บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์
ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

นายกานต์ สุริยาศศิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION
PRASAN DURIYA SAMNIANG FOR WIND SYMPHONY

Mr. Karn Suriyasasin

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ประสานดุริยะสำเนียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม
โดย	นายกานต์ สุริยาศศิน
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กานต์ สุริยาศศิน : บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม (DOCTORAL MUSIC COMPOSITION PRASAN DURIYA SAMNIANG FOR WIND SYMPHONY) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, หน้า.

บทประพันธ์ดุษฎีนิพนธ์ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีวัตถุประสงค์ในการเสนอแนวคิดและกลวิธีการประพันธ์บทเพลงร่วมสมัยที่ผสมผสานอัตลักษณ์ของดนตรีไทยเข้ากับกลวิธีการประพันธ์เพลงตามแบบแผนตะวันตก บทประพันธ์แบ่งเป็น 4 กระบวน ได้แก่ ขลุ่ยปี่เคล้าเล่าดนตรี พาทย์ตีระนาดฆ้อง เรียงประดับหน้าทับกลอง และร้อยทำนองเสียงประพรม ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 30 นาที

ผู้ประพันธ์ศึกษาและวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของดนตรีไทย โดยศึกษาทั้งในระดับโครงสร้างและอัตลักษณ์เฉพาะทางบรรเลงเครื่องมือประเภท เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า และนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาดนตรีไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังนำความรู้ด้านดนตรีแจ๊สมาเป็นแรงบันดาลใจร่วมในการประพันธ์อีกด้วย กลวิธีประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง “ประสานดุริยะสำเนียง” ได้รับแรงบันดาลใจจากลีลาสอดประสานแนวทำนองแบบแนวนอนตามอย่างดนตรีไทยร่วมกับกลวิธีประพันธ์เพลงร่วมสมัย ทำให้เกิดบทเพลงที่สะท้อนอัตลักษณ์ของดนตรีไทยโดยไม่ใช้เครื่องดนตรีไทยร่วมบรรเลงประกอบ ผู้ประพันธ์ทดลองใช้หลากหลายระเบียบวิธีในการประพันธ์ทำให้แต่ละกระบวนมีกลวิธีเฉพาะที่โดดเด่น เกิดกลวิธีการประพันธ์วรรณกรรมเพลงคลาสสิกร่วมสมัยที่เป็นของไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมเพิ่มเติมจากแนวคิดที่มีการนำเสนออยู่ก่อน บทประพันธ์เพลง “ประสานดุริยะสำเนียง” เป็นเสมือนตัวอย่างซึ่งสร้างสรรค์โดยอาศัยแนวคิดและกลวิธีใหม่ที่ได้พัฒนาขึ้น กลวิธีที่นำเสนอนี้สามารถต่อยอดไปสู่การพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ชิ้นอื่น ๆ ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2560 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5586802035 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: DOCTORAL MUSIC COMPOSITION / PRASAN DORIYA SAMNIANG

KARN SURIYASASIN: DOCTORAL MUSIC COMPOSITION PRASAN DURIYA SAMNIANG FOR WIND SYMPHONY. ADVISOR: PROF. NARONGRIT DHAMABUTRA, Ph.D., pp.

The doctoral music composition Prasan Duriya Samniang For Wind Symphony is a composition that aims to display composer's ideas of combining contemporary compositional techniques with music elements found in traditional Thai music. The composition runs for approximately 30 minutes including 4 movements – Khui Phee Krul Lua Dontree, Pat Tee Ranad Khong, Raeng Pradub Natub Krong, and Roy Tumnong Seng Pra Phrom.

The composer studies and analyze elements of music found in traditional Thai music at a structural level and investigate the identities of creating melodic idiom for each Thai musical instrument such as plucked-string instrument, string instrument, percussion instrument, and wind instrument. The knowledge gathering from the study is used as raw materials. In addition, the composer applies musical materials from his Jazz background in the composition. The composition technic display in "Prasan Duriya Samniang" is inspired by the traditional Thai music's linear counterpoint structure combining with contemporary compositional techniques to create music that conveys identity of both western and traditional Thai music. However, no traditional Thai music instrument is required. During experiential, various approaches are applied to create unique identity for each movement. As a result, a new contemporary music compositional method with Thai's elements of music for wind symphony is developed. "Prasan Duriya Samniang" is an example of the presented method that can be adapted to further music compositions.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

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

Academic Year: 2017 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม มีจุดเริ่มต้นจากความสนใจของผู้ประพันธ์ที่จะนำความรู้ทางดนตรีตะวันตกผสมผสานเข้ากับดนตรีไทย หลังจากได้เห็นวงดนตรีกัมลันเมื่อครั้งศึกษาในระดับมหาบัณฑิต บทประพันธ์เพลงนี้คงสำเร็จลุล่วงไม่ได้หากขาดแรงสนับสนุนและความช่วยเหลือจากหลายฝ่าย ทั้งการให้ข้อมูลต่าง ๆ ที่จำเป็นต่อการประพันธ์เพลง ความช่วยเหลือด้านการทำงาน และแรงสนับสนุนจากครอบครัว ผู้ประพันธ์ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่มีส่วนช่วยเหลือให้ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดีจากใจจริง

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก สำหรับคำชี้แนะต่าง ๆ ในการประพันธ์เพลงตลอดจนการให้คำปรึกษาเพื่อแก้ไขข้อบกพร่องในบทประพันธ์ ขอบคุณความเมตตาที่มีให้กับผู้ประพันธ์ตลอดมา กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ ที่กรุณาให้คำชี้แนะเกี่ยวกับพื้นฐานความรู้ด้านดนตรีไทยทั้งทางตรงและทางอ้อม อันนำไปสู่แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน กราบขอบพระคุณคณะกรรมการวิทยานิพนธ์ทุกท่านที่กรุณาให้คำชี้แนะการเขียนวิทยานิพนธ์และข้อสังเกตอันเป็นประโยชน์ต่อการปรับปรุงบทประพันธ์เพลง

ขอขอบพระคุณอาจารย์สมนึก แสงอรุณ อาจารย์อานันท์ นาคคง และอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก ผู้ชี้แนะความรู้ทางดนตรีไทยอันเป็นรากฐานองค์ความรู้จนก่อให้เกิดผลงาน “ประสานดุริยะสำเนียง” ขึ้น ขอขอบคุณอาจารย์เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม สำหรับคำแนะนำในการประพันธ์และบันทึกโน้ตสำหรับเครื่องเคาะ อีกทั้งยังช่วยร่วมบรรเลงเดี่ยวเครื่องเคาะในการแสดงบทเพลงกระบวนที่ 3 ขอบพระคุณอาจารย์ ดร.นิพัต กาญจนะหุต ผู้อำนวยเพลงวงดุริยางค์เครื่องลมแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และสมาชิกในวงดุริยางค์ทุกคนที่ร่วมบรรเลงเพื่อเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงนี้ ขอบพระคุณคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้สนับสนุนทุนการศึกษา

สุดท้ายนี้ ขอขอบคุณบิดาและมารดาผู้คอยสนับสนุน ส่งเสริม ภรรยาผู้คอยให้กำลังใจ และลูก ๆ ที่น่ารัก ขอบคุณครอบครัววุฒนานนท์สำหรับความเข้าใจและเป็นกำลังช่วยเหลือเรื่องต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ประพันธ์สามารถทุ่มเทเวลาให้กับการทำงานจนสามารถประพันธ์บทเพลง “ประสานดุริยะสำเนียง” ได้สำเร็จลุล่วงในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

บทที่ 1 บทนำ 10

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์ 10

1.2 วัตถุประสงค์ 12

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ 12

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ 13

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 13

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 13

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ 14

บทที่ 2 การค้นคว้าวิจัยและศึกษาบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง 15

2.1 ลักษณะของดนตรีไทย 15

2.2 บทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง 20

Pagodes 20

Spiral 1 24

Thousand Lights 26

Chakra 29

2.3 แนวคิดจากการศึกษาบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง 35

บทที่ 3 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง 37

3.1 แนวคิดหลักของบทประพันธ์เพลง 37

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

โครงสร้างหลักของบทประพันธ์เพลง 37
การสร้างเนื้อดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสาน 39
3.2 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง 43
ประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 1 43
แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 45
วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 1 45
ประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 2 53
แนวคิดการสร้างทำนอง 53
แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 54
วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 2 54
ประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 3 57
แนวคิดการสร้างทำนอง 57
แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 58
วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 3 58
ประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 4 63
แนวคิดการสร้างทำนอง 63
แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 65
วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงประสานดุริยะสำเนียง กระบวน 4 66
3.3 สรุป 71
บทที่ 4 บทสรุป 72
4.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์งาน 72
4.2 อุปสรรค์ที่พบระหว่างฝึกซ้อมเพื่อการแสดง 73
4.3 การเผยแพร่ 74

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

4.4 ข้อเสนอแนะ 74
รายการเครื่องดนตรี 75
รายการอ้างอิง 76
ภาคผนวก 77
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 156

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์*ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นบทประพันธ์เพลงที่เกิดขึ้นจากความต้องการนำเสนอรูปแบบการผสมผสานอัตลักษณ์ของดนตรีไทยเข้ากับบทประพันธ์ดนตรีตามแบบแผนตะวันตก เพื่อพัฒนารูปแบบในการประพันธ์เพลงที่มีเอกลักษณ์อันเกิดจากการพัฒนาแนวคิดวัฒนธรรมต่างสังคม (cross-culture)

การประพันธ์บทเพลงในรูปแบบดนตรีตะวันตกโดยนำอัตลักษณ์หรือแรงบันดาลใจที่ได้รับจากดนตรีตะวันออกมาประยุกต์ใช้เพื่อการประพันธ์บทเพลง เริ่มได้รับความสนใจจากคีตกวีตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 ดังเช่น โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) คีตกวีชาวฝรั่งเศสได้ประพันธ์บทเพลงเดี่ยวเปียโน Pagodas ขึ้นในปี ค.ศ.1903 โดยได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีกัมลัน (Gamelan) ซึ่งมีที่มาจากประเทศอินโดนีเซีย เดอบุสซีแสดงการเลียนเสียงเครื่องดนตรีจากวงกัมลัน ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีจำพวกฆ้องเป็นหลักด้วยการตกแต่งท่วงทำนอง รวมถึงการใช้เสียงประสานและการเลือกใช้ตัวโน้ตจากบันไดเสียงเพนทาโทนิกในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งมีความแตกต่างจากแบบแผนของดนตรีตะวันตกทั่วไปในยุคสมัยนั้น โอลิเวียร์ แมสเซียน (Olivier Messiaen, ค.ศ. 1908-1992) คีตกวีชาวฝรั่งเศส เป็นอีกผู้หนึ่งที่ให้ความสนใจประพันธ์บทเพลงที่มีการผสมผสานดนตรีตะวันตกเข้ากับตะวันออก แมสเซียนเดินทางไปประเทศญี่ปุ่นในปี ค.ศ. 1962 และนำแรงบันดาลใจที่ได้รับจากการชมกากาคุ (Gagaku) ซึ่งเป็นดนตรีแบบแผนในราชสำนักญี่ปุ่นมาประพันธ์บทเพลง Japanese Setches, Sept Haikai ทั้งนี้บทประพันธ์ของแมสเซียนยังมีลักษณะผสมผสานรูปแบบจังหวะอันซับซ้อนของดนตรีอินเดียอีกด้วย ผู้ประพันธ์พบว่าการผสมผสานลักษณะเด่นบางประการของดนตรีตะวันออกเข้ากับรูปแบบการประพันธ์บทเพลงตะวันตกสามารถช่วยคีตกวีสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงอัตลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์บทเพลงได้

คนไทยรับรู้ดนตรีตะวันตกเป็นครั้งแรกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์จากการติดต่อทางการทูตกับประเทศฝรั่งเศสในช่วงปี ค.ศ.1688 และเมื่อประเทศไทยเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการถ่ายทอดองค์ความรู้จากวิทยาการและวัฒนธรรมตะวันตกให้แก่คนทั่วไปซึ่งรวมถึงวัฒนธรรมดนตรีด้วย โดยในช่วงแรกคนไทยได้สัมผัสดนตรีตะวันตกที่สอดแทรกเข้ามากับกอง ดุริยางค์ทหารเรือ ซึ่งเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีทางการทูตกับประเทศไทย (ณัฐชยา นัจจนาวากุล, 2555) และเนื่องจากรัชกาลที่ 4 ทรงต้องการปรับปรุงการทหารให้มีความ

ทันสมัยมากยิ่งขึ้นจึงมีการจ้างครูฝรั่งเข้ามาฝึกทหาร ด้วยเหตุนี้จึงเป็นจุดเริ่มต้นให้มีการดนตรีสอดแทรกจนเกิดเป็นแตรวงทหารขึ้นในเวลาต่อมา (รณชัย รัตนเศรษฐ, 2554) แตรวงทหารนี้มีชื่อเรียกว่าวงสยามคอนเสิร์ตแบนด์ (Siam Concert Band) ถือเป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาดนตรีในประเทศไทยที่เกิดจากกระแสวัฒนธรรมต่างสังคม เครื่องดนตรีที่ใช้ในแตรวงประกอบด้วยเครื่องเป่าทองเหลือง (brass) เครื่องเป่าลมไม้ (woodwind) และเครื่องประกอบจังหวะ (percussion) ตามอย่างวงโยธวาทิต (military band) ของวัฒนธรรมตะวันตก ในด้านของดนตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อเนื่องมาจนถึงรัชกาลที่ 5 มีการพัฒนารูปแบบวงดนตรีและรูปแบบเพลง เช่น เพลงอัตรา 3 ชั้น และเพลงเถา โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) และครูเพ็งผู้เป็นน้องชาย ได้พัฒนาบทขับร้องที่นำมาบรรเลงต้อนรับพระราชอาคันตุกะจากต่างประเทศ เกิดเป็นการแสดงละครดึกดำบรรพ์ซึ่งเป็นละครร้องที่ได้รับอิทธิพลตามแบบการแสดงอุปรากร (opera) ของวัฒนธรรมตะวันตก มีการประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่เพื่อให้บรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ต่อมาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์กรมพระนครสวรรค์วรพินิต หรือที่มีพระนามเรียกขานกันว่า “ทูลกระหม่อมบริพัตร” พระราชโอรสในรัชกาลที่ 5 เสด็จกลับประเทศไทยหลังสำเร็จการศึกษาวิชาทหารจากประเทศเยอรมันและเข้ารับราชการในกองทัพเรือเมื่อปี พ.ศ.2446 ได้ทรงใช้ความรู้เรื่องดนตรีตะวันตกมาปรับปรุงรูปแบบของดนตรีไทยให้มีความเป็นสากลมากยิ่งขึ้นด้วยการเรียบเรียงเพลงไทยในรูปแบบเสียงประสานตะวันตกให้บรรเลงด้วยวงสยามคอนเสิร์ตแบนด์ และได้ทรงพระนิพนธ์เพลงใหม่ เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงทยอยใน เพลงวอลซ์ปลื้มจิต และเพลงมณฑาทอง มีการใช้เครื่องประกอบจังหวะของดนตรีไทยจำพวกฉิ่งและกลองแขกมาบรรเลงหน้าทับเพื่อคุมจังหวะแทนเครื่องประกอบจังหวะของตะวันตก (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554) จะเห็นได้ว่าการพัฒนาเชิงบูรณาการองค์ความรู้ในการบรรเลงและประพันธ์เพลงไทยผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกอันเกิดจากกระแสวัฒนธรรมต่างสังคมมีมาช้านานและพัฒนาขึ้นเป็นลำดับ

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของการพัฒนาดนตรีไทยควบคู่กับดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์ตระหนักว่าควรมีการสืบสานต่อยอดองค์ความรู้และเพิ่มพูนบทประพันธ์เพลงที่ผสมผสานองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยอันถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของคนไทย อีกทั้งผู้ประพันธ์ตระหนักถึงความสำคัญของการแสวงหาอัตลักษณ์เฉพาะตัวของนักประพันธ์เพลง จึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานที่ผสมผสานอัตลักษณ์ของดนตรีไทย ผ่านบทประพันธ์ตามรูปแบบของดนตรีตะวันตก บทประพันธ์*ประสานดุริยะสำเนียง*นำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่ผสมผสานเอกลักษณ์เฉพาะตัวด้านจังหวะ การแปรทำนอง สังคีตลักษณ์ ทางบรรเลงของเครื่องดนตรี และการเลียนเสียงเครื่องดนตรีไทย เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ดังกล่าวกระบวนการประพันธ์เพลง *ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* จะมุ่งเน้นศึกษาทางบรรเลง ของเครื่องดนตรีไทย

ประเภท เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า และรูปแบบของหน้าทับ เพื่อวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนอง การแปรทำนอง สีสันของเสียงและส่วนประกอบดนตรี (elements of music) ของดนตรีไทย เพื่อนำเอกลักษณ์เฉพาะที่พบมาใช้เป็นวัตถุดิบและแรงบันดาลใจในประพันธ์ บทประพันธ์เพลงนี้จะนำเสนอในระบบเสียงสากลผ่านเครื่องดนตรีตะวันตกโดยไม่มีการนำเครื่องดนตรีไทยมาใช้บรรเลงประกอบ

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ชุดสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยใช้สำนวนดนตรีที่พบได้ในการบรรเลงดนตรีไทยประกอบกับอัตลักษณ์เฉพาะในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภท เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์
2. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ที่แสดงออกถึงความเป็นไทยร่วมสมัยและอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลทางดนตรีหลากหลายประเภท
3. เพื่อเพิ่มพูนรูปแบบและแนวคิดในการประพันธ์บทเพลงที่ผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัยและส่วนประกอบดนตรีไทย

1.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

1. ศึกษาคีตลักษณ์ของดนตรีไทยและอัตลักษณ์เฉพาะในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภท เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า
2. ศึกษาเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยและทดลองบรรเลงด้วยตนเอง เพื่อซึมซับอรรถรสการบรรเลงสำนวนของดนตรีไทย
3. ศึกษาวรรณกรรมเพลงคลาสสิกที่คีตกวีได้ผสมผสานแนวคิดของดนตรีตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน
4. กำหนดกรอบแนวคิดหลักที่ใช้ในการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรี รวมถึงลักษณะของวงดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้
5. กำหนดโครงสร้างของบทประพันธ์และลักษณะของท่อนต่าง ๆ โดยสังเขป
6. พัฒนาทำนองหลักและเรียบเรียงเสียงประสาน โดยกำหนดสีสันของเสียงและเนื้อดนตรีที่ใช้ในแต่ละท่อนเพลงให้สอดคล้องกับเครื่องดนตรีไทยแต่ละประเภทที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ
7. ปรับปรุงและแก้ไขบทประพันธ์ให้มีความชัดเจนและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

8. ทดลองบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องลมและปรับปรุงแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่พบในระหว่างการฝึกซ้อม
9. นำเสนอผลงานในรูปแบบการแสดง อรรถาธิบายบทประพันธ์และจัดทำรูปเล่ม

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์

บทประพันธ์นี้ได้กำหนดขอบเขตโดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาทฤษฎีดนตรีไทย สำนวนดนตรีไทย และเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยทั้ง 4 ประเภท ได้แก่ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า มาเป็นวัตถุดิบและสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่ประกอบด้วย 4 กระบวน แต่ละกระบวนแสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยแบ่งตามลักษณะเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ดังนี้

กระบวนที่ 1 แสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเรื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า

กระบวนที่ 2 แสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเรื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี

กระบวนที่ 3 แสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเรื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องประกอบจังหวะ

กระบวนที่ 4 แสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเรื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสี

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สร้างสรรค์งานที่เป็นบทประพันธ์ร่วมสมัยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่ผสมผสานแนวคิดของดนตรีตะวันตกและดนตรีไทย
2. นำเสนอแนวคิดในการผสมผสานเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัยและส่วนประกอบดนตรีไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม
3. ส่งเสริมให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงอัตลักษณ์ของดนตรีไทย สามารถนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงอื่น ๆ

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ดนตรีที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้อ้างอิงจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ โดยศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552) คำศัพท์ภาษาอังกฤษจะถูกกำกับในวงเล็บเมื่อได้รับการอ้างอิงถึงเป็นครั้งแรกเท่านั้น เช่น หน่วยย่อยเอก (motif) ในกรณีคำศัพท์ที่ผู้ประพันธ์อ้างอิงไม่ได้ถูกรวบรวมไว้ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์หรือถูกใช้ในบริบทที่มีความ

แตกต่างออกไป ผู้เขียนจะอ้างอิงศัพท์บัญญัติราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2559) หรืออาจพิจารณาให้คำอธิบายและจำกัดความเป็นภาษาไทยด้วยตนเอง

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

ดนตรีไทย เพลงไทย หมายถึง ดนตรีไทยเดิมหรือเพลงไทยเดิม ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย

เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า หมายถึง เครื่องดนตรีไทยที่บรรเลงด้วยการเป่าลมเข้าไปในเครื่องดนตรี เช่น ขลุ่ย ปี่มอญ ปี่ใน และ ปี่ชวา

เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องหนัง หมายถึง เครื่องดนตรีไทยที่บรรเลงด้วยการตีหนังที่ขึงไว้กับเครื่องดนตรี เช่น กลองแขก ตะโพน และกลองทัด

เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องกระทบ หมายถึง เครื่องดนตรีไทยที่บรรเลงด้วยการใช้ไม้ตีไปบนรางที่ขึงไว้กับเครื่องดนตรี เช่น ฆ้องวงใหญ่ ระนาดเอก และระนาดทุ้ม ซึ่งอาจนับรวมอยู่ในกลุ่มเครื่องตีได้เช่นกัน

เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย หมายถึง เครื่องดนตรีไทยที่บรรเลงด้วยการใช้คันชักสีไปบนสายที่ขึงไว้กับเครื่องดนตรี เช่น ซอด้วง และซออู้

โครงสร้างของดนตรีในเชิงเส้น หมายถึง ลีลาสอดประสานแนวทำนองแบบแนวนอนโดยไม่คำนึงถึงเสียงประสานในแนวตั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
การค้นคว้าวิจัยและศึกษาบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์*ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* แบ่งการศึกษาค้นคว้าเป็น 2 ส่วน โดยเริ่มจากการศึกษาลักษณะของดนตรีไทย การสร้างทำนอง การแปรทำนอง กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงเครื่องมือแต่ละชนิด โครงสร้างและสังคีตลักษณ์ จากนั้นจึงเริ่มศึกษาผลงานการประพันธ์เพลงของคีตกวีที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทย

2.1 ลักษณะของดนตรีไทย

พัฒนาการของดนตรีไทยเป็นในทิศทางที่คล้ายคลึงกับประเทศเพื่อนบ้านในภูมิภาคเดียวกัน นั่นคือได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีของประเทศอินเดียและจีน ตัวอย่างของเครื่องดนตรีโบราณที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดียที่ ยังสามารถพบเห็นได้ในปัจจุบันคือ วงแตรสังข์ ที่ใช้ประโคมในพระราชพิธีต่าง ๆ นอกจากนั้นยังมี บัณเฑาะว์ ซึ่งใช้บรรเลงร่วมกับแตรสังข์และซอสามสายในวงมโหรี การแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีไทยมีการจำแนกประเภทไว้หลายแบบ ที่ได้รับความนิยมทั่วไปคือแบ่งตามวิธีการบรรเลงคือ ดีด สี ตี เป่า แต่หากนำลักษณะโครงสร้างของเครื่องดนตรีมาจัดแบ่งหมวดหมู่ จะสามารถเทียบเคียงได้กับการแบ่งหมวดหมู่ของดนตรีอินเดียคือ เครื่องเป่า เครื่องหนัง เครื่องกระทบ และเครื่องสาย ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงให้พรหมณ์กุปปุสสวามี แปลดนตรีอินเดียจากคัมภีร์สังคีตรัตนากรซึ่งบันทึกไว้เป็นภาษาสันสกฤต นอกจากนั้นยังมีการแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีไทยตามทฤษฎีของหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งได้แบ่งเครื่องดนตรีไทยไว้ 3 หมวดหมู่ ได้แก่ เครื่องตี เครื่องเป่า และเครื่องสาย (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554)

จำแนกตามวิธีการบรรเลง	จำแนกตามลักษณะโครงสร้างของเครื่องดนตรี
เครื่องดีด	เครื่องเป่า
เครื่องสี	เครื่องหนัง
เครื่องตี	เครื่องกระทบ
เครื่องเป่า	เครื่องสาย

ตัวอย่าง 2.1 ตารางแสดงการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีไทย

อาจารย์พิชิต ชัยเสรี แนะนำกลวิธีในการประพันธ์เพลงไทยไว้ในหนังสือ การประพันธ์เพลงไทย โดยจำแนกกลวิธีการแต่งทำนองเพลงไว้ 10 วิธีดังนี้

1. การยืดยุบ คือการเพิ่มหรือลดความยาวของประโยคเพลงให้สั้นลงครึ่งหนึ่งหรือยาวขึ้นอีกหนึ่งเท่าตัว โดยคงอัตลักษณ์ของทำนองต้นแบบเอาไว้
2. การล้อ การขัด การเหลื่อม คือการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองกลุ่มบรรเลงทำนองในลักษณะต่าง ๆ
    1) การล้อ คือการบรรเลงทำนองเดียวกันโดยแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีเป็นกลุ่มเสียงสูงและเสียงต่ำ ปฏิบัติโดยให้กลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูงบรรเลงทำนองก่อนแล้วกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำบรรเลงตามหลัง
    2) การขัด ปฏิบัติคล้ายการล้อแต่ทำนองที่เล่นตามหลังนั้นมีความแตกต่างจากทำนองที่บรรเลงขึ้นนำมาก่อน ทั้งนี้ทำนองที่บรรเลงตามหลังอาจมีความคล้ายหรือแตกต่างกับทำนองต้นแบบอย่างสิ้นเชิงก็ได้
    3) การเหลื่อม คือการบรรเลงทำนองเดียวกันโดยแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีเริ่มบรรเลงทำนองไม่พร้อมกัน
3. การกรอ คือการทำทางเปลี่ยนหรือการแปรทำนองให้โน้ตมีลักษณะยืดยาวโดยคงลูกตกเอาไว้ หากบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยเช่นระนาดจะต้องบรรเลงด้วยวิธีการกรอซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงเพื่อยืดความยาวของตัวโน้ต ตัวอย่างเพลงทางกรอ เช่น แสนคำนึง และเขมรไทรโยก เป็นบทเพลงซึ่งบังคับทางคือบังคับให้เล่นตามที่ครูเพลงหรือผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้โดยไม่มีการแปรทำนอง
4. การโยน คือการบรรเลงโดยยึดโน้ตเสียงใดเสียงหนึ่งเป็นศูนย์กลาง มีการบรรเลงโน้ตเสียงที่ยึดเป็นศูนย์กลางนั้นซ้ำ ๆ โดยสามารถสอดแทรกโน้ตประดับเพื่อแต่งเติมทำนอง ตัวอย่างบทเพลงที่ประพันธ์ด้วยกลวิธีการโยน เช่น ทยอยนอก ทยอยเขมร และแขกลพบุรี เป็นต้น
5. เที่ยวกลับและทางเปลี่ยน คือการตกแต่งทำนองต้นฉบับให้แตกต่างจากเดิมโดยคงความยาวของประโยคเพลงและลูกตกท้ายห้องที่ 4 และ 8 ไว้ ทั้งนี้การบรรเลงเที่ยวกลับสามารถเคลื่อนย้ายลูกตกให้เหลื่อมจากตำแหน่งในประโยคเพลงเดิมห้องที่ 4 ได้
6. การเปลี่ยนบันไดเสียง คือการเปลี่ยนศูนย์กลางเสียง (tone center) โดยมักเปลี่ยนจากศูนย์กลางเสียงเดิมไปเป็นคู่ 4 ทั้งนี้ทำนองหลักเพลงไทยส่วนใหญ่มีพื้นฐานจากการใช้โน้ตใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บันไดเสียงห้าเสียง (pentatonic scale) การเปลี่ยนบันไดเสียงในดนตรีไทยจึงทำให้ผู้ประพันธ์เพลงสามารถใช้โน้ตได้ครบทั้ง 7 เสียง

7. การใช้กระสวนจังหวะ ในดนตรีไทยมีกระสวนจังหวะอยู่ 2 ชนิด คือ กระสวนจังหวะฉิ่ง และกระสวนจังหวะกลองหรือหน้าทับ

    1) กระสวนจังหวะฉิ่ง คือการบรรเลงฉิ่งเพื่อกำกับจังหวะและกำหนดความช้า-เร็วของเพลง ซึ่งหากบรรเลงในอัตราจังหวะ ช้า ปานกลาง เร็ว หรือที่เรียกว่าอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว จะเรียกว่า “เถา”

    2) กระสวนจังหวะกลอง คือรูปแบบจังหวะที่ใช้ดำเนินเพลงเรียกว่า “หน้าทับ” ทำนองหลักที่ประพันธ์ขึ้นจะต้องมีความสอดคล้องกับหน้าทับ กระสวนจังหวะหลักแต่โบราณที่เป็นรากฐานของหน้าทับอื่น ๆ ที่ได้รับการพัฒนาขึ้นภายหลังมีด้วยกัน 2 ชนิด คือ หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้

8. สำเนียง คือการประพันธ์ทำนองให้สอดคล้องกับการแสดงอารมณ์ตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ นอกจากการแสดงอารมณ์แล้วสำเนียง (intonation) ในดนตรีไทยสามารถสื่อถึงสำเนียงภาษาของชนชาติต่าง ๆ ได้อีกด้วย เช่น สำเนียงจีน สำเนียงลาว และสำเนียงฝรั่ง เป็นต้น

9. อัตลักษณ์เข้าแบบ คือการบรรเลงทำนองตามแบบแผนที่มีการปฏิบัติต่อ ๆ กันมาในหมู่นักดนตรีไทย เกิดจากการฝึกฝนและถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาจนกลายเป็นอัตลักษณ์ที่มีความเฉพาะตัว

10. ลักษณะเดี่ยว คือการประพันธ์ทำนองสำหรับทางเดี่ยว เปรียบได้กับการประพันธ์บทเพลงเดี่ยว (solo) ในดนตรีตะวันตก อาจารย์พิชิตได้ให้คำแนะนำว่าผู้ประพันธ์ลักษณะเดี่ยวในดนตรีไทยควรศึกษาและปฏิบัติเพลงเดี่ยวที่สำคัญ 3 กลุ่มนี้ให้ได้เสียก่อน ได้แก่ เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น เพลงเดี่ยวใช้การแสดง และเพลงเดี่ยวขั้นสูง (พิชิต ชัยเสรี, 2556)

กลวิธีประพันธ์เพลงไทยนั้นเน้นการพัฒนาทำนองเป็นหลัก เดวิด มอร์ตัน (David Morton) ได้ทำการศึกษาโครงสร้างของเสียงประสานในดนตรีไทยพบว่าทฤษฎีดนตรีไทยมีความแตกต่างจากดนตรีตะวันตก ดนตรีกัมลัน และดนตรีอินเดีย กล่าวคือดนตรีไทยมีพื้นฐานจากการมองโครงสร้างของดนตรีในเชิงเส้นที่ใช้โน้ต 7 เสียงและใช้โน้ตสำคัญเพียง 5 เสียง นอกจากนี้ดนตรีไทยยังมุ่งพัฒนาการสร้างทำนองให้มีความหลากหลายมากกว่าการสร้างเสียงประสาน (harmony) ลักษณะของดนตรีไทยเน้นการพิจารณแนวทำนองและการประสานเสียงในแนวนอนที่มีความซับซ้อน ซึ่งแตกต่างจากดนตรีตะวันตกที่พิจารณาเสียงประสานในแนวตั้งและการดำเนินคอร์ด องค์ประกอบหลักของการประสานเสียงดนตรีไทยคือทำนองหลักที่บรรเลงอย่างต่อเนื่อง บรรเลงร่วมกับทำนองสอดประสานเกิดเป็นชั้น

ของเสียง (sonic strata) แต่ละแนวทำนองบรรเลงทางแปรที่มีอัตลักษณะเฉพาะตามชนิดของเครื่องดนตรีเกิดเสียงประสานที่มีความซับซ้อน ทั้งนี้ระหว่างการแปรทำนองแต่ละเครื่องดนตรีจะบรรเลงโน้ตบรรจบกันที่เสียงใดเสียงหนึ่งอยู่เป็นระยะตลอดทั้งเพลงเกิดเป็นโครงสร้างของเพลงขึ้น กลวิธีการประสานทำนองและการแปรทำนองเป็นชั้นของเสียงอย่างต่อเนื่องนี้เรียกว่าการซ้อนชั้นทำนอง (polyphonic stratification) ทำนองหลักของดนตรีไทยเมื่อเปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตกจะพบว่ามีลักษณะเป็นทำนองที่เกิดจากการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยเอก (motif) และทำนองหลักแบบเพลงร้อง โดยโน้ตทำนองมักจะอยู่ในบันไดเสียงห้าเสียง (pentatonic scale) มีการใช้โน้ตตัวที่ 4 และ 7 ตามบันไดเสียงแบบเรียงเสียง (diatonic) ในบางโอกาสเพื่อวัตถุประสงค์ในการเปลี่ยนกุญแจเสียง (Morton, 1976) การเทียบเคียงทำนองดนตรีไทยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยกับเมื่อทำการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกจะพบว่ามีความแตกต่างกันเนื่องจากระบบการแบ่งเสียงของเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกมีความแตกต่างกัน ทำนองเพลงไทยสามารถจำแนกออกเป็นเสียงทางโมดเมเจอร์และโมดไมเนอร์ได้โดยไม่ต้องอาศัยเครื่องหมายแปลงเสียง แต่ใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงห้าเสียงทางเมเจอร์และไมเนอร์สร้างทำนองที่มีลักษณะแตกต่างกันเพื่อชักจูงให้หูของผู้ฟังได้ยินเสียงโมดที่แตกต่างกัน (Setabundhu, 2001) พระเจนดุริยางค์ได้ทำการศึกษาทำนองเพลงไทยและแนะนำแนวคิดเพื่อการปรับทำนองเพลงไทยเปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตก ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลวิธีการเปลี่ยนบันไดเสียงของอาจารย์พิชิต ชัยเสรี ดังนี้

1. เมื่อมีการใช้โน้ตตัวที่ 4 ของบันไดเสียง โน้ตนั้นสามารถพิจารณาให้เป็นตัวโน้ตร่วม (pivot note) และเป็นโทนิก (tonic) ของบันไดเสียงใหม่
2. เมื่อมีการใช้โน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง โน้ตนั้นสามารถพิจารณาให้เป็นตัวโน้ตร่วมและเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของบันไดเสียงใหม่
3. ผู้ประพันธ์สามารถพิจารณาใช้โน้ตอื่นนอกเหนือจากโน้ตตัวที่ 4 และ 7 เพื่อเป็นตัวโน้ตร่วมในการเปลี่ยนบันไดเสียงได้ในบางกรณี (Phra Chen, 2516)

การประพันธ์ทำนองตามแบบแผนของดนตรีไทยนั้นจำเป็นต้องสัมพันธ์สอดคล้องกับลูกตกซึ่งจะถูกกำหนดไว้เปรียบเสมือนโครงสร้างหลักของบทเพลง เครื่องดนตรีไทยที่บรรเลงโดยรักษาทำนองหลักและลูกตกของเพลงคือ ฆ้องวง ซึ่งเปรียบเสมือนเสาหลักด้านทำนองของวงดนตรีในขณะที่เครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงจะบรรเลงทางแปรโดยอาศัยลูกตกเป็นหลักยึด การบรรเลงทำนองหลักบนฆ้องวงใหญ่มีพื้นฐานจากการเล่นขนานโน้ตคู่ 8 และการเล่นโน้ตคู่ 8 แบบเรียงตัวโน้ต (broken octaves) ดังแสดงในตัวอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่าง 2.2 การบรรเลงทำนองด้วยฆ้องวงใหญ่ (Morton, 1976)

ตัวอย่าง 2.3 การบรรเลงทำนองที่มีความเร็วสูงด้วยฆ้องวงใหญ่ (Morton, 1976)

หากโน้ตตัวบนเคลื่อนที่สูงกว่าตัวโน้ตที่ฆ้องวงใหญ่สามารถบรรเลงได้ ผู้บรรเลงจะเล่นโน้ตตัวบนด้วยเสียงเดียวกันซ้ำ ๆ ในลักษณะ ostinato ปล่อยให้โน้ตตัวล่างทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักต่อเมื่อทำนองหลักเคลื่อนที่ลงจนสามารถบรรเลงด้วยคู่ 8 ได้ ผู้บรรเลงจะกลับมาเล่นโน้ตตัวบนและตัวล่างขนานคู่ 8 อีกครั้ง ดังแสดงในตัวอย่าง

ตัวอย่าง 2.4 การบรรเลงตัวโน้ตในลักษณะ ostinato (Morton, 1976)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อเทียบอัตราจังหวะของดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกจะพบว่าเพลงไทยมักประพันธ์ในอัตราจังหวะ 2/4 การบรรเลงทำนองหลักไม่นิยมใช้โน้ตขัดเพื่อทำให้เกิดจังหวะขัด (syncopation) ที่จังหวะหนัก แต่สามารถพบจังหวะขัดได้จากการแปรทำนองที่มีการเล่นเทคนิคสะบัดหรือเป็นผลจากการเล่นทำนองประสาน (Morton, 1976)

ตัวอย่าง 2.5 การแปรทำนองที่พบจังหวะขัดและการบรรเลงเทคนิคสะบัด (Morton, 1976)

2.2 บทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง

Pagodes

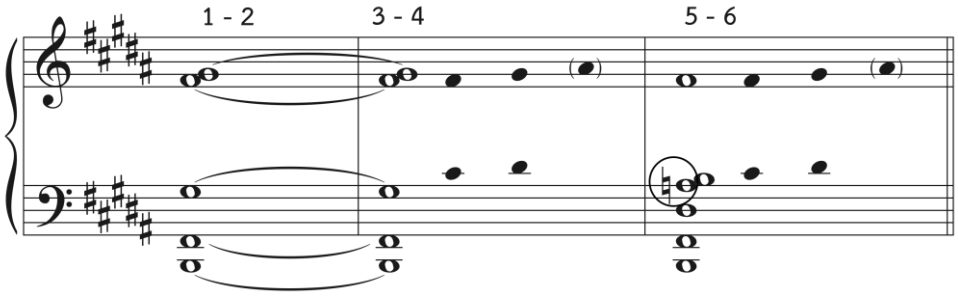
โคลด เดอบุสซี คีตกวีชาวฝรั่งเศสได้ประพันธ์บทเพลงเดี่ยวเปียโน Pagodas ในปี ค.ศ. 1903 เป็นเพลงบทแรกใน 3 บทของชุดที่มีชื่อว่า Estampes pour le Piano (Pasquil, 1966) บทเพลงนี้แสดงอิทธิพลของดนตรีจากประเทศทางตะวันออกของทวีปเอเชีย ที่เดอบุสซีได้รับหลังจากได้ชมการแสดงของวงกัมลันในงาน *the World's Exposition* ณ กรุงปารีส เมื่อปี ค.ศ. 1889 บทเพลง Pagodes แสดงแนวคิดในการใช้เสียงจากบันไดเสียงห้าเสียง (pentatonic scale) โครงสร้างดนตรี การพัฒนาจังหวะและทำนองซึ่งเดอบุสซีพัฒนาขึ้นภายใต้แบบแผนของกระแสดนตรีประทับอารมณ์ (impressionist music) ซึ่งมีความแตกต่างจากบทประพันธ์เพลงอื่น ๆ ในช่วงสมัยก่อนหน้า เนื่องจากกรอบความคิดในการพัฒนาแนวทำนองมีความโดดเด่นและได้รับความสำคัญมาก จนโครงสร้างของเสียงประสานได้รับหน้าที่ในการสร้างสีสรรค์เสียงมากกว่าการปฏิบัติหน้าที่ตามระบบเสียงประสานปรกติ ส่งผลต่อรูปแบบการใช้โน้ตกลุ่มประสาน (chord) การดำเนินคอร์ด และการใช้คู่เสียงซึ่งต้องปรับเปลี่ยนให้เข้ากับแนวคิดการพัฒนาทำนองที่มาจากบันไดเสียงห้าเสียงและบันไดเสียงเต็มเสียง (whole-tone scale)

เสียงคล้ายเสียงของระฆังวัดที่ปรากฏในบทเพลง Pagodes เกิดจากการใช้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ระหว่างตัวโน้ต C# กับ D# และตัวโน้ต F# กับ G# อย่างต่อเนื่อง คู่เสียงทั้งสองนี้ปรากฏในแนวทำนองหลักหรือที่เสียงประสานทุกห้องเพลงของบทประพันธ์ซึ่งแบ่งได้เป็น 3 ท่อน ศูนย์กลางเสียงของบทประพันธ์ท่อนแรกอยู่ที่ตัวโน้ต B เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 – 36 ท่อนที่ 2 มีศูนย์กลางเสียงที่ตัวโน้ต F# เริ่มตั้งแต่ห้องเพลงที่ 37 – 52 และท่อนที่ 3 มีศูนย์กลางเสียงที่ตัวโน้ต B เริ่มจากห้องเพลงที่ 53 – 77 และช่วงหางเพลง (coda) เริ่มที่ห้องเพลงที่ 78 – 98

เดอบุสซีพัฒนาแนวทำนองหลักโดยใช้บันไดเสียงห้าเสียงเป็นหลักและทำให้เกิดขั้นคู่ 2 เมเจอร์ที่เสียงประสานอย่างสม่ำเสมอ บันได้เสียงห้าเสียงที่พบใน Pagodes มี 3 รูปแบบ โดยมีโทนิกที่ตัวโน้ต B ตัวโน้ต F# และตัวโน้ต C# ดังแสดงในตัวอย่าง 2.6

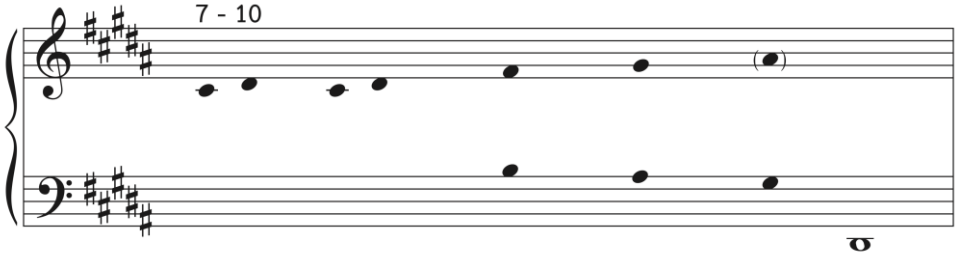
ตัวอย่าง 2.6 บันไดเสียงห้าเสียงทั้ง 3 รูปแบบที่พบในบทเพลง Pagodes (Pasquil, 1966)

ในห้องเพลงที่ 1 – 6 เดอบุสซีพัฒนาท่วงทำนองและเสียงประสานจากบันไดเสียงห้าเสียงรูปแบบที่ 1 โดยมีการใช้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ระหว่างตัวโน้ต F# กับ G# และในห้องที่ 5 – 6 มีการใช้โน้ต A ดังแสดงในตัวอย่าง 2.7



ตัวอย่าง 2.7 แสดงการใช้บันไดเสียงห้าเสียงในห้องเพลงที่ 1 – 6 (Pasquil, 1966)

บันไดเสียงห้าเสียงรูปแบบที่ 1 ถูกจัดเรียงในทิศทางการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (contrary motion) ในห้องเพลงที่ 7 – 10 แสดงในตัวอย่าง 2.8

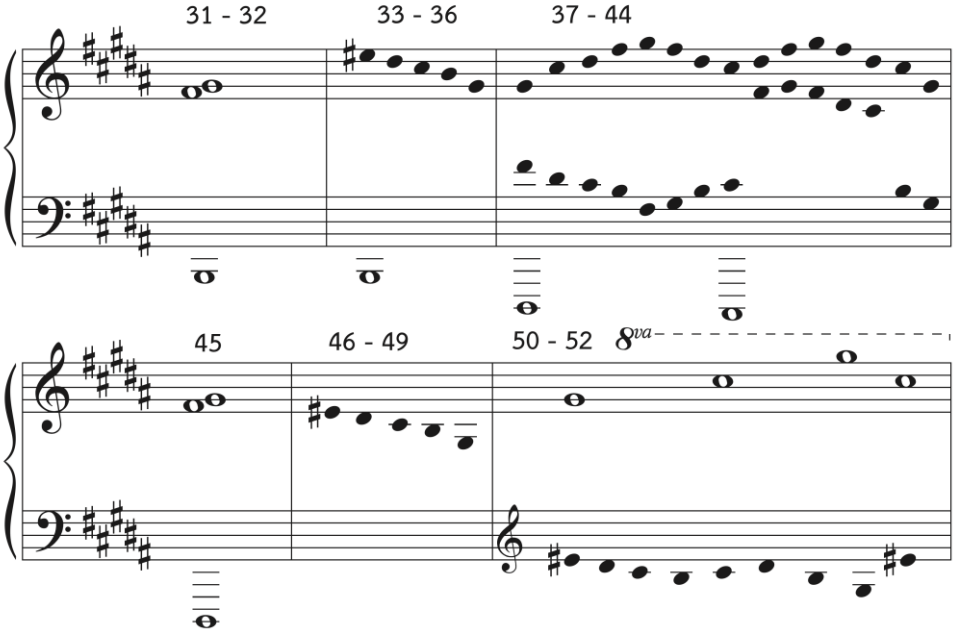


ตัวอย่าง 2.8 บันไดเสียงห้าเสียงจัดเรียงในรูปแบบการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (Pasquil, 1966)

บันไดเสียงห้าเสียงรูปแบบที่ 2 ปรากฏเป็นครั้งแรกในห้องเพลงที่ 11 – 14 และมีการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางกับบันไดเสียงห้าเสียงรูปแบบที่ 1

ตัวอย่าง 2.9 บันไดเสียงห้าเสียงรูปแบบที่ 2 ปรากฏในห้องเพลงที่ 11 – 14 (Pasquil, 1966)

บันไดเสียงห้าเสียงรูปแบบที่ 3 ปรากฏในห้องเพลงที่ 31 – 52 เสียงขั้นคู่ 2 เมเจอร์ระหว่างโน้ต F# กับ G# ยังคงถูกนำเสนออย่างต่อเนื่อง



ตัวอย่าง 2.10 การใช้บันไดเสียงห้าเสียงรูปแบบที่ 3 ในห้องเพลงที่ 31 – 52 (Pasquil, 1966)

เมื่อพิจารณาศูนย์กลางเสียงที่เดอบุสซีพัฒนาขึ้นร่วมกับการใช้บันไดเสียงห้าเสียงจะพบว่าบทประพันธ์เพลง Pagodes มีลักษณะโครงสร้างตามที่แสดงในตัวอย่าง 2.11

ตัวอย่าง 2.11 โครงสร้างเสียงของบทเพลง Pagodes (Pasquil, 1966)

Spiral 1

ชินารี อุง เป็นคีตกวีผู้ประสบความสำเร็จในการถ่ายทอดลักษณะดนตรีเอเชียผสมผสานเข้ากับบทประพันธ์ดนตรีตะวันตก (Kays, 2000) ชินนารีเกิดในปี ค.ศ.1942 ที่ประเทศกัมพูชาและได้ศึกษาวิชาดนตรีตะวันตกจนสำเร็จระดับชั้นปริญญาตรีและปริญญาโทที่ *Manhattan School of Music* หลังจากนั้นเขาได้เข้าศึกษาต่อด้านการประพันธ์เพลงที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย จนสำเร็จการศึกษาในระดับชั้นปริญญาเอก บทประพันธ์เพลงของชินารีผสมผสานภูมิหลังทางดนตรีที่มาจากเพลงพื้นบ้านและวัฒนธรรมดนตรีของประเทศกัมพูชา ในปี ค.ศ. 1986 เขาประพันธ์เพลง Inner Voices ซึ่งภายหลังได้รับรางวัล *Grawemeyer Award for Music Composition* ในปี ค.ศ.1989 ถือเป็นรางวัลใหญ่ที่สำคัญยิ่งในชีวิตนักประพันธ์เพลงของชินารี และรางวัล *Mayor of Sendai* ณ ประเทศญี่ปุ่น ในปี ค.ศ.1990 ในปี ค.ศ.1987 ชินารีได้ประพันธ์บทเพลง Spiral 1 สำหรับเชลโล เปียโน และเครื่องตี ซึ่งเป็นบทประพันธ์เพลงที่ใช้กลวิธีในการบรรเลงเครื่องดนตรีที่แตกต่างไปจากบทเพลงร่วมสมัยอื่น ๆ และเป็นบทประพันธ์เพลงที่แฝงด้วยแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมดนตรีของประเทศกัมพูชา บทเพลง Spiral 1 ได้รับรางวัลชนะเลิศจากงาน *Kennedy Center's Friedheim Award* ในปี ค.ศ.1989

บทประพันธ์เพลง Spiral 1 แสดงกรอบความคิดตามแนวดนตรีตะวันออกมากกว่าลักษณะของดนตรีตะวันตก บทประพันธ์ได้รับการพัฒนาในรูปแบบดนตรีแปรแนว (heterophony) มีการพัฒนาเนื้อดนตรีที่มีหลากหลายแนว ผสานเข้ากับกลวิธีที่ชินารีได้รับแรงบันดาลใจจากการฝึกเล่นเครื่องดนตรีกัมพูชา กรอบความคิดในการประพันธ์ที่สำคัญได้แก่ การนำกลุ่มโน้ตที่ถูกนำเสนอไปแล้วกลับมาพัฒนาให้เกิดเป็นประโยคเพลงใหม่ต่อไปเรื่อย ๆ ด้วยกลวิธีการใช้โน้ตประดับ และการนำเสนอโครงสร้างทางดนตรีที่ได้รับการพัฒนาต่อเนื่องโดยอาศัยช่วงย่อย (passage) ที่นำเสนอไปก่อนหน้ามาเป็นวัตถุดิบเพื่อให้เกิดความรู้สึกต่อเนื่องในบทประพันธ์เพลง ความเกี่ยวเนื่องในลักษณะเช่นนี้อาจเรียกได้ว่าเป็นโครงสร้างลักษณะวงก้นหอย (spiral technique) โครงสร้างหลักทางดนตรีของบทประพันธ์เพลง Spiral 1 แบ่งออกเป็น 3 ท่อน และช่วงหางเพลงซึ่งเป็นเสมือนท่อนสรุปของบทประพันธ์เพลง แต่ละท่อนเพลงมีเนื้อดนตรีที่แตกต่างกัน

ท่อนที่ 1

โมดหลักที่ใช้เป็นแนวคิดในการพัฒนาทำนองปรากฏขึ้นในบันทึกโน้ตหน้าที่ 1 แนวทำนองหลักนี้ประกอบด้วยโน้ต A Db Eb E และ G ซึ่งได้รับการนำเสนอในช่วงแรกของบทประพันธ์ เนื่องจากบทประพันธ์เพลงนี้บันทึกโน้ตด้วยลายมือและไม่มีการกำหนดเลขห้อง การวิเคราะห์โครงสร้างหลักของเสียงประสานจึงใช้วิธีอ้างอิงโดยระบุเลขหน้าของบันทึกโน้ต ทั้งนี้ท่อนที่ 1 ของ

บทเพลงปรากฏในบันทึกโน้ตหน้า 1 – 3 ชินารีพัฒนาเนื้อดนตรีให้มีความหนาแน่นเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ผ่านทำนองหลักซึ่งบรรเลงด้วยเชลโล เปียโนและเครื่องตีแปรทำนองประกอบโดยอาศัยกลุ่มโน้ตเดียวกับทำนองหลักและมีการสอดแทรกโน้ตหรือทำนองย่อยที่อยู่นอกโมดหลักในบางช่วง

ท่อนที่ 2

เนื้อดนตรีในท่อนที่ 2 มีความหนาแน่นน้อยลง เริ่มที่บันทึกโน้ตหน้า 4 ทำนองหลักซึ่งพัฒนามาจากท่อนที่ 1 ได้รับการนำเสนออย่างเด่นชัดในขณะที่เสียงประสานบรรเลงกลุ่มโน้ตเดียวกับทำนองหลักในช่วงแรกของท่อน ชินารีนำเสนอทำนองหลักแบบเพลงร้องซึ่งบรรเลงด้วยเชลโลให้มีบทบาทสำคัญในท่อนที่ 2 ทำนองหลักที่พัฒนาขึ้นนี้มีสำเนียงคล้ายทำนองจากวัฒนธรรมดนตรีกัมพูชา เสียงประสานบรรเลงด้วยกลุ่มโน้ตใหม่บนบันไดเสียง D เมเจอร์ โดยมีเปียโนบรรเลงคอร์ดร่วมกับทำนองหลัก ชินารีจบบทประพันธ์เพลงท่อนที่ 2 ด้วยการเรียบเสียงประสานที่เน้นกลวิธีการรูดเสียง (glissando) ซึ่งสอดรับกับการบรรเลงทำนองหลัก

ท่อนที่ 3

บทประพันธ์ท่อนที่ 3 เริ่มขึ้นเมื่อเสียงประสานด้วยกลวิธีการรูดเสียงจบลง เนื้อดนตรีนำเสนอความรู้สึกคลุมเครือตั้งแต่บันทึกโน้ตหน้า 7 ไปจนถึงท่อนที่เป็นเสมือนช่วงหางเพลงในหน้า 11 เนื้อดนตรีนำเสนอเค้าโครงของหน่วยทำนองย่อยรองที่ได้รับการพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง เปียโนบรรเลงโน้ตแยก (arpeggio) ร่วมกับทำนองหลักที่บรรเลงด้วยเชลโลโดยเริ่มที่บันทึกโน้ตหน้า 9 ต่อเนื่องไปจนถึงบันทึกโน้ตหน้า 10 แนวทำนองหลักในบทเพลงท่อนนี้พัฒนาโดยใช้โมดที่มีความหลากหลาย บางครั้งมีการนำเสนอหน่วยทำนองย่อยที่พัฒนาจากโมดที่แตกต่างกันขึ้นพร้อม ๆ กัน นอกจากนั้นยังมีการผสมผสานหน่วยทำนองย่อยเพื่อพัฒนาประโยคเพลงใหม่ขึ้นอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อนโคดา

ช่วงหางเพลงนี้เริ่มต้นที่บันทึกโน้ตหน้า 14 เปียโนบรรเลงแนวทำนองหลักด้วยช่วงคู่แปดซ้อน (double octave) ประสานเสียงร่วมกับมาริมบา ในขณะที่เชลโลและเครื่องตีบรรเลงทำนองย่อยรอง ชินารีออกแบบกลวิธีให้เชลโลบรรเลงโน้ตยาวขณะคลายสาย C ออกทีละน้อยจนสุดโดยชะลอการผ่อนสายเมื่อผ่านตัวโน้ต G F# และ F นอกจากนั้นยังออกแบบให้บรรเลงความเข้มเสียงเบาลงเรื่อย ๆ จนถึงระดับเบาที่สุดเมื่อจบเพลง

Thousand Lights

ดร.จิระเดช เสตะพันธุ ประพันธ์บทเพลงที่แสดงการนำลักษณะของดนตรีไทยมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์ Thousand Lights ในปี ค.ศ.1996 (Setabundhu, 2001) แสดงการนำแนวคิดพื้นฐานของดนตรีไทยมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ โดยเฉพาะแนวคิดด้านการพัฒนาทำนองตามรูปแบบการประพันธ์ดนตรีไทย บทประพันธ์ Thousand Lights ได้นำอัตลักษณ์ของดนตรีไทยเช่น ระบบการเทียบเสียง เครื่องดนตรี ทำนอง และสังคีตลักษณ์ ผสมผสานเข้ากับแนวคิดการประพันธ์ดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์แต่งทำนองหลักโดยอาศัยแนวคิดของการกำหนดลูกฆ้องอย่างดนตรีไทยในขณะเดียวกันก็มีการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยเอกอย่างดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีที่เลือกใช้สำหรับบทประพันธ์ได้รับอิทธิพลจากเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ โดยเปรียบเทียบบทบาทของเครื่องดนตรีในวงปีพาทย์กับเครื่องดนตรีที่เลือกใช้ในบทประพันธ์ดังนี้

ระนาดเอก	เทียบกับมาริมบา
ปี่ใน	เทียบกับคลาริเน็ต
ไฮแฮท	เทียบกับฉิ่งและฉาบ

โน้ต 4 ระดับเสียงที่ใช้บันทึกหน้าทับบรรเลงด้วยกลองเบสตัวเล็กตีด้วยกระเดื่องเท้าที่โน้ต C และ A กลองคองกาเสียงต่ำบรรเลงโน้ต Db กลองคองกาเสียงสูงบรรเลงโน้ต F และ Gb

เพื่อเลียนเสียงที่ได้จากระบบเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่มีความแตกต่างจากระบบการแบ่งระดับเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตก ดร.จิระเดชได้นำบันไดเสียงแบบครึ่งเสียง (chromatic) มาใช้ในบทเพลง Thousand Lights แต่ได้ปรับแต่งบางระดับเสียงให้ต่ำลงเพื่อเทียบเคียงกับระบบเสียงของดนตรีไทยที่มีการแบ่งเสียงทั้ง 7 เท่า ๆ กัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Tempered scale

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Ti	Do
cent :	0	200	400	500	700	900	1100	1200

Thai scale

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Ti	Do
cent :	0	171 3/7	342 6/7	514 2/7	685 5/7	857/1.7	1028 4/7	1200

Prepared marimba scale

	Do	Re	Re	Mi	Fa	Sol	La	Ti	Do
cent :	0	150	200	350	550	700	850	1050	1200
	C	D		E	F#	G	A	B	C
	D		E	F#	G	A	Bb	C	D
	E	F		G	-	B	C	-	E
	F		G	A	B	C	D	E	F
	G	A		B	C#	-	E	F#	G
	A		B	C	-	E	F	G	A

ตัวอย่าง 2.12 ตารางแสดงการปรับแต่งระดับเสียงในเพลง Thousand Lights โดย ดร.จิระเดช

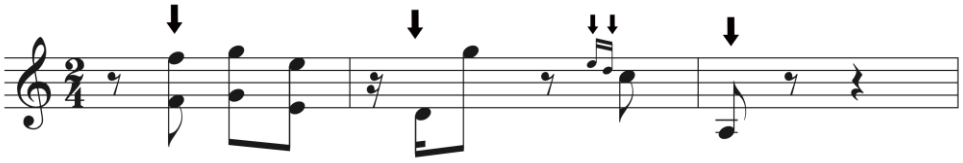
ดร.จิระเดช กล่าวว่าการประพันธ์ดนตรีไทยไม่ได้เกิดจากการพัฒนาโมทีฟเหมือนที่พบในดนตรีตะวันตก คีตกวีไทยจะนำทำนองย่อยที่มีผู้ประพันธ์อยู่ก่อนแล้วมาร้อยเรียงต่อกันตามลูกฆ้องที่กำหนดไว้ ดังนั้นทำนองของดนตรีไทยจึงไม่มีลักษณะเด่นเฉพาะบทเพลงใดบทเพลงหนึ่งเนื่องจากสามารถพบทำนองย่อยได้ในบทเพลงอื่น ๆ ด้วยนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฆ้องวงใหญ่

ระนาดเอก

ระนาดทุ้ม



ตัวอย่าง 2.13 แสดงความสัมพันธ์ทำนองระหว่างลูกฆ้อง ระนาดเอก และระนาดทุ้ม

การสร้างทำนองให้กับบทเพลง Thousand Lights ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดเรื่องลูกฆ้องของดนตรีไทยมาประยุกต์ใช้ร่วมกับการพัฒนาทำนองตามรูปแบบดนตรีตะวันตก โดยพัฒนาลูกฆ้องให้เกิดเป็นทำนองที่ซ่อนอยู่ในบทเพลง ดังตัวอย่างแสดงในห้องเพลงที่ 50-65, 99-114, 130-157 และ 163-210 ความยาวของทำนองลูกฆ้องนี้จะสัมพันธ์กับรูปแบบของจังหวะกลอง เมื่อได้ทำนองลูกฆ้องแล้ว ดร.จิระเดช จึงทำการประพันธ์ทำนองของระนาดเอกซึ่งบรรเลงด้วยมาริมบา โดยการนำหน่วยทำนองย่อยที่พบได้ในดนตรีไทยมาเรียบเรียงให้สอดคล้องกับทำนองลูกฆ้อง

ตัวอย่าง 2.14 ความสัมพันธ์ของระนาดเอกและลูกฆ้องในเพลง Thousand Lights

นอกจากแนวคิดการพัฒนาทำนองจากลูกฆ้องและหน่วยทำนองย่อยที่มีการประพันธ์อยู่ก่อนในดนตรีไทยแล้ว การพัฒนาทำนองของบทเพลง Thousand Lights ยังพัฒนาหน่วยทำนองย่อยเอกด้วยการสอดแทรกโน้ตที่มีระยะห่างขั้นคู่ต่าง ๆ ระหว่างตัวโน้ตต้นทางและปลายทางที่ห่างกันเป็นระยะขั้นคู่ 4 และคู่ 5 ทั้งนี้โครงสร้างหลักของเพลง Thousand Lights มีลักษณะเป็นทำนองหลักและทางแปร (theme and variations) โดยมีโครงสร้างหลักของทำนองที่ผูกพันกับทำนองหลักภายใต้กรอบของโน้ตที่มีระยะห่างเป็นขั้นคู่ 4

ตัวอย่าง 2.15 โมทีฟเพลง Thousand Lights

การสร้างทำนองให้คลาริเน็ตซึ่งทำการบรรเลงแทนบทบาทของปี่ใน มีจังหวะทำนองที่มีความยืดหยุ่นสูง ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้มีการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความยาว เพื่อเลียนแบบกลวิธีระบายลมของปี่ในนอกจากนี้ยังมีการใช้โน้ตสะบัดและโน้ตประดับเพื่อเลียนแบบลีลาการบรรเลงปี่ในอีกด้วย (Setabundhu, 2001)

Chakra

ณรงค์ ปรางค์เจริญ (Chucherdwatanasak, 2014) เป็นคีตกวีชาวไทยที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงในระดับสากล และได้รับรางวัลศิลปาธรจากกระทรวงวัฒนธรรมในปี พ.ศ.2550 เขาได้ศึกษาการประพันธ์เพลงจาก เชน ยี (Chen Yi) นักไวโอลินและคีตกวีชาวจีนผู้มีผลงานประพันธ์ดนตรีที่ผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีของจีนเข้ากับการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยทำให้ ณรงค์ ปรางเจริญ เป็นคีตกวีที่พัฒนาแนวคิดในการประพันธ์เพลงโดยรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างสังคมอย่างน่าสนใจ

บทประพันธ์เพลง Chakra ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมเมื่อปี ค.ศ.2007 แสดงการผสมผสานแนวคิดของดนตรีไทยเข้ากับบทประพันธ์ตะวันตกอย่างกลมกลืน โดยผู้ประพันธ์มุ่งเน้นกลวิธีพัฒนาเนื้อดนตรี (texture) และจังหวะที่ได้รับอิทธิพลจากรูปแบบของดนตรีไทย บทประพันธ์แบ่งเป็น 7 ตอน นำเสนอท่วงทำนองที่ได้แรงบันดาลใจจากจักระทั้ง 7 ในร่างกายมนุษย์ตามความเชื่อของวัฒนธรรมตะวันออก ลักษณะของบทประพันธ์เป็นในรูปแบบลีลาสอดประสานแนวทำนองแบบแนวนอน มีการใช้คู่เสียงที่อยู่ในระยะแคบเช่น คู่ 2 เมเจอร์ และ 2 ไมเนอร์ ในการพัฒนาทำนองและ

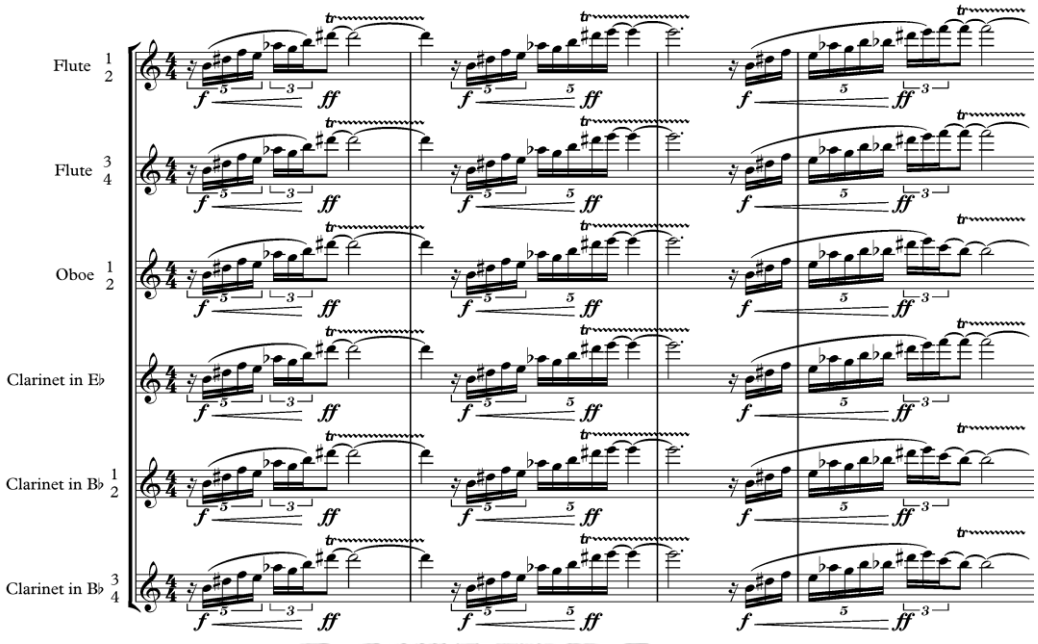
เสียงประสานเพื่อลดความคมชัดของทำนองเพลง นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาชั้นของเสียงและการซ้อนชั้นทำนองซึ่งเป็นอัตลักษณ์ที่พบได้ในดนตรีไทยอีกด้วย

ตัวอย่าง 2.16 การพัฒนาทำนองย่อยเอกด้วยขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 3

จากตัวอย่าง 2.16 หน่วยทำนองย่อยนี้ได้รับการพัฒนาต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงต้นของบทเพลงและบรรเลงโดยเครื่องดนตรีหลากชนิดตามแนวคิดการพัฒนาโครงสร้างดนตรีในเชิงเส้น ดังแสดงในตัวอย่าง 2.17 ทำนองย่อยบรรเลงด้วยทรอมโบน ทูบา ยูโฟเนียม และทิมปานี

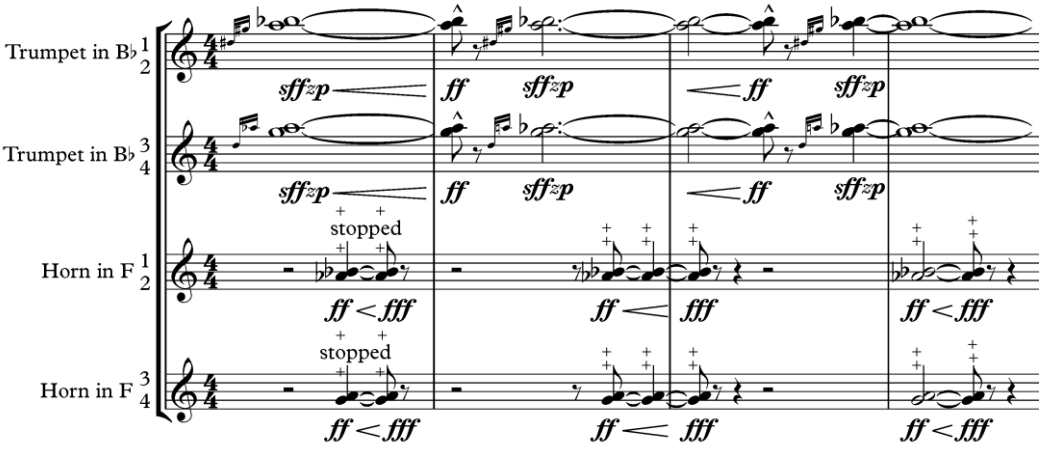
ตัวอย่าง 2.17 ทำนองย่อยเอกที่ได้รับการพัฒนา

ตัวอย่าง 2.18 แสดงการบรรเลงทำนองที่พัฒนาจากทำนองย่อยเอกดังได้แสดงในตัวอย่าง 2.16 ด้วยเครื่องดนตรี ฟลูต โอโบ อี แฟล็ต คลาริเน็ต บี แฟล็ต คลาริเน็ต และไซโลโฟน



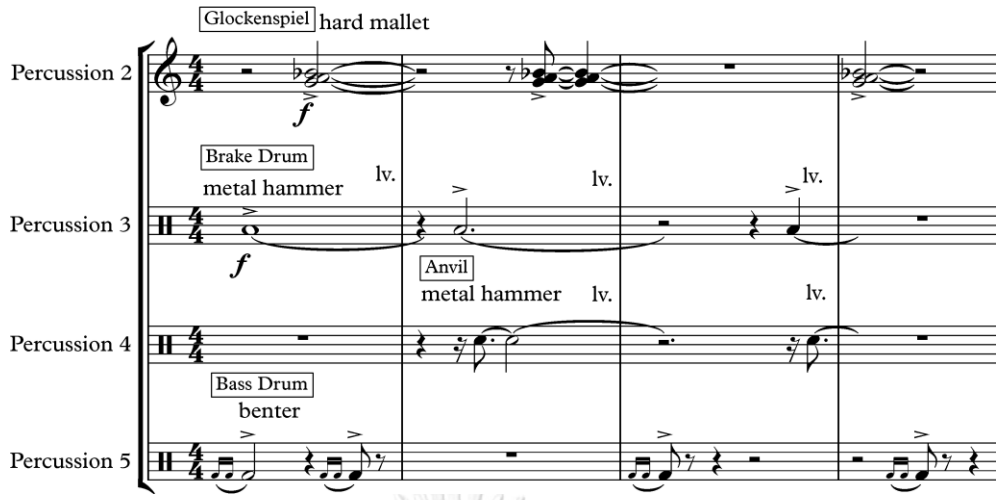
ตัวอย่าง 2.18 แสดงทำนองที่ได้รับการพัฒนาจากทำนองย่อยเอก

ผู้ประพันธ์ได้ออกแบบให้มีการซ้อนชั้นทำนองขึ้นโดยในช่วงต้นของเพลง ทรัมเป็ตและฮอร์นแสดงลีลาเลียนสีสันเสียง (tone color) ของเสียงแตรสังข์ ดังแสดงในตัวอย่าง 2.19



ตัวอย่าง 2.19 ทรัมเป็ตและฮอร์นแสดงลีลาเลียนสีสันเสียงของแตรสังข์

ชั้นเสียงที่ 3 แสดงในกลุ่มเครื่องตี โดยมีลักษณะเสริมแนวทำนองของทรัมเป็ตเพื่อสร้างสีสันเสียงที่มีความเฉพาะตัว (Kanchanahud, 2015)



ตัวอย่าง 2.20 การซ้อนชั้นทำนองในกลุ่มเครื่องตี

ผู้ประพันธ์ได้ใช้กลวิธีในการพัฒนาทำนองเช่นนี้ตลอดเพลง Chakra ทั้ง 7 ตอน และมีการนำทำนองที่พัฒนากลับมาใช้ใหม่ในบันไดเสียงและกลุ่มเครื่องดนตรีที่แตกต่างไปจากเดิม เพื่อสร้างความเป็นหนึ่งเดียวให้กับบทเพลง เมื่อพิจารณาโน้ตเพลงฉบับเต็ม (full score) จะพบว่าผู้ประพันธ์ได้ทำการพัฒนาแนวทำนองในลักษณะที่มีการซ้อนชั้นทำนองในลีลาต่าง ๆ ตลอดทั้งเพลง ดังแสดงในตัวอย่าง 2.21

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่าง 2.21 การซ้อนชั้นทำนองในเพลง chakra

การซ้อนชั้นทำนองในลักษณะนี้อาจถือเป็นกลวิธีเฉพาะตัวของณรงค์ ปรางค์เจริญ ที่พัฒนาจากอัตลักษณ์ของดนตรีไทย กลวิธีดังกล่าวสามารถพบได้ในงานประพันธ์เพลงอื่น ๆ ของเขาอีกด้วย บทประพันธ์เพลง Namaskar ซึ่งแต่งขึ้นใน ค.ศ.2010 เป็นหนึ่งในตัวอย่างที่แสดงการซ้อนชั้นทำนอง โดย ณรงค์ ปรางค์เจริญ ได้แบ่งการวางทำนองเป็น 3 ชั้น ในช่วงกลางของบทเพลง ดังที่ได้แสดงในตัวอย่าง 2.22 ผู้ประพันธ์ทำการซ้อนชั้นของเสียงโดยมีทำนองในส่วนที่โดดเด่นและแนวทำนองสอดประสาน ทำนองที่โดดเด่นบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีฟลูตและไวโอลิน 1 ในขณะที่ไวโอลิน 2 และเชลโลบรรเลงทำนองสอดประสานที่ 1 และวิโอลาบรรเลงทำนองสอดประสานที่ 2 ตามลำดับ (Chucherdwatanasak, 2014)

ตัวอย่าง 2.22 การซ้อนชั้นเสียงในบทประพันธ์เพลง Namaskar

2.3 แนวคิดจากการศึกษาบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษาบทประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องพบว่า บทเพลงเดี่ยวเปียโน Pagodas และบทเพลง Chakra มีส่วนประกอบดนตรีที่คล้ายคลึงกันในด้านการประสานเสียงโดยใช้ประโยชน์จากขั้นคู่ 2 กล่าวคือ เดอบุสซีสร้างสรรค์เสียงประสานที่ให้ผลคล้ายเสียงของระฆังวัดโดยการกำหนดให้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ปรากฏขึ้นที่เสียงประสานอย่างสม่ำเสมอตลอดทั้งเพลง ในขณะที่ณรงค์ ปรางเจริญ พัฒนาแนวทำนองโดยใช้รูปแบบลีลาสอดประสานแนวทำนองแบบแนวนอน มีการใช้ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ในการพัฒนาทำนองและเสียงประสานเพื่อลดความคมชัดของท่วงทำนองหลัก ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดนี้มาพัฒนาการสร้างทำนองหลักและเสียงประสานบทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง* ทั้ง 4 กระบวน โดยปรากฏเด่นชัดที่สุดที่หน่วยย่อยเอกของกระบวนที่ 4

การกำหนดศูนย์กลางเสียงในบทเพลง Pagodas และการประยุกต์แนวคิดเรื่องลูกฆ้องของดนตรีไทยเพื่อพัฒนาหน่วยทำนองย่อยในบทเพลง Thousand Lights ช่วยให้ผู้ประพันธ์เกิดแรงบันดาลใจในการกำหนดโครงสร้างหลักของบทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง* ให้ศูนย์กลางเสียงและบันไดเสียงที่ใช้สร้างทำนองหลักเป็นไปตามลูกตกที่พบในเพลงไทยซึ่งอธิบายในบทที่ 3 เรื่องโครงสร้างหลักของบทประพันธ์เพลง นอกจากนี้แนวคิดการพัฒนาทำนองจากลูกฆ้องและหน่วยทำนองย่อยที่ ดร.จีระเดชใช้ในการสร้างสรรค์ทำนองหลักและทางแปรให้บทเพลงเพลง Thousand Lights ยังมีส่วนช่วยให้ผู้ประพันธ์พัฒนาแนวทำนองที่ประกอบด้วยการใช้ขั้นคู่ 4 สอดแทรกอยู่ในบทประพันธ์ทั้ง 4 กระบวนของ*ประสานดุริยะสำเนียง*อีกด้วย

ผู้ประพันธ์ศึกษากลวิธีพัฒนาเนื้อดนตรีของบทเพลง Chakra ที่ใช้กลวิธีการพัฒนาชั้นของเสียงและการซ้อนชั้นทำนองซึ่งเป็นกลวิธีของณรงค์ ปรางค์เจริญ ที่พัฒนาจากการศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีไทย (Chucherdwatanasak, 2014) และได้ทดลองพัฒนากลวิธีการซ้อนชั้นของเสียงให้กับบทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง* กระบวนที่ 1, 2 และ 4 โดยกำหนดให้มีทำนองหลักสองทำนองเคลื่อนที่ไปพร้อมกันในบางช่วงของบทเพลง ทั้งนี้กลวิธีการซ้อนชั้นของเสียงและการซ้อนชั้นทำนองที่ผู้ประพันธ์ยึดเป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง* เป็นไปตามแนวทางการวิเคราะห์กลวิธีการซ้อนชั้นของเสียงและการซ้อนชั้นทำนองโดย Nathinee Chucherdwatanasak และ Nipat Kanchanahud

.

ตัวอย่าง 2.23 การซ้อนชั้นทำนองในกระบวนที่ 1

แนวคิดการพัฒนาทำนองโดยใช้โน้ตประดับและการนำวัตถุดิบทางดนตรีที่นำเสนอไปก่อนหน้ากลับมาพัฒนาและนำเสนอใหม่โดยคงความเกี่ยวเนื่องกันตามที่ชินารี อุง ได้นำเสนอในบทประพันธ์เพลง Spiral 1 ช่วยให้ผู้ประพันธ์เกิดแรงบันดาลใจในการพัฒนาแนวทำนองหลักให้กับ *ประสานดุริยะสำเนียง*กระบวนที่ 1 ซึ่งประพันธ์ในสังคีตลักษณ์รูปอิสระ (through-composed form) ผู้ประพันธ์อาศัยกลุ่มโน้ตซึ่งประกอบด้วยโน้ต 3 ตัวมาเปลี่ยนรูปแบบจังหวะและปรับระดับเสียงเพื่อให้ผู้ฟังทำนองเกิดความรู้สึกยึดโยงต่อเนื่องตลอดทั้งกระบวน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์*ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นบทประพันธ์เพลงผ่านกระบวนการทดลองและค้นหาแนวคิดในการพัฒนากลวิธีประพันธ์บทเพลงที่ผสมผสานอัตลักษณ์ของดนตรีไทยเข้ากับบทประพันธ์ดนตรีตามแบบแผนตะวันตก เพื่อสืบสานและต่อยอดองค์ความรู้ รวมถึงเสริมสร้างกลวิธีในการประพันธ์บทเพลงร่วมสมัยที่ผสมผสานองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยอันถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ดังกล่าว ผู้ประพันธ์ได้ทำการฝึกหัดบรรเลงเครื่องดนตรีไทยขั้นพื้นฐาน ศึกษากลวิธีการบรรเลงเครื่องมือประเภท ดีด สี ตี เป่า และสัมภาษณ์ผู้มีความรู้ด้านดนตรีไทย อันนำมาซึ่งวัตถุดิบและแรงบันดาลใจทางดนตรีเพื่อใช้ในการประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์เลือกประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์*ประสานดุริยะสำเนียง* สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมเนื่องจากต้องการคงรูปแบบการบรรเลงด้วยวงคอนเสิร์ตเครื่องลม (concert band) อันเป็นเสมือนจุดเริ่มต้นของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกที่ก้าวข้ามเข้ามาในดินแดนไทยตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งนี้การทดลองและพัฒนาแนวคิดในการประพันธ์ตั้งอยู่บนพื้นฐานโครงสร้างดนตรีในเชิงเส้นอันเป็นอัตลักษณ์ที่มีลักษณะเฉพาะของดนตรีไทย และเนื่องจากผู้ประพันธ์มีโอกาสเดินทางไปศึกษาดนตรีแจ๊สในต่างประเทศเป็นเวลานาน จึงเกิดแนวคิดที่จะพัฒนารูปแบบการประพันธ์บทเพลงร่วมสมัยที่สะท้อนวัฒนธรรมต่างสังคมโดยสอดแทรกเสียงประสานตามอย่างดนตรีแจ๊สเข้าไปในบทประพันธ์ด้วย บทประพันธ์เพลงนี้นำเสนอในระบบเสียงสากลผ่านเครื่องดนตรีตะวันตกโดยไม่มีการนำเครื่องดนตรีไทยมาใช้บรรเลงประกอบ บทเพลงประกอบด้วย 4 ท่อน ใช้เวลาในการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 30 นาที

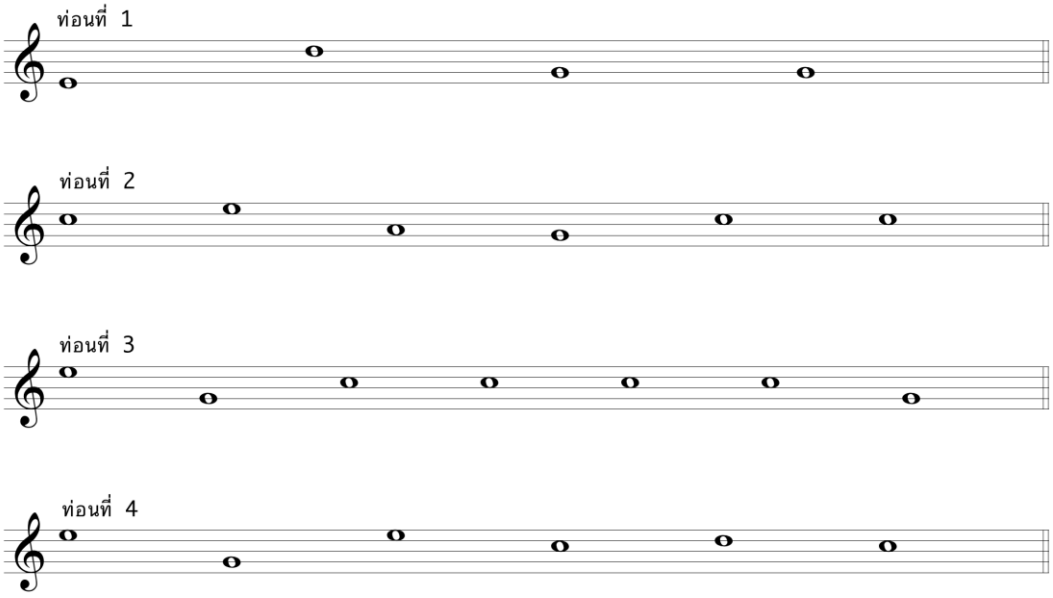
3.1 แนวคิดหลักของบทประพันธ์เพลง

โครงสร้างหลักของบทประพันธ์เพลง

โครงสร้างหลักที่สำคัญของดนตรีไทยประกอบด้วยลูกตกและหน้าทับ สำหรับลูกตกนั้นเปรียบเสมือนเข็มทิศกำหนดทิศทางของทำนองหลัก โดยโน้ตของทำนองหลักจะบรรจบกับลูกตกตามกำหนดของหน้าทับ และเพื่อให้บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์*ประสานดุริยะสำเนียง* สะท้อนรูปแบบของดนตรีไทยในระดับโครงสร้าง ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ศูนย์กลางเสียงและบันไดเสียงที่ใช้สร้างทำนองหลักเป็นไปตามลูกตกที่พบในเพลงไทย ดังนั้นทำนองหลักของบทประพันธ์นี้จึงมีความแตกต่างจากบทเพลง Thousand Lights ของ ดร.จิระเดช ที่กำหนดลูกฆ้องและสอดแทรกโน้ตประดับเพื่อ

สร้างทำนองเพลง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังกำหนดให้ศูนย์กลางเสียงที่กำหนดตามลูกตกของเพลงไทยนี้สามารถทำการปรับระดับเสียงตามความต้องการในแต่ละช่วงของบทเพลง ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้ทำการคัดเลือกบทเพลงไทยที่เป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับว่ามีความไพเราะอย่างกว้างขวางได้แก่ เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น มาเป็นต้นแบบ

เพลงโหมโรงไอยเรศประพันธ์โดยครูช้อย สุนทรวาทิน โดยนำบทเพลงทำนองเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยาชื่อ ไอยเรศชูงา สองชั้น และเพลงไอยราชูงวง ซึ่งอยู่ในตับเรื่องเพลงฉิ่งมาขยายให้อยู่ในอัตราจังหวะ 3 ชั้น เพื่อใช้เป็นเพลงโหมโรงประจำวงปี่พาทย์ของพระยาจิรายุมนตรี บรรเลงด้วยหน้าทับปรบไก่ มีทั้งหมด 4 ท่อน (ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2548) ผู้ประพันธ์เลือกเพลงโหมโรงไอยเรศด้วยเหตุที่พบจากการศึกษาค้นคว้าว่าเพลงโหมโรงไอยเรศได้รับการยกย่องว่าเป็นเพลงโหมโรงที่ดีที่สุด มีสำนวนและลีลาที่ฟังแล้วไม่เบื่อ ท่วงทำนองมีความเป็นสำเนียงไทยแท้ สามารถแปรทำนองให้ไพเราะได้หลายแนวทาง (พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา, 2557) เหตุผลอีกประการที่ผู้ประพันธ์เลือกเพลงโหมโรงไอยเรศเนื่องจากเพลงโหมโรงของดนตรีไทยเปรียบได้กับบทบรรเลงโหมโรง (overture) ของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก มีความหมายไปในทางเดียวกันคือเป็นบทนำก่อนการแสดงเพลงชิ้นใหญ่จะตามมา บทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง*เป็นบทประพันธ์ชิ้นแรกที่เกิดจากการค้นคว้าทดลองอันเกิดจากแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์จึงเห็นควรให้ใช้เพลงโหมโรงเป็นใบเบิกทาง



ตัวอย่าง 3.1 ลูกตกของโหมโรงไอยเรศทั้ง 4 ท่อน

เมื่อพิจารณาลูกตกของเพลงโหมโรงไอยเรศในแต่ละท่อน จะพบว่ามีลักษณะตามที่แสดงในตัวอย่าง 3.1 ซึ่งผู้ประพันธ์นำมาใช้เป็นโครงสร้างหลักสำหรับสร้างทำนองในศูนย์กลางเสียงที่กำหนด

โดยแต่ละกระบวนของบทประพันธ์*ประสานดุริยะสำเนียง*จะใช้ลูกตกตรงตามบทเพลงโหมโรงไอยเรศแต่ละท่อน กล่าวคือ กระบวนที่ 1 ขลุ่ยปี่เคล้าเล่าดนตรี ใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 1 กระบวนที่ 2 พาทย์ตีระนาดฆ้อง ใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 2 กระบวนที่ 3 เรียงประดับหน้าทับกลอง ใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 3 และกระบวนที่ 4 ร้อยทำนองเสียงประพรม ใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 4 ทั้งนี้การประพันธ์ทำนองหลักได้ นำกลวิธีผสมผสานโมด (mode mixture) เพื่อให้เกิดความหลากหลายของสีสันเสียงในท่วงทำนอง ซึ่งจะแสดงให้เห็นในอรรถาธิบายบทเพลงแต่ละท่อนต่อไป

การสร้างเนื้อดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสาน

ผู้ประพันธ์มีโอกาสศึกษาโน้ตเพลงฉบับเต็มของวงปี่พาทย์ที่ได้ทำการบันทึกไว้โดยคณะกรรมการตรวจสอบเพลงไทยบันทึกเป็นโน้ตสากล ซึ่งเริ่มทำการบันทึกโน้ตเพลงไทยตั้งแต่ พ.ศ.2479 โดยกรมศิลปากร โครงการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลนี้เป็นการสานต่องานบันทึกโน้ตโดยดำริของ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ มีพระเจนดุริยางค์เป็นผู้อำนวยการจดโน้ต เริ่มทำการบันทึกครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2473 แต่ต้องหยุดชะงักลงในปี พ.ศ.2475 เมื่อเกิดเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครอง พบว่าการแปรทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ล้วนเกิดบนพื้นฐานของลูกฆ้องซึ่งบรรเลงบนทางฆ้องและบรรจบกันที่ลูกตกในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของหน้าทับการศึกษาโน้ตเพลงฉบับเต็มของวงปี่พาทย์นี้ ช่วยให้ผู้ประพันธ์ได้เค้าลางของลีลาการแปรทำนองด้วยเครื่องดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ และเมื่อสังเกตทางที่บรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่อันเปรียบเสมือนเสาหลักของวงปี่พาทย์ พบว่าเมื่อนักดนตรีบรรเลงโน้ตพร้อมกันทั้งสองมือจะปรากฏเสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 เป็นส่วนใหญ่ ในการทำเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (orchestration) ย่อมเกิดช่วงคู่ 8 ขึ้นโดยธรรมชาติ ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงพัฒนาแนวทำนองและการประสานเสียงจากขั้นคู่ 4 เป็นหลัก ซึ่งสามารถพบซ่อนอยู่ในบทเพลง*ประสานดุริยะสำเนียง*ทั้ง 4 ท่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โหมโรงเย็น
(Evening Prelude)

สาธุการ

Sadhukarn

* { ระดับเสียงแท้จริงสูงขึ้นในระยะคู่แปด
Sounding one octave higher

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่าง 3.2 โน้ตเพลงฉบับเต็มของวงปี่พาทย์

หน่วยจังหวะย่อยเอก (rhythmic motif) ที่ใช้ประกอบการพัฒนาทำนองบทประพันธ์เพลง *ประสานดุริยะสำเนียง*ได้รับมาจากหน้าทับปรบไก่ โดยเฉพาะทำนองที่บรรเลงในชั้นของเสียงที่ทำหน้าที่เป็นฉากหลัง

ตัวอย่าง 3.3 หน้าทับปรบไก่

3.2 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

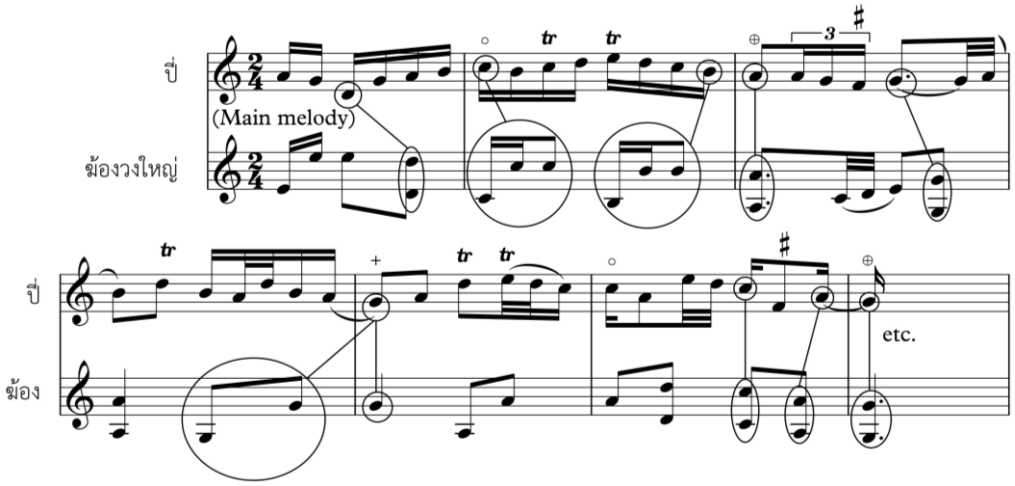
ประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 1

บทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง*กระบวนที่ 1 นี้มีชื่อว่า “ขลุ่ยปี่เคล้าเล่าดนตรี” ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงแนวคิดการพัฒนาทำนองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเครื่องเป่าของดนตรีไทย ได้แก่ ขลุ่ย และ ปี่

การแปรทำนองในการบรรเลงเครื่องเป่าของดนตรีไทย ประกอบด้วยโน้ตประดับลีลาประณีตอ่อนช้อย บางครั้งรวดเร็วฉูดฉาด ถือเป็นอัตลักษณ์เฉพาะทางบรรเลงของเครื่องดนตรีชนิดนี้ จากประสบการณ์ที่ผู้ประพันธ์ทดลองฝึกบรรเลงขลุ่ยเพียงออ พบว่าขณะที่ทดลองฝึกบรรเลงการแปรทำนองมักมีการบรรเลงโหนเสียงขึ้นไปในช่วงโน้ตเสียงสูงก่อนที่จะเกลากลับเข้ามาหาโน้ตเป้าหมาย (target note) ที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจไว้ล่วงหน้า จึงได้นำประสบการณ์จากการฝึกบรรเลงขลุ่ยเพียงออมาเป็นแรงบันดาลใจในการพัฒนาแนวทำนองหลักของบทประพันธ์ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ศึกษาพบข้อมูลซึ่งเป็นตัวอย่างบันทึกโน้ตทางบรรเลงขลุ่ยและปี่จากหนังสือ The Tradition Music of Thailand โดยเดวิด มอร์ตัน ดังแสดงในตัวอย่างที่ 3.4 จึงได้ศึกษาเพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบในการพัฒนาแนวทำนองหลักของบทประพันธ์กระบวนที่ 1

ตัวอย่าง 3.4 ลักษณะการแปรทำนองของขลุ่ย

เมื่อเปรียบเทียบการแปรทำนองของปี่กับฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มักได้รับหน้าที่ให้บรรเลงเพื่อรักษาแนวทำนองหลักเอาไว้ พบว่าศิลปินจะแปรทำนองโดยรักษาเค้าโครงของทำนองหลักที่เกิดจากลูกตกซึ่งบรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่เอาไว้ และในบางครั้งจะรักษาโน้ตสำคัญไว้ที่จังหวะตกหรือที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคหรือห้องเพลงดังแสดงในตัวอย่างต่อไปนี้



ตัวอย่าง 3.5 การแปรทำนองของปี่เมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่

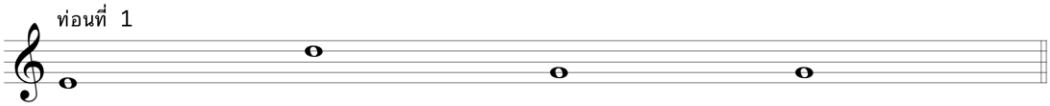
การบรรเลงทางปี่และขลุ่ยที่นับว่าเป็นอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีประเภทนี้อีกประการคือกลวิธีการแปรทำนองในลักษณะเลียนเสียงการขับร้อง ดังแสดงในตัวอย่าง 3.6

ตัวอย่าง 3.6 การแปรทำนองของปี่ในลักษณะเลียนเสียงการขับร้อง

จากข้อมูลที่ได้ศึกษาทำให้ผู้ประพันธ์เกิดแรงบันดาลใจในการพัฒนาแนวทำนองของบทประพันธ์ให้มีลีลาคล้ายคลึงกับลักษณะการแปรทำนองของเครื่องเป่าของดนตรีไทย

แนวคิดการสร้างเสียงประสาน

ผู้ประพันธ์ต้องการทดลองประพันธ์กระบวนที่ 1 ในแบบสังคีตลักษณ์รูปอิสระ ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ชนิดเดียวกับที่พบในดนตรีไทย ที่มีการดำเนินทำนองตั้งแต่ต้นจนจบเพลงโดยไม่มีการย้อนท่อนเพลง ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้ทดลองพัฒนาหน่วยทำนองย่อยเอกหลายทำนองนำเสนอต่อเนื่องในช่วงต่าง ๆ ของบทเพลงโดยนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษาบทเพลง Spiral 1 มาเป็นหลักคิดในการพัฒนาทำนองที่นำเสนอใหม่ การนำวัตถุดิบทางดนตรีที่ได้นำเสนอไปก่อนหน้ามาพัฒนาผสมผสานการนำเสนอทำนองใหม่นี้ทำให้เกิดการยืดโยงท่วงทำนองในแต่ละช่วงของบทเพลงให้มีความเป็นเอกภาพ นอกจากนี้การพัฒนาทำนองในกระบวนที่ 1 ยังเป็นไปตามลูกตกที่นำมาจากเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 1 โดยมีความยาวของห้องเพลงที่คงตามความยาวของหน้าทับปรบไก่



ตัวอย่าง 3.7 ลูกตกเพลงโหมโรงไอยเรศ ท่อนที่ 1

วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 1

บทประพันธ์เพลงกระบวนที่ 1 “ขลุ่ยปี่เคล้าเล่าดนตรี” นี้ผสมผสานอัตลักษณ์การแปรทำนองของฆ้องวงใหญ่ไว้ที่เสียงประสานด้วย โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้บทประพันธ์ทั้ง 4 กระบวนมีความเป็นหนึ่งเดียวกัน นอกจากนั้นยังสอดแทรกหน่วยทำนองย่อยรองจากทำนองหลักของเพลงโหมโรงไอยเรศ ทั้งนี้บทประพันธ์กระบวนที่ 1 เป็นบทเพลงกระบวนเดียวของบทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง* ที่ผู้ประพันธ์นำเค้าโครงทำนองมาจากบทเพลงโหมโรงไอยเรศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 1 – 24

เริ่มต้นบทประพันธ์เพลงด้วยศูนย์กลางเสียง E ทอดยาว ขึ้นต้นด้วยทำนองที่พัฒนาหน่วยย่อยเอกมาจากอัตลักษณ์ที่พบในการบรรเลงทางฆ้อง นำเสนอการเคลื่อนทำนองด้วยขั้นคู่ 5 ในแนวเครื่องเป่าลมไม้บรรเลงด้วยกลวิธีการล้อโดยเริ่มจากห้องที่ 8 ไปจนถึงห้องที่ 24

ตัวอย่าง 3.8 หน่วยทำนองย่อยเอกที่พัฒนามาจากอัตลักษณ์ของทางฆ้อง

ตัวอย่าง 3.8 แสดงทำนองที่พัฒนาจากหน่วยย่อยเอกซึ่งผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากลักษณะการบรรเลงทำนองของฆ้องวงใหญ่ กำหนดให้บรรเลงด้วยกลวิธีการล้อระหว่างคลาริเน็ต ฟลูต และแซกโซโฟน

ห้องที่ 25 - 60

ทำนองในช่วงนี้มีกลวิธีการขัดเกิดเป็นการล้อและการขัดระหว่างทำนองแสดงให้เห็นเป็นครั้งแรกด้วยการบรรเลงทำนองล้อที่โอโบและคลาริเน็ตตามด้วยทำนองขัดบรรเลงโดยปิกโคโลและฟลูต เริ่มที่ห้องเพลงแรกของช่วงซ้อม B การเดินทำนองในช่วงนี้เป็นการพัฒนาแนวคิดมาจากการดำเนินทำนองในช่วงซ้อม A ที่มีการไล่เรียงตัวโน้ตในทิศทางขึ้นและลงสลับกัน แสดงในตัวอย่าง 3.9 และ 3.10 ลักษณะการล้อและการขัดส่งท้ายการบรรเลงทำนองล้อด้วย ปิกโคโล ฟลูต ไวบราโฟน และทำนองขัดด้วย ทรัมเป็ต บาริโทนแซกโซโฟน บาสซูน และดับเบิ้ลเบส ที่ห้อง 42

ตัวอย่าง 3.9 การล้อและการขัดทำนองที่ห้อง 25

ตัวอย่าง 3.10 การดำเนินทำนองในช่วงซ้อม A

ตัวอย่าง 3.11 การล้อและการขัดทำนองที่ห้อง 42

อัตลักษณ์ที่โดดเด่นอีกประการของการบรรเลงเครื่องเป่าในดนตรีไทยคือการบรรเลงประโยคเพลงที่มีความยาวมากด้วยกลวิธีระบายลม ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดการบรรเลงด้วยกลวิธีระบายลมนี้มาพัฒนาแนวทำนองที่มีการเชื่อมต่อประโยคเพลงที่มีความยาวต่อเนื่องเป็นพิเศษ กำหนดให้บรรเลงด้วย โอโบ คลาริเน็ต และบาสซูน เพื่อแสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเครื่องเป่าในข้อนี้ ดังแสดงในตัวอย่าง 3.12

ตัวอย่าง 3.12 การสร้างทำนองที่มีประโยคเพลงยาวเป็นพิเศษ

แนวคิดการพัฒนาทำนองที่รับอิทธิพลงจากหน่วยจังหวะย่อยเอกของหน้าทับปรบไก่สามารถพบได้จากแนวทรอมโบนที่ห้อง 35 ดังแสดงในตัวอย่าง 3.13

ตัวอย่าง 3.13 การสร้างทำนองจากลักษณะจังหวะหน้าทับ

ห้องที่ 61 – 83

การพัฒนาทำนองหลักในช่วงนี้มีการใช้กลวิธีการโยนหรือการเล่นซ้ำโน้ตเพื่อย้ำเสียง ซึ่งเป็นกลวิธีหนึ่งในการบรรเลงเครื่องเป่าของดนตรีไทย นอกจากนี้ยังใช้การประสานเสียงด้วยกลุ่มโน้ต

สามตัว (triad) ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการทดลองนำเสียงปี่ชวาที่ทำการบันทึกมาตรวจสอบด้วยส่วนชุดคำสั่ง (software) คอมพิวเตอร์ที่สามารถตรวจวัดความถี่เสียงและเปรียบเทียบระดับตัวโน้ตได้ พบว่าเมื่อนักดนตรีบรรเลงปี่ชวาเสียงใด ๆ อนุกรมเสียงหลอก (harmonic series) ที่พบจะเท่ากับตัวโน้ตที่นักดนตรีบรรเลง ทบด้วยขั้นคู่ 8 ที่อยู่ต่ำกว่า พร้อมกับขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค และขั้นคู่ 8 ที่อยู่เหนือตัวโน้ตนั้น เมื่อนำมาจับเรียงกันแล้วจะได้กลุ่มโน้ตสามตัว (triad) จึงได้นำแนวคิดนี้มาพัฒนาเสียงประสานเป็นครั้งแรกในท่อนเพลงนี้ เริ่มจากห้องเพลงที่ 62

ตัวอย่าง 3.14 กลวิธีการโยนควบคู่การประสานเสียงด้วยกลุ่มโน้ตสามตัว

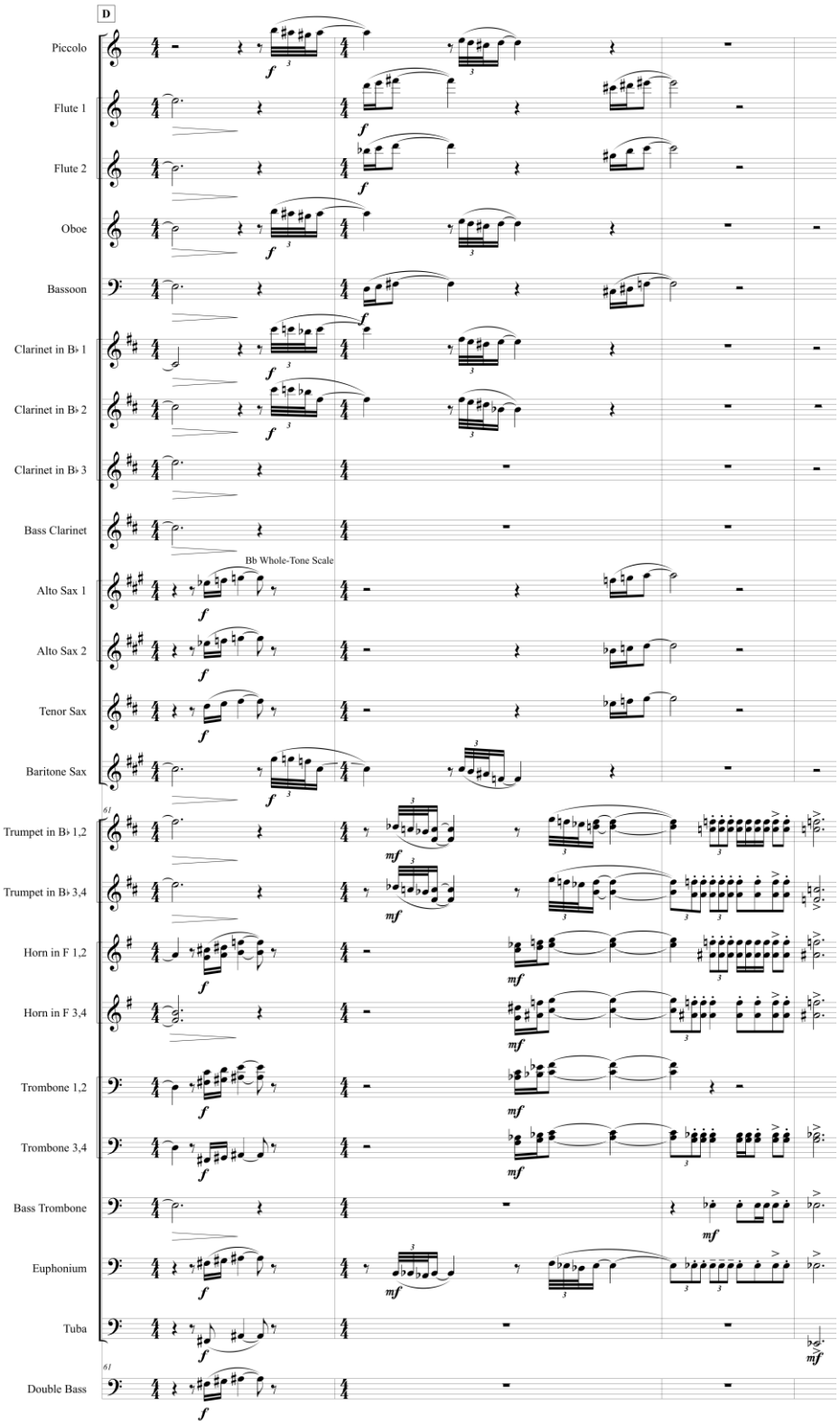
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การพัฒนาทำนองด้วยกลวิธีหลากโมดสามารถสังเหตุเห็นได้ชัดเจนที่ห้อง 61 ของบทเพลง มีการพัฒนาแนวทำนองด้วยกลวิธีการล้อและการขัด มีการประสานเสียงประโยคทำนองด้วยโน้ตที่เป็นสมาชิกของโมดต่าง ๆ ดังนี้

ห้อง 61 จังหวะที่ 2 และห้อง 62 จังหวะที่ 1 ใช้บันไดเสียง Bb โฮลโทน

ห้อง 61 จังหวะที่ 4 และห้อง 62 จังหวะที่ 2-3 ใช้บันไดเสียง Bb ซุปเปอร์โลเครียน

ห้อง 61 จังหวะที่ 3-4 ใช้บันไดเสียง Bb มิกโซลิเดียน



ตัวอย่าง 3.15 การพัฒนาทำนองและประสานเสียงด้วยกลวิธีหลากโมด

ตัวอย่าง 3.16 แสดงแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่ได้ทดลองพัฒนาทำนองหลักด้วยการใช้โน้ตพิง (appoggiatura) ซึ่งเป็นที่นิยมในการสร้างทำนองสำหรับดนตรีแจ๊ส โดยกำหนดโน้ตเป้าหมายจากบันไดเสียง Eb เมเจอร์ ซึ่งเป็นศูนย์กลางเสียงที่กำหนดไว้ตามลูกตกซึ่งได้มาจากเพลงโหมโรงไอยเรศ

ตัวอย่าง 3.16 ทำนองที่พัฒนาจากการใช้โน้ตพิง

ห้องที่ 84 – 92

การแปรทำนองอันประณีตอ่อนหวานตามอัตลักษณ์ของการบรรเลงขลุ่ยได้รับการพัฒนาขึ้นในช่วงนี้ เป็นตอนสั้น ๆ เพื่อเป็นช่วงเชื่อมส่งเข้าหาจุดสูงสุด (climax) ของเพลงในห้องที่ 93 แนวทำนองหลักที่พัฒนาขึ้นบรรเลงโดยโอโบและคลาริเน็ต

ตัวอย่าง 3.17 ทำนองที่พัฒนาโดยรับแรงบันดาลใจจากอัตลักษณ์ของการบรรเลงขลุ่ย

ห้อง 93 – 112

จุดสูงสุดของเพลงเกิดขึ้นในช่วงนี้และมีการสร้างหน่วยทำนองย่อยเอกใหม่ด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์ และกลุ่มโน้ตที่ประกอบด้วยโน้ตสามตัวเพื่อเชื่อมต่อไปยังท่อนจบของเพลงอย่างมีเอกภาพ

ตัวอย่าง 3.18 หน่วยทำนองที่พัฒนาจากกลุ่มโน้ตสามพยางค์ ห้อง 97 – 99

ห้อง 113 – 141

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ท่อนจบของเพลงในกระบวนที่ 1 รับแนวคิดการพัฒนาทำนองจากกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่ได้รับการพัฒนาขึ้นในช่วงห้องที่ 84 มาเป็นแกนหลักของเสียงประสาน โดยเริ่มจากการกระจายหน่วยทำนองย่อยเอกทำการบรรเลงในศูนย์กลางเสียง D เมเจอร์ โดยในช่วงแรกผู้ประพันธ์ได้ทำการซ้อนชั้นเสียงจำนวน 3 แนว ในลักษณะการกรอตามกลวิธีซึ่งเป็นหนึ่งในอัตลักษณ์ของการประพันธ์ทำนองเพลงไทย

ประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 2

แนวคิดการสร้างทำนอง

บทประพันธ์เพลงกระบวนที่ 2 “พาทย์ตีระนาดฆ้อง” ผู้ประพันธ์นำเสนอแนวคิดการพัฒนาทำนองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเครื่องเคาะของดนตรีไทย ได้แก่ ระนาด และ ฆ้องวง

ลักษณะการแปรทำนองที่ใช้ในการบรรเลงโน้ตเครื่องเคาะของดนตรีไทยที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นวัตถุดิบในการพัฒนาทำนองแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ แนวทำนองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทางระนาดและแรงบันดาลใจที่ได้รับจากทางฆ้อง ระนาดและฆ้องเป็นเครื่องตีดังนั้นจึงมีลักษณะเสียงสั้น ผู้ประพันธ์จึงใช้กลวิธีการรัวลิ้น (flutter tonguing) และการพรมนิ้ว (trill) เป็นกลวิธีสำคัญในการบรรเลงโน้ตที่มีลักษณะเสียงยาว นอกจากนี้ผู้ประพันธ์สังเกตพบว่าระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมบรรเลงด้วยความเร็ว ร้อยเอกสมนึก แสงอรุณ ได้แนะนำผู้ประพันธ์ถึงกลวิธีการบรรเลงระนาดที่สำคัญ ได้แก่ กลวิธีการกรอ การเก็บ การสะบัด การรัว การกวาด และการขยี้ เป็นกลวิธีสำคัญในการบรรเลง

การกรอ คือ การบรรเลงโน้ตห่างกันเป็นขั้นคู่สลับเสียงสูง-ต่ำด้วยความรวดเร็ว เพื่อยืดเสียงให้ยาวขึ้น ด้วยเพราะระนาดเป็นเครื่องตีที่มีเสียงสั้น

การเก็บ คือ การบรรเลงทำนองโดยมีระยะเสียงสูงต่ำห่างกันเป็นขั้นคู่ 8 ด้วยโน้ตที่มีความต่อเนื่องกัน เช่น บรรเลงทำนองต่อเนื่องด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นโดยไม่มีตัวหยุดคั่นกลางประโยคเพลง

การสะบัด คือ การบรรเลงโน้ตสามพยางค์ด้วยความรวดเร็วโดยมีการซ้ำสองเสียงแรกก่อนเคลื่อนที่ลงเป็นขั้นคู่ 2 ทั้งนี้ทิศทางการเคลื่อนแนวทำนองสามารถกระทำเป็นทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงก็ได้ เรียกว่าการสะบัดเรียงสองเสียง แต่หากบรรเลงโน้ตสามพยางค์เคลื่อนที่ขึ้นหรือลงด้วยความรวดเร็วโดยไม่ซ้ำโน้ตเรียกว่า สะบัดเรียงสามเสียง การสะบัดเช่นนี้หากโน้ตตัวสุดท้ายกระโดดเป็นขั้นคู่ 3 เรียกว่าสะบัดข้ามเสียง

การรัว คือ การบรรเลงโน้ตเสียงเดียวกันซ้ำ ๆ ด้วยความรวดเร็วเพื่อให้ได้เสียงที่ยืดยาวขึ้น เนื่องจากระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสั้น การรัวนี้อาจบรรเลงสองตัวโน้ตสลับกันก็ได้

การกวาด คือ การรูดเสียง (glissando) โดยการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งด้วยความรวดเร็ว

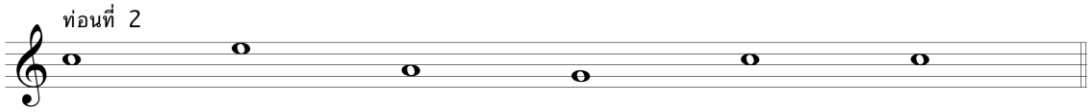
การขยี้ คือ การบรรเลงโดยเพิ่มความเร็วจากการเก็บขึ้นอีก 1 เท่าตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวคิดการสร้างเสียงประสาน

ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลายให้กับบทประพันธ์เพลงกระบวนที่ 2 สลับการเคลื่อนที่ของแนวทำนองอย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นการสะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะทางการบรรเลงทำนองของระนาดเอก จึงได้เลือกใช้กลวิธีดนตรีเสี่ยงทาย (chance music) เพื่อเปิดโอกาสให้เนื้อหาดนตรีได้ดำเนินไปอย่างอิสระภายใต้เงื่อนไขที่ผู้ประพันธ์กำหนดในช่วงแรกของ “พาทย์ตีระนาดฆ้อง” ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้นำกลวิธีการใช้โน้ตกล่อง (box notation) มาประยุกต์ใช้กับบทประพันธ์เพลงเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ดังกล่าวไว้ข้างต้น

สังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ในกระบวนที่ 2 นี้มีรูปแบบเป็นสังคีตลักษณ์สองตอน นำเสนอท่อนเพลงในรูปแบบ A B A B และใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกของเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 2



ตัวอย่าง 3.19 ลูกตกเพลงโหมโรงไอยเรศ กระบวนที่ 2

วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 2

ท่อน A1

ห้องที่ 1

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ทำนองหลักในช่วงนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับทางฆ้อง บรรเลงด้วยไซโลโฟนและไวบราโฟน ในช่วงแรกของบทเพลงกระบวนที่ 2 นี้ นักดนตรีมีอิสระในการบรรเลงด้วยการใช้โน้ตกล่องเป็นตัวกำหนดเงื่อนไขความเร็วในการบรรเลงประโยคเพลง ซึ่งกำหนดไว้ 2 รูปแบบด้วยความเร็วที่ต่างกัน ผู้ประพันธ์กำหนดให้ไซโลโฟนบรรเลงด้วยความเร็ว 108 จังหวะต่อนาที และกำหนดให้ไวบราโฟนบรรเลงด้วยความเร็ว 74 จังหวะต่อนาทีโดยประมาณ ใช้เวลาบรรเลงตอน A ทั้งสิ้น 30 วินาที

ท่อน B1

ห้องที่ 2 - 54

แนวทำนองหลักเริ่มพัฒนามาจากหน่วยทำนองย่อยเอกสอดประสานด้วยลีลาการล้อและการขัด เริ่มจากไซโลโฟนบรรเลงทำนองหลักที่ได้รับแรงบันดาลใจจากอัตลักษณการบรรเลงระนาดและมาริมบาบรรเลงทำนองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่าง 3.20 แนวทำนองหลักในท่อนที่ 2

จากนั้นฮอร์นบรรเลงทำนองในลักษณะยืดยาวในห้องที่ 5 ตามด้วยทรอมโบนในห้องที่ 10

ตัวอย่าง 3.21 ฮอร์นบรรเลงทำนองในห้องที่ 5

ผู้ประพันธ์นำแนวทำนองหลักที่บรรเลงด้วยไซโลโฟนกลับมาใช้อีกครั้ง ด้วยกลวิธีเล่นถอยหลัง (retrograde) ด้วยโอโบที่ห้อง 5 โดยทดเสียงให้มาบรรเลงในศูนย์กลางเสียง C ซึ่งเป็นศูนย์กลางเสียงตามลูกตกของเพลงโหมโรงไอยเรศในท่อนนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่าง 3.22 ทำนองที่พัฒนาด้วยกลวิธีเล่นถอยหลัง

เนื่องจากเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงในย่านเสียงสูงอย่างปิกโคโลและฟลูตสามารถบรรเลงด้วยกลวิธีการรัวลิ้นพร้อมกับกลวิธีการรูดเสียงได้ ผู้ประพันธ์จึงทดลองพัฒนาทำนองเพื่อเลียนเสียงกลวิธีการกวาดที่พบได้ในเครื่องตีของดนตรีไทย ซึ่งปรากฏเป็นครั้งแรกในห้องที่ 8 และมีการนำมาปรับใช้กับแนวทำนองที่พัฒนาขึ้นภายหลังอีกในช่วงท้ายของบทประพันธ์

ตัวอย่าง 3.23 การเลียนเสียงกลวิธีการกวาด

ห้องที่ 55 - 74

ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจในการพัฒนาแนวทำนองหลักที่ 2 จากการฟังช่วงขึ้นต้นเพลงเดี่ยวระนาดเอก ซึ่งผู้บรรเลงมักใช้กลวิธีการขยี้สร้างความรู้สึกดุดัน เร้าใจ ผู้ประพันธ์จึงได้พัฒนาแนวทำนองโดยได้รับแรงบันดาลใจจากกลวิธีดังกล่าว โดยกำหนดให้มีการโต้ตอบกับแนวทำนองย่อยที่ 2 ซึ่งพัฒนาขึ้นจากบันไดเสียง E เพนตาโทนิก

ตัวอย่าง 3.24 แนวทำนองหลักที่ 2 พัฒนาจากกลวิธีการกวาด

ตัวอย่าง 3.25 แนวทำนองย่อยที่ 2

ท่อน A2

ห้องที่ 75 – 82

กลวิธีการใช้โน้ตกล่องได้รับการนำเสนออีกครั้ง โดยเปลี่ยนการบรรเลงทำนองหลักมาไว้ที่ฟลูตและคลาริเน็ต กลวิธีดนตรีเสี่ยงทายในท่อนนี้มีความยาวทั้งสิ้น 45 วินาที กำหนดให้ไวบราโฟนบรรเลงแนวทำนองย่อยที่มีการเคลื่อนไหวเป็นรูปแบบซ้ำอย่างต่อเนื่อง ค่อย ๆ ลดความเร็วและความเข้มเสียงลง พร้อม ๆ กับฟลูตและคลาริเน็ตที่บรรเลงทำนองหลักก็ลงความเร็วและความเข้มเสียงลงตามแนวทำนองย่อยเช่นกัน ส่งผลให้เกิดความรู้สึกว่างเปล่าและผ่อนคลายก่อนที่แนวทำนองทั้งสองจะค่อย ๆ เร่งความเร็วและความเข้มเสียงในการบรรเลงกลับมาอีกครั้งเพื่อส่งเข้าท่อน B2

ท่อน B2

ห้องที่ 83 – 181

ทำนองหลักในช่วงซ้อม B และ C ระหว่างห้องที่ 25 ถึง 74 ได้ถูกนำกลับมาอีกครั้งในท่อนสุดท้ายของกระบวน ผู้ประพันธ์อาศัยการย่อยทำนองที่นำเสนอในช่วงต้นของบทเพลงมาเป็นวัตถุดิบเพื่อพัฒนาแนวทำนองใหม่ ช่วงท้ายของบทเพลงมีการเร่งอัตราความเร็วขึ้นและเปลี่ยนอัตราจังหวะสลับไปมา พร้อมกับท่วงทำนองที่พัฒนาโดยใช้กลวิธีการบรรเลงระนาดเป็นพื้นฐานสำคัญ

ประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 3

แนวคิดการสร้างทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง*กระบวนที่ 3 “เรียงประดับหน้าทับกลอง” ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอแนวคิดการพัฒนาทำนองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากหน้าทับของดนตรีไทย ได้แก่ หน้าทับปรบไก่

ผู้ประพันธ์ทดลองสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 3 ตามจินตนาการโดยอิสระ ไม่ผูกพันธ์ยึดติดกับบริบทของอัตลักษณ์ดนตรีไทย โดยการพัฒนาทำนองหลักและทำนองสอดประสานที่ยึดโยงทฤษฎีดนตรีไทยไว้เพียงลักษณะจังหวะของหน้าทับปรบไก่เท่านั้น จึงถือได้ว่าท่วงทำนองที่เกิดขึ้นในกระบวนที่ 3 นี้ มาจากความเป็นตัวตนและประสบการณ์การประพันธ์ทำนองดนตรีแจ๊สของผู้ประพันธ์ ที่ปรับลีลาให้เข้ากับบริบทของบทประพันธ์*ประสานดุริยะสำเนียง*

แนวคิดการสร้างเสียงประสาน

ลักษณะเสียงประสานในบทประพันธ์เพลงกระบวนที่ 3 นี้ ได้รับอิทธิพลมาจากการประสานเสียงเครื่องเป่าสำหรับวงบิ๊กแบนด์ในวัฒนธรรมดนตรีแจ๊ส ผู้ประพันธ์มีความประสงค์ที่จะประพันธ์เพลงบทนี้ให้มีลักษณะของบทบรรเลงประชันระหว่างเครื่องทำนองและเครื่องตี (percussion) ในขณะเดียวกันก็ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดการสร้างทำนองในลักษณะเดี่ยวตามที่อาจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้แนวทางไว้ หากแต่บทประพันธ์บทนี้มุ่งความสำคัญไปที่เครื่องตีเท่านั้น

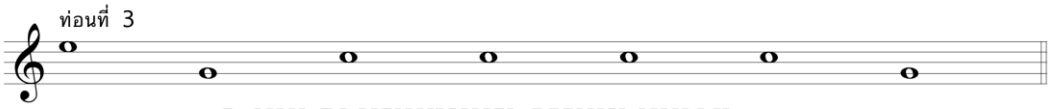
ลักษณะสังคีตลักษณ์ในบทประพันธ์เพลงท่อนนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากสังคีตลักษณ์โซนาตา นำเสนอในรูปแบบ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา ตอนเดี่ยวเครื่องตี และตอนสรุป โดยวางแผนการนำเสนอท่อนจำแนกตามการเกิดขึ้นของหน่วยทำนองย่อยเอกใหม่ดังนี้

ตอนนำเสนอ ประกอบด้วยท่อนแนะนำ ท่อน A ท่อนเดี่ยวเครื่องตี

ตอนพัฒนา ประกอบด้วยท่อน A B A B ช่วงเชื่อม C เดี่ยวเครื่องตี D และท่อนเดี่ยวเครื่องตีขนาดใหญ่

ตอนสรุป ประกอบด้วยท่อน A B

บทประพันธ์เพลงกระบวนที่ 3 เรียงประดับหน้าทับกลอง ใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกของเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 3



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่าง 3.26 ลูกตกเพลงโหมโรงไอยเรศ ท่อนที่ 3

วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 3

ตอนนำเสนอ

ห้องที่ 1 – 30

ช่วงนำเข้าเพลงมีลีลาที่รวดเร็วอย่างวงโยธวาทิต ตามด้วยการเปลี่ยนมาบรรเลงทำนองหลักในจังหวะช้าแสดงในตัวอย่างที่ 3.27 ผู้ประพันธ์ออกแบบให้มีการซ้อนชั้นเสียง 3 แนว โดยทำนองในช่วงแรกนี้ผู้ประพันธ์ใช้จินตนาการสร้างทำนองให้แสดงออกถึงอารมณ์แบบดนตรีไทย โดยมิได้อิงกับอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีประเภทใดประเภทหนึ่งเป็นหลัก

ตัวอย่าง 3.27 ประโยคทำนองแรกของประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 3

การบรรเลงทำนองตามตัวอย่างที่ 3.27 เป็นไปโดยมีทำนองรองที่พัฒนาจากลักษณะจังหวะของหน้าทับปรบไก่ ซึ่งบรรเลงด้วยไวบราโฟน และมาริมบา แสดงในตัวอย่าง 3.28

ตัวอย่าง 3.28 ทำนองรองที่พัฒนาจากลักษณะจังหวะหน้าทับปรบไก่

ตัวอย่าง 3.29 การซ้อนชั้นเสียง 3 แนว ในตอนนำเสนอ

ตอนพัฒนา

ห้องที่ 31 – 85

จังหวะถูกเปลี่ยนให้เร็วขึ้นอีกครั้งเพื่อเปลี่ยนอารมณ์ของผู้ฟังอย่างกะทันหัน หน่วยย่อยเอกที่ 2 ได้รับการพัฒนาในช่วงนี้ประกอบด้วยตัวโน้ต G A B A G ซึ่งถูกบรรเลงซ้ำโดยการทดเสียงในโมดต่าง ๆ ส่วนแนวทำนองที่ชั้นของเสียงอื่น ๆ ล้วนพัฒนาขึ้นจากหน่วยจังหวะย่อยของหน้าทับปรบไก่

ตัวอย่าง 3.30 หน่วยย่อยเอกที่ 2 ปรากฏที่ห้อง 31

Chulalongkorn University

ในห้องที่ 39 ประโยคทำนองแรกของกระบวนที่ 3 ถูกนำกลับมาอีกครั้งเพียงสั้น ๆ การพัฒนาทำนองหลักในห้องที่ 39 – 56 นี้มีความแตกต่างจากการพัฒนาทำนองในช่วงอื่น ๆ ของเพลง กล่าวคือผู้ประพันธ์ได้ทดลองวางแผนการเปลี่ยนคอร์ด (chord change) ให้สัมพันธ์กับการใช้โน้ตตัวที่ 4 และ 7 ของบันไดเสียงที่นำมาใช้ร่วมกับคอร์ดนั้น ๆ ซึ่งทิศทางการเปลี่ยนคอร์ดเป็นไปตามที่พระเจนดุริยางค์ได้แนะนำไว้ในหนังสือ Thai Music กล่าวคือ เมื่อแนวทำนองใช้โน้ตตัวที่ 4 ของบันไดเสียงที่นำมาใช้สร้างคอร์ด ให้ถือว่าเป็นการแนะนำให้ติดตามด้วยคอร์ดที่ใช้โน้ตนั้นเป็นโทนิก และเมื่อแนวทำนองใช้โน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง ให้ถือว่าเป็นการแนะนำให้ติดตามด้วยคอร์ดที่เป็นโดมินันท์ของคอร์ดเดิม

ตัวอย่าง 3.31 การสร้างทำนองให้สัมพันธ์กับการเปลี่ยนคอร์ด

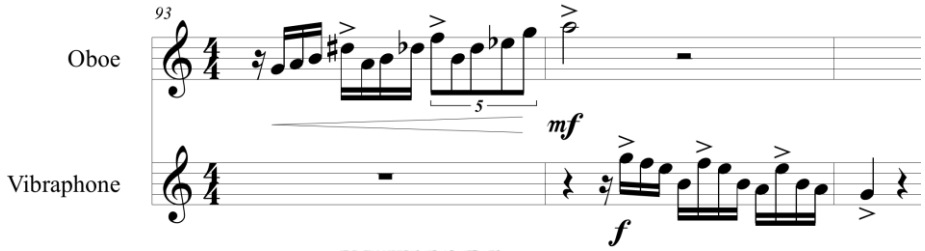
การประสานเสียงแนวทำนองในห้องที่ 56 ผู้ประพันธ์ได้ทดลองใช้โน้ตที่หน่วยจังหวะและการประสานเสียงตามอย่างที่นิยมกระทำในวงบิ๊กแบนด์ เพื่อเป็นการเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง

ตัวอย่าง 3.32 การพัฒนาทำนองโดยใช้หน่วยจังหวะและการประสานเสียงอย่างวงบิ๊กแบนด์

ห้องที่ 86 -139

ห้องที่ 86 มีการนำทำนองในช่วงท้ายของตอน B มาพัฒนาในลักษณะของการกลับทิศทางการเคลื่อนที่ตัวโน้ต เสียงประสานมีความเบาบางกว่าตอนก่อนหน้าและมีการใช้ทำนอง

ลากยาวเป็นฉากหลัง ก่อนที่จะพัฒนาแนวทำนองให้มีการล้อและการขัดบรรเลงโดยเครื่องเป่าลมไม้สลับกับกลุ่มเครื่องตีที่เล่นระดับเสียงได้ นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาทำนองที่ใช้ลีลาเหมือนกลวิธีการเก็บของระนาดปรากฏขึ้นในท่อนนี้อีกด้วย



ตัวอย่าง 3.33 การพัฒนาทำนองที่ใช้ลีลาเหมือนกลวิธีการเก็บของระนาด

ช่วงเดี่ยว (cadenza)

ผู้ประพันธ์นำเสนอช่วงเดี่ยวขนาดใหญ่สำหรับเครื่องตีเพื่อเปิดโอกาสให้นักเล่นเครื่องตีได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่ เพิ่มอรรถรสให้กับบทเพลงและเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์ได้ทดลองหน่วยจังหวะต่าง ๆ ที่พัฒนามาจากหน่วยจังหวะของหน้าทับปรบไก่ในอัตราชั้นต่าง ๆ โดยผู้ประพันธ์กำหนดโน้ตช่วงเดี่ยวให้ผู้เล่นเครื่องตีบรรเลง การสร้างสรรค์กระทำโดยเทียบเคียงจำนวนห้องเพลงกับอัตราความเร็วของจังหวะ เพื่อให้ตรงกับระยะเวลาที่ต้องการใช้ในการแสดงแต่ละช่วง แบ่งออกเป็น 3 ช่วงย่อย คือ ช่วงเดี่ยว มีความยาวประมาณ 120 วินาที ช่วงบรรเลงรูปแบบจังหวะ มีความยาวประมาณ 60 วินาที และช่วงส่งกลับเข้าเพลง มีความยาวประมาณ 15 วินาที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อนสรุป

ห้องที่ 213 – 230

ท่อนจบนี้มีความยาวเพียง 17 ห้องเพลง ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 20 วินาที บรรเลงโดยการนำหน่วยทำนองที่พัฒนาขึ้นในตอน A กลับมาใช้อีกครั้ง ก่อนที่จะค่อย ๆ เร่งความเร็วและส่งจบด้วยการย้ำคอร์ด

ประสานดุริยะสำเนียง กระบวนที่ 4

แนวคิดการสร้างทำนอง

“ร้อยทำนองเสียงประพรม” บทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง*กระบวนที่ 4 ผู้ประพันธ์นำเสนอแนวคิดการพัฒนาทำนองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเครื่องสีของดนตรีไทย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

ลักษณะการแปรทำนองที่ใช้ในการบรรเลงโน้ตเครื่องสายของดนตรีไทยมีความอ่อนช้อยและประณีตบรรจงยิ่งกว่าแนวทำนองของเครื่องเป่า กลวิธีในการบรรเลงเครื่องสาย เช่น ซอด้วง หรือซออู้ ประกอบด้วยการพรมเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังมีกลวิธีการสะเดาะและการสะบัดซึ่งหากพิจารณาทิศทางการเคลื่อนแนวทำนองพบว่ามีความคล้ายคลึงกับกลวิธีการสะบัดของระนาด ทั้งนี้กลวิธีการพรมสายซอมีความใกล้เคียงกับกลวิธีการพรมนิ้วของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ทั้งนี้ผู้ประพันธ์มีโอกาสศึกษาการบันทึกเพลงซอสามสายด้วยโน้ตดนตรีสากล ซึ่งเป็นทางบรรเลงโดยศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ และทำการบันทึกโน้ตโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา ทำให้ได้ศึกษาลักษณะการแปรทำนองของซอสามสาย กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลง และลักษณะของหน่วยทำนองที่ร้อยเรียงเป็นประโยคเพลง พบว่าลักษณะหน่วยทำนองย่อยที่ใช้ในแต่ละเพลงมีความคล้ายคลึงกัน จึงอาจอนุมานได้ว่าประโยคเพลงที่พบเป็นลักษณะของอัตลักษณ์ที่พบได้ในการบรรเลงซอสามสาย ผู้ประพันธ์ได้ทำการคัดลอกกลุ่มทำนองเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ทำนองให้กับบทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง*กระบวนที่ 4 ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โน้ตประดับ เพลงจันทราหู ห้อง 12

โน้ตประดับ เพลงจันทราหู ห้อง 54 - 56

กลวิธีย้ำโน้ต เพลงบรรทมไพร ห้อง 24
เป็น Cadential Extension

กลวิธีย้ำโน้ต เพลงบรรทมไพร ห้อง 48
เป็น Cadential Extension

เคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 เพลงบรรทมไพร ห้อง 28

เคลื่อนที่แบบ Stepwise เพลงบรรทมไพร ห้อง 33

กลวิธีย้ำโน้ต เพลงทะแยสามชั้น ห้อง 63

เคลื่อนที่แบบ Stepwise เพลงทะแยสามชั้น ห้

เคลื่อนที่แบบ Stepwise เพลงทะแยสามชั้น ห้อง 73

โน้ตประดับ ลา โด ซอล ลา โด
เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ห้อง 3

โน้ตประดับ ลา โด ซอล ลา โด
เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ห้อง 11

โน้ตประดับ เร - มี | เร - ซอล | เร - มี | เร - โด | ลา
เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ห้อง 45

ตัวอย่าง 3.34 ประโยคทำนองจากบันทึกบรรเลงซอสามสายด้วยโน้ตสากล

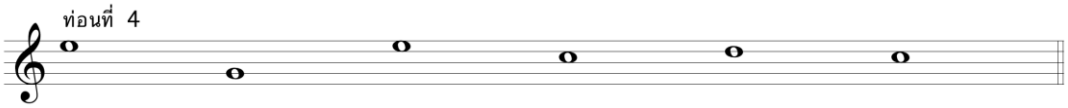
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตัวอย่าง 3.34 พบว่าประโยคทำนองที่บรรเลงด้วยซอสามสายมีลักษณะการบรรเลงด้วยกลุ่มโน้ตสามพยางค์และกลุ่มโน้ตหกพยางค์ ผสมกับส่วนโน้ตเขบ็ตเกิดเป็นทำนองที่มีลีลาการรวบเสียงและเคลื่อนไหวอย่างงดงาม

แนวคิดการสร้างเสียงประสาน

ผู้ประพันธ์ทดลองพัฒนาหน่วยทำนองย่อยเอกจากขั้นคู่ 4 สอดประสานกลวิธีพัฒนาประโยคทำนองหลักที่พัฒนาขึ้นจากการศึกษาบันทึกโน้ตเพลงซอสามสาย ลักษณะสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโด (sonata-rondo form) กล่าวคือมีการนำเสนอบทเพลงแบ่งเป็น 3 ตอน คือ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ มีการนำเสนอ

ท่อนเพลงในลักษณะ A B A – C – A B A และใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกของเพลงโหมโรงไอยเรศ ท่อนที่ 4



ตัวอย่าง 3.35 ลูกตกเพลงโหมโรงไอยเรศ ท่อนที่ 4

วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงประสานดุริยะสำเนียง กระบวน 4

ตอนนำเสนอ

ห้องที่ 1 – 33

บทประพันธ์ขึ้นต้นด้วยหน่วยทำนองย่อยเอกที่พัฒนาจากขั้นคู่ 4 ในรูปแบบที่แตกต่างไปจากบทประพันธ์ทั้ง 3 กระบวนที่ผ่านมา กล่าวคือการพัฒนาแนวทำนองโดยใช้ขั้นคู่ 4 ในบทอื่น ๆ มีการพัฒนาโดยรับแรงบันดาลใจจากทางฆ้องเป็นสำคัญ แต่ในกระบวนที่ 4 นี้ได้พิจารณาถึงความเป็นไปได้ที่จะพัฒนาแนวทำนองโดยใช้ขั้นคู่ 4 ในแง่มุมที่แตกต่างออกไป ผู้ประพันธ์ทดลองพัฒนาหน่วยทำนองย่อยเอกโดยนำขั้นคู่ 4 จำนวน 2 ชุด มาทดเสียงอย่างต่อเนื่องกันโดยให้โน้ตตั้งต้นของชุดขั้นคู่ห่างกันเป็นขั้นคู่ 2 เกิดเป็นหน่วยทำนองหลักและการแปรทำนองที่บรรเลงทับซ้อนในลักษณะการล้อ การขัด และการเหลื่อม ผู้ประพันธ์เลือกประสานเสียงในช่วงต้นเพลงนี้ด้วยเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และเสริมสีสันเสียงด้วยเครื่องตีที่เล่นระดับเสียงได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่าง 3.36 หน่วยทำนองย่อยเอกที่เกิดจากขั้นคู่ 4

ตัวอย่าง 3.37 ทำนองหลักที่พัฒนาจากขั้นคู่ 4

ทรัมเป็ตบรรเลงโน้ตยาวโดยใช้ที่ซับเสียงในห้องที่ 9 - 11 เพื่อเลียนคุณภาพเสียงเครื่องสายของดนตรีไทย ตามด้วยการบรรเลงคอร์ดที่ประกอบด้วยขั้นคู่ช่วงแคบในห้องที่ 12 - 23 ช่วยให้เกิดสีสันเสียงที่คล้ายการดีดสายเปล่าสลับการบรรเลงทำนองของจะเข้

ห้องที่ 34 - 57

ผู้ประพันธ์ทดเสียงของลูกตกจากเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 4 ให้ศูนย์กลางเสียงเคลื่อนไปเป็นขั้นคู่ 5 และพัฒนาทำนองให้บรรเลงซ้อนกันขึ้น 2 แนว โดยแนวทำนองนี้ได้ใช้หน่วยทำนองย่อยเอกที่พบในบันทึกโน้ตเพลงซอสามสายเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้ทดลองนำหน่วยทำนองย่อยเอกบางส่วนที่พบในเพลงบุหลันลอยเลื่อนและบรรทมไพรมาผนวกเข้ากับแนวทำนองที่ได้พัฒนาขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่าง 3.37 ทำนองที่สร้างจากข้อมูลที่ได้พบในบันทึกโน้ตซอสามสาย

ทำนองที่พัฒนาขึ้นจากแรงบันดาลใจและข้อมูลที่พบในบันทึกโน้ตเพลงซอสามสาย สามารถพบได้หลากหลายแห่งในกระบวนที่ 4 นี้ บ้างก็ปรากฏที่ทำนองหลัก บ้างก็ปรากฏที่เสียงประสาน ตัวอย่างต่อไปนี้เป็นการประสานเสียงทรอมโบนซึ่งได้แนวคิดจากลีลาการย้ำโน้ตที่พบในบันทึกโน้ตเพลงบรรทมไพร

ตัวอย่าง 3.38 ทำนองที่พัฒนาจากลีลาการย้ำโน้ตที่พบในบันทึกโน้ตเพลงบรรทมไพร

ห้องที่ 58 - 69

ลูกตกของเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 4 ได้รับการทดเสียงให้กลับมาอยู่ในบันไดเสียงตั้งต้นอีกครั้ง ลักษณะเสียงประสานมีความเบาบางลงกว่าช่วงก่อนหน้า เครื่องเป่าทองเหลืองบรรเลงโน้ตลีลาการกรอ ก่อนที่ทำนองจากการผสมผสานขั้นคู่ 4 จะกลับเข้ามาอีกครั้งในห้องที่ 63

ตอนพัฒนา

ห้องที่ 70 - 103

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ทิมปานีรับบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงให้มีความกระชับมากยิ่งขึ้น มีการพัฒนาทำนองในลักษณะการโยนประกอบลีลาการรวบโน้ตที่พบในบันทึกโน้ตซอสามสาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่าง 3.39 ทำนองที่พัฒนาจากกลวิธีการโยนและลีลาการประดับลูกเท่า

เสียงประสานมีความหนาแน่นมากยิ่งขึ้นก่อนส่งไปหาจุดสูงสุดของเพลงในช่วงท้ายของตอน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ทำนองที่พัฒนาขึ้นด้วยกลวิธีการโยนมีการบรรเลงล้อกันระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักในขณะนั้น

ตอนย้อนความ

ห้องที่ 104 - 111

ผู้ประพันธ์ทดลองสร้างบรรยากาศผ่อนคลายหลังจุดสูงสุดของบทประพันธ์เพลงบทนี้ ด้วยการลดจำนวนเครื่องดนตรีที่บรรเลงเสียงประสานและมีการใช้ทำนองบรรเลงกลุ่มโน้ตซ้ำ ๆ โดยทดเสียงไปตามศูนย์กลางเสียงที่เปลี่ยนไปตามลูกตกของโหมโรงไอยเรศที่มีการกำหนดให้เปลี่ยนไปอย่างรวดเร็วมากกว่าปรกติ

ตัวอย่าง 3.40 การบรรเลงหน่อยทำนองซ้ำโดยทดเสียงไปตามลูกตก

ทำนองหลักที่พัฒนาจากขั้นคู่ 4 ซึ่งปรากฏในช่วงแรกของเพลงถูกนำกลับมาใช้อีกครั้งเพื่อความเป็นเอกภาพของบทเพลง แต่ครั้งนี้ผู้ประพันธ์นำกลับมาใช้เป็นช่วง ๆ ไม่บรรเลงต่อเนื่องไปดังเช่นในช่วงแรก โดยกำหนดให้เครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงต่ำ ได้แก่ บาสซูน บาริโทนแซกโซโฟน ยูโฟเนียม และทูบา เป็นผู้บรรเลงแนวทำนอง

ตัวอย่าง 3.41 การใช้ทำนองที่เกิดจากการพัฒนาขั้นคู่ 4 ในห้องที่ 104 - 111

ห้องที่ 112 - 140

ในช่วงท้ายของบทเพลงมีการนำทำนองที่ได้รับการพัฒนาจากหน่อยทำนองย่อยเอกที่พบในบันทึกโน้ตซอสามสายกลับมาอีกครั้ง บรรเลงด้วยคลาริเน็ตและโอโบโดยมีฮอร์นบรรเลงแนวทำนองประสานรองรับ ก่อนจะส่งท้ายด้วยการพัฒนาหน่อยทำนองย่อยเอกจากขั้นคู่ 4 อีกครั้งโดยกำหนดให้มีการบรรเลงหน่วยทำนองย่อยเอกกระจายไปตามแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี เริ่มจากการประสานเสียงอย่างเบาบางไปหาการประสานเสียงที่มีความหนาแน่นมากขึ้นเพื่อส่งไปหาจุดจบเพลง

ตัวอย่าง 3.42 ลักษณะการประสานเสียงหน่อยทำนองย่อยเอกที่พัฒนาจากขั้นคู่ 4

3.3 สรุป

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์*ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* นำเสนอแนวคิดใหม่ในการประพันธ์เพลงด้วยกลวิธีร่วมสมัย การประพันธ์และพัฒนาแนวทำนองของบทเพลงแต่ละกระบวนคือผลลัพธ์ที่ได้จากการทดลองประพันธ์เพลงด้วยระเบียบวิธีการที่หลากหลาย เพื่อให้บทเพลงแต่ละกระบวนสะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะทางบรรเลงของเครื่องดนตรีไทย ตามแรงบันดาลใจที่ผู้ประพันธ์ได้รับและถ่ายทอดผ่านบทเพลงแต่ละกระบวน ได้แก่ เครื่องเป่า เครื่องตี หน้าทับ และเครื่องสี โดยมีส่วนประกอบดนตรีไทย ดนตรีแจ๊ส และดนตรีคลาสสิก เป็นพื้นฐานในการเรียบเรียงเสียงประสาน แนวคิดที่ใช้ในการประพันธ์บทเพลงชุดนี้สามารถนำไปต่อยอดเพื่อพัฒนางานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงชิ้นอื่น ๆ ต่อไปในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
บทสรุป

4.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์งาน

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์*ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* เป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัย ที่นำเสนอแนวคิดในการผสมผสานกลวิธีการประพันธ์เพลงร่วมสมัยกับส่วนประกอบดนตรีที่พบในดนตรีไทย บทประพันธ์เพลงนี้ถือเป็นตัวอย่างของผลผลิตจากแนวคิดที่ได้พัฒนาขึ้นใหม่ โดยมุ่งหวังที่จะเพิ่มพูลกลวิธีการประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่สะท้อนอัตลักษณ์ของดนตรีไทยและสามารถนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงอื่น ๆ ในอนาคต

กระบวนการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์ผลงาน ในเบื้องต้นผู้ประพันธ์ได้ศึกษาดนตรีไทยโดยเริ่มฝึกบรรเลงขลุ่ยเพียงออกับร้อยเอกสมนึก แสงอรุณ เพื่อสัมผัสและซึมซับอรรถรสของดนตรีไทย จากนั้นได้ศึกษากลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภท ดีด สี ตี และเป่า ศึกษาส่วนประกอบดนตรี สังคีตลักษณ์ และโครงสร้างของดนตรีไทย ตลอดจนได้สัมภาษณ์อาจารย์อานันท์ นาคคง และอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก เพื่อเพิ่มพูนองค์ความรู้ซึ่งนำมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง การสร้างสรรค์ผลงานเน้นแสดงอัตลักษณ์ของดนตรีไทยทั้งในระดับโครงสร้าง ได้แก่ ลูกตก และหน้าทับ ร่วมกับการพัฒนาแนวทำนองที่สะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะทางบรรเลงเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิด ผู้ประพันธ์เลือกใช้ลีลาสอดประสานแนวทำนองแบบแนวนอน (linear counterpoint) และความเคลื่อนไหวแนวนอน (linear movement) เพื่อให้ผลงานสะท้อนบริบทของดนตรีไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การศึกษาส่วนประกอบดนตรีของดนตรีไทยอาจถือได้ว่าเป็นการศึกษาตลอดชีวิต เนื่องจากมีแง่มุมให้ศึกษาได้หลากหลายและมีความซับซ้อน ผู้วิจัยสังเกตพบว่าในการประพันธ์บทเพลงร่วมสมัยที่ผสมผสานแนวคิดของดนตรีตะวันตกและดนตรีไทยนั้นสามารถกระทำได้หลากหลายวิธี และหากมีการศึกษาลึกลงไปในทางบรรเลงเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิด จะพบความวิจิตรของกลวิธีการแปรทำนองที่ศิลปินผู้บรรเลงได้รังสรรค์กลวิธีการแปรทำนองรูปแบบต่าง ๆ ไว้ ผู้วิจัยเห็นว่าการบันทึกโน้ตเป็นวิธีที่จะสามารถเป็นประตูไปสู่การวิเคราะห์กลวิธีต่าง ๆ ของดนตรีไทย ซึ่งจะสามารถนำองค์ความรู้ที่ได้นั้นมาเป็นวัตถุดิบเพื่อใช้พัฒนาการสร้างสรรค์บทเพลงใหม่ ๆ ต่อไปในอนาคต

4.2 อุปสรรค์ที่พบระหว่างฝึกซ้อมเพื่อการแสดง

ผู้ประพันธ์ทำการปรับปรุงแก้ไขบทเพลงหลายครั้ง หลังจากประพันธ์บทเพลงเสร็จสิ้นได้นำไปให้วงดุริยางค์เครื่องลมแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ทดลองบรรเลง เพื่อหาขอบกพร่องและปรับปรุงแก้ไขก่อนออกแสดงจริง จากนั้นจึงได้รวบรวมข้อสังเกตที่ได้จากการทดลองบรรเลงและแก้ไขข้อบกพร่อง ดังนี้

1. อัตราความเร็ว (tempo)

ผู้ประพันธ์พบว่าการประพันธ์ทำนองเพื่อเลียนอัตลักษณ์เฉพาะทางบรรเลงเครื่องดนตรีไทย นอกจากการเลือกลักษณะสั้น ยาว ของโน้ตเพลงที่เหมาะสม เพื่อนำมาสร้างท่วงทำนองโดยรวมแล้ว การเลือกอัตราความเร็วที่เหมาะสมกับทำนองนั้นสามารถให้ผลลัพธ์ที่น่าพึงพอใจ และสามารถเปลี่ยนบรรยากาศของบทเพลงได้อย่างสิ้นเชิงโดยอาจไม่จำเป็นต้องแก้ไขบทเพลง ระหว่างการฝึกซ้อมบทเพลงกระบวนที่ 1 และกระบวนที่ 4 ได้มีการปรับเปลี่ยนอัตราความเร็วของบทเพลงเพื่อให้เหมาะสมกับบทเพลงยิ่งขึ้น

2. เครื่องหมายแปลงเสียง (accidental)

เนื่องจากบทประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง* ใช้กลวิธีหลากโมดในการประพันธ์ ทำให้ยากต่อการกำหนดเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (key signature) ลงในโน้ตเพลง ผู้ประพันธ์พบว่าการใช้เครื่องหมายแปลงเสียงแทนการกำหนดเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงให้ผลดีกว่าเมื่อนักดนตรีทำการแสดง

3. ลักษณะเฉพาะทางบรรเลงเครื่องดนตรีไทย

สำนวนดนตรี (music idiom) ของดนตรีไทยมีอัตลักษณ์เฉพาะที่ไม่เหมือนลักษณะของสำนวนดนตรีสากล นักดนตรีผู้บรรเลงจำเป็นต้องทำความเข้าใจและฝึกซ้อมเพื่อสร้างความคุ้นเคยก่อนร่วมบรรเลงกับวงดนตรี เพื่อให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงอรรถรสของส่วนประกอบดนตรีไทย

4. ความเข้มเสียง (dynamics)

ในขั้นตอนการประพันธ์เพลง*ประสานดุริยะสำเนียง* ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการฟังเสียงจากส่วนชุดคำสั่งในคอมพิวเตอร์ซึ่งมีความแตกต่างจากการฟังวงดนตรีบรรเลงจริง เมื่อทำการฝึกซ้อมจึงจำเป็นต้องมีการปรับปรุงความเข้มเสียงให้เหมาะสม ตรงความต้องการของผู้ประพันธ์ยิ่งขึ้น

4.3 การเผยแพร่

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์*ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม* ได้เผยแพร่สู่สาธารณชนด้วยการแสดงในรูปแบบการบรรยายประกอบการแสดง (lecture recital) ในวันพฤหัสบดีที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2560 เวลา 15:00น. ณ ห้องแสดงดนตรี อาจารจุฬาภรณ์พิศาลศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ การเสนอผลงานมีความยาวทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง 30 นาที แบ่งเป็นการบรรยายแนวคิดในการประพันธ์เพลงผสมผสานการบรรเลงตัวอย่างประกอบ ผู้บรรเลงตัวอย่างประกอบภาคดนตรีไทยประกอบด้วยร้อยเอกสมนึก แสงอรุณ นายธนวิชญ์ นรเทพ นายณกฤศ จิรารัฐพัชร และนายปยุต ธนพูนหิรัญ ภาคดนตรีตะวันตกบรรเลงโดยวงดุริยางค์เครื่องลม แห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ การบรรยายใช้เวลา 1 ชั่วโมง และการแสดงดนตรีโดยวงดุริยางค์เครื่องลม แห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เป็นเวลา 30 นาที อำนวยเพลงโดย ดร.นิพัต กาญจนะหุต

4.4 ข้อเสนอแนะ

1. การเลือกบทเพลงไทยที่จะนำมาวิเคราะห์หาลูกตกและหน้าทับ เพื่อเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ควรพิจารณาเลือกบทเพลงที่มีลูกตกเป็นโน้ตที่หลากหลายไม่ซ้ำกันเกินไป เนื่องจากการพัฒนาแนวทำนองด้วยกลวิธีการประพันธ์เพลงที่นำเสนอนี้ ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการย้ายศูนย์กลางเสียงตามลูกตกของบทเพลงไทยที่กำหนด หากเลือกบทเพลงไทยที่มีลูกตกหลากหลายตัวโน้ต จะส่งผลให้ผู้ประพันธ์เพลงมีอิสระในการพัฒนาแนวทำนองให้มีความน่าสนใจได้มากยิ่งขึ้น
2. หากต้องการพัฒนาทำนองหลักโดยพิจารณาควบคู่กับการประสานเสียงในแนวตั้ง โดยวางแผนการเปลี่ยนคอร์ดให้สัมพันธ์กับการใช้โน้ตตัวที่ 4 และ 7 ของบันไดเสียงที่นำมาใช้ร่วมกับคอร์ดนั้น ๆ ตามที่พระเจนดุริยางค์ได้แนะนำไว้ในหนังสือ Thai Music เช่นเดียวกับที่ผู้ประพันธ์ได้ทดลองในบทเพลงกระบวนที่ 3 ควรกระทำเฉพาะบางท่อนเพลงเนื่องจากกลวิธีนี้จำกัดอิสระในการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง
3. ผู้ประพันธ์เห็นว่าการสร้างสรรค์งานต่อไปในอนาคต สามารถต่อยอดการศึกษาส่วนประกอบดนตรีไทยเพิ่มเติมด้วยการศึกษาบันทึกโน้ตจากการแสดง ทั้งการแสดงสดและบันทึกเสียง เพื่อวิเคราะห์การแปรทำนองซึ่งมีความเฉพาะของศิลปินผู้บรรเลง และนำผลจากการวิเคราะห์นั้นมาเป็นวัตถุดิบเพื่อพัฒนาแนวทำนองให้กับบทประพันธ์เพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

รายการเครื่องดนตรี

เครื่องลมไม้	**เครื่องลมทองเหลือง**	**เครื่องประกอบจังหวะ**	**เครื่องสาย**
ปิกโคโล	ทรัมเป็ต 1, 2, 3, 4	ทิมปานี	ดับเบิลเบส
ฟลูต 1, 2	ฮอร์น 1, 2, 3, 4	กลองเบส	
โอโบ	ทรอมโบน 1, 2, 3, 4	กลองสะแนร์	
คลาริเน็ต 1, 2, 3	เบสทรอมโบน	กลองทอม	
บาสซูน	ยูโฟเนียม	ฉาบ	
อัลโตแซกโซโฟน 1, 2	ทูบา	แทม-แทม	
เทนเนอร์แซกโซโฟน		ทรัยแองเกิล	
บาริโทนแซกโซโฟน		โหม่ง	
		แท่งไม้	
		กลองบองโก	
		กลองคองกา	
		แทมบูริน	
		ฉิ่ง	
		ไฮแฮท	
		ไซโลโฟน	
		ไวบราโฟน	
		มาริมบา	
		กล๊อกเคนชปีล	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

Chucherdwatanasak, N. (2014). *Narong Prangcharoen And Thail Cross-Cultural Fusion In Contemporary Composition.* (Master of Music), The University of Missouri-Kansas City, Kansas City, Missouri.

Kanchanahud, N. (2015). *Exploring the Integration of Thai Traditional Music in Chakra by Narong Prangchareon, with a Conductor's Guide.* (Doctor of Musical Arts), University of North Texas.

Kays, J. (2000). *The Music of Chinary Ung: A Synthesis Of Asian Aesthetics And Western Technique.* (Doctor of Philosophy), University of Kentucky.

Morton, D. (1976). *The Traditional Music of Thailand*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

Pasquil, M. J. (1966). *Descriptive Analysis Of Pagodes From Estampes Pour Le Piano by Claude Debussy.* (Master of Science), Kansas State University.

Phra Chen, D. (2516). *Thai Music* (Vol. 15). Bangkok: Mr. P. Tipayanetra.

Setabundhu, J. (2001). *Aspect Of Thai Music And Compositional Techniques In Selected Works Of Jiradej Setabundhu.* (Doctor Of Music), Northwestern University, Evanston, Illinois.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (Ed.) (2552). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณัฐชยา นัจจนาวากุล. (2555). ดนตรีฝรั่งในกรุงสยาม : พัฒนาการดนตรีตะวันตกในสังคมไทย ระหว่าง พ.ศ.2384-2484. (ปริญญาปรัชญาดุฎีบัณฑิต (ดนตรี)), มหาวิทยาลัยมหิดล.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2554). ปฐมบทดนตรีไทย. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พิชิต ชัยเสรี. (2556). การประพันธ์เพลงไทย. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา. (2557). บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: สยามดุริยลิขิต. (ปริญญาศิลปกรรมดุษฎีบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภิชาต เลณะสวัสดิ์. (2548). โหมโรง: ไอยเรศ-สารถี ทางเครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพ: โอเดียนสโตร์.

รณชัย รัตนเศรษฐ. (2554). อิทธิพลตะวันตกที่มีผลต่อพัฒนาการในวัฒนธรรมดนตรีของไทย. (ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต), มหาวิทยาลัยมหิดล.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2559). ศัพท์บัญญัติราชบัณฑิตยสถาน (Vol. 2560).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

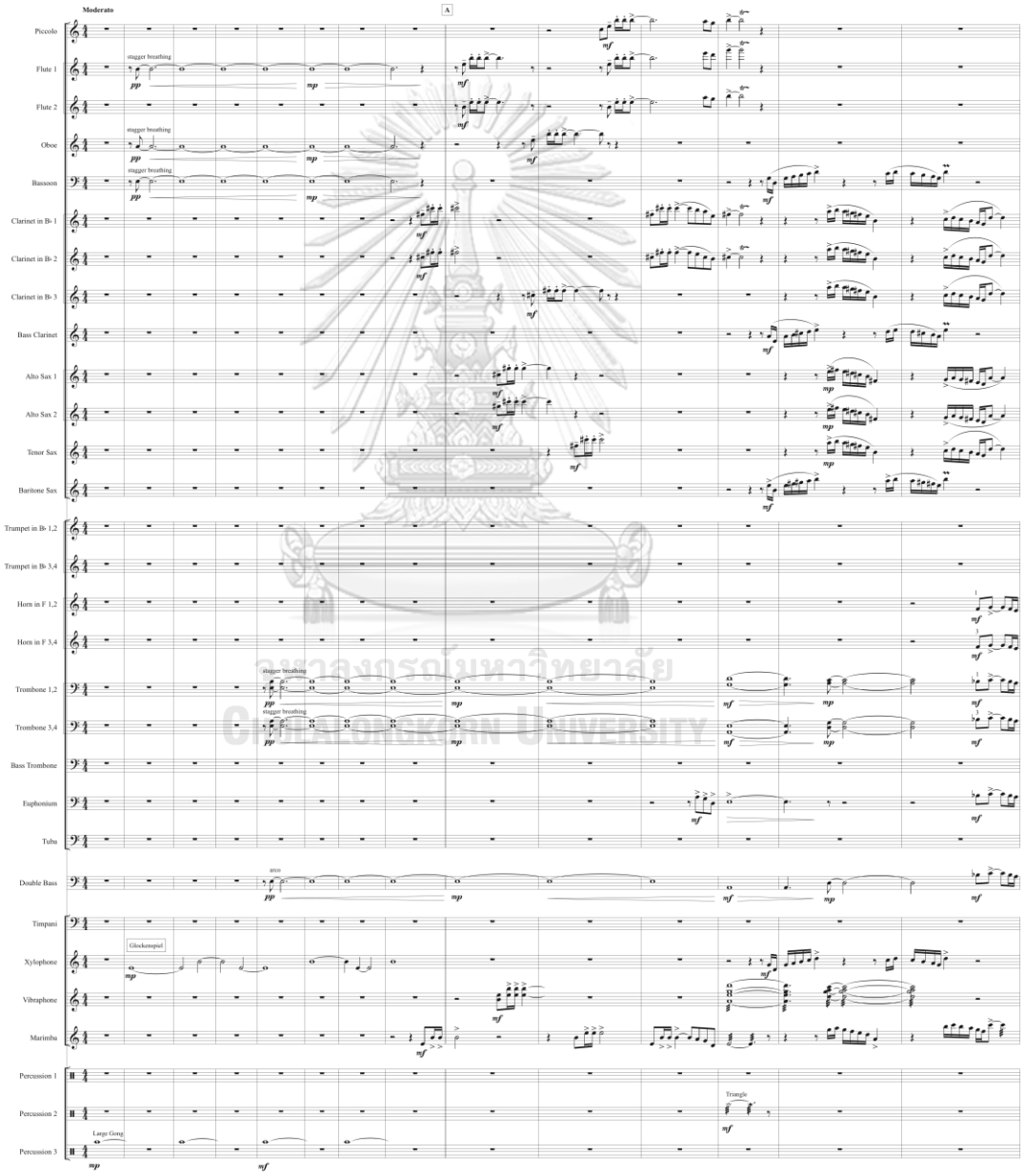
ภาคผนวก

บันทึกโน้ตบทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

ประสานดุริยะสำเนียง

บทที่ 1

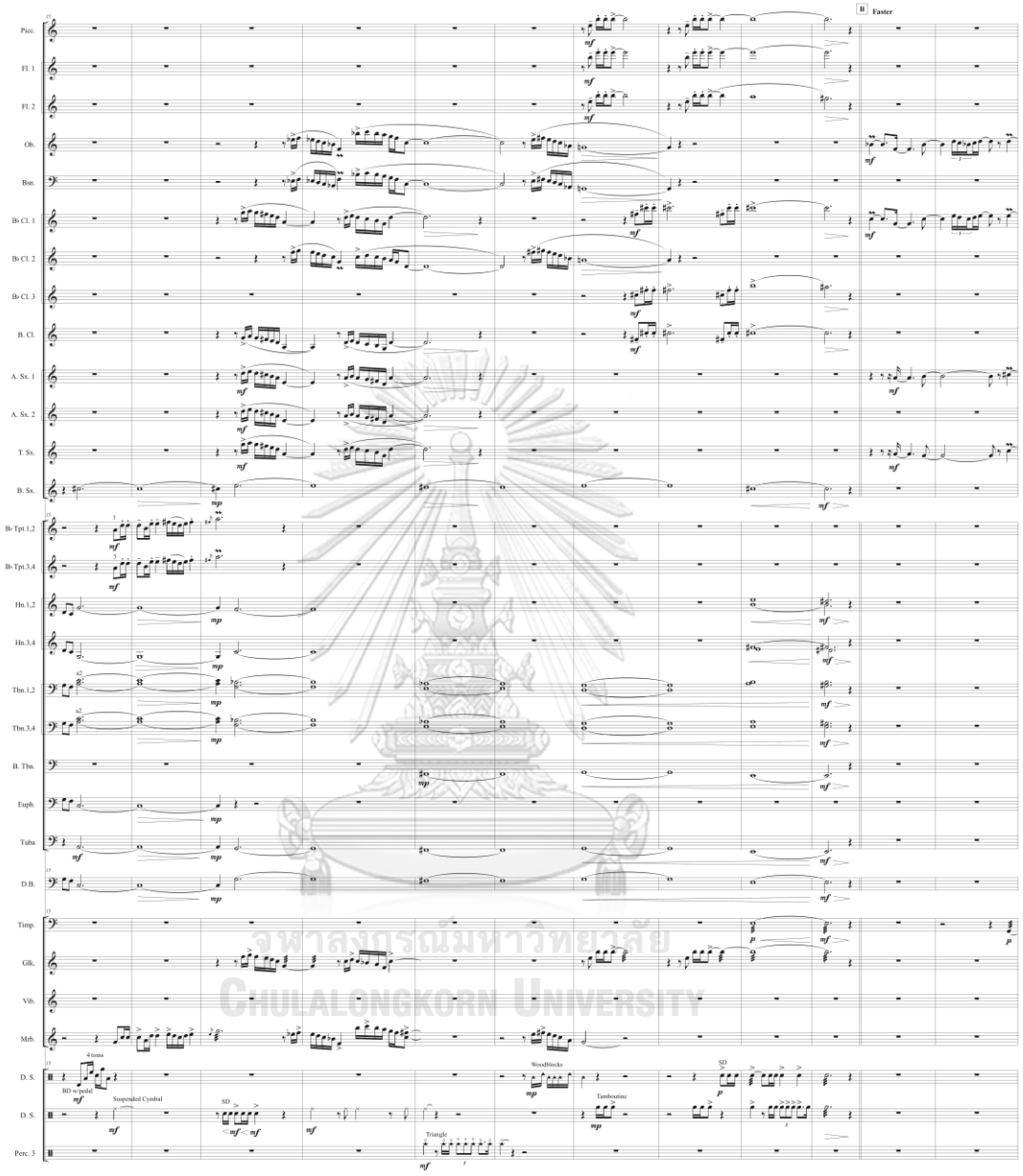
กานต์ สุริยาศศิน



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2

ประสานดุริยะสำเนียง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประสานดุริยะสำเนียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4

ประสานดุริยะสำเนียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประสานดุริยะสำเนียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6

ประสานดุริยะสำเนียง

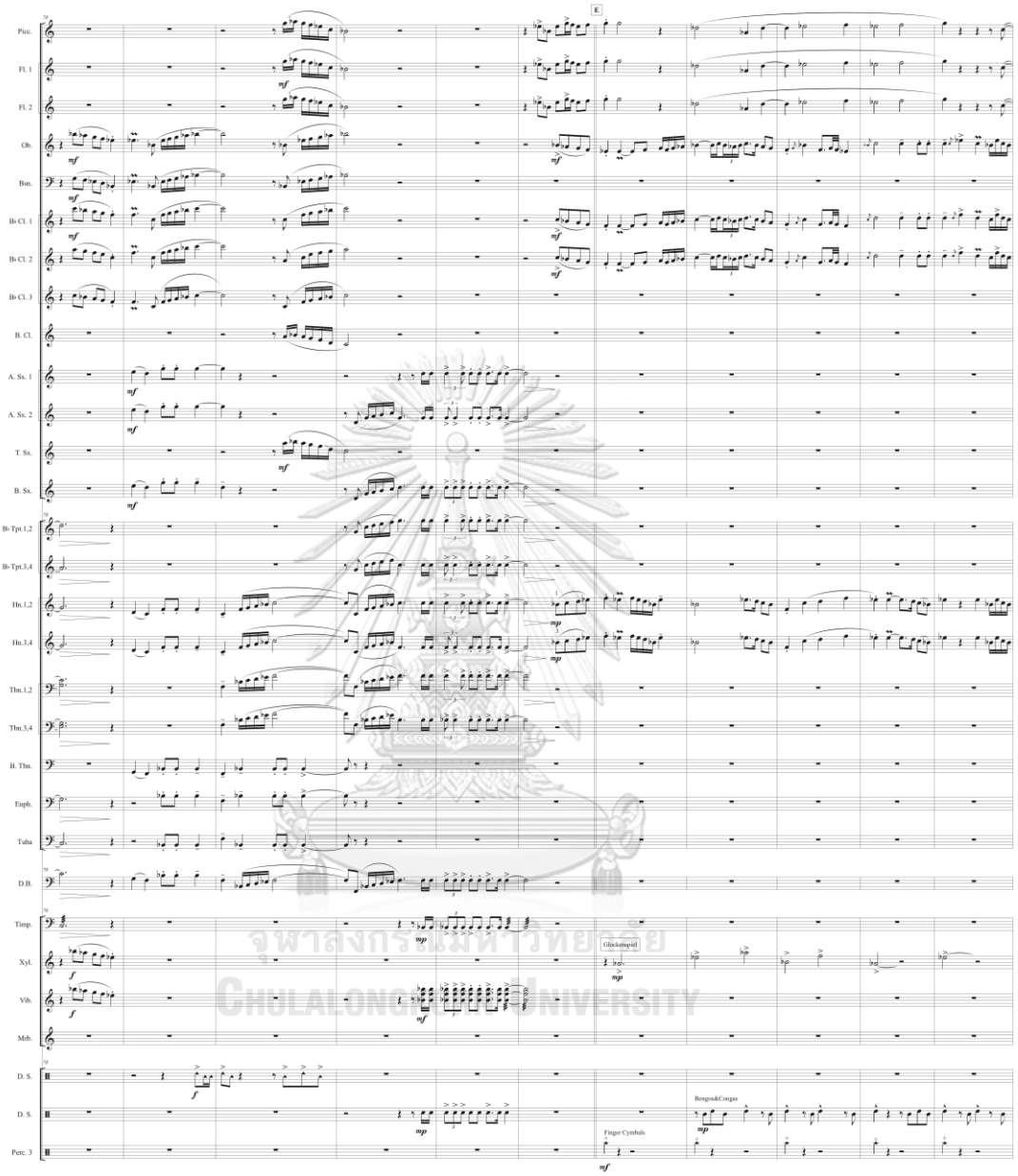
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประสานดุริยะสำเนียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

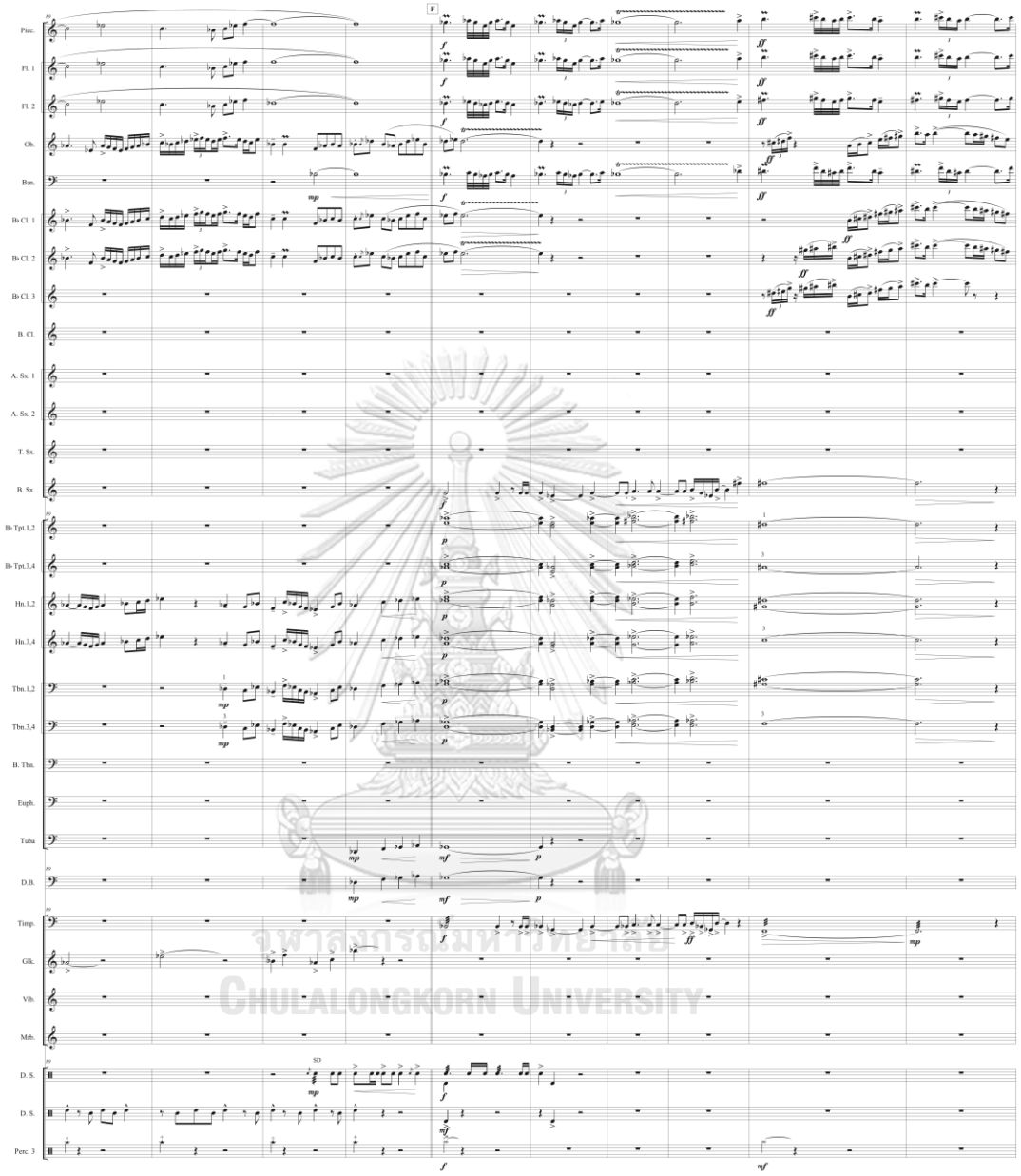
8

ประสานดุริยะสำเนียง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

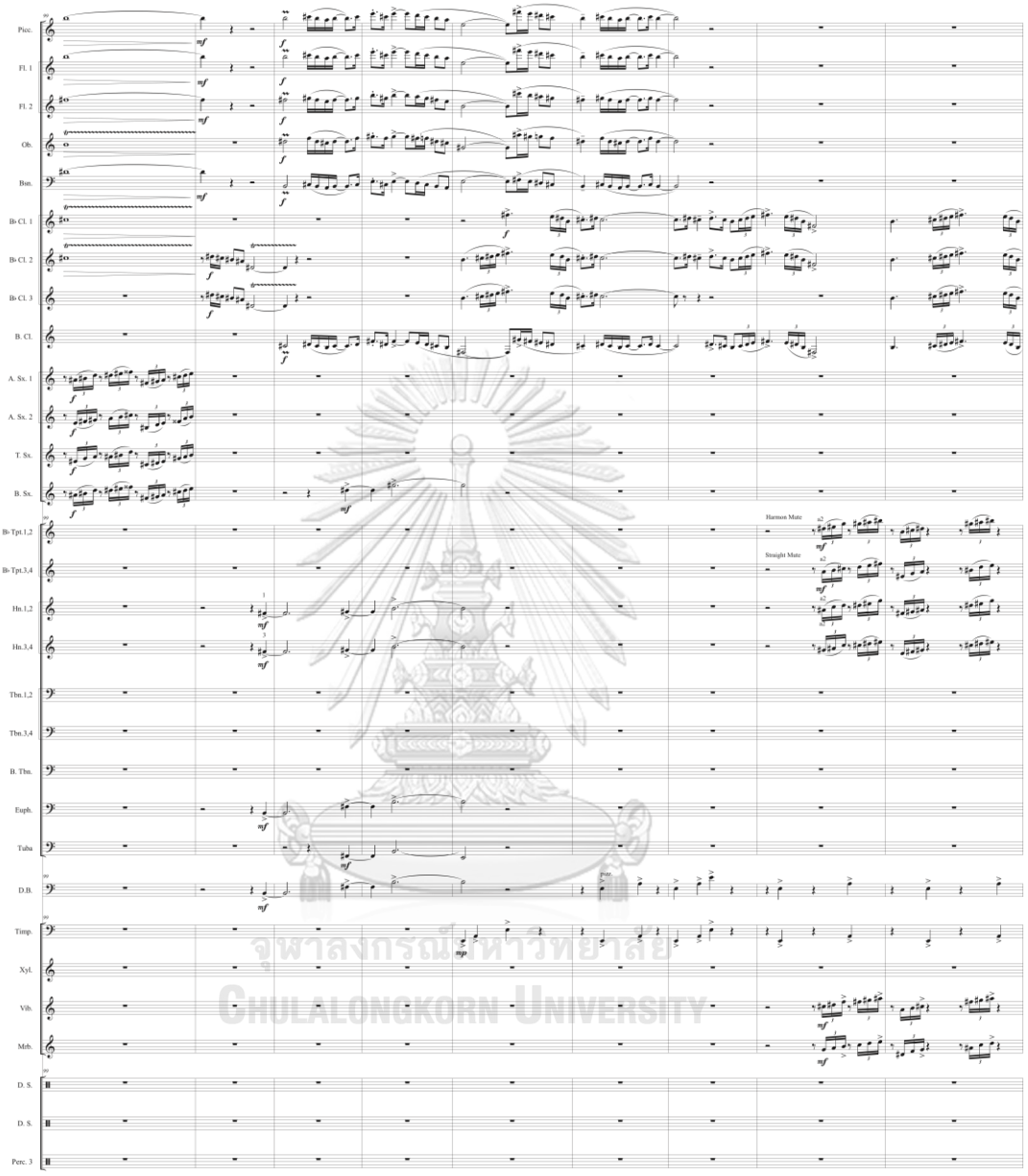
ประสานดุริยะสำเนียง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

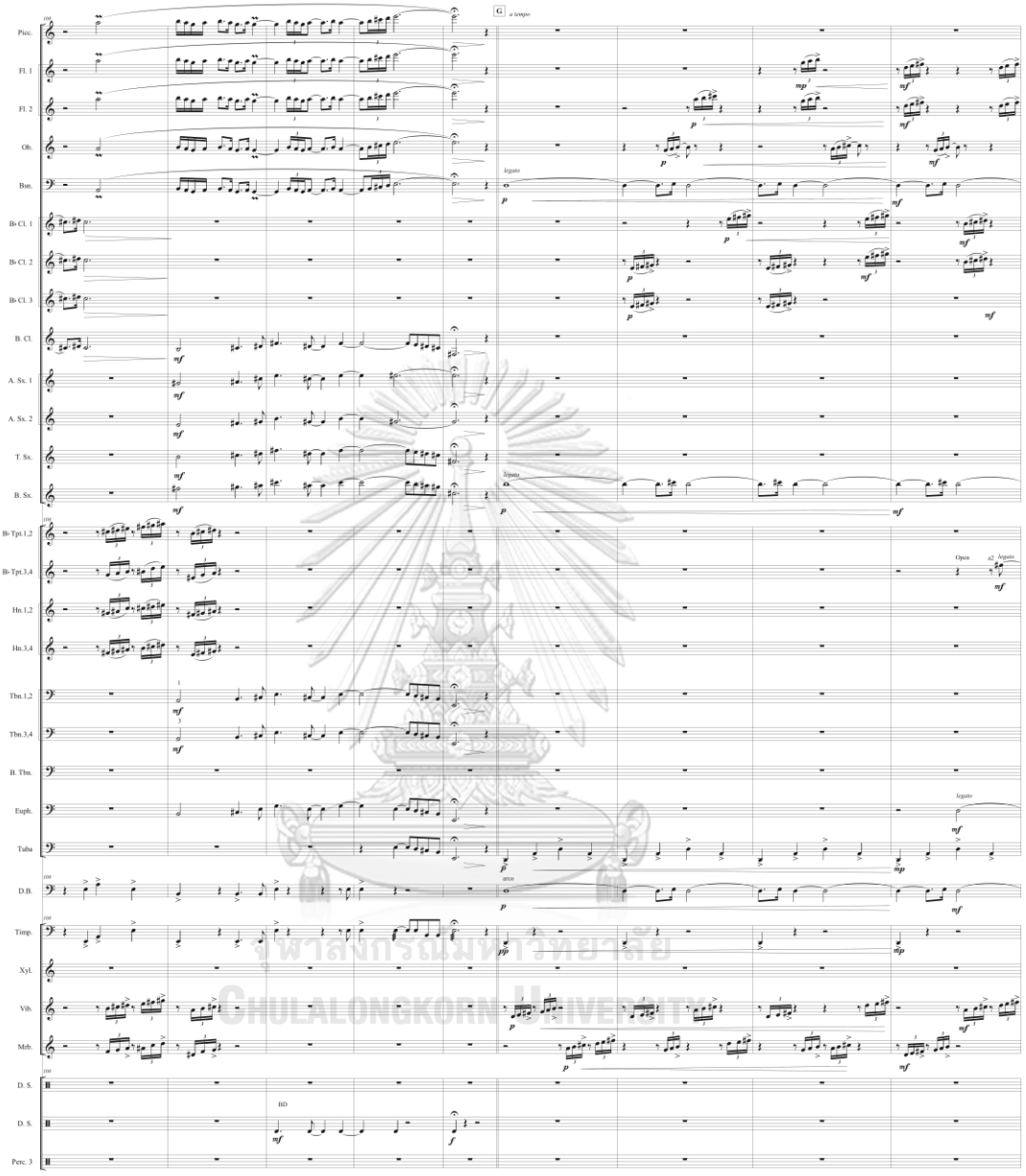
10

ประสานดุริยะสำเนียง



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประสานดุริยะสำเนียง



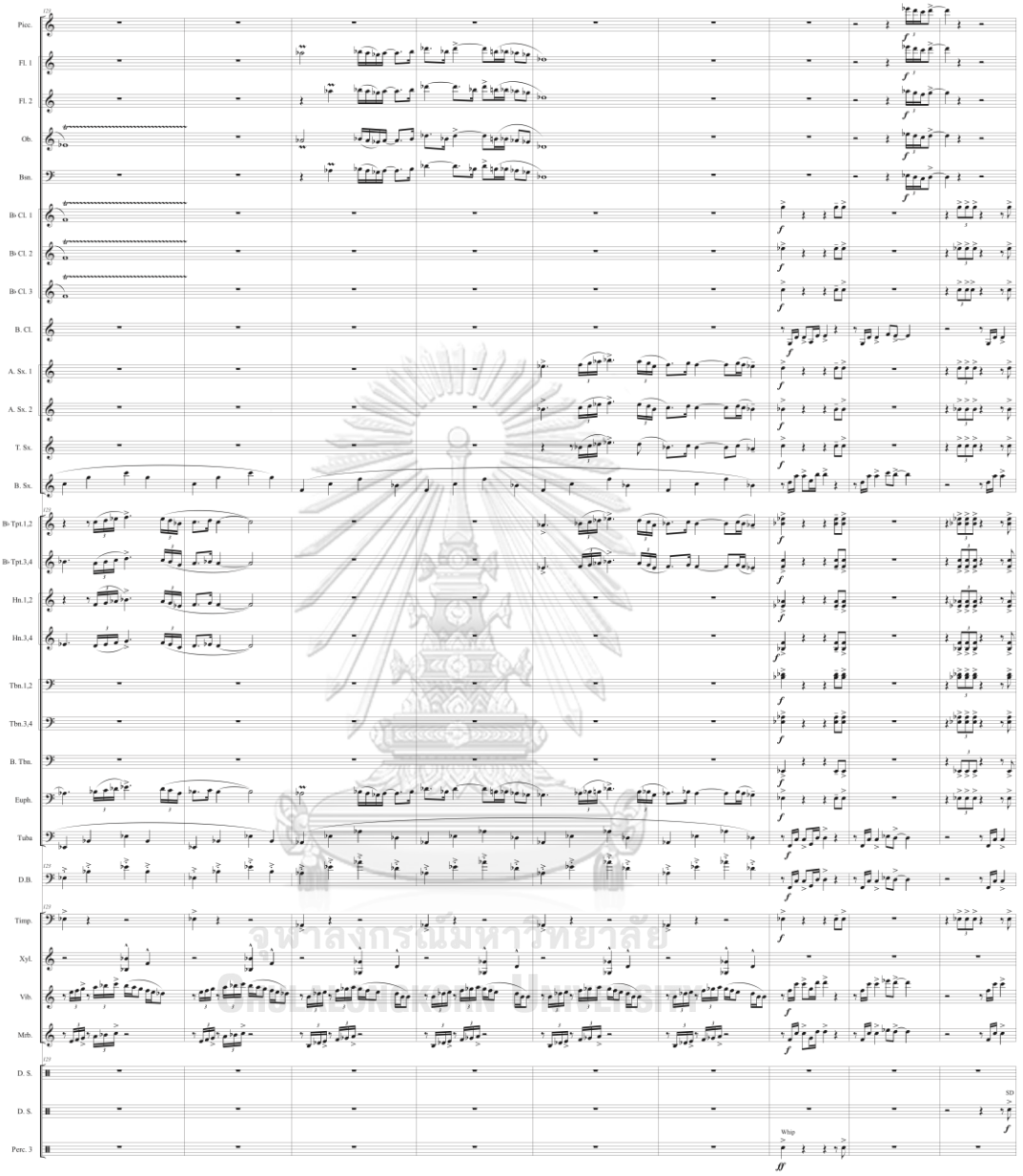
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

12

ประสานดุริยะสำเนียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประสานดุริยะสำเนียง 13



14

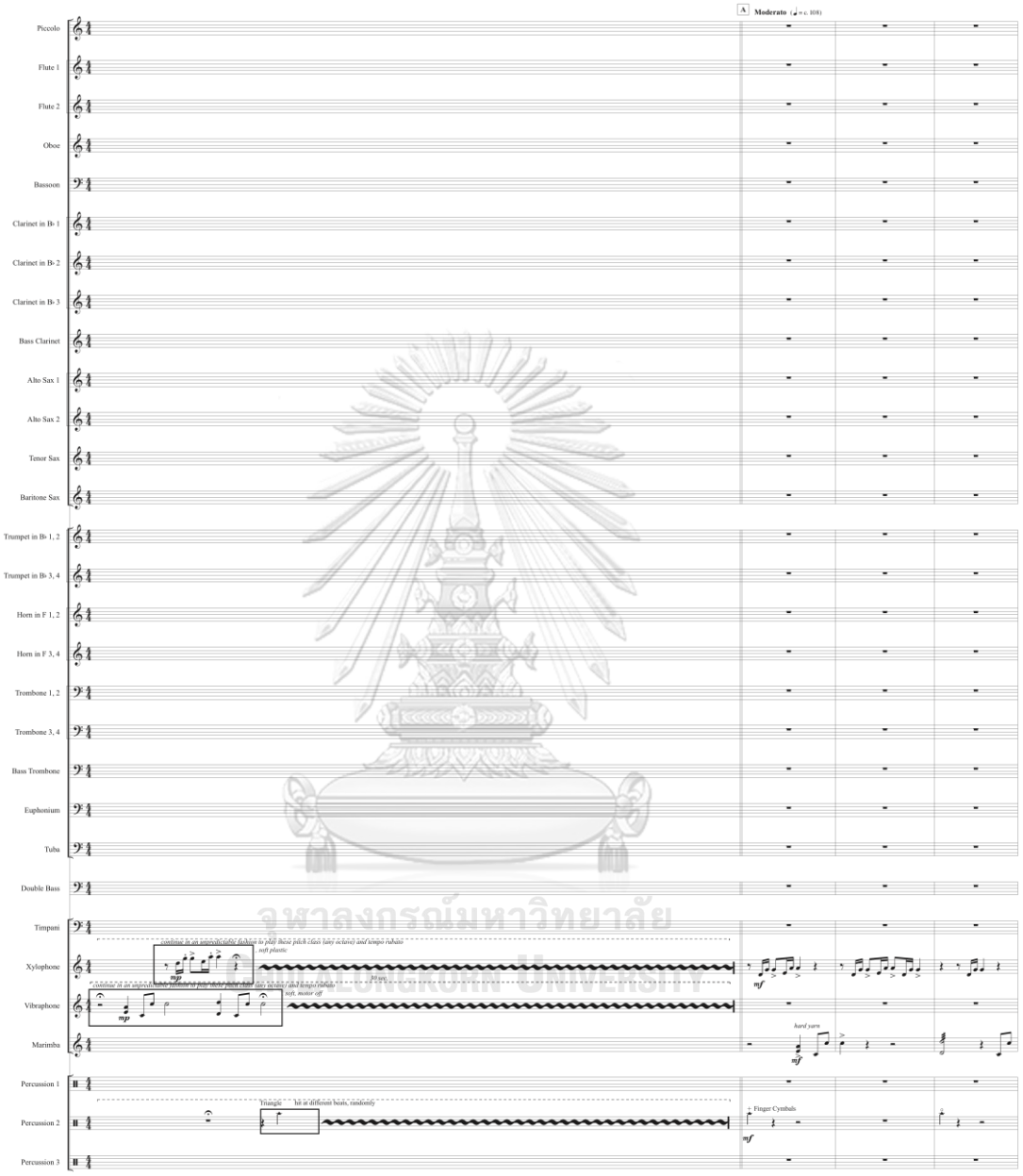
ประสานดุริยะสำเนียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

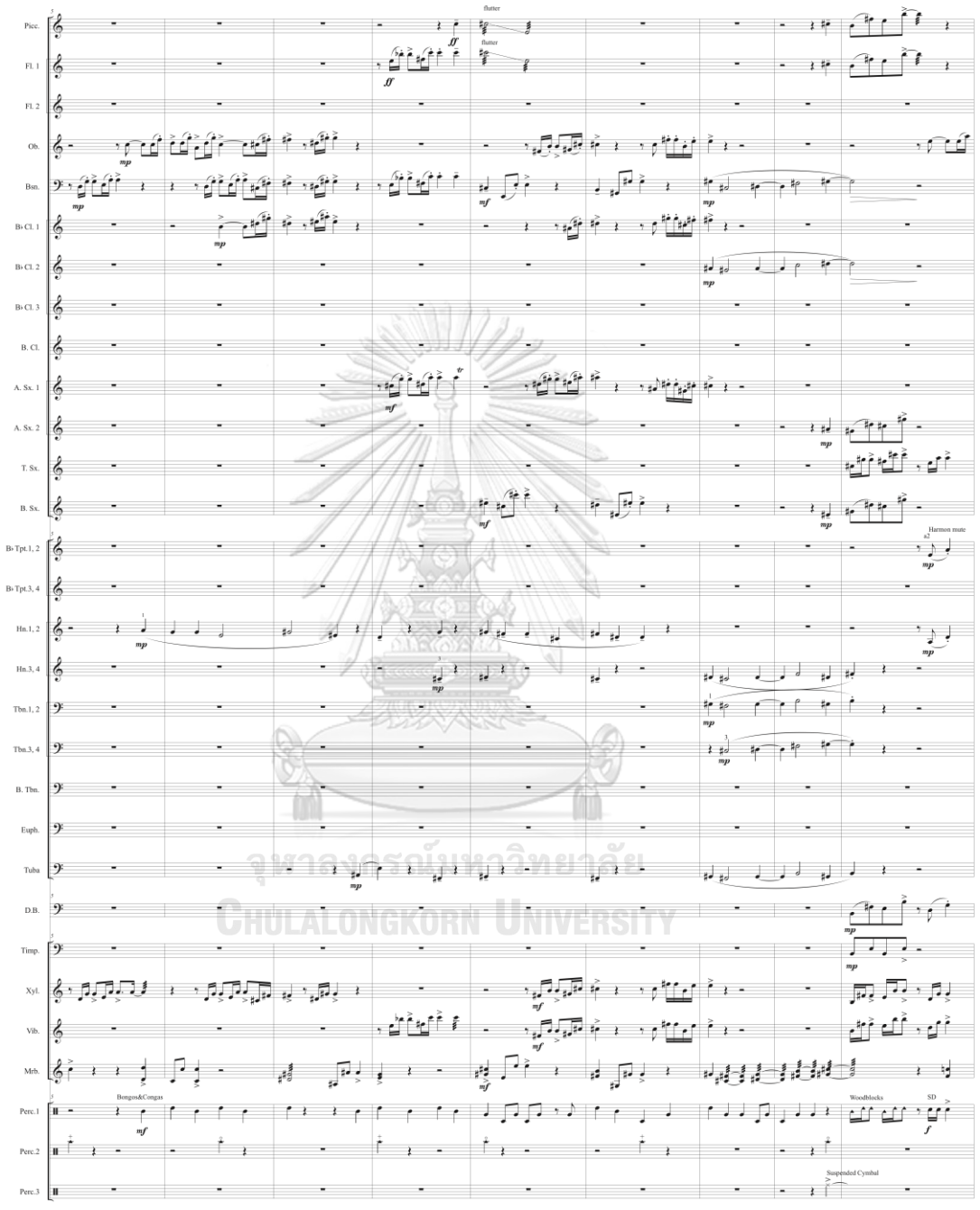
ประสานดุริยะสำเนียง

บทที่ 2

กานต์ สุริยาศศิน

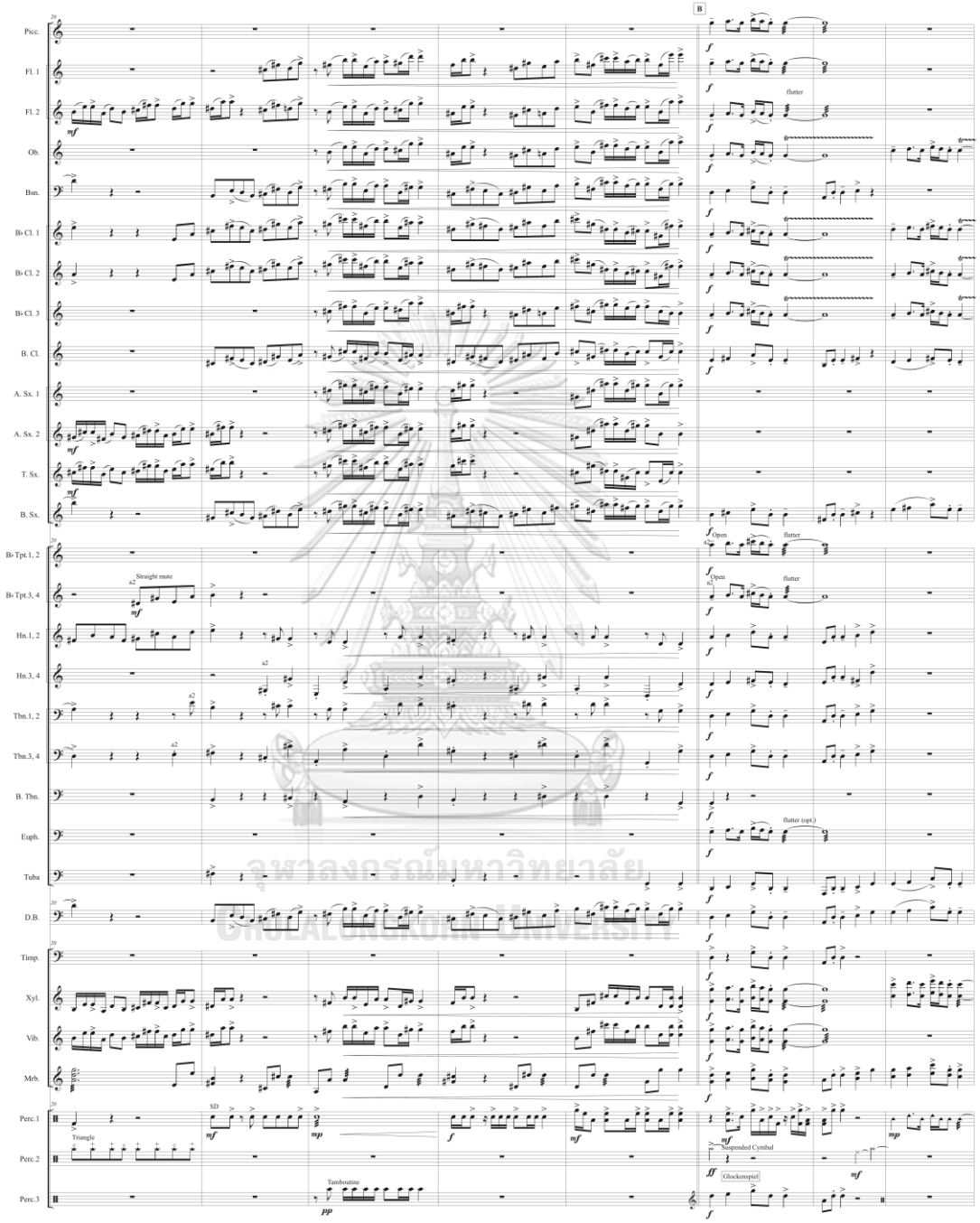


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

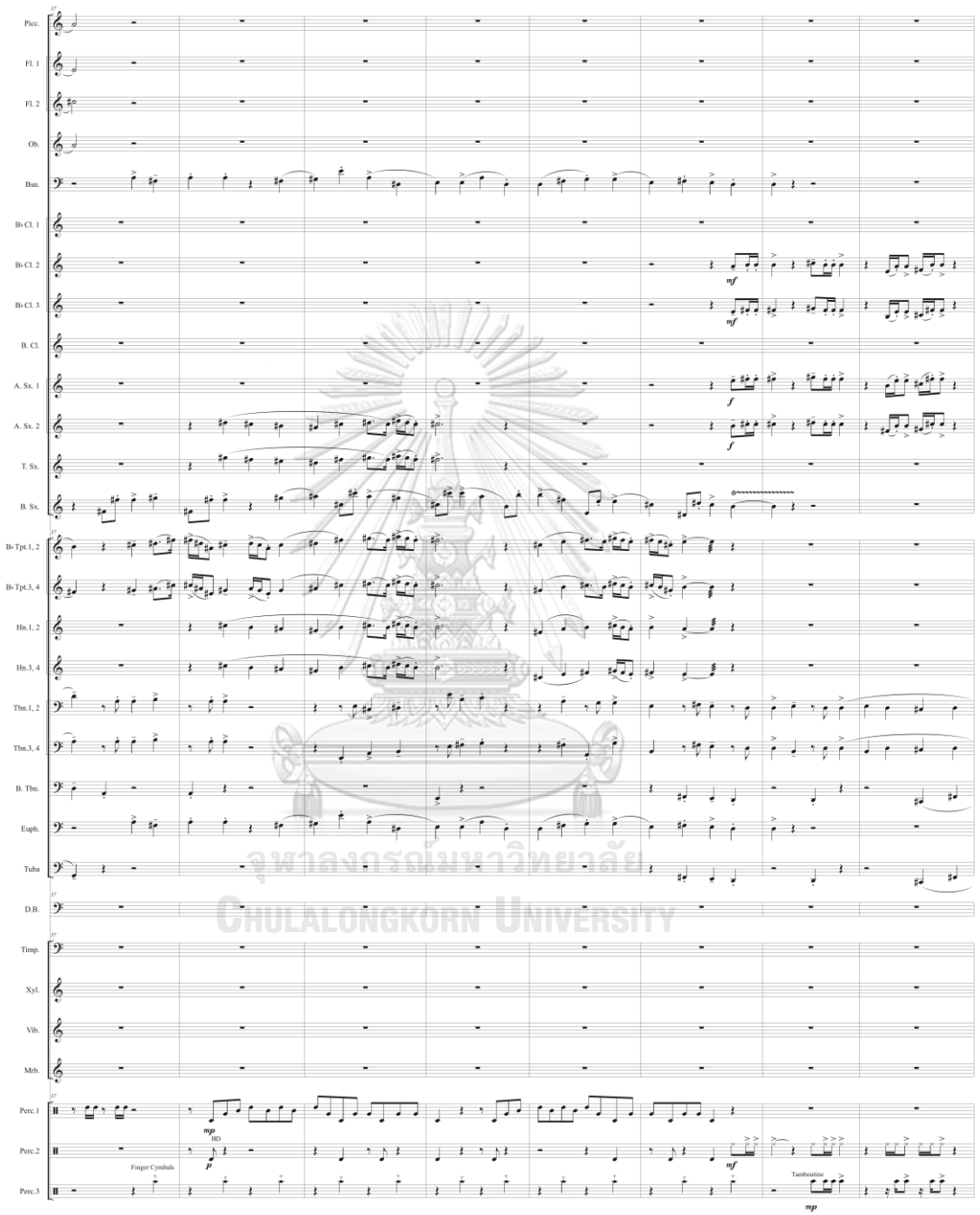


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

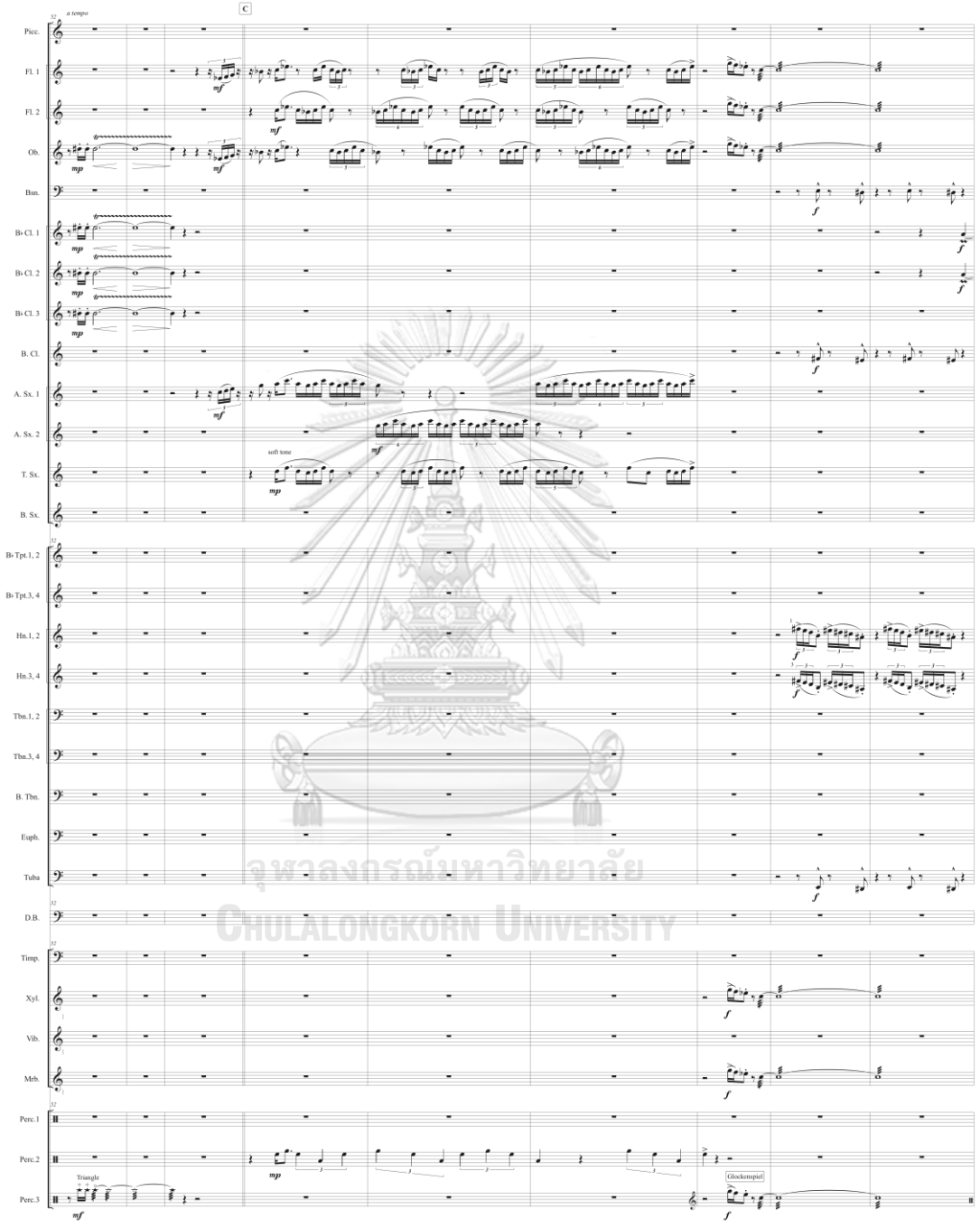

B
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3, 4
Hn.1, 2
Hn.3, 4
Tbn.1, 2
Tbn.3, 4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
Perc.2
Perc.3
flutter
Straight mute
Open
flutter (opt.)
SD
Triangle
Tamboutine
Suspended Cymbal
Glockenspiel
a2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

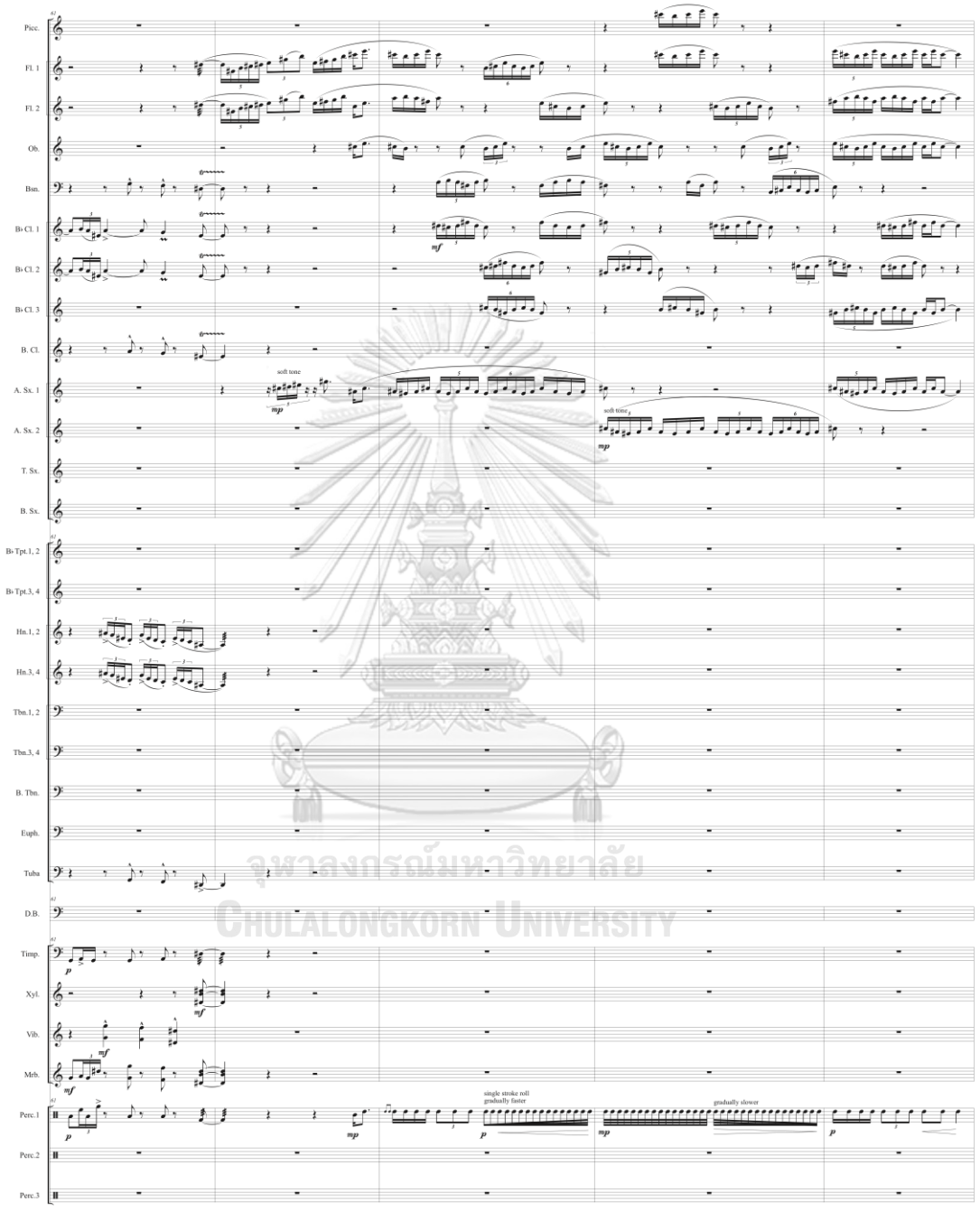


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

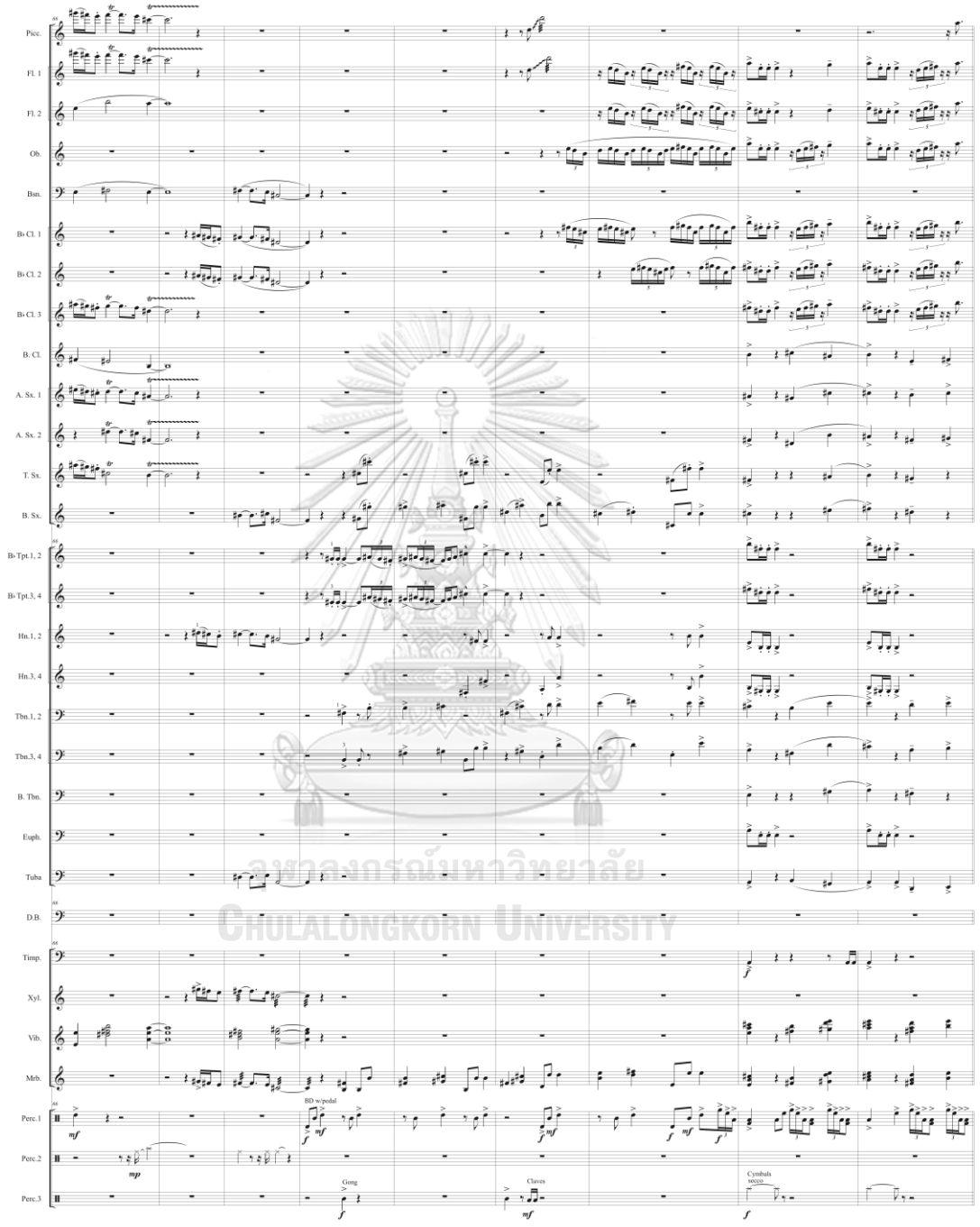
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



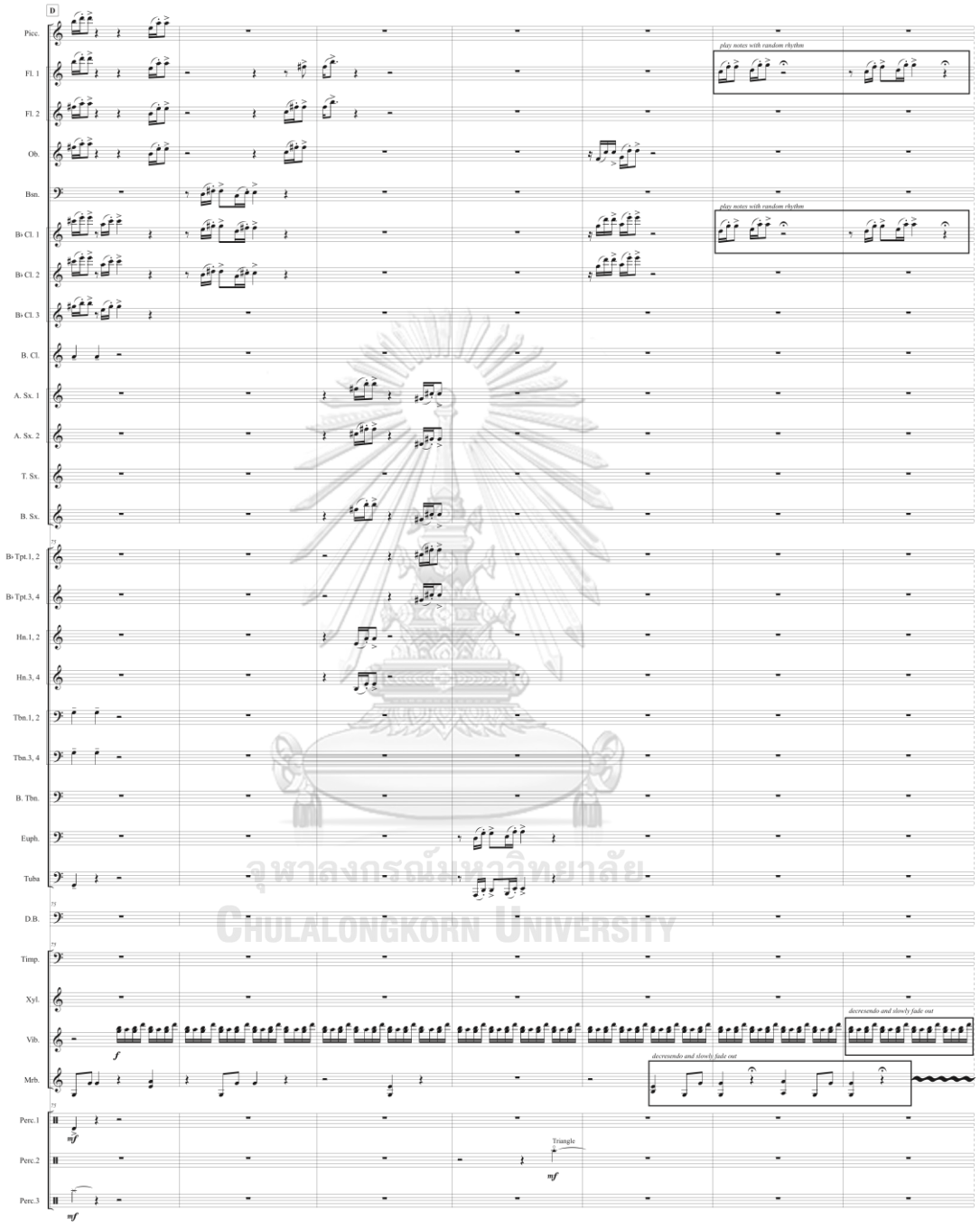
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

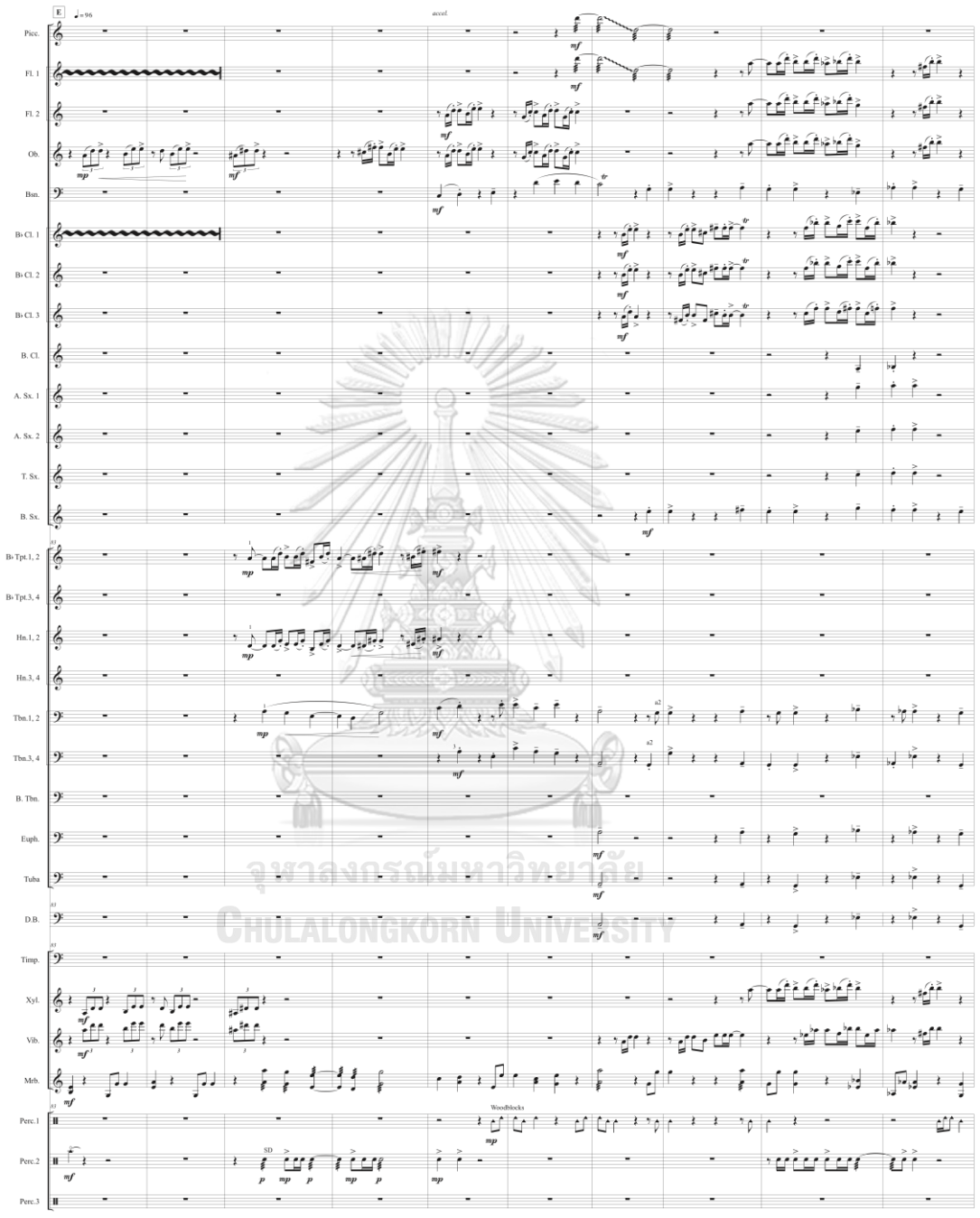


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

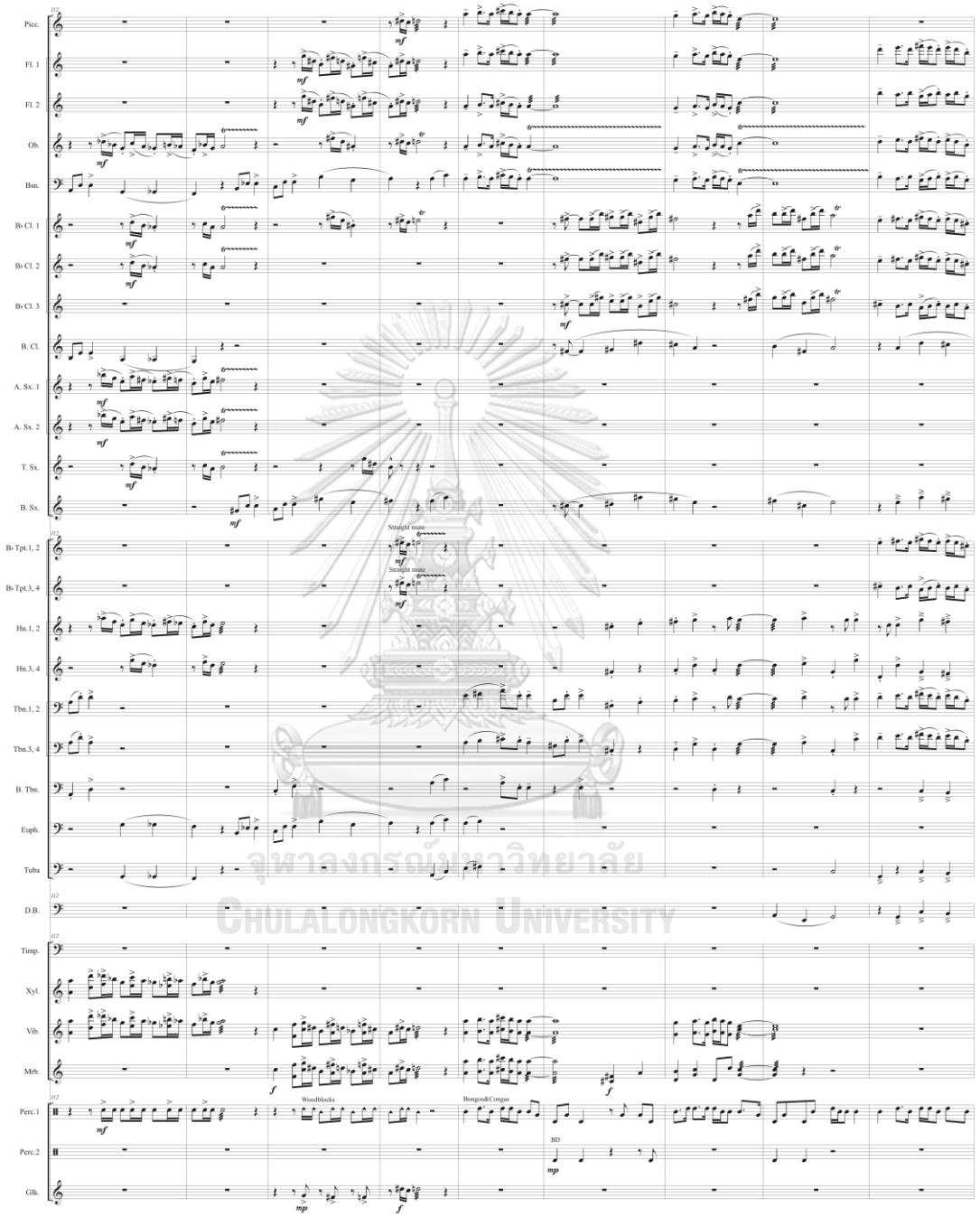
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



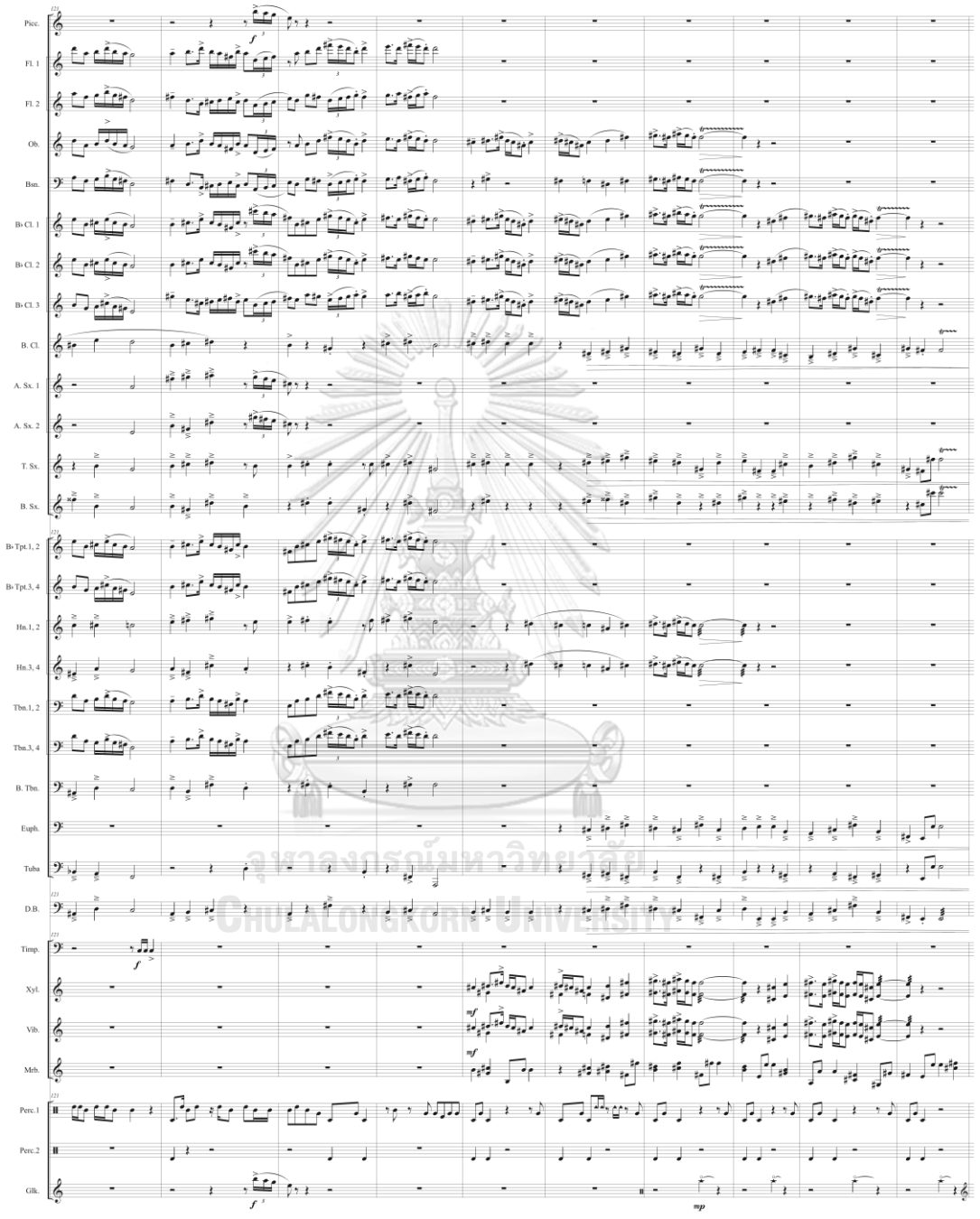
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

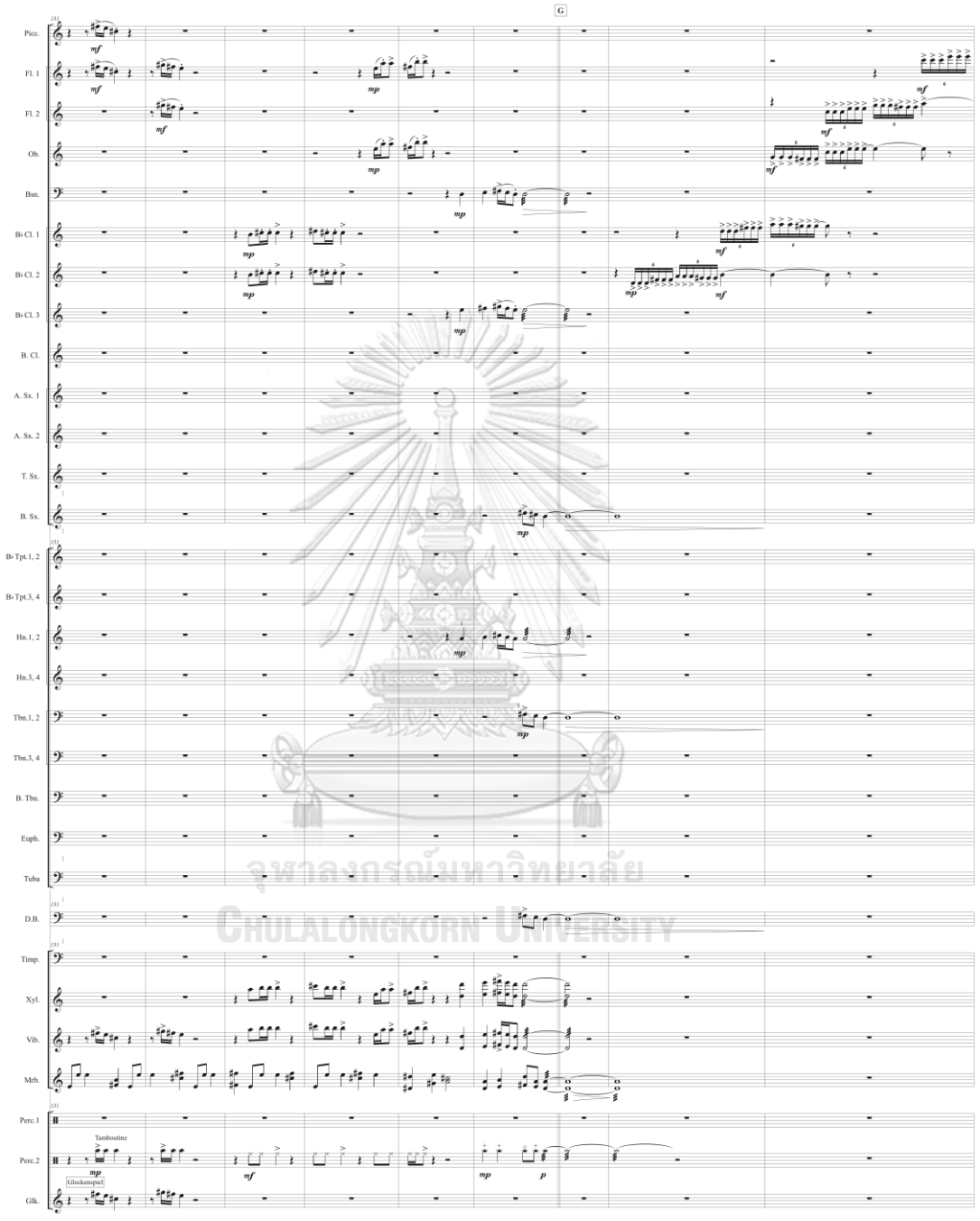
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



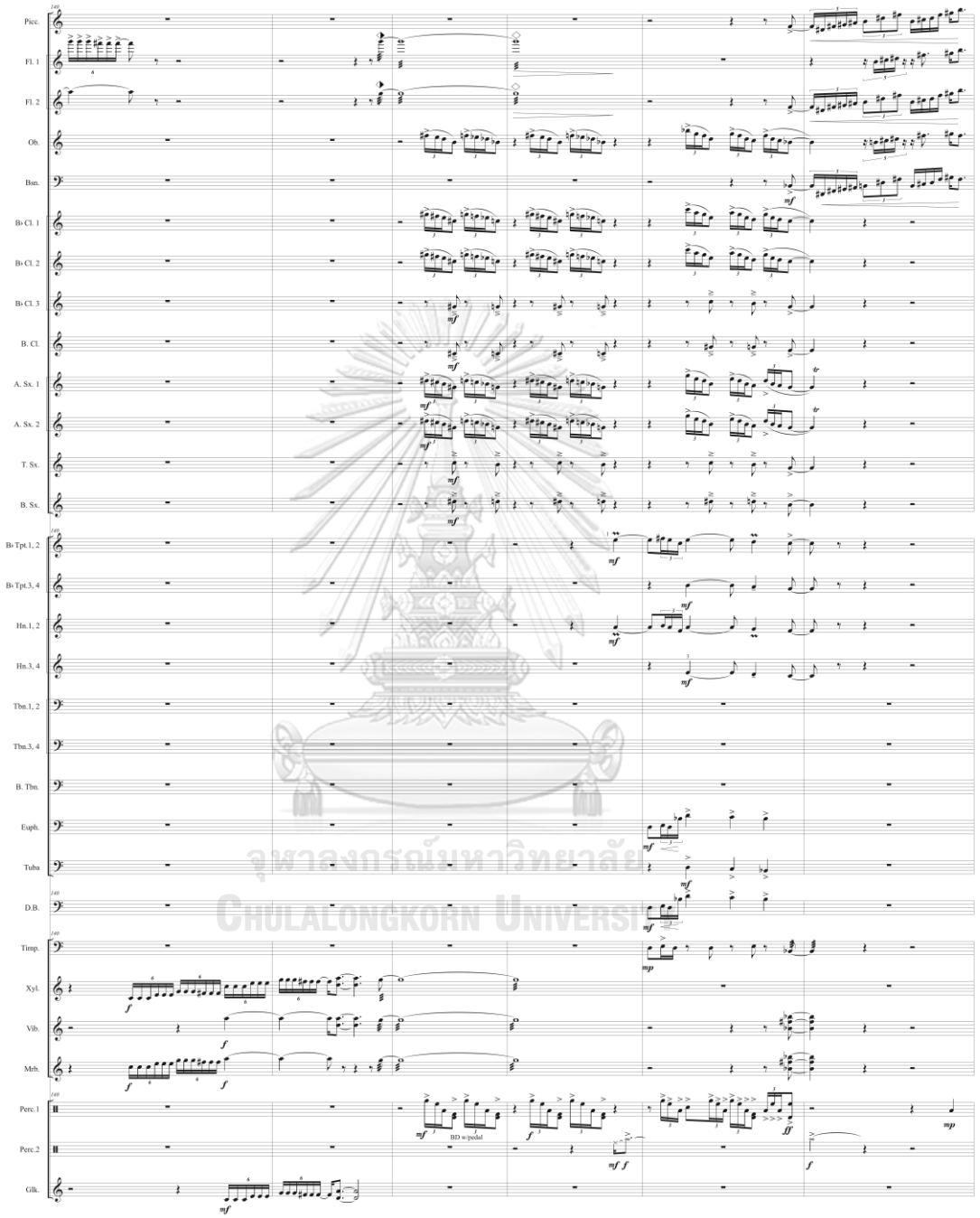
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



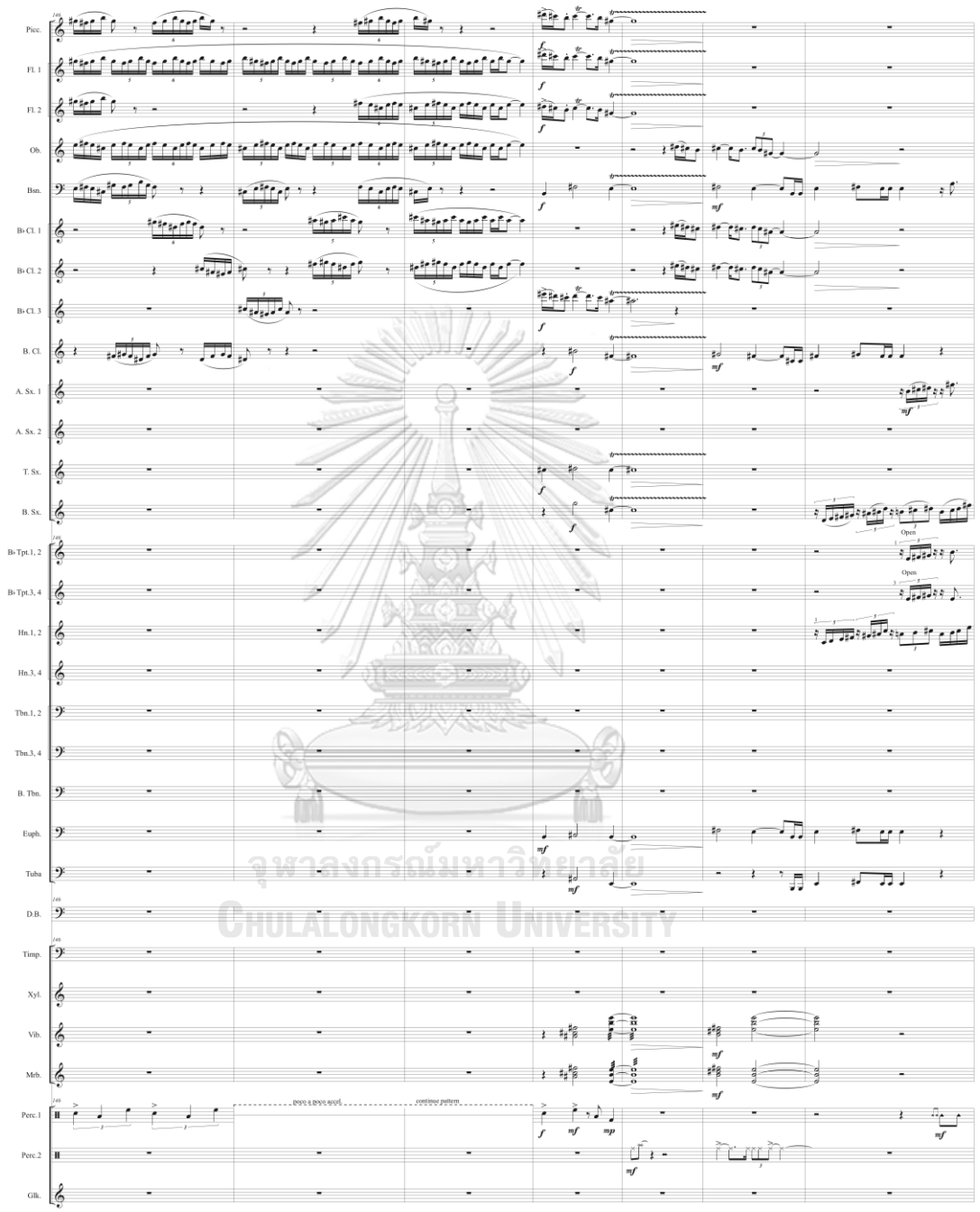
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

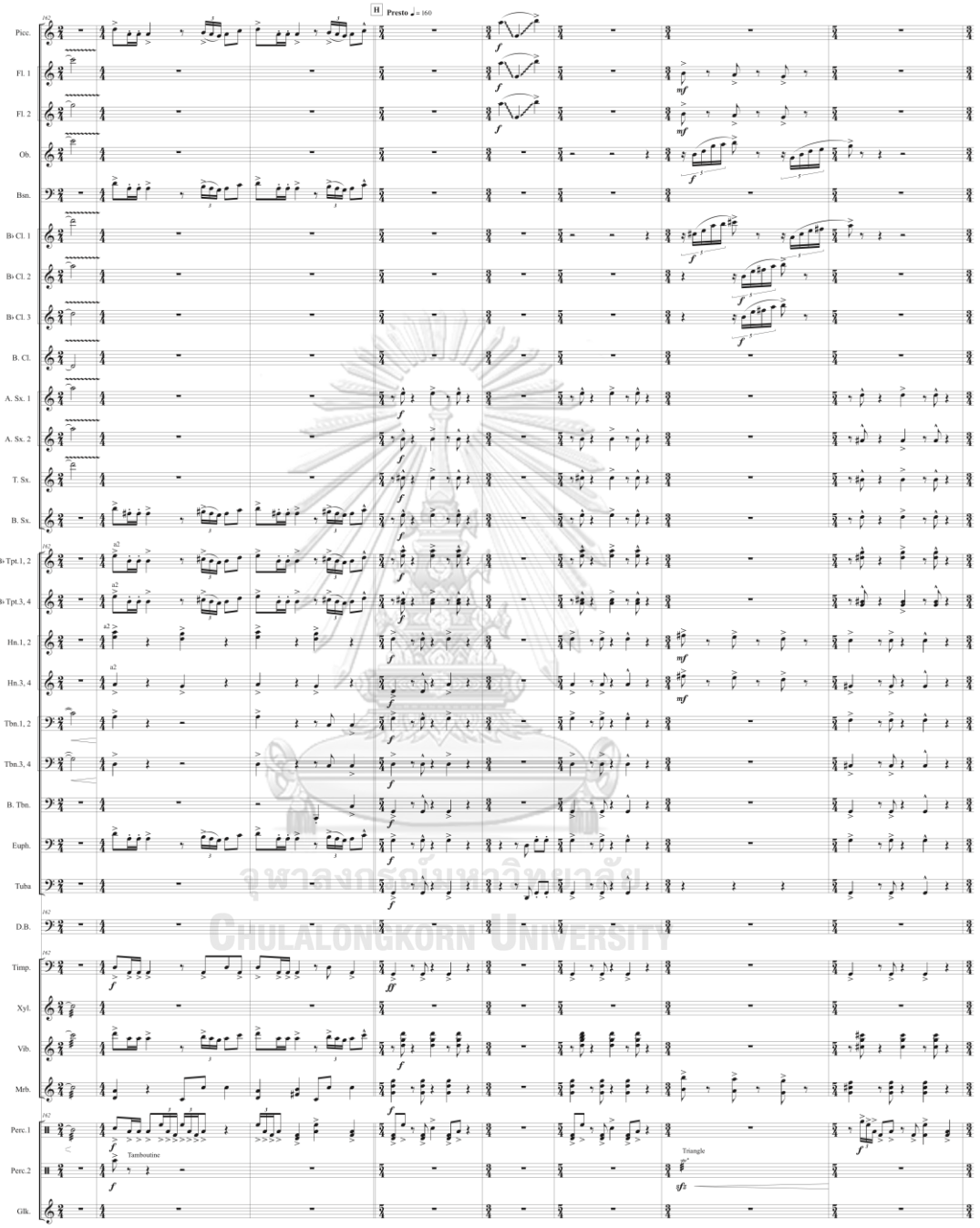


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

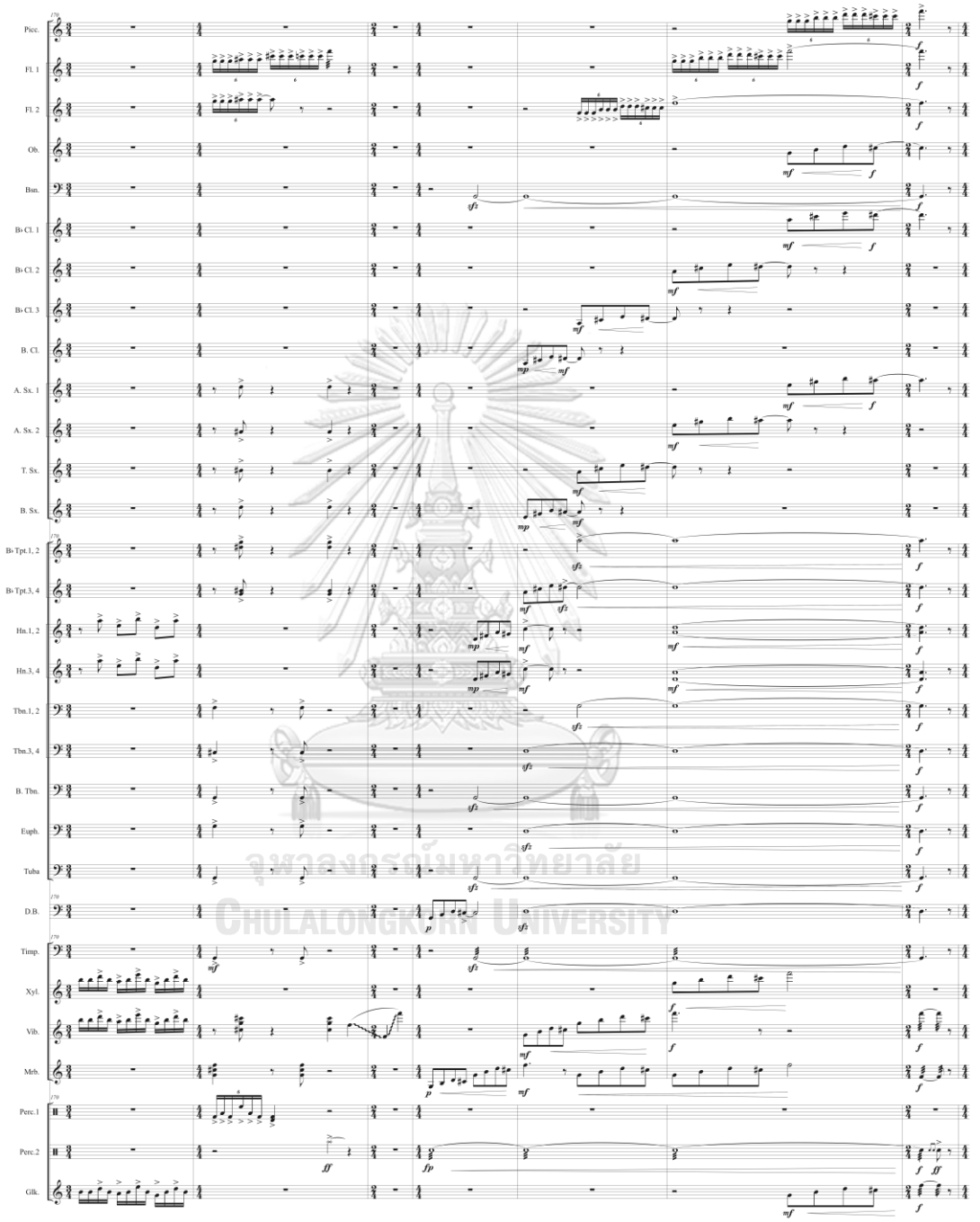


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



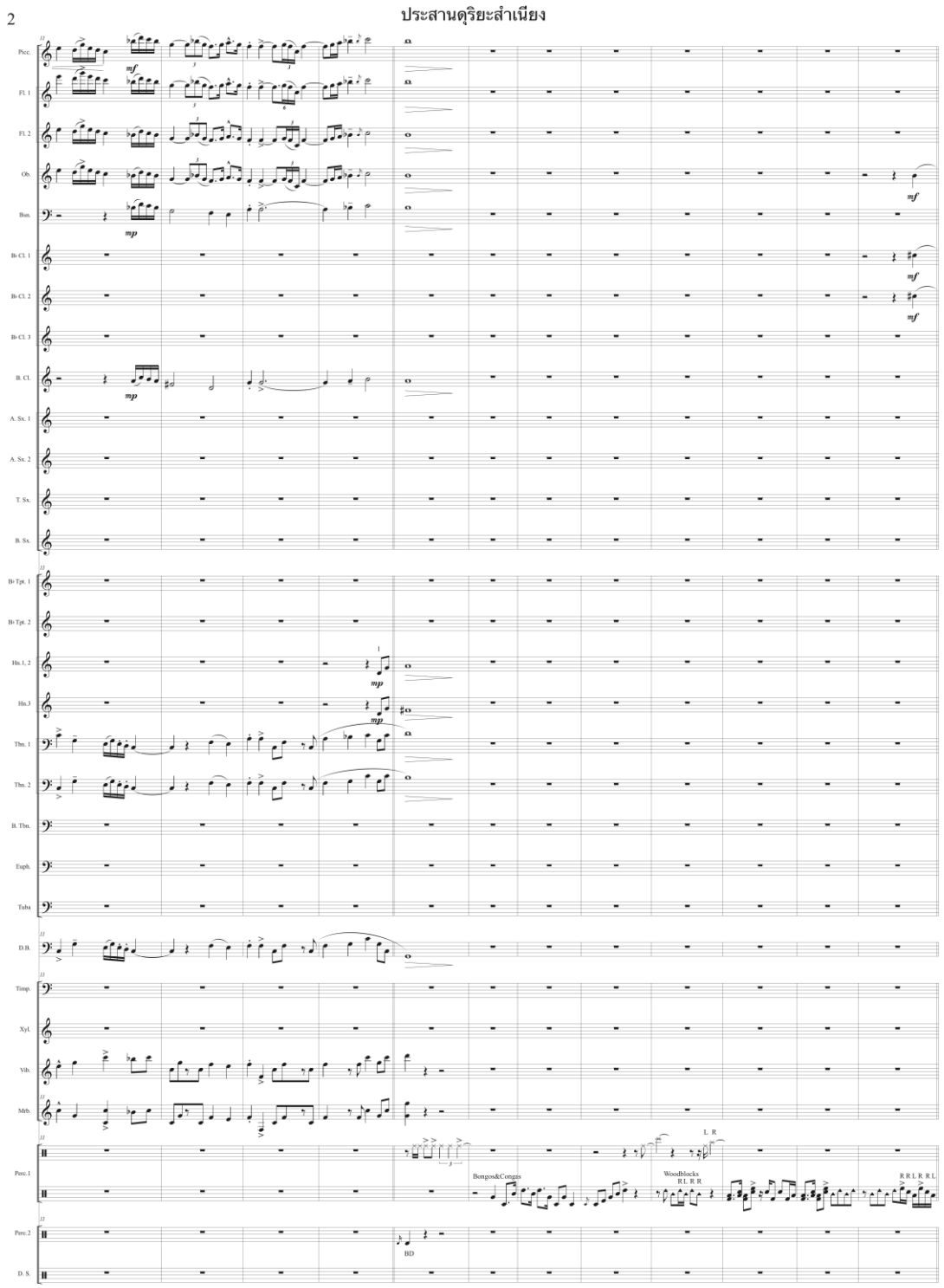
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประสานดุริยะสำเนียง

บทที่ 3

กานต์ สุริยาศศิน


2
ประสานดุริยะสำเนียง
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Perc. 2
D. S.
Bongos&Congas
Woodblocks
BD

ประสานดุริยะสำเนียง
3
B
C
♩ = 138
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Perc. 2
D. S.
Mark Tree
cross
pizz.
L L R L R
R L R

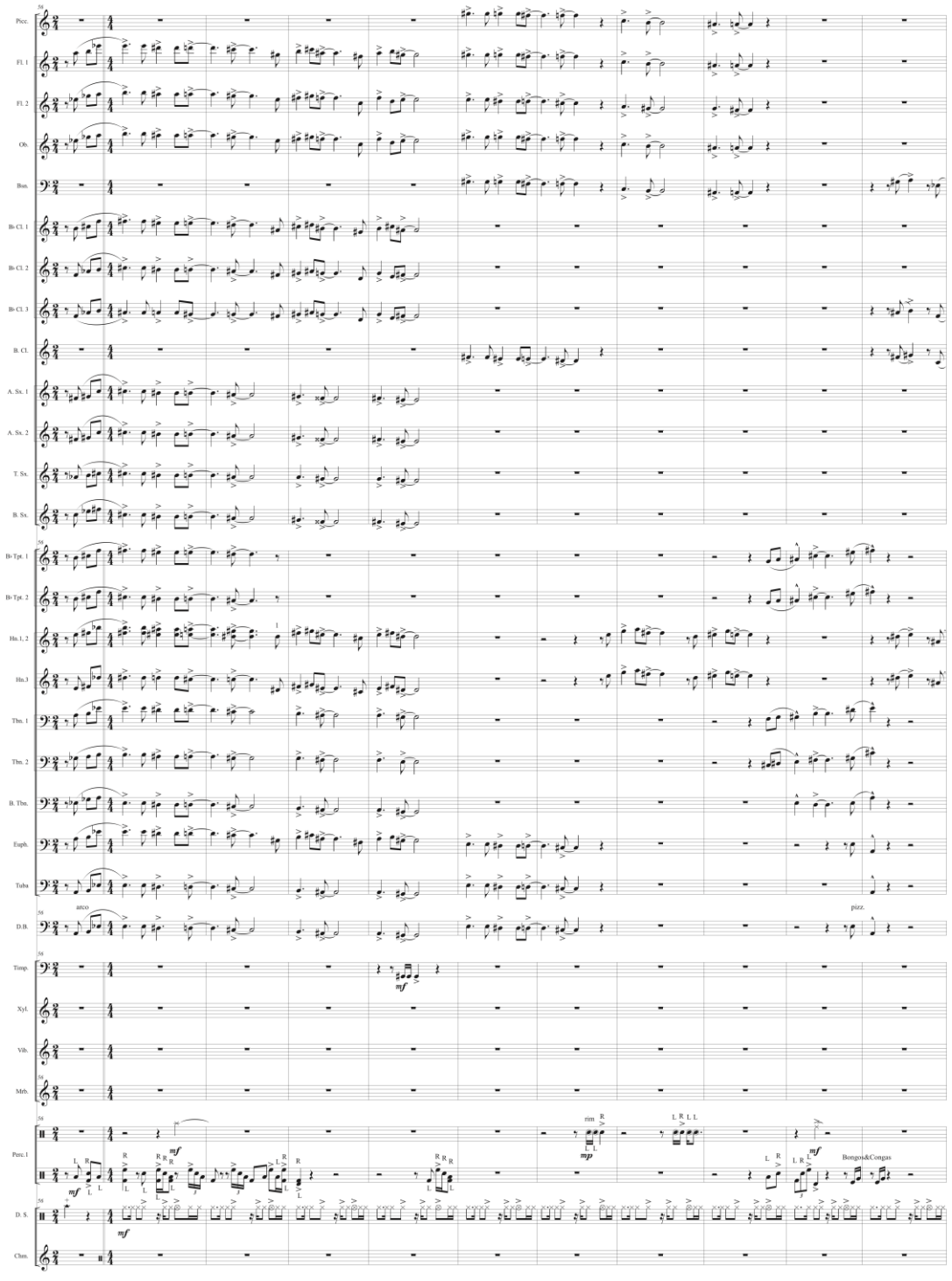
4

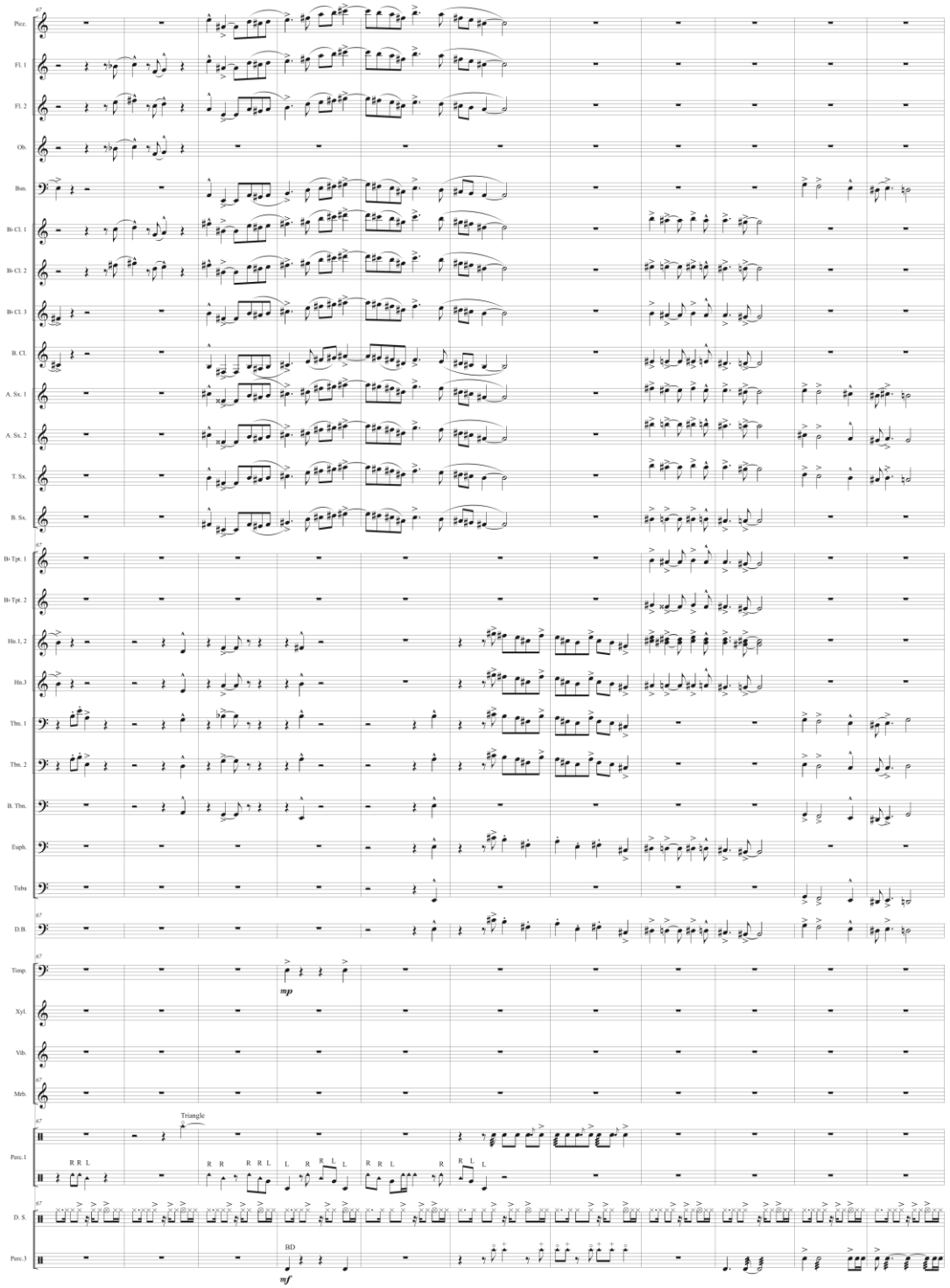
ประสานดุริยะสำเนียง

ประสานดุริยะสำเนียง
5
D
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
D. S.
D. S.
mf
L L R R L
Finger Cymbals
Chimes
mp

6

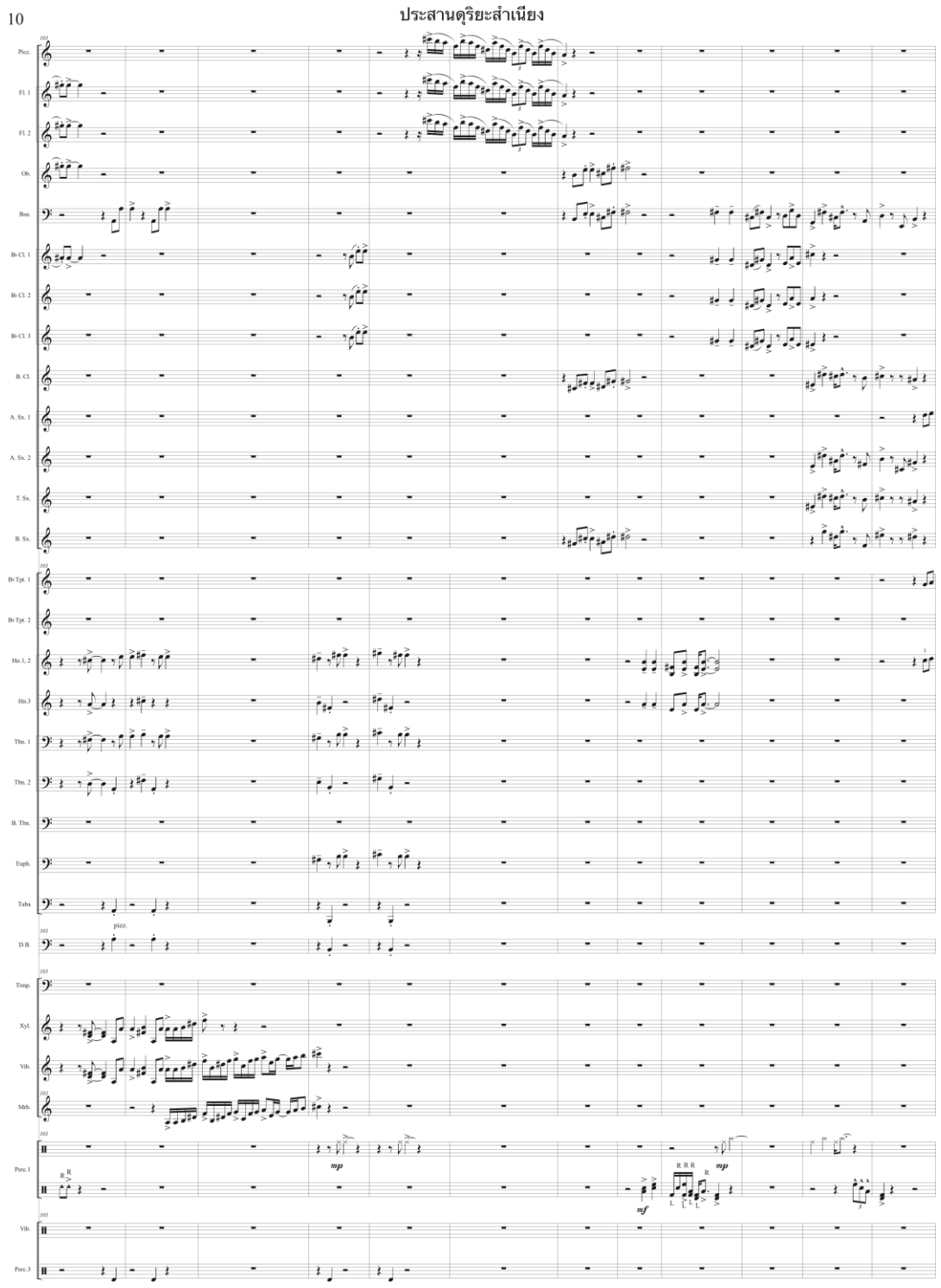
ประสานดุริยะสำเนียง

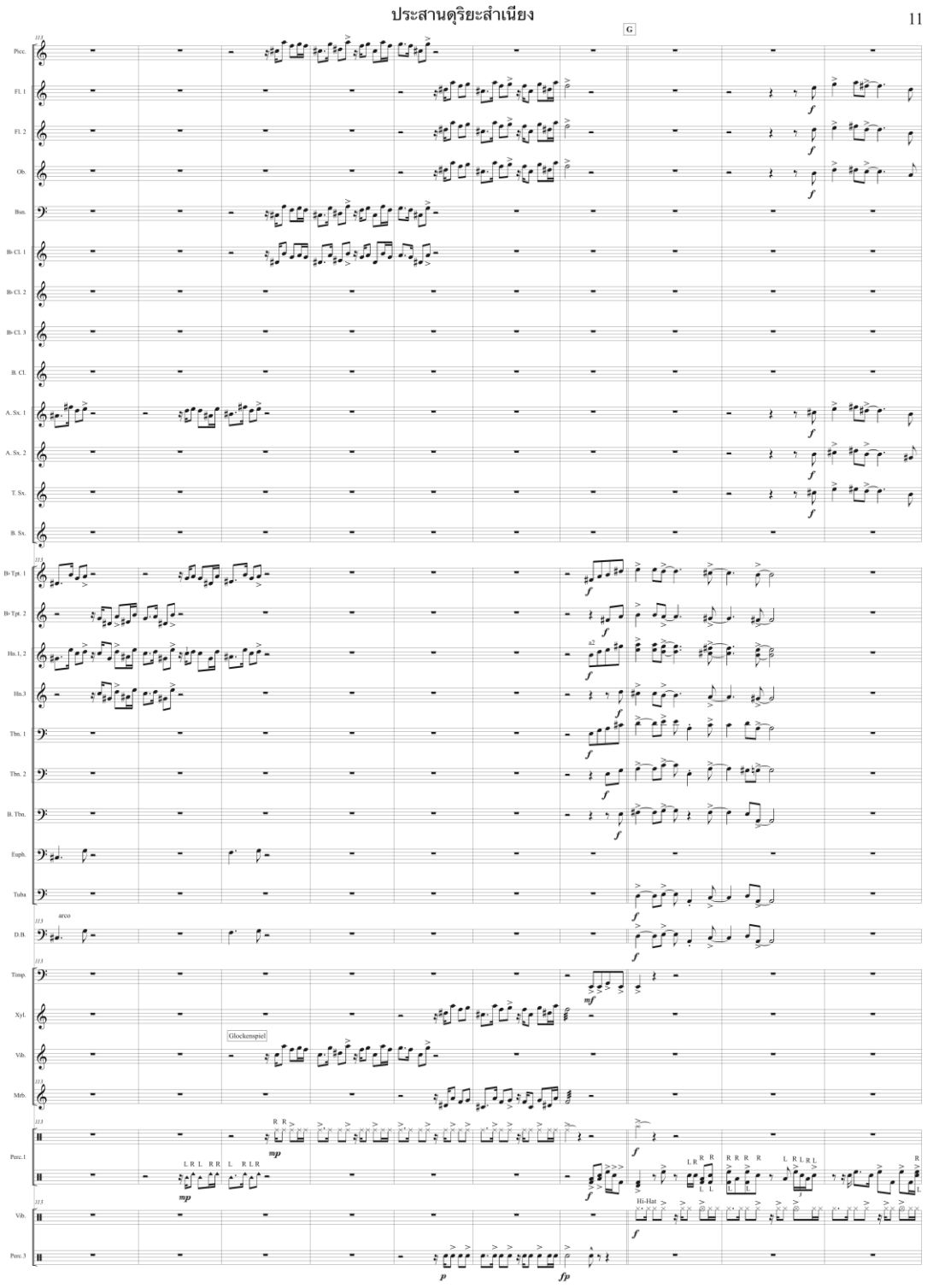



Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
mp
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Triangle
R R L
R R R R L
L R R L
R R L
R
R L L
D. S.
Perc. 3
BD
mf

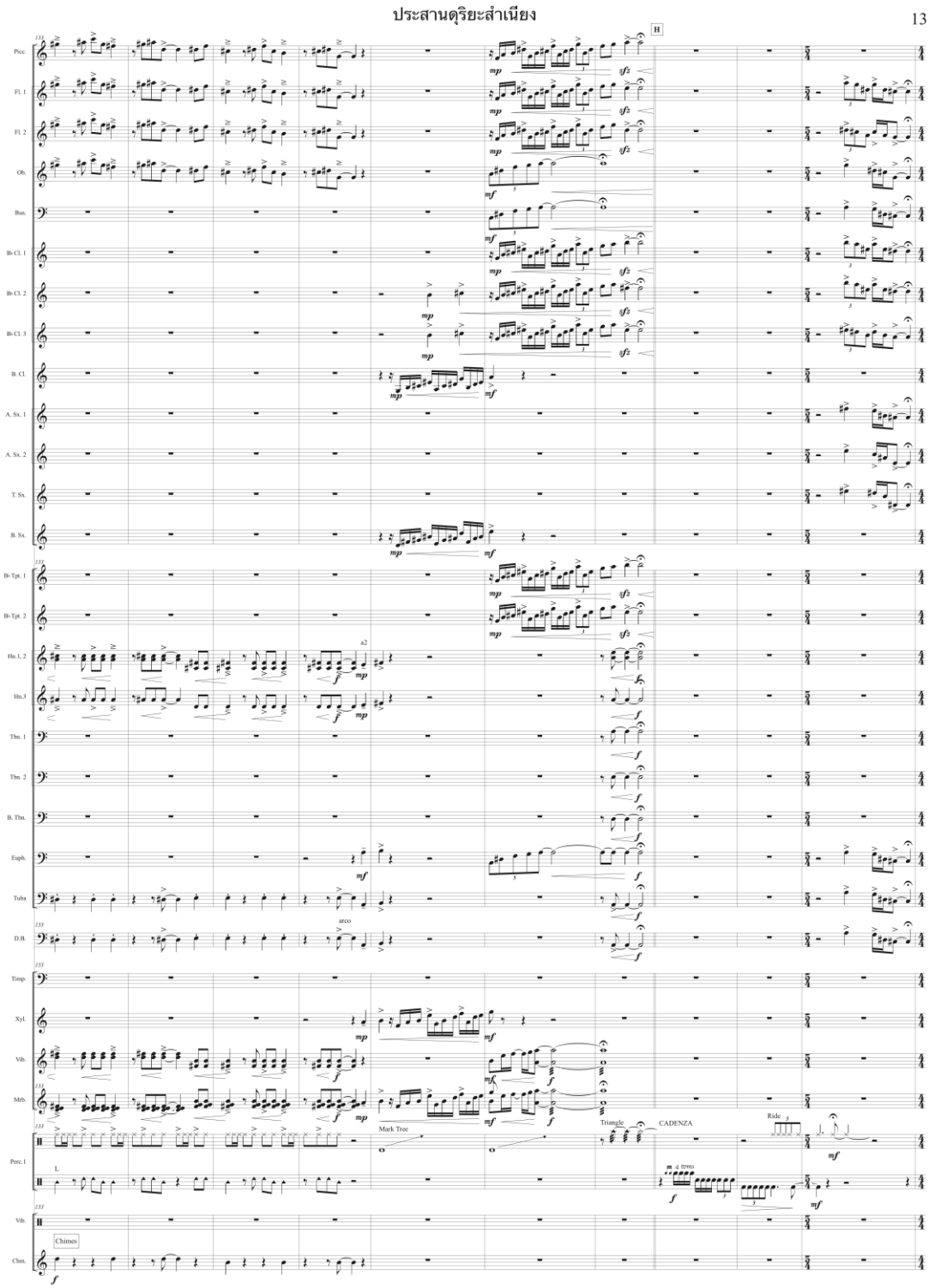
8
ประสานดุริยะสำเนียง
E
F
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
D. S.
Perc. 3
arco
gradually faster
RR L
R R L
Large Gong

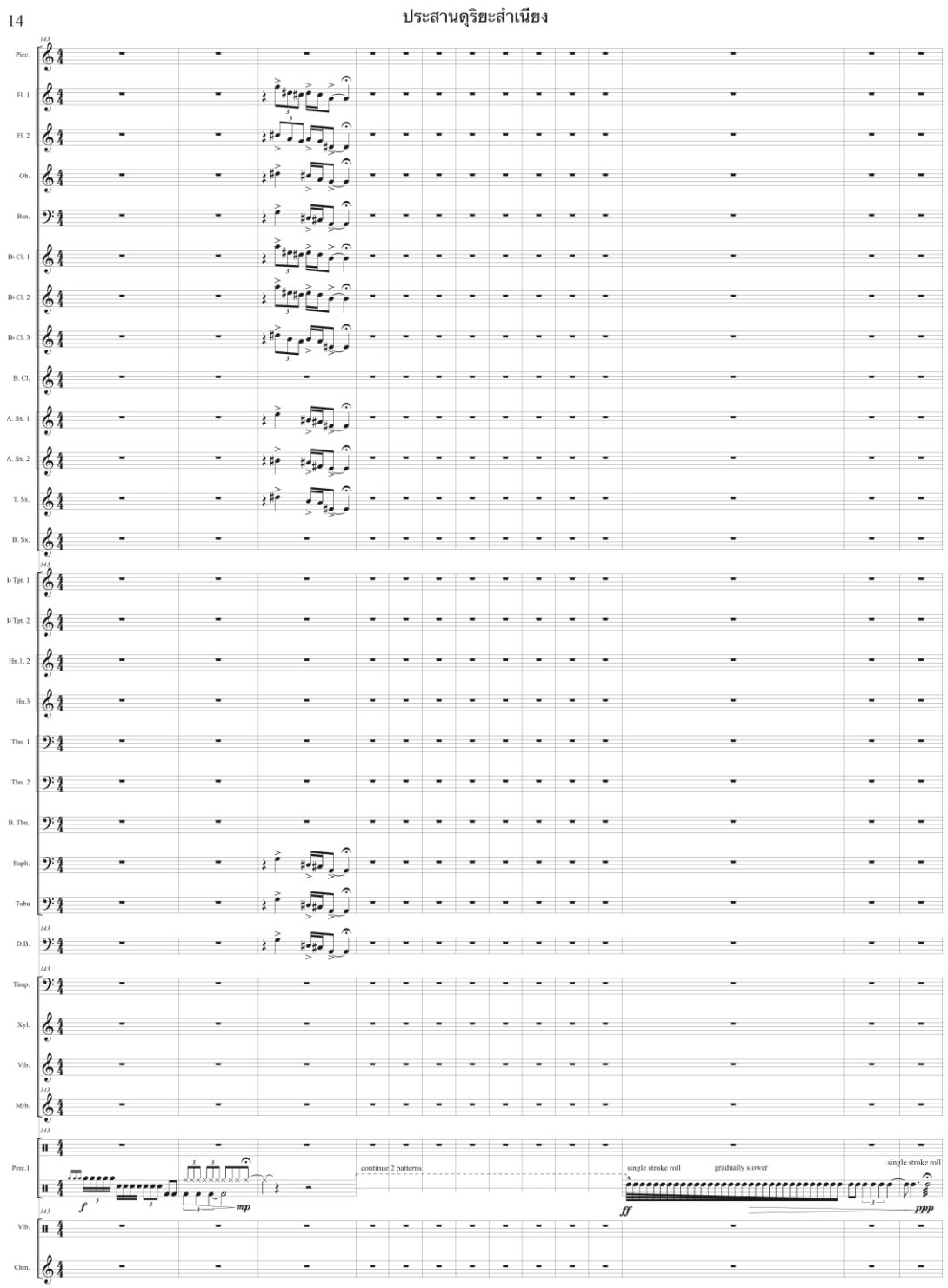
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
Vib.
Perc.3

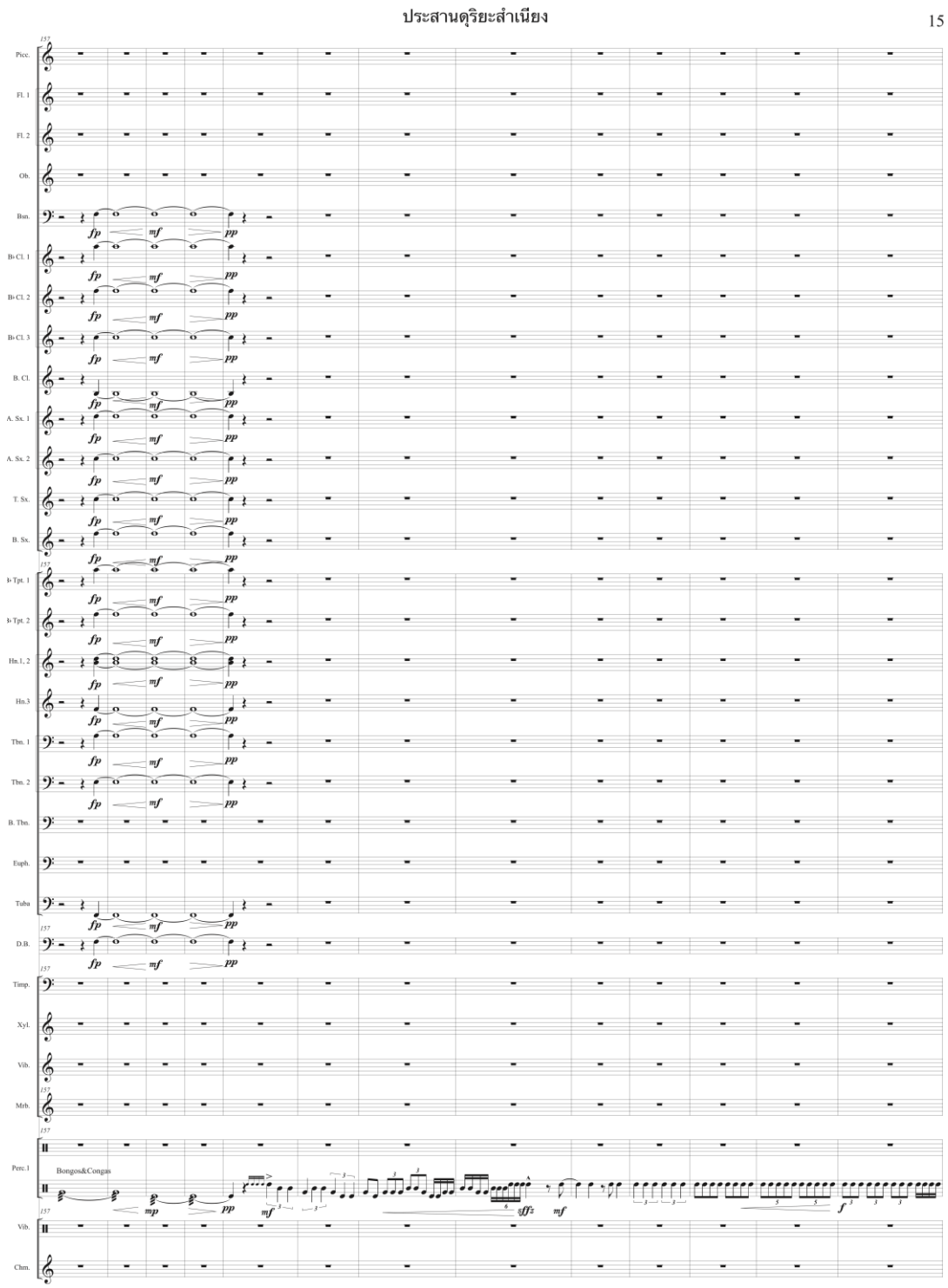

10
ประสานดุริยะสำเนียง
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
pizz.
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
mp
mf
mp
Vib.
Perc. 3

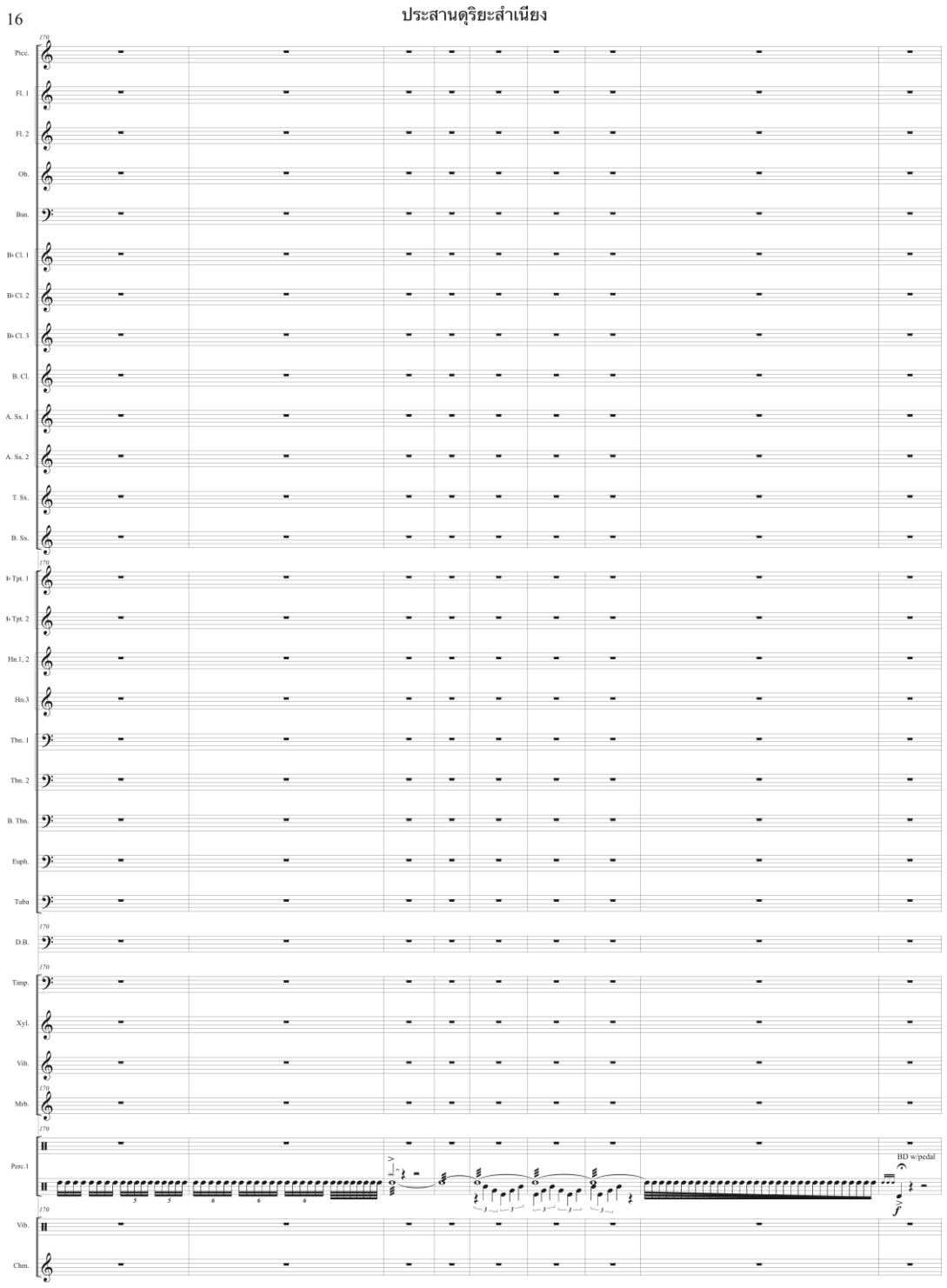

ประสานดุริยะสำเนียง
11
G
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
arco
D.B.
Timp.
Xyl.
Glockenspiel
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Vib.
Perc. 3
Hi-Hat

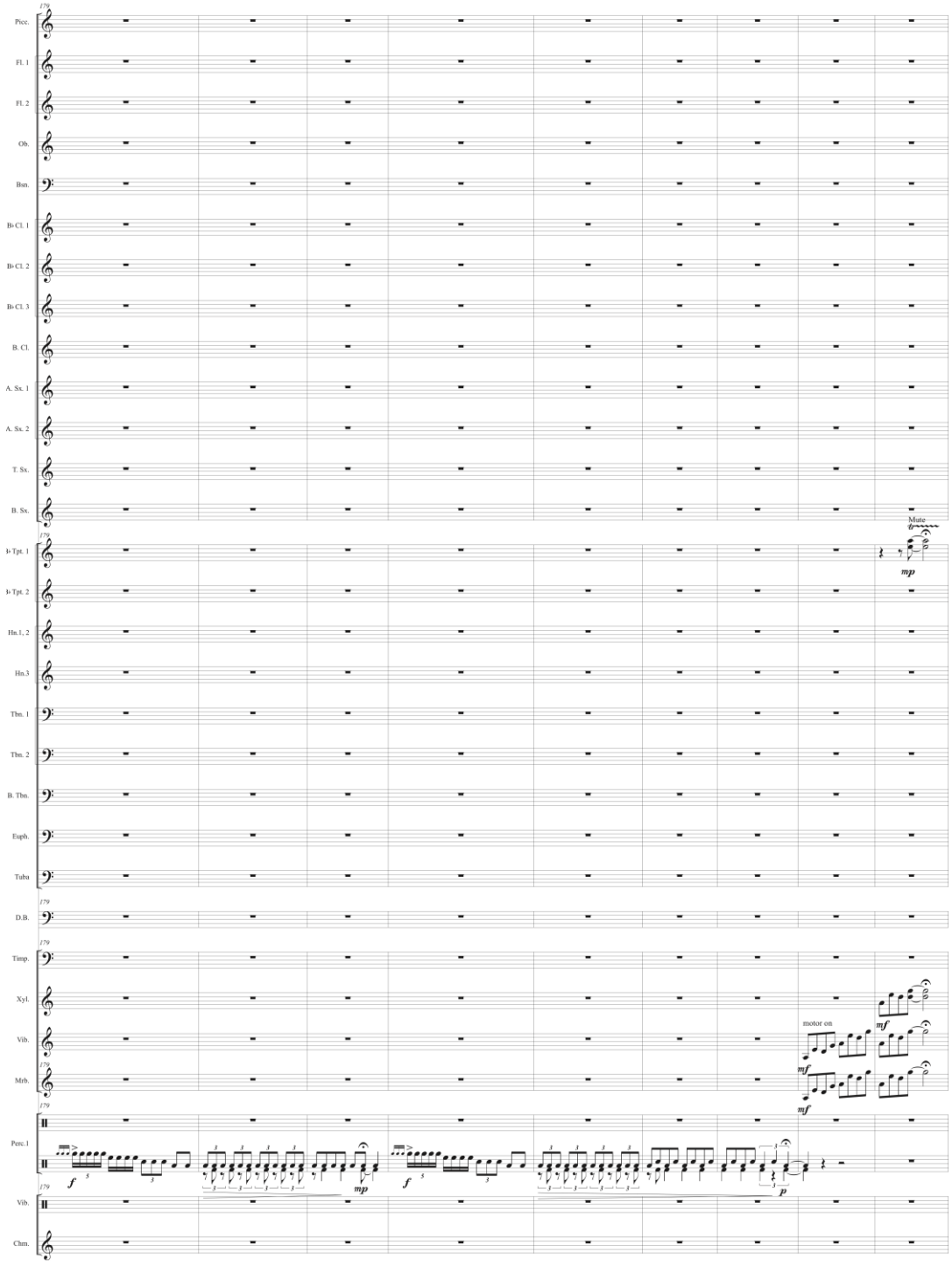
12
ประสานดุริยะสำเนียง
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
D. S.
Perc. 3
pizz.
Bongos&Congas
Vibraphone

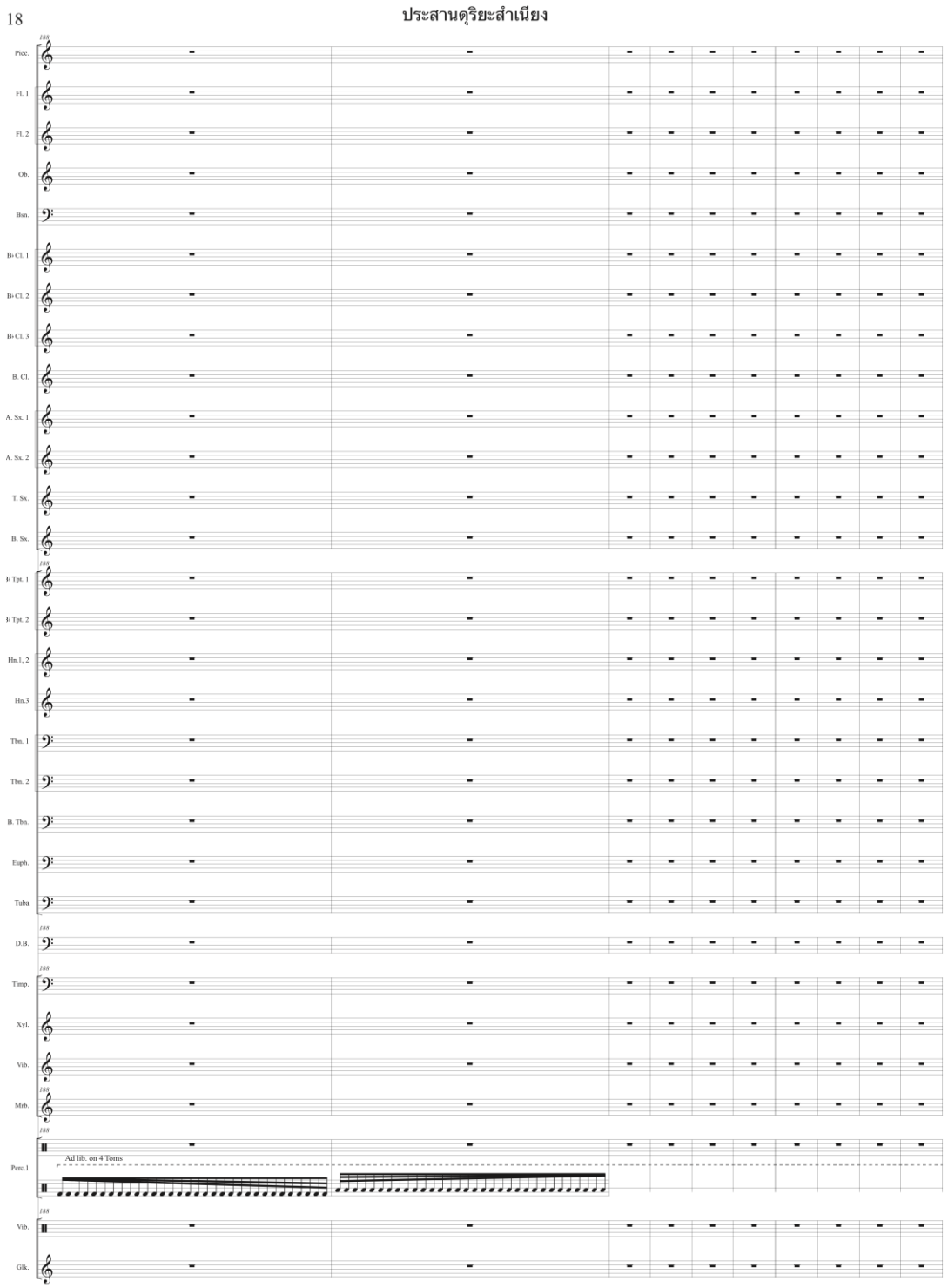

ประสานดุริยะสำเนียง
13
H
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn. 1, 2
Hn. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Vib.
Chm.
a2
arco
Mark Tree
Triangle
CADENZA
Ride
L
Chimes

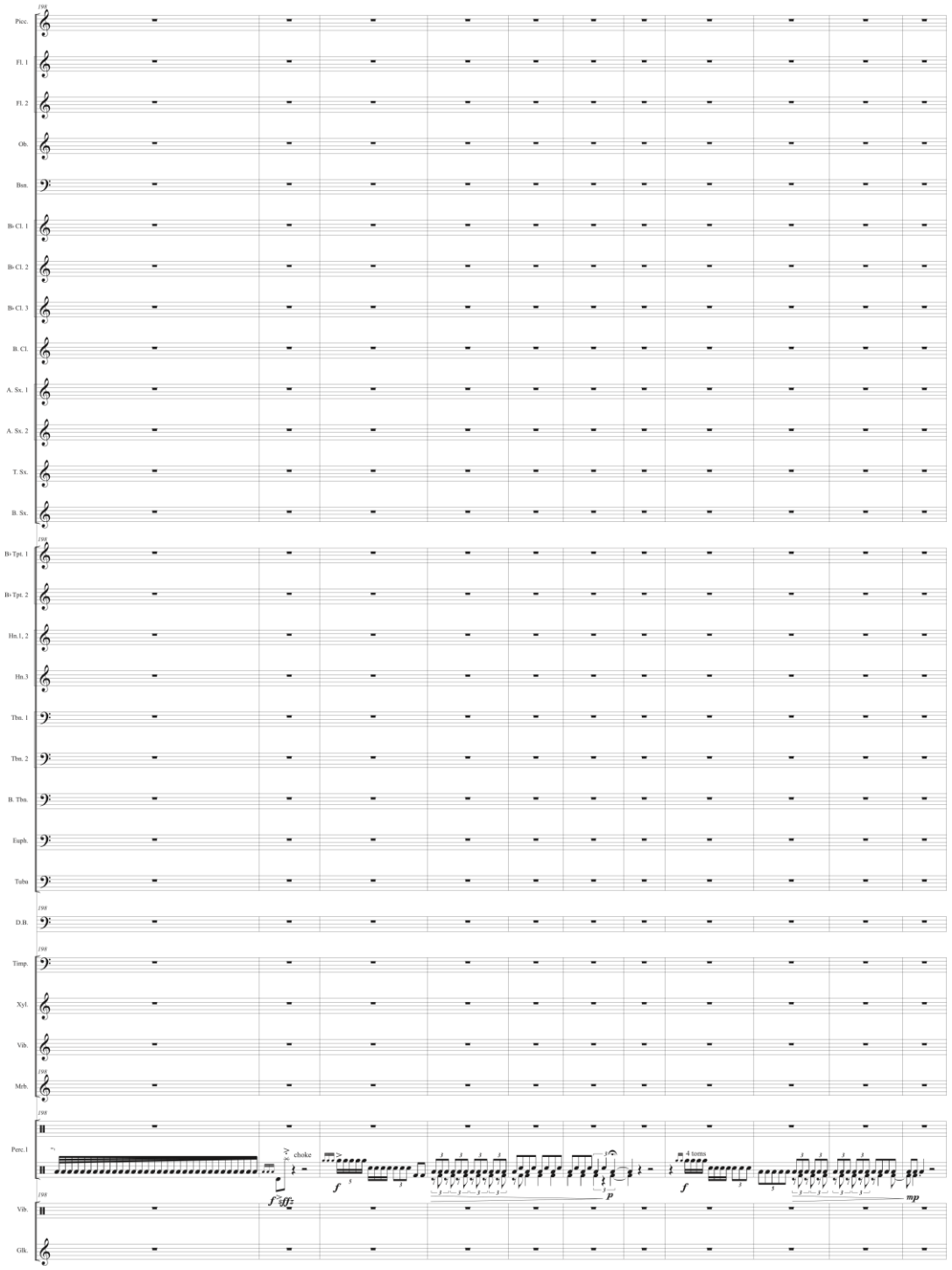

14
ประสานดุริยะสำเนียง
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn.1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
Vib.
Chm.
f
mp
continue 2 patterns
single stroke roll
gradually slower
single stroke roll
ff
ppp

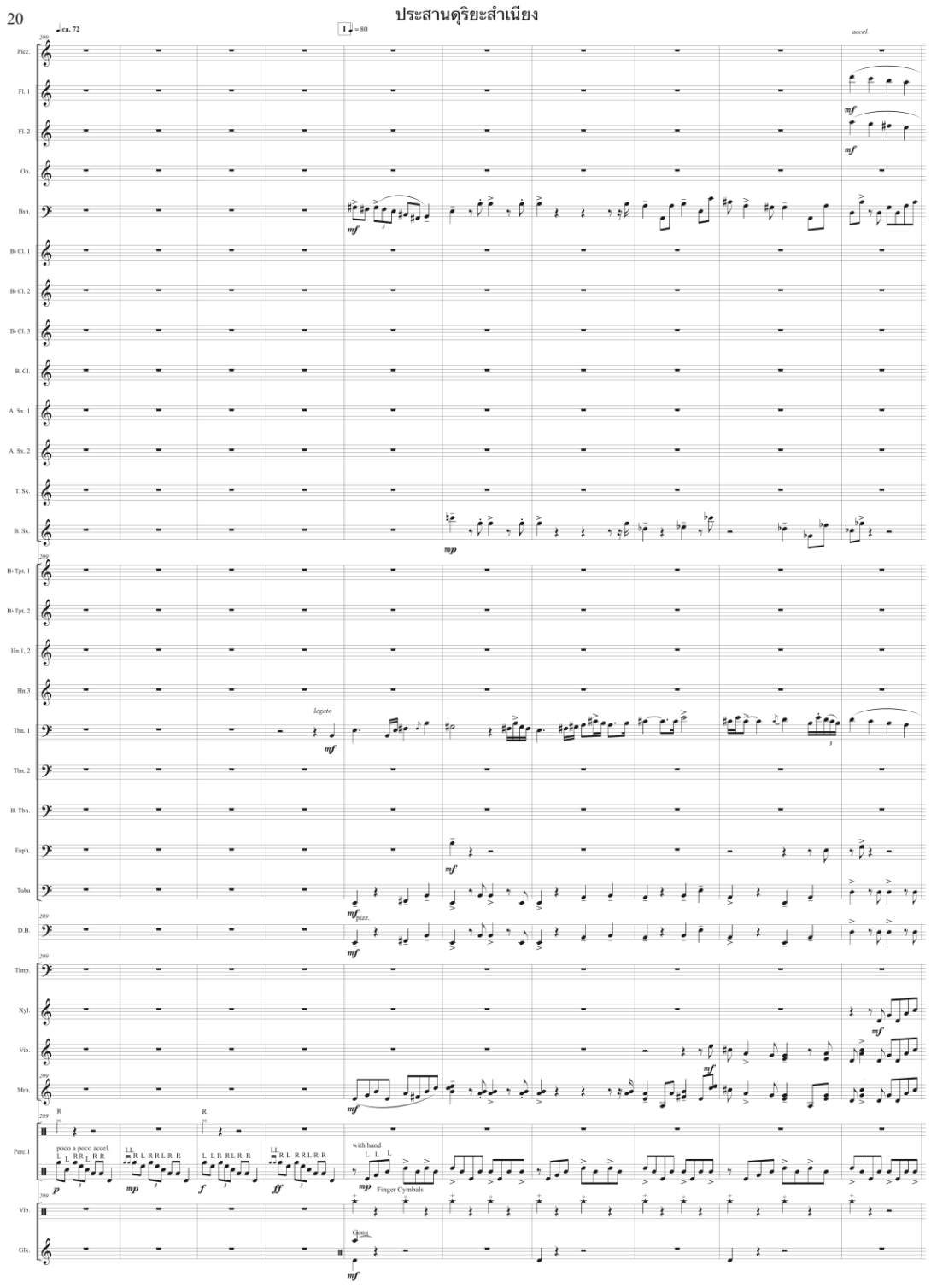

ประสานดุริยะสำเนียง
15
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn.1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
Bongos&Congas
Vib.
Chm.
fp
mf
pp
mp
ff
157


16
ประสานดุริยะสำเนียง
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn.1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
BD w/pedal
Vib.
Chm.

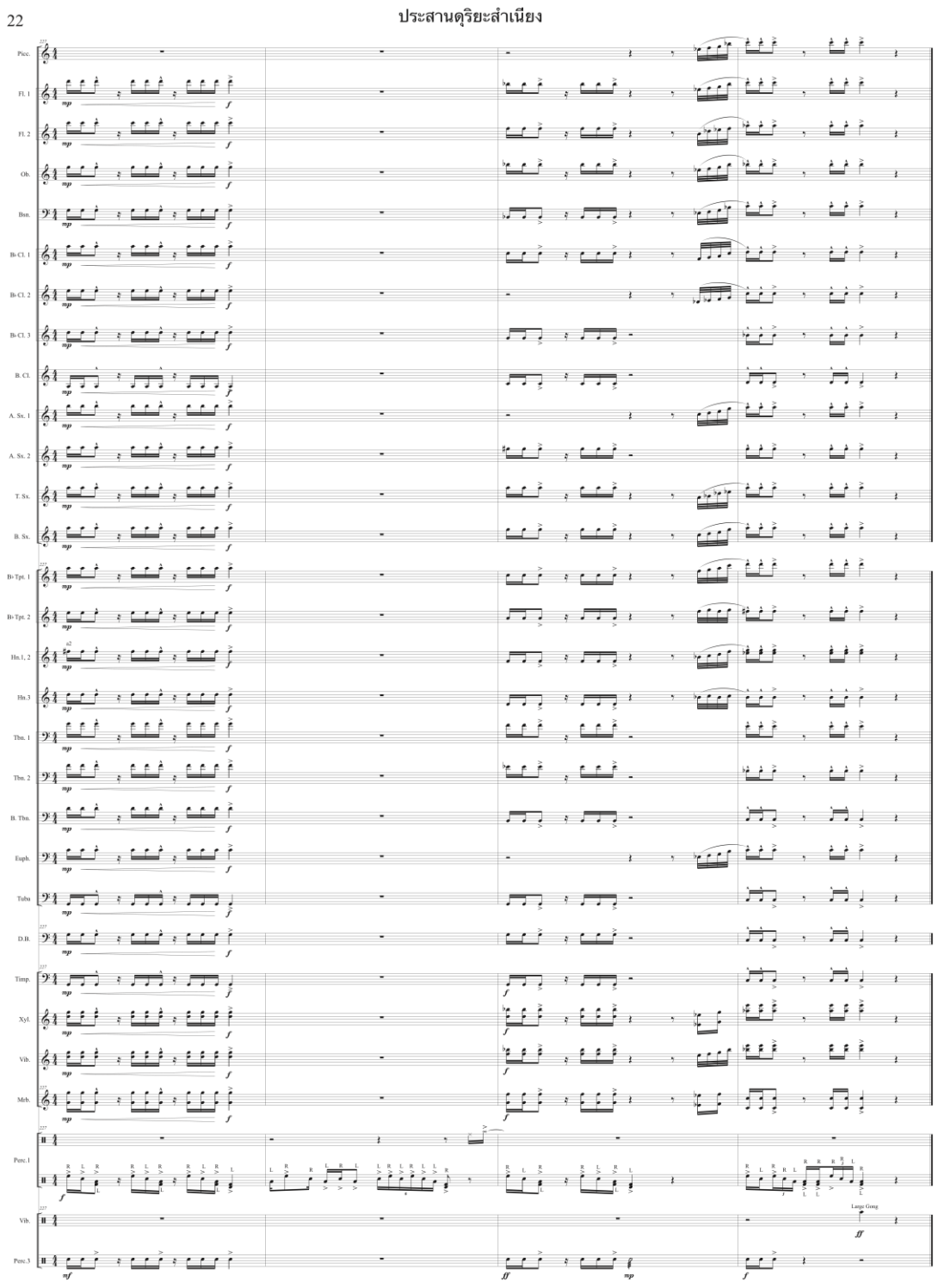

179
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn.1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
Vib.
Chm.
Mute
mp
motor on
mf
f
mp
p


18
ประสานดุริยะสำเนียง
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn.1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
Ad lib. on 4 Toms
Vib.
Glk.


198
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
198
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn.1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
198
D.B.
198
Timp.
Xyl.
Vib.
198
Mrb.
198
Perc.1
choke
4 toms
198
Vib.
Glk.


20
ประสานดุริยะสำเนียง
♩ ca. 72
♩ = 80
accel.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn.1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
Vib.
Glk.
legato
pizz.
poco a poco accel.
with hand
Finger Cymbals
Guiro

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn.1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
Vib.
Perc.3
with stick
to stick
Triangle
arco


22
ประสานดุริยะสำเนียง
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Hn.1, 2
Hn.3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Xyl.
Vib.
Mrb.
Perc.1
Vib.
Perc.3
Large Gong

ประสานดุริยะสำเนียง

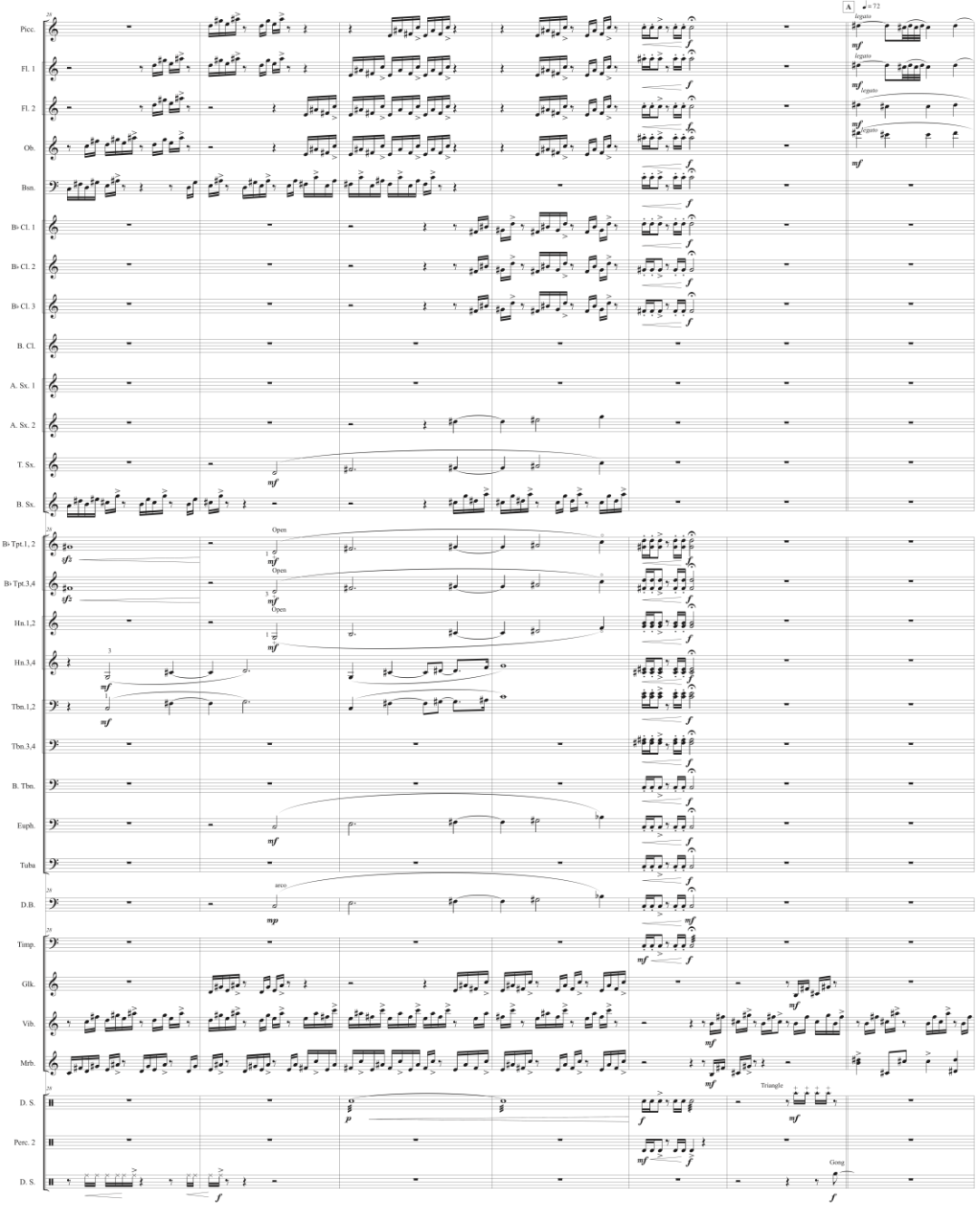
บทที่ 4

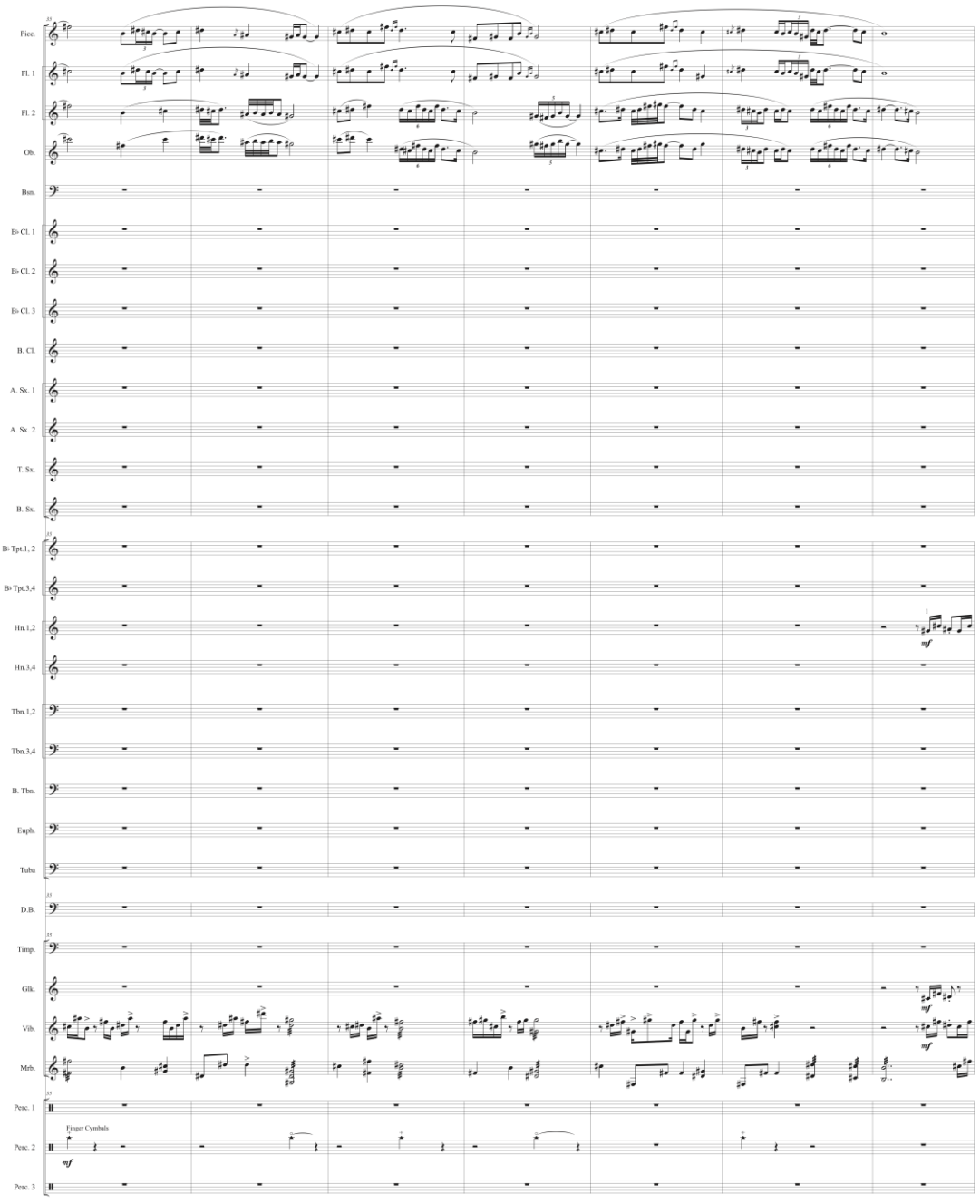
กานต์ สุริยาศศิน

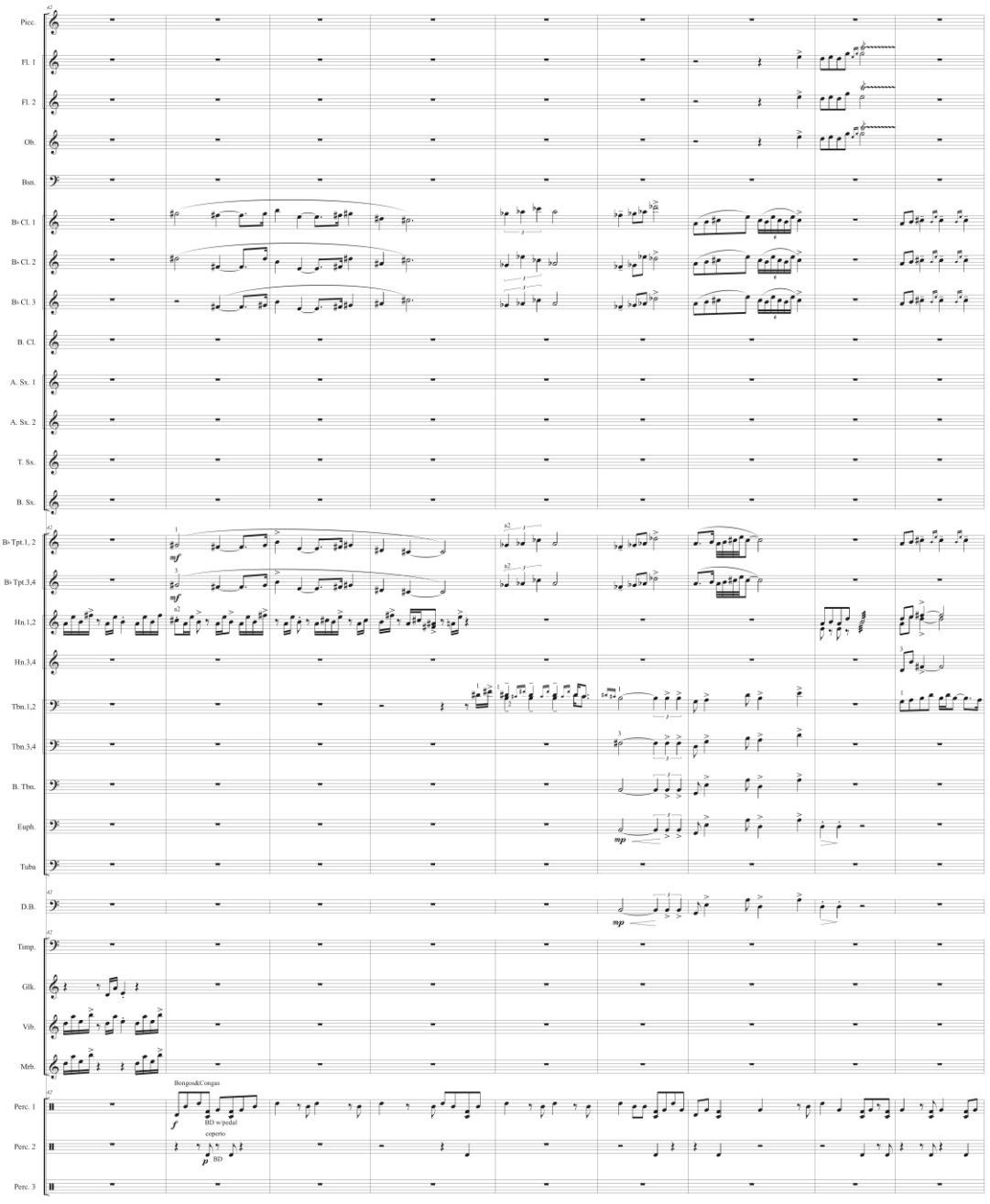
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
1 Straight Mute
3 Straight Mute
Open in stand
in stand
pizz.
Tamboutine
thumb roll
BD
Cymbals
SD
Tasco

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Straight Mute
Straight Mute
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
D. S.
Perc. 2
D. S.
Suspended Cymbal
secco

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
D. S.
Perc. 2
D. S.
mp < f
f
mf
mf poco
SD
mf
a2
gfz

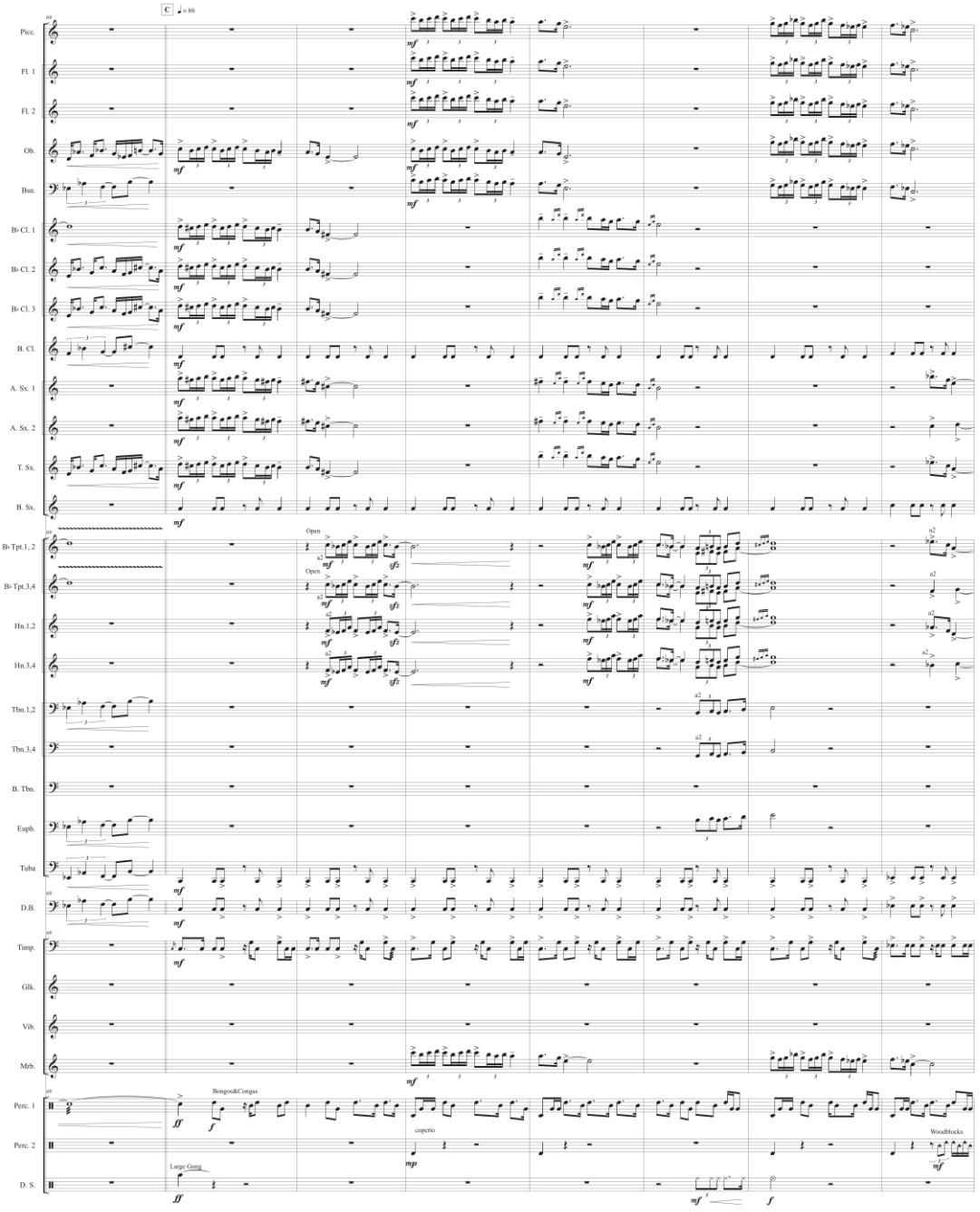

A
♩= 72
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
D. S.
Perc. 2
D. S.
legato
Open
arco
Triangle
Gong

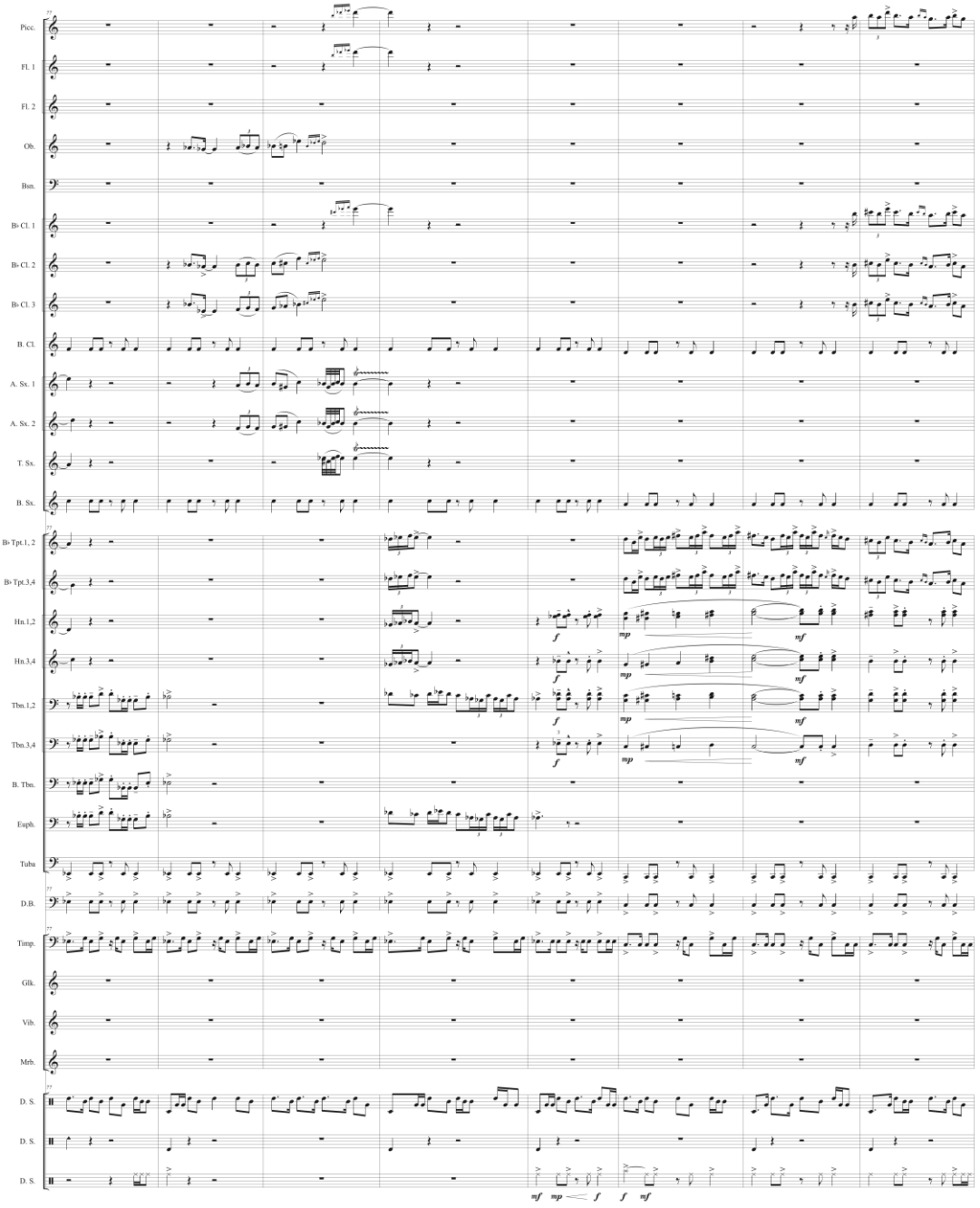

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Finger Cymbals
mf


Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Bongos&Congas
HD w/pedal
coperto
BD

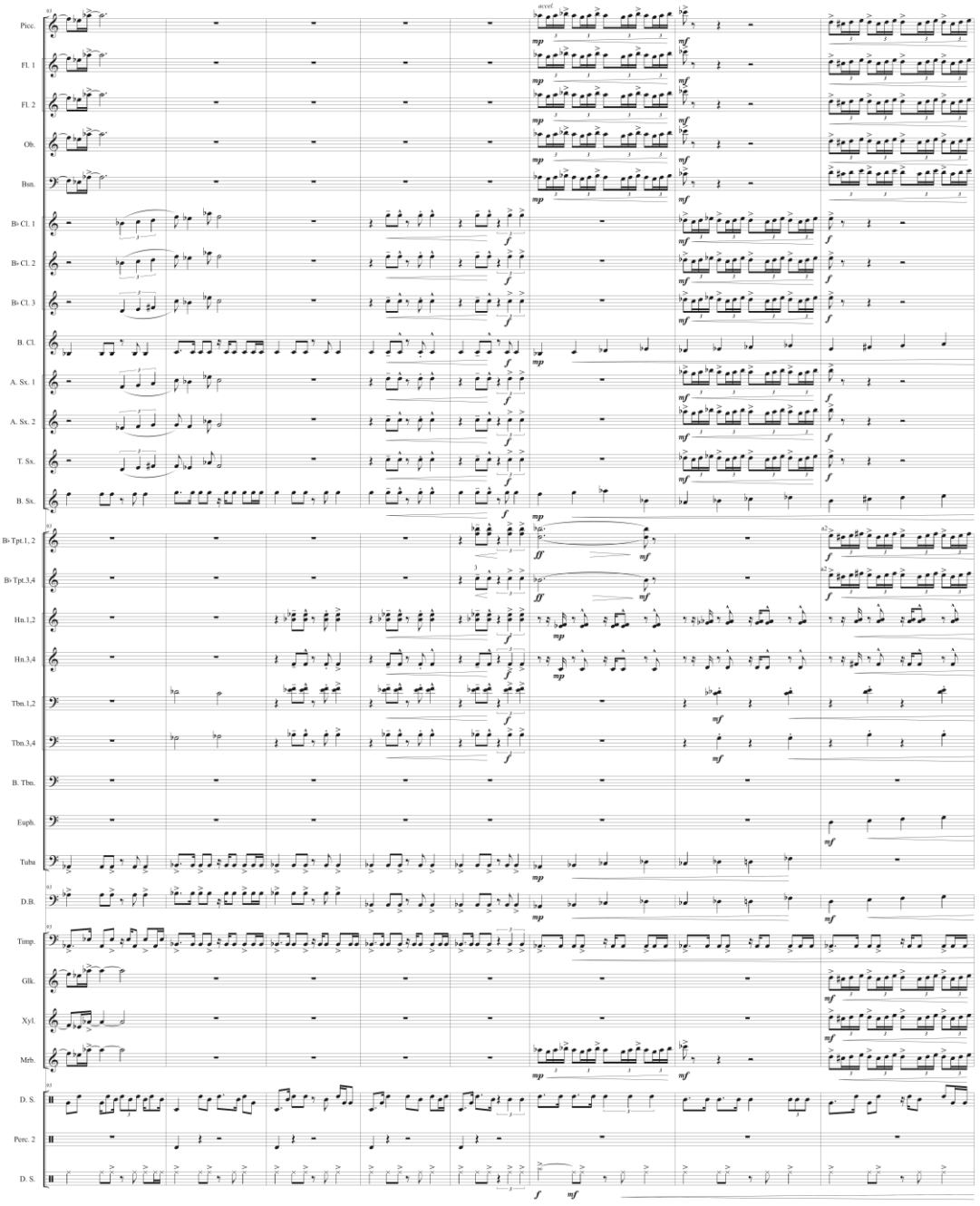
8 ประสานดุริยะสำเนียง

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
Straight Mute
B♭ Tpt.3,4
Cup Mute
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
SD
Perc. 2
D. S.

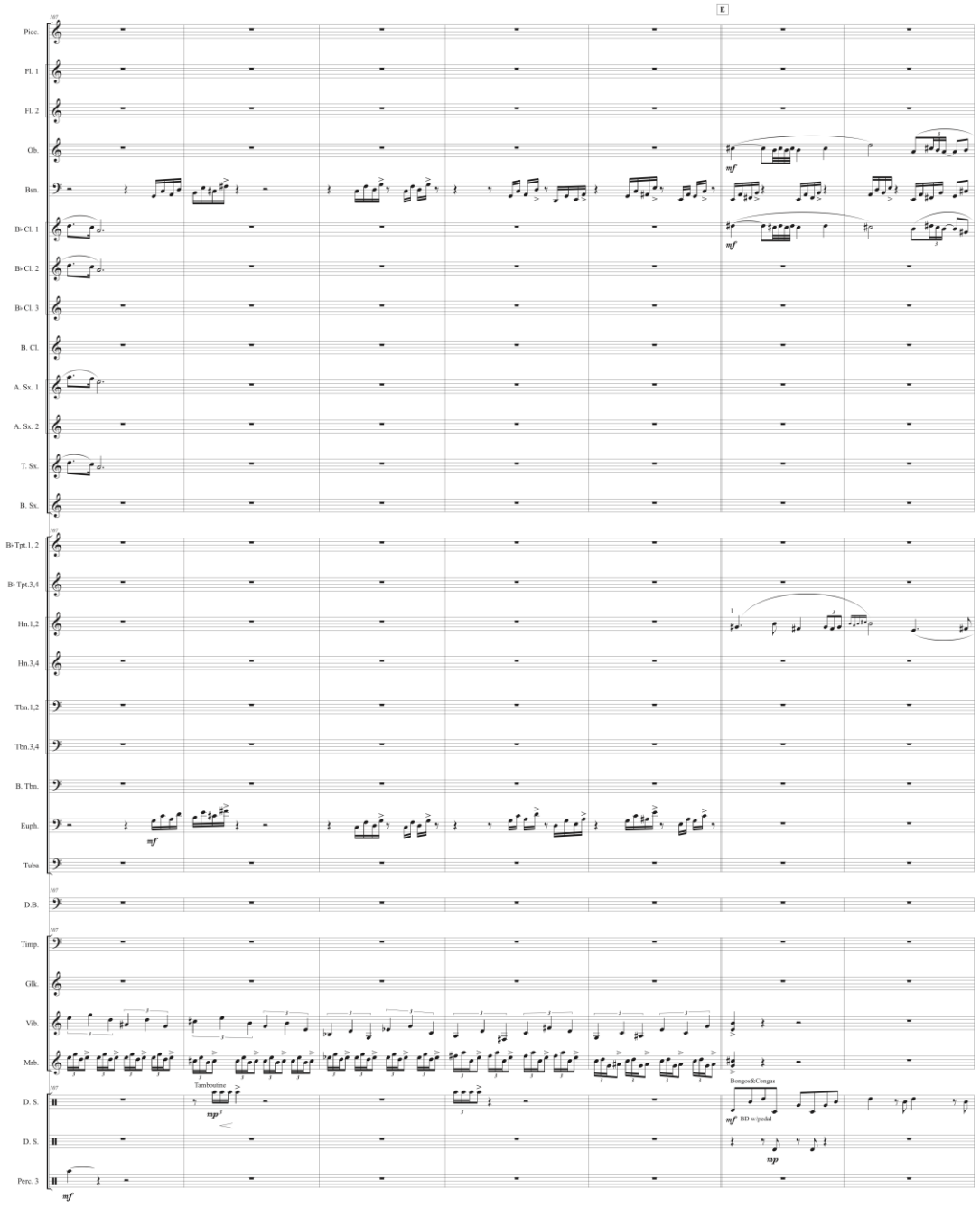

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Perc. 2
D. S.
Open
Bongos&Congas
coperto
Large Gong
WoodBlocks


Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
D. S.
D. S.
D. S.

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Xylophone
Vib.
Mrb.
D. S.
Perc. 2
D. S.
f
mf


Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Xyl.
Mrb.
D. S.
Perc. 2
D. S.

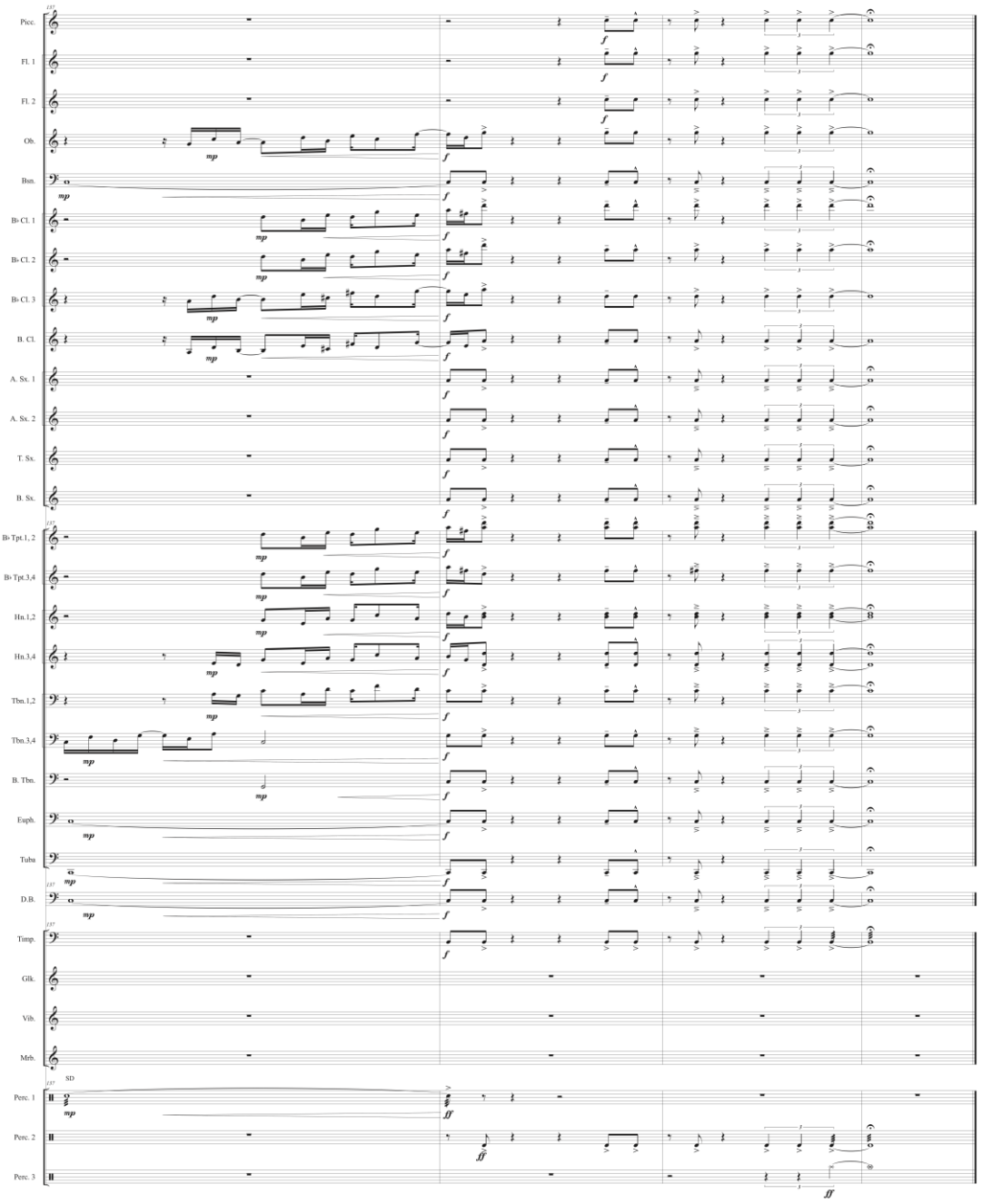
D
♩= 78
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Xyl.
Mrb.
D. S.
Perc. 2
D. S.
Vibraphone
Hi-Hat
Large Gong


E
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
D. S.
D. S.
Perc. 3
mf
Tamboutine
mp
Bongos&Congas
BD w/pedal

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
D. S.
Perc. 2
Perc. 3

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
D. S.
Perc. 2
Perc. 3
a2
Cymbals
secco
mf

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
D. S.
Perc. 2
Perc. 3
Woodblocks
Triangle


Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Bsn.
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B. Cl.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt.1, 2
B♭ Tpt.3,4
Hn.1,2
Hn.3,4
Tbn.1,2
Tbn.3,4
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D.B.
Timp.
Glk.
Vib.
Mrb.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
SD

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

กานต์ สุริยาศศิน

สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท สาขาดนตรีศึกษา (MME with Jazz Emphasis) จาก University of North Texas และปริญญาตรี สาขาการสอนดนตรีตะวันตก จากคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กานต์ เริ่มศึกษาดนตรีจากโรงเรียนดนตรีสยามกลการ (Yamaha Music School) โดยศึกษาการเล่นอิเลคโทนเป็นเครื่องดนตรีชนิดแรก ต่อมาได้ศึกษาการเล่นแซ็กโซโฟน เมื่อเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 และศึกษาเพิ่มเติมกับเศกพล อุ่นสำราญ (Koh Mr.Saxman) ก่อนที่จะเข้าศึกษาต่อที่คณะครุศาสตร์ ภาควิชาดนตรีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่างที่ศึกษาอยู่ในรั้วมหาวิทยาลัย กานต์ได้เข้าร่วมกับชมรมดนตรีสากล สโมสรนิสิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (สจม.) หรือที่รู้จักกันในนาม CU Band มีโอกาสได้ร่วมบรรเลงในสถานที่ต่างๆ เช่น งานกาชาด บรรทึกเสียงรายการวิทยุ อส. และร่วมบรรเลงเป็นวงดนตรีเปิดให้กับ Count Basie Orchestra ในงานคอนเสิร์ตแจ๊สเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ณ หอประชุม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี พ.ศ. 2539 เป็นต้น ในปีสุดท้ายของชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัย เขาได้รวมกลุ่มกับเพื่อนๆ จากคณะวิศวกรรมศาสตร์ตั้งวงดนตรีเข้าแข่งขัน CU Music Award ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับ 1 ต่อมาได้เข้าร่วมประกวดวงดนตรีจัดโดยกรุงเทพมหานคร ได้รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 หลังจากสำเร็จการศึกษาเขาได้รับทุนเรียนดนตรีแจ๊สที่สถาบันดนตรีมีฟ้ากับอาจารย์ นิค ลาเฟลอร์ ซึ่งภายหลังได้รวบรวมสมาชิกก่อตั้งวงดนตรีและต่อมากลายเป็นวง JRP Little Bigband (JRP) นอกจากนี้ กานต์ ยังได้ศึกษาวิชาทฤษฎีดนตรีแจ๊สกับอาจารย์กฤษติ์ บูรณวิทยวุฒิ (William) ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ก่อนที่จะเดินทางไปศึกษาต่อปริญญาโททางด้านดนตรีที่ University of North Texas

ระหว่างศึกษาในระดับปริญญาโทที่ University of North Texas กานต์ ได้ศึกษาวิชาการประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีกับ Paris Rutherford และ Dr. Dennis Fisher วิชาการปฏิบัติแซกโซโฟนจาก Dr. Eric Nestler, James Riggs และ Michael Steinel วิชาการวิเคราะห์บทเพลงแจ๊สและการวิจัยทางดนตรีกับ Dr. John Murphy และ Dr.Debbie Rohwer นอกจากนั้นกานต์ ยังมีโอกาสศึกษาดนตรีละตินและร่วมบรรเลงกับวงละตินแจ๊สภายใต้การควบคุมของ Jose Aponte ออกแสดงรอบเมือง Dallas และร่วมบรรเลงในงานนิทรรรศการดนตรีประจำปี ปัจจุบัน กานต์ เป็นอาจารย์ประจำหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีเชิงพานิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร