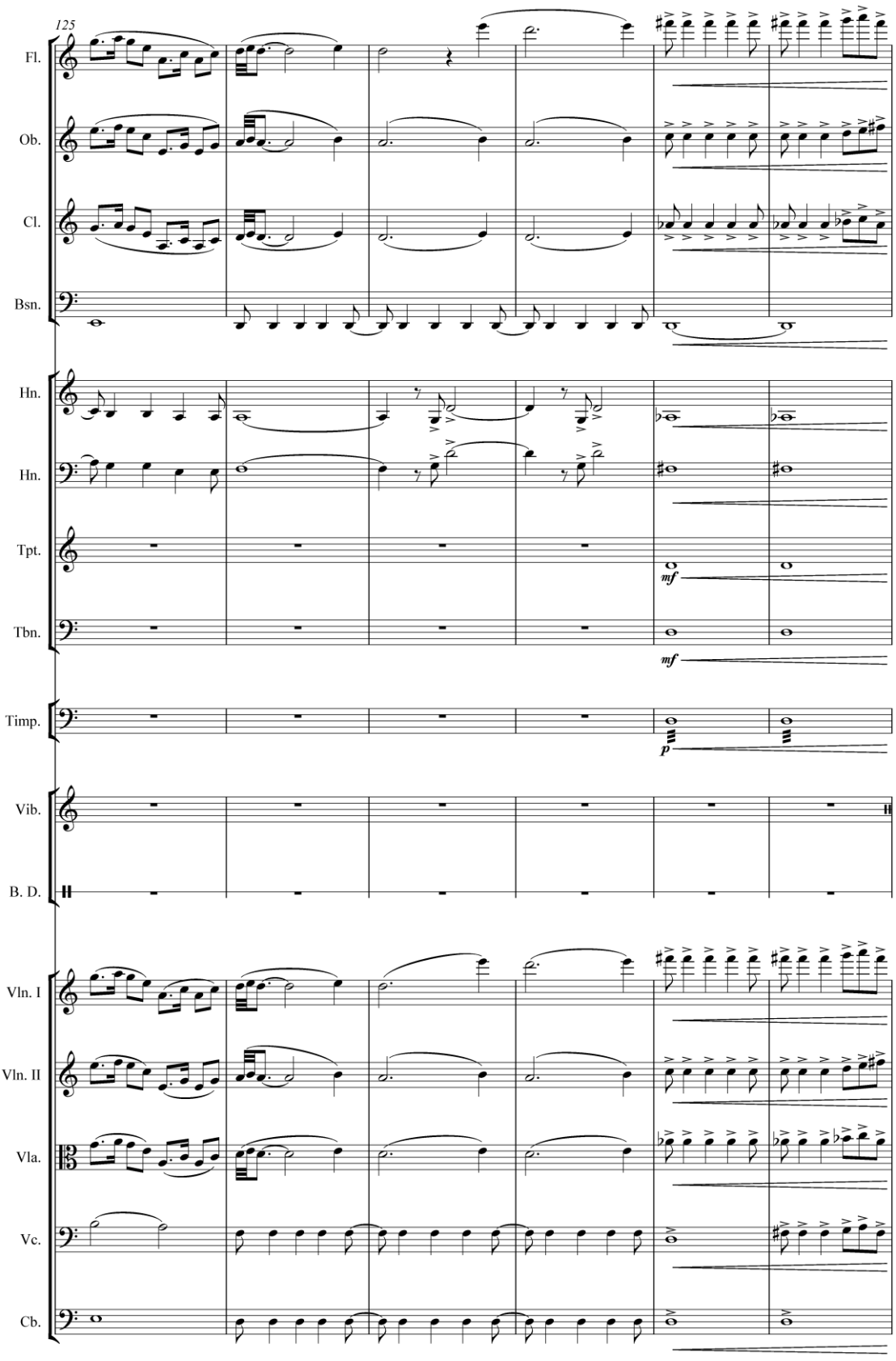
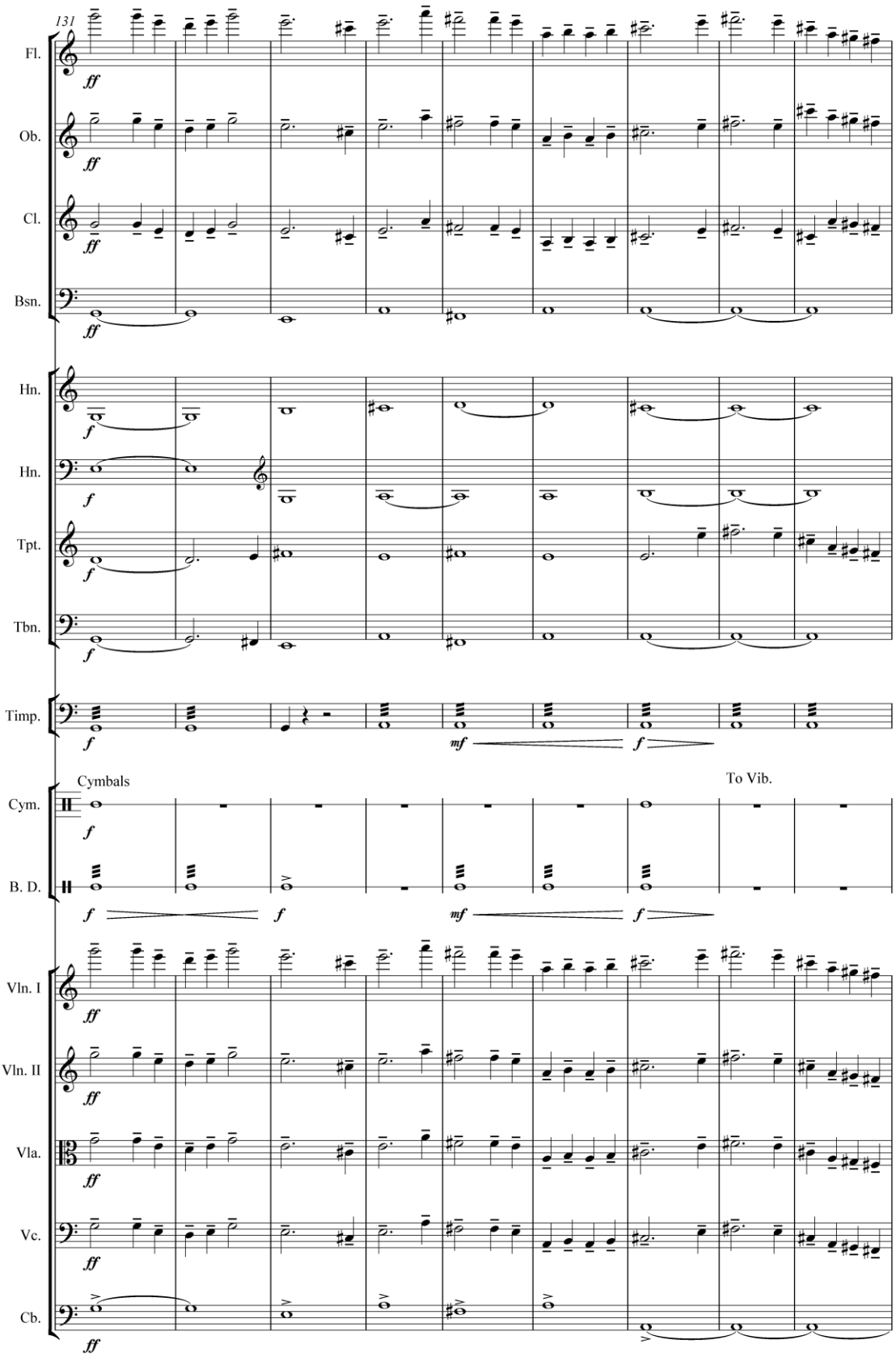
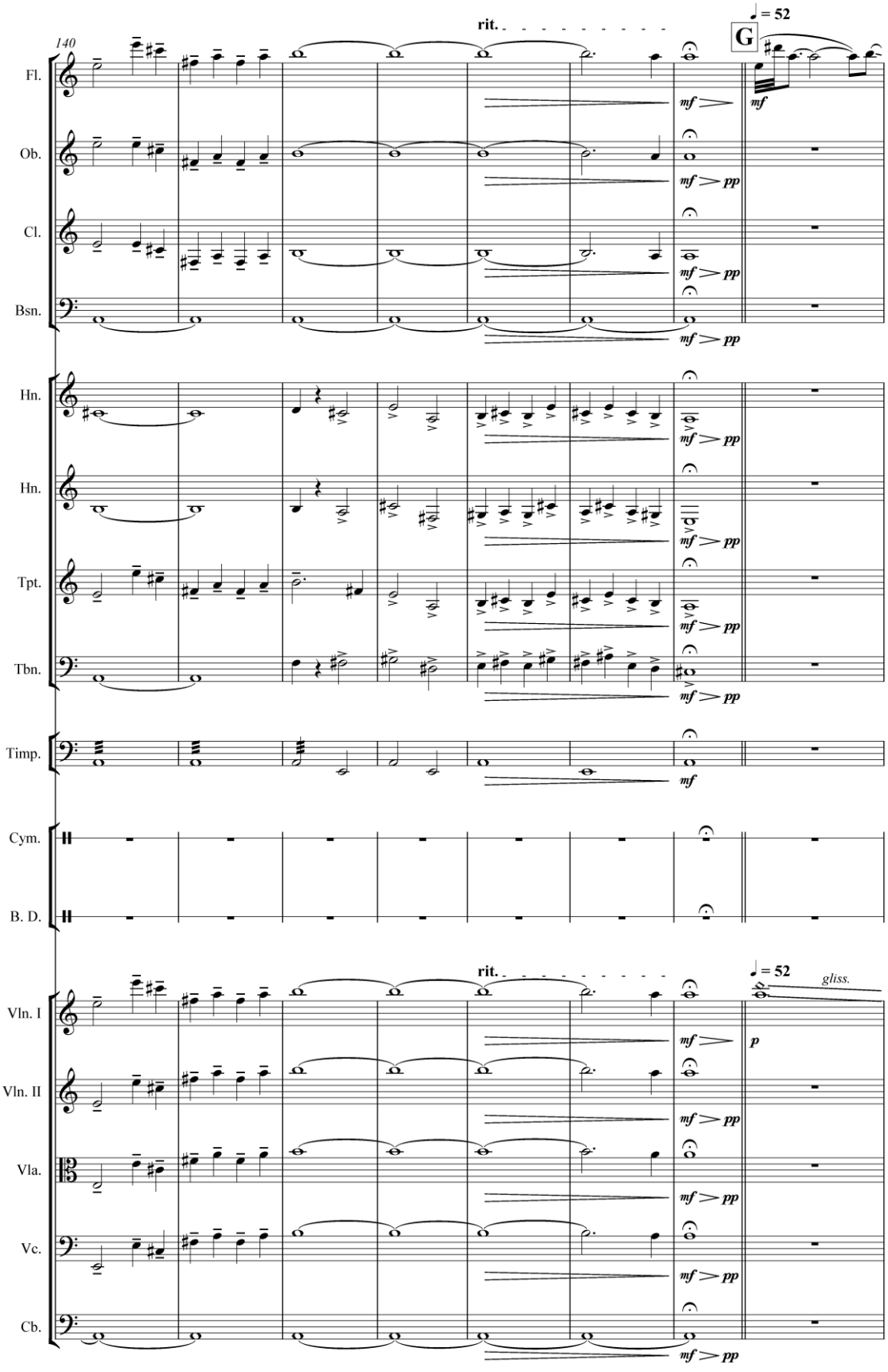
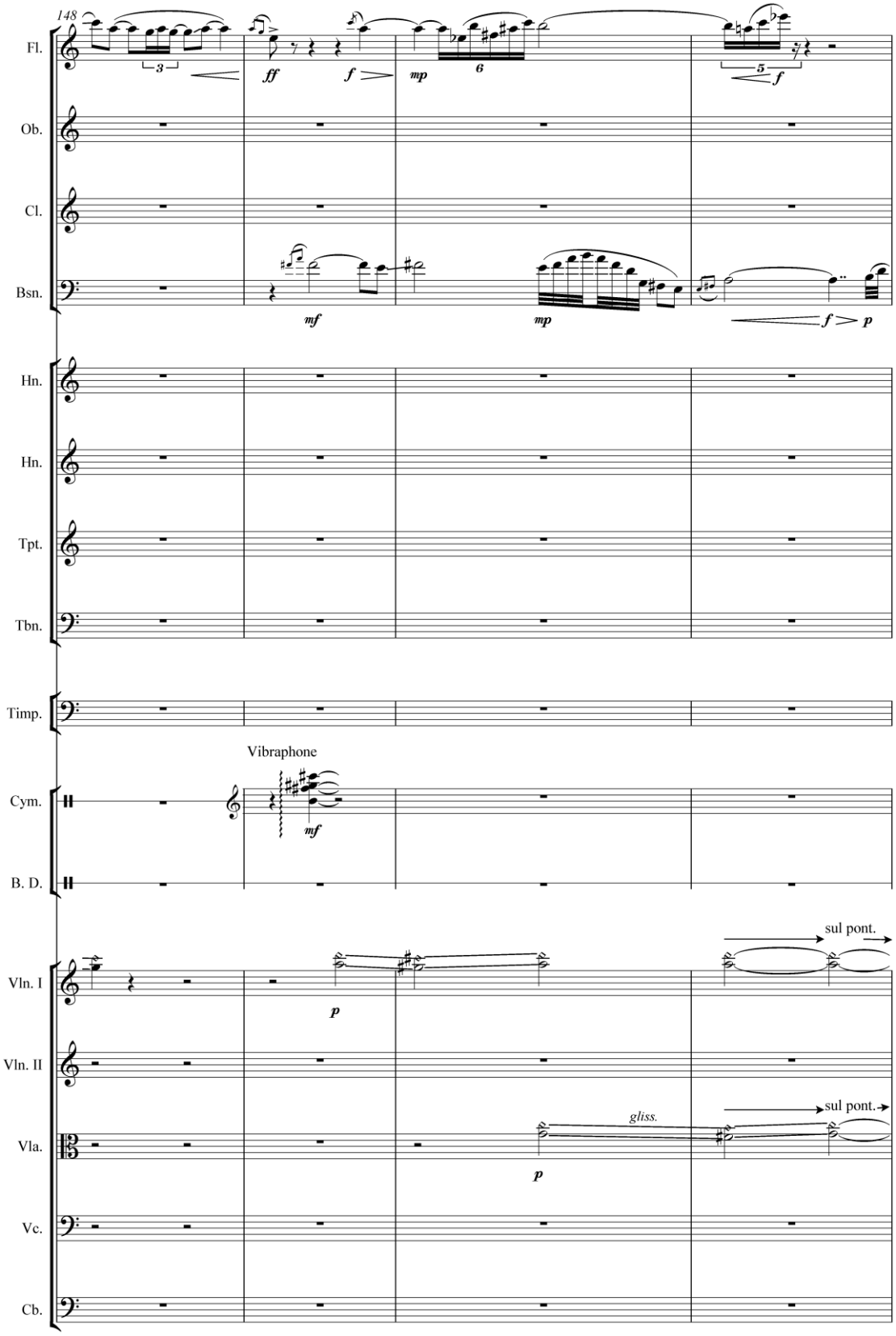
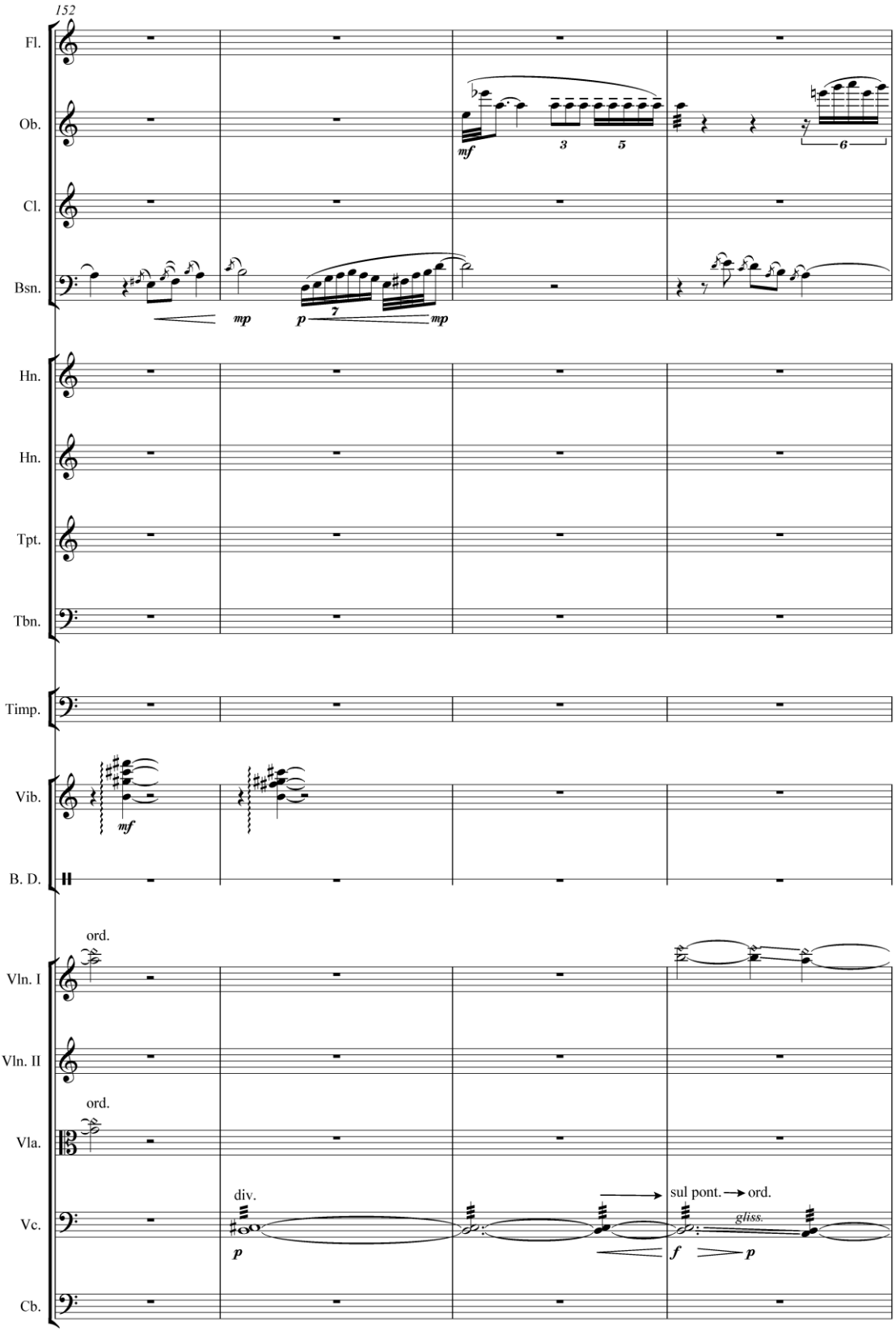
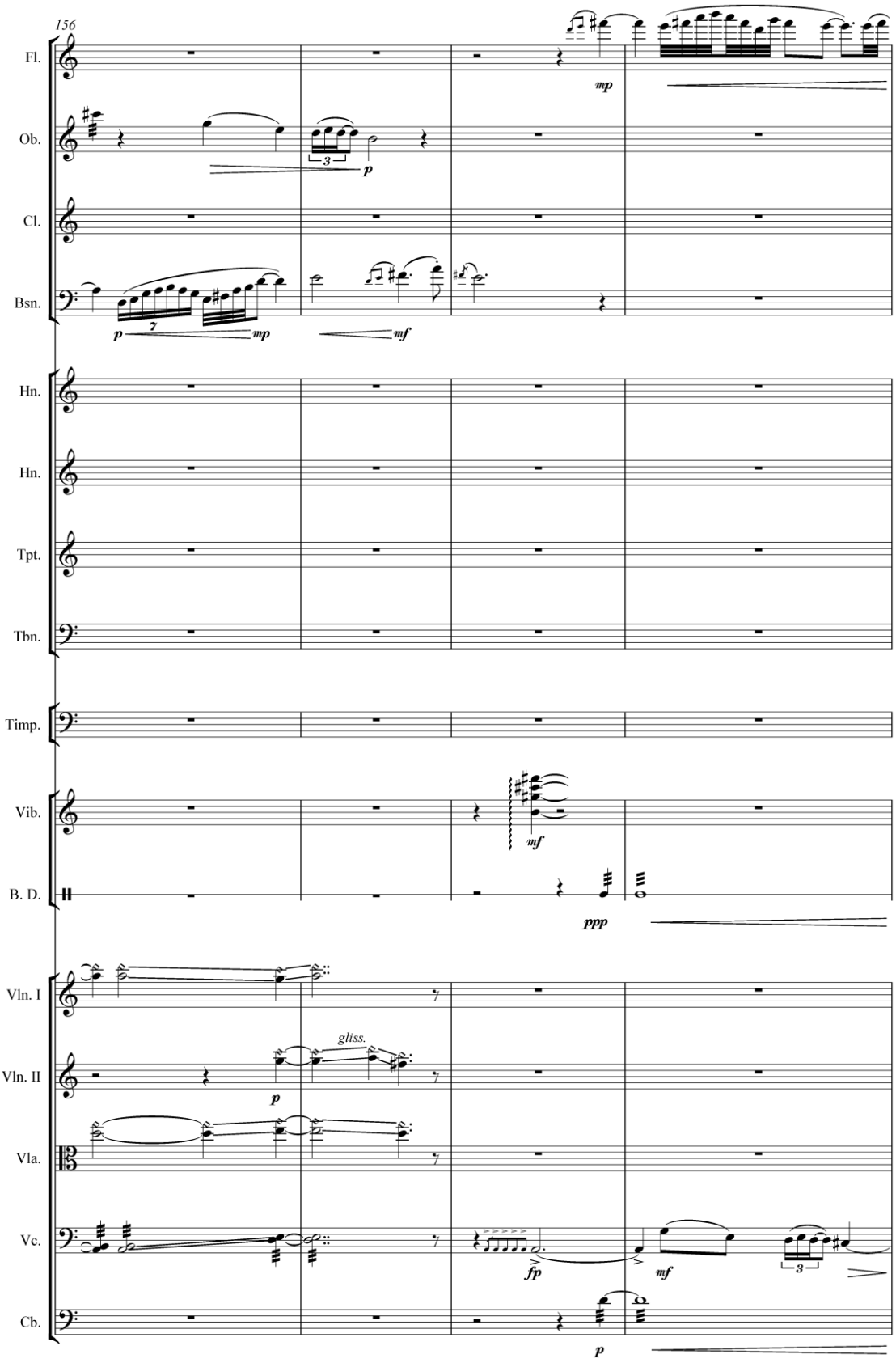
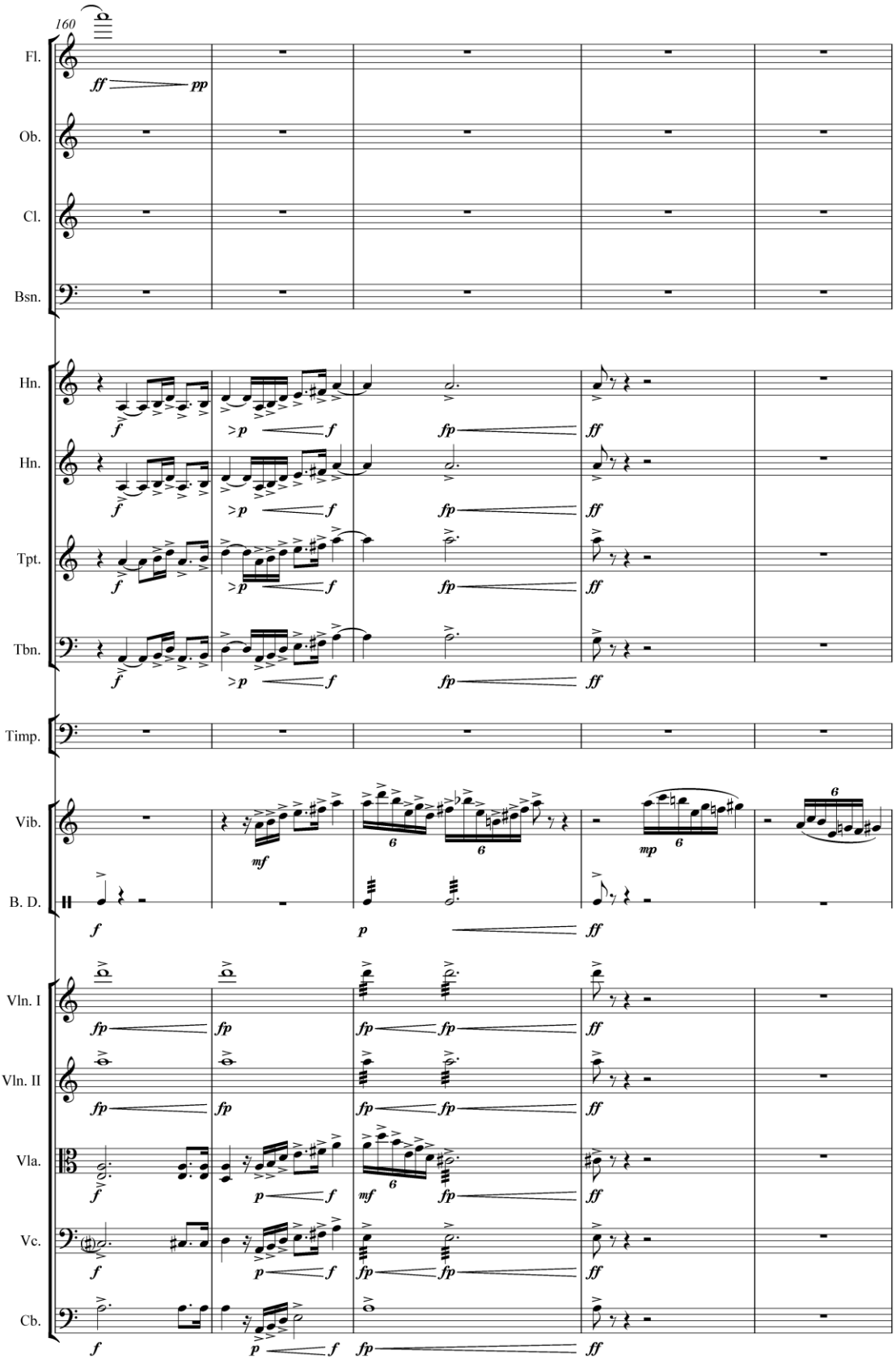
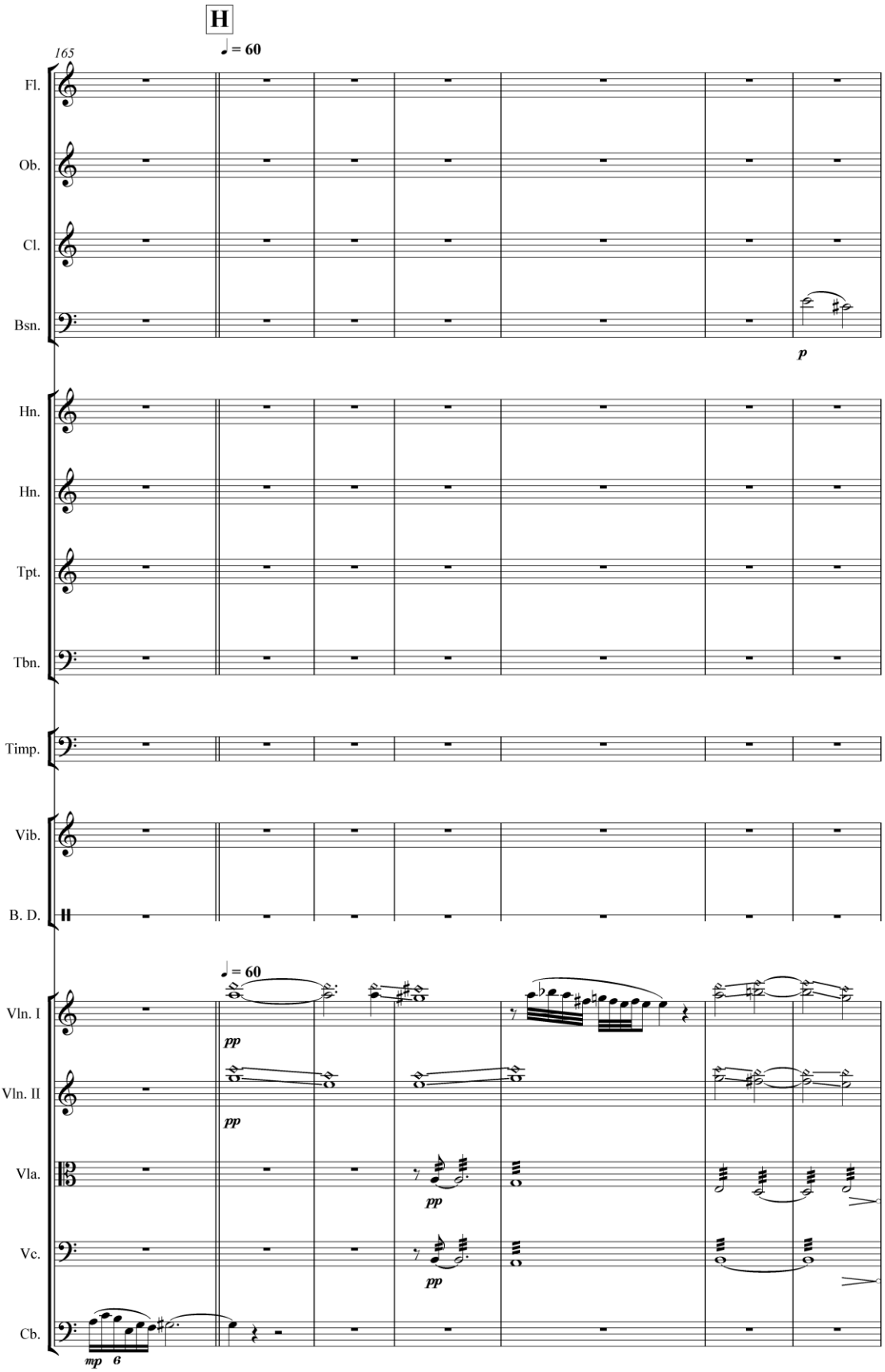
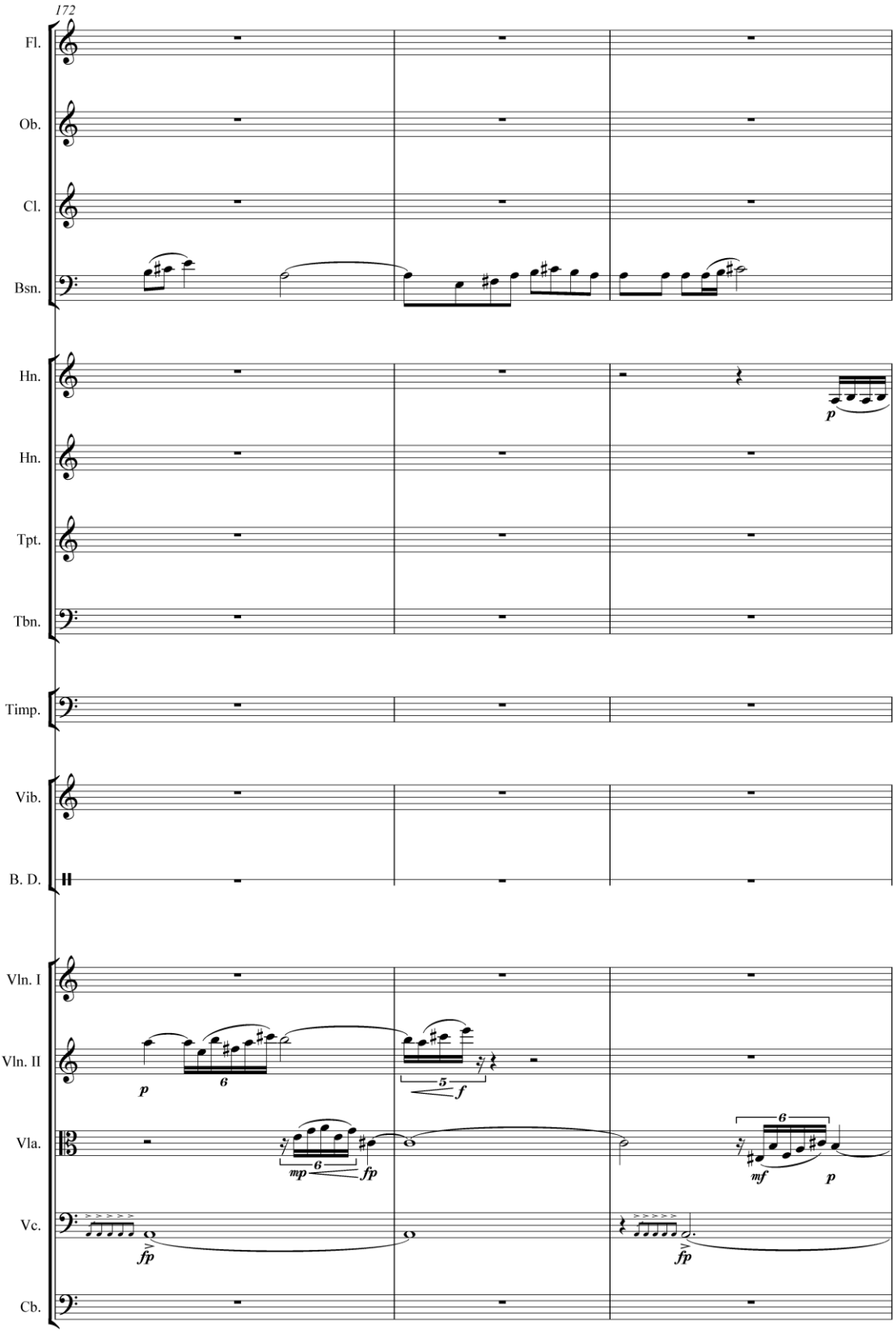
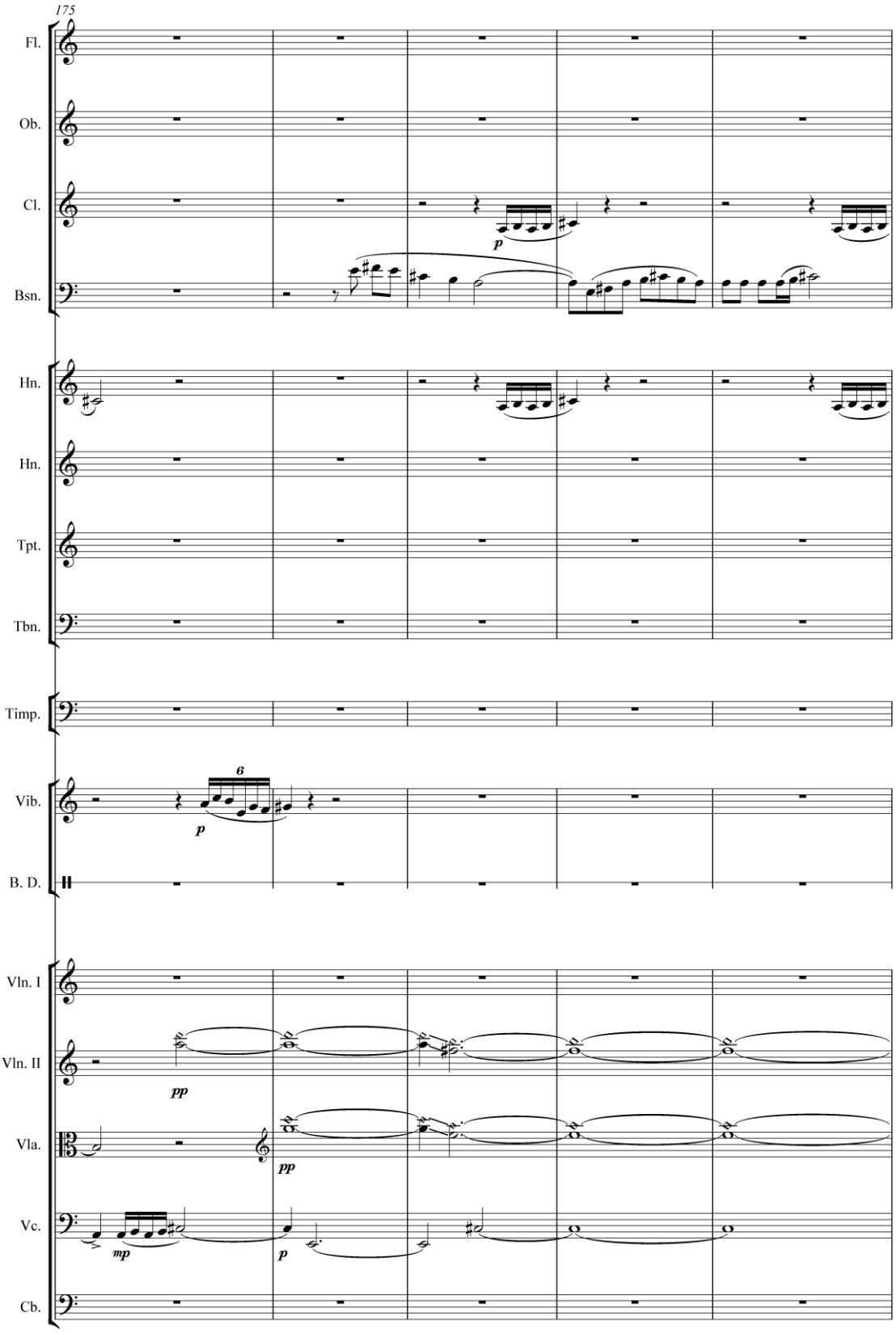
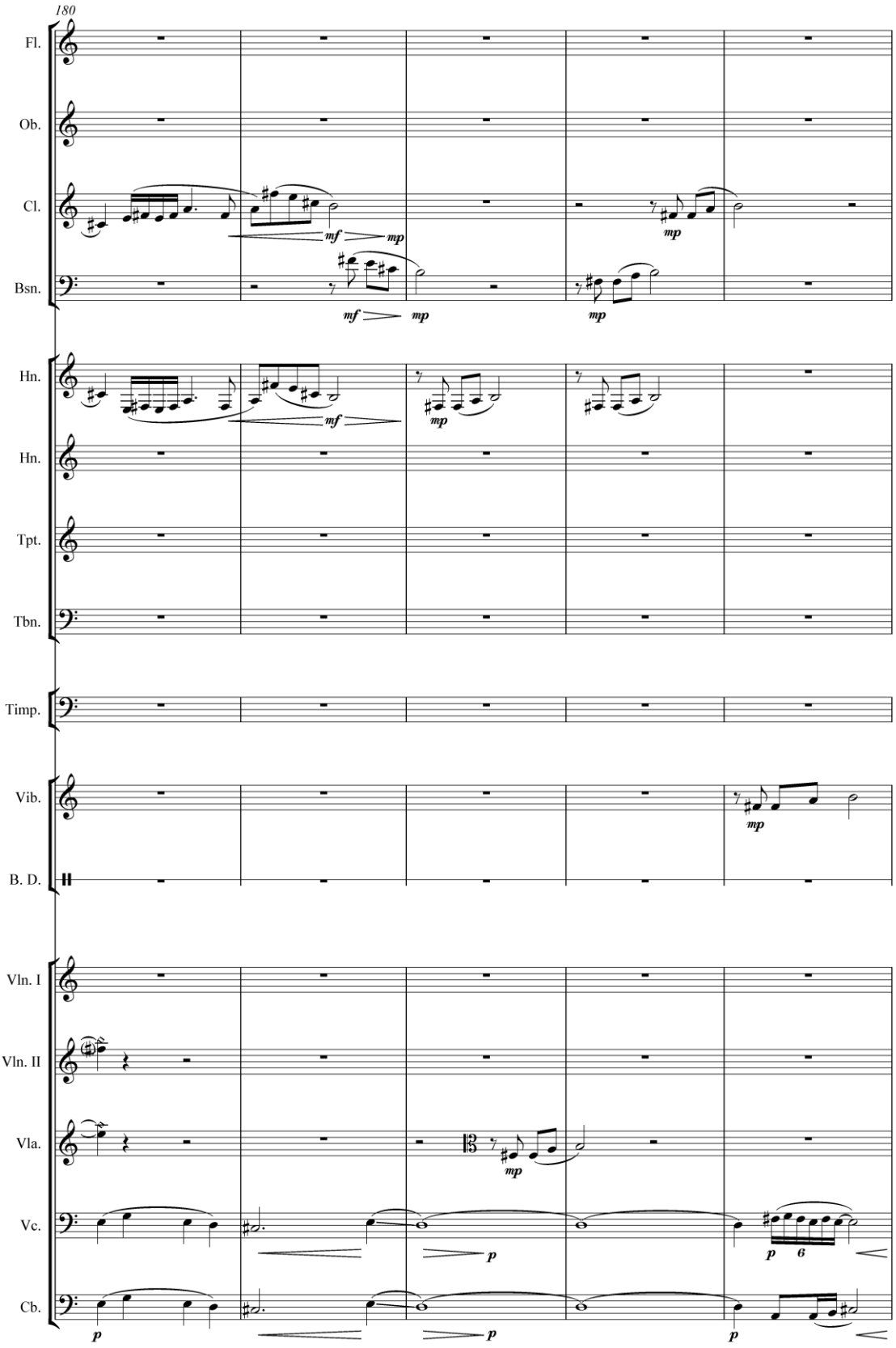
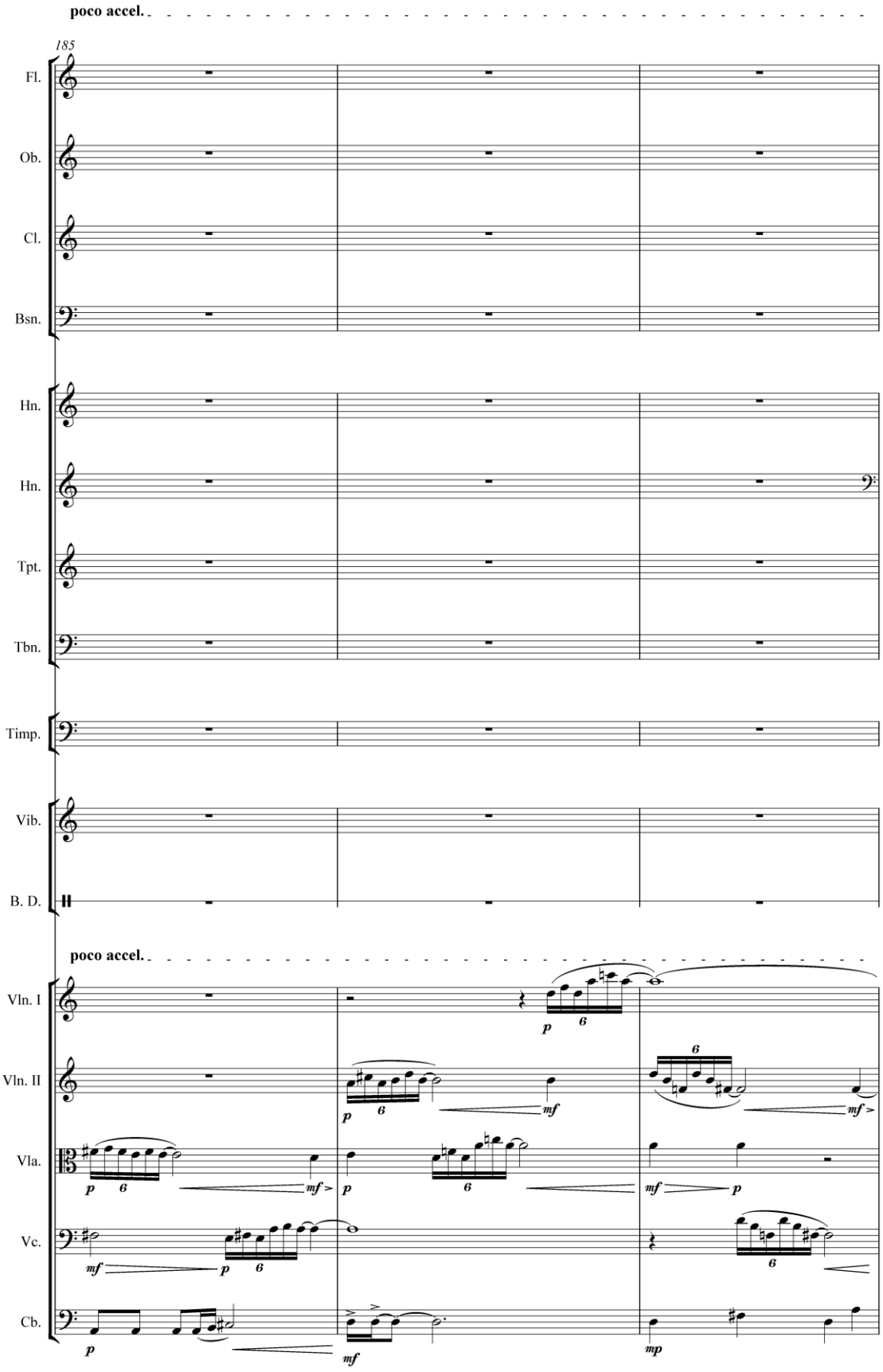
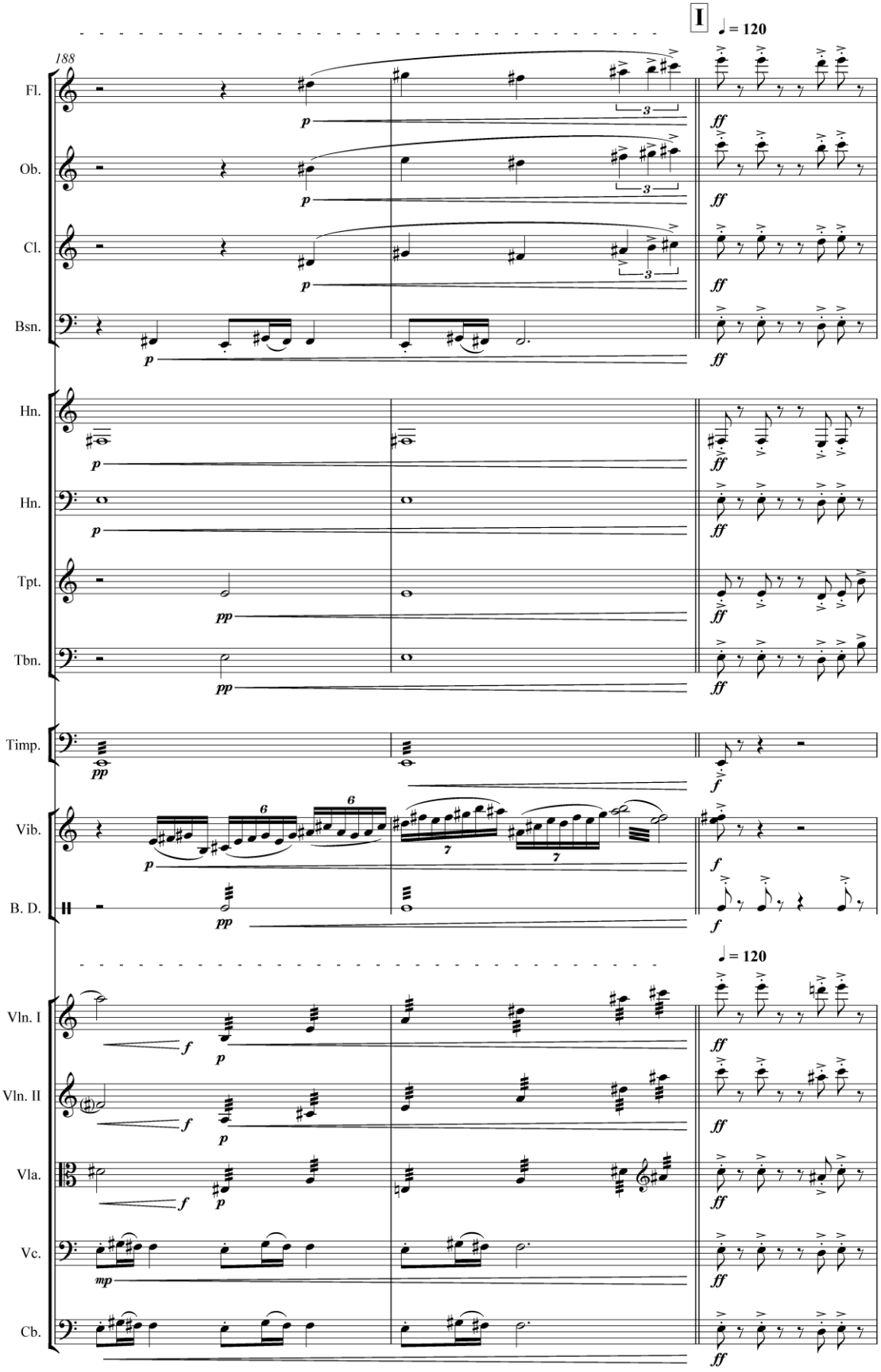
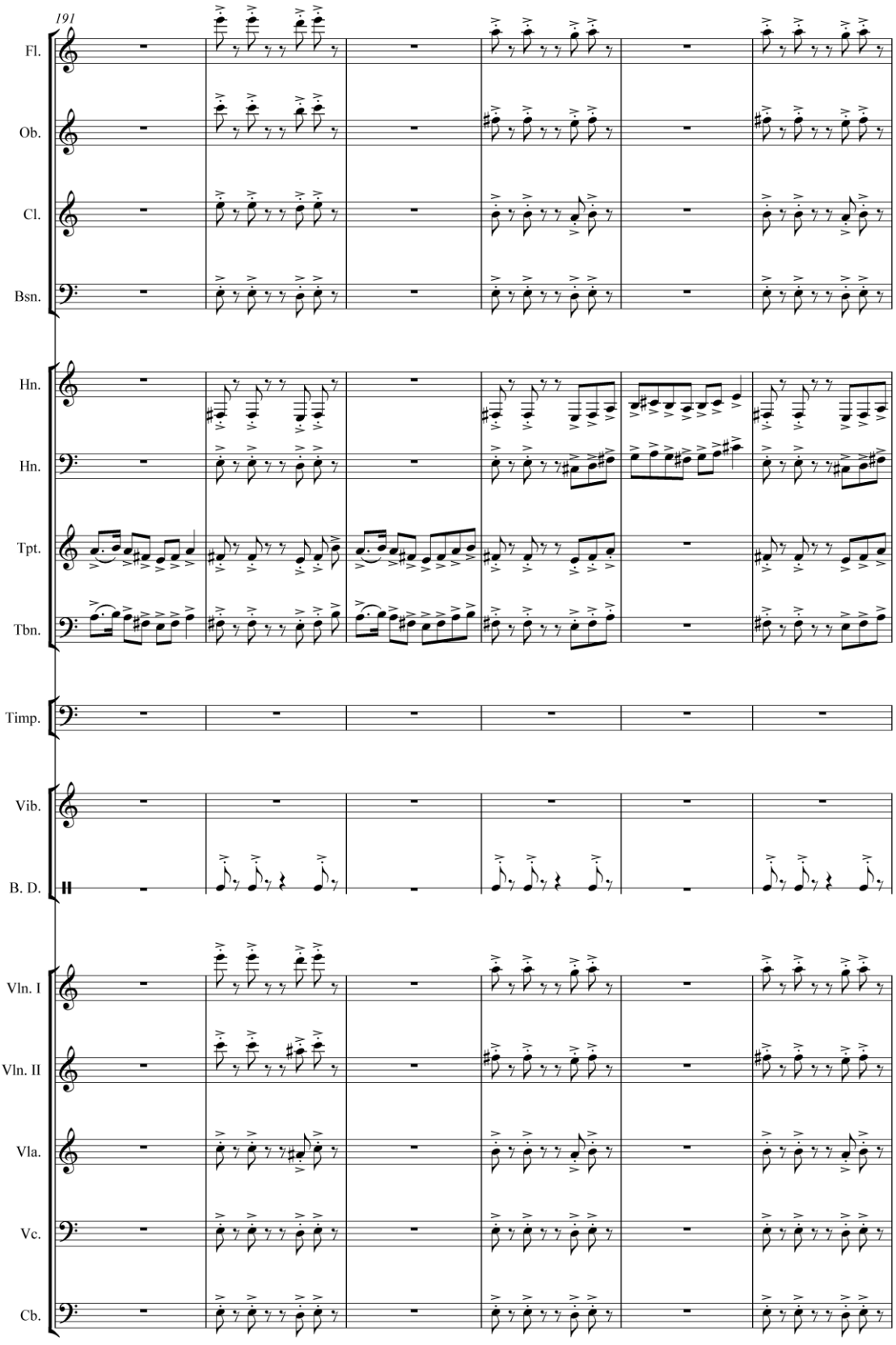
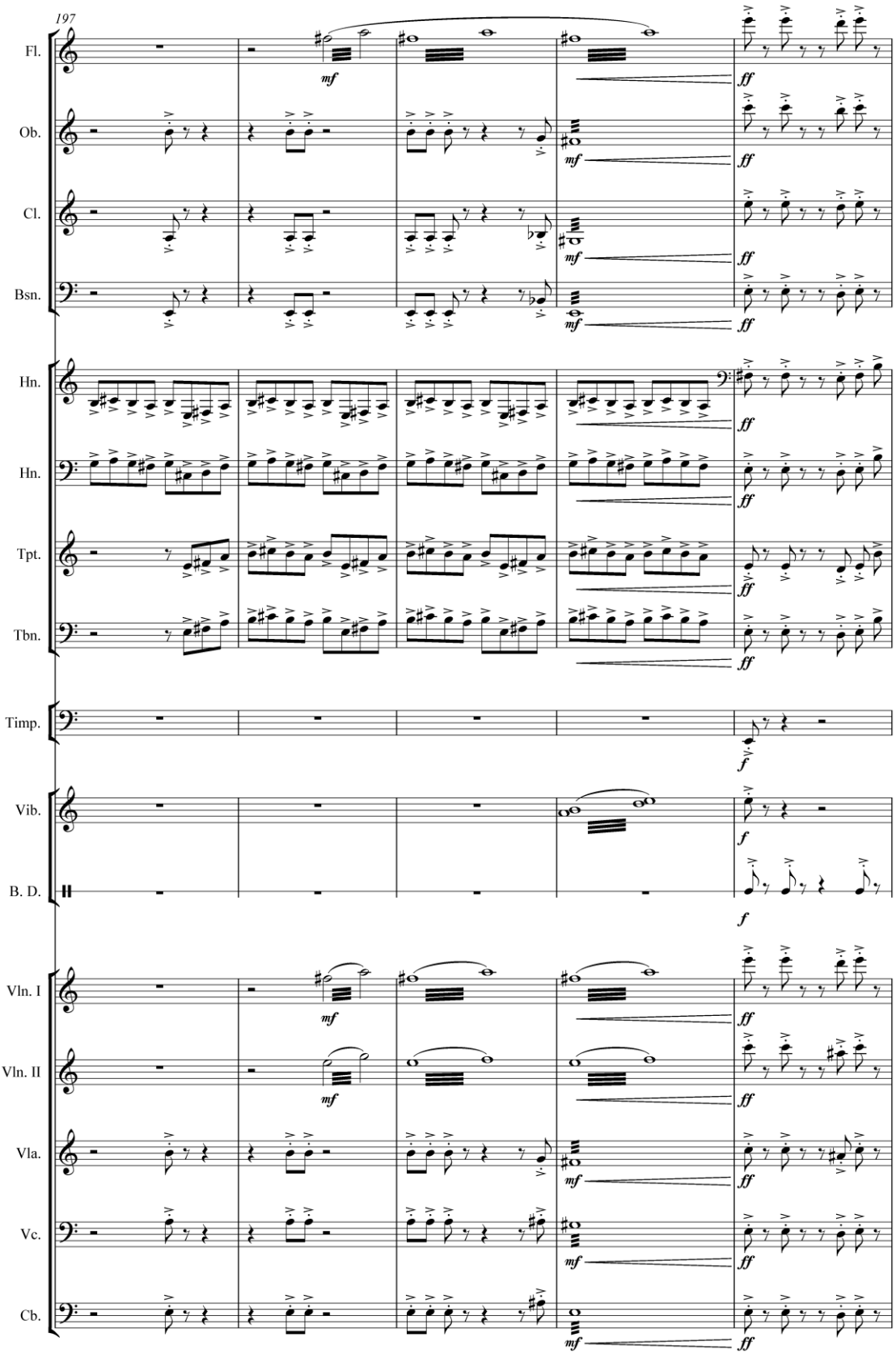
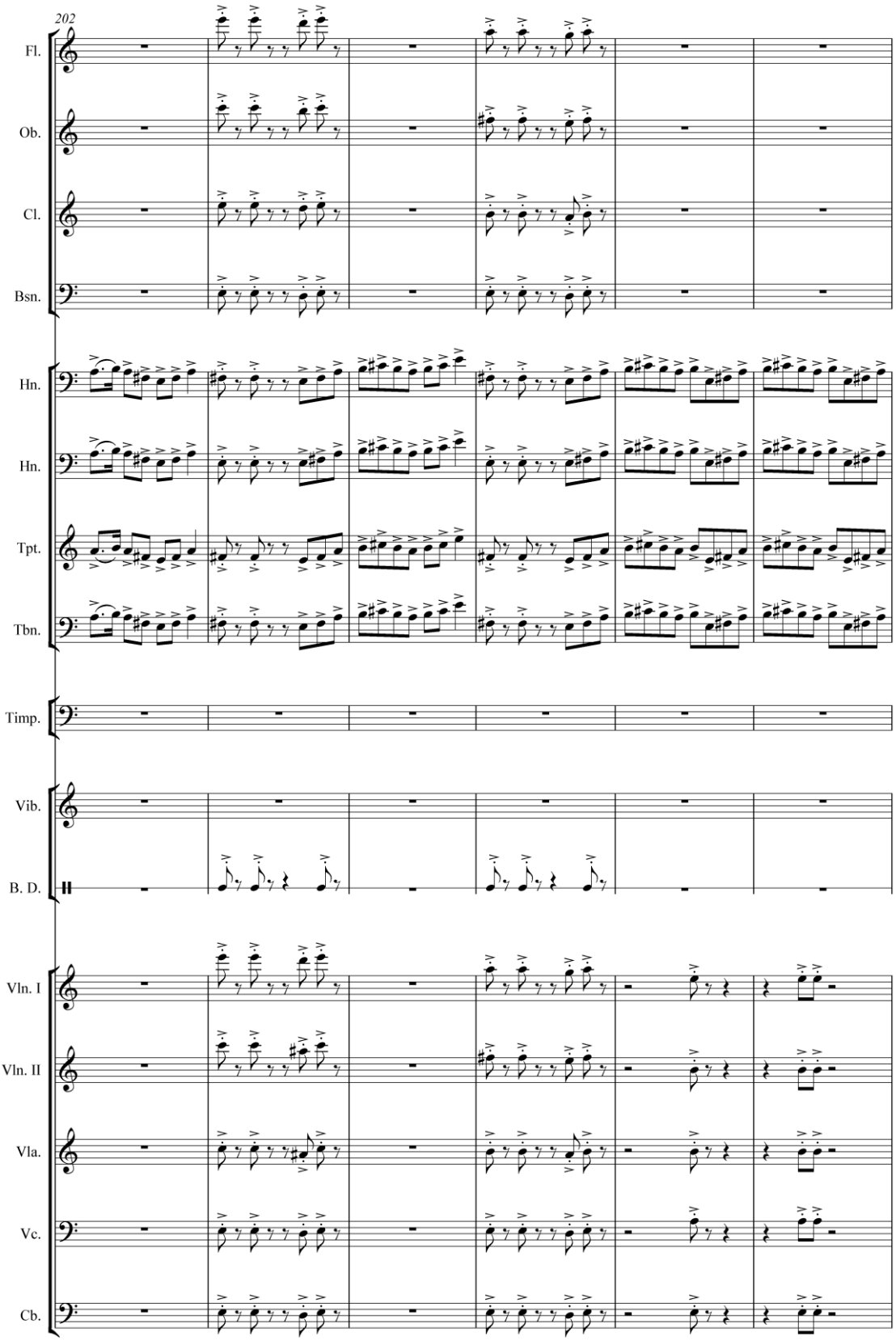
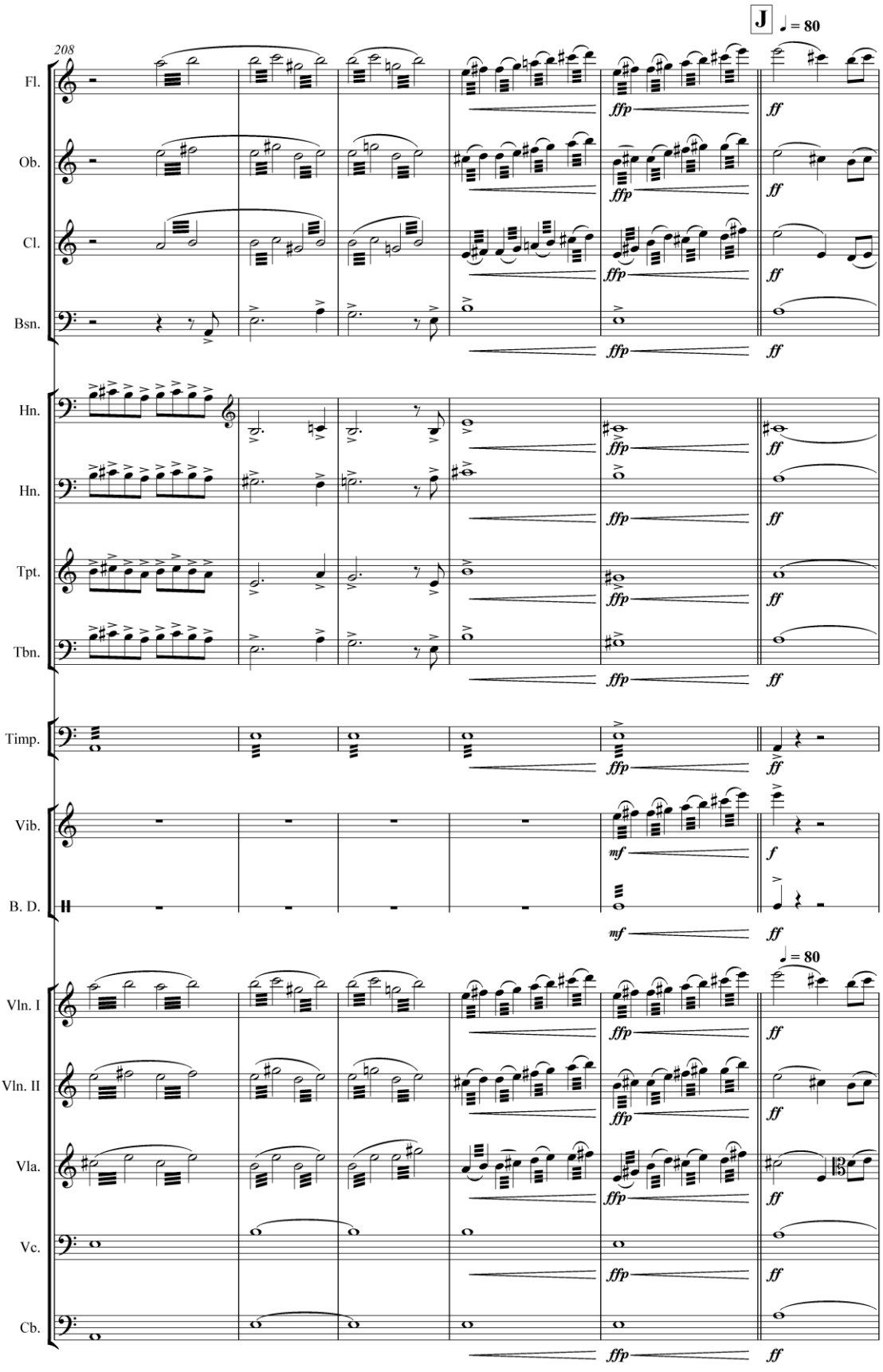
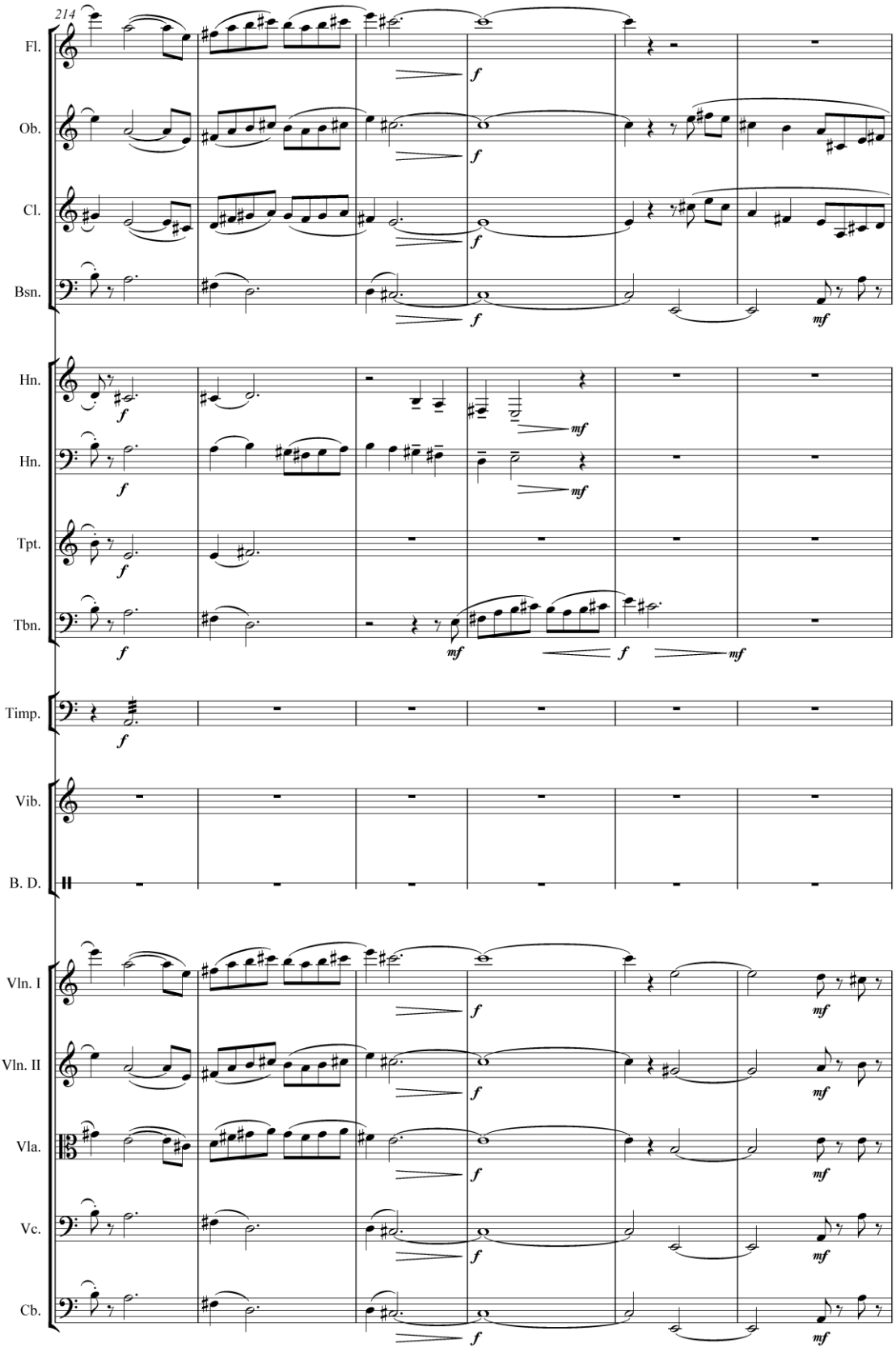
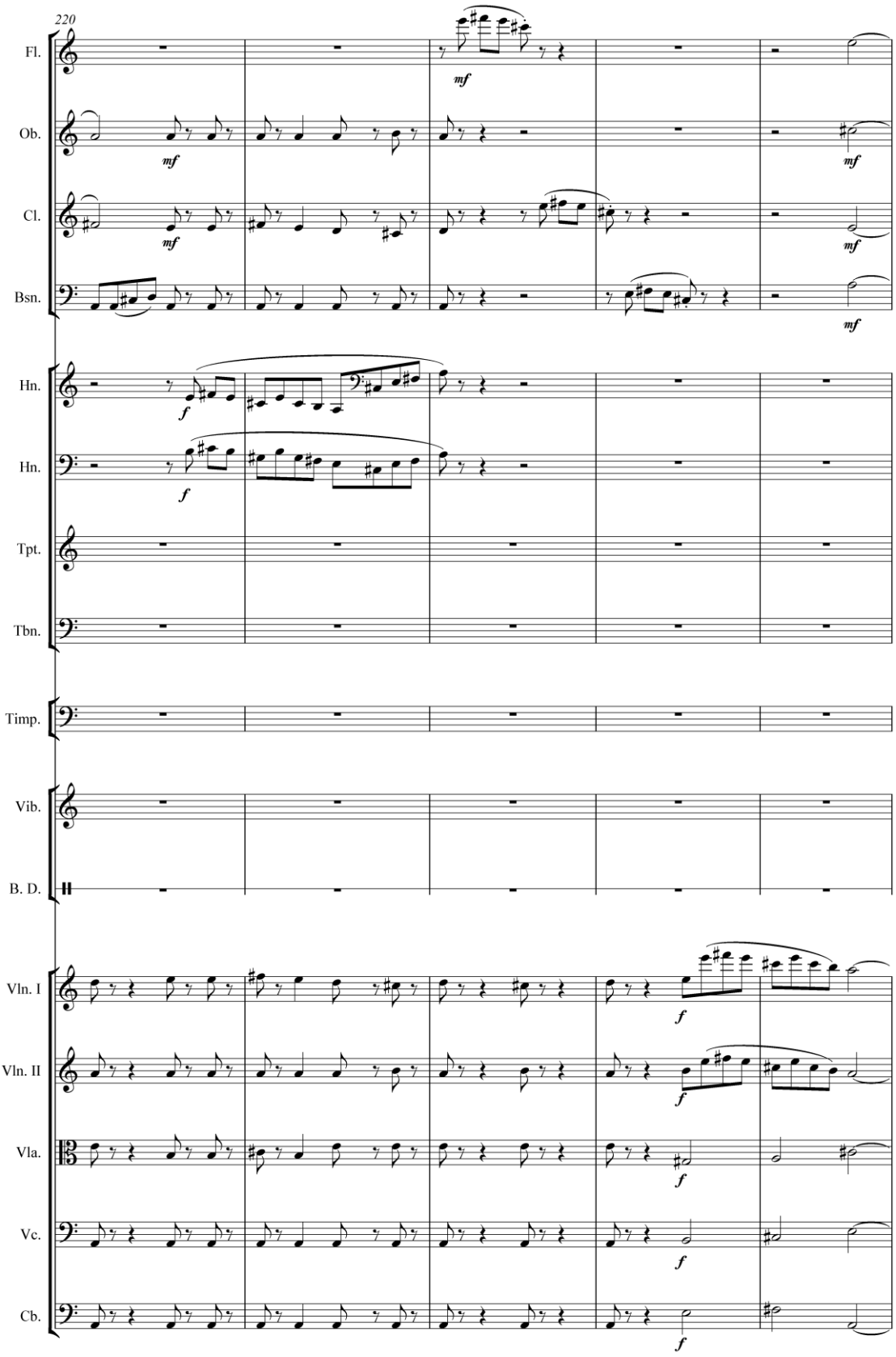
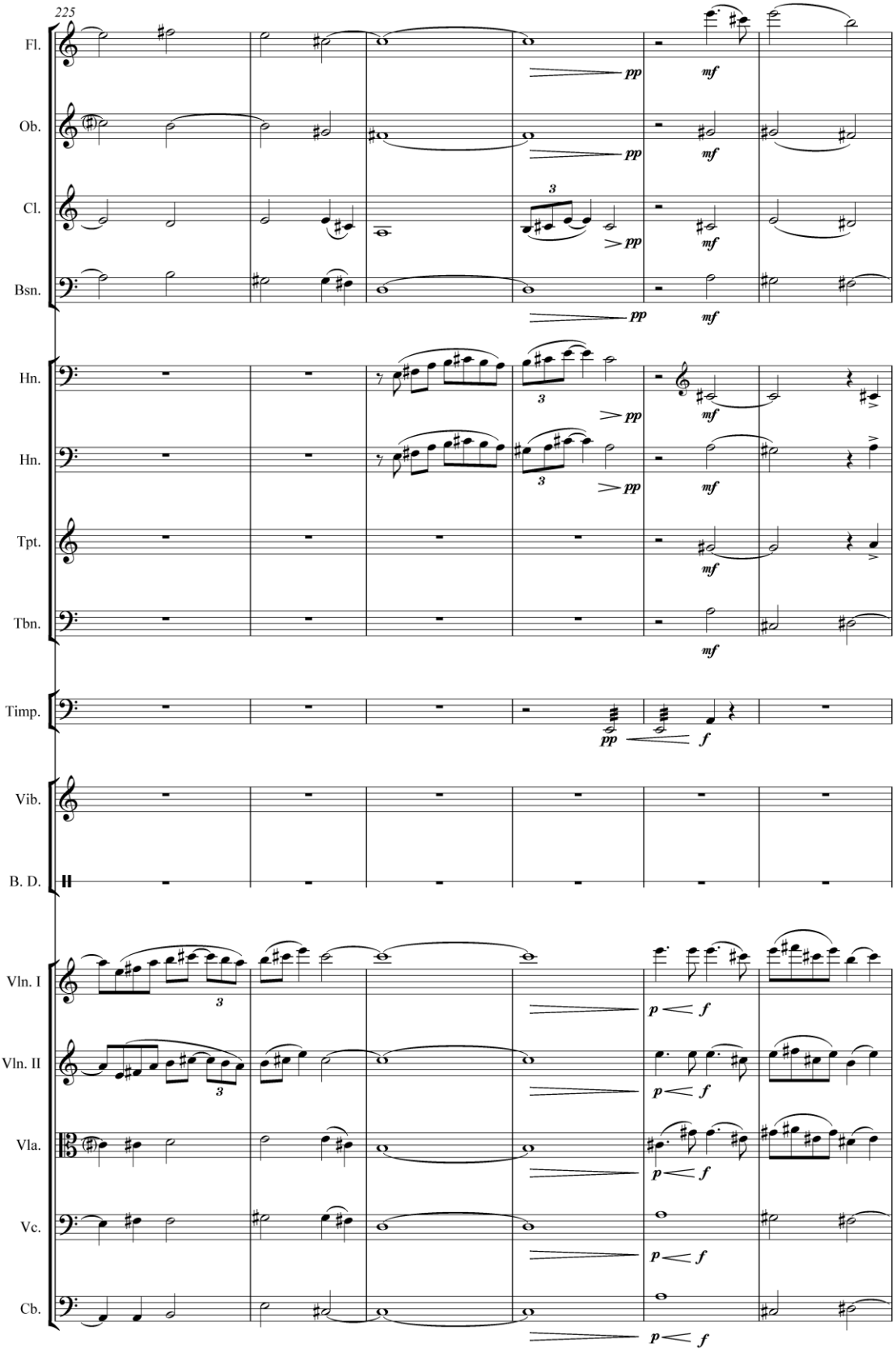
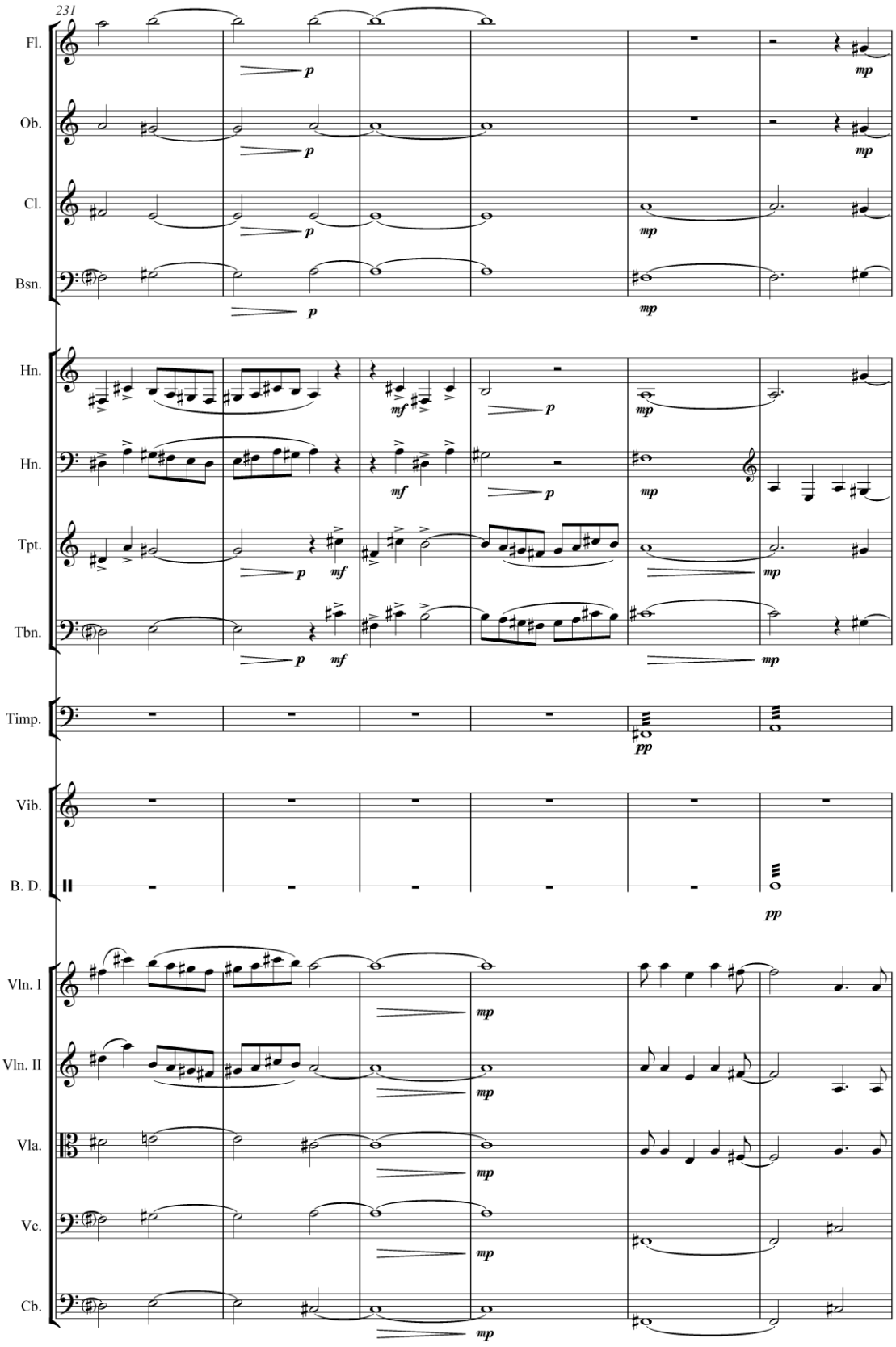
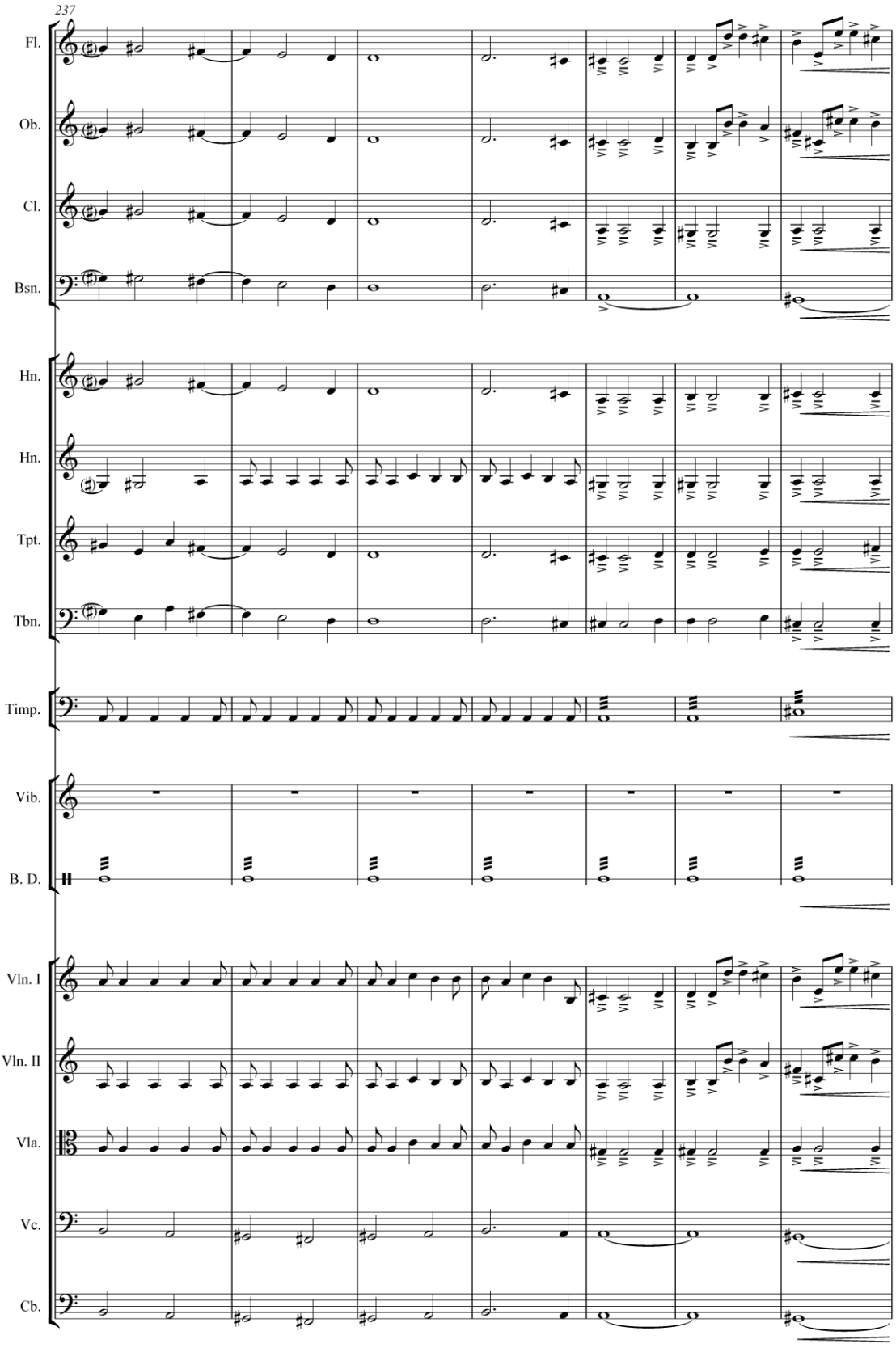
Score in C

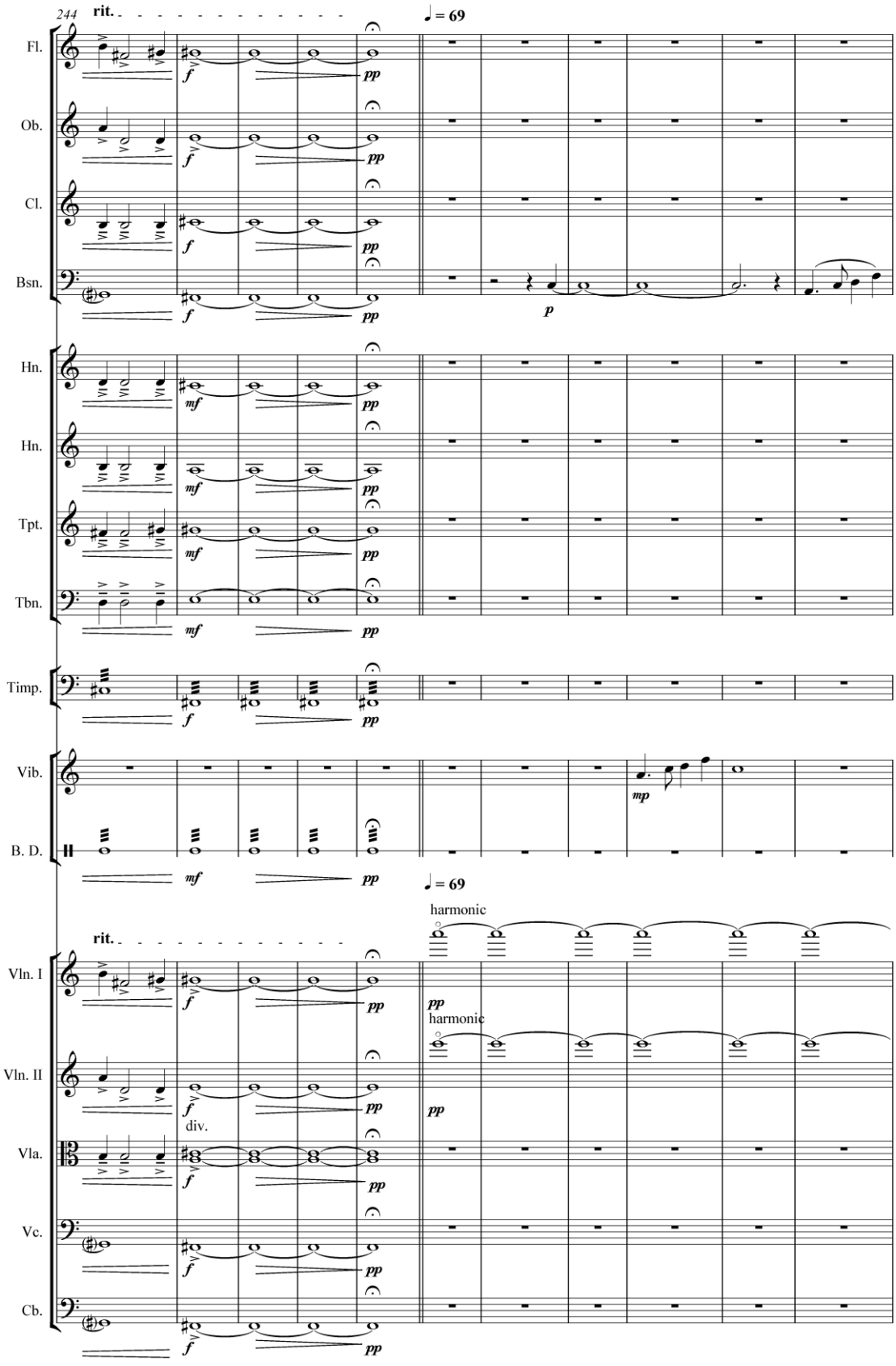
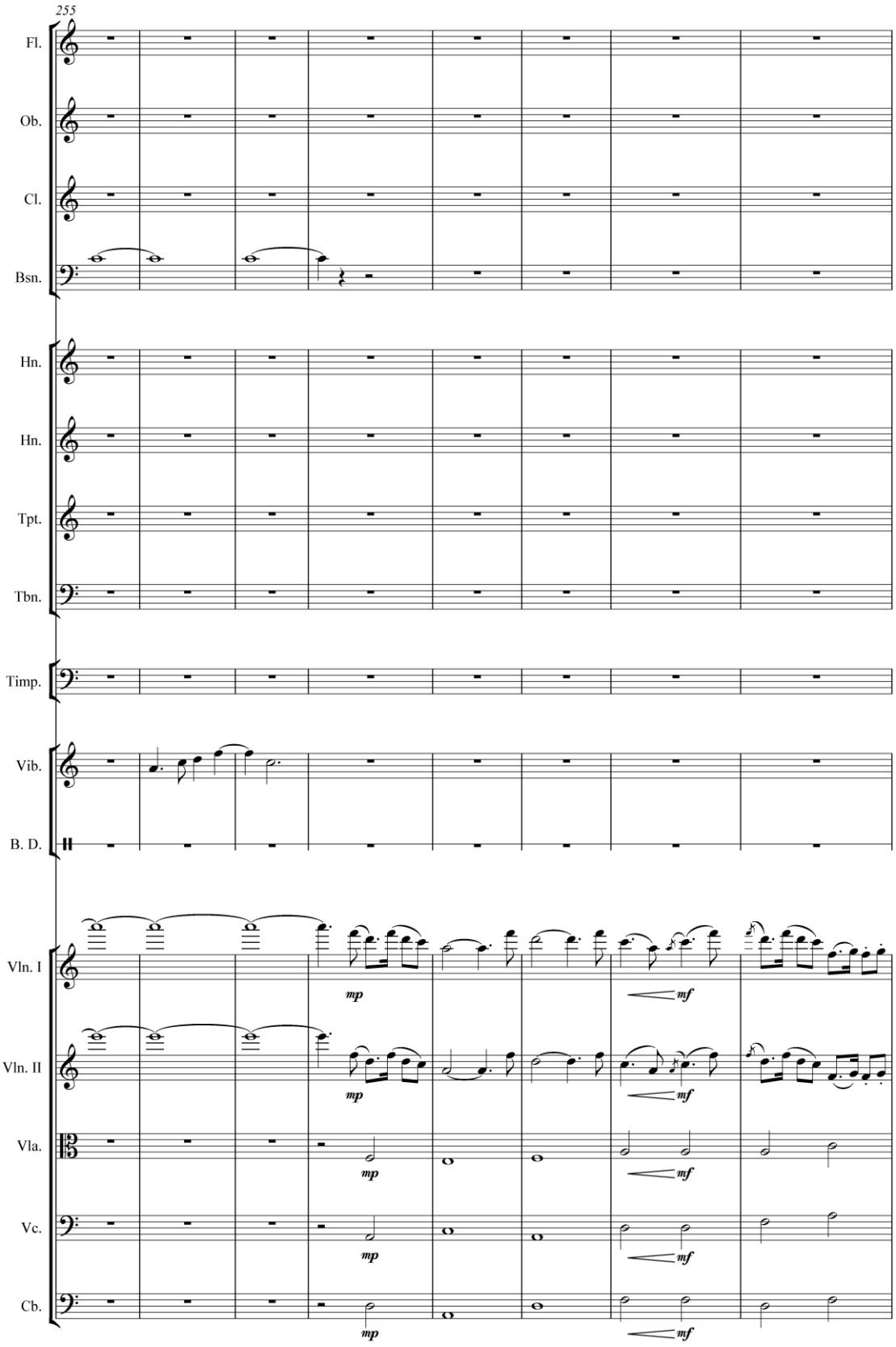
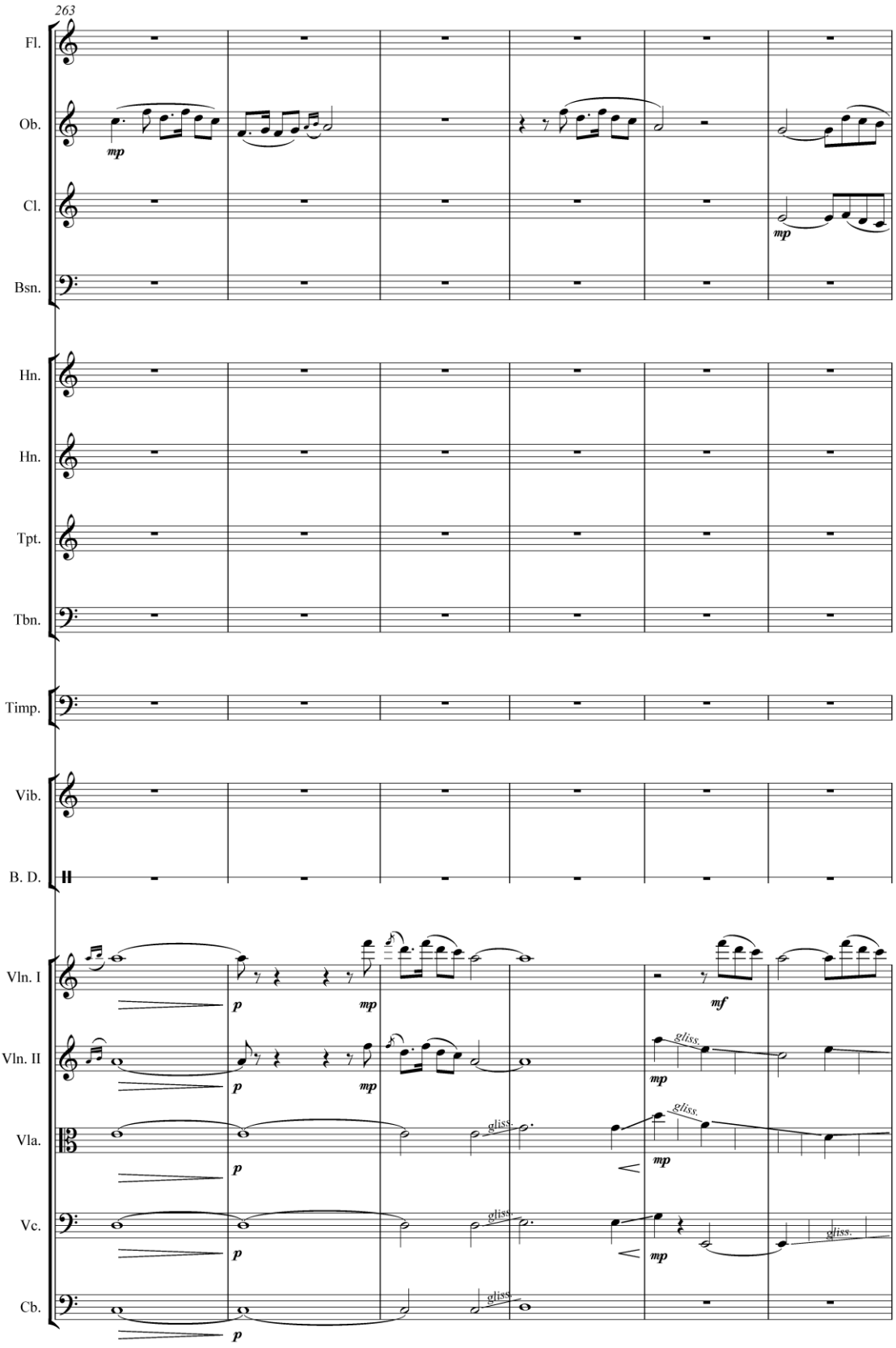
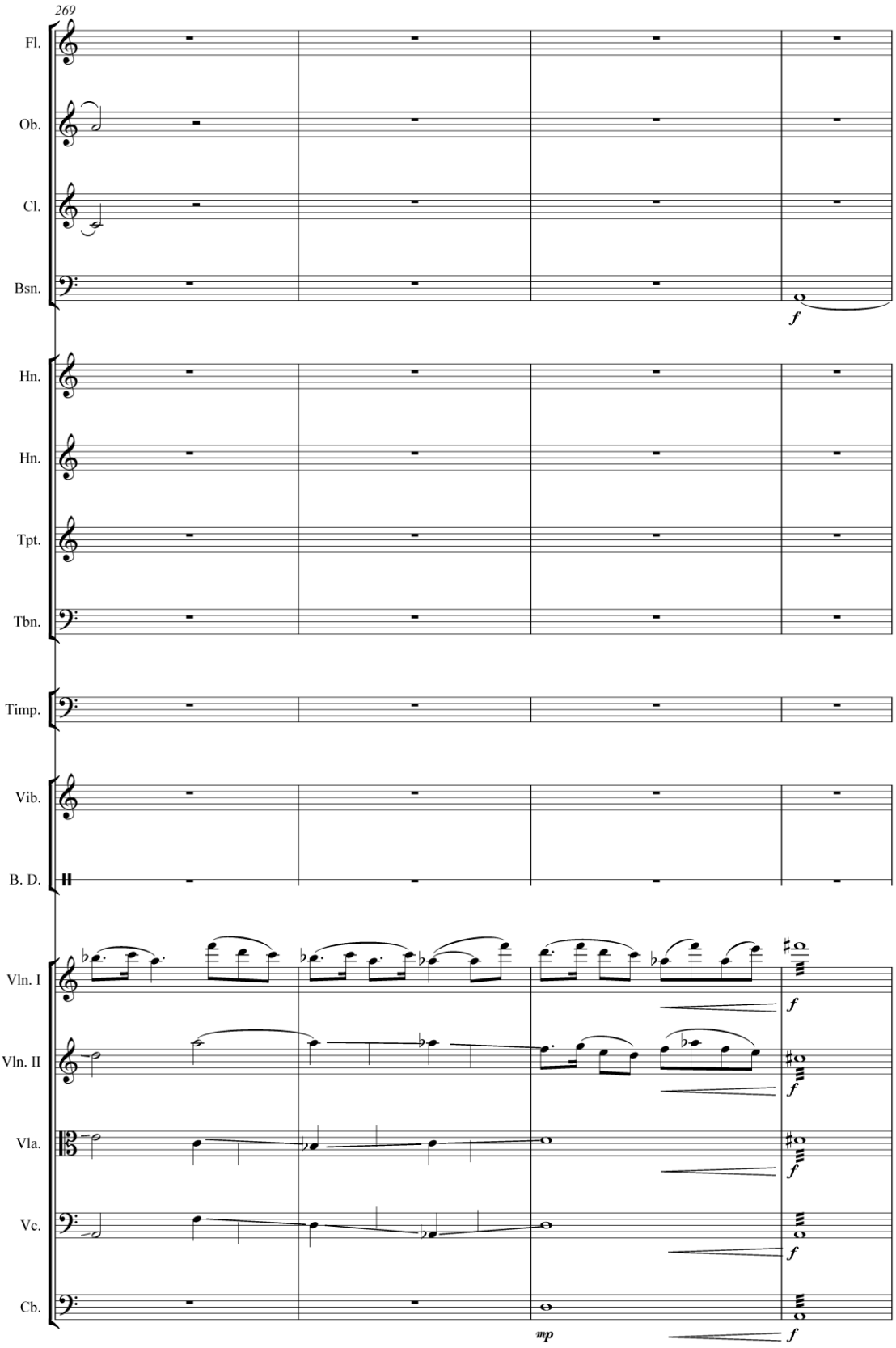
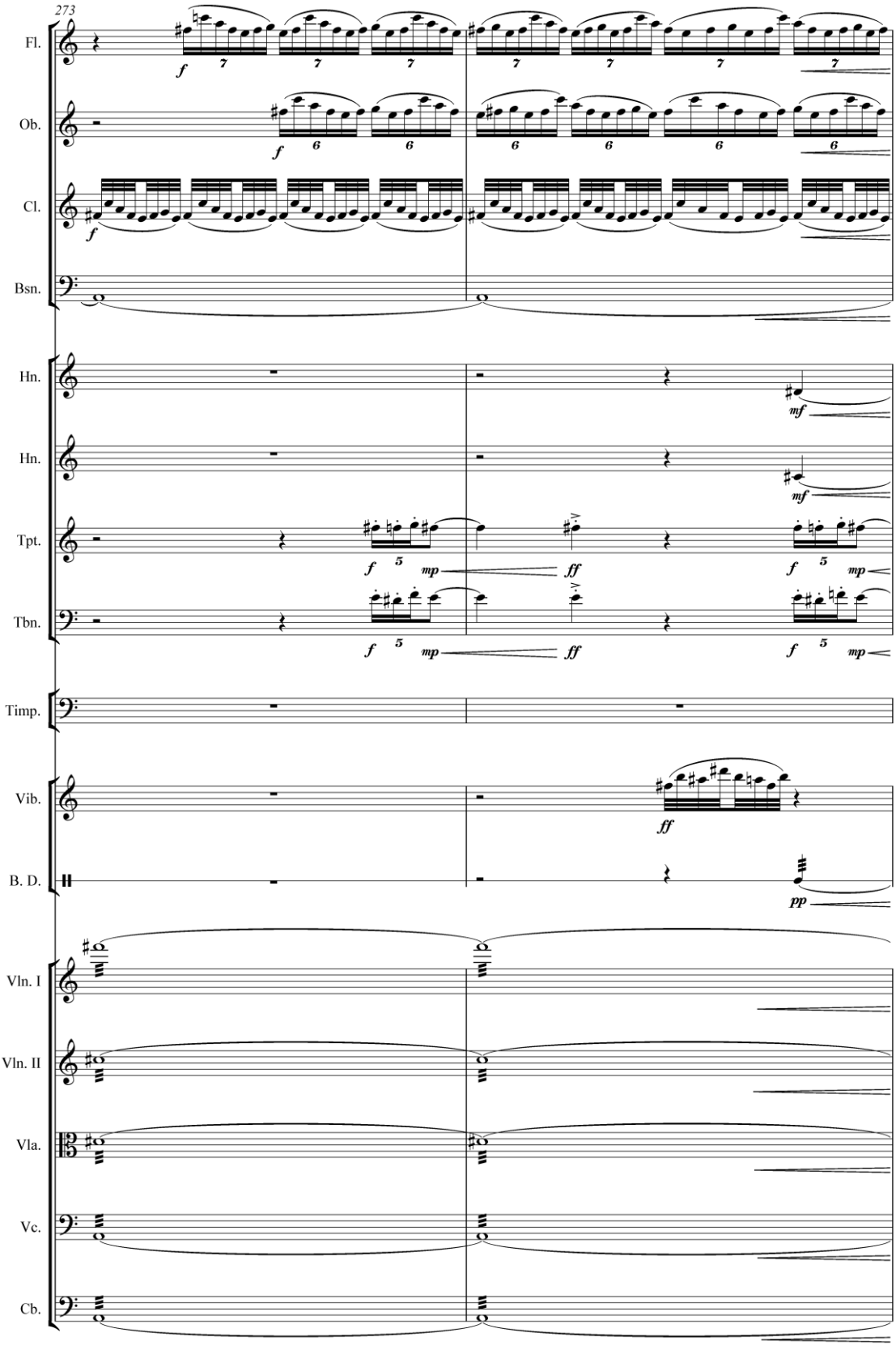
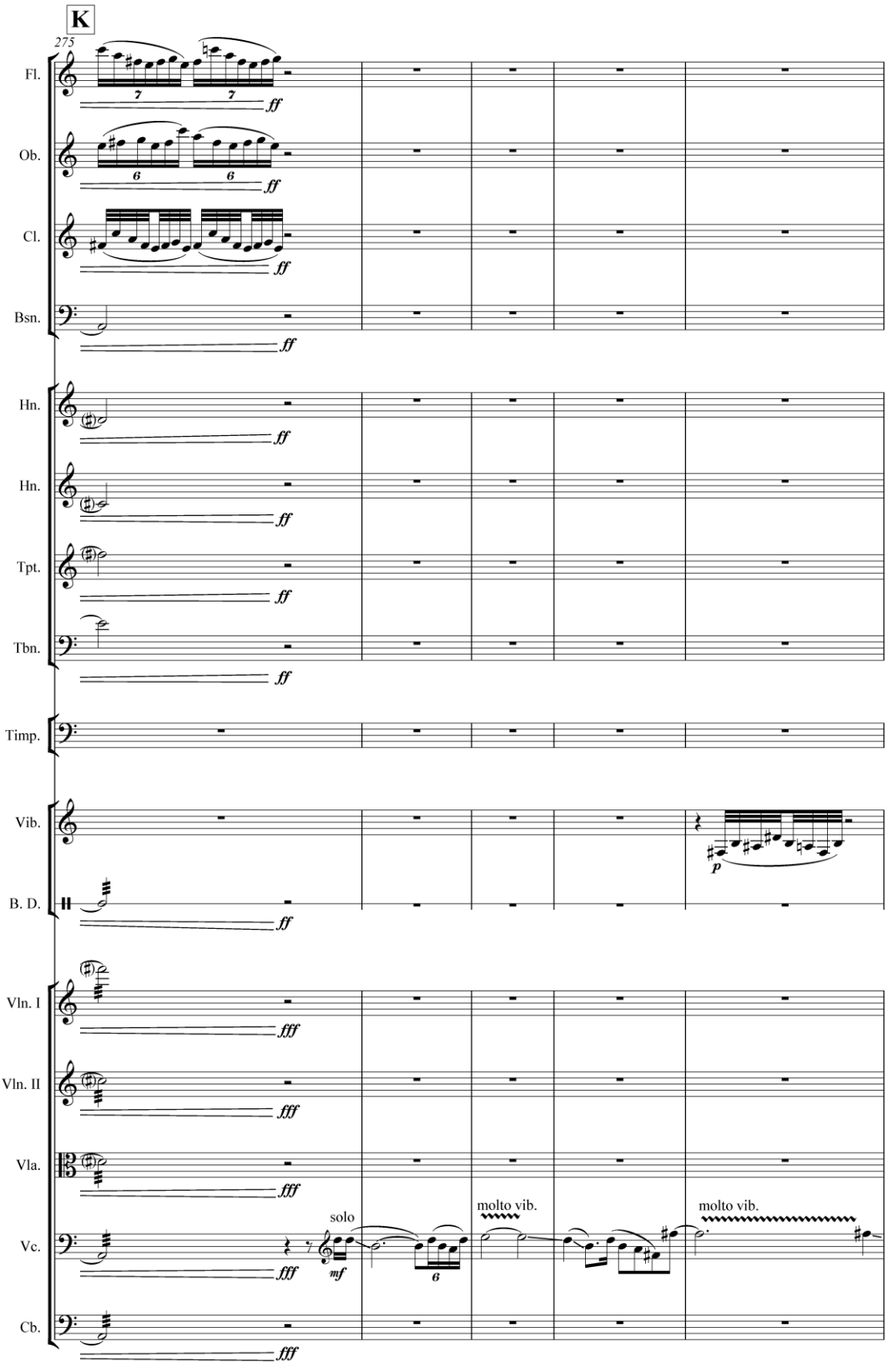
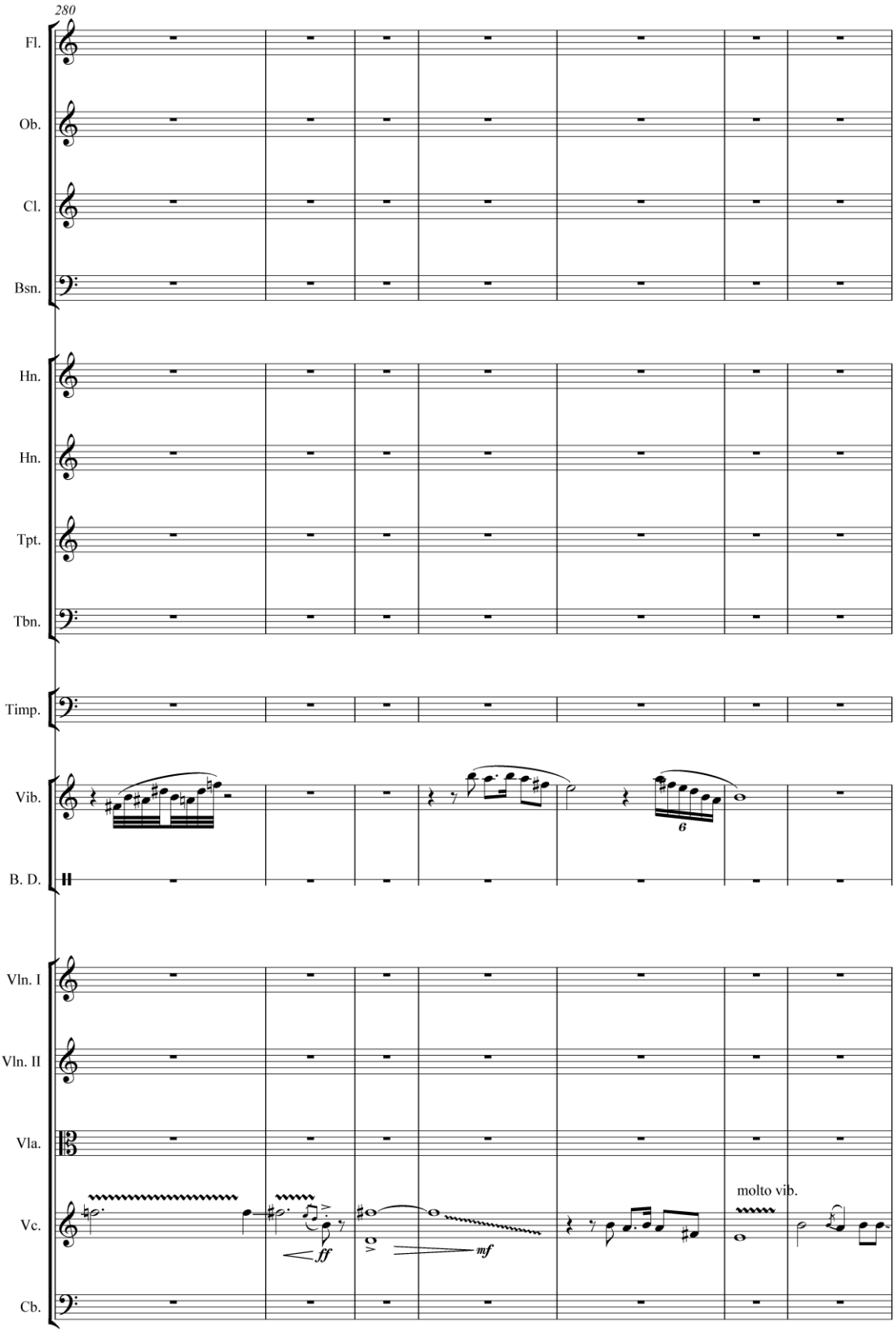
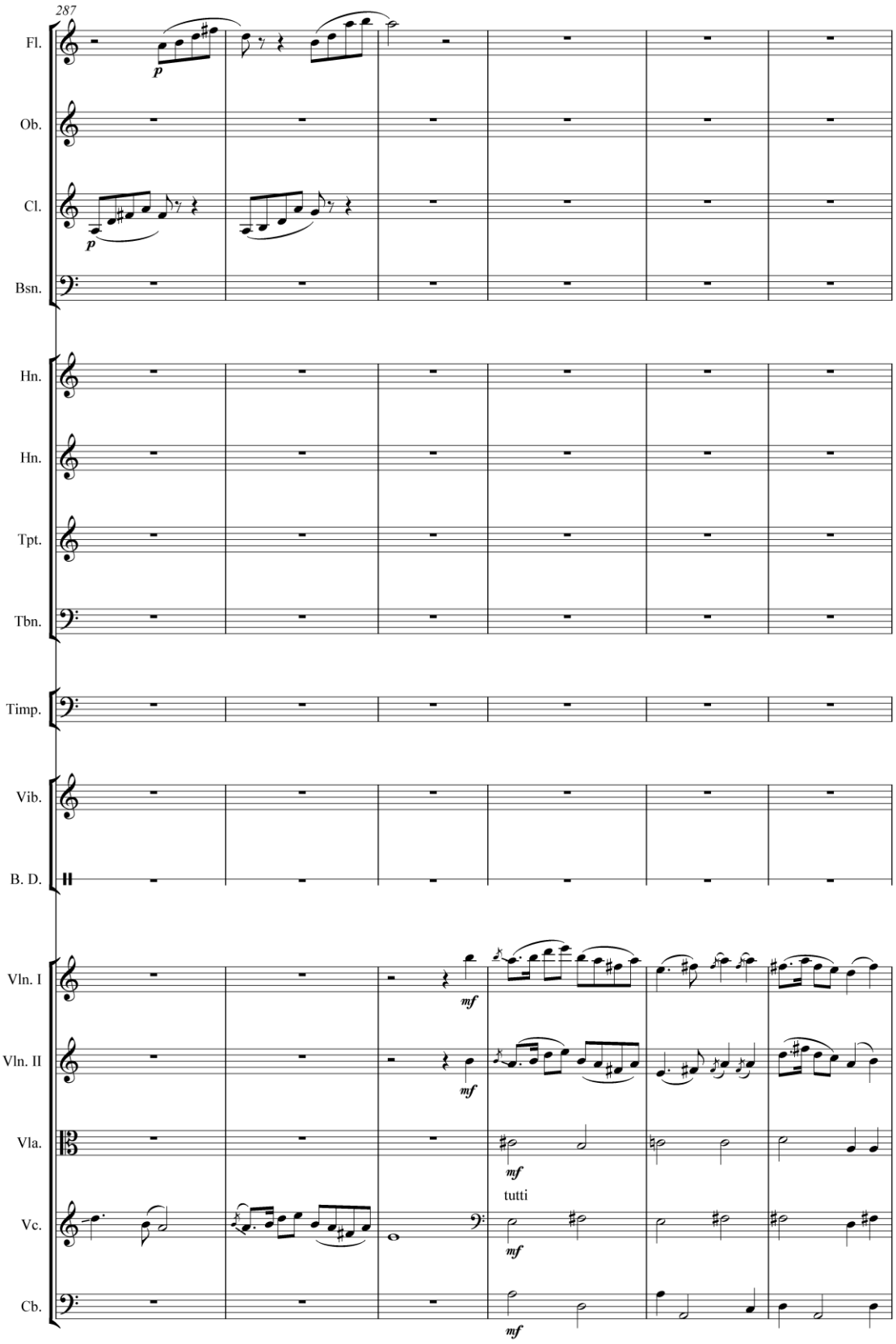
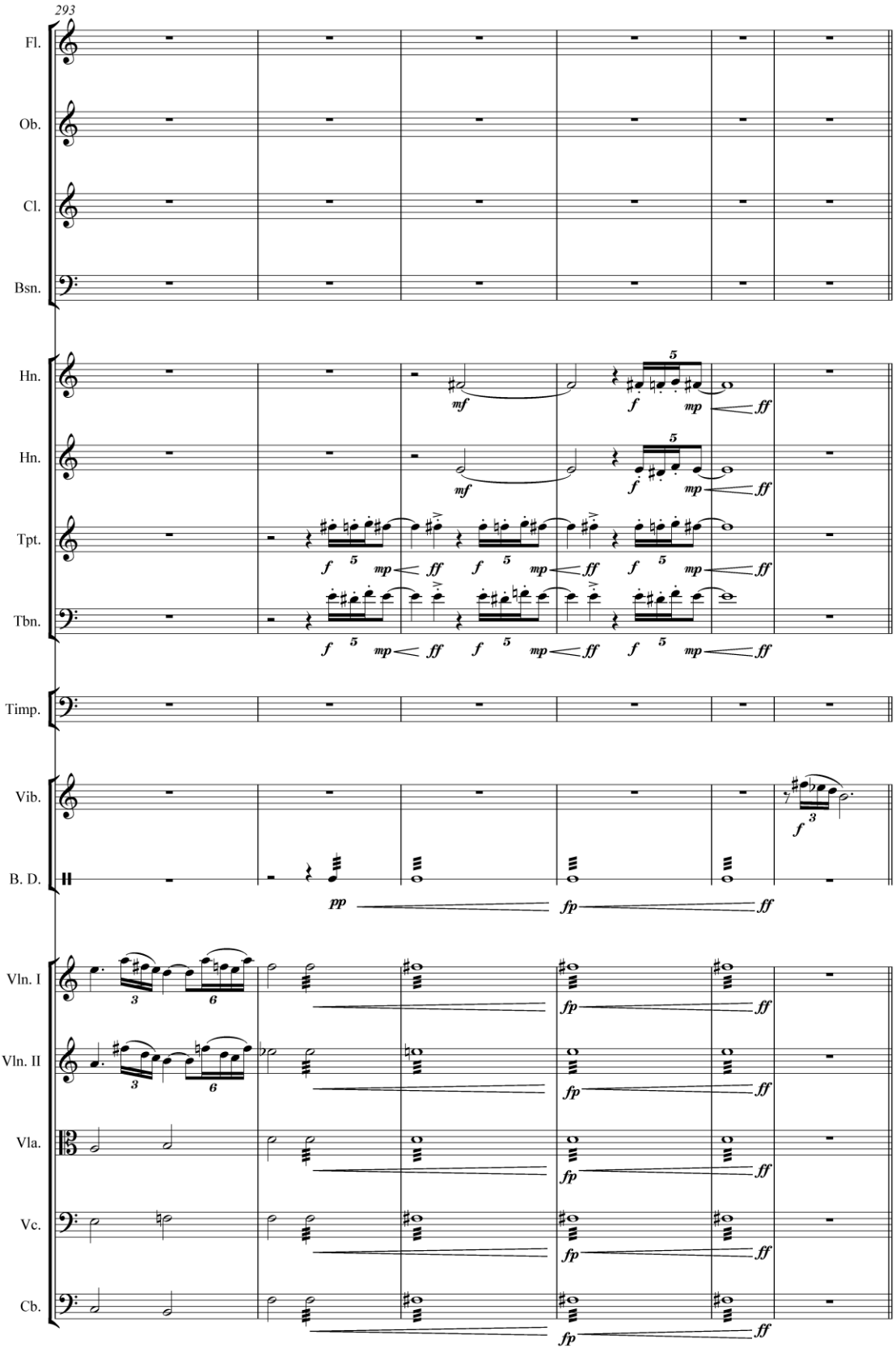
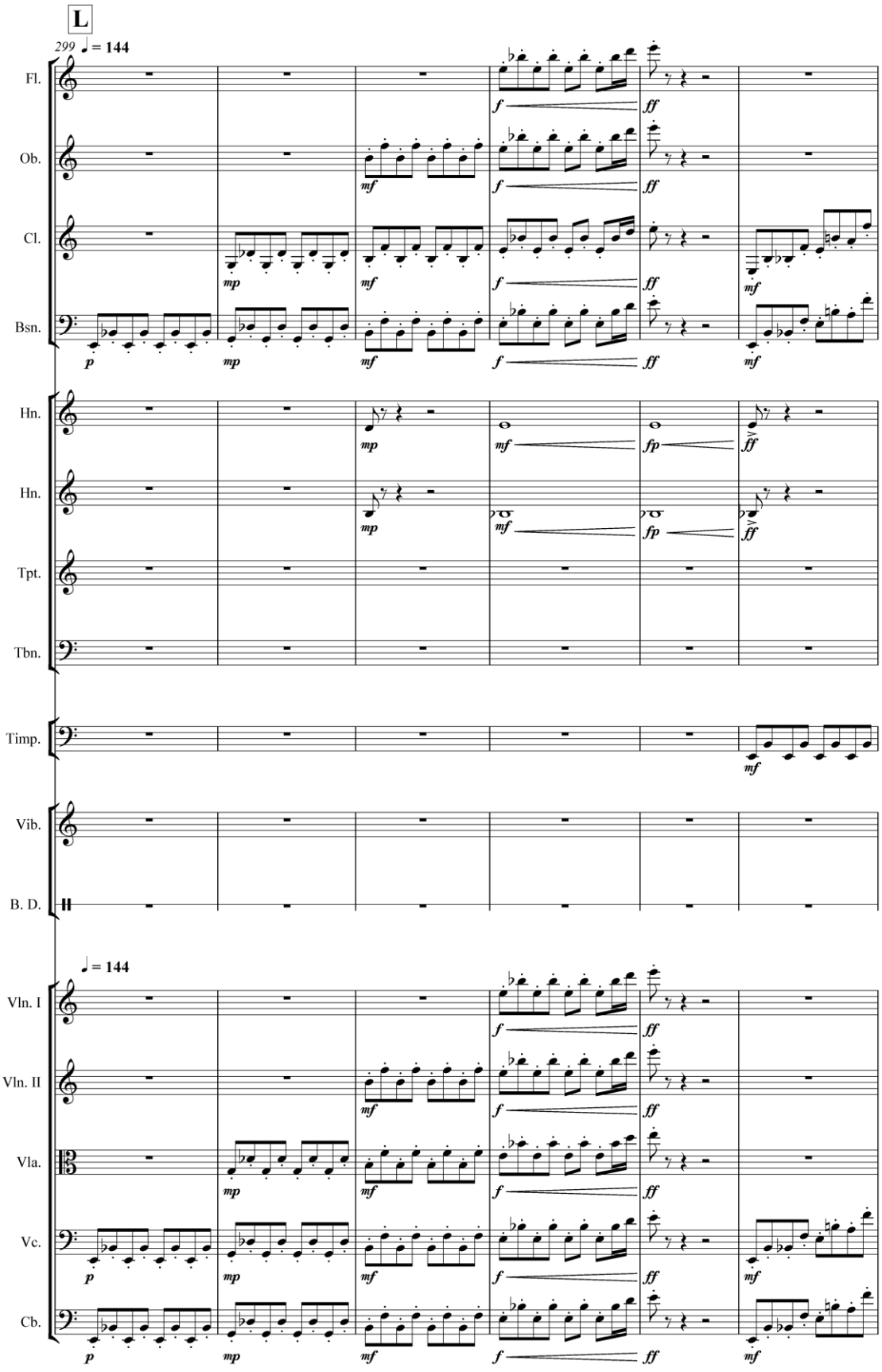
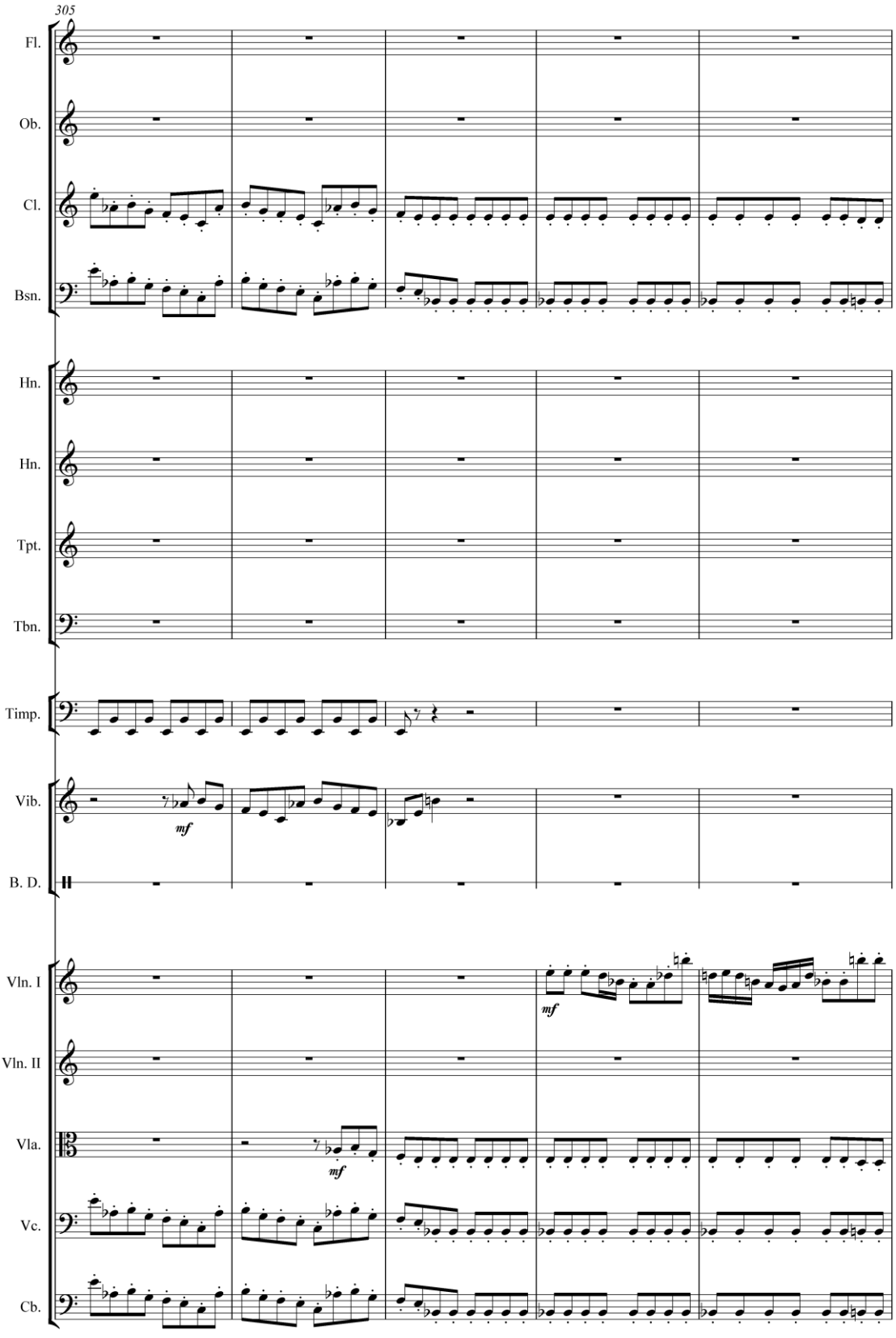
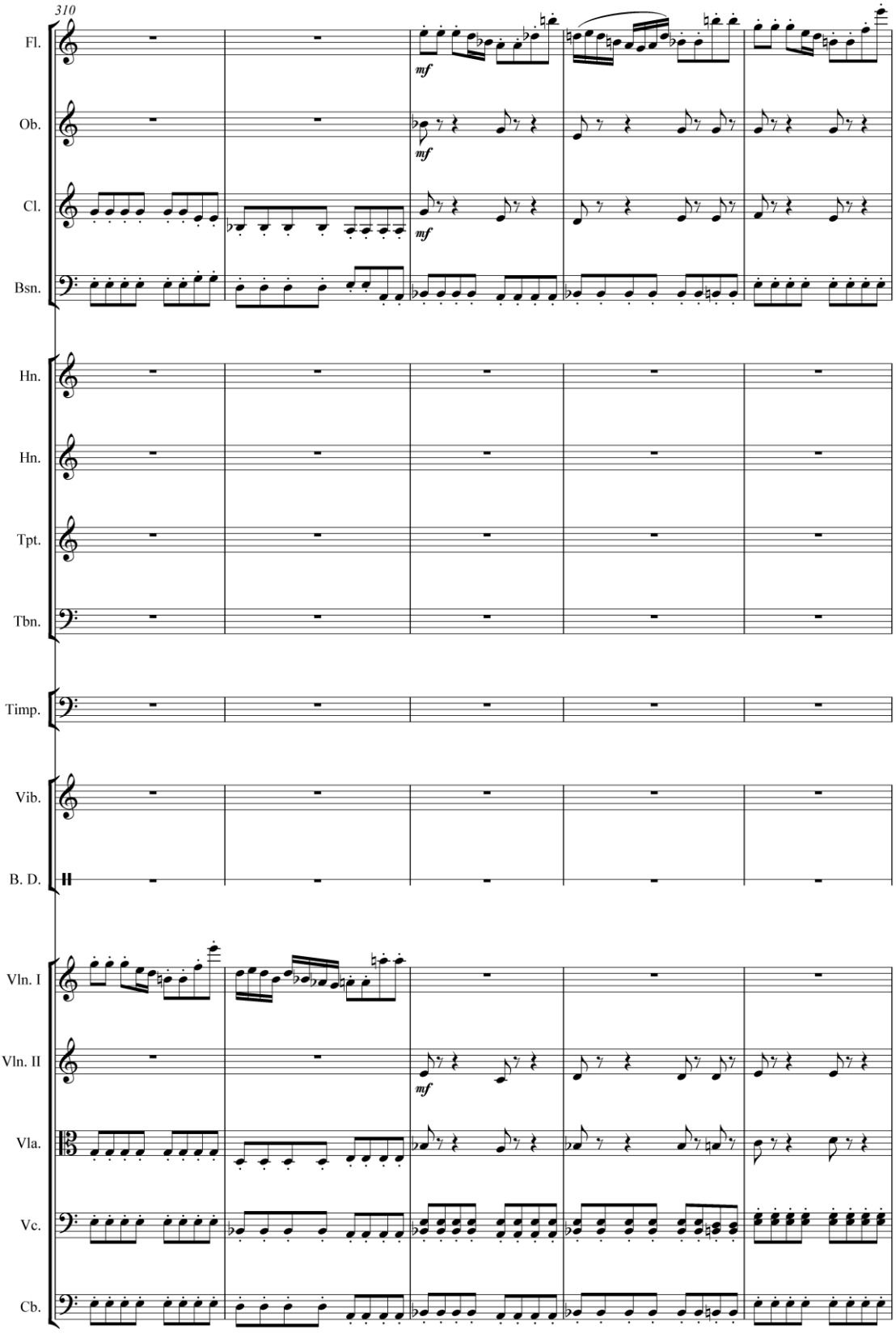
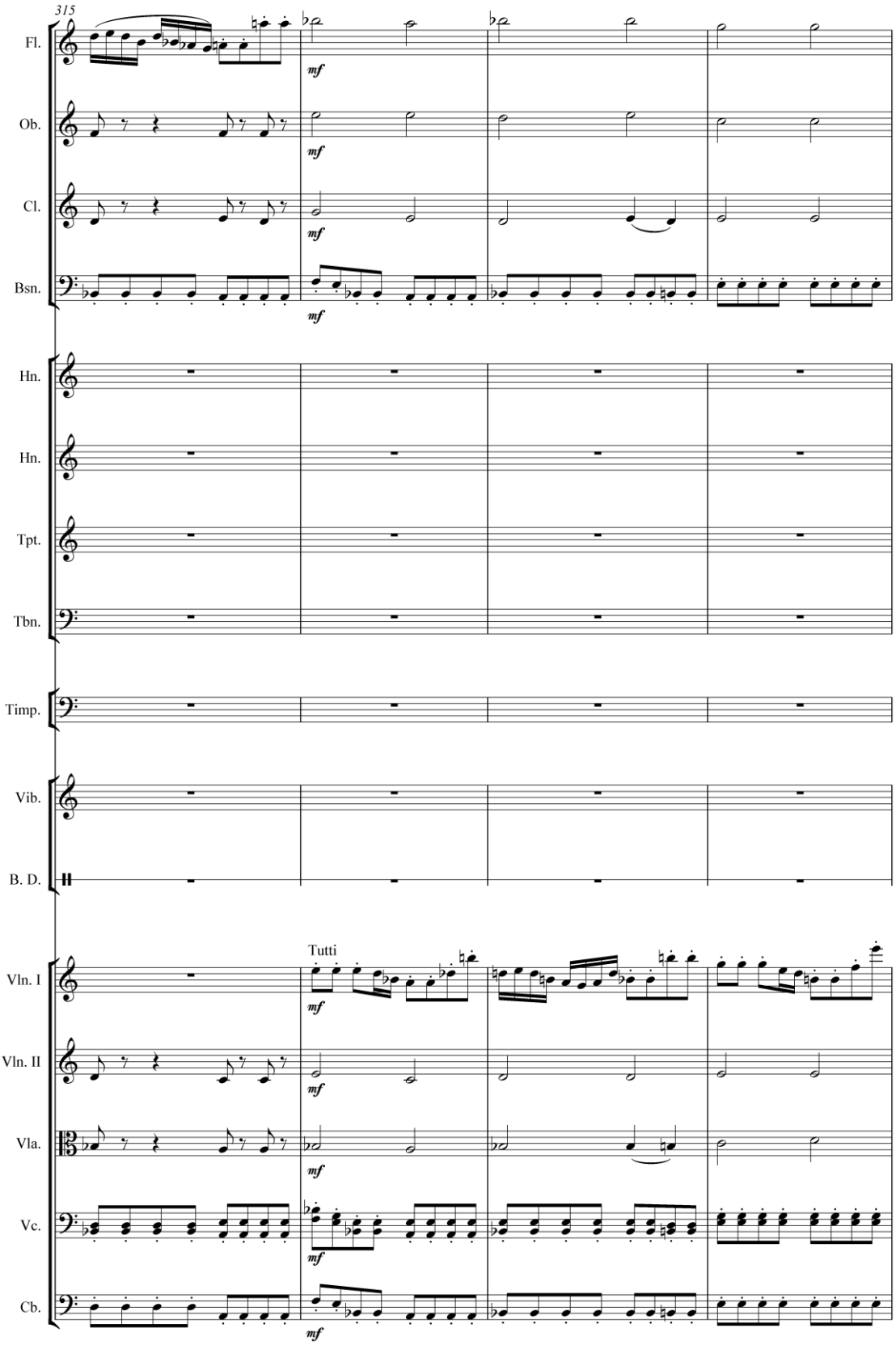
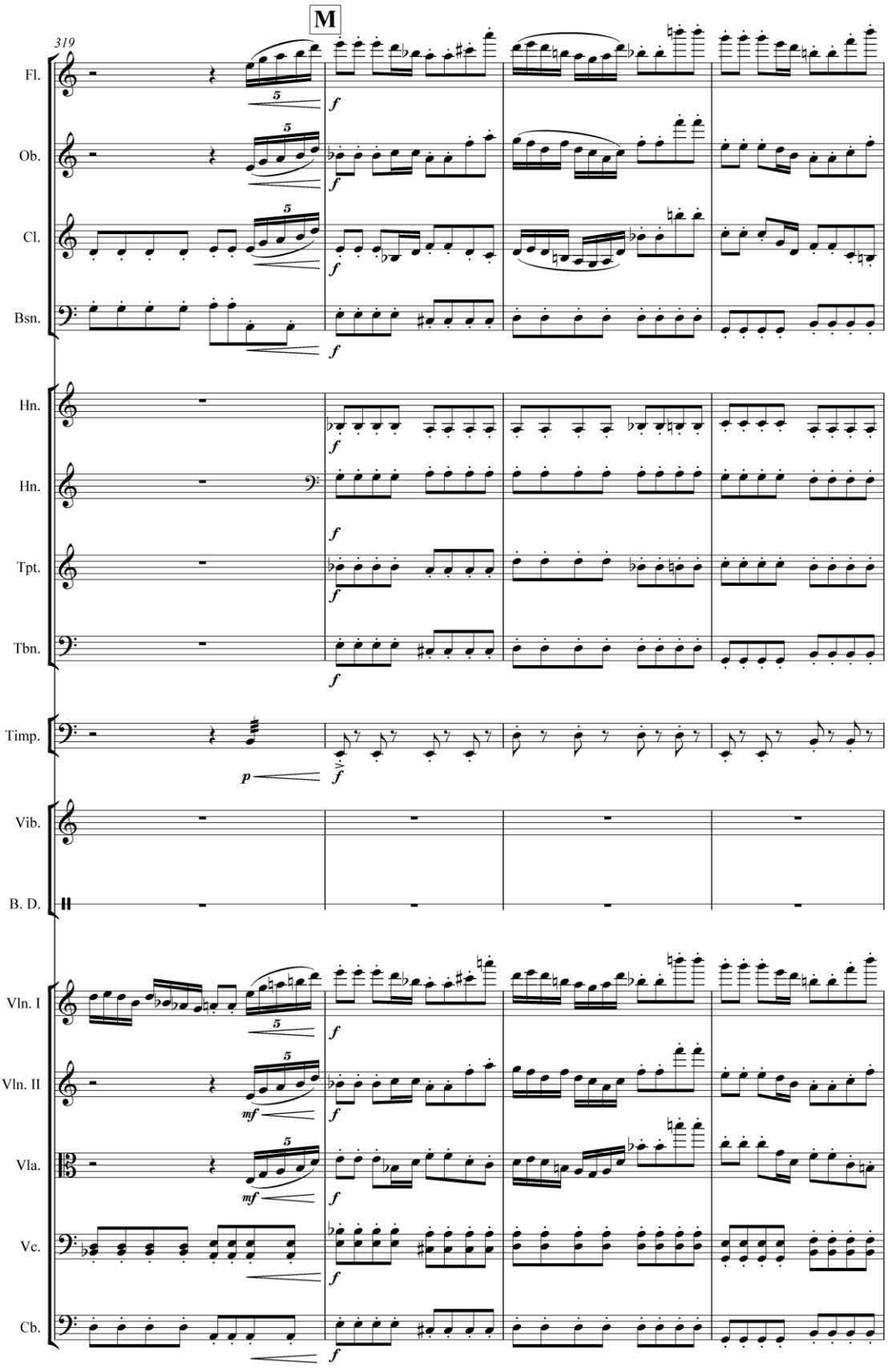
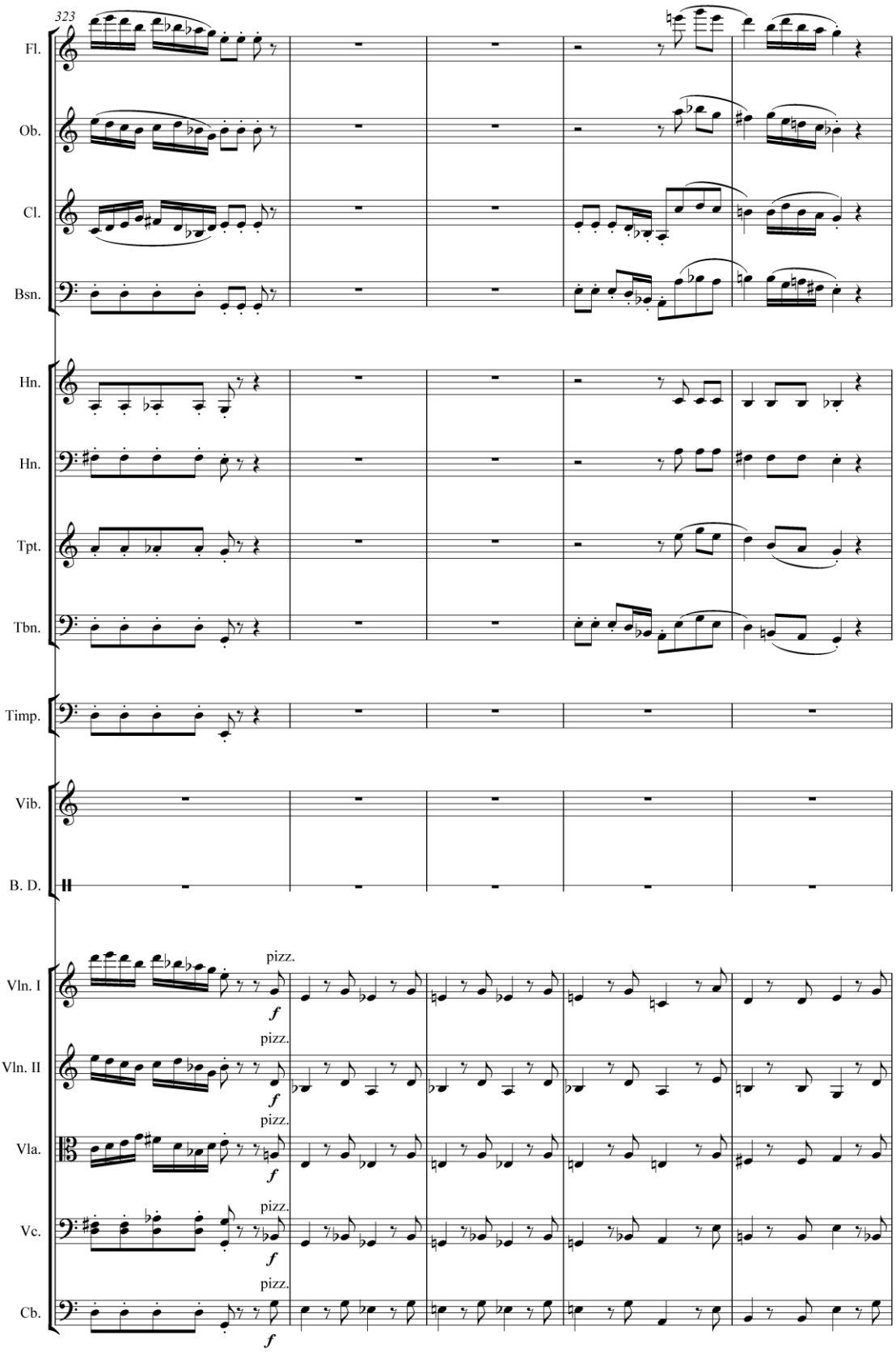
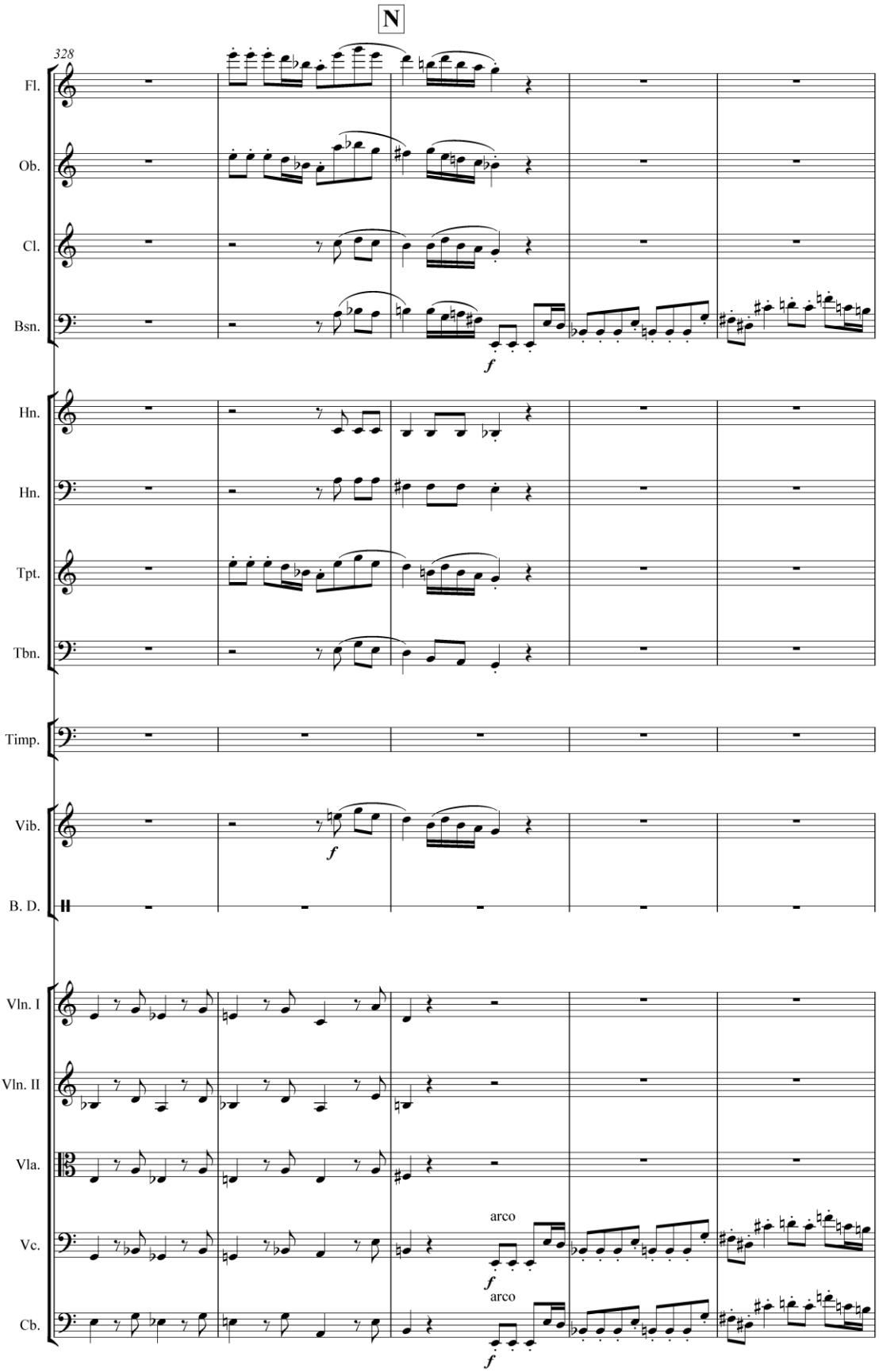
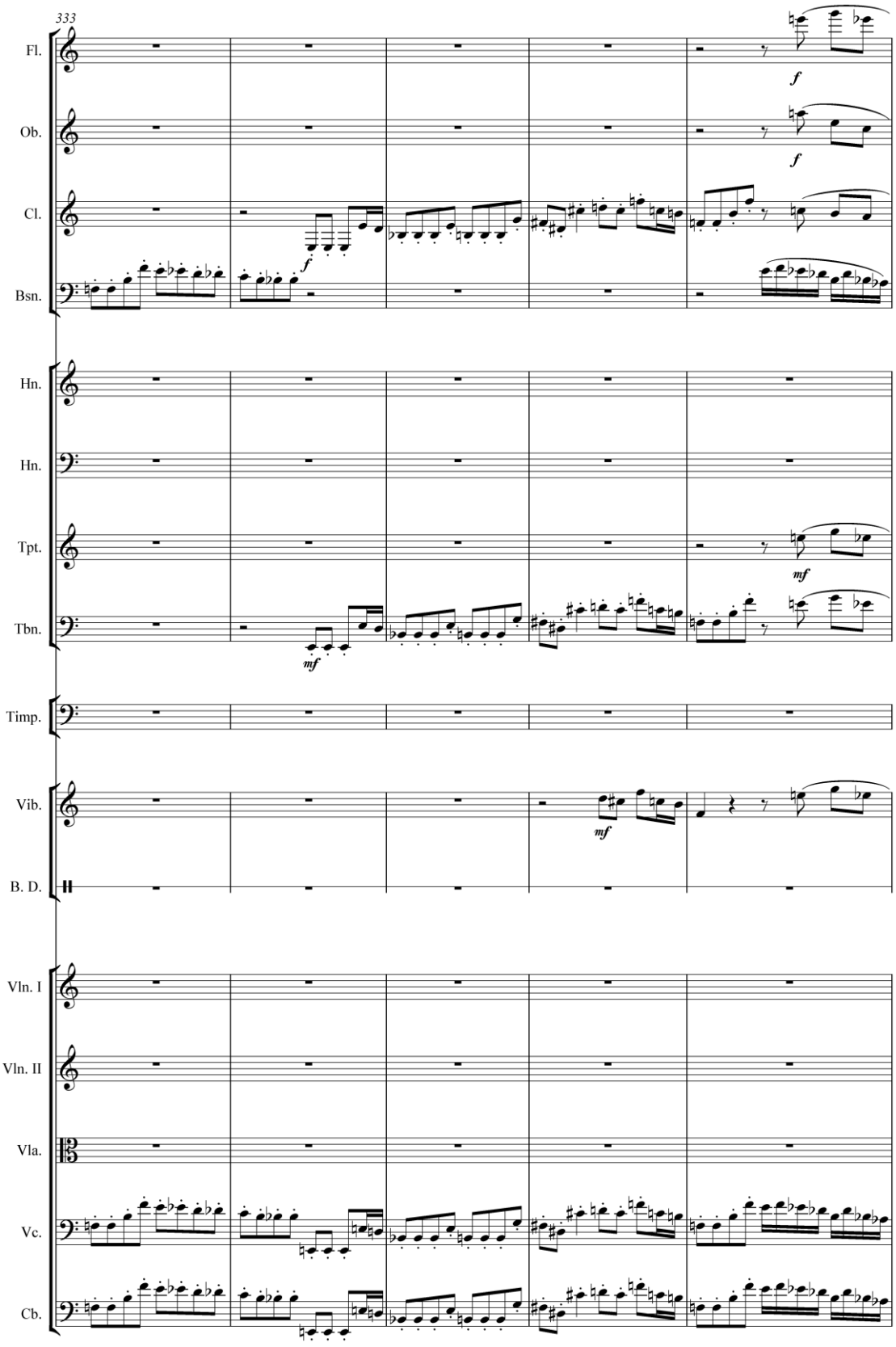
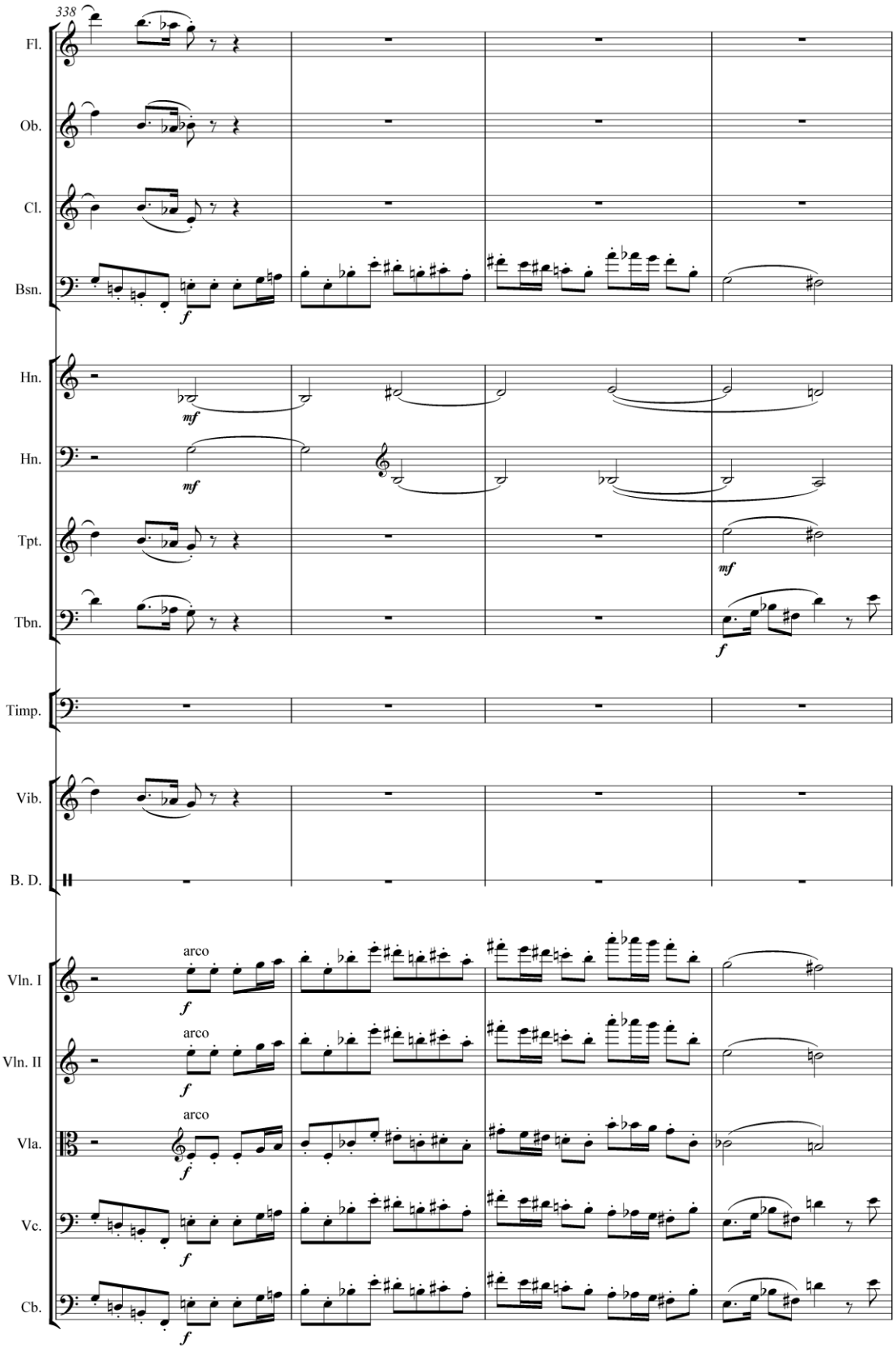
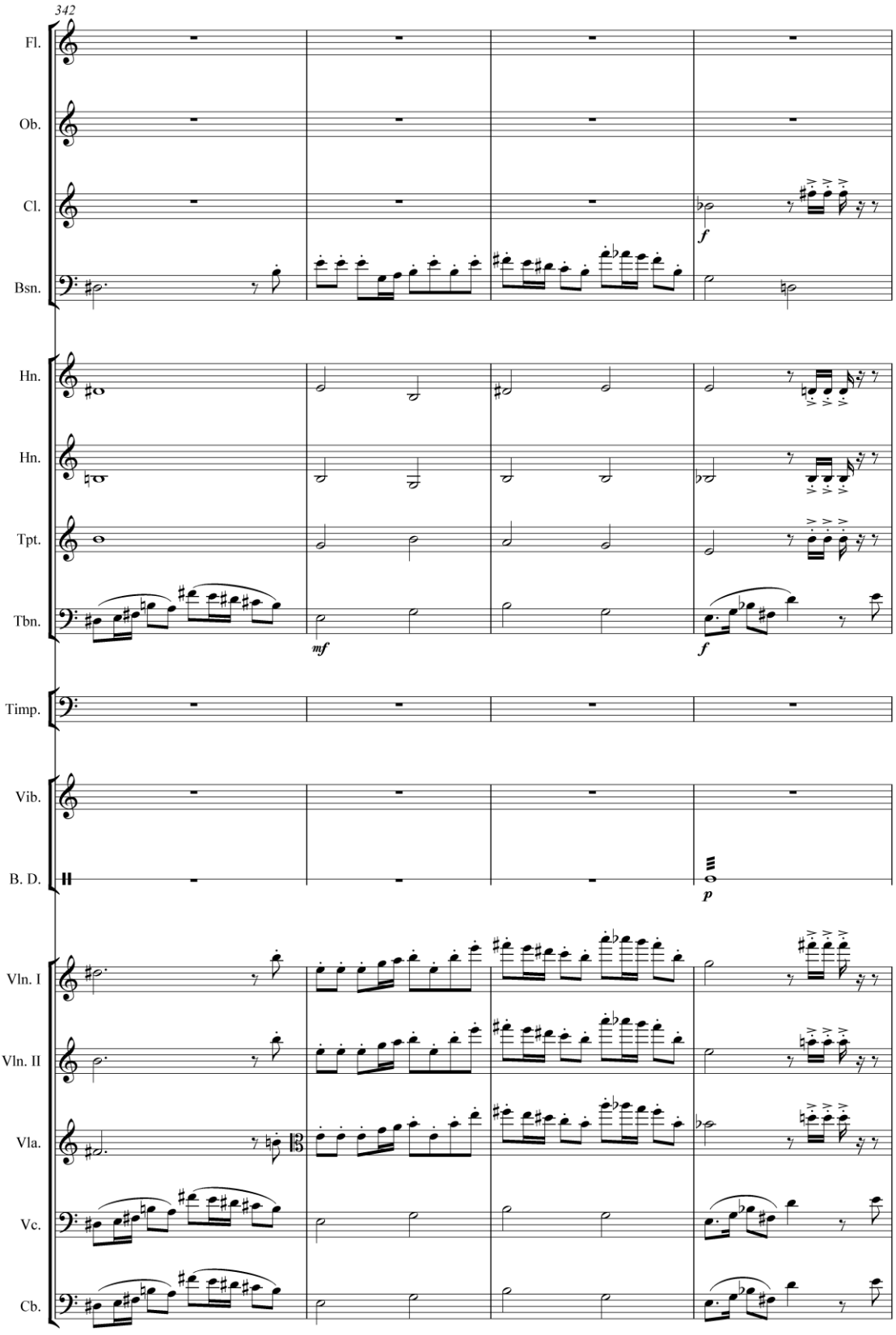
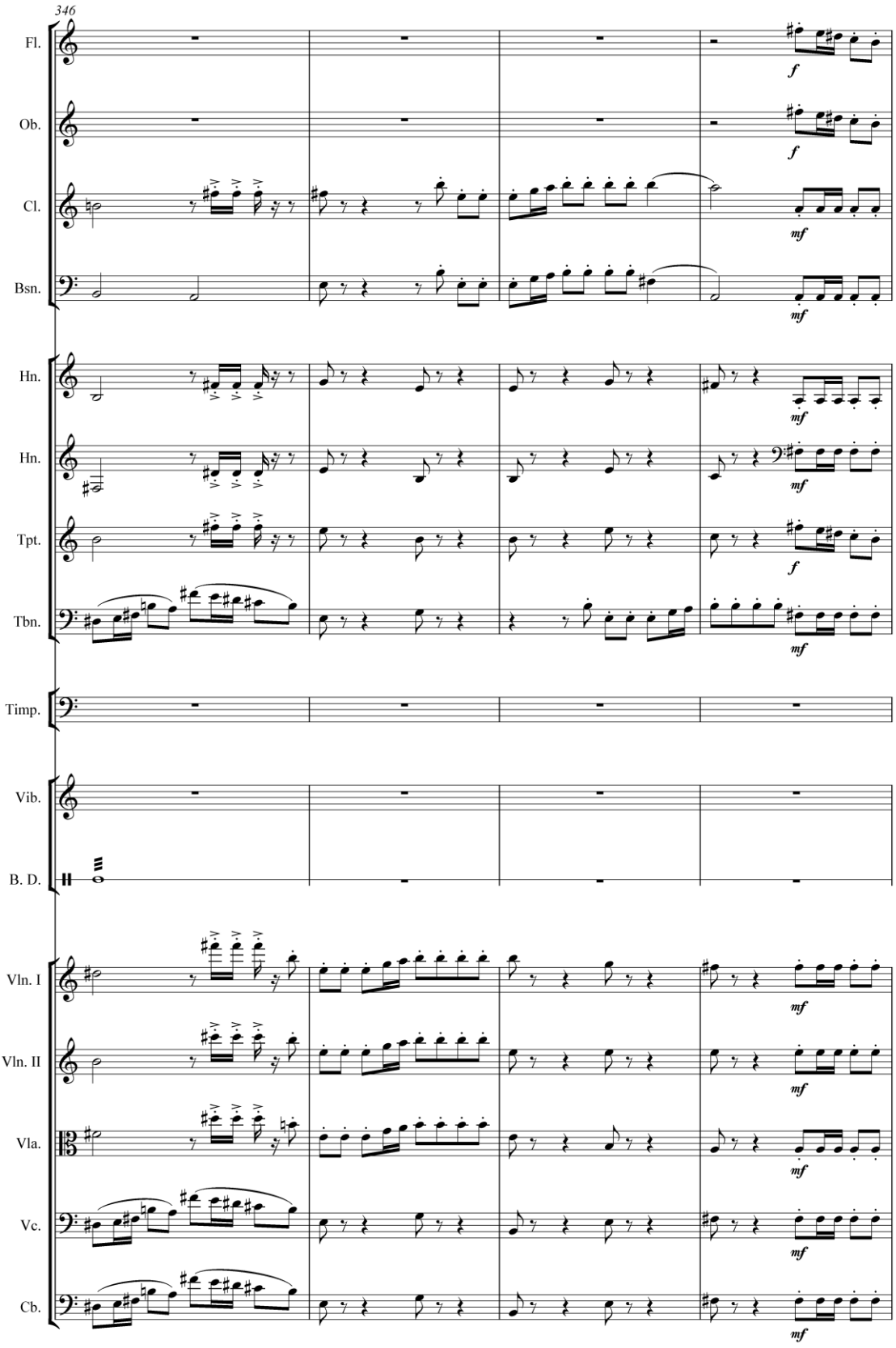
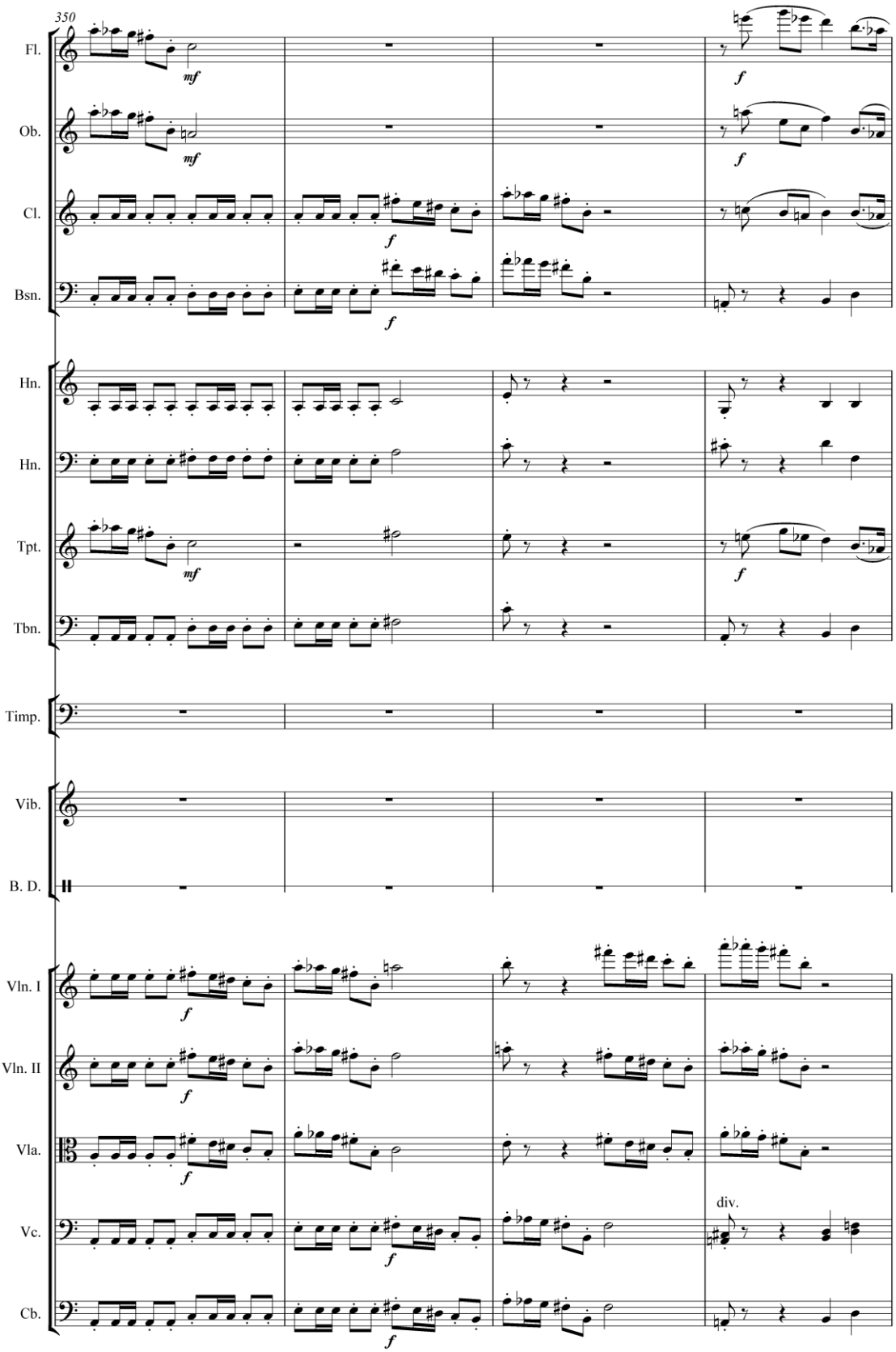
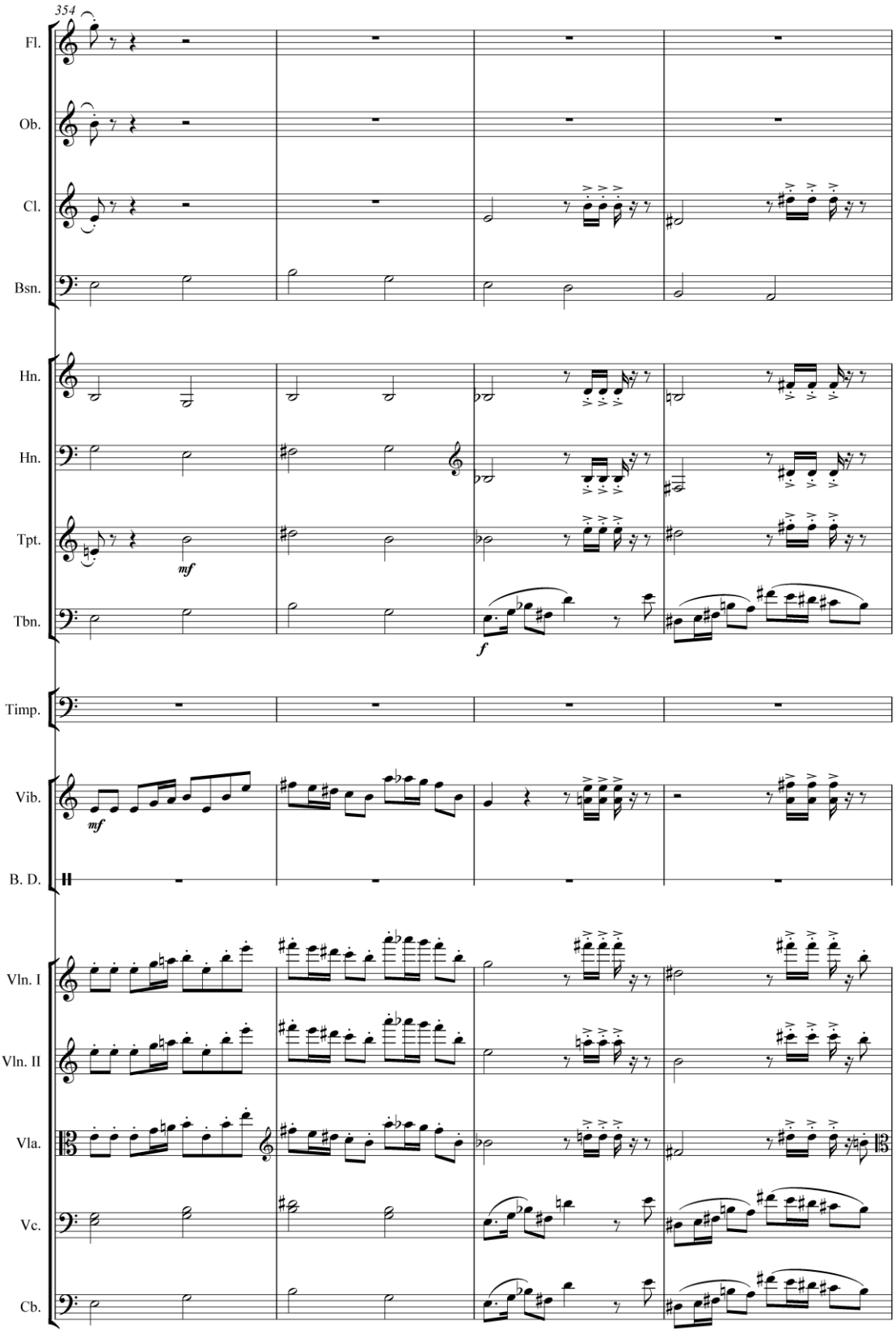
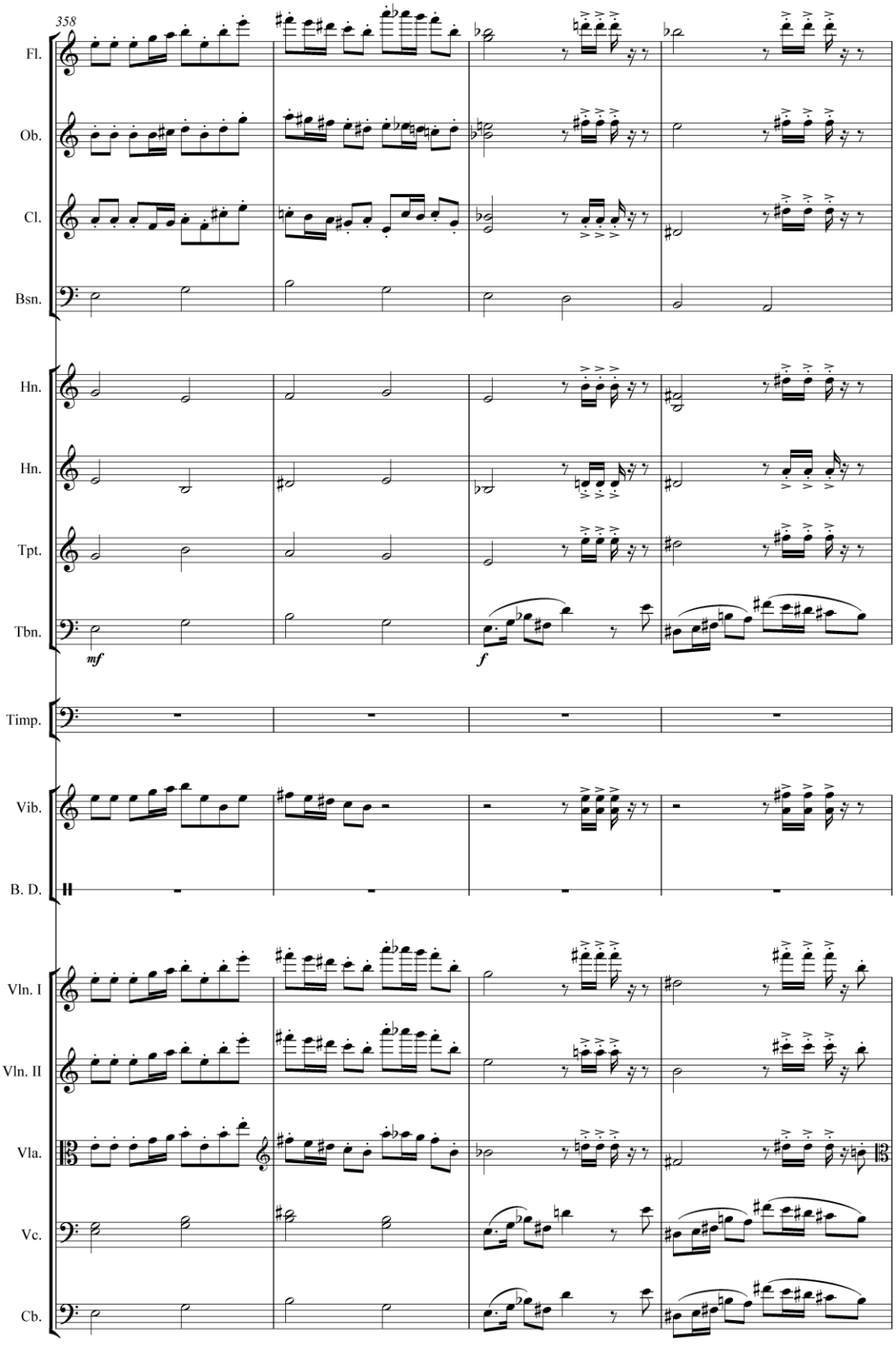
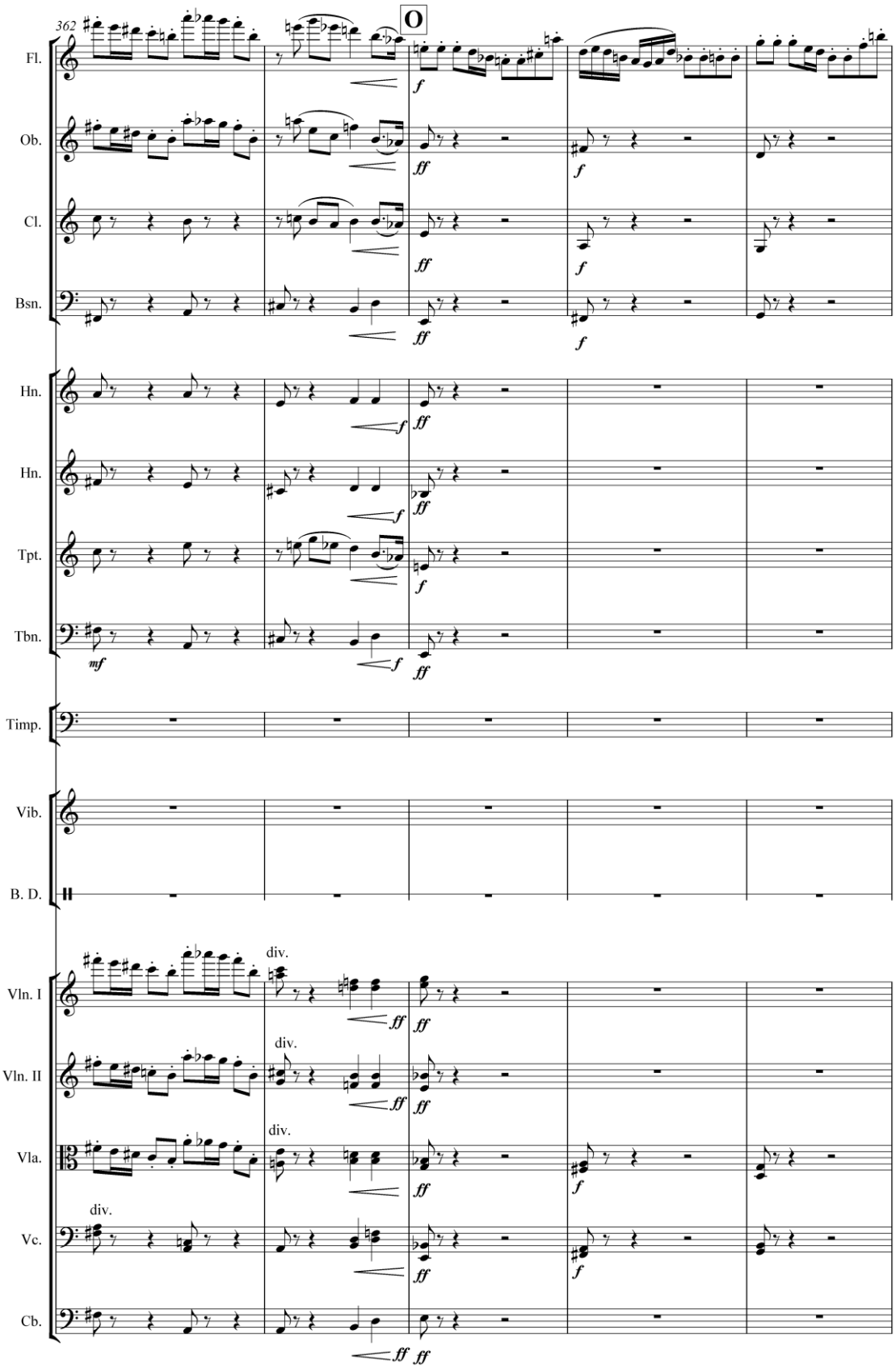
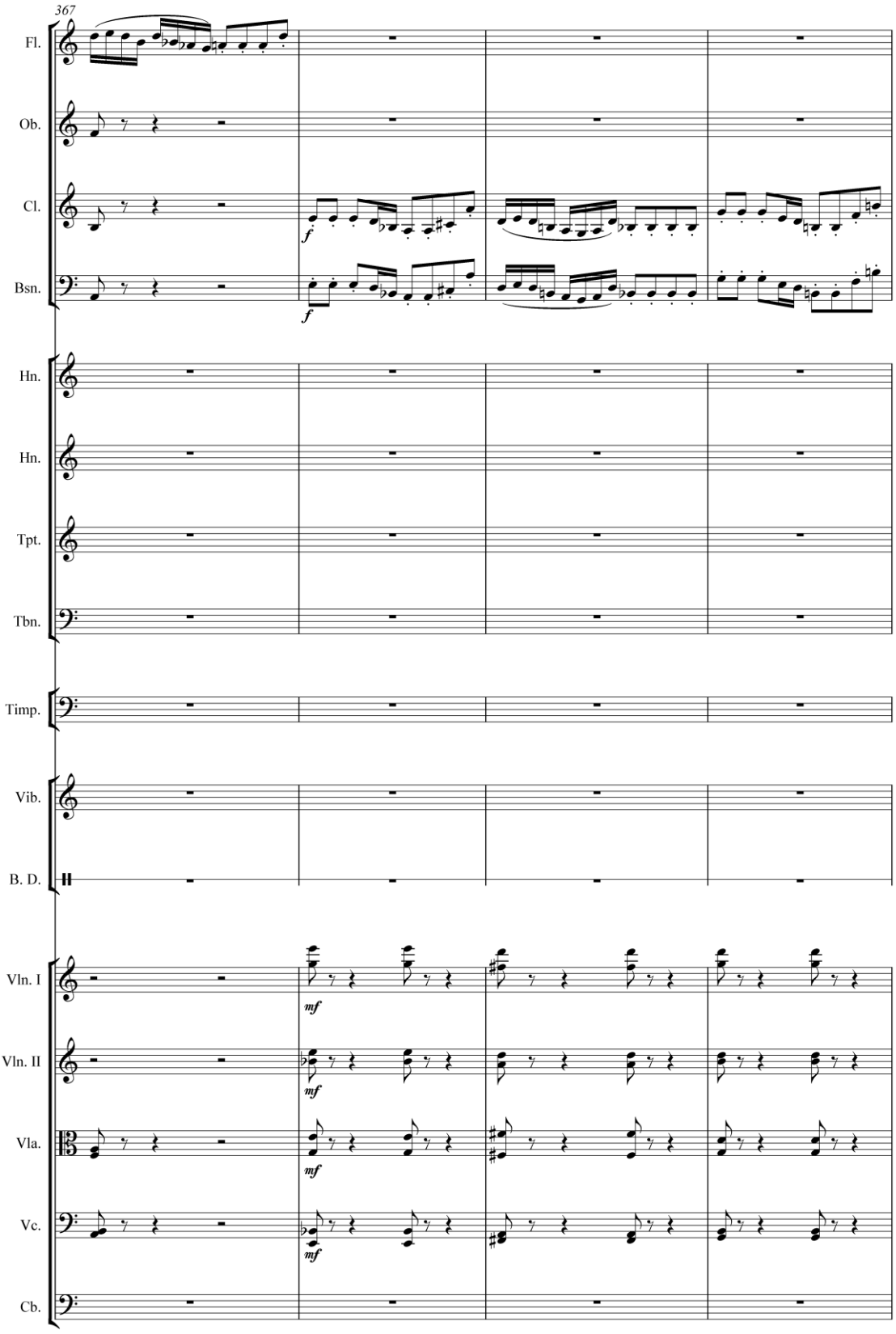
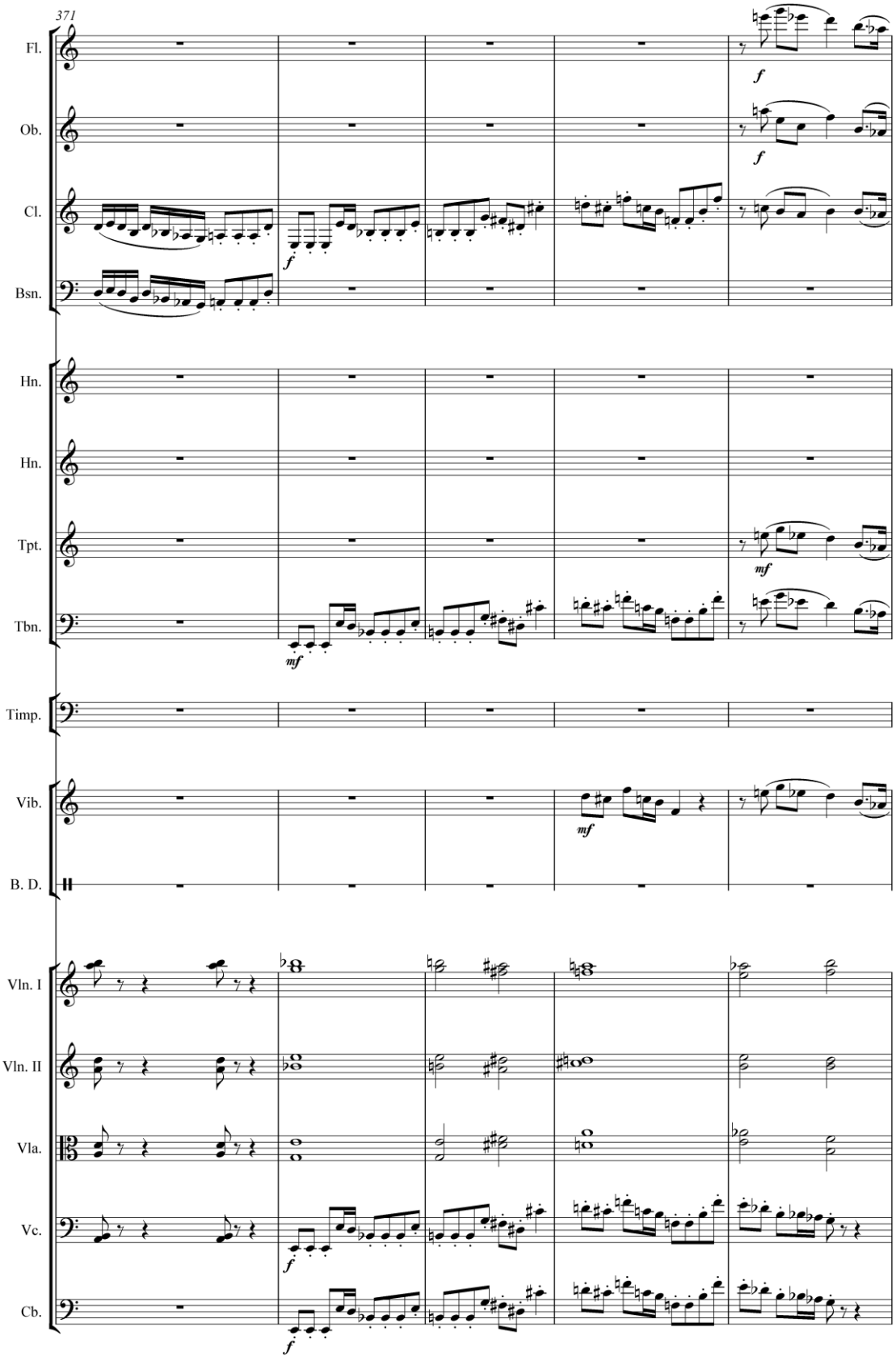
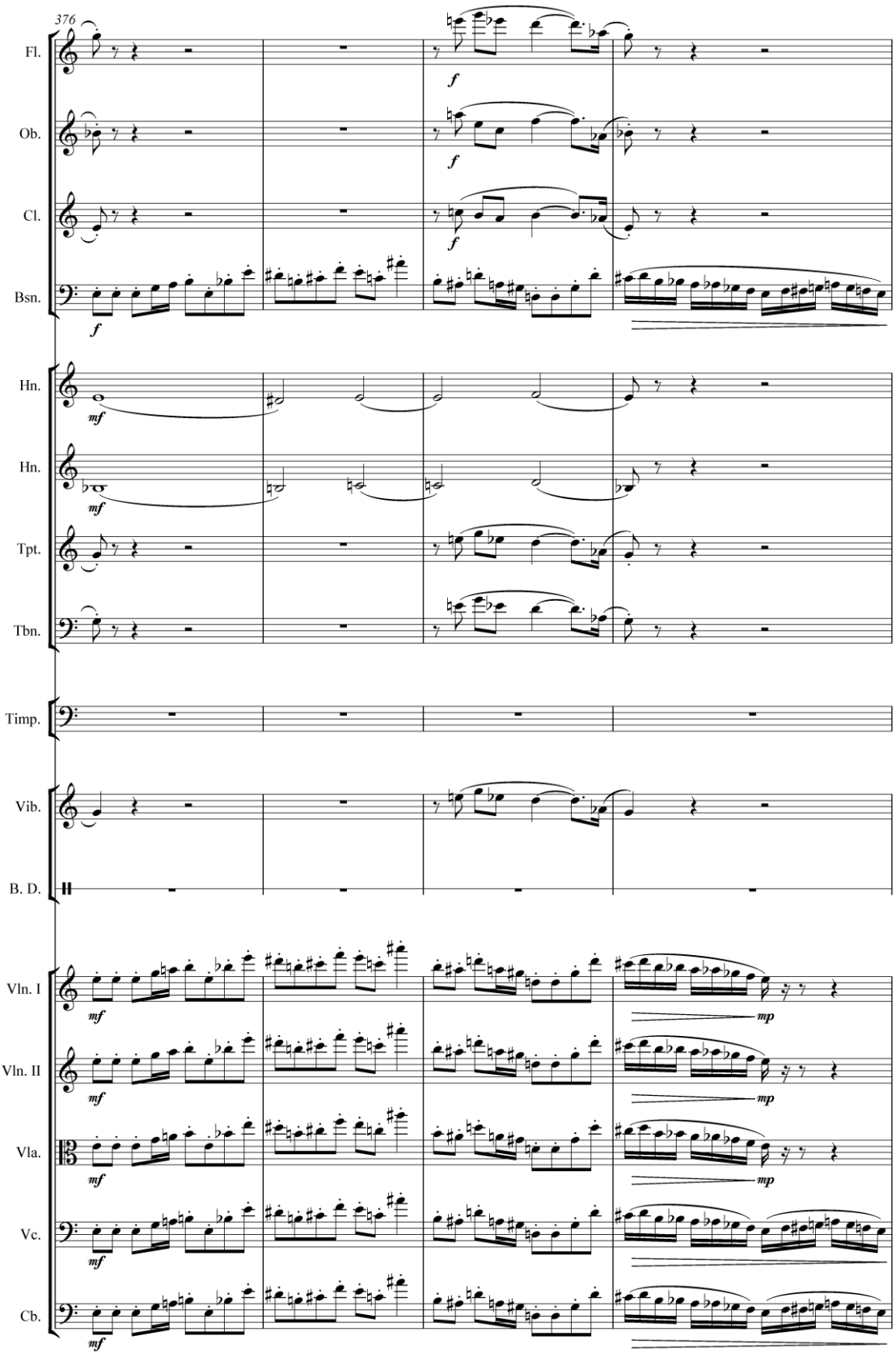
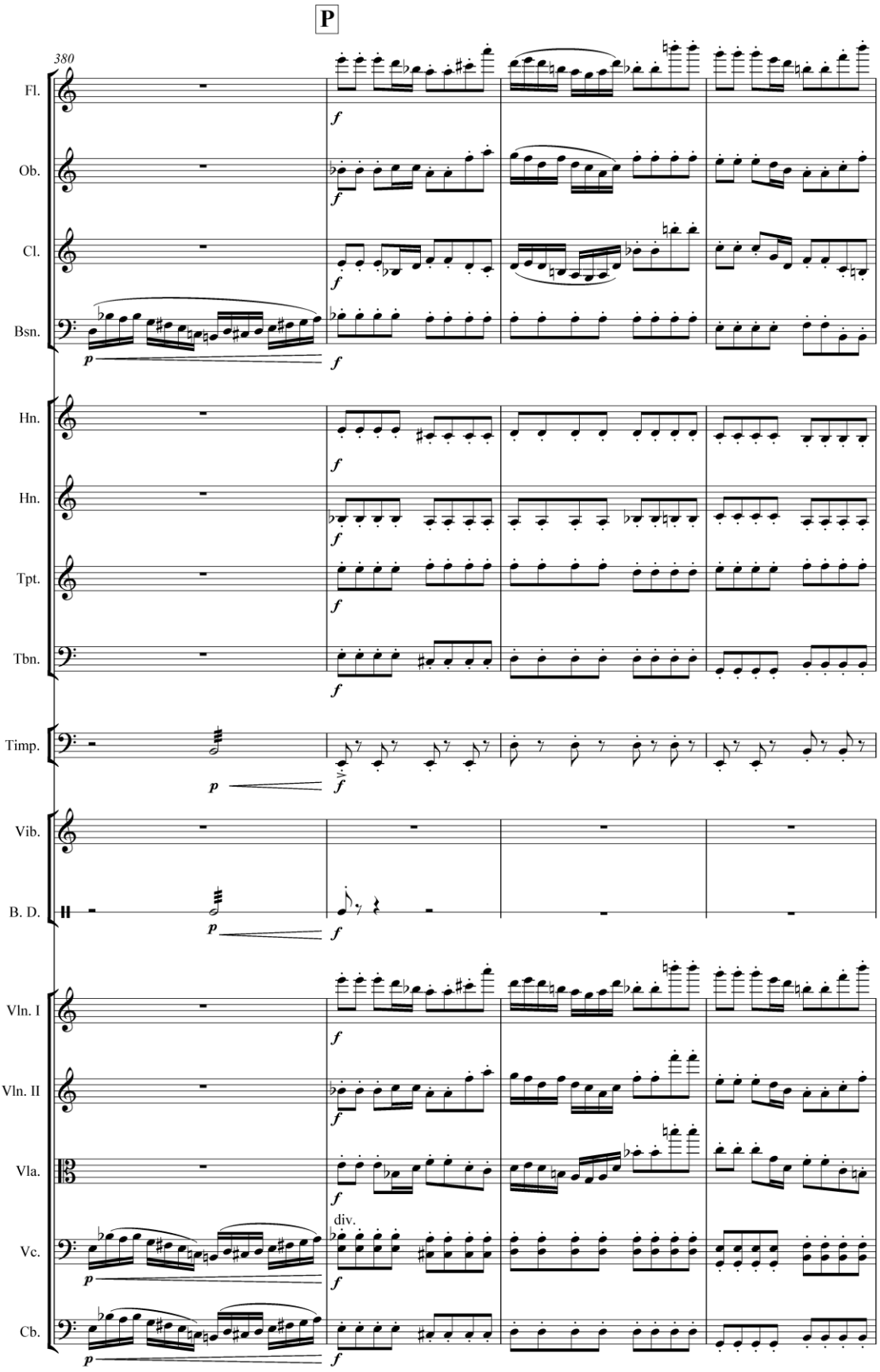
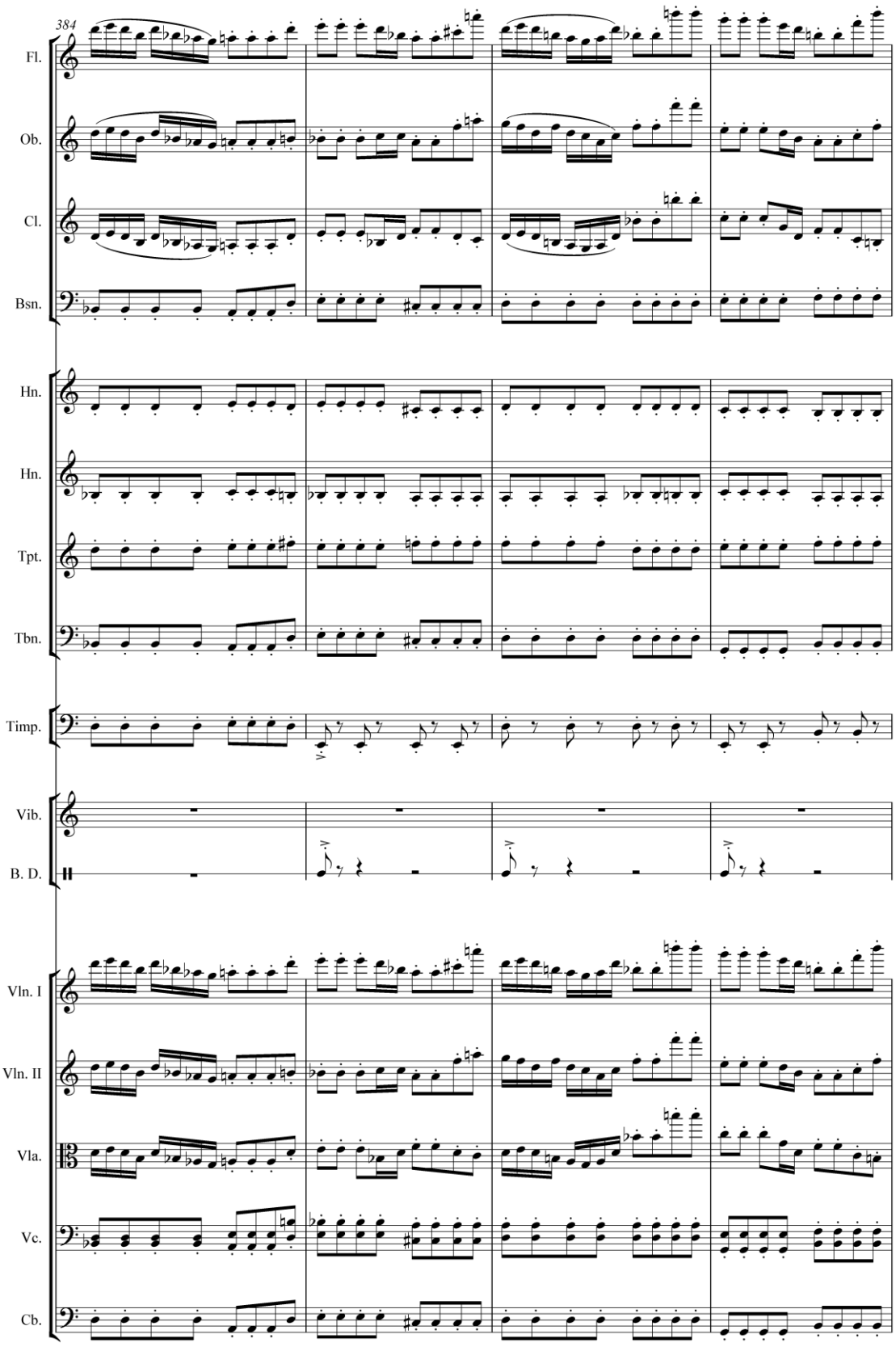
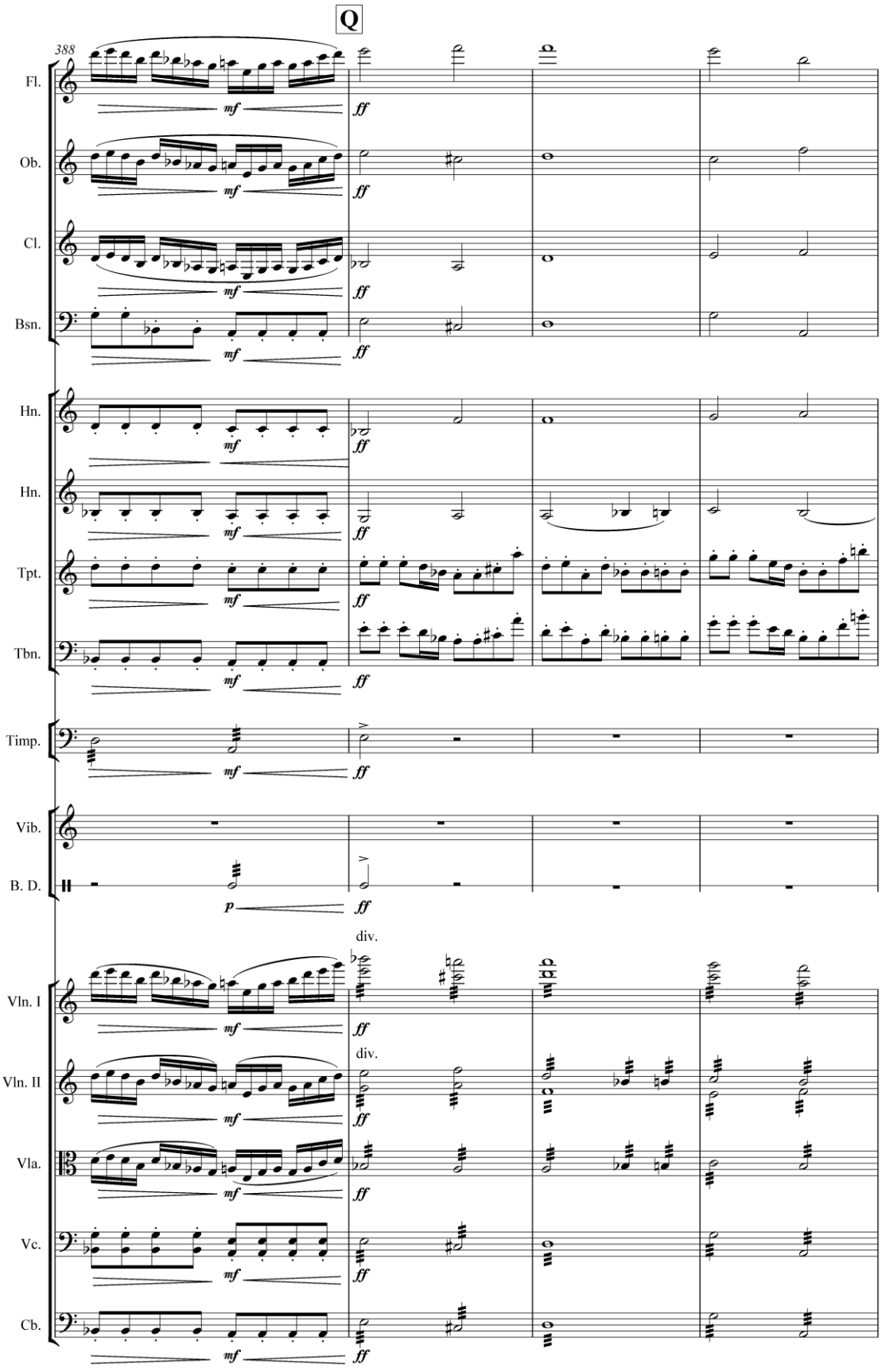
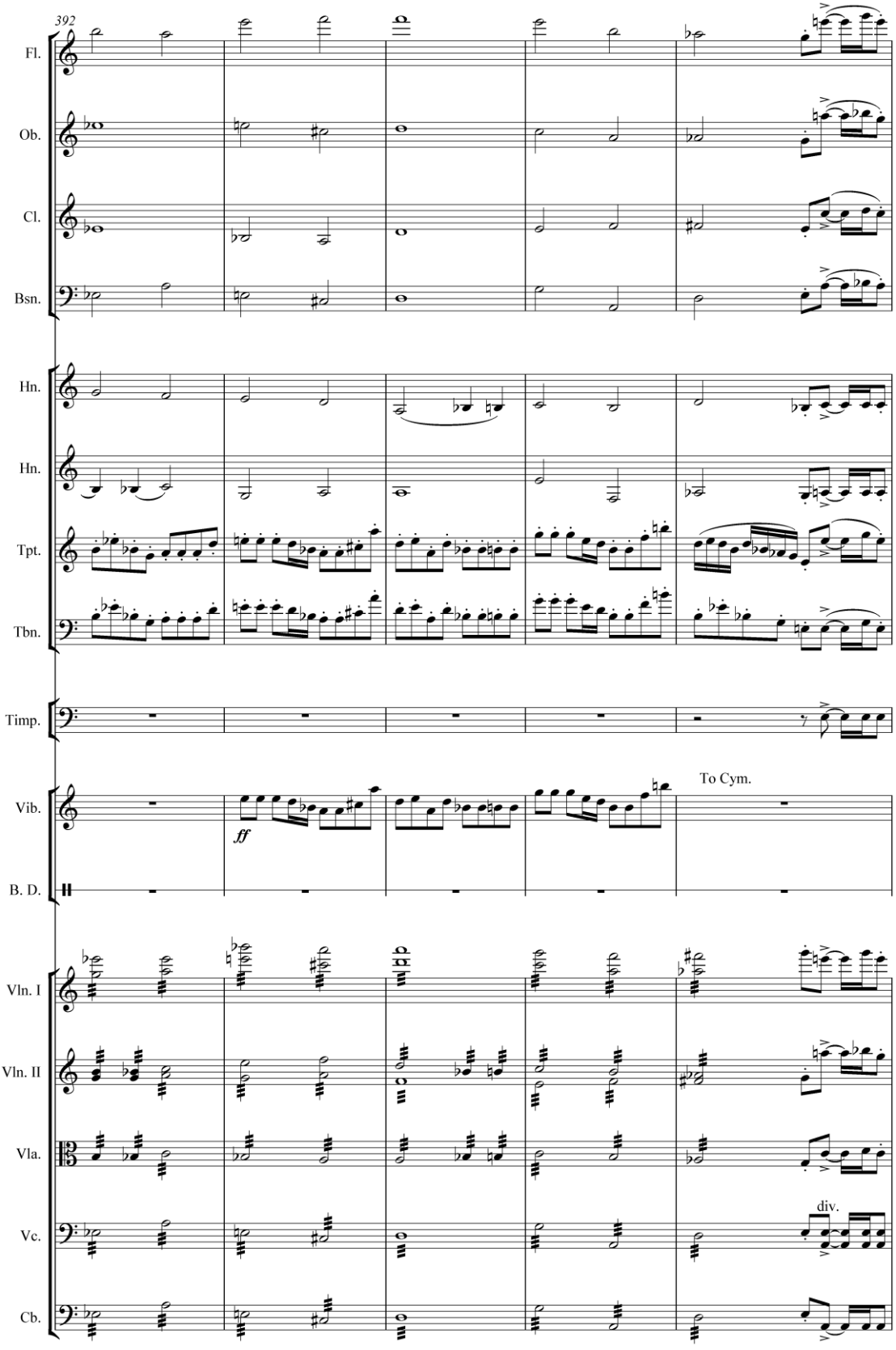
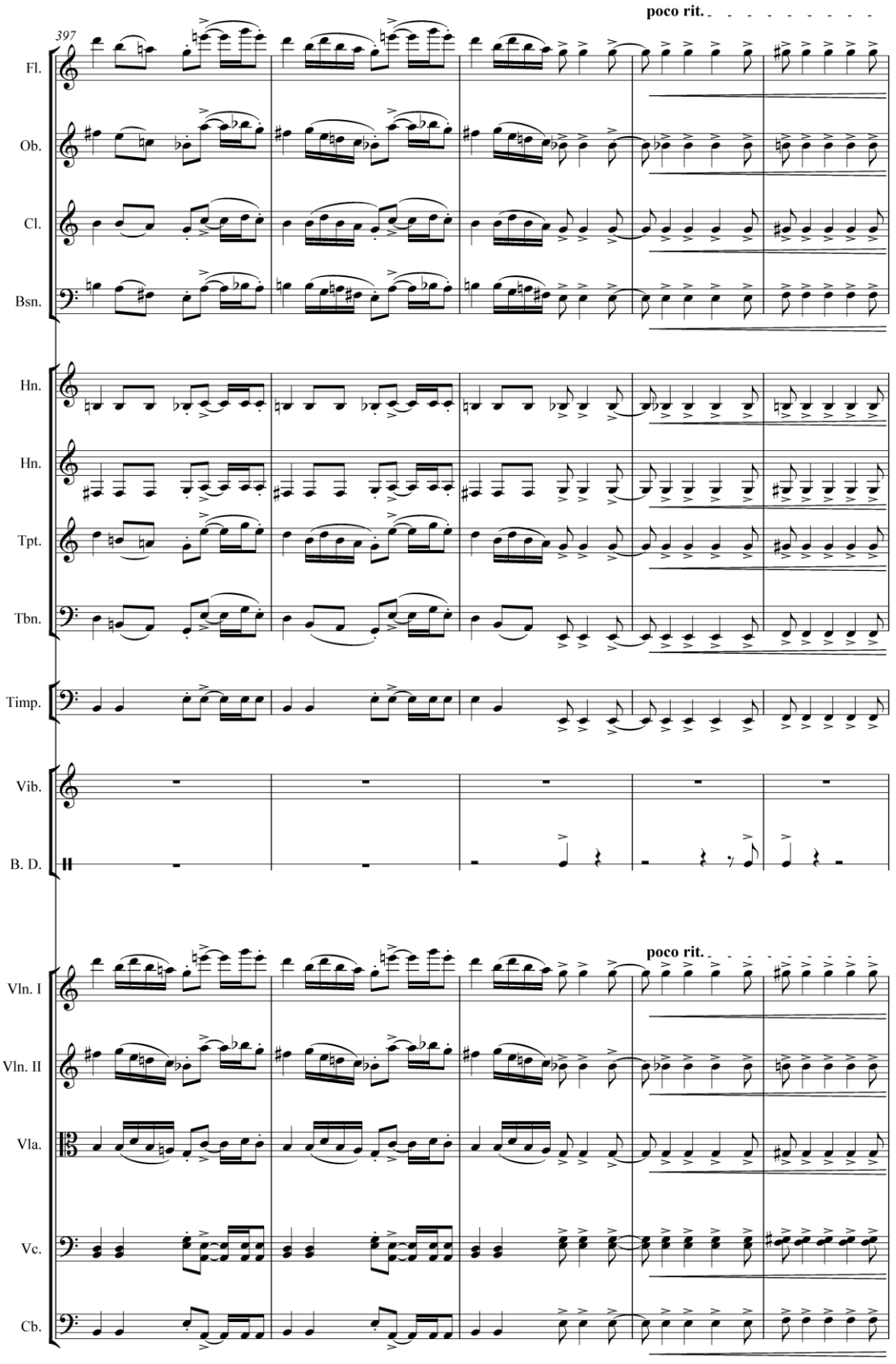
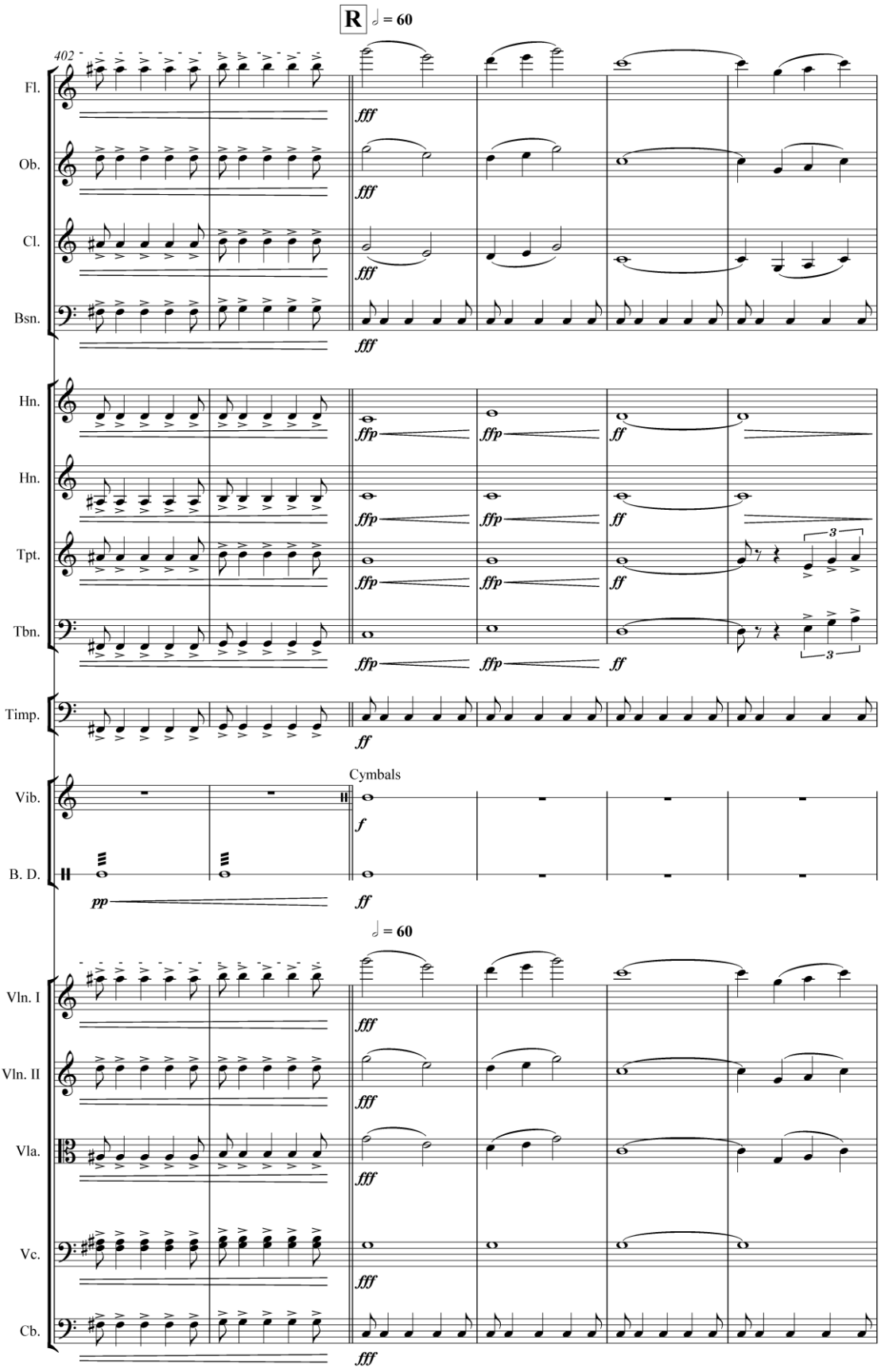
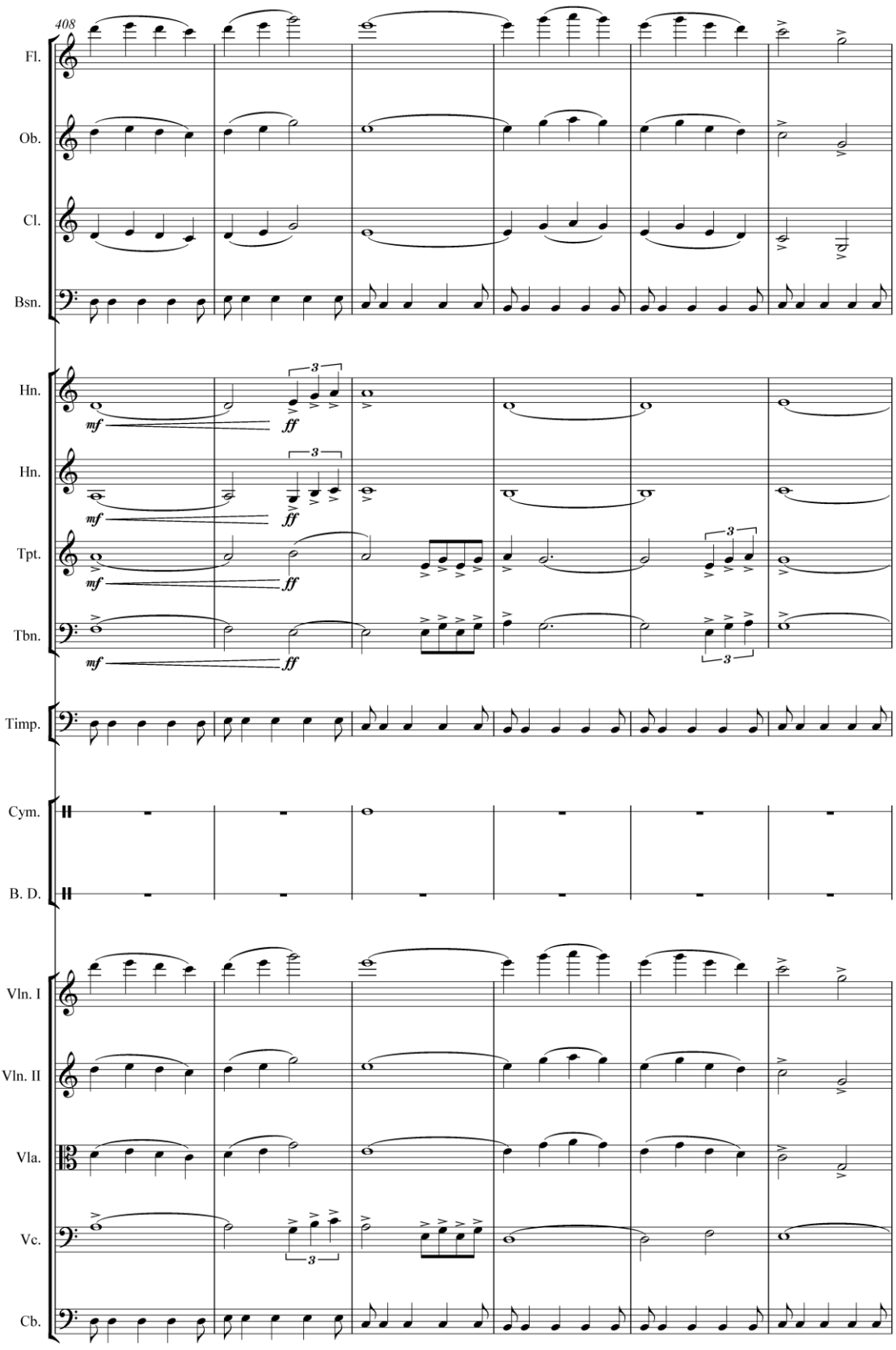
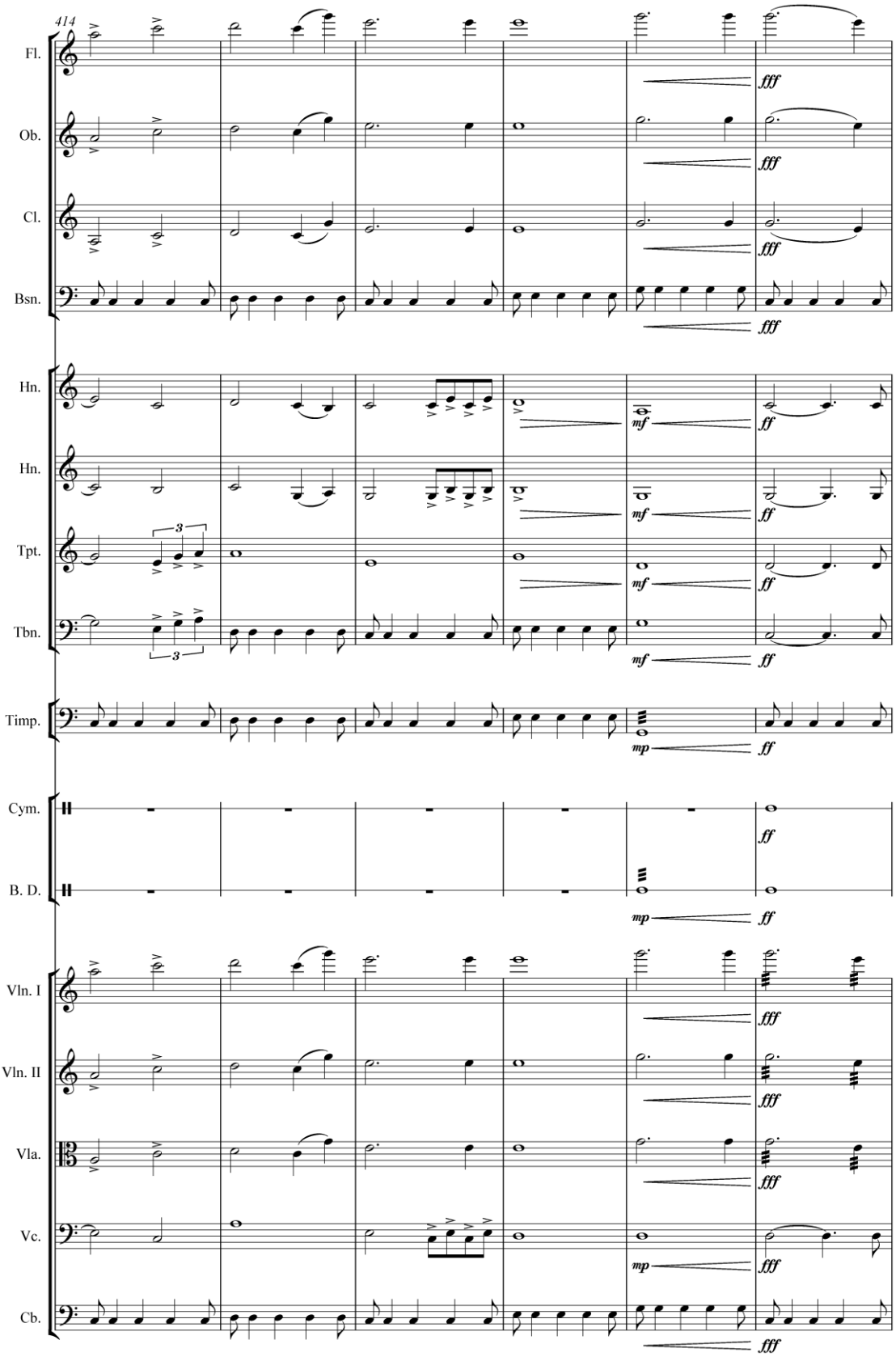
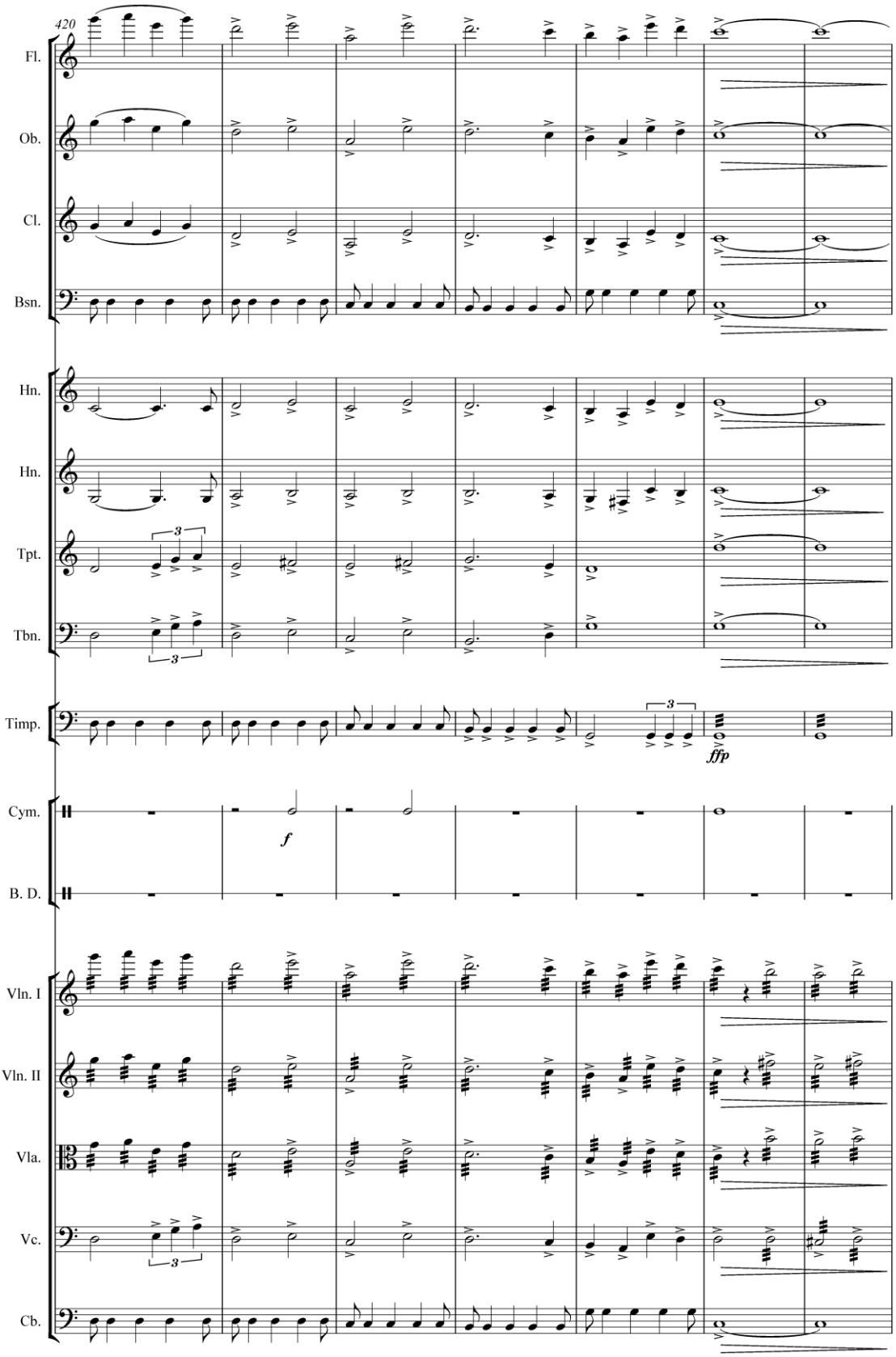
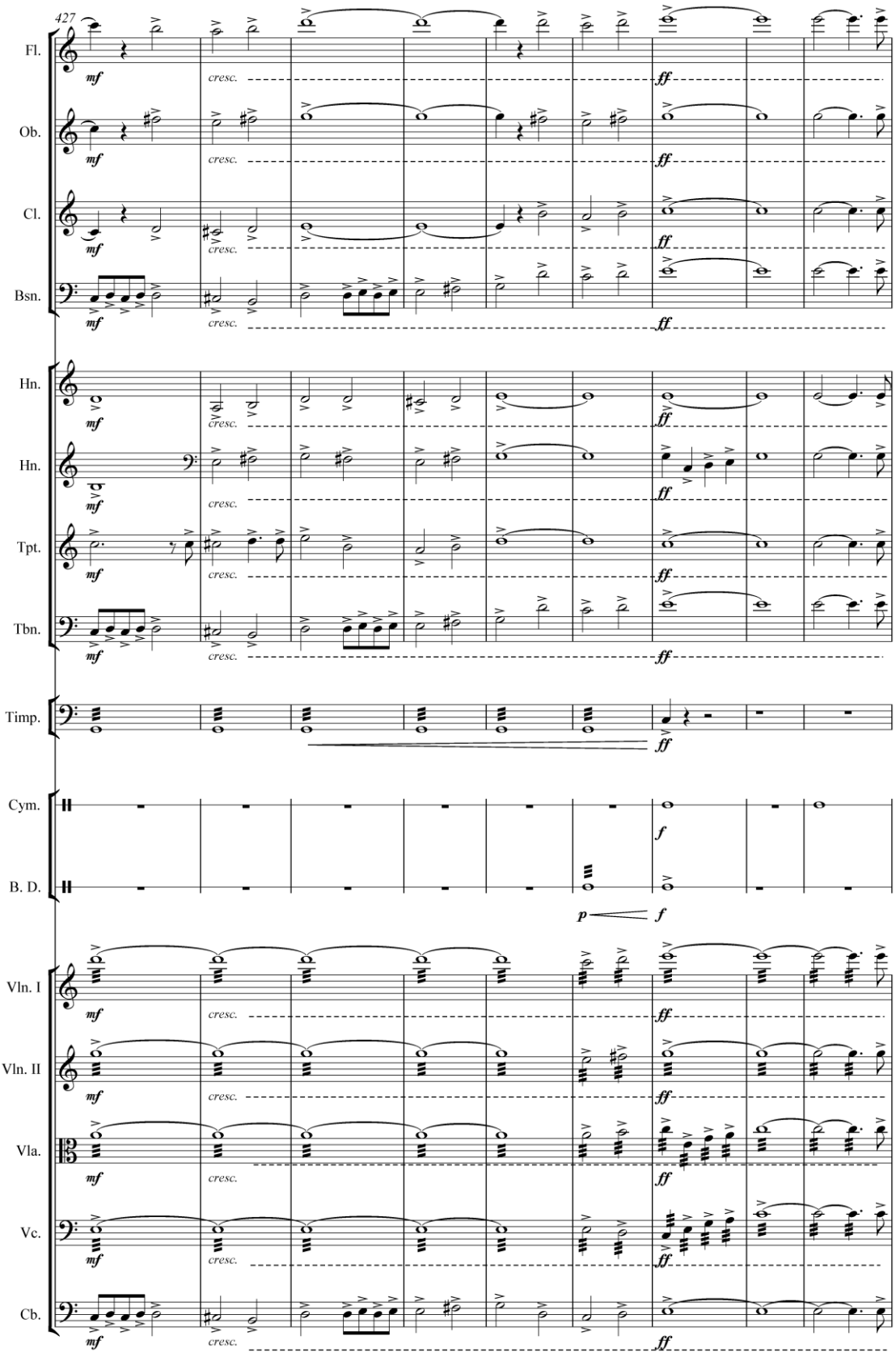
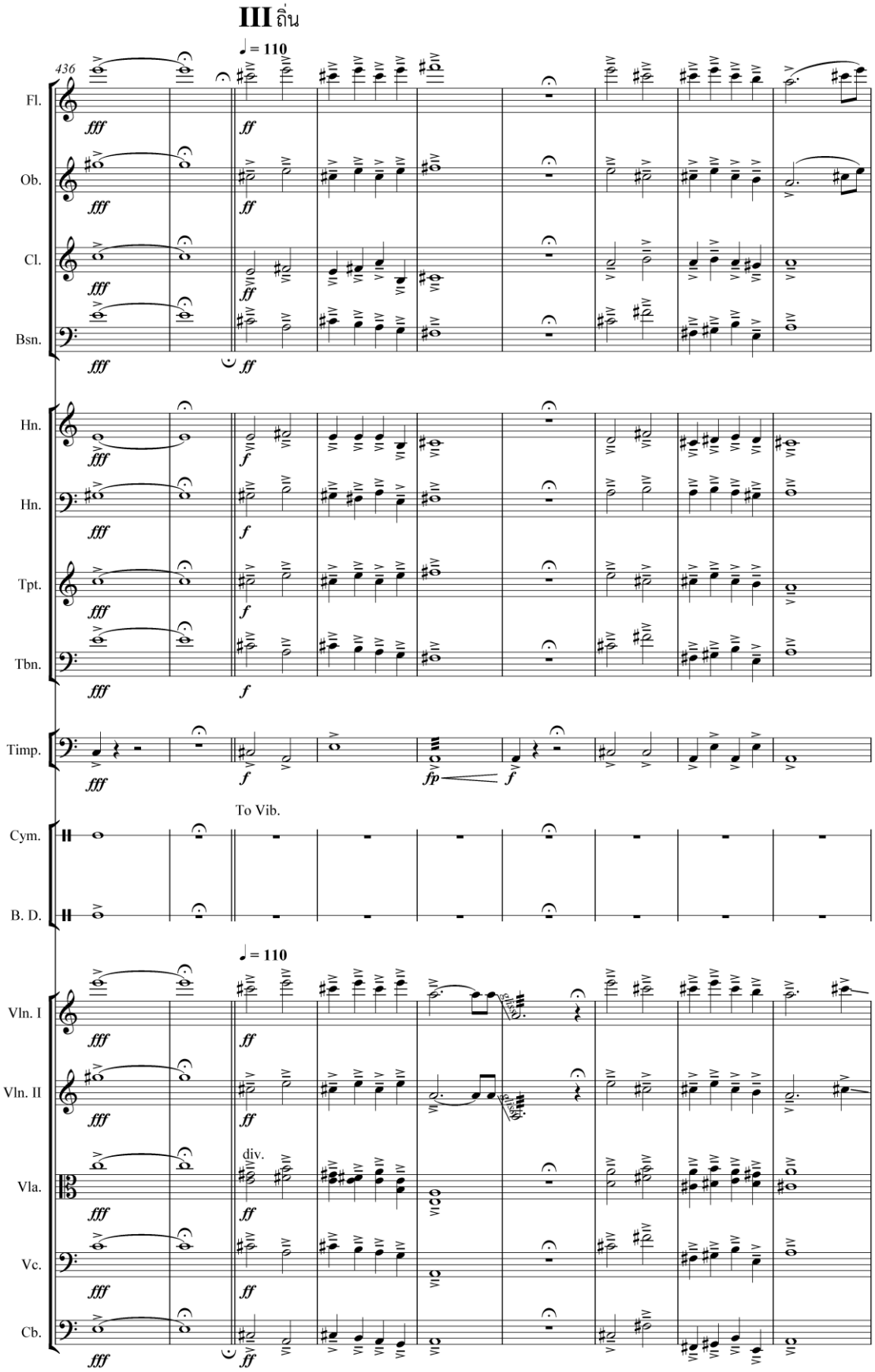
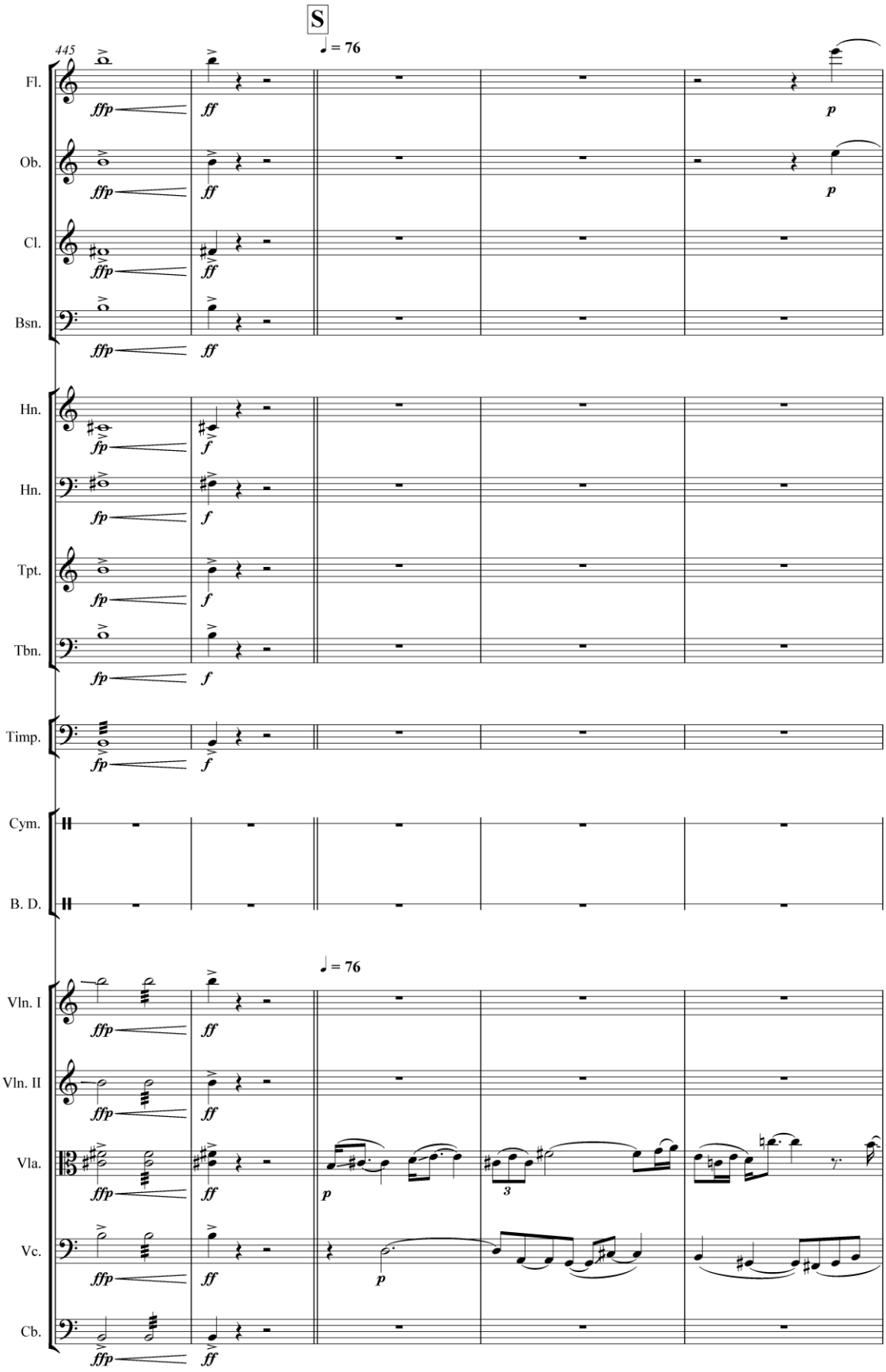
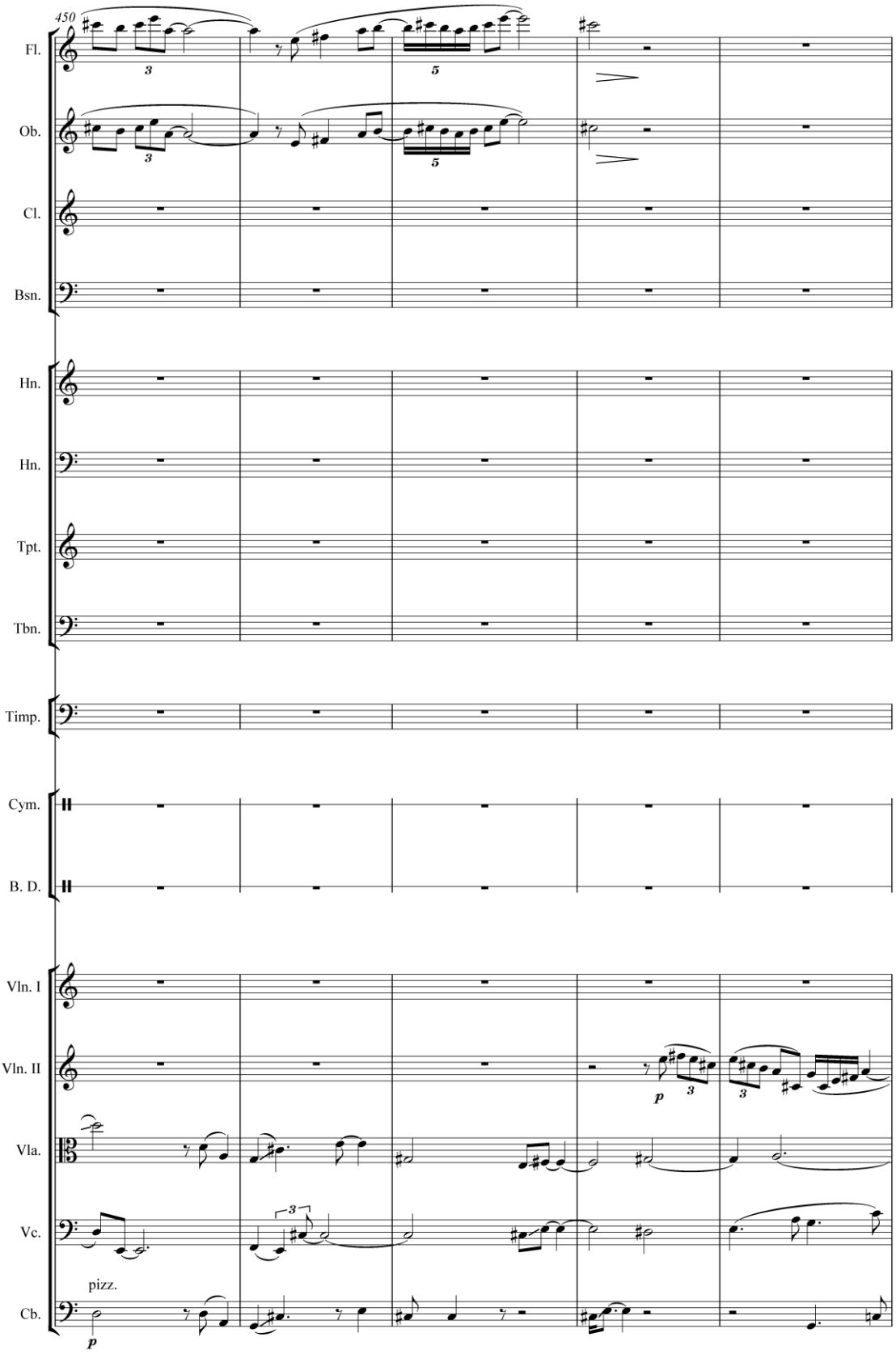
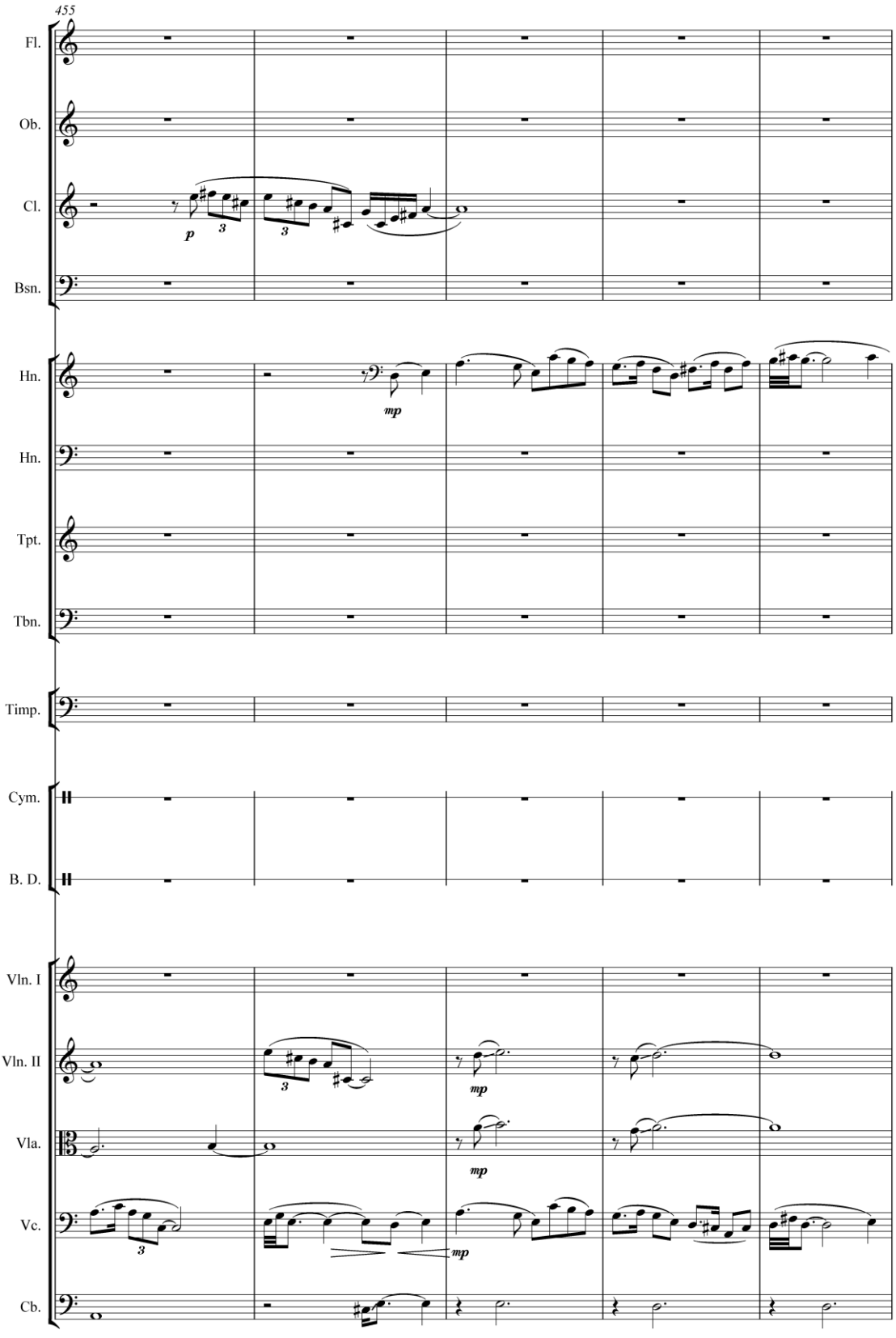
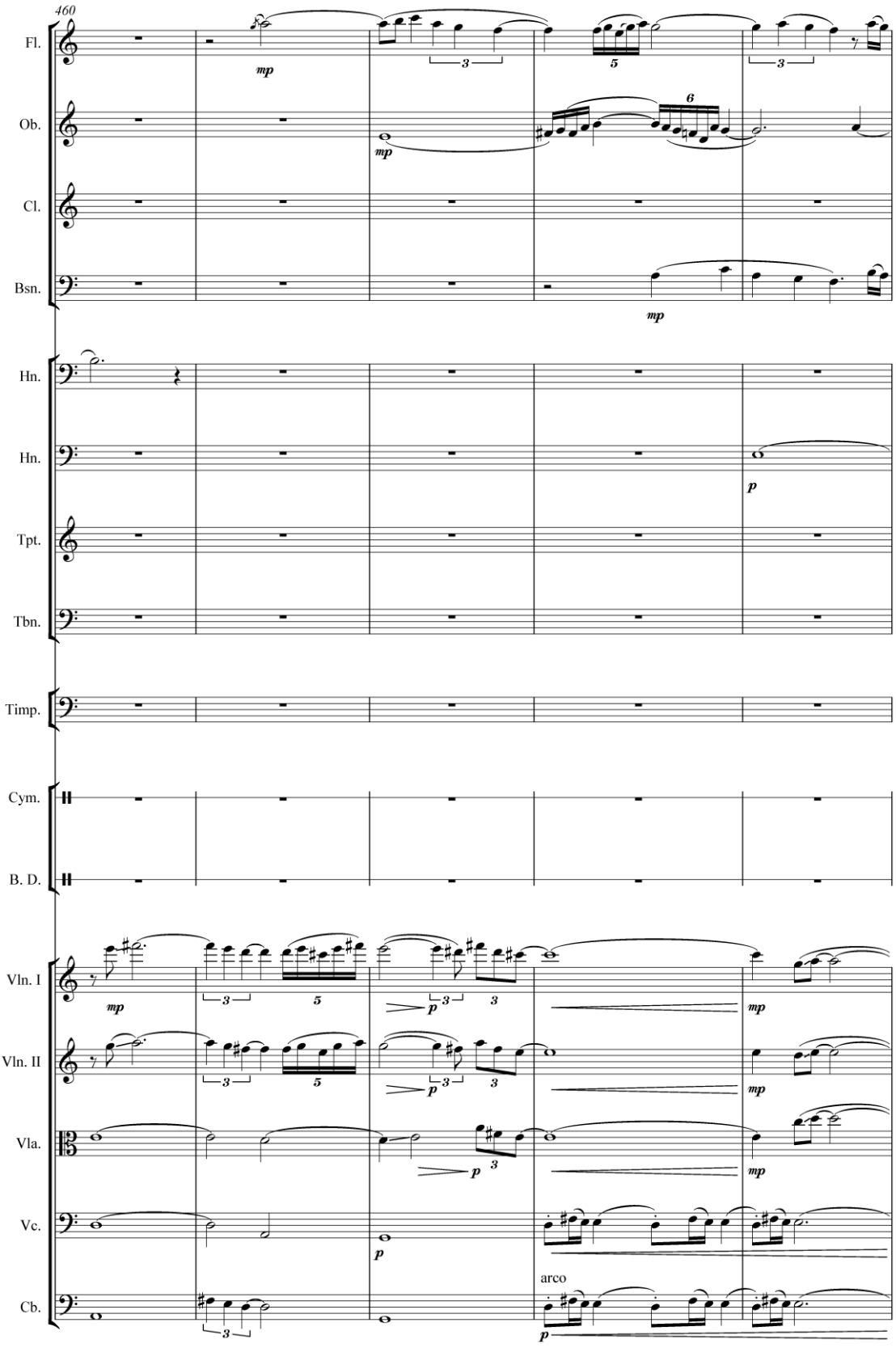
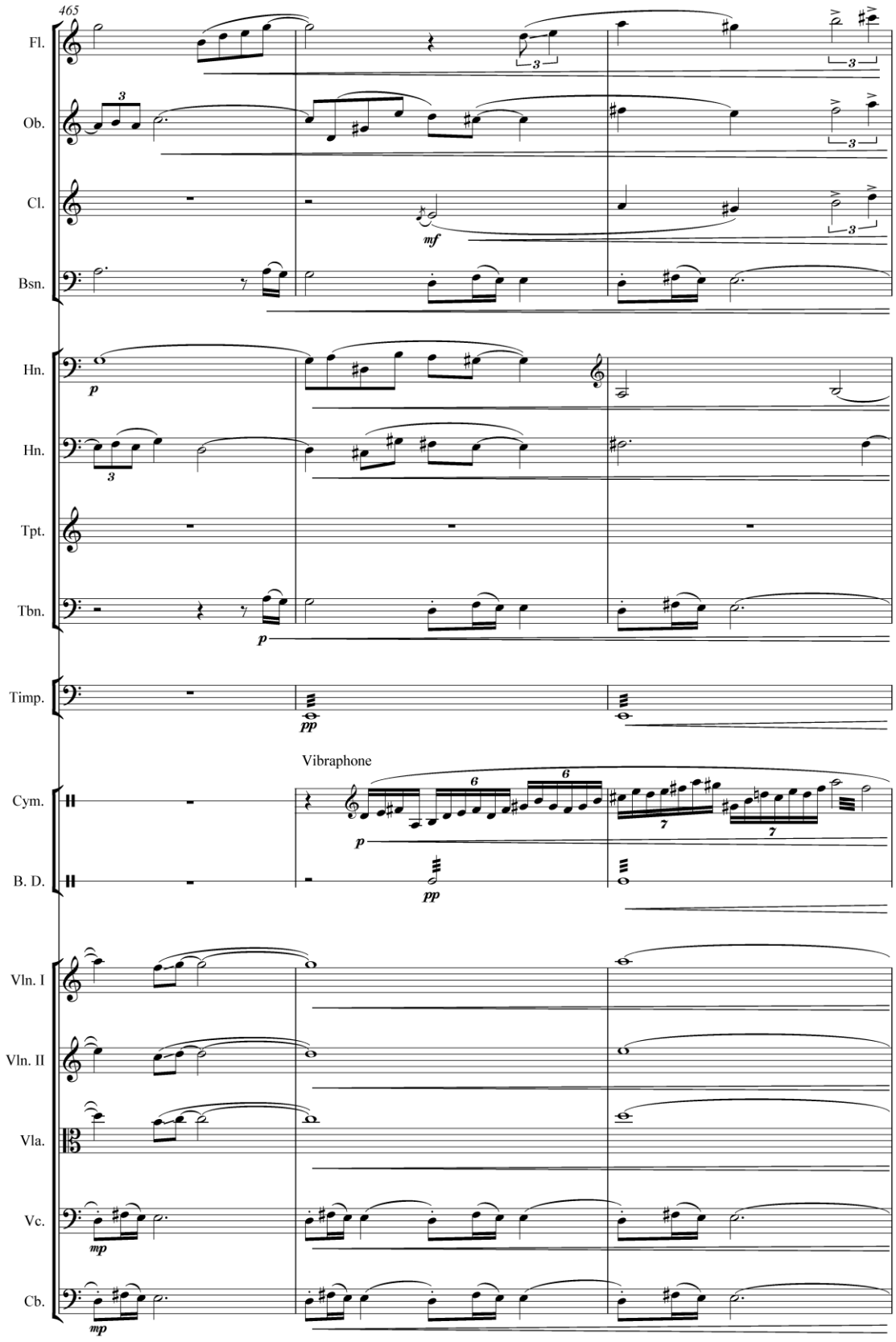
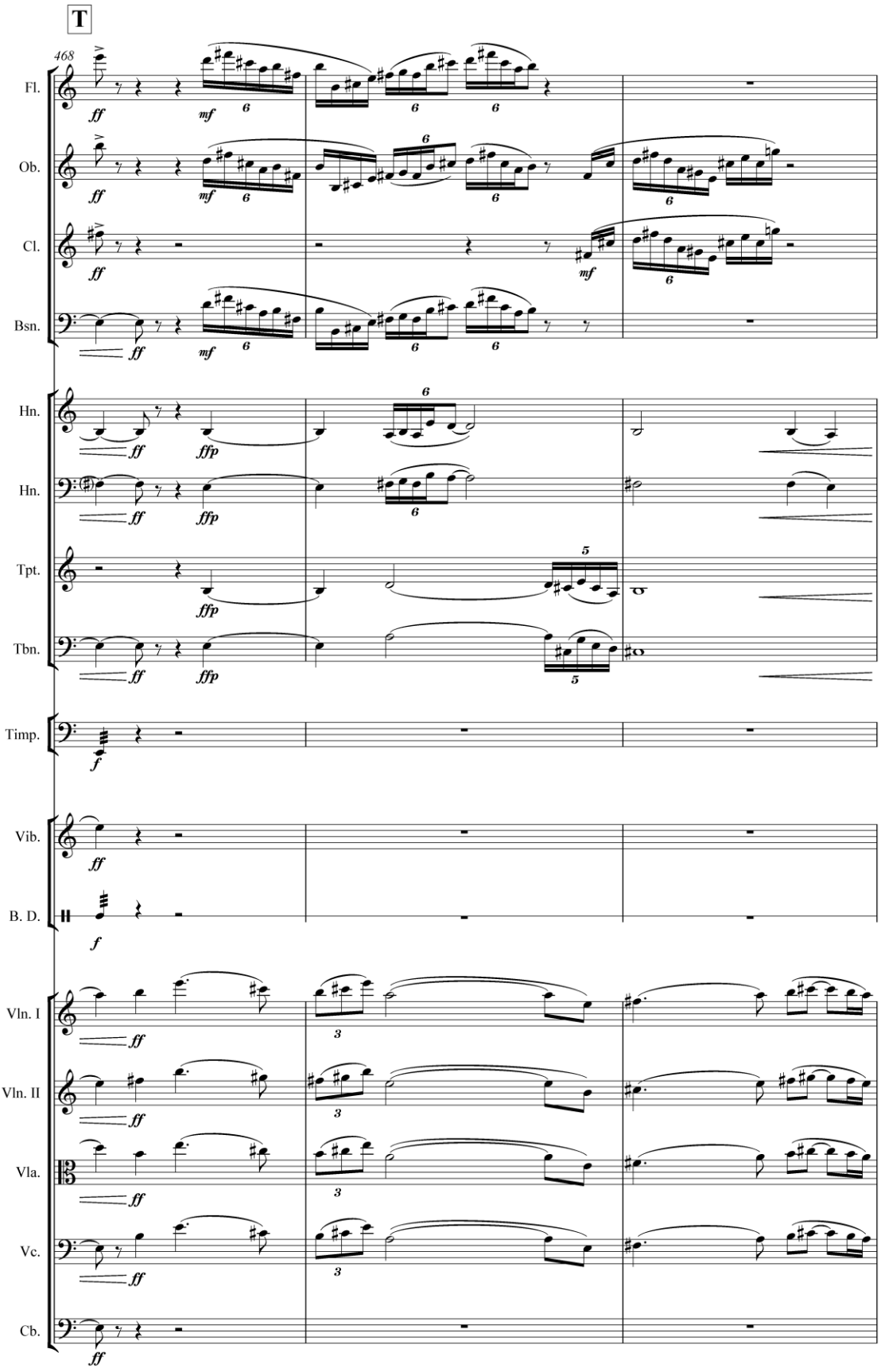
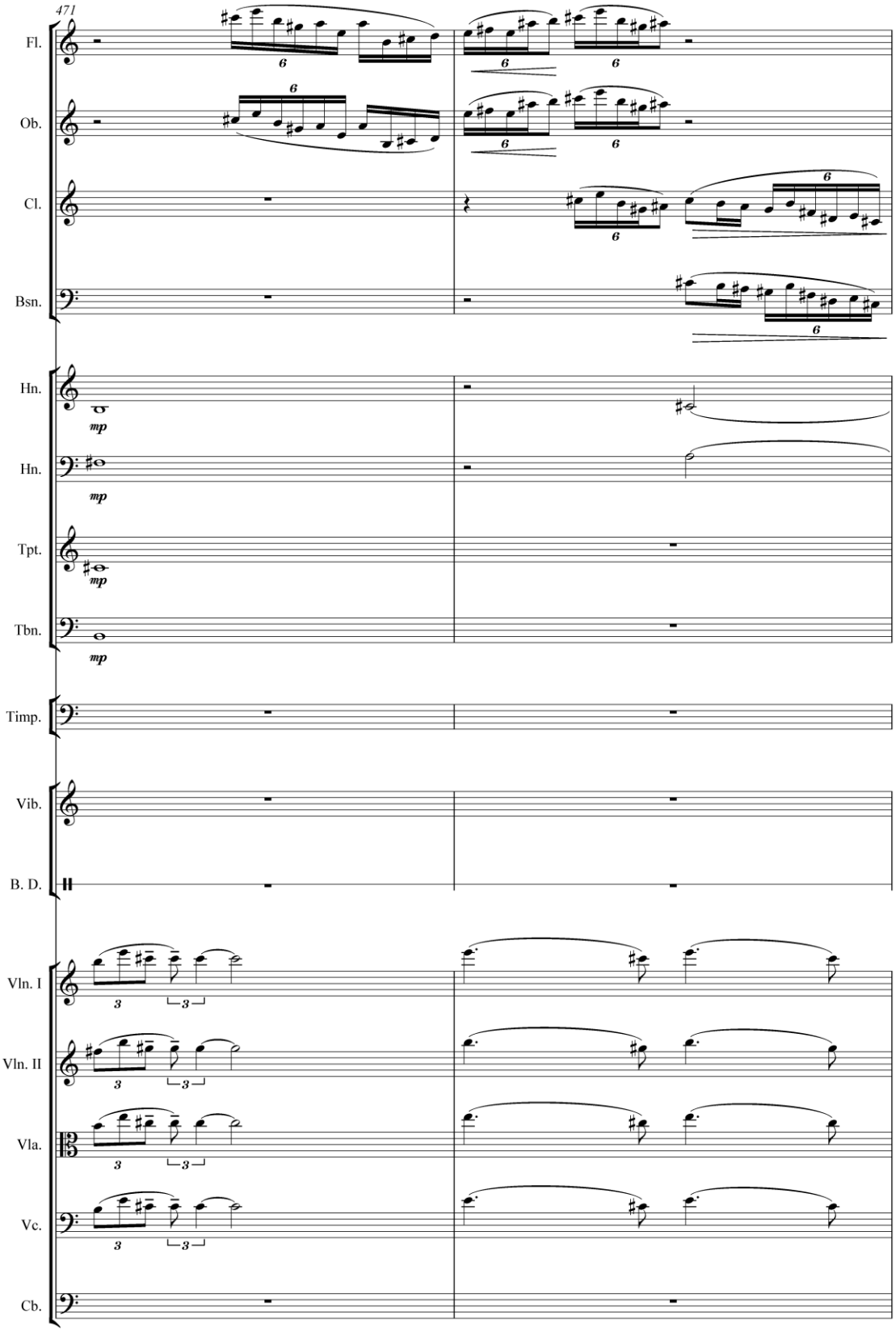
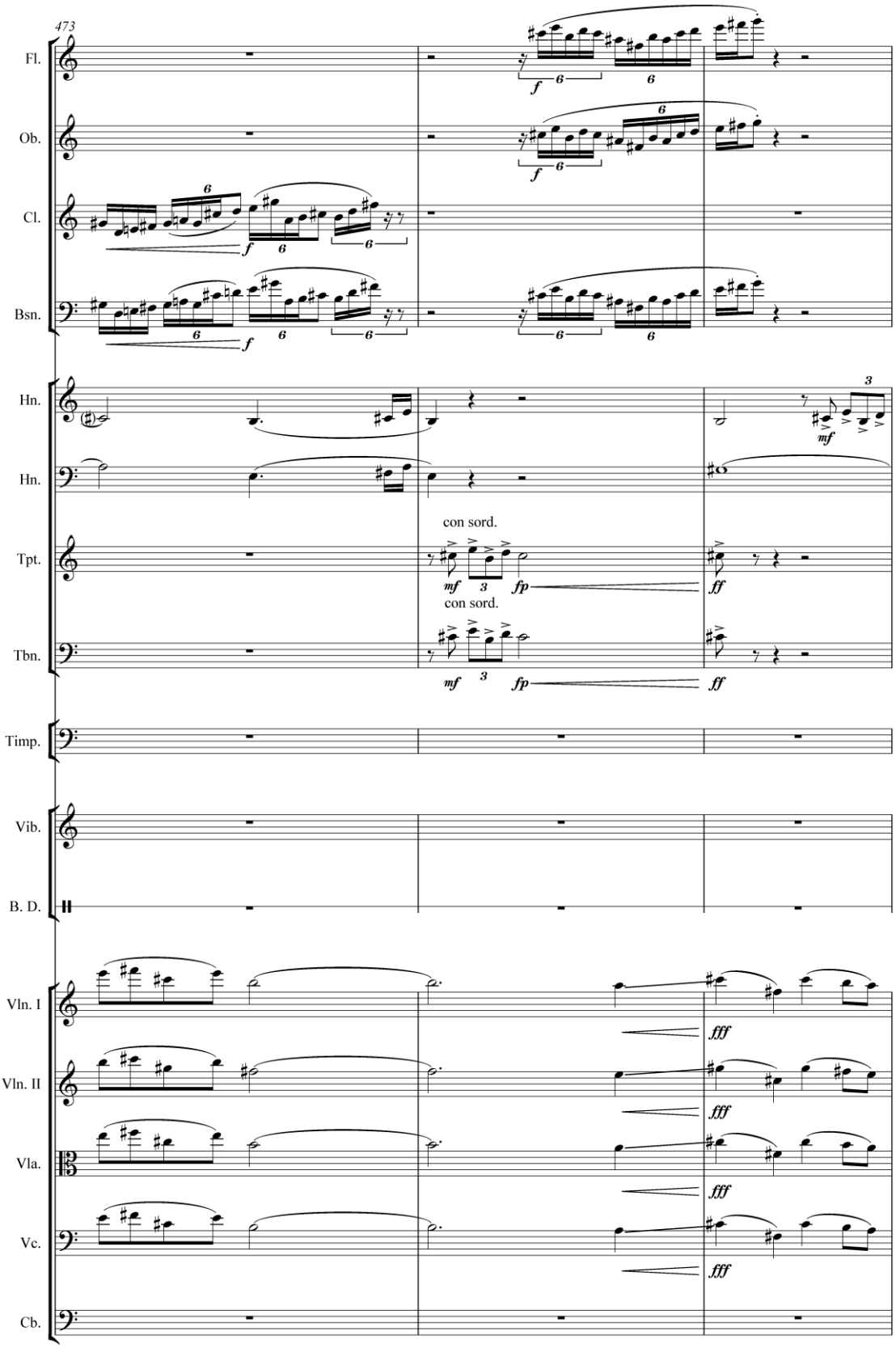
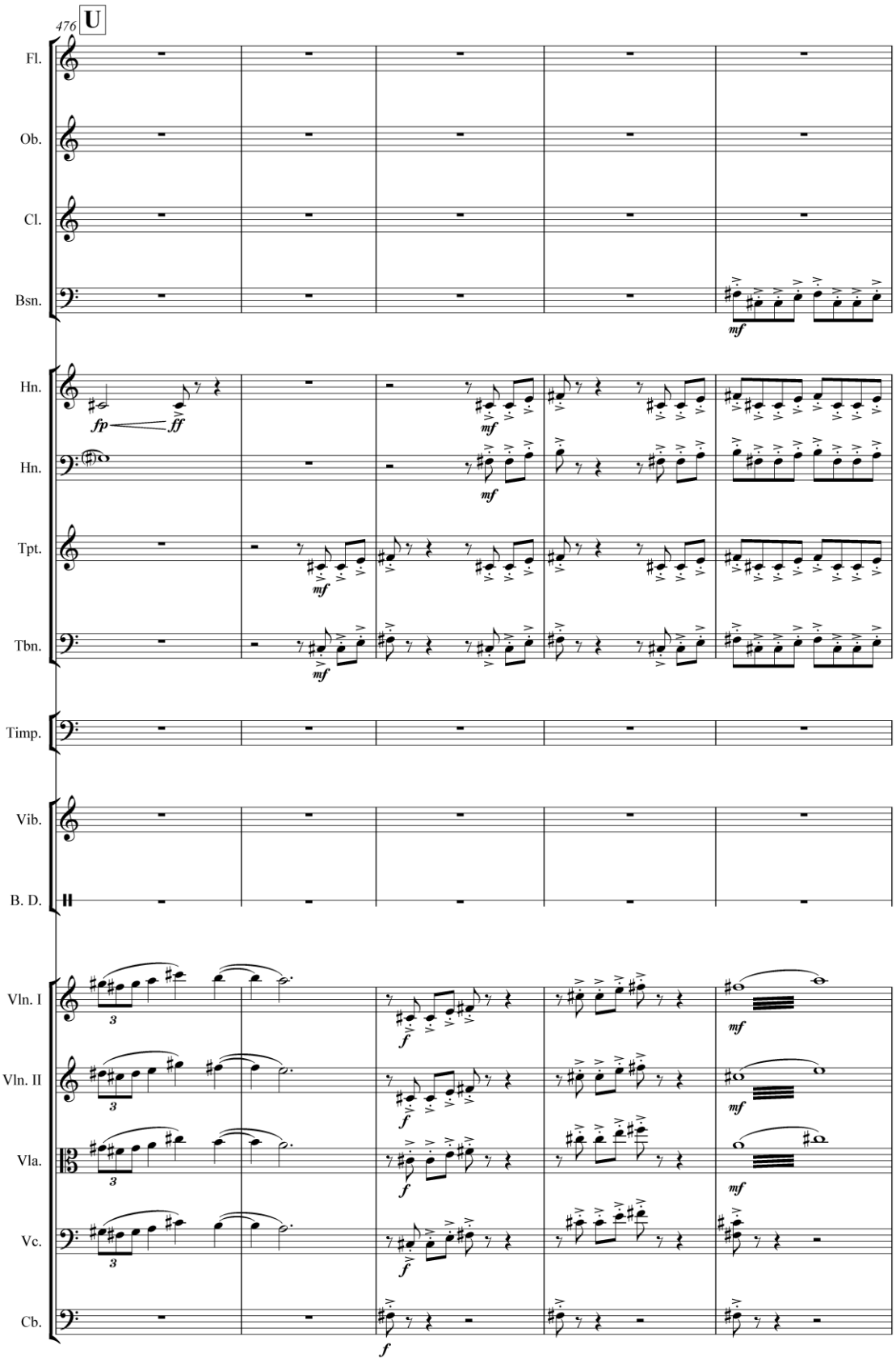
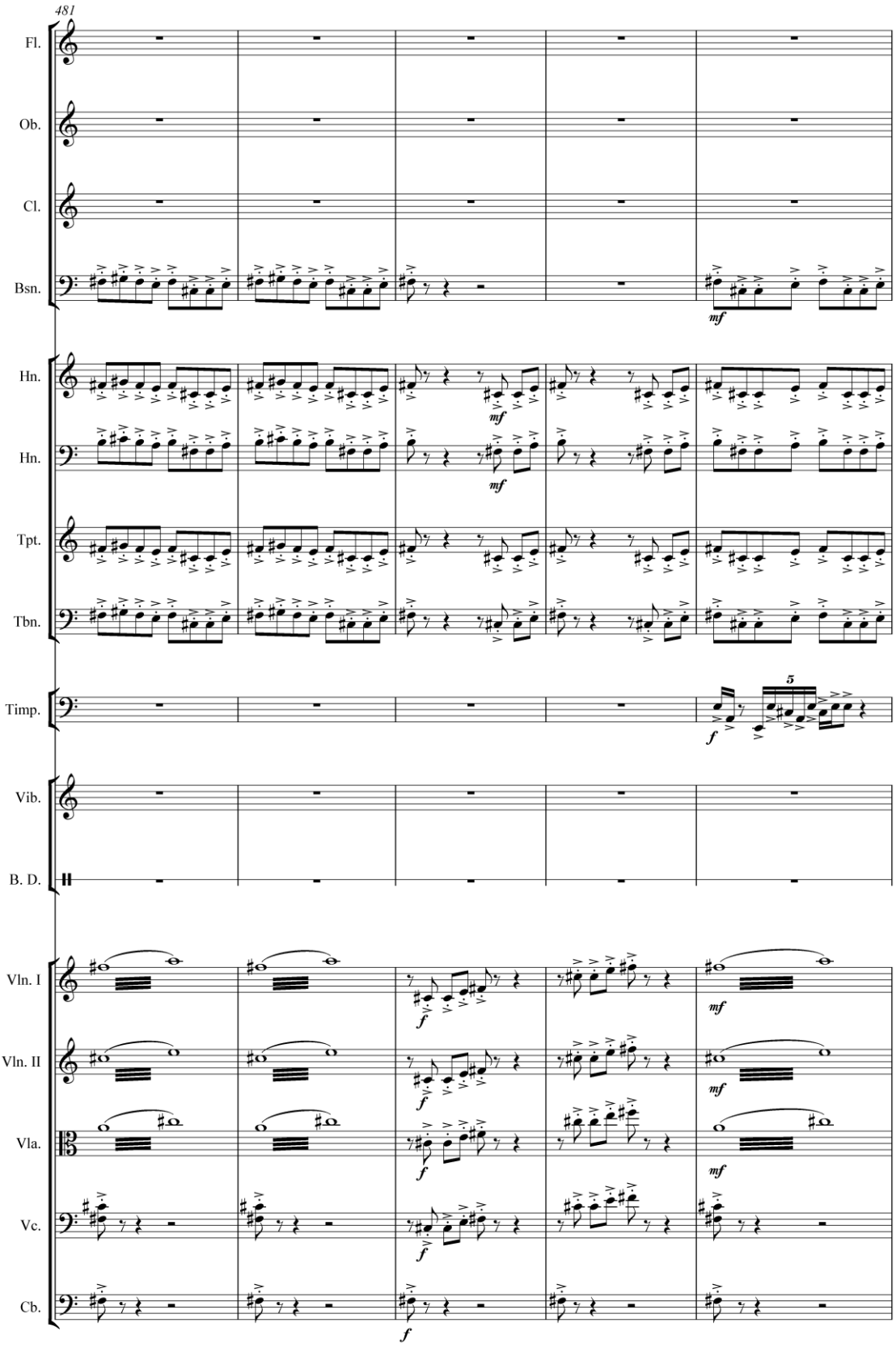
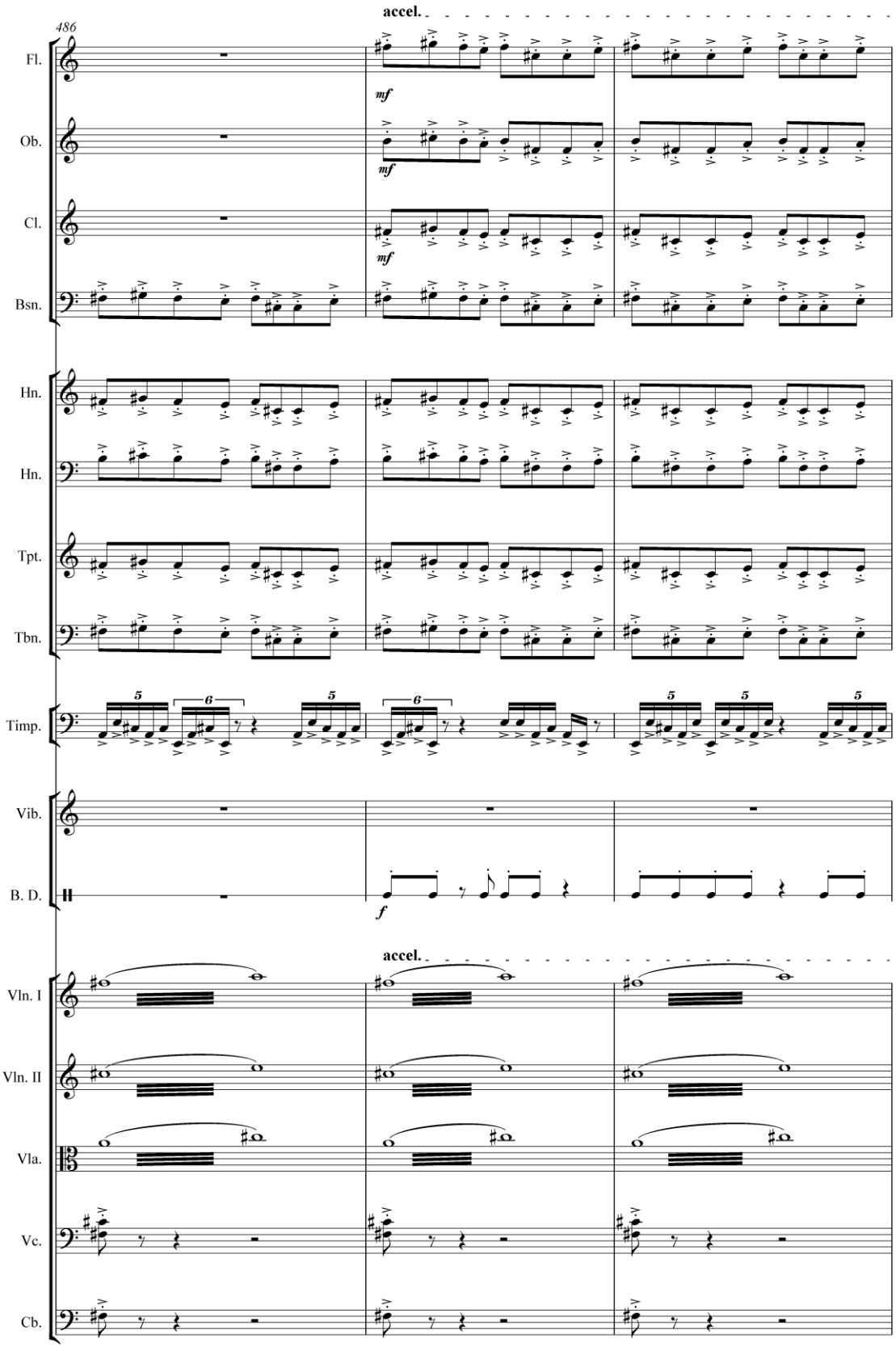
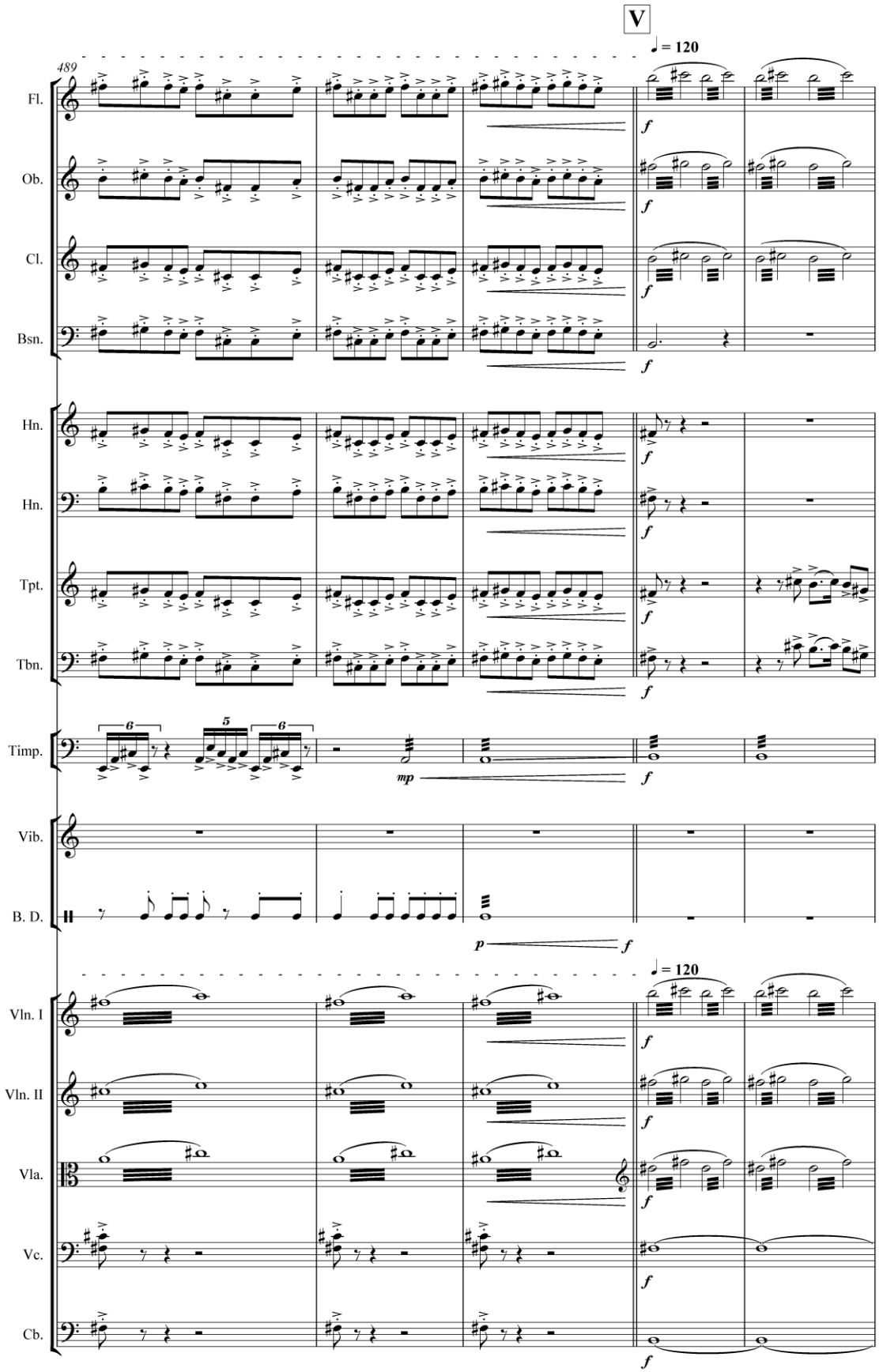
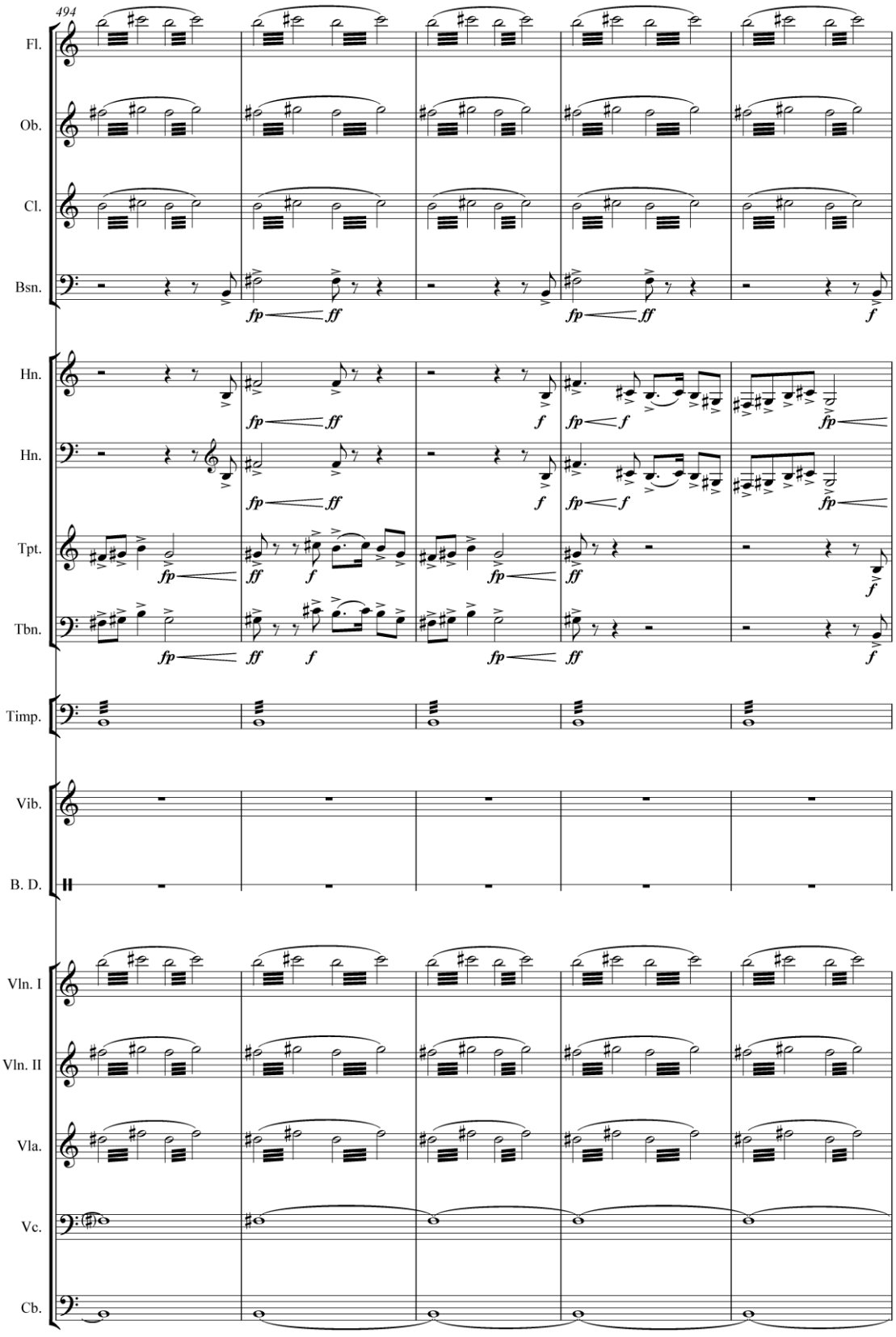
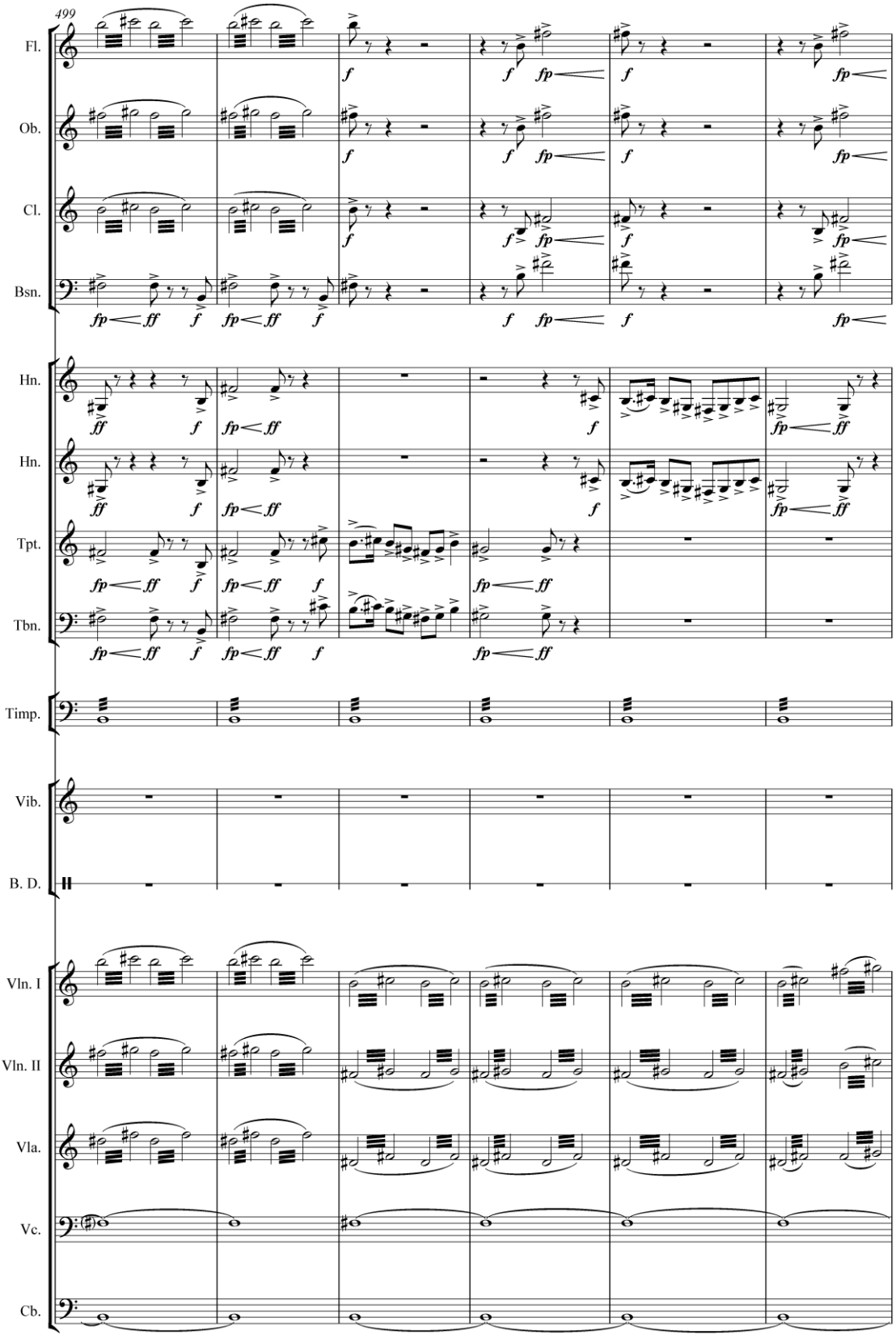
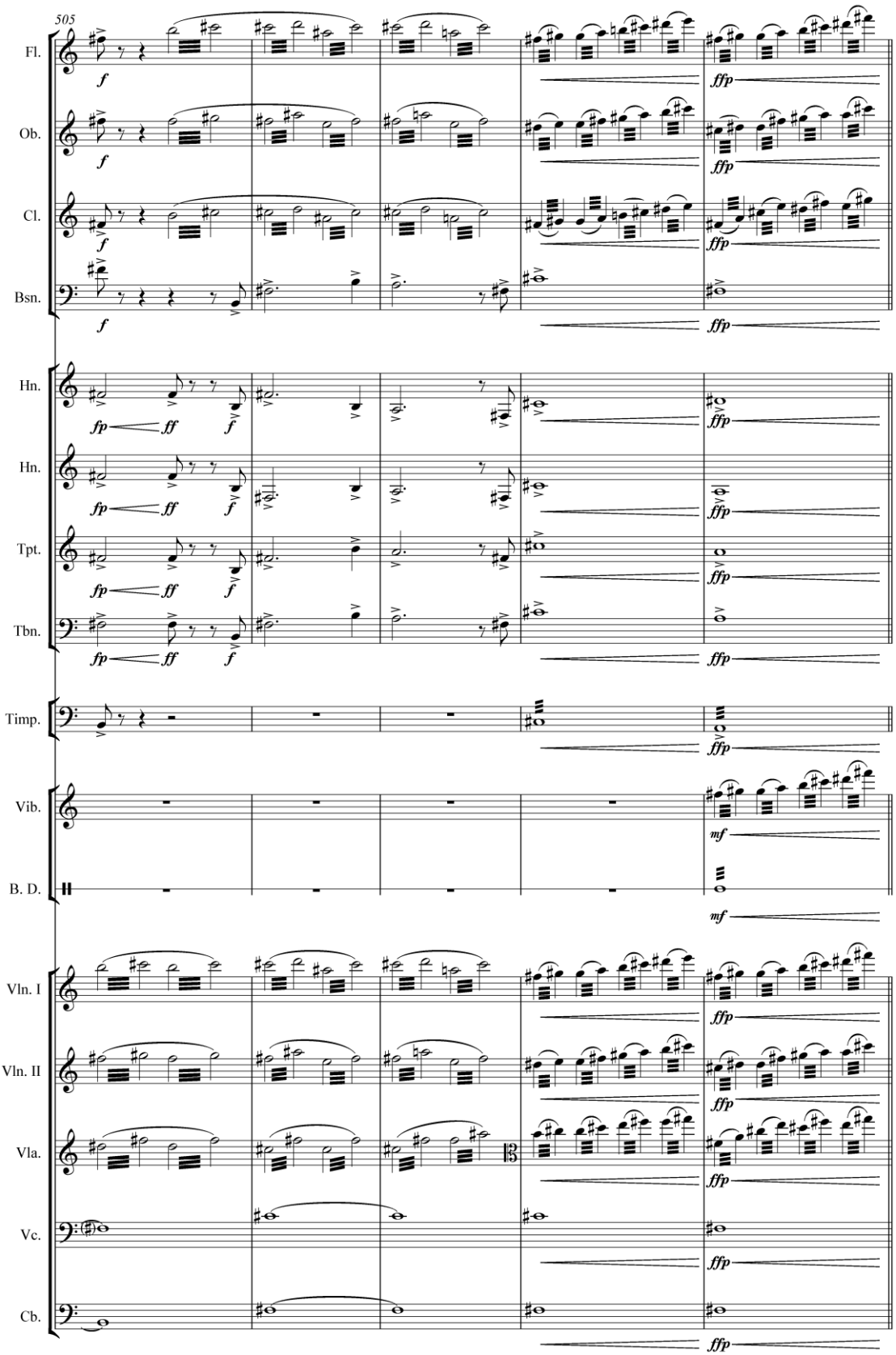
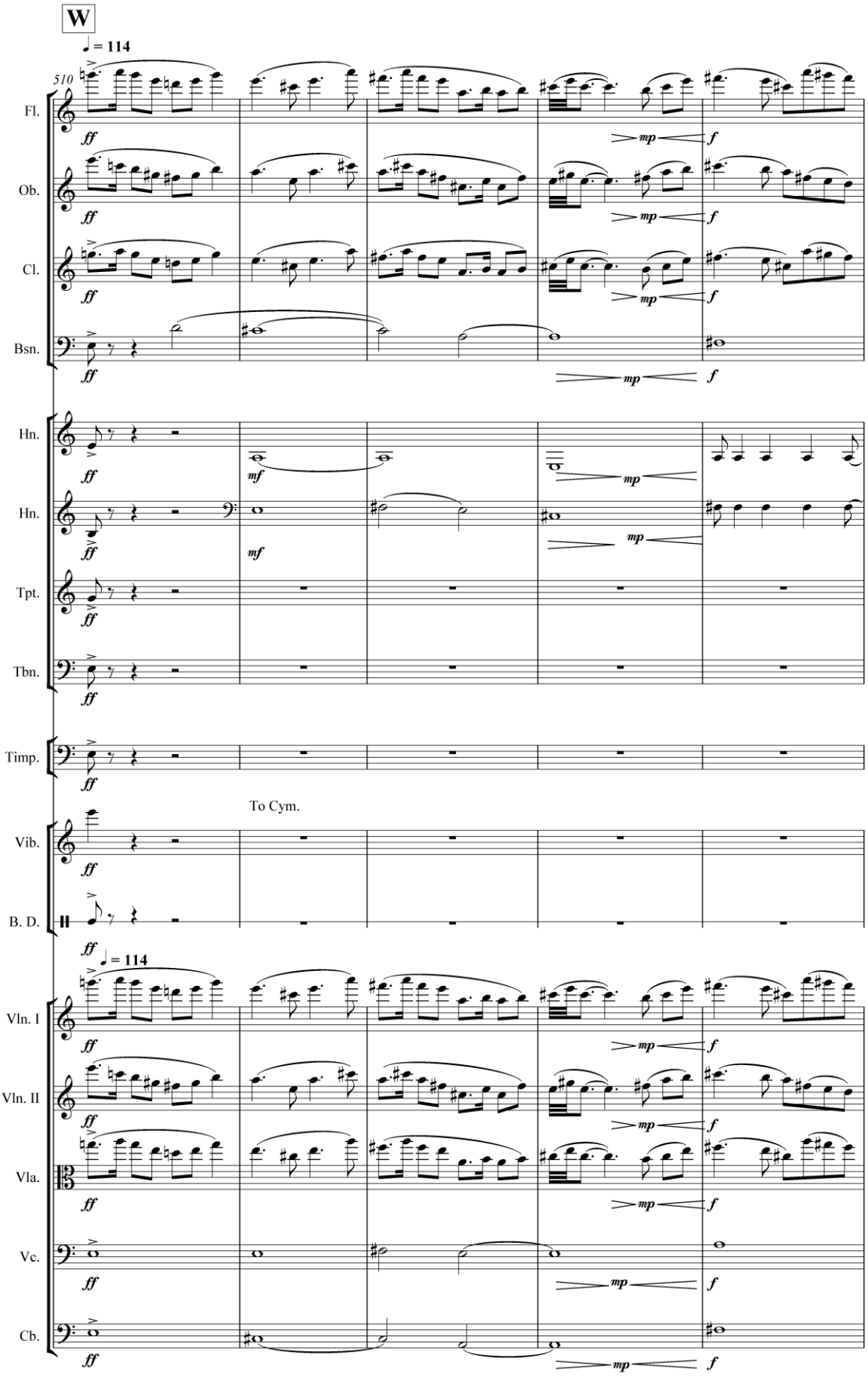
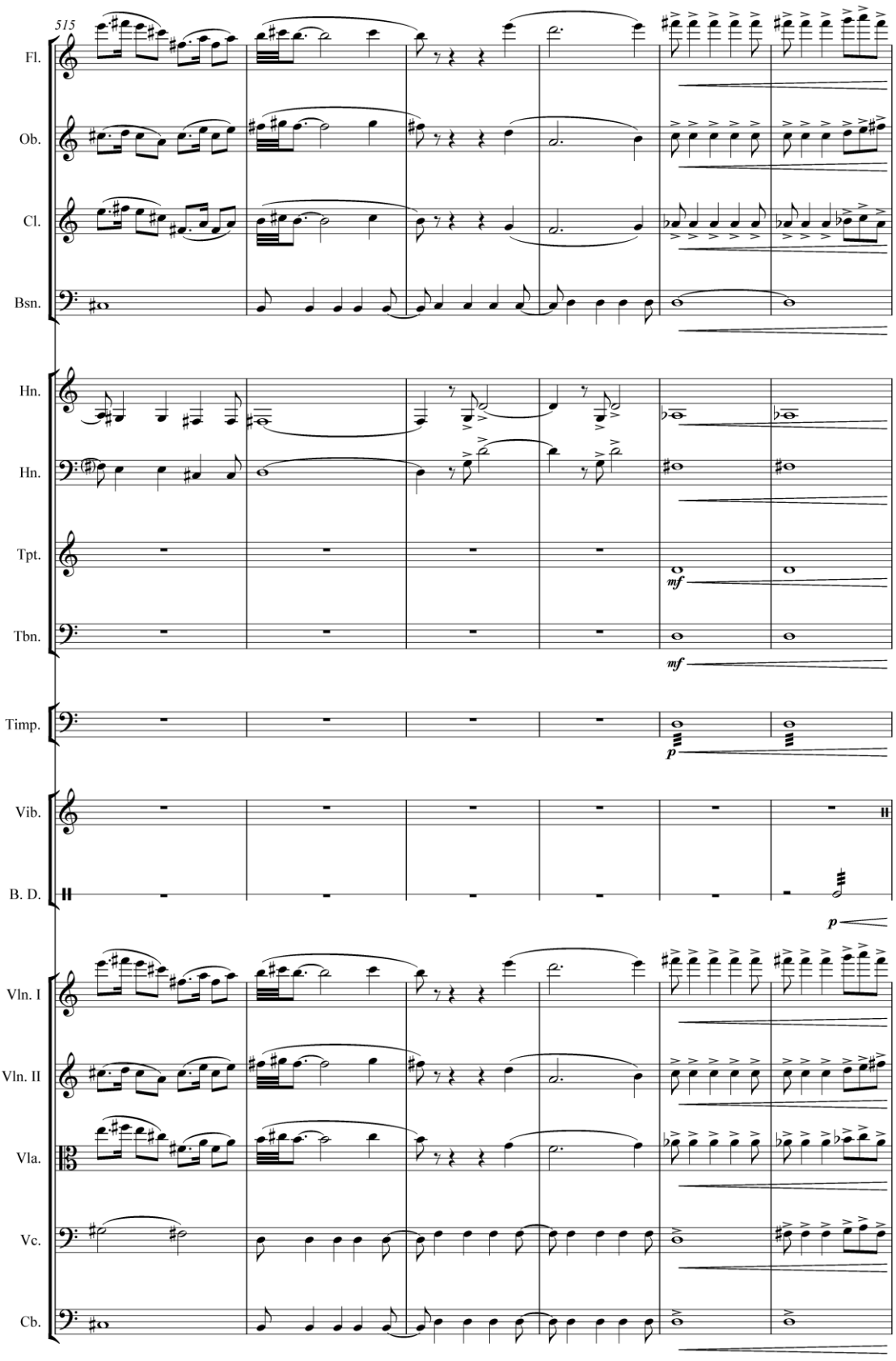
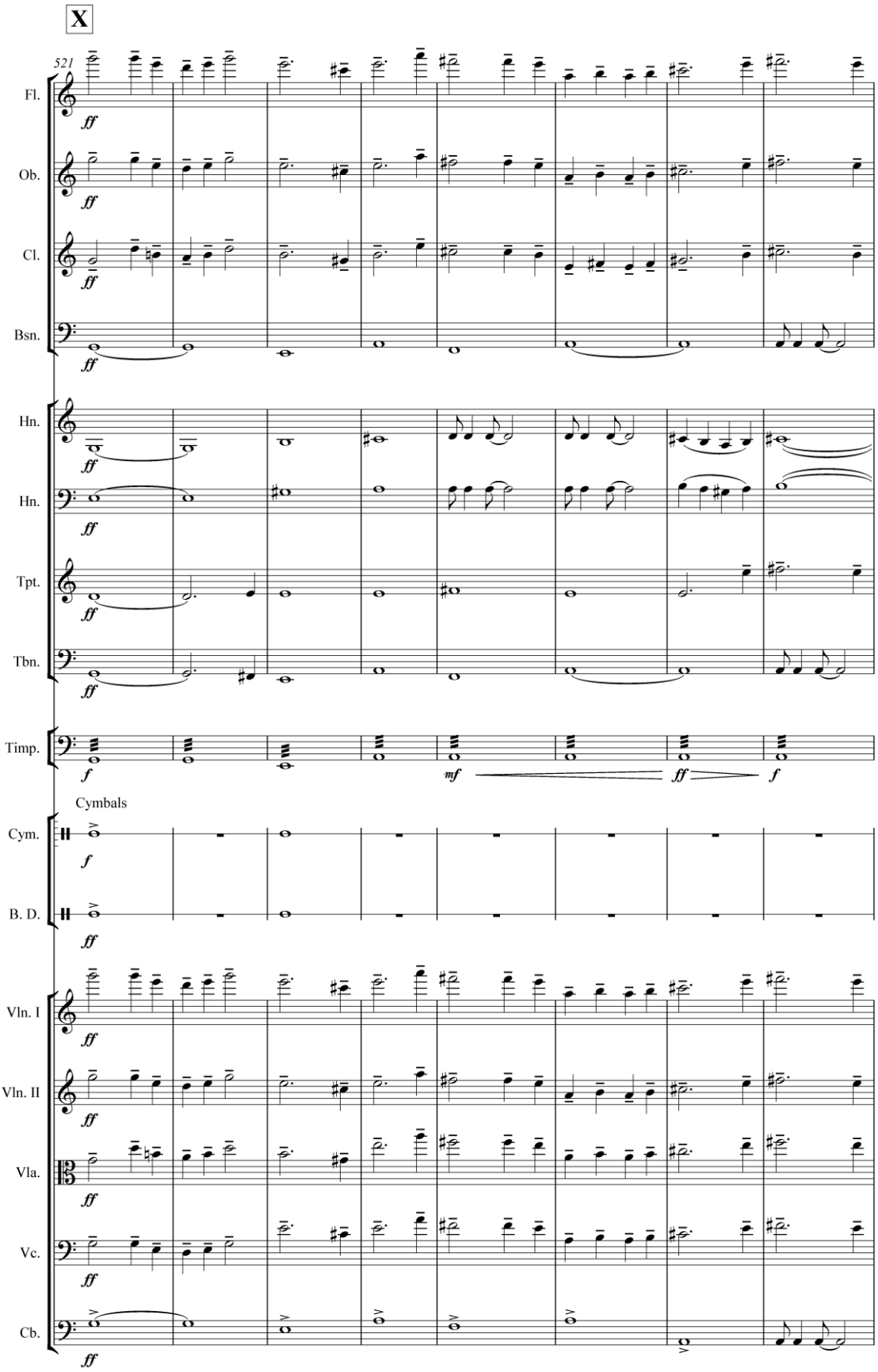
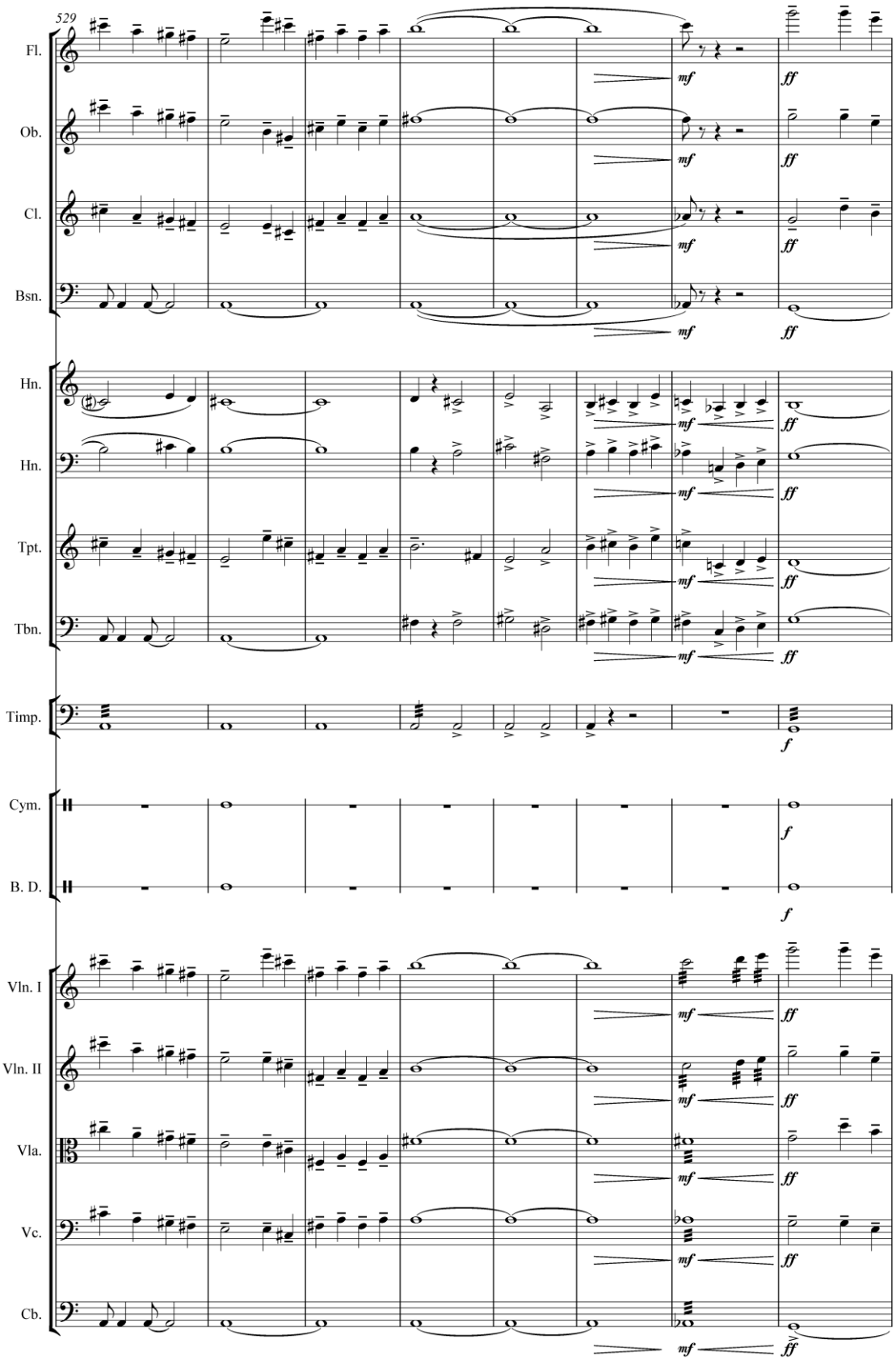
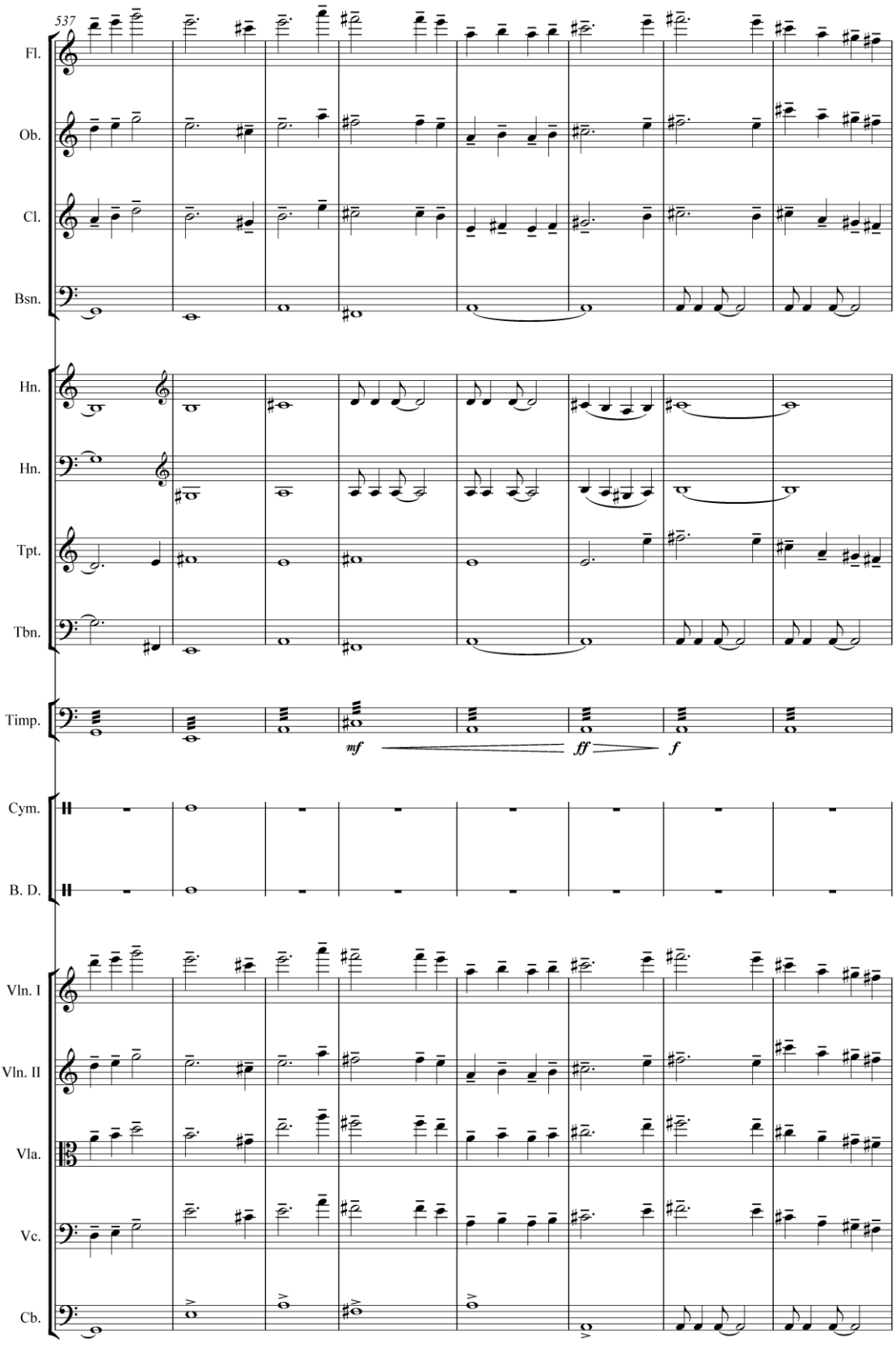
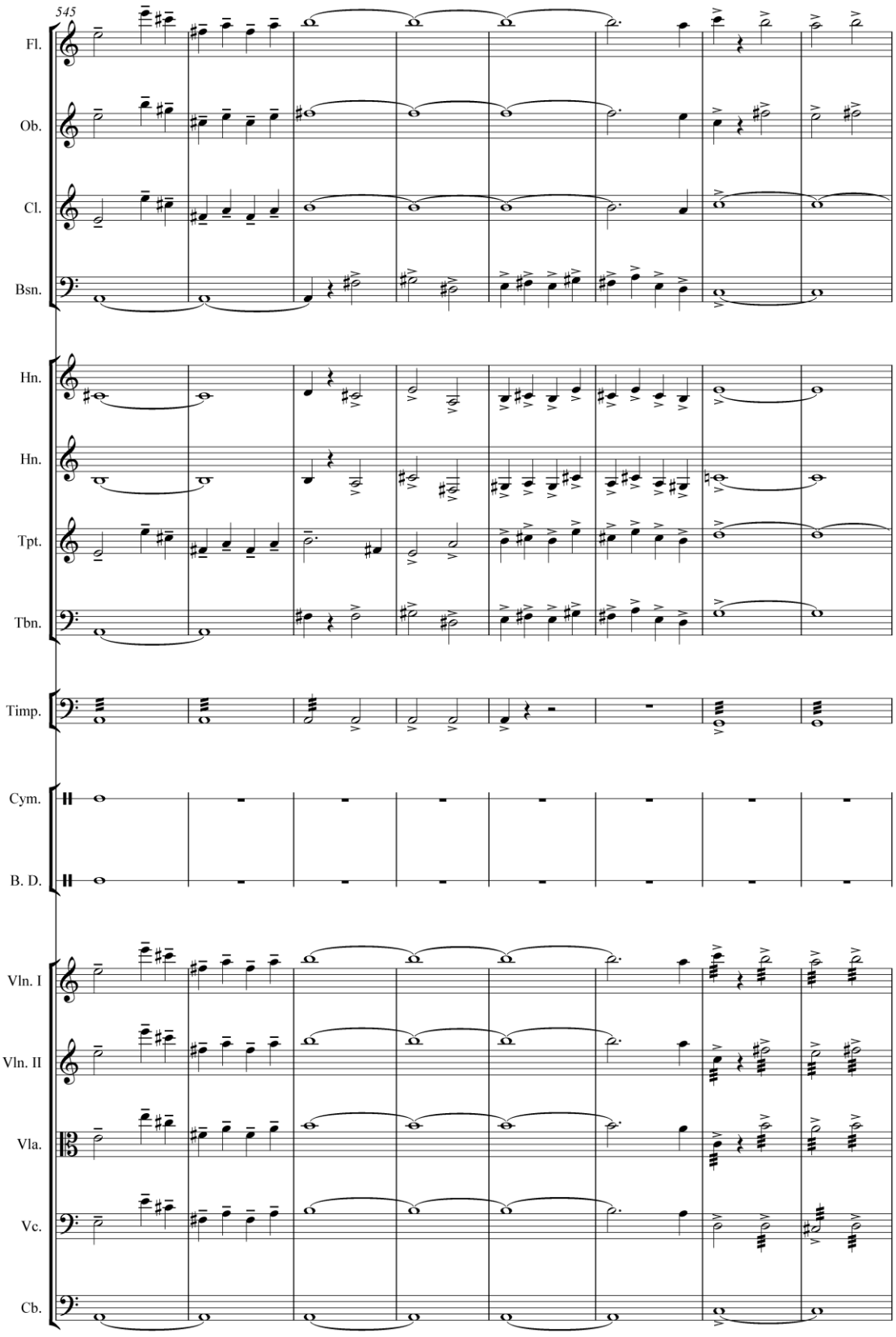
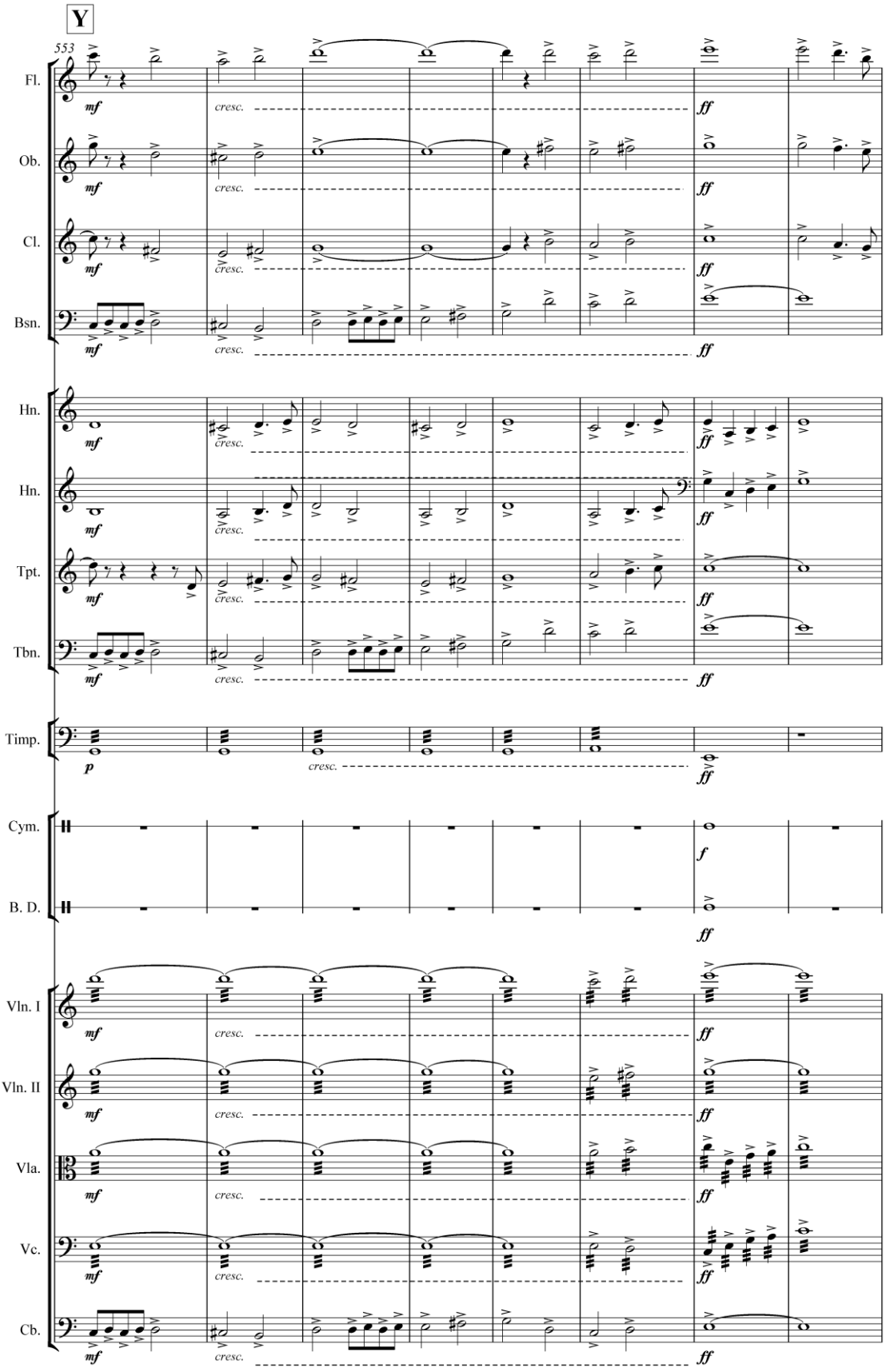
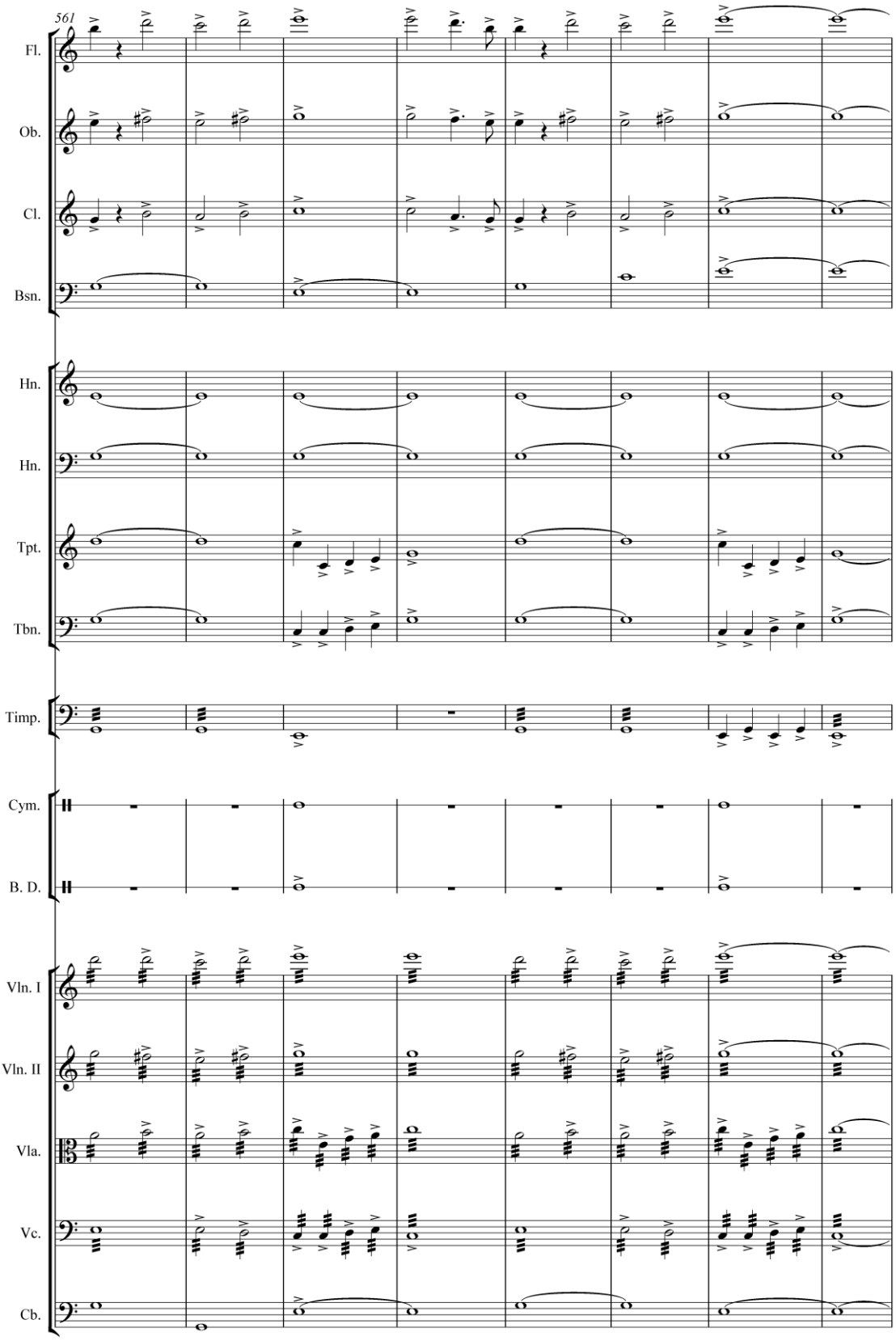
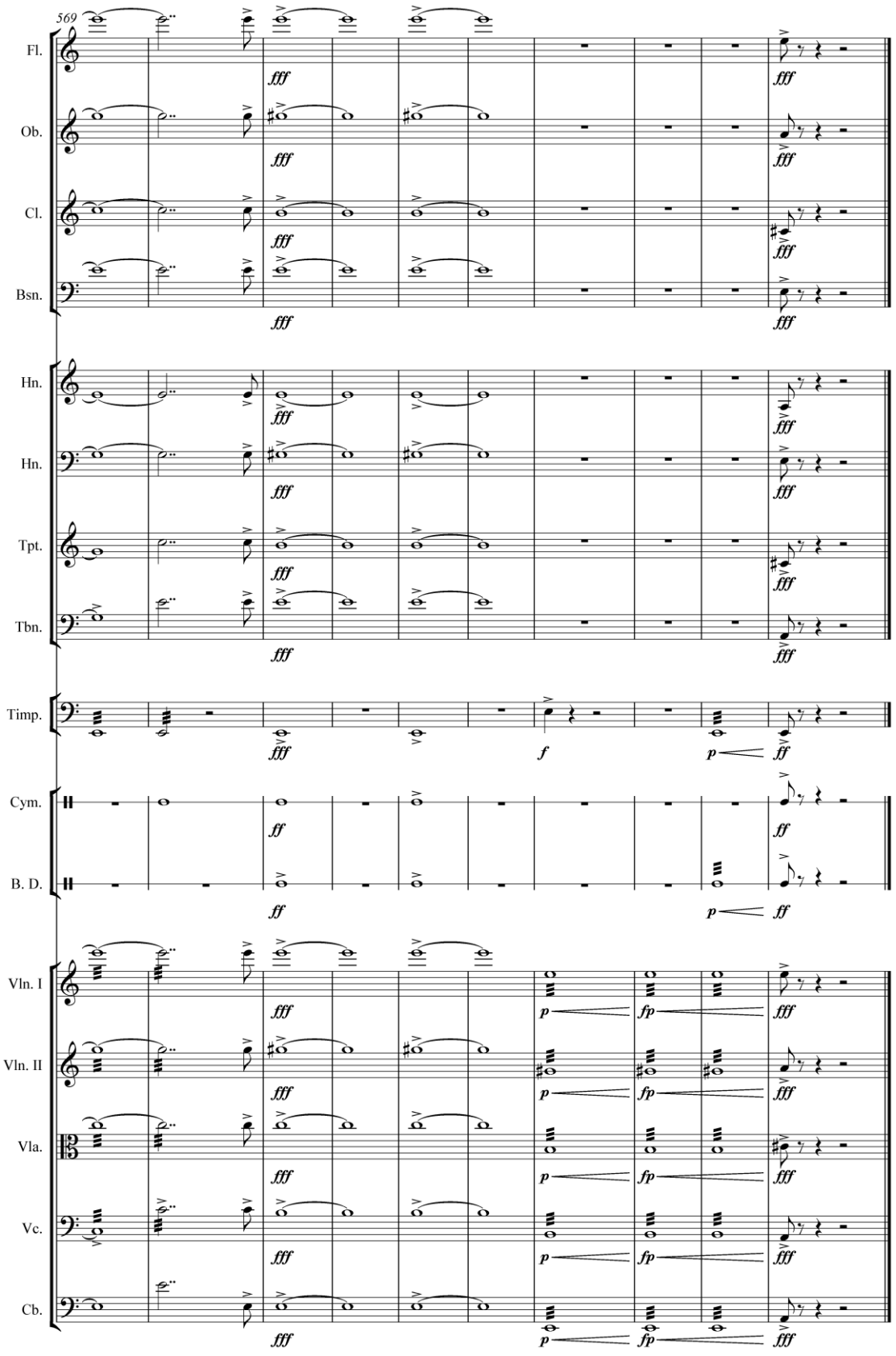
Duration: ~ 30 minutes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

FROM HANJIANG TO CHAOPRAYA

Nattawut Narawutthichai

I สายน้ำและวิถีชีวิต

8
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
ff
p

15
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp f p
f p
ff mp
5

A
20
♩ = 80
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc.
Perc.
♩ = 80
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
p
mp
3

26
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Perc.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
mp
pp

B
♩ = 69
31
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
con sord.
Tpt.
con sord.
Tbn.
Timp.
Vibraphone
Perc.
Bass Drum
Perc.
♩ = 69
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

35
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
pp
p
3

41
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp
fp
3
5

46
♩ = 72
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
senza sord.
Tpt.
senza sord.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
♩ = 72
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

50
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

56
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f

61
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
mf

C
♩ = 52
68
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
Flz.
f
p
p
p
p
♩ = 52
p

73
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
7
mp
p
7
mp

76
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
p

80
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
7

D
84
♩ = 60
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
To Cym.
B. D.
♩ = 60
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
mf
3

90
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
mf
mf
p
mp
3
3
3
3

96
poco accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
poco accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f

E
♩ = 120
101
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
♩ = 120
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

107
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

113
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

F
♩ = 114
119
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
♩ = 114
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ffp
ff
f
mp
mf

125
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
mf
Tbn.
mf
Timp.
p
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

131
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cymbals
To Vib.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

140
rit.
♩ = 52
G
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
rit.
♩ = 52
gliss.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
pp
p

148
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vibraphone
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul pont.
gliss.
sul pont.

152
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
p
mp
mf
ord.
ord.
div.
p
sul pont. → ord.
gliss.
f
p

156
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
mf
ppp
gliss.
fp

160
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

H
165
♩ = 60
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
p
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
♩ = 60
Vln. I
pp
Vln. II
pp
Vla.
pp
Vc.
pp
Cb.
mp
6

172
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
6
5
f
mp
fp
mf
p
fp
fp

175
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
6
p
pp
pp
mp
p

180
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
p
6

poco accel.
185
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
poco accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

I
♩ = 120
188
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
♩ = 120
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

191
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

197
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
f

202
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

J
♩ = 80
208
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ffp
ff
mf
f

214
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

220
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f

225
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
mf
f
p

231
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
mp
pp

237
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

II จีนล่อง

244
rit.
♩ = 69
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
♩ = 69
harmonic
rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
harmonic
div.

255
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf

263
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
mf
gliss.

269
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
f
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
f
f
f
mp
f

273
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

K
275
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
fff
mf
p
solo
molto vib.
molto vib.

280
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
6
ff
mf
molto vib.

287
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
p
mf
mf
mf
tutti
mf
mf

293
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

L
299
♩ = 144
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
♩ = 144
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

305
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
mf
B. D.
Vln. I
mf
Vln. II
Vla.
mf
Vc.
Cb.

310
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mf
mf

315
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Tutti
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

M
319
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

323
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
f

N
328
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
arco

333
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
f
f
mf
mf
mf

338
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
arco
arco
f
mf
mf
mf
f

342
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf
f
p

346
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf

350
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
div.

354
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
mf
Tbn.
f
Timp.
Vib.
mf
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

358
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
mf
f
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

362
O
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

367
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
f
mf
mf
mf
mf

371
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf

376
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf
mp

P
380
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

384
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Q
388
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
p
div.

392
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
ff
To Cym.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

poco rit.
397
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
poco rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

R
♩ = 60
402
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Cymbals
♩ = 60
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
ffp
ff
f
pp
3

408
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
3

414
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
mf
ff
mp
3

420
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
ffp
Cym.
f
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

427
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
cresc.
ff
f
p

III ถิ่น
436
♩ = 110
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
To Vib.
Cym.
B. D.
♩ = 110
Vln. I
Vln. II
div.
Vla.
Vc.
Cb.

S
445
♩ = 76
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
♩ = 76
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ffp
ff
fp
f
p
3

450
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
p
p

455
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp
mp
mp
mp

460
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco

465
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vibraphone
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

T
468
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

471
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp

473
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
con sord.
con sord.

476
U
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fp
ff
mf
f

481
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mf
Hn.
Hn.
mf
mf
Tpt.
Tbn.
Timp.
5
f
Vib.
B. D.
Vln. I
f
mf
Vln. II
f
mf
Vla.
f
mf
Vc.
f
Cb.
f

accel.
486
Fl.
mf
Ob.
mf
Cl.
mf
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
f
accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

V
489
♩ = 120
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mp
p

494
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

499
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

505
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
ff
fp
ffp
mf

W
♩ = 114
510
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
To Cym.
Vib.
B. D.
♩ = 114
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mf
mp
f

515
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Vib.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
p
p

X
521
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cymbals
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
f
mf

529
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
f

537
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
mf
ff
f
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

545
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Y
553
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
cresc.
ff
p
f

561
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

569
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
ff
f
p
fp

บทที่ 5
บทสรุป

5.1 บทสรุปกระบวนการสร้างสรรค์

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา สำหรับวงออร์เคสตรา* ได้รับแรงบันดาลใจจากความรักในเชื้อชาติที่ผู้วิจัยได้ซึมซับมาตั้งแต่วัยเยาว์ จากทั้งเรื่องเล่าที่ครอบครัวถ่ายทอดให้ฟัง ประเพณีของคนในครอบครัวที่ทำประจำในงานเทศกาลต่าง ๆ อีกทั้งประวัติศาสตร์ในตำราและพงศาวดารที่เกี่ยวกับชาวไทยเชื้อสายจีนโดยเฉพาะชาวแต้จิ๋วซึ่งผู้วิจัยได้หาอ่านและศึกษาเพิ่มเติมเรื่อยมา เป็นสิ่งที่สร้างความภูมิใจและประทับใจ นำมาสู่การจัดทำบทประพันธ์เพลงชิ้นเอกนี้ บทประพันธ์เพลงชิ้นนี้ได้บรรยายภาพชาวจีนแต้จิ๋วที่อาศัยเส้นทางน้ำเดินอพยพเข้ามาตั้งรกรากในแผ่นดินไทยในสมัยก่อน โดยอาศัยทักษะการเอาตัวรอดและการปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมและภาษาใหม่ จนสามารถสร้างฐานะความเป็นอยู่และสร้างประโยชน์ให้แก่ประเทศชาติที่มาใช้พักพิงอาศัยได้ ทั้งหมดนี้ได้ถูกบรรยายออกมาเป็นเสียงดนตรี ผู้วิจัยได้ค้นคว้าศึกษาทั้งในแง่วัฒนธรรมชนชาติและในแง่ของดนตรี เช่น เพลงจีนแต้จิ๋ว อุปรากรจีนแต้จิ๋วและวรรณกรรมดนตรีที่เป็นบทเพลงออร์เคสตรา เพื่อใช้ในการสร้างงานสร้างสรรค์ชุดนี้ให้สมบูรณ์ที่สุด

จุดเด่นของงานประพันธ์นี้คือการผสมผสานสำเนียงดนตรีจาก 3 ชาติ นั่นคือ ดนตรีตะวันตก ดนตรีแต้จิ๋วและดนตรีไทยเดิม ถ้าเทียบกับงานประพันธ์เพลงของนักประพันธ์กระแสชาตินิยมหลายคน จะพบว่าสิ่งที่มักจะถูกนำมาเป็นหลักในการคิดคือการนำอัตลักษณ์ของสำเนียงดนตรีในชาติมาใช้กับการประพันธ์เพลงคลาสสิก เช่น โชแปงที่นำสำเนียงดนตรีชาวโปแลนด์มาใช้ประพันธ์เพลงเปียโนคลาสสิก ดโวชาคที่นำสำเนียงดนตรีโบฮีเมียมาใช้กับเพลงคลาสสิก นักประพันธ์กลุ่มเดอะไฟฟ์ (The Five) แห่งรัสเซียที่ต้องการนำสำเนียงเพลงพื้นบ้านของชาวรัสเซียมาใช้ในงานดนตรีโดยเฉพาะงานออร์เคสตรา รวมทั้งนักประพันธ์ชาวเอเชียอย่าง ถานตุ้น เฉินอี๋ ฌรงค์ฤทธิ์ หรือบรูซ แกสตันก็ล้วนนำสำเนียงดนตรีในประเทศของตนมาใช้ในงานที่เป็นรูปแบบสากล นักประพันธ์ที่ยกตัวอย่างเหล่านี้จะเลือกนำสำเนียงของชาติใดชาติหนึ่งที่ผูกพันธ์กับตนเองมาที่สุดมาเพียง 1 ชาติเพื่อใช้ผสมกับหลักการดนตรีคลาสสิก แต่สิ่งที่งานสร้างสรรค์นี้ได้เผยแพร่แนวทางที่ต่างออกไปคือการผสมผสานกันถึง 3 วัฒนธรรมดนตรีในบทเพลงเดียวกัน ซึ่งในแต่ละชาติที่หยิบยกมานั้นถือว่ามีวัฒนธรรมความเป็นมาที่อยู่ไกลกัน คนละฝากทวีปกัน กล่าวคือ วัฒนธรรมจีนอยู่ในทวีปเอเชียตอนบน วัฒนธรรมไทยที่อยู่ในทวีปเอเชียตอนล่าง และดนตรีคลาสสิกซึ่งเป็นวัฒนธรรมยุโรป สาเหตุที่แรงบันดาลใจของผู้วิจัยนั้นต่างออกไปเช่นนี้มาจากการที่ได้ซึมซับกับวัฒนธรรมทั้งสองเชื้อชาติมาอย่างยาวนาน นั่นคือวัฒนธรรมชาวไทยเชื้อสายจีนทางฝั่งบิดาและวัฒนธรรมไทยอันเป็นแผ่นดินบ้านเกิดจากทางมารดา นั่นทำให้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แนวคิดในการผสมผสานกระแสชาตินิยมของผู้วิจัยนั้นแตกต่างจากนักประพันธ์อื่น โดยได้อธิบายถึงการผสมผสานแนวคิดดังกล่าวในแต่ละช่วงของเพลงไว้ในบทที่ 3 อรรถาธิบายไว้อย่างละเอียด

งานวิจัยสร้างสรรค์ชุดนี้ได้ตอบรับกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยเป็นอย่างดี กล่าวคือ ได้สร้างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นเอกที่เป็นบทประพันธ์เพลงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่ขึ้นมา 1 บท อีกทั้งตลอดทั้งกระบวนการศึกษาหาข้อมูลและลงมือปฏิบัตินั้น ได้ทำให้ทักษะการประพันธ์เพลงเกิดการพัฒนา สามารถสร้างอัตลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานของตนเองได้สำเร็จและนำมาใช้กับผลงานชุดนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเรียบเรียงวงออร์เคสตราและการผสมผสานวัฒนธรรมพื้นถิ่นเข้ากับดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย ด้วยความรู้และผลสำเร็จดังกล่าว ผู้วิจัยมั่นใจอย่างยิ่งกว่าจะสามารถนำไปใช้ต่อยอดในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงชิ้นต่อไปได้ในอนาคตไม่ว่าจะเป็นการประพันธ์ดนตรีในรูปแบบออร์เคสตราหรือรูปแบบวงประเภทอื่น ๆ

5.2 ปัญหาและข้อเสนอแนะ

ปัญหาอย่างแรกคือปัญหาทางด้านภาษา ทำให้เกิดยากที่จะค้นคว้าและเข้าใจข้อมูลที่เป็นภาษาจีนได้ จึงได้พยายามที่จะหาข้อมูลที่เป็นภาษาอังกฤษ ทั้งที่แปลมาจากแหล่งข้อมูลภาษาจีนและที่จัดทำเป็นภาษาอังกฤษโดยตรง ซึ่งทำให้ผู้วิจัยได้เข้าถึงข้อมูลได้อย่างเพียงพอที่จะใช้สร้างงาน

ปัญหาอย่างที่สอง คือสถานการณ์บ้านเมืองในขณะนั้นที่เกิดการระบาดของโรคไวรัสโควิด 19 ทำให้กระทบกับชีวิตของคนในประเทศ ทำให้ไม่สามารถออกมาทำงานและกิจวัตรประจำวันได้ตามปกติ งานมหรสพทุกประเภทถูกห้ามจัด รวมทั้งห้ามมีการพบปะกันเป็นกลุ่มใหญ่ ทำให้การแสดงเผยแพร่งานสร้างสรรค์ที่แต่เดิมวางแผนไว้ให้เป็นรูปแบบการแสดงดนตรีคอนเสิร์ตในอาคารศิลปวัฒนธรรมนั้นถูกยกเลิกไป รวมทั้งการฝึกซ้อมวงดนตรี นักดนตรีและผู้ฟังที่แต่เดิมได้ดำเนินแผนการมาได้ระยะหนึ่งแล้วต้องถูกยกเลิกเช่นกัน จากนั้นปัญหาครั้งนี้ ได้มีการแก้ไข ปรับเปลี่ยนวิธีการให้เข้ากับสถานการณ์บ้านเมืองในขณะนั้น โดยได้จัดทำเสียงดนตรีจากโปรแกรมคอมพิวเตอร์ซึ่งใช้ซอฟต์แวร์ขั้นสูงในการจำลองเสียงของวงออร์เคสตรา และได้นำมาเล่นบรรเลงบทเพลงในสร้างสรรค์ชุดนี้ให้เสียงออกมาอย่างเป็นธรรมชาติที่สุดเท่าที่จะทำได้ โดยได้มีการใช้ระบบปัญญาประดิษฐ์จากคอมพิวเตอร์หรือเอไอ (A.I.) ในการประมวลผลสัญลักษณ์โน้ตดนตรีต่าง ๆ ให้ออกมาเป็นเสียงที่ใกล้เคียงกับธรรมชาติการเล่นของมนุษย์มากที่สุด กระบวนการทั้งหมดนี้ได้รับความช่วยเหลือจากอาจารย์ ดร.ต้นเถา ช่วยประสิทธิ์ นักประพันธ์เพลงและผู้เชี่ยวชาญด้านคอมพิวเตอร์และเทคโนโลยีที่ใช้ในงานดนตรี มาทำงานร่วมกันกับทีมงานในสตูดิโอและผู้วิจัย ทำให้ได้เสียงดนตรีที่สมบูรณ์แบบ จากนั้นได้จัดทำภาพโน้ตเพลงประกอบการเสียงดนตรีซึ่งเป็นที่นิยมทำและเผยแพร่กันในอินเทอร์เน็ตและโซเชียลเน็ตเวิร์ก มาใช้รวมกับเสียงที่ได้จัดทำไว้แล้วให้กลายเป็นไฟล์วิดีโอ และ

เนื่องจากผู้จัดทำไม่สามารถจัดทำการเผยแพร่ในรูปแบบการแสดงสดเหมือนในภาวะปกติได้ อีกทั้งเพื่อให้รับกับสถานการณ์บ้านเมืองในขณะนั้น จึงได้แก้ปัญหาโดยจัดทำการเผยแพร่สู่สาธารณชนผ่านช่องทางอินเทอร์เน็ตและโซเชียลมีเดีย เช่น เว็บไซต์ยูทูบ (Youtube) และเว็บไซต์เฟซบุ๊ก (Facebook) ผ่านทางออนไลน์ในลักษณะของการกำหนดให้มีวันและเวลาในการเล่นเผยแพร่รอบปฐมทัศน์ ทำให้ผู้ฟังได้เข้ามาร่วมฟังพร้อมกัน และยังสามารถรับฟังย้อนหลังภายหลังจากที่รอบปฐมทัศน์จบลงได้อีกด้วย ทำให้ผู้ที่พลาดในการรับฟังรอบแรกนั้นสามารถเข้ามาฟังบทเพลงนี้ได้ นอกจากนี้ ได้มีการประชาสัมพันธ์โดยได้จัดทำโปสเตอร์และสูจิบัตรในรูปแบบไฟล์ดิจิทัลกระจายเผยแพร่ไปยังชุมชนออนไลน์ผ่านทางอินเทอร์เน็ตที่มีการส่งต่อข่าวสารกันในลักษณะเครือข่าย ทำให้ข้อมูลการประชาสัมพันธ์นี้เข้าถึงกลุ่มผู้ใช้อินเทอร์เน็ตมากมายและได้ผลตอบรับเป็นอย่างดี

ทั้งนี้ ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าในอนาคต บทประพันธ์เพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา สำหรับวงออร์เคสตรา* นี้จะได้ใช้แสดงในคอนเสิร์ตโดยวงออร์เคสตราจริงที่มีนักดนตรีเป็นผู้บรรเลง ซึ่งจะทำให้บทเพลงนี้สมบูรณ์และไพเราะมากขึ้น

5.3 การเผยแพร่

บทประพันธ์เพลง *จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา สำหรับวงออร์เคสตรา* ได้ทำการเผยแพร่ในลักษณะคลิปวีดิโอผ่านช่องทางอินเทอร์เน็ตและโซเชียลมีเดียในเว็บไซต์ยูทูบและเว็บไซต์เฟซบุ๊กในรอบปฐมทัศน์เมื่อวันเสาร์ที่ 13 มิถุนายน พ.ศ.2563 เวลา 19:00 น. รวมเวลาเผยแพร่ทั้งสิ้นประมาณ 33 นาที มียอดผู้ชมผ่านช่องทางอินเทอร์เน็ตประมาณ 150 คน มีการตอบรับและแสดงความคิดเห็นในทางที่ดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.4 การต่อยอดการวิจัย

บทประพันธ์เพลงนี้สำเร็จได้ก็จากการค้นคว้าและต่อยอดมาจากบทเพลงในวรรณกรรมดนตรีที่เคยมีมาแล้วทั้งในด้านดนตรีคลาสสิกและดนตรีพื้นบ้านจนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตัวบทเพลงนี้ ผู้วิจัยและผู้ที่ได้ศึกษาดุษฎีนิพนธ์เล่มนี้จะสามารถนำเทคนิค แนวคิด และวิธีสร้างสรรค์งานในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งในด้านหลักการประพันธ์เพลงและในส่วนของเนื้อหาวิชาการ มาปรับใช้และต่อยอดให้เป็นผลงานบทประพันธ์ชิ้นใหม่ได้ในอนาคตได้

การนำเสนอผลงานดนตรีผ่านรูปแบบเสียงสังเคราะห์จากคอมพิวเตอร์นั้นพัฒนาไปมากในทศวรรษนี้ เสียงจากคอมพิวเตอร์นั้นสามารถจำลองเสียงของเครื่องดนตรีได้ใกล้เคียงกับเสียงธรรมชาติมากขึ้นกว่าสมัยทศวรรษก่อน ๆ มาก สิ่งนี้จะเข้ามาช่วยด้านการลดต้นทุนการผลิตผลงานทางดนตรีและช่วยในการบริหารจัดการให้เข้ากับวิถีชีวิตของคนที่ทำงานด้านดนตรีในยุคสมัยปัจจุบัน

ที่มีความซับซ้อนและมีข้อจำกัดทางด้านธุรกิจได้เป็นอย่างดี บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ชุดนี้เป็นแบบอย่างของกระบวนการทำงานร่วมกับเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ด้านดนตรี สามารถพิสูจน์ถึงความเป็นไปได้และสร้างผลงานเชิงประจักษ์ โดยผู้วิจัยหวังอย่างยิ่งว่างานสร้างสรรค์นี้จะเป็นกรณีตัวอย่างให้ผู้ที่สนใจอยากจะใช้เทคโนโลยีมาช่วยกับการประพันธ์เพลงของตนเองได้นำไปเป็นแบบอย่างเพื่อใช้กับงานของตนต่อไปในอนาคต

นอกจากนี้ผู้วิจัยหวังว่าจะได้นำบทประพันธ์เพลงอันทรงคุณค่านี้ออกแสดงในคอนเสิร์ตจริงโดยวงออร์เคสตราเต็มรูปแบบในอนาคตเมื่อมีโอกาสเหมาะสมต่อไป ซึ่งจะตรงกับจุดประสงค์ดั้งเดิมของผู้วิจัยในแง่ของการเผยแพร่ผลงาน

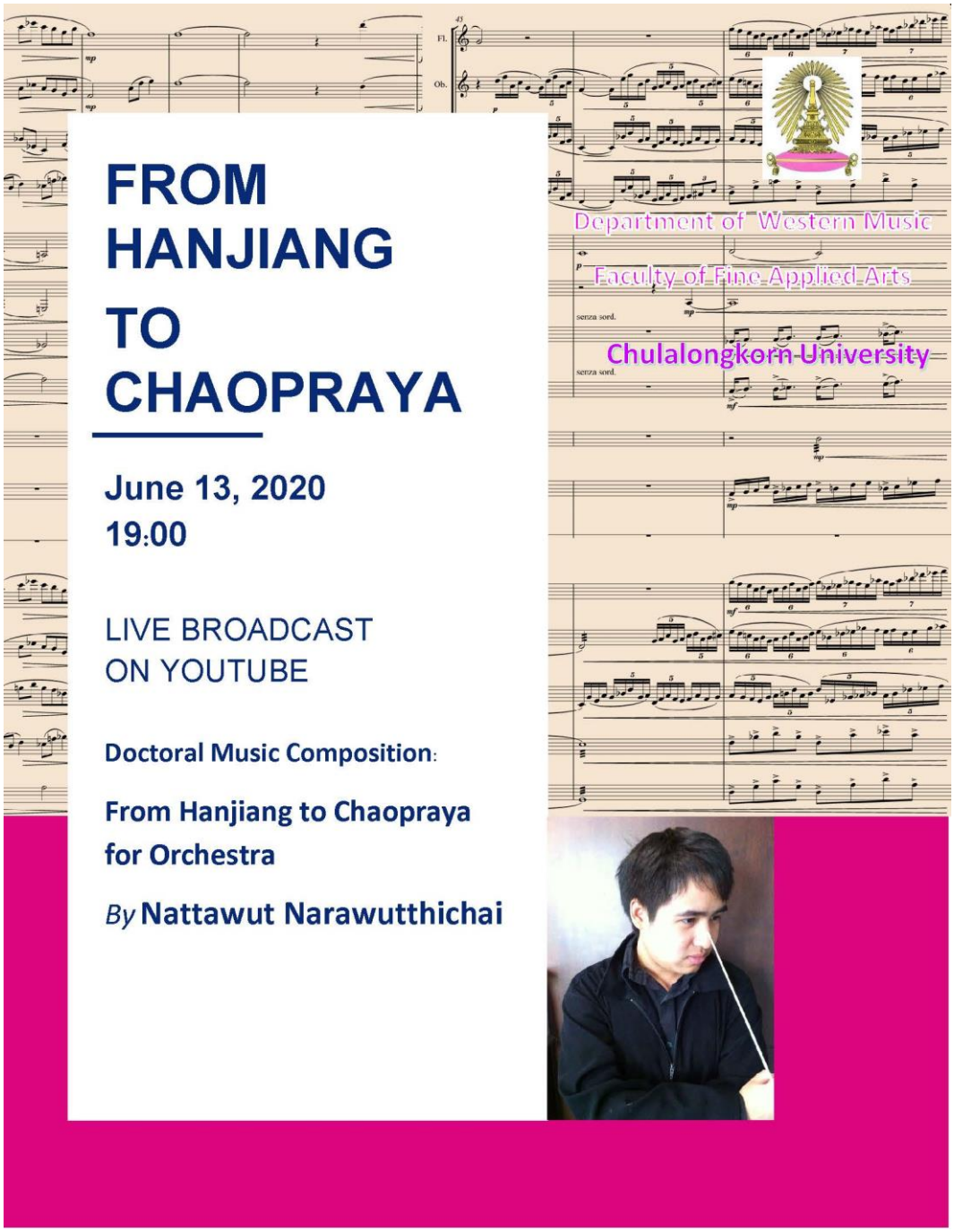
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

URL ในการเผยแพร่งานสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลงนี้

https://www.youtube.com/watch?v=5fYKQbPVqE0

โปสเตอร์



สูจิบัตร

ประวัติผู้แต่ง

ณัฐวุฒิ เริ่มมีความสนใจในด้านการเล่นดนตรีมาตั้งแต่มัธยม โดยเริ่มเล่นจากกีต้าร์ไฟฟ้า กีต้าร์เบสไฟฟ้า จากนั้นเมื่อเรียนจบมัธยมจึงได้มาศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ในแขนงการประพันธ์เพลง สาขาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ โดยเรียนการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกชัย พุทิรัญ เมื่อขึ้นปีสุดท้าย ได้มีโอกาสทำงานในส่วนจัดทำโน้ตเพลงกับอาจารย์วิจิตร์ จิตรรังสรรค์และวงเฉลิมราชย์แห่งโรงละครสราญรมย์ จนเมื่อสำเร็จการศึกษาก็ได้ไปเรียนต่อในระดับปริญญาโทที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก โดยเรียนการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยกับศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ศิลปินศิลปาธร เมื่อสำเร็จการศึกษาได้ทำงานเป็นอาจารย์พิเศษที่วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาจนถึงปัจจุบัน จากนั้นในปีพ.ศ.2559 ได้เข้าเรียนต่อในระดับปริญญาเอกที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีพ.ศ.2560 ได้ประพันธ์เพลง "The Moon" และได้รับคัดเลือกไปเล่นในคอนเสิร์ต "Multilatérale Ensemble Workshops and Concert" ของวง Multilatérale Ensemble วงดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงจากประเทศฝรั่งเศส ณ CMU Art Center Hall มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทประพันธ์เพลง
"จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา"

บทประพันธ์เพลงที่อิงจากชื่อแม่น้ำทั้งสองประเทศ ผสมผสานสองวัฒนธรรมเข้าด้วยกันภายใต้รูปแบบของซิมโฟนิกโพเอม ด้วยวงซิมโฟนีออร์เคสตราเพื่อบอกเล่าเรื่องราวต่างๆภายใต้เสียงดนตรี

FROM HANJIANG TO CHAOPRAYA

Jun 13, 2020
19:00

LIVE BROADCAST ON YOUTUBE

Doctoral Music Composition
From Hanjiang to Chaopraya for Orchestra
By Nattawut Narawutthichai

Chulalongkorn University

From Hanjiang to Chaopraya

by Nattawut Narawutthichai

ท่อนที่ 1 'สายน้ำและชีวิต'

บรรยายเรื่องราวของชาวจีนโพ้นทะเลที่แต่ยอมอาศัยอยู่ในแผ่นดินจีน และคอยส่งเรือสำเภามาตามทะเลเพื่อมาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย โดยผู้แต่งได้นำทำนองของอุปรากรจีนที่มีชื่อเสียงคือ 'เจาซินเหยวน' ซึ่งเป็นอุปรากรจีนของชาวไต๋ แซ่แซ่ตกว่างตุ้งของจีน เป็นที่ชาวแต้จิ๋วทั้งในประเทศจีนและไทยคุ้นเคยกันดีกับทำนองที่มีราก่ำคัญคือแม่น้ำ เปรียบได้ว่าบทเพลงเจาซินเหยวนนี้เป็นเสียงที่เดินทางมาพร้อมกับชาวแต้จิ๋วผ่านแม่น้ำ ผ่านทะเลเข้ามาในสยามเช่นเดียวกับชาวบ้านร้อยพ่อ ผู้แต่งจึงใช้ทำนองนี้ในการสื่อแทนชาวจีนโพ้นทะเล และช่วงท้ายของท่อนผู้แต่งยังได้นำวัตถุดิบจากทำนองเพลงไทยเดิม "จีนเก็บบุปผา" มาใช้ในการประพันธ์ซึ่งกล้วย ซึ่งท่อนนี้ได้มีการผสมผสานการเรียบเรียงวงออร์เคสตราด้วยเทคนิคต่างๆ เช่น การประสานเสียงแบบโครมาติก การพัฒนาทำนองด้วยเทคนิคขั้นสูง และการย้ายสีสันของทำนองไปให้เครื่องดนตรีต่างๆบรรเลง

ท่อนที่ 2 'จีนลอง'

บรรยายถึงการเดินทางข้ามถิ่นของชาวจีนมาถึงอาณาจักรสยาม ดนตรีจะแบ่งออกเป็น 2 ช่วงใหญ่ๆ ช่วงแรกจะเป็นจังหวะช้าหวานๆ บรรยายถึงการที่เรือสำเภาค่อยๆส่งมาตามแม่น้ำ จนเข้าสู่ประเทศไทย มีการใช้เทคนิคการบรรเลงเพื่อบรรยายภาพการล่องแม่น้ำแรน อาทิเช่น การใช้เครื่องเล่า โน้ตพยางค์ และโน้ตกล่อง ในช่วงครึ่งหลังของท่อนจะเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็นจังหวะเร็ว เนื้อหาทำนองมีความกระชับ ให้ความสนุกสนาน ที่นำเข้ากับผู้ฟัง ผู้แต่งได้เน้นการใช้ไม้โครมาติกอย่างชัดเจนบนพื้นฐานโครงสร้างทางดุริยางคแบบศูนย์กลางเสียง (Tone Center) มีการใช้เสียงประสานที่เน้นความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ไตรโทน ทั้งหมดนี้แสดงภาพคลื่นลมทะเลที่ปรากฏในจินตนาการของผู้แต่ง

ท่อนที่ 3 'ถิ่น'

บรรยายเรื่องราวของชาวจีนโพ้นทะเลบนประเทศสยาม โดยผู้แต่งจะทำการสลับความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบการเรียบเรียงวงออร์เคสตรากับทำนองให้หลีกหลับจากท่อนที่ 1 จากที่เคยใช้บรรเลงทำนองที่ลำเพียงจีนในท่อนที่ 1 จะถูกนำมาใช้บรรเลงรับการบรรเลงทำนองไทยจนนำมาผสมผสานกับจากที่เคยนำมาใช้ในการบรรเลงทำนอง "เจาซินเหยวน" ในท่อนแรก ด้วยการสลับบทบาทของบรรยากาศนี้ ผู้แต่งต้องการสื่อถึง การสลับถิ่นฐานและการเรียนรู้ที่จะปรับตัวให้เข้ากับสถานที่ใหม่ วัฒนธรรมใหม่ๆในดินแดนไทยของชาวจีนโพ้นทะเลนั่นเอง

Special Thanks

ขอขอบคุณศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้ความรู้ให้คำปรึกษาในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณอาจารย์กรรมการวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์ ของศาสตราจารย์ ดร. ปานใจ จุฬาพันธุ์ และอาจารย์ ดร. อโณทัย นิติพน ที่ให้คำแนะนำชี้แนะ ขัดเกลาให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณอาจารย์ ดร.ต้นตา ช่วยประสิทธิ์สำหรับการทำเสียงจากคอมพิวเตอร์และให้คำปรึกษาในการจัดแสงเผยแพร่ จนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สามารถออกแสดงได้อย่างราบรื่น

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). การประพันธ์เพลงร่วมสมัย: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2560). ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์.

Bright Sheng. *Flute Moon*. G. Schirmer, Inc.

Chen Yi. (1997). *Qi for Flute, Cello, Percussion, and Piano*. Theodore Presser Company.

Chen Yi. (1998). *Momentum for Full Orchestra*. Theodore Presser Company.

Dujunco, M. M. (2009). The Birth of a New Mode? Modal Entities in the Chaozhou Xianshi String Ensemble Music Tradition of Guangdong, South China. Retrieved from https://www.umbc.edu/eol/8/dujunco/index.html

Hodges, B. (2005). Seen and Heard International Concert Review. Retrieved from http://www.musicweb-international.com/SandH/2005/Jan-Jun05/singapore0203.htm

yue, S. (2009). musique poétique à cordes de Chaozhou. Retrieved from http://french.china.org.cn/french/183255.htm

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย
วัน เดือน ปี เกิด	8 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2533
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร, ประเทศไทย
วุฒิการศึกษา	ศป.ม. ดุริยางคศิลป์ตะวันตก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ.2557 ศศ.บ. ดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พ.ศ.2555
ที่อยู่ปัจจุบัน	20/69 หมู่บ้านแกรนด์คาแนล ถนนประชาชื่น ตำบลบางตลาด อำเภอปากเกร็ด จ.นนทบุรี 11120
ผลงานตีพิมพ์	การประพันธ์เพลง: “ไต้ฝุ่นนารี” ซิมโฟนี, วารสารศิลปกรรมศาสตร์ (E-Journal) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (กันยายน, 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University