

ดุซญีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มิติเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2561

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: SYNTHETIC SYMPHONIC SOUNDS



A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2018

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์

ดุชฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มิติเสียงสังเคราะห์แห่ง  
วงซิมโฟนี

โดย

นายสิริเศรษฐ์ ปันทุรอำพร

สาขาวิชา

ศิลปกรรมศาสตร์

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง  
ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

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

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

..... กรรมการ  
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย  
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

สิริเศรษฐ ปัทมพร อัมพร: ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มิตีเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี.

(DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: SYNTHETIC SYMPHONIC SOUNDS)

อ.ที่ปรึกษาหลัก: ศ. ดร.วีรชาติ เปรมานนท์

ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: มิตีเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี เป็นผลงานวิจัยสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลง ประกอบด้วยบทประพันธ์เพลงสองบทคือ “Ripples” สำหรับวงดนตรีขนาด 7 คน และ “Fertile” สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ขนาด 86 คน โดยมีขนาดย่อสำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตราขนาด 19 คนอีกชิ้นหนึ่ง เป็นบทประพันธ์เพลงที่นำเสนอมิติสีสันเสียงที่หลากหลาย สังเคราะห์เสียงโดยใช้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราบทประพันธ์เพลงทั้งสองบทนี้เป็นนวัตกรรมทางเสียงใหม่ ในแง่ของการนำเสนอดนตรีที่มีมิติความลึก ความหนาแน่นของพื้นผิวเสียง เทคนิคพิเศษของเครื่องดนตรี นอกจากนี้ยังผสมผสานคุณลักษณะของเสียงแบบตะวันออก ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลงชุดนี้ นำลักษณะสำคัญในดนตรีตะวันออกคือ ซิพจรความต่อเนื่องทางเสียงในดนตรีไทย โน้ตสะบัด โน้ตลากยาว เอื้อน รวมทั้งการบรรเลงที่ให้คุณลักษณะของเสียงคล้ายคลึงกับการตีสอด ลูกล่อลูกขัด รวมทั้งจังหวะซับซ้อนต่าง ๆ บทประพันธ์เพลง Ripples นี้ได้นำออกแสดงเผยแพร่โดยวงดนตรีในระดับนานาชาติ กลุ่ม Friends of MATA Ensemble ในเทศกาลดนตรีร่วมสมัยนานาชาติ MATA festival 2017 ณ กรุงนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา และอีกครั้งในรายการเกี่ยวกับบทประพันธ์เพลง “Fertile” ขนาดย่อสำหรับ 19 คน โดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ที่หอแสดงดนตรีดร.ถาวร พรประภา สถาบันดนตรียามาฮ่า กรุงเทพ ผลงานวิจัยนี้ได้รับการตีพิมพ์โดยวารสารดนตรีมหาวิทยาลัยรังสิต นอกจากนี้ทั้งสองบทประพันธ์เพลงนี้ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่โดยสำนักพิมพ์โน้ตเพลงร่วมสมัยประเทศฝรั่งเศส Babelscores

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา

ปีการศึกษา 2561

ลายมือชื่อนิสิต .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....



# # 5886819035: MAJOR FNE AND APPLIED ARTS

KEYWORD: SYNTHESIZED SOUND, DIMENSION, SYMPHONY ORCHESTRA, EXTENDED  
TECHNIQUE

SIRASETH PANTURA-UMPORN: DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: SYNTHETIC  
SYMPHONIC SOUNDS. ADVISOR: PROF. WEERACHAT PREMANANDA, D.MUS.

Doctorate Music Composition: Synthetic Symphonic Sounds is a creative research composition consisting of two delicately designed and highly crafted pieces of music, entitled “Ripples” for 7 musicians and two versions of “Fertile” for large symphony orchestra of 86 musicians with chamber orchestra version of 19 musicians. The compositions explored the musical context in the dimensional angle of synthetic symphonic sounds as well as innovative compositional techniques and forms. More importantly, the integration of Eastern and Western concepts and aspects in music such as improvisation and embellishment approach (Grace notes, Appoggiatura, Anticipation, Suspension, Syncopation, One bar one beat, complex stratification, etc) has been applied in order to incorporate the unique character of Thai music into the entire compositions. “Ripples” was performed by the world renown Friends of MATA Ensemble at the spectacular New York New Music Festival called MATA festival on April 28, 2017 and by the Royal Bangkok Symphony Orchestra within the same program as “Fertile” (19 musicians version) on December 4, 2018 at Thavorn Phornprapa Auditorium, Yamaha Music Academy, Bangkok. In the meantime, the analyzing content has been approved for publication in the Rangsit University Music Journal and the complete music score of “Ripples” has been published internationally by French based publisher, Babelscores.

Field of Study: Common

Student's Signature .....

Academic Year: 2018

Advisor's Signature .....

## กิตติกรรมประกาศ

ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง มิติเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี สำเร็จลุล่วงด้วยความอนุเคราะห์จากบุคคลและหน่วยงานต่าง ๆ ผู้ประพันธ์จึงขอกราบขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

โครงการทุนปริญญาเอกกาญจนาภิเษก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ผู้สนับสนุนการศึกษาในระดับปริญญาเอกของข้าพเจ้า ทำให้ผู้เขียนได้มีโอกาสศึกษาวิจัยทั้งในและต่างประเทศ

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ ผู้เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาหลักมาตลอดชีวิต สำหรับความรู้อันหาประมาณไม่ได้ ตั้งแต่เริ่มต้นถึงปัจจุบัน โอกาสในหน้าที่การงาน ความเมตตาและความช่วยเหลืออีกจำนวนมาก ซึ่งไม่สามารถบรรยายได้หมดภายในหน้ากระดาษเดียว

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ สำหรับความรู้ทางดนตรีที่สำคัญยิ่งต่อชีวิตนักประพันธ์เพลง

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ครูด้านการประพันธ์เพลงท่านแรกในชีวิต ผู้จุดประกายความเป็นนักประพันธ์เพลงตั้งแต่วัยเยาว์ของข้าพเจ้า ผู้ซึ่งเปิดให้ผู้ประพันธ์เริ่มมีจินตนาการและความกล้าหาญในการทดลอง

รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ ครูท่านแรกทางดนตรีในรั้วจุฬา ผู้ให้พื้นฐานทางดนตรีที่ทำให้ผู้ประพันธ์สามารถเลี้ยงชีพด้วยความเป็นครูดนตรีโดยชอบถึงทุกวันนี้

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์รัตตล สำหรับคำแนะนำทางดนตรีที่มีประโยชน์จำนวนมากรวมทั้งสละเวลามาช่วยสอบวิทยานิพนธ์ให้

สมาชิกทุกคนในครอบครัว สำหรับทุกสิ่งทุกอย่างในชีวิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สิริเศรษฐ ปันทุรอำพร

## สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
สารบัญภาพ .....	ฌ
สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง.....	ญ
บทที่ 1 บทนำ .....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของบทประพันธ์เพลง.....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง.....	2
1.3 ขอบเขตการประพันธ์เพลง .....	2
1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	2
1.5 วิธีดำเนินการวิจัยและการประพันธ์เพลง.....	3
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ .....	3
บทที่ 2 การค้นคว้าวิจัยวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง .....	4
2.1 แนวคิดสำหรับการประพันธ์เพลงในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 และศตวรรษที่ 21 .....	4
2.2 การใช้เทคนิคพิเศษสำหรับเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา .....	6
2.3 การประพันธ์เพลงจากหลักประยุกตทฤษฎีดนตรีไทย .....	8
2.3.1 กระสวนทำนองและจังหวะลูกล้อลูกขัด (Syncopation).....	8
2.3.2 ซี่พจรจังหวะ (Pulse) .....	10
2.3.3 โน้ตเอื้อน โน้ตลากยาว (Drone).....	10
บทที่ 3 การสร้างสรรค์ผลงาน .....	11

3.1 บทประพันธ์เพลง Ripples .....	11
3.1.1 ลักษณะที่เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง.....	11
3.1.2 ลักษณะโน้ตกระโดดและจังหวะลูกล้อลูกขัด .....	12
3.1.3 ลักษณะการบรรเลงกึ่งต้นสด (quasi improvisation) .....	12
3.2 บทประพันธ์เพลง Fertile .....	13
3.2.1 การใช้โน้ตลากยาว.....	15
3.2.2 การใช้โน้ตซ้ำ .....	15
3.2.3 การใช้โน้ตเคลื่อนไหว.....	16
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง.....	17
4.1 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง Ripples.....	17
4.1.1 ตอนที่ 1 (ห้องที่ 1-118).....	18
4.1.1.1 ท่อน A.....	18
4.1.1.2 ท่อน B.....	22
4.1.1.3 ท่อน C.....	24
4.1.2 ตอนที่ 2 (ห้องที่ 119-151).....	28
4.1.2.1 ท่อน D.....	28
4.1.2.2 ท่อน E.....	30
4.1.3 ตอนที่ 3 (ห้องที่ 152-217).....	32
4.1.3.1 ท่อน F.....	32
4.1.3.2 ท่อน G.....	34
4.1.3.3 ท่อน H.....	36
4.1.4 ตอนที่ 4 (ห้องที่ 218-307).....	38
4.1.4.1 ท่อน I.....	38
4.1.4.2 ท่อน J.....	40

4.1.4.3 ท่อน K .....	45
4.2 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง Fertile .....	47
4.2.1 ท่อน A (ห้องที่ 1-48) .....	48
4.2.2 ท่อน B (ห้องที่ 49-69) .....	53
4.2.3 ท่อน C (ห้องที่ 70-93) .....	56
4.2.4 ท่อน E ห้องที่ (109-133) .....	59
4.2.5 ท่อน F (ห้องที่ 134-178) .....	61
4.2.6 ท่อน G (ห้องที่ 179-219) .....	64
บทที่ 5 การแสดงบทประพันธ์เพลง .....	67
บรรณานุกรม .....	81
ภาคผนวก .....	82
ประวัติผู้เขียน .....	179

## สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1	บรรยากาศการซ้อมบทประพันธ์เพลง Ripples ที่ Scholes Street Studio นิวยอร์ก .....	69
ภาพที่ 2	ภาพขณะที่ผู้ประพันธ์เขียนเถื่อนมหาวิทยาลัยโคลัมเบียก่อนการซ้อม .....	70
ภาพที่ 3	ภาพบรรยากาศการซ้อมที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย อำนวนเพลงโดย Carl Christian Bettendorf .....	71
ภาพที่ 4	ภาพการแสดงที่หอแสดงดนตรีร่วมสมัย The Kitchen .....	71
ภาพที่ 5	ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ (1) .....	72
ภาพที่ 6	ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ (2) .....	73
ภาพที่ 7	ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ (3) .....	74
ภาพที่ 8	ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ (4) .....	75
ภาพที่ 9	ภาพบรรยากาศการซ้อมที่วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา อำนวนเพลงโดยผู้ประพันธ์เพลง .....	76
ภาพที่ 10	ภาพการแสดงรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทย ในงาน Thailand International Composition Festival ปี 2017 .....	76
ภาพที่ 11	ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทย (1) .....	77
ภาพที่ 12	ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทย (2) .....	78
ภาพที่ 13	ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทย (3) .....	78

## สารบัญตัวอย่างโน้ตเพลง

	หน้า
ตัวอย่างที่ 1 เปรียบเทียบการบรรเลงในลักษณะลูกล้อและลูกขัด .....	9
ตัวอย่างที่ 2 ลักษณะจังหวะขัดในเครื่องประกอบจังหวะดนตรีไทย (หน้าทับสองไม้) .....	9
ตัวอย่างที่ 3 เปรียบเทียบการบรรเลงเนื้อเพลงและเก็บในดนตรีไทย .....	10
ตัวอย่างที่ 4 Ripples การเล่นจังหวะกึ่งต้นสด (ห้องที่ 162-165) .....	13
ตัวอย่างที่ 5 เปียโนและเชลโล่ทำหน้าที่เป็นเครื่องกระทบ (ห้องที่ 33-36).....	21
ตัวอย่างที่ 6 โน้ตมัลติโฟนิกแบบสุ่มในแนวลารีเน็ต (ห้องที่ 162-164) .....	33
ตัวอย่างที่ 7 เทคนิค Tongue Ram ในห้องที่มีอัตราจังหวะแบบสาม (ห้องที่ 174-176).....	35
ตัวอย่างที่ 8 ห้องที่ 260-262 เป็นช่วงนำเสนอเสียงซ้ำ.....	41
ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 271-272 ที่เครื่องสายซำโน้ตฮาร์โมนิกเทียม เปียโนกรีดสายด้วยปิ๊กกีตาร์.....	43
ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 279-283 สรุปลักษณะความคิด จุดพักประโยคเพลงก่อนเข้าสู่ท่อน K.....	44
ตัวอย่างที่ 11 ห้องที่ 289-291 จังหวะขัดในโน้ตพรมนิ้วและ Tremolo ซึ่งไม่ตรงจังหวะกับแนวเปียโน.....	45
ตัวอย่างที่ 12 ห้องที่ 305-308 สรุบบทประพันธ์เพลงด้วยโน้ตจังหวะขัดในเปียโน .....	47

# บทที่ 1

## บทนำ

### 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของบทประพันธ์เพลง

แวดวงการประพันธ์เพลงตั้งแต่ปี ค.ศ. 1990 เป็นต้นมา การทดลองด้านเสียงในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงในรูปแบบใหม่เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากทั่วโลก มีลักษณะเป็นปัจเจกบุคคลมากกว่าการประพันธ์เพลงอิงตามรูปแบบเอกลักษณ์ตามแต่ละสำนักดนตรียึดถือ เช่น ช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบ มีดนตรีอิมเพรสชันนิสต์ (Impressionist) ดนตรีนีโอคลาสสิก (Neo-Classic) หรือดนตรีในสำนักเวียนนาที่สอง (Second Viennese School) เกิดขึ้น เป็นต้น

เสียงสังเคราะห์ (Synthesized Sound) เป็นคำนิยามที่สำคัญทางดนตรีซึ่งใช้อย่างแพร่หลายในดนตรีช่วงปลายศตวรรษที่ 20 มีความหมายโดยภาพรวมคือการสร้างเสียงใหม่จากการนำเสียงจำนวนหลายชั้นเสียง หลายย่านความถี่หรือสีสันทันทีจำนวนมาก มารวมกันบนกรอบเวลา (Time frame) เดียวกัน ด้วยแนวความคิดของเสียงสังเคราะห์นี้ผู้ประพันธ์เพลงผสมผสานสีสันทันเสียงเครื่องดนตรีหลายชนิดซ้อนกันเป็นชั้น โดยมีมิติความลึก หนานาง ด้วยเทคนิคของเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว ในบทประพันธ์เพลงชุด “มิติเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี” นี้ไม่พึ่งพาเครื่องมือไฟฟ้าหรือคอมพิวเตอร์แต่อย่างใด สร้างชั้นเสียงแยกจากกันจำนวนมาก ในแต่ละชั้นเสียงมีปฏิกริยาที่ส่งผลถึงกันแบบเสียงที่ปรากฏเบื้องหลัง และเสียงในชั้นพื้นผิว เป็นเหตุการณ์ทางเสียงในกรอบเวลาที่กำหนด ใช้เครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราเป็นสื่อกลาง

บทประพันธ์เพลงในชุดนี้ได้แรงบันดาลใจมาจากดนตรีไทย ด้วยแนวความคิดที่ต้องการนำลักษณะเด่นบางอย่างของดนตรีไทยมาเป็นส่วนร่วมในการสังเคราะห์เสียงด้วยเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ไม่ได้คัดลอกบทเพลงไทยบทใดบทหนึ่งมาเป็นส่วนในการประพันธ์เพลง เทคนิคพิเศษต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีและวิธีการประพันธ์ที่ปรากฏในบทประพันธ์ไม่ใช่เป็นสิ่งใหม่ในแวดวงดนตรีทั่วโลก แต่เป็นวิธีการนำเสนอ การจัดวางวัตถุศิลปะเหล่านี้ในแบบที่แตกต่างออกไป ทำให้บทประพันธ์เพลงมีภาษาทางเสียงที่เป็นอัตลักษณ์ และเอกลักษณ์ความเป็นเสียงแบบตะวันออกไว้

มิติเสียง หมายถึงระยะความลึกของเสียง แบ่งออกเป็นชั้นเสียงสูง ต่ำ หรือชั้นของระดับความดังเบา เสียงใกล้ไกลจากตัวผู้ฟัง นอกจากนี้หมายความถึงสีสันทันเครื่องดนตรีที่โดดเด่นแตกต่างกันในแต่ละกลุ่ม และหมายความถึงระยะห่างของการเพิ่มลดองค์ประกอบบางอย่างทางเสียงภายในช่วงเวลาหนึ่ง แนวความคิดเรื่องมิติเสียงเป็นสิ่งสำคัญในการประพันธ์เพลงทั้งสองบทนี้อย่างมาก



เนื่องจากการทำให้เนื้อหา และลีลาดนตรีที่น่าเสนอ มีการพลิกแพลงและเคลื่อนไหวอย่างมีทิศทางและความอึดตัวของสีสันเสียงที่หลากหลาย

## 1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. เพื่อพัฒนาเทคนิคการผสมสีสันเครื่องดนตรีสำหรับวงออร์เคสตรา มีรายละเอียดของเสียงที่ซับซ้อนและฉูดฉาด
2. พัฒนาเทคนิคการประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก ประกอบด้วยเทคนิคพิเศษเครื่องดนตรีจำนวนมากแต่มีเสียงแปลกใหม่
3. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราซึ่งมีอิทธิพลมาจากของดนตรีไทย

## 1.3 ขอบเขตการประพันธ์เพลง

ดุซก๊วีนินท์การประพันธ์เพลง มิติเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี ประกอบด้วยบทประพันธ์เพลงสองบทที่มีความยาวรวมกันประมาณ 30 นาที คือ

1. บทประพันธ์เพลง Ripple สำหรับนักดนตรี 7 คน คือฟลูต คลาริเน็ต เปียโน และสตริงควอเต็ต
2. บทประพันธ์เพลง Fertile สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่ ซึ่งสามารถลดขนาดของกลุ่มเครื่องสายลงได้อีก

## 1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้เกิดการต่อยอดองค์ความรู้ผสมผสานทางดนตรีไทยให้เข้ากับดนตรีตะวันตก
2. ส่งเสริมให้เกิดการพัฒนาเทคนิคการประพันธ์เพลงที่มีรายละเอียดในแต่ละเครื่องดนตรีอย่างลึกซึ้งมากขึ้น
3. ทำให้เกิดอัตลักษณ์ทางภาษาดนตรีเป็นที่ยอมรับได้ทั้งในแวดวงดนตรีทั้งในประเทศไทย และต่างประเทศ
4. ทำให้นักประพันธ์เพลงรุ่นใหม่ตระหนักถึงความสำคัญในการพัฒนาเทคนิคและวิธีการสื่อสารประพันธ์เพลงที่มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

### 1.5 วิธีดำเนินการวิจัยและการประพันธ์เพลง

1. ศึกษาดนตรีไทยทั่วไปเพื่อความเข้าใจโดยรวมทางด้านเสียง สีสันเสียงและการปรับเสียง
2. ศึกษาดนตรีไทยในแง่มุมของจังหวะ ลูกล้อลูกขัด เพื่อนำรูปแบบมาประยุกต์ใช้กับบทประพันธ์เพลงต่อไป
3. ศึกษาเทคนิคเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตราในรายละเอียดแต่ละเครื่อง เพื่อทำความเข้าใจธรรมชาติเครื่องดนตรี ด้วยการสังเกตการแสดงสด การขอคำแนะนำจากนักดนตรี
4. ทบทวนองค์ความรู้และประสบการณ์การศึกษาวรรณกรรมดนตรีตะวันตกทั้งหมดที่มี และสร้างดนตรีที่มีอัตลักษณ์ใหม่ โดยไม่พึ่งพาอิทธิพลทางความคิดจากดนตรีให้มากที่สุด
5. ประพันธ์ดนตรีหลังจากได้เก็บข้อมูลครบรอบด้านแล้ว ด้วยการวางแผนสังคีตลักษณะและการจัดวางสีสันของเสียง

### 1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

- 1) **เสียงสังเคราะห์** คือ การผสมเสียงที่มีลักษณะเหมือนหรือแตกต่างกันเข้าด้วยกันในช่วงเวลาเดียวกัน เพื่อผลลัพธ์ทางเสียงบางอย่างตามวัตถุประสงค์ของดนตรีแต่ละประเภท
- 2) **มิติเสียง** คือเสียงที่มีการควบคุมระดับความดัง สั้นยาว และความลึก รวมทั้งการเคลื่อนตัวของเสียงนั้น ๆ เอง ให้เกิดระยะต่อการรับฟังเสมือนวัตถุเคลื่อนที่หรือหยุดนิ่งในระยะใกล้ หรือไกลจากผู้ฟัง
- 3) **มवलเสียง** คือลักษณะเสียงที่เป็นกลุ่มก้อนอาจจะหนาหรือบางก็ได้ แต่คือการจับตัวเข้าด้วยกันของเสียงมากกว่าสองเสียงขึ้นไปในช่วงระยะเวลาหนึ่ง
- 4) **พลังงานทางเสียง** คือกลุ่มก้อนหรือมวลของเสียงที่เคลื่อนที่ผ่านระยะเวลา มีลักษณะคงที่เพิ่มขึ้น หรือลดลงด้วยความหนาหรือบางของพื้นผิวเสียง
- 5) **เสียงซ่า เสียงขูดขีด เสียงรบกวน** เป็นลักษณะเสียงชนิดหนึ่งที่ไม่มีความถี่เฉพาะตัว แต่เป็นเสียงที่เกิดจากความถี่แบบสุ่ม สีสันเสียงคล้ายเสียงซ่า เกิดจากการเล่นเครื่องดนตรีด้วยวิธี ที่ผิดจากปกติ ในทางดนตรีตะวันตกจะเรียกทับศัพท์ว่า น้อยส์ (Noise)

## บทที่ 2

### การค้นคว้าวิจัยวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ก่อนที่จะเริ่มประพันธ์บทประพันธ์เพลงชุด มิติเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี ความรู้พื้นฐานทางดนตรีถึงระดับสูงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างมากเนื่องจากเป็นสิ่งที่สนับสนุนทำให้แนวความคิดในการประพันธ์เพลงสามารถกระทำได้อย่างมีประสิทธิภาพตามความต้องการนำเสนอ ผู้ประพันธ์เพลงจึงศึกษาแนวทางดนตรีตะวันตกทั้งในแง่วรรณกรรมดนตรี เทคนิคเครื่องดนตรีรวมทั้งแนวทางการประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงจากหลากหลายกลุ่มรูปแบบการประพันธ์เพลงในดนตรีศตวรรษที่ 20 และ 21 เพื่อจะทำความเข้าใจดนตรีในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ผู้ศึกษาจำเป็นต้องวิเคราะห์ดนตรีด้วยวิธีการที่แตกต่างจากดนตรีช่วงก่อนปี ค.ศ. 1950 เนื่องจากเนื้อหาและบริบทแวดล้อมทางเสียงที่แตกต่างออกไป แง่มุมสำคัญเพื่อการศึกษาดนตรีร่วมสมัยได้แก่การสังเกตการณ์ดนตรีในลักษณะวัตถุทางเสียง (Sound Object) อุบัติการณ์แห่งเสียง (Sonic Event) ลีลาของดนตรีในองค์รวม (Gesture) พลังงานทางเสียง (Momentum) กลุ่มก้อนหรือมวลของเสียง (Mass) วิถีทาง (Trajectory) และพฤติกรรม (Behavior) ของวัตถุทางเสียงนั้น องค์ประกอบเหล่านี้เป็นสิ่งที่นำมาวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 21 อย่างแพร่หลายเพื่อทำความเข้าใจดนตรีที่มีแนวความคิดซับซ้อนและเป็นปัจเจกบุคคลมากยิ่งขึ้น

#### 2.1 แนวคิดสำหรับการประพันธ์เพลงในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 และศตวรรษที่ 21

ศตวรรษที่ 21 เป็นช่วงที่ดนตรีมีความหลากหลายทางความคิดอย่างมาก สื่อผสมใหม่ เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีที่แตกต่างจากเดิม ได้นำเข้ามาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการประพันธ์เพลง แนวความคิดด้านการประพันธ์เพลงด้วยโมติฟหรือหน่วยจังหวะ ซึ่งเคยมีความสำคัญมากมาแต่สมัยโบราณได้เปลี่ยนแปลงเป็นการพัฒนาในด้านอื่น ๆ เป็นหลัก เช่น ลักษณะภาพรวมของพื้นผิวเสียง การเลือกใช้เทคนิคพิเศษเครื่องดนตรี หรือแม้กระทั่งการจัดวางความอึดตัวของเสียงซ่า เสียงชุดขีดเสียงหนวกหูให้เหมาะแก่การใช้งานดนตรีแต่ละประเภท เป็นต้น ดังนั้นการประพันธ์บทประพันธ์เพลงทั้งสองบทนี้จึงมีรากฐานทางความคิดในลักษณะนี้

แนวความคิดทางดนตรีที่ผู้ประพันธ์เพลงได้ศึกษาส่วนใหญ่เป็นดนตรีที่เน้นการสื่อสารด้วยสีสันทันพื้นผิว ดังเช่นดนตรีพื้นผิว (Textural Composition) ซึ่งพัฒนาและแพร่หลายในช่วงต้นถึงกลางศตวรรษที่ 20 ผู้ประพันธ์เพลงสำคัญในช่วงนั้นได้แก่ Edgard Varese, Gyorgy Ligeti, Iannis

Xenakis เป็นต้น ผู้ซึ่งบุกเบิกดนตรีที่สื่อสารด้วยมิติเสียง สีสั่นของเสียงดนตรีที่ฉูดฉาด มิติความลึก หนาบาง รวมทั้งการผสมเสียงชุดซีทรบกวนเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์เพลง การดำเนินเสียง ในหลากหลายช่วงความถี่โดยมีระดับความดังเบาขึ้นลงในเวลาที่แตกต่างกันออกไป ได้รับการ พัฒนาขึ้นให้เป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญในดนตรีรูปแบบนี้ จากการศึกษาในรายละเอียดทำให้เกิดองค์ความรู้ต่อยอดถึงงานสร้างสรรค์ในปัจจุบันนี้ในแง่มุมมองของมิติเสียง การสร้างความลึกของมวล เสียง ความหนาบาง และระยะเวลาของการนำเสนอพัฒนาแนวความคิดทางดนตรีโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในบทประพันธ์เพลงของ Xenakis ซึ่งมีลักษณะเป็นกลุ่มก้อนของเสียงส่วนใหญ่ และดำเนิน แนวความคิดในบทประพันธ์เพลงด้วยการปรับลดหรือเพิ่มระดับความหนาบางของพื้นผิวเสียง พร้อมทั้งใช้ระยะห่างเสียงสูงต่ำ จากต่ำที่สุดถึงสูงที่สุด เต็มย่านความถี่ของเครื่องดนตรีหนึ่งเท่าที่เครื่อง ดนตรีนั้นสามารถกระทำได้ โดยวางโครงสร้างขององค์ประกอบทั้งหมดเหล่านี้อย่างชัดเจนทำให้เข้าใจ ได้โดยง่ายถึงแม้ว่าดนตรีจะมีเสียงกระด้างเป็นจำนวนมากก็ตาม แต่นักประพันธ์เพลงท่านนี้ไม่เน้นการ นำเทคนิคพิเศษเครื่องดนตรีเข้ามามีส่วนร่วมในบทประพันธ์เพลงมากนักถ้าเทียบกับนักประพันธ์เพลง หลายท่านในยุคเดียวกันดังเช่นกลุ่มที่จะกล่าวต่อไป

นอกจากดนตรีพื้นผิวที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาเป็นพิเศษแล้ว ผู้ประพันธ์ศึกษาดนตรีที่เน้นการใช้ เสียงชุดซีทรบกวนชนิดต่าง ๆ ซึ่งมักเรียกทับศัพท์โดยรวมยอดกันในวงผู้ประพันธ์เพลงว่า “นอยส์” (Noise) การนำเสียงพิเศษดังกล่าวเป็นวัตถุดิบหลักเป็นวัตถุดิบเสียงเพื่อสร้างอุปกรณ์ แห่งเสียงต่อช่วงเวลาหนึ่งจนกระทั่งเกิดเป็นบทประพันธ์เพลงเต็มรูปแบบที่มีความยาวเท่ากับดนตรี ปกติ เช่นบทประพันธ์เพลงของ Helmut Lachenmann, Mark Andre, Pierluigi Billone เป็นต้น ทั้งสามท่านนี้เป็นบุคคลสำคัญทางดนตรีช่วงกลางถึงปลายศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะ Helmut Lachenmann ผู้ซึ่งเป็นครูของอีกสองท่านที่กล่าวมาแล้ว เป็นผู้ริเริ่มทดลองการค้นหาคำว่าเป็นไปได้ อื่น ๆ ในการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยค้นคว้าวิธีการเล่น การสร้างเสียงใหม่ด้วยเครื่องดนตรีนั้น ทดลองแสวงหาแหล่งที่มาและกระบวนการกำเนิดเสียงหลายแบบ จากนั้นจึงรวบรวมเสียงใหม่จาก เครื่องดนตรีดังกล่าวเพื่อนำมาประกอบกันเป็นบทประพันธ์เพลง โดยจัดวางองค์ประกอบเสียงแบบ ใหม่โดยสร้างขึ้นมาจากกลุ่มก้อนเสียงหรือเสียงรบกวนต่าง ๆ พร้อมทั้งพัฒนาลีลาและทิศทางของ กลุ่มก้อนเสียงนั้นเพื่อให้ดนตรีมีการดำเนินเรื่องจากต้นจนจบผสมผสานกับดนตรีตะวันออก นอกจากนี้ผู้ประพันธ์เพลงได้ศึกษาแนวความคิดและบทประพันธ์เพลงของ Pierluigi Billone เนื่องจากมีสีสั่นของการใช้เทคนิคพิเศษที่มากพร้อมทั้งวิธีการบันทึกโน้ตเป็นสัญลักษณ์พิเศษเช่น การ

บันทึกนิ้วของเครื่องลมไม้ในรายละเอียด หรือแรงดันลมสำหรับผู้เล่นที่จะต้องเป่าลงไปในตัวเครื่องดนตรีเพื่อสร้างเสียงพิเศษ

ดนตรีอีกรูปแบบหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาเป็นพิเศษคือ ดนตรีจากนักประพันธ์เพลงชาว ตะวันออก เพื่อศึกษาการพัฒนาแนวความคิดทางดนตรีตะวันออกในรูปแบบของดนตรีตะวันตก ได้แก่ บทประพันธ์เพลงของ Isang Yun, Toshio Hosokawa, Toru Takemitsu, Isao Matsushita, Chinary Ung เป็นต้น นักประพันธ์เพลงท่านเหล่านี้มีจุดร่วมในการประพันธ์เพลง คือการประยุกต์ แก่นสารของดนตรีตะวันออกไม่ว่าจะเป็นการนำวิธีการบรรเลงของของเครื่องดนตรีตะวันออกมาให้ เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงโดยบันทึกโน้ตสากล มีวิธีการวางโครงสร้างของดนตรีสำหรับวงออร์เคสตราที่ใช้โครงสร้างเพลงแบบดนตรีตะวันออก รวมทั้งการปรับเสียงให้คล้ายคลึงกับดนตรีชาติพันธุ์ ต่างๆ บทประพันธ์เพลงของ Takemitsu จำนวนหลายบท มีการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันออกเช่น Koto, Shakuhachi เข้ามาบรรเลงประกอบกับเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา ส่วนบทประพันธ์เพลง ของ Hosokawa มีการผสมสีสันแบบดนตรีทำสมาธิในญี่ปุ่น มีการนำความว่างและความเงียบสลับกับ กับเทคนิคพิเศษของเครื่องดนตรีตะวันตกจำนวนมาก พร้อมทั้งมีกลุ่มเสียงที่เป็นกึ่งกลางระหว่างการมี และไม่มีศูนย์กลางเสียง เช่น การใช้บันไดเสียงออกตาโทนิคหรือบันไดเสียงแปดโน้ต มีลักษณะเรียบ ง่ายแต่คงความเป็นดนตรีญี่ปุ่นที่มีอิทธิพลจากดนตรีเชิงศาสนาพุทธนิกายเซนอย่างชัดเจน

ในแง่ของการนำความรู้จากการศึกษาบทประพันธ์เพลงท่านสำคัญต่าง ๆ ในแต่ละแนวทางการประพันธ์เพลง มีผลต่อการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่เป็นอย่างมากโดยเฉพาะอย่างยิ่ง บทประพันธ์เพลง Fertile ซึ่งเน้นสีสัน ความอึดเต็มสมบูรณ์ของเนื้อเสียง รวมทั้งความเคลื่อนไหวและ ทิศทางการดำเนินของเสียงสังเคราะห์ (Sound Synthesis) ซึ่งผ่านการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในวง ออร์เคสตรา โดยให้ชั้นคู่เสียงไม่เป็นคู่กระต่างเกินไปถึงจะมีการทับซ้อนบันไดเสียงบ้างก็ตาม นอกจากนี้บันไดเสียงที่เลือกใช้เป็นหลักคือเพนทาโทนิค เพื่อแทนความเป็นดนตรีตะวันออกซึ่งซ้อน กันหลายกลุ่มทำให้เกิดผลใกล้เคียงกับกลุ่มก้อนเสียง (Tone Cluster) ที่เป็นโน้ตโครมาติกซ้อนกัน

## 2.2 การใช้เทคนิคพิเศษสำหรับเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา

เนื่องจากบทประพันธ์เพลงชุดนี้มีจุดประสงค์เพื่อประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีในวง ออร์เคสตรา จึงเลือกใช้วงออร์เคสตราขนาดใหญ่ และกลุ่มเครื่องดนตรีขนาดเล็กซึ่งจัดวางเสมือนออร์ เคสตรา เนื่องจากสีสันที่ผู้ประพันธ์ต้องการใช้มีความหลากหลาย ผู้ประพันธ์จึงศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงสำหรับวงออร์เคสตรา (Orchestration) โดยเฉพาะในแง่มุมมองของเทคนิคพิเศษ

เครื่องดนตรี (Extended techniques) วิธีการประพันธ์ เทคนิค การบันทึกโน้ต ปัญหาของเทคนิคต่าง ๆ เป็นส่วนสำคัญในบทประพันธ์เพลงทั้งสองบท ทำให้ช่วงระหว่างการประพันธ์เพลงมีโอกาสพูดคุยสอบถามนักดนตรีแนวทดลองหลายท่าน เพื่อสอบถามถึงความเป็นไปได้ต่าง ๆ ของการใช้เครื่องดนตรี รวมทั้ง การได้ยินเสียงจริงที่เกิดขึ้นทำให้เกิดความเข้าใจในการผสมสีสันทันของเครื่องดนตรี การศึกษาของผู้ประพันธ์เน้นไปที่การสังเกตการณ์ การซ้อมวงออร์เคสตราในสถานที่จริง หอแสดงดนตรี หรือห้องประชุมต่าง ๆ การได้เพิ่มเติมความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรี เพื่อให้ไม่เป็นที่อุปสรรคต่อการประพันธ์เพลงต่อไปทั้งในบทประพันธ์เพลงชุดนี้และในอนาคต โดยมากการค้นคว้าในเทคนิคด้านนี้ เป็นไปอย่างไม่เป็นทางการแต่นับได้ว่ามีประสิทธิภาพสูง หลังจากศึกษาวิจัยเทคนิคเหล่านี้แล้วพบว่าเครื่องดนตรีหนึ่ง สามารถสร้างเสียงได้เกินศักยภาพความเป็นไปได้โดยปกติเป็นอย่างมาก ดังเช่นโน้ตไวโอลินเพียงโน้ตเดียวสามารถสร้างสีสันทันได้กว่าสิบรูปแบบ เช่น การทำให้เกิดเสียง E ในไวโอลินตัวเดียว มีความเป็นไปได้มาก ไม่ว่าจะเป็นการเล่นบนสายเปล่า การสีด้วยสายอื่น การสีด้วยตำแหน่งอื่น ๆ เช่น โกล์หรือโกล์หย่อง การสีด้วยวัสดุอื่น ๆ การตี หรือการตีด้วยวัสดุแข็งหรือนิ่ม ฯลฯ ไม่นับรวมการสร้างเสียงรบกวนเสียงชุดขีด และเสียงตี (Percussive Sound) อีกทั้งเสียงเหล่านี้ยังนำมาผสมผสานกับเครื่องดนตรีอื่นได้อีกอย่างน้อยสาม

ผู้ประพันธ์จึงเลือกเทคนิคพิเศษตามจำเป็นโดยแบ่งออกมาเป็นสองหมวดหมู่เท่านั้นคือ

1. เครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง (Pitched instrument) บันทึกโน้ตตามปกติ แต่เปลี่ยนสีสันทันของเสียงไปในรูปแบบต่าง ๆ เพียงเล็กน้อย และยังคงมีระดับเสียงอยู่ เช่น ในฟลูตเล่นโน้ตปกติ กับโน้ตฮาร์โมนิก จะได้เนื้อเสียงที่แตกต่างกัน ในเครื่องสาย การสีด้วยคันชักบริเวณโกล์สะพานวางนิ้ว แล้วค่อยเลื่อนตำแหน่งไปสู่ตำแหน่งโกล์หย่อง ทำให้คุณลักษณะของเสียงเปลี่ยนไปอย่างเห็นได้ชัด เป็นต้น

2. เครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง แต่สร้างเสียงชุดขีดหรือเสียงรบกวนอื่น ๆ และเสียงตี ด้วยวัสดุหรือร่างกายของผู้เล่น ผ่านการกำจรเสียงด้วยตัวของเครื่องดนตรีเอง เช่น ในเชลโล่ เคาะที่ไม้ของเครื่องดนตรี เพื่อสร้างเสียงเคาะสามระดับ ต่ำ กลาง สูง ด้วยมือ ฝ่ามือ ปลายนิ้ว ของผู้เล่น หรือในกรณีของเครื่องเป่า สามารถเป่าลมผ่านเครื่องดนตรีโดยไม่ให้เกิดระดับเสียง เพียงแต่ให้เกิดเสียงลมผ่านเท่านั้น เป็นต้น

## 2.3 การประพันธ์เพลงจากหลักประยุกต์ทฤษฎีดนตรีไทย

หลังจากขั้นตอนการศึกษาเก็บข้อมูลเทคนิคเครื่องดนตรีแล้ว ผู้ประพันธ์หลักเลยถึงการนำอิทธิพลด้านการใช้เทคนิคเครื่องดนตรีพิเศษตามแบบนักประพันธ์เพลงชาติตะวันตกตามที่ตนเองได้ศึกษามาทั้งหมด แต่สร้างวิธีนำเสนอแบบใหม่เพื่อพัฒนาภาษาการประพันธ์เพลงแบบใหม่ที่ผสมผสานจากวัฒนธรรมตะวันออกคือ ดนตรีไทยซึ่งเป็นอิทธิพลสำคัญในบทประพันธ์เพลงทั้งสองบทนี้ ผู้ประพันธ์เลือกสรรวัตถุดิบที่นำมาประกอบบทประพันธ์เพลงชุดนี้ตั้งอยู่บนรากฐานของความประทับใจในแง่มุมต่าง ๆ ของดนตรีไทยเป็นหลัก ผู้ประพันธ์เพลงศึกษาดนตรีไทยด้วยความสนใจในแง่มุมของการปรับตั้งเสียงแบบบันไดเสียง 7 เสียงเท่า (7 Equal Temperament Scale) พื้นผิวเสียงแบบเฮโทรโฟนี ซึ่งผู้เล่นแปรทำนองหลักในเวลาเดียวกัน จังหวะของกลอง ลูกล้อลูกขัด การพัฒนาแนวทำนอง การเอื้อน การลากโน้ตยาวประกอบด้วยโน้ตประดับจำนวนมาก แนวความคิดที่กล่าวมานี้เป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาและนำเข้ามาประยุกต์เพื่อให้เข้ากันกับความคิดหลักของบทประพันธ์เพลง Ripple แต่เลือกมาเพียงบางแง่มุมเท่านั้นเพื่อความเป็นเอกภาพของบทประพันธ์เพลงแนวความคิดในดนตรีไทย โดยผู้ประพันธ์ได้ศึกษาสืบค้นคำจำกัดความและตัวอย่างโน้ตเพลงจากหนังสือศัพท์สังคีตและสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยของราชบัณฑิตยสถาน (2540) และนำมาประยุกต์ ได้แก่

### 2.3.1 กระสวนทำนองและจังหวะลูกล้อลูกขัด (Syncopation)

โดยศึกษาจากลักษณะลูกล้อลูกขัดซึ่งปรากฏในเพลงไทย ผู้ประพันธ์ประทับใจในแง่มุมของจังหวะขัดในลักษณะนี้เป็นพิเศษ จึงนำท่วงทำลีลาการบรรเลงลักษณะนี้จากดนตรีไทยเข้ามาพัฒนาต่อยอด แต่ไม่ได้คัดลอกเพลงไทยขึ้นใดขึ้นหนึ่งจำเพาะเป็นพิเศษ คุณลักษณะดังกล่าวเมื่อสังเคราะห์ผสมผสานกับความหลากหลายของเทคนิคเครื่องดนตรีตะวันตก ก่อให้เกิดดนตรีรูปแบบใหม่ มีลักษณะเสียงที่มีชีวิตชีวาและสดใหม่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีจังหวะที่เคลื่อนไหวไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่อง



ลูกล้อ



ลูกซัด

ตัวอย่างที่ 1 เปรียบเทียบการบรรเลงในลักษณะลูกล้อและลูกซัด

ที่มา: ราชบัณฑิตยสถาน (2540: 147; 2540: 151)

อัตรารวมชั้น  
 ทั้ง ดึงทั้งดึงใจะ จะใจะ จะใจะ จะดึง ดึงทั้ง ดึง ทั้งดึง ดึง ทั้งดึง ทั้ง

อัตราสองชั้น  
 ใจะ จะ ดึง ดึง ดึง ใจะ จะดึงดึง ทั้งดึง

อัตรารายชั้นเดียว  
 ใจะ จะดึงดึง ทั้ง ดึง

ตัวอย่างที่ 2 ลักษณะจังหวะซัดในเครื่องประกอบจังหวะดนตรีไทย (หน้าทับสองไม้)

ที่มา: ราชบัณฑิตยสถาน (2540: 147; 2540: 168)



### 2.3.2 ซีพอร์จังหวะ (Pulse)

เป็นอิทธิพลอีกด้านที่นำมาประยุกต์ใช้ในชุดบทประพันธ์เพลงนี้คือ การมีลักษณะจังหวะย่อยที่ดิ่งสลับเนื้อต่อกันไปตลอดทั้งเพลงในดนตรีไทย โดยเฉพาะการเล่น “เก็บ” หรือการแปรทำนองซ้อง ออกเป็นจังหวะย่อยออกไปอาจจะเป็นความเร็วสองเท่าของความเร็วลูกซ้อง และบรรเลงด้วยความเร็วของการเก็บนั้นอย่างต่อเนื่องไปด้วยจังหวะที่เท่ากันตลอด ซึ่งเทียบเท่าโน้ตตัวเข้บีสองชั้น (♩) ในอัตราจังหวะ  $\frac{2}{4}$  เป็นซีพอร์ย่อยของเพลงซึ่งดำเนินไปภายใต้ประโยคเพลงอันควบคุมการเปิดและปิดด้วยเสียงฉิ่ง และหน้าทับหรือลักษณะจังหวะหลักแบบต่าง ๆ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ทำให้จังหวะในบทประพันธ์เพลงที่สร้างขึ้นใหม่เกิดขึ้นอย่างสลับเนื่องเป็นเวลานานด้วยเครื่องดนตรีหลายชนิดสอดประสานกันจนกระทั่งเป็นจังหวะที่ผูกโยงกันยาวไปอย่างต่อเนื่องจนกว่าจะมีการเปลี่ยนท่อนเพลง



ตัวอย่างที่ 3 เปรียบเทียบการบรรเลงเนื้อเพลงและเก็บในดนตรีไทย

ที่มา: ราชบัณฑิตยสถาน (2540: 15)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

### 2.3.3 โน้ตเอื้อน โน้ตลากยาว (Drone)

เป็นอิทธิพลจากเสียงร้องในดนตรีไทยซึ่งมักจะเป็นโน้ตลากยาวและมีโน้ตสะบัดวนรอบโน้ตนั้น ๆ บางเวลา การใช้โน้ตลากยาวนี้เป็นส่วนประกอบซึ่งไม่มากนักในบทประพันธ์เพลง Ripples แต่เป็นแนวความคิดที่ผู้ประพันธ์นำเข้ามาเป็นหนึ่งในสามบทบาทหลักของบทประพันธ์เพลง Fertile คือ บทบาทของเสียงยาว เสียงวังและเสียงซำเมื่อนำเข้ามาสู่เครื่องดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์จึงประยุกต์แนวความคิดการเล่นจังหวะซัดในดนตรีไทย ซึ่งมักจะเน้นบนจังหวะเบาให้เข้ากันกับเทคนิคพิเศษของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะในบทประพันธ์เพลง Ripple for 7 musicians ตัวอย่างการประยุกต์ใช้จะกล่าวในรายละเอียดระหว่างบทอรรถาธิบาย

## บทที่ 3

### การสร้างสรรค์ผลงาน

#### 3.1 บทประพันธ์เพลง Ripples

บทประพันธ์เพลงนี้ประกอบด้วยแนวความคิดหลักในการประพันธ์ 3 ชนิดซึ่งเชื่อมโยงกัน แบ่งออกเป็น 4 ตอนหลักโดยในแต่ละตอนคือการพัฒนาแนวความคิดออกไปอย่างต่อเนื่อง แยกเป็น จุดซ้อมหรือท่อนย่อยทั้งหมด 11 ท่อน มีรายละเอียดแนวความคิดดังนี้

##### 3.1.1 ลักษณะที่เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง

โดยปกติแล้วนักดนตรีไทยจะทำหน้าที่ในวงดนตรีด้วยการบรรเลงแนวเสียงของตนเองโดย แปรทำนองออกจากทางซ้อง ซึ่งจัดเป็นทำนองหลัก โดยแต่ละแนวทำนองที่แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลง จะมีความแตกต่างกันไปในรูปแบบพื้นผิวเฮเทอโรโฟนี (Heterophony) หรือการบรรเลงต่างแนว ทั้งนี้ ยังคงมีความสัมพันธ์ในเชิง “กลอนเพลง” ระหว่างกันรวมทั้งมีจุดนัดพบที่ทางดนตรีตะวันตกจะ เรียกว่าเคเดนซ์ (Cadence) หรืออาจเรียกได้ว่าจุดพักประโยคเพลง โน้ตระหว่างทางเป็นลักษณะการ แบ่งจังหวะย่อย (Subdivision Beat) ออกจากซีพจรหลักของแต่ละช่วงเพลง ต่อเนื่องกันไปตั้งแต่ต้น จนจบเพลง แต่ละเครื่องดนตรีทำหน้าที่ “เก็บ” หรือเติมเต็มโน้ตระหว่างจังหวะหลัก ลดระยะช่องว่าง ตามความเหมาะสมและบทบาทตามธรรมชาติการบรรเลงในแต่ละเครื่องดนตรี เช่น ระนาดเอกจะ เล่นโน้ตที่มีจังหวะขัดน้อยกว่าระนาดทุ้ม ลงจังหวะหนักมากกว่า รูปแบบการตีพร้อมกันเป็นคู่มากกว่า การเล่นแยกตัว ส่วนระนาดทุ้มจะเล่นจังหวะยกเป็นโน้ตนอกจังหวะหรือจังหวะขัดเพื่อเติมแต่งแนว เสียงที่ขาดหายไป สร้างสีสันทางจังหวะให้กับวงดนตรีไทยพร้อมทั้งเล่นด้วยวิธีที่แตกต่างจากระนาด เอก ส่วนซ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่รักษาแนวทำนองหลักในขณะที่ต้องแปรทำนองออกจาก ทำนองนี้ไปพร้อมกัน อย่างไรก็ตามในดนตรีไทยทั่วไปสำหรับผู้ประพันธ์เพลงจะเห็นว่ามีจุดเด่นในแง่ การแบ่งจังหวะย่อยที่เกิดขึ้นคล้ายกับการนำโน้ตเข้บ็ตสองชั้นบรรเลงสืบเนื่องไป ลักษณะนี้เป็นจุดที่ ผู้ประพันธ์เลือกใช้ในบทประพันธ์เพลงเกือบตลอดทั้งบทประพันธ์ เรียกว่าความสืบเนื่องของซีพจร จังหวะ ซึ่งความสืบเนื่องนี้ผู้ประพันธ์เริ่มตั้งแต่ต้นของบทประพันธ์เพลงด้วยสีสันของเปียนซึ่งมีเสียง สั้น และเครื่องสายตีตีสายเล่นจังหวะขัด เน้นบนจังหวะเบาในหลายแนว และมีโน้ตเข้บ็ตสองชั้น บรรเลงต่อเนื่องต่อไป

### 3.1.2 ลักษณะโน้ตกระโดดและจังหวะลูกล่อลูกขัด

ลูกล่อลูกขัดเป็นแนวความคิดที่สำคัญหนึ่งในดนตรีที่นักดนตรีเล่นสลับบทบาทกันและล่อกันในจังหวะที่แตกต่างกัน เสมือนกับบทสนทนาทางเสียงผ่านเครื่องดนตรีกลุ่มต่าง ๆ

ผู้ประพันธ์ศึกษาดนตรีไทยด้วยการฟังและทำความเข้าใจในการเล่นจังหวะขัดโดยศึกษาจากแนวเสียงต่าง ๆ ในการบรรเลง จึงพบว่ามโนทัศน์ที่สำคัญคือการรักษาแนวทำนองหลักไว้ด้วยโน้ตสำคัญ เพียงแต่ว่าโน้ตสำคัญนั้นบางครั้งวางบนจังหวะเบาและเล่นโน้ตนั้นเสียงดัง นอกจากนี้มีการเพิ่มโน้ตสะบัด (Grace note) โน้ตประดับ (Ornamentation) โน้ตในจังหวะขัด (Syncopation) เข้าไปในบทประพันธ์เพลงจนกระทั่งเป็นลักษณะเฉพาะตัว ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ไม่ได้เจาะจงนำทำนอง ทางเดี่ยวใด ๆ มามีส่วนร่วมในบทประพันธ์เพลง นำเสนอเพียงแต่การเล่นจังหวะยกด้วยสีสันเครื่องดนตรีที่หลากหลายยิ่งขึ้น และพัฒนาแนวความคิดนี้สำหรับโครงสร้างเพลงในดนตรีตะวันตกต่อไป

### 3.1.3 ลักษณะการบรรเลงกึ่งต้นสด (quasi improvisation)

ในดนตรีไทย สำหรับผู้เชี่ยวชาญเครื่องดนตรีในระดับครู สามารถเล่นด้วยการต้นสดออก นอกจากแนวทางเดิมที่เคยมีอยู่ได้อย่างอิสระตามลักษณะแต่ละบทเพลงอย่างเหมาะสม การต้นสดประกอบด้วยเทคนิคหลายชนิดของเครื่องดนตรีนำมาประกอบรวมกัน โดยเลือกใช้ตามช่วงเวลาต่าง ๆ เพื่อความพอดีในตัวบทประพันธ์เพลง เช่น การเล่นโน้ตสะบัดนอกจังหวะ การเล่นโน้ตกระโดดไกลกว่าขั้นคู่ปกติ การออกเสียง หรือการเล่นด้วยสีสันเครื่องดนตรีแบบอื่น ๆ ที่แปลกออกไป เป็นต้น

ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะการเล่นต้นสดในดนตรีไทยเทียบเคียงคล้ายคลึงกับจังหวะกลองแขก ซึ่งเป็นเครื่องตีที่บรรเลงจังหวะหน้าทับหรือลักษณะจังหวะหลักในแต่ละเพลง ทั้งนี้ตัวเครื่องดนตรีสามารถจะเล่นจังหวะที่นอกนอกจังหวะหลักด้วยศัพทปฏิบัติ ในเครื่องกระทบเมื่อผู้เล่นทำการต้นสดแล้วจังหวะจะมีความซับซ้อนพิสดาร และติดตามได้ยากยิ่งขึ้นแต่เป็นสีสันของการบรรเลงดนตรีไทยที่สำคัญอีกแง่มุมหนึ่ง การต้นสดในมิติของจังหวะคาดเดาเสียงที่จะเกิดขึ้นได้ค่อนข้างยาก ผู้ประพันธ์จึงได้นำแนวทางจังหวะที่ค่อนข้างซับซ้อนและคาดเดาได้ยากนี้ เรียกว่าเป็นเทคนิคกึ่งต้นสด โดยประยุกต์ใช้ในดนตรีตะวันตก ซึ่งมุ่งเน้นในด้านจังหวะเป็นหลักโดยการทำให้จังหวะที่เกิดขึ้นแนวร่องพื้น ไม่สามารถที่จะคาดเดาหรือว่าคาดเดาจังหวะที่จะเกิดขึ้นต่อไปได้อย่างง่ายดายนัก บทบาทนี้ไม่ได้เป็นบทบาทที่เด่นที่สุดถ้าเทียบกับการนำการเล่นจังหวะลูกล่อลูกขัด แต่ที่แนวความคิดนี้เป็นการพัฒนาสืบเนื่องต่อจากจังหวะลูกล่อลูกขัดซึ่งสามารถจะจับทิศทางที่เกิดเสียงต่อไปได้ ทำให้ดนตรีมีความตึงเครียดและมีการดำเนินเรื่องมากยิ่งขึ้น สร้างจุดสูงสุดในบางช่วงของเพลงด้วยการเล่น

โน้ตที่ฟังดูคล้ายกับการเล่นจังหวะซับซ้อนและไม่สามารถรู้ทิศทางได้ล่วงหน้า ด้วยการปรับลักษณะจังหวะในแบบนี้ (ตัวอย่างที่ 4)

The image shows a musical score for measures 162-165 of a piece titled 'Ripples'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The Flute and Clarinet parts feature complex multiphonic passages with instructions like 'multiphonic (overblow)', 'increase pressure', and 'any multiphonic trill (indeterminate pitch)'. The Piano part has a rhythmic accompaniment with 'R' and 'L' markings. The string parts (Violins, Viola, and Cello) play a steady accompaniment with various dynamics and articulations such as 'p < f', 'sfp', 'ord.', 'mo. bo. post.', 'ord. détaché', and 'gliss.'.

ตัวอย่างที่ 4 Ripples การเล่นจังหวะกึ่งคันสด (ห้องที่ 162-165)

ลักษณะทั้งสามที่ได้อิทธิพลจากดนตรีไทย เป็นแกนหลักสำคัญในการประพันธ์เพลง Ripples ทำหน้าที่เป็นบทบาทหลักที่ดำเนินอย่างต่อเนื่องไปทั้งบทประพันธ์เพลงภายใต้เนื้อเสียงเครื่องดนตรีแบบตะวันตก บรรเลงโดยวงที่คล้ายออร์เคสตราขนาดย่อม

CHULALONGKORN UNIVERSITY

### 3.2 บทประพันธ์เพลง Fertile

ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตราขนาด 86 คน สามารถย่อเป็น 56 คนได้ มีรายการเครื่องดนตรีดังนี้

- Piccolo
- 2 Flutes
- 2 Oboes
- English horn
- 2 Clarinets in B $\flat$
- Bass Clarinet in B $\flat$

2 Bassoons

Double bassoon

4 Horns in F

3 Trumpets In B $\flat$

3 Trombones

1 Tuba

Timpani

3 Percussions

1- Marimba, Chromatic Crotales, Metal sheet, Bass drum, Tam-tam

2- Glockenspiel, 2 Frog guiros, 2 Woodblocks, 6 Temple blocks, 21”

Suspended Cymbal, Metal wind chime, Rainstick

3- Tubular Bells, Vibraphone, 3 Bamboo wind chimes, 3 Triangles, Rainstick,  
Didgeridoo, Metal wind chime

Piano

Harp

Celesta

8 or 14 Violin 1

8 or 12 Violin 2

8 or 12 Violas

4 or 8 Cellos

4 or 8 Double basses

บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นด้วยสามแนวความคิดสำคัญเช่นเดียวกับบทประพันธ์เพลง Ripples เพียงแต่ไม่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยเป็นแกนหลัก เน้นเลือกใช้สีสันโดยแบ่งออกเป็นสี่กลุ่มหลัก คือ เครื่องลม (ไม้และทองเหลือง) เครื่องสาย และเครื่องตี รวมไปถึงเครื่องที่มีลักษณะเสียงสั้นคล้ายกัน คือฮาร์ปในประเภทเดียวกันด้วย ภายในกลุ่มใหญ่ระหว่างบทประพันธ์จะมีการแยกย่อยออกเป็นแต่ละกลุ่มในหลายรูปแบบด้วยกัน

การเลือกใช้โน้ตและระดับเสียงในบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เสียงไม่แตกต่างจากบทประพันธ์เพลง Ripples เช่นกัน คือ ผสมผสานแนวทำนองจากการนำขึ้นคู่หลายชนิดมาเรียงต่อกัน

เรียกว่าเป็นกลุ่มคอร์ด หรือบันไดเสียงผสมขั้นคู่ (Mixed Interval Scale) แต่ว่าบ่อยครั้งนำบันไดเสียงเพนทาโทนิคซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนดนตรีตะวันออกมาแปรรูป เช่น นำเพนทาโทนิคที่เกิดจากโทนิกหลายตัว มาวางเชื่อมกันหรือทับซ้อนกัน

การแบ่งแนวเสียง ผู้ประพันธ์แบ่งแนวเสียงของเครื่องเป่าและเครื่องกระทบทั้งหมดให้มีแนวอิสระจากกัน โดยเครื่องเป่าแบ่งเป็น 12 แนว เครื่องลมทองเหลือง 11 แนว เครื่องกระทบ รวมทั้งฮาร์ป เซเลสตาและเปียโน 7 แนว เครื่องสายแบ่งเป็น 20 แนวอิสระจากกัน เพื่อให้กำหนดรายละเอียดสีสรรวมทั้งควบคุมระดับความสมดุลของทั้งระดับเสียงและโทนสีของเครื่องดนตรีได้ง่ายกว่าการใช้สัญลักษณ์บันทึกระดับความดังเบาเสียง (Dynamic) เพื่อควบคุมระดับความสมดุลเพียงอย่างเดียว

เนื่องจากเป็นบทประพันธ์เพลงที่เน้นการพัฒนาพื้นผิวของสีสรรเสียงดนตรี ด้วยการใช้เทคนิคพิเศษร่วมกับเทคนิคปกติของเครื่องดนตรี จะกล่าวถึงแต่เทคนิคที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้เท่านั้นโดยแบ่งเป็นตามหมวดหมู่ของเครื่องดนตรี

บทประพันธ์เพลงนี้ประกอบด้วย 7 ท่อนย่อยเป็นสังคีตลักษณะแบบตอน ซึ่งมีแนวความคิดหลักในการประพันธ์ที่เชื่อมโยงกันตลอดทั้งบทประพันธ์เพลงสามแนวความคิด คือ

### 3.2.1 การใช้โน้ตลากยาว

เป็นอิทธิพลมาจากการที่ใช้เสียงลากยาว (Drone) ซึ่งเป็นรูปแบบดนตรีที่เป็นพื้นฐานที่สุดนำมาเป็นแกนหลักในการประพันธ์ ลักษณะความยาวของเสียงนั้นเป็นตัวแทนของลักษณะดนตรีตะวันออกซึ่งในหลากหลายวัฒนธรรม เช่น การสวดมนต์ของพระทิเบตที่มีเสียงลากยาวเพื่อการทำสมาธิ

การใช้โน้ตยาวนั้น ไม่ได้หมายความว่าเสียงเพียงเสียงเดียวเกิดขึ้นเป็นระยะเวลาานาน แต่มีเสียงศูนย์กลางเสียงหนึ่ง (Center tone) มีโน้ตอื่น ๆ ล้อมรอบ หรืออาจจะเป็นในลักษณะที่เสียงนั้นเคลื่อนไหวไปสู่เสียงอื่นแล้วเคลื่อนกลับมาสู่เสียงเดิมอีกครั้ง หรือเปลี่ยนเสียงศูนย์กลางนั้นออกไปเลยก็ได้ โดยบทประพันธ์เพลงนี้ไม่มีศูนย์กลางเสียงในลักษณะดนตรีโทนาล (Tonal Music) ซึ่งฟังฟังกับการมีบันไดเสียงและมีคอร์ดหลัก คอร์ดรอง

### 3.2.2 การใช้โน้ตซ้ำ

เป็นแนวความคิดเดียวกับความคิดที่ว่า เส้นเกิดขึ้นจากจุดจำนวนมากวางเรียงต่อกัน ในทางดนตรีก็เป็นไปในลักษณะเดียวกันคือ เสียงที่ลากยาวอันเป็นวัตถุดิบตั้งต้นของบทประพันธ์เพลงเกิดจากการซ้ำโน้ตนั้นด้วยความเร็วสูงมากจนกระทั่งต่อเนื่องเป็นเสียงเดียว เพียงแต่แนวคิดการใช้

โน้ตซ้ำ เปรียบเสมือนการมีจุดที่อยู่ห่างกันในระยะที่สามารถแยกระยะห่างของแต่ละจุดของเสียงนั้นได้ ดังตัวอย่างห้องที่ 10 เป็นการนำเสนอแนวความคิดโน้ตซ้ำเป็นครั้งแรกของเพลง ซึ่งปรากฏในแนวเซลล์ B มีการใช้เทคนิคดั่งคันชักลงบนสายในจังหวะที่กำหนด การซ้ำโน้ตถือเป็นอีกวัตถุดิบที่แปรรูปมาจากโน้ตเพียงโน้ตเดียวลากยาว โน้ตซ้ำนี้เสมือนการเล่นด้วยยาวแต่เปลี่ยนลีลาในการบรรเลงเท่านั้น

### 2.2.3 การใช้โน้ตเคลื่อนไหว

การมีโน้ตเคลื่อนไหว เปรียบเสมือนโน้ตลากยาวที่ถูกหุดค่าโน้ตลงให้สั้นมากและนำโน้ตนั้นวางต่อกันด้วยความเร็วสูง เพื่อนำไปสู่ทิศทางใดทิศทางหนึ่งไม่ว่าขึ้นหรือลงก็ตาม ผู้ประพันธ์จึงมีแนวความคิดที่ว่าทั้งสามวัตถุดิบซึ่งมีลักษณะที่ดูแตกต่างกัน มาจากจุดเริ่มต้นจุดเดียวกันและแยกทางออกจากกันด้วยวิธีการแปรค่าของวัตถุดิบนั้นซึ่งแตกต่างกันออกไป ดังตัวอย่างห้องที่ 6-7 ในแนวเซลล์ดา เล่นด้วยบทบาทโน้ตเคลื่อนไหวเป็นครั้งแรก นอกจากทิศทางเสียงที่เคลื่อนที่แล้ว มักจะประกอบด้วยทิศทางของความดังเบาเสียงที่กำหนดไว้ในรายละเอียดอีกด้วย

เทคนิคทั้งหมดที่เกิดขึ้นในบทประพันธ์เพลงนี้เป็นเทคนิคที่นำมาใช้เพื่อการสนับสนุนแนวความคิดทั้งสามนี้เพื่อให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความอึดตัวดังเช่นชื่อบทประพันธ์ Fertile ที่หมายความว่าอุดมสมบูรณ์ อันผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ดนตรีให้เสียงมีความอึดและเต็มไปด้วยสีสันทที่หลากหลายมากเกือบตลอดช่วงเวลา

เนื่องจากเป็นบทประพันธ์เพลงที่มีรายละเอียดของเสียงมาก สร้างขึ้นมาจากแนวความคิดที่เรียบง่ายสามแนวความคิด จึงจำเป็นต้องอธิบายการใช้เทคนิคเรียงตามห้องเพลงในบทอธิบายโดยละเอียดต่อไป

## บทที่ 4

### อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงทั้งสองในชุดนี้ ประพันธ์ขึ้นด้วยสังคีตลักษณะแบบตอน (Sectional Form) เรียงกันไปตั้งแต่ต้นจนจบ โดยทั้งสองบทนี้ประกอบด้วยแนวคิดในการประพันธ์สามแบบ นำเสนอด้วยการให้รายละเอียดเรียงตามลำดับของบทประพันธ์เพลงต่อไป

#### 4.1 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง Ripples

ชื่อของบทประพันธ์เพลงนี้หมายถึงริ้วคลื่น ซึ่งผู้ประพันธ์เปรียบเสมือนกับวงของน้ำเมื่อถูกวัตถุตกกระทบ จะเกิดความกระเพื่อมไหวจากภายในและวงน้ำกระจายตัวเรียงกันออกไปอย่างไม่จำกัดจากวงน้ำชั้นในออกไปสู่ข้างนอก วิ่งไปจนกระทั่งแรงน้ำเบาลงจนกระทั่งหยุดไปได้เอง ความกระเพื่อมนี้เกิดขึ้นตลอดเวลาด้วยลีลาของเสียงที่ไม่หยุดนิ่ง เป็นเม็ดสีของเสียงที่ปรากฏต่างช่วงเวลา เคลื่อนที่ลัดกันด้วยบทบาทต่าง ๆ ในหลายกลุ่มเครื่องดนตรีอย่างต่อเนื่อง โดยบรรยายลักษณะระลอกคลื่นเป็นวงของน้ำเมื่อกระทบกับวัตถุ มีลีลาของเสียงที่แตกต่างกันออกไปตามที่ปรากฏในแต่ละตอน

โครงสร้างบทประพันธ์เพลง แบ่งออกเป็น 4 ตอนหลักแบ่งจากความสืบเนื่องและการพัฒนาแนวความคิดนั้นจนจบ

ตอนที่ 1 ประกอบด้วยท่อน A-C (ห้องที่ 1-118)

ตอนที่ 2 ประกอบด้วยท่อน D-E (ห้องที่ 119-151)

ตอนที่ 3 ประกอบด้วยท่อน F-H (ห้องที่ 152-217)

ตอนที่ 4 ประกอบด้วยท่อน I-K (ห้องที่ 218-307)

บทประพันธ์เพลงนี้ประพันธ์ด้วยแนวความคิดหลักสามชนิดนำมาผูกโยงกันต่อเนื่อง โดยมีวิธีการใช้เทคนิคการนำเสนอและพัฒนาแนวความคิดอย่างเรียบง่าย เช่น ในตอนที่ 1 เป็นการนำเสนอแนวความคิดเสียงของโน้ตเซ็ปตสองชั้นสืบเนื่องและพัฒนาพื้นผิวให้เกิดความหนาแน่นขึ้น เพื่อนำเข้าสู่ท่อน D ซึ่งเปลี่ยนความเร็วเป็นเซ็ปตสามชั้นพร้อมเพรียงกัน วิธีการพัฒนาแนวความคิดคือการเลื่อนทำนองที่วางบนจังหวะหนักออกไปเพียงครึ่งจังหวะหรือ  $1/4$  จังหวะทำให้เกิดจังหวะขัดทันที ในช่วงต้นเพลงตั้งแต่ห้องที่ 1-8 จะเห็นได้ว่าการขยับจังหวะการตีของเครื่องสายทำให้คาดเดาได้ยากขึ้นว่าจะเกิดเสียงต่อไปในเวลาใด ลักษณะการเลื่อนเพื่อให้เกิดจังหวะขัดนี้ผู้ประพันธ์ใช้ต่อเนื่องไปทั้งบทประพันธ์เพลงเป็นระยะ เมื่อนำมารวมกันกับการวางระดับความดังเบาเสียงที่ต่างกันแล้ว จึงให้ผลเป็น



เสียงที่คล้าย “ลูกล่อลูกชัต” ในดนตรีไทย อาจกล่าวได้ว่าทั้งบทประพันธ์เพลงนี้มีการขยับตัวของจังหวะด้วยหลักการที่เรียบง่ายดังกล่าว แต่เมื่อนำมาปรับใช้กับส่วนโน้ตที่เร็วขึ้นเช่นเข็บบีสองชั้นสามพยางค์เช่นในท้องที่ 65 -77 ทำให้เกิดการล่อกันของแนวเสียงซึ่งไม่เน้นจังหวะหนักที่ซับซ้อนขึ้นโดยยังคงรักษาซีฟเจอร์จังหวะเพลงไว้

#### 4.1.1 ตอนที่ 1 (ท้องที่ 1-118)

##### 4.1.1.1 ท่อน A

เป็นการเริ่มต้นบทประพันธ์เพลงด้วยแนวความคิดหลัก คือความสับสนของซีฟเจอร์จังหวะและลักษณะการเล่นจังหวะชัต (Syncopation) ในทั้งบทประพันธ์เพลงนี้ ผู้ประพันธ์ทำให้ความต่อเนื่องของเสียงในบทประพันธ์เพลงมีความต่อเนื่องไปทั้งบทประพันธ์เพลง เป็นลักษณะจังหวะซีฟเจอร์รองพื้นเว้นแต่ท่อน F เพียงท่อนเดียวที่เป็นจุดตัด (Contrast) ซึ่งนับได้ว่าเป็นการพักแนวความคิดเรื่องความสับสนของเสียงด้วยการนำแนวความคิดเสียงลากยาวเข้ามาวาง มีความยาวประมาณหนึ่งนาทีก่อนชุดแรกของการนำเสนอเสียงที่เปรียบเสมือนกับหยดน้ำและแรงกระเพื่อมของวงน้ำเป็นริ้ว เคลื่อนไหวล่อกันจากวงในสู่วงนอกดังข้อบทยุทธศาสตร์เพลง เสียงที่เกิดขึ้นมักจะเป็นเสียงสูง มีความใสของชั้นคู่ซึ่งมีลักษณะเป็นเสียงเปิด ทำให้เกิดภาพของผิวน้ำที่ใสสะอาดมีวัตถุกระทบหลายชนิดก่อให้เกิดเกิดแรงสั่นสะเทือน ดนตรีเป็นการบรรยายภาพรวมของลักษณะดังกล่าว

ในท้องที่ 1-3 เป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มต้นเล่นจังหวะชัต เริ่มด้วยแนวไวโอลินสองคันไวโอล่าติดบนจังหวะหนักและบางครั้งเน้นบนจังหวะเบา ในลักษณะที่ผู้ฟังจะคาดเดาได้ยากว่าจะเกิดเสียงเน้นมาในเวลาใด ระดับเสียงจะมีลักษณะกระโดดไปมา จัดได้ว่าเป็นการเล่นที่ได้อิทธิพลมาจากจังหวะชัตพร้อมทั้งโน้ตกระโดดในดนตรีไทย ระหว่างที่เครื่องสายบรรเลงตั้งแต่ต้นเพลง เปียโนให้แนวเสียงที่มีลักษณะเป็นเข็บบีสองชั้นวิ่งอย่างต่อเนื่อง เป็นแนวความคิดหลักที่นำเสนอขึ้นมาพร้อมกันกับแนวคิดของจังหวะชัต จนถึงจุดพักประโยคย่อยในท้องที่ 4 ซึ่งไวโอลินทั้งสองคันกับเปียโนเล่นพร้อมกันด้วยความเร็วเข็บบีสองชั้นสามพยางค์ในอัตราจังหวะที่เปลี่ยนเป็น 3/8 เพื่อเปลี่ยนการเน้นจังหวะให้เกิดความพร้อมเพรียงขึ้นก่อนจะกลับมาเป็นซีฟเจอร์หลักของจังหวะเข็บบีสองชั้นในท้องที่ 5 ถึงท้องที่ 9 ซึ่งเป็นจุดพักประโยคขนาดเล็กอีกจุดซึ่งคั่นด้วยโน้ตเข็บบีสองชั้นสามพยางค์ ในทั้งแนวไวโอล่า เชลโล่ และเปียโน โดยตั้งแต่ท้องที่ 9 มีการชัตจังหวะซีฟเจอร์เข็บบีสองชั้นปกติกับเข็บบีสองชั้นสามพยางค์อยู่เป็นระยะเพื่อเป็นการสลับความเร็วไปมา ระหว่างโดยประโยคหลักจะจบลงที่ท้องที่ 16 เชลโล่ใช้เทคนิคการดีดสายแบบบาร์ต็อก (Bartok's Pizzicato) ซึ่งเป็นการเหนี่ยวสายด้วยนิ้วชี้และนิ้วโป้งและปล่อยให้สายกระแทกกับสะพานวางนิ้วเพื่อเกิดเสียงกระทบ เสียงที่ได้มักจะมีดัง โดยต้นท้องที่ 16 ผู้ประพันธ์บันทึกระดับความดังของเชลโล่ไว้ด้วยสัญลักษณ์ *sfz* ซึ่งหมายถึงดังแบบกระทบ

ในห้องที่ 17-20 เป็นจุดเชื่อมเข้าสู่ซีฟวร์ที่เคลื่อนไหวอีกชุดเพื่อนำเสนอแนวเชลโล่และเปียโนที่ลักษณะจังหวะแบบเร่งเร็วขึ้นอย่างชัดเจน ทำให้มวลเสียงและความหนาแน่นของเนื้อเสียงเกิดมีมากขึ้น นับเป็นการดำเนินทิศทางบทประพันธ์ด้วยการลดความหนาแน่นของจำนวนเครื่องดนตรีแต่เพิ่มจำนวนโน้ตที่เล่นต่อเครื่องมากขึ้น การรับส่งแนวเสียงจากเครื่องดนตรีหนึ่งสู่อีกเครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์เสริมเพื่อทำให้การใช้จังหวะชัดเจนยิ่งขึ้น กล่าวคือการมีวิถีทางโน้ตที่รับส่งระหว่างเครื่องดนตรีในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน พร้อมทั้งระดับการเน้นและระดับความดังเบาที่ไม่เท่ากัน ก่อให้เกิดแนวเสียงมีระดับความสูงต่ำ เสียงดังจะได้ยินชัดและฟังดูระยะใกล้ เสียงที่ไม่ได้เน้นหนักจะฟังดูห่างออกไป ดนตรีเกิดมีระยะความลึกที่แตกต่างกันแต่เคลื่อนไหวภายใต้ซีฟวร์จังหวะที่ต่อเนื่อง

ห้องที่ 18-19 แนวฟลูตรับเสียงสั้นมาจากเสียงติดสายในกลุ่มเครื่องสายด้วยการเล่นโน้ตแรกเป็น Tongue Pizzicato เป็นเทคนิคที่ใช้ลิ้นตัดเสียงสั้น ให้เสียงคล้ายกับการติดสายในเครื่องสาย แต่สั้น ในฟลูตใช้เทคนิคการตัดเสียงพิเศษหลายแบบ ที่เลือกใช้กันมากคือ การอดเสียงด้วยลิ้น (Tongue Ram) การตัดเสียงด้วยริมฝีปาก (Lip Pizzicato) และการตัดเสียงด้วยลิ้น คล้ายกับการออกเสียง Ta แต่เน้นหัวโน้ตมาก ถึงแม้ว่าซีฟวร์ของเข็บบัดสองชั้นมีการคลายความหนาแน่นลงแต่ทว่ายังสามารถได้ยินซีฟวร์ที่เคลื่อนไหวในเบื้องหลังได้อย่างชัดเจน เนื่องจากการเข้ามาของโน้ตยาว โน้ตพรมนิ้ว (Trill) และโน้ตฮาร์โมนิกเทียม เกิดขึ้นต่างช่วงเวลาสลับกันต่อไปจนถึงเริ่มต้นห้องที่ 20 ซึ่งเสียงติดสายกลับเข้ามาอีกครั้งในแนวไวโอลินทั้งสองคัน

ห้องที่ 20-29 เป็นจุดที่โน้ตมีความหนาแน่นมากยิ่งขึ้น ในแนวเปียโนยังคงรักษาซีฟวร์เบื้องหลังของโน้ตเข็บบัดสองชั้นไว้อย่างต่อเนื่อง ระหว่างนั้นมีโน้ตระดับเกิดขึ้นเป็นระยะ ความหนาแน่นในกลุ่มเครื่องสายเริ่มต้นด้วยแนวเชลโล่ห้องที่ 21 ที่เริ่มนำเทคนิค Ricochet คือให้คันชักเคาะลงบนสายซึ่งมีเสียงของหางม้ากระทบกับสาย ในบางครั้งถ้าปล่อยคันชักเคาะด้วยน้ำหนักมากขึ้นจะได้ยินเสียงการตีกันระหว่างสายและสะพานวางนิ้ว ดังเช่นจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 ที่เริ่มต้นด้วยระดับความดัง  $f$  และหลังจากนั้นค่อยเบาลง บริเวณที่เชลโล่นำเทคนิค Ricochet (เทคนิคการปล่อยคันชักเคาะลงบนสายอย่างรวดเร็ว) เข้ามาเล่นครั้งแรกเป็นจุดที่เริ่มต้นแนวความคิดจังหวะกึ่งต้นสด คือผู้เล่นปฏิบัติเทคนิคดังกล่าวด้วยการเน้นลงบนจังหวะย่อยหรือจังหวะเบาเป็นจังหวะชัดที่ซับซ้อนคล้ายการต้นสด

ห้องที่ 25 เป็นจุดรวมของเครื่องสายทั้งสี่เครื่อง ให้เล่นอัตราจังหวะชัดโดยมีโน้ตย่อยเข็บบัดสามชั้นสามพยางค์เล่นสลับบทบาทกัน ทำให้เกิดความหนาแน่นของเสียงขึ้น จากนั้นห้องที่ 26 เครื่อง

เป่าทั้งสองเล่นโน้ตในลักษณะเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วไปในทิศทางเดียวกัน แต่มีระยะขึ้นคู้กว้างเกินคู้แปด เพื่อสร้างมิติของเสียงในแนวลึก ห้องที่ 26 แนวเปียโน รับบทบาทจากโน้ตวิ่งเร็วในเครื่องลมไม้ ด้วยโน้ตเข้ตสามชั้น จากตัวอย่างที่กล่าวมานี้เป็นการแสดงให้เห็นถึงการมีลักษณะของทำนองซึ่งส่งทอดไปมาระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีทั้งสาม ถึงจุดที่สรุปประโยคเพลงในห้องที่ 30 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะซ้อนแบบ **7** แบ่งจังหวะออกเป็นกลุ่ม 3, 2, 2 โดยในโน้ตแรกของกลุ่มที่สองของห้องนี้เป็นจุดรวมพลังงานที่สร้างมาตั้งแต่ต้นเพลง อัตราจังหวะซ้อนนี้เป็นตัวแทนของการมีจังหวะขัด เสียงที่เกิดขึ้นในท่อน A ส่วนใหญ่เป็นเสียงสั้นไม่ว่าจะเกิดจากโน้ตเปียโนเล่นสั้น การดีดสายในเครื่องสายหรือเทคนิค Ricochet ประกอบกับเทคนิค Slap Tongue ในคลาริเน็ต คือการนำลิ้นผู้เล่นทำให้เกิดช่องว่างสุญญากาศและตีลงบนลิ้นของคลาริเน็ต ทำให้เกิดเสียงสั้นคล้ายกับเสียงเครื่องกระทบ เทคนิคนี้จะใช้ได้ดีในช่วงเสียงต่ำและสามารถเล่นด้วยความเร็วต่อเนื่องกันพอสมควร

ตั้งแต่ห้องที่ 32 ถึงห้องที่ 38 เซลโล่ ทำหน้าที่เลียนแบบเสียงกลองแขกด้วยการตบลงบนเครื่องด้วยตำแหน่งการตีสามตำแหน่งเพื่อให้เกิดเสียงต่ำ กลางและสูง จะคล้ายคลึงกับเสียงดนตรีไทยที่มีจังหวะกลองเป็นฐาน เครื่องดนตรีอื่น ๆ มีบทบาทเด่นในจังหวะขัดของเข้ตสามชั้น ประกอบกับเปียโนเคาะลงบนบริเวณ Stretcher Bar และ Fall Board ในจังหวะที่ขัดกับเซลโล่ ส่วนเครื่องสายอื่น ๆ ทำหน้าที่คงความเป็นโน้ตเข้ตสองชั้นเพื่อรักษาซัพพอร์ตเบื้องหลังที่เคลื่อนไหวไปด้วยความเร็วที่เท่ากันตลอดเวลาเช่นเดียวกับดนตรีไทย แต่ว่าการเคลื่อนไหวในแนวไวโอลินและไวโอล่าเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ โดยกำหนดขึ้นคู้กระโดดหรือเรียงกันคล้ายกับบันไดเสียง บางครั้งผสมเสียงจากอาร์เปโจปกติ บางครั้งเป็นบันไดเสียงผสมขึ้นคู้หรือเพนทาโทนิคผสม ทั้งหมดนี้ผู้ประพันธ์ไม่ได้มีกฎตายตัวในการเลือกใช้เสียง เพียงคำนึงถึงระยะห่างของขึ้นคู้เสียงในทั้งสองแนวเป็นหลัก ส่วนห้องที่ 34 แนวไวโอล่าแปรทำนองเข้ตสองชั้นให้เป็น Misurato ด้วยบันไดเสียงควอเทอร์โนท ทำให้การรับรู้ของผู้ฟังเกี่ยวกับบันไดเสียงที่อิงกับความเป็นดนตรี 12 เสียงเท่าเจือจางลงและเข้ามาสู่ลักษณะไมโครโทนาลเพียงเล็กน้อย ผู้ประพันธ์ได้นำเสียงแบบไมโครโทนเข้ามามีส่วนร่วมในบทประพันธ์เพลงนี้เพียงเล็กน้อยเพื่อทำให้เกิดจุดขัดหรือสีสนับ้าง ไม่ได้เจาะจงเน้นการเล่นให้เกิดเสียงลักษณะนี้เพียงอย่างเดียว (ตัวอย่างที่ 5)

The image shows a musical score for measures 33-36. It includes staves for Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The Piano part has a complex rhythmic pattern. The Violin parts have dynamics of *ff* and *p*. The Viola part has a *misurato* instruction and dynamics of *p* and *mf*. The Violoncello part has dynamics of *ff* and *mf*, and includes the instruction 'R L R L R'.

ตัวอย่างที่ 5 เปียโนและเชลโล่ทำหน้าที่เป็นเครื่องกระทบ (ห้องที่ 33-36)

ห้องที่ 39-45 มีการปรับพื้นผิวเสียงเพื่อสร้างจุดชัดของเพลงทำให้เพลงมีความคลายตัวลง จากพลังงานของเข็บบสองชั้นที่เคลื่อนไหวดังคลื่นใต้น้ำอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ต้นของเพลง เปลี่ยนความเร็วลงจากความเร็ว  $\text{♩} = 70$  เหลือ  $\text{♩} = 40$  หรืออาจเรียกว่าเร็วขึ้นถ้าเทียบกับ  $\text{♩} = 80$  ถึงแม้ว่าซีฟจรจะคลายตัวลง แต่โน้ตพรมนิ้วในฟลูตและคลาริเน็ตมีบทบาทสำคัญ ซึ่งเล่นในเวลาเดียวกัน ลักษณะการเล่นพร้อมกัน ไม่ได้เกิดขึ้นตลอดเวลาแต่จะนำมาเป็นส่วนสำคัญในเวลาที่คุณประพันธ์ต้องการเน้น ลักษณะจังหวะบางอย่างหรือต้องการลดทอนความซับซ้อนของจังหวะลง ในห้องที่ 39 เป็นตัวอย่างของการตัดทอนความซับซ้อนในมุมของจังหวะลงแต่มีการปรับโทนสีของฟลูตและคลาริเน็ต เพื่อให้เกิดสีสันในท่อนนี้มีสองลักษณะคือการเป่าเต็มเสียง และการเป่าให้ลมผ่านออกมาครั้งเดียว บันทึกไว้ในโน้ตว่า  $\frac{1}{2}$  Air คือมีเสียงลมและเนื้อเสียงอย่างละครึ่ง และ  $\frac{2}{3}$  air หมายถึงการให้เสียงลมผ่านเครื่องดังกว่าเนื้อเสียงเครื่องดนตรี คือปล่อยให้ลมผ่านเครื่องออกมากกว่าปกติเพื่อทำให้เนื้อเสียงของโน้ตฐาน (Fundamental) เจือจางลง นอกจากนี้มีทิศทางการความดังเบาเสียงไปในทิศเดียวกัน ห้องที่ 39-40 ห้อง 41 ระดับความดังเบาเสียงเปลี่ยนแปลงทันที จาก *mp* ไป *mf* สู่อัน *f* โดยไม่ได้มีความเคลื่อนไหวในแบบค่อยเพิ่มหรือค่อยลดลงดังก่อนหน้านี้ เนื่องจากว่าเป็นการรับส่งบทบาทของความดังเบาเสียงแบบฉับพลันกับแนวเครื่องสายที่กำลังจะเข้ามาในห้องที่ 42 จังหวะที่สอง ซึ่งทุกเครื่องจะเข้ามาทุก ๆ เข็บบสองชั้น โดยเล่นระดับความดังที่ *sfp* คือดังแบบกระแทกและเบาทันทีในโน้ตฮาร์โมนิ

นิคเทียม เพื่อให้เกิดหัวโน้ตชัดเจนและมีเสียงกังวานของโน้ตนั้นดังต่อเนื่องซ้อนทับกับแนวเสียงอื่นต่อไป ผู้ประพันธ์เลือกใช้เสียงเป็นบันไดเสียงสังเคราะห์ในแนวเครื่องสาย เริ่มจากขั้นคู่สอง B A และ C# B โดยเครื่องสายทั้งสี่เครื่องสลับบทบาทการเข้ามาของเครื่องสายทั้งเสียงต่ำและสูง เพื่อกระจายความถี่ภายในช่วงเวลาหนึ่ง นอกจากนี้มีเสียงไมโครโทนแทรกมาทำให้เกิดสีสันเพิ่มเติมและลดทอนเสียงแบบโครมาติกปกติลงไป ห้องที่ 42-44 เป็นช่วงที่เสียงฮาร์โมนิกเทียมในเครื่องสายทั้งสี่เครื่องเดินไปในทิศทางที่สวนกันขึ้นลงโดยไม่ได้มีแบบแผน เพียงแต่นำเข้าสู่จุดรวมเสียงจุดเดียวกันซึ่งมีระดับความดังเท่ากัน คือ  $p$  ในห้องที่ 44 โน้ตสุดท้ายที่ทั้งสี่เครื่องดนตรีบรรเลงพร้อมกันในระดับ  $p$  ก่อนผลักให้ระดับความดังขึ้นไปถึง  $f$  ในห้องถัดไป นำเข้าสู่ท่อน B ซึ่งห้องแรกของท่อน B ชำบบทบาทการเพิ่มความดังเสียงในเครื่องสายอีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงหยุดลงทันที

ระหว่างที่เครื่องเป่าดำเนินบทบาทของโน้ตพรมนิ้ว ผู้เล่นเปียโนต้องยืนพร้อมเหยียบเพเดิล (Pedal) และนำฝ่ามือตีลงบนสายช่วงต่ำสุดเพื่อสร้างเสียงรบกวน (Noise) อันเกิดจากสายเปียโนช่วงต่ำสุดเพื่อทำหน้าที่เป็นเสียงรองพื้นในช่วงคลีคลายแนวคิดเซปต์สองขั้นนี้ ห้องที่ 39- 45 เปียโนจะตีสายทุก ๆ สองห้อง รวมเป็นจำนวนสามครั้งเป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ท่อนถัดไป คือโดยภาพรวมเป็นการคลายความตึงเครียด (Tension) จากช่วงต้นด้วยพื้นผิวแบบอื่น เทคนิคอื่น เสียงลากยาวเกิดมีมากขึ้น ช่วงเสียงสูงนำมาใช้มากขึ้นโดยเฉพาะในแนวเครื่องสาย เป็นการสร้างจุดขัดทางด้านความถี่เสียง ซึ่งตั้งแต่เริ่มต้นเพลงถึงห้องที่ 41 บริเวณนี้เป็นจุดที่มีเสียงสูงที่สุดด้วยฮาร์โมนิกเทียมแบบคู่ 4 เสียงจะสูงขึ้นสองช่วงคู่แปดจากโน้ตที่บันทึก

#### 4.1.1.2 ท่อน B

เป็นท่อนที่มีความยาวไม่มาก แต่มีลีลาคล้ายกับการเดินเบสและแนวเปียโนของดนตรีแจ๊ส คือเล่นในจังหวะชัด และใช้กลุ่มโน้ตที่มีเสียงกระด้างเล็กน้อย คล้ายกับการวางคอร์ดในเปียโนแจ๊ส ถึงแม้ว่าไม่ได้อิทธิพลจากดนตรีแจ๊สก็ตาม การนำจังหวะชัดเป็นวัตถุประสงค์หลัก สามารถนำไปสู่ดนตรีในหลายรูปแบบ ท่อนนี้เป็นท่อนที่เพิ่มความหนาแน่นของเพลงให้มากขึ้นด้วยจังหวะชัดที่เกิดขึ้นในหลายแนวเสียง มีแนวความคิดทางดนตรีที่เกิดขึ้นพร้อมกันหลายแบบ โดยเริ่มต้นท่อนด้วยมือซ้ายของเปียโนเล่นโน้ตเสียงต่ำเป็นโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์ที่ผสมเสียงระหว่างขั้นคู่สอง สาม และมีลักษณะเป็นเพนทาโทนิคผสมครึ่งเสียง และอาร์เปจตั้งแต่ห้องที่ 46 เป็นต้นไปในลักษณะโน้ตไล่ขึ้นลงในมือซ้าย มือขวาทำหน้าที่เป็นจังหวะชัดและเล่นคอร์ดสังเคราะห์ที่เกิดจากขั้นคู่ครึ่งเสียง ไปจนถึงคู่ที่กว้างขึ้น ผสมกัน โดยไม่ได้คำนึงถึงการดำเนินแนวเสียงดังเช่นดนตรีแจ๊สที่โน้ตต้องมีการส่งไปสู่น็อตตัวใดตัวหนึ่ง หรือทำหน้าที่เป็นฟังก์ชันในบันไดเสียงต่าง ๆ ถ้าฟังดูจะคล้ายคลึงกับการเล่น

คอร์ดเทนชัน (Tension Chord) ในดนตรีแจ๊สเพียงแต่ไม่ได้สร้างขึ้นจากวิธีการเดียวกัน ผู้ประพันธ์ได้ดำเนินทิศทางเสียงไปสู่โน้ตที่สูงขึ้น จนถึงห้องที่ 51 ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนในแนวเปียโน การเล่นโน้ตไล่ในมือซ้ายได้หาค่าโน้ตลงจากเชบิตสองชั้นเหลือเชบิตสามชั้นซึ่งมีความเร็วมากขึ้นในจังหวะที่ตั้งอยู่บนจังหวะเบาเป็นหลัก ก่อนสรุปความครั้งสุดท้ายของท่อน B ในห้องที่ 54 ด้วยโน้ตไล่ขึ้นทั้งสองมือไปในทิศทางเดียวกันบนช่วงสูงที่สุดของเปียโน พร้อมทั้งระดับความดังมากที่สุดคือ *fff* เป็นจุดพักประโยคเพลง

ระหว่างนั้น ภายในท่อน B ในขณะที่แนวเครื่องสายเริ่มต้นด้วยเสียงค้ำจากกลุ่มทั้งกลุ่มมาจากท่อน A ห้องที่ 46 ก่อนกลับมาบีบเทาการติดสายอีกครั้งในห้องที่ 48 ซึ่งเครื่องสายตั้งแต่ห้องที่ 48 ถึงห้องที่ 54 มีสามบทบาทคือ โน้ตที่รักษาซีฟเจอร์เชบิตสองชั้น โน้ตจังหวะขัดในเซลโล่ และโน้ตพรมนิ้วไวโอล่า ทั้งในแนวไวโอลินทั้งสอง ถึงแม้ว่าจะมีการปรับจังหวะให้เป็นเชบิตสามชั้นเพียงเล็กน้อยแทรกเข้ามาในห้องที่ 49 แต่ทว่าบริเวณท่อน B ทั้งหมดของแนวไวโอลินทั้งสองคัน ได้มีบทบาทของเชบิตสองชั้นที่แปรรูปออกจากทำนองเชบิตสองชั้นในห้องที่ 1 ของเพลงซึ่งมีแต่เทคนิคติดสายเท่านั้น ด้วยการเพิ่มเทคนิคเคาะบริเวณลำตัวของเครื่องดนตรี รวมทั้งโน้ตติดแบบบาร์ต็อคในห้องที่ 52-53 ทำให้เกิดเสียงกระทบคล้ายกับเครื่องตี ซึ่งจะสอดคล้องกับเทคนิคการเคาะเครื่องดนตรีในแนวเซลโล่ เพียงแต่ว่าแนวเซลโล่สีสันเหมือนกับไวโอลิน แต่ทำหน้าที่เป็นบทบาทจังหวะขัดเชบิตสามชั้นอย่างชัดเจน เปรียบเสมือนกับจังหวะเสียงประกอบหน้าทับกลองแขกในดนตรีไทยที่มีสี่เสียง ทั้ม ตึง โจ๊ะ จ๊ะ และสลับทบาทของผู้เล่นกลองทั้งสองใบนี้ด้วยจังหวะหน้าทับที่มีการแปรรูปออกไป จะเห็นลักษณะนี้ชัดที่สุดตั้งแต่ห้องที่ 48 ถึงห้องที่ 51 ส่วนห้องที่ 52-53 กลุ่มเครื่องเป่าและไวโอล่าเล่นไปด้วยจังหวะที่พร้อมกัน และทำหน้าที่เล่นจังหวะขัด

ห้องที่ 52 นี้ ทิศทางของความดังเบาจาก *f* ลงมาหา *p* ในแนวเครื่องเป่าที่เป็นโน้ต Tremolo จะกับช่วงเสียงคู่แปดเดียวกับโน้ตฮาร์โมนิกเทียมในแนวไวโอล่าที่มีระดับความดังและจังหวะเดียวกับเครื่องเป่า จังหวะขัดของเซลโล่ที่มีหน่วยย่อยเป็นเชบิตสามชั้นยืนพื้นสิ้นสุดที่ห้อง 52 และรับแนวความคิดในลักษณะ Antiphony ไปสู่แนวเครื่องเป่า แต่แปรรูปออกไป เพราะมีระดับเสียงกับเทคนิคอื่น ๆ ของเครื่องเป่าเข้ามาเกี่ยวข้อง เพียงแต่จะได้ยินถึงเสียงจังหวะขัดที่ชัดเจนมาก

ห้องที่มีลักษณะโน้ตเชบิตสองชั้นสามพยางค์ห้องที่ 52 ของเซลโล่ คล้ายคลึงกับการมีสามพยางค์ในช่วงแรกของเพลง เป็นการขัดบทบาทของซีฟเจอร์เชบิตสองชั้นออกไปเล็กน้อย แต่ไม่โดดเด่นนัก เพียงแต่ว่าในท่อน B นี้เป็นการแปรรูปจังหวะสามพยางค์ออกไปด้วยการตัดบางโน้ตสามพยางค์ออกเพื่อสร้างความซับซ้อนออกไปอีก โดยกำหนดระดับความดังเบาที่คงเหมือนก่อนหน้าที่มีโน้ตบาง

ตัวตั้งและเบาทันทีเพื่อทำให้เกิดจุดของเสียงคล้ายวัตถุสูงและนูนต่ำ มีระยะใกล้ไกล ด้วยการควบคุมความดังเบา

เทคนิคพิเศษที่เริ่มนำเสนอในตอนนี่คือการดีดหลังหย่องในเครื่องสาย ทำให้มีเสียงสูงเกิดขึ้น โดยไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นโน้ตตัวใด เพราะผู้ประพันธ์ตั้งใจทำให้เป็นเทคนิคเสียงพิเศษเท่านั้นไม่เจาะจงโน้ตที่แน่นอน ห้องที่ 54 เป็นจุดพักประโยคเพลง ซึ่งมีโน้ตไวโอลินทั้งสองคันและไวโอล่าดีดสายสามสาย ส่วนมือซ้ายกดลงครึ่งเดียวทำให้มีระดับเสียงของโน้ตนั้น ๆ แต่เสียงจะบอดลงครึ่งหนึ่ง เสียงจะไม่กังวานเทียบเท่ากับการกดลงด้วยน้ำหนักมือปกติ ก่อนเข้าสู่ห้อง C อาจกล่าวได้ว่าห้อง B เป็นการพัฒนาแนวความคิดทางดนตรีตั้งแต่ต้นเพลงในรูปแบบของช่วงเชื่อมที่มีความยาวไม่มากนัก เพื่อเข้าสู่ห้อง C ซึ่งมีความยาวมากกว่า คือตั้งแต่ห้องที่ 55 ถึง 118 จะเห็นได้ว่าแต่ละห้องไม่มีความสมมาตรในเรื่องความยาว เป็นการนำเสนอเนื้อหาที่จบในตอนนั้น เล่นอย่างต่อเนื่องกันไปไม่หยุดและการพัฒนาของเนื้อหานั้นออกไปในรูปแบบที่หลากหลาย

#### 4.1.1.3 ห้อง C

ห้องนี้เป็นห้องที่ยาวและสร้างความตึงเครียดทางเสียง (Tension) เป็นจุดกักเก็บพลังงานรวมของเนื้อหาดนตรีโดยรวมเพื่อเข้าสู่จุดยอดที่ 1 ในห้อง D ซึ่งเครื่องดนตรีจะเข้ามาพร้อมกัน ลักษณะเมื่อดีสของเสียงที่ปรากฏตั้งแต่เริ่มต้นห้องนี้เป็นลักษณะเสียงหลักที่มีลักษณะคล้ายการตกกระทบของวัตถุขนาดเล็กบนผิวน้ำ หรือปลาตัวเล็กจำนวนมากขึ้นมากินอาหารบนผิวน้ำทำให้เกิดแรงสั่นสะเทือน จากนั้นแนวทำนองที่ขยายออกกว้างขึ้นก็เกิดจากการมีแนวเปียโนเริ่มต้นดังนี้

อาจจะแบ่งประโยคเพลงออกมาเป็นช่วงแรกตั้งแต่ห้องที่ 55 ที่เปียโนยังคงดำเนินบทบาทคล้ายคลึงกับห้องที่ 1 เพียงแต่เพิ่มโน้ตเข้ามาเป็นคู่ ทั้งคงชีพจรเชบีตสองชั้น เริ่มด้วยอัตราจังหวะคล้ายกับหน่วยย่อยจังหวะ (Rhythmic Cell) ห้องที่ 55 เท่านั้น ที่โน้ตเชบีตสองชั้นจัดกลุ่มแบบไม่ปกติ คือรวมทางโน้ตทุก ๆ 2, 2, 3, 3, 4 ตัวตามลำดับ จนถึงห้องที่ 57 จึงกลับเข้ามาสู่จังหวะสามพยางค์ซึ่งปรากฏอีกครั้ง

เทคนิคพิเศษในช่วงแรกของห้อง C เริ่มต้นนำเสนอด้วยเทคนิค Tongue Pizzicato ในฟลูต ทำหน้าที่รักษาชีพจรเชบีตสองชั้นแบบมีหยุดบางตัวเพื่อให้คาดเดาจังหวะได้ยากขึ้นเล็กน้อย ระดับความดังเพิ่มขึ้นไปในทิศทางเดียวกับเปียโนตั้งแต่ห้องที่ 55-56 ก่อนบทบาทของฟลูตจะสลับด้วยไวโอลินทั้งสองคัน ซึ่งใช้เทคนิคดีดหลังหย่องสองสายพร้อมกัน มีลักษณะของเสียงที่คล้ายคลึงกันคือดีดด้วยจังหวะชีพจรเชบีตสองชั้นแต่มีตัวหยุดแทรกมาเช่นเดียวกับโน้ตฟลูตห้องที่ 56-57 เพียงแต่

เครื่องสายเริ่มต้นด้วยไวโอลิน จากนั้นห้องที่ 61 วิโอล่าและเชลโล่ ทำหน้าที่ติดด้วยปิ๊กกีตาร์ พร้อมทั้งกดด้วยน้ำหนักนิ้วครึ่งเดียว ซึ่งจะนำไปสู่ห้องที่มีอัตราจังหวะ  $16$  เป็นจุดขัดประโยคเพลงจำนวนสองห้อง แต่ในช่วงห้องอัตราจังหวะ  $16$  เฉพาะในแนววิโอล่าและเชลโล่ดำเนินแนวทำนอง Hemiola คือนั้นทุก ๆ สองตัว ทำให้ซีฟเจอร์เปลี่ยนแปลงออกไป ส่วนฟลูตและคลาริเน็ต จัดกลุ่มโน้ตเป็น 3, 2 เพื่อให้แตกต่างจากอัตราจังหวะในห้องที่ 65 ถึง 77 เป็นอัตราจังหวะแบบสาม (Triple time) คือ  $6/16$  แนวเครื่องสายทำหน้าที่รองรับการเล่นโน้ตเข้บ็ตสองชั้นแบบ misurato ในลักษณะบันไดเสียงสังเคราะห์ขึ้นคู่กว้าง มีระยะห่างของความดังเบาจาก  $f$  ถึง  $p$  จังหวะลักษณะนี้เปรียบเสมือนการรักษาซีฟเจอร์เข้บ็ตสองชั้นให้ต่อเนื่อง ทำให้อัตราจังหวะเน้นแตกต่างออกไปเล็กน้อย

แนวเปียโนมีบทบาทเป็นจังหวะขัด เข้บ็ตสองชั้นประจุดประกอบด้วยโน้ตประดับคล้ายกับโน้ตประดับในดนตรีไทย สร้างขึ้นมาจากบันไดเสียงเพนทาโทนิคผสม พร้อมทั้งการเล่นทั้งสองมือด้วยโน้ตเดียวกันแต่ห่างกันสองถึงสามช่วงคู่แปด โดยเฉพาะห้องที่ 65-68 หลังจากนั้นจึงแยกแนวเสียงของทั้งสองมือออกจากกัน

กลุ่มเครื่องเป่าในห้องที่ 70 ทำหน้าที่เป็นจังหวะขัดด้วยการเน้นหนักบนจังหวะเบา จากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 72 ถึงห้องที่ 77 ทุกเครื่องดนตรีร่วมกันดำเนินบทบาทของโน้ตซีฟเจอร์พื้นฐานเข้บ็ตสองชั้นพร้อมกับการลดแนวความคิดการเน้นโน้ตบนจังหวะขัดลง มีซีฟเจอร์ของจังหวะสามที่ชัดเจนแต่มีอีกองค์ประกอบหนึ่งที่เป็นอิสระแยกจากกันทั้ง 7 แนวเสียงจากเครื่องดนตรีทั้งหมด คือ ทิศทางความดังเบาเสียง ถึงแม้ว่าจากห้องที่ 72 เป็นต้นไป จะมีระดับความดังที่ค่อยดังขึ้นหรือเบาลงต่างช่วงเวลาสั้น ๆ แต่ก็นับได้ว่าเคลื่อนไปในทิศทางที่คล้ายกัน เช่นห้องที่ 75 เครื่องสายและเครื่องเป่าต่างมีระดับความดังเบาที่เป็นอิสระจากกันเพียงแต่ว่าเป็นทิศทางการเล่น Diminuendo ในทุกเครื่องดนตรียกเว้นเปียโนที่รักษาระดับความดัง  $f$  เอาไว้

ตั้งแต่ห้องที่ 78 เป็นการหยุดอัตราจังหวะแบบสามเข้าสู่เครื่องหมายกำหนดจังหวะ  $2/4$  เพื่อเป็นซีฟเจอร์เข้บ็ตสองชั้นปกติแทน โดยยังคงมีระดับความดังเบาแบบ diminuendo อิสระในทุกเครื่องดนตรียกเว้นเปียโน ซึ่งจะทำหน้าที่จังหวะสามพยางค์ห้องที่ 80 ดังเช่นช่วงต้นของเพลง อีกบริเวณที่สำคัญคือห้องที่ 82 แนวเครื่องสาย เล่นเสียงสั้นด้วยการตีทั้งในตำแหน่งปกติและหลังหย่อง เคาะเครื่องดนตรี เพื่อร่วมกันทำให้ซีฟเจอร์สืบเนื่องของเข้บ็ตสองชั้นยังคงอยู่อย่างต่อเนื่อง เพียงแต่สลับกันเล่น

ห้องที่ 83 ฟลูตเล่นบทบาทแรกซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับแนวเปียโนในห้องที่ 1 ของบทประพันธ์เพลงนี้มีทิศทางเสียงขึ้น มีโน้ตประดับ ประกอบกับการเน้นบนจังหวะเบาเพื่อเสนอ



แนวความคิดจังหวะชัดอีกด้วย ในห้องเดียวกันนี้ คลาริเน็ตทำหน้าที่เล่นโน้ตพรมนี้วบนเศษของจังหวะที่ 1 และยังคงมีระดับความดังเบาเสียงที่เป็นอิสระจากแนวอื่น เพียงแต่เสริมระดับการลดความดังเสียงให้เป็นไปในทิศทางเดียวกับเปียโนในห้องเดียวกัน แต่ทว่ามีการสวนทางของความดังเสียง ในแนวเครื่องสายห้องเดียวกันนี้ เล่นโน้ตด้วยเริ่มต้นจาก  $p$  และดังขึ้นเข้าสู่  $f$  กลับทิศทางกับกลุ่มเครื่องเป่า

ห้องที่ 87-94 แบ่งออกเป็นสองประโยค คือห้อง 84-88 และ ห้อง 89-94 โดยประโยคแรก ห้อง 84-88 ยังคงมีแนวความคิดเช่นเดียวกับช่วงก่อนหน้านี้คือมีซีฟเจอร์เซบิตสองชั้น โน้ตพรมนี้วซึ่งย้ายมาบรรเลงด้วยเปียโนแทน โน้ตวิงสวนทิศทาง พร้อมทั้งโน้ตเซบิตสองชั้นสามพยางค์อย่างชัดเจน ห้องที่ 87 ในเปียโน ส่วนห้องที่ 88 มีจุดที่น่าสนใจคือการใช้ซีฟเจอร์จังหวะหลอกในเครื่องเป่า กล่าวคือห้อง 88 เน้นบนจังหวะเบาเพื่อทำให้เกิดซีฟเจอร์ที่คล้ายกับการที่ได้เปลี่ยนอัตราจังหวะไปแล้ว ซึ่งมีเสียงแบ่งออกเป็นอีกชั้นของเครื่องสายที่ติดหลังหย่อง เป็นการสร้างสีสันที่เป็นเม็ดสีที่เสียงสูงและชัดเจน ในขณะที่ระดับความดังเบาเสียงเป็นไปในทิศทางที่คล้ายคลึงกันคือ จากดังไปหาเบา ดังเช่นช่วงที่กล่าวมาก่อนหน้านี้แล้ว ห้อง 74-78 มีจุดพักประโยคเพลงที่เด่นชัดตั้งแต่เชลโล่รูตสายไปจนถึงโน้ตที่สูงที่สุดของเครื่องดนตรีห้องที่ 85 พร้อมกับเทคนิค Jet Whistle ในฟลูต คือการเป่าลมผ่านเครื่องด้วยปากที่ปิดรูทั้งหมด และออกลมผ่านห้องอย่างแรงเพื่อให้เกิดเสียงสั้นและกระแทก โน้ตนี้ได้นำเข้ามาเล่นประกอบกับโน้ตสูงที่สุดของเครื่องดนตรีในแนวเชลโล่ และการเคาะเครื่องดนตรีของไวโอลิน 2

อีกประโยคเพลงหนึ่งที่มีความยาวใกล้เคียงกัน คือห้องที่ 89-94 ซึ่งมีบทบาทของโน้ตที่คล้ายคลึงกับประโยคแรกดังกล่าวมาแล้ว ลักษณะของเสียง จังหวะ เพียงแต่ว่าเพิ่มเติมเทคนิคฮาร์โมนิกเทียมตั้งแต่ห้องที่ 90 และเพิ่มโน้ตเซบิตหนึ่งชั้นในแนวไวโอลินทั้งสองคัน บริเวณนี้เป็นอีกจุดที่มีการใช้โน้ตไมโครโทนในกลุ่มเครื่องสาย โดยไล่โน้ตขึ้น ต้องการทำให้เสียงลากยาวที่สูงมากนี้ออกนอก 12 เสียง ประกอบกันกับมีทิศทางความดังจาก  $p$  ไปสู่  $f$  อาจเรียกได้ว่าเป็นการเล่นระดับความดังเบาแบบกลับทิศทางจากชุดก่อนหน้านี้ ห้องที่ 92-93 ทุกเครื่องดนตรีมีทิศทางความดังไปในทางเดียวกันคือค่อยดังขึ้น จนถึงจุดพักประโยคเพลงห้องที่ 93

ห้องที่ 93-103 เป็นอีกประโยคเพลงที่เริ่มต้นด้วยจังหวะชัดบนจังหวะที่ย่อยก่อนข้างละเอียดยุคไปถึงเซบิตสามชั้นในแนวเปียโน ให้ความรู้สึกคล้ายกับการเล่นจังหวะชัด และกลุ่มคอร์ดที่มี Tension คล้ายกับดนตรีแจ๊สโดยเฉพาะในแนวมือขวาของเปียโน ส่วนแนวมือซ้ายทำหน้าที่คล้ายการเดินเสียง

ของเบส เพียงแต่ว่าเป็นชั้นคู่โน้ตสองตัว ด้วยความที่เล่นโน้ตเสียงต่ำและผู้ประพันธ์ไม่ต้องการเจาะจงให้มีบทบาทเด่นมากที่สุด และป้องกันเสียงก้องเกินจำเป็น จึงเป็นโน้ตสั้น (Staccato) ทั้งหมด

ระหว่างนี้ระดับความดังเบาเสียงมีช่วงกว้างประมาณระยะ  $f$  ถึง  $p$  หรือกว้างกว่า ทำให้เกิดมีมิติเสียงที่ลึกมากขึ้น คล้ายกับการเล่นจากระยะไกลเข้าสู่ใกล้ หรือใกล้ไปหาไกล เช่นห้องที่ 95 เป็นต้นไป ทั้งหมดนี้นำไปสู่จุดพักประโยคเพลงห้องที่ 101 ซึ่งเครื่องเป่าพร้อมไวโอลินกลับมาใช้บทบาทโน้ตวิงทิศทางขึ้นด้วยเข้บ้ตสองชั้น ซึ่งนำมาจากแนวความคิดตั้งแต่ห้องแรกของเพลง จบประโยคด้วยเปียโนที่กรีดนิ้วลงบนลิ้มขาวของเปียโนด้วยความดังมากและรวดเร็ว ก่อนเข้าสู่จุดพักประโยคถัดไปซึ่งใกล้เคียงกันที่ทุก ๆ เครื่องดนตรียกเว้นคลาริเน็ตบรรเลงพร้อมกัน คือห้องที่ 103 หลังจากจุดพัก แนวเปียโนนำแนวความคิดแรกเข้ามาทันทีโดยไม่มีการหยุดพักของประโยคแต่อย่างใด

ห้องที่ 104-118 เป็นจุดนำเข้าสู่จุดยอดที่หนึ่งของเพลง ด้วยพื้นผิวที่บางลงด้วยแนวความคิดที่จำกัดเหลือเพียงสองชั้นของเสียง และเป็นโน้ตที่เล่นจังหวะพร้อมเป็นส่วนใหญ่ ห้องที่ 104-105 มีแนวเสียงของฮาร์โมนิกเทียมในไวโอลินสองและวิโอล่า เล่นประกอบกับโน้ตวิงเข้บ้ตสองชั้นห้าพยางค์ของเปียโน และสลับด้วยเครื่องเป่า ห้องที่ 106 เป็นจุดที่เห็นทั้งสองแนวความคิดทางดนตรีของบทประพันธ์เพลงนี้อย่างชัดเจน คือโน้ตพรมนิ้ว โน้ตวิงเข้บ้ตสองชั้น รวมทั้งเข้บ้ตสองชั้นสามพยางค์ ก่อนเข้าสู่อัตราจังหวะ 3/8 ซึ่งมีเหตุผลในการเลือกคือ ระยะเวลาการปิดประโยคของโน้ตพรมนิ้วจะลงตัวอย่างพอดีต่อการมีโน้ตพรมนิ้วที่มีความยาว ความดัง และการเข้ามาอันพร้อมเพรียงกันของผู้เล่น วัตถุประสงค์นี้ คือคลาริเน็ต ไวโอลินทั้งสองคัน วิโอล่า ส่วนเปียโน ทำหน้าที่เป็นอีกชั้นหนึ่งของแนวความคิด คือเข้บ้ตสองชั้นสามพยางค์ ห้องที่ 108-110 เป็นจุดขั้วที่มีพื้นผิวเบาบางลงไปอีกด้วยการลดแนวเปียโนเหลือโน้ตเพียงเล็กน้อยพอทำให้ได้ยินลักษณะของซีฟรที่รักษามาอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ต้นเพลง บริเวณนี้นับเป็นการลดระดับของทั้งพื้นผิว ความดังเบา ความหนาแน่น ลงก่อนที่จะเริ่มต้นนำเสนอความหนาแน่นของทั้งกลุ่มนักดนตรีก่อนเข้าสู่จุดยอดของเพลงจุดแรกในห้องที่ 119 ซึ่งเป็นท่อน D ดังจะกล่าวต่อไป ก่อนเข้าสู่จุดพักหรือจุดยอดของเพลงจุดนี้ จะเหลือเพียงเครื่องเป่าและเปียโน ซึ่งยังคงทำหน้าที่โน้ตเข้บ้ตสองชั้นอย่างต่อเนื่อง แต่มีการแปรรูปทำนองเป็นสามพยางค์บ้าง หรือ Double Tonguing บ้าง นอกจากนี้ยังมุ่งไปสู่เสียงที่สูงขึ้นเรื่อย ๆ ก่อนจะหยุดหลังจากโน้ตแรกในท่อน D ระหว่างเปียโนนำเข้าสู่จุดนี้ ห้องที่ 117 มีอีกวัตถุประสงค์ที่น่าสนใจคือการแปรรูปโน้ตเข้บ้ตสองชั้นสามพยางค์ให้มีการเน้นที่จังหวะผิดปกติ ทำให้ติดตามซีฟรหลักได้ยากกว่าเล็กน้อย

## 4.1.2 ตอนที่ 2 (ห้องที่ 119-151)

### 4.1.2.1 ท่อน D

เป็นจุดยอดที่หนึ่งของบทประพันธ์เพลงนี้ ด้วยการเริ่มต้นที่ทุกเครื่องดนตรีบรรเลงพร้อมกันในระดับความดังมาก ปรับความเร็วลงเหลือ  $\text{♩}=40$  เปียโนตีลงบนสายในช่วงกลางพร้อมกับกดโน้ตที่สูงที่สุด เครื่องสายทำหน้าที่เป็นซีฟเจอร์เซ็ปตสามชั้นอย่างเท่าเทียมกันต่อเนื่องกัน ด้วยการมีระดับความดังเบาเสียงที่เป็นแต่ละแนวสืบทอดกันแบบ Counterpoint ดังห้องที่ 119 แนวไวโอลินไต่ลงไปถึงเซลโล่ เทคนิคการสืบริเวณนี้กำหนดให้เล่นใกล้เคียงด้วยการบันทึกว่า Sul Ponticello (Sul Pont.) เพื่อสร้างสีสนที่มีเสียงฮาร์โมนิคพร้อมกับเสียงเหล็ก และลดความหนาแน่นของโน้ตฐาน (Fundamental Tone) ลง ทั้งนี้เป็นไปเพื่อตัดทอนความเป็นโน้ตที่มีการเจาะจงบันไดเสียงลง เนื่องจากเสียงที่เลือกใช้เป็นเพนทาโทนิคแต่ผู้ประพันธ์ไม่ต้องการให้ได้ยินเสียงเพนทาโทนิคชัดเจน จึงระดับเสียงดังกล่าวนี้ด้วยสองวิธีคือการปรับตำแหน่งการสี กับการลดความดังลง

ซีฟเจอร์ของโน้ตที่เคลื่อนที่มีลักษณะเป็นคลื่นได้นำที่ดำเนินไปด้วยความเร็วอย่างต่อเนื่องของเซ็ปตสามชั้น และคลื่นบนผิวน้ำที่แยกกันออกเป็นสองชั้นซึ่งแทนที่ด้วยเสียงลากยาวในเซลโล่เป็นอีกมิติหนึ่ง ส่วนแนวที่เคลื่อนไหวยาวเร็วต่างกันเป็นอีกมิติหนึ่ง เปรียบเสมือนกับอุณหภูมิน้ำบนพื้นผิวและได้นำที่มีทั้งความเร็วของกระแสน้ำที่ไม่เท่าเทียมกัน

ห้องที่ 120-122 เป็นห้องที่ยังคงซีฟเจอร์โน้ตเซ็ปตสามชั้นอยู่ในอัตราจังหวะแบบ  $\frac{7}{16}$  โดยทั้งสามห้องนี้จะมีลักษณะต่างกัน เช่น ห้องที่ 120 เป็นจุดที่เน้นจังหวะที่ 7 เพื่อทำให้เกิดจังหวะชัดขึ้น ห้องที่ 121 แบ่ง 7 จังหวะเป็น 3, 2, 2 โดยจังหวะที่ 3 เป็นจังหวะที่เกินมาให้มีบทบาทของโน้ตที่อยู่กับที่ มีเพียงไวโอลินสองที่ปรับความดังขึ้นเล็กน้อย เน้นจังหวะที่ 6 ในเครื่องสายทั้งหมดและเปียโนที่ตีลงบนสายช่วงเสียงต่ำ ส่วนห้องที่ 122 เป็นห้องที่ยังคงมีเสียงจากบันไดเสียงเพนทาโทนิคอย่างต่อเนื่อง เพียงแต่ว่าจังหวะที่สามลดระดับความดังเป็น *pp* ทันที นับเป็นการสร้างความขัดแย้งทางเนื้อหาอย่างหนึ่งที่มีการปรับความดังขึ้นหรือเบาลงทันทีในตัวบทประพันธ์ ทั้งนี้บริเวณดังกล่าวเป็นไปเพื่อนำให้แนวเซลโล่ ซึ่งเริ่มต้นนำเสนอแนวทำนองที่เป็นโน้ตลากยาวและโน้ตประดับวนรอบโน้ตลากยาวนั้นในห้องนี้ ในขณะที่เดียวกัน เซลโล่มีโน้ตไมโครโทนในบางตัวเล็กน้อย ทำให้เกิดเสียงเพี้ยนกว่าปกติในบางโน้ตซึ่งให้สีสนเลียนแบบดนตรีไทย ขณะที่เครื่องสายอื่นทำหน้าที่เล่นบทบาทโน้ตเซ็ปตสามชั้นเป็นเบื้องหลัง ก่อนนำไปเครื่องเป่าเล่นโน้ตพรมนี้ตั้งแต่ห้องที่ 124 เป็นต้นไป

ห้องที่ 124-125 เป็นบริเวณที่เครื่องเป่ามีลักษณะความดังเบาเสียงแบบ *f* ไปหา *p* ทุกโน้ต เพื่อแสดงลักษณะที่คล้ายกับทางเสียงก้องและค่อย ๆ หายไปในแต่ละโน้ต เสมือนกับวัตถุกระทบผิวน้ำและแผ่วงกว้างออกไป เปียโนทำหน้าที่เป็นจังหวะเซ็ปตหนึ่งชั้นรองพื้นแต่อยู่ในช่วงเสียงสูง

เครื่องสายยังคงบรรเลงในช่วงเสียงที่ไม่เคลื่อนไหวมามากเกินช่วงคู่แปดมาตั้งแต่ห้องแรกของท่อน D จังหวะสุดท้ายของเครื่องสายในห้องที่ 125 เครื่องสายนำเสนอบทบาทโน้ตซ้ำของฮาร์โมนิคธรรมชาติ (Natural Harmonic) ด้วยความดังเสียงที่เพิ่มมากขึ้น

ประโยคเพลงตั้งแต่ห้องที่ 126-130 เป็นประโยคเพลงที่พัฒนาโน้ตซ้ำมาจากห้องที่ 125 ซึ่ง บรรเลงด้วยแนวเครื่องสายโดยตลอด แต่ว่าต่างจังหวะกัน คือ ห้องที่ 127 เป็นเข็บบีสองชั้นหก พยางค์ ห้องถัดไปเป็นเข็บบีสองชั้นปกติ ห้องถัดไป สามพยางค์แต่ไม่เป็นฮาร์โมนิค และห้องสุดท้าย ของประโยคนี้อือห้องที่ 130 เป็นสรุปของประโยคเพลงนี้คือใช้โน้ตฮาร์โมนิคเทียม โดยทั้งสี่ห้องที่ ดำเนินแนวความคิดโน้ตซ้ำนี้มีการปรับระดับความดังเบาเสียงอยู่ตลอดเวลา ระหว่างนั้นเองเปียโน ห้องที่ 129 รับบทบาทโน้ตพรมนี้จากเครื่องเป่าในห้องที่ 127 แต่บรรเลงในจังหวะที่แตกต่างกัน คล้ายคลึงกันในแง่อยู่ในช่วงเสียงสูงและทั้งสองแนวมีขึ้นคู่เสียงกว้าง เพื่อสร้างมิติเสียงให้ลึกยิ่งขึ้น

ห้องที่ 131-134 แนวความคิดโน้ตเคลื่อนไหวได้กลับเข้ามาอีกครั้งหนึ่งในแนวเครื่องเป่า ซึ่ง ห้องที่ 132 มีการนำเสนอเทคนิคพิเศษในเครื่องสาย คือการกดน้ำหนักคันชักมากกว่าปกติเพื่อสร้าง เสียงแตก โดยกำหนดด้วยระดับความดัง *sffz* และลดระดับลงเป็น *pp* ภายในเวลาเพียง 1 จังหวะ เท่านั้น ห้องที่ 132 เครื่องสายหลุดสายจากโน้ตของสายที่หนึ่งของทั้งสี่เครื่อง ไปสู่นโน้ตที่สูงที่สุดของ เครื่อง ซึ่งไม่ระบุว่าคือโน้ตใด โดยมีระยะห่างของความดังเสียงจาก *p* ถึง *fff* ภายในหนึ่งจังหวะ เช่นเดียวกัน เป็นการบีบระยะเวลาการเดินทางของความดังเสียงให้คล้ายคลึงกับวัตถุที่เคลื่อนไหวได้ อย่างรวดเร็วจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง เพื่อเป็นการนำเข้าสู่ท่อน E

ถึงแม้ว่ามีการดำเนินบทบาทของโน้ตซ้ำหรือโน้ตวิ่งใด ๆ ก็ตาม การนำจังหวะขัดมาใช้ เป็น หัวใจสำคัญหนึ่งของบทประพันธ์เพลงนี้เข้ามา ในบริเวณที่เกิดโน้ตซ้ำด้วยเทคนิคการสีทั้งปกติและ ฮาร์โมนิค ยังสามารถเห็นได้ถึงลักษณะจังหวะหยุดในบางเวลาเพื่อไม่ทำให้สีสันดูมีเพียงระนาบเดียว แบบการเล่นโน้ตซ้ำไปอย่างต่อเนื่อง เช่นห้องที่ 130 การเล่นโน้ตซ้ำ ยังคงรักษาแนวความคิดจังหวะ ขัดไว้ด้วยการเพิ่มโน้ตในจังหวะที่สองเป็นเข็บบีสองชั้นสามพยางค์แทรกเข้ามาบ้าง เป็นต้น ก่อนการ เล่นล่อกันด้วยเสียงไมโครโฟนในห้องที่ 132 ซึ่งเครื่องสายล่อกันเข้ามาทุก ๆ เข็บบีสองชั้น ด้วยระดับ ความดังเสียงแบบ *sfp* ด้วยเหตุผลที่ต้องการให้โน้ตที่มาทีหลังสามารถได้ยินเสียงได้ชัดเจน จึงมีการ ปรับความดังจาก *sf* เป็น *p* แบบฉับพลัน

#### 4.1.2.2 ท่อน E

แบ่งออกเป็นสองช่วงย่อย คือตั้งแต่ห้อง 135-140 และ 141-151 ซึ่งเป็นจุดยอดที่รวมมวลความหนาแน่นของเครื่องดนตรีทุกเครื่องเข้าด้วยกันก่อนเข้าสู่จุดตัดที่ไม่มีซีฟรจังหะแบบสืบเนื่องเพียงจุดเดียวในบทประพันธ์เพลงนี้ในท่อนถัดไป

ท่อนนี้เป็นการรวมเนื้อเสียงจากท่อน D ที่มีลักษณะเข้บัตสามชั้นเข้าด้วยกันเปรียบเสมือนรวมชั้นของกระแสน้ำเข้าด้วยกันจนกระทั่งกลายเป็นเนื้อเดียวกันที่มีความเร็วเท่ากัน

ในห้องที่ 135 เริ่มต้นด้วยซีฟรและจังหะที่เปลี่ยนอย่างฉับพลันโดยไม่มีหยุดคั้น เพื่อสร้างความขัดแย้งทางพื้นผิวและลักษณะทางเสียง ห้องนี้ถือเป็นช่วงเชื่อมที่ยังคงมีบทบาทโน้ตพรมนิ้วค่างมาจากท่อนก่อนหน้าในเครื่องเป่า ประกอบกับวิโอล่าและเชลโล่ที่เริ่มต้นท่อนด้วยโน้ตเสียงแตกอันเกิดจากการสั่นด้วยน้ำหนักคั้นซึกที่มากผิดปกติ แต่ทว่ายังคงมีช่วงกว้างของระดับ ความดังเสียงจาก *sf* ถึง *pp* ภายในช่วงเวลาสั้นคือเพียงตัวดำประจุดเท่านั้น

ในห้องนี้เป็นห้องเดียวของช่วงนี้ที่มีซีฟรแบบสาม คือ *9/16* โดยมีโน้ตเปียโนยืนพื้นการบรรเลงทุกจังหะ ก่อนจะเปลี่ยนเข้าสู่ซีฟรของโน้ตตัวดำในห้องที่ 136 คือจังหะ *2/4* ตัวอย่างนี้เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการมีคอร์ดสังเคราะห์ที่ไม่ได้อิงกับการจัดวางแนวเสียงแบบดนตรีโดยปกติ แต่เป็นการวางเสียงชุดหนึ่งเพื่อให้สัมพันธ์กับเสียงเครื่องอื่น ๆ ในกรอบของเวลา (Time frame) เดียวกัน ห้อง *9/16* แบ่งออกเป็นสามชุดเสียงย่อย ๆ เสมือนมีกรอบของเวลาย่อย ๆ ต่อกันไป แต่เกิดขึ้นโดยไม่สัมพันธ์ระหว่างกันในแง่การจัดวางความเคลื่อนไหวทิศทางเสียงแนวนอน

ห้องที่ 137 เป็นจุดที่เริ่มต้นนำเสนอซีฟรโน้ตเข้บัตสามชั้นซึ่งจะเกิดขึ้นอย่างสืบเนื่องต่อไปจนจบท่อน E เช่นเดียวกับท่อน D คือสีสันของเสียงในโน้ตเข้บัตสามชั้นของวิโอล่าและเชลโล่ เริ่มต้นด้วยการสืกล้อยองด้วยเหตุผลเดียวกับที่กล่าวมาแล้วในท่อน D จุดนำเข้าสู่จุดยอดที่หนึ่ง

อาจกล่าวได้ว่าจุดยอดที่หนึ่งของบทประพันธ์เพลงนี้ในท่อน D เปรียบเสมือนบทนำเข้าสู่จุดยอดที่ครบครันมากกว่าในท่อน E อันโน้ตเข้บัตสามชั้นเล่นโดยเครื่องดนตรีทุกเครื่อง และด้วยความเร็วที่มากกว่าท่อน D ในระดับหนึ่ง ระหว่างการนำเสนอบทบาทเข้บัตสามชั้นซึ่งยังถือว่าเป็นการนำเสนอแนวความคิดความสืบเนื่องของซีฟรจังหะนั้น ถึงแม้ว่าจะเกิดตัวหยุดและโน้ตเน้นในจังหะผิดปกติจำนวนมากระหว่างทาง ในแนวเปียโนและเครื่องเป่า ตั้งแต่ห้องที่ 137-141 ทำหน้าที่พัฒนาแนวความคิดของจังหะขัด โดยโน้ตเปียโนเล่นจังหะขัด โดยมีระดับความดังเบาที่ไม่เท่ากัน เช่นเดียวกับที่นำเสนอมาแล้วก่อนหน้านี้ ดังนั้นในบทประพันธ์เพลงนี้จะเห็นถึงเม็ดสีของเสียงที่เสมือนมีขนาดที่ไม่เท่ากันหรือระยะเสียงที่ไม่เท่ากันด้วย ความดังเบา สูงต่ำ สั้นยาว ดังนี้ บริเวณนี้เป็นอีกที่

หนึ่งซึ่งเสียงในแนวนอนไม่สัมพันธ์สืบเนื่องเช่นการจัดวางแนวเสียงในดนตรีปกติ เพียงแต่ควบคุมช่วงเสียงและสีสรร่วมทั้งเทคนิคให้อยู่ในทิศทางที่ไม่แปลกแยกออกไป ห้องที่ 139-140 เปียโน มีอัตราจังหวะที่แบ่งย่อยออกมาเป็นเข็บบสามชั้นเพียงเล็กน้อยเพื่อทำให้เกิดการพัฒนาในด้านจังหวะมากยิ่งขึ้น ส่วนห้องเดียวกันนี้ไวโอลินทั้งสองคันนำเสนอเสียงไมโครโทน เป็นช่วงเสียงสูงเกิดจากโน้ตฮาร์โมนิกเทียม และผ่านการควบคุมความดังเสียง *sfp* ส่งเข้าสู่ *pp* ทั้งสองเครื่องดนตรีเป็นการเล่นล้อกันของความดังเสียงอีกจุดหนึ่งที่สำคัญ

ตั้งแต่ห้องที่ 141 เป็นต้นไป เครื่องดนตรีเริ่มต้นนำเสนอซีฟเจอร์โน้ตแบบเข็บบสามชั้นสืบเนื่องถึงแม้จะมีการหยุดเกิดขึ้นสลับตลอดเวลา เพื่อสร้างชั้นและมิติทางเสียง เปียโนห้องนี้ให้จังหวะหลักด้วยการเล่นโน้ตเข็บบหนึ่งชั้นสามตัวเสมือนเป็นการตั้งต้นจังหวะให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ยึด ทุก ๆ เครื่องดนตรีเล่นแนวความคิดจังหวะสืบเนื่องทั้งหมดในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 142 และเมื่อครบทุกแนวเสียงเกิดขึ้นแล้ว ผู้ประพันธ์ได้สร้างทิศทางของบทประพันธ์โดยภาพรวมด้วยการเพิ่มระดับความดังเสียงให้ไปในทิศทางเดียวกันจนถึงห้องที่ 145 คือ ดังขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงระดับ *fff* ในที่สุด การเพิ่มความดังเสียงลักษณะนี้เป็นไปเพื่อนำให้ตัวบทประพันธ์ที่มีรายละเอียดปลีกย่อยไม่เหมือนกันแต่เคลื่อนไหวไปด้วยความดังเสียงที่เหมือนกัน โน้ตที่เลือกใช้ในช่วงนี้ยังคงเป็นบันไดเสียงเพนทาโทนิคผสม ถ้านำแต่ละแนวเสียงมาแยกเล่นจะสามารถได้ยินเสียงดนตรีตะวันออก เกิดจากการซ้อนกันหลายชั้นของโน้ตหลัก ทำให้เป็นลักษณะของเสียงที่ค่อนข้างใหม่

ตั้งแต่ห้องที่ 145 เป็นจุดที่เริ่มต้นเปลี่ยนความดังเบาเสียงแบบใหม่โดยฉับพลันเป็น *p* แต่ไม่ได้เริ่มต้นพร้อมกันทุกเครื่องดนตรี โดยภาพรวมก็จะยังคงมีทิศทางเสียงที่ไปในแนวเดียวกัน และตั้งแต่ห้องที่ 147 ถึงห้องที่ 150 ทุก ๆ เครื่องดนตรีค่อยๆ เริ่มต้นเพิ่มระดับความดัง ด้วยการกำกับสัญลักษณ์ *Cresc.* ( $\text{<img alt='crescendo symbol' data-bbox='380 645 415 665'}/>$ ) ในแต่ละเครื่อง ซึ่งปรากฏต่างเวลากัน จนกระทั่งห้องที่ 150 เปลี่ยนระดับการเน้นหัวโน้ตจากโน้ตสั้นเป็นโน้ตยาวแบบต่อเนื่อง (*Legato*) เว้นแต่แนวเปียโนซึ่งยังคงเล่นโน้ตสั้นอย่างต่อเนื่อง ก่อนสรุปประโยคเพลงด้วยทิศทางเสียงเคลื่อนที่ขึ้นไปพร้อมกันทั้งวง ในจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 151 และหยุดลงอย่างฉับพลัน

### 4.1.3 ตอนที่ 3 (ห้องที่ 152-217)

#### 4.1.3.1 ท่อน F

เป็นจุดตัดจุดเดียวในบทประพันธ์เพลงนี้ที่ไม่มีลักษณะซีพจรจังหวะสี่บเนื่อง แต่ลักษณะที่เป็นจุดตัดนี้เกิดขึ้นเฉพาะห้องที่ 152-161 เท่านั้น หลังจากนั้น แนวเสียงของทั้งวงจะร่วมกันบรรเลงเพื่อให้เกิดซีพจรสี่บเนื่องถึงแม้ว่าจะเกิดจังหวะขัดที่ซับซ้อนมากสลับกันไปมาก็ตาม

ท่อนนี้เป็นลักษณะเสียงลากยาวและสั้นสะเทือน เปรียบกับผิวน้ำที่กระเพื่อม แทนด้วยตัวดนตรีที่มีแนวเชลโล่ที่ลอยเด่นขึ้นจากเครื่องอื่น ๆ โดยมีทั้งเสียงชุดซิดและระดับเสียงปกติของเครื่องดนตรี เปรียบเสมือนชั้นของน้ำในอีกลักษณะหนึ่งซึ่งแตกต่างจากท่อนก่อนหน้านี้

ในห้องที่ 152-161 มีเทคนิคโน้ตลากยาวในเชลโล่ ที่มีโน้ตประดับเล่นวนรอบโน้ตลากยาวนั้น ๆ เป็นแนวความคิดมาจากการเอื้อน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำเสียงไมโครโฟนเข้ามามีส่วนร่วมตลอดเพื่อทำให้มีลักษณะคล้ายกับการปรับเสียงแบบเจ็ดเสียงเท่าในดนตรีไทย ช่วงนี้เป็นช่วงที่มีเทคนิคพิเศษเครื่องดนตรีเกิดขึ้นหลายอย่างไม่ว่าจะเป็นเครื่องสายที่อุดสายทั้งสี่แล้วติดด้วยความเร็วและดัง ทำให้มีเสียงคล้ายกับการตีเครื่องกระทบ ผู้ประพันธ์นำแนวคิดจากเสียงตีกลองแขกในจังหวะขัดต่าง ๆ และค่อยๆ นำเสนอบทบาทนี้จากห้องที่ 157, 161 จนกระทั่งเสียงติดโน้ตที่อุดสายได้ปรากฏขึ้นอย่างโดดเด่นตั้งแต่ห้องที่ 162 เป็นต้นไปในลักษณะจังหวะขัด แต่เล่นเพื่อรองพื้นคล้ายกับจังหวะกลอง โดยไม่สามารถคาดเดาได้ จังหวะขัดลักษณะเป็นแนวความคิดสำคัญอีกอันหนึ่งที่ว่าด้วยการเล่นจังหวะคล้ายกับการด้นสดในแนวกลองของดนตรีไทย

เครื่องเป่าช่วงต้นของท่อนนี้ช่วงแรกทำหน้าที่เล่นเทคนิคเป่าให้ลมผ่านเครื่องโดยไม่ให้เสียงสูงต่ำอย่างใด เพียงแต่เป็นเสียงพิเศษเพื่อสร้างสีสันเท่านั้น เปียโนทำหน้าที่ Tone cluster คือกลุ่มก้อนเสียงเป็นจังหวะรองพื้นอย่างช้า ๆ ก่อนจะเริ่มต้นบทบาทการอุดสายและติดด้วยความเร็วจากเข้าไปหาเร็วในห้องที่ 157 ส่วนห้องที่ 159 พลูตใช้เทคนิค Whistling tone ซึ่งเป็นเสียงคล้ายผิวน้ำ มีเสียงที่เบาและสูงมากซึ่งผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เล่นในช่วงสูงโดยไม่ระบุระดับเสียง เพียงแต่ให้เกิดเสียงสั้นคลอนของเทคนิคดังกล่าวดังต่อเนื่องเป็นเบื้องหลัง ห้องที่ 161 เป็นบริเวณที่น่าเสนอหลายแนวความคิดขึ้นพร้อมกันไม่ว่าจะเป็นโน้ตลากยาวในเชลโล่ โน้ตอุดสายจากเข้าไปเร็วของเปียโน และโน้ตติดแบบอุดสายของเครื่องสาย พร้อมกับเสียงคล้ายกับเครื่องกระทบอันเกิดจากเทคนิค Open Slap ในคลาริเน็ต เป็นเทคนิคที่ทำให้เกิดสุญญากาศของลิ้นผู้เล่นกระทบกับลิ้นของเครื่องและดึง Mouthpiece ออกจากปาก เสียงที่เกิดขึ้นจะสั้นและดัง ก่อนนำเข้าสู่เทคนิคมัลติโฟนิก (Multiphonic) คือการเล่นหลายเสียงพร้อมกัน ในบทประพันธ์เพลงนี้ ส่วนของคลาริเน็ตผู้ประพันธ์ไม่กำหนดนิ้วที่แน่นอน เพียงแต่กำหนดโน้ตฐานและให้ผู้เล่นใช้รูปปากพร้อมกับเพิ่มแรงดันลมเข้าไป

ทำให้ได้ยินโน้ตฮาร์โมนิคสุม ตัวต่าง ๆ เกิดขึ้นพร้อมกับการเล่นเทรโมโล โดยสุมโน้ตมัลติโฟนิก ใน ห้องที่ 163 เป็นการสร้างความตึงเครียดทางเสียงขึ้นมาเป็นมวลที่มีความหนาแน่นของเทคนิคต่าง ๆ หลายชั้น (ตัวอย่างที่ 6)

The image shows a musical score for measures 162-164. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The score includes various performance instructions such as 'multiphonic (overblow)', 'increase pressure', 'any multiphonic trill (indetermined pitch)', 'any note', 'p < f', 'sfp', 'ord.', 'molto pont.', and 'ord. détaché'. The piano part shows a complex rhythmic pattern with 'R' and 'L' markings. The strings play a tremolo pattern.

ตัวอย่างที่ 6 โน้ตมัลติโฟนิกแบบสุมในแนวคลาริเน็ต (ห้องที่ 162-164)

ห้องที่ 163-173 เป็นประโยคเพลงขนาดยาวที่เกิดขึ้นด้วยการผสมผสานแนวความคิดหลายชนิดดังกล่าวมาแล้ว คือจังหวะกึ่งต้นสด เลียนแบบด้วยไวโอลินสองคัน วิโอล่า โน้ตลากยาวในเซลโล และเครื่องเป่า ในแนวเปียโน ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เล่นเคาะลงบนตำแหน่งต่าง ๆ ของเปียโนไม่ว่าจะเป็นฝาปิด ที่วางโน้ต หรือใต้คีย์เปียโน รวมทั้งลูด้วยหลังมือไปบนคีย์เปียโนไล่จากสูงถึงต่ำ หรือต่ำถึงสูง เพื่อให้เกิดเสียงนี้ที่รูดผ่านคีย์เปียโนคล้ายกับ Guiro โดยไม่ให้ลงน้ำหนักที่คีย์เปียโนจนเกิดเสียงของค้อนเคาะสาย จังหวะที่เล่นเปียโนด้วยเทคนิคดังกล่าวนี้เป็นจังหวะที่มีลักษณะคล้ายกับการต้นสด โดยเล่นประกอบกับการตีตีสายเครื่องสายที่ได้รับการอุดเสียงทั้งสี่สาย โดยภาพรวมจะเกิดเสียงกระทบจากเครื่องดนตรีหลายเครื่องแยกออกเป็นชั้นเสียงอยู่เบื้องหลังแต่ก็นับว่ามีความโดดเด่นพอสมควร ในขณะที่อีกชั้นเสียงหนึ่งคือเซลโลลากโน้ตเป็นท่วงทำนองยาว โน้ตเอื้อน ด้วยการมีบันไดเสียงไมโครโทนเป็นส่วนประกอบ และคลาริเน็ตกับฟลูตในช่วงดังกล่าวนี้ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีที่



ลากเสียงยาวที่ค่อนข้างมีความเคลื่อนไหวน้อยกว่าเซลโล่ ถึงแม้ว่าจะมีการ tremolo พร้อมทั้งเปลี่ยนระดับการใช้ลมจาก 2/3 air ไปสู่การเล่นเต็มเสียง หรือโน้ตสะบัด รวมทั้ง การทำให้มีเสียงเคลื่อนไหวไปมาเพี้ยนสูงต่ำ อันเรียกว่า quartertone oscillation ในห้องที่ 167 จากนั้นห้องที่ 170 ลดความหนาแน่นของพื้นผิวเสียงลงจนกระทั่งเปียโนหยุดเล่น และทุก ๆ เครื่องหยุดเล่นยกเว้นแนวคลาริเน็ตเป่าลมผ่านเครื่องและฟลูตใช้เทคนิคผิวปาก (Whistling tone) ซึ่งมีเสียงเบามากเป็นธรรมชาติ ในห้องที่ 173 เพื่อส่งเข้าสู่บทบาทของอัตรารัจหะสามในห้องที่ 174 ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของท่อน G ดังจะกล่าวต่อไป

#### 4.1.3.2 ท่อน G

ท่อนนี้มีลักษณะความกระเพื่อมและสันสะท้อนของเสียงมากที่สุดท่อนหนึ่งด้วยการเปลี่ยนแปลงของระดับความดังเบาเสียง และเทคนิคพรหมนี้ว ทำให้เสียงฟังดูเคลื่อนไหวเป็นริ้วคลื่นขนาดเล็ก สอดประสานด้วยแนวเสียงต่าง ๆ และเคลื่อนที่มาจากระยะไกลหรือเป็นมิติเสียงลอยออกห่างจากผู้ฟัง โดยเฉพาะเครื่องสายจะมีบทบาทในลักษณะดังกล่าวชัดเจนตลอดเวลา เป็นอีกลีลาหนึ่งของบทประพันธ์เพลงนี้ โดยยังคงรักษาแนวความคิดของลูกล้อลูกขัด จังหวะผิดปกติไว้อยู่ตลอดเวลาในแนวเสียงอื่นนอกจากเครื่องสาย

เริ่มต้นด้วยแนวความคิดที่คล้ายคลึงกับห้องที่ 135 ที่เป็นอัตรารัจหะแบบสาม คืออัตรารัจหะแบบ  $\frac{3}{2}$  ท่อนนี้เป็นท่อนที่มีความยาวไม่มาก แต่ทว่าเป็นช่วงที่มีการเปลี่ยนอัตรารัจหะบ่อยมากเนื่องจากผู้ประพันธ์ได้จัดวางให้แต่ละห้องเป็นช่วงหนึ่งกรอบเวลาที่มีขนาดของความยาวไม่เท่ากัน และภายในแต่ละห้องก็ประกอบด้วยโน้ตที่เป็นรายละเอียดปลีกย่อยเข้าไปอีก โดยมีเพียงสามห้องแรกที่เป็นอัตรารัจหะสามอย่างชัดเจน (ตัวอย่างที่ 7) ทิศทางของความดังเบาเสียงในเครื่องสายทั้งท่อนนี้ค่อนข้างเป็นไปในทิศทางเดียวกันโดยมีพื้นผิวส่วนของเครื่องสายแบบ Homophony คือมีลักษณะแนวตั้งมากกว่าส่วนอื่นของบทประพันธ์เพลง แนวความคิดการเล่นโน้ตซ้ำจากห้องที่ 126-130 ในกลุ่มเครื่องสายด้วยกันเอง กลับมานำเสนออีกครั้งอย่างชัดเจนในรูปแบบที่แตกต่างออกไปคือยืดขยายให้ยาวขึ้นเพียงแต่ทิศทางความเคลื่อนไหวเสียงค่อนข้างคงที่ ด้วยความดังเบาแบบไม่ยกคั่นชักขึ้นจากสายและเน้นเฉพาะหัวโน้ต โดยบันทึกโน้ตเป็น *fp* ทุกตัว เป็นการดังและเบาอย่างฉับพลัน โดยมีสัญลักษณ์ Tenuto คือเล่นเต็มค่าโน้ตที่บันทึก แนวฟลูตและเปียโนเล่นโน้ตในส่วนของจังหวะที่เป็นกึ่งตันสด คือไม่สามารถคาดเดาโน้ตที่จะเกิดขึ้นได้ว่าจะเข้ามาในเวลาใด ดังเช่นในห้องที่ 177 ที่เปียโนนำเสนอน้ตคร่อมจังหวะ เน้นในจังหวะที่ผิดปกติ และแนวนั้นแตกต่างจากโน้ต

Tongue Ram ในแนวฟลูต เทคนิคนี้ของฟลูตให้เสียงที่ต่ำลงจากนิ้วที่กดเป็นคู่ 7 เมเจอร์ ซึ่งมักจะให้ผลดีในช่วงเสียงต่ำ ผู้เล่นต้องผลิตเสียงด้วยการใช้ห้องเป็นเครื่องช่วยปล่อยลมให้แรงกว่าปกติ

174 **9 G** **32** **5** **16**

Fl. *tongue ram* *mf* *f* *p* *mf*

Cl.

Pn. damp the piano strings with 2nd, 3rd, 4th finger diamond notch-head-half pressure with both pitch and harmonic are remain audible square notch-head-full pressure, damp piano strings completely, percussive sound are clearly heard than pitch. *p* *ff*

VI. I *arco* *p* *f* *p* *f* *p*

VI. II *arco pont.* *pp* *f* *ff* *p* *f* *p*

Va. *arco pont.* *pp* *f* *ff* *p* *f* *p*

Vc. *arco* *ord.* *p* *f* *p* *f* *p*

blow the key holes from 1st, index finger's hole to 4th finger's hole with approximately 5-10 cm. distant from mouth only air noise audible *f* *p*

ตัวอย่างที่ 7 เทคนิค Tongue Ram ในห้องที่มีอัตราจังหวะแบบสาม (ห้องที่ 174-176)

ในห้องที่ 177 แนวคลาริเน็ตมีสัญลักษณ์กุญแจพิเศษรูปเครื่องดนตรีเพื่อบันทึกตำแหน่งที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เล่นเป่าลงในรูนิ้วของคลาริเน็ตตามความยาวของเครื่อง ด้วยระยะห่างประมาณ 5-10 ซม. ซึ่งจะให้เสียงที่สูงต่ำไม่เท่ากัน ภายในท่อน G นี้ คลาริเน็ตจะใช้กุญแจนี้ตลอดเวลา

ซีฟเจอร์จังหวะสามกลับมาอีกครั้งหลังจากที่อัตราจังหวะคล้ายการเดินสวด ของเปียโนและฟลูตห้องที่ 177-178 ในท่อน G นี้เองผู้เล่นเปียโนต้องยืนขึ้นเพื่อนำมืออุดสายที่จะต้องเล่น และกดลิ้มเปียโนเพื่อให้ได้เสียงที่บอดหรือกึ่งฮาร์โมนิค ด้วยหัวโน้ตสองแบบ หัวโน้ตสี่เหลี่ยมจะแทนการอุดสายแบบเต็มจะให้เสียงคล้ายกับเครื่องกระทบ หัวโน้ตรูปเพชรคล้ายสัญลักษณ์ฮาร์โมนิคคือการอุดสายเปียโนด้วยน้ำหนักครึ่งเดียวจะทำให้เกิดเสียงทั้งโน้ตฐานและโน้ตฮาร์โมนิคประกอบกับเสียงของคอร์ดสายไปด้วยกัน

ประโยคเพลงถัดมาคือห้องที่ 180-182 ก่อนการกลับมาของอัตราจังหวะแบบสามอีกครั้งในห้องที่ 183 เป็นช่วงที่ เซลโล่ตีตสาย พร้อมทั้งรูตสาย ในจังหวะชัด แต่เป็นช่วงเสียงต่ำ และห้องที่

181 เครื่องสายอีกสามเครื่องบรรเลงโน้ตพรหมนิ้วในจังหวะที่ไม่ลงจังหวะหนัก ทำให้ซีฟเจอร์ลวงเกิดขึ้น ก่อนกลับเข้ามาสู่ซีฟเจอร์จังหวะแบบสาม ห้อง 183 ซึ่งฟลูตเป็นผู้ให้สัญญาณจังหวะย่อยทั้งสามจังหวะ อย่างชัดเจน ด้วยเทคนิค Tongue Ram

ประโยคเพลงสุดท้ายก่อนนำเข้าสู่ท่อน H คือการมีจังหวะที่มีความธรรมดาสามัญมากขึ้นใน แนวเปียโน แต่ทว่าในไวโอลินห้องที่ 186 ยังคงรักษาแนวความคิดโน้ตพรหมนิ้วซึ่งให้ความรู้สึกถึงการ เล่นนอกจังหวะ โดยทั้งสามโน้ตที่เล่นมีทิศทางความดังเบาเสียงแบบเดียวกันในรูปแบบพื้นผิวเสียง แบบโฮโมโฟนี ฟลูตทำหน้าที่เล่นเทคนิคการสั่นเสียงด้วยชากรรไกร หรือ Jaw Vibrato หรือเรียกว่า Smorzato เปลี่ยนสีสั่นเสียงแต่ไม่ให้ความถี่เสียงเปลี่ยนไปด้วยรูปปาก ห้องที่ 187 เป็นห้องสุดท้าย โดยมีเปียโนยับบาทโน้ตซ้ำเขบ็ตสองชั้น แต่เป็นการลดเสียงกึ่งฮาร์โมนิก (Half Pressure Damp) ก่อนการเข้าสู่ความเร็วใหม่ที่มีความเร็วเกือบเท่าตัว คือ  $\text{♩}=57$  ซึ่งความเร็วก่อนหน้านี้เป็น  $\text{♩}=60$  ซึ่ง ต้องให้จังหวะจากเขบ็ตหนึ่งชั้น และลดความเร็วลงเพียงเล็กน้อย แต่สัญญาณจังหวะจะเคาะเป็นโน้ต ตัวดำที่มีความเร็ว 57 แทนที่

#### 4.1.3.3 ท่อน H

เป็นท่อนที่นำเสนอจังหวะชัดทั้งท่อนดังจะอธิบายเรียงตามรูปประโยคของท่อนนี้ เสียงที่มี ลักษณะเป็นกลุ่มย่อย เป็นเม็ดสีของเสียง และการกระจายตัวของหน่วยของเสียงขนาดเล็กไป ในทั้งวง นักดนตรีทั้ง 7 คนมีบทบาทร่วมกันทำให้จุดของเสียงมีความสับสนเนื่องกัน เมื่อดำเนินแนวเสียง ได้ถูกต้องตามที่กำหนดแล้ว จะเกิดความต่อเนื่องของจุดดังกล่าวในสีสั่นของกลุ่มเครื่องดนตรีที่ยังคง ระยะใกล้ไกล ดังเบา สูงต่ำ เป็นเสียงที่พัฒนาขึ้นจากแนวคิดจังหวะชัดเช่นก่อนหน้านี้

ห้องที่ 188- 190 เป็นประโยคเพลงแรก ที่นำเสนอด้วยเทคนิคการถูกลมเปียโนไปตามเสียงสูง ต่ำโดยระวางไม่ให้นิ้วลงน้ำหนักลงบนลิ้มเปียโนจนเกิดเสียงค้อนตีสาย ขณะเดียวกันเครื่องสายทำ หน้าทีเคาะเครื่องดนตรีด้วยจังหวะชัดที่มีเขบ็ตสองชั้นเป็นความยาวพื้นฐาน ผู้ฟังจะได้ยินพลังงานของ ความสับสนเนื่องในแง่ของจังหวะเขบ็ตสองชั้นที่วังคังที่มาตั้งแต่ต้นของบทประพันธ์เพลงนี้ เพียงแต่ว่า เป็นการร่วมกันทำให้ซีฟเจอร์ดังกล่าวนี้เกิดขึ้นด้วยเครื่องดนตรีทั้งวงโดยเฉพาะเครื่องสาย

ห้องที่ 191-195 เป็นจุดที่ไวโอลินบรรเลงด้วยบันไดเสียงสังเคราะห์ที่เกิดขึ้นช่วงสั้นก่อนมี การแปรรูปโน้ตให้เป็นเขบ็ตสองชั้นแบบจังหวะชัดซึ่งบรรเลงพร้อมเพรียงกันในห้องที่ 193-194 มีการ นำเสนอโน้ตซ้ำในฮาร์โมนิกเทียมเครื่องสายตั้งแต่ห้องที่ 193 ซึ่งเป็นการเล่นโน้ตซ้ำหรือค่อนข้างซ้ำ มี ระดับความดังเบาไปในทางเดียวกัน

ห้องที่ 196-202 เป็นช่วงที่มีการเล่นจังหวะขัดแบบซับซ้อนและมีการแบ่งจังหวะย่อย ออกเป็นเข็บตสามชั้นซึ่งลื้อกันไปมาระหว่างเครื่องสายแต่ละเครื่อง ในอัตราจังหวะ **16** โดยเป็น เทคนิคดีดข้ามสี่สายด้วยเล็บ ผู้เล่นต้องวางนิ้วลงบนตำแหน่งโน้ตที่บันทึกไว้ก่อน ส่วนฟลูตในช่วงนี้ บรรเลงด้วยเทคนิค Lip Pizzicato และ Tongue Pizzicato ส่วน Clarinet ใช้เทคนิค Slap Tongue ซึ่งทั้งสองเครื่องดนตรีนี้ต่างให้เสียงเสียงสั้น โดยมีส่วนโน้ตที่นอกเหนือจากเข็บตสองชั้นก็คือ การมีสามพยางค์เพื่อขัดจังหวะปกติ ก่อนเริ่มต้นเสนอบทบาทใหม่ด้วยเสียงยาวในห้องที่ 202 เพื่อส่ง เข้าสู่ประโยคเพลงต่อไปในห้องที่ 203

ห้องที่ 203-207 เป็นช่วงที่มีลักษณะจังหวะขัดของโน้ตที่เป็นกลุ่มคอร์ดสังเคราะห์เกิดจาก การเล่นในจังหวะที่ไม่สามารถคาดเดาได้สำหรับแนวเปียโน นอกจากนี้การเล่นโน้ตกระโดดในระนาบ ทุ่มซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำแนวความคิดนี้มาพัฒนานอกจากในแนวเปียโนที่เล่นอัตราจังหวะขัดแล้ว คอร์ด สังเคราะห์ซึ่งเกิดจากการผสมขึ้นคู่กว้างเกิดขึ้นในรูปแบบโน้ตกระโดดแต่มีเสียงยาว และในแนว ไวโอลินทั้งสองคั่นกับคลาริเน็ตห้องที่ 207 เป็นช่วงที่นำเข้าสู่อัตราจังหวะกึ่งตันสดในห้องที่ 208 อัน เป็นประโยคเพลงถัดไป ด้วยเทคนิคนิ้วแทน (Bisbigliando) ของคลาริเน็ต พร้อมกับฮาร์โมนิกเทียม ในไวโอลิน โดยการมีระดับความดังเสียงที่ลดลงจาก **f** ถึง **p** พร้อมกัน

ห้องที่ 208-215 เป็นอีกช่วงที่ประพันธ์ขึ้นจากแนวความคิดหลักเรื่องอัตราจังหวะที่คล้ายการ ดันสดในจังหวะกลอง ขณะที่แนวเครื่องสายทั้งสี่ใช้เทคนิคคูดสายและดีดสี่สาย โดยที่บางแนวเสียง เคาะเครื่องดนตรี บางส่วนดีดหลังหย่อง รวมความแล้ว ในช่วงนี้เป็นช่วงที่เกิดเสียงสั้นในจังหวะที่อยู่ บนหน่วยย่อยเข็บตสามชั้น แต่เกิดขึ้นสลับกัน จึงมีลักษณะที่ค่อนข้างซับซ้อน แยกชั้นของเสียงออกมา จากโน้ตลากยาวในห้องที่ 209 ในแนวไวโอลิน เครื่องเป่า กับเปียโนทำหน้าที่เล่นโน้ตพรมนิ้วในห้องที่ 210-212 ทำให้เสียงแยกชั้นระหว่างทำนองยาวกับจังหวะสั้นชัดเจน เพียงแต่ว่า ในแต่ละชั้นของเสียง ประกอบด้วยรายละเอียดปลีกย่อยดังกล่าวมาแล้ว แนวความคิดนี้จบลงที่ห้อง 215 ซึ่งมีอัตราจังหวะ สั้นมากคือ **16** เพื่อทำหน้าที่เป็นจุดส่งท้ายของแนวความคิดจังหวะตันสดก่อนสองห้องสุดท้ายของ ท่อน H ซึ่งเป็นจุดนำ ก่อนเข้าท่อน I ด้วยแนวความคิดเดียวกับท่อน I คือ การมีโน้ตเปียโนในลักษณะ คอร์ดสังเคราะห์บนจังหวะขัด พร้อมทั้ง โน้ตไล่ตามบันไดเสียงที่เกิดจากการผสมขึ้นคู่หลายชนิด ไปใน ทิศทางดั่งขึ้นด้วยกันหมดในห้องที่ 216 และเครื่องเป่ารับหน้าที่นำเสนอบันไดเสียงนั้นต่อจากเครื่อง สายในห้องที่ 217 ส่วนโน้ตสุดท้ายซึ่งเครื่องสายสรุปด้วยการดีดสายหลังหย่องทั้งสี่สาย และทั้งสี่ เครื่อง พร้อมกับกับคลาริเน็ต Slap Tongue กับฟลูต Tongue Pizzicato นับเป็นจุดพักประโยค

เพลงที่ทุกเครื่องดนตรีบรรจบลงในเวลาเดียวกันหรือใกล้เคียงกันมาก ก่อนถึงท่อนที่มีการแยกชั้นเสียงอย่างชัดเจนในท่อนถัดไป

#### 4.1.4 ตอนที่ 4 (ห้องที่ 218-307)

##### 4.1.4.1 ท่อน I

เป็นท่อนที่แยกชั้นเสียงออกจากกันชัดเจนและมีแนวความคิดที่จำกัดเพียงสามแนวความคิด แต่อยู่ภายใต้กรอบแนวความคิดหลักคือการใช้จังหวะขัดอันเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ เพลงนี้ ตั้งแต่แรกเริ่ม ท่อน I เคยเป็นส่วนแรกของบทประพันธ์เพลง ต่อมาได้ประพันธ์เพลงด้วยการขยายออกทางด้านหน้าของเพลง และออกทางด้านหลัง จึงทำให้ท่อนนี้กลับเข้ามาอยู่ส่วนกลางก่อนไปทางท้ายเพลง

ลักษณะของการพรมนิ้วในเครื่องเป่า เปรียบเทียบกับความสั่นสะเทือนบนผิวหน้า ดังที่ได้นำเสนอไปในท่อน G แล้ว แต่แปรรูปลักษณะโน้ตนั้นออกไปด้วยลีลาการบรรเลงที่แตกต่างกัน ช่วงเริ่มต้นของท่อนนี้ เปียโนจะต้องเตรียมก่อนไม้ที่มีความยาวประมาณ 1 ฟุต เพื่อวางลงบนลิ้มดำ และขาช่วงเสียงต่ำ เพื่อให้เสียงที่กดในช่วงกลางถึงสูงมีความกังวานพิเศษ ซึ่งแตกต่างจากการเหยียบเพดัล (Pedal) ทั่วไป ในแนวเปียโนท่อนนี้จะไม่ใช้สัญลักษณ์  $\text{Ped.}$  เลย

ในท่อน I นี้เป็นท่อนที่มีแนวความคิดสามส่วนแยกจากกันชัดเจน คือในเครื่องเป่านำเสนอเสียงของโน้ตพรมนิ้ว ตั้งแต่ห้อง 218 เปียโนทำหน้าที่โน้ตจังหวะขัดโดยจะบรรเลงในลักษณะของคอร์ดชั้นคู่ผสมแบบไม่จำกัดประเภทชั้นคู่ ลักษณะแบบที่ได้อิทธิพลมาจากระนาดทุ้มในส่วนของจังหวะเท่านั้น เปียโนจะรักษาจังหวะลักษณะนี้ถึงห้องที่ 213 และเปลี่ยนบทบาทออกไป เครื่องสายทำหน้าที่เป็นโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์ที่เล่นด้วยความเร็วต่างกันคือเริ่มต้นท่อนด้วยเขบีตสามชั้นห้าพยางค์ ชูตต่อไปเป็นเขบีตสามชั้นปกติ ชูตที่ 3 ที่แนวเครื่องสายบรรเลงจะเป็นเขบีตสามชั้นสามพยางค์ ซึ่งทำให้ความเร็วในหน่วยย่อยแตกต่างกันออกไป เป็นจุดที่ซ้อนเสียงกันเป็นชั้นด้วยการเข้ามาไม่พร้อมกัน คือแต่ละแนวเริ่มต้นต่างเวลากัน แตกต่างกันครั้งละหนึ่งถึงสามโน้ต และดำเนินทิศทางของความดังหรือเบาไปในทางเดียวกัน จุดนี้เป็นแนวความคิดหลักที่มีใช้อยู่ระหว่างบทประพันธ์เพลงมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ว่าบริเวณนี้เป็นช่วงที่ชัดเจนถึงการแบ่งบทบาททั้งสามนี้ออกจากกันมากที่สุด สามารถแบ่งประโยคได้ดังนี้ คือ ห้องที่ 218-220 เป็นประโยคหนึ่ง ห้อง 221 เป็นการนำแนวความคิดของอัตราจังหวะแบบสามกลับมาแนะนำเสนอเพียงห้องเดียวเท่านั้น ซึ่งเป็นสิ่งที่เคยบรรเลงไปก่อนหน้านี้แล้วในช่วงห้องที่ 135 และ 174 ซึ่งในห้อง 221 นี้ฟลูตก็ยังคงทำหน้าที่เป็นตัวจังหวะหลัก แต่มีคลาริเน็ตเข้ามามีส่วนร่วมด้วย ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ เป็นจังหวะขัด ห้อง 222-226 เป็นอีกประโยค

เพลงหนึ่งซึ่งประกอบด้วยเครื่องสายเล่นโน้ตในบันไดเสียงสังเคราะห์ แต่สลับด้วยโน้ตพรมนิ้ว ในระดับความดังที่เหมือนกัน เครื่องเป่าในท่อนนี้ทำหน้าที่นอกจากการพรมนิ้วแล้วยังสลับด้วยการเล่นเทคนิค Lip pizzicato ในฟลูต หรือการ Slap Tongue ในคลาริเน็ต เป็นจังหวะชัด เสริมแนวเสียงช่วยให้การบรรเลงจังหวะชัดในเปียโนซับซ้อนยิ่งขึ้น ทิศทางเสียงของเครื่องเป่าสูงขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงประโยคเพลงถัดไปซึ่งมีลีลาการบรรเลงเปลี่ยนจากการที่มีโน้ตพรมนิ้วไปสู่โน้ตลากยาวปกติ แต่ควบคุมระดับความดังของทั้งฟลูตและคลาริเน็ตให้เป็นไปเหมือนกันทั้งสองแนวคือ *sfz* ลดลงมาเหลือ *p* ภายในจังหวะเดียวหรือน้อยกว่าในท่อนที่ 227

ประโยคเพลงถัดไปคือท่อนที่ 227-230 ซึ่งยังคงมีบทบาทคล้ายเดิม เพียงแต่ว่ามีเทคนิคการสีในไวโอลินที่ใช้คันชักแบบ Flautando คือลากคันชักด้วยน้ำหนักที่น้อยและเร็วกว่าปกติเพื่อทำให้เกิดเสียงฮาร์โมนิคมากขึ้น ลดทอนเนื้อเสียงหลักลง จบประโยคเพลงด้วยการจบลงด้วยโน้ตลักษณะเป็นบันไดเสียงในท่อนที่ 230 ซึ่งเปลี่ยนจาก Flautando เป็น Detache คือแยกคันชักออกจากกัน

ท่อนที่ 231-236 เป็นอีกประโยคเพลงที่นำเสนอแนวทำนองคล้ายบันไดเสียง แต่ว่าเปลี่ยนความเร็วเป็นเข็บบัตสามชั้นสามพยางค์ ซึ่งได้เคยปรากฏมาแล้วตั้งแต่ท่อนที่ 4 ของบทประพันธ์เพลงนี้ที่เปลี่ยนซีพอร์ของจังหวะสอง ให้เป็นสามพยางค์เพื่อสร้างสีสันของบทประพันธ์เพลง แต่อย่างไรก็ตามตลอดการบรรเลงในแนวเครื่องสาย นอกจากเทคนิคคันชักจะไปในทิศทางเดียวกันแล้ว บันไดเสียงผสมก็ได้เกิดขึ้นตลอดเวลาพร้อมทั้งระดับความดังเสียงที่เคลื่อนไหวเหมือนกันอีกด้วย แนวความคิดยังแบ่งออกเป็นสามเช่นเดียวกับขณะที่เริ่มต้นท่อน I เทคนิคพิเศษเครื่องเป่าในบทประพันธ์เพลงนี้ไม่ซับซ้อนมากนัก

ท่อนที่ 236-240 เริ่มต้นประโยคเพลงตั้งแต่กลางท่อนที่เปียโนทำหน้าที่โน้ตระดับในลักษณะ ประดับประดาไปด้วยจังหวะที่ซับซ้อนแล้วยังคงทำให้มีโน้ตเพิ่มระหว่างกลางจำนวนมาก จบประโยคด้วยโน้ตพรมนิ้วในเครื่องสาย และโน้ตจังหวะชัดในแนวเปียโน

ท่อนที่ 241-244 เป็นการนำเสนอครั้งสุดท้ายของโน้ตในบันไดเสียงสังเคราะห์ซึ่งมีค่าเป็นโน้ตเข็บบัตสามชั้น วิ่งผ่านอย่างรวดเร็ว และมักดำเนินความดังเสียงไปในทางเดียวกัน ในประโยคเพลงช่วงนี้เป็นบริเวณที่มีการแปรค่าโน้ตออกไปอย่างละเอียด มีจังหวะชัดที่ซับซ้อนขึ้นไปอีก ซึ่งร่วมกันบรรเลงโดยทุกเครื่องดนตรี เพียงต่างช่วงเวลากันออกไป

ท่อนที่ 247-251 เป็นการแปรรูปของทำนองชุดนี้ให้มีเรื่องราวมากขึ้น บทบาททางดนตรีทั้งสามไม่ว่าจะเป็นโน้ตในเข็บบัตสองชั้นหรือสามพยางค์หรือไม่ก็ตาม ในเครื่องสายเพิ่มเทคนิค Ricochet หรือเรียกได้ว่า Jete หรือ Saltando คือปล่อยให้คันชักเด็งบนสาย สลับกันไปมา เปียโนมีลักษณะ

โน้ตที่เป็นชั้นคู่มากขึ้น ห้องที่ 251 เครื่องสายทำหน้าที่เดิมเข้ามาที่ละแนว ด้วยเสียงที่ผสมชั้นคู่ ไมโครโฟน

ห้อง 252-257 เป็นห้องที่มีการนำเสนอโน้ตซ้ำในเปียโนเข้ามามีบทบาทสำคัญ เครื่องสาย สลับกันเล่นระหว่างโน้ตฮาร์โมนิคกับโน้ตปกติทำให้เสียงแหบกว่าปกติ

#### 4.1.4.2 ห้อง J

เป็นห้องที่นำเสนอการใช้เสียงซ้ำและจังหวะขัด ลักษณะเสียงซ้ำนี้จะทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความไม่อยู่นิ่งของพื้นผิวเสียงที่ผู้ประพันธ์เปรียบกับผิวน้ำต้องลมซึ่งสั่นสะเทือนตลอดแทนด้วยการใช้เทคนิคคั่นซึกในเครื่องสาย ที่ทำให้เกิดเสียงในลักษณะที่เลียนแบบภาพดังกล่าวได้ โดยยังคงชีพจร เข็บตสองชั้นอย่างต่อเนื่องถึงแม้ว่าจังหวะจะขาดตอนดังเช่นจังหวะขัดในแนวเปียโน ซึ่งเริ่มจากห้องที่ 260-264 เป็นหนึ่งประโยคเพลงแรกซึ่งทำหน้าที่เล่นโน้ตประดับในช่วงเสียงต่ำ แต่ลดทอนความกังวลด้วยการไม่ใช้เพดัล (Pedal) และมีตัวหยุดควบคุมประโยคเพลงเป็นระยะ ในขณะที่เครื่องสายทำหน้าที่เป็นโน้ตซ้ำฮาร์โมนิค โดยที่ความดังเบาเสียงมีการเคลื่อนตัวตลอดเวลา ไม่ได้มีแต่การซ้ำโน้ตเพียงอย่างเดียวเนื่องจากจะทำให้ขาดมิติเสียงใกล้ไกลได้ นอกจากนี้มีการเสริมสีสันเสียงด้วยโน้ตซ้ำในเครื่องเป่าที่มีทิศทางความดังเสียงไปในทางเดียวกับเครื่องสายห้องที่ 262 เริ่มต้นด้วยอัตราจังหวะ  $\frac{12}{16}$  ซึ่งเป็นอัตราจังหวะแบบสาม แต่ให้ความรู้สึกเป็นสามได้บางเวลาเท่านั้นเนื่องจากเน้นไม่ตรงกับกลุ่มสามตัว (ตัวอย่างที่ 8)

260

Fl. *p* *mf* *pp*

Cl. *p* *mf* *pp*

Pn. *f* *mf* *pp* *sempre* *hit on piano strings (Approximate position)* *Lx.*

VI. I *arco* *p* *f* *sfz*

VI. II *arco* *p* *f* *sfz*

Va. *pizz.* *mp* *ff*

Vc. *pizz.* *mp* *ff*

ตัวอย่างที่ 8 ตอนที่ 260-262 เป็นช่วงนำเสนอเสียงซ้ำ



ห้องที่ 265-272 เริ่มต้นด้วยการเล่นโน้ตซ้ำโดยไม่ยกคันชักออกจากสาย ในขณะที่โน้ตมีระดับความดังแบบ *fp* ทุกตัว คือเน้นหัวโน้ตและให้เสียงจางลงทันทีในแต่ละครั้งที่ลงน้ำหนักคันชัก ซึ่งปรากฏขึ้นอย่างรวดเร็ว แต่สามารถปฏิบัติได้จริงและได้ผลในแง่ของเสียงก้อง ประกอบกับจังหวะที่สองของห้องนี้ เริ่มต้นโน้ตซ้ำที่ผสมกับแนวความคิดจังหวะชัด คือ โน้ตตัวเข็บตสองชั้น ต่อด้วยโน้ตเข็บตสองชั้นประจูดสองตัวต่อกันทำให้ซีพจรชัดไปจากหลักของเข็บตสองชั้นปกติ ซึ่งโน้ตชัดลักษณะนี้เล่นด้วยการ Tremolo พร้อมกับวางบนตำแหน่งใกล้เคียงเพื่อสร้างสีสันพิเศษที่มีเสียงเหล็ก เน้นเสียงดังมาก *sfz* เฉพาะไวโอลินสองคันและวิโอล่า ส่วนเชลโล่ยังคง *fp* เพื่อแยกชั้นความดังเบาตามระดับความถี่ แนวความคิด ลักษณะการเล่นเน้นคันชักต่อเนื่องโดยไม่ยกออกจากสายนี้ จะกระทำไปกระทั่งจบท่อน J กล่าวคือแนวคิดนี้เป็นหลักในท่อนนี้ เครื่องเป่าจะไม่โดดเด่นเทียบเท่ากับเครื่องสาย แต่ช่วยทำหน้าที่ส่งเสริมให้สีสันชัดเจขึ้น หรือแทรกเข้ามาด้วยโน้ตลักษณะอื่น ๆ เช่นห้องที่ 267 เป็นอีกบริเวณหนึ่งของเพลงที่นำอัตราจังหวะแบบสามคือ  $\frac{9}{16}$  ที่นำมาจากห้องที่ 135 แต่นำเสนอครั้งนี้เป็นครั้งที่ 4 เครื่องเป่าทำหน้าที่จังหวะชัด เครื่องสายเป็นซีพจรหลัก คือเข็บตหนึ่งชั้นประจูด สามตัวเล่นตรงจังหวะด้วยระดับความดัง *fp* ตลอด หลังจากนั้นห้อง 268-271 เป็นบริเวณที่ก่อนจบประโยคเพลงนี้ที่เครื่องสายโดดเด่นด้านการเล่นจังหวะชัดซึ่งนำเสียงไมโครโฟนเข้ามาเรียงกันในแนวตั้งเพื่อลดทอนความกระด้างหรือกลมกลืนลงไป มีเทคนิค Tremolo พร้อมกับเล่นใกล้เคียง สีปกติในตำแหน่งกึ่งกลางระหว่างสะพานวางนิ้วกับหย่อง หรือบันทึกว่า Ordinario (Ord.) เล่นด้วยฮาร์โมนิคเทียม เล่นด้วยจังหวะชัดระหว่างนั้น แนวเปียโนห้องที่ 269 ขูดสายเปียโนตามความยาวของสายเสียงต่ำด้วยบัตรพลาสติก พร้อมทั้งเหยียบเพดัล (Pedal) โดยจะชัดกับจังหวะชัดของเครื่องสายอีกที เป็นการขยายแนวความคิดจังหวะชัดออกมาในอีกรูปแบบหนึ่ง ห้องพักประโยคเพลงชุดนี้คือห้อง 272 ซึ่งเครื่องสายเล่นฮาร์โมนิคเทียมและเพิ่มความดังเสียงจาก *p* ถึง *f* มีเครื่องเป่าทำหน้าที่เป็นจังหวะชัด ในระดับความดังเสียงไม่เสมอกัน ดังที่เคยได้กล่าวมาก่อนหน้านี้แล้ว เปียโนมือซ้ายขูดสายตามแนวยาวเพื่อให้เกิดเสียงกระทบระหว่างบัตรพลาสติกกับสายขดลวดทองแดง ส่วนมือขวากรีดไปตามสายด้วยปิ๊กตีคิตาร์ ในช่วงเสียงสูงสุด ซึ่งไม่มีอุปกรณ์ดูดเสียงในช่วงเสียงนั้นทำให้เสียงก้องเบาๆ และแหลม แต่ไม่รบกวน โดยมีบทบาทไปในทิศทางเดียวกับจังหวะชัดในเครื่องเป่า คือเป็นจังหวะที่คาดเดาไม่ได้เช่นกัน ในแนวมือซ้ายของเปียโน กรีดสายทุก ๆ จังหวะหลักนับตั้งแต่ห้องที่ 270 เพราะจะทำให้การเล่นจังหวะชัดในแนวอื่น ๆ มีบทบาทเด่นยิ่งขึ้น มีการเน้นจังหวะหลักเพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างจังหวะปกติกับการเน้นโน้ตบนจังหวะเบา (ตัวอย่างที่ 9)

271

Fl. *sfz* *f*

Cl. *f*

Pn. rapid gliss. inside piano string with guitar plectrum *f*

VI. I *fp* *fp* *fp* *fp* *p* *f*

VI. II *fp* *fp* *fp* *fp* *p* *f*

Va. *fp* *fp* *fp* *fp* *p* *f*

Vc. *fp* *fp* *fp* *fp* *p* *f*

ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 271-272 ที่เครื่องสายห้าโน้ตฮาร์โมนิกเทียม เปียโนกรีดสายด้วยปิ๊กกีตาร์

ห้องที่ 273-278 เริ่มต้นด้วย Ricochet คือปล่อยให้คันชักตึงลงบนสายตามธรรมชาติโดยกำหนดจำนวนโน้ตที่ตึง เป็นการทำให้เกิดจังหวะขัดของโน้ตห้า เป็นการแปรรูปสี่ส้นและเทคนิคการบรรเลงให้มีรายละเอียดของโน้ตมากยิ่งขึ้น ก่อนแนวเปียโนจะกลับมาทำหน้าที่เป็นกลุ่มคอร์ดสังเคราะห์ตั้งแต่ห้องที่ 275 ถึง 278 ในแนวเปียโนมีระดับความดังเสียงแต่ละโน้ตที่เปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันเช่น ห้อง 275 เป็น *pp* ห้อง 276 เป็น *mf* *p* และ *pp* ตามลำดับ ในขณะที่เครื่องสายนำแนวความคิดเสียงห้าโดยการเน้นโน้ตไม่ยกคันชักด้วยความดัง *fp* เช่นที่กระทำมาในตอนเพลงเดียวกันนี้ จบประโยคเพลงนี้ด้วยซีพอร์จังหวะสาม อัตร่า  $\frac{9}{16}$  ในห้องที่ 278 เป็นการใช้  $\frac{9}{16}$  อย่างเป็นตรงไปตรงมาเพียงแต่ว่าแนวเครื่องสายเปลี่ยนสี่ส้นของเสียงทั้งสามโน้ต

ห้องที่ 279-283 เป็นช่วงที่ผสมสองแนวความคิด คือเสียงห้าที่ปรากฏมาก่อนนี้แล้วในเครื่องสาย กับโน้ตเคลื่อนที่ในแนวเปียโนและเครื่องเป่าทำหน้าที่เป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ท่อนสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงนี้ เครื่องสายได้หยุดเสียงห้าในห้องที่ 280 เพื่อเริ่มต้นการรูดสายโน้ตฮาร์โมนิกเทียมซึ่งเป็นตัวโน้ตไมโครโทนเริ่มต้นในระดับความดังเดิม คือ *fp* ซึ่งหมายความว่าโน้ตไมโครโทนมีบทบาทเด่นและจะได้ยินเสียงชัดเนื่องจากการเน้นก่อนที่ความดังจะลดลงอย่างฉับพลัน ห้องที่ 282 เป็นสรุปของห้องนี้ ด้วยการทำให้ Augmentation โน้ตห้าออกมาเป็นโน้ตห้าแต่ยาวเท่ากับโน้ตตัวดำในกลุ่มเครื่องสาย และมีความเคลื่อนไหวในความดังเบาแทน (ตัวอย่างที่ 10)



#### 4.1.4.3 ท่อน K

เป็นท่อนสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงนี้ เริ่มต้นด้วยการสรุปแนวคิดของทั้งบทประพันธ์เพลงนี้ตั้งแต่เริ่มต้นท่อน เปลี่ยนความเร็วเป็นโน้ตตัวดำเท่ากับ 50 แนวเปียโนแสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของพลังงานในเข้บิตสองชั้นที่เคลื่อนไหวมาตั้งแต่ต้นเพลง ดังเช่นดนตรีไทยที่ชีพจรเบื้องหลังดำเนินไปอย่างต่อเนื่องภายใต้การบรรเลงของแต่ละแนวที่พลิกเพลงออกไป

ประโยคแรกห้องที่ 284-286 มีแนวฟลูตเล่นบทบาทโน้ตวิ้ง เปียโนทำหน้าที่เป็นชีพจรและโน้ตวิ้งสลับกันกับการเคาะเปียโน พร้อมทั้งมีโน้ตระดับแรกอยู่เป็นระยะ ประโยคถัดมาเริ่มที่ห้อง 287-289 กลางห้อง เริ่มต้นจากการที่เชลโล่หน้าจังหวะขัดขบงแปรรูปด้วยการเล่นหลังจากหยุดเข้บิตสองชั้นหนึ่งตัว ด้วยโน้ต Ricochet คือเด็งคั่นซึกอย่างรวดเร็วในความเร็วของโน้ตเข้บิตสามชั้นสามพยางค์ ส่วนแนวเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ เริ่มต้นการกระโดดโน้ตคู่กว้าง เช่นฟลูต และบทบาทที่เคยได้นำเสนอไปแล้ว คือการมีระดับความดังที่เปลี่ยนอย่างฉับพลัน เพื่อทำให้เกิดความนูนสูงต่ำ ระยะใกล้ไกลของเสียงได้นำกลับมาในห้องที่ 287 แนวฟลูตที่เริ่มจาก *sfz* และเปลี่ยนเป็น *mp* ทันที ห้องถัดไปมีอีกโน้ตที่กระโดดไปช่วงสูงที่สุดพร้อมทั้งเล่นด้วยความดัง *sfz* เพื่อให้สูงขึ้นมากกว่าเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ

ห้องที่ 289-293 เป็นบริเวณที่โน้ตพรมนิ้วมีบทบาทเด่น แต่วางบนจังหวะเบา ขัดกับแนวเปียโน ในห้องที่ 290 (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 ห้องที่ 289-291 จังหวะขัดในโน้ตพรมนิ้วและ Tremolo ซึ่งไม่ตรงจังหวะกับแนวเปียโน

ทิศทางของความดังเบาเสียงในห้องที่ 292-293 เป็นไปในทางเดียวกัน เซลโล่และคลาริเน็ต เน้นหัวโน้ตด้วย *sfp* เปียโนและฟลูต มีความดังจาก *f* ลดลงมา *p* ในทุก ๆ โน้ตที่เล่นพรมนี้ ในห้อง 293 โน้ตวิ่งจากบันไดเสียงเพนทาโทนิคผสม ในแนวคลาริเน็ตกับเซลโล่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

ช่วงห้องที่ 294-298 นำเสนอบทบาทเสียงเคลื่อนที่ในแนวเครื่องเป่า โดยเครื่องเป่าทำหน้าที่ เคลื่อนไหวขึ้นลง มีความดังเบาเสียงส่งและรับกันทั้งสองเครื่อง มีเครื่องสายรองพื้นเป็นอีกชั้นเสียง หนึ่งที่ลอยอยู่ เปียโนช่วงนี้แทรกเข้ามาเพียงเล็กน้อย เครื่องสายเล่นโน้ตลากยาวแบบฮาร์โมนิคด้วย ทิศทางความดังเบาเสียงที่สวนกันกับเครื่องเป่า แต่ในห้องแรกของประโยคนี้เครื่องสายติดด้วย จังหวะเดียวกับเครื่องเป่าในห้อง 51 ซึ่งถือเป็นการนำวัดทุบที่เคยนำเสนอ กลับมาใช้ซ้ำเพียงช่วงสั้น

ห้องที่ 299-301 เป็นการนำเทคนิคนิ้วแทนในฟลูต ซึ่งระบุนิ้วที่ใช้ไว้ในโน้ตเพลง เข้ามา มี บทบาท ด้วยการเล่นความดังเสียงไปในทิศทางเดียวกับคลาริเน็ต ห้องที่ 300 แต่สวนทิศทางกับ เครื่องสายซึ่งเป็น เทอร์โมโลและโน้ตฮาร์โมนิค

ห้องที่ 300-302 เป็นจุดเชื่อมต่อประโยคจบเพลงด้วยโน้ตเทอร์โมโลและโน้ตประดับในแนว เปียโน การเพิ่มหรือลดความดังเบาเสียงสำหรับโน้ตเทอร์โมโลไม่ว่าจะเป็นแบบโน้ตเดี่ยวหรือสลับนโน้ต นั้น มีผลอย่างมากที่จะทำให้เสียงมีความเคลื่อนไหว เช่น ห้องที่ 302 ในขณะที่ไวโอลินเพิ่มความดังถึง *ff* ในจังหวะที่สอง แนวไวโอล่าและเซลโล่รับบทบาทโน้ตที่ระดับความดัง *ff* ทันทีด้วยเทคนิคเทอร์โมโล โน้ตเดี่ยว จากนั้นลดลงเหลือ *p* พร้อมกันในห้องถัดไป

ห้องที่ 303-308 เป็นช่วงจบเพลง สรุปแนวความคิดด้วยเสียงเคลื่อนไหวในบันไดเสียง สังกะระห์ เป็นช่วงที่มีการเคลื่อนไหวไปในทิศทางเสียงและความดังเบาแบบเดียวกันทั้งแนวเครื่อง เป่า เปียโน ไวโอลิน ส่วนไวโอล่าและเซลโล่จะร่วมทำหน้าที่เสียงเคลื่อนไปในทิศทางสูงขึ้นด้วยการรูด สายจากโน้ตต่ำไปหาโน้ตสูงโดยเริ่มต้นจากห้องที่ 304 เป็นต้นไป ห้องที่ 305-308 เป็นช่วงที่โน้ต เครื่องดนตรีทั้งหมดเคลื่อนที่ไปในช่วงเสียงที่สูงมาก จบด้วยโน้ตสูงที่สุดของเครื่องดนตรีในเครื่องสาย ยกเว้นเปียโนที่ยังคงรักษาบทบาทซีพอร์เชบีตสองชั้นพร้อมกันกับการเน้นในจังหวะเบาอันเป็น แนวความคิดหลักของบทประพันธ์เพลงนี้ และดำเนินแนวทำนองนี้จากเสียงสูงมากลงสู่ช่วงเสียงต่ำ ที่สุดในเปียโน ก่อนห้องสุดท้าย เพื่อสวนทิศทางความถี่เสียงจากเครื่องดนตรีอื่น ๆ โดยบทประพันธ์ เพลงนี้จบลงด้วย นักดนตรีที่วงหยุดลงในโน้ตสุดท้ายของห้อง 306 และนักเปียโนนำค้อนตี Tubular bell มาเคาะลงบนพรมเหล็กของเปียโนซึ่งจะให้เสียงกังวาน พร้อมกับมือซ้ายกดลงบนโน้ตตัว A ต่ำ ที่สุดของเปียโนในระดับความดัง *fffz* (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 ห้องที่ 305-308 สรุบบทประพันธ์เพลงด้วยโน้ตจังหวะขัดในเปียโน

#### 4.2 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง Fertile

เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา มีลักษณะเป็นดนตรีบริสุทธิ์ ไม่ได้บรรยายเนื้อหาใด ๆ นำเสนอความอึดเต็มสมบูรณ์ของสีสนเสียง สร้างมิติเสียงให้เกิดความลึก ระยะใกล้ ไกล ดังเบา ภายในทุกย่านความถี่ของเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา เกิดจากการสังเคราะห์รวมของเสียง ซึ่งเป็นอนุขนาดเล็กจำนวนมากมารวมตัวกันเพื่อให้เกิดผลเป็นหมู่ของเสียงที่มีขนาดใหญ่ขึ้นและเคลื่อนตัวไปในทิศทางต่าง ๆ ผู้ประพันธ์ได้สร้างบทประพันธ์เพลงนี้ขึ้นเพื่อเป็นการถวายความสดุดีแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ผู้ซึ่งสร้างความอึดเต็มและความอุดมสมบูรณ์ให้แก่แผ่นดินไทย

บทประพันธ์เพลงนี้ตั้งอยู่บนฐานของการนำแนวความคิดที่เรียบง่าย 3 ชนิด ประกอบกันเป็นบทประพันธ์เพลง คือแนวความคิดการใช้โน้ตซ้ำ โน้ตยาวและโน้ตเคลื่อนไหว แต่ผู้ประพันธ์ขยายความลักษณะดังกล่าวออกมาเป็นสีสนเครื่องดนตรีที่เต็มศักยภาพ โดยสังเคราะห์เสียงดังกล่าวเข้าด้วยกัน บทประพันธ์เพลงนี้เป็นสังคีตลักษณะแบบตอน แต่ละตอนมีความยาวไม่สมมาตรกัน เช่นเดียวกับบทประพันธ์เพลง Ripples

โน้ตเพลงนี้แบ่งแนวเสียงเป็นอิสระจากกันทุกเครื่องดนตรี กลุ่มเครื่องสายจำนวน 54 คนหรือ 32 คนแบ่งออกเป็น 20 แนวเสียงอิสระ รวมทั้งวงออร์เคสตราที่มีจำนวน 50 แนว ทำให้บทประพันธ์เพลงนี้บันทึกโน้ตด้วยบรรทัดห้าเส้นจำนวนมากคือ 53 บรรทัด เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการรายละเอียดเสียงอย่างมาก เพื่อการสังเคราะห์และผสมเสียงให้เกิดความกลมกลืนกัน เนื่องจากเป็น

บทประพันธ์ที่นำเสนอมิติความลึก ชั้นเสียง ความเข้มเสียง ระยะเวลาเสียงใกล้ไกล มวล พลังงานทางเสียง เป็นหลักสำคัญ

โครงสร้างบทประพันธ์เพลง

ท่อน A ห้องที่ 1-48

ท่อน B ห้องที่ 49-69

ท่อน C ห้องที่ 70-93

ท่อน D ห้องที่ 94-108

ท่อน E ห้องที่ 109-133

ท่อน F ห้องที่ 134-178

ท่อน G ห้องที่ 179-219

เทคนิคเครื่องดนตรีในบทประพันธ์เพลงนี้ นอกจากการเล่นเครื่องดนตรีตามปกติแล้ว ผู้ประพันธ์นำเสียงซูดซิด เสียงซ่า เสียงเคาะเครื่องดนตรี เป็นส่วนประกอบทำให้การสังเคราะห์เสียงมี มิติความลึกและหลากหลาย มีรายละเอียดยิ่งขึ้น ดังจะกล่าวเรียงตามท่อนเพลงต่อไป เนื่องจาก โน้ตเพลงมีขนาดใหญ่มาก บทอธิบายนี้จะไม่ยกตัวอย่างภาพขึ้นมาเนื่องจากการตัดตอนภาพจะ ทำให้เห็นตัวอย่างได้ไม่ชัดเจนเท่ากับการอ่านจากตัวโน้ตเพลงต้นฉบับทั้งหมดในภาคผนวก

#### 4.2.1 ท่อน A (ห้องที่ 1-48)

ท่อนนี้มีอัตราจังหวะอยู่บนฐานของโน้ตเซบิตหนึ่งชั้น คือ 8 ในห้องแรก มีความเร็ว  $\text{♩}=80$  และอัตราจังหวะในท่อนแรกเปลี่ยนบ่อยครั้ง เนื่องจากอัตราจังหวะช่วงแรกนี้เป็นการกำหนดกรอบ เวลาแต่ละช่วงย่อย ๆ เปรียบเสมือนการเปิดและปิดประโยคเพลง โดยแต่ละประโยคมีความสั้นยาว และลีลาดนตรีแตกต่างกันออกไป

เริ่มต้นบทประพันธ์เพลงด้วยโน้ตลากยาว Bb ในแนวไวโอลินสอง ซึ่งเป็นการนำเสนอ แนวความคิดหลักแรกคือเสียงลากยาว ในขณะที่เดียวกันก็มีการแปรคุณลักษณะเสียงนั้น ๆ ออกไป เล็กน้อยระหว่างการนำเสนอ โดยลีลาบทประพันธ์เพลงลักษณะนี้จะพัฒนาต่อไปตลอดท่อนที่ 1 ด้วย รูปแบบที่แตกต่างกัน

ประโยคเพลงแรกเริ่มต้นจากห้องที่ 1-2 แนวไวโอลินสอง เล่นโน้ตลากยาว โน้ตสะบัด ในขณะที่มีเทคนิคครูดสาย พร้อมกับไล่ระดับความดังเบา จาก *pppp* ขึ้นมาถึง *f* และไล่ขึ้นลงอีก

สองครั้งก่อนกลุ่มเครื่องสายทั้งกลุ่มเริ่มต้นบรรเลงเข้ามาในห้องที่ 3 เพื่อขยายความแนวความคิดเสียงลากยาวนี้ออกไป

ทิศทาง และระยะช่วงห่างความดังเบาเสียง (Dynamic Space) มีความสำคัญมาก เนื่องจากการสื่อถึงระยะความใกล้ไกลเสียง ถ้าเสียงเบามากจะได้ยินเสมือนเสียงมีระยะห่างจากผู้ฟัง และเสียงนั้นเดินทางเคลื่อนเข้าใกล้ผู้ฟังด้วยความดังเสียงที่เพิ่มขึ้น ความดังเบาเสียงนี้สัมพันธ์กับเวลา คล้ายคลึงกับการเคลื่อนตัวของวัตถุที่อยู่ไกลแต่ยังสามารถมองเห็นได้ เคลื่อนที่เข้าหาผู้สังเกตการณ์ วัตถุนั้นภายในระยะเวลาหนึ่ง นอกจากนี้การรูตสายเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงระหว่างการเคลื่อนที่เข้าสู่ระดับความดังเสียงใด ๆ เปรียบเสมือนวิถีการเคลื่อนไหวของวัตถุนั้น ๆ ที่ไม่เป็นเส้นตรงอีกด้วย เห็นได้ชัดในห้องที่ 1 ซึ่งเป็นเสียงลากยาว ประกอบด้วยมิติเสียงอีกสองชนิดซึ่งสัมพันธ์กับเวลาเกิดขึ้นพร้อมกันคือ ระยะห่างความดังเบา และระยะห่างสูงต่ำของเสียง

จากห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 48 เป็นการขยายความคิดนี้ทั้งหมด ด้วยการนำเสนอสีสันเสียงที่แตกต่างกันไป ในระยะเวลาที่ไม่พร้อมกัน และคงรักษาความยาว มวลเสียง หรือค่าน้ำหนัก พลังงาน นั้นไว้ ในหลายกรอบเวลา

ห้องที่ 3-4 เป็นช่วงที่เครื่องสาย นำเทคนิคการใช้ฮาร์โมนิกเทียม และการสีปกติ เล่นด้วยระดับความดังเบาที่เคลื่อนเข้าสู่ระดับความดัง  $f$  หรือ  $ff$  ไปในทิศทางเดียวกันแต่ไม่พร้อมกัน แนวเสียงที่มีทิศทางความดังเดียวกัน แต่เริ่มต้นเล่นเหลื่อมกัน ครั้งละเล็กน้อย ทำให้ทิศทางความเคลื่อนไหวของความดังเบาเสียงไม่เปลี่ยนแปลงไปโดยฉับพลัน แต่ค่อยเป็นไปทีละเล็กทีละน้อย ห้องที่ 4 แนวเครื่องเป่าเล่นโน้ตพรมนิ้วเสริมแนวเครื่องสาย ทำให้มีสีสันของเครื่องลมไม้ ถึงแม้ว่ามีระดับความดังเดียวกับเครื่องสายแต่โดดเด่นออกมาอย่างค่อนข้างชัดเจนด้วยคุณลักษณะของเสียง ในห้องที่ 5 เป็นช่วงต่อขยายของประโยคเพลงห้อง 3-4 ในแบบเสียงค้ำ ด้วยการการเล่นระดับความดังที่เลียนแบบห้อง 3-4 กรอบเวลาห้องที่ 4 ในแนววิโกลานั้น เป็นการขึ้นและลงของความดังเสียงภายใน 3 จังหวะของเซปต์หนึ่งชั้น ขณะเดียวกัน แนวดับเบิ้ลเบสเสริมกับวิโกลาด้วยระดับความดังเสียงเคลื่อนตัวจากเศษของจังหวะที่ 1 ไปสู่จังหวะที่ 2 และจางหายไปภายในจังหวะที่ 2 พร้อมกับทอมโบน เทคนิคนี้เป็นการสังเคราะห์เสียงให้เกิดชั้นที่แตกต่างกันแต่มีมิติความเคลื่อนไหวขึ้นมาอีกชั้นหนึ่ง ในแบบการมีพื้นผิวและเสียงเบื้องหลังที่หนาไม่เท่ากัน วิธีการทับซ้อนเสียงเพื่อให้เกิดความหนาในช่วงแรกของบทประพันธ์เพลง ตลอดทั้งท่อน A เป็นไปในลักษณะนี้ตลอดเวลา

ในห้องที่ 6-7 เป็นการนำเสนอเสียงเครื่องสายด้วยเทคนิคฮาร์โมนิกเทียมทั้งหมด มีระดับความดังเบาจาก  $pp$  ถึง  $f$  และ  $mp$  ในบางกลุ่มของเครื่องสาย เพื่อทำให้เกิดมิติความลึก เนื่องจาก



เป็นช่วงเสียงสูงมาก ระยะห่างในแนวตั้งของแต่ละแนวเสียงจะมีชั้นคู่ที่ห่างจากชั้นเสียงอีกชั้นหนึ่ง เช่น ในแนวไวโอลิน 1A และ B กับ ไวโอลิน 2B แนวล่าง จะทำหน้าที่ลากโน้ตยาวภายใน 3 จังหวะ

จ ๑ ก

**pp** ถึง **f** ถึงแม้ว่าจะเริ่มต้นต่างเวลากันก็ตาม ส่วนแนวไวโอลินอื่น ๆ ทำหน้าที่ลากยาวด้วยระดับความดังเสียงจาก **pp** ถึง **mp** และอยู่ในระดับเสียงที่ต่ำกว่าประมาณหนึ่งคู่แปดขึ้นไป ทำให้เกิดระยะห่างทั้งชั้นคู่ หรือชั้นเสียงแนวตั้ง รวมทั้งมิติเสียงแนวลึก คือระดับความใกล้ไกลหรือดั่งเบา ระหว่างนี้แนวเปียโนชุดสายด้วยระดับความดังจาก **ppp** ถึง **p** และลดระดับลงเหลือ **ppp** อีกครั้งในช่วงเสียงต่ำ เสริมให้เสียงมีมิติความรู้สึกด้วยช่วงห่างของเสียงจากไวโอลิน แต่มีความดังเบาไปในทิศทางเดียวกัน ตัวอย่างนี้ เป็นการนำเสนอเสียงที่ขึ้นพื้นผิว มีปฏิกริยาต่อชั้นเสียงอื่น ๆ ที่ลึกลงไป คล้ายกับอุณหภูมิของน้ำชั้นผิวน้ำกับใต้น้ำที่แตกต่างกัน แต่อยู่ในพื้นที่แนวตั้งแนวเดียวกันลึกลงไป ก่อนเข้าสู่จุดพักประโยคเพลงในห้องที่ 8 ซึ่งกลุ่มเครื่องสายเสียงกลางและต่ำติดสายด้วยเทคนิคการติดแบบบาร์ต็อก (Bartok's Pizzicato) คือหนึ่งยวสายทั้งสองด้วยนิ้วชี้และนิ้วโป้งจากนั้นปล่อยให้สายนั้นกระทบกับสะพานวางนิ้วทำให้เกิดเสียงคล้ายเครื่องกระทบ ในขณะเดียวกับเสียงติดดังกล่าวเกิดขึ้น มีเทคนิคการเล่นอีกสองชนิดเกิดขึ้นเพื่อเป็นการเสริมความหนาแน่นเสียง คือ เทคนิคการตีสายด้วยด้านที่เป็นไม้ของคันชักหรือเรียกว่า คอลเลญโญ่ บัตตูโต (Col Legno Battuto) ในแนวไวโอล่า A เชลโล่ B และดับเบิลเบส A และเทคนิคการสีหัวโน้ตด้วยน้ำหนักคันชักที่มากผิดปกติ เพื่อสร้างเสียงแตก โดยบันทึกว่า Overpressure (Distortion) อยู่ในแนวดับเบิลเบส B

ห้องที่ 10 ขณะที่เครื่องเป่ากำลังลดระดับความดังลง แนวเชลโล่ B ใช้เทคนิคเชอเต (Jeté) คือปล่อยให้คันชักแดงลงบนสายในจังหวะที่กำหนด ด้วยระดับเสียง **mf** ลดลงเหลือ **pp** เพื่อสร้างชั้นเสียงมีทิศทางแบบเดียวกับแนวเครื่องลมไม้

ลักษณะการเสริมแนวเสียงด้วยสีสันหลักและสีสันรอง เกิดขึ้นในห้องที่ 12-13 ซึ่งเคลื่อนที่ในลักษณะสร้างระยะเสียงให้มีความใกล้มากขึ้นด้วยการเพิ่มระดับความดังจาก **p** ไปสู่ **f** ในแนวไวโอล่า และ **ppp** ไปสู่ **f** ในแนวไวโอลิน 2B และ **pp** ไปสู่ **mf** ในแนวเชลโล่ A ระดับความดังเสียงต่างกันทำให้เครื่องดนตรีที่เล่นดังกว่าฟังดูมีระยะใกล้ และเครื่องดนตรีอื่นที่เล่นด้วยระดับเสียงที่เบา จะได้ยินไกลกว่า ประกอบกับช่วงห่างของความดังเสียงไม่เท่ากัน นอกจากนี้ ระยะเวลาการเพิ่มความดังเสียงยังไม่เท่ากันอีกด้วย ลักษณะคล้ายกันนี้ ปรากฏชัดเจนคล้ายกับการเน้นย้ำแนวคิดนี้อีกครั้งในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ห้องที่ 12-14 แนวของไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2A

การเคลื่อนตัวของมวลเสียงที่มีระดับความถี่ใกล้เคียงกัน ไปสู่ระดับความดังที่แตกต่างกันเป็นวิธีหนึ่งเพื่อให้ดนตรีมีความลึก เทคนิคนี้ผู้ประพันธ์นำเสนอตลอดหลายช่วงเวลาของบทประพันธ์เพลงนี้

ห้องที่ 16-19 นำเสนอมิติเสียงโน้ตลากยาวจากแนวในแนวเครื่องเป่าทั้งหมด เสริมด้วยการนำไม้วีโบลิน ตีลงบนสายเปียโนเป็นอีกชั้นเสียงหนึ่ง ฮาร์ป ใช้เทคนิครูตสายที่กำหนดโน้ตเป็นบันไดเสียงสังเคราะห์ ห้องที่ 19-20 เป็นการคลายตัวของความตึงเครียดจากพื้นผิวเสียงที่รวมตัวกันมา จากนั้นประโยคเพลงถัดไปเริ่มต้นด้วยเสียงการสียด้วยน้ำหนักมากผิดปกติในแนวดับเบิลเบสห้องที่ 20 จังหวะเดียวกับบาสซูน

ประโยคเพลงถัดไป ห้องที่ 21-26 เป็นบริเวณที่รวมพลังงานทางเสียงด้วยมวลที่หนาแน่นขึ้นของเครื่องสาย โดยเล่นพร้อมกันทั้ง 20 แนว เริ่มจากห้องที่ 21 มีลีลาที่เคลื่อนตัวอย่างพลิ้วไหวด้วยระดับความดังเสียงที่กว้างและเปลี่ยนแปลงในระยะเวลารวดเร็ว คือเพียงจังหวะเดียว หรือมากกว่าเล็กน้อย ในกลุ่มไวโอลิน วิโอลา เทคนิคบริเวณก่อนจะมวลเสียงรวมตัวหนาแน่นมากที่สุดในช่วงนี้คือการลากยาว การรูตสาย ฮาร์โมนิกเทียม ซึ่งมีทั้งลากยาวและรูตสาย คอลเลกชันโน้ตที่ใช้ด้ามไม้และหางม้าอย่างละครึ่ง ตีสาย พร้อมกับการเล่นเซอเตไปด้วยกัน ในห้องที่ 22-25 เสริมความหนาของชั้นเสียงด้วยแนวเครื่องเป่า ในทิศทางความดังแบบเดียวกันกับเครื่องสาย กลุ่มเครื่องกระทบทำหน้าที่เป็นเสียงประดับด้วยเครื่องกระทบที่มีเสียงสั้น คือเปียโน เซเลสตา ฮาร์ป ในห้องที่ 21 เป็นครั้งแรกที่เริ่มต้นนำเสนอแนวความคิดแบบที่สองของบทประพันธ์เพลงนี้ คือ โน้ตเคลื่อนไหว ซึ่งคล้ายคลึงกับบันไดเสียง แต่ในที่นี้เป็นการใช้บันไดเสียงสังเคราะห์จากชั้นคู่เสียงผสม

ห้องที่ 26 เป็นจุดคลายพลังงานเสียงลงจากหนาแน่น จนกระทั่งบางลงเหลือเพียงแนวไวโอลิน 2A และกลุ่มเครื่องกระทบ มีการใช้ Rainstick เพื่อสร้างบรรยากาศของเม็ดเสียงฝ่ำ คล้ายกับเสียงฝนลอยมาจากระยะที่ห่างไกลออกไป

ห้องที่ 28-29 เป็นการรวมมวลเสียงขนาดเล็ก ถือเป็นกรอบเวลาขนาดสั้นที่มีเหตุการณ์ทางเสียงย่อยเกิดขึ้นมาก บริเวณนี้นำเสนอเทคนิคเทรโมโล (Tremolo) หรือการรัว การกดมือซ้ายครึ่งเดียว (Half Pressure) การตีตีสาย เซอเตหลังหย่องโดยระบุดสายที่เล่นเท่านั้น ทั้งหมดของกลุ่มเครื่องสาย มีแนวเครื่องลมไม้สนับสนุนลีลาการเล่นและความดังเสียงให้ไปในทิศทางเดียวกันกับเครื่องสายในห้องที่ 28 และคลายตัวลงทั้งหมดในห้องที่ 29

ห้องที่ 30 มีเครื่องลมทองเหลืองเป่าด้วยการใช้อุปกรณ์ลดเสียงแบบต่างกันเช่นการใช้ เครื่องลดเสียงแบบฮาร์มอน (Harmon Mute) เครื่องลดเสียงแบบตรง (Straight Mute) เครื่องลดเสียง

แบบถ้วย (Cup Mute) ในทอมโบน เพื่อเปลี่ยนสีสันเสียงเครื่องดนตรีนั้น ๆ เพิ่มเติม นอกจากนี้ยังทำให้เสียงเบาลงได้มากพอสมควร เครื่องลมทองเหลืองบริเวณนี้เป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างการคลายความหนาแน่นของโน้ตในห้องที่ 29 ลง และเชื่อมเข้าสู่การรูตสายโนแนวเซลโล และไวโอลาห้องที่ 30 พร้อมทั้งไวโอลินเป็นโน้ตฮาร์โมนิกเทียม เคลื่อนที่เข้าสู่จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 31 แนวเครื่องเป่าแสดงบทบาทในห้องนี้พร้อมกัน แต่ด้วยระดับความดังเสียงในรูปแบบเดียวกับแนวเครื่องสาย คือจากเบาและเพิ่มระดับเสียงดังขึ้น จากนั้นลดระดับลง ภายในระยะเวลาที่สั้นมาก

จุดพักประโยคเพลงที่สำคัญอีกจุดหนึ่งคือห้องที่ 34 กลุ่มเครื่องสาย เพิ่มระดับความดังเสียงเพื่อเข้าสู่จังหวะแรกของห้องนี้ โดยการเล่นพร้อมกันทุกแนว ดับเบิลเบสมีสองลักษณะคือการตีลงบนสายทั้งสี่สายด้วยมือซ้ายพร้อมกับการลากคันชักด้วยน้ำหนักมากผิดปกติ แนวไวโอลาและเซลโลห้องที่ 33 นำเข้าสู่ห้องนี้ด้วยเทคนิคเซอเต ซึ่งยกเลิกการตั้งของคันชักแบบนี้ด้วยสัญลักษณ์ N คือ สีสตามปกติ จังหวะที่ 1 ของห้องที่ 34 นี้เสริมด้วยเสียงลากยาวจากแนวปีคโคโล และโอโบ 2 เนื่องจากต้องการสีสันจากเครื่องลมไม้เป็นเสียงลากยาวเป็นอีกชั้น ถึงแม้ว่าลักษณะการเล่นจะเหมือนกับแนวเครื่องสายในห้องที่ 33-34 แต่ด้วยคุณลักษณะและธรรมชาติของเสียงที่ต่างกัน ทำให้เครื่องเป่าสามารถได้ยินชัดโดดเด่นออกมาได้

การคลายตัวของมวลเสียงเริ่มต้นจากห้องที่ 34-36 คือมีทิศทางเสียงแบบการลดระดับลง ส่วนแนวเครื่องสายเสียงต่ำห้องที่ 35-38 เป็นลักษณะการเล่นเสียงสะท้อน (Echo) เพื่อล้อกับเครื่องสายเสียงสูงทั้งชุด ตั้งแต่ห้อง 33-36 โดยรายละเอียดเสียงทั้งหมดนี้เป็นการเกิดขึ้นเป็นเหตุการณ์ทางเสียงที่คาบเกี่ยวกันโดยไม่ได้ตัดขาด

เช่นเดียวกับกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ที่นำเสนอแนวความคิดหลักที่สอง คือโน้ตเคลื่อนที่ห้องที่ 37 เคลื่อนที่ลง ระดับความดังเสียงลดลง เป็นการล้อกับลีลาการเล่นโน้ตเคลื่อนที่ในกลุ่มเครื่องลมไม้ห้องที่ 34 เช่นเดียวกัน

ตั้งแต่ห้องที่ 35-42 เป็นจุดกักเก็บพลังงานทางเสียง ด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ซึ่งนำเสนอ โน้ตมัลติโฟนิก (การเล่นหลายเสียงพร้อมกัน) ที่เกิดขึ้นเป็นเคาเตอร์พอยท์ เริ่มต้นที่ละแนวและหนาแน่นมากที่สุดในห้องที่ 41-42 แนวเปียโนตีสายแบบรัวด้วยไม้ไวบราโฟน ฮาร์ปตีสายด้วยมือ ช่วงเสียงต่ำเสริมมวลเสียงให้เกิดความตึงเครียดยิ่งขึ้น ห้องที่ 42-43 เครื่องสายทั้งกลุ่มเพิ่มระดับความดังเสียงภายในระยะเวลาประมาณ 2 จังหวะ ทำให้เกิดความลึก นอกจากนี้เป็นการล้อกันกับเสียงมัลติโฟนิกในกลุ่มเครื่องลมไม้ซึ่งมีเสียงค่อนข้างดังและชัดเจนนมาก เพื่อปิดประโยคเพลงในห้องที่ 43-44 ต่อไป

ห้องที่ 45-47 เป็นการใช้เทคนิคเสียงสะท้อน ด้วยการทบทวนแนวความคิดโน้ตเคลื่อนไหวในแนวออร์นทั้งสี่ตัว ซึ่งซ้ำกับห้องที่ 37 ประกอบกับกลุ่มเครื่องสาย บาสซูนและคอนทราบาสซูน ที่ลดระดับความดังเครียดของมวลเสียงลงจนถึงห้องที่ 46 ก่อนนำเข้าสู่จุดพักประโยคเพลงห้องที่ 47 ซึ่งเป็นบริเวณที่มีระดับความดังเปลี่ยนแปลงมากที่สุดและพร้อมเพรียงกันมากที่สุดในท่อน A เพื่อเตรียมการเชื่อมเข้าสู่ท่อน B ต่อไป คือระดับความดังเสียงจาก *p* เพิ่มขึ้นถึงระดับ *fff* ของกลุ่มเครื่องสายเกิดขึ้นภายในจังหวะเดียว และเครื่องลมทองเหลืองดังขึ้น เป็น *sfz* ในจังหวะเดียวเช่นกัน เสียงจึงมีความคมชัดและมีพลังอย่างมากเนื่องจากไม่ปรากฏการเล่นโน้ตพร้อมกันลักษณะนี้ช่วงก่อนหน้านี้แต่อย่างใด

จากนั้นสร้างจุดตัดสีสันเสียงในห้องที่ 48 ด้วยเครื่องดนตรีเสียงสั้น มีฮาร์ป เซเลสตาและเปียโน พร้อมทั้ง ไทราแองเกิล จากนั้นหยุดด้วยสัญลักษณ์เฟอร์มาตาสี่เหลี่ยม หมายถึงหยุดจังหวะนั้นนานกว่าปกติ

#### 4.2.2 ท่อน B (ห้องที่ 49-69)

ท่อนนี้เป็นท่อนที่เริ่มนำแนวความคิดหลักทั้งสามแนวความคิดนำเสนออย่างครบถ้วน เริ่มต้นด้วยเสียงลากยาวในแนวเครื่องลมทองเหลืองซึ่งมี ฮอว์น 1 ทรัมเปต 2 ใส่อุปกรณ์ลดเสียงแบบถ้วย และทรอมโบน 1 ใส่อุปกรณ์ลดเสียงแบบฮาร์มอน ไล่ระดับความดัง เข้ามาครั้งละเครื่อง ห่างกันเป็นโน้ตเข้ตหนึ่งชั้น เครื่องดนตรีทั้งสามชั้นนี้ทำหน้าที่เป็นเสียงลากยาว ระหว่างนั้นมีการสั่นเสียงด้วยสัญลักษณ์เส้นหยัก ทำให้เสียงมีความสั่นสะเทือนและมีความเคลื่อนไหวมากขึ้น บทบาทนี้ทำหน้าที่เป็นเสียงรองพื้นให้กลุ่มเครื่องสายโดดเด่นขึ้นมาด้วยการบรรเลงโน้ตที่ลากยาวผสมกับโน้ตสั้นในห้องที่ 50 ในจังหวะที่ 2 ของห้องนี้ แนวเชลโลและดับเบิลเบส ดัดสายแบบปกติ และแบบบาร์ตีอค โน้ตสุดท้าย ในแนวไวโอลาและเชลโล่ B2 ใช้เทคนิค คอลเลญูญู่ บัตตูโต พร้อมกับคลาริเน็ต เบสคลาริเน็ต Slap tongue ส่วน เปียโน เล่นโน้ตสั้นพร้อมกัน

ห้อง 51-53 เป็นประโยคเพลงขนาดย่อย นำเสนอแนวความคิดหลักที่สามของบทประพันธ์ เพลงนี้ ครั้งแรก คือการใช้โน้ตซ้ำในแนวไวโอลิน 2B ไวโอลา เชลโล่ และดับเบิลเบส แต่ละแนวเริ่มต้นต่างเวลากัน ด้วยระดับความดังเบาเสียงที่เคลื่อนไหวไปในทิศทางเดียวกัน ทำให้เกิดความหนาแน่นเสียงที่เพิ่มมากขึ้นพร้อมกันกับมีระดับเสียงที่ทบจากสูงสู่เสียงต่ำ แต่ว่าเป็นโน้ตคัดเลือกมาจากบันไดเสียงเพนทาโทนิคผสม ในแนวไวโอลิน 1, 2A และเครื่องลมทองเหลือง ดำเนินบทบาทของโน้ตลากยาว แต่ไวโอลินจะมีบทบาทเด่นกว่าเนื่องจากเสียงสูงของฮาร์โมนิคเทียมจะแยกชั้นออกมาอย่างชัดเจน

ก่อให้เกิดมิติความรู้สึกสามชั้น คือ เครื่องสายเสียงสูง ซึ่งแบ่งเป็น 6 แนวอิสระของโน้ตฮาร์โมนิกเทียม แนวเครื่องสายอื่น ๆ มีบทบาทโน้ตซ้ำ เครื่องลมทองเหลืองบทบาทเดียวกับไวโอลิน คือโน้ตลากยาว แต่ว่ามีความเคลื่อนไหวของระดับเสียงน้อยกว่าพร้อมทั้ง มีทิศทางความดังเบาเสียงแตกต่างกัน ทำให้แยกชั้นออกมาเป็นสามชั้นอย่างชัดเจน และภายในแต่ละชั้นยังแยกย่อยออกไปเป็นรายละเอียดอีกจำนวนมาก ในท่อน B พื้นผิวเสียงส่วนใหญ่มีลักษณะซ้อนเสียงเป็นแนวตั้ง เกิดจากการเล่นโน้ตของบันไดเสียงสังเคราะห์ต่าง ๆ พร้อมกันด้วยแนวคิดหลายบันไดเสียงของดนตรีโพลีโทนาลิตี (Polytonality)

จบประโยคเพลงห้องที่ 53 ด้วยแนวเครื่องสายเบาลงถึง *pp* และเชื่อมต่อด้วยแนวความคิดเสียงสะท้อนในกลุ่มเครื่องลมไม้ทั้งกลุ่ม ซ้ำโน้ต เริ่มต้นและจบไม่พร้อมกัน ในห้องที่ 54 เกิดเสียงที่เป็นลักษณะล้อกันอยู่ตลอดเวลา ห้องที่ 55 เป็นการเข้าสู่ประโยคเพลงถัดไป และจบลงที่ห้อง 56 ประโยคเพลงมีความยาวไม่มาก คือเริ่มต้นด้วยการมีเทคนิคคั่นชั้กตั้งบนสายในกลุ่มเครื่องสายเสียงต่ำ เชื่อมด้วยเสียงเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงในกลุ่มเครื่องสายเสียงสูงและเครื่องลมไม้ การเรียบเรียงเสียงสำหรับออร์เคสตราในท่อนนี้เป็นลักษณะแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีเป็นสี่กลุ่มอย่างชัดเจน คือ เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง เครื่องกระทบ ซึ่งหมายรวมถึงเปียโน เซเลสตา ฮาร์ปไว้ด้วยกัน และเครื่องสาย ทำให้การเรียบเรียงช่วงท่อนนี้ เป็นเสียงที่มีลักษณะกลุ่มก้อนขนาดใหญ่ เกิดขึ้นและจบพร้อมกันด้วยขนาดของเสียงที่มีรายละเอียดน้อยกว่าท่อน A แต่ว่าการเปลี่ยนของความดังเบาเสียงที่กว้างและใหญ่กว่ากว่า กลุ่มเครื่องสายนำเสนอการมีหลายบันไดเสียงอย่างชัดเจน

ประโยคเพลงถัดไปในห้องที่ 57 ถึงห้องที่ 61 แนววิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส ดำเนินบทบาทการไล่โน้ตตามบันไดเสียง ส่วนไวโอลิน ทำหน้าที่เสียงลากยาว โน้ตมีความพร้อมเพรียงกันมากขึ้น จนถึงห้องที่ 60 ไวโอลิน เล่นโน้ตพร้อมกัน มีระดับความดังเบาเสียงเหมือนกัน เพื่อให้เกิดความหนาแน่นของมวลเสียง ทั้งนี้ยังคงรักษาเสียงของโน้ตฮาร์โมนิกเทียมที่ค่อนข้างสูงอยู่ตลอดเวลา จนถึงห้องที่ 64 ห้องที่ 58 เครื่องลมทองเหลืองแปรแนวความคิดโน้ตซ้ำด้วยการตัดบางจังหวะของโน้ตซ้ำออกเพื่อสร้างมิติความนูนของเสียงและทำให้คาดเดาได้ยากขึ้นเล็กน้อย ส่วนกลุ่มเครื่องตีแยกบทบาทจากกลุ่มอื่นอย่างชัดเจนคือทำหน้าที่เป็นเสียงประดับซึ่งเกิดขึ้นในรูปแบบกลุ่มโน้ต หรือคอร์ด ส่วนห้องที่ 59 เป็นการไล่ระดับเสียงของโน้ตในบันไดเสียงสังเคราะห์ จากแนวเชลโล่ จนถึงดับเบิลเบสแนวสุดท้ายและไล่กลับจากดับเบิลเบสแนวล่างสุดขึ้นไปจนครบแนววิโอลา A แนวทำนองบันไดเสียงสังเคราะห์นี้ดำเนินในลักษณะนี้ต่อไปถึงห้องที่ 65 ซึ่งไล่แนวเสียงลักษณะนี้ในแบบกลุ่มใหญ่กว่า

และมีระดับความดังเสียงมาก จนถึงจุดพักประโยคที่ห้องที่ 66 ซึ่งไวโอลินรูตสายถึงโน้ตที่สูงที่สุดเท่าที่เครื่องดนตรีจะสามารถทำได้

ห้องที่ 62-65 เป็นประโยคเพลงเพื่อเชื่อมเข้าสู่แนวความคิดโน้ตเคลื่อนที่ในกลุ่มเครื่องกระทบ ซึ่งจะมีลักษณะเสียงสูงมาก แหลมและรวดเร็วมาก เล่นด้วยความเร็วโน้ตที่ไม่เท่ากันเพื่อทำให้เกิดความเหลื่อมของเสียงในแต่ละแนวอย่างมาก ระดับความดังเสียงเคลื่อนที่ขึ้นลงด้วยระยะห่างและระยะเวลาที่แตกต่างกัน ห้องที่ 65 เป็นช่วงที่เริ่มต้นเสียงเคลื่อนที่ในกลุ่มเครื่องสาย ต่อด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องลมไม้ เพียงแต่ว่าทั้งสามกลุ่มนี้ใช้ค่าโน้ตที่วิ่งแตกต่างกันเล็กน้อย คือเครื่องสายมีค่าโน้ตเข้บ็ตสามชั้นห้าพยางค์และสามพยางค์เช่นเดียวกับเครื่องลมทองเหลือง แต่เครื่องลมไม้เลือกใช้ค่าโน้ตวิ่งเป็นเข้บ็ตสามชั้นปกติ เป็นการเติมเต็มช่องว่างทางเสียงของแต่ละแนวเมื่อปรากฏขึ้นพร้อมกัน บริเวณนี้เป็นจุดรวมพลังงานเสียงที่มีขนาดใหญ่ขึ้น และมีความพร้อมเพรียงกันมากขึ้นอีกด้วย

ห้องที่ 66-69 เป็นจุดกักเก็บพลังงานทางเสียง คือจุดที่ทิศทางของความดังเบาเสียง เมื่อสังเกตการณ์ในภาพรวม มีทิศทางที่ค่อนข้างคงที่และกำลังนำเข้ามาแนวความคิดบางอย่าง คล้ายคลึงกับการมี Dominant Preparation คือการใช้คอร์ดห้าที่ค้างเป็นเวลานานก่อนนำเข้าสู่ Tonic ต่อไป

มวลและความหนาแน่นในช่วงห้องดังกล่าวนี้มีความหนาแน่นค่อนข้างมากถึงแม้ว่ามีการเริ่มต้นเข้ามาของแนวความคิดโน้ตซ้ำทั้งในแนวเครื่องเป่า และเครื่องสายสลับกันไปก็ตาม แต่อย่างไรก็ตามการแยกชั้นเสียงตามลักษณะแนวความคิดหลักยังคงปรากฏอย่างชัดเจนในท่อนนี้ เทคนิควิธีการล้อกันของโน้ตเคลื่อนที่ตามบันไดเสียงสังเคราะห์ และโน้ตซ้ำต่างแนว ดังห้องที่ 60 ยังคงเป็นบทบาทสำคัญอยู่ กลุ่มเครื่องกระทบเป็นกลุ่มที่มีเสียงดัง แหลม รวดเร็วที่สุด ไวบราโฟน เล่นโดยไม่ยกเพดัลขึ้น ส่วนกล็อกเคนชปีลและโครเทลส์ ดืออย่างรวดเร็วและไม่อืดเสียง ปล่อยให้เสียงของทั้งกลุ่มนี้ก้องอย่างมาก เสียงที่ได้รับจะเป็นโน้ตกังวานที่ไม่สามารถรับรู้ถึงระดับเสียงอย่างชัดเจนได้ คล้ายกับการตีระฆังจำนวนหลายใบและเกิดเสียงก้อง ซึ่งเสียงก้องนี้ จะยังคงอยู่นานแม้เข้าสู่ท่อน C ต่อไปแล้วก็ตาม

ห้องที่ 69 เป็นห้องที่เครื่องสายทำหน้าที่ลากยาวพร้อมกันทั้งกลุ่ม ด้วยโน้ตฮาร์โมนิกเต็มขั้น คู่สี่และคู่สาม กลองทิมปานีนี้ ผู้ประพันธ์กำหนดให้วางฉาบหงายลงบนหนังกลองและร่วลงบนฉาบพร้อมกับการเหยียบเพดัลขึ้นลง ทำให้ได้ยินทั้งเสียงฉาบมีความเปลี่ยนแปลงใหญ่เล็กแตกต่างกัน เนื่องจากความตึงของหนังกลองเปลี่ยนแปลงออกไป เข้าสู่จุดพักประโยคเพลงถัดไปด้วยการเริ่มต้นท่อน C

#### 4.2.3 ท่อน C (ห้องที่ 70-93)

เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น  $\downarrow=100$  และอัตราจังหวะ  $\frac{2}{4}$  เริ่มต้นห้องนี้ด้วยโน้ตลากยาวของเครื่องสาย พร้อมกับเสียงฉาบรัว ซึ่งตั้งอยู่บนกลองทิมปานี ไล่ระดับความดังจาก *p* ไปสู่ *fff* และปล่อยให้เสียงกังวานเช่นกัน จากจุดกักเก็บพลังงานเสียงห้องที่ 66-69 มีการลดระดับลงเล็กน้อยก่อนนำเข้าสู่แนวความคิดโน้ตเคลื่อนที่ซึ่งแปรรูปออกไปด้วยการไล่น็อตเคลื่อนที่นั้น ๆ ในจังหวะที่พร้อมเพรียงกัน กลุ่มเครื่องเป่าทำหน้าที่หลักในสองห้องแรก ห้องที่ 72 แนวไวโอลินเสริมบทบาทของการเพิ่มความดังเสียงในเครื่องลมไม้ ด้วยการไล่น็อตที่มีชั้นคู่เสียงกว้างกว่า และระดับความดังเสียงกว้างกว่า จังหวะที่ 1 ห้องที่ 73 ไวโอลิน 1 ทั้งหมดเล่นโน้ตที่สูงที่สุดของเครื่องดนตรีพร้อมกันเพื่อเป็นการล้อกับไวโอลิน 2 และเครื่องลมไม้ เป็นการซ้อนเสียงที่สร้างมิติความลึกลงไป ในขณะที่ทรมอบนและทูบา เป่าลมผ่านเครื่องดนตรีเพื่อสร้างเสียงลม ด้วยความดัง *fffz*

ห้องที่ 74-77 ทั้งวงออร์เคสตราแยกแนวเสียงออกเป็นกลุ่มใหญ่สี่กลุ่ม และในแต่ละกลุ่มรักษาบทบาทอย่างชัดเจน เครื่องกระทบไล่น็อตจากบันไดเสียงสังเคราะห์ ขณะที่เครื่องสายแยกแนวคิดออกเป็นสองชนิดย่อยคือโน้ตซ้ำ แต่ในที่นี้ ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 และเชลโล่ ซ้ำโน้ตที่สี่หลังหย่อง แต่เป็นการขยายให้โน้ตแต่ละตัวห่างจากกัน สลับกันกับแนวเสียงอื่นในเครื่องสายที่ไล่น็อตตามบันไดเสียง เครื่องเป่า ล้อกับโน้ตเคลื่อนที่ในกลุ่มเครื่องสาย มีระดับความดังเสียงเท่ากัน ถึงห้องที่ 77 จบประโยคเพลงด้วยปีคโคโลและฟลูต ที่เสริมแนวเสียงด้วยฮอว์นทั้งสี่ตัว และเครื่องสายเสียงต่ำ

ห้องที่ 78-80 เป็นบทบาทการล้อกันของโน้ตไล่น็อตในทั้งวงออร์เคสตราสลับบทบาทกัน ในลักษณะกลุ่มใหญ่ทั้งกลุ่ม ไวโอลินและวิโอลา เปลี่ยนลักษณะการเล่นเป็นโน้ตฮาร์โมนิคเทียมพร้อมการรูดสาย เพื่อปิดประโยคเพลงในห้องที่ 80 ด้วยการเพิ่มความดังเสียงจาก *pp* ถึง *f*

การมีบทบาทแนวความคิดทั้งสามชนิดไล่กันเป็นกลุ่มใหญ่ทั้งท่อน C ตั้งแต่ห้องที่ 70-82 เป็นการเพิ่มความหนาแน่นเสียง เพิ่มมวล มิติ ความกว้าง และความดังเสียงเพื่อเข้าสู่ห้องที่ 83 ซึ่งเป็นจุดแรกที่วงออร์เคสตราทั้งวง ทำหน้าที่เป็นจุดยอดสุดครั้งที่ 1 ห้อง 82 เป็นห้องที่ทุกเครื่องดนตรีร่วมกันนำเสนอบทบาทโน้ตวิ่งไล่กันด้วยทิศทางเสียงขึ้นลงสลับกัน ความดังเบาเสียงในแต่ละแนวแตกต่างกัน ขยายแนวความคิดนี้ด้วยการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น  $\frac{6}{4}$  เพื่อให้แนวความคิดนี้ชัดเจนขึ้น ก่อนเปลี่ยนซีพอร์จังหวะเป็น  $\frac{12}{16}$  ห้องที่ 83

ห้องที่ 83-93 เป็นจุดยอดสุดของบทประพันธ์เพลงที่มีพื้นผิวเสียงแบบไฮโมโฟนีอย่างชัดเจนที่สุด เนื่องจากเป็นการสร้างจุดที่ชัดจากทั้งสองท่อนที่นำเสนอมาตั้งแต่ต้นเพลง กลุ่มเครื่องสายทั้งหมดสี่หลังหย่องทั้งสี่สาย โน้ตบันทึกไม่ระบุระดับเสียง แต่ระบุเพียงจังหวะและสายที่ผู้เล่นต้องสี

และระดับความดังเบาเท่านั้น เครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง เล่นจังหวะที่เป็นโน้ตย่อยของ อัตราจังหวะ  $\frac{12}{16}$  คือดำเนินโน้ตย่อยเข็บบีสองชั้นอย่างต่อเนื่อง ทิศทางเสียงเคลื่อนที่ไม่มากนัก ในบริเวณนี้เป็นการรักษาพลังงานรวมของบทประพันธ์เพลงนี้ทั้งหมด มีเสียงที่ดังมากและมีความหนาแน่นเสียงที่มากที่สุด ผู้ประพันธ์จึงไม่นำเสนอจังหวะที่ซับซ้อนในบริเวณนี้เนื่องจากทำให้ดนตรีมีความไม่ชัดเจน การเปลี่ยนสีสันเสียงของแนวเครื่องสาย ด้วยการเริ่มต้นเล่นโน้ตรูดสายจากสายที่กำหนดถึงโน้ตที่สูงที่สุดในสายนั้น ๆ ไวโอลินเริ่มต้นรูดสาย ห้องที่ 88 จากนั้นกระจายออกเป็นลีลาการรูดสายทั้งกลุ่มเครื่องสาย ในห้องที่ 91 และคงรักษาลีลาการรูดสายลักษณะนี้ต่ออีกสามห้องโดยไม่เปลี่ยนแปลงความดังเบาเสียงแต่อย่างใด ก่อนเข้าสู่ท่อน D กลุ่มเครื่องเป่านำแนวความคิดโน้ตซ้ำเพื่อสร้างความแตกต่างจากโน้ตวิ่งในช่วงก่อนนี้ เพื่อจบประโยคเพลงและคลายความตึงเครียดทางเสียงลงตั้งแต่ห้องแรกของท่อน D ยกเว้นแนวฮอร์นที่บันทึกโน้ตเช่นเดียวกับเครื่องสาย แต่เป็นเทคนิคการไล่เสียงที่เปลี่ยนฮาร์โมนิคซีริส้อย่างรวดเร็ว ด้วยรูปปาก มีเสียงที่ดังซึ่งเป็นการล้อกับเครื่องสาย

#### 4.2.4 ท่อน D (ห้องที่ 94-108)

เริ่มด้วยการเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะ  $\frac{8}{4}$  ความเร็วลดลงเหลือ  $\text{♩} = 60$  ห้องที่ 94-95 เป็นจุดเริ่มต้นของท่อนนี้ซึ่งเป็นจุดขัดที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงในด้านพื้นผิวเสียงกับห้องที่ 93 ทำให้เกิดการคลายความตึงเครียดทางเสียงลงอย่างฉับพลัน ทำให้เสียงก้องกังวานของการเล่นโน้ตเสียงดังตัวสุดท้ายโดยหลายเครื่องดนตรีในวงออร์เคสตรา ยังคงค้างอยู่เพียงเล็กน้อย แต่ยังคงรักษาเสียงที่เป็นพื้นหลังในแนวทรอมโบนและทูบาด้วยการเล่น เพิ่มระดับความดังเสียงที่  $f$  ในจังหวะแรกและขยายขึ้นเป็น  $fff$  ภายในระยะเวลา 8 จังหวะ ในจังหวะเริ่มต้นของห้องนี้ ขณะที่เครื่องลมทองเหลืองเครื่องกระทบ และเครื่องสาย เล่นโน้ตแรกและหยุดทันที ความกังวานนี้จะพรากการรับรู้ของผู้ฟังถึงการเริ่มต้นโน้ตตัวแรกในแนวทรอมโบนและทูบา ทำให้รู้สึกคล้ายคลึงกับการแทรกเข้ามาของเสียงเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำที่มีเทคนิครัวลิ้น จากมวลเสียงขนาดใหญ่ โดยสองห้องแรกของท่อน D นี้เป็นการเชื่อมเพื่อเข้าสู่อัตราจังหวะแบบ  $\frac{4}{4}$  ในห้องที่ 96 ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นแนวความคิดเสียงเคลื่อนที่คล้ายคลึงกับการเล่นของแนวเครื่องลมไม้ในห้องที่ 71 เพียงแต่ว่าแตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 97 แนวไวโอลิน 1 และ 2 ทั้งสองแนวมีระดับความดังเสียงเพิ่มมากขึ้นจากเสียงเบาในทั้งจังหวะ 3 และเศษของจังหวะ 3 ไปสู่นโน้ตเสียงดังในจังหวะที่ 4 โดยเสริมทิศทางความดังเสียงนี้ด้วยเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง ด้วยระยะเวลาของการเพิ่มระดับความดังเสียงไม่เท่ากัน เช่น ไวโอลิน 1A ใช้ระยะเวลาในการเพิ่มจาก  $pp$  ไปสู่  $ff$  ภายในเวลาครึ่งจังหวะเท่านั้น ซึ่งคล้ายกับวัตถุเคลื่อนที่จากจุด



หนึ่งสู่อีกจุดด้วยความเร็วสูง ในขณะที่เดียวกันกับแนวไวโอลิน 2 ซึ่งมีเสียงที่ช้ากว่า คือโน้ตห้าพยางค์ แต่ว่าระดับความดังเสียงเพิ่มจาก *pp* เป็น *ff* ในระยะเวลา 1 จังหวะเปรียบเสมือนวัตถุเคลื่อนตัวได้ช้ากว่าแบบที่หนึ่งประมาณเท่าตัว

แนวความคิดการทับซ้อนกันของแนวเสียงทำให้เกิดมิติความลึกและมีรายละเอียดที่เพิ่มขึ้น เป็นการเติมเต็มช่องว่างทางเสียงช่วงสูงและช่วงต่ำ ให้มีคุณลักษณะที่อิมเต็มเหมือนกับซ็อบทประพันธ์เพลงว่า Fertile ที่หมายความว่าอุดมสมบูรณ์

ประโยคเพลงห้องที่ 96-99 เป็นการนำเสนอแนวความคิดโน้ตเคลื่อนไหว โดยการเล่นสลับแนวกันระหว่างเครื่องสาย เครื่องเป่าและเครื่องกระทบ ในขณะเดียวกันแต่ละกลุ่มใหญ่ที่แบ่งออกมาดังกล่าวแล้ว ยังสามารถแบ่งย่อยออกเป็นกลุ่มย่อย และจากกลุ่มย่อยก็แบ่งแนวเสียงออกเป็นแนวละเครื่องดนตรีได้ แนวความคิดโน้ตเคลื่อนไหวในท่อน D นำไปสู่ท่อน E ซึ่งเป็นจุดยอดสุดของเพลงครั้งที่สองซึ่งมีความหนาแน่นและพร้อมเพรียงมากที่สุด

จุดพักประโยคเพลงห้องที่ 99 จังหวะที่ 3 ซึ่งเกิดจากไวโอลินรูดสายถึงโน้ตสูงสุดของเครื่องดนตรีในจังหวะนั้นพร้อมกับอิงลิชฮอร์น คลาริเน็ตและบาสซูน มีเสียงในรูปแบบบันไดเสียงเคลื่อนที่จากโน้ตในระดับเสียง *p* เข้าสู่ระดับ *ff* ภายในระยะเวลาเพียงครึ่งหรือหนึ่งจังหวะเท่านั้น จุดพักประโยคเพลงลักษณะนี้เกิดขึ้นบ่อยครั้งระหว่างบทประพันธ์เพลง เปรียบเสมือนเปิดและปิดประโยคเพลงย่อย ๆ อาจจะประกอบด้วยลีลาการเล่นโน้ตแบบต่าง ๆ ภายในหนึ่งหรือสองห้องเท่านั้นและจบลีลาการเล่นนั้น ๆ ลง เพื่อเป็นการเชื่อม ส่งผ่านแนวความคิดหรือการสร้างความขัดแย้งของตัวบทประพันธ์เพลงไปสู่ท่อนถัดไป

ห้องที่ 100-102 จัดเป็นอีกประโยคเพลงย่อยที่มีจุดพักประโยคอยู่กลางห้องของห้องที่ 102 บริเวณห้องนี้เป็นตัวอย่างการเพิ่มแนวเสียงให้มีความหนาแน่นขึ้นในหลายช่วงเสียงจากเสียงกลางขยายออกในกลุ่มเสียงต่ำและเสียงสูง จะจบลงในแนวเครื่องสายโดยห้องนี้เครื่องสายทั้งหมดลดความคมชัดของโน้ตลงด้วยเทคนิคเทรโมโล พร้อมกับนำเสนอบันไดเสียงสังเคราะห์

ห้องที่ 103-105 มีการปรับลดความเร็วลงเหลือ  $\text{♩}=50$  เพื่อให้รายละเอียดจังหวะย่อยได้ยินชัดเจนยิ่งขึ้นทั้งนี้เพื่อเป็นการเตรียมนำเข้าสู่ช่วงเปลี่ยนผ่านห้องที่ 106 ซึ่งเป็นจุดเชื่อมที่สำคัญ ในห้องที่ 103 นี้ประกอบด้วยแนวความคิดทับซ้อนกันจากสองแนวความคิดหลักของบทประพันธ์เพลงนี้คือโน้ตเคลื่อนที่ และโน้ตลากยาว ทั้งสองแนวความคิดนี้สามารถแปรรูปไปในรูปแบบต่างได้ตลอดเวลาเช่นโน้ตลากยาวสามารถเปลี่ยนกลุ่มเครื่องดนตรี เปลี่ยนความหนาแน่น ความดังเบา ความยาว หรือเทคนิคจากลากยาวเป็นโน้ตรัว พรมนิ้ว หรือรูดสาย ได้อีกด้วย ในระหว่างห้องดังกล่าวนี้

เป็นช่วงที่การเคลื่อนไหวของแต่ละแนวความคิด เปลี่ยนแปลงในภาพรวมใหญ่กว่าช่วงท่อน A หรือ ท่อน B เสียงมีลักษณะเป็นแผงของเสียงเช่นเครื่องสายห้องที่ 104 รวมมวลของเสียงตั้งแต่ปลายห้อง 104 เพิ่มระดับความดังไปสู่ *fff* ในแนววิโอลาและเซลโล โดยมีแนวดับเบิลเบสรับบทบาทจากทั้งสอง กลุ่มเครื่องดนตรี ด้วยการเริ่มต้นรูตสายด้วยระดับความดังที่สอดคล้องกับแนววิโอลาและเซลโล กลุ่มเครื่องกระทบเคลื่อนที่แยกจากกลุ่มอื่น ๆ อย่างเป็นอิสระ เป็นอีกชั้นหนึ่งของเสียง

ห้องที่ 106-108 กลุ่มเครื่องลมไม้ ไวโอลิน วิโอลาและเซลโลทั้งหมดบรรเลงด้วยทำนองเดียว แต่เริ่มต้นและจบลงในแต่ละจังหวะ เล่นทำนองซ้ำกันเป็น Unison ทั้งหมด การเพิ่มโน้ตเข้ามามีผล เพียงทำให้เสียงหนาขึ้นโดยไม่ได้เพิ่มโน้ตอื่น ๆ ที่ทำให้กลายเป็นคอร์ด ห้องที่ 108 กลุ่มเครื่องลมไม้ และฮอว์น 1-3 เครื่องกระทบ เปียโนที่เล่นกลุ่มเสียงแบบโทนครัสเตอร์ (Tone Cluster) ในช่วงเสียงต่ำมาก เสียงที่เกิดขึ้นคล้ายกับการรบกวนขนาดใหญ่เนื่องจากเหยียบเพดัลค้าง

#### 4.2.4 ท่อน E ห้องที่ (109-133)

เพิ่มความเร็วเป็น  $\text{♩} = 80$  หรือถ้าเทียบกับโน้ตตัวดำจะเท่ากับ  $\text{♩} = 60$  ซึ่งเป็นการเร่งความเร็วขึ้นเล็กน้อย แต่ในท่อนนี้มีโน้ตย่อยมากจึงสามารถสังเกตเห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของจังหวะได้อย่างชัดเจน

ท่อน E นี้เป็นท่อนที่มีมวลเสียงหนาแน่นที่สุดตลอดทั้งท่อน เพียงการแปรรูปแนวความคิดต่าง ๆ ออกทำให้ท่อนนี้ยังคงรักษาความหนาแน่นในรูปแบบการกักเก็บพลังงานของความเป็นจุดยอดสุดของเพลงครั้งที่สองไว้ ทั้งที่มีทิศทางเสียงที่นำไปสู่ความเข้มข้นของเนื้อหาดนตรีมากขึ้นในห้องที่ 121 ซึ่งเครื่องสายทั้งกลุ่มเล่นหลังหย่อง แต่เป็นการติดด้วยเล็บ ก่อนเปลี่ยนเข้าสู่การสีในห้องที่ 125 ในแต่ละแนวเล่นโน้ตที่แตกต่างกัน ซ้อนทับกันเป็นแนวตั้ง ในขณะที่แนวนอนเสียงเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและอยู่ในจังหวะชัดอีกด้วย

ท่อนนี้แบ่งออกเป็นสามตอนย่อย ๆ ด้วยเนื้อหาดนตรีที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ช่วงแรก ตั้งแต่ห้องที่ 109-119 ช่วงที่สองห้องที่ 120-126 และช่วงสุดท้ายคือการย้อนความโดยนำเสนอแนวเสียงจากห้องที่ 109 กลับมาอีกครั้ง ในห้องที่ 127-133 ซึ่งมีการแปรรูปแนวความคิดนี้เล็กน้อยก่อนเชื่อมเข้าสู่ท่อน F ต่อไป

แนวความคิดหลักช่วงแรกเป็นการแปรรูปขึ้นคู่เสียงจากโน้ตไล่ตามบันไดเสียงสังเคราะห์เป็นการกระโดดขึ้นคู่ที่กว้างมากขึ้น โดยในชั้นของไวโอลิน 1 และ 2 มีระดับความดังจาก *mf* ไล่ขึ้นไปสู่ระดับ *ff* ภายในสามโน้ตและไล่ลงทันทีสลับกันลักษณะนี้อย่างต่อเนื่อง พร้อมกับกับกลุ่มเครื่องลม

ทองเหลือง ในแนววิโอลามีลักษณะโน้ตที่เล่นกลับทิศทางเสียงและระดับความดังเบาเสียงให้มีลักษณะตรงกันข้ามกับไวโอลิน ทำให้เสียงเกิดการเข้าและออกล้อเลียนกันในเวลาอันรวดเร็ว ในห้องที่ 111 เป็นจุดที่กลุ่มเครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลืองและเครื่องสายทั้งหมด เล่นพร้อมกันด้วยระดับความดังมาก มีทิศทางความดังเบาตรงกันข้ามในแนววิโอลา ระหว่างนี้ กลองทิมปานี ดีซีพจรจังหวะเชบีตสองชั้นรองพื้น แต่ว่าเปลี่ยนตำแหน่งการตีบนหนังกลองจากกลางใบเลื่อนไปสู่ริม หรือกลับกัน มีระดับความดังเบาเสียงที่คล้ายคลึงกับกลุ่มเครื่องสายหรือเครื่องเป่า คือเพิ่มหรือลดทุก ๆ สามตัว

ในห้องที่ 113 เครื่องสายทั้งกลุ่มเน้นย้ำแนวความคิดที่นำมาจากห้องแรกของท่อน E แต่มีทิศทางความดังเบาเสียงที่เหมือนกันตั้งแต่จังหวะที่สองของห้องนั้น ซึ่งสวนทิศทางกับโน้ตในกลุ่มเครื่องลมไม้ซึ่งไล่ลงเป็นบันไดเสียงที่มีขึ้นคู่ควบพร้อมทั้งลดระดับความดังจาก *fff* เป็น *mf* ซึ่งเป็นบริเวณที่มีเสียงดังมากเกิดขึ้น ห้องที่ 116 เป็นห้องที่ซ้ำแนวเสียงในห้องที่ 113 อีกครั้งหนึ่งโดยเฉพาะเครื่องสาย ในแนวตั้ง แต่ละแนวเสียงมีบันไดเสียงเฉพาะของตนเองอาจจะมีการทบคู่แปดหรือคู่ยูนีซันในบางแนวเสียงเพื่อเพิ่มความหนาแน่นบ้าง

บริเวณจุดยอดสุดครั้งที่ 2 ของบทประพันธ์เพลงนี้ คือการสะสมพลังงานทางเสียง เนื่องจากมีมวลเสียงขนาดใหญ่มาก มีจังหวะที่บรรเลงตรงกับซีพจรของอัตราจังหวะ แต่ต้องการรักษาความหนาแน่นด้วยรูปแบบเสียงของทั้งวงออร์เคสตรา ในระยะเวลาหนึ่งเพื่อเพิ่มระดับความดังเครียดของเสียง ก่อนจะคลายตัวลงในท่อน F ต่อไป

ห้องที่ 120-126 อยู่ในช่วงที่จัดเป็นจุดยอดสุดครั้งที่ 2 ของบทประพันธ์เพลงนี้ ซึ่งมีเนื้อหาเน้นไปที่แนวเครื่องสาย ซึ่งเล่นหลังหย่อง เสียงอาจไม่ดังเทียบเท่ากับการตี แต่ว่าเนื่องจากตำแหน่งหลังหย่องเป็นตำแหน่งที่ไม่สามารถระบุเสียงที่ชัดเจนได้ ทำให้กลุ่มเครื่องสายทั้งกลุ่มมีเสียงที่เป็นลักษณะกลุ่มก้อนมากกว่าการมีเสียงที่ชัดเจนเสียงใดเสียงหนึ่ง นอกจากนี้ เครื่องเป่า สลับบทบาทกันระหว่างเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง โดยนำเสนอแนวความคิดโน้ตเคลื่อนที่ซึ่งปรับรูปแบบการเน้นเป็นโน้ตสตัคคาโตทั้งหมด แต่มีลีลาของความดังเบาเสียงคล้ายคลึงกับช่วงห้องที่ 109 แนวเปียโน เซเลสตา มีบทบาทการเล่นโน้ตเคลื่อนที่แต่ไล่ขึ้นเพียงอย่างเดียวเพื่อนำไปสู่แนวคิดของห้องที่ 125 เป็นการตัดทอนโน้ตเคลื่อนที่ออกเป็นหน่วยย่อย สลับกับตัวหยุดเชบีตสองชั้น ส่วนฮาร์ปชุดสายในทิศทางเสียงเดียวกันกับเปียโนและเซเลสตา กลุ่มเครื่องกระทบบริเวณนี้ เป็นเสียงรองพื้นในจังหวะที่ไม่เท่ากัน เช่นในกลองทิมปานี ดีด้วยการปล่อยไม้ให้ดังเป็นอิสระบนหนังกลอง แต่กำหนดโน้ตที่เริ่มเล่น ระฆังราว ดีจังหวะชัดกับกลองทิมปานี

ห้องที่ 127-133 นำแนวความคิดจากห้องที่ 109 กลับมาใช้อีกครั้งหนึ่งด้วยพื้นผิวเสียงแบบไฮโมโฟนิที่ชัดเจนมาก เพื่อเข้าสู่โน้ตสุดท้ายในแนวเครื่องสายทั้งวง ซึ่งเป็นการสีหลังหย่องของทั้งสี่สายด้วยระดับความดัง *sffz* เป็นจุดพักประโยคเพลงขนาดใหญ่

#### 4.2.5 ท่อน F (ห้องที่ 134-178)

เปียโนก่อนเข้าสู่ท่อน F ผู้เล่นต้องกรีดนิ้วลงบนลิ้มดำและขาวของเปียโนจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง เมื่อถึงโน้ตสุดท้ายของการกรีดนิ้ว คือจังหวะแรกในห้องที่ 134 เริ่มต้นเข้าท่อน F หลังจากนั้นเพียงจังหวะเชบ็ตสองชั้น ผู้เล่นเหยียบเพดัล เพื่อรักษาความกังวานของเสียง แต่ไม่ให้เกิดความกังวานมากเกินไปจึงเหยียบหลังจากที่โน้ตทั้งหมดได้ผ่านไปแล้ว 1/4 จังหวะ หรือเชบ็ตสองชั้น เช่นเดียวกับเชเลสตา เล่นกลุ่มก้อนของเสียงในจังหวะที่ 1 หลังจากนั้นเล็กน้อยจึงเหยียบเพดัลเช่นเดียวกับเปียโน

ท่อนนี้เป็นท่อนที่นำเสนอแนวคิดเสียงซ้ำ เริ่มต้นด้วยเสียงซ้ำในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองพร้อมกับการปรับซีพจรจังหวะ เป็นโน้ตตัวดำ ในบริเวณนี้ กลุ่มเชลโลและดับเบิลเบสทั้งหมดใช้เทคนิคการสีคันชักในแนวตั้ง หรือสีขึ้นลงตามแนวยาวของสาย แต่ยังคงวางคันชักในตำแหน่ง 90 องศาจากสายอยู่ เพื่อทำให้เกิดเสียงเสียดสีระหว่างหางม้ากับสาย บันทึกโน้ตด้วยกุญแจหย่อง (Bridge Clef) เพื่อบันทึกตำแหน่งที่วางคันชัก ส่วนทางโน้ตเป็นการระบุเวลาที่ผู้เล่นจะต้องลากคันชักขึ้นลงในแนวตั้ง เทคนิคการสีแนวตั้งนี้ไม่สามารถทำเสียงให้ดังได้เทียบเท่ากับการสีตามปกติ มีเพื่อการสร้างสีสันเสียง ในบริเวณนี้ กลุ่มเครื่องสายทำหน้าที่เป็นเสียงคล้ายกับเสียงลมที่เคลื่อนที่อย่างรวดเร็ว รองเป็นพื้นหลังให้กลุ่มเครื่องกระทบ เปียโน เชเลสตา โดดเด่นขึ้นมา เครื่องลมทองเหลืองซ้ำโน้ตด้วยความเร็วเท่ากับตัวดำ แต่มีค่าโน้ตเชบ็ตสองชั้น ค่อยลดความดังเสียงลงทีละเล็กทีละน้อยถึงระดับ *pp* ก่อนหยุดลง ในกลองทีมปานีมีบทบาทเดียวกับเครื่องลมทองเหลืองแต่ผู้เล่นตีบริเวณกระทะของกลองทีมปานีด้วยมือหนึ่ง ส่วนอีกมือตีลงบนหนังกลองตามปกติ

ห้องที่ 137 เป็นลีลาของโน้ตลากยาวซึ่งขยายความในลักษณะเดียวกันกับโน้ตแรกของบทประพันธ์เพลงนี้ ขยายสำหรับเครื่องสายทั้งกลุ่ม มีระดับความดังเบาเสียงจากเบาที่สุดจนถึงเบามากคือ *pp* อยู่ในช่วงเสียงเดียวกันทั้งกลุ่ม ทำให้เสียงที่เบามากนี้มีความหนาแน่นทั้งที่เล่นอย่างเบามากก็ตาม เสียงลักษณะนี้คล้ายกับคลื่นใต้น้ำที่กระเพื่อมไหว และมีแรงดันใต้น้ำผุดขึ้นมา เปรียบได้กับการเพิ่มระดับความดังเสียงเป็น *f* ในห้องที่ 139 จาก *pp* ภายในระยะเวลา 2-4 จังหวะ ในแต่ละแนวใช้เวลาเพื่อเพิ่มความดังเสียงแตกต่างกัน ฮาร์ป เปียโน เชเลสตา มีบทบาทเดียวกันคือโน้ตพรมนิ้วที่มี

การบันทึกความเร็วการพรมนิ้วที่แน่นอน ไม่เร็วมากนัก ห้องที่ 139 เป็นต้นไป เครื่องลมทองเหลือง โดยทรมโบน และฮอร์นเริ่มต้นการเล่นโน้ตลากยาว แต่มีลีลาคล้ายกับเครื่องสายบริเวณต้นประโยค ห้องที่ 137 ในลักษณะล่อกัน

ห้องที่ 142-143 เป็นบทนำของห้องที่ 144 โน้ตลากยาว ได้ปิดการเพิ่มความดังเสียงให้เหลือเพียงสองจังหวะ สำหรับการดั่งขึ้น ในแนวเครื่องเป่า ห้องที่ 143 นี้แนวเครื่องเป่ามีการเสริมแนวเสียงกัน คือมีทิศทางเสียงที่ดั่งขึ้นพร้อมกัน แต่เริ่มต้นและจบไม่พร้อมกัน

ประโยคเพลงถัดไปในห้องที่ 145-152 เป็นการนำเสนอแนวเครื่องสายเสียงสูงมาก คือไวโอลิน 1 โดยแต่ละแนวมีระดับเสียงของตนเอง ตั้งแต่ห้องที่ 146 ในแนวนอนของแต่ละแนวเสียงของไวโอลิน 1 เป็นบันไดเสียงเพนทาโทนิค และแนวตั้งก็เป็นเพนทาโทนิคเช่นกัน อยู่ในลักษณะโพลีโทนาลิตีอย่างชัดเจน ก่อนเข้าสู่ห้องที่ 148 ที่ไวโอลิน 2 และไวโอลา A เสริมบทบาทนี้ด้วยการรูดสาย แต่ปิดเวลาให้หดสั้นลงกว่าแนวไวโอลิน 1 มาก ทำให้เกิดเสียงลากยาวที่มาจากแนวความคิดเดียวกัน แต่แยกออกเป็นสองชั้นเสียงอย่างชัดเจน แนวเครื่องเป่านำเสนอโน้ตซ้ำ เริ่มต้นต่างเวลาและระดับความดังเบาเป็นไปในทิศทางเดียวกันทำให้เสียงไล่กันอย่างต่อเนื่องคล้ายกับลักษณะดนตรีแคนนอน อีกแนวเสียงหนึ่งที่สำคัญ คือเครื่องสายเสียงต่ำมีบทบาททรโมโลในตำแหน่งใกล้หย่อง และไล่ขึ้นด้วยชั้นคู่กว้าง พร้อมทั้งเพิ่มความดังเสียงมากในระยะเวลาสั้น ห้องที่ 147-148 ลีลาลักษณะนี้ปรากฏซ้ำในห้องที่ 152, 159 และ 160 ในรูปแบบที่เปลี่ยนไปคือเป็นเทคนิค คอล เลญโญ่ครึ่งหนึ่ง คือตีด้วยด้านที่เป็นหางม้าและไม่อย่างละครึ่ง

เข้าสู่จุดพักประโยคเพลงห้องที่ 155 ซึ่งกลุ่มเครื่องลมไม่ใช้เทคนิคคีย์คลิก (Key Click) หรือการ กดนิ้วลงคีย์ของเครื่องเป่าเพื่อให้มีเสียงกระทบระหว่างคีย์กับรูเครื่องดนตรี มีเสียงค่อนข้างเบาแต่นำเสนอพร้อมกันทั้งกลุ่มเครื่องเป่า ทำให้มีน้ำหนักเสียงพอสมควร โดยการเริ่มต้นเล่นเทคนิคนี้เมื่อเครื่องสายลดระดับความดังลงอย่างรวดเร็วในห้องที่ 155 จังหวะที่ 3 ถึง 4 ในเครื่องสายเองจังหวะนี้ใช้เทคนิคการบดคันชักลงบนสายและไม่ขยับไปไหนผิดปกติ เพื่อให้เกิดเสียงเสียดสี

ห้องที่ 156 แนวไวโอลินสร้างเสียงเสียดสีที่เกิดจากการบดคันชักลงบนสายด้วยน้ำหนักมาก หลังจากนั้นโน้ตจังหวะสุดท้ายใช้น้ำหนักมากผิดปกติเพียงครึ่งจังหวะก่อนลดระดับความหนักของคันชักลงพร้อมกับความดังเสียงจาก *sffz* เป็น *p* อย่างรวดเร็ว เครื่องลมทองเหลืองทั้งกลุ่มไล่ระดับความดังเบาเสียงด้วยแนวความคิดคล้ายคลึงกับห้องที่ 143 แต่ในห้องที่ 156 เป็นการนำเสนอการเพิ่มและลดความดังเสียงทั้งกลุ่มเครื่องดนตรี

ห้องที่ 158 ถึงห้องที่ 161 เป็นช่วงที่นำเสนอเสียงเสียดสี หรือเสียงขูดขีดจากแนววิโงลา เซลโลและดับเบิลเบสที่ใช้เทคนิคการสีแนวตั้งอีกครั้งหนึ่ง ประกอบกันกับ ทิมปานีตีลงบนกระทะกลอง โดยบันทึกโน้ตด้วยกัญญแจรูปกลองทิมปานี ระบุตำแหน่งของกระทะกลองที่จะตี ห้องที่ 159-161 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองทั้งหมดมีบทบาทการเป่าลมผ่านเครื่องโดยไม่ทำให้เกิดโน้ตใด ๆ เพื่อเป็นเสียงอีกชั้นหนึ่งแยกกันกับแนวเครื่องสาย และคีย์คลิกในกลุ่มเครื่องลมไม้ จะเห็นถึงการแบ่งชั้นของสีสันเสียงอย่างชัดเจนเป็นกลุ่มใหญ่ในช่วงนี้ ก่อนเริ่มแบ่งแนวเสียงย่อยในห้องที่ 162 เป็นต้นไปตั้งแต่เครื่องลมไม้ ไล่ไปสู่กลุ่มเครื่องสายที่นำเสนอแนวความคิดโน้ตซ้ำ ต่อด้วยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ด้วยโน้ตซ้ำในความเร็วไม่เท่ากัน กลุ่มเครื่องลมไม้ห้องที่ 162 เล่นด้วยโน้ตเข้บิตสองชั้นห้าพยางค์ เครื่องสายเป็นเข้บิตสองชั้นสามพยางค์ และเครื่องลมทองเหลืองเป็นเข้บิตสองชั้นตามปกติ การแยกชั้นเสียงลักษณะนี้มีตลอดช่วงท่อน F

ห้องที่ 165 เป็นการนำแนวความคิดการแบ่งชั้นเสียงเป็นอิสระจากกัน 20 แนวในกลุ่มเครื่องสายจากห้องที่ 21-22 ด้วยบทบาทที่คล้ายคลึงกันแต่แปรรูปโน้ตเล็กน้อย ห้องที่ 166-169 เป็นประโยคเพลงย่อย ประกอบด้วยเสียงลากยาวในกลุ่มเครื่องสาย เครื่องเป่าทั้งหมด แต่นำเสนอต่างช่วงเวลาเหลื่อมล้ำกันเพื่อสร้างมิติความใกล้ไกลจากกลุ่มหนึ่งสู่อีกกลุ่มหนึ่ง โดยที่กลุ่มฮาร์ป เปียโน และเชลเลสต้า ทำหน้าที่เป็นโน้ตพรมนิ้วโดยระบุจังหวะที่แน่นอน ซึ่งเป็นแนวความคิดที่ได้นำเสนอตั้งแต่ห้องแรกของท่อน F ระหว่างนี้ แนวคิดของการเล่นโน้ตเคลื่อนที่จากจุดยอดสุดของเพลงห้องที่ 109 กลับมานำเสนออีกครั้งด้วยการยืดความยาวโน้ตห้องที่ 168 ในแนวฮอธอร์น โดยมีลีลาการเล่นความดังเบาเสียงขึ้นและลงเช่นเดียวกับห้อง 109 ดังกล่าวมาแล้ว แนวความคิดนี้ห้องที่ 170 ฮอธอร์น 4 ทรัมเป็ต 2 และทรอมโบน 1 เล่นซ้ำอีกครั้งด้วยความเร็วโน้ตที่เพิ่มขึ้นจากเข้บิตหนึ่งชั้นปกติเป็นเข้บิตหนึ่งชั้นสามพยางค์ เครื่องลมไม้ในบริเวณนี้ยังคงทำหน้าที่เป็นโน้ตซ้ำอีกชั้นเสียงหนึ่ง ล้อกับกลุ่มเครื่องสาย แนวความคิดการไล่ล้อกันของเสียงลักษณะนี้ เริ่มต้นกลับมาแบ่งแนวเป็นกลุ่มย่อยเช่นเดียวกับช่วงแรกของบทประพันธ์เพลงอีกครั้งหนึ่งจนถึงห้องที่ 178 ซึ่งเป็นลีลาเสียงที่คล้ายคลึงกับช่วงห้องที่ 165 ในแนวเครื่องสายดังได้นำเสนอไปแล้วนับเป็นการใช้วัตถุดิบทางเสียงที่ซ้ำกันเปลี่ยนรูปแบบโน้ตให้แตกต่างกันออกไป มีการเคลื่อนของความดังเบาเสียงจาก *mp* ไปสู่ *ff* ในระยะเวลาสั้น ในแนวไวโอลิน 1 ห้องที่ 178 และแนวไวโอลิน 2 ห้องที่ 177ก่อนจะปิดประโยคเพลงด้วยโน้ตซ้ำในแนวฮอธอร์นซึ่งมีทิศทางความดังลดลงสวนทางกันกับทรัมเป็ต 2-3 ทรอมโบนและทูบาซึ่งตั้งขึ้นถึงระดับ *sfz* ไวโอลินและวิโงลา ได้เข้ามาอย่างฉับพลันหลังจากเครื่องเป่าดังกล่าวได้หยุดลงทำให้มีความสับสนเนื่องของเสียงลากยาวต่อไปเพื่อนำเข้าสู่ท่อนสุดท้ายของบทประพันธ์เพลง

#### 4.2.6 ท่อน G (ห้องที่ 179-219)

เปลี่ยนความเร็วเป็น  $\downarrow=50$  เป็นท่อนที่มีมวลเสียงขนาดใหญ่อีกท่อนหนึ่งแต่ไม่เท่ากับบริเวณจุดยอดสุดครั้งที่ 2 ห้องที่ 109 แต่เป็นการนำแนวความคิดจากห้องดังกล่าวกลับมานำเสนออีกครั้งในรูปแบบประโยคจบเพลง โดยมีการปรับระดับความหนาแน่นของเสียงลงให้แตกต่างออกไป เริ่มต้นด้วยโน้ตซ้ำซึ่งเป็นแนวความคิดที่ต่อเนื่องมาจากท่อน F การเล่นโน้ตซ้ำและแนวความคิดนี้ลดบทบาทลง โดยนำเสนอในแนวเครื่องลมทองเหลือง

ห้องที่ 179-180 เป็นประโยคเพลงที่เชื่อมเข้าสู่เนื้อหาดนตรีหลักของท่อนนี้คือเชื่อมเข้ากับกลุ่มไวโอลิน 1 ที่เล่นโน้ตด้วยแนวความคิดเสียงเคลื่อนที่ เพียงแต่มีการแปรรูปโน้ตด้วยการเล่นขึ้นคู่เสียงกว้างพร้อมกับเทคนิคเทรโมโล ระดับความดังเบาเสียงขึ้นลง ไม่คงที่

ห้องที่ 181-184 เนื่องจากแนวเสียงต่าง ๆ ที่ปรากฏในท่อน G เป็นการซ้ำแนวความคิดไล่นวเสียงจากห้องที่ 59-60 จึงกล่าวเพียงสรุปถึงการวิธีการปรับใช้เท่านั้น คือ ไวโอลินทั้งหมด เป็นชั้นเสียงหนึ่งที่มีระดับความเร็วที่ไม่เท่ากับไวโอลาและเชลโล โดยเฉพาะห้องที่ 184 โดยมีบาสซูน คลาริเน็ตและโอโบ ฮอรัณ ทรัมเป็ตและทรอมโบนเข้ามามีส่วนร่วมด้วยเล็กน้อยเพื่อเพิ่มสีสันของวงออร์เคสตราด้วยโน้ตเข้บ็ตสามชั้นสามพยางค์

การแบ่งแนวเสียงเริ่มต้นเข้าสู่การแบ่งเป็นลักษณะกลุ่มใหญ่ คือแยกการเลือกใช้สีสันตามกลุ่มเครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง เครื่องกระทบและเครื่องสายออกจากกันอย่างชัดเจน ตั้งแต่ห้องที่ 185-203 ก่อนที่ทุกเครื่องดนตรีจะนำเสนอแนวความคิดการเล่นพร้อมกันทั้งวงในจังหวะเดียวกันเช่นเดียวกับจุดยอดสุดของเพลงทั้งสองจุด ในห้องที่ 204 ถึงจบเพลง

ห้องที่ 185 เป็นการนำแนวเสียงจากกลุ่มเครื่องสายห้องที่ 125 กลับมาบรรเลงซ้ำแต่มีลีลาแตกต่างกันออกไป คือโน้ตเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและหยุดสลับกันอย่างต่อเนื่อง ในขณะที่เครื่องสายยังรักษาบทบาทของโน้ตเข้บ็ตสองชั้นเทรโมโล เสียงช่วงนี้เปรียบเสมือนระลอกคลื่นที่มีความสั่นสะเทือนและเคลื่อนไหวจากไกลมาสู่ระยะใกล้ ในแนวเครื่องสายจะเห็นถึงเสียงลักษณะนี้อย่างชัดเจน ถึงแม้ว่าผู้ประพันธ์ไม่ได้บรรยายเสียงดนตรีเป็นภาพลักษณะใดก็ตาม โน้ตในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองมีทั้งโน้ตเคลื่อนที่ด้วยความเร็วเข้บ็ตสามชั้น ประกอบกับแนวความคิดโน้ตซ้ำ พร้อมทั้งโน้ตพรหมนิ้วในแนวฮอรัณ 1 ทรัมเป็ต 3 ทรอมโบน 2 และทูบา ทำให้เสียงแบ่งย่อยไปอีกเป็นสามชั้นที่แตกต่างกันด้วยลีลาการใช้แนวความคิดหลักของบทประพันธ์เพลงนี้พร้อมกันในช่วงเวลาเดียวกันด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีเดียวกัน

ห้องที่ 191 ฮาร์ป เปียโน และเชลลีสตา นำบทบาทโน้ตเคลื่อนไหวที่ขาดตอนจากกันในห้องที่ 125 กลับมาใช้ซ้ำอีกครั้งหนึ่ง แต่ก็นำเสนอเพียงสามห้องก่อนหยุดเพื่อให้โน้ตเคลื่อนที่ในกลุ่มเครื่องลมไม้ทั้งกลุ่มได้มีบทบาทเด่นต่อเนื่องจากเครื่องสายห้องที่ 194 ส่วนเครื่องสายในห้องที่ 191 เป็นต้นไปนำเสนอแนวความคิดเสียงเคลื่อนที่ในความเร็วกว่าที่เปลี่ยนแปลงเป็นโน้ตเชบิตสองชั้นห้าพยางค์ ได้จากไวโอลินไปสู่วีโอลา เชลโล และดับเบิลเบสตามลำดับ ช่วงนี้เป็นอีกช่วงหนึ่งที่มีสีสันเสียงที่แบ่งแยกออกเป็นสี่แบบตามกลุ่มเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน

ห้องที่ 195 เครื่องสายนำแนวความคิดจากโน้ตเคลื่อนที่ซึ่งถูกตัดตอนจากกันเป็นช่วง ในห้องที่ 125 กลับมาใช้ซ้ำอีกครั้งหนึ่ง ห้องที่ 196 ปิคโคโล ฟลูต คลาริเน็ตและทรัมเป็ต นำบทบาทดังกล่าวนำเสนออีกครั้งทับซ้อนกับเครื่องสาย เพื่อทำให้เกิดความหนาแน่นและสีสันที่เพิ่มขึ้น ปิคโคโลมีบทบาทเด่นเนื่องจากเสียงสูงและดังทำให้เสริมกับแนวเครื่องสายได้เป็นอย่างดี ถึงห้องที่ปิดประโยคเพลงย่อยคือห้องที่ 197 ซึ่งตัดทอนแนวทำนองโน้ตเคลื่อนที่ในแนวเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองออกมาเป็นโน้ตเชบิตสองชั้นไล่ลงเป็นโน้ตสั้นทั้งหมด ก่อนนำเข้าสู่การสร้างความหนาแน่นทางเสียงที่มีเครื่องเป่าลากยาวเป็นชั้นหนึ่ง เครื่องสายและเครื่องกระทบเคลื่อนที่อย่างรวดเร็วในห้องที่ 198-200 ถึงแม้ว่าจะมีเสียงที่เคลื่อนไหวอย่างหนาแน่นก็ตาม แต่จังหวะไม่ซับซ้อน ทำให้เสียงแยกชั้นกันอย่างชัดเจนและยังคงทำให้ระดับความดังเสียงที่เคลื่อนที่ขึ้นลง ก่อให้เกิดระยะเสียงใกล้ไกล

ห้องที่ 201-203 เป็นช่วงเชื่อมเข้าสู่ช่วงสรุปบทประพันธ์เพลง ซึ่งจัดอยู่ในตอนเดียวกัน เริ่มต้นด้วยการเพิ่มความหนาแน่นของพื้นผิวเสียงแนวเครื่องลมไม้เล่นโน้ตเชบิตสองชั้นห้าพยางค์ ห้องที่ 201 เครื่องลมทองเหลือง เล่นโน้ตซ้ำเชบิตสองชั้น ซึ่งเป็นแนวความคิดหลักหนึ่ง ในห้องที่ 202 ส่วนเครื่องสายและเครื่องกระทบยังคงดำเนินบทบาทที่คล้ายคลึงกับกลุ่มเครื่องลมไม้ เพื่อส่งเข้าสู่จุดที่พร้อมเพรียงกันที่สุดอีกจุดหนึ่งในห้องที่ 204

ห้องที่ 204-216 เป็นการนำเสียงทั้งหมดจากห้องที่ 109 ซึ่งได้อธิบายในห้องดังกล่าวอย่างละเอียดแล้ว นำกลับมาเสนออีกครั้งเพื่อทบทวนจุดที่มีพลังงานทางเสียงมากที่สุดอีกครั้งของบทประพันธ์เพลงนี้ ในกลุ่มเครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง เครื่องสาย เคลื่อนไหวพร้อมเพรียงกัน แต่มีความเร็วที่ช้ากว่าห้องที่ 109 เล็กน้อยคือ  $\downarrow=50$

ห้องที่ 217 เป็นจุดที่ทั้งวงออร์เคสตราเล่นจังหวะเชบิตสองชั้นห้าพยางค์พร้อมเพรียงกันมากที่สุดและมีระดับความดังเสียงมากที่สุดคือ *sf* เปียโนทำหน้าที่เล่นโน้ตกลุ่มก้อน (Tone Cluster) ด้วยฝ่ามือลงบนลิ้มขาวและดำของเปียโน ห้องที่ 218-219 เป็นสองห้องสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงนี้ ซึ่งนำเสนอพื้นผิว สีสันที่ขัดแย้งกับห้องก่อนหน้าได้อย่างชัดเจน คือเปียโนยังคงรักษาการเล่นโน้ต



กลุ่มก้อน เพียงแต่เพิ่มระดับความดังขึ้นเป็น *ffff* หรือดังที่สุดเท่าที่จะทำได้ ในช่วงเสียงสูง และค่อยเพิ่มความเร็วโน้ตขึ้นพร้อมกันกับการลดระดับความดังเสียงลง ห้องนี้มีเครื่องหมายเฟอร์มาตาชนิดยาว คือให้เปียโนช้าโน้ตชุดนี้ยาวกว่าปกติ จากนั้นหยุดลงและไวโอลินในห้องถัดไปนำเสนอแนวความคิดหลักที่มาจากห้องที่ 1 ของเพลงนี้อีกครั้ง คือโน้ตลากยาว รูดสายและดังขึ้นถึงระดับ *f* จากนั้นปล่อยให้คันชักดึงลงบนสายจนจบบทประพันธ์เพลง ด้วยลีลาที่แตกต่างกับทั้งบทประพันธ์เพลงอย่างสิ้นเชิง



## บทที่ 5

### การแสดงบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงทั้งสองบทนี้ มีเนื้อหาเกี่ยวกับสีสันของเสียงเครื่องดนตรี ผู้ประพันธ์ได้บรรลุวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงด้วยการสังเคราะห์เสียงในรูปแบบใหม่โดยสมบูรณ์ ระหว่างการแสดงไม่ได้เกิดปัญหาทางการซ้อมหรือนักดนตรีเนื่องจากระบบการจัดการงานในการแสดง รอบปฐมทัศน์ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา และรอบที่สองในประเทศไทย เป็นไปอย่างมีระเบียบแบบแผน ที่ได้วางเอาไว้ ทั้งระยะเวลาในการจัดการซ้อม สถานที่ซ้อม ประสิทธิภาพของนักดนตรี รวมทั้งการแสดง ทั้งสองการแสดงนี้ใช้เวลาซ้อม 4 ครั้ง

บทประพันธ์เพลง Ripples ออกแสดงรอบปฐมทัศน์ของเมื่อวันที่ 28 เมษายน ค.ศ. 2017 ที่กรุงนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ในคอนเสิร์ต Stencil and Shadow ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลดนตรี MATA festival ซึ่งเป็นเทศกาลดนตรีนานาชาติที่ก่อตั้งขึ้นโดย Philip Glass โดยวงดนตรี Friends of MATA Ensemble นำวงเพลงโดย Carl Christian Bettendorf ผู้ประพันธ์เพลงได้รับคัดเลือกจาก 1150 คนทั่วโลก ให้ประพันธ์ดนตรีสำหรับเทศกาลดนตรีนี้ ซ้อมวงที่ Scholes Street Studio และมหาวิทยาลัยโคลัมเบีย ในการแสดงสด มีผู้ชมประมาณ 300 คน

#### การแสดงบทประพันธ์เพลง Ripples รอบปฐมทัศน์

เนื่องจากบทประพันธ์เพลงนี้เป็นบทประพันธ์เพลงที่ยังไม่เคยได้รับการออกแสดงมาก่อนทำให้นักดนตรีไม่สามารถมีตัวอย่างเพลงฟังเพื่ออ้างอิงได้ แต่นักดนตรีที่บรรเลงรอบปฐมทัศน์นี้ ทางผู้จัดการแสดงได้รวบรวมกลุ่มนักดนตรีผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านในดนตรีร่วมสมัยทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นสมาชิกจากวง International Contemporary Ensemble (ICE), Mivos Quartet, AndPlay, Rhythm Method Quartet และนักไวโอลิน Soloist อีสระ Miranda Cuckson ผู้อำนวยเพลงซึ่งเป็นทั้งนักประพันธ์เพลงและอาจารย์จากมหาวิทยาลัยโคลัมเบีย รวมกันเป็นกลุ่มนักดนตรีเฉพาะกิจในชื่อวง Friends of MATA Ensemble กลุ่มนี้เป็นกลุ่มนักดนตรีที่บรรเลงในเทศกาลดนตรีนี้บ่อยครั้ง ทำให้มีความเข้าใจในดนตรีร่วมสมัยเป็นอย่างดีมาก เกิดปัญหาด้านเทคนิคน้อย ประกอบกับผู้ประพันธ์เพลงได้อยู่ร่วมสังเกตการณ์การซ้อมจึงสามารถอธิบายรายละเอียดที่มาได้ตั้งแต่แรกเริ่มการซ้อมบทประพันธ์เพลง เทคนิคพิเศษและสัญลักษณ์พิเศษต่าง ๆ ผู้ประพันธ์ได้อธิบายในสกอร์ครบถ้วนเมื่อนักดนตรีอ่านสามารถเข้าใจและปฏิบัติตามได้โดยง่าย อัตราจังหวะบทประพันธ์เพลงนี้มีบางช่วงที่

เปลี่ยนบ่อยมาก แต่มีการซ้อมจำนวนถึง 4 ครั้ง ทำให้บทประพันธ์เพลงนี้บรรเลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์

การแสดงครั้งที่ 2 ของบทประพันธ์เพลง Ripples ซึ่งเป็นรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทยเมื่อวันที่ 9 สิงหาคม ค.ศ. 2017 โดยมีผู้ประพันธ์อำนวยเพลงด้วยตนเอง และเป็นกลุ่มนักดนตรีซึ่งเป็นอาจารย์ทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ จากหลายสถาบันดนตรี เช่นมหาวิทยาลัยบูรพา สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร มาเป็นผู้ร่วมบรรเลงในนามวง Ensemble Multiphony เพื่อการแสดงในงาน Thailand International Music Festival ที่หอแสดงดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล โดยซ้อมวงที่วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มีผู้ชมประมาณ 150 คน ในการแสดงคอนเสิร์ตนี้ ผู้ประพันธ์ได้อำนวยเพลงอีกสองบทประพันธ์เพลง คือ Dance of Caterpillars ผลงานของ ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ และบทประพันธ์เพลง Voyages ผลงานของ ผศ.ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล การแสดงดนตรีนี้ผู้ประพันธ์เพลงได้อำนวยเพลงด้วยตนเอง ทำให้การอธิบายทำความเข้าใจกับนักดนตรี เป็นไปโดยตรง จึงไม่เกิดปัญหามากนัก ถึงแม้ว่าในกลุ่มผู้เล่นมีนักศึกษาทางดนตรีเข้ามาร่วมบรรเลงด้วยกัน แต่นักดนตรีฝึกซ้อมส่วนของตนเองมาเป็นอย่างดี ทำให้การบรรเลงบทประพันธ์เพลง Ripples เป็นไปตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้

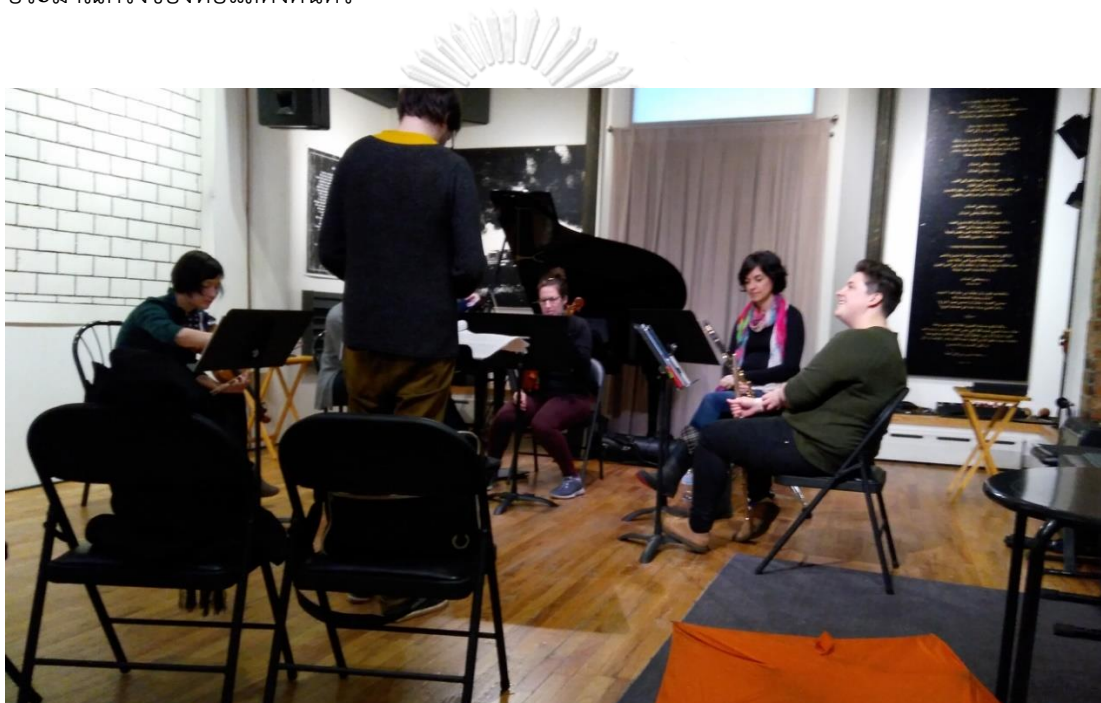
การแสดงนี้ เป็นการแสดงบทประพันธ์เพลงส่วนหนึ่งของดุष्ฎิณีพนธ์การประพันธ์เพลง: มิติเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี โดยนำมาบรรเลงเฉพาะบทประพันธ์เพลง Ripples สำหรับนักดนตรี 7 คน

การแสดงครั้งที่ 3 ของบทประพันธ์เพลง Ripples จัดที่หอแสดงดนตรี ดร.ถาวร พรประภา อาคารยามาฮ่าชั้น 5 เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ. 2561 บรรเลงโดยวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ อำนวยเพลงโดยผู้ประพันธ์ ในคอนเสิร์ตดนตรีร่วมสมัยจากนักประพันธ์เพลงชาวไทย ซึ่งมีบทประพันธ์เพลงในรายการแสดง พร้อมกับบทประพันธ์เพลง Fertile จากจากดุष्ฎิณีพนธ์ชุดเสียงสังเคราะห์ในมิติวงซิมโฟนี ร่วมกับบทประพันธ์เพลงใหม่ Utterance of the North Wind Light ผลงานของ ศ.ดร.วีรชาติ เปรมานนท์และ บทประพันธ์เพลง Voyage ของ ผศ. ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

หลังจากที่บทประพันธ์เพลง Ripples ได้เคยบรรเลงไปแล้ว ทำให้ผู้ประพันธ์สามารถสื่อสารกับผู้เล่นได้ดียิ่งขึ้น เนื่องจากคุ้นเคยในฐานะผู้อำนวยเพลงมากขึ้น โดยมีการซ้อมวงทั้งหมด 4 ครั้ง ทำให้การแสดงสามารถดำเนินไปได้ด้วยดี

### การแสดงบทประพันธ์เพลง Fertile รอบปฐมทัศน์

เป็นการบรรเลงเพื่อสาธิตสี่สันเครื่องดนตรี โดยย่อขนาดวงดนตรีเหลือ 19 ชิ้น มีแนวละเครื่องดนตรี ออกแสดงในคอนเสิร์ตดนตรีร่วมสมัยดังกล่าวมาแล้ว จัดได้ทำให้สี่สันของเสียงตามที่ผู้ประพันธ์เพลงได้วางไว้เป็นอย่างดี และนับเป็นความสำเร็จในการจัดการแสดงดนตรีที่มีดนตรีร่วมสมัยโดยนักประพันธ์เพลงชาวไทยทั้งรายการในนามของวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ซึ่งไม่สามารถเกิดขึ้นได้บ่อยนักถ้าเป็นการแสดงดนตรีตามปกติ การแสดงดนตรีครั้งนี้มีผู้ชมประมาณ 70-90 คน ซึ่งถือว่าไม่มาก เนื่องจากขนาดของหอแสดงดนตรีมีขนาดไม่ใหญ่มาก จึงอาจจะประเมินได้ว่าผู้ชมประมาณครึ่งหนึ่งของหอแสดงดนตรี



ภาพที่ 1 บรรยากาศการซ้อมบทประพันธ์เพลง Ripples ที่ Scholes Street Studio นิวยอร์ก



ภาพที่ 2 ภาพขณะที่ผู้ประพันธ์เขียนเยือนมหาวิทยาลัยโคลัมเบียก่อนการซ่อม



ภาพที่ 3 ภาพบรรยากาศการซ้อมทีมมหาวิทยาลัยโคลัมเบีย  
อำนวยเพลงโดย Carl Christian Bettendorf



ภาพที่ 4 ภาพการแสดงที่หอแสดงดนตรีร่วมสมัย The Kitchen





ภาพที่ 5 ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ (1)

**Program**

Krišts Auznieks (b. 1992)	<i>Piano</i> (2015)*
Francisco C. Goldschmidt (b. 1981) Miranda Cuckson, <i>violin solo</i>	<i>...y te pierdes y te hundes...</i> (2013-16)**

**INTERMISSION**

Siraseth Pantura-umporn (b. 1982)	<i>Ripples</i> (2017)*** (MATA Commission)
Giovanni Bertelli (b. 1980)	<i>Libro d'Aprile</i> (2012)**

\* = New York Premiere  
 \*\* = American Premiere  
 \*\*\* = World Premiere


**Friends of MATA**

Isabel Lepanto Gleicher, flute	Pauline Kim Harris, violin
Carol McGonell, clarinet	Hannah Levinson, viola
Leah Asher, violin	Mariel Roberts, cello
Miranda Cuckson, violin	Isabelle O'Connell, piano
Carl Christian Bettendorf, conductor	

**Program Notes**

**Krišts Auznieks: *Piano* (2015)**

The title of Latvian composer Krišts Auznieks's work is at once ambiguous and deceptive. The work is scored traditionally for a piano quintet, so one would expect the instrument to be central to all aspects of the composition, perhaps even a framework for all else to hang from. Indeed, the piano is prominent. Yet musicians also know another meaning to the word "piano": quiet, as opposed to *forte*, loud. That combined with the sparseness of the language suggests something akin to Feldman, with his titles derived from instrumentation. Indeed, there are quiet moments and Feldman-esque elements to the work.



Italians will note other meanings for the word "piano": plans, plots, schedules, layers and it is those meanings that are at the heart of Auznieks's work. He writes: "Think about possible plans, plots, and schedules undergirding the flow of time, notice various layers, which can never be fully grasped by looking at them only vertically (pitch) or horizontally (time): they seem to require an additional plane of existence, a dimension of their own. While the design unfolds gently, exploring various arrangements of plain sameness, we hear: piano, piano, piano." Through this active stillness, Auznieks encourages the listener to put aside traditional modes of listening, in which the listener separates a musical object from its context, asserts its salience, and thereby reveals the work's essence – *Piano* as piano as instrument providing framework – and instead continually ask what piano is *Piano*, that is, in what context should one hear the work. If all is surface, what then is salient? Or as Auznieks suggests, there is only "an illusion of the emergence of objects, like light shining on another stream of light."

ภาพที่ 6 ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ (2)



### Francisco C. Goldschmidt: *...y te pierdes y te hundes...* (2013-16)

Goldschmidt's score poses a frightening task to any conductor. Each instrument has its own tempo and its own complex gestures; correspondences between the instruments are incidental. Yet, the notation is necessary to Goldschmidt's conception. In the work, instruments function like passers-by on a street or passengers waiting for a train, alone, yet together.

When viewed from above, as the listener engages with the work, we hear moments of interaction, yet any correspondence is fleeting – connections are there, yet that connection is no more meaningful than a passed yawn. Relationships remain obscure. Goldschmidt writes: “To a certain extent, the idea is to take a sort of isolation and monotony that are suddenly confronted with one another, but they maintain their autonomy without engaging in any clear form of interaction. These parallel ways simply live on side by side without acknowledging each other.”

Perhaps the task is the more frightening for the listener. These bubbles that consume the players speak perhaps to the human condition more generally. The title, roughly translated as “and you are lost and you are sinking” betrays a certain spiritual connotation. “Lost,” here, is not being unable to ascertain one’s whereabouts, but rather something more existential. “Sinking,” too, is not descending, but rather being sucked in until fully submerged, as in quicksand.

### Siraseth Pantura-umporn: *Ripples* (2017)

“My compositions are mainly focused on an extended non-atonal language together with necessary extended instrumental techniques based on the influence of Thai traditional music.” In practice this takes many forms: from the distinctly Southeast Asian pianism of his two-piano duet *Abstract Particles*, to approaches to form, texture, and orchestration, to influences of the natural world.

Among the gems of Bangkok is Lumpini Park, a leafy and large open public space with trees, playgrounds and an artificial lake, popular with tourists and locals alike. The lake is populated with numerous large and rapacious fish that poke out of the water as they fight to consume pellets sold by nearby vendors and fed them by visitors. It was an experience similar to this that inspired Siraseth Pantura-umporn’s *Ripples*. The composer writes: “When a dried tree leaf drops onto the water surface gently, or small fishes pick their foods quickly before diving underwater, ripples happen, beginning from the center, before circling out.” Outside influences also create ripples: “the wind or a small object dropped into the water.”

Of course ripples take many different forms outside of the natural world, and whether understood to reference artistic influence or political change, small actions can have the potential to become larger movements. Throughout all, the ripples serve to provide cover to churning foment below the surface.

### Giovanni Bertelli: *Libro d’Aprile* (2012)

Regarding his relationship to music, Giovanni Bertelli says: “I must confess that I have never been able to consider music as an object, even less as a story. Rather I’ve always seen it as some sort of place, or put better, as an enigmatic map in a one-to-only-God-knows-how-many ratio, deliberately conceived in order to (mis)direct us through the boundless and unintelligible spaces that surround us – both, me and you, [the listener].” *Libro d’Aprile*, a work developed at France’s institute for electro-acoustic art music, IRCAM, creates a world in which background is given shape by foreground activity – as in certain art sketches, the composer reference Dürer and Watteau. In

presented worldwide in the coming year.

Born in Bangkok in 1982, **Siraseth Pantura-Umporn's** music is at once fundamentally Asian, yet native to western instruments. Without resorting to Eastern clichés, his work provides insight into a different way of perceiving form, harmony and sonority. Three-time winner of the Young Thai Artist Award, finalist in the Takemitsu Composition award (2014) and the winner of the Irino Prize (2002) when he was only 20, Pantura-Umporn has studied almost exclusively in Bangkok where he is currently pursuing a doctoral degree at Chulalongkorn University. Pantura-Umporn's works have been performed by various ensembles, including the New Japan Philharmonic, Tokyo Philharmonic, Orchestra Internazionale d'Italia, Bangkok Symphony Orchestra, Ensemble Kochi, Ensemble TIMF, Luxembourg Sinfonietta, Amigo saxophone quartet, Asia Pacific wind ensemble, etc in Asia, Europe, and the United States. His teachers include Narongrit Dhamabuttra, Weerachat Premanada, and Peter Eotvos.

**Giovanni Bertelli** was born in Verona, Italy, where he spent the first twenty-eight years of his life studying piano, philosophy, and composition. He was a student of Stefano Gervasoni in Paris, spent several years at IRCAM, before beginning work with Frédéric Durieux and Marc Battier in 2014 on SACRe doctoral research. He expects to complete his doctoral project, concerning the physical movements of performers, in 2017.

## About MATA

**Music at the Anthology's** (MATA) mission is to present, support, and commission the music of young and emerging composers and sound artists, regardless of their stylistic views or aesthetic inclinations. Founded by Philip Glass, Eleonor Sandresky, and Lisa Bielawa in 1996 to address the dearth of performance opportunities for composers, MATA has since developed into the world's most sought-after opportunity for early career composers: for its 2016 Festival, MATA received submissions from more than 1150 composers from 71 countries.

MATA presents an internationally-recognized festival each spring in New York City of new music by early career composers selected from a free global call for submissions, an acclaimed series of occasional concerts, and MATA Jr., an evening of music by pre-college composers mentored by emerging composers.

MATA's festivals and events are critically acclaimed and broadly respected: *The New Yorker* has hailed MATA as "the most exciting showcase for outstanding young composers from around the world." *The New York Times* has called it "nondogmatic, even antidogmatic;" *The Wall Street Journal* said that it "tells us a lot about how composers are thinking now." Composers that have been presented by MATA early in their careers include future Rome, Alpert, Takemitsu, Siemens, and Pulitzer Prize-winners, Guggenheim Fellows, and Macarthur "Geniuses." In 2010 MATA was awarded ASCAP's prestigious Aaron Copland award in recognition of its work.

## Upcoming Events

### MATA FESTIVAL 2017

Saturday April 29: 8:00pm

DANGEROUS CURRENTS

with NOVUS NY and the Le Boeuf Brothers

at The Kitchen

Tickets and additional information at [www.matafestival.org](http://www.matafestival.org)

### 2017-18

#### MATA Presents

July

New Music from the Islamic World

concert Music by composers from Iran and Syria

April 2018

#### MATA Festival 2018: Our 20<sup>th</sup> Anniversary!

[www.matafestival.org](http://www.matafestival.org)

ติดต่อสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมได้ที่

ภาพที่ 8 ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ (4)





ภาพที่ 9 ภาพบรรยากาศการซ้อมที่วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา  
อำนวยความสะดวกโดยผู้ประพันธ์เพลง



ภาพที่ 10 ภาพการแสดงรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทย ในงาน  
Thailand International Composition Festival ปี 2017



ภาพที่ 11 ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทย (1)  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 12 ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทย (2)



ภาพที่ 13 ภาพสูจิบัตรการแสดงรอบปฐมทัศน์ในประเทศไทย (3)





ภาพที่ 14 ภาพการแสดงรอบปฐมทัศน์ของบทประพันธ์เพลง Fertile

*Utterance*

**UTTERANCE OF THE NORTH WIND LIGHT**  
For String Orchestra and Synthesizer

Utterance of the North Wind Light is the composition written for large string orchestra and synthesizer. The characteristic music has transformed the Northern Thailand's lively and rhythmical dance form by the 'Tokseng' ensemble which expressed the first light of the sundawn in winter on the summit of the mountain. The ensemble has led by the short and long in length of the two Northern Oboes, accompanied by different size of drums. Each instrumental line has presented the ethnic playing technique of each ancient traditional instrument. The various of pentatonic melodic modes were delicately blended using polyphonic texture as a formatted framework. The well crafted Rhapsody form has conducted the unique improvisational aspect and sections to be the re-created presentation.

*Fertile*

**FERTILE**

Fertile is the orchestral composition tributed to the late king Bhumibol of Thailand, composed between 2017-2018. As its title, the piece represents richness of organized tone colour and shows various shades of instrumental sound that superimposed over each other in different layer of dynamic, movement and density. Start from very small particle of sound, this piece then expands toward full orchestral compass. Huge orchestral force consists of aggregation of microsound. By composing pure abstract content, only movement and transformation of the core gesture leads the storyline toward the end.

**ORCHESTRATION**

**Flute & Piccolo** Supachai Jongchanachai, Kalaya Phongsathorn | **Oboe** Chanannat Meenanant  
**Clarinet** Tanyawat Dilokkunanant | **Bassoon** Thanawat Ngosawang | **Horn** Kulacha kaewketsumpunt  
**Trumpet** Somjed Pookaew | **Trombone** Soraphot Worasaeng | **Tuba** Teerapat Dacha  
**Timpani** Tanasit Siripanchiwattana | **Percussion** Kasem Thipayametrakul, Saranporn Suwan  
**Piano** Achira Assawdechattit | **Maracas** Mitara

**1<sup>st</sup> Violin** Bing Han | **2<sup>nd</sup> Violin** Michael Allen | **Viola** Mitu Wisuthumporn  
**Cello** Phongphat Ungkasupon | **Double bass** Pongsathorn Surapab

**BANGKOK SYMPHONY ORCHESTRA FOUNDATION**  
UNDER THE ROYAL PATRONAGE OF HER ROYAL HIGHNESS PRINCESS SIRIVANNAVARI NARIRATANA  
9th Floor, Alima Link Building 25 Sai Chidlom, Ploenchit Road, Bangkok 10330 THAILAND  
Telephone: (+662) 255 6617-8 | Fax: (+662) 255 6619  
Email: bsof@bangkoksymphony.org

**BANGKOK SYMPHONY ORCHESTRA FOUNDATION**  
UNDER THE ROYAL PATRONAGE OF HER ROYAL HIGHNESS  
PRINCESS SIRIVANNAVARI NARIRATANA

**ROYAL BANGKOK SYMPHONY ORCHESTRA**

*New music concert*

SIRASETH PANTURA-UMPHORN, CONDUCTOR

**PROGRAMME**

VOYAGE Saksri Pang Vongtaradon	UTTERANCE Weerachat Premananda
ripples Siraseth Pantura-umphorn	FERTILE Siraseth Pantura-umphorn

**TUESDAY 4 DECEMBER 2018 AT 6PM**  
YAMAHA MUSIC HALL, RAMA I RD.

ภาพที่ 15 สูจิบัตรการแสดงของวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ



*Siraseth Pantura-Umporn*  
**SIRASETH PANTURA-UMPORN** is Bangkok based composer whose compositions integrate eastern philosophy and tradition through western techniques and medium. Long tone chant, Buddhist meditation and decorated sounds are the foundation of his fertile creativities. Thai dastical music as his heritage from homeland is also significant root of musical spiritual on which he based most of the compositions.

His works have been programmed by international groups including New Japan Philharmonic, Tokyo Philharmonic, Internazionale d'Italia, Bangkok Symphony, Luxembourg Sinfonietta, Ensemble Kochi, Ensemble Multilatérale, Pan-Pacific Ensemble, Amigo Saxophone Quartet, Ensemble TIMF and Soloists including Peter Veale, Iaso Matsushita, Teodoro Anzellotti, Satoko Inoue, Yochi Sugiyama, Leo Warynski at several venues and festivals including ISCM, ACL, Soundbridge Malaysia, Yogyakarta Contemporary Music festival, Ryogoku Art Festival, Suntoyo Hall, Tokyo Operacity, SWR Villa Musica Rheinland-Pfiaz, Herrenhaus Edenkoben, MATA Festival New York, Huddersfield, World Saxophone Congress. Beside studied with 2 Thai composers Narongrit Dhamabutra and Weerachat Premananda in Thailand he have lessons with Peter Eötvös, Chinary Ung and Aaron Cassidy.

He have experiences in taking masterclass and workshop in composition with Karlheinz Stockhausen, Sidney Corbett, Jack Body, Toshio Hosokawa, Liza Lim, etc.

He has received several award in composition including 2002, 23<sup>rd</sup> Irino Prize, 2014 Takemitsu award, Asia Pacific composition competition, Thailand international saxophone composition competition, 3 consecutive years of Young Thai Artists awards. In 2016, He was a composer in resident in Herrenhaus Edenkoben, Germany for 5 months. 2017 MATA call for score. During 2017-2018, He was a visiting researcher in Huddersfield University, UK. For 4 1/2 months.



*Weerachat Premananda*  
**WEERACHAT PREMANANDA**

Dr. Premananda completed the Doctor of Music degree from the University of Auciland, New Zealand and Master of Music in Composition from the University of the Philippines. He was awarded the Youth Leadership of the 21<sup>st</sup> Century by JICA, Japan, the First Prize in Nelson Music Competition, New Zealand; the Outstanding Professor Award by Chulalongkorn University and the national award 'Diamond of Siam'. The wide range of his musical experiences were included Japan Foundation's visiting professor to Tokyo University of Fine Arts and Music, Fulbright Fellowship to Columbia University, Rikkyo University's visiting professor award, the Fulbright Award to Washington State University and the Sumitomo Foundation Research Project Award. At present, Dr. Premananda is the full professor at the Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok, the chairman of the Asian Composers League, Thailand and the chairman of the Chulalongkorn U. School of Music Project.



*Saksri Pang Vongtaradon*  
**SAKSRI PANG VONGTARADON** is one of the most prominent Thai composers and jazz pianist of his generations, who blends classical traditions, jazz and Thai musical traditions, transcending musical and cultural boundaries.

Currently, he is a faculty member of the Faculty of Music, Silpakorn University. In 2014, he was awarded a Fulbright Visting Scholar to study music composition with Dr. Chinary Ung, Grawemeyer Award winning composer, at University of California, San Diego. He was also awarded a grant to study composition with Yann Robin and Raphael Cendo at Université D'Altitude, France.

He has been receiving awards and commissions from the Fulbright Thailand, French Embassy, Japan Foundation, National Research Council of Thailand, Thailand Research Fund and Silpakorn University. His music has been performed by ensembles like the l'Ensemble Multilatérale, Tana String Quartet, HD Duo, and Callope Duo at concerts and festivals in Thailand, Asia, Europe, Australia and the United States.

*Voyage*  
**VOYAGE**

Saksri Pang Vongtaradon

Voyage is a sonic representation of a journey's of mind during the dream. When realities coexist with dreams, the mind is wandering freely through different spaces and territories.

*Ripples*  
**RIPPLES (2017)**

This composition had been inspired by the ripple of water when the composer look at the dried tree leaf gently drops on to the water surface, small fishes pick food then dive back underwater rapidly, wind blows, dust particle touch upon water causes trembling from the innermost point and circling out infinitely. The vibration of wave comes into mind as an abstract sense of perception so called inner phenomena. Composer brought his inspiration in rhythm, pitch and texture from Thai classical music which results in clear cut, rigid, sharp and naturally flow forward composition.

Dedicated to Professor Weerachat Premananda  
 "Ripples" was commissioned by MATA festival 2017 New York

## ภาพที่ 16 สุนจิบัตรการแสดงของวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
**CHULALONGKORN UNIVERSITY**

## บรรณานุกรม

### ภาษาไทย

ราชบัณฑิตยสถาน. 2540. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณ  
ราชวิทยาลัย.

### ภาษาต่างประเทศ

Archimbaud, Michel. 2016. Pierre Boulez Entretiens avec Michel Archimbaud. France:  
Editions Gallimard.

Barrett, G Douglas. 2016. After Sound. New York: Bloomsbury.

Barriere, Jean-Baptiste. 1991. Le Timbre, Metaphore pour la Composition. Paris: Christian  
Bourgois Editeur I.R.C.A.M.

Gottschalk, Jennie. 2005. Experimental Music Since 1970. New York: Bloomsbury.

Griffiths, Paul. 2010. Modern Music and After. Oxford: Oxford University Press.

Jungheinrich, Hans-Klaus. 2006. Der Atem des Wanderers der Komponist Helmut  
Lachenmann. Germany: Schott Music.

Ligeti, Gyorgy. 1974. Kammerkonzert. Mainz: Schott Music.

Mahnkopf, Cox, Schurig. 2008. Facets of the Second Modernity. Hofheim: Wolke Verlag.

Sparer, Walter-Wolfgang. 2012. Toshio Hosokawa Stille und Klang Schatten und Licht.  
Hofheim: Wolke Verlag.

Turner, Charles. 2014. Xenakis in America. New York: One Block Avenue.

Yun, Isang. 1969. Images. Berlin: Bote & Bock.





ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
**CHULALONGKORN UNIVERSITY**

## โน้ตเพลง

### บทประพันธ์เพลงดุซมิเนียนซ์ มิติเสียงสังเคราะห์แห่งวงซิมโฟนี

#### **Ripples (2017)**

*for 7 musicians*

This composition had been inspired by the ripple of water when the composer looked at the dried tree leaf gently drops on to water surface, small fishes pick their foods rapidly then dive back underwater, leave ripples of water, from the middle then circle out infinitely. Small dust particle, object or wind blow could make water trembles. The vibration of water wave comes in to a vibration inside composer's mind. An abstract sense of perception reflected as inner phenomenon. From this inspiration, composer exposed together with Thai traditional music rhythm and texture. This piece sounds not as calm as its inspiration, it is clear cut, sharp, fast, rigid and naturally flow forward.

"Ripples" was commissioned by MATA Festival 2017

First Performance : April, 28<sup>th</sup>, The Kitchen, New York, USA

By Friends of MATA Ensemble ; Carl Christian Bettendorf, Conductor

Dedicated to Dr. Weerachat Premananda

**Score in C**

**Duration ca. 13 min.**

## Performance Directions

Accidentals are applied throughout the bar, repeated accidental within the same bar means reminder only.

Each type of special noteheads represent different extended instrumental technique, some of which are nowadays in standard notation.

The trill for all instruments - If there is no parentheses note, always trill in whole tone.

### Flute



Tongue pizzicato (with accent ta)



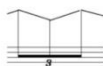
Lip pizzicato (with accent pa)



Tongue ram, sounding 7<sup>th</sup> major down



Jet whistle



Whistling tone, pitch unstable and indetermined,



Bisbigliando, colour (timbre) trill

With up to 1/8 tone pitch deviation in another fingering.

### Flute and Clarinet



This slashed notehead usually come with verbal indicator

"1/2 air" means half air and half tone or "2/3 air" means more air noise than tone yet the tone are still audible.



Toneless blowing, blow through the instrument with no specific pitch

### Clarinet



Slap tongue



Open slap, remove mouthpiece out of the mouth suddenly



blow the key holes from lh. index finger's hole to rh. 4th finger's hole with approximately 5-10 cm. distant from mouth, only air noise audible

## Piano

Player need to prepare plastic card and guitar plectrum



Hit under the keybed with only one finger.



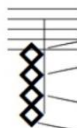
hit the stretcher bar with hand



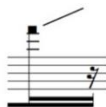
Knock with rh knuckle(notated on upper staff) and lh. Knuckle(notated on lower staff)  
At the fall board (keyboard cover).



Hit under the keybed with fingertip or fingernail(indicated in the score)  
(with 4 fingers)



Hit piano strings at approximate position with palm or hand



Glissando on piano strings from the indicated note(chromatic)



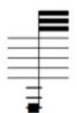
scrape on black key with back of hand to make a guiro-like sounds  
never let the hammer strike against strings.



Glissando on piano key



Half pressure damping on piano strings with one hand(finger) while another play normally  
to produce both harmonic and fundamental sound at the same time.



Full pressure damping on piano string with one hand(finger) while another play and  
indicated note resulted in full percussive sound.



vertical scrape along the length of string  
with plastic card, inward or outward player as indicated by arrow.



**Flute,clarinet strings**



Wide vibrato



Quartertone fluctuation(swipe finger up and down quartertone)

**Strings**

(prepare guitar plectrum)



Hit the side part of the instrument with hand(only cello)



Exaggerate bow pressure to make distortion

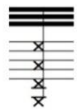


L.h. completely damp 4 strings

When pizzicato played on damped strings, the sound would be percussive and very short.



Highest pitch of the instrument



Play behind the bridge, 4 notes represents 4 strings to be played



Natural harmonic (notated playing position)



strike body of the instrument

Player find out for position to make 3 diferent tones notated on 3 consecutive staff line from high to low

# Ripples

for 7 musicians

**A**  $\text{♩} = 70$   
 $\frac{2}{4}$

Siraseth Pantura-umporn

$\frac{3}{8}$   $\frac{2}{4}$

Flute

Clarinet in B $\flat$

Piano  
*mp* *f*

Violin I  
*f* *pizz.* *p* *ff* *p* *sfz.*

Violin II  
*f* *pizz.* *p* *ff* *p* *sfz.*

Viola  
*f* *pizz.* *sfz.* *p* *sfz.*

Violoncello



**B**

Fl.

Cl.

Pn.

Vl. I  
*ff* *mf* *sfz.* *f* *p* *f* *(pizz.)* *f*

Vl. II  
*ff* *mp* *sfz.* *f* *p* *f* *(pizz.)* *f*

Va.  
*f* *(pizz.)* *p*

Vc.  
*f* *arco* *f* *p* *f* *p* *f* *ff*

2

Musical score for measures 14-19. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Starts at measure 14 with a rest. Enters at measure 15 with a *sfa* dynamic, marked "tongue pizz.". Dynamics range from *p* to *ff*. Includes markings for "1/2 air" and "2/3 air".
- Cl.:** Enters at measure 15 with a *f* dynamic, marked "ord.". Dynamics range from *p* to *f*.
- Pn.:** Continues from the previous page. Dynamics range from *f* to *p*.
- VI. I:** Dynamics range from *sfa mp* to *mp*.
- VI. II:** Dynamics range from *sfa* to *mp*.
- Va.:** Dynamics range from *f* to *p*. Includes markings for "arco pont." and "ord.". A triplet is marked at measure 18.
- Vc.:** Dynamics range from *sfa mp* to *p*. Includes markings for "(arco)" and "arco ord.". A triplet is marked at measure 18.

Musical score for measures 20-24. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Starts at measure 20 with a rest. Enters at measure 21 with a *p* dynamic. Rests in measures 22 and 23. Enters again at measure 24.
- Cl.:** Rests in measures 20 and 21. Enters at measure 22 with a *f* dynamic, marked "ord.". Dynamics range from *p* to *f*.
- Pn.:** Dynamics range from *sfa* to *p*. Includes markings for "f sub.". A triplet is marked at measure 20.
- VI. I:** Dynamics range from *f* to *p*. Includes marking for "(pizz.)".
- VI. II:** Dynamics range from *f* to *p*. Includes marking for "(pizz.)".
- Va.:** Dynamics range from *f* to *p*. Includes markings for "trém. pont." and "ord. ricochet". A triplet is marked at measure 24.
- Vc.:** Dynamics range from *sfa* to *p*. Includes markings for "pont. (extremely short harmonic louder than fundamental tone)" and "ord. ricochet". A triplet is marked at measure 24.

Musical score for measures 25-27. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Measures 25-26: Flute and Clarinet play a melodic line with a *5* (quintuplet) and *sffz* dynamic. Piano accompaniment features chords with *f* and *p* dynamics.
- Measure 27: Flute and Clarinet play a melodic line with *p* dynamic. Piano accompaniment features chords with *f* and *p* dynamics.

Musical score for measures 28-31. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Measures 28-29: Flute and Clarinet play a melodic line with *mf* and *ff* dynamics. Piano accompaniment features chords with *f* and *mp* dynamics.
- Measure 30: Flute and Clarinet play a melodic line with *mp* and *ff* dynamics. Piano accompaniment features chords with *f* and *mp* dynamics.
- Measure 31: Flute and Clarinet play a melodic line with *f* and *mp* dynamics. Piano accompaniment features chords with *f* and *mp* dynamics.

Performance instructions for the Piano part:

- damp piano string (full pressure) no fundamental audible
- white key cluster
- rh. knuckle at the fall board (hit stretcher bar)
- non pedal knock at the fall board (h.knuckle) hit the stretcher bar with hand
- ord. (order)
- strike with both hand (4 fingers each) at the side part of cello's body



4

33

Ph. *f* *mp*

VI. I *ff* *p* *ff* *p* *sub.* *ff*

VI. II *ff* *p* *ff* *p* *sub.* *ff*

Va. *p* *misurato* *mf*

Vc. *f* *ff* *mf* *f* *ff* *mf*



38

$\text{♩} = 40$

Fl. *p* *fff* *sfz* *p* *mp* *mf* *f*

Cl. *p* *fff* *sfz* *p* *mp* *mf* *f*

Ph. *ff* *f* *on piano strings lowest register*

VI. I *sf* *mp* *sf* *mp* *arco* *sfz* *sfz* *sfz*

VI. II *sf* *mp* *sf* *arco* *sfz* *sfz* *sfz*

Va. *sfz* *sfz* *sfz*

Vc. *R* *arco* *sfz* *sfz* *sfz*

43 **B** ♩=60

Fl.  
Cl.  
Pn.  
VI. I  
VI. II  
Va.  
Vc.

48

Pn.  
VI. I  
VI. II  
Va.  
Vc.

51

tremolo as fast as possible

tremolo as fast as possible

fluctuation (wipe finger up and down)

54

C

bar chord with left little finger

bar chord with left little finger

pizz. with 3 fingers simultaneously  
half pressure



72 2/4

Fl. *f* *f* *mp* *f*

Cl. *f* *mf* *p* *mf* *p* *f* *mp*

Ph. *f* *f* *mf* *f*

VI. I *f* *p* *mp* *pp* *mf* *pp* *mp* *pp* *mf*

VI. II *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Va. *p* *f* *p* *p* *f* *p*

Vc. *f* *p* *f* *p* *mf* *p*

*gliss.* *trem.*

78 2/4 2/4 3/8

Fl. *sfz* *f* *pp* *sfz* *p* *sfz* *p* *mf*

Cl. *pp* *f* *p* *mf* *p* *sfz* *pp*

Ph. *ff* *mf* *f* *f* *p*

VI. I *sfz* *pp* *ord.* *p* *f* *pp* *hit the body of the instrument middle* *mf* *(pizz.)* *f*

VI. II *sfz* *pp* *hit the body of the instrument middle* *mf* *(pizz.)* *f*

Va. *ff* *(plectrum pizz.)* *p* *(pizz.)* *f* *hit the body of the instrument middle* *mf* *(pizz.)* *f*

Vc. *ff* *(pizz.)* *p* *(pizz.)* *f* *hit the body of the instrument middle* *mf* *(pizz.)* *f*

*knock at the fall board*

*hit under key bed with fingertip*

*hit with 4 fingertip (arpeggio-like) under key bed*

*pizz. behind the bridge*

*arco put plectrum down back to normal playing position*

*arco put plectrum down*

84  $\frac{3}{8}$   $\frac{2}{4}$  jet whistle (hold the breath as long as possible)

Fl. *fff* *ff* *mf* *sffz* *mf* *sffz* *mf*

Cl. *f* *ff* *f* *p*

Ph. *f* *ff* *mp* *f* *p* *f*

Vi. I *ff* *p* *ff* *mp* *ff* *pizz behind the bridge*

Vi. II *f* *ff* *p* *f* *mp* *f*

Va. *f* *p* *f* *p* *f* *ff*

Vc. *f* *mp* *ff* *f* *p*

hit the body of the instrument  
player choose 3 different knocking tone  
from high to low

slap tongue

89  $\frac{3}{8}$  lip pizzicato

Fl. *mf* *f* *sffz* *f* *sffz* *f* *flut. <ff*

Cl. *mp* *f* *f* *mp* *ff* *p* *sub.* *ff* *1/2 air noise*

Ph. *f* *f* *ff* *p* *sub.* *ff* *ff* *mp* *fingernail*

Vi. I *mp* *ff* *mp* *p* *f* *p* *ff* *pp*

Vi. II *mp* *f* *mp* *p* *f* *p* *ff* *pp*

Va. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *pp*

Vc. *f* *pp*

quaterone fluctuation



Musical score for measures 104-109. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The time signature changes from 3/8 to 2/4. Dynamics include *ff*, *mf*, *mp*, *f*, and *p*. The Piano part features complex textures with triplets and slurs. The string parts have tremolos and dynamic markings.



Musical score for measures 110-115. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Dynamics include *p*, *mf*, *ff*, *mp*, *f*, and *fff*. The Piano part features complex textures with triplets and slurs. The Violin I part includes markings for *pont.*, *ricochet*, and *arco ord.*. The Viola and Violoncello parts have dynamic markings and slurs.









Musical score for measures 140-142. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Measure 140 starts with a dynamic of *f*. Measure 141 includes a *loco* marking. Measure 142 features a *ff* dynamic. The piano part includes a section marked *loco* and a *ff* dynamic. The strings play a rhythmic pattern with dynamics ranging from *p* to *f*.



Musical score for measures 143-145. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Measure 143 starts with a dynamic of *fff*. Measure 144 includes a *p sub.* marking. Measure 145 features a *fff* dynamic. The piano part includes a section marked *fff* and a *p sub.* marking. The strings play a rhythmic pattern with dynamics ranging from *fff* to *p sub.*.

16

147

Fl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Ph. *cresc.*

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Va. *cresc.*

Vc. *(cresc.)*



150

Fl. *(cresc.) ff*

Cl. *(cresc.) ff*

Ph. *ff*

VI. I *(cresc.) ff*

VI. II *ff*

Va. *(cresc.) ff*

Vc. *(cresc.) ff*

**F**  $\text{♩} = 60$

152

Fl. flurr. toneless blowing

Cl. flurr. toneless blowing

Pn. cluster on whitekeys

pp sub. stand up and prepare for playing inside piano

VI. I. mute 4 strings

VI. II. mute 4 strings

Vc. wide vibrato, molto vibr., very fast trill, quartertone fluctuation (swipe finger quartertone up and down)

*p < f*, *fp*, *f*, *ff*, *f*, *p*, *f*, *p*

158

Fl. 1/2 tone, whistling tone (indeterminate pitch- unstable tone)

Cl. open slap

Pn. *ff*

VI. I. lh. mutes all strings

VI. II. lh. mutes all strings

Vc. wide vibrato, molto vibrato, very fast trill, *gliss.*

*p < f*, *p < f*, *fp*, *f*, *mp*, *ff*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *ff*



170 player can breath any time short break between long drone would be acceptable

9 32

Fl.

Cl. (toneless) *sfc* *pp* *sfc* *pp*

Pn.

VI. I *mf* *pp*

VI. II *p* *mf* *pp*

Va. II *p* *mf* *pp*

Vc. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *3* *p* *f* *p* *f* *3* *p* *f* *p* *mf* *f* *p* *f* *p* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *mf* *pp*

174 9 32 5 16 2 4 9 32

Fl. tongue ram *mf* *f* *ff* *f* *flutt. (1/2 air)* *p*

Cl. *f* *p* *ff* *p*

Pn. damp the piano strings with 2nd, 3rd, 4th finger diamond notch-head-half pressure with both pitch and harmonic are remain audible square notch-head-full pressure, damp piano strings completely, percussive sound are clearly heard than pitch. *p* *ff*

VI. I arco *p* *f* *pp* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

VI. II arco point *pp* *f* *ff* ord. *p* *f* *pp* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Va. arco point *pp* *f* *ff* ord. *p* *f* *pp* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Vc. ord. *p* *f* *pp* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

blow the key holes from lb, index finger's hole to db, 4th finger's hole with approximately 2-10 cm, distance from mouth only air noise audible





**H**  $\text{♩} = 57$   
[188]

Fl. *sfz* *f* open slap

Cl.

Ph. *f* *f* gliss on piano strings with 0.5mm. guitar plectrum

VI. I *f* *f* arco ord. *mf*

VI. II *f*

Va. *f* *mp* *f* high medium low *mf* *p* *mp* *f*

Vc. *ff* *f* *sfz* *f* hit the body of the instrument with 4 fingertips very rapid arpeggio *mf* *f* pizz. behind bridge. hit the body of the instrument with fingertip high

[192] **5**  
**16**

Fl. *p* *mf* *f* molto vib.

Cl. *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *pp* *mp*

Ph. *mf* very rapid gliss. with guitar plectrum vertical scrape along the length of string with plastic card. scrape outward

VI. I *mf* *mp* *p* *mf* *mp*

VI. II *sf* *p* *sf* *p* *p* *mf* *mp*

Va. *p* *p* *mf* *mp* *fp*

Vc. *p* *p* *mf* *mp* *fp* medium low

22

5/16

196

Fl. *f* *ff* *2/3 air* *effz* *pp* *f* *p*

Cl. *mf* *ff* *f* *mf*

Pn. *ff* *p*

VI. I *pizz.* *pizz. with fingernail (thumb)* *pizz. (fingernail)* *normal pizz.*

VI. II *pizz. with fingernail (thumb)* *normal pizz.*

Va. *fp* *fp* *fp* *pizz. (back side of index finger nail)*

Vc. *fp* *fp* *fp*

3/8

201

Fl. *f* *1/2 air* *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *5* *sfz*

Cl. *p* *mp* *f*

Pn. *f* *p* *loco* *f* *p*

VI. I *(pizz.)* *ffz* *II* *ffz*

VI. II *(pizz.)* *ff* *p* *ff* *f*

Va. *(pizz.)* *f* *f* *p* *p* *mf*

Vc. *(pizz.)* *p* *mf* *p* *p* *mf*



Musical score for measures 214-217. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Measure 214 starts with a  $\text{mf}$  dynamic. Above the Flute staff, there are markings for  $\frac{3}{16}$  and  $\frac{2}{4}$  time signatures. Dynamics range from  $\text{p}$  to  $\text{ff}$ . The piano part includes a  $\text{ff}$  dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 218-221. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Measure 218 starts with a  $\text{mf}$  dynamic and a tempo marking of  $\text{♩} = 40$ . Above the Flute staff, there are markings for  $\frac{3}{4}$  and  $\frac{7}{8}$  time signatures. Dynamics range from  $\text{p}$  to  $\text{ff}$ . The piano part includes a  $\text{ff}$  dynamic and a note: "silent depressed with heavy piece of wood on both black and white keys". The strings play a rhythmic accompaniment with  $\text{arco pont.$  markings.



228  $\frac{2}{4}$

Fl. *ff* *sffz* *mf* *f* *sffz* *p* *sffz*

Cl. *ff* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Pn. *f* *ffz* *ffz* *f* *ffz*

VI. I *sffz* *p* *f* *pp* *mp* *mf* *pp* *sffz*

VI. II *sffz* *p* *f* *pp* *mp* *mf* *pp* *sffz*

Va. *sffz* *p* *f* *pp* *mp* *mf* *pp* *sffz*

Vc. *sffz* *p* *f* *pp* *mp* *mf* *pp* *sffz*

1/2 air harmonic

silent depressed with heavy piece of wood on both black and white keys

arco flaut.

pont. détaché

arco flautando

232 (hold a bit longer)

Fl. *p* *ff* *f*

Cl. *f* *f* *p* *f*

Pn. *mp* *f* *mf*

VI. I *f* *pp* *f* *pp* *ord.* *p* *mf* *p* *f*

VI. II *pont.* *f* *mp* *f* *p* *ord.* *mf* *p* *mf* *p* *pp* *ricochet* *p*

Va. *pont.* *f* *mp* *f* *p* *ord.* *p* *f* *mf* *p* *pp* *ricochet* *p*

Vc. *III* *arco* *f* *pp* *f* *pp* *IV* *mf* *pp* *f* *pp* *pp* *ricochet* *pp*

ord.

ricochet

III

IV

Musical score for measures 236-243. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Ph.), Violin II (VI. II), and Viola (Va.).

- Fl.:** Measures 236-243. Includes dynamic markings *p*, *f*, *mf*, *p*, *fp*, *fp*, *f*, and *p*. Time signatures 5/8, 3/4, and 2/4 are indicated above the staff.
- Cl.:** Measures 236-243. Includes dynamic markings *p*, *f*, *mf*, *p*, *fp*, *fp*, *f*, and *p*.
- Ph.:** Measures 236-243. Includes dynamic markings *ff*, *f*, *ff*, and *f*. A "Black and white key glissando" is marked in measure 243. A "non pedal" instruction is in the bass staff.
- VI. II:** Measures 236-243. Includes dynamic markings *f* and *sfc*.
- Va.:** Measures 236-243. Includes dynamic markings *f* and *f*.

Musical score for measures 240-247. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Ph.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 240-247. Includes dynamic markings *p*, *f*, *f*, *p*, *sfc*, *p*, *p*, *f*, and *f*. A "toneless" instruction is present in measure 241.
- Cl.:** Measures 240-247. Includes dynamic markings *p*, *mf*, *f*, *p*, *sfc*, *p*, *p*, *f*, and *f*. A "toneless" instruction is present in measure 241.
- Ph.:** Measures 240-247. Includes dynamic markings *sfc*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *f*.
- VI. I:** Measures 240-247. Includes dynamic markings *f*, *p*, *f*, and *p*. A "molto pont. (distortion)" instruction is present in measure 241.
- VI. II:** Measures 240-247. Includes dynamic markings *f*, *p*, *f*, and *p*. A "molto pont. (distortion)" instruction is present in measure 241.
- Va.:** Measures 240-247. Includes dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *sfc*.
- Vc.:** Measures 240-247. Includes dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *sfc*.



5/8 3/4

244

Fl. *p* *mf* *f* *f* *mf* *sfz* *f* *mf* *sfz*

Cl. *p* *mf* *f* *f* *mf* *sfz* *f* *mf* *sfz*

Pn. *f* *f* *p* *f* *ff*

VI. I *mf* *p* *f* *p* *f* *spicc.* *f* *ff* *spicc.*

VI. II *mf* *p* *f* *p* *f* *spicc.*

Va. *f* *mf* *sfz* *sfz*

Vc. *f* *mf* *sfz* *sfz*

247

Fl. *f* *p* *f* *non legato* *(tongue pizz.)* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Cl. *mf* *f* *p* *f* *p* *mf* *mp* *f* *mf*

Pn. *mf* *p* *f* *mp* *f* *mp*

VI. I *mf* *p* *sub.* *f* *p* *sfz* *mf* *p* *f*

VI. II *mf* *p* *sub.* *f* *p* *mf* *p* *sfz* *f*

Va. *p* *f* *sfz* *mp* *f* *p* *f* *p*

Vc. *p* *f* *p* *mf* *mp* *f* *p*

*1/2 air* *ricochet* *salando (let the bow bounces freely)*

250

Fl. *f* *p* *f* *mp* *ff* alternate fingering (colour trill) with up to 1/8 tone pitch deviation. *mp* 5

Cl. *f* *mp*

Pn. *mp* *pp* *p* gliss on piano strings with guitar plectrum

VI. I *pp* *f* *p* *mf* *pp* *mp* *5* *5* *ord.* *non dim.*

VI. II *pp* *f* *p* *mf* *pp* *mp* *5* *5* *ord.* *non dim.*

Va. *f* *p* *pp* *mp* *trem.*

Vc. *f* *p* *pp* *mp* *trem.*



255

Fl. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Pn. *f* remove wooden sticks from keys let the sounds normally resonated.

VI. I *p* *mf* *pp* *ff* *mf* *f* *sfz* *pizz.*

VI. II *pp* *mf* *pp* *ff* *mf* *f* *sfz* *pizz.*

Va. *pp* *mf* *p* *sub.* *ff* *p* *sub.* *ff* *détaché*

Vc. *pp* *mf* *p* *sub.* *ff* *p* *sub.* *ff* *détaché*

12 16





32

Musical score for measures 276-285. The score is divided into four systems, each with a different time signature: 2/4, 5/16, 9/16, and 2/4. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Cello (Vc.). The Flute and Clarinet parts feature dynamic markings of *f* and *p*. The Piano part includes *mf*, *p*, and *pp*. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello) are marked with *fp* and include performance instructions for *pont.* (ponticello) and *ord.* (ordicello). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.



Musical score for measures 279-288. The score is in 2/4 time. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Cello (Vc.). The Flute and Clarinet parts feature dynamic markings of *f* and *p*. The Piano part includes *f* and *ff*. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello) are marked with *fp* and include performance instructions for *pont.* (ponticello) and *ord.* (ordicello). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

284  $\text{K} \text{ } \text{♩} = 50$   $\frac{5}{16}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{2}$  air

Fl. *sfz p* *f* *mf* *mp* *ff* *sfz* *mp* *sfz*

Cl. *mp* *f* *mf*

Pa. *mf* *p* *f* *ff* *p*

Vc. *mp* *mf* *ff*

289

Fl. *f* *sfz* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Cl. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *ff* *p*

Pa. *f* *ff* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Vc. *mf* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *ff* *p*

294

Fl. *mf* *p* *f* *pp* *f* *pp*

Cl. *mf* *p* *mf* *p* *f* *pp* *f* *pp*

Pa. *hit piano string* *gliss on piano strings* *p*

VI. I *p* *mf* *p* *f* *p* *pp* *f*

VI. II *p* *mf* *p* *f* *p* *pp* *f*

Va. *pizz.* *f* *put bow down and take guitar plectrum (0.5 mm.)* *II trem.* *f* *p* *mfpp* *mfpp*

Vc. *pizz.* *f* *put bow down and take guitar plectrum (0.75 mm.)* *trem. I* *f* *p*

34

Musical score for measures 298-301. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 298-301. Includes dynamics *p*, *mf*, *f*, *p*, *sfz*, *p*. Features a  $\frac{1}{2}$  note and a *tr* (trill) in measure 300. A *wide vibrato* instruction is present in measure 301.
- Cl.:** Measures 298-301. Includes dynamics *p*, *f*, *p*, *mf*, *p*. Features a *tr* in measure 300. A *wide vibrato* instruction is present in measure 301.
- Pn.:** Measures 298-301. Includes dynamics *p*, *mf*, *ff*.
- VI. I & VI. II:** Measures 298-301. Includes dynamics *pp*, *f*, *pp*. An *ord.* (ordine) instruction is present in measure 300.
- Va. & Vc.:** Measures 298-301. Includes dynamics *f*, *p*, *f*, *p*. An *ord.* instruction is present in measure 300. A *r.h. point. → tasto* instruction is present in measure 300.

Musical score for measures 302-305. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 302-305. Includes dynamics *p*, *f*, *pp*. Features a *tr* in measure 303.
- Cl.:** Measures 302-305. Includes dynamics *p*, *f*, *pp*. Features a *tr* in measure 303.
- Pn.:** Measures 302-305. Includes dynamics *f*, *mf*, *ff*, *f*.
- VI. I & VI. II:** Measures 302-305. Includes dynamics *ff*, *p*, *ff*, *p*, *ff*, *p*. Features a *tr* in measure 303.
- Va. & Vc.:** Measures 302-305. Includes dynamics *ff*, *p*, *f*, *p*. Features a *tr* in measure 303.





Siraseth Pantura-umporn

---

**Fertile**

(2017-2018)

---

for orchestra

score



## Instrumentation

Piccolo  
 2 Flutes  
 2 Oboes  
 English Horn  
 2 Clarinet in Bb  
 Bass clarinet in Bb  
 2 Bassoons  
 Double bassoon







4 Horns in F  
 3 Trumpets in Bb  
 3 Trombones  
 Tuba

4 Timpani (with cymbal in preparation)








### Percussion 1

Marimba  
 Chromatic crotales(Paiste) (1 ½ octaves C-G)  
 Metal sheet (Suspended, approximate 0.5x1.5-2 meters)  
 Bass drum  
 Tam-tam(Largest possible)

### Percussion 2

Glockenspiel   
 2 Frog guiros   
 2 Woodblocks( (tuned perfect fifth apart)   
 6 Templeblocks  
 Suspended cymbal(21")   
 Triangle  
 Metal wind chime(medium size- longest tube with approximate length of 30-40cm)   
 Rainstick (medium size – approximate 1 meter length or less) 

### Percussion 3

Tubular Bells   
 Vibraphone   
 3 Bamboo wind chimes (3 different sizes)   
 3 Triangles   
 Rainstick (Large size- longer than 1 meter)   
 Didgeridoo (Large size, very deep sound)   
 Metal wind chime (larger than that of 2<sup>nd</sup> percussion) 

Piano  
 Harp  
 Celesta

14 Violins I (or 8 players)  
 12 Violins II (or 8 players)  
 12 Violas (or 8 players)  
 8 Violoncellos (or 4 players)  
 8 Double basses (or 4 players)

Score in C  
 Glockenspiel, Crotales notated two octaves lower  
 Piccolo,Celesta notated one octave lower  
 Double bass, Double bassoon notated one octave higher

Duration ca.11 min.

# Fertile

Tribute to His Majesty the Late King Bhumibol Adulyadej of Thailand  
(2017/2018)  
for chamber ensemble

Siraseth Pantura-umporn

**A** All the trills (if there is no particular indicator) in this piece must be played in whole tone.

8 8 ♩ = 80      3 8      4 8      3 8      4 8

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Piccolo**: Part of the woodwind section.
- Oboe 1**: Part of the woodwind section.
- Clarinet in B♭ 1**: Part of the woodwind section.
- Bassoon 1**: Part of the woodwind section.
- Trumpet in B♭ 1**: Part of the brass section, including a **Harmon** section.
- Percussion 1**: Includes **Crotales**.
- Percussion 2**: Includes **2 Wooden frog guiro**.
- Harp**: Part of the strings section, including a **BCDEFGWA** section.
- Piano**: Part of the strings section, with a note to *roll with soft vibraphone mallets inside piano (approximate pitch)*.
- Violin I [A]**: Part of the string section.
- Violin II [A]**: Part of the string section.
- Viola [A]**: Part of the string section.
- Violoncello [A]**: Part of the string section.
- Double Bass [A]**: Part of the string section.

The score features various musical notations including dynamics (pp, mp, mf, f, ppp), articulation (trills, slurs), and performance instructions. The time signature changes from 8/8 to 3/8 and 4/8 throughout the piece.

2

33

8

8

Pic. *ppp* *mp* *pp* *ppp* *pp*

Ob. *ppp* *mp* *ppp* *pp*

Clar. *ppp* *mp* *ppp* *pp*

Bsn. *ppp* *mp* *ppp* *pp*

Tpt. *ppp* *mp* *ppp* *pp* *f* *pp*

Tuba *pp*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *pp* *mf* *pp*

Harp *mf* *mf* *f* *pp*

Pn. *ppp*

VI. I *p* *f* *p* *mp* *p* *f* *p* *mf* *pp* *mf* *ppp*

VI. II *p* *f* *p* *mp* *pp* *mf* *pp* *mf* *ppp*

Va. *mf* *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *p* *f* *ppp*

Vc. *mf* *mf* *pp* *mf* *ppp*

Db. *mf* *mf* *pp* *mf* *ppp*

scraper both guiro rapidly

arco flautando

arco

ppp





3

4

30

The score is divided into two systems. The first system (measures 30-33) features woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani). The second system (measures 34-37) features Percussion 1 and 2, Harp, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes various dynamics (pp, p, mf, f, ff), articulations (accents, slurs), and performance instructions such as 'occasionally strike with hardstick', 'Thunder sheet', 'scrape with supracorb stick', '2 Frog guitars', and 'arco'.

6

35

Picc. *ppp*

Fl. free multiphonic based on an indicated note *mf*

Ob. free multiphonic based on an indicated note *mf*

Clar. free multiphonic based on an indicated note *mf*

Bsn.

Hn. Straight *ff* *mf*

Tpt. *mf* *pp*

Tbn. I Cup Harmon *p* *ff* *pp* *brassy*

Tuba Straight *ff* *p*

Timp. *pp* *ff* *p* *ff* *pp*

Perc. I Thunder sheet *ff* *pp*

Perc. 2 Frog guitars strike down all the notes *ff*

Hp. strike with palm at the lowest register *fff*

Pn. strike (roll) piano strings with vibraphone mallets (on approximated playing positions) *ppp* *ff* *ppp*

Sn. *ppp* *ff* *ppp*

Vl. I *ppp*

Vl. II *ppp*

Va. *ppp*

Vc. overpressure behind bridge *fff* *mf* *ppp*

Db. *pp* *ff*





**B**

49

Clar. *slap tongue*  
*f*

Hn. *shake (hp pinch bend up/down)*  
*p* *f* *p* *ord.*

Trpt. *Harmon*  
*ppp* *f* *pp* *pp*

Tbn.1 *Harmon*  
*p* *f* *p* *sfz* *pp*

Tuba

Perc.1 *Crotales* *hand cored mallets*  
*f*

Perc.2 *Glockenspiel*

Hp. *ff*

Pn. *ff*

VI. I *ff* *p sub.* *mf* *pp* *ppizz.* *mf = pp*

VI. II *ff* *p* *mf* *pp* *ppizz.* *mp* *pp*

Va. *Bartók's pizz.* *c. battuto* *arco* *tricollet* *ppizz.* *pp*

Vc. *Bartók's pizz.* *arco* *truschel* *ppizz.* *f* *pp*

Db. *arco* *tricollet* *f* *p* *ppizz.* *pp*

3/8      4/8      3/8      4/8      3/8

54

Picc. *mf* *pp* *p*

Fl. *mf* *pp* *f* *p*

Ob. *mf* *pp* *f* *mf*

Clar. *mf* *pp* *f* *mf*

Bsn. *mf* *pp* *f* *mf*

Hr. *mf* *pp* *f* *ppp*

Tpt. *mf* *pp* *f* *p*

Tbn.1 *mf* *pp* *f* *p*

Taba *mf* *pp* *f* *p*

Timp. *mf* *pp* *f* *ppp*

Perc.1 *mf* *pp* *f* *p*

Perc.2 *mf* *pp* *f* *p*

Hp. *mf* *pp* *f* *mp*

Pn. *mf* *pp* *f* *mp*

Va. *mf* *pp* *f* *mp*

Ve. *mf* *pp* *f* *p*

Db. *mf* *pp* *f* *pp*

*Senza sord.*

*tim.* *castles* *coctice*

*pluck piano string*

*sord.* *end.* *arco* *staccato*

10

3/8 3/8 3/8

58

Picc. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Fl. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Ob. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Clar. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Bsn. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Hr. *mp* *f*

Tpt. *f* *p*

Tbn. I Harmon

Tuba Straight

Timp. strike or rimpshaw's stick

Perc. I Crotales

Perc. 2 Glockenspiel

Hp. *f* *pp*

Pn. *f* *pp*  
black and white key cluster tremolo

VI. I *ppp* *mp* *f* *pp* *f* *pp*

VI. II *ppp* *mp* *f* *pp* *f* *pp*

Va. *p* *f* *pp*

Vc. *ppp* *mf* *f* *pp*

Db. *p* *mf* *f* *pp*

acc.  
arco  
strache

4  
8

3  
8

4  
8

61

Picc. *p* *mf* *ff* *f*

Fl. *p* *ff* *ff* *ff*

Ob. *p* *ff* *ff* *ff*

Clar. *p* *ff* *ff* *ff*

Bsn. *p* *ff* *ff* *ff*

Hn. *pp* *mf* *p*

Tpt. *f* *ff* *mp* *f*

Tbn.1 *pp* *mf* *p* *mp* *f* *Senza sord.*

Tuba *pp* *mf* *p* *pp* *f* *Senza sord.*

Perc.1 *f* *mp*

Perc.2 *f* *mp*

Hp. *ff* *p*

Pn. *ff* *p*

VI. I *p* *mf* *p* *ff* *f*

VI. II *p* *mf* *p* *ff* *f*

Va. *ff* *ff* *mf* *ff* *ff*

Vc. *ff* *ff* *mf* *ff* *ff*

Db. *mf* *ff* *pp* *pp* *ff*

hard triangle mallet *f* *pp* *ff* *pp*

to vibraphone Timp. *p* *ff* *pp*

rim. *pp*

highest pitch of the instrument

arco *mf*

4  
8

66

Picc. *ff*

Fl. *jet whurle* *fff* *mf* *pp*

Ob. *mf* *p*

Clar. *mf* *p*

Dsn. *mf* *pp*

Hrn. *pp*

Tpt. *ff* *mf* *ff* *mf* *f* *ppp* *Straight*

Timp. *f*

Perc.1 *f* *p* *ff* *f* *p*

Perc.2 *ff* *mf* *ff* *mf* *mf* *ff* *mf*

Hp. *ff* *mf* *ff*

Pn. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

VI. I Highest pitch of the instrument *ff* *p*

VI. II *p* *f* *pp*

Va. *pp* *f*

Vc. *f* *mp* *ff*

Db. *f* *mp*

*son sord.* *scritta sord.*

*trc.* *trc.* *trc.* *trc.*

**C**

$\frac{5}{4}$  ♩ = 100  $\frac{2}{4}$

$\frac{4}{4}$

69

Picc. Fl. Ob. Clar. Bsn. Hn. Tbn.1 Tuba Timp. Perc.1 Perc.2 Hp. Pn. Vl. I Vl. II Va. Vc. Db.

Dynamic markings: *p*, *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *pp*, *fff*, *fffz*, *fffz*.

Performance instructions: *blow without tone producing*, *rim. wooden mallet*, *remove cymbal*, *highest pitch of 2nd string*.

Other markings: *Dim. on cimp.*, *(rec.)*, *fffz*.

74

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff* *mf* *ff*

Clar. *ff* *mf* *ff*

Bsn. *mf* *ff*

Hn. *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Tpt. *f* *p* *mf* *ff*

Tbn. *p* *ff* *p*

Tuba *p* *ff* *p*

Timp. *pp* *f* *ff*

Perc.1 [Marimba] *ff* *mf* *ff* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Perc.2 [Temple blocks] *ff* *mp* *ff* *pp* *f* *pp*

Hp. *f* *ff* *f* *ff*

Pn. *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

VI. I *p* *ff* *ff* *ff* *ff* *p*

VI. II *ff* *mf* *ff* *ff* *p* *ff* *p*

Va. *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *ff*

Vc. *mf* *pp* *ff* *ff* *ff* *ff* *mf*

Db. *mf* *ff* *ff* *ff* *ff* *mf*

Glissando to highest possible pitch

arco behind bridge

B C# D# E F G A





80

Picc. *p* *ff* *f* *pp* *f* *p* *f* *p* *f* *ff*

Fl. *p* *ff* *f* *pp* *f* *p* *f* *mf* *f* *ff*

Ob. *f* *pp* *p* *f* *mf* *f* *ff*

Clar. *p* *ff* *f* *pp* *f* *p* *f* *pp* *f* *ff*

Bsn. *p* *ff* *f* *pp* *f* *p* *f* *pp* *f* *ff*

Hrn.1 *p* *mf* *pp* *p* *mf* *pp*

Tpt.1 *brassy* *p* *f* *p* *p* *mf* *pp*

Tbn.1 *f* *pp* *p* *mf* *pp*

Tuba *p* *mf* *pp*

Timp. III IV *p* *ff* *p* *ff* *pp* *mp*

Perc.1 *ff* *p* *ff* *p* *p* *f* *p* *ff*

Perc.2 *ff* *p* *ff* *p* *p* *f* *p* *ff*

Hp. *p* *ff* *f*

Pn. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

VI. I *ff* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *ff*

VI. II *ff* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *ff*

Va. *f* *pp* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *ff*

Ve. *p* *p* *f* *ff* *f* *p* *f* *p* *f* *mf* *ff*

Db. *p* *f* *ff* *mp* *f* *mp* *mf* *ff*

*scrape along the length of strings with plastic card (approximate positions)*

*arc behind bridge on a string*



86

Picc. *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *ff*

Fl. *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *ff*

Ob. *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *ff*

Clar. *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *ff*

Bsn. *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *ff*

Hrn.1 *ff* *ffz* *ffz* *ffz* *ffz* *f*

Tpt.1 *ff* *mp* *mp* *f* *mp* *p*

Tbn.1 *ff* *ffz* *ffz* *ffz* *ffz* *ffz*

Tuba *ff* *ffz* *ffz* *ffz* *ffz* *ffz*

Perc.1 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Perc.2 *f* *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Harp *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Pn. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

VI. I *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

VI. II *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Va. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vc. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Db. *f* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

(to Glockenspiel)

90

Picc.

Fl.

Ob.

Clar.

Bsn.

Hrn.1

Tpt.1

Tbn.1

Tuba

Timp. *Cymb. on sdb. Timpani*

Perc.1 *Marimba*

Perc.2 *Glockenspiel*

Harp

Piano

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Db.

(B C# D# E F G# A)  
(G-G# E-E#)



**4**  
**4**

96

Picc.

Fl. jet whistle *mf* flut hole air *p* *f* *p*

Ob. *p* *f* *p*

Clar. *mf* *ppp*

Bsn. *ppp* *p* *mf*

Hrn.1 *mf* *pp* *sfz*

Voice *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp*

Tbn.1 [Harmon] *mf*

Tuba *pp* *sfz*

Timp. *mp* *pp* *mf* *ppp*

Perc.1 scrape with superball stick *p* *f* *f* [Bass Drum] *p*

Perc.2 arco with Double bass bow *p* *f* vibraphone mallet *mf* *pp* [Suspended Cymbal] *arco* *p*

Hp. *mf* *p* *f* *p*

Pn. half damp *p* *f* *p*

VI. I arco lastin *pp* *f* *pp* arco *pp* *f* *pp*

VI. II arco poss. *p* *f* *p*

Va. arco *ppp* *p* *mf* *p*

Vc. arco *pp* *f* *ppp* *f* *p*

Db.





$\frac{5}{8}$  rit. . . . .  $\frac{4}{4}$  ♩ = 50

102

This page contains the musical score for measures 102, 103, and 104. The score is written for a full orchestra and percussion ensemble. The instruments and parts shown are:

- Picc.** (Piccolo): Flute part with dynamics *p*, *mf*, *f*, *ff*.
- Fl.** (Flute): Flute part with dynamics *f*, *ff*, *mf*.
- Ob.** (Oboe): Oboe part with dynamics *p*, *mf*, *f*, *ff*.
- Clar.** (Clarinet): Clarinet part with dynamics *p*, *mf*, *f*, *ff*.
- Bsn.** (Bassoon): Bassoon part with dynamics *f*.
- Hrn. I** (Horn I): Horn I part with dynamics *mp*, *f*.
- Tpt. I** (Trumpet I): Trumpet I part with dynamics *ppp*, *f*. Includes a **Cup** marking.
- Tbn. I** (Trumpet II): Trumpet II part with dynamics *mp*, *f*.
- Tuba**: Tuba part with dynamics *pp*, *f*, *mf*.
- Lim.** (Lime): Limb part with dynamics *pp*, *f*. Includes a **let mallet rebounds** marking.
- Perc. 1** (Bass Drum): Bass Drum part with dynamics *pp*, *f*.
- Perc. 2** (Suspended Cymbal): Suspended Cymbal part with dynamics *pp*, *f*.
- Hp.** (Harp): Harp part with dynamics *p*, *ff*. Includes a **Nuon.** marking and a sequence of notes: B C D# E F G A.
- Pn.** (Piano): Piano part with dynamics *p*, *f*, *mp*.
- Vi. I** (Violin I): Violin I part with dynamics *mp*, *ff*.
- Vi. II** (Violin II): Violin II part with dynamics *pp*, *f*.
- Va.** (Viola): Viola part with dynamics *mp*, *ff*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *mp*. Includes **past.** and **ord.** markings.
- Vc.** (Violoncello): Cello part with dynamics *mf*, *ff*, *mp*, *f*, *p*, *f*.
- Db.** (Double Bass): Double Bass part with dynamics *mp*, *ff*, *p*, *ff*, *mp*, *f*, *f*, *mp*, *ff*, *mp*. Includes **ord.** and **past.** markings.



**2**  
**4**

**6**  
**16**

**E**

**108**

$\text{♩} = 80$

Picc. *f* *ff* *mf* *f* *mf* *f*

Fl. *f* *ff* *mf* *f* *mf* *f*

Ob. *f* *ff* *mf* *f* *mf* *f*

Clar. *mf* *ff* *mf* *f* *mf* *f*

Bsn. *mf* *ff* *mf* *f* *mf* *f*

Hrn.1 *f* *ff* *mf* *f* *mf* *f*

Tpt.1 *f* *ff* *mf* *f* *mf* *f* *Senza sord.*

Tbn.1 *f* *ff* *mf* *f* *mf* *f* *Senza sord.*

Tuba *f* *ff* *mf* *f* *mf* *f*

Timp. *f* *ff* *mf* *f* *mf* *f* *shd. of IV camp.*

Perc.1 *pp* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *(sn.)*

Perc.2 *pp* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *(sc.)*

Hp. *ff* *fff*

Pn. *p* *ff* *p* *ff*

VI. I *mp* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *mf* *ff*

VI. II *p* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *mf* *ff*

Va. *mf* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *mf* *ff*

Vc. *ff* *mp* *sfz*

Db. *ff* *mp* *sfz*

113

This musical score page contains measures 113 through 116. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.** Piccolo: Rapid sixteenth-note passages, dynamic markings *mf*, *ff*, *mp*, *f*.
- Fl.** Flute: Similar to piccolo, dynamic markings *mf*, *ff*, *mp*, *f*.
- Ob.** Oboe: Similar to piccolo, dynamic markings *mf*, *ff*, *mp*, *f*.
- Clar.** Clarinet: Similar to piccolo, dynamic markings *mf*, *ff*, *mp*, *f*.
- Bsn.** Bassoon: Similar to piccolo, dynamic markings *mf*, *ff*, *mp*, *f*.
- Hrn. 1** Horn 1: Sustained notes, dynamic markings *mf*, *mp*, *p*.
- Tpt. 1** Trumpet 1: Sustained notes, dynamic markings *mf*, *mp*, *ff*, *p*.
- Tbn. 1** Trombone 1: Sustained notes, dynamic markings *mf*, *ff*, *mp*, *f*, *p*.
- Tuba**: Sustained notes, dynamic markings *mf*, *ff*, *mp*, *ff*, *p*.
- Timp.** Timpani: Sustained notes, dynamic markings *ff*, *mf*, *ff*, *mf*.
- Perc. 1** Percussion 1: Snare drum patterns, dynamic markings *p*, *ff*, *p*, *ff*.
- Perc. 2** Percussion 2: Cymbal patterns, dynamic markings *p*, *ff*, *p*.
- Hp.** Harp: Sustained chords, dynamic marking *ff*.
- Pn.** Piano: Sustained chords, dynamic marking *f*.
- VI. I** Violin I: Sustained notes, dynamic markings *mf*, *f*, *ff*, *f*.
- VI. II** Violin II: Sustained notes, dynamic markings *mf*, *f*, *ff*, *f*.
- Va.** Viola: Sustained notes, dynamic markings *ff*, *f*, *ff*, *f*.
- Vc.** Violoncello: Sustained notes, dynamic markings *mf*, *f*, *ff*, *f*.
- Db.** Double Bass: Sustained notes, dynamic markings *ff*, *f*, *ff*, *f*.

**2**  
**4** (♩=♩)

**6**  
**16**

**3**  
**4**

117

Picc. *mp* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Fl. *mp* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Ob. *mp* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Clar. *mp* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Bsn. *mp* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Hrn.1 *f* *p* *mf* *ff* *fff* *p*

Tpt.1 *f* *p* *mf* *ff* *fff* *p*

Tbn.1 *f* *p* *mf* *ff* *fff* *p*

Tuba *sfz* *mf* *ff* *p*

Timp. *f* *mf* *ff* *p*

Perc.1 Bass Drum *mp* *sub.* *ff* *ff*

Perc.2 Suspended Cymbal *ff* *p*

Hp. *f* *ff*

Pn. *ff* *ff*

VI. I *ff* *f* *pizz.* behind bridge with back of fingernails *f*

VI. II *ff* *ff* *pizz.* behind bridge with back of fingernails *f*

Va. *ff* *ff* *pizz.* behind bridge with back of fingernails *f*

Vc. *ff* *ff* *pizz.* behind bridge with back of fingernails *f*

Db. *ff* *ff* *pizz.* behind bridge with back of fingernails *f*



6/16 (♩=♩)

125

Picc. *ff* *mf* *ff* *mf*

Fl. *ff* *mf* *ff* *mf*

Ob. *ff* *mf* *ff* *mf*

Clar. *ff* *mf* *ff* *mf*

Bsn. *ff* *mf* *ff* *mf*

Hrn.1

Tpt.1 *f* *mp* *mf* *ff*

Tbn.1 *f* *mp* *mf* *ff*

Tuba

Timp. *sfz* *sfz* *sfz* *ff* *♩ to ♯♩* *♩ of IV trap*

Perc.1 *mf* *p* *normal* *ff* *(csm.)*

Perc.2 *mf* *normal* *ff* *(acc.)*

Harp

Piano

VI. I *mf* *ff* *mf* *ff*

VI. II *mf* *ff* *mf* *ff*

Va. *mf* *ff* *mf* *ff* *also to highest pitch of A string*

Vc. *mf* *ff* *mf* *ff* *more, non dir.*

Db. *mf* *ff* *mf* *ff* *just a bit "bad" mood Chaconne* *sfz*

128

Picc. *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp* *ff*

Fl. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp* *ff*

Ob. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp* *ff*

Clar. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp* *ff*

Bsn. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp* *ff*

Hrn.1 *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

Tpt.1 *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

Tbn.1 *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

Tuba *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

Timp. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

Perc.1 Crotales *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

Perc.2 Suspended Cymbal *p* *ff* *p* *ff*

Harp. *sfz* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp*

Piano. *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp*

VI. I *mf* *ff* *f* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

VI. II *mf* *ff* *f* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

Va. *ff* *mf* *f* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

Vc. *sfz* *sfz* *sfz* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

Db. *sfz* *sfz* *sfz* *ff* *mf* *ff* *ff* *mp*

hard wood mallets

Crotales

Suspended Cymbal

D to D6



**4/4 F** ♩=60

133

**Woodwinds:** Picc., Fl., Ob., Clar., Bsn. (all marked *mp*)

**Brass:** Hrn. 1, Tpt. 1, Tbn. 1, Tuba (all marked *ff*), Timp. (marked *ppp*)

**Percussion:** Perc. 1 (marked *mp*), Perc. 2 (marked *pp*)

**Other:** Hp. (marked *ff*), Pn. (marked *f*), VI. I, VI. II, Va., Vc., Db. (all marked *mf*)

**Performance Instructions:**

- Fl., Ob., Clar., Bsn.: *mp*, *ff*, *p*
- Hrn. 1, Tpt. 1, Tbn. 1, Tuba: *ff*, *f*, *ff*, *mf*, *pp*
- Timp.: *ppp*
- Perc. 1: *mp*
- Perc. 2: *pp*, *mp*, *pp*
- Hp.: *ff*, *p*, *f*, *pp*
- Pn.: *f*, *pp*, *f*, *mp*
- VI. I, VI. II, Va., Vc., Db.: *mf*, *ffz*, *pp*, *mp*, *pp*, *mp*, *pp*

**String Techniques:**

- VI. I: *back key gliss*, *very fast appoggiato behind bridge*, *tasto*
- VI. II: *tasto*
- Va.: *tasto*
- Vc.: *vertical tremolo on any string (behind bridge)*, *tasto*
- Db.: *vertical tremolo on any string (schall bridge)*, *tasto*

**Other Annotations:**

- Perc. 2: *to Rainstick*
- Timp.: *strike shell with another hand*

138

The musical score for measures 138-140 includes the following parts and markings:

- Tbn.1:** Measures 138-140 with a long note in measure 140.
- Timp.:** Measures 138-140 with a long note in measure 140.
- Perc.1:** Measures 138-140 with notes and dynamics *f* and *p*.
- Perc.2:** Measures 138-140 with notes and dynamics *f* and *p*. Includes the instruction "[Medium metal wind chimes]".
- Hp.:** Measures 138-140 with complex rhythmic patterns and dynamics *pp*, *f*, and *pp*.
- Pn.:** Measures 138-140 with notes and dynamics *f* and *pp*. Includes the instruction "sleat depressed" with a downward-pointing arrow.
- VI. I:** Measures 138-140 with notes and dynamics *f* and *pp*. Includes the instruction "pear." with a dotted arrow.
- VI. II:** Measures 138-140 with notes and dynamics *f* and *pp*. Includes the instruction "pear." with a dotted arrow.
- Va.:** Measures 138-140 with notes and dynamics *f*.
- Vc.:** Measures 138-140 with notes and dynamics *f*.
- Db.:** Measures 138-140 with notes and dynamics *f*.



145

Picc. *ff* *mf*

Fl. *mf* *ff* *mf*

Ob. *ff* *mf*

Clar. *ff* *mf*

Bsn. *f* *mf*

Hrn.1 *f* *p* *pp* *f* *pp*

Trpt.1 *pp* *f* *pp*

Tbn.1 *f* *p* *pp* *f* *pp*

Tuba *f* *p*

Perc.1 Tam-tam *ppp* *ff*  
superball scrape in circular motion

Perc.2 Rainstick (medium) *pp* *ff* *ppp*

Harp *f*  
scrape slowly along the strings

Piano *f*  
scrape slowly along the strings

VI. I *pppp* *p* *ff* *p* *f* *pp*

VI. II *pp* *f* *mp* *mf* *p* *f*

Va. *pp* *f* *mp* *mf* *p* *f*

Vc. *pom.* *p* *ff*

Db. *post.* *p* *ff*



4/4

154

Picc. Random key clicks *mf*

Fl. Random key clicks *mf*

Ob. Random key clicks *mf*

Clar. Random key clicks *f*

Bsn. Random key clicks *f* *ppp* *f* *ppp*

Hrn.1 *f* *ppp* *f* *ppp*

Tpt.1 *ppp* *mp* *ppp* *ppp*

Tbn.1 *ppp* *mp* *ppp* *ppp*

Tuba *f* *ppp* *f* *ppp*

Perc.2 Triangle *mf*

Hp. *mf* *f*

Pn. *ppp* *f*

VI. I overpressure (distortion) (normal pressure) *pp* *fff* *p* *ppp* *fff* *p*

VI. II overpressure (distortion) (normal pressure) *pp* *fff* *p* *ppp* *fff* *p*

Va. point spicc. ord. *p* *f* *mp* *pp* *fff* *p*

Vc. arco point Col legno 1/2 hair and wood *p* *f* *mp* *mf* *pp* *fff* *p*

Db. rom. Col legno 1/2 hair and wood *p* *f* *mf* *B* *pp* *fff* *p*

 = press the bow firmly and crush against the string to make noise, never drag bow as normal arco



161

Picc. *ff* *mf* *f* *ff*

Fl. *ff* *mf* *f* *ff*

Ob. *ff* *mf* *mf* *ff*

Clar. *ff* *mf* *mp* *ff*

Bsn. *ff* *mf* *p* *ff*

1 line *f* *f* *f* *pp*

Tpt. *pp* (*tu away*) *p* *f* *pp* *Strategic*

Tbn. *p* *f* *pp*

Tuba *p* *f* *pp*

IV *f*

Perc.1 *f* *p* *f*

Perc.2

Hp. *mf* *mf* *scrape slowly*

Pn. *scrape slowly on the lowest string (piano effect)* *mp* *mp*

VI. I *f* *p* *pp* *f*

VI. II *f* *p* *pp* *f*

Va. *pp* *f* *p* *f*

Vc. *mf* *p* *mf* *mf* *arco* *trill* *pp*

Db. *pp* *mf* *p* *mf* *f* *mf* *just + dis.*



165

Picc. *pp* *f* *p* *f* *p* *pp* *mf* *pp*

Fl. *f* *p* *f* *pp* *mf* *pp*

Ob. *p* *f* *pp* *mf* *pp*

Clar. *f* *p* *f* *mf*

Tpt. Straight *f* *p* *f* *p* *f* *p* *mf* *p*

Tuba *p* *mf* *flutt.*

Perc. 1 [Metal Sheet] *f* *scrape once, in straight motion*

Perc. 2 [Triangle] *f* *ppp* *f*

Hp. *pp* *f* *pp*

Pn.

VI. I *p* *f* *ppp* *pp* *f*

VI. II *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Va. *pp* *f* *p* *f* *p* *pp* *mf*

Vc. *mf* *mf* *p* *pp* *mf*

Db. *mf* *f* *p* *f*

168

Picc. *f* *p* *pp* *mf* *ff*

Fl. *f* *p* *pp* *mf* *ff*

Ob. *f* *p* *pp* *mf* *ff*

Clar. *f* *pp* *mf* *ff*

Bsn. *f* *pp* *mf* *ff*

Hn. *p* *f* *pp* *mf* *ff*

Tpt. *mf* *pp* *mf* *f* *pp* lip pitch bend

Tbn. *mf* *p* *f* *pp* lip pitch bend

Tuba *pp* *mf* *p* *ppp* *p* *f* *pp* lip pitch bend

Timp. *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp*

Perc. 1 *ff*

Perc. 2 *ppp* *mp*

Harp *pp* *f* *pp* *p* *f*

Pn. *f* *pp* *f* *pp*

Violin I *f* *p* *f* *pp* *mp* *ppp* LARGO

Violin II *f* *p* *f* *pp* *mp* *ppp* LARGO

Viola *f* *p* *f* *pp* *mp* *ppp* LARGO

Violoncello *mf*

Double Bass *pp* *mp* *f*

siles depressed

171

Picc. *mf* *ff* *mf* *p* *f* *mp* *f*

Fl. *mf* *ff* *mf* *pp* *f* *pp*

Ob. *mf* *ff* *mf* *p* *f* *mp* *f*

Clar. *mf* *ff* *mf* *pp* *mf* *pp* *pp* *f* *pp*

Bsn. *mf* *ff* *mf*

Hn. *p* *f*

Tpt. *pp* *mf* *pp*

Tbn. *p* *f* *f*

Tuba *p* *f*

Timp. *p* *f* *f*

Perc.1 [Marimba] *soft mallets* *f* *pp* *f* *ppp* *pp*

Perc.2 [Glockenspiel] *mp* *ff* *mp*

Hp. *p* *ff*

Pn. *p* *ff*

VI. I *ff* *ord.* *ff* *mf* *f* *f* *p*

VI. II *ff* *ord.* *ff* *mf* *p* *f* *p*

Va. *ff* *mf* *mp* *ff* *mp*

174

Picc. *mp* *f* *p* *f* *pp*

Fl. *mp* *f* *p* *p* *f* *pp*

Ob. *mp* *f* *p* *p* *f* *pp*

Clar. *p* *f* *p* *p* *f* *pp*

Bsn. *p* *f* *p* *f* *pp*

Hn. *p* *mf* *mf*

Tpt. *pp* *f* *mf* *mf* *mf* *p*

Tbn. *pp* *f* *mf* *mf* *pp* *crescendo*

Tuba *p* *mf* *mf* *pp* *f* *pp* *crescendo*

Timp. *pp* *mf* *pp*

Perc.1 [Marimba] *pp* *f* *pp* *mf* *pp*

Perc.2 [Blockenspiel] *mp* *ff* *mp*

Harp *p* *f*

Pn. *p* *ff* *p* *ff*

VI. I *p* *f* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p*

Va. *p* *f* *f* *p*

Vc. *mf* *pp*

Db. *mf* *pp* *p* *f*

177

Picc. *mp* *ff* *ff*

Fl. *mf* *ff* *ff*

Ob. *mf* *ff* *ff*

Clar. *mf* *ff* *ff*

Bsn. *pp* *f* *pp*

Hrn. *mf* *p*

Tpt. *mf* *p*

Tbn. *f* *pp* *sfz*

Tuba *sfz*

Perc.2 *p* *mf* *ff*

Hp. *sfz* *mf* *ff*

Pn. *mf* *ff* *f* *gliss. piano strings*

VI. I *mp* *ff* *mf* *mf*

VI. II *mp* *f* *p* *ff* *mf*

Va. *mf* *pp* *mf*

Vc. *f* *pp*

Db.

# G

$\frac{2}{4}$  ♩ = 50

179

Picc. *mf* — *ff*

Fl. *mf* — *ff*

Ob. *mf* — *ff*

Clar. *mf* — *ff*

Bsn. *mf* — *ff*

Hn. *mf* — *ff*

Trpt. *mf* — *pp*

Tbn. *f* — *pp*

Timp. *p* — *ff* suddenly change striking position

Perc.1 **Marimba** *p* — *f* — *p*

Perc.2 **Glockenspiel** *p* — *f* — *p*

Hp. *f* — *ff*

VI. I *p* — *ff*

VI. II *f* — *mp* — *ff*

Va. *p* — *f* — *mf* — *ff*

Vc. *p* — *f* — *ff*

Db. *ff* — *f* — *ff*

3  
4

2  
4

183

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page: Picc., Fl., Ob., Clar., Bsn., Hn., Tpt., Tbn., Tuba, Timp., Perc. 1, Perc. 2, Hp., Pn., VI. I, VI. II, Va., Vc., and Db. The score is divided into three measures. Measure 183 is marked with a 3/4 time signature. Measure 184 is marked with a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, ff, p, mp, sp, f, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Straight' and '(aliss. piano string)'. The double bass part (Db.) includes a 'C1b' marking.

186

Picc.

Fl.

Ob.

Clar.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Perc. 1 [Marimba]

Perc. 2 [Glockenspiel]

Hp.

Pn.

VI. I

VI. II

Va.

Senza sord.

*p*, *mf*, *f*, *pp*



3  
4

189

Picc. *ff* *mf*

Fl. *ff* *mf*

Clar. *ff* *mp*

Bsn. *ff*

Hn. *pp*

Tpt. *p* *ff* *f* *fff* *f*

Tuba *pp*

Timp. *mf* *mf* *ff*

Perc.1 *mf* *ff*

Marimba

Hp. *f*

Pn. *f* *non possib.*

VI. I *ff* *mf* *p* *f* *ff* *f*

VI. II *ff* *mp* *f*

Vc. *ff*

Db. *f* *ff*

192

Picc. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *ff* *ff* *mf*

Fl. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *ff* *ff* *mf*

Ob. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *ff* *ff* *mf*

Clar. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *ff* *ff* *mf*

Bsn. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *ff* *ff* *mf*

Hr. *mf* *ff*

Tpt. *f* *ff*

Tbn. *f* *pp* *f* *p*

Tuba *pp* *p*

Timp. *mf* *ff* *f* *p* *ff* *ff*

Perc. 1 *mf*

Hp. *mf*

Pn. *mf*

VI. I *ff* *f* *mf* *sub.* *ff*

VI. II *ff* *f* *mf* *sub.* *ff*

Va. *ff* *f* *mf* *sub.* *ff*

Vc. *ff* *f* *mf* *sub.* *ff*

Db. *ff* *f* *mf* *sub.* *ff*

195

Musical score for measures 195-196, featuring the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo part, starting with a *ff* dynamic.
- Fl.**: Flute part, starting with a *ff* dynamic.
- Ob.**: Oboe part, starting with a *ff* dynamic.
- Clar.**: Clarinet part, starting with a *ff* dynamic.
- Bsn.**: Bassoon part, starting with a *ff* dynamic.
- Hn.**: Horn part, starting with a *f* dynamic.
- Tpt.**: Trumpet part, starting with a *ff* dynamic.
- Tbn.**: Trombone part, starting with a *f* dynamic.
- Tuba**: Tuba part, starting with a *ff* dynamic.
- Timp.**: Timpani part, starting with a *ff* dynamic.
- Hp.**: Harp part, starting with a *ff* dynamic. Includes the instruction "fast restringing (approximate string)" in the second measure.
- Pn.**: Piano part, starting with a *ff* dynamic.
- VI. I**: Violin I part, starting with a *ff* dynamic. Includes the instruction "trem. pont." and "ord.".
- VI. II**: Violin II part, starting with a *ff* dynamic. Includes the instruction "trem. pont." and "ord.".
- Va.**: Viola part, starting with a *ff* dynamic. Includes the instruction "trem. pont." and "C1.b".
- Ve.**: Violoncello part, starting with a *ff* dynamic. Includes the instruction "trem. pont." and "C1.b".
- Db.**: Double Bass part, starting with a *ff* dynamic. Includes the instruction "trem. pont." and "C1.b".



200

Picc.

Fl.

Ob.

Clar.

Bsn.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hrp.

Pn.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Db.

202

Picc.

Fl.

Ob.

Clar.

Bsn.

Hn.

Trpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Marimba

Perc.1

Glockenspiel

Perc.2

Hrp.

Pn.

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Db.

6  
16

204

This page contains a musical score for measures 204 through 209. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts include:

- Picc.** (Piccolo): Woodwind part, measures 204-209.
- Fl.** (Flute): Woodwind part, measures 204-209.
- Ob.** (Oboe): Woodwind part, measures 204-209.
- Clar.** (Clarinet): Woodwind part, measures 204-209.
- Bsn.** (Bassoon): Woodwind part, measures 204-209.
- Hr.** (Horn): Horn part, measures 204-209.
- Tpt.** (Trumpet): Trumpet part, measures 204-209.
- Tbn.** (Trumpet): Trumpet part, measures 204-209.
- Tuba**: Tuba part, measures 204-209.
- Timp.** (Timpani): Timpani part, measures 204-209.
- Perc.1** (Bass drum): Percussion part, measures 204-209.
- Perc.2** (Cymbal): Percussion part, measures 204-209.
- Hp.** (Harpsichord): Harpsichord part, measures 204-209.
- Pn.** (Piano): Piano part, measures 204-209.
- VI. I** (Violin I): Violin I part, measures 204-209.
- VI. II** (Violin II): Violin II part, measures 204-209.
- Va.** (Viola): Viola part, measures 204-209.
- Vc.** (Violoncello): Cello part, measures 204-209.
- Db.** (Double Bass): Double Bass part, measures 204-209.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *mf*, *f*, *mp*, *p*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *spicc.*, *offe*). The measures are numbered 204 through 209 at the top of each staff.







## ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	สิริเศรษฐ ปิ่นทุรอำพร
วัน เดือน ปี เกิด	3 พฤศจิกายน 2525
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2547 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2549 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	477/3 ซอยราษฎร์อุทิศ ถนน พระราม 4 แขวงรองเมือง เขตปทุมวัน กรุงเทพมหานคร 10330
รางวัลที่ได้รับ	ได้รับทุนอุดหนุนการศึกษา โครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย  
CHULALONGKORN UNIVERSITY