รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการวิจัย

ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ

PEACEFUL LAVENDER

โดย

อานุภาพ คำมา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สนับสนุนโดย

สถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต

2558

ชื่อเรื่อง : ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ
ผู้วิจัย : อานุภาพ คำมา
สถาบัน : วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีที่พิมพ์ : พ.ศ. 2560
สถานที่พิมพ์ : มหาวิทยาลัยรังสิต
แหล่งที่เก็บรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ : มหาวิทยาลัยรังสิต
จำนวนหน้างานวิจัย : 95 หน้า
คำสำคัญ : ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ, วงแจ๊สวงใหญ่, การประพันธ์เพลงร่วมสมัย
ลิขสิทธิ์ : มหาวิทยาลัยรังสิต

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ* ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อ เผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีของประเทศไทยให้ออกสู่สากล บทประพันธ์นี้ได้นำออกแสดงทั้งหมด 3 ครั้ง 1) คอนเสิร์ตซีนฟอร์มเมมโมรี ณ มหาวิทยาลัยรังสิต 2) ไทยแลนด์อินเตอร์เนชั่นแนลแจ๊สคอนเฟอร์เร้นซ์ 2017 ณ มหาวิทยาลัยมหิดล และ3) ในเทศกาลดนตรีบิ๊กแบนด์แมดเนส 2017 ประเทศไต้หวัน บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต

บทประพันธ์บทนี้ เป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สและดนตรีไทย โดยการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกเพื่อเลียนแบบทำนองสำเนียงไทย รวมถึงนำเอากลองแขกเข้ามาร่วมบรรเลงในบทประพันธ์เพื่อสื่อถึงความเป็นไทยผ่านทางผลงานประพันธ์บทนี้ สังคีตลักษณ์โซนาตาถูกใช้เป็นต้นแบบเพื่อกำหนดโครงสร้างโดยรวม อัตราจังหวะถูกกำหนดให้อยู่ในแบบ 3/4, 4/4 และ 6/4 ความแตกต่างของกลุ่มเสียงระหว่างบันไดเสียงเพนตาโทนิกและเนเชอรัลไมเนอร์ถูกนำมาใช้เป็นแนวคิดสำคัญในการประพันธ์แนวทำนอง เสียงประสานเกิดจากการนำบันไดเสียงจากทำนองหลักมาเป็นตัวกำหนดชนิดของเสียงประสาน ทำนองหลัก A อยู่ในบันไดเสียงเนเชอรัลไมเนอร์ ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้เสียงประสานส่วนใหญ่เป็นประเภทไมเนอร์ ทำนองหลัก B มาจากบันไดเสียงเมเจอร์เพนตาโทนิก จึงใช้เสียงประสานประเภทเมเจอร์ ทั้งนี้ผู้บทประพันธ์ให้ความสำคัญกับการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีโดยคำนึงถึงบทบาทของเครื่องดนตรีต่างๆ รวมถึงกลุ่มเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่มภายในวงแจ๊สวงใหญ่เป็นสำคัญ อีกทั้งเบส กีตาร์ และอัลโตแซกโซโฟนทำหน้าที่ดันสดในบทประพันธ์

Title : Peaceful Lavender
Researcher : Arnupap Kammar
Institute : Conservatory of Music, Rangsit University
Year of Publication : 2015
Publisher : Rangsit University
Source : Rangsit University
No. of pages : 95 pages
Keywords : Peaceful Lavender, Jazz Orchestra, Contemporary Music
Copyright : Rangsit University

Abstract

The composition *Peaceful Lavender* aims to represent Thailand's musical culture to international. The first performance of *Peaceful Lavender* was performed at Rangsit University, the second was shown at Thailand International Jazz Conference 2017 at College of Music, Mahidol University (Salaya) and the third was shown at Big Band Madness 2017 at Taipei, Taiwan. Which all performance was performed by Rangsit University Jazz Orchestra.

Peaceful Lavender is an original contemporary composition for jazz orchestra that combines jazz and Thai's traditional music. The fundamental basis of music and unique Thai's refrain are raw materials for the composition by using the pentatonic scales and double-headed drum. Sonata form is used for the pattern overall structure of this composition. Time signature 3/4 4/4 and 6/4 were used in the composition. The different of texture between pentatonic and natural minor scales had been used as an idea to create a melody. The harmony is derived from the sound of the main melody, which determines the kind of the harmony. The nature minor scale is used for A theme, which almost harmony of that area also use the minor. While the major pentatonic is used for B theme, which almost harmony also use the major. The composer emphasizes on, an orchestration, role of each instrument including each group of instruments within the jazz orchestra. Also the improvisation parts that have been play by bass, guitar and saxophone.

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เพลง *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ (Peaceful Lavender)* บทนี้ เป็นงานวิจัยประเภทงานสร้างสรรค์ ได้รับการสนับสนุนจากสถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต งานวิจัยฉบับนี้สามารถเสร็จสมบูรณ์ได้โดยได้รับความเอื้อเฟื้อ และความร่วมมือจากผู้เกี่ยวข้องหลายฝ่าย ดังนั้น ผู้ประพันธ์ขอถือโอกาสนี้ขอบพระคุณผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกๆ ท่าน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ คณบดีวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ผู้สนับสนุน และแนะนำแนวทางการประพันธ์ อีกทั้งแนะนำแนวทางการฝึกซ้อมให้กับบทประพันธ์

รองศาสตราจารย์ ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น รองคณบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยรังสิต ผู้ผลักดันและที่ปรึกษางานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ฉบับนี้ และสร้างแรงบันดาลให้กับเกิดการสร้างผลงานทางวิชาการ

สมาชิกวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต และอาจารย์สุวิวัฒน์ ธิติวัฒนารัตน์ ที่ฝึกซ้อมและร่วมบรรเลงบทประพันธ์ในครั้งนี้

วิทยาลัยดนตรี และมหาวิทยาลัยรังสิต ที่เอื้อเฟื้อสถานที่การฝึกซ้อม และจัดการแสดง ณ อาคารรัตนคุณากร (อาคาร11) ในวันพุธที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2559 นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ ขอขอบพระคุณผู้ที่ร่วมเป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์บทนี้ และช่วยให้งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ และขออภัยเป็นอย่างสูงสำหรับผู้เกี่ยวข้องทุกท่านที่มิได้กล่าวถึง ณ ที่นี้

อานุภาพ คำมา

21 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	**ก**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**ข**
กิตติกรรมประกาศ	**ค**
สารบัญ	**ง**
สารบัญตัวอย่าง	**ฉ**
สารบัญตาราง	**ซ**
สารบัญรูปภาพ	**ฌ**
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการประพันธ์	2
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	2
1.4 ขอบเขตของการวิจัย	2
บทที่ 2 ศึกษางานประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง	3
2.1 การผสมผสานดนตรีไทยและสากล	3
2.2 บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่ประพันธ์ที่ประพันธ์เพลงชาวไทย	4
2.3 ผลงานและแนวคิดของนักประพันธ์ดนตรีแจ๊ส	7
2.4 แนวคิดทางด้านดนตรี	8
2.5 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี	14
บทที่ 3 วิธีและแนวคิดการประพันธ์เบื้องต้น	17
3.1 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์	17
บทที่ 4 อรรถาธิบายบทประพันธ์	22
4.1 โครงสร้างบทประพันธ์	22
4.2 บทวิเคราะห์	24
บทที่ 5 สรุปบทประพันธ์	40
5.1 สรุปแนวคิดบทประพันธ์	40
5.2 การเผยแพร่บทประพันธ์	43
5.3 สรุปผลงานวิจัย	44

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บรรณานุกรม	45
ภาคผนวก ก รวมภาพบรรยากาศการแสดง	47
บทประพันธ์ ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ (Peaceful Lavender)	51
ประวัติผู้ประพันธ์	95

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่	หน้า
2.1 หน้าทับปรบไก่	8
2.2 เทนชัน	11
3.1 การบันทึกโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีกลองแขก	18
3.2 รูปแบบหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น	18
3.3 รูปแบบหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น	19
3.4 รูปแบบหน้าทับปรบไก่ 1 ชั้น	19
3.5 การปรับโน้ตหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นให้อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4	19
3.6 ทำนองหลัก A	20
3.7 การนำส่วนย่อยทำนองหลัก A มาสร้างทำนองหลัก B	20
3.8 เสียงประสานทำนองหลัก A	21
3.9 เสียงประสานทำนองหลัก B	21
4.1 ทำนองหลัก A (จุดซ้อม A)	25
4.2 ทำนองหลัก A1 (จุดซ้อม B)	26
4.3 ทำนองหลัก B (จุดซ้อม C)	27
4.4 ทำนองหลัก A2 (จุดซ้อม D)	28
4.5 ทำนองหลัก B1	29
4.6 การกระจายคอร์ดในลักษณะเบลโทน	30
4.7 ช่วงบรรเลงคั่น	31
4.8 จุดซ้อม K (ห้องที่ 80-84)	32
4.9 การสร้างทำนองโน้ตสูงสุดจากแนวทางการจัดวางองค์ประกอบ	33
4.10 ห้องที่ 85-89	33
4.11 การสร้างพื้นหลังจากไกด์โทนและแนวทางการจัดวางองค์ประกอบ	34
4.12 หน้าทับปรบไก่ 1 ชั้นในอัตราจังหวะ 3/4	35
4.13 การดัดแปลงทำนองอัตราจังหวะ 4/4 เป็น 3/4	35
4.14 จุดซ้อม Q (ห้องที่ 139-143)	36

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่	หน้า
4.15 จุดซ้อม R (ห้องที่ 147-150)	37
4.16 จุดซ้อม S (ห้องที่ 155-158)	38

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
2.1 แสดงการเลือกใช้บันไดเสียงคอร์ดสำหรับเสียงประสาน Fmaj^7 / Dmin^7 / Gmin^7 / C^7	10
2.2 เทนชันที่อยู่ในคอร์ดลักษณะต่างๆ	11
4.1 โครงสร้างบทประพันธ์	23

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูปภาพ

รูปภาพที่	หน้า
1 โปสเตอร์การแสดง	48
2 (ชุด) รวมภาพบรรยากาศการแสดง	49-50

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

ดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นเมื่อช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ที่เมืองนิวออร์ลินส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยเกิดขึ้นจากความหลากหลายทางวัฒนธรรม วัฒนธรรมดนตรีแจ๊สทำให้เกิดอิทธิพลกับแนวดนตรีอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีร็อก ป๊อป ฟั้งค์ แรพ ลาติน บลูส์ และอีกมากมาย อีกทั้งดนตรีแจ๊สยังได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีคลาสสิก ในขณะเดียวกันดนตรีคลาสสิกในช่วงขณะนั้นก็ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สเช่นกัน แม้ว่าดนตรีแจ๊สจะมีความหลากหลายทั้งทางด้านวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อสไตล์ของแจ๊สในลักษณะต่างๆ แต่ยังคงก็มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ซึ่งองค์ประกอบสำคัญของดนตรีแจ๊ส คือ การด้นสด (Improvisation) จังหวะ (Rhythm) ลักษณะเสียงของเครื่องดนตรี (Sound and Instrument Associated) เสียงประสาน (Harmony) และสังคีตลักษณ์ (Form)

ลักษณะการบรรเลงรวมวงของดนตรีแจ๊ส สามารถแบ่งได้ 2 ประเภท คือ 1) วงดนตรีแจ๊สวงเล็ก (Jazz Combo) มีจำนวนสมาชิก 3-7 คน รูปแบบลักษณะการบรรเลงจะมีการตีความและแสดงความสามารถในการด้นสดได้อย่างอิสระ 2) วงแจ๊สวงใหญ่ (Jazz Big Band) มีจำนวนสมาชิก 15-18 คน รูปแบบลักษณะการบรรเลงจะให้ความสำคัญกับการเรียบเรียงเสียงประสาน การเรียบเรียงจังหวะ และการจัดโครงสร้างสังคีตลักษณ์โดยรวมของบทประพันธ์เพลง เพื่อให้ทั้งวงบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน อย่างไรก็ตามยังคงเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้แสดงความสามารถในการด้นสดในท่อนที่ถูกจัดเตรียมไว้

สำหรับประเทศไทยมีนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักหลายท่าน เช่น เสกพล อุ่นสำราญ (โก้ มิสเตอร์ แซกแมน) เทวัญ ทรัพย์แสนยากร (ต๋อง เทวัญ) และขุนอิน โตสง่า (Khun-In Jazz of Siam) ซึ่งพวกเขามักจะบรรเลงในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก โดยนำลักษณะดนตรีแจ๊สมาผสมผสานกับดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นการนำทำนองของดนตรีไทยมาเรียบเรียงเสียงประสาน เรียบเรียงจังหวะ หรือนำเครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงในวงแจ๊ส อย่างไรก็ตาม การประพันธ์บทประพันธ์เพลงใหม่ในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สวงเล็กและวงใหญ่ ที่เป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีแจ๊สและดนตรีไทยยังคงมีไม่มากนัก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากที่กล่าวมาข้างต้นงานวิจัยครั้งนี้ ผู้ประพันธ์จึงประสงค์จะประพันธ์ดนตรีที่เป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีแจ๊สและดนตรีไทย โดยการนำหลักการและสำเนียงพื้นฐานของเพลงไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์เพลง และนำเครื่องดนตรีไทยมาร่วมบรรเลง รวมถึงนำมาใช้เป็นแนวคิดสำคัญเพื่อสร้างสรรค์งานประพันธ์ในรูปแบบวงแจ๊สวงใหญ่ นอกจากนั้นบทประพันธ์เพลงแจ๊สบทใหม่นี้ เป็นการประพันธ์ขึ้นเพื่อเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมของประเทศไทยออกสู่สากล

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์บทใหม่ที่เป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยกับดนตรีแจ๊ส ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงแจ๊สวงใหญ่

1.2.2 เพื่อเผยแพร่ดนตรีแจ๊สที่มีส่วนผสมของวัฒนธรรมดนตรีไทยออกสู่สากล

1.2.3 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงแจ๊สวงใหญ่ ใช้แสดงในคอนเสิร์ตซีนฟอร์มเมมโมรี (Scene from Memory) ณ ห้องแสดงดนตรี อาคารรัตนคุณากร มหาวิทยาลัยรังสิต

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 ได้บทประพันธ์เพลงใหม่ที่เป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีไทย กับดนตรีแจ๊สที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงแจ๊สวงใหญ่

1.3.2 ได้เผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีที่มีส่วนผสมของดนตรีไทยออกสู่สากล

1.3.3 ได้มีโอกาสเผยแพร่บทประพันธ์เพลงโดยการนำออกแสดง

1.3.4 เผยแพร่บทประพันธ์เพลงในรูปแบบเชิงวิชาการ

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

1.4.1 ความยาวของบทประพันธ์ประมาณ 10 นาที

1.4.2 เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงแจ๊สวงใหญ่

1.4.3 เป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับวงแจ๊สวงใหญ่

1.4.4 นำเครื่องดนตรีไทย ได้แก่ กลองแขก มาเป็นส่วนหนึ่งของการบรรเลงในวง

1.4.5 นำรูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) มาใช้เป็นวัตถุดิบหนึ่งเพื่อนำไปใช้ในบทประพันธ์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2
ศึกษางานประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์ *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ* เป็นบทประพันธ์สำหรับวงแจ๊สวงใหญ่ ผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับวงแจ๊สวงใหญ่ที่ผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและสากลเข้าด้วยกัน ผู้ประพันธ์ศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบการผสมผสานดนตรีไทยและสากล อีกทั้งศึกษาบทประพันธ์ของผู้ประพันธ์ที่มีชื่อเสียงทางด้านการประพันธ์ร่วมสมัย และการประพันธ์สำหรับวงแจ๊สวงใหญ่ รวมถึงศึกษาแนวคิดทางดนตรีและการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี

2.1 การผสมผสานดนตรีไทยและสากล

ดนตรีไทยมีประวัติความเป็นมาที่ซับซ้อนและอยู่คู่กับวิถีชีวิตของคนไทยมาช้านาน นักประพันธ์เพลงชาวไทยหลากหลายท่านได้พยายามนำเสนอแนวดนตรีไทยที่ผสมผสานไปกับดนตรีสากลในกระแสดนตรีของโลก โดยการนำเอาเครื่องดนตรีไทยหรือการนำเอาลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีไทยมาผสมผสานให้เข้ากับเครื่องดนตรีของตะวันตก

วีรชาติ เปรมานนท์ (2537 : 4-14) ได้ให้คำอธิบายการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและสากลไว้ว่า “ดนตรีร่วมสมัยไทย” และยังให้คำจำกัดความว่า “ดนตรีร่วมสมัยไทย หมายถึง ดนตรีที่ใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีสัน และความรู้สึกแบบใดแบบหนึ่งหรือแบบผสมผสาน ไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ คีตลักษณ์ ทฤษฎี หลักการ และวิธีประพันธ์”

วีรชาติ เปรมานนท์ ยังได้แยกประเภทของดนตรีร่วมสมัย โดยแบ่งตามลักษณะวิธีในการประพันธ์ไว้ดังนี้

1. การนำทำนองไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่
2. การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงและประสานเสียงด้วยหลักการของดนตรีตะวันออก
3. การนำหลักการและสำเนียงพื้นฐานของเพลงมาเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์
4. การนำหลักการ และวิธีการต่างๆมาผสมผสาน

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2559 : 111) กล่าวเกี่ยวกับการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกไว้ว่า “ดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกมีความแตกต่างกันในหลายแง่มุม อย่างไรก็ตาม เมื่อนำเทคนิคดนตรีตะวันตกมาปรับใช้กับดนตรีไทยอย่างเหมาะสม จะพบว่า ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นคือเสียง

กลมกลืนอันไพเราะซึ่งยังสามารถรักษาคุณลักษณะและรสนิยมอันวิจิตรของดนตรีไทยไว้ได้เป็นอย่างดี”

นอกจากนี้การนำดนตรีไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์นั้น ยังแสดงให้เห็นถึงความเป็นดนตรีชาตินิยมได้อีกด้วย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2558 : 47) ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีชาตินิยมเป็นรูปแบบจากชนชาติของตนเอง ซึ่งสะท้อนให้เห็นผ่านงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นการใช้ภาษาในงานวรรณกรรม การเห็นความสำคัญของการละเล่น นิทาน การเต้นรำ และเพลงพื้นบ้าน รวมถึงประเพณีและความเชื่อที่เป็นมรดกตกทอดภายในชนชาติตนเอง

จากการศึกษาประเด็นที่เกี่ยวกับการผสมผสานดนตรีไทยและสากลพบว่า แม้ต้นกำเนิดโดยแท้จริงของดนตรีทั้งสองประเภทจะอยู่คนละซีกโลกกัน และก่อให้เกิดดนตรีที่มีความแตกต่างกันในหลากหลายแง่มุม การผสมผสานดนตรีทั้งสองประเภทสามารถทำได้หลากหลายวิธี ไม่ว่าจะเป็นการนำเอาทำนอง จังหวะ สังคีตลักษณ์ ทฤษฎี หรือแม้กระทั่งการนำเอาเครื่องดนตรีทั้งสองประเภทมาผสมผสานกัน เพื่อให้เกิดสำเนียงที่กลมกลืนไพเราะ และยังคงคุณค่าอันวิจิตรของดนตรีนั้นๆ ได้อย่างครบถ้วน ก่อให้เกิดผลงานศิลปะที่มีความร่วมสมัยที่มีความแตกต่างกันทางด้านวัฒนธรรมดนตรี

2.2 บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย

ดนตรีในช่วงตั้งแต่ประมาณ ค.ศ 1900 จนถึงปัจจุบัน มีลักษณะทางดนตรีเกิดขึ้นอย่างหลากหลาย โดยลักษณะดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่อาจมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง หรืออาจมีความคล้ายคลึงกันก็ได้ และดนตรีในศตวรรษที่ 20 นี้ มีความหลากหลายในทุกมิติดนตรี ไม่ว่าจะเป็นการดึงเอาลักษณะทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละคน หรือแต่ละชนชาติออกมา การนำสิ่งที่มีอยู่แล้วกลับมาประยุกต์ใช้ร่วมกับลักษณะดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่ เป็นต้น สำหรับบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยไทยก็เช่นกัน มีการผสมผสานโดยการนำเพลงพื้นบ้านมาประยุกต์เข้ากับดนตรีตะวันตกได้อย่างลงตัว หรือแม้กระทั่งการนำเอาเครื่องดนตรีไทยซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีประวัติที่ยาวนานเข้ามาร่วมเล่นกับวงออร์เคสตราตามแบบตะวันตก ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552 : 197) ได้กล่าวไว้ว่า นักประพันธ์เพลงร่วมสมัยของไทยได้พยายามนำเสนอแนวดนตรีในกระแสดนตรีโลก โดยการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยให้เข้ากับวงออร์เคสตราของตะวันตก

บทประพันธ์การบรรเลงเดี่ยวสำหรับเปียโน *ชุดภาพวาด* โดย วีระชาติ เปรมานนท์ บทประพันธ์ *ชุดภาพวาด* ถูกประพันธ์ขึ้นทั้งหมด 2 ชุดด้วยกัน คือชุดประพันธ์ในปี 2524 รวม 3 บท ได้แก่ บทประพันธ์ *โปงลาง* บทประพันธ์ *ระนาดทอง* และบทประพันธ์ ฉิ่ง ชุดที่ 2 ถูกประพันธ์ขึ้นในปี 2529 อีก 5 บท รวมทั้งหมดเป็น 8 บท มีการใช้เครื่องดนตรีไทยมาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ตามชื่อบทประพันธ์ และนำมาผสมผสานกับเทคนิคดนตรีสากล นอกเหนือจากบทประพันธ์ *ชุดภาพวาด* แล้ว ยังมีผลงานเรียบเรียงบทประพันธ์ *ออกภาษา "มอญ"* สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา บทประพันธ์มาจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้นำทำนองของพื้นเมืองของชาวมอญมาเรียบเรียง และบรรเลงเป็นชุดร่วมกับเพลงสำเนียงชาติต่างๆ 12 ภาษา ในการเรียบเรียงบทประพันธ์นี้ ยังคงรักษาทำนองและจังหวะหน้าทับเดิมไว้ทั้งหมด แต่ได้เพิ่มเติมสีสันใหม่โดยการเรียบเรียงประสานเสียงและการประพันธ์ทำนองแปรขึ้นใหม่ เพื่อให้เหมาะกับเทคนิควิธีการบรรเลงเครื่องสากล (วีระชาติ เปรมานนท์, 2537 : 22)

คอนแชร์โตมหาราชา สำหรับระนาดเอกและวงออร์เคสตรา โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร บทประพันธ์นี้ประพันธ์ขึ้นในปี 2543 บทประพันธ์นี้ได้นำบทเพลงไทยพื้นบ้านของทั้ง 4 ภาค มาผสมผสานเข้ากับทำนองของผู้ประพันธ์ แนวทำนองทั้งหมดนี้ได้มีการแปรรูป ยักย้าย และจัดระบบเพื่อเข้ากับกระแสดนตรีในรูปแบบใหม่ (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2543 : 2)

คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงออร์เคสตรา โดย เด่น อยู่ประเสริฐ เทคนิคทั่วไปในการประพันธ์มักใช้เสียงประสานที่มีสีสันสมัยใหม่และมีกลิ่นอายของความเป็นดนตรีแจ๊ส บทเพลงมี 3 ท่อน ได้แก่

ท่อนที่ 1 อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาประกอบด้วย 3 ทำนองหลัก โดยในท่อนคาเดนซามีการนำทำนองทั้ง 3 มาใช้แบบย้อยกลับ

ท่อนที่ 2 อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบสามตอน ใช้ทำนองเพลงต้นวรเชษฐ์ในสมัยรัตนโกสินทร์มาเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลง

ท่อน 3 อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา ใช้ทำนองเพลงต้นวรเชษฐ์ในสมัยอยุธยามาเป็นองค์ประกอบหลักของบทเพลง

บทประพันธ์นี้มีจังหวะที่ซับซ้อนทั้งในแนวเดี่ยวเปียโนและแนวออร์เคสตรา เป็นบทเพลงที่มีความไพเราะ และสนุกสนานสลับกันไป รวมไปถึงเทคนิในการจัดรูปแบบวง มีการสอดแทรกทำนองเพลงไทยไว้ในบทประพันธ์ได้อย่างงดงาม (Den Euprasert, 2004 : 36-58)

บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์เทวะสวีทสำหรับวงออร์เคสตรา (DEVAS Suite for Orchestra) โดย อาจารย์วานิช โปตะวนิช ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตรามาตราฐานแบบตะวันตกกับเครื่องดนตรีอาเซียน บทประพันธ์ประกอบด้วย 5 ท่อน โดยแต่ละท่อนมีทำนองหลักที่อิสระต่อกัน ทั้งนี้ทำนองหลักแต่ละท่อนผู้ประพันธ์ได้คัดเลือกมาจากตัวอักษรชื่อของเทพแต่ละองค์ ซึ่งเป็นเทพที่ผู้ประพันธ์เลือกมาใช้ในบทประพันธ์ "*เทวะ*" ได้แก่ พระอาทิตย์ พระศิวะ พระอุมาเทวี พระพิฆเนศ และพระจันทร์ ซึ่งเป็นเทพเจ้าที่ได้รับความนิยมนับถืออย่างมาก สำหรับเทคนิคในการประพันธ์ที่โดดเด่นในบทประพันธ์ "*เทวะ*" คือ การนำเสนอทำนองที่อ่อนหวานและมีความหลากหลาย มีการนำเครื่องดนตรีไทยมาผสมผสานกับเสียงของวงออร์เคสตราตะวันตกได้อย่างงดงาม (วานิช โปตะวนิช, 2558 : 59)

กรุงเทพมหานคร โดย ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา แบ่งออกเป็น 4 กระบวน ได้แก่ สีสันแห่งกรุงเทพ ทางสงบ สายธารแห่งชีวิต และชาติภูมิ ในแต่ละกระบวนได้สอดแทรกความเป็นไทย ไว้ในส่วนต่างๆ ของบทประพันธ์เพลงด้วยการใช้ทำนองดนตรีที่มีลักษณะเสียงแบบไทย รวมถึงการผสมผสานวัตถุดิบทางดนตรีจากดนตรีร่วมสมัย ดนตรีแจ๊ส ดนตรีลูกทุ่ง และการใช้ลักษณะจังหวะของดนตรีพื้นเมือง มาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ (ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, 2559 : 73-83)

จากบทประพันธ์ที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่านักประพันธ์แต่ละคนมีแนวคิดที่หลากหลาย เช่น มีการนำเครื่องดนตรีไทยมาผสมผสานกับวงดนตรีสากลในรูปแบบต่างๆ และมีการใช้เครื่องดนตรีไทยมาเป็นส่วนหนึ่งในการประพันธ์ ซึ่งนำมาผสมผสานกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรีสากล เป็นต้น ส่วนการสร้างทำนองและเสียงประสานในบทประพันธ์รูปแบบนี้ ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์เพลงแต่ละคนซึ่งอาจเป็นการนำบทเพลงไทยพื้นบ้านหรือกระทั่งทำนองเพลงไทยตามแบบแผน (Thai Classical Music) มาผสมเข้ากับทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนักประพันธ์แต่ละคน อาจมีการสอดแทรกทำนองเพลงไทยไว้ในบทประพันธ์ ใช้ทำนองดนตรีที่มีลักษณะเสียงแบบไทย อีกทั้งพยายามรักษาทำนองเพลงไทยไว้แต่ได้เพิ่มเติมสีสันใหม่โดยการประพันธ์ทำนองแปรและการเรียบเรียงประสานเสียงขึ้นใหม่ รวมถึงการใช้เสียงประสานที่มีสีสันสมัยใหม่และมีกลิ่นอายของความเป็นดนตรีแจ๊ส

2.3 ผลงานและแนวคิดของนักประพันธ์ดนตรีแจ๊ส

เทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สร่วมสมัย มีความหลากหลายและคล้ายคลึงกับเทคนิคดนตรีศตวรรษที่ 20 ไม่ว่าจะเป็นด้านการผสมวงดนตรีที่แปลกใหม่ การเรียบเรียงเสียงประสานในวงดนตรี การสร้างแนวทำนองที่แปลกใหม่ การให้ความสำคัญกับเสียงประสานอันคลุมเครือ เป็นต้น กิล อีแวนส์ และมาเรีย ชไนย์เดอร์ เป็นตัวอย่างที่เด่นชัดสำหรับนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สร่วมสมัยที่เป็นที่ยอมรับทั่วโลก

ดาวน์เนส (Downes, 2008 : 2) ได้กล่าวไว้ว่า บทประพันธ์ *มูดดรีม* (*Mood Dreams*) ของกิล อีแวนส์ (Gil Evans, 1912-1988) มีการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบลีลาจังหวะสอดประสาน (Contrapuntal) จึงทำให้เกิดทำนอง 4 แนวบรรเลงพร้อมกัน โดยที่ทำนองที่ 1 บรรเลงโดย อัลโตแซกโซโฟน ทำนองที่ 2 บรรเลงโดย ทรัมเป็ตและเฟรนช์ฮอร์น ทำนองที่ 3 บรรเลงโดย ทรอมโบน และทำนองสุดท้ายบรรเลงโดย เบส บาริโทนแซกโซโฟนและทูบา

ดาวน์เนสยังได้กล่าวอีกว่า วงดนตรีแจ๊สออร์เคสตราของมาเรีย ชไนย์เดอร์ (1960-) ประกอบด้วย เครื่องดนตรีมาตรฐานสำหรับวงแจ๊สวงใหญ่ ได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน จำนวน 2 เครื่อง เทเนอร์แซกโซโฟน จำนวน 2 เครื่อง บาริโทนแซกโซโฟน (โดยมีการควบเครื่องลมไม้ เช่น ฟลูต คลาริเน็ต โซปราโนแซกโซโฟน และเครื่องอื่นๆ) ทรัมเป็ตจำนวน 4 เครื่อง ทรอมโบนจำนวน 4 เครื่อง รวมถึงกีตาร์ เปียโน เบส และกลองชุด ในบางครั้งชไนย์เดอร์ได้นำเครื่องดนตรีอักคอร์เดียน เสียงร้อง และเครื่องตีมาผสมในบทเพลงอีกด้วย (Downes, 2008: 30) บทประพันธ์หลายบทของชไนย์เดอร์ ใช้การพัฒนาหรือการแปรทำนองที่สร้างจากโมทีฟ รวมถึงการแปรทำนองหลักของบทประพันธ์ โครงสร้างสังคีตลักษณ์หลายบทประพันธ์ ไม่ได้ยึดติดกับรูปแบบของดนตรีแจ๊สทั่วไป ใช้อัตราจังหวะไม่สมมาตร หรือการผสมอัตราจังหวะต่างๆ และอัตราจังหวะไม่สมมาตรนี้ ถูกนำมาใช้ในดนตรีแจ๊สตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1950 และถูกใช้อย่างแพร่หลายในช่วงทศวรรษที่ 1980 (Downes, 2008 : 36-38)

จากผลงานและแนวคิดของ กิล อีแวนส์และมาเรีย ชไนย์เดอร์ มีการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบลีลาจังหวะสอดประสานจึงเกิดการสร้างทำนองมากกว่า 1 แนวร่วมบรรเลงพร้อมกัน มีการพัฒนาหรือการแปรทำนองที่สร้างจากโมทีฟ รวมถึงการแปรทำนองหลักของบทประพันธ์ สำหรับโครงสร้างสังคีตลักษณ์ไม่ได้ยึดติดกับรูปแบบของดนตรีแจ๊สทั่วไป รวมถึงมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะในบทประพันธ์บ่อยครั้ง

2.4 แนวคิดทางดนตรี

การสร้างบทประพันธ์บทนี้ ผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีแจ๊ส รวมถึงเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีไทยออกสู่สากล เนื่องจากวัตถุประสงค์ที่ผู้ประพันธ์ได้กล่าวมาข้างต้น ทำให้ผู้ประพันธ์เริ่มศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับดนตรีไทยในแง่มุมต่างๆ เพื่อค้นหาแนวทางหรือวิธีการนำเอาวัฒนธรรมดนตรีไทยเข้ามาใช้ในบทประพันธ์เพลงแจ๊สได้อย่างเหมาะสมและสวยงาม

2.4.1 แนวคิดทางดนตรีไทย

กรมศิลปากร (2539 : 1-2) ได้กล่าวไว้ว่า ลักษณะเพลงไทยสามารถแบ่งประเภทใหญ่ๆ ออกเป็น 3 ประเภท โดยแยกตามลักษณะของหน้าทับซึ่งได้แก่ ปรบไก่ สองไม้ และพิเศษ สำหรับความหมายของหน้าทับ คือ วิธีตีเครื่องหนังจำพวกที่เลียนแบบจากทับ (โทน) ซึ่งใช้เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะมาแต่โบราณ เช่น ตะโพน โทน รำมะนา สองหน้า และกลองแขก สำหรับการตีกำกับจังหวะเป็นระยะไป เพื่อให้รู้ส่วนและเสียงสำคัญของเพลง

หน้าทับปรบไก่ โบราณาจารย์ได้คิดขึ้นเป็นอัตรา 2 ชั้นก่อน โดยใช้ตะโพนตีเลียนจากคำร้องของลูกคู่ที่ร้องรับในการเล่นเพลงปรบไก่ (เพลงพื้นเมืองอย่างหนึ่ง) สำหรับเครื่องหนังอื่นๆ เช่น สองหน้า โทน รำมะนา และกลองแขก จึงใช้วิธีตีไปตามลักษณะของสิ่งนั้นๆ อีกต่อหนึ่ง แต่คงเรียกว่าหน้าทับปรบไก่ ทั้งนี้หน้าทับปรบไก่เป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลงเพลงไทย เพราะหน้าทับจะตีวนซ้ำอยู่อย่างนั้นตลอดไปจนกว่าจะจบเพลง เมื่อเกิดนิยมการขยายอัตราของเพลงขึ้นเป็น 3 ชั้น หรือตัดลงเป็นชั้นเดียวหน้าทับก็ต้องขยายหรือตัดลงตามส่วนเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 2.1 หน้าทับปรบไก่

หน้าทับ ปรบไก่ 3 ชั้น

- - ทั่ม ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ
- ติง - ติง	-ทั่มติงทั่ม	ติงทั่ม-ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	-ติง- ทั่ม	- ติง - ติง	- ทั่ม - ติง	- ติง - ทั่ม

หน้าทับ ปรบไก่ 2 ชั้น

- - ทั่ม ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ม	- ติง - ติง	- ทั่ม - ติง	- ติง – ทั่ม

ตัวอย่างที่ 2.1 หน้าทับปรบไก่ (ต่อ)

หน้าทับ ปรบไก่ 1 ชั้น

- - ติงทั่ม	- ติง - -	ติงทั่ม-ติง	-ทั่มติงทั่ม

ที่มา : กรมศิลปากร, 2548 : 15

ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องทางด้านดนตรีไทย และเลือกนำเอากลองแขกร่วมกับการใช้หน้าทับปรบไก่ มาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์เพื่อเป็นสื่อแทนถึงวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ผสมผสานร่วมกับดนตรีแจ๊สผ่านทางผลงานประพันธ์เพลงบทนี้

2.4.2 แนวคิดทางดนตรีแจ๊ส

สำหรับแนวคิดทางด้านดนตรีแจ๊ส เทด พีท และเคนพูลิก (Ted Pease and Ken Pullig, 2001 : 40) ได้กล่าวถึงเรื่องบันไดเสียงคอร์ด (Chord Scale) โดยสังเขปว่า “หากมองจากมุมมองของนักประพันธ์เพลง จะพบว่าบันไดเสียงคอร์ดเป็นส่วนที่สามารถทำให้กลุ่มทำนองและเสียงประสานแนวตั้ง (Voicing) มีความสัมพันธ์กัน นอกจากนี้บันไดเสียงคอร์ดยังเป็นประโยชน์อย่างมากในการเป็นพื้นฐานสำหรับการเขียนแนวทำนองและการด้นสด”

1) บันไดเสียงคอร์ด คือ การพิจารณาเลือกใช้บันไดเสียงหรือโมดต่างๆ สำหรับนำมาใช้ในการ ด้นสด โดยเอ็ดเวิร์ด ซาราธ (Edward Sarath, 2010 : 111-112) ได้อธิบายเกี่ยวกับบันไดเสียงคอร์ด โดยสังเขปว่า หลักการพื้นฐานของบันไดเสียงคอร์ด คือ การเลือกใช้บันไดเสียงหรือโมดต่างๆ ในการด้นสด โดยพิจารณาจากบันไดเสียงคอร์ดนั้นๆ จากความหมายข้างต้น เราสามารถนำหลักการของบันไดเสียงคอร์ดมาใช้ในการพิจารณาถึงนัยยะในการด้นสดของศิลปินที่มีชื่อเสียงต่างๆ ได้

บันไดเสียงคอร์ดมีอยู่ 2 ประเภท ได้แก่ 1) การเลือกใช้ 1 บันไดเสียงหรือโมด ต่อ 1 คอร์ด[1] และ 2) การพิจารณาเลือกใช้ 1 บันไดเสียงหรือโมด ต่อ 1 ช่วงการดำเนินเสียงประสาน[2] โดยพื้นฐานของการใช้บันไดเสียงคอร์ดแบบ 1 บันไดเสียงหรือโมด ต่อ 1 คอร์ด คือ การเลือกใช้บันไดเสียงหรือโมดที่มีความสัมพันธ์กับหน้าที่ของคอร์ดนั้นๆ เช่น ในแต่ละช่วงการดำเนินเสียงประสานซึ่งจำเป็นต้องพิจารณาคอร์ดโทนิกให้ได้ก่อน จากนั้นจึงพิจารณาเลือกบันไดเสียงให้มีความสัมพันธ์กับ

[1] เอ็ดเวิร์ด ซาราธ เรียกว่า Individual Chord Scale

[2] เอ็ดเวิร์ด ซาราธ เรียกว่า Parent

คอร์ดนั้นๆ โดยถ้าเป็นคอร์ด II เราจะเลือกใช้ดอเรียนหรือถ้าเป็นคอร์ด V เราจะเลือกใช้มิกโซลิเดียน เนื่องจากดอเรียนและมิกโซลิเดียนเป็นโมดที่ถูกสร้างขึ้นจากขั้นที่ 2 และ 5 (ตามลำดับ) ของบันไดเสียงนั้นๆ ต่อจากนั้นเราจึงพิจารณาต่อถึงความเป็นไปได้ในการเลือกใช้บันไดเสียงหรือโมดอื่นๆ เพิ่มเติม ส่วนแบบที่ 2 การใช้ 1 บันไดเสียงหรือโมด ต่อ 1 ช่วงการดำเนินเสียงประสานนั้น ซาราธได้แนะนำให้ใช้บันไดเสียงของคอร์ด I เพียงบันไดเสียงเดียวในแต่ละช่วงการดำเนินเสียงประสาน

ตารางที่ 2.1 แสดงการเลือกใช้บันไดเสียงคอร์ดสำหรับทางเดินเสียงประสาน $Fmaj^7$ / $Dmin^7$ / $Gmin^7$ / C^7

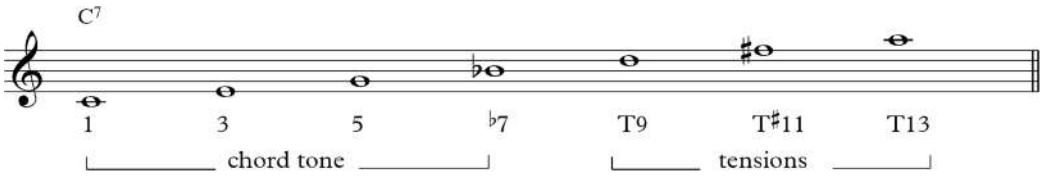
Chord	$Fmaj^7$	$Dmin^7$	$Gmin^7$	C^7
Roman numeral	$Imaj^7$	VI min^7	$IImin^7$	V^7
Chord Scale (parent)	← F Ionian →			
Individual chord scales	F Ionian	D Aeolian	G Dorian	C Mixolydian

ที่มา : Edward Sarath, 2010 : 112

ทั้งนี้การเลือกใช้บันไดเสียงคอร์ดทั้งสองแบบดังกล่าว สามารถเลือกใช้ได้อย่างอิสระ แต่ศิลปินที่มีชื่อเสียงมักนิยมเลือกใช้แบบ 1 บันไดเสียงหรือโมด ต่อ 1 ช่วงการดำเนินเสียงประสานมากกว่า สำหรับกรณีที่ในห้วงการดำเนินเสียงประสานนั้นๆ ประกอบด้วยคอร์ดที่ยืมมาจากบันไดเสียงอื่นๆ หรือคอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียงหลัก การใช้บันไดเสียงคอร์ดแบบ 1 บันไดเสียงหรือโมดต่อ 1 คอร์ด จะถูกนำมาพิจารณาเลือกใช้ก่อน

2) เทนชัน (Tensions) คือ คอร์ดที่ถูกขยายให้มากกว่าโน้ตตัวที่ 7^{th} ของคอร์ดขึ้นไป โดยจะมีระยะห่างของโน้ตแต่ละตัวเป็นขั้นคู่ 3 (9^{th}, 11^{th} และ 13^{th}) ทั้งนี้หมายรวมถึงโครมาติกของโน้ตเหล่านั้นด้วย (♭9, 9, 11 และ ♭13) ดังตัวอย่างที่ 2.2 การเล่นเทนชัน อย่างมีประสิทธิภาพ นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีจำเป็นต้องเข้าใจก่อนว่าโน้ตนอกคอร์ดบางตัวเท่านั้นที่จะสามารถเป็นเทนชันได้ ทั้งนี้เมื่อมีเทนชันเกิดขึ้นในคอร์ดใดๆ จะต้องไม่เปลี่ยนแปลงคุณลักษณะพื้นฐานของคอร์ดนั้นๆ

ตัวอย่างที่ 2.2 เทนชัน



สาเหตุของการเรียกว่าเทนชัน เกิดจากการที่เมื่อเล่นโน้ตนั้นๆ ร่วมกับโน้ตอื่นๆ ในคอร์ดจะทำให้เกิดเสียงที่กระด้างขึ้นมากกว่าการเล่นขั้นคู่ในคอร์ดแบบปกติ เมื่อเราใช้โน้ตเทนชันจะทำให้เกิดขั้นคู่เมเจอร์ 7th ไมเนอร์ 7th เมเจอร์ 9th และไมเนอร์ 9th ขึ้น (Ted Pease, 2003 : xiv)

ทั้งนี้นอกจากที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาข้างต้น ยังมีเทนชันในรูปแบบอื่นๆ ซึ่งอยู่ในคอร์ดลักษณะต่างๆ ดังที่ปรากฏในตารางที่ 2.1

ตารางที่ 2.2 เทนชันที่อยู่ในคอร์ดลักษณะต่างๆ

Chord Type	Tensions							Special Situations			
	9	9	9	11	11	13	13	Sus4	Maj7	5	5
Major6		/			/		(6)		/		/
Minor6		/		/			(6)		/		
Major7		/	rare		/		/		Chord tone	rare	/
Minor (Major7)		/		/			/		Chord tone		
Minor7	Phrygian	/		/		Aeolian	Dorian	(11)			
Minor7 (5)		Ionian		/		/				/	Chord tone
Dominant7	/	/	/		/	/	/	/		(13)	/
Augmented7		/			/	5				Chord tone	
Diminished7		/		/		/			/	(13)	Chord tone

ที่มา : Ted Pease, 2003 : xv

จากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องรวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังกล่าว ทำให้สามารถสรุปได้ว่า การนำเอาทฤษฎีบันไดเสียงคอร์ดมาเพื่อสร้างเสียงประสาน เป็นตัวช่วยที่ดีในการกำหนดชนิดของเสียงประสานในบทประพันธ์โดยรวม และการใช้เทนชั่น ช่วยทำให้แนวทำนองและเสียงประสานมีกลิ่นอายของดนตรีแจ๊ส ผู้วิจัยจึงใช้ข้อมูลการศึกษาค้นคว้าดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานประพันธ์ *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ*

2.4.3 การดำเนินของเสียงประสาน

ดนตรีของศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 การดำเนินของเสียงประสานมีลักษณะที่ตรงไปตรงมาและอยู่ในรูปแบบของการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony) โดยคำนึงถึงความสำคัญที่เกิดขึ้นบนบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ การให้ความสำคัญกับโน้ตโทนิกหรือคอร์ดโทนิก รวมไปถึงการให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ขั้นคู่ 4-5 ส่วนในการดำเนินเสียงประสานของดนตรีศตวรรษที่ 20 นั้น มีการดำเนินเสียงประสานที่ไม่ได้เป็นแบบดั้งเดิมทั้งหมด ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552 : 88) ได้กล่าวไว้ว่า “ดนตรีศตวรรษที่ 20 ได้มีการดำเนินของการประสานเสียงที่แตกต่างจากดนตรีอิงกุญแจเสียง กล่าวคือ จะไม่มีการปฏิบัติแบบสามัญที่นักประพันธ์เพลงทุกคนจะต้องใช้เหมือนกัน”

การเคลื่อนที่ของโน้ตพื้นต้นแบบอิสระ เป็นการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่ไม่ได้ยึดระบบการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิมหรือการดำเนินเสียงประสานที่ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ขั้นคู่ 4-5 ซึ่งสอดคล้องกับ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552 : 90) ที่ได้กล่าวไว้ว่า ความหมายของการเคลื่อนที่ของโน้ตพื้นต้นแบบอิสระนี้ก็คือ ไม่ได้ยึดการดำเนินแบบวงจรคู่ห้าอีกต่อไป การเคลื่อนที่ของโน้ตพื้นต้นแบบโครมาติกมีเดียน (Chromatic Mediant) ก็สามารถจัดอยู่ในการเคลื่อนที่ของโน้ตพื้นต้นอิสระได้ ทั้งนี้การเคลื่อนที่ของโน้ตพื้นต้นแบบอิสระมักจะเกิดขึ้นควบคู่กับการเลื่อนกุญแจเสียง (Tonal Shift) ซึ่งหมายถึง การเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงที่ห่างไกล

2.4.4 สังคีตลักษณ์ (Form)

สังคีตลักษณ์ มีความหมายถึง โครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ ในอดีตสังคีตลักษณ์ถูกใช้เพื่อการกำหนดองค์ประกอบทั้งหมดของบทประพันธ์ ทั้งนี้ณัชชา พันธุ์เจริญ (2552 : 136) ยังได้อธิบายความหมายของสังคีตลักษณ์ไว้ว่า “สังคีตลักษณ์ หมายถึงโครงสร้างในการกำหนดรูปแบบของบทเพลงในแต่ละท่อนให้อยู่ในแบบแผนเช่นเดียวกับฉันทลักษณ์ของบทร้อยกรอง ส่วนประกอบสำคัญที่เป็นตัวกำหนดโครงสร้าง คือ ทำนองและกุญแจเสียง” สังคีตลักษณ์ที่เป็นที่

นิยมและรู้จักกันโดยทั่วไป ได้แก่ สังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) สังคีตลักษณ์รอนโด (Rondo) สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) และสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form)

ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาสังคีตลักษณ์แต่ละประเภทโดยละเอียดและพบว่าสังคีตลักษณ์โซนาตาเป็นรูปแบบที่ผู้ประพันธ์ให้ความสนใจและเล็งเห็นว่าสังคีตลักษณ์โซนาตามีความเหมาะสมในการนำมาเป็นต้นแบบโครงสร้างบทประพันธ์โดยรวมของผู้ประพันธ์มากที่สุด ทั้งนี้ลักษณะการนำสังคีตลักษณ์โซนาตามาใช้ในบทประพันธ์ของผู้ประพันธ์มิได้ใช้สังคีตลักษณ์โซนาตาที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมทั้งหมด ผู้ประพันธ์ใช้สังคีตลักษณ์โซนาตามาเป็นตัวกำหนดโครงสร้างโดยรวมเท่านั้น

สังคีตลักษณ์โซนาตา โดยความหมายที่แท้จริง อาจหมายถึง ประเภทของบทประพันธ์เพลง หรือประเภทของสังคีตลักษณ์ก็ได้ โซนาตาที่เป็นประเภทของบทประพันธ์เพลง เป็นเพลงสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยว บทประพันธ์เพลงประเภทโซนาตามักประกอบด้วย 3 หรือ 4 ท่อน ท่อนแรกมักอยู่ในอัตราเร็ว ท่อนที่ 2 อยู่ในอัตราช้า ท่อนที่ 3 มักอยู่ในบรรยากาศที่ร่าเริงสนุกสนานในจังหวะลีลาแบบเต้นรำ อีกทั้งท่อนสุดท้ายก็มักมีชีวิตชีวา สังคีตลักษณ์โซนาตามีแนวความคิดมาจากสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ คือ โครงสร้าง 2 ตอน การเล่นซ้ำในแต่ละตอน และการนำทำนองหลักกลับมาทบทวนในช่วงท้ายก่อนจบเพลง ในแต่ละตอนจะมีแนวทำนองหลัก 2 ทำนองและไม่ได้แตกต่างกันมากนัก มักแตกต่างกันที่กุญแจเสียงโดยตอน A ในสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ จะกลายมาเป็นตอนนำเสนอ (Exposition) ตอน B จะกลายเป็นตอนพัฒนา (Development) และการย้อนกลับมาของ A จะเป็นตอนย้อนความ (Recapitulation) ในสังคีตลักษณ์โซนาตา และในตอนย้อนความแนวทำนองหลักทั้งสองแนวมักจะกลับมาอยู่ในกุญแจเสียงโทนิก (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551 : 193-141)

สำหรับดนตรีศตวรรษที่ 20 ความหมายของสังคีตลักษณ์แบบดั้งเดิมที่ได้กล่าวมาข้างต้นยังคงใช้ได้กับบทเพลงบางบท และได้มีแนวคิดใหม่ๆ เพิ่มเติมเกี่ยวกับสังคีตลักษณ์ โดยการพิจารณาว่าบทประพันธ์จะอยู่ในสังคีตลักษณ์แบบใดนั้น ต้องพิจารณาถึงทุกองค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็นสีสันเสียง ความเข้มของเสียง ลักษณะของจังหวะ และอื่นๆ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552 : 172) กล่าวถึงสังคีตลักษณ์ของดนตรีร่วมสมัยว่า “สังคีตลักษณ์ของดนตรีร่วมสมัยนั้นจะต้องพิจารณาถึงทุกๆ องค์ประกอบของเพลง ได้แก่ ระดับเสียง ความยาวเสียง สีสันเสียง ความเข้มเสียง เนื้อดนตรี ซึ่งจะมีส่วนการกำหนดรูปร่างและทิศทางของเพลงทั้งสิ้น”

นอกจากนี้เด่น อยู่ประเสริฐ (2553: 35) ได้กล่าวไว้ว่า “สังคีตลักษณ์ของดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลจากดนตรีคลาสสิก การแสดงดนตรีแจ๊สถือเป็นชนิดหนึ่งของทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) เป็นสังคีตลักษณ์ที่ย้อนกลับไปหาดนตรีตะวันตก” อีกทั้งได้อธิบายทำนองหลักและการแปรในฉบับดนตรีแจ๊สไว้ว่า “การแสดงจะเริ่มต้นด้วยการบรรเลงของทำนองที่ถูกแต่งขึ้นมาก่อนแล้ว บ่อยครั้งเป็นเพลงสมัยนิยมหรือนำทำนองเพลงแจ๊สที่คุ้นเคย นักดนตรีแจ๊สเรียกว่าส่วนหัว (Head) ส่วนนี้คือส่วนทำนองหลักใน ทำนองหลักและการแปร” สังคีตลักษณ์ของตัวทำนองหลัก ส่วนมากมักเป็นสังคีตลักษณ์เพลงร้องทั่วไป และเป็นหนึ่งในจำนวนรูปไม่กี่รูปแบบที่ถูกพบในดนตรีสมัยนิยม สังคีตลักษณ์ในดนตรีแจ๊สโดยทั่วไปประกอบด้วย สังคีตลักษณ์ AABA สังคีตลักษณ์ ABAC สังคีตลักษณ์รูปแบบอิสระ (Through-Composed) และสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary)

เด่น อยู่ประเสริฐ (2553 : 40) ยังได้กล่าวถึงบทบาทของสังคีตลักษณ์ไว้ว่า “สังคีตลักษณ์เพลงร้องทั้งหมดนั้นสมบูรณ์ในตัวของมันเอง โดยปกติมักมีเพียง 32 ห้อง และมีอยู่ไม่กี่รูปแบบ แต่ละสังคีตลักษณ์ก็เรียบง่าย ผู้เล่นสามารถจดจำได้ทั้งหมดไว้ได้ไม่ยากนัก ซึ่งทำให้ง่ายต่อการด้นสด สิ่งนี้ทำให้สังคีตลักษณ์เป็นที่นิยมใช้ในดนตรีแจ๊ส เพลงที่ยาวขึ้น มีสังคีตลักษณ์ที่ซับซ้อนมากขึ้น ผู้เล่นก็จำเป็นต้องฝึกฝนทักษะเพิ่มเติม เพราะเพลงที่มีสังคีตลักษณ์ที่ซับซ้อน หมายถึงการด้นสดที่ยากขึ้นด้วย”

2.5 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี

การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ผู้ประพันธ์ใช้เครื่องดนตรีมาตรฐานสำหรับวงแจ๊สวงใหญ่ และนำแนวคิดของนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สเกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีมาปรับใช้ร่วมด้วย ทั้งนี้ผู้ประพันธ์คำนึงถึงส่วนประกอบหลักของบทประพันธ์ คือ ทำนองหลักและดนตรีพื้นหลังเป็นสำคัญ โดยผู้ประพันธ์ได้สร้างความเด่นชัด และสร้างทำนองสีสันที่แตกต่าง เพื่อใช้ทำนองหลักมีความโดดเด่นและน่าสนใจ และส่วนของดนตรีพื้นหลัง ผู้ประพันธ์คำนึงถึงความกลมกลืนและความสมดุลระหว่างแนวทำนองและพื้นหลังเป็นสำคัญ

2.5.1 การใช้โน้ต ยูนิซัน (Unison) และ ช่วงทบคู่ 8 (Octave)

ดิกซ์ โลเวลและเคน พูลิก (Dick Lowell and Ken Pullig, 2003: 33)ได้กล่าวเกี่ยวกับการใช้ยูนิซัน และช่วงทบคู่ 8 ไว้โดยสังเขปว่า การนำเอายูนิซัน และช่วงทบคู่ 8 มาใช้ในการประพันธ์เพลง

มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างความแตกต่างทางพื้นผิวดนตรี (Texture) ให้มีความชัดเจนและเด่นชัดในแนวนั้นๆ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ต้องมั่นใจว่า เมื่อโน้ตประดับหรือโน้ตเสริมอื่นๆ ถูกบรรเลงพร้อมแนวยูนิซันและช่วงทบคู่ 8 แล้วจะไม่รบกวน อีกทั้งไม่ส่งผลทำให้แนวยูนิซันและช่วงทบคู่ 8 ไม่เด่นชัดออกมาตามวัตถุประสงค์ในการนำมาใช้ นอกจากนี้ การนำยูนิซันและช่วงทบคู่ 8 มาใช้ยังส่งผลเกี่ยวกับความเข้มข้นของเนื้อดนตรี หรือสามารถทำให้แนวนั้นๆ มีสีสันมากขึ้นได้อีกด้วย

แม้ว่าการเลือกใช้ ยูนิซัน และช่วงคู่ 8 จะส่งผลในเรื่องการสร้างพื้นผิวทางดนตรีให้มีความแตกต่างกัน แต่หากพิจารณาจะพบว่ามีรายละเอียดปลีกย่อยที่แตกต่างกัน โดยการใช้ยูนิซันจะส่งผลให้เนื้อเสียงของแนวทำนองนั้นๆ มีความหนักแน่นและหนามากยิ่งขึ้น ในขณะที่การใช้ช่วงทบคู่ 8 จะช่วยส่งผลให้แนวทำนองมีความคมชัดมากขึ้น

2.5.2 ทำนองสีสัน (Tone-Color Melody o Klangfarbenmelodie)

การใช้ความสามารถและสีสันของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ส่งผลให้บทประพันธ์เพลงมีความโดดเด่นที่น่าสนใจมายิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นที่นอยมใช้กันโดยทั่วไปในดนตรีร่วมสมัย ตามที่ วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น กล่าวไว้ว่า “การเปลี่ยนเครื่องดนตรีสำหรับเล่นแนวทำนองอย่างกระทันหัน คล้ายกับสีที่ตัดกันบนภาพวาดแบบเอกซเพรสชัน แนวทำนองเกิดจากสีสันของเสียงเครื่องดนตรีหลายชิ้นเล่นต่อเนื่องกันซึ่ง เป็นเทคนิคการประพันธ์แบบหนึ่งเรียกว่า ทำนองสีสัน” (2558 : 98)

2.5.3 การเขียนพื้นหลังของบทประพันธ์ (Background Writing)

โลเวลและพูลิก (2003 : 139-146) ได้อธิบายหลักการพื้นฐานของการเขียนพื้นหลังของบทเพลงว่า ควรเขียนให้แนวการด้นสดเด่นออกมาจากพื้นหลังของบทเพลง ริฟ (Riff) คือ แนวทำนองสั้นๆ ที่มักมีลักษณะเป็นบลูส์ ซึ่งสามารถถูกบรรเลงด้วยนักดนตรีเพียงคนเดียว หรือทั้งกลุ่มเครื่องก็ได้ ทั้งนี้ เมื่อริฟเริ่มต้นขึ้น นักดนตรีคนอื่นๆ จะบรรเลงสนับสนุนหรือเป็นลักษณะถาม-ตอบก็ได้ ขึ้นอยู่กับบริบทของบทเพลง ณ เวลานั้นๆ

โดยปกติแล้วการเขียนพื้นหลังของบทเพลงนั้น ผู้ประพันธ์นิยมเขียนให้มีลักษณะบางเบา เนื่องจากพื้นหลังของบทเพลงที่ดีจะต้องสนับสนุนให้ผู้ด้นสดสามารถแสดงศักยภาพที่โดดเด่นออกมาได้ แต่ในบางช่วงของบทเพลงพื้นหลังอาจสามารถช่วยทำหน้าที่อื่นๆ ได้ เช่น สร้างพื้นผิวทางดนตรีให้มีลักษณะพิเศษที่แตกต่าง และ/หรือโต้ตอบกับผู้ด้นสด เป็นต้น การเขียนพื้นหลังของบทเพลงสามารถแบ่งได้เป็น 2 แบบดังนี้

1) การสร้างดนตรีพื้นหลังจากไกด์โทน (Background Based on Guide Tone Lines)

ไกด์โทน คือ โน้ตในคอร์ดหรือโน้ตเทนชัน แต่โดยทั่วไปไกด์โทนมักหมายถึงโน้ตตัวที่ 3 และ 7 เนื่องจาก โน้ตดังกล่าวมีหน้าที่ในการระบุชนิดของคอร์ด ไกด์โทนมักปรากฏในรูปแบบโน้ตนำแนวเสียง (Voice Leading) การเคลื่อนที่ทีละครึ่งหรือหนึ่งเสียง และโน้ตร่วม (Common Tone) เพื่อเชื่อมจากคอร์ดหนึ่งไปยังคอร์ดต่อไป การใช้ไกด์โทนในการเขียนดนตรีพื้นหลังมักใช้ในรูปแบบของการเล่นโน้ตยูนิซัน หรือการเล่นโน้ตช่วงคู่ 8 เคลื่อนที่เป็นลำดับขั้นในแนวนอน การเคลื่อนที่เป็นลำดับขั้นจะช่วยให้ได้ยินการเคลื่อนที่ของคอร์ดอย่างชัดเจน โดยที่ไม่รบกวนผู้เล่นด้นสด

2) แนวทางการจัดวางองค์ประกอบ (Compositional Approach)

การทำพื้นหลังของบทเพลง บางครั้งผู้เรียบเรียงก็ต้องกลายเป็นผู้ประพันธ์ การนำเอาโมทีฟจากทำนองหลักของเพลงนั้นๆ มาทำเป็นพื้นหลังของเพลง ก็เป็นอีกวิธีที่ใช้ในการสร้างพื้นหลังของบทเพลง ทั้งนี้ ผู้เรียบเรียงต้องสามารถจัดวางได้อย่างเหมาะสม รู้ว่าควรเริ่มและควรจบตรงไหน หรือพื้นหลังทางดนตรีควรมีบทบาทมากน้อยเพียงใด สามารถสร้างความแตกต่างและความหลากหลายด้วยพื้นหลังของบทเพลงได้อย่างเหมาะสมและไพเราะได้อย่างไร

2.5.4 การคัพพลิง (Coupling)

โลเวลและพูลิก (2003 : 50-54) ได้อธิบายไว้ว่า การคัพพลิง คือ การเคลื่อนที่แบบคู่ขนาน (Parallel Motion) ระหว่างกลุ่มเครื่องทองเหลืองกับกลุ่มเครื่องแซกโซโฟน โดยสร้างแนวบนสุดของกลุ่มเครื่องแซกโซโฟน (หรือทรอมโบน) บรรเลงยูนิซันกับโน้ตแนวประสานแนวในแนวหนึ่ง เช่น การนำโน้ตแนวประสานที่ 2 ของทรัมเป็ตมาจัดวางให้กับแนวบนสุดของกลุ่มเครื่องแซกโซโฟน และจัดแนวเสียงอื่นๆ ตามความเหมาะสม

จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้น สามารถเสริมสร้างความเข้าใจในประเด็นต่างๆ และเป็นข้อมูลสำคัญให้แก่ผู้ประพันธ์ เพื่อนำไปประยุกต์ใช้กับบทประพันธ์เพลงบทใหม่ของผู้ประพันธ์ได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตาม ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าเบื้องต้นนี้เป็นเพียงเพื่อสนับสนุนด้านการประพันธ์ สร้างองค์ความรู้ และขยายแนวคิดให้เพิ่มมากขึ้นเท่านั้น ผู้ประพันธ์จะนำองค์ความรู้เหล่านี้มาประยุกต์ใช้สำหรับการประพันธ์ บทเพลง *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ* ตามแนวคิดและวิธีการประพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์เอง

บทที่ 3
วิธีและแนวคิดการประพันธ์เบื้องต้น

จากการศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและแนวคิดของนักประพันธ์ที่กล่าวมาในบทที่ 2 ในฐานะผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกนำแนวคิด เทคนิควิธีการประพันธ์ที่เป็นประโยชน์มาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลง *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบสุข* เพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมขั้นตอนวิธีการประพันธ์ไว้เป็นลำดับขั้นดังนี้

1. ศึกษาลักษณะดนตรีสากลที่ผสมผสานกับดนตรีไทย จากบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงชาวไทย

2. ศึกษาแนวคิดทางด้านทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างบทประพันธ์

3. ออกแบบภาพรวมสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ โดยการนำสังคีตลักษณ์โซนาตา มาเป็นต้นแบบในการประพันธ์ อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์มิได้นำสังคีตลักษณ์โซนาตาตามรูปธรรมเนียมปฏิบัติเดิม (Common Practice) มาใช้ทั้งหมด ผู้ประพันธ์ได้นำสังคีตลักษณ์โซนาตามาใช้เป็นต้นแบบในการกำหนดโครงสร้างใหญ่ของบทประพันธ์เท่านั้น

4. นำรูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) หน้าทับปรบไก่มาใช้กำหนดอัตราความเร็วจังหวะให้กับบทประพันธ์ การบรรเลงรูปแบบหน้าทับปรบไก่จะถูกบรรเลงโดยกลองแขก

5. กำหนดกลุ่มโน้ตของทำนองหลักจากบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์ (Natural Minor) และ A เพนตาโทนิก (Pentatonic)

6. สร้างองค์ประกอบต่างๆ ของบทประพันธ์ ขั้นตอนนี้ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงลักษณะของทำนองหลักของตอนต่างๆ ว่าควรมีองค์ประกอบที่จะสอดคล้อง และช่วยส่งเสริมบทประพันธ์เพลงอย่างไร

7. จัดแนวบรรเลงโดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแนวทำนอง แนวประกอบ และแนวเสียงประสาน รวมถึงองค์ประกอบอื่นๆ

8. ปรับแต่งบทประพันธ์ และพิจารณารายละเอียดต่างๆ ของบทประพันธ์

3.1 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์ (Pre-Composition Idea)

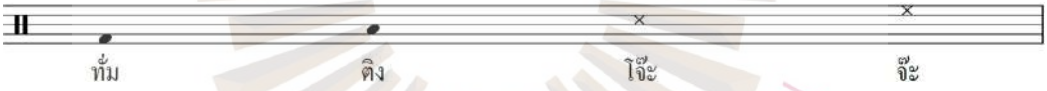
บทเพลง *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ* เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำองค์ประกอบของดนตรีไทย มาใช้เป็นแนวคิดสำคัญเพื่อสร้างสรรค์งานประพันธ์ในรูปแบบวงแจ๊สวงใหญ่ จากแนวคิดสำคัญนี้ ผู้ประพันธ์จึงได้ใช้หน้าทับปรบไก่ และทำนองที่มีสำเนียงแบบไทย มาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ เพื่อต้องการเผยแพร่วัฒนธรรมของไทยให้ออกสู่สากล

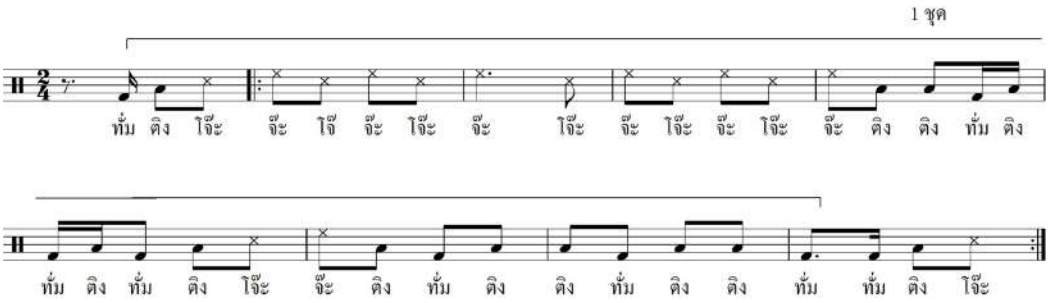
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

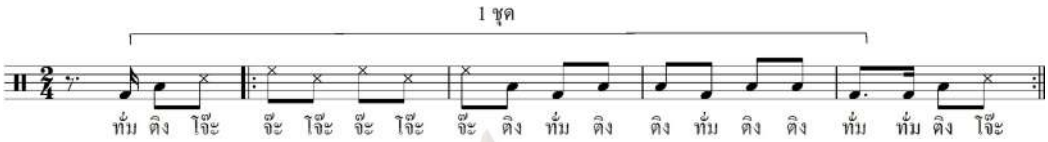
แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ* ผู้ประพันธ์มุ่งเน้นที่เรื่องโครงสร้างของบทประพันธ์ การสร้างทำนอง การสร้างและการดำเนินเสียงประสาน รวมไปถึงการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration)

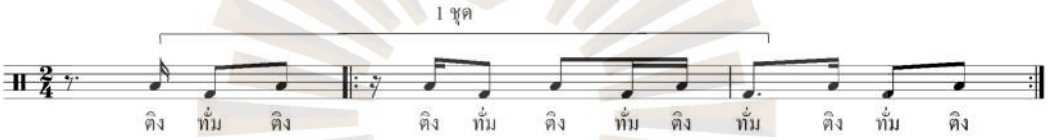
3.1.1 ออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ โดยกำหนดให้บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 10 นาที นำสังคีตลักษณ์โซนาตา มาเป็นต้นแบบในกำหนดโครงสร้างโดยแบ่งบทประพันธ์ออกเป็น 3 ตอน ได้แก่ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังสร้างช่วงทำนองหลัก โดยนำสังคีตลักษณ์เพลงร้อง (Song Form; AABA) ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ที่นิยมใช้ในดนตรีแจ๊สมาเป็นต้นแบบในการประพันธ์ช่วงทำนองหลักของตอนนำเสนอ

3.1.2 รูปแบบจังหวะของหน้าทับปรบไก่ ถูกนำมาใช้เป็นพื้นฐานแนวคิดในการสร้างทำนองหลัก อีกทั้งยังใช้ในการกำหนดอัตราความเร็วของบทประพันธ์ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์จึงทำการแปลงและกำหนดสัญลักษณ์ให้อยู่ในรูปแบบโน้ตสากล

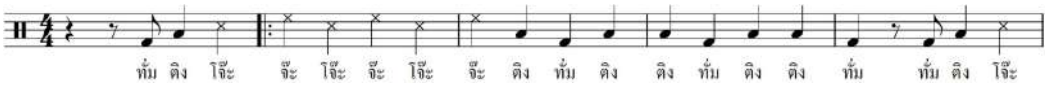
ตัวอย่างที่ 3.1 การบันทึกโน้ต (Notation) สำหรับเครื่องดนตรีกลองแขก

ตัวอย่างที่ 3.2 รูปแบบหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น

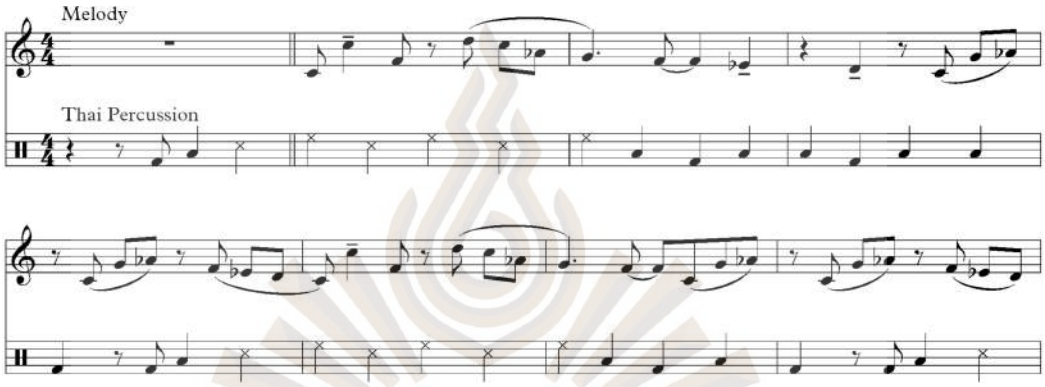
- - ทั่ม ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ
- ติง - ติง	-ทั่มติงทั่ม	ติงทั่ม-ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	-ติง- ทั่ม	- ติง - ติง	- ทั่ม - ติง	- ติง - ทั่ม

ตัวอย่างที่ 3.3 รูปแบบหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

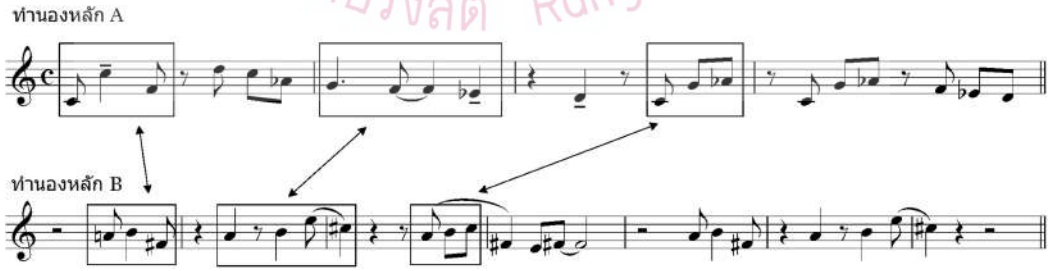
- - ทั่ม ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ม	- ติง - ติง	- ทั่ม - ติง	- ติง – ทั่ม

ตัวอย่างที่ 3.4 รูปแบบหน้าทับปรบไก่ 1 ชั้น

- - ติงทั่ม	- ติง - -	ติงทั่ม-ติง	-ทั่มติงทั่ม

3.1.3 การสร้างทำนองหลัก

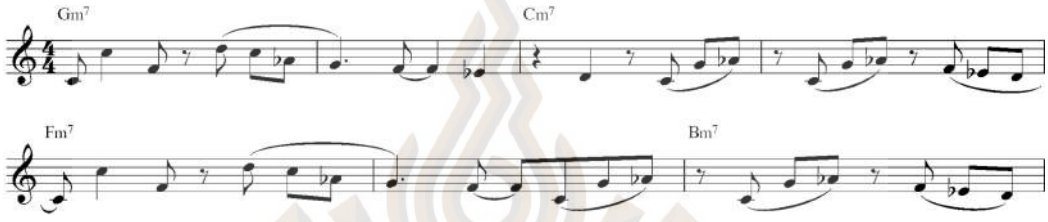
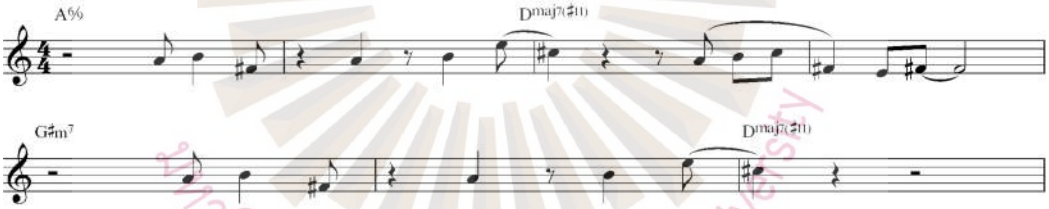
1) ทำนองหลัก A ผู้ประพันธ์นำรูปแบบจังหวะของหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นมาใช้เป็นพื้นฐานแนวคิดดังนั้นจึงจำเป็นต้องปรับการบันทึกโน้ตของหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นจากอัตราจังหวะ 2/4 เป็น 4/4 โดยการขยายค่าตัวโน้ต (Augmentation) หลังจากการปรับโน้ตหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นให้อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 จะพบว่ารูปแบบจังหวะของหน้าทับปรบไก่ส่วนใหญ่อยู่ในจังหวะตก (ตัวอย่างที่ 3.5)

ตัวอย่างที่ 3.5 การปรับโน้ตหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นให้อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4

จากการพิจารณาจังหวะของหน้าทับที่อยู่ในจังหวะตก ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้จังหวะของทำนองหลักส่วนใหญ่บรรเลงจังหวะขัดกับหน้าทับ พร้อมกันนั้นใช้ระดับเสียงจากบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3.6)

ตัวอย่างที่ 3.6 ทำนองหลัก A

2) ทำนองหลัก B ผู้ประพันธ์ได้นำส่วนย่อยทำนอง (Fragmentation) บางส่วนจากทำนองหลัก A (กรอบสี่เหลี่ยม) มาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างทำนองใหม่ อีกทั้งจัดกลุ่มโน้ตให้อยู่ในบันไดเสียง A เมเจอร์เพนตาโทนิก (ตัวอย่างที่ 3.7)

ตัวอย่างที่ 3.7 การนำส่วนย่อยทำนองหลัก A มาสร้างทำนองหลัก B

3.1.4 แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างเสียงประสานเกิดจากการนำบันไดเสียงจากทำนองหลักมาเป็นตัวกำหนดคุณภาพของเสียงประสาน (Chord Quality) โดยทำนองหลัก A มาจากบันไดเสียง

ประเภทไมเนอร์ ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้เสียงประสานส่วนใหญ่เป็นประเภทไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 3.8) ส่วนทำนองหลัก B มาจากบันไดเสียงเมเจอร์เพนตาโทนิก ผู้ประพันธ์จึงใช้เสียงประสานประเภทเมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 3.9) นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ยังคำนึงถึงการจัดวางโน้ตสำคัญของทำนองให้อยู่ในคอร์ดโทนหรือเทนชันของเสียงประสานที่ถูกเลือกนำมาใช้อีกด้วย

ตัวอย่างที่ 3.8 เสียงประสานทำนองหลัก A

ตัวอย่างที่ 3.9 เสียงประสานทำนองหลัก B

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4
อรรถาธิบายบทประพันธ์

อรรถาธิบายของบทประพันธ์ *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ* บทนี้ เป็นการวิเคราะห์ภาพรวมของบทประพันธ์ โดยสังคีตลักษณ์โซนาตาถูกนำมาใช้เป็นต้นแบบในการกำหนดโครงสร้างใหญ่ของบทประพันธ์ สำหรับการวิเคราะห์บทประพันธ์ในบทนี้ ผู้ประพันธ์ได้อธิบายประเด็นแนวคิดในการประพันธ์ วัตถุดิบการประพันธ์ วิธีการประพันธ์ และวิธีเรียบเรียงเสียงวงดนตรี รวมถึงประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

4.1 โครงสร้างบทประพันธ์

โครงสร้างบทประพันธ์เพลงนี้ ผู้ประพันธ์ไม่ได้นำรูปแบบตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิมของสังคีตลักษณ์โซนาตา มาใช้ทั้งหมด แต่ยังคงมีการแบ่งตอนตามรูปแบบโครงสร้างหลักของสังคีตลักษณ์โซนาตาได้แก่ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังนำสังคีตลักษณ์เพลงร้อง มาใช้ในตอนนำเสนออีกด้วย

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ตอนนำเสนอ เป็นการนำเสนอทำนองหลัก A และ B โดยตอนนี้ผู้ประพันธ์ได้นำเอาทำนองหลัก A มาปรับ เพื่อให้เกิดทำนอง A1 นอกจากนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีช่วงปิดตอน (Closing Theme) ในส่วนท้ายของตอนนำเสนอเพื่อเชื่อมเข้าสู่ตอนพัฒนา โดยนำเอาทำนองหลัก A และ A1 มาทดเสียงขึ้นคู่ 2เมเจอร์ และตามด้วยช่วงเชื่อมเพื่อส่งเข้าสู่ตอนพัฒนา สำหรับตอนพัฒนา ผู้ประพันธ์เลือกนำเอาทำนองหลัก B เพียงทำนองเดียวมาใช้ในการพัฒนาตลอดทั้งตอน อีกทั้งได้นำการดำเนินเสียงประสานจากทำนองหลัก B มาใช้เพื่อประกอบการด้นสดให้กับกีตาร์ ส่วนตอนย้อนความ เป็นการนำเอาทำนองหลักจากตอนนำเสนอกลับมาใหม่อีกครั้ง แต่ได้เพิ่มช่วงด้นสด โดยนำเสียงประสานมาจากทำนองหลัก A มาใช้เพื่อประกอบการด้นสดให้กับอัลโตแซกโซโฟน

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างบทประพันธ์

โครงสร้าง		แนวคิดหลัก	ห้องที่	จุดซ้อม
บทนำ			1-4	
ตอนนำเสนอ	ทำนองหลัก (Theme)	A	5-11	A
		A1	12-19	B
		B	20-27	C
		A2	28-36	D
	ช่วงปิดตอน	A (ทดเสียงขึ้นคู่ 2 เมเจอร์)	37-43	E
	(Closing Theme)	A1 (ทดเสียงขึ้นคู่ 2 เมเจอร์)	44-51	F
		ช่วงเชื่อม	52-57	G
ตอนพัฒนา	ทำนองหลัก	B1	58-65	H
		B1	66-70	I
		ช่วงบรรเลงคั่น (Interlude)	71-79	J
		B1	80-89	K
	ช่วงด้นสด	B1	90-97	L
	(กีตาร์)	B1	98-102	L
		ช่วงบรรเลงคั่น	103-110	M
		B1	111-118	N
ตอนย้อนความ	ทำนองหลัก	บทนำ	119-122	
		A	123-130	O
		A1	131-138	P
		A	139-146	Q
		A	147-154	R
		A1 (ทดเสียงขึ้นคู่ 2 เมเจอร์)	155-162	S
	ช่วงด้นสด	A	163-170	T
	(อัลโตแซกโซโฟน)	A1	171-178	U
	ทำนองหลัก	B	179-186	V
		A	187-194	W
	ช่วงจบ		195-199	X

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตาราง 4.1 จะเห็นได้ว่าตอนนำเสนอและตอนย้อนความ ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีโครงสร้างแบบสังคีตลักษณ์เพลงร้อง โดยทำนองหลักของตอนนำเสนอคือ ทำนองหลัก A - A1- B และ A ส่วนตอนย้อนความมีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างเล็กน้อย

4.2 บทวิเคราะห์

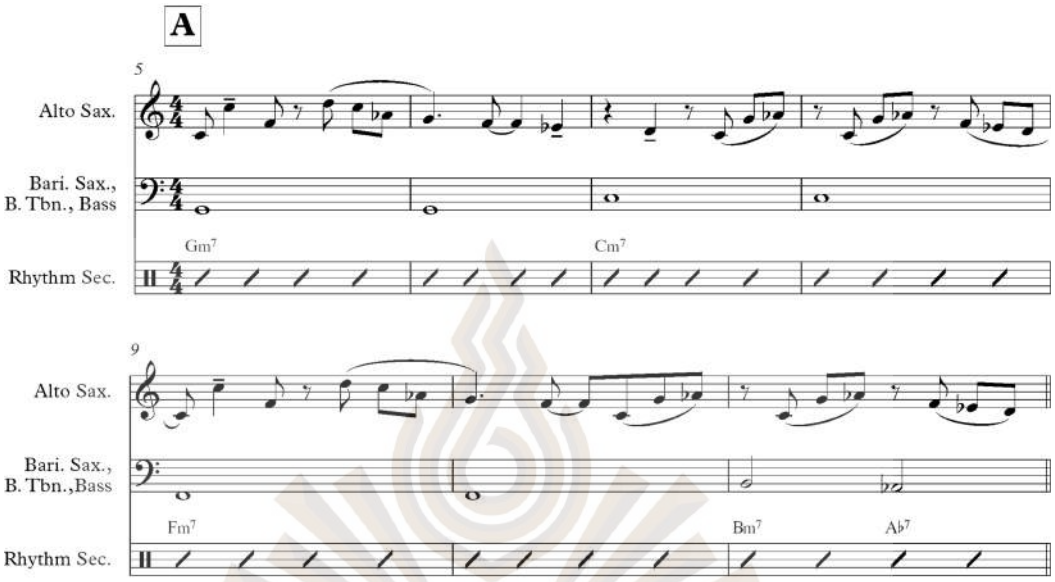
การวิเคราะห์บทประพันธ์ครั้งนี้ผู้ประพันธ์อธิบายถึงประเด็นต่างๆเรียงลำดับจุดซ้อมและตอนที่เกิดขึ้นตามโครงสร้างบทประพันธ์

4.2.1 บทนำและตอนนำเสนอ

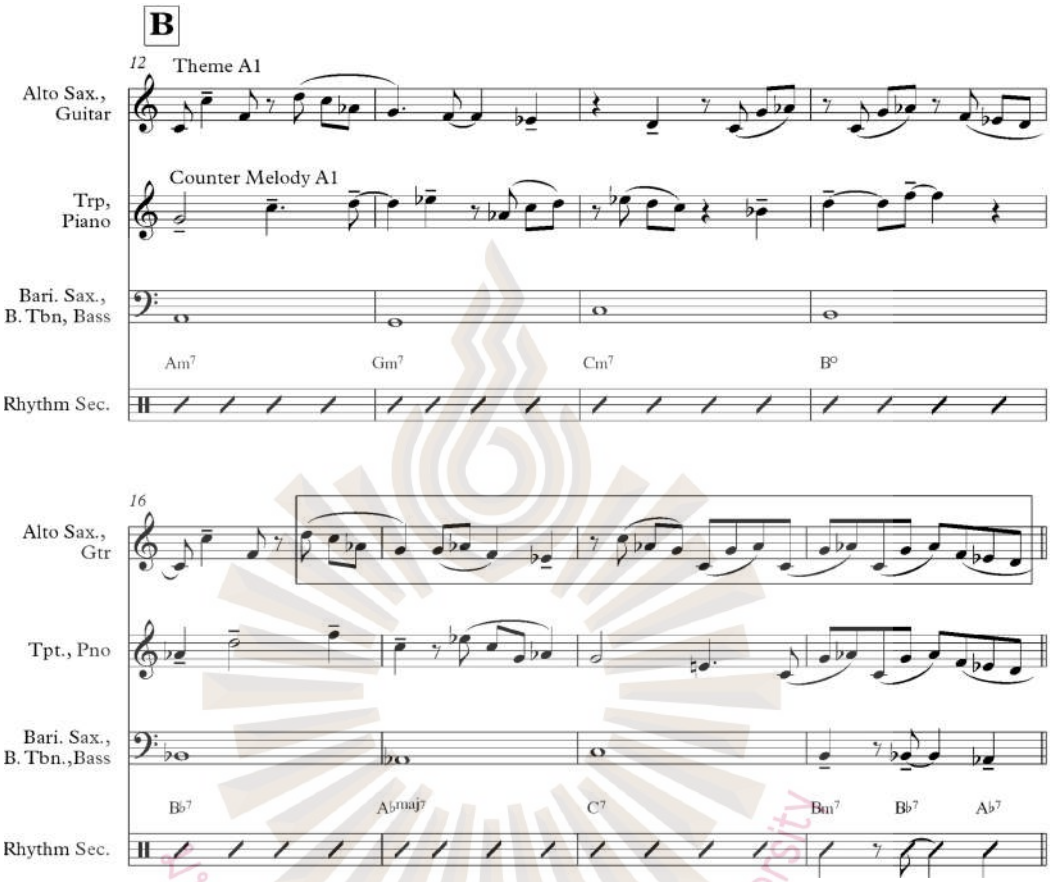
ตอนนำเสนอ มีแนวคิดสำคัญเป็นการใช้ทำนองหลัก A และ B ในอัตราจังหวะแบบ 4/4 มีอัตราความเร็วแบบปานกลาง อีกทั้งใช้กลองแขกบรรเลงรูปแบบจังหวะหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น ผู้ประพันธ์แบ่งการบรรเลงช่วงทำนองหลักของตอนนำเสนอออกเป็น ทำนองหลัก A – A1 – B และ A2 หลักจากการบรรเลงช่วงทำนองหลักนี้ ผู้ประพันธ์นำทำนองหลัก A และ A1 มาทดเสียงขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์มีการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีตามแนวเสียงต่างๆ โดยอัลโตแซกโซโฟนและทรัมเป็ตบรรเลงทำนองหลัก แนวเสียงประสานถูกบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องทรอมโบน โครงสร้างของบทนำและตอนนำเสนอมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) บทนำและทำนองหลัก A (จุดซ้อม A)

บทประพันธ์เริ่มด้วยการบรรเลงกลองแขกโดยใช้รูปแบบหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น เพื่อเป็นตัวกำหนดอัตราความเร็วจังหวะที่บทนำ สำหรับการบรรเลงทำนองหลัก A ผู้ประพันธ์กำหนดให้อัลโตแซกโซโฟนเป็นผู้บรรเลงทำนองหลัก อีกทั้งกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำบรรเลงโน้ตพื้นต้นของเสียงประสาน พร้อมทั้งสร้างคอร์ด $A\flat^7$ ในช่วงท้ายของทำนอง เพื่อเป็นคอร์ดส่งให้กับทำนองในท่อนต่อไป (ตัวอย่างที่ 4.1)

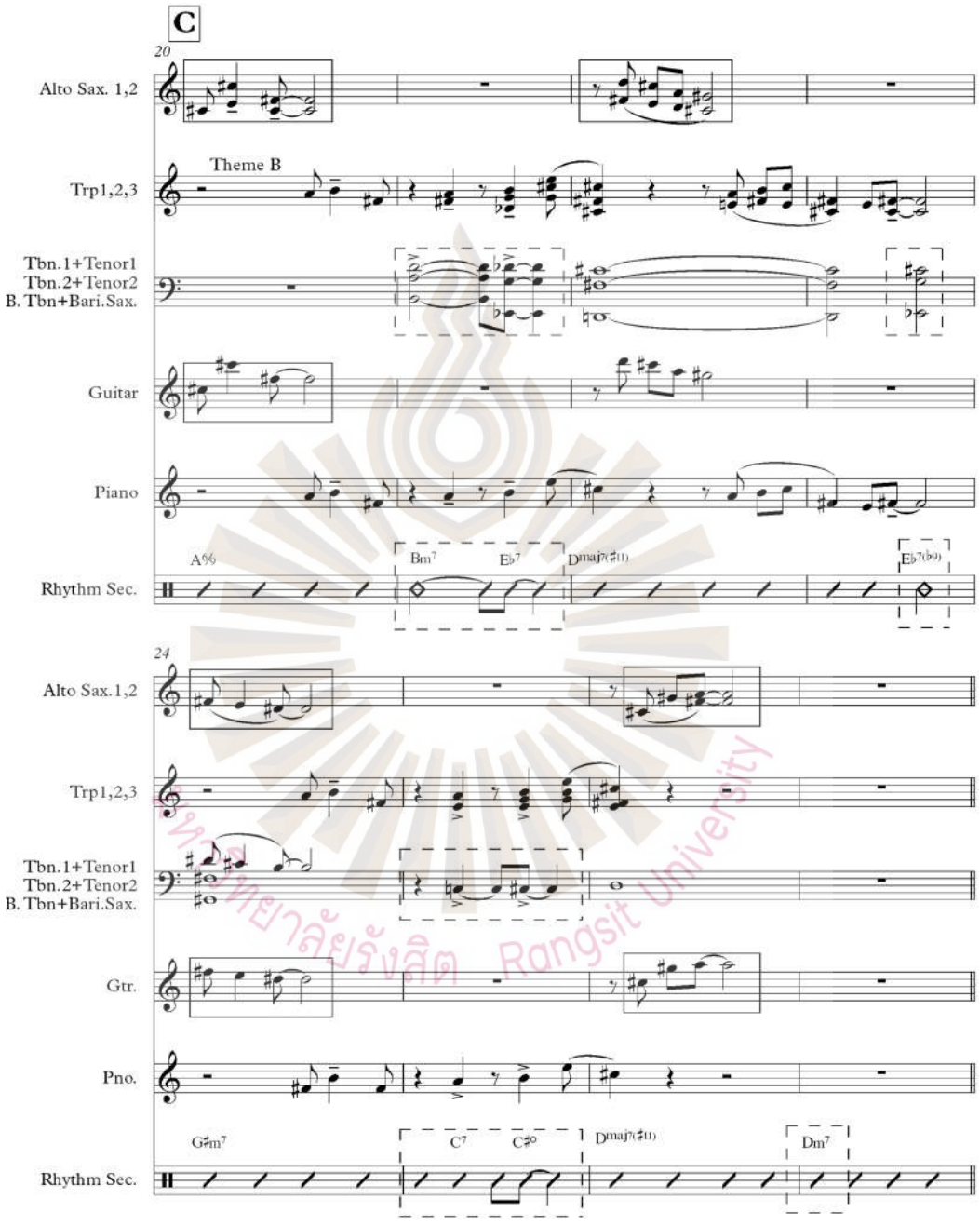
ตัวอย่างที่ 4.1 ทำนองหลัก A (จุดซ้อม A)

2) ทำนองหลัก A1 (จุดซ้อม B)

ทำนองหลัก A1 เกิดจากการนำทำนองหลัก A มาปรับในช่วงท้ายของทำนอง (กรอบสี่เหลี่ยม ตัวอย่างที่ 4.2) ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนองรอง (Counter Melody) ขึ้นใหม่โดยการนำส่วนย่อยทำนองบางส่วนจากทำนองหลัก A มาใช้ ทั้งยังจัดเรียงกลุ่มโน้ตให้สอดรับกับทำนองหลัก A1 ทางด้านเสียงประสานผู้ประพันธ์เรียบเรียงเสียงประสานให้กับทำนองดังกล่าวใหม่โดยใช้แนวคิดการสร้างเสียงประสานเช่นเดียวกับการสร้างเสียงประสานของทำนองหลัก A การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีของทำนองหลัก A1 ผู้ประพันธ์กำหนดให้อัลโตแซกโซโฟนและกีตาร์บรรเลงทำนองหลัก ทรัมเป็ตและเปียโนบรรเลงทำนองรอง และการบรรเลงโน้ตพื้นต้นยังคงถูกบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ

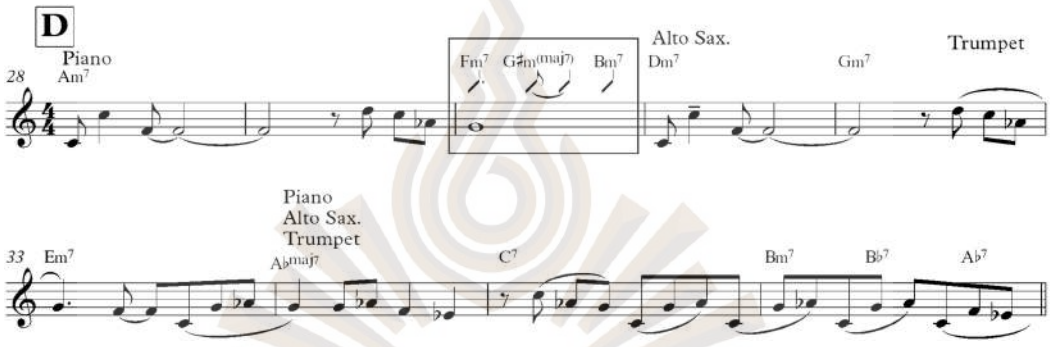
ตัวอย่างที่ 4.2 ทำนองหลัก A1 (จุดซ้อม B)

3) ทำนองหลัก B (จุดซ้อม C)

ทำนองหลัก B มีความแตกต่างของกลุ่มเสียงจากทำนองหลัก A และ A1 โดยทำนองหลัก B ผู้ประพันธ์ได้สร้างกลุ่มทำนองตอบโต้โดยนำส่วนย่อยทำนองหลัก A (กรอบสี่เหลี่ยม ตัวอย่างที่ 4.3) มาใช้บรรเลงสอดแทรกทำนองหลัก B อีกทั้งสร้างเสียงประสานเพิ่มเติมในห้องที่ 21, 23, 25 และ 27 โดยจัดวางบนจังหวะที่สอดคล้องกับทำนองหลัก B เพื่อให้เกิดความหนักแน่นมากขึ้น (กรอบสี่เหลี่ยมเส้นปะ ตัวอย่างที่ 4.3) ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้สร้างเสียงประสานของแนวทำนองหลัก B และแนวทำนองตอบโต้เพิ่มขึ้นเพื่อให้แนวทำนองมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ทำนองหลักบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องทรัมเป็ตและเปียโน ทำนองตอบโต้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนและกีตาร์ และเสียงประสานบรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องทรอมโบน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.3 ทำนองหลัก B (จุดซ้อม C)

4) ทำนองหลัก A2 (จุดซ้อม D)

ทำนองหลัก A2 เป็นการแปรทำนอง (Variation) มาจากทำนองหลัก A ห้องที่30 ผู้ประพันธ์สร้างเสียงประสานเคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 (Fm – G#m^{maj} – Bm – Dm) ในช่วงต้นของทำนอง ทั้งนี้การบรรเลงทำนอง A2 ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคทำนองสีสันมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี

ตัวอย่างที่ 4.4 ทำนองหลัก A2 (จุดซ้อม D)

5) ช่วงปิดตอน (จุดซ้อม E F และ G)

จุดซ้อม E เป็นการนำทำนองและเสียงประสานจากทำนองหลัก A มาทดเสียงขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ ทั้งนี้ทำนองถูกแบ่งให้มีการโต้สลับแบบกลุ่ม (Antiphonal) ระหว่างกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนกับกลุ่มเครื่องทรัมเป็ต โดยกลุ่มเครื่องทรอมโบนบรรเลงเสียงประสาน

จุดซ้อม F เป็นการนำทำนองหลัก ทำนองรอง และเสียงประสานของทำนองหลัก A1 มาทดเสียงขึ้นคู่ 2 เมเจอร์เช่นกัน ด้านการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ใช้กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนบรรเลงทำนองหลัก กลุ่มเครื่องทรัมเป็ตบรรเลงทำนองรอง ส่วนกลุ่มเสียงประสานยังคงเป็นกลุ่มเครื่องทรอมโบน

จุดซ้อม G เป็นช่วงเชื่อมต่อให้กับตอนนำเสนอเพื่อส่งไปหาตอนพัฒนา การสร้างจุดซ้อม G ผู้ประพันธ์นำการดำเนินเสียงประสานจากจุดซ้อม E มาใช้เพื่อประกอบการด้นสดให้กับเบส สำหรับแนวคิดการด้นสด ผู้ประพันธ์ใช้เปียโนบรรเลงประกอบโดยเล่นเน้นจังหวะที่เปลี่ยนคอร์ดของทุกห้อง พร้อมทั้งให้เบสบรรเลงโต้ตอบกับเปียโน

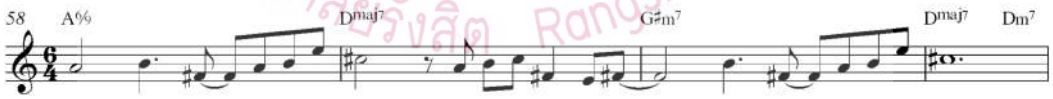
4.2.2 ตอนพัฒนา

ตอนพัฒนามีอัตราความเร็วแบบช้า ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นในการบรรเลง ทั้งนี้อัตราจังหวะในตอนพัฒนาได้มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะบ่อยครั้งระหว่างอัตราจังหวะ 6/4 และ 4/4 สำหรับการแนวคิดการบรรเลงกลองแขกในตอนพัฒนานี้ ผู้ประพันธ์ให้อิสระกับผู้บรรเลงในการบรรเลงอย่างอิสระ (Ad Lib.)[1] ในบริเวณอัตราจังหวะ 6/4 รวมถึงบรรเลงแบบปกติในอัตราจังหวะ 4/4 โดยที่การบรรเลงอิสระยังคงอยู่ในกรอบแนวคิดรูปแบบจังหวะหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น

ผู้ประพันธ์เลือกนำเอาทำนองหลัก B เพียงทำนองเดียวมาใช้ตลอดทั้งตอน นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้สร้างช่วงบรรเลงคั่น (Interlude) โดยกำหนดให้การดำเนินคอร์ดเป็นแบบโครมาติก อย่างไรก็ตามแนวทำนองช่วงบรรเลงคั่นนี้ ได้นำแนวคิดบันไดเสียงเพนตาโทนิกจากทำนอง B มาใช้เช่นกัน ทั้งนี้ผู้ประพันธ์แบ่งการบรรเลงช่วงทำนองหลักของตอนพัฒนาออกเป็น ทำนองหลัก B1 และ ช่วงบรรเลงคั่น อีกทั้งนำการดำเนินเสียงประสานจากช่วงทำนองหลักนี้ มาใช้เพื่อประกอบการด้นสดให้กับกีตาร์ในตอนพัฒนานี้เช่นกัน

1) ทำนองหลัก B1 (จุดซ้อม H และ I)

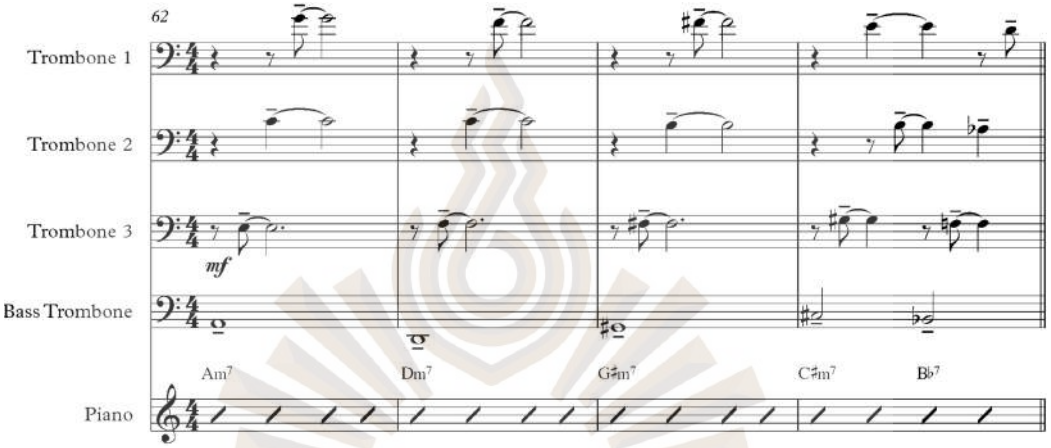
การสร้างทำนองหลัก B1 เกิดจากการนำทำนองหลัก B มาปรับเปลี่ยนให้อยู่ในรูปแบบอัตราจังหวะ 6/4 (ตัวอย่าง 4.5)

ตัวอย่างที่ 4.5 ทำนองหลัก B1

จุดซ้อม H ทำนองหลัก B1 ถูกบรรเลงโดยการเดี่ยวเปียโน ทั้งนี้หลังจากการบรรเลงทำนองหลัก B1 ผู้ประพันธ์ได้สร้างช่วงเชื่อมสั้น (Link) ที่กลุ่มเครื่องทรอมโบน (ตัวอย่างที่ 4.6) ให้บรรเลงการกระจายคอร์ดในลักษณะเบลโทน (Bell Tone)[2] บนอัตราจังหวะ 4/4 โดย

[1] Ad Lib. มาจากคำว่า Ad Libitum หมายถึง อย่างอิสระไม่เคร่งครัด ขึ้นอยู่กับผู้เล่น ผู้เล่นมีอิสระในการกำหนดวิธีปฏิบัติเครื่องดนตรีบนพื้นฐานของเนื้อหาดนตรีที่เหมาะสม

[2] การกระจายโน้ตในคอร์ดไปยังเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ซึ่งทำให้มีลักษณะเสียงคล้ายเสียงระฆัง

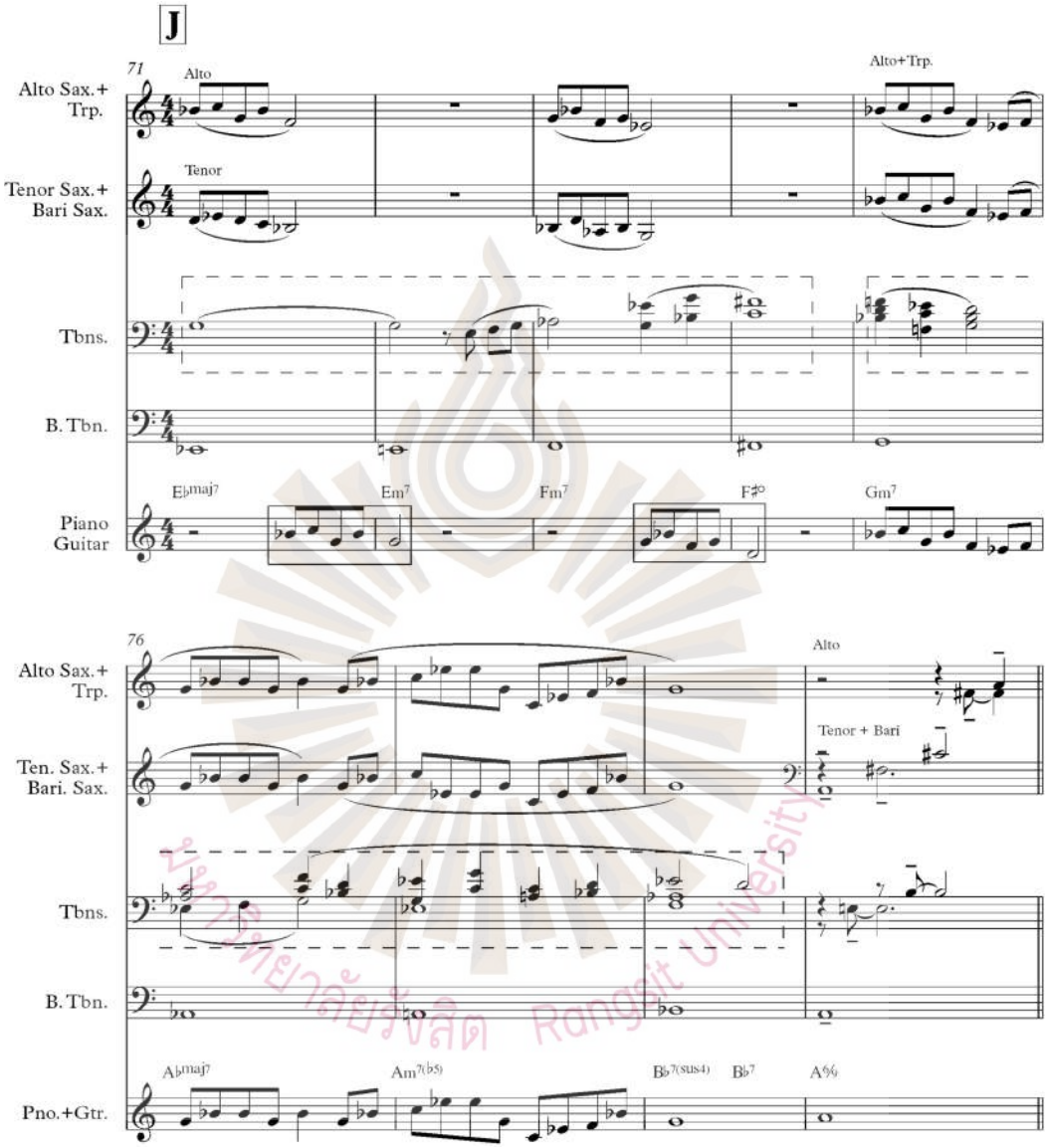
เบสทรอมโบนบรรเลงโน้ตพื้นต้นของคอร์ด ตามด้วยทรอมโบน 3 ทรอมโบน 2 และทรอมโบน 1 บรรเลงโน้ตในคอร์ดตามความเหมาะสมของคอร์ด รวมถึงกำหนดให้มีระยะห่างของจังหวะในการเริ่มบรรเลงของแต่แนวเสียงห่างกันครึ่งจังหวะตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 4.6 การกระจายคอร์ดในลักษณะเบลโทน (Bell Tone)

จุดซ้อม I เป็นการนำทำนองหลัก B1 มาเรียบเรียงเสียงวงดนตรีใหม่ โดยทำนองหลักถูกบรรเลงโดยเปียโนและทรัมเป็ต แนวประสานทำนองบรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟน 1 เสียงประสานบรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟน 2 และทรอมโบน

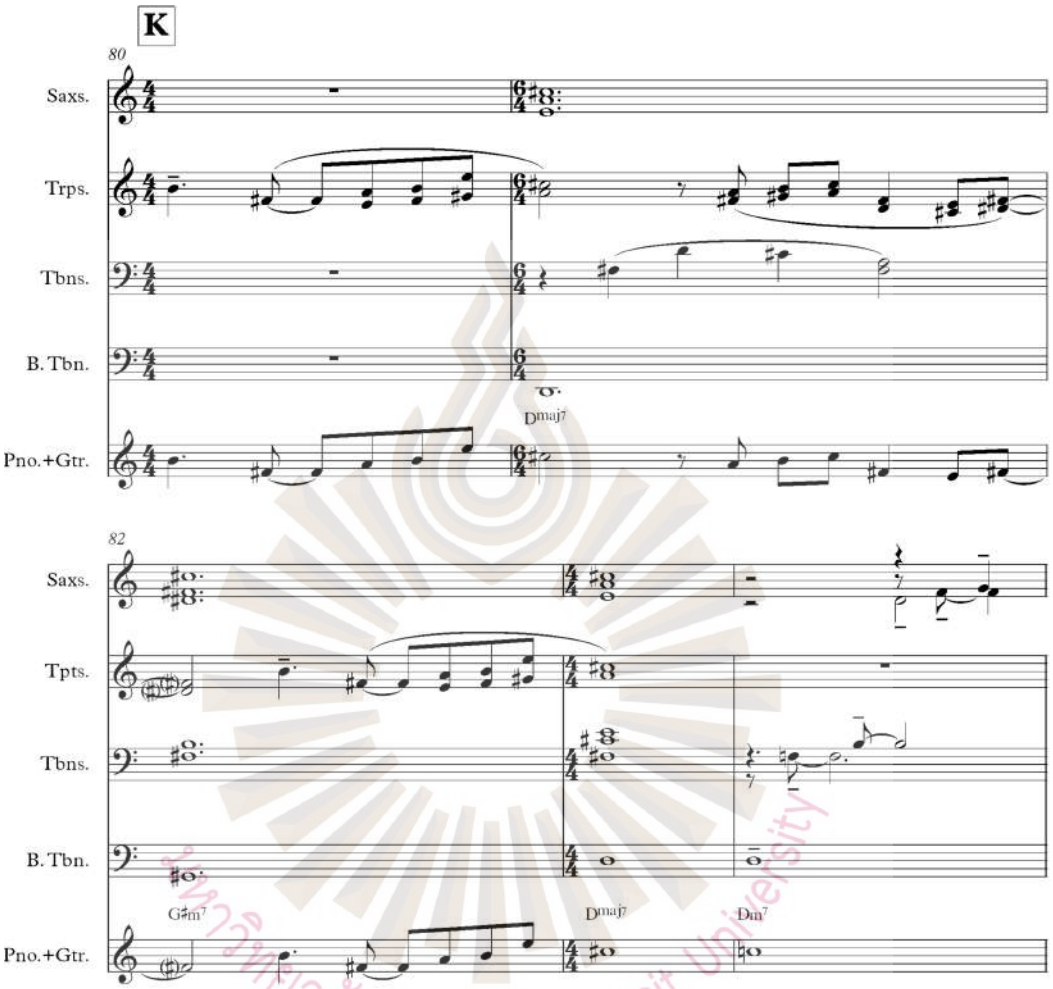
2) ช่วงบรรเลงคั่น (จุดซ้อม J)

กลุ่มโน้ต E♭ เพนตาโทนิกถูกนำมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์ช่วงทำนองคั่น ผู้ประพันธ์จัดเรียงกลุ่มโน้ตทำนองให้มีสำเนียงแบบดนตรีไทย ด้านเสียงประสานผู้ประพันธ์กำหนดให้เริ่มจากคอร์ด E♭maj^{7} โดยทำการเคลื่อนที่โน้ตพื้นต้นของคอร์ดขึ้นแบบครึ่งเสียง จนถึงคอร์ด B♭^{7} การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ผู้ประพันธ์กำหนดให้อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน และทรัมเป็ตบรรเลงทำนองหลัก เปียโนและกีตาร์ บรรเลงทำนองตอบโต้ (กลุ่มโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม ตัวอย่างที่ 4.8) กลุ่มเครื่องทรอมโบนถูกจัดวางให้บรรเลงเสียงประสานที่มีลีลาและจังหวะสอดคล้องกับทำนองหลัก (กลุ่มโน้ตในกรอบเส้นปะ ตัวอย่างที่ 4.7) ผู้ประพันธ์ใช้การกระจายคอร์ดลักษณะเบลโทนอีกครั้ง ในกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและทรอมโบนที่ห้องสุดท้าย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

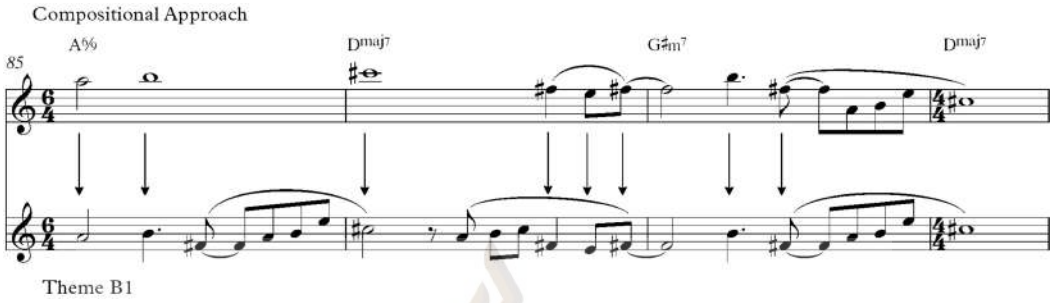
ตัวอย่างที่ 4.7 ช่วงบรรเลงคั่น

3) จุดซ้อม K

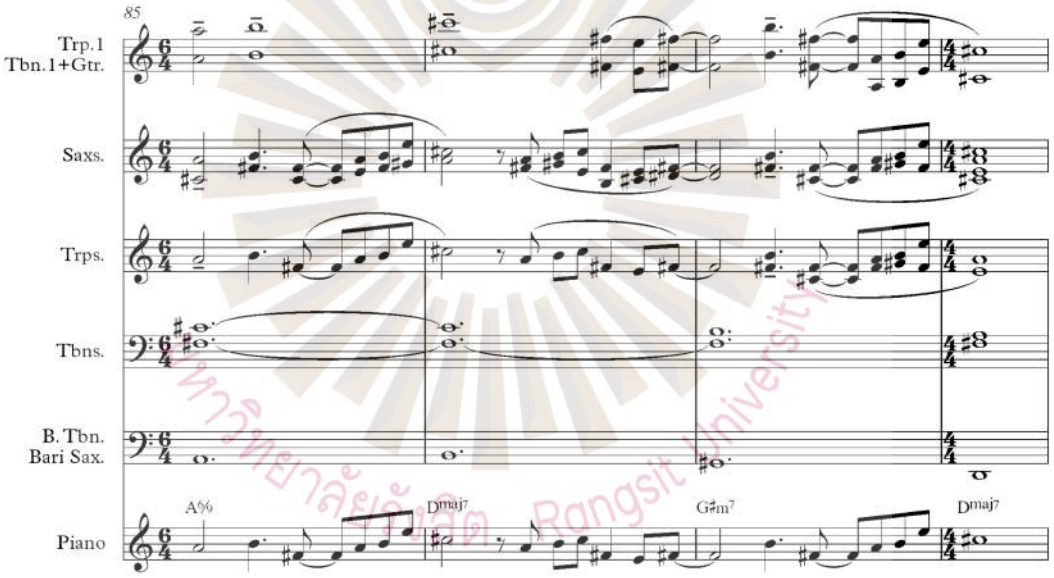
ช่วงนี้เป็นการนำทำนองหลัก B1 มาเรียบเรียงเสียงวงดนตรีใหม่อีกครั้ง ทั้งนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้กลุ่มเครื่องทรัมเป็ต เปียโน และกีตาร์ บรรเลงทำนองหลัก กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน และทรอมโบน บรรเลงเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 4.8) และห้องที่ 84 ใช้การกระจายคอร์ดลักษณะเบลโทนในกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและทรอมโบน

ตัวอย่างที่ 4.8 จุดซ้อม K (ห้องที่ 80-84)

ห้องที่ 85-88 ทำนองหลักถูกบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องแซกโซโฟน กลุ่มเครื่องทรัมเป็ต เปียโน และกีตาร์ เสียงประสานถูกบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องทรอมโบน ผู้ประพันธ์กำหนดให้ส่วนที่สำคัญที่สุดของบทประพันธ์ ซึ่งมีโน้ตสูงสุด (Climax Note) ของบทประพันธ์ปรากฏอยู่ในจุดซ้อมนี้ด้วย การสร้างโน้ตสูงสุดเกิดจากการนำทำนองหลัก B1 มาใช้แนวทางการจัดวางองค์ประกอบ (Compositional Approach) โดยดึงโน้ตสำคัญของทำนองหลักมาบรรเลงสูงขึ้นช่วงคู่ 8 (ตัวอย่างที่ 4.9) ถูกบรรเลงโดยทรัมเป็ต 1 และเพื่อให้เกิดความเด่นชัดของทำนองดังกล่าว ผู้ประพันธ์จึงสร้างโน้ตช่วงคู่ 8 ซึ่งถูกบรรเลงโดยทรอมโบน 1 และกีตาร์ (ตัวอย่างที่ 4.10)

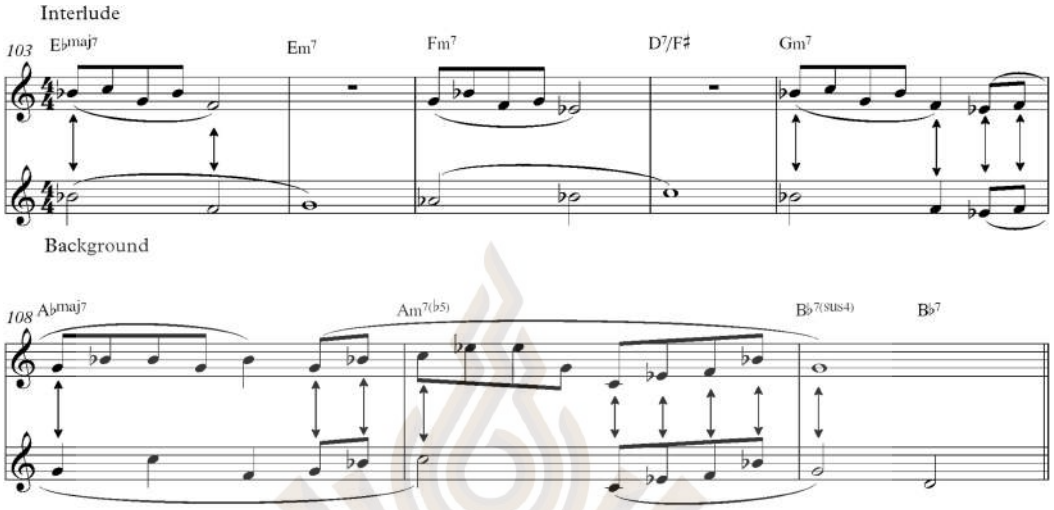
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.9 การสร้างทำนองโน้ตสูงสุดจากแนวทางการจัดวางองค์ประกอบ



ตัวอย่างที่ 4.10 ห้องที่ 85-88

4) ช่วงด้นสด

ผู้ประพันธ์นำการดำเนินเสียงประสานของช่วงทำนองหลักในตอนพัฒนามาเป็นแนวคิดในการสร้างช่วงด้นสดให้กับกีตาร์ ทั้งนี้ระหว่างการด้นสดผู้ประพันธ์ได้สร้างดนตรีพื้นหลังให้กับช่วงบรรเลงคั่นของช่วงด้นสด โดยสร้างพื้นหลังจากไกด์โทนและแนวทางการจัดวางองค์ประกอบ (ตัวอย่างที่ 4.11)

ตัวอย่างที่ 4.11 การสร้างพื้นหลังจากไกด์โทนและแนวทางการจัดวางองค์ประกอบ

สำหรับแนวทางการด้นสด ผู้บรรเลงสามารถนำส่วนย่อยทำนอง หน่วยทำนองย่อยเอก (Melodic Motif) รวมทั้งหน่วยจังหวะย่อยเอก (Rhythmic Motif) จากทำนองหลัก B1 มาประยุกต์ใช้ รวมถึงใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิก ซึ่งเป็นวัฏุดิบหลักจากทำนองหลัก B1 เพื่อให้เกิดความสอดคล้องและสร้างความเป็นเอกภาพระหว่างการด้นสดกับทำนองหลักได้เป็นอย่างดี

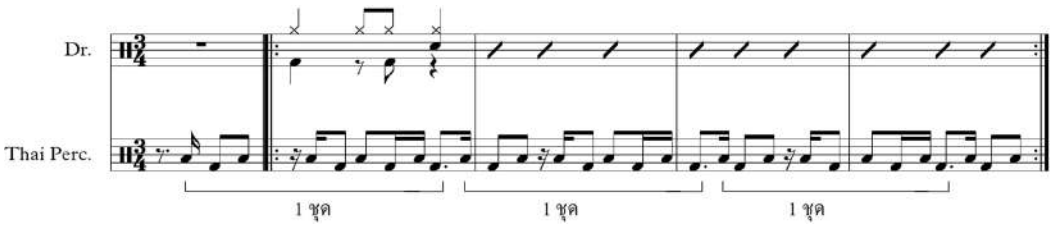
4.2.3 ตอนย้อนความ

ตอนย้อนความถูกกำหนดให้อยู่ในอัตราความเร็วแบบเร็ว ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้หน้าทับปรบไก่ 1 ชั้น แนวคิดหลักของทำนองหลักในตอนย้อนความคือ การนำทำนองหลัก A และเสียงประสานจากตอนนำเสนอ มาปรับให้เข้ากับอัตราจังหวะ 3/4 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะหลักของตอนย้อนความ การจัดวางเสียงประสานและเรียบเรียงเสียงดนตรี ยังคงใช้แนวคิดเดียวกับตอนนำเสนอ

1) บทนำ จุดซ้อม O และ P

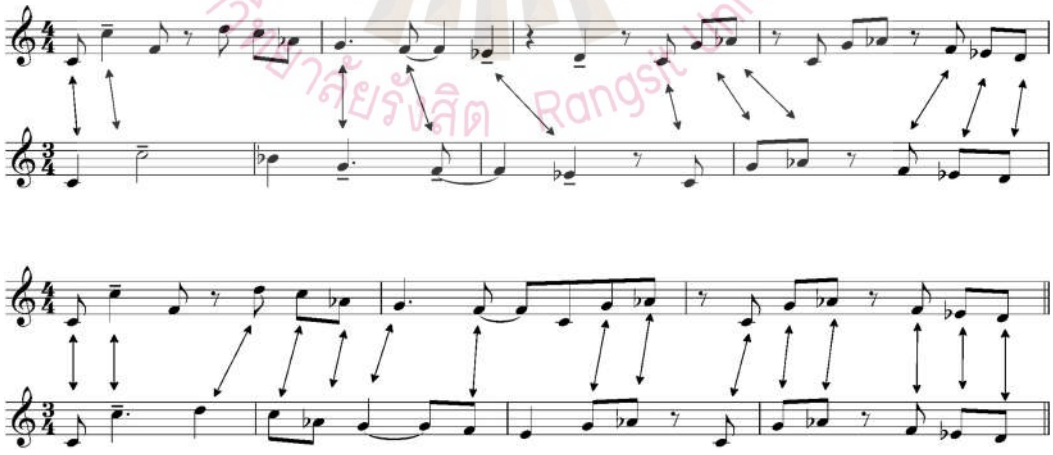
บทนำของตอนย้อนความเป็นการบรรเลงกลองแขก โดยใช้รูปแบบหน้าทับปรบไก่ 1 ชั้น ซึ่งอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 แต่บริเวณนี้มีกลองชุดร่วมบรรเลงในอัตราจังหวะ 3/4 (ตัวอย่างที่ 4.12) ทั้งนี้ผู้ประพันธ์จงใจแฝงลักษณะหลากอัตราจังหวะ (Polymeter) ระหว่าง 2/4 ของจังหวะหน้าทับกลองแขกกับจังหวะที่อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4

ตัวอย่างที่ 4.12 หน้าทับปรบไก่ 1 ชั้นในอัตราจังหวะ 3/4

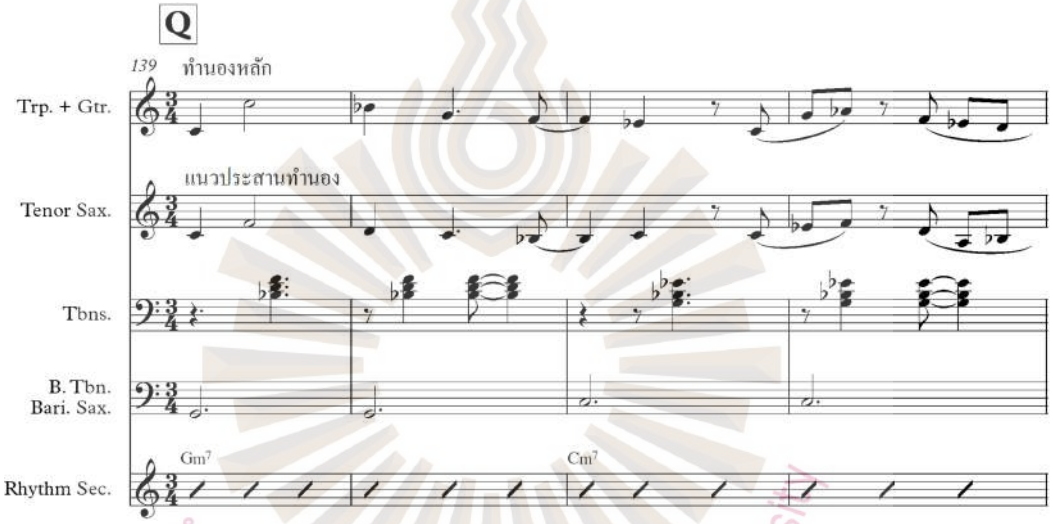


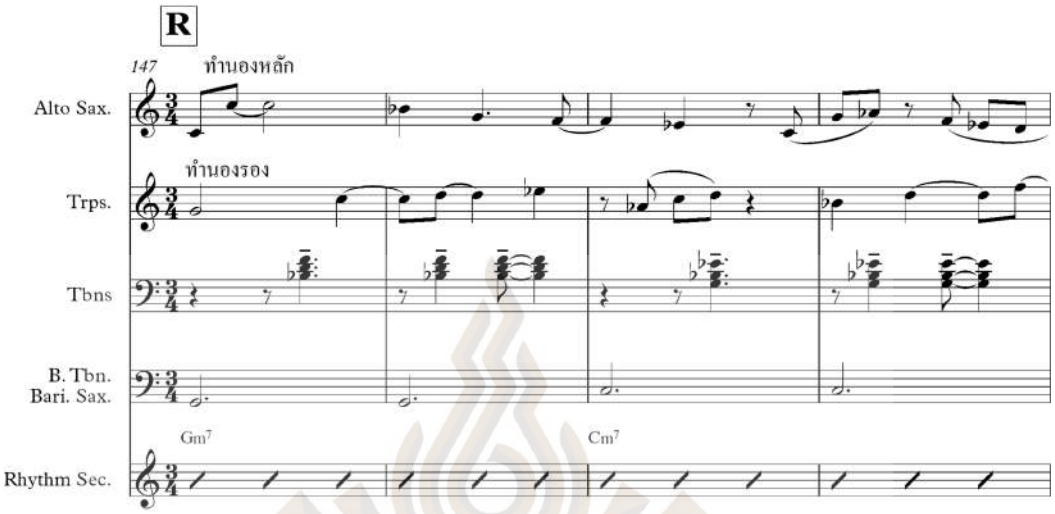
โดยการบรรเลงหลากอัตราจังหวะนี้ ยังคงใช้ต่อเนื่องไปในจุดซ้อมต่อไป ซึ่งกลองแขกบรรเลงอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนลักษณะดนตรีโดยรวมบบรเลงอัตราจังหวะ 3/4 จนกระทั่งมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะใหม่เป็น 4/4

จุดซ้อม O และP ผู้ประพันธ์นำทำนองและเสียงประสานจากทำนองหลัก A ที่อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 มาปรับให้อยู่ในอัตราจังหวะ 3/4 (ตัวอย่างที่ 4.13) สำหรับการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ทำนองหลักถูกบรรเลงโดยทรัมเป็ตและกีตาร์ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มเติมแนวเสียงโน้ตพื้นต้น ซึ่งถูกบรรเลงโดยเบสทรอมโบนในจุดซ้อม P อีกด้วย

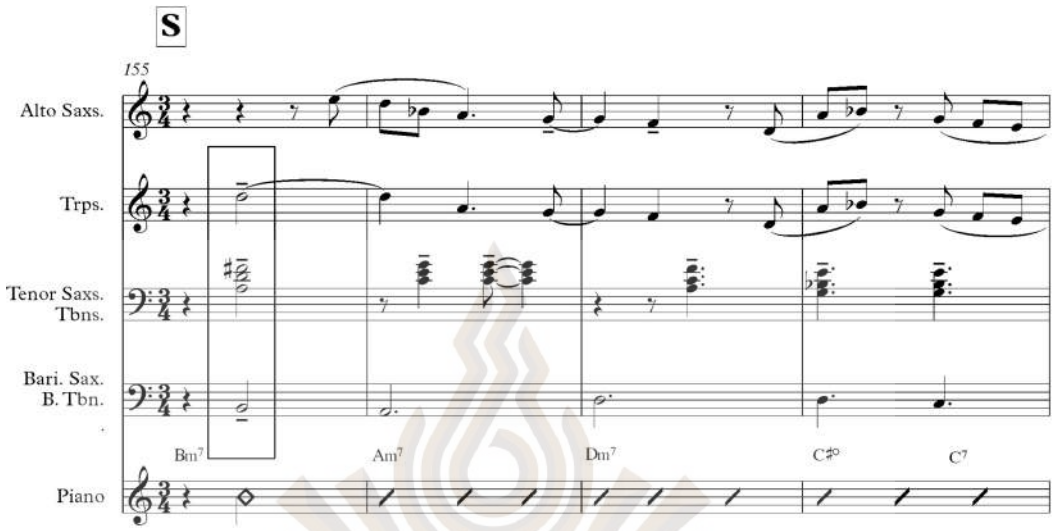
ตัวอย่างที่ 4.13 การดัดแปลงทำนองอัตราจังหวะ 4/4 เป็น 3/4

2) จุดซ้อม Q, R และ S

จุดซ้อม Q เป็นการนำทำนองและเสียงประสานจากทำนองหลัก A กลับมาใช้แต่ผู้ประพันธ์เพิ่มแนวทำนอง ซึ่งถูกบรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟน เสียงประสานถูกบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องทรอมโบน อีกทั้งยังมีการเรียบเรียงลักษณะจังหวะที่นำแนวคิดมาจากส่วนย่อยทำนองหลัก A แนวเสียงโน้ตพื้นต้นถูกบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ

ตัวอย่างที่ 4.14 จุดซ้อม Q (ห้องที่ 139-143)

จุดซ้อม R ใช้วัตถุดิบและแนวคิดการประพันธ์มาจากทำนองหลัก A2 ผู้ประพันธ์เรียบเรียงเสียงวงดนตรีใหม่ โดยกำหนดให้อัลโตแซกโซโฟนบรรเลงทำนองหลัก และทรัมเป็ตบรรเลงทำนองรอง

ตัวอย่างที่ 4.15 จุดซ้อม R (ห้องที่ 147-150)

จุดซ้อม S ทำนองหลัก A กลับมาอีกครั้งเพียงแต่ ผู้ประพันธ์สร้างการเน้นโน้ตในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 156 เพื่อเพิ่มสีสันให้บทประพันธ์มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น (กรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 4.16) การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ทำนองหลักถูกบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนและทรัมเป็ต ผู้ประพันธ์กำหนดให้เทเนอร์แซกโซโฟนกับกลุ่มเครื่องทรอมโบนบรรเลงเสียงประสาน ทั้งนี้ลีลาจังหวะของเสียงประสานยังคงใช้รูปแบบที่คล้ายกับจุดซ้อม R

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.16 จุดซ้อม S (ห้องที่ 155-158)

3) จุดซ้อม T และ U

จุดซ้อม T และ U ผู้ประพันธ์นำการดำเนินเสียงประสานจากทำนองหลัก A และ A1 มาเป็นแนวคิดในการสร้างช่วงด้นสดให้กับอัลโต้แซกโซโฟน โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้มีการด้นสดจำนวน 2 รอบ (จุดซ้อม I และ U) ซึ่งรอบที่ 2 บริเวณจุดซ้อม U มีการสร้างดนตรีพื้นหลังของช่วงด้นสดโดยนำรูปแบบจังหวะของการบรรเลงเสียงประสานจุดซ้อม Q มาปรับให้เข้ากับเสียงประสานในจุดซ้อม U สำหรับแนวทางการด้นสด ผู้บรรเลงสามารถนำแนวคิดจากการด้นสดของกีตาร์ในตอนพัฒนา มาปรับให้เข้ากับการดำเนินเสียงประสานของช่วงด้นสดนี้ได้เช่นกัน อย่างไรก็ตามเสียงประสานบริเวณนี้ถูกสร้างจากบันไดเสียงประเภทไมเนอร์ ดังนั้นผู้ด้นสดสามารถบรรเลงบันไดเสียงหรือโมดใดๆที่สอดคล้องกับบันไดเสียงประเภทไมเนอร์ได้ เช่น โมดโดเรียน (Dorian Mode) หรือ ไมเนอร์เพนทาโทนิก เป็นต้น

4) จุดซ้อม V และ W

ทั้ง 2 จุดซ้อมนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักและเสียงประสานจาก B และ A ในตอนนำเสนอ กลับมาบรรเลงอีกครั้งอย่างตรงไปตรงมา อีกทั้งมีเรียบเรียงเสียงวงดนตรีใหม่ที่มีการบรรเลงร่วมกันทุกเครื่องดนตรีเพื่อสร้างหนาแน่นและเสียงของวงที่ยิ่งใหญ่ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์ในการนำทำนองหลักของบทประพันธ์กลับมานำเสนออีกครั้ง เพื่อให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกภาพ และยังเป็นการสร้างการจดจำทำนองให้ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี

5) จุดซ้อม X

จุดซ้อม X เป็นช่วงจบของบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้นำการดำเนินเสียงประสานจากจุดซ้อม W มาจัดวางในรูปแบบ 1 คอร์ดต่อ 1 ห้อง แล้วบรรเลงวน 4 รอบ ทั้งนี้ใช้วิธีการบรรเลงแบบค่อยๆเบาลงจนกระทั่งเสียงหายไป

บทที่ 5
สรุปบทประพันธ์

บทประพันธ์ *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ* เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำองค์ประกอบของดนตรีไทย มาใช้เป็นแนวคิดสำคัญเพื่อสร้างสรรค์งานประพันธ์ในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่ จากแนวคิดสำคัญนี้ ผู้ประพันธ์จึงได้ใช้ทำนองที่มีกลิ่นอายในแบบไทย มาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ รวมถึงหน้าทับปรบไก่ที่ถูกบรรเลงด้วยกลองแขก เพื่อต้องการเผยแพร่วัฒนธรรมของไทยให้ออกสู่สากล จากการศึกษาและค้นคว้าทั้งหมด ผู้ประพันธ์ได้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ทั้งหมด ดังนี้

5.1 สรุปแนวคิดบทประพันธ์

5.1.1 บทประพันธ์อยู่ในรูปแบบวงแจ๊สวงใหญ่ที่ผสมผสานระหว่างแนวทำนองที่มีกลิ่นอายของดนตรีไทยและความเป็นดนตรีแจ๊สที่ผสมกันอย่างกลมกลืน ทั้งยังนำกลองแขกมาบรรเลงรูปแบบจังหวะหน้าทับปรบไก่ เพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ รวมทั้งเป็นการนำเสนอความเป็นไทยออกสู่สากล

5.1.2 ผู้ประพันธ์นำสังคีตลักษณ์โซนาตามาใช้เป็นต้นแบบในการกำหนดโครงสร้างใหญ่ของบทประพันธ์ โดยตอนนำเสนอเป็นการนำเสนอทำนองหลัก A และ B นอกจากนี้ผู้ประพันธ์นำสังคีตลักษณ์เพลงร้องมาแบ่งการบรรเลงช่วงทำนองหลักของตอนนำเสนอออกเป็น ทำนองหลัก A – A1 – B และ A2 ตอนพัฒนาผู้ประพันธ์เลือกนำเอาทำนองหลัก B เพียงทำนองเดียวมาใช้ในการพัฒนาตลอดทั้งตอน อีกทั้งสร้างช่วงบรรเลงคั่นโดยนำแนวคิดบันไดเสียงเพนตาโทนนิกจากทำนอง B มาใช้ ทั้งนี้แบ่งการบรรเลงช่วงทำนองหลักของตอนพัฒนาออกเป็น ทำนองหลัก B1 และ ช่วงบรรเลงคั่น อีกทั้งนำการดำเนินเสียงประสานจากช่วงทำนองหลักมาใช้เพื่อประกอบการด้นสดให้กับกีตาร์ ส่วนตอนย้อนความ เป็นการนำเอาทำนองหลักจากตอนนำเสนอกลับมาใหม่อีกครั้งโดยมีการปรับทำนองเพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ รวมถึงนำการดำเนินเสียงประสานของทำนองหลักมาใช้เพื่อประกอบการด้นสดให้กับอัลโตแซกโซโฟน

5.1.3 อัตราความเร็วและอัตราจังหวะของบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์นำกลองแขกมาบรรเลงรูปแบบจังหวะหน้าทับปรบไก่ ร่วมกับวงแจ๊สวงใหญ่ อีกทั้งใช้การบรรเลงหน้าทับเป็นตัวกำหนดอัตราความเร็วจังหวะของแต่ละตอนในบทประพันธ์ จากที่ผู้ประพันธ์นำสังคีตลักษณ์โซนาตา มา

เป็นต้นแบบในการกำหนดโครงสร้างของบทประพันธ์ สามารถแบ่งได้ดังนี้ 1) ตอนนำเสนอมีอัตราความเร็วแบบปานกลาง อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 และใช้หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น 2) ตอนพัฒนามีอัตราความเร็วแบบช้า อัตราจังหวะ 6/4 และ 4/4 ใช้หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น 3) ตอนย้อนความอัตราความเร็วแบบเร็ว มีอัตราจังหวะ 3/4 ใช้หน้าทับปรบไก่ 1 ชั้น

5.1.4 แนวคิดการบรรเลงกลองแขกร่วมกับบทประพันธ์ จากการถอดโน้ตรูปแบบหน้าทับปรบไก่จะเห็นได้ว่าอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ทั้งนี้อัตราจังหวะ 2/4 ไม่ได้เป็นอัตราจังหวะของบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์จึงทำการปรับและจัดวาง ให้เข้ากับอัตราจังหวะในแต่ละตอนของบทประพันธ์ รวมไปถึงให้ผู้บรรเลงกลองแขกบรรเลงได้ตามอิสระ

ตอนนำเสนอมีอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งผู้ประพันธ์นำหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นมาปรับโดยการขยายส่วนค่าของโน้ตออกและจัดวางให้อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ส่วนตอนพัฒนาในบริเวณที่เป็นอัตราจังหวะ 4/4 ผู้ประพันธ์ใช้การบรรเลงหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นแบบปกติ สำหรับบริเวณที่เป็นอัตราจังหวะ 6/4 ผู้ประพันธ์ให้ผู้บรรเลงกลองแขกสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระโดยที่การบรรเลงยังอยู่ในกรอบแนวคิดของอัตราจังหวะหน้าทับเดิมอยู่ สุดท้ายตอนย้อนความมีอัตราจังหวะ 3/4 ซึ่งแนวคิดการบรรเลงนั้น ผู้ประพันธ์ได้นำหน้าทับปรบไก่ 1 ชั้น มาจัดวางซ้อนบนอัตราจังหวะ 3/4 เพื่อเป็นการแฝงลักษณะหลากอัตราจังหวะ

5.1.5 แนวคิดการสร้างทำนองหลัก ผู้ประพันธ์ใช้กลุ่มโน้ตสำคัญทั้งหมด 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มโน้ตบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์สร้างทำนองหลัก A และกลุ่มโน้ตบันไดเสียง A เพนตาโทนิกสร้างทำนองหลัก B ตอนนำเสนอผู้ประพันธ์ใช้วิธีการต่างๆจากการศึกษาแนวคิดและบทประพันธ์จากนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง เพื่อสร้างท่อนต่างๆให้ตอนนำเสนอ ไม่ว่าจะเป็นการทดเสียงของทำนอง การนำส่วนย่อยของทำนองไปสร้างทำนองโต้ตอบ การเปลี่ยนสีสันกลุ่มโน้ตของทำนองและการจัดเรียงรูปแบบจังหวะของโน้ตเพื่อทำให้เกิดทำนองใหม่ในช่วงต่างๆ เป็นต้น จากแนวคิดและวัตถุดิบต่างๆในตอนนำเสนอ ผู้ประพันธ์ได้นำไปใช้กับตอนพัฒนา และตอนย้อนความอีกด้วย

5.1.6 การสร้างเสียงประสานเกิดจากการนำบันไดเสียงจากทำนองหลักมาเป็นตัวกำหนดคุณภาพของเสียงประสาน โดยทำนองหลัก A มาจากบันไดเสียงประเภทไมเนอร์ ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้เสียงประสานส่วนใหญ่เป็นประเภทไมเนอร์ ทำนองหลัก B มาจากบันไดเสียงเมเจอร์เพนตาโทนิก จึงใช้เสียงประสานประเภทเมเจอร์ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังคำนึงถึงการจัดวางโน้ต

สำคัญของทำนองให้อยู่ในคอร์ดโทนหรือเทนชั่นของเสียงประสานเช่นกัน ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ยังสร้างการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบขั้นคู่โครมาติก ขึ้น-ลงขั้นคู่ 2 ขึ้นขั้นคู่ 3 และขึ้นขั้นคู่ 4 อีกทั้งมีการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ให้กับทำนองอีกด้วย

5.1.7 ช่วงด้นสดของบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์สร้างช่วงด้นสดเพื่อเป็นการแสดงความสามารถของผู้บรรเลง รวมถึงแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สในบทประพันธ์ ทั้งนี้ช่วงด้นสดถูกกำหนดให้เครื่องเบสด้นสดในช่วงท้ายตอนนำเสนอ กีตาร์ด้นสดตอนพัฒนา และอัลโตแซกโซโฟนด้นสดตอนย้อนความ ผู้ประพันธ์นำการดำเนินเสียงประสานทำนองหลักมาใช้เพื่อประกอบการด้นสด ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ให้แนวทางกับผู้บรรเลงโดยสามารถนำทำนองและส่วนย่อยทำนองมาปรับให้เข้ากับเสียงประสาน เพื่อสร้างความสอดคล้องระหว่างการด้นสดกับบทประพันธ์ แต่อย่างไรก็ตามผู้ประพันธ์ไม่ได้กำหนดให้ใช้แค่แนวทางของผู้ประพันธ์เท่านั้น ผู้บรรเลงสามารถมีอิสระในการบรรเลงตามที่ต้องการได้

5.1.8 การสร้างดนตรีพื้นหลัง ถูกสร้างเพื่อบรรเลงร่วมกับการด้นสด ผู้ประพันธ์กำหนดให้ดนตรีพื้นหลังมีลักษณะบางเบา เนื่องจากพื้นหลังของบทเพลงที่ดีจะต้องสนับสนุนให้ผู้ด้นสดสามารถโดดเด่นออกมาได้ การสร้างดนตรีพื้นหลังผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดจากการสร้างพื้นหลังจากไกด์โทน และแนวทางการจัดวางองค์ประกอบ ในการสร้างดนตรีพื้นหลังนี้ถูกกำหนดให้อยู่ในช่วงการด้นสดของตอนพัฒนา และตอนย้อนความ

5.1.9 ด้านเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ผู้ประพันธ์แบ่งกลุ่มองค์ประกอบต่างๆของดนตรีดังนี้ ทำนองหลัก แนวประสานทำนอง ทำนองรอง และเสียงประสาน ผู้ประพันธ์ได้จัดกลุ่มเครื่องดนตรีออกตามองค์ประกอบเหล่านี้ ทำนองหลักและทำนองรองบรรเลงโดย อัลโตแซกโซโฟน ทรัมเป็ต เปียโน และกีตาร์ แนวประสานทำนองและทำนองรองบรรเลงโดย เทเนอร์แซกโซโฟน บางครั้งผู้ประพันธ์ใช้ทรอมโบนมาช่วยบรรเลงเสริมอีกด้วย เสียงประสานถูกบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องทรอมโบน การสร้างความแข็งแรงของแนวเสียงประสาน ผู้ประพันธ์กำหนดให้กลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำบรรเลงโน้ตพื้นต้นของเสียงประสาน ทั้งนี้การสร้างความสำคัญของแต่ละแนวนั้น ผู้ประพันธ์ใช้การบรรเลงแบบยูนิซันและช่วงเสียงคู่ 8 อีกทั้งใช้เทคนิคทำนองสีสันและการโต้สลับแบบกลุ่ม เพื่อสร้างสีสันให้กับการบรรเลงทำนอง

5.2 การเผยแพร่บทประพันธ์

บทประพันธ์ *ลาเวนเดอร์ห่งความสงบ* ถูกนำออกแสดงต่อสาธรณชนในงานต่างๆ ทั้งเชิงวิชาการและเทศกาลแสดงดนตรี โดยการแสดงบทประพันธ์นี้ ได้รับความร่วมมือจากนักดนตรีที่มีรายชื่อต่อไปนี้

ผู้ประพันธ์และผู้อำนวยเพลง	อานุภาพ คำมา
นักดนตรี	
สุวิวัฒน์ ธิติวัฒนารัตน์	ผู้บรรเลงกลองแขก
ยศสรัล จิรายุวัฒน์ (เบส)	ผู้บรรเลงการด้นสดตอนนำเสนอ (งานซีนฟอร์มเมมโมรี)
ทยากร ตังคธัช (เบส)	ผู้บรรเลงการด้นสดตอนนำเสนอ
พีรชัช กี่ศิริ (กีตาร์)	ผู้บรรเลงการด้นสดตอนพัฒนา
เอกภพน์ เขียวยะสิทธิ์ (อัลโตแซกโซโฟน)	ผู้บรรเลงการด้นสดตอนย้อนความ
พีรพัฒน์ บัวนิลเจริญ (ทรัมเป็ต)	ผู้บรรเลงการด้นสดตอนย้อนความ (งานบิ๊กแบนด์แมดเนส 2017)
นักดนตรีวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต	
ผู้สนับสนุนโครงการวิจัยและงานแสดง	
สถาบันวิจัยแห่งมหาวิทยาลัยรังสิตร่วมกับวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต	

5.2.1 บทประพันธ์ถูกเผยแพร่ครั้งแรกในคอนเสิร์ตซีนฟอร์มเมมโมรี (Scene from Memory) จัดแสดงเมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2559 ณ ห้องแสดงดนตรี อาคารรัตนคุณากร มหาวิทยาลัยรังสิต

5.2.2 งานไทยแลนด์อินเตอร์เนชั่นแนลแจ๊สคอนเฟอร์เร้นซ์ 2017 (Thailand International Jazz Conference 2017) ณ มหาวิทยาลัยมหิดล

5.2.3 เทศกาลดนตรีบิ๊กแบนด์แมดเนส 2017 (Big Band Madness 2017) ณ ประเทศไต้หวัน เมื่อวันที่ 15 เมษายน พ.ศ. 2560

5.3 สรุปผลงานวิจัย

ผลงานสร้างสรรค์การประพันธ์เพลง *ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ* ประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตบทประพันธ์ ที่กำหนดไว้อย่างสมบูรณ์ รวมถึงการนำบทประพันธ์ออกเผยแพร่ ทั้งนี้การที่ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาวิธีการประพันธ์เพลงสำหรับวงแจ๊สวงใหญ่ที่ผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีแจ๊สเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ ซึ่งสามารถนำมาใช้ถ่ายทอดให้กับแวดวงวิชาการด้านดนตรี และผู้ที่สนใจด้านการประพันธ์เพลงดนตรีแจ๊ส ผลงานถูกนำออกแสดงครั้งแรกพร้อมบรรยายเชิงวิชาการในงานแสดงผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ซีนฟอร์มเมมโมรี เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2559 ณ ห้องแสดงดนตรี อาคารรัตนคุณากร มหาวิทยาลัยรังสิต นอกจากนี้บทประพันธ์เพลงนี้ได้ถูกนำออกแสดงทั้งงานเทศกาลดนตรีระดับชาติและนานาชาติ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการนำวัฒนธรรมดนตรีไทยออกสู่สากลอีกด้วย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. 2548. **คู่มือการเรียนและฝึกปฏิบัติดนตรีไทย ขลุ่ยและโทน-รำมะนา**. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดจงเจริญพิมพ์.

———. 2538. **โน้ตเพลงไทย เล่ม ๑ พร้อมคำอธิบายเพลง**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดโรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

กุลธีร์ บรรจุแก้ว. 2556. **บทประพันธ์เพลงอิมพัลส์ สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2551. **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

———. 2552. **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

———. 2559. การประยุกต์ใช้เทคนิคตะวันตกในเพลงไทย. ใน ณัชชา พันธุ์เจริญ, และคณะ (บรรณาธิการ). **ดนตรีลิขิต : รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ**, หน้า 111-123. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ธนาเพรส.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2543. **รายงานโครงการสิ่งประดิษฐ์เรื่อง คอนแชร์โตมหาราชาสำหรับระนาดเอกและวงออร์เคสตรา**. กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

———. 2552. **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เด่น อยู่ประเสริฐ. โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Structure). **วารสารดนตรีรังสิต** 5, 1 (มกราคม – มิถุนายน 2553) : 31-42.

พลังพล ทรงไพบูลย์. 2555. **บทประพันธ์เพลงเบอร์มิวดาทรัยแองเกิลสำหรับวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต.

วานิช โปตะวนิช. 2558. **บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : เทวะ สวีทสำหรับวงออร์เคสตร้า**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. 2558. **ดนตรีศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีรชาติ เปรมานนท์. 2532. **รายงานการวิจัยเรื่อง ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ. 2520-2530**. ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

———. 2537. **ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย**. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. 2559. ความเป็นไทยในบทประพันธ์เพลง “กรุงเทพมหานคร”ใน ณัชชา พันธุ์เจริญ, และคณะ (บรรณาธิการ). **ดนตรีลิขิต : รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ**, หน้า 73-83. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ธนาเพรส.

Euprasert, Den. 2004. **Concerto for Piano and Orchestra with Analysis of Paul Hindemith's Piano Concerto**. Doctoral dissertation, School of Music, University of Northern Colorado.

Lowell, D., and Pillig, K. 2003. **Arranging for Large Jazz Ensemble**. Boston : Berklee Press.

Michael, D. 2008. **In Current : Suite for Large Ensemble**. Master's Thesis, Graduate Program in Music, York University.

Pease, T. 2003. **Jazz Composition : Theory and Practice**. Boston : Berklee Press.

Pease, T., and Pillig, K. 2001. **Modern Jazz Voicing : Arranging for Small and Medium Ensembles**. Boston : Berklee Press.

Sarath, Edward. 2010. **Music Theory Through Improvisation**. New York : Routledge.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

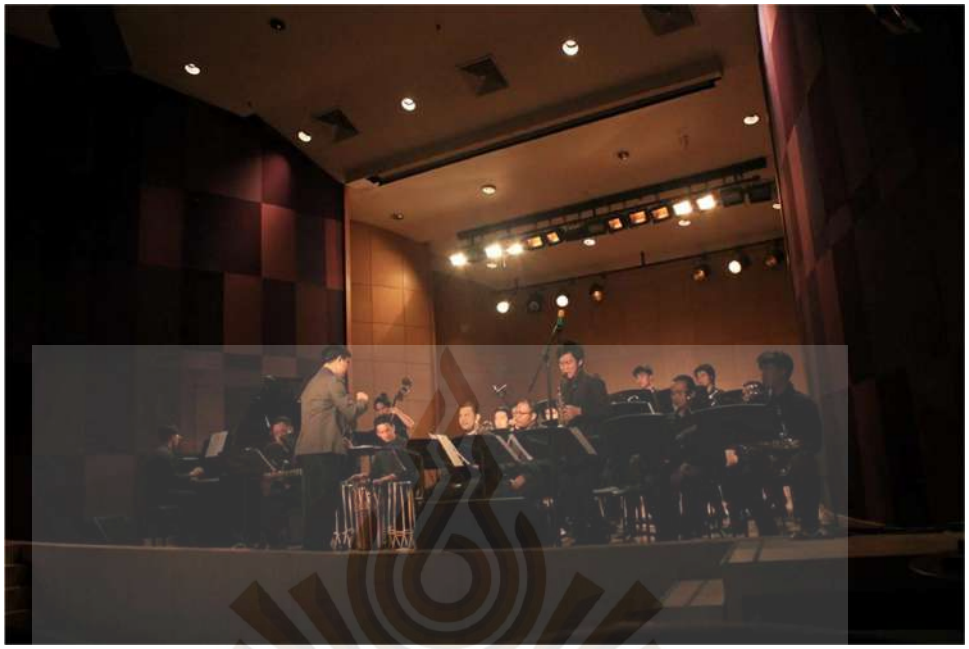
รวมภาพบรรยากาศการแสดง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 1 โปสเตอร์การแสดง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 2 (ชุด) รวมภาพบรรยากาศการแสดง



ภาพที่ 2 (ชุด) รวมภาพบรรยากาศการแสดง (ต่อ)

PEACEFUL LAVENDER

FOR JAZZ ORCHESTRA

Full Score

Score in C

(Duration ca. 10 minutes)

Arnupap Kammar

May 2017

INSTRUMENTATION

2 Alto Saxophones

2 Tenor Saxophones

1 Baritone Saxophone

4 Trumpets

3 Trombones

1 Bass Trombone

1 Electric Guitar

1 Piano

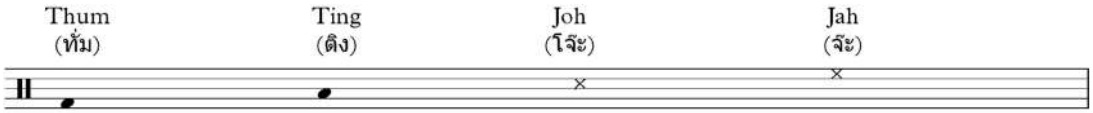
1 Double Bass

1 Drum Set

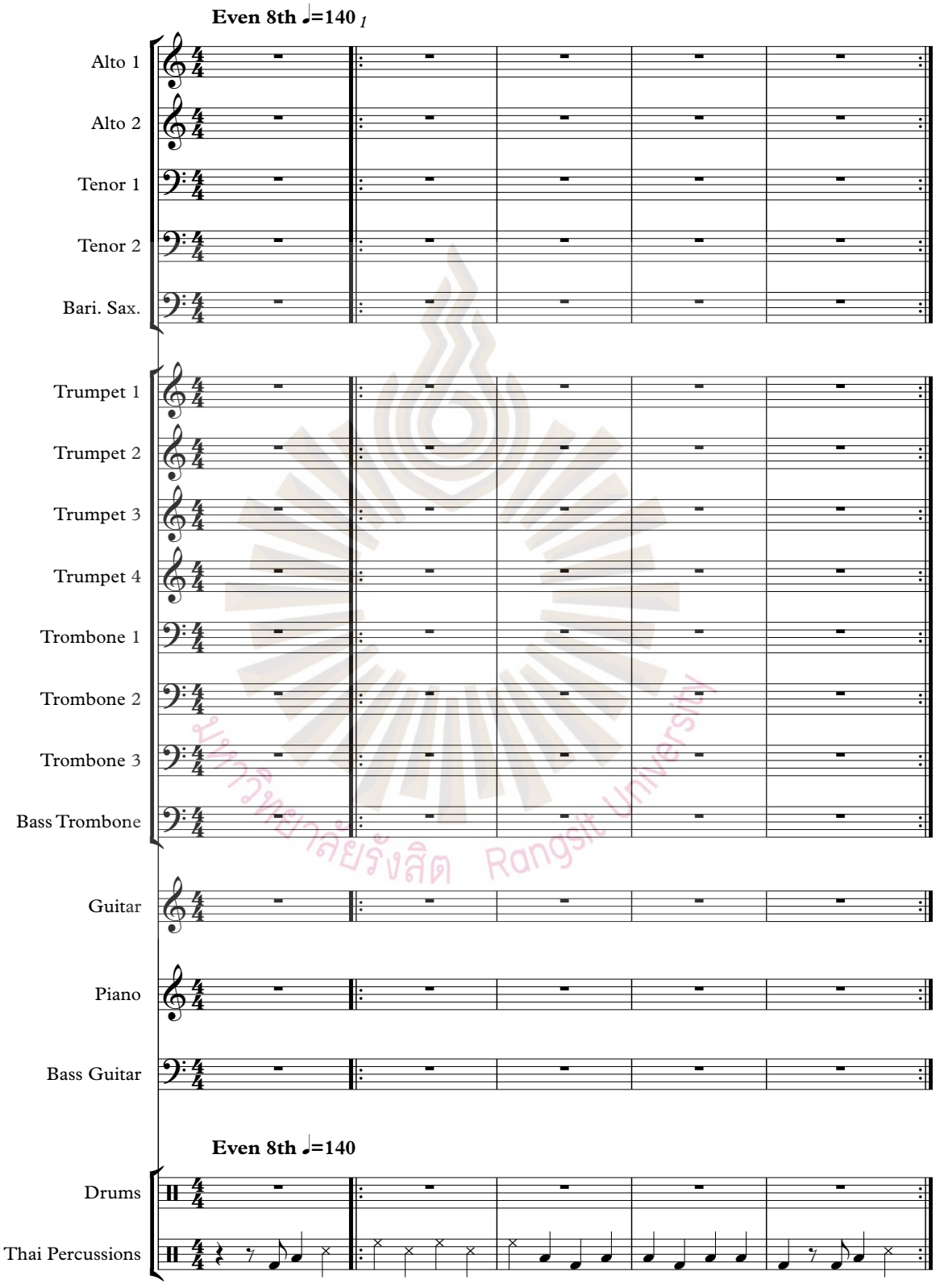
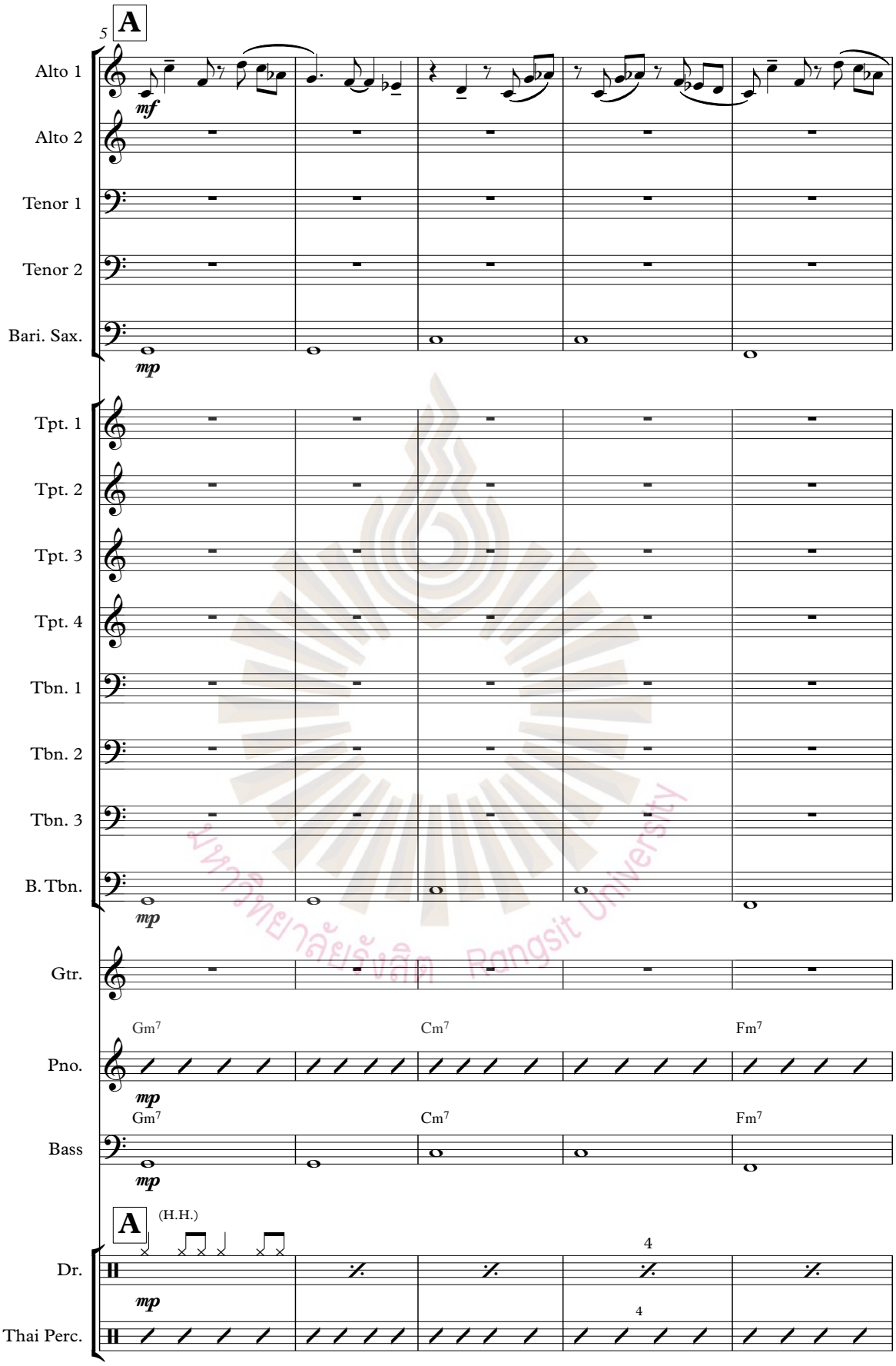
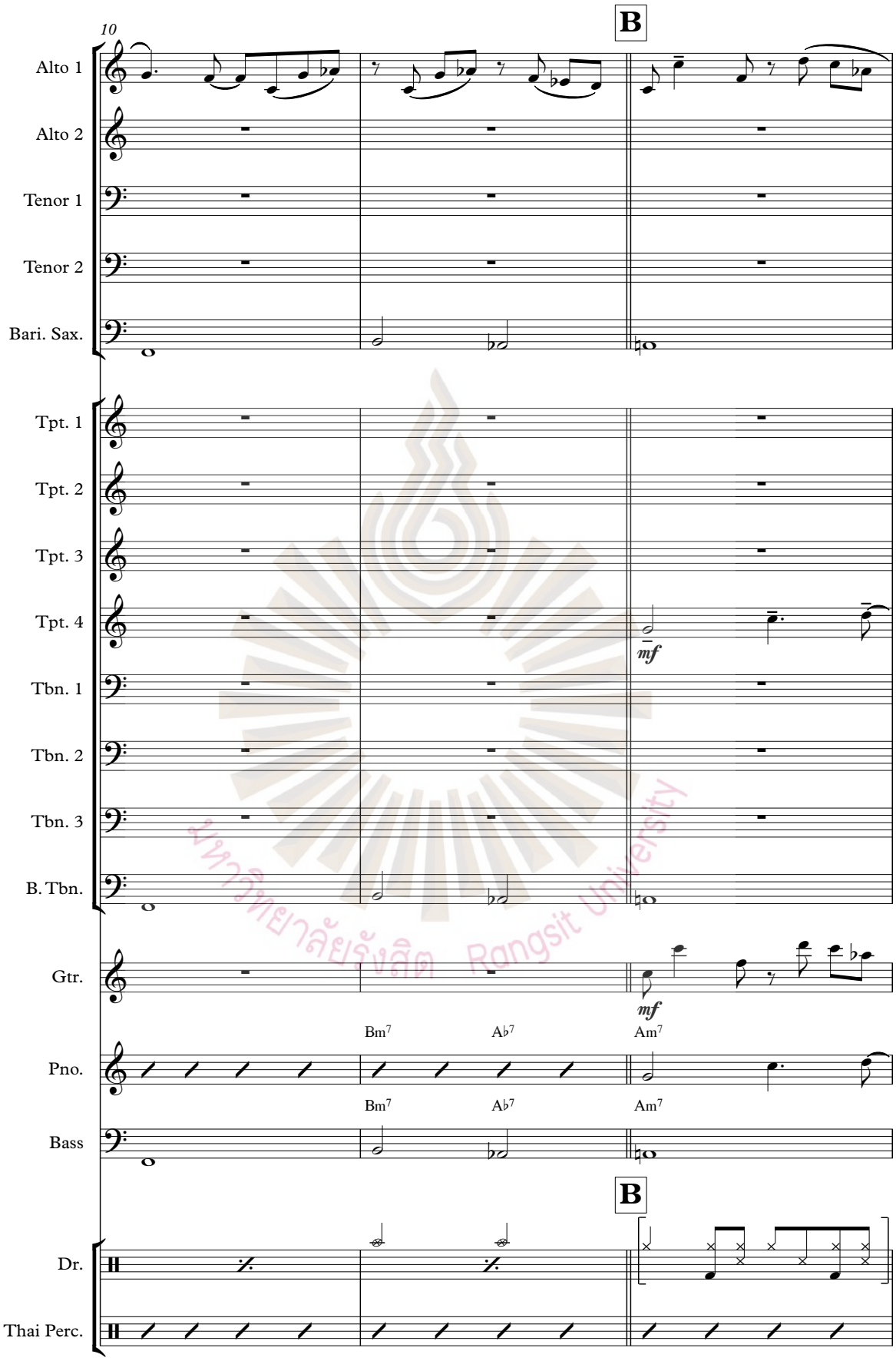
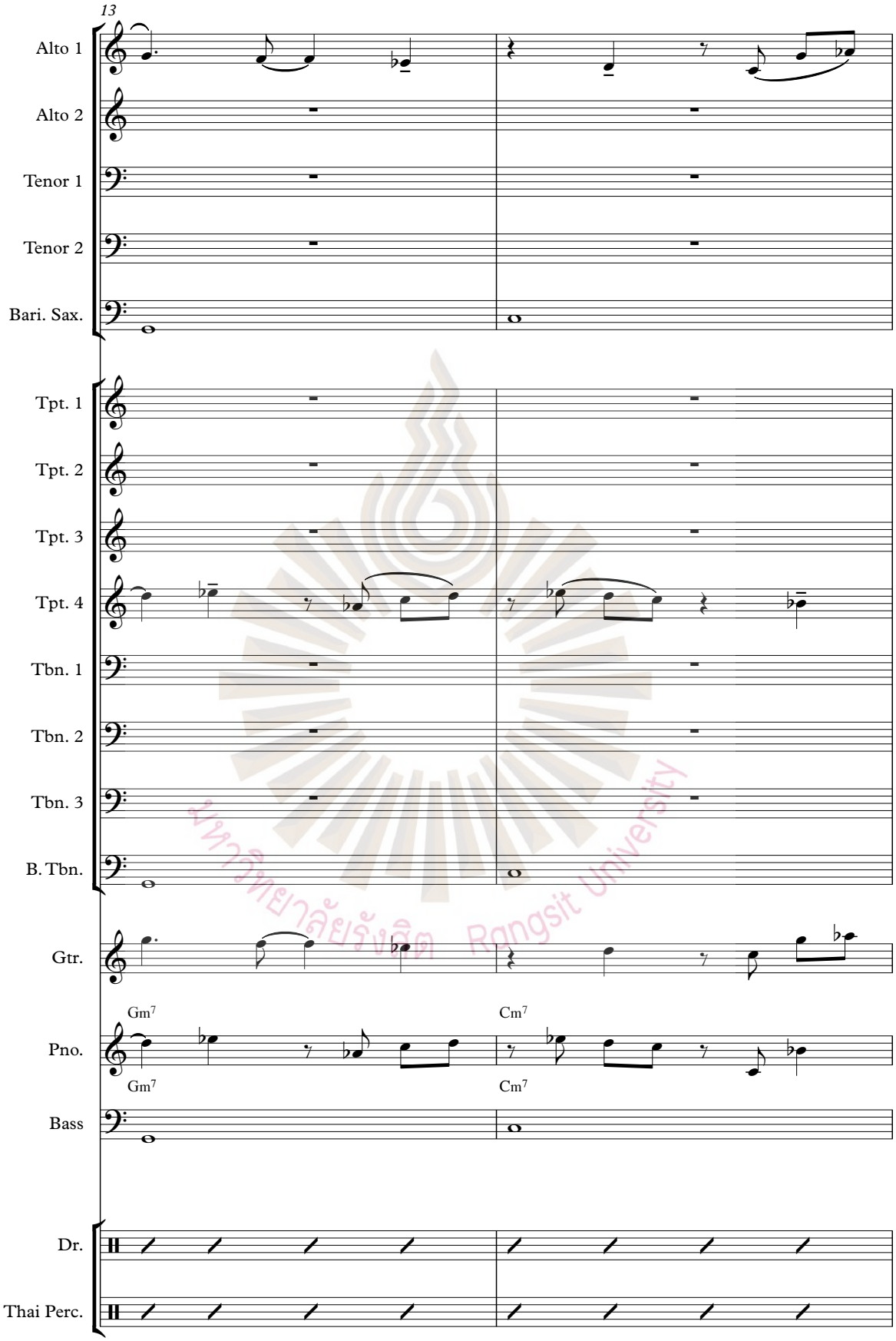
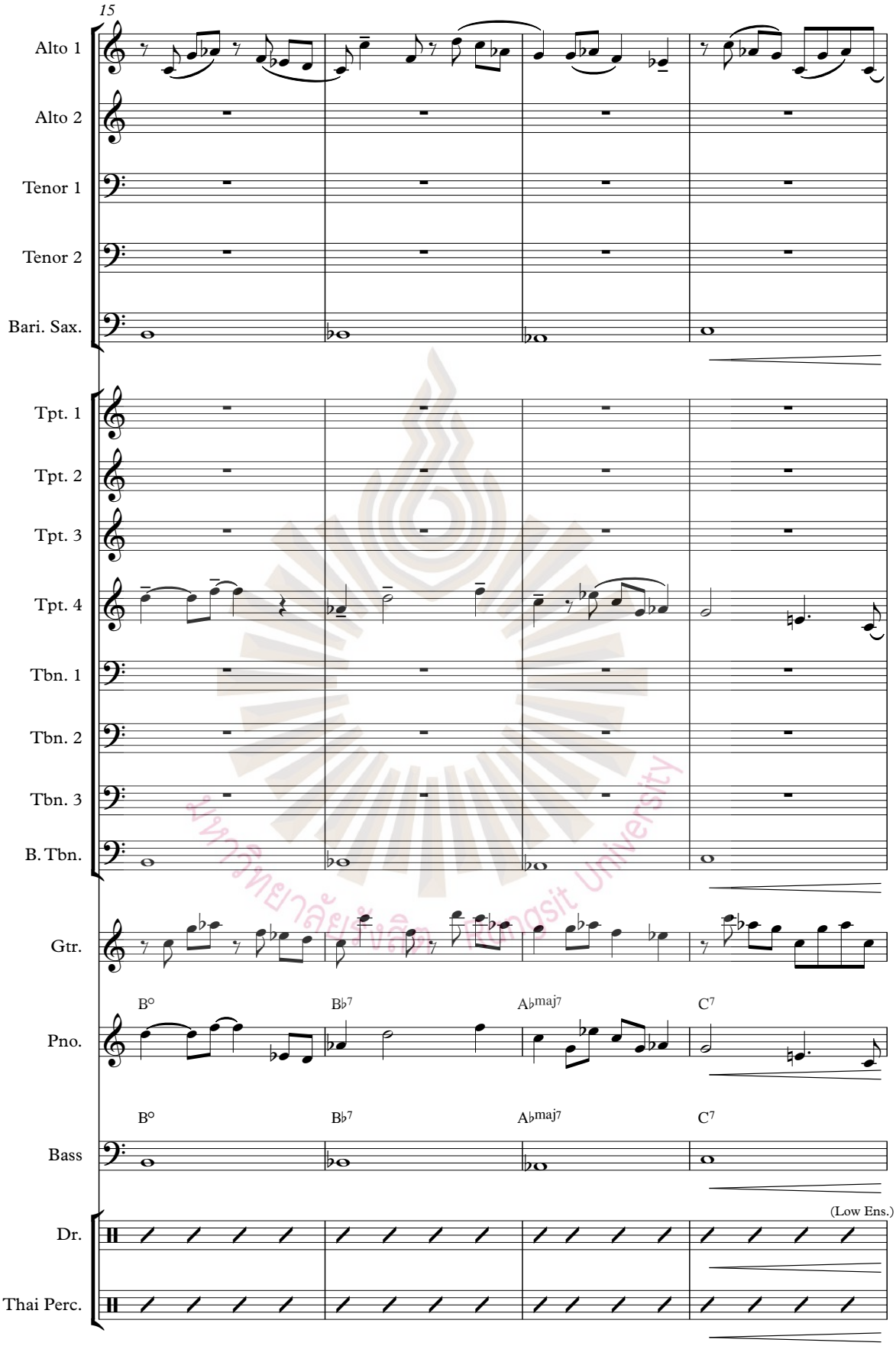
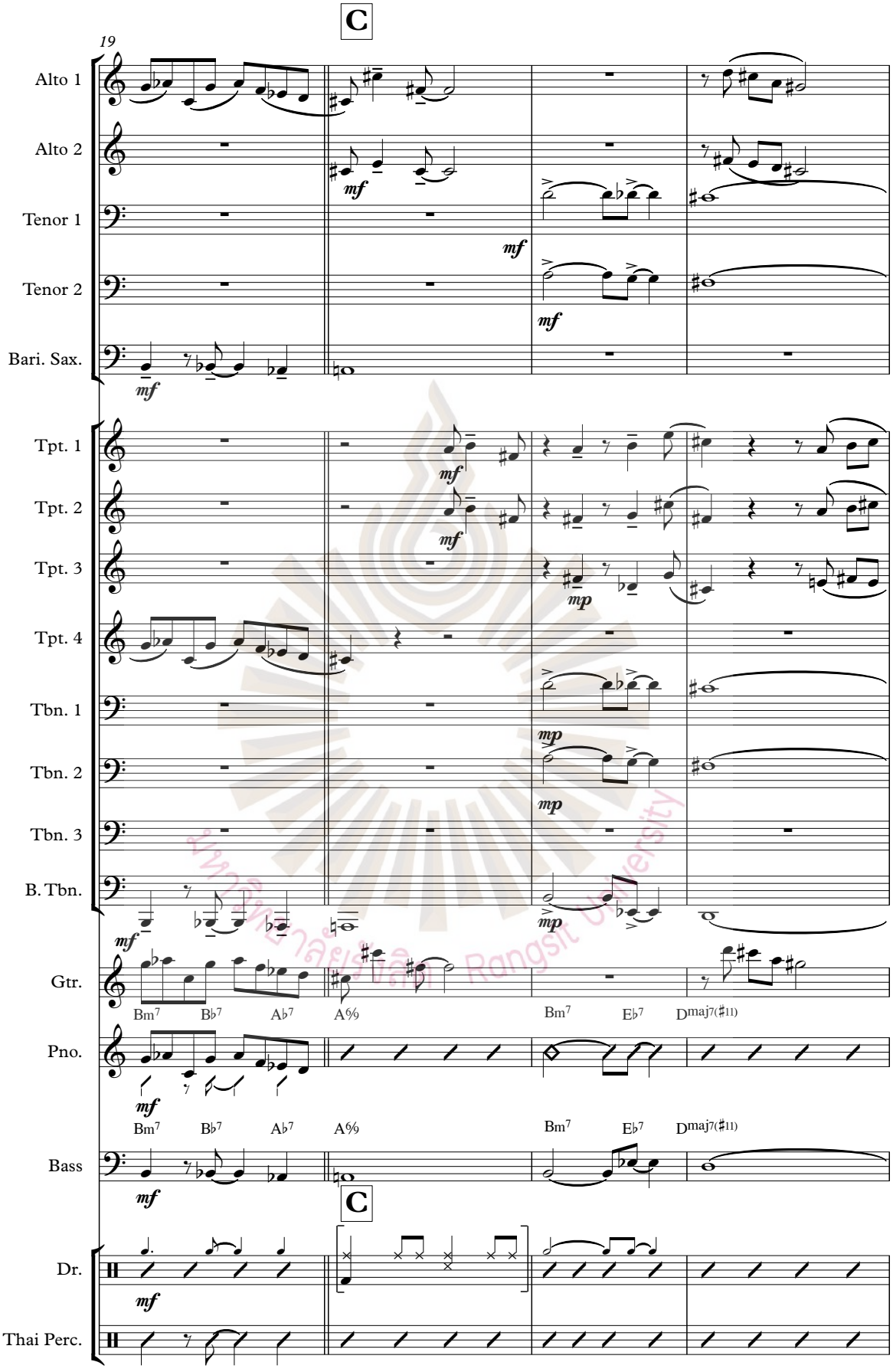
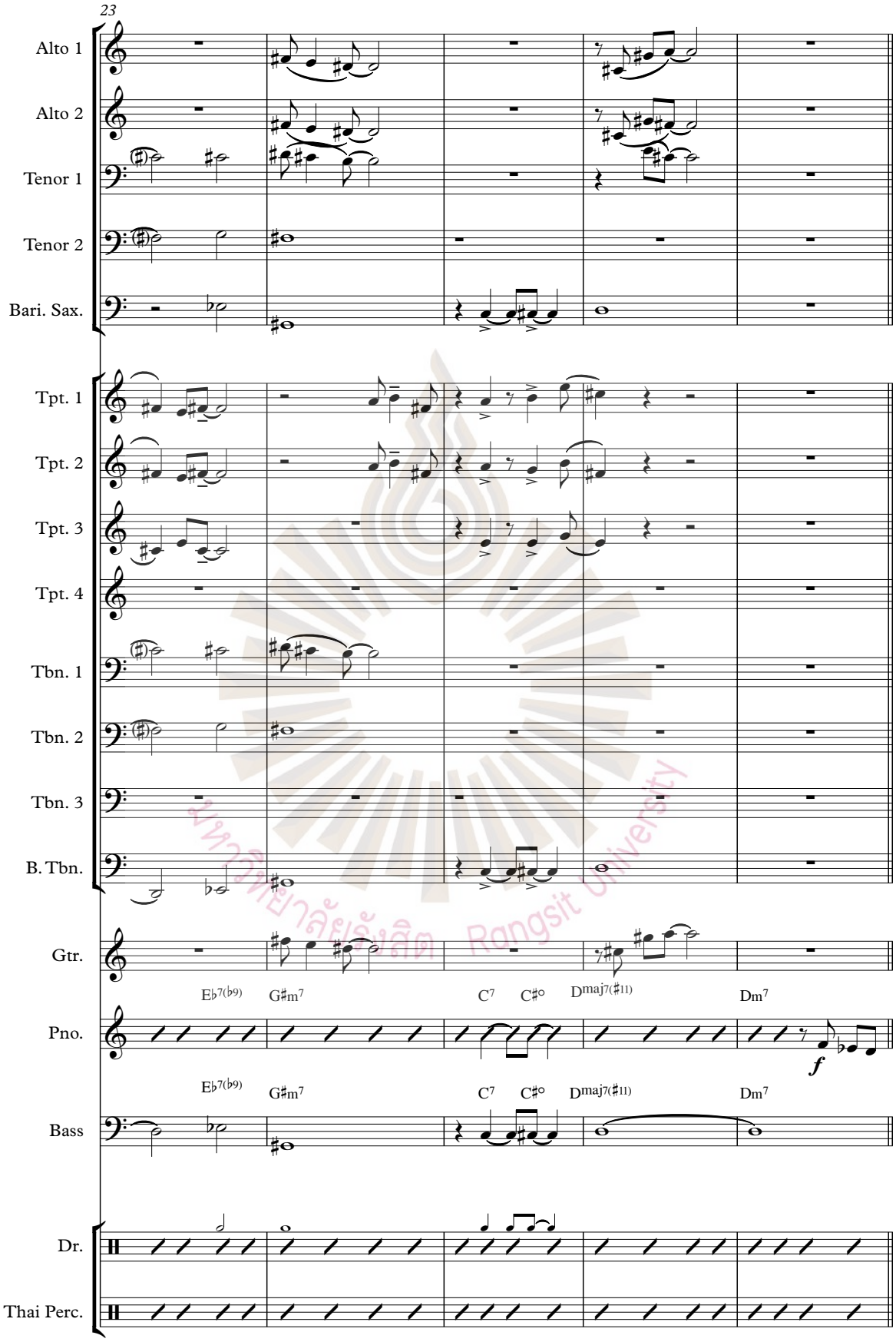
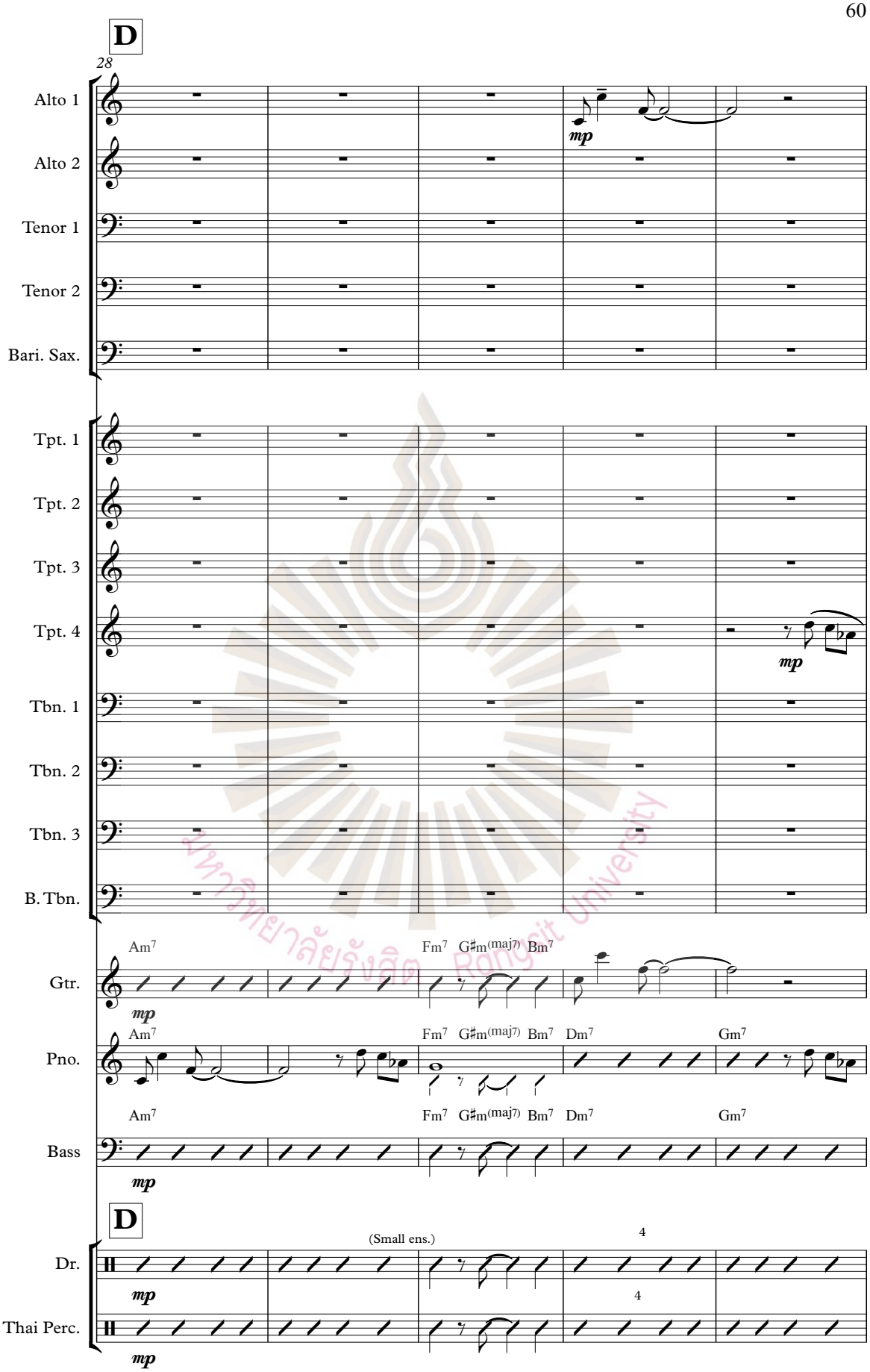
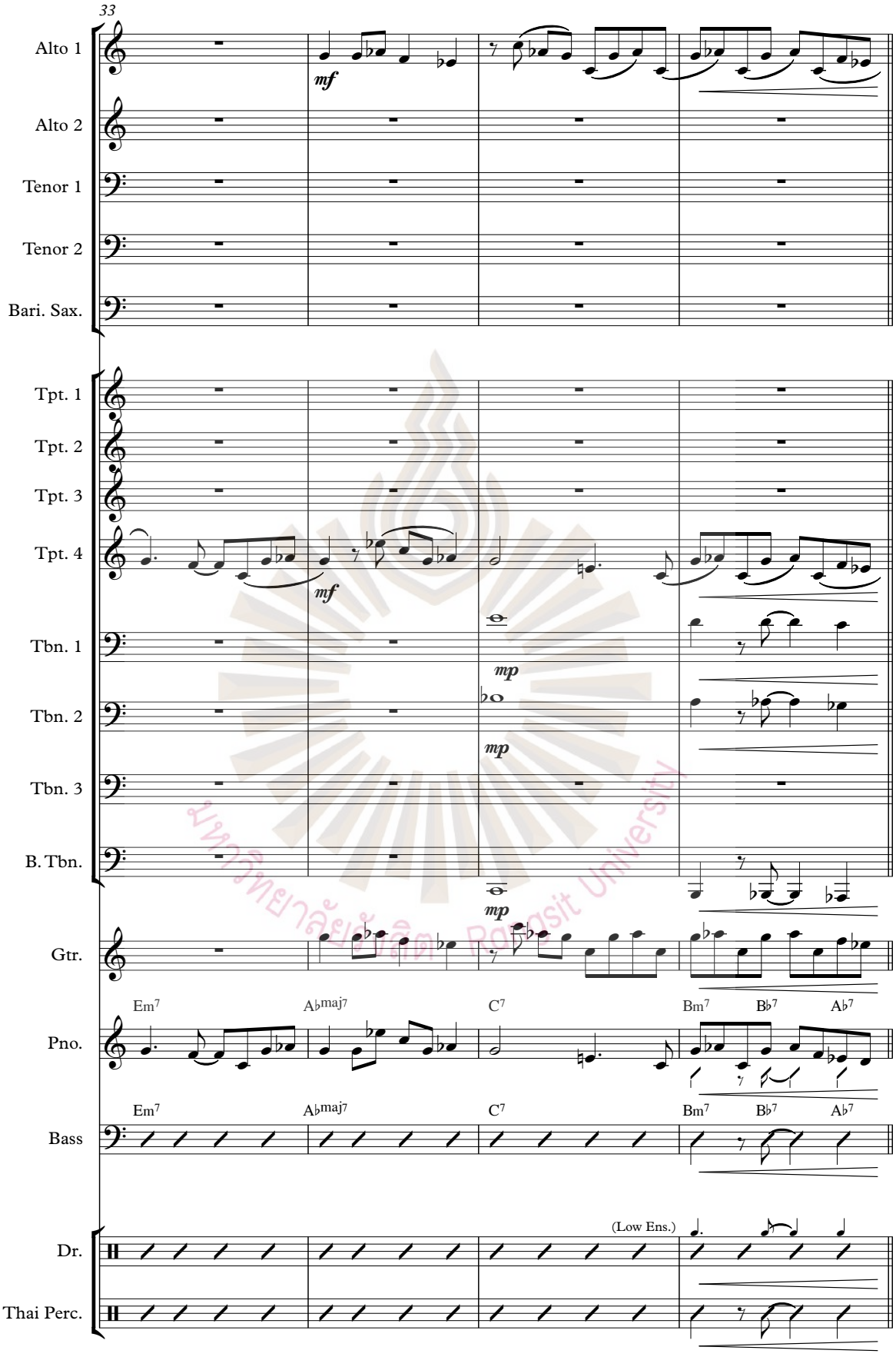
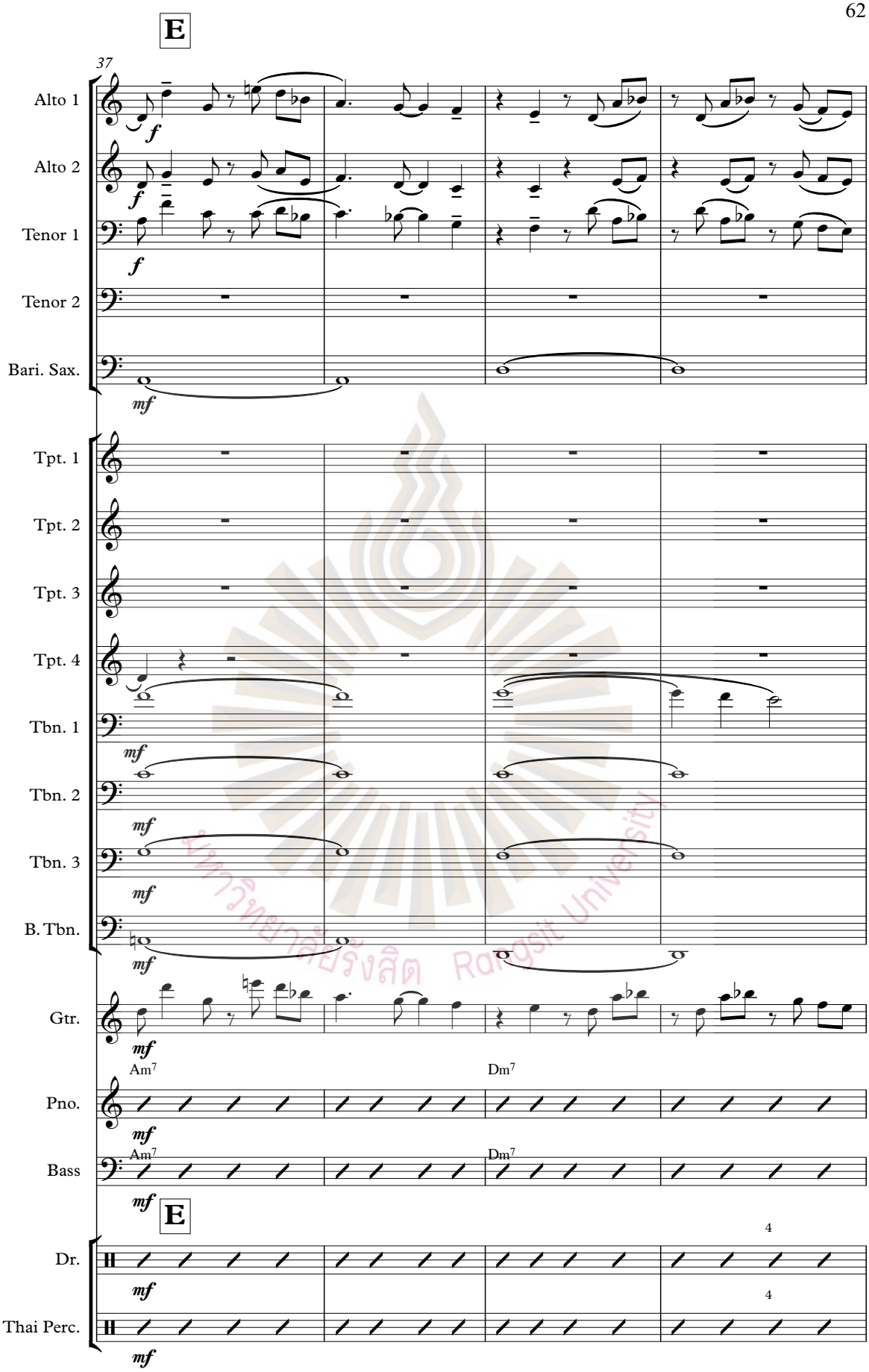
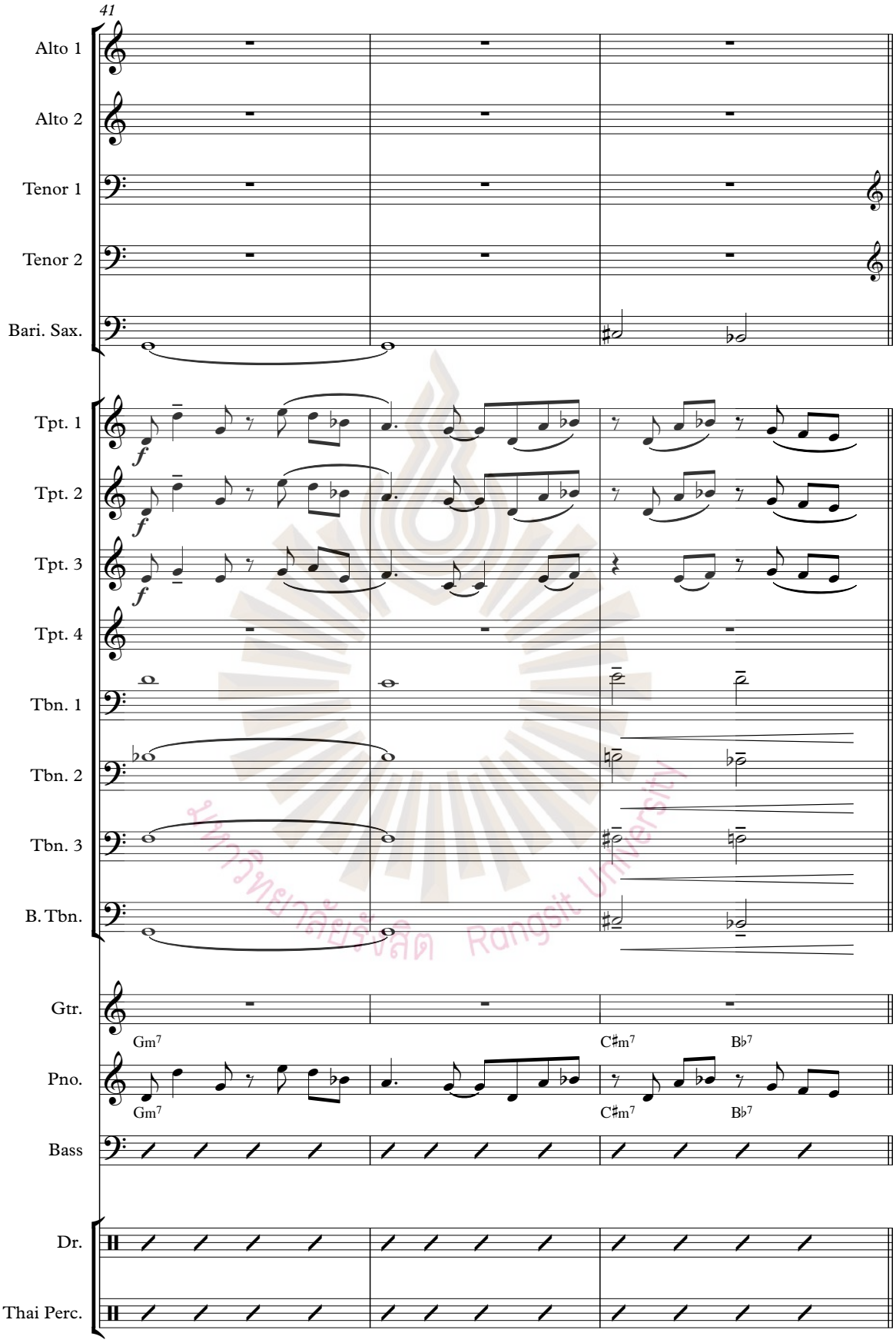
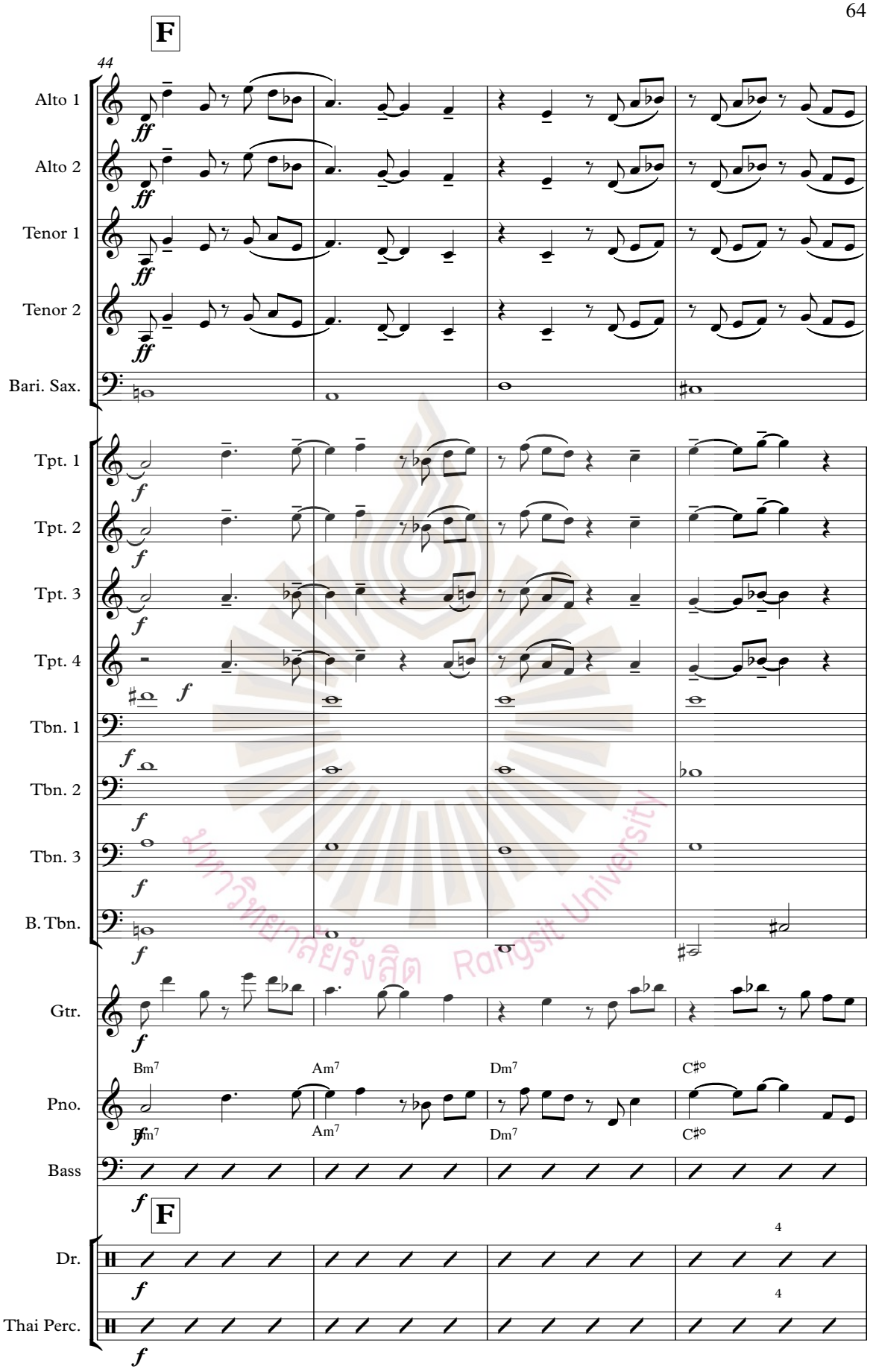
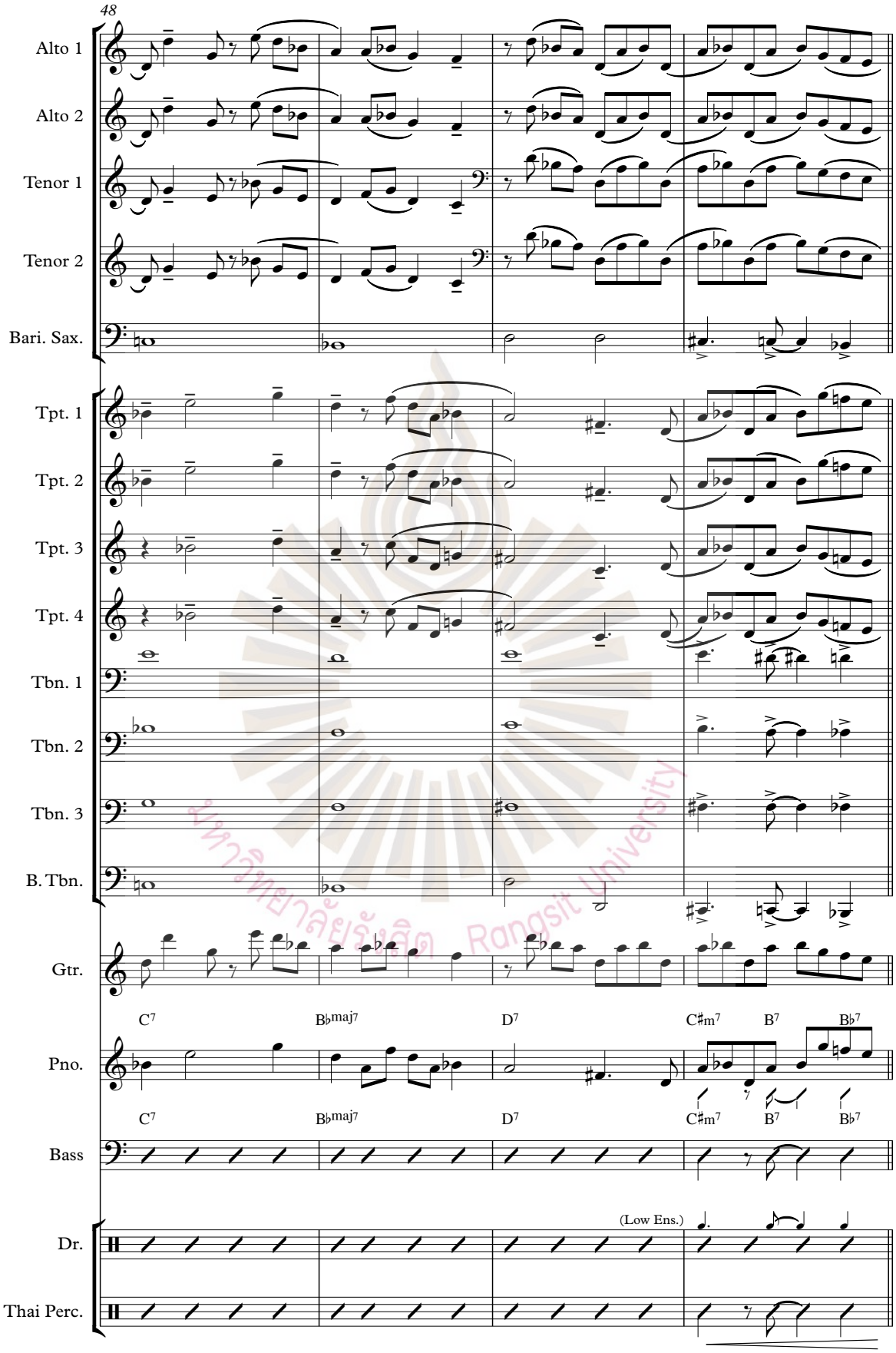
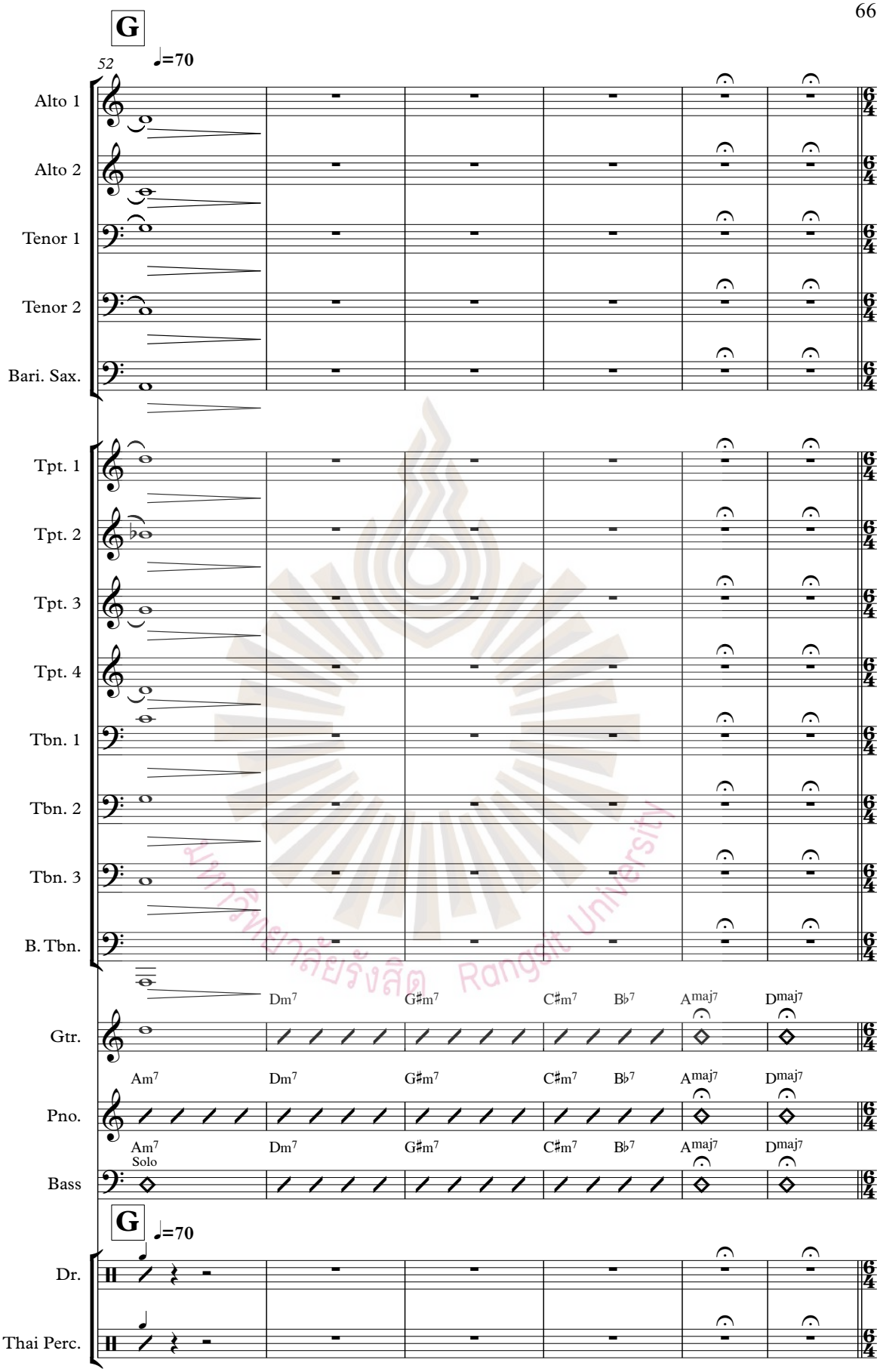
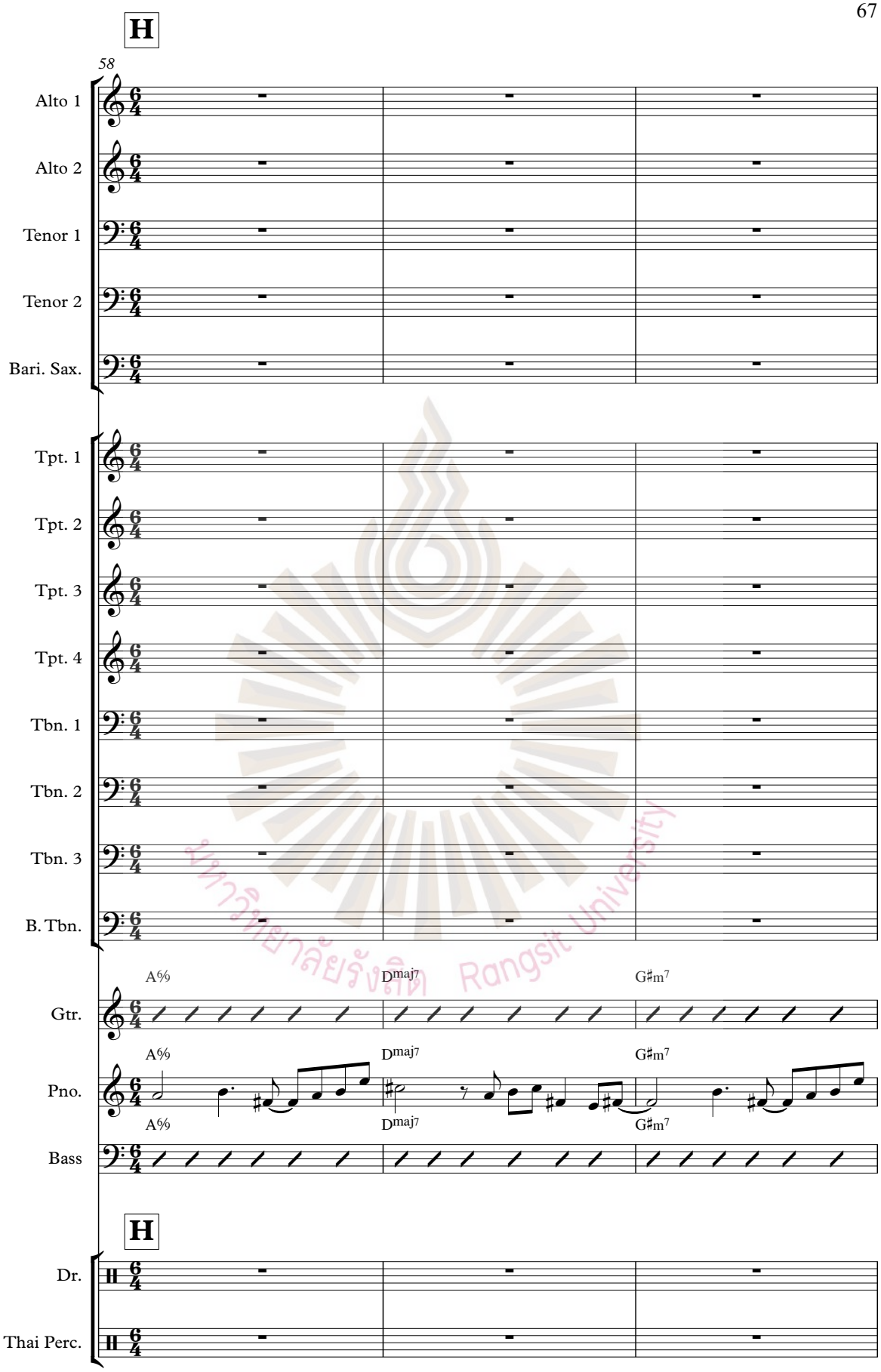
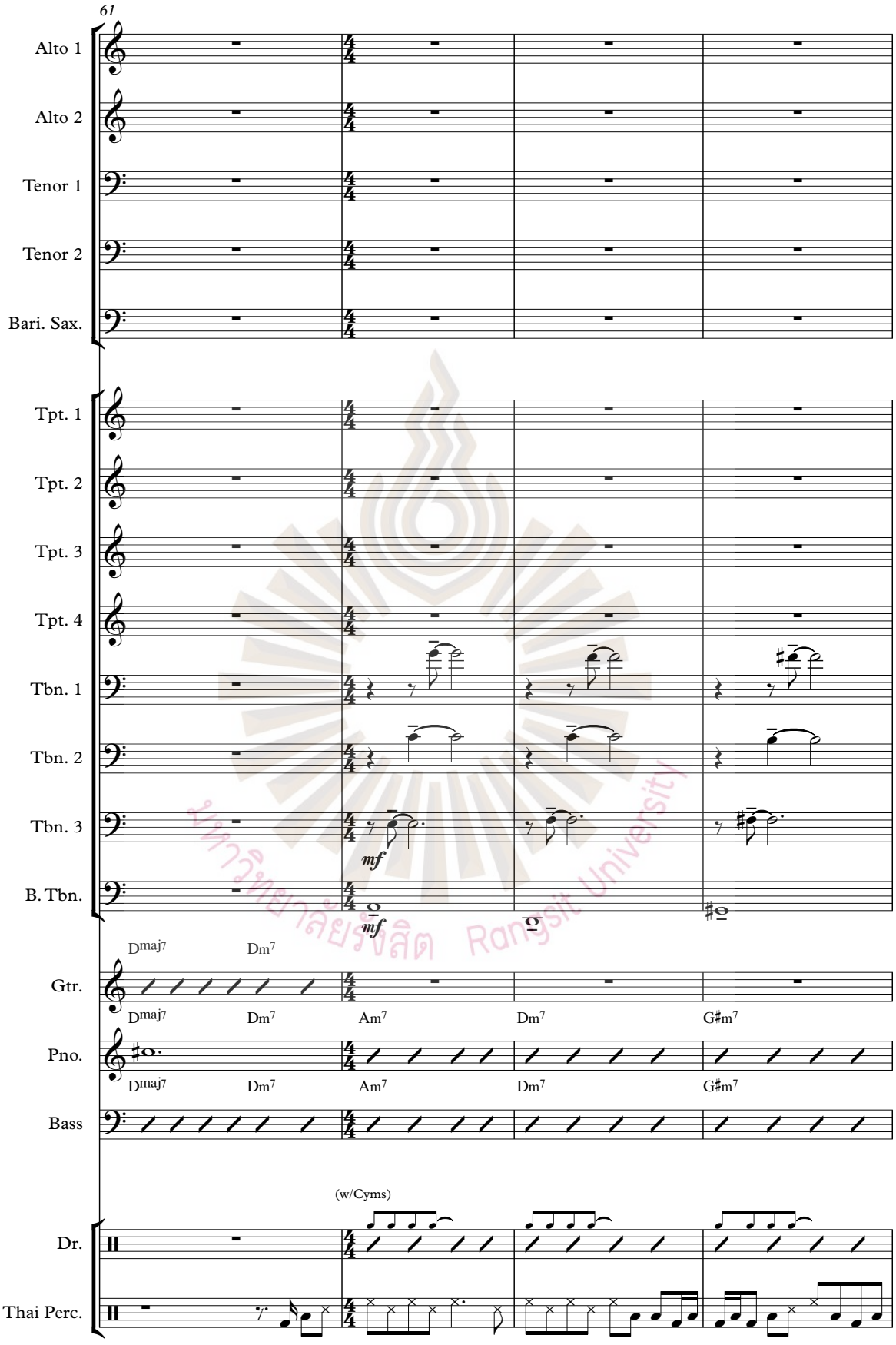
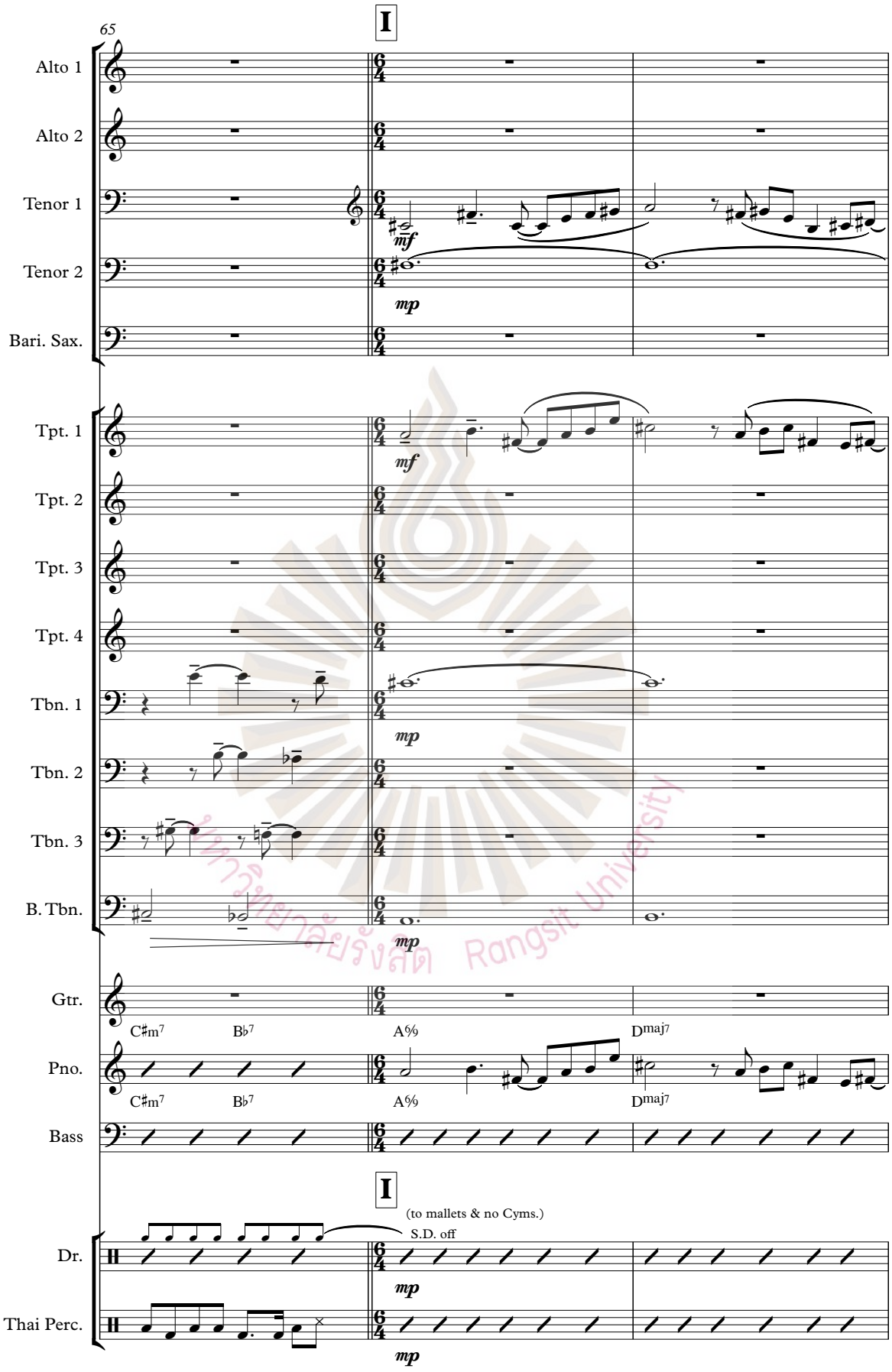
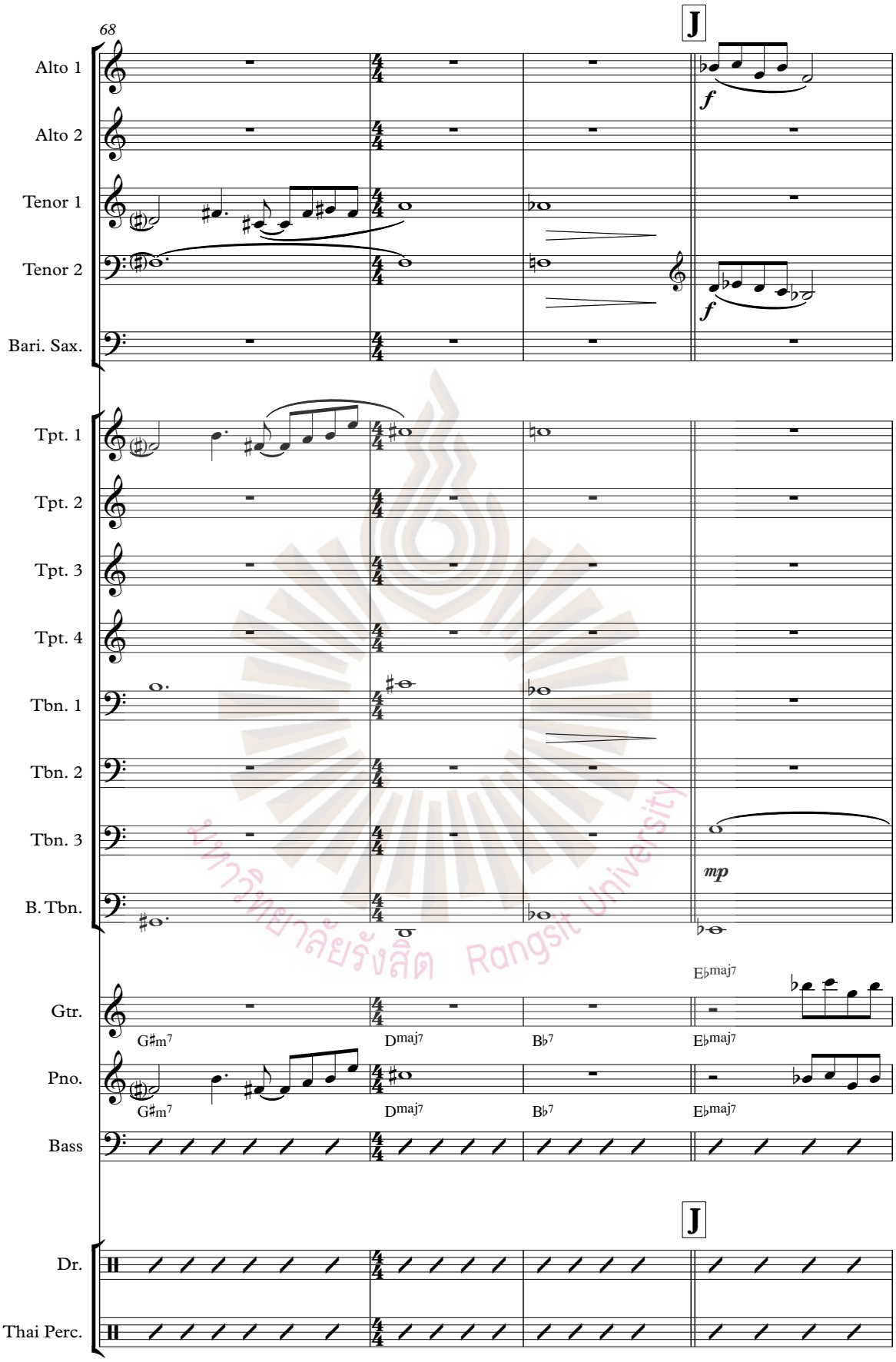
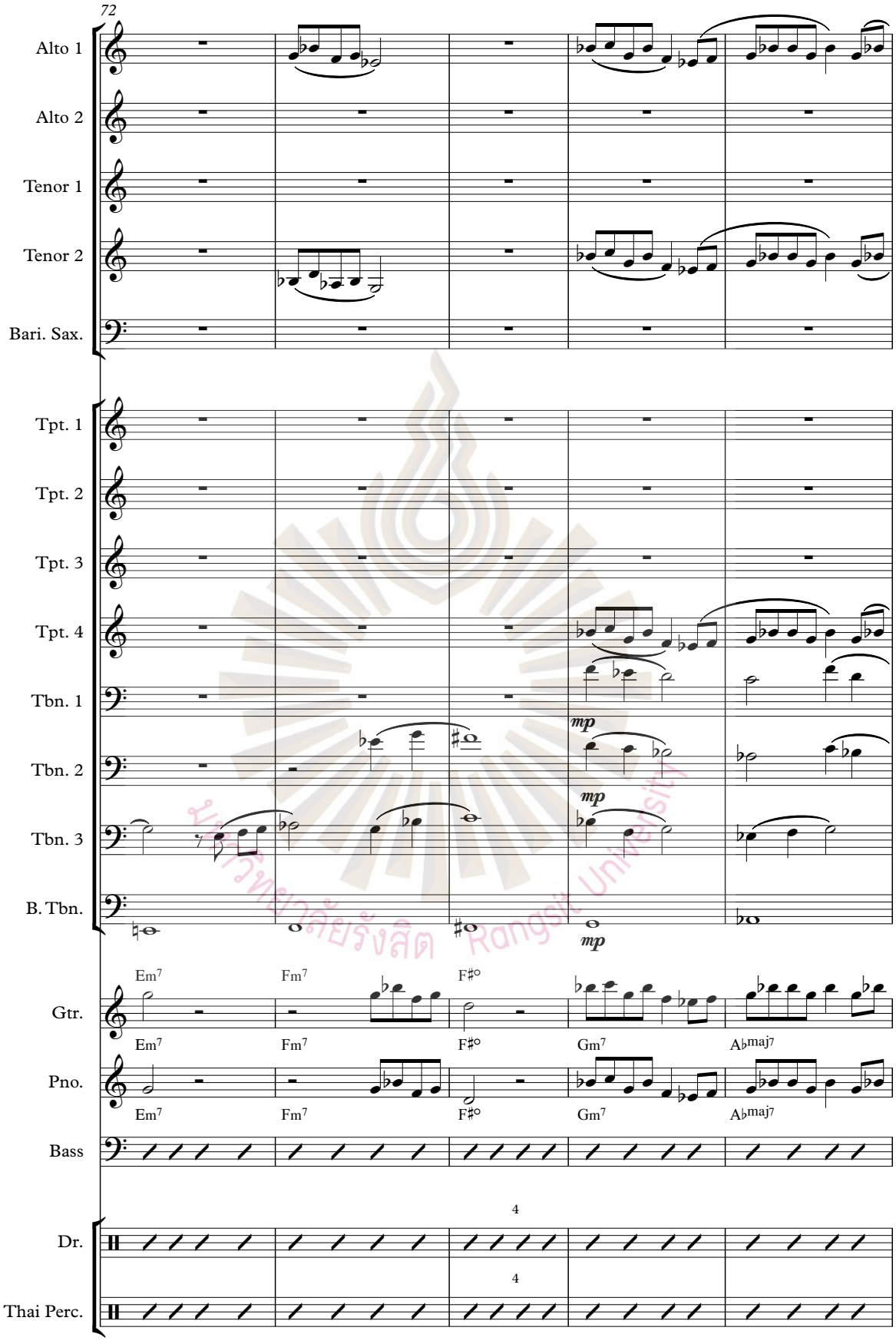
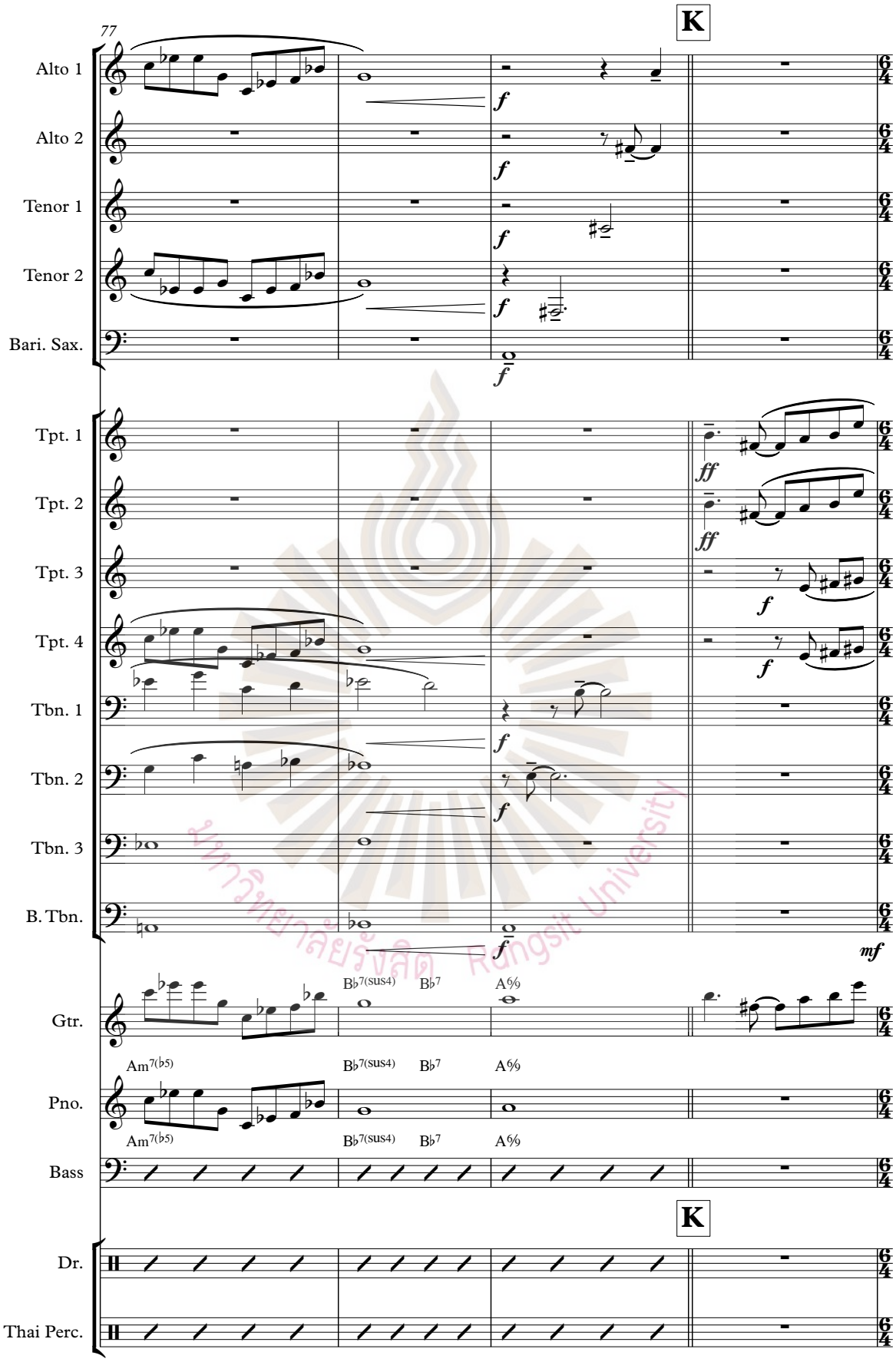
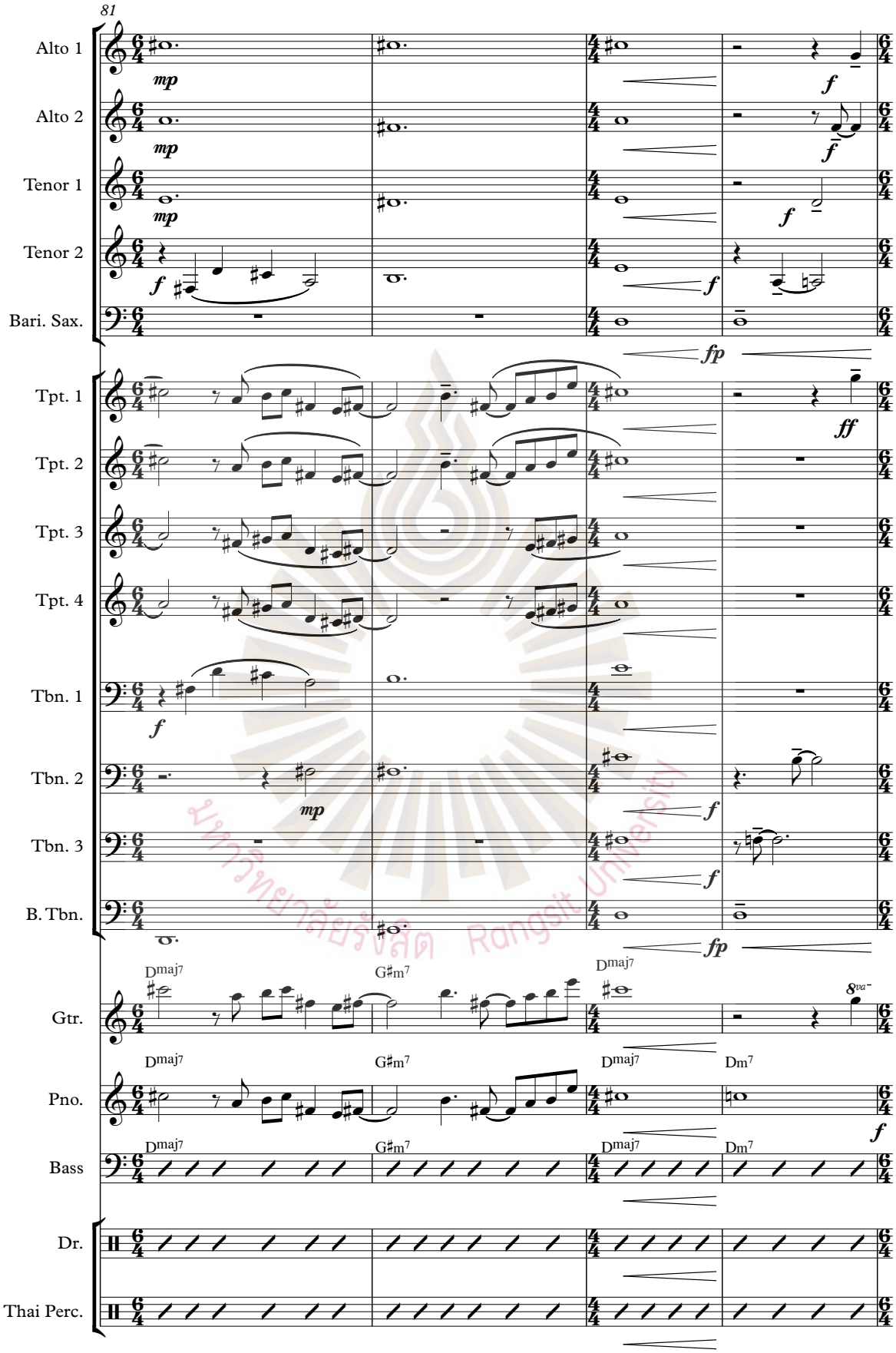
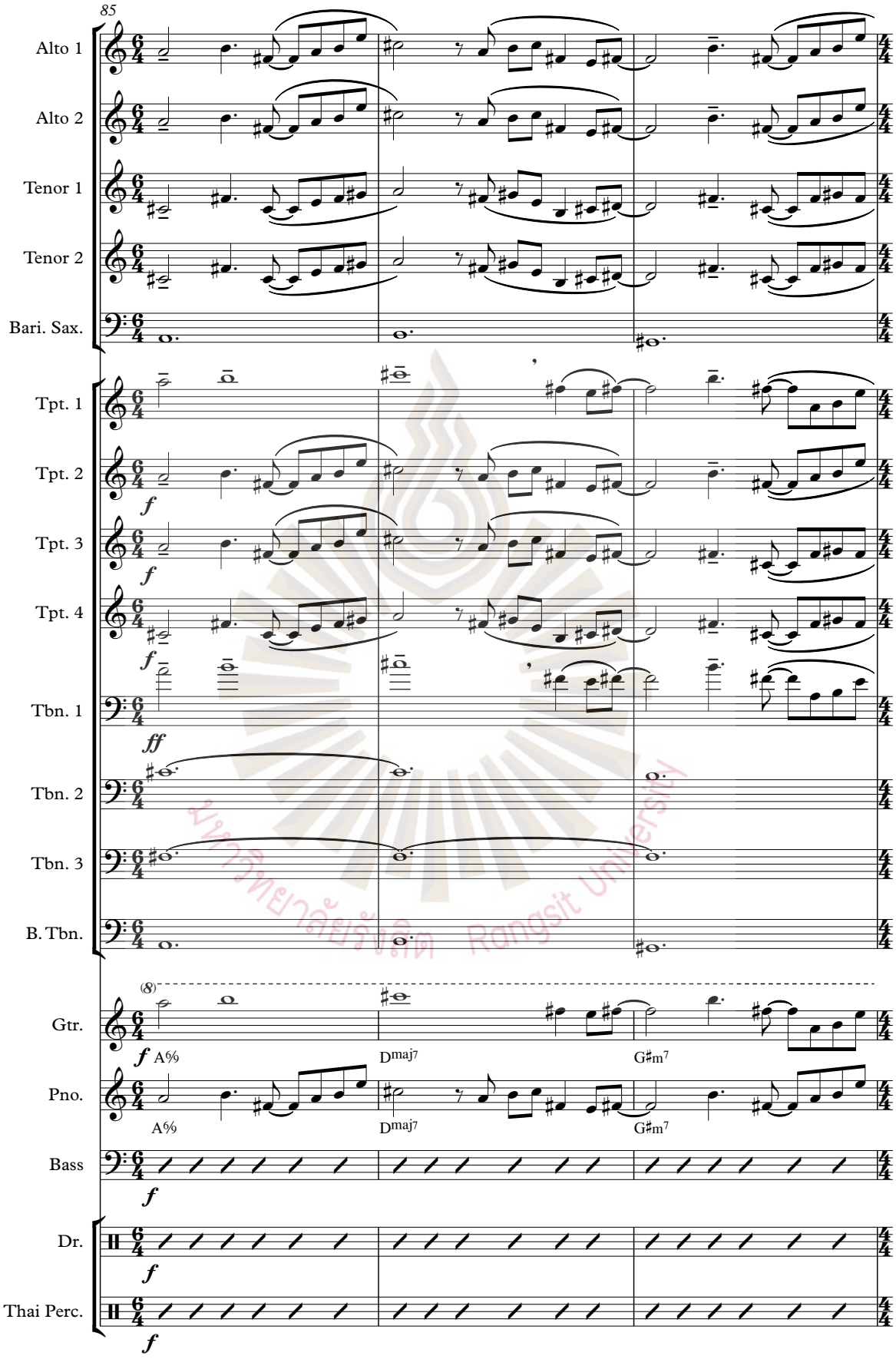
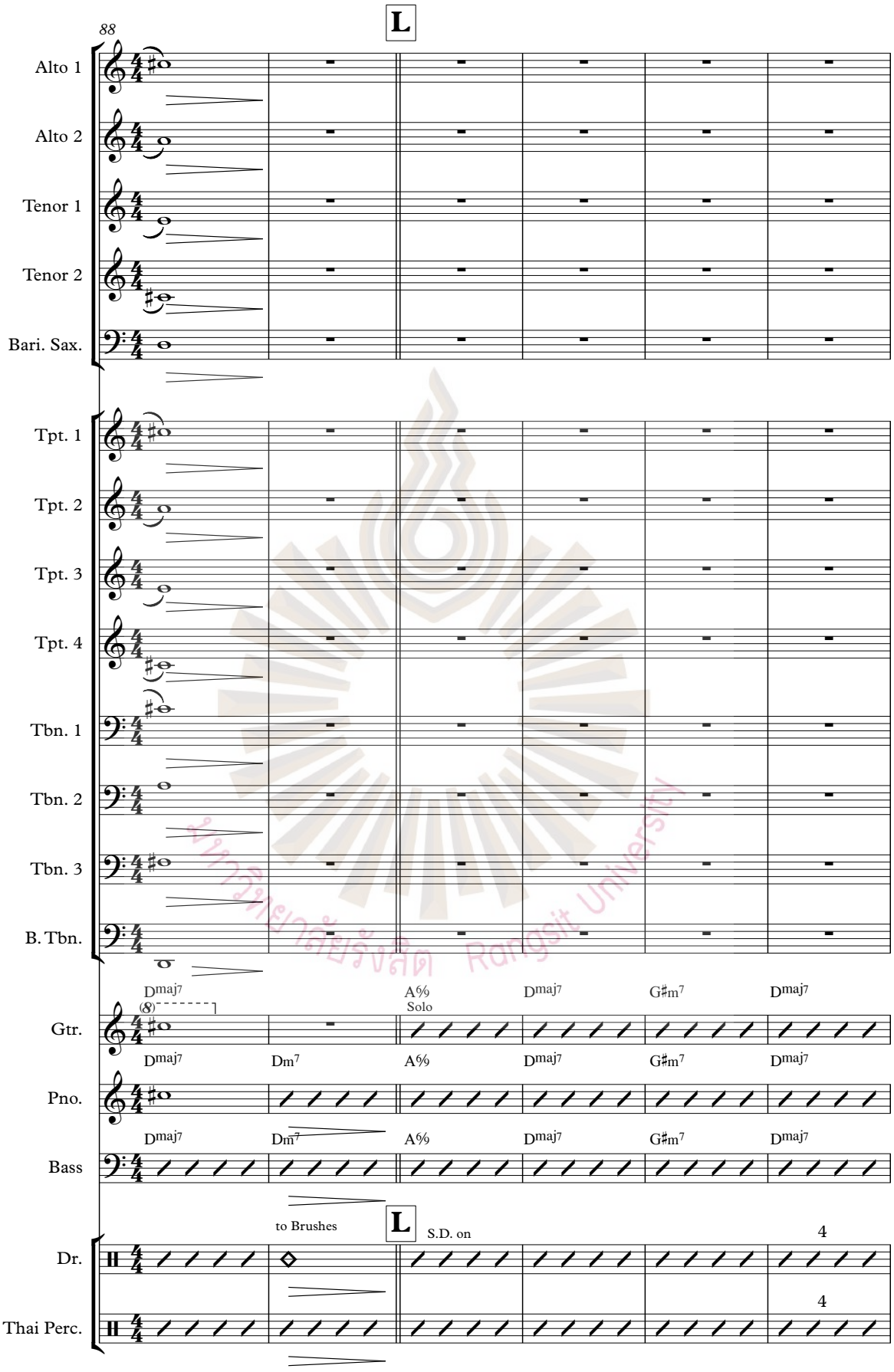
1 Thai Percussion (Klong Khaek)

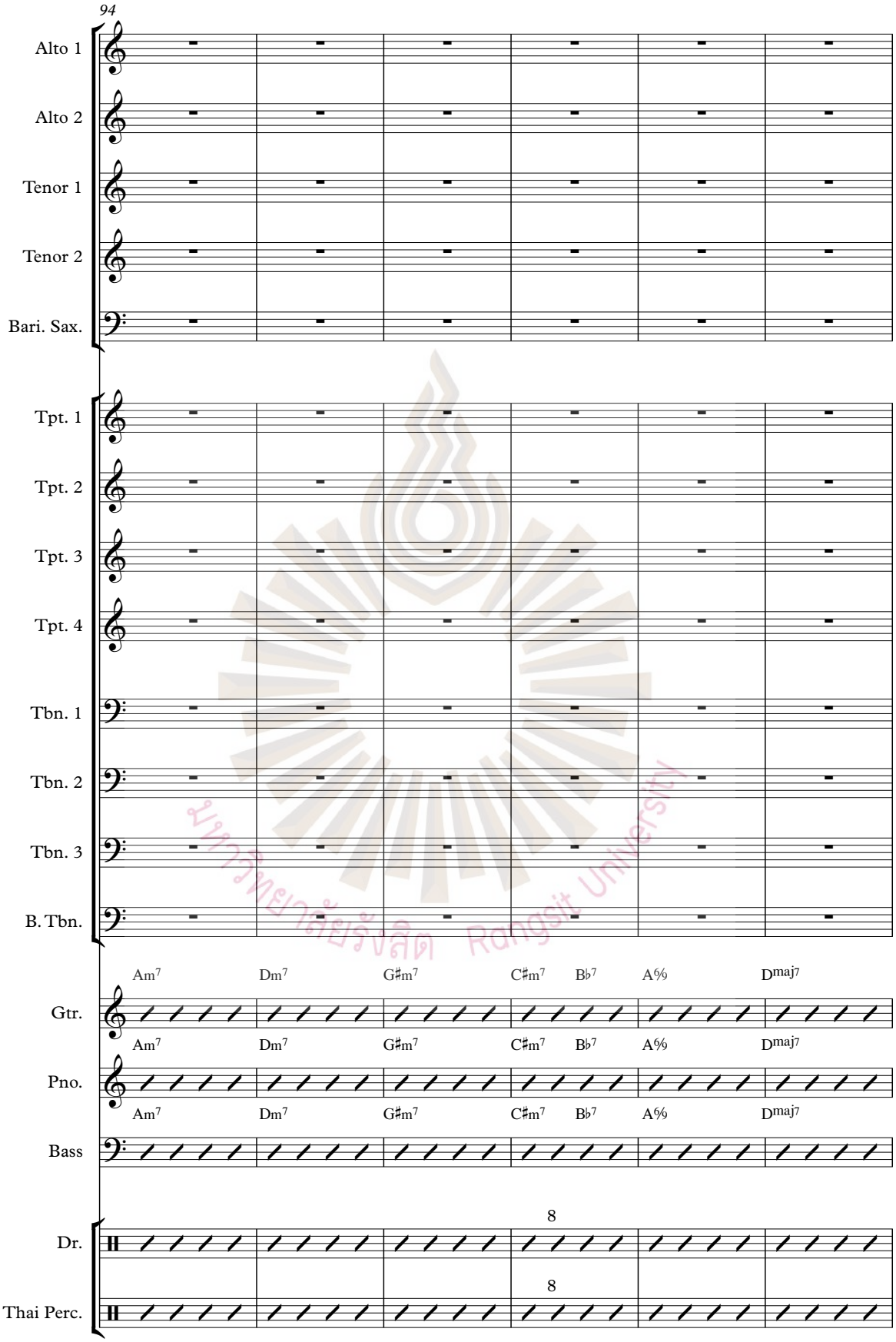
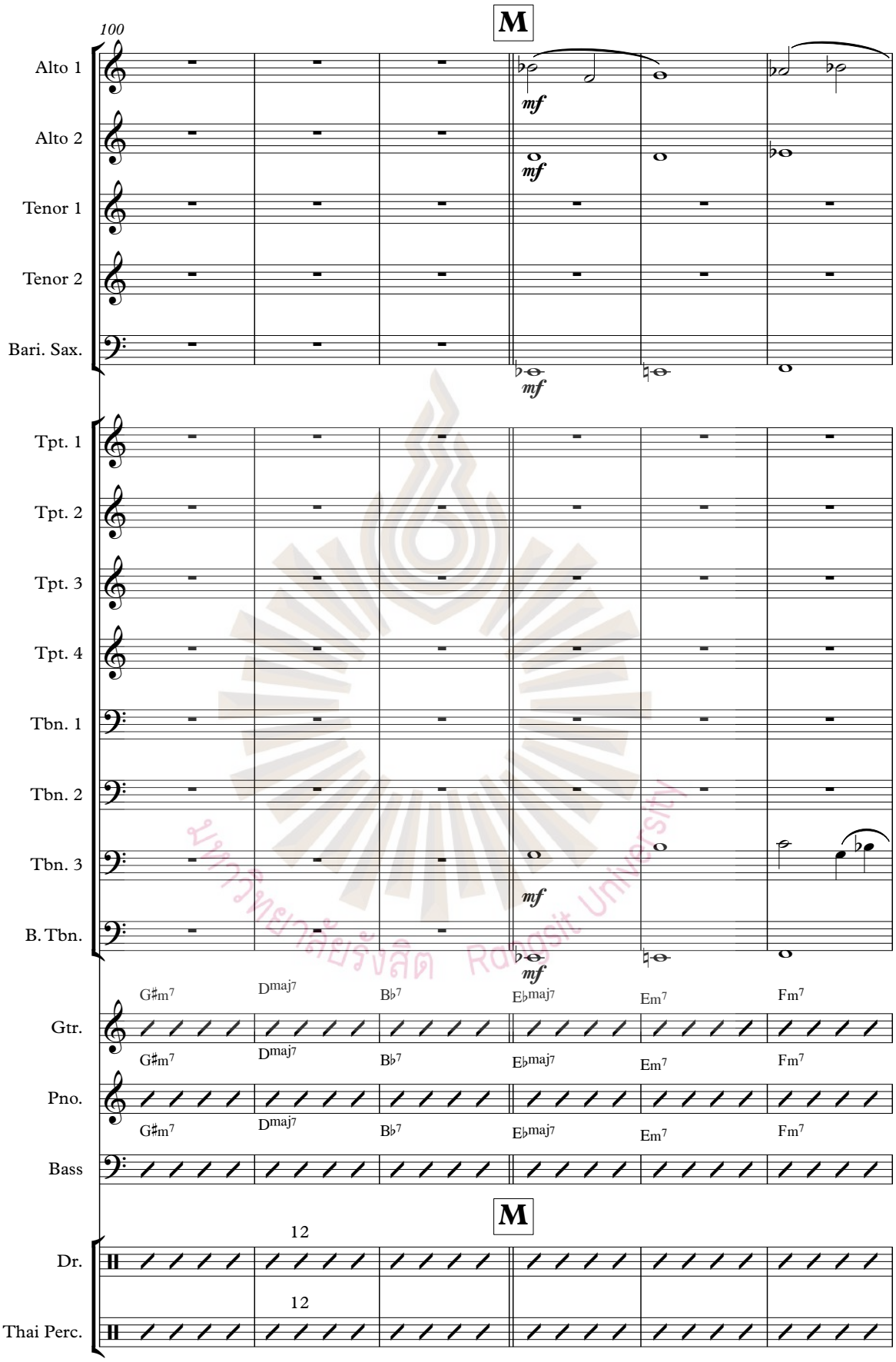
Score in C

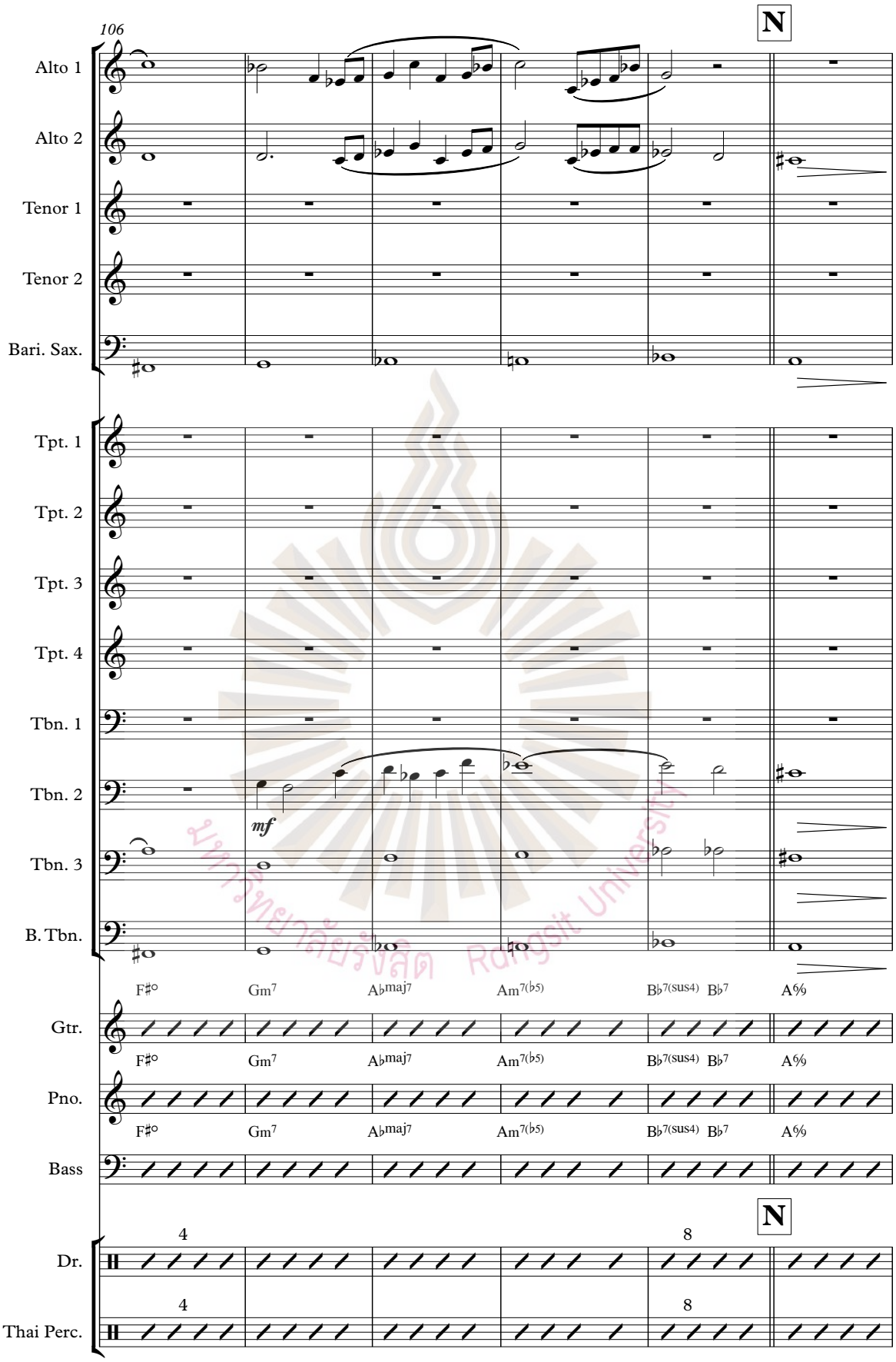
Thai Percussion (Klong Khaek) Notations

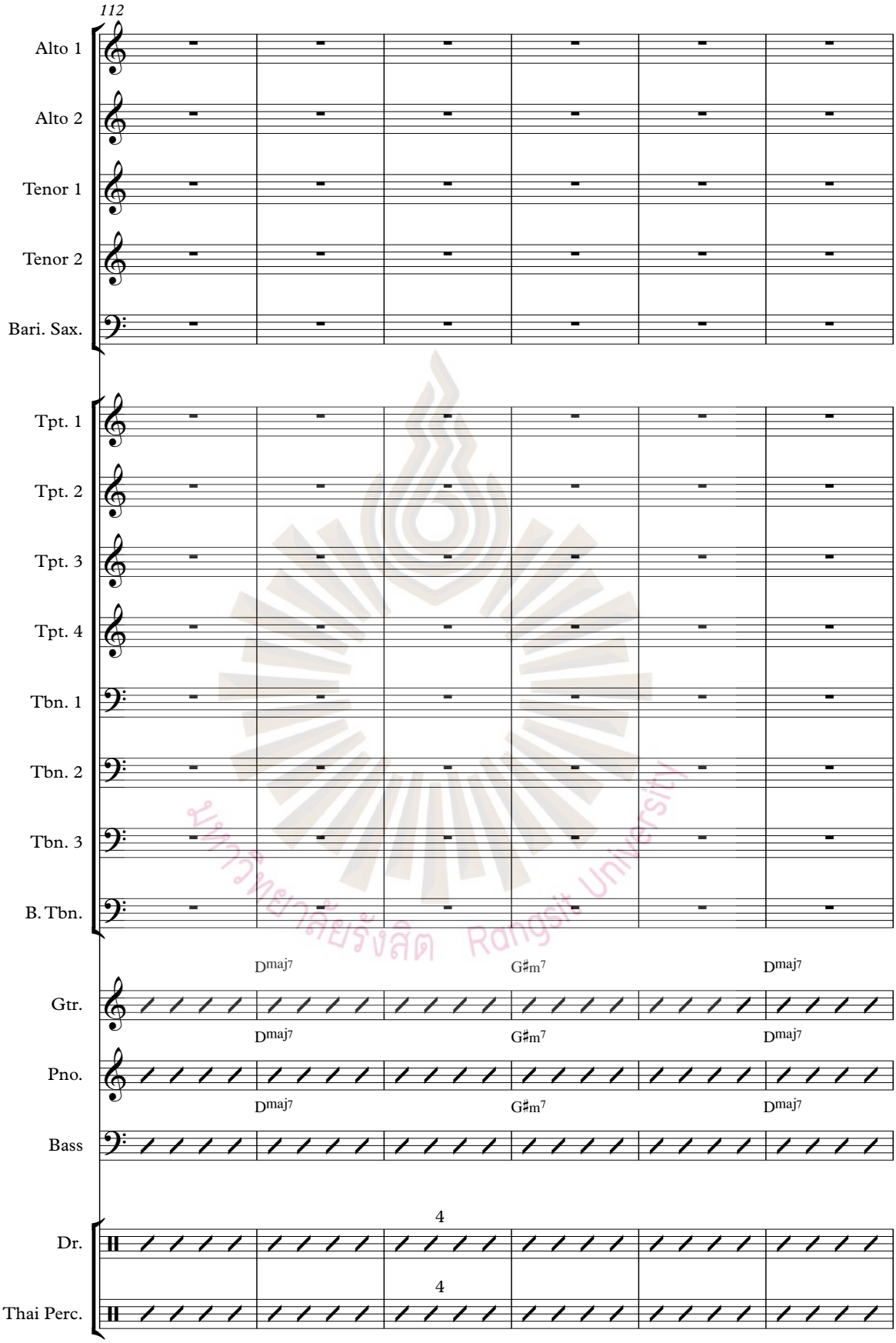
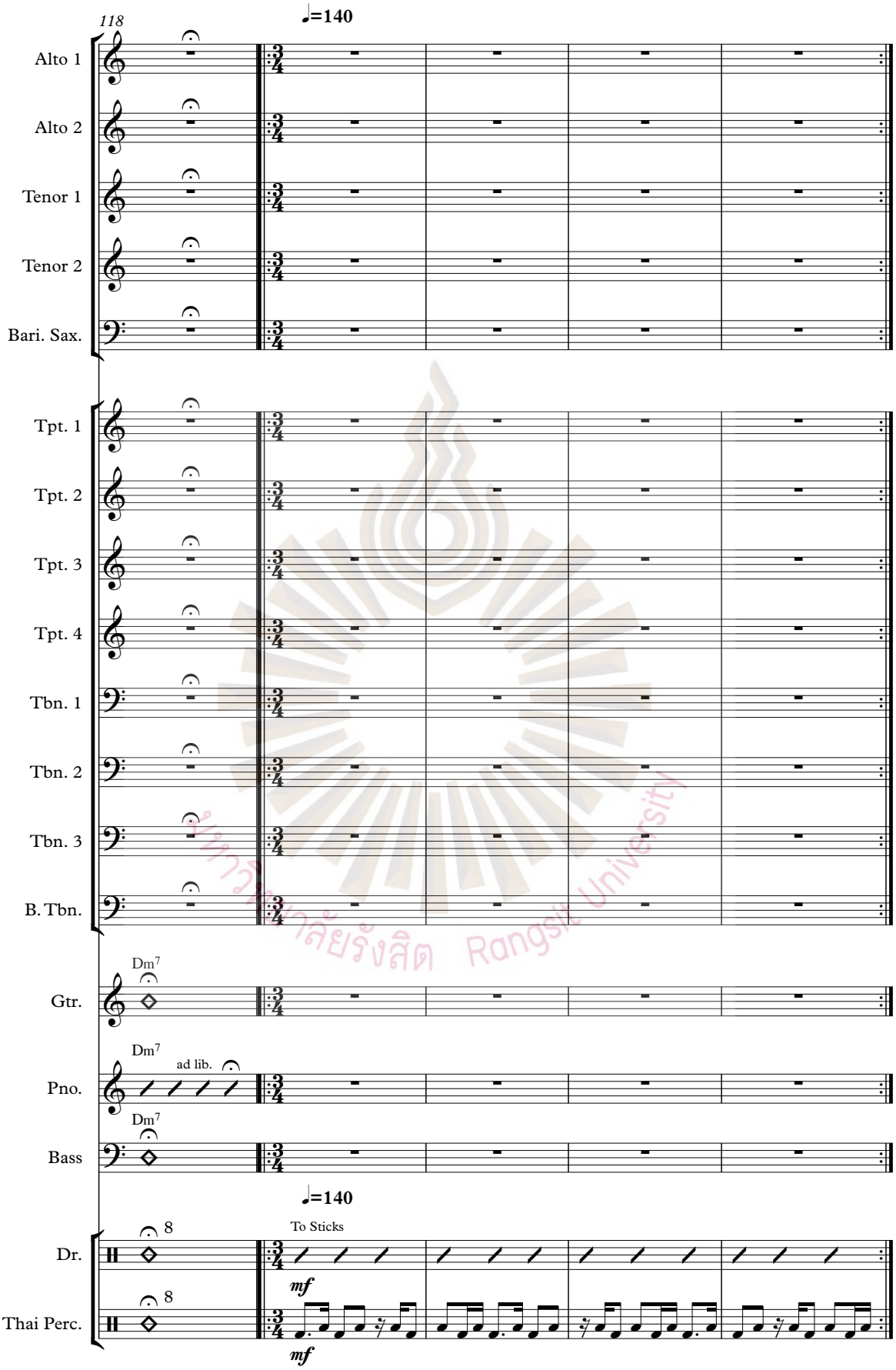
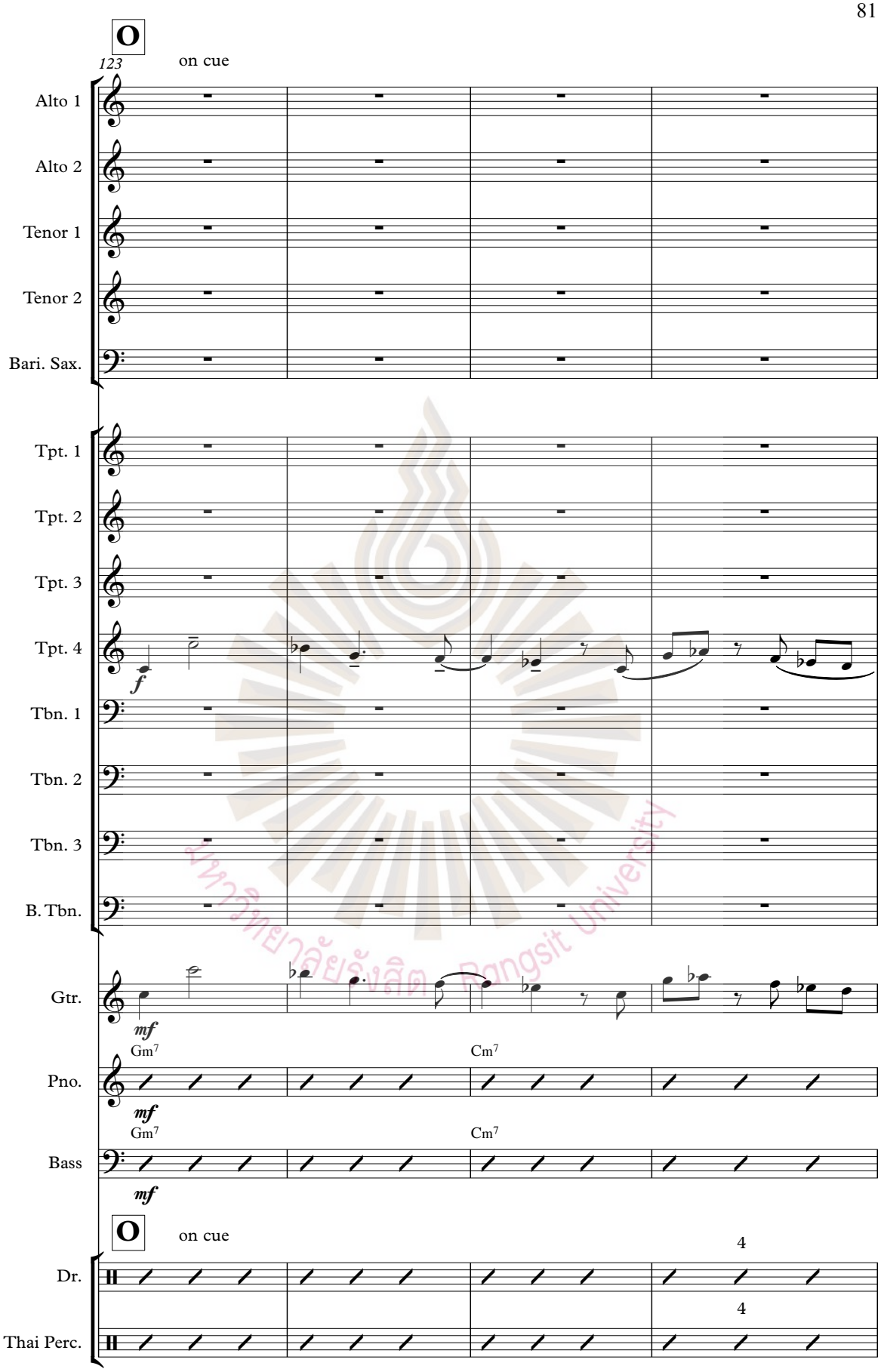
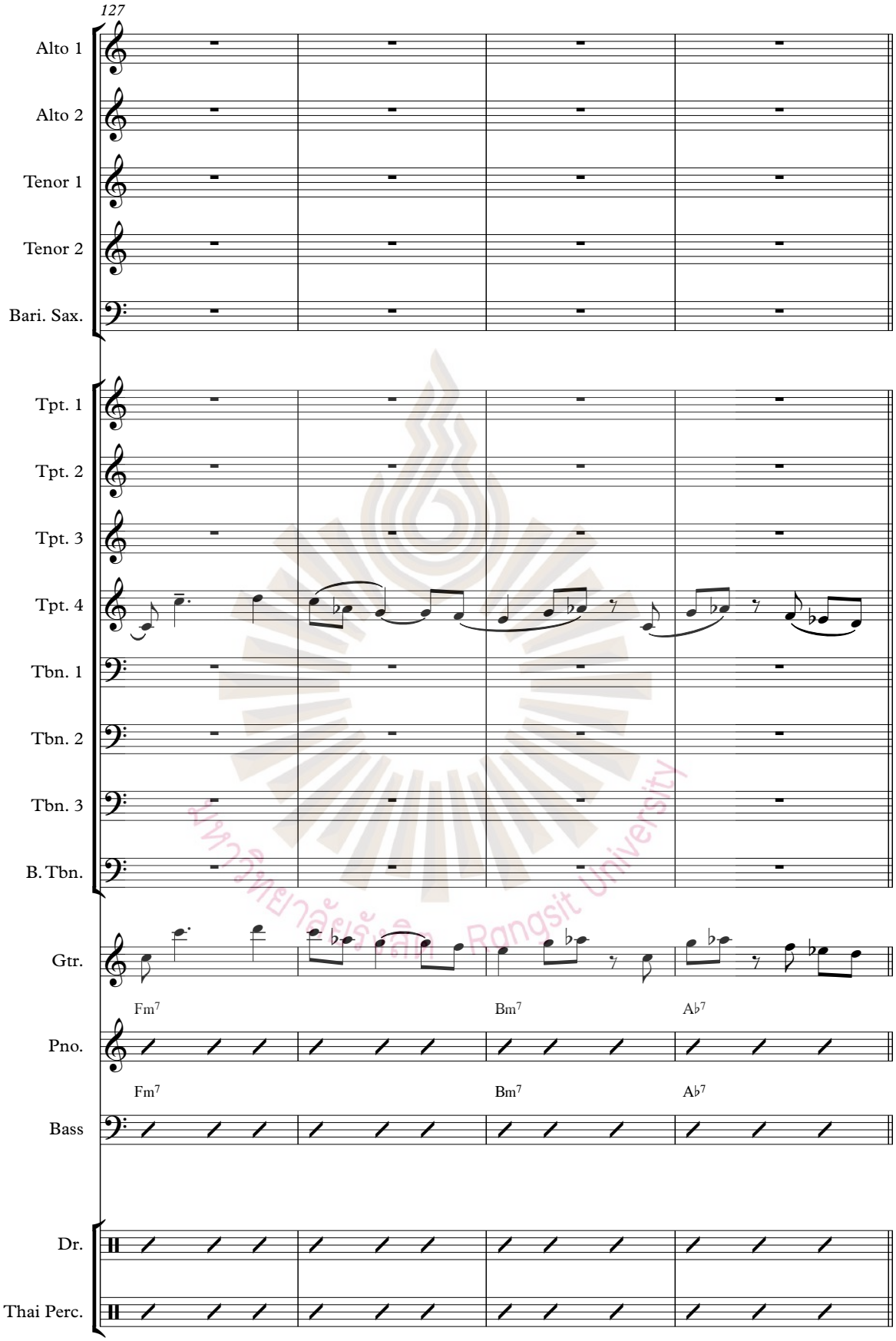
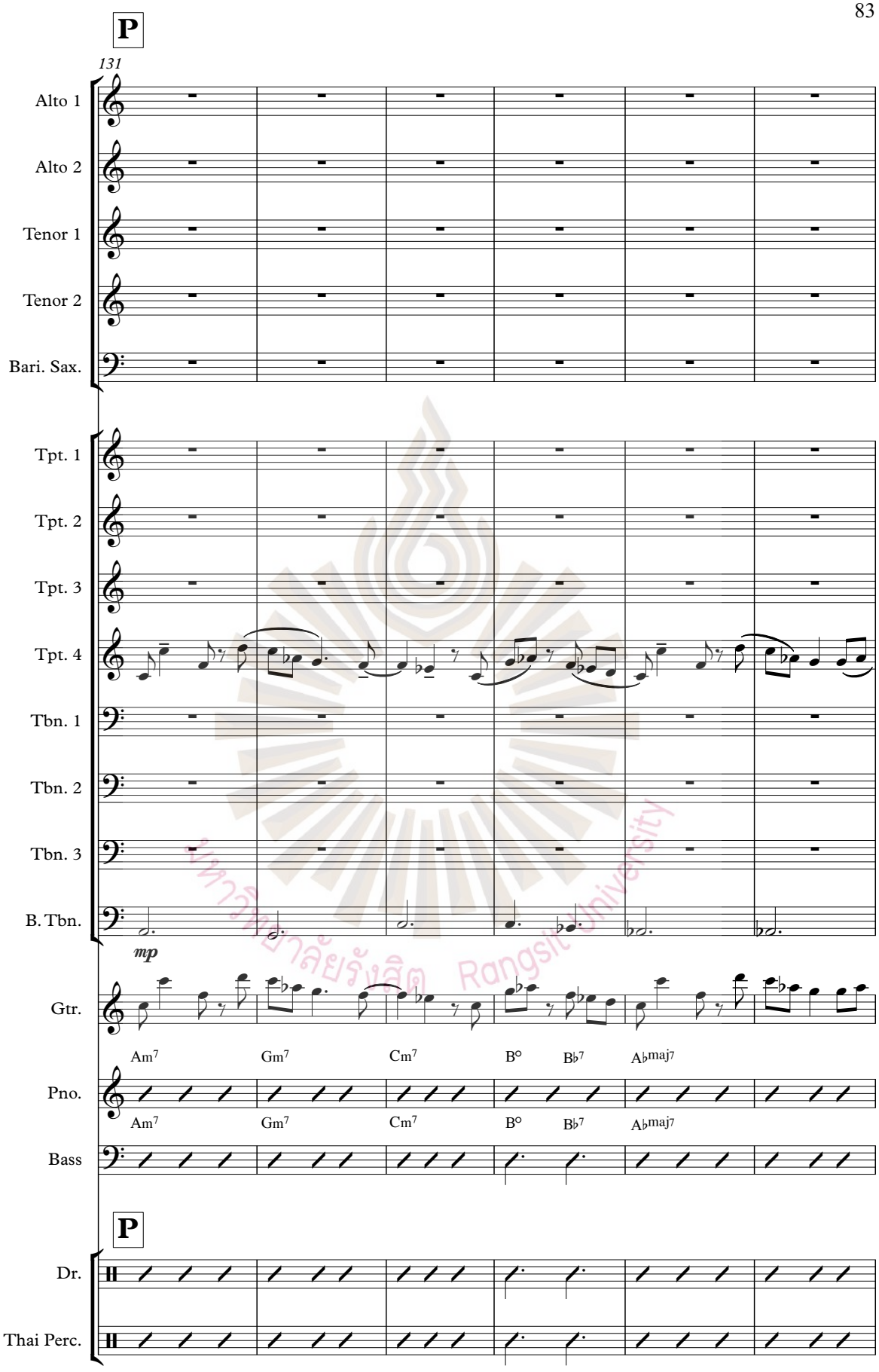
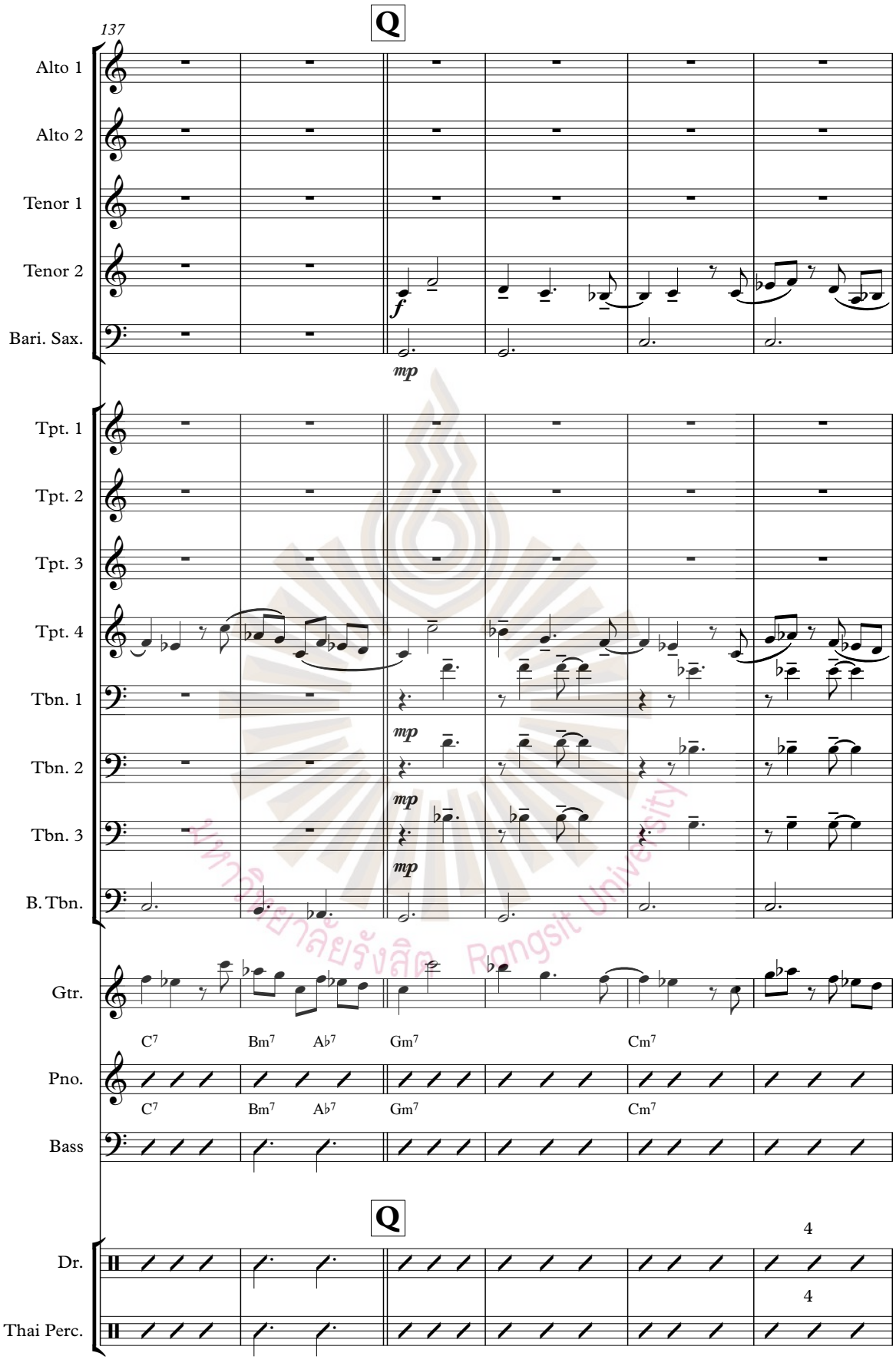
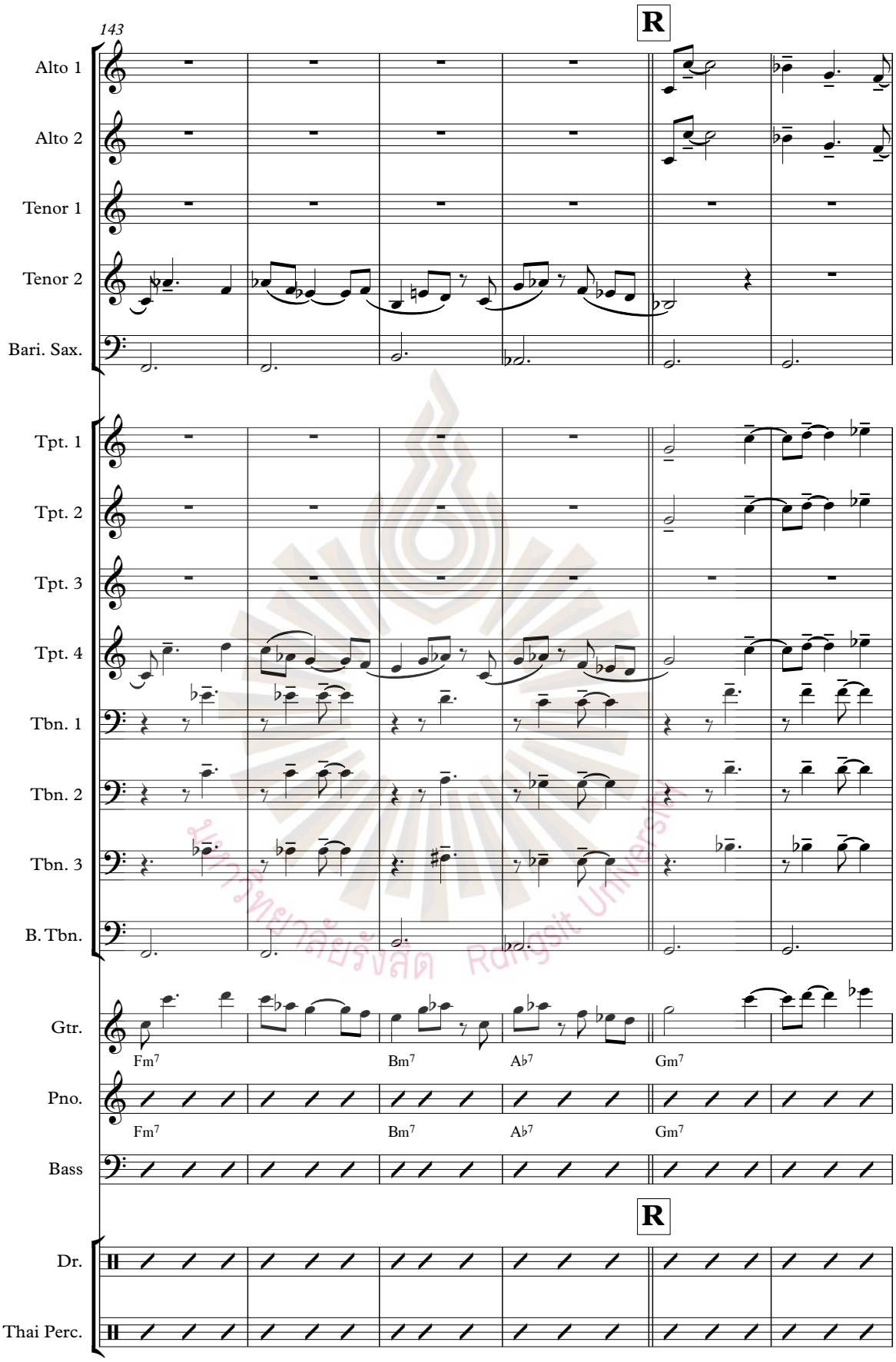
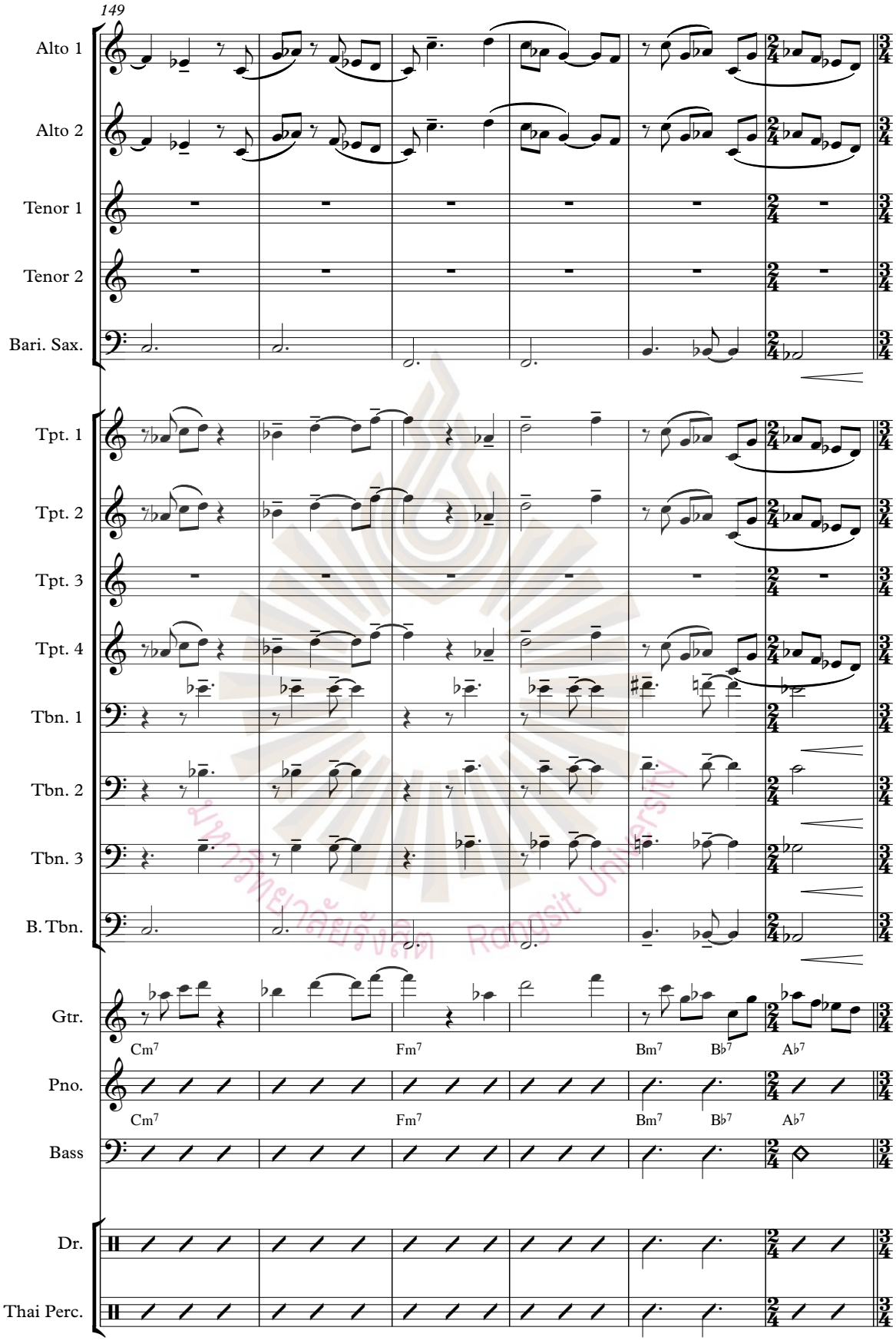
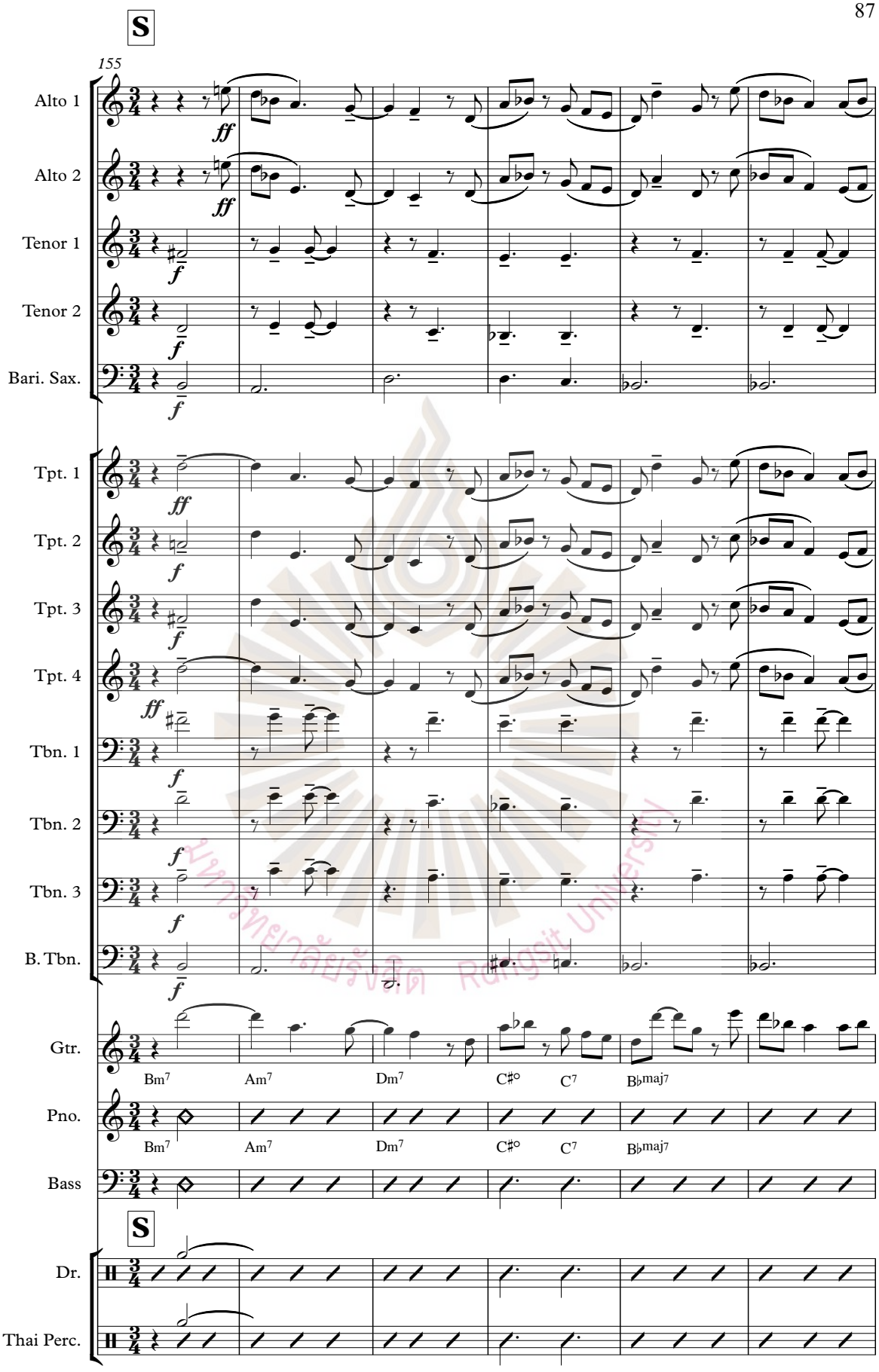
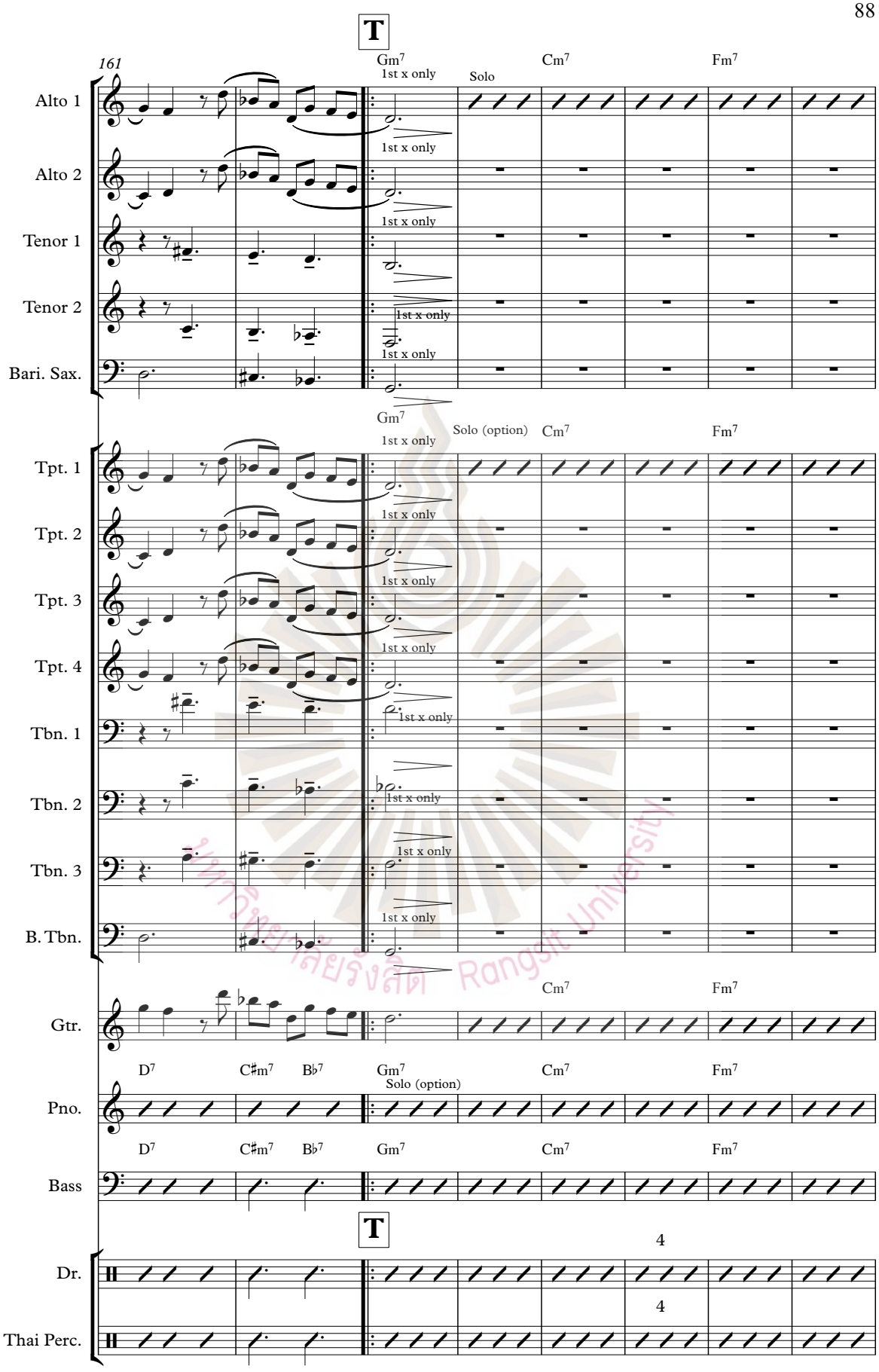
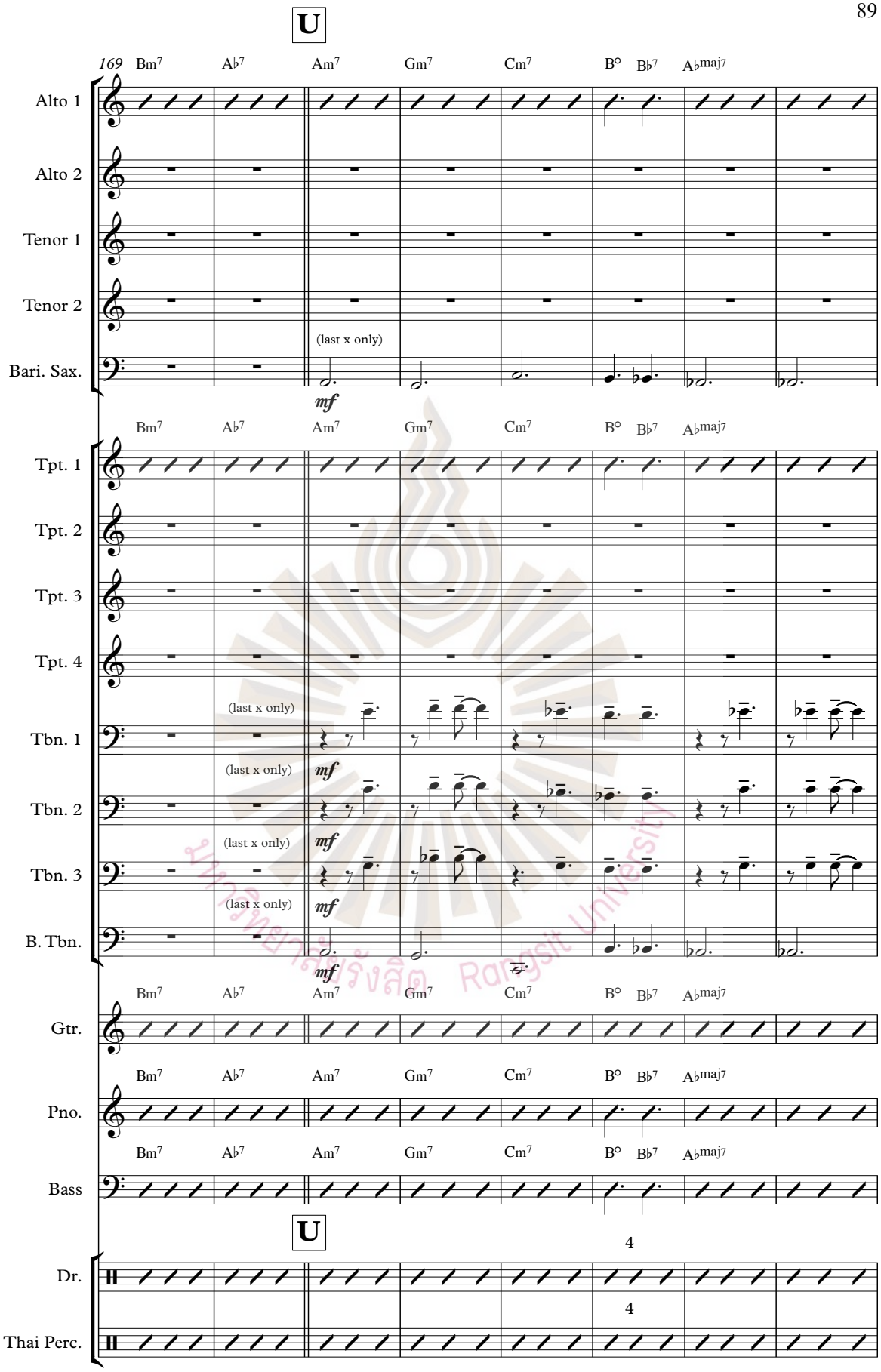
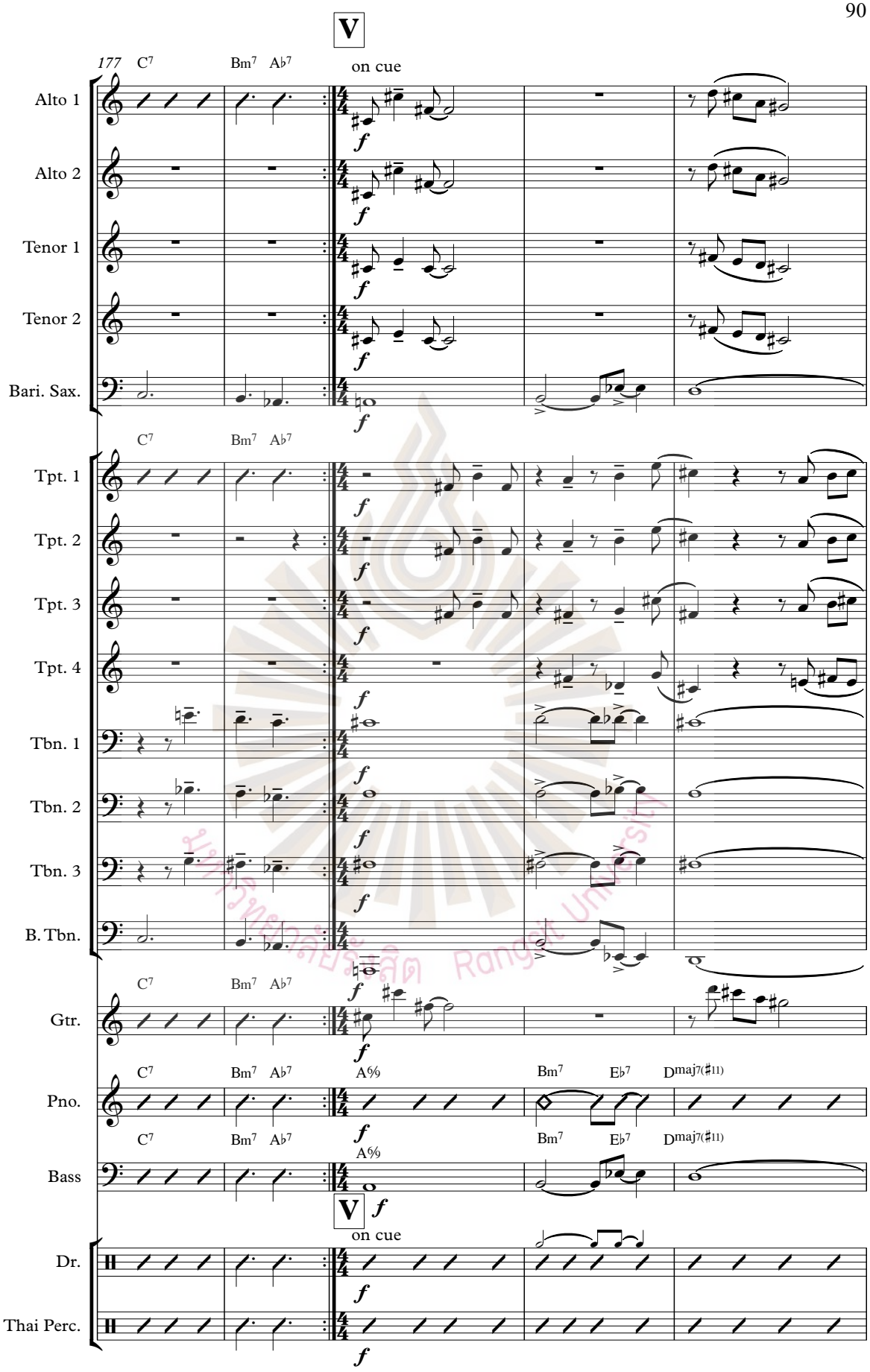
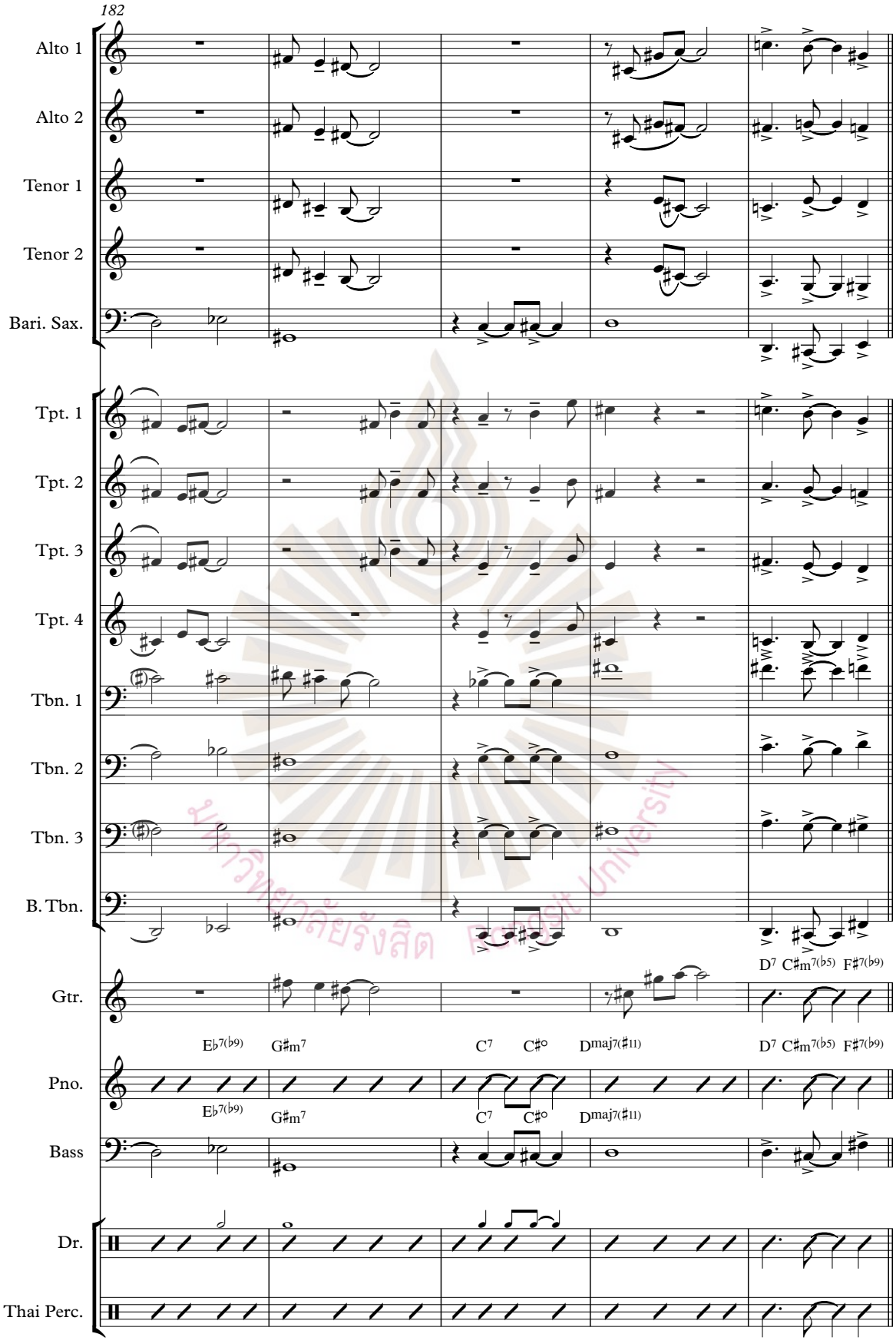
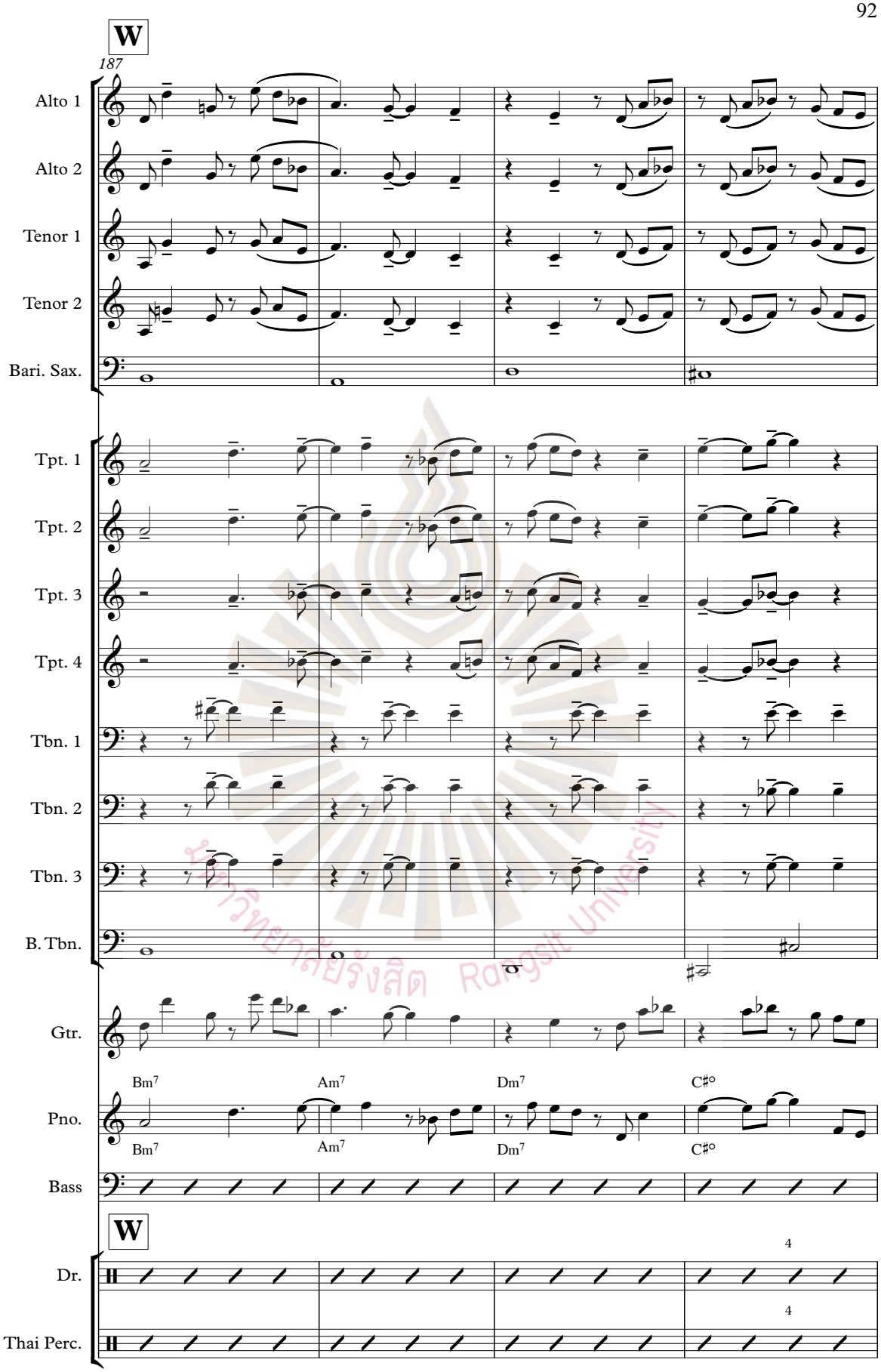
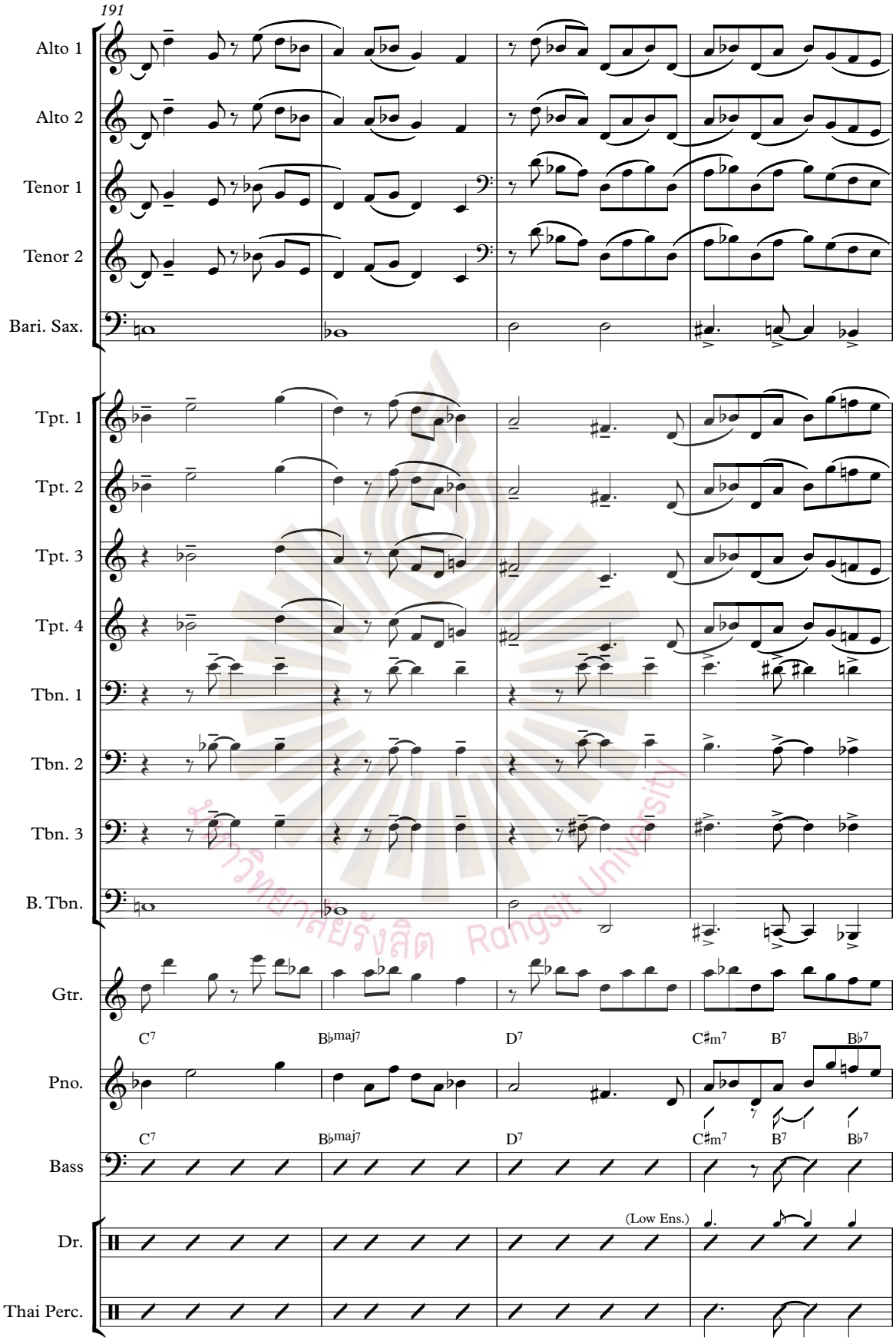
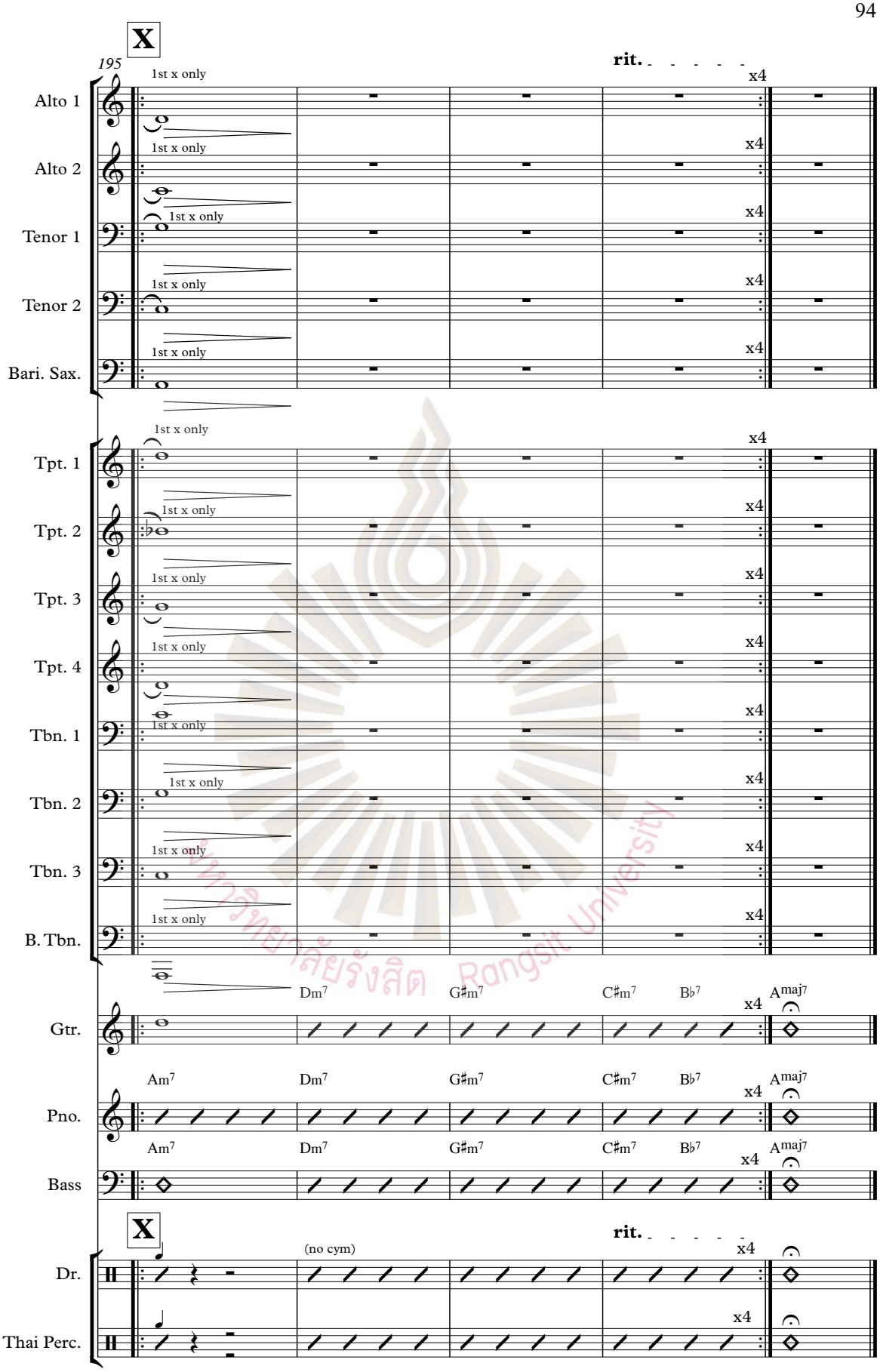


Peaceful Lavender

by Arnupap Kammar

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

10
B
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
mf
mf
Bm7
A♭7
Am7
Bm7
A♭7
Am7
B

13
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Gm7
Cm7
Pno.
Gm7
Cm7
Bass
Dr.
Thai Perc.

15
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
B°
B♭7
A♭maj7
C7
(Low Ens.)

C
19
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
mf
mp
Bm7 B♭7 A♭7 A𝄫 Bm7 E♭7 Dmaj7(♯11)
C

23
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
E♭7(♭9)
G♯m7
C7
C♯o
Dmaj7(♯11)
Dm7
Pno.
f
Bass
Dr.
Thai Perc.

D
28
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
mp
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
mp
Am7
Fm7
G♯m(maj7)
Bm7
Gtr.
mp
Am7
Fm7
G♯m(maj7)
Bm7
Dm7
Gm7
Pno.
Am7
Fm7
G♯m(maj7)
Bm7
Dm7
Gm7
Bass
mp
D
(Small ens.)
4
Dr.
mp
4
Thai Perc.
mp

33
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
mf
mf
mp
mp
mp
Em7
A♭maj7
C7
Bm7
B♭7
A♭7
Em7
A♭maj7
C7
Bm7
B♭7
A♭7
(Low Ens.)

E
37
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Am7
Dm7
Pno.
Bass
E
4
Dr.
4
Thai Perc.

41
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
f
Gm7
C♯m7
B♭7

F
44
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
Bm7
Am7
Dm7
C♯°
F
4
4

48
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
C7
B♭maj7
D7
C♯m7
B7
B♭7
Pno.
Bass
(Low Ens.)
Dr.
Thai Perc.

G
52
♩=70
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Dm7 G♯m7 C♯m7 B♭7 Amaj7 Dmaj7
Gtr.
Am7 Dm7 G♯m7 C♯m7 B♭7 Amaj7 Dmaj7
Pno.
Am7 Dm7 G♯m7 C♯m7 B♭7 Amaj7 Dmaj7
Solo
Bass
G
♩=70
Dr.
Thai Perc.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

61
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
mf
mf
Dmaj7
Dm7
Gtr.
Dmaj7
Dm7
Am7
Dm7
G♯m7
Pno.
Dmaj7
Dm7
Am7
Dm7
G♯m7
Bass
(w/Cyms)
Dr.
Thai Perc.

65
I
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
mf
mp
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
C♯m7
B♭7
A%
Dmaj7
I
(to mallets & no Cyms.)
S.D. off
Dr.
Thai Perc.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

72
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
mp
mp
mp
Em7
Fm7
F♯°
Gtr.
Em7
Fm7
F♯°
Gm7
A♭maj7
Pno.
Em7
Fm7
F♯°
Gm7
A♭maj7
Bass
4
Dr.
4
Thai Perc.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

81
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
mp
f
ff
fp
Dmaj7
G♯m7
Dm7
8va

85
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
f
ff
A♭
Dmaj7
G♯m7

88
L
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Dmaj7
(8)
A%
Solo
Dmaj7
G♯m7
Dmaj7
Gtr.
Dmaj7
Dm7
A%
Dmaj7
G♯m7
Dmaj7
Pno.
Dmaj7
Dm7
A%
Dmaj7
G♯m7
Dmaj7
Bass
to Brushes
L
S.D. on
4
Dr.
4
Thai Perc.


94
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Am7 Dm7 G♯m7 C♯m7 B♭7 A% Dmaj7
Gtr.
Pno.
Bass
8
Dr.
8
Thai Perc.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University


106
N
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
mf
F♯° Gm7 A♭maj7 Am7(♭5) B♭7(sus4) B♭7 A%
Gtr.
Pno.
Bass
4
8
Dr.
Thai Perc.


112
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Dmaj7
G♯m7
Dmaj7
Gtr.
Pno.
Bass
4
Dr.
Thai Perc.

118
♩=140
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Dm7
Gtr.
Dm7
ad lib.
Pno.
Dm7
Bass
♩=140
To Sticks
8
Dr.
mf
8
Thai Perc.
mf

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

127
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Fm7
Bm7
Ab7
Pno.
Fm7
Bm7
Ab7
Bass
Dr.
Thai Perc.

P
131
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
mp
Gtr.
Am7 Gm7 Cm7 B° B♭7 A♭maj7
Pno.
Am7 Gm7 Cm7 B° B♭7 A♭maj7
Bass
P
Dr.
Thai Perc.

Q
137
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
f
mp
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
mp
Gtr.
C7
Bm7
A♭7
Gm7
Cm7
Pno.
Bass
Q
4
Dr.
4
Thai Perc.

143
R
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Fm7
Bm7
A♭7
Gm7
Pno.
Fm7
Bm7
A♭7
Gm7
Bass
R
Dr.
Thai Perc.

149
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Cm7
Fm7
Bm7
B♭7
A♭7
Pno.
Cm7
Fm7
Bm7
B♭7
A♭7
Bass
Dr.
Thai Perc.

S
155
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
ff
f
Bm7
Am7
Dm7
C♯°
C7
B♭maj7
S

T
161
Gm7
Cm7
Fm7
1st x only
Solo
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Solo (option)
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
D7
C♯m7
B♭7
Pno.
Bass
4
Dr.
Thai Perc.

U
169
Bm7 A♭7 Am7 Gm7 Cm7 B° B♭7 A♭maj7
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
(last x only)
mf
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
U
4
Dr.
Thai Perc.

V
177
C7
Bm7
A♭7
on cue
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
A%
E♭7
Dmaj7(♯11)
Bass
V
on cue
Dr.
Thai Perc.
f

182
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Thai Perc.
D7 C♯m7(♭5) F♯7(♭9)
E♭7(♭9) G♯m7 C7 C♯° Dmaj7(♯11) D7 C♯m7(♭5) F♯7(♭9)
E♭7(♭9) G♯m7 C7 C♯° Dmaj7(♯11)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

191
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Gtr.
C7
B♭maj7
D7
C♯m7
B7
B♭7
Pno.
Bass
Dr.
(Low Ens.)
Thai Perc.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้ประพันธ์

คำนำหน้า	☑ นาย ☐ นาง ☐ นางสาว
ตำแหน่งทางวิชาการ	☐ ศ. ☐ รศ. ☐ ผศ. อื่นๆ .....
ชื่อผู้วิจัย	อานุภาพ
นามสกุลผู้วิจัย	คำมา
ชื่อภาษาอังกฤษ	Arnupap
นามสกุลภาษาอังกฤษ	Kammar
วัน/เดือน/ปี เกิด	14 กรกฎาคม 2528
ที่อยู่ (บ้าน)	19/70 ซอยพหลโยธิน 89 ตำบลประชาธิปัตย์ อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี 12130
โทรศัพท์	089-854-3692
ที่อยู่ (ที่ทำงาน)	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต 52/347 เมืองเอก ปทุมธานี 12000
โทรศัพท์ (ที่ทำงาน)	0-2791-6262 แฟ็กซ์ 0-2791-6263
E-Mail Address	m.a.kammar@gmail.com

ปริญญาตรี

สาขา	ศิลปศาสตรบัณฑิต (ดุริยศิลป์)
ปีที่จบ	พ.ศ. 2550
สถาบัน	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยพายัพ
ประเทศ	ไทย

ปริญญาโท

สาขา	ศิลปมหาบัณฑิต (ดนตรี)
ปีที่จบ	พ.ศ. 2553
สถาบัน	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยารังสิต
ประเทศ	ไทย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University