บทประพันธ์เพลง “เลิร์นนิง” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

โดย

ณัฐวุฒิ หมัดอ่าหมีด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม

หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2566

THE CREATION OF A MUSICAL COMPOSITION

"LEARNING" FOR JAZZ ORCHESTRA

BY

NATTAWUT MATHAMIT

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF MUSIC

CONSERVATORY OF MUSIC

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2023

วิทยานิพนธ์เรื่อง

บทประพันธ์เพลง “เลิร์นนิง” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

โดย

ณัฐวุฒิ หมัดอ่าหมีด

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2566

---------- ----------

ผศ. ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
ประธานกรรมการสอบ

ผศ. น.ท. ดร.วรเชต ทะโกษา
กรรมการ

รศ. ดร.ธีรัช เลาห์วีระพานิช
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต.หญิง ดร.วรรณี ศุขสาตร)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
22 ธันวาคม 2566

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

THE CREATION OF A MUSICAL COMPOSITION

"LEARNING" FOR JAZZ ORCHESTRA

by

NATTAWUT MATHAMIT

was submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Master of Music

Rangsit University
Academic Year 2023

Asst. Prof. Jetnipith Sungwijit, D.F.A.
Examination Committee Chairperson

Asst. Prof. Wg. Cdr. Woraket Tagosa, D.F.A.
Member

Assoc. Prof. Teerus Laohverapanich, D.F.A.
Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off. Vannee Sooksatra, D.Eng.)
Dean of Graduate School
December 22, 2023

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้เป็นอย่างดีเนื่องจากได้รับความอนุเคราะห์ และคำปรึกษาจาก รศ. ดร.ธีรัช เลาห์วีระพานิช อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ให้คำแนะนำด้านการศึกษาค้นคว้าข้อมูล เอกสารอ้างอิงที่เป็นประโยชน์ อีกทั้งให้โอกาสดี ๆ และคำแนะนำที่เป็นประโยชน์ในการทำงาน และสร้างสรรค์งานวิชาการ ทั้งนี้ขอขอบคุณ ผศ. ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร ประธานกรรมการสอบ วิทยานิพนธ์ และ ผศ. น.ท. ดร.วรเชต ทะโกษา กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับคำแนะนำ เพิ่มเติมซึ่งมีส่วนช่วยให้งานวิจัยนี้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณ รศ. ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ผศ.อานุภาพ คำมา ที่ให้คำปรึกษา และให้โอกาส ในทุก ๆ ด้าน รวมถึง ผศ. ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ และ ผศ. ดร.ประหยัด ศุภจิตรา อาจารย์ประจำ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ผู้ที่ชี้แนะแนวทางในการสอนดนตรีแจ๊สและการประพันธ์ดนตรี ให้แก่ข้าพเจ้า และสุดท้ายนี้ขอขอบคุณ มารดา พี่ ๆ ครอบครัวของข้าพเจ้า และขอขอบคุณเพื่อน ๆ พี่น้อง มหาวิทยาลัยทักษิณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาดุริยางคศาสตร์สากล และวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต สำหรับมิตรภาพและกำลังใจรวมถึงประสบการณ์ที่ดีตลอดมา ผู้วิจัยขอกราบ ขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้

ณัฐวุฒิ หมัดอ่าหมีด
ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6104076 : ณัฐวุฒิ หมัดอ่าหมีด
ชื่อวิทยานิพนธ์ : บทประพันธ์เพลง “เลิร์นนิง” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา
หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษา : รศ. ดร.ธีรัช เลาห์วีระพานิช

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง *“เลิร์นนิง”* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงที่สะท้อนความรู้สึกของผู้ประพันธ์ในช่วงเวลาที่ได้ศึกษาระดับปริญญาโท ณ วิทยาลัย-ดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่ได้เรียนรู้และพบเจอสิ่งใหม่มากมาย ซึ่งถือเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในชีวิต และต้องใช้เวลาในการปรับตัวให้เข้ากับสังคมซึ่งแตกต่างจากบ้านเกิดเป็นอย่างมาก ความรู้สึกกดดันเมื่อต้องอยู่ร่วมกับสภาพแวดล้อมที่ไม่คุ้นเคย ภาษาและประเพณีความเป็นอยู่ที่แตกต่างจากเดิม ทั้งหมดเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง เพื่อสะท้อนความรู้สึกเมื่อต้องเผชิญปัญหาและฟันฝ่าอุปสรรคต่าง ๆ บทเพลงมีความยาว 7 นาที ประพันธ์โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและดนตรีคลาสสิก การนำเสนอบทประพันธ์เพลงประสบความสำเร็จตามวัตถุประสงค์อย่างสมบูรณ์ โดยจัดการแสดงเผยแพร่ครั้งแรกในงานแสดง มันเดย์ไนท์ไลฟ์ ครั้งที่ 9 บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตรา แห่งมหาวิทยาลัยรังสิต จัดเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและการพัฒนาด้านวิชาการดนตรี

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 122 หน้า)

คำสำคัญ: เลิร์นนิง, แจ๊สออร์เคสตรา, การประพันธ์เพลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ลายมือชื่อนักศึกษา ..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....

6104076 : Nattawut Mathamit

Thesis Title : The Creation of a Musical Composition “Learning” For Jazz Orchestra

Program : Master of Music

Thesis Advisor : Assoc. Prof. Teerus Laohverapanich, D.F.A

Abstract

This study aimed to create a musical composition entitled *“Learning”* for jazz orchestra that reflected the composer’s feelings during the time of pursuing his master degree at the Conservatory of Music, Rangsit University. The composer had a chance to learn new experiences, encountering a big change in his life. Studying there, the composer needed to adjust to an unfamiliar society totally different from where he was born and raised. The composer was inspired by the pressure and problematic situations he encountered when dealing with the unfamiliar surroundings and traditions, creating this musical composition. The musical composition, which is approximately seven minutes long, is a combination of jazz and classical music composition techniques. The presentation of this composition was successful. It was first showed in Monday Night Live Part IX by RSU Jazz Orchestra. This creative work contributed to musical education and the development of Thai music industry.

(Total 122 pages)

Keywords: Learning, Jazz Orchestra, Composition

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Student’s Signature ..... Thesis Advisor’s Signature .....

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**ค**
สารบัญ		**ง**
สารบัญตาราง		**ฉ**
สารบัญรูป		**ช**
สารบัญตัวอย่าง		**ซ**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
	1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย	2
	1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	2
	1.4 ขอบเขตการวิจัย	2
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	3
บทที่ 2	**แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง**	**4**
	2.1 นักประพันธ์เพลงที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์	4
	2.2 เทคนิคการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง	6
บทที่ 3	**แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง**	**30**
	3.1 วิธีดำเนินการวิจัยและการประพันธ์	30
	3.2 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง	31
	3.3 การประพันธ์ทำนองหลัก	32
	3.4 แนวคิดด้านจังหวะประกอบ	33
	3.5 การประพันธ์การดำเนินคอร์ด	35
	3.6 แนวคิดเทคนิคออสตินาโต	37

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 4	**อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์**	**38**
	4.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง	38
	4.2 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา	39
บทที่ 5	**สรุปบทประพันธ์**	**76**
	5.1 สรุปและอภิปรายผลการประพันธ์	76
	5.2 การนำเสนอบทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"*	79
	5.3 ปัญหาอุปสรรค	81
บรรณานุกรม		**82**
ภาคผนวก		**85**
ประวัติผู้วิจัย		**122**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่

4.1 โครงสร้างของบทประพันธ์ 41

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่

5.1 โปสเตอร์การแสดงงาน Monday Night Live Part IX 79

5.2 QR Code การแสดงงาน Monday Night Live Part IX 80

5.3 การแสดงงาน Graduate Recital: Nattawut Mathamit 80

5.4 QR Code การแสดงงาน Graduate Recital: Nattawut Mathamit 81

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่		หน้า
2.1	การซีเควนซ์โดยใช้วิธีทดเสียง	7
2.2	เทคนิคการเลียนในบทประพันธ์เพลง*ทูพาร์ทอินเวนชัน หมายเลข 3 กุญแจเสียง D เมเจอร์* ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค	7
2.3	เทคนิคการเลียนในรูปแบบซีเควนซ์ในบทประพันธ์เพลง*เปียโนโซนาตา หมายเลข 16 กุญแจเสียง C เมเจอร์* ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท	8
2.4	เทคนิคการเลียนในบทประพันธ์เพลง*เดอะทัตทูไบรด์* ประพันธ์โดย ดุก เอลลิงตัน	9
2.5	เทคนิคการเลียนซ้อนทับกันในบทประพันธ์เพลง*คอนแชร์โตฟอเปียโนแอนแจ๊สออร์เคสตรา* ท่อนที่ 3 ห้องที่ 61-64 ประพันธ์โดย นาเดีย เบอร์เกส	10
2.6	การซ้ำทันทีประโยคเดียวกันในบทประพันธ์เพลง*มาแมร์โลเย* ประพันธ์โดย มอริส ราแวล	11
2.7	การซ้ำทันทีประโยคเดียวกันในบทประพันธ์เพลง*เซเรเนด คีย์ C เมเจอร์ เพลงลำดับที่ 48* ประพันธ์โดย ปีออตร์ อิลิช ไชคอฟสกี	11
2.8	การซ้ำภายหลังในบทประพันธ์เพลง*ทรีโอ ในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ เพลงลำดับที่ 100* ประพันธ์โดยฟรานซ์ ปีเตอร์ ชูเบิร์ต	11
2.9	การซ้ำที่เกิดขึ้นภายหลังและการซ้ำทันที	12
2.10	การซ้ำภายหลังในบทประพันธ์เพลง*สเตรย์* ประพันธ์โดย เท็ด พีส	12
2.11	ประโยคการซ้ำทำนองเพลงบลูส์ในบทประพันธ์เพลง*อาฟเตอร์เบรกฟาสท์* ประพันธ์โดย เท็ด พีส	13
2.12	การปรับโน้ตในบทประพันธ์เพลง*สตริงควอเท็ท กุญแจเสียง F ไมเนอร์ ลำดับที่ 20 หมายเลขที่ 5* ประพันธ์โดยโยเซ็ฟ ไฮเดิน	14
2.13	เทคนิคการปรับโน้ตในบทประพันธ์เพลง*แซมบาเดอกูฟเฟด* ประพันธ์โดย เท็ด พีส	14

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
2.14	เทคนิคการปรับโน้ตคงสัดส่วนจังหวะเดิมไว้แต่ปรับเปลี่ยนระดับเสียงในบทประพันธ์เพลง*แซมบาเดอกูฟเฟด* ประพันธ์โดย เท็ด พีส	15
2.15	การใช้ออสตินาโตในบทประพันธ์เพลง*บาเนีย* ประพันธ์โดย ฮัสซัน ฮักมูน	16
2.16	การใช้ออสตินาโตในบทประพันธ์เพลง*ฟุทพรินท์* ประพันธ์โดย เวย์น ชอร์ตเตอร์	17
2.17	การใช้ออสตินาโต พร้อมกับการดำเนินคอร์ดวน บทประพันธ์เพลง*คาเมเลียน* ประพันธ์โดย เฮอร์บี แฮนค็อก	17
2.18	การวางเสียงประสานคู่สี่บนโน้ตเพเดิล G	18
2.19	การวางเสียงประสานโดยใช้ทรัยแอดเมเจอร์และคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์บนโน้ตเพเดิล Db	18
2.20	โน้ตเพเดิล C ร่วมกับระบบกลุ่มไดอาโทนิกบนบันไดเสียง C เมเจอร์	19
2.21	โน้ตเพเดิล D และ A ร่วมกับโมด D โดเรียน	19
2.22	ทำนองจังหวะขัดในบทประพันธ์เพลง*สตริงควอร์เท็ด กุญแจเสียง Eb เมเจอร์* ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท	20
2.23	จังหวะขัดการเน้นสามในสี่ บทเพลง*กัมบาบลู* ประพันธ์โดย มาเรีย ชไนยเดอร์	20
2.24	จังหวะขัดแนวทำนองออสตินาโต บทประพันธ์เพลง*สเตทเมินท์ซแอนเรสปอนส์* ประพันธ์โดย เกร็กก์ อัคเคอร์แมน	21
2.25	เทคนิคเบลโทนในบทประพันธ์เพลง*สเตทเมินท์ซแอนเรสปอนส์* ประพันธ์โดยเกร็กก์ อัคเคอร์แมน	22
2.26	รูปแบบถาม–ตอบในบทประพันธ์เพลง*ทรีซิตีบุ๊คส์* ประพันธ์โดย จอห์น ฮาร์บิสัน	23
2.27	การซ้อนชั้นทำนองในบทประพันธ์เพลง*เดอะไรท์ออฟสปริง* ประพันธ์โดยอีกอร์ สตราวิน	24

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
2.28	การซ้อนชั้นทำนองในบทประพันธ์เพลง*ซิมโฟนีแห่งสกลจักรวาล* ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	25
2.29	รูปแบบลีลาสอดประสานในบทประพันธ์เพลง*มูนดรีม* เรียบเรียงเสียงประสานโดย กิล อีแวนส์	26
2.30	การเกลาเสียงประสานเข้าหาคอร์ดในโมด D โดเรียน (D Dorian Mode)	27
2.31	การเกลาเสียงประสานเข้าหาคอร์ดในโมด E ฟริเจียน (E Phrygian Mode)	28
2.32	การเกลาเสียงประสานเข้าหาคอร์ดในโมด G มิกโซลิเดียน (G Mixolydian Mode)	28
2.33	การดำเนินเสียงประสานแบบไลน์คลิเซแบบไมเนอร์ และเมเจอร์	29
3.1	แนวคิดการประพันธ์เบื้องต้น	32
3.2	โมทีฟทำนองหลัก A	33
3.3	โมทีฟทำนองหลัก B	33
3.4	รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบทำนองท่อน A	33
3.5	รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบทำนองท่อน B	34
3.6	รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบช่วงเชื่อมที่ 1	34
3.7	รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบช่วงเชื่อมที่ 2	34
3.8	รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบช่วงเชื่อมที่ 3	35
3.9	รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบช่วงออกจบ	35
3.10	การดำเนินคอร์ดทำนองหลัก A	36
3.11	การดำเนินคอร์ดทำนองหลัก B	36
3.12	รูปแบบออสตินาโตที่ใช้ในบทประพันธ์	37
4.1	แนวทำนองออสตินาโตช่วงนำบรรเลงโดยเปียโน ห้องที่ 1-4	40
4.2	แนวประสานสอดรับทำนอง ห้องที่ 5-12	41
4.3	การนำทำนองจากห้องที่ 5-7 มาปรับเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะในห้องที่ 13-16	42

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.4	การซ้อนชั้นทำนองของออสตินาโต ห้องที่ 16-19	43
4.5	เทคนิคเบลล์โทน ห้องที่ 25-28	44
4.6	การพัฒนาทำนองและการดำเนินคอร์ดของทำนองหลัก A	45
4.7	การสอดประสานทำนองหลัก A ห้องที่ 32-36	46
4.8	(ต่อ) การสอดประสานทำนองหลัก A ห้องที่ 37-44	47
4.9	ทำนองซ้อนทับกันพร้อมกับจังหวะขัด	48
4.10	การพัฒนาทำนองและการดำเนินคอร์ดของทำนองหลัก B	49
4.11	ทำนองสอดประสานในรูปแบบถาม-ตอบ กับทำนองหลัก B ห้องที่ 48-53	50
4.12	(ต่อ) ทำนองสอดประสานในรูปแบบถาม-ตอบ กับทำนองหลัก B ห้องที่ 54-70	51
4.13	เทคนิคการซ้อนชั้นทำนองช่วงเชื่อมที่ 1 จุดซ้อม F ห้องที่ 71-78	53
4.14	(ต่อ) เทคนิคการซ้อนชั้นทำนองช่วงเชื่อมที่ 1 จุดซ้อม G ห้องที่ 79-86	54
4.15	กำหนดโน้ตเพเดิล G เป็นฐานประกอบทำนองช่วงเชื่อมที่ 2	55
4.16	การสอดรับทำนอง ช่วงเชื่อมที่ 2 ห้องที่ 89-100	56
4.17	(ต่อ) การสอดรับทำนอง ช่วงเชื่อมที่ 2 ห้องที่ 101-107	57
4.18	การดำเนินคอร์ดสำหรับอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 1	58
4.19	การดำเนินคอร์ดสำหรับอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 2	58
4.20	ทำนองพื้นหลังอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 1 รอบที่ 2 ห้องที่ 123-128	59
4.21	ทำนองพื้นหลังอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 1 รอบที่ 2 ห้องที่ 129-136	60
4.22	ทำนองพื้นหลังอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 1 รอบที่ 2 ห้องที่ 136-140	61

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.23	ทำนองพื้นหลังอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 2 ห้องที่ 146-151	62
4.24	ช่วงเชื่อมที่ 3 ห้องที่ 156-163	63
4.25	การไล่ลำดับเสียงทำนองซ้อนกันโดยใช้โมด A มิกโซลิเดียน b9 b13	64
4.26	อิมโพรไวส์โดยกลองชุด บนฐานทำนองวนซ้ำ	65
4.27	การดำเนินแนวทำนองออสตินาโต โน้ต A เพเดิล และคอร์ด $A7^{(b9)}$ ประกอบ ช่วงเชื่อมที่ 4	65
4.28	แนวทำนองและทำนองประสานด้วยคู่เสียงกระด้างช่วงเชื่อมที่ 4 ห้องที่ 170-177	66
4.29	การประพันธ์ช่วงเชื่อมที่ 4 โดยใช้เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง	67
4.30	ชั้นทำนองประกอบช่วงเชื่อมที่ 4 ห้องที่ 177-187	68
4.31	การเกลาเสียงประสานทำนองหลักแบบไดอาโทนิกแอพโพรชในทำนองหลัก A'	69
4.32	การสอดรับทำนอง ช่วงเชื่อมที่ 5 ห้องที่ 208-212	70
4.33	การสอดรับทำนอง ช่วงเชื่อมที่ 5 ห้องที่ 213-217	71
4.34	ช่วงออกจบ ห้องที่ 218-221	72
4.35	(ต่อ) ช่วงออกจบ ห้องที่ 222-224	73
4.36	เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง ช่วงออกจบ ห้องที่ 224-227	74
4.37	ช่วงปิดจบบทประพันธ์ ห้องที่ 234-238	75
5.1	เทคนิคการประพันธ์เพลง *“เลิร์นนิง”* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา	78

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

บทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา (The Creation of a Musical Composition *"Learning"* For Jazz Orchestra) เป็นบทประพันธ์ในรูปแบบดนตรีพรรณนา (Program Music) ที่สื่อถึงภาพ เสียง เรื่องราว บรรยากาศสิ่งแวดล้อมที่ได้พบเจอ รวมถึงแรงบันดาลใจที่สะท้อนความรู้สึก ถึงการเรียนรู้สิ่งใหม่ที่ผู้ประพันธ์ได้ประสบจากช่วงเวลาที่ศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ซึ่งเป็นช่วงที่ผู้ประพันธ์ต้องปรับตัวหลายด้าน ทั้งด้านสังคม ทั้งเรื่องภาษา ประเพณีความเป็นอยู่ การอยู่ร่วมกับคนหมู่มาก ฯลฯ ผู้ประพันธ์มีนิสัยขาดความมั่นใจและไม่กล้าแสดงออก จนก่อให้เกิดความกดดัน ทำให้หลายสิ่งหลายอย่างติดขัด และโดนตำหนิจนกลายเป็นปมด้อยที่ตรึงใจแก่ผู้ประพันธ์ เมื่อเวลาผ่านไป ผู้ประพันธ์ได้พยายามปรับตัวเพื่อที่จะอยู่ร่วมกับสังคมที่ต่างไปจากถิ่นกำเนิด พร้อมกับการปรับทัศนคติที่จะเรียนรู้ รวมถึงพิสูจน์ตนเอง เพื่อก้าวผ่านอุปสรรคต่าง ๆ จากเรื่องราวบรรยากาศเหล่านี้ผู้ประพันธ์จึงออกแบบดนตรีให้มีลักษณะตึงเครียดเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงการบรรยายเรื่องราวความรู้สึกที่เผชิญการเรียนรู้และการฝ่าฟันอุปสรรคดังกล่าว โดยบูรณาการแนวคิดดนตรีแจ๊ส และดนตรีคลาสสิกมาเป็นแนวทางการประพันธ์ โดยกำหนดลักษณะดนตรีอยู่ในรูปแบบดนตรีแจ๊สร่วมสมัย (Contemporary Jazz)

จากประสบการณ์และแรงบันดาลใจข้างต้น ผู้ประพันธ์ได้รวบรวมเรื่องราวต่าง ๆ ผนวกกับการเรียนรู้ครั้งใหม่ที่ผู้ประพันธ์ได้รับ นำมาซึ่งผลงานการสร้างสรรค์บทประพันธ์ครั้งนี้ จากการศึกษาและวิเคราะห์ทั้งทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เทคนิคการประพันธ์ ศึกษาผลงานการประพันธ์ของศิลปินดนตรีแจ๊สและดนตรีคลาสสิก เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ผนวกกับเนื้อหาบทประพันธ์สอดคล้องกับความรู้สึกและประสบการณ์ที่ได้ประสบกลั่นกรองเป็นบทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.2.1 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงแจ๊สสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

1.2.2 เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลงสู่สาธารณะชน

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 บทประพันธ์เพลงบทใหม่สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา ที่ผสมผสานแนวคิดดนตรีแจ๊สและดนตรีคลาสสิก

1.3.2 ผลงานวิชาการเชิงสุนทรียะด้านดนตรีแจ๊สอันเป็นที่ประจักษ์แก่สังคม

1.4 ขอบเขตการวิจัย

บทประพันธ์เพลงมีความยาว 7 นาที ประพันธ์ตามหลักดนตรีแจ๊ส กำหนดให้บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราจำนวน 17 เครื่อง แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1.4.1 กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน (Saxophone Section) จำนวน 5 เครื่อง ประกอบด้วย อัลโตแซกโซโฟน (Alto Saxophone) 2 ตำแหน่ง เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) 2 ตำแหน่ง และบาริโทนแซกโซโฟน (Baritone Saxophone) 1 ตำแหน่ง

1.4.2 กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง (Brass Section) จำนวน 8 เครื่อง ประกอบด้วย ทรัมเป็ต (Trumpet) 4 ตำแหน่ง ทรอมโบน (Trombone) 3 ตำแหน่ง เบสทรอมโบน (Bass Trombone) 1 ตำแหน่ง

1.4.3 กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ (Rhythm Section) จำนวน 4 เครื่อง ประกอบด้วย กีตาร์ (Guitar) เปียโน (Piano) ดับเบิลเบส (Double Bass) และ กลองชุด (Drum Set)

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 คำอธิบายความหมายคำศัพท์เฉพาะทางดนตรี ผู้ประพันธ์ใช้คำศัพท์และความหมายตามพจนานุกรมศัพท์ดนตรีดุริยางคศิลป์ (2564) ของศาสตราจารย์ ดร. ณัชชา พันธุ์เจริญ หากยังไม่พบคำนิยามภาษาไทยเกี่ยวกับคำศัพท์ที่ใช้สำหรับดนตรีแจ๊ส ผู้วิจัยได้พิจารณาตามบริบท

ของคำศัพท์จากแหล่งที่มาตามความหมาะสม เพื่อใช้ประกอบการอธิบายบทประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสาน

1.5.2 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะใช้คำอ่านภาษาไทยตามด้วยวงเล็บภาษาอังกฤษ สำหรับการกล่าวถึงชื่อบทประพันธ์เพลงตัวอย่างและชื่อผู้ประพันธ์เช่น บทประพันธ์เพลง*เดอะไรท์ออฟสปริง (The Rite of Spring)* ประพันธ์โดย อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky ค.ศ. 1882-1971)

1.5.3 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะใช้แนวคิดดนตรีแจ๊สเป็นหลักสำหรับการอธิบายและบรรยายในประเด็นทางด้านดนตรี

1.5.4 ตัวอย่างโน้ตที่ปรากฏในงานวิจัยชิ้นนี้ เป็นโน้ตที่อยู่ในระดับเสียงแท้ (Concert Pitch)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวทางศึกษาการประพันธ์ ผู้ประพันธ์ศึกษาแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงหลากหลายรูปแบบทั้งดนตรีแจ๊ส และดนตรีคลาสสิก รวมถึงทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งที่มาหลากหลายแห่ง เพื่อนำมาเป็นแนวทางและประยุกต์ใช้สำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา สำหรับบทอธิบายต่อไปนี้จะนำเสนอเฉพาะแนวความคิดหลักที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลงเท่านั้นสามารถสรุปได้ดังนี้

2.1 นักประพันธ์เพลงที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานนี้ ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาแนวทางการประพันธ์จากศิลปิน ทั้งรูปแบบโครงสร้างเนื้อดนตรี เทคนิคการประพันธ์ ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง จากดนตรีแจ๊ส และดนตรีคลาสสิก โดยนำองค์ความรู้เหล่านี้มาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับบทประพันธ์ที่สื่ออารมณ์ได้ตามต้องการ

2.1.1 อีกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky ค.ศ. 1882-1971)

สตราวินสกี เป็นคีตกวีชาวรัสเซีย ผู้มีผลงานโดดเด่นในช่วงปลายศตวรรษสิบเก้าจนถึงศตวรรษที่ยี่สิบ ซึ่งเป็นบุคคลที่มีอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงานประพันธ์ครั้งนี้เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะวิธีการใช้เทคนิคออสตินาโต (Ostinato) ที่เป็นการซ้ำโมทีฟอย่างต่อเนื่องในลักษณะของแนวนอน ทั้งนี้ยังปรากฏเนื้อดนตรีที่แตกต่างสำหรับการเรียงซ้อนกันของออสตินาโต เรียกเทคนิคนี้ว่าการซ้อนชั้นทำนอง (Stratification) (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 116) เช่น บทประพันธ์เพลง*เดอะไรท์ออฟสปริง* และบทประพันธ์เพลง*เดอะฟายเยอเบิด (The Firebird)* เป็นต้น แนวคิดอีกอย่างที่ผู้ประพันธ์ชื่นชอบของสตราวิสกี ได้แก่ วิธีการใช้โน้ตเพเดิล (Pedal) และการเรียบเรียงที่มีเนื้อดนตรีหลากแนว ซึ่งเป็นการโต้ตอบของเครื่องดนตรีซ้อนทับกัน

2.1.2 ดุก เอลลิงตัน (Duke Ellington, ค.ศ. 1899-1974)

เอลลิงตัน ถือเป็นต้นแบบ และบุคคลสำคัญที่เป็นแบบอย่างให้กับนักดนตรีอย่างกว้างขวาง ทั้งในดนตรีคลาสสิก และ ดนตรีแจ๊ส เอลลิงตันได้สร้างความประทับใจให้กับคนฟังเป็นจำนวนมาก คุณสมบัติสำคัญที่ทำให้เอลลิงตันโดดเด่นในหมู่คนฟังและเพื่อนฝูงของเขาคือ เสียงดนตรีที่เขาสร้างสรรค์ออกมาไม่ว่าจะเป็นด้านการบรรเลง การเรียบเรียง หรือ แม้กระทั่งการประพันธ์ (Donald & Richard, 2004, pp. 111-112) บทประพันธ์เพลง*เดอะทัตทูไบรด์ (The Tattooed Bride)* ซึ่งใช้เทคนิคการเลียน (Imitation) ในการซ้ำโมทีฟกระจายให้เครื่องต่าง ๆ บรรเลงสอดประสานโดยใช้โน้ตเดียวกันซึ่งแต่ละแนวมีความเหลื่อมกันของจังหวะ (Lacour, 2016, p. 87)

2.1.3 สแตน เคนตัน (Stan Kenton ค.ศ. 1911-1979)

วงสแตนเคนตันออร์เคสตรา (Stan Kenton Orchestra) เริ่มก่อตั้งในปี ค.ศ. 1940 มีการใช้แนวคิดในการผสมผสานระหว่างดนตรีแจ๊สและดนตรีคลาสสิกในหลาย ๆ ผลงานการประพันธ์ในช่วงยุคคลูแจ๊ส เพราะลักษณะการประพันธ์และการเรียบเรียงมีความแปลกใหม่และผสมผสานด้วยกลิ่นอายความเป็นคลาสสิก อีกทั้งการจัดรูปแบบวงนั้นใกล้เคียงกับมาตรฐานวงซิมโฟนีออร์เคสตรา (Symphony Orchestra) บทประพันธ์เพลง*มาลากูเอนา (Malaguena)* ซึ่งมีการเรียบเรียงเสียงประสานสุ้มเสียงดุดัน ตึงเครียด ประกอบไปด้วยเนื้อดนตรีหลากแนว และการลากเสียงของโน้ตเพเดิลโดยมีการเคลื่อนไหวของทำนองออสตินาโตซ้อน (Mckinney, 2008, pp. 13-15) จุดเด่นอีกอย่างจากแนวคิดของเคนตันที่มีอิทธิพลแก่ผู้ประพันธ์คือการใช้ทรอมโบนบรรเลงทำนองหลัก รวมไปถึงรูปแบบและแนวคิดเทคนิคการเรียบเรียงของบทประพันธ์

2.1.4 มาเรีย ชไนเดอร์ (Maria Schneider ค.ศ. 1960-ปัจจุบัน)

ชไนเดอร์ เป็นนักประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัย และนักเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งได้รับความรู้ทางด้านดนตรีจาก กิล อีแวนส์ (Gill Evans ค.ศ. 1912-1988) รูปแบบการประพันธ์ของชไนเดอร์ ท่อนบทนำค่อนข้างจะมีสุ้มเสียงเบาบางและค่อย ๆ เพิ่มระดับเสียงดังขึ้นเรื่อย ๆ ลักษณะการประพันธ์มีกลิ่นอายนอกเหนือจากดนตรีแจ๊ส แต่ผสมผสานแนวดนตรีอันหลากหลายจากพื้นฐานดนตรีคลาสสิกของเขา มีอิทธิพลต่อผลงานการประพันธ์เพลงอย่างชัดเจน (McKinney,

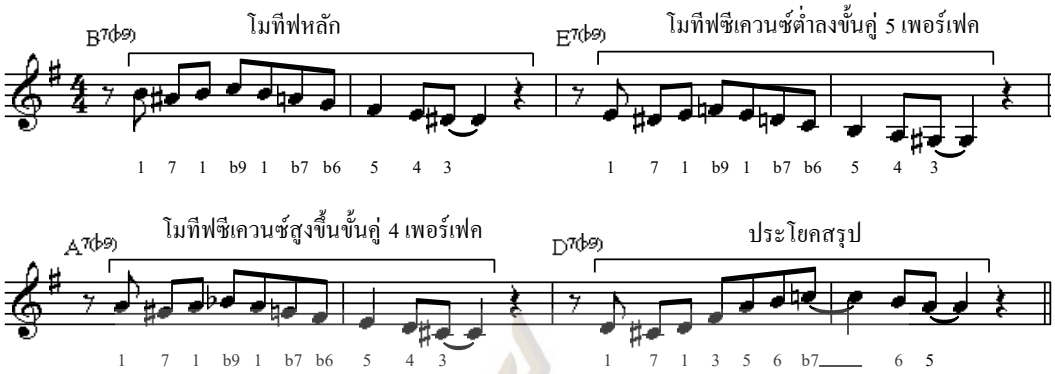
2008, p. 2) หนึ่งในลักษณะที่น่าสนใจ คือ การใช้เทคนิคการประพันธ์ในบทประพันธ์เพลง*กัมบาบลู (Gumba Blue)* ห้องที่ 80-84 เป็นการเปลี่ยนความรู้สึกของการเน้นในอัตราจังหวะ 4/4 แต่เน้นจังหวะสามในสี่ (Downes, 2008, pp. 38-39) ซึ่งรูปแบบดังกล่าวส่งผลให้ผู้ประพันธ์ได้ปรับใช้ในบทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

2.2 เทคนิคการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้อง

บทประพันธ์เพลงแต่ละบทประกอบไปด้วยเทคนิคหลากหลาย ผู้ประพันธ์ศึกษาค้นคว้าเทคนิคและทฤษฎีดนตรี สำหรับนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อให้สามารถทำความเข้าใจกับวัตถุดิบที่นำมาใช้แต่ละช่วงของบทประพันธ์จนสิ้นสุดกระบวนการนำเสนอได้โดยง่าย ผู้ประพันธ์จะอธิบายในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

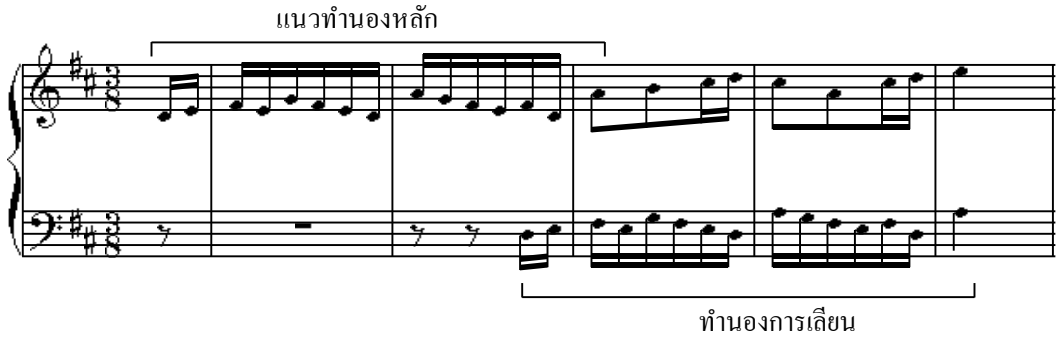
2.2.1 ซีเควนซ์ (Sequence)

เทคนิคซีเควนซ์คือเทคนิคการซ้ำที่เป็นการซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียง การใช้เทคนิคซีเควนซ์ทำให้ประโยคยาวขึ้นและทำให้เพลงดำเนินไปข้างหน้าโดยไม่ต้องใช้วัตถุดิบใหม่ การวิเคราะห์รูปแบบซีเควนซ์ ควรบอกด้วยว่าแต่ละซีเควนซ์มีระดับเสียงสูงขึ้นหรือต่ำลงกว่าเดิมเป็นระยะขั้นคู่เท่าใด มีโน้ตตัวใดถูกปรับระยะขั้นคู่ มีการแปรทำนองบ้างหรือไม่ และอยู่ในกุญแจเสียงเดิม หรือมีการเปลี่ยนกุญแจเสียง หรือมีการยืมกุญแจเสียงในแต่ละซีเควนซ์ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 99-100) เพื่อสามารถอธิบายได้ว่าการเกิดซีเควนซ์อย่างไร เทคนิคซีเควนซ์นั้นเป็นการเปลี่ยนวลีทำนองในด้านระดับเสียงที่ต่างกัน อาจเป็นการย้ายทำนองของระดับเสียงในรูปแบบบนบันไดเสียงไดอาโทนิก (Diatonic scale) หรือโมด (Mode) มาเกี่ยวข้อง (Pease, 2003, p. 19) (ตัวอย่างที่ 2.1) จากตัวอย่างแสดงถึงการซีเควนซ์โดยใช้วิธีทดเสียง (Transposed)

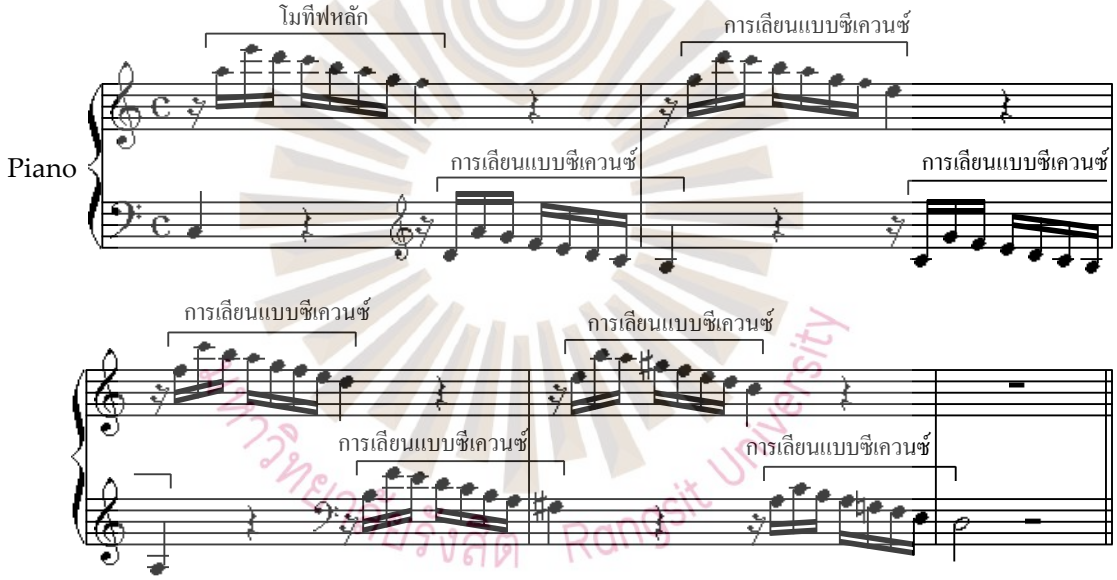
ตัวอย่างที่ 2.1 การซีเควนซ์โดยใช้วิธีทดเสียง

ที่มา : Pease, 2003, p. 20

2.2.2 การเลียน (Imitation)

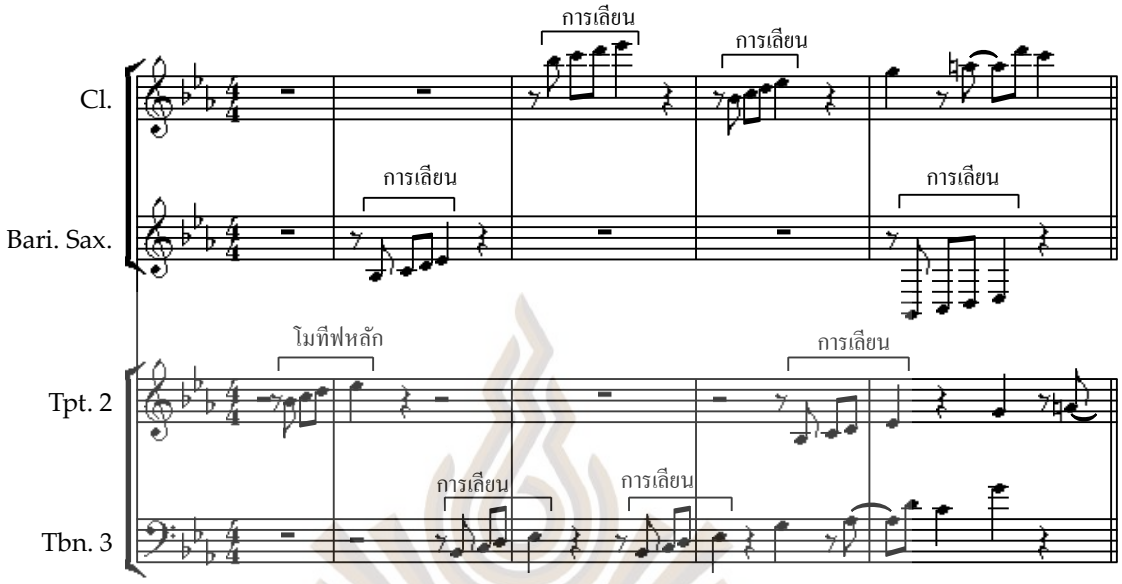
การเลียนคือเทคนิคที่เกิดขึ้นในกรณีที่มีทำนองตั้งแต่ 2 แนว ขึ้นไป การเลียนเป็นการซ้ำทำนองที่เกิดขั้นคนละแนวเสียงและเกิดขึ้นในเวลาต่างกัน แต่แนวที่ซ้ำกันนี้ต้องเหลื่อมกัน เช่น บทประพันธ์เพลง*ทูพาร์ทอินเวนชัน หมายเลข 3 ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ (Two-part Invention No.3 In D Major)* ห้องที่ 1-6 ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach ค.ศ. 1685-1751) (ตัวอย่างที่ 2.2) แนวแรกอาจเริ่มก่อนบนจังหวะที่ 1 ส่วนแนวถัดไปเริ่มเล่นทำนองเดียวกันนั้นบนจังหวะที่ 3 เป็นต้น ถ้าทำนองที่ซ้ำกันไม่เหลื่อมกัน แม้จะเกิดคนละแนวก็ยังเรียกว่าเป็น การใช้เทคนิคการซ้ำหรือซีเควนซ์ นอกจากนี้การในการเลียนทำนองที่เล่นซ้ำอาจระดับเสียงเดียวกันหรือเปลี่ยนระดับเสียงก็ได้ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 104)

ตัวอย่างที่ 2.2 เทคนิคการเลียนในบทประพันธ์เพลง*ทูพาร์ทอินเวนชัน หมายเลข 3 กุญแจเสียง D เมเจอร์* ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 105

บทประพันธ์เพลง*เปียโนโซนาตา หมายเลข 16 กุญแจเสียง C เมเจอร์ (Piano Sonata No.16 in C Major)* ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart ค.ศ. 1756-1791) เป็นอีกหนึ่งในเพลงที่โด่งดังที่ใช้เทคนิคการเลียนในการประพันธ์ โดยใช้การเลียนตรงข้ามระหว่างมือซ้ายและมือขวาสลับกัน โดยมีโครงสร้างจังหวะที่เหมือนกัน เมื่อพิจารณาถึงโน้ตในการเลียนก็สามารถวิเคราะห์ได้ว่าทำนองมีการเปลี่ยนแปลงในลักษณะซีเควนซ์ เพื่อเชื่อมทำนองของสองทำนอง (Ligon, 2001, p. 251) (ตัวอย่างที่ 2.3) กรอบสี่เหลี่ยมแสดงให้เห็นถึงเทคนิคการเลียนมีความเหลื่อมกันของจังหวะ แต่ต่างระดับเสียง

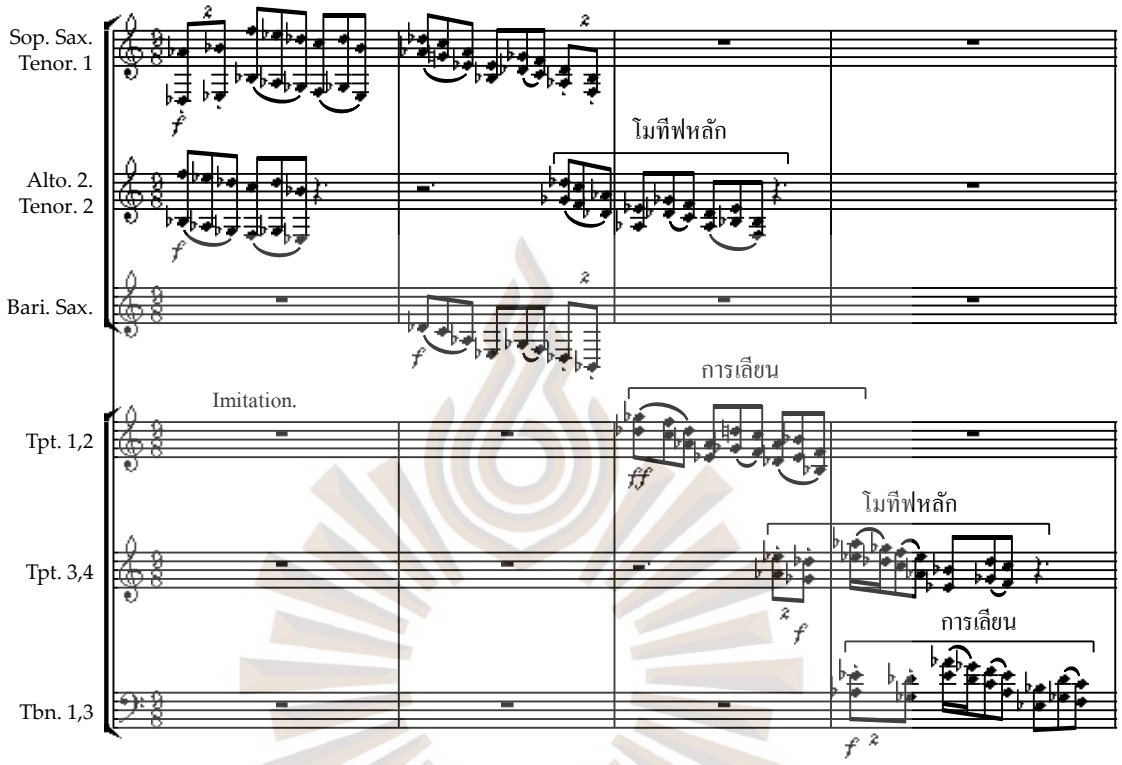
ตัวอย่างที่ 2.3 เทคนิคการเลียนในรูปแบบซีเควนซ์ในบทประพันธ์เพลง*เปียโนโซนาตา หมายเลข 16 กุญแจเสียง C เมเจอร์* ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท

ที่มา : Ligon, 2001, p. 251

บทประพันธ์เพลง*เดอะทัตทูไบรด์ (The Tattooed Bride)* ประพันธ์โดย ดุก เอลลิงตัน (Duke Ellington ค.ศ. 1899-1974) ในห้องที่ 108-112 มีการเคลื่อนที่สอดประสานในการซ้ำโมทีฟเดิม ซึ่งอยู่ในรูปแบบการเลียน โดยเริ่มต้นทำนองจากทรัมเป็ต บาริโทน ทรอมโบน และคลาริเน็ต ซึ่งกระจายให้อยู่ในรูปแบบซ้อนกัน โดยใช้โน้ตเดียวกัน ซึ่งแต่ละแนวมีความเหลื่อมกันของจังหวะ (Lacour, 2016, p. 87) (ตัวอย่างที่ 2.4)

ตัวอย่างที่ 2.4 เทคนิคการเลียนในบทประพันธ์เพลง*เดอะทัตทูไบรด์* ประพันธ์โดย ดุก เอลลิงตัน

ที่มา : Lacour, 2016, p. 88

บทประพันธ์เพลง*คอนแชร์โตฟอร์เปียโนแอนแจ๊สออร์เคสตรา (Concerto for Piano and Jazz Orchestra)* เรียบเรียงโดย นาเดีย เบอร์เกส (Nadia Burgess ค.ศ. 1958-ปัจจุบัน) ในท่อนที่ 3 ห้องที่ 61-64 เรียบเรียงโดยใช้แนวคิดการถาม-ตอบ เป็นการบรรเลงช่วงเวลาที่ต่างกัน เมื่อพิจารณาพบว่าการเรียบเรียงเป็นการใช้เทคนิคการเลียนซ้อนกัน (Burgess, 2014, pp. 193-194) (ตัวอย่างที่ 2.5)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

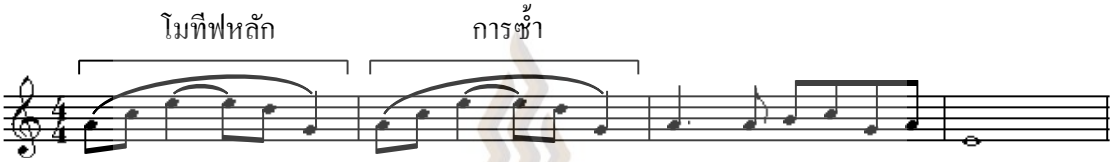
ตัวอย่างที่ 2.5 เทคนิคการเลียนซ้อนทับกันในบทประพันธ์เพลง*คอนแชร์โตฟอร์เปียโนแอนแจ๊ส ออร์เคสตรา* ท่อนที่ 3 ห้องที่ 61-64 เรียบเรียงโดย นาเดีย เบอร์เกส

ที่มา : Burgess, 2014, p. 194

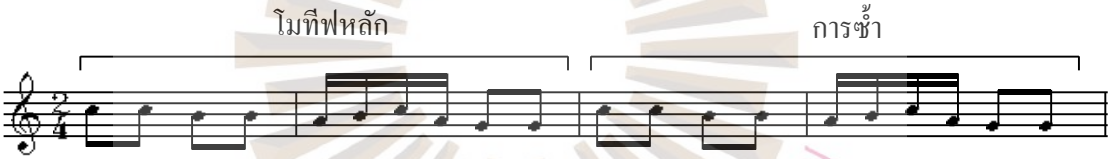
2.2.3 การซ้ำ (Repetition)

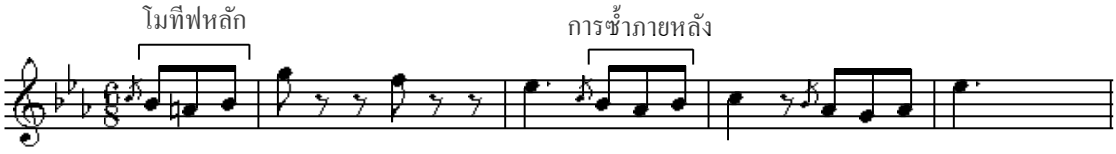
การซ้ำเป็นเทคนิคพื้นฐานที่พบในศิลปะทุกแขนง รวมทั้งในดนตรีทุกประเภทของทุกชาติทุกภาษา การซ้ำช่วยย้ำความคิดโดยเฉพาะความคิดสำคัญช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม การซ้ำอาจเป็นการซ้ำทำนองบางส่วน อาจเป็นการซ้ำทันทีในประโยคเดียวกัน เช่น บทประพันธ์เพลง*มาแมร์โลเย (Ma mère l'Oye)* ประพันธ์โดยมอริส ราแวล (Maurice Ravel ค.ศ. 1875-1937) (ตัวอย่างที่ 2.6) และ บทประพันธ์เพลง *เซเรเนด ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ เพลงลำดับที่ 48 (Serenade in C Major, Op. 48)* ประพันธ์โดย ปีออตร์ อิลิช ไชคอฟสกี (Pyotr Ilyich Tchaikovsky ค.ศ. 1840-1893) (ตัวอย่างที่ 2.7) เป็นต้น การซ้ำภายหลังในประโยคเดียวกัน เช่น บทประพันธ์เพลง*ทรีโอ ในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ เพลงลำดับที่ 100 (Trio in Eb Major, Op. 100)* ประพันธ์โดยฟรานซ์ ปีเตอร์ ชูเบิร์ด (Franz Peter Schubert ค.ศ. 1797-1828) (ตัวอย่างที่ 2.8) เทคนิคที่เรียกว่าการซ้ำต้องเป็นระดับเสียงเดียวกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในกรณีที่ซ้ำทันทีแต่ถ้าซ้ำภายหลังจะเป็นระดับเสียงเดียวกันหรือต่างกันก็ได้ ถ้าอยู่ในระดับเสียงต่างกันต้องมีระยะขั้นคู่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวต่อ ๆไปเท่ากัน จึงจะได้เสียงของทำนองที่เหมือนเดิม (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 98)

ตัวอย่างที่ 2.6 การซ้ำทันทีประโยคเดียวกันในบทประพันธ์เพลง*มาแมร์โลเย* ประพันธ์โดย มอริส ราแวล

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 99

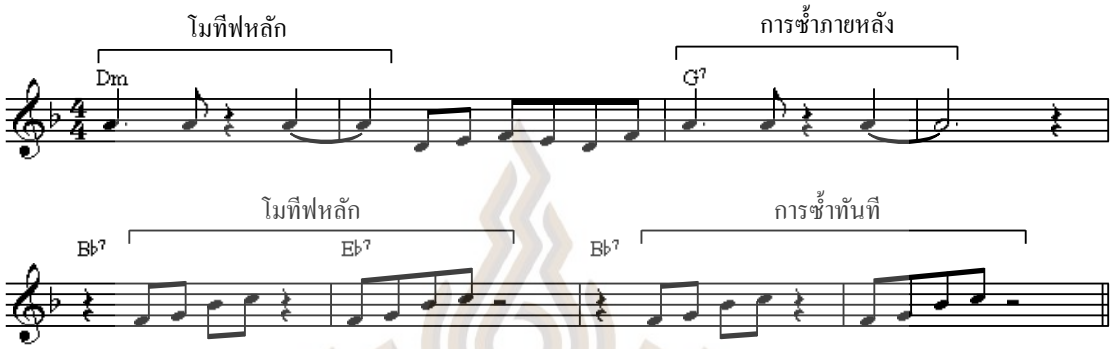
ตัวอย่างที่ 2.7 การซ้ำทันทีประโยคเดียวกันในบทประพันธ์เพลง*เซเรเนด คีย์ C เมเจอร์ เพลงลำดับที่ 48* ประพันธ์โดย ปีออตร์ อิลิช ไชคอฟสกี

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 99

ตัวอย่างที่ 2.8 การซ้ำภายหลังในบทประพันธ์เพลง*ทรีโอ ในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ เพลงลำดับที่ 100* ประพันธ์โดยฟรานซ์ ปีเตอร์ ชูเบิร์ต

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 99

การซ้ำเป็นเทคนิคที่พบได้บ่อยในบทประพันธ์เพลง ทั้งการซ้ำทำนอง การซ้ำของเสียงประสาน รวมไปถึงการซ้ำสัดส่วนจังหวะ โดยส่วนใหญ่การซ้ำนั้นมักเกิดขึ้นในทำนองส่วนที่เด่นชัด (ตัวอย่างที่ 2.9) บทประพันธ์เพลง*สเตรย์ (Strays)* ประพันธ์โดย เท็ด พีส (Ted Pease ค.ศ. 1939 - ปัจจุบัน) ปรากฏพบเทคนิคการซ้ำในห้องที่ 1, 3, 7 (ตัวอย่างที่ 2.10) ในบางกรณีประโยคการซ้ำ

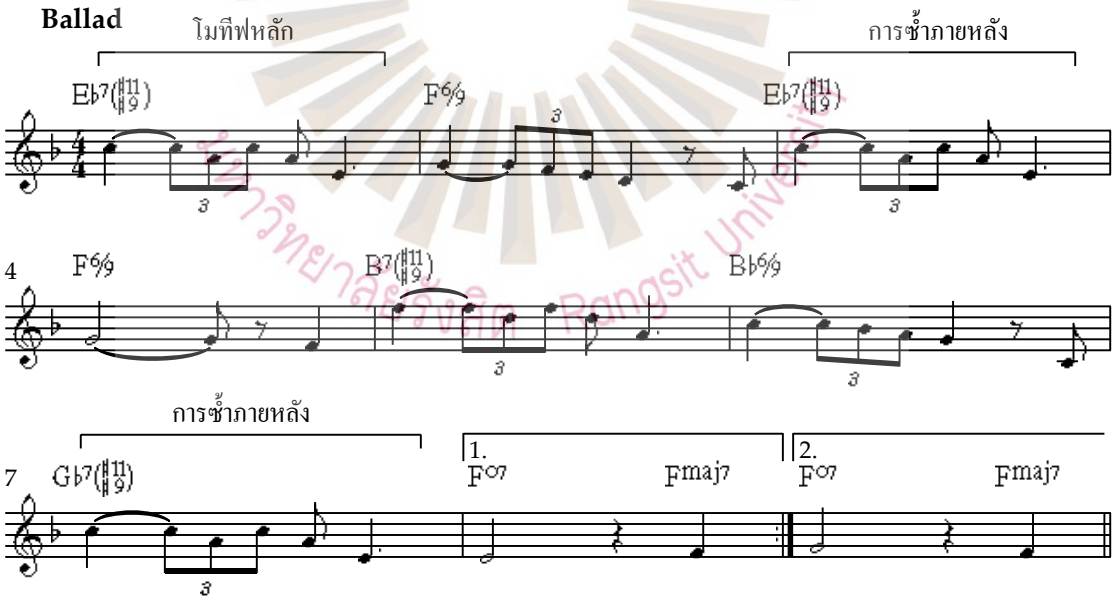
ทำให้เกิดรูปแบบทำนองถาม-ตอบ (Call and Response) เช่น ทำนองเพลงบลูส์ ในบทประพันธ์เพลง *อาฟเตอร์เบรคฟาสท์ (After Breakfast)* ประพันธ์โดย เท็ด พีส (ตัวอย่างที่ 2.11) (Pease, 2003, p. 18)

ตัวอย่างที่ 2.9 การซ้ำที่เกิดขึ้นภายหลังและการซ้ำทันที



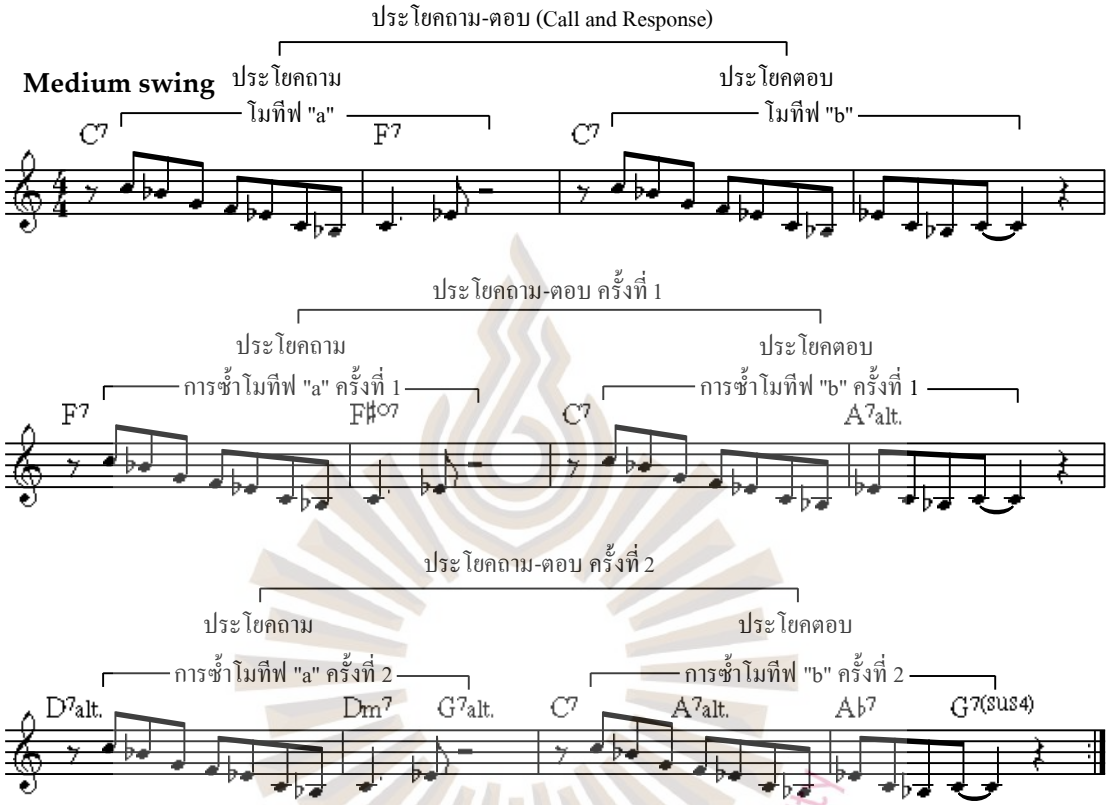
ที่มา : Pease, 2003, p. 18

ตัวอย่างที่ 2.10 การซ้ำภายหลังในบทประพันธ์เพลง*สเตรย์* ประพันธ์โดย เท็ด พีส



ที่มา : Pease, 2003, p. 3

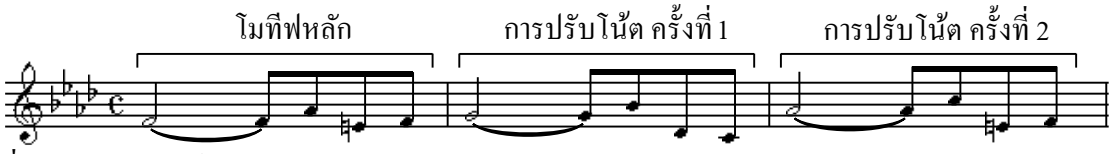
ตัวอย่างที่ 2.11 ประโยคการซ้ำทำนองเพลงบลูส์ในบทประพันธ์เพลง*อาฟเตอร์เบรกฟาสท์* ประพันธ์โดย เท็ด พีส



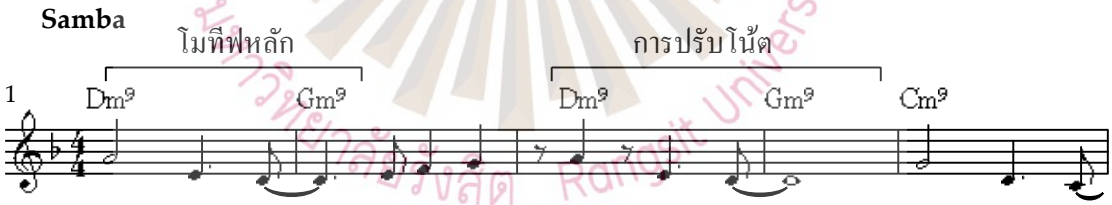
ที่มา : Pease, 2003, p. 119

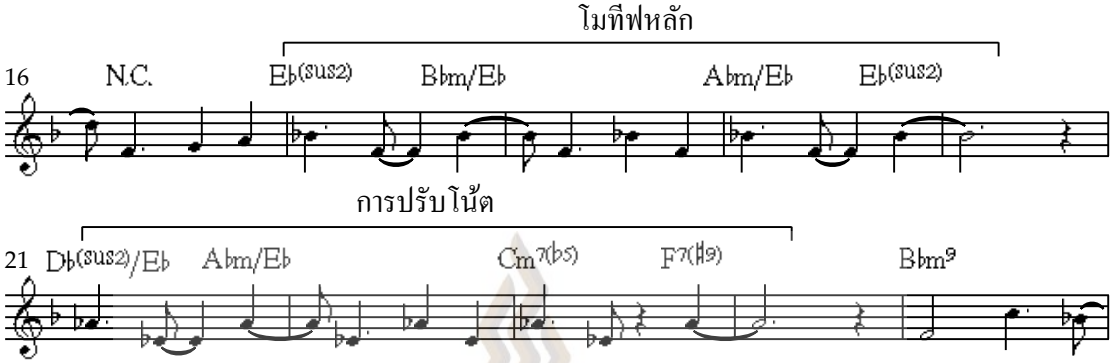
2.2.4 การปรับโน้ต (Transformation)

การปรับโน้ตคือการรักษาโครงสร้างของทำนองไว้ แต่มีความคลาดเคลื่อนเล็กน้อยในเรื่องขั้นคู่ การปรับโน้ตเกิดขึ้นกับเทคนิคการซ้ำ ซีเควนซ์ การพลิกกลับ การถอยหลัง การแปร และการเลียน ซึ่งล้วนแต่ต้องรักษาระยะขั้นคู่ อย่างไรก็ตามความแตกต่างเล็กน้อยในระยะขั้นคู่บางคู่ของทำนอง มิได้ทำให้ความรู้สึกของเทคนิคต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้นเปลี่ยนไป เช่น บทประพันธ์เพลง *สตริงควอเท็ท ในกุญแจเสียง F ไมเนอร์ ลำดับที่ 20 หมายเลขที่ 5 (String Quartet in F minor, Op.20, No.5)* ประพันธ์โดยโยเซ็ฟไฮเดิน (Joseph Haydn ค.ศ. 1732-1809) (ตัวอย่างที่ 2.12) ทำนองในแต่ละห้องมีโครงสร้างที่เห็นการขึ้นลงคล้ายกันในลักษณะของซีเควนซ์ แต่ระยะขั้นคู่ไม่สม่ำเสมอ จึงถือว่าเป็นการนำเทคนิคการปรับโน้ตมาใช้ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 106)

ตัวอย่างที่ 2.12 การปรับโน้ตในบทประพันธ์เพลง*สตริงควอเท็ท กุญแจเสียง F ไมเนอร์ ลำดับที่ 20 หมายเลขที่ 5* ประพันธ์โดยโยเซ็ฟ ไฮเดิน

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 107

การปรับโน้ตเป็นเทคนิคอย่างหนึ่งที่สามารถปรับเปลี่ยนอารมณ์ทำนองไปจากการซ้ำ ซึ่งการปรับโน้ตสามารถใช้ได้ทั้งการเก็บระดับเสียงไว้แต่ปรับเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะ และการคงสัดส่วนจังหวะเดิมไว้แต่ปรับเปลี่ยนระดับเสียง เช่น บทประพันธ์เพลง*แซมบาเดอกูฟเฟด (Samba de Goofed)* ประพันธ์โดย เท็ด พีส ห้องที่ 1-4 เป็นการใช้เทคนิคการปรับโน้ตในรูปแบบการคงระดับเสียงไว้แต่ปรับเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะ (ตัวอย่างที่ 2.13) ห้องที่ 17-24 เป็นการปรับโน้ตในรูปแบบการคงสัดส่วนจังหวะเดิมไว้แต่ปรับเปลี่ยนระดับเสียง (ตัวอย่างที่ 2.14) (Pease, 2003, p. 21)

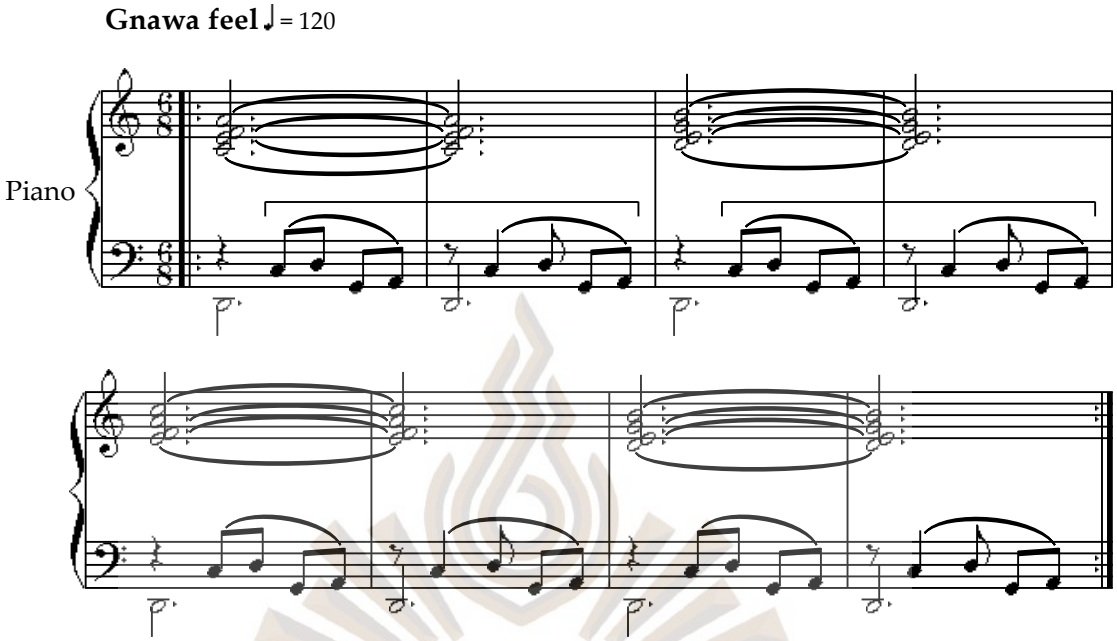
ตัวอย่างที่ 2.13 เทคนิคการปรับโน้ตคงระดับเสียงไว้แต่ปรับเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะในบทประพันธ์เพลง*แซมบาเดอกูฟเฟด* ประพันธ์โดย เท็ด พีส

ที่มา : Pease, 2003, p.155

ตัวอย่างที่ 2.14 เทคนิคการปรับโน้ตคงสัดส่วนจังหวะเดิมไว้แต่ปรับเปลี่ยนระดับเสียงใน
บทประพันธ์เพลง*แซมบาเดอกูฟเฟด* ประพันธ์โดย เท็ด พีส

ที่มา : Pease, 2003, p.155

2.2.5 แนวซ้ำยืนพื้นหรือออสตินาโต

เทคนิคการใช้ออสตินาโต ได้เกิดขึ้นในดนตรีตะวันตกมานานตั้งแต่ยุคบาโรก ซึ่งเทคนิคนี้เฟื่องฟูมาก ดังจะเห็นจากบทเพลงประเภทชาโคน (Chaconne) และปัสชาคัลยา (Passacaglia) ที่แต่งขึ้นจากการใช้ออสตินาโตทั้งบทประพันธ์ ในศตวรรษที่ยี่สิบ นักประพันธ์เพลงอาจใช้เทคนิคนี้ ทั้งประเภทสังคีตลักษณ์การแปร (Variation form) หรือบทเพลงแบบอื่น ๆ ก็ได้ ออสตินาโตที่ใช้อาจจะมาในรูปของชุดการดำเนินคอร์ดก็ได้ แต่ที่นิยมใช้คือชุดของโน้ตที่ประกอบด้วยกลุ่มของขั้นคู่เสียงและลักษณะจังหวะ (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 93-94) เทคนิคออสตินาโตคือรูปแบบทำนองหรือจังหวะที่กำหนดไว้อย่างชัดเจน ซึ่งบรรเลงซ้ำอย่างต่อเนื่อง สำหรับดนตรีแจ๊สออสตินาโตอาจมีความยาวต่างกันและพบได้ทั่วไปในแนวเบส และกลายเป็นวัตถุดิบที่ชื่นชอบของนักประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัยจะพบบ่อยครั้งในรูปแบบโมดัล (Modal) ละตินแจ๊ส (Latin Jazz) โมร็อกกัน (Moroccan) รวมไปถึงจีนาวา (Gnawa) เช่น บทประพันธ์เพลง*บาเนีย (Bania)* ประพันธ์โดย ฮัสซัน ฮักมูน (Hassan Hakmoun ค.ศ. 1963-ปัจจุบัน) แสดงให้เห็นถึงการสอดแนวทำนองออสตินาโต เป็นการบรรเลงวนซ้ำอย่างต่อเนื่องไว้ที่แนวเบสพร้อมกับการลากเสียงของชั้นคอร์ดและโน้ตเพเดิล (ตัวอย่างที่ 2.15) (Rawlins & Bahha, 2005, pp. 132-133)

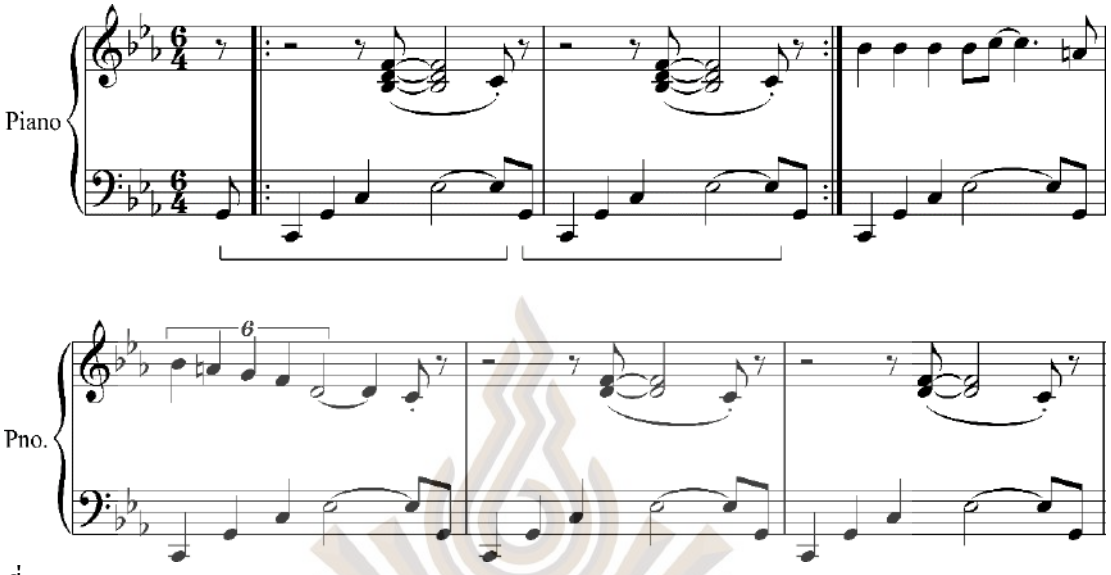
ตัวอย่างที่ 2.15 การใช้ออสตินาโตในบทประพันธ์เพลง*บาเนีย* ประพันธ์โดย ฮัสซัน ฮักมูน



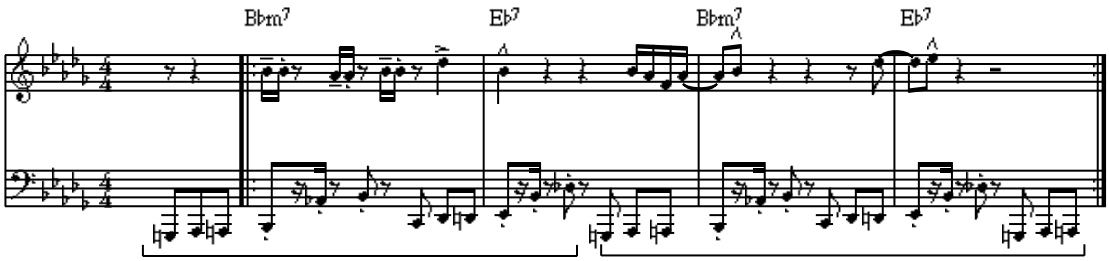
ที่มา : Rawlins & Bahha, 2005, p. 133

สำหรับนักดนตรีแจ๊สนิยมนำเทคนิคออสตินาโตมาใช้ในการประพันธ์มาก เช่น เฮอร์บี แฮนค็อก (Herbie Hancock, ค.ศ. 1940-ปัจจุบัน) ในบทประพันธ์เพลง*คาเมเลียน (Chameleon)* โจ ซาวินุล (Joe Zawinul ค.ศ. 1932-2007) ในบทประพันธ์เพลง*เบิร์ดแลนด์ (Birdland)* และ เวย์น ชอร์เตอร์ (Wayne Shorter, ค.ศ. 1933-ปัจจุบัน) ในบทประพันธ์เพลง*ฟุทพรินท์ (Footprints)* การเดินทำนองออสตินาโตในแนวเบส ซึ่งมีอยู่หลากหลายผลงานเพลง บรรเลงเป็นลักษณะออสตินาโตในมือซ้าย และรูปแบบดังกล่าวถูกเรียกในดนตรีแจ๊สว่าริฟฟ์ (Riff) (Pease, 2003, p. 88)

บทประพันธ์เพลง*ฟุทพรินท์* เป็นบทประพันธ์เพลงที่ประพันธ์ทำนองหลักอย่างเรียบง่าย โดยใช้โมดโดเรียน (Dorian) ได้อย่างไพเราะสวยงาม ประพันธ์อยู่บนคอร์ดบลูส์ที่ใช้อัตราจังหวะ 6/4 โดยมีทำนองเบสออสตินาโตบรรเลงประกอบตลอดทั้งบทประพันธ์ (ตัวอย่างที่ 2.16) (ธีรัช เลาห์วิระพานิช, 2564, น. 157)

ตัวอย่างที่ 2.16 การใช้ออสตินาโตในบทประพันธ์เพลง*ฟุทพรินท์* ประพันธ์โดย เวย์น ชอร์ตเตอร์

ที่มา : Pease, 2003, p. 88

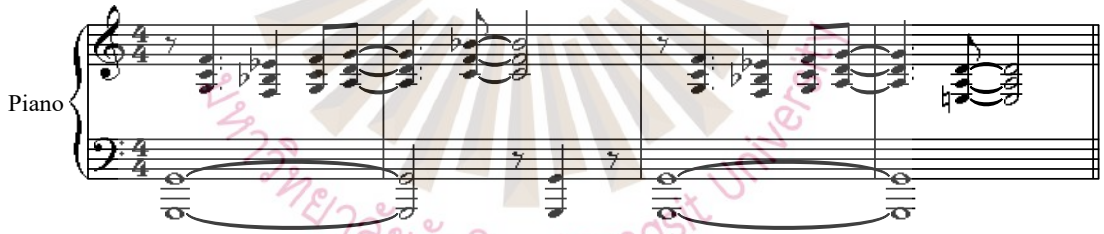
บทประพันธ์เพลง*คาเมเลียน* ประพันธ์โดย เฮอร์บี แฮนค็อก เป็นการบรรเลงรูปแบบจังหวะเดิมซ้ำ ๆ ซึ่งเป็นสัดส่วนจังหวะไม่ซับซ้อน เป็นบทเพลงจังหวะฟังค์กี (Funky) ที่นำเสนอทำนองออสตินาโตอย่างน่าสนใจในแนวเบส มือเปียโนและกีตาร์บรรเลงทำนองริฟฟ์ บนการดำเนินคอร์ดวน (Vamp) ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดที่ไม่ซับซ้อน ซึ่งมีเพียงแค่ 2 ได้แก่ การดำเนินคอร์ด Bbm7 และ Eb7 (การดำเนินคอร์ด i-7 และ IV7) ทั้งนี้การประพันธ์ทำนองหลัก ฟังง่ายและติดหู โดยใช้บันไดเสียง Bb เพนตาโทนิกไมเนอร์ (Pentatonic minor) ในการประพันธ์ทำนองหลัก บรรเลงไปพร้อมกันตลอดทั้งบทเพลง (ตัวอย่างที่ 2.17) (ธีรัช เลาห์วิระพานิช, 2564, น. 208-210)

ตัวอย่างที่ 2.17 การใช้ออสตินาโต พร้อมกับการดำเนินคอร์ดวน บทประพันธ์เพลง*คาเมเลียน* ประพันธ์โดย เฮอร์บี แฮนค็อก

ที่มา : ธีรัช เลาห์วิระพานิช, 2564, น. 210

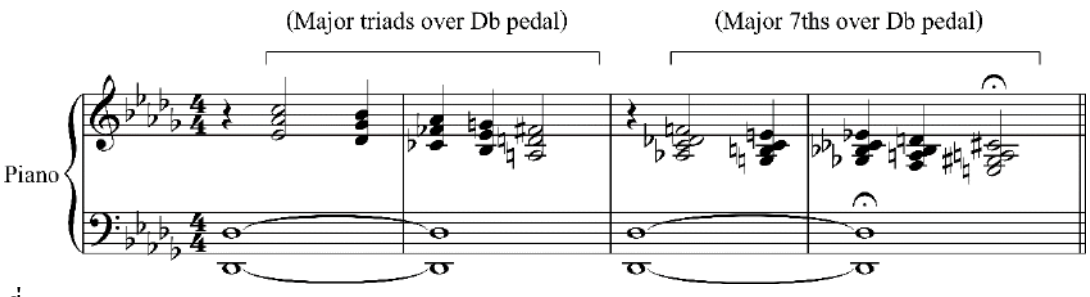
2.2.6 โน้ตเพเดิล (Pedal)

โน้ตเพเดิลมีการใช้มาอย่างยาวนานในดนตรีอิงกุญแจเสียงโน้ตเพเดิลมักจะเป็นโน้ตโดมินันท์หรือโน้ตโทนิก ซึ่งทั้ง 2 แบบนี้จะมีทิศทางการใช้แตกต่างกัน กล่าวคือ โน้ตเพเดิลโดมินันท์จะเป็นตัวแทนของคอร์ดโดมินันท์ เพื่อนำไปสู่คอร์ดโทนิก ส่วนโน้ตเพเดิลโทนิกจะเป็นตัวแทนของคอร์ดโทนิก ซึ่งเป็นการย้ำกุญแจเสียงของบทประพันธ์เพลง ดังนั้นโน้ตเพเดิลมักจะอยู่ในแนวเบสมากกว่าจะปรากฏในแนวอื่น ๆ (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น.95)

พีส ได้ให้ความเห็นการใช้โน้ตเพเดิลไว้ว่า โน้ตเพเดิลเป็นอุปกรณ์เสริมทำนองที่มีประสิทธิภาพอีกอย่างหนึ่ง โดยมีการดำเนินเพียงโน้ตเดียวแต่สามารถเป็นฐานให้กับทำนองได้ อีกทั้งยังสามารถสร้างทำนองได้อิสระ แม้ทำนองจะมีความสัมพันธ์สอดคล้องหรือไม่สอดคล้องอาจจะอยู่ในรูปทรัยแอด หรือคอร์ด และการวางแนวเสียงประสานแบบขนาน (Parallel) โดยมีโน้ตเพเดิลเป็นฐาน (ตัวอย่างที่ 2.18-2.19) (Pease, 2003, p. 92)

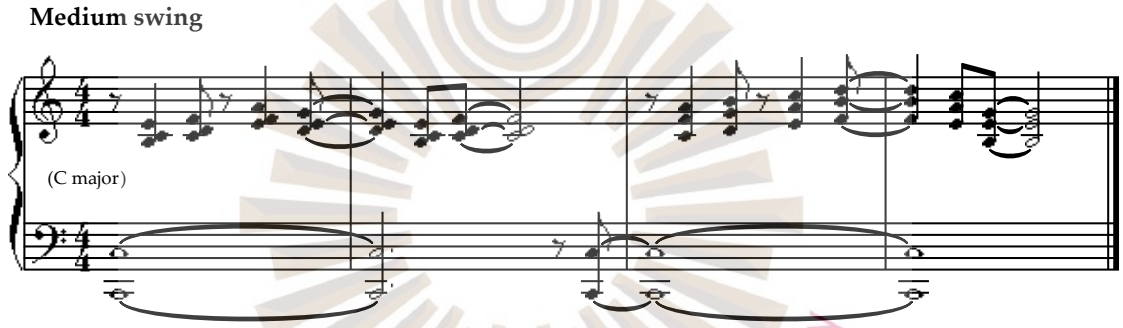
ตัวอย่างที่ 2.18 การวางเสียงประสานคู่สี่บนโน้ตเพเดิล G

ที่มา : Pease, 2003, p. 92

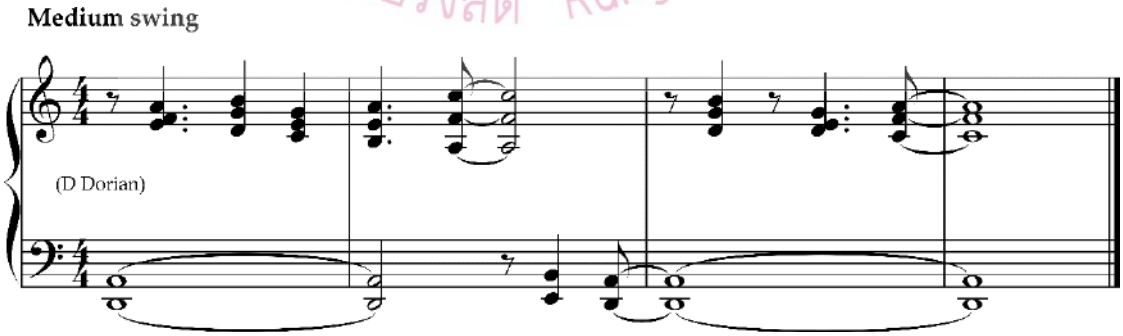
ตัวอย่างที่ 2.19 การวางเสียงประสานโดยใช้ทรัยแอดเมเจอร์และคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์บนโน้ตเพเดิล Db



ที่มา : Pease, 2003, p. 92

นอกจากนี้ยังมีวิธีการใช้โน้ตเพเดิล ร่วมกับระบบกลุ่มไดอาโทนิก (Pandiatonicism) ซึ่งเป็นระบบที่สามารถใช้โน้ตต่าง ๆ ในบันไดเสียงได้อย่างอิสระ ซึ่งแนวคิดนี้สามารถใช้ร่วมกับโน้ตอย่างไรก็ได้ในระบบกลุ่มไดอาโทบนบันไดเสียงเมเจอร์ และบนบันไดเสียงไมเนอร์ ทั้งนี้ยังสามารถใช้ร่วมกับโมดได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามโน้ตเพเดิลต้องมีความสัมพันธ์กับระบบกลุ่มไดอาโทนิก (Pease, 2003, p. 95) (ตัวอย่างที่ 2.20) แสดงให้เห็นการวางโน้ตเพเดิล C โดยใช้ระบบกลุ่มไดอาโทนิกบนบันไดเสียง C เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 2.21) แสดงให้เห็นถึงการวางกลุ่มโน้ตเพเดิล D และ A ซึ่งเป็นกลุ่มโน้ตเพเดิลในองค์ประกอบของคอร์ด Dm โดยใช้การเดินแนวทำนองและเสียงประสานด้วยโมด D โดเรียน

ตัวอย่างที่ 2.20 โน้ตเพเดิล C ร่วมกับระบบกลุ่มไดอาโทนิกบนบันไดเสียง C เมเจอร์

ที่มา : Pease, 2003, p. 95

ตัวอย่างที่ 2.21 โน้ตเพเดิล D และ A ร่วมกับโมด D โดเรียน

ที่มา : Pease, 2003, p. 95

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.2.7 จังหวะขัด (Syncopation)

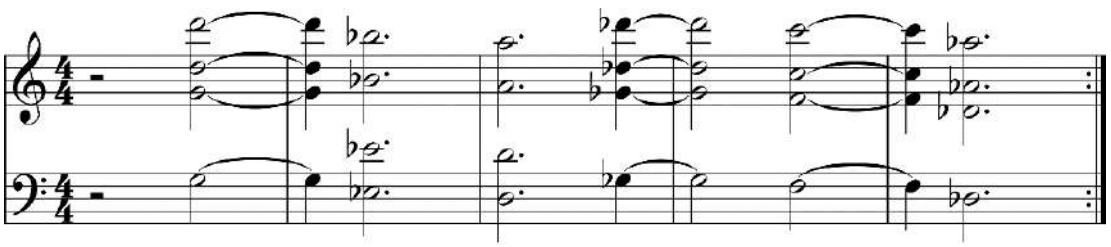
จังหวะขัดเป็นเทคนิคการเพิ่มรสชาติให้ทำนองน่าสนใจขึ้น ทำให้เกิดการเน้นบนจังหวะที่ไม่สำคัญหรือเน้นบนจังหวะเบาและทำให้จังหวะหนักซึ่งควรมีโน้ตสำคัญกลับมีโน้ตที่ไม่สำคัญหรือโน้ตบนจังหวะหนักถูกโยงเสียงกับโน้ตบนจังหวะเบา หรืออาจไม่มีโน้ตต้องเล่นบนจังหวะสำคัญ คือ มีตัวหยุดบนจังหวะสำคัญนั้น เช่น บทประพันธ์เพลง*สตริงควอร์เท็ด กุญแจเสียง Eb เมเจอร์ (String Quartet in Eb major)* ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท ตั้งแต่ห้องที่ 2 เป็นต้นไปมีการใช้จังหวะขัด โน้ตบนจังหวะที่ 2 ถูกโยงกับจังหวะที่ 4 และโน้ตบนจังหวะที่ 5 ถูกโยงกับจังหวะที่ 1 ในห้องถัดไปทำให้โน้ตบนจังหวะที่ 2 และ 5 ยาวถึง 3 จังหวะ และกลายเป็นโน้ตที่มีความสำคัญมากกว่าจังหวะที่ 1 และ 4 ซึ่งเป็นจังหวะที่ควรเน้นในอัตราจังหวะสองผสม ในกรณีนี้เครื่องหมายโยงเสียงในห้องที่ 2-4 ทำให้เกิดจังหวะขัดติดต่อกันถึง 5 ครั้ง (ตัวอย่างที่ 2.22) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 34)

ตัวอย่างที่ 2.22 ทำนองจังหวะขัดในบทประพันธ์เพลง*สตริงควอร์เท็ด กุญแจเสียง Eb เมเจอร์* ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 34

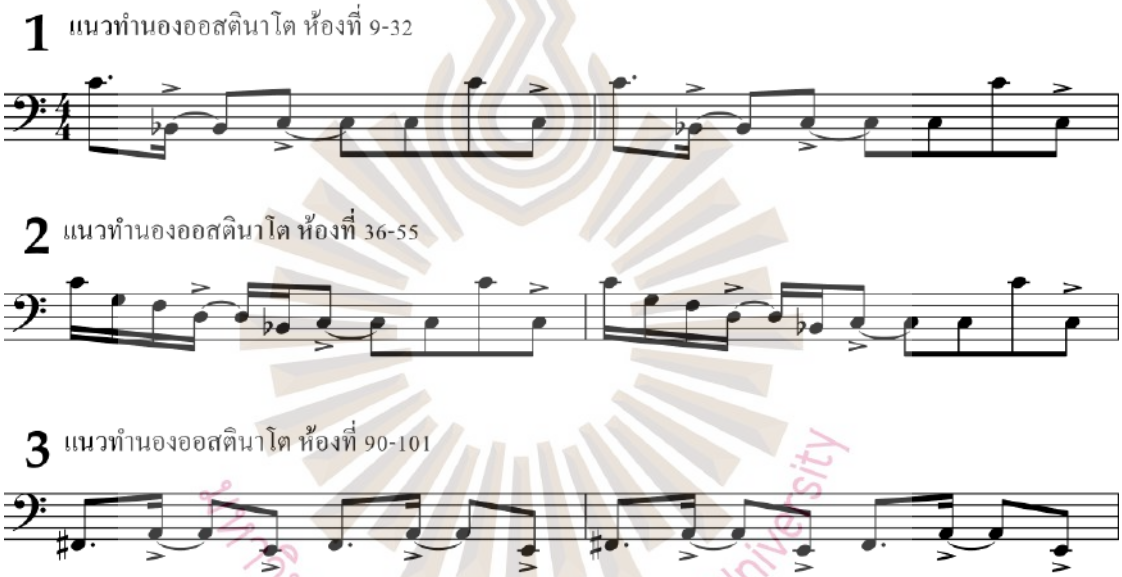
บทเพลง*กัมบาบลู (Gumba Blue)* ประพันธ์โดยมาเรีย ชไนยเดอร์ แสดงให้เห็นถึงการใช้จังหวะขัดหนึ่ง โดยกำหนดเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) 4/4 และสร้างทำนองขัดโดยการเน้นจังหวะสามในสี่ (Downes, 2008, pp. 38-39) (ตัวอย่างที่ 2.23)

ตัวอย่างที่ 2.23 จังหวะขัดการเน้นสามในสี่ บทเพลง*กัมบาบลู* ประพันธ์โดยมาเรีย ชไนยเดอร์



ที่มา : Downes, 2008, p.39

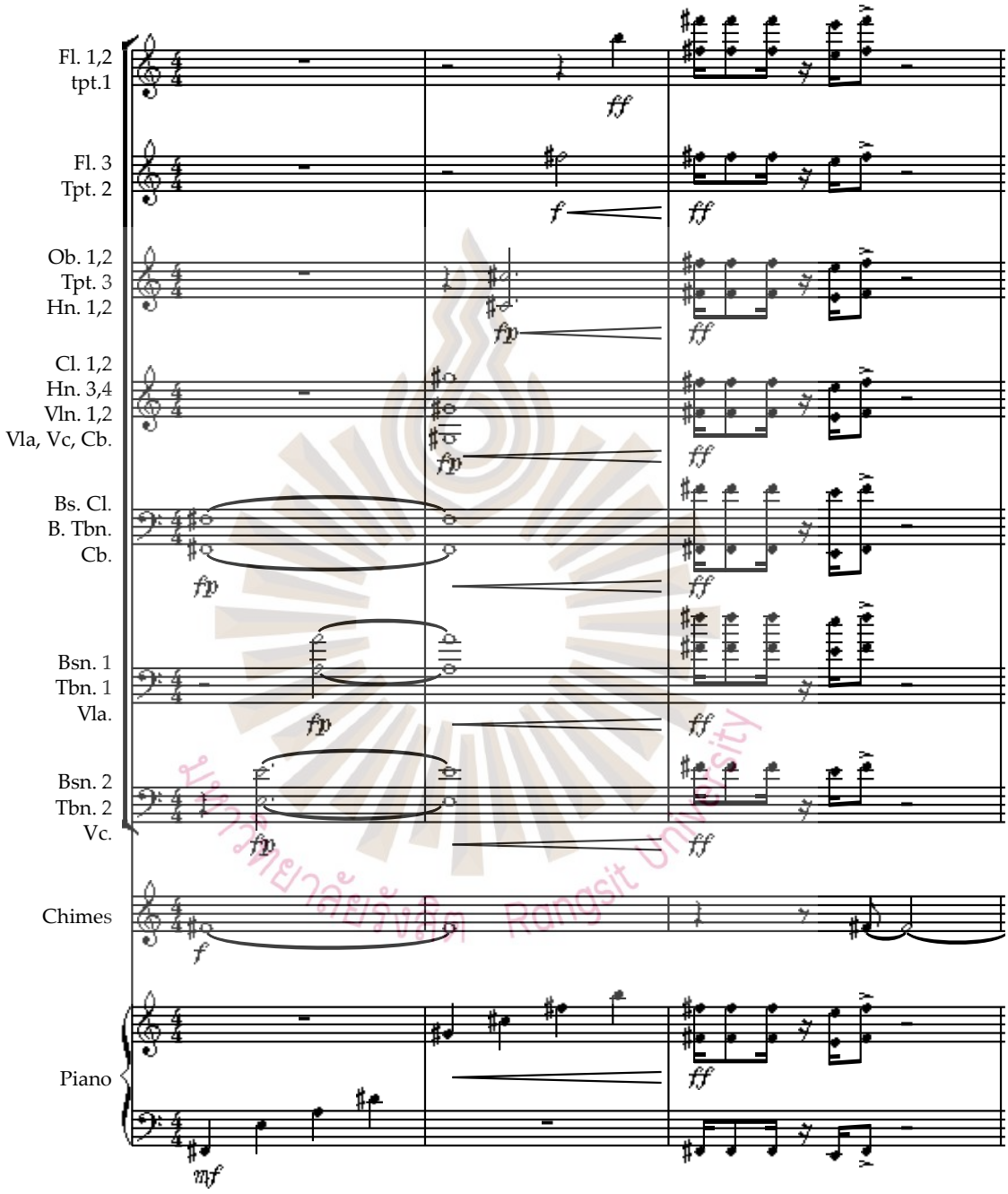
บทประพันธ์เพลง*สเตทเมินท์ซแอนเรสปอนส์ (Statement and Response)* ประพันธ์โดย เกร็กก์ อัคเคอร์แมน (Gregg Akkerman ค.ศ. 1966-ปัจจุบัน) แสดงให้เห็นการนำแนวทำนองออสตินาโตในแนวเบส โดยใช้การเดินทำนองการเน้นจังหวะขัด 1 ยก 2 ยก และ 4 ยก ปรากฏแนวทำนองออสตินาโตจังหวะขัด อยู่ในห้องที่ 9-32 ห้องที่ 36-55 และห้องที่ 90-101 (ตัวอย่างที่ 2.24) (Akkerman, 2004, pp. 88-89)

ตัวอย่างที่ 2.24 จังหวะขัดแนวทำนองออสตินาโต บทประพันธ์เพลง*สเตทเมินท์ซแอนเรสปอนส์* ประพันธ์โดย เกร็กก์ อัคเคอร์แมน

ที่มา : Akkerman, 2004, p. 89

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.2.8 เทคนิคเบลล์โทน (Bell Tones)

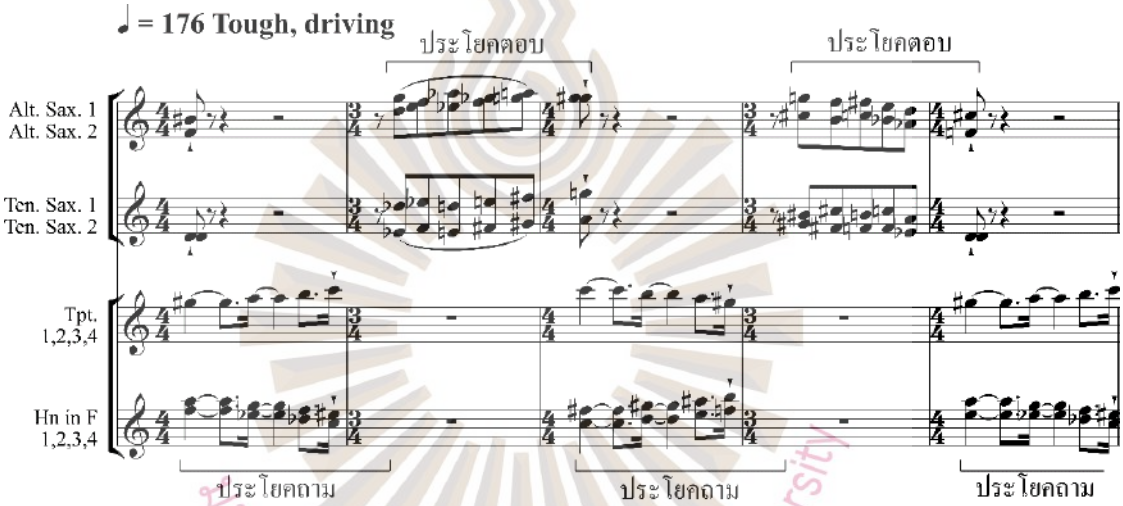
เบลล์โทนคือเทคนิคการไล่ระดับเสียงซ้อนกันทำให้เกิดเสียงที่ให้ความรู้สึกเสมือนเสียงระฆัง เช่น บทประพันธ์เพลง*สเตทเมินท์ซแอนเรสปอนส์* ประพันธ์โดย เกร็กก์ อัคเคอร์แมน แสดงให้เห็นถึงวิธีใช้เทคนิคเบลโทนในการนำโมด F# โดเรียนมาเป็นการดำเนินการไล่ระดับเสียงโดยเป็นการกระแทกหัวเสียงแล้วเบาไปดัง เพื่อเพิ่มมิติของเสียงที่แตกต่างของแต่ละช่วงโทนเสียง (Akkerman, 2004, pp. 80-81) (ตัวอย่างที่ 2.25)

ตัวอย่างที่ 2.25 เทคนิคเบลโทนในบทประพันธ์เพลง*สเตทเมินท์ซแอนเรสปอนส์* ประพันธ์โดย เกร็กก์ อัคเคอร์แมน

ที่มา : Akkerman, 2004, p. 82

2.2.9 การประพันธ์ทำนองรูปแบบถาม – ตอบ

บทประพันธ์เพลง*ทรีซิตีบุ๊คส์ (Three City Books)* ประพันธ์โดย จอห์น ฮาร์บิสัน (John Harbison ค.ศ. 1938-ปัจจุบัน) ท่อนที่ 2 ใช้แนวความคิดการประพันธ์ในรูปแบบถาม–ตอบ ซึ่งเป็นที่นิยมในรูปแบบดนตรีบลูส์โดยท่อนที่ 2 ฮาร์บิสันก็ใช้แนวคิดดังกล่าวในการประพันธ์ระหว่างกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง และกลุ่มเครื่องลมไม้ (ตัวอย่างที่ 2.26) (Kathryn, 2000, pp. 54-55)

ตัวอย่างที่ 2.26 รูปแบบถาม–ตอบในบทประพันธ์เพลง*ทรีซิตีบุ๊คส์* ประพันธ์โดย จอห์น ฮาร์บิสัน

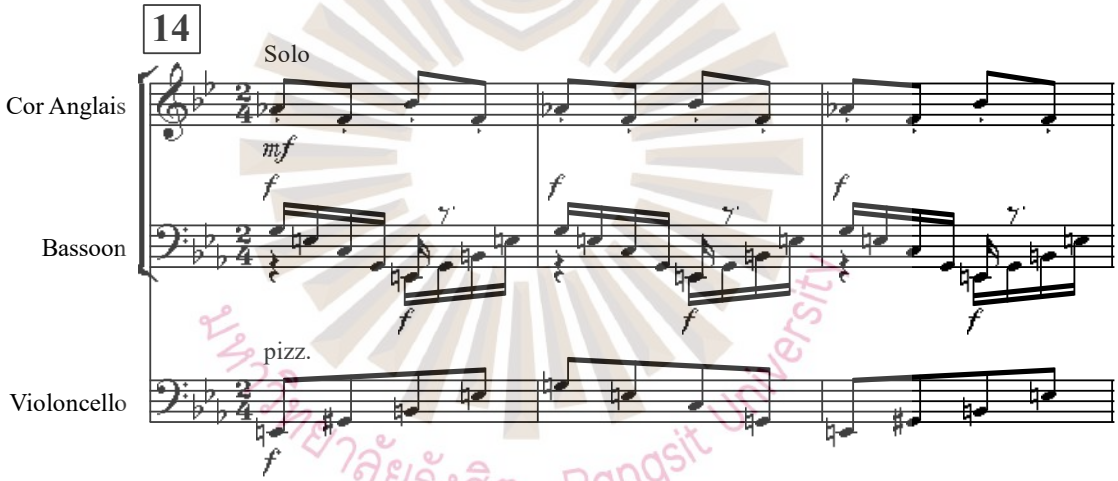


ที่มา : Kathryn, 2000, p.55

2.2.10 การซ้อนชั้นทำนอง (Stratification)

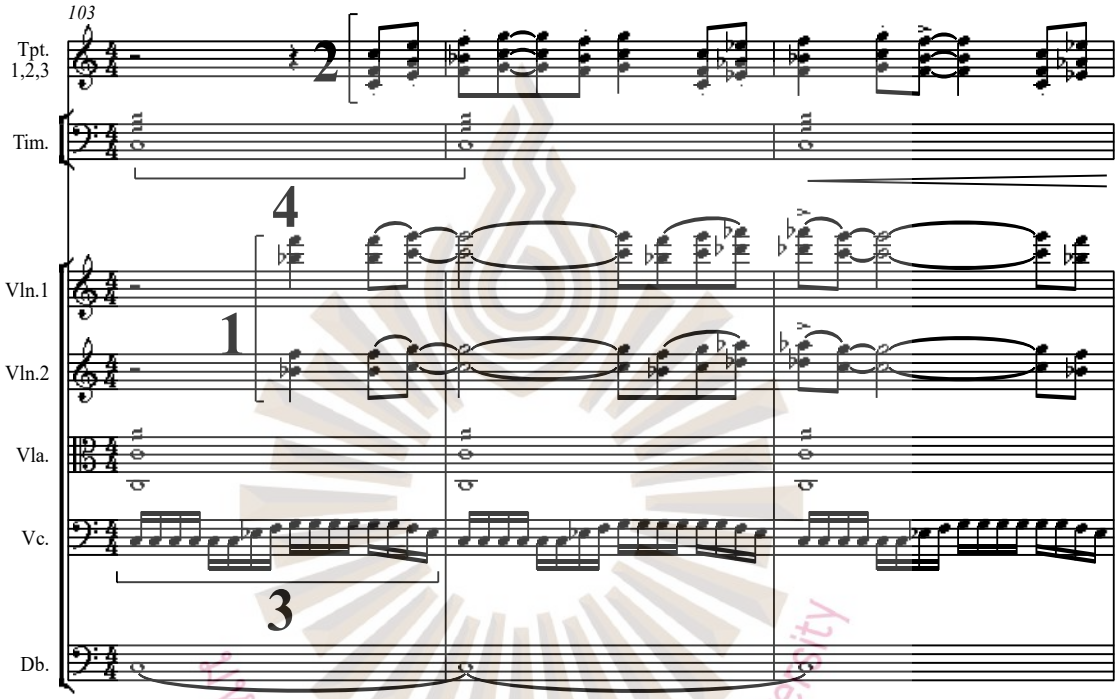
การซ้อนชั้นทำนองคือการนำเอาเนื้อดนตรีที่มีความแตกต่างกันมากมาเรียงซ้อนกัน โดยปกติเทคนิคนี้มักจะหมายถึงการเรียงซ้อนกันของเนื้อดนตรีในแนวนอน บทประพันธ์เพลงที่ใช้เทคนิคนี้จะมีการเปลี่ยนรูปแบบเนื้อดนตรีค่อนข้างชัดเจน และบางครั้งก็เป็นการเปลี่ยนแปลงแบบฉับพลัน การซ้อนชั้นทำนองถือเป็นเทคนิคสำคัญของการกำหนดรูปร่างและทิศทางของบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยบางบท ซึ่งมักจะไม่ใช้การกำหนดรูปร่างและทิศทางด้วยเคเดนซ์ การดำเนินของคอร์ดและการเปลี่ยนกุญแจเสียง อย่างไรก็ตาม การซ้อนชั้นทำนองสามารถใช้ร่วมกับปัจจัยอื่น ๆ ได้ เช่นอัตราความเร็วของเนื้อดนตรีแบบอื่น ๆ (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 116)

ผลงานของสตราวินสกีมักถูกหยิบยกมาเป็นแบบตัวอย่างของเทคนิคการซ้อนชั้นทำนองเสมอ ๆ เช่น บทประพันธ์เพลง*เดอะไรท์ออฟสปริง* ประพันธ์โดย อีกอร์ สตราวินสกี เนื้อดนตรีแบบแรกนั้นประกอบด้วยคอร์ดที่เล่นสั้น ๆ โดยกลุ่มเครื่องสายและมีฮอร์นคอยช่วยย้ำ จุดซ้อมหมายเลข 14 เนื้อดนตรีได้เปลี่ยนไปในทันทีกลายเป็นการเล่นกระจายคอร์ดด้วยการเล่นดีดสายของกลุ่มเชลโล บาสซูน และโน้ตออสตินาโต ของคอร์อังเกล ถึงแม้ว่าเนื้อดนตรีทั้ง 2 แบบจะฟังแตกต่างกันอย่างมาก แต่สตราวินสกีก็ยังคงรักษาจังหวะให้คงอยู่ ก็คือโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ซึ่งมีปรากฏอยู่ในทั้ง 2 กลุ่ม และทำหน้าที่เชื่อมให้ทั้ง 2 กลุ่มมีความสัมพันธ์กัน ถึงแม้ว่าเนื้อดนตรีจะฟังแตกต่างกันมากก็ตาม (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 116) (ตัวอย่างที่ 2.27)

ตัวอย่างที่ 2.27 การซ้อนชั้นทำนองในบทประพันธ์เพลง*เดอะไรท์ออฟสปริง* ประพันธ์โดย อีกอร์ สตราวินสกี

ที่มา : ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 117

บทประพันธ์เพลง*ซิมโฟนีแห่งสกลจักรวาล* ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (ค.ศ. 1962-ปัจจุบัน) ห้องที่ 100-110 เป็นช่วงที่ใช้การซ้อนชั้นทำนอง ประพันธ์โดยนำออสตินาโตที่สร้างจากทำนองต่าง ๆ มาจัดวางซ้อนเรียงกันหลายชั้น โดยแต่ละชั้นก็มีความเป็นอิสระจากกัน ชั้นต่าง ๆ มีดังต่อไปนี้ คือ 1) ชั้นของออสตินาโตที่มาจากทำนองที่ 6 บรรเลงด้วยด้วยฟลูต โอโบ ไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 ชั้นนี้จะประสานเสียงด้วยการขนานแบบคู่ห้าเปิด นับเป็นชั้นที่มีแนวเสียงสูงที่สุด 2) ชั้นของออสตินาโตที่มาจากทำนองที่ 3 บรรเลงด้วยคลาริเน็ต และทรัมเป็ต ชั้นนี้มีการประสานเสียงด้วยการขนานแบบคู่ห้าเปิด 3) ชั้นของทำนองออสตินาโตที่มาจากทำนองที่ 1 ในเชลโลและบาสซูน 4) ชั้นของโน้ตเพเดิล C ในแนวทิมปานีและดับเบิลเบส

อย่างไรก็ดีในห้องที่ 106-109 ทิมปานีได้เปลี่ยนไปเล่นออสตินาโตที่มาจากทำนองที่ 1 ร่วมกับไซโลโฟน (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2553, น.82) (ตัวอย่างที่ 2.28)

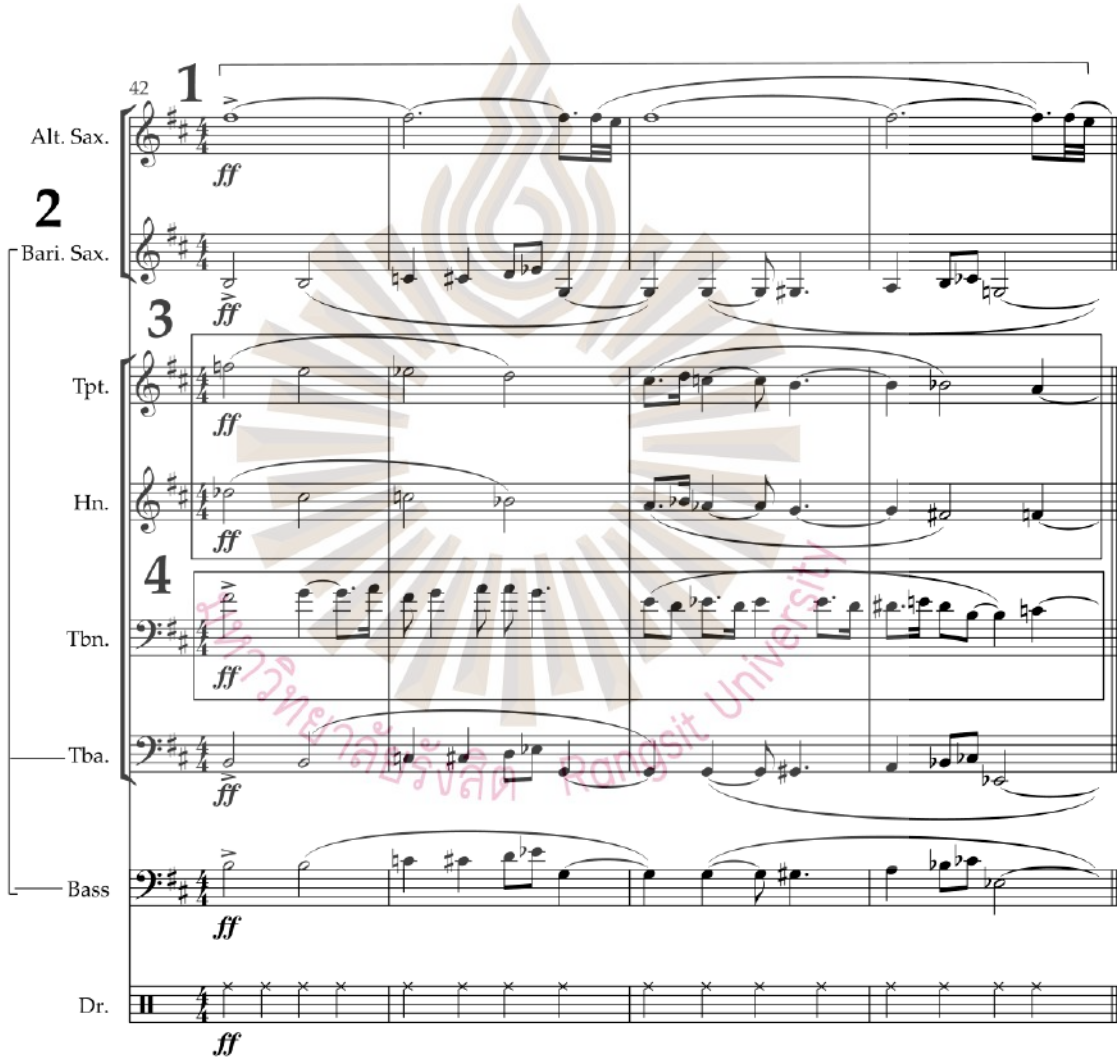
ตัวอย่างที่ 2.28 การซ้อนชั้นทำนองในบทประพันธ์เพลง*ซิมโฟนีแห่งสกลจักรวาล* ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ที่มา : ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2553, น.83

2.2.11 ดนตรีหลากแนว (Polyphony)

ดนตรีหลากแนว หมายถึง รูปแบบเนื้อดนตรีใช้แนวทำนองหลายแนวเพื่อประสานทำนองหลักอีกทีหนึ่ง แม้ว่าแนวทำนองหลักจะเป็นแนวที่สำคัญที่สุด แต่แนวอื่น ๆ ก็มีบทบาทเป็นทั้งทำนองรองและเป็นทำนองประสานด้วย ดนตรีหลากแนวเป็นบทประพันธ์เพลงที่มีหลายแนวซึ่งอิสระต่อกัน เมื่อเล่นแต่ละแนวจะพบว่ามีความเป็นทำนองอยู่ด้วย (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551, น. 66)

บทประพันธ์เพลง*มูนดรีม (Moon Dreams)* อัลบัมเบิร์ดออฟเดอะคูล เรียบเรียงเสียงประสานโดย กิล อีแวนส์ (Gill Evans ค.ศ. 1912-1988) อีแวนส์แสดงให้เห็นถึงเนื้อดนตรีที่มีการใช้เทคนิคการประพันธ์แบบลีลาสอดประสานทำนอง 4 ทำนอง ดังนี้ ในห้องที่ 42-45 หมายเลขที่ 1

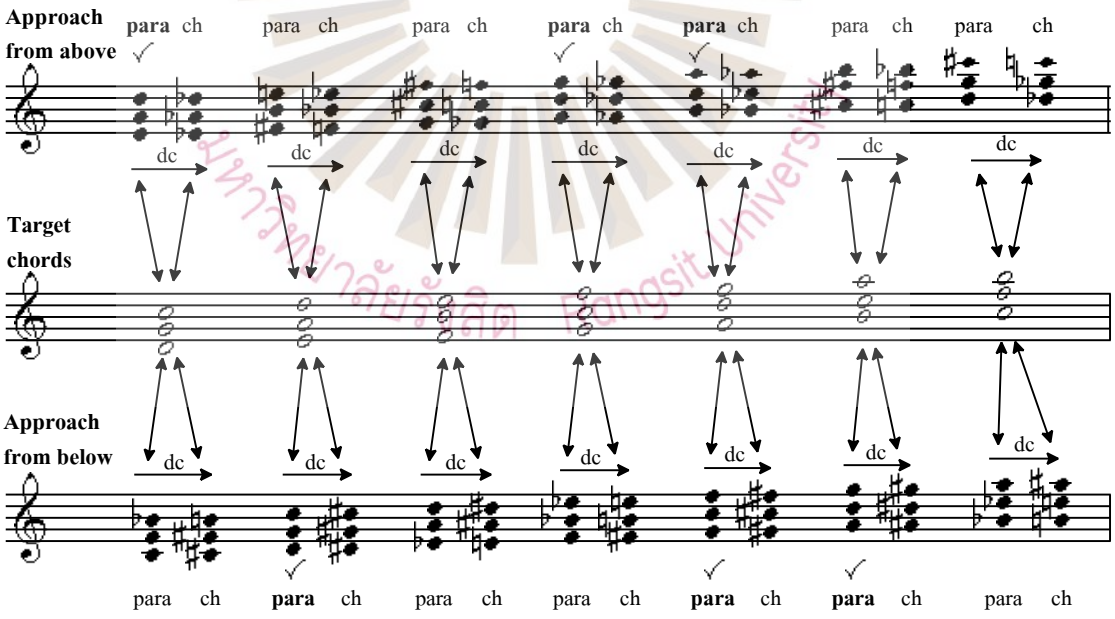
กำหนดให้อัลโตแซกโซโฟนบรรเลงด้วยการลากเสียง หมายเลขที่ 2 ทำนองหลักกำหนดให้บรรเลงโดยบาริโทนแซกโซโฟน ทูบา และดับเบิลเบส หมายเลขที่ 3 ทรัมเป็ตและฮอร์นบรรเลงทำนองสอดประสาน หมายเลขที่ 4 ทรอมโบนบรรเลงทำนองที่ต่างออกไปอีกทำนองหนึ่ง ทำให้เกิดทำนอง 4 แนวทำนองสอดประสานพร้อมกัน (Downes, 2008, pp. 17-18) (ตัวอย่างที่ 2.29)

ตัวอย่างที่ 2.29 รูปแบบลีลาสอดประสานในบทประพันธ์เพลง*มูนดรีม* เรียบเรียงเสียงประสานโดย กิล อีแวนส์

ที่มา : Downes, 2008, p.18

2.2.12 การเกลาเสียงประสานเข้าหาคอร์ดในโมด (Modal Approach Chords)

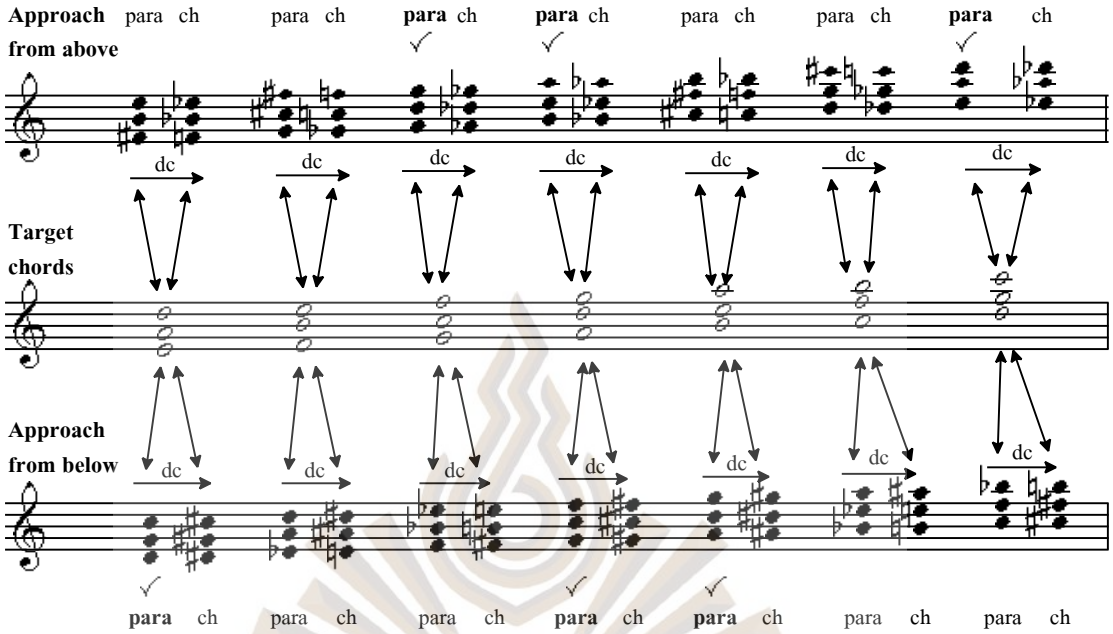
การเกลาเสียงประสานเข้าหาคอร์ดในโมด สามารถใช้ได้ทั้งแบบโครมาติกแอพโพรช (Chromatic Approach) (“ch”) และการเกลาเสียงประสานด้วยคอร์ดขนาน (Parallel Approach) (“para”) ซึ่งมีประโยชน์อย่างมากในการนำมาใช้ ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบการเกลาเสียงประสานสูงขึ้นหรือต่ำลงกว่าคอร์ดเป้าหมาย นอกจากนี้เมื่อเกิดการเกลาเสียงประสานแบบโครมาติกแอพโพรชติดกันสองครั้ง สามารถพิจารณารูปแบบการเกลาเสียงประสานแบบดับเบิลโครมาติกแอพโพรช (Double Chromatic Approach) (“dc”) และการเกลาเสียงประสานด้วยคอร์ดขนานจะพบคอร์ดที่มาจากโมด D โดเรียน (D Dorian Mode) โมด G มิกโซลิเดียน (G Mixolydian Mode) และโมด G มิกโซลิเดียน (G Mixolydian Mode) (สังเกตได้จากสัญลักษณ์ “para” ตัวหนา) โดยเทคนิคที่กล่าวมาข้างต้นทำหน้าที่เป็นเพียงการเกลาเสียงประสานจึงไม่สามารถทำหน้าที่ทดแทนคอร์ดเป้าหมาย (ตัวอย่างที่ 2.30-2.32) (Pease, 2003, p. 68)

ตัวอย่างที่ 2.30 การเกลาเสียงประสานเข้าหาคอร์ดในโมด D โดเรียน



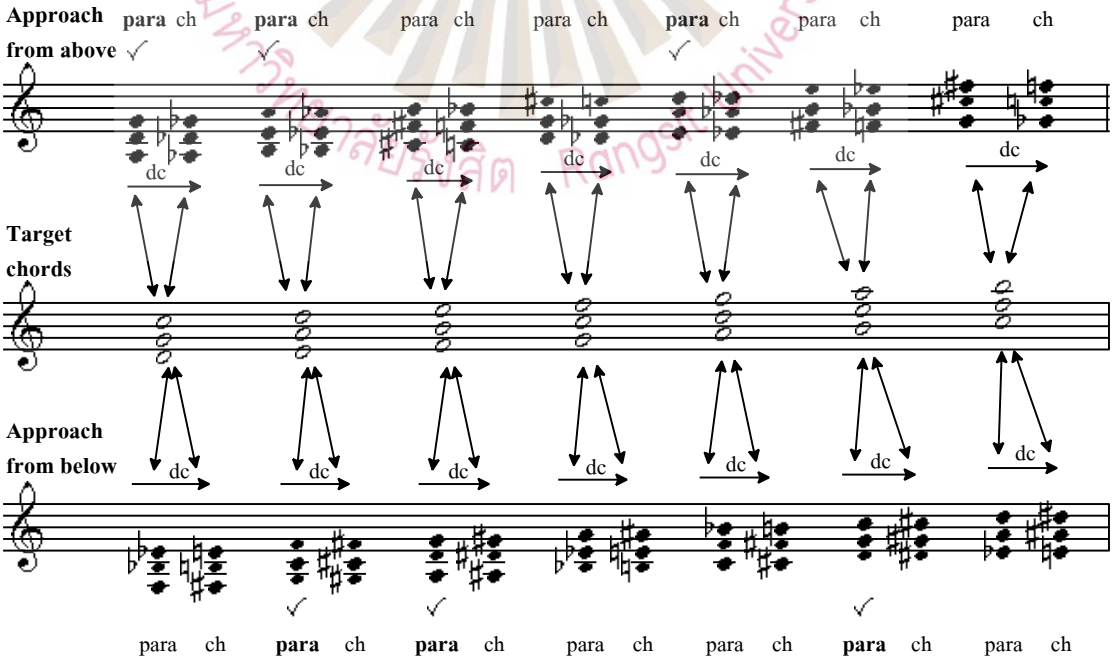
ที่มา : Pease, 2003, p. 68

ตัวอย่างที่ 2.31 การเกลาเสียงประสานเข้าหาคอร์ดในโมด E ฟริเจียน



ที่มา : Pease, 2003, p. 69

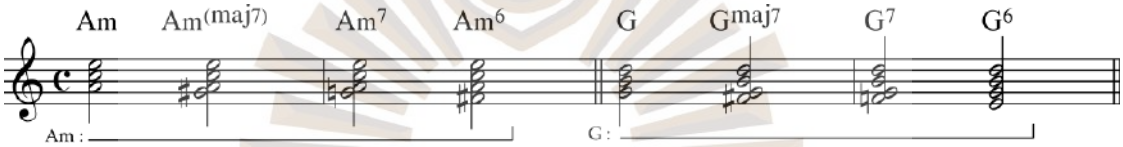
ตัวอย่างที่ 2.32 การเกลาเสียงประสานเข้าหาคอร์ดในโมด G มิกโซลิเดียน



ที่มา : Pease, 2003, p. 69

2.2.13 การดำเนินเสียงประสานแบบไลน์คลิเช (Line Cliché)

เป็นเส้นทางดำเนินเสียงประสานอีกแบบหนึ่งซึ่งใช้ประสานแนวทำนองหลัก หรือโอบอุ้มแนวทำนองหลัก ไลน์คลิเช เกิดขึ้นจากคอร์ดเพียงคอร์ดเดียว การดำเนินของเสียงประสาน จะเปลี่ยนแปลงทีละครึ่งเสียงไปเป็นแนวสูงขึ้น หรือ ต่ำลง โดยอาศัยคอร์ดที่ปรากฏยืนพื้นเพียงคอร์ดเดียว การเรียกชื่อของคอร์ดจะเรียกตามลักษณะของเสียงที่ปรากฏขึ้น โดยเรียกชื่อคอร์ดเดิมขึ้นต้น เช่น Am > $Am^{(maj7)}$ > Am7 > Am6 ไลน์คลิเซ ที่เกิดขึ้นจากคอร์ดไมเนอร์ มักใช้ได้ดีกว่าคอร์ดประเภทเมเจอร์ อย่างไรก็ตาม การใช้ไลน์คลิเซ ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียง ที่จะนำมาใช้ได้อย่างเหมาะสม (สมชาย รัศมี, 2521, น. 88) (ตัวอย่างที่ 2.33)

ตัวอย่างที่ 2.33 การดำเนินเสียงประสานแบบไลน์คลิเซแบบไมเนอร์ และเมเจอร์

ที่มา : สมชาย รัศมี, 2521, น. 68

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์มีความมุ่งหวังให้บทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงบรรยายเรื่องราวสะท้อนความรู้สึก ซึ่งใช้เหตุการณ์เรื่องราวต่าง ๆ จากการเรียนรู้สิ่งใหม่จึงเกิดหลากหลายความรู้สึก ซึ่งเป็นช่วงที่ผู้ประพันธ์ต้องปรับตัวหลายด้าน ทั้งด้านสังคม ทั้งเรื่องการพูดจา ประเพณีความเป็นอยู่ การอยู่ร่วมกับคนหมู่มาก ความอดทนอดกลั้นต่อแรงกดดัน การฝ่าฟันอุปสรรค จากความรู้สึกเหล่านี้เป็นการเรียนรู้สิ่งใหม่ที่เป็นประสบการณ์ของชีวิตในช่วงเวลาที่ผู้ประพันธ์ศึกษาในระดับปริญญาโท ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต เกิดเป็นแรงบันดาลใจสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์

เพื่อให้บทประพันธ์เพลงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกจากเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจและความเหมาะสมของลักษณะทางดนตรีที่บรรเลงโดยวงดนตรีแจ๊สออร์เคส-ตรา ผู้ประพันธ์คำนึงถึงท่อนทำนองตามความรู้สึกเพื่อมุ่งหวังของบทประพันธ์สอดคล้องกับความตั้งใจ ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้วางวิธีดำเนินการประพันธ์ แนวคิดการประพันธ์ โครงสร้างบทประพันธ์ รูปแบบการนำเสนอ รวมไปถึงทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์

3.1 วิธีดำเนินการวิจัยและการประพันธ์

3.1.1 ผู้ประพันธ์ประมวลความรู้สึก และประสบการณ์ ระยะเวลา 3 ปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2561-2563 ที่ศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

3.1.2 นำเรื่องราวความรู้สึก และประสบการณ์ จากการเรียนรู้สิ่งใหม่กลั่นกรองเป็นบทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

3.1.3 กำหนดรูปแบบวง จำนวนผู้บรรเลง และประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

3.1.4 กำหนดแนวคิดสำหรับการประพันธ์เพลง รวมถึงเทคนิคการประพันธ์เพลงรูปแบบต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์

3.1.5 เริ่มประพันธ์บทเพลงจากรูปแบบวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก (4-5 เครื่อง) จากนั้นนำบทประพันธ์เพลงมาขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา

3.1.6 นำคำแนะนำที่ได้รับจากอาจารย์ที่ปรึกษามาแก้ไขปรับปรุง และขยายบทประพันธ์เพลงให้อยู่ในรูปแบบวงแจ๊สออร์เคสตรา ที่มีผู้บรรเลง 17 คน

3.1.7 ขยายบทประพันธ์เพลงสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา นำเสนออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาครั้งสุดท้าย

3.1.8 ปรับปรุงบทประพันธ์เพลงให้เหมาะสม และฝึกซ้อมรวมวง

3.1.9 เตรียมพร้อมการจัดแสดงในคอนเสิร์ตงานมันเดย์ไนท์ไลฟ์ ครั้งที่ 9 ณ ศาลาดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต

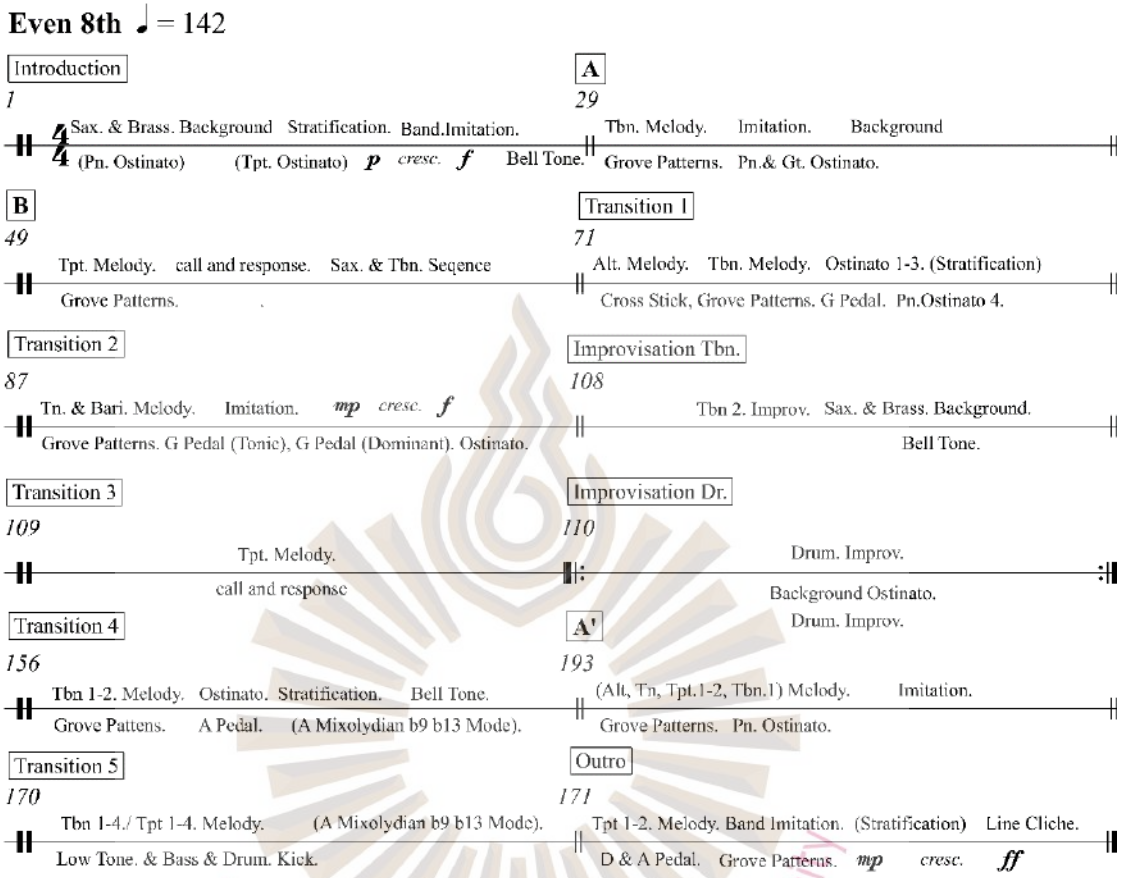
3.1.10 เผยแพร่บทประพันธ์เพลงต่อสาธารณะบรรเลงโดยวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต ควบคุมวงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์อานุภาพ คำมา

3.1.11 จัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ จัดทำบทความวิจัย เผยแพร่บทความทางวารสารวิชาการ

3.2 แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

แนวคิดเริ่มแรกผู้ประพันธ์วางโครงสร้างเบื้องต้นของบทประพันธ์เพลงในลักษณะการแบ่งช่วงต่าง ๆ และวางรายละเอียด รวมถึงความเข้มของเสียงเพื่อให้บทประพันธ์เพลงมีท่วงทำนองความยืดหยุ่นของอารมณ์ที่แตกต่าง พร้อมกับสอดแทรกทฤษฎีเบื้องต้นในการวางแผนการประพันธ์ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์สำหรับกำหนดขอบเขต ทั้งนี้ช่วงทำนองที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์เพลง สามารถแสดงให้นักดนตรีเข้าใจถึงการเปลี่ยนแปลงของบทประพันธ์เพลง การปรับวงในการฝึกซ้อมเพื่อให้การดำเนินการบรรเลงให้ไปในทิศทางเดียวกัน ช่วงทำนองต่าง ๆ สามารถแบ่งออกได้ ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 3.1)

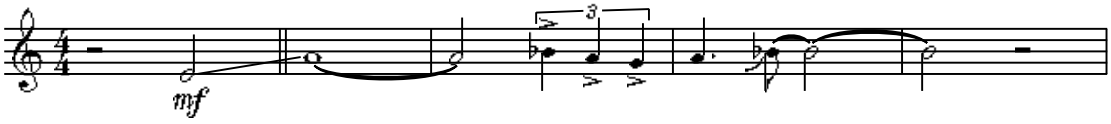
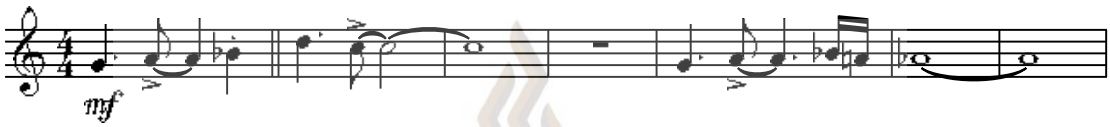
ตัวอย่างที่ 3.1 แนวคิดการประพันธ์เบื้องต้น



3.3 การประพันธ์ทำนองหลัก

โครงสร้างทำนองหลักบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการพัฒนาโมทีฟสำหรับการสร้างทำนองหลัก จากโมทีฟความคิดเริ่มต้นของทำนองนำมาพัฒนาซ้ำจนเกิดประโยค ซึ่งใช้เทคนิคการประพันธ์มาเป็นองค์ประกอบการพัฒนาทำนองอย่างเหมาะสม ทั้งนี้ผู้ประพันธ์มุ่งหวังให้ผู้ฟังจดจำทำนองได้ง่ายจากการฟัง ซึ่งทำนองหลักของบทประพันธ์มีด้วยกันสองทำนอง ได้แก่ ทำนองหลัก A และทำนองหลัก B (ตัวอย่างที่ 3.2-3.3) จากกรอบสี่เหลี่ยม แสดงถึงกลุ่มประโยคโมทีฟ ที่นำมาใช้สำหรับการพัฒนาทำนอง

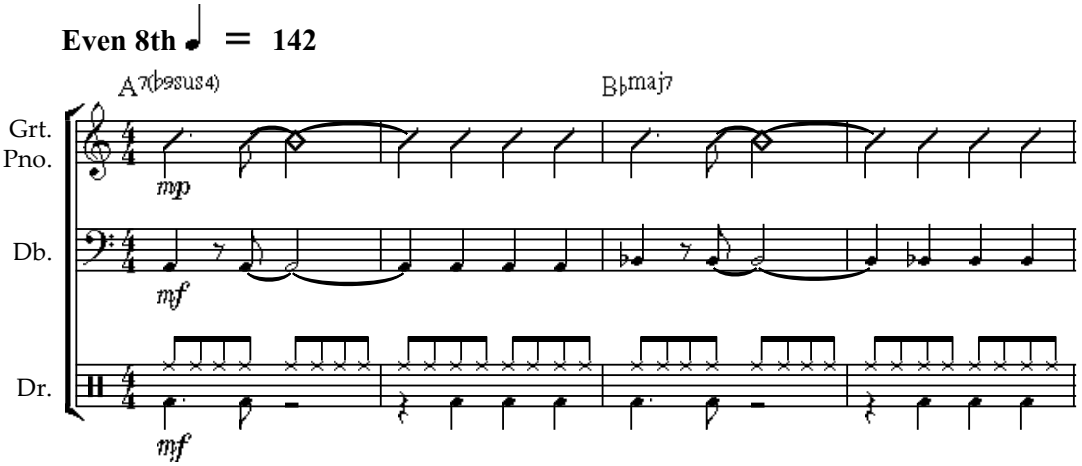
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 3.2 โมทีฟทำนองหลัก A

ตัวอย่างที่ 3.3 โมทีฟทำนองหลัก B

3.4 แนวคิดด้านจังหวะประกอบ

ผู้ประพันธ์กำหนดจังหวะประกอบบทประพันธ์เพลง บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะในรูปแบบอีเวนเอท (Even 8th) ความเร็ว 142 bpm. ซึ่งได้ประพันธ์ทำนองประกอบไว้ทั้งหมด 6 รูปแบบดังนี้ (ตัวอย่างที่ 3.4-3.9)

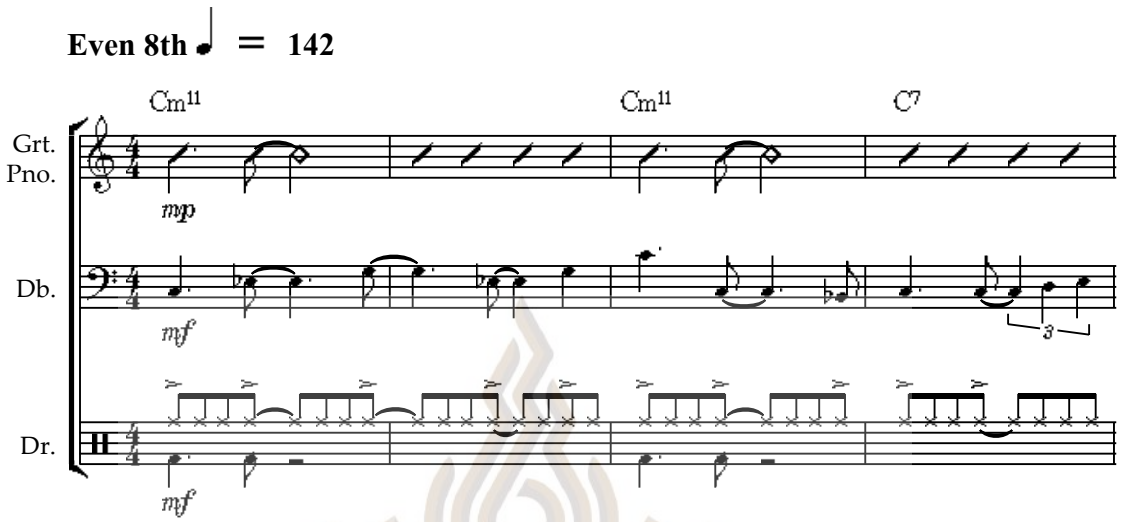
ผู้ประพันธ์ได้กำหนดลักษณะจังหวะไว้ที่กลองใหญ่ (Bass Drum) พร้อมกับการเดินเบสด้วยลักษณะจังหวะเดียวกันกับกลองใหญ่จากดับเบิลเบส ทั้งนี้เปียโน และ กีตาร์ สนับสนุนคอร์ดในลักษณะจังหวะ เพื่อเป็นฐานโอบอุ้มให้กับทำนองบทประพันธ์ ประกอบไปด้วยลักษณะจังหวะ 6 รูปแบบ

ตัวอย่างที่ 3.4 รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบทำนองท่อน A

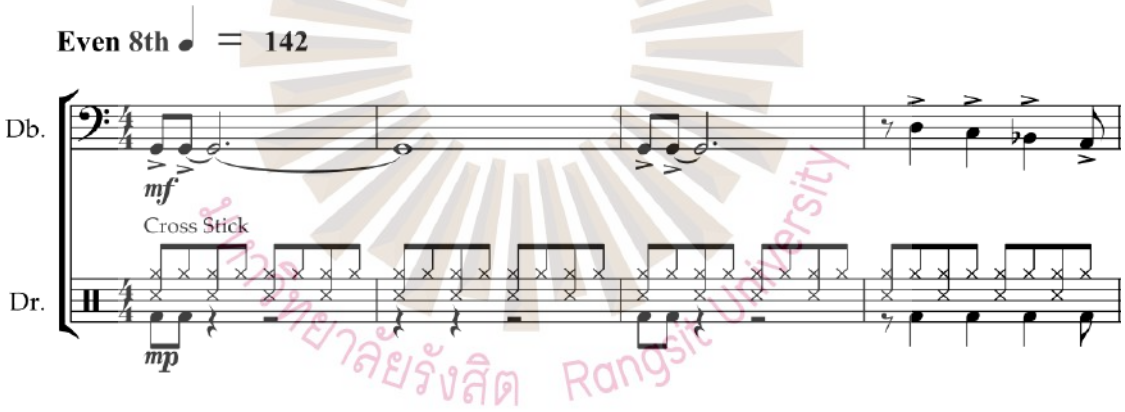


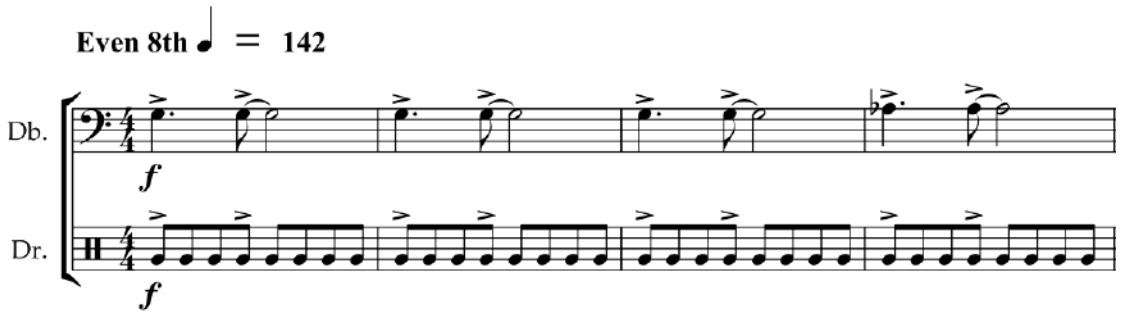
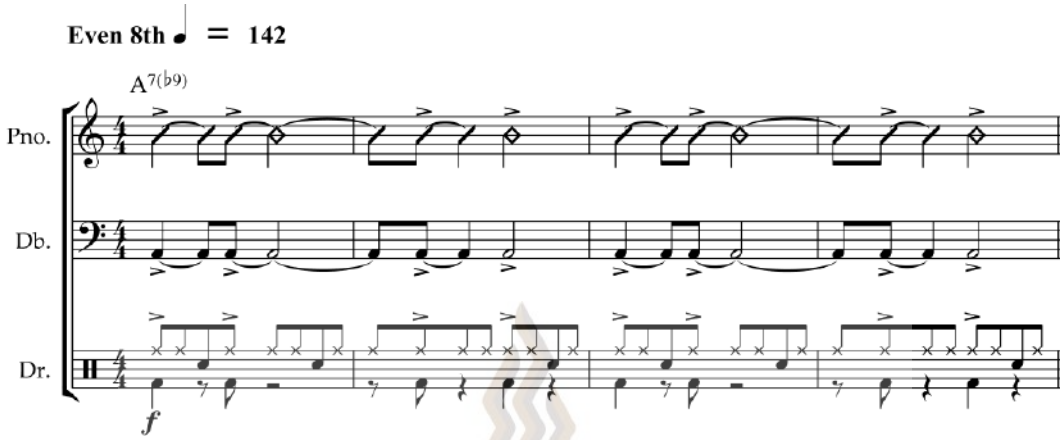
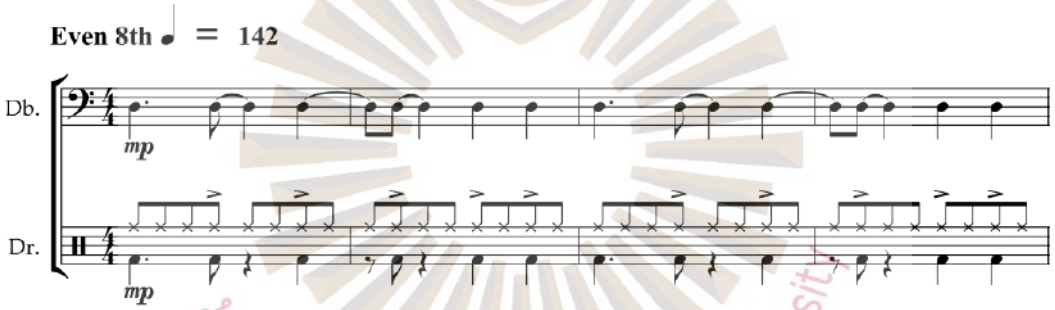
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 3.5 รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบทำนองท่อน B



ตัวอย่างที่ 3.6 รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบช่วงเชื่อมที่ 1



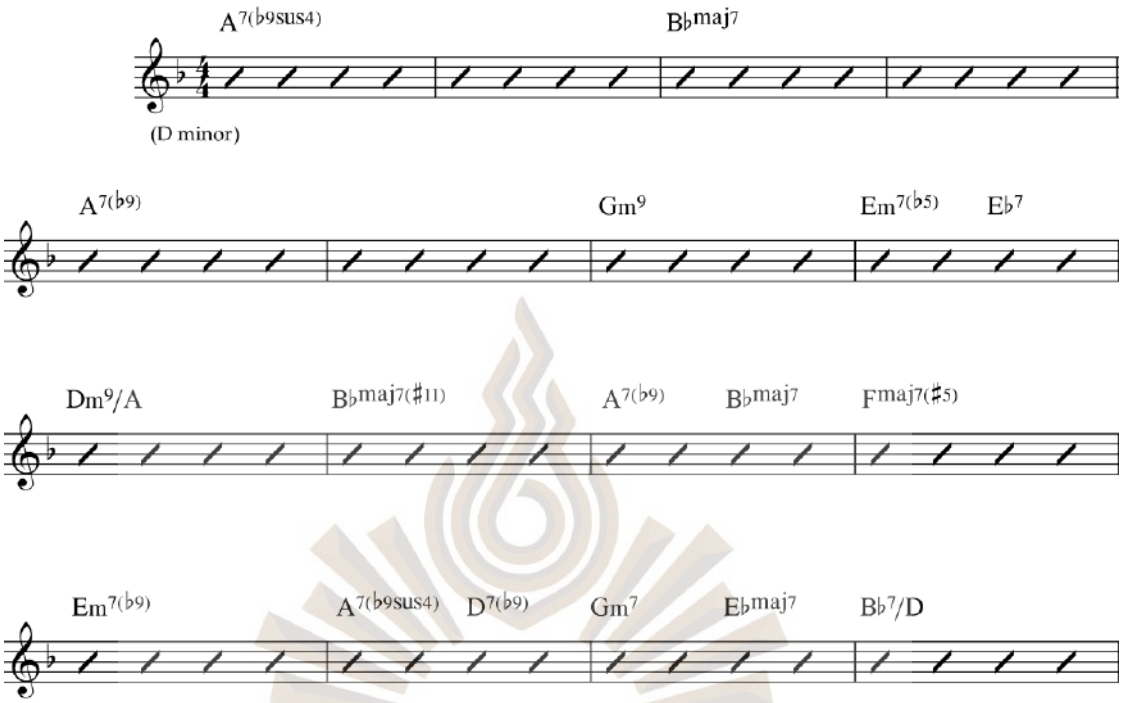
ตัวอย่างที่ 3.7 รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบช่วงเชื่อมที่ 2

ตัวอย่างที่ 3.8 รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบช่วงเชื่อมที่ 3

ตัวอย่างที่ 3.9 รูปแบบลักษณะจังหวะประกอบช่วงออกจบ

3.5 การประพันธ์การดำเนินคอร์ด

ผู้ประพันธ์มีแนวคิดวางเสียงประสานโดยเลือกใช้คอร์ดในบันไดเสียงเนเชอรัลไมเนอร์ (Natural Minor) และบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic Minor) อธิบายได้ดังนี้

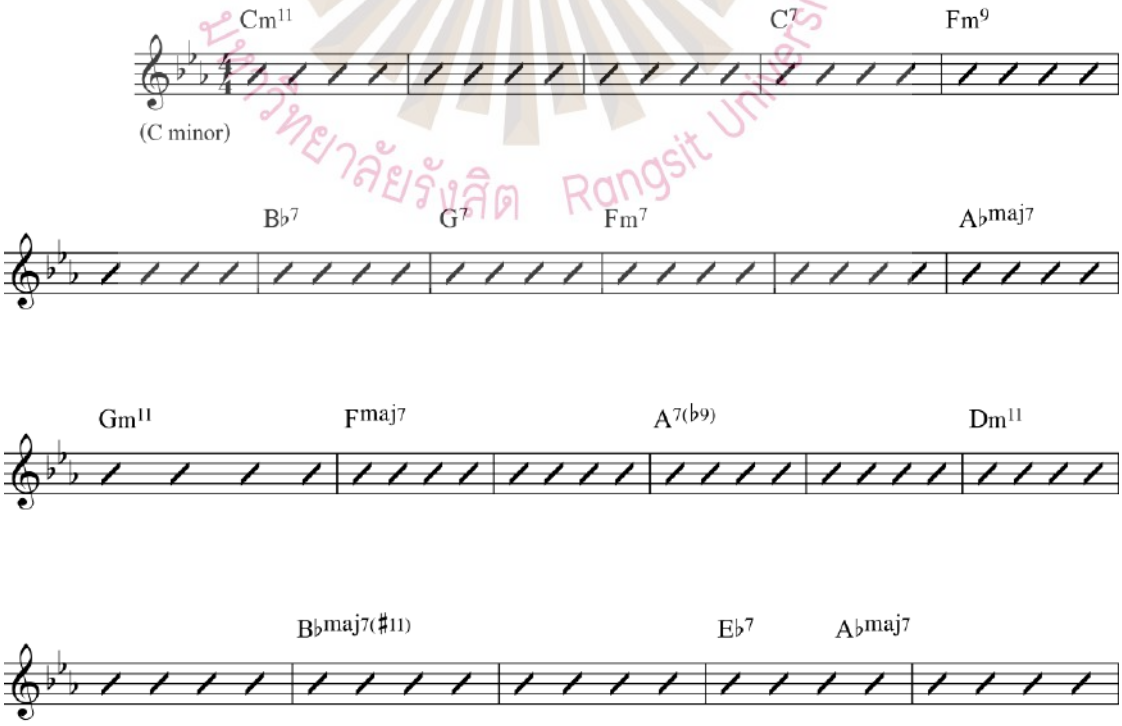
1) การดำเนินคอร์ดทำนองหลัก A มีจำนวน 16 ห้อง ประพันธ์การดำเนินคอร์ด โดยใช้คอร์ดจากบันไดเสียง D ฮาร์โมนิกไมเนอร์เป็นหลัก ทั้งนี้จะพบการใช้คอร์ดนอกบันไดเสียงบ้างเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 3.10)

2) การดำเนินคอร์ดทำนองหลัก B มีจำนวน 22 ห้อง แบ่งการดำเนินคอร์ดเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ใช้การดำเนินคอร์ดในบันไดเสียง C เนเชอรัลไมเนอร์เป็นหลัก ช่วงที่ 2 ใช้การดำเนินคอร์ดในบันไดเสียง D เนเชอรัลไมเนอร์เป็นหลัก ทั้งนี้จะพบการใช้คอร์ดนอกบันไดเสียงบ้าง (ตัวอย่างที่ 3.11)

ตัวอย่างที่ 3.10 การดำเนินคอร์ดทำนองหลัก A



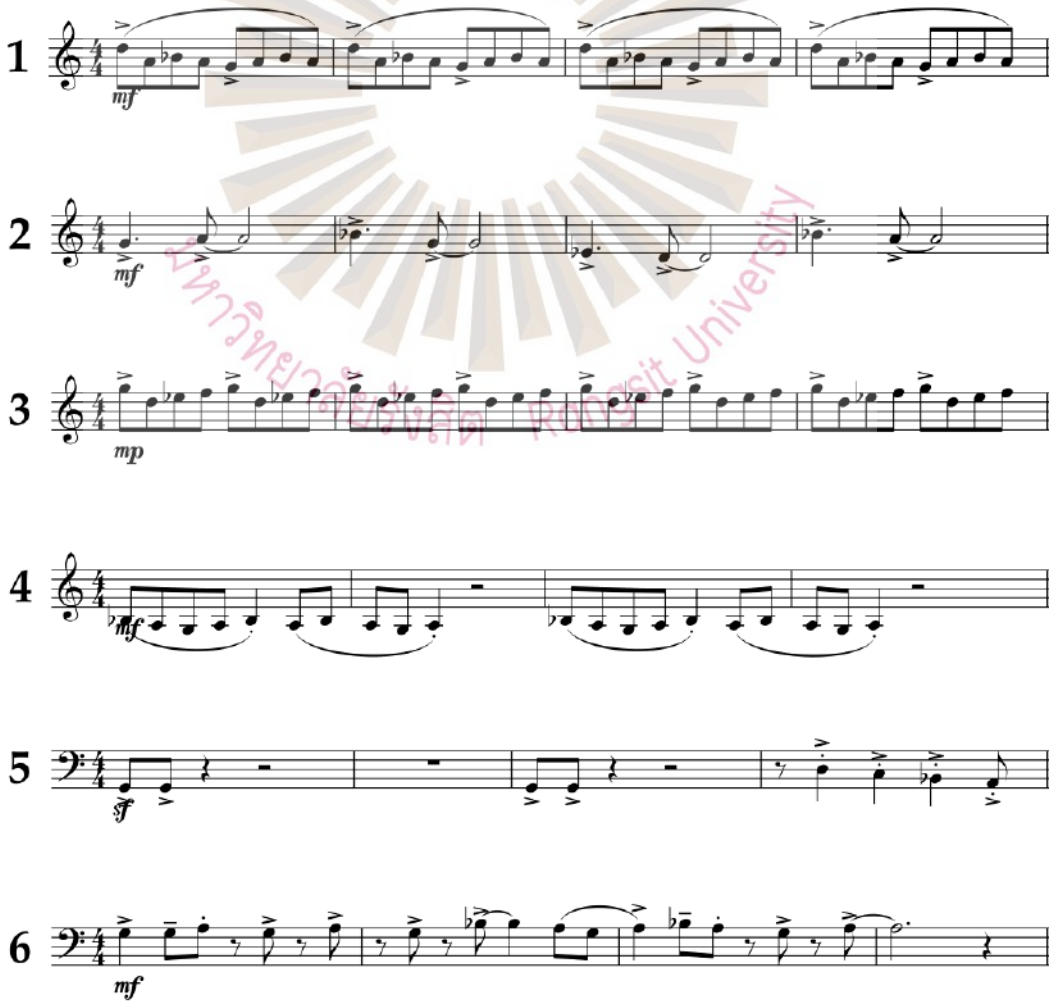
ตัวอย่างที่ 3.11 การดำเนินคอร์ดทำนองหลัก B



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.6 แนวคิดเทคนิคออสตินาโต

เทคนิคออสตินาโตเป็นเทคนิคที่มีความนิยมนำมาใช้เป็นอย่างมากสำหรับการประพันธ์เพลงดนตรีร่วมสมัย ไม่ว่าจะเป็นดนตรีแจ๊ส และดนตรีคลาสสิก เนื่องจากเป็นการเคลื่อนที่การดำเนินคอร์ดไม่มาก จึงสามารถประพันธ์โดยใช้เทคนิคออสตินาโตได้ง่าย เทคนิคออสตินาโตช่วยทำให้บทประพันธ์เพลงมีความน่าสนใจ ช่วยให้ผู้ฟังสามารถติดตามแนวทำนองได้ไม่ยาก ซึ่งแนวคิดที่ผู้ประพันธ์นำมาเป็นต้นแบบของบทประพันธ์ *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปิน อีกอร์ สตราวินสกี โดยนำทำนองออสตินาโตซ้อนทับกัน โดยเรียกเทคนิคนี้ว่าการซ้อนชั้นทำนอง ทั้งนี้เทคนิคออสตินาโตยังปรากฏอยู่หลายช่วงของบทประพันธ์มีด้วยกันทั้ง 6 รูปแบบ (ตัวอย่างที่ 3.12)

ตัวอย่างที่ 3.12 รูปแบบออสตินาโตที่ใช้ในบทประพันธ์

บทที่ 4

อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์

บทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา ได้รับแรงบันดาลใจจากการเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ ช่วงเวลาที่ได้ศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ณ มหาวิทยาลัยรังสิต โดยมีหลากหลายความรู้สึก ทั้งด้านสังคม ทั้งเรื่องวาจา ประเพณีความเป็นอยู่ การอยู่ร่วมกับคนหมู่มาก ฯลฯ เพื่อเข้าใจถึงโครงสร้างบทประพันธ์เพลงและแนวคิดสำคัญสำหรับการประพันธ์ ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้เขียนอรรถาธิบายบทประพันธ์ทั้งหมด และเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจภาพรวมของบทประพันธ์เพลงทั้งหมดโดยง่าย ผู้ประพันธ์เพลงจะบรรยายแนวคิดและวิธีการประพันธ์เพลงโดยแบ่งตามจุดซ้อมและห้องที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์ ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์เพลงจะอธิบายเฉพาะประเด็นที่นำมาใช้เป็นแนวคิดหลักสำหรับการประพันธ์เพลงเท่านั้น โดยยึดการอธิบายโดยใช้แนวคิดดนตรีแจ๊สเป็นหลัก

4.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง

บทเพลงนี้ประพันธ์อยู่บนสังคีตลักษณ์สองตอนแบบ AB โดยกำหนดรูปแบบการเรียบเรียงดนตรีแจ๊ส แบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้ ท่อนที่ 1 นำเสนอช่วงนำ ทำนองหลัก A ทำนองหลัก B ช่วงเชื่อมที่ 1 และช่วงเชื่อมที่ 2 ท่อนที่ 2 นำเสนออิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงเชื่อมที่ 3 อิมโพรไวส์โดยกลองชุด และช่วงเชื่อมที่ 4 ท่อนที่ 3 นำเสนอทำนองหลัก A' ช่วงเชื่อมที่ 5 และช่วงออกจบ (Outro) ตามรายละเอียดที่แสดงไว้ (ตารางที่ 4.1)

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างของบทประพันธ์เพลง “*เลิร์นนิง*” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

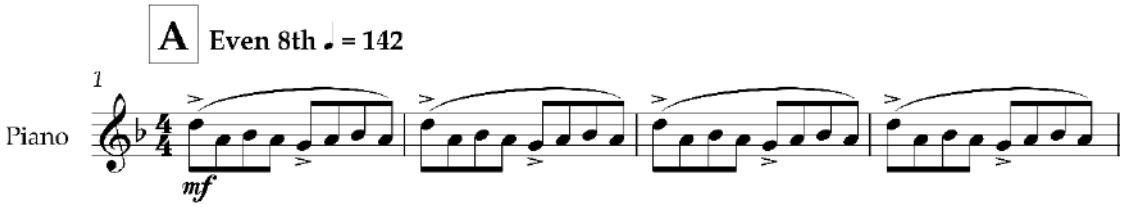
โครงสร้าง	การนำเสนอ		ห้องที่	จุดซ้อม
ท่อนที่ 1	ช่วงนำ		1-28	A-C
	ทำนองหลัก A		29-48	D
	ทำนองหลัก B		49-70	E
	ช่วงเชื่อมที่ 1		71-86	F-G
	ช่วงเชื่อมที่ 2		87-107	H-I
ท่อนที่ 2	อิมโพรไวส์โดยทรอมโบน	ช่วงที่ 1	108-139	J-K
		ช่วงที่ 2	140-155	L
	ช่วงเชื่อมที่ 3		156-164	M
	อิมโพรไวส์โดยกลองชุด		165-169	N
	ช่วงเชื่อมที่ 4		170-192	O-P
ท่อนที่ 3	ทำนองหลัก A'		193-207	Q
	ช่วงเชื่อมที่ 5		208-217	R
	ช่วงออกจบ		218-238	S

4.2 อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง *“เลิร์นนิง”* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

4.2.1 การประพันธ์บทเพลง *“เลิร์นนิง”* ในท่อนที่ 1

ช่วงนำ ห้องที่ 1-22 จุดซ้อม A สะท้อนถึงเรื่องราวประสบการณ์และการเรียนรู้ครั้งใหม่ ประพันธ์ทำนองออสตินาโต นำเสนอโดยเปียโน ซึ่งลักษณะการเคลื่อนที่ทำนองนี้ผู้ประพันธ์ได้นำมาเป็นองค์ประกอบอยู่ในบทประพันธ์ในหลายส่วน กล่าวได้ว่าผู้ประพันธ์ตั้งใจนำทำนองออสตินาโตนี้ มาใช้เป็นฐานประกอบแนวทำนองอื่น ๆ ได้แก่ ทำนองหลัก A ช่วงเชื่อมที่ 1 และช่วงออกจบ (ตัวอย่างที่ 4.1)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.1 แนวทำนองออสตินาโตช่วงนำบรรเลงโดยเปียโน ห้องที่ 1-4

ห้องที่ 5-12 จุดซ้อม A ผู้ประพันธ์ใช้รูปแบบแนวประสานสอดรับทำนอง สามารถอธิบายรายละเอียดได้ ดังนี้

หมายเลขที่ 1 ห้องที่ 5-7 สร้างทำนองและเสียงประสาน (กรอบสี่เหลี่ยม) แสดงให้เห็นชั้นคอร์ดการเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรชบนบันไดเสียง G เนเชอรัลไมเนอร์ กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 ทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-2 และทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2 ซึ่งรูปแบบโมทีฟที่กล่าวมานั่นถูกนำมาใช้ซ้ำและพัฒนาในส่วนอื่น ๆ ผู้ประพันธ์จะอธิบายในลำดับต่อไป

หมายเลขที่ 2 ห้องที่ 7-8 เป็นทำนองสอดรับ กำหนดให้บรรเลงโดยทรอมโบน ตำแหน่งที่ 3 และเบสทรอมโบน และมีการสนับสนุนสัดส่วนจังหวะเดียวกันจากกลองชุดและดับเบิลเบส

หมายเลขที่ 3 ห้องที่ 7-10 สร้างทำนองสอดประสาน และประสานเสียงด้วยโน้ตในคอร์ด กำหนดให้บรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 และบาริโทนแซกโซโฟน

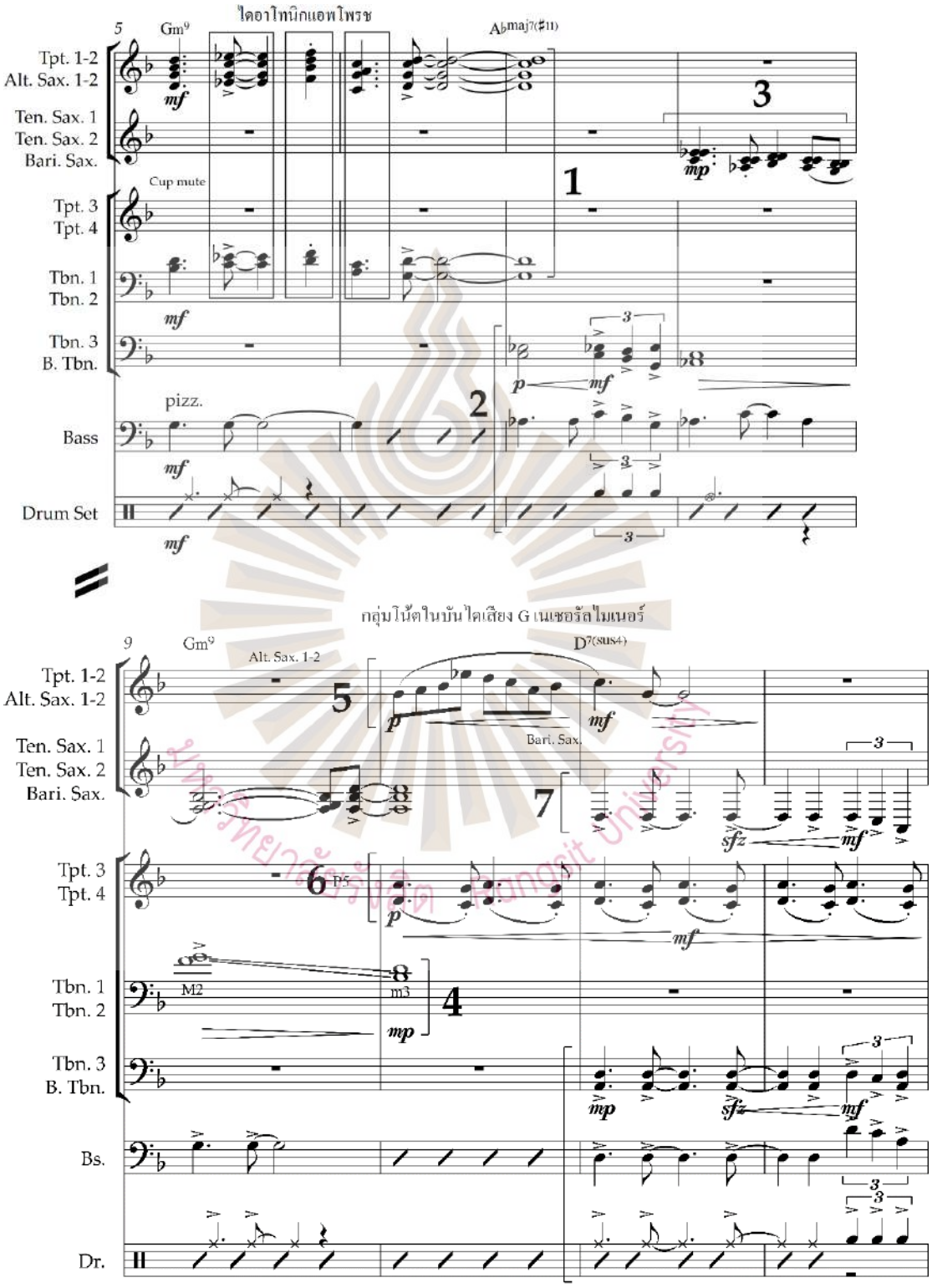
หมายเลขที่ 4 ห้องที่ 9-10 เป็นทำนองสอดประสานกับกลุ่มแซกโซโฟน โดยใช้เทคนิคการสไลด์จากขั้นคู่ 2 เมเจอร์ สไลด์ไปยังขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ กำหนดให้บรรเลงโดยทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2

หมายเลขที่ 5 ห้องที่ 10-11 สร้างการสอดรับทำนอง โดยใช้กลุ่มโน้ตในบันไดเสียง G เนเชอรัลไมเนอร์ กำหนดให้บรรเลงโดยทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-2 และอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2

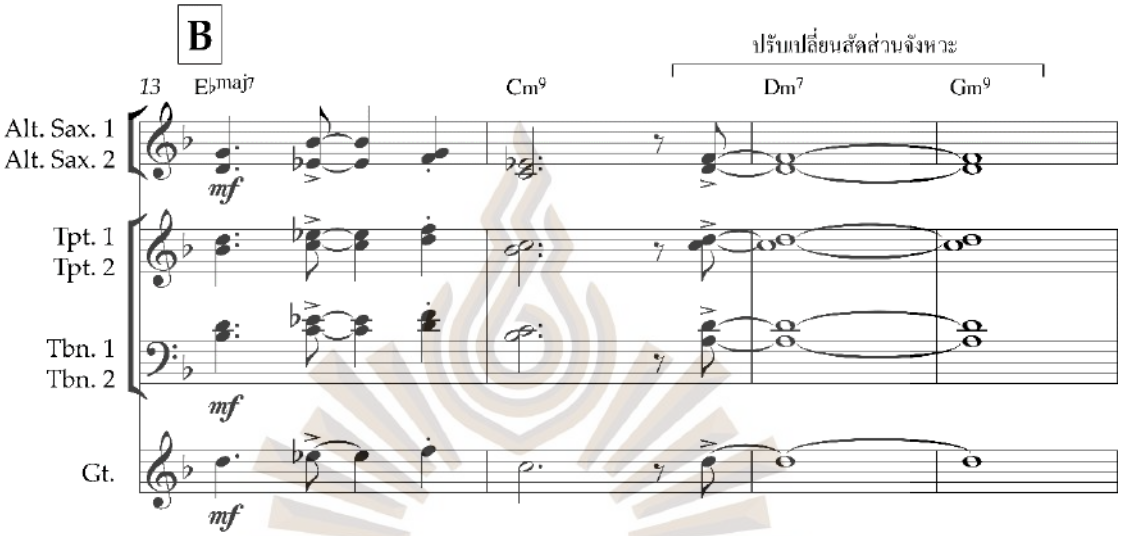
หมายเลขที่ 6 ห้องที่ 10-12 ขณะเดียวกันสอดประสานด้วยทำนองออสตินาโตซ้อนทับ กำหนดให้บรรเลงโดยทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 3-4 ประสานด้วยโน้ตขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ทั้งนี้ทำนองออสตินาโตดังกล่าวได้ถูกนำมาใช้ซ้ำจะอธิบายในลำดับต่อไป

หมายเลขที่ 7 ห้องที่ 11-12 ผู้ประพันธ์ใช้จังหวะขัดเป็นทำนองเพื่อส่งไปยังช่วงทำนองถัดไป กำหนดให้บรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 บาริโทนแซกโซโฟน ทรอมโบนตำแหน่งที่ 3 และเบสทรอมโบน (ตัวอย่างที่ 4.2) ทั้งนี้หมายเลขที่ปรากฏ เป็นการดำเนินในรูปแบบการสอดรับทำนอง เรียงตามลำดับหมายเลขที่กำหนดไว้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.2 แนวประสานสอดรับทำนอง ห้องที่ 5-12

ห้องที่ 13-16 จุดซ้อม B ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองจากห้องที่ 5-7 กลับมาใช้ซ้ำอีกครั้ง โดยมีการปรับเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะเล็กน้อย ซึ่งทำให้เกิดจังหวะขัดมากกว่าเดิม (ตัวอย่างที่ 4.3)

ตัวอย่างที่ 4.3 การนำทำนองจากห้องที่ 5-7 มาปรับเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะในห้องที่ 13-16

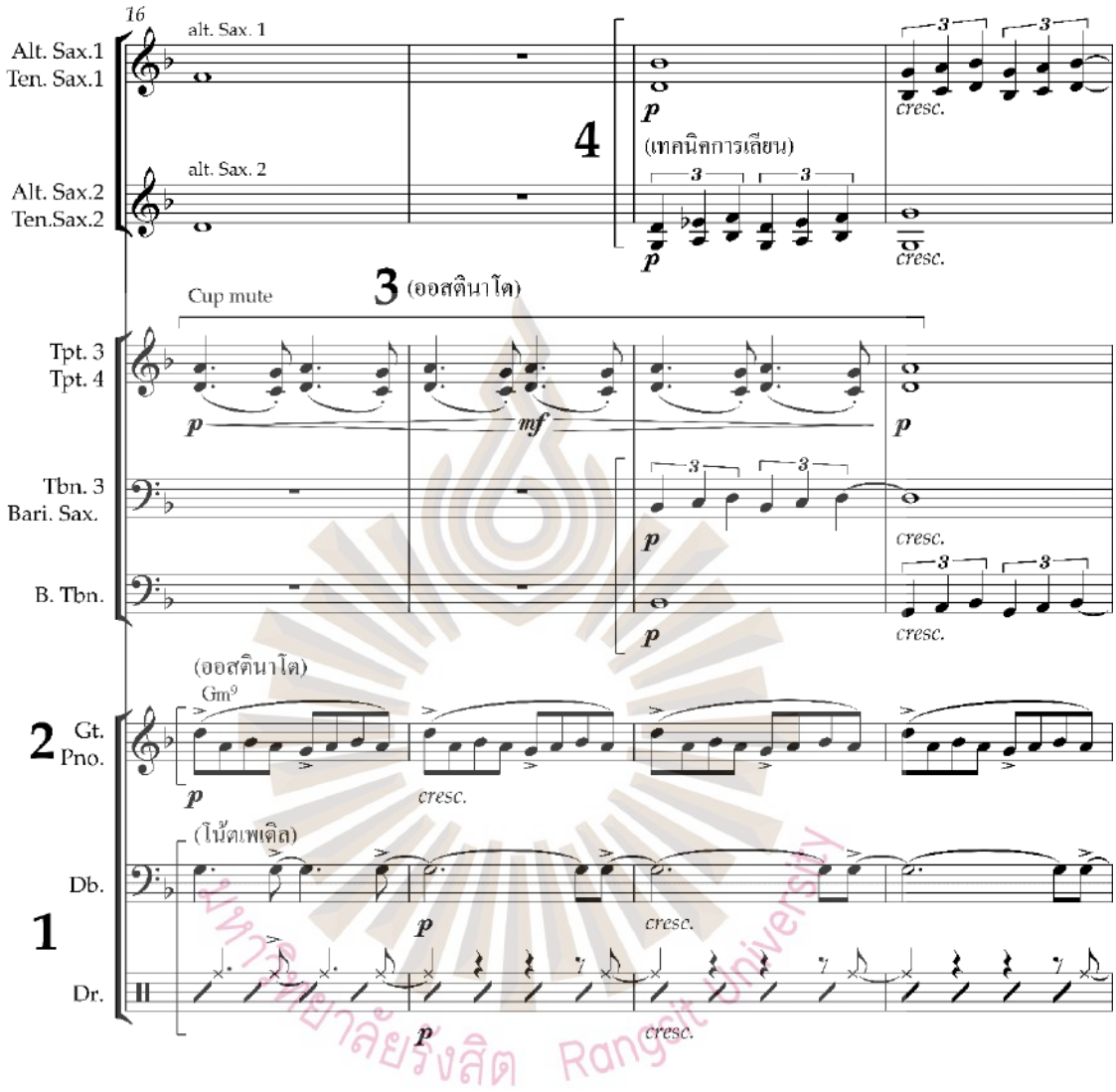


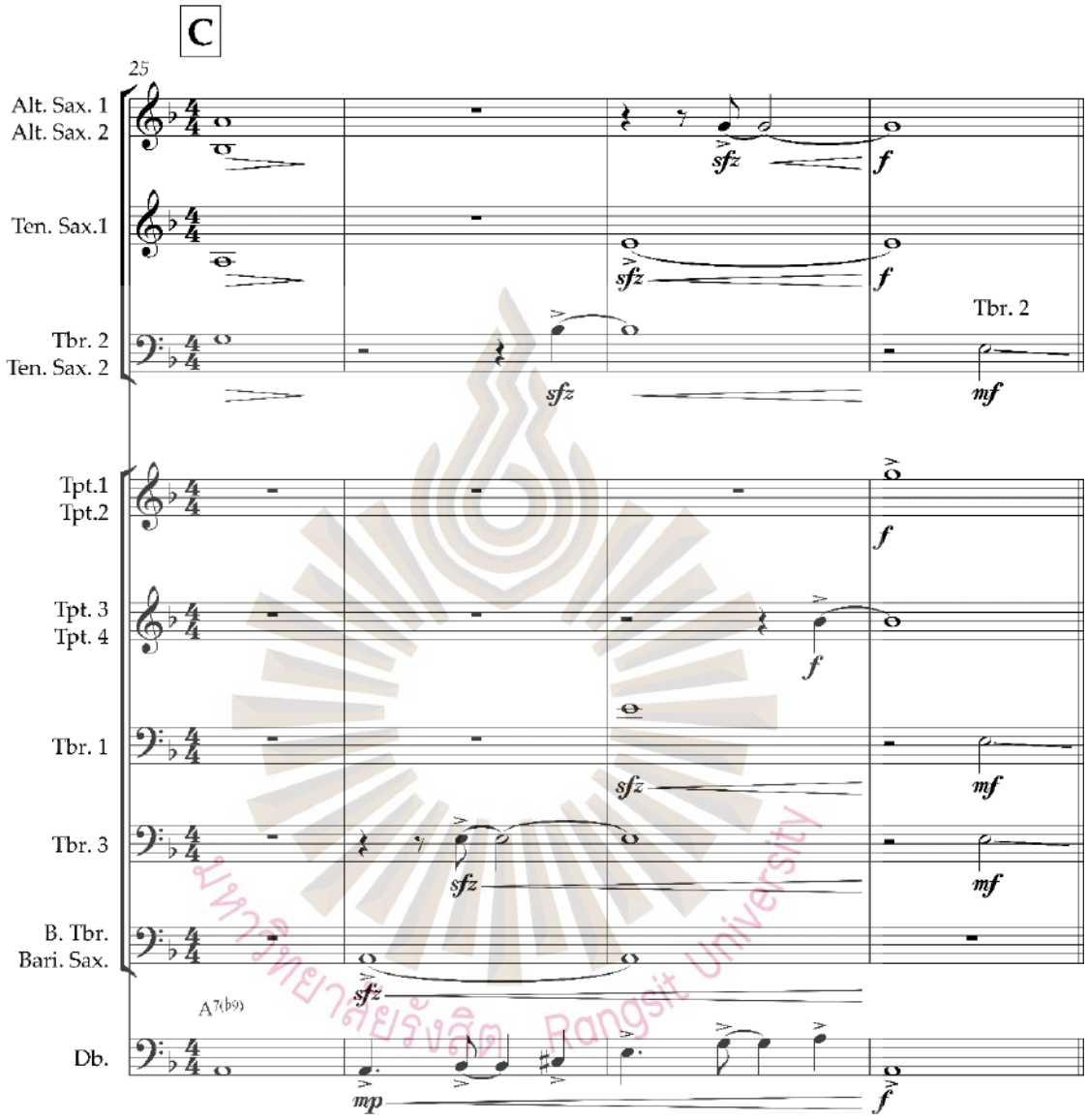
ห้องที่ 16-23 จุดซ้อม B ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง สร้างทำนองออสตินาโต โดยใช้บันไดเสียง G เนเชอรัลไมเนอร์ รูปแบบเคลื่อนที่การซ้อนชั้นทำนองมีทั้งหมด 4 ชั้น ดังนี้

ชั้นที่ 1 ใช้โน้ตเพเดิล G เป็นฐาน ซึ่งทำหน้าที่เป็นโน้ตโทนิกบรรเลงโดยดับเบิลเบส และกำหนดให้กลองชุดบรรเลงในลักษณะจังหวะเดียวกัน

ชั้นที่ 2 ใช้ทำนองออสตินาโตที่ดำเนินมาตั้งแต่ช่วงนำ กำหนดให้บรรเลงโดยกีตาร์ และเปียโน

ชั้นที่ 3 นำทำนองออสตินาโต จากห้องที่ 12-14 กลับมาใช้ซ้ำอีกครั้ง กำหนดให้บรรเลงโดยทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 3-4 ชั้นที่ 4 ใช้เทคนิคการเลียน (Imitation) ระหว่างสองแนวทำนอง เมื่อเล่นซ้อนกันจะทำให้ทำนองออสตินาโตมีความหนาแน่นขึ้นที่ละน้อยจากเสียงเบาไปดัง (ตัวอย่างที่ 4.4)

ตัวอย่างที่ 4.4 การซ้อนชั้นทำนองของออสตินาโต ห้องที่ 16-19

ห้องที่ 25-28 จุดซ้อม C ประพันธ์โดยใช้เทคนิคเบลล์โทน เปรียบเสมือนเสียงระฆังที่ค่อย ๆ ไล่เสียงในจังหวะที่แตกต่างกันโดยมีการไล่เสียง 7 ลำดับ ผู้ประพันธ์สร้างโดยใช้กลุ่มโน้ตในคอร์ด $A7^{(b9)}$ มาเป็นองค์ประกอบในการสร้างทำนองเบลล์โทน ในขณะเดียวกันผู้ประพันธ์กำหนดให้ดับเบิลเบสบรรเลงสนับสนุนทำนองต่อเนื่องพร้อมกับการเคลื่อนที่ทำนองเบลล์โทน (ตัวอย่างที่ 4.5)

ตัวอย่างที่ 4.5 เทคนิคเบลล์โทน ห้องที่ 25-28

ทำนองหลัก A ห้องที่ 28-44 จุดซ้อม D นำเสนอเรื่องราวที่สะท้อนปัญหาและอุปสรรค กำหนดให้บรรเลงโดยทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-3 ประพันธ์ทำนองโดยใช้การพัฒนาโมทีฟ

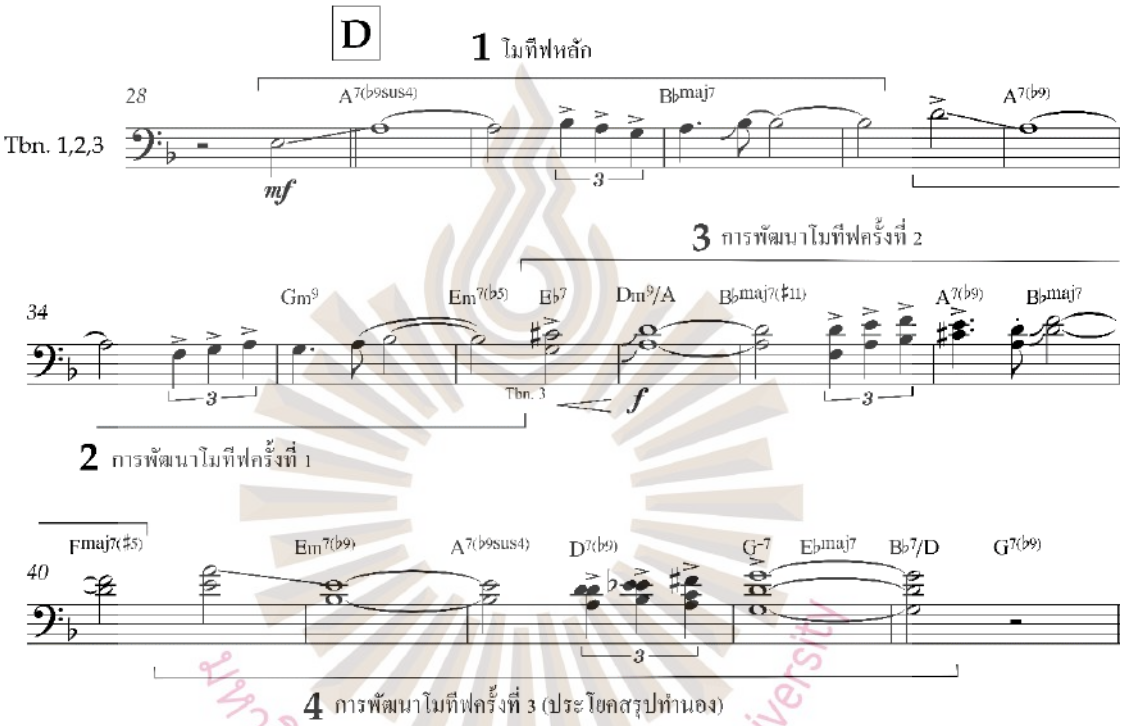
หมายเลขที่ 1 ห้องที่ 28-32 เป็นโมทีฟหลัก

หมายเลขที่ 2 ห้องที่ 32-36 การพัฒนาโมทีฟครั้งที่ 1

หมายเลขที่ 3 ห้องที่ 36-40 การพัฒนาโมทีฟครั้งที่ 2

หมายเลขที่ 4 ห้องที่ 40-44 การพัฒนาโมทีฟครั้งที่ 3 ประโยคสรุปทำนอง จากวิธีการดังกล่าวผู้ประพันธ์มุ่งหวังให้ผู้ฟังจดจำทำนองได้ง่าย โดยใช้การดำเนินคอร์ด และการสร้างทำนองหลัก A รวมถึงการสอดประสานทำนองอยู่บนบันไดเสียง D ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 4.6)

ตัวอย่างที่ 4.6 การพัฒนาทำนองและการดำเนินคอร์ดของทำนองหลัก A



ทำนองสอดประสานทำนองหลัก A ห้องที่ 32-44 จุดซ้อม D ประพันธ์โดยใช้การสอดรับทำนอง ประกอบไปด้วยกลุ่มทำนองจำนวน 7 รูปแบบ ดังนี้

หมายเลขที่ 1 ห้องที่ 32-33 เริ่มต้นทำนองสอดประสาน (กรอบสี่เหลี่ยม) แสดงให้เห็นถึงการเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรชบนบันไดเสียง D เนเชอรัลไมเนอร์

หมายเลขที่ 2 ห้องที่ 33-35 ประพันธ์โดยใช้แนวทำนองบนโมด A มิกโซลิเดียน b9 b13 เป็นทิศทางการไล่ขึ้นและลงในรูปแบบการเลียน ระหว่างอัลโตแซก-โซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 และเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 ขณะเดียวกันกำหนดให้กีตาร์บรรเลงทำนองต่อเนื่อง สนับสนุนทำนองจากอัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์แซกโซโฟน

หมายเลขที่ 3 ห้องที่ 35-36 กลุ่มทรัมเป็ตลากเสียงพร้อมกับการดำเนินคอร์ด Gm9 $Em7^{(b5)}$ และ Eb7

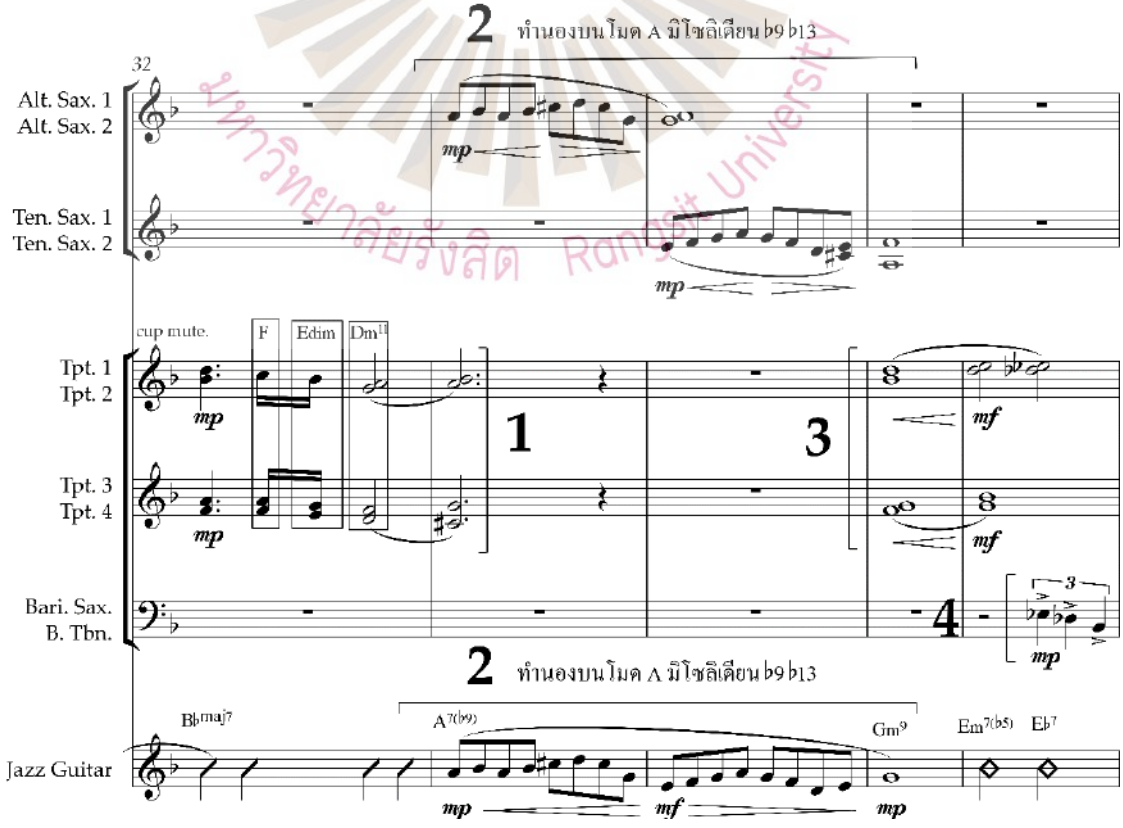
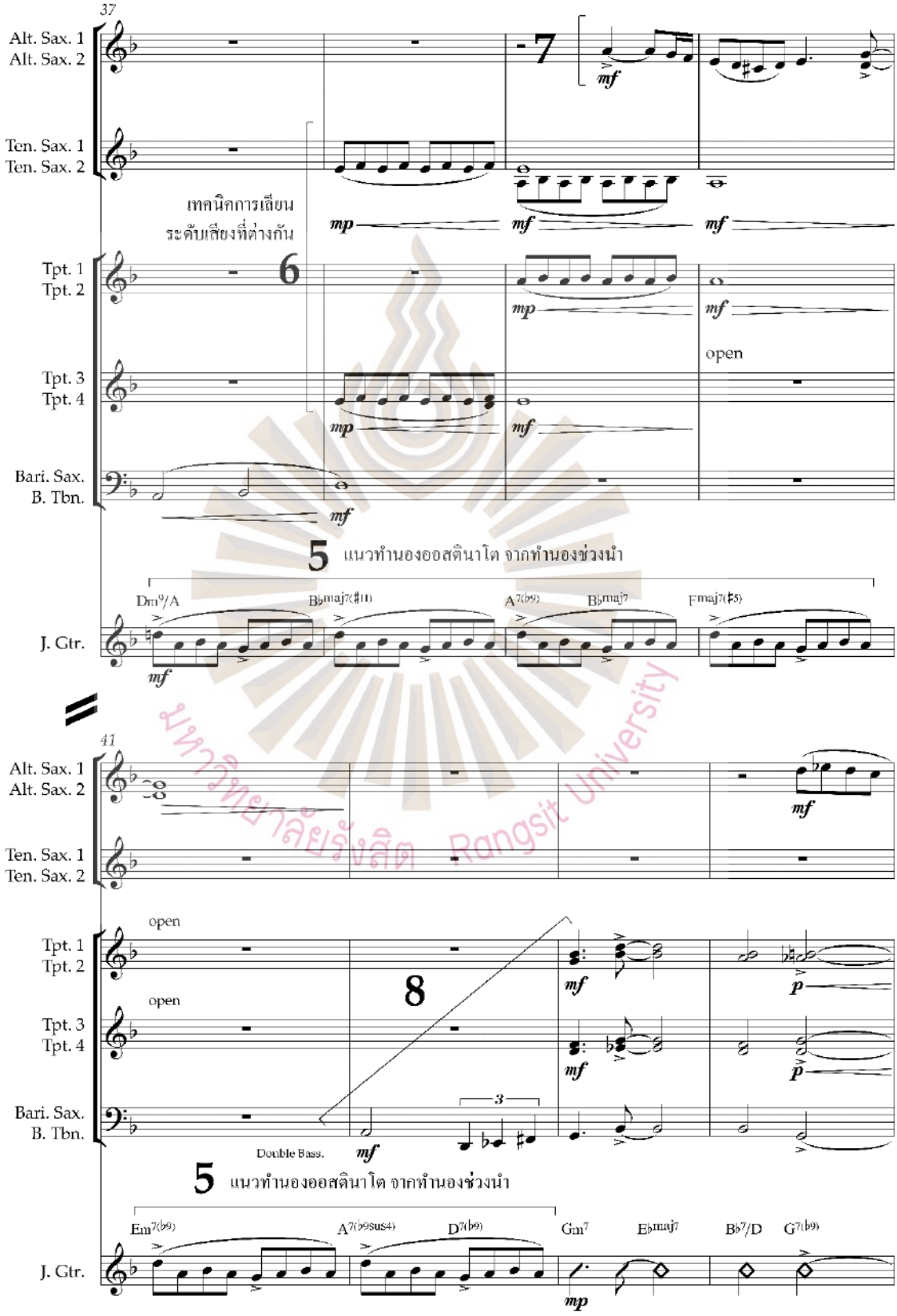
หมายเลขที่ 4 ห้องที่ 36-38 สอดประสานทำนองกระจายโน้ตในคอร์ด Eb7 กำหนดให้บรรเลงโดยบาริโทนแซกโซโฟน และเบสทรอมโบน

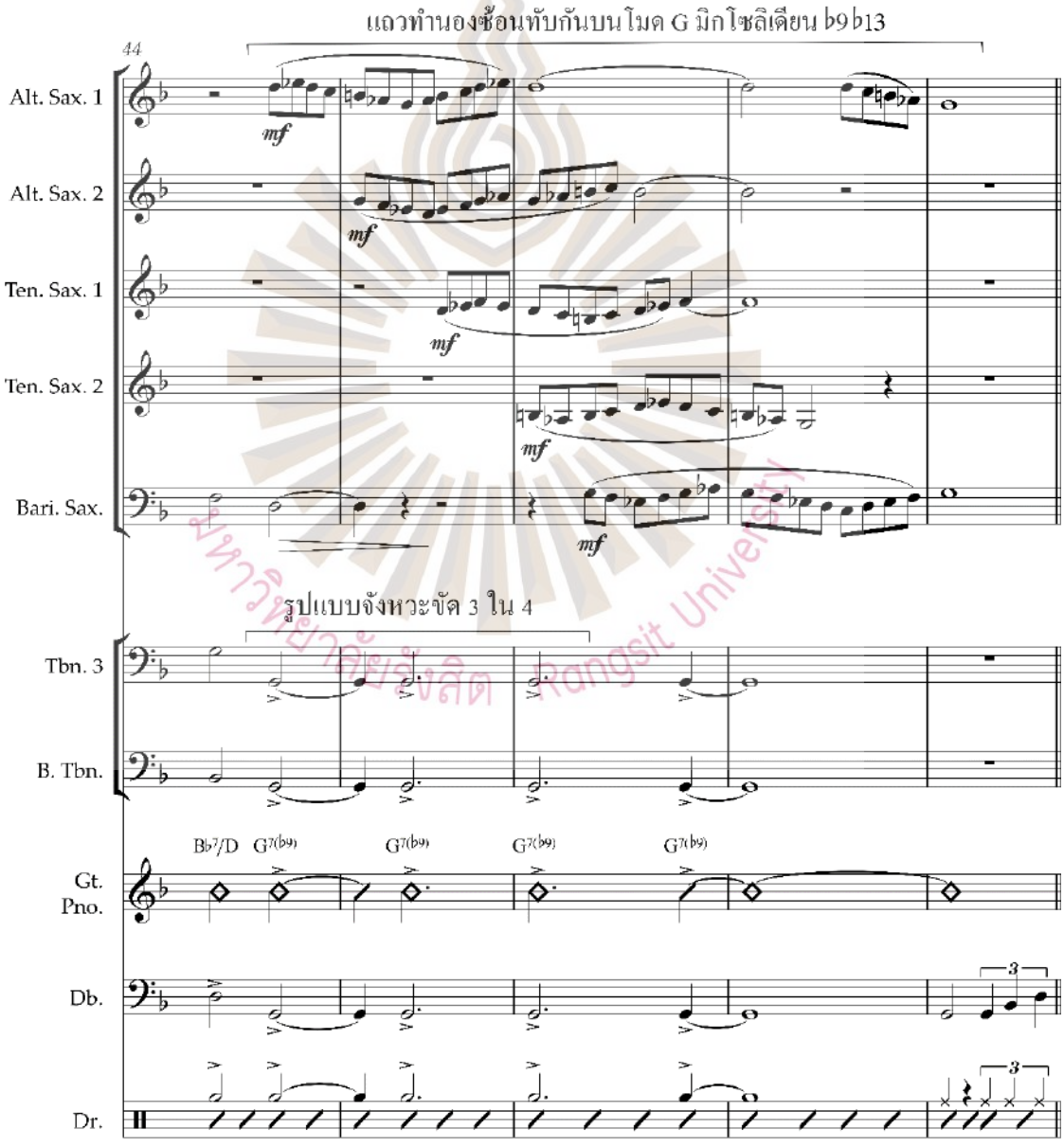
หมายเลขที่ 5 ห้องที่ 37-42 นำทำนองออสตินาโตจากจุดซ้อม A ของช่วงนำกลับมาใช้อีกครั้ง

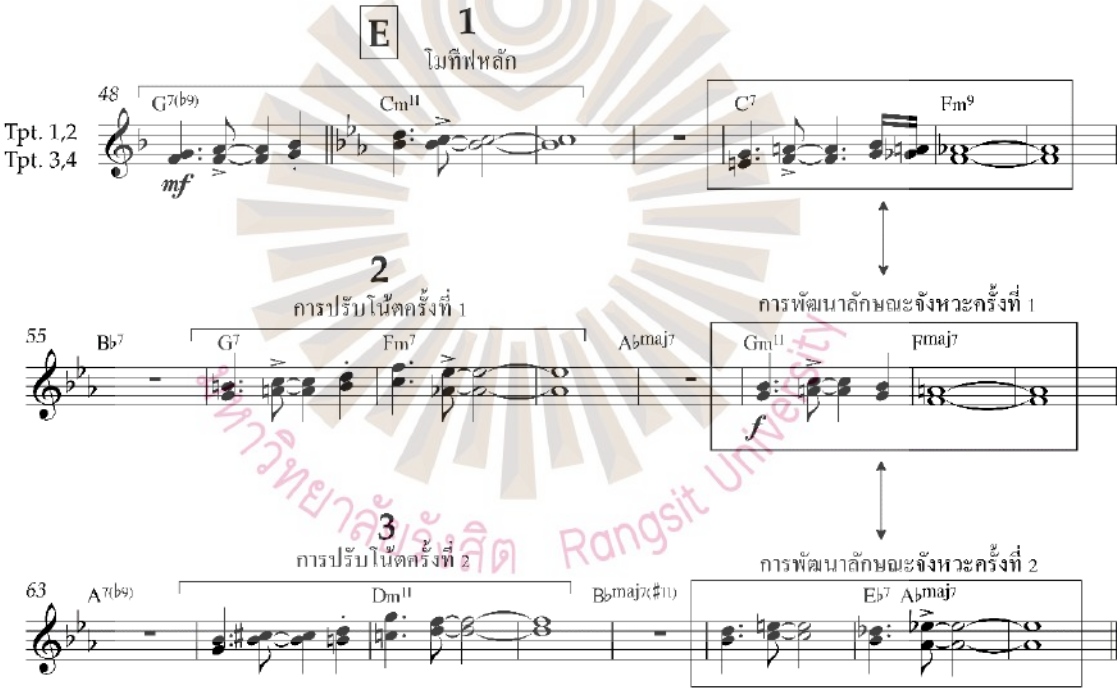
หมายเลขที่ 6 ห้องที่ 39-40 ประพันธ์โดยใช้เทคนิคการเลียนในลักษณะต่างระดับเสียง กำหนดให้บรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1 และทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 3-4 เลียนทำนองกับเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 2 และทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-2

หมายเลขที่ 7 ห้องที่ 39-41 ประพันธ์ทำนองไดอาโทนิกบนบันไดเสียง D ฮาร์โมนิกไมเนอร์ กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน 1-2

หมายเลขที่ 8 ห้องที่ 42 เป็นทำนองการเกลาโน้ตในคอร์ด กำหนดให้บรรเลงโดย บาริโทนแซกโซโฟน และเบสทรอมโบน ต่อมาห้องที่ 43-44 เป็นทำนองลากเสียงโน้ตในคอร์ดได้แก่ Gm7 E♭maj7 Bb7/D และ $G7^{(b9)}$ (ตัวอย่างที่ 4.7-4.8) จากลำดับเลขที่ปรากฏในคำอธิบาย และในโน้ตตัวอย่าง แสดงให้เห็นถึงการเดินแนวทำนองสอดประสานตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 4.7 การสอดประสานทำนองหลัก A ห้องที่ 32-36

ตัวอย่างที่ 4.8 การสอดประสานทำนองหลัก A ห้องที่ 37-44

ห้องที่ 44-48 จุดซ้อม D ประพันธ์โดยทำนองซ้อนทับกัน บนคอร์ด $G7^{(b9)}$ กำหนดให้บรรเลงจากกลุ่มแซกโซโฟนโดยใช้โมด G มิกโซลิเดียน b9 b13 ขณะเดียวกันผู้ประพันธ์ใช้จังหวะขัดบรรเลงจังหวะ 3 ใน 4 ด้วยโน้ต G ให้ความรู้สึกเปลี่ยนจังหวะ แต่ยังคงอัตราสำหรับจังหวะเดิมไว้ กำหนดให้บรรเลงโดยทรอมโบนตำแหน่งที่ 3 และเบสทรอมโบน พร้อมกับกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะในลักษณะจังหวะเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 4.9)

ตัวอย่างที่ 4.9 ทำนองซ้อนทับกันพร้อมกับจังหวะขัด

ทำนองหลัก B ห้องที่ 48-70 จุดซ้อม E นำเสนอเรื่องราวที่สะท้อนถึงการปรับตัว การสื่อสารที่แตกต่างไปจากถิ่นกำเนิด กำหนดให้บรรเลงทำนองหลักโดยทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-4 ผู้ประพันธ์พัฒนาทำนองมาจากช่วงนำห้องที่ 5-7 นำมาพัฒนาในรูปแบบเทคนิคการปรับโน้ต หมายเลขที่ 1 ห้องที่ 48-50 เป็นโมทีฟหลัก หมายเลขที่ 2 ห้องที่ 56-58 ใช้เทคนิคการปรับโน้ตทำนองครั้งที่ 1 หมายเลขที่ 3 ห้องที่ 64-66 การปรับโน้ตทำนองครั้งที่ 2 กรอบสี่เหลี่ยมที่แสดงห้องที่ 52-54 ห้องที่ 60-62 และห้องที่ 68-70 แม้ว่าจะไม่ใช่หลักการเดียวกันในวิธีการปรับโน้ต อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์ได้นำโมทีฟหลักมาพัฒนาต่อยอดสำหรับการสร้างทำนองประโยคของทำนองหลัก B (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 4.10 การพัฒนาทำนองและการดำเนินคอร์ดของทำนองหลัก B

การประพันธ์แนวทำนองสอดประสาน ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการสอดประสานในลักษณะการถามตอบ ระหว่างแนวทำนองหลัก B กำหนดให้ทรัมเป็ตเป็นประโยคคำถาม และกำหนดให้กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนและกลุ่มทรอมโบนเป็นประโยคตอบ ซึ่งการสอดทำนองในรูปแบบถามตอบ ประกอบไปด้วย 6 ประโยค ดังนี้

หมายเลขที่ 1 ห้องที่ 50-52 ประโยคคำตอบกับทำนองหลัก B กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 และสอดรับด้วยเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 และทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2

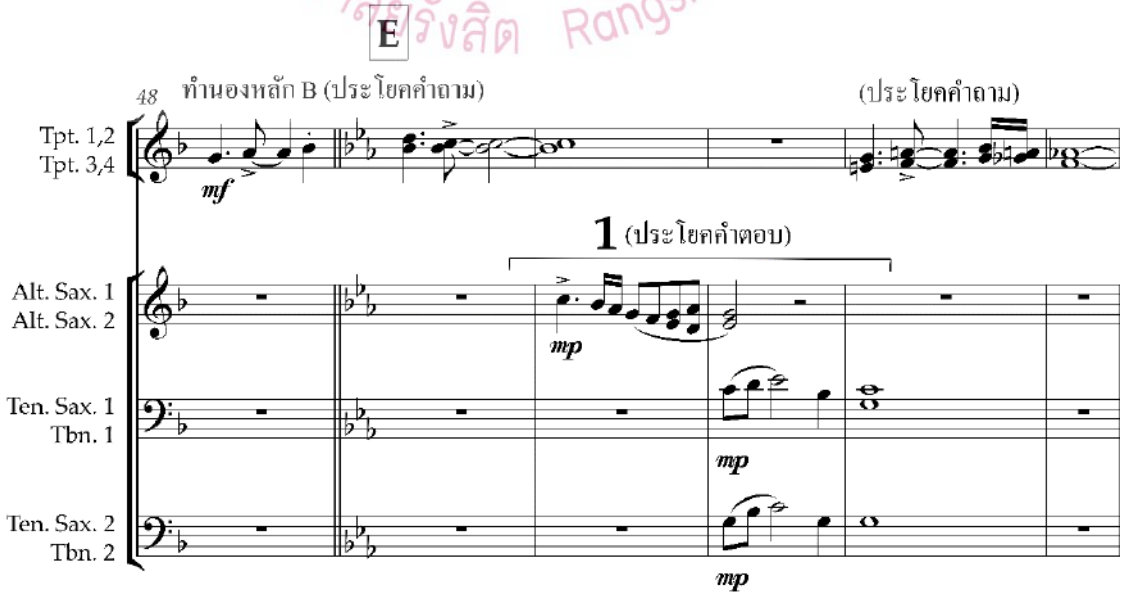
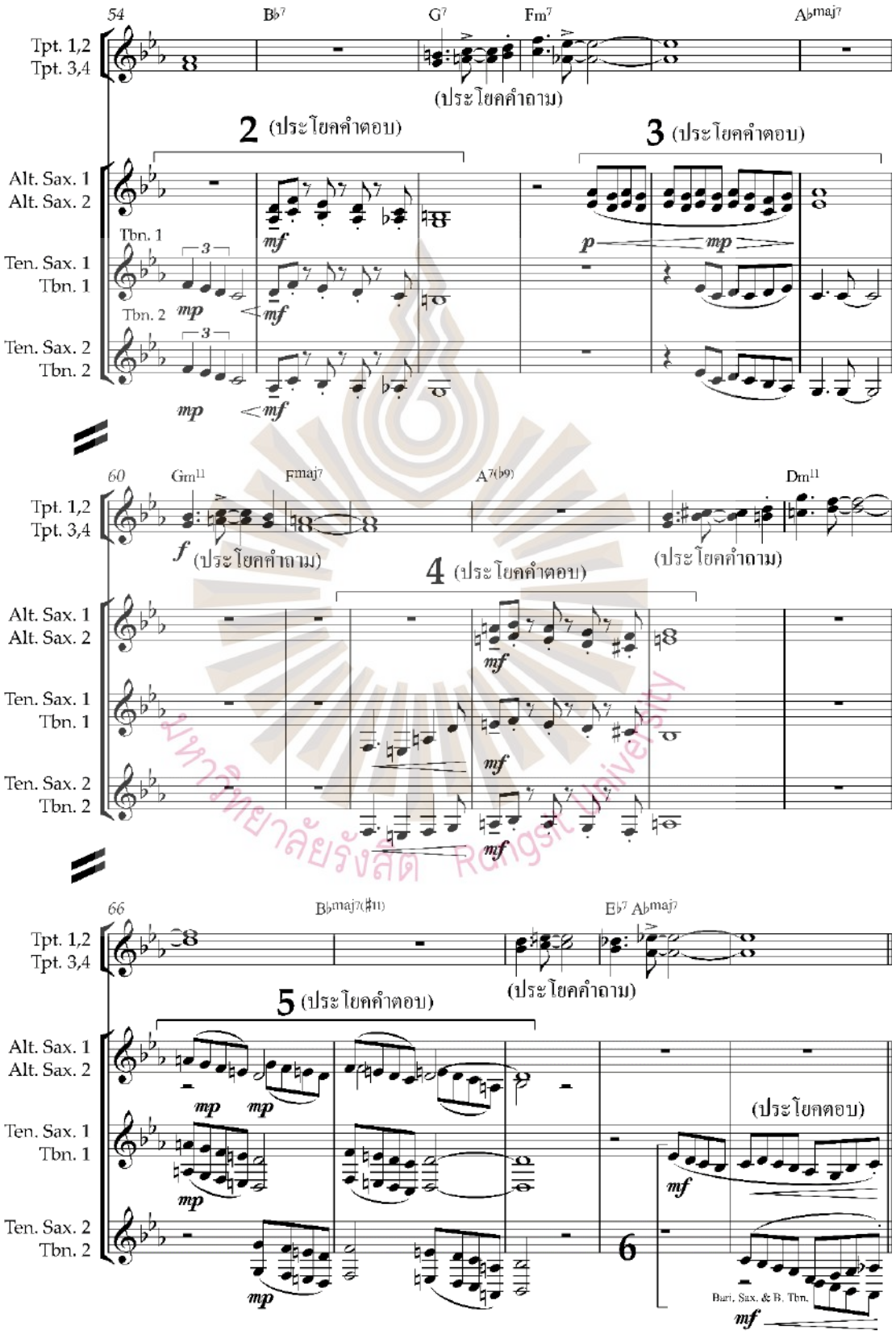
หมายเลขที่ 2 ห้องที่ 54-56 ประโยคคำตอบโดยใช้สัดส่วนจังหวะขัดบนคอร์ด Bb โดยใช้กลุ่มโน้ตในโมด Bb มิกโซลิเดียน

หมายเลขที่ 3 ห้องที่ 57-59 ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตครึ่งเสียงในรูปแบบโน้ตเคียง (Neighboring Tone) ประสานแบบขนานคู่ 4 เพอร์เฟค กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 และใช้ทำนองซ้อนทับอีกที่หนึ่งกำหนดให้บรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2

หมายเลขที่ 4 ห้องที่ 62-64 ผู้ประพันธ์นำเอาสัดส่วนจังหวะขัดรูปแบบเหมือนกันอีกครั้งในประโยคหมายเลข 2 โดยใช้โมด A มิกโซลิเดียน b9 b13 มาเป็นองค์ประกอบในการวางเสียงประสาน

หมายเลขที่ 5 ห้องที่ 66-68 ใช้การเลียนในรูปแบบการซ้ำที่ต่างระดับเสียง แต่ละแนวมีความเหลื่อมกันของจังหวะ โดยสร้างทำนองด้วยไดอาโทนิกบนบันไดเสียง D เนเชอรัลไมเนอร์ กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 เทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 และทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2

หมายเลขที่ 6 ห้องที่ 69-70 เป็นประโยคทำนองคำตอบบนคอร์ด Abmaj7 ผู้ประพันธ์ใช้แถวทำนองซ้อนทับกัน (ตัวอย่างที่ 4.11)

ตัวอย่างที่ 4.11 ทำนองสอดประสานในรูปแบบถาม-ตอบ กับทำนองหลัก B ห้องที่ 48-53

ตัวอย่างที่ 4.12 ทำนองสอดประสานในรูปแบบถาม-ตอบ กับทำนองหลัก B ห้องที่ 54-70

ช่วงเชื่อมที่ 1 ห้องที่ 71-86 จุดซ้อม F-G ผู้ประพันธ์นำเสนอเทคนิคซ้อนชั้นทำนอง เมื่อพิจารณาถึงเนื้อดนตรีภาพกว้าง แสดงให้เห็นถึงเนื้อดนตรีหลากแนว สะท้อนถึงความวุ่นวายในเมืองหลวง โดยวางโครงสร้างทำนองประกอบและเสียงประสานบนบันไดเสียง G เนเชอรัลไมเนอร์ และบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ โดยมีกลุ่มโน้ต G และ D เป็นโน้ตเพเดิล ซึ่งสร้างแนวทำนองโดยคำนึงถึงการเคลื่อนที่ในลักษณะแนวนอน ประกอบไปด้วยทำนองออสตินาโต 4 ทำนอง รวมถึงซ้อนทับแนวทำนองต่าง ๆ ของช่วงเชื่อมที่ 1 รวมทั้งหมด 10 ชั้น สามารถอธิบายได้ว่า

ชั้นที่ 1 กำหนดให้เปียโนมือซ้ายบรรเลงโน้ต G และ D เป็นโน้ตเพเดิล

ชั้นที่ 2 เป็นทำนองออสตินาโตเพื่อเป็นฐานในช่วงเชื่อมที่ 1 ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจกำหนดจุดเป้าหมายที่โน้ต G ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโน้ตเพเดิล กำหนดให้บรรเลงโดยดับเบิลเบส เบสทรอมโบน และบาริโทนแซก-โซโฟนบรรเลงลักษณะจังหวะเดียวกัน ทั้งนี้กำหนดให้กลองชุดเป็นตัวเน้นจังหวะเดียวกันที่กลองใหญ่ ไปพร้อมกับกลุ่มเครื่องที่กล่าวมาข้างต้น

ชั้นที่ 3 เป็นออสตินาโต กำหนดให้บรรเลงโดยกีตาร์ และเปียโน

ชั้นที่ 4 ผู้ประพันธ์นำทำนองจากช่วงนำ ห้องที่ 5-7 กลับมาใช้ซ้ำ กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2

ชั้นที่ 5 การสไลด์เสียงทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2 ประสานขั้นคู่ m2 เพื่อสอดรับจากกลุ่มทรัมเป็ต

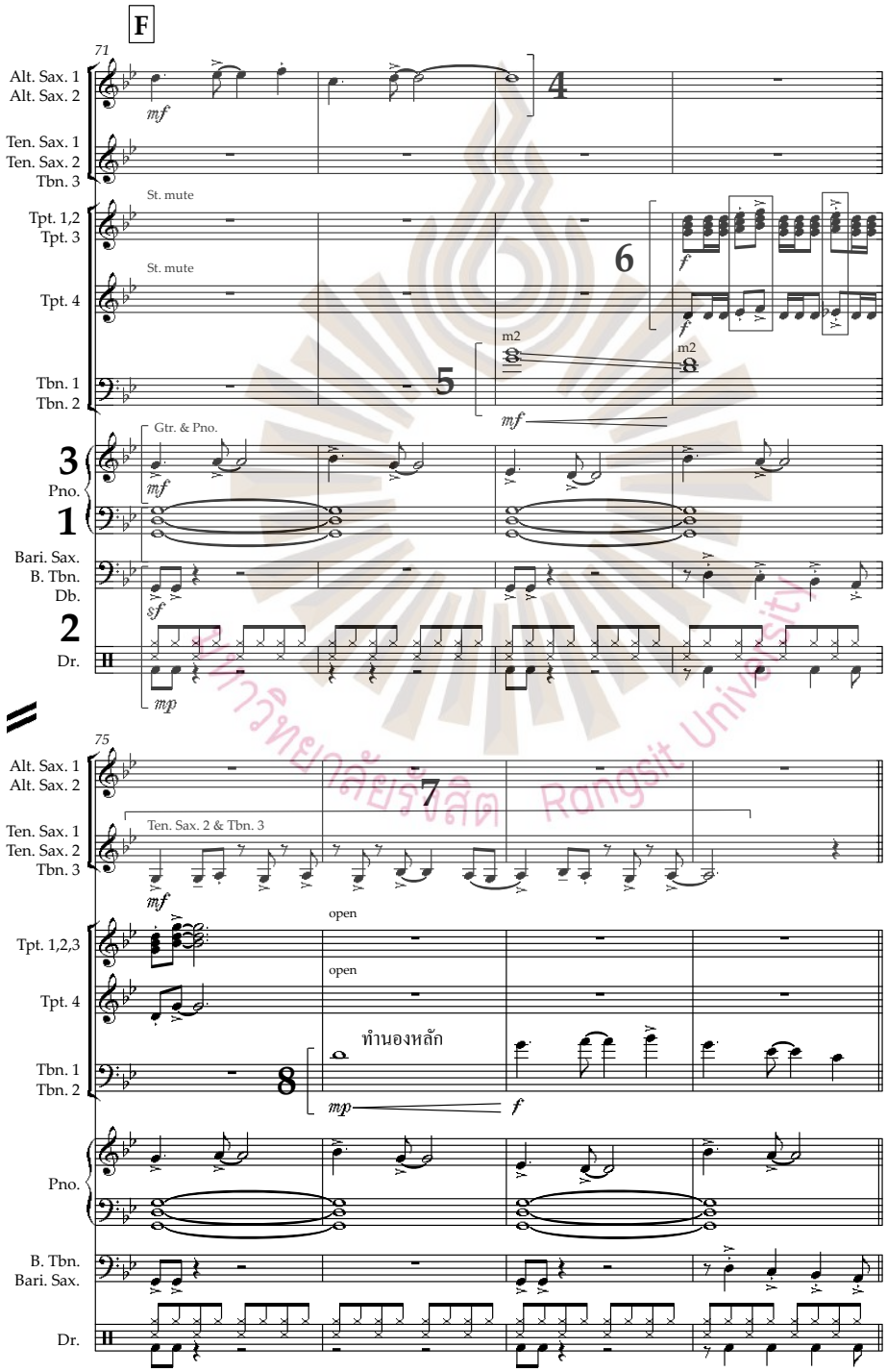
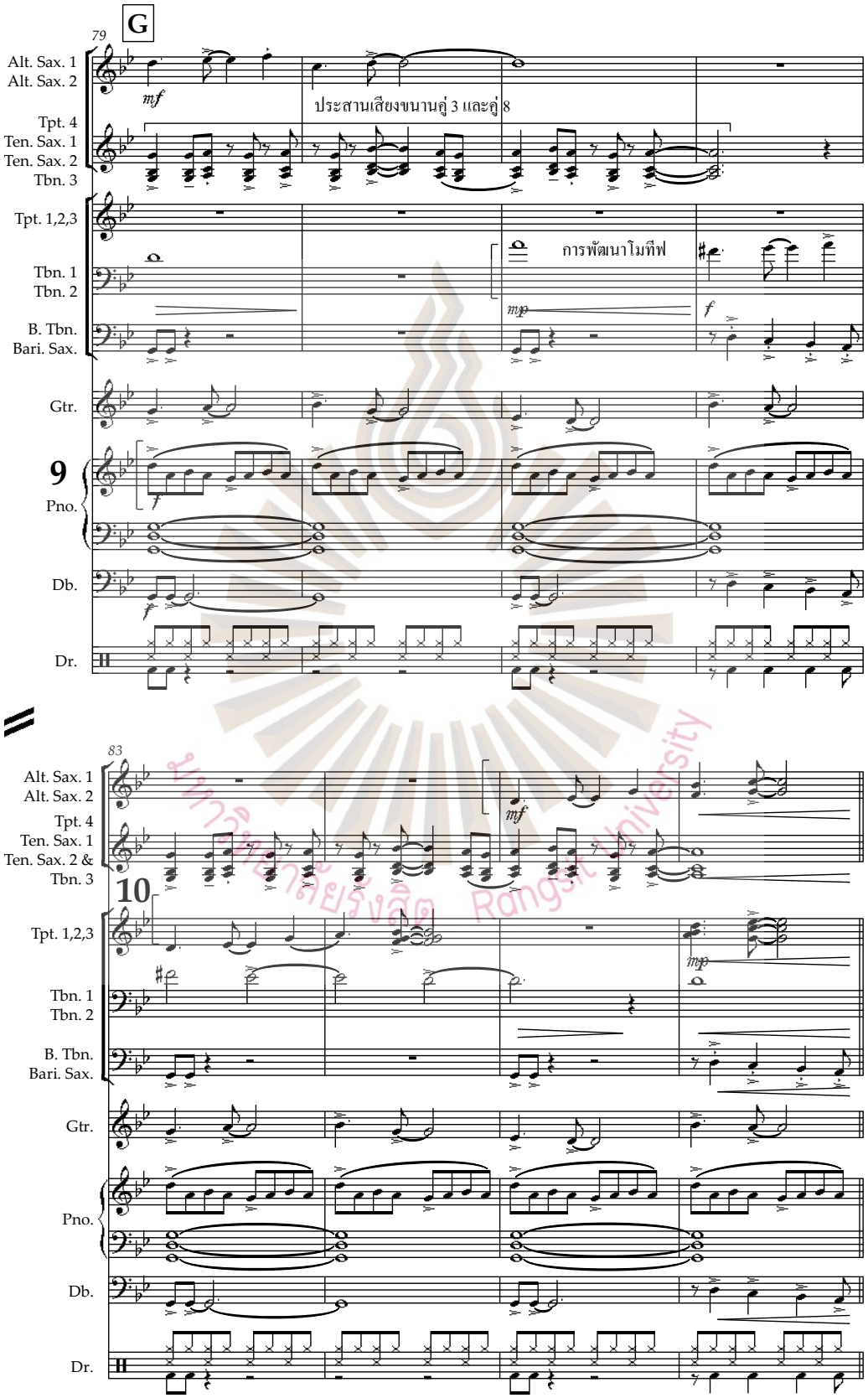
ชั้นที่ 6 สร้างแนวทำนองสอดประสาน (กรอบสี่เหลี่ยม) แสดงให้เห็นถึงวิธีการเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรชบนบันไดเสียง G เนเชอรัลไมเนอร์ กำหนดให้บรรเลงโดยทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-4

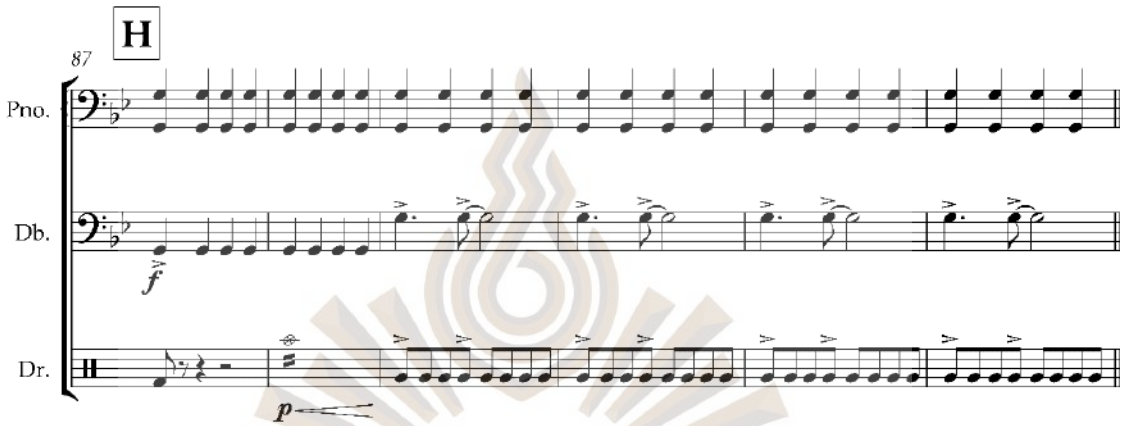
ชั้นที่ 7 ห้องที่ 75-78 เป็นแนวทำนองออสตินาโตซ้อนทับอีกทีหนึ่ง กำหนดให้บรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 2 และทรอมโบนตำแหน่งที่ 3 จากนั้นห้องที่ 79-86 ขยายแนวทำนองให้เทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1 ประสานเสียงขนานขั้นคู่ 3 และทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 4 ประสานเสียงขนานขั้นคู่ 8

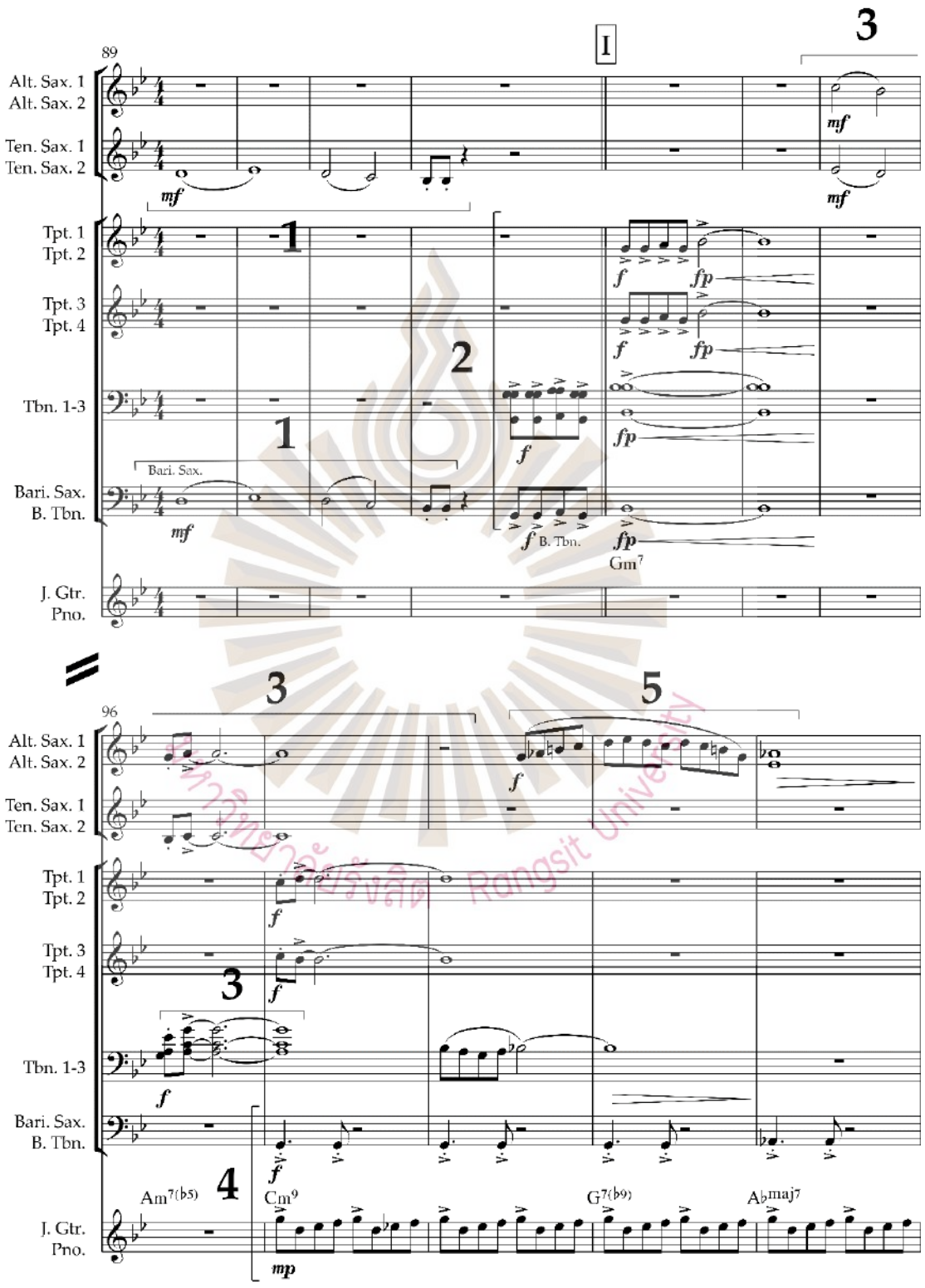
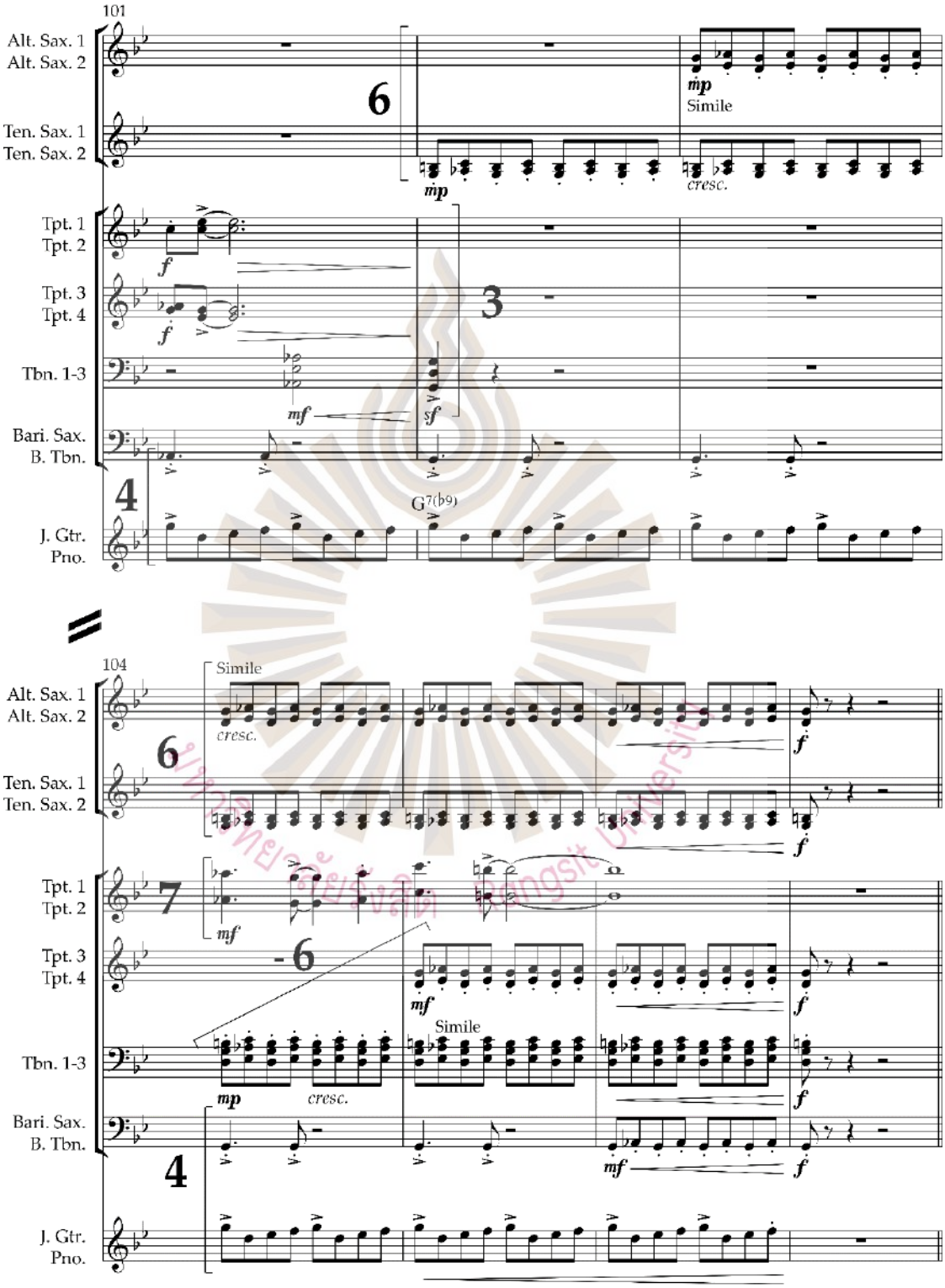
ชั้นที่ 8 เป็นแนวทำนองสร้างจากโน้ตในบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ แบ่งเป็น 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ห้องที่ 76-79 เป็นทำนองโมทีฟหลัก ช่วงที่ 2 ห้องที่ 81-85 เป็นการพัฒนาโมทีฟในการสร้างประโยคทำนอง กำหนดให้บรรเลงโดยทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2

ชั้นที่ 9 ห้องที่ 79-86 เป็นทำนองออสตินาโตซ้อนทับอีกชั้นหนึ่ง โดยนำแนวทำนองมาจากช่วงนำห้องที่ 1-4 กลับมาใช้ซ้ำ กำหนดให้บรรเลงโดยเปียโน

ชั้นที่ 10 ห้องที่ 83-86 เป็นแนวทำนองถาม-ตอบ ระหว่างกลุ่มทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-3 กับกลุ่มอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 เป็นการพัฒนาทำนองในลักษณะการปรับโน้ต (ตัวอย่างที่ 4.13-4.14)

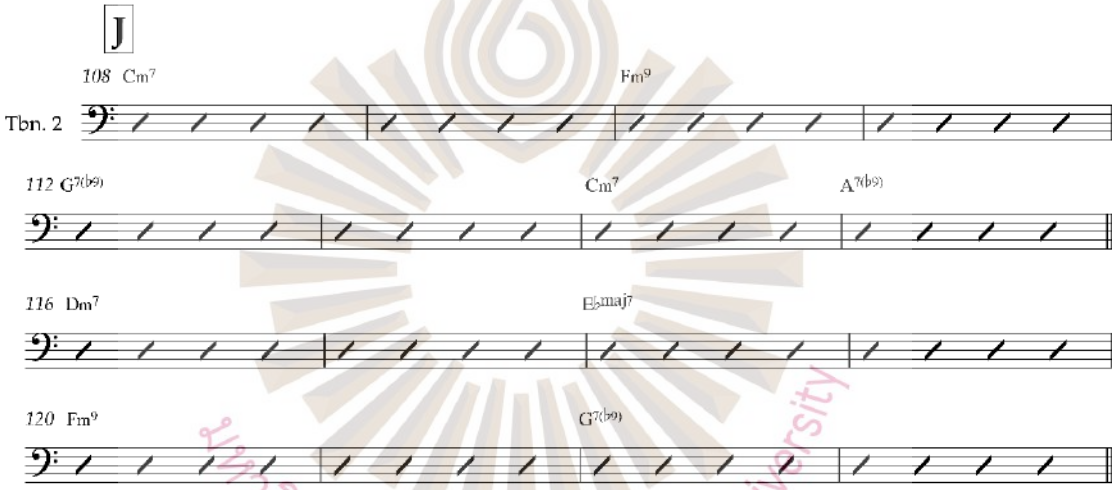
ตัวอย่างที่ 4.13 เทคนิคการซ้อนชั้นทำนองช่วงเชื่อมที่ 1 จุดซ้อม F ห้องที่ 71-78

ตัวอย่างที่ 4.14 เทคนิคการซ้อนชั้นทำนองช่วงเชื่อมที่ 1 จุดซ้อม G ห้องที่ 79-86

ช่วงเชื่อมที่ 2 ห้องที่ 87-102 จุดซ้อม H กำหนดให้กลองชุดบรรเลงกลองทอม 3 เป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น โดยเน้นเสียง (Accent) ที่จังหวะหนึ่งและจังหวะสองยกร่วมกับดับเบิลเบสบรรเลงโน้ตเพเดิล G ในลักษณะเดียวกัน และกำหนดให้เปียโนบรรเลงโน้ต G ขั้นคู่ 8 (ตัวอย่างที่ 4.15)

ตัวอย่างที่ 4.15 กำหนดโน้ตเพเดิล G เป็นฐานประกอบทำนองช่วงเชื่อมที่ 2

ห้องที่ 93-107 จุดซ้อม I ประพันธ์โดยใช้การสอดรับทำนอง โดยแบ่งออกเป็น 7 ทำนอง ดังนี้ หมายเลขที่ 1 ห้องที่ 89-92 เริ่มต้นจากการลากเสียง กำหนดให้บรรเลงโดยด้วยกลุ่มแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 และบาริโทนแซกโซโฟน หมายเลขที่ 2 ห้องที่ 92-94 ใช้เทคนิคการเลียนระหว่างกลุ่มทรอมโบน และกลุ่มทรัมเป็ต หมายเลขที่ 3 ห้องที่ 95-98 เป็นทำนองสอดรับประสานขนานขั้นคู่ 6 กำหนดให้บรรเลงโดยกลุ่มแซกโซโฟน และเพิ่มความหนาแน่นจากกลุ่มทรอมโบนเกลาเสียงประสานแบบไดอาโทนิกบนบันไดเสียง G เนเชอรัลไมเนอร์ ต่อมาห้องที่ 97 เป็นทำนองสอดรับด้วยเทคนิคการเลียนจากกลุ่มทรัมเป็ต ห้องที่ 101-102 นำสัดส่วนจังหวะดังกล่าวกลับมาใช้ซ้ำอีกครั้ง จากกลุ่มทรัมเป็ต และทรอมโบนตำแหน่ง 1-3 คอยลากเสียงสอดประสาน หมายเลขที่ 4 ห้องที่ 97-106 กำหนดให้บาริโทนแซกโซโฟน และเบสทรอมโบนบรรเลงโน้ตเพเดิลโดยเน้นเสียงที่จังหวะหนึ่ง และจังหวะสองยก ขณะเดียวกันกีตาร์และเปียโนบรรเลงทำนองออสตินาโตซ้อนทับอีกชั้นหนึ่ง หมายเลขที่ 5 ห้องที่ 98-100 สร้างแนวทำนองในโมด G มิกโซลิเดียน b9 b13 กำหนดให้บรรเลงโดยกลุ่มอัลโตแซกโซโฟน หมายเลขที่ 6 ห้องที่ 102-106 ประพันธ์โดยใช้การเคลื่อนที่ครึ่งเสียงจาก G ทรัยแอดสลับกับ Ab ทรัยแอดในแบบขนาน หมายเลขที่ 7 ห้องที่ 104-106 สร้างทำนองโดยพัฒนาโมทีฟจากทำนองช่วงนำ ห้องที่ 5-7 (ตัวอย่างที่ 4.16-4.17)

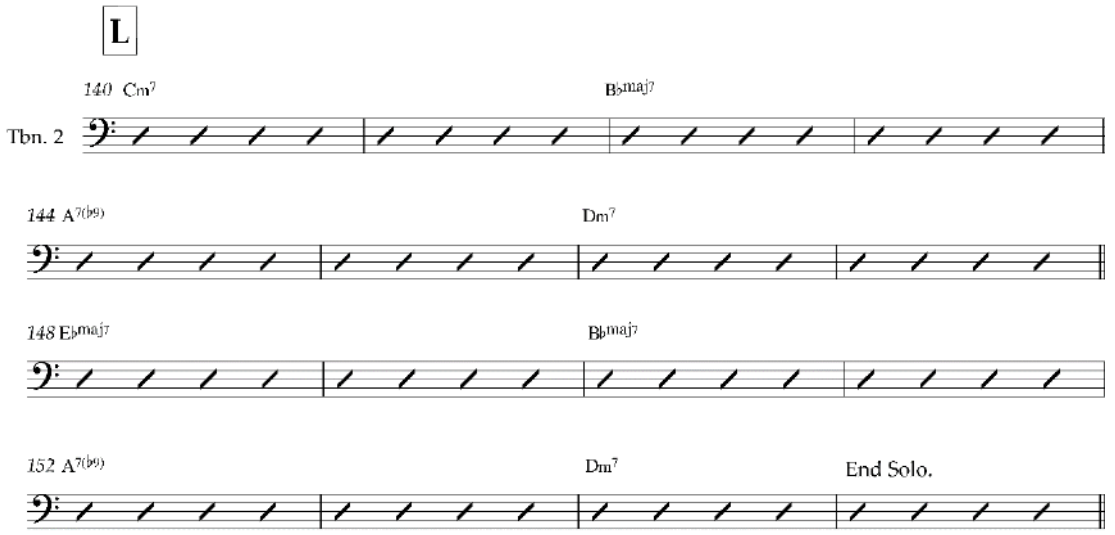
ตัวอย่างที่ 4.16 การสอดรับทำนอง ช่วงเชื่อมที่ 2 ห้องที่ 89-100

ตัวอย่างที่ 4.17 การสอดรับทำนอง ช่วงเชื่อมที่ 2 ห้องที่ 101-107

4.2.2 การประพันธ์บทเพลง *“เลิร์นนิง”* ในท่อนที่ 2

นำเสนอการอิมโพรไวส์โดยผู้บรรเลงเดี่ยวทรอมโบน และกลองชุด สะท้อนถึงความกล้าแสดงออกที่มากขึ้น สามารถอธิบายพอสังเขป ดังนี้ การอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ในห้องที่ 108-155 จุดซ้อม J-L ในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 กำหนดให้บรรเลง 2 รอบ ตั้งแต่ห้องที่ 108-139 ช่วงที่ 2 กำหนดให้บรรเลง 1 รอบ ตั้งแต่ห้องที่ 140-155 (ตัวอย่างที่ 4.18-4.19)

ตัวอย่างที่ 4.18 การดำเนินคอร์ดสำหรับอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 1

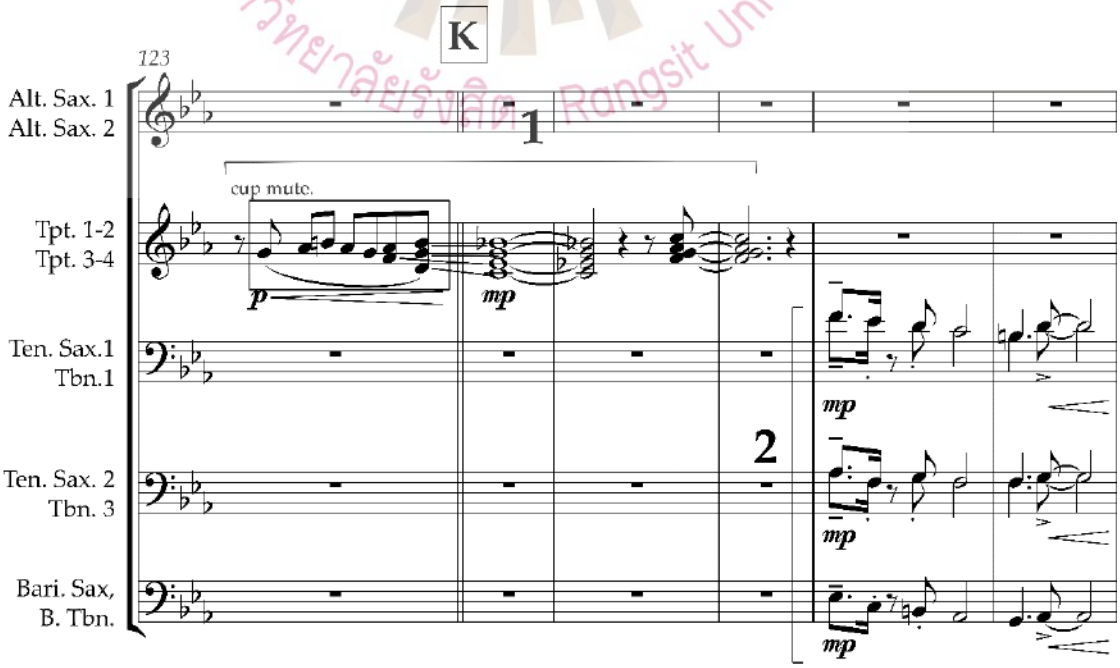
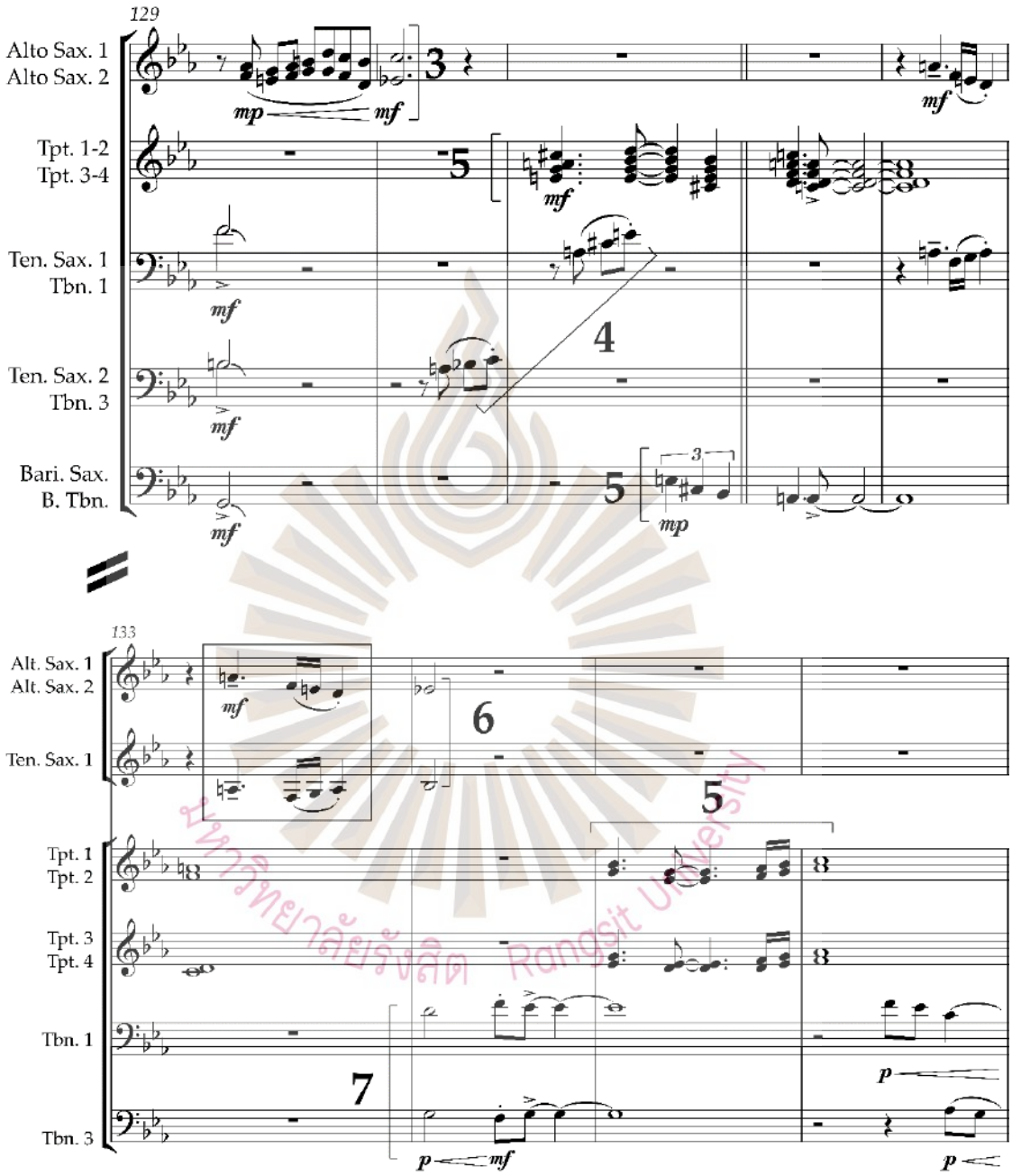
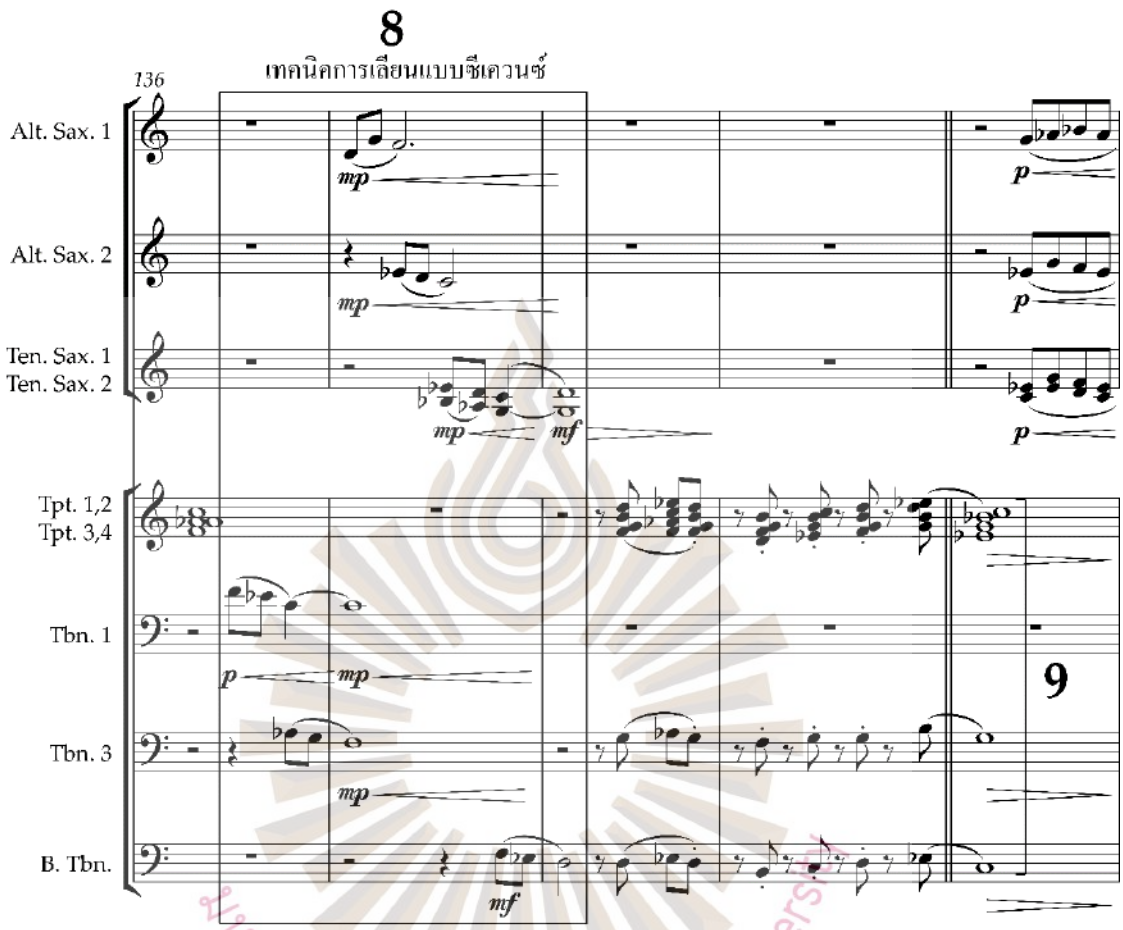


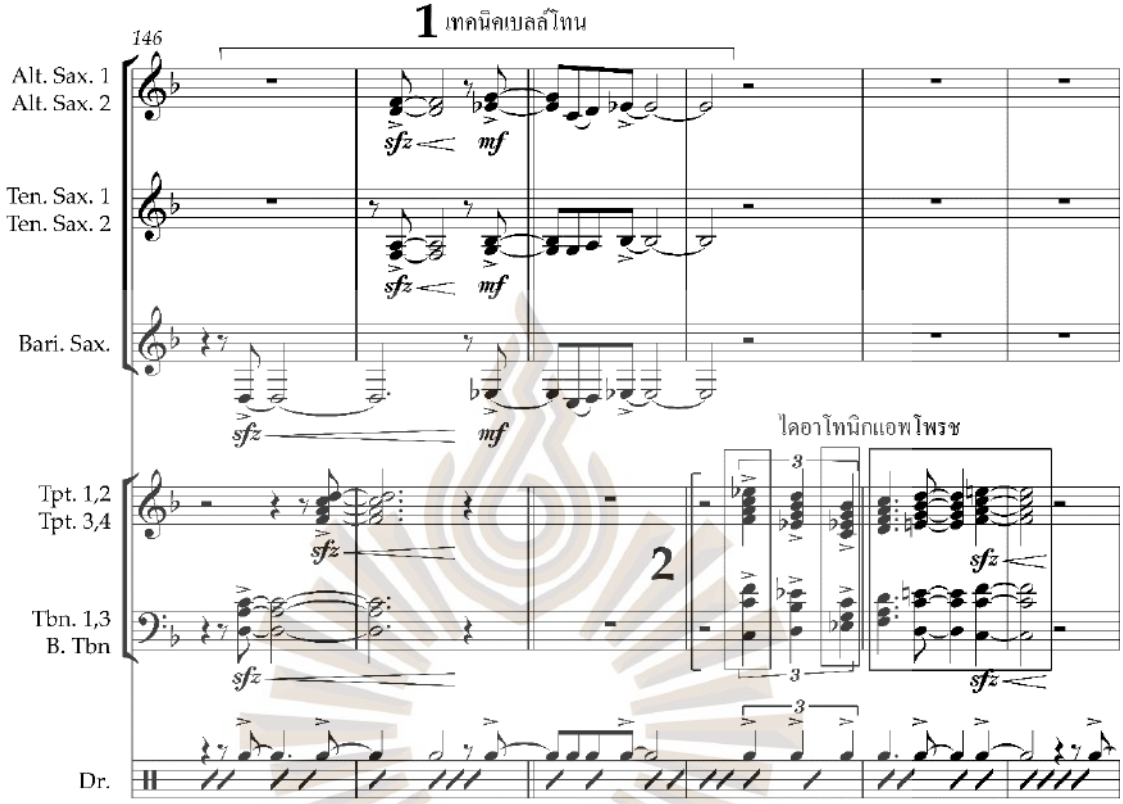
ตัวอย่างที่ 4.19 การดำเนินคอร์ดสำหรับอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 2



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

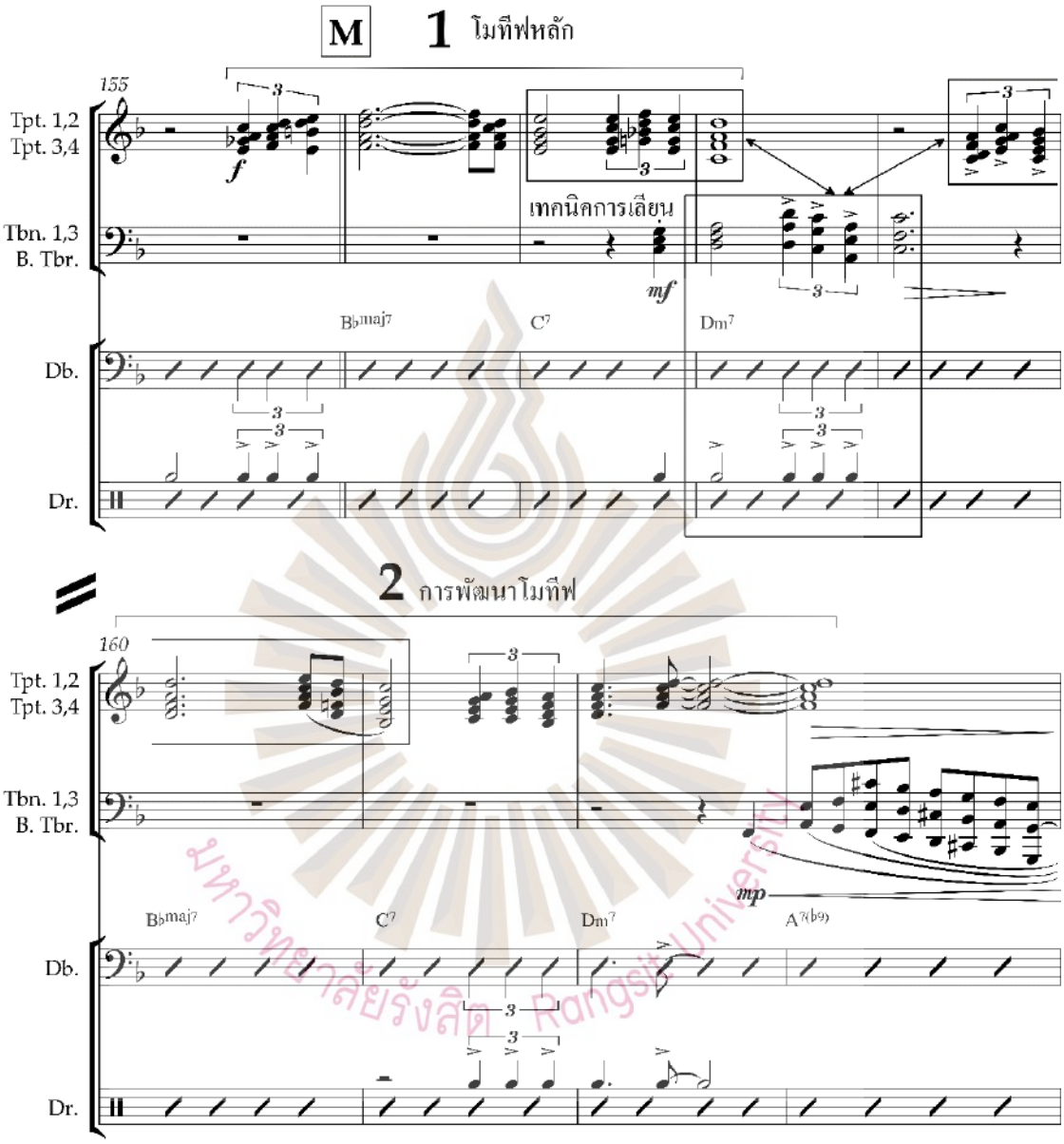
อิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 1 รอบที่ 2 จุดซ้อม K ห้องที่ 124-133 มีการประพันธ์ทำนองสอดประสานพื้นหลัง เพื่อผลักดันสนับสนุนแก่ผู้อิมโพรไวส์ โดยใช้การดำเนินคอร์ดเหมือนเดิมดัง (ตัวอย่างที่ 4.18) สามารถแบ่งออกเป็น 9 ทำนอง ดังนี้ หมายเลขที่ 1 ห้องที่ 123-126 เป็นทำนองสอดประสานสนับสนุนแก่ผู้อิมโพรไวส์ โดยสร้างการเคลื่อนที่ทำนองเกลาเข้าหาเสียงประสานในรูปแบบคอร์ดปิด หมายเลขที่ 2 ห้องที่ 127-128 เป็นทำนองสอดรับจากกลุ่มทรัมเป็ต หมายเลขที่ 3 ห้องที่ 129-130 สร้างแนวทำนองสอดรับด้วยใช้โมด G มิกโซลิเดียน-b9 b13 หมายเลขที่ 4 ห้องที่ 130-131 เป็นทำนองสอดประสานโดยใช้การเคลื่อนที่ทำนองด้วยเทคนิคซีเควนซ์ หมายเลขที่ 5 ห้องที่ 131-133 สร้างแนวทำนองและแนวสอดประสานด้วยโมด A มิกโซลิเดียน b9 b13 กำหนดให้บรรเลงโดยกลุ่มทรัมเป็ต ขณะเดียวกันทำนองสอดรับจากแนวบาริโทนแซกโซโฟน และเบสทรอมโบน ต่อมาห้องที่ 135-136 เป็นทำนองสอดประสานโดยใช้การเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรชบนบันไดเสียง Eb เมเจอร์ หมายเลขที่ 6 ห้องที่ 133-136 เป็นทำนองสอดประสานรับกับหมายเลขที่ 5 ในห้องที่ 133-134 หมายเลขที่ 7 ห้องที่ 134-135 กลุ่มทรอมโบนเป็นทำนองสอดประสานระหว่างกลุ่มแซกโซโฟนและกลุ่มทรัมเป็ต หมายเลขที่ 8 ห้องที่ 136-138 ประพันธ์โดยใช้เทคนิคการเลียนแบบซีเควนซ์ (Sequential imitation) หมายเลขที่ 9 ห้องที่ 138-140 ทำนองสอดประสานในลักษณะจังหวะขัด เกลาเสียงประสานด้วยโมด G มิกโซลิ-เดียน b9 b13 (ตัวอย่างที่ 4.20-4.22)

ตัวอย่างที่ 4.20 ทำนองพื้นหลังอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 1 รอบที่ 2 ห้องที่ 123-128

ตัวอย่างที่ 4.21 ทำนองพื้นหลังอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 1 รอบที่ 2 ห้องที่ 129-136

ตัวอย่างที่ 4.22 ทำนองพื้นหลังอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 1 รอบที่ 2 ห้องที่ 136-140

อิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 2 ห้องที่ 146-151 จุดซ้อม L หมายเลขที่ 1 ห้องที่ 146-149 ประพันธ์โดยใช้เทคนิคเบลล์โทน กำหนดให้บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องเป่า หมายเลขที่ 2 เป็นทำนองสอดรับกลุ่มเครื่องแซกโซโฟน ห้องที่ 149 (กรอบสี่เหลี่ยม) แสดงให้เห็นถึงการนำชั้นคอร์ดด้วยเสียงประสานการเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรชบนบันไดเสียง Bb เมเจอร์ ต่อมาห้องที่ 150-151 (กรอบสี่เหลี่ยม) แสดงให้เห็นถึงการเกลาเสียงประสานแบบไดอาโทนิกแอพโพรชบนบันไดเสียง D เนเชอรัลไมเนอร์ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้กลุ่มทรัมป็ตประสานคอร์ดขนาน และกำหนดให้กลุ่มทรอมโบนในรูปแบบการเคลื่อนที่ทำนองสวนทาง (ตัวอย่างที่ 4.23)

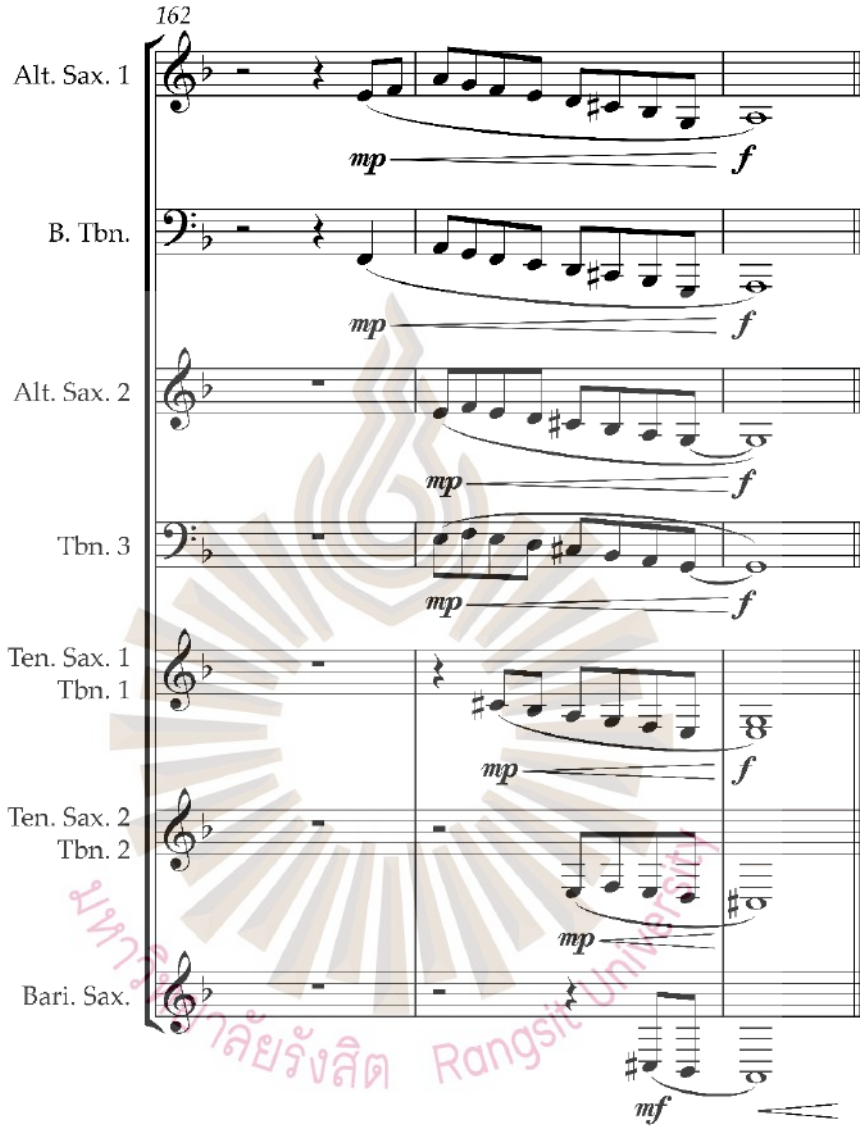
ตัวอย่างที่ 4.23 ทำนองพื้นหลังอิมโพรไวส์โดยทรอมโบน ช่วงที่ 2 ห้องที่ 146-151

ช่วงเชื่อมที่ 3 ห้องที่ 156-163 จุดซ้อม M เป็นช่วงทำนองปิดท้ายแก่ผู้อิมโพรไวส์โดยทรอมโบน โดยกำหนดทำนองบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องทรัมเป็ต ใช้การเกลาเสียงประสานและการสร้างทำนองแบบไดอาโทนิกบนบันไดเสียงเสียง D เนเชอรัลไมเนอร์ โดยใช้การพัฒนาโมทีฟสามารถอธิบายได้ดังนี้

หมายเลขที่ 1 เป็นแนวคิดโมทีกหลัก

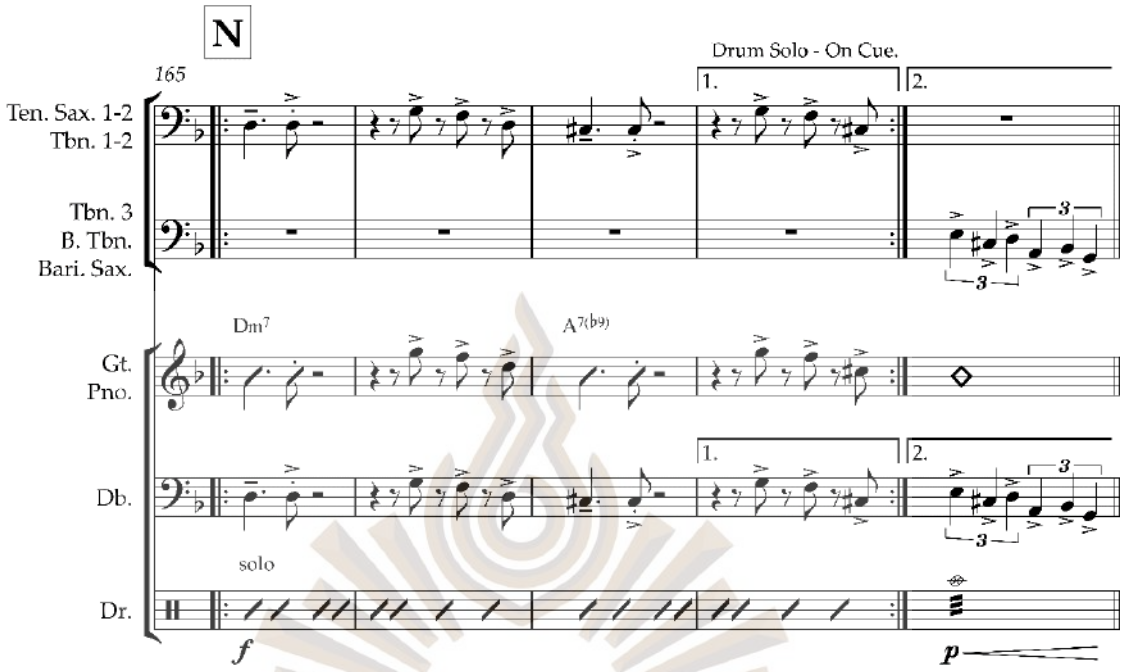
หมายเลขที่ 2 เป็นการพัฒนาโมทีฟ (กรอบสี่เหลี่ยม) ห้องที่ 157-158 เป็นทำนองสอดประสาน โดยใช้เทคนิคการเลียนระหว่างสองแนวทำนอง นำเสนอในรูปแบบถาม-ตอบ กำหนดให้บรรเลงโดยทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2 และเบสทรอมโบน พร้อมกับกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ ในลักษณะจังหวะเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 4.24)

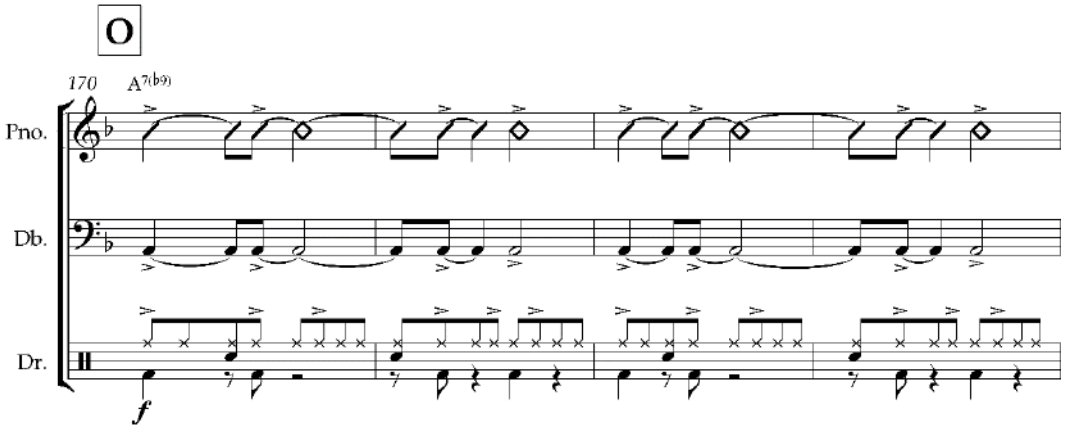
ตัวอย่างที่ 4.24 ช่วงเชื่อมที่ 3 ห้องที่ 156-163

ห้องที่ 162-164 จุดซ้อม M ผู้ประพันธ์ใช้การไล่ลำดับเสียงทำนองซ้อนกัน โดยใช้กลุ่มโน้ตจากโมด A มิกโซลิเดียน b9 b13 เป็นการลดทอนของแนวทำนองการไล่ระดับเสียงด้วยโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (ตัวอย่างที่ 4.25)

ตัวอย่างที่ 4.25 การไล่ลำดับเสียงทำนองซ้อนกันโดยใช้โมด A มิกโซลิเดียน b9 b13

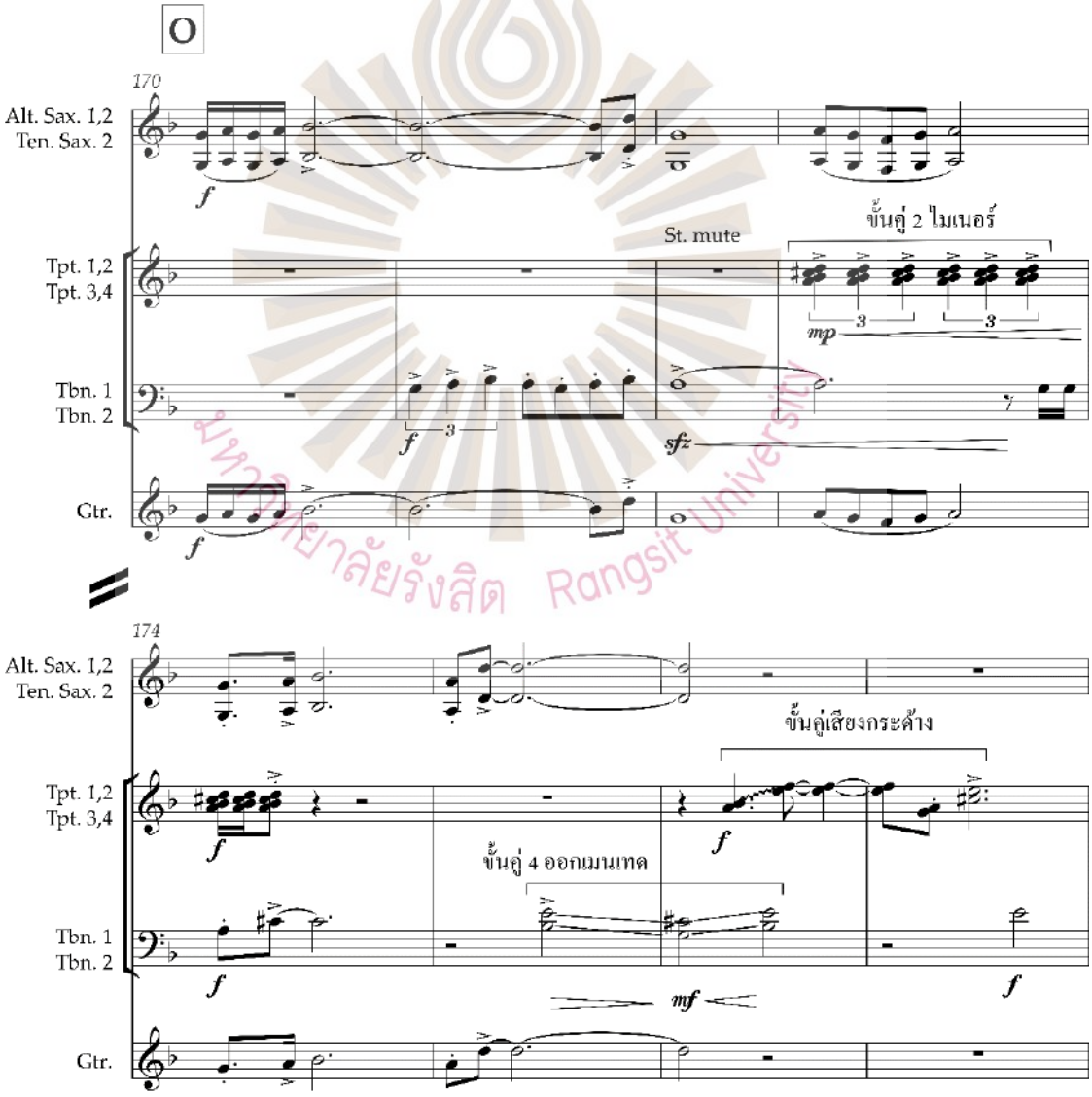


อิมโพรไวส์โดยกลองชุด ในห้องที่ 165-169 จุดซ้อม N บรรเลงเดี่ยวบนฐานทำนองวนซ้ำ ซึ่งกำหนดให้บรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 ทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2 กีตาร์ เปียโน และดับเบิลเบส (ตัวอย่างที่ 4.26)

ตัวอย่างที่ 4.26 อิมโพรไวส์โดยกลองชุด บนฐานทำนองวนซ้ำ

ช่วงเชื่อมที่ 4 ห้องที่ 170-187 จุดซ้อม O นำเสนอเรื่องราวที่สะท้อนถึงความตึงเครียดจากงานเรียนที่หนักหน่วงกับขอบเขตระยะเวลาที่กำหนด ผู้ประพันธ์ได้กำหนดโน้ต A เป็นโน้ตเพเดิล พร้อมกับการเดินแนวทำนองออสตินาโตของโน้ตเพเดิลในลักษณะจังหวะประกอบ บรรเลงโดยดับเบิลเบสโน้ต A เพเดิล และดำเนินคอร์ด $A7^{(b9)}$ ลักษณะจังหวะเดียวกันจากเปียโน พร้อมกับการสนับสนุนการเน้นลักษณะจังหวะจากกลองชุด เพื่อเป็นฐานประกอบช่วงเชื่อมที่ 4 (ตัวอย่างที่ 4.27)

ตัวอย่างที่ 4.27 การดำเนินแนวทำนองออสตินาโต โน้ต A เพเดิล และคอร์ด $A7^{(b9)}$ ประกอบช่วงเชื่อมที่ 4

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

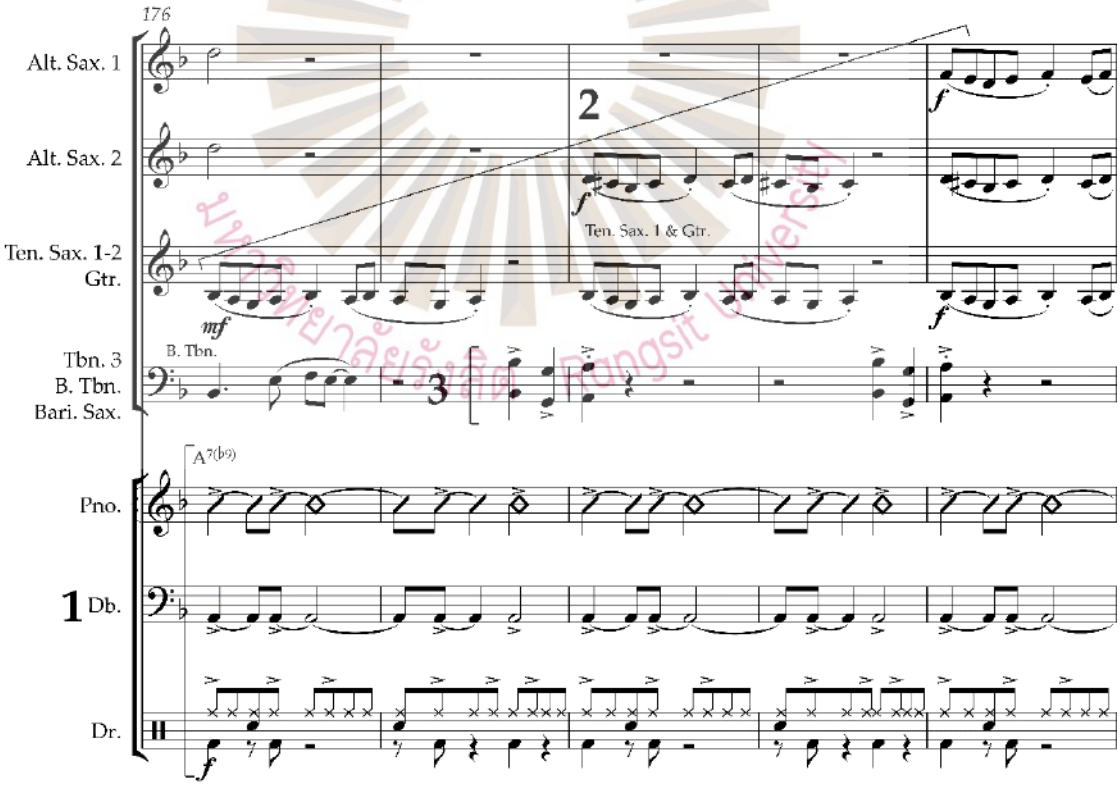
ห้องที่ 170-177 จุดซ้อม O ประพันธ์ทำนองประกอบโดยใช้โมด A มิกโซลิเดียน b9 b13 มาเป็นองค์ประกอบหลัก กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 เทเนอร์-แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 2 และกีตาร์ ห้องที่ 171-174 สอดรับทำนองกำหนดให้บรรเลงโดยทรอมโบนตำแหน่ง 1-2 เป็นทำนองซ้อนทับสอดประสานรับทำนองจากกลุ่มทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-4 โดยสอดประสานทำนองขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ได้แก่ A กับ Bb และ C# กับ D ห้องที่ 175-177 ประพันธ์ทำนองด้วยเทคนิคการสไลด์ในขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดจากทรอมโบน และสอดประสานทำนองด้วยทรัมเป็ตโดยการประสานของขั้นคู่เสียงกระด้าง (ตัวอย่างที่ 4.28)

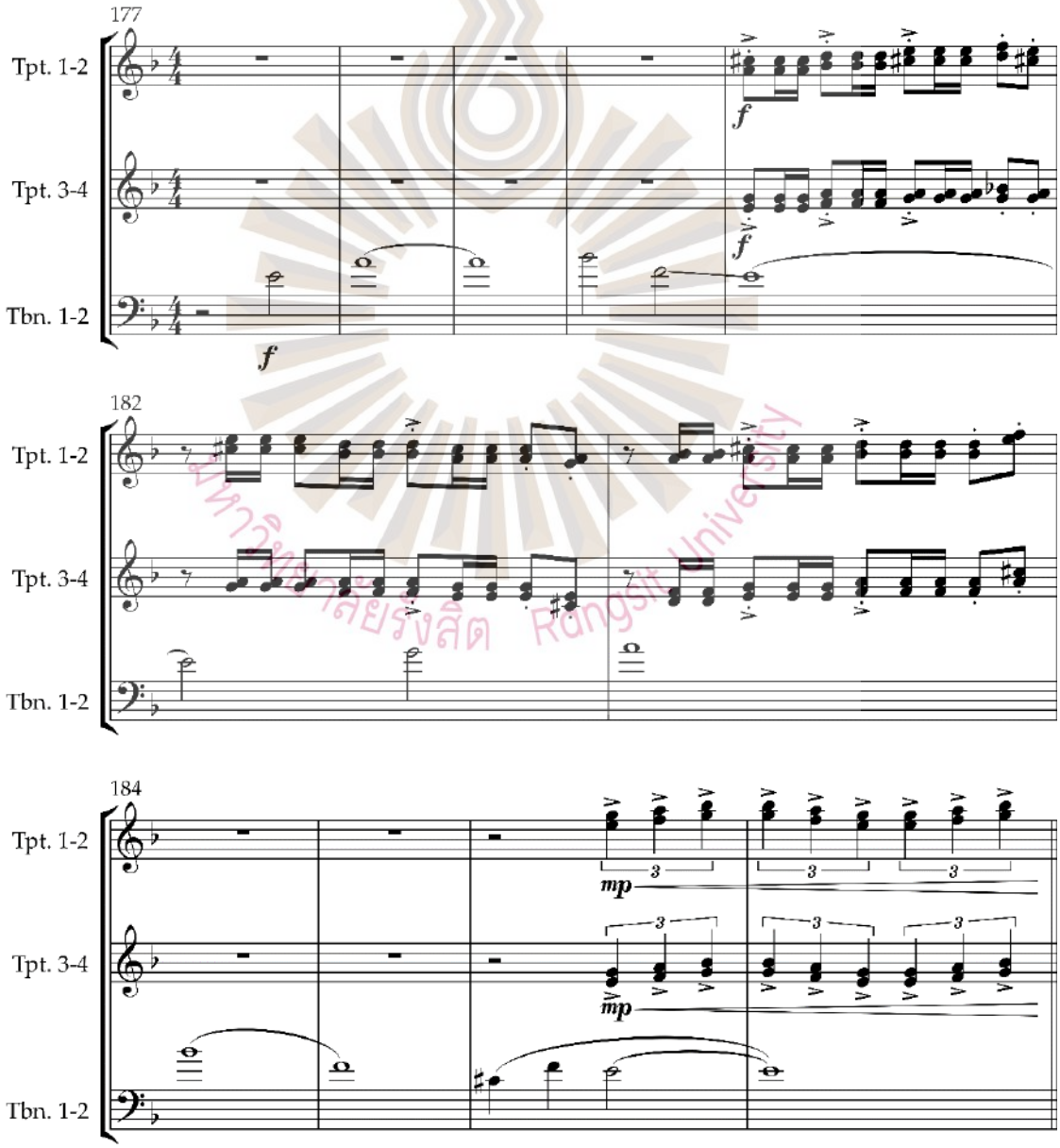
ตัวอย่างที่ 4.28 แนวทำนองและทำนองประสานด้วยคู่เสียงกระด้างช่วงเชื่อมที่ 4 ห้องที่ 170-177

ห้องที่ 176-187 จุดซ้อม O ประพันธ์โดยใช้เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง ประพันธ์ทำนองด้วยโมด A มิกโซลิเดียน b9 13 เป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์ โดยทำนองออสตินาโตประกอบด้วยกันทั้งหมด 3 ชั้น สามารถอธิบายรายละเอียดดังนี้

ชั้นที่ 1 กำหนดให้ดับเบิลเบสบรรเลงโน้ตเพเดิล A และเปียโนบรรเลงคอร์ด $A7^{(b9)}$ โดยมีการสนับสนุนจากกลองในลักษณะจังหวะเดียวกัน

ชั้นที่ 2 ห้องที่ 176 เป็นทำนองออสตินาโต โดยเริ่มต้นการบรรเลงจากเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 2 เพิ่มความหนาแน่นขั้นคู่ยูนิซันจากเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1 และกีตาร์ห้องที่ 178 เพิ่มการประสานของคู่ 3 กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 2 ห้องที่ 180 เพิ่มการประสานของชั้นทำนองของคู่ 5 กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1

ชั้นที่ 3 เป็นการบรรเลงออสตินาโตในลักษณะสอดรับจากชั้นที่ 2 กำหนดให้บรรเลงโดยบาริโทนแซกโซโฟน ทรอมโบนตำแหน่งที่ 3 และเบสทรอมโบน (ตัวอย่างที่ 4.29)

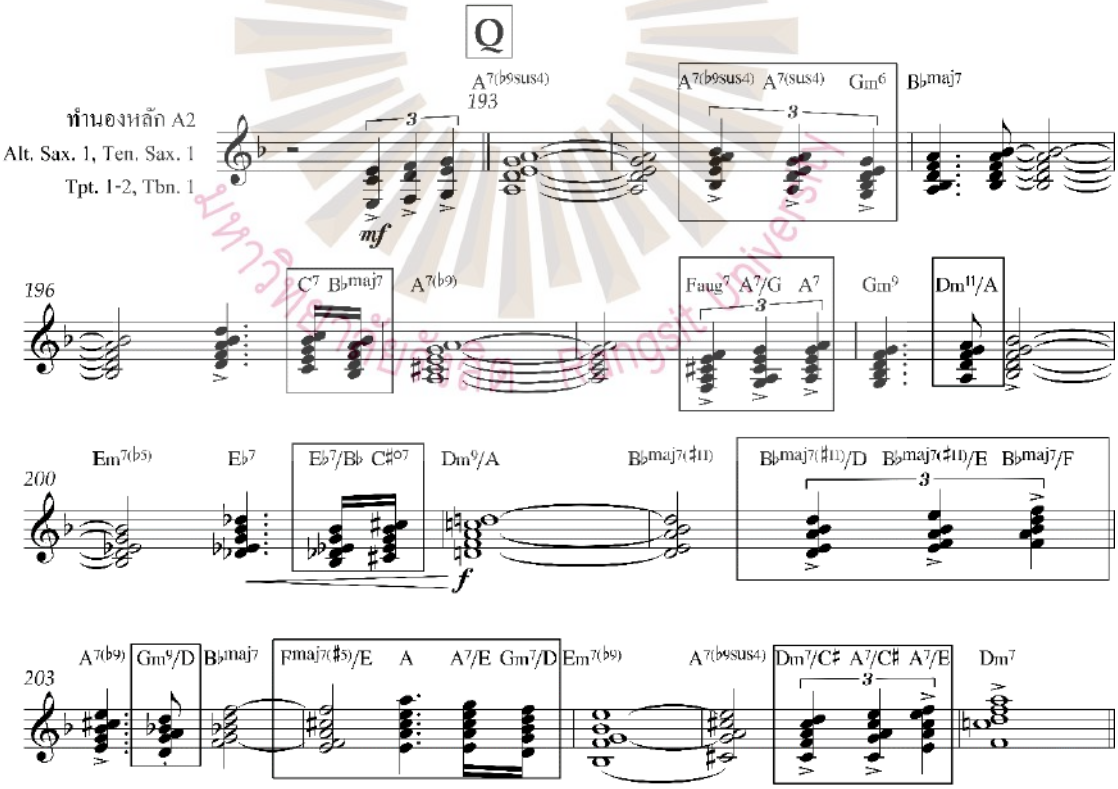
ตัวอย่างที่ 4.29 การประพันธ์ช่วงเชื่อมที่ 4 โดยใช้เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง

จากการซ้อนชั้นทำนองในตัวอย่างที่ 4.29 ผู้ประพันธ์สร้างทำนองซ้อนทับอีกชั้นหนึ่ง โดยยังคงใช้โมด A มิกโซลิเดียน b9 b13 เป็นวัตถุดิบในการสร้างทำนอง บรรเลงทำนองโดยทรอมโบน 1-2 สะท้อนถึงทำนองกำลังใจที่ได้จากครอบครัว ต่อมาห้องที่ 181-183 เป็นทำนองสอดรับกำหนดให้บรรเลงโดยทรัมเป็ต 1-4 เป็นการใช้สัดส่วนจังหวะประดับทำนอง โดยวางเสียงประสานการเคลื่อนที่ทำนองแบบขนานบนโมด A มิกโซลิเดียน b9 b13 ต่อมาห้องที่ 186-187 สร้างแนวทำนองในลักษณะโน้ตสามพยางค์ ประกอบเพื่อเป็นทำนองส่ง (ตัวอย่างที่ 4.30)

ตัวอย่างที่ 4.30 ชั้นทำนองประกอบช่วงเชื่อมที่ 4 ห้องที่ 177-187

ห้องที่ 188-192 จุดซ้อม P เป็นเทคนิคเบลล์โทน 2 เป็นการซ้ำจากช่วงแรกของเทคนิคเบลล์โทน 1 (ตัวอย่างที่ 4.5) นำกลับมาใช้ซ้ำอีกครั้งเพื่อส่งเข้าทำนองช่วงลำดับต่อไปโดยมีการพักเพื่อเสริมให้กลองบรรเลงส่ง (Fill In)

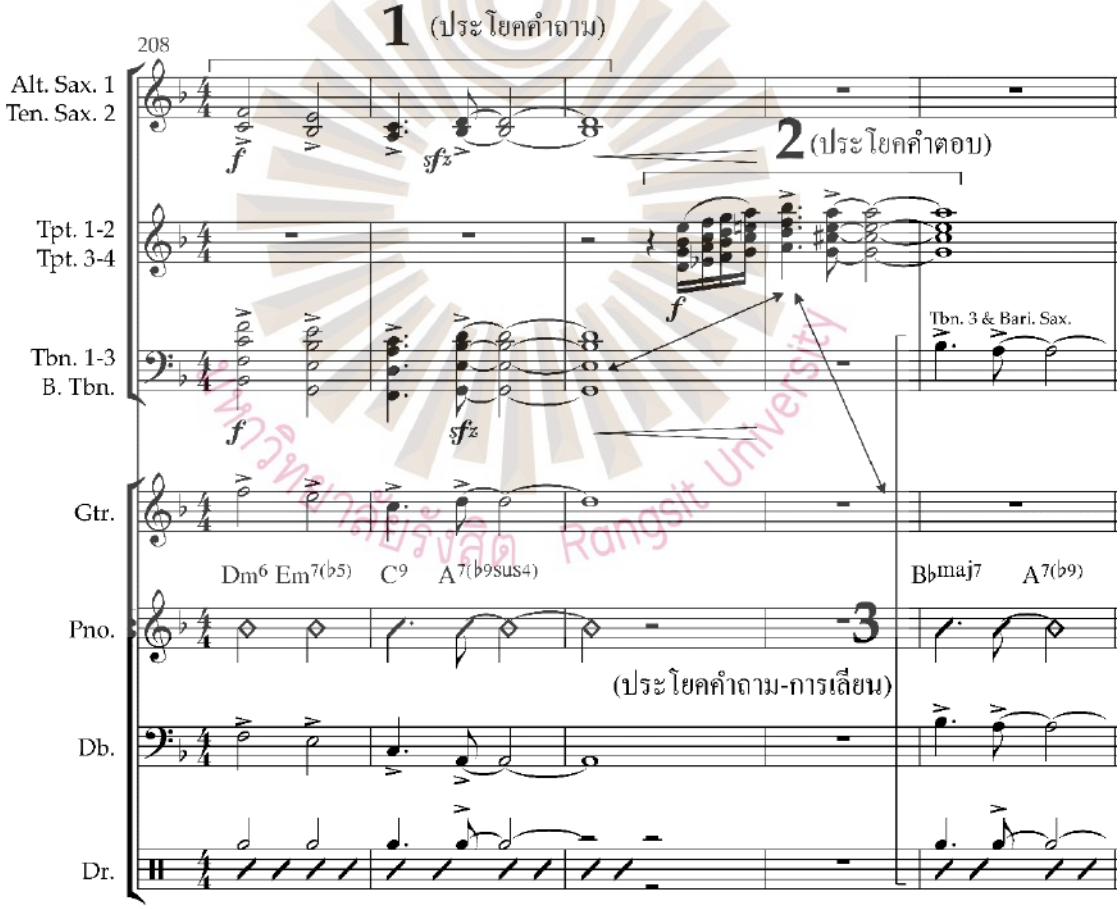
4.2.3 การประพันธ์บทเพลง *"เลิร์นนิง"* ในท่อนที่ 3

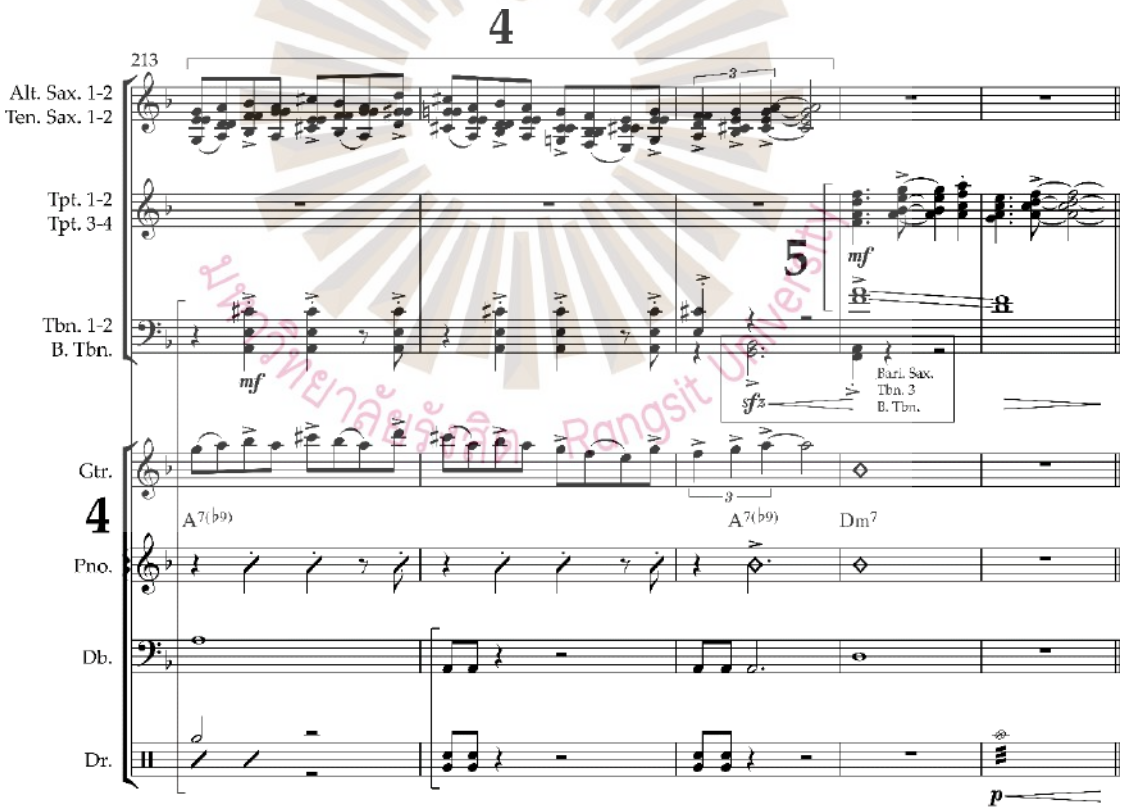
นำเสนอทำนองหลัก A' ห้องที่ 193-207 จุดซ้อม Q มีความแตกต่างจากทำนองหลัก A โดยเพิ่มความหนาแน่นมากขึ้นโดยใช้การเกลาเสียงประสานทำนองหลักแบบไดอาโทนิกแอพโพรช เป็นรูปแบบการเคลื่อนที่ขนานทำนอง สะท้อนถึงเรื่องราวปัญหา และอุปสรรคที่เพิ่มมากขึ้น กำหนดให้บรรเลงโดย อัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1 เทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1 ทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-2 และทรอมโบน 1 (ตัวอย่างที่ 4.31)

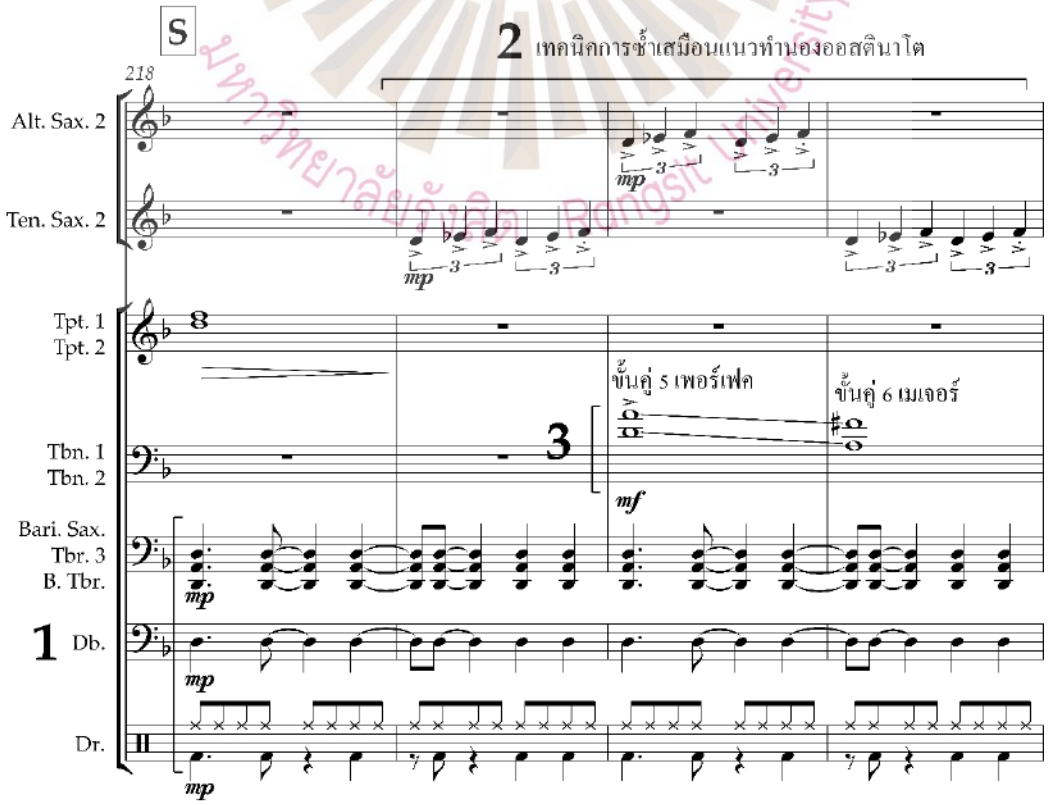
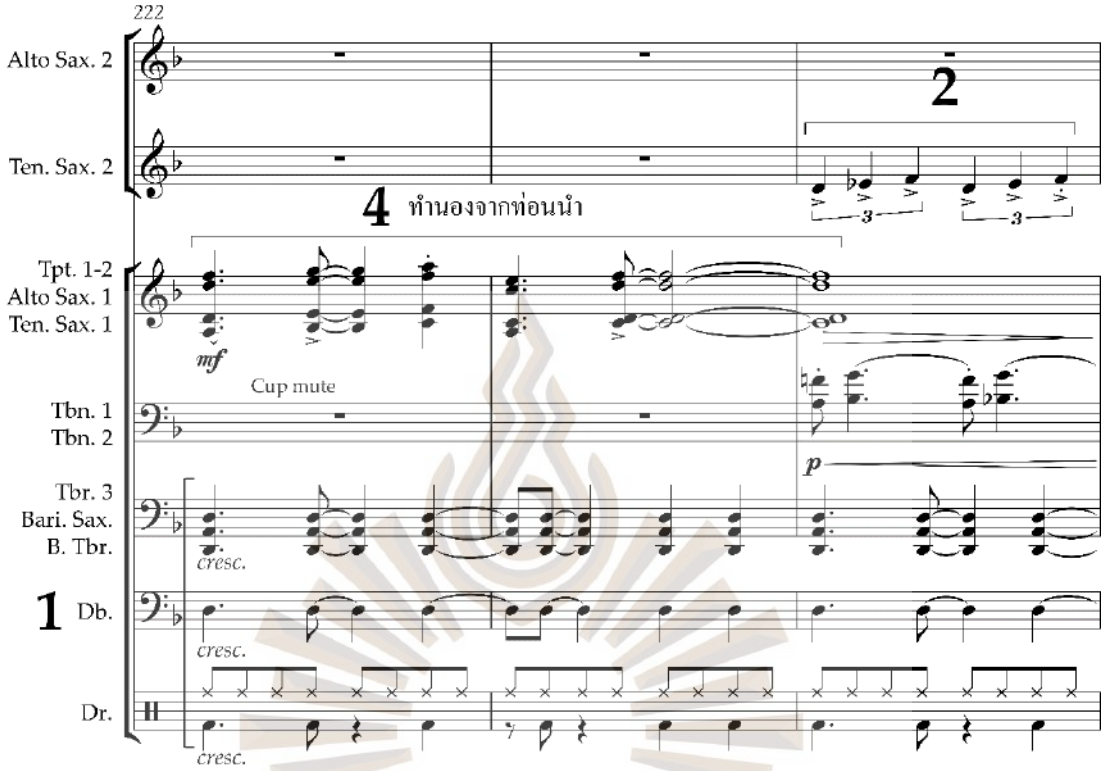
ตัวอย่างที่ 4.31 การเกลาเสียงประสานทำนองหลักแบบไดอาโทนิกแอพโพรชในทำนองหลัก A'

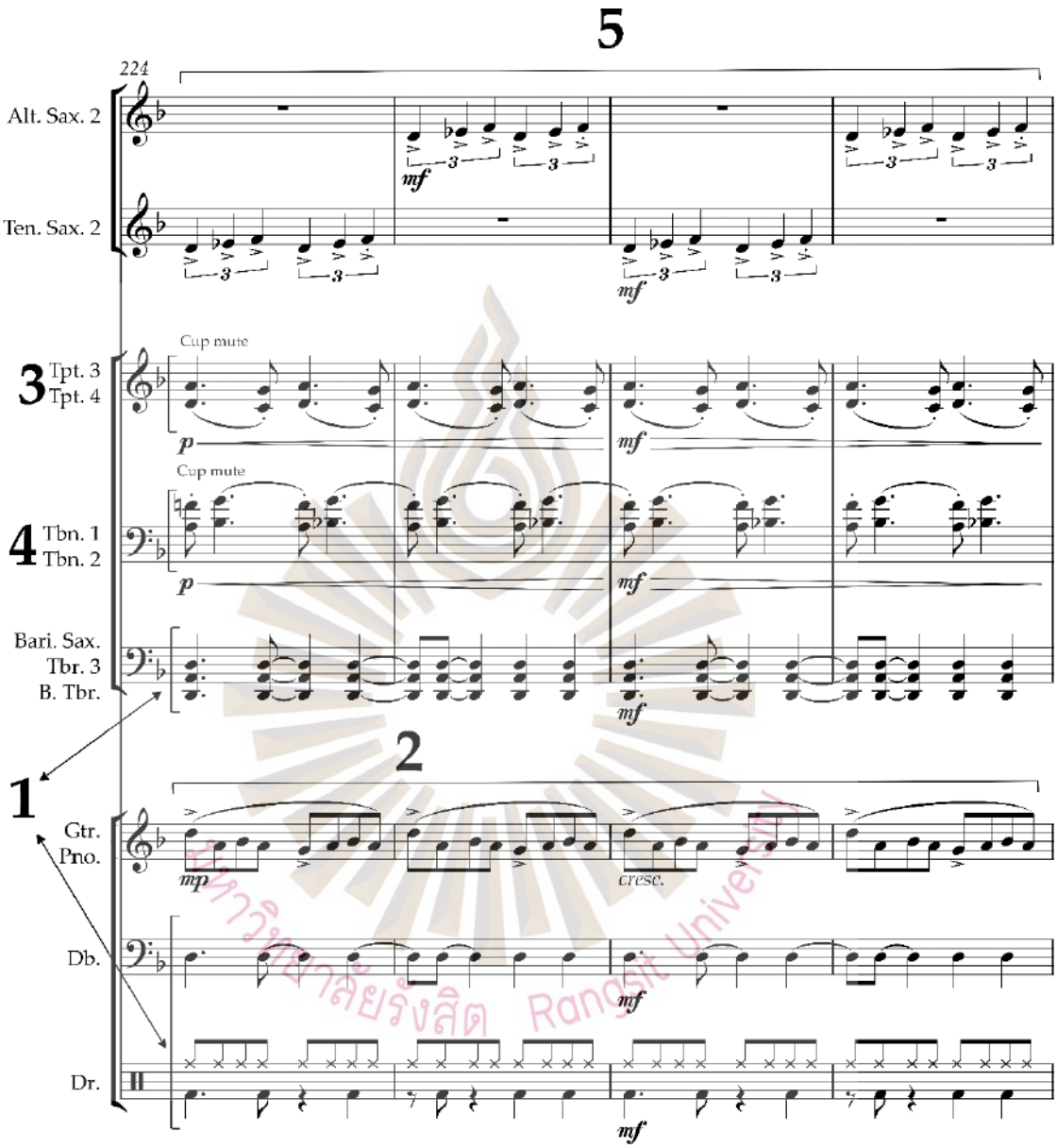


ช่วงเชื่อมที่ 5 ห้องที่ 208-217 จุดซ้อม R ใช้การดำเนินทำนองในลักษณะการสอดรับทำนองในแบบถาม-ตอบ หมายเลขที่ 1 ห้องที่ 208-210 ดำเนินทำนองลากเสียงประสานโน้ตในคอร์ด Dm6 / $Em7^{(b5)}$ / C9 / $A7^{(b9sus4)}$ กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1 เทเนอร์แซโซโฟนตำแหน่งที่ 2 ทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-4 และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ หมายเลขที่ 2 ห้องที่ 210-212 เป็นการสอดรับทำนองถาม-ตอบ จากหมายเลขที่ 1 กำหนดให้บรรเลงโดยทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-4 ผู้ประพันธ์ใช้การประสานเสียงทำนองด้วยคอร์ดขนาน หมายเลขที่ 3 ห้องที่ 212-213 การสอดรับในรูปแบบถาม-ตอบ โดยใช้เทคนิคการเลียน จากบาริโทนแซกโซโฟน ทรอมโบน 3 เปียโน ดับเบิลเบส และกลอง ห้องที่ 212-213 (ตัวอย่างที่ 4.32)

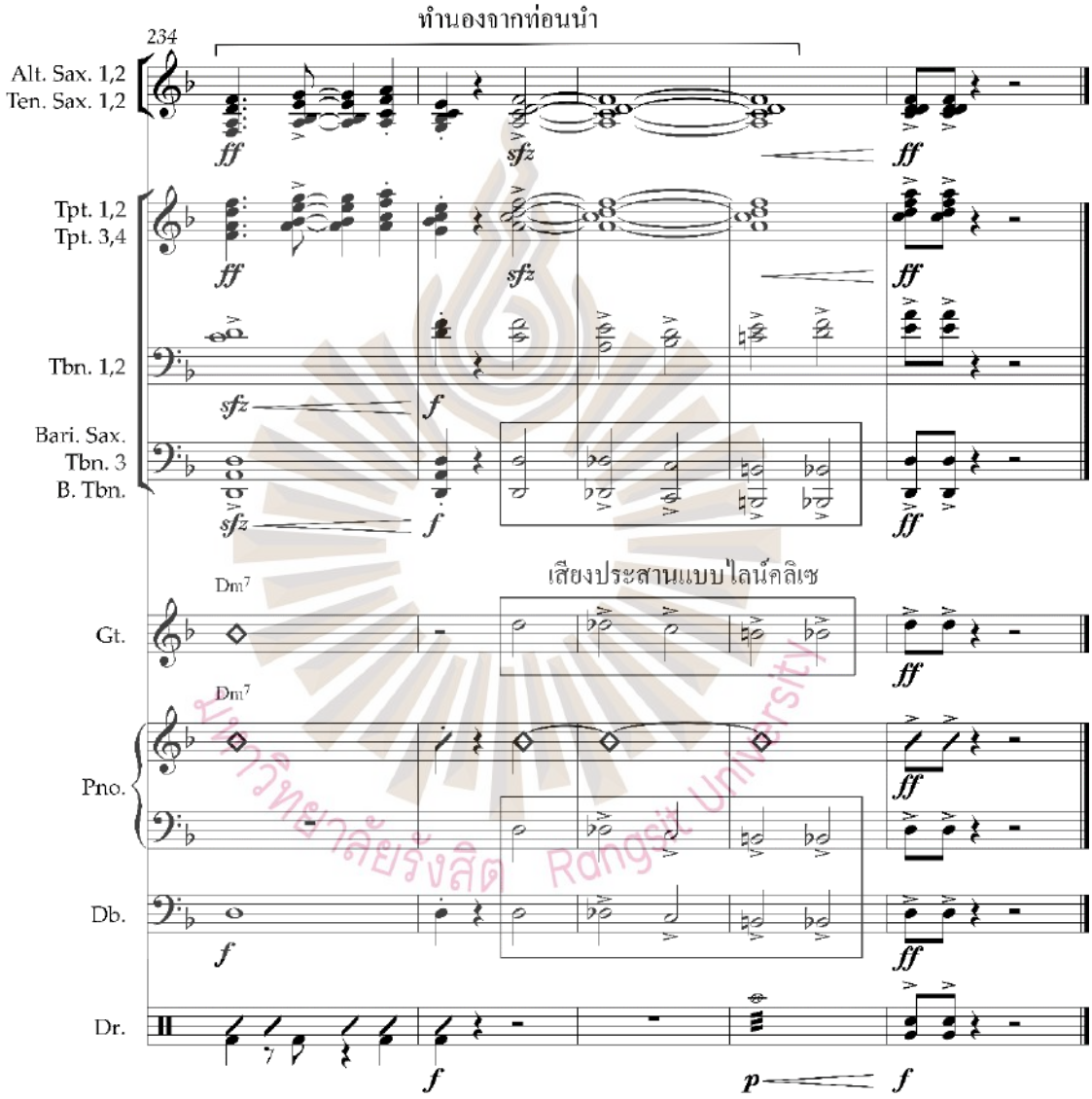
ตัวอย่างที่ 4.32 การสอดรับทำนอง ช่วงเชื่อมที่ 5 ห้องที่ 208-212

จากตัวอย่างที่ 4.32 ช่วงเชื่อมที่ 5 ห้องที่ 213-217 จุดซ้อม R ประพันธ์โดยใช้การสอดประสานรับทำนองมีรายละเอียด ดังนี้ หมายเลขที่ 4 ห้องที่ 213-215 ผู้ประพันธ์สร้างแนวทำนองบันไดเสียงในโมด A มิกโซลิเดียน b9 b13 โดยเน้นเสียงในจังหวะสองสาม และสี่ยก กำหนดให้บรรเลงโดยกลุ่มแซกโซโฟน และกีตาร์ ขณะเดียวกัน ห้องที่ 213-216ใช้การเน้นย้ำจังหวะสองสามและสี่ยกเช่นกัน กำหนดให้บรรเลงโดยทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2 เบสทรอมโบน และเปียโน จากนั้นลากเสียงโน้ตในคอร์ดด้วยการเน้นเสียงหนักแน่น (ในกรอบสี่เหลี่ยม) ต่อมาห้องที่ 214-215 ใช้การเน้นย้ำจังหวะที่ 1 จากดับเดิลเบสและกลองชุด หมายเลขที่ 5 ห้องที่ 216-217 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองจากช่วงนำ ห้องที่ 5-7 กลับมาใช้ซ้ำอีกครั้ง เพื่อเป็นทำนองปิดท้ายช่วงเชื่อมที่ 5 และเป็นทำนองช่วงออกจบ กำหนดให้บรรเลงโดยนทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-4 ขณะเดียวกันทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2 ใช้เทคนิคการสไลด์ซ้อนทับอีกทีหนึ่งในขั้นคู่ 3 (ตัวอย่างที่ 4.33)

ตัวอย่างที่ 4.33 การสอดรับทำนอง ช่วงเชื่อมที่ 5 ห้องที่ 213-217

ช่วงออกจบ ห้องที่ 218-224 จุดซ้อม S นำเสนอความเข้มเสียงจากเบาและค่อย ๆ เพิ่มความดังที่สุด สะท้อนถึงบทสรุปเรื่องราว และประสบการณ์ที่ได้เรียนรู้สิ่งใหม่ ในช่วงเวลาที่ศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิตที่ได้ก้าวผ่านไปตามลำดับความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้น ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้สร้างแนวทำนองสอดรับ สามารถอธิบายรายละเอียด ดังนี้ หมายเลขที่ 1 กำหนดกลุ่มโน้ตเพเดิล D และ A ในลักษณะจังหวะออสตินาโต กำหนดให้บรรเลงโดยบาริโทนแซกโซโฟน เบสทรอมโบน ทรอมโบนตำแหน่งที่ 3 พร้อมกับการเน้นกลองใหญ่ในลักษณะจังหวะเดียวกัน หมายเลขที่ 2 ห้องที่ 219-221 ใช้เทคนิคการซ้ำของสองแนวจากเทเนอร์-แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 2 และอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 2 สลับกัน เสมือนทำหน้าที่ออสตินาโตอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งรูปแบบลักษณะดังกล่าวยังปรากฏในห้องที่ 224-227 และห้องที่ 230-231 หมายเลขที่ 3 ห้องที่ 220-221 ผู้ประพันธ์เสริมเสียงเอฟเฟคจากการสไลด์จากทรอมโบน 1-2 โดยประสานจากขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค สไลด์เสียงไปยังขั้นคู่ 6 เมเจอร์ หมายเลขที่ 4 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองช่วงนำห้องที่ 5-7 มาใช้ซ้ำเป็นทำนองประกอบช่วงเชื่อมออกจบ บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1 เทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1 และทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-2 ห้องที่ 222-224 และทำนองดังกล่าวยังใช้ซ้ำในห้องที่ 228-230 (ตัวอย่างที่ 4.34-4.35)

ตัวอย่างที่ 4.34 ช่วงออกจบ ห้องที่ 218-221

ตัวอย่างที่ 4.35 ช่วงออกจบ ห้องที่ 222-224

ห้องที่ 224-233 จุดซ้อม S นำเสนอการซ้อนชั้นทำนอง ประกอบไปด้วย 4 ชั้น ดังนี้ ชั้นที่ 1 ลักษณะจังหวะออสตินาโตด้วยโน้ตเพเดิล D และ A กำหนดให้บรรเลงโดยบาริโทนแซกโซโฟน เบสทรอมโบน ทรอมโบนตำแหน่งที่ 3 พร้อมกับกลองใหญ่ในลักษณะจังหวะเดียวกัน ชั้นที่ 2 แนวทำนองออสตินาโตจากช่วงนำกลับมาใช้ซ้ำ กำหนดให้บรรเลงโดยเปียโน และเริ่มทำนองจากกีตาร์ห้องที่ 228 ชั้นที่ 3 ห้องที่ 224-227 นำแนวทำนองออสตินาโตจากช่วงนำ ห้องที่ 10-12 มาใช้ซ้ำอีกครั้ง กำหนดให้บรรเลงโดยทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 3-4 ชั้นที่ 4 ใช้เทคนิคการถอยหลัง (Retrograde) ของสัดส่วนจังหวะจากทรัมเป็ตเป็นทำนองต้น และทรอมโบนตำแหน่งที่ 1-2 เป็นทำนองจังหวะถอยหลัง โดยเริ่มเอาส่วนจังหวะหลังมาตั้งต้นให้แก่ทรอมโบนนำมาซ้อนทับกันในลักษณะทำนองออสตินาโต ชั้นที่ 5 ห้องที่ 224-227 เป็นทำนองการซ้ำระหว่างสองแนว ทำให้เกิดชั้นแนวทำนองออสตินาโต กำหนดให้บรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 2 และเทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 2 (ตัวอย่างที่ 4.36)

ตัวอย่างที่ 4.36 เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง ช่วงออกจบ ห้องที่ 224-227

ห้องที่ 234-238 จุดซ้อม S เป็นช่วงปิดจบ ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้ทำนองช่วงนำ มาเป็นทำนองปิดจบด้วยความดังมาก กำหนดบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 เทเนอร์แซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 และทรัมเป็ตตำแหน่งที่ 1-4 โดยใช้เสียงขาดในห้องที่ 235 จังหวะที่ 1 และลากเสียงโน้ตในคอร์ด Dm7 จังหวะที่ 3 โดยใช้การควบคุมเสียงการเน้นทันที ***sfz*** (Sforzando) ไปถึงดังมากและจบด้วยการเน้นเสียงจังหวะที่ 1 ของเขบ็ต 1 ชั้น ต่อมาผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินเสียงประสาน

แบบไลน์คลิเซ (Line Cliché) เป็นการเคลื่อนที่ต่ำลงทีละครึ่งเสียงจากโน้ต D Db C B Bb ตามลำดับ (ในกรอบสี่เหลี่ยม) เพื่อส่งจบบทประพันธ์อย่างสมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 4.37)

ตัวอย่างที่ 4.37 ช่วงปิดจบบทประพันธ์ ห้องที่ 234-238

บทที่ 5

สรุปบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์บรรยายเรื่องราวสะท้อนความรู้สึก ถึงการเรียนรู้สิ่งใหม่ ที่ผู้ประพันธ์ได้ประสบจากช่วงเวลาที่ศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ซึ่งเป็นช่วงที่ผู้ประพันธ์ต้องปรับตัวหลายด้าน ทั้งด้านสังคม ทั้งเรื่องการพูดสนทนา ประเพณีความเป็นอยู่ การอยู่ร่วมกับคนหมู่มาก ได้สะท้อนถึงการบรรยายเรื่องราวความรู้สึกที่เผชิญ ผ่านบทประพันธ์ จากการศึกษาค้นคว้าของแนวทางการประพันธ์ทั้งดนตรีคลาสสิก และดนตรีแจ๊ส นำมาประยุกต์ใช้แก่บทประพันธ์บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ สามารถสรุปได้ดังนี้

5.1 สรุปและอภิปรายผลการประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา มีความยาว 7 นาที เป็นบทประพันธ์เพลงแจ๊สที่สร้างสรรค์ โดยการผสมผสานแนวคิดดนตรีแจ๊ส กับดนตรีคลาสสิก สามารถอธิบายด้านทฤษฎีดนตรีของทุกแบบแผนที่ผสมผสานอยู่ในบทประพันธ์นี้ได้ ทั้งเรื่องแนวคิดการใช้เทคนิคออสตินาโต การซ้ำทำนอง การเลียน การปรับโน้ต การซ้อนชั้นทำนอง การวางโน้ตเพเดิล การใช้ระบบกลุ่มไดอาโทนิกและโมด รวมถึงเรื่องราวที่สอดคล้องกับบทประพันธ์ สามารถสรุปแนวคิดที่ใช้สำหรับการประพันธ์เพลง โดยแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 ประกอบด้วย 5 ช่วง ได้แก่ 1) ช่วงนำ นำเสนอแนวทำนองออสตินาโต การสอดรับทำนอง การซ้อนชั้นทำนอง และเทคนิคเบลล์โทน สะท้อนถึงประสบการณ์และการเรียนรู้ครั้งใหม่ 2) ทำนองหลัก Aใช้การพัฒนาโมทีฟในการสร้างประโยคทำนองด้วยบันไดเสียง D ฮาร์โมนิกไมเนอร์ และมีเนื้อดนตรีสอดประสานในรูปแบบหลากแนว สะท้อนปัญหาและอุปสรรค 3) ทำนองหลัก B นำโมทีฟจากทำนองช่วงนำ มาพัฒนาในรูปแบบการปรับโน้ตสอดทำนองพื้นหลังกับทำนองหลัก B ในรูปแบบถาม-ตอบ สะท้อนถึงการปรับตัว การสื่อสาร

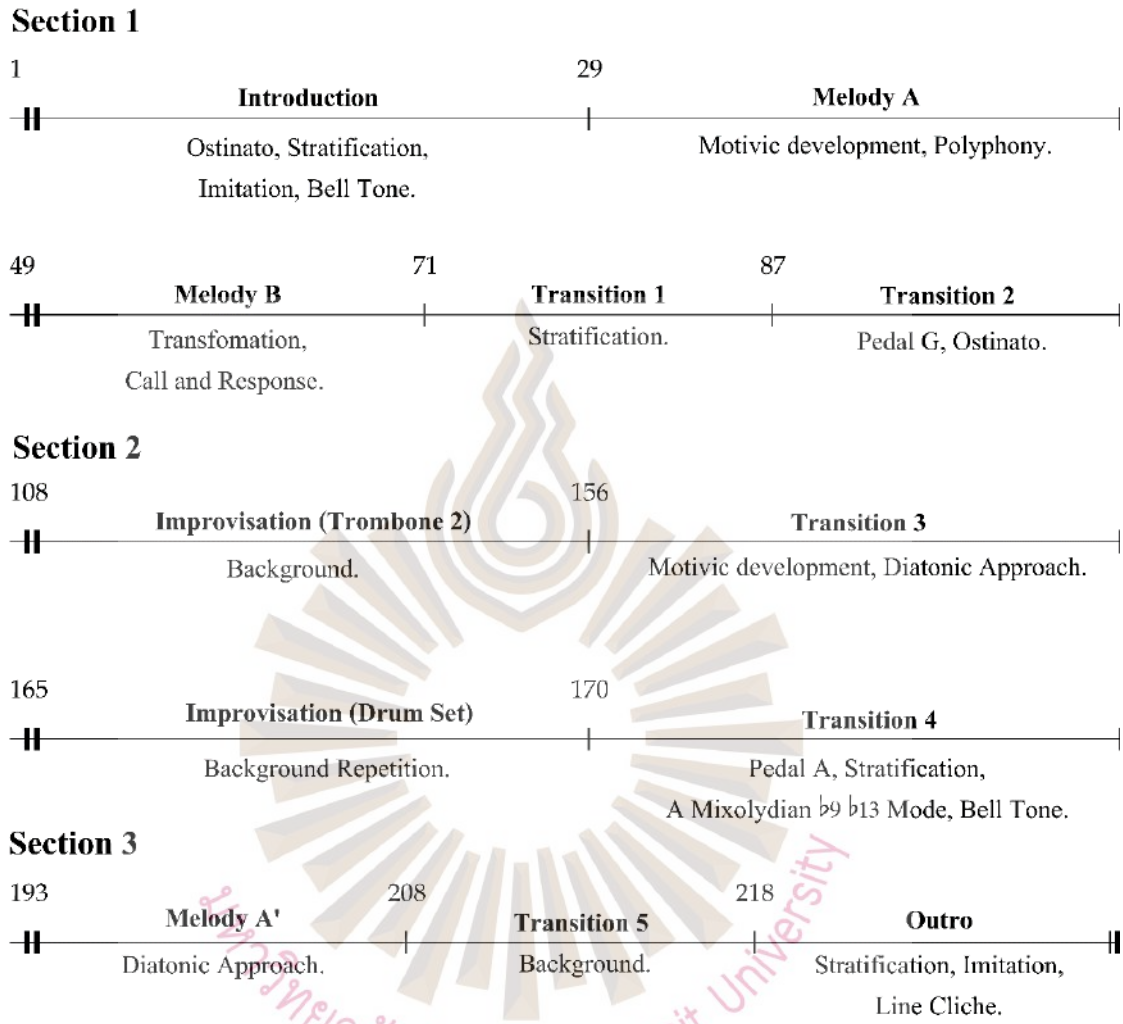
ที่แตกต่างไปจากถิ่นกำเนิด 4) ช่วงเชื่อมที่ 1 นำเสนอด้วยเทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง ด้วยชั้นทำนองออสตินาโต และชั้นทำนองอื่น ๆ สะท้อนถึงความวุ่นวายในเมืองหลวง 5) ช่วงเชื่อมที่ 2 นำเสนอการสอดรับแนวทำนอง โน้ตเพเดิล และแนวทำนองออสตินาโต รวมถึงใช้ทอมสามจากกลองชุด

ท่อนที่ 2 ประกอบด้วย 4 ช่วง ได้แก่ 1) อิมโพรไวส์โดยทรอมโบน กำหนดให้บรรเลงนำโดยทรอมโบนอิมโพรไวส์ ร่วมกับทำนองสอดรับประกอบพื้นหลัง สะท้อนถึงความกล้าแสดงออกที่มากขึ้น 2) ช่วงเชื่อมที่ 3 ประพันธ์ทำนองด้วยการพัฒนาโมทีฟ 3) อิมโพรไวส์โดยกลองชุด กำหนดให้บรรเลงนำโดยกลองชุดอิมโพรไวส์บนทำนองวนซ้ำ 4) ช่วงเชื่อมที่ 4 นำเสนอโน้ตเพเดิลพร้อมการสอดรับทำนอง และเทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง สะท้อนถึงความตึงเครียดจากงานเรียนที่หนักหน่วงกับขอบเขตระยะเวลาที่กำหนด ขณะเดียวกันสอดแทรกด้วยชั้นทำนองทรอมโบนสะท้อนถึงทำนองกำลังใจที่ได้จากครอบครัว

ท่อนที่ 3 ประกอบด้วย 3 ช่วง ได้แก่ 1) ทำนองหลัก A' เพิ่มความหนาแน่นด้วยการวางเสียงประสานทำนองหลัก โดยใช้การเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรช สะท้อนถึงปัญหา และอุปสรรคที่เพิ่มมากขึ้น 2) ช่วงเชื่อมที่ 5 นำเสนอโดยการสอดรับแนวทำนอง 3) ช่วงออกจบ นำเสนอด้วยโน้ตเพเดิลพร้อมกับทำนองออสตินาโต การเลียน เทคนิคการซ้อนชั้นทำนองจากเสียงเบาและค่อย ๆ เพิ่มไปยังเสียงดังที่สุด สะท้อนถึงบทสรุปเรื่องราว และประสบการณ์ที่ได้เรียนรู้สิ่งใหม่ในช่วงเวลาที่ศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต (ตัวอย่างที่ 5.1)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 5.1 เทคนิคการประพันธ์เพลง *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา



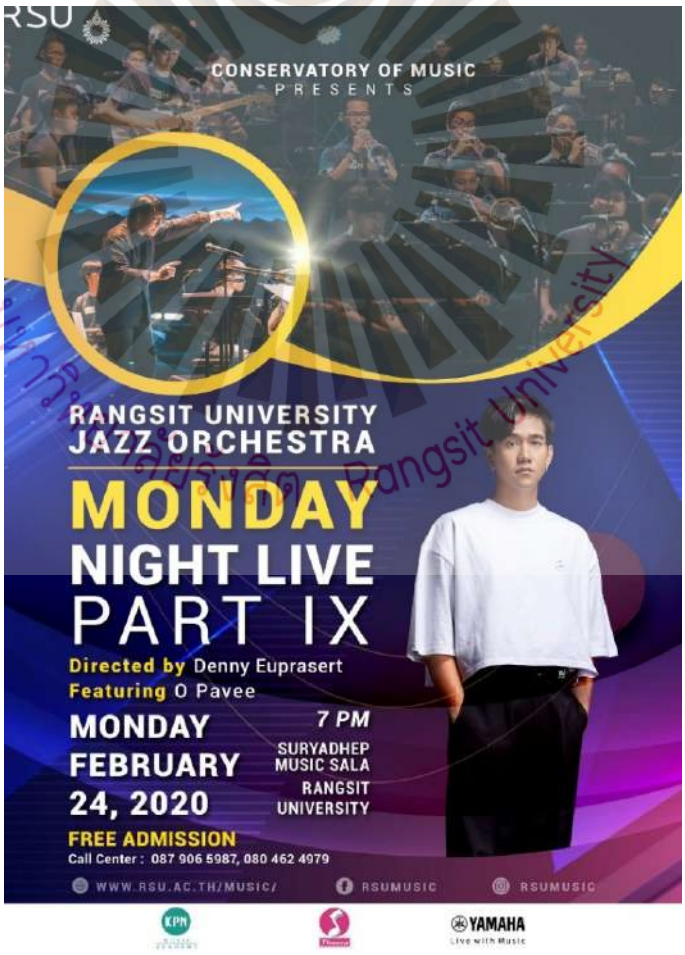
การวางเสียงประสานและการดำเนินคอร์ดในบทประพันธ์ *"เลิร์นนิง"* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา โดยให้ความสำคัญกับโครงสร้างประโยคทำนอง และความสัมพันธ์กับคอร์ด โดยใช้การเกลาเสียงประสานแบบไดอาโทนิกแอพโพรช ทั้งบันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงเนเชอรัลไมเนอร์ บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ และการเกลาเสียงประสานบนโมดมิกโซลิเดียน b9 b13

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.2 การนำเสนอบทประพันธ์เพลง *“เลิร์นนิง”*

สำหรับการนำเสนอบทประพันธ์เพลง*“เลิร์นนิง”* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์ได้จัดการเผยแพร่จำนวน 2 ครั้ง ดังนี้

ครั้งที่ 1 การแสดงงาน Monday Night Live Part IX เมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563 ณ อาคารศาลาดนตรีสุริยเทพ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต (RSU Jazz Orchestra) ควบคุมวงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์อานุภาพ คำมา ผู้เข้าชมประมาณ 500 คน (รูปที่ 5.1) และเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ที่ https://www.youtube.com/watch?v=4svuI_9TdGM สามารถรับชมการแสดงสแกน QR Code (รูปที่ 5.2)



รูปที่ 5.1 โปสเตอร์การแสดงงาน Monday Night Live Part IX

ที่มา: มหาวิทยาลัยรังสิต วิทยาลัยดนตรี, 2563

รูปที่ 5.2 QR Code การแสดงงาน Monday Night Live Part IX

ที่มา: ผู้วิจัย

ครั้งที่ 2 การแสดงงาน Graduate Recital: Nattawut Mathamit นำเสนอบทเพลงโดยวงดนตรีที่จัดตั้งด้วยความร่วมมือจากนักศึกษาจาก 3 มหาวิทยาลัย ได้แก่ 1) มหาวิทยาลัยรังสิต 2) มหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา 3) มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เผยแพร่เมื่อวันเสาร์ที่ 11 ธันวาคม พ.ศ. 2564 ในรูปแบบออนไลน์ผ่านเฟสบุก

https://www.facebook.com/100005273702490/videos/298469358848776 (รูปที่ 5.3)

สามารถรับชมการแสดงสแกน QR Code (รูปที่ 5.4)

รูปที่ 5.3 การแสดงงาน Graduate Recital: Nattawut Mathamit

ที่มา: ผู้วิจัย

รูปที่ 5.4 QR Code การแสดงงาน Graduate Recital: Nattawut Mathamit
ที่มา: ผู้วิจัย

5.3 ปัญหาอุปสรรค

ปัญหาที่ผู้ประพันธ์พบจากการเตรียมทำการแสดงคือ การแสดงในงานมีเวลาจำกัด ผู้ควบคุมวงได้ให้คำแนะนำในการปรับเวลาการบรรเลงให้ระยะเวลาลดลง โดยตัดช่วงช้าตอนเกริ่นนำบทประพันธ์ออก และช่วงเชื่อมออกหนึ่งช่วงตอนบทประพันธ์ และลดความเร็วของบทประพันธ์ให้ช้าลง จากอัตราความเร็ว Even 8^{th} ♩ = 150 ลดเหลือ Even 8^{th} ♩ = 142 เมื่อผู้ประพันธ์มองภาพโดยรวมจากการตัดทอนเรื่องระยะเวลา ผู้ประพันธ์พึงพอใจและเห็นความสมบูรณ์แบบ อีกทั้งผลออกมาเป็นที่น่าพึงพอใจอย่างยิ่งแก่ผู้ประพันธ์ และเป็นไปตามวัตถุประสงค์ตามที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2565). *โมเดิร์นแจ๊ส Modern Jazz.* กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2563). *สังคีตลักษณ์ และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัฏฐนิช นักปี่, และกมลธรรม เกื้อบุตร. (2565). "ดนตรีบรรยาย" ในวัฒนธรรมตะวันตก. *วารสารอักษราพิบูล, 3*(1), 1-14.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2553). *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2549). การอิมโพรไวส์ของจอห์น โคลเทรน ในเพลง "Giant Steps". *วารสารดนตรีรังสิต, 1*(2), 49-54.

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2553). โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส. *วารสารดนตรีรังสิต*, *5*(1), 31-42.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2562ก). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พัชรดาว์.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2562ข). *บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: นวนิยาย "เพชรพระอุมา" สำหรับวงซินทีสิสแจ๊สออนซอมเบิล* (Unpublished Doctoral dissertation). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2564). *แจ๊ส : สุนทรียภาพแห่งเสียงเสรี.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พัชรดาว์.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมชาย รัศมี. (2521). *การเรียบเรียงเสียงประสาน.* กรุงเทพฯ: บริษัท สามัคคีสาร (ดอกหญ้า) จำกัด.

Akkerman, G. (2004). *An original composotion in a postmodern confluent style for orchestra and An analysis of escapades for alto saxophone and orchetra by John Williams* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. 3130520)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Burgess, N. (2014). *A study of compositional technigues used in the fusion of art music with jazz and popular music* (Dctoral dissertation). Retrieved from https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/14066/Burgess%20Nadia%20PhD%20Thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y

David, N. (1998). *Jazz arranging.* New York: Scarecrow Press.

Donald, D. M., & Richard, S. D. (2004). *Introduction to jazz history* (6th ed.). New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Downes, M. (2008). *Suite for large jazz ensemble* (Master's thesis). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. K1A0N4)

Felts, R. (2002). *Reharmonization techniques.* Boston: Berklee Press.

Ferriano, F. (1974). *A study of the school jazz ensemble in American music education* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. 757833)

Kathryn, A. L. (2000). *Selected third stream music in twentieth century American wind band Literature* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. 9984453)

Lacour, D. A. (2016). *The long-playing Ellington: Analyzing composition and collaboration in the Duke Ellington Orchestra* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. 10103244)

Ligon, B. (1996). *Connecting chords with linear harmony.* Madison: Hal-leonard Corporation.

Ligon, B. (2001). *Jazz theory resources.* Texas: Houston Publishing, Inc.

Lorentz, J. (2008). *The improvisational process of saxophonist George Garzone with Analysis of selected jazz solos from 1995-1999* (Master's thesis). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. 3332514)

Lowell, D., & Pullig, K. (2003). *Arranging for large jazz ensemble.* Bosto: Berklee Press.

Martin, H. (1997). *Annual review of jazz studies.* New Jersey: University of New Jersey.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

McKinney, E. (2008). *Maria Schneider's "Hang Gliding": Dual analyses for a hybrid musical style* (Master's thesis). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. 1452381)

Pease, T. (2003). *Jazz composition: Theory and practice.* Boston: Berklee Press.

Rawlins, R., & Bahha, N. E. (2005). *Jazzology: The encyclopedia of jazz theory for all musicians.* Madison: Hal-Leonard.

Rinzler, P. E. (1999). *Jazz arranging and performance practice.* Philadelphia: Scarecrow Press.

Sommerfeld, P. A. (2017). *Scoring Star Trek's utopia: Musical iconicity in the Star Trek franchise, 1966-2016* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. 10260274)

Stephen, M. K. (1997). *Contemporary music programming in the Cincinnati symphony orchestra: The first 100 years, 1895-1995* (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. 9814464)

Swann, E. W. (2000). *An aural approach to teaching the fundamentals of jazz theory* (Doctoral Dissertations). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (Publication No. 3003013)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

โน้ตบทประพันธ์เพลง “เลิร์นนิง” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทประพันธ์เพลง “เลิร์นนิง” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

THE CREATION OF A MUSICAL COMPOSITION “LEARNING” FOR JAZZ ORCHESTRA

Score in C

Duration: ca. 7 minutes

Nattawut Mathamit

INSTRUMENTATION

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1

Tenor Saxophone 2

Baritone Saxophone

Trumpet 1

Trumpet 2

Trumpet 3

Trumpet 4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

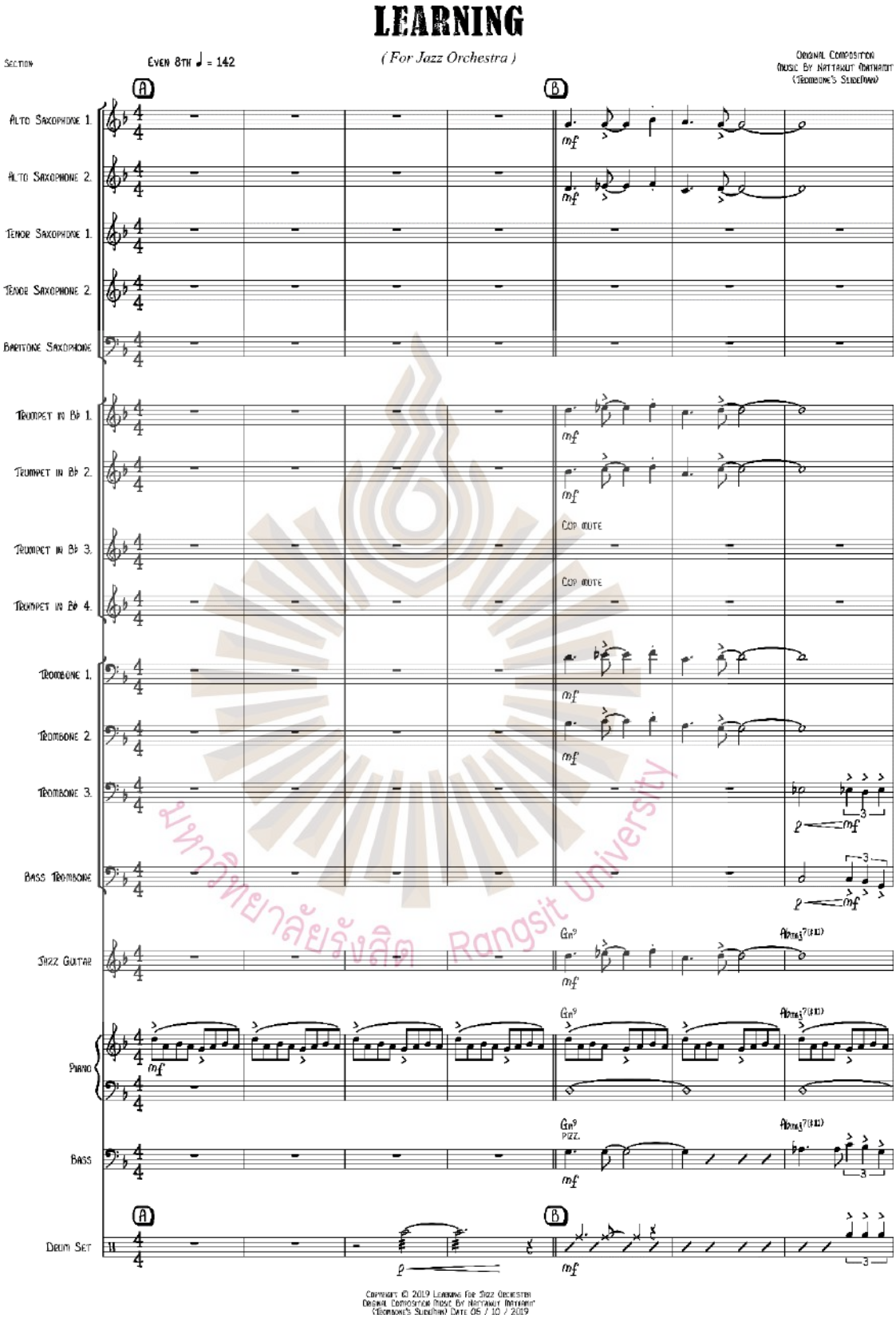
Bass Trombone

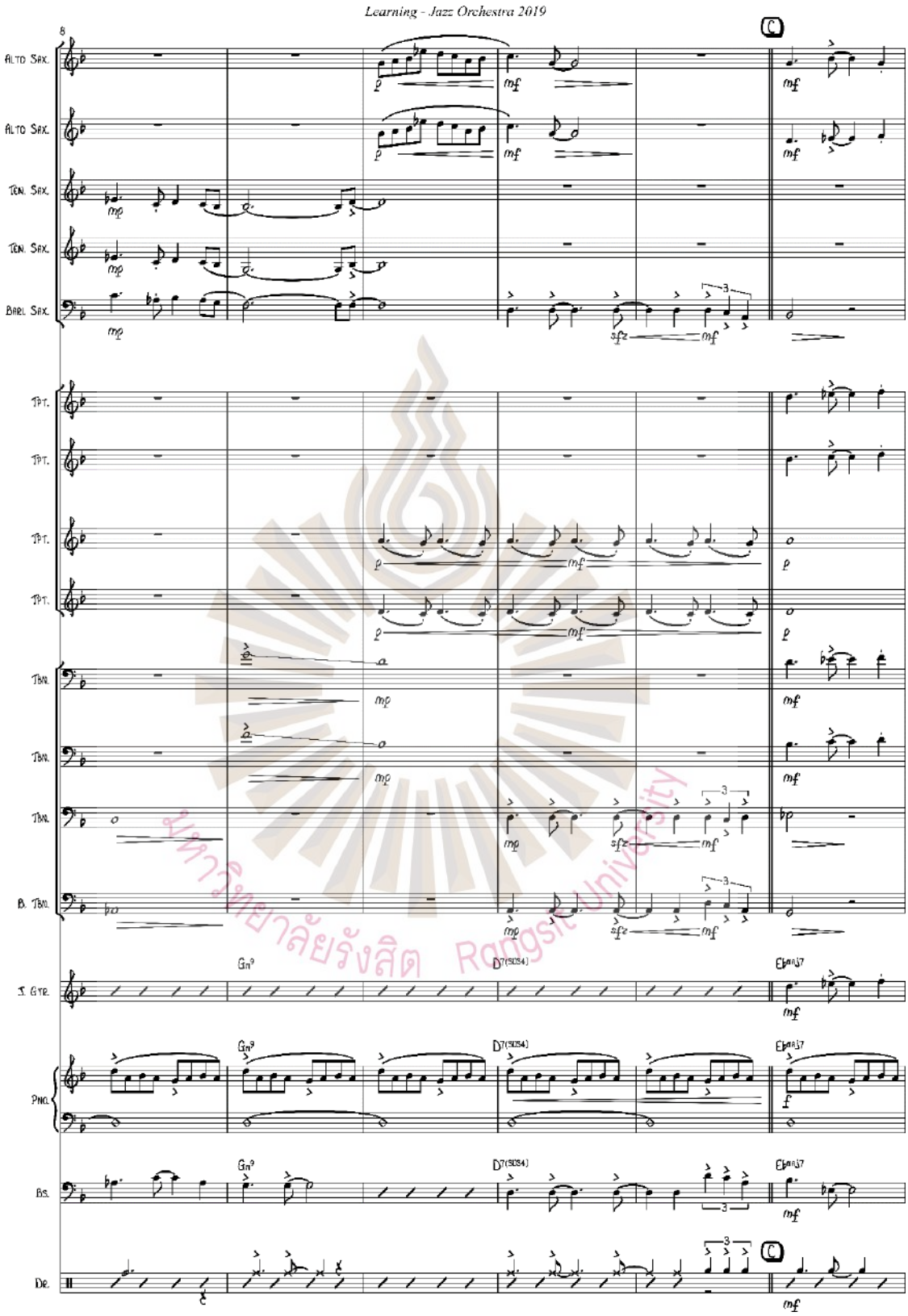
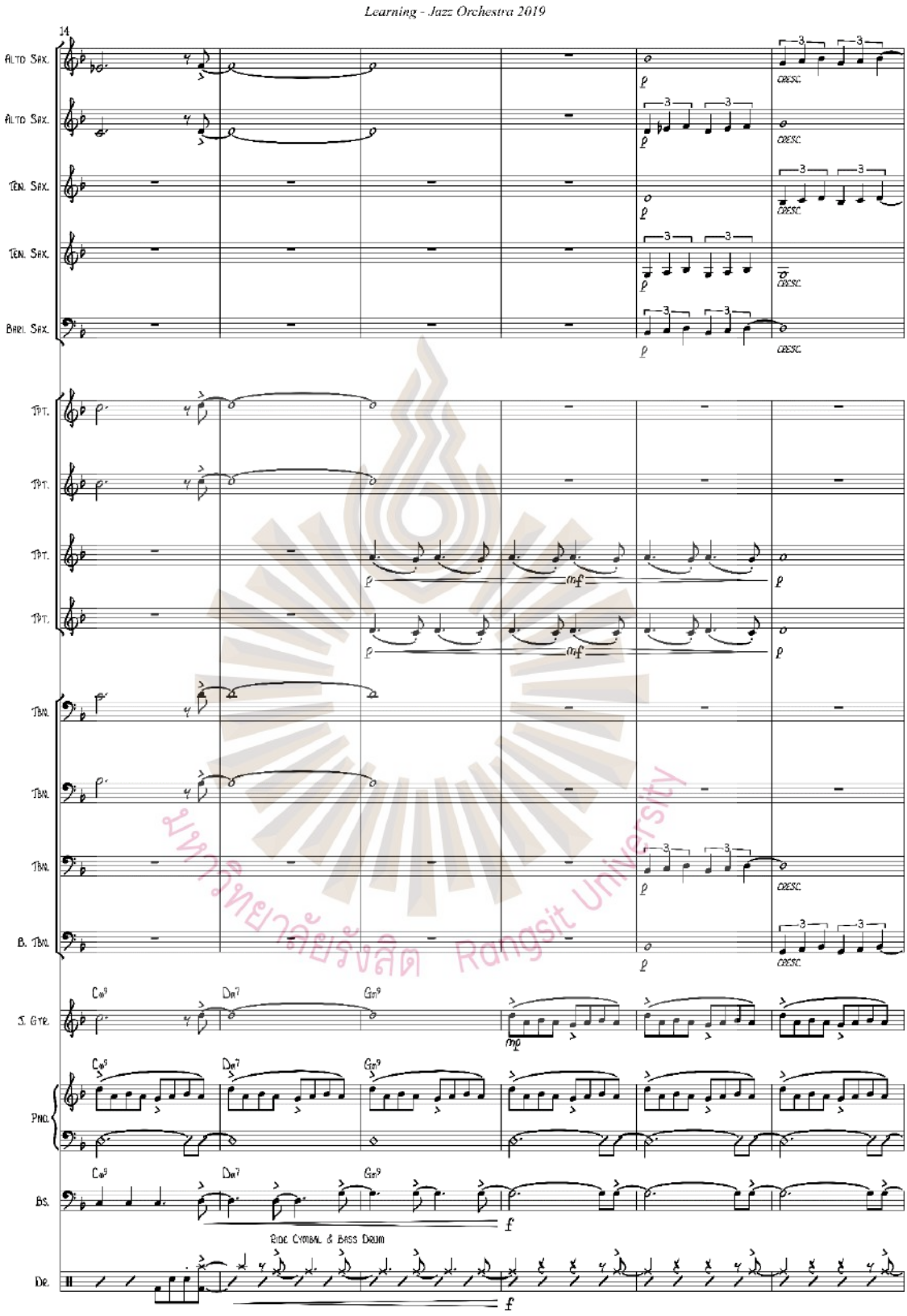
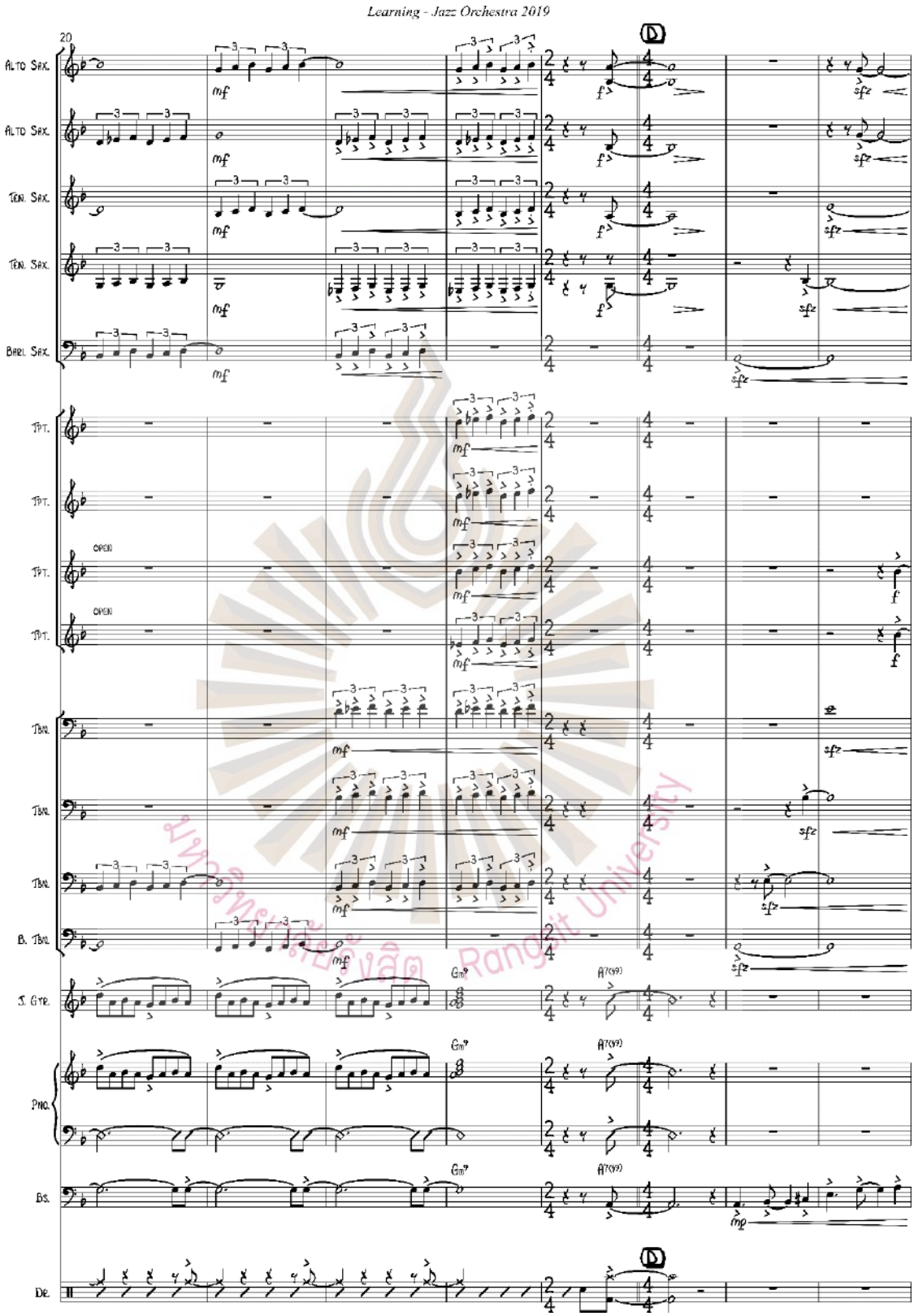
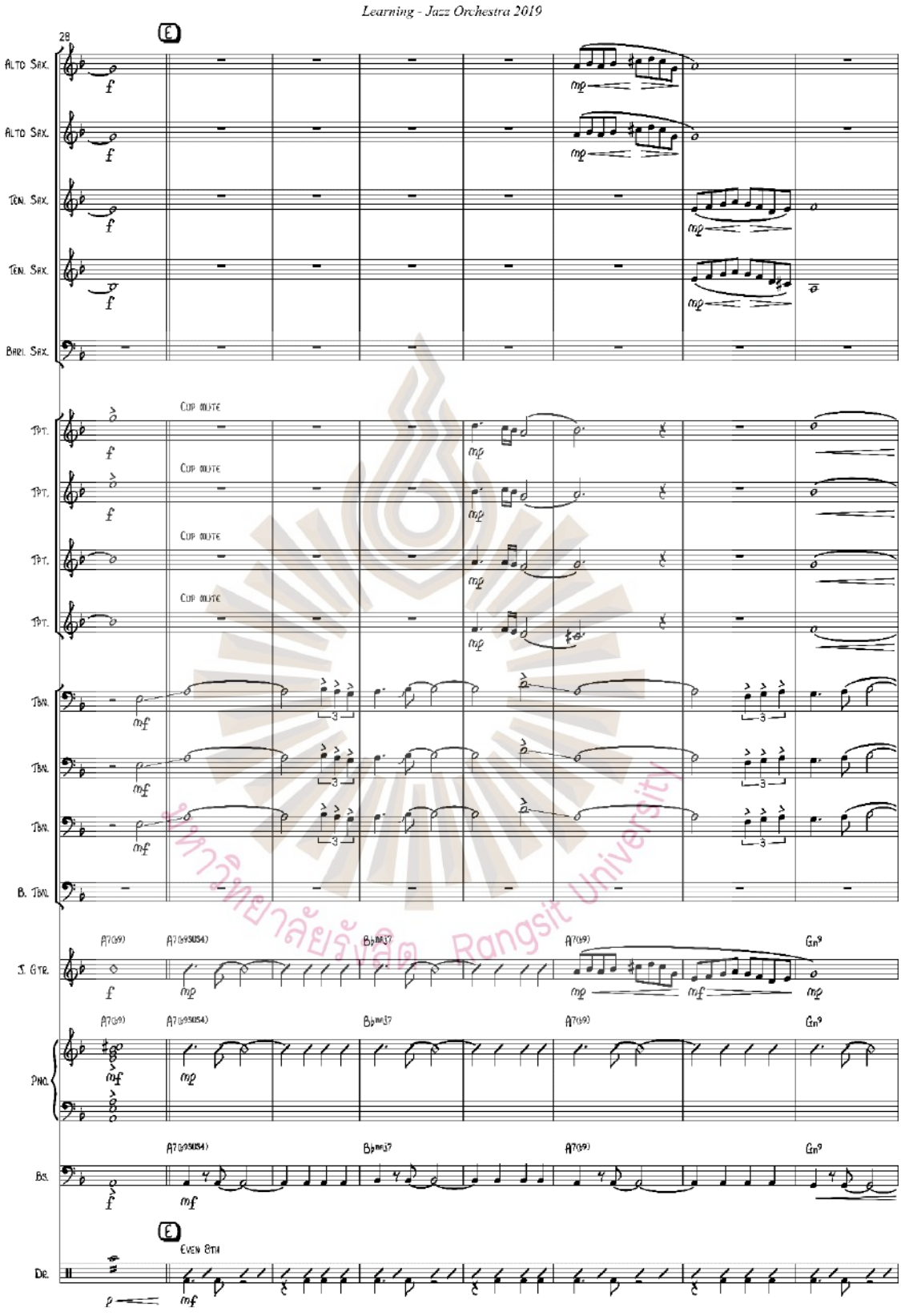
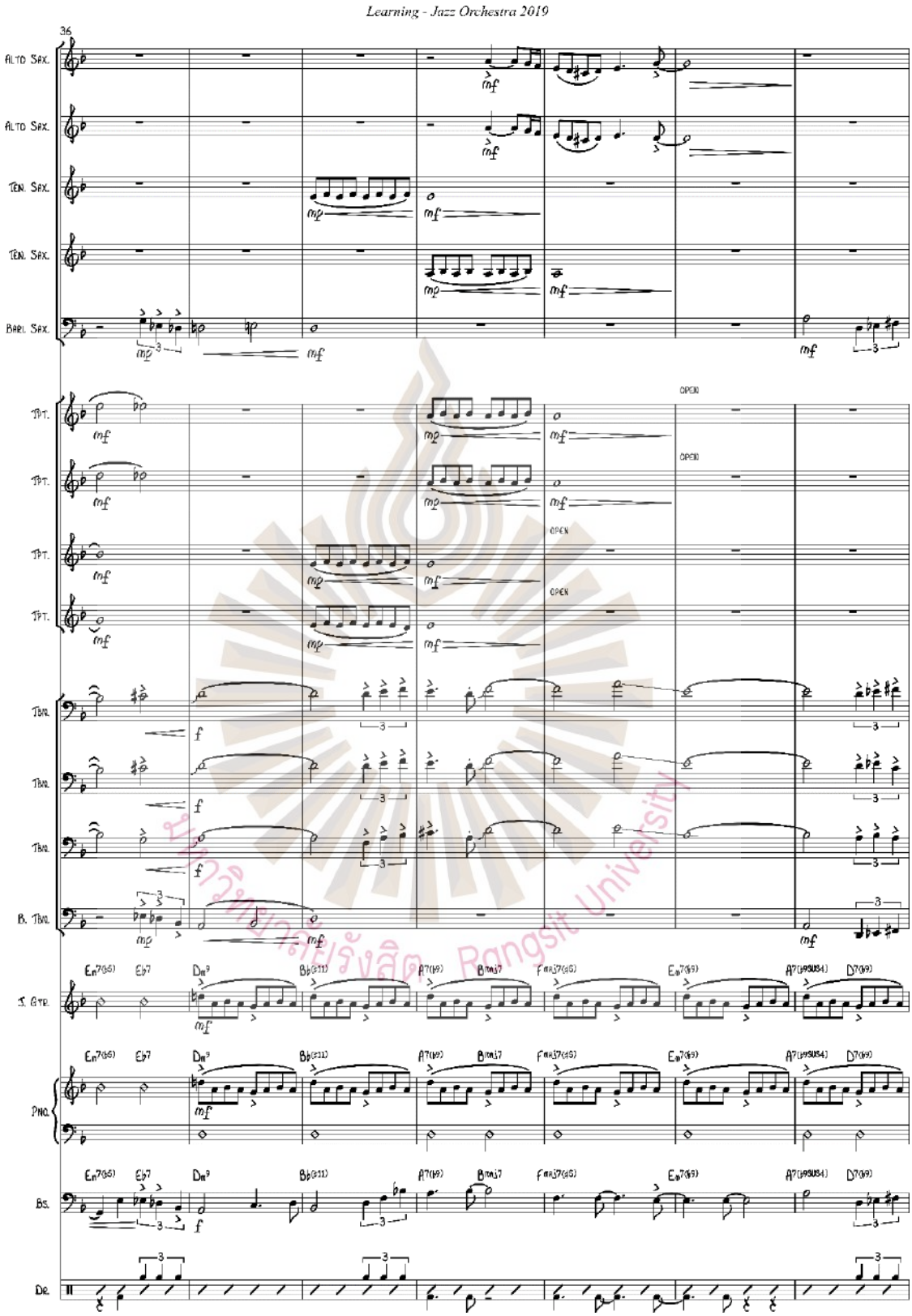
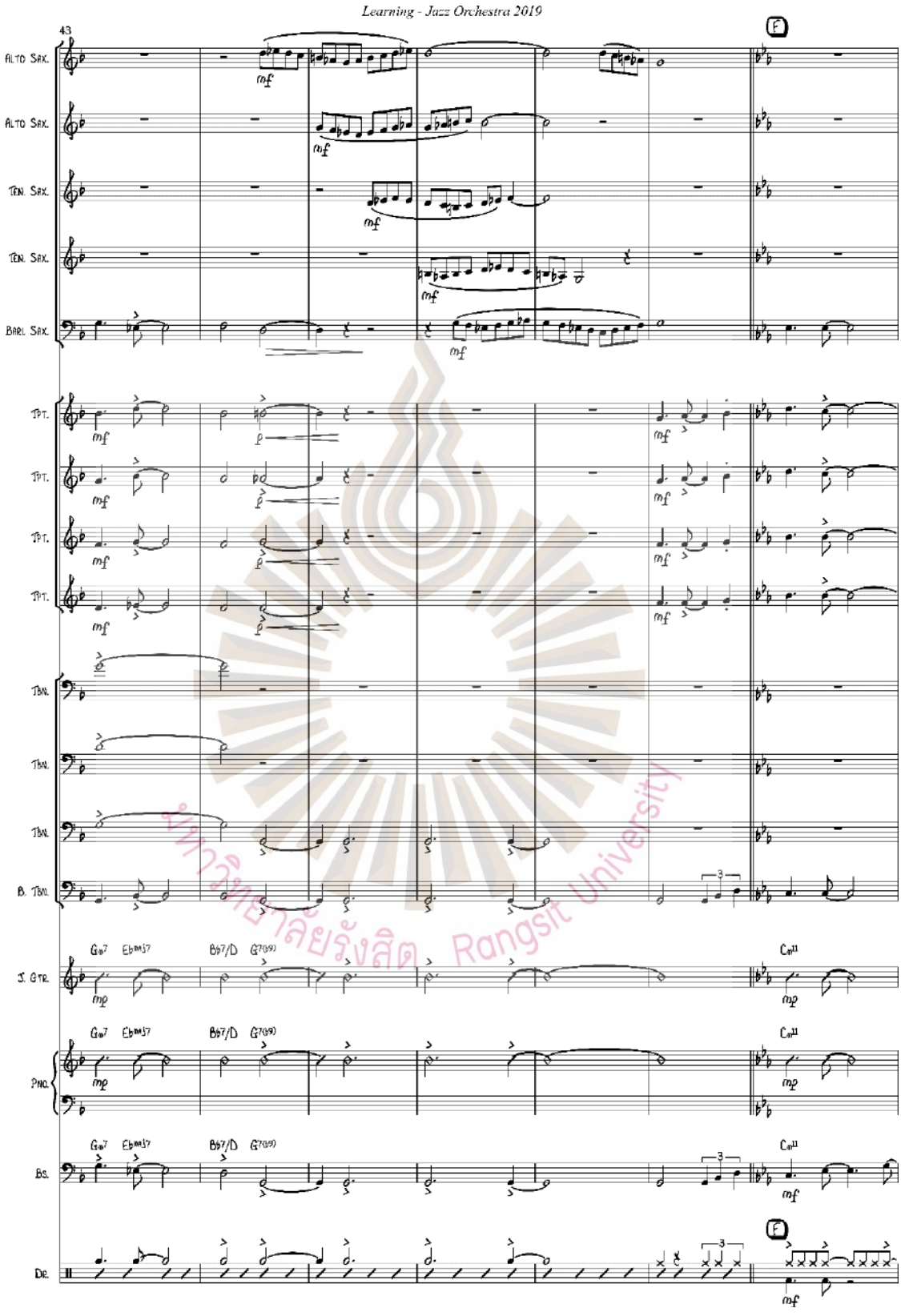
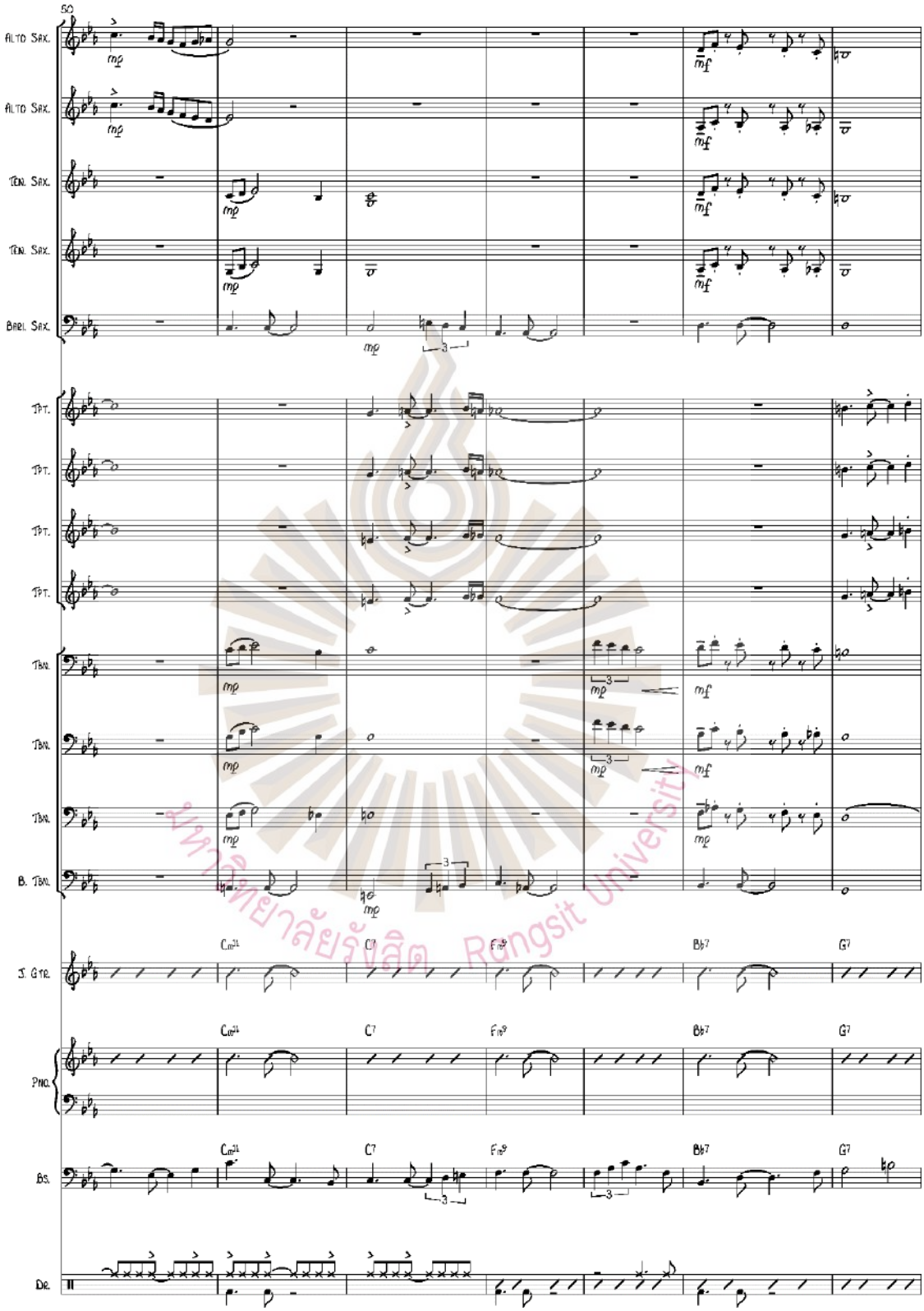
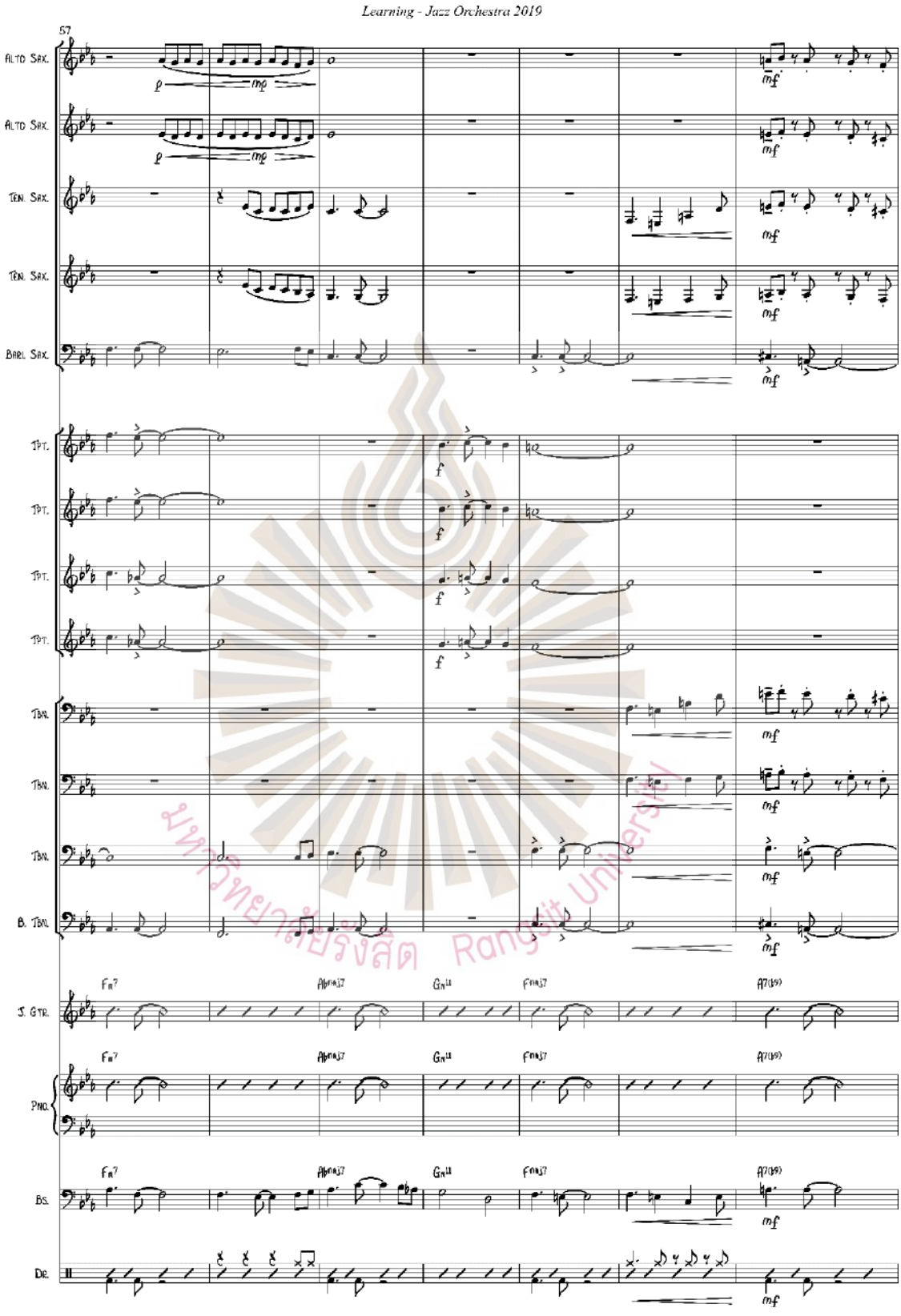
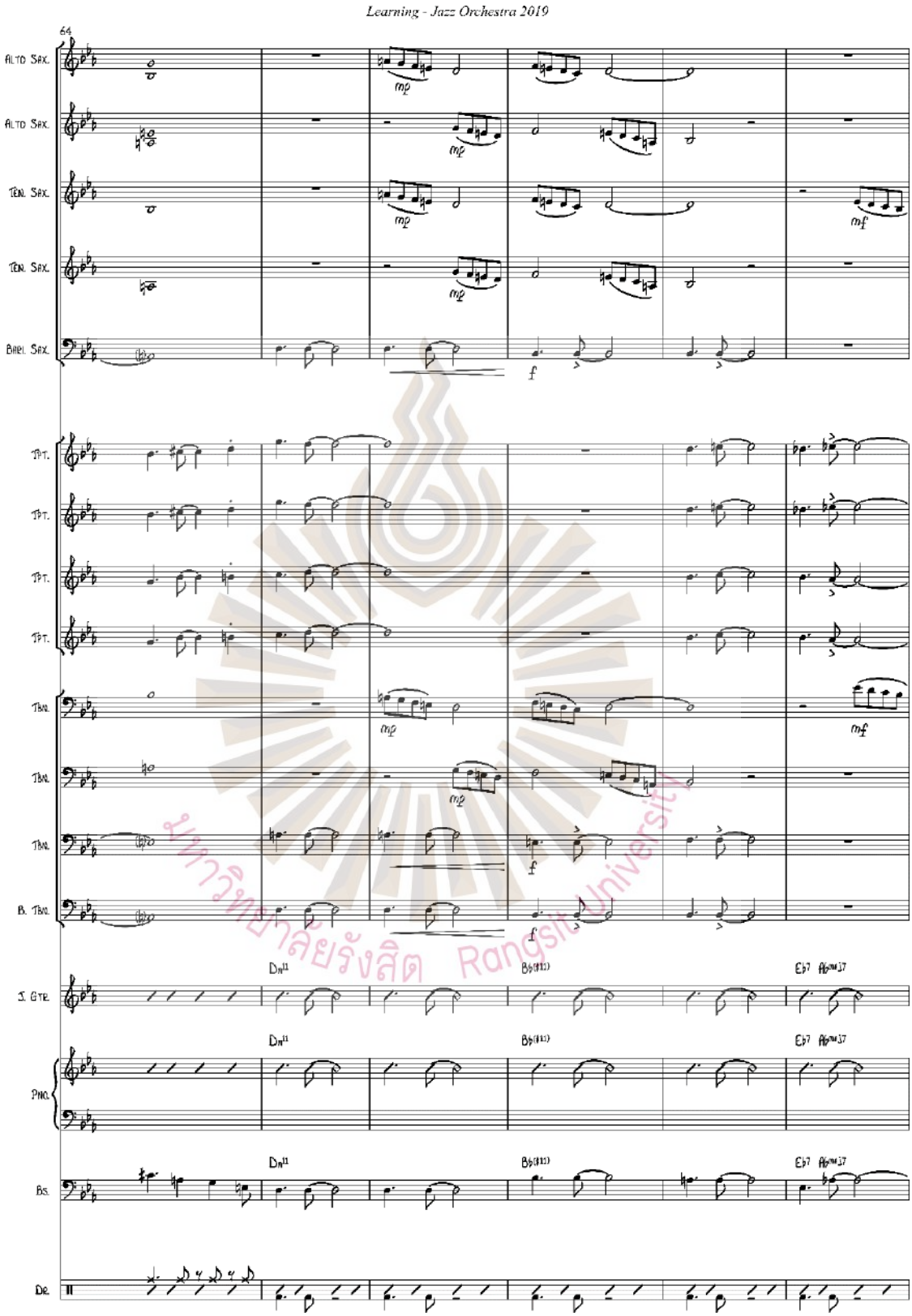
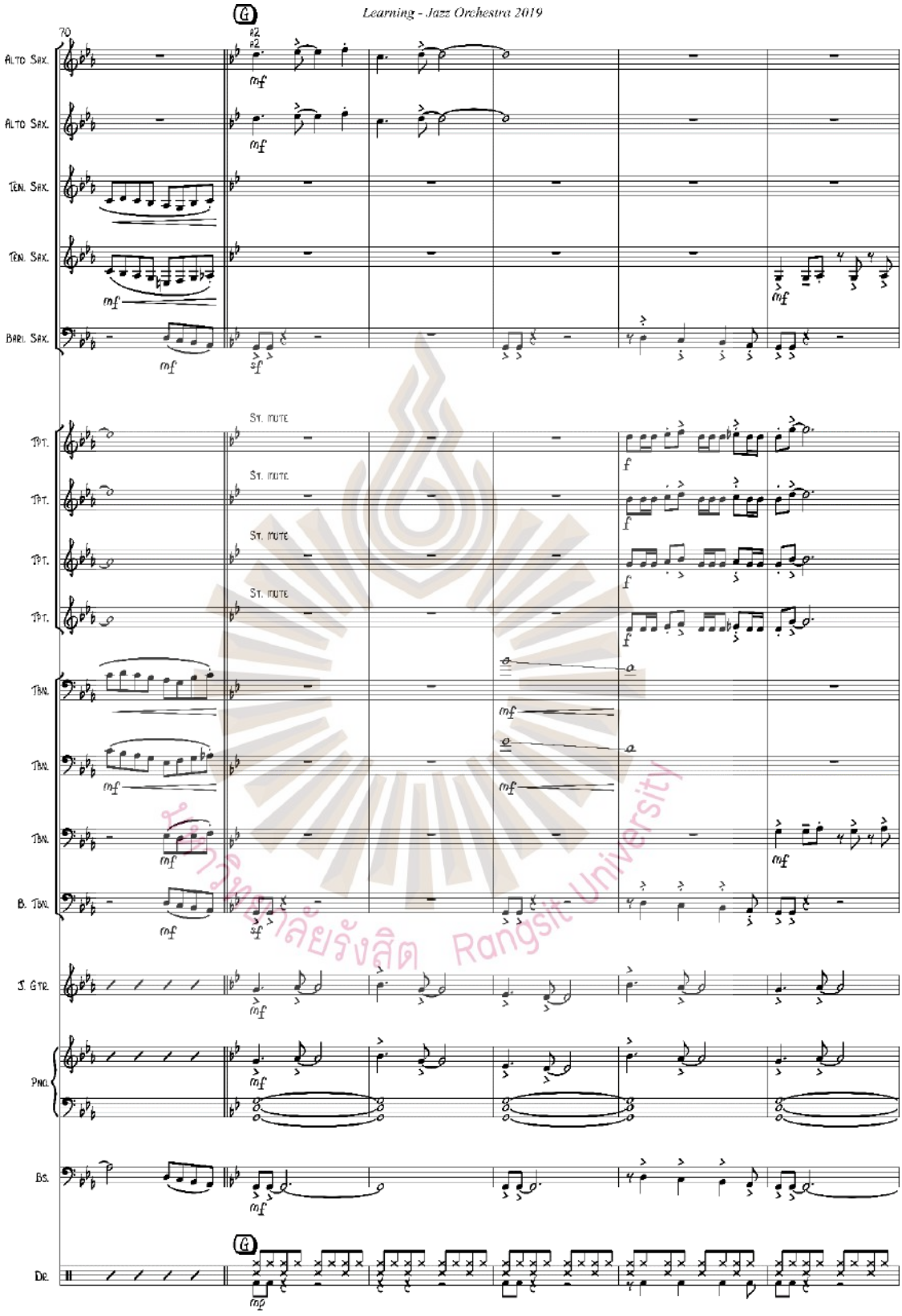
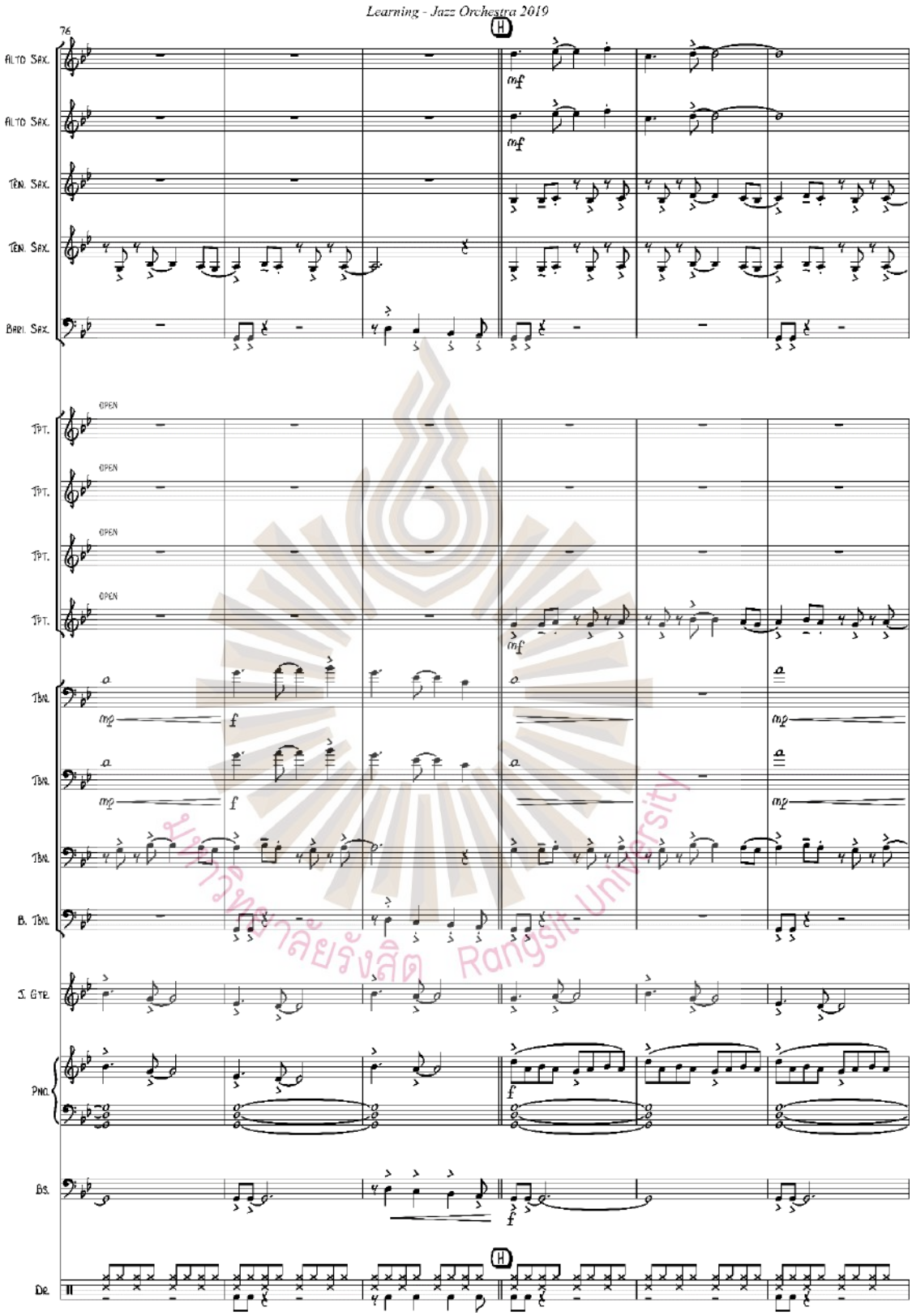
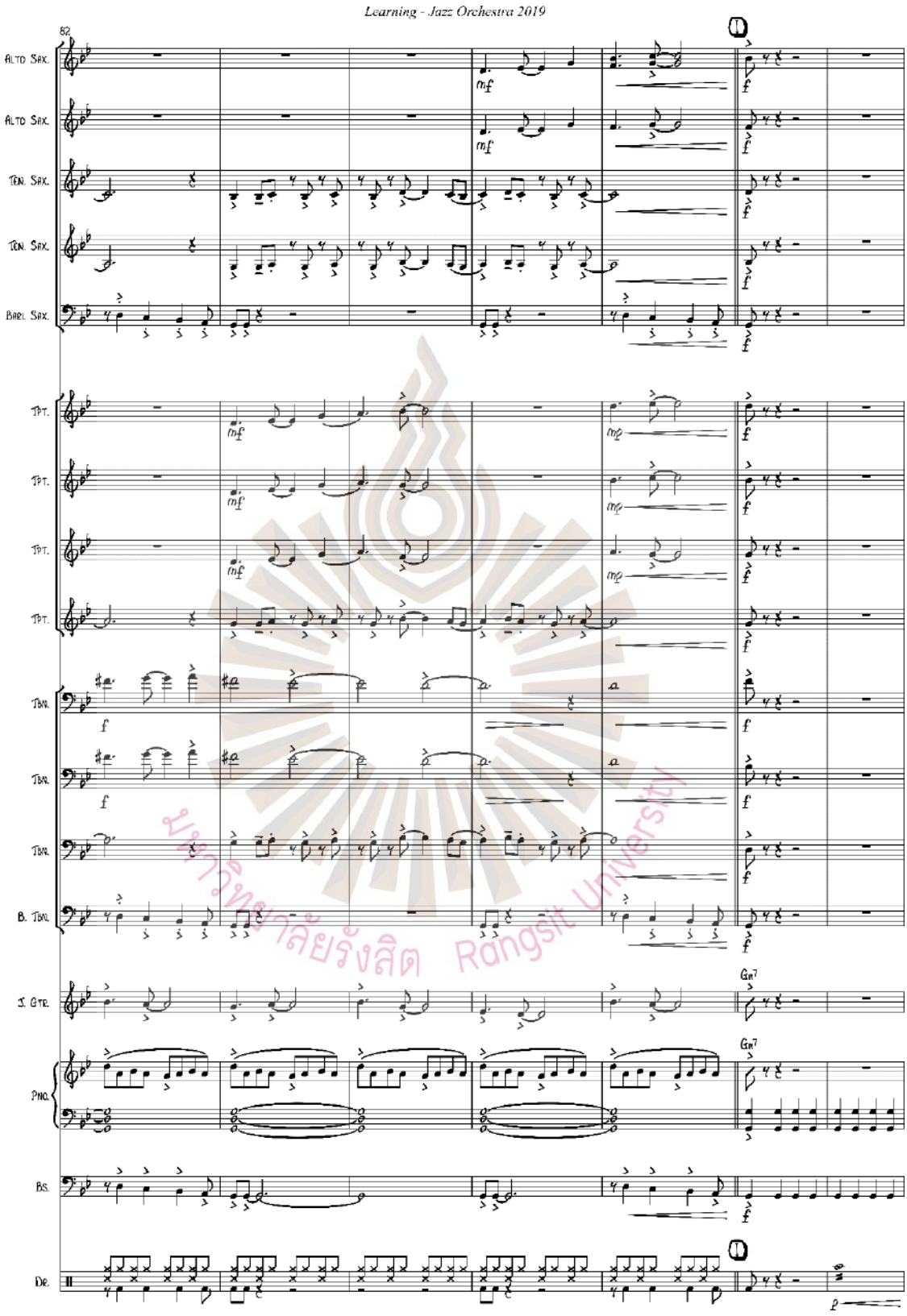
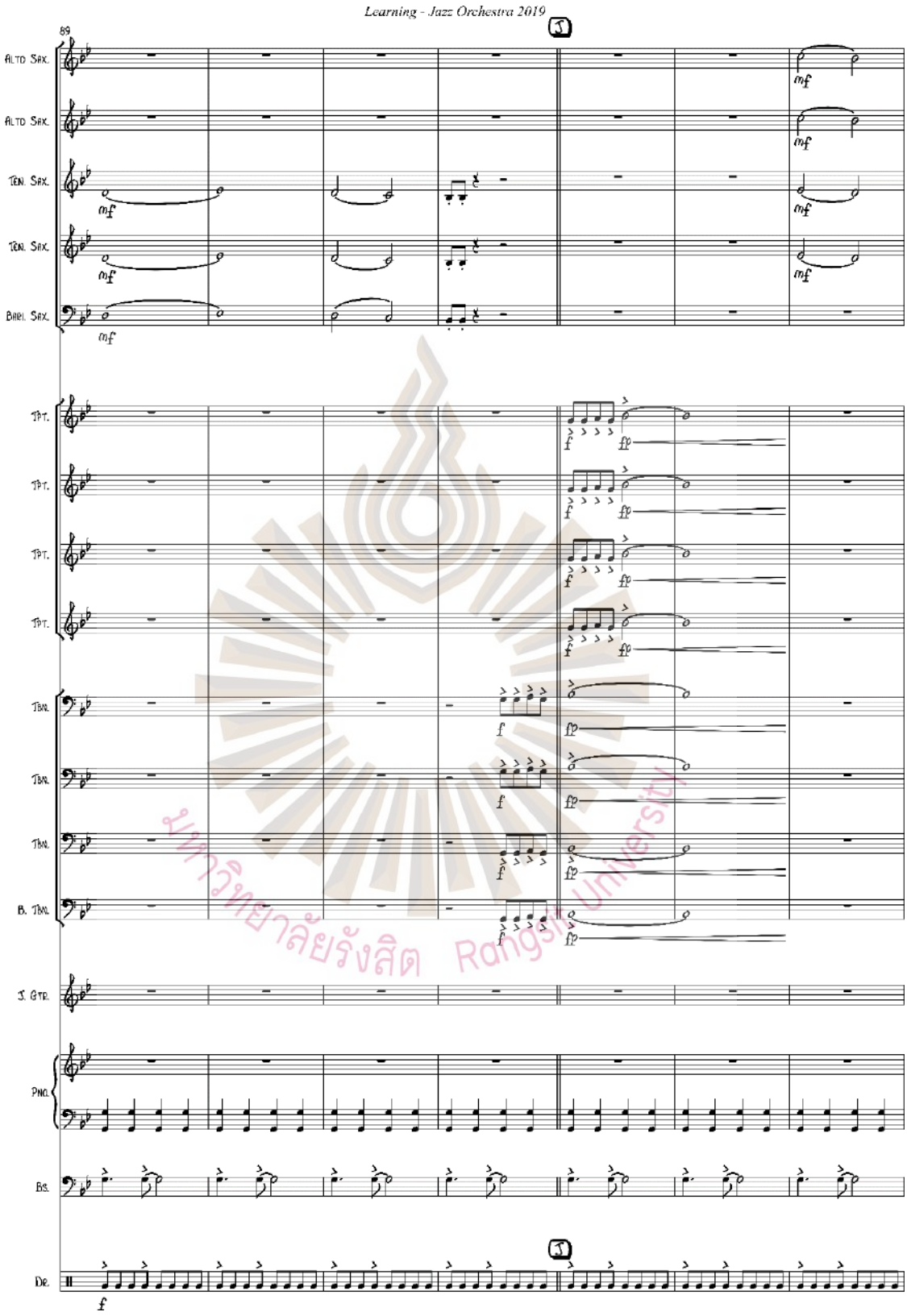
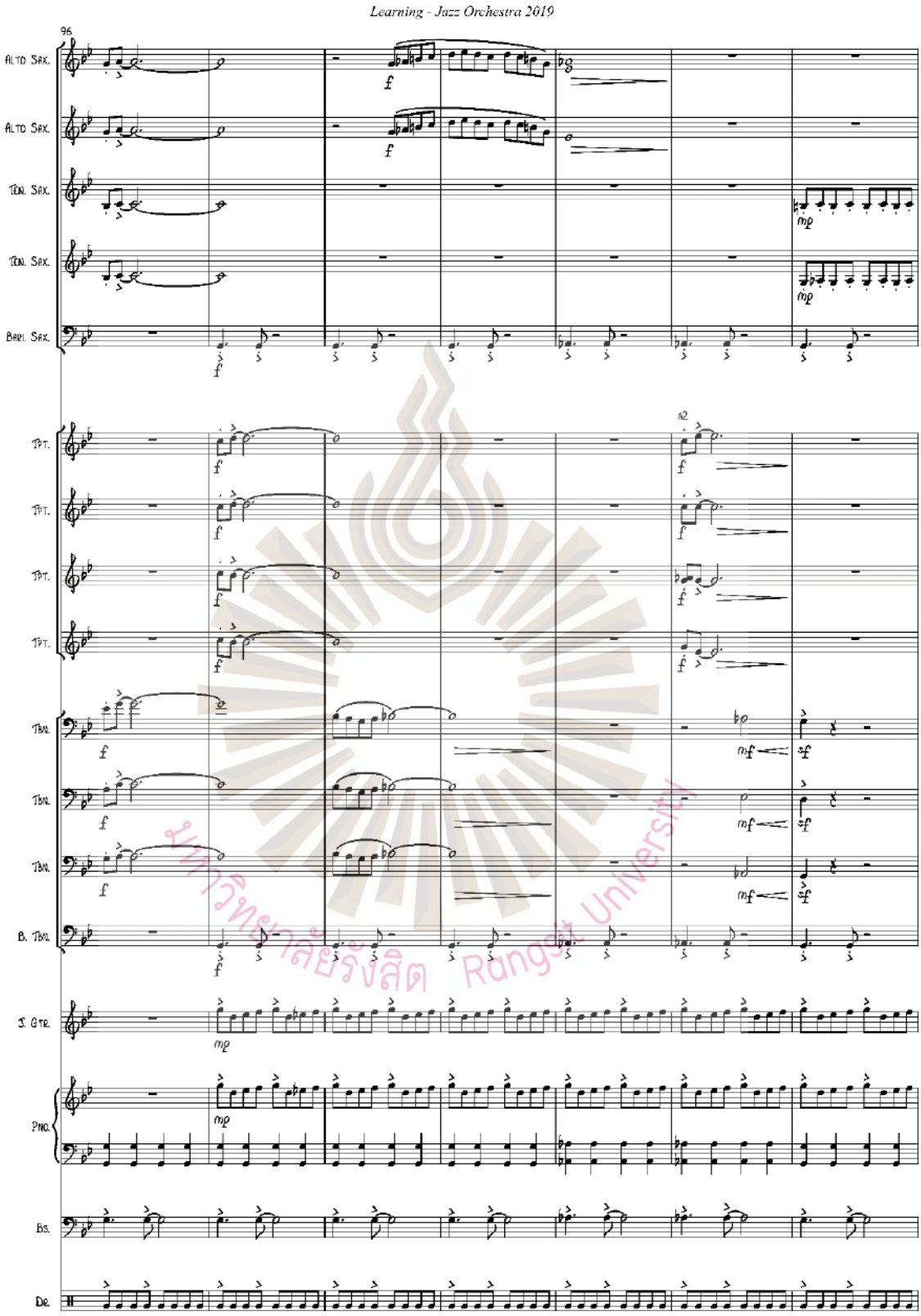
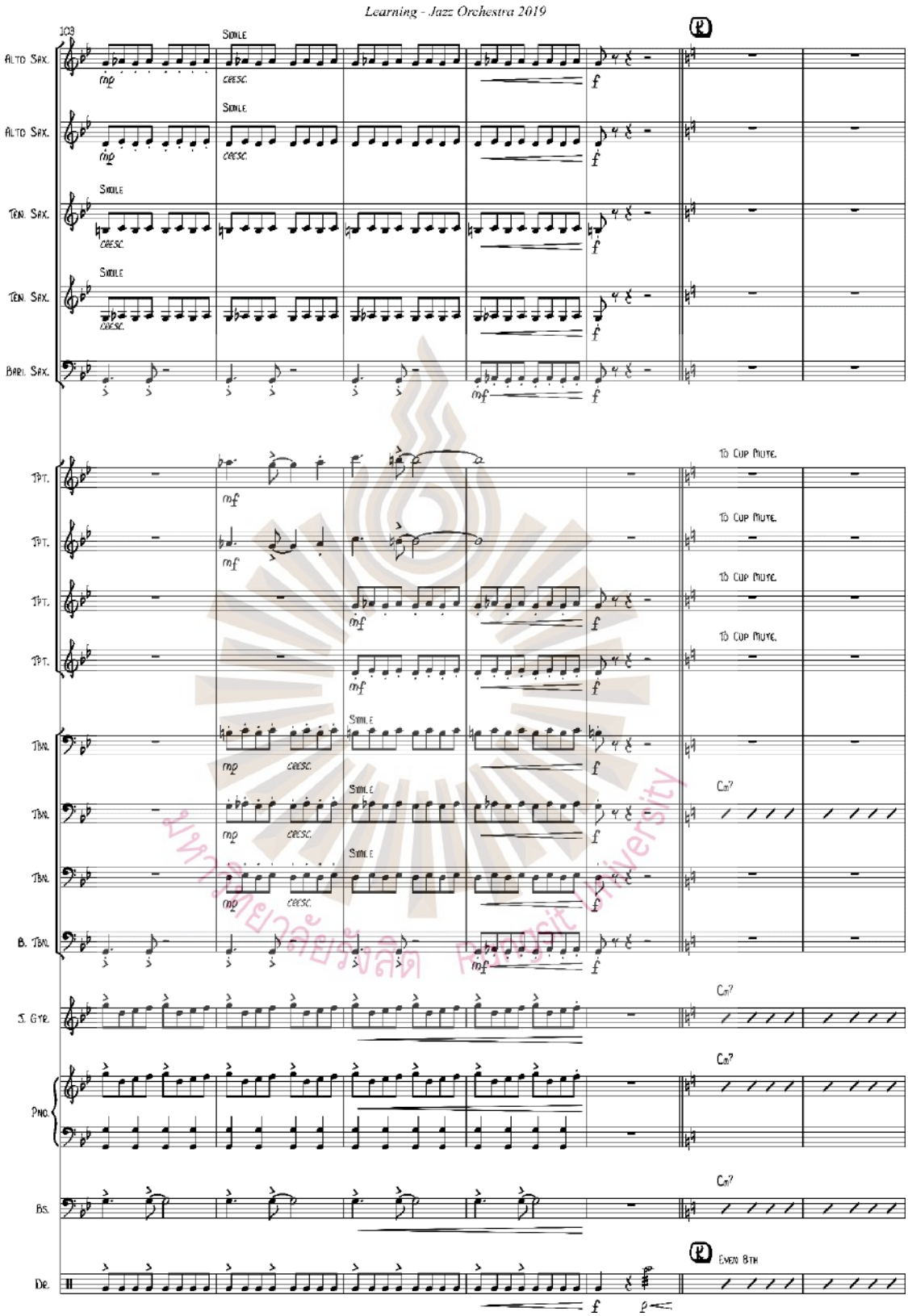
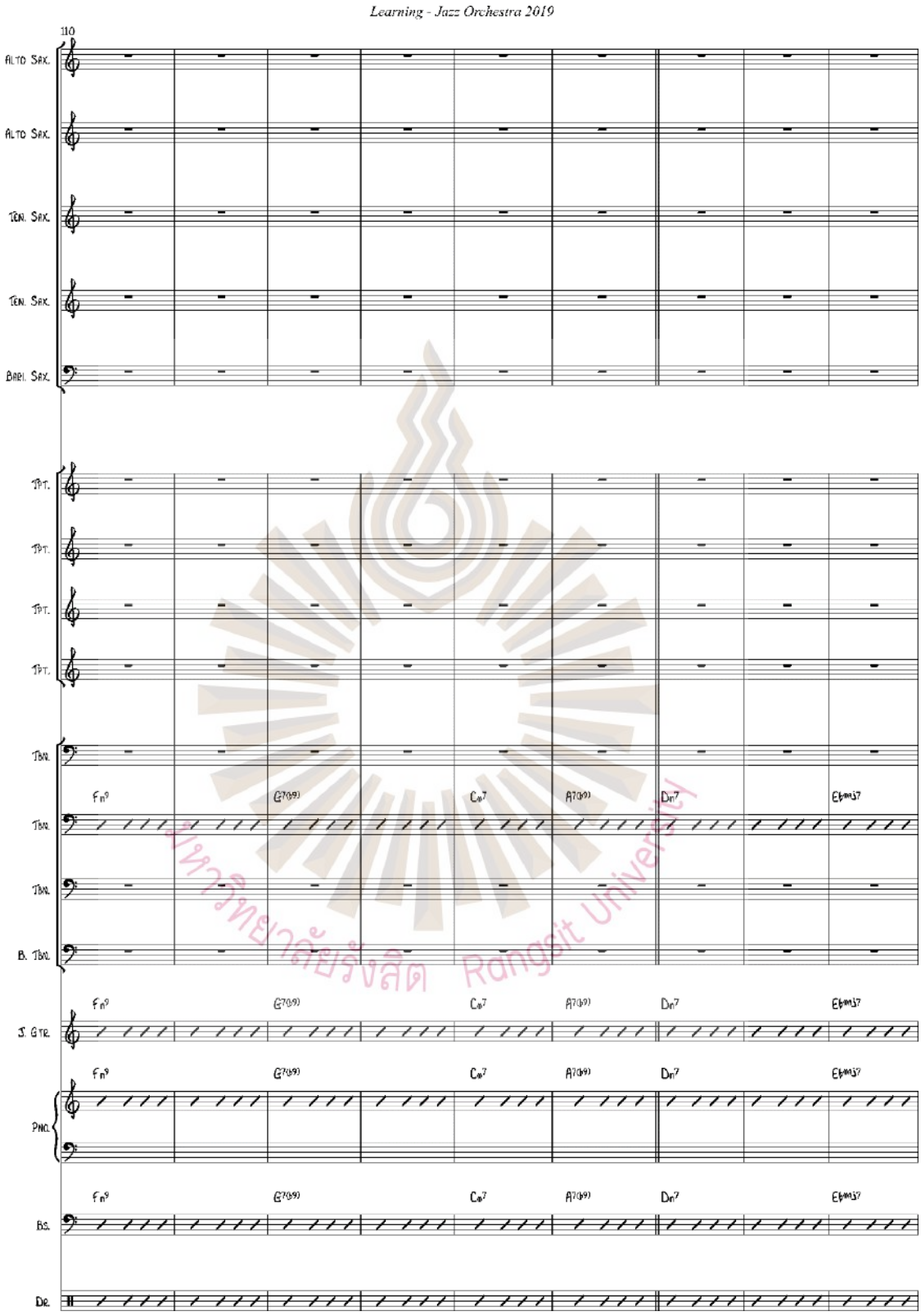
Electric Guitar

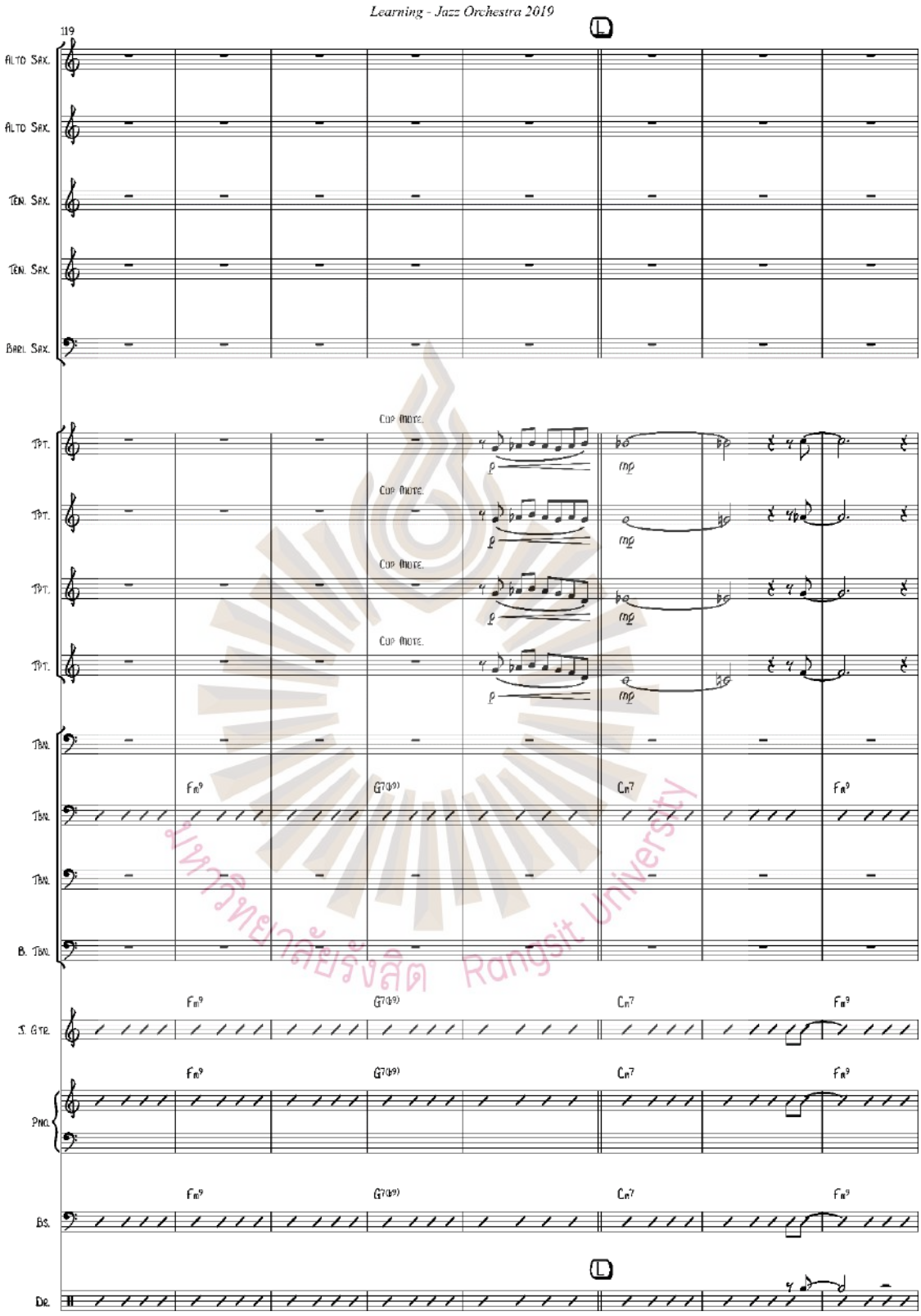
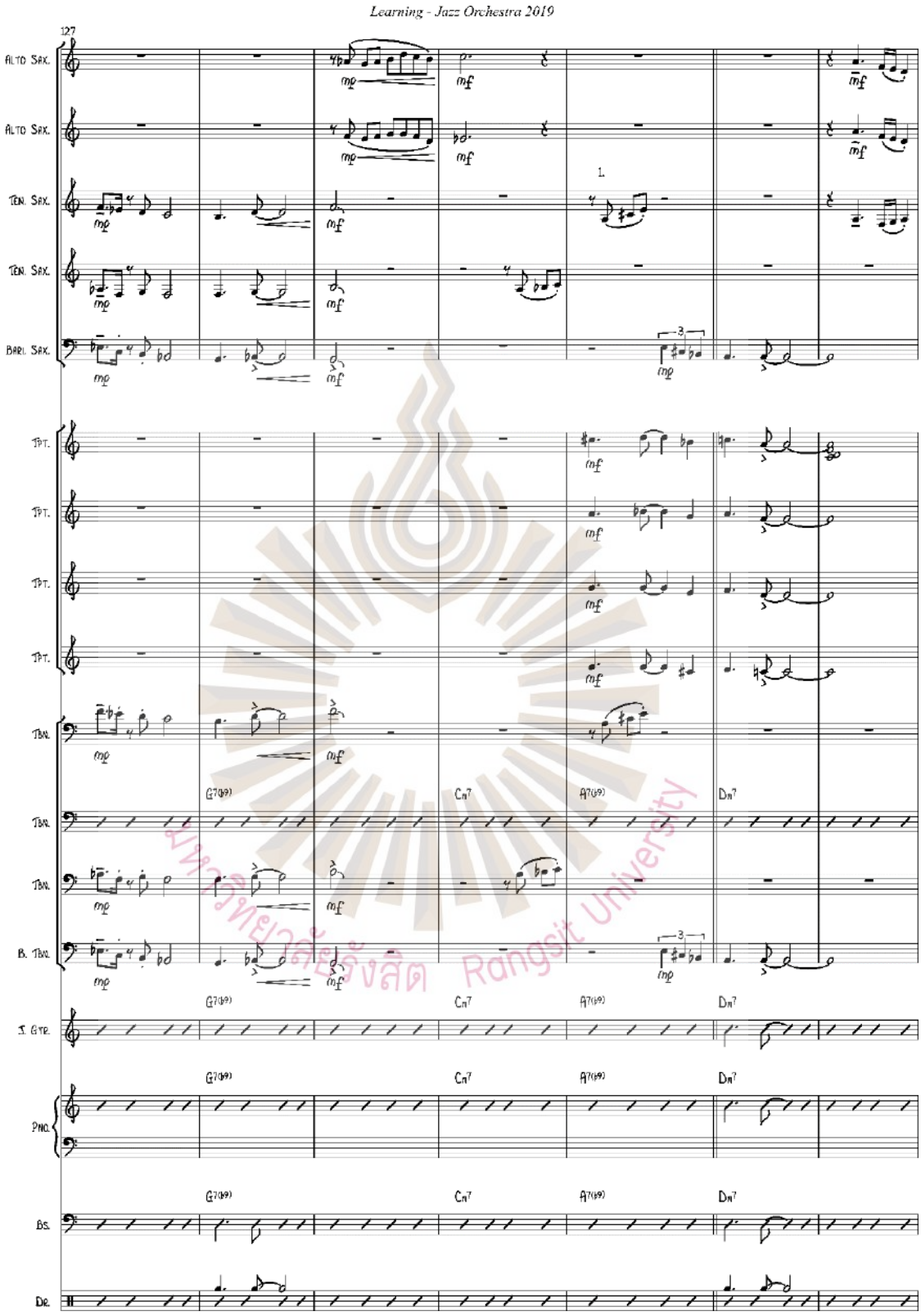
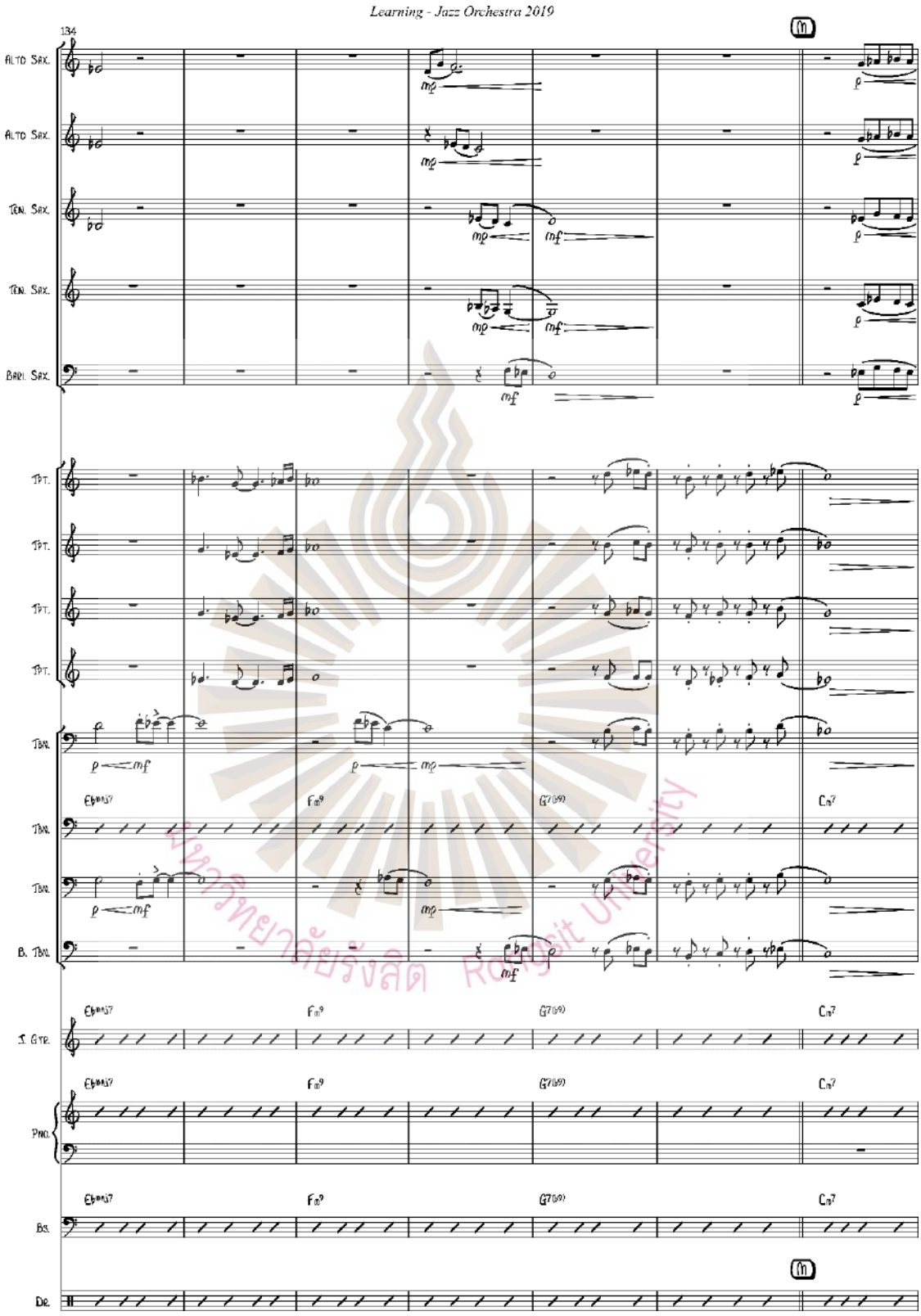
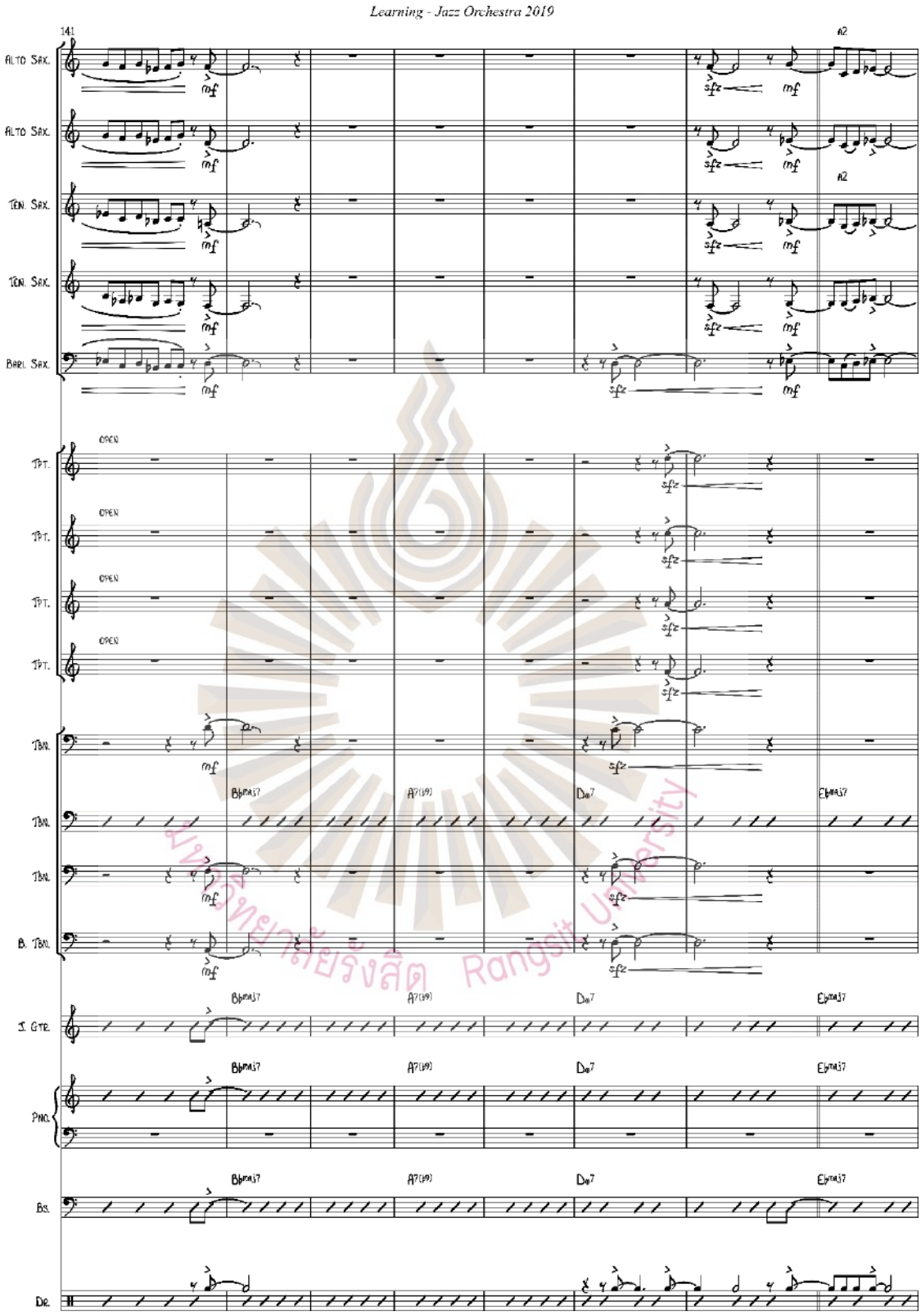
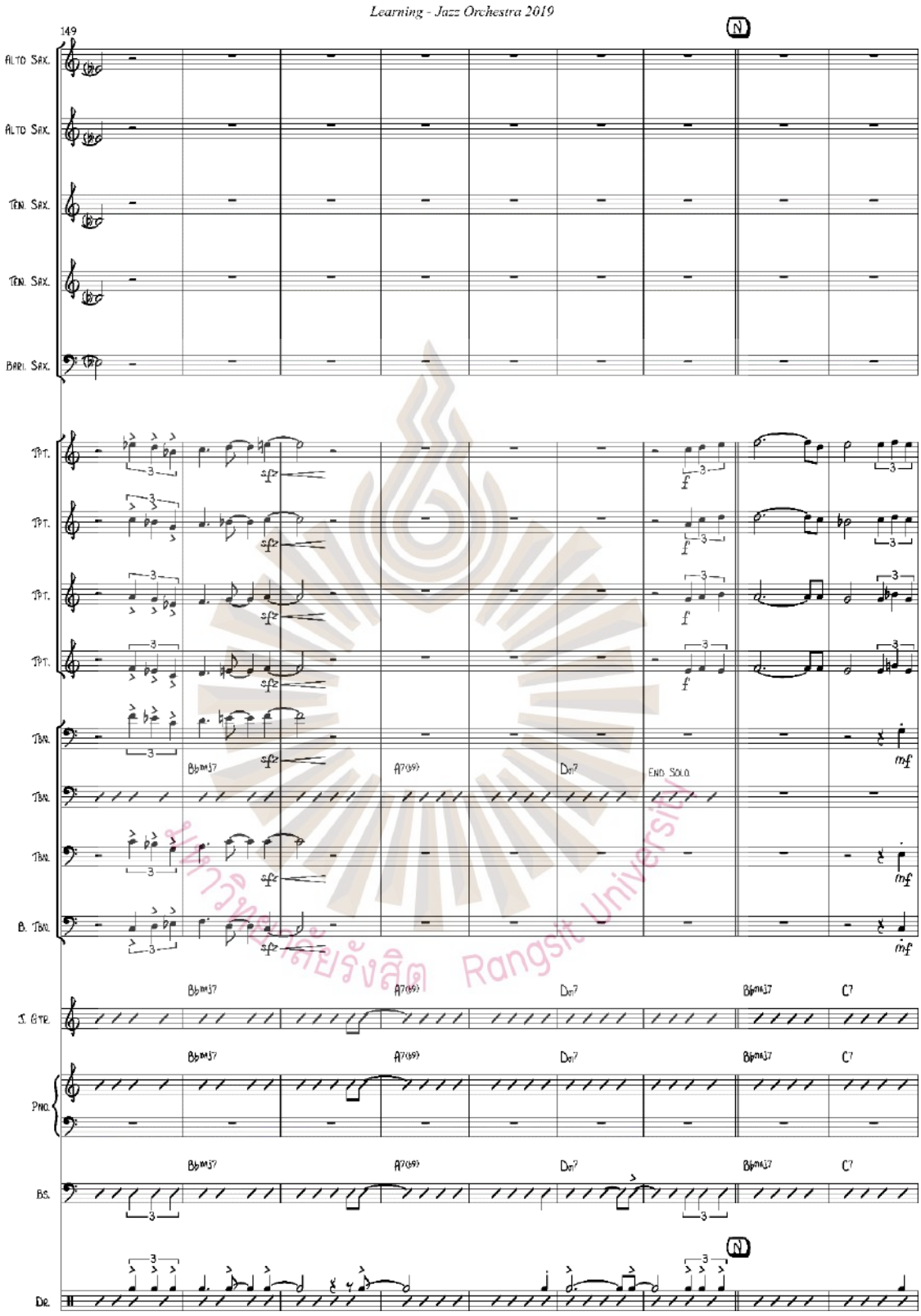
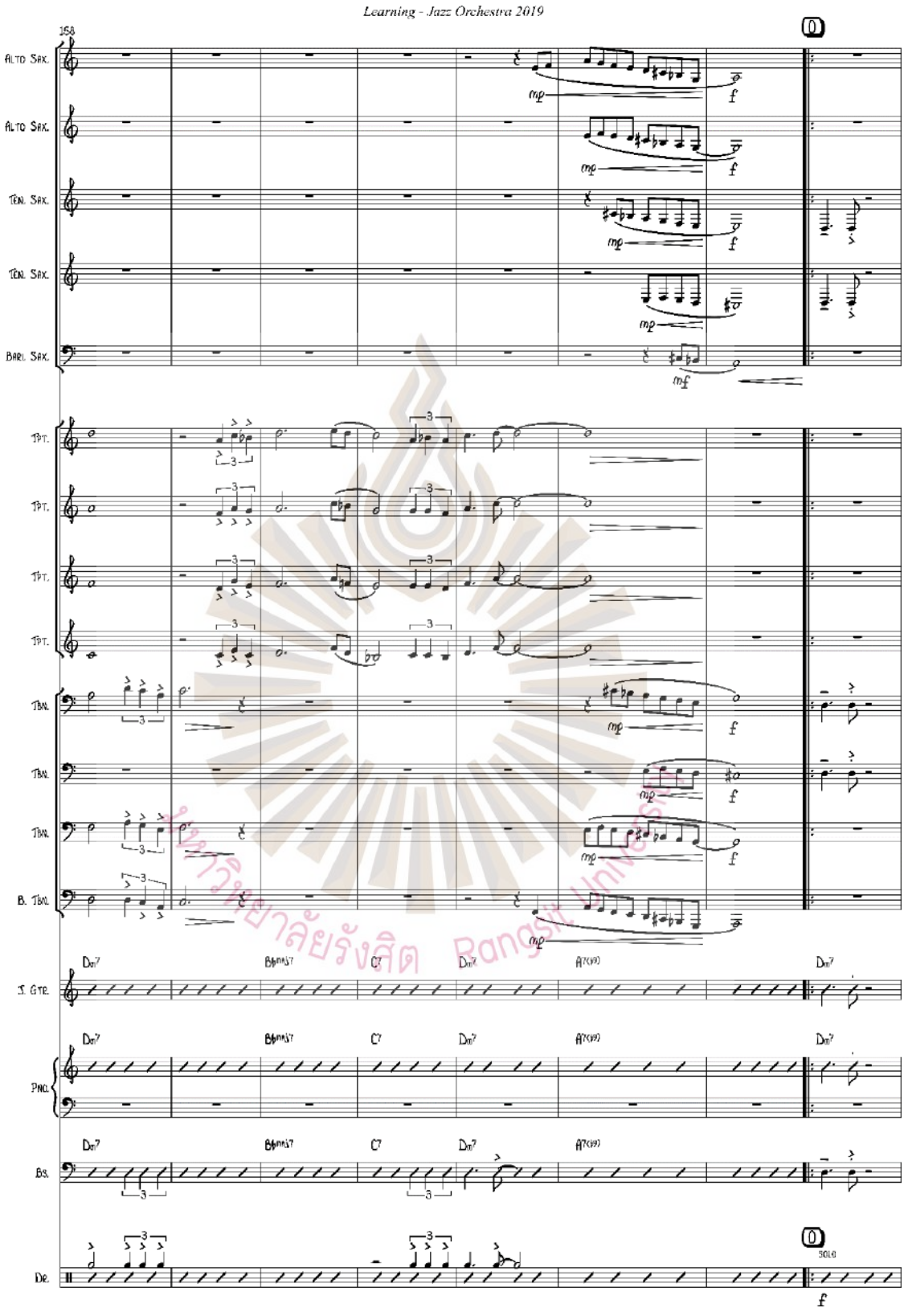
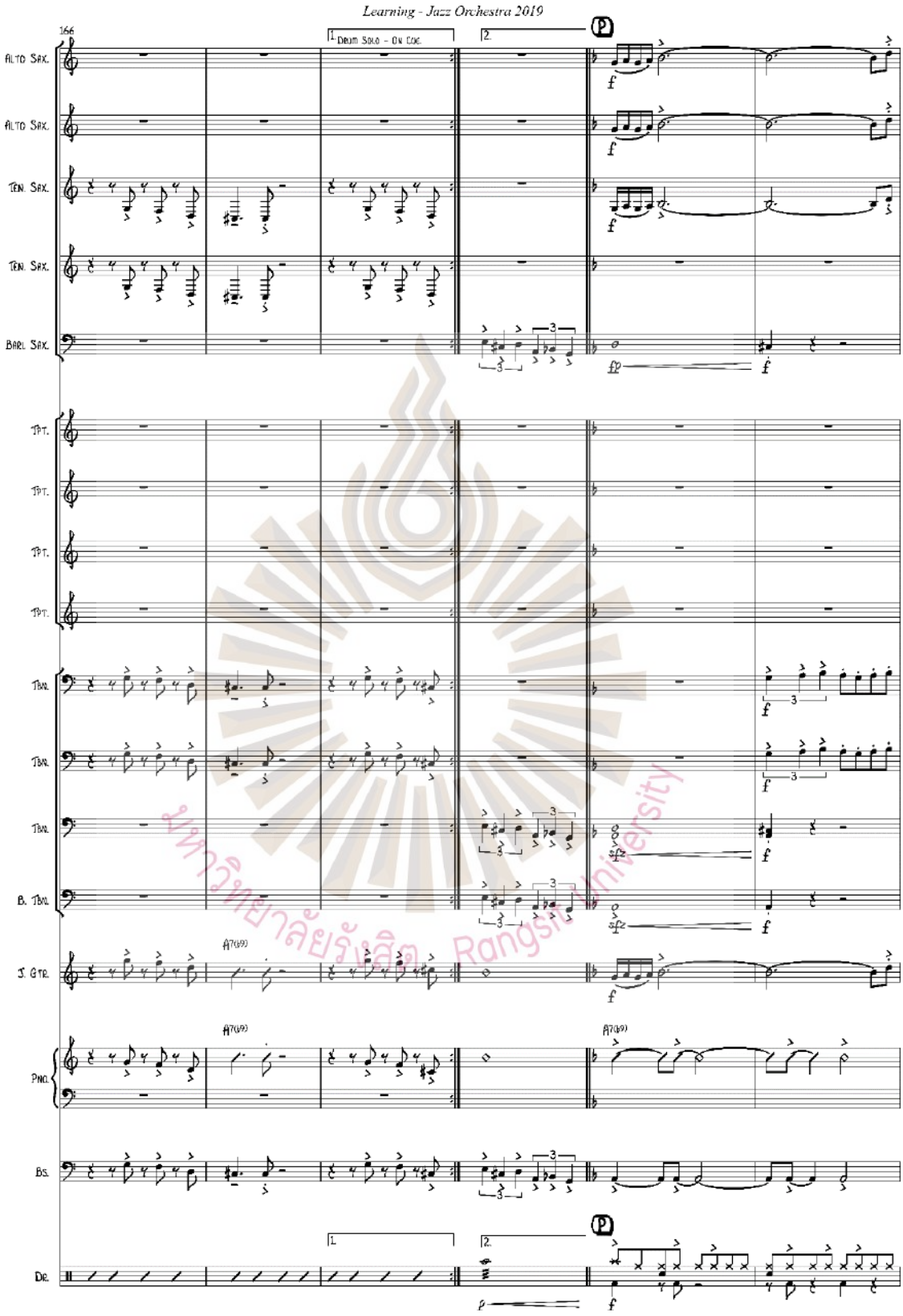
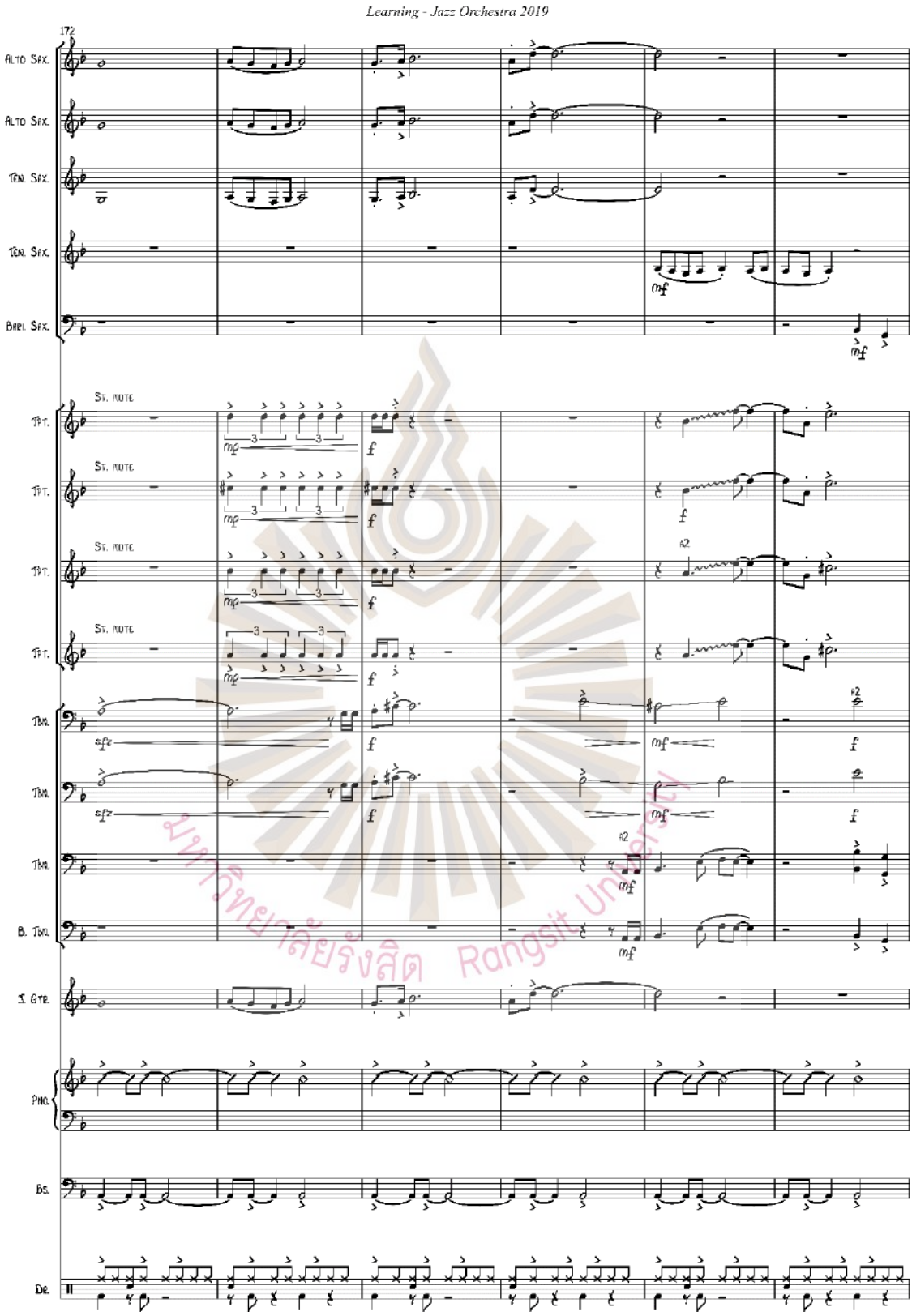
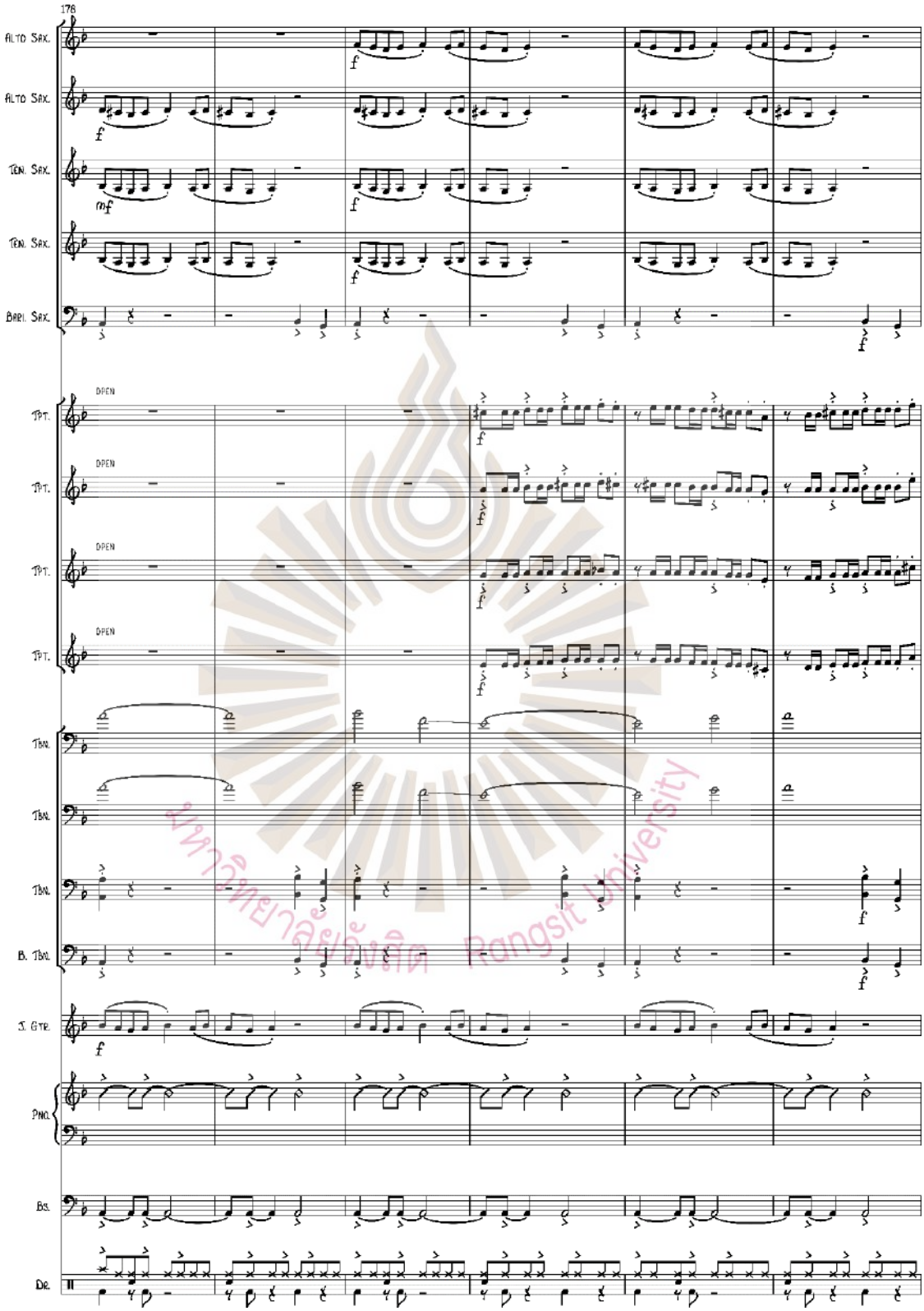
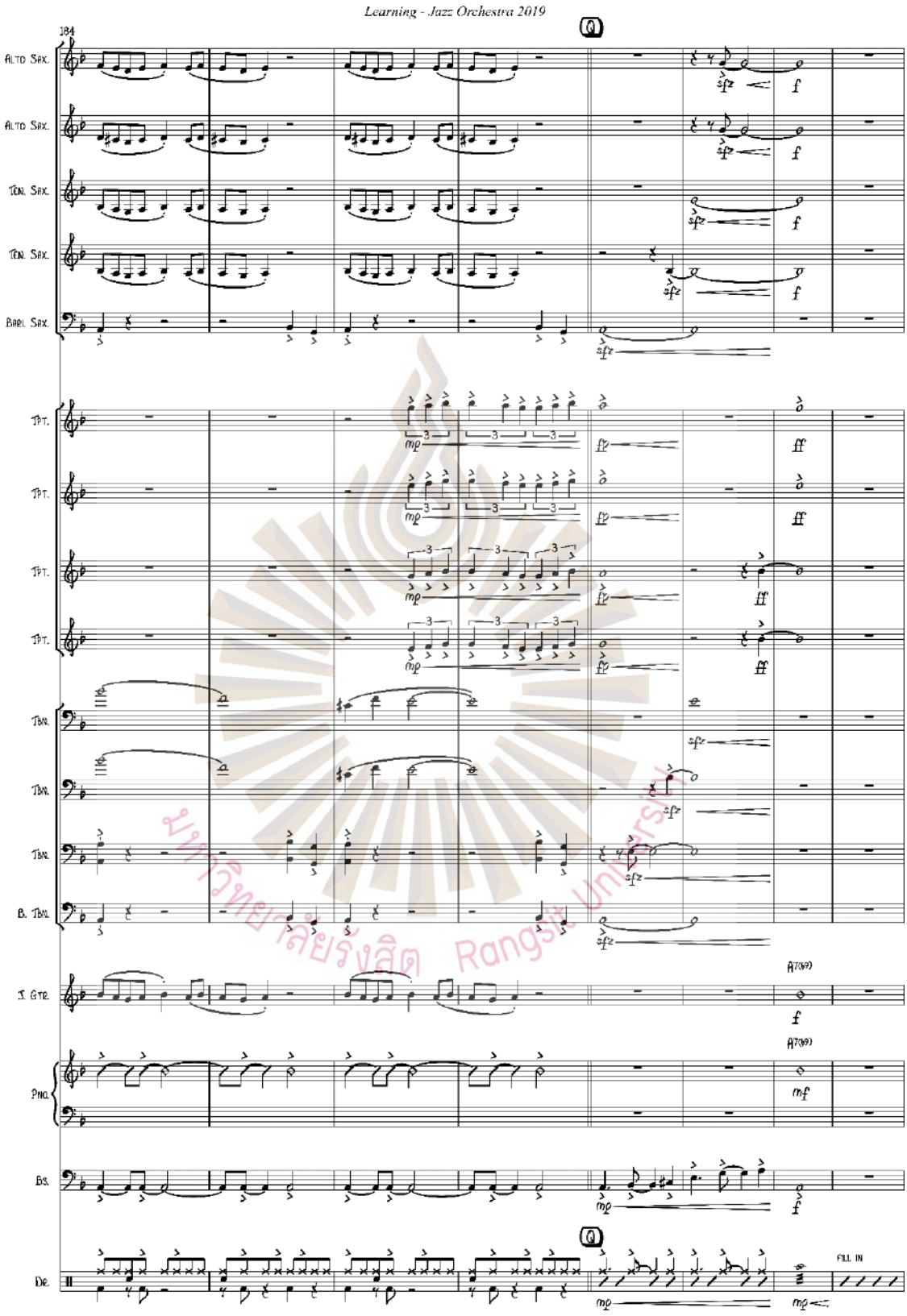
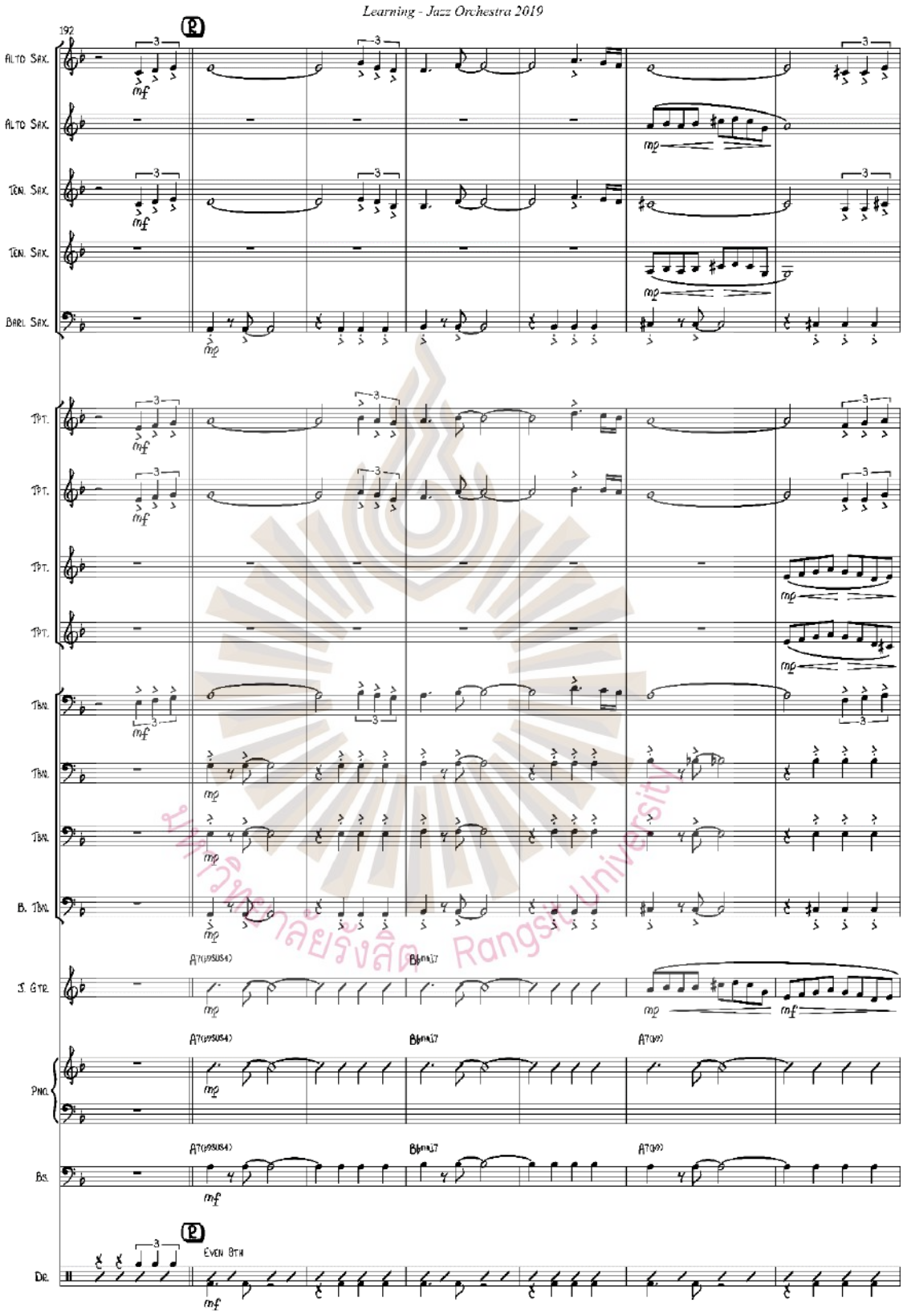
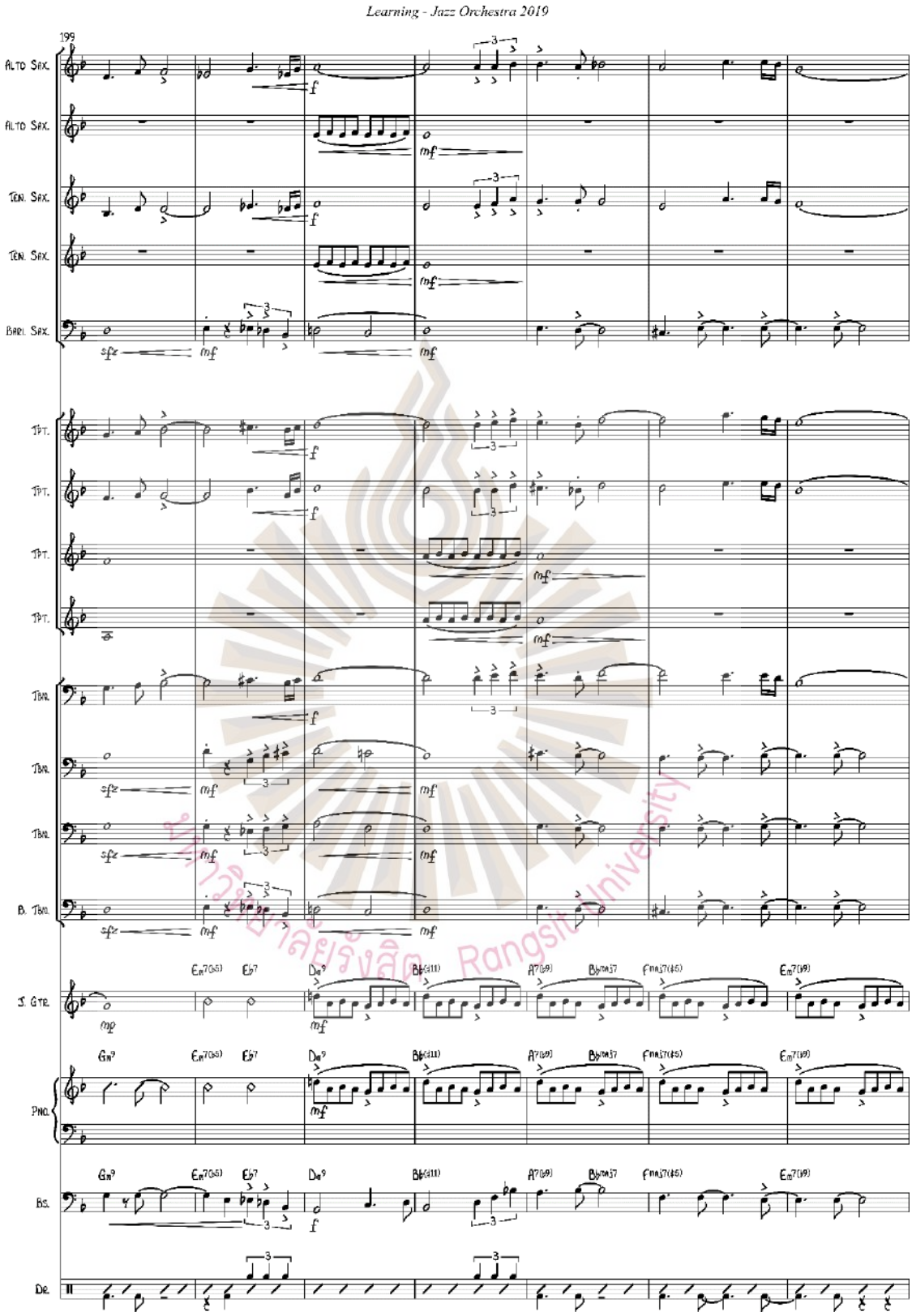
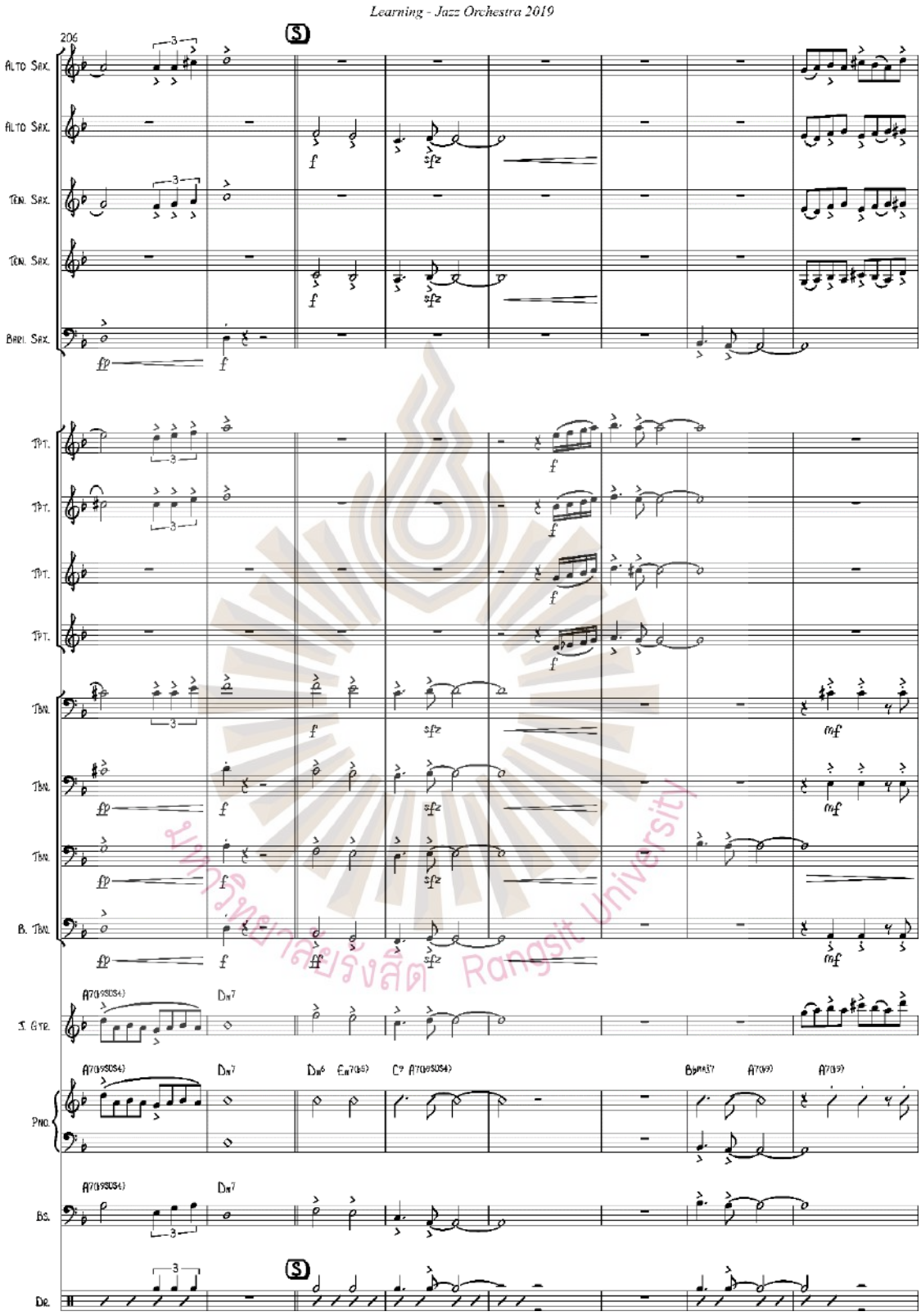
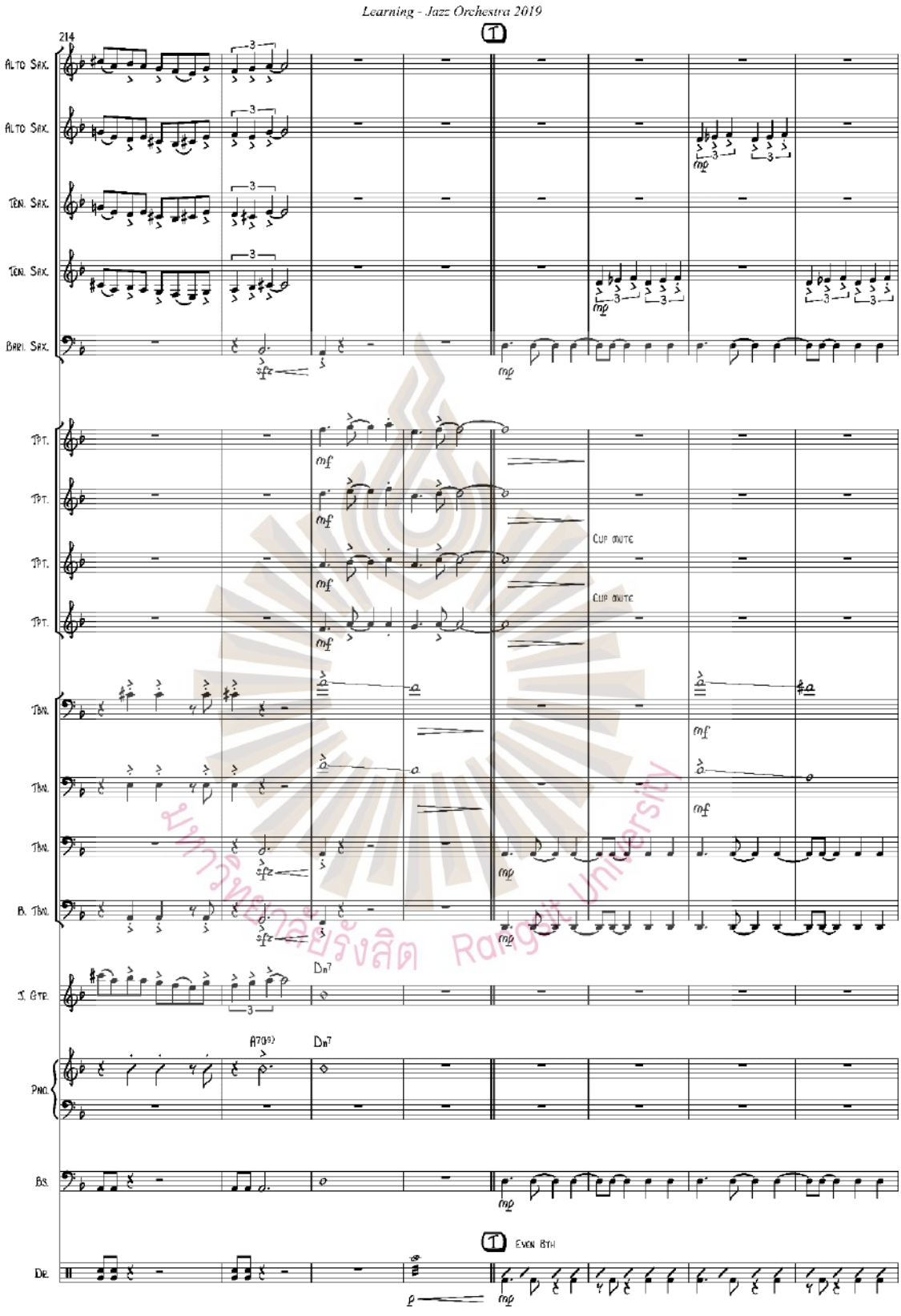
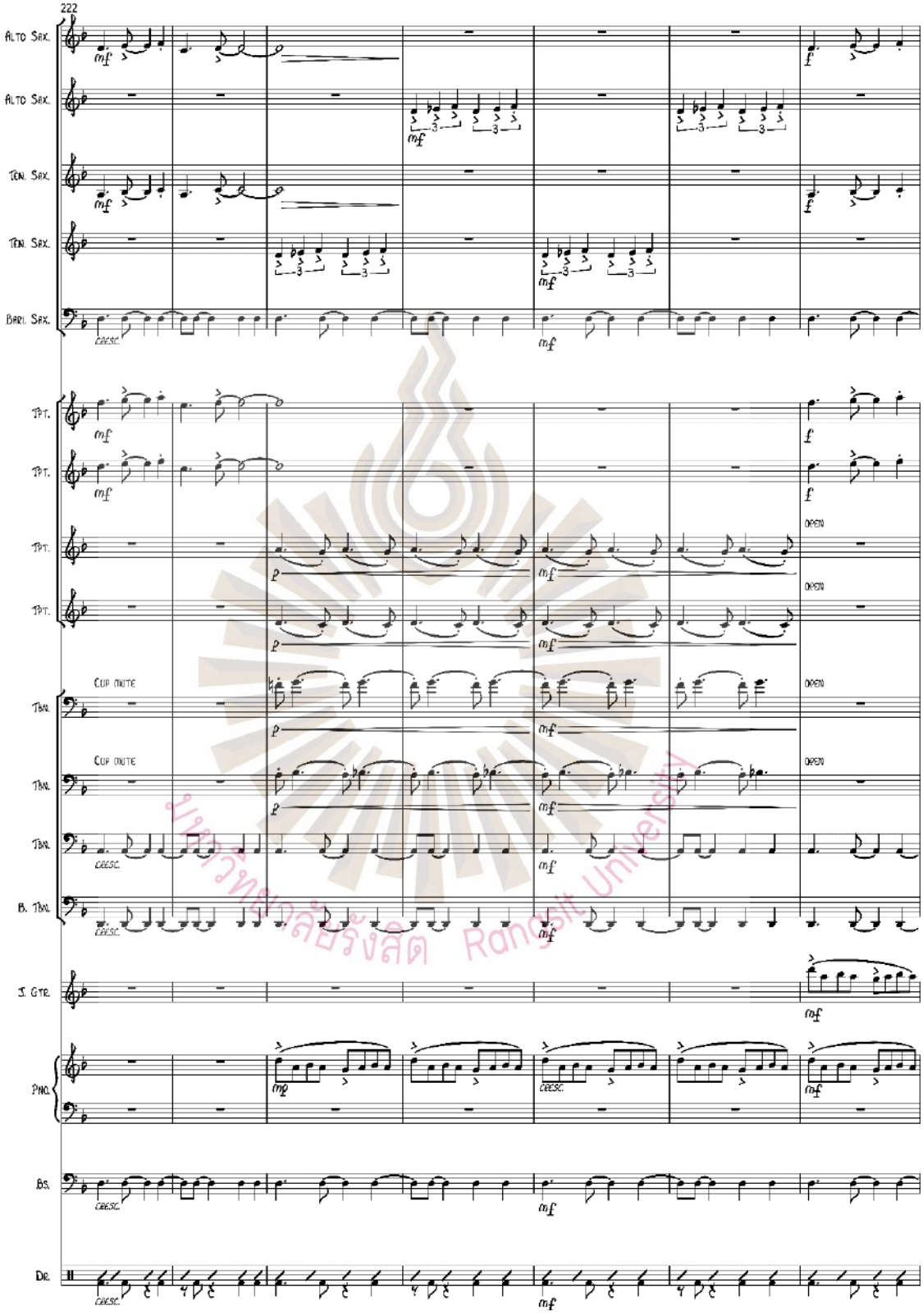
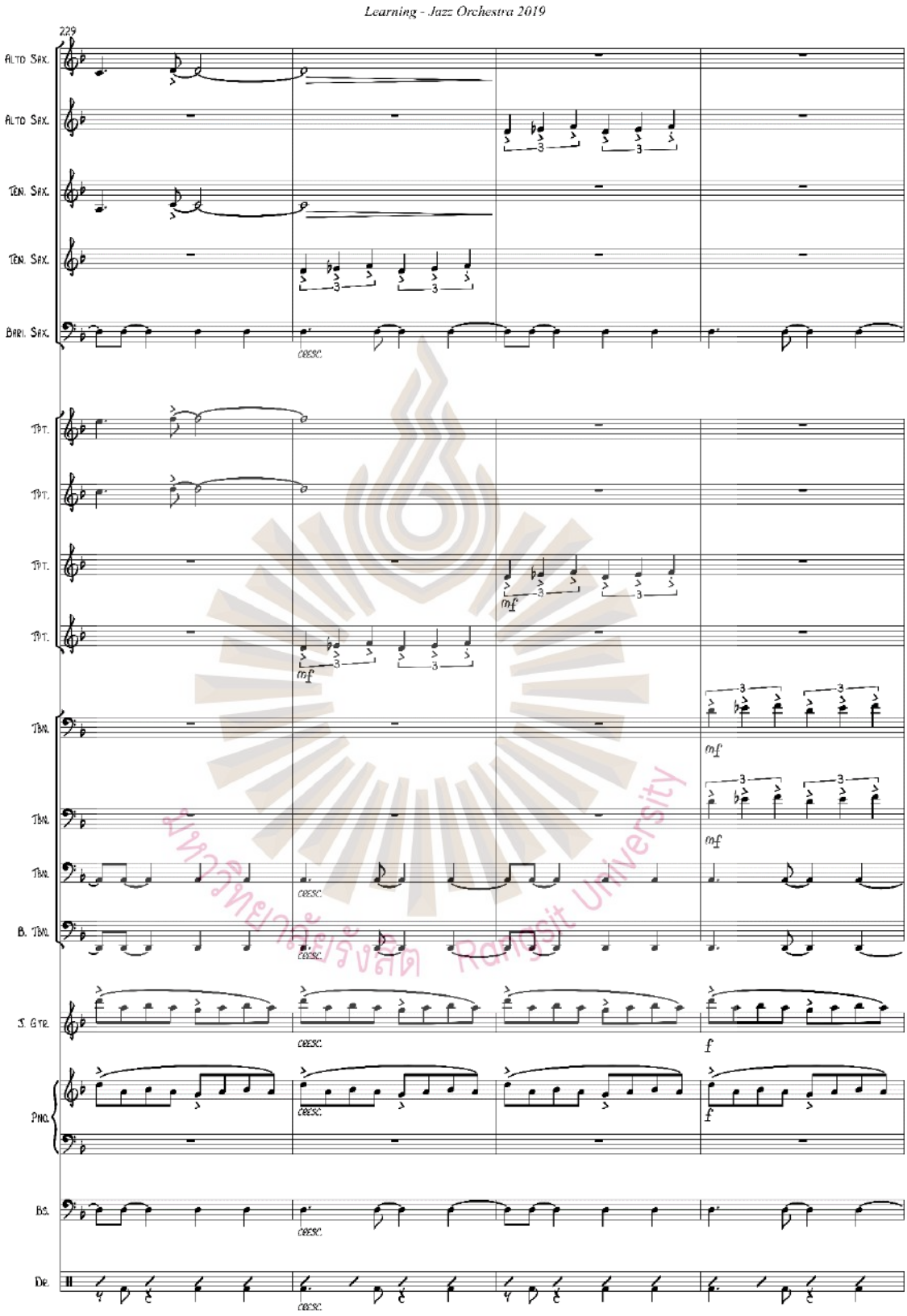
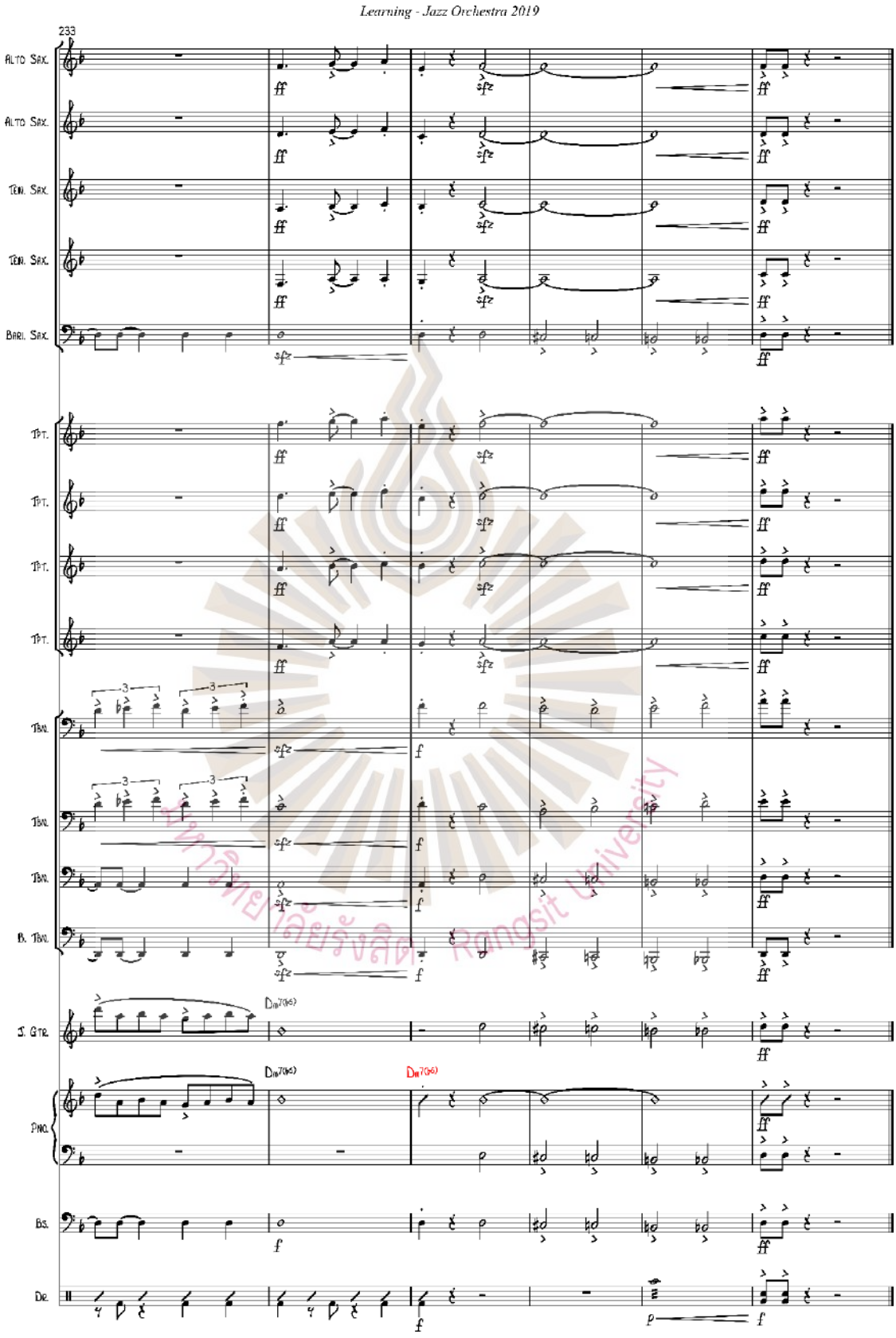
Piano

Double Bass

Drum set

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Copyright © 2019 Learning For Jazz Orchestra
Original Composition Music By Nattakut Onthakit
(Trombone's Sidedrum) Date 05 / 10 / 2019

Learning - Jazz Orchestra 2019
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
T. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
Gm9
D7(sus4)
Ebmaj7

Learning - Jazz Orchestra 2019
14
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
S. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
Cm9
Dm7
Gm9
cresc.
mf
mp
f
Ride Cymbal & Bass Drum

Learning - Jazz Orchestra 2019
20
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
S. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
OPEN
OPEN
Gm9
A7(#9)

Learning - Jazz Orchestra 2019
28
E
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Cup mute
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A7(b9)
A7(b9b13)
B♭maj7
A7(b9)
Gm9
S. Gtr.
Pno.
Bs.
E
Even 8th
Dr.

Learning - Jazz Orchestra 2019
36
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
OPEN
OPEN
OPEN
OPEN
mf
f
3
Em7(b5)
Eb7
Dm9
Bb(#11)
A7(b9)
Bbmaj7
Fmaj7(#5)
Eb7(b9)
A7(b9sus4)
D7(b9)
Pno.
Bs.
Dr.

Learning - Jazz Orchestra 2019
43
F
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
G. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
mf
mp
p
Gø7 E♭m57 B♭7/D G7(♭9) Cm11
3
F
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Learning - Jazz Orchestra 2019
57
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
S. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
Fm7
A♭maj7
G♭13
Fmaj7
A7(♭9)
mp
mf
f

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Learning - Jazz Orchestra 2019
70
A
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
St. mute
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
mf
f
sf
mp

Learning - Jazz Orchestra 2019
76
ALTO SAX.
ALTO SAX.
TEN. SAX.
TEN. SAX.
BARI. SAX.
OPEN
TPT.
OPEN
TPT.
OPEN
TPT.
OPEN
TPT.
TBN.
TBN.
TBN.
B. TBN.
G. GTR.
PNO.
BS.
DR.

Learning - Jazz Orchestra 2019
52
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
G. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
Gm7
Gm7
mf
f
p

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Learning - Jazz Orchestra 2019
96
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
S. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.

Learning - Jazz Orchestra 2019
109
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
S. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
Smile
cresc.
mp
mf
f
To Cup Mute.
Cm7
Even 8th

Learning - Jazz Orchestra 2019
110
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
Fm9
G7(b9)
C∅7
A7(b9)
Dm7
Ebmaj7


Learning - Jazz Orchestra 2019
119
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Cup mute.
Tpt.
Cup mute.
Tpt.
Cup mute.
Tpt.
Cup mute.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
Fm9
G7(b9)
Cm7
Fm9
J. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Learning - Jazz Orchestra 2019
127
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
G7(b9)
Cm7
A7(b9)
Dm7
T. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.

Learning - Jazz Orchestra 2019
134
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
E♭maj7
Fm9
G7(b9)
Cm7
T. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.

Learning - Jazz Orchestra 2019
141
A2
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
OPEN
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
B♭maj7
A7(♭9)
D♭7
E♭maj7
E. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.

Learning - Jazz Orchestra 2019
149
ALTO SAX.
ALTO SAX.
TEN. SAX.
TEN. SAX.
BARI. SAX.
TPT.
TPT.
TPT.
TPT.
TBN.
TBN.
TBN.
B. TBN.
J. GTR.
PNO.
BS.
DR.
Bbm7
A7(b9)
Dm7
END. SOLO
Bbm7
C7
mf
f
sfz

Learning - Jazz Orchestra 2019
158
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
S. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
Dm7
B♭m7
C7
Dm7
A7(♭9)
Dm7
SOLO
mp
f
mf

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Learning - Jazz Orchestra 2019
184
A
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A7(b9)
1. Gtr.
A7(b9)
Pno.
Bs.
A
Dr.
FILL IN

Learning - Jazz Orchestra 2019
192
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bs.
Even 8th
Dr.

Learning - Jazz Orchestra 2019
199
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
S. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
Gm9
Em7(b5)
Eb7
Dm9
Bb(#11)
A7(b9)
Bbm#7
Fmaj7(#5)
Em7(b9)

Learning - Jazz Orchestra 2019
206
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
S. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.

Learning - Jazz Orchestra 2019
214
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Cup mute
Cup mute
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
mf
mp
sfz
D♭7
A7(♭9)
D♭7
E. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
Even 8th

222
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
S. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
cresc.
Cup mute
Open

Learning - Jazz Orchestra 2019
229
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.
cresc.
mf
f

Learning - Jazz Orchestra 2019
233
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
Dm7(b5)
Dm7(b5)
Dm7(b5)
E. Gtr.
Pno.
Bs.
Dr.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ณัฐวุฒิ หมัดอ่าหมีด
วัน เดือน ปีเกิด	2 กุมภาพันธ์ 2537
สถานที่เกิด	จังหวัดสงขลา ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาครุศาสตร์ สากล, 2560 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, 2566
ที่อยู่ปัจจุบัน	651/64 หมู่บ้านศรีวนา หมู่ที่ 2 ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา 90100
	nattawut.tb.159@gmail.com

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University