การประพันธ์เพลงจากเพลงอีแซว สำหรับแตรวงไทยร่วมสมัย

โดย
นายติณห์ บุญถนอม

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

การประพันธ์เพลงจากเพลงอีแซว สำหรับแตรวงไทยร่วมสมัย

โดย
นายติณห์ บุญถนอม

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

MUSIC COMPOSITION FROM E-SAEW FOR CONTEMPORARY THAI MARCHING BAND

By

MR. Tin BOONTANOM

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Music (Music Research and Development)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2021

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	การประพันธ์เพลงจากเพลงอีแซว สำหรับแตรวงไทยร่วมสมัย
โดย	นายติณห์ บุญถนอม
สาขาวิชา	สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

631020016 : สังคีตวิจัยและพัฒนา แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : เพลงอีแซว, แตรวงไทยร่วมสมัย, ดนตรีคลาสสิคร่วมสมัย

นาย ติณห์ บุญถนอม: การประพันธ์เพลงจากเพลงอีแซว สำหรับแตรวงไทยร่วมสมัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เอกราช เจริญนิตย์

การประพันธ์เพลงจากเพลงอีแซว สำหรับแตรวงไทยร่วมสมัย เป็นบทประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการฟังเพลงอีแซว ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีต้นกำเนิดมาจากจังหวัดสุพรรณบุรี บทประพันธ์เพลงนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะนำเสนอลักษณะเพลงอีแซวผสมผสานเข้ากับการประพันธ์เพลงตามแบบแผนดนตรีตะวันตก โดยบทประพันธ์มีโครงสร้างทั้งหมด 9 ตอน ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 17 นาที ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ และลักษณะเพลงอีแซว แล้วนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษา ได้แก่ การดำเนินทำนองของเพลงอีแซว การร้องเอื้อนก่อนเข้าเพลงอีแซว บทบาทของลูกคู่ในเพลงอีแซว เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงร่วมกับแนวคิดและทฤษฎีในการประพันธ์เพลงที่ได้จากการศึกษาในระดับปริญญามหาบัณฑิต ทำให้เกิดบทประพันธ์เพลงสำหรับแตรวงไทยร่วมสมัย เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงประกอบไปด้วย คลาริเน็ต 1 ตัว อัลโตแซกโซโฟน 2 ตัว เทเนอร์แซกโซโฟน 2 ตัว ทรัมเป็ต 3 ตัว เทเนอร์ทรอมโบน 2 ตัว เบสทรอมโบน 1 ตัว คอนทราเบส ตะโพน กรับ และฉิ่ง บทความนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะแสดงตัวอย่างของการนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาใช้ร่วมกับการประพันธ์ตามแบบแผนดนตรีตะวันตก สามารถเป็นแนวทาง และต่อยอดงานสร้างสรรค์ในลักษณะการหยิบทำนองเพลงพื้นมาใช้ได้ต่อไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

631020016 : Major (Music Research and Development)
Keyword : E-Saew, Thai Contemporary Marching band, Contemporary Classical Music

MR. TIN BOONTANOM : MUSIC COMPOSITION FROM E-SAEW FOR CONTEMPORARY THAI MARCHING BAND THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR EK-KARACH CHAROENNIT, Ph.D.

Music Composition from E-Saew for Thai Contemporary Marching Band discusses the composition inspired by E-Saew, a style of Thai traditional song originated in Suphan Buri Province. It is the composer's aims to present the characteristics of e-saew songs mixed with western music compositional techniques. The structure of the composition comprises 9 sections. The length is approximately 17 minutes. The researcher has studied the history and the characteristics of E-Saew and apply the knowledge gained from the study as a raw material of the composition, for example, melodic lines, intros of E-Saew, chorus/secondary melodies, and rhythmic instruments. The Thai contemporary marching brand used in this composition comprises 1 clarinet, 2 alto saxophone, 2 tenor saxophone, 3 trumpets, 2 tenor trombones, 1 bass trombone, contrabass, Ta Phon (Thai two-faced drum), Krap (Thai wooden claves), and Ching (Thai finger cymbals). This article aims to show how a traditional song can be adapted to Western classical contemporary composition and hopefully promote the adaptation of traditional songs in the future.

กิตติกรรมประกาศ

การประพันธ์เพลงจากเพลงอีแซว สำหรับแตรวงไทยร่วมสมัย เกิดจากความสนใจของผู้วิจัยที่สนใจในองค์ประกอบของเพลงอีแซว เพื่อใช้ในการประพันธ์เพลงตามแบบแผนดนตรีตะวันตก การประพันธ์เพลงในครั้งนี้จะไม่สำเร็จลุล่วงเลยหากขาดแรงสนับสนุนจากทุกฝ่าย ทั้งการให้ข้อมูลต่าง ๆ ที่จำเป็นต่อการประพันธ์เพลง ความช่วยเหลือในด้านการทำงาน และแรงสนับสนุนทั้งจากครอบครัว คณาจารย์จากคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และ เพื่อน ๆ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกท่านที่มีส่วนช่วยเหลือทำให้วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้สำเร็จลุล่วงได้ดี

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วุฒิชัย เลิศสถากิจ ที่ให้โอกาสกับผู้วิจัยได้เข้าศึกษาที่คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในระดับปริญญาโท ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ สำหรับคำชี้แนะต่าง ๆ ในการประพันธ์เพลง รวมทั้งการให้คำปรึกษาในการปรับปรุงวิทยานิพนธ์ ลำดับถัดมาขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา ที่กรุณาสอนกระบวนการวิจัยให้ผู้วิจัยสามารถทำงานอย่างเป็นขั้นเป็นตอนได้ดี ลำดับถัดมาขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ที่กรุณาให้ความเห็นต่อวิทยานิพนธ์เพื่อนำไปสู่การปรับปรุงวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ขอบพระคุณคณะกรรมการวิทยานิพนธ์ทุกท่านที่กรุณาให้คำชี้แนะต่อการเขียนวิทยานิพนธ์ และความเห็นต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ในการทำงานครั้งถัดไปในอนาคต ขอขอบพระคุณ อาจารย์กิตติคุณ สดประเสริฐ ที่กรุณาให้คำแนะนำในการเรียบเรียงเสียงประสาน และการเลือกใช้เครื่องดนตรีในบทประพันธ์เพลง ขอขอบพระคุณ ดร.ภูมิภักดิ์ จารุประกร ที่กรุณาให้คำแนะนำเทคนิคการประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ 20 และขอขอบพระคุณ ณพรรษ พณิชสานนท์ ที่กรุณาให้ความช่วยเหลือในการติดต่อนักดนตรีเพื่อมาแสดงบทประพันธ์เพลง

สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณครอบครัวสำหรับการสนับสนุน และขอขอบพระคุณเพื่อน ๆ ทั้งในมหาวิทยาลัย และต่างมหาวิทยาลัย ที่เป็นกำลังใจให้เสมอจนสำเร็จลุล่วงได้ดี ถึงแม้ว่าตลอดการศึกษานี้จะเป็นช่วงที่มีการระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 จนทำให้เกิดอุปสรรคในการเรียนและการทำงานก็ตาม

นาย ติณห์ บุญถนอม

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ที่มาและแรงบันดาลใจ 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

1.3 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ 3

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น 3

1.6 นิยามศัพท์ 4

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 5

2.1. ลักษณะเพลงอีแซว 6

2.2 แตรวงไทย 9

2.3. แนวคิดและทฏษฎีในการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง 11

2.3.1 อินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น 11

2.3.2 ดนตรีเสี่ยงทาย 12

2.3.3 พอยต์ทิลลิสติก 15

2.3.4 การคัดทำนอง 17

2.4.บทประพันธ์เพลงที่มีทำนองเพลงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้อง 18
2.4.1 Romanian folk dances ของ เบลา บาร์ทอค 18
2.4.2 Symphony No. 9 in E minor, "From the New World", Op. 95, B. 178 ของ อันโตนิน ดวอชาค 20
2.4.3 The Map ของ ตัน ดุน 21
2.5 แนวคิดจากการทบทวนวรรณกรรม 23
2.5.1 แนวคิดในการสร้างทำนองเพลงในบทประพันธ์ 23
2.5.2 แนวคิดในการสร้างเสียงประสานและการใช้เทคนิคการประพันธ์ 23
2.5.3 แนวคิดในการเลือกใช้วงดนตรีและเครื่องดนตรีในบทประพันธ์ 23
บทที่ 3 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง 24
3.1 ขั้นตอนการวิจัย 24
3.2 โครงสร้างของบทประพันธ์ 25
3.3 ทำนอง เสียงประสาน และเครื่องดนตรีที่ใช้ในบทประพันธ์เพลง 27
3.4 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง 30
ตอนที่ 1 30
ตอนที่ 2 33
ตอนที่ 3 36
ตอนที่ 4 41
ตอนที่ 5 44
ตอนที่ 6 53
ตอนที่ 7 57
ตอนที่ 8 59
ตอนที่ 9 60
บทที่ 4 บทสรุป 62

4.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน 62
4.2 อุปสรรค์ที่พบระหว่างการฝึกซ้อมและการแสดง 62
4.3 การเผยแพร่ 63
4.4 ข้อเสนอแนะ 64
ภาคผนวก 65
รายการอ้างอิง 118
ประวัติผู้เขียน 121

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 โครงสร้างของบทประพันธ์ 26

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 การเรียงโน้ตด้วยขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค มาซ้อนด้วยขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ และขั้นคู่ทรัยโทน..... 11

ภาพที่ 2 การเรียงโน้ตด้วยขั้นคู่ทรัยโทน มาซ้อนด้วยขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค..... 11

ภาพที่ 3 การเรียงโน้ตด้วยขั้นคู่ทรัยโทน มาซ้อนด้วยขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์..... 11

ภาพที่ 4 ลักษณะการบันทึกโน้ตในบทประพันธ์ซิมโฟนีหมายเลข 3 ของลูโทสลาฟสกี 14

ภาพที่ 5 การใช้เทคนิคพอยต์ทิลลิสติกในบทประพันธ์ซิมโฟนีโอปุส 21 ของเวเบิร์น..... 16

ภาพที่ 6 ทำนองเพลงเห่เรือในกระบวนที่ 6 พยุหยาตรา ของบทประพันธ์เพลงซินโฟเนียสุวรรณภูมิ17

ภาพที่ 7 ทำนองเพลง Stick dance ที่นำมาเรียบเรียงโดยใช้กุญแจเสียงโมด 19

ภาพที่ 8 ทำนองหลักจากเพลง Swing Low Sweet Chariot ปรากฏอยู่ในแนวของฟลู้ต..... 20

ภาพที่ 9 การนำบางส่วนของทำนองมาใช้ซ้ำบนแนวของไวโอลินแนวที่ 1 และแนวที่ 2..... 21

ภาพที่ 10 การสร้างเสียงเอฟเฟคจากฉาบจีน ในขณะที่ภาพวิดีโอเป็นการประชันการตีฉาบ..... 22

ภาพที่ 11 ทำนองเพลงอีแซว มาจากบางช่วงของเพลงอีแซวสู้โควิดของแม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ 27

ภาพที่ 12 หน่วยย่อยเอกชุดที่ 1 ได้จากแนวขับร้องของแม่ขวัญจิต ส่วนหน่วยย่อยเอกชุดที่ 2 ได้จากแนวขับร้องของลูกคู่ 28

ภาพที่ 13 อินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นที่ใช้ในบทประพันธ์เพลง 29

ภาพที่ 14 หน่วยย่อยเอกที่พัฒนาด้วยการขยายส่วนปรากฏในอัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 1 และเบสทรอมโบน ขณะเดียวกันมีการเลียนแบบการเอื้อนของพ่อเพลงแม่เพลงในห้องที่ 2 โดยเบสทรอมโบนและห้องที่ 4 โดยเทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1 31

ภาพที่ 15 คลาริเน็ตปฏิบัติโน้ตพรมจากซ้าไปเร็วและตะโพนปฏิบัติโน้ตสุ่มจากซ้าไปเร็ว 32

ภาพที่ 16 แสดงถึงความแตกต่างของความหนาแน่นเนื้อดนตรีโดยจะหนาแน่นในห้องที่ 14 34

ภาพที่ 17 ห้องที่ 44 ถึง 47 ทำนองหลักอยู่อัลโตแซกโซโฟนและที่เหลือในวงทำหน้าที่บรรเลงประกอบ..... 35

ภาพที่ 18 เป็นช่วงเชื่อมไปหาตอนต่อไปและแสดงวิธีการย้ายไปกุญแจเสียงโดมินันท์ด้วยคอร์ด โดมินันท์ระดับสองซึ่งอยู่ในห้องที่ 69 ถึง 70 36

ภาพที่ 19 ทำนองหลักอยู่ที่อัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 1 และแสดงถึงการใช้หน่วยย่อยเอกที่ 1 37

ภาพที่ 20 แสดงวิธีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง 38

ภาพที่ 21 ทำนองอยู่ที่เทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน และคอนทราเบส 39

ภาพที่ 22 ทำนองอยู่ที่อัลโตแซกโซโฟน และทรัมเป็ต ในขณะที่ทรอมโบนและคอนทราเบสบรรเลงประกอบ 40

ภาพที่ 23 แสดงการใช้ Interval Exploration ชุดที่ 1 แล้วเกลาไปหาคอร์ด F เมเจอร์ 41

ภาพที่ 24 การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อสร้างสีสันต์ให้กับบทประพันธ์เพลง 42

ภาพที่ 25 ช่วงเชื่อมเพื่อเข้าไปหาตอนต่อไป 43

ภาพที่ 26 ดนตรีเสี่ยงทายในห้องที่ 204-205 45

ภาพที่ 27 เนื้อดนตรีแบบพอยต์ทิลลิสติกห้องที่ 206-210 46

ภาพที่ 28 ดนตรีเสี่ยงทายในห้องที่ 223-224 47

ภาพที่ 29 เสียงประสานจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 2 เกลามาเป็นคอร์ด F เมเจอร์ 48

ภาพที่ 30 ห้องที่ 242-249 โดยห้องที่ 249 เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม 49

ภาพที่ 31 ห้องที่ 254-257 กลุ่มเครื่องดนตรีลมไม้ปฏิบัติทำนองจากการคัดทำนองเพลงบัวลอย 50

ภาพที่ 32 ห้องที่ 258-265 ทรอมโบนจะปฏิบัติโน้ตจากการคัดทำนองเพลงไอ้หนุ่มผมยาว โดยทั้งเป่าและร้องเป็นคำร้องในเวลาเดียวกัน 51

ภาพที่ 33 ช่วงเชื่อมในห้องที่ 266-269 52

ภาพที่ 34 เทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1 ปฏิบัติโน้ตจากดนตรีเสี่ยงทายในขณะที่เหลือปฏิบัติโน้ตไปตามปกติ 53

ภาพที่ 35 ทรัมเป็ตแนวที่ 3 ปฏิบัติโน้ตจากดนตรีเสี่ยงทายในขณะที่วงปฏิบัติโน้ตไปตามปกติ 54

ภาพที่ 36 ทำนองเพลงบัวลอยจากเบสทรอมโบนในห้องที่ 283-285 54

ภาพที่ 37 ทำนองเพลงไอ้หนุ่มผมยาวปรากฏในอัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 2 และเทเนอร์แซกโซโฟนห้องที่ 295-297 55

ภาพที่ 38 การใช้เคเดนซ์ขัดในห้องที่ 322 และ ช่วงเชื่อมในห้องที่ 324-326 56
ภาพที่ 39 การใช้หลากลักษณะจังหวะในห้องที่ 331-334 ส่วนทำนองอยู่ที่เบสทรอมโบนและ คอนทราเบส..... 57
ภาพที่ 40 การใช้หลากอัตราจังหวะในห้องที่ 339-342 ส่วนทำนองอยู่ที่อัลโตแซกโซโฟน..... 58
ภาพที่ 41 ช่วงเชื่อมไปตอนต่อไป 59
ภาพที่ 42 เคเดนซ์ปิดในห้องที่ 428-429..... 61

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและแรงบันดาลใจ

เพลงพื้นบ้าน (folksong) เป็นเพลงที่ร้องเล่นกันในหมู่ชาวบ้าน ไม่มีแบบแผนตายตัว เป็นเพลงที่ร้องง่าย มีรูปแบบของทำนองและจังหวะที่ไม่ซับซ้อน และมีเนื้อหาตรงไปตรงมา (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) เพลงพื้นบ้านของไทยมีปรากฏในบันทึกครั้งแรกสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย โดยมีมหานาคเป็นพระในสมัยพระเจ้าบรมโกศ และเป็นผู้เขียนเพลงเทพทองเป็นคนแรกในหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ และนับเป็นหลักฐานชิ้นแรกที่ออกชื่อเพลงพื้นบ้านอย่างกระจ่างชัด (เอนก นาวิกมูล 2550)

การประพันธ์เพลงโดยนำวัตถุดิบจากเพลงพื้นบ้านมาประพันธ์เพลงเกิดขึ้นในช่วงท้ายของยุคโรแมนติก และมีการใช้แพร่หลายในยุคศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ยกตัวอย่างเช่น อันโตนิน ดโวชาค (Antonin Dvorak, ค.ศ. 1841-1904) คีตกวีชาวโบฮีเมียน เริ่มประพันธ์ ซิมโฟนีหมายเลข 9 ในกุญแจเสียง อี ไมเนอร์ ในเดือนมกราคม ปี ค.ศ. 1893 ในขณะที่ดโวชาคพำนักอยู่ในนิวยอร์ก โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงพื้นบ้านของอเมริกา ดโวชาคได้นำทำนองเพลงพื้นบ้านชื่อว่า Swing Low Sweet Chariot เป็นทำนองหลัก (theme) ในกระบวนที่ 1 Adagio - Allegro molto (Jay Loomis, 2014) เบลา บาร์ทอค (Bela Bartok, ค.ศ. 1881-1945) คีตกวีชาวฮังการี ซึ่งมีแนวทางการประพันธ์เพลงสมัยใหม่โดยใช้เพลงพื้นบ้านของฮังการี และโรมาเนียเป็นวัตถุดิบเป็นส่วนใหญ่ งานประพันธ์เพลงของบาร์ทอค ได้แก่ Romanian Folk Dance Sz.56 / BB 68 ประพันธ์ให้กับเปียโนในปี ค.ศ. 1915 (Lacob, 2020)

ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการฟังเพลงอีแซว ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีต้นกำเนิดมาจากจังหวัดสุพรรณบุรี อีกทั้งผู้วิจัยเคยมีประสบการณ์ในการประพันธ์เพลงในช่วงที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรี โดยในบทประพันธ์เพลงมีการหยิบยืมทำนองเพลงอีแซวมาใช้ ประพันธ์ให้สำหรับแซกโซโฟน 5 ตัว เพื่อใช้ในงานแสดง Senior Saxophone Recital ของ เพรชรัตน์ จันทร์พิลา เมื่อวันที่ 26 เมษายน พ.ศ.2562 ผู้วิจัยจึงต้องการนำสิ่งที่เคยทำมาต่อยอดให้เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้วยการศึกษาประวัติ และลักษณะเพลงอีแซวเพื่อเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง

เพลงอีแซวเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีเอกลักษณ์ของจังหวัดสุพรรณบุรี เพลงพื้นบ้านนี้เกิดในจังหวัดสุพรรณบุรีโดยตรง ที่มาของเพลงอีแซวยังไม่สามารถยืนยันได้ว่ามาจากคำหรือความหมายใด มีพ่อเพลงบางท่านได้แสดงความคิดเห็นซึ่งมีความแตกต่างกันกล่าวคืออีแซวอาจมาจากคำว่าแซ่วที่หมายถึงแกร่วอยู่ เพราะเดิมการเล่นเพลงอีแซวฝ่ายชายจะร้องเพลงปรบมือหรือเป่าแคนเดินหาแม่เพลง ในลักษณะของการเดินไปเดินมาคือแกร่วอยู่อย่างนั้นจนกว่าจะพบแม่เพลงหรือจนกว่าแม่เพลงจะลุกขึ้นตอบ นอกจากนี้คำว่าอีแซวอาจจะมาจากคำว่าแซวซึ่งเป็นศัพท์สแลงหมายถึง การยั่วเย้า เพราะเดิมจะเรียกเพลงอีแซวว่าเพลงยั่วต่อมาจึงเปลี่ยนชื่อเป็นเพลงแซวและเพลงอีแซวให้เข้ากับยุคสมัย เหตุที่ตั้งชื่อเพลงยั่วหรือเพลงอีแซวนั้นก็เพราะเป็นเพลงที่ผู้ดูก็ยั่วหรือแซวผู้เล่นและผู้เล่นก็ยั่วหรือแซวผู้ดูซึ่งมีการเรียกกันมานานไม่ต่ำกว่า 60-70 ปีมาแล้ว ลักษณะเพลงอีแซวแต่เดิมเป็นเพลงปฏิพากย์สั้น ๆ ก่อนที่จะเป็นเพลงปฏิพากย์ยาวในภายหลังเพราะหยิบเนื้อเพลงมาจากเพลงฉ่อย ดังนั้นฉันทลักษณ์ของเพลงอีแซวเมื่อพิจารณาแล้วก็เหมือนกับฉันทลักษณ์ของเพลงฉ่อย เพลงอีแซวเป็นเพลงจังหวะเร็วและนิยมเล่นอักษรสัมผัสเป็นพิเศษเวลาร้องโต้ตอบมักจะใช้ถ้อยคำค่อนข้างเผ็ดร้อน ดังนั้นผู้ร้องจะต้องใช้ปฏิภาณและความสามารถอย่างสูงในการเรียบเรียงถ้อยคำเพราะจังหวะกระชั้นมากทำให้มีเวลาในการคิดหาถ้อยคำในเวลาที่จำกัดกว่าเพลงพื้นบ้านชนิดอื่น ด้วยจังหวะที่เร็วกระชั้นมากนี้เองที่ทำให้ผู้ฟังสนุกสนานอีกทั้งทำนองเพลงอีแซวมีความเป็นตัวของตัวเองเมื่อนำไปร้องจึงกลายเป็นที่นิยมกันแพร่หลายโดยเฉพาะจังหวัดสุพรรณบุรี

จากการศึกษาประวัติความเป็นมา และลักษณะเพลงอีแซว ผู้วิจัยมีความเห็นว่าควรมีการต่อยอดองค์ความรู้และสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่ผสมผสานองค์ความรู้ด้านเพลงพื้นบ้านอย่างเพลงอีแซว จึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานที่ผสมผสานลักษณะของเพลงอีแซวผ่านบทประพันธ์ตามรูปแบบของดนตรีตะวันตกด้วยการประพันธ์เพลงโดยใช้องค์ประกอบจากในเพลงอีแซว ได้แก่ทำนองของเพลงอีแซว การเอื้อนในเพลงอีแซว การร้องรับของลูกคู่ และเครื่องตีประกอบจังหวะที่ใช้ในเพลงอีแซว โดยประพันธ์ให้แตรวงไทยร่วมสมัย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับแตรวงจากองค์ประกอบในเพลงอีแซว

2. เพื่อให้เกิดบทประพันธ์เพลงสำหรับแตรวงที่เกิดจากแรงบันดาลใจจากเพลงอีแซว

1.3 ขอบเขตของการสร้างสรรค์

ขอบเขตของการสร้างสรรค์งานวิจัยนี้คือการศึกษาประวัติ และลักษณะเพลงอีแซวแล้วนำมาใช้ในการประพันธ์เพลง โดยบทประพันธ์เพลงจะมีโครงสร้างเป็นจำนวน 9 ตอน ประพันธ์ให้กับแตรวงไทยร่วมสมัย เครื่องดนตรีประกอบไปด้วย คลาริเน็ต 1 ตัว อัลโตแซกโซโฟน 2 ตัว เทเนอร์แซกโซโฟน 2 ตัว เบสทรอมโบน 1 ตัว ตอนทราเบส ตะโพน กรับและฉิ่ง

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้สร้างสรรค์บทเพลงสำหรับแตรวงไทยจากองค์ประกอบในเพลงอีแซว

2. พัฒนาและนำเสนอแนวคิดวิธีการในการประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงอีแซว

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ดนตรีที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้อ้างอิงจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ โดยศาสตราจารย์จารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552) คำศัพท์ภาษาอังกฤษจะถูกกำกับในวงเล็บเมื่อได้รับการอ้างอิงเป็นครั้งแรกเท่านั้น เช่น ระบบไร้กุญแจเสียง (Atonality) ส่วนคำศัพท์ที่ไม่ได้อยู่ในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ ผู้วิจัยจะอ้างอิงศัพท์บัญญัติจากราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิต, 2559)

ชื่อคีตกวีที่กล่าวถึงในครั้งแรกจะมีวงเล็บชื่อภาษาอังกฤษ ปีที่เกิด และปีที่เสียชีวิต และเมื่อมีการเอ่ยถึงชื่อคีตกวีท่านเดิมอีกครั้งจะละไว้เหลือแค่นามสกุลเท่านั้น

1.6 นิยามศัพท์

พ่อเพลงหรือแม่เพลง หมายถึงชายหรือหญิงที่เป็นต้นบทหรือหัวหน้าวงเพลงพื้นบ้าน

ลูกคู่หมายถึงคนร้องรับต้นเสียง เช่น ลูกคู่ละครร้อง ลูกคู่ละครรำ, คนร้องรับพ่อเพลงแม่เพลง เช่น ลูกคู่เพลงฉ่อย ลูกคู่ระบำชาวไร่

ตะโพน หมายถึงชื่อกลองสองหน้าชนิดหนึ่ง หัวสอบท้ายสอบกลางป่อง มีขารอง ตีด้วยมือ ใช้บรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับในวงปี่พาทย์

หน้าทับ หมายถึงเสียงตีเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนัง จำพวกเลียนเสียงมาจากทับ (โทน) เช่น ตะโพน กลองแขก ใช้บอกสัดส่วนและประโยคของเพลง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาจากหนังสือ เอกสาร ตำรา สื่อสิ่งพิมพ์อิเล็กทรอคนิกส์และวิดีโอ โดยกำหนดรายละเอียดเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ต่อไปนี้

2.1 ประวัติ และลักษณะของเพลงอีแซว

2.2 แตรวงไทย

2.3 แนวคิดและทฏษฎีในการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 อินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น (Interval Exploration)

2.3.2 ดนตรีเสี่ยงทาย (Aleatoric music)

2.3.3 พอยต์ทิลลิสติก (Pointllism)

2.3.4 การคัดทำนอง (Quotation)

2.4 บทประพันธ์ที่มีทำนองเพลงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้อง

2.4.1 Romanian folk dance ของเบลา บาร์ทอค

2.4.2 Symphony in E minor “from new world” op 95 B 178 ของอันโตนิน ดโวชาค

2.4.3 The Map ของ ตัน ดุน (Tan Dun 1957- ปัจจุบัน)

2.1. ลักษณะเพลงอีแซว

จากการศึกษางานวิจัยของ บัวผัน สุพรรณยศ ได้ข้อสรุปว่า เพลงอีแซวเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีต้นกำเนิดมาจากจังหวัดสุพรรณบุรีเป็นที่ยอมรับในกลุ่มพ่อเพลงแม่เพลงทั้งในจังหวัดสุพรรณบุรี และจังหวัดใกล้เคียง คำว่าอีแซวไม่มีที่มาอย่างแน่ชัดแต่จากการเก็บข้อมูลจากพ่อเพลงและแม่เพลงของบัวผัน พบว่ามีความเห็นที่แตกต่างกันออกไป โดยความเห็นแรกคำว่า อีแซวอาจมาจากคำว่าแซ่ว เพราะแต่เดิมพ่อเพลงจะต้องร้องเพลงหาคู่ไปเรื่อย ๆ พร้อมกับปรบมือหรือเป่าแคน จนกว่าจะพบแม่เพลง หรือจนกว่าแม่เพลงจะลุกขึ้นมาตอบ อีกความเห็นหนึ่งคือ อีแซว มาจากคำว่า แซว ซึ่งเป็นศัพท์แสลงที่หมายถึง ยั่ว เพราะแต่เดิมทีเพลงอีแซวมีชื่อเดิมว่าเพลงยั่วเพราะผู้แสดงก็ยั่วผู้ฟัง หรือผู้เล่นยั่วผู้เล่นด้วยกันเอง ก่อนที่จะเปลี่ยนเป็นชื่อว่าเพลงอีแซวให้เข้ากับยุคสมัยในเวลาต่อมา บัวผันได้สรุปประวัติความเป็นมาและลักษณะของเพลงอีแซวไว้สามยุคสมัย

เพลงอีแซวยุคแรก

จากการเก็บข้อมูลจากพ่อเพลงและแม่เพลงของบัวผัน และคำนวนอายุพ่อเพลงแม่เพลงในยุคเก่าที่เสียชีวิตไปแล้ว หากนับอายุจนถึงปัจจุบัน จะมีอายุมากกว่า 100 ปี ทำให้มีความเป็นไปได้ว่าเพลงอีแซวอาจมีมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นยุคทองของเพลงพื้นบ้านที่เป็นเพลงปฏิพากย์ เพลงอีแซวในยุคแรกแต่เดิมมีชื่อว่าเพลงยั่วเนื่องจากเป็นการร้องยั่วกัน และเป็นเพลงปฏิพากย์สั้นกล่าวคือเป็นกลอนเพลงที่ไม่ได้มีขนาดยาวเหมือนกับปัจจุบัน ทำให้เป็นเพลงที่ไม่ต้องอาศัยการฝึกซ้อม และสามารถร้องได้ในทันที

เพลงอีแซวยุคที่ 2

พ่อเพลงและแม่เพลงในยุคแรกนอกจากจะมีความสามารถในการร้องเพลงอีแซวแล้ว มีความสามารถในการร้องเพลงพื้นบ้านประเภทอื่นด้วย ทำให้มีการนำกลอนเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ มาใช้กับเพลงอีแซว เช่น กลอนจากเพลงฉ่อย เพลงอีแซวจึงได้รับการพัฒนามาเป็นเพลงปฏิพากย์ยาว

เนื่องจากมีเนื้อหาที่ยาวและกว้างมากขึ้นจนถึงปัจจุบัน แต่ขณะเดียวกันการปรับเปลี่ยนลักษณะเพลงอีแซวทำให้มีผู้เล่นเพลงอีแซวน้อยลง เนื่องจากต้องมีไหวพริบ และการฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดีจึงจะเล่นเพลงอีแซวได้ ทำให้ในเวลาต่อมามีการจ้างพ่อเพลงแม่เพลงไปแสดงตามที่ต่าง ๆ กล่าวได้ว่าเป็นยุคทองเพลงอีแซว ก่อนที่จะตกต่ำลงในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เนื่องจากเหตุการณ์ที่ไม่สงบสุขทำให้ไม่มีการเล่นเพลงอีแซว รวมทั้งการควบคุมการละเล่นพื้นบ้านของรัฐบาลสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม

เพลงอีแซวยุคที่ 3

เพลงอีแซวกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง เนื่องจากขวัญจิต ศรีประจันต์ ศิลปินลูกทุ่งประจำจังหวัดสุพรรณบุรีได้หันมาร้องเพลงอีแซว และได้มีโอกาสขึ้นแสดงในช่วง พ.ศ.2516-2520 ซึ่งเป็นช่วงที่มีการเรียกร้องประชาธิปไตยของกลุ่มนักศึกษาและประชาชนทั่วไป ทำให้เพลงอีแซวได้รับความสนใจและเป็นที่นิยมอีกครั้ง และนอกจากชื่อเสียงของขวัญจิต ศรีประจันต์ ที่หันมาร้องเพลงอีแซวแล้ว รัฐบาลและเอกชนได้ร่วมมือกันรณรงค์และอนุรักษ์ศิลปะวัฒนธรรมด้วย ทำให้เพลงอีแซวอยู่มาจนถึงปัจจุบัน

ลักษณะเพลงอีแซวในปัจจุบันจะมีจังหวะที่เร็วกระชั้น ลีลาการร้องเพลงอีแซวจะมีการขึ้นเพลงด้วยการร้องเอื้อน (melisma) ลากยาวมาก่อน เพื่อเป็นการเรียกร้องความสนใจ รวมทั้งเป็นการตั้งระดับเสียงไปในตัวด้วย โดยอาจจะร้องว่า “เอ่ เอ เอ้ เอ๊ เอ๋ เอ...” หรือ อาจขึ้นคำว่า “เอย” โดยทอดเสียงให้ยาวเล็กน้อยก็ได้ แต่ไม่ได้เคร่งครัดเสมอไปว่าต้องขึ้นเพลงในลักษณะนี้ทุกครั้ง บางคนอาจขึ้นสั้น ๆ หรือไม่ขึ้นแล้วร้องเนื้อทันทีก็ได้ เมื่อเข้าเนื้อร้องของเพลง พ่อเพลง และแม่เพลงจะร้องกลอนให้เข้ากับจังหวะกลอง ในส่วนของลีลา การขึ้นระดับเสียงสูงหรือระดับเสียงต่ำนั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของแต่ละคน และผู้ร้องโดยส่วนใหญ่มาจากจังหวัดสุพรรณบุรี มักจะใช้ภาษาถิ่นในการร้องเสมอ เมื่อร้องจบประโยคเพลงก็จะมีลูกคู่มาร้องรับต่อโดยลูกคู่อาจเป็นผู้ฝึกหัดร้องเพลงอีแซวหรืออาจจะเป็นพ่อเพลงหรือแม่เพลงคนอื่นที่ยังไม่ถึงโอกาสร้องของตนก็ได้โดยลักษณะการร้องจะร้องร่วมกันทั้งชายและหญิงไม่มีการแยกฝ่าย ลักษณะการร้องรับของลูกคู่แบ่งได้สองแบบ ได้แก่ ร้องรับเนื้อเพลงเมื่อจบท่อนหรือจบเพลงมักจะขึ้นว่า “เอย... แล้ว...” หรือ “เอ๊ง... เอย” แล้วตามด้วยคำว่า

“แล้ว” กับสองคำของวรรคสุดท้าย การร้องในลักษณะนี้จะเป็นการร้องรับสลับไปมาระหว่าง พ่อเพลงหรือแม่เพลง และลูกคู่ อีกแบบคือร้องรับในขณะที่พ่อเพลงหรือแม่เพลงร้องเนื้อเพลง โดยในลักษณะนี้พ่อเพลงหรือแม่เพลงจะร้องในวรรคแรกและวรรคต่อไปเป็นของลูกคู่ ในส่วนของการใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ฉิ่งและกรับ แต่ก็มีบางคณะที่นำเครื่องดนตรีที่อยู่นอกเหนือจากนี้มาใช้ในการบรรเลงร่วมกันเช่น คณะของนายไสว สุวรรณประทีปได้นำตะโพนมาตีประกอบจังหวะ คณะของขวัญใจ ศรีประจันต์ได้นำวงปี่พาทย์มาใช้บรรเลงประกอบด้วยโดนมีเครื่องดนตรีได้แก่ ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ปี่ใน ตะโพน ฉิ่ง ฉาบ กรับ คณะ ช สงวนโชว์ ได้นำแตรวงมาบรรเลงประกอบแต่ปัจจุบันคณะนี้ได้เลิกแสดงแล้ว (บัวผัน สุพรรณยศ, 2535)

อมรา กร่ำเจริญ ได้เขียนอธิบายเพลงอีแซวไว้ในหนังสือเพลงและการละเล่นพื้นบ้านภาคกลางโดยสรุปได้ว่า เพลงอีแซวแต่ก่อนเรียกว่าเพลงยั่วเพราะร้องยั่วเล่นกันคล้ายกับเพลงกลองยาว ต่อมาเมื่อมีการเอาแคนมาขายในจังหวัดสุพรรณบุรีจึงได้มีการนำแคนมาเป่าประกอบการร้องจึงมีอีกชื่อว่าเพลงแคน และบางพื้นที่เรียกเพลงนี้ว่าเพลงตบแผละ เนื่องจากต้องปรบมือประกอบจังหวะการร้อง ต่อมาเนื้อเพลงได้มีการพัฒนาให้ร้องได้ยาวนานขึ้นเพราะมีการหยิบเนื้อเพลงจากเพลงพื้นบ้านในพื้นที่อื่นมาใช้เช่นเพลงฉ่อยจากจังหวัดอ่างทอง (อมรา กร่ำเจริญ, 2553)

จากการศึกษางานของ เอนก นาวิกมูล ในหนังสือดนตรีนอกศตวรรษ ได้ข้อสรุปว่าเพลงอีแซวเป็นเพลงพื้นเมืองที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดสุพรรณบุรี และต้นกำเนิดมาจากจังหวัดสุพรรณบุรีโดยตรง ลักษณะเพลงอีแซวเริ่มจากการเป็นเพลงปฏิพากย์สั้น ๆ ก่อนที่จะพัฒนามาเป็นเพลงปฏิพากย์ยาวในภายหลัง เนื่องจากเนื้อเพลงอีแซวได้หยิบยืมเนื้อเพลงจากเพลงฉ่อย ดังนั้นหากพิจารณาฉันทลักษณ์ของเพลงอีแซวแล้วจะเหมือนกับฉันทลักษณ์ของเพลงฉ่อย จังหวะของเพลงอีแซวนั้นมีความเร็วกว่าเพลงฉ่อยเท่าตัวดังนั้นผู้แสดงจะต้องจำเพลงและมีไหวพริบปฏิภาณ ในส่วนของการประกอบจังหวะแต่เดิมเป็นเพียงแค่การปรบมือประกอบจังหวะเท่านั้น ต่อมาได้มีการนำเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมาใช้ร่วมกับเพลงอีแซวได้แก่ ฉิ่ง กรับ บางคณะเช่น คณะนายไสว สุวรรณประทีปได้นำตะโพนมาบรรเลงประกอบ (เอนก นาวิกมูล, 2550)

2.2 แตรวงไทย

แตรวง (Marching band) หรือเรียกอีกอย่างว่าวงโยธวาทิต เป็นวงดนตรีที่ประกอบไปด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind) กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass) และกลุ่มเครื่องตี (Percussion) ใช้สำหรับเดินแถว (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) แตรวงเป็นวงดนตรีที่ใช้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเป็นสำคัญบรรเลงร่วมกับกลุ่มเครื่องตี อาจจะบรรเลงร่วมกับเครื่องลมไม้ แตรวงมีวิธีผสมวงที่หลากหลาย เช่น ใช้แตรอย่างเดียว ไม่มีเครื่องลมไม้ผสม แตรวงควรจะมีผู้บรรเลงอย่างน้อย 5 คนสามารถบรรเลงทั้งในท่ายืนตรงประกอบการเดินแถว แปรขบวน หรือนั่งบรรเลงเป็นกลุ่มได้ แตรวงเกิดขึ้นในยุโรปก่อน การผสมวงของแตรวงแบบดั้งเดิมจะมีแค่เครื่องทองเหลืองผสมกับกลุ่มเครื่องเครื่องตีเท่านั้น แต่ต่อมามีการนำกลุ่มเครื่องลมไม้เข้ามาผสมด้วย (สธน โรจนตระกูล, 2559)

พัฒนาการของแตรวงมีมาตั้งแต่ยุคหินโดยแรกเริ่มทำมาจากเขาสัตว์ หรือซากหอยที่ข้างในกลวงแล้วนำไปต่อกับปากเป่า โดยมีจุดประสงค์คือใช้ในการส่งสัญญาณ หรือใช้ในพิธีกรรมตามความเชื่อโบราณ ต่อมาเมื่อเข้าสู่ยุคโลหะได้เกิดพัฒนาแตรที่เคยทำมาจากเขาสัตว์ให้เป็นแตรที่ทำจากโลหะเรียกว่าเครื่องลมทองเหลือง นิยมใช้มาจนถึงยุคกลางโดยแต่ละประเทศต่างพัฒนาแตรที่มีลักษณะขนาด หรือเสียงที่แตกต่างกันออกไป เมื่อเข้าสู่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา ราชสำนักต่าง ๆ ในยุโรปเช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส ปรัสเซีย (เยอรมนีในปัจจุบัน) ได้นำแตรต่าง ๆ มาบรรเลงร่วมกันโดยเรียกว่าวงโยธวาทิต แล้วแพร่กระจายไปในประเทศต่าง ๆ ที่เป็นอาณานิคมของประเทศของประเทศยุโรป สำหรับประเทศไทยแตรวงได้เข้ามามีบทบาทในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยแตรวงนี้มีชื่อว่าแตรวิลันดาเนื่องจากรับมาจากฮอลันดาหรือฮอลแลนด์ในปัจจุบัน โดยแตรวงวิลันดามีจุดประสงค์ใช้ในการบรรเลงประโคมเวลาที่เสด็จออก ปัจจุบันยังมีการใช้แตรประโคมในพระราชพิธีต่าง ๆ เมื่อสิ้นรัชสมัยของสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ความสัมพันธ์กับยุโรปได้หยุดชะงักลง ทำให้พัฒนาการแตรวงของประเทศไทยในสมัยอยุธยานั้นได้หยุดชะงักลงไปด้วย ก่อนที่จะกลับมาอีกครั้งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 โดยแตรวงมีจุดกำเนิดมาจากการที่มีเรือรบจากยุโรปและอเมริกาเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศไทย และในการเจริญสัมพันธไมตรีจะมีธรรมเนียมว่าจะใช้แตรวงของกองทัพเรือบรรเลงทั้งในพิธีเกียรติยศ เป็นการเคารพโดยอัญเชิญพระราชสาร์นเข้าไปถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 อีกทั้งมีการนำแตรวงมาเป่า

บรรเลงเพื่อความบันเทิง เป็นที่สนใจของชาวไทยในสมัยนั้น ต่อมาเรือรบจากเยอรมนีได้เดินทางมาประเทศไทยเพื่ออัญเชิญพระราชสาร์นอีกทั้งอาสาที่จะฝึกทหารไทยให้สามารถบรรเลงแตรวงได้ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2559)

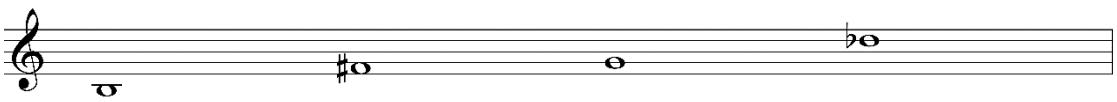
สธน โรจนตระกูล ได้เขียนอธิบายแตรวงในประเทศไทยไว้ในหนังสือ แตรวง โดยได้ข้อสรุปว่า แตรวงเริ่มมีบทบาทในในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เมื่อยุโรปและสหรัฐอเมริกาได้เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี โดยทุกครั้งที่มีการเจริญสัมพันธไมตรี จะมีการนำแตรวงทหารมาบรรเลงเสมอ คนไทยได้เห็นแตรวงอยู่หลายครั้งทำให้เกิดความสนใจและเกิดความคิดที่ต้องการจะมีแตรวงเช่นเดียวกับชาติตะวันตก บทบาทของแตรวงในประเทศไทยนั้นแบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยกัน ส่วนแรกคืองานหลวง แตรวงจะทำหน้าที่เป่าบรรเลงประโคมเพื่อเสด็จหรืองานเกียรติยศ งานที่เกี่ยวกับประเพณีความเชื่อ กับส่วนที่สองคืองานราษฎร์ โดยงานราษฎร์มีการใช้กันอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะแตรวงชาวบ้าน ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ประเทศไทยได้เสียดินแดนไปเป็นจำนวนมากให้กับประเทศอังกฤษและประเทศฝรั่งเศส ทำให้ต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ได้ทรงวางแผนที่จะจัดค่ายทหารบกไว้ในจังหวัดใหญ่ ๆ ได้แก่ นครราชสีมา สระบุรี สงขลา เป็นต้น โดยที่กรมทหารในค่ายเองก็มีทหารแตรประจำการด้วยเช่นกัน โดยในตอนแรกเริ่มจากการเป่าเพลงในช่วงพิธีการของทหาร ต่อมาชาวบ้านที่มีฐานะก็มาจ้างแตรวงทหารบรรเลงในงานมหรสพ งานศาสนา ทำให้แตรวงทหารเข้าถึงชาวบ้านมากขึ้น ต่อมาชาวบ้านเริ่มเข้ารับราชการทหารและศึกษาดนตรีรวมถึงการเล่นดนตรีก่อนที่จะกลับไปสอนชาวบ้านด้วยกันเอง จากตรงนี้เองที่ทำให้เกิดภูมิปัญญาชาวบ้านด้วยการครูพักลักจำ กล่าวคือสอนให้ปฏิบัติโน้ตได้โดยอาศัยการจำและไม่ต้องสนใจเรื่องการอ่านโน้ตหรือความรู้ทฤษฎีดนตรี ทำให้แตรวงชาวบ้านได้แพร่หลายไปนับแต่นั้นเช่นในจังหวัดสุพรรณบุรี อ่างทอง พระนครศรีอยุธยา เป็นต้น (สธน โรจนตระกูล, 2559)

อานันท์ นาคคง ได้อธิบายลักษณะการผสมวง และบทบาทหน้าที่ของแตรวงไทย โดยสรุปได้ว่าในการผสมวงของแตรวงไทยนั้น ไมได้มีแบบแผนที่ตายตัวเหมือนกับวงดนตรีไทย หรือวงดนตรีในประเพณีนิยมของยุโรปคลาสสิค นิยมใช้ประโคมแห่ในงานพิธีกรรมต่าง ๆที่ชาวบ้านจะรวมตัวกัน เช่น งานบวช งานแห่ขันหมาก งานมงคลสมรส รวมทั้งงานสำคัญทางพระพุทธศาสนา (อานันท์ นาคคง, 2557)

2.3. แนวคิดและทฤษฎีในการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 อินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น

อินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น เป็นเทคนิคการสร้างแถวโน้ต (tone row) ของ ผู้ศาสตราจารย์ เอกราช เจริญนิตย์ ซึ่งได้จากการศึกษาการสร้างแถวโน้ตของอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg, ค.ศ. 1874-1951) คีตกวีชาวออสเตรีย จากนั้นจึงทำการสังเคราะห์ออกมาเป็นการสร้างแถวโน้ตเพื่อใช้ในการประพันธ์เพลงชื่อ Pasqual for Guitar หลักการของอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น คือการนำขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค มาซ้อนด้วยขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ และขั้นคู่ทริยโทน เพื่อให้ได้แถวโน้ตเพื่อใช้ในการประพันธ์เพลงและสร้างเสียงประสาน ตัวอย่างต่อไปนี้คืออินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์เพลง Pasqual for Guitar (เอกราช เจริญนิตย์, 2560)



ภาพที่ 1 การเรียงโน้ตด้วยขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค มาซ้อนด้วยขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ และขั้นคู่ทริยโทน

นอกจากนี้ยังสามารถสลับการเรียงลำดับให้เป็นนำขั้นคู่ทริยโทน มาซ้อนด้วยขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ตามตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 2 การเรียงโน้ตด้วยขั้นคู่ทริยโทน มาซ้อนด้วยขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ และขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค

และนอกจากนี้ยังสามารถสลับการเรียงลำดับให้เป็นนำขั้นคู่ทริยโทน มาซ้อนด้วยขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ตามตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 3 การเรียงโน้ตด้วยขั้นคู่ทริยโทน มาซ้อนด้วยขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์

2.3.2 ดนตรีเสี่ยงทาย

ศาสตราจารย์ ณัชชา พันธุ์เจริญ ได้อธิบายความหมายของดนตรีเสี่ยงทายไว้ในพจนานุกรมดุริยางคศิลป์ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) ไว้ว่า เป็นบทเพลงที่นักดนตรีหรือนักประพันธ์เพลงใช้กระบวนการเสี่ยงทายในการเลือกใช้โน้ต ซึ่งรวมถึงการเลือกใช้ระดับเสียง ลักษณะของจังหวะ ความเข้มของเสียง อัตราความเร็ว สีสันของเสียง และลักษณะเสียง เป็นดนตรีที่พบในยุคศตวรรษที่ 20

จากการศึกษางานของ ศาสตราจารย์ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตรในหนังสือการประพันธ์เพลงร่วมสมัย (ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552) ได้ข้อสรุปว่า ดนตรีเสี่ยงทายเป็นเทคนิคการประพันธ์ที่เกิดขึ้นในปี ค.ศ.1951 จอห์น เคจ (John Cage, ค.ศ. 1912-1992) คีตกวีชาวอเมริกัน เป็นคีตกวีที่รู้จักในแง่มุมงานสร้างสรรค์พรีแพรด์เปียโน (Prepared piano) แต่ต่อมา เคจได้ศึกษาแนวคิดและปรัชญาของตะวันออก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ลัทธิเซน ซึ่งทำให้เคจเชื่อว่าผลงานศิลปะต้องเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ เพราะผู้สร้างและผู้เสพล้วนเป็นผลผลิตของธรรมชาติเช่นกัน ดังนั้นดนตรีในมุมมองของเคจคือจะเป็นเสียงอะไรก็ได้ จะเป็นรูปแบบใดก็ได้ ด้วยเหตุนี้จึงต้องการลบล้างบทบาทนักประพันธ์ของตัวเขาเองให้เหลือเพียงแค่เป็นผู้กำหนดเงื่อนไขเท่านั้น ทำให้เกิดแนวคิดที่เรียกว่าการเสี่ยงทาย ตัวอย่างการเสี่ยงทายที่เคจใช้ในการประพันธ์ได้แก่การทอยลูกเต๋าเพื่อกำหนดกลุ่มโน้ต กลุ่มจังหวะ ซึ่งปรากฏอยู่ในบทประพันธ์มิวสิคออฟเชนจ์ (Music of change) แต่ถึงแม้จะมีการเสี่ยงทายเพื่อกำหนดกลุ่มโน้ตและกลุ่มจังหวะ เคจยังคงเป็นผู้กำหนดโครงสร้างเพลงและเนื้อดนตรีให้เป็นไปตามแนวคิดของตนอยู่ดี เมื่อเข้าสู่ปี ค.ศ.1952 เคจ ได้ทำในสิ่งที่ไม่เคยมีคีตกวีท่านใดทำมาก่อน โดยเคจได้นำเสนอบทประพันธ์ 4.33 ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่มีแต่ความเงียบ นักดนตรีแค่นั่งเฉย ๆ ไม่ต้องปฏิบัติโน้ตอะไร จุดประสงค์ของเคจคือเพื่อต้องการจะแสดงให้เห็นว่าดนตรีจะเป็นอะไรก็ได้ เป็นเสียงรอบตัวในฮอลล์การแสดงก็ได้ โดยต่อมาแนวคิดนี้ก็ได้เป็นที่ยอมรับในยุโรป ต่อมาเมื่อเข้าสู่ทศวรรษ 1960 การใช้เทคนิคการเสี่ยงทายมีแนวโน้มลดน้อยลงและไปทางการด้นสดมากขึ้นยกตัวอย่างเช่น ซิมโฟนีหมายเลข 3 ของ วิโทลด์ ลูโทสลาฟสกี (Witold Lutoslawski, ค.ศ. 1913-1994) ดังนั้นแนวคิดของดนตรีเสี่ยงทายคือผู้ประพันธ์จะไม่ได้กำหนดรายละเอียดในบทประพันธ์แต่จะเป็นผู้กำหนดเงื่อนไขให้กับบทประพันธ์เท่านั้น และเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้ปฏิบัติแนวทำนองหรือทำให้เนื้อดนตรีเป็นไปตามเงื่อนไขที่ผู้ประพันธ์กำหนด ในการกำหนดสามารถทำได้ตั้งแต่กำหนดกลุ่มโน้ตเล็ก ๆ ไปถึงระดับสังคีตลักษณ์ได้ และผู้ประพันธ์สามารถที่จะบันทึกด้วยโน้ตปกติหรือไม่ปกติก็ได้

รีออน เรจิน่า ดรากอน (Dragone, 1988) ได้ศึกษาผลงานของวิโทลด์ ลูโทสลาฟสกี คีตกวีชาวโปแลนด์ ลูโทสลาฟสกี ได้ประพันธ์เพลงซิมโฟนีหมายเลข 3 ให้กับวงชิคาโก ซิมโฟนี ออร์เคสตรา เทคนิคการประพันธ์ของลูโทสลาฟสกี คือการเปิดโอกาสให้นักดนตรีในวงปฏิบัติแนวทำนองแบบไม่เคร่งครัด และขึ้นอยู่กับผู้เล่น (Ad libitum) แต่อย่างไรก็ตาม ลูโทสลาฟสกีได้กำหนดกลุ่มโน้ตและจังหวะให้ในแต่ละแนวของเครื่องดนตรี ผลที่เกิดขึ้นคือทำให้บทประพันธ์มีเนื้อดนตรี (Texture) แบบดนตรีหลากแนว (Polyphony) ที่ซับซ้อนมากเนื่องจากมีแนวทำนองสอดประสานอยู่เป็นจำนวนมาก

จากตัวอย่างในหน้าที่ 4 ของบทประพันธ์ซิมโฟนีหมายเลข 3 จะพบว่า แต่ละแนวของเครื่องดนตรีในวงมีกลุ่มจังหวะและระดับเสียงที่แตกต่างกันออกไป อีกทั้งได้มีการกำหนดเงื่อนไขในการปฏิบัติทำนองของฟลูต โอโบ และ เฟรนช์ฮอร์นไว้ว่า เมื่อถึงห้องเพลงในอัตราจังหวะ 3/2 ให้ปฏิบัติประโยคเพลงของแนวเครื่องดนตรีให้จบก่อนจึงหยุดปฏิบัติแนวทำนอง ขณะเดียวกันคลาริเน็ต บาสซูน กลุ่มเครื่องตี และกลุ่มเครื่องสาย จะไม่มีการปฏิบัติโน้ตใด ๆ จนกระทั่งถึงห้องเพลงในอัตราจังหวะ 3/2

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 4 ลักษณะการบันทึกโน้ตในบทประพันธ์ซิมโฟนีหมายเลข 3 ของลูโทสลาฟสกี

2.3.3 พอยต์ทิลลิสติก

จากการศึกษางานของศาสตราจารย์ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ในหนังสือการประพันธ์เพลงร่วมสมัย (ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552) สามารถสรุปได้ว่าพอยต์ทิลลิสติกเป็นลักษณะเนื้อดนตรีชนิดหนึ่ง แนวทำนองมักจะกระโดดในคู่เสียงที่กว้างเพื่อให้เกิดสีสันที่แตกต่าง หรือมีเครื่องหมายหยุดอยู่เป็นจำนวนมาก ทำให้เนื้อดนตรีนี้มีเสียงจากเครื่องดนตรีในวงแยกตัวออกมาเป็นเอกเทศมากกว่าที่จะประสานเสียงกันเป็นแนวตั้ง

รามอน ฟูลเลอร์ (Fuller, 1965) ได้ศึกษาบทประพันธ์เพลงซิมโฟนีโอปุส 21 ของอัลตอน เวเบิร์น (Anton Webern 1883-1945) คีตกวีชาวออสเตรีย ในเชิงของโครงสร้าง พบว่ามีแนวคิดการใช้กลุ่มโน้ต 12 เสียง (twelve tone) เช่นเดียวกับเชินแบร์ก แต่ประพันธ์เพลงด้วยลักษณะ พอยต์ทิลลิสติก โดยประพันธ์ทั้งหมด **2** กระบวน

จากตัวอย่างในกระบวนที่ 1 หากพิจารณาแนวของไวโอลินที่ 1 จะพบว่าเมื่อเริ่มต้นบทประพันธ์ไวโอลินแนวที่ 1 ไม่ได้มีการปฏิบัติโน้ตใด ๆ จนถึงห้องที่ 8 จังหวะที่ 2 ที่ได้ปฏิบัติโน้ต Ab เท่านั้น จากนั้นมีปฏิบัติโน้ตอีกครั้งในห้องที่ 14 โดยจังหวะที่ 2 ปฏิบัติโน้ต A ด้วยการดีด (Pizzicato) และจังหวะที่ 4 ปฏิบัติโน้ต Cb สะบัดไปหาโน้ต E โดยมีระยะห่างเป็นคู่ 10 อ็อกเมนเต็ด ด้วยการสี (Arco) การเกิดตัวหยุดเป็นจำนวนมากหรือมีคู่เสียงที่กระโดดกว้างมีปรากฏในแนวเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในบทประพันธ์เช่นเดียวกัน

ภาพที่ 5 การใช้เทคนิคพอยต์ทิลลิสติกในบทประพันธ์ซิมโฟนีโอปุส 21 ของเวเบิร์น

2.3.4 การคัดทำนอง

เป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่เลือกทำนองที่รู้จักกันดีอยู่แล้วมาปรากฏให้ได้ยินในบทเพลง มักเป็นทำนองสำคัญจากบทเพลงที่มีชื่อเสียง เป็นเทคนิคที่นิยมกันในศตวรรษที่ 20 (ณัชชา พันธ์เจริญ, 2554) ศาสตราจารย์ ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้กล่าวถึงการคัดทำนองไว้ในหนังสือการประพันธ์เพลงร่วมสมัย (ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552) ไว้ว่าการคัดทำนองเพลง คือการนำทำนองเพลงที่มีอยู่แล้วมาใช้ในบทประพันธ์เพื่อที่จะสื่อสารความหมายเป็นพิเศษ

ตัวอย่างการคัดทำนองได้แก่ การคัดทำนองเพลงเห่เรือมาใช้ในบทประพันธ์เพลงซินโฟเนียสุวรรณภูมิ (Sinfornia Suvarnnabhumi) ของณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร โดยได้ประพันธ์ไว้เมื่อปี พ.ศ.2548 โดยจะไปปรากฏอยู่ในกระบวนที่ 6 ชื่อว่าพยุหยาตรา เพื่อให้กระตุ้นจินตนาการของผู้ฟังให้ชัดเจนมากขึ้น ตัวอย่างต่อไปนี้เป็นทำนองเพลงเห่เรือที่ได้จากการคัดทำนอง โดยจะไปปรากฏอยู่ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

ภาพที่ 6 ทำนองเพลงเห่เรือในกระบวนที่ 6 พยุหยาตรา ของบทประพันธ์เพลงซินโฟเนียสุวรรณภูมิ

2.4.บทประพันธ์เพลงที่มีทำนองเพลงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้อง

2.4.1 Romanian folk dances ของ เบลา บาร์ทอค

เบลา บาร์ทอค คีตกวีชาวฮังกาเรียนได้ประพันธ์เพลง Romanian Folk Dances Sz. 56 ขึ้นในปี ค.ศ. 1915 ซึ่งเป็นบทประพันธ์เพลงชุดที่ประกอบด้วยบทเพลงสั้นสำหรับเปียโนไว้ 6 เพลง แต่เดิมมีชื่อว่า Romanian Folk Dances from Hungary เพราะในขณะนั้นทรานซิลวาเนียเป็นส่วนหนึ่งของประเทศฮังการี และต่อมาทรานซิลวาเนียได้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของประเทศโรมาเนีย ในปี ค.ศ.1918 บาร์ทอคได้รับแรงบัลดาลใจจากการบันทึกทำนองเพลงพื้นบ้าน (folktune) จากในภูมิภาคต่าง ๆ ที่ทรานซิลวาเนีย ทำนองเพลงพื้นบ้านทั้ง 7 ที่บาร์ทอคบันทึกไว้เป็นบทเพลงสำหรับขลุ่ยพื้นบ้านกับซอพื้นบ้านนิยมใช้ในงานหรือวันสำคัญได้แก่ งานแต่งงาน งานบัพติสมา วันหยุดที่เกี่ยวกับบุคคลสำคัญของชาวคริสเตียน ในเวลาต่อมาบาร์ทอคได้เรียบเรียงบทประพันธ์เพลงนี้สำหรับวงออร์เคสตราขนาดเล็กขึ้นในปี ค.ศ. 1917 โดยใช้ชื่อว่า Romanian Folk Dances Sz. 68, BB 76 (Iacob, 2020)

บทประพันธ์เพลง Romanian Folk Dances Sz. 56 สำหรับเปียโนประกอบด้วยเพลงสั้นทั้งหมด 6 เพลงได้แก่

เพลงที่ 1 Stick Dance

เพลงที่ 2 Waistband Dance

เพลงที่ 3 On the Spot

เพลงที่ 4 Dance from Butschum

เพลงที่ 5 Romanian Polka

เพลงที่ 6 Lively Dance

บาร์ทอคได้ประพันธ์เพลงจากทำนองเพลงพื้นบ้าน โดยประพันธ์ให้มีศูนย์กลางของเสียง (Key center) แต่ไม่ได้ใช้กุญแจเสียงเมเจอร์ หรือกุญแจเสียงไมเนอร์ และใช้กุญแจเสียงโมดในการประพันธ์และสร้างเสียงประสาน ยกตัวอย่างเพลง Stick Dance เป็นหนึ่งในหกเพลงสั้นของบทประพันธ์นี้ ที่ได้จากการบันทึกเสียงแล้วนำมาเรียบเรียงใหม่ มีฉันทลักษณ์เพลงเป็นบทเพลงสองท่อน (Binary form) ศูนย์กลางของเสียง เป็น A ไมเนอร์ แต่ใช้กุญแจเสียงโมด A โดเรียน (A Dorian mode) และกุญแจเสียงโมด A เอโอเลียน (A Aeolian mode) ในการสร้างเสียงประสาน ดังนั้นจึงสรุปได้อีกว่าเพลง Romanian Folk Dances Sz. 56 สำหรับเปียโน เป็นดนตรีที่มีศูนย์กลางของเสียง เนื่องจากยังมีการให้ความสำคัญกับโน้ต

ภาพที่ 7 ทำนองเพลง Stick dance ที่นำมาเรียบเรียงโดยใช้กุญแจเสียงโมด

2.4.2 Symphony No. 9 in E minor, "From the New World", Op. 95, B. 178 ของ อันโตนิน ดวอชาค

อันโตนิน ดโวชาค คีตกวีชาวโบฮีเมีย ได้ประพันธ์บทเพลงซิมโฟนีในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ในปี ค.ศ.1983 ซึ่งเป็นผลงานประเภทซิมโฟนีลำดับที่ 9 โดยดโวชาคได้รับแรงบันดาลใจในระหว่างที่พำนัก ท่องเที่ยว และศึกษาชีวิตความเป็นอยู่ในสหรัฐอเมริกา ซิมโฟนีบทนี้มีอีกชื่อว่า From the new World ได้นำออกแสดงเป็นครั้งแรกที่คาร์เนกี ฮอล (Carnegie Hall) ในนครนิวยอร์ก โดยวงนิวยอร์ก ฟิลฮาร์โมนิก ออร์เคสตรา เมื่อวันที่ 15 ธันวาคม ค.ศ.1983 (ทวี มุขธระโกษา, 2551)

ซิมโฟนีหมายเลข 9 ในกุญแจเสียง อี ไมเนอร์ ประกอบด้วย 4 กระบวน

กระบวนที่ 1 Adagio - Allegro molto

กระบวนที่ 2 Largo

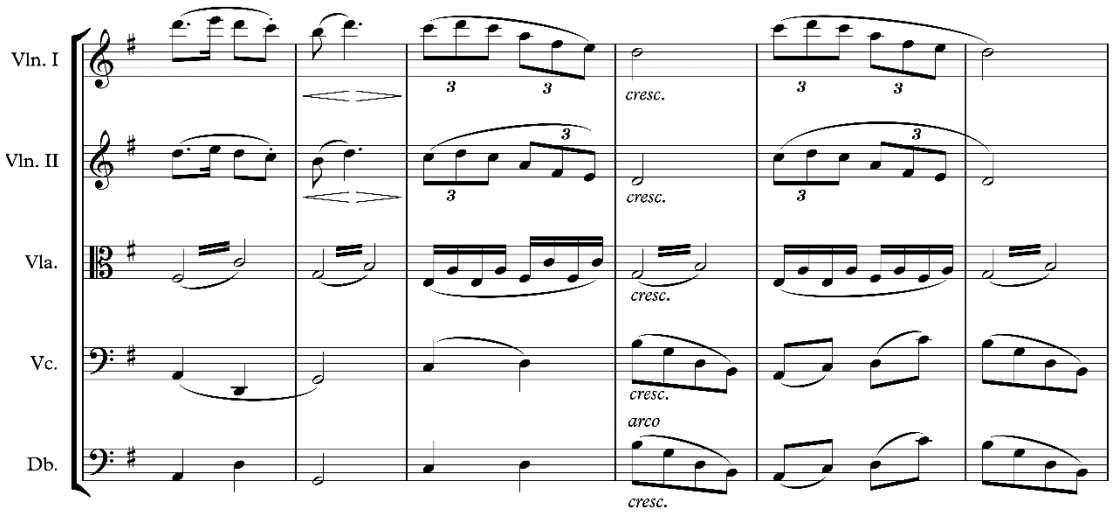
กระบวนที่ 3 Molto vivace

กระบวนที่ 4 Allegro confuoco

ในกระบวนที่ 1 Adagio - Allegro molto ดโวชาคได้นำทำนองเพลงพื้นบ้านของอเมริกันชื่อว่า Swing Low Sweet Chariot เป็นทำนองหลัก (Theme) ในกระบวนนี้ จากตัวอย่างเป็นทำนองที่ปรากฏอยู่ในแนวของฟลู้ตแนวที่ 1 ห้องที่ 149 ถึงห้องที่ 156 (Jay Loomis, 2014)

ภาพที่ 8 ทำนองหลักจากเพลง Swing Low Sweet Chariot ปรากฏอยู่ในแนวของฟลู้ต

นอกจากนี้มีการย่อยทำนอง (Fragmentation) เพื่อนำมาพัฒนาในกระบวนที่ 1 เช่นนำบางส่วนของทำนองมาใช้ซ้ำโดยปรากฏในไวโอลินแนวที่ 1 และแนวที่ 2 ตามลำดับในห้องที่ 165 ถึงห้องที่ 166 จากตัวอย่างต่อไปนี้เป็นการนำกลุ่มเขบ็ด 1 ชั้น 3 พยางค์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของทำนองหลักมาใช้ซ้ำ



ภาพที่ 9 การนำบางส่วนของทำนองมาใช้ซ้ำบนแนวของไวโอลินแนวที่ 1 และแนวที่ 2

2.4.3 The Map ของ ตัน ดุน

ตัน ดุน คีตกวีชาวจีน อเมริกัน ได้ประพันธ์เพลง The Map ในปี ค.ศ.1999 เป็นบทประพันธ์ประเภทคอนแชร์โต โดยประพันธ์ให้กับเชลโล วิดีโอ และออร์เคสตรา ดังนั้น Tha Map จึงเป็นงานในลักษณะดนตรีสื่อผสม (Multimedia Music) ที่ผสมผสานเทคนิคอื่น ๆ เข้าด้วยกัน (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2553) วิดีโอและเพลงที่ใช้ในการเปิดประกอบบรรเลงเกิดจากการที่ตัน ดุน ได้เดินทางรวบรวมและบันทึกวิดีโอเพลงพื้นบ้านจากภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศจีนในปี ค.ศ.1999 จนถึง ปี ค.ศ.2001 ออกแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ ปี ค.ศ.2003 บรรเลงโดยวงบอสตัน ซิมโฟนี ออร์เคสตรา โดยมี Yo-Yo Ma เป็นผู้แสดงเดี่ยวเชลโล่ และ David Frankel เป็นวาทยากร และเป็นผู้ควบคุมภาพและวิดีโอในการแสดงครั้งนั้น (Tan Dun, 2003)

The Map มีจำนวนทั้งหมด 9 กระบวนได้แก่

กระบวนที่ 1. Nuo (Ghost Dance and Cry-singing).
กระบวนที่ 2. Blowing Leaf
กระบวนที่ 3. Daliuzi (Cymbal Coloring)

กระบวนที่ 4. Miao Suona (Pipe)

กระบวนที่ 5. Feige (Antiphonal Songs)

กระบวนที่ 6. Interlude: Mapping the Portrait

กระบวนที่ 7. Stone Drums

กระบวนที่ 8. Tongue-singing

กระบวนที่ 9. Lusheng (Mouth Organ)

ในกระบวนการที่ 3 Daliuzi (Cymbal Coloring) เป็นกระบวนที่เน้นนำเสนอการตีฉาบของจีน ในห้องที่ 77 ตัน ดุน ได้เปิดโอกาสให้ผู้เล่นฉาบใช้ฉาบจีนสร้างเสียงเอฟเฟคไปพร้อมกับภาพวิดีโอ โดยในภาพวิดีโอเป็นการประชันในการตีฉาบ โดยค่อย ๆ เริ่มตีจากช้าไปเร็ว ตามตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 10 การสร้างเสียงเอฟเฟคจากฉาบจีน ในขณะที่ภาพวิดีโอเป็นการประชันการตีฉาบ

2.5 แนวคิดจากการทบทวนวรรณกรรม

จากการทบทวนวรรณกรรมที่กล่าวมาข้างต้นสามารถสรุปได้ดังนี้

2.5.1 แนวคิดในการสร้างทำนองเพลงในบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้เลือกทำนองเพลงอีแซวที่มีการบันทึกเสียงมาใช้ในการประพันธ์เพลง แล้วเรียบเรียงเสียงประสานตามแบบแผนดนตรีตะวันตก ซึ่งเป็นแนวคิดเดียวกับบทประพันธ์เพลง Romanian folk dance ของบาร์ทอค แนวคิดนี้จะไปปรากฏในตอนที่ 2,4,6 และ 8 ของบทประพันธ์เพลง ในส่วนของการคัดทำนองเพลงจะใช้ในตอนที่ 5 โดยจะคัดทำนองเพลงจากศิลปินที่มาจากจังหวัดสุพรรณบุรี เพื่อที่จะสื่อถึงการที่จังหวัดสุพรรณบุรีเป็นแหล่งกำเนิดเพลงอีแซว

2.5.2 แนวคิดในการสร้างเสียงประสานและการใช้เทคนิคการประพันธ์

ผู้วิจัยมีแนวคิดในการกำหนดบทประพันธ์ให้มีเสียงประสานแบบทั้งอิงกุญแจเสียง (Tonality) และไร้กุญแจเสียง (Atonality) ในท่อนเพลงที่ไร้กุญแจเสียงจะใช้แนวคิดจากการศึกษา อินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ในขณะที่ท่อนเพลงที่อิงกุญแจเสียงจะใช้หลักการสร้างเสียงประสาน (Harmony) ตามแบบแผนดนตรีตะวันตก (Classical music) บทประพันธ์นี้จะมีการทำนองเพลงมาพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งเป็นแนวคิดเดียวกับ New world symphony ของดวอชาค และมีการใช้เทคนิคดนตรีเสี่ยงทาย พอยต์ทิลลิสติก และการคัดทำนองเพลงโดยจะไปปรากฏในตอนที่ 5 เนื่องจากตอนที่ 5 เป็นท่อนที่อยู่ช่วงกลางของบทประพันธ์

2.5.3 แนวคิดในการเลือกใช้วงดนตรีและเครื่องดนตรีในบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้กำหนดให้บทประพันธ์บรรเลงด้วยแตรวงซึ่งได้จากการทบทวนวรรณกรรมเรื่องแตรวงไทย อีกทั้งได้กำหนดให้บทประพันธ์ให้มีเครื่องตะโพน ฉิ่ง และกรับมาตีประกอบจังหวะซึ่งเป็นแนวคิดเดียวกับนายไสวที่ได้นำเครื่องประกอบจังหวะที่กล่าวมาข้างต้นแสดงร่วมกับเพลงอีแซว และเป็นแนวคิดเดียวกับ The Map ของ ตัน ดุน ที่มีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านทั้งจากในวงออร์เคสตราและจากในวิดีโอ

บทที่ 3
อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

การประพันธ์เพลงจากเพลง สำหรับแตรวงไทยร่วมสมัย เกิดจากแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่ต้องการนำวัตถุดิบและลักษณะของเพลงอีแซวมาสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อแสดงออกถึงความเป็นเพลงอีแซว อีกทั้งผู้วิจัยมีความเห็นว่าควรมีการต่อยอดองค์ความรู้และสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่ผสมผสานองค์ความรู้จากเพลงอีแซว จึงเกิดแรงบันดาลใจในการ สร้างสรรค์ผลงานที่ผสมผสานอัตลักษณ์ของเพลงอีแซว ผ่านบทประพันธ์ตามรูปแบบของดนตรีตะวันตก

3.1 ขั้นตอนการวิจัย

1. ศึกษาประวัติ และลักษณะของเพลงอีแซว จากหนังสือ สื่อสิ่งพิมพ์อิเล็กทรอนิกส์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเพลงอีแซว เพื่อศึกษาการดำเนินทำนองของเพลงอีแซว ลักษณะการเอื้อน ก่อนเข้าเพลงอีแซว การร้องโต้สลับแบบเดี่ยว (Responsorial) ของพ่อเพลงหรือแม่เพลง กับลูกคู่ในเพลงอีแซว เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ สำหรับนำมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง

2. ศึกษาบทประพันธ์เพลงที่มีทำนองเพลงพื้นบ้านเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยศึกษาจากหนังสือและสื่อสิ่งพิมพ์อิเล็กทรอนิกส์ เพื่อเป็นแนวทางในการหยิบทำนองเพลงพื้นบ้านมาใช้ในการประพันธ์เพลง บทประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยได้ไปศึกษาได้แก่

2.1 Romanian Folk Dances Sz.56 / BB 68

2.2 Symphony no.9 in E minor Op.95, B.178

2.3 The Map

3. ศึกษาลักษณะแตรวงโดยศึกษาจากหนังสือ และสื่อสิ่งพิมพ์อิเล็กทรอนิกส์ เพื่อกำหนดเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประพันธ์เพลง

4 ศึกษาเทคนิคการประพันธ์เพลงโดยศึกษาจากหนังสือ และสื่อสิ่งพิมพ์อิเล็กทรอนิกส์

5. ออกแบบโครงสร้างของบทประพันธ์เพลง มีจำนวน 9 ตอน และประพันธ์บทเพลงจากข้อมูลที่ได้ศึกษามาข้างต้น

6. นำบทเพลงออกแสดงและบันทึกเสียง

7. ถอดความรู้จากการศึกษาและประพันธ์บทเพลงเพื่อนำเสนอสู่สาธารณะ

3.2 โครงสร้างของบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้ออกแบบโครงสร้างของบทประพันธ์เพลง มีทั้งหมด 9 ตอนโดยมีเนื้อหาต่อไปนี้

ตอนที่ 1 เป็นช่วงนำ (Introduction) เป็นท่อนที่ไร้กุญแจเสียง ผู้วิจัยได้นำหน่วยย่อยเอกชุดที่ 1 มาขยายส่วน เพื่อเกริ่นนำ จากนั้นคลาริเน็ตจะใช้เทคนิคพรมนิ้ว (Trill) เพื่อเลียนแบบการเอื้อนของแม่เพลง แล้วเข้าสู่เนื้อหาตอนที่ 2

ตอนที่ 2 เป็นท่อนนำเสนอ โดยมีทำนองเพลงอีแซวสู้โควิดเป็นทำนองหลัก มีระบบอิงกุญแจเสียง เป็นกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ โดยทำนองหลักจะเล่นทั้งหมด 2 รอบ

ตอนที่ 3 เป็นท่อนที่เกิดจากการนำหน่วยย่อยเอกทั้ง 2 ชุดมาพัฒนา มีระบบอิงกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง F เมเจอร์ อีกทั้งมีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary Dominant) เพื่อสร้างสีสันให้กับเพลง

ตอนที่ 4 เป็นการกลับมานำเสนอทำนองเพลงอีแซวอีกครั้ง มีเนื้อหาเหมือนกับตอนที่ 2 แต่มีการใช้คอร์ดคอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อสร้างสีสัน ซึ่งเป็นแนวคิดที่สืบเนื่องมาจากตอนที่ 3

ตอนที่ 5 เป็นการนำเสนอหน่วยย่อยเอกทั้งสองชุดอีกครั้งในรูปแบบของดนตรีเสี่ยงทายพอยต์ทิลลิสติก และมีการใช้เทคนิคการคัดทำนองเพลงจากศิลปินในจังหวัดสุพรรณบุรีเพื่อสื่อถึงจังหวัดสุพรรณบุรีซึ่งเป็นจังหวัดที่ให้กำเนิดเพลงอีแซว โดยท่อนนี้มีทั้งอิงกุญแจเสียงและไร้กุญแจเสียง

ตอนที่ 6 เป็นการกลับมานำเสนอทำนองเพลงอีแซวอีกครั้ง มีเนื้อหาเหมือนกับตอนที่ 2 แต่จะมีดนตรีเสี่ยงทาย และการคัดทำนองเพลงจากศิลปินในจังหวัดสุพรรณบุรี ปรากฏขึ้นในบางช่วงซึ่งเป็นแนวคิดที่สืบเนื่องมาจากตอนที่ 5

ตอนที่ 7 เป็นการนำเสนอหน่วยจังหวะย่อยเอกทั้งสองชุดในอัตราจังหวะผสม (Compound time) 6/8 ในท่อนนี้ไร้กุญแจเสียง

ตอนที่ 8 เป็นท่อนช่วงสรุป (Conclusion) มีการกลับมานำเสนอทำนองเพลงอีแซวอีกครั้งมีเนื้อหาเหมือนกับตอนที่ 2 ทุกประการแต่มีความเร็วของจังหวะ (Tempo) ที่มากกว่า

ตอนที่ 9 เป็นช่วงหางเพลง โดยนำหน่วยจังหวะย่อยเอกทั้งสองชุดมาพัฒนาด้วยการขยายส่วนแล้วจบด้วยเคเดนซ์สมบูรณ์ (Perfect cadence) เพื่อเป็นการจบบทประพันธ์ โดยมีทั้งอิงกุญแจเสียงและไร้กุญแจเสียง

จากตารางต่อไปนี้แสดงถึงโครงสร้างของบทประพันธ์เพลง

ตารางที่ 1 โครงสร้างของบทประพันธ์

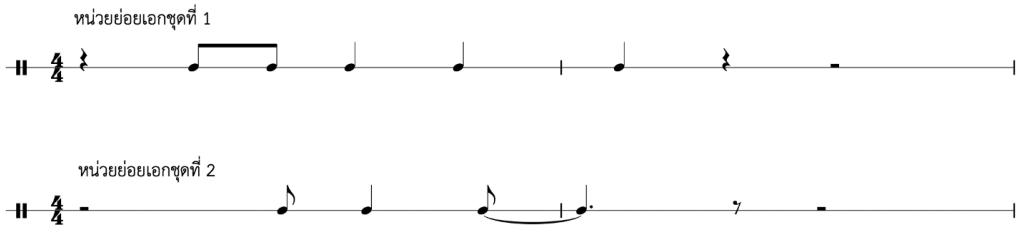
ตอนที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9
ความเร็วของจังหวะ (BPM)	110	110	110	110	มากกว่า 110	110	110	150	110
อัตราจังหวะ	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	6/8	4/4	4/4
ศูนย์กลางของเสียง	ไม่มี	มี	มี	มี	มี และไม่มี	มี	ไม่มี	มี	มี และไม่มี
เทคนิคการประพันธ์					ดนตรีเสี่ยงทาย พอยทิลลิสติก การคัดทำนอง		หลากอัตราจังหวะ		

3.3 ทำนอง เสียงประสาน และเครื่องดนตรีที่ใช้ในบทประพันธ์เพลง

ทำนองที่ใช้ในบทประพันธ์นี้เป็นทำนองที่มาจากบางช่วงของเพลงอีแซวสู้โควิดของแม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ โดยบันทึกออกมาเป็นทำนองได้ดังนี้

ภาพที่ 11 ทำนองเพลงอีแซว มาจากบางช่วงของเพลงอีแซวสู้โควิดของแม่ขวัญจิต ศรีประจันต์

จากการบันทึกทำนองเพลงอีแซวสู้โควิดแล้ววิเคราะห์ พบว่ามีทั้งทำนองหลักแม่เพลง และทำนองของลูกคู่ โดยทำนองของลูกคู่มีอยู่ในโน้ตที่บันทึก 3 ครั้ง ครั้งที่ 1 เกิดขึ้นที่ห้องที่ 3 จังหวะที่ 2 จนจบห้องที่ 4 มีเนื้อร้องว่า “เอ้อ เอิง เอิง เอย ชาทั่วทิศ” ครั้งที่ 2 เกิดขึ้นที่ห้องที่ 21 จังหวะที่ 2 จนจบห้องที่ 22 มีเนื้อร้องว่า “เอ้อ เอิง เอิง เอย ชาคะโร” ครั้งที่ 3 เกิดขึ้นในห้องที่ 25 จังหวะที่ 3 จนจบห้องที่ 26 มีเนื้อร้องว่า “เอ้อ เอิง เอย รู้โลกา” ผู้วิจัยจึงได้สังเคราะห์ออกมาเป็นหน่วยย่อยเอก (Motif) จำนวนทั้งหมด 2 ชุด โดยชุดที่ 1 มาจากทำนองของแม่เพลง จากห้องที่ 1 จนจบห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 ซึ่งมีเนื้อร้องว่า “พี่น้องไทยถ้วนหน้า” ส่วนชุดที่ 2 หยิบยกมาจากทำนองร้องของลูกคู่ในครั้งที่ 3 ของเพลง โดยหยิบมาแค่ประโยคที่ร้องว่า เอ้อ เอิง เอย ตามภาพที่ 8



ภาพที่ 12 หน่วยย่อยเอกชุดที่ 1 ได้จากแนวขับร้องของแม่ขวัญจิต ส่วนหน่วยย่อยเอกชุดที่ 2 ได้จากแนวขับร้องของลูกคู่

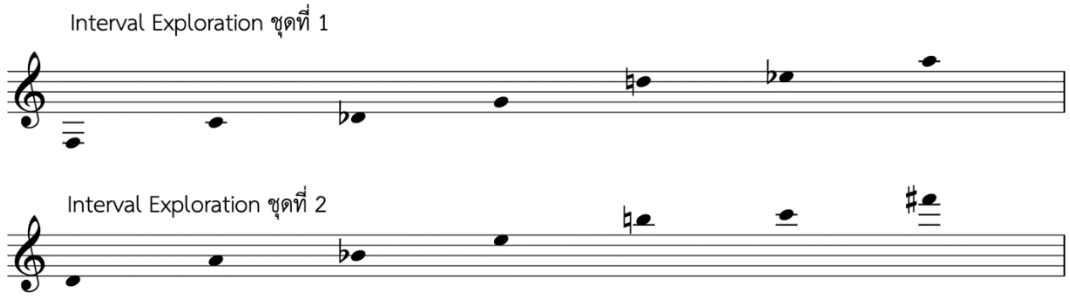
ในส่วนของเสียงประสานที่จะใช้ในการประพันธ์แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มได้แก่

1. เสียงประสานตามแบบแผนดนตรีตะวันตก

2. เสียงประสานจากเทคนิค อินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ในบทประพันธ์นี้จะใช้อยู่สองชุดได้แก่

2.1. ชุดที่ 1 เริ่มต้นด้วยโน้ต F แล้วซ้อนด้วยคู่ 5 เพอร์เฟค คู่ 2 ไมเนอร์ และคู่ไตรโทนแล้วทำซ้ำอีก 1 รอบ จะได้โน้ต F C Db G D Eb และ A ตามลำดับ

2.2 ชุดที่ 2 เริ่มต้นด้วยโน้ต D แล้วซ้อนด้วยคู่ 5 เพอร์เฟค คู่ 2 ไมเนอร์ และคู่ไตรโทนแล้วทำซ้ำอีก 1 รอบ จะได้โน้ต D A Bb E B C และ F# ตามลำดับ



ภาพที่ 13 อินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นที่ใช้ในบทประพันธ์เพลง

ลักษณะวงที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงเป็นแตรวงไทย เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงได้แก่

1. คลาริเน็ต 1 ตัว
2. อัลโตแซกโซโฟน 2 ตัว
3. เทเนอร์แซกโซโฟน 2 ตัว
4. ทรัมเป็ต 3 ตัว
5. เทเนอร์ทรอมโบน 2 ตัว
6. เบสทรอมโบน 1 ตัว
7. ตะโพน
8. ฉิ่ง
9. กรับ
10. คอนทราเบส

มหาวิทยาลัยศิลปากร

3.4 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

ตอนที่ 1

ผู้วิจัยได้นำหน่วยย่อยเอกที่ 1 มาขยายส่วนก่อนที่จะเข้าสู่ทำนองเพลงอีแซวในตอนที่ 2

หลักการสร้างเสียงประสาน

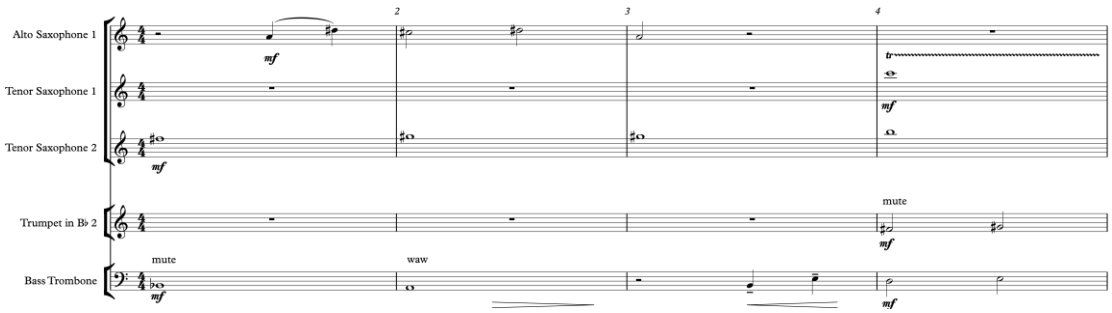
เสียงประสานในตอนที่ 1 เป็นเสียงประสานอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ชุดที่ 2 ทำให้ท่อนนี้ไร้กุญแจเสียงจะมีการดำเนินในลักษณะนี้ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 และในห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 10 เป็นเสียงประสานจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ชุดที่ 1 แล้วเกลา (Resolution) ไปหาคอร์ด F เมเจอร์ เพื่อเตรียมเป็นคอร์ดโดมินันท์ (Dominant chord) ที่จะไปหาคอร์ด Bb เมเจอร์ในตอนต่อไป

วิเคราะห์ตอนที่ 1

ห้องที่ 1-8

เริ่มต้นด้วยการนำหน่วยย่อยเอกชุดที่ 1 มาขยายส่วนเพื่อเกริ่นนำก่อนเข้าสู่ทำนองเพลงอีแซวในตอนที่ 2. โดยจะปรากฏในอัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 1 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ในเบสทรอมโบน ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 5 ส่วนเทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1 มาจากหน่วยย่อยเอกที่ 1 ที่ขยายส่วนและมีประโยคเพลง (Phrase) ที่ยาวกว่าเครื่องดนตรีสองชิ้นที่กล่าวมาข้างต้น

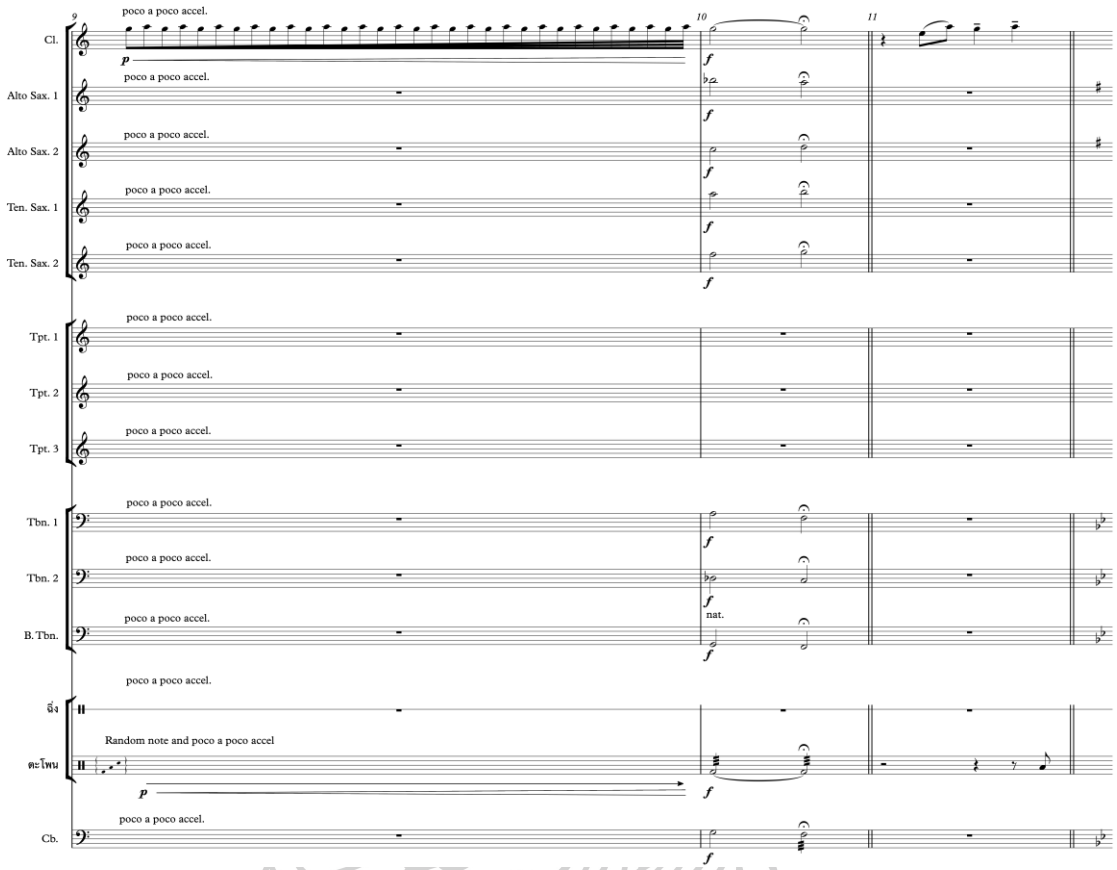
ในห้องที่ 2 เบสทรอมโบนจะใส่ที่ซับเสียง (mute) เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่แปลกออกไป แล้วปฏิบัติโน้ตโดยขยับที่ซับเสียงไปมาเพื่อให้เสียงสั่น และในห้องที่ 4 เทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1 จะปฏิบัติโน้ตพรม เพื่อเลียนแบบการเอื้อนของพ่อเพลงหรือแม่เพลง เสียงประสานที่ใช้ทั้งหมดนี้มาจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ชุดที่ 2



ภาพที่ 14 หน่วยย่อยเอกที่พัฒนาด้วยการขยายส่วนปรากฏในอัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 1 และเบสทรอมโบน ขณะเดียวกันมีการเลียนแบบการเอื้อนของพ่อเพลงแม่เพลงในห้องที่ 2 โดยเบสทรอมโบน และห้องที่ 4 โดยเทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1

ห้องที่ 9-11

คลาริเน็ตปฏิบัติโน้ตพรมจากช้าไปเร็วเพื่อเลียนแบบการเอื้อนของพ่อเพลงหรือแม่เพลง ขณะเดียวกันตะโพนไทยจะปฏิบัติโดยสุ่มโน้ตจากช้าไปเร็วเช่นเดียวกัน เมื่อถึงห้องที่ 10 สองจังหวะแรกเป็นกลุ่มคอร์ดที่เกิดจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ชุดที่ 1 ก่อนที่จะเกลาไปหาคอร์ด F เมเจอร์ เพื่อเป็นคอร์ดโดมินันท์ส่งเข้าหากุญแจเสียงใหม่ในตอนต่อไป ส่วนห้องที่ 11 เป็นทำนองที่จะเข้าสู่ตอนที่ 2 ตามภาพที่ 11



ภาพที่ 15 คลาริเน็ตปฏิบัติโน้ตพรมจากช้าไปเร็วและตะโพนปฏิบัติโน้ตสุ่มจากช้าไปเร็ว

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตอนที่ 2

ผู้วิจัยได้นำทำนองเพลงอีแซวจากเพลงอีแซวสู้โควิดของแม่ขวัญจิตมาเรียบเสียงประสานตามแบบแผนของดนตรีตะวันตก เช่นเดียวกับที่ปรากฏในงาน Romanian folk dance ของบาร์ทอค ทำนองเพลงจะได้ยินทั้งหมด 2 ครั้งโดยครั้งที่ 1 จะเลียนแบบบทบาทของพ่อเพลงหรือแม่เพลงและลูกคู่ ส่วนครั้งที่ 2 จะเป็นการบรรเลงเป็นวงดนตรี (Ensemble)

หลักการสร้างเสียงประสาน

เสียงประสานในตอนที่ 2 เป็นเสียงประสานตามแบบแผนของดนตรีตะวันตก

วิเคราะห์ตอนที่ 2

ห้องที่ 11 ถึง 38

ทำนองหลักจะอยู่ที่คลาริเน็ตทำหน้าที่เหมือนกับพ่อเพลงหรือแม่เพลง ที่เหลือในวงจะทำหน้าที่เหมือนกับลูกคู่ในเพลงอีแซวทำให้มีความหนาแน่นเนื้อดนตรี (Textural density) ที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน กล่าวคือเมื่อทั้งวงปฏิบัติทำนองที่เลียนแบบลูกคู่จะทำให้มีความหนาแน่นเนื้อดนตรีอยู่มากเพราะเล่นในส่วนจังหวะเดียวกันและเป็นคอร์ด แล้วเมื่อเหลือแค่แนวของคลาริเน็ตอย่างเดียวก็จะมีความหนาแน่นเนื้อดนตรีอยู่น้อย ส่วนฉิ่ง กรับ และ ตะโพนทำหน้าที่ตีประกอบจังหวะ

ภาพที่ 16 แสดงถึงความแตกต่างของความหนาแน่นเนื้อดนตรีโดยจะหนาแน่นในห้องที่ 14

ห้องที่ 39-65

ในช่วงนี้จะเป็นการนำเสนอทำนองเพลงอีแซวอีกครั้งแต่ด้วยวิธีที่แตกต่างกันออกไปกล่าวคือบรรเลงเป็นวงทำให้ทำนองหลักปรากฏตามแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ มากขึ้นโดยห้องที่ 39-41 ทำนองหลักจะปรากฏในอัลโตแซกโซโฟนและทรัมเป็ต ห้องที่ 43-52 ทำนองหลักจะปรากฏในอัลโตแซกโซโฟน ห้องที่ 53-59 ทำนองหลักจะปรากฏในทรัมเป็ตอีกครั้ง ห้องที่ 61-63 ทำนองหลักจะปรากฏในเทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน และคอนทราเบส ส่วนเครื่องดนตรีที่ไม่ได้ปฏิบัติทำนองหลักในช่วงที่กล่าวมาข้างจะปฏิบัติเป็นการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) แทน

ภาพที่ 17 ห้องที่ 44 ถึง 47 ทำนองหลักอยู่อัลโตแซกโซโฟนและที่เหลือในวงทำหน้าที่บรรเลงประกอบ

ห้องที่ 65-71

ในห้องที่ 65-71 เกิดจากการนำหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ 2 มาสร้างเป็นช่วงเชื่อม (Transition) และใช้เสียงประสานคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง (Secondary dominant) เพื่อเตรียมย้ายไปกุญแจเสียงใหม่ในตอนต่อไปตามภาพที่ 14

ภาพที่ 18 เป็นช่วงเชื่อมไปหาตอนต่อไปและแสดงวิธีการย้ายไปกุญแจเสียงโดมินันท์ด้วยคอร์ดโดมินันท์ระดับสองซึ่งอยู่ในห้องที่ 69 ถึง 70

ตอนที่ 3

ผู้วิจัยได้นำหน่วยย่อยเอกที่ 1 และหน่วยย่อยเอกที่ 2 จากทำนองเพลงอีแซวมาพัฒนาทำนองเพลงบนกุญแจเสียง F เมเจอร์

หลักการสร้างเสียงประสาน

เสียงประสานในตอนที่ 3 เป็นเสียงประสานตามแบบแผนของดนตรีตะวันตกดังนั้นในท่อนนี้ยังเป็นระบบอิงกิญแจเสียง

วิเคราะห์ตอนที่ 3

ห้องที่ 71-87

เป็นการนำหน่วยย่อยเอกที่ 1 มาพัฒนาเป็นประโยคเพลง และใช้หน่วยย่อยเอกที่ 2 เป็นบางที่เพื่อเลียนแบบการร้องของลูกคู่ ความหนาแน่นเนื้อดนตรีจะน้อยเพราะมีเครื่องดนตรี 5 ถึง 6 ชิ้นบรรเลงร่วมกัน ทำนองหลักจะอยู่ที่อัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 1 ในห้องที่ 71-79 แล้วย้ายมาคลาริเน็ตในห้องที่ 79-87 ส่วนอัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 2 เทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1 เบสทรอมโบนและคอนทราเบสทำหน้าที่บรรเลงประกอบ

ภาพที่ 19 ทำนองหลักอยู่ที่อัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 1 และแสดงถึงการใช้หน่วยย่อยเอกที่ 1

ห้องที่ 87-103

เป็นการนำทำนองจากห้องที่ 71-87 กลับมานำเสนออีกครั้งแต่ด้วยจำนวนผู้เล่นที่มากกว่าจากที่ในห้องที่ 71-87 มีเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมกัน 5 ถึง 6 ชิ้นทำให้ความหนาแน่นเนื้อดนตรีแตกต่างจากห้องที่ 71-87 อีกทั้งมีการใช้เสียงประสานคอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อสร้างสีสันให้กับเพลงโดยที่ทำนองยังคงตามเดิมโดยทำนองจะปรากฏอยู่ที่คลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน และทรัมเป็ตตามลำดับ

ภาพที่ 20 แสดงวิธีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง

ห้องที่ 103-119

เป็นการนำหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ 2 มาพัฒนาเป็นทำนอง ห้องที่ 103-107 ทำนองจะอยู่ที่เทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน และคอนทราเบส ในขณะที่อัลโตแซกโซโฟน และทรัมเป็ตจะทำหน้าที่บรรเลงประกอบ หลังจากนั้นทำนองจะกลับไปอยู่ที่ทรัมเป็ต ในห้องที่ 108-119 ทำนองหลักจะอยู่ที่

ทรัมเป็ต คลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน และเทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1 ในขณะที่เทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 2 ทรอมโบน และคอนทราเบสทำหน้าที่บรรเลงประกอบ ตามภาพที่ 17

ภาพที่ 21 ทำนองอยู่ที่เทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน และคอนทราเบส

ห้องที่ 119-135

เป็นการนำทำนองจากห้องที่ 103-119 กลับมานำเสนออีกครั้งแต่จะสลับบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีกล่าวคือจากที่ทำนองอยู่ที่เทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน และคอนทราเบส ในห้องที่ 103-107 แต่ในห้องที่ 119-123 ทำนองจะอยู่ที่คลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน และทรัมเป็ตแทน ดังนั้นเทเนอร์แซกโซโฟน ทรอมโบน และคอนทราเบสจะทำหน้าที่บรรเลงประกอบ ในห้องที่ 124-135 ทำนองเป็นทำนองเดียวกับห้องที่ 108-119 แต่ทำนองไปอยู่ที่เทเนอร์แซกโซโฟน และทรอมโบน จากที่ทำนองเคยอยู่ที่ อัลโตแซ็กโซโฟน และทรัมเป็ตตามภาพที่ 18

ภาพที่ 22 ทำนองอยู่ที่อัลโตแซกโซโฟน และทรัมเป็ต ในขณะที่ทรอมโบนและคอนทราเบสบรรเลงประกอบ

ห้องที่ 136-143

เป็นการนำหน่วยย่อยเอกที่ 1 และหน่วยย่อยเอกที่ 2 มาขยายเป็นช่วงเชื่อมเพื่อไปหาตอนต่อไป เสียงประสานที่ใช้มาจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ชุดที่ 1 ทำให้เป็นระบบไร้กุญแจเสียงก่อนที่จะเกลาไปหาคอร์ด F เมเจอร์เพื่อเป็นคอร์ดโดมินันท์แล้วย้ายไปในกุญแจเสียงใหม่ของตอนต่อไปตามภาพที่ 19

ภาพที่ 23 แสดงการใช้ Interval Exploration ชุดที่ 1 แล้วเกลาไปหาคอร์ด F เมเจอร์

ตอนที่ 4

ผู้วิจัยได้นำทำนองเพลงอีแซวจากตอนที่ 2 กลับมานำเสนออีกครั้งแต่มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองในบางที่เพื่อสร้างสีสันต์ให้กับบทเพลงซึ่งเป็นแนวคิดเดียวกับในตอนที่ 3 ท่อน B ห้องที่ 87-103

หลักการสร้างเสียงประสาน

เสียงประสานในตอนที่ 4 เป็นเสียงประสานตามแบบแผนของดนตรีตะวันตกทำให้มีระบบอิงกุญแจเสียง

วิเคราะห์ตอนที่ 4 ท่อน A2

ห้องที่ 144-169

เป็นการกลับมานำเสนอทำนองเพลงอีแซวจากท่อน A อีกครั้ง ลักษณะดนตรีบรรเลงเป็นวงดนตรี ทำให้มีเนื้อหาไม่แตกต่างจากตอนที่ 2 ที่อยู่ในห้องที่ 39-65 แต่ในห้องที่ 159 มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อสร้างสีสันต์ให้กับเพลงภาพที่ 20

ภาพที่ 24 การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อสร้างสีสันต์ให้กับบทประพันธ์เพลง

ห้องที่ 171-197

เป็นการนำเสนอทำนองเพลงอีแซวอีกครั้งโดยมีเนื้อหาเหมือนกับตอนที่ 2 ในห้องที่ 39-65 ทุกประการ

ห้องที่ 198-203

เป็นการนำหน่วยย่อยเอกที่ 1 และหน่วยย่อยเอกที่ 2 มาพัฒนาเป็นช่วงเชื่อมเพื่อเข้าไปหาในตอนต่อไป เสียงประสานที่ใช้มาจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 1 ทำให้เป็นระบบไร้กุญแจเสียงอีกครั้ง

ภาพที่ 25 ช่วงเชื่อมเพื่อเข้าไปหาตอนต่อไป

ตอนที่ 5

ผู้วิจัยได้นำหน่วยย่อยเอกที่ 1 และหน่วยย่อยเอกที่ 2 มาพัฒนาให้อยู่ในรูปแบบของดนตรีเสี่ยงทาย พอยต์ทิลลิสติก และมีการคัดทำนองเพลงจากศิลปินชาวจังสุพรรณบุรีมาใช้ในการประพันธ์เพื่อสื่อถึงจังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งเป็นจังหวัดที่ให้กำเนิดเพลงอีแซว

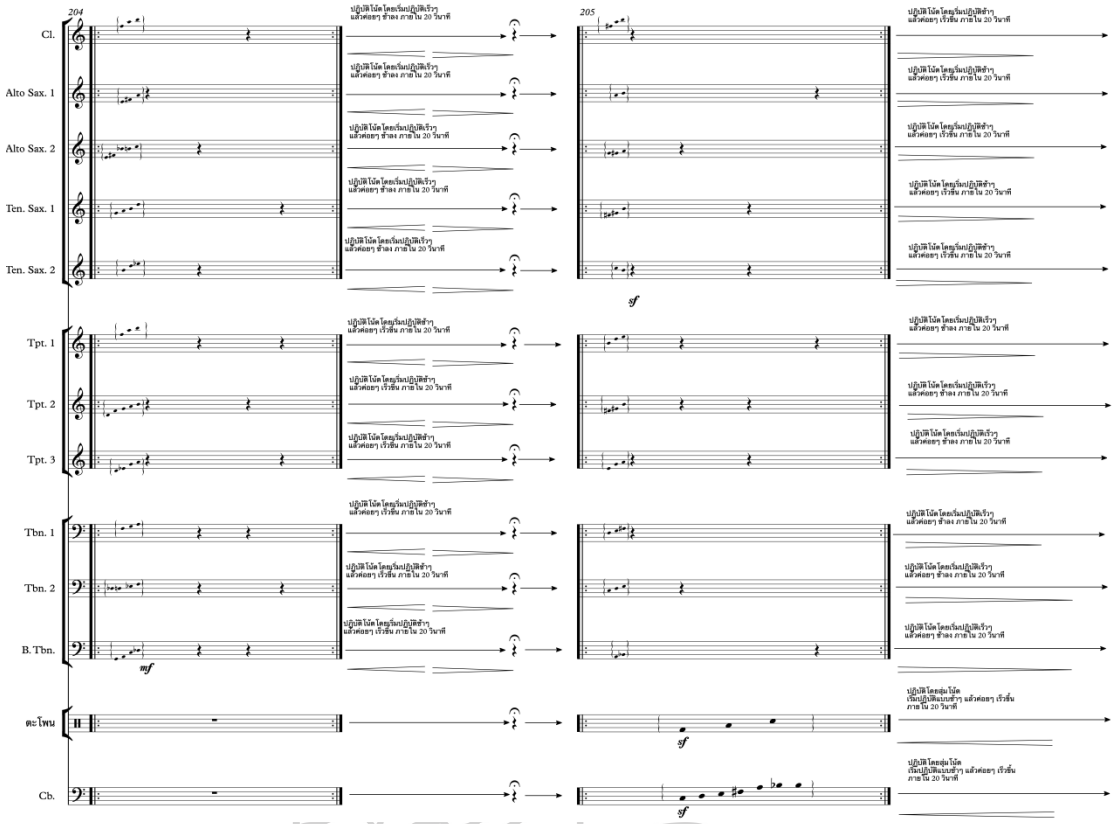
หลักการสร้างเสียงประสาน

เสียงประสานในตอนที่ 5 เป็นเสียงประสานที่เกิดจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 1 และอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 2 ทำให้เป็นระบบไร้กุญแจเสียงก่อนที่จะกลับไปเป็นระบบอิงกุญแจเสียงอีกครั้งในกุญแจเสียง Bb ไมเนอร์ Db เมเจอร์ และ Bb เมเจอร์ตามลำดับ

วิเคราะห์ตอนที่ 5

ห้องที่ 204-205

ในห้องที่ 204 กำหนดแถวโน้ตให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นโดยทำตามโจทย์ที่กำหนด และในห้องที่ 205 กำหนดแถวโน้ตให้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นโดยทำตามโจทย์ที่กำหนด ทั้งสองห้องปฏิบัติอย่างเป็นอิสระและไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะ สำหรับเสียงประสานใช้เสียงประสานจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ชุดที่ 1 สำหรับ คลาริเน็ต อัลโตแซ็กโซโฟน และทรัมเป็ต ส่วนเสียงประสานจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ชุดที่ 2 สำหรับเทเนอร์แซกโซโฟน และทรอมโบน ส่วนคอนทราเบสและตะโพนจะมีปฏิบัติโน้ตในห้องที่ 205 เท่านั้น



ภาพที่ 26 ดนตรีเสี่ยงทายในห้องที่ 204-205

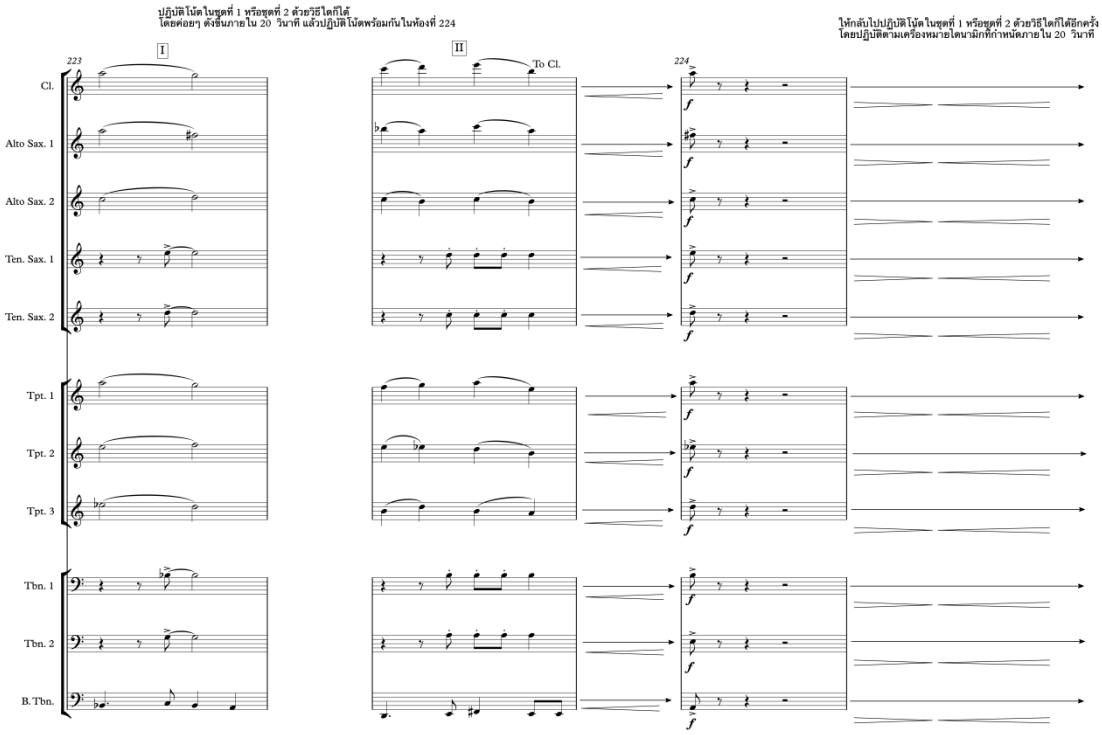
ห้องที่ 206-222

ในช่วงนี้เป็นการนำเสนอทำนองสั้น ๆ จากหน่วยย่อยเอกที่ 1 ด้วยเนื้อดนตรีแบบพอยต์ทิลลิสติก และใช้เสียงประสานจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ชุดที่ 1 เสียงที่เกิดขึ้นในช่วงนี้จะไม่เกิดเสียงประสานในแนวตั้ง (Harmonic interval) แต่อย่างใด เครื่องดนตรีที่ใช้คืออัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน ทรัมเป็ต และทรอมโบน อย่างละ 2 แนว โดยแนวที่ 1 ให้เล่นเป็นทำนองหลักและแนวที่ 2 เล่นเป็นโน้ตสั้น ๆ โดยเครื่องตระกูลแตรให้ใส่ที่ซับเสียงและแซกโซโฟนให้ใช้เทคนิคตัดลิ้น (Tonguing) เพื่อให้ได้เสียงสั้น

ภาพที่ 27 เนื้อดนตรีแบบพอยต์ทิลลิสติกห้องที่ 206-210

ห้องที่ 223-224

ในห้องที่ 223 จะมีโน้ตอยู่สองชุดซึ่งสังเคราะห์มาจากส่วนจังหวะที่ใช้ในช่วงบรรเลงประกอบให้กับเครื่องดนตรีต่าง ๆ และปฏิบัติตามโจทย์ที่กำหนดแล้วปฏิบัติโน้ตในห้องที่ 224 ซึ่งเป็นจุดนัดพบแล้วกลับไปปฏิบัติตามโจทย์ต่อไปที่กำหนดโดยอาศัยจากห้องที่ 223



ภาพที่ 28 ดนตรีเสี่ยงทายในห้องที่ 223-224

ห้องที่ 225-241

ในช่วงนี้เป็นการนำเสนอทำนองสั้น ๆ จากหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ 2 ใช้เสียงประสานจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 2 และมีทำนองจากหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ 1 ซ้อนเป็นระยะ ๆ ทำให้ความหนาแน่นเนื้อดนตรีมากกว่าในห้องที่ 206-222 เกิดเสียงประสานในแนวตั้งมากขึ้นและมีการพัฒนาทำนองที่หลากหลาย ยกตัวอย่างในห้องที่ 234-235 แนวของทรัมเป็ตปฏิบัติทำนองที่เกิดจากการนำหน่วยย่อยเอกที่ 1 มาย่อส่วน (Diminution) ในขณะที่แนวของอัลโตแซกโซโฟนปฏิบัติทำนองที่เกิดจากการนำหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ 2 มาขยายส่วน ต่อมาในห้องที่ 236-237 แนวของอัลโตแซกโซโฟนปฏิบัติทำนองที่เกิดจากการนำหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ 1 มาย่อส่วนในขณะที่แนวของทรอมโบนปฏิบัติทำนองที่เกิดจากการนำหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ 2 มาขยายส่วนแล้วดัดแปลงทำนองให้เป็นการเคลื่อนที่แบบถอยหลัง (Retrograde) ในห้องที่ 239-241 เป็นการนำเสียงประสานจาก Interval Exploration ชุดที่ 2 เกลามาเป็นคอร์ด F เมเจอร์เพื่อเตรียมย้ายเข้าสู่กุญแจเสียง Bb ไมเนอร์

ภาพที่ 29 เสียงประสานจาก*อินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น*ชุดที่ 2 เกลามาเป็นคอร์ด F เมเจอร์

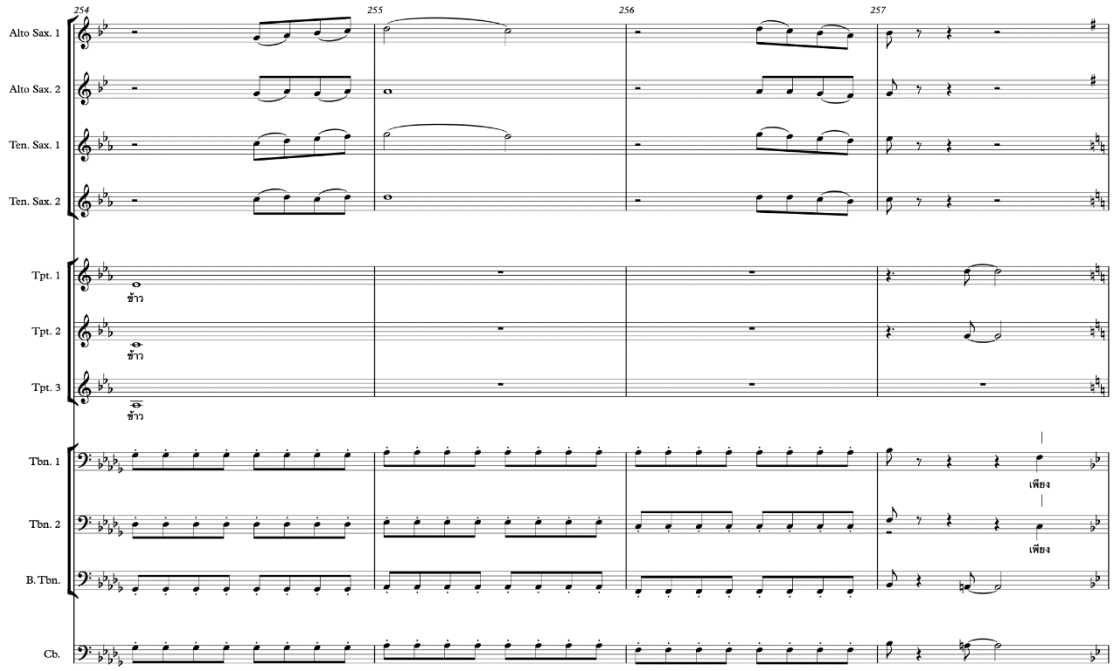
ห้องที่ 242-249

ในห้องที่ 242-249 ได้คัดทำนองของกีตาร์จากเพลงบัวลอยของ ยืนยง โอภากุล ศิลปินจากจังหวัดสุพรรณบุรีมาใช้ในการประพันธ์โดยทำนองจะปรากฏในอัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน และแตรเทเนอร์ทรอมโบน ขณะเดียวกันทรัมเป็ตจะปฏิบัติโน้ตจากคำร้องในเพลงบัวลอยโดยทั้งเป่าและร้องเป็นคำร้องในเวลาเดียวกันโดยไม่ต้องคำนึงถึงคู่เสียงที่จะเกิดขึ้น ในช่วงนี้อยู่ในกุญแจเสียง Bb ไมเนอร์และในห้องที่ 249 ย้ายไปกุญแจเสียง Db เมเจอร์ด้วยการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม (Pivot modulation) ตามภาพที่ 26

ภาพที่ 30 ห้องที่ 242-249 โดยห้องที่ 249 เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบคอร์ดร่วม

ห้องที่ 249-257

ในห้องที่ 249 ทรัมเป็ตจะปฏิบัติโน้ตที่ได้จากการคัดทำนองเพลงแสงสุดท้ายของ อาทิวราห์ คงมาลัย โดยให้ปฏิบัติโน้ตโดยเป่าและร้องเป็นคำร้องในเวลาเดียวกันและไม่ต้องคำนึงถึงคู่เสียงที่จะเกิดขึ้น ในห้องที่ 253 ทรัมเป็ตจะปฏิบัติโน้ตที่ได้จากการคัดทำนองเพลงกับข้าวเพรชฆาตของ ขวัญจิต ศรีประจันต์ ด้วยวิธีการเดียวกัน ส่วนทรอมโบนจะปฏิบัติโน้ตบรรเลงประกอบในห้องที่ 250-253 ปี่แซ็กโซโฟนจะปฏิบัติทำนองสอดประสาน (Counter point) ที่ได้จากหน่วยย่อยเอกที่ 1 แล้วในห้องที่ 254-257 จะปฏิบัติทำนองสอดประสาน จากการคัดทำนองเพลงบัวลอยที่มีการดัดแปลงให้เข้ากับเสียงประสานและเมื่อถึงห้องที่ 257 จะมีคอร์ดโดมินันท์ระดับสองเพื่อย้ายไปในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ตามภาพที่ 27



ภาพที่ 31 ห้องที่ 254-257 กลุ่มเครื่องดนตรีลมไม้ปฏิบัติทำนองจากการคัดทำนองเพลงบัวลอย

ห้องที่ 258-265

ทรอมโบนจะปฏิบัติโน้ตที่ได้จากการคัดทำนองเพลงไอ้หนุ่มผมยาวของ สุรชัย สมบัติเจริญ โดยทั้งเป่าและร้องเป็นคำร้องในเวลาเดียวกันโดยไม่ต้องคำนึงถึงคู่เสียงที่จะเกิดขึ้น ปรากฏในห้องที่ 258 และจะใช้วิธีเดียวกันในเพลงกับข้าวเพรชฆาตของ ขวัญจิต ศรีประจันต์ซึ่งปรากฏในห้องที่ 261 คลาริเน็ตและปี่อัลโตแซ็กโซโฟนปฏิบัติทำนองที่มาจากเพลงไอ้หนุ่มผมยาวตามภาพที่ 28

ภาพที่ 32 ห้องที่ 258-265 ทรอมโบนจะปฏิบัติโน้ตจากการคัดทำนองเพลงไอ้หนุ่มผมยาว โดยทั้งเป่าและร้องเป็นคำร้องในเวลาเดียวกัน

ห้องที่ 266-269

ในช่วงนี้จะเป็นช่วงเชื่อม อัตราจังหวะจะช้าพอประมาณ (Adagio) ทรอมโบนจะปฏิบัติโน้ตที่ได้จากการคัดทำนองเพลงระยะทำใจของ นภัทร อินใจเอื้อ โดยทั้งเป่าและร้องเป็นคำร้องในเวลาเดียวกันโดยไม่ต้องคำนึงถึงคู่เสียงที่จะเกิดขึ้น จะปรากฏในห้องที่ 266-267 จากนั้นเตรียมเข้าตอนต่อไปด้วยคอร์ดโดมินันท์ตามภาพที่ 29

ภาพที่ 33 ช่วงเชื่อมในห้องที่ 266-269

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตอนที่ 6

ผู้วิจัยได้นำทำนองเพลงอีแซวจากตอนที่ 2 กลับมานำเสนออีกครั้ง แต่จะมีบางช่วงที่เครื่องดนตรีบางชิ้นจะปฏิบัติดนตรีเสี่ยงทายหรือปฏิบัติทำนองจากเพลงอื่น ๆ ที่เป็นของศิลปินในจังหวัดสุพรรณบุรีเพื่อให้เกิดผลลัพธ์ที่แตกต่างจากตอนที่ 2 และ 4 ที่มีการนำเสนอมาก่อนหน้านี้ กล่าวคือมีแนวคิดจากตอนที่ 5 ปรากฏอยู่ในตอนที่ 6

หลักการสร้างเสียงประสาน

เสียงประสานในตอนที่ 6 เป็นเสียงประสานตามแบบแผนของดนตรีตะวันตกดังนั้นระบบที่ใช้เป็นระบบอิงกุญแจเสียง แต่จะมีบางแนวเครื่องดนตรีที่ปฏิบัติดนตรีเสี่ยงทาย ทำให้เกิดเสียงกัด (Dissonance) ในบางที่

วิเคราะห์ตอนที่ 6

ห้องที่ 270-297

เป็นการนำเสนอทำนองเพลงอีแซวจากท่อน A อีกครั้ง แต่จะมีบางช่วงที่เป็นดนตรีเสี่ยงทาย เช่นในห้องที่ 274-279 เทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1 จะปฏิบัติโน้ตจากดนตรีเสี่ยงทายตามโจทย์ที่กำหนด ในขณะที่เหลือในวงปฏิบัติโน้ตไปตามปกติโดยจะสิ้นสุดการปฏิบัติเมื่อหัวลูกศรถึงเส้นประ

ภาพที่ 34 เทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1 ปฏิบัติโน้ตจากดนตรีเสี่ยงทายในขณะที่เหลือปฏิบัติโน้ตไปตามปกติ

ในห้องที่ 281 ทรัมเป็ตแนวที่สามปฏิบัติโน้ตจากดนตรีเสี่ยงทายตามโจทย์ที่กำหนด ในขณะที่เหลือในวงปฏิบัติโน้ตไปตามปกติ

ภาพที่ 35 ทรัมเป็ตแนวที่ 3 ปฏิบัติโน้ตจากดนตรีเสี่ยงทายในขณะที่วงปฏิบัติโน้ตไปตามปกติ

นอกจากนี้ได้นำทำนองที่ได้จากจากการคัดทำนองเพลงบัวลอยมาใช้อีกครั้งที่เบสทรอมโบนห้องที่ 283-285

ภาพที่ 36 ทำนองเพลงบัวลอยจากเบสทรอมโบนในห้องที่ 283-285

และมีการคัดทำนองเพลงไอ้หนุ่มผมยาวมาใช้ในอัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 2 และเทเนอร์แซกโซโฟนแนวที่ 1

ภาพที่ 37 ทำนองเพลงไอ้หนุ่มผมยาวปรากฏในอัลโตแซกโซโฟนแนวที่ 2 และเทเนอร์แซกโซโฟน ห้องที่ 295-297

ห้องที่ 297-323

เป็นการนำเสนอทำนองเพลงอีแซวจากท่อนเออีกครั้งโดยมีลักษณะเหมือนกับห้องที่ 39-65 ทุกประการยกเว้นห้องที่ 321-322. มีการใช้เคเดนซ์ขัด (Deceptive cadence) เกิดขึ้น

ห้องที่ 324-326

เป็นการนำหน่วยย่อยเอกที่ 1 มาใช้ซ้ำและทำเป็นช่วงเชื่อมเพื่อเข้าไปหาตอนต่อไปซึ่งมีอัตราจังหวะผสม 6/8 เสียงประสานที่ใช้มาจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 1 ทำให้เป็นระบบไม่อิงกุญแจเสียงส่วนห้องที่ 326 เป็นทำนองไปหาตอนต่อไปโดยอัตราจังหวะได้เปลี่ยนจาก 4/4 เป็น 6/8

ภาพที่ 38 การใช้เคเดนซ์ขัดในห้องที่ 322 และ ช่วงเชื่อมในห้องที่ 324-326

ตอนที่ 7

ผู้วิจัยได้นำหน่วยย่อยเอกที่ 1 และหน่วยย่อยเอกที่ 2 มาพัฒนาทำนองในอัตราจังหวะผสม 6/8

หลักการสร้างเสียงประสาน

เสียงประสานในตอนที่ 7 ท่อน D เป็นเสียงประสานจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นทั้งสองชุด ทำให้ในช่วงนี้เป็นระบบไร้กุญแจเสียง

วิเคราะห์ตอนที่. 7

ห้องที่ 327-334

เป็นการนำเสนอหน่วยย่อยเอกที่ 1 ในอัตราจังหวะผสม 6/8 ซึ่งจะปรากฏเป็นทำนองในห้องที่ 327-330 บนทรัมเป็ตแล้วไปปรากฏในห้องที่ 331-334 บนเบสทรอมโบนและคอนทราเบส อีกทั้งอัลโตแซกโซโฟนจะปฏิบัติทำนองในหลากลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) โดยปฏิบัติทำนองออกมาเป็นอัตราจังหวะ 2/4

ภาพที่ 39 การใช้หลากลักษณะจังหวะในห้องที่ 331-334 ส่วนทำนองอยู่ที่เบสทรอมโบนและคอนทราเบส

ห้องที่ 335-338

เป็นการนำเสนอหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ 2 ในอัตราจังหวะผสม 6/8 แล้วนำมาพัฒนาเป็นทำนองซึ่งจะปรากฏเป็นทำนองในห้องที่ 335-338 บนทรัมเป็ต

ห้องที่ 339-346

ทำนองอยู่ที่อัลโตแซกโซโฟนทั้งหมดในขณะที่เบสทรอมโบนและคอนทราเบสปฏิบัติเทคนิคหลากอัตราจังหวะเป็น 3/4 ส่วนทรัมเป็ตปฏิบัติเทคนิคหลากอัตราจังหวะเป็น 2/4 ซึ่งอยู่ในห้องที่ 339-342 จากนั้นเมื่อถึงห้องที่ 343-346 เบสทรอมโบนและคอนทราเบสปฏิบัติกลวิธีหลากอัตราจังหวะเป็น 2/4 ส่วนทรัมเป็ตปฏิบัติกลวิธีหลากอัตราจังหวะ เป็น 3/4

ภาพที่ 40 การใช้หลากอัตราจังหวะในห้องที่ 339-342 ส่วนทำนองอยู่ที่อัลโตแซกโซโฟน

ห้องที่ 347-350

ทำนองจากหน่วยจังหวะย่อยเอกที่ 1 อยู่ที่เทเนอร์แซกโซโฟนทั้งหมดและไม่มีการใช้เทคนิคหลากอัตราจังหวะถือเป็นอันสิ้นสุดของการใช้เทคนิคนี้เสียงประสานที่ใช้มาจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 2

ห้องที่ 351-354

ในช่วงนี้จะเป็นการนำทำนองจากห้องที่ 347-350 กลับมานำเสนออีกครั้งแต่ทำนองจะไปอยู่ที่ปี่เทเนอร์แซ็กโซโฟน เสียงประสานที่ใช้มาจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 2

ห้องที่ 335-339

เป็นช่วงเชื่อมโดยนำทำนองจากห้องที่ 327-334 กลับมานำเสนออีกครั้งเสียงประสานที่ใช้มาจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 1 ก่อนที่จะเกลาไปหาคอร์ด F เมเจอร์เพื่อย้ายไปในกุญแจเสียงถัดไป

ภาพที่ 41 ช่วงเชื่อมไปตอนต่อไป

ตอนที่ 8

ผู้วิจัยได้นำทำนองเพลงอีแซวกลับมานำเสนออีกครั้งโดยมีเสียงประสานและเนื้อดนตรีเหมือนตอนที่ 2 ทุกอย่างแต่มีความเร็วของจังหวะที่เร็วมากดังนั้นจะไม่มีการอธิบายการใช้เสียงประสานและบทวิเคราะห์เนื่องจากเป็นเนื้อหาเดียวกับตอนที่ 2

ตอนที่ 9

ผู้วิจัยได้นำหน่วยย่อยเอกที่ 1 และหน่วยย่อยเอกที่ 2 มาพัฒนาเป็นหางเพลงของบทประพันธ์นี้

หลักการสร้างเสียงประสาน

เสียงประสานในตอนที่ 9 ใช้เสียงประสานทั้งตามแบบแผนดนตรีตะวันและจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นทั้งสองชุดทำให้ระบบเป็นทั้งระบบอิงกุญแจเสียงและเป็นระบบไร้กุญแจเสียงสลับกันไป

วิเคราะห์ตอนที่. 9

ห้องที่ 414-429

ทำนองจากหน่วยย่อยเอกที่ 1 ปรากฏในห้องที่ 414-415 และทำนองจากหน่วยย่อยเอกที่ 2 ปรากฏในห้องที่ 416-417 บนแซกโซโฟนและทรัมเป็ตในขณะที่ทรอมโบนปฏิบัติทำนองจากหน่วยย่อยเอกที่ 2 ที่ขยายส่วนโดยจะปรากฏในห้องที่ 414-417 เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 418-421 จะเป็นระบบไร้กุญแจเสียงเนื่องจากใช้เสียงประสานจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่น ชุดที่ 1 ทำนองจากหน่วยย่อยเอกที่ 1 ที่ขยายส่วนจะปรากฏในแนวของทรัมเป็ตตั้งแต่ห้องที่ 417-420 จากนั้นจะกลับมาเป็นทำนองที่มากจากหน่วยย่อยเอกที่ 1 แบบปกติอีกครั้งในห้องที่ 421 ส่วนแซกโซโฟนจะปฏิบัติทำนองจากหน่วยย่อยเอกที่ 1 ที่ขยายส่วนในห้องที่ 419-421 ต่อมาเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 422-425 จะยังเป็นระบบไร้กุญแจเสียงเนื่องจากใช้เสียงประสานจากอินเทอวัล เอ็กซ์โพลเลชั่นชุดที่ 2 แซกโซโฟนจะปฏิบัติโน้ตจากหน่วยย่อยเอกที่ 1 ทั้งแบบขยายส่วนและแบบปกติในขณะที่ทรอมโบนจะปฏิบัติทำนองจากหน่วยย่อยเอกที่ 2 ที่นำมาขยายส่วนจากนั้นเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 426 ก็จะเกลามาคอร์ด C ไมเนอร์แล้วจบด้วยเคเดนซ์ปิด (Perfect Cadence) ในห้องที่ 428-429 เป็นการจบบทประพันธ์เพลง

ภาพที่ 42 เคเดนซ์ปิดในห้องที่ 428-429

บทที่ 4
บทสรุป

4.1 สรุปกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การประพันธ์เพลงจากเพลงอีแซว สำหรับแตรวงไทยร่วมสมัย เป็นบทประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการฟังเพลงอีแซว เพลงอีแซวเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีต้นกำเนิดมาจากจังหวัดสุพรรณบุรีเป็นเพลงปฏิพากย์ยาว มีผู้ร้องนำที่เรียกว่าพ่อเพลงและแม่เพลง และมีลูกคู่ทำหน้าที่ร้องรับต่อจากพ่อเพลงหรือแม่เพลงเมื่อร้องจบประโยคเพลง หรือจบเพลง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่นิชมใช้ในเพลงอีแซวได้แก่ ฉิ่ง กรับ และตะโพน ผู้วิจัยได้นำเอาลักษณะของเพลงอีแซวมาใช้ในการประพันธ์เพลงได้แก่ การร้องเอื้อนก่อนเข้าเพลงอีแซว การร้องโต้สลับแบบเดี่ยวของพ่อเพลงหรือแม่เพลงกับลูกคู่ในเพลงอีแซว และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะของเพลงอีแซว มาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงให้กับแตรวงไทยร่วมสมัย

กระบวนการศึกษาเริ่มต้นจากการศึกษาประวัติและลักษณะของเพลงอีแซว ต่อมาได้ศึกษาบทประพันธ์ที่มีการยืมหยิบทำนองเพลงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้อง และเทคนิคการประพันธ์เพลงตามลำดับเพื่อเพิ่มเติมความรู้ ซึ่งนำมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ได้แก่ทำนองเพลงอีแซว การร้องเอื้อนก่อนเข้าเพลงอีแซว การร้องรับของลูกคู่ และหน้าทับที่ใช้ในการประกอบจังหวะ ร่วมกับการประพันธ์ดนตรีตามแบบแผนดนตรีตะวันตก

4.2 อุปสรรค์ที่พบระหว่างการฝึกซ้อมและการแสดง

1.สถานการณ์ไวรัสโคโรน่า 2019

นักดนตรีที่จะต้องฝึกซ้อมการแสดงอยู่ในกลุ่มเสี่ยงที่จะติดไวรัสโคโรน่า 2019 เพราะอยู่ใกล้ผู้ติดเชื้อทำให้ต้องกักตัวภายใน 14 วัน และในช่วงดังกล่าวตรงกับการซ้อมวันแรก ทำให้ในการซ้อมวันแรกนั้นไม่ได้มาซ้อมครบทุกคนจึงต้องแก้ปัญหาเฉพาะหน้าด้วยการซ้อมกับไฟล์เพลงและมอบหมายงานให้นักดนตรีที่ยังกักตัวให้ไปซ้อมเพื่อเตรียมความพร้อมในการซ้อมวันที่ 2

2.รอยต่อระหว่างท่อน

เนื่องจากบทประพันธ์นี้มีบางท่อนเพลงที่ไม่ได้ทำงานด้วยจังหวะแต่ทำงานอย่างอิสระเพราะเป็นดนตรีเสี่ยงทาย จึงต้องมีการนัดแนะในห้องเพลงที่เป็นดนตรีเสี่ยงทายเพื่อให้วงสามารถเข้ามาพร้อมกันได้

3.หน้าทับ

ในการแสดงบทประพันธ์เพลง ได้นำนักดนตรีไทยมาร่วมแสดงในตำแหน่ง ฉิ่ง กรับ และตะโพน ตามลำดับ ค้นพบปัญหาว่าการบรรเลงหน้าทับนั้นมีความยืดหยุ่นของจังหวะไม่ได้ตรงไปตรงมาเหมือนกับดนตรีตะวันตก จึงต้องตกลงกับนักดนตรีไทย อีกทั้งหน้าทับที่บันทึกในโน้ตปรากฏว่าเป็นลักษณะสองไม้ ไม่ใช่หน้าทับลาว จึงต้องแก้โน้ตด้วยเช่นกัน

4.เทคนิคของเครื่องดนตรี

เบสทรอมโบนมีบางช่วงต้องสวมที่ซับเสียง และปฏิบัติโน้ต แล้วถอดที่ซับเสียงไม่ทันเพราะมีเวลาที่สั้นเกินไป ทำให้ต้องปรับเปลี่ยนช่วงเวลาของการใช้ที่ซับเสียงบนโน้ตที่บันทึก

5.การให้คิวนักดนตรี

บทประพันธ์เพลงนี้ ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มเครื่องลม ซึ่งมีหัวของเสียงที่มาช้ากว่าเล็กน้อย ดังนั้นการให้คิวหรือเคาะจังหวะของวาทยากรต้องเร็วกว่าปกติเล็กน้อยเพื่อให้เสียงมาตามจังหวะพอดี

4.3 การเผยแพร่

บทประพันธ์เพลงนี้ ได้เผยแพร่ผลงานสู่สาธารณะชนผ่านการแสดงแบบออนไลน์โดยจัดทำที่ห้องหอดนตรีศาสตราจารย์ตรึงใจ บูรณสมภพ อาคารคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

4.4 ข้อเสนอแนะ

1.ผู้วิจัยมีความเห็นว่าควรมีการบันทึกเพลงอีแซวเพลงอื่น ๆ ให้อยู่ในลักษณะโน้ตบรรทัด 5 เส้น

2.ผู้วิจัยมีความเห็นว่าควรมีการศึกษาเพลงอีแซวในมุมมองของดนตรีตะวันตก เช่นการใช้เครื่องหมายหรือโน้ตประดับที่จะรองรับการเอื้อนของเพลงอีแซว

3.ผู้วิจัยมีความเห็นว่าควรมีการต่อยอดงานวิจัยให้มีการแสดงสด มีการบันทึกเสียงและภาพ เพื่อเผยแพร่สู่สาธารณะ

4.ผู้วิจัยมีความเห็นว่าควรมีการศึกษาและต่อยอดบนทำนองเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ เพื่อยกระดับเพลงพื้นบ้านบางเพลงที่อาจจะมีการสูญหายในอนาคตเพราะไม่เป็นที่นิยมในยุคปัจจุบัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวก

บทประพันธ์เพลงอีแซว

(E-Saew)

for

Thai Contemporary Marching Band

Tin Boontanom

(2021)

Full score

2

3

Program note

บทประพันธ์อีแซว เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการฟังเพลงอีแซว ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีต้นกำเนิดมาจากจังหวัดสุพรรณบุรีโดยตรง บทประพันธ์นี้มีวัตถุประสงค์ที่จะนำเสนอลักษณะของเพลงอีแซวผสมผสานกับแนวคิดการประพันธ์เพลงตามแบบแผนดนตรีตะวันตก โดยบทประพันธ์มีโครงสร้างที่ได้รับอิทธิพลจากสังคีตลักษณ์รอนโด ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 17 นาที

Instrumentation

1 Clarinet in B♭

2 Alto Saxsophone

2 Tenor Saxsophone

3 Trumpet in B♭

2 Tenor Trombone

1 Bass trombone

ฉิ่ง

กรับ

ตะโพน

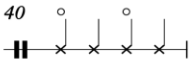
Contrabass

4

Notation

โน้ตที่มีเครื่องหมาย Trill ให้ปฏิบัติโน้ตด้วยการรัวจากช้าแล้วค่อย ๆ เร็วขึ้น
(เฉพาะ Clarinet in B♭)

ให้ปฏิบัติโน้ตโน้ตในวงเล็บโดยสุ่มปฏิบัติจากระดับเสียงที่กำหนดมาในวงเล็บ
สำหรับโน้ตของตะโพนช่องที่ 1 คือเสียงทั่ง ช่องที่ 2 คือเสียงติง ช่องที่ 3 คือเสียงโจ๊ะ
หากเจอคำว่า fill in คือให้ตีเป็นลูกส่ง



โน้ตกากบาทแล้วมีเครื่องหมายวงกลมกำกับคือเสียงฉิ่ง
โน้ตกากบาทแต่ไม่มีเครื่องหมายวงกลมคือเสียงฉับ

หากพบโน้ตที่บันทึกห้องเดียวแล้วมีลูกศรชี้ไปทางขวาหมายถึงให้ปฏิบัติโน้ตในห้องโดย
ไม่ต้องคำนึงถึงอัตราความเร็วของเพลงแต่ให้คำนึงถึงโจทย์ที่กำหนด

ให้ปฏิบัติโน้ตโน้ตแล้วร้องเป็นคำร้องไปด้วยเพื่อให้เกิดคู่เสียงโดยไม่ต้องคำนึงเสียงที่ได้

บทประพันธ์เพลงอีแซว
(E-Saew)
5
Allegro ♩ = 110
Tin Boontanom
06/10/2021
Alto Saxophone 1
Tenor Saxophone 1
Tenor Saxophone 2
Trumpet in B♭ 2
Bass Trombone
mute
waw
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 2
Tpt. 3
B. Tbn.
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
poco a poco accel.
Tpt. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
nat.
ฉิ่ง
ตะโพน
Random note and poco a poco accel
Cb.

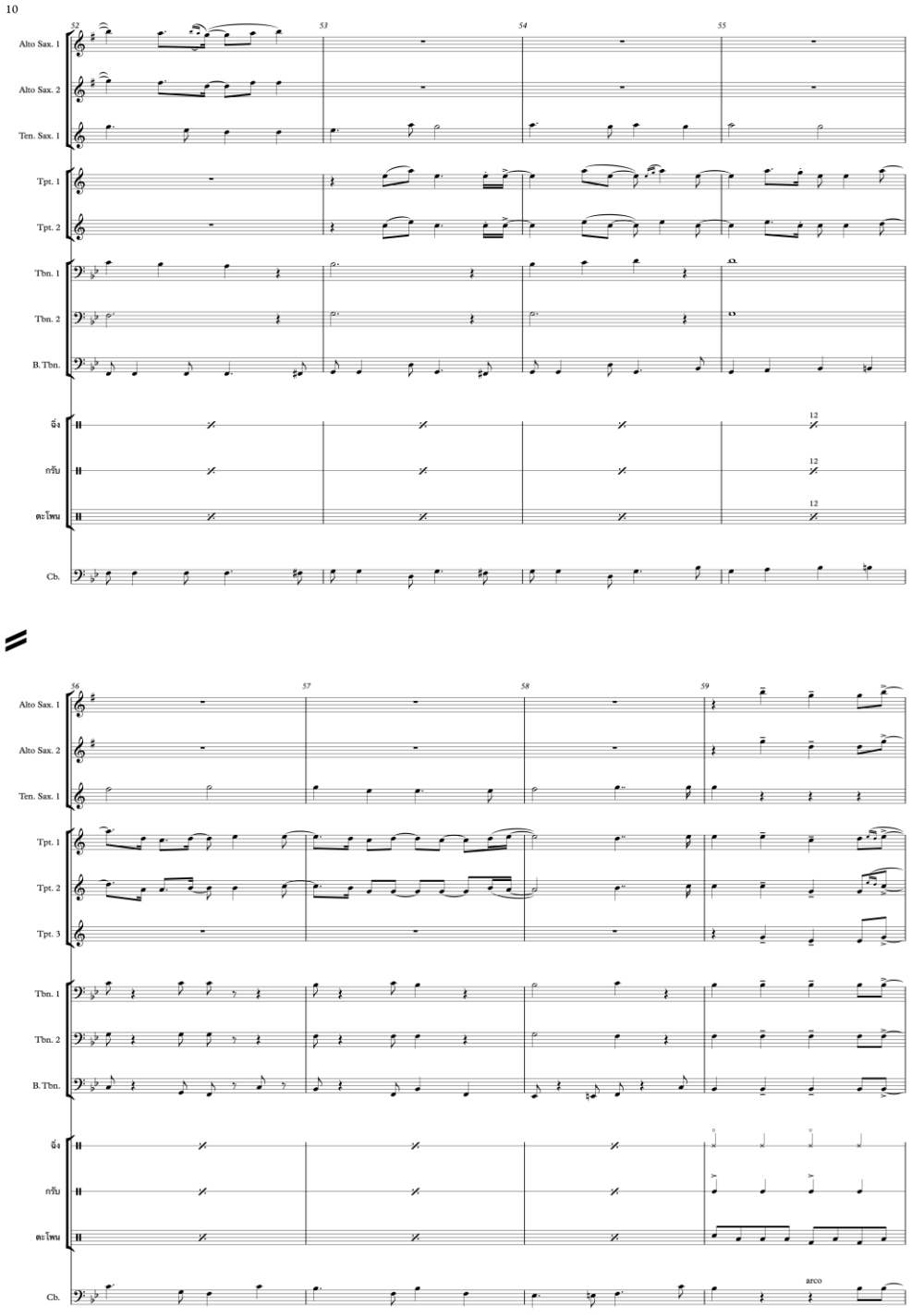
A Tempo
6
2
12
13
14
15
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
nat.
nat.
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
Cb.
mf
16
17
18
19
20
21
22
23
8
12
4

7
Cl.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.

8
36
37
38
39
To Alto Sax.
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ซิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
Cb.
40
41
42
43
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ซิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
Cb.
pizz
più mf

44
45
46
47
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.

48
49
50
51
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.


10
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
arco

11
60
61
62
63
64
65
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
fill in...
fill in...
66
67
68
69
70
71
f

12
3
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
B. Tbn.
pizz
Cb.
Cl.
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
nat.

13
88
89
90
91
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
più mf
92
93
94
95
Cl.
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.

14

96
97
98
99
Cl.
Alto Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
B. Tbn.
ซึ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
12
12
12
100
101
102
103
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ซึ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
fill in...
Arco

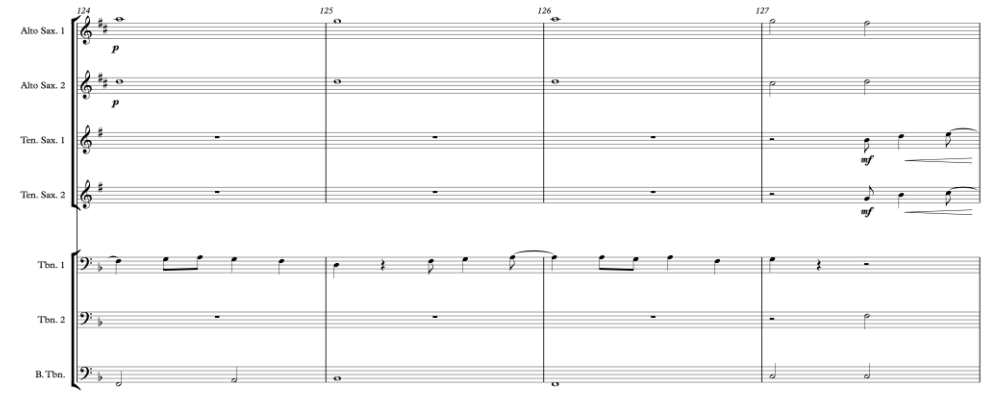
15
104
105
106
107
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
mf
fp
108
109
110
111
mp
Pizz

16

112
113
114
115
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
mf
poco cresc.

116
117
118
119
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
Arco
f
mf

17
120
121
122
123
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
più mf
mf

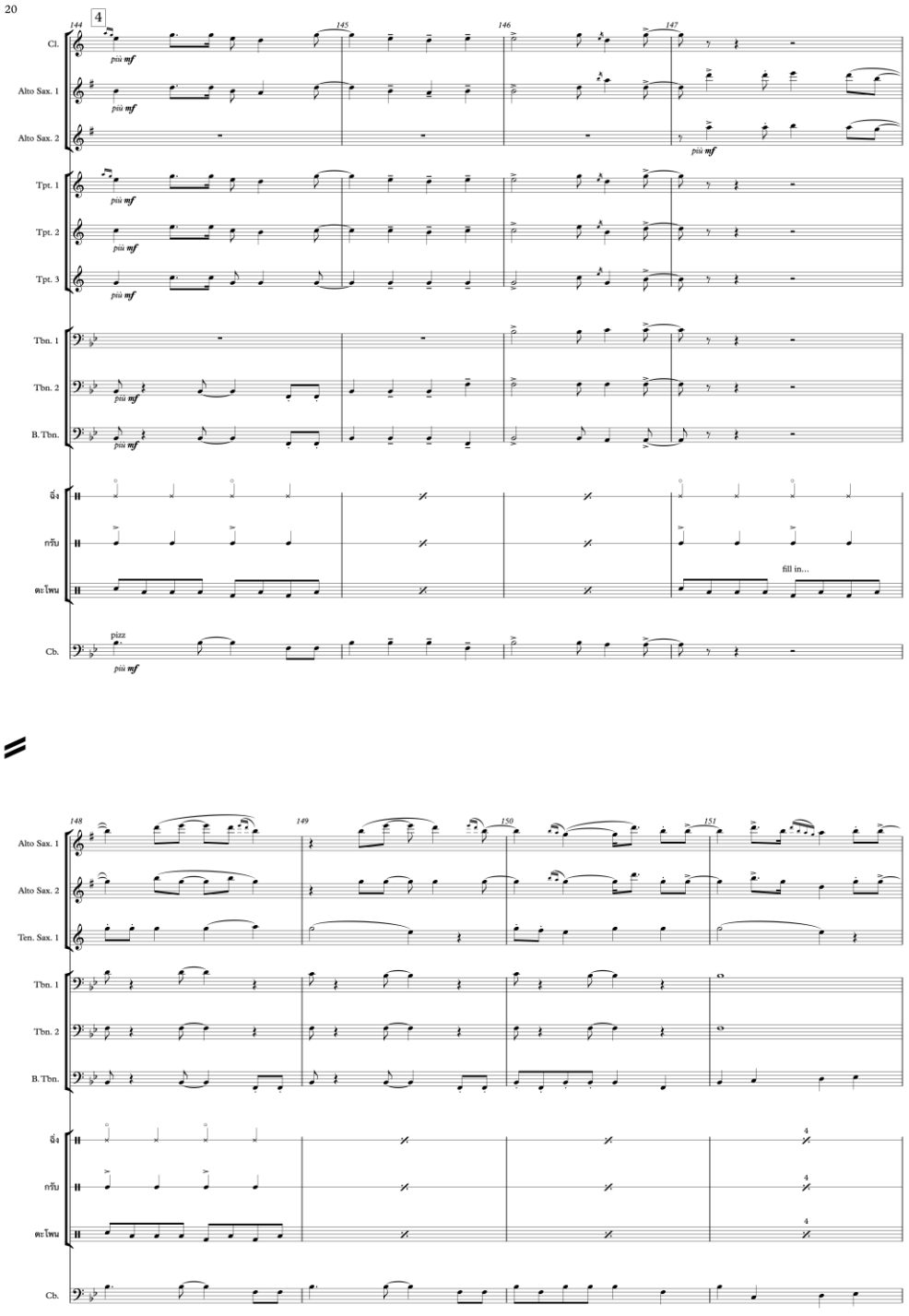

124
125
126
127
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
p
mf

18

128
129
130
131
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
mf
mf
mf
Tpt. 1
Tpt. 2
mute
p
mute
p
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.

132
133
134
135
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
nat.
mf
nat.
mf
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.

19
136
137
138
139
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
mute
Tpt. 2
mute
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
140
141
142 nat.
143
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
nat.
Tpt. 2
nat.
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ตะโพน
Cb.


20
144
4
145
146
147
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
più mf
pizz
fill in...
148
149
150
151
Ten. Sax. 1
4

21
152
153
154
155
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
8
8
8

156
157
158
159
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
12
12
12

22
160
161
162
Cl.
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ซึ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
163
164
165
166
167
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ซึ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
Cb.
arco

23
168
169
170
171
172
173
174
175
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ซิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
fp
più mf
fill in...
pizz
176
177
178
179
4

24
180
181
182
183
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
8
8
8

184
185
186
187
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
12
12
12

188
189
190
25
Cl.
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
191
192
193
194
195
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
fill in...
arco

26
196
197
198
199
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
Cb.
200
201
202
203
sf

5
27
204
205
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ตะโพน
Cb.
mf
sf
206
207
208
209
210
Vivace ♩ = 150
mp
Phase2
mute.
nat.
211
212
213
214

28
215
216
217
218
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 2
Tbn. 1
219
220
221
222
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tbn. 2
mf
ปฏิบัติโน้ตในชุดที่ 1 หรือชุดที่ 2 ด้วยวิธีใดก็ได้
โดยค่อยๆ ดังขึ้นภายใน 20 วินาที แล้วปฏิบัติโน้ตพร้อมกันในห้องที่ 224
I
II
To Cl.
ให้กลับไปปฏิบัติโน้ตในชุดที่ 1 หรือชุดที่ 2 ด้วยวิธีใดก็ได้อีกครั้ง
โดยปฏิบัติตามเครื่องหมายไดนามิกที่กำหนดภายใน 20 วินาที
223
224
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
f

225
226
227
228
29
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
mf
mp
229
230
231
232
233
234
235
236
237

30
238
239
240
241
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
mp
mf
nat.

242
243
244
245
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
f
sung
บ้า
aaa!

31
246
247
248
249
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
nat.
sung
ใน ค่ำ คืน ที่ ฟ้า
250
251
252
253
เรือง ฉี มือ ท่า กับ

32
254
255
256
257
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
ช้าว
ช้าว
ช้าว
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
เพียง
เพียง
258
259
260
261
Cl.
Alto Sax. 1
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
เจอ ไอ้ หนุ่ม ผม ยาว
เจอ ไอ้ หนุ่ม ผม ยาว
เรียง ผิ มือ ท่า กับ
เรียง ผิ มือ ท่า กับ
262
263
264
265
Cl.
Alto Sax. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
ช้าว
ช้าว
อีก นาน
อีก นาน

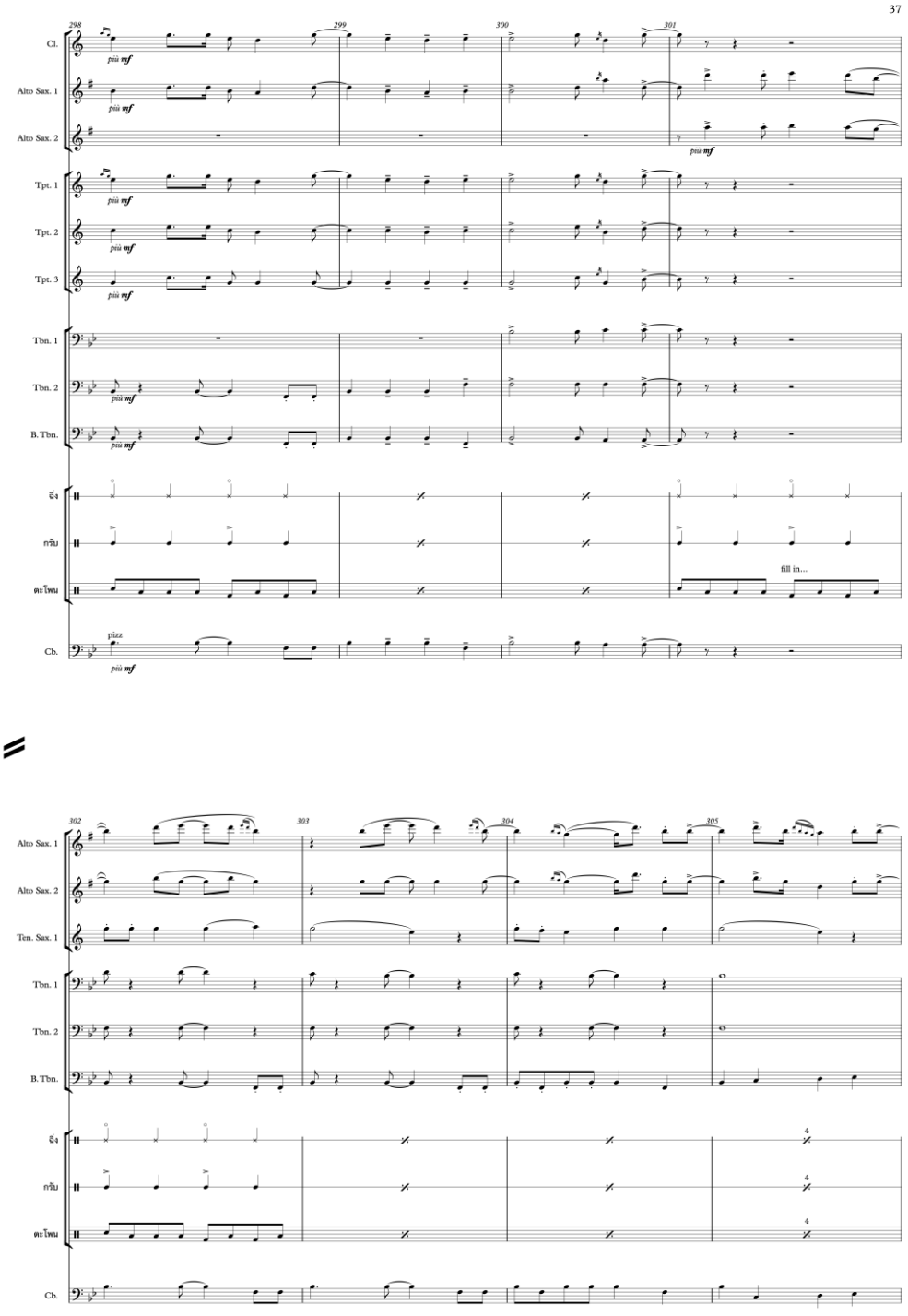
33
266
Adagio
267
268
269
accel.
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
ไหม เธอ จะ ทำ ใจ ได้ หรือ เปล่า
Tbn. 2
ไหม เธอ จะ ทำ ใจ ได้ หรือ เปล่า
B. Tbn.
ตะโพน
Cb.
6
A tempo ♩ = 110
270
271
272
273
più mf
nat.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
pizz

34
274
275
276
277
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
ปฏิบัติส่วนจังหวะด้วยระดับเสียงที่กำหนดไว้โดย
ค่อย ๆ ปฏิบัติจากช้าไปเร็วจนกว่าจะจบเส้นประ
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.

278
279
280
281
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax 1
ปฏิบัติส่วนจังหวะด้วยระดับเสียงที่กำหนดไว้โดย
ค่อย ๆ ปฏิบัติจากช้าไปเร็วจนกว่าจะจบเส้นประ
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.

35
282
283
284
285
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
12
12
12
Cb.
286
287
288
289
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
arco

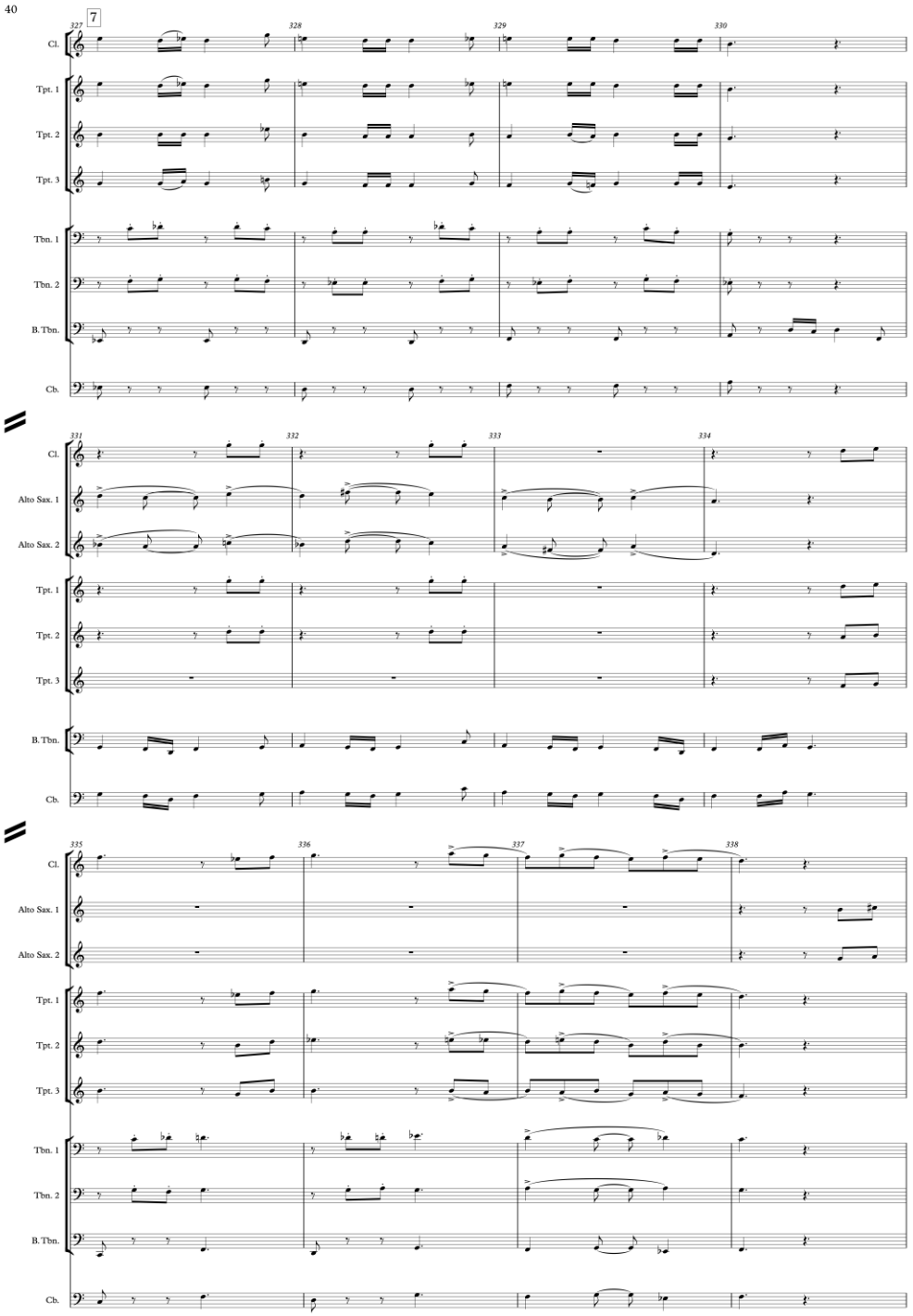
36
290
291
292
293
294
295
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
fill in...
Cb.
296
297
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...


37
298
299
300
301
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
più mf
fill in...
pizz
302
303
304
305
Ten. Sax. 1
4

38
306
307
308
309
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
8
310
311
312
313
314
315
316
317
Cl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
12
arco

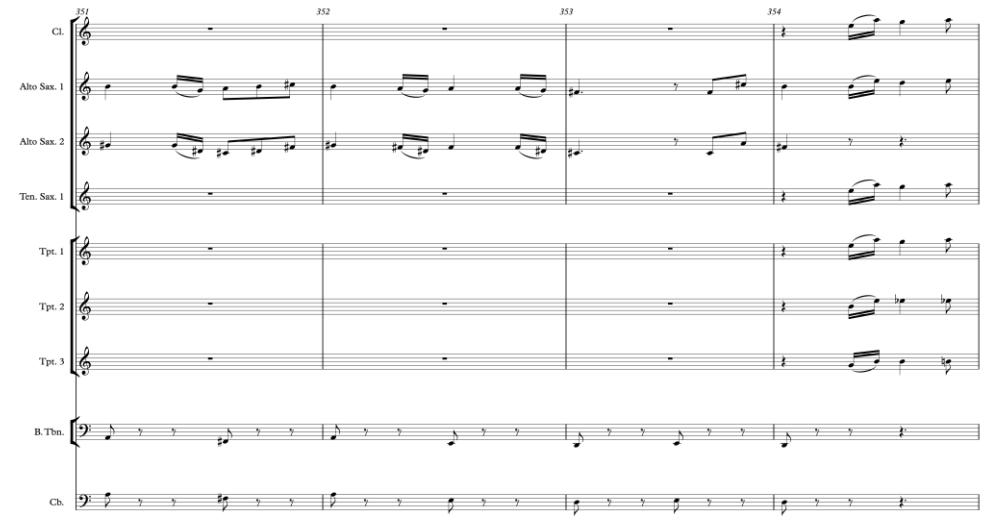
318
319
320
321
322
323
39
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
fill in...
Cb.

324
325
326
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.


40
7
327
328
329
330
Cl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
331
332
333
334
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
B. Tbn.
Cb.
335
336
337
338
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.

41
339
340
341
342
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Tpt. 1
B. Tbn.
Cb.
343
344
345
346
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
mute.
Tpt. 2
B. Tbn.
Cb.
347
348
349
350
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
nat.
Tpt. 2
B. Tbn.
Cb.

42


351
352
353
354
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
B. Tbn.
Cb.

355
356
357
358
359
♩ = 75
Cl.
Alto Sax. 1
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.

43
360
8
361
362
363
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
nat.
nat.
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ชิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
Cb.
mf
364
365
366
367
368
369
370
371

44
372
373
374
375
Cl.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
16
16
12
376
377
378
Cl.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
379
380
381
382
383
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
20
20
16
24
24
20

45
384
385
386
387
To Alto Sax.
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
Cb.
388
389
390
391
più mf
pizz

46
392
393
394
395
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ยิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
4
4
4

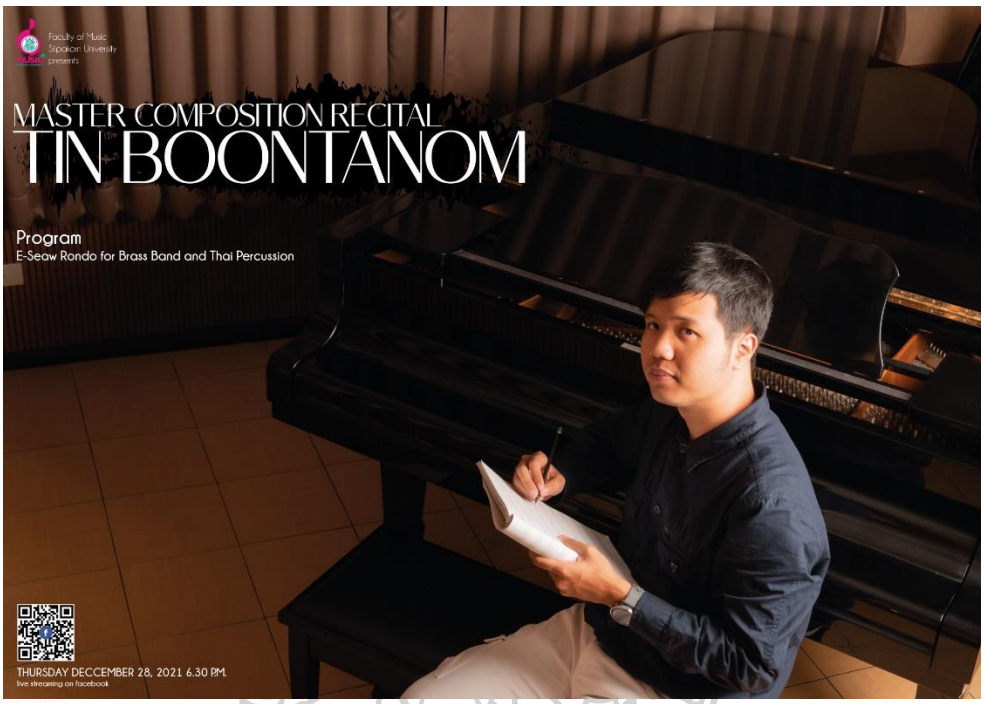
396
397
398
399
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ยิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
8
8
8

47
400
401
402
403
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
12
12
12
404
405
406
407
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
Cb.
arco

48
408
409
410
411
412
413
414
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
ฉิ่ง
กรับ
ตะโพน
fill in...
fill in...
Cb.
9
415
416
417
418
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.

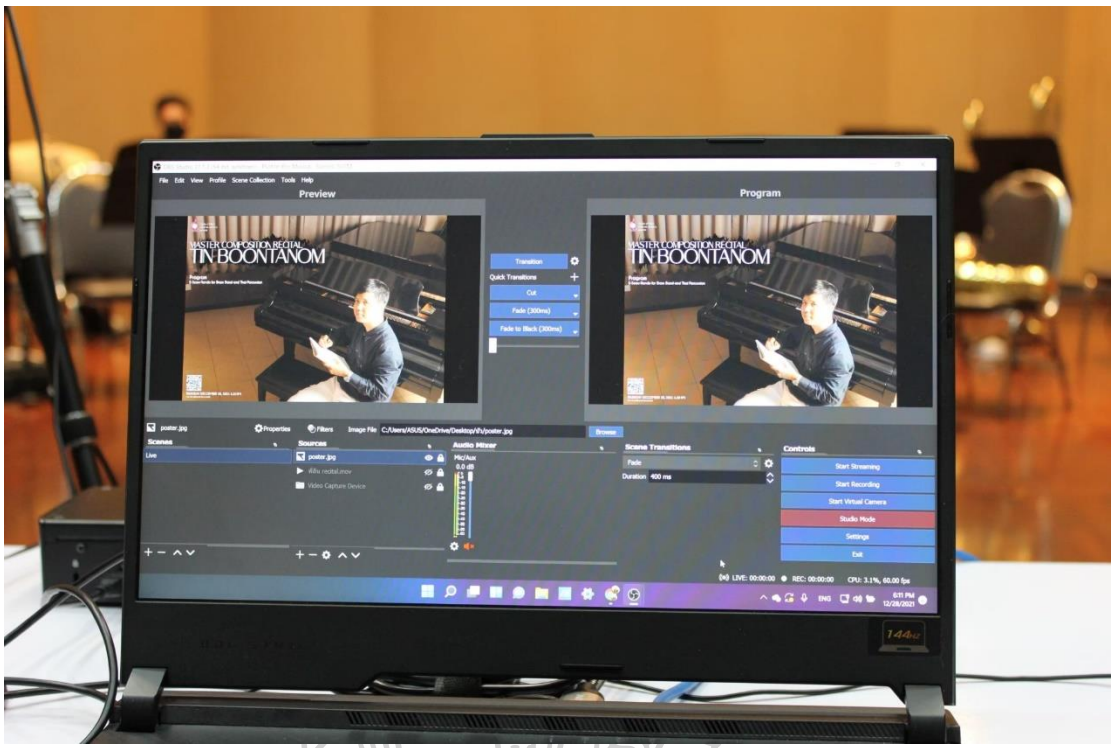
49
419
420
421
422
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.
423
424
425
426
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Cb.

50
427
428
429
430
rit.
Cl.
Alto Sax. 1
Alto Sax. 2
Ten. Sax. 1
Ten. Sax. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
กะโหน่
Cb.
f



โปสเตอร์การแสดง

ภาพการฝึกซ้อมก่อนแสดงจริง



ภาพหน้าจอสำหรับทำ Live steaming

ภาพหลังเสร็จการแสดง

รายการอ้างอิง

Dragone, L. R. (1988). Witold Lutoslawski - Symphony No 3 a critical analysis. California state university, Northridge

Dun, T. (2003). THE MAP: CONCERTO FOR CELLO, VIDEO AND ORCHESTRA. Retrieved from https://issuu.com/scoresondemand/docs/map_33565?fbclid=IwAR2nMDSMkr2Ez_TEEx44D46dHLeiawSoP1j1KBYqB7i8cg-fbOpWqRqDTV0

Fuller, R. (1967). Structure and information in Webwen's symphony, op 21. Duke university. Journal of music theory.

Iacob, C. (2020). Element of Romanian folkloric musical tradition and narrativity in Georg Enescu's "Romanian Rhapsody" Op 11 No 1 and Bela Bartok's Romanian Folk Dances Sz 56. Texas Tech University. .

Loomis, J. (2014). Dvorak New World Symphony Analysis. Brown University

ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2553). อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์เพลงที่ประพันธ์โดย ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร. บริษัท ธนาเพรส จำกัด.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพ: เกศกรัต.

ทวี มุขธระโกษา. (2551). นักดนตรีเอกของโลก เล่ม 2. สถาพรบุ๊คส์.

บัวผัน สุพรรณยศ. (2535). วิเคราะห์เพลงอีแซวของจังหวัดสุพรรณบุรี. วิทยานิพนธ์บริญญาอักษรศาสตร์.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2559). สังเขปกำเนิดแตรวงในยุโรป สหรัฐอเมริกา และกำเนิดแตรวงทหารในไทย. หนังสือแตรสยาม, 34-46.

สธน โรจนตระกูล. (2559). แตรวง. โอเดียนสโตร์.

อมรา กล่ำเจริญ. (2553). เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน. โอเดียนสโตร์.

อานันท์ นาคคง. (2557). แตรวง. หนังสือมรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติ, 21-24.

เอกราช เจริญนิตย์. (2560). นวัตกรรมการประพันธ์เพลงสมัยใหม่. กูดเฮด พริ้นติ้ง แอน แพตเกต ติ้งกรุ๊ป.

เอนก นาวิกมูล. (2550). เพลงนอกศตวรรษ. พิมพ์ครั้งที่ 4.มติชน.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บรรณานุกรม

กานต์ สุริยาศศิน. (2560). “บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม.” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฑามาส หิรัญกูล. (2554). “การศึกษาแตรวงชาวบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี” ปริญญานิพนธ์ศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ณรทุธ์ สุทธจิตต์. (2547). สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 7. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิศารัตน์ หวานชะเอม นวลละออง แสงสุข และ นารินี แสงสุข. (2559). การจัดการความรู้เพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านภาคกลาง: กรณีศึกษาเพลงอีแซวจังหวัดสุพรรณบุรี. สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยรามคำแหง.

พิชชาภัสร์ พิชิตธนารักษ์. (2559). บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ เพรลูด: จินตสำเนียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สังคีต กำจัด. (2556). “ปี่ไทยกับการตีความผ่านงานประพันธ์เพลงร่วมสมัย.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุภักดิ์ อนุกูล. (2546) เพลงพื้นบ้านภาคกลางและภาคตะวันตก. สุวีริยาสาส์น.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ติณห์ บุญถนอม
วัน เดือน ปี เกิด	04 เมษายน 2538
สถานที่เกิด	นนทบุรี
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2554 โรงเรียนกรรณสูตศึกษาลัยจังหวัดสุพรรณบุรี
	พ.ศ.2557 ปริญญาตรี หลักสูตรดุริยางคศาสตร์บัณฑิต วิชาเอกดนตรีเชิงพาณิชย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
	พ.ศ.2563 ศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาสังคีตวิจัย และพัฒนา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	9/82 หมู่บ้านแลนด์มาร์คเอกมัยรามอินทรา ซอยสุคนธสวัสดิ์ 25 ถนนสุคนธสวัสดิ์ แขวงลาดพร้าว เขตลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร 10230