บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส

โดย

โยธิน จันทรัคคะ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม

หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2567

NIRAT KHLONG SI: A COMPOSITION FOR JAZZ ENSEMBLES

BY

YOTHIN CHANTARAKKA

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

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 2024

วิทยานิพนธ์เรื่อง

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส

โดย

โยธิน จันทรัคคะ

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2567

รศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	ผศ.น.ท.ดร.ธันย์เดชา ทะโกษา
ประธานกรรมการสอบ	กรรมการ

รศ.ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ศ.ดร.สื่อจิตต์ เพ็ชร์ประสาน)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

6 ธันวาคม 2567

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

NIRAT KHLONG SI: A COMPOSITION FOR JAZZ ENSEMBLES

by

YOTHIN CHANTARAKKA

was submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Master of Music

Rangsit University

Academic Year 2024

Assoc. Prof. Denny Euprasert, D.A.	Asst. Prof. Wg. Cdr. Tandecha Tagosa, D.F.A.
Examination Committee Chairperson	Member

Assoc. Prof. Jetnipith Sungwijit, D.F.A.

Member and Advisor

Approve by Graduate School

(Prof. Suejit Pechprasarn, Ph.D.)

Dean of Graduate School

December 6, 2024

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์งานประพันธ์ *บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความอนุเคราะห์จาก รองศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร กรรมการสอบวิทยานิพนธ์และอาจารย์ที่ปรึกษาผู้ให้คำแนะนำด้านการเขียน ศึกษา และค้นคว้าข้อมูล รวมถึงคำแนะนำอื่น ๆ ที่เป็นประโยชน์ตลอดการทำงาน นอกจากนี้ ยังได้รับความอนุเคราะห์จาก รองศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ น.ท.ดร.ธันย์เดชา ทะโกษา กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ ส่งเสริมให้งานวิทยานิพนธ์มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณกรรมการทั้ง 3 ท่านมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณ ดร.ต้นเถา ช่วยประสิทธิ์ ที่คอยรับฟังคำปรึกษาเกี่ยวกับการศึกษาดนตรี รวมถึงการทำวิทยานิพนธ์ ทำให้ผู้วิจัยได้กรอบแนวคิดอันน่าสนใจที่นำไปพัฒนาต่อจนเกิดเป็นแนวคิดการผสมผสานคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพเข้ากับดนตรีแจ๊สออกมาเป็นงานประพันธ์ *บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ในท้ายที่สุด ขอขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาณุภัค โมกขศักดิ์ ที่ได้ช่วยสร้างความมั่นใจว่าการนำคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพมาผสมผสานกับดนตรีตามแนวทางของผู้วิจัยนั้นเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ รวมถึงได้ให้เกียรติมาเป็นผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพในงานแสดงเผยแพร่บทประพันธ์ของผู้วิจัย ซึ่งการแสดงจะออกมาสมบูรณ์ไม่ได้เลยหากขาดเสียงอ่านทำนองเสนาะของท่าน นอกจากนี้ ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธราเทพ เตมีรักษ์ ที่ให้เกียรติมาเป็นผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพในช่วงทดลองงานประพันธ์ ขอขอบพระคุณทั้ง 2 ท่านมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ เจ้าหน้าที่สำนักงานธุรการ พนักงานทุกท่าน เพื่อนพี่น้องในวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต สมาชิกนักดนตรีและผู้เกี่ยวข้องทุกท่านที่มีส่วนช่วยให้ผู้วิจัยสามารถดำเนินงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้อย่างราบรื่น หากขาดใครคนหนึ่งคนใดไปวิทยานิพนธ์ฉบับนี้คงออกมาสมบูรณ์ไม่ได้ ขอขอบพระคุณทุกท่านอีกครั้งมา ณ ที่นี้ และขอขอบพระคุณครอบครัวที่คอยเป็นกำลังใจและให้การสนับสนุนที่ดีเสมอมา

โยธิน จันทรัคคะ
ผู้วิจัย

6303275 : โยธิน จันทรัคคะ
ชื่อวิทยานิพนธ์ : บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส
หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษา : รศ. ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

บทคัดย่อ

งานประพันธ์*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*นี้เป็นงานประพันธ์บทประพันธ์ดนตรีบรรยายที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และเพื่อนำบทประพันธ์ออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยมีประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับคือ ได้บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และได้นำบทประพันธ์นี้ออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน รวมถึงสามารถนำบทประพันธ์นี้ไปเป็นแนวทางในการต่อยอดสู่งานประพันธ์ใหม่หรือปรับเปลี่ยนรูปแบบวงใหม่ต่อไปได้ อีกทั้งยังอาจได้เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้เป็นที่สนใจในระดับสากล

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส สรุปผลได้เป็นบทประพันธ์จำนวน 3 ท่อนที่มีการผสมผสานวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพตามแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพและสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องราวที่วางไว้ตามลักษณะดนตรีบรรยาย โดยมีการใช้แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงที่หลากหลายแตกต่างกันไปในแต่ละท่อน ไม่ว่าจะเป็น การใช้แนวทำนองเอกที่กำหนดขึ้นจากการพัฒนาแนวทำนองวัตถุดิบตามรูปแบบฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ การให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะร่วมกับดนตรี เป็นต้น หรือในด้านของเทคนิคอาทิ เทคนิคการวางแนวเสียงประสาน เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 247 หน้า)

คำสำคัญ : โคลงสี่สุภาพ, ดนตรีแจ๊ส, บทประพันธ์เพลง

ลายมือชื่อนักศึกษา_____ ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา_____

6303275 : Yothin Chantarakka

Thesis Title : Nirat Khlong Si: A Composition for Jazz Ensembles

Program : Master of Music

Thesis Advisor : Assoc. Prof. Jetnipith Sungwijit, D.F.A.

Abstract

This composition, titled *Nirat Khlong Si (*/níʔrâːt khloːŋ sìː/*): A Composition for Jazz Ensembles* is a piece of program music with the objective of creating a work that integrates the Khlong Si Suphap (/khloːŋ sìː suʔphâːp/) (a traditional Thai poetic form) with jazz music. Additionally, it aims to be performed for the public. The anticipated benefits include the creation of a composition that integrates the Khlong Si Suphap with jazz music, its public performance, and the potential for this work to serve as a foundation for further compositions or adaptations for different ensembles. Moreover, it may contribute to the international promotion of Thai culture.

Nirat Khlong Si: A Composition for Jazz Ensembles resulted in a work consisting of three movements that incorporate elements related to Khlong Si Suphap and follow the narrative concept in the manner of program music. Each movement employs various compositional ideas and techniques, such as the use of Næo Thamnong Ek —a main melody derived from the structure of Khlong Si Suphap, the alignment of time signatures with the rhythmic phrasing of traditional Thai prosody specific to Khlong Si Suphap, and the collaboration with an expert in reciting Khlong Si Suphap in traditional Thai prosody alongside the music. On the technical side, the composition includes specific techniques, such as Voicing Techniques and Approach Techniques.

(Total 247 pages)

Keywords : Khlong Si Suphap, Jazz Music, Composition

Student's Signature_____ Thesis Advisor's Signature_____

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**ค**
สารบัญ		**ง**
สารบัญตาราง		**ช**
สารบัญรูป		**ฌ**
สารบัญตัวอย่าง		**ญ**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
	1.2 วัตถุประสงค์ของงานประพันธ์	3
	1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
	1.4 ขอบเขตของงานประพันธ์	3
	1.5 ข้อตกลง	3
	1.6 นิยามศัพท์เฉพาะและสัญลักษณ์	6
บทที่ 2	**ทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง**	**10**
	2.1 แนวคิดการนำวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส	11
	2.2 แนวคิดการนำคำประพันธ์ร้อยกรองมาสร้างสรรค์บทเพลง	15
	2.3 แนวคิดการนำฉันทลักษณ์มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง	16
	2.4 แนวคิดการนำบทกวีมาผสมผสานกับดนตรี	24
	2.5 รูปแบบฉันทลักษณ์คำประพันธ์โคลงสี่สุภาพ	28
	2.6 รูปแบบการอ่านทำนองโคลงสี่สุภาพ	35
	2.7 แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	41
	2.8 สรุปการศึกษาทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง	59

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 3	**แนวคิด วิธีดำเนินงานประพันธ์ และการเตรียมพร้อมสำหรับงานประพันธ์**	**60**
	3.1 กรอบแนวคิดของการสร้างสรรค์บทประพันธ์	60
	3.2 การศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์	61
	3.3 วิธีดำเนินงานประพันธ์	62
	3.4 กำหนดแนวคิดของบทประพันธ์ 3 ท่อน และแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ	62
	3.5 กำหนดการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ	64
	3.6 กำหนดบัญญัติฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ	65
	3.7 กำหนดแนวทำนองจากการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพเพื่อเป็นวัตถุดิบ	66
	3.8 กำหนดแนวทำนองเอก และแนวทำนองโท เพื่อใช้เป็นแนวทำนองหลัก	67
	3.9 ประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามฉันทลักษณ์ 5 บท เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ	70
	3.10 จัดเตรียมแนวคิดและเทคนิคประพันธ์เพลงที่จะนำมาใช้เป็นวัตถุดิบ	71
	3.11 ข้อส่งท้าย	72
บทที่ 4	**อรรถาธิบายบทประพันธ์**	**73**
	4.1 โครงสร้างบทประพันธ์	73
	4.2 ท่อนที่ 1	75
	4.3 ท่อนที่ 2	101
	4.4 ท่อนที่ 3	125
บทที่ 5	**สรุปบทประพันธ์**	**157**
	5.1 สรุปผลการประพันธ์	157
	5.2 การเผยแพร่บทประพันธ์	162
	5.3 อุปสรรคที่พบและแนวทางแก้ไข	163
	5.4 ข้อเสนอแนะสำหรับผู้นำไปใช้ประโยชน์	164
บรรณานุกรม		**165**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
ภาคผนวก		**169**
ภาคผนวก ก	โปสเตอร์งานและสูจิบัตรงาน *From Now On...* Yothin Chantarakka Jazz Recital	170
ภาคผนวก ข	ภาพบรรยากาศการแสดงงาน *From Now On...* Yothin Chantarakka Jazz Recital	173
ภาคผนวก ค	ลิงค์รับชมการแสดงงาน *From Now On...* Yothin Chantarakka Jazz Recital	177
ภาคผนวก ง	ตัวอย่างโน้ตบท*ประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*	179
ประวัติผู้วิจัย		**247**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1.1	ตารางแสดงสัญลักษณ์คอร์ดที่ปรากฏใน*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*	9
2.1	ตารางสรุปการกำหนดลักษณะและจับคู่ส่วนจังหวะ ซึ่งเป็นตัวอย่างการสร้างชุดของวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์	18
2.2	สรุปคำอธิบายบัญญัติในการเรียบเรียงคำประพันธ์	29
2.3	สรุปคำอธิบายบัญญัติในโคลงสี่สุภาพ	32
2.4	สรุปคำอธิบายการอ่านทำนองในร้อยกรอง	35
2.5	เปรียบเทียบดนตรีอิงกุญแจเสียงกับโมดัลแจ๊ส	42
2.6	เปรียบเทียบการด้นสดของบทเพลงแจ๊สมาตรฐานกับบทเพลงโมดัลแจ๊ส	42
2.7	เปรียบเทียบแนวคิดการบรรเลงดนตรีแจ๊สดั้งเดิม, ฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊ส, โพสต์บ็อป	44
2.8	ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการวางแนวเสียงประสานแบบเปิด	52
2.9	ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการวางแนวเสียงประสาน 5 แนว	54
2.10	ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก	56
2.11	ตัวอย่างการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก	57
2.12	ตัวอย่างการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอะทอนิก	57
2.13	ตัวอย่างการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดอมินันต์	58
2.14	ตัวอย่างการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์	58
3.1	บัญญัติฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพที่กำหนดใช้เป็นวัตถุดิบ	65
3.2	เทคนิคประพันธ์เพลงที่สำคัญ	71
4.1	โครงสร้างบทประพันธ์	74
4.2	โครงสร้างบทประพันธ์ ท่อนที่ 1	76
4.3	แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 1	78
4.4	โครงสร้างบทประพันธ์ ท่อนที่ 2	102
4.5	แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 2	104
4.6	โครงสร้างบทประพันธ์ ท่อนที่ 3	126

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง (ต่อ)

หน้า

ตารางที่

4.7 แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 3 128

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

รูปที่		หน้า
4.1	รูปแบบวงและตำแหน่งเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1	77
4.2	รูปแบบวงและตำแหน่งเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2	103
4.3	รูปแบบวงและตำแหน่งเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3	127

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่		หน้า
1.1	ผังจำแนกคำจำกัดความของ ร้อยกรอง คำประพันธ์ ฉันทลักษณ์ และบัญญัติ	7
2.1	กลอนสี่ที่ประพันธ์โดยบุญรัตน์ ซึ่งจะถูกนำไปใช้เป็นกระบวนที่ 1	18
2.2	โครงสร้างจังหวะของกระบวนที่ 1 (กลอน 4) หลังจากบุญรัตน์ทำการจับคู่ตามการแบ่งกลุ่มส่วนจังหวะทั้ง 6 กลุ่มข้างต้น	19
2.3	ฉันทลักษณ์ของบทซอ	22
2.4	การจำลองคำสัมผัสโดยการซ้ำวลีในแนวทำนองของวรรคที่ 1 และ 2	22
2.5	การจำลองคำสัมผัสโดยการซ้ำจังหวะในแนวทำนองของวรรคที่ 2 และ 3	23
2.6	แผนโคลงสี่สุภาพ	33
2.7	ตัวอย่างโคลงสี่สุภาพ	33
2.8	เปรียบเทียบแผนโคลงสี่สุภาพกับตัวอย่างโคลงสี่สุภาพจากตัวอย่างที่ 2.6 และ 2.7	33
2.9	โคลงตัวอย่าง	34
2.10	แผนผังการอ่านโคลงสี่สุภาพ	37
2.11	ตัวอย่างการแบ่งจังหวะการอ่านโคลงสี่สุภาพ	37
2.12	การอ่านทำนองเสนาะประเภทโคลง	38
2.13	ลำดับลักษณะเสียงแต่ละโหมดจากบันไดเสียงเมเจอร์เรียงจากมืดหม่นไปสว่าง	43
2.14	การดำเนินคอร์ดเพลง *Speak No Evil*	47
2.15	การดำเนินคอร์ดเพลง *Fee Fi Fo Fum*	48
2.16	ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการวางแนวเสียงประสานแบบเปิด ตามตารางที่ 2.8	53
2.17	ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการวางแนวเสียงประสาน 5 แนว ตามตารางที่ 2.9	55
2.18	เกณฑ์ขั้นคู่ต่ำที่สุดของขั้นคู่ต่าง ๆ	56
3.1	การแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้เป็นวัตถุดิบประพันธ์เพลง	64
3.2	แผนโคลงสี่สุภาพ	65
3.3	แนวทำนองจากการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบที่กำหนดโดยผู้ประพันธ์	66
3.4	บันไดเสียง E ดอเรียน	66

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
3.5	การจัดการแนวทำนองวัตถุดิบข้อ 3.7 ด้วยแนวทางที่อธิบายในข้อ 3.8	68
3.6	แนวทำนองเอก	68
3.7	แนวทำนองโทเพื่อใช้เป็นแนวทำนองหลักรอง	69
3.8	บทโคลงสี่สุภาพจำนวน 5 บท สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3	70
4.1	การแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้เป็นวัตถุดิบเปรียบเทียบกับแนวทำนองเอก	79
4.2	การจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตให้แนวทำนองเอก	80
4.3	สรุปแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1	80
4.4	เครื่องหมายกำหนดจังหวะที่รองรับแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1	81
4.5	ห้องที่ 1- 3 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	82
4.6	วัตถุดิบดั้งเดิม ห้องที่ 1- 3 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	82
4.7	คอร์ด E-13 รูปพื้นต้นเปรียบเทียบกับบันไดเสียง E ดอเรียน	83
4.8	คอร์ด D-13 รูปพื้นต้นเปรียบเทียบกับบันไดเสียง D ดอเรียน	84
4.9	ห้องที่ 4 - 6 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	84
4.10	ห้องที่ 6 - 11 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	85
4.11	ห้องที่ 12 - 19 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	86
4.12	รูปแบบจังหวะกลองเพื่อสร้างกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินสำหรับท่อนที่ 1	87
4.13	ตัวอย่างคอร์ดที่สร้างได้บนบันไดเสียง E ดอเรียน และรูปคอร์ดต่าง ๆ	88
4.14	ตัวอย่างการบรรเลงประกอบของเปียโนบนโหมด E ดอเรียน	88
4.15	ห้องที่ 20 - 27 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	89
4.16	ห้องที่ 28 - 35 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	90
4.17	การเติมโน้ตคู่ 4 ในแนวล่างบนบันไดเสียง E ดอเรียน	90
4.18	การเคลื่อนทำนองแบบขนานเท่าของทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน ห้องที่ 28 - 31	91
4.19	ตัวอย่างวิธีการด้นสดบนโหมด E ดอเรียนสำหรับทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน	92
4.20	ห้องที่ 52 - 59 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	93

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.21	ห้องที่ 58 - 59 และ 60 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	93
4.22	ห้องที่ 60 - 67 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	95
4.23	การวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดในห้องที่ 60 - 65 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	96
4.24	การวิเคราะห์หาความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 ของทางเดินคอร์ดในห้องที่ 60 - 65	96
4.25	การวิเคราะห์หาความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 ของทางเดินคอร์ดในห้องที่ 60 - 67	97
4.26	ห้องที่ 68 - 75 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	98
4.27	ห้องที่ 84 - 88 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1	99
4.28	บทโคลงสี่สุภาพจำนวน 3 บท สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2	106
4.29	โน้ตบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ช่วงจุดซ้อม A1, A2 และ A3 สำหรับนักดนตรี	107
4.30	ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี	110
4.31	ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี ห้องที่ 1 - 2	111
4.32	ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี ห้องที่ 3 - 4	112
4.33	ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี ห้องที่ 5 - 6	112
4.34	ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี ห้องที่ 7 - 8	113
4.35	บริเวณจุดเชื่อมระหว่างช่วงจุดซ้อม A2 และช่วงจุดซ้อม B1 ห้องที่ 16 - 18	114
4.36	ห้องที่ 17 - 21 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2	115
4.37	วัตถุดิบดั้งเดิม ห้องที่ 17 - 21 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2	116
4.38	โน้ตตัวอย่างห้องที่ 17 - 19 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ที่พัฒนาจากวัตถุดิบดั้งเดิม	116
4.39	โน้ตตัวอย่างของเปียโน ห้องที่ 18 ที่พัฒนาจากวัตถุดิบดั้งเดิมต่ออีกขั้น	117
4.40	โน้ตตัวอย่างของเปียโน ห้องที่ 18 ที่พัฒนาต่อจากตัวอย่างที่ 4.39	118
4.41	ภาพตัวอย่างการโต้ตอบสอดประสานกันระหว่างเบสและเปียโน	118
4.42	ที่มาของการละโน้ตลำดับที่ 3 ในช่วงแนวทำนองเปียโน	119
4.43	แนวทางการบรรเลงกลองสำหรับจุดซ้อม B1	119
4.44	ห้องที่ 22 - 25 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2	120
4.45	ตัวอย่างการด้นสดบนโหมด E ดอเรียนสำหรับเบส ที่ช่วงจุดซ้อม B2	121
4.46	รูปแบบจังหวะกลองเพื่อสร้างกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินสำหรับจุดซ้อม B2	121

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.47	ตัวอย่างการบรรเลงประกอบของเปียโนบนโหมด E dorian ที่ช่วงจุดซ้อม B2	122
4.48	บริเวณจุดเชื่อมระหว่างช่วงจุดซ้อม B2 และช่วงจุดซ้อม A3 ห้องที่ 34 - 39	123
4.49	การจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตให้แนวทำนองเอก	130
4.50	สรุปแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลัก สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม A	130
4.51	การจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตให้แนวทำนองเอก	131
4.52	สรุปแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลัก สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2	131
4.53	การแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ สำหรับใช้เป็นวัตถุดิบเปรียบเทียบกับแนวทำนองโท	132
4.54	การจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตให้แนวทำนองโท	133
4.55	สรุปแนวทำนองโทที่ใช้เป็นแนวทำนองหลัก สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม D1	133
4.56	เครื่องหมายกำหนดจังหวะที่รองรับแนวทำนองเอกจากตัวอย่างที่ 4.50 ที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม A	135
4.57	เครื่องหมายกำหนดจังหวะที่รองรับแนวทำนองเอกจากตัวอย่างที่ 4.52 ที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2	135
4.58	เครื่องหมายกำหนดจังหวะที่รองรับแนวทำนองโทตัวอย่างที่ 4.55 ที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม D1	136
4.59	วัตถุดิบแนวทำนองเอกตัวอย่างที่ 4.57 ที่มีการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ	136
4.60	แนวทำนองเอกตัวอย่างที่ 4.57 ที่แต่งแนวเสียงประสานสำหรับฟลูต และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองเพื่อใช้ที่ช่วงจุดซ้อม B1, F1 ซึ่งมีการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ	137

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.61	แนวทำนองเอกตัวอย่างที่ 4.57 ที่แต่งแนวเสียงประสานสำหรับฟลูต และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง และกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ เพื่อใช้ที่ช่วงจุดซ้อม B2, F2 ซึ่งมีการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ	138
4.62	แผนผังแสดงจำนวนคำ 34 คำในโคลงสี่สุภาพ 1 บท	139
4.63	แผนผังแสดงโน้ตที่ผู้ประพันธ์กำหนดตามสัดส่วนจำนวนคำในโคลงสี่สุภาพ 1 บท	139
4.64	วัตถุดิบสัดส่วนโน้ตแนวทำนองหลักสำหรับช่วงจุดซ้อม C บทประพันธ์ท่อนที่ 3	140
4.65	วัตถุดิบจากตัวอย่างที่ 4.64 ที่มีการกำหนดคอร์ดเข้าไป	140
4.66	บทโคลงสี่สุภาพจำนวน 2 บท สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3	141
4.67	การอ่านบทโคลงสี่สุภาพตามสัดส่วนจังหวะดนตรี	142
4.68	ห้องที่ 1 - 11 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3	143
4.69	แนวทำนองเอกพร้อมเสียงประสานที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องเป่า ในห้องที่ 9 - 18	144
4.70	ห้องที่ 35 - 49 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3	145
4.71	ห้องที่ 50 - 53 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3	147
4.72	บริเวณจุดเชื่อมระหว่างช่วงจุดซ้อม C และช่วงจุดซ้อม D1 ห้องที่ 63 - 67	148
4.73	การเปลี่ยนอัตราความเร็วโดยที่อัตราความเร็วใหม่มีความสัมพันธ์เชิงคณิตศาสตร์กับอัตราความเร็วเดิม	149
4.74	ห้องที่ 66 - 73 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3	150
4.75	ขยายความกรอบ ค. ในตัวอย่างที่ 4.74	151
4.76	ห้องที่ 74 - 81 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3	152
4.77	ห้องที่ 114 - 129 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3	153
4.78	ห้องที่ 130 - 152 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3	154
4.79	บันไดเสียงโฮลโทนที่สัมพันธ์กับคอร์ด $B7^{9\sharp11\flat13}$	154
4.80	ห้องที่ 181 - 186 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3	155

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่มีพัฒนาการเคียงคู่ประวัติศาสตร์สหรัฐอเมริกาจนปัจจุบันถือกันว่าเป็นศิลปะของชาวอเมริกัน โดยกว่าจะถึงจุดที่เรียกดนตรีแจ๊สว่าดนตรีแจ๊ส ต้องผ่านเหตุการณ์ต่าง ๆ ซึ่งมีรายละเอียดอยู่มาก แต่หากกล่าวในภาพกว้าง ๆ ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่มาจากการผสมผสานระหว่างดนตรีแอฟริกากับดนตรีตะวันตก ถือกำเนิดและพัฒนาโดยชาวแอฟริกันอเมริกันในอดีต

การด้นสด และลักษณะจังหวะในดนตรีแอฟริกา ทฤษฎีดนตรี เครื่องดนตรี และระบบบันทึกโน้ตในดนตรีตะวันตก คือตัวอย่างองค์ประกอบส่วนหนึ่งที่ดนตรีแจ๊สรับมาจากดนตรีทั้งสองวัฒนธรรม โดยดนตรีแจ๊สนั้นมีรากฐานมาจากอารมณ์และความรู้สึก การบรรเลงดนตรีแจ๊สในช่วงเริ่มต้นจึงไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวหรือทฤษฎีมาบังคับ หากแต่เป็นการบรรเลงแบบด้นสดออกมาจากอารมณ์ความรู้สึกโดยไม่มีการตระเตรียมล่วงหน้าซึ่งเป็นฐานสู่เอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีแจ๊ส จนเมื่อเวลาผ่านไป ดนตรีแจ๊สก็เริ่มได้รับการพัฒนาจนมีระเบียบแบบแผนมากขึ้นจากการนำองค์ความรู้และแนวคิดด้านทฤษฎีดนตรีรวมถึงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสาน หากแต่การรับมานี้ไม่ได้รับมาตรง ๆ ดังที่ธีรัช เลาห์วีระพานิช (2562) กล่าวว่า “นักดนตรีแจ๊สก็ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของตนเองไว้อย่างมั่นคง พวกเขาไม่ได้นำสิ่งที่ได้รับจากดนตรีตะวันตกมาใช้โดยตรง แต่นำมาศึกษาและประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับรูปแบบดนตรีของตนเอง” (น. 1)

ในด้านประเทศไทยนั้นมีศาสตร์แขนงหนึ่งที่อาจไม่ได้ถูกเรียกว่าดนตรีโดยตรงเหมือนอย่างดนตรีไทย แต่ผู้ประพันธ์มองว่ามีลักษณะคล้ายดนตรี นั่นคือบทร้อยกรองในวรรณกรรมไทย โดย “ร้อยกรอง คือคำประพันธ์ที่แต่งขึ้นตามแบบฉันทลักษณ์” (กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 521). เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ซึ่งคำประพันธ์เหล่านี้ยังมีประเภทที่แยกย่อยออกไปอีก เช่น คำประพันธ์โคลง มีโคลงสุภาพ โคลงดั้น คำประพันธ์กลอน มีกลอนสุภาพ กลอนลำนำ คำประพันธ์กาพย์ มีกาพย์ยานี กาพย์ฉบัง คำประพันธ์ฉันท์ มีอินทรวิเชียรฉันท์ วสันตดิลกฉันท์

บทร้อยกรองเหล่านี้ที่กล่าวมาข้างต้น มีข้อบังคับต่าง ๆ ในการประพันธ์แตกต่างกันไปตามประเภทคำประพันธ์ ซึ่งข้อบังคับเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญในการแต่งคำประพันธ์ โดยมีวัตถุประสงค์นอกจากการสร้างเอกลักษณ์ของประเภทคำประพันธ์ต่าง ๆ แล้ว คือการสร้างความไพเราะเมื่ออ่านออกเสียงและได้ยิน ซึ่งความต้องการเสียงที่ไพเราะนี้เองที่เปรียบได้กับความต้องการฟังเสียงดนตรีที่ไพเราะในมุมมองของผู้ประพันธ์ จึงอาจเรียกได้ว่าบทร้อยกรองนั้น ไม่ว่าจะเป็นคำประพันธ์ประเภทใด เมื่อนำมาอ่านออกเสียงก็จะกลายเป็นดนตรีอีกประเภทหนึ่ง หากแต่เป็นดนตรีที่มีข้อบังคับตามฉันทลักษณ์เข้ามาเกี่ยวข้อง โดยหนึ่งในประเภทคำประพันธ์ที่น่าจะเป็นที่รู้จักแพร่หลายเนื่องจากปรากฏอยู่ในตำราการเรียนการสอนของไทยก็คือ โคลงสี่สุภาพ

ผู้ประพันธ์รู้สึกสนใจนำโคลงสี่สุภาพนี้มาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส โดยนำมาเป็นวัตถุดิบตั้งต้นในการประพันธ์เพลง ด้วยเหตุที่มองว่าเป็นคำประพันธ์ที่น่าจะเป็นที่รู้จักแพร่หลาย อีกทั้งข้อบังคับยังมีความน่าสนใจ และกำชัย ทองหล่อ (2564) ก็ได้กล่าวไว้ว่า “โคลงสี่สุภาพนี้ ถือกันว่าไพเราะและนิยมแต่งกันมาแต่โบราณ นับว่าเป็นหลักของโคลงทั่ว ๆ ไป เพราะถ้าแต่งได้แล้ว ก็สามารถจะแต่งโคลงอื่นได้โดยไม่ยาก เพราะฉะนั้นผู้ศึกษาจึงควรรู้และแต่งได้” (น. 400)

ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในลักษณะบทประพันธ์ดนตรีบรรยาย (Program Music) ที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊ส โดยกำหนดบัญญัติของโคลงสี่สุภาพที่จะนำมาใช้ให้แตกต่างกันไปในแต่ละท่อนภายในบทประพันธ์ และกำหนดแนวทำนองหลักที่คาดว่าจะช่วยให้ได้ความรู้สึกใกล้เคียงการฟังเสียงอ่านโคลงสี่สุภาพ นอกจากนี้ยังกำหนดให้มีผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์จะประพันธ์ขึ้นตามฉันทลักษณ์ด้วยทำนองเสนาะอีกด้วย เพื่อย้ำความชัดเจนของการผสมผสานกันระหว่างดนตรีแจ๊สกับโคลงสี่สุภาพ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์จะดำเนินงานภายใต้แนวคิดเดียวกับการที่ดนตรีแจ๊สได้รับการพัฒนาจากการนำองค์ความรู้ดนตรีตะวันตกมาประยุกต์ใช้ ซึ่งผู้ประพันธ์มองว่าการประยุกต์รูปแบบข้อบังคับอื่น ๆ มาผสมผสานเป็นเสน่ห์สำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีแจ๊ส และสอดคล้องกับการผสมผสานแนวดนตรีอื่นที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดช่วงพัฒนาการของดนตรีแจ๊ส เช่น แอฟโรคิวบันแจ๊สเป็นการผสมผสานกับดนตรีลาติน ฟิวชั่นแจ๊สเป็นการผสมผสานกับดนตรีร็อก โดยธีรัช เลาห์วีระพานิช (2563) ก็ได้กล่าวความเห็นไว้ว่า “ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่เหมาะจะนำมาผสมผสานกับดนตรีหลากหลายประเภท ฉะนั้น เราจึงสามารถเรียกดนตรีทุกประเภทว่าแจ๊สได้ ถ้าดนตรีนั้นนำการ[ด้นสด]ไปใช้เป็นองค์ประกอบ” (น. 13) ผู้ประพันธ์จึงนำแนวคิดนี้มาใช้ประกอบการประพันธ์ด้วย และตั้งชื่อบทประพันธ์ว่า *นิราศโคลงสี่* เพื่อสื่อถึงการเดินทางจากถิ่นที่อยู่ของดนตรีแจ๊สมาพบปะโคลงสี่สุภาพ

1.2 วัตถุประสงค์ของงานประพันธ์

1.2.1 สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊ส

1.2.2 นำบทประพันธ์นี้ออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ได้บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และได้นำบทประพันธ์นี้ออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน รวมถึงสามารถนำบทประพันธ์นี้ไปเป็นแนวทางในการต่อยอดสู่งานประพันธ์ใหม่หรือปรับเปลี่ยนรูปแบบวงใหม่ต่อไปได้ อีกทั้งยังอาจได้เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้เป็นที่สนใจในระดับสากล

1.4 ขอบเขตของงานประพันธ์

1.4.1 บทประพันธ์จะนำเสนอด้วยรูปแบบวงดนตรีแจ๊ส 10 ชิ้น พร้อมผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ โดยส่วนของเครื่องดนตรีมี 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ 4 ชิ้น ประกอบไปด้วย ฟลูต อัลโตแซ็กโซโฟน เทเนอร์แซ็กโซโฟน บาริโทนแซ็กโซโฟน กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง 3 ชิ้น ประกอบไปด้วย ฟลูเกิลฮอร์น ทรัมเป็ต ทรอมโบน กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 3 ชิ้น ประกอบไปด้วย เปียโน เบส กลอง

1.4.2 ข้อบังคับตามบัญญัติของโคลงสี่สุภาพที่จะนำมาเป็นวัตถุดิบสำหรับผสมผสานในงานประพันธ์เพลงจะใช้เพียงส่วนของคณะ พยางค์ สัมผัส และคำสร้อยเท่านั้น

1.4.3 การประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามรูปแบบฉันทลักษณ์จะยึดถือคำอธิบายวิธีการประพันธ์ที่ระบุไว้ในหนังสือหลักภาษาไทย (กำชัย ทองหล่อ, 2564)

1.5 ข้อตกลง

1.5.1 การจัดพิมพ์วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ใช้รูปแบบตามคู่มือการจัดพิมพ์การค้นคว้าอิสระ, วิทยานิพนธ์และดุษฎีนิพนธ์ ฉบับปรับปรุงปี 2565 โดยบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.5.2 ตลอดวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ตั้งแต่บทที่ 1 - 5 และภาคผนวก ผู้วิจัยจะเรียกแทนตัวเองว่า “ผู้ประพันธ์” เพื่อให้สอดคล้องกับบริบทของงานประพันธ์

1.5.3 คำว่า “งานประพันธ์” และ “บทประพันธ์” มีความหมายแตกต่างกัน โดยจะอธิบายเพิ่มเติมในหัวข้อนิยามศัพท์เฉพาะและสัญลักษณ์ ข้อ 1.6 ต่อไป

1.5.4 ศัพท์เกี่ยวกับคำประพันธ์ไทยซึ่งหมายรวมศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ อ้างอิงจากหนังสือหลักภาษาไทย (กำชัย ทองหล่อ, 2564) เป็นแนวทางหลัก

1.5.5 ศัพท์เทคนิคทางดนตรี อ้างอิงจากพจานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2561) เป็นแนวทางหลัก และเสริมด้วยพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564) ในบางคำศัพท์ สำหรับศัพท์เฉพาะด้านดนตรีแจ๊สที่ไม่มีระบุไว้ในพจนานุกรม 2 เล่มข้างต้น อ้างอิงจากหนังสือเกี่ยวกับดนตรีแจ๊สของผู้ทรงคุณวุฒิต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีศัพท์เฉพาะที่กำหนดขึ้นใช้เฉพาะในงานประพันธ์นี้ ซึ่งจะอธิบายระบุไว้ในหัวข้อนิยามศัพท์เฉพาะและสัญลักษณ์ ข้อ 1.6 ต่อไป

1.5.6 ตัวเลขที่ใช้ในงานประพันธ์นี้ยึดถือตัวเลขฮินดูอารบิกเป็นหลัก ดังนั้น หากเนื้อหาที่นำมาอ้างอิงจากแหล่งอ้างอิงมีการใช้ตัวเลขไทย ผู้ประพันธ์จะแปลงตัวเลขเหล่านั้นเป็นตัวเลขฮินดูอารบิกในงานประพันธ์เพื่อให้สอดคล้องไปในทำนองเดียวกันทั้งหมด

1.5.7 ตัวอย่างจากแหล่งอ้างอิงที่คัดลอกพิมพ์ขึ้นใหม่โดยผู้ประพันธ์เพื่อนำมาอ้างอิงในงานประพันธ์นี้บางตัวอย่าง ไม่ว่าจะเป็น รูปตัวอย่าง ตารางตัวอย่าง หรือตัวอย่างที่เป็นข้อความ เป็นต้น อาจมีการปรับรูปแบบการแสดงและข้อมูลบางส่วนในงานประพันธ์นี้ให้สอดคล้องกับบริบท เพื่อสะดวกต่อการทำความเข้าใจ เช่น แหล่งอ้างอิงอาจแสดงตัวอย่างหรือเนื้อหาไว้ด้วยข้อความ แต่เมื่อผู้ประพันธ์คัดลอกนำมาแสดงในงานประพันธ์ อาจแสดงตัวอย่างด้วยตารางแทน ทั้งนี้ รายละเอียดใจความสำคัญจะถูกต้องตรงกัน ต่างเพียงรูปแบบการแสดง โดยหากตัวอย่างใดมีการคัดลอกจากแหล่งอ้างอิง ผู้ประพันธ์จะระบุข้อความไว้ท้ายตารางหรือตัวอย่างนั้น ๆ ด้วยรูปแบบ “ที่มา: ดัดแปลงจาก ชื่อผู้แต่ง, ปีพิมพ์, เลขหน้า” เพื่อแสดงความชัดเจนว่าเป็นตัวอย่างที่คัดลอกมา

1.5.8 ตัวอย่างโน้ตของ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*ที่นำมาแสดงในงานประพันธ์นี้แสดงด้วยกุญแจเสียง C เมเจอร์เป็นหลัก แม้ตัวบทประพันธ์จะไม่ได้อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ก็ตาม เพื่อสะดวกต่อการอ่านตัวโน้ตและทำความเข้าใจ เนื่องจากบทประพันธ์มีศูนย์กลางเสียงหลายศูนย์กลางเสียง และบางจุดเกิดการเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงเพียงช่วงเวลาสั้น ๆ

1.5.9 สืบเนื่องจากข้อ 1.5.8 ข้างต้น เนื่องจากบทประพันธ์มีการใช้เครื่องดนตรีทดเสียงด้วย ตัวอย่างโน้ตที่นำมาแสดงในงานประพันธ์จึงเน้นแสดงด้วย**โน้ตระดับเสียงคอนเสิร์ต (ระดับเสียงที่ได้ยิน)** เพื่อความเหมาะสมต่อบริบทและสะดวกต่อการทำความเข้าใจ โดยเฉพาะการทำความเข้าใจเรื่องการจัดวางแนวเสียงประสาน อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์จะระบุวิธีการแสดงตัวอย่างในแต่ละจุดเพื่อความครอบคลุมชัดเจนดังนี้

1) ตัวอย่างโน้ตที่แสดงในอรรถาธิบายบทประพันธ์ท่อนที่ 1 และ 2 แสดงด้วยโน้ตระดับเสียงคอนเสิร์ต ยกเว้นโน้ตเบสที่โน้ตที่เขียนสูงกว่าเสียงที่ได้ยิน 1 ช่วงคู่แปด

2) ตัวอย่างโน้ตที่แสดงในอรรถาธิบายบทประพันธ์ท่อนที่ 3 แสดงด้วยโน้ตระดับเสียงคอนเสิร์ตทั้งหมด ยกเว้นบางตัวอย่างที่หากโน้ตเบสที่แสดงไว้สูงกว่าเสียงที่ได้ยิน 1 ช่วงคู่แปด จะเขียนหมายเหตุกำกับไว้ที่โน้ตเบสว่า “*โน้ตเบสที่เขียนสูงกว่าเสียงที่ได้ยิน 1 ช่วงคู่แปด”

3) ตัวอย่างโน้ตบทประพันธ์ที่แสดงในภาคผนวก แสดงด้วย**โน้ตทดเสียง**

1.5.10 การเรียงลำดับโน้ตที่แสดงในข้อความอธิบายจากซ้ายไปขวา มีความหมายเทียบเท่าแนวล่างไปแนวบน เช่น หากมีตัวอย่างเสียงประสาน 4 แนว และคำอธิบายระบุว่า “F♯ – A – C – E” หมายความว่า F♯ คือโน้ตแนวล่างสุด หรือ โน้ตแนวที่ 4 และ E คือโน้ตแนวบนสุด หรือ โน้ตแนวที่ 1

1.5.11 นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงคอร์ดได้เองในกรณีที่ไม่มีตัวโน้ตระบุกำกับไว้อย่างเฉพาะเจาะจง เพียงให้มีสมาชิกโน้ตครอบคลุมอยู่ภายในคอร์ดที่กำหนด เช่น คอร์ด C△9 มีองค์ประกอบโน้ตคือ 1 – 3 – 5 – 7 – 9 ซึ่งนักดนตรีอาจบรรเลงเพียง 1 – 3 – 5 – 7 หรือ 1 – 3 – 5 – 9 ได้ (อธิบายสัญลักษณ์คอร์ดอีกครั้งในหัวข้อ**นิยามศัพท์เฉพาะและสัญลักษณ์ ข้อ 1.6**) ทั้งนี้ ในบางช่วงจุดซ้อมนักดนตรีอาจบรรเลงโน้ตนอกคอร์ดร่วมด้วยเพื่อสร้างสีสันได้ตามความเหมาะสม โดยผู้ประพันธ์จะอธิบายเพิ่มเติมในบทอรรถาธิบายบทประพันธ์

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะและสัญลักษณ์

คำว่า “งานประพันธ์” และ “บทประพันธ์” มีความหมายแตกต่างกันดังนี้

งานประพันธ์ หมายถึง งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ของผู้ประพันธ์ที่รวมขั้นตอนทั้งหมดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ตั้งแต่ บทที่ 1 ถึง บทที่ 5 รวมถึงภาคผนวก

บทประพันธ์ หมายถึง บทเพลงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นภายในงานประพันธ์

ศัพท์สำคัญเกี่ยวกับคำประพันธ์ไทยที่หมายรวมศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ ซึ่งอ้างอิงจากหนังสือหลักภาษาไทย (กำชัย ทองหล่อ, 2564) เป็นแนวทางหลักมีดังนี้

ร้อยกรอง หมายถึง “คำประพันธ์ที่แต่งขึ้นตามแบบฉันทลักษณ์” (กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 521)

คำประพันธ์ หมายถึง “ถ้อยคำที่ได้ร้อยกรองหรือเรียบเรียงขึ้น โดยมีข้อบังคับ จำกัดคำและวรรคตอนให้รับสัมผัสกันไพเราะ ตามกฎเกณฑ์ที่ได้วางไว้ในฉันทลักษณ์” (กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 391) โดยคำประพันธ์นั้นถูกจำแนกออกเป็น 7 ประเภทด้วยกัน ได้แก่ โคลง ร่าย ลิลิต กลอน กาพย์ ฉันท์ กล ซึ่งโคลงสี่สุภาพคือหนึ่งในคำประพันธ์ประเภทโคลง

ฉันทลักษณ์ หมายถึง “ตำราที่ว่าด้วยวิธีร้อยกรองถ้อยคำหรือเรียบเรียงถ้อยคำให้เป็นระเบียบตามลักษณะบังคับและบัญญัติที่นักปราชญ์ได้วางเป็นแบบไว้” (กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 391)

บัญญัติ หมายถึง ลักษณะบังคับ ในการเรียบเรียงคำประพันธ์ (กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 391)

เนื่องจากคำศัพท์ 4 คำข้างต้นมีความหมายที่มีความใกล้เคียงกัน ผู้ประพันธ์จึงได้จัดทำผังจำแนกคำจำกัดความของคำศัพท์ 4 คำข้างต้นที่ผู้ประพันธ์ได้ข้อสรุปจากการศึกษาคำอธิบายแต่ละคำศัพท์ของกำชัย ทองหล่อ เพื่อความเข้าใจง่ายและป้องกันความสับสนตามตัวอย่างที่ 1.1 ต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1.1 ผังจำแนกคำจำกัดความของ ร้อยกรอง คำประพันธ์ ฉันทลักษณ์ และบัญญัติ

ร้อยกรอง : คำประพันธ์ที่แต่งขึ้นตามแบบฉันทลักษณ์

คำประพันธ์ : ถ้อยคำที่ได้เรียบเรียงขึ้นตามกฎเกณฑ์ที่ได้วางไว้ในฉันทลักษณ์

ฉันทลักษณ์ : ตำราที่ว่าด้วยวิธีเรียบเรียงถ้อยคำตามลักษณะบังคับและบัญญัติ

บัญญัติ : ลักษณะบังคับ ในการเรียบเรียงคำประพันธ์

ทำนองเสนาะ หมายถึง หนึ่งในลักษณะทำนองที่ใช้ในการอ่านร้อยกรอง โดย การอ่านทำนองเสนาะ คือ “[การอ่านที่มี]สำเนียงสูง ต่ำ หนัก เบา ยาว สั้น เอื้อนเสียงและเน้นสัมผัสให้ชัดเจน ไพเราะ มีจังหวะและคลื่นเสียงเป็นกังวานขึ้นลงทำให้เกิดอารมณ์คล้อยตามไปตามทำนองเสียงนั้น ถึงตอนเล้าโลมชมชื่น ตอนเกี้ยวพาน ตัดพ้อ โกรธเกรี้ยว หรือคร่ำครวญคะนึงถึง ต้องทำเสียงให้เหมาะสมกับตอนนั้น ๆ” (กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 521)

ศัพท์สำคัญเกี่ยวกับโคลงสี่สุภาพนอกเหนือจาก 5 คำข้างต้นแล้ว ศัพท์อื่น ๆ ที่เกี่ยวกับโคลงสี่สุภาพโดยตรงอันมีผลต่อการนำไปเป็นวัตถุดิบสำหรับสร้างสรรค์งานประพันธ์จะอธิบายรายละเอียดไว้ในบททฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง บทที่ 2 ต่อไป

ศัพท์ทางดนตรีที่ผู้ประพันธ์อ้างอิงจากงานวิจัยชื่อ Layered Analytical Graphs: Analysing and Composing Using the Harmonic Techniques of Wayne Shorter and Chick Corea จัดทำโดย Hadlow (2018) นำมากำหนดเป็นศัพท์ภาษาไทยขึ้นใหม่ ในงานประพันธ์มีดังนี้

คอร์ดเคียง (Neighbour Chords) (Hadlow, 2018, p. 8) หมายถึง คอร์ดที่อยู่ใกล้เคียงติดกับคอร์ดหลัก ใกล้เคียงหลักการของโน้ตเคียง (Neighboring tone) แต่เป็นในระดับของคอร์ด โดยอาจเป็นได้ทั้งคอร์ดในบันไดเสียงเดียวกับคอร์ดหลัก หรือคอร์ดนอกบันไดเสียงของคอร์ดหลัก

คอร์ดเคียงไม่อิงระบบ (Non-Functional Neighbour Chords) (Hadlow, 2018, p. 8) หมายถึง คอร์ดเคียงในกรณีที่คอร์ดเคียงนั้นเป็นคอร์ดนอกบันไดเสียงของคอร์ดหลัก

ศัพท์เฉพาะที่กำหนดใช้หรือกำหนดขึ้นใหม่สำหรับใช้ในงานประพันธ์มีดังนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Nirat Khlong Si: A Composition for Jazz Ensembles คือชื่อหัวข้องานประพันธ์ภาษาอังกฤษที่ผู้ประพันธ์กำหนด โดยจะกำหนดเสียงอ่านสำหรับ “Nirat Khlong Si” ไว้ในที่นี้ว่า /níʔrâːt khloːŋ sìː/ ซึ่งใช้หลักการตามสรศาสตร์ อ้างอิงจากหนังสือ สัทศาสตร์: ระบบเสียงในภาษาอังกฤษและภาษาไทย โดย เทียนมณี บุญจุน (2548) เพื่อให้ชาวต่างชาติสามารถอ่านออกเสียงว่า “นิราศโคลงสี่” ได้อย่างชัดเจน รวมถึงได้กำหนดเสียงอ่านสำหรับ “Khlong Si Suphap” ว่า /khloːŋ sìː suʔphâːp/ เพื่อให้อ่านออกเสียงได้ว่า “โคลงสี่สุภาพ”

แนวทำนองเอก หมายถึง ชื่อเรียกแนวทำนองหลักที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ด้วยวัตถุดิบจากโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้ในบทประพันธ์ (แสดงขั้นตอนไว้ในบทที่ 3)

แนวทำนองโท หมายถึง ชื่อเรียกแนวทำนองหลักอีกแนวที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ด้วยวัตถุดิบจากโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้ในบทประพันธ์ (แสดงขั้นตอนไว้ในบทที่ 3)

การบรรเลงประกอบ (Accompaniment) หมายถึง การบรรเลงดนตรีประกอบการขับร้องหรือประกอบเครื่องดนตรี (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2561, น. 2)

การบรรเลงประดับประคอง หมายถึง การบรรเลงดนตรีเพื่อพยุงบทประพันธ์โดยไม่ได้เป็นการบรรเลงดนตรีประกอบการขับร้องหรือประกอบเครื่องดนตรีใดเครื่องดนตรีหนึ่งโดยตรง ผู้ประพันธ์จึงกำหนดขึ้นใช้เพื่อสร้างความแตกต่างกับ “การบรรเลงประกอบ”

Vocal ในงานประพันธ์นี้ หมายถึง ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ

สัญลักษณ์สำคัญที่ใช้ในงานประพันธ์มีดังนี้

– (สัญลักษณ์ขีดแนวนอนยาว) ใช้แสดงการเรียงลำดับโน้ตจากต่ำไปสูง เช่น F♯ – A – C – E แปลว่าโน้ตเรียงลำดับจากโน้ตแนวต่ำสุดคือ F♯ ไปยังโน้ตแนวบนสุด คือ E

| (สัญลักษณ์ขีดแนวตั้ง) ใช้แสดงการเรียงลำดับการดำเนินคอร์ด เช่น E-7 | A13 | D△13$^{\sharp 11}$ แปลว่าการดำเนินคอร์ดเริ่มจากคอร์ด E-7 เรียงลำดับไปยังคอร์ด D△13$^{\sharp 11}$

สัญลักษณ์คอร์ด ที่ปรากฏใน*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* จะใช้วิธีแสดงโดยยึดตามตารางที่ 1.1

ตารางที่ 1.1 ตารางแสดงสัญลักษณ์คอร์ดที่ปรากฏใน*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* (ยกตัวอย่างด้วยกรณีที่โน้ตพื้นต้นคือ C)

ชื่อโน้ตพื้นต้นของคอร์ด	สัญลักษณ์บอกประเภทคอร์ด	โน้ตทบ (โน้ตเทนชัน)	ความหมาย	องค์ประกอบ
C	△		คอร์ด C เมเจอร์ทรัยแอด	1 – 3 – 5
		7	คอร์ด C เมเจอร์ทบเจ็ด	1 – 3 – 5 – 7
		9	คอร์ด C เมเจอร์ทบเก้า	1 – 3 – 5 – 7 – 9
		$9^{\sharp 11}$	คอร์ด C เมเจอร์ทบเก้าชาร์ปสิบเอ็ด	1 – 3 – 5 – 7 – 9 – (♯11)
		13	คอร์ด C เมเจอร์ทบสิบสาม	1 – 3 – 5 – 7 – 9 – 13
		$13^{\sharp 11}$	คอร์ด C เมเจอร์ทบสิบสามชาร์ปสิบเอ็ด	1 – 3 – 5 – 7 – 9 – (♯11) – 13
	-		คอร์ด C ไมเนอร์ทรัยแอด	1 – ♭3 – 5
		6	คอร์ด C ไมเนอร์ทบหก	1 – ♭3 – 5 – 6
		69	คอร์ด C ไมเนอร์ทบหกเก้า	1 – ♭3 – 5 – 6 – 9
		7	คอร์ด C ไมเนอร์ทบเจ็ด	1 – ♭3 – 5 – ♭7
		9	คอร์ด C ไมเนอร์ทบเก้า	1 – ♭3 – 5 – ♭7 – 9
		11	คอร์ด C ไมเนอร์ทบสิบเอ็ด	1 – ♭3 – 5 – ♭7 – 9 – 11
		13	คอร์ด C ไมเนอร์ทบสิบสาม	1 – ♭3 – 5 – ♭7 – 9 – 11 – 13
		6	คอร์ด C ทบหก	1 – 3 – 5 – 6
		69	คอร์ด C ทบหกเก้า	1 – 3 – 5 – 6 – 9
		7	คอร์ด C ทบเจ็ด	1 – 3 – 5 – ♭7
		$7^{\flat 9}$	คอร์ด C ทบเจ็ดแฟลตเก้า	1 – 3 – 5 – ♭7 – (♭9)
		$7^{\flat 9\ 13}$	คอร์ด C ทบเจ็ดแฟลตเก้า แนเชอรัลสิบสาม	1 – 3 – 5 – ♭7 – (♭9) – (13)
		$7^{\flat 13}$	คอร์ด C ทบเจ็ดแฟลตสิบสาม	1 – 3 – 5 – ♭7 – (♭13)
		$7^{\ 9\ \sharp 11\ \flat 13}$	คอร์ด C ทบเจ็ดแนเชอรัลเก้า ชาร์ปสิบเอ็ด แฟลตสิบสาม	1 – 3 – 5 – ♭7 – (9) – (♯11) – (♭13)
		9	คอร์ด C ทบเก้า	1 – 3 – 5 – ♭7 – 9
		$9^{\sharp 11}$	คอร์ด C ทบเก้าชาร์ปสิบเอ็ด	1 – 3 – 5 – ♭7 – 9 – (♯11)
		13	คอร์ด C ทบสิบสาม	1 – 3 – 5 – ♭7 – 9 – 13
		$13^{\sharp 11}$	คอร์ด C ทบสิบสามชาร์ปสิบเอ็ด	1 – 3 – 5 – ♭7 – 9 – (♯11) – 13
	ø	7	คอร์ด C ดิมินิชท์ทบเจ็ด	1 – ♭3 – ♭5 – ♭7

<u>หมายเหตุ</u> โน้ตเทนชัน (ที่ระบุเหนือโน้ตทบ) ในที่นี้ เขียนแยกเพื่อเจาะจงตัวเลือกชนิดโน้ตทบเก้า, สิบเอ็ด, สิบสามที่ใช้ได้ว่าเป็นโน้ตแนเชอรัล, ชาร์ป หรือแฟลต

บทที่ 2

ทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

สืบเนื่องจากวัตถุประสงค์ของงานประพันธ์ซึ่งได้แก่การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และนำบทประพันธ์นี้ออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน เพื่อให้ได้ผลสำเร็จตรงตามวัตถุประสงค์ดังกล่าวนี้ ผู้ประพันธ์จึงมีความจำเป็นต้องศึกษาหาข้อมูลและองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ โดยเริ่มต้นจากการศึกษาแนวคิดการประพันธ์จากนักประพันธ์ท่านอื่นที่มีแนวคิดสอดคล้องกัน โดยเฉพาะนักประพันธ์ที่นำวัฒนธรรมตะวันออกมาประยุกต์ผสมผสานเป็นบทประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัย ซึ่งมีแนวคิดสอดคล้องกับงานของผู้ประพันธ์ ถัดจากนั้นจึงศึกษาคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพ พร้อมศึกษาเทคนิคการประพันธ์ และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง โดยสามารถแบ่งเนื้อหาเกี่ยวกับทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องที่จะนำมาศึกษาได้ดังนี้

การศึกษาแนวคิดและตัวอย่างบทประพันธ์ที่มีการนำวัฒนธรรมมาผสมผสานกับดนตรี

2.1 แนวคิดการนำวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส

2.2 แนวคิดการนำคำประพันธ์ร้อยกรองมาสร้างสรรค์บทเพลง

2.3 แนวคิดการนำฉันทลักษณ์มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง

2.4 แนวคิดการนำบทกวีมาผสมผสานกับดนตรี

การศึกษาโคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง

2.5 รูปแบบฉันทลักษณ์คำประพันธ์โคลงสี่สุภาพ

2.6 รูปแบบการอ่านทำนองโคลงสี่สุภาพ

การศึกษาแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง

2.7 แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดการนำวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส

เนื่องจากคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยอันเป็นวัฒนธรรมที่อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมตะวันออก ผู้ประพันธ์จึงได้หาข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดการนำวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊สเพื่อมาสนับสนุนแนวคิดของผู้ประพันธ์ โดยได้ศึกษาตัวอย่างการนำวัฒนธรรมญี่ปุ่น วัฒนธรรมอินเดีย และวัฒนธรรมไทยที่อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมตะวันออกเช่นกันมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส ซึ่งจะกล่าวถึงในหัวข้อ 2.1.1 - 2.1.4 ต่อไป

ดนตรีแจ๊สมีเอกลักษณ์ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือเป็นดนตรีที่เปิดกว้างในการเปิดรับและผสมผสานวัฒนธรรมต่าง ๆ ภายนอก เมื่อพิจารณาตลอดช่วงพัฒนาการของดนตรีแจ๊สจะพบว่าดนตรีแจ๊สได้แตกแขนงออกเป็นแจ๊สประเภทต่าง ๆ มากมาย ทั้งจากการพัฒนาสิ่งเดิม และจากการเปิดรับผสมผสานสิ่งใหม่ จนกลายเป็นดนตรีแจ๊สร่วมสมัย ซึ่งธีรัช เลาห์วีระพานิช (2565) ได้กล่าวความเห็นเกี่ยวกับดนตรีแจ๊สในมุมหนึ่งว่า “แจ๊สไม่ได้มุ่งนำเสนอดนตรีที่สมบูรณ์แบบ แต่เป็นดนตรีที่เปิดกว้างและพร้อมยอมรับความแตกต่างเสมอ” (น. 1) นอกจากนี้เด่น อยู่ประเสริฐก็ได้พูดถึงดนตรีแจ๊สไว้ในตอนหนึ่งของงานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง ฮอตสติกกีไรซ์ สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา บทความวิจัยในวารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 16 ฉบับที่ 2 (พ.ศ.2564) อย่างน่าสนใจว่า

> เมื่อดนตรีแจ๊สได้ขยายขอบเขตไปยังภูมิภาคต่าง ๆ ส่งผลให้มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมของภูมิภาคเหล่านั้น หากพิจารณาแล้วจุดกำเนิดดนตรีแจ๊สก็เป็นการผสมผสานกันของวัฒนธรรมคนผิวสีเข้ากับแนวคิดทฤษฎีดนตรีตะวันตก ซึ่งปัจจุบันการผสมผสานวัฒนธรรมเข้ากับดนตรีแจ๊สบ่งบอกถึงดนตรีแจ๊สไม่ได้อยู่แต่ในประเทศต้นกำเนิดเท่านั้น แต่ได้กลายเป็นดนตรีที่เข้าถึงวัฒนธรรมด้วย บทเพลงแจ๊สหลากหลายบทเพลงมีการนำวัฒนธรรมของภูมิภาคเหล่านั้นเข้ามาสร้างสรรค์ เช่น นำแนวทำนองดนตรีพื้นเมืองหรือนำแนวคิดด้านจังหวะดนตรีพื้นเมืองมาเป็นวัตถุดิบ เข้ามาผสมสานกับแนวคิดดนตรีแจ๊ส ทำให้ดนตรีแจ๊สถูกขยายขอบเขตออกไปด้วยวัฒนธรรมต่าง ๆ อย่างหลากหลาย (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2564, น. 75)

ข้อความข้างต้นช่วยชี้ให้เห็นถึงปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมผสานต่าง ๆ มากมายตลอดพัฒนาการของดนตรีแจ๊ส จนปัจจุบันนี้การผสมผสานก็ยังคงเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอยู่เรื่อย ๆ และการผสมผสานวัฒนธรรมตะวันออกก็เป็นหนึ่งในสิ่งที่เกิดขึ้นในดนตรีแจ๊ส

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.1.1 ตัวอย่างการนำวัฒนธรรมญี่ปุ่นมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส

หนึ่งในตัวอย่างการนำวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส สามารถพบได้ในงานประพันธ์เพลงของโทชิโกะ อากิโยชิ (Toshiko Akiyoshi, 1929) ซึ่งเป็นนักเปียโนแจ๊สหญิงชาวญี่ปุ่นที่มีชื่อเสียงในนามนักประพันธ์ นักเรียบเรียงเพลง และผู้ควบคุมวงดนตรีแจ๊ส The Toshiko Akiyoshi Jazz Orchestra featuring Lew Tabackin (1983 - 2003) (ชื่อเดิม : The Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band (1973 - 1982)) โดยงานของเธอมีจุดเด่นด้านการผสมผสานสีสันวัฒนธรรมญี่ปุ่น ซึ่งสามารถพบลักษณะการประพันธ์นี้ได้จากงานบันทึกเสียงอัลบั้มแรกในนามวงของเธอที่มีชื่ออัลบั้มว่า *Kogun* ที่จัดจำหน่ายในปี ค.ศ.1974 และหนังสือ The Penguin Jazz Guide: The History of The Music in The 1000 Best Albums (2010) ก็ได้กล่าวถึงงานบันทึกเสียงของเธอไว้ช่วงหนึ่งว่า “งานบันทึกเสียงเหล่านี้เป็นผลงานสำคัญที่แสดงวิวัฒนาการของบิกแบนด์แจ๊ส และแสดงการนำสัญชาติความเป็นตะวันออกและท่วงทำนองที่แตกต่างเข้ามาในดนตรีอเมริกัน” (Morton & Cook, 2010, p. 951)

Kogun คือบทประพันธ์หนึ่งที่ถูกบรรจุไว้ในงานบันทึกเสียงอัลบั้มที่กล่าวในย่อหน้าข้างต้นซึ่งมีชื่อเดียวกันกับชื่ออัลบั้ม โดยบทประพันธ์นี้มีการนำวัฒนธรรมญี่ปุ่นเข้ามาผสมผสานกับรูปแบบวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา ซึ่งเป็นสิ่งใหม่สำหรับวงการดนตรีแจ๊สในตอนนั้น และจุดเด่นของบทประพันธ์คือการนำสำเนียงการเปล่งเสียงของละครโนอันเป็นศิลปะการแสดงนาฏกรรมที่เก่าแก่ของญี่ปุ่นและกลองสึซึมิมาผสมผสานอย่างลงตัว อนึ่ง อากิโยชินั้นมีความสนใจละครโนมาตั้งแต่วัยเด็ก และหลงเสน่ห์เสียงกลองสึซึมิที่คุณพ่อเธอหัดซ้อมเป็นทุนเดิม (Akiyoshi, 1996, p. 209)

อากิโยชิได้กล่าวไว้ว่าในตอนที่เธอกลับมาเป็นนักดนตรีแจ๊สอีกครั้งหลังจากคิดที่จะทิ้งดนตรีแจ๊สไปอยู่ช่วงหนึ่ง ดนตรีของดุค เอลลิงตัน (Duke Ellington, 1899 - 1974) หลายบทประพันธ์ที่เต็มไปด้วยรากฐานความเป็นคนผิวสีของเขาได้กระตุ้นให้เธอในฐานะคนญี่ปุ่นได้เริ่มคิดว่าหน้าที่ของเธอคือการนำขนบธรรมเนียมญี่ปุ่นอันเป็นเอกลักษณ์ที่มีในตัวเธอซึ่งนักดนตรีอเมริกันไม่มีมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊สที่เธอได้สั่งสมประสบการณ์กับนักดนตรีแจ๊สมากฝีมือหลายคนให้มีความเป็นสากลหรืออย่างน้อยก็พยายามให้สิ่งนี้เกิดขึ้น ซึ่งนั่นจะเป็นสิ่งที่เธอสามารถตอบแทนประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส (Akiyoshi, 1996, p. 209)

2.1.2 ตัวอย่างการนำวัฒนธรรมอินเดียมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส

หนึ่งในวงดนตรีแจ๊สที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดียมาผสมผสานอยู่ในดนตรีแจ๊ส ได้แก่วงมหาวิษณุออร์เคสตรา (Mahavishnu Orchestra) ซึ่งเป็นวงฟิวชั่นแจ๊สที่ก่อตั้งโดยจอห์น แมคลาฟลิน (John Mclaughlin, 1942) ในปี ค.ศ.1971 โดยจะเห็นการผสานของอิทธิพลอินเดียกับบันไดเสียงบลูส์และความดุดันของร็อกได้ในอัลบั้ม *The Inner Mounting Flame* อัลบั้มแรกของวงที่จัดจำหน่ายปี ค.ศ.1971 ซึ่งได้จุดไฟสร้างกระแสให้กับวงการดนตรี (Kolosky, 2002)

สิ่งนี้เกิดขึ้นได้เพราะแมคลาฟลินเองมีความสนใจศึกษาทฤษฎีด้านจังหวะของดนตรีอินเดียและมีประสบการณ์เคยร่วมฝึกซ้อมกับมือกลองชาวตะวันออก รวมถึงผู้เชี่ยวชาญซีตาร์อันเป็นเครื่องดนตรีของอินเดีย และนอกจากนี้แมคลาฟรินยังได้ส่งอิทธิพลต่อสมาชิกมือคีย์บอร์ดของวงอย่าง ยาน แฮมเมอร์ (Jan Hammer, 1948) ให้สนใจดนตรีคลาสสิกอินเดียตอนใต้จนพิจารณาไปศึกษาเครื่องกระทบ (Percussion) ของอินเดียต่อในมหาวิทยาลัย (Kolosky, 2013, pp. 129-131)

อย่างไรก็ตาม องค์ประกอบดนตรีอินเดียในดนตรีของมหาวิษณุออร์เคสตรานั้นถูกแสดงออกในลักษณะแฝงไว้เป็นนัยมากกว่าจะแสดงออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน เช่น อัลลาพ (Alap) ที่เป็นการบรรเลงเป็นท่อนเปิดของดนตรีคลาสสิกอินเดียที่ใช้ในหลายเพลงของวง ถ้าตามขนบดั้งเดิมของดนตรีคลาสสิกอินเดีย การบรรเลงนี้จะเป็นการบรรเลงแบบไม่มีเครื่องบรรเลงประกอบ หรือในเรื่องของจังหวะที่เป็นลักษณะสำคัญของดนตรีอินเดีย วงก็ไม่ได้นำจังหวะดนตรีดั้งเดิมของอินเดียมาใช้โดยตรง เพียงแต่อัตราจังหวะไม่สมมาตร (Odd Meters) ที่วงใช้นั้นใกล้เคียงลักษณะจังหวะดนตรีอินเดียมากกว่าสำนวนจังหวะดนตรีแบบตะวันตก ทำให้ได้ความรู้สึกของดนตรีอินเดีย (Kolosky, 2013, p. 130)

2.1.3 ตัวอย่างการนำวัฒนธรรมไทยมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส

หนึ่งในวัฒนธรรมไทยที่ผู้ประพันธ์เชื่อว่าผู้คนทั่วไปน่าจะคำนึงถึงไม่มากก็น้อยเมื่อคิดที่จะนำมาผสมผสานหรือประยุกต์ใช้กับดนตรีสากลได้แก่ดนตรีไทย โดยอานุภาพ คำมา (2560, น. 4) ได้กล่าวสรุปเนื้อหาเกี่ยวกับการผสมผสานดนตรีไทยและสากลที่อานุภาพ คำมาได้ศึกษาไว้ในงานวิจัยลาเวนเดอร์แห่งความสงบว่า

> แม้ต้นกำเนิดโดยแท้จริงของดนตรีทั้งสองประเภทจะอยู่คนละซีกโลกกัน และก่อให้เกิดดนตรีที่มีความแตกต่างกันในหลากหลายแง่มุม การผสมผสานดนตรีทั้งสองประเภทสามารถทำได้หลากหลายวิธี ไม่ว่าจะเป็นการนำเอาทำนอง จังหวะ สังคีตลักษณ์ ทฤษฎี หรือแม้กระทั่งการนำเอาเครื่องดนตรีทั้งสองประเภทมาผสมผสานกัน เพื่อให้เกิดสำเนียงที่กลมกลืนไพเราะ และยังคงคุณค่าอันวิจิตรของดนตรีนั้น ๆ ได้อย่างครบถ้วน ก่อให้เกิดผลงานศิลปะที่มีความร่วมสมัยที่มีความแตกต่างกันทางด้านวัฒนธรรมดนตรี (อานุภาพ คำมา, 2560, น. 4)

คำว่าดนตรีสากลตามที่ระบุข้างต้นนั้นมีความหมายที่กว้างครอบคลุมดนตรีหลากหลายแขนงที่ไม่ใช่ดนตรีไทย โดยดนตรีแจ๊สก็เป็นหนึ่งในดนตรีสากลดังกล่าว ดังนั้นข้อความสรุปข้างต้นจึงมีนัยที่สอดคล้องกับการนำดนตรีไทยมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊สด้วยเช่นกัน ซึ่งในงานวิจัยดังกล่าวของอานุภาพ คำมาเองก็เป็นการนำหลักการและสำเนียงพื้นฐานของเพลงไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์งานประพันธ์สำหรับวงแจ๊สวงใหญ่ พร้อมมีการนำเครื่องดนตรีไทยมาร่วมบรรเลงด้วยเช่นกัน

หนึ่งในตัวอย่างของการนำส่วนหนึ่งจากวัฒนธรรมไทยหรือดนตรีไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงที่สามารถพบเห็นได้อย่างชัดเจนใน**งานวิจัยลาเวนเดอร์แห่งความสงบ**ของอานุภาพ คำมานั้น ได้แก่การนำรูปแบบจังหวะหน้าทับปรบไก่มาใช้กำหนดอัตราความเร็วจังหวะให้กับบทประพันธ์ โดยการผสมผสานกันดังกล่าวก็ได้ก่อให้เกิดผลงานศิลปะที่มีความร่วมสมัยที่มีความแตกต่างกันทางด้านวัฒนธรรมดนตรีตามที่อานุภาพ คำมาได้กล่าวสรุปไว้ข้างต้น

2.1.4 สรุปแนวคิดการนำวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส

เมื่อพิจารณาตัวอย่างการนำวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊สจากตัวอย่างทั้ง 3 ข้อข้างต้น จะพบว่าการสร้างสรรค์สิ่งใหม่จากการผสมผสานนี้ไม่จำเป็นต้องเป็นการจับคู่กันระหว่างดนตรีกับดนตรีโดยตรงเสมอไป หากแต่เป็นวัฒนธรรมในรูปแบบใดก็ได้ ไม่ว่าจะเป็นดนตรี เครื่องดนตรี สำเนียงเสียงร้อง ละคร ศิลปะการแสดง ฯลฯ โดยขึ้นอยู่กับนักประพันธ์คนนั้น ๆ ว่าต้องการนำเสนอวัฒนธรรมที่นำมาผสมผสานนั้นออกมาอย่างไร ต้องการแสดงการผสมผสานอย่างชัดเจนหรือแฝงไว้แค่กลิ่นอาย หรือต้องการชูประเด็นด้านใดออกมาในบทประพันธ์ ซึ่งทั้งหมดนี้สนับสนุนความน่าจะเป็นของ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*ของผู้ประพันธ์

2.2 แนวคิดการนำคำประพันธ์ร้อยกรองมาสร้างสรรค์บทเพลง

เนื้อหาตอนหนึ่งจากหนังสือ การอ่านทำนองร้อยกรองไทย โดยนันทา ขุนภักดี ซึ่งอยู่ในบทที่ 14 (ชื่อบท: ร้องเพลงไทยสากล) ได้ระบุไว้ว่า

> คำไทยมีวรรณยุกต์กำกับทำให้มีเสียงสูงต่ำคล้ายเสียงดนตรี เมื่อนำคำมาเรียงร้อยให้สัมผัสกันจะฟังไพเราะ ยิ่งได้ประดิษฐ์ทำนองต่าง ๆ บรรจุลงไป แล้วร้องให้ได้อารมณ์ตามเนื้อหาที่ผู้แต่งรู้สึกจะยิ่งฟังไพเราะเพิ่มขึ้นเป็นทวีคูณ เกิดเป็นเพลงไทยที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติที่ควรแก่การยกย่องชื่นชมอย่างไม่เสื่อมคลาย ครั้นต่อมา เมื่อเครื่องดนตรีสากลและศิลปะการบรรเลงดนตรีสากลได้เข้ามามีบทบาทในประเทศไทย จึงเป็นจุดกำเนิดของความคิดที่จะดัดแปลงเพลงไทยเสียใหม่ให้เป็นแบบสากลโดยการบรรจุเนื้อร้องเต็มและบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล เนื้อร้องนั้นแต่งให้เข้ากับความนิยมซึ่งเป็นความรู้สึกของผู้คนในยุคนั้น แล้วเรียกว่า *“เพลงไทยสากล”* (นันทา ขุนภักดี, 2559, น. 208)

เนื้อหาข้างต้นได้แสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องกับดนตรีร่วมสมัยของประเทศไทยในปัจจุบัน ซึ่งการนำคำไทยที่เรียงร้อยสัมผัสกันอย่างไพเราะมาผสมผสานกับดนตรีสากลกลายเป็นเรื่องปกติที่เห็นได้โดยทั่วไป และใจความข้างต้นยังสัมพันธ์กับใจความที่อานุภาพ คำมาได้กล่าวสรุปไว้ในงานวิจัยลาเวนเดอร์แห่งความสงบที่กล่าวถึงในข้อ 2.1.3 อีกด้วยว่าการผสมผสานนั้นสามารถทำได้หลากหลายวิธี โดยการบรรจุเนื้อร้องที่เป็นคำไทยและบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลตามที่นันทา ขุนภักดีระบุไว้ข้างต้นก็เป็นการผสมผสานแบบหนึ่ง

นอกจากนี้ยังมีเนื้อหาอีกช่วงหนึ่งที่มีความน่าสนใจถูกระบุไว้ในหนังสือเล่มเดียวกันนี้ที่ข้อ 2. บทร้องและทำนองเพลงไทยสากล ในบทที่ 14 บทเดียวกัน ซึ่งสนับสนุนความเป็นไปได้ของการนำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานใช้ในดนตรีร่วมสมัย โดยเนื้อหานั้นระบุไว้ดังนี้

> อย่างไรก็ตาม นอกจากจะมีการแต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่ดังกล่าวแล้ว นักดนตรีบางคนยังได้นำบทวรรณคดีกวีนิพนธ์ไทยที่ไพเราะมาบรรจุทำนองที่เหมาะสมบรรเลงเผยแพร่จนเป็นที่รู้จักกันทั่วไปก็มีอยู่เป็นจำนวนไม่น้อย คำประพันธ์ร้อยกรองที่สามารถนำมาเป็นบทร้องเพลงไทยสากลได้ ประกอบด้วย *โคลงสี่สุภาพ กาพย์ยานี กลอนสุภาพ* และ *กลอนดอกสร้อย* ซึ่งมีทำนองหลากหลายต่างๆ กัน (นันทา ขุนภักดี, 2559, น. 210)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.3 แนวคิดการนำฉันทลักษณ์มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง

แม้ในส่วนของการนำวัฒนธรรมไทยมาประยุกต์ผสมผสานกับดนตรีแจ๊สโดยส่วนใหญ่ รวมถึงตัวอย่างงานวิจัยของอานุภาพ คำมาที่กล่าวในข้อ 2.1.3 จะเป็นลักษณะของการนำบทเพลงพื้นบ้าน ทำนองเพลงไทย หรือ ดนตรีไทยมาผสมผสาน ซึ่งเป็นการจับคู่ผสมผสานระหว่างดนตรีกับดนตรีอย่างชัดเจน ในขณะที่การนำวัฒนธรรม เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ซึ่งได้แก่ประเภทคำประพันธ์ร้อยกรองไทยที่ไม่ได้มีลักษณะเป็นเพลงหรือถูกเรียกว่าเป็นดนตรี โดยตรงมาประยุกต์ผสมผสานกับดนตรีแจ๊สนั้นอาจยังพบได้ไม่กว้างขวางนัก โดยเฉพาะการนำโครงสร้างหรือข้อบังคับที่ไม่เกี่ยวข้องกับมิติด้านดนตรีมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง แต่ทั้งนี้ก็มีตัวอย่างการประยุกต์ผสมผสานลักษณะนี้ในดนตรีประเภทอื่นให้เห็นจำนวนหนึ่ง ซึ่งสนับสนุนความเป็นไปได้ที่จะนำโคลงสี่สุภาพมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์จึงได้นำมาศึกษาด้วย

2.3.1 *กลอน สำหรับวงขนาดเล็ก นักร้องประสานเสียงและอิเล็กทรอนิกส์*

กลอน สำหรับวงขนาดเล็ก นักร้องประสานเสียงและอิเล็กทรอนิกส์ คืองานวิทยานิพนธ์ โดย บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์ ซึ่งเป็นงานประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัยบทใหม่เพื่อสร้างสรรค์ผลงานดนตรีซึ่งผสมผสานลักษณะอย่างไทย ดนตรีตะวันตกและเสียงอิเล็กทรอนิกส์เข้าด้วยกัน ผ่านเทคนิคที่ผสมแนวความคิดเรื่องดนตรีอัตโนมัติ โดยเฉพาะระบบอนุกรมบูรณาการและการทำซ้ำตนเองเข้ากับเสียงของคำและฉันทลักษณ์ในภาษาไทย (บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์, 2560, น. ข)

> [บทประพันธ์เพลง] *กลอน* ใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ของคำกลอน ซึ่งเป็นฉันทลักษณ์ไทยจับคู่กับองค์ประกอบต่าง ๆ ทางดนตรีด้วยวิธีการประพันธ์แบบอนุกรมบูรณาการ ผนวกกับการใช้แถวอนุกรมแบบเกลียวซึ่งเป็นเทคนิคที่มิได้ยึดตามกฎของระบบ 12 เสียงแบบประเพณี แล้วขยายขอบเขตของเครื่องดนตรีและเสียงนักร้องประสานเสียงด้วยเสียงอิเล็กทรอนิกส์ (บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์, 2560, น. ข)

แนวคิดการสร้างสรรค์บทประพันธ์ *กลอน สำหรับวงขนาดเล็ก นักร้องประสานเสียงและอิเล็กทรอนิกส์* (ต่อไปเรียก *กลอน*) นี้ คือการนำฉันทลักษณ์ไทยมาใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดองค์ประกอบต่าง ๆ สำหรับงานประพันธ์ ทั้งโครงสร้างของบทเพลง ความเร็ว จังหวะของดนตรี การเลือกระดับเสียงสูง-ต่ำ ระดับความดัง-เบา การเคลื่อนที่ของระดับเสียง การเปล่งเสียงชนิดต่าง ๆ

รวมถึงการกำหนดเครื่องดนตรี (บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์, 2560, น. 32) ซึ่งจะเห็นได้ว่าการผสมผสานนี้ไม่ใช่การผสมผสานระหว่างดนตรีประเภทหนึ่งกับดนตรีอีกประเภทหนึ่งโดยตรง แต่เป็นลักษณะของการประยุกต์ฉันทลักษณ์ไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ใหม่

ฉันทลักษณ์ไทยที่ถูกนำมาใช้สร้างสรรค์ในงานวิทยานิพนธ์ดังกล่าว คือคำประพันธ์ไทยที่เรียกว่า กลอน ซึ่งบุญรัตน์นำกลอนสามชนิดได้แก่ กลอนสี่ กลอนหก กลอนแปด มาเป็นวัตถุดิบตั้งต้นในการประพันธ์โดยบุญรัตน์ได้ประพันธ์กลอนสี่ กลอนหก กลอนแปดขึ้นเองอย่างละ 1 บท และกำหนดโครงสร้างบทประพันธ์เพลงให้มี 3 กระบวนตามลำดับบทกลอน โดยกลอนสี่คือกระบวนที่ 1 กลอนหกคือกระบวนที่ 2 และกลอนแปดคือกระบวนที่ 3 จากนั้นจึงใช้บทกลอนที่ได้ประพันธ์ขึ้นนี้มาเป็นเครื่องมือในการกำหนดองค์ประกอบต่าง ๆ สำหรับแต่ละกระบวนในงานประพันธ์ต่อไป

2.3.1.1 ตัวอย่างการใช้ฉันทลักษณ์กลอนเป็นเครื่องมือกำหนดองค์ประกอบ

ผู้ประพันธ์ได้นำตัวอย่างส่วนหนึ่งของ *กลอน* ที่เห็นภาพการนำฉันทลักษณ์กลอนมาเป็นเครื่องมือกำหนดองค์ประกอบงานประพันธ์อย่างชัดเจนมาแสดงไว้ในที่นี้ โดยเป็นเนื้อหาส่วนหนึ่งในหัวข้อการสร้างชุดของวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์ในงานวิทยานิพนธ์ *กลอน* ซึ่งบุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์ (2560) กล่าวว่า “วัตถุดิบในการประพันธ์สำหรับบทเพลง[*กลอน*]มี 2 ส่วนที่สำคัญคือเสียงจากคำในกลอนและชุดระดับเสียงในอนุกรม” (น. 35) ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์นำตัวอย่างจากเสียงจากคำในกลอนมาแสดงโดยมีเนื้อหาดังนี้

> เสียงจากคำในกลอนจะถูกแบ่งตามหลักอักขรวิธีออกเป็น 3 ส่วนคือ “เสียงแท้ (สระหรือ Vowel) เสียงแปร (พยัญชนะ หรือ Consonance) และเสียงดนตรี (วรรณยุกต์ หรือ Pitch Contour)” [ข้อความที่บุญรัตน์อ้างอิงจากอุปกิตศิลปสาร, พระยา, 2546, น. 1-2] เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบทางดนตรีคือ ก. เสียงวรรณยุกต์ ถูกใช้เพื่อกำหนดการเคลื่อนที่ของระดับเสียง ข. เสียงพยัญชนะ ใช้เพื่อกำหนดสีสันของเสียง สองส่วนดังกล่าว[บุญรัตน์]ใช้อย่างไม่เคร่งครัดมากนัก โดยปล่อยให้เป็นไปตามความเหมาะสมตามบทประพันธ์เพลง ค. เสียงสระ ถูกใช้เพื่อกำหนดความยาวของส่วนจังหวะ ส่วนนี้[บุญรัตน์]กำหนดลักษณะและจับคู่ส่วนจังหวะไว้เป็นกลุ่มดัง [ตารางที่ 2.1]…เมื่อแบ่งกลุ่มเรียบร้อยแล้ว[บุญรัตน์]นำบทกลอนมาจับคู่ส่วนจังหวะกับกลุ่มต่าง ๆ ทั้ง 6 จนกระทั่งได้โครงสร้างจังหวะของกระบวนที่ 1 (บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์, 2560, น. 35-36)

ตารางที่ 2.1 ตารางสรุปการกำหนดลักษณะและจับคู่ส่วนจังหวะ ซึ่งเป็นตัวอย่างการสร้างชุดของวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์

กลุ่มที่	องค์ประกอบของสระและตัวสะกด	ค่าความยาวที่กำหนด
1	สระเสียงสั้นไม่มีตัวสะกดประกอบด้วย อะ อิ อึ อุ เอะ แอะ โอะ เอาะ เออะ เอียะ เอือะ อัวะ ฤ ฦ	กำหนดความยาวเท่ากับเขบ็ต 1 ชั้น (♪)
2	สระเสียงสั้นมีตัวสะกดเสียงปิด อย่างเสียง ก ข ค จ ช เป็นต้น	กำหนดความยาวเท่ากับตัวดำ (♩)
3	สระเสียงสั้นมีตัวสะกดเสียงกึ่งเปิด อย่างเสียง ง น ม ย ว เป็นต้น และรวมเอา อำ (เว้นคำว่า น้ำ) ไอ ใอ เอา (เว้นบางคำ)	กำหนดความยาวเท่ากับตัวดำประจุด (♩.)
4	สระเสียงยาวไม่มีตัวสะกดประกอบด้วย อา อี อือ อู เอ แอ โอ ออ เออ เอีย เอือ อัว ฤา ฦา	กำหนดความยาวเท่ากับ [ตัวกลมดับเบิล] (𝅜)
5	สระเสียงยาวมีตัวสะกดเสียงปิด อย่างเสียง ก ข ค จ ช เป็นต้น	กำหนดความยาวเท่ากับตัวขาวประจุด (𝅗𝅥.)
6	สระเสียงยาวมีตัวสะกดเสียงกึ่งเปิด อย่างเสียง ง น ม ย ว เป็นต้น และรวมเอาคำว่า น้ำ และบางคำในรูปสระ เอา (เช่นคำว่า เท้า เป็นต้น) ไว้ด้วย	กำหนดความยาวเท่ากับตัวกลม (𝅝)

ที่มา: ดัดแปลงจาก บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์, 2560, น. 35-36

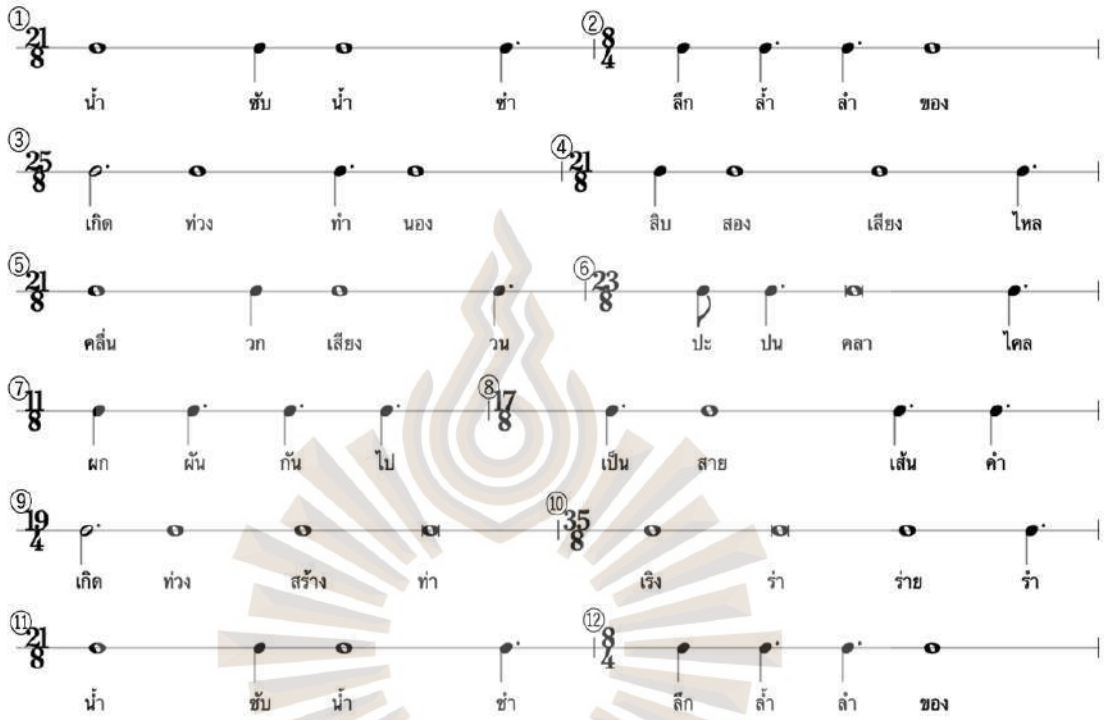
เมื่อกำหนดกลุ่มเสียงและจับคู่ส่วนจังหวะแล้ว บุญรัตน์ก็นำมาพัฒนาต่อโดยจับคู่กับกลอนสี่ที่ประพันธ์โดยบุญรัตน์เอง (ตัวอย่างที่ 2.1) จนได้โครงสร้างจังหวะของกระบวนที่ 1 (ตัวอย่างที่ 2.2) อนึ่ง บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์ (2560, น. 36) ได้เขียนเชิงอรรถอธิบายการกำหนดกลุ่มเสียงจังหวะตามตารางที่ 2.1 ไว้ว่า ได้ยึดถือเอาจากหนังสือหลักภาษาไทยของพระยาอุปกิตศิลปสารอย่างหลวม ๆ ไม่ได้เคร่งครัดทีเดียวนัก โดยได้คำนึงถึงความเหมาะสมในบทประพันธ์เป็นหลัก

ตัวอย่างที่ 2.1 กลอนสี่ที่ประพันธ์โดยบุญรัตน์ ซึ่งจะถูกนำไปใช้เป็นกระบวนที่ 1

น้ำซับน้ำซึม ลึกล้ำลำของ
เกิดท่วงทำนอง สิบสองเสียงไหล
คลื่นวกเสียงวน ปะปนคลาไคล
ผกผันกันไป เป็นสายเส้นคำ
เกิดท่วงสร้างท่า เริงร่าร่ายรำ
น้ำซับน้ำซึม ลึกล้ำลำของ

ที่มา: บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์, 2560, น. 31

ตัวอย่างที่ 2.2 โครงสร้างจังหวะของกระบวนที่ 1 (กลอน 4) หลังจากบุญรัตน์ทำการจับคู่ตามการแบ่งกลุ่มส่วนจังหวะทั้ง 6 กลุ่มข้างต้น



ที่มา: บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์, 2560, น. 37

ตัวอย่างข้างต้นเป็นตัวอย่างของการจับคู่ในกระบวนที่ 1 ของบทประพันธ์ซึ่งมีวัตถุดิบตั้งต้นเป็นกลอนสี่ที่ประพันธ์โดยบุญรัตน์ตามตัวอย่างที่ 2.1 แล้วมาทำการจับคู่ด้วยเงื่อนไขการจับคู่ส่วนจังหวะที่กำหนดตามตารางที่ 2.1 แล้วได้ผลออกมาตามตัวอย่างที่ 2.2 ข้างต้น และบุญรัตน์จะใช้วิธีการเดียวกันนี้ในกระบวนที่ 2 และกระบวนที่ 3 ของบทประพันธ์ด้วยกลอนหกและกลอนแปดตามลำดับต่อไป

กลอน ยังมีอีกหลายมิติที่แสดงการนำฉันทลักษณ์ไทยมาผสมผสานประยุกต์ใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดองค์ประกอบต่าง ๆ ในการประพันธ์ได้อย่างน่าสนใจ โดยตัวอย่างข้างต้นเป็นเพียงตัวอย่างส่วนหนึ่งเท่านั้น แต่ก็ได้แสดงให้เห็นความเป็นไปได้ของการนำวัฒนธรรมไทยในมิติที่ไม่ได้เป็นดนตรีโดยตรงมาประยุกต์ผสมผสานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ขึ้น ซึ่งในที่นี้เป็นลักษณะของการประยุกต์ฉันทลักษณ์ไทยอันได้แก่ฉันทลักษณ์กลอนมาใช้เป็นโจทย์ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ใหม่

2.3.2 การสร้างสรรค์*บทเพลงซอพม่า สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล*

การสร้างสรรค์*บทเพลง ซอพม่า สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล* เป็นบทความวิจัยโดย ธภัฎ สังข์วิจิตร ซึ่งมีวัตถุประสงค์คือ เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทำนองซอพม่าสู่วงดนตรีเครื่องสายสากล และเพื่อนำบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นี้ ออกแสดงต่อสาธารณชน โดยธภัฎได้สร้างสรรค์บทเพลงใหม่ภายใต้งานวิจัยนี้จำนวน 2 บทเพลง ได้แก่ บทเพลงย่อยที่หนึ่ง: เชนจ์ เป็นการวางแนวคิดเชิงอุปมาอุปไมยด้าน “การแปรเปลี่ยน-ผสมผสาน” ส่วนบทเพลงย่อยที่สอง: รีเฟล็คชัน เป็นการวางแนวคิดด้านการใช้คำสัมผัสในบทซอมาประยุกต์ใช้ในบทเพลง (ธภัฎ สังข์วิจิตร, 2562, น. 59) ทั้งนี้ ธภัฎ สังข์วิจิตร (2562) ได้เสริมไว้ด้วยว่า “การสร้างสรรค์บทเพลงดังกล่าว ไม่เน้นการสร้างสรรค์แบบดั้งเดิมหรืออนุรักษ์ และมีการขยายความยาวของจังหวะ อัตราจังหวะ รวมถึงโครงสร้างของบทเพลงในทิศทางที่[ธภัฎ]กำหนดไว้” (น. 59)

ซอพม่า คือหนึ่งในรูปแบบการแสดงพื้นเมืองล้านนาที่เรียก “การขับซอ” โดยธภัฎ สังข์-วิจิตรได้กล่าวในบทความวิจัยการสร้างสรรค์*บทเพลง ซอพม่า สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล*ไว้ว่า

> “การขับซอ” เป็นศิลปะการขับร้องที่นิยมกันมากทางภาคเหนือของประเทศไทย แต่ละพื้นที่ก็มีรายละเอียดแตกต่างกันออกไป โดยอาจมีการแปรเปลี่ยนด้วยปัจจัยต่าง ๆ ทั้งสภาพแวดล้อม สภาพสังคม วิถีชีวิตที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัยจนมีการผสมผสานรูปแบบของสังคมนั้น เช่น ซอเชียงใหม่ ซอล่องน่าน และซอพม่า เป็นต้น (ธภัฎ สังข์วิจิตร, 2562, น. 60)

โดยในส่วนของทำนองซอพม่านั้นไม่ได้รับการยืนยันถึงต้นกำเนิดอย่างแน่ชัดแต่ก็มีการสันนิษฐานกันว่าอาจมาจากชาวพม่าเมื่อครั้งที่เชียงใหม่ตกอยู่ใต้อิทธิพลของพม่าหรืออาจมาจากอิทธิพลดนตรีไทยจากภาคกลางที่เข้ามามีบทบาทในดนตรีล้านนา และได้มีการปรับเปลี่ยนเพลงไทยสำเนียงพม่ามาเป็นเพลงทางเฉพาะของพื้นเมืองล้านนา (ธภัฎ สังข์วิจิตร, 2562, น. 60)

ธภัฎได้กล่าวถึงแนวคิดการนำทำนองซอพม่าซึ่งมีอยู่ 2 แบบได้แก่ แบบบรรเลง และแบบมีเนื้อร้อง มาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงไว้ว่า

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

> ในฐานะที่[ธภัฏ]มีความรู้ทางด้านเครื่องสายสากล จึงมีแนวความคิดที่จะนำทำนองซอพม่ามาพัฒนาต่อยอดในอีกทิศทางหนึ่ง ด้วยการนำวัตถุดิบด้านแนวทำนอง เสียงประสาน และลักษณะจังหวะของทำนองซอพม่ามาประพันธ์/เรียบเรียงขึ้นใหม่ในทิศทางแนวคิดแบบดนตรีตะวันตก บรรเลงโดยวงดนตรีเครื่องสายสากล โดยหวังว่าจะเป็นการนำเสนออีกมิติหนึ่งของบทเพลงพื้นเมืองล้านนาของประเทศไทย ให้เป็นที่รู้จักในแวดวงวิชาการดนตรีสากลต่อไป (ธภัฏ สังข์วิจิตร, 2562, น. 61)

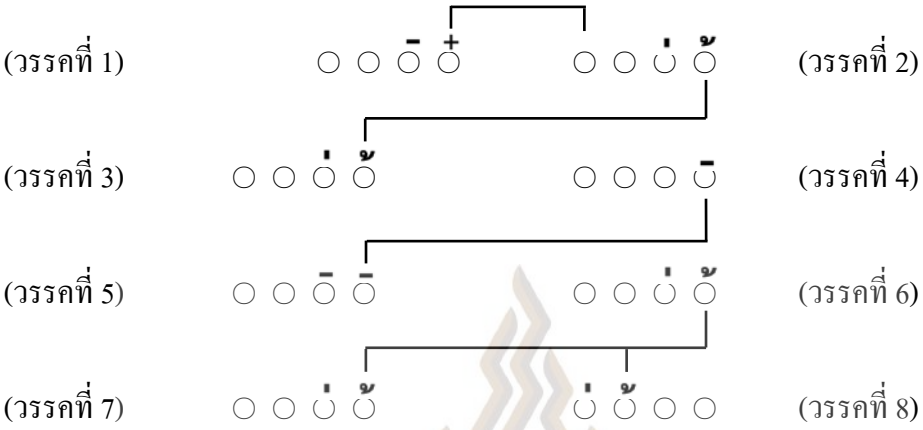
งานวิจัยสร้างสรรค์ของธภัฏนี้จึงเป็นการนำวัฒนธรรมแขนงหนึ่งซึ่งเป็นบทเพลงพื้นเมืองล้านนาของประเทศไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์บทเพลงขึ้น โดยธภัฏได้นำทำนองซอพม่า “แบบบรรเลง” มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับบทเพลงย่อยที่หนึ่ง: *เชนจ์* และนำทำนองซอพม่า “แบบมีเนื้องร้อง” มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับบทเพลงย่อยที่สอง: *รีเฟล็คชัน* ซึ่งแต่ละบทเพลงย่อยก็จะมีการประยุกต์ผสมผสานวัตถุดิบที่นำมาใช้แตกต่างกันไป มีทั้งการถอดทำนองซอพม่าออกเป็นโน้ตสากลมาใช้ หรือการนำหลักการของคำสัมผัสที่ปรากฏในฉันทลักษณ์ของบทซอมาใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดองค์ประกอบต่าง ๆ ในการประพันธ์ เป็นต้น โดยผู้ประพันธ์จะขอกล่าวถึงบทเพลงย่อยที่สอง: *รีเฟล็คชัน* ซึ่งมีส่วนหนึ่งที่แสดงภาพการนำลักษณะของฉันทลักษณ์มาใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดองค์ประกอบต่าง ๆ ในการประพันธ์ที่เห็นได้ชัด

2.3.2.1 ตัวอย่างการใช้ฉันทลักษณ์บทซอเป็นเครื่องมือกำหนดองค์ประกอบ

ผู้ประพันธ์ได้นำตัวอย่างส่วนหนึ่งจากหัวข้อบทเพลงย่อยที่สอง: ***รีเฟล็คชัน***ในบทความวิจัย *การสร้างสรรค์บทเพลง ซอพม่า สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล* ที่อธิบายถึงท่อนหลักของบทเพลงย่อยนี้ ซึ่งจะเห็นภาพการนำฉันทลักษณ์บทซอมาเป็นเครื่องมือในการกำหนดองค์ประกอบสำหรับงานประพันธ์อย่างชัดเจนมาแสดงไว้ในย่อหน้าถัดไป ทั้งนี้ ท่อนขับซอ คือท่อนแบบหนึ่งในโครงสร้างทำนองซอพม่าแบบมีเนื้อร้อง

> ท่อนหลัก เป็นการนำแนวทำนองท่อนขับซอมาเรียบเรียงใหม่ โดยใช้หลักการของคำสัมผัสที่ปรากฏในฉันทลักษณ์บทซอ มาสร้างสรรค์แนวทำนองต่าง ๆ ด้วยวิธีการซ้ำจังหวะ หรือซ้ำวลีในบางห้อง การจำลองฉันทลักษณ์นี้จะบรรเลงจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ แทนการขับซอ (ธภัฏ สังข์วิจิตร, 2562, น. 70)

ตัวอย่างที่ 2.3 ฉันทลักษณ์ของบทซอ

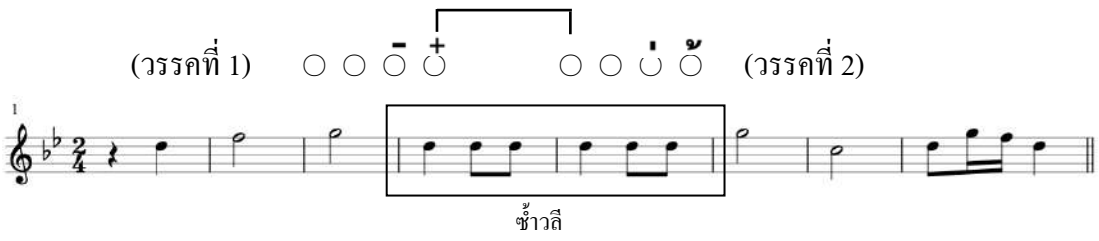


ที่มา: ดัดแปลงจาก ธภัฏ สังข์วิจิตร, 2562, น. 70

จากฉันทลักษณ์ของบทซอข้างต้น บทซอหนึ่งบทมี 4 บาท (บรรทัด) แต่ละบาทมี 2 วรรค วรรคละ 4 พยางค์ ดังนั้นบทซอหนึ่งบทมีทั้งหมด 8 วรรค และมีจำนวนพยางค์ทั้งสิ้น 32 พยางค์ ดังนั้น [ธภัฏ]จึงกำหนดให้จำนวนห้องของท่อนหลัก เท่ากับจำนวนพยางค์บทซอ คือ 32 ห้อง

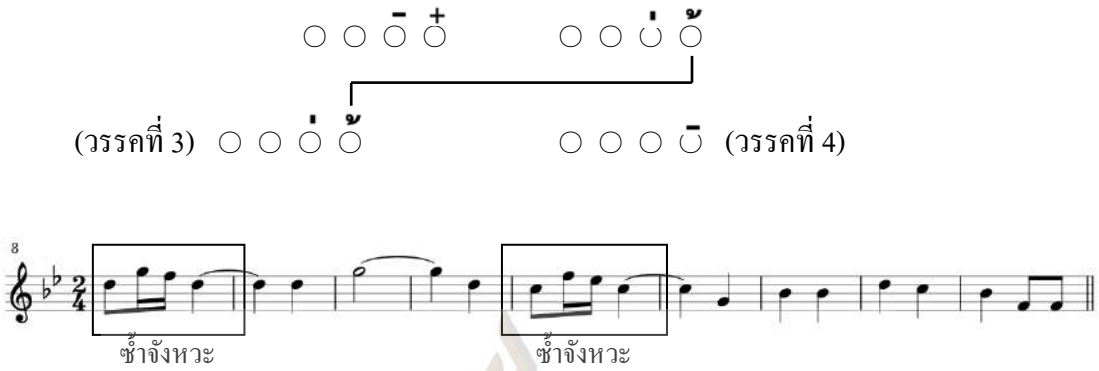
ตัวอย่างแนวคิดการจำลองคำสัมผัสตามฉันทลักษณ์บทซอ เช่น พยางค์สุดท้ายวรรคที่ 1 สัมผัสกับพยางค์แรกวรรคที่ 2 ดังนั้น [ธภัฏ]จึงกำหนดให้ห้องที่ 4 ของท่อนหลักมีจังหวะหรือวลีซ้ำกับห้องที่ 5 [ดังตัวอย่างที่ 2.4] (ธภัฏ สังข์วิจิตร, 2562, น. 71)

ตัวอย่างที่ 2.4 การจำลองคำสัมผัสโดยการซ้ำวลีในแนวทำนองของวรรคที่ 1 และ 2



ที่มา: ดัดแปลงจาก ธภัฏ สังข์วิจิตร, 2562, น. 71

ตัวอย่างที่ 2.5 การจำลองคำสัมผัสโดยการซ้ำจังหวะในแนวทำนองของวรรคที่ 2 และ 3



ที่มา: ดัดแปลงจาก ธภัฏ สังข์วิจิตร, 2562, น. 71

ตัวอย่างข้างต้นเป็นการจำลองแนวคิดการใช้คำสัมผัสที่ปรากฏในฉันทลักษณ์บทซอมาเป็นแนวคิดหลักของท่อนหลัก ซึ่งเป็นตัวอย่างส่วนหนึ่งในบทเพลงย่อยที่สอง: *รีเฟล็คชัน* โดยธภัฏ สังข์วิจิตร ที่แสดงให้เห็นการนำฉันทลักษณ์มาประยุกต์ใช้ในลักษณะที่นำมาเป็นเครื่องมือในการกำหนดองค์ประกอบภายในบทประพันธ์ โดยแม้ในภาพรวมของงานวิจัยนี้จะมีการนำทำนองซอพม่ามาประยุกต์ใช้ในหลากมิติ ซึ่งรวมถึงการผสมผสานในลักษณะที่เป็นทำนองดนตรีโดยตรง เช่น การถอดทำนองซอพม่าเป็นโน้ตสากลนำมาใช้ แต่ก็ได้แสดงให้เห็นการผสมผสานในอีกด้านที่เป็นลักษณะของการนำมาเป็นเครื่องมือในการกำหนดองค์ประกอบบางอย่างให้เห็น จึงเป็นอีกตัวอย่างที่แสดงให้เห็นความเป็นไปได้ของการนำวัฒนธรรมไทยในมิติที่ไม่ได้เป็นดนตรีโดยตรงมาประยุกต์ผสมผสานสร้างสรรค์ขึ้นเป็นบทประพันธ์เพลงใหม่

2.3.3 สรุปแนวคิดการนำฉันทลักษณ์มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง

จากตัวอย่างงานที่ได้ศึกษา 2 ตัวอย่างข้างต้น พบว่าการนำฉันทลักษณ์ไทยมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงนั้นเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ และการสร้างสรรค์ลักษณะนี้ช่วยผลักดันให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ใหม่ที่ยังคงเอกลักษณ์บางอย่างของคำประพันธ์ไทยขึ้น ซึ่งเชื่อว่าจะมีส่วนช่วยในการเผยแพร่ให้ผู้คนได้รู้จักคำประพันธ์ไทยโดยอ้อม แม้ในบางครั้งอาจต้องมีการดัดแปลงเล็กน้อยบ้างเมื่อคำนึงถึงความเหมาะสมและบริบทโดยรวมของงานประพันธ์เป็นหลัก ดังเช่น บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์ (2560, น. 36) ที่ได้กล่าวเสริมไว้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ *กลอน* ว่า การกำหนดกลุ่มเสียงจังหวะต่าง ๆ นั้นได้ยึดถือเอาจากหนังสือหลักภาษาไทยของพระยาอุปกิตศิลปสารอย่างหลวม ๆ ไม่ได้เคร่งครัดทีเดียวนัก โดยได้คำนึงถึงความเหมาะสมในบทประพันธ์เป็นหลัก

นอกจากนี้ วิเชียร เกษประทุมได้กล่าวในหนังสือ *หลักภาษาไทย (ฉบับสมบูรณ์)* ในหัวข้อความคลี่คลายด้านรูปแบบของคำประพันธ์ โดยพูดถึงกลอนซึ่งเป็นหนึ่งในคำประพันธ์ไทยไว้ว่า

> กวีปัจจุบันเสนอผลงานกลอนหลากหลายรูปแบบ ซึ่งอาจจัดกว้าง ๆ ได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้คือ กลุ่มแรกยึดฉันทลักษณ์ของกลอนประเภทต่าง ๆ เช่นของเดิม แต่ปรับกลวิธีการใช้สัมผัสในและยืดหยุ่นจำนวนคำบ้าง
>
> ส่วนกลุ่มที่สองใช้เฉพาะสัมผัสนอกเป็นกรอบกำหนดประเภทของงานว่าจัดอยู่ในพวกกลอน ส่วนจำนวนคำ กลวิธี และท่วงทำนองการแต่งอื่น ๆ เป็นไปโดยอิสระ
>
> ในช่วงที่การแต่งกลอนประเภทเคร่งฉันทลักษณ์ และพวกสัมผัสถึงจุดอิ่มตัว บรรดากวีก็พากันแสวงหารูปแบบของคำประพันธ์ใหม่ ๆ เพื่อหลีกเลี่ยงความจำเจ (วิเชียร เกษประทุม, 2558, น. 345)

แม้เนื้อความที่วิเชียรกล่าวไว้ข้างต้นจะพูดถึงคำประพันธ์กลอนเป็นหลัก แต่ก็พบได้ว่าการเปลี่ยนแปลงพัฒนาฉันทลักษณ์ไทยนั้นถือเป็นเรื่องปกติที่เกิดขึ้น ไม่เฉพาะการเปลี่ยนแปลงพัฒนาจากการนำไปผสมผสานวัฒนธรรมอื่น ๆ เท่านั้น แต่เกิดการเปลี่ยนแปลงนี้แม้แต่ในแวดวงกวีไทยเอง และแม้แต่กลุ่มที่ยึดฉันทลักษณ์เช่นของเดิม ก็ยังคงมีการหยืดหยุ่นจำนวนคำ ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงหรือดัดแปลงเช่นกัน สอดคล้องกับแนวคิดที่อาจต้องมีการดัดแปลงเล็กน้อยบ้างเมื่อคำนึงถึงความเหมาะสมและบริบทโดยรวมของงานประพันธ์เป็นหลัก ผู้ประพันธ์จึงเชื่อว่าแนวคิดนี้สามารถนำมาใช้กับคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพได้เช่นเดียวกัน

2.4 แนวคิดการนำบทกวีมาผสมผสานกับดนตรี

อันที่จริงแล้ว การนำวัฒนธรรมมาผสมผสานกับที่ดนตรีที่คล้ายคลึงกับการผสมผสานที่กล่าวถึงมาก่อนหน้านี้ ไม่ว่าจะเป็นการนำคำประพันธ์ร้อยกรองหรือฉันทลักษณ์ มาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงนั้น สามารถพบเห็นได้ในช่วงพัฒนาการของดนตรีตะวันตกแล้วตั้งแต่ก่อนจะเกิดดนตรีแจ๊สหรือดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบันนี้ขึ้น โดยมักจะถูกเรียกว่าเป็นการนำบทกวีมาประพันธ์เพลง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดที่ผู้ประพันธ์จะสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊ส รวมถึงสอดคล้องกับความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์ในลักษณะบทประพันธ์ดนตรีบรรยาย ผู้ประพันธ์จึงนำมาศึกษาด้วยเช่นกัน

2.4.1 ความสัมพันธ์ของบทกวีกับบทร้อยกรอง

เมื่อมองในภาพกว้าง “ร้อยกรอง” อันเป็นคำประพันธ์ที่แต่งขึ้นตามแบบฉันทลักษณ์ เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน นั้น ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของ “วรรณคดี” ดังที่ สุจิตรา จงสถิตวัฒนา กล่าวถึงวรรณคดีไว้ว่า

> หนังสือที่ได้รับยกย่องว่าแต่งดี หรือ วรรณคดีนั้นเป็นคำใช้เรียกเพื่อประเมินคุณค่าของงานเขียนนั้น ๆ มิได้เป็นการกำหนดรูปแบบ ดังนั้นวรรณคดีอาจจะเป็นงานทั้งประเภทร้อยแก้วหรือร้อยกรอง อาจเป็นงานเขียนของกวีโบราณ หรืองานเขียนของกวีหรือนักเขียนร่วมสมัย หรืออาจเป็นงานที่แปลแต่งจากวรรณคดีต่างประเทศอย่างวิเศษแนบเนียนก็ได้ (สุจิตรา จงสถิตวัฒนา, 2558, น. 2 อ้างถึงใน จิราภรณ์ อัจฉริยะประสิทธิ์, 2560, น. 13)

จิราภรณ์ อัจฉริยะประสิทธิ์ (2560) ได้สรุปความหมายของคำว่าวรรณคดีจากการศึกษานิยามจากแหล่งต่าง ๆ รวมถึงนิยามของสุจิตราที่กล่าวถึงข้างต้นไว้ว่า “หนังสือที่แต่งขึ้นจากอารมณ์ความรู้สึก ความคิดหรือประสบการณ์ อยู่ในรูปแบบร้อยแก้วหรือร้อยกรอง เป็นงานที่มีคุณค่าด้านเนื้อหาและวรรณศิลป์ มุ่งให้ผู้เสพเกิดสุนทรียะ เกิดความรู้สึกคล้อยตาม มีลักษณะเฉพาะและลักษณะอันเป็นสากล” (น. 13) อีกทั้ง จิราภรณ์ อัจฉริยะประสิทธิ์ (2560) ยังได้ให้ความหมายผู้แต่งวรรณคดีไว้ว่า “ผู้แต่งวรรณคดีนิยมเรียกว่า กวี ซึ่งคำว่า กวีนี้มักสื่อความถึงผู้แต่งวรรณคดีที่เป็นร้อยกรองมีฉันทลักษณ์” (น. 16) นอกจากนี้ วันเนาว์ ยูเด็น ยังได้อธิบายถึง 1 ใน 5 ประเภทของวรรณคดีที่แบ่งตามเกณฑ์ของวรรณคดีสโมสร ตามความมาตรา 7 ในพระราชกฤษฎีกาจัดตั้งวรรณคดีสโมสร ซึ่งมี 1) กวีนิพนธ์ 2) ละครไทย 3) นิทาน 4) ละครพูดหรือละครปัจจุบัน 5) คำอธิบาย โดยพูดถึงกวีนิพนธ์ ไว้ว่า “กวีนิพนธ์ คือ เรื่องที่กวีเป็นผู้แต่งขึ้นโดยใช้ฉันทลักษณ์ เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน” (วันเนาว์ ยูเด็น, 2530, น. 2 อ้างถึงใน จิราภรณ์ อัจฉริยะประสิทธิ์, 2560, น. 19)

เนื้อความข้างต้นได้ชี้ให้เห็นว่า บทร้อยกรอง และ บทกวี นั้น เป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์คล้ายคลึงกัน ซึ่งทั้งร้อยกรองและบทกวี สามารถแปลเทียบเคียงคำว่าโพอิม (Poem) ในภาษาอังกฤษอ้างอิงพจนานุกรมอังกฤษ-ไทย โดย เธียรชัย เอี่ยมวรเมธ “poem [‘โพอิม] n. โคลง, กวีนิพนธ์, บทกวี, ร้อยกรอง; บทประพันธ์ประเภทร้อยกรอง” (เธียรชัย เอี่ยมวรเมธ, 2536, น. 1158) ดังนั้น การนำบทกวีมาผสมผสานกับดนตรี จึงสามารถเทียบเคียงได้กับการนำบทร้อยกรองอันเป็นคำประพันธ์ที่แต่งขึ้นตามแบบฉันทลักษณ์ เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน มาผสมผสานกับดนตรี

2.4.2 ตัวอย่างการนำบทกวีมาผสมผสานกับดนตรี

ตัวอย่างการนำบทกวีมาผสมผสานกับดนตรีนั้น สามารถพบเห็นได้ในช่วงพัฒนาการของดนตรีตะวันตกแล้วตั้งแต่ก่อนจะเกิดดนตรีแจ๊สหรือดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบันนี้ขึ้นดังที่กล่าวมาแล้วก่อนหน้านี้ โดยการนำบทกวีมาผสมผสานนี้ ไม่ได้มีเจาะจงอยู่ในดนตรีประเภทใดประเภทหนึ่งแค่ประเภทเดียว หากแต่มีอยู่มากกว่าหนึ่งประเภท ซึ่งการผสมผสานบทกวีไม่ได้ถือเป็นกฎข้อบังคับของประเภทดนตรีเหล่านี้ เพียงแต่ในประเภทดนตรีเหล่านี้มักมีแนวคิด วัตถุดิบ แรงบันดาลใจ จินตนาการ ความประทับใจ ฯลฯ ที่เกิดจากบทกวี ตัวอย่างเช่น เพลงร้องศิลป์ (Art Song) ดนตรีกวีพรรณนา (Symphonic Poem)

เพลงร้องศิลป์ คือ “บทเพลงร้องที่แต่งขึ้นอย่างมีชั้นเชิงทางศิลปะ มักใช้เนื้อร้องจากบทกวีที่ไพเราะและมีคุณค่าทางวรรณศิลป์…นิยมสูงสุดในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่ประเทศเยอรมนี ออสเตรีย และฝรั่งเศส” (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2561, น. 11) โดย รสิกมน ศิยะพงษ์ (2564) อธิบายไว้ว่า “เพลงร้องศิลป์…เป็นบทประพันธ์ประเภทหนึ่งที่มักจะเขียนขึ้นสำหรับนักร้องและนักเปียโนโดยเนื้อร้องที่นำมาใช้นั้นล้วนเป็นบทกลอนที่ “โดนใจ” ผู้ประพันธ์เพลง จนต้องเขียนเพลงขึ้นมาให้สอดประสานกับบทกลอนนั้น ๆ” (น. 54) และยังกล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า “เพลงร้องศิลป์นั้น หากเปรียบแล้วก็คล้ายกับภาพวาดหรือวิดีโอสั้น ๆ ที่มีเรื่องราวดำเนินอยู่ภายใน” (น. 54) หนึ่งในตัวอย่างนักประพันธ์สำคัญ ได้แก่ ฟรานซ์ ปีเตอร์ ชูเบิร์ต (Franz Peter Schubert, 1797 - 1828) ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลงร้องศิลป์ที่มีผลงานดีเด่นที่สุดในยุคคลาสสิก ประพันธ์เพลงร้องศิลป์ไว้กว่า 600 เพลง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564, น. 338)

เมื่อกล่าวถึงเพลงร้องศิลป์ อาจต้องเอ่ยถึงชุดเพลงร้อง (Song Cycle) ด้วย ซึ่งหมายถึง “กลุ่มเพลงร้องหลายเพลงซึ่งรวมกันเป็นชุด เพลงในชุดมักมีความเกี่ยวเนื่องกันในเชิงวรรณศิลป์และคีตศิลป์…พบมากในวัฒนธรรมเพลงร้องศิลป์เยอรมัน (Lied) ในคริสต์ศตวรรษที่ 19” (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2561, น. 192) (อนึ่ง Lied คือชื่อเรียกเพลงร้องศิลป์เยอรมัน) ดังนั้น หากนำเพลงร้องศิลป์มารวมเป็นชุดเพลงที่มีเนื้อหาเชื่อมโยงกัน เราจะเรียกชุดเพลงนั้นว่าชุดเพลงร้องหรือชุดเพลงร้องศิลป์ ทั้งนี้ หนึ่งในชุดเพลงร้องศิลป์สำคัญของ ฟรานซ์ ปีเตอร์ ชูเบิร์ต ได้แก่ *Winterreise* ที่ประกอบไปด้วยเพลงร้องศิลป์ 24 เพลง ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1827 โดยอ้างอิงบทกวีของวิลเฮ็ล์ม มึลเลอร์ (Wilhelm Müller, 1794 - 1827) (Randel, 2002, p. 1938) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักที่ผิดหวังในฤดูหนาว (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564, น. 418)

ดนตรีกวีพรรณนาคือ“บทบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์ที่นักประพันธ์เพลงแสดงแนวคิดทางดนตรีจากสิ่งที่ประทับใจหรือจินตนาการจากประสบการณ์เพื่อให้เกิดมโนภาพ…มีพื้นฐานในการประพันธ์จากบทกวีหรือข้อเท็จจริง โดยปรกติจะเป็นบทบรรเลงท่อนเดียว” (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2561, น. 199) โดยนักประพันธ์ผู้บุกเบิกดนตรีกวีพรรณนา ได้แก่ ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, 1811 - 1886) ซึ่งณัชชา พันธุ์เจริญ (2564) อธิบายว่า “[ลิสต์] เป็นนักแต่งเพลงคนแรกที่นำเสนอรูปแบบของ[ดนตรีกวีพรรณนา]ซึ่งเป็นก้าวสำคัญของการแต่งเพลงสำหรับวงดุริยางค์ในยุคโรแมนติก” (น. 208) ทั้งนี้ ดนตรีกวีพรรณนานั้น จัดได้เป็นส่วนหนึ่งของดนตรีบรรยาย (Program Music) โดยในพจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภาได้อธิบายถึงดนตรีบรรยายไว้ว่า

> ดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ได้จากภาพ เสียง บรรยากาศ บทกวี หรือเรื่องราวต่าง ๆ ที่นอกเหนือจากภาษาดนตรีล้วน ๆ…แนวคิดของ[ดนตรีบรรยาย]มีมาตั้งแต่ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 14 เป็นต้นมา ทั้งในเพลงร้องและเพลงบรรเลง และพัฒนาจนสมบูรณ์ในสมัยโรแมนติก โดยเฉพาะบทเพลงประเภทดนตรีกวีพรรณนา (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2561, น. 161)

ณัฏฐนิช นักปี่ และกมลธรรม เกื้อบุตร (2565) ได้กล่าวสรุปเกี่ยวกับดนตรีบรรยายไว้ว่า “[ดนตรีบรรยาย] คือบทประพันธ์ที่ใช้ดนตรีบรรยายความ หรือพรรณนาความถึงเหตุการณ์ สถานที่ การแสดงออกทางอารมณ์ รวมถึงการเลียนเสียงต่าง ๆ จากธรรมชาติ…ตามเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ” (น. 4) และยังได้ไล่การปรากฏของดนตรีบรรยายให้เห็นโดยกล่าวว่า

> ดนตรีในลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏให้เห็นมาตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการเป็นต้นมา และปรากฏชัดเจนขึ้นในยุคบาโรกจากผลงานชิ้นสำคัญของอันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi[, 1678 - 1741]) นักประพันธ์เพลงชาวอิตาเลียน ที่ได้ประพันธ์ไวโอลินคอนแชร์โต (Violin Concerto) ชุด “The Four seasons” เป็นบทประพันธ์ที่บรรยายถึงบรรยากาศดินแดนยุโรปในฤดูกาลต่าง ๆ ไล่เรียงตั้งแต่ฤดูใบไม้ผลิจนถึงฤดูหนาว (ณัฏฐนิช นักปี่ และกมลธรรม เกื้อบุตร, 2565, น. 4)

ณัฏฐนิช นักปี่ และกมลธรรม เกื้อบุตรเองได้จัดดนตรีกวีพรรณนาไว้เป็นหนึ่งในประเภทของดนตรีบรรยาย (ณัฏฐนิช นักปี่ และกมลธรรม เกื้อบุตร, 2565, น. 5-12) สอดคล้องกับข้อความอ้างอิงจากพจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภาที่ผู้ประพันธ์คัดลอกไว้ข้างต้น

คำว่า “Symphonic Poem” ถูกฟรานซ์ ลิสต์ใช้เป็นครั้งแรกสำหรับการแสดงเพลง *Tasso* (1849) ของเขาในปี ค.ศ. 1854 (Randel, 2002, p. 1726) ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่อิงบทกวีของไบรอน (Byron, 1788 - 1824) นอกจากนี้ยังมีบทประพันธ์สำคัญ เช่น *Mazeppa* (1851) ที่มีพื้นฐานจากบทกวีของวิกตอร์ อูว์โก (Victor Hugo, 1802 - 1885) (Randel, 2002, pp. 1071-1072), *Les Préludes* (1848) ที่มีการเชื่อมโยงกับบทกวีของอาลฟงส์ เดอ ลาร์มาร์ตีน (Alphone de Lamartine, 1790 - 1869) ภายหลังจากทำเป็นผลงานแยกจากต้นฉบับเดิมในช่วงปีค.ศ. 1852 - 1854 (Randel, 2002, p. 1385)

2.4.3 สรุปแนวคิดการนำบทกวีมาผสมผสานกับดนตรี

การศึกษาตัวอย่างข้างต้น ทำให้เห็นว่าการนำบทกวีหรือบทร้อยกรองอันเป็นคำประพันธ์ เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ที่เทียบเคียงได้กับบทกวีมาผสมผสานกับดนตรีนั้น เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงพัฒนาการดนตรีตะวันตกแล้วก่อนที่จะเกิดดนตรีแจ๊สหรือดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน โดยความสัมพันธ์ระหว่างบทกวีและบทประพันธ์ที่ถูกประพันธ์ขึ้นก็มีหลากหลาย เช่น แนวคิด วัตถุดิบ แรงบันดาลใจ จินตนาการ ความประทับใจ ฯลฯ ที่เกิดจากบทกวี แล้วพัฒนาเป็นบทประพันธ์เพลง

ทั้งหมดนี้ มีภาพรวมของแนวคิดที่เป็นไปในทิศทางเดียวกับข้อ 2.1 แนวคิดการนำวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส ข้อ 2.2 แนวคิดการนำคำประพันธ์ร้อยกรองมาสร้างสรรค์บทเพลง และข้อ 2.3 แนวคิดการนำฉันทลักษณ์มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ที่ผู้ประพันธ์ได้กล่าวถึงก่อนหน้านี้ กล่าวคือ ทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่เป็นการนำวัฒนธรรมที่นอกเหนือจากภาษาดนตรีมาผสมผสานกับดนตรีนั่นเอง หรืออีกนัยหนึ่งคือ เมื่อการผสมผสานนี้เคยเกิดขึ้นตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการเป็นต้นมา แนวคิดต่าง ๆ ดังกล่าวก็ถูกส่งต่อมาพร้อมกับพัฒนาการของดนตรีจนกระทั่งถึงดนตรีแจ๊สและดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน

2.5 รูปแบบฉันทลักษณ์คำประพันธ์โคลงสี่สุภาพ

ต่อไปคือรูปแบบฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาศึกษาเพื่อที่จะนำมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับงานประพันธ์*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ศึกษาจากหลายแหล่งข้อมูล และหลายแหล่งข้อมูลที่นำมาศึกษาก็มีแนวทางสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน ผู้ประพันธ์จึงเลือกอ้างอิงรูปแบบคำอธิบายวิธีการประพันธ์โคลงสี่สุภาพจากหนังสือ หลักภาษาไทย (กำชัย ทองหล่อ, 2564) เป็นแนวทางหลัก นำมาแสดงไว้ในที่นี้

2.5.1 ฉันทลักษณ์ และ คำประพันธ์

กำชัย ทองหล่อได้อธิบายไว้ว่า “ฉันทลักษณ์ คือตำราที่ว่าด้วยวิธีร้อยกรองถ้อยคำหรือเรียบเรียงถ้อยคำให้เป็นระเบียบตามลักษณะบังคับและบัญญัติที่นักปราชญ์ได้วางเป็นแบบไว้” (2564, น. 391) และ “ถ้อยคำที่ร้อยกรองขึ้นตามลักษณะบัญญัติแห่งฉันทลักษณ์ เรียกว่า คำประพันธ์” (2564, น. 391) โดยคำประพันธ์นั้นถูกจำแนกออกเป็น 7 ประเภทด้วยกัน ได้แก่ โคลง ร่าย ลิลิต กลอน กาพย์ ฉันท์ กล ซึ่งโคลงสี่สุภาพคือหนึ่งในคำประพันธ์ประเภทโคลง

2.5.2 บัญญัติ หรือ ลักษณะบังคับในการเรียบเรียงคำประพันธ์

บัญญัติ หรือ ลักษณะบังคับในการเรียบเรียงคำประพันธ์ทั้งปวงตามที่กำชัย ทองหล่อได้กล่าวไว้มีอยู่ 8 ข้อ โดยผู้ประพันธ์ได้นำคำอธิบายของกำชัย ทองหล่อมาสรุปออกเป็นตารางที่ 2.2 ต่อไปนี้

ตารางที่ 2.2 สรุปคำอธิบายบัญญัติในการเรียบเรียงคำประพันธ์

บัญญัติ		คำอธิบาย
1. ครุลหุ	ครุ	พยางค์ที่มีเสียงหนัก ได้แก่พยางค์ที่ประกอบด้วยสระเสียงยาว (ทีฆสระ), สระเกินทั้ง 4 คือ สระ อำ ใอ ไอ เอา และพยางค์ที่มีตัวสะกดทั้งสิ้น เช่น ตา ดำ หัด เรียน ฯลฯ
	ลหุ	พยางค์ที่มีเสียงเบา ได้แก่พยางค์ที่ประกอบด้วยสระสั้น (รัสสระ) ที่ไม่มีตัวสะกด เช่น พระ จะ มี ดุ แกะ ฯลฯ
2. เอกโท	เอก	พยางค์หรือคำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกและบรรดาคำตายทั้งสิ้น ซึ่งในโคลงและร่ายใช้แทนเอกได้ เช่น พ่อ แม่ พี่ ปู่ ชิ ชะ มัก มาก ฯลฯ
	โท	พยางค์หรือคำที่มีรูปวรรณยุกต์โท เช่น น้า ป้า ช้าง นี้ น้อง ต้อง เลี้ยว ฯลฯ
3. คณะ		แบบบังคับที่วางเป็นกำหนดกฎเกณฑ์ไว้ว่า คำประพันธ์ชนิดนั้นจะต้องมีเท่านั้นวรรค เท่านั้นคำ และต้องมีเอกโท, ครุลหุตรงนั้นตรงนี้
4. พยางค์		จังหวะเสียงที่เปล่งออกมาครั้งหนึ่ง ๆ หรือหน่วยเสียงที่ประกอบด้วยสระตัวเดียว จะมีความหมายหรือไม่ก็ตาม คำที่ใช้บรรจุในบทร้อยกรองต่าง ๆ นั้น ล้วนหมายถึง คำพยางค์ทั้งสิ้น คำพยางค์นี้ถ้ามีเสียงเป็นลหุ จะรวม 2 พยางค์เป็นคำหนึ่งหรือหน่วยหนึ่งในการแต่งร้อยกรองก็ได้ แต่ถ้ามีเสียงเป็นครุ จะรวมกันไม่ได้ ต้องใช้พยางค์ละคำ

ตารางที่ 2.2 สรุปคำอธิบายบัญญัติในการเรียบเรียงคำประพันธ์ (ต่อ)

บัญญัติ		คำอธิบาย
5. สัมผัส		ลักษณะที่บังคับให้ใช้คำคล้องจองกัน คำที่คล้องจองกันหมายถึงคำที่ใช้สระและมาตราสะกดเดียวกัน แต่ต้องไม่ซ้ำอักษรหรือซ้ำเสียงกัน (สระใอ, ไอ อนุญาตให้ใช้สัมผัสกับ อัย ได้) มี 2 ชนิด
	สัมผัสนอก	คำที่บังคับให้คล้องจองกันในระหว่างวรรคหนึ่งกับอีกวรรคหนึ่ง ซึ่งมีตำแหน่งที่ต่าง ๆ กัน ตามชนิดของคำประพันธ์นั้น ๆ สัมผัสนอกนี้เป็นสัมผัสบังคับซึ่งจำเป็นต้องมี จะขาดไม่ได้
	สัมผัสใน	คำที่คล้องจองกันและอยู่ในวรรคเดียวกัน จะเป็นสัมผัสคู่เรียงคำติดต่อกัน หรือจะเป็นสัมผัสสลับเรียงคำอื่นแทรกคั่นไว้ระหว่างคำที่สัมผัสก็ได้ สุดแต่จะเหมาะ ทั้งไม่มีกฎเกณฑ์จำกัดว่า จะต้องมีอยู่ตรงนั้นตรงนี้เหมือนอย่างสัมผัสนอก และไม่จำเป็นจะต้องใช้สระอย่างเดียวกันด้วย เพียงแต่ให้อักษรเหมือนกันหรือเป็นอักษรประเภทเดียวกันหรืออักษรที่มีเสียงคู่กันก็ใช้ได้...สัมผัสในเป็นสัมผัสที่ไม่บังคับ จึงมิได้มีแบบกำหนดมาแต่โบราณถ้าไม่มีก็ขาดรสไพเราะซึ่งเป็นยอดของรสในเชิงฉันทลักษณ์ เพราะฉะนั้น คำประพันธ์ที่ดี จะขาดสัมผัสในเสียมิได้ เหมือนเกสรเป็นเครื่องเชิดชูความสวยงามของบุปผชาติฉะนั้น
6. คำเป็น คำตาย	คำเป็น	คำที่ประกอบด้วยสระเสียงยาว (ทีฆสระ) ในแม่ ก กา และคำที่มีตัวสะกดในแม่ กน กง กม เกย (คำที่มีตัว ว สะกด จัดอยู่ในแม่เกย) รวมสระทั้งสิ้น 4 ตัว คือ อำ, ใอ, ไอ, เอา เช่น ตาคำชมเชยคนหุงข้าวเหนียวในครัวไฟ
	คำตาย	คำที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้น (รัสสระ) ในแม่ ก กา (ยกเว้น อำ, ใอ, ไอ, เอา) และคำที่มีตัวสะกดในแม่ กก กด กบ เช่น นกกะหรอดกับนกกะปูดจิกพริก ในการแต่งโคลงทุกชนิดใช้คำตายแทน เอก ได้
7. คำนำ		คำที่ใช้กล่าวขึ้นต้นสำหรับเป็นบทนำในคำประพันธ์ เป็นคำเดียวบ้าง เป็นวลีบ้าง เช่น เมื่อนั้น, บัดนั้น, โฉมเฉลา, น้องเอ๋ยน้องรัก, รถเอ๋ยรถทรง, คราวนั้น,สักวา ฯลฯ บางทีก็ใช้คำนามตรง ๆ เหมือนอย่างนามอาลปนะ เช่น สุริยะ, พระองค์, ภมร, ดวงจันทร์ ฯลฯ
8. คำสร้อย		คำที่สำหรับใช้ลงท้ายบทหรือท้ายบาทของคำประพันธ์ ซึ่งตามธรรมดามีคำซึ่งมีความหมายอยู่ข้างหน้าแล้วแต่ยังไม่ครบจำนวนคำตามที่บัญญัติไว้ในคำประพันธ์ จึงต้องเติมสร้อยเพื่อให้มีคำครบตามจำนวนและเป็นการเพิ่มสำเนียงให้ไพเราะในการอ่านด้วย คำสร้อยนี้จะเป็นคำนาม คำวิเศษณ์ คำกริยานุเคราะห์ คำสันธาน หรือคำอุทานก็ได้ แต่ถ้าเป็นคำอุทานที่มีรูปวรรณยุกต์ต้องตัดรูปวรรณยุกต์ออก และไม่ต้องมีเครื่องหมายอัศเจรีย์ มิฉะนั้นจะขัดต่อการอ่านทำนองเสนาะ และในการใช้นั้นควรเลือกคำที่ท่านวางเป็นแบบฉบับไว้ ดังตัวอย่างต่อไปนี้ คำนาม : พ่อ, แม่, พี่ คำกริยานุเคราะห์ : เทอญ, นา คำสันธาน : ฤา, แล, ก็ดี คำอุทาน : ฮา, แฮ, เฮย, เอย, เวย, รา, อา, นอ คำวิเศษณ์ : บารนี, เลย คำสร้อยต้องเป็นคำเป็น จะใช้คำตายไม่ได้และใช้เฉพาะบทประพันธ์ชนิดโคลงและร่ายเท่านั้น

ที่มา: ดัดแปลงจาก กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 391-396

บัญญัติ 8 ข้อตามตารางที่ 2.2 ข้างต้นคือบัญญัติที่ปรากฏในคำประพันธ์ชนิดอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน และเป็นเพียงคำอธิบายโดยรวมที่สอดคล้องกันในทุกคำประพันธ์ ซึ่งคำประพันธ์แต่ละประเภทนั้นมีจำนวนบัญญัติที่ถูกวางบังคับไว้แตกต่างกัน โดยส่วนของโคลงสี่สุภาพจะมีบัญญัติที่ถูกวางบังคับไว้ 6 ข้อเท่านั้น ได้แก่ข้อ คณะ, พยางค์, สัมผัส, เอกโท, คำเป็นคำตาย, คำสร้อย ซึ่งจะอธิบายต่อไปในข้อ 2.5.4

2.5.3 โคลง

"โคลง คือคำประพันธ์ชนิดหนึ่งซึ่งมีวิธีเรียบเรียงถ้อยคำเข้าคณะ มีกำหนดเอกโทและสัมผัส แต่มิได้บัญญัติบังคับครุลหุ" (กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 396). โคลงแบ่งออกได้เป็น 3 ชนิดใหญ่คือ โคลงสุภาพ โคลงดั้น และโคลงโบราณ โดยที่โคลงสุภาพแบ่งออกได้อีกเป็น 7 ชนิดได้แก่

1) โคลงสองสุภาพ
2) โคลงสามสุภาพ
3) โคลงสี่สุภาพ
4) โคลงห้าสุภาพ
5) โคลงตรีพิธพรรณ
6) โคลงจัตวาทัณฑี
7) โคลงกระทู้

ซึ่งโคลงสี่สุภาพคือหนึ่งในคำประพันธ์ประเภทโคลงในชนิดโคลงสุภาพ

2.5.4 รายละเอียดของบัญญัติ 6 ข้อที่ปรากฏในฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ

เมื่อทราบรายละเอียดที่เป็นภาพรวมของบัญญัติทุกข้อในการเรียบเรียงคำประพันธ์ทุกประเภทจากข้อ 2.5.2 แล้ว ต่อไปเป็นรายละเอียดเฉพาะของบัญญัติ 6 ข้อที่ปรากฏในฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ โดยผู้ประพันธ์ได้นำคำอธิบายของกำชัย ทองหล่อมาสรุปออกเป็นตารางที่ 2.3 ขอให้ดูตัวอย่างที่ 2.6 และ 2.7 ประกอบด้วย

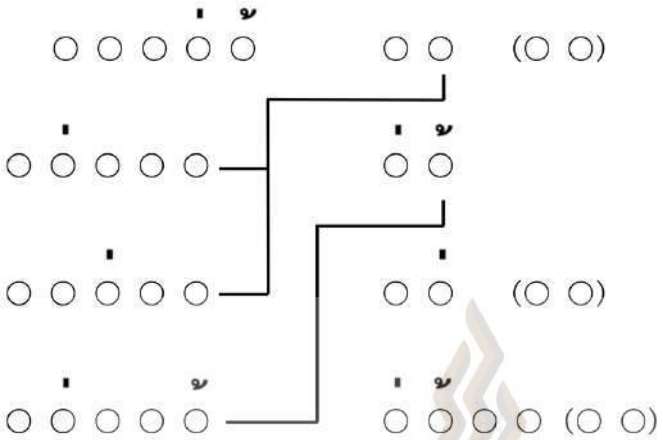
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 2.3 สรุปคำอธิบายบัญญัติในโคลงสี่สุภาพ

บัญญัติ	คำอธิบาย
คณะ	โคลงหนึ่งมี 4 บรรทัด บรรทัดหนึ่งเรียกว่า “บาทหนึ่ง” รวม 4 บาท นับเป็นหนึ่งบทหรือหนึ่งโคลง, บาทหนึ่งมี 2 วรรค วรรคหน้ามีวรรคละ 5 คำ วรรคหลังของบาทที่ 1, 2, และ 3 มีวรรคละ 2 คำ วรรคหลังของบาทที่ 4 มี 4 คำ รวมเป็น 30 คำ
พยางค์	มีจำนวนตามหน่วยที่เขียนไว้ในแผน [ตัวอย่างที่ 2.6] ถ้าเป็นพยางค์ลหุอาจมีจำนวนเกินกว่าที่เขียนไว้ในแผนก็ได้ แต่ต้องไม่ยาวเยิ่นเย้อจนอ่านให้ถูกทำนองและจังหวะไม่ได้
สัมผัส	ดูตามเส้นที่โยงไว้ในแผน [ตัวอย่างที่ 2.6] นอกจากสัมผัสที่บังคับตามแผนแล้วโคลง[สี่]สุภาพยังต้องการสัมผัสอีก 2 อย่างเพื่อชูรสให้เพราะยิ่งขึ้น คือ :- **1. สัมผัสใน** [ตามคำอธิบายความหมายของสัมผัสในในข้อ 2.5.2 ตารางที่ 2.2] **2. สัมผัสอักษรระหว่างวรรค** คือให้คำสุดท้ายของวรรคหน้า สัมผัสอักษรกับคำหน้าของวรรคหลัง เช่น ขึ้น กับ เคียง, กา กับ กู่, ตา กับ ตาม, จ้อง กับ จึ่ง ดังที่ปรากฏในโคลงตัวอย่าง [ตัวอย่างที่ 2.7]
เอกโท	1. มีเอก 7 ตำแหน่ง และ โท 4 ตำแหน่ง (ดูแผน) [ตัวอย่างที่ 2.6] 2. ตำแหน่งเอกและโทในบาทที่ 1 สลับกันได้ คือ เอาเอกไปไว้ในคำที่ 5 และเอาโทมาไว้ในคำที่ 4 ก็ได้ บรรดาโคลงทุกชนิด ไม่ว่าจะเป็นสุภาพหรือดั้นใช้สลับกันได้เสมอ 3. คำที่ 7 ของบาทที่ 1 และคำที่ 5 ของบาทที่ 2, 3 ห้ามใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์ 4. ห้ามใช้คำตายที่ผันด้วยวรรณยุกต์โท ในตำแหน่งโท 5. คำสุดท้ายของบท ห้ามใช้คำตายและคำที่มีรูปวรรณยุกต์ ถ้าใช้เสียงจัตวาไม่มีรูป นิยมกันว่าไพเราะดียิ่ง 6. คำที่เป็นเอกโทษคือใช้เอกในที่ผิด เช่น “หน้า” เขียนเป็น “น่า” และ โทโทษ คือใช้โทในที่ผิด เช่น “หรือ” เขียนเป็น “รื้อ”, “เล่น” เขียนเป็น “เหล้น” คำชนิดนี้โบราณผ่อนผันให้ใช้ได้ แต่ปัจจุบันนี้ไม่ใคร่นิยมเพราะเป็นการมักง่าย ทั้งทำให้รูปคำเสียไปด้วย
คำเป็นคำตาย	ห้ามใช้คำตายในคำสุดท้ายของบท
คำสร้อย	ถ้าเนื้อความยังไม่สิ้นกระแส จะเติมสร้อยลงไปในท้ายบาทที่ 1, 3, 4 ก็ได้ [หน่วยคำที่อยู่ภายในวงเล็บตามแผน ตัวอย่างที่ 2.6] แต่ปัจจุบันนี้ไม่ใคร่จะนิยมเติมสร้อยในบาทที่ 4 จึงไม่พบเห็นในการแต่งทั่ว ๆ ไป แต่ในหนังสือโคลงรุ่นเก่า เราจะได้พบบ่อย ๆ หากเราจะแต่งเล่นบ้างก็ทำได้

ที่มา: : ดัดแปลงจาก กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 396-400

ตัวอย่างที่ 2.6 แผนโคลงสี่สุภาพ



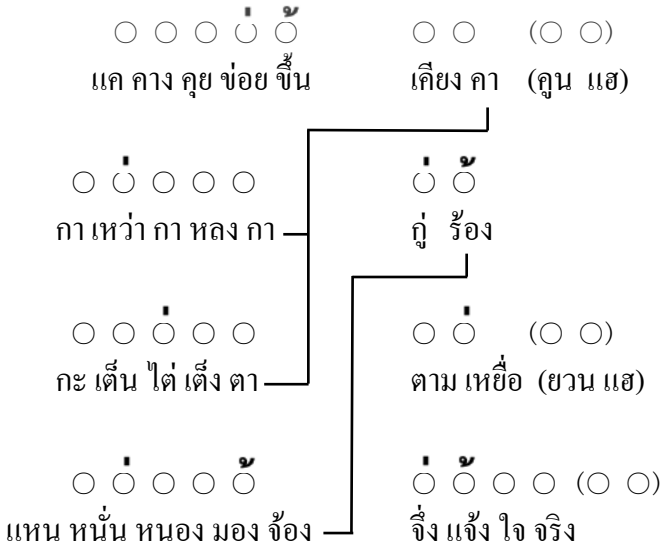
ที่มา: ดัดแปลงจาก กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 399

ตัวอย่างที่ 2.7 ตัวอย่างโคลงสี่สุภาพ

แคคางคุยข่อย**ขื้น** **เคียง**คา คูนแฮ
กาเหว่ากาหลง**กา** กู่**ร้อง**
กะเต็นไต่เต็ง**ตา** ตามเหยื่อ ยวนแฮ
แหนหนั่นหนองมอง**จ้อง** จึ่งแจ้งใจจริง

ที่มา: กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 399

ตัวอย่างที่ 2.8 เปรียบเทียบแผนโคลงสี่สุภาพกับตัวอย่างโคลงสี่สุภาพจากตัวอย่างที่ 2.6 และ 2.7



2.5.5 โคลงบทครู

ในการศึกษาฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพนี้ จะมีตัวอย่างบทประพันธ์โคลงสี่สุภาพจำนวนหนึ่งที่มักถูกนำมาใช้เป็นตัวอย่างในการอธิบายวิธีการประพันธ์โคลงสี่สุภาพเนื่องจากประพันธ์ออกมาได้อย่างถูกต้องตามบัญญัติฉันทลักษณ์ทุกประการ จนบ้างก็เรียกว่าเป็นบทครู บ้างก็เรียกว่าเป็นโคลงแม่บทสำหรับโคลงสี่สุภาพ โดยตัวอย่างที่ 2.9 คือหนึ่งในบทประพันธ์ดังกล่าว

ตัวอย่างที่ 2.9 โคลงตัวอย่าง

เสียงฦาเสียงเล่าอ้าง อันใด พี่เอย
เสียงย่อมยอยศใคร ทั่วหล้า
สองเขือพี่หลับใหล ลืมตื่น ฤาพี่
สองพี่คิดเองอ้า อย่าได้ถามเผือ ฯ

ที่มา: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2561, น. 32

ตัวอย่างข้างต้นคือบทประพันธ์โคลงสี่สุภาพบทหนึ่งที่คัดมาจากลิลิตพระลอซึ่งเอกโทตรงตามตำราหมดทุกแห่ง (สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2547, น. 6) และถือเป็นบทครูที่ถูกนำมาใช้เป็นโคลงตัวอย่างอยู่ในหนังสือจินดามณีที่ถือเป็นหนังสือเรียนภาษาไทยที่เก่าแก่ของไทย โดยจิราภรณ์ อัจฉริยะประสิทธิ์ (2560) ก็ได้เขียนไว้ในเอกสารประกอบการสอนรายวิชาพัฒนาการของวรรณคดีไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทาไว้ว่า “พระโหราธิบดี กวีในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้ยกโคลงที่แต่งถูกแผนบังคับและมีความไพเราะไปไว้เป็นแบบอย่างโคลงสี่สุภาพในหนังสือจินดามณี” (น. 67) ซึ่งจิราภรณ์หมายถึงโคลงตัวอย่างตามตัวอย่างที่ 2.9 ข้างต้นนั่นเอง และเมื่อผู้ประพันธ์ตรวจเทียบลักษณะการประพันธ์ด้วยคำอธิบายวิธีการประพันธ์โคลงสุภาพของกำชัย ทองหล่อตามรายละเอียดในข้อ 2.5.4 แล้วพบว่าถูกต้องตามหลักทุกประการจริง สอดคล้องกับการที่ได้รับการเรียกว่าเป็นบทครู

ด้วยคุณค่าของบทประพันธ์ดังกล่าวที่ได้รับการเรียกว่าเป็นบทครูนี้ ผู้ประพันธ์เองจึงจะยกบทประพันธ์ตามตัวอย่างที่ 2.9 (ต่อไปเรียก “โคลงบทครู”) เป็นตัวอย่างในการดำเนินงานประพันธ์ *บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สต่อไป

2.6 รูปแบบการอ่านทำนองโคลงสี่สุภาพ

การอ่านทำนองในร้อยกรองตามคำอธิบายของกำชัย ทองหล่อ มี 3 ชนิดตามตารางที่ 2.4

ตารางที่ 2.4 สรุปคำอธิบายการอ่านทำนองในร้อยกรอง

การอ่านทำนองในร้อยกรอง	คำอธิบาย
1. การอ่านทำนองสามัญ	การอ่านเสียงปกติเหมือนอ่านร้อยแก้ว แต่มีจังหวะวรรคตอน มีเน้นสัมผัสและเอื้อนเสียงบ้างเล็กน้อย
2. การอ่านทำนองเจรจา	การอ่านเป็นทำนองพากย์บทเจรจาโขน หรือทำนองพูดโต้ตอบกัน มีจังหวะวรรคตอนอย่างทำนองสามัญ แต่เน้นเสียงและเอื้อนเสียงหนักหน่วงเนิบนาบกว่าทำนองสามัญ
3. การอ่านทำนองเสนาะ	การอ่านมีสำเนียงสูง ต่ำ หนัก เบา ยาว สั้น เอื้อนเสียงและเน้นสัมผัสให้ชัดเจนไพเราะ มีจังหวะและคลื่นเสียงเป็นกังวานขึ้นลงทำให้เกิดอารมณ์คล้อยตามไปตามทำนองเสียงนั้น ถึงตอนเล้าโลมชมชื่น, ตอนเกี้ยวพาน, ตัดพ้อ, โกรธเกรี้ยว, หรือคร่ำครวญคะนึงถึง ต้องทำเสียงให้เหมาะสมกับตอนนั้น ๆ การอ่านชนิดนี้ จะต้องศึกษากับผู้รู้โดยเฉพาะ

ที่มา: ดัดแปลงจาก กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 521

2.6.1 การอ่านทำนองเสนาะ

จากการอ่านทำนองในร้อยกรองทั้ง 3 ชนิด ผู้ประพันธ์เลือกนำการอ่านทำนองเสนาะมาศึกษาเพื่อเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์แนวทำนองหลัก ด้วยเหตุที่การอ่านทำนองเสนาะนี้มีสำเนียงสีสันเน้นความไพเราะ ซึ่งเป็นจุดที่ผู้ประพันธ์มองว่ามีลักษณะคล้ายดนตรีดังที่กล่าวไว้ในบทที่ 1 นอกจากนี้ยังมองว่าสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะนั้นน่าจะเป็นสิ่งที่คนไทยทั่วไปมีความคุ้นเคยที่เมื่อได้ฟังเมื่อใดก็ตาม จะรับรู้ได้ว่าเสียงนั้นคือการอ่านทำนองเสนาะของบทร้อยกรองใดร้อยกรองหนึ่ง โดยนันทา ขุนภักดี ได้กล่าวถึงความเป็นมาของการอ่านทำนองเสนาะ รวมถึงความหมายของการอ่านทำนองเสนาะซึ่งมีทิศทางสอดคล้องกับกำชัย ทองหล่อไว้ว่า

> ต้นเค้าหรือที่มาของการอ่านทำนองเสนาะนั้น สันนิษฐานว่าน่าจะมีบ่อเกิดมาจากสาเหตุ 4 ประการคือ *คนไทยส่วนใหญ่เคยชินกับการฟังร้อยกรองหลากทำนองสืบต่อกันมา ประกอบกับมีความชื่นชมในน้ำเสียงที่แสดงออกอย่างเหมาะสมกับเนื้อเรื่อง ผสมกับต้องการฟังเรื่องราวจากบทร้อยกรอง และปรารถนาที่จะอ่านบทร้อยกรองเหล่านั้นด้วยตนเอง*

ดังนั้น เมื่อจะอ่านหรือฟังบทร้อยกรองครั้งใด จึงประสงค์ที่จะอ่านหรือฟังชนิดที่เป็นทำนองเสนาะเสมอ โดย *การอ่านทำนองเสนาะ หมายถึง การอ่านออกเสียงคำประพันธ์ตามลีลาของบทร้อยกรองให้มีเสียงสูงต่ำ มีจังหวะสั้นยาว และมีความไพเราะ ฟังแปลกแตกต่างกับการอ่านตามธรรมดา แต่ทั้งนี้มิใช่เป็นการขับร้องอย่างทำนองเพลงหรือทำนองอื่นๆ* ลักษณะการอ่านทำนองเสนาะจะแตกต่างกับการอ่านบทร้อยกรองเป็นทำนองอื่นๆ อย่างเห็นได้ชัด การอ่านทำนองเสนาะนับเป็นกิจกรรมทางภาษาและวรรณศิลป์ที่บรรพบุรุษไทยได้สร้างสรรค์สั่งสมไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้อนุรักษ์สืบไป (นันทา ขุนภักดี, 2559, น. 238)

2.6.2 การอ่านทำนองเสนาะของโคลงสี่สุภาพ

นันทา ขุนภักดี ได้อธิบายวิธีอ่านทำนองเสนาะของโคลงสี่สุภาพไว้ดังนี้

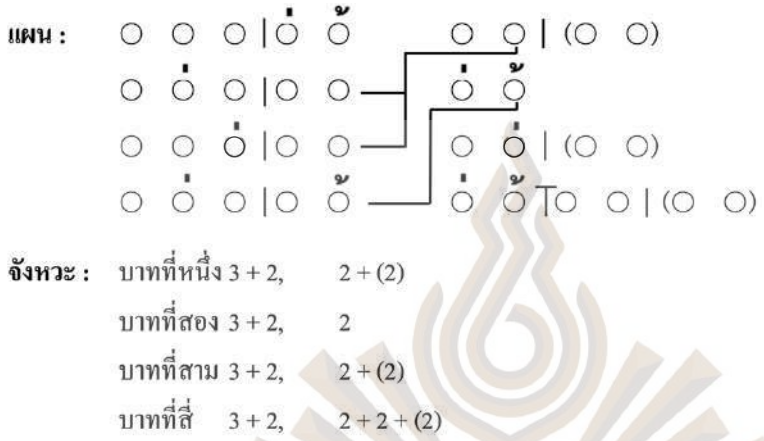
การอ่านโคลงสี่สุภาพนิยมอ่านบาทที่หนึ่ง บาทที่สอง และบาทที่สี่ ให้มีเสียงขึ้นลงสูงต่ำตามเสียงวรรณยุกต์ แล้วอ่านบาทที่สามวรรคแรกให้มีเสียงสูงขึ้นกว่าทุกบาท โดยเฉพาะท้ายวรรคอ่านให้มีเสียงจัตวาปนอยู่ด้วย โดยทอดเสียงคำที่ห้าให้เอื้อนยาวและดังก้อง ส่วนวรรคต่อไปอ่านเสียงปรกติตามเสียงวรรณยุกต์ วรรคที่สองของบาทที่สี่อ่านติดกันไปไม่เว้นวรรค ยกเว้นแต่บางวรรคอาจเอื้อนคำที่สอง ในกรณีคำสุดท้ายของบาทที่สี่วรรคหลังเป็นคำที่ลงจบด้วยเสียงจัตวาซึ่งจำเป็นต้องขึ้นเสียงสูงเสมอ ดังนั้น เสียงสามัญที่อยู่หน้าเสียงจัตวาควรทอดสูงขึ้นด้วยเพื่อให้รับกับเสียงจัตวาข้างหลังซึ่งโบราณเรียกว่า *"ทอดสะพานเสียง"* เพื่อให้เกิดรสไพเราะเพิ่มขึ้น (นันทา ขุนภักดี, 2559, น. 243)

อนึ่ง คำว่าสะพานเสียงคือ "การยกระดับเสียงสามัญที่อยู่ข้างหน้าเสียงจัตวาให้สูงขึ้นเพื่อทอดเสียงให้ประสานกับเสียงจัตวาได้สนิท" (นันทา ขุนภักดี, 2559, น. 243).

กำชัย ทองหล่อ (2564) ก็ได้อธิบายวิธีอ่านทำนองเสนาะไว้ในทิศทางเดียวกัน โดยมีรายละเอียดเพิ่มเติมนอกเหนือจากคำอธิบายของนันทา ขุนภักดี คือ "ถ้าคำที่ 5 ของบาทที่ 2 และที่ 3 เป็นคำตาย เวลาทอดเสียงหรือเอื้อน ให้ปิดปากแล้วเอื้อนให้เสียงยาวออกทางจมูก จึงจะได้เสียงเอื้อนที่ไพเราะ มิฉะนั้น จะเอื้อนไม่ได้เพราะเป็นคำตาย เสียงจะขาดหายไป ทำให้ขาดความไพเราะ" (น. 523). และ "คำสุดท้ายของทุกวรรค (ยกเว้นคำสร้อยและคำสุดท้ายของบท) ต้องเอื้อน" (น. 523)

ถัดมาเป็นเรื่องของการแบ่งจังหวะการอ่านซึ่งกำชัย ทองหล่อได้ระบุแผนผังการแบ่งจังหวะการอ่านไว้ตามตัวอย่างที่ 2.10 ต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 2.10 แผนผังการอ่านโคลงสี่สุภาพ



ที่มา: : ดัดแปลงจาก กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 523

โดยเมื่อแบ่งจังหวะการอ่านตามตัวอย่างที่ 2.10 จะทำให้สามารถอ่านตัวอย่างโคลงสี่สุภาพจากตัวอย่างที่ 2.7 ในข้อ 2.5.4 ได้ดังตัวอย่างที่ 2.11 โดยคำว่า “บารนี” ในท้ายบาทที่สี่ได้ถูกเพิ่มเข้าไปเป็นตัวอย่างคำสร้อยเพื่อให้ได้จำนวนคำในการอ่านครบตามแผนผังตัวอย่างที่ 2.10 อนึ่ง คำว่า “บารนี” เป็นคำสร้อยในประเภทคำวิเศษณ์ตามที่ระบุไว้ในตารางที่ 2.2 ข้อ 2.5.2

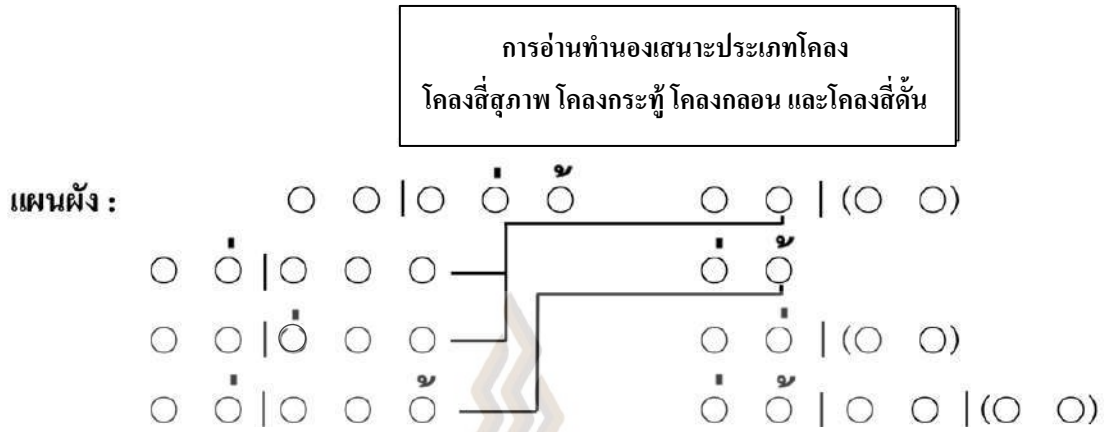
ตัวอย่างที่ 2.11 ตัวอย่างการแบ่งจังหวะการอ่านโคลงสี่สุภาพ

แคคางคุย | ข่อยขึ้น เคียงคา | คูนแฮ
กาเหว่ากา | หลงกา กู่ร้อง
กะเต็นไต่ | เต็งตา ตามเหยื่อ | ยวนแฮ
แหนหนั่นหนอง | มองจ้อง จึ่งแจ้ง┬ใจจริง | บารนี.

ที่มา: ดัดแปลงจาก กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 523

ขณะเดียวกัน นันทา ขุนภักดีได้ระบุการแบ่งจังหวะที่ยืดหยุ่นมากขึ้น โดยเจาะจงว่าเป็นการแบ่งจังหวะการอ่านทำนองเสนาะประเภทโคลง ซึ่งหมายรวมโคลงสี่สุภาพ ดังตัวอย่างที่ 2.12 ทำให้สังเกตได้ว่าไม่มีกฎเกณฑ์ที่เฉพาะเจาะจงตายตัวสำหรับการอ่านทำนองเสนาะของโคลงสี่สุภาพ

ตัวอย่างที่ 2.12 การอ่านทำนองเสนาะประเภทโคลง



ที่มา: : ดัดแปลงจาก นันทา ขุนภักดี, 2559, น. 239

> วรรคแรกของทุกบาท มีจังหวะ 2 / 3 แต่อาจจะเป็น 3 / 2 ก็ได้ แล้วแต่ความหมายของกลุ่มคำ วรรคหลังมีจังหวะ 2 ถ้ามีสร้อยคำ ก็เพิ่มขึ้นอีกหนึ่งจังหวะเป็น 2 / (2) สำหรับบาทที่สี่ปรกติไม่แบ่งจังหวะให้อ่านติดกันไปโดยไม่เว้นวรรค แต่ยกเว้นบางแห่งอาจมีการเอื้อนเสียงเพื่อทอดสะพานเสียงให้คำสุดท้ายของวรรค จึงแบ่งเป็น 2 / 2 / (2) (นันทา ขุนภักดี, 2559, น. 239)

2.6.3 ตัวอย่างการอ่านทำนองเสนาะของโคลงสี่สุภาพ

นับเป็นความยากของผู้ประพันธ์ในการหาตัวอย่างการอ่านทำนองเสนาะที่มีความชัดเจนจับต้องได้ ต่างกับดนตรีสากลที่มีการบันทึกโน้ตจึงสามารถศึกษาตัวอย่างเบื้องต้นจากการทดลองบรรเลงตามโน้ตที่ถูกบันทึกไว้ได้ ในขณะที่การอ่านทำนองเสนาะนั้นไม่มีการบันทึกเสียงอ่านไว้ ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะสำหรับผู้ที่อยู่ในแวดวงวรรณกรรมไทยหรือบุคคลทั่วไปนั้นไม่ได้มองการอ่านทำนองร้อยกรองไทยโดยเฉพาะการอ่านแบบทำนองเสนาะเป็นดนตรี หากแต่มองว่าเป็นกิจกรรมทางภาษาและวรรณศิลป์ ดังจะเห็นได้จากที่ นันทา ขุนภักดี (2559) ได้อธิบายการอ่านทำนองเสนาะไว้ว่าหมายถึง “การอ่านออกเสียงคำประพันธ์ตามลีลาของบทร้อยกรองให้มีเสียงสูงต่ำ มีจังหวะสั้นยาว และมีความไพเราะ ฟังแปลกแตกต่างกับการอ่านตามธรรมดา แต่ทั้งนี้มิใช่เป็นการขับร้องอย่างทำนองเพลงหรือทำนองอื่น ๆ” (น. 238) นอกจากนี้กำชัย ทองหล่อ (2564) ก็ได้กล่าวไว้ว่า “การอ่านทำนองเสนาะ จำเป็นต้องศึกษาจากผู้รู้โดยตรง เพียงแต่รู้จังหวะอ่านเท่านั้นยังไม่สามารถจะอ่านทำนองได้ถูกต้อง” (น. 540)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าลักษณะการถ่ายทอดศาสตร์การอ่านทำนองเสนาะจะเป็นไปในลักษณะที่ผู้รู้ต้องเป็นผู้ถ่ายทอดให้ผู้ศึกษาโดยตรง และเนื่องจากเป็นศาสตร์ทางด้านการใช้เสียงจึงไม่สามารถบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรได้ อีกทั้ง แม้ผู้ประพันธ์จะมองว่ามีลักษณะคล้ายทำนองดนตรีก็ตาม แต่การอ่านทำนองเสนาะนั้นไม่ได้มีความตายตัวอย่างกฎดนตรีสากล ยกตัวอย่างโดยง่าย เช่น ระดับสูง-ต่ำ ของทำนองเสนาะไม่มีการบอกว่าสูงขึ้นกี่เสียง ต่ำลงกี่เสียง เมื่อศึกษาจากตัวอย่างที่มีการบันทึกเสียงจำนวนหนึ่งจะสังเกตได้ว่าการอ่านจะแตกต่างกันไปตามผู้อ่านแม้จะมีความใกล้เคียงกันก็ตาม ในขณะที่ดนตรีสากลจะสามารถกำหนดได้ชัดเจน เช่น สูงขึ้นหนึ่งเสียง ต่ำลงครึ่งเสียง ไม่ว่าใครบรรเลงก็สามารถบรรเลงระดับเสียงเดียวกันได้ ทั้งนี้ไม่เพียงเรื่องของระดับเสียงเท่านั้น แต่ยังมีเรื่องของรสสำเนียงต่าง ๆ ซึ่งเป็นการยากที่จะถอดการอ่านทำนองเสนาะนี้ไว้เป็นโน้ตสากลที่ถูกต้องชัดเจน จึงต้องใช้วิธีการศึกษาจากสื่อบันทึกเสียงต่าง ๆ หรือศึกษากับผู้รู้เท่านั้น

ผู้ประพันธ์จึงได้ศึกษาการอ่านทำนองเสนาะนี้จากแผ่นบันทึกเสียง (ซีดี) ที่ประกอบมากับหนังสือ *การอ่านทำนองร้อยกรองไทย* โดยรองศาสตราจารย์นันทา ขุนภักดี จัดพิมพ์โดยมูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2559 ประกอบกับได้ศึกษาการอ่านทำนองเสนาะจากสื่อวิดีทัศน์ออนไลน์ต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1) DLTV (Distance Learning Television) โดยมูลนิธิการศึกษาทางไกลผ่านดาวเทียมในพระบรมราชูปถัมภ์

ลิงค์ที่ 1 : https://dltv.ac.th/teachplan/episode/40735 (เข้าถึงวันที่ 19 มิ.ย. 2565)

ลิงค์ที่ 2 : https://dltv.ac.th/teachplan/episode/40736 (เข้าถึงวันที่ 19 มิ.ย. 2565)

ลิงค์ข้างต้น เป็นสื่อการเรียนการสอนในรายวิชา ภาษาไทย รหัสวิชา ท21102 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2564 หน่วยการเรียนรู้ที่ 2 วรรณคดีสอนชีวิต เรื่อง การอ่านออกเสียงร้อยกรองโคลงสี่สุภาพ (1) 2 ธ.ค. 64 (ลิงค์ที่หนึ่ง) และการอ่านออกเสียงร้อยกรองโคลงสี่สุภาพ (2) 7 ธ.ค. 64 (ลิงค์ที่สอง) โดยในสื่อการเรียนการสอนนี้จะพบได้ทั้งตัวอย่างการอ่านที่ครูผู้สอนนำมาเปิดให้นักเรียนฟัง และตัวอย่างที่ตัวครูผู้สอนเองคอยอ่านเป็นตัวอย่างให้นักเรียนฟังอยู่เป็นระยะ นอกจากนี้ยังมีตัวอย่างการอ่านจากกลุ่มนักเรียนด้วย ซึ่งแม้การอ่านของนักเรียนอาจยังไม่มีความชัดเจนคมชัดเท่าครูผู้สอน แต่ก็ช่วยให้พบว่าทำนองเสียงที่นักเรียนแต่ละคนอ่านออกมานั้นมีความใกล้เคียงสอดคล้องไปในทำนองเดียวกัน ช่วยให้ผู้ประพันธ์เห็นภาพว่า ทำนองลักษณะใด

จะช่วยให้ผู้ฟังรู้สึกคุ้นเคยและรู้สึกถึงโคลงสี่สุภาพได้ง่ายขึ้น เป็นประโยชน์ต่อการประพันธ์ทำนองหลักของ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*

2) YouTube ช่อง DLIT PLC พัฒนาวิชาชีพครู โดย DLT (Distance Learning Information Technology) ภายใต้สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ https://www.youtube.com/watch?v=imKL-EapV68 (เข้าถึงวันที่ 19 มิ.ย. 2565)

ลิงค์ข้างต้น เป็นวีดิทัศน์ที่อัพโหลดเมื่อวันที่ 27 พ.ค. 2558 มีชื่อตอนว่า “ครูพบกูรู ทำนองเสนาะ เสนาะอย่างไร” ซึ่งลักษณะการดำเนินรายการจะเป็นการพบกันระหว่างคุณครูจำนวนหนึ่งกับกูรูซึ่งในที่นี้คือชินกร ไกรลาศ (พ.ศ. 2489-2560) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักร้องเพลงลูกทุ่ง) ประจำปีพ.ศ. 2541 โดยตลอดรายการจะได้เรียนรู้เกี่ยวกับการอ่านทำนองเสนาะในแง่มุมต่าง ๆ และได้ฟังตัวอย่างการอ่านทำนองเสนาะของคำประพันธ์ลักษณะต่าง ๆ รวมถึงการประยุกต์วิธีการอ่านทำนองเสนาะในกรณีที่บทประพันธ์ต้นฉบับมีจำนวนคำเกินหรือขาดจากฉันทลักษณ์ปกติ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าไม่ว่าบทประพันธ์ต้นฉบับเป็นเช่นไร ก็สามารถหาวิธีการอ่านทำนองเสนาะได้ สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกับที่นันทา ขุนภักดี (2559) ได้กล่าวว่า “คำประพันธ์ร้อยกรองทุกประเภทในบทวรรณคดีกวีนิพนธ์ต่างๆ สามารถนำมาอ่านทำนองเสนาะได้ทั้งสิ้น” (น. 238)

ตัวอย่างจากลิงค์ข้อ 2) นี้ แม้จะไม่มีตัวอย่างการอ่านโคลงสี่สุภาพโดยตรง แต่ก็ช่วยให้เห็นแนวทางในการประพันธ์ทำนองที่จะสื่อถึงลักษณะการอ่านแบบทำนองเสนาะได้

3) สื่อวีดิทัศน์ออนไลน์ โดยโรงเรียนบางปะอิน “ราชานุเคราะห์ 1” http://racha1-online.school/courses/ท22102-ภาษาไทย-ชั้นมัธยมศึกษ/lesson/การอ่านทำนองเสนาะโคลงส-2/ (เข้าถึงวันที่ 19 มิ.ย. 2565)

ลิงค์ข้างต้น เป็นสื่อการเรียนการสอนในรายวิชาภาษาไทยพื้นฐาน ท22101 หน่วยการเรียนรู้ที่ 1 กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง ที่อัพโหลดในเว็บไซต์โรงเรียนบางปะอิน “ราชานุเคราะห์ 1” โดยจะพบตัวอย่างการอ่านออกเสียงกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดงซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่มีการใช้กาพย์ยานีสลับกับโคลงสี่สุภาพ จึงสามารถศึกษาสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะของคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพจากตัวอย่างนี้ได้ เป็นอีกตัวอย่างที่มีประโยชน์ในการศึกษา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.7 แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ต่อไปคือแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำมาศึกษาเนื่องจากเห็นว่ามีความสอดคล้องกับแนวคิดที่ผู้ประพันธ์จะใช้กับ*บทประพันธ์เพลงนิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ในงานประพันธ์ครั้งนี้และสามารถนำองค์ความรู้เหล่านี้มาเป็นแนวทางในการประพันธ์ด้วยวิธีการประพันธ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์ต่อไปได้

2.7.1 ดนตรีโมดัลแจ๊ส

ดนตรีโมดัลแจ๊สเป็นแนวดนตรีประเภทหนึ่งของดนตรีแจ๊สที่เกิดขึ้นช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 โดยเป็นดนตรีที่นำเสนอบทเพลงด้วยการใช้ระบบอิงโหมด (Modality) มากกว่าระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ทั้งนี้ ธีรัช เลาห์วีระพานิช ก็ได้กล่าวไว้ว่า

> แนวคิดระบบอิงโหมดที่นำมาใช้เพื่อสร้างสรรค์โมดัลแจ๊สไม่ได้เกี่ยวข้องหรือสอดคล้องกับดนตรีอิงโหมดหรือดนตรียุคกลาง (Medieval Music) ของดนตรีคลาสสิกแต่อย่างใด แต่เป็นแนวทางการประพันธ์เพลงและ[การด้นสด]ของนักดนตรีแจ๊สที่นิยมอย่างแพร่หลายในช่วงปลายทศวรรษ 1950 (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2564, น. 154)

นอกจากนี้ธีรัช เลาห์วีระพานิชก็ได้กล่าวอธิบายเกี่ยวกับการนำเสนอดนตรีโมดัลแจ๊สไว้ว่า

> โมดัลแจ๊สนำเสนอดนตรีที่ไม่อิงระบบเสียงประสาน (Non Functional Harmony) คอร์ดแต่ละคอร์ดเป็นอิสระจากกัน บางบทเพลงอาจมีเพียงคอร์ดเดียว หรืออาจมีคอร์ดเพียง 2-3 คอร์ดเท่านั้น การดำเนินคอร์ดสามารถเคลื่อนที่ได้อย่างหลากหลาย ซึ่งอาจไม่ได้อิงกุญแจเสียง และอาจไม่สอดคล้องกับวงจรขั้นคู่ 5 (Circle of Fifths) แต่เป็นการสร้างเสียงประสานด้วยการใช้คอร์ดที่สัมพันธ์กับโหมดประเภทต่าง ๆ การนำเสนออย่างเรียบง่ายในลักษณะนี้เอง ช่วยส่งเสริมและผลักดันให้นักดนตรีแจ๊สก้าวข้ามศักยภาพของตนเอง (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2564, น. 154)

ผู้ประพันธ์นำตารางสรุปเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างดนตรีอิงกุญแจเสียงกับดนตรีโมดัลแจ๊สของธีรัชมาแสดงดังตารางที่ 2.5 เนื่องจากเห็นว่าสรุปได้กระชับและเข้าใจง่าย

ตารางที่ 2.5 เปรียบเทียบดนตรีอิงกุญแจเสียงกับโมดัลแจ๊ส

ดนตรีอิงกุญแจเสียง	โมดัลแจ๊ส
อิงกุญแจเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์	อิงโหมดแต่ละประเภท
ใช้ระบบเสียงประสาน (Functional Harmony) การดำเนินคอร์ดมักเคลื่อนที่ตามวงจรขั้นคู่ 5	ไม่ใช้ระบบเสียงประสาน (Non Functional Harmony)
[แต่ละคอร์ดมีบทบาทหน้าที่ของตัวเองชัดเจน พรี-ดอมินันต์ → ดอมินันต์ → ทอนิก]	แต่ละคอร์ดมีบทบาทและหน้าที่เท่ากัน
ขั้นคู่ทรัยโทนใน[คอร์ดดอมินันต์ทบเจ็ด]ทำให้เกิด ความรู้สึกค้างและต้องการส่งไปหาคอร์ดทอนิก	ใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน เพื่อเลี่ยงการเกิดขั้นคู่ทรัยโทน
ทำนองเบสเป็นไปตามการดำเนินคอร์ด	ทำนองเบสเป็นแบบ[โน้ตเสียงค้าง]หรือออสตีนาโต
มีศูนย์กลางเสียง	มีศูนย์กลางเสียง

ที่มา: ดัดแปลงจาก ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2564, น. 154

ลักษณะดนตรีที่เกิดขึ้นในโมดัลแจ๊สนี้เป็นการเอื้อให้นักประพันธ์ นักเรียบเรียง และนักดนตรีแจ๊สมีอิสระในการบรรเลงมากขึ้น เนื่องจากระบบเสียงประสานหรือการดำเนินคอร์ดที่เป็นกรอบให้การบรรเลงแต่เดิมนั้นถูกตัดทอนลดน้อยลง โดยธีรัช เลาห์วีระพานิช ได้ทำตารางสรุปเปรียบเทียบการด้นสดของบทเพลงแจ๊สมาตรฐานกับบทเพลงโมดัลแจ๊สไว้ตามตารางที่ 2.6

ตารางที่ 2.6 เปรียบเทียบการด้นสดของบทเพลงแจ๊สมาตรฐานกับบทเพลงโมดัลแจ๊ส

[การด้นสด]บทเพลงแจ๊สมาตรฐาน	[การด้นสด]บทเพลงโมดัลแจ๊ส
สร้างทำนองโดยคำนึงแนวตั้ง	สร้างทำนองโดยคำนึงแนวนอน
สร้างทำนองเพื่อเข้าหาโน้ตเป้าหมาย โดยคำนึงถึงโน้ตลำดับที่ 3 และ 7 ของคอร์ด	สร้างทำนองโดยใช้โหมดประเภทต่าง ๆ (อาจใช้โน้ตผ่านโครมาติกบ้าง) โน้ตเป้าหมายเป็นโน้ตในโหมดตัวใดก็ได้
เลือกใช้โน้ตที่มีเสียงกลมกลืน และคำนึงถึงการเกิดเสียงกระด้าง	เลือกใช้โน้ตที่แสดงเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของโหมด และคำนึงถึงเสียงที่มีสีสันน่าสนใจ
เนื่องจากมีการดำเนินคอร์ดกำกับ จึงต้องสร้างประโยคให้สัมพันธ์กับการดำเนินคอร์ด โดยคำนึงถึงการเริ่มต้นและการจบแต่ละประโยค	เนื่องจากไม่มีการดำเนินคอร์ดกำกับ จึงมีอิสระที่จะสร้างรูปแบบประโยคมากกว่า โดยจะเริ่มต้นหรือจบประโยคอย่างไรก็ได้
สร้างทำนองให้เกิดความรู้สึกตึงเครียด และคลี่คลายบนตำแหน่งที่เหมาะสม	สร้างทำนองให้เกิดความรู้สึกตึงเครียด และคลี่คลายได้อย่างอิสระ

ที่มา: ดัดแปลงจาก ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2564, น. 155

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 2.6 ข้างต้นทำให้เห็นว่าการด้นสดของโมดัลแจ๊สนั้นไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงการสร้างทำนองในแนวตั้ง ด้วยระบบเสียงประสานที่เปลี่ยนไปในโมดัลแจ๊สทำให้มีความยืดหยุ่นมากขึ้น ซึ่งมาร์ค เลอวีน (Mark Levine) (1995) ก็ได้กล่าวไว้ว่า “ในเชิงของประวัติศาสตร์ [โมดัลแจ๊ส]ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในหมู่นักดนตรีแจ๊ส โดยเปลี่ยนจากการคิดบนแนวตั้ง (คอร์ด) ไปสู่การจัดการบนแนวนอน (บันไดเสียง) มากขึ้น” (p. 30)

แม้รายละเอียดข้างต้นจะเป็นการกล่าวอธิบายที่มุ่งเน้นไปที่การด้นสดเป็นหลัก แต่ทั้งนี้สิ่งนี้สามารถนำไปอ้างอิงปรับใช้กับการสร้างแนวทำนองในการประพันธ์เพลงโมดัลแจ๊สได้เช่นกัน เนื่องจากการด้นสดก็คือการสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงเหมือนการประพันธ์เพลงทั่วไป เพียงแค่การด้นสดนี้เป็นการประพันธ์แบบไม่มีการตระเตรียมล่วงหน้า

2.7.2 โหมดดอเรียน (Dorian Mode)

โหมดดอเรียนคือโหมดลำดับที่สองของบันไดเสียงเมเจอร์ โดยธีรัช เลาห์วีระพานิช (2562) ได้กล่าวไว้ว่า “[โหมดดอเรียน]จัดเป็นบันไดเสียงประเภทไมเนอร์ที่ได้รับความนิยมใน[การด้นสด]และการประพันธ์เพลงมากที่สุด” (น. 45) โดยโครงสร้างตัวเลขทางบันไดเสียงของโหมดดอเรียนเมื่อเทียบกับบันไดเสียงเมเจอร์ได้แก่ 1 2 ♭3 4 5 6 ♭7 และคอร์ดที่สัมพันธ์กับโหมดดอเรียนคือคอร์ดไมเนอร์ทบเจ็ด และมีโน้ตที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของโหมดดอเรียนคือโน้ตลำดับที่ 6

การเรียงของโน้ตที่แตกต่างกันไปในแต่ละโหมดทำให้สีสันลักษณะเสียงที่ได้จากแต่ละโหมดก็แตกต่างไปด้วยและต่างก็มีเอกลักษณ์ของตนเอง ซึ่งจุดนี้ Rawlins & Bahha (2005) ได้กล่าวไว้ว่า “บางครั้งระดับความกระด้างที่ต้องการก็เป็นตัวกำหนดการเลือกใช้โหมด โดยโหมดอาจจัดเรียงลำดับอย่างได้ผลตามความตึงเครียดที่ลดลงดัง[ตัวอย่างที่ 2.13]” (p. 24) โดยจะเห็นได้ว่าระดับของโหมดดอเรียนนั้นอยู่จุดกึ่งกลางพอดี

ตัวอย่างที่ 2.13 ลำดับลักษณะเสียงแต่ละโหมดจากบันไดเสียงเมเจอร์เรียงจากมืดหม่นไปสว่าง

(หมืดหม่น) DARK ----------> BRIGHT (สว่าง)

Locrian	Phrygian	Aeolian	Dorian	Mixolydian	Ionian	Lydian
(โลเครียน)	(ฟรีเจียน)	(เอโอเลียน)	ดอเรียนอยู่จุดกึ่งกลาง	(มิกโซลีเดียน)	(ไอโอเนียน)	(ลีเดียน)

ที่มา: ดัดแปลงจาก Rawlins & Bahha, 2005, p. 24

2.7.3 กระแสแนวดนตรีใหม่ที่เกิดขึ้นจากแนวคิดโมดัลแจ๊ส

แม้ในดนตรีโมดัลแจ๊สดังที่กล่าวถึงในข้อ 2.7.1 จะเริ่มมีการนำแนวคิดที่ไม่อิงระบบเสียงประสานมาใช้ โดยระบบเสียงประสานหรือการดำเนินคอร์ดที่เป็นกรอบให้การบรรเลงแต่เดิมนั้นถูกตัดทอนลดน้อยลง แต่ทั้งนี้ การเคลื่อนที่ของคอร์ดหรือแนวทำนองในโมดัลแจ๊สก็ยังคงอยู่บนพื้นฐานของการอิงโหมด มีการเลือกใช้โน้ตที่แสดงเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของโหมด ดังนั้น แม้จะมีอิสระในการบรรเลงหรือสร้างสรรค์ทำนองมากขึ้น แต่ทำนองที่ถูกบรรเลงหรือสร้างสรรค์เหล่านี้ก็ยังคงอยู่ภายในกรอบของโหมดนั้น ๆ

อย่างไรก็ตาม ราวทศวรรษที่ 1960 แนวคิดของโมดัลแจ๊สได้ถูกพัฒนาต่อมาจนเกิดกระแสดนตรีแจ๊สแนวใหม่ขึ้น ได้แก่ ฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊ส (Free Jazz and Avant Gard Jazz) และโพสต์บ็อป (Post-Bop) โดยความอิสระที่เกิดขึ้นในโมดัลแจ๊สได้ส่งเสริมให้เกิดกระแสแนวดนตรีใหม่นี้ ซึ่งแม้ในแต่ละแนวจะมีความแตกต่างในรายละเอียดก็ตามแต่เป้าหมายที่มีนั้นเหมือนกันคือการค้นหาเสรีภาพด้านการบรรเลงผ่านการด้นสด ส่งผลให้แต่ละแนวมีการละกฎเกณฑ์หรือในอีกนัยหนึ่งคือการฝ่าฝืนหลักการทางดนตรีที่ผ่านมา ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำตารางสรุปเปรียบเทียบแนวคิดการบรรเลงดนตรีแจ๊สเหล่านี้ของธีรัช เลาห์วีระพานิชมาแสดงในที่นี้ตามตารางที่ 2.7 เนื่องจากเห็นว่าสรุปได้กระชับและเข้าใจง่าย

ตารางที่ 2.7 เปรียบเทียบแนวคิดการบรรเลงดนตรีแจ๊สดั้งเดิม, ฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊ส, โพสต์บ็อป

ดนตรีแจ๊สดั้งเดิม	ฟรีแจ๊ส และอาวองการ์ดแจ๊ส	โพสต์บ็อป
ใช้ระบบเสียงประสาน และการดำเนินคอร์ด	ไม่อิงระบบเสียงประสาน และไม่มีการดำเนินคอร์ด	การดำเนินคอร์ดไม่สอดคล้องกับระบบเสียงประสาน
มีศูนย์กลางเสียง	มี / ไม่มีศูนย์กลางเสียง	มี / ไม่มีศูนย์กลางเสียง
อัตราจังหวะปกติ จังหวะซวิง	มี / ไม่มีอัตราจังหวะ รูปแบบจังหวะหลากหลาย	ผสมอัตราจังหวะหลากหลาย รูปแบบจังหวะหลากหลาย
มีสังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลงที่ชัดเจน	มี / ไม่มีสังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง มี / ไม่มีเส้นกั้นห้อง	มีสังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลงแต่จะไม่ชัดเจน
[ด้นสด]บนการดำเนินคอร์ด	[ด้นสด]แบบพร้อมเพรียงกัน	[ด้นสด]โดยใช้แนวคิดโพสต์บ็อป “Time, No Changes”

ที่มา: ดัดแปลงจาก ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2564, น. 202

จากตารางที่ 2.7 ทำให้เห็นได้ว่าความอิสระที่เกิดขึ้นในโมดัลแจ๊สได้ผลักดันให้เกิดกระแสแนวดนตรีแจ๊สแนวใหม่ที่มีอิสระยิ่งขึ้นไปอีกขั้น เช่น จากเดิมที่ไม่อิงระบบเสียงประสานแต่ยังคงมีการดำเนินคอร์ด ก็กลายเป็นไม่มีการดำเนินคอร์ด หรือมีความซับซ้อนขึ้นโดยมีการดำเนินคอร์ดแต่ไม่สอดคล้องกับระบบเสียงประสาน หรือนอกจากเรื่องเสียงประสานก็ยังมีการละหรือฝ่าฝืนหลักการทางดนตรีแบบดั้งเดิมในด้านของจังหวะ สังคีตลักษณ์ เป็นต้น

อนึ่ง ธีรัช เลาห์วีระพานิช (2564) ได้อธิบายวลี Time, No Changes ที่ปรากฏในตารางที่ 2.7 ไว้ว่า “Time, No Changes คือ การสร้างทำนอง[ด้นสด]อยู่บนจังหวะโดยไม่ได้คำนึงถึงการดำเนินคอร์ดกำกับอยู่บนทำนองหลัก เป็นแนวคิด[การด้นสด]ที่เกิดขึ้นในยุคโพสต์บ็อป” (น. 191) โดยข้อนี้ก็เช่นเดียวกับที่ได้กล่าวในย่อหน้าสุดท้ายของข้อ 2.7.1 แม้รายละเอียดจะหมายถึงการด้นสดก็ตาม แต่ทั้งนี้ สิ่งนี้สามารถนำไปอ้างอิงปรับใช้กับการสร้างแนวทำนองในการประพันธ์เพลงได้เช่นกัน เนื่องจากการด้นสดก็คือการสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงเหมือนการประพันธ์เพลงทั่วไป เพียงแค่การด้นสดนี้เป็นการประพันธ์แบบไม่มีการตระเตรียมล่วงหน้า

2.7.4 ดนตรีโพสต์บ็อป

ต่อเนื่องจากข้อ 2.7.3 ความแตกต่างระหว่างโพสต์บ็อปกับฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊ส คือ ในขณะที่ฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊สนั้นพยายามที่จะมีอิสระมีเสรีภาพในทุก ๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นเสียงประสาน ศูนย์กลางเสียง รูปแบบจังหวะ สังคีตลักษณ์ โครงสร้างบทประพันธ์ เป็นต้น โพสต์บ็อปนั้นกลับพยายามรักษาองค์ประกอบบางส่วนของดนตรีแจ๊สแบบดั้งเดิมเอาไว้ แต่ยกเลิกกฎเกณฑ์บางอย่างแล้วหาวิธีการนำเสนอด้วยหนทางแบบใหม่ โดยธีรัช เลาห์วีระพานิชได้อธิบายดนตรีโพสต์บ็อปไว้ว่า

> การประพันธ์เพลงแนวโพสต์บ็อปไม่เคร่งครัดด้านกฎเกณฑ์หรือรูปแบบเดิม ๆ บทเพลงไม่ยึดติดอยู่กับกุญแจเสียงและศูนย์กลางเสียง ฉะนั้น ในบทเพลงหนึ่งอาจจะพบการเปลี่ยนกุญแจเสียงหรือศูนย์กลางเสียงได้หลายครั้ง หรืออาจไม่มีกุญแจเสียงหรือศูนย์กลางเสียงเลยก็เป็นได้ โพสต์บ็อปนิยมใช้เสียงประสานที่แปลกใหม่จนทำให้เกิดความรู้สึกคลุมเครือ นิยมใช้คอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ตเทนชันต่าง ๆ มากมาย ทำให้มีทางเลือกในการใช้โหมดหรือบันไดเสียงสำหรับการสร้างทำนองได้หลายรูปแบบ และทิศทางการเคลื่อนที่ของการดำเนินคอร์ดไม่สัมพันธ์กันตามระบบเสียงประสานทั่วไป จึงไม่สามารถ

คาดเดาได้ว่าท่วงทำนองจะดำเนินต่อไปอย่างไร นอกจากนี้ในบทเพลงหนึ่งอาจใช้อัตราจังหวะและรูปแบบจังหวะที่หลากหลาย ซึ่งอาจมีความเร็วที่ไม่แน่นอนด้วย และมักใช้สังคีตลักษณ์รูปแบบใหม่ ๆ ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์เฉพาะของแต่ละบทเพลง จำนวนห้องในแต่ละท่อนอาจไม่เท่ากันและอาจไม่ได้มีจำนวน 4 ห้อง 8 ห้อง หรือ 16 ห้อง เหมือนกับบทเพลงแจ๊สมาตรฐานทั่วไป อย่างไรก็ตาม แม้แนวคิดของโพสต์บ็อปจะแตกต่างจากดนตรีแจ๊สแบบดั้งเดิมค่อนข้างมาก แต่บทเพลงแนวโพสต์บ็อปยังคงมีทำนองหลักที่ชัดเจน และเป็นทำนองที่ประพันธ์อยู่บนการดำเนินคอร์ด ทำให้มีอัตราจังหวะที่แน่นอนในบางช่วง ด้วยเหตุนี้ เมื่อมีทำนองหลักและการดำเนินคอร์ดที่แน่นอน จึงทำให้เกิดสังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลงตามมาโดยปริยาย

แม้โพสต์บ็อปจะยังคงไว้ซึ่งองค์ประกอบดนตรีแจ๊สในบางประเด็น แต่ในการนำเสนอบทเพลง นักดนตรีจะทดลองค้นหาแนวทางบรรเลงรูปแบบใหม่ ๆ เสมอ ซึ่งแหวกแนวและแตกต่างจากการบรรเลงดนตรีแจ๊สทั่วไป (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2564, น. 190)

2.7.5 การดำเนินคอร์ดที่ไม่สอดคล้องกับระบบเสียงประสาน

การดำเนินคอร์ดที่ไม่สอดคล้องกับระบบเสียงประสานอันเป็นลักษณะหนึ่งของดนตรีโพสต์บ็อปที่กล่าวในข้อ 2.7.4 จะเห็นได้ชัดในงานของเวย์น ชอร์เตอร์ (Wayne Shorter, 1933 - 2023) นักแซกโซโฟนแจ๊สและนักประพันธ์เพลงซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มนักดนตรีที่บุกเบิกการสร้างสรรค์ผลงานโพสต์บ็อป

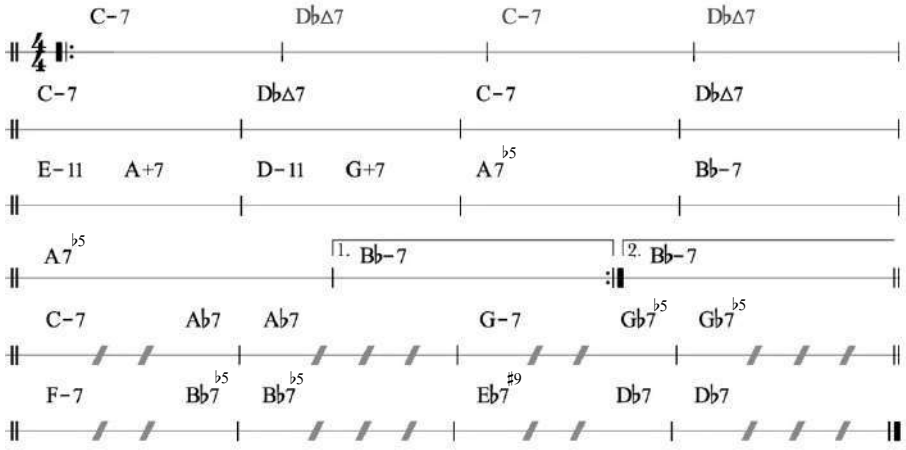
ผลงานเพลงที่ชอร์เตอร์เขียนนั้นขึ้นชื่อในเรื่องของความซับซ้อนด้านเสียงประสาน โดยเฉพาะการใช้ “conventional jazz compositional ideas…in unconventional ways” (Ritchie, 2008, p. 15) ของเขา โดยสามารถแปลใจความได้ว่า “แนวคิดการประพันธ์ดนตรีแจ๊สแบบดั้งเดิมด้วยวิธีการที่ไม่ดั้งเดิม” ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะดนตรีโพสต์บ็อปที่กล่าวถึงในข้อ 2.7.4 และ Hadlow (2018) ก็ได้อธิบายเกี่ยวกับงานของชอร์เตอร์ไว้ว่า “ในขณะที่ทำนองเพลงของชอร์เตอร์นั้นมักมีฐานอยู่บนบันไดเสียงเพนทะทอนิกและมีความเรียบง่ายและมีความเป็นเนื้อร้อง…แต่เสียงประสานประกอบเพลงที่เขาเขียนนั้นมักมีความซับซ้อนและไม่ปกติ” (p. ii) นอกจากนี้ยังกล่าวอีกว่า “การดำเนินเสียงประสานที่ชอร์เตอร์ใช้ในงานของเขามักประกอบด้วยเทคนิคที่ไม่ธรรมดา เช่น การใช้คอร์ดเคียงไม่อิงระบบ คอร์ดไมเนอร์ดอมินันต์ การเคลื่อนที่ทีละขั้นของแนวเบส และการเคลื่อนคอร์ดด้วยระยะคู่สาม” (p. ii)

Speak No Evil คือบทประพันธ์ของชอร์เตอร์จากงานอัลบั้มของเขาในปี ค.ศ.1964 และเป็นหนึ่งในบทประพันธ์ของชอร์เตอร์ที่แสดงให้เห็นการดำเนินคอร์ดที่ซับซ้อนไม่สอดคล้องกับเสียงประสาน แต่ยังคงไว้ซึ่งแนวคิดบางอย่าง โดย Hadlow ได้วิเคราะห์บทประพันธ์ด้วยวิธีการของจูเลียน (วิธีการของจูเลียน หรือ Julien's method คือ เทคนิคการสร้างกราฟวิเคราะห์เป็นชั้นเพื่อวิเคราะห์หาหน้าที่คอร์ดและทำความเข้าใจว่าคอร์ดใดมีความสำคัญต่อโครงสร้างมากที่สุดที่คิดโดย Patricia Julien ซึ่ง Hadlow นำมาใช้อ้างอิงในการวิเคราะห์ในงานของเขา) และแสดงแนวคิดที่ชอร์เตอร์ซ่อนไว้ให้เห็นตามการวิเคราะห์ของ Hadlow ในบทสรุปการวิเคราะห์ในงานวิจัยของเขาว่า

> ชอร์เตอร์ใช้คอร์ดเคียงไม่อิงระบบบ่อยครั้งในเพลง "Speak No Evil" เพื่อสร้างทางเดินคอร์ดที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิม เขาใช้ i-7 | ♭II△7 ทางเดินคอร์ดในโหมดฟริเจียนเป็นพิเศษ รวมถึงทางเดินคอร์ดอื่น ๆ ที่เกี่ยวพันกับการเคลื่อนที่ทีละขั้นของแนวเบส ชอร์เตอร์ยังชื่นชอบการใช้โครงสร้างคอร์ดที่ไม่ปกติหรือไม่อิงระบบเสียงประสาน (Hadlow, 2018, p. 12)

ทั้งนี้ เมื่อดูงานเพลง *Speak No Evil* ของชอร์เตอร์เพียงผิวเผินโดยไม่ผ่านการวิเคราะห์ก็อาจรับรู้ถึงความซับซ้อนของการดำเนินคอร์ดได้เพราะคอร์ดที่เลือกใช้ดูไม่สัมพันธ์สอดคล้องกับระบบเสียงประสานตามดนตรีที่อิงระบบเสียงประสานทั่วไป แต่เมื่อผ่านการวิเคราะห์แล้วจึงทำให้เห็นว่าแม้โครงสร้างการดำเนินคอร์ดที่ใช้จะไม่ปกติก็ตาม ก็ยังมีแนวคิดบางอย่างแฝงอยู่ในนั้น

ตัวอย่างที่ 2.14 การดำเนินคอร์ดเพลง *Speak No Evil*



ที่มา: ดัดแปลงจาก Hal Leonard Corporation, 1988, p. 404

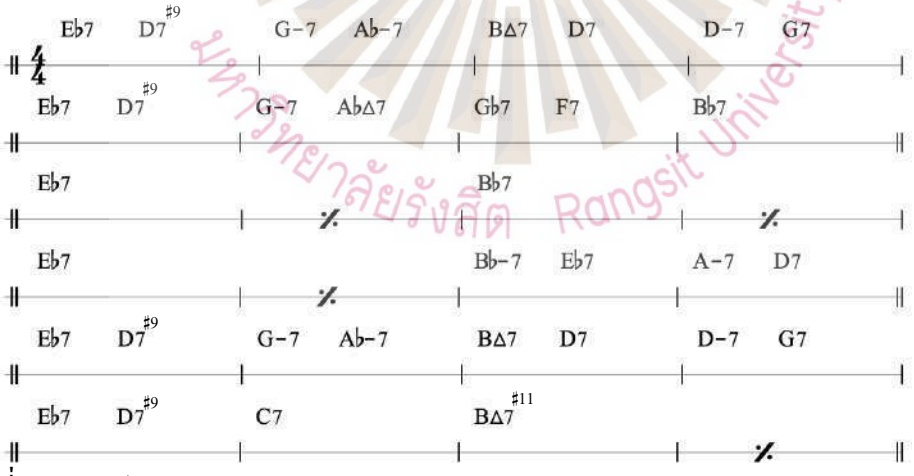
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Fee Fi Fo Fum คืออีกหนึ่งบทประพันธ์ของชอร์เตอร์ที่แสดงให้เห็นถึงการเลือกใช้คอร์ดที่ไม่ปกติที่ Hadlow ได้วิเคราะห์เอาไว้ด้วยวิธีการของจูเลียนเช่นเดียวกับเพลง *Speak No Evil* ข้างต้น โดย Hadlow ได้อธิบายไว้ในตอนท้ายของการวิเคราะห์ในงานวิจัยของเขาว่า

> เทคนิคที่สังเกตเห็นได้มากที่สุดที่ถูกใช้ในเสียงประสานของ “Fee Fi Fo Fum” คือการใช้สังคีตลักษณ์แบบบลูส์ด้วยวิธีการที่ไม่ปกติของชอร์เตอร์ การใช้คอร์ดเคียงของเขาเพื่อแบ่งระยะห่างขั้นคู่แนวเบสที่กว้าง รวมถึงการเติมคอร์ดระหว่าง ii และ V ในทางเดินคอร์ด ii | V และการใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงปลอม (False Modulation) ของเขา ชอร์เตอร์ยังคงใช้คอร์ดเคียงไม่อิงระบบอีกอย่างกว้างขวาง (Hadlow, 2018, p. 15)

เช่นเดียวกับบทประพันธ์ *Speak No Evil* เมื่อดูงานของชอร์เตอร์นี้เพียงผิวเผินโดยไม่ผ่านการวิเคราะห์ก็อาจรับรู้ถึงความซับซ้อนของการดำเนินคอร์ดได้เพราะคอร์ดที่เลือกใช้ดูไม่สัมพันธ์สอดคล้องกับระบบเสียงประสานตามดนตรีที่อิงระบบเสียงประสานทั่วไป แต่เมื่อผ่านการวิเคราะห์แล้วจึงเห็นว่าแม้โครงสร้างการดำเนินคอร์ดที่ใช้จะไม่ปกติก็ตาม ก็ยังมีแนวคิดบางอย่างแฝงอยู่

ตัวอย่างที่ 2.15 การดำเนินคอร์ดเพลง *Fee Fi Fo Fum*



ที่มา: ดัดแปลงจาก Hal Leonard Corporation, 1988, p. 149

การนำเสนอบทเพลงที่มีการทดลองค้นหาแนวทางบรรเลงรูปแบบใหม่ที่แหวกแนวและแตกต่างจากการบรรเลงดนตรีแจ๊สทั่วไปแต่ยังคงไว้ซึ่งองค์ประกอบดนตรีแจ๊สในบางประเด็นนี้เป็นไปตามลักษณะของดนตรีโพสต์บ็อปที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษา ซึ่งการดำเนินคอร์ดที่ไม่สอดคล้องกับระบบเสียงประสานนี้เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่สร้างความน่าสนใจให้กับการประพันธ์เพลงได้ดี

2.7.6 ภาพรวมดนตรีศตวรรษที่ 20

อันที่จริงแล้วไม่เพียงเฉพาะดนตรีแจ๊สเท่านั้นที่มีการพัฒนาระบบดนตรีที่เริ่มไม่อิงหรือไม่สอดคล้องกับระบบเสียงประสาน อาจเรียกได้ว่าดนตรีแจ๊สเป็นเพียงหนึ่งในแนวดนตรีอีกส่วนที่เปิดรับแนวคิดใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 เพราะภาพรวมของดนตรีศตวรรษที่ 20 นั้นมีแนวคิดที่สอดคล้องไปในทางเดียวกันดังที่วิบูลย์ ตระกูลฮุ้นกล่าวไว้ในหนังสือ**ดนตรีศตวรรษที่ 20** ว่า

> นักประพันธ์ร่วมสมัยหลายคนพยายามหลีกหนีหรือละทิ้งวิธีการประพันธ์แบบเดิม โดยค้นหาวิถีทางใหม่สำหรับใช้ในการประพันธ์เพลง ความพยายามเลี่ยงระบบดนตรีที่อยู่บนพื้นฐานบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ ซึ่งมีโน้ตทอนิกเป็นศูนย์กลาง และความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกลมกลืนกับเสียงกระด้าง...ถูกทำให้อ่อนแอลง แต่เดิมโน้ตหรือคอร์ดต่าง ๆ บนบันไดเสียงมีเป้าหมายเคลื่อนที่มุ่งเข้าหาทอนิก ต่อมาศตวรรษที่ 19 นักประพันธ์ใช้เสียงกระด้างอย่างมีอิสระมากขึ้น จนกระทั่งเข้าสู่ดนตรีร่วมสมัยในศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์ได้ละเลยความสำคัญของศูนย์กลางเสียง และวิธีการประสานเสียงตามแบบแผนดั้งเดิม จากนั้นแทนที่ด้วยดนตรีระบบใหม่ รวมถึงวิธีการจัดการกับระบบเสียง และใช้วิธีการประสานเสียงแบบใหม่ สิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดระบบดนตรีและวิธีการประพันธ์ใหม่ ๆ
>
> นักประพันธ์ร่วมสมัยสามารถเลือกใช้บันไดเสียงได้หลากหลาย เช่น บันไดเสียงเพนทะทอนิก...บันไดเสียงโฮลโทน...บันไดเสียงออกตะทอนิก...เพื่อนำมาใช้แทนบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ นอกจากนั้นบทเพลงจำนวนมากพิจารณาเสียงกระด้าง ไม่ว่าจะเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง หรือคอร์ดกระด้าง...เป็นเสียงปรกติเช่นเดียวกับเสียงกลมกลืน วิธีการเหล่านี้ถือว่าเป็นการให้อิสระกับเสียงกระด้าง โดยไม่จำเป็นต้องมีการเกลาแม้กระทั่งคอร์ดดอมินันต์...ก็ไม่จำเป็นต้องเกลาไปหาคอร์ดทอนิก อีกทั้งสามารถนำเสียงกระด้างมาใช้เพื่อจบประโยคเพลง หรือแม้แต่จบบทเพลงได้อย่างอิสระ. (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2558, น. 26)

จากเนื้อหาที่นำมาอ้างอิงข้างต้น ทำให้เข้าใจได้ว่านักประพันธ์ดนตรีแจ๊สก็คือนักประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยอีกกลุ่มหนึ่งที่อยู่ในแนวโน้มพัฒนาการที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 นั่นคือการพยายามหาวิถีทางใหม่ ๆ ในการประพันธ์เพลง ทำให้เกิดแนวคิดใหม่ ๆ ระบบดนตรี ระบบเสียงประสานใหม่ ๆ เกิดขึ้นตามมา ซึ่งสอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในดนตรีแจ๊สตามที่กล่าวมาก่อนหน้านี้ และทำให้เชื่อได้ว่าเรายังสามารถเปิดรับสิ่งใหม่และเปลี่ยนแปลงพัฒนาไปได้ตลอดไป

2.7.7 การวางแนวเสียงประสาน

การวางแนวเสียงประสานในดนตรีแจ๊สนั้น ค่อนข้างที่จะมีอิสระในการนำเสนอตามความประสงค์ของนักประพันธ์ นักเรียบเรียง หรือนักดนตรี ดังที่พีส (Pease) ได้กล่าวเกี่ยวกับการจัดวางแนวเสียงในดนตรีแจ๊สไว้ว่า

> การวางแนวเสียงในดนตรีแจ๊สนั้นคือเสียงประสานอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่นักประพันธ์ นักเรียบเรียง นักดนตรี สร้างขึ้นเมื่อจะนำเสนอโครงสร้างแนวตั้งบนการดำเนินคอร์ด โดยโครงสร้าง[เสียงประสาน]เหล่านี้อาจเป็นแบบเปิดหรือแบบปิด แบบชัดเจนหรือแบบคลุมเครือ และแบบมีการเคลื่อนที่หรือคงอยู่กับที่ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างการวางแนวเสียงกับการดำเนินคอร์ดนี้เองที่ยิ่งสร้างความน่าสนใจทางเสียงประสานในดนตรีแจ๊ส. (Pease, 2003, p. 51)

อย่างไรก็ดี แม้การวางแนวเสียงจะเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอเอกลักษณ์เฉพาะตัวของนักประพันธ์ นักเรียบเรียง หรือนักดนตรี แต่การวางแนวเสียงแบบต่าง ๆ ก็มีรูปแบบพื้นฐานทั่วไปของแต่ละแบบอยู่ โดยผู้ประพันธ์ได้สรุปสาระสำคัญที่จะมีความเกี่ยวข้องกับงานประพันธ์จากการศึกษาตำราหลายเล่มซึ่งมีเนื้อหาสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกันออกเป็นข้อ 2.7.7.1 - 2.7.7.5

2.7.7.1 จำนวนแนวเสียงสำหรับการวางแนวเสียงประสาน

จำนวนแนวเสียงสำหรับการวางแนวเสียงประสานนั้น โดยทั่วไปแล้วในหลายตำราจะกล่าวถึงพื้นฐานการวางแนวเสียงประสานสำหรับ 4 - 5 แนว ที่สร้างความสมบูรณ์ให้คอร์ดชัดเจน รวมถึงกลุ่มแนวเสียงประสานจำนวนน้อยในระดับขั้นคู่และทรัยแอดที่มี 2 - 3 แนว ด้วยเช่นกัน โดยผู้ประพันธ์จะสรุปการวางแนวเสียงประสานสำหรับ 2 - 5 แนวตามลำดับ

การวางแนวเสียงประสาน 2 แนว คือการจัดวางเสียงประสานให้อยู่ในรูปขั้นคู่ ซึ่งจะทำให้เสียงประสานมีความหนาแน่นน้อยเนื่องด้วยจำนวนแนวเสียงที่มีเพียง 2 แนวนั้นไม่อาจแสดงลักษณะของคอร์ดนั้น ๆ ออกมาได้ทั้งหมด โดยเด่น อยู่ประเสริฐ (2563) ได้อธิบายว่า “ขั้นคู่ที่มักจะพบในการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีแจ๊สคือ ขั้นคู่หนึ่ง (Unison) หรือขั้นคู่แปด (Octave) ซึ่งจะให้ความชัดเจนของทำนอง นอกจากนี้ขั้นคู่สามหรือขั้นคู่หกก็ใช้มากเช่นกัน ขั้นคู่สี่และห้าเพอร์เฟคใช้น้อยกว่า ส่วนขั้นคู่อื่น ๆ ใช้น้อยมาก” (น. 37)

การวางแนวเสียงประสาน 3 แนว ทั่วไปแล้วก็คือรูปของทรัยแอดนั่นเอง โดยมักมีโน้ตลำดับที่ 3 และหรือ 7 เป็นองค์ประกอบ ซึ่งช่วยให้เสียงประสานสมบูรณ์ขึ้นกว่าการวางแนวเสียงเพียง 2 แนว อีกทั้งยังแสดงลักษณะคอร์ดนั้น ๆ ได้ชัดขึ้น โดยเด่น อยู่ประเสริฐ (2563, น. 43) อธิบายว่าการใช้โน้ตลำดับที่ 7 แทน 1 ก็ยังถือว่าเสียงประสานนั้นยังคงเป็นรูปทรัยแอดเพียงแต่เป็นเสียงประสานที่มักใช้ในดนตรีแจ๊สมากกว่า นอกจากนี้ เด่น อยู่ประเสริฐ (2563) ยังกล่าวว่า “ในดนตรีแจ๊สประเภทบีบ็อป มักจะใช้ขั้นคู่สองเมเจอร์หรือไมเนอร์เพื่อเพิ่มเสียงกระด้างให้กับคอร์ด” (น. 43)

การวางแนวเสียงประสาน 4 แนว เป็นการจัดวางเสียงประสานที่มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นเนื่องจากสามารถแสดงลักษณะเด่นของคอร์ดนั้น ๆ ได้ดีขึ้น ดังนั้นเสียงประสาน 4 แนวจึงมักมีโน้ตลำดับที่ 3 และหรือ 7 ที่แสดงความเป็นคอร์ดนั้น ๆ เป็นองค์ประกอบเช่นกัน ส่วนโน้ตที่เหลือเป็นได้ทั้งโน้ตในคอร์ดหรือโน้ตเทนชันที่สร้างสีสันให้กับคอร์ด โดยโน้ตในคอร์ดบางตัวอาจแทนที่ด้วยโน้ตเทนชันที่สัมพันธ์กับคอร์ดนั้น ๆ ทั้งนี้ Kitagawa ได้อธิบายว่าโดยส่วนมากแล้ว คอร์ดหลักที่มักนำมาใช้กันในแจ๊สบิกแบนด์นั้นเกิดขึ้นจาก 4 เสียง และ Kitagawa (2017) ยังได้กล่าวอีกว่า “เชื่อว่าการทำความเข้าใจหลักการสร้างคอร์ดโครงสร้าง 4 เสียงจะเชื่อมต่อสู่การจัดวางแนวเสียงที่มีจำนวนน้อยต่อไปได้” (p. 20) กล่าวได้ว่าการทำความเข้าใจเสียงประสาน 4 แนวนั้นเป็นพื้นฐานสำคัญสู่การจัดวางแนวเสียงในจำนวนอื่น ๆ ต่อไป

การวางแนวเสียงประสาน 5 แนว มีลักษณะเช่นเดียวกับการวางแนวเสียงประสาน4 แนว เพียงแต่จำนวนแนวเสียงที่เพิ่มขึ้นมาอีกหนึ่งแนวนั้น ช่วยเปิดโอกาสให้สามารถใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการสร้างสีสันให้กับคอร์ดได้มากขึ้น โดยผู้ประพันธ์จะสรุปเทคนิคการวางแนวเสียงประสาน 5 แนวอีกครั้งในหัวข้อที่ 2.7.7.3

ทั้งนี้ ไม่ว่าจะเป็นการวางแนวเสียงประสานจำนวนกี่แนว การจัดวางแนวเสียงประสานให้เครื่องดนตรีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งสามารถละโน้ตพื้นต้นได้เมื่อภาพรวมของวงนั้นมีกลุ่มเครื่องดนตรีอื่นที่ทำหน้าที่บรรเลงโน้ตพื้นต้นสร้างสรรค์เสียงประสานของคอร์ดนั้น ๆ และหากโน้ตแนวบนสุดของเสียงประสานนั้นคือทำนอง และในบริบทนั้น นักประพันธ์ต้องการให้ทำนองนั้นมีความชัดเจน ก็จะต้องระวังระยะห่างระหว่างโน้ตแนวบนสุดกับโน้ตแนวถัดมาด้วย โดยเลี่ยงระยะขั้นคู่ที่อาจสร้างความกระด้างที่ทำนองจนฟังทำนองได้ไม่ชัดเจน และเมื่อพูดถึงประเด็นการฟังทำนองได้ไม่ชัดเจน ต้องคอยระวังเรื่องเกณฑ์ขั้นคู่ต่ำที่สุด (Safe Low Limits) ด้วย อันเป็นอีกปัจจัยที่ส่งผลให้เสียงประสานและทำนองฟังไม่ชัดเจนได้ ซึ่งผู้ประพันธ์จะสรุปอีกครั้งในหัวข้อที่ 2.7.7.4

2.7.7.2 การวางแนวเสียงประสานแบบเปิด (Open Voicing)

การวางแนวเสียงประสานแบบเปิดคือการจัดวางแนวเสียงให้โน้ตในแนวบนสุดกับล่างสุดมีระยะห่างมากกว่า 1 ช่วงคู่แปด ต่างกับเสียงประสานแบบวางชิด (Close Voicing) ที่โน้ตในแนวบนสุดกับล่างสุดมีระยะห่างอยู่ภายใน 1 ช่วงคู่แปด โดยคิตางาวะ (2017) กล่าวว่า “การใช้เสียงประสานแบบเปิดที่โครงสร้างกว้างกว่าช่วงคู่แปดนั้น สามารถคาดหวังผลลัพธ์ต่าง ๆ จากความหนาแน่นของเสียงที่เพิ่มขึ้นได้” (p. 45) แต่ในขณะเดียวกัน “การขยายช่วงเสียงและขยายระยะห่างระหว่างแนวเสียงแต่ละแนวก็อาจทำให้สมดุลของของเสียงประสานนั้นเสียได้จึงจำเป็นต้องระมัดระวัง” (p. 45) ซึ่งก็ดูสอดคล้องกับที่เด่น อยู่ประเสริฐ (2563) กล่าวไว้ว่า “การวางแนวเสียงประสานแบบเปิด เหมาะสำหรับท่วงทำนองที่เคลื่อนที่ไม่เร็วนัก เนื่องจากยิ่งเสียงประสานกว้างมากเท่าไร ความคล่องตัวก็จะน้อยลงตามลำดับ” (น. 73)

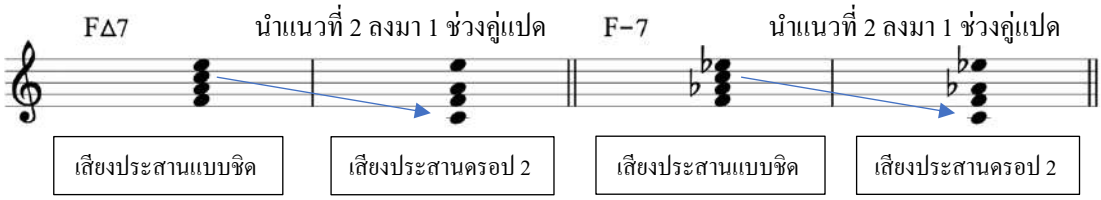
ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้สรุปเทคนิคการวางแนวเสียงประสานสำหรับการวางแนวเสียงประสานแบบเปิดในรูปแบบต่าง ๆ จากการศึกษาตำราหลายเล่มไว้จำนวนหนึ่งตามตารางที่ 2.8

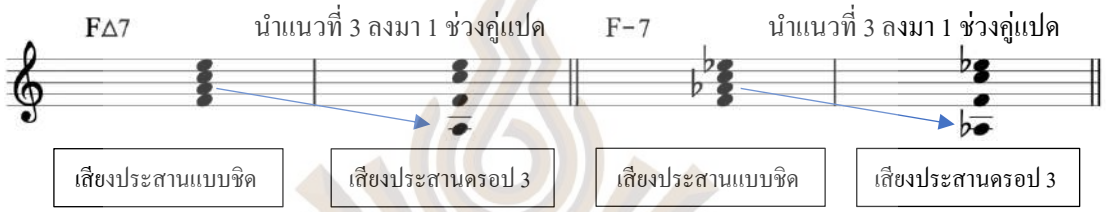
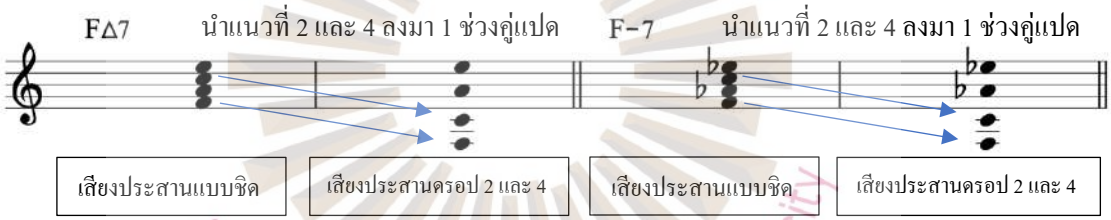
ตารางที่ 2.8 ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการวางแนวเสียงประสานแบบเปิด (ดูตัวอย่างที่ 2.16 ประกอบ)

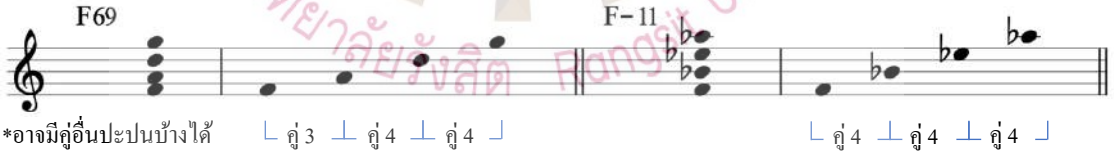
รูปแบบการจัดวาง	ลักษณะการจัดวาง	หมายเหตุ
การวางแนวเสียงประสานดรอป 2 (Drop 2)	เสียงประสานที่นำแนวที่ 2 จากการวางเสียงประสานแบบชิด ลงมา 1 ช่วงคู่แปด	-
การวางแนวเสียงประสานดรอป 3 (Drop 3)	เสียงประสานที่นำแนวที่ 3 จากการวางเสียงประสานแบบชิด ลงมา 1 ช่วงคู่แปด	-
การวางแนวเสียงประสานดรอป 2 และ 4 (Drop 2 & 4)	เสียงประสานที่นำแนวที่ 2 และ 4 จากการวางเสียงประสานแบบชิด ลงมา 1 ช่วงคู่แปด	-
การวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Voicing)	การจัดวางเสียงประสานให้เสียงแต่ละแนวมีระยะห่างขั้นคู่สี่เรียงซ้อนกัน	อาจมีคู่อื่นปะปนบ้างได้ เช่น คู่สาม คู่ทรัยโทน คู่ห้า (Nakajima, 2022, p. 117)
การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง (Spread Voicing)	เสียงประสานที่มีโน้ตพื้นต้นเป็นโน้ตต่ำสุดและมักมีระยะห่างกับโน้ตแนวบนสุดมากกว่า 2 ช่วงคู่แปด โดยโน้ตบนสุดมักเป็นโน้ตเทนชันที่ให้สีสัน ส่วนโน้ต 2 เสียงในแนวกลางมักเป็นโน้ตพื้นฐานของคอร์ด	-

ตัวอย่างที่ 2.16 ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการวางแนวเสียงประสานแบบเปิด ตามตารางที่ 2.8

1) การวางแนวเสียงประสานดรอป 2



2) การวางแนวเสียงประสานดรอป 3

3) การวางแนวเสียงประสานดรอป 2 และ 4

4) การวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน



5) การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง

ที่มา: ดัดแปลงจาก Kitagawa, 2017

<u>หมายเหตุ</u> ผู้ประพันธ์ได้ดัดแปลงตัวอย่างโดยปรับให้เป็นคอร์ดที่มีโน้ตพื้นต้นเดียวกันทั้งหมดเพื่อให้สะดวกต่อการทำความเข้าใจ

2.7.7.3 การวางแนวเสียงประสาน 5 แนว

การวางแนวเสียงประสาน 5 แนวที่กล่าวถึงในหัวข้อ 2.7.7.1 ได้อธิบายว่าแนวเสียงที่เพิ่มขึ้นหนึ่งแนวจากเสียงประสาน 4 แนวนั้นช่วยเปิดโอกาสให้สามารถใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการสร้างสีสันให้กับคอร์ดได้มากขึ้น ผู้ประพันธ์จึงได้สรุปเทคนิคการวางแนวเสียงประสาน 5 แนวรูปแบบต่าง ๆ ไว้จำนวนหนึ่งตามตารางที่ 2.9

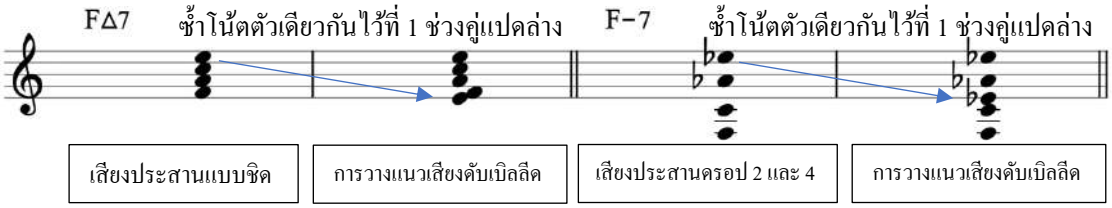
ตารางที่ 2.9 ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการวางแนวเสียงประสาน 5 แนว (ดูตัวอย่างที่ 2.17 ประกอบ)

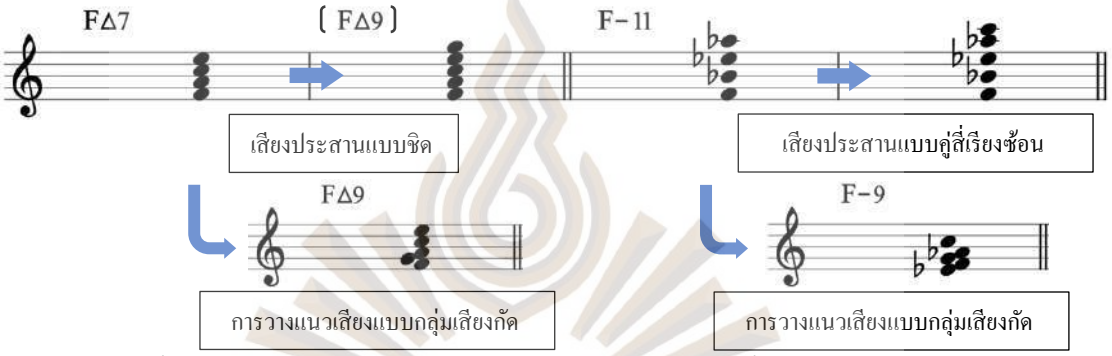
รูปแบบการจัดวาง	ลักษณะการจัดวาง	หมายเหตุ
การวางแนวเสียงดับเบิลลีด (Double-Lead Voicing)	เสียงประสานที่ซ้ำโน้ตตัวเดียวกันกับโน้ตแนวบนสุดจากการวางแนวเสียง 4 แนว เพิ่มไว้ที่ 1 ช่วงคู่แปดล่าง	ใช้ร่วมกับรูปแบบการวางแนวเสียงประสานแบบเปิดอื่น ๆ เช่น ดรอป 2 ดรอป 2 และ 4 ได้
การวางแนวเสียง 5 แนวต่างเสียง (Independent Five-Part Voicing)	การวางแนวเสียงโดยให้โน้ตทั้ง 5 แนวไม่ซ้ำเสียงกัน	ได้ทั้งการวางแนวเสียงแบบกลุ่มเสียงกัด หรือการวางแนวเสียงแบบคู่สี่เรียงซ้อน
การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง (Spread Voicing)	เสียงประสานที่มีโน้ตพื้นต้นเป็นโน้ตต่ำสุดและมักมีระยะห่างกับโน้ตแนวบนสุดมากกว่า 2 ช่วงคู่แปด โดยโน้ต 2 แนวบนสุดมักเป็นโน้ตเทนชันที่ให้สีสัน ส่วนโน้ตอีก 2 แนวถัดลงมามักเป็นโน้ตพื้นฐานของคอร์ด	-
การใช้ทรัยแอดช่วงเสียงบน (Upper Structure Triad)	เสียงประสานที่จัดวางโน้ต 3 แนวบนให้อยู่ในรูปเมเจอร์หรือไมเนอร์ทรัยแอดโดยมีโน้ตเทนชันที่สร้างสีสันเป็นองค์ประกอบในทรัยแอดนั้น ส่วนโน้ต 2 แนวล่างมักเป็นโน้ตพื้นฐานที่แสดงคุณสมบัติหลักของคอร์ด	-

หมายเหตุ การวางแนวเสียงแบบกลุ่มเสียงกัด (Cluster Voicing) คือการวางแนวเสียงในลักษณะเกาะกลุ่มกันอยู่ภายในช่วงคู่แปดเดียวกันซึ่งส่งผลให้เกิดขั้นคู่เสียงกระด้างอยู่ภายใน และการวางแนวเสียงแบบคู่สี่เรียงซ้อนสามารถเกิดขึ้นได้ในการวางแนวเสียง 5 แนวเช่นกัน

ทั้งนี้ เด่น อยู่ประเสริฐ (2563) ได้อธิบายข้อควรระวังไว้ว่า “สิ่งที่ต้องควรระวังอย่างยิ่งในการวางแนวเสียง 5 แนวคือ ขั้นคู่แฟลต 9 ที่ไม่พึงประสงค์ ซึ่งจะทำให้เสียงประสานนั้นกระด้างและขาดคุณสมบัติของคอร์ดที่ดี” (น. 85)

ตัวอย่างที่ 2.17 ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการวางแนวเสียงประสาน 5 แนว ตามตารางที่ 2.9

1) การวางแนวเสียงดับเบิลลีด

2) การวางแนวเสียง 5 แนวต่างเสียง



*เสียงที่เพิ่มขึ้นหนึ่งแนว เปิดโอกาสในการสร้างสีสันให้กับคอร์ดได้มากขึ้น

3) การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง

4) การใช้ทรัยแอดช่วงเสียงบน

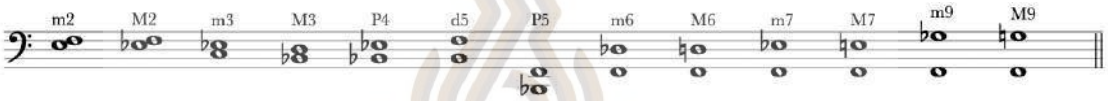
ที่มา: ดัดแปลงจาก Kitagawa, 2017

<u>หมายเหตุ</u> ผู้ประพันธ์ได้ดัดแปลงตัวอย่างโดยปรับให้เป็นคอร์ดที่มีโน้ตพื้นต้นเดียวกันทั้งหมดเพื่อให้สะดวกต่อการทำความเข้าใจ

2.7.7.4 เกณฑ์ขั้นคู่ต่ำที่สุด

สำหรับการวางแนวเสียงประสานแบบเปิดอาจมีข้อควรระวังเพิ่มเติมซึ่งเด่น อยู่ประเสริฐ(2563) อธิบายไว้ว่า “การวางแนวเสียงประสานแบบเปิดอาจทำให้เกิดขั้นคู่ที่ต่ำเกินไป ซึ่งจะทำให้เสียงประสานนั้น ๆ กระด้างและไม่ชัดเจน ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน จึงควรยึดเกณฑ์ขั้นคู่ต่ำที่สุดของขั้นคู่ต่าง ๆ [ดังตัวอย่างที่ 2.18] เพื่อป้องกันเสียงกระด้างอันไม่พึงประสงค์” (น. 74)

ตัวอย่างที่ 2.18 เกณฑ์ขั้นคู่ต่ำที่สุดของขั้นคู่ต่าง ๆ



ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 74

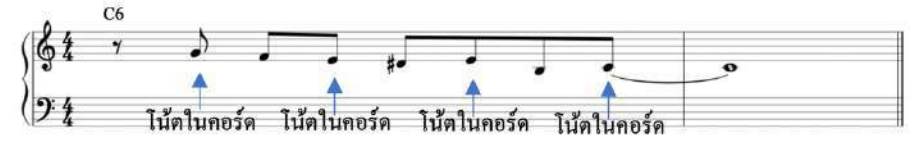
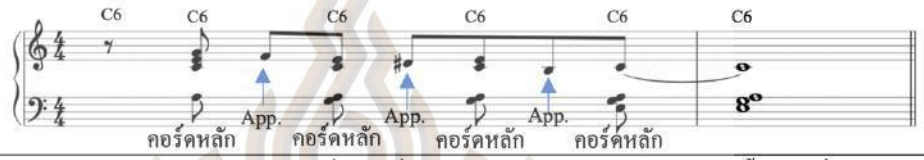
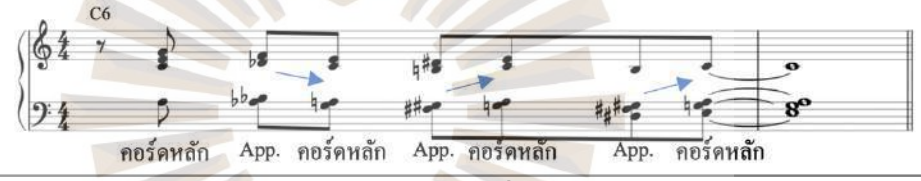
2.7.7.5 เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก (Approach Techniques)

เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก คือการเสริมคอร์ดบางคอร์ดที่จัดวางแนวเสียงประสานด้วยโน้ตนอกคอร์ดหรือบางโอกาสก็เป็นโน้ตในคอร์ด แทรกเข้าไปในการดำเนินคอร์ดหนึ่งเพื่อทำหน้าที่โน้ตนำ (Approach note) เสริมให้การเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดใดคอร์ดหนึ่งระหว่างการดำเนินคอร์ดนั้น มีสีสันและความน่าสนใจมากขึ้น โดยผู้ประพันธ์สรุปรูปแบบเทคนิคจำนวนหนึ่งจากการศึกษาตำราหลายเล่มไว้ตามตารางที่ 2.10

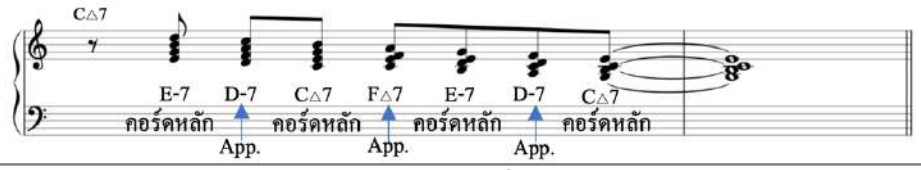
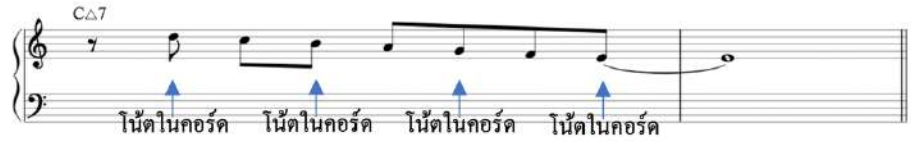
ตารางที่ 2.10 ตัวอย่างรูปแบบเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก (ดูตารางที่ 2.11 - 2.14 ประกอบ)

รูปแบบเทคนิค	ลักษณะของเทคนิค	ตัวอย่าง
การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก (Chromatic Parallel Approach)	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดชนิดเดียวกันเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันเป็นคอร์ดขนาน	ตารางที่ 2.11
การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอะทอนิก (Diatonic Approach)	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียงไดอะทอนิกเดียวกัน	ตารางที่ 2.12
การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดอมินันต์ (Dominant Approach)	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดที่สามารถทำหน้าที่ดอมินันต์ต่อคอร์ดหลักที่จะมุ่งเข้าหา	ตารางที่ 2.13
การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์ (Dรminished Approach)	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์	ตารางที่ 2.14

ตารางที่ 2.11 ตัวอย่างการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก

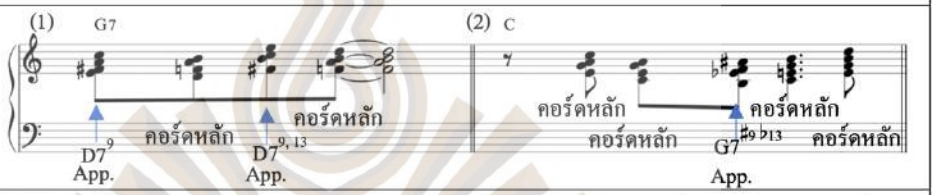
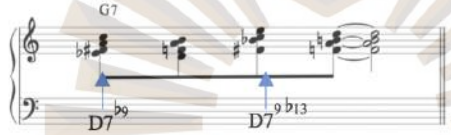
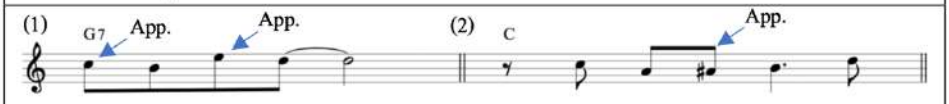
ลำดับจัดวาง	คำอธิบาย
ขั้นตอนที่ 1	แนวทำนองในตัวอย่างที่ปรากฏต่อไปนี้คือแนวทำนองหลักภายใต้คอร์ด C ทบหก
ขั้นตอนที่ 2	จัดวางแนวเสียงให้กับแนวทำนองหลักที่เป็นโน้ตในคอร์ดเพื่อกำหนดให้กลุ่มโน้ตเหล่านี้คือคอร์ดหลักที่จะเคลื่อนที่เข้าหา โดยกำหนดให้โน้ตนอกคอร์ดที่เหลือทำหน้าที่โน้ตนำ (เรียกย่อว่า App.)
ขั้นตอนที่ 3	จัดวางแนวเสียงให้โน้ตนอกคอร์ดที่เหลือที่จะนำเข้าหาทำนองในคอร์ดหลักในขั้นตอนที่ 2 โดยใช้รูปแบบการจัดวางเหมือนคอร์ดหลักที่จะเคลื่อนเข้าหา เป็นลักษณะเคลื่อนขนานกัน

ที่มา: ดัดแปลงจาก Oyama, 2004, p. 32 (เฉพาะตัวอย่างโน้ตที่แสดงในตาราง)

ตารางที่ 2.12 ตัวอย่างการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอะทอนิก

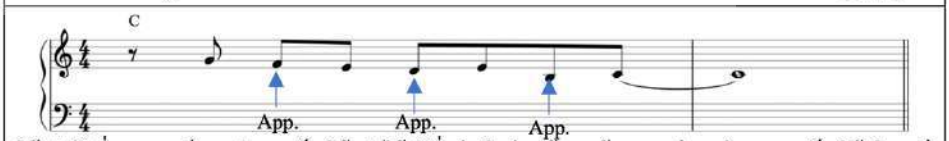
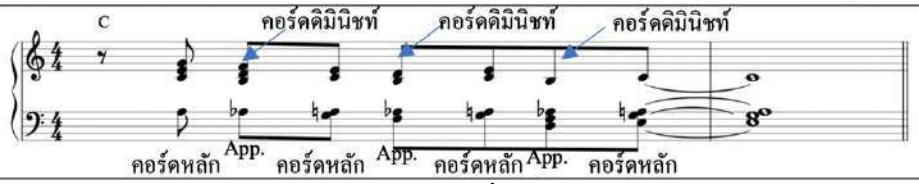
ลำดับจัดวาง	คำอธิบาย
ขั้นตอนที่ 1	แนวทำนองในตัวอย่างที่ปรากฏต่อไปนี้คือแนวทำนองหลักภายใต้คอร์ด C เมเจอร์ทบเจ็ด
ขั้นตอนที่ 2	จัดวางแนวเสียงให้กับแนวทำนองหลักที่เป็นโน้ตในคอร์ดรวมถึงโน้ตนอกคอร์ดด้วยกลุ่มโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงไดอะทอนิกเดียวกันทั้งหมด 

ที่มา: ดัดแปลงจาก Oyama, 2004, p. 35 (เฉพาะตัวอย่างโน้ตที่แสดงในตาราง)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 2.13 ตัวอย่างการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดอมินันต์

ลำดับจัดวาง	คำอธิบาย
ขั้นตอนที่ 1	ตัวอย่างที่ปรากฏต่อไปนี้คือแนวทำนองหลัก และกำหนดให้โน้ตนอกคอร์ดเป็นโน้ตนำ (App.)
ขั้นตอนที่ 2	จัดวางแนวเสียงให้โน้ตในคอร์ดด้วยสมาชิกโน้ตในคอร์ด โดยกลุ่มโน้ตเหล่านี้คือคอร์ดหลักที่จะเคลื่อนที่เข้าหา ส่วนโน้ตนอกคอร์ดที่เป็นโน้ตนำให้จัดวางแนวเสียงด้วยสมาชิกโน้ตที่ทำหน้าที่ดอมินันต์ต่อคอร์ดหลัก โดยกรณีตัวอย่าง (1) คอร์ด D7 ทำหน้าที่ดอมินันต์ต่อคอร์ด G7 และตัวอย่าง (2) คอร์ด G7 ทำหน้าที่ดอมินันต์ต่อคอร์ด C 
(ขั้นตอนที่ 3)	 อนึ่ง คอร์ดดอมินันต์ที่เป็นคอร์ดทบเจ็ดนั้นใช้คอร์ดแปลง (Altered Chord) ได้ดังตัวอย่าง (2) ในขั้นตอนที่ 2 โดยตัวอย่าง (1) ก็สามารถปรับเป็นคอร์ดแปลงได้เช่นกัน ซึ่งสามารถเสริมให้การเคลื่อนเข้าหาทำนองคอร์ดหลักลื่นไหลมากขึ้น

ที่มา: ดัดแปลงจาก Oyama, 2004, p. 37-38 (เฉพาะตัวอย่างโน้ตที่แสดงในตาราง)

ตารางที่ 2.14 ตัวอย่างการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์

ลำดับจัดวาง	คำอธิบาย
ขั้นตอนที่ 1	ตัวอย่างที่ปรากฏต่อไปนี้คือแนวทำนองหลัก และกำหนดให้โน้ตนอกคอร์ดเป็นโน้ตนำ (App.)  *โน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ดอาจกำหนดเป็นโน้ตนำได้ ดังที่กล่าวในย่อหน้าแรกข้อ2.6.7.5ว่าบางโอกาสอาจเป็นโน้ตในคอร์ด
ขั้นตอนที่ 2	จัดวางแนวเสียงให้โน้ตในคอร์ดด้วยสมาชิกโน้ตในคอร์ด โดยกลุ่มโน้ตเหล่านี้คือคอร์ดหลักที่จะเคลื่อนที่เข้าหา ส่วนโน้ตนำให้จัดวางแนวเสียงด้วยสมาชิกคอร์ดดิมินิชท์ที่มีโน้ตนั้นรวมอยู่

ที่มา: ดัดแปลงจาก Oyama, 2004, p. 30 (เฉพาะตัวอย่างโน้ตที่แสดงในตาราง)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.8 สรุปการศึกษาทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษาทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 3 หมวดใหญ่ได้แก่ 1) การศึกษาแนวคิดและตัวอย่างบทประพันธ์ที่มีการนำวัฒนธรรมมาผสมผสานกับดนตรี 2) การศึกษาโคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง และ 3) การศึกษาแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ทำให้ผู้ประพันธ์พบความเป็นไปได้ของการนำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส และนำองค์ความรู้ที่ได้ศึกษาทั้งความรู้เกี่ยวกับฉันทลักษณ์คำประพันธ์โคลงสี่สุภาพ แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง มาบูรณาการเพื่อออกแบบแนวคิดเตรียมความพร้อมในการสร้างสรรค์ดำเนินงานประพันธ์ *บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

แนวคิด วิธีดำเนินงานประพันธ์ และการเตรียมพร้อมสำหรับงานประพันธ์

3.1 กรอบแนวคิดของการสร้างสรรค์บทประพันธ์

จากความสนใจของผู้ประพันธ์ที่จะนำบทร้อยกรองไทยกับดนตรีแจ๊สมาประยุกต์ผสมผสานกัน ผู้ประพันธ์ได้เลือกคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพมาเป็นวัตถุดิบตั้งต้นในการประพันธ์บทประพันธ์เพลงในครั้งนี้ ด้วยเหตุที่มองว่าเป็นคำประพันธ์ที่น่าจะเป็นที่รู้จักแพร่หลาย อีกทั้งข้อบังคับยังมีความน่าสนใจ และกำชัย ทองหล่อ (2564) ก็ได้กล่าวไว้ว่า “โคลงสี่สุภาพนี้ ถือกันว่าไพเราะและนิยมแต่งกันมาแต่โบราณ นับว่าเป็นหลักของโคลงทั่ว ๆ ไป เพราะถ้าแต่งได้แล้ว ก็สามารถจะแต่งโคลงอื่นได้โดยไม่ยาก เพราะฉะนั้นผู้ศึกษาจึงควรรู้และแต่งได้” (น. 400)

ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ดนตรีบรรยายสำหรับวงดนตรีแจ๊ส พร้อมมีผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้นตามฉันทลักษณ์ด้วยการอ่านทำนองเสนาะเพื่อย้ำความชัดเจนของการผสมผสาน ออกแบบให้บทประพันธ์มี 3 ท่อน โดยกำหนดแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพแตกต่างกันไปในแต่ละท่อน และกำหนดแนวทำนองหลักที่คาดว่าจะช่วยให้ได้ความรู้สึกใกล้เคียงสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ

พร้อมกันนี้ ผู้ประพันธ์จะดำเนินงานภายใต้แนวคิดเดียวกับการที่ดนตรีแจ๊สได้รับการพัฒนาจากการนำองค์ความรู้ดนตรีตะวันตกมาประยุกต์ใช้ ซึ่งผู้ประพันธ์มองว่าการประยุกต์รูปแบบข้อบังคับอื่น ๆ มาผสมผสานเป็นเสน่ห์สำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีแจ๊ส และสอดคล้องกับการผสมผสานแนวดนตรีอื่นที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดช่วงพัฒนาการของดนตรีแจ๊ส เช่น แอฟโรคิวบันแจ๊สเป็นการผสมผสานกับดนตรีลาติน ฟิวชั่นแจ๊สเป็นการผสมผสานกับดนตรีร็อก โดยธีรัช เลาห์วีระพานิช (2563) ก็ได้กล่าวความเห็นไว้ว่า “ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่เหมาะจะนำมาผสมผสานกับดนตรีหลากหลายประเภท ฉะนั้น เราจึงสามารถเรียกดนตรีทุกประเภทว่าแจ๊สได้ ถ้าดนตรีนั้นนำการ[ด้นสด]ไปใช้เป็นองค์ประกอบ” (น. 13) ผู้ประพันธ์จึงนำแนวคิดนี้มาใช้ประกอบการประพันธ์ด้วย และตั้งชื่อบทประพันธ์ว่า *นิราศโคลงสี่* เพื่อสื่อถึงการเดินทางจากถิ่นที่อยู่ของดนตรีแจ๊สมาพบปะโคลงสี่สุภาพ

3.2 การศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์

จากกรอบแนวคิดข้อ 3.1 ผู้ประพันธ์เล็งเห็นว่าสิ่งที่ต้องศึกษาค้นคว้าเพื่อใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สในลักษณะดนตรีบรรยายให้สำเร็จตามวัตถุประสงค์ จะต้องเกี่ยวข้องกับ 2 ประเด็น คือ โคลงสี่สุภาพและดนตรีแจ๊ส โดยก่อนศึกษา 2 ประเด็นนี้ ยังต้องศึกษาแนวคิดและตัวอย่างที่มีการนำวัฒนธรรมมาผสมผสานกับดนตรีด้วยรวมเป็น 3 ประเด็น ผู้ประพันธ์จึงรวบรวมประเด็นสำคัญเหล่านี้เป็นกรอบในการศึกษาทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องต่อไป และแบ่งเป็นเนื้อหาที่ต้องศึกษาตามที่ระบุไว้ในบทที่ 2 คือ

การศึกษาแนวคิดและตัวอย่างบทประพันธ์ที่มีการนำวัฒนธรรมมาผสมผสานกับดนตรี ที่ประกอบไปด้วย แนวคิดการนำวัฒนธรรมตะวันออกมาประยุกต์ผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส (ข้อ 2.1), แนวคิดการนำคำประพันธ์ร้อยกรองมาสร้างสรรค์บทเพลง (ข้อ 2.2), แนวคิดการนำฉันทลักษณ์มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง (ข้อ 2.3), แนวคิดการนำบทกวีมาผสมผสานกับดนตรี (ข้อ 2.4)

การศึกษาโคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ที่ประกอบไปด้วยรูปแบบฉันทลักษณ์คำประพันธ์โคลงสี่สุภาพ (ข้อ 2.5), รูปแบบการอ่านทำนองโคลงสี่สุภาพ (ข้อ 2.6)

การศึกษาแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ที่ประกอบไปด้วย แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีแจ๊สและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง (ข้อ 2.7)

ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาข้อมูลตามประเด็นข้างต้นด้วยการค้นคว้าจากหนังสือ งานวิจัย งานวิทยานิพนธ์ วารสาร บทความต่าง ๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้อง ทั้งจากรูปแบบที่มีการตีพิมพ์ที่มีวางไว้ตามห้องสมุด หรือวางขายตามร้านหนังสือ เป็นต้น และรูปแบบที่ลงไว้ทางออนไลน์ เช่น หนังสือออนไลน์ หรือ บทความทางเว็บไซต์ รวมถึงสื่อซีดีและวีดิทัศน์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องเพื่อศึกษาตัวอย่างเสียงรูปแบบการอ่านโคลงสี่สุภาพ โดยผู้ประพันธ์ได้ประมวลองค์ความรู้ที่ศึกษามาทั้งหมดเหล่านี้นำมาใช้กับการสร้างสรรค์บทประพันธ์ตามลำดับขั้นตอนในวิธีดำเนินงานประพันธ์ ข้อ 3.3 ต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.3 วิธีดำเนินงานประพันธ์

หลังจากที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาค้นคว้าประเด็นสำคัญต่าง ๆ รวบรวมข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ตามที่ได้กล่าวถึงในข้อ 3.2 เรียบร้อยแล้ว ผู้ประพันธ์ได้ตระเตรียมข้อมูล จัดลำดับขั้นตอนของงานประพันธ์ และนำสิ่งที่ประมวลจากการศึกษามาใช้ ตามลำดับขั้นตอนจำนวน 11 ขั้นตอน โดยผู้ประพันธ์จะอธิบายรายละเอียดของแต่ละข้อตามหัวข้อที่ใส่วงเล็บระบุไว้ข้างท้าย

3.3.1 กำหนดแนวคิดของบทประพันธ์ 3 ท่อน และแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ (ข้อ 3.4)

3.3.2 กำหนดการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ (ข้อ 3.5)

3.3.3 กำหนดบัญญัติฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ (ข้อ 3.6)

3.3.4 กำหนดแนวทำนองจากการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพเพื่อเป็นวัตถุดิบ (ข้อ3.7)

3.3.5 กำหนดแนวทำนองเอก และแนวทำนองโท เพื่อใช้เป็นแนวทำนองหลัก (ข้อ 3.8)

3.3.6 ประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามฉันทลักษณ์ 5 บท เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ (ข้อ 3.9)

3.3.7 จัดเตรียมแนวคิดและเทคนิคประพันธ์เพลงที่จะนำมาใช้เป็นวัตถุดิบ (ข้อ 3.10)

3.3.8 เริ่มงานประพันธ์เพลง (ข้อ 3.11)

3.3.9 ดำเนินการซ้อม (ข้อ 3.11)

3.3.10 เผยแพร่งานประพันธ์ต่อสาธารณชน (ข้อ 3.11)

3.3.11 สรุปผล (ข้อ 3.11)

3.4 กำหนดแนวคิดของบทประพันธ์ 3 ท่อน และแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ

ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์ครั้งนี้ในลักษณะของการบอกเล่าเรื่องราวการพบปะกันของดนตรีแจ๊สกับโคลงสี่สุภาพดังที่ได้กล่าวไว้เบื้องต้นในกรอบแนวคิดของการสร้างสรรค์บทประพันธ์ข้อ 3.1 ว่าบทประพันธ์เป็นลักษณะดนตรีบรรยาย โดยเปรียบดนตรีแจ๊สและโคลงสี่สุภาพเสมือนเป็นตัวละครขับเคลื่อนเรื่องราวของบทประพันธ์ครั้งนี้ ซึ่งผู้ประพันธ์จะแบ่งเรื่องราวออกเป็น 3 ช่วง ให้สอดคล้องกับกรอบแนวคิดที่วางไว้ตามข้อ 3.1 ว่าบทประพันธ์จะมี 3 ท่อนด้วยกัน พร้อมกันนี้ผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพของแต่ละท่อนไว้ด้วย ดังที่จะอธิบายต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.4.1 แนวคิดบทประพันธ์ และแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ ท่อนที่ 1

ผู้ประพันธ์กำหนดแนวคิดสำหรับ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 1 ว่า ท่อนที่ 1 เป็นช่วงเริ่มต้นการเดินทางของดนตรีแจ๊ส ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นตัวละครหนึ่งเริ่มมีความสนใจโคลงสี่สุภาพ และตัวละครนี้ก็ได้ศึกษาการอ่านโคลงสี่สุภาพในแบบที่ตัวเองเข้าใจ ดังนั้น แนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพสำหรับท่อนที่ 1 คือ การสร้างสรรค์ให้ดนตรีมีความรู้สึกใกล้เคียงกับการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพทั้งแนวทำนองและการแบ่งจังหวะการอ่าน เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ตัวละครดนตรีแจ๊สศึกษาการอ่านโคลงสี่สุภาพ

3.4.2 แนวคิดบทประพันธ์ และแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ ท่อนที่ 2

ผู้ประพันธ์กำหนดแนวคิดสำหรับ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 2 ว่า ดนตรีแจ๊สซึ่งเปรียบเสมือนตัวละครหนึ่งที่เริ่มต้นการเดินทางในช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 1 เมื่อมาถึงช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ก็ได้พบปะกับโคลงสี่สุภาพซึ่งเปรียบเสมือนเป็นอีกตัวละครหนึ่งปรากฏตัวขึ้นมา โดยตัวละครโคลงสี่สุภาพก็ได้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง ดังนั้น แนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพสำหรับท่อนที่ 2 คือ การให้ผู้ฟังได้สัมผัสกับการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพอ่านบทประพันธ์โคลงสี่สุภาพให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง

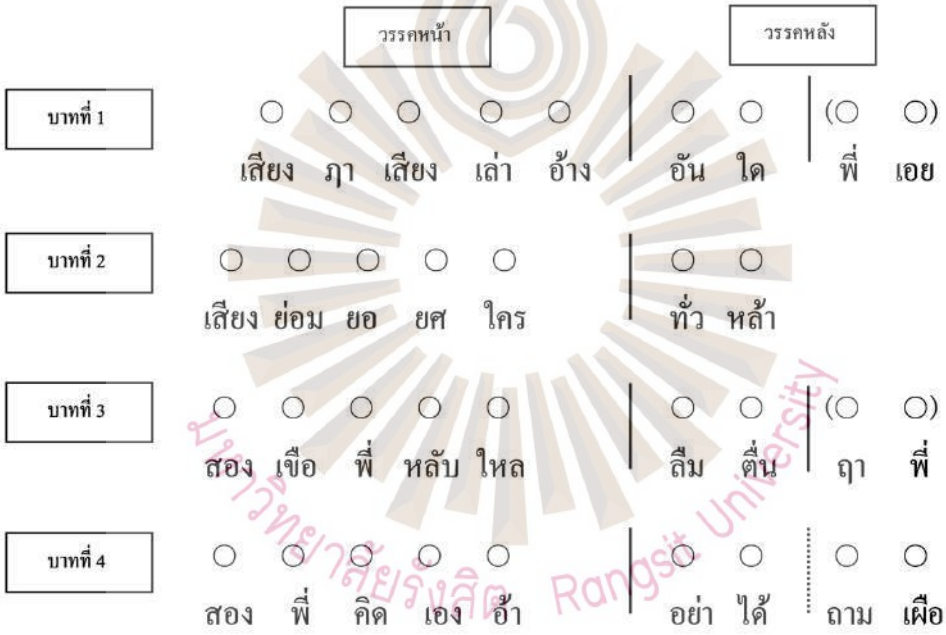
3.4.3 แนวคิดบทประพันธ์ และแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ ท่อนที่ 3

ผู้ประพันธ์กำหนดแนวคิดสำหรับ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 3 ว่า ท่อนที่ 3 เป็นช่วงสุดท้ายของเรื่องราวที่ตัวละครดนตรีแจ๊สเริ่มรู้สึกสนุกและดื่มด่ำกับโคลงสี่สุภาพ ในขณะที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพเองก็เปิดรับการแสดงดนตรีร่วมกันกับตัวละครดนตรีแจ๊ส และพร้อมที่จะร่วมสร้างศาสตร์ศิลป์ไปกับตัวละครดนตรีแจ๊สต่อไป ดังนั้น แนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพสำหรับท่อนที่ 3 คือ การแสดงความหลากหลายในการผสมผสานกันระหว่างดนตรีแจ๊สกับโคลงสี่สุภาพ และปิดท้ายด้วยการย้ำความชัดเจนของการผสมผสานนี้ด้วยการให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะร่วมกับดนตรีที่มีการแบ่งจังหวะใกล้เคียงการอ่านโคลงสี่สุภาพ

3.5 กำหนดการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ

ผู้ประพันธ์กำหนดการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ จากการศึกษาตัวอย่างการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพจากแหล่งข้อมูลที่กล่าวถึงในข้อ 3.2 เพื่อที่เมื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีแล้วจะได้มีความใกล้เคียงการแบ่งจังหวะอ่านโคลงสี่สุภาพตามแบบแผนที่ได้ศึกษาแต่ยังคงความเหมาะสมทางดนตรีได้ด้วยในขณะเดียวกัน จึงกำหนดการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้เป็นวัตถุดิบประพันธ์เพลงออกมาได้เป็นตัวอย่างที่ 3.1 นี้

ตัวอย่างที่ 3.1 การแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้เป็นวัตถุดิบประพันธ์เพลง



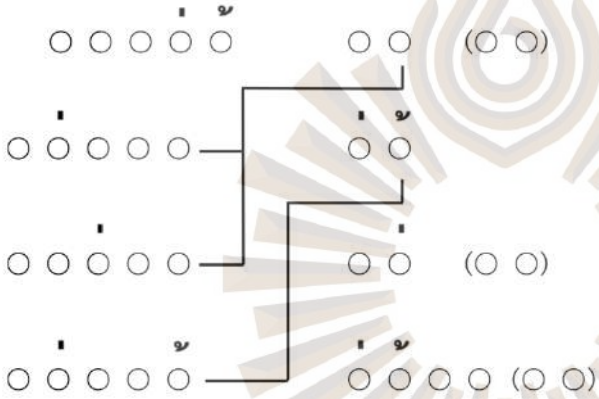
<u>หมายเหตุ</u> ผู้ประพันธ์ได้ใส่โคลงบทครูจากตัวอย่างที่ 2.9 ในแผนผังด้วยเพื่อความสะดวกในการอ่าน

ตัวอย่างที่ 3.1 ข้างต้นคือการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้นเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงซึ่งใกล้เคียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพตามแบบแผนที่ได้ศึกษาแต่ยังคงความเหมาะสมทางดนตรีได้ด้วยในขณะเดียวกัน โดยผู้ประพันธ์กำหนดเงื่อนไขเบื้องต้นสำหรับการนำวัตถุดิบข้างต้นไปพัฒนาต่อเป็นแนวทำนองดนตรีของบทประพันธ์ คือ 1) จุดที่มีเส้นแบ่งจะต้องตรงกับตัวหยุดใด ๆ 2) วรรคหน้าของทุกบาทมีอิสระในการแบ่งจังหวะ โดยจะแบ่งหรือไม่แบ่งก็ได้และแบ่งที่ตำแหน่งใดก็ได้ 3) วรรคหลังของบาทที่ 4 มีอิสระในการแบ่งจังหวะ โดยหากจะแบ่ง ให้แบ่งที่ตำแหน่งเดียวกับวรรคหลังของบาทที่ 1 และ 3 (พิจารณาเส้นแบ่งประจุด) ทั้งนี้ ในขั้นตอนสุดท้ายให้ดูความเหมาะสมทางดนตรีเป็นสำคัญ

3.6 กำหนดบัญญัติฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเลือกใช้บัญญัติฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพที่จะนำมาใช้เป็นวัตถุดิบประพันธ์เพลงทั้งหมด 4 ข้อจากที่มี 6 ข้อพร้อมรายละเอียดตามตารางที่ 3.1 โดยตัดบัญญัติ 2 ข้อ ได้แก่ ข้อเอกโทและข้อคำเป็นคำตายออกไปเนื่องจากผู้ประพันธ์มีความเห็นว่าเอกโทนั้นยึดรูปวรรณยุกต์เป็นหลักโดยไม่ได้ยึดที่เสียงวรรณยุกต์จึงไม่อาจเจาะจงหรือแทนด้วยเสียงโน้ตดนตรีสากล 12 เสียงได้ และมีความเห็นว่าคำเป็นคำตายก็แสดงด้วยเสียงเครื่องดนตรีได้ไม่ชัดเจนนัก

ตัวอย่างที่ 3.2 แผนโคลงสี่สุภาพ



ที่มา: ดัดแปลงจาก กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 399

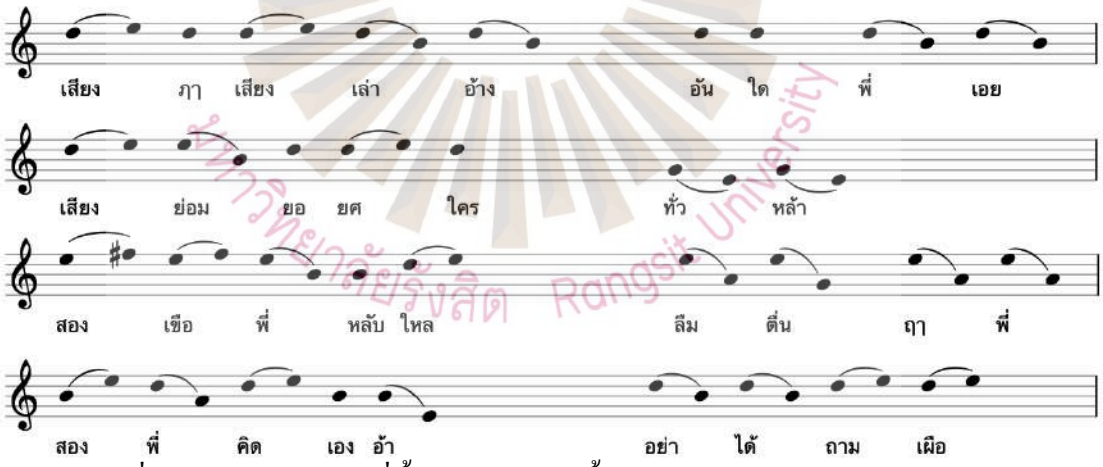
ตารางที่ 3.1 บัญญัติฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพที่กำหนดใช้เป็นวัตถุดิบ (ดูตัวอย่างที่ 3.2 ประกอบ)

บัญญัติ	รายละเอียด
1) คณะ	ยึดข้อบังคับตามกำหนด ซึ่งก็คือในหนึ่งโคลง จะมีทั้งหมด 4 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคหน้ามีวรรคละ 5 คำ วรรคหลังของบาทที่ 1, 2, และ 3 มีวรรคละ 2 คำ วรรคหลังของบาทที่ 4 มี 4 คำ รวมเป็น 30 คำ
2) พยางค์	ยึดข้อบังคับตามกำหนด ซึ่งก็คือจะมีจำนวนพยางค์ตามหน่วยที่เขียนไว้ในแผนโคลงสี่สุภาพ
3) คำสร้อย	เติมคำสร้อยในท้ายบาทที่ 1 และบาทที่ 3 บาทละ 2 คำตามบัญญัติฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพซึ่งสามารถทำได้ แต่จะไม่เติมคำสร้อยในบาทที่ 4 เนื่องจาก “ปัจจุบันนี้ไม่ใคร่จะนิยมเติมสร้อยในบาทที่ 4 จึงไม่พบเห็นในการแต่งทั่ว ๆ ไป” (กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 400). ทำให้จำนวนคำทั้งหมดในโคลงหนึ่งนั้นเพิ่มจาก 30 คำ เป็น 34 คำ
4) สัมผัส	ยึดข้อบังคับสัมผัสนอกตามเส้นที่โยงไว้ในแผนผังของโคลงสี่สุภาพ แต่จะไม่นำเรื่องสัมผัสในรวมถึงสัมผัสอักษรระหว่างวรรคมาใช้

3.7 กำหนดแนวทำนองจากการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพเพื่อเป็นวัตถุดิบ

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวทำนองเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์*บทประพันธ์เพลงนิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* โดยกำหนดทำนองที่คาดว่าจะช่วยให้ได้ความรู้สึกที่ใกล้เคียงสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพมากที่สุดและยังคงความเหมาะสมทางดนตรีด้วยในเวลาเดียวกัน จากการศึกษาตัวอย่างการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพต่าง ๆ ในบทที่ 2 ข้อ 2.6 พร้อมอ้างอิงโคลงบทครูที่ได้ศึกษาในบทที่ 2 ข้อ 2.5.5 สรุปออกมาเป็นแนวทำนองตามตัวอย่างที่ 3.3 และพบว่าแนวทำนองที่กำหนดนั้น มีโน้ต E เป็นศูนย์กลางและสามารถเข้าข่ายได้ทั้งโหมดบันไดเสียง E ดอเรียน หรือโหมดบันไดเสียง E เอโอเลียน เนื่องจากไม่มีโน้ตลำดับที่ 6 บนบันไดเสียงทั้งสองปรากฏในแนวทำนอง ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้แนวทำนองนี้ถือเป็นแนวทำนองจากบันไดเสียง E ดอเรียน ตามตัวอย่างที่ 3.4

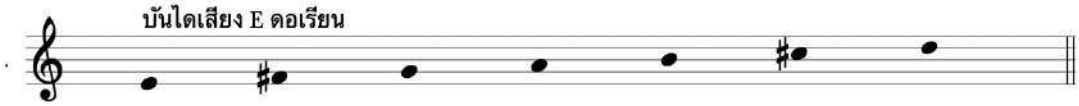
ตัวอย่างที่ 3.3 แนวทำนองจากการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ ที่กำหนดโดยผู้ประพันธ์



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

หมายเหตุ เครื่องหมายโยงเสียงในที่นี้ หมายถึง เสียงเอื้อน

ตัวอย่างที่ 3.4 บันไดเสียง E ดอเรียน



3.8 กำหนดแนวทำนองเอก และแนวทำนองโท เพื่อใช้เป็นแนวทำนองหลัก

แนวทำนองเอก และแนวทำนองโท คือชื่อแนวทำนองดนตรีสองชุดที่ผู้ประพันธ์จะกำหนดขึ้นใหม่ โดยนำบัญญัติฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพทั้ง 4 ข้อที่กำหนดในข้อ 3.6 ได้แก่ 1) คณะ 2) พยางค์ 3) คำสร้อย 4) สัมผัส มาเป็นโจทย์ข้อบังคับในการพัฒนา เพื่อใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ซึ่งผู้ประพันธ์จะพัฒนาโดยคงรูปแบบตามฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพให้ได้มากที่สุดและยังคงความเหมาะสมทางดนตรีด้วยในเวลาเดียวกัน

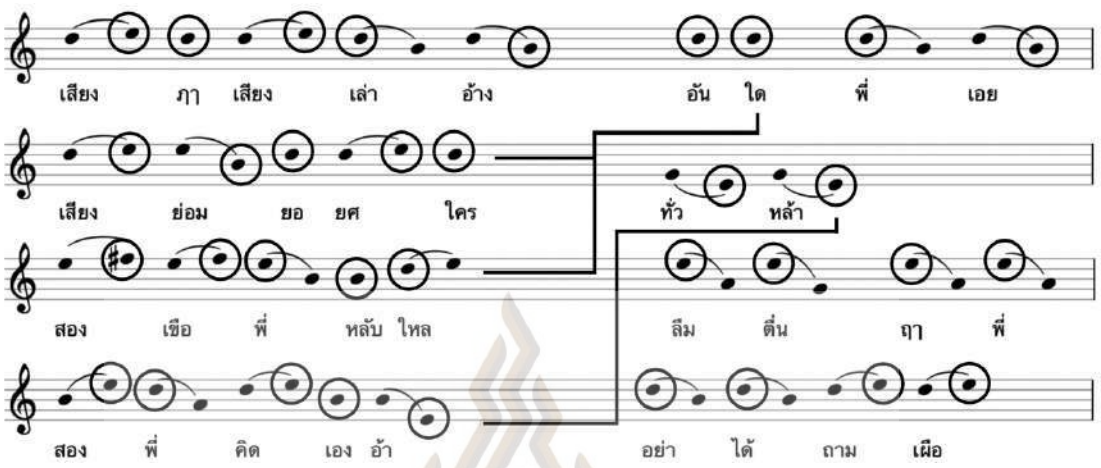
เมื่อรวมบัญญัติ 1) คณะ 2) พยางค์ 3) คำสร้อย ทำให้จำนวนคำในโคลงบทหนึ่งมี 34 คำซึ่งผู้ประพันธ์แทนคำ 1 คำด้วยโน้ตทำนอง 1 ทำนองและวางแนวทำนองให้มีการสัมผัสกันตามบัญญัติ 4) สัมผัส ด้วยการใช้สัมผัสนอกตามแผนผังฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ โดยประยุกต์เป็นการสัมผัสด้วยโน้ตทำนองเดียวกันในระดับเสียงเดียวกันแทน ทั้งนี้ ยังคงต้องดูความเหมาะสมทางดนตรีด้วย

3.8.1 แนวทำนองเอก

แนวทำนองเอก คือ แนวทำนองหลักของบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์ตั้งชื่อว่า “เอก” เพื่อแสดงถึงความเป็นเอกของทำนองนี้ อีกทั้งชื่อยังเข้ากับแนวคิดของบทประพันธ์ด้วย โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดทำนองสำหรับแนวทำนองเอกด้วยการนำแนวทำนองอันเป็นวัตถุดิบจากข้อ 3.7 มาพัฒนาต่อด้วยแนวทางที่อธิบายในข้อ 3.8 ข้างต้น และอาจต้องมีการปรับสัดส่วนแนวทำนองวัตถุดิบจากข้อ 3.7 บางจุดเพื่อให้ตรงกับข้อบังคับการสัมผัส ทั้งนี้ ในขณะเดียวกันก็คำนึงถึงทำนองให้ยังคงได้ความรู้สึกที่ใกล้เคียงสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพมากที่สุดและยังคงความเหมาะสมทางดนตรีด้วยในเวลาเดียวกัน

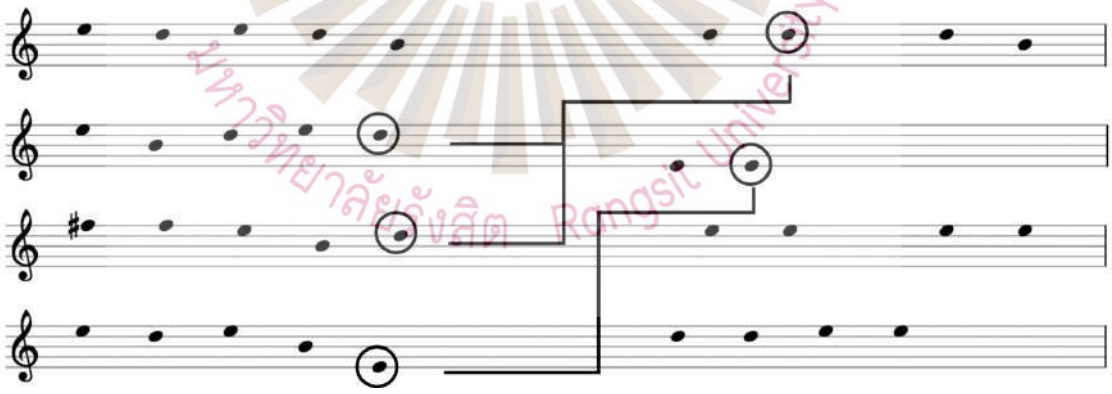
ผู้ประพันธ์จึงจัดการแนวทำนองวัตถุดิบข้อ 3.7 ด้วยแนวทางที่อธิบายในข้อ 3.8 ตามตัวอย่างที่ 3.5 ทำให้สรุปแนวทำนองเอกเพื่อใช้เป็นแนวทำนองหลักออกมาได้ตามตัวอย่างที่ 3.6 ทั้งนี้ แนวทำนองเอกที่จะใช้เป็นแนวทำนองหลักของบทประพันธ์ในขั้นตอนนี้ ยังเป็นเพียงทำนองที่ยังไม่มีสัดส่วนของค่าความยาวโน้ตมาเกี่ยวข้อง ซึ่งการจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตนั้นจะต้องทำควบคู่กับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพข้อ 3.5 ในขั้นตอนประพันธ์ต่อไป และสามารถเติมแต่งทำนองเพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม

ตัวอย่างที่ 3.5 การจัดการแนวทำนองวัตถุดิบข้อ 3.7 ด้วยแนวทางที่อธิบายในข้อ 3.8



<u>หมายเหตุ</u> จำนวนคำในโคลงบทหนึ่งมี 34 คำ โดยแทนคำ 1 คำด้วยโน้ตทำนอง 1 ทำนอง และวางแนวทำนองให้มีการสัมผัสกันด้วยการใช้สัมผัสนอกตามแผนผังฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ โดยประยุกต์เป็นการสัมผัสด้วยโน้ตทำนองเดียวกันในระดับเสียงเดียวกันแทน

ตัวอย่างที่ 3.6 แนวทำนองเอก



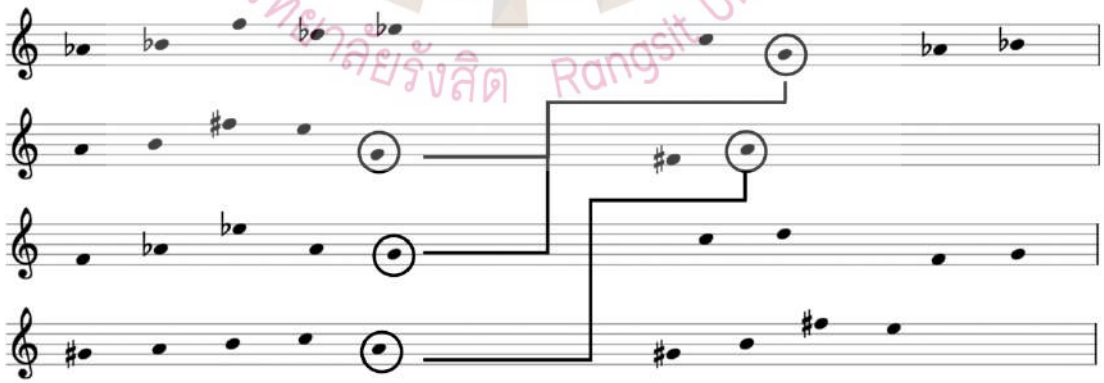
<u>หมายเหตุ</u> แนวทำนองเอกที่สรุปออกมาได้จากการจัดการแนวทำนองตามตัวอย่างที่ 3.5 โดยยังเป็นเพียงทำนองที่ยังไม่มีสัดส่วนของค่าความยาวโน้ตมาเกี่ยวข้อง ซึ่งการจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตนั้นจะต้องทำควบคู่กับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพข้อ 3.5 ในขั้นตอนประพันธ์ต่อไป และสามารถเติมแต่งทำนองเพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม

3.8.2 แนวทำนองโท

แนวทำนองโท คือ แนวทำนองหลักรองของบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์ตั้งชื่อว่า “โท” เพื่อแสดงถึงความสำคัญที่เป็นรองจากแนวทำนองเอก อีกทั้งชื่อยังสอดคล้องกับชื่อแนวทำนองเอก โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดทำนองสำหรับแนวทำนองโทขึ้นใหม่แล้วนำมาพัฒนาต่อด้วยแนวทางที่อธิบายในข้อ 3.8 เช่นเดียวกับแนวทำนองเอก และสำหรับแนวทำนองโท ผู้ประพันธ์จะตัดเรื่องของทำนองที่ให้ความรู้สึกใกล้เคียงสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพออกไป เหลือคงไว้เพียงข้อบังคับตามแนวทางข้อ 3.8 พร้อมคงความเหมาะสมทางดนตรีด้วยในเวลาเดียวกัน

ผู้ประพันธ์จึงจัดการแนวทำนองที่กำหนดขึ้นใหม่ซึ่งได้ตัดเรื่องของทำนองที่ให้ความรู้สึกใกล้เคียงสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพออกไปแล้วมาพัฒนาต่อด้วยแนวทางข้อ 3.8 จึงทำให้สรุปแนวทำนองโทเพื่อใช้เป็นแนวทำนองหลักอีก 1 ชุดได้ตามตัวอย่างที่ 3.7 ทั้งนี้ แนวทำนองโทที่จะใช้เป็นแนวทำนองหลักของบทประพันธ์ในขั้นตอนนี้ ยังเป็นเพียงทำนองที่ยังไม่มีสัดส่วนของค่าความยาวโน้ตมาเกี่ยวข้อง ซึ่งการจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตนั้นจะต้องทำควบคู่กับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพข้อ 3.5 ในขั้นตอนประพันธ์ต่อไป และสามารถเติมแต่งทำนองเพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม

ตัวอย่างที่ 3.7 แนวทำนองโทเพื่อใช้เป็นแนวทำนองหลักรอง



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

หมายเหตุ แม้เป็นการกำหนดทำนองขึ้นใหม่แต่ยังคงระเบียบตามแนวทางข้อ 3.8 ไว้ คือจำนวนคำในโคลงบทหนึ่งมี 34 คำ โดยแทนคำ 1 คำด้วยโน้ตทำนอง 1 ทำนอง และวางแนวทำนองให้มีการสัมผัสกันด้วยการใช้สัมผัสนอกตามแผนผังฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ โดยประยุกต์เป็นการสัมผัสด้วยโน้ตทำนองเดียวกันในระดับเสียงเดียวกันแทน

3.9 ประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามฉันทลักษณ์ 5 บท เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบ

ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามฉันทลักษณ์ที่ได้ศึกษาจำนวน 5 บท เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 2 จำนวน 3 บท และท่อนที่ 3 จำนวน 2 บท พร้อมสรุปเนื้อหาของแต่ละบทตามตัวอย่างที่ 3.8 ต่อไปนี้ ซึ่งการเล่าเรื่องราวนั้นเป็นไปตามแนวคิดของบทประพันธ์ที่กำหนดไว้ในข้อ 3.4

ตัวอย่างที่ 3.8 บทโคลงสี่สุภาพจำนวน 5 บท สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2 และ**ท่อนที่** 3

--- บทโคลงสี่สุภาพ สำหรับท่อนที่ 2 ---

เสียงฦาเสียงเล่าอ้าง เปรยเปรย
เสียงที่คงคุ้นเคย อยู่บ้าง
เพียงเสียงแว่วรำเพย ถูกท่าน
ลองผิดคิดเดาอ้าง ตอบได้กันไหม

นั่นเป็นไรใช่แล้ว นี่ไง
โคลงสี่ที่ใครใคร แต่งได้
ฉันทลักษณ์เด็กเด็กไทย เคยผ่าน
มาร่วมแจมแจงให้ ที่นี่มีฝัน

ครั้นนี้คงแจ่มแจ้ง ดนตรี ใดเอย
จุดเด่นด้นสดมี เพียบพร้อม
คำโคลงสี่ลองที ร่วมเล่น
ร่วมแบ่งปันแวดล้อม แต่งแต้มแสงสี

สรุปเนื้อหา : โคลงสี่สุภาพได้ลองออกตัวแย้มถามผู้ฟังที่ได้ยินเสียงนี้ว่าพอจะทราบหรือไม่ว่าคืออะไร

สรุปเนื้อหา : โคลงสี่สุภาพได้เฉลยตัวเองให้ผู้ฟัง

สรุปเนื้อหา : ผู้ฟังคงพอจะทราบแล้วว่าดนตรีที่เดินทางมาหาและมาร่วมสนุกกับโคลงสี่สุภาพครั้งนี้คืออะไรเพราะมีจุดเด่นคือการด้นสด

--- บทโคลงสี่สุภาพ สำหรับท่อนที่ 3 ---

ดนตรีแจ๊สได้ชื่อ คือศาสตร์ ศิลป์นา
ลือเลื่องไปหลายชาติ ทั่วหล้า
ดังสีหว่านปัดวาด เกิดก่อ ตัวแฮ
ยังบ่หยุดเดินหน้า สื่อสร้างสีสัน

ครั้นถึงคราวต่อด้วย คำโคลง สี่เอย
ลองร่างประยุกต์โครง แต่งอ้าง
มนต์แจ๊สที่ปรับโยง รวมอื่น มานา
โคลงสี่เราเอาบ้าง ร่วมสร้างศาสตร์ศิลป์

สรุปเนื้อหา : ดนตรีแจ๊สเป็นศิลปะที่กระจายไปในหลากหลายประเทศและยังคงไม่หยุดการพัฒนายังคงเดินหน้าสร้างสีสันต่อไปเรื่อย ๆ

สรุปเนื้อหา : ในครั้งนี้ฉันทลักษณ์ไทยอันได้แก่โคลงสี่สุภาพก็ได้มาร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาสร้างศิลปะใหม่ด้วยกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.10 จัดเตรียมแนวคิดและเทคนิคประพันธ์เพลงที่จะนำมาใช้เป็นวัตถุดิบ

3.10.1 จัดเตรียมแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่สำคัญ

ผู้ประพันธ์นำแนวคิดแบบดนตรีโมดัลแจ๊ส แนวคิดแบบกระแสแนวดนตรีใหม่ที่เกิดขึ้นจากแนวคิดโมดัลแจ๊ส ทั้งดนตรีฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊ส และดนตรีโพสต์บ็อป รวมถึงแนวคิดตามภาพรวมดนตรีศตวรรษที่ 20 ตามที่ได้ศึกษาในทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องมาเป็นแนวคิดตั้งต้นในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

3.10.2 จัดเตรียมเทคนิคประพันธ์เพลงที่สำคัญ

ผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคตามตารางที่ 3.2 มาเป็นวัตถุดิบสำคัญเพื่อนำไปใช้บูรณาการพัฒนาต่อสำหรับการประพันธ์เพลงซึ่งเป็นเทคนิคต่าง ๆ ที่ได้ศึกษาจากทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ตารางที่ 3.2 เทคนิคประพันธ์เพลงที่สำคัญ

เทคนิคประพันธ์เพลงที่สำคัญ		
ลักษณะเทคนิค	ชื่อเทคนิค	ชื่อเทคนิคย่อย
การวางแนวเสียงประสาน	การวางแนวเสียงประสาน 2 แนว	
	การวางแนวเสียงประสาน 3 แนว	
	การวางแนวเสียงประสาน 4 แนว	การวางแนวเสียงประสานดรอป 2
		การวางแนวเสียงประสานดรอป 3
		การวางแนวเสียงประสานดรอป 2 และ 4
		การวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน
		การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง
	การวางแนวเสียงประสาน 5 แนว	การวางแนวเสียงดับเบิลลีด
		การวางแนวเสียง 5 แนวต่างเสียง
		การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง
		การใช้ทรัยแอดช่วงเสียงบน
เกณฑ์ขั้นคู่ต่ำสุด	(เกณฑ์สำหรับระวังขั้นคู่ที่ต่ำเกินไปในการวางแนวเสียงประสานเพื่อป้องกันเสียงกระด้างอันไม่พึงประสงค์)	
การเข้าหาคอร์ดหลัก	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก	
	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอะทอนิก	
	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดอมินันต์	
	การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.11 ข้อส่งท้าย

เมื่อผู้ประพันธ์ได้เตรียมความพร้อมสำหรับงานประพันธ์ตามแนวคิด วิธีดำเนินงานประพันธ์ และการเตรียมพร้อมสำหรับงานประพันธ์ดังที่ได้อธิบายมาในข้อ 3.4 - 3.10 นี้เรียบร้อยแล้ว ผู้ประพันธ์จึงเริ่มงานประพันธ์เพลง จัดวงดนตรีเตรียมดำเนินการซ้อมเพื่อเผยแพร่งานประพันธ์ต่อสาธารณชน และทำการสรุปผลต่อไป โดยรายละเอียดของการประพันธ์เพลง การจัดวงดนตรี การนำแนวคิดและวัตถุดิบต่าง ๆ มาใช้บูรณาการพัฒนาต่อในการประพันธ์ จะอธิบายพร้อมแสดงตัวอย่างจำนวนหนึ่งอีกครั้งในบทอรรถาธิบายบทประพันธ์ บทที่ 4 และชี้แจงการเผยแพร่งานประพันธ์ต่อสาธารณชน รวมถึงสรุปรายละเอียดต่าง ๆ สรุปผลงานประพันธ์*บทประพันธ์เพลงนิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ในบทสรุปบทประพันธ์ บทที่ 5

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

อรรถาธิบายบทประพันธ์

งานประพันธ์*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*นี้เป็นงานประพันธ์บทประพันธ์ดนตรีบรรยายที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และเพื่อนำบทประพันธ์ออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยอรรถาธิบายบทประพันธ์นี้ เป็นการอธิบายประเด็นแนวคิดในการประพันธ์ อธิบายวิธีการนำวัตถุดิบทั้งในมิติของโคลงสี่สุภาพและดนตรีแจ๊ส มาใช้ในการประพันธ์ อธิบายวิธีเรียบเรียงเสียงประสานรวมถึงประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้เห็นภาพรวมของการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์จะใช้วิธีการนำเสนออรรถาธิบาย*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*แยกเป็นท่อนท่อนไป ตั้งแต่ท่อนที่ 1 จนถึงท่อนที่ 3 และกล่าวสรุปในตอนท้ายบท โดยก่อนที่จะเริ่มข้าสู่กระบวนการนำเสนออรรถาธิบายบทประพันธ์เพลงท่อนต่าง ๆ ต่อไป ผู้ประพันธ์ขออธิบายภาพรวมโครงสร้างบทประพันธ์ตามข้อ 4.1 นี้

4.1 โครงสร้างบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีการแบ่งโครงสร้างออกเป็นท่อน โดยมีทั้งหมด 3 ท่อนด้วยกัน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้กำหนดโครงสร้างภายในของแต่ละท่อนแตกต่างกันไปเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดเบื้องต้นของแต่ละท่อนที่ได้วางไว้ตามที่ระบุในบทที่ 3 โดยรายละเอียดอื่น ๆ ของแต่ละท่อนนั้น ผู้ประพันธ์จะอธิบายต่อที่ข้อ 4.2 ท่อนที่ 1 ข้อ 4.4 ท่อนที่ 2 และข้อ 4.5 ท่อนที่ 3 ต่อไป

ในเบื้องต้น เมื่อนำโครงสร้างของทุกท่อนมาเรียงต่อกันพร้อมกำหนดจุดซ้อมก็จะปรากฏออกมาเป็นตารางดังตารางที่ 4.1 โดยแต่ละท่อนนั้นนอกจากมีโครงสร้างภายในที่แตกต่างกันแล้ว ลักษณะวงดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้ ก็มีความแตกต่างกัน ซึ่งในส่วนนี้ ผู้ประพันธ์จะอธิบายต่อไปในหัวข้อ 4.2 ท่อนที่ 1 ข้อ 4.4 ท่อนที่ 2 และข้อ 4.5 ท่อนที่ 3 เช่นเดียวกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างบทประพันธ์

โครงสร้างบทประพันธ์		
ช่วง (จุดซ้อม)	จำนวนห้อง	รายละเอียดของช่วง
ท่อนที่ 1 (วงดนตรีแจ๊ส 5 ชิ้น)		
A	11	ช่วงนำเสนอที่หนึ่งโดยเปียโนบรรเลงแบบจังหวะยืดหยุ่น
B	8	ช่วงนำเสนอที่สองโดยวงเริ่มบรรเลงพร้อมกันตามจังหวะที่กำหนด
C1	8	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก โดยเปียโน
C2	8	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก โดยทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน
D1	8	ช่วงด้นสด โดยทรัมเป็ต
D2	8	ช่วงด้นสด โดยอัลโตแซ็กโซโฟน
D3	8	ช่วงด้นสด โดยเปียโน
E1	8	ช่วงคั่น
E2	8	ช่วงคั่น
F	13	ช่วงจบ
ท่อนที่ 2 (วงดนตรีแจ๊ส 3 ชิ้น + ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพ)		
A1	8	ช่วงอ่านบทโคลงสี่สุภาพบทที่หนึ่งด้วยทำนองเสนาะ
A2	8	ช่วงอ่านบทโคลงสี่สุภาพบทที่สองด้วยทำนองเสนาะ
B1	5	ช่วงคั่นการอ่านบทโคลงสี่สุภาพ
B2	17	ช่วงด้นสด โดยเบส
A3	8	ช่วงอ่านบทโคลงสี่สุภาพบทที่สามด้วยทำนองเสนาะ
ท่อนที่ 3 (วงดนตรีแจ๊ส 10 ชิ้น + ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพ)		
A	18	ช่วงนำเสนอ
B1	16	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก รอบที่ 1
B2	15	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก รอบที่ 2
C	16	ช่วงเชื่อมสู่แนวทำนองโท
D1	16	ช่วงบรรเลงแนวทำนองโท
D2	16	ช่วงด้นสด โดยฟลูต
D3	16	ช่วงด้นสด โดยฟลูเกิลฮอร์น
D4	16	ช่วงด้นสด โดยเปียโน
E	23	ช่วงคั่น
F1	16	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก รอบที่ 3
F2	18	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก รอบที่ 4

4.2 ท่อนที่ 1

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส ท่อนที่ 1 เป็นท่อนที่วางแนวคิดไว้ว่า เป็นช่วงเริ่มต้นการเดินทางของดนตรีแจ๊ส ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นตัวละครหนึ่งเริ่มมีความสนใจโคลงสี่สุภาพ และตัวละครนี้ก็ได้ศึกษาการอ่านโคลงสี่สุภาพในแบบที่ตัวเองเข้าใจ จากแนวคิดข้างต้น ผู้ประพันธ์ได้นำแนวทำนองเอกมาสร้างบทบาทให้กับเครื่องดนตรี โดยเริ่มบรรเลงแนวทำนองเอกจากเปียโนและกลุ่มเครื่องเป่าตามลำดับ จากนั้นสอดแทรกเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สด้วยช่วงด้นสด และเพิ่มช่วงคั่นเพื่อความน่าสนใจ

ผู้ประพันธ์ได้จัดเรียงสาระการอธิบายเกี่ยวกับประเด็นต่าง ๆ ของ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 1 โดยเริ่มต้นจาก ภาพรวมลีลาทางดนตรี โครงสร้างบทประพันธ์ การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรี วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ บทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 1 และสรุปบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ตามลำดับ ซึ่งแต่ละท่อนจากบทประพันธ์ทั้งหมด 3 ท่อนจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกันไป

4.2.1 ภาพรวมลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 1

ลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 เป็นโมดัลแจ๊สที่อยู่บนโหมด E ดอเรียน ผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน ซึ่งเป็นลีลาจังหวะดนตรีที่มีพื้นฐานแนวคิดการซ้อนรูปแบบจังหวะหลายชั้น (Valerio, 2010, p. 8) จากนั้นมีการออกจากกรอบความเป็นโมดัลแจ๊สด้วยการใช้คอร์ดต่าง ๆ ที่มีการทำหน้าที่ดอมินันต์และทอนิก บนลีลาจังหวะดนตรีแจ๊สวอลตซ์ ซึ่งเป็นลีลาจังหวะดนตรีที่มีการเติมจังหวะซวิงเข้าไปในดนตรีวอลตซ์แบบปกติ และมักมีการบรรเลงแบบให้ความรู้สึกแบ่งสองบนจังหวะ 3/4 (Sivertsen, 2019) ที่ช่วงคั่น เพื่อเป็นการปรับเปลี่ยนอารมณ์สร้างสีสันให้บทประพันธ์

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ลีลาทางดนตรีหลักของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 เป็นโมดัลแจ๊ส เมื่อพบว่า แนวทำนองเอกที่กำหนดขึ้นจากการศึกษาตัวอย่างการอ่านโคลงสี่สุภาพต่าง ๆ และอ้างอิงโคลงบทครูที่ได้ศึกษาในบทที่ 2 เพื่อใช้ในบทประพันธ์นั้น อยู่ในโหมดบันไดเสียงดอเรียน จึงเห็นว่ามีความเหมาะสมที่จะนำโมดัลแจ๊สมาเป็นลีลาทางดนตรีหลักของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 สอดคล้องกับแนวคิดที่ดนตรีแจ๊สซึ่งเปรียบเสมือนเป็นตัวละครหนึ่งเริ่มมีความสนใจโคลงสี่สุภาพ

4.2.2 โครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 1

ผู้ประพันธ์ได้พิจารณาตัดตารางที่ 4.1 โครงสร้างบทประพันธ์ เฉพาะส่วนของโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 1 นำมากล่าวถึงอีกครั้งพร้อมปรับรายละเอียดเล็กน้อยตามตารางที่ 4.2 เพื่อความสะดวกต่อการอ่าน โดยเมื่ออิงภาพรวมลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ที่กล่าวในข้อ 4.2.1 ข้างต้น ช่วงจุดซ้อม A - D3 และ F เป็นช่วงลีลาดนตรีโมดัลแจ๊สผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินซึ่งเป็นลีลาหลักของท่อน และมีการปรับเปลี่ยนลีลาที่ช่วงจุดซ้อม E1 E2 ซึ่งเป็นช่วงคั่น

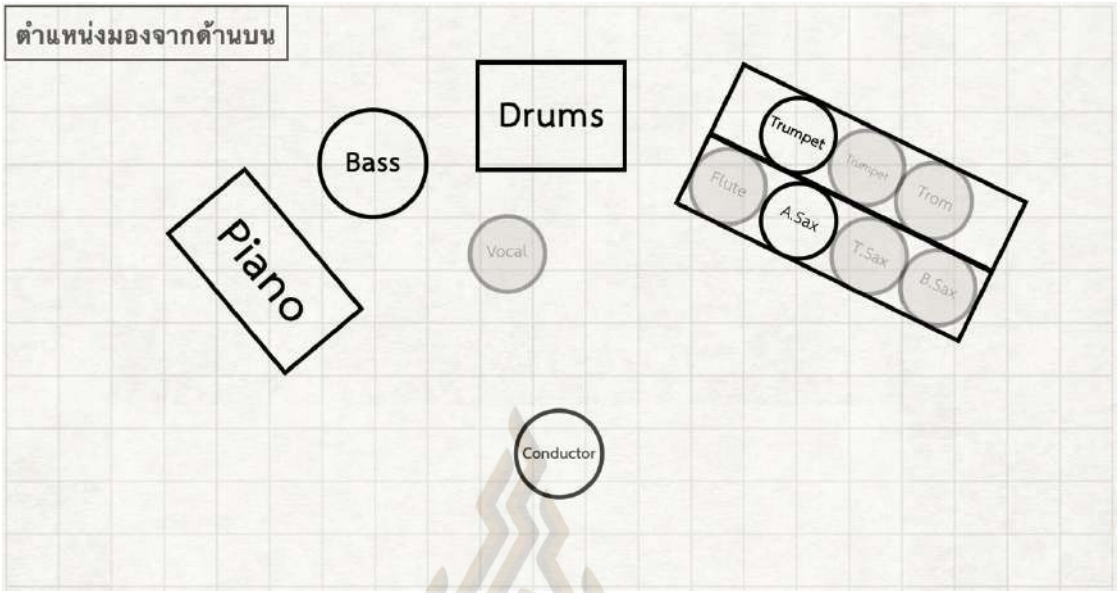
ตารางที่ 4.2 โครงสร้างบทประพันธ์ ท่อนที่ 1

โครงสร้างบทประพันธ์			
ท่อนที่ 1 (วงดนตรีแจ๊ส 5 ชิ้น)			
ช่วง (จุดซ้อม)	**ห้องที่**	**รายละเอียดของช่วง**	**ลีลาทางดนตรี**
A	1 - 11	ช่วงนำเสนอที่หนึ่งโดยเปียโนบรรเลงแบบจังหวะยืดหยุ่น	ลีลาดนตรีโมดัลแจ๊สผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน
B	12 - 19	ช่วงนำเสนอที่สองโดยวงเริ่มบรรเลงพร้อมกันตามจังหวะที่กำหนด	
C1	20 - 27	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก โดยเปียโน	
C2	28 - 35	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก โดยทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน	
D1	36 - 43	ช่วงด้นสด โดยทรัมเป็ต	
D2	44 - 51	ช่วงด้นสด โดยอัลโตแซ็กโซโฟน	
D3	52 - 59	ช่วงด้นสด โดยเปียโน	
E1	60 - 67	ช่วงคั่น	ลีลาจังหวะดนตรีแจ๊สวอลตซ์
E2	68 - 75	ช่วงคั่น	
F	76 - 83	ช่วงจบ	เหมือนช่วง A - D3

4.2.3 การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรี

ผู้ประพันธ์จัดวงดนตรีสำหรับท่อนที่ 1 เป็นวงดนตรีแจ๊ส 5 ชิ้น ประกอบไปด้วย กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ 1 เครื่อง ได้แก่ อัลโตแซ็กโซโฟน กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง 1 เครื่อง ได้แก่ ทรัมเป็ต และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 3 เครื่อง ได้แก่ เปียโน เบส กลองชุด โดยเครื่องดนตรีที่มีบทบาทหน้าที่บรรเลงทำนองหลักได้แก่กลุ่มเครื่องเป่าทั้ง 2 เครื่อง และเปียโน นอกจากนี้กลุ่มเครื่องเป่าทั้ง 2 เครื่อง และเปียโน ยังมีช่วงด้นสดด้วย สามารถดูได้จากตารางที่ 4.2 ข้างต้น ส่วนตำแหน่งเครื่องดนตรีภายในวงนั้นสามารถดูได้จากรูปตัวอย่างที่ 4.1

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



รูปที่ 4.1 รูปแบบวงและตำแหน่งเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1

ภาพที่ปรากฏบนรูปตัวอย่างที่ 4.1 คือ รูปแบบวงและตำแหน่งเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1 โดยเป็นรูปแบบวงดนตรีแจ๊ส 5 ชิ้น (ตำแหน่งเครื่องดนตรีที่เป็นสีโปร่ง) ประกอบไปด้วย กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ 1 เครื่อง ได้แก่ อัลโตแซ็กโซโฟน = A.Sax กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง 1 เครื่อง ได้แก่ ทรัมเป็ต = Trumpet และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 3 เครื่อง ได้แก่ เปียโน = Piano / เบส = Bass / กลองชุด = Drums ดังที่อธิบายมาแล้วข้างต้น และมีผู้ทำหน้าที่อำนวยเพลง ณ จุดตำแหน่ง Conductor บนรูปตัวอย่างที่ 4.1 ซึ่งผู้ประพันธ์จะเป็นผู้ทำหน้าที่นี้

สำหรับตำแหน่งเครื่องดนตรีที่เป็นสีทึบ คือ ตำแหน่งของเครื่องดนตรีที่จะปรากฏเพิ่มเติมในท่อนต่อ ๆ ไป ทั้งท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้วางตำแหน่งเอาไว้ล่วงหน้า เพื่อที่นักดนตรีที่รับผิดชอบเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจะได้สามารถเตรียมตัวได้ก่อนที่จะเข้าบทประพันธ์ท่อนต่อไป ซึ่งรูปแบบวงที่มีสมาชิกเต็มวงที่สุดจะปรากฏในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 10 ชิ้น พร้อมผู้อ่านทำนองเสนาะ โดยในส่วนของเครื่องดนตรีมี 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ 4 เครื่อง มี ฟลูต อัลโตแซ็กโซโฟน เทเนอร์แซ็กโซโฟน บาริโทนแซ็กโซโฟน และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง 3 เครื่อง มี ฟลูเกิลฮอร์น ทรัมเป็ต ทรอมโบน และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 3 เครื่อง มี เปียโน เบส กลองชุด อนึ่ง นักดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงทรัมเป็ตในบทประพันธ์ท่อนที่ 1 นี้จะเปลี่ยนหน้าที่บรรเลงฟลูเกิลฮอร์นแทนในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 โดยตำแหน่งยืนยังคงเป็นตำแหน่งเดิมตามบทประพันธ์ท่อนที่ 1

4.2.4 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ

ผู้ประพันธ์มีแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 คือ การสร้างสรรค์ให้ดนตรีมีความรู้สึกใกล้เคียงกับการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพทั้งแนวทำนองและการแบ่งจังหวะอ่าน ดังนั้นวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพซึ่งนำมาใช้กับท่อนที่ 1 นั้น โดยหลักจึงเป็นการใช้แนวทำนองเอกที่กำหนดขึ้นจากการพัฒนาแนวทำนองวัตถุดิบตามรูปแบบฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพดังที่อธิบายไว้ในบทที่ 3 ข้อ 3.8.1 ถัดมาคือการกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ ซึ่งสามารถแสดงแนวคิดพร้อมแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ได้ดังตารางที่ 4.3

ตารางที่ 4.3 แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 1

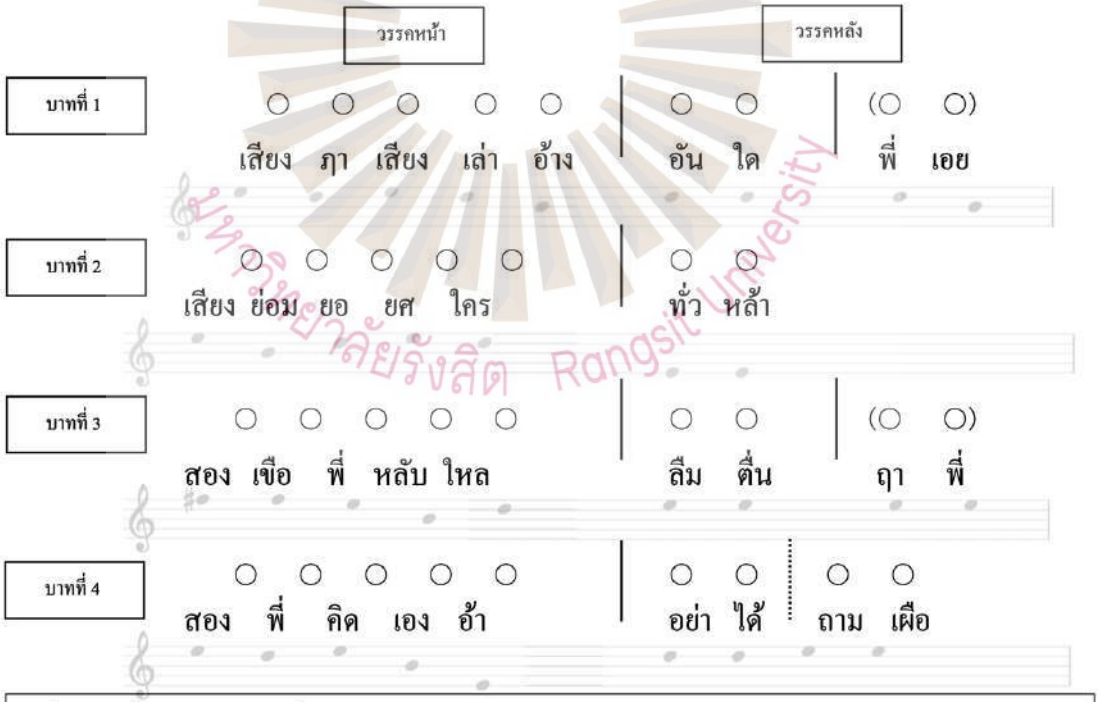
โครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 1		
แนวคิดผสมผสานผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 คือ การสร้างสรรค์ให้ดนตรีมีความรู้สึกใกล้เคียงกับการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพตามแบบแผนทั้งแนวทำนองและการแบ่งจังหวะอ่าน		
ช่วง (จุดซ้อม)	แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพ	
A	1) การใช้แนวทำนองเอก	
B		2) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ
C1	1) การใช้แนวทำนองเอก	
C2	1) การใช้แนวทำนองเอก	
D1		
D2		
D3		
E1		
E2		
F	1) การใช้แนวทำนองเอก	2) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ

รายละเอียดของ 1) การใช้แนวทำนองเอก และ 2) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ ในตารางที่ 4.3 ข้างต้น เป็นดังนี้

1) การใช้แนวทำนองเอก

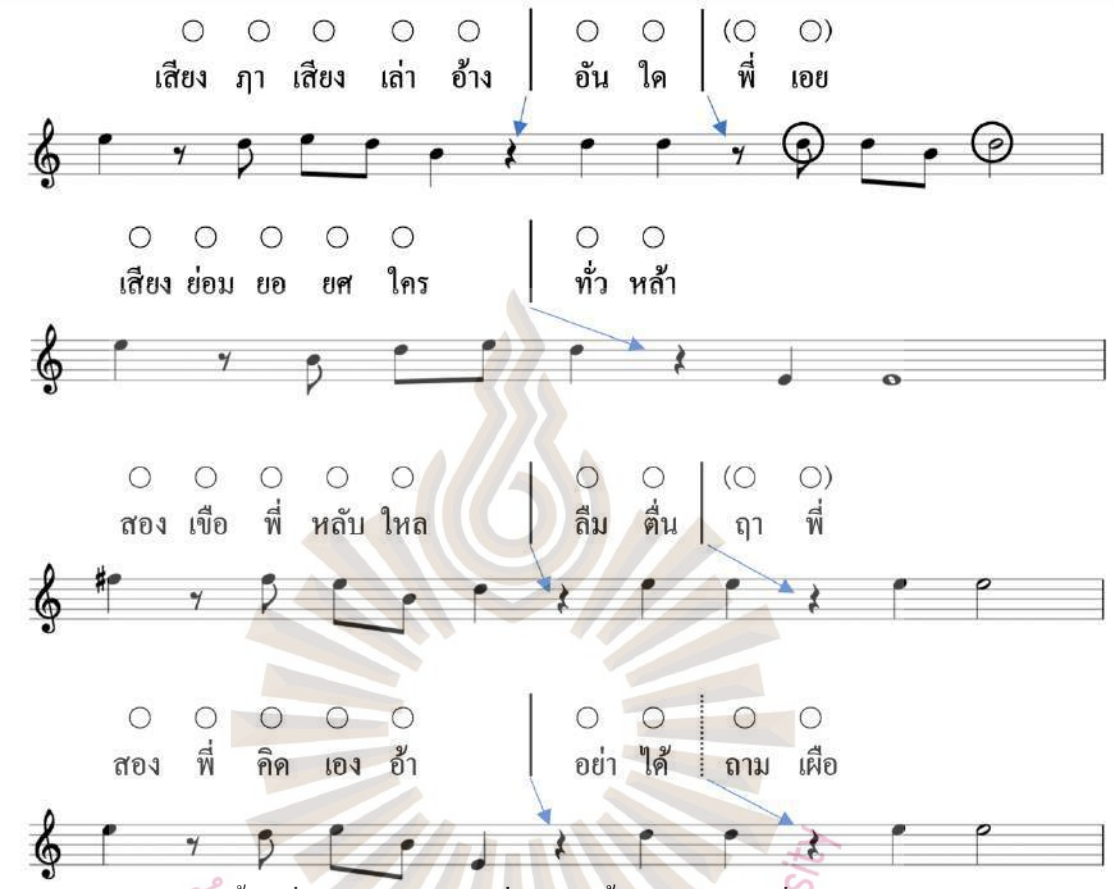
แนวทำนองเอก คือ แนวทำนองที่กำหนดขึ้นจากการพัฒนาแนวทำนองวัตถุดิบตามรูปแบบฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพดังที่อธิบายไว้ในบทที่ 3 ข้อ 3.8.1 ซึ่งจะนำมาใช้เป็นแนวทำนองหลักในบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ที่ช่วงจุดซ้อม A, C1, C2, F อันเป็นช่วงบรรเลงทำนองหลักบนลีลาทางดนตรีโมดัลแจ๊สผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน โดยผู้ประพันธ์ระบุไว้ในบทที่ 3 ข้อ 3.8.1 ว่า แนวทำนองเอกนี้ยังเป็นแค่เพียงทำนองที่ยังไม่มีสัดส่วนของค่าความยาวโน้ตมาเกี่ยวข้อง ซึ่งการจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตนั้นจะต้องทำควบคู่กับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพข้อ 3.5 ในขั้นตอนประพันธ์ต่อไป และสามารถเติมแต่งทำนองเพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม ผู้ประพันธ์จึงนำแนวทำนองเอกที่กำหนดมาพัฒนาตามตัวอย่างที่ 4.1 - 4.2 จนสรุปได้เป็นแนวทำนองเอกตามตัวอย่างที่ 4.3 สำหรับใช้เป็นแนวทำนองหลักของบทประพันธ์ท่อนที่ 1

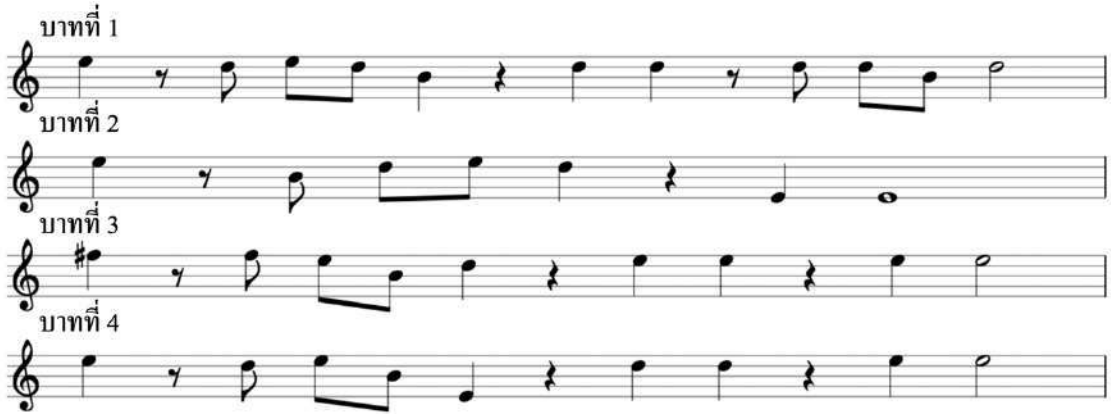
ตัวอย่างที่ 4.1 การแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้เป็นวัตถุดิบ เปรียบเทียบกับแนวทำนองเอก



*** เงื่อนไขเบื้องต้นคือ 1) จุดที่มีเส้นแบ่งจะต้องตรงกับตัวหยุดใด ๆ 2) วรรคหน้าของทุกบาทมีอิสระในการแบ่งจังหวะ โดยจะแบ่งหรือไม่แบ่งก็ได้และแบ่งที่ตำแหน่งใดก็ได้ 3) วรรคหลังของบาทที่ 4 มีอิสระในการแบ่งจังหวะ โดยหากจะแบ่ง ให้แบ่งที่ตำแหน่งเดียวกับวรรคหลังของบาทที่ 1 และ 3 (พิจารณาเส้นแบ่งประจุด) ทั้งนี้ ในขั้นตอนสุดท้ายให้ดูความเหมาะสมทางดนตรีเป็นสำคัญ**

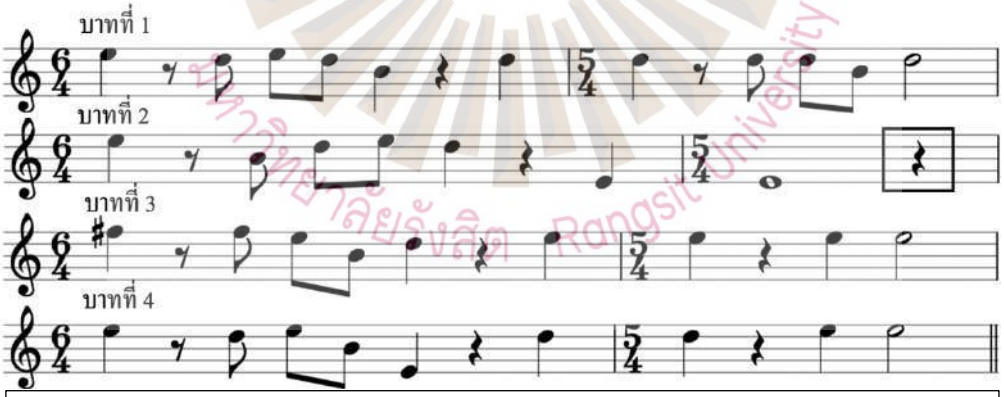
(อธิบายไว้ที่ ตัวอย่างที่ 3.1 การแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้เป็นวัตถุดิบ)

ตัวอย่างที่ 4.2 การจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตให้แนวทำนองเอก

<u>หมายเหตุ</u> หัวลูกศรชี้จุดที่เป็นตัวหยุดตามเงื่อนไขเบื้องต้นของจุดที่มีเส้นแบ่ง / วงกลมคือโน้ตทำนองที่เติมแต่งเพิ่มเติมตามความเหมาะสม

ตัวอย่างที่ 4.3 สรุปแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ

ผู้ประพันธ์ต้องกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้รับกับแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ตามตัวอย่างที่ 4.3 ข้างต้น ยกเว้นช่วงคั่นที่ช่วงจุดซ้อม E1, E2 เพื่อที่จะขับเคลื่อนบทประพันธ์ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งแนวทำนองเอกสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1 นี้ ได้กำหนดขึ้นจากการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพตามตัวอย่างที่ 4.2 เรียบร้อยแล้ว ดังนั้น หากกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะอย่างเหมาะสม ก็จะช่วยสร้างความรู้สึกที่ใกล้เคียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพได้ โดยผู้ประพันธ์พบว่าเมื่อปรับแต่งรายละเอียดแล้วใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 6/4 และ 5/4 สลับกันทีละ 1 ห้องเพลง จะสามารถรับกับแนวทำนองเอกสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ได้อย่างลงตัวตามตัวอย่างที่ 4.4 จึงกำหนดให้ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 6/4 และ 5/4 สลับกันทีละ 1 ห้องเพลง ในช่วงจุดซ้อม B, C1, C2, D1, D2, D3 และ F

ตัวอย่างที่ 4.4 เครื่องหมายกำหนดจังหวะที่รองรับแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1

* <u>การปรับแต่งรายละเอียดเพื่อความเหมาะสมทางดนตรี</u> (พิจารณากรอบสี่เหลี่ยม)
- มีการเติมตัวหยุดที่ห้องสุดท้ายของบาทที่ 2

วัตถุดิบที่นำมาใช้ตามแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพจำนวน 2 ข้อข้างต้นนี้ ทำให้ภาพรวมดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 มีความรู้สึกใกล้เคียงกับการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพตามแบบแผนทั้งแนวทำนองและการแบ่งจังหวะอ่าน สอดคล้องกับแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 คือ การสร้างสรรค์ให้ดนตรีมีความรู้สึกใกล้เคียงกับการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพตามแบบแผนทั้งแนวทำนองและการแบ่งจังหวะอ่าน

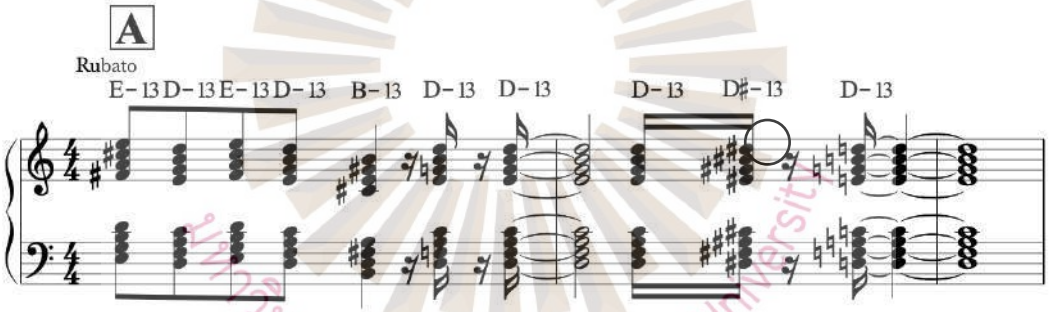
4.2.5 บทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 1

ผู้ประพันธ์จะอธิบายประเด็นสำคัญ โดยลำดับเป็นข้อตามช่วงจุดซ้อมและห้องเพลงดังนี้

1) จุดซ้อม A ห้องที่ 1 - 11

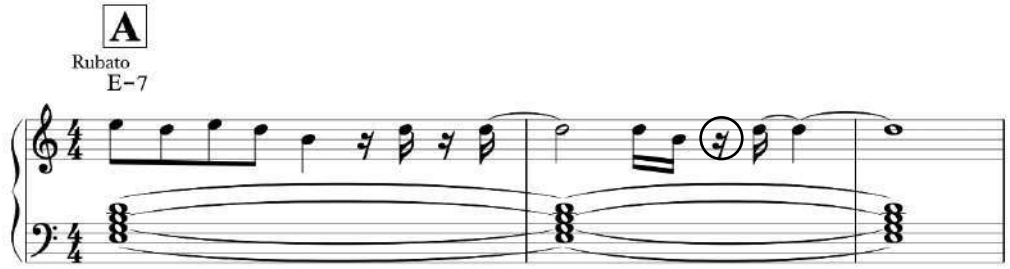
จุดซ้อม A ห้องที่ 1 - 11 เป็นช่วงนำเสนอที่หนึ่งของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 และถือเป็นช่วงนำเสนอของ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*ตลอดทั้งบทประพันธ์ด้วย โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้เปียโนทำหน้าที่บรรเลงช่วงนำเสนอนี้เพียงเครื่องเดียวเป็นการแสดงเดี่ยวสั้น ๆ จำนวน 11 ห้อง ด้วยการบรรเลงแบบจังหวะยืดหยุ่น ใช้แนวทำนองเอกบาทที่ 1 เป็นวัตถุดิบหลัก เสริมด้วยแนวทำนองที่จะเชื่อมต่อไปยังช่วงนำเสนอที่สองที่ช่วงจุดซ้อม B ต่อไป

ตัวอย่างที่ 4.5 ห้องที่ 1- 3 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1



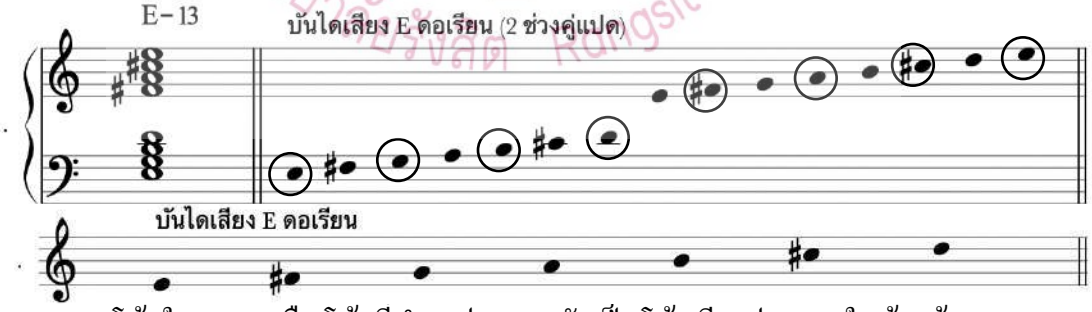
เมื่อดูตัวอย่างที่ 4.5 ห้องที่ 1 - 3 จะสังเกตได้ว่าโน้ตแนวบนสุดทั้งหมดเป็นทำนองจากแนวทำนองเอกบาทที่ 1 ยกเว้นโน้ตที่วงกลมไว้ซึ่งผู้ประพันธ์ปรับเล็กน้อยเพื่อสร้างสีสัน โดยผู้ประพันธ์วางแนวเสียงประสานด้วยการเรียงโน้ตขั้นคู่ 3 บนบันไดเสียงดอเรียนลงมาเรื่อย ๆ จากโน้ตแนวบนสุดถึงแนวเบส ได้โน้ตสมาชิกบันไดเสียงดอเรียนครบ 7 ตัวในคอร์ดหนึ่งคอร์ด

ตัวอย่างที่ 4.6 วัตถุดิบดั้งเดิม ห้องที่ 1- 3 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1



เมื่อแรกเริ่ม ผู้ประพันธ์ทดลองบรรเลงห้องที่ 1 - 3 ด้วยคอร์ด E-7 ที่ลำดับโน้ตในรูปพื้นต้นเพียงคอร์ดเดียวตามตัวอย่างที่ 4.6 ข้างต้น จากการที่ผู้ประพันธ์กำหนดลีลาทางดนตรีหลักของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 นี้เป็นโมดัลแจ๊สบนโหมด E ดอเรียน โดย E ดอเรียนเป็นบันไดเสียงตระกูลไมเนอร์ ผู้ประพันธ์จึงกำหนดคอร์ดแรกของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 เป็น E-7 แล้วบรรเลงแนวทำนองเอกบนคอร์ดดังกล่าว ซึ่งพบว่าเสียงที่ได้มีความเหมาะสม เนื่องด้วยแนวทำนองเอกที่กำหนดเป็นแนวทำนองที่มีบันไดเสียง E ดอเรียนเป็นฐานอยู่แล้ว อนึ่ง โน้ตที่วงกลมไว้ในตัวอย่างที่ 4.6 คือโน้ตแนวทำนองเอกเดิมก่อนที่ผู้ประพันธ์จะปรับเป็นโน้ต D♯ ตามตัวอย่างที่ 4.5 เพื่อสร้างสีสัน

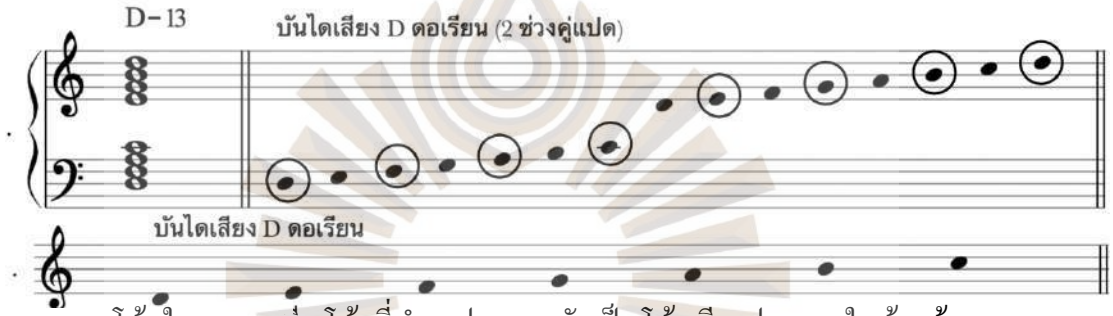
ทั้งนี้ เนื่องจากบริเวณช่วงจุดซ้อม A ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เปียโนทำหน้าที่บรรเลงเพียงเครื่องเดียวเป็นการแสดงเดี่ยวสั้น ๆ ก่อนไปยังช่วงนำเสนอที่สองที่ช่วงจุดซ้อม B ดังนั้น บริเวณนี้จึงมีอิสระมากขึ้นที่จะทดลองบรรเลงเสียงประสานรูปแบบต่าง ๆ โดยไม่ต้องกังวลว่าจะกระทบกับเครื่องดนตรีอื่น เพียงรักษาแนวทำนองเอกได้อย่างเหมาะสม ผู้ประพันธ์จึงทดลองวางแนวเสียงประสานรูปแบบต่าง ๆ แล้วพบว่าที่ตำแหน่งโน้ตแรกกับคอร์ดแรกนั้น หากเรียงโน้ตขั้นคู่ 3 ในบันไดเสียงดอเรียนจากโน้ตแนวบนสุดที่เป็นโน้ตตัว E ลงมาเรื่อย ๆ จนถึงคอร์ด E-7 เดิมที่อยู่ในรูปพื้นต้น จะได้คอร์ด E-13 ในรูปพื้นต้นที่เรียงตัวกันเป็นขั้นคู่ 3 จากโน้ตแนวเบสที่เป็นโน้ตพื้นต้นได้แก่โน้ตตัว E ไปจนถึงโน้ตแนวบนสุดที่เป็นโน้ตตัว E เช่นเดียวกันได้พอดี ได้โน้ตสมาชิกบนบันไดเสียงดอเรียนครบ 7 ตัว สามารถดูได้จากตัวอย่างที่ 4.7 ข้างล่างนี้

ตัวอย่างที่ 4.7 คอร์ด E-13 รูปพื้นต้นเปรียบเทียบกับบันไดเสียง E ดอเรียน

<u>หมายเหตุ</u> โน้ตในวงกลม คือ โน้ตที่นำมาประกอบกันเป็นโน้ตเสียงประสานในห้องซ้าย

ตัวอย่างที่ 4.7 ข้างต้น แสดงให้เห็นว่าคอร์ด E-13 แรกของห้องที่ 1 ตามตัวอย่างที่ 4.5 นั้นมีโน้ตสมาชิกของบันไดเสียง E ดอเรียนอยู่ครบทั้ง 7 ตัว ซึ่งช่วยย้ำสำเนียงของโหมดดอเรียนอันเป็นโหมดหลักของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 จึงเป็นจุดตั้งต้นที่ผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนแปลงคอร์ด E-7 เดิมในขั้นทดลองตามตัวอย่างที่ 4.6 เป็นคอร์ด E-13 ดังที่ได้อธิบายมานี้

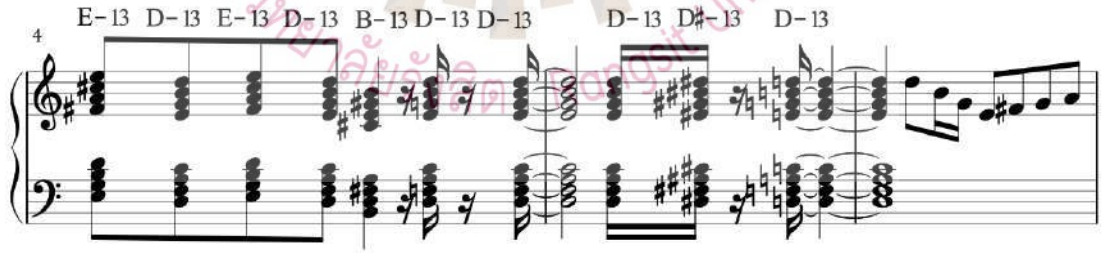
ถัดจากนั้น ผู้ประพันธ์ได้ทดลองสร้างสีสันต่าง ๆ เพิ่มเติมอีกขั้นหนึ่ง เนื่องด้วยบริเวณช่วงจุดซ้อม A นี้ยังคงมีอิสระที่จะทดลองบรรเลงเสียงประสานรูปแบบต่าง ๆ โดยไม่ต้องกังวลว่าจะกระทบกับเครื่องดนตรีอื่น ดังที่ได้กล่าวไปก่อนหน้านี้ ผู้ประพันธ์จึงทดลองใช้วิธีวางแนวเสียงประสานด้วยวิธีการเดียวกันกับคอร์ด E-13 ในตัวอย่างที่ 4.7 กับโน้ตอื่น ๆ ที่เหลือทุกตัวในแนวทำนองเอกบาทที่ 1 ด้วยเช่นกัน โดยมีเงื่อนไขคือ หากโน้ตแนวบนสุดเป็นโน้ตใดให้ใช้บันไดเสียงดอเรียนของโน้ตนั้น เช่น หากโน้ตแนวบนสุดเป็นโน้ต D ให้ใช้บันไดเสียง D ดอเรียนในการจัดวางแนวเสียงประสานดังตัวอย่างที่ 4.8 ข้างล่างนี้

ตัวอย่างที่ 4.8 คอร์ด D-13 รูปพื้นต้นเปรียบเทียบกับบันไดเสียง D ดอเรียน



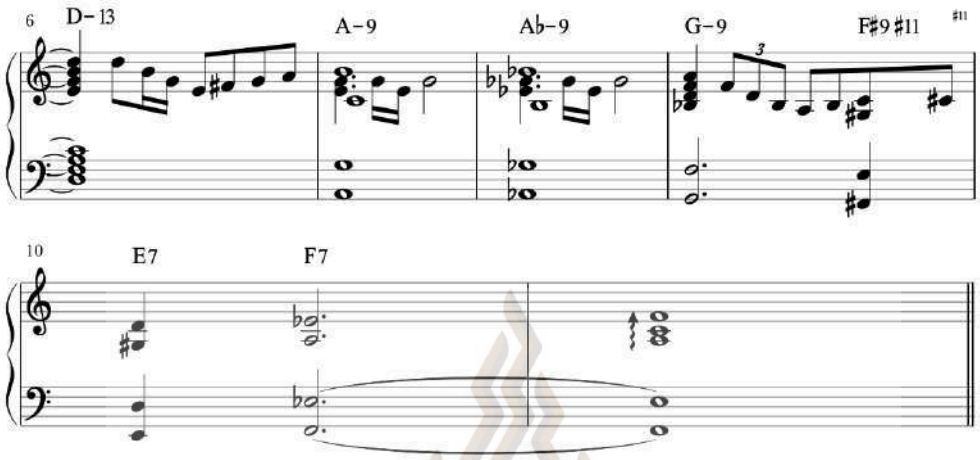
<u>หมายเหตุ</u> โน้ตในวงกลม คือ โน้ตที่นำมาประกอบกันเป็นโน้ตเสียงประสานในห้องซ้าย

ตัวอย่างที่ 4.9 ห้องที่ 4 - 6 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1



ผู้ประพันธ์ใช้การวางแนวเสียงลักษณะเดียวกันนี้กับแนวทำนองเอกบาทที่ 1 ทุกตัว ทำให้เกิดโน้ตตามตัวอย่างที่ 4.5 ห้องที่ 1 - 3 ที่ระบุไว้ในตอนต้น พร้อมทั้งได้ซ้ำโน้ตกับโมทีฟชุดเดิมอีกครั้งในห้องที่ 4-6 ด้วยดังตัวอย่างที่ 4.9 ข้างต้น และพบว่าวิธีการนี้ทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองทั้งขาขึ้นและขาลงจะเคลื่อนแบบขนานเท่าไปในทิศทางเดียวกันทั้งชุด ส่งผลให้เกิดการคลุมเครือศูนย์กลางเสียง เนื่องจากมีคอร์ดที่สร้างขึ้นจากโหมดดอเรียนที่แตกต่างกันเคลื่อนที่ไปมา สร้างความน่าสนใจให้กับบทประพันธ์

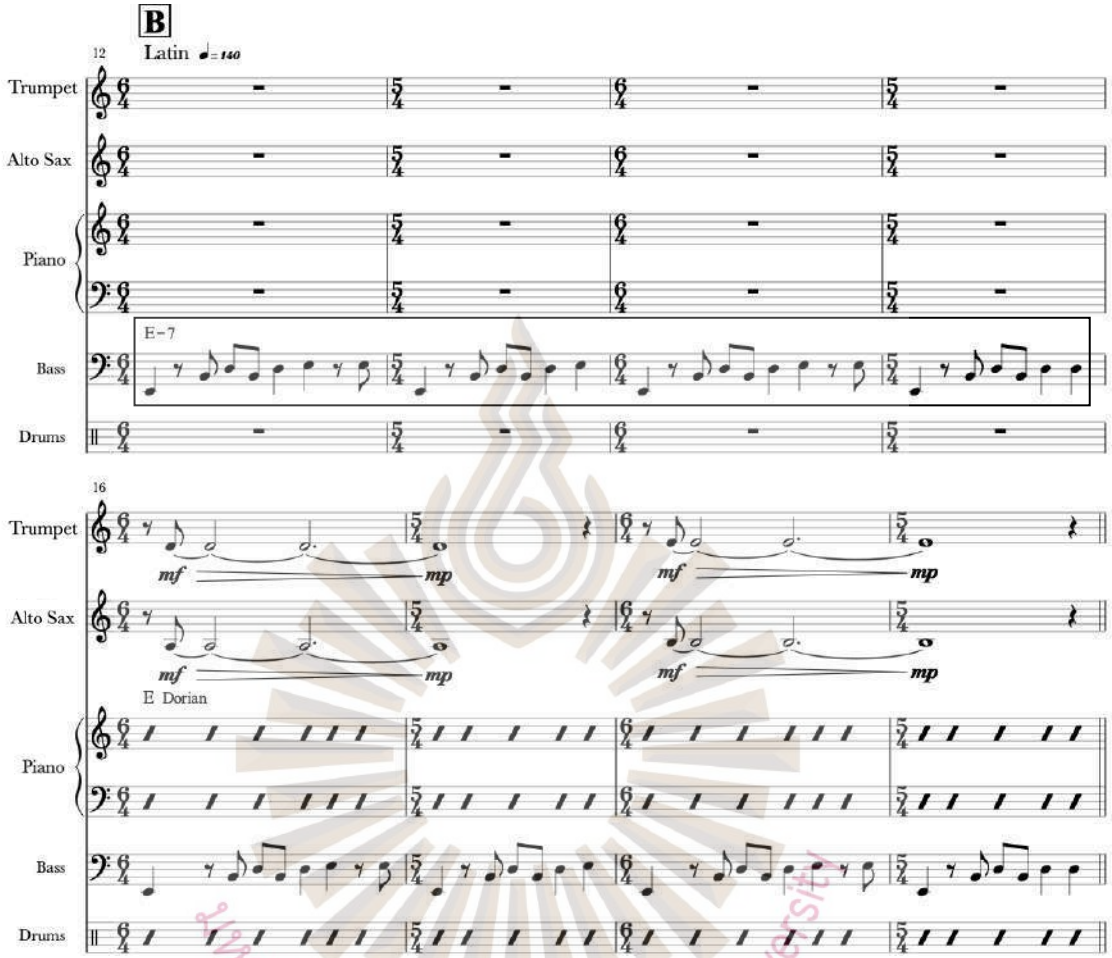
ตัวอย่างที่ 4.10 ห้องที่ 6 - 11 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1

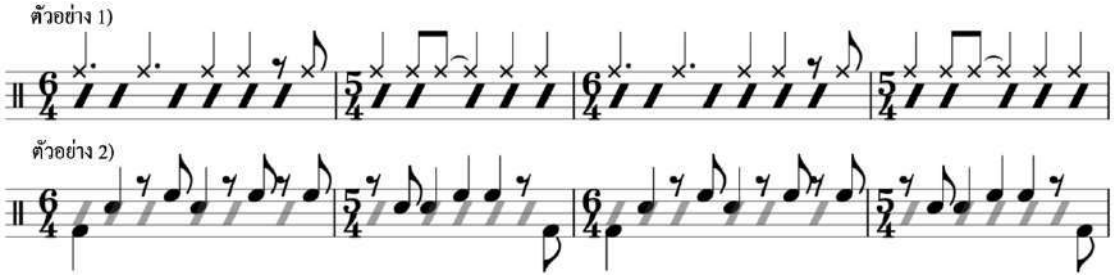


ตัวอย่างที่ 4.10 ข้างต้น คือบริเวณห้องที่ 6 - 11 ที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่เพื่อเป็นส่วนเชื่อมต่อไปยังช่วงนำเสนอที่สองที่ช่วงจุดซ้อม B อย่างลงตัว โดยผู้ประพันธ์ยังคงให้ตัวเสียงประสานเคลื่อนขนานเช่นเดิม แม้ยกเลิกการสร้างแนวเสียงประสานด้วยโหมดดอเรียนตามตัวอย่างที่ 4.7 และ 4.8 พร้อมเปลี่ยนวิธีดำเนินคอร์ดให้แนวเบสไล่ลงทีละครึ่งเสียงถึงคอร์ด $F♯9^{♯11}$ แล้วใช้คอร์ด E7 เป็นคอร์ดนำเข้าหาคอร์ด F7 แทนที่จะไล่ลงจากคอร์ด $F♯9^{♯11}$ เข้าคอร์ด F7 โดยตรง ด้วยวิธีการนี้ จึงส่งผลให้ศูนย์กลางเสียงบริเวณนี้ยังคงคลุมเครืออยู่ ก่อนที่ในห้องที่ 11 จะย้ำคอร์ด F7 อีกครั้ง สร้างความชัดเจนของคอร์ด F7 ให้เกิดความรู้สึกถึงหน้าที่ดอมินันต์เพื่อส่งเข้าคอร์ด E-7 ในห้องที่ 12 ต่อไป โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้คอร์ด F7 ซึ่งเป็นคอร์ดแทนทรัยโทนของคอร์ด B7 มาแทนที่คอร์ด B7 ในการทำหน้าที่ดอมินันต์เพื่อส่งเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย ได้แก่คอร์ด E-7 อนึ่ง แนวเสียงประสานในมือซ้าย ของห้องที่ 7-11 เป็นการวางแนวเสียง 2 แนว ด้วยขั้นคู่ 7 มีโน้ตพื้นต้น และโน้ตลำดับที่ 7 ของคอร์ด

2) จุดซ้อม B ห้องที่ 12 - 19

จุดซ้อม B ห้องที่ 12-19 เป็นช่วงนำเสนอที่สองของบทประพันธ์ ตั้งแต่บริเวณนี้เป็นต้นไป ตัวบทประพันธ์จะเริ่มเข้าสู่ลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สบนโหมด E ดอเรียน จังหวะของการบรรเลงเปลี่ยนจากจังหวะยืดหยุ่นในช่วงจุดซ้อม A เป็นจังหวะที่มีอัตราคงที่ที่ความเร็ว ♩ = 140 บนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 6/4 และ 5/4 สลับกันทีละ 1 ห้องเพลงไปเรื่อย ๆ ตามที่ได้อธิบายไว้ในวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ ข้อ 4.2.4 เครื่องดนตรีทั้ง 5 ชิ้นจะเริ่มบรรเลงพร้อมกันที่ช่วงจุดซ้อม B นี้ โดยเริ่มต้นด้วยเบสเพียงเครื่องเดียวก่อน จำนวน 4 ห้อง ดังตัวอย่างที่ 4.11

ตัวอย่างที่ 4.11 ห้องที่ 12 - 19 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1

ตัวอย่างที่ 4.11 สังเกตได้ว่าทำนองแนวเบสถูกกำหนดจากคอร์ด E-7 (พิจารณากรอบ) และเบสจะบรรเลงซ้ำเดิมเช่นนี้จนถึงช่วงจุดซ้อม D2 เพื่อสร้างเสียงโหมด E ดอเรียนอยู่พื้นหลัง และประคองจังหวะ 6/4 กับ 5/4 ร่วมกับกลองที่ทำหน้าที่สร้างกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน ซึ่งผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้กลองตีความการบรรเลงรูปแบบจังหวะได้ด้วยตนเองภายใต้แนวคิดตามตัวอย่างที่ 4.12 โดยกลองจะบรรเลงเช่นนี้จนถึงจุดซ้อม D3 ส่วนเปียโนเป็นอีกเครื่องที่ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้ตีความการบรรเลงประกอบ โดยเลือกบรรเลงรูปเสียงประสานที่สัมพันธ์กับโหมด E ดอเรียนซึ่งอาจเป็นคอร์ด E-, E-7, E-9, E-11, E-13 รวมถึงคอร์ดที่สร้างได้บนบันไดเสียง E ดอเรียน เช่น คอร์ด F♯-7 ด้วยรูปพื้นต้นหรือรูปพลิกกลับใดก็ได้ตามตัวอย่างที่ 4.13 - 4.14 จึงกำหนดการบรรเลงเสียงประสานให้เปียโนว่า “E Dorian” ดังที่ปรากฏในห้องที่ 16 โดยเปียโนจะบรรเลงเช่นนี้จนถึงจุดซ้อม D2 ในขณะที่เครื่องเป่า 2 เครื่องจะเน้นบรรเลงเสียงประสาน 2 แนวร่วมกันตลอดท่อนที่ 1 ยกเว้นช่วงจุดซ้อม C1 ที่เปียโนบรรเลงทำนองหลัก และจุดซ้อม D1 - D3 ที่เป็นช่วงต้นสดของเครื่องต่าง ๆ อนึ่ง เสียงประสาน 2 แนว ของเครื่องเป่าที่จุดนี้เป็นการวางแนวเสียงด้วยขั้นคู่ 4

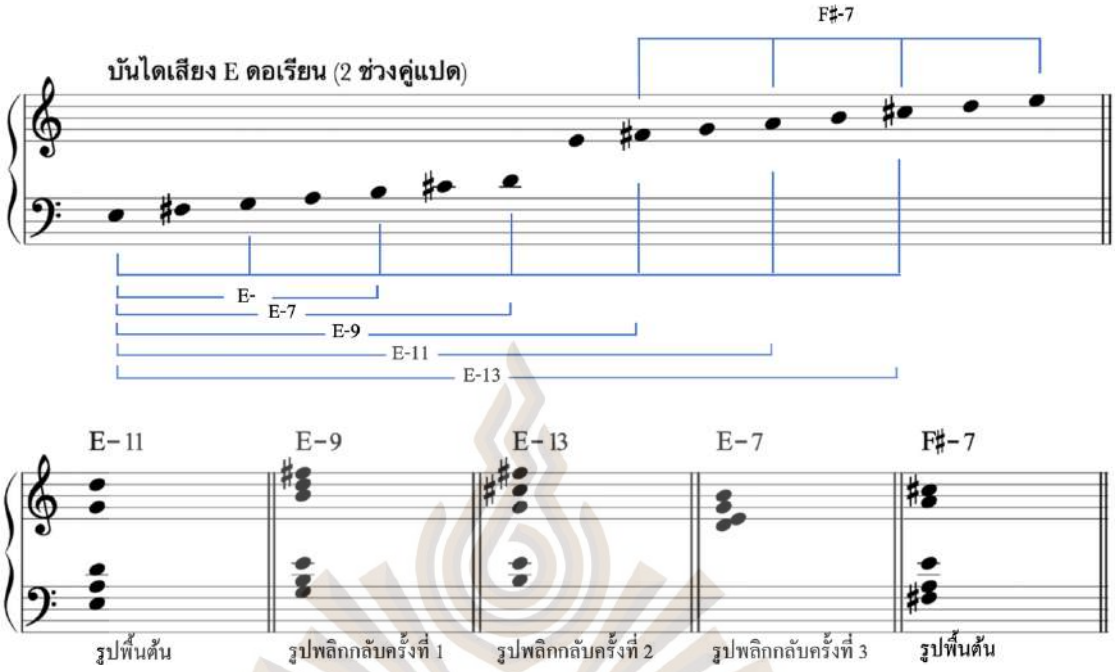
ตัวอย่างที่ 4.12 รูปแบบจังหวะกลองเพื่อสร้างกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินสำหรับท่อนที่ 1

กลุ่มประเภทดนตรีลาตินที่มาผสมผสานกับดนตรีแจ๊สจนเกิดเป็นลีลาดนตรีลาตินแจ๊สสามารถแบ่งออกได้เป็นสองกลุ่มใหญ่ ได้แก่ ดนตรีลาตินกลุ่มแอโฟร-คิวบัน และดนตรีลาตินกลุ่มบราซิลเลี่ยน (Valerio, 2010, p. 3-4) แต่ไม่ว่าจะเป็นดนตรีลาตินกลุ่มใด กลองต้องเลียนเสียงเครื่องดนตรีเพอร์คัชชันต่าง ๆ เพื่อสร้างกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน โดยกลองสามารถเพิ่มความสมจริงให้กับการบรรเลงจังหวะดนตรีลาตินได้ด้วยการฝึกฝนและทำความเข้าใจการใช้รูปแบบกลาเว (Eno, 2022, p. 4) ทำให้สรุปได้ว่ากลาเวเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สร้างรูปแบบจังหวะชั้นพื้นฐานของดนตรีลาตินหลายประเภท และจังหวะที่มีพื้นฐานจากกลาเวถูกเรียกว่าจังหวะกลาเว

ดนตรีลาตินทุกชนิดมีพื้นฐานแนวคิดการซ้อนรูปแบบจังหวะหลายชั้นโดยจังหวะซับซ้อนถูกสร้างขึ้นจากการบรรเลงรูปแบบจังหวะหลากหลายพร้อมกัน (Valerio, 2010, p. 8) ซึ่งกลาเวเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่สร้างจังหวะอันเป็นแกนกลางให้กับชั้นจังหวะอื่น ๆ สำหรับดนตรีลาตินกลุ่มแอโฟร-คิวบัน ในขณะที่กลุ่มบราซิลเลี่ยนมีการใช้กลาเวเช่นกัน แต่ไม่ได้เป็นทำหน้าที่เป็นแกนสำคัญเหมือนกลุ่มแอโฟร-คิวบัน

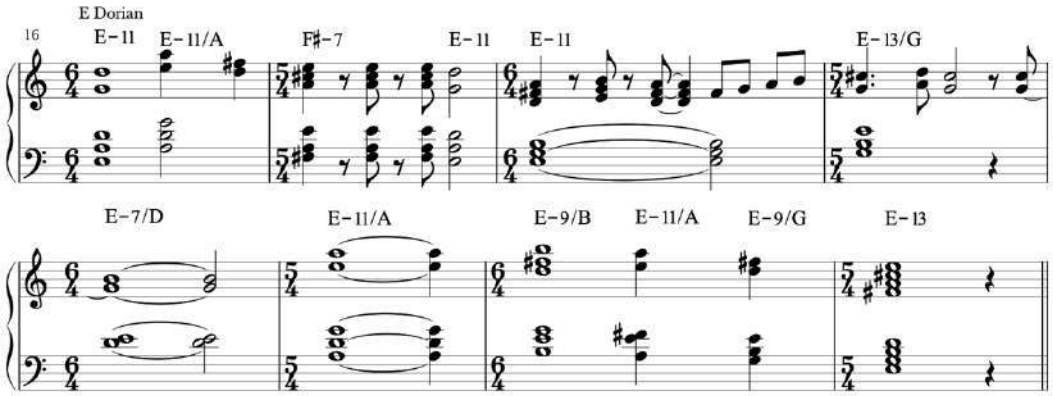
ผู้บรรเลงกลองจึงอาจตีกลองชั้นจังหวะหลักที่ทำหน้าที่เปรียบเสมือนกลาเวด้วยรูปแบบตามตัวอย่างที่ 4.12 แล้วเติมแต่งรายละเอียดอื่น ๆ อย่างอิสระ อย่างไรก็ตาม นักดนตรีแจ๊สสามารถตีความการปรับรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสมรวมถึงการปรับรูปแบบกลาเวด้วย ซึ่ง Valerio (2010) ก็ได้กล่าวไว้อีกเช่นกันว่า “อย่างไรก็ตาม มีนักดนตรีแจ๊สจำนวนมากบรรเลงบทเพลงลาตินแจ๊สต่าง ๆ โดยไม่คำนึงกลาเว” (p. 3) สิ่งสำคัญจึงเป็นการมีฐานแนวคิดการซ้อนรูปแบบจังหวะหลายชั้น มีการประคองรูปแบบจังหวะหลักไว้พร้อมเติมแต่งองค์ประกอบย่อยต่าง ๆ อนึ่ง ในการปฏิบัติจริงผู้บรรเลงกลองสามารถกำหนดรูปแบบชั้นจังหวะหลักได้เองตามแนวคิดของดนตรีลาตินรวมถึงใช้กลองใบใดก็ได้ในชุดกลองในการบรรเลงชั้นจังหวะหลักที่เปรียบเสมือนกลาเว โดยตัวอย่างที่ 4.12 ตัวอย่าง 1) ใช้ฉาบไรด์ (Ride Cymbal) เป็นเครื่องมือบรรเลงชั้นจังหวะหลัก ส่วนตัวอย่าง 2) ใช้กลองเบส กลองสแนร์ และทอมเป็นเครื่องมือบรรเลงชั้นจังหวะหลักร่วมกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

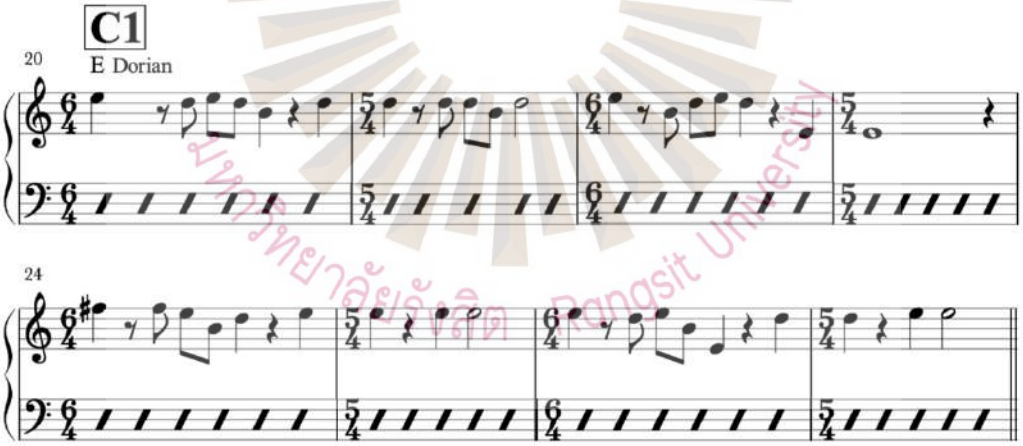
ตัวอย่างที่ 4.13 ตัวอย่างคอร์ดที่สร้างได้บนบันไดเสียง E ดอเรียน และรูปคอร์ดต่าง ๆ



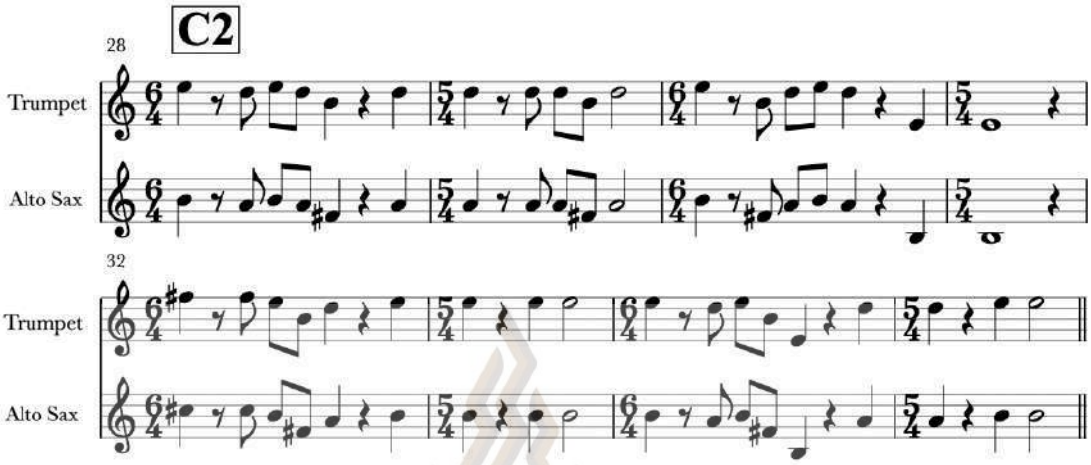
ดังที่ได้กล่าวไว้ในตัวอย่างที่ 4.11 ว่าผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้เปียโนตีความการบรรเลงประกอบ โดยเลือกบรรเลงรูปเสียงประสานที่สัมพันธ์กับโหมด E ดอเรียน ซึ่งอาจเป็นคอร์ด E-, E-7, E-9, E-11, E-13 รวมถึงคอร์ดอื่น ๆ ที่สร้างได้บนบันไดเสียง E ดอเรียน เช่น คอร์ด F♯-7 ด้วยรูปพื้นต้นหรือรูปพลิกกลับใด ๆ ก็ได้ รูปคอร์ดที่ใช้ได้จึงมีหลากหลายดังตัวอย่างที่ 4.13 ซึ่งเป็นเพียงตัวอย่างจำนวนหนึ่งเท่านั้น และสามารถนำมาบรรเลงประกอบกับบทประพันธ์ ท่อนที่ 1 บนโหมด E ดอเรียนได้ตามตัวอย่างที่ 4.14 โดยวิธีการดังกล่าวสามารถนำไปปรับใช้กับช่วงจุดซ้อมอื่นที่อยู่ในลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สได้ตลอดบทประพันธ์ ทั้งนี้ ผู้บรรเลงเปียโนสามารถใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเติมแต่งสีสันตามความเหมะสมได้ด้วยเช่นกัน

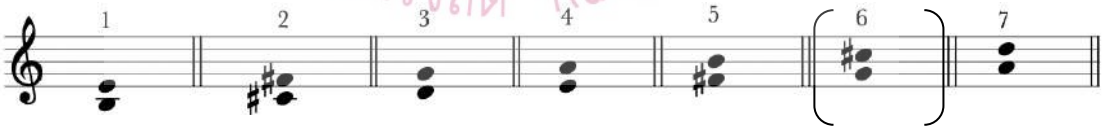
ตัวอย่างที่ 4.14 ตัวอย่างการบรรเลงประกอบของเปียโนบนโหมด E ดอเรียน

3) จุดซ้อม C1 ห้องที่ 20 - 27

จุดซ้อม C1 ห้องที่ 20 - 27 เป็นช่วงบรรเลงแนวทำนองเอกโดยเปียโน ผู้ประพันธ์กำหนดให้เปียโนเป็นเครื่องดนตรีแรกที่บรรเลงแนวทำนองเอกซึ่งเป็นแนวทำนองหลักของบทประพันธ์ เนื่องจากในช่วงนำเสนอที่หนึ่งที่จุดซ้อม A ห้องที่ 1 - 11 นั้น เปียโนยังได้บรรเลงแนวทำนองเอกเฉพาะบาทที่ 1 จึงต้องการให้เปียโนได้บรรเลงต่อทั้ง 4 บาทจนครบบทตามฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้บรรเลงเปียโนใช้มือขวาในการบรรเลงแนวทำนองเอกและเปิดโอกาสให้ใช้มือซ้ายในการบรรเลงเสียงประสานรูปแบบใดก็ได้ที่สัมพันธ์กับโหมด E ดอเรียนซึ่งอาจเป็นคอร์ด E-, E-7, E-9, E-11, E-13 รวมถึงคอร์ดอื่น ๆ ที่สร้างได้บนบันไดเสียง E ดอเรียน เช่น คอร์ด F♯-7 ด้วยรูปพื้นต้นหรือรูปพลิกกลับใด ๆ ก็ได้ เช่นเดียวกันกับที่ได้อธิบายไว้แล้วตามตัวอย่างที่ 4.13 - 4.14 ส่วนเบสและกลองก็ยังคงบรรเลงด้วยวิธีการเดิมเช่นกัน จึงขอแสดงแค่ตัวอย่างโน้ตเปียโน ดังตัวอย่างที่ 4.15 ข้างล่าง

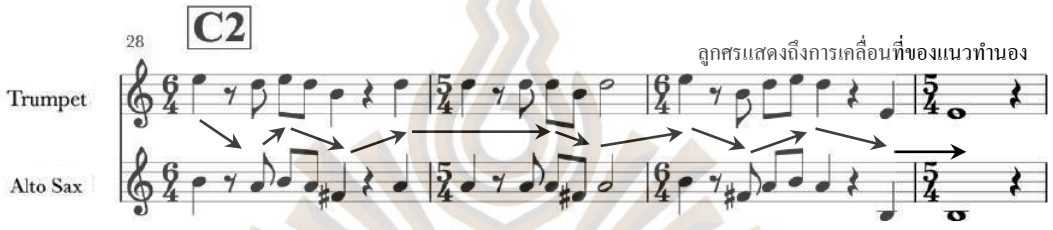
ตัวอย่างที่ 4.15 ห้องที่ 20 - 27 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 (เปียโน)

4) จุดซ้อม C2 ห้องที่ 28 - 35

จุดซ้อม C2 ห้องที่ 28 - 35 เป็นช่วงบรรเลงแนวทำนองเอกรอบที่สองถัดจากเปียโนโดยกลุ่มเครื่องเป่า ได้แก่ ทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน ซึ่งผู้ประพันธ์กำหนดให้เครื่องดนตรี 2 ชิ้นนี้ บรรเลงร่วมกันด้วยเสียงประสาน 2 แนว ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้แก่ เปียโน เบส และกลอง ยังคงบรรเลงด้วยวิธีการเดิมดังที่ได้อธิบายไว้ในข้อ 2) จุดซ้อม B ห้องที่ 12 - 19 ผู้ประพันธ์จึงขอแสดงแค่ตัวอย่างโน้ตกลุ่มเครื่องเป่า ดังตัวอย่างที่ 4.16

ตัวอย่างที่ 4.16 ห้องที่ 28 - 35 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 (ทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน)

ผู้ประพันธ์วางแนวเสียงประสาน 2 แนวให้กับทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน ตามตัวอย่างที่ 4.16 ข้างต้น กำหนดให้ทรัมเป็ตบรรเลงแนวทำนองเอกตามที่กำหนด ส่วนอัลโตแซ็กโซโฟนบรรเลงเสียงประสานอยู่ในแนวล่างด้วยจังหวะตามค่าความยาวโน้ตเดียวกันกับแนวทำนองเอก โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้อัลโตแซ็กโซโฟนบรรเลงโน้ตคู่ 4 ล่างจากแนวทำนองของแนวทำนองเอกทุกจุดบนบันไดเสียง E ดอเรียน ซึ่งผู้ประพันธ์พบว่าเมื่อแนวทำนองเอกไม่มีโน้ตลำดับที่ 6 บนบันไดเสียงดอเรียน ทำให้ชนิดของขั้นคู่ 4 ที่ใส่ในแนวล่างนั้นได้ผลเป็นขั้นคู่ 4 ชนิดเดียวกันทั้งหมด นั่นคือขั้นคู่ 4 สมบูรณ์ ดังตัวอย่างที่ 4.17 ข้างล่าง

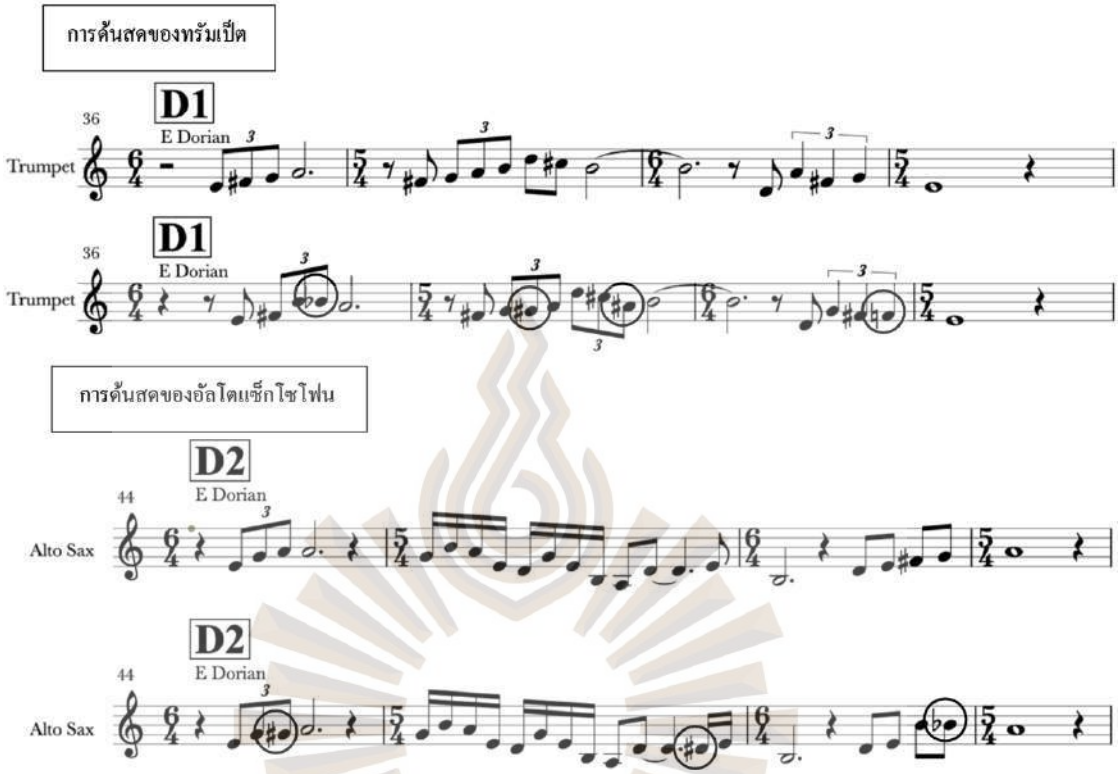
ตัวอย่างที่ 4.17 การเติมโน้ตคู่ 4 ในแนวล่างบนบันไดเสียง E ดอเรียน

ตัวอย่างที่ 4.17 ข้างต้น ชี้ให้เห็นว่าโน้ตในทุกลำดับบนบันไดเสียงดอเรียนนั้น เมื่อเติมโน้ตคู่ 4 ในแนวล่างจะส่งผลให้เกิดขั้นคู่ 4 สมบูรณ์ ยกเว้นโน้ตลำดับที่ 6 ที่จะเกิดขั้นคู่ทริโทน (พิจารณาจากห้องที่มีปีกกา) โดยแนวทำนองเอกที่ผู้ประพันธ์กำหนดนั้นไม่มีโน้ตลำดับที่ 6 เมื่อคิดจากบันไดเสียงดอเรียน ดังนั้นจึงสร้างการเคลื่อนทำนองแบบขนานเท่าให้แนวเสียง 2 แนวได้ตลอดช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก ซึ่ง ณัชชา พันธุ์เจริญ กล่าวเกี่ยวกับการเคลื่อนขนานไว้ว่า “การเคลื่อนทำนองแบบขนานให้เสียงในลักษณะเดียวกับการเคลื่อนทำนองแบบเหมือน แต่ขาดความมั่นคงในความรู้สึกแบบตะวันตกยิ่งกว่าการเคลื่อนทำนองแบบเหมือน” (2558, น.32)

จุดนี้เองดังที่ ณัชชา พันธุ์เจริญ กล่าวไว้ คือเหตุผลที่ผู้ประพันธ์ใช้การเคลื่อนทำนองแบบขนานเท่ากับแนวเสียง 2 แนวตลอดช่วงบรรเลงแนวทำนองเอกของเครื่องเป่านี้ ด้วยเจตนาคือไม่ต้องการให้เสียงของแนวทำนองเอกบริเวณนี้มีความมั่นคงมากเกินไป หรือรู้สึกได้ถึงการเคลื่อนที่ของทำนองในแนวล่าง ผู้ประพันธ์เพียงแต่ต้องการเสริมทำนองในแนวล่างเพื่อสร้างมิติสีสันทางเสียงแต่ไม่ต้องการให้รู้สึกถึงการเคลื่อนที่ของแนวล่างมากนัก เมื่อทำนองเคลื่อนขนานเท่าไปในทิศทางเดียวกันตลอด จะทำให้รู้สึกเหมือนมีการเคลื่อนที่อยู่เพียงแนวเดียว ดังตัวอย่างที่ 4.18

ตัวอย่างที่ 4.18 การเคลื่อนทำนองแบบขนานเท่าของทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน ห้องที่ 28 - 31

5) จุดซ้อม D1 ห้องที่ 36 - 43 และจุดซ้อม D2 ห้องที่ 44 - 51

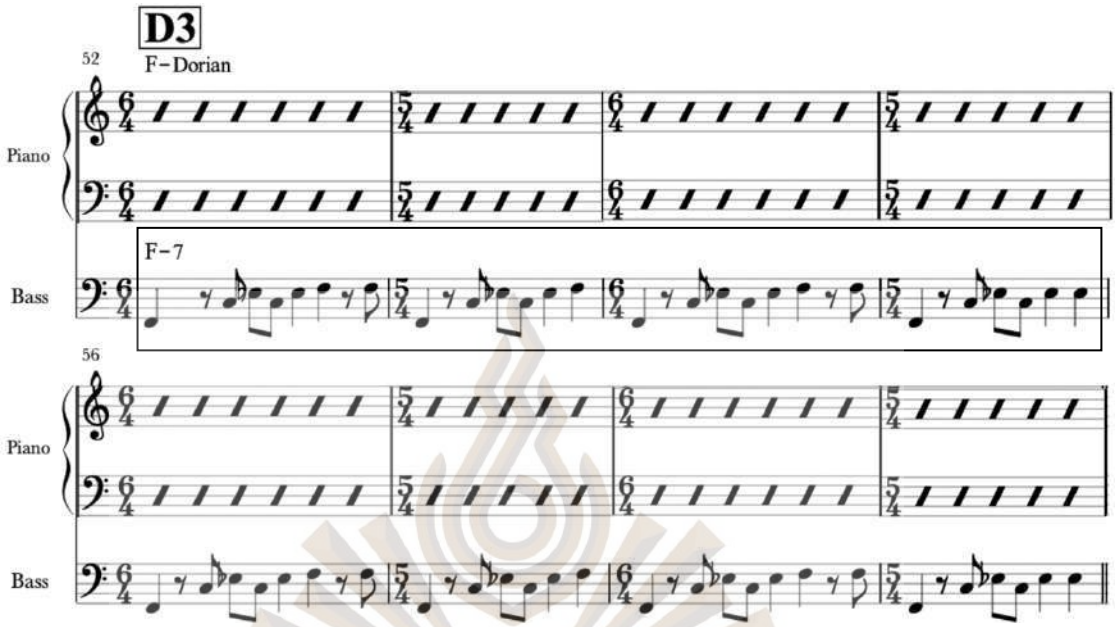
จุดซ้อม D1 ห้องที่ 36 - 43 และ จุดซ้อม D2 ห้องที่ 44 - 51 เป็นช่วงด้นสดของทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน เครื่องละ 8 ห้อง บนบันไดเสียง E ดอเรียน ด้วยหลักการที่คล้ายกับการที่ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้เปียโนตีความการบรรเลงทำนองที่สัมพันธ์กับโหมด E ดอเรียนด้วยตนเอง ผู้ประพันธ์จึงไม่ได้กำกับสัญลักษณ์คอร์ดให้ และระบุเพียงแต่ “E Dorian” เหมือนที่ระบุให้เปียโนตามตัวอย่างที่ 4.11 โดยทรัมเป็ตบรรเลงก่อนที่จุดซ้อม D1 และอัลโตแซ็กโซโฟนบรรเลงต่อที่จุดซ้อม D2 ทั้งนี้ นักดนตรีสามารถเติมแต่งทำนองด้วยโน้ตนอกกุญแจเสียงเพื่อสร้างสีสันได้ตามความเหมาะสม ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้แก่ เปียโน เบส และกลอง ยังคงบรรเลงด้วยวิธีการเดิมดังที่ได้อธิบายไว้ในข้อ 2) จุดซ้อม B ห้องที่ 12 - 19 อนึ่ง การระบุในโน้ตทดเสียงนั้น สำหรับทรัมเป็ตคือ F♯ Dorian และสำหรับอัลโตแซ็กโซโฟนคือ C♯ Dorain

ตัวอย่างที่ 4.19 เป็นตัวอย่างวิธีการด้นสดบนโหมด E ดอเรียนสำหรับทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน เพื่ออธิบายวิธีการที่กล่าวในย่อหน้าข้างต้นให้เห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้ ให้ถือว่าตัวอย่างดังกล่าวเป็นตัวอย่างวิธีการด้นสดบนโหมด F ดอเรียนสำหรับเปียโนที่จะกล่าวถึงที่หัวข้อ 6) จุดซ้อม D3 ห้องที่ 52 - 59 ซึ่งเป็นหัวข้อถัดไปด้วย โดยมีความแตกต่างแค่เพียงศูนย์กลางเสียงของโหมดที่ใช้จาก E เป็น F เท่านั้น

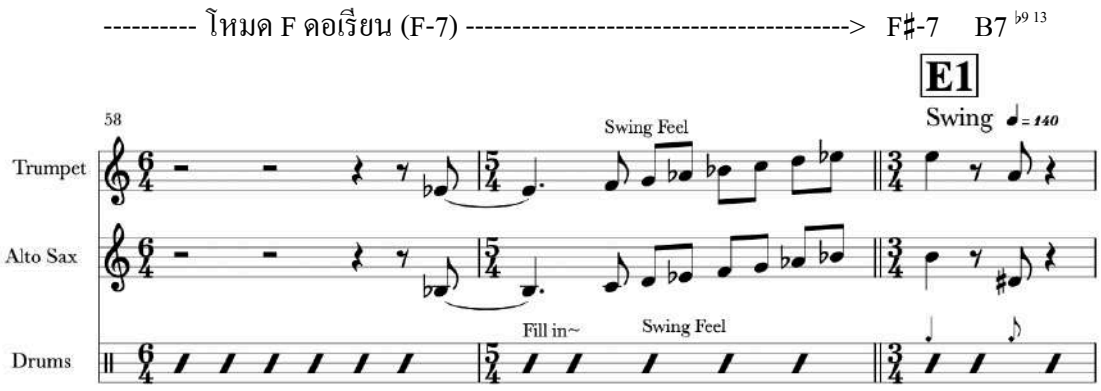
ตัวอย่างที่ 4.19 ตัวอย่างวิธีการด้นสดบนโหมด E ดอเรียนสำหรับทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟน

ตัวอย่างที่ 4.19 ข้างต้น เป็นตัวอย่างวิธีการด้นสดบนโหมด E ดอเรียน ซึ่งจะเห็นได้ว่านักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงออกมาอย่างไรก็ได้ ขอเพียงทำนองสัมพันธ์กับโหมด E ดอเรียน ดังที่กล่าวในย่อหน้าข้างต้น และยังสามารถเติมแต่งทำนองด้วยโน้ตนอกกุญแจเสียงเพื่อสร้างสีสันตามความเหมาะสมด้วย (พิจารณาโน้ตที่มีเครื่องหมายวงกลม) ดังนั้นสำหรับช่วงด้นสดของเปียโนในหัวข้อถัดไปก็สามารถใช้หลักการดังกล่าวนี้เช่นกัน เพียงแต่เปลี่ยนโหมดดอเรียนจาก E ดอเรียน เป็น F ดอเรียนเท่านั้น

6) จุดซ้อม D3 ห้องที่ 52 - 59

จุดซ้อม D3 ห้องที่ 52 - 59 เป็นช่วงด้นสดของเปียโน บนบันไดเสียง F ดอเรียน ผู้ประพันธ์สร้างความน่าสนใจให้บทประพันธ์ด้วยการยกระดับเสียงของบทประพันธ์จากโหมด E ดอเรียนขึ้นมาครึ่งเสียงเป็นโหมด F ดอเรียน นั่นก็คือเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงจาก E เป็น F นั่นเอง ซึ่งเครื่องดนตรีที่เปลี่ยนระดับเสียงได้แก่ เบส และ เปียโน แต่รูปแบบการบรรเลงยังคงเหมือนเดิมต่อเนื่องมาจากจุดซ้อมก่อนดังตัวอย่างที่ 4.20 ส่วนกลองยังคงบรรเลงด้วยรูปแบบเดิมจนถึงห้องที่ 58

ตัวอย่างที่ 4.20 ห้องที่ 52 - 59 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 (เปียโนและเบส)

ตัวอย่างที่ 4.20 ข้างต้น สังเกตได้ว่าทำนองแนวเบสถูกกำหนดจากคอร์ด F-7 (พิจารณากรอบ) และเบสจะบรรเลงซ้ำเดิมเช่นนี้ตลอดช่วงจุดซ้อม D3 เพื่อสร้างเสียงโหมด F ดอเรียนอยู่พื้นหลังให้เปียโนได้ด้นสดบนบันไดเสียง F ดอเรียน ซึ่งลักษณะการบรรเลงนั้นไม่ได้เปลี่ยนแปลง ผู้ประพันธ์เพียงแต่เปลี่ยนศูนย์กลางเสียงจาก E ขึ้นมาครึ่งเสียงเป็น F เท่านั้นเพื่อสร้างความน่าสนใจให้บทประพันธ์ที่บรรเลงเสียงโหมด E ดอเรียนมาตลอดก่อนหน้านี้

ตัวอย่างที่ 4.21 ห้องที่ 58 - 59 และ 60 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 (ทรัมเป็ต อัลโตแซ็กโซโฟน กลอง)

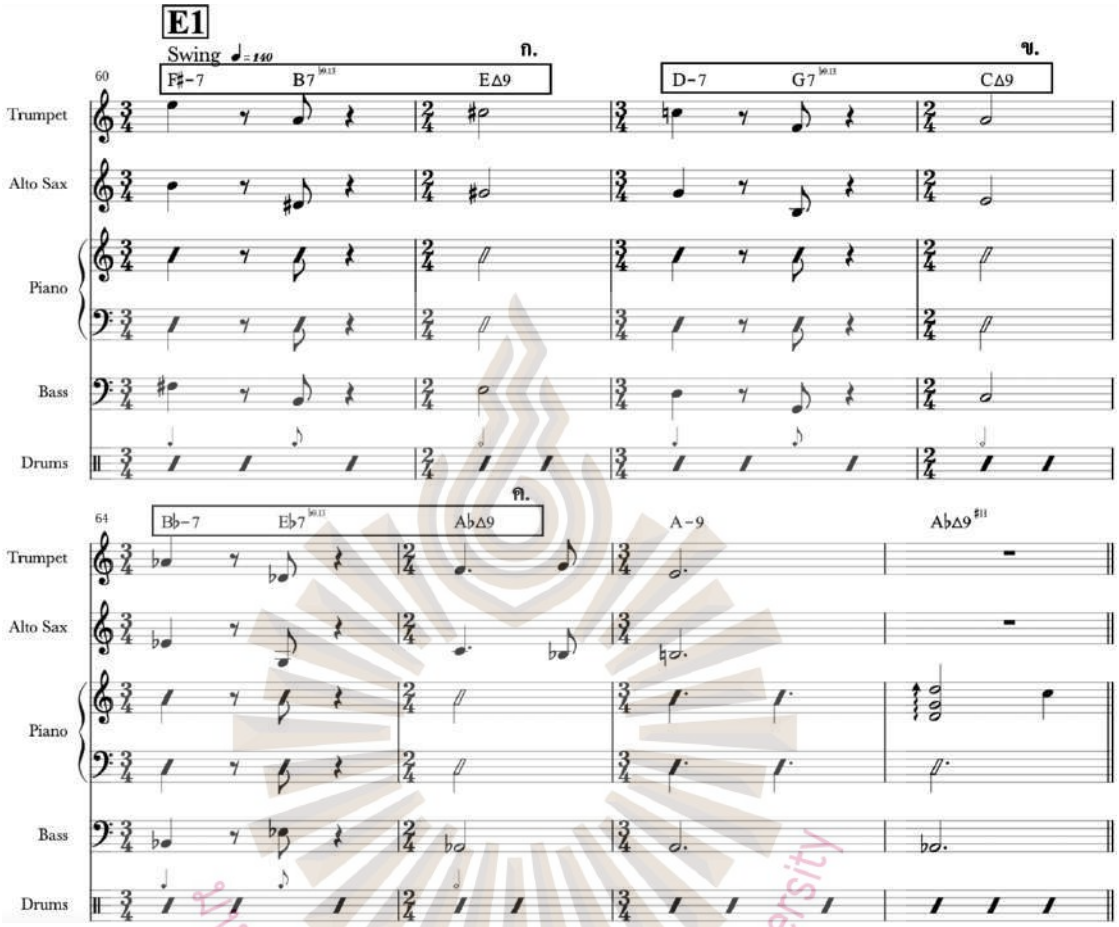


สำหรับเครื่องเป่าที่หยุดพักในช่วงเปียโนด้นสดที่จุดซ้อม D3 จะกลับเข้ามาบรรเลงในห้องที่ 58 ดังตัวอย่างที่ 4.21 ด้วยการให้ทรัมเป็ตไล่โน้ตบันไดเสียง F ดอเรียนซึ่งสัมพันธ์กับโหมด F ดอเรียนหรือคอร์ด F-7 ในช่วงบริเวณนี้เป็นโน้ตส่งเพื่อนำเข้าสู่ช่วงคั่นที่จุดซ้อม E1 ซึ่งเป็นช่วงลีลาจังหวะดนตรีแจ๊สวอลตซ์ อันเป็นจังหวะซวิงในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/4 (ห้องที่ 60) และตัวดนตรีมีการออกจากกรอบความเป็นโมดัลแจ๊สด้วยการใช้คอร์ดต่าง ๆ ที่มีการทำหน้าที่ดอมินันต์และทอนิก (อธิบายต่อที่ข้อ 7)) โดยเป็นการยกระดับเสียงจาก F ดอเรียนขึ้นมาอีกครึ่งเสียงเป็น F♯ ดอเรียนที่สัมพันธ์กับคอร์ด F♯-7 ในช่วงสั้น ๆ คล้ายกับการยกระดับเสียงจาก E ดอเรียนขึ้นมาครึ่งเสียงเป็น F ดอเรียนในช่วงด้นสดของเปียโนนี้ เพื่อสร้างสีสันลักษณะเดิมอีกครั้งหนึ่ง ส่วนอัลโตแซ็กโซโฟนก็ไล่โน้ตบันไดเสียง F ดอเรียนเช่นกันหากแต่เริ่มจากโน้ตคู่ 4 ในแนวล่างของทรัมเป็ตเหมือนที่ผ่านมา การไล่โน้ตคู่ 4 ล่างบนบันไดเสียงดอเรียนนี้จึงเกิดขั้นคู่ 4 สมบูรณ์ทุกคู่ยกเว้นโน้ตลำดับที่ 6 บนบันไดเสียงที่จะเกิดขั้นคู่ทรัยโทน เช่นเดียวกับที่อธิบายในตัวอย่างที่ 4.17

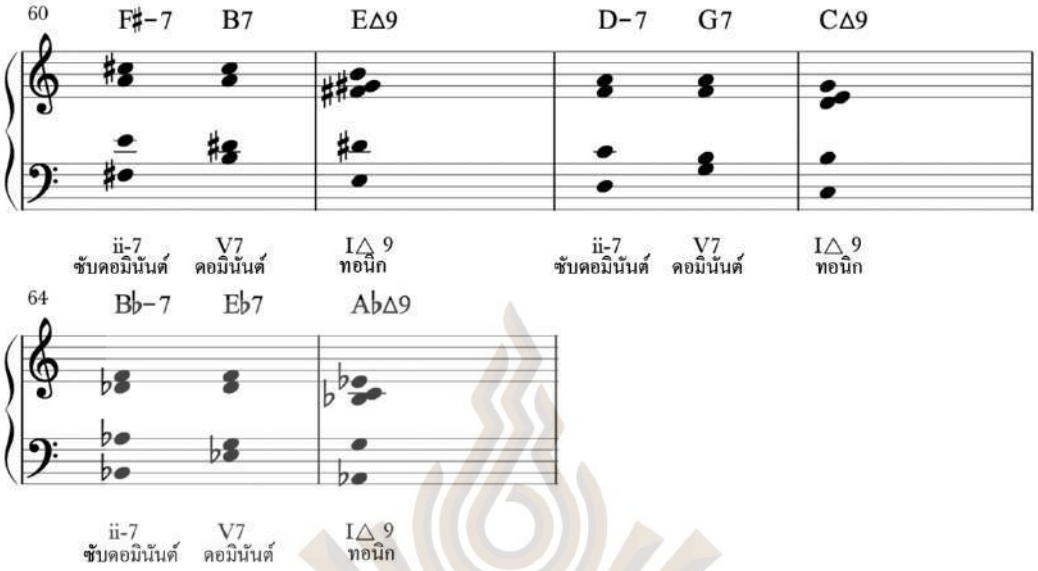
นอกจากเรื่องของเสียงทำนองแล้ว ผู้ประพันธ์กำหนดให้เครื่องเป่าเริ่มบรรเลงจังหวะของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในห้องที่ 59 ด้วยจังหวะซวิงตั้งแต่บริเวณนี้ เพื่อเป็นการปูทางนำเข้าสู่จังหวะซวิงในช่วงจังหวะดนตรีแจ๊สวอลตซ์ที่ช่วงจุดซ้อม E1 ต่อไป ในขณะที่กลองที่บรรเลงรูปแบบจังหวะบนกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินอย่างต่อเนื่องมาตลอดตั้งแต่ช่วงจุดซ้อม B ผู้ประพันธ์ก็กำหนดให้กลองบรรเลงส่งเข้าหาช่วงจุดซ้อม E1 ด้วยจังหวะซวิงเช่นกัน จึงยังคงมีแต่เปียโนกับเบสเท่านั้นที่ยังคงบรรเลงรูปแบบเดิมต่อจนถึงห้องที่ 59 ดังตัวอย่างที่ 4.20 ซึ่งการขัดกันเล็กน้อยระหว่างเครื่องเป่าและกลอง กับ เปียโนและเบส ก็เป็นส่วนหนึ่งที่สร้างสีสันให้บทประพันธ์

7) จุดซ้อม E1 ห้องที่ 60 - 67 และ E2 ห้องที่ 68 - 75

จุดซ้อม E1 ห้องที่ 60 - 67 และ E2 ห้องที่ 68 - 75 เป็นช่วงคั่นของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ซึ่งเปลี่ยนลีลาจังหวะดนตรีเป็นลีลาจังหวะดนตรีแจ๊สวอลตซ์ ซึ่งเป็นลีลาจังหวะดนตรีที่มีการเติมจังหวะซวิงเข้าไปในดนตรีวอลตซ์แบบปกติ และมักมีการบรรเลงแบบให้ความรู้สึกแบ่งสองบนจังหวะ 3/4 (Sivertsen, 2019) โดยผู้ประพันธ์เสริมความน่าสนใจอีกระดับด้วยการแทรกเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 เข้าไปด้วย นอกจากนี้ตัวดนตรีมีการออกจากกรอบความเป็นโมดัลแจ๊สด้วยการใช้คอร์ดต่าง ๆ ที่มีการทำหน้าที่ดอมินันต์และทอนิก ตามตัวอย่างที่ 4.22 และตัวอย่างที่ 4.26

ตัวอย่างที่ 4.22 ห้องที่ 60 - 67 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1

จากตัวอย่างที่ 4.22 ข้างต้น ในอีกนัยหนึ่งแล้วอาจมองได้ว่าเครื่องหมายกำหนดจังหวะบริเวณห้องที่ 60 - 61 ห้องที่ 62 - 63 และห้องที่ 64 - 65 นั้นรวมกันเป็น 5/4 ได้เช่นกัน แต่การแบ่งเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น 3/4 และ 2/4 ทำให้สะดวกต่อการอ่านโน้ตและซ้อมมากกว่า เนื่องจากเห็นทิศทางของคอร์ดและโน้ตได้ง่าย โดยจะเห็นได้ว่าคอร์ดที่ผู้ประพันธ์กำหนดนั้นเริ่มมีเรื่องของหน้าที่คอร์ด เช่น ดอมินันต์ ทอนิก เข้ามาสัมพันธ์ด้วย เป็นการหลุดออกจากกรอบลีลาดนตรีโมดัลแจ๊สของช่วงจุดซ้อมที่ผ่านมา ซึ่งเมื่อวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดในช่วงจุดซ้อมนี้จะพบว่ามีทางเดินคอร์ดแบบ ii-7 | V7 | I△9 อยู่ด้วยกันทั้งหมด 3 ชุด ชุดที่ 1 บริเวณห้องที่ 60 - 61 (พิจารณากรอบ ก.) ชุดที่ 2 บริเวณห้องที่ 62 - 63 (พิจารณากรอบ ข.) ชุดที่ 3 บริเวณห้องที่ 64 - 65 (พิจารณากรอบ ค.) ดูเพิ่มเติมได้จากตัวอย่างที่ 4.23 ถัดไป

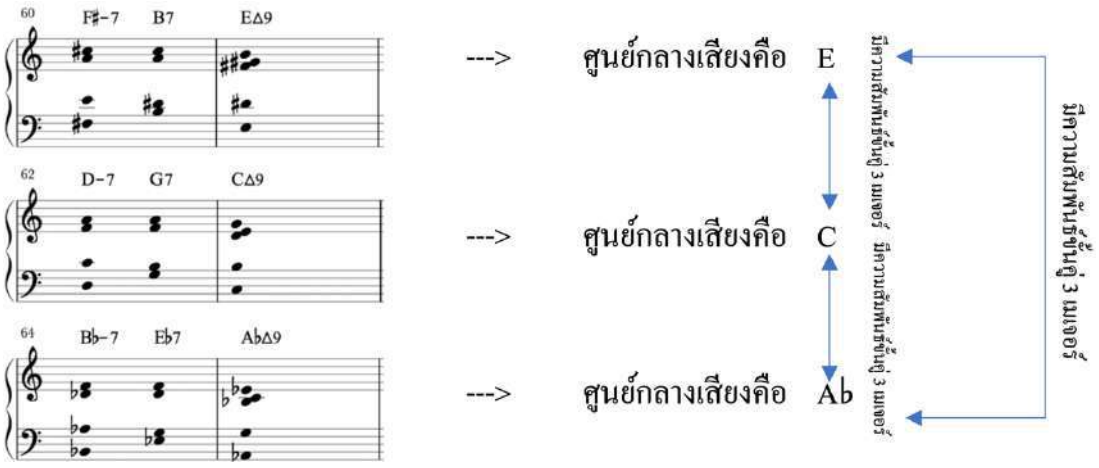
ตัวอย่างที่ 4.23 การวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดในห้องที่ 60 - 65 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1



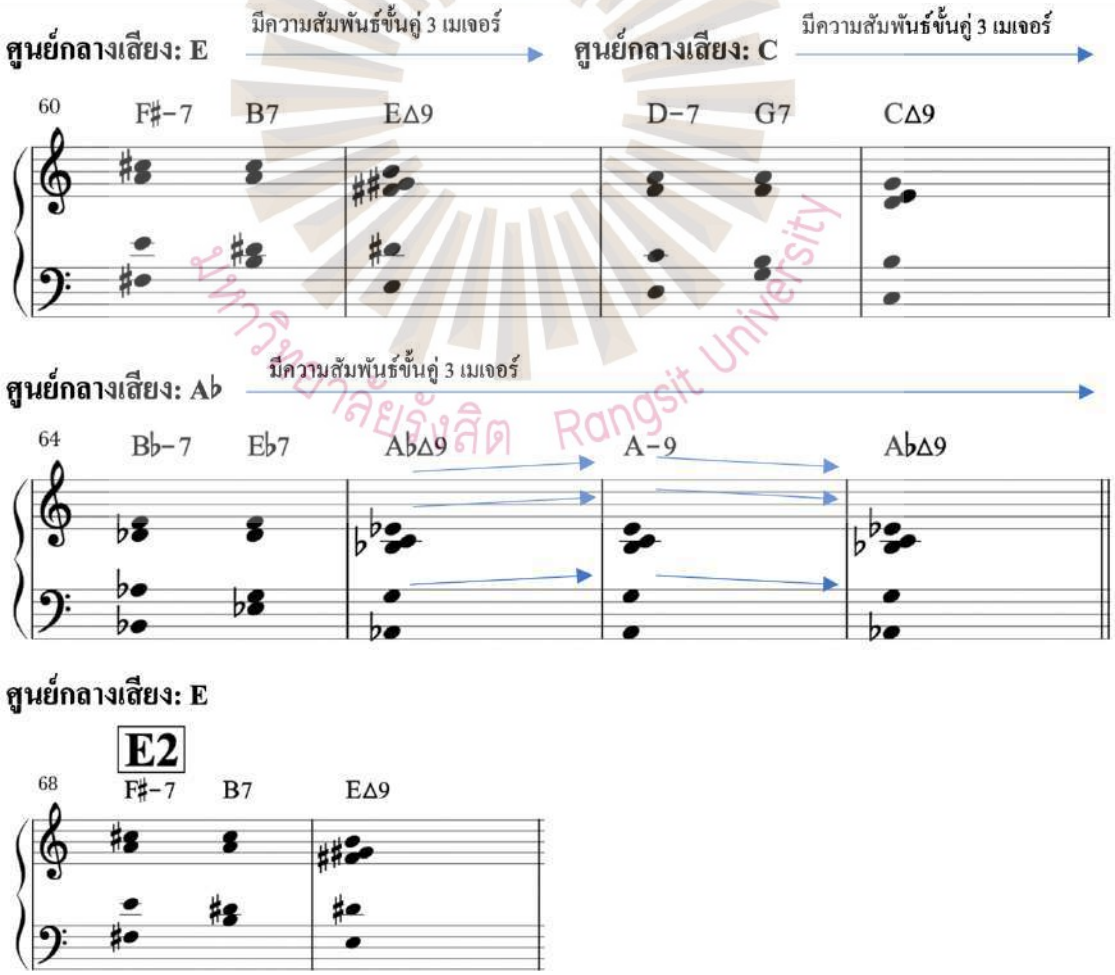
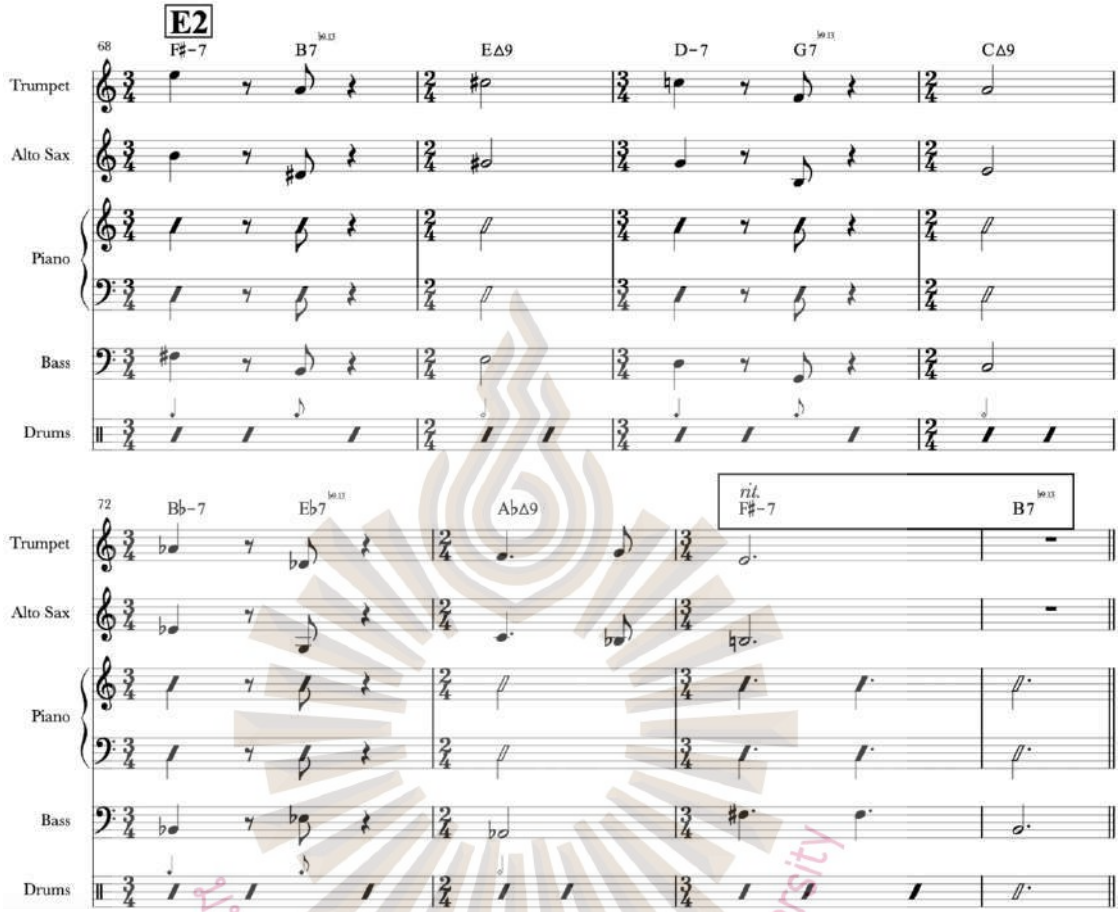
ตัวอย่างที่ 4.23 ข้างต้น เป็นการวิเคราะห์ตัวเลขโรมันและหน้าที่คอร์ดของทางเดินคอร์ดบริเวณห้องที่ 60 - 65 โดยเห็นได้ว่ามีการดำเนินคอร์ดแบบ ii-7 | V7 | I△7 ปรากฏอยู่ (อนึ่ง คอร์ด I△9 คือคอร์ด I△7 ที่เติมโน้ตทบเก้าเข้าไป) ซึ่ง ธีรัช เลาห์วีระพานิชกล่าวไว้ว่า “การดำเนินคอร์ดแบบ ii-7 | V7 | I△7 …เป็นการดำเนินคอร์ดที่พบบ่อยในบทเพลงทุกรูปแบบ” (2562, น.107) ทั้งนี้ ความน่าสนใจอีกประการที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขึ้นในบริเวณช่วงจุดซ้อมนี้ คือ การนำแนวคิดโคลเทรนเชนเจส หรือที่เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร เรียกว่าแนวคิดขั้นคู่ 3 สมมาตรสัมพันธ์ (2565, น.191) มาใช้ โดยการดำเนินคอร์ด ii-7 | V7 | I△9 ในแต่ละจุดทั้ง 3 จุดนี้จะมีความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 เข้ามาเกี่ยวข้อง ขอให้ดูตัวอย่างที่ 4.24 เพื่อความเข้าใจ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.24 การวิเคราะห์หาความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 ของทางเดินคอร์ดในห้องที่ 60 - 65

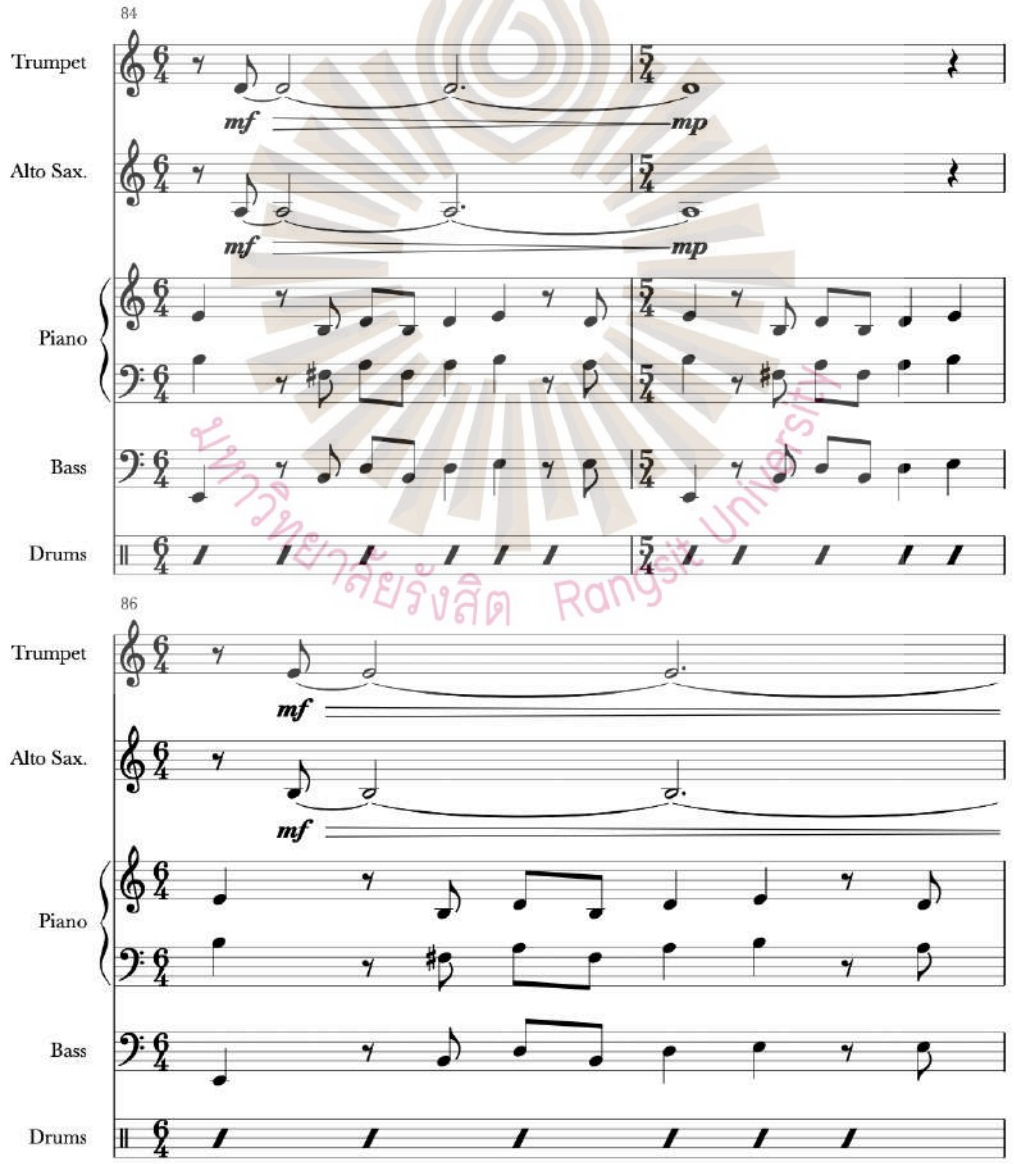
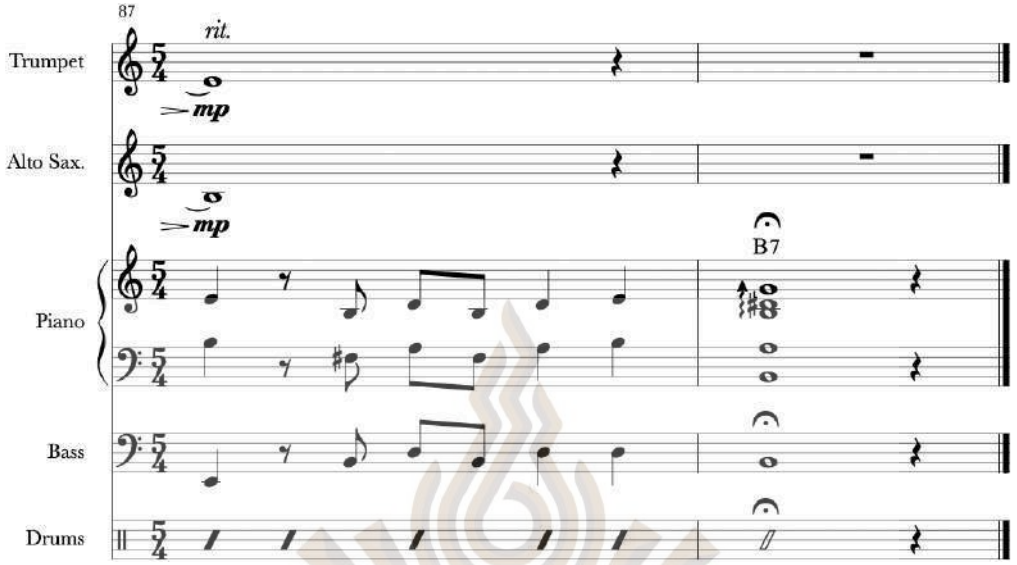


จากตัวอย่างที่ 4.24 สรุปได้ว่าผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ให้เกิดการย้ายกุญแจเสียงบริเวณนี้ด้วยความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 นั่นเอง ซึ่งวิธีการดังกล่าวสอดคล้องกับที่เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร กล่าวไว้ว่า “การย้ายกุญแจเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ของแนวคิดโคลเทรนเชนเจสโดยมากมักอาศัยการดำเนินคอร์ด ii | V | I หรืออาจแปรผัน V | I เป็นยานพาหนะ ซึ่งเป็นการดำเนินคอร์ดที่นิยมในบทเพลงแจ๊สมาตรฐานนำมาเป็นพื้นฐานการย้ายกุญแจเสียงต่าง ๆ” (2565, น.193) ทั้งนี้ ศูนย์กลางเสียง A♭ ที่เริ่มต้นตั้งแต่บริเวณห้องที่ 64 - 65 จะยาวต่อเนื่องไปจนถึงห้องที่ 67 โดยคอร์ด A-9 ที่ห้องที่ 66 นั้นเป็นเหมือนคอร์ดที่สร้างสีสันด้วยการเคลื่อนที่ครึ่งเสียงที่โน้ตแนวเบส โน้ตลำดับที่ 5 และโน้ตลำดับที่ 9 ของคอร์ดจากคอร์ด A♭△9 มายังคอร์ด A-9 แล้วเคลื่อนที่ครึ่งเสียงกลับไปยังคอร์ด A♭△9$^{\sharp 11}$ ดังนั้น ศูนย์กลางเสียงโดยรวมของบริเวณนี้ยังคงเป็น A♭ ก่อนที่จะกลับไปยังศูนย์กลางเสียง E ที่ห้อง 68 ในช่วงจุดซ้อม E2 ต่อไป สามารถดูได้ที่ตัวอย่างที่ 4.25

ตัวอย่างที่ 4.25 การวิเคราะห์หาความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 ของทางเดินคอร์ดในห้องที่ 60 - 67

ตัวอย่างที่ 4.26 ห้องที่ 68 - 75 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1

บริเวณช่วงจุดซ้อม E2 ห้องที่ 68 - 75 ตามตัวอย่างที่ 4.26 ข้างต้น เป็นการวนชุดทางเดินคอร์ดกลับมาเหมือนบริเวณช่วงจุดซ้อม E1 ซ้ำอีกครั้ง โดยคอร์ดสุดท้ายในช่วงจุดซ้อม E1 ได้แก่คอร์ด $A♭△9^{♯11}$ ก็มีความสัมพันธ์ขั้นคู่ 3 เมเจอร์กับศูนย์กลางเสียงบริเวณห้องที่ 68 - 69 ซึ่งมี E เป็นศูนย์กลางเสียงดังที่ได้อธิบายไปที่ตัวอย่างที่ 4.24 และตัวอย่างที่ 4.25 และจากนั้นก็ดำเนินคอร์ดไปด้วยวิธีการเช่นเดียวกับช่วงจุดซ้อม E1 ยกเว้น 2 ห้องสุดท้ายสำหรับช่วงจุดซ้อม E2 นี้ (พิจารณากรอบสี่เหลี่ยม) ที่รอบนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้บทประพันธ์ย้อนกลับมายังศูนย์กลางเสียงเดิมในตอนต้นของช่วงคั่นอีกครั้งนั่นคือศูนย์กลางเสียง E โดยห้องที่ 74 เป็นคอร์ด F♯-7 (ii-7) ที่มีหน้าที่ซับดอมินันต์ และห้องที่ 75 เป็นคอร์ด $B7^{♭9\,13}$ (V7) ที่มีหน้าที่เป็นดอมินันต์ ซึ่งจะส่งเข้าหาโน้ต E ที่เป็นโน้ตทอนิกในห้องที่ 76 ช่วงจุดซ้อม F แต่เปลี่ยนคอร์ดที่ทำหน้าที่ทอนิกจาก E△9 เป็น E-7 แทน เพื่อที่จะกลับเข้าสู่ลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สบนโหมด E ดอเรียนอีกครั้ง สร้างสีสันให้บทประพันธ์

8) จุดซ้อม F ห้องที่ 76 - 88

จุดซ้อม F ห้องที่ 76 - 88 เป็นช่วงจบของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ซึ่งบทประพันธ์จะกลับเข้าสู่ลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สที่อยู่บนโหมด E ดอเรียน ผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินอีกครั้ง โดย 8 ห้องแรก ห้องที่ 76 - 83 นั้นมีรูปแบบการบรรเลงเหมือนช่วงจุดซ้อม B ห้องที่ 12 - 19 ซึ่งเป็นช่วงนำเสนอที่สองทุกประการดังตัวอย่างที่ 4.11 แต่ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มห้องเพลงอีก 5 ห้องเพื่อบรรเลงหางเพลงเป็นช่วงจบสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 1 นี้ ตามตัวอย่างที่ 4.27

ตัวอย่างที่ 4.27 ห้องที่ 84 - 88 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1

ตัวอย่างที่ 4.27 ห้องที่ 84 - 88 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 (ต่อ)

จากตัวอย่างที่ 4.27 ข้างต้น เครื่องดนตรีทุกเครื่องยกเว้นเปียโน ยังคงบรรเลงรูปแบบเดิมทั้งส่วนของจังหวะและทำนองเสียงประสาน ผู้ประพันธ์กำหนดให้เปียโนบรรเลงโน้ตที่พัฒนามาจากโน้ตแนวทำนองเอกบาทที่ 1 ให้บรรเลงย้ำจนถึงห้องที่ 87 โดยใช้หลักการวางแนวเสียงประสาน 2 แนวเหมือนที่ใช้กับทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟนดังที่ได้อธิบายไปในตัวอย่างที่ 4.17 ซึ่งก็คือการให้เปียโนบรรเลงเป็นโน้ตขั้นคู่ 4 สมบูรณ์ และเมื่อเข้าสู่ห้องที่ 88 เบส และเปียโนก็ร่วมกันบรรเลงเสียงประสานคอร์ด B7 ค้างยาวไว้เพื่อจบบทประพันธ์ท่อนที่ 1 และเพื่อเป็นคอร์ด V7 ทำหน้าที่ดอมินันต์ส่งเข้าหาโน้ตทอนิกได้แก่ E ในบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.6 สรุปบทประพันธ์ท่อนที่ 1

จากภาพรวมลีลาทางดนตรีที่ข้อ 4.2.1 โครงสร้างบทประพันธ์ที่ข้อ 4.2.2 การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรีที่ข้อ 4.2.3 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ข้อ 4.2.4 พร้อมส่วนหนึ่งของการประพันธ์ตามบทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 1 ที่ข้อ 4.2.5 ทั้งหมดดังที่ได้ทำอรรถาธิบายมานี้ เมื่อผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์จนเสร็จสมบูรณ์แล้ว สรุปได้เป็น*บทประพันธ์เพลงนิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 1 ที่มีความยาวเพลงประมาณ 3 นาที 43 วินาที มีการผสมผสานโคลงสี่สุภาพตามแนวคิดผสมผสานผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 คือการสร้างสรรค์ให้ดนตรีมีความรู้สึกใกล้เคียงกับการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพตามแบบแผนทั้งแนวทำนองและการแบ่งจังหวะอ่าน

4.3 ท่อนที่ 2

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส ท่อนที่ 2 เป็นท่อนที่วางแนวคิดไว้ว่าดนตรีแจ๊สซึ่งเปรียบเสมือนตัวละครหนึ่งที่เริ่มต้นการเดินทางในช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 1 เมื่อมาถึงช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ก็ได้พบปะกับโคลงสี่สุภาพซึ่งเปรียบเสมือนเป็นอีกตัวละครหนึ่งปรากฏตัวขึ้นมา โดยตัวละครโคลงสี่สุภาพก็ได้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง จากแนวคิดข้างต้น ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามฉันทลักษณ์ที่ได้ศึกษาจำนวน 3 บทสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ซึ่งมีเนื้อหาเรื่องราวที่สอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าว และเชิญผู้เชี่ยวชาญมาอ่านทำนองเสนาะบทโคลงสี่สุภาพนี้ โดยจะอธิบายอีกครั้งในหัวข้อ 4.3.4 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ

ผู้ประพันธ์ได้จัดเรียงสาระการอธิบายเกี่ยวกับประเด็นต่าง ๆ ของ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 2 โดยเริ่มต้นจาก ภาพรวมลีลาทางดนตรี โครงสร้างบทประพันธ์ การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรี วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ บทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 2 และสรุปบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ตามลำดับ ซึ่งแต่ละท่อนจากบทประพันธ์ทั้งหมด 3 ท่อนจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกันไป

4.3.1 ภาพรวมลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 2

ลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ยังคงเป็นโมดัลแจ๊สที่อยู่บนโหมด E ดอเรียนแต่มีการผสมผสานลีลาดนตรีฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊สซึ่งเป็นลีลาดนตรีที่ไม่อิงระบบเสียงประสาน ไม่มีการดำเนินคอร์ด อาจมี/ไม่มีศูนย์กลางเสียง อาจมี/ไม่มีอัตราจังหวะ อาจมี/ไม่มีสังคีตลักษณ์ อาจมี/ไม่มีเส้นกั้นห้อง และมีการด้นสดแบบพร้อมเพรียงกัน (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2564, น. 202) จึงเป็นการเน้นการบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติ (Ad libitum) ซึ่งผู้ประพันธ์กำหนดให้นักดนตรีตีความการบรรเลงได้เอง ทั้งทำนอง เสียงประสาน รูปแบบจังหวะ โดยมีเงื่อนไขเดียวคือให้บรรเลงโดยยึดศูนย์กลางบนโหมด E ดอเรียน และคอยบรรเลงประคับประคองสร้างบรรยากาศให้การอ่านทำนองเสนาะบทโคลงสี่สุภาพของผู้เชี่ยวชาญ ทั้งนี้ บทประพันธ์ท่อนที่ 2 จะมีช่วงคั่นการอ่านบทโคลงสี่สุภาพ และช่วงด้นสดโดยเบส ซึ่งสองช่วงนี้จะออกจากกรอบการผสมผสานลีลาดนตรีฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊ส โดยมีรูปแบบจังหวะชัดเจน เป็นการผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินเหมือนบทประพันธ์ท่อนที่ 1 แต่เปลี่ยนแปลงแนวทาง ทั้งอัตราความเร็ว เครื่องหมายกำหนดจังหวะ

4.3.2 โครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 2

ผู้ประพันธ์ได้พิจารณาตัดตารางที่ 4.1 โครงสร้างบทประพันธ์ เฉพาะส่วนของโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 2 นำมากล่าวถึงอีกครั้งพร้อมปรับรายละเอียดเล็กน้อยตามตารางที่ 4.4 เพื่อความสะดวกต่อการอ่าน โดยเมื่ออิงภาพรวมลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ที่กล่าวในข้อ 4.3.1 ข้างต้น ช่วงจุดซ้อม A1, A2 และ A3 เป็นช่วงลีลาดนตรีโมดัลแจ๊สผสมผสานลีลาดนตรีฟรีแจ๊สและอาวองการ์ดแจ๊ส ซึ่งเป็นลีลาหลักของท่อน และมีการปรับเปลี่ยนลีลาเป็นลีลาดนตรีโมดัลแจ๊สผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินที่ช่วงจุดซ้อม B

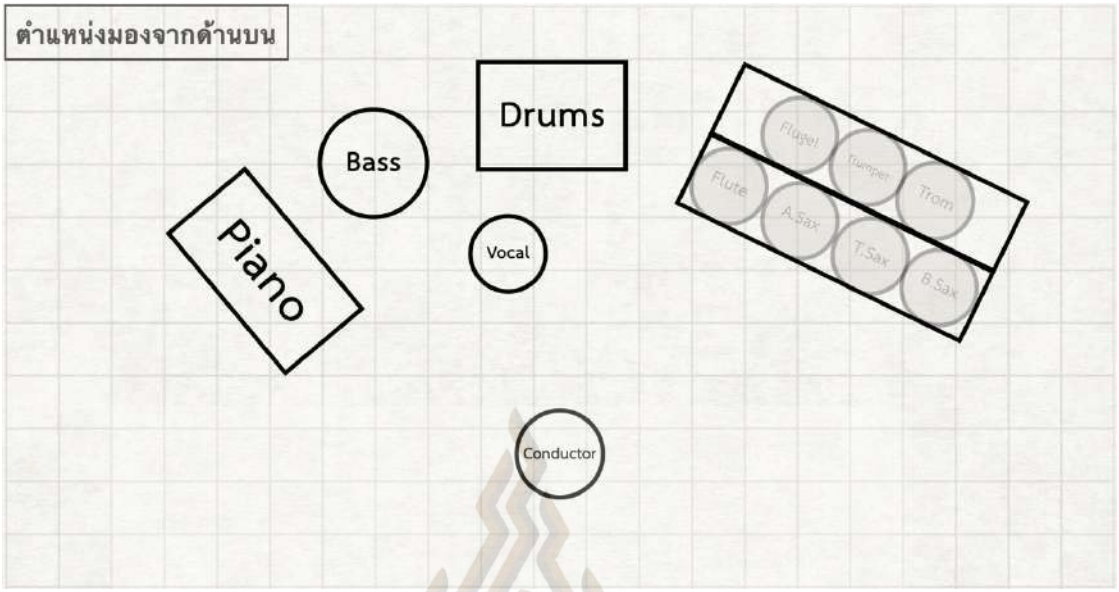
ตารางที่ 4.4 โครงสร้างบทประพันธ์ ท่อนที่ 2

โครงสร้างบทประพันธ์				
ท่อนที่ 2 (วงดนตรีแจ๊ส 3 ชิ้น + ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพ)				
ช่วง (จุดซ้อม)		ห้องที่	รายละเอียดของช่วง	**ลีลาทางดนตรี**
A	A1	1 - 8	ช่วงอ่านบทโคลงสี่สุภาพบทที่หนึ่งด้วยทำนองเสนาะ	ลีลาดนตรีโมดัลแจ๊ส ผสมผสานลีลาดนตรีฟรีแจ๊ส และอาวองการ์ดแจ๊ส
	A2	9 - 16	ช่วงอ่านบทโคลงสี่สุภาพบทที่สองด้วยทำนองเสนาะ	
B	B1	17 - 21	ช่วงคั่นการอ่านบทโคลงสี่สุภาพ	ลีลาดนตรีโมดัลแจ๊ส ผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน
	B2	22 - 38	ช่วงด้นสด โดยเบส	
A	A3	39 - 46	ช่วงอ่านบทโคลงสี่สุภาพบทที่สามด้วยทำนองเสนาะ	เหมือนช่วง A1, A2

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3.3 การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรี

ผู้ประพันธ์จัดวงดนตรีสำหรับท่อนที่ 2 เป็นวงดนตรีแจ๊ส 3 ชิ้น ประกอบไปด้วยกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 3 เครื่อง ได้แก่ เปียโน เบส กลองชุด พร้อมผู้เชี่ยวชาญที่จะอ่านทำนองเสนาะ ซึ่งผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้อ่านทำนองเสนาะมีบทบาทเปรียบเสมือนนักร้องหลักโดยใช้การอ่านบทโคลงสี่สุภาพแทนการร้องทำนองเพลง ส่วนเครื่องดนตรี ทำหน้าที่บรรเลงประคับประคองสร้างบรรยากาศให้กับการอ่านบทโคลงสี่สุภาพ ยกเว้นช่วงจุดซ้อม B ที่ผู้ประพันธ์ให้เบสได้แสดงความโดดเด่นแทน สำหรับตำแหน่งเครื่องดนตรีภายในวงสามารถดูได้จากรูปตัวอย่างที่ 4.2



รูปที่ 4.2 รูปแบบวงและตำแหน่งเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2

ภาพที่ปรากฏบนรูปตัวอย่างที่ 4.2 คือ รูปแบบวงและตำแหน่งเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2 โดยเป็นรูปแบบวงดนตรีแจ๊ส 3 ชิ้น พร้อมผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ (ตำแหน่งเครื่องดนตรีที่เป็นสีโปร่ง) ประกอบไปด้วยกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 3 เครื่อง ได้แก่ เปียโน = Piano / เบส = Bass / กลองชุด = Drums พร้อมผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ = Vocal (เปรียบเสมือนนักร้องแต่อ่านบทโคลงสี่สุภาพแทนการร้องทำนองเพลง) ดังที่อธิบายมาแล้วข้างต้น และมีผู้ทำหน้าที่อำนวยเพลง ณ จุดตำแหน่ง Conductor บนรูปตัวอย่างที่ 4.2 ซึ่งผู้ประพันธ์จะเป็นผู้ทำหน้าที่นี้

สำหรับตำแหน่งเครื่องดนตรีที่เป็นสีทึบ คือ ตำแหน่งของเครื่องดนตรีที่จะปรากฏเพิ่มเติมในท่อนที่ 3 ผู้ประพันธ์ได้วางตำแหน่งเอาไว้ล่วงหน้า เพื่อที่นักดนตรีที่รับผิดชอบเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจะได้สามารถเตรียมตัวได้ก่อนที่จะเข้าบทประพันธ์ท่อนต่อไป ซึ่งรูปแบบวงที่มีสมาชิกเต็มวงที่สุดจะปรากฏในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 10 ชิ้น พร้อมผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ ดังที่อธิบายแล้วในหัวข้อ 4.2.3 การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรี ในบทประพันธ์ ท่อนที่ 1 ดังนั้นนักดนตรีที่รับผิดชอบทรัมเป็ต และอัลโตแซ็กโซโฟน ในช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 1 จะออกจากตำแหน่งในวงชั่วคราวในช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ก่อนที่จะกลับเข้ามาอีกครั้งในช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 3

4.3.4 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ

ผู้ประพันธ์มีแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 คือ การให้ผู้ฟังได้สัมผัสกับการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพอ่านบทประพันธ์โคลงสี่สุภาพให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง ดังนั้นวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพซึ่งนำมาใช้กับท่อนที่ 2 นั้น โดยหลักจึงเป็นการให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นตามฉันทลักษณ์ที่ได้ศึกษาจำนวน 3 บท ด้วยทำนองเสนาะ โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ซึ่งสามารถแสดงแนวคิดพร้อมแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ได้ดังตารางที่ 4.5

ตารางที่ 4.5 แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 2

โครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 2	
แนวคิดผสมผสานผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 คือ การให้ผู้ฟังได้สัมผัสกับการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพอ่านบทประพันธ์โคลงสี่สุภาพให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง	
ช่วง (จุดซ้อม)	แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพ
A1	ให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผน
A2	
B1	
B2	
A3	ให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผน

ผู้ประพันธ์ได้จัดเรียงการขยายประเด็นอธิบายเกี่ยวกับการให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้นตามฉันทลักษณ์ที่ได้ศึกษาซึ่งเป็นแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพสำหรับ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 2 ในตารางที่ 4.5 ข้างต้นเริ่มต้นจาก 1) การอ่านทำนองเสนาะ 2) ผู้เชี่ยวชาญ 3) บทโคลงสี่สุภาพ 4) วิธีการที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญปฏิบัติ และ 5) การสื่อสารต่อนักดนตรี ตามลำดับ โดยที่รายละเอียดบางส่วนเป็นการทบทวนเนื้อหาจากบทที่ 2 และบทที่ 3 ซึ่งผู้ประพันธ์พิจารณานำมากล่าวถึงอีกครั้ง เพื่อความสะดวกต่อการอ่าน มีรายละเอียดเนื้อหาดังนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1) การอ่านทำนองเสนาะ

ดังที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาและแสดงในหัวข้อรูปแบบการอ่านทำนองโคลงสี่สุภาพที่ข้อ 2.6 การอ่านทำนองเสนาะ คือ หนึ่งในชนิดทำนองการอ่านร้อยกรองซึ่งหมายรวมถึงโคลงสี่สุภาพด้วยจากทั้งหมด 3 ชนิด โดยเป็นการอ่านที่มีสำเนียงสูง ต่ำ หนัก เบา ยาว สั้น มีการเอื้อนเสียง มีการเน้นสัมผัสให้ชัดเจนไพเราะ มีจังหวะและคลื่นเสียงที่เป็นกังวานขึ้นลงทำให้เกิดอารมณ์คล้อยตามทำนองเสียงนั้น ซึ่งเป็นการอ่านที่จะต้องศึกษากับผู้รู้โดยเฉพาะ (กำชัย ทองหล่อ, 2564, น. 521) แต่ทั้งนี้การอ่านทำนองเสนาะไม่ถือเป็นการขับร้องอย่างทำนองเพลงหรือการอ่านบทร้อยกรองเป็นทำนองอื่น ๆ โดยการอ่านทำนองเสนาะนับเป็นกิจกรรมทางภาษาและวรรณศิลป์ที่บรรพบุรุษไทยได้สร้างสรรค์สั่งสมเอาไว้ (นันทา ขุนภักดี, 2559, น. 238)

2) ผู้เชี่ยวชาญ

สืบเนื่องจากหัวข้อ 1) การอ่านทำนองเสนาะ ข้างต้น การอ่านทำนองเสนาะเป็นการอ่านที่จะต้องศึกษากับผู้รู้โดยเฉพาะ นอกจากนี้กำชัย ทองหล่อยังกล่าวไว้อีกว่า “การอ่านทำนองเสนาะ จำเป็นต้องศึกษาจากผู้รู้โดยตรง เพียงแต่รู้จังหวะอ่านเท่านั้นยังไม่สามารถจะอ่านทำนองได้ถูกต้อง” (2564, น. 540) ผู้ประพันธ์จึงวางแผนเชิญผู้เชี่ยวชาญที่ศึกษาศาสตร์แขนงนี้มาเป็นผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะให้กับ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*

3) บทโคลงสี่สุภาพ

ตามที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามฉันทลักษณ์ที่ได้ศึกษาจำนวน 5 บท เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ดังที่แสดงไว้ในหัวข้อที่ 3.9 นั้น ในจำนวนนี้ มี 3 บทที่จะนำมาใช้กับบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ซึ่งผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญตามหัวข้อ 2) ผู้เชี่ยวชาญ ข้างต้น อ่านบทโคลงสี่สุภาพ 3 บทดังกล่าวตามตัวอย่างที่ 4.28 ซึ่งจะเห็นได้ว่าเนื้อหามีความสอดคล้องกับแนวคิดที่วางไว้สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2 คือ ดนตรีแจ๊สซึ่งเปรียบเสมือนตัวละครหนึ่งที่เริ่มต้นการเดินทางในช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 1 เมื่อมาถึงช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ก็ได้พบปะกับโคลงสี่สุภาพซึ่งเปรียบเสมือนเป็นอีกตัวละครหนึ่งปรากฏตัวขึ้นมา โดยตัวละครโคลงสี่สุภาพก็ได้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.28 บทโคลงสี่สุภาพจำนวน 3 บท สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 2

เสียงภาเสียงเล่าอ้าง	เปรยเปรย	**สรุปเนื้อหา** : โคลงสี่สุภาพได้ลองออกตัวแย้มถามผู้ฟังที่ได้ยินเสียงนี้ว่าพอจะทราบหรือไม่ว่าคืออะไร
เสียงที่คงคุ้นเคย	อยู่บ้าง	
เพียงเสียงแว่วรำเพย	ถูกท่าน	
ลองผิดคิดเดาอ้าง	ตอบได้กันไหม	
นั่นเป็นไรใช่แล้ว	นี่ไง	**สรุปเนื้อหา** : โคลงสี่สุภาพได้เฉลยตัวเองให้ผู้ฟัง
โคลงสี่ที่ใครใคร	แต่งได้	
ฉันทลักษณ์เด็กเด็กไทย	เคยผ่าน	
มาร่วมแจมแจงให้	ที่นี่มีฝัน	
ครั้นนี้คงแจ่มแจ้ง	ดนตรี ใดเอย	**สรุปเนื้อหา** : ผู้ฟังคงพอจะทราบแล้วว่าดนตรีที่เดินทางมาหาและมาร่วมสนุกกับโคลงสี่สุภาพครั้งนี้คืออะไรเพราะมีจุดเด่นคือการด้นสด
จุดเด่นด้นสดมี	เพียบพร้อม	
คำโคลงสี่ลองที	ร่วมเล่น	
ร่วมแบ่งปันแวดล้อม	แต่งแต้มแสงสี	

4) วิธีการที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญปฏิบัติ

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญตามหัวข้อ 2) ผู้เชี่ยวชาญ ข้างต้น อ่านบทโคลงสี่สุภาพในตัวอย่างที่ 4.28 ข้างต้นตามโครงสร้าง*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส ท่อน*ที่ 2ด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนที่ผู้เชี่ยวชาญได้ศึกษาและอ่านเป็นปกติ ลีลาการอ่านทำนองเสนาะในระดับปลีกย่อยจึงอาจแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับผู้เชี่ยวชาญที่จะมาทำหน้าที่ดังกล่าว ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพ โดยไม่ต้องคำนึงถึงดนตรีที่บรรเลงประดับ ประคองสร้างบรรยากาศ และให้แนวทางปฏิบัติเพียงขอให้อ่านบทโคลงสี่สุภาพจำนวน 2 บทติดกัน จากนั้นเว้นช่วงให้ดนตรีบรรเลงระยะหนึ่งแล้วกลับมาอ่านบทโคลงสี่สุภาพอีก 1 บทที่เหลือ ซึ่งผู้ประพันธ์จะเป็นผู้อำนวยเพลงขณะแสดง คอยควบคุมลำดับที่ผู้เชี่ยวชาญต้องอ่านบทโคลงสี่สุภาพ

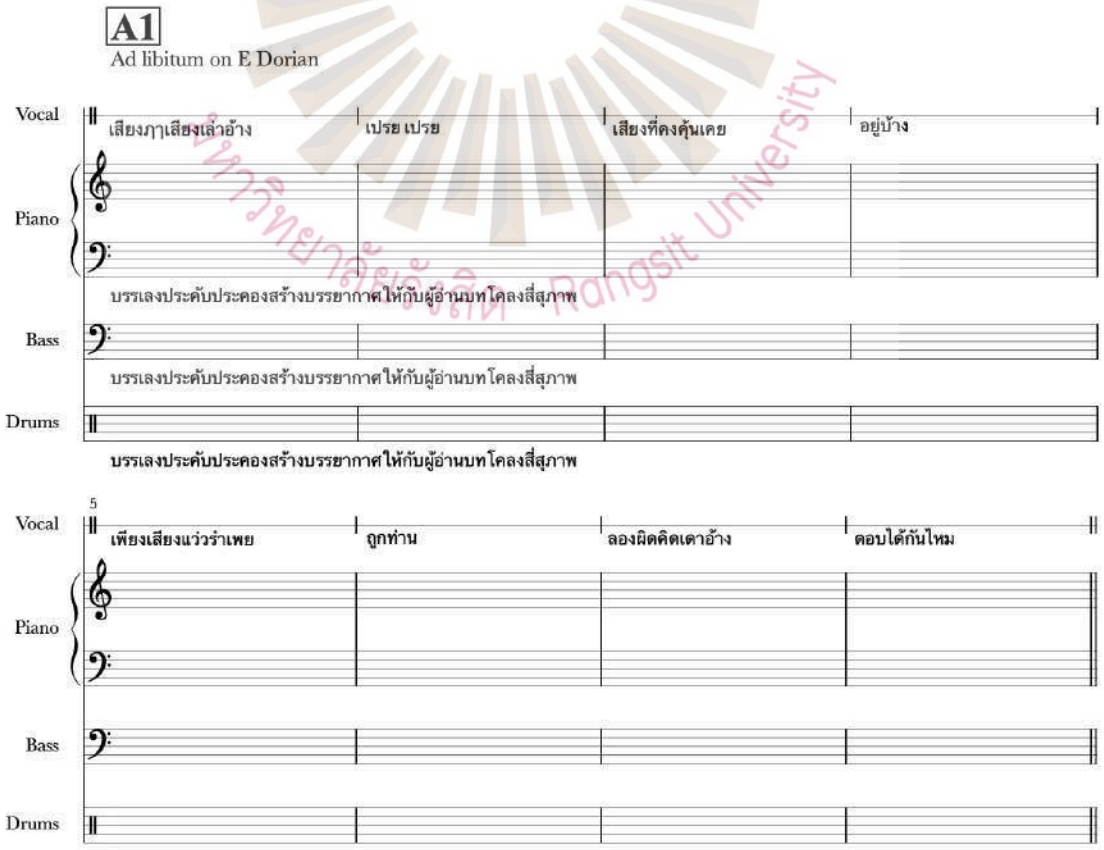
5) การสื่อสารต่อนักดนตรี

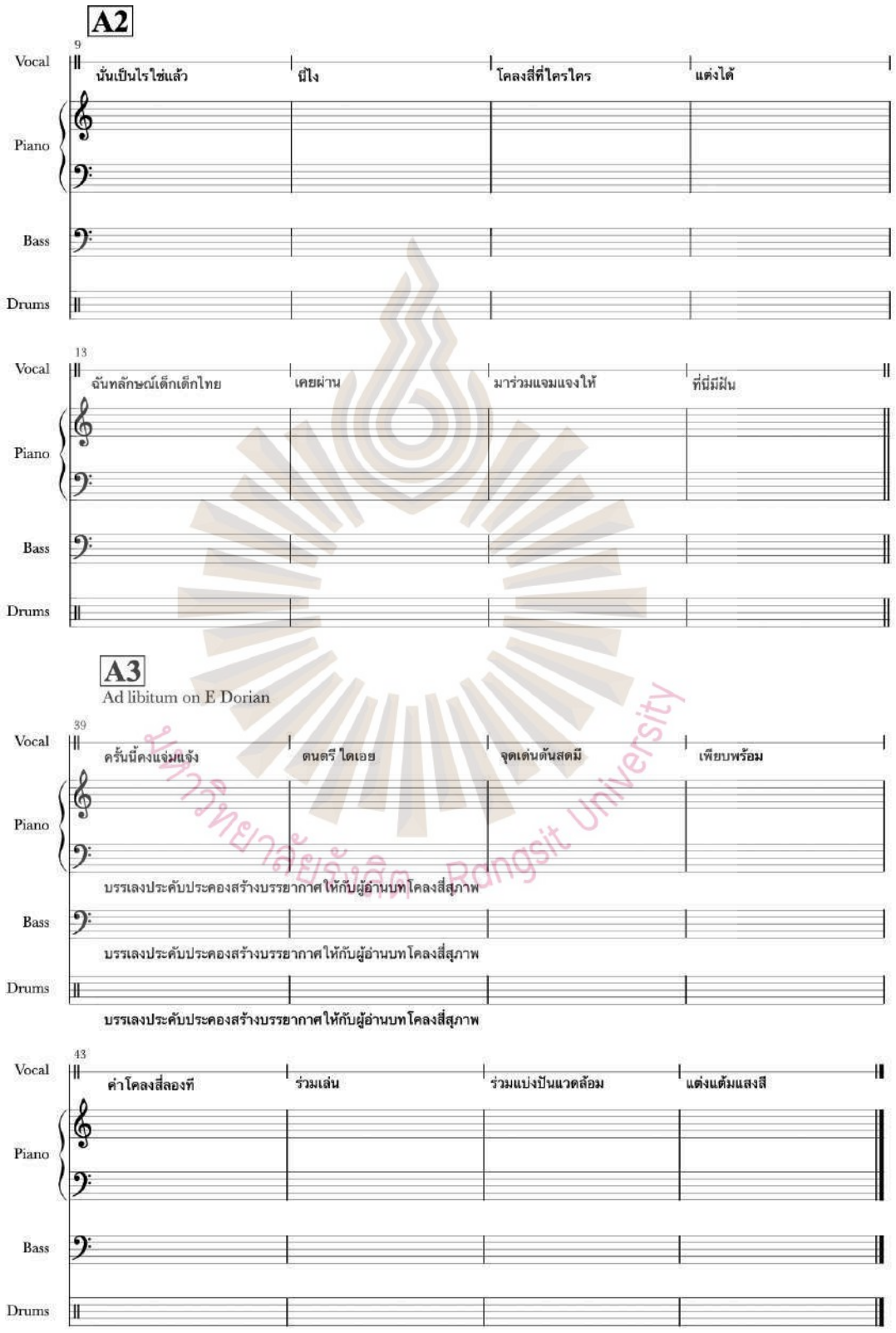
สืบเนื่องจากหัวข้อ 4) วิธีการที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญปฏิบัติ ข้างต้น การแสดง*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 2 จึงเป็นการแสดงที่มี

ผู้เชี่ยวชาญที่ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพเป็นแกนหลักในการขับเคลื่อนบทประพันธ์ โดยเครื่องดนตรีจะทำหน้าที่บรรเลงประคับประคองสร้างบรรยากาศอยู่พื้นหลังด้วยวิธีการบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติดังที่อธิบายไว้ในหัวข้อภาพรวมลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ที่ข้อ 4.3.1 แต่เนื่องจากบทประพันธ์มีช่วงที่ไม่ใช่การบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติด้วย ได้แก่ ช่วงคั่นการอ่านบทโคลงสี่สุภาพที่ช่วงจุดซ้อม B1 และช่วงด้นสดโดยเบสที่ช่วงจุดซ้อม B2 ดังนั้นในช่วงที่บทประพันธ์ถูกขับเคลื่อนด้วยการอ่านบทโคลงสี่สุภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ และการบรรเลงดนตรีเป็นแบบตามใจผู้ปฏิบัติ จึงจำเป็นต้องมีแนวทางให้นักดนตรีได้รับรู้ตำแหน่งที่ตนเองกำลังบรรเลงอยู่ เพื่อที่จะเตรียมตัวเข้าสู่ช่วงการบรรเลงที่ไม่ใช่การบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติได้ ผู้ประพันธ์จึงจัดทำโน้ตในช่วงจุดซ้อม A1, A2 และ A3 ที่เป็นช่วงอ่านบทโคลงสี่สุภาพให้นักดนตรีตามตัวอย่างที่ 4.29 อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์จะเป็นผู้อำนวยเพลงขณะแสดงด้วย เพื่อคอยควบคุมลำดับการบรรเลงให้กับนักดนตรี

ตัวอย่างที่ 4.29 โน้ตบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ช่วงจุดซ้อม A1, A2 และ A3 สำหรับนักดนตรี

โคลงสี่สุภาพ 1 บท มี 4 บาท และ 1 บาท มี 2 วรรค โคลง 1 บทจึงมีจำนวนวรรครวมเป็น 8 วรรค
ผู้ประพันธ์จึงแบ่ง 1 วรรคของโคลงสี่สุภาพ = 1 ห้องเพลงบนโน้ตบทประพันธ์ (ดูตัวอย่างที่ 4.28 ประกอบ)



ตัวอย่างที่ 4.29 โน้ตบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ช่วงจุดซ้อม A1, A2 และ A3 สำหรับนักดนตรี (ต่อ)

4.3.5 บทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 2

ผู้ประพันธ์จะอธิบายประเด็นสำคัญ โดยลำดับเป็นข้อตามช่วงจุดซ้อมและห้องเพลงดังนี้

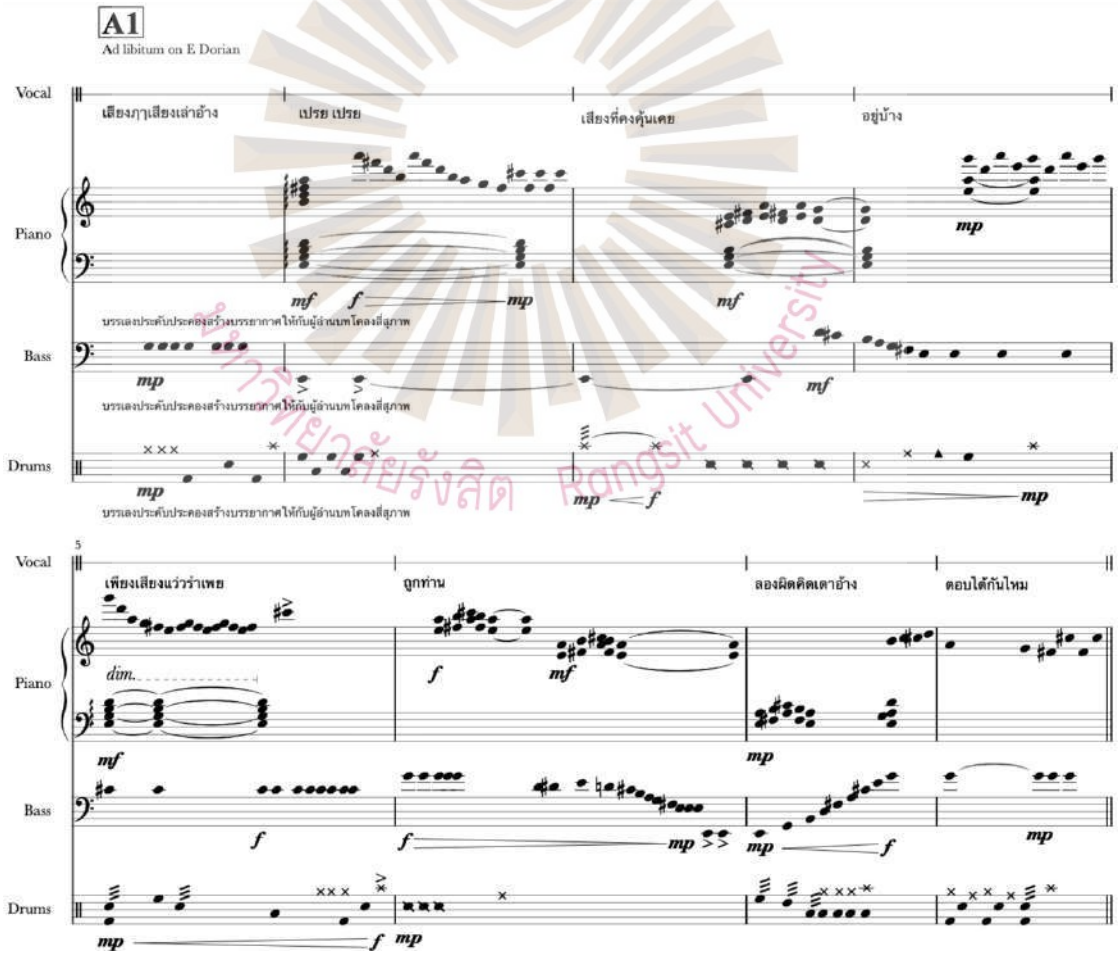
1) จุดซ้อม A1 ห้องที่ 1 - 8, จุดซ้อม A2 ห้องที่ 9 - 16, จุดซ้อม A3 ห้องที่ 39 - 46

จุดซ้อม A1, A2 และ A3 คือช่วงจุดซ้อมที่ผู้เชี่ยวชาญจะทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพบทที่ 1, 2 และ 3 ตามตัวอย่างที่ 4.28 - 4.29 ที่นำเสนอมาก่อนหน้านี้ด้วยทำนองเสนาะ โดยการอ่านบทโคลงสี่สุภาพจะเป็นแกนหลักในการขับเคลื่อนบทประพันธ์ ส่วนเครื่องดนตรีจะทำหน้าที่บรรเลงประดับประคองสร้างบรรยากาศอยู่พื้นหลังด้วยวิธีการบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติ ดังที่อธิบายไว้ตามแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ในหัวข้อที่ 4.3.4 และเนื่องด้วยแนวทางการบรรเลงสำหรับช่วงจุดซ้อม A1, A2 และ A3 นั้น แตกต่างกันเพียงบทโคลงสี่สุภาพที่นำมาอ่าน ดังนั้นผู้ประพันธ์จะอธิบายประเด็นสำคัญด้วยช่วงจุดซ้อม A1 เท่านั้น

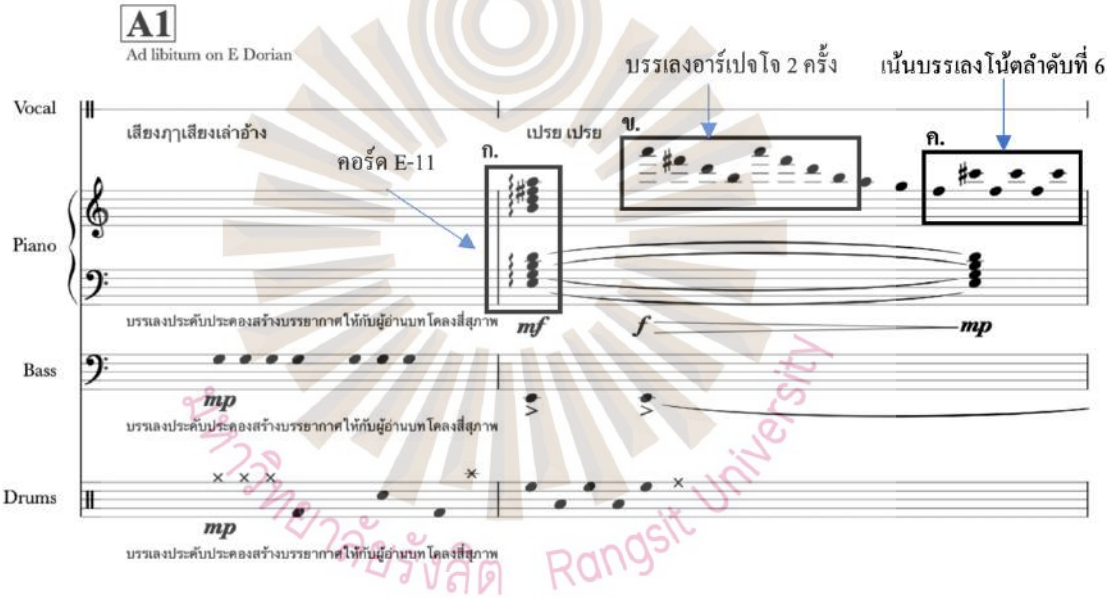
ในส่วนเครื่องดนตรี แม้จะกำหนดให้ใช้วิธีการบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้นักดนตรีตีความการบรรเลงได้เอง ทั้งทำนอง เสียงประสาน รูปแบบจังหวะ แต่ผู้ประพันธ์ก็ได้กำหนดเงื่อนไขไว้ คือ ให้บรรเลงโดยยึดศูนย์กลางอยู่บนโหมด E ดอเรียน คล้ายตัวอย่างการบรรเลงประกอบบนโหมด E ดอเรียนของเปียโนตามตัวอย่างที่ 4.14 คอยประดับประคองสร้างบรรยากาศให้กับการอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะของผู้เชี่ยวชาญ ดังที่ผู้ประพันธ์ได้อธิบายเกริ่นไว้แล้วในภาพรวมลีลาทางดนตรีหัวข้อที่ 4.3.1 ดังนั้น เพื่อที่นักดนตรีจะสามารถบรรเลงเคียงข้างการอ่านบทโคลงสี่สุภาพของผู้เชี่ยวชาญได้ นักดนตรีจึงต้องใช้โน้ตตามตัวอย่างที่ 4.29 ควบคู่ขณะบรรเลง ทั้งนี้นักดนตรีสามารถใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเติมแต่งสีสันได้ตามความเหมะสม

ภาพรวมดนตรีที่ช่วงจุดซ้อมนี้มีข้อกำหนดตายตัวเพียงแค่การอ่านบทโคลงสี่สุภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ และการบรรเลงโดยยึดศูนย์กลางบนโหมด E ดอเรียนเท่านั้น ในเชิงของการปฏิบัติจึงมีความยืดหยุ่นสูงใกล้เคียงกับการบรรเลงแบบยืดหยุ่น โดยไม่มีการระบุเครื่องหมายกำหนดจังหวะ อัตราความเร็วจะช้าหรือเร็ว หรืออัตราส่วนจังหวะเป็นเช่นไร ขึ้นอยู่กับความเร็วในการอ่านบทโคลงสี่สุภาพของผู้เชี่ยวชาญที่เป็นแกนหลัก ดังนั้น เส้นกั้นห้องในโน้ตบทประพันธ์ตามตัวอย่างที่ 4.29 จึงไม่มีความสัมพันธ์กับจังหวะดนตรี แต่เป็นเส้นกั้นห้องที่ระบุไว้เพื่อให้นักดนตรีได้รับรู้ตำแหน่งบทประพันธ์ตามการแบ่งวรรคอ่านบทโคลงสี่สุภาพ

ตัวอย่างที่ 4.30 ที่ผู้ประพันธ์จะแสดงต่อไปข้างล่างนี้ เป็นตัวอย่างวิธีการบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติที่ยึดศูนย์กลางอยู่บนโหมด E ดอเรียน และคอยบรรเลงประคับประคองสร้างบรรยากาศให้กับการอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะของผู้เชี่ยวชาญที่ช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับเบส เปียโน และกลอง เพื่ออธิบายวิธีการที่กล่าวในย่อหน้าก่อนหน้านี้ให้เห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้นว่าลักษณะการบรรเลงจะออกมาในรูปแบบใด ทั้งนี้ เนื่องจากบทประพันธ์ไม่มีการระบุเครื่องหมายกำหนดจังหวะ และเส้นกั้นห้องไม่มีความสัมพันธ์กับจังหวะดนตรี ผู้ประพันธ์จึงใช้สัญลักษณ์โน้ตที่ไม่มีก้านโน้ตในการแสดงตัวอย่าง ทำให้โน้ตตัวดำไม่มีก้านโน้ตที่แสดงตามตัวอย่างไม่มีค่าความยาวจังหวะแน่ชัด ผู้อ่านสามารถตีความเองได้ตามความรู้สึกโดยใช้เส้นกั้นห้องเป็นตัวอ้างอิงการแบ่งวรรคของโคลงสี่สุภาพ

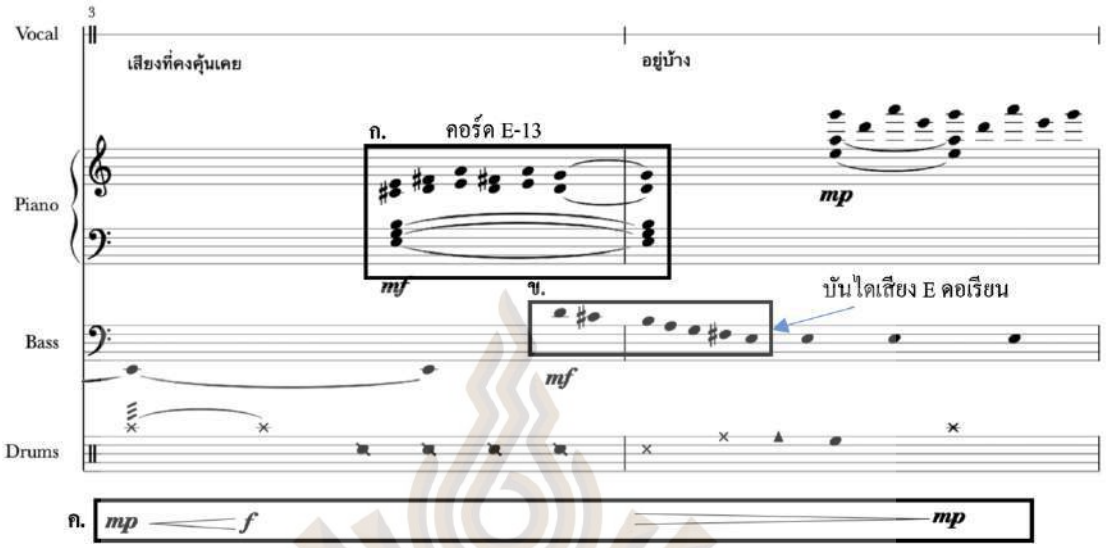
ตัวอย่างที่ 4.30 ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี

อนึ่ง การบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัตินี้เป็นการเปิดโอกาสให้นักดนตรีตีความการบรรเลงได้เองดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ดังนั้นการปฏิบัติจริงจึงไม่จำเป็นต้องตีความการบรรเลงตามตัวอย่างที่ผู้ประพันธ์แสดงในตัวอย่างที่ 4.30 ข้างต้น โดยจะบรรเลงช้าหรือเร็ว บรรเลงหนักหรือเบา บรรเลงอัตราความดังที่มากหรือน้อย บรรเลงเรียบง่ายหรือซับซ้อน นักดนตรีสามารถตีความได้ตามความรู้สึกที่ได้จากการอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะของผู้เชี่ยวชาญ เพียงยึดศูนย์กลางอยู่บนโหมด E ดอเรียน และอาจเติมแต่งโน้ตนอกบันไดเสียงได้บ้างตามความเหมาะสม อย่างไรก็ตามผู้ประพันธ์จะวิเคราะห์สิ่งที่เกิดขึ้นบนตัวอย่างที่ 4.30 อธิบายให้เห็นตัวอย่างการตีความการบรรเลงประคับประคองการอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ โดยแยกเป็นตัวอย่างที่ 4.31 - 4.34 ดังนี้

ตัวอย่างที่ 4.31 ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี ห้องที่ 1 - 2

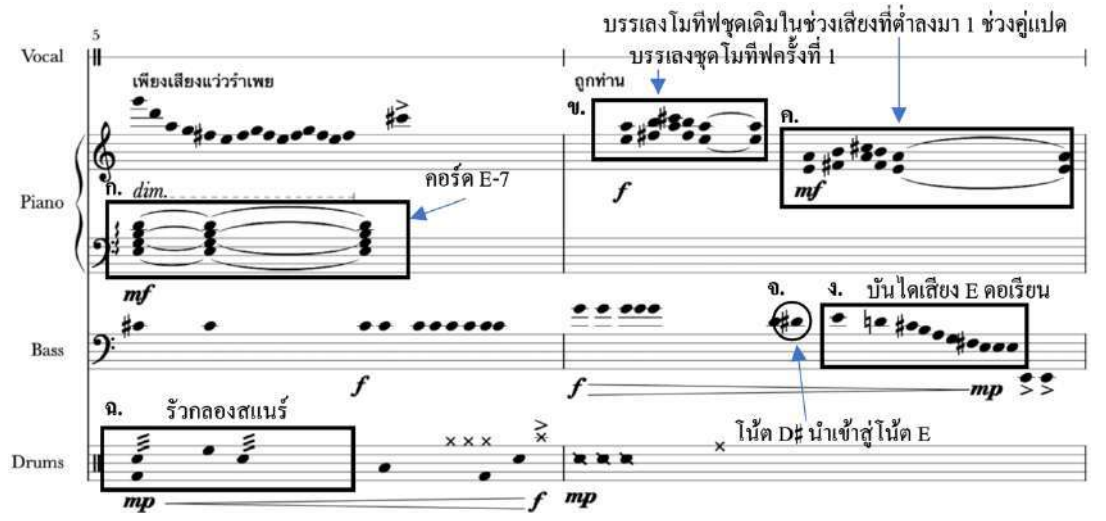


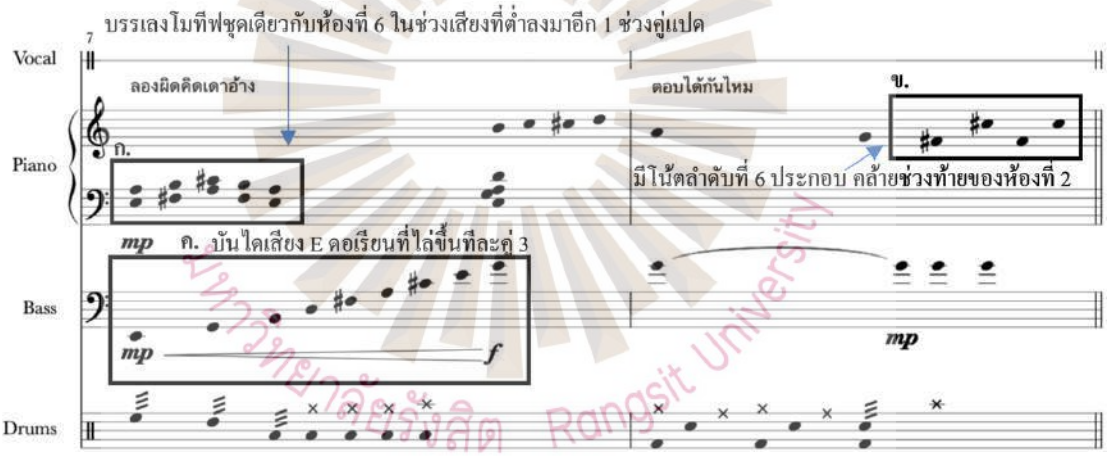
ตัวอย่างที่ 4.31 ข้างต้น เปียโนเลือกที่จะบรรเลงโดยรอให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพวรรคหนึ่งของบาทแรกก่อน “เสียงฦๅเสียงเล่าอ้าง” และเริ่มบรรเลงพร้อมวรรคสอง “เปรย เปรย” โดยโน้ตในจังหวะแรกเป็นการบรรเลงเสียงประสานสองมือด้วยคอร์ด E-11 (พิจารณากรอบ ก.)จากนั้นจังหวะถัดมาจึงบรรเลงรูปเสียงประสานของมือขวาตามจังหวะแรกที่สูงขึ้นมาหนึ่งช่วงคู่แปดด้วยการบรรเลงไล่ลงมาเป็นอาร์เปจโจ 2 ครั้ง (พิจารณากรอบ ข.) ในช่วงท้ายเน้นการบรรเลงโน้ตซึ่งมีโน้ตลำดับที่ 6 อันเป็นโน้ตเอกลักษณ์ของโหมดดอเรียนประกอบสร้างสีสัน (พิจารณากรอบ ค.) ส่วนเบสและกลองตีความการบรรเลงโดยเน้นการบรรเลงในช่วงช่องว่างระหว่างวรรคของโคลงสี่สุภาพ เบสย้ำโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 3 บนบันไดเสียง E ดอเรียนที่สร้างความเป็นไมเนอร์ของคอร์ดก่อนจะลงมายังโน้ตทอนิกซึ่งได้แก่โน้ต E ในห้องถัดไป

ตัวอย่างที่ 4.32 ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี ห้องที่ 3 - 4



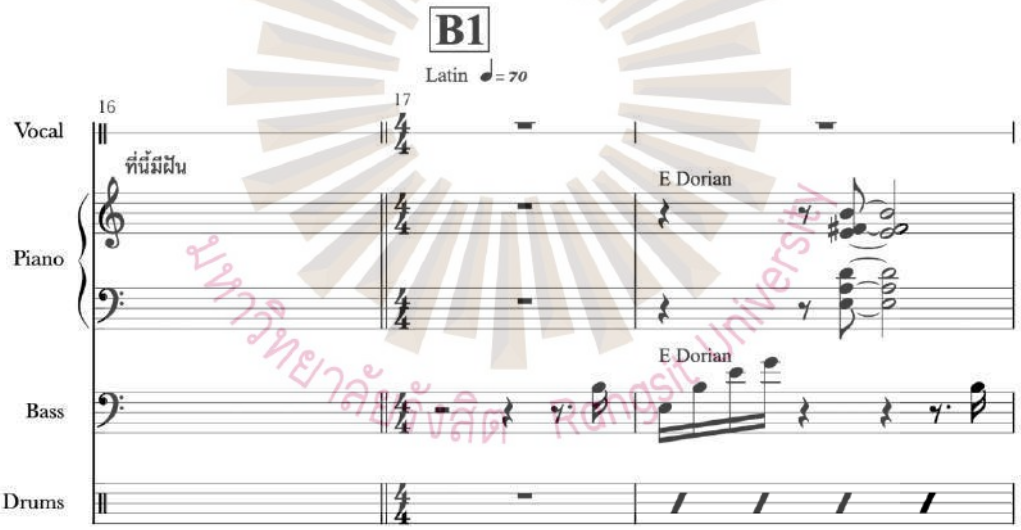
ตัวอย่างที่ 4.32 ข้างต้น เปียโนเริ่มบรรเลงในช่วงช่องว่างระหว่างวรรคหนึ่ง “เสียงที่คงคุ้นเคย” และวรรคสอง “อยู่บ้าง” ของบาทที่สอง ช่วงต้นเน้นการบรรเลงขั้นคู่ที่มือขวาภาพรวมเมื่อรวมกับมือซ้ายด้วยจะได้สำเนียงของคอร์ด E-13 (พิจารณากรอบ ก.) ส่วนเบสเริ่มมีบทบาทมากขึ้นโดยเริ่มบรรเลงจังหวะแรกเข้ามาในช่วงท้ายวรรคแรก ไล่โน้ตตามบันไดเสียง E คอเรียนลงมาพร้อมการเข้าสู่วรรคสอง (พิจารณากรอบ ข.) เครื่องดนตรีทั้ง 3 เครื่องเริ่มใส่น้ำหนักในการบรรเลงมากขึ้น โดยเฉพาะกลองที่สร้างบรรยากาศการบรรเลงที่ค่อย ๆ เพิ่มอัตราความดังส่งเข้าวรรคสอง ก่อนจะค่อย ๆ ลดอัตราความดังลงมา (พิจารณากรอบ ค.)

ตัวอย่างที่ 4.33 ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี ห้องที่ 5 - 6

ตัวอย่างที่ 4.33 ข้างต้น ครั้งนี้เปียโนตีความการบรรเลงโดยเลือกบรรเลงคลอไปกับการอ่านบทโคลงสี่สุภาพวรรคแรกของบาทที่สาม “เพียงเสียงแว่วรำเพย” ใช้วิธีการบรรเลงด้วยโน้ตแนวเดียวที่มือขวา ประกอบกับมือซ้ายที่บรรเลงคอร์ด E-7 รูปพื้นต้น ซึ่งสมาชิกโน้ตทั้งหมดล้วนอยู่ในบันไดเสียง E ดอเรียน (พิจารณากรอบ ก.) เมื่อเข้าวรรคสอง “ถูกท่าน” เปียโนใช้การบรรเลงแบบขั้นคู่บรรเลงโน้ตและโมทีฟชุดเดียวกันในช่วงเสียงที่ต่างกัน 2 ครั้ง (พิจารณากรอบ ข.- ค.) ส่วนเบสเน้นย้ำโน้ตลำดับที่ 6 อันเป็นโน้ตเอกลักษณ์ของโหมดดอเรียนในช่วงวรรคแรก วรรคถัดมามีการบรรเลงไล่โน้ตตามบันไดเสียง E ดอเรียนลงมาอีกครั้ง (พิจารณากรอบ ง.) โดยก่อนไล่โน้ตตามบันไดเสียง มีจุดหนึ่งที่เบสบรรเลงโน้ตนอกบันไดเสียงได้แก่ D♯ สร้างสีสันในลักษณะโน้ตนำนำเข้าสู่โน้ต E (พิจารณากรอบ จ.) ส่วนกลองมีการรัวกลองสแนร์ (พิจารณากรอบ ฉ.) ค่อย ๆ เร่งอัตราความดังสร้างอารมณ์และพลังให้ช่วงบริเวณนี้

ตัวอย่างที่ 4.34 ตัวอย่างวิธีการบรรเลงบนช่วงจุดซ้อม A1 สำหรับนักดนตรี ห้องที่ 7 - 8

ตัวอย่างที่ 4.34 ข้างต้น วรรคแรกของบาทที่สี่ “ลองผิดคิดเอาอ้าง” เปียโนบรรเลงโน้ตและโมทีฟชุดเดิมอีกครั้งในช่วงเสียงที่ต่ำลงอีก 1 ช่วงคู่แปด (พิจารณากรอบ ก.) และช่วงท้ายวรรคสอง “ตอบได้กันไหม” เปียโนบรรเลงรูปแบบที่คล้ายช่วงท้ายวรรคสองของบาทที่หนึ่งตามตัวอย่างที่ 4.31 อีกครั้ง ซึ่งมีโน้ตลำดับที่ 6 อันเป็นโน้ตเอกลักษณ์ของโหมดดอเรียนประกอบสร้างสีสันแต่ต่ำลงจากเดิม 1 ช่วงคู่แปด (พิจารณากรอบ ข.) ส่วนเบสสร้างสีสันด้วยการบรรเลงไล่บันไดเสียง E ดอเรียนขึ้นทีละคู่ 3 จนครบทุกโน้ตสมาชิกในบันไดเสียงพร้อมค่อย ๆ เพิ่มอัตราความดัง (พิจารณากรอบ ค.) ส่วนกลองมีการบรรเลงแบบรัวกลองอีกครั้งบนทอมชนิดต่าง ๆ พร้อมองค์ประกอบอื่น ๆ ที่หลากหลายเพื่อปลุกอารมณ์ของบทโคลงสี่สุภาพในช่วงบริเวณนี้

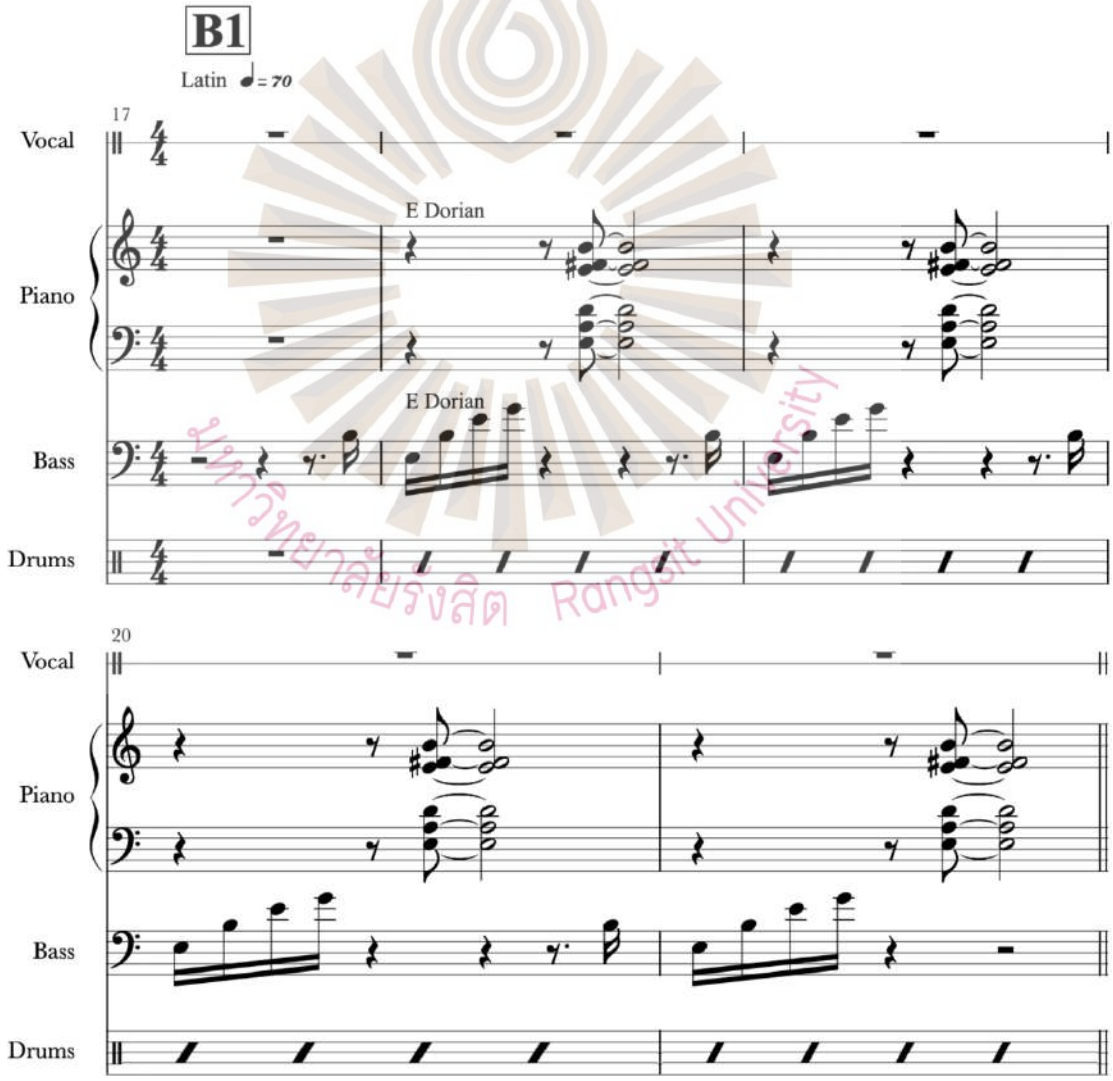
2) บริเวณจุดเชื่อมระหว่างช่วงจุดซ้อม A2 และช่วงจุดซ้อม B1 ที่ห้องที่ 17

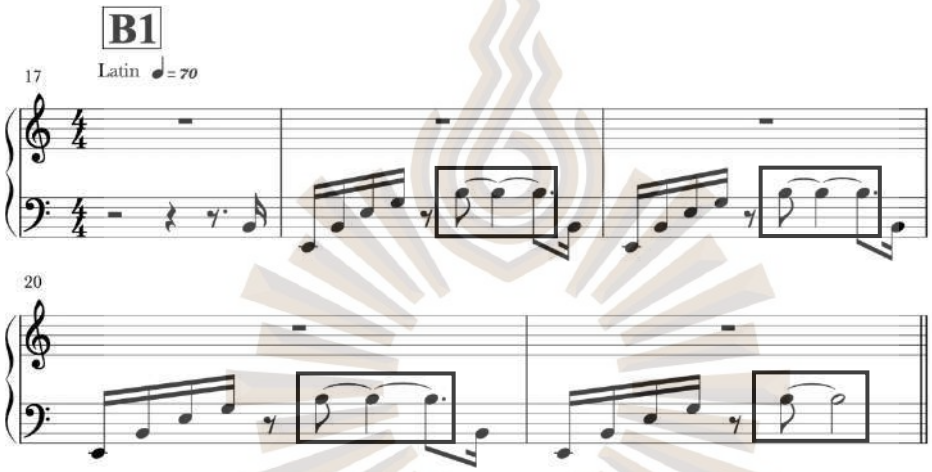
ช่วงจุดซ้อม B ทั้ง B1 และ B2 เป็นช่วงจุดซ้อมที่แตกต่างจากภาพรวมลีลาทางดนตรีหลักของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 โดยมีอัตราจังหวะที่แน่นอน มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะ และเส้นกั้นห้องในโน้ตบทประพันธ์จะกลับมามีความสัมพันธ์กับจังหวะดนตรี ต่างกับช่วงจุดซ้อม A1, A2 และ A3 ที่เส้นกั้นห้องมีระบุไว้เพื่อให้นักดนตรีได้รับรู้ตำแหน่งบทประพันธ์ตามการแบ่งวรรคอ่านบทโคลงสี่สุภาพเท่านั้น นอกจากนี้ ภาพรวมลีลาทางดนตรีจะกลับไปใช้การผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินเหมือนบทประพันธ์ท่อนที่ 1 โดยเป็นโมดัลแจ๊สที่อยู่บนโหมด E ดอเรียน ผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน เพียงแต่เครื่องหมายกำหนดจังหวะจะเป็น 4/4 ซึ่งถูกลดความซับซ้อนลงจากบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ที่ใช้ 6/4 และ 5/4 สลับกันทีละ 1 ห้องเพลง

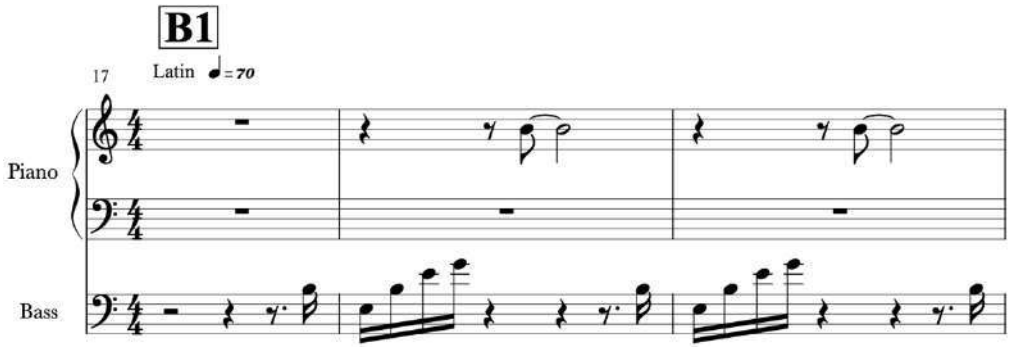
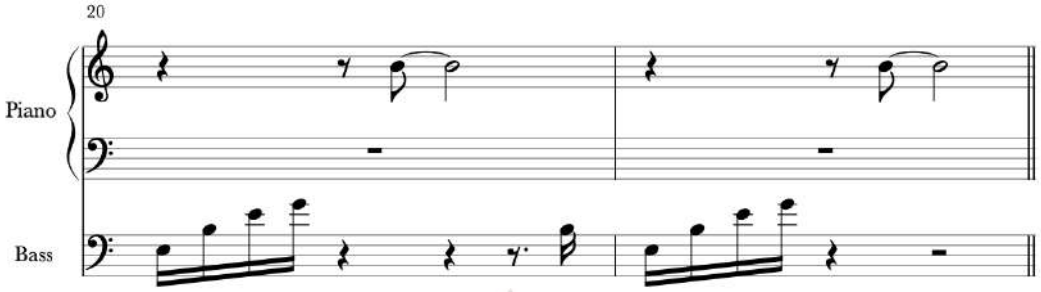
ตัวอย่างที่ 4.35 บริเวณจุดเชื่อมระหว่างช่วงจุดซ้อม A2 และช่วงจุดซ้อม B1 ห้องที่ 16 - 18

ห้องที่ 17 ตามตัวอย่างที่ 4.35 ข้างต้น คือบริเวณห้องที่เป็นโน้ตส่งเข้าสู่บทประพันธ์ของช่วงจุดซ้อม B1 หลังจากที่บทประพันธ์ถูกขับเคลื่อนด้วยการอ่านบทโคลงสี่สุภาพเป็นแกนหลัก และมีการบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติของนักดนตรีเป็นตัวประคับประคองสร้างสีสันมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงจุดซ้อม A1 ถึง A2 ตั้งแต่ห้องที่ 17 เป็นต้นไป บทประพันธ์จะกลับมามีจังหวะที่แน่นอนดังที่อธิบายในย่อหน้าข้างต้น โดยผู้ประพันธ์ที่เป็นผู้อำนวยเพลงขณะแสดงจะให้สัญญาณจังหวะกับนักดนตรีที่ห้อง 17 นี้ เพื่อที่เบสจะได้บรรเลงโน้ตส่งตามตัวอย่างที่ 4.35 จากนั้นเปียโนและกลองก็เข้ามาร่วมบรรเลงที่ห้อง 18 ต่อไป

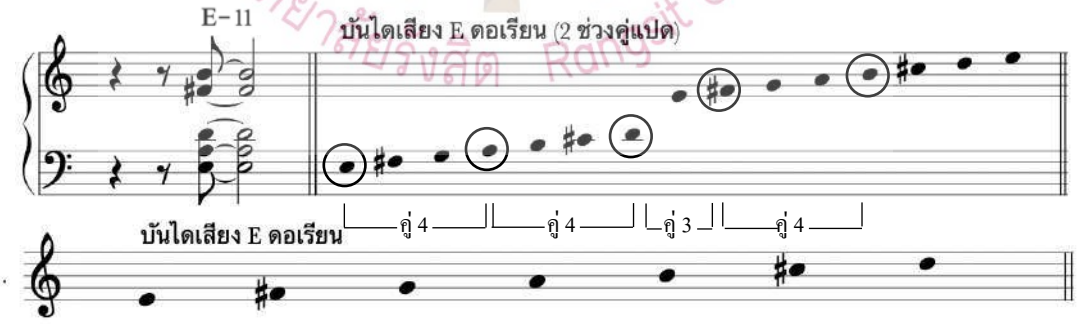
3) จุดซ้อม B1 ห้องที่ 17 - 21

จุดซ้อม B1 ห้องที่ 17 - 21 เป็นช่วงจุดซ้อมสั้น ๆ ที่เสมือนเป็นช่วงคั่นให้ผู้ฟังได้คุ้นเคยกับความรู้สึกถึงความชัดเจนของจังหวะด้วยการบรรเลงโมทีฟชุดเดียวกันซ้ำ 4 ครั้ง ก่อนจะนำบทประพันธ์เข้าสู่ช่วงจุดซ้อม B2 อันเป็นช่วงจุดซ้อมที่เป็นการบรรเลงด้นสดของเบส ซึ่งเป็นการบรรเลงอยู่บนจังหวะที่คงที่ เนื่องจากช่วงก่อนหน้าที่จุดซ้อม A1 และ A2 นั้นไม่มีอัตราจังหวะที่คงที่แน่นอน เปรียบเสมือนเป็นการบรรเลงแบบยืดหยุ่นมาโดยตลอดทั้งช่วง

ตัวอย่างที่ 4.36 ห้องที่ 17 - 21 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2

จากตัวอย่างที่ 4.36 ข้างต้น แนวคิดการบรรเลงที่บริเวณจุดซ้อม B1 คือ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เบสและเปียโนบรรเลงสอดประสานกัน ซึ่งโน้ตที่ใช้ทั้งหมดถูกสร้างขึ้นมาจากโน้ตสมาชิกของบันไดเสียง E ดอเรียน โดยเมื่อแรกเริ่ม ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจจะให้เบสเป็นผู้บรรเลงโมทีฟบริเวณจุดซ้อม B1 เพียงเครื่องเดียว จึงทดลองบรรเลงห้องที่ 17 - 21 นี้บนเปียโนระหว่างการประพันธ์ด้วยโน้ตแนวเบสเท่านั้นตามตัวอย่างที่ 4.37 ต่อไปนี้

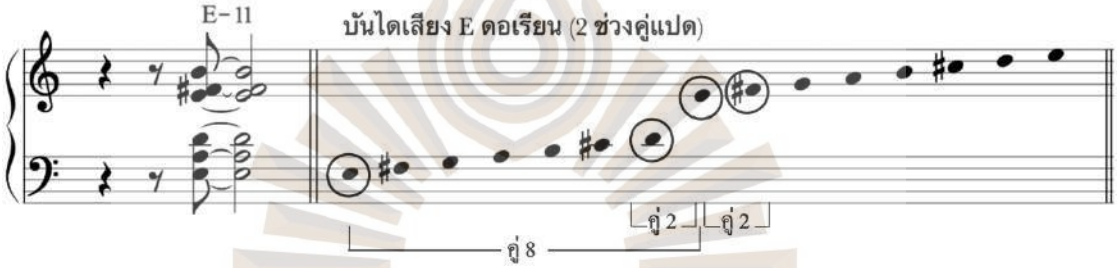
ตัวอย่างที่ 4.37 วัตถุดิบดั้งเดิม ห้องที่ 17 - 21 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2

จากนั้นผู้ประพันธ์มีแนวคิดที่จะให้เครื่องดนตรี 2 เครื่องบรรเลงแนวทำนองดังกล่าวตามตัวอย่างที่ 4.37 ร่วมกัน เพื่อสร้างสีสันเสียงที่แตกต่างกัน อีกทั้งเพื่อให้บทประพันธ์ดูมีการโต้ตอบสอดประสานกัน สร้างความน่าสนใจ จึงได้ทดลองแยกโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมออกกำหนดให้เปียโนบรรเลงโน้ตส่วนนี้ ส่วนเบสบรรเลงโน้ตส่วนที่เหลือ และปรับระดับเสียงของโน้ตให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรี จนได้เป็นโน้ตตามตัวอย่างที่ 4.38

ตัวอย่างที่ 4.38 โน้ตตัวอย่างห้องที่ 17 - 19 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ที่พัฒนาจากวัตถุดิบดั้งเดิม

ตัวอย่างที่ 4.38 โน้ตตัวอย่างห้องที่ 17 - 19 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ที่พัฒนาจากวัตถุดิบดั้งเดิม (ต่อ)

เมื่อพัฒนาวัตถุดิบดั้งเดิมจนได้ความน่าสนใจจากการบรรเลงโต้ตอบสอดประสานแนวทำนองโมทีฟชุดเดียวกันระหว่างเบสและเปียโนแล้ว ดังตัวอย่างที่ 4.38 ข้างต้น ผู้ประพันธ์มีแนวคิดที่จะพัฒนาวัตถุดิบนี้ต่ออีกขั้นหนึ่ง ด้วยการเติมแต่งโน้ตแนวเสียงประสานให้กับเปียโน เพื่อให้สีสันเสียงจากเปียโนมีความหนาและมีมิติมากขึ้น ซึ่งเสียงประสานที่ผู้ประพันธ์กำหนดนั้น สร้างขึ้นจากโน้ตบนบันไดเสียง E ดอเรียน โดยผู้ประพันธ์กำหนดเสียงประสานให้มือซ้ายเป็นโน้ตคู่ 4 เรียงซ้อน 3 แนว ส่วนมือขวาเป็นโน้ตคู่ 4 จำนวน 1 คู่ และโน้ตแนวบนของมือซ้ายกับโน้ตแนวล่างของมือขวามีระยะห่างขั้นคู่ 3 บนบันไดเสียง E ดอเรียน ได้เป็นคอร์ด E-11 ดังตัวอย่างที่ 4.39 ต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 4.39 โน้ตตัวอย่างของเปียโน ห้องที่ 18 ที่พัฒนาจากวัตถุดิบดั้งเดิมต่ออีกขั้น

การวางแนวเสียงประสานข้างต้นตามตัวอย่างที่ 4.39 เป็นเทคนิคการวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน ซึ่งเป็นหนึ่งในประเภทของการวางแนวเสียงประสานแบบเปิด และสอดคล้องกับที่ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาไว้ในบทที่ 2 โดย Nakajima ได้กล่าวไว้ว่าการวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน อาจมีคู่อื่นปะปนบ้างได้ เช่น คู่ 3 คู่ทรัยโทน คู่ 5 (Nakajima, 2022, p.117)

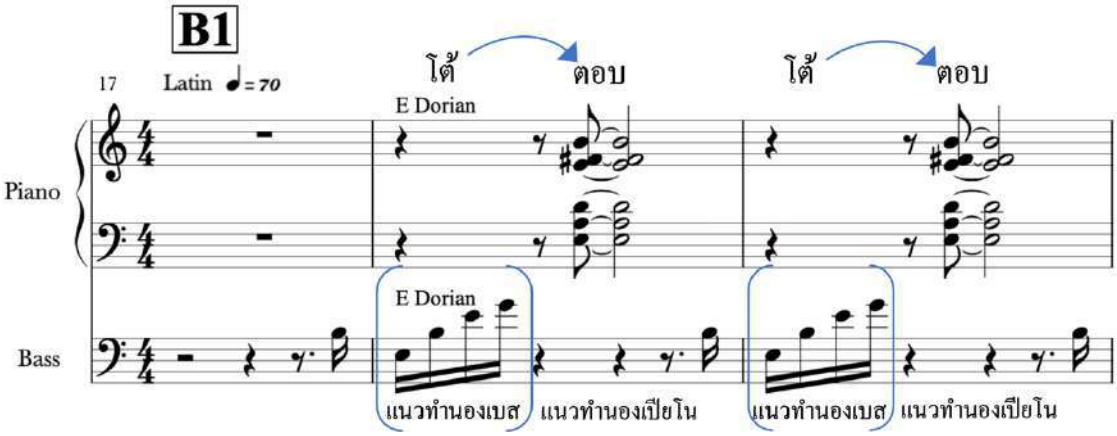
ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างสีสันอีกขั้นด้วยการเพิ่มความกระด้างให้กับแนวเสียงประสานดังกล่าวนี้ ผู้ประพันธ์จึงใช้วิธีการเติมโน้ต E เข้าไประหว่างโน้ต D ที่แนวบนของมือซ้ายกับโน้ต F♯ ที่แนวล่างของมือขวา ส่งผลให้เกิดโน้ตคู่ 2 ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่มีคุณภาพเสียงกระด้างจำนวน 2 คู่ติดกัน ได้แก่คู่ D-E และคู่ E- F♯ ดังตัวอย่างที่ 4.40 ทำให้ได้เสียงที่กระด้างสร้างสีสันให้บทประพันธ์ แต่ในขณะเดียวกันก็สร้างความแข็งแรงให้กับโน้ต E ที่เป็นโน้ตทอนิกของบทประพันธ์ช่วงนี้ที่เป็นโมดัลแจ๊สบนโหมด E ดอเรียนด้วย เนื่องจากเกิดโน้ตคู่ 8 ซึ่งเป็นโน้ตขั้นคู่ที่มีคุณภาพเสียงกลมกลืนแบบสมบูรณ์กับโน้ต E ในแนวล่างด้วยเช่นกัน (พิจารณาโน้ตในวงกลม)

ตัวอย่างที่ 4.40 โน้ตตัวอย่างของเปียโน ห้องที่ 18 ที่พัฒนาต่อจากตัวอย่างที่ 4.39



การกำหนดแนวเสียงประสานด้วยวิธีการข้างต้นดังที่กล่าวมาตั้งแต่ตัวอย่างที่ 4.37 ถึง 4.40 ส่งผลให้ท้ายที่สุดจึงได้แนวทางการบรรเลงดังตัวอย่างโน้ตบทประพันธ์ห้องที่ 17 - 21 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ซึ่งได้แสดงไว้ตามตัวอย่างที่ 4.36 ที่กล่าวในตอนต้นของหัวข้อ 3) จุดซ้อม B1 นี้ ที่เกิดเป็นสีสันการโต้ตอบสอดประสานกันระหว่างเบสและเปียโนดังเช่นตัวอย่างที่ 4.41 โดยมีการย้ำโมทีฟชุดเดียวกัน

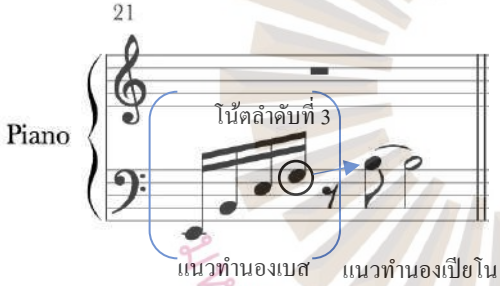
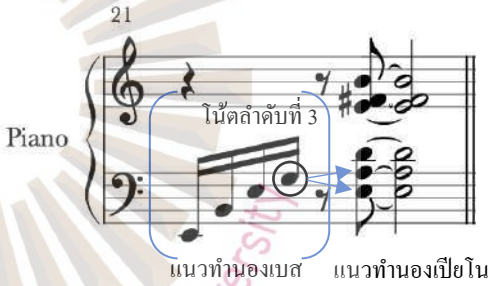
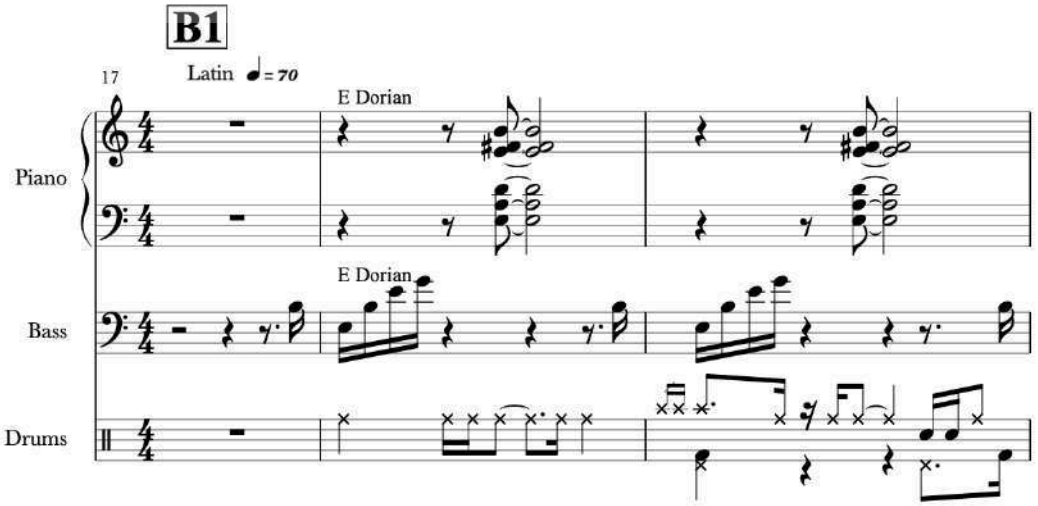
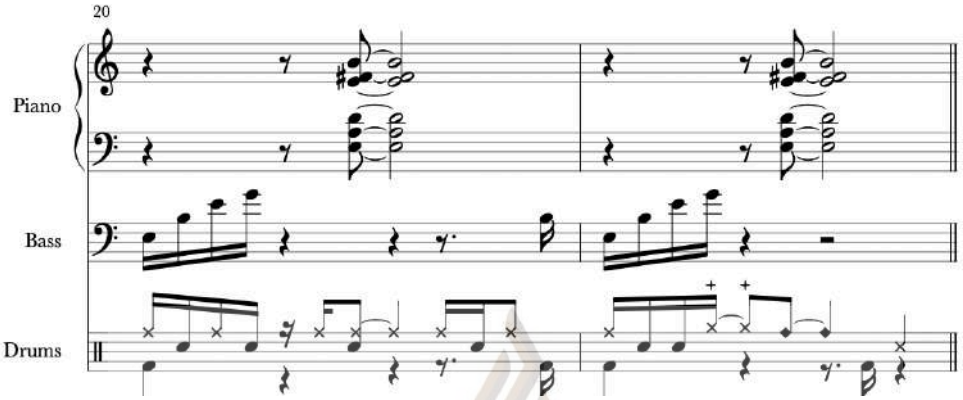
ตัวอย่างที่ 4.41 ภาพตัวอย่างการโต้ตอบสอดประสานกันระหว่างเบสและเปียโน



อนึ่ง อาจสังเกตเห็นได้ว่าเสียงประสานบนเปียโนตามตัวอย่างที่ 4.39 - 4.41 นั้น ถูกละโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ดไว้ โดยเหตุผลที่ผู้ประพันธ์ได้ละโน้ตลำดับที่ 3 คือ 1. ผู้ประพันธ์มองภาพรวมการบรรเลงบริเวณช่วงนี้ว่าเป็นการโต้ตอบสอดประสานกันระหว่างเบสและเปียโนเป็นการบรรเลงร่วมกันของเครื่องดนตรี 2 เครื่อง จึงมองบริเวณนี้เป็นภาพรวมเสมือนเครื่องดนตรีหนึ่งชิ้น ซึ่งเบสได้บรรเลงโน้ตลำดับที่ 3 ของเสียงประสานไว้แล้ว 2. ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างสีสันการเคลื่อนทำนองในแนวเสียงตามแนวคิดดั้งเดิมตามตัวอย่างที่ 4.37 ด้วย จึงเลือกไม่บรรเลงโน้ตลำดับที่ 3 ซ้ำเดิมอีกครั้งแม้เปลี่ยนเครื่องดนตรี และคงให้มีการเคลื่อนที่เกิดขึ้นไว้เช่นเดิม ดังตัวอย่างที่ 4.42 โดยวงกลมคือโน้ตลำดับที่ 3 และลูกศรแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองตามแนวคิดข้างต้น

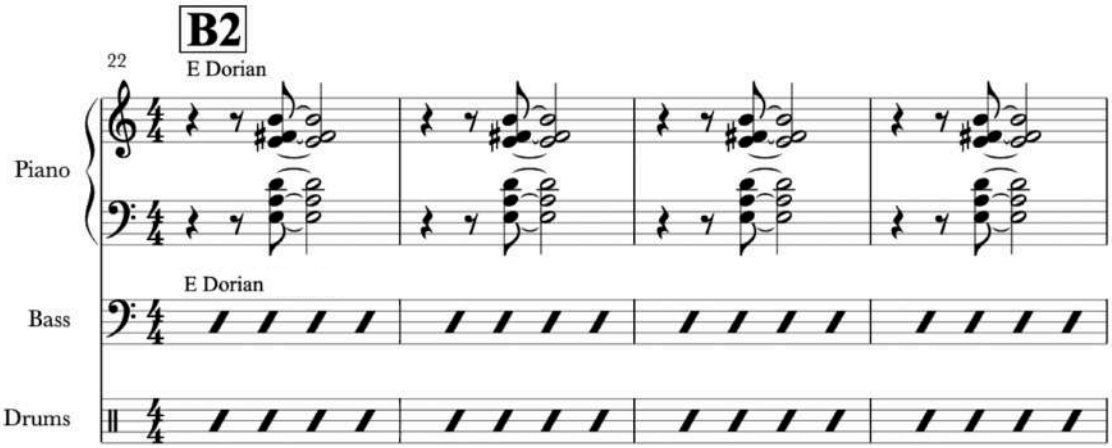
ตัวอย่างที่ 4.42 ที่มาของการละโน้ตลำดับที่ 3 ในช่วงแนวทำนองเปียโน

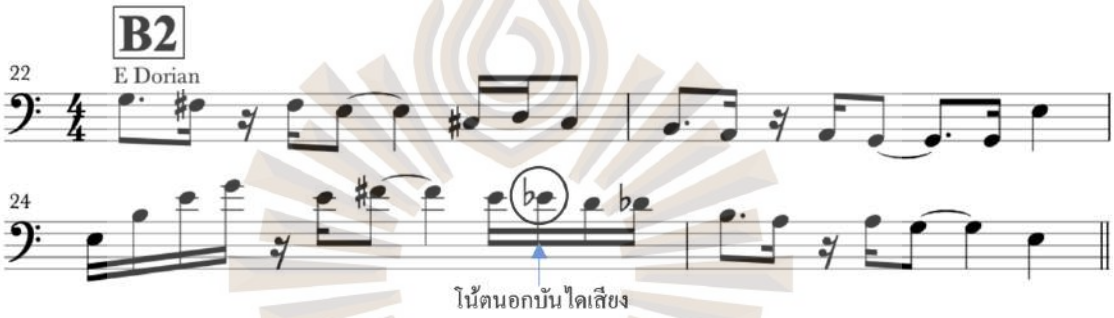
แสดงตัวอย่างด้วยโน้ตเปียโน

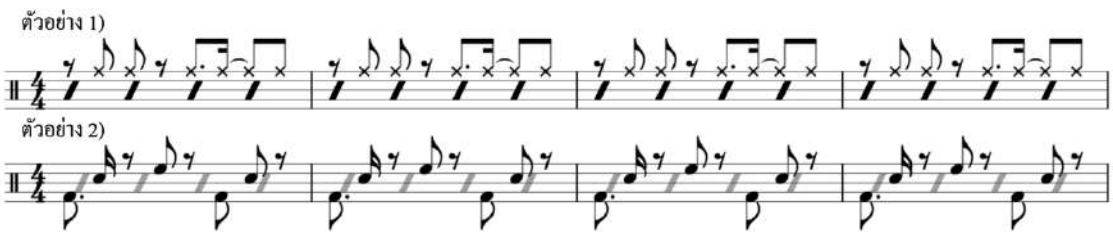
โน้ตตามแนวคิดดั้งเดิมจากตัวอย่างที่ 4.37

โน้ตบทประพันธ์จริงตามตัวอย่างที่ 4.36

ตัวอย่างที่ 4.43 แนวทางการบรรเลงกลองสำหรับจุดซ้อม B1

ตัวอย่างที่ 4.43 แนวทางการบรรเลงกลองสำหรับจุดซ้อม B1 (ต่อ)

ส่วนแนวทางการบรรเลงของกลองสำหรับจุดซ้อม B1 ผู้ประพันธ์กำหนดให้กลองเน้นบรรเลงอิงสัดส่วนจังหวะเปียโนและเบสแต่ไม่จำเป็นต้องอิงตามทุกจังหวะ ก่อนทำหน้าที่สร้างกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินที่ช่วงจุดซ้อม B2 ห้องที่ 22 - 38 ที่จะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป จึงอาจบรรเลงได้ดังตัวอย่างที่ 4.43 ข้างต้น ทั้งนี้ ผู้บรรเลงสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม

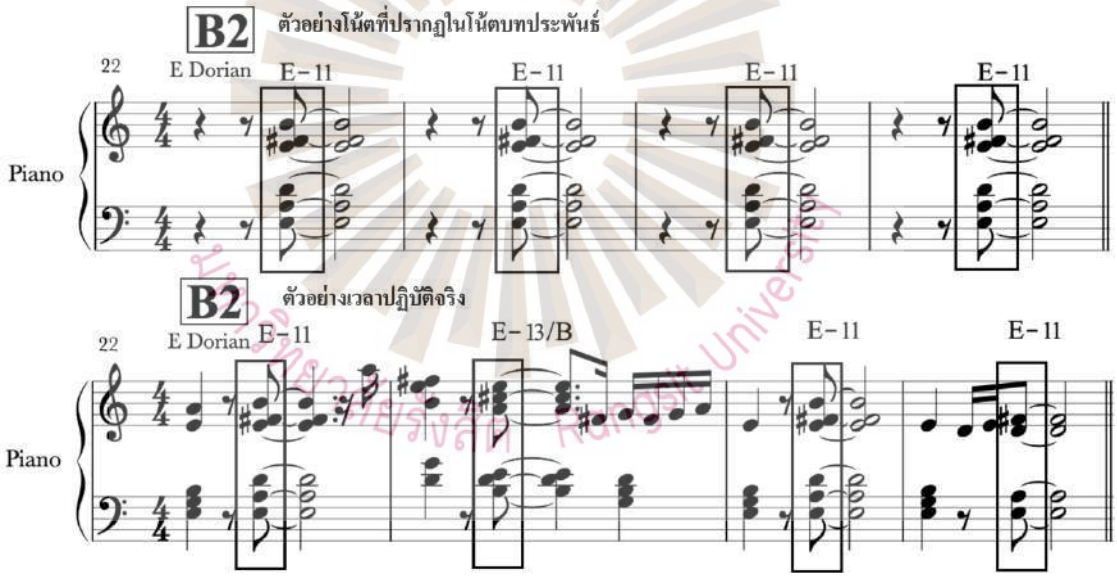
4) จุดซ้อม B2 ห้องที่ 22 – 38

จุดซ้อม B2 ห้องที่ 22 - 38 เป็นช่วงที่เป็นการบรรเลงด้นสดของเบส ซึ่งเป็นการบรรเลงอยู่บนจังหวะที่คงที่ต่อเนื่องมาจากจุดซ้อม B1 ดังที่ได้เกริ่นไว้แล้วเล็กน้อยในหัวข้อ 3) จุดซ้อม B1 ห้องที่ 17 - 21 ก่อนหน้า โดยจุดซ้อม B2 เป็นจุดซ้อมที่เริ่มเข้าลีลาทางดนตรีที่เป็นโมดัลแจ๊สผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินอย่างเป็นทางการหลังจากปูทางจังหวะมาจากจุดซ้อม B1

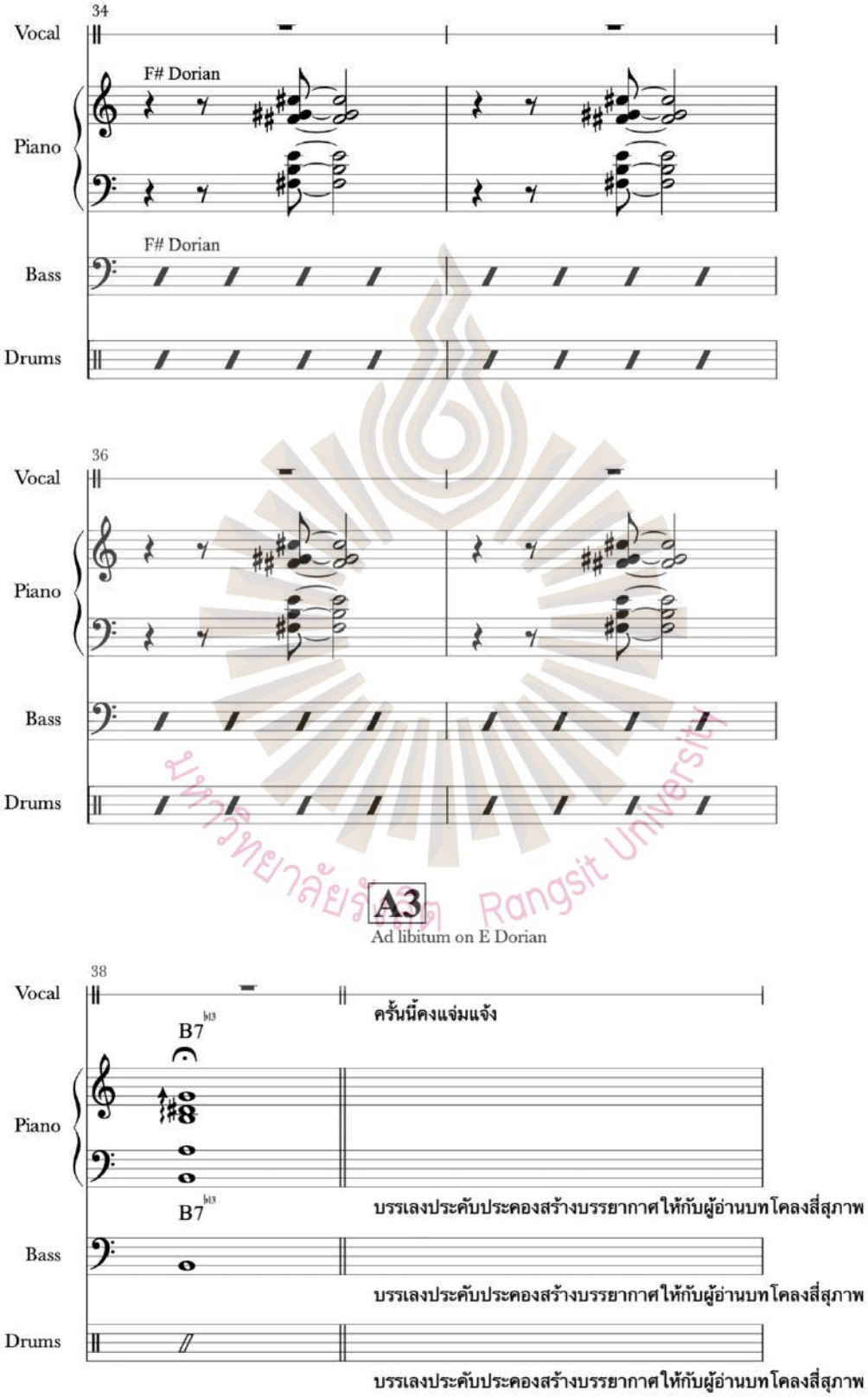
ตัวอย่างที่ 4.44 ห้องที่ 22 - 25 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2

แนวทางการบรรเลงด้นสดสำหรับเบสตามตัวอย่างที่ 4.44 ข้างต้น คือ ให้เบสบรรเลงด้นสดบนโหมด E ดอเรียน โดยนักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงทำนองอย่างไรก็ได้เพียงสัมพันธ์กับโหมด E ดอเรียน และยังสามารถเติมแต่งทำนองด้วยโน้ตนอกกุญแจเสียงเพื่อสร้างสีสันตามความเหมาะสม เหมือนหลักการที่ได้อธิบายไว้ที่ตัวอย่างที่ 4.19 ซึ่งเป็นตัวอย่างวิธีการด้นสดบนโหมด E ดอเรียนสำหรับทรัมเป็ตและอัลโตแซ็กโซโฟนของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ผู้ประพันธ์จึงไม่ได้กำหนดคอร์ด แต่ระบุไว้เพียง “Solo on E Dorian” เพื่อให้นักดนตรีทราบว่าต้องบรรเลงด้นสดอย่างไร ผู้บรรเลงเบสจึงอาจบรรเลงด้นสดได้ดังตัวอย่างที่ 4.45 ต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 4.45 ตัวอย่างการด้นสดบนโหมด E ดอเรียนสำหรับเบส ที่ช่วงจุดซ้อม B2

แนวทางการบรรเลงกลองสำหรับจุดซ้อม B2 ผู้ประพันธ์กำหนดให้กลองทำหน้าที่สร้างกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินด้วยหลักการเดียวกับที่ได้กำหนดไว้ที่จุดซ้อม B - D3, F ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 และได้อธิบายรูปแบบจังหวะกลองเพื่อสร้างกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินไว้แล้วที่ตัวอย่างที่ 4.12 ซึ่งผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้กลองตีความการบรรเลงรูปแบบจังหวะเอง และกลองจะบรรเลงเช่นนี้จนจบจุดซ้อม B2 ก่อนจะกลับเข้าสู่การบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติซึ่งไม่มีอัตราจังหวะตายตัวที่จุดซ้อม A3 ต่อไป อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์จะแสดงตัวอย่างการบรรเลงไว้อีกครั้งดังตัวอย่างที่ 4.46 เนื่องจากตัวอย่างที่ 4.12 เป็นการบรรเลงบนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 6/4 และ 5/4 แต่ขอให้ดูคำอธิบายที่ตัวอย่างที่ 4.12 ประกอบเพื่อความเข้าใจ

ตัวอย่างที่ 4.46 รูปแบบจังหวะกลองเพื่อสร้างกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาตินสำหรับจุดซ้อม B2

ส่วนแนวทางการบรรเลงเปียโนที่จุดซ้อม B2 นั้น ผู้ประพันธ์กำหนดให้ เปียโนต้องบรรเลงสัดส่วนโน้ตตามแนวทางที่ระบุไว้ในโน้ตบทประพันธ์เสมอ (พิจารณากรอบสี่เหลี่ยมในตัวอย่างที่ 4.47) โดยอาจไม่จำเป็นต้องบรรเลงโน้ตเดียวกัน แต่ต้องบรรเลงจังหวะเดียวกัน ซึ่งหากจะเปลี่ยน ให้บรรเลงคอร์ดใดก็ได้ที่สร้างได้บนบันไดเสียง E ดอเรียน ส่วนบริเวณอื่นที่ปรากฏเป็นโน้ตตัวหยุดหรือช่วงบริเวณโน้ตตัวขาวให้ตีความการบรรเลงประกอบได้ด้วยตนเอง (พิจารณาจากโน้ตที่ไม่ได้อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมในตัวอย่างที่ 4.47) ด้วยการใช้หลักการเดียวกับจุดซ้อม B - D3, F ของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 โดยบรรเลงเสียงประสานรูปแบบใดก็ได้ที่สัมพันธ์กับโหมด E ดอเรียนดังที่ได้อธิบายไว้แล้วที่ตัวอย่างที่ 4.13 - 4.14 ซึ่งเป็นตัวอย่างการบรรเลงประกอบบนโหมด E ดอเรียน จึงกำหนดการบรรเลงเสียงประสานให้เปียโนว่า “E Dorian” ดังที่ปรากฏในห้องที่ 22 สามารถดูตัวอย่างการบรรเลงได้ดังตัวอย่างที่ 4.47 โดยขอให้ดูตัวอย่างที่ 4.13 - 4.14 ประกอบเพื่อความเข้าใจ

ตัวอย่างที่ 4.47 ตัวอย่างการบรรเลงประกอบของเปียโนบนโหมด E ดอเรียนที่ช่วงจุดซ้อม B2

ถัดจากนี้ในห้องที่ 26 - 29 โหมดของบทประพันธ์จะสูงขึ้นหนึ่งเสียงโดยเปลี่ยนจากโหมด E ดอเรียน เป็นโหมด F♯ ดอเรียน แต่วิธีการบรรเลงสำหรับเบส กลอง และเปียโนยังคงเป็นเช่นเดิมดังที่ได้อธิบายมาแล้ว สามารถใช้วิธีการตามตัวอย่างที่ 4.45 - 4.47 ได้ตามลำดับ เพียงเปลี่ยนโหมดจาก E ดอเรียน เป็น F♯ ดอเรียนเท่านั้น ถัดจากนั้นที่ห้องที่ 30 - 33 บทประพันธ์จะกลับมาที่โหมด E ดอเรียน และห้องที่ 34 - 37 ก็กลับไปที่โหมด F♯ ดอเรียนอีกครั้ง เป็นเช่นนี้สลับกันเพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ ก่อนที่ในห้องสุดท้ายที่ห้องที่ 38 จะจบด้วยคอร์ด $B7^{\flat 9\,13}$ เพื่อทำหน้าที่ดอมินันต์ ส่งเข้าหาศูนย์กลางเสียงของ E ดอเรียนที่ช่วงจุดซ้อม A3 ดังตัวอย่างที่ 4.48

ตัวอย่างที่ 4.48 บริเวณจุดเชื่อมระหว่างช่วงจุดซ้อม B2 และช่วงจุดซ้อม A3 ห้องที่ 34 – 39



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จุดซ้อม A3 เป็นจุดซ้อมสุดท้ายที่การอ่านบทโคลงสี่สุภาพจะเป็นแกนหลักในการขับเคลื่อนบทประพันธ์ ส่วนเครื่องดนตรีจะทำหน้าที่บรรเลงประคับประคองสร้างบรรยากาศอยู่พื้นหลังด้วยวิธีการบรรเลงแบบตามใจผู้ปฏิบัติ ดังที่อธิบายตัวอย่างไว้ด้วยช่วงจุดซ้อม A1 ที่หัวข้อ 1) จุดซ้อม A1 ห้องที่ 1 - 8, จุดซ้อม A2 ห้องที่ 9 - 16, จุดซ้อม A3 ห้องที่ 39 - 46 อันเป็นหัวข้อแรกของบทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 2 พร้อมตัวอย่างวิธีการบรรเลงตามตัวอย่างที่ 4.30 - 4.34 โดยเมื่อจบจุดซ้อม A3 แล้ว บทประพันธ์จะเข้าสู่ท่อนที่ 3 อันเป็นท่อนสุดท้ายของ*บทประพันธ์เพลงนิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*ต่อไป

ทั้งนี้ ตลอดบทประพันธ์ท่อนที่ 2 โดยเฉพาะช่วงจุดซ้อม A1 - A3 ที่เส้นกั้นห้องไม่มีความสัมพันธ์กับจังหวะดนตรี แต่เป็นเส้นกั้นห้องที่ระบุไว้เพื่อให้นักดนตรีได้รับรู้ตำแหน่งของบทประพันธ์ตามการแบ่งวรรคอ่านบทโคลงสี่สุภาพเท่านั้น ผู้ประพันธ์จะเป็นผู้อำนวยเพลงขณะแสดงด้วย เพื่อคอยควบคุมลำดับการบรรเลงให้กับนักดนตรี ดังที่ได้อธิบายไว้แล้วที่หัวข้อย่อยที่ 5) การสื่อสารต่อนักดนตรี ในข้อ 4.3.4 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ คอยติดตามการอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะของผู้เชี่ยวชาญ และให้สัญญาณกับนักดนตรี

4.3.6 สรุปบทประพันธ์ท่อนที่ 2

จากภาพรวมลีลาทางดนตรีที่ข้อ 4.3.1 โครงสร้างบทประพันธ์ที่ข้อ 4.3.2 การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรีที่ข้อ 4.3.3 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ข้อ 4.3.4 พร้อมส่วนหนึ่งของการประพันธ์ตามบทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 2 ที่ข้อ 4.3.5 ทั้งหมดดังที่ได้ทำอรรถาธิบายมานี้ เมื่อผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์จนเสร็จสมบูรณ์แล้ว สรุปได้เป็น*บทประพันธ์เพลงนิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 2 ที่มีความยาวเพลงประมาณ 3 นาที 11 วินาที มีการผสมผสานโคลงสี่สุภาพตามแนวคิดผสมผสานผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 คือการให้ผู้ฟังได้สัมผัสกับการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพอ่านบทประพันธ์โคลงสี่สุภาพให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง ทั้งนี้ ส่วนของความยาวเพลงนั้น ขึ้นอยู่กับลีลาการอ่านบทโคลงสี่สุภาพของผู้เชี่ยวชาญที่จะมาทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ด้วย

4.4 ท่อนที่ 3

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส ท่อนที่ 3 เป็นท่อนที่วางแนวคิดไว้ว่าเป็นช่วงสุดท้ายของเรื่องราวที่ตัวละครดนตรีแจ๊สเริ่มรู้สึกสนุกและดื่มด่ำกับโคลงสี่สุภาพ ในขณะที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพเองก็เปิดรับการแสดงดนตรีร่วมกันกับตัวละครดนตรีแจ๊ส และพร้อมที่จะร่วมสร้างศาสตร์ศิลป์ไปกับตัวละครดนตรีแจ๊สต่อไป จากแนวคิดข้างต้น ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทโคลงสี่สุภาพตามฉันทลักษณ์ที่ได้ศึกษาจำนวน 2 บทสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ซึ่งมีเนื้อหาเรื่องราวที่สอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าว และเชิญผู้เชี่ยวชาญมาอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะอีกครั้งต่อจากบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ด้วยวิธีการที่แตกต่างออกไป โดยจะอธิบายอีกครั้งในหัวข้อ 4.4.4 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ

ผู้ประพันธ์ได้จัดเรียงสาระการอธิบายเกี่ยวกับประเด็นต่าง ๆ ของ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 3 โดยเริ่มต้นจาก ภาพรวมลีลาทางดนตรี โครงสร้างบทประพันธ์ การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรี วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ บทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 3 และสรุปบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ตามลำดับ ซึ่งแต่ละท่อนจากบทประพันธ์ทั้งหมด 3 ท่อนจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกันไป

4.4.1 ภาพรวมลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

ลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 มีพื้นฐานอยู่บนลีลาทางดนตรีโพสต์บ็อปเป็นหลัก ซึ่งปรากฏทั้งการดำเนินคอร์ดที่ไม่สอดคล้องกับระบบเสียงประสาน การใช้เสียงประสานที่ทำให้เกิดความรู้สึกคลุมเครือ รูปแบบจังหวะหลากหลาย และอื่น ๆ ตามลักษณะของดนตรีโพสต์บ็อปที่ได้ศึกษาไว้ในบทที่ 2 โดยลีลาจังหวะดนตรีต่าง ๆ ที่นำมาใช้กับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 นี้ ประกอบไปด้วย ลีลาจังหวะบัลลาด (Ballad) ลีลาจังหวะฟังก์ (Funk) และลีลาจังหวะฟาสต์ซวิง (Fast Swing) มีความหลากหลายสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ ทั้งนี้ แนวทำนองเอกที่กำหนดขึ้นจากการศึกษาตัวอย่างการอ่านโคลงสี่สุภาพต่าง ๆ และอ้างอิงโคลงบทครูที่ได้ศึกษาในบทที่ 2 เพื่อใช้ในบทประพันธ์ซึ่งเป็นแนวทำนองที่ผู้ประพันธ์พบว่าอยู่ในโหมดบันไดเสียงดอเรียนนั้น ยังคงถูกนำมาใช้กับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 นี้เช่นกัน เพียงแต่เปลี่ยนบริบทและวิธีการนำเสนอใหม่ เพื่อสนับสนุนแนวคิดการร่วมสร้างศาสตร์ศิลป์ระหว่างตัวละครโคลงสี่สุภาพกับตัวละครดนตรีแจ๊ส

4.4.2 โครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 3

ผู้ประพันธ์ได้พิจารณาตัดตารางที่ 4.1 โครงสร้างบทประพันธ์ เฉพาะส่วนของโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 3 นำมากล่าวถึงอีกครั้งพร้อมปรับรายละเอียดเล็กน้อยตามตารางที่ 4.6 เพื่อความสะดวกต่อการอ่าน โดยเมื่ออิงภาพรวมลีลาทางดนตรีของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่กล่าวในข้อ 4.4.1 ข้างต้น บทประพันธ์จะอยู่บนลีลาทางดนตรีแบบโพสต์บ็อปเป็นหลักโดยมีการใช้ลีลาจังหวะดนตรีที่แตกต่างกันไปในแต่ละช่วงจุดซ้อมตามตารางที่ 4.6

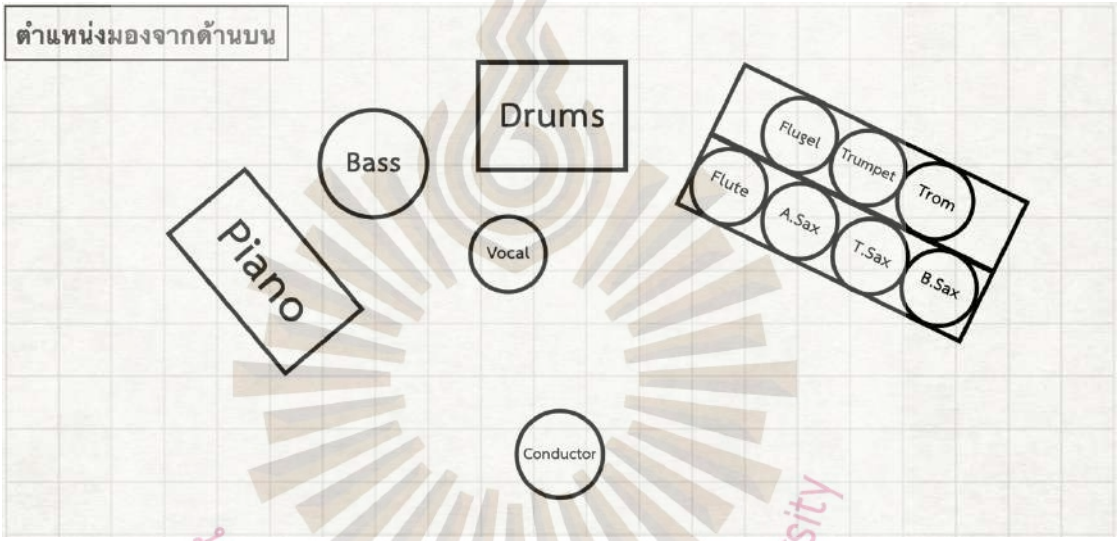
ตารางที่ 4.6 โครงสร้างบทประพันธ์ ท่อนที่ 3

โครงสร้างบทประพันธ์			
ท่อนที่ 3 (วงดนตรีแจ๊ส 10 ชิ้น + ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพ)			
ช่วง (จุดซ้อม)	ห้องที่	รายละเอียดของช่วง	ลีลาทางดนตรี
A	1 - 18	ช่วงนำเสนอ	ลีลาจังหวะบัลลาด
B1	19 - 34	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก รอบที่ 1	ลีลาจังหวะฟังก์
B2	35 - 49	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก รอบที่ 2	
C	50 - 65	ช่วงเชื่อมสู่แนวทำนองโท	
D1	66 - 81	ช่วงบรรเลงแนวทำนองโท	ลีลาจังหวะฟาสต์ซวิง
D2	82 - 97	ช่วงด้นสด โดยฟลูต	
D3	98 - 113	ช่วงด้นสด โดยฟลูเกิลฮอร์น	
D4	114 - 129	ช่วงด้นสด โดยเปียโน	
E	130 - 152	ช่วงคั่น	
F1	153 - 168	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก รอบที่ 3	ลีลาจังหวะฟังก์
F2	169 - 186	ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอก รอบที่ 4	

4.4.3 การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรี

ผู้ประพันธ์จัดวงดนตรีสำหรับท่อนที่ 3 เป็นวงดนตรีแจ๊ส 10 ชิ้น ประกอบไปด้วย กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ 4 เครื่อง ได้แก่ ฟลูต อัลโตแซ็กโซโฟน เทเนอร์แซ็กโซโฟน บาริโทนแซ็กโซโฟน กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง 3 เครื่อง ได้แก่ ฟลูเกิลฮอร์น ทรัมเป็ต ทรอมโบน และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 3 เครื่อง ได้แก่ เปียโน เบส กลองชุด พร้อมผู้เชี่ยวชาญที่จะอ่านบทโคลงสี่สุภาพ

ตลอดบทประพันธ์ท่อนที่ 3 นี้ กลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักจะสลับปรับเปลี่ยนกันไปในแต่ละช่วงจุดซ้อม โดยที่กลุ่มเครื่องเป่ามีบทบาทมากที่สุด และสำหรับผู้เชี่ยวชาญที่จะอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะนั้น ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้มีบทบาทเปรียบเสมือนนักร้องโดยใช้การอ่านบทโคลงสี่สุภาพแทนการร้องทำนองเพลงด้วยบริบทและวิธีการนำเสนอที่แตกต่างจากบทประพันธ์ท่อนที่ 2 (อธิบายต่อที่ข้อ 4.4.4) นอกจากนี้ บทประพันธ์ท่อนที่ 3 ยังมีช่วงด้นสดสำหรับเครื่องดนตรี 3 เครื่องได้แก่ ฟลูต ฟลูเกิลฮอร์น และเปียโน สามารถดูได้จากตารางที่ 4.6 ข้างต้น ส่วนตำแหน่งเครื่องดนตรีภายในวงนั้นสามารถดูได้จากรูปตัวอย่างที่ 4.3



รูปที่ 4.3 รูปแบบวงและตำแหน่งเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3

ภาพที่ปรากฏบนรูปตัวอย่างที่ 4.3 คือ รูปแบบวงและตำแหน่งเครื่องดนตรีสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 โดยเป็นรูปแบบวงดนตรีแจ๊ส 10 ชิ้น ประกอบไปด้วย กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ 4 เครื่อง ได้แก่ ฟลูต = Flute / อัลโตแซ็กโซโฟน = A.Sax / เทเนอร์แซ็กโซโฟน = T.Sax / บาริโทนแซ็กโซโฟน = B.Sax กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง 3 เครื่อง ได้แก่ ฟลูเกิลฮอร์น = Flugel / ทรัมเป็ต = Trumpet / ทรอมโบน = Trom และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ 3 เครื่อง ได้แก่ เปียโน = Piano / เบส = Bass / กลองชุด = Drums พร้อมผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ = Vocal (เปรียบเสมือนนักร้องแต่อ่านบทโคลงสี่สุภาพแทนการร้องทำนองเพลง) ดังที่อธิบายมาแล้วข้างต้น และมีผู้ทำหน้าที่อำนวยเพลง ณ จุดตำแหน่ง Conductor บนรูปตัวอย่างที่ 4.3 ซึ่งผู้ประพันธ์จะเป็นผู้ทำหน้าที่นี้ อนึ่ง ผู้บรรเลงฟลูเกิลฮอร์นนั้น เดิมทำหน้าที่บรรเลงทรัมเป็ตของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ที่ตำแหน่งยืนเดียวกัน ดังที่อธิบายไว้ในข้อ 4.2.3

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.4.4 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพ

ผู้ประพันธ์มีแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 คือ การแสดงความหลากหลายในการผสมผสานกันระหว่างดนตรีแจ๊สกับโคลงสี่สุภาพ และปิดท้ายด้วยการย้ำความชัดเจนของการผสมผสานนี้ด้วยการให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะร่วมกับดนตรีที่มีการแบ่งจังหวะใกล้เคียงการอ่านโคลงสี่สุภาพ ดังนั้นวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพซึ่งนำมาใช้กับท่อนที่ 3 นั้น จึงมีความหลากหลายตามแนวคิดข้างต้น โดยสามารถแสดงแนวคิดพร้อมแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ได้ดังตารางที่ 4.7

ตารางที่ 4.7 แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพบนโครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 3

โครงสร้างบทประพันธ์ท่อนที่ 3	
แนวคิดผสมผสานผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 คือ การแสดงความหลากหลายในการผสมผสานกันระหว่างดนตรีแจ๊สกับโคลงสี่สุภาพ และปิดท้ายด้วยการย้ำความชัดเจนของการผสมผสานนี้ด้วยการให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะร่วมกับดนตรีที่มีการแบ่งจังหวะใกล้เคียงการอ่านโคลงสี่สุภาพ	
ช่วง (จุดซ้อม)	แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพ
A	1) การใช้แนวทำนองเอก
B1	1) การใช้แนวทำนองเอก 3) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ 4) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในแนวเสียงประสาน
B2	
C	5) การกำหนดสัดส่วนโน้ตแนวทำนองหลักโดยอิงจำนวนคำตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ 6) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในเชิงของคอร์ด
D1	2) การใช้แนวทำนองโท 3) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ
D2	
D3	
D4	
E	
F1	1) การใช้แนวทำนองเอก 3) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ
F2	4) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในแนวเสียงประสาน 7) ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามสัดส่วนจังหวะดนตรี

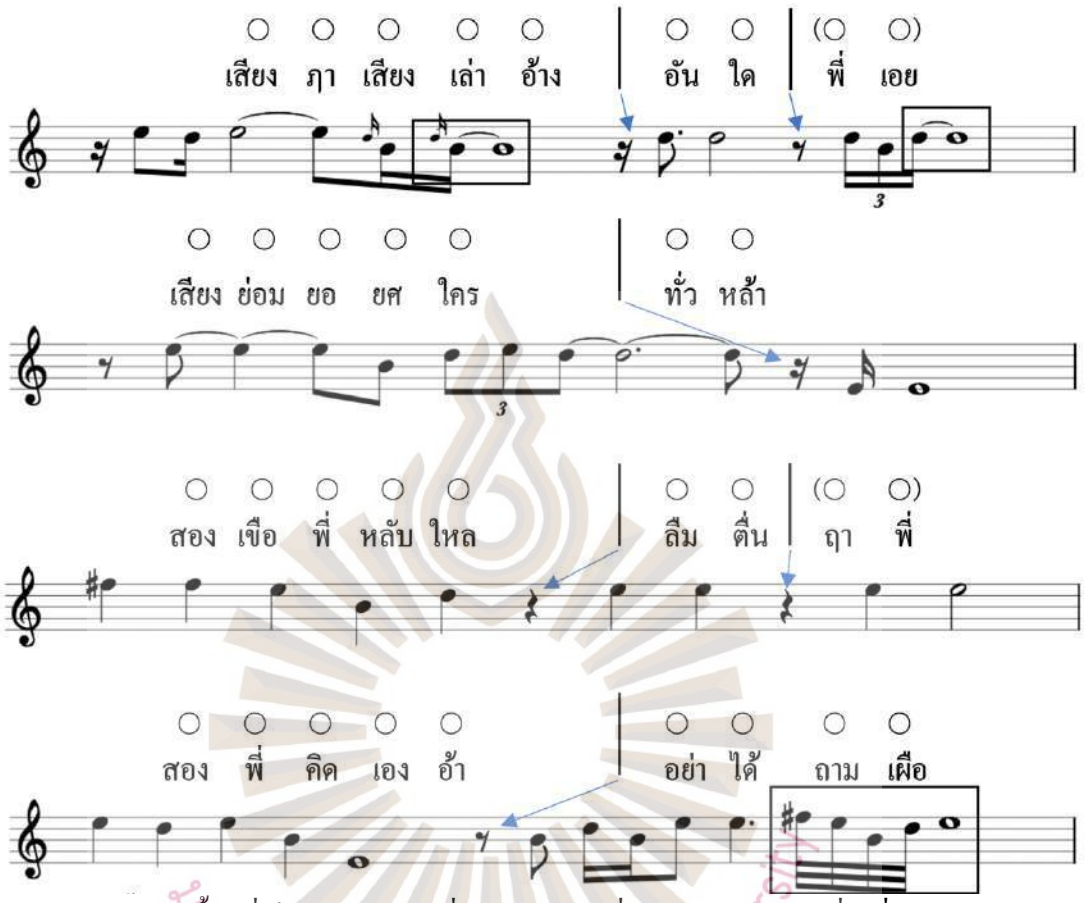
จากตารางที่ 4.7 ข้างต้น เห็นได้ว่าแนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพในแต่ละช่วงจุดซ้อมมีความแตกต่างกัน แสดงถึงความหลากหลายของการผสมผสานรูปแบบต่าง ๆ โดยรายละเอียดของแต่ละหัวข้อ ได้แก่ 1) การใช้แนวทำนองเอก 2) การใช้แนวทำนองโท 3) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ 4) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในแนวเสียงประสาน 5) การกำหนดสัดส่วนโน้ตแนวทำนองหลักโดยอิงจำนวนคำตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ 6) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในเชิงของคอร์ด 7) ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามสัดส่วนจังหวะดนตรี เป็นดังนี้

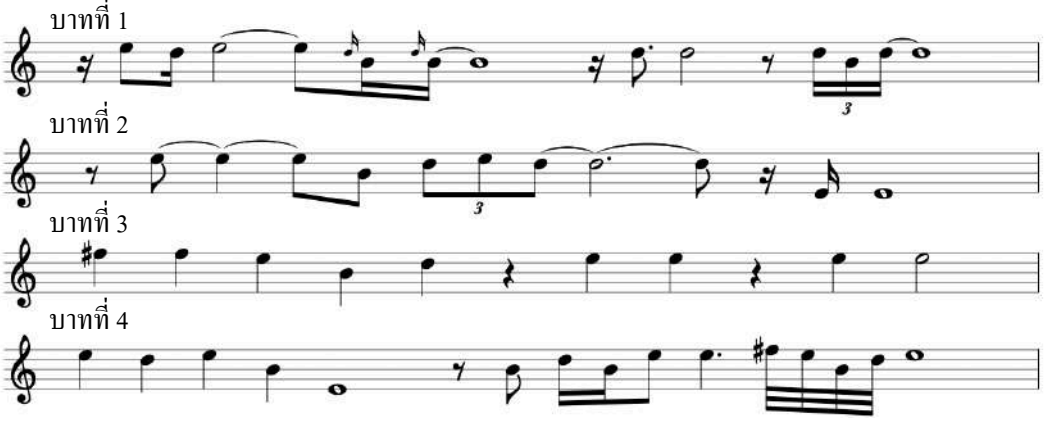
1) การใช้แนวทำนองเอก

แนวทำนองเอก คือ แนวทำนองที่กำหนดขึ้นจากการพัฒนาแนวทำนองวัตถุดิบตามรูปแบบฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพดังที่อธิบายไว้ในบทที่ 3 ข้อ 3.8.1 ซึ่งจะนำมาใช้เป็นแนวทำนองหลักในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 อีกครั้งที่ช่วงจุดซ้อม A, B1, B2, F1, F2 โดยวิธีการนำเสนอจะแตกต่าง กับบทประพันธ์ท่อนที่ 1 และแบ่งได้เป็นแนวทำนองเอกสำหรับช่วงจุดซ้อม A (ดูหัวข้อ 1.1)) และแนวทำนองเอกสำหรับช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2 (ดูหัวข้อ 1.2)) ทั้งนี้ ขั้นตอนวิธีการนำแนวทำนองเอกมาใช้ยังคงเหมือนเดิมตามบทประพันธ์ท่อนที่ 1 กล่าวคือ ผู้ประพันธ์ระบุไว้ในบทที่ 3 ข้อ 3.8.1 ว่าแนวทำนองเอกนี้ยังเป็นแค่เพียงทำนองที่ยังไม่มีสัดส่วนของค่าความยาวโน้ตมาเกี่ยวข้อง ซึ่งการจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตนั้นจะต้องทำควบคู่กับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพข้อ 3.5 ในขั้นตอนประพันธ์ต่อไป และสามารถเติมแต่งทำนองเพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม ผู้ประพันธ์จึงนำแนวทำนองเอกที่กำหนดมาพัฒนาต่อด้วยขั้นตอนวิธีการเช่นเดียวกับตัวอย่างที่ 4.1 - 4.3 ที่แสดงไว้ในข้อ 4.2.4 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 1 โดยการพัฒนาขั้นตอนแรกนั้นเหมือนตัวอย่างที่ 4.1 ทุกประการ และจะมีความแตกต่างกันที่การพัฒนาในขั้นตอนตามตัวอย่างที่ 4.2 - 4.3 ดังนั้น ผู้ประพันธ์จะไม่นำขั้นตอนตามตัวอย่างที่ 4.1 มาแสดงซ้ำอีกครั้ง และจะแสดงเฉพาะตัวอย่างการพัฒนาของขั้นตอนถัดไป

(1) แนวทำนองเอกสำหรับช่วงจุดซ้อม A

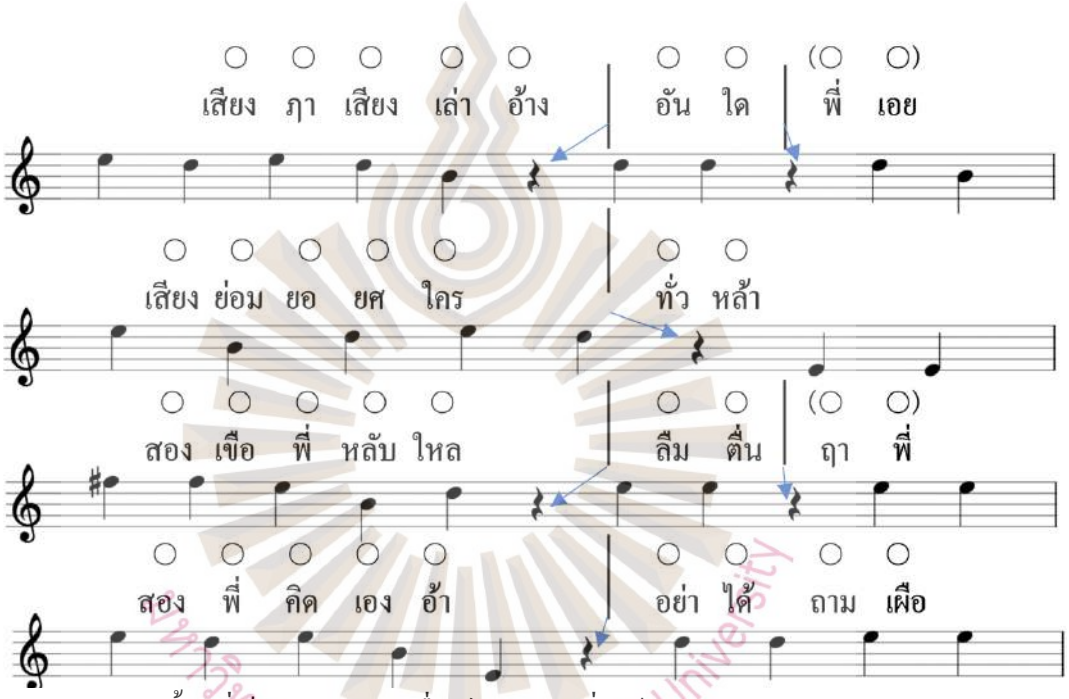
ผู้ประพันธ์นำแนวทำนองเอกตามที่กล่าวถึงข้างต้นมาพัฒนาตามตัวอย่างที่ 4.1 (ขั้นตอนแรกซึ่งเหมือนบทประพันธ์ท่อนที่ 1) และตัวอย่างที่ 4.49 จนสรุปได้เป็นแนวทำนองเอกตามตัวอย่างที่ 4.50 สำหรับใช้เป็นแนวทำนองหลักบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม A

ตัวอย่างที่ 4.49 การจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตให้แนวทำนองเอก (ดูตัวอย่างที่ 4.2 เปรียบเทียบ)

<u>หมายเหตุ</u> หัวลูกศรชี้จุดที่เป็นตัวหยุดตามเงื่อนไขของจุดที่มีเส้นแบ่ง / กรอบสี่เหลี่ยมคือโน้ตทำนองที่เติมแต่งเพิ่มเติมตามความเหมาะสม

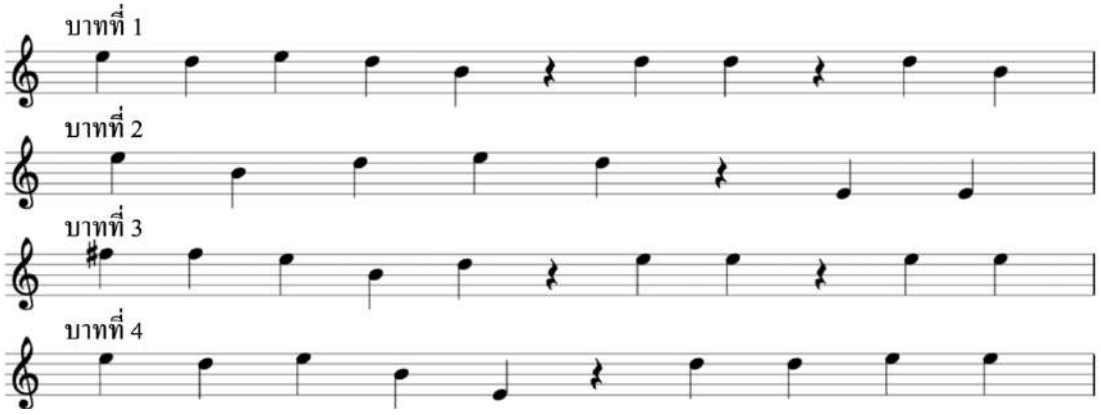
ตัวอย่างที่ 4.50 สรุปแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม A (ดูตัวอย่างที่ 4.3 เปรียบเทียบ)

(2) แนวทำนองเอกสำหรับช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2

ผู้ประพันธ์นำแนวทำนองเอกข้างต้นมาพัฒนาตามตัวอย่างที่ 4.1 (ขั้นตอนแรกซึ่งเหมือนบทประพันธ์ท่อนที่ 1) และตัวอย่างที่ 4.51 จนสรุปได้แนวทำนองเอกตามตัวอย่างที่ 4.52 สำหรับใช้เป็นแนวทำนองหลักบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2

ตัวอย่างที่ 4.51 การจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตให้แนวทำนองเอก (ดูตัวอย่างที่ 4.2 เปรียบเทียบ)

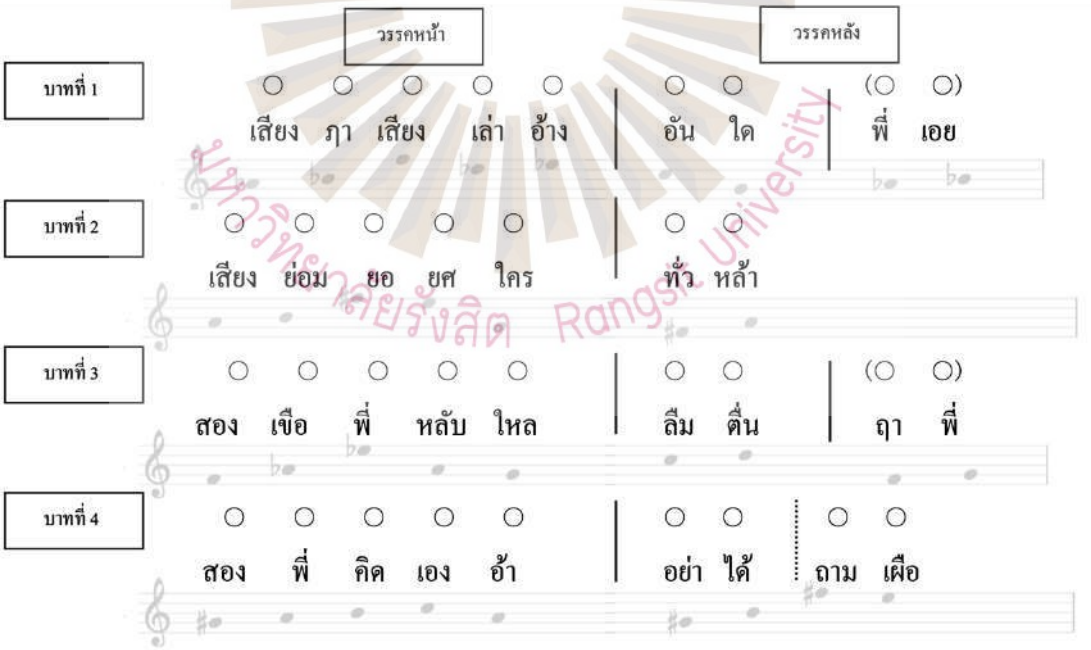


<u>หมายเหตุ</u> หัวลูกศรชี้จุดที่เป็นตัวหยุดตามเงื่อนไขของจุดที่มีเส้นแบ่ง

ตัวอย่างที่ 4.52 สรุปแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2 (ดูตัวอย่างที่ 4.3 เปรียบเทียบ)

2) การใช้แนวทำนองโท

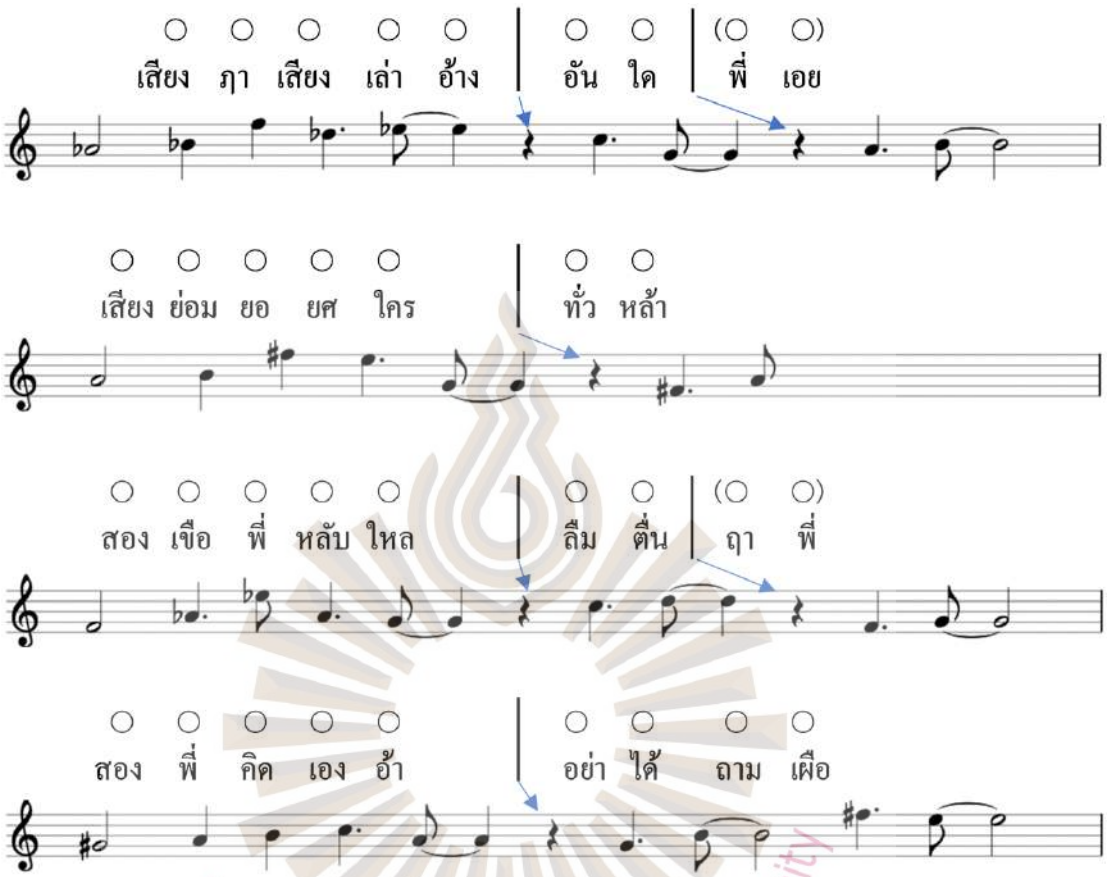
แนวทำนองโท คือ แนวทำนองที่กำหนดขึ้นจากการพัฒนาแนวทำนองวัตถุดิบตามรูปแบบฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพดังที่อธิบายไว้ในบทที่ 3 ข้อ 3.8.2 ซึ่งจะนำมาใช้เป็นแนวทำนองหลักที่ช่วงจุดซ้อม D1 บทประพันธ์ท่อนที่ 3 อันเป็นช่วงบรรเลงทำนองหลักบนลีลาจังหวะฟาสต์ซวิง โดยผู้ประพันธ์ระบุไว้ในบทที่ 3 ข้อ 3.8.2 ว่าแนวทำนองโทนี้ยังเป็นแค่เพียงทำนองที่ยังไม่มีสัดส่วนของค่าความยาวโน้ตมาเกี่ยวข้อง ซึ่งการจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตนั้นจะต้องทำควบคู่กับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพข้อ 3.5 ในขั้นตอนประพันธ์ต่อไป และสามารถเติมแต่งทำนองเพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม ผู้ประพันธ์จึงนำแนวทำนองโทที่กำหนดมาพัฒนาต่อด้วยขั้นตอนวิธีการเช่นเดียวกับการพัฒนาแนวทำนองเอกตามตัวอย่างที่ 4.1 - 4.3 ที่แสดงในข้อ 4.2.4 และตัวอย่างที่ 4.49 - 4.52 ในหัวข้อ 1) การใช้แนวทำนองเอก ข้างต้น พิจารณาตัวอย่างที่ 4.53 - 4.55

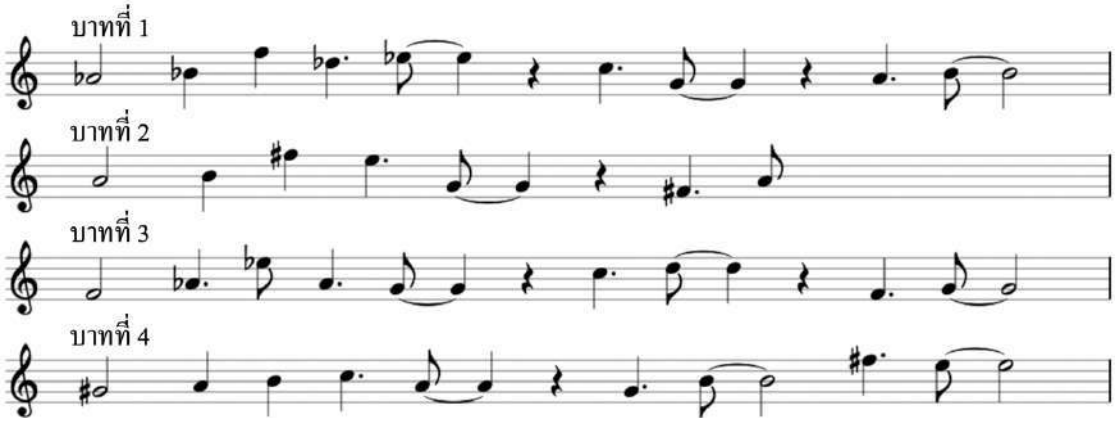
ตัวอย่างที่ 4.53 การแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้เป็นวัตถุดิบเปรียบเทียบกับแนวทำนองโท (ดูตัวอย่างที่ 4.1 ประกอบ)



* เงื่อนไขเบื้องต้นคือ 1) จุดที่มีเส้นแบ่งจะต้องตรงกับตัวหยุดใด ๆ 2) วรรคหน้าของทุกบาทมีอิสระในการแบ่งจังหวะ โดยจะแบ่งหรือไม่แบ่งก็ได้และแบ่งที่ตำแหน่งใดก็ได้ 3) วรรคหลังของบาทที่ 4 มีอิสระในการแบ่งจังหวะ โดยหากจะแบ่ง ให้แบ่งที่ตำแหน่งเดียวกับวรรคหลังของบาทที่ 1 และ 3 (พิจารณาเส้นแบ่งประจุด) ทั้งนี้ ในขั้นตอนสุดท้ายให้ดูความเหมาะสมทางดนตรีเป็นสำคัญ
(อธิบายไว้ที่ ตัวอย่างที่ 3.1 การแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพสำหรับใช้เป็นวัตถุดิบ)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.54 การจัดสรรใส่ค่าความยาวโน้ตให้แนวทำนองโท

<u>หมายเหตุ</u> หัวลูกศรชี้จุดที่เป็นตัวหยุด ตามเงื่อนไขของจุดที่มีเส้นแบ่ง

ตัวอย่างที่ 4.55 สรุปแนวทำนองโทที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์**ท่อนที่ 3 ที่ช่วง**จุดซ้อม D1

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ

ผู้ประพันธ์ต้องกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้รับกับแนวทำนองเอกที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม A (ตัวอย่างที่ 4.50) ช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2 (ตัวอย่างที่ 4.52) และต้องกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้รับกับแนวทำนองโทที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม D1 (ตัวอย่างที่ 4.55) เพื่อที่จะขับเคลื่อนบทประพันธ์ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งแนวทำนองเอกและแนวทำนองโทสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 นี้ ได้กำหนดขึ้นจากการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพตามตัวอย่างที่ 4.49, 4.51, 4.54 เรียบร้อยแล้ว ดังนั้น หากกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะอย่างเหมาะสมก็จะช่วยสร้างความรู้สึกที่ใกล้เคียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพได้

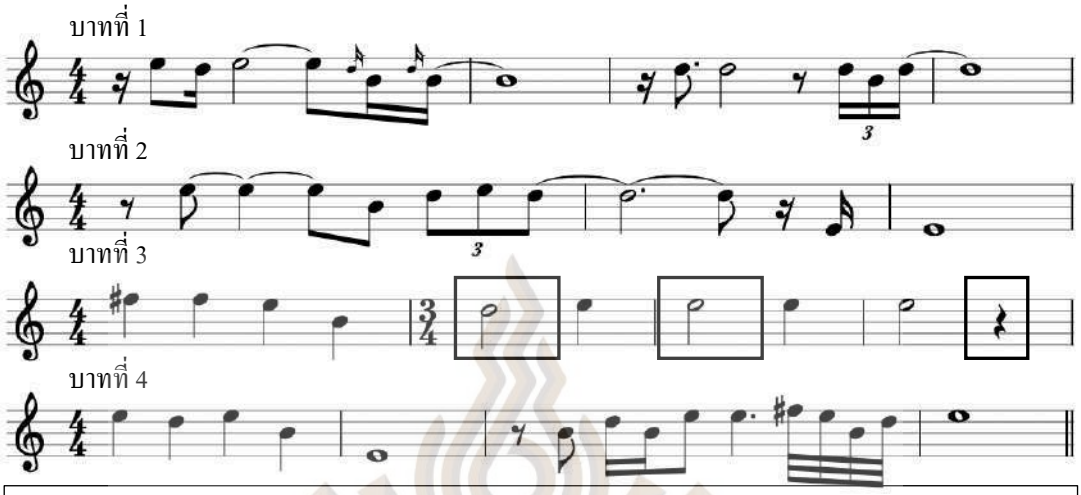
ผู้ประพันธ์สรุปการกำหนดจังหวะให้แนวทำนองเอกและแนวทำนองโทดังนี้

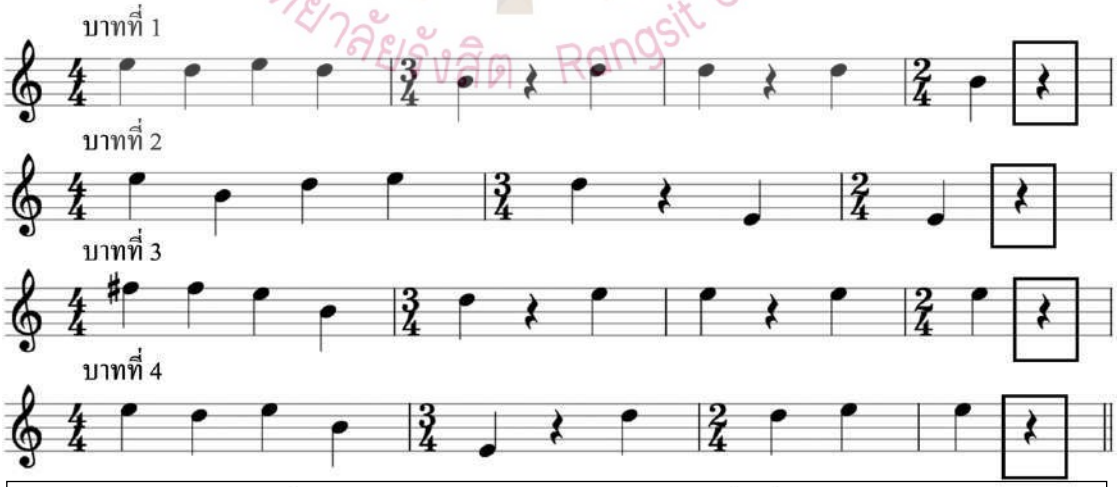
สำหรับแนวทำนองเอกที่ช่วงจุดซ้อม A ผู้ประพันธ์พบว่าเมื่อปรับแต่งรายละเอียดแล้วใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4, 3/4 ผสมผสานกัน จะสามารถรับกับแนวทำนองเอกได้อย่างลงตัวตามที่แสดงในตัวอย่างที่ 4.56

สำหรับแนวทำนองเอกที่ช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2 ผู้ประพันธ์พบว่าเมื่อปรับแต่งรายละเอียดแล้วใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4, 3/4, 2/4 ผสมผสานกันจะสามารถรับกับแนวทำนองเอกได้อย่างลงตัวตามที่แสดงในตัวอย่างที่ 4.57

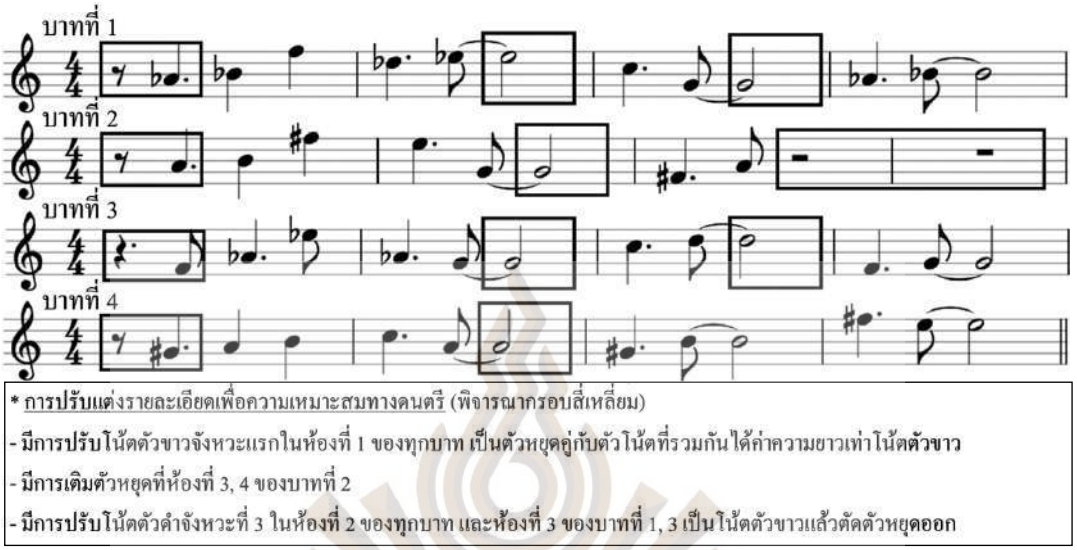
สำหรับแนวทำนองโทที่ช่วงจุดซ้อม D1 ผู้ประพันธ์พบว่าเมื่อปรับแต่งรายละเอียดแล้วใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 จะสามารถรับกับแนวทำนองโทได้อย่างลงตัวตามที่แสดงในตัวอย่างที่ 4.58

ทั้งนี้ เมื่อได้แนวทำนองเอกและแนวทำนองโทอันเป็นวัตถุดิบแนวทำนองหลักทั้ง 3 ชุดของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 สำหรับช่วงจุดซ้อม A ช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2 และช่วงจุดซ้อม D1 ที่ผ่านการพัฒนาแล้ว ยังสามารถปรับแต่งรายละเอียดเพิ่มเติมอีกได้ตามความเหมาะสมทางดนตรีในขั้นตอนประพันธ์เพลง

ตัวอย่างที่ 4.56 เครื่องหมายกำหนดจังหวะที่รองรับแนวทำนองเอกจากตัวอย่างที่ 4.50 ที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม A (ดูตัวอย่างที่ 4.50 ประกอบ)

* การปรับแต่งรายละเอียดเพื่อความเหมาะสมทางดนตรี (พิจารณากรอบสี่เหลี่ยม)
- มีการปรับโน้ตตัวดำจังหวะแรกในห้องที่ 2, 3 ของบาทที่ 3 เป็นโน้ตตัวขาว แล้วตัดตัวหยุดออก
- มีการเติมตัวหยุดที่ห้องสุดท้ายของบาทที่ 3

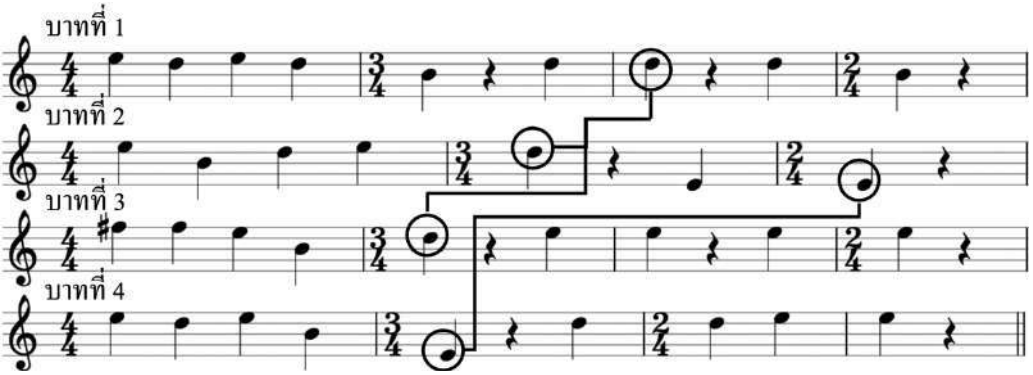
ตัวอย่างที่ 4.57 เครื่องหมายกำหนดจังหวะที่รองรับแนวทำนองเอกจากตัวอย่างที่ 4.52 ที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2 (ดูตัวอย่างที่ 4.52 ประกอบ)

* การปรับแต่งรายละเอียดเพื่อความเหมาะสมทางดนตรี (พิจารณากรอบสี่เหลี่ยม)
- มีการเติมตัวหยุดที่ห้องสุดท้ายของทุกบาท

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

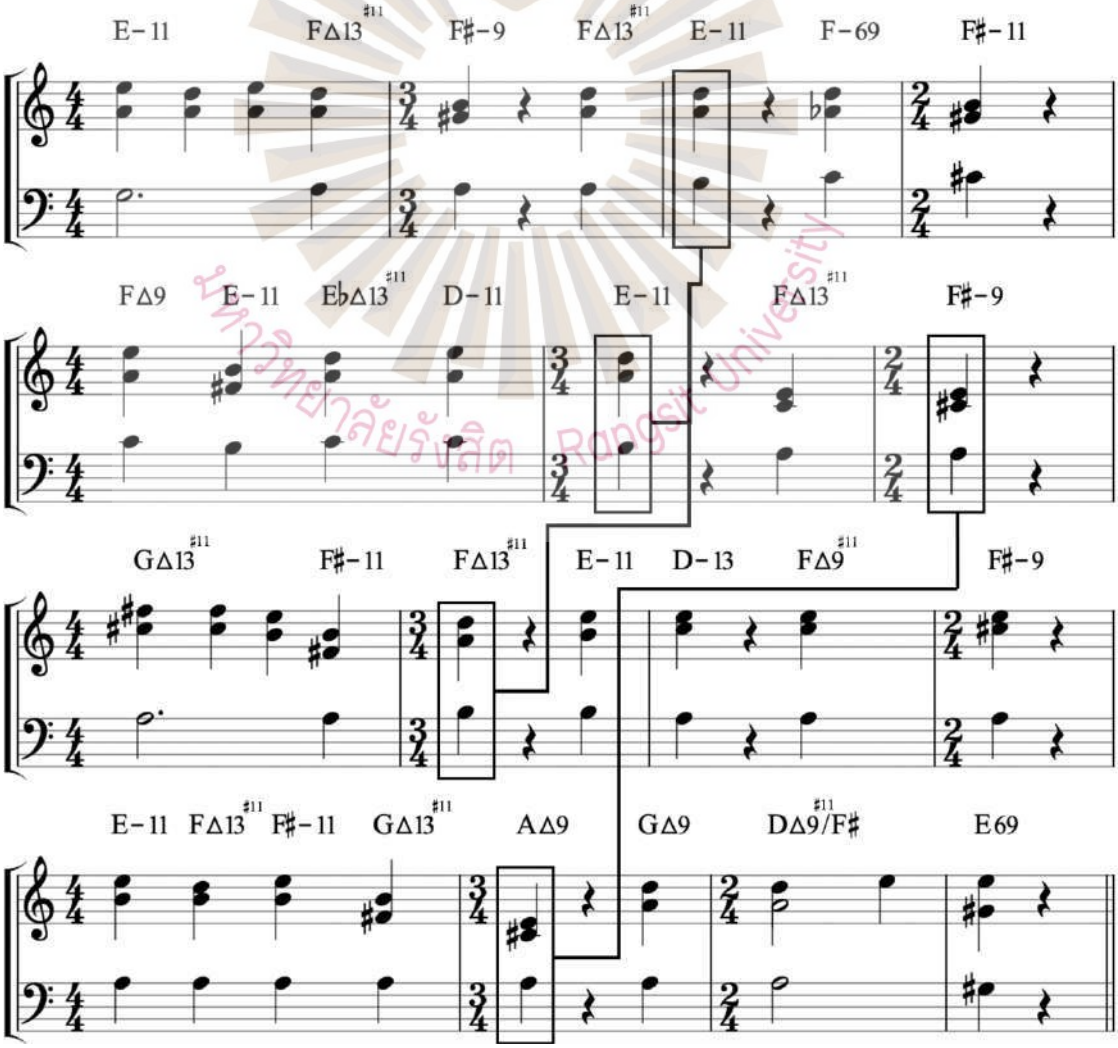
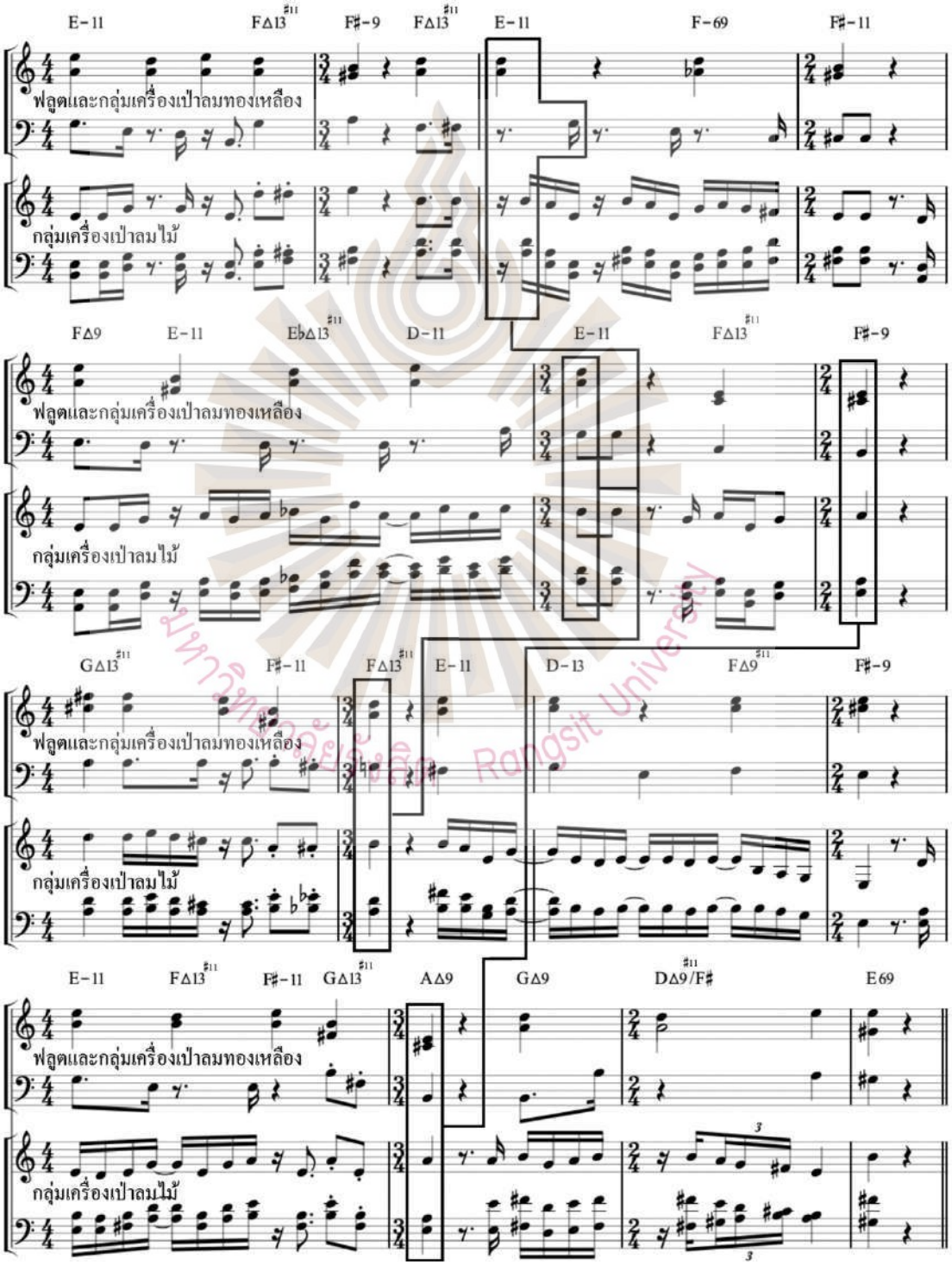
ตัวอย่างที่ 4.58 เครื่องหมายกำหนดจังหวะที่รองรับแนวทำนองโทตัวอย่างที่ 4.55 ที่ใช้เป็นแนวทำนองหลักสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม D1 (ดูตัวอย่างที่ 4.55 ประกอบ)

4) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในแนวเสียงประสาน

แนวทำนองเอกอันเป็นวัตถุดิบแนวทำนองหลักของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 สำหรับจุดซ้อม B1, B2, F1, F2 ที่ผ่านการพัฒนาแล้วจนถึงการกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะตามขั้นตอนที่ได้แสดงในตัวอย่างที่ 4.1, 4.51 - 4.52, 4.57 ตามลำดับ เมื่อนำมาประพันธ์ต่อด้วยการแต่งแนวเสียงประสานอื่นให้กลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงแนวทำนองหลักร่วมกัน ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเงื่อนไขให้แนวเสียงประสานที่อยู่ในตำแหน่งเดียวกันกับแนวทำนองเอกที่มีการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ จะต้องมีการสัมผัสทำนองด้วยเช่นกันตามตัวอย่างที่ 4.59 - 4.61 อนึ่ง การสัมผัสทำนองเป็นการสัมผัสด้วยโน้ตทำนองเดียวกันในระดับเสียงเดียวกัน (ตามคำอธิบายข้อ 3.8.1)

ตัวอย่างที่ 4.59 วัตถุดิบแนวทำนองเอกตัวอย่างที่ 4.57 ที่มีการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ



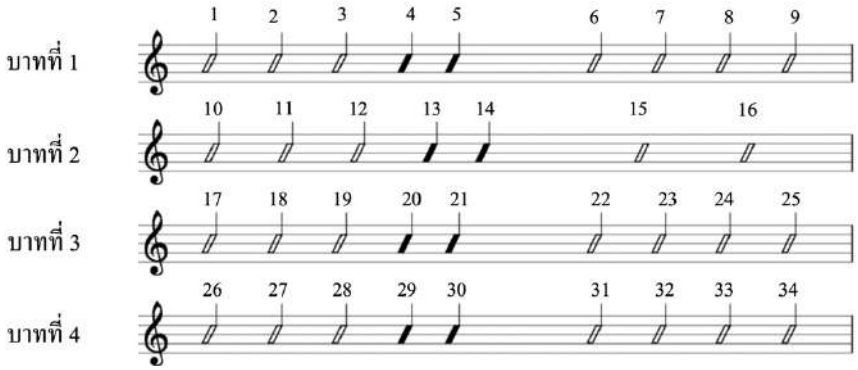
ตัวอย่างที่ 4.59 ข้างต้น คือวัตถุดิบแนวทำนองเอกจากตัวอย่างที่ 4.57 ที่ใส่เครื่องหมายแสดงการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ ซึ่งวัตถุดิบดั้งเดิมของแนวทำนองเอกตามที่กำหนดไว้ในตัวอย่างที่ 3.6 ข้อ 3.8.1 จากบทที่ 3 นั้นมีการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพอยู่แล้ว โดยเมื่อนำมาปรับแสดงบนแนวทำนองเอกที่ผ่านการพัฒนาแล้วจนถึงการกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะตามขั้นตอนที่ได้แสดงในตัวอย่างที่ 4.1, 4.51 - 4.52 และ 4.57 จะออกมาเป็นตามตัวอย่างที่ 4.59 ที่แสดงข้างต้น ดังนั้น แนวเสียงประสานที่อยู่ในตำแหน่งเดียวกันกับแนวทำนองเอก ที่มีการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ (พิจารณาโน้ตในวงกลม) จะต้องมีการสัมผัสทำนองด้วยเช่นกัน ดูได้จากตัวอย่างที่ 4.60 - 4.61 ต่อไปนี้ (พิจารณาโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม)

ตัวอย่างที่ 4.60 แนวทำนองเอกตัวอย่างที่ 4.57 ที่แต่งแนวเสียงประสานสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองเพื่อใช้ที่ช่วงจุดซ้อม B1, F1 ซึ่งมีการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ (พิจารณาตัวอย่างที่ 4.59 ประกอบ)

ตัวอย่างที่ 4.61 แนวทำนองเอกตัวอย่างที่ 4.57 ที่แต่งแนวเสียงประสานสำหรับฟลูตและกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง (โน้ต 2 บรรทัดบน) และกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ (โน้ต 2 บรรทัดล่าง) เพื่อใช้ที่ช่วงจุดซ้อม B2, F2 ซึ่งมีการสัมผัสทำนองตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ (พิจารณาตัวอย่างที่ 4.59 ประกอบ)

5) การกำหนดสัดส่วนโน้ตแนวทำนองหลักโดยอิงจำนวนคำตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ

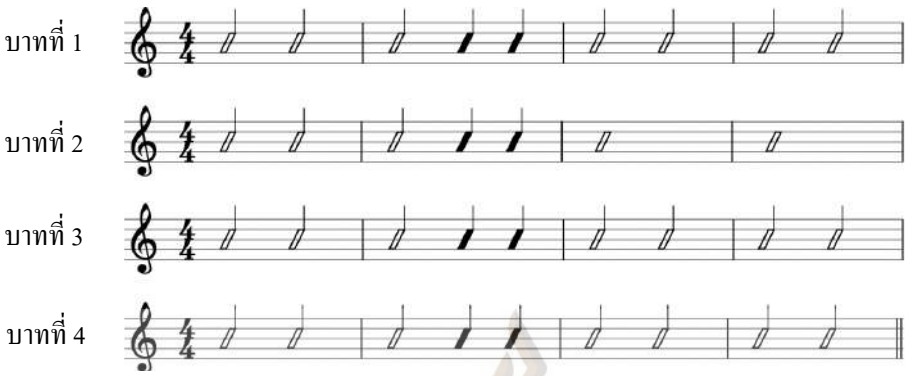
ผู้ประพันธ์กำหนดให้แนวทำนองหลัก (แนวทำนองหลักที่ไม่ใช่แนวทำนองเอกและแนวทำนองโท) ของช่วงจุดซ้อม C ในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ต้องประพันธ์ภายใต้การจัดสรรสัดส่วนโน้ตโดยอิงจำนวนคำตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ ซึ่งคล้ายคลึงกับการกำหนดแนวทำนองเอกและแนวทำนองโทสำหรับใช้เป็นวัตถุดิบแนวทำนองหลักที่อธิบายไว้ที่ข้อ 3.8 ในบทที่ 3 แต่ในที่นี้จะอิงเฉพาะจำนวนคำในโคลงบทหนึ่งที่มี 34 คำ ซึ่งมาจากการรวมบัญญัติคณะ พยางค์ และคำสร้อยแล้วแทนคำ 1 คำด้วยโน้ตทำนอง 1 ทำนองที่มีค่าความยาวโน้ตแบบใดก็ได้ โดยไม่นำบัญญัติสัมผัสมาใช้กับแนวทำนอง ไม่นำการแบ่งจังหวะอ่านโคลงสี่สุภาพมาใช้ ไม่จำเป็นต้องกำหนดทำนองที่คาดว่าจะช่วยให้ได้ความรู้สึกที่ใกล้เคียงสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ พิจารณาได้จากตัวอย่างที่ 4.62 - 4.63 จากนั้นผู้ประพันธ์จึงกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะที่รองรับแนวทำนองดังกล่าว สรุปได้เป็นวัตถุดิบสัดส่วนโน้ตแนวทำนองหลักสำหรับช่วงจุดซ้อม C ตามตัวอย่างที่ 4.64 ทั้งนี้ ยังสามารถปรับแต่งค่าความยาวโน้ตได้ตามความเหมาะสมในขั้นตอนประพันธ์ทำนอง โดยเน้นความเหมาะสมทางดนตรีเป็นสำคัญ

ตัวอย่างที่ 4.62 แผนผังแสดงจำนวนคำ 34 คำในโคลงสี่สุภาพ 1 บท

ตัวอย่างที่ 4.63 แผนผังแสดงโน้ตที่ผู้ประพันธ์กำหนดตามสัดส่วนจำนวนคำในโคลงสี่สุภาพ 1 บท



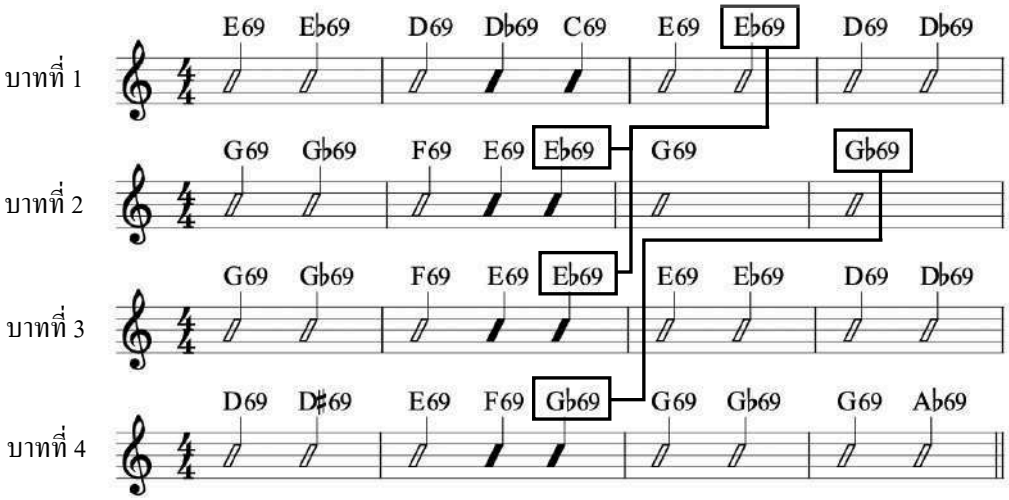
ตัวอย่างที่ 4.64 วัตถุดิบสัดส่วนโน้ตแนวทำนองหลักสำหรับช่วงจุดซ้อม C บทประพันธ์ท่อนที่ 3



6) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในเชิงของคอร์ด

แนวทางผสมผสานโคลงสี่สุภาพข้อนี้ เป็นการประยุกต์แนวทางผสมผสานบัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพด้วยการนำเสนอในรูปแบบการสัมผัสในเชิงของคอร์ด ต่างกับแนวทางที่ผ่านมาซึ่งใช้การสัมผัสด้วยโน้ตทำนองเดียวกันในระดับเสียงเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 4.59 - 4.61) โดยการสัมผัสในเชิงของคอร์ด คือการกำหนดเงื่อนไขให้สัมผัสกันด้วยคอร์ดที่มีชื่อและชนิดเดียวกัน พิจารณาได้จากตัวอย่างที่ 4.65 ซึ่งเป็นวัตถุดิบสัดส่วนโน้ตแนวทำนองหลักสำหรับช่วงจุดซ้อม C บทประพันธ์ท่อนที่ 3 จากตัวอย่างที่ 4.64 ที่ผู้ประพันธ์กำหนดคอร์ดเข้าไป และมีการสัมผัสกันของคอร์ดที่มีชื่อและชนิดเดียวกัน (พิจารณากรอบสี่เหลี่ยม) ในจุดที่ต้องสัมผัสกันตามบัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพ

ตัวอย่างที่ 4.65 วัตถุดิบจากตัวอย่างที่ 4.64 ที่มีการกำหนดคอร์ดเข้าไป



7) ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามสัดส่วนจังหวะดนตรี

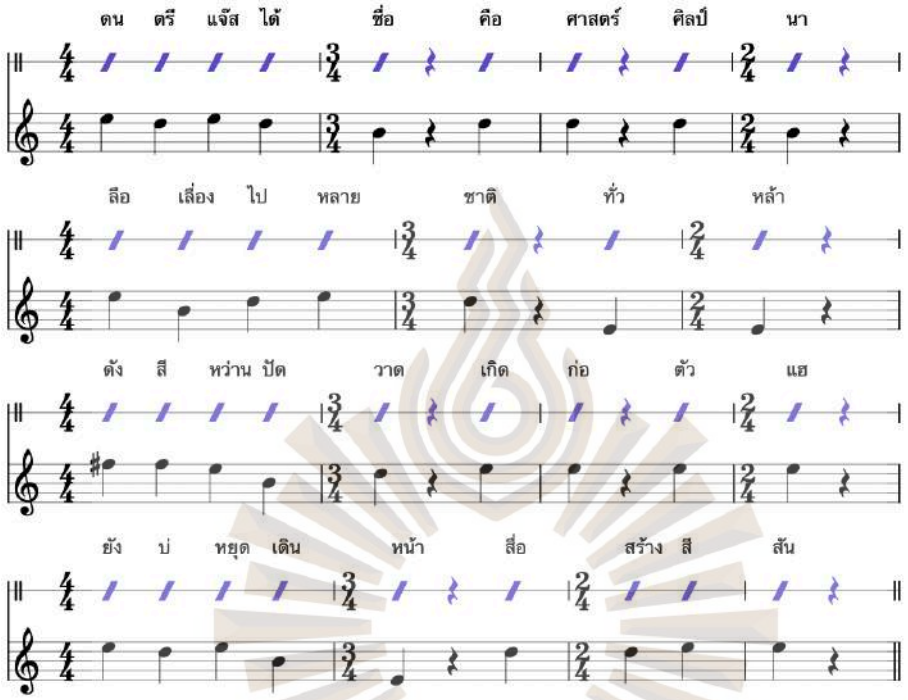
ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญที่เป็นผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพในบทประพันธ์ท่อนที่ 2 มาเป็นผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 อีกครั้ง ที่ช่วงจุดซ้อม F1, F2 เพื่ออ่านบทโคลงสี่สุภาพอีก 2 บทที่เหลือจากที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ไว้ตามฉันทลักษณ์ที่ได้ศึกษาจำนวน 5 บท ดังที่แสดงไว้ในหัวข้อที่ 3.9 โดยบทโคลงสี่สุภาพ 3 บทแรกนั้นถูกใช้กับบทประพันธ์ท่อนที่ 2 แล้วตามที่แสดงไว้ในตัวอย่างที่ 4.28 ส่วน 2 บทสุดท้ายสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 เป็นไปตามตัวอย่างที่ 4.66 ที่แสดงไว้ข้างล่าง ซึ่งเห็นได้ว่าเนื้อหามีความสอดคล้องกับแนวคิดที่วางไว้สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ว่าเป็นช่วงสุดท้ายของเรื่องราวที่ตัวละครดนตรีแจ๊สเริ่มรู้สึกสนุกและดื่มด่ำกับโคลงสี่สุภาพ ในขณะที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพเองก็เปิดรับการแสดงดนตรีร่วมกันกับตัวละครดนตรีแจ๊ส และพร้อมที่จะร่วมสร้างศาสตร์ศิลป์ไปกับตัวละครดนตรีแจ๊สต่อไป

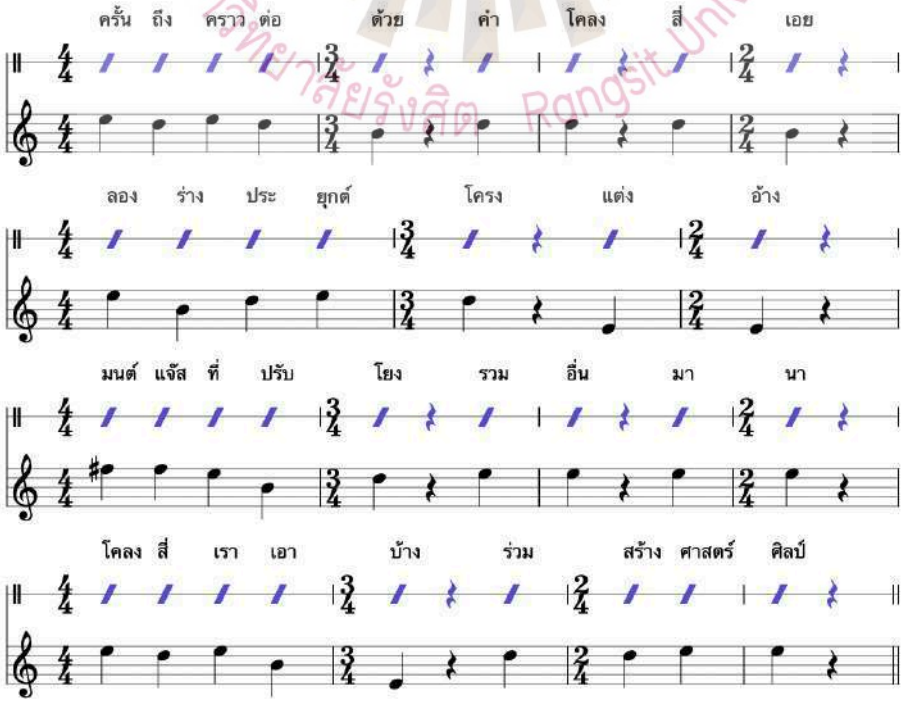
ตัวอย่างที่ 4.66 บทโคลงสี่สุภาพจำนวน 2 บท สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3

ดนตรีแจ๊สได้ชื่อ ลือเลื่องไปหลายชาติ ดังสีหว่านปัดวาด ยังบ่หยุดเดินหน้า	คือศาสตร์ ศิลป์นา ทั่วหล้า เกิดก่อ ตัวแฮ สื่อสร้างสีสัน	**สรุปเนื้อหา** : ดนตรีแจ๊สเป็นศิลปะที่กระจายไปในหลากหลายประเทศและยังคงไม่หยุดการพัฒนายังคงเดินหน้าสร้างสีสันต่อไปเรื่อย ๆ
ครั้นถึงคราวต่อด้วย ลองร่างประยุกต์โครง มนต์แจ๊สที่ปรับโยง โคลงสี่เราเอาบ้าง	คำโคลง สี่เอย แต่งอ้าง รวมอื่น มานา ร่วมสร้างศาสตร์ศิลป์	**สรุปเนื้อหา** : ในครั้งนี้ฉันทลักษณ์ไทยอันได้แก่โคลงสี่สุภาพก็ได้มาร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาสร้างศิลปะใหม่ด้วยกัน

สำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพตามตัวอย่างที่ 4.66 ด้วยบริบทและวิธีการนำเสนอใหม่ที่แตกต่างจากบทประพันธ์ท่อนที่ 2 โดยให้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะเช่นเดิม เพียงแต่ปรับการแบ่งจังหวะอ่านตามปกติ ให้เป็นการแบ่งจังหวะอ่านตามสัดส่วนจังหวะดนตรีแทน ดังตัวอย่างที่ 4.67 ซึ่งเป็นการจัดสรรคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพลงบนสัดส่วนตามแนวทำนองเอกสำหรับบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ช่วงจุดซ้อม F1, F2 (ดูตัวอย่างที่ 4.57 ประกอบ) วิธีการนี้สามารถแสดงถึงการปรับเข้าหากันและกันของตัวละครทั้งสองตามแนวคิดบทประพันธ์ได้ และเป็นการย้ำความชัดเจนของการผสมผสานนี้

ตัวอย่างที่ 4.67 การอ่านบทโคลงสี่สุภาพตามสัดส่วนจังหวะดนตรี (ดูตัวอย่างที่ 4.57, 4.66 ประกอบ)

คำประพันธ์โคลงสี่สุภาพที่จัดสรรคำลงบนสัดส่วนตามแนวทำนองเอกสำหรับช่วงจุดซ้อม F1

คำประพันธ์โคลงสี่สุภาพที่จัดสรรคำลงบนสัดส่วนตามแนวทำนองเอกสำหรับช่วงจุดซ้อม F2



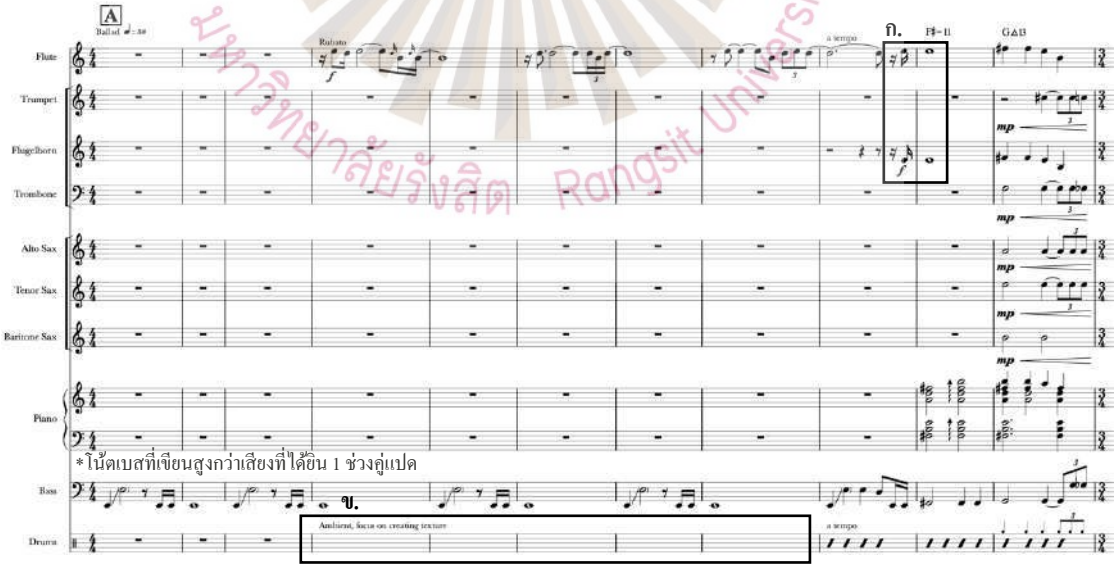
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

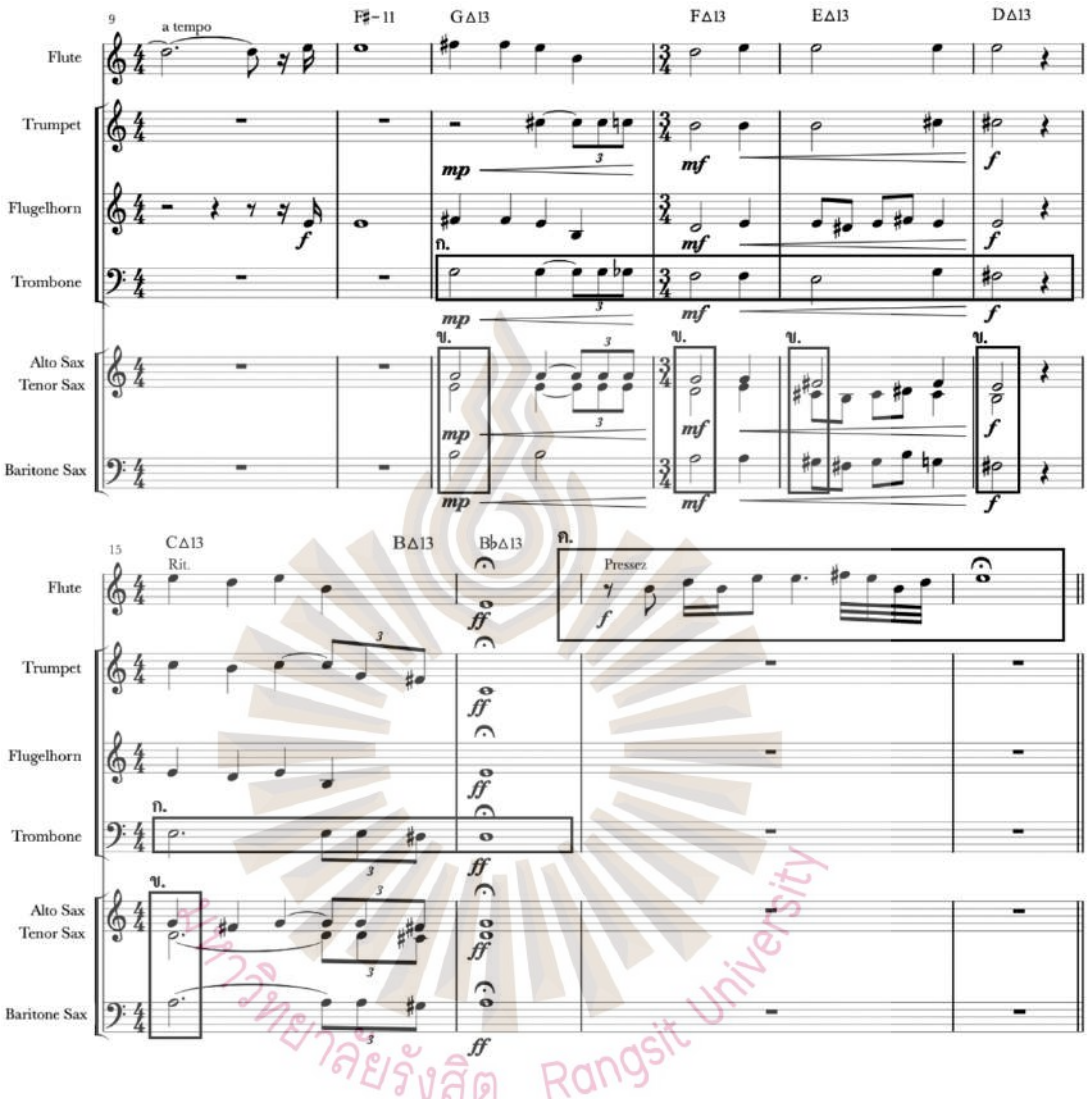
4.4.5 บทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 3

ผู้ประพันธ์จะอธิบายประเด็นสำคัญ โดยลำดับเป็นข้อตามช่วงจุดซ้อมและห้องเพลงดังนี้

1) จุดซ้อม A ห้องที่ 1 - 18

จุดซ้อม A เป็นช่วงนำเสนอบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ใช้วัตถุดิบแนวทำนองเอกสำหรับช่วงจุดซ้อม A จากตัวอย่างที่ 4.56 ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องการสร้างบรรยากาศให้ใกล้เคียงจุดซ้อม A3 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ก่อนหน้านี้ที่มีผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ ด้วยการให้ฟลูตทำหน้าที่คล้ายคลึงผู้อ่านทำนองเสนาะ โดยให้เริ่มบรรเลงแนวทำนองเอกด้วยจังหวะยืดหยุ่นจนถึงห้องที่ 8 บนเบสที่กำลังสร้างจังหวะ ก่อนที่ฟลูเกิลฮอร์นจะมาประกบคู่กับฟลูตในห้องที่ 9 ดังตัวอย่างที่ 4.68 (พิจารณากรอบ ก.) และเครื่องอื่น ๆ จะตามมาในห้องที่ 10 - 11 ตามลำดับ ส่วนกลองเริ่มบรรเลงตั้งแต่ห้องที่ 4 ซึ่งช่วงห้องที่ 4 - 8 กลองสามารถตีความการบรรเลงได้เองโดยสร้างบรรยากาศที่คล้ายคลึงจุดซ้อม A1, A2, A3 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 (พิจารณากรอบ ข.)

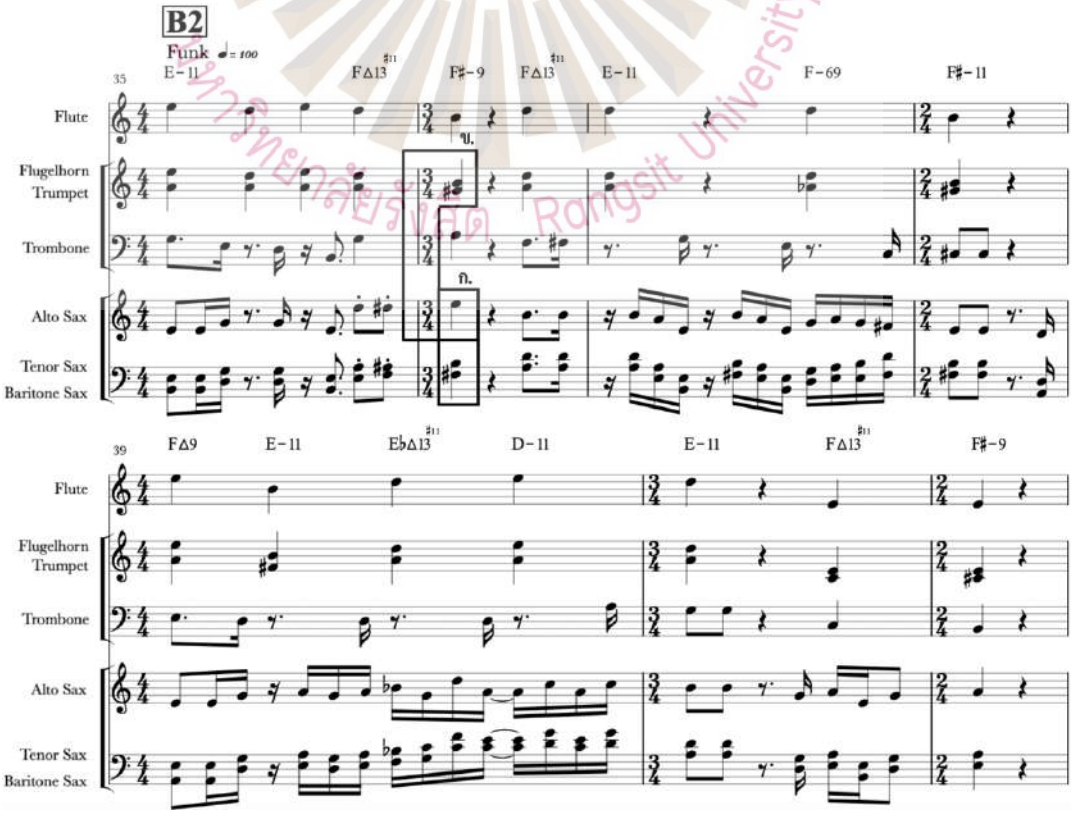
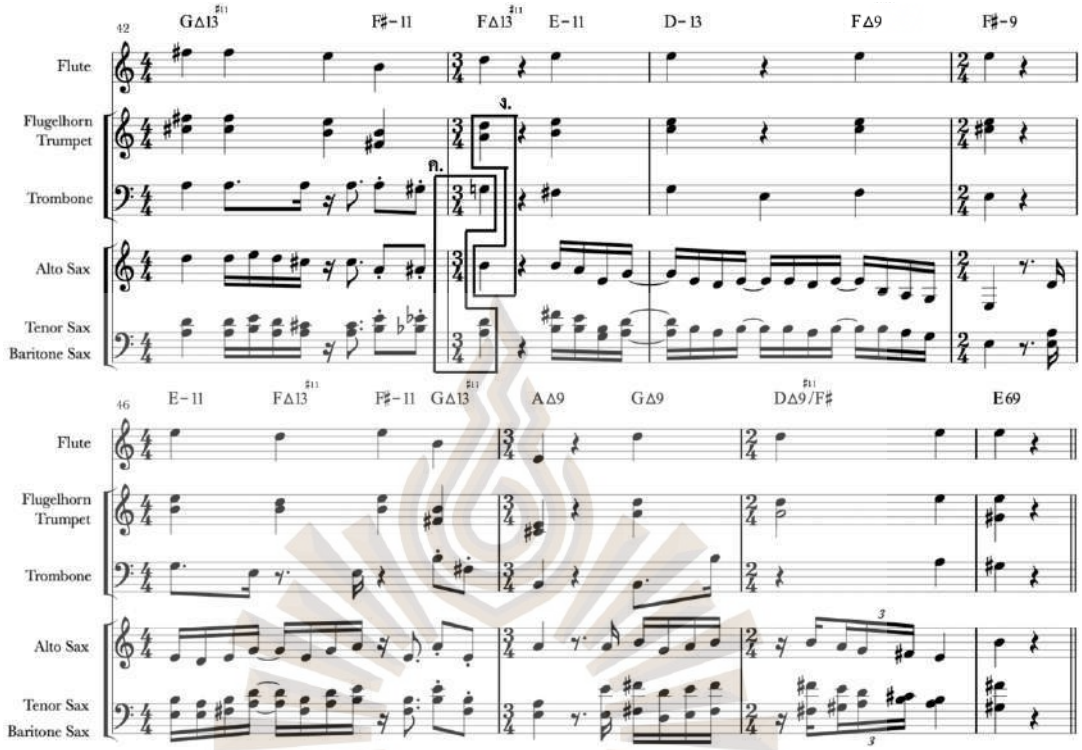
ตัวอย่างที่ 4.68 ห้องที่ 1 - 11 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

ผู้ประพันธ์กำหนดให้ฟลูตและฟลูเกิลฮอร์นบรรเลงแนวทำนองเอกร่วมกันในช่วงระดับเสียงที่ต่างกันเพื่อเสริมน้ำหนักและสร้างสีสันที่แตกต่างกันให้แนวทำนองเอก โดยกลุ่มเครื่องเป่าจะร่วมทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสานของแนวทำนองเอกด้วยกันตามตัวอย่างที่ 4.69

ตัวอย่างที่ 4.69 แนวทำนองเอกพร้อมเสียงประสานที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องเป่า ในห้องที่ 9 - 18

สำหรับจุดซ้อม A โดยหลักแล้วผู้ประพันธ์กำหนดให้ฟลูตและฟลูเกิลฮอร์นบรรเลงแนวทำนองเอกร่วมกันในช่วงระดับเสียงที่ต่างกัน ส่วนกลุ่มเครื่องเป่าที่เหลือทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสาน แยกเป็นกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ โดยผู้ประพันธ์เน้นการวางแนวเสียงประสานรูปพื้นต้นและพลิกกลับครั้งที่ 1 กับกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง (พิจารณาโน้ตทรอมโบนซึ่งเป็นโน้ตแนวล่างสุดของกลุ่มในกรอบ ก.) และเน้นการวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อนกับกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ยกเว้นฟลูต (พิจารณากรอบ ข. ทั้ง 5 กรอบ) หลังจากที่เครื่องดนตรีเริ่มบรรเลงช้าลงทีละน้อยในห้องที่ 15 เมื่อเข้าห้องที่ 17 ฟลูตบรรเลงเร่งเร็วขึ้นด้วยสำเนียงที่คล้ายการเอื้อนเสียงของการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ (พิจารณากรอบ ค.) ส่วนด้านของคอร์ด ผู้ประพันธ์วางแนวคิดใช้คอร์ดประเภทเดียวกันไล่ลงทีละขั้นจากคอร์ด G△13 ถึงคอร์ด B♭△13 เพื่อสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

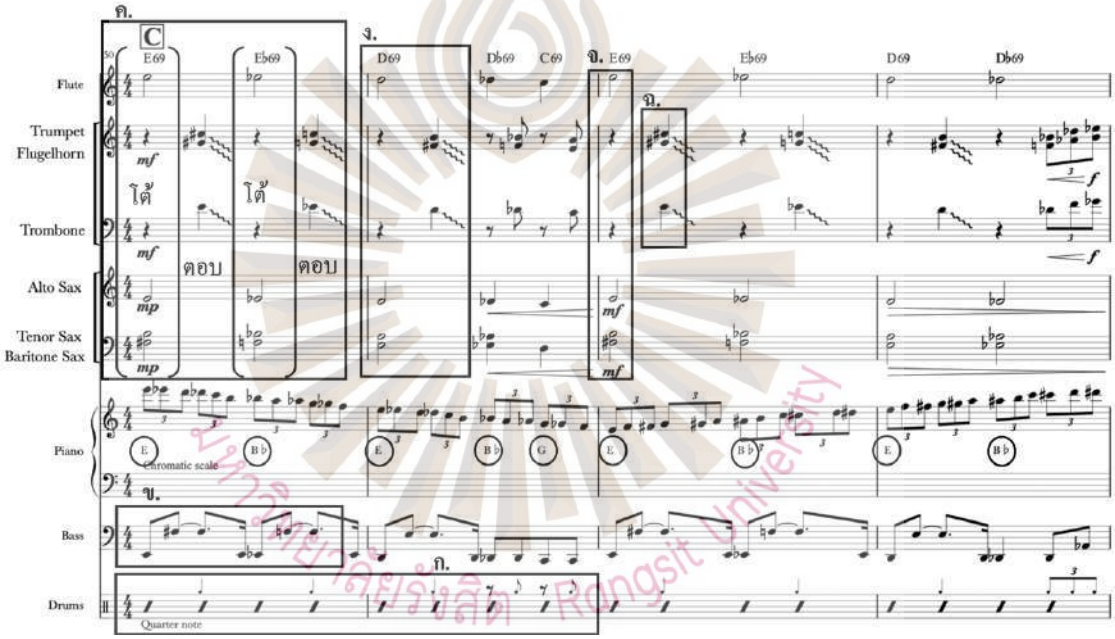
2) จุดซ้อม B1 ห้องที่ 19 - 34 และจุดซ้อม B2 ห้องที่ 35 - 49

จุดซ้อม B1, B2 คือจุดซ้อมที่บรรเลงแนวทำนองเอกหลักของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ซึ่งใช้วัตถุดิบแนวทำนองเอกสำหรับช่วงจุดซ้อม B1, B2, F1, F2 จากตัวอย่างที่ 4.57 โดยแบ่งเป็นช่วงบรรเลงแนวทำนองเอกรอบที่ 1 ที่จุดซ้อม B1 และช่วงบรรเลงแนวทำนองเอกรอบที่ 2 ที่จุดซ้อม B2 ซึ่งจุดซ้อมทั้งสองมีความแตกต่างกันเฉพาะที่กลุ่มเครื่องเป่า กล่าวคือ ช่วงจุดซ้อม B1 มีเพียงฟลูตกับกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองที่บรรเลงสัดส่วนจังหวะเดียวกันทั้งหมด (ดูได้จากตัวอย่างที่ 4.60) ส่วนช่วงจุดซ้อม B2 มีกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ได้แก่ อัลโตแซ็กโซโฟน เทเนอร์แซ็กโซโฟน บาริโทน-แซ็กโซโฟนที่บรรเลงทำนองและสัดส่วนจังหวะที่ต่างกับกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองเพิ่มเข้ามา อีกทั้งทรอมโบนหันมาบรรเลงสัดส่วนจังหวะใกล้เคียงกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้แทน (ดูได้จากตัวอย่างที่ 4.61, 4.70) อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์จะอธิบายประเด็นสำคัญด้วยช่วงจุดซ้อม B2 ที่มีกลุ่มเครื่องเป่าพร้อมเพรียงครบทุกชิ้นเป็นหลัก ทั้งนี้ จุดซ้อม B1 มีจำนวนห้องมากกว่าจุดซ้อม B2 1 ห้อง เนื่องจากเมื่อจบจุดซ้อม A แล้ว มีการบรรเลงโน้ตส่งโดยกลอง 1 ห้องที่ห้องที่ 19 ก่อนเข้าสู่แนวทำนองเอกในห้องที่ 20 ซึ่งเทียบเท่าห้องที่ 35 ของจุดซ้อม B2

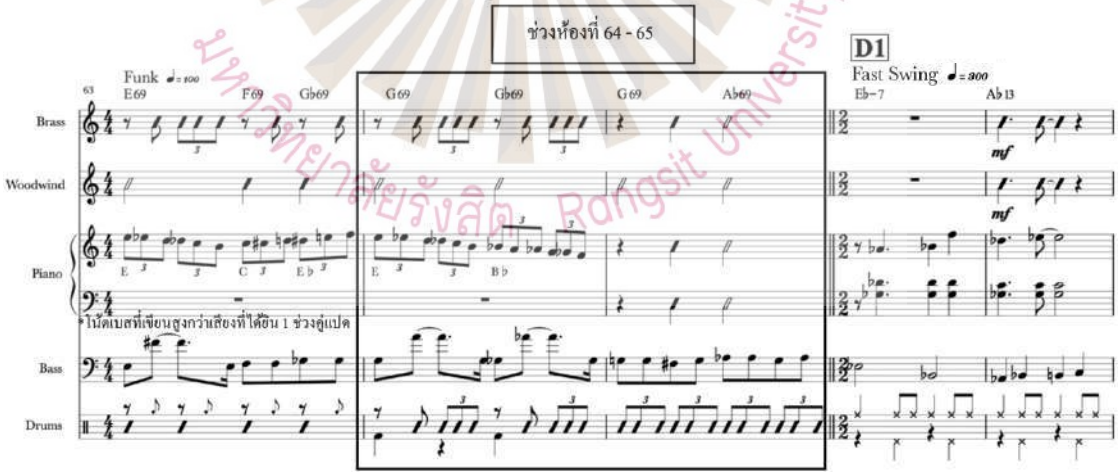
ตัวอย่างที่ 4.70 ห้องที่ 35 - 49 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

ตัวอย่างที่ 4.70 ห้องที่ 35 - 49 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 4.70 สังเกตได้ว่าแนวทำนองฟลูเกิลฮอร์นสลับขึ้นมาเหนือทรัมเป็ต จากเดิมที่อยู่ใต้ทรัมเป็ต (ดูตัวอย่างที่ 4.68 - 4.69 เปรียบเทียบ) เหตุผลเพราะผู้ประพันธ์ต้องการให้แนวทำนองเอกมีสีสันเสียงที่มีพลังแต่ยังคงความนุ่มนวลไว้ จึงเลือกใช้ฟลูเกินฮอร์นที่มีเนื้อเสียงนุ่มนวลกว่าทรัมเป็ตมาสนับสนุนการบรรเลงแนวทำนองเอกร่วมกับฟลูตในช่วงระดับเสียงเดียวกัน ส่วนเครื่องเป่าอื่น ๆ ทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสาน ผู้ประพันธ์วางแนวคิดกำหนดแนวเสียงประสานด้วยการมองเป็นองค์รวม ไม่แยกกลุ่มเครื่องเป่า เช่น บริเวณห้องที่ 36 ตำแหน่งคอร์ด F♯-9 มีการใช้แนวเสียงประสานที่พัฒนาจากการวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อนที่กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ ได้แก่โน้ต F♯ – B – E โดยในความเป็นจริงระยะห่างคู่ B – E นั้นห่างกันคู่ 11 จึงเป็นการพัฒนามาจากเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน (พิจารณากรอบ ก.) แต่ขณะเดียวกันก็มีการวางแนวเสียงประสานแบบการใช้ทรัยแอดช่วงเสียงบนเกิดขึ้นที่ทรัมเป็ต ฟลูเกินฮอร์นและอัลโตแซ็กโซโฟน โดยอยู่ในรูป E เมเจอร์ทรัยแอดพลิกกลับครั้งที่ 1 ได้แก่โน้ต G♯ – B – E (พิจารณากรอบ ข.) บริเวณห้องที่ 47 ตำแหน่งคอร์ด A△9 ก็เกิดกรณีเดียวกันโดยมีการวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อนที่ทรอมโบน บาริโทนแซ็กโซโฟนและเทเนอร์แซ็กโซโฟนได้แก่โน้ต B – E – A (พิจารณากรอบ ค.) และเกิดการวางแนวเสียงประสานรูปทรัยแอดตามชื่อคอร์ด ได้แก่ A เมเจอร์ทรัยแอดรูปพลิกกลับครั้งที่ 1 ที่ทรัมเป็ต ฟลูเกินฮอร์นและอัลโตแซ็กโซนโฟน ได้แก่โน้ต C♯ – E – A (พิจารณากรอบ ง.)

3) จุดซ้อม C ห้องที่ 50 - 65 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

จุดซ้อม C คือช่วงจุดซ้อมที่เป็นช่วงเชื่อมสู่แนวทำนองโทโดยเป็นการนำวัตถุดิบที่มีการใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในเชิงของคอร์ดจากตัวอย่างที่ 4.65 มาเติมแต่งกำหนดแนวเสียงประสานเข้าไป ซึ่งแนวคิดหลักที่ใช้ตลอดทั้งช่วงจุดซ้อม C นั้นเป็นไปในลักษณะเดียวกัน ผู้ประพันธ์จึงจะอธิบายประเด็นสำคัญในบางห้องเท่านั้น โดยเฉพาะห้องที่มีความแตกต่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม สามารถดูทางเดินคอร์ดโดยรวมตลอดทั้งช่วงได้จากตัวอย่างที่ 4.65

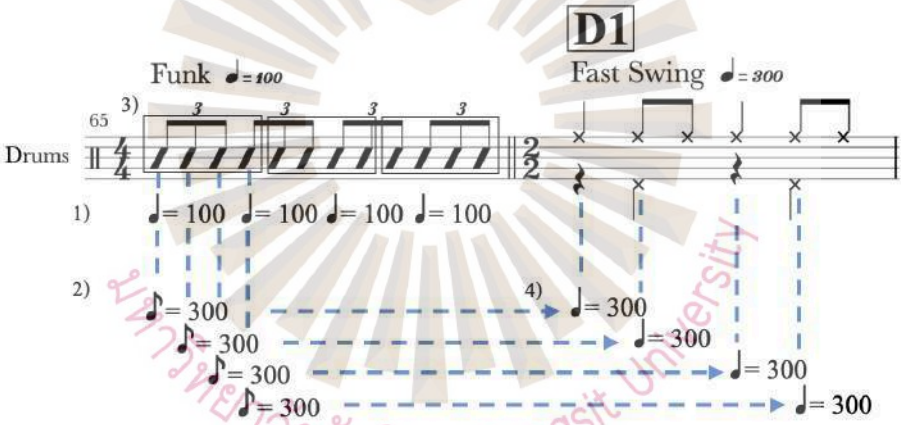
ตัวอย่างที่ 4.71 ห้องที่ 50 - 53 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

จากตัวอย่างที่ 4.71 ผู้ประพันธ์กำหนดให้กลองสามารถตีความการบรรเลงได้เองโดยบรรเลงด้วยสัดส่วนจังหวะโน้ตตัวดำและต้องเน้นการตีในจุดที่กำกับโน้ตเอาไว้ (พิจารณากรอบ ก.) สำหรับเบสเน้นบรรเลงโน้ตพื้นต้นร่วมกับโน้ต 9 อันเป็นสมาชิกคอร์ด ซึ่งระยะห่างขั้นคู่ 9 เทียบได้กับขั้นคู่ 2 ที่สูงขึ้นมา 1 ช่วงคู่แปดจึงส่งผลให้ได้คุณภาพเสียงกระด้างสร้างสีสันให้บทประพันธ์ (พิจารณากรอบ ข.) ส่วนเปียโนบรรเลงด้วยบันไดเสียงโครมาติกตลอดทั้งช่วงจนถึงห้องที่ 64 เพื่อสร้างสีสัน ทั้งนี้ เพื่อให้โน้ตบริเวณจังหวะแรกของแต่ละคอร์ดตรงกับโน้ตสมาชิกคอร์ดและผู้บรรเลงสามารถบรรเลงโครมาติกได้สะดวกขึ้น ผู้ประพันธ์จึงกำหนดชื่อโน้ตไว้ใต้โน้ตด้วย (พิจารณาเครื่องหมายวงกลม)

ในด้านเครื่องเป่า แนวทำนองทรัมเป็ตสลับกลับขึ้นมาอยู่เหนือฟลูเกินฮอร์นอีกครั้ง และผู้ประพันธ์กำหนดให้กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้กับกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองบรรเลงโต้ตอบกันสร้างสีสันให้บทประพันธ์ (พิจารณากรอบ ค.) ซึ่งจะมีการโต้ตอบกันต่อเนื่องจนจบช่วงจุดซ้อม C สำหรับเสียงประสาน ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการวางแนวเสียงที่หลากหลาย โดยเมื่อมองเป็นองค์รวมจะมีการผสมผสานการวางแนวเสียง 5 แนวต่างเสียงที่กลุ่มเครื่องเป่าทั้งหมด ยกตัวอย่างด้วยบริเวณคอร์ด D69 ห้องที่ 51 (พิจารณากรอบ ง.) เมื่อไล่จากโน้ตแนวต่ำสุดในที่นี้ได้แก่บาริโทน-แซ็กโซโฟนจนถึงแนวบนสุดจะได้โน้ต E – A – D – F♯ – B – D โดยมีเพียงอัลโตแซ็กโซโฟนและทรอมโบนที่ซ้ำโน้ตเดียวกันในช่วงระดับเสียงเดียวกัน และมีฟลูตที่ซ้ำโน้ตเดียวกันใน 1 ช่วงคู่แปดบน จึงส่งผลให้เกิดโน้ต 5 แนวต่างเสียงกัน แต่เมื่อพิจารณาแยกกลุ่มเครื่องเป่า ยกตัวอย่างด้วยคอร์ด E69 ห้องที่ 52 กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ ผู้ประพันธ์ใช้การวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน พร้อมซ้ำโน้ตแนวบนใน 1 ช่วงคู่แปดบน ได้โน้ต F♯ – B – E – E (พิจารณากรอบ จ.) ส่วนกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง ผู้ประพันธ์ใช้การวางแนวเสียงประสานแบบการใช้ทรัยแอดช่วงเสียงบนในรูป C♯ ไมเนอร์ทรัยแอดพลิกกลับครั้งที่ 1 ได้แก่โน้ต E – G♯ – C♯ (พิจารณากรอบ ฉ.) สังเกตได้ว่ามีการใช้เทคนิควางแนวเสียงประสานที่หลากหลาย

ตัวอย่างที่ 4.72 บริเวณจุดเชื่อมระหว่างช่วงจุดซ้อม C และช่วงจุดซ้อม D1 ห้องที่ 63 - 67

ตัวอย่างที่ 4.72 แสดงการเชื่อมบทประพันธ์จากลีลาจังหวะฟังก์ที่อัตราความเร็ว ♩ = 100 ในช่วงจุดซ้อม C บนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 สู่ลีลาจังหวะฟาสต์ซวิงที่อัตราความเร็ว ♩ = 300 บนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/2 ในช่วงจุดซ้อม D1 โดยผู้ประพันธ์ได้ใช้ความสัมพันธ์เชิงคณิตศาสตร์ในการเปลี่ยนอัตราความเร็ว ซึ่งจุดสำคัญอยู่บริเวณห้องที่ 64 - 65 อันเป็นจุดที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดโน้ตปูทางให้นักดนตรีสามารถรับมือกับการเปลี่ยนอัตราความเร็วได้ง่ายขึ้น

หลังจากกลองบรรเลงเน้นสัดส่วนจังหวะโน้ตตัวดำอย่างต่อเนื่องตั้งแต่เข้าช่วงจุดซ้อม C เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 64 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้กลองบรรเลงด้วยสัดส่วนจังหวะตามที่กำหนด ได้แก่การเน้นโน้ตสามพยางค์ที่มีค่าเท่ากับโน้ตตัวดำ และผู้ประพันธ์ยังให้กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองเริ่มบรรเลงเน้นโน้ตสามพยางค์ด้วยเช่นกัน ซึ่งเริ่มบรรเลงมาตั้งแต่ห้องที่ 62 ทั้งนี้ เปียโนบรรเลงโน้ตสามพยางค์มาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่เข้าช่วงจุดซ้อม C โดยเหตุผลที่ผู้ประพันธ์เริ่มเน้นโน้ตสามพยางค์ในบริเวณห้องที่ 64 - 65 นั้นเป็นเพราะผู้ประพันธ์ต้องการให้นักดนตรีจับความรู้สึกเชิงคณิตศาสตร์ได้ดีขึ้นเพื่อจะเปลี่ยนสู่อัตราความเร็วถัดไป เนื่องจากอัตราความเร็วใหม่ในจุดซ้อม D1 มีความสัมพันธ์เชิงคณิตศาสตร์กับอัตราความเร็วเดิมในจุดซ้อม C ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างที่ 4.73

ตัวอย่างที่ 4.73 การเปลี่ยนอัตราความเร็วโดยที่อัตราความเร็วใหม่มีความสัมพันธ์เชิงคณิตศาสตร์กับอัตราความเร็วเดิม (แสดงตัวอย่างด้วยโน้ตกลองบริเวณห้องที่ 65 - 66 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3)

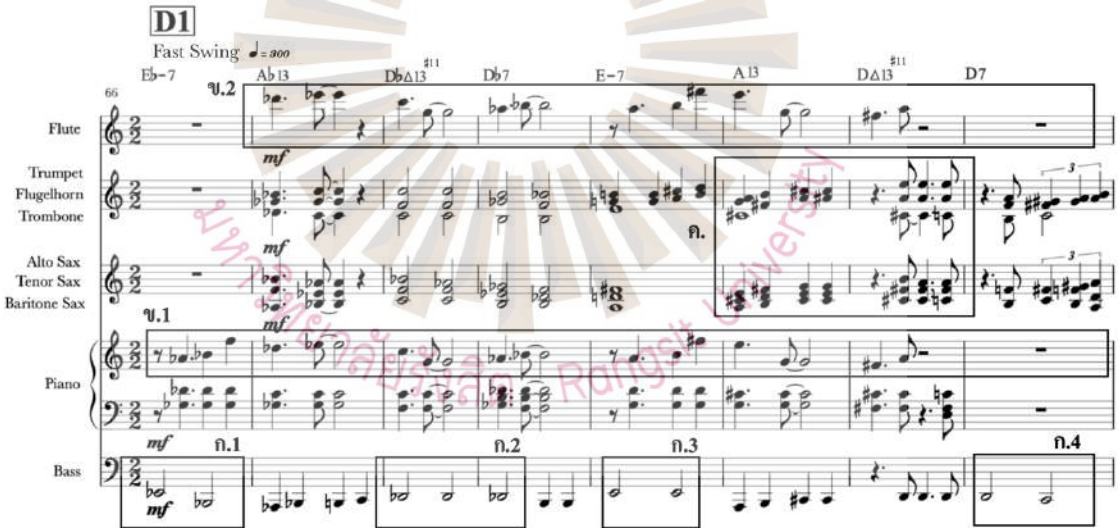


1) กลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์มีค่าเท่ากับโน้ตตัวดำ 1 ตัว บนอัตราความเร็ว ♩ = 100
2) ดังนั้นอัตราความเร็วของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นในกลุ่มโน้ตสามพยางค์จึงเท่ากับ 300 เป็น ♪ = 300
*โน้ตตัวดำ 1 ตัวมีค่าเท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัว หมายความว่าโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นแต่ละตัวมีอัตราความเร็ว 3 เท่าของโน้ตตัวดำ
3) ผู้ประพันธ์จัดสรรกลุ่มโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์เหล่านี้ใหม่เป็นกลุ่มละ 4 ตัว (พิจารณาโน้ตในกรอบ)
4) ผู้ประพันธ์แปลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นที่มีอัตราความเร็ว ♪ = 300 เป็นโน้ตตัวดำที่มีอัตราความเร็ว ♩ = 300

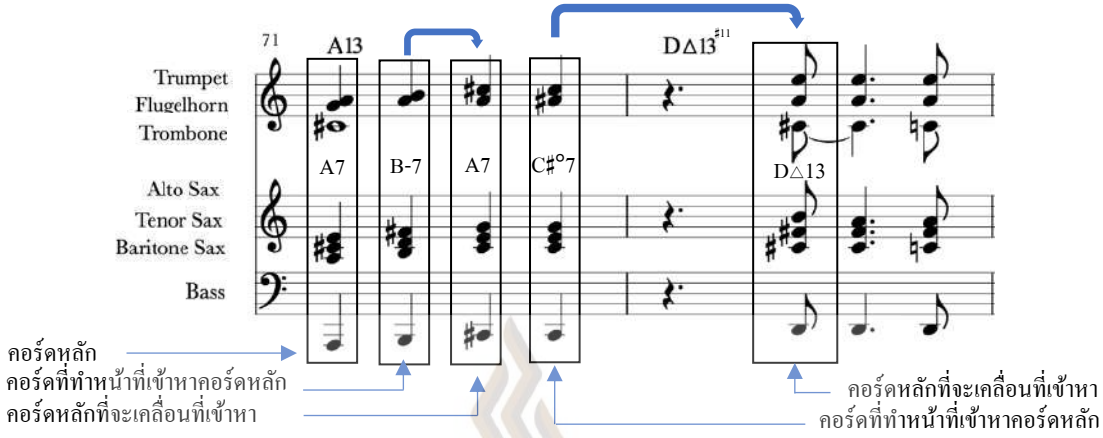
วิธีการตามตัวอย่างที่ 4.73 ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนอัตราความเร็วได้แนบเนียน เนื่องจากใช้ความสัมพันธ์เชิงคณิตศาสตร์เข้าช่วย และผู้ประพันธ์ต้องปูทางด้วยโน้ตสามพยางค์เพื่อให้นักดนตรีจับความรู้สึกได้ดีขึ้นดังที่กล่าวมา วิธีการนี้ช่วยให้บทประพันธ์เกิดสีสันเชิงจังหวะ ทั้งนี้ กลองสามารถตีความการบรรเลงได้เองเช่นเดิม เพียงบรรเลงจังหวะตามสัดส่วนที่กำหนด

4) จุดซ้อม D1 ห้องที่ 66 - 81 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

จุดซ้อม D1 คือช่วงจุดซ้อมที่เป็นช่วงบรรเลงแนวทำนองโทอันเป็นแนวทำนองหลักอีกแนวหนึ่งของบทประพันธ์ที่ใช้วัตถุดิบจากโคลงสี่สุภาพ โดยผู้บรรเลงแนวทำนองหลักนี้จะเปลี่ยนจากกลุ่มเครื่องเป่ามาเป็นเปียโนบรรเลงคู่กับฟลูตในช่วงระดับเสียงที่ต่างกันแทน และกลุ่มเครื่องเป่าทำหน้าที่บรรเลงเสียงประสาน ส่วนลีลาจังหวะดนตรีได้เปลี่ยนมาเป็นลีลาจังหวะฟาสต์-ซวิง ทั้งนี้ อัตราความเร็วบทประพันธ์ได้เปลี่ยนมาเป็น ♩ = 100 ด้วยวิธีการตามที่กล่าวในตัวอย่างที่ 4.73 โดยเหตุที่ผู้ประพันธ์กำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/2 เพราะต้องการให้นักดนตรีบรรเลงแบบให้ความรู้สึกแบ่งสอง (Two Feel) สังเกตแนวเบสที่เน้นการบรรเลงโน้ตตัวขาวในตัวอย่างที่ 4.74 (พิจารณากรอบ ก.1 - 4) อนึ่งโน้ตเบสที่กำหนดในช่วงจุดซ้อม D1 - D4 เป็นเพียงโน้ตบอกแนวทางเท่านั้น นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงได้เองบนคอร์ดที่กำหนดตามความเหมาะสม

ตัวอย่างที่ 4.74 ห้องที่ 66 - 73 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

จากตัวอย่างที่ 4.74 สังเกตได้ว่าเปียโนบรรเลงแนวทำนองโทคู่กับฟลุตในช่วงระดับเสียงที่ต่างกัน (พิจารณากรอบ ข.1 - 2) โดยผู้ประพันธ์กำหนดให้เปียโนบรรเลงในลักษณะคอร์ดแบบแท่ง (Block Chord) ที่มีสัดส่วนตรงกับโน้ตแนวทำนองโท (โน้ตในกรอบ ข.1) โน้ตเสียงประสานที่ระบุใต้แนวทำนองโทเป็นเพียงโน้ตบอกแนวทางเท่านั้น ทั้งนี้ นักดนตรีสามารถบรรเลงตามโน้ตที่ระบุไว้ได้เช่นกัน ซึ่งเปียโนจะบรรเลงควบคู่กับฟลูตเช่นนี้ตลอดจนจบจุดซ้อม D1 ส่วนกลุ่มเครื่องเป่ามีการใช้เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักที่บริเวณกรอบ ค. ซึ่งผู้ประพันธ์จะขยายความต่อในตัวอย่างที่ 4.75 พร้อมอธิบายตัวอย่างเทคนิคเกี่ยวกับเสียงประสานที่ใช้ในตัวอย่างที่ 4.76 ต่อไป

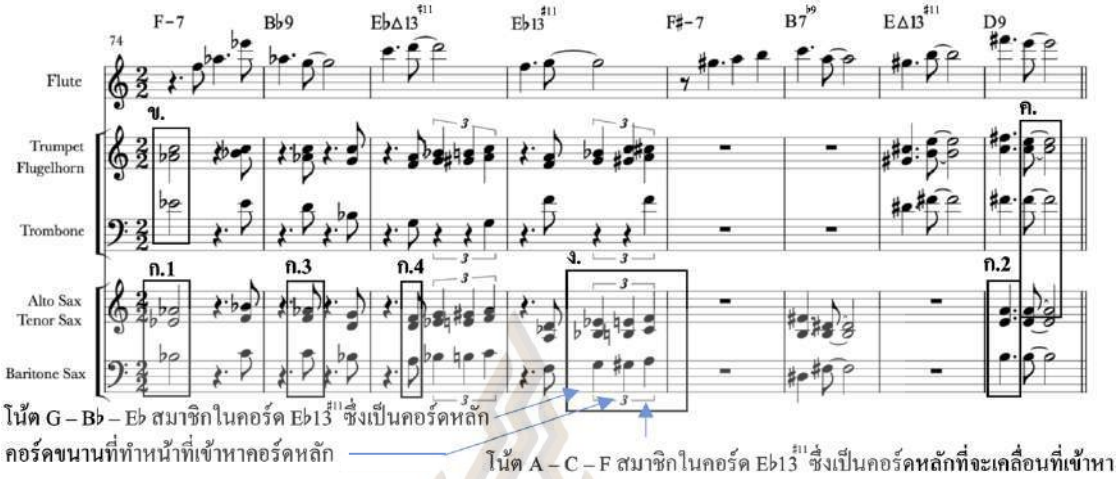
ตัวอย่างที่ 4.75 ขยายความกรอบ ค. ในตัวอย่างที่ 4.74



ตัวอย่างที่ 4.75 คือการขยายความกรอบ ค. ในตัวอย่างที่ 4.74 บริเวณห้องที่ 71 - 72 ของจุดซ้อม D1 ซึ่งอยู่ในช่วงที่ศูนย์กลางเสียงคือ D โดยอยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ สังเกตได้จากการดำเนินคอร์ด ii-7 | V7 | I△7 ได้แก่ E-7 | A13 | D△13$^{\sharp 11}$ ที่ปรากฏในห้องที่ 70 - 72 ตัวอย่างที่ 4.74 (อนึ่ง คอร์ด A13 คือ คอร์ด A7 ที่เติมโน้ตทบจนถึงทบสิบสาม และคอร์ด D△13$^{\sharp 11}$ คือคอร์ด D△7 ที่เติมโน้ตทบจนถึงทบสิบสาม) ซึ่งบริเวณนี้มีการใช้เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก 2 เทคนิค คือเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอะทอนิก และเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์

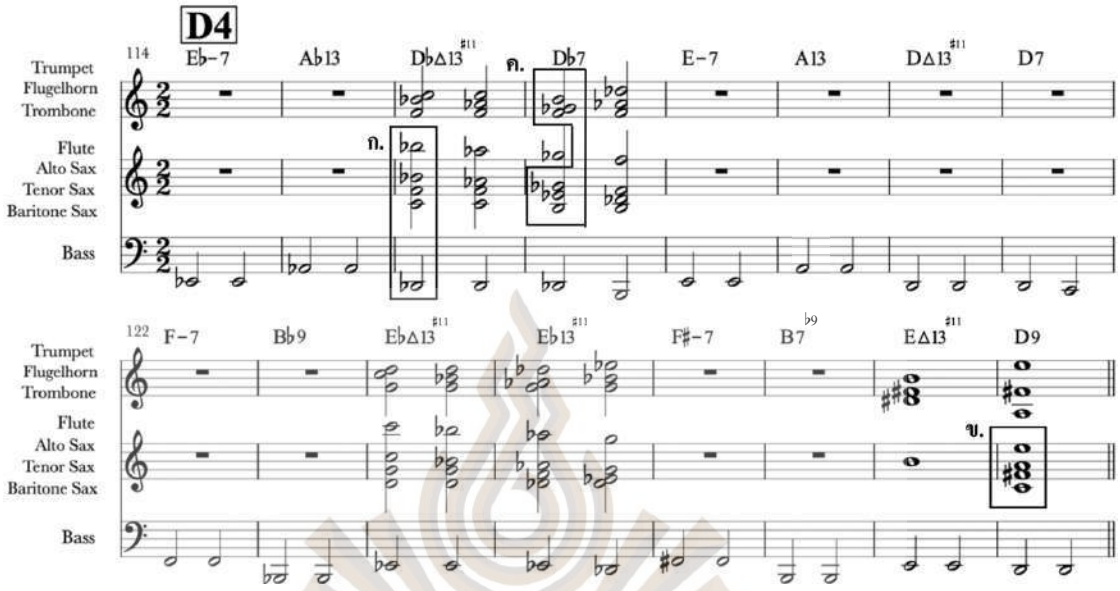
เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอะทอนิกนั้นสังเกตได้จากโน้ตจังหวะที่ 1 - 3 ห้องที่ 71 กล่าวคือ เมื่อบริเวณนี้อยู่ในช่วงกุญแจเสียง D เมเจอร์ คอร์ดที่จะทำหน้าที่เป็นโน้ตนำเข้าหาคอร์ดหลักจึงต้องใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงไดอะทอนิกของกุญแจเสียง D เมเจอร์ โดยคอร์ดหลักในห้องที่ 71 ตามกลุ่มโน้ตที่ปรากฏ คือ คอร์ด A7 และคอร์ดที่แทรกเพื่อทำหน้าที่เข้าหาคอร์ดหลักคือคอร์ด B-7 ซึ่งทั้ง 2 คอร์ดล้วนเป็นกลุ่มโน้ตในบันไดเสียงไดอะทอนิกเดียวกัน เป็นไปตามเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอะทอนิกที่ศึกษาในบทที่ 2 อนึ่ง คอร์ด A7 เป็นคอร์ดที่ทำหน้าที่ดอมินันต์ของบันไดเสียง จุดนี้จึงเป็นการเข้าหาคอร์ดหลักดอมินันต์ด้วยคอร์ดไดอะทอนิก

เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์สังเกตได้จากโน้ตจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 71 ซึ่งเป็นคอร์ดดิมินิชท์ที่ทำหน้าที่เข้าหาคอร์ด D△13 อันเป็นคอร์ดหลักในห้องที่ 72 เป็นไปตามเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์ที่ศึกษาไว้ในบทที่ 2 ทั้งนี้ คอร์ด A7 เป็นคอร์ดที่ทำหน้าที่ดอมินันต์ของบันไดเสียงอยู่แล้วดังที่กล่าวข้างต้น ด้วยลักษณะการดำเนินคอร์ด A7 | D△13 จึงสามารถใช้เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดอมินันต์ได้ แต่ผู้ประพันธ์แทรกคอร์ด C♯°7 เข้าไปเพื่อเปลี่ยนเป็นการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์ สร้างสีสันให้บทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 4.76 ห้องที่ 74 - 81 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

จากตัวอย่างที่ 4.76 สังเกตได้ว่ายังคงมีเทคนิคการวางแนวเสียงที่หลากหลายเช่นเดิม สร้างสีสันให้บทประพันธ์ อาทิ ในกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ยกเว้นฟลูต มีการวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน (พิจารณากรอบ ก.1 - 2) และการใช้ทรัยแอดช่วงเสียงบนในรูป F ไมเนอร์ทรัยแอดพลิกกลับครั้งที่ 2 (พิจารณากรอบ ก.3) และรูป D ไมเนอร์ทรัยแอดพลิกกลับครั้งที่ 2 (พิจารณากรอบ ก.4) ในกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง มีการใช้แนวเสียงประสาน 3 แนวในรูปคอร์ด F-7 ละโน้ตพื้นต้น (พิจารณากรอบ ข.) เมื่อมององค์รวม มีการวางแนวเสียงประสานดรอป 3 ที่กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองกับอัลโตแซ็กโซโฟน (พิจารณากรอบ ค.) มองได้เป็นเสียงประสานแบบชิดสี่แนวในรูปคอร์ด D9 ละโน้ตพื้นต้น (F♯ – A – C – E) ที่นำโน้ตแนวที่ 3 จากข้างบนลงมา 1 ช่วงคู่แปด ตามลักษณะของเสียงประสานดรอป 3 ทำให้ได้โน้ต A – F♯ – C – E นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก (พิจารณากรอบ ง. และลูกศรชี้) ซึ่งเห็นได้ว่ามีการเคลื่อนเข้าหาคอร์ดหลักด้วยรูปเสียงประสานเดียวกันขนานเป็นโครมาติก

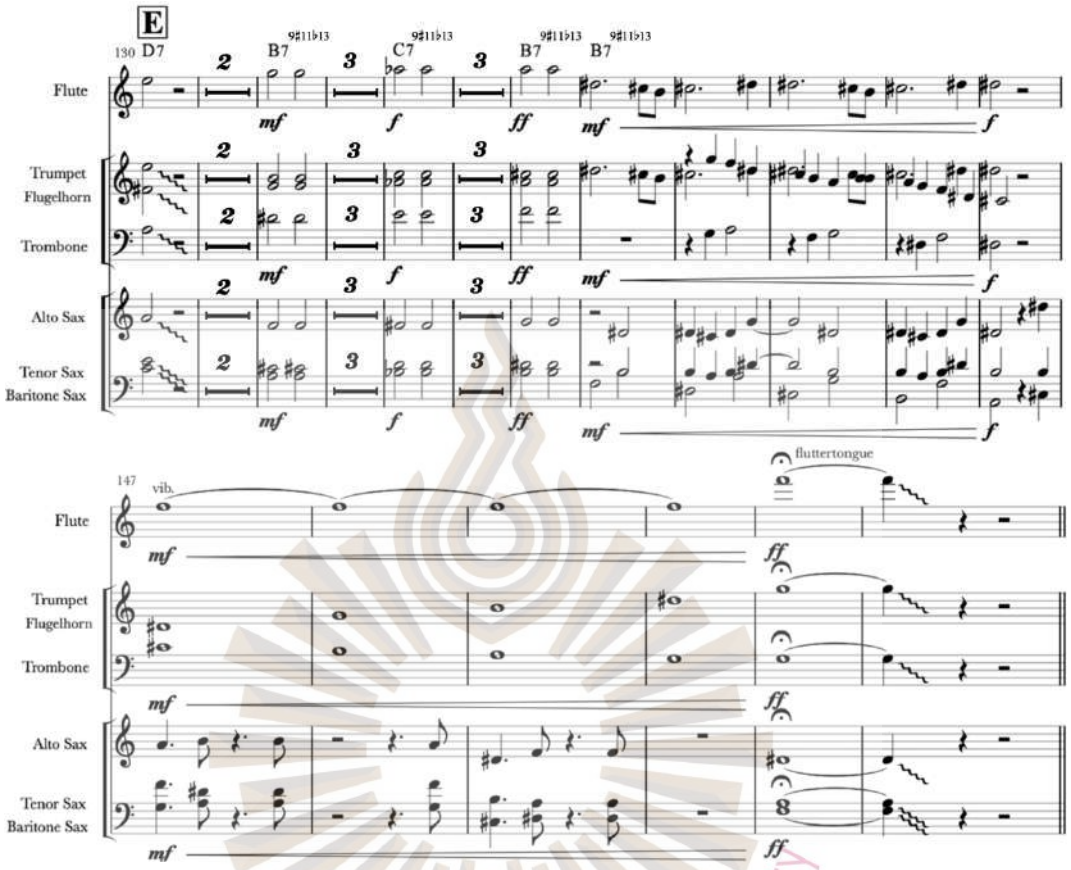
5) จุดซ้อม D2 - D4 ห้องที่ 82 - 129 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

จุดซ้อม D2 - D4 คือช่วงด้นสดโดยฟลูต ฟลูเกินฮอร์น และเปียโนตามลำดับ ซึ่งรูปแบบทางเดินคอร์ดเหมือนช่วงจุดซ้อม D1 ทุกประการ กลอง เบส และเปียโน สามารถตีความการบรรเลงประกอบได้บนลีลาจังหวะฟาสต์ซวิงและตามคอร์ดที่กำหนด ส่วนกลุ่มเครื่องเป่าจะหยุดพักในช่วงด้นสดโดยฟลูตที่จุดซ้อม D2 และกลับมาบรรเลงอีกครั้งในช่วงด้นสดโดยฟลูเกินฮอร์นและเปียโนที่จุดซ้อม D3 - D4 ตามลำดับ ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์จะอธิบายประเด็นสำคัญด้วยช่วงจุดซ้อม D4 ที่ฟลูตและฟลูเกินฮอร์นเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มเครื่องเป่าในการบรรเลงเสียงประสานร่วมกัน

ตัวอย่างที่ 4.77 ห้องที่ 114 - 129 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

ตัวอย่างเทคนิคการจัดวางแนวเสียงที่ผู้ประพันธ์ใช้ในตัวอย่างที่ 4.77 อาทิ การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้างเมื่อมองกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้และเบสเป็นองค์รวม สังเกตได้จากระยะห่างโน้ตแนวต่ำสุดที่เป็นโน้ตพื้นต้นกับโน้ตแนวบนสุดที่มีมากกว่า 2 ช่วงคู่แปด ในตำแหน่งคอร์ด D♭△13$^{♯11}$ (พิจารณากรอบ ก.) การวางแนวเสียงประสานครอป 2 ของกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ในตำแหน่งคอร์ด D9 ซึ่งตั้งต้นจากกาวางแนวเสียงประสาน 4 แนวละโน้ตพื้นต้นในรูป F♯ – A – C – E แล้วนำแนวที่ 2 จากข้างบนลงมา 1 ช่วงคู่แปด ตามลักษณะของเสียงประสานครอป 2 ทำให้ได้โน้ต C – F♯ – A – E (พิจารณากรอบ ข.) การวางแนวเสียงดับเบิลลีดเมื่อมองกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ยกเว้นฟลูตร่วมกันที่ตำแหน่งคอร์ด D♭7 โดยมีการซ้ำโน้ตแนวบนสุดใน 1 ช่วงคู่แปดล่าง ได้แก่โน้ต B (พิจารณากรอบ ค.) สังเกตได้ว่าบทประพันธ์มีแนวคิดการวางแนวเสียงลักษณะต่าง ๆ ผสมผสานกันในหลายมิติสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์

6) จุดซ้อม E ห้องที่ 82 - 129 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

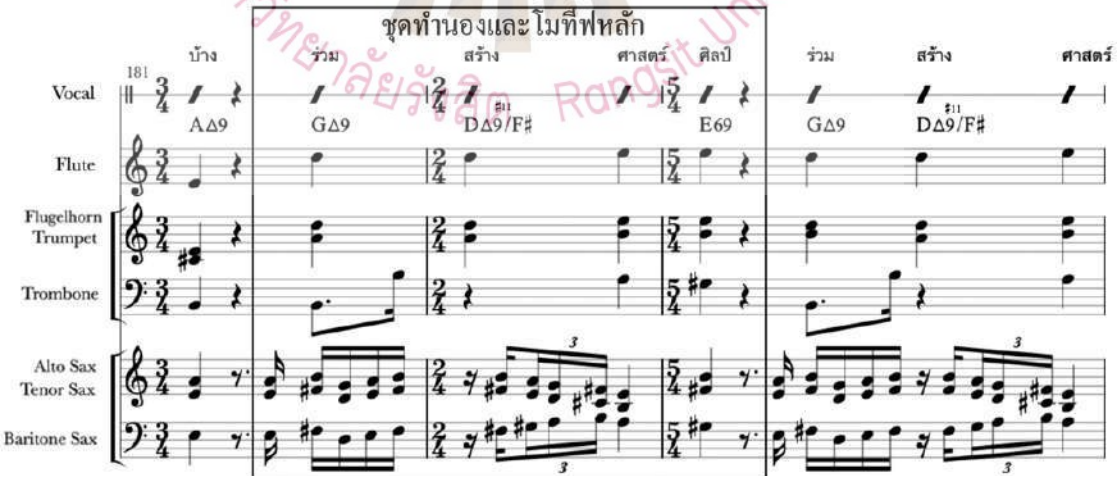
จุดซ้อม E คือช่วงคั่นก่อนกลับเข้าสู่ช่วงบรรเลงแนวทำนองเอกรอบที่ 3 - 4 ในช่วงจุดซ้อม F1 - F2 ซึ่งเป็นจุดซ้อมสุดท้าย โดยบทประพันธ์ยังคงอยู่ในลีลาจังหวะฟาสต์ซวิง มีแนวคิดใช้บันไดเสียงโฮลโทนภายใต้คอร์ด B7$^{♭9♯11♭13}$ สร้างความกระด้างให้แนวทำนองตลอดทั้งช่วงเพื่อทำหน้าที่ดอมินันต์ส่งเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย ได้แก่คอร์ด E-7 ซึ่งเป็นคอร์ดแรกในช่วงจุดซ้อม F1

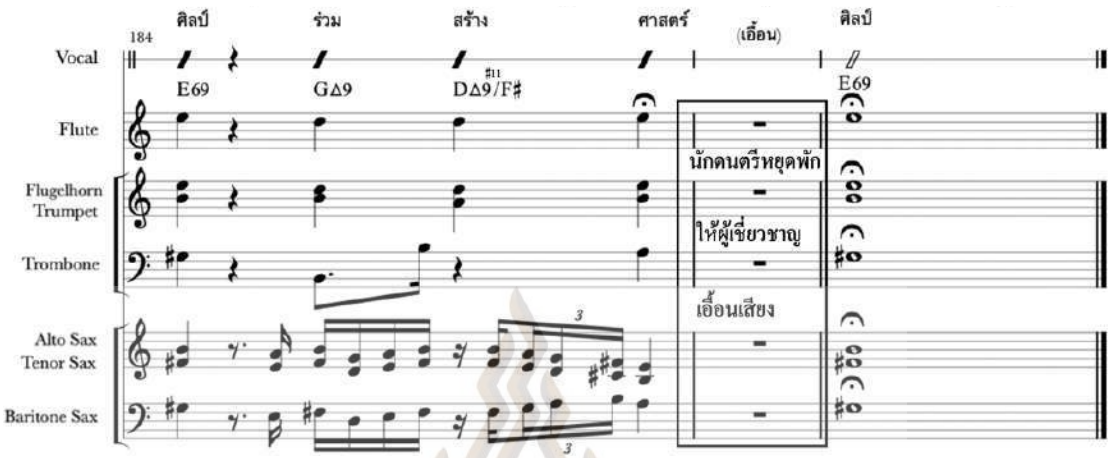
ตัวอย่างที่ 4.78 ห้องที่ 130 - 152 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

ตัวอย่างที่ 4.78 สังเกตได้ว่ายกเว้นบริเวณคอร์ด D7 ที่บรรเลงต่อเนื่องมาจากจุดซ้อม D4 และบริเวณคอร์ด $C7^{9\sharp11\flat13}$ ที่แทรกเพื่อสร้างสีสันแล้ว นอกนั้นกลุ่มโน้ตจะอยู่ในบันไดเสียงโฮลโทนที่สัมพันธ์กับคอร์ด $B7^{9\sharp11\flat13}$ ทั้งสิ้น (ดูตัวอย่างที่ 4.79 ประกอบ) โดยบันไดเสียงโฮลโทนเป็นบันไดเสียงสมมาตรประเภทหนึ่งที่ธีรัช เลาห์วีระพานิชกล่าวไว้ว่า “บันไดเสียงโฮลโทนจะช่วยทำให้ทำนองมีเสียงที่แปลกหู สร้างความสนใจให้กับผู้ฟังได้เป็นอย่างมาก” (2562, น.91) นอกจากนี้การที่ผู้ประพันธ์ใช้บันไดเสียงโฮลโทนแทนบันไดเสียงดอมินันต์ที่สัมพันธ์กับบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ปกติเพื่อส่งเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย สอดคล้องกับภาพรวมดนตรีศตวรรษที่ 20 ที่ศึกษาในบทที่ 2 ที่วิบูลย์ ตระกูลฮุ้นกล่าวว่า “นักประพันธ์ร่วมสมัยสามารถเลือกใช้บันไดเสียงได้หลากหลาย เช่น…บันไดเสียงโฮลโทน…เพื่อนำมาใช้แทนบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์” (2558, น. 26)

ตัวอย่างที่ 4.79 บันไดเสียงโฮลโทนที่สัมพันธ์กับคอร์ด $B7^{9\sharp11\flat13}$

7) จุดซ้อม F1 ห้องที่ 153 - 168 และจุดซ้อม F2 ห้องที่ 169 - 186

จุดซ้อม F1 - F2 คือช่วงจุดซ้อมสุดท้ายของบทประพันธ์ที่กลับไปเป็นลีลาจังหวะฟังก์ที่อัตราความเร็ว ♩ = 100 อีกครั้งและเป็นบทสรุปสำหรับเรื่องราวระหว่างตัวละครโคลงสี่สุภาพกับตัวละครดนตรีแจ๊ส มีการบรรเลงแนวทำนองเอกอีกครั้งเป็นรอบที่ 3, 4 ซึ่งทุกอย่างจะตรงกับจุดซ้อม B1 - B2 ที่บรรเลงแนวทำนองเอกรอบที่ 1, 2 แตกต่างเพียงจุดซ้อม F จะมีผู้เชี่ยวชาญกลับมาอ่านบทโคลงสี่สุภาพอีกครั้งด้วยวิธีการที่อธิบายไว้แล้วในวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพข้อ 4.4.4 และตัวอย่างที่ 4.66 - 4.67 โดยจุดซ้อม B1 ห้องที่ 19 - 34 ตรงกับจุดซ้อม F1 ห้องที่ 153 - 168 และจุดซ้อม B2 ห้องที่ 35 - 49 ตรงกับจุดซ้อม F2 ห้องที่ 169 - 183 ส่วนห้องที่ 184 - 186 เป็นห้องที่ผู้ประพันธ์เสริมเพิ่มเติมเพื่อเป็นการสร้างสีสันและย้ำช่วงจบบทประพันธ์ (ดูตัวอย่างที่ 4.80) ผู้ประพันธ์ใช้วิธีซ้ำโน้ตและโมทีฟชุดเดียวกับห้องที่ 181 - 183 (พิจารณาโน้ตในกรอบ) ซ้ำอีก 2 รอบ โดยผู้เชี่ยวชาญจะอ่านบทโคลงสี่สุภาพชุดเดียวกันนี้ซ้ำด้วยเช่นกัน และในรอบที่ 2 ผู้ประพันธ์กำหนดให้นักดนตรีทุกเครื่องรวมเบส เปียโน และกลอง หยุดพักพร้อมกันที่ห้องที่ 185 เพื่อเว้นให้ผู้เชี่ยวชาญได้เอื้อนเสียงตามวิธีการอ่านทำนองเสนาะ และปิดท้ายด้วยโน้ตตัวสุดท้ายพร้อมกัน ทั้งนี้ผู้อำนวยเพลงจะเป็นผู้ให้สัญญาณในการจบโน้ตตัวสุดท้าย

ตัวอย่างที่ 4.80 ห้องที่ 181 - 186 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3

ตัวอย่างที่ 4.80 ห้องที่ 181 - 186 ของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 (ต่อ)



4.4.6 สรุปบทประพันธ์ท่อนที่ 3

จากภาพรวมลีลาทางดนตรีที่ข้อ 4.4.1 โครงสร้างบทประพันธ์ที่ข้อ 4.4.2 การจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรีที่ข้อ 4.4.3 วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ข้อ 4.4.4 พร้อมส่วนหนึ่งของการประพันธ์ตามบทวิเคราะห์บทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่ข้อ 4.4.5 ทั้งหมดดังที่ได้ทำอรรถาธิบายมานี้ เมื่อผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์จนเสร็จสมบูรณ์แล้ว สรุปได้เป็น*บทประพันธ์เพลงนิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 3 ที่มีความยาวเพลงประมาณ 5 นาที 45 วินาที มีการผสมผสานโคลงสี่สุภาพตามแนวคิดผสมผสานผสานโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 คือการแสดงความหลากหลายในการผสมผสานกันระหว่างดนตรีแจ๊สกับโคลงสี่สุภาพ และปิดท้ายด้วยการย้ำความชัดเจนของการผสมผสานนี้ด้วยการให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะร่วมกับดนตรีที่มีการแบ่งจังหวะใกล้เคียงการอ่านโคลงสี่สุภาพ

บทที่ 5

สรุปบทประพันธ์

งานประพันธ์*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ตามที่ผู้ประพันธ์ได้นำเสนออรรถาธิบายบทประพันธ์ไปแล้วนั้น สรุปได้ว่าผลลัพธ์ออกมาบรรลุตามวัตถุประสงค์หลักของงานประพันธ์ได้แก่ การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาผสมผสานสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และการนำบทประพันธ์ออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยผู้ประพันธ์ได้สรุปสาระสำคัญจัดเรียง 6 ข้อ เริ่มจาก 5.1) สรุปผลการประพันธ์ 5.2) การเผยแพร่บทประพันธ์ 5.3) อุปสรรคที่พบและแนวทางแก้ไข 5.4) ข้อเสนอแนะสำหรับผู้นำไปใช้ประโยชน์ ตามลำดับดังนี้

5.1 สรุปผลการประพันธ์

เมื่อผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์*บทประพันธ์เพลงนิราศโคลงสี่สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ทั้ง 3 ท่อน จนเสร็จสมบูรณ์แล้ว สรุปได้เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีความยาวเพลงประมาณ 12 นาที 40 วินาที โดยแยกเป็นท่อนที่ 1 ประมาณ 3 นาที 43 วินาที ท่อนที่ 2 ประมาณ 3 นาที 11 วินาที และท่อนที่ 3 ประมาณ 5 นาที 46 วินาที มีการผสมผสานโคลงสี่สุภาพเข้ากับดนตรีแจ๊สได้ตามแนวคิดที่วางไว้ บรรลุตามวัตถุประสงค์หลักของงานประพันธ์ และเกิดประโยชน์ตามที่คาดว่าจะได้รับ กล่าวคือ ได้บทประพันธ์เพลงที่นำโคลงสี่สุภาพมาใช้สำหรับวงดนตรีแจ๊ส และได้นำบทประพันธ์นี้ออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชนซึ่งจะกล่าวถึงในหัวข้อที่ 5.4 นอกจากนี้ บทประพันธ์ยังอาจนำไปเป็นแนวทางในการต่อยอดสู่งานประพันธ์ใหม่หรือปรับเปลี่ยนรูปแบบวงใหม่ต่อไปได้ อีกทั้งยังอาจได้เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่วัฒนธรรมไทยให้เป็นที่สนใจในระดับสากล

ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้สรุปวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ในบทประพันธ์ และสรุปแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่ใช้ไปในบทประพันธ์ แยกออกมาเป็นข้อ 5.1.1 และ ข้อ 5.1.2 ตามลำดับเพื่อให้เห็นภาพรวมของสิ่งที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์งาน*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

5.1.1 สรุปวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ในบทประพันธ์

กรอบแนวคิดของบทประพันธ์ที่เกิดจากความสนใจของผู้ประพันธ์ที่จะนำบทร้อยกรองไทยกับดนตรีแจ๊สมาประยุกต์ผสมผสานกัน โดยได้เลือกคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพมาเป็นวัตถุดิบตั้งต้นในการประพันธ์บทประพันธ์เพลงแจ๊สนั้น ได้ถูกพัฒนาให้เกิดขึ้นจริงด้วยการผสมผสานวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพตามแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ สอดคล้องไปกับแนวคิดบทประพันธ์ท่อนต่าง ๆ ซึ่งสรุปแต่ละท่อนได้ดังนี้

1) บทประพันธ์ท่อนที่ 1

สามารถสรุปวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ได้ว่ามีการใช้แนวทำนองเอกที่กำหนดขึ้นจากการพัฒนาแนวทำนองวัตถุดิบตามรูปแบบฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ และการกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องราวบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ที่มีแนวคิดว่าเป็นช่วงเริ่มต้นการเดินทางของดนตรีแจ๊ส ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นตัวละครหนึ่งเริ่มมีความสนใจโคลงสี่สุภาพ และตัวละครนี้ก็ได้ศึกษาการอ่านโคลงสี่สุภาพในแบบที่ตัวเองเข้าใจ มีแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ คือ การสร้างสรรค์ให้ดนตรีมีความรู้สึกใกล้เคียงกับการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพทั้งแนวทำนองและการแบ่งจังหวะการอ่าน

2) บทประพันธ์ท่อนที่ 2

สามารถสรุปวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ได้ว่ามีการให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นตามฉันทลักษณ์ที่ได้ศึกษาจำนวน 3 บท ด้วยทำนองเสนาะ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องราวบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ที่มีแนวคิดว่าดนตรีแจ๊ส ซึ่งเปรียบเสมือนตัวละครหนึ่งที่เริ่มต้นการเดินทางในช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 1 เมื่อมาถึงช่วงบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ก็ได้พบปะกับโคลงสี่สุภาพซึ่งเปรียบเสมือนเป็นอีกตัวละครหนึ่งปรากฏตัวขึ้นมา โดยตัวละครโคลงสี่สุภาพก็ได้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนให้ตัวละครดนตรีแจ๊สได้ฟัง มีแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ คือ การให้ผู้ฟังได้สัมผัสกับการอ่านทำนองเสนาะตามแบบแผนฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) บทประพันธ์ท่อนที่ 3

สามารถสรุปวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ได้ว่ามีความหลากหลายตามที่กล่าวในย่อหน้าถัดไป ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องราวบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่มีแนวคิดว่าเป็นช่วงสุดท้ายของเรื่องราวที่ตัวละครดนตรีแจ๊สเริ่มรู้สึกสนุกและดื่มด่ำกับโคลงสี่สุภาพ ในขณะที่ตัวละครโคลงสี่สุภาพเองก็เปิดรับการแสดงดนตรีร่วมกันกับตัวละครดนตรีแจ๊ส และพร้อมที่จะร่วมสร้างศาสตร์ศิลป์ไปกับตัวละครดนตรีแจ๊สต่อไป มีแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ คือ การแสดงความหลากหลายในการผสมผสานกันระหว่างดนตรีแจ๊สกับโคลงสี่สุภาพ และปิดท้ายด้วยการย้ำความชัดเจนของการผสมผสานนี้ด้วยการให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะร่วมกับดนตรีที่มีการแบ่งจังหวะใกล้เคียงการอ่านโคลงสี่สุภาพ

วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่ใช้ในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ประกอบไปด้วย 1) การใช้แนวทำนองเอก 2) การใช้แนวทำนองโท 3) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ 4) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในแนวเสียงประสาน 5) การกำหนดสัดส่วนโน้ตแนวทำนองหลักโดยอิงจำนวนคำตามแผนผังโคลงสี่สุภาพ 6) การใช้บัญญัติสัมผัสของโคลงสี่สุภาพในเชิงของคอร์ด และ 7) ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามสัดส่วนจังหวะดนตรี ทั้งนี้วัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพข้อ 1) การใช้แนวทำนองเอก และ 3) การกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 นั้น ถูกนำมาใช้ด้วยบริบทและการนำเสนอที่แตกต่างจากการใช้แนวทำนองเอก และการกำหนดเครื่องหมายกำหนดจังหวะให้สอดคล้องกับการแบ่งจังหวะอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์ท่อนที่ 1

5.1.2 สรุปแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส มีการใช้แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงที่หลากหลายแตกต่างกันไปในแต่ละท่อน และภายในแต่ละท่อนเองก็มีการใช้แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงที่หลากหลายแตกต่างกันไปในแต่ละช่วงจุดซ้อมด้วยเช่นกันดังที่ได้แสดงไว้ในอรรถาธิบายบทประพันธ์ ซึ่งผู้ประพันธ์สามารถสรุปสาระสำคัญของแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ที่นำมาใช้เป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ดังต่อไปนี้

1) แนวคิดตามภาพรวมดนตรีศตวรรษที่ 20

บทประพันธ์มีการใช้แนวคิดที่สอดคล้องกับภาพรวมดนตรีศตวรรษที่ 20 ดังที่ได้ศึกษาไว้ในบทที่ 2 กล่าวคือ บทประพันธ์มีการพยายามหาวิถีทางใหม่ ๆ ในการประพันธ์เพลง ทำให้เกิดแนวคิดใหม่ ๆ ตามมาซึ่งเป็นไปตามแนวโน้มพัฒนาการของกลุ่มดนตรีร่วมสมัยต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 โดยในที่นี้ ผู้ประพันธ์ได้ตั้งกรอบแนวคิดที่จะนำบทร้อยกรองไทยกับดนตรีแจ๊สมาประยุกต์ผสมผสานกันด้วยการใช้คำประพันธ์โคลงสี่สุภาพมาเป็นวัตถุดิบตั้งต้นในการประพันธ์บทประพันธ์เพลงแจ๊ส อีกทั้งยังมีการทดลองสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ระหว่างการประพันธ์

2) แนวคิดบทประพันธ์ และแนวคิดผสมผสานโคลงสี่สุภาพ

บทประพันธ์มีการดำเนินเรื่องราวตามลักษณะของดนตรีบรรยาย โดยวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพที่นำมาใช้ในบทประพันธ์นั้น มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องราวที่ได้วางไว้สำหรับดำเนินบทประพันธ์ดังกล่าวนี้ ตามที่ได้สรุปและชี้แจงแยกรายท่อนตั้งแต่ท่อนที่ 1 ถึงท่อนที่ 3 ไว้แล้วในข้อ 5.1.1 นอกจากนี้ บทประพันธ์ยังแสดงให้เห็นถึงการต่อยอดพัฒนาทางแนวคิดของการผสมผสานบทกวีกับดนตรีที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่ช่วงพัฒนาการของดนตรีตะวันตกจนกระทั่งถึงดนตรีแจ๊สและดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน

3) แนวคิดด้านลีลาดนตรี

บทประพันธ์มีการเลือกใช้ลีลาดนตรีที่หลากหลายไม่เพียงสร้างความแตกต่างระหว่างท่อน แต่ยังสร้างความแตกต่างระหว่างจุดซ้อมด้วย ซึ่งเป็นการสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ โดยบทประพันธ์ท่อนที่ 1 ได้มีการใช้ลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน และลีลาจังหวะดนตรีแจ๊สวอลตซ์ บทประพันธ์ท่อนที่ 2 ได้มีการใช้ลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สผสมผสานลีลาดนตรีฟรีแจ๊ส และลีลาดนตรีแบบโมดัลแจ๊สผสมผสานกลิ่นอายลีลาจังหวะดนตรีลาติน บทประพันธ์ท่อนที่ 3 ได้มีการใช้ลีลาจังหวะบัลลาด ลีลาจังหวะฟังก์ และลีลาจังหวะฟาสต์ซวิง รวม 3 ลีลาจังหวะภายใต้ลีลาทางดนตรีโพสต์บ็อป เห็นได้ว่าการนำลีลาดนตรีต่าง ๆ มาใช้ผู้ประพันธ์ไม่ได้นำมาใช้ตรง ๆ เพียงอย่างเดียว แต่ยังมีการผสมผสานเข้ากับลีลาอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน เป็นการสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4) รูปแบบการจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรี

รูปแบบการจัดวงและการกำหนดบทบาทเครื่องดนตรีมีความหลากหลายแตกต่างกันไปในแต่ละท่อน กล่าวคือ บทประพันธ์ท่อนที่ 1 เป็นวงดนตรีแจ๊ส 5 ชิ้นที่เน้นให้เปียโน อัลโตแซ็กโซโฟน และทรัมเป็ตเป็นผู้บรรเลงแนวทำนองหลัก บทประพันธ์ท่อนที่ 2 เป็นวงดนตรีแจ๊ส 3 ชิ้น พร้อมผู้เชี่ยวชาญผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ โดยการอ่านบทโคลงสี่สุภาพของผู้เชี่ยวชาญถือเป็นบทบาทหลักของท่อน บทประพันธ์ท่อนที่ 3 เป็นวงดนตรีแจ๊ส 10 ชิ้น พร้อมผู้เชี่ยวชาญผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพ โดยที่กลุ่มเครื่องเป่ามีบทบาทมากที่สุดในการบรรเลงแนวทำนองหลัก และในช่วงจุดซ้อมสุดท้าย ผู้เชี่ยวชาญจึงเข้ามามีบทบาทหลักร่วมกันด้วยการอ่านบทโคลงสี่สุภาพร่วมไปกับการบรรเลงทำนองหลักของกลุ่มเครื่องเป่า

5) เทคนิคการวางแนวเสียงประสาน และเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก

บทประพันธ์มีการจัดวางแนวเสียงประสานสำคัญที่ใช้ อาทิ การวางแนวเสียงประสานแบบคู่สี่เรียงซ้อน การวางแนวเสียง 5 แนวต่างเสียง การใช้ทรัยแอดช่วงเสียงบน และเทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักสำคัญที่ใช้ อาทิ การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดขนานโครมาติก การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอะทอนิก ทั้งนี้ การจัดวางแนวเสียงต่าง ๆ ที่ใช้นั้น สามารถมองแยกกลุ่มเครื่องดนตรี เช่น มองการจัดวางแนวเสียงเฉพาะภายในกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองหรือกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ หรือ มองการจัดวางแนวเสียงเป็นองค์รวมมองทุกเครื่องร่วมกัน เมื่อมองการจัดวางแนวเสียงเฉพาะกลุ่มเครื่องเป่าแล้วอาจเห็นเทคนิคการวางแนวเสียงแบบหนึ่ง แต่เมื่อมองการจัดวางแนวเสียงร่วมกับเบสด้วยอาจทำให้เห็นเทคนิคการวางแนวเสียงอีกแบบหนึ่ง ซึ่งบทประพันธ์มีแนวคิดการวางแนวเสียงลักษณะต่าง ๆ เช่นนี้ ผสมผสานกันในหลายมิติ เป็นการสร้างสีสันให้บทประพันธ์

6) เทคนิคการประพันธ์อื่น ๆ

นอกจากเทคนิคสำคัญในข้อ 5) แล้ว *บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ยังมีการใช้เทคนิคการประพันธ์อื่น ๆ อาทิ การย้ายกุญแจเสียงด้วยความสัมพันธ์แบบขั้นคู่ 3 ที่ปรากฏในท่อนที่ 1, การใช้ขั้นคู่คุณภาพเสียงกระด้างสร้างสีสันให้บทประพันธ์ที่ปรากฏในท่อนที่ 2, การใช้ความสัมพันธ์เชิงคณิตศาสตร์ในการเปลี่ยนอัตราความเร็วที่ปรากฏในท่อนที่ 3 ซึ่งแสดงให้เห็นว่าตลอดบทประพันธ์ มีเทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลายถูกนำมาใช้ในการประพันธ์

5.2 การเผยแพร่บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส ได้ถูกนำออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชนในงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital ของผู้ประพันธ์ เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566 ณ ห้อง 217 อาคาร 17 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต โดยแสดงเป็นบทประพันธ์ลำดับที่ 5 จากบทประพันธ์จำนวนทั้งหมด 7 บทประพันธ์ในรายการแสดง ได้รับความร่วมมือจากผู้เชี่ยวชาญที่ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพและนักดนตรีในรายนามดังต่อไปนี้

ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพ:	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาณุภัค โมกขศักดิ์
นักดนตรี	
ฟลูต:	ปฏิภาณ พูลสวัสดิ์
ทรัมเป็ต (ท่อนที่ 1), ฟลูเกิลฮอร์น (ท่อนที่ 3):	จักริน แก้วเวียงจันทร์
ทรัมเป็ต (ท่อนที่ 3):	ณัฐวุติ เรืองสวัสดิ์
ทรอมโบน:	นิติธร ไวทยวัน
อัลโตแซ็กโซโฟน:	ชวนินท์ สืบวงศ์
เทนเนอร์แซ็กโซโฟน:	ณัฐพล ฝึกหัด
บาริโทนแซ็กโซโฟน:	ประภาศิริ ทรัพย์ประเสริฐ
เปียโน:	พทัญญู สุทธิวิรัตน์
เบส:	ธรณ์ บูรณธรรม
กลอง:	คุณัญญา ศิลปศร
ผู้อำนวยเพลง:	โยธิน จันทรัคคะ (ผู้ประพันธ์)

สำหรับภาพบรรยากาศการแสดงและลิงก์ของคลิปบันทึกภาพและเสียงการแสดงของงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital จะระบุในภาคผนวกอีกครั้ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.3 อุปสรรคที่พบและแนวทางแก้ไข

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส เป็นบทประพันธ์ที่จำเป็นต้องมีผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะ บทประพันธ์จึงจะมีความสมบูรณ์เป็นไปตามแนวคิดของบทประพันธ์และบรรลุวัตถุประสงค์ ดังนั้น อุปสรรคสำคัญข้อแรกที่อาจพบเมื่อนำไปแสดงได้แก่ การจัดหาผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความเข้าใจในการอ่านทำนองเสนาะ ดังที่กำชัย ทองหล่อ ยังกล่าวไว้ว่า “การอ่านทำนองเสนาะ จำเป็นต้องศึกษาจากผู้รู้โดยตรง เพียงแต่รู้จังหวะอ่านเท่านั้นยังไม่สามารถจะอ่านทำนองได้ถูกต้อง” (2564, น. 540) โดยนับเป็นความโชคดีของผู้ประพันธ์ที่ในการเผยแพร่บทประพันธ์ตามข้อ 5.4 ผู้ประพันธ์ได้รับเกียรติจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาณุภัค โมกขศักดิ์ อาจารย์ประจำจากภาควิชาดนตรี สาขาวิชาดนตรีไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (ณ วันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566) มาเป็นผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพให้กับบทประพันธ์ท่อนที่ 2 - 3 ที่มีจุดซ้อมที่จำเป็นต้องมีผู้ทำหน้าที่อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะ

อุปสรรคถัดมาที่อาจพบในการแสดง ซึ่งเกิดขึ้นจริงในการเผยแพร่บทประพันธ์ตามข้อ 5.4 คือ ความไม่คุ้นชินกับการอ่านทำนองเสนาะร่วมกับการบรรเลงดนตรีของวงดนตรีสากล ทำให้ผู้ทำหน้าที่อ่านทำนองเสนาะอาจเกิดความประหม่า ไม่มั่นใจจังหวะในการเข้าเพลง เป็นต้น และโจทย์ที่กำหนดไว้สำหรับผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะในบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ที่กำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญอ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยการอ่านทำนองเสนาะตามสัดส่วนจังหวะดนตรี (ดูหัวข้อที่ 7) ในข้อ 4.4.4 ประกอบ) ก็เป็นสิ่งที่ไม่คุ้นเคยสำหรับผู้ทำหน้าที่อ่านทำนองเสนาะ ทำให้เกิดความประหม่า ไม่มั่นใจจังหวะในการเข้าเพลงเช่นกัน ซึ่งปัญหาดังกล่าวนี้ ผู้อำนวยเพลงมีความสำคัญอย่างมากที่จะต้องให้สัญญาณที่ชัดเจนและสร้างความมั่นใจให้กับผู้ทำหน้าที่อ่านทำนองเสนาะ นอกจากนี้การซ้อมร่วมกันหลาย ๆ ครั้งก่อนการแสดงก็เป็นส่วนหนึ่งที่สร้างความมั่นใจให้ทุกคนได้ ไม่เพียงผู้ทำหน้าที่อ่านทำนองเสนาะ แต่รวมถึงนักดนตรี และตัวผู้อำนวยเพลงด้วยเช่นกัน

ส่วนอุปสรรคสำหรับการประพันธ์ที่เห็นชัด ได้แก่การกำหนดแนวทำนองหลักที่คาดว่าจะช่วยให้ได้ความรู้สึกใกล้เคียงสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ เนื่องจากสำเนียงการอ่านทำนองเสนาะ ไม่มีการบันทึกเสียงอ่านไว้ รวมถึงลีลาการอ่านทำนองเสนาะของผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านในระดับปลีกย่อยก็อาจมีความแตกต่างกัน ดังที่ได้มีการชี้แจงอธิบายมาแล้วในบทที่ 2 - 4 การถอดสำเนียงให้ตรงกับโน้ตดนตรีสากลทั้งหมดจึงเป็นเรื่องยาก ต้องมีความกล้าที่จะประยุกต์พลิกแพลงบางส่วนตามความเหมาะสมในการผสมผสาน โดยยึดถือความเหมาะสมทางดนตรีเป็นสำคัญ

5.4 ข้อเสนอแนะสำหรับผู้นำไปใช้ประโยชน์

ผู้ประพันธ์เชื่อว่างานประพันธ์ *บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* นี้จะสามารถนำไปใช้เป็นต้นแบบ นำไปเป็นตัวอย่างประกอบการศึกษาหรือสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับงานประพันธ์ที่มีแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมไทยเข้ากับดนตรีแจ๊สได้ไม่มากก็น้อย ซึ่งแม้แต่ดนตรีแขนงอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ดนตรีแจ๊สก็อาจนำไปเป็นตัวอย่างประกอบการศึกษาได้เช่นกัน โดยเฉพาะ หากวัฒนธรรมไทยที่นำมาผสมผสานนั้นเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับร้อยกรองหรือคำประพันธ์ไทยก็เชื่อว่าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้นำไปศึกษาได้มาก หรือหากคำประพันธ์นั้นคือคำประพันธ์โคลงสี่สุภาพก็ยิ่งเชื่อว่าจะเป็นประโยชน์มากยิ่งขึ้น

ผู้ประพันธ์มีข้อเสนอแนะสำหรับผู้นำงานประพันธ์ *บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ไปใช้ประโยชน์ต่อว่าหากจะนำไปใช้เป็นต้นแบบ นำไปเป็นตัวอย่างประกอบการศึกษาหรือสร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับงานประพันธ์อื่น ๆ ที่มีแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมไทยเข้ากับดนตรีแจ๊ส ผู้ประพันธ์เสนอแนะให้ศึกษาบททฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องบทที่ 2 โดยเฉพาะหัวข้อเกี่ยวกับการศึกษาแนวคิดและตัวอย่างบทประพันธ์ที่มีการนำวัฒนธรรมมาผสมผสานกับดนตรี ข้อ 2.1 - 2.4 และหัวข้อที่เกี่ยวกับการศึกษาโคลงสี่สุภาพเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ข้อ 2.5 - 2.6 ประกอบกับบรรณานุกรม จะทำให้ค้นหาแหล่งอ้างอิงที่เป็นประโยชน์ได้สะดวกขึ้น นอกจากนี้ การศึกษาบทแนวคิด วิธีดำเนินงานประพันธ์ และการเตรียมพร้อมสำหรับงานประพันธ์ บทที่ 3 โดยเฉพาะหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดและขั้นตอนกับนำโคลงสี่สุภาพมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ข้อ 3.4 - 3.9 จะช่วยให้เห็นวิธีการลำดับขั้นตอนในการตระเตรียมวัตถุดิบเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทยที่นำไปเป็นตัวอย่างในงานประพันธ์อื่นได้ รวมถึงการศึกษาหัวข้อวัตถุดิบที่เกี่ยวข้องกับโคลงสี่สุภาพของบทประพันธ์แต่ละท่อนที่ข้อ 4.2.4 ข้อ 4.3.4 และข้อ 4.4.4 ในบทอรรถาธิบายบทประพันธ์ บทที่ 4 จะช่วยให้เห็นตัวอย่างของการนำวัตถุดิบที่ตระเตรียมไว้มาใช้จริงในขั้นตอนประพันธ์เพลง ซึ่งคาดว่าจะเป็นตัวอย่างที่ดีต่อผู้มีแผนสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่มีแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมไทยเข้ากับดนตรีแจ๊สได้ไม่มากก็น้อย

ทั้งนี้ หากจะนำไปใช้ประโยชน์ในลักษณะนำไปแสดงตามงานต่าง ๆ ขอให้คำนึงอุปสรรคต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้นดังที่กล่าวไว้ในข้ออุปสรรคที่พบและแนวทางแก้ไข ข้อ 5.5 เพื่อให้การแสดงออกมาด้วยดี และผ่านไปด้วยความราบรื่นยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

กำชัย ทองหล่อ. (2564). *หลักภาษาไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 55). กรุงเทพฯ: อมรการพิมพ์.

กรมศิลปากร. (2547). *ชุมนุมเรื่องพระลอ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: จงเจริญการพิมพ์.

กรมศิลปากร สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. (2561). *จินดามณีเล่ม 1 และจินดามณี ฉบับใหญ่บริบูรณ์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.

จิราภรณ์ อัจฉริยะประสิทธิ์. (2560). *เอกสารประกอบการสอน รายวิชา พัฒนาการของวรรณคดีไทย รหัสวิชา THC2301*. กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2558). ระบบโคลเทรนเชนจ์. *วารสารดนตรีรังสิต, 10*(2), 17-36.

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

แจ๊สแจ๋. (2563, 13 มกราคม). EP1 ราก: แอฟริกาและยุโรป African & European Music / ประวัติศาสตร์ แจ๊ส แจ๊สแจ๋ [Video file]. สืบค้นจาก https:// www.youtube.com/watch?v= LDiph4eJSuA

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2558). *การเขียนเสียงประสานสี่แนว* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

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

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

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2563). *เอกสารคำสอนวิชา MUS350 การประพันธ์เพลงแจ๊สและการเรียบเรียงเสียงประสานขั้นสูง*. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต.

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2564). งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง ฮอตสติกกีไรซ์ สำหรับวงแจ๊สออร์-เคสตรา. *วารสารดนตรีรังสิต, 16*(2), 73-85.

เทียนมณี บุญจุน. (2548). *สัทศาสตร์: ระบบเสียงในภาษาอังกฤษและภาษาไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ธภัฏ สังข์วิจิตร. (2562). การสร้างสรรค์บทเพลงซอพม่า สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล. *วารสารดนตรีรังสิต, 14*(2), 59-74.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2562). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พัชรดาว์.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2563). *ศิลปะการอิมโพรไวส์ดนตรีแจ๊ส*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พัชรดาว์.

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

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2565). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์ 2*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

เธียรชัย เอี่ยมวรเมธ. (2536). *พจนานุกรมอังกฤษ-ไทย (ฉบับใหม่)* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: อักษรพิทยา.

นันทา ขุนภักดี. (2559). *การอ่านทำนองร้อยกรองไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มติชนปากเกร็ด.

นันทา ขุนภักดี. (2559). *การอ่านทำนองร้อยกรองไทย* [ซีดี]. นครปฐม: ห้องบันทึกเสียงหอสมุดพระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เปลื้อง ณ นคร. (2541). *ประวัติวรรณคดีไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พรทิพย์ แฟงสุด. (2539). *ฉันทลักษณ์ไทย*. กรุงเทพฯ: ฟิสิกส์เซ็นเตอร์

มหาวิทยาลัยรังสิต บัณฑิตวิทยาลัย. (2565). *คู่มือการจัดพิมพ์การค้นคว้าอิสระ, วิทยานิพนธ์และดุษฎีนิพนธ์ ฉบับปรับปรุงปี 2565*. ปทุมธานี: ผู้แต่ง.

มูลนิธิการศึกษาทางไกลผ่านดาวเทียมในพระบรมราชูปถัมภ์. (2564ก). *การอ่านออกเสียงร้อยกรอง โคลงสี่สุภาพ (1) 2 ธ.ค. 64.* สืบค้นจาก https://dltv.ac.th/teachplan/episode/40735

มูลนิธิการศึกษาทางไกลผ่านดาวเทียมในพระบรมราชูปถัมภ์. (2564ข). *การอ่านออกเสียงร้อยกรอง โคลงสี่สุภาพ (2) 7 ธ.ค. 64.* สืบค้นจาก https://dltv.ac.th/teachplan/episode/40736

รสิกมน ศิยะพงษ์. (2564). เพลงร้องศิลป์กับนักเปียโน. *วารสารเพลงดนตรี, 26*(10), 54-60.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส.

โรงเรียนบางปะอิน “ราชานุเคราะห์ 1”. (2563). *การอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ และกาพย์ยานี 11.* สืบค้นจาก http://racha1-online.school/courses/ท22102-ภาษาไทย-ชั้นมัธยมศึกษ/lesson/การอ่านทำนองเสนาะโคลงส-2/

วิเชียร เกษประทุม. (2558). *หลักภาษาไทย (ฉบับสมบูรณ์)*. นนทบุรี: เพิ่มทรัพย์การพิมพ์.

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

บรรณานุกรม (ต่อ)

วิบูลย์ ตระกูลสุ้น. (2563). *ทฤษฎีดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์. (2560). *กลอน สำหรับวงขนาดเล็ก นักร้องประสานเสียงและอิเล็กทรอนิกส์* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

สิเหร่. (2545). *เสี้ยวแจ๊ส* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: อีกหนึ่งสำนักพิมพ์.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2561). *พจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา*. กรุงเทพฯ: ศรีเมืองการพิมพ์.

อานุภาพ คำมา. (2560). *รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ โครงการวิจัย ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ*. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต.

Akiyoshi, T. (1996). *Jazz to Ikiru*. Tokyo: Iwanomi Shoten.

DLIT PLC พัฒนาวิชาชีพครู. (2015, May 27). ครูพบกูรู ทำนองเสนาะ เสนาะอย่างไร [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=imKL-EapV68

Drum Beats Online. (n.d.). *Drum Notation & Sheet Music: How to Read It.* Retrieved from https://drumbeatsonline.com/blog/drum-notation-sheet-music-how-to-read-it

Eno, J. (2022). *Boox: Drums - Latin Drumming: Level 6 - Tutorial* [Kindle iOS version]. Retrieved from https://amzn.asia/d/8Sd38UL

Hadlow, S. (2018). *Layered analytical graphs: analysing and composing using the harmonic techniques of Wayne Shorter and Chick Corea* (Bachelor's thesis). Retrieved from https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1520

Hal Leonard Corporation. (1988). *THE REAL BOOK* (5th ed.). Milwaukee, WI:Author.

Hisato, A. (2012). *至高の日本ジャズ全史* [Kindle iOS version]. Retrieved from https://amzn.asia/d/5gepOwt

Kitagawa, Y. (2017). *Big Band Jazz Arrangement* [Kindle iOS version]. Retrieved from https://amzn.asia/d/1jaMOKE

Kolosky, W. (2002). *Mahavishnu Orchestra: The Inner Mounting Flame.* Retrieved from https://www.allaboutjazz.com/the-inner-mounting-flame-mahavishnu-orchestra-sony-legacy-music-review-by-walter-kolosky

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Kolosky, W. (2013). *Power, Passion and Beauty* [Kindle iOS version]. Retrieved from https://a.co/d/9rpWaau

Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music.

Morton, B., & Cook, R. (2010). *The Penguin Jazz Guide: The History Of The Music In the 1001 Best Albums* [Kindle iOS version]. Retrieved from https://amzn.asia/d/8mVjw4G

Nakajima, H. (2022). *JAZZ THEORY COURSE Vol.2*. Tokyo: Jazzyland.

National Museum of American History Behring Center. (n.d.). *What is Jazz?*. Retrieved from https://americanhistory.si.edu/explore/projects/smithsonian-jazz/education/what-jazz

Ogawa, T. (2019, January 8). *A Mosaic of Music: Jazz Pianist, Composer, and Arranger Akiyoshi Toshiko.* Retrieved from https://www.nippon.com/en/features/c03708/#

Oyama, D. (2004). *JAZZ THEORY WORKSHOP 2.* Tokyo: Kindai Geijutsusha.

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

Randel, D. M. (2002). *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians* [Kindle iOS version]. Retrieved from https://amzn.asia/d/hOlj94q

Rawlins, R., & Bahha, N. E. (2005). *JAZZOLOGY : The Encyclopedia of JAZZ THEORY for All Musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.

Ritchie, J. (2008). *"Soundtrack for The Imagination": The Career and Compositions of Wayne Shorter* (Master's thesis). Retrieved from https://repository.tcu.edu/handle/116099117/4101

Santisi, R. (2009). *Berklee Jazz Piano.* Boston, MA: Berklee press.

Sivertsen, G. (2019). *How To Play Jazz Waltz (Piano).* Retrieved from https://www.popjazzonline.com /how-to-play-jazz-waltz-piano/

Valerio, J. (2010). *Latin Jazz Piano: The Complete Guide With CD!*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ก

โปสเตอร์งานและสูจิบัตรงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

โปสเตอร์งานและสูจิบัตรงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital
วันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566 ณ ห้อง 217 อาคาร 17 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

1) โปสเตอร์งาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital

2) สูจิบัตรงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital

-Intro- ①

บทประพันธ์ที่ถอดช่วงหนึ่งมาจากเพลง I'm Here ที่โยธินเริ่มประพันธ์หลังจากที่ได้เรียนเนื้อหาเกี่ยวกับ Multi-Tonic System ในวิชาทฤษฎีดนตรีเมื่อครั้งที่ได้ไปศึกษาดนตรีที่ประเทศญี่ปุ่น

Hope ②

หนึ่งในบทประพันธ์ที่โยธินประพันธ์ในวิชาประพันธ์ดนตรีแจ๊ส ซึ่งประพันธ์ขึ้นในลักษณะ Jazz Combo ผสมผสานกลิ่นอายของ Acid Jazz ไว้กลางเพลง เป็นบทเพลงที่แสดงถึงความหวังในการใช้ชีวิต

Yasuragi (やすらぎ) ③

อีกหนึ่งบทประพันธ์ที่โยธินประพันธ์ในวิชาประพันธ์ดนตรีแจ๊ส โดยจัดรูปแบบวงเป็นวง Jazz Quartet ที่ผสานกับวงเครื่องสาย String Quartet นำเสนอความโดดเด่นของเสียงเครื่องสายที่บรรเลงบน Jazz Harmony เป็นบทเพลงที่สื่อถึงความสงบสุขของจิตใจซึ่งเป็นความหมายของคำว่า "Yasuragi" ในภาษาญี่ปุ่น

Seems Like A Wave (ดั่งคลื่น) ④

บทประพันธ์เพลง Wave ของ Antônio Carlos Jobim ที่โยธินได้นำมาเรียบเรียงใหม่เพื่อแสดงทักษะความสามารถนอกเหนือจากการประพันธ์ นั่นก็คือการเรียบเรียงบทประพันธ์ให้ได้กลิ่นอายใหม่ที่แตกต่างจากต้นฉบับเดิม อีกทั้งโยธินได้ดีความเนื้อหาใหม่และได้เพิ่มเนื้อร้องภาษาไทยที่ประพันธ์ขึ้นเองไว้ด้วย

Nirat Klong 4 (นิราศโคลงสี่) ⑤

บทประพันธ์จากงานวิจัยของโยธินในหัวข้อ 'บทประพันธ์เพลงนิราศโคลงสี่สำหรับวงดนตรีแจ๊ส' โดยเป็นการนำบัญญัติข้อบังคับฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพซึ่งเป็นหนึ่งในฉันทลักษณ์ไทยที่เป็นที่รู้จักแพร่หลายมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์บทเพลงแจ๊ส เพื่อนำเสนอความเป็นไปได้ของการผสมผสานวัฒนธรรม บทประพันธ์นี้ถูกแบ่งออกเป็น 3 ท่อนด้วยกัน

I Think I'm On The Next Level ⑥

บทประพันธ์นี้โยธินได้นำเค้าโครงมาจากเพลง Next Level ของศิลปินวง aespa วงเกิร์ลกรุ๊ปสัญชาติเกาหลี จึงเป็นหนึ่งในศิลปินที่โยธินมีความชื่นชอบมาก และเป็นแรงผลักดันให้ทดลองสิ่งใหม่ ๆ เพื่อเป็นการแสดงออกถึงความพร้อมที่จะก้าวสู่ระดับถัดไป

From Now On... ⑦

บทประพันธ์สุดท้ายที่โยธินตั้งใจประพันธ์ขึ้นมาสำหรับงานแสดง Recital ในครั้งนี้โดยเฉพาะ โดยเนื้อหาเพลงเป็นการบ่งบอกว่านับจากวันนี้โยธินจะยังคงก้าวเดินต่อไป

ขอขอบคุณทุกท่านที่มาร่วมงานในวันนี้นะครับ ขอบคุณกรรมการทั้ง 3 ท่าน อาจารย์เต้น อาจารย์นับ และอาจารย์ขวัญ ขอบคุณนักดนตรีและทีมงานทุก ๆ คนที่เป็นส่วนหนึ่งให้งานวันนี้เกิดขึ้นได้อย่างราบรื่น ขอบคุณคณาจารย์ เพื่อน ๆ พี่ ๆ น้อง ๆ วิทยาลัยดนตรี และพี่ ๆ ห้องธุรการ ห้องอุปกรณ์ สตาฟ แม่บ้าน ทีมงานทุกคนในวิทยาลัยดนตรีที่คอยช่วยเหลือสิ่งต่าง ๆ ตลอดนะครับ ขอบคุณทุก ๆ คนที่คอยให้กำลังใจ รวมถึงคนที่อาจจะไม่ได้มางานในวันนี้ ที่คอยสนับสนุนและให้กำลังใจผมเสมอ ขอขอบคุณจริง ๆ ครับ ขอบคุณจากใจ ขอบคุณทุกสิ่ง

Contact E-Mail : yo23takahashi@gmail.com | All SNS ID (YouTube, Instagram, etc.) : @yo23takahashi

รายชื่อนักดนตรี

ผศ.ภาณุภัค โมกขศักดิ์	: ผู้ขับหัวนองเสนาะ	; ⑤
ปฏิมาณ ทุลสวัสดิ์	: ฟลูต	; ②③⑤⑦
คุณัญญา ศิลปกร	: กลอง	; ①②③④⑤⑦
ธรณ์ บูรณธรรม	: เบส	; ①②③④⑤⑦
ประภาศิริ ทรัพย์ประเสริฐ	: นักร้อง	; ④
	: บาริโทนแซกโซโฟน	; ⑤⑦
พทัญญู สุทธิรัตน์	: เปียโน	; ⑤
นิติธร ไทยวัน	: ทรอมโบน	; ①②⑤⑦
จักริน แก้วเวียงจันทร์	:฿ลูเกลฮอร์น	; ①②⑤⑦
ณัฐวุสิ เรืองสวัสดิ์	: ทรัมเป็ต	; ⑤⑦
ชวนินท์ สืบวงค์	: อัลโตแซกโซโฟน	; ①②⑤⑦
เณัฐพล ฝึกหัด	: เทเนอร์แซกโซโฟน	; ⑤
บดินทร์ มัธยม	: เทเนอร์แซกโซโฟน	; ⑦
พริมา เหล่านิยมไทย	: ไวโอลิน 1	; ③
ธรรมมาภรณ์ สระตันตี้	: ไวโอลิน 2	; ③
สิริญาภรณ์ โกมุดตานนท์	: วิโอลา	; ③
อิทธิกร ธัชมาลี	: เชลโล	; ③
โยธิน จันทรัคคะ	: เปียโน	; ①②③④⑥⑦

โยธิน จันทรัคคะ

นักประพันธ์เพลงอิสระที่มี เสก โลโซ เป็นแรงบันดาลใจแรกเริ่มในการเริ่มต้นเส้นทางการประพันธ์เพลง เริ่มหันมาสนใจดนตรีแจ๊สเมื่อมีโอกาสได้เข้าชมรมดนตรีสากลมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และพบกับรุ่นพี่ที่คอยช่วยเหลือขณะนั้น ในขณะที่ศึกษาระดับปริญาตรีในมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ เอกวิชาภาษาญี่ปุ่น จากนั้นเมื่อจบการศึกษาจึงเริ่มทำงานหาเลี้ยงชีพด้วยอาชีพล่ามภาษาญี่ปุ่นโดยที่ยังไม่ทิ้งความฝันด้านดนตรี จึงตั้งใจเก็บสะสมเงินทุนเพื่อไปศึกษาดนตรีต่อในระดับอุดมศึกษา จึงได้เลือกเข้ามาศึกษาต่อระดับปริญญาโทในวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิตจนถึงปัจจุบัน

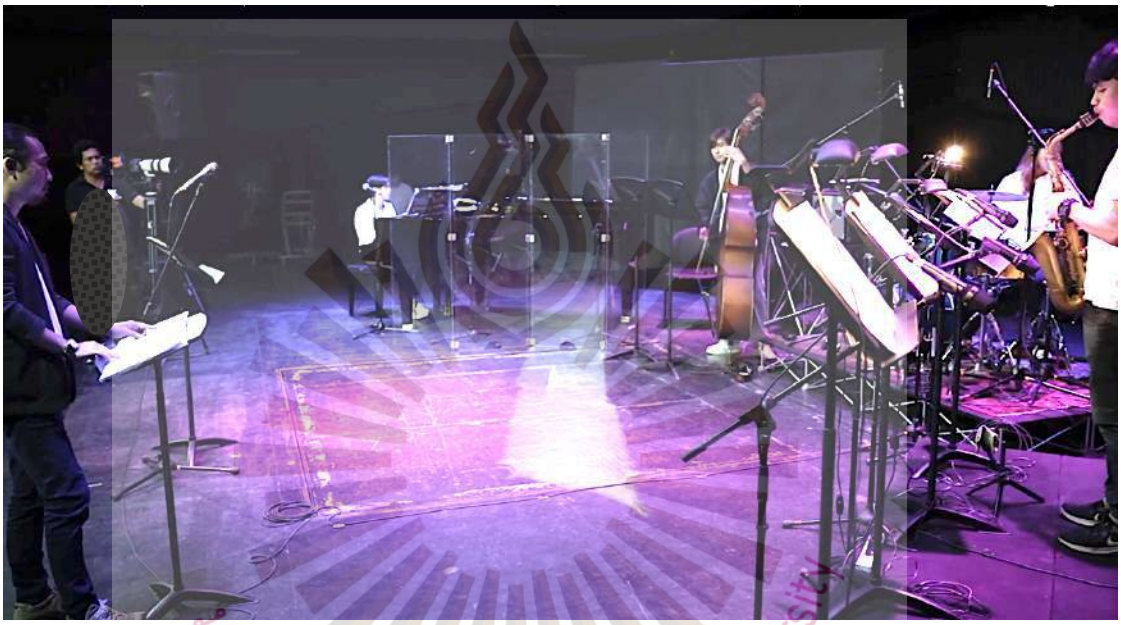
ภาคผนวก ข

ภาพบรรยากาศการแสดงงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพบรรยากาศการแสดงงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital วันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566 ณ ห้อง 217 อาคาร 17 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

1) ภาพบรรยากาศการแสดง*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 1



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) ภาพบรรยากาศการแสดง*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 2

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) ภาพบรรยากาศการแสดง*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* ท่อนที่ 3

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ค

ลิงค์รับชมการแสดงงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ลิงค์รับชมการแสดงงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital วันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566 ณ ห้อง 217 อาคาร 17 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ที่ได้บันทึก ภาพและเสียงเอาไว้

1) ลิงค์รับชมการแสดงงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital ทุกรายการแสดง

https://www.youtube.com/playlist?list=PLs9lBKk6QYoZ8UUReLGWqusxcz2T_Z5fU

2) ลิงค์รับชมการแสดงงาน *From Now On…* Yothin Chantarakka Jazz Recital เฉพาะรายการ*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*

https://youtu.be/yQdvyaRq_xs?si=R4v0dgmIZQPtmBoq

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ง

ตัวอย่างโน้ตบทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส

ตัวอย่างโน้ต*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส*

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส ประกอบไปด้วยบทประพันธ์ที่มีลีลาทางดนตรี โครงสร้างบทประพันธ์ และการจัดวงและบทบาทเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน จำนวนทั้งหมด 3 ท่อน โดยตัวอย่างโน้ต*บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส* แต่ละท่อนที่จะนำมาแสดงในภาคผนวกนี้จะมีกลุ่มเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันตามรายการต่อไปนี้

บทประพันธ์	รายการเครื่องดนตรี	
	ภาษาอังกฤษ	ภาษาไทย
ท่อนที่ 1	Trumpet	ทรัมเป็ต
	Alto Saxophone	อัลโตแซ็กโซโฟน
	Piano	เปียโน
	Bass	เบส
	Drums	กลอง
ท่อนที่ 2	Vocal	ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ
	Piano	เปียโน
	Bass	เบส
	Drums	กลอง
ท่อนที่ 3	Vocal	ผู้อ่านบทโคลงสี่สุภาพด้วยทำนองเสนาะ
	Flute	ฟลูต
	Trumpet	ทรัมเป็ต
	Flugelhorn	ฟลูเกิลฮอร์น
	Trombone	ทรอมโบน
	Alto Saxophone	อัลโตแซ็กโซโฟน
	Tenor Saxophone	เทเนอร์แซ็กโซโฟน
	Baritone Saxophone	บาริโทนแซ็กโซโฟน
	Piano	เปียโน
	Bass	เบส
	Drums	กลอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส

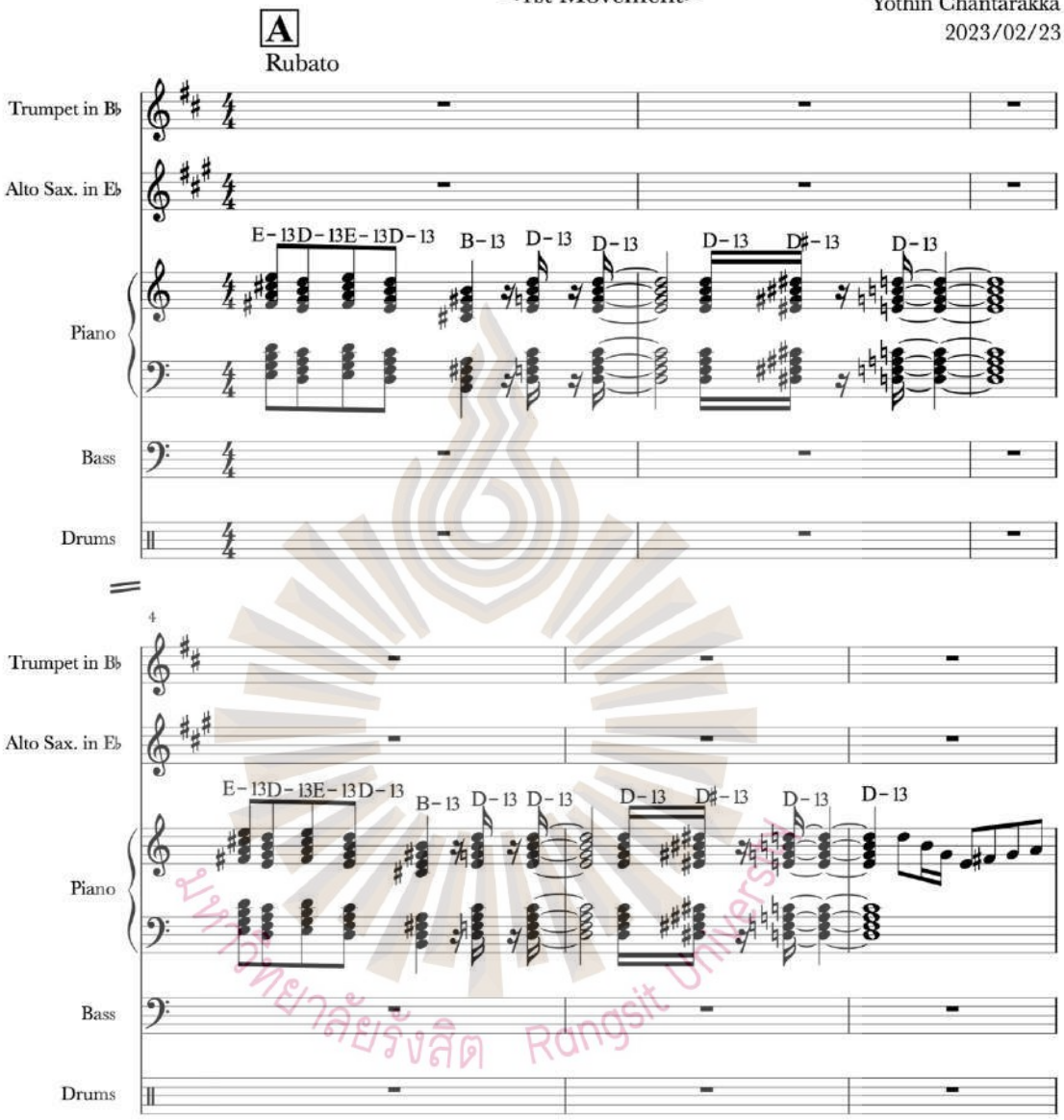
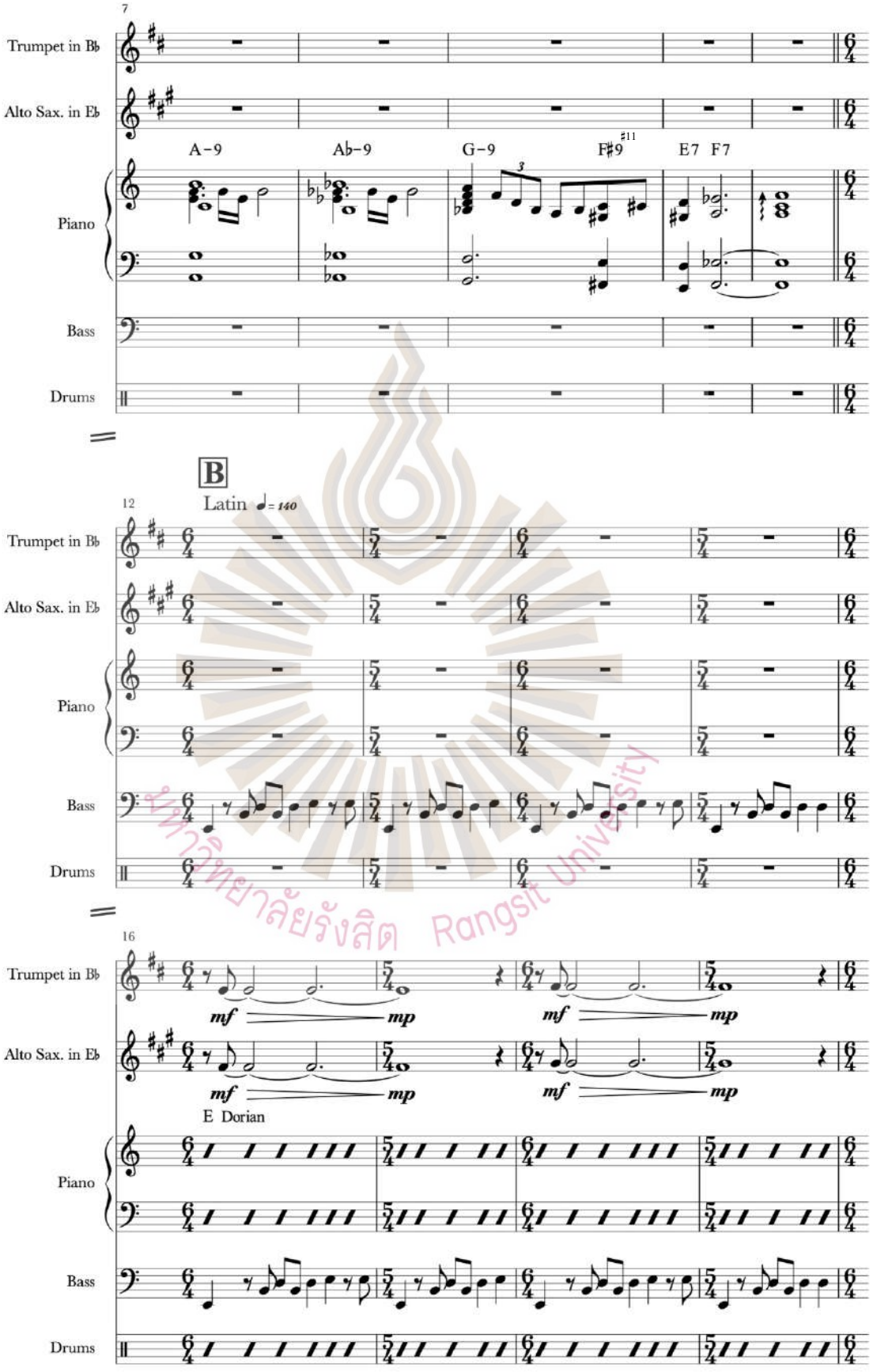
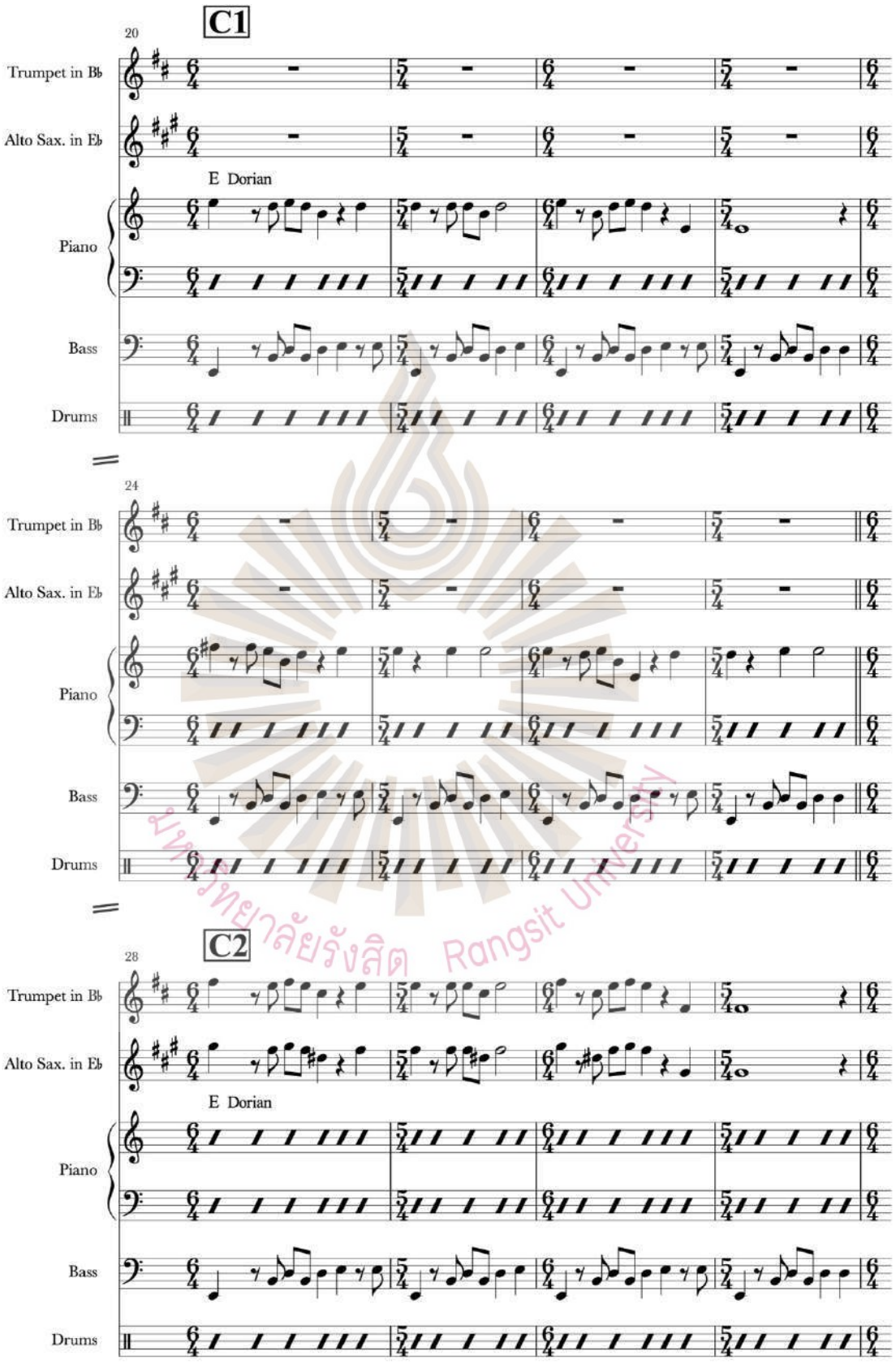
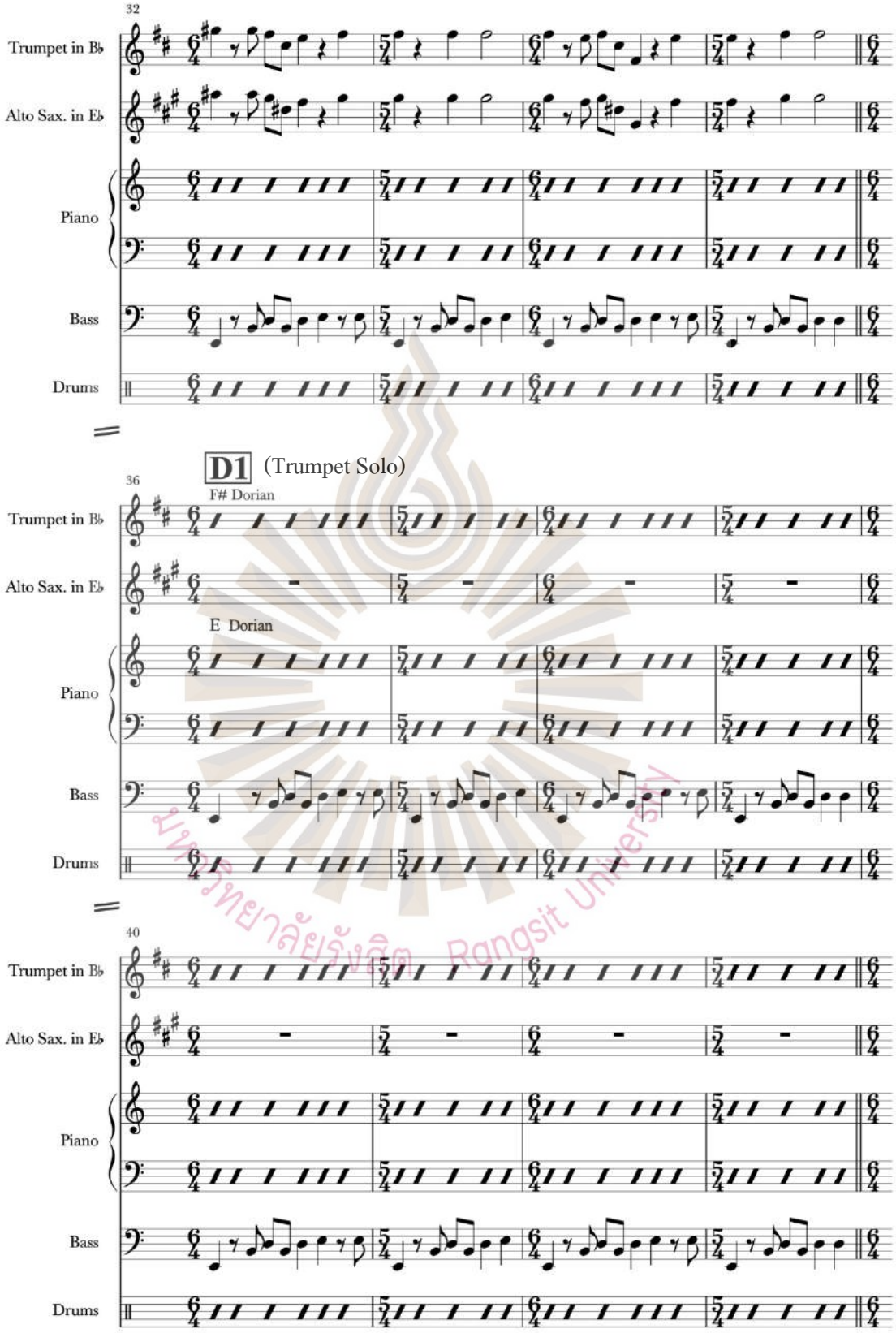
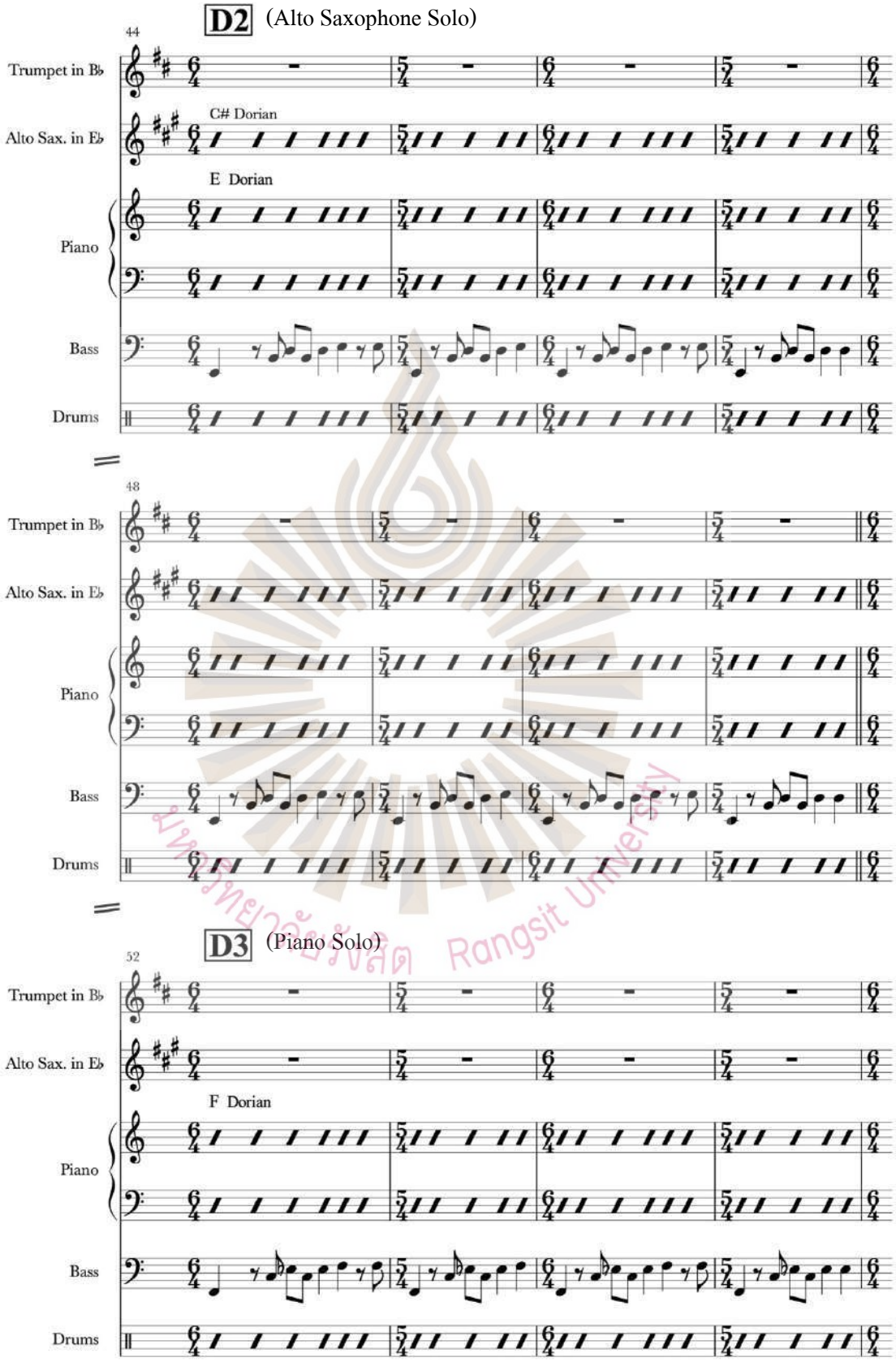
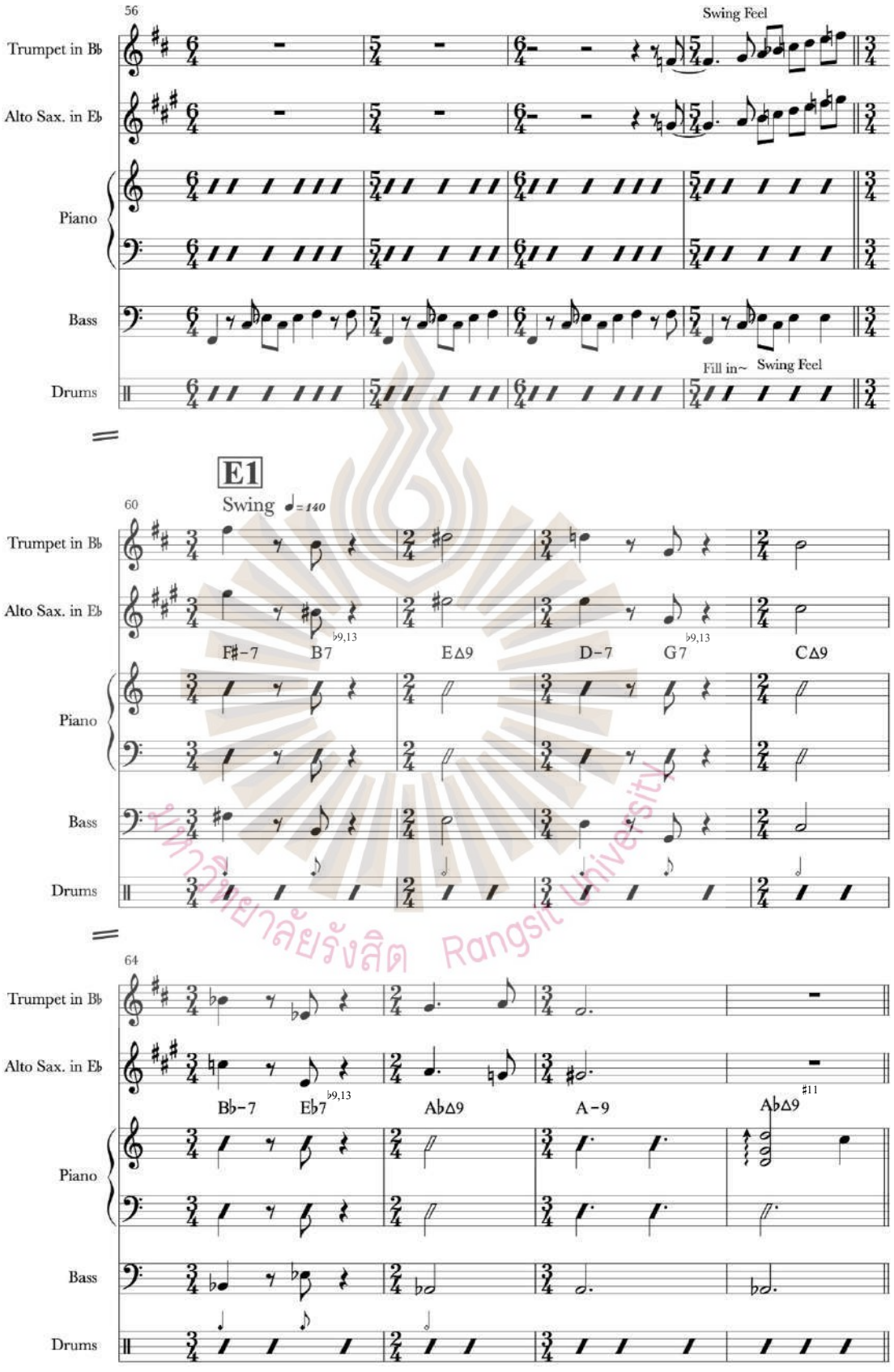
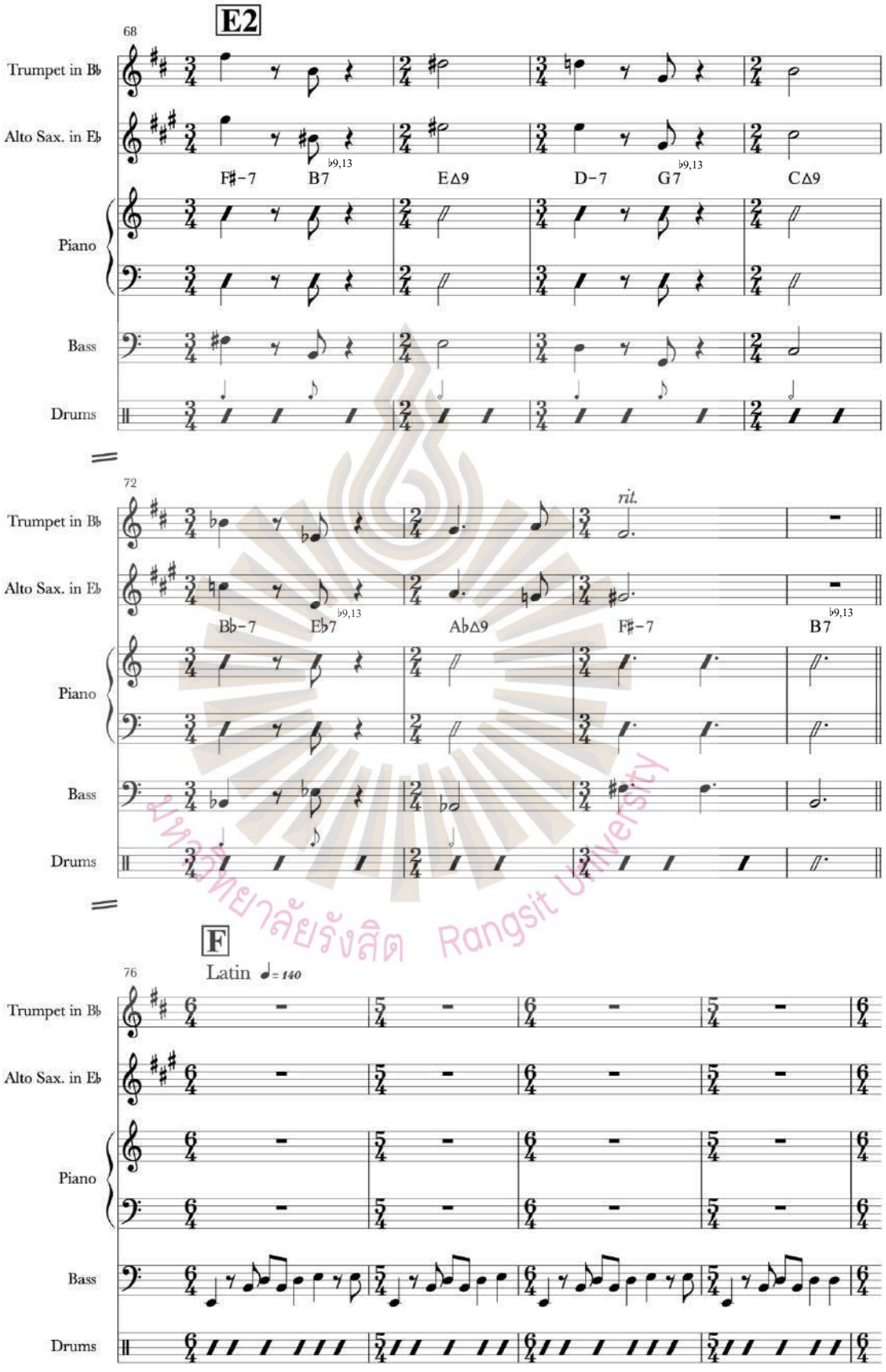
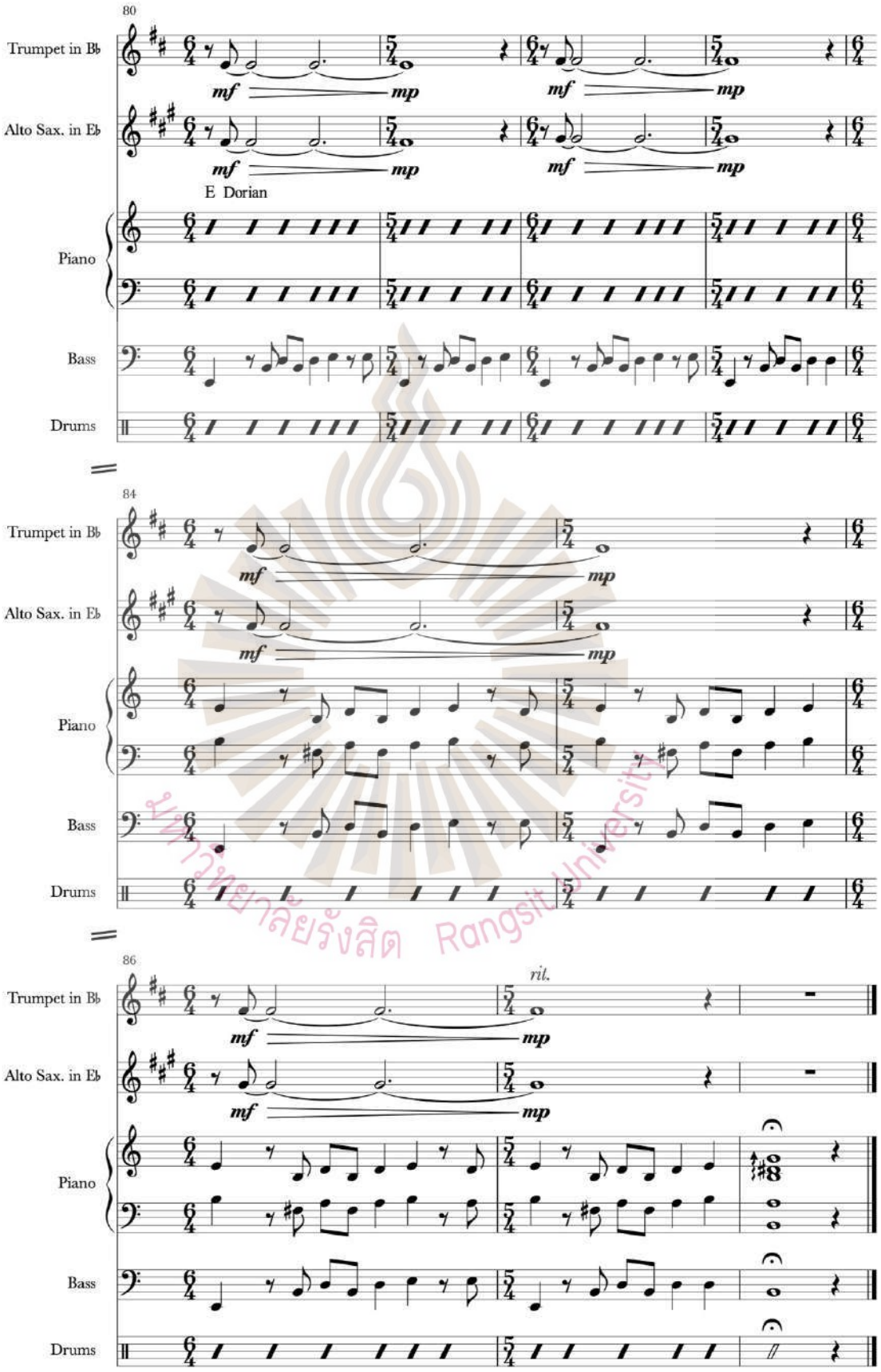
ท่อนที่ 1

จำนวน 8 หน้า (หน้า 182 - 189)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

NIRAT KHLONG SI

<1st Movement>

Yothin Chantarakka
2023/02/23

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส

ท่อนที่ 2

จำนวน 5 หน้า (หน้า 191 - 195)

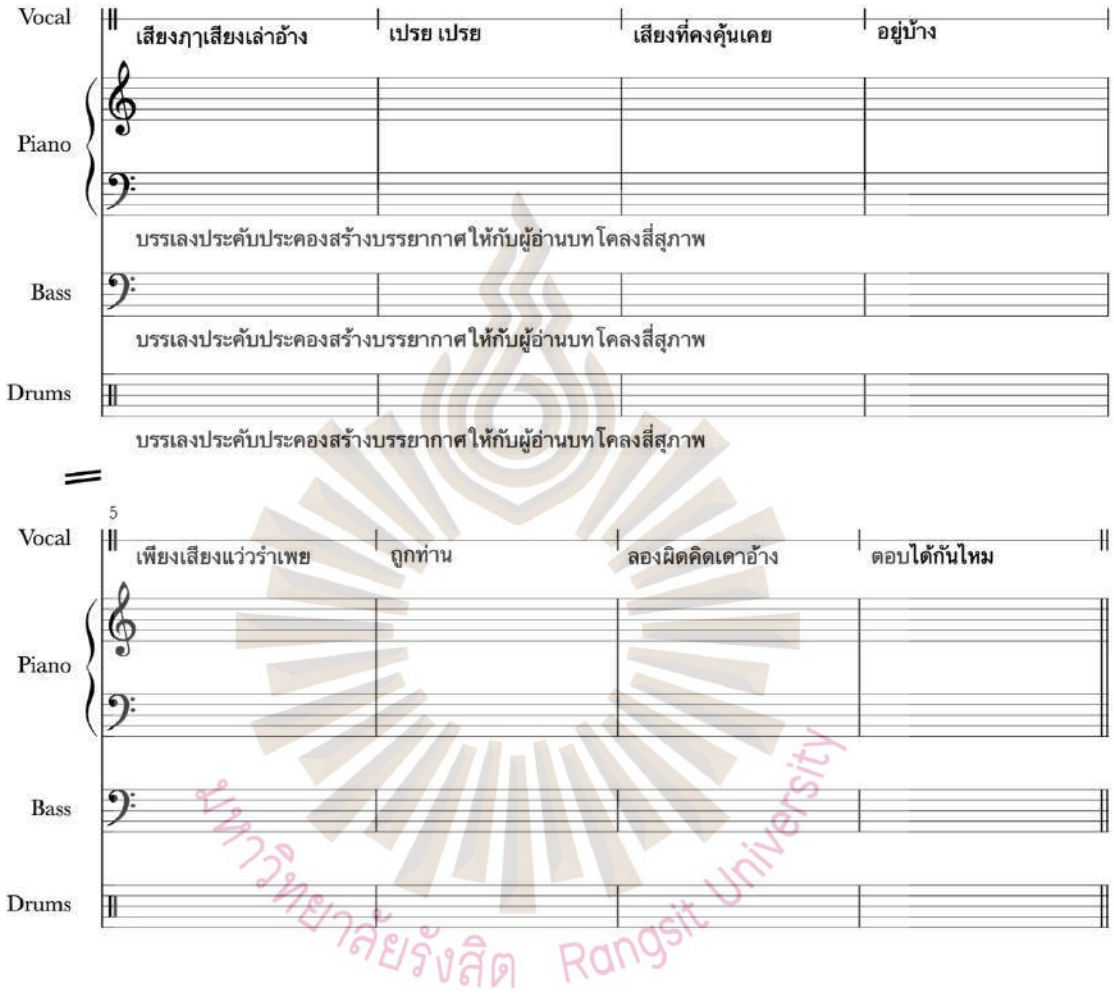
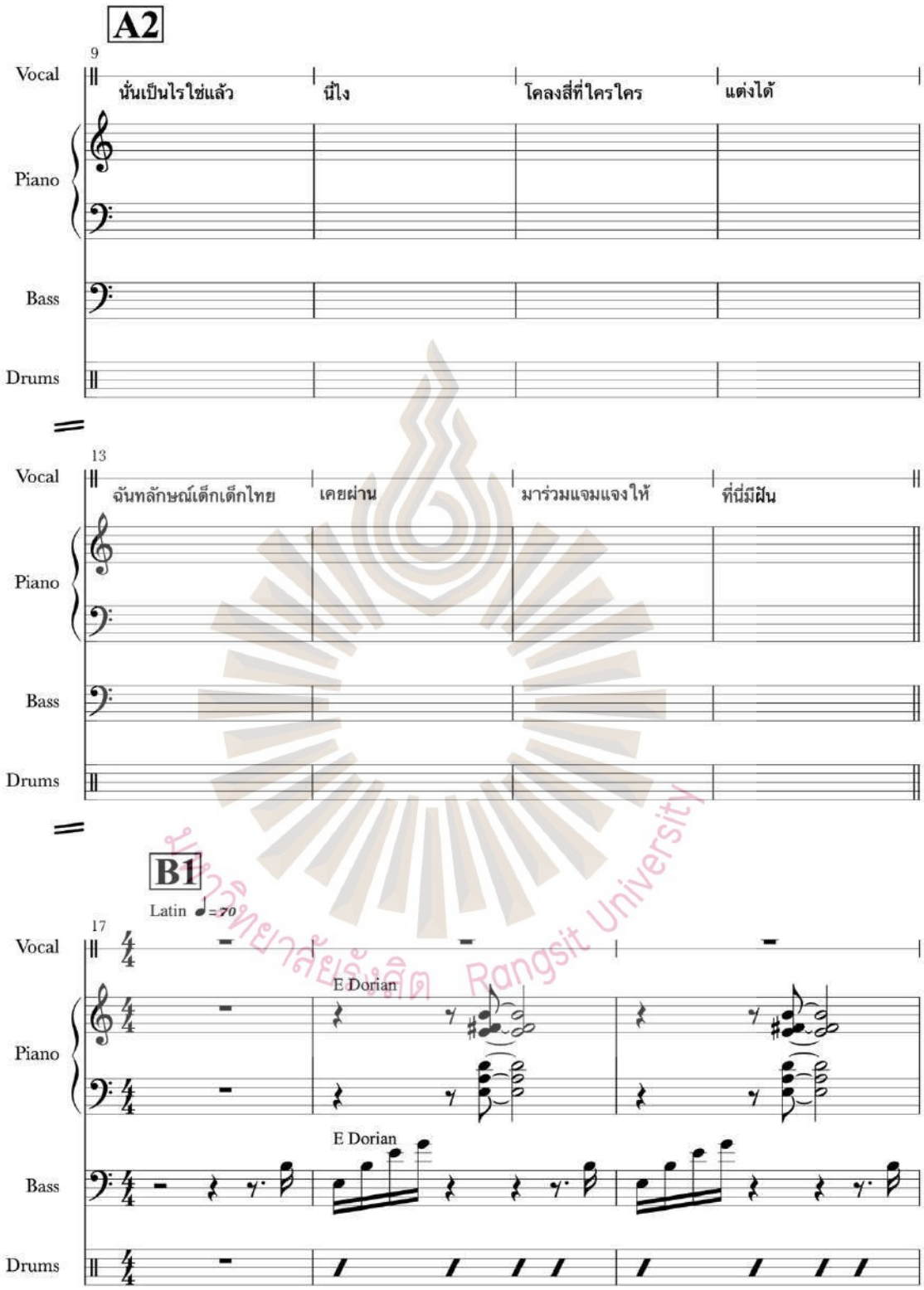
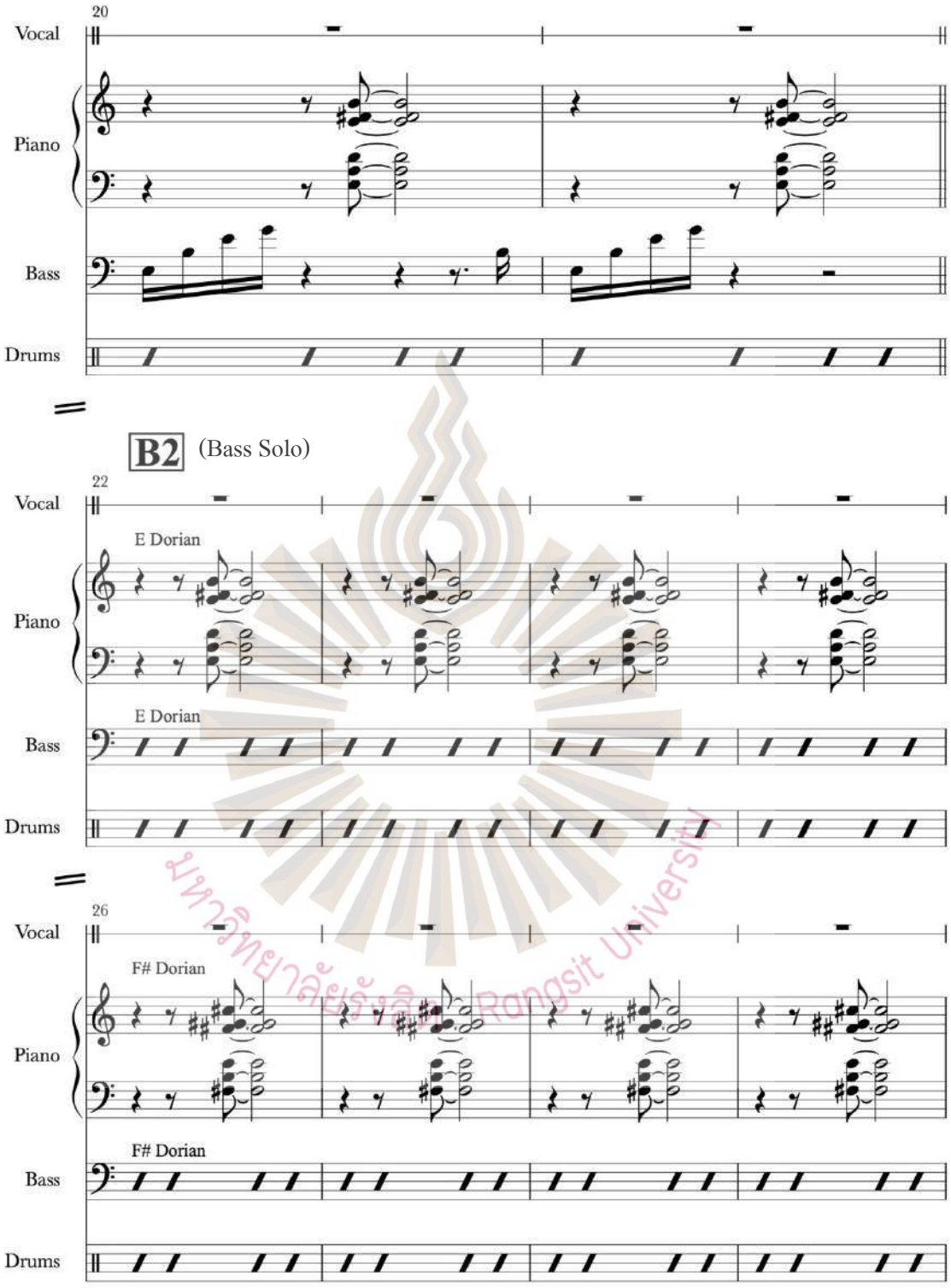
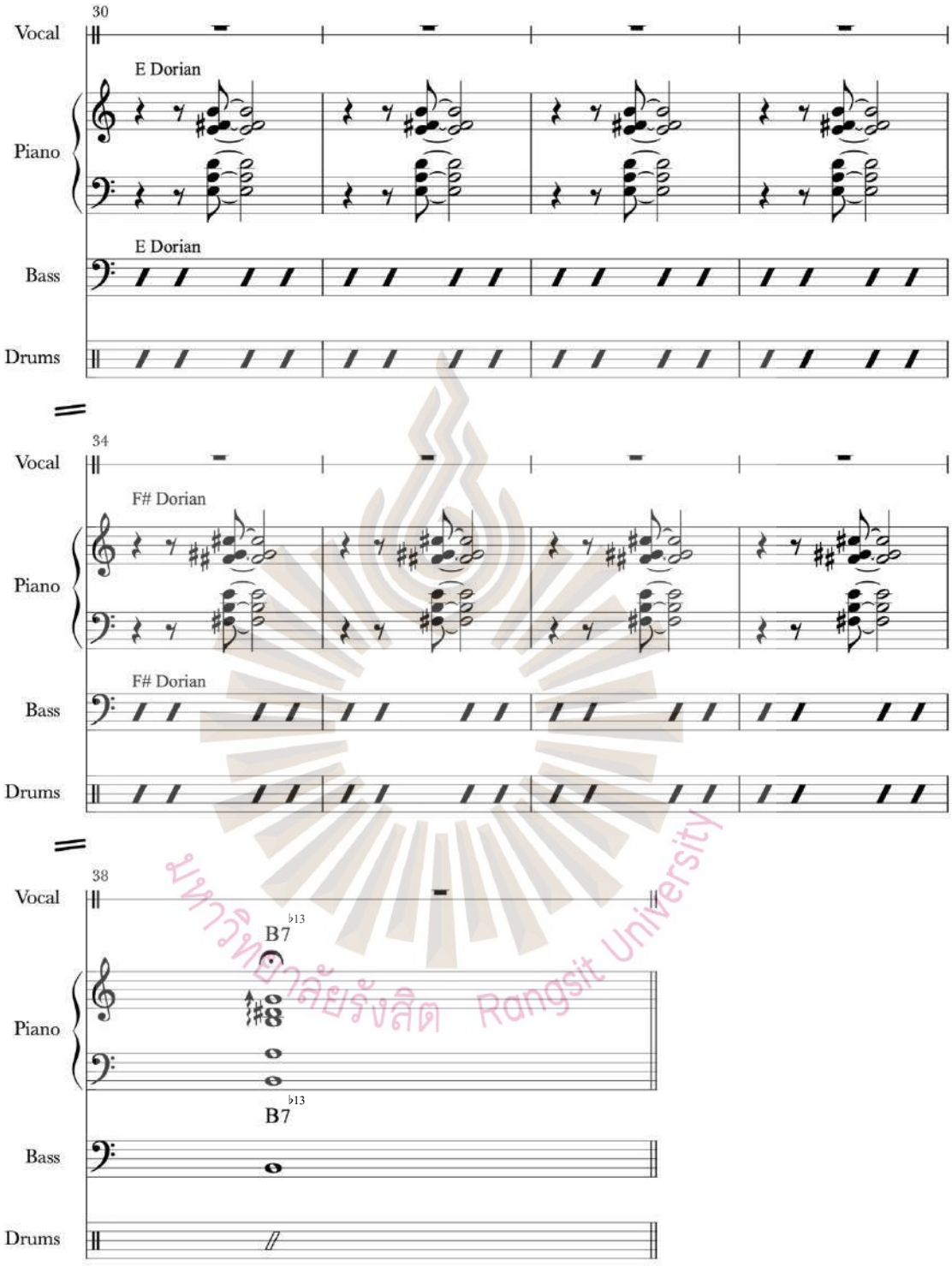
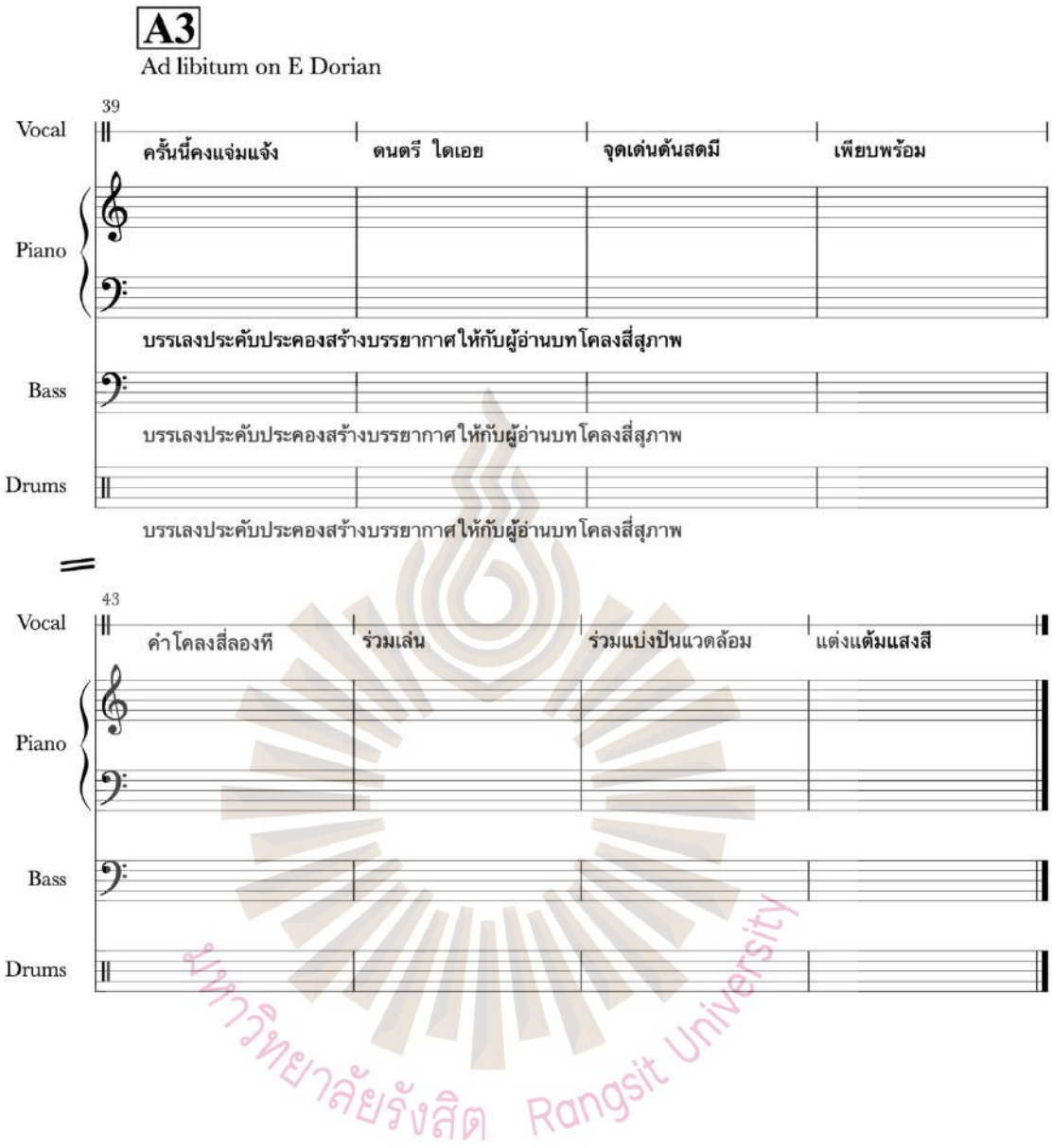
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

NIRAT KHLONG SI

<2nd Movement>

Yothin Chantarakka .
2023/02/23 .

A1

Ad libitum on E Dorian

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทประพันธ์เพลง นิราศโคลงสี่ สำหรับวงดนตรีแจ๊ส ท่อนที่ 3

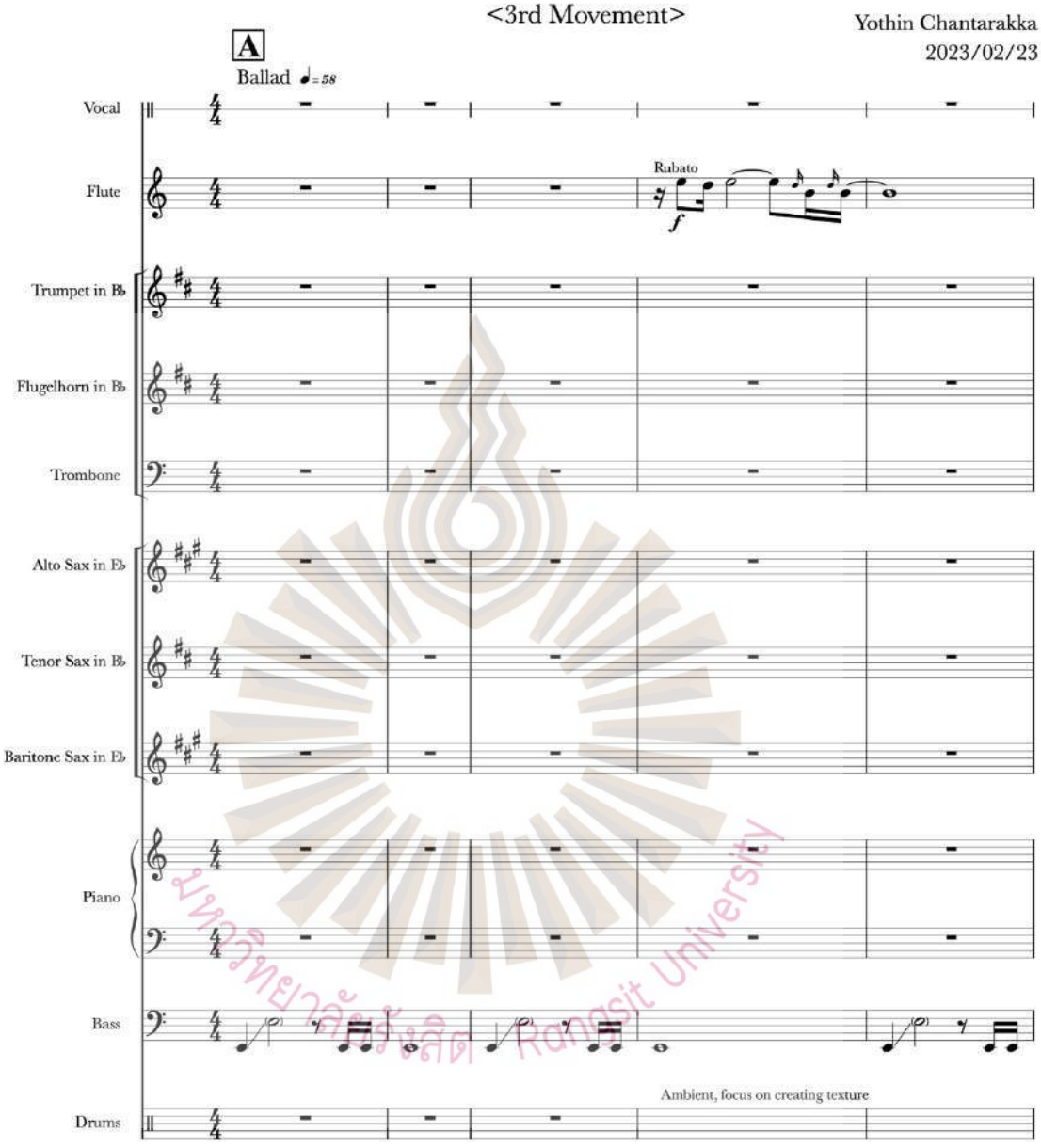
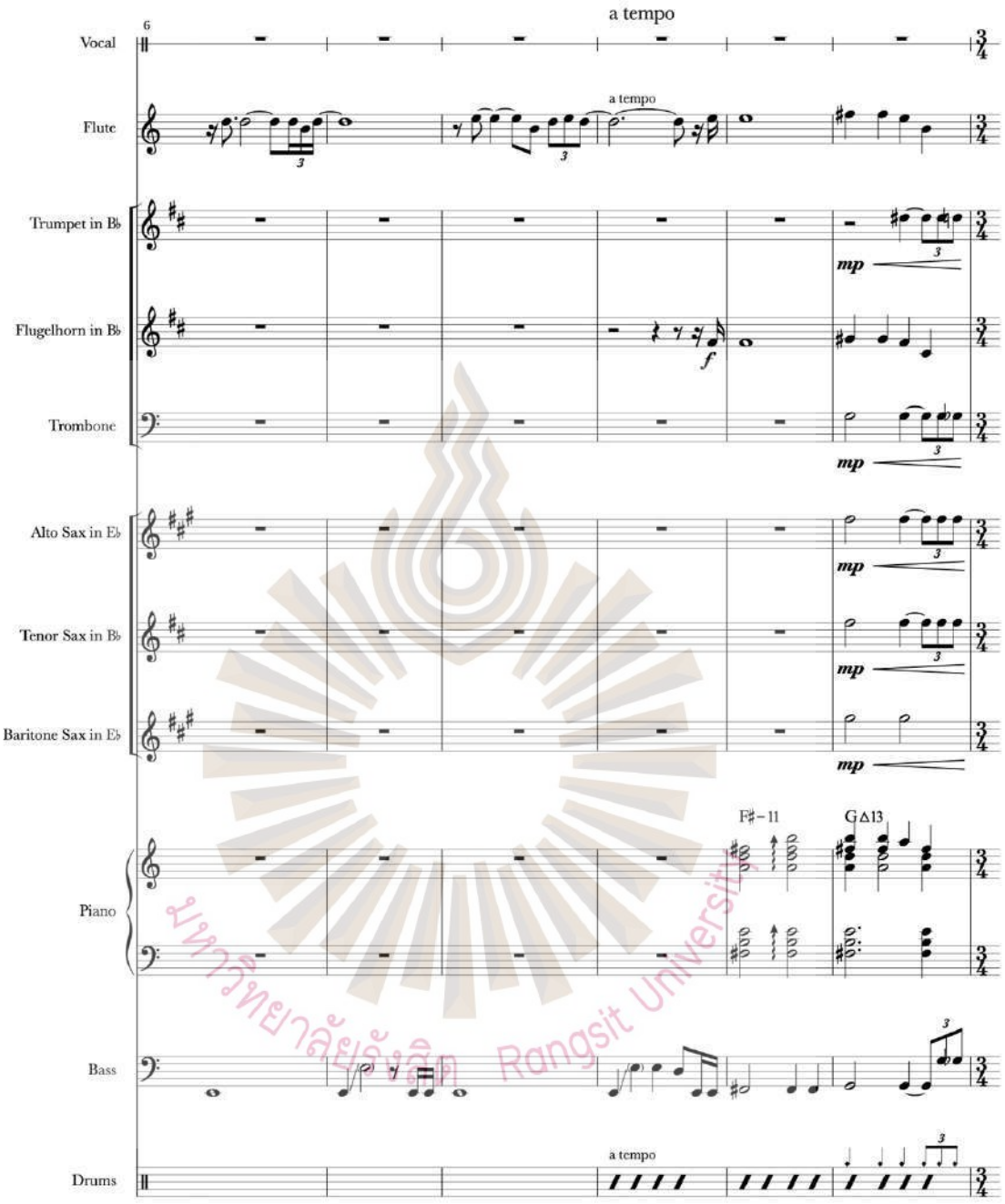
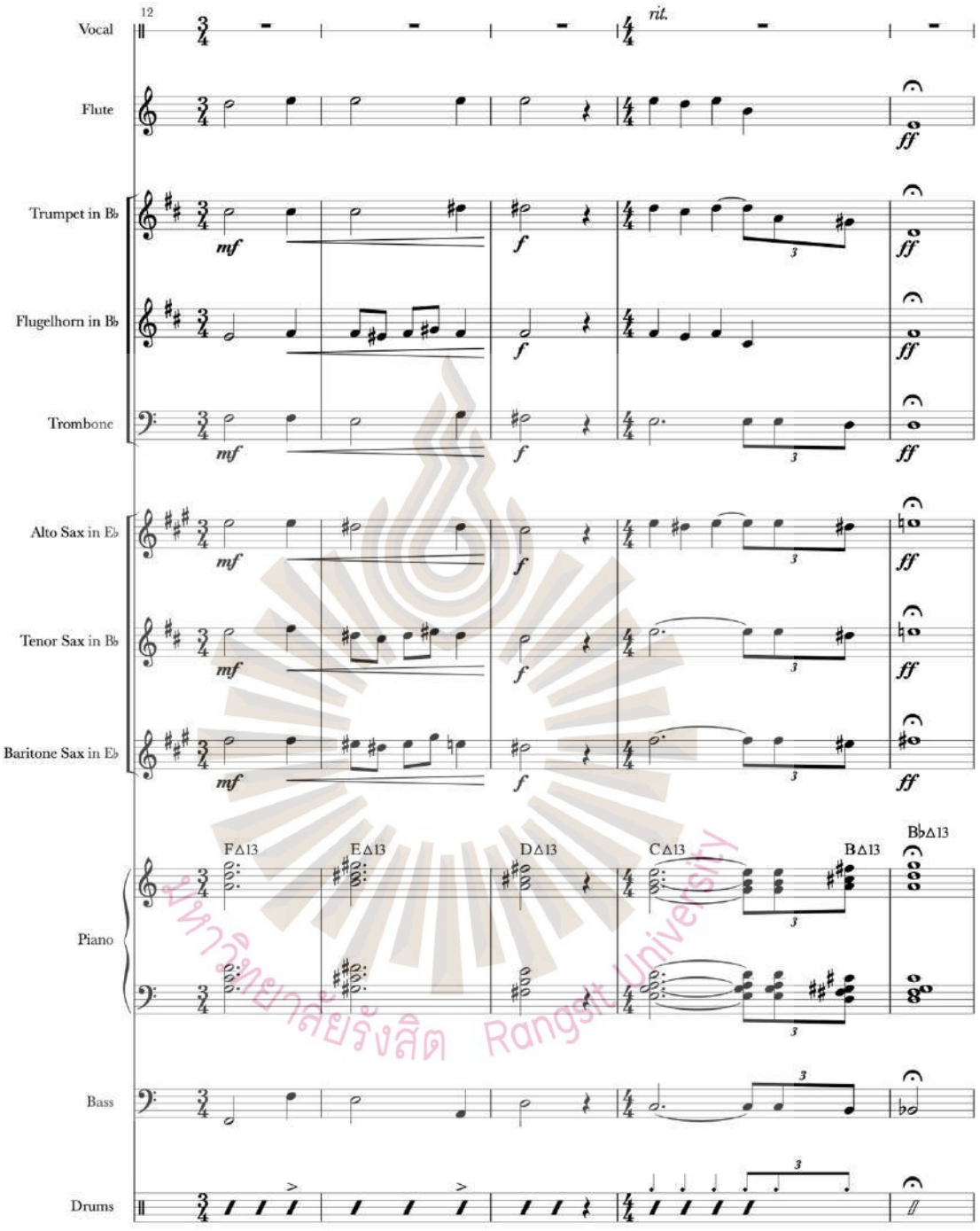
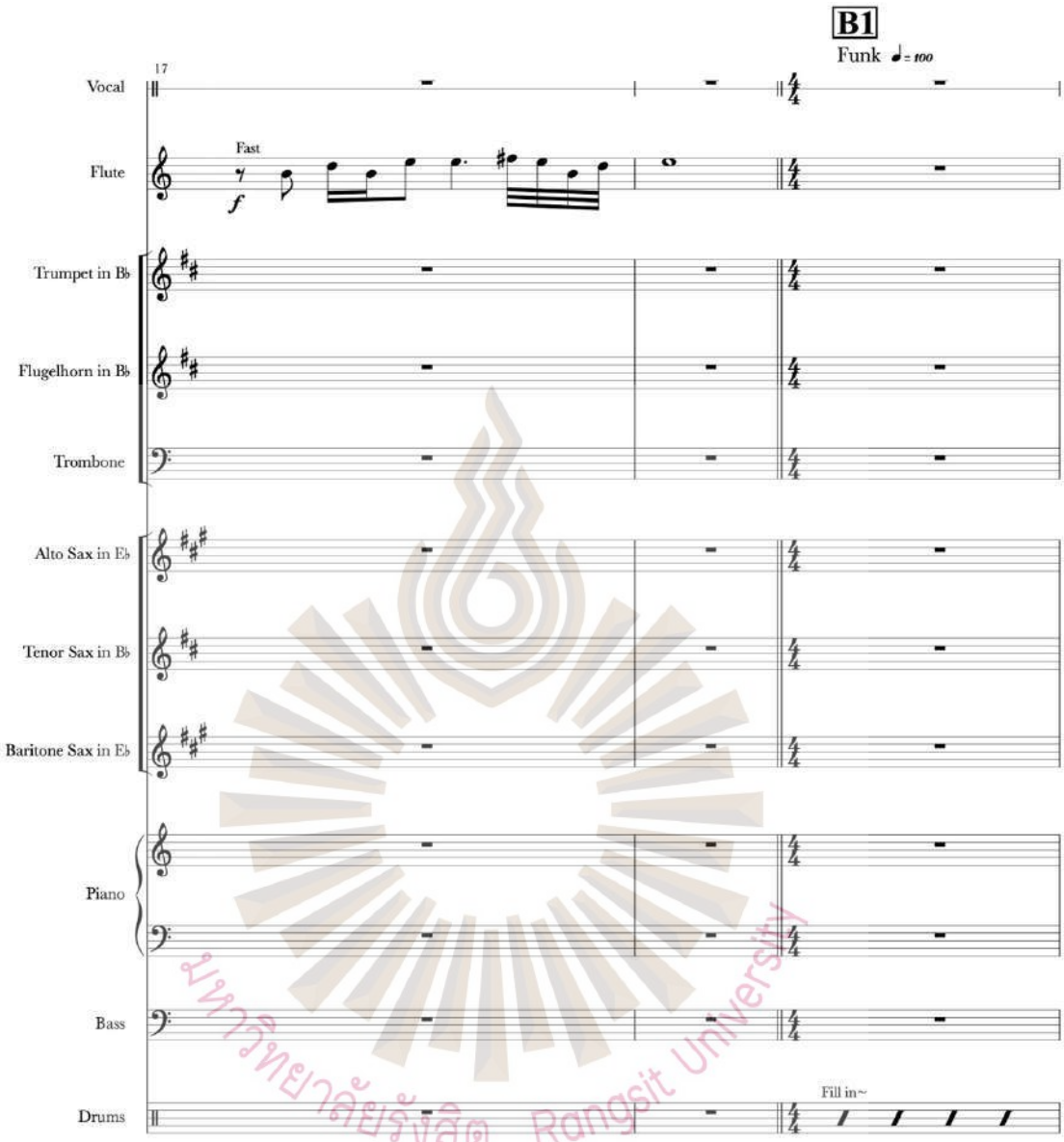
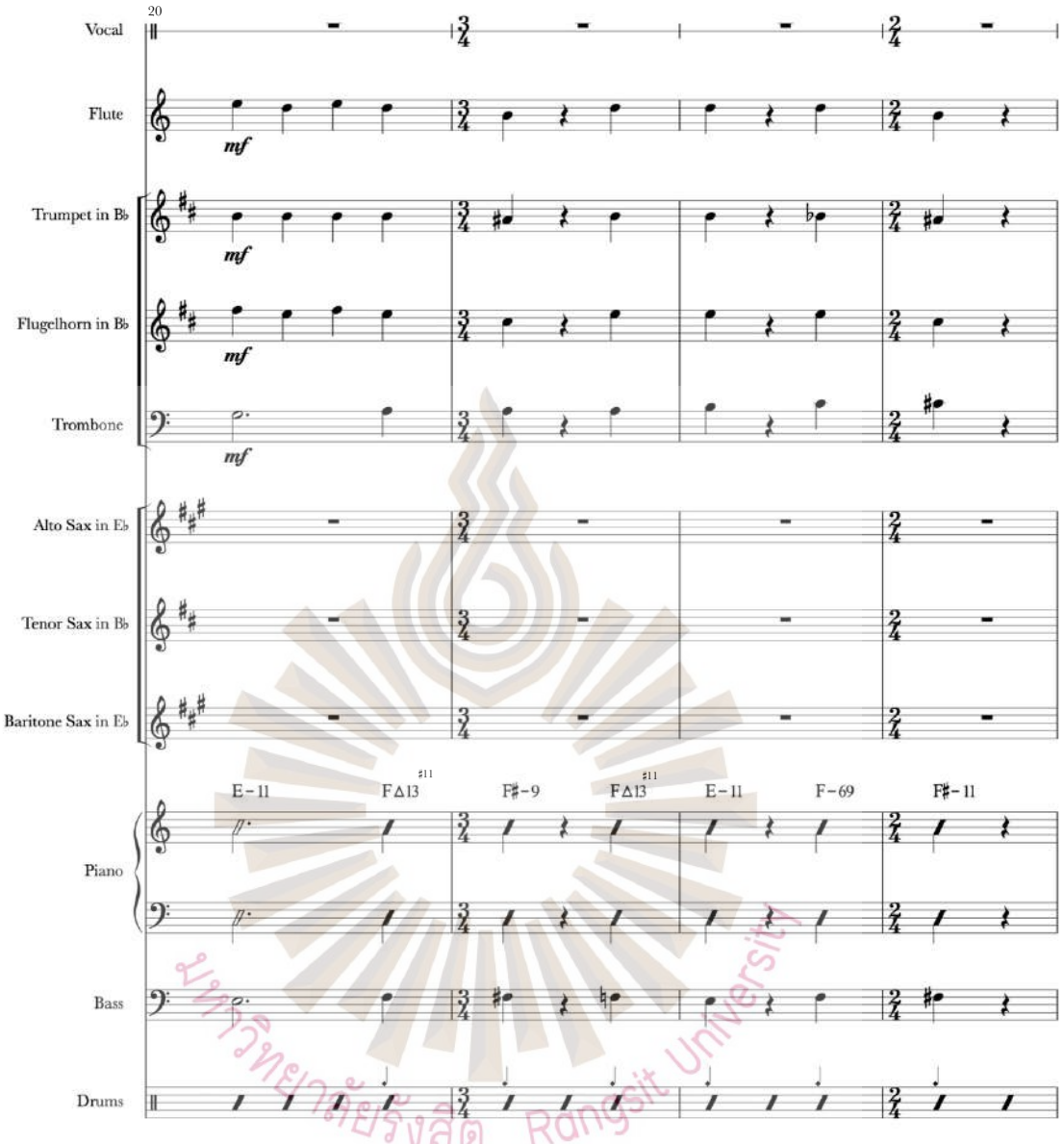
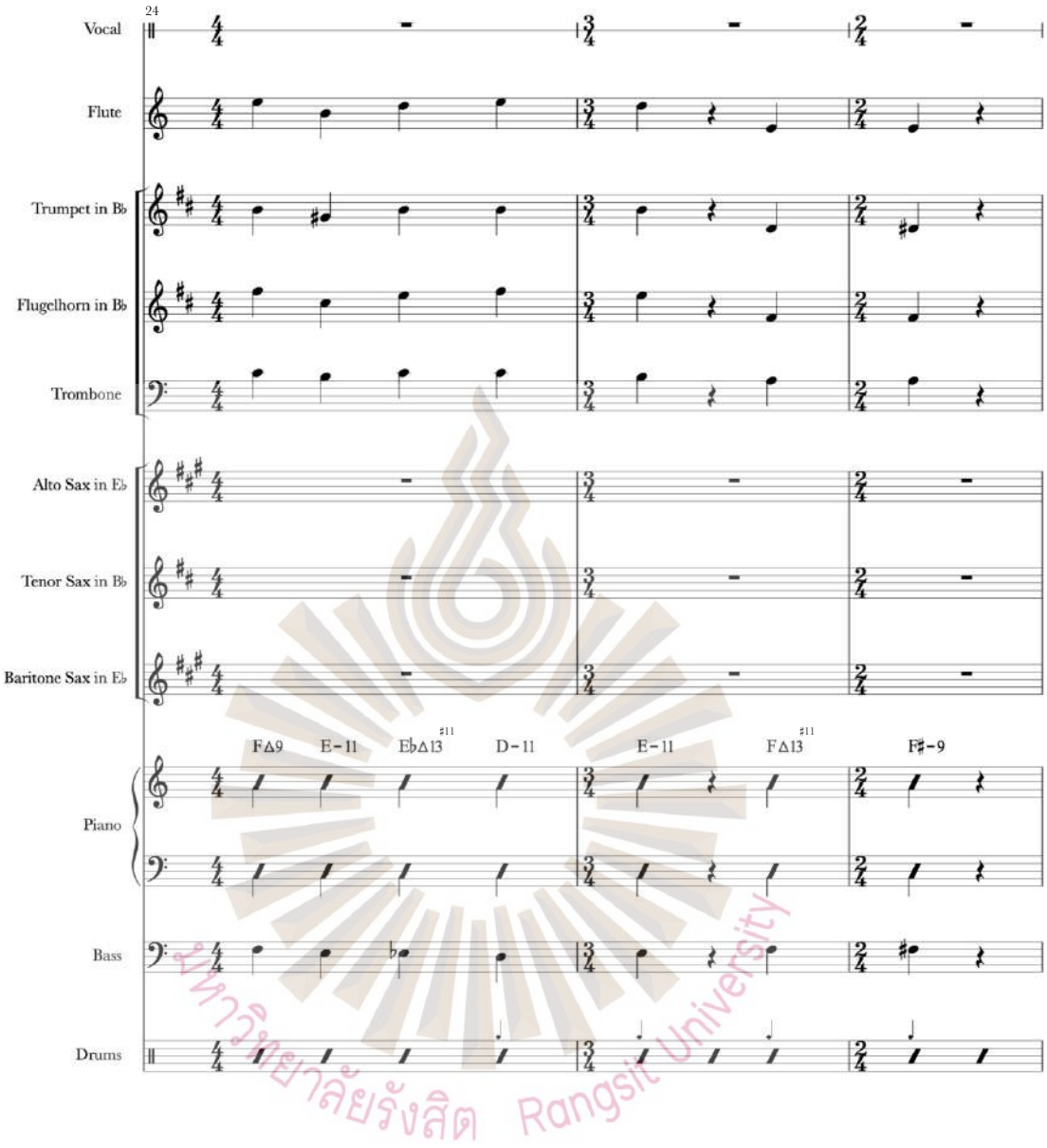
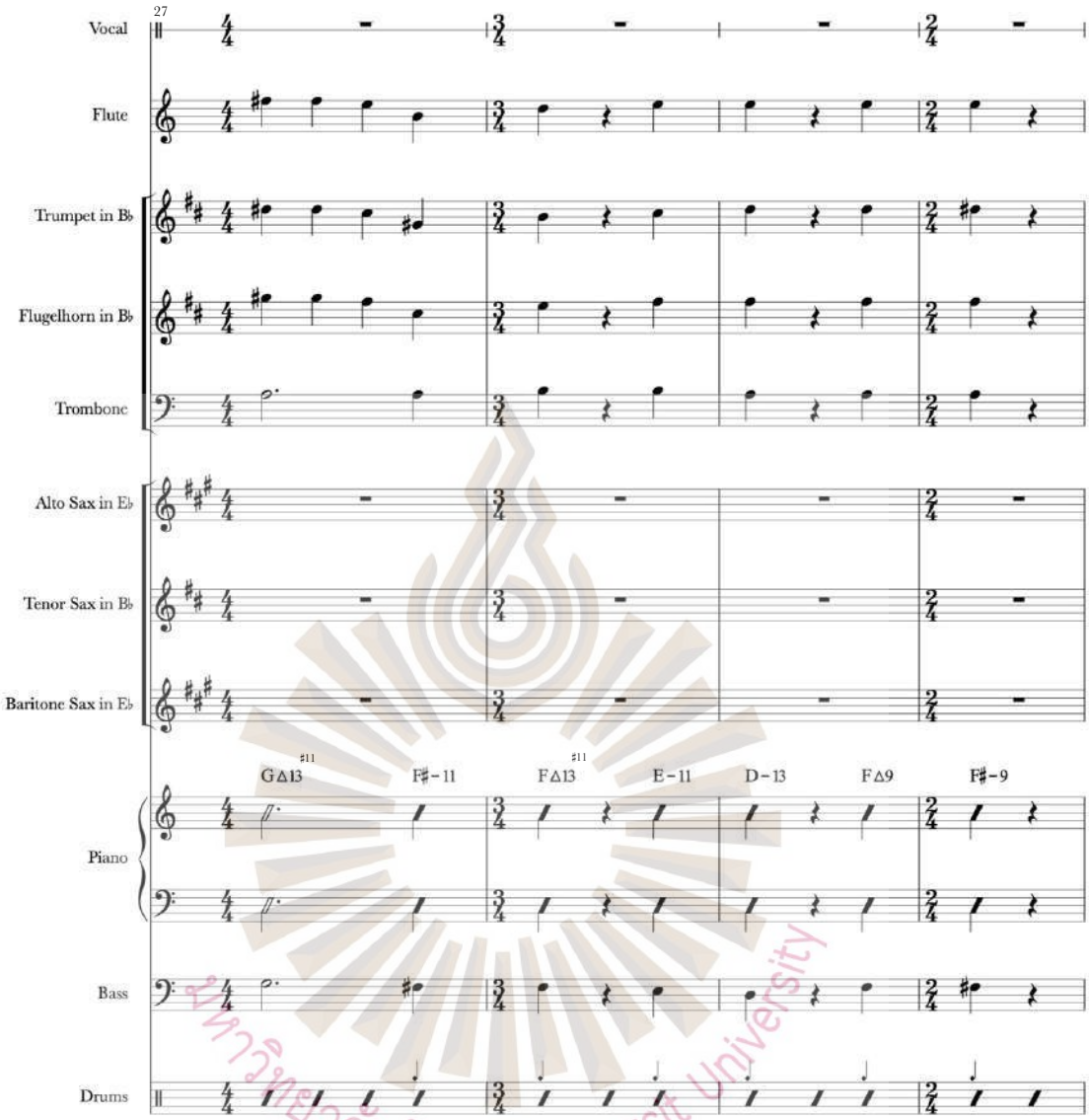
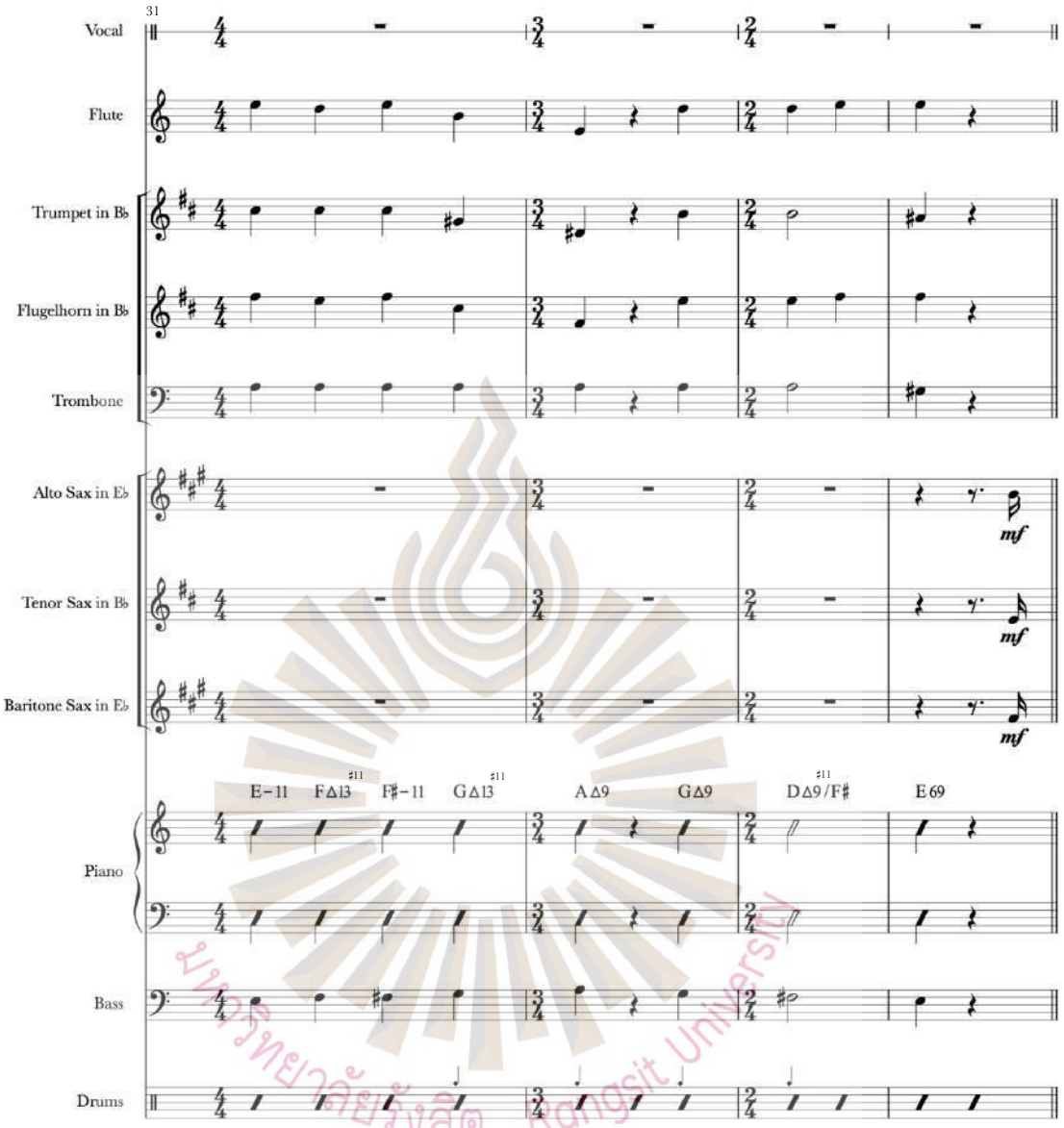
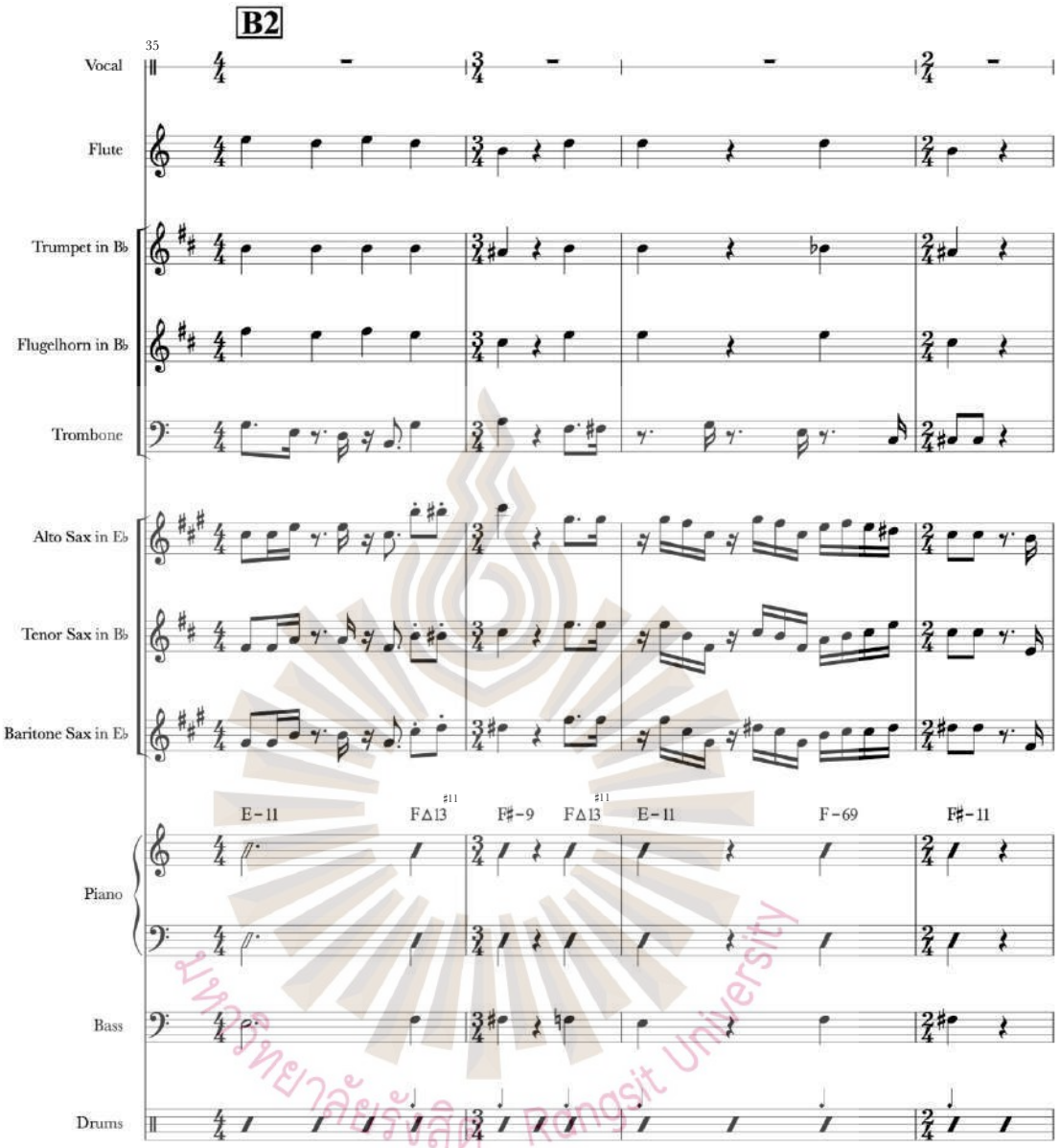
จำนวน 50 หน้า (หน้า 197 - 246)

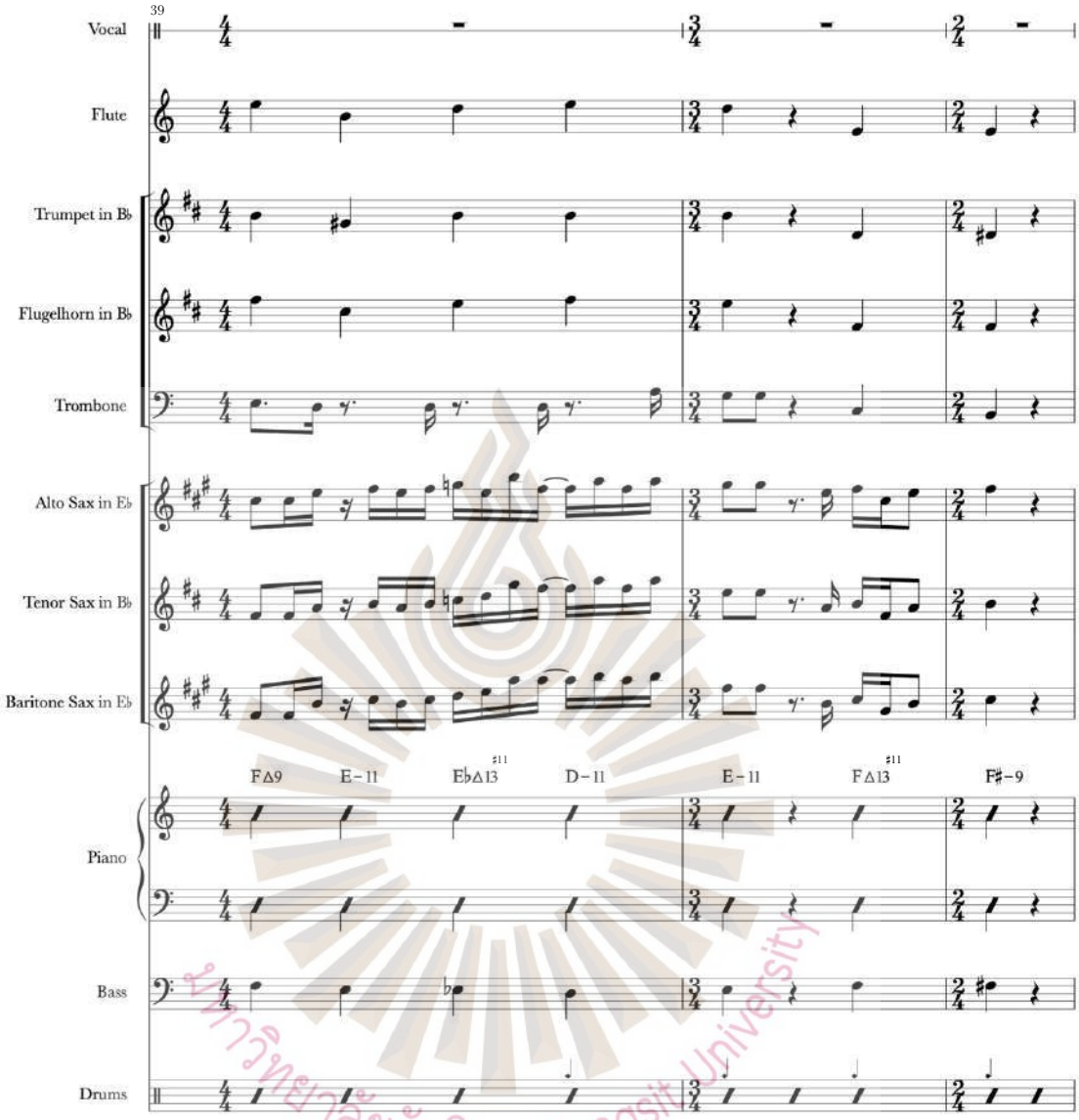
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

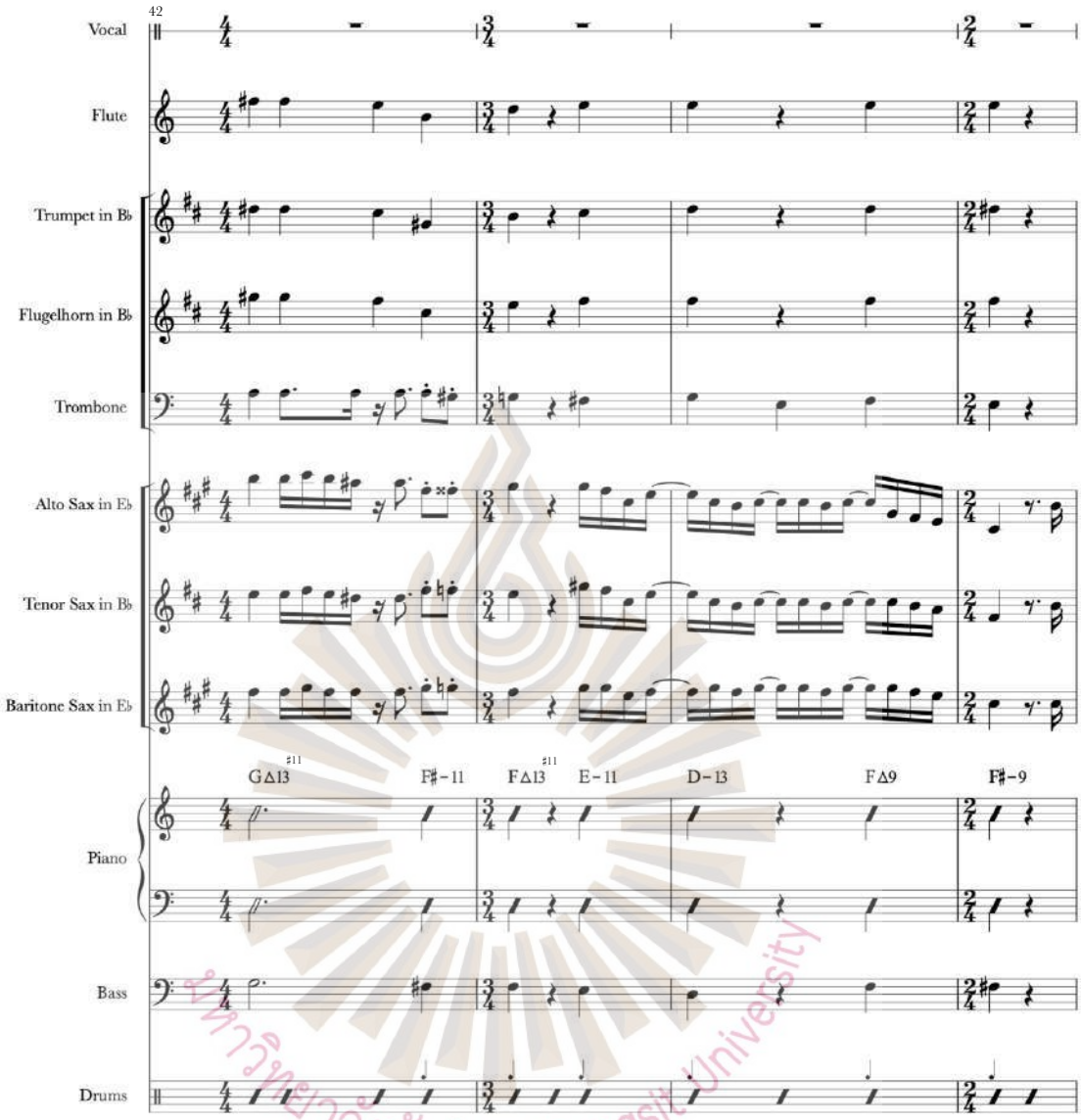
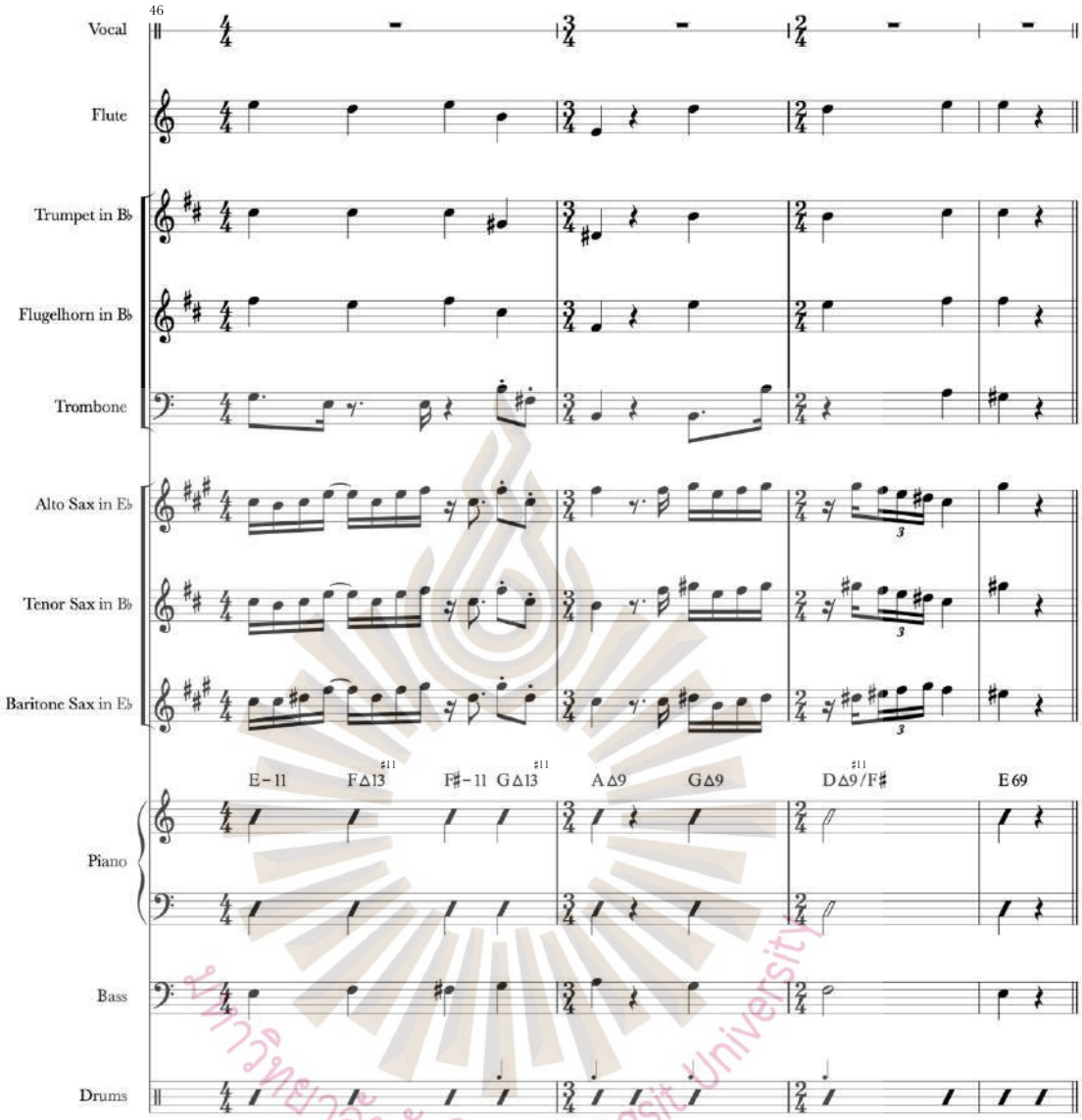
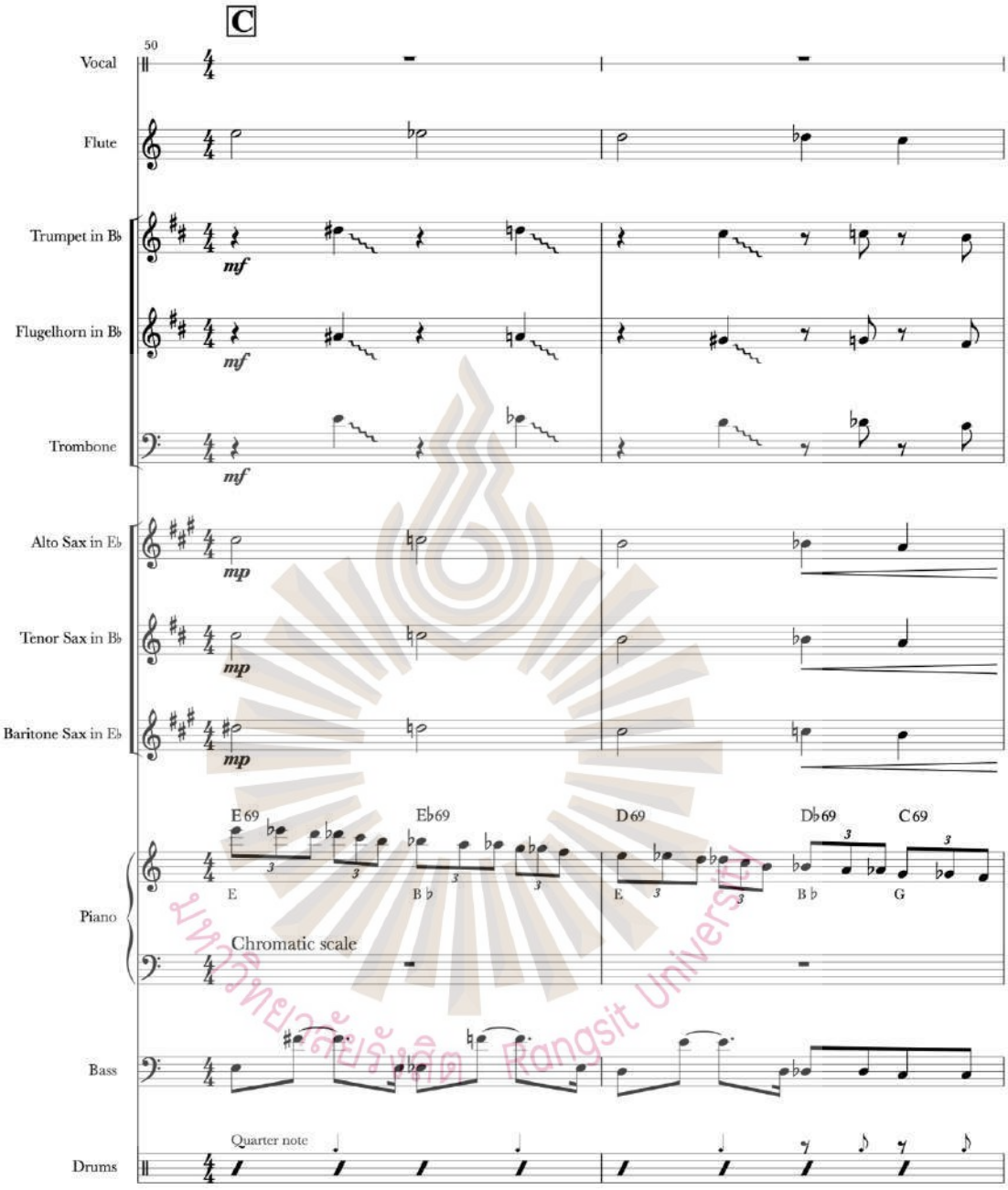
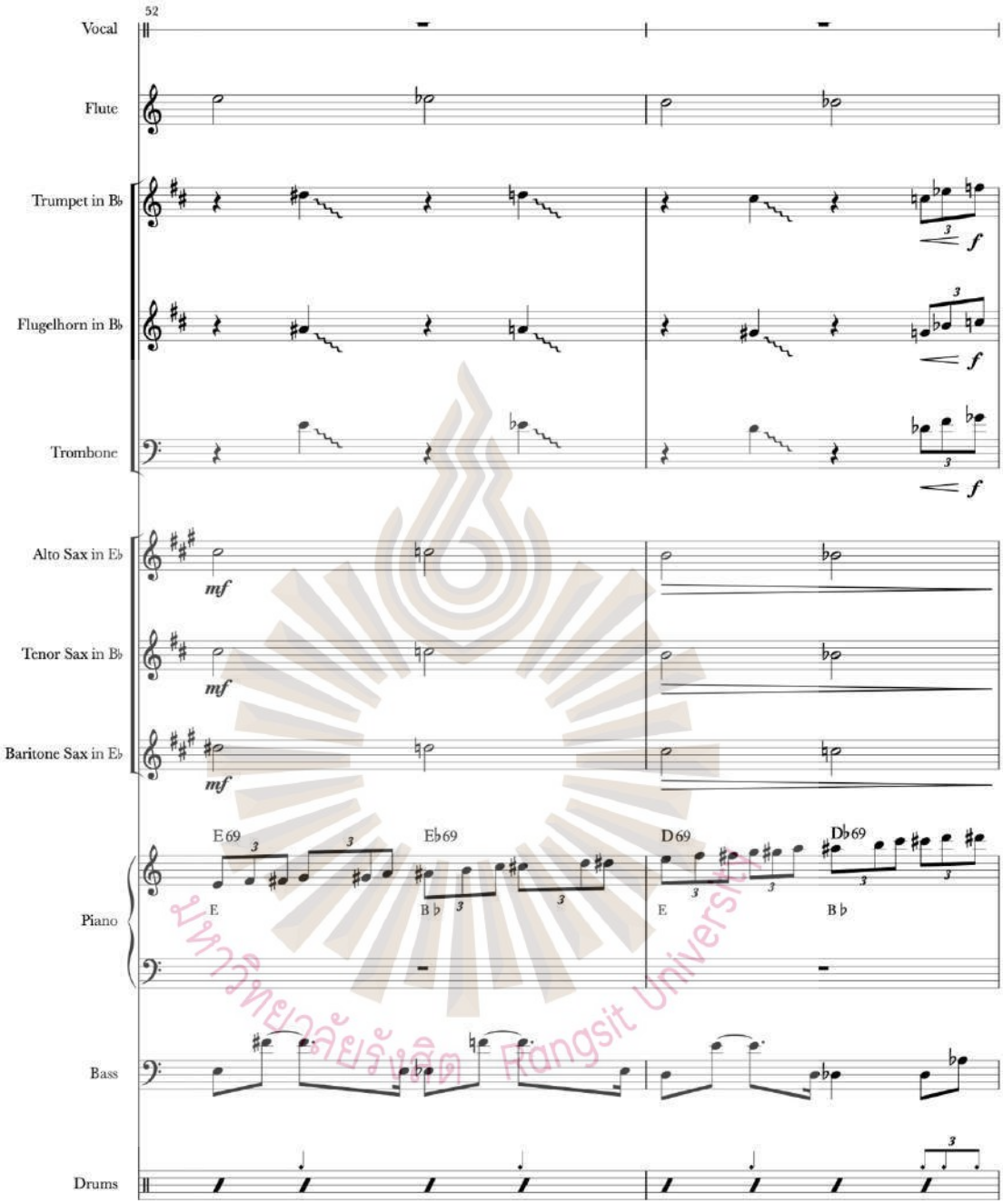
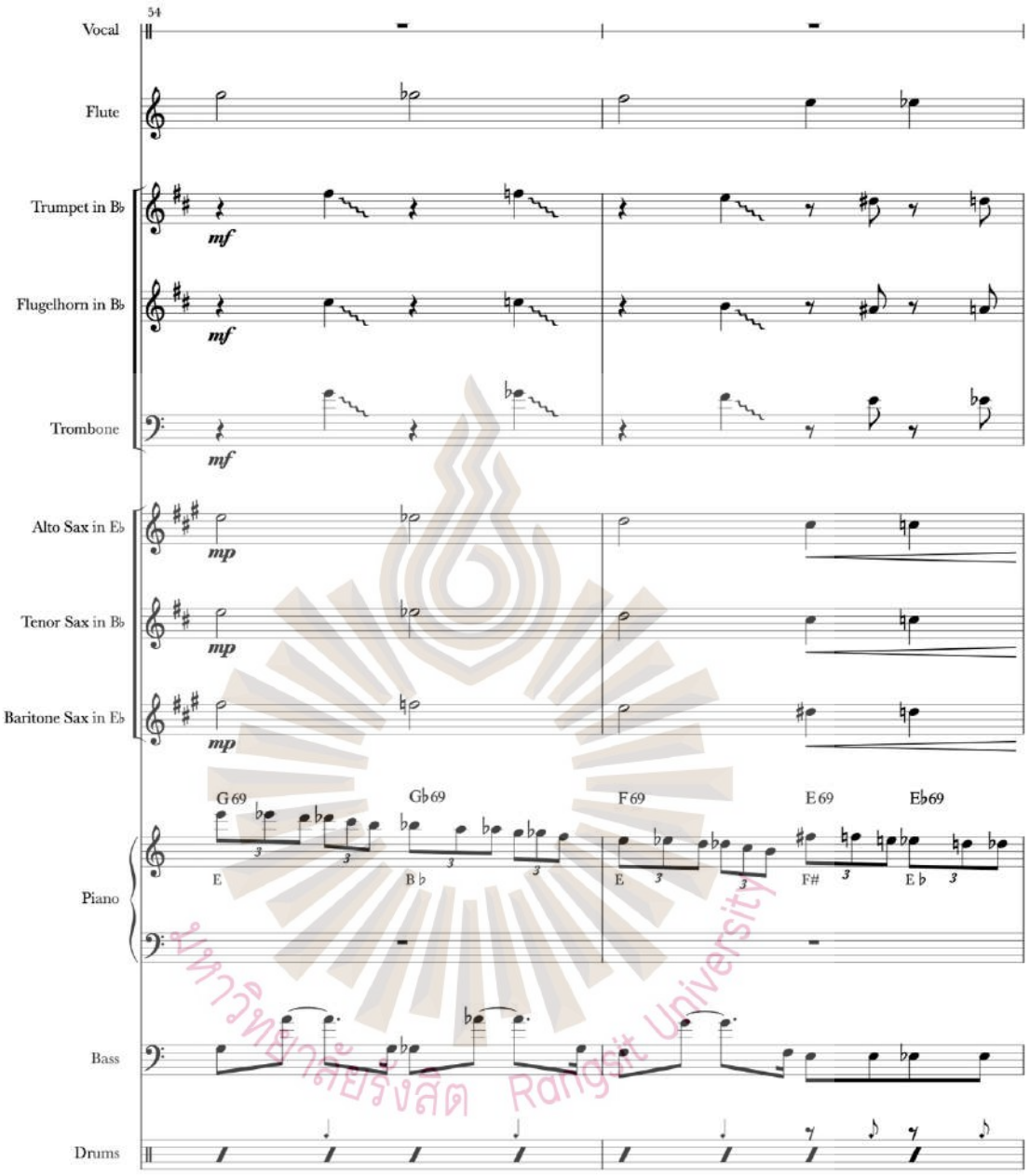
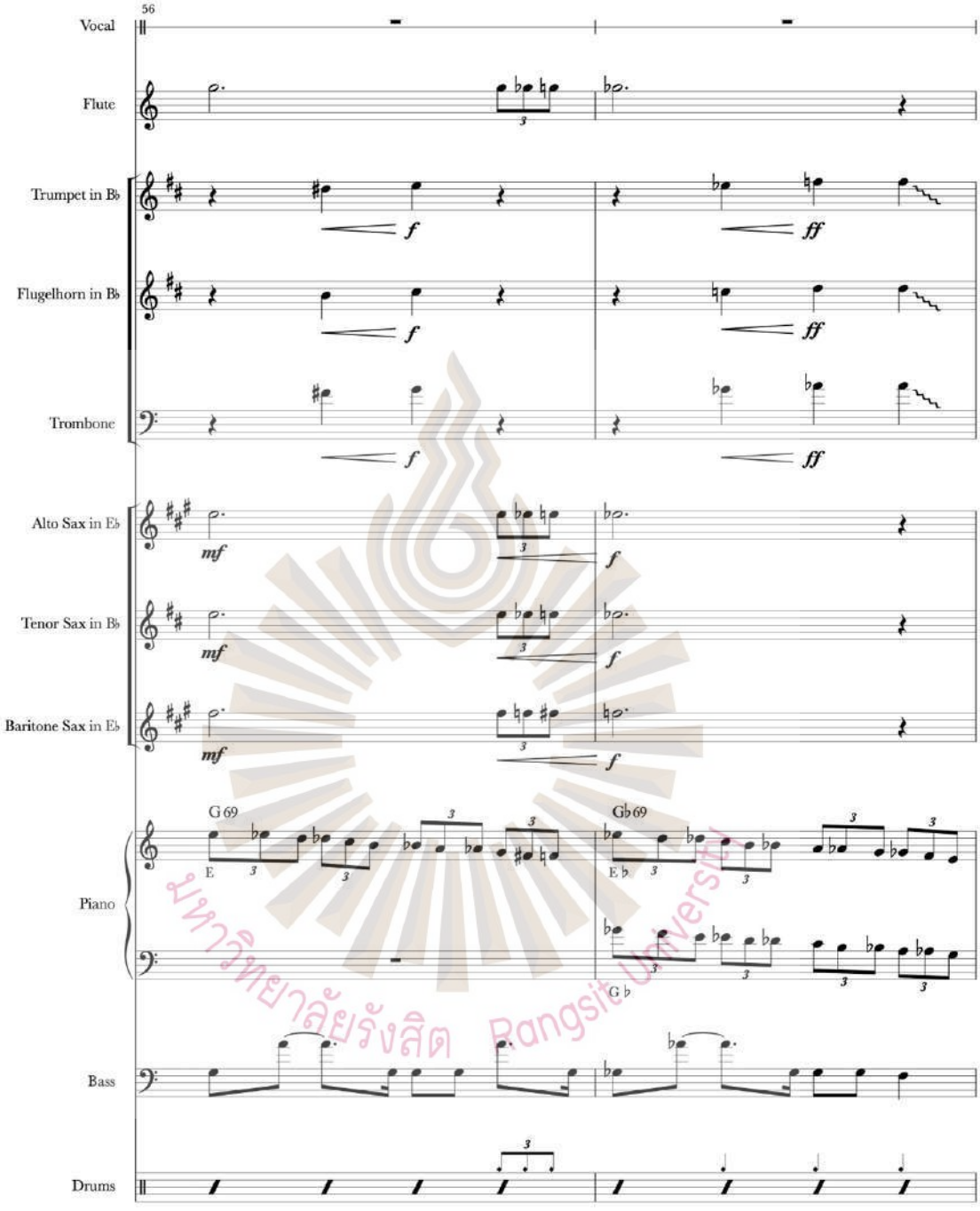
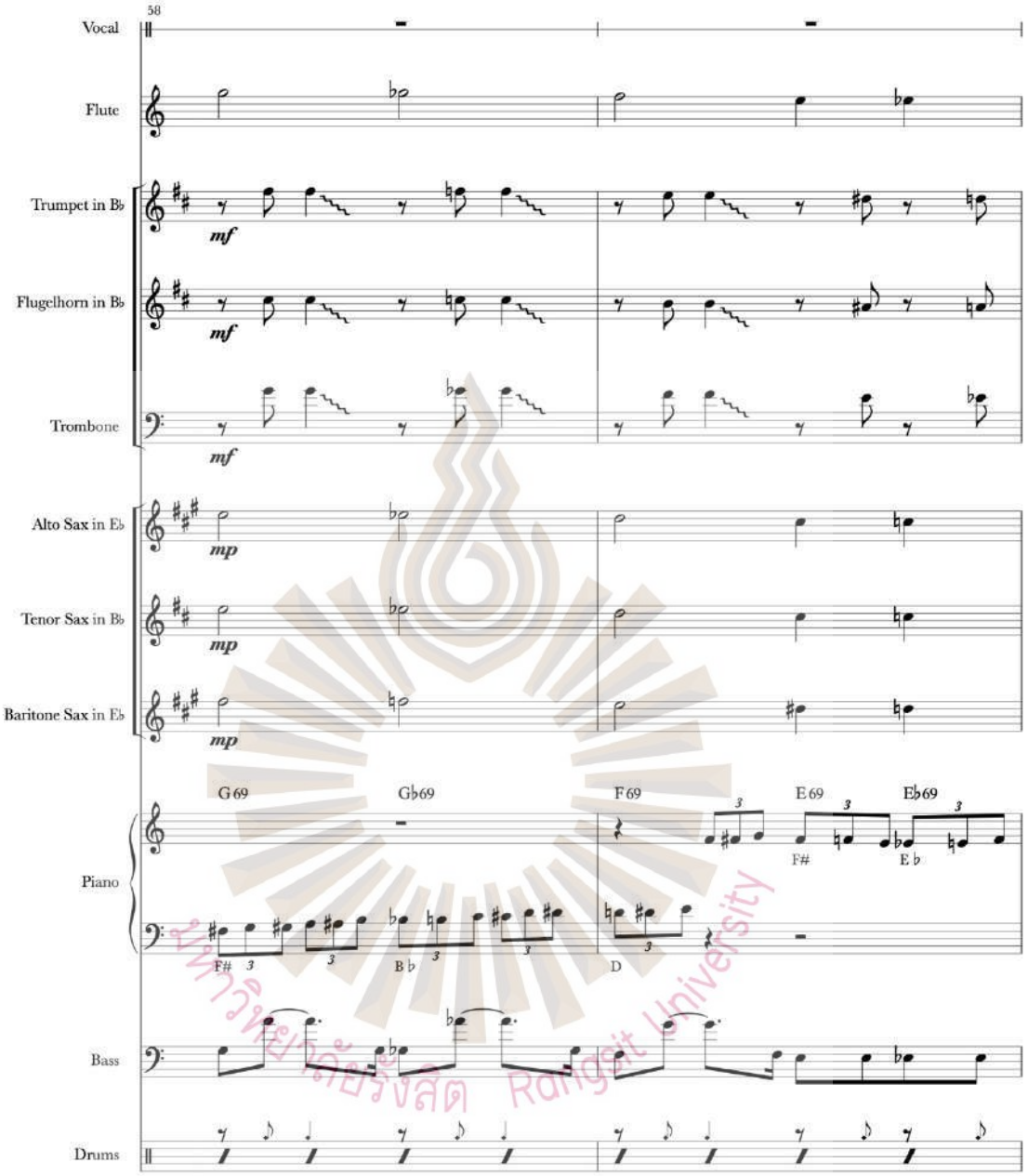
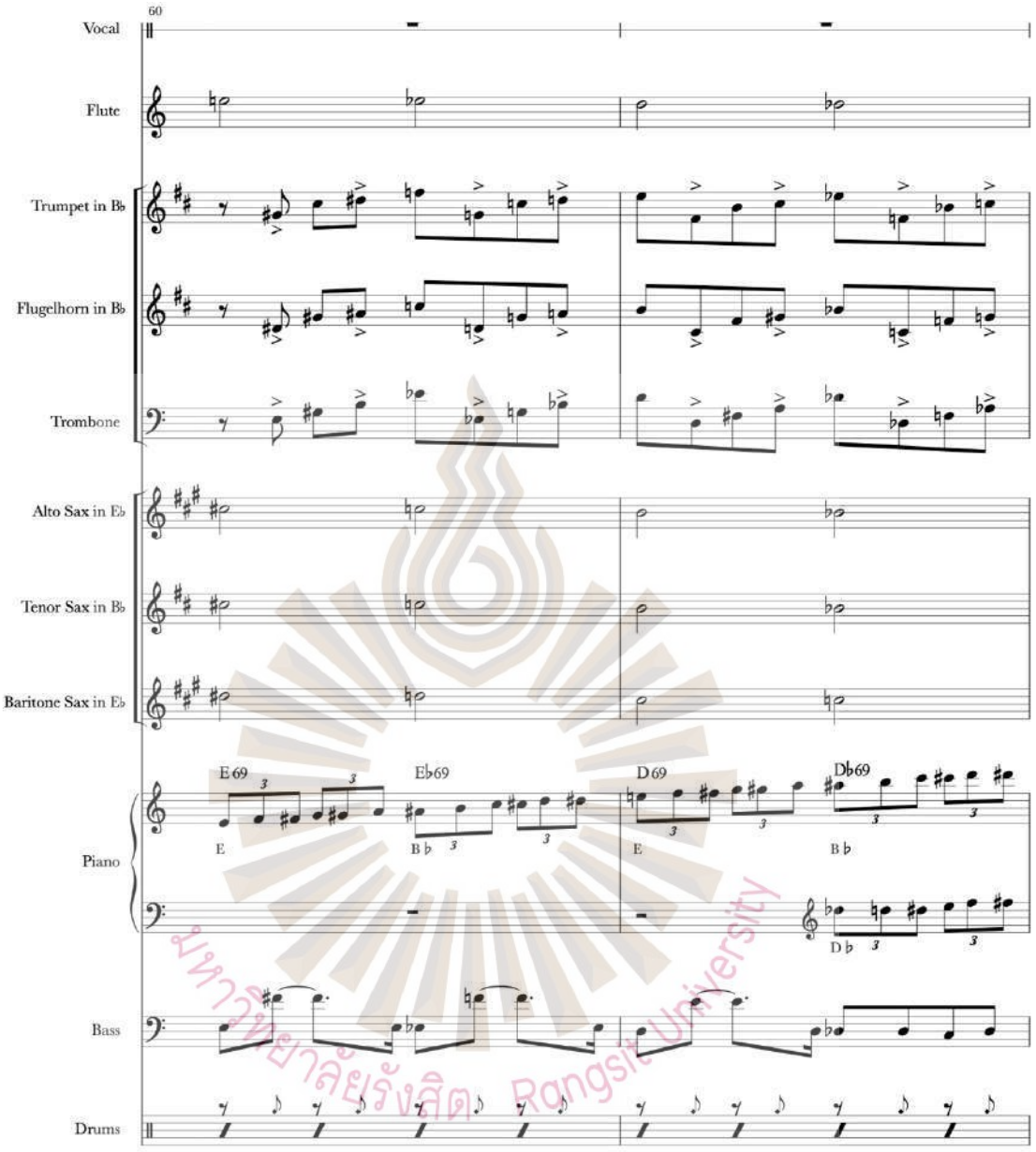
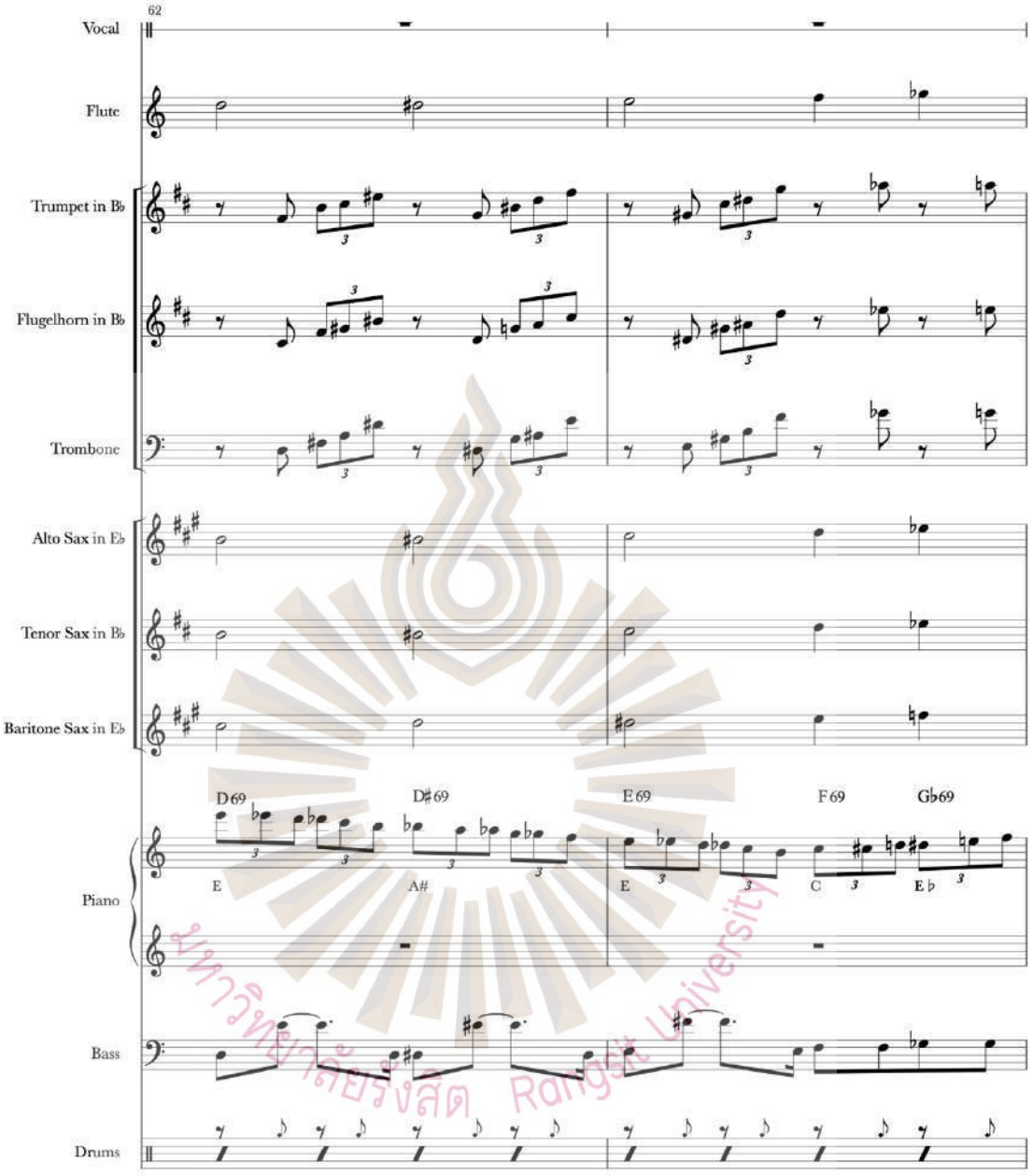
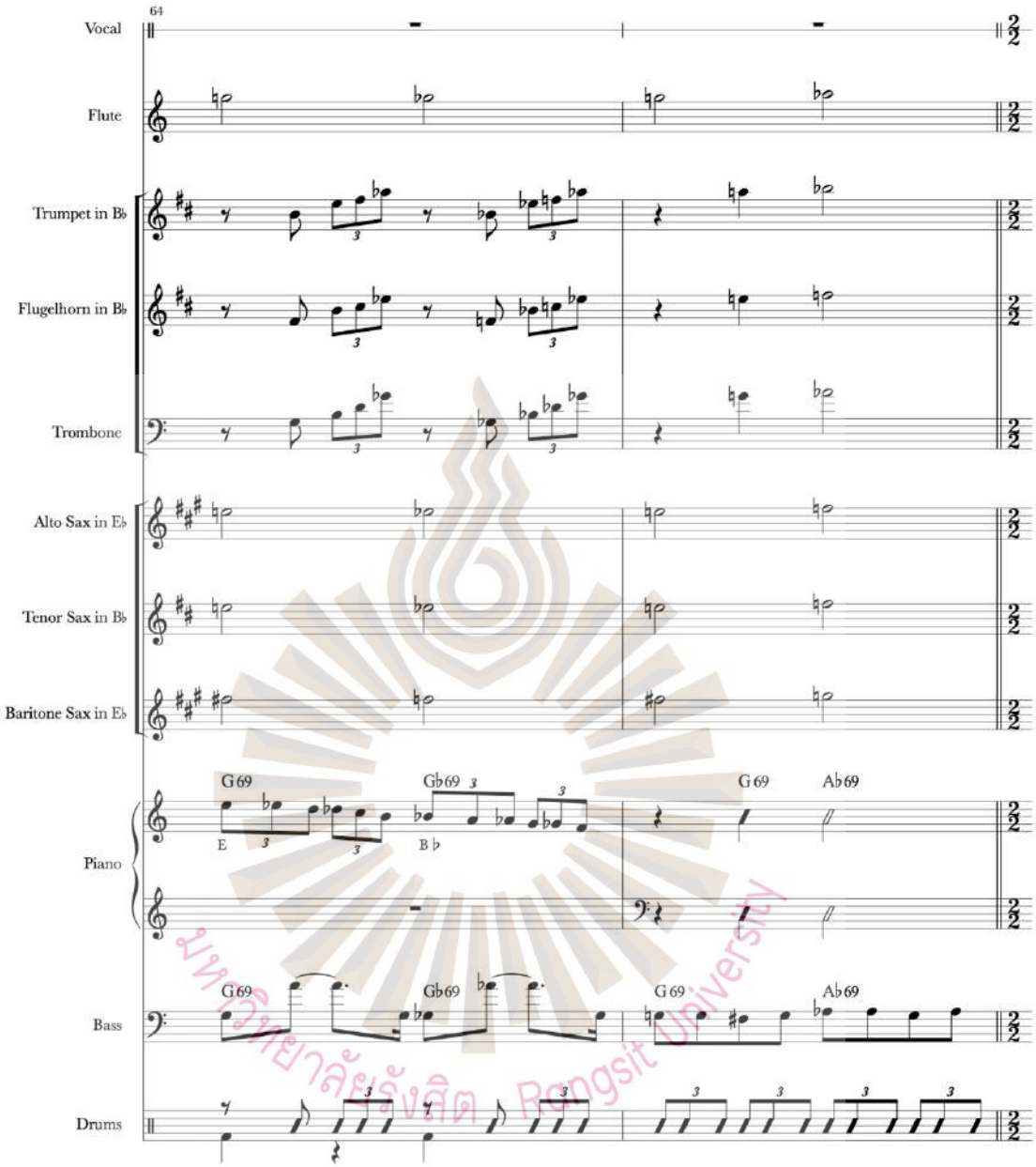
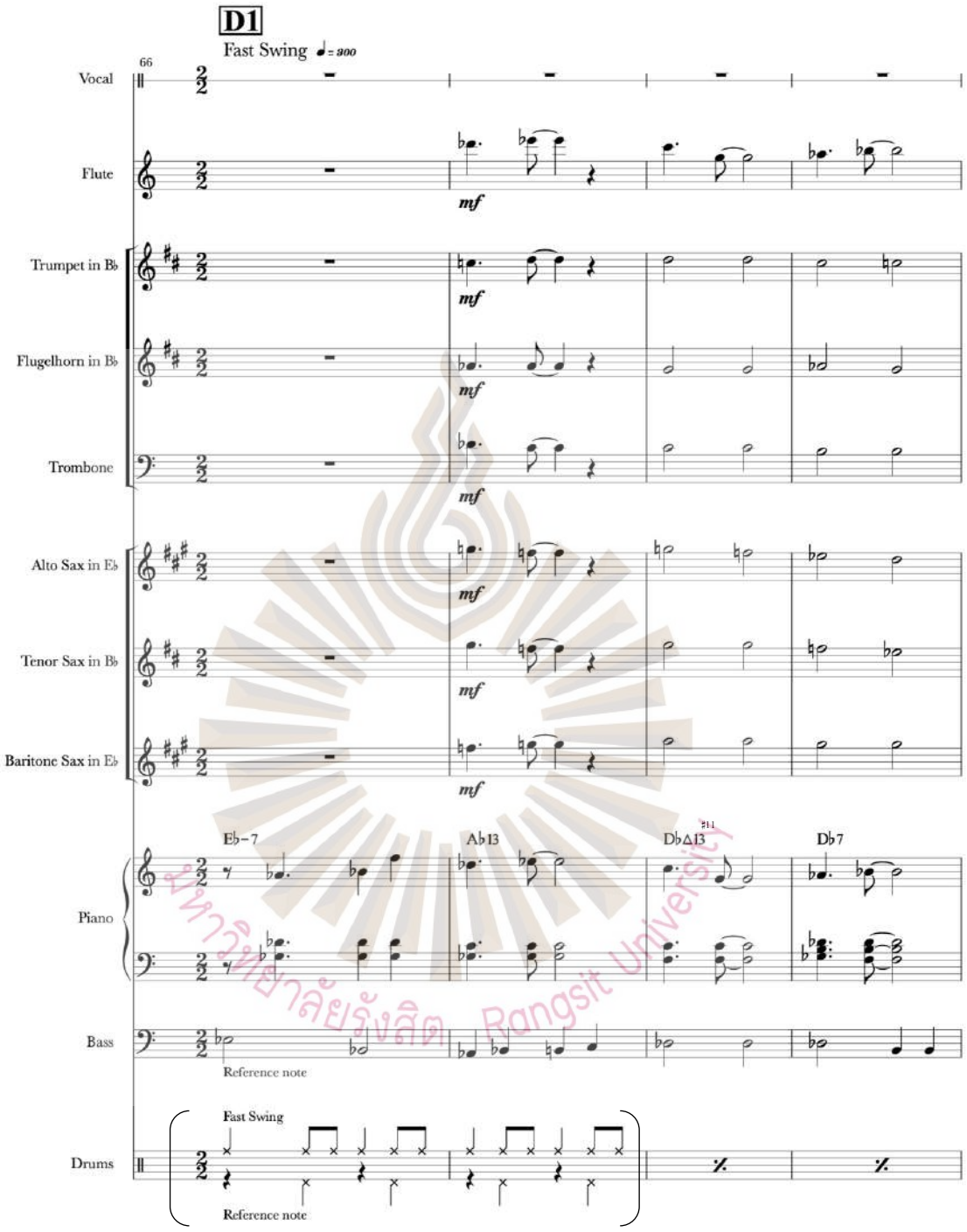
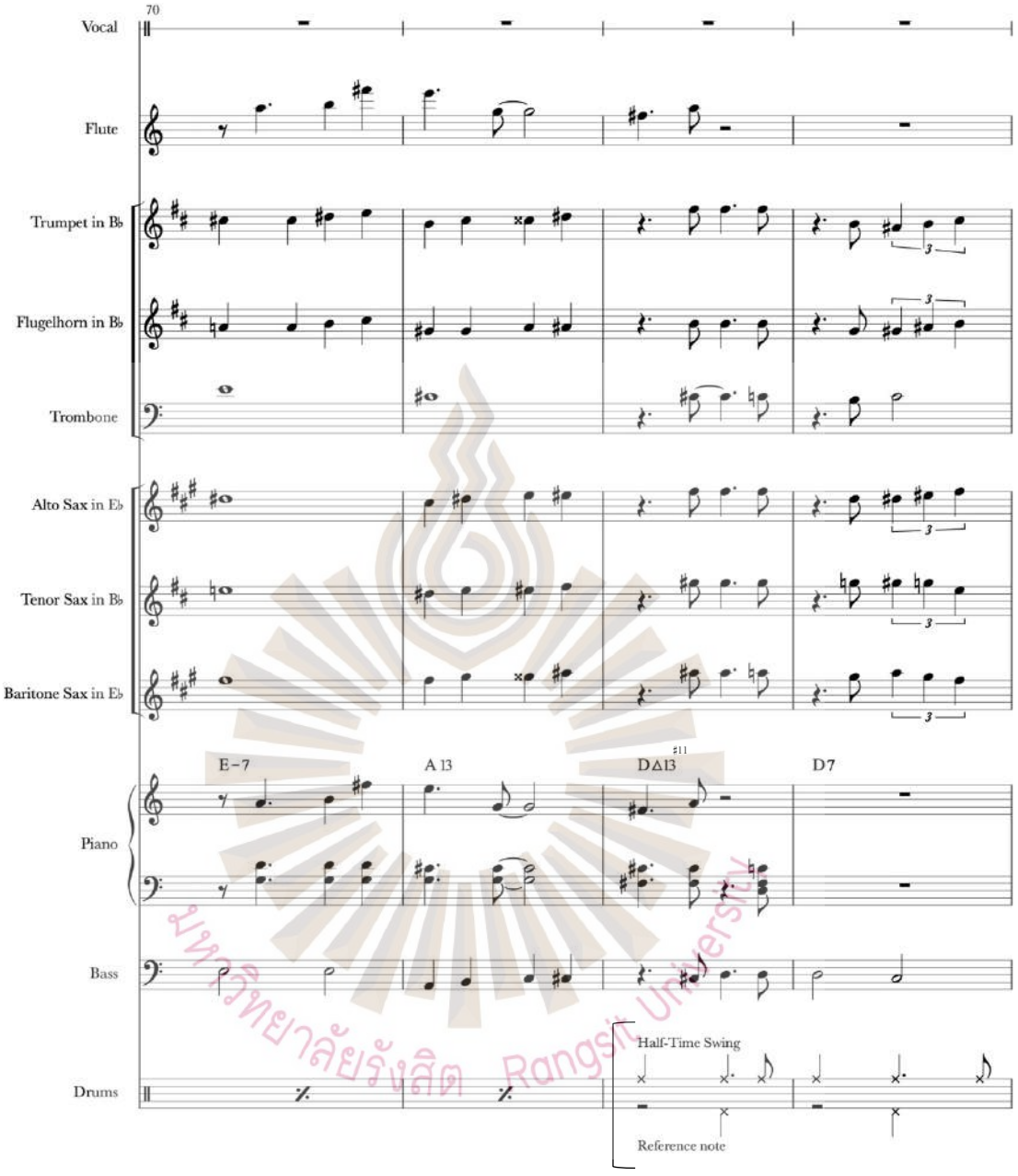
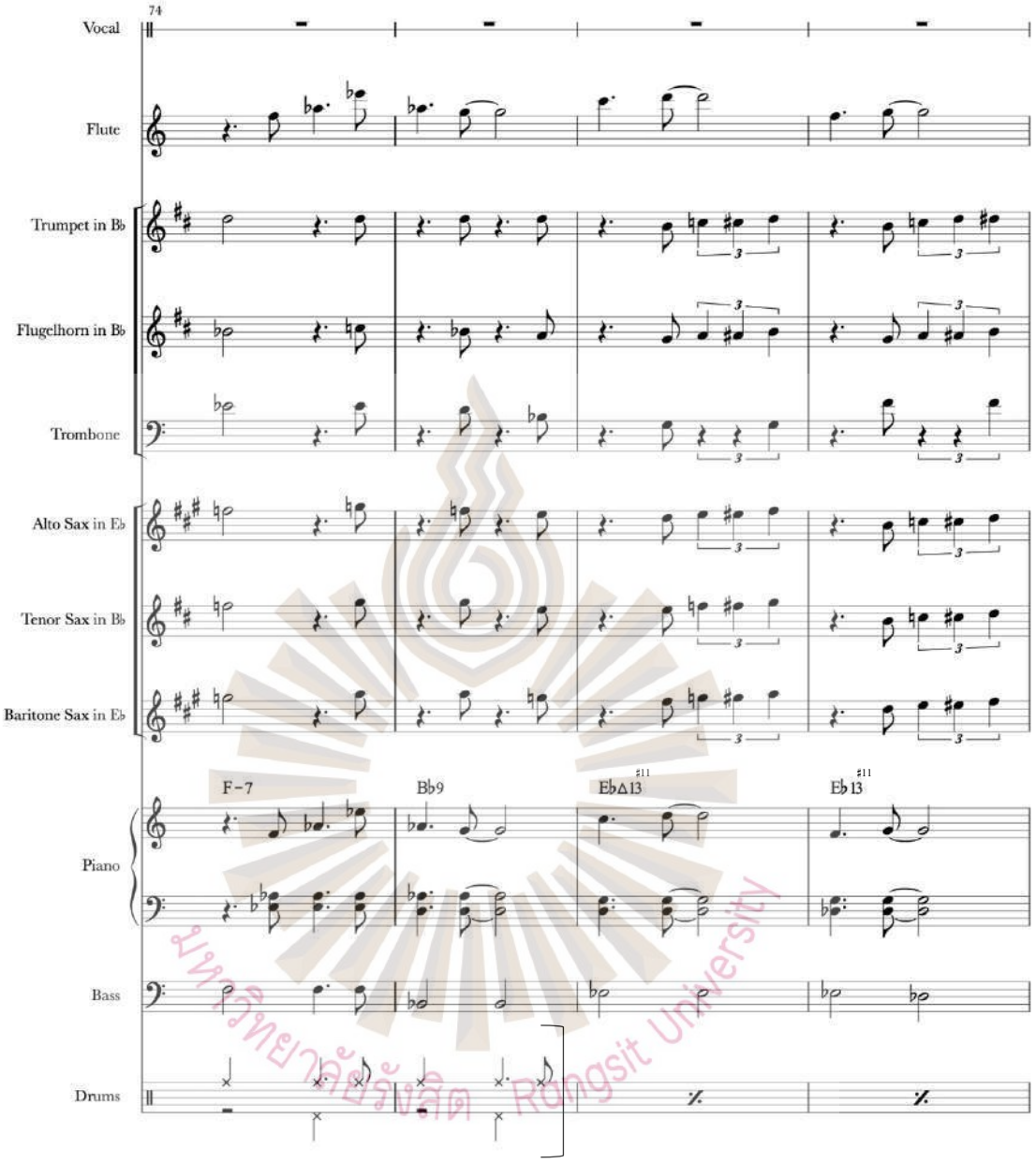
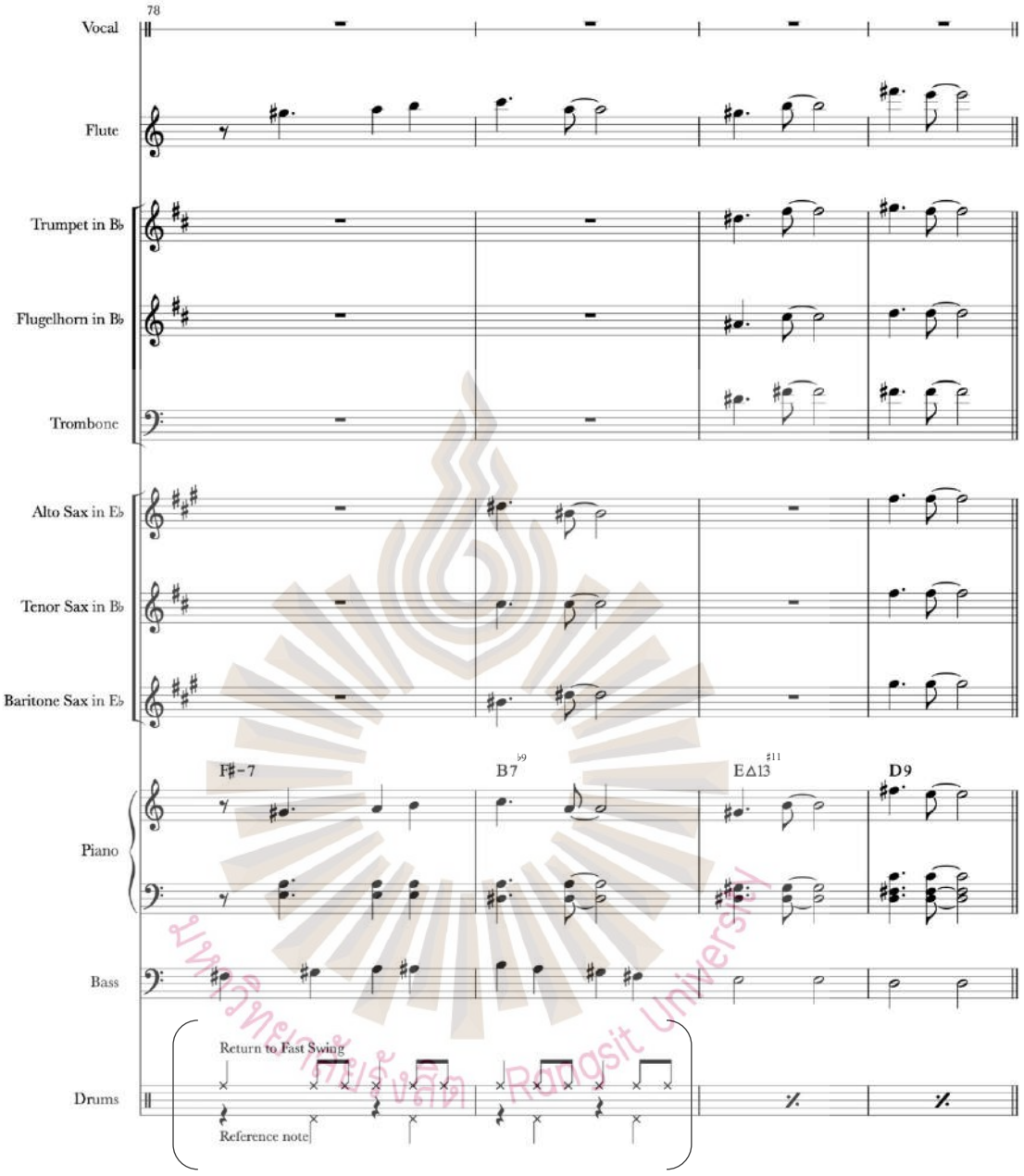
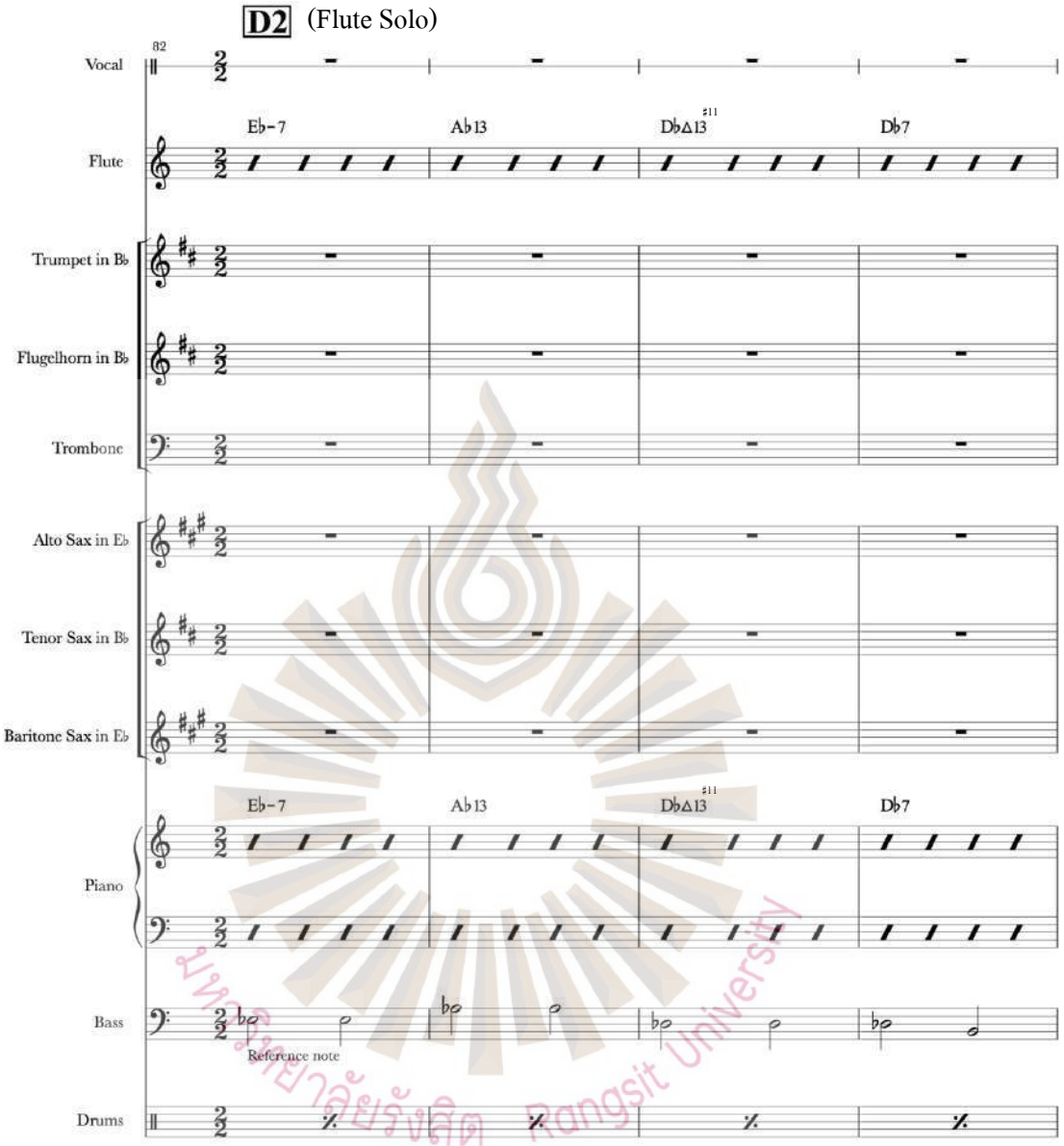
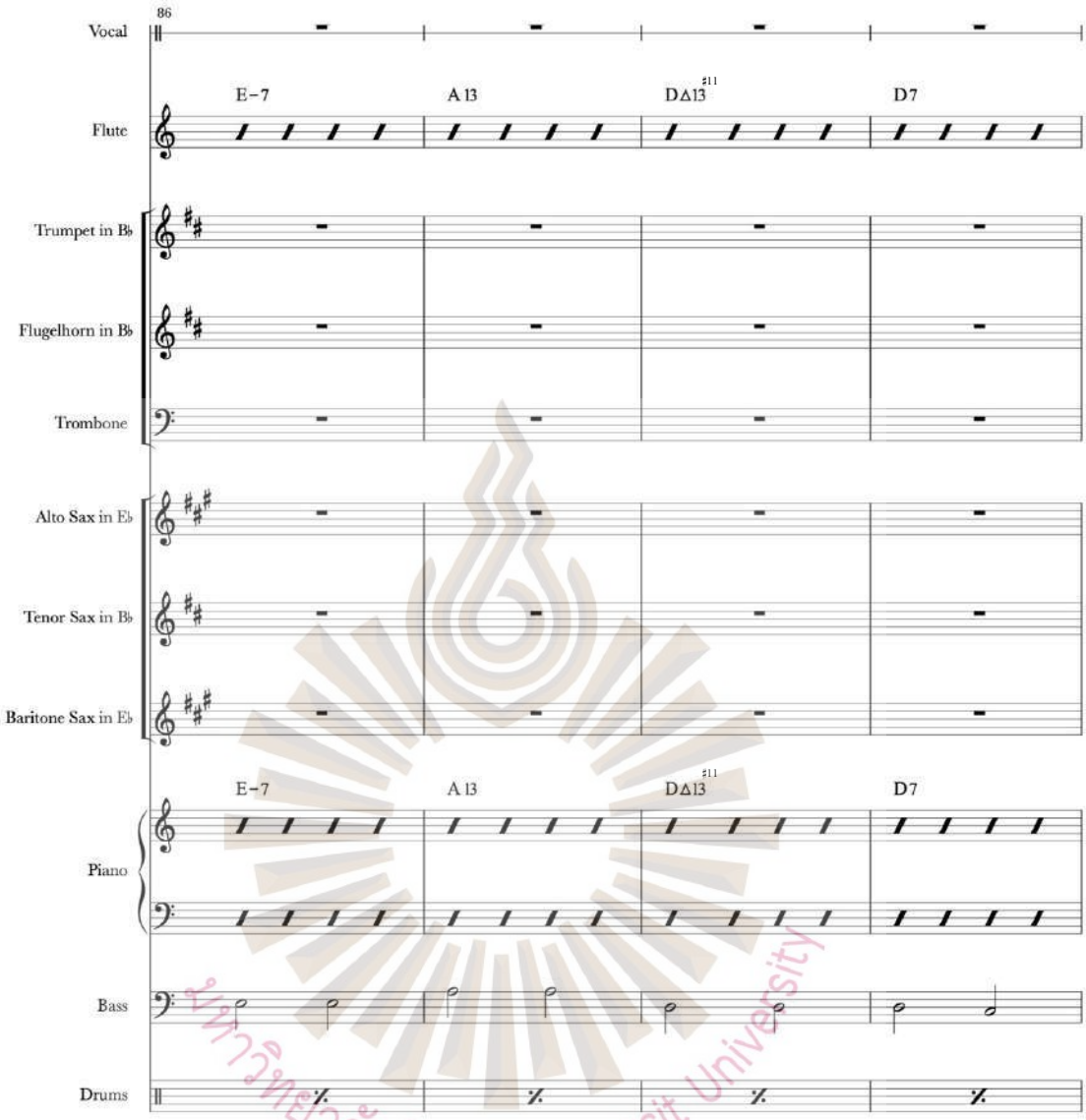
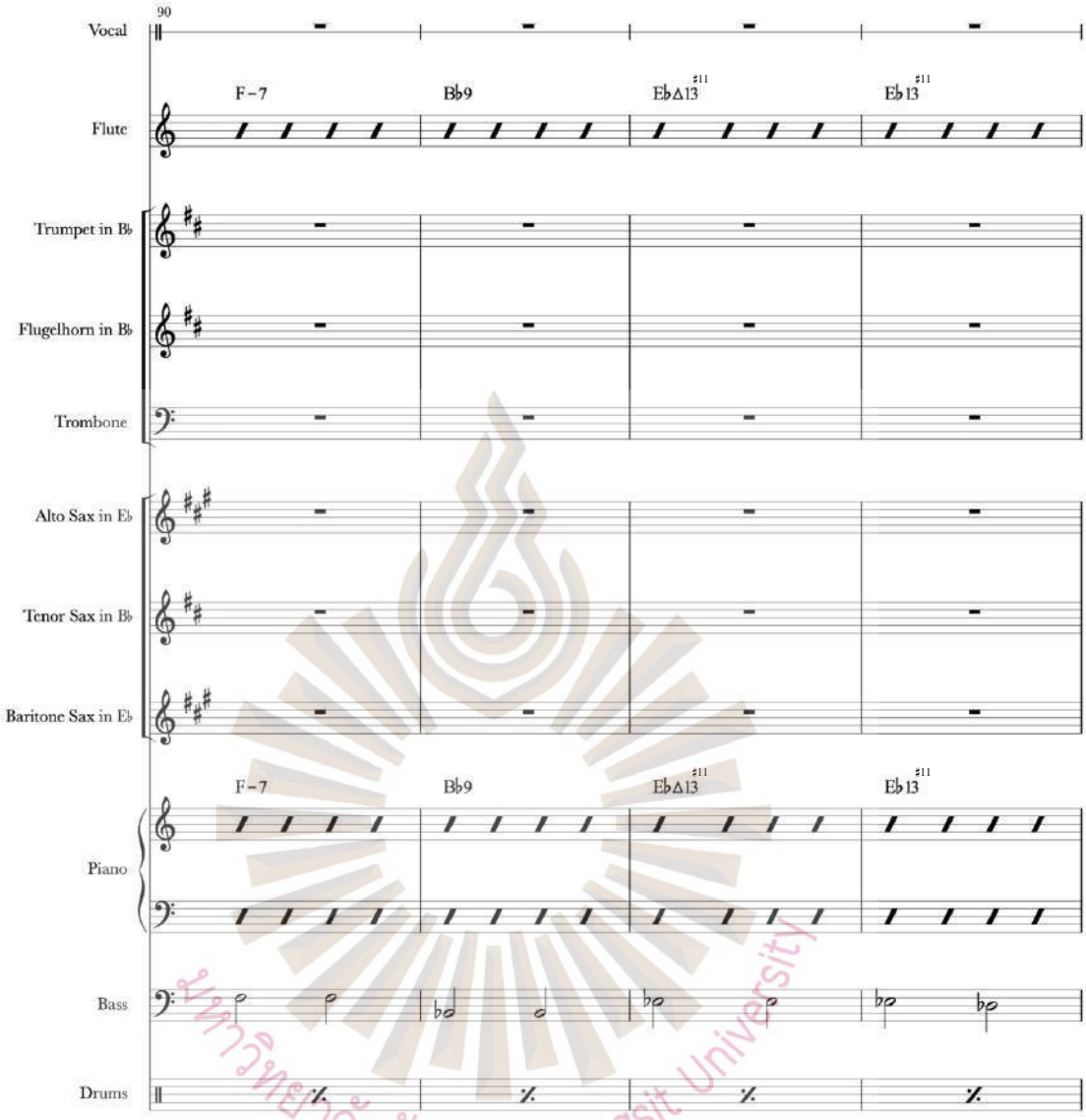
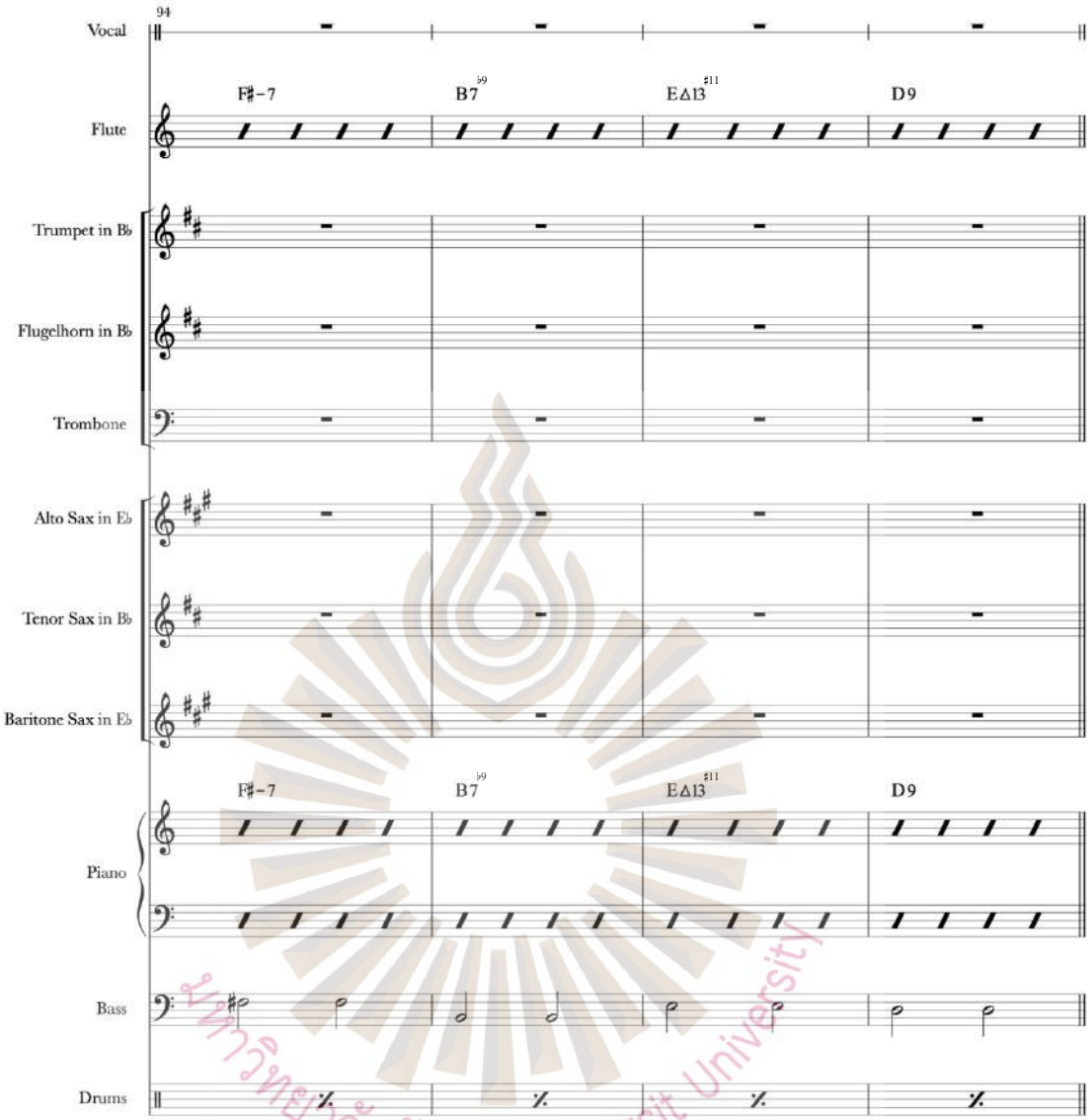
NIRAT KHLONG SI

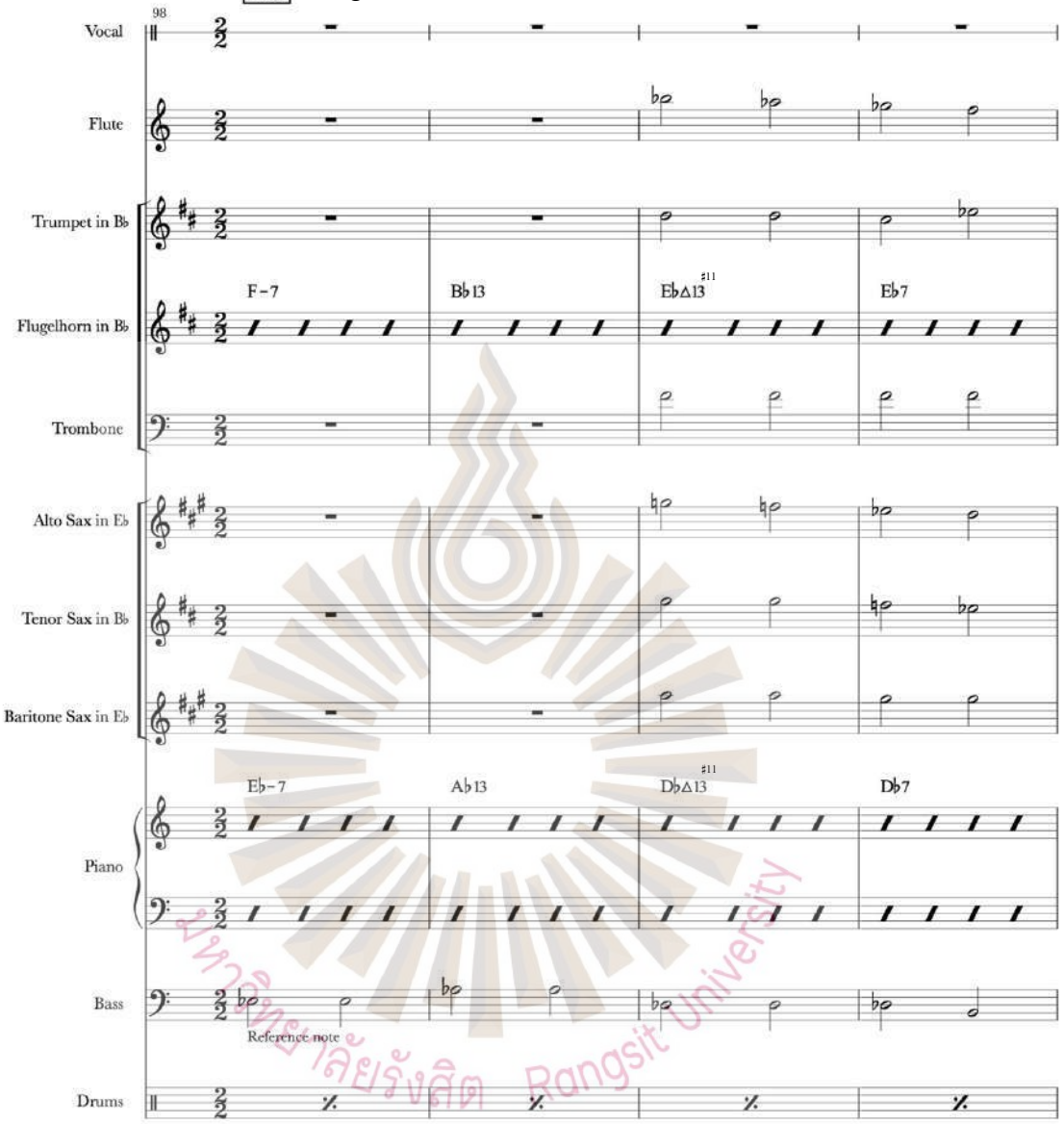
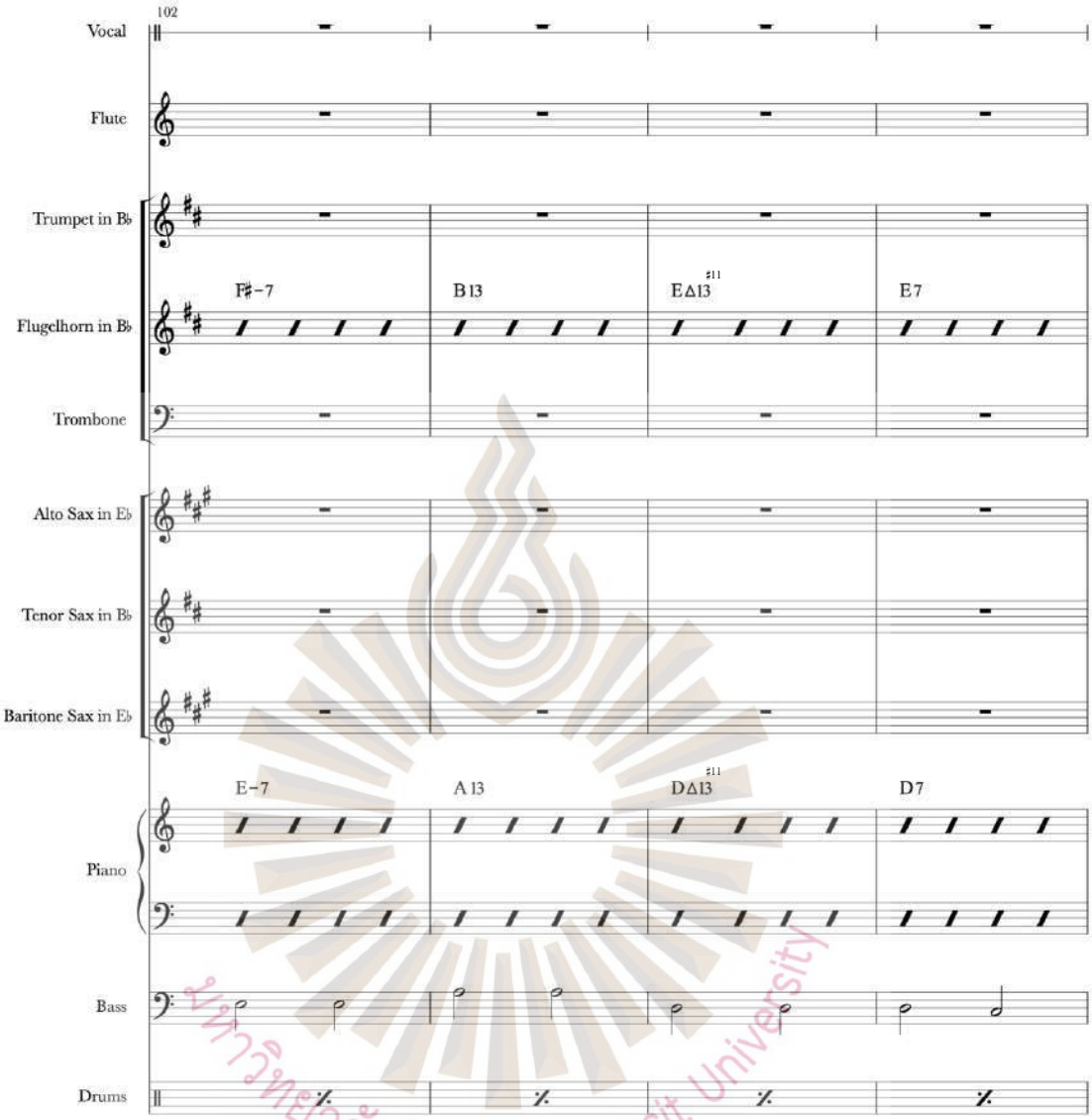
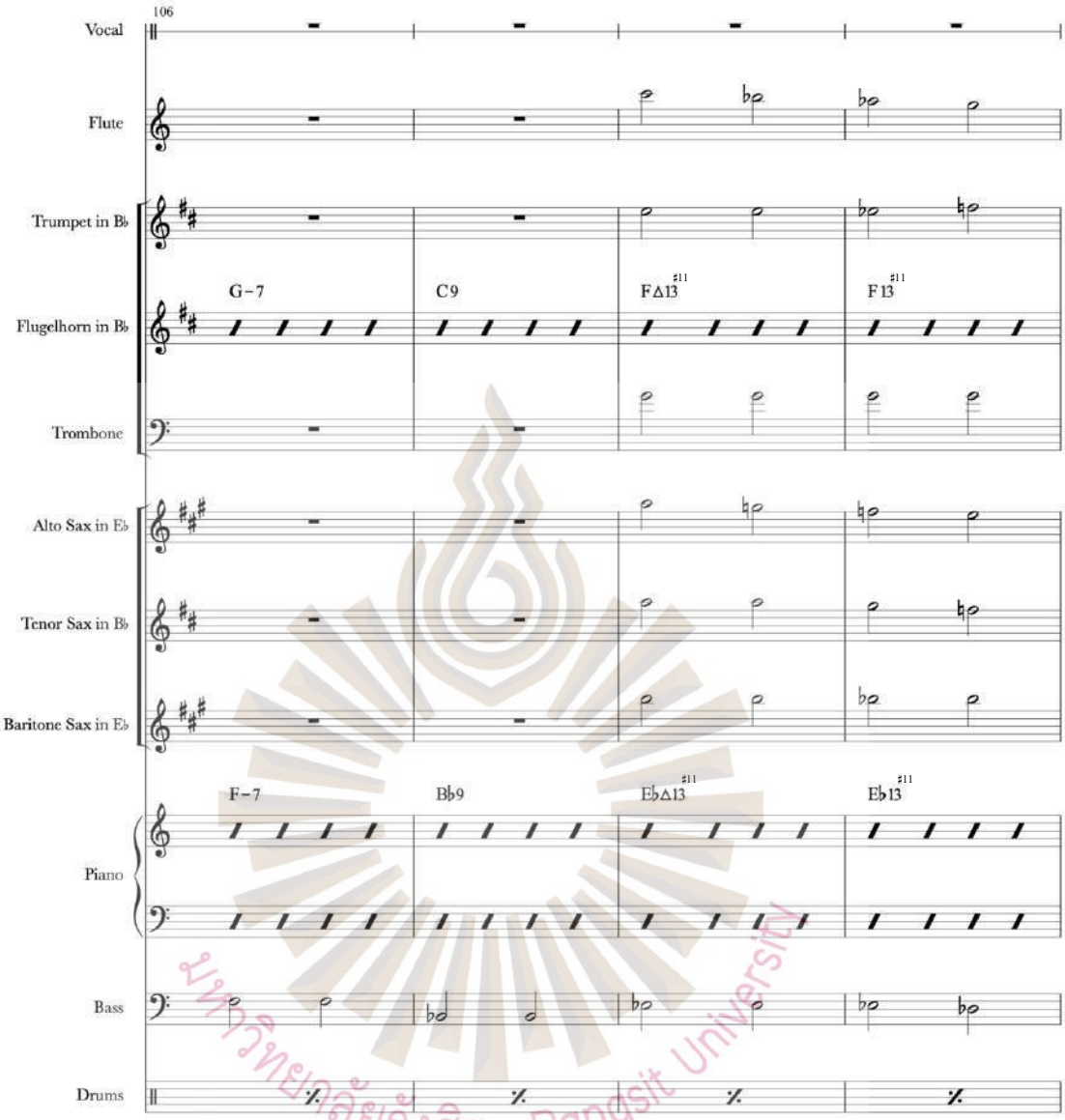
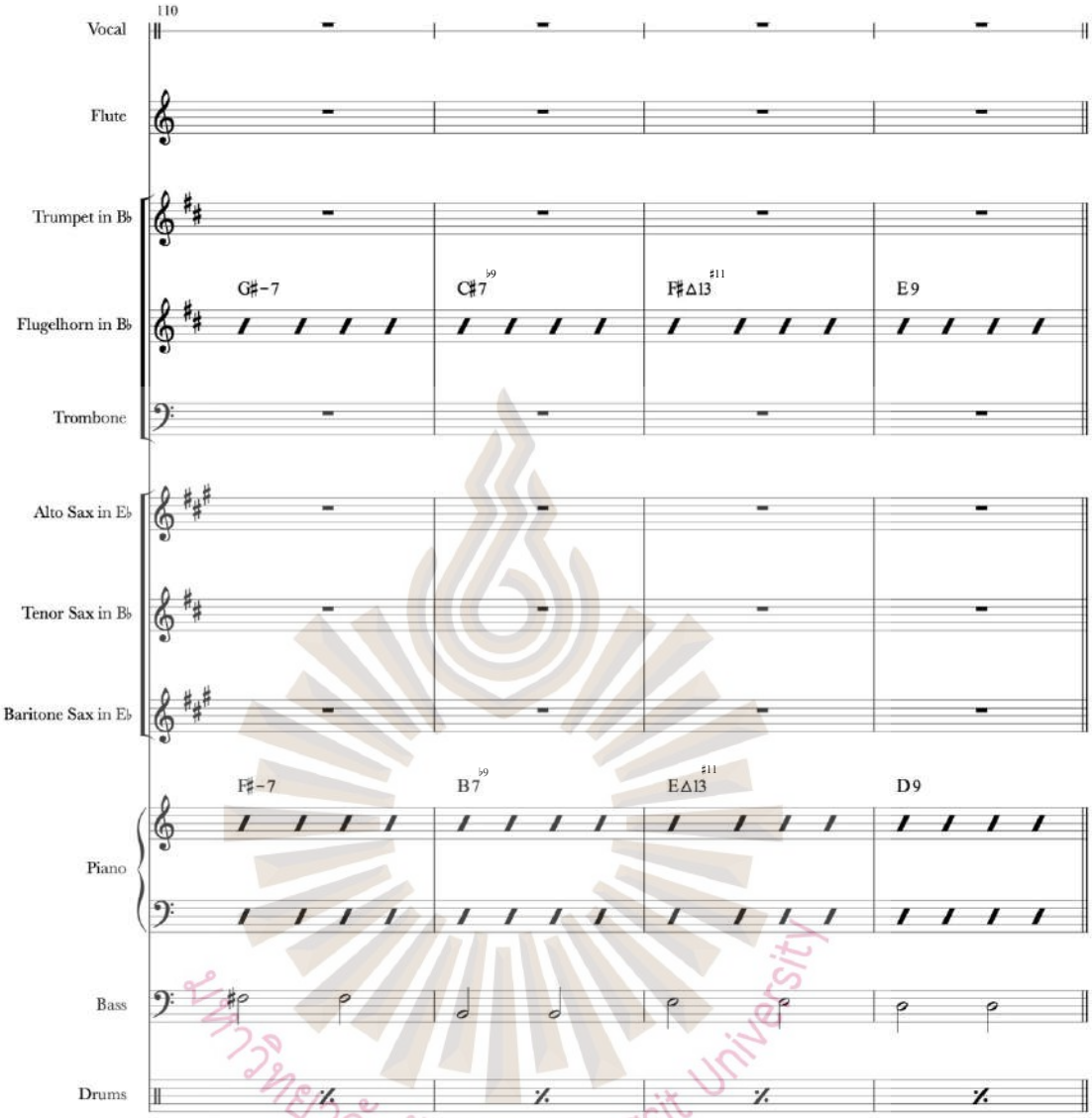
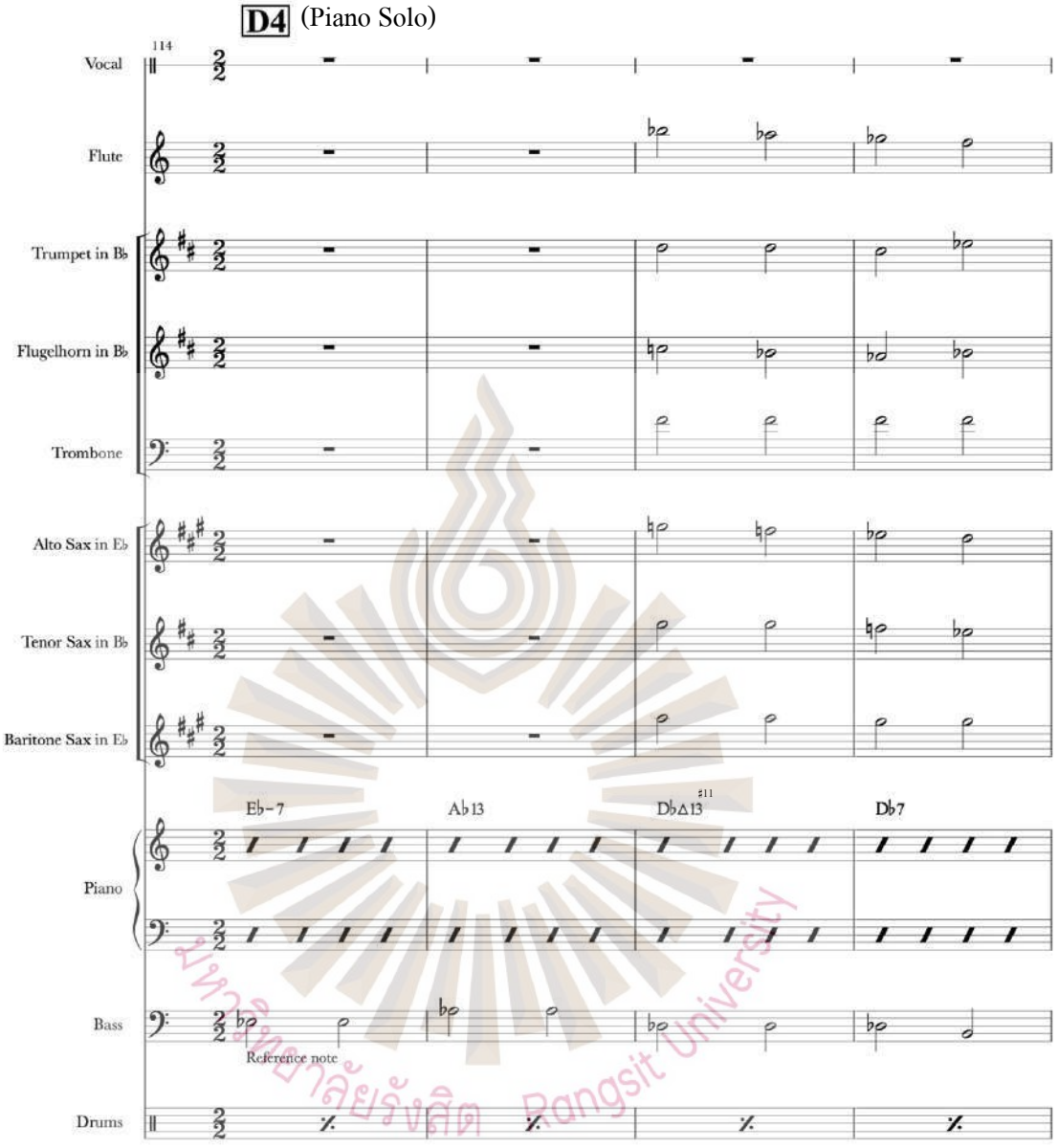
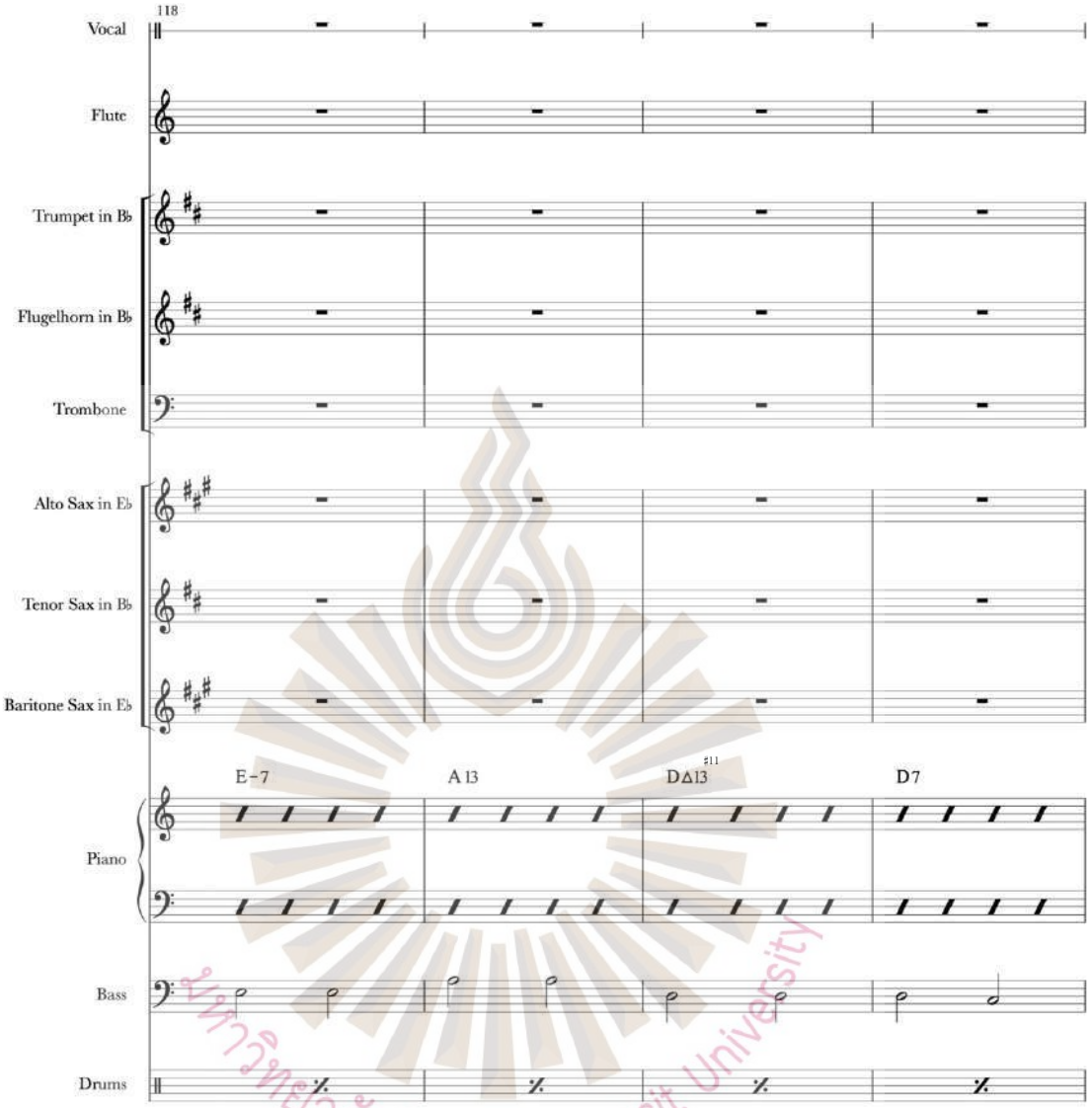
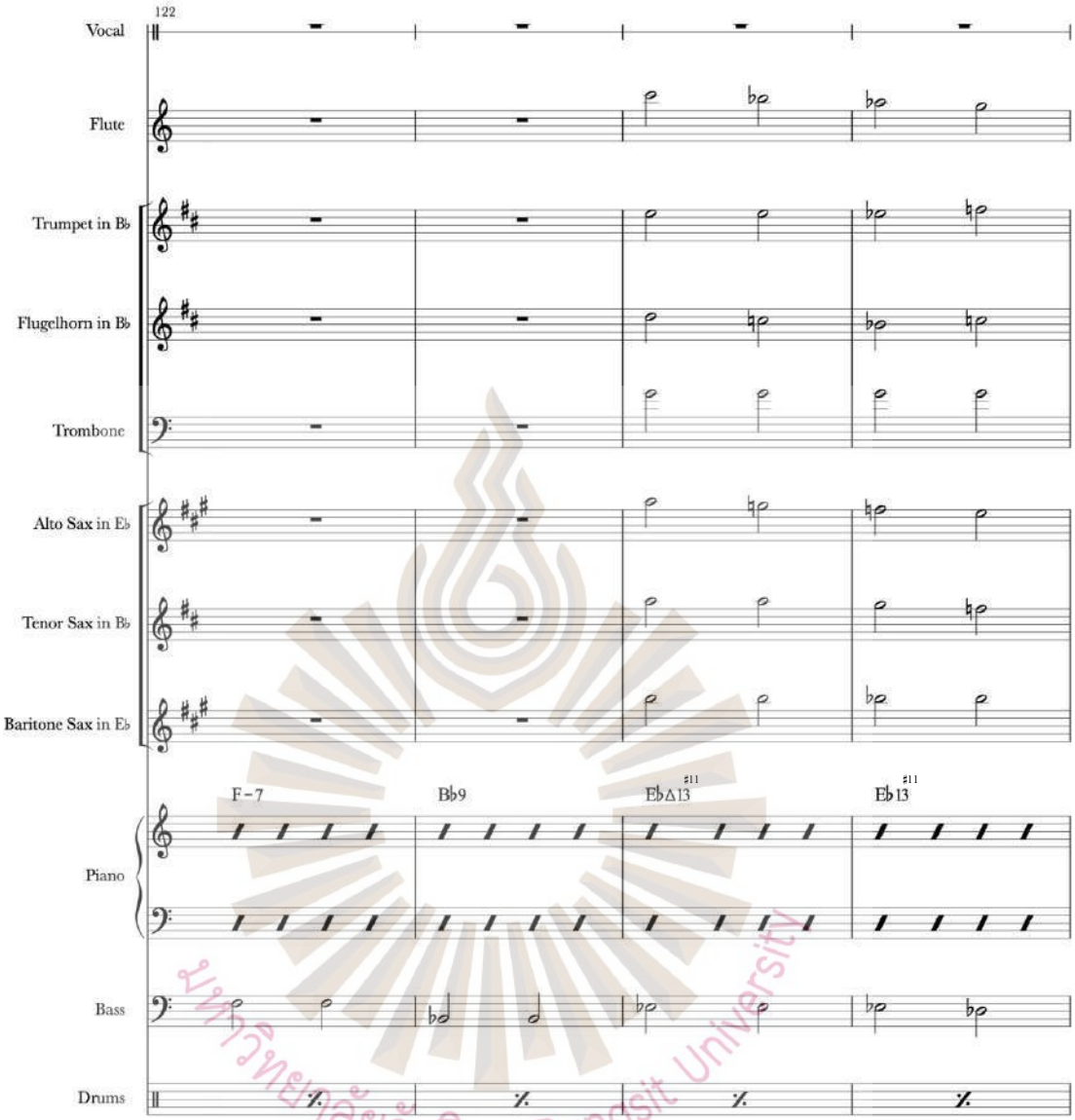
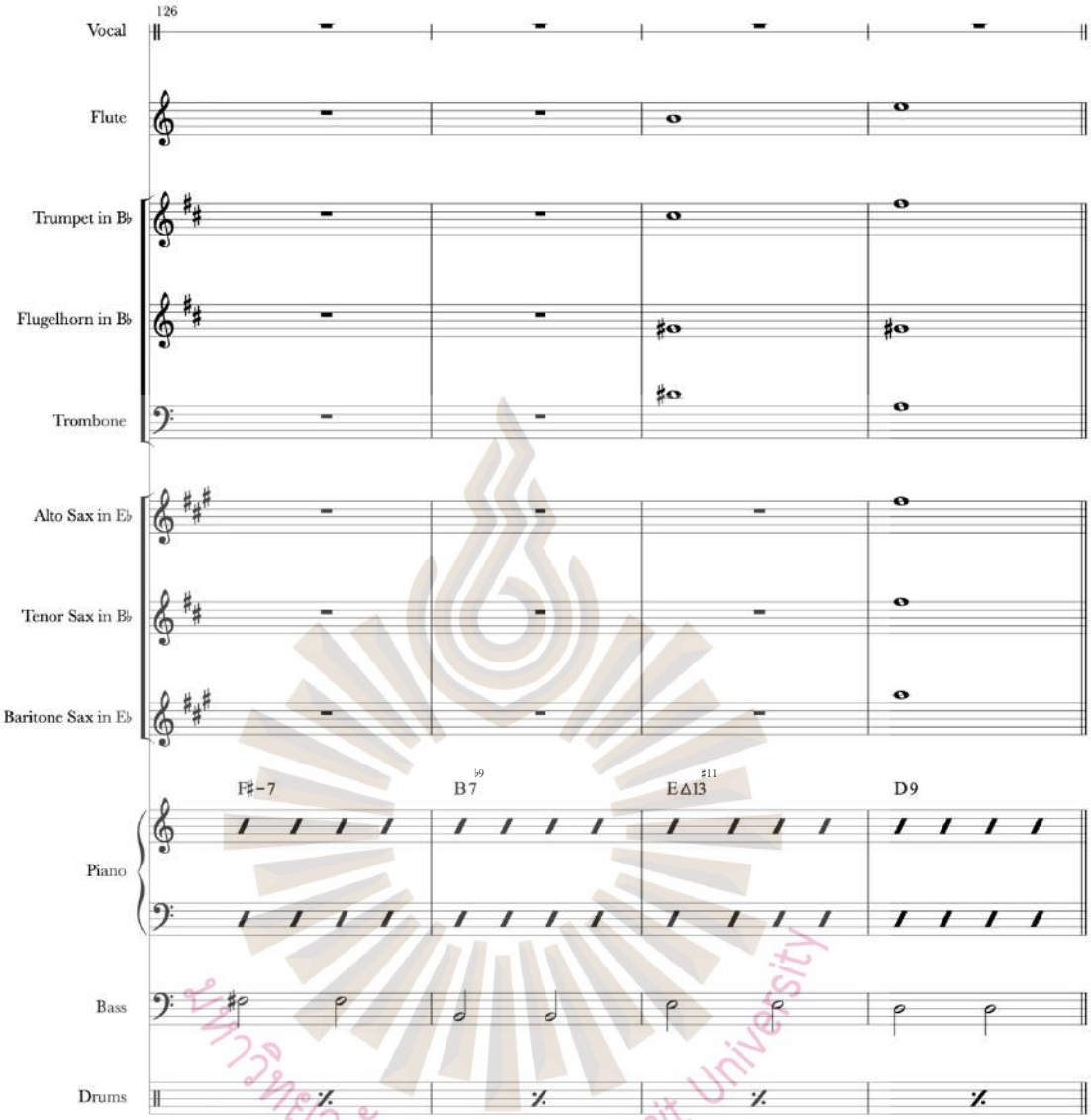
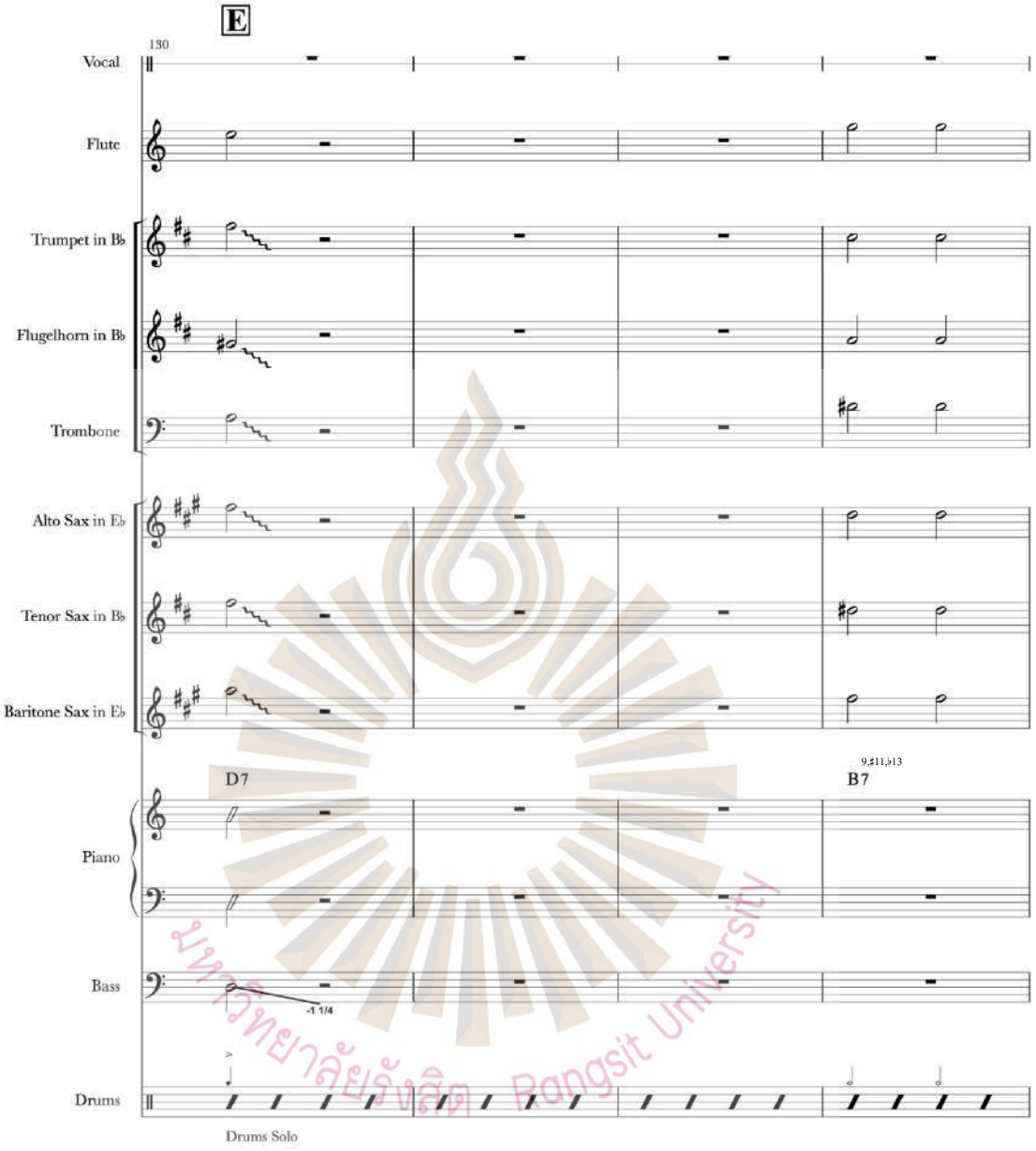
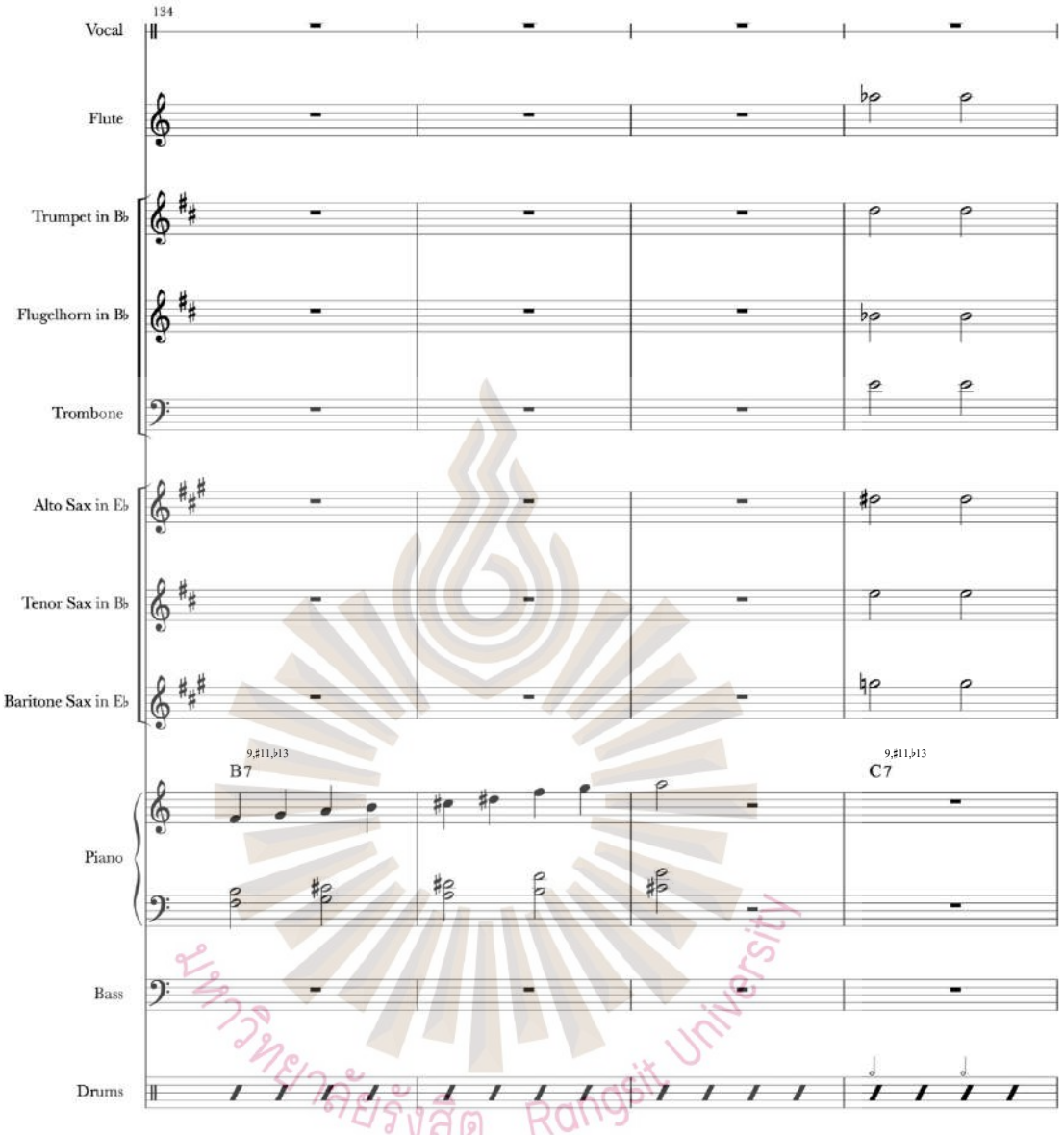
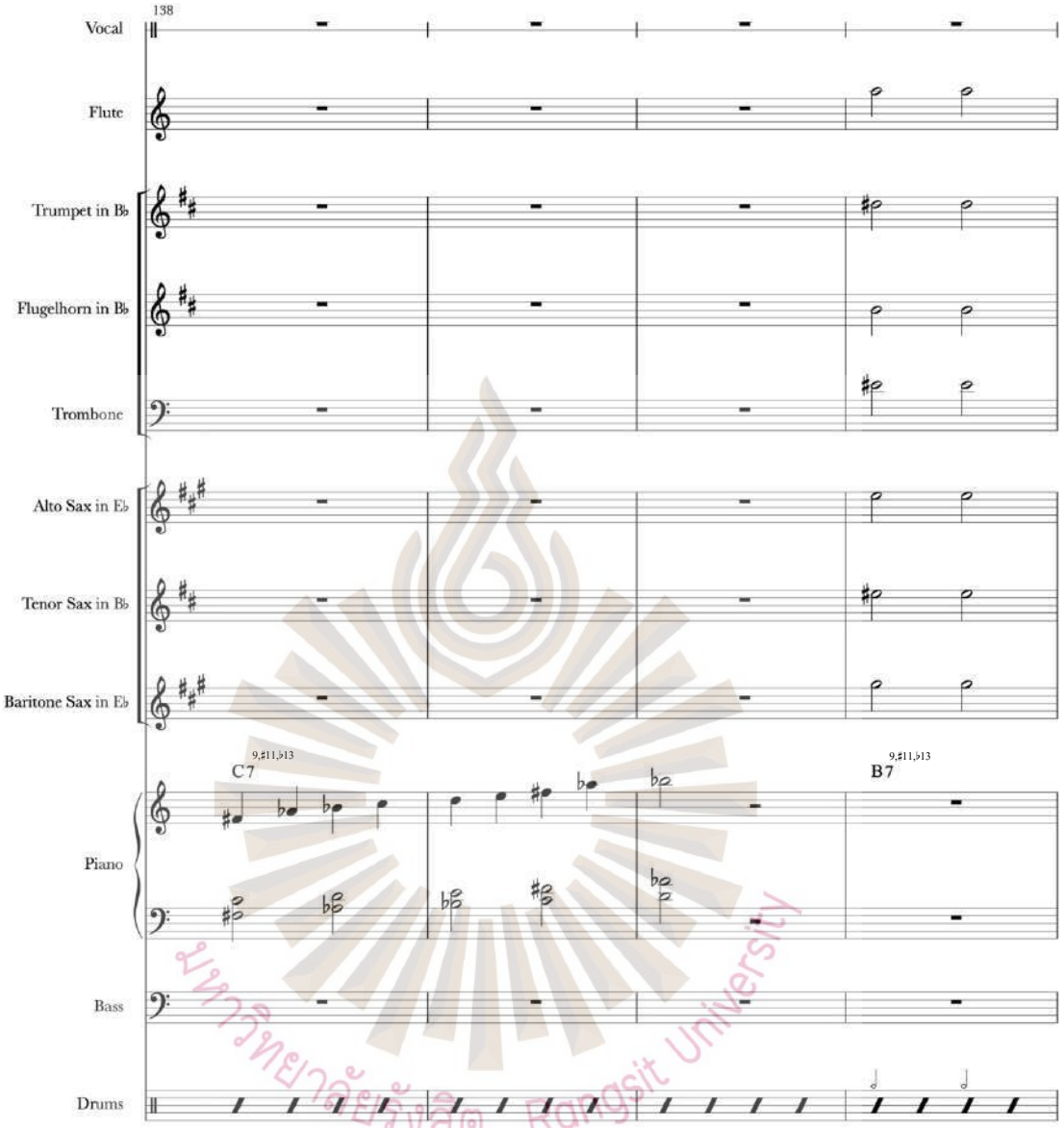
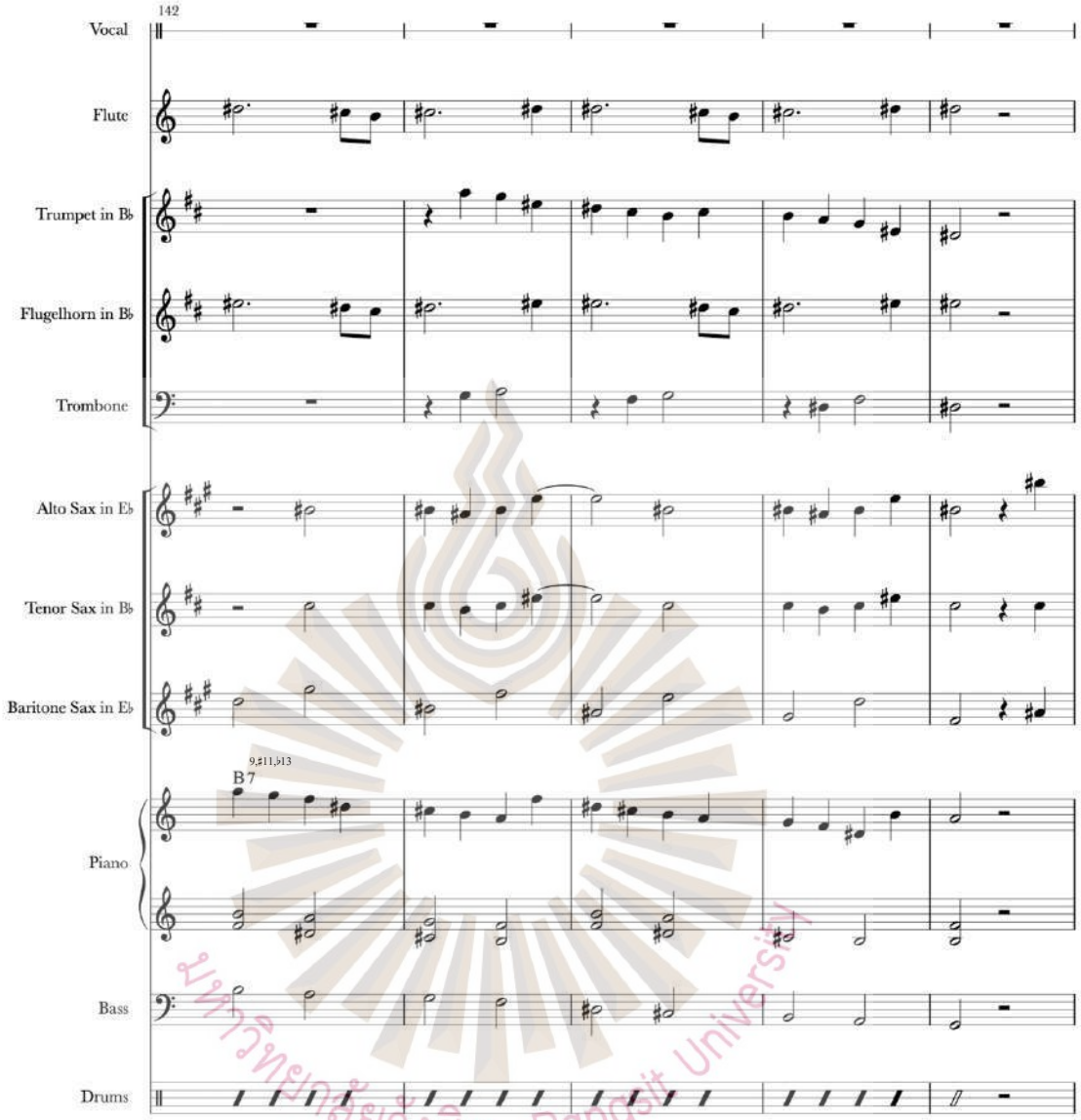
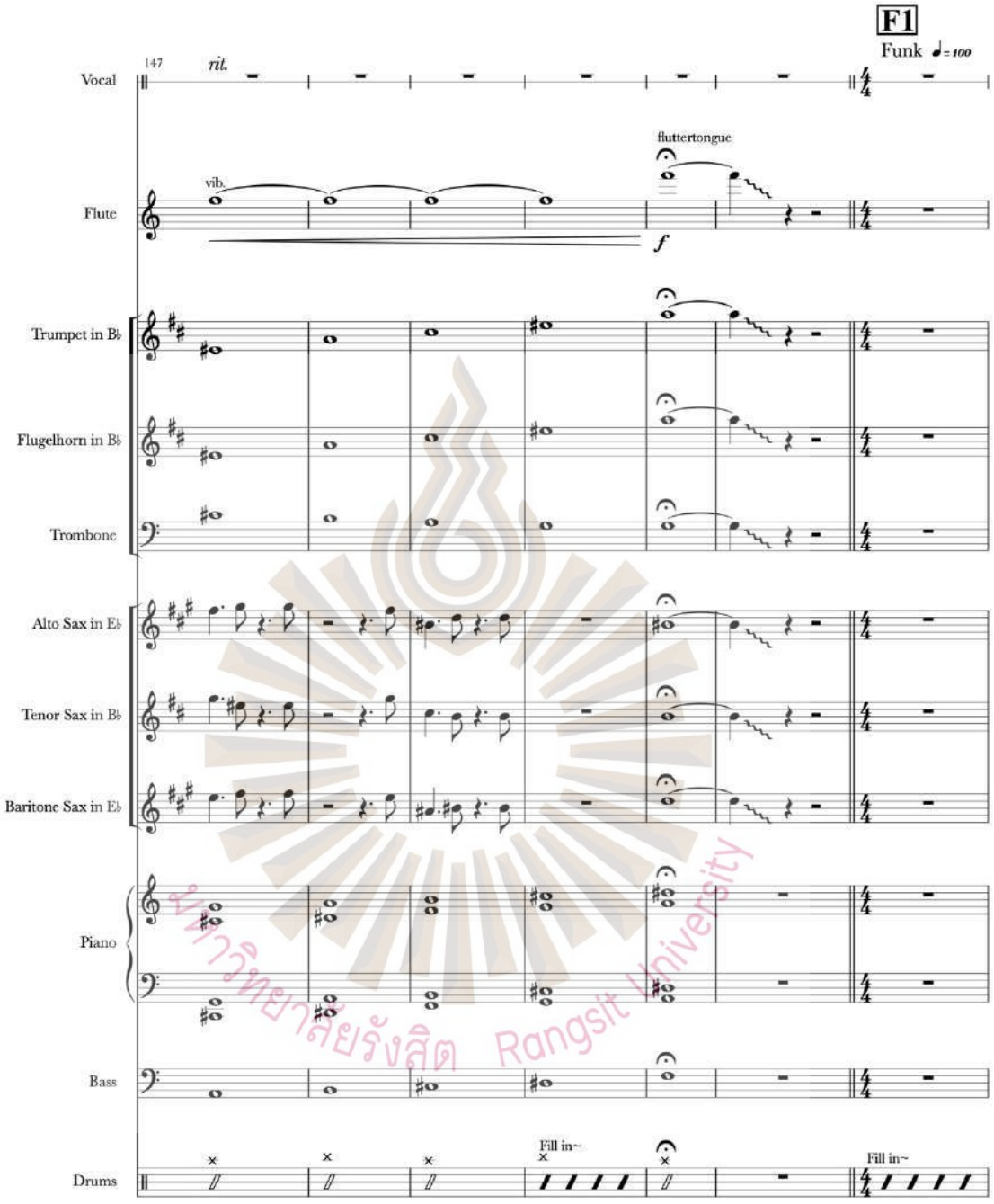
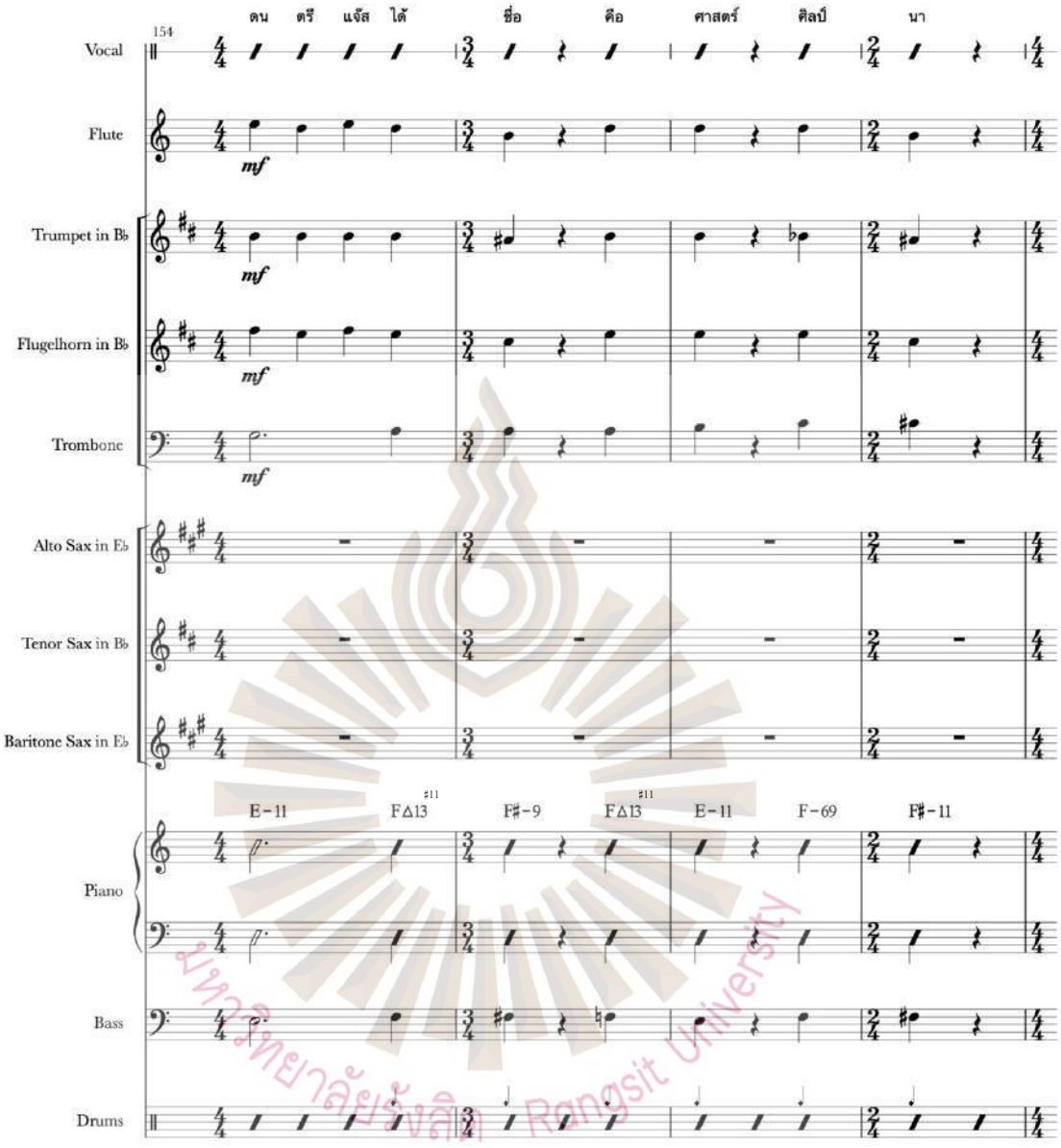
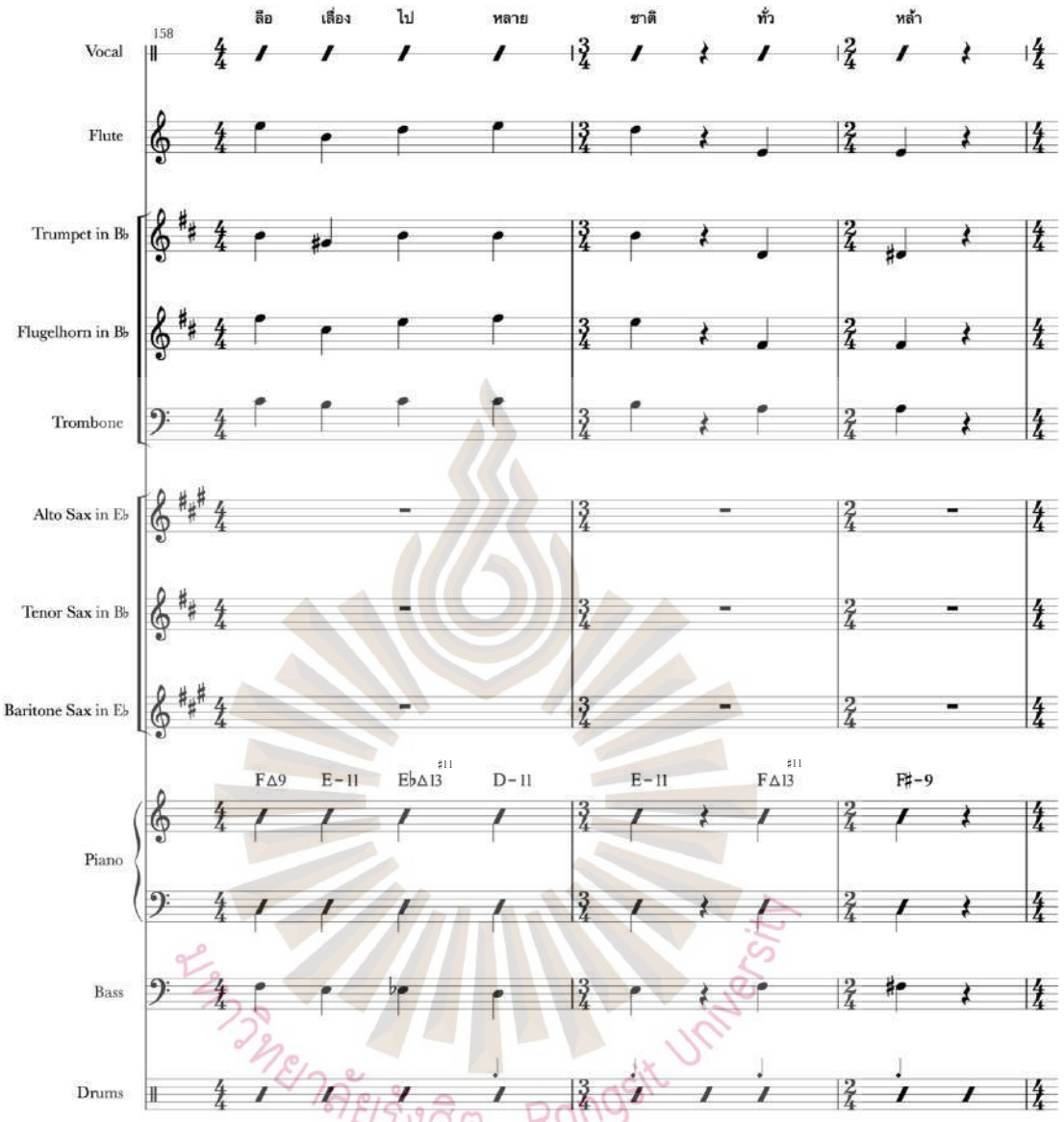
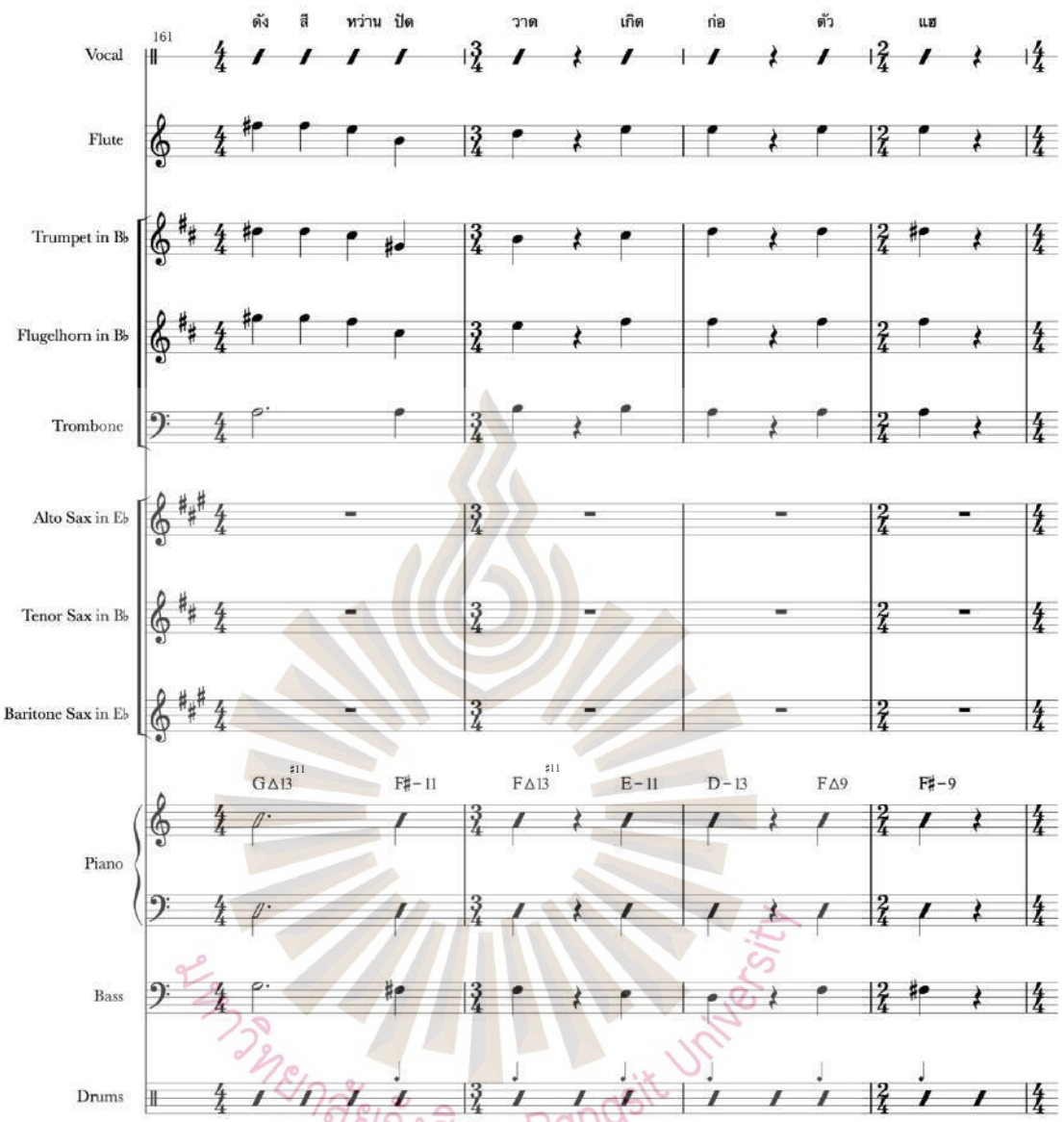
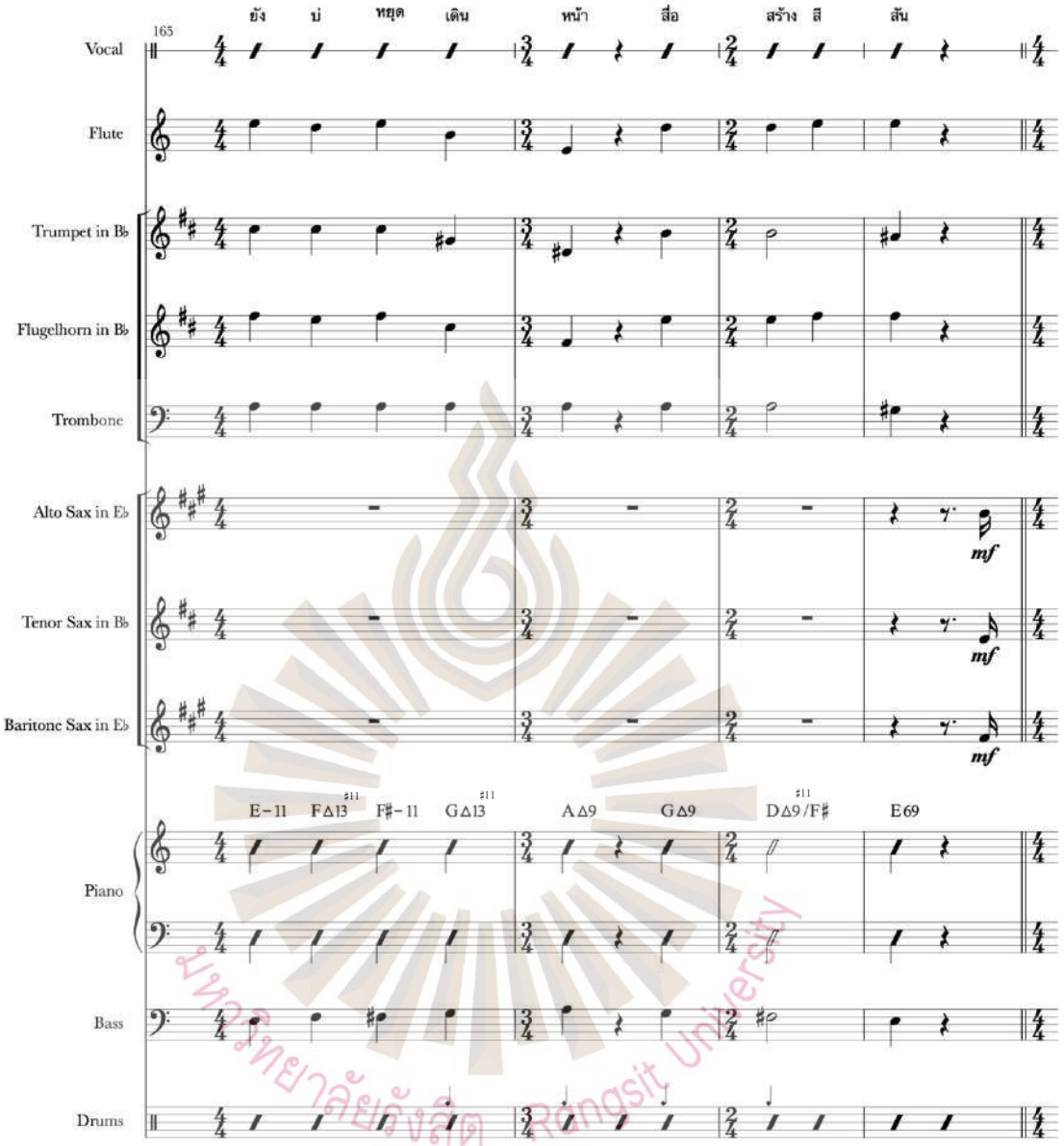
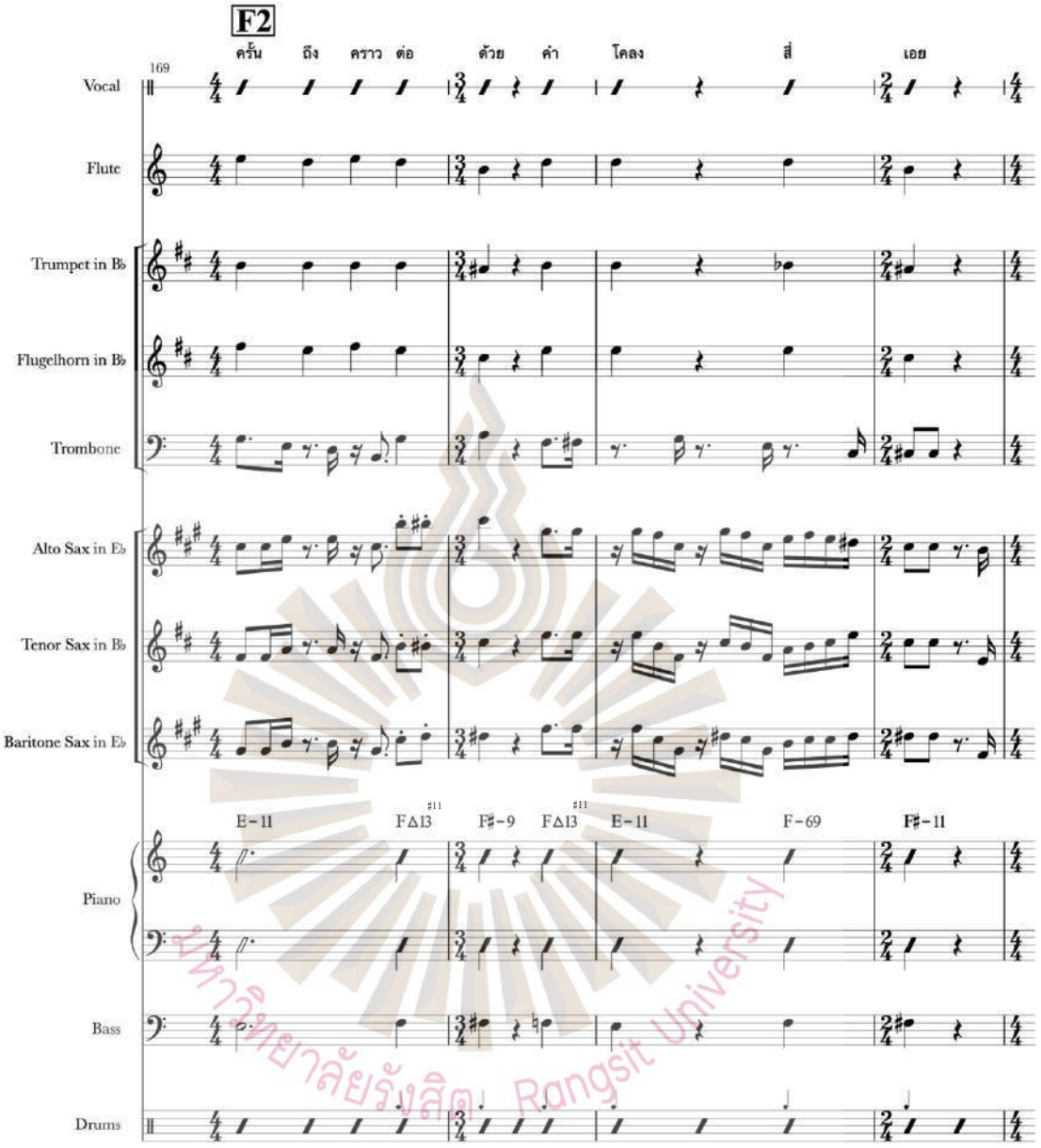
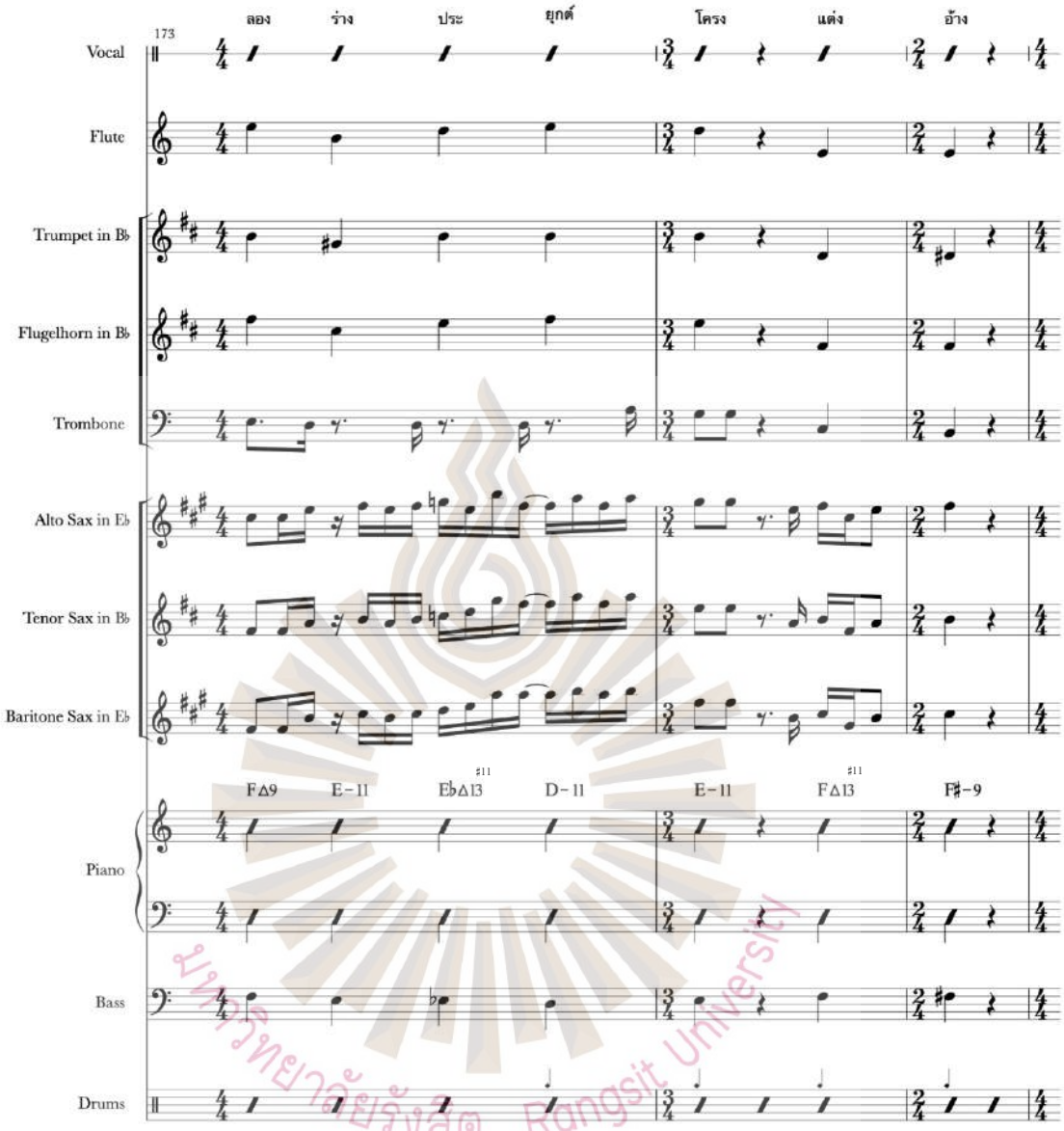
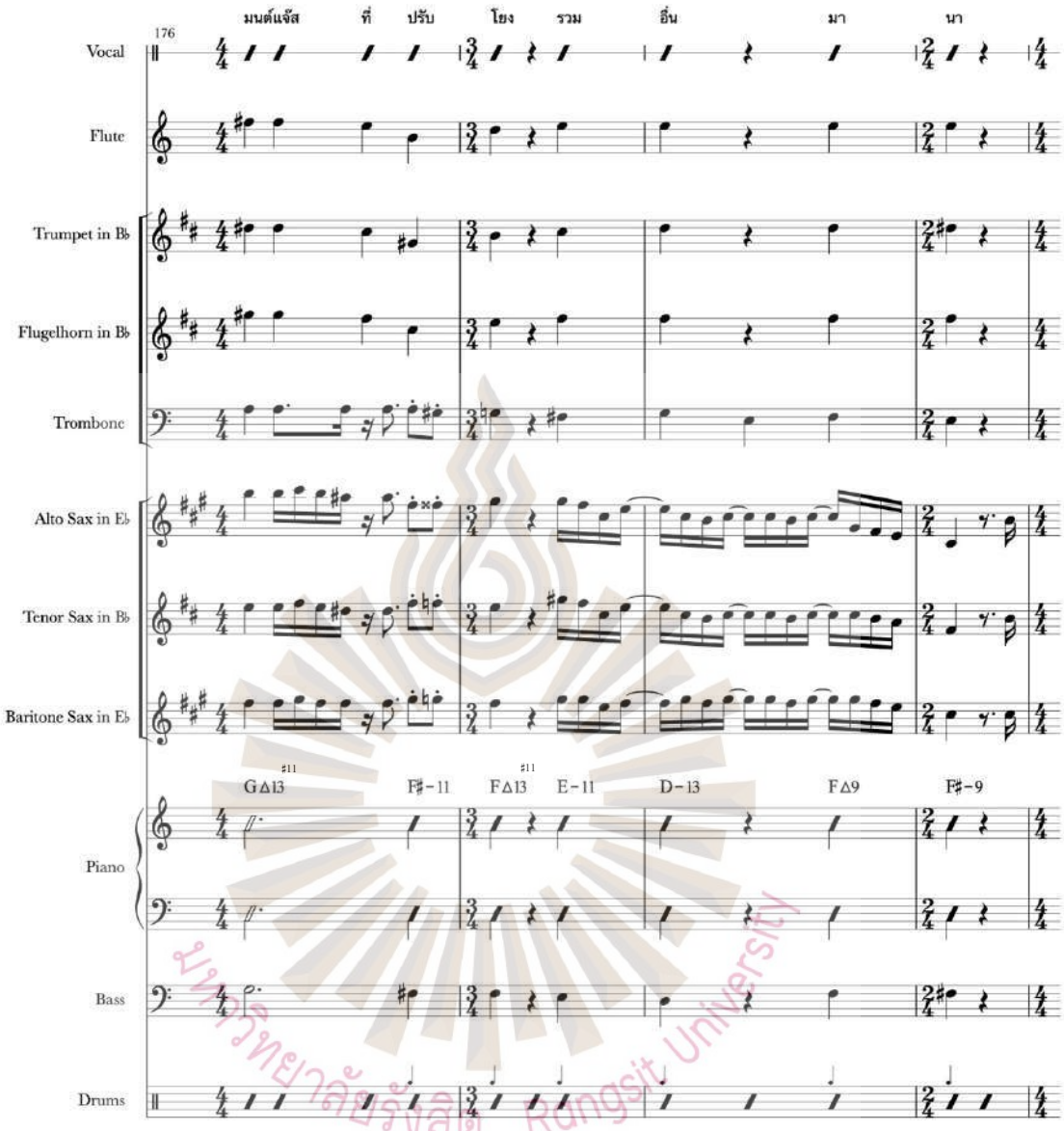
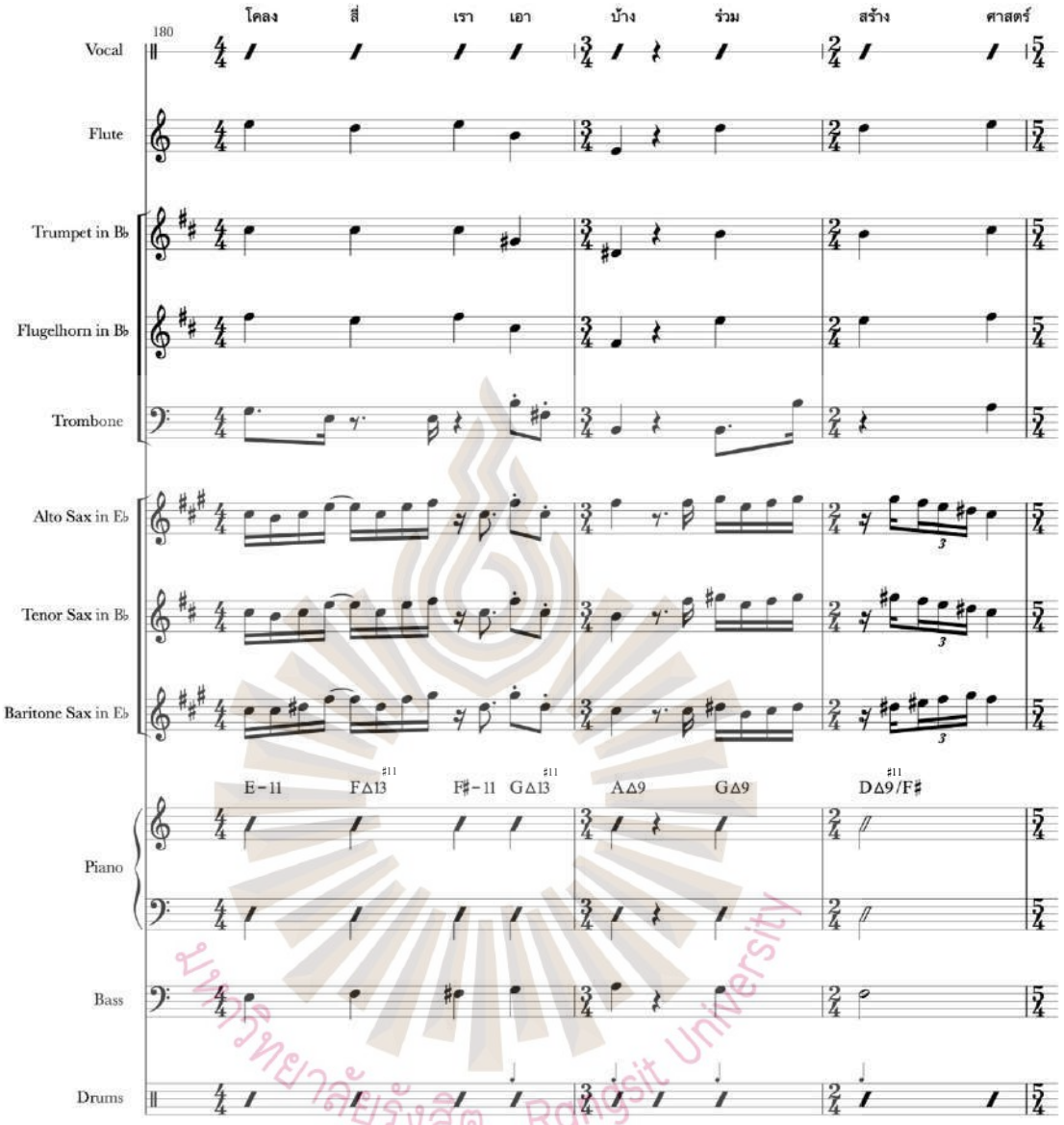
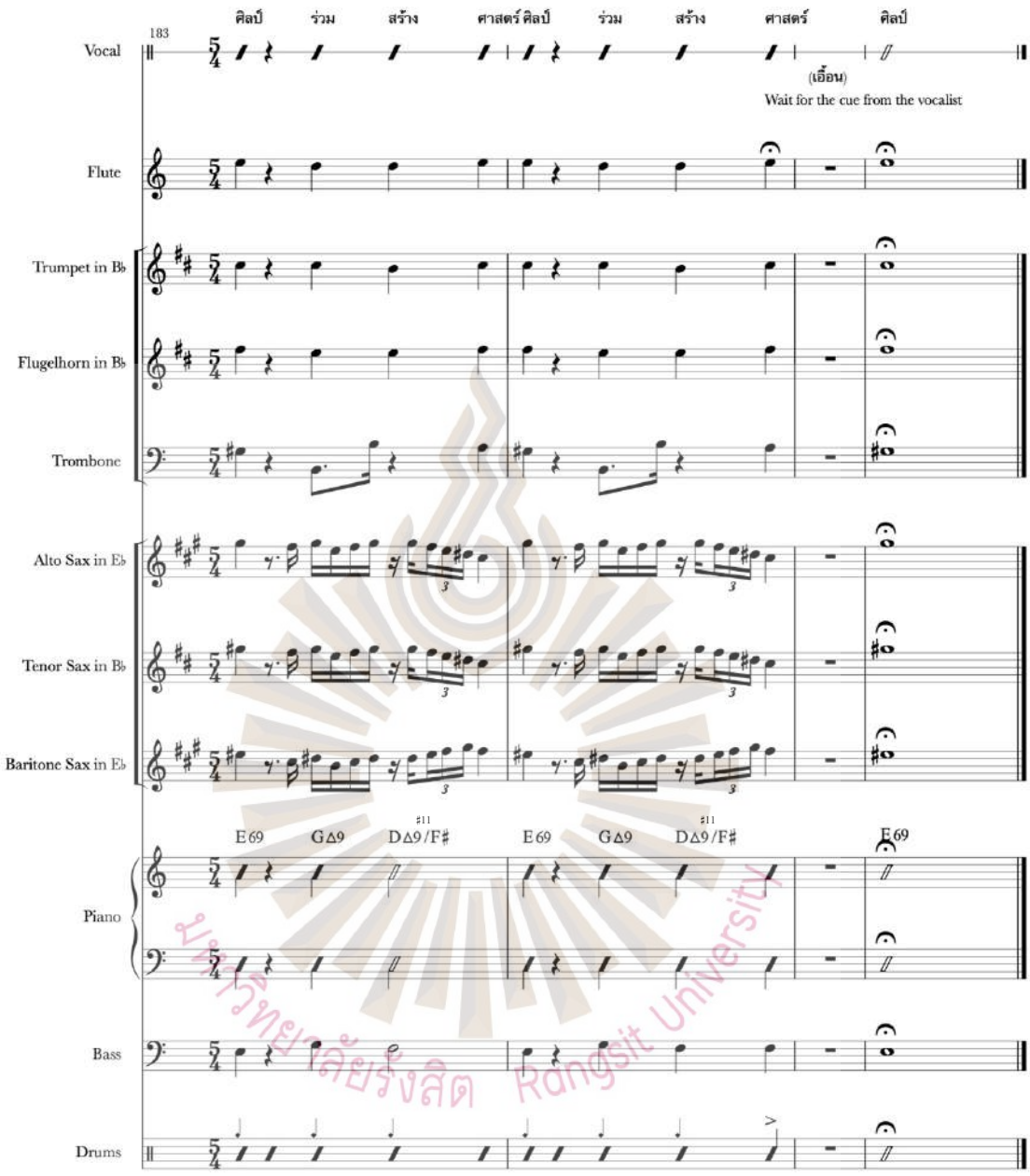
<3rd Movement>

Yothin Chantarakka

2023/02/23

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

52
Vocal
Flute
Trumpet in B♭
Flugelhorn in B♭
Trombone
Alto Sax in E♭
Tenor Sax in B♭
Baritone Sax in E♭
Piano
Bass
Drums
mf
f
E 69
E♭69
D 69
D♭69
E
B♭

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

D2 (Flute Solo)
82
Vocal
Flute
Trumpet in B♭
Flugelhorn in B♭
Trombone
Alto Sax in E♭
Tenor Sax in B♭
Baritone Sax in E♭
Piano
Bass
Drums
E♭-7
A♭13
D♭△13♯11
D♭7
Reference note

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

D3 (Flugelhorn Solo)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

183
ศิลป์ ร่วม สร้าง ศาสตร์ ศิลป์ ร่วม สร้าง ศาสตร์ ศิลป์
Vocal
(เอื้อน)
Wait for the cue from the vocalist
Flute
Trumpet in B♭
Flugelhorn in B♭
Trombone
Alto Sax in E♭
Tenor Sax in B♭
Baritone Sax in E♭
E69 G△9 D△9/F♯ E69 G△9 D△9/F♯ E69
Piano
Bass
Drums

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	โยธิน จันทรัคคะ
วัน เดือน ปีเกิด	23 มีนาคม 2531
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาญี่ปุ่น, 2553 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, 2567
ที่อยู่ปัจจุบัน	228/30 ถนนงามวงศ์วาน ตำบลบางเขน อำเภอเมืองนนทบุรี จังหวัดนนทบุรี
ตำแหน่งปัจจุบัน	ล่ามอิสระ (ภาษาไทย - ญี่ปุ่น)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University