บทประพันธ์เพลงเจิงมอญฟ้อนเม็งสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์

โดย

ณภัทร ทนุชิด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม

หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

วิทยาลัยดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2567

JERNG MON FON MENG FOR BIG BAND

BY

NAPAT TANUCHID

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

บทประพันธ์เพลงเจิงมอญฟ้อนเม็งสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์

โดย

ณภัทร ทนุชิด

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2567

รศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
ประธานกรรมการสอบ

ผศ.น.ท.ดร.ธันย์เดชา ทะโกษา
กรรมการ

ผศ.ดร.พลังพล ทรงไพบูลย์
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ศ.ดร.สื่อจิตต์ เพ็ชร์ประสาน)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
28 กุมภาพันธ์ 2568

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

JERNG MON FON MENG FOR BIG BAND

by

NAPAT TANUCHID

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.
Examination Committee Chairperson

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

Asst.Prof. Palangpon Songpaiboon, D.F.A.
Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Prof. Suejit Pechprasarn, Ph.D.)
Dean of Graduate School
February 28, 2025

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้เป็นอย่างดี เนื่องมาจากได้รับความอนุเคราะห์จาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พลังพล ทรงไพบูลย์ อาจารย์ที่ปรึกษา ที่ให้ความเอาใจใส่ ให้คำแนะนำในการศึกษาค้นคว้าข้อมูล อ้างอิงและให้คำปรึกษาในด้านต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงานวิชาการ รวมทั้งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นาวาอากาศโท ดร.ธันย์เดชา ทะโกษา กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับคำแนะนำเพิ่มเติมอันมีส่วนช่วยให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร รองศาสตราจารย์ ดร.ธีรัช เลาห์วีระพานิช และผู้ช่วยศาสตราจารย์อานุภาพ คำมา ที่คอยให้คำปรึกษา รวมถึงแนวคิดอันเป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขอบคุณชุติมา อาจไชยชาญ ที่ให้คำปรึกษาอันมีส่วนช่วยให้วิทยานิพนธ์สำเร็จลุล่วง ขอบคุณสมาชิกวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิตและผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่านที่มีส่วนช่วยให้การนำเสนอบทประพันธ์เพลงนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี สุดท้ายนี้ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณครอบครัวทนุชิด สำหรับกำลังใจและการสนับสนุนที่ดีมาโดยตลอด ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ณภัทร ทนุชิด
ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6204505 : ณภัทร ทนุชิด
ชื่อวิทยานิพนธ์ : บทประพันธ์เพลงเจิงมอญฟ้อนเม็งสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์
หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ดร.พลังพล ทรงไพบูลย์

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีแจ๊สบทใหม่สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยนำทำนองเพลง*เก้าห้า*ของจังหวัดลำปางมาดัดแปลงเป็นทำนองหลักและเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ออกสู่สาธารณะชน รวมถึงเพื่อสืบสาน ส่งเสริมและอนุรักษณ์วัฒนธรรม

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีความยาวประมาณ 7 นาที ได้เผยแพร่สู่สาธารณะชนทั้งหมด 2 ครั้ง ดังนี้ 1) คอนเสิร์ต Rangsit University Jazz Orchestra Featuring new compositions by RSU Composers 2) คอนเสิร์ตจบการศึกษา (Graduate Recital Napat Tanuchid) บทประพันธ์บทนี้มีทำนองหลักอันเกิดมาจากการดัดแปลงทำนองเพลง*เก้าห้า*ของจังหวัดลำปาง โดยใช้ทฤษฎีดนตรีแจ๊สเป็นหลักและประพันธ์ในรูปแบบวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยมีแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ประกอบด้วย แนวคิดในการใช้โหมด แนวคิดเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้น แนวคิดเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน แนวคิดเสียงประสานของระบบโคลเทรนเชนเจส แนวคิดออสตินาโต เทคนิคการย้ายกุญแจเสียงสัมพันธ์ แนวคิดการพัฒนาโมทีฟ แนวคิดการอิมโพรไวส์ รวมไปถึงแนวคิดและเทคนิคสำคัญอื่นที่ส่งเสริมการประพันธ์และการเรียบเรียง

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 131 หน้า)

คำสำคัญ: เจิงมอญฟ้อนเม็ง, ดนตรีแจ๊ส, การประพันธ์เพลงแจ๊ส, เก้าห้า

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

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

6204505 : Napat Tanuchid

Thesis Title : Jerng Mon Fon Meng for Big Band

Program : Master of Music

Thesis Advisor : Asst.Prof. Palangpon Songpaiboon, D.F.A.

Abstract

The composition *Jerng Mon Fon Meng* was created as a new jazz piece for Big Band. The melody of the traditional Lampang song *Kaoha* was adapted and modified to form the main theme of *Jerng Mon Fon Meng*. This work aimed to present the composition to the public while contributing to the preservation and promotion of cultural heritage.

Jerng Mon Fon Meng was composed specifically for Big Band and has a duration of approximately seven minutes. The piece was first performed at the Rangsit University Jazz Orchestra event, featuring new compositions by RSU composers, and later showcased at the Graduate Recital of Napat Tanuchid. Drawing inspiration from the Lampang traditional song *Kaoha*, the composition integrates traditional material with jazz concepts to create a unique fusion. Key composition techniques employed include Mode, Rootless Voicings (rootless harmony), Quartal voicing, Coltrane changes, Ostinato, related key transitions, Motivic Development, Improvisation, and other essential techniques that support the structure and creativity of the work.

(Total 131 pages)

Keywords: Jerng Mon Fon Meng, Jazz, Jazz Composition, Kaoha

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Student's Signature …..... Thesis Advisor's Signature .....

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**ค**
สารบัญ		**ง**
สารบัญตาราง		**ฉ**
สารบัญรูป		**ช**
สารบัญตัวอย่าง		**ซ**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ	1
	1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย	4
	1.3 ขอบเขตในการวิจัย	5
	1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
	1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ	6
บทที่ 2	**ทบทวนวรรณกรรม**	**7**
	2.1 พิธีกรรมฟ้อนผีและบทเพลง*เก้าห้า*	7
	2.2 แนวคิดด้านดนตรีและเทคนิคการประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง	10
	2.3 แนวคิดการประพันธ์เพลงและการอิมโพรไวส์ในแบบโมดัลแจ๊ส	29
บทที่ 3	**แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างสรรค์บทประพันธ์**	**33**
	3.1 แนวคิดและโครงสร้างบทประพันธ์	33
	3.2 แนวคิดการสร้างแนวทำนองหลัก	37
	3.3 แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างเสียงประสาน	39
	3.4 แนวคิดการวางโครงสร้างคอร์ดสำหรับการอิมโพรไวส์	41

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	3.5 แนวคิดสำหรับการอิมโพรไวส์	42
บทที่ 4	**อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง**	**43**
	4.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง	43
	4.2 ทำนองหลัก	46
	4.3 เสียงประสาน	53
	4.4 การวางแนวเสียง	59
	4.5 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration)	61
	4.6 การอิมโพรไวส์	71
บทที่ 5	**สรุปบทประพันธ์**	**76**
	5.1 สรุปแนวคิดบทประพันธ์	76
	5.2 การเผยแพร่บทประพันธ์	78
	5.3 ปัญหาและอุปสรรค	79
	5.4 ประโยชน์ที่ได้รับ	80
	5.5 ข้อเสนอแนะ	80
บรรณานุกรม		**82**
ภาคผนวก		**84**
ประวัติผู้วิจัย		**131**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่

4.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง 44

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

รูปที่		หน้า
5.1	QR Code การแสดงคอนเสิร์ต Rangsit University Jazz Orchestra Featuring new composition by RSU Composers	79
5.2	QR Code การแสดงคอนเสิร์ตจบการศึกษา ของนายณภัทร ทนุชิด บนแพลตฟอร์มเฟซบุ๊ก	79

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่		หน้า
1.1	แผนผังการจัดวงแจ๊สบิกแบนด์	4
2.1	โน้ตเพลง*เก้าห้า* (ต้นฉบับ)	9
2.2	โน้ตเพลง*เก้าห้า* (ในรูปแบบโน้ตดนตรีสากล)	9
2.3	การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง*เสเลเมา* มาเป็นทำนองพื้นฐาน	11
2.4	การผสมผสานของแนวทำนองพื้นบ้านชาติพันธุ์อาข่าและปกาเกอะญอ	12
2.5	เปรียบเทียบทำนองแบบตรง (Straight Melody) และทำนองแบบแจ๊ส (Jazz Melody)	13
2.6	แสดงอัตราส่วนจังหวะของดนตรีตะวันตกและจังหวะซวิง	14
2.7	เปรียบเทียบโน้ตที่มีการเขียนกำกับจังหวะซวิงกับการเล่นโน้ตซวิง	14
2.8	การใช้ขั้นคู่หนึ่งและขั้นคู่แปดในการวางแนวเสียง	15
2.9	การใช้ขั้นคู่สี่เพอร์เฟค และขั้นคู่สาม ในเพลง Bag's Groove	16
2.10	การใช้ขั้นคู่สี่เพอร์เฟค ในช่วงนำ (Introduction) ของเพลง Walkin'	16
2.11	การใช้ขั้นคู่สี่และห้าเพอร์เฟค และคู่ห้าฮอร์น (Horn Fifth)	16
2.12	การใช้คอร์ดคู่สามเรียงซ้อน (Tertian Chord) ในการวางเสียงประสานแบบวางชิด (Close harmony) และเสียงประสานแบบเปิด (Open harmony)	17
2.13	การใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน ในการวางเสียงประสานแบบวางชิดและเสียงประสานแบบเปิด	17
2.14	การประสานเสียง 4 แนวขั้นพื้นฐานโดยใช้เทคนิคการเคลื่อนที่เสียงประสาน	18
2.15	รูปแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นในคอร์ดเมเจอร์ (Major Chord)	19
2.16	รูปแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นในคอร์ดไมเนอร์ (Minor Chord)	19
2.17	รูปแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นในคอร์ดโดมินันท์ (Dominant Chord)	20

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
2.18	บันไดเสียงเพนตาโทนิกเมเจอร์และบันไดเสียงเพนตาโทนิกไมเนอร์ รวมถึงความสัมพันธ์แบบกุญแจเสียงร่วมระหว่างบันไดเสียงเพนตาโทนิกทั้ง 2 ประเภท	21
2.19	การวางเสียงประสานโดยใช้เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน	22
2.20	กลุ่มโน้ตสามตัวของบันไดเสียง D เพนตาโทนิกไมเนอร์และ F เพนตาโทนิกเมเจอร์	22
2.21	ไดอะโทนิกคอร์ดของบันไดเสียง D เพนตาโทนิกไมเนอร์และ F เพนตาโทนิกเมเจอร์	22
2.22	ไดอะโทนิกคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนของโมด D โดเรียน	23
2.23	แสดงทิศทางการเคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third Cycle)	24
2.24	การเคลื่อนที่ของบันไดเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ ผสมผสานกับใช้การดำเนินคอร์ดประเภท ii-V-I หรือ V-I	25
2.25	การซ้ำในเพลง*ลาวลำปาง*	26
2.26	การซีเควนซ์ในเพลง*เขมรลอออองค์ ชั้นเดียว 2 ท่อน*	26
2.27	การพลิกกลับใน *J.S. Bach. Two-Part Invertion No.1 in C major*	26
2.28	การถอยหลังใน *Couperin. Organ Fugue on the Kyrie*	27
2.29	การแปรในเพลง*ฟ้อนเงี้ยว*	27
2.30	การเลียนในเพลง*ราตรีประดับดาว ชั้นเดียว*	28
2.31	การปรับโน้ตในเพลง*คลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น*	28
2.32	การผสมผสานเทคนิคการพัฒนาใน Gluck. Iphigenia in Aulis, Act III, Danse des Esclaves	28
2.33	โมดและคอร์ดของบันไดเสียงเมเจอร์	30
2.34	การใช้โมดโดเรียนสำหรับการประพันธ์เพลง *So What*	31
2.35	ทำนองอิมโพรไวส์ของ Cannonball Adderley ในบทเพลง *All Blues*	31
3.1	ทำนองหลัก A	34
3.2	ทำนองหลัก B	34

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
3.3	ทำนองหลัก C	35
3.4	พัฒนาโมทีฟจากทำนองหลัก A	35
3.5	โครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง*	36
3.6	โน้ตเพลง*เก้าห้า* จากสนั่น ธรรมธิ ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9	37
3.7	โน้ตเพลง*เก้าห้า* ที่ดัดแปลงให้อยู่ในรูปแบบของบันไดเสียงเพนตาโทนิก	38
3.8	โน้ตเพลง*เก้าห้า* ที่ดัดแปลงในรูปแบบของบันไดเสียง F ไมเนอร์เพนตาโทนิก	38
3.9	การนำโมทีฟเพลง*เก้าห้า* มาพัฒนาโดยการแปร	39
3.10	การนำโมทีฟเพลง*เก้าห้า* มาพัฒนาโดยการแปรและใช้การซ้ำเพื่อพัฒนาทำนอง	39
3.11	การสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากบันไดเสียง F เนเจอรัลไมเนอร์ โดยให้เสียงหลักอยู่ด้านล่าง	40
3.12	การสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์จากบันไดเสียง F เนเจอรัลไมเนอร์ โดยให้เสียงหลักอยู่ด้านบน	40
3.13	แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คโดยให้เสียงหลักอยู่ด้านล่าง	40
3.14	แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คโดยให้เสียงหลักอยู่ด้านบน	40
3.15	คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อนในบันไดเสียง F โดเรียน	41
3.16	การใช้คอร์ด Fm^{11} ในการอิมโพรไวส์ของเปียโน	41
3.17	การอิมโพรไวส์โดยใช้โมด F Dorian บนคอร์ด Fm^{11} และการพัฒนาโมทีฟ	42
4.1	โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง*	48
4.2	การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก A	54

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.3	การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก A’	54
4.4	การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก B	55
4.5	การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก C (ห้องที่ 58-74)	56
4.6	การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก C (ห้องที่ 107-125)	57
4.7	การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก C (ห้องที่ 126-145)	58
4.8	การดำเนินคอร์ดโคลเทรนเชนเจสในช่วงเชื่อม (ห้องที่ 48-53)	59
4.9	การวางแนวเสียงแบบเสียงประสานแบบวางชิดในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 48-53)	59
4.10	การวางแนวเสียงแบบเสียงประสานแบบเปิดในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 17-20)	60
4.11	การวางแนวเสียงประสานแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้น (ห้องที่ 48-52)	60
4.12	การวางแนวเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน (ห้องที่ 99-102)	61
4.13	การเรียบเรียงทำนองแบบยูนิซันทำนองหลัก C ในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 58-64)	62
4.14	การเรียบเรียงทำนองแบบยูนิซันทำนองหลัก C ในกลุ่มทรัมเป็ตและกลุ่มทรอมโบน (ห้องที่ 65-71)	62
4.15	การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 2 แนวบนทำนองหลัก A (ห้องที่ 1-4)	63
4.16	การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 2 แนวบนทำนองหลัก B (ห้องที่ 25-31)	63
4.17	การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 3 แนวบนทำนองหลัก A (ห้องที่ 41-47)	64
4.18	การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 4 แนวบนทำนองหลัก B	64
4.19	การเรียบเรียงแนวพื้นหลังในรูปแบบออสตินาโต (ห้องที่ 25-40)	65

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
4.20	การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 2 แนว บนทำนองหลัก A	66
4.21	การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 3 แนว บนทำนองหลัก C	67
4.22	การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 4 แนว (ห้องที่ 130-145)	67
4.23	การบันทึกคอร์ดบนแนวเปียโนเพื่อให้ผู้บรรเลง เลือกการวางแนวเสียงในการบรรเลงได้ตามอิสระบนทำนองหลัก C (ตัวอย่างจากจุดซ้อม I ห้องที่ 107-125)	68
4.24	ทำนองหลัก A กำหนดให้กีตาร์ใช้เสียงแตกโดยบรรเลงเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคและขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (ตัวอย่างจากทำนองหลัก A ห้องที่ 17-24)	69
4.25	การบันทึกโน้ตทำนองหลัก C ในแนวเบส (จุดซ้อม K ห้องที่ 162-169)	70
4.26	ตัวอย่างการบันทึกโน้ตกลองชุดในห้องที่ 1-16	70
4.27	การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A (รอบที่ 1)	71
4.28	การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A (รอบที่ 2)	72
4.29	การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบนจุดซ้อม G	72
4.30	การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของทรอมโบนบนจุดซ้อม J	73
4.31	การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A	74
4.32	การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบนจุดซ้อม G	74
4.33	การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของทรอมโบนบนจุดซ้อม J	75
5.1	ภาพรวมโครงสร้างบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง*	77

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง (Jerng Mon Fon Meng)* เป็นบทประพันธ์ที่นำทำนองเพลง*เก๊าห้า* ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นบ้านของจังหวัดลำปางมาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์บทเพลงผสมผสานเข้ากับแนวคิดทางดนตรีตะวันตกและดนตรีแจ๊ส โดยประพันธ์ในลักษณะของโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) และกำหนดแนวทางการนำเสนอในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สบิกแบนด์

ผู้วิจัยเติบโตมาในจังหวัดลำปาง ที่มีเอกลักษณ์ในดนตรีพื้นบ้าน ภาษาท้องถิ่นเฉพาะตัว ประเพณีวัฒนธรรม รวมไปถึงบทเพลง*เก๊าห้า* ซึ่งเป็นบทเพลงสำคัญที่ใช้ในพิธีกรรมฟ้อนผีของจังหวัดลำปาง พิธีกรรมนี้เป็นพิธีกรรมที่นอกเหนือจากพิธีกรรมทางศาสนา เป็นพิธีกรรมที่กลุ่มคนภาคเหนือของประเทศไทยให้ความเคารพนับถือ กล่าวคือ เป็นพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว โดยทำพิธีเชิญผีบรรพบุรุษเข้าสู่คนทรงพร้อมกับการแต่งองค์ทรงเครื่องด้วยการสวมโสร่ง เสื้อ ผ้าคลุม ผ้าโพกศีรษะ และเครื่องประดับต่าง ๆ จากนั้นจะเริ่มทำการเสกคาถาปัดเป่าเคราะห์เพื่อให้เป็นสิริมงคลแก่ลูกหลาน แล้วจึงลงมาฟ้อนร่ายรำ ศิริลักษณ์ สุภากุล กล่าวว่า “พิธีกรรมฟ้อนผี เป็นพิธีกรรมที่สืบเนื่องมาจากการนับถือผีบรรพบุรุษ หรือผีปู่ย่าของชาวล้านนา โดยชาวล้านนาเชื่อว่าปู่ ย่า ตา ยาย เมื่อตายไปแล้ววิญญาณยังคงวนเวียนดูแลรักษาลูกหลานอยู่” (ศิริลักษณ์ สุภากุล, 2533, น. 20) เนื่องด้วยความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับผีนั้นมีความหลากหลาย จึงมีรูปแบบวิธีการในการเซ่นไหว้บวงสรวงต่างกันออกไป รวมไปถึงบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ซึ่งผู้วิจัยได้สัมผัสคลุกคลีในพิธีกรรมฟ้อนผีตั้งแต่ครั้งเยาว์วัยจวบจนปัจจุบัน โดยพิธีกรรมฟ้อนผีที่ผู้วิจัยได้เซ่นไหว้บวงสรวงมาตลอดนั้นคือ พิธีฟ้อนผีเม็ง สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9 (สนั่น ธรรมธิ, 2542, น. 4867-4873) อธิบายเกี่ยวกับการฟ้อนผีเมงไว้ว่า

> การฟ้อนผีเมง จะเริ่มด้วยการไตว่ผีหรือการที่เค้าผีนำดอกไม้ธูปเทียนไปเชิญผีอื่น ๆ ที่เคยมีความสัมพันธ์และเคารพนับถือให้ไปร่วมพิธี ในวันแรกของการประกอบพิธีกรรมนั้นคือ วันดา หรือวันเตรียมงาน คือเตรียมสถานที่และอุปกรณ์ต่าง ๆ ...
>
> วันที่สองของงานหรือวันทำพิธีฟ้อนผีนั้น จะเริ่มประมาณ 08.00 นาฬิกา เมื่อคณะดนตรีปี่พาทย์มาถึงผามพิธีแล้ว ที่นั่งผามคือหญิงที่คอยดูแลการดำเนินกิจกรรมการฟ้อนผีจะหยิบผ้าพกปี้จากหิ้งไปเชิญคณะดนตรีเข้าสู่ผาม แล้วนำผ้าพกปี้ไปไว้บนหิ้งตามเดิม เมื่อนักดนตรีจัดวางเครื่องดนตรีเข้าที่แล้ว หัวหน้าวงจะทำพิธี ขึ้นขันกลองหรือโยงขันกลอง คือทำพิธีคารวะครูดนตรีของตนจากนั้นจึงรับประทานอาหารเข้าร่วมกัน พอเวลาประมาณ 09.00 นาฬิกา ดนตรีจะเริ่มบรรเลงเพลงเค้าห้า

ผู้วิจัยมีความสนใจในด้านการพัฒนาทำนองและเสียงประสานในรูปแบบของโมดัลแจ๊ส “โมดัลแจ๊ส” ให้อิสระแก่ผู้ประพันธ์เพลงรวมถึงให้อิสระในการอิมโพรไวส์ ทั้งในด้านเสียงประสานและการดำเนินทำนอง ทั้งยังเป็นกระแสดนตรีที่ให้ความสำคัญกับระบบแบบอิงโมด (Modality) ไม่ว่าจะเป็นทางด้านการอิมโพรไวส์ (Improvisation) หรือการประพันธ์เพลง หนึ่งตัวอย่างผลงานที่สำคัญของโมดัลแจ๊สคือผลงานในอัลบั้ม “Kind of Blue” (1959) ของไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ปีค.ศ. 1926-1991) Ligon (2001, p. 302) กล่าวถึงผลงาน Kind of Blue ว่า

> ดนตรีโมดัลแจ๊ส มีต้นกำเนิดมาจากอัลบั้ม Kind of Blue ของไมล์ส เดวิส พัฒนาขึ้นเนื่องด้วยจังหวะอันรวดเร็วรวมถึงเสียงประสานที่มากเกินไปของดนตรีบีบ็อป ในขณะที่เพลงป็อบมีเพียงหนึ่งหรือสองคอร์ดในหนึ่งห้อง ซึ่งโมดัลใช้หนึ่งคอร์ดหรือหนึ่งโมดใน 8 ห้องหรือ 16 ห้องและอาจมากกว่านั้น รวมไปถึงบางเพลงอาจใช้คอร์ดเดียวทั้งหมด

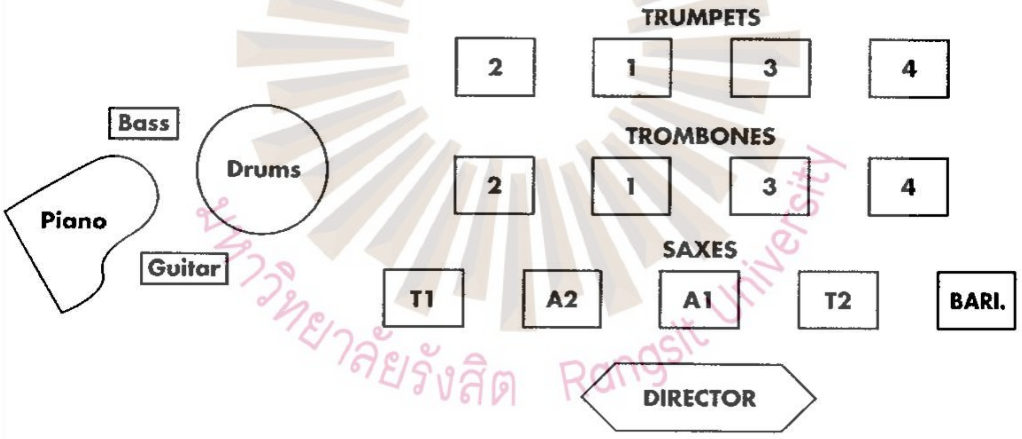
อีกทั้งบูทรอยด์ ได้กล่าวว่า “Kind of Blue เป็นอัลบั้มแรกที่เป็นต้นแบบของโมดัลแจ๊สและในขณะเดียวกันก็ทำให้หลุดพ้นจากรูปแบบดนตรีแจ๊สแบบเดิม” (Boothroyd, 2010, p. 49) เด่น อยู่ประเสริฐ (2554, น. 6) อธิบายเกี่ยวกับโมดัลแจ๊สว่า “เป็นดนตรีแจ๊สที่เน้นการใช้โมด (Mode) มากกว่าการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) เป็นกรอบในการประพันธ์เพลงและการด้นสด” สอดคล้องกับธีรัช เลาห์วีระพานิช (2562, น. 41) ที่ให้ความเห็นเกี่ยวกับโมดัลแจ๊สว่า “โมดัลแจ๊ส คือรูปแบบดนตรีแจ๊สที่นำโมดประเภทต่าง ๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์เพลงและการอิมโพรไวส์”

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เพื่อให้บทประพันธ์เพลงมีความหลากหลายด้านเสียงประสาน ผู้วิจัยจึงนำเสนอบทเพลงในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่หรือบิกแบนด์ เป็นวงที่นำเสนอดนตรีแจ๊สในรูปแบบการนั่งบรรเลง ซึ่งในอดีตนั้นวงแจ๊สบิกแบนด์เคยได้รับความนิยมสูงสุด โดยปกติวงบิกแบนด์จะแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่ม ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องทรอมโบน กลุ่มเครื่องทรัมเป็ตและกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ทั้งนี้ สไตเนล อธิบายเกี่ยวกับเครื่องดนตรีในวงบิกแบนด์ว่า

> เครื่องดนตรีมาตรฐานสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ทุกวันนี้ ได้แก่ กลุ่มเครื่องทรัมเป็ต 4 ชิ้น (4 Trumpets) กลุ่มเครื่องทรอมโบน 4 ชิ้น (4 Trombones) กลุ่มเครื่องแซกโซโฟน 5 ชิ้น (5 Saxes) และกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ (Rhythm Section) นั่นคือ เปียโน, กีตาร์, เบส และกลองชุด (Steinel, 2000, p. 2)

ตัวอย่างที่ 1.1 แผนผังการจัดวงแจ๊สบิกแบนด์



ที่มา: Steinel, 2000, p. 2

วงบิกแบนด์จำเป็นต้องมีบทประพันธ์เพลงที่มีการเรียบเรียงเสียงประสานอย่างจริงจัง มีระเบียบแบบแผนและมีหลักการที่ชัดเจน แต่ถึงกระนั้นแล้วบทประพันธ์เพลงสำหรับวงบิกแบนด์สามารถมีท่อนบรรเลงเดี่ยวเพื่อเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้แสดงความรู้สึกนึกคิดผ่านการอิมโพรไวส์ ซึ่งผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียงเสียงประสานจะเป็นผู้กำหนดบทบาทไว้ในบทประพันธ์เพลง มิลเลอร์กล่าวว่า “การประพันธ์ดนตรีแจ๊สได้พัฒนาจนกลายเป็นพื้นที่สำหรับการแสดงออกทั้งนักประพันธ์และนักอิมโพรไวส์” (Miller, 1996, p. 6) ดังนั้นการประพันธ์เพลงแจ๊สสำหรับวงบิกแบนด์จึงถือได้

ว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้ผู้ประพันธ์สามารถแสดงความรู้สึกนึกคิด รวมไปถึงความรู้ความเข้าใจในการเรียบเรียงเสียงประสาน ความเข้าใจในเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีและรสนิยมทางดนตรีของผู้ประพันธ์เพลงได้เป็นอย่างดี พีสกล่าวว่า “การประพันธ์ดนตรีแจ๊สมักจะแสดงให้เห็นถึงความลึกซึ้งทางอารมณ์และความซับซ้อนทางดนตรี” (Pease, 2003, p. ix) โกลด์สตีน อธิบายเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงแจ๊สไว้ว่า

> นักดนตรีแจ๊สนั้นจำเป็นต้องประพันธ์เพลง เพื่อถ่ายทอดและแสดงออกถึงลักษณะทางดนตรีที่อยู่ภายใน รวมถึงเพื่อเป็นกรอบแนวคิดในการอิมโพรไวส์ ทั้งนี้ลักษณะการประพันธ์ของ ทีโลเนียส มังค์ (Thelonious Monk), ชาลส์ มิงกัส (Charlie Mingus) และ ดุค เอลลิงตัน (Duke Ellington) เป็นตัวอย่างบทประพันธ์ที่มีความหลากหลายและสมบูรณ์ การประพันธ์เพลงนั้นมีตั้งแต่การประพันธ์เพลงที่เน้นการอิมโพรไวส์ ไปจนถึงการประพันธ์เพลงในรูปแบบวงออเคสตราที่มีการอิมโพรไวส์น้อยลง แต่ยังคงผสมผสานระหว่างการอิมโพรไวส์และการประพันธ์เพลง จึงทำให้ดนตรีแจ๊สมีความโดดเด่น (Goldstein, 1993, p.11)

จากที่มาและความสำคัญข้างต้นนั้นทำให้ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงคุณค่าของบทเพลงพื้นบ้านจังหวัดลำปาง ประกอบกับความเข้าใจในบริบทของดนตรีล้านนา รวมไปถึงพิธีกรรมการฟ้อนผีเม็งอย่างดียิ่ง ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงบิกแบนด์ โดยสร้างทำนองหลักของบทประพันธ์จากการนำทำนองเพลง*เก๊าห้า*มาดัดแปลงและพัฒนาไปในรูปแบบของดนตรีแจ๊ส และเนื่องด้วยบทประพันธ์นี้มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อของชาวมอญในอดีต อีกทั้งใช้ชื่อพิธีกรรมการฟ้อนผีเม็ง ผู้วิจัยจึงตั้งชื่อบทประพันธ์เพลงนี้ว่า*จิงมอญฟ้อนเม็ง*

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

การวิจัยครั้งนี้จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์คือ

1.2.1 เพื่อสร้างบทประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์บทใหม่ โดยมีทำนองหลักที่ดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*เก๊าห้า*ของจังหวัดลำปาง

1.2.2 เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ออกสู่สาธารณะชน

1.2.3 เพื่อสืบสาน ส่งเสริมและอนุรักษ์วัฒนธรรม

1.3 ขอบเขตในการวิจัย

ผู้วิจัยได้ประยุกต์องค์ความรู้และสร้างสรรค์ออกมาเป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงโดยมีขอบเขตดังต่อไปนี้

1.3.1 เป็นบทประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยมีทำนองหลักที่ดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*เก๊าห้า* โดยมีความยาวของบทประพันธ์ประมาณ 7 นาที

1.3.2 เป็นบทประพันธ์สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ ที่มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 17 ชิ้น ดังนี้

1) กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน 2 ชิ้น เทเนอร์แซกโซโฟน 2 ชิ้น และบาริโทนแซกโซโฟน 1 ชิ้น

2) กลุ่มเครื่องทรัมเป็ต 4 ชิ้น

3) กลุ่มเครื่องทรอมโบน 4 ชิ้น ได้แก่ ทรอมโบน 3 ชิ้นและเบสทรอมโบน 1 ชิ้น

4) กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะจำนวน 4 ชิ้น ได้แก่ เปียโน กีตาร์ไฟฟ้า ดับเบิลเบสและกลองชุด

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 ได้บทประพันธ์เพลงแจ๊สบทใหม่สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยมีแนวทำนองหลักดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*เก๊าห้า*

1.4.2 เป็นบทประพันธ์ตัวอย่างให้แก่ผู้ที่สนใจในการนำทำนองเพลงประจำถิ่นมาดัดแปลงเป็นบทประพันธ์ดนตรีแจ๊ส และเผยแพร่บทประพันธ์ออกสู่สาธารณะชน

1.4.3 เป็นบทประพันธ์ที่ให้ผู้ฟังได้ตระหนักถึงคุณค่าของทำนองเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้การสะกดและอ้างอิงความหมายคำศัพท์จากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 5 โดยณัชชา พันธุ์เจริญ (2564)

1.5.2 ตัวอย่างโน้ตที่ปรากฏในงานวิจัยเป็นโน้ตที่อยู่ในระดับเสียงแท้ (Concert Pitch)

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

โมด หมายถึง บันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว ที่มีแนวคิดพื้นต้นมาจากบันไดเสียงโบราณ คือโมดเพลงโบสถ์ (Church Mode)

เทนชัน (Tension) หมายถึง โน้ตลำดับที่ 9, 11 หรือ 13 ของคอร์ด ทั้งนี้อาจเป็นโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงหรือไม่ได้อยู่ในบันไดเสียง

เก๊าห้า หมายถึง ชื่อเพลงพื้นบ้านจังหวัดลำปาง ซึ่งมีชื่อเรียกต่างกันออกไปคือ เก๊าห้า, มอญเก๊าห้า หรือเค้าห้า

โมทีฟ (Motif, Motive) หมายถึง หน่วยย่อยเอก เป็นส่วนย่อยของทำนองหรือจังหวะ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรม

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์ที่มีการผสมผสานระหว่างบทเพลงพื้นบ้านล้านนาและดนตรีแจ๊ส โดยได้นำทำนองของบทเพลง*เก๊าห้า* มาดัดแปลงและผนวกเข้ากับประพันธ์ในรูปแบบดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ ผู้วิจัยจึงศึกษาหาข้อมูล ประวัติความเป็นมาของบทเพลง*เก๊าห้า* ตลอดจนเทคนิคการประพันธ์รวมไปถึงแนวคิดและตัวอย่างบทประพันธ์จากนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงทั้งในอดีตและปัจจุบัน เพื่อเป็นแนวทางในการนำองค์ความรู้มาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ให้เหมาะสม

2.1 พิธีกรรมฟ้อนผีและบทเพลง*เก๊าห้า*

2.1.1 พิธีกรรมฟ้อนผี

พิธีกรรมฟ้อนผีถือเป็นพิธีกรรมประจำถิ่นของชาวล้านนา ซึ่งเกี่ยวข้องกับผีบรรพบุรุษ กล่าวคือ เป็นการแสดงความเคารพนับถือต่อบรรพบุรุษของตระกูลด้วยการกราบไหว้บูชา รวมไปถึงการเซ่นสังเวย ธิตินัดดา และวราภา ได้อธิบายเกี่ยวกับพิธีกรรมฟ้อนผีไว้ว่า

> การฟ้อนผีเป็นความเชื่อเพื่อแสดงความเคารพต่อบรรพบุรุษของชาวล้านนา ซึ่งภูมิภาคอื่นก็มีพิธีกรรมความเชื่อในผีบรรพบุรุษเช่นเดียวกัน เช่น ภาคกลางมีการรำผีมอญ ภาคอีสานมีการเล่นผีหิ้งกับผีโรง เป็นต้น ส่วนทางภาคเหนือมีการฟ้อนผีมดผีเม็ง ซึ่งมีการสืบทอดต่อกันมา แต่ไม่ทราบแน่ชัดว่ามาจากต้นกำเนิดเดียวกันหรือเป็นการแพร่กระจายวัฒนธรรมทางความเชื่อเรื่องผี พิธีกรรมนี้ไม่ได้เป็นพิธีกรรมทางศาสนา ไม่เกี่ยวข้องใด ๆ กับพุทธศาสนา แต่เป็นความเชื่อของคนในสมัยโบราณที่นับถือผี บูชาสิ่งที่มองไม่เห็น (ธิตินัดดา จินาจันทร์ และวราภา เลาหเพ็ญแสง, 2547, น. 85)

จากข้างต้น จะเห็นได้ว่าพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นพิธีกรรมที่สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นมาอย่างยาวนาน ทั้งนี้ สงวน ได้อธิบายเกี่ยวกับพิธีกรรมฟ้อนผีมดและผีเม็งว่า

> การฟ้อนผีมด ก็คือการฟ้อนรำเพื่อเป็นการสังเวยผีบรรพบุรุษ การฟ้อนผีมดเป็นของชนชาติใดยังไม่ปรากฏจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์หรือมีจารึกไว้ในหนังสือใด ๆ ทั้งสิ้น นอกจากการสันนิษฐานและคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่ที่ยังคงมีชีวิตอยู่ การฟ้อนผีนี้จะมีสองอย่างด้วยกันเรียกว่า ฟ้อนผีมดและฟ้อนผีเม็ง ซึ่งจะมีกรรมวิธีอย่างเดียวกัน จะผิดแผกแตกต่างกันด้วยข้อปลีกย่อยบางประการ โดยที่บอกว่า ฟ้อนผีมด ไม่มีกระบอกน้ำปลาร้า แต่ฟ้อนผีเม็งจะมีกระบอกใส่น้ำปลาร้าสังเวยผีด้วย ตามที่มีอย่างนี้ไม่ทราบด้วยเหตุผลหรือความหมายว่าอย่างไร บ้างก็บอกว่าใส่ไปตามฮีตตามฮอย คือใส่ไปตามธรรมเนียมประเพณีที่เคยทำกันมาก่อน (สงวน โชติสุขรัตน์, 2553, น. 3)

พิธีกรรมฟ้อนผี เป็นพิธีกรรมที่สามารถพบเห็นได้บ่อยครั้งในจังหวัดลำปาง เนื่องจากในพื้นที่จังหวัดลำปางมีความหลากหลายของสายตระกูล จึงพบเห็นการฟ้อนผีปาน การฟ้อนผีปู่ย่า การฟ้อนผีเจ้านาย การฟ้อนผีมดและการฟ้อนผีเม็ง ซึ่งมีพิธีกรรมรวมไปถึงเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมแตกต่างกันออกไป ในการฟ้อนผีเม็งนั้น มีหนึ่งบทเพลงที่ถือว่าเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญต่อพิธีเป็นที่สุด คือเพลง*เก๊าห้า*

2.1.2 เพลง*เก๊าห้า*

เพลง*เก๊าห้า* เป็นเพลงที่ใช้ในพิธีฟ้อนผีในจังหวัดลำปาง มีสำเนียงออกทางมอญ มีหน้าทับพิเศษเฉพาะเพลง ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง โดย สนั่น ธรรมธิ อธิบายไว้ใน เกี่ยวกับเพลง*เก๊าห้า* ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9 ไว้ว่า

> เพลงเค้าห้า เป็นเพลงขนาดสั้น มีสำเนียงไปทางมอญ มีหน้าทับพิเศษเฉพาะเพลง สำหรับชื่อเพลง สันนิษฐานว่า คงเรียกชื่อตามต้นไม้เคล็ดพิธีของการฟ้อนผีเมงชาวเหนือ เรียกต้นไม้หว้านี้ว่า ต้นห้า บ่าห้า หรือเค้าห้า (Eugenia spp.) อันเป็นต้นไม้ประจำชมพูทวีป ต้นบ่าห้า หรือเค้าห้าที่ใช้ในการฟ้อนผีเมง ถือเป็นต้นไม้ในพิธีกรรม เนื่องจากมีความเชื่อว่าผีจะต้องมาพักที่ต้นไม้นี้ก่อนที่จะเข้าไปในผาม (ปะรำ) อันเป็นเสมือน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิญญาณจะลงมาพักอยู่ที่ต้นไม้ประจำชมพูทวีป ก่อนที่จะมาสู่สถานที่ประกอบพิธีกรรม (สนั่น ธรรมธิ, 2542, น. 4766)

ตัวอย่างที่ 2.1 โน้ตเพลง*เก้าห้า* (ต้นฉบับ)

2/4 3 : :63 3.5 :61 63 :212 35 :67 63 :63 3.5 :
: 63 65 :1.2 32 :35 63 :56 1.2 :35 65 :
: 36 1.2 :35 65 :35 32 :1 6.1 :23 57 : 6๙::

ที่มา: สนั่น ธรรมธิ, 2542, น. 4766

จากตัวอย่างที่ 2.1 ผู้วิจัยอธิบายได้ว่า ตัวเลข 2/4 คือเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) สัญลักษณ์ ":" คือเส้นกั้นห้อง (Bar line) ตัวเลข 1 ถึง 7 เปรียบเสมือนลำดับของตัวโน้ตในบันไดเสียงเมเจอร์ สัญลักษณ์ "." เปรียบเสมือนประจุด (Dot) ทำให้ค่าโน้ตยาวขึ้นอีกครึ่งหนึ่ง หากโน้ตตัวข้างหน้ามีค่ายาวขึ้นครึ่งหนึ่ง โน้ตตัวข้างหลังจะมีค่าสั้นลงครึ่งหนึ่งเช่นกัน และสัญลักษณ์ "__"ที่ขีดไว้ใต้ตัวเลขหมายถึงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eighth note) ทั้งนี้หากยกตัวอย่างการการอ่านโน้ตตัวเลข 63 65 จะได้โน้ต A E A G หากเปรียบเทียบกับบันไดเสียง C เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 2.2 โน้ตเพลง*เก้าห้า* (ในรูปแบบโน้ตดนตรีสากล)

ที่มา: ผู้วิจัย

<u>หมายเหตุ</u> ผู้วิจัยนำโน้ตในตัวอย่างที่ 2.1 มาบันทึกในรูปแบบโน้ตสากล

2.2 แนวคิดด้านดนตรีและเทคนิคการประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 แนวคิดการผสมผสาน

เนื่องด้วยบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์เพลงแจ๊สที่ผสมผสานทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนา ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาถึงแนวคิดในการผสมผสานดนตรีพื้นบ้านเข้ากับดนตรีแจ๊ส เพื่อเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ในครั้งนี้

ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่สามารถผสมผสานกับทำนองเพลงพื้นบ้านได้ในหลากหลายรูปแบบทั้งในด้านทำนองเสียงประสานและจังหวะ ในอดีตบรูเบ็ค (Dave Brubeck, ปีค.ศ. 1920–2012) ได้นำเพลง “Oh Susanna” ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านยอดนิยมของชาวอเมริกันมานำเสนอในรูปแบบวงแจ๊ส 3 ชิ้น (Jazz Trio) รวมไปถึงแฟรงค์ ซินาตรา (Frank Sinatra ปีค.ศ. 1915-1998) ศิลปินผู้ทรงอิทธิพลคนหนึ่งในศตวรรษที่ 20 ได้ขับร้องเพลง “Ol’ Macdonald” เป็นเพลงที่นำเนื้อร้องและทำนองเพลงพื้นบ้าน คือเพลง “Old MacDonald Had A Farm” มานำเสนอในรูปแบบวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยมีลูว์ สเปนซ์ (Lew Spence ปีค.ศ. 1874-1955) รวมถึงสองคู่หูนักแต่งเพลง อลัน เบิร์กแมน (Alan Bergman) และมาริลิน เบิร์กแมน (Marilyn Bergman ปีค.ศ. 1928-2022) เป็นผู้ประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงนี้ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาบทประพันธ์เพลงในปัจจุบันที่ใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านมาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลง ดังนี้

วัชระ กัณธียาภรณ์ (2562, น. 31) กล่าวไว้ว่าบทประพันธ์เพลง*ศรีนครพิงค์* ได้รับแรงบันดาลใจจากความทรงจำในวัยเด็ก และความ ผูกพันของผู้ประพันธ์ที่มีต่อจังหวัดเชียงใหม่ ผนวกกับดนตรีแจ๊สที่ผู้ประพันธ์ชำนาญ จึงทำให้เกิดบทประพันธ์บทนี้ขึ้น ซึ่งเป็นการผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างดนตรีพื้นบ้านล้านนา และดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์ได้ใช้เวลาในการศึกษาหาข้อมูล และหาความเป็นไปได้ในการที่จะเชื่อมโยงเสียงดนตรีทั้งสองให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 2.3

ตัวอย่างที่ 2.3 การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลง*เสเลเมา* มาเป็นทำนองพื้นฐาน

ที่มา: วัชระ กัณธียาภรณ์, 2562, น. 37

จากตัวอย่างที่ 2.3 แสดงถึงการพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้นำทำนองของเพลงเสเลเมา โดยนำท่อน “มง แซะ มงแซะ แซะมง ตะลุ่มตุ้มมง” มาเพิ่มสีสันใหม่ โดยเปลี่ยนทางเดินคอร์ดใหม่ โดยการใช้โน้ตพื้นต้น คือ E F# G C D E F โดยยังคงทำนองเดิมไว้

ดิเรก เกตุพระจันทร์ (2563, น. 30) กล่าวถึงบทประพันธ์เพลง*ล้ำค่าดอยตุง* ว่าเป็นบทประพันธ์ที่บรรยายพรรณนาถึงตำนานของพระธาตุเจดีย์แห่งแรกของอาณาจักรล้านนา การประดับตุงหลวงที่มีความยาวถึงสี่ร้อยวาจนเป็นที่มาของชื่อ “ดอยตุง” รวมถึงพระบารมีของ สมเด็จย่า “พระศรีนครินทราบรมราชชนนี” ที่พระองค์ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณฟื้นฟูดอยตุงจาก พื้นที่ป่าเสื่อมโทรมให้กลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวสำคัญของเชียงราย บทประพันธ์นี้ผสมผสานทำนองของบทเพลงพื้นบ้านชาติพันธุ์อาข่า “โอจื่อเย้โอ” และปกาเกอะญอ “อื่อธา” เพื่อสื่อถึงวิถีชีวิตของผู้คนบนดอยตุง

การผสมผสานของแนวทำนองพื้นบ้านชาติพันธุ์อาข่าและปกาเกอะญอ ผู้ประพันธ์กำหนดให้แนวทำนองเล่นโดยเครื่องดนตรีแตกต่างกัน แนวแรกเล่นด้วยขลุ่ยสอดประสานกับแนวทำนองที่เล่นโดยเปียโน และแนวทำนองเบสสอดประสานทำนองหลัก ดังตัวอย่างที่ 2.4

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.4 การผสมผสานของแนวทำนองพื้นบ้านชาติพันธุ์อาข่าและปกาเกอะญอ

ที่มา: ดิเรก เกตุพระจันทร์, 2563, น. 32

จากแนวคิดการผสมผสานข้างต้นนั้น ผู้วิจัยได้แนวคิดการนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊สทั้งในด้านการพัฒนาทำนอง การผสมผสานแนวทำนอง และการนำทำนองแบบดั้งเดิมมาประพันธ์ในบทเพลง อีกทั้งยังสังเกตได้ว่าการนำบทเพลงพื้นบ้านมาประพันธ์นั้น แฝงไปด้วยวัฒนธรรม ความเชื่อและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวในแต่ละบทประพันธ์

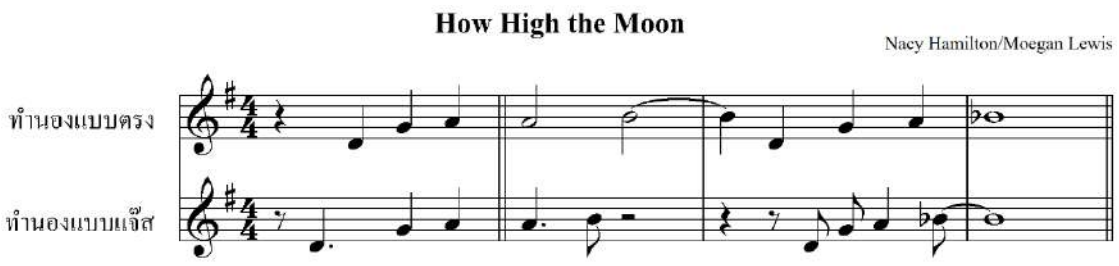
2.2.2 แนวทางการดำเนินจังหวะในดนตรีแจ๊ส

องค์ประกอบที่สำคัญสำหรับทำนองและจังหวะในดนตรีแจ๊สคือ จังหวะขัด (Syncopation) และซวิง (Swing) (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20)

2.2.2.1 จังหวะขัด

จังหวะขัดเป็นจังหวะที่มีการเน้นจังหวะเบาหรือให้ความสำคัญกับจังหวะเบามากกว่าจังหวะหนัก เด่น กล่าวว่า “จังหวะขัด เป็นทำนองในดนตรีแจ๊สมักจะมาก่อนหรือหลังจังหวะตก” (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20) ทั้งนี้ ณรงค์ฤทธิ์ ได้กล่าวในมุมของการประพันธ์เพลงว่า “นักประพันธ์เพลงก็ได้ทดลองใช้ลักษณะจังหวะที่ซับซ้อนขึ้นด้วยการใช้จังหวะขัด ในบางบทเพลงจะมีการใช้จังหวะขัดอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งเป็นบทบาทที่สำคัญของการดำเนินบทเพลงได้” (ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, 2552, น. 125-126)

ตัวอย่างที่ 2.5 เปรียบเทียบทำนองแบบตรง (Straight Melody) และทำนองแบบแจ๊ส (Jazz Melody)



ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.2.2.2 จังหวะซวิง

ซวิงจะถูกเล่นแตกต่างจากโน้ตที่เห็น (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20) ในที่นี้หมายถึงโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว ในแนวจังหวะซวิงของดนตรีแจ๊ส จะถูกแบ่งในสัดส่วนที่ไม่เท่ากัน Ligon (2001, p. 12) อธิบายว่าดนตรีตะวันตกที่แบ่งอัตราส่วนเป็น 1:1 ที่โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นมี อัตราส่วนเท่ากัน รูปแบบที่ 2 แบ่งโดยใช้โน้ตเขบ็ต 1 ชั้นประจุด จะได้อัตราส่วน 3:1 และรูปแบบที่ 3 อัตราส่วน 2:1 ที่ใช้โน้ต 3 พยางค์การแบ่งอัตราส่วน ซึ่งโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น 2 ตัวที่ถูกแบ่งอัตราส่วน 2:1

ตัวอย่างที่ 2.6 แสดงอัตราส่วนจังหวะของดนตรีตะวันตกและจังหวะซวิง

ที่มา: Ligon, 2001, p. 11

ตัวอย่างที่ 2.7 เปรียบเทียบโน้ตที่มีการเขียนกำกับจังหวะซวิงกับการเล่นโน้ตซวิง

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20

2.2.3 เทคนิคและทฤษฎีในการเรียบเรียงเสียงประสาน

ผู้วิจัยได้ศึกษาการใช้เทคนิคและทฤษฎีในการเรียบเรียงเสียงประสานทั้งในแนวคิดดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิมและดนตรีแจ๊สร่วมสมัย รวมไปถึงการเลือกใช้เสียงประสานในรูปแบบสมัยนิยม เพื่อให้ทำนองเพลง*เก้าห้า* สามารถผสมผสานกับดนตรีแจ๊สได้อย่างลงตัว ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาในเรื่อง การวางแนวเสียง 2 แนว การวางแนวเสียง 3 แนว การวางแนวเสียง 4 แนว เสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้น (Rootless Voicings or Rootless harmony) บันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic Scale)

คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Chord) โคลเทรนเชนเจส (Coltrane Changes) กุญแจเสียงสัมพันธ์ (Related key) และการพัฒนาโมทีฟ (Motivic Development)

2.2.3.1 การวางแนวเสียง 2 แนว (Two-Part Voicings)

การวางแนวเสียง 2 แนวเป็นเสียงประสานที่มีความหนาแน่นน้อย (Thin Texture) ขั้นคู่ที่มักพบในการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีแจ๊สคือ ขั้นคู่หนึ่ง (Unison) หรือ ขั้นคู่แปด (Octave) ซึ่งจะให้ความชัดเจนของทำนอง นอกจากนี้ขั้นคู่สามหรือขั้นคู่หกก็ใช้มากเช่นกัน ขั้นคู่สี่และห้าเพอร์เฟคใช้น้อยกว่า ส่วนคู่อื่น ๆ ใช้น้อยมาก (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น.37)

ตัวอย่างที่ 2.8 การใช้ขั้นคู่หนึ่งและขั้นคู่แปดในการวางแนวเสียง

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 37

ตัวอย่างที่ 2.9 การใช้ขั้นคู่สี่เพอร์เฟค และขั้นคู่สาม ในเพลง Bag’s Groove

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 38

ตัวอย่างที่ 2.10 การใช้ขั้นคู่สี่เพอร์เฟค ในช่วงนำ (Introduction) ของเพลง Walkin’

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 38

ตัวอย่างที่ 2.11 การใช้ขั้นคู่สี่และห้าเพอร์เฟค และคู่ห้าฮอร์น (Horn Fifth)

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 39

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.2.3.2 การวางแนวเสียง 3 แนว (Three-Part Voicing)

การวางแนวเสียง 3 แนวเป็นสิ่งท้าทายที่สุดในบรรดาทักษะการเขียนทั้งหมด เนื่องจากการทำให้เสียงสามเสียงเพียงพอที่จะสื่อถึงคอร์ดโดยรวมทั้งหมดอย่างชัดเจน แต่ไม่เพียงพอที่จะบันทึกโน้ตสำคัญได้ทุกตัว การเลือกโน้ตบันทึกจึงมีความสำคัญมาก โดยทั่วไปโน้ตตัวที่ 3 และตัวที่ 7 คือโน้ตที่จะสื่อถึงลักษณะของคอร์ด (Dobbins, 2015, p. 50)

ตัวอย่างที่ 2.12 การใช้คอร์ดคู่สามเรียงซ้อน (Tertian Chord) ในการวางเสียงประสานแบบวางชิด (Close harmony) และเสียงประสานแบบเปิด (Open harmony)

ที่มา: Dobbins, 2015, p. 50

ตัวอย่างที่ 2.13 การใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน ในการวางเสียงประสานแบบวางชิดและเสียงประสานแบบเปิด

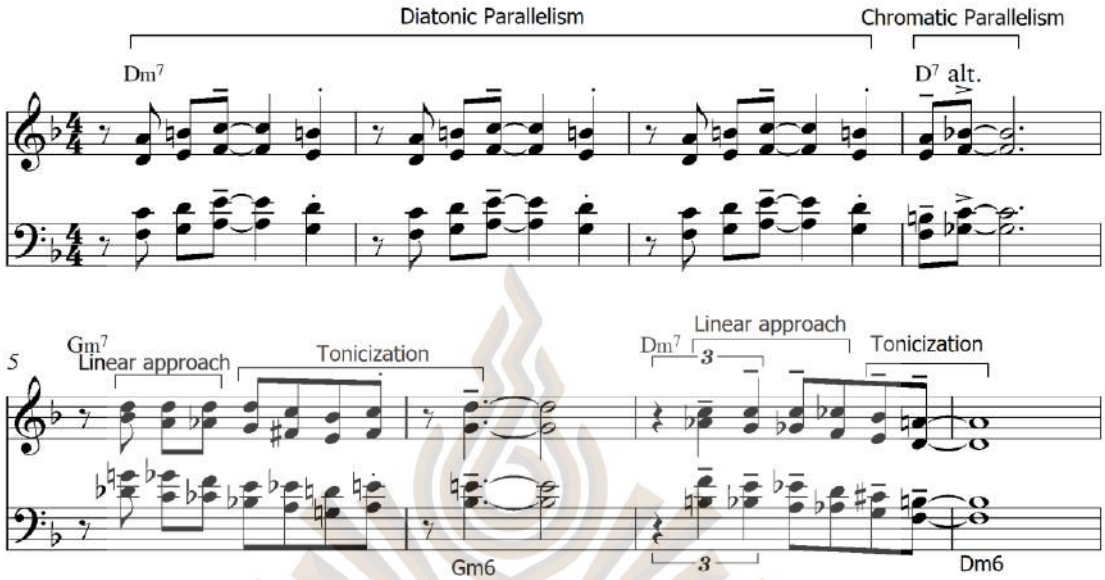
ที่มา: Dobbins, 2015, p. 50

2.2.3.3 การวางแนวเสียง 4 แนว (Four-Part Voicing)

การวางแนวเสียง 4 แนวค่อนข้างกระทำได้ง่าย เนื่องจากแนวเสียงสี่แนวสามารถแสดงถึงคอร์ดส่วนใหญ่ที่ใช้ในดนตรีแจ๊สได้ค่อนข้างสมบูรณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าแนวเสียงเบสไม่รวมอยู่ในเสียงประสานทั้งสี่นี้ โดยทั่วไปแล้วการวางเสียงประสานแบบเปิด จะมากกว่าการวางเสียงประสานแบบปิด (Dobbins, 2015, p. 63)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 2.14 การประสานเสียง 4 แนวขั้นพื้นฐานโดยใช้เทคนิคการเคลื่อนที่เสียงประสาน



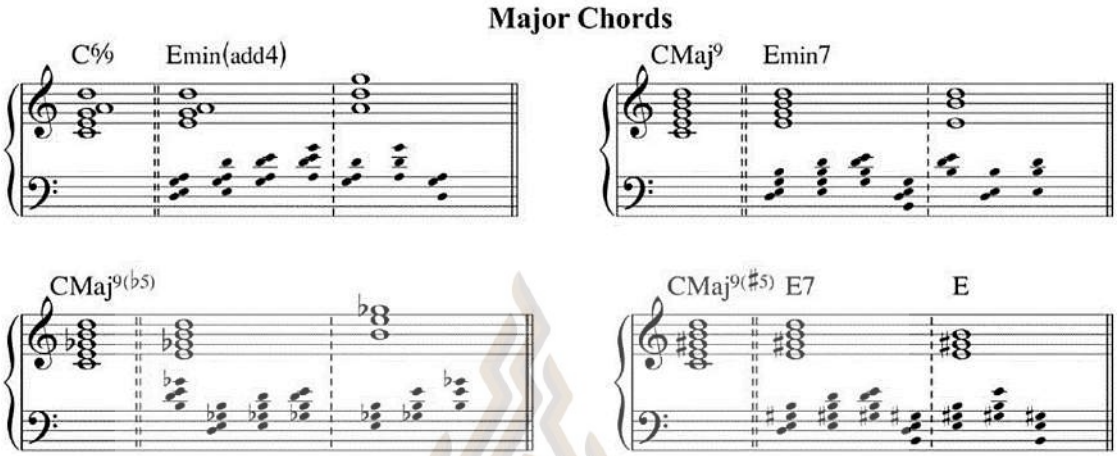
ที่มา: Dobbins, 2015, p. 65

จากตัวอย่างที่ 2.14 ในการวางแนวเสียงประสาน 4 แนวนั้นต้องผสมผสานเทคนิคการเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ด คือ การเข้าหาคอร์ดขนานไดอาโทนิก (Diatonic Parallelism) การเข้าหาคอร์ดขนานโครมาติก (Chromatic Parallelism) การเข้าหาคอร์ดโดยการเคลื่อนที่แนวนอน (Linear Approach) การเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราว (Tonicization)

2.2.3.2 เสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้น

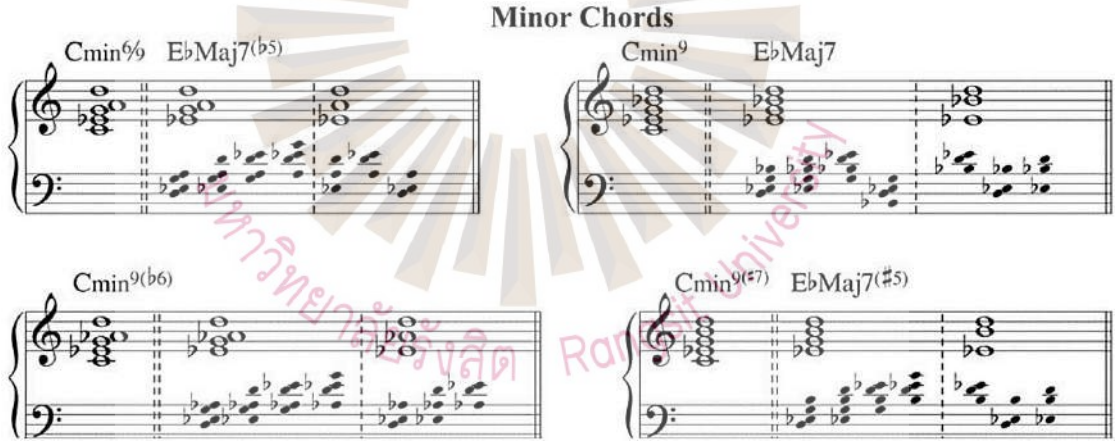
การสร้างเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นมีลักษณะของเสียงที่ฟังดูคลุมเคลือมากกว่าคอร์ดที่สมบูรณ์ แต่กระนั้นแล้วนักดนตรีแจ๊สสามารถใช้ประโยชน์จากความคลุมเครือนั้น โดยแนวคิดการสร้างเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นนี้ เครื่องเบสยังจะเป็นผู้ทำหน้าที่เล่นโน้ตพื้นต้น (Root) อีกทั้งรูปแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นนี้ยังมีประสิทธิภาพในการแสดงความหมายของคอร์ดและเสียงประสาน เป็นที่เข้าใจได้ว่าสิ่งเหล่านี้มีความท้าทายมากกว่า (Terefenko, 2014, p. 174)

ตัวอย่างที่ 2.15 รูปแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นในคอร์ดเมเจอร์ (Major Chord)



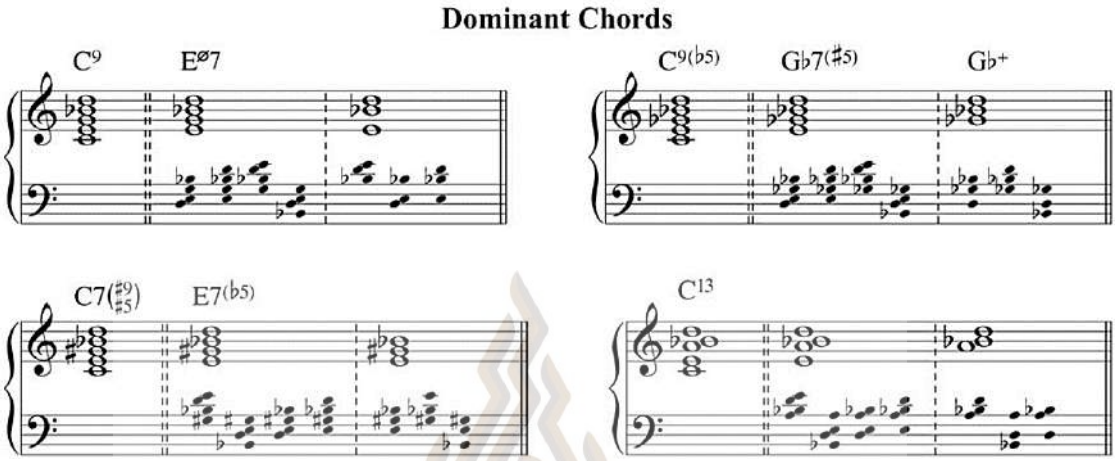
ที่มา: Terefenko, 2014, p. 178

ตัวอย่างที่ 2.16 รูปแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นในคอร์ดไมเนอร์ (Minor Chord)



ที่มา: Terefenko, 2014, p. 178

ตัวอย่างที่ 2.17 รูปแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นในคอร์ดโดมินันท์ (Dominant Chord)



ที่มา: Terefenko, 2014, p. 179

ทั้งนี้ จอนห์ ได้กล่าวว่า “รูปแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นนั้น ได้รับความนิยมมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1950 หากแต่บิลล์ อีแวนส์ (Bill Evans) คือผู้ที่นำเสียงประสานดังกล่าวนี้มาใช้ได้อย่างมีแบบแผน โดยเสียงประสานลักษณะนี้จะเปิดโอกาสให้ผู้เล่นเบสมีอิสระในการเล่นโน้ตตัวพื้นต้นได้อย่างเต็มที่” (Valerio, 2005, p. 4)

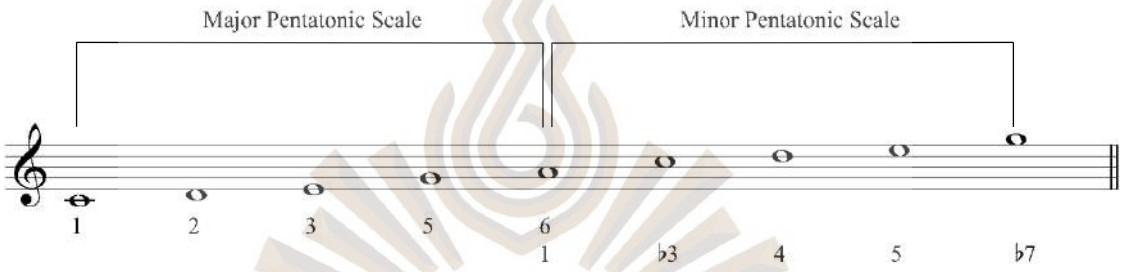
2.2.3.3 เพนตาโทนิก

บันไดเสียงเพนตาโทนิก เป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว เป็นบันไดเสียงที่สามารถพบในทำนองเพลงพื้นบ้านรวมไปถึงทำนองเพลงประเภทอื่น ๆ ด้วย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2561, น. 131) ได้กล่าวไว้ ใจความว่า บันไดเสียงเพนตาโทนิกให้ลักษณะเสียงแบบดนตรีตะวันออก แต่ดนตรีพื้นบ้านยุโรป และที่อื่น ๆ ก็สามารถพบได้เช่นกัน ทั้งนี้ ธีรัช เลาห์วีระพานิช (2562, น.38) ได้อธิบายไว้ว่า บันไดเสียงเพนตาโทนิก หมายถึง บันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ตที่แตกต่างกัน 5 ตัว สำหรับทฤษฎีดนตรีโดยทั่วไปเมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงเพนตาโทนิกจะหมายถึงบันไดเสียง 2 ประเภท คือ

(1) บันไดเสียงเพนตาโทนิกเมเจอร์ (Major Pentatonic Scale) มีโครงสร้างตัวเลขประกอบด้วยโน้ตตัวที่ 1 2 3 5 6 เป็นบันไดเสียงที่คล้ายกับบันไดเสียงเมเจอร์ แตกต่างกันตรงที่บันไดเสียงเพนตาโทนิกเมเจอร์จะไม่มีโน้ตตัวที่ 4 และ 7

(2) บันไดเสียงเพนตาโทนิกไมเนอร์ (Minor Pentatonic Scale) มีโครงสร้างตัวเลขประกอบด้วยโน้ตตัวที่ 1 ♭3 4 5 ♭7 เป็นบันไดเสียงที่คล้ายกับบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเชอรัล (Natural Minor Scale) แตกต่างกันตรงที่บันไดเสียงเพนตาโทนิกไมเนอร์จะไม่มีโน้ตตัวที่ 2 และ ♭6

ตัวอย่างที่ 2.18 บันไดเสียงเพนตาโทนิกเมเจอร์และบันไดเสียงเพนตาโทนิกไมเนอร์รวมถึงความสัมพันธ์แบบกุญแจเสียงร่วมระหว่างบันไดเสียงเพนตาโทนิกทั้ง 2 ประเภท



ที่มา: ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2562, น. 38

2.2.3.4 คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน

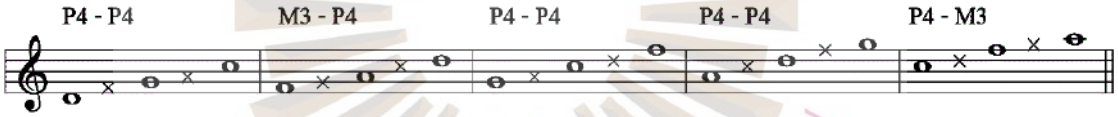
การวางแนวเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Voicing) ให้เสียงประสานแบบเปิด เสียงประสานคู่สี่สามารถถูกสร้างจากบันไดเสียงอิงโมด (Modal) เช่น โมดโดเรียน (Dorian Mode) และบันไดเสียงเพนตาโทนิก (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 75) แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (ม.ป.ป., น. 117) กล่าวถึงเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนว่า “เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน เป็นอีกแบบหนึ่งที่ใช้วางแนวเสียงกันเพื่อให้ได้เสียงประสานในรูปแบบไทย ๆ และแปลกไปอีกแบบหนึ่ง เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนจะใช้ประโยชน์ได้โดย ใช้เป็นช่วงนำ (Introduction), ใช้เป็นบทบรรเลงคั่น (Interlude), ใช้เป็นท่อนจบ (Ending), ใช้เป็นท่อนโซลิ (Soli) ในบางกลุ่มเครื่องและใช้เป็นพื้นหลัง (Back Ground) แสดงตัวอย่างการวางเสียงประสานโดยใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนในตัวอย่างที่ 2.19

ตัวอย่างที่ 2.19 การวางเสียงประสานโดยใช้เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน

ที่มา: แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., น. 117

ทั้งนี้ ไดอะโทนิกคอร์ดของบันไดเสียงเพนตาโทนิกเมเจอร์ (Diatonic Chord of Major Pentatonic Scale) และไดอะโทนิกคอร์ดของบันไดเสียงเพนตาโทนิกไมเนอร์ (Diatonic Chord of Minor Pentatonic Scale) สามารถสร้างเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนได้ ดังตัวอย่างที่ 2.20

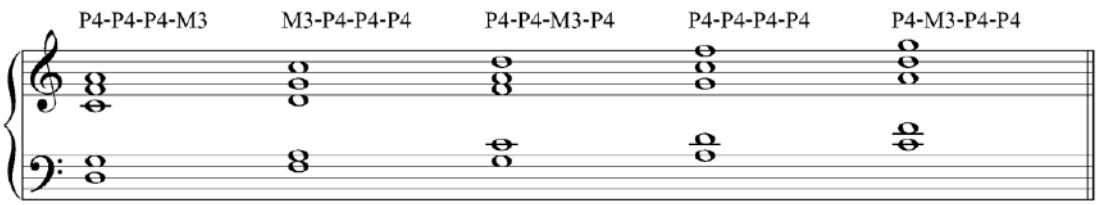
ตัวอย่างที่ 2.20 กลุ่มโน้ตสามตัวของบันไดเสียง D เพนตาโทนิกไมเนอร์และ F เพนตาโทนิกเมเจอร์



ที่มา: Ligon, 2001, p. 324

จากตัวอย่างที่ 2.20 Ligon (2001, p. 324) กล่าวว่า เอกลักษณ์ของเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนบนคอร์ดไดอะโทนิกนี้ แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างลักษณะของเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนกับบันไดเสียงเพนตาโทนิก

ตัวอย่างที่ 2.21 ไดอะโทนิกคอร์ดของบันไดเสียง D เพนตาโทนิกไมเนอร์และ F เพนตาโทนิกเมเจอร์



ที่มา: Ligon, 2001, p. 324

จากตัวอย่างที่ 2.21 Ligon (2001, p. 324) อธิบายใจความว่าคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนที่เกิดจากโน้ตทั้งห้าในบันไดเสียงเพนตาโทนิกนี้ มีเพียงคอร์ดลำดับที่สี่ ที่สร้างบน A เท่านั้นที่ถูกสร้างเป็นเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนทั้งหมด ส่วนรูปแบบของคอร์ดลำดับแรก เป็นรูปแบบคอร์ดที่ถูกใช้ในเพลง *"So What"* ส่วนคอร์ดอื่น ๆ อยู่ในรูปแบบคอร์ดพลิกกลับ

สำหรับโมดโดเรียน สามารถสร้างไดอะโทนิกคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนของโมดโดเรียน (Diatonic Quartal Chords of Dorian Mode) ได้ โดยวาเรลิโอกล่าวถึงการสร้างคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนจากโมดโดเรียนในมุมของนักเปียโนว่า "เราสามารถสร้างคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนสำหรับหนึ่งหรือสองมือได้ โดยสังเกตจากตัวอย่างของ D โดเรียน (ตัวอย่างที่ 2.22) ที่สามารถสร้างเสียงประสาน 3 แนว, เสียงประสาน 4 แนว, เสียงประสาน 5 แนว และเสียงประสาน 6 แนวได้" (Valerio, 2005, p. 34)

ตัวอย่างที่ 2.22 ไดอะโทนิกคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนของโมด D โดเรียน

ที่มา: Valerio, 2005, p. 34

คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนเป็นเทคนิคการประพันธ์ที่นักดนตรีแจ๊สในยุคโมดัลแจ๊สนั้นนำมาใช้กันอย่างแพร่หลาย สังเกตได้จากวิธีการบรรเลงของบิล อีแวนส์ (Bill Evans, ค.ศ. 1929-1980) และแมคคอย ไทเนอร์ (McCoy Tyner, ค.ศ. 1938-2020) สองนักเปียโนแจ๊สมีความสำคัญต่อการพัฒนาดนตรีแจ๊ส ไลกอนกล่าวว่า "ในศตวรรษที่ 20 นักประพันธ์เพลงแจ๊สรวมถึงนักประพันธ์เพลงที่ไม่ใช่แจ๊ส ได้ทดลองสร้างคอร์ดที่นอกเหนือจากการเรียงซ้อนคู่สาม นักดนตรีแจ๊สหลายคนสนใจในลักษณะคลุมเครือของคอร์ดที่สร้างขึ้นจากเสียบงประสานเรียงซ้อนคู่สี่" (Ligon, 2001, p. 323)

2.2.3.5 โคลเทรนเชนเจส

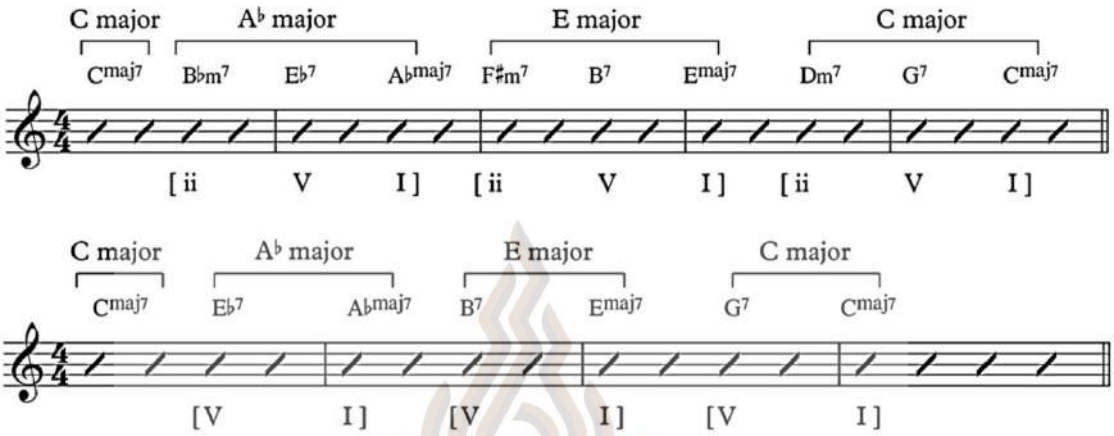
ระบบ Coltrane Changes การเคลื่อนที่ลักษณะสมมาตร และมีความสัมพันธ์กับขั้นคู่ 3 เมเจอร์ การเคลื่อนที่ลักษณะสมมาตร เริ่มจากเคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์ จากบันไดเสียงแรก ไปยังบันไดเสียงลำดับที่ 2, 3 ตามลำดับ และเคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์อีกครั้ง จะกลับมายัง บันไดเสียงแรกตอนเริ่มต้น ซึ่งหากสังเกตการณ์เคลื่อนที่ลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์จะพบว่ามีการ เคลื่อนที่ทั้งหมด 3 ครั้งจะกลับมายังบันไดเสียงแรกของการเคลื่อนที่ (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2562, น. 37)

ตัวอย่างที่ 2.23 แสดงทิศทางการเคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third Cycle)

ที่มา: เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2562, น. 38

จากตัวอย่างที่ 2.24 แสดงการย้ายกุญแจเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ทิศทางขึ้น-ลง โดยกำหนดให้เริ่มต้นจากกุญแจเสียง C เมเจอร์ ย้ายกุญแจเสียง 3 ครั้งจะกลับมายังกุญแจเสียง C เมเจอร์อีกครั้ง ทั้งนี้เมื่อผสมผสานกับการดำเนินคอร์ด ประเภท ii-V-I หรือ V-I จะได้ดังตัวอย่างที่ 2.24

ตัวอย่างที่ 2.24 การเคลื่อนที่ของบันไดเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ ผสมผสานกับใช้การดำเนินคอร์ด ประเภท ii-V-I หรือ V-I



ที่มา: เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2562, น. 38

2.2.3.6 กุญแจเสียงสัมพันธ์

กุญแจเสียงสัมพันธ์ เป็นหนึ่งในวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่ได้รับความนิยมมาก เนื่องจากวิธีนี้จะทำให้การเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกุญแจหนึ่ง ไปยังอีกกุญแจหนึ่งได้อย่างแนบเนียน ณัชชา พันธุ์เจริญ (2563, น. 56) อธิบายไว้ว่า กุญแจเสียงสัมพันธ์ คือ กุญแจเสียงที่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกันเพียงขั้นเดียว เช่น กุญแจเสียงสัมพันธ์ของกุญแจเสียงที่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเป็น 2 แฟล็ต ก็คือ กุญแจเสียงที่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเป็น 1 แฟล็ตและ 3 แฟล็ต กุญแจเสียงสัมพันธ์ของกุญแจเสียงที่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเป็น 4 ชาร์ป ก็คือ กุญแจเสียงที่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเป็น 3 ชาร์ปและ 5 ชาร์ป เป็นต้น

2.2.3.7 การพัฒนาโมทีฟ

การพัฒนาโมทีฟนั้น สามารถทำได้หลากหลายวิธี โดยทั่วไปแล้วเป็นการนำประโยคสั้น ๆ มาพัฒนาต่อยอด ทั้งนี้เพื่อให้ได้มาซึ่งประโยคเพลงที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ณัชชา พันธุ์เจริญ (2563, น. 98 – 108) อธิบายไว้ว่า ประโยคเพลงมักเริ่มด้วยสิ่งเล็ก ๆ ซึ่งถูกพัฒนาจนมีเนื้อหาสมบูรณ์พอที่จะจบเป็นประโยคได้ เทคนิคที่ใช้ในการพัฒนาประโยคเพลงมักเป็นเทคนิคที่อาศัยความคิดหลัก เทคนิคที่นิยมใช้มากในการพัฒนาประโยคเพลง ได้แก่

(1) การซ้ำ (Repetition) การซ้ำเป็นเทคนิคพื้นฐานที่พบในศิลปะทุกแขนง รวมถึงในดนตรีทุกประเภทของทุกชาติภาษา การซ้ำช่วยย้ำความคิดโดยเฉพาะความคิดสำคัญ ช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม

ตัวอย่างที่ 2.25 การซ้ำในเพลง*ลาวลำปาง*

ที่มา: ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 98

(2) ห้วงลำดับทำนอง หรือซีเควนซ์ (Sequence) คือ เทคนิคการซ้ำที่เป็นการซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียง การใช้เทคนิคซีเควนซ์ทำให้ประโยคยาวขึ้นและทำให้เพลงดำเนินไปข้างหน้าโดยไม่ต้องใช้วัตถุดิบใหม่

ตัวอย่างที่ 2.26 การซีเควนซ์ในเพลง*เขมรลอออองค์ ชั้นเดียว 2 ท่อน*

ที่มา: ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 101

(3) การพลิกกลับ (Inversion) เป็นการพลิกกลับขั้นคู่ระหว่างโน้ตทีละคู่ของทำนอง ทำให้ได้ทำนองใหม่ซึ่งเรียกว่า ทำนองพลิกกลับ เช่น ถ้าทำนองกระโดดขึ้นคู่ 3 เมื่อพลิกกลับทำนองจะกระโดดลงคู่ 3 ถ้าทำนองกระโดดขึ้นคู่ 4 เมื่อพลิกกลับทำนองจะกระโดดลงคู่ 4

ตัวอย่างที่ 2.27 การพลิกกลับใน *J.S. Bach. Two-Part Invertion No.1 in C major*

ที่มา: ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 102

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

(4) การถอยหลัง (Retrograde) เป็นการนำโน้ตของทำนองมาเรียงใหม่ โดยเริ่มจากโน้ตตัวสุดท้าย ไล่เรียงไปตามลำดับจนถึงโน้ตตัวแรก โดยอาจรักษาจังหวะไว้มากน้อยเท่าใดก็ได้

ตัวอย่างที่ 2.28 การถอยหลังใน *Couperin. Organ Fugue on the Kyrie*

ที่มา: ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 102

(5) การแปร (Variation) เป็นเทคนิคที่นำการซ้ำมาดัดแปลง แต่ยังคงรักษาของเดิมไว้ ถ้ารักษาของเดิมไว้มากก็หมายความว่ามีการแปรเกิดขึ้นน้อย และในทางตรงกันข้าม ถ้ารักษาของเดิมไว้น้อยก็จะมีการแปรมาก แต่ไม่ว่าจะแปรไปมากเพียงใดก็ต้องเหลือเค้าของเดิมไว้บ้าง

ตัวอย่างที่ 2.29 การแปรในเพลง*ฟ้อนเงี้ยว*

ที่มา: ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 104

(6) การเลียน (Imitation) เป็นเทคนิคที่เกิดขึ้นในกรณีที่มีทำนองตั้งแต่ 2 แนวขึ้นไป การเลียนเป็นการซ้ำทำนองที่เกิดขึ้นคนละแนวเสียงและเกิดขึ้นในเวลาต่างกัน แต่แนวที่ซ้ำกันนี้ต้องเหลื่อมกัน เช่น แนวแรกอาจเริ่มก่อนบนจังหวะที่ 1 ส่วนแนวถัดไปเริ่มเล่นทำนองเดียวกันนั้นบนจังหวะที่ 3 เป็นต้น ถ้าทำนองที่ซ้ำกันไม่เหลื่อมกัน แม้จะเกิดคนละแนวก็ยังเรียกว่าเป็นการใช้เทคนิคการซ้ำหรือซีเควนซ์

ตัวอย่างที่ 2.30 การเลียนในเพลง*ราตรีประดับดาว ชั้นเดียว*

ที่มา: ฉัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 105

(7) การปรับโน้ต (Transformation) เป็นการรักษาโครงสร้างของทำนองไว้ แต่มีความคลาดเคลื่อนเล็กน้อยในเรื่องของขั้นคู่ การปรับโน้ตเกิดขึ้นได้กับเทคนิคการซ้ำ ซีเควนซ์ การพลิกกลับ การถอยหลัง การแปร และการเลียน ซึ่งล้วนแต่ต้องรักษาระยะขั้นคู่ อย่างไรก็ตาม ความแตกต่างเล็กน้อยในระยะขั้นคู่บางคู่ของทำนอง มิได้ทำให้ความรู้สึกของเทคนิคต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้นเปลี่ยนไป

ตัวอย่างที่ 2.31 การปรับโน้ตในเพลง*คลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น*

ที่มา: ฉัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 107

(8) การผสมผสานเทคนิคและพัฒนา เทคนิคการพัฒนาสามารถนำมาผสมผสานกันได้ เช่น เทคนิคซีเควานซ์เกิดขึ้นไปพร้อม ๆ กับเทคนิคการปรับโน้ต หรือเทคนิคการซ้ำกับเทคนิคการแปรอาจเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 2.32 การผสมผสานเทคนิคการพัฒนาใน Gluck. Iphigenia in Aulis, Act III, Danse des Esclaves

ที่มา: ฉัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 107

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ เป็นเทคนิคการพัฒนาทำนองเพื่อให้ทำนองดำเนินไปข้างหน้าโดยมีความสัมพันธ์กับประโยคเดิม หรือทำให้ประโยคนั้นยาวขึ้นเพื่อนำไปสู่ส่วนอื่น ๆ นับได้ว่าโมทีฟนั้นเป็นพื้นฐานสำคัญในการสร้างบทประพันธ์เพลงให้สมบูรณ์

2.3 แนวคิดการประพันธ์เพลงและการอิมโพรไวส์ในแบบโมดัลแจ๊ส

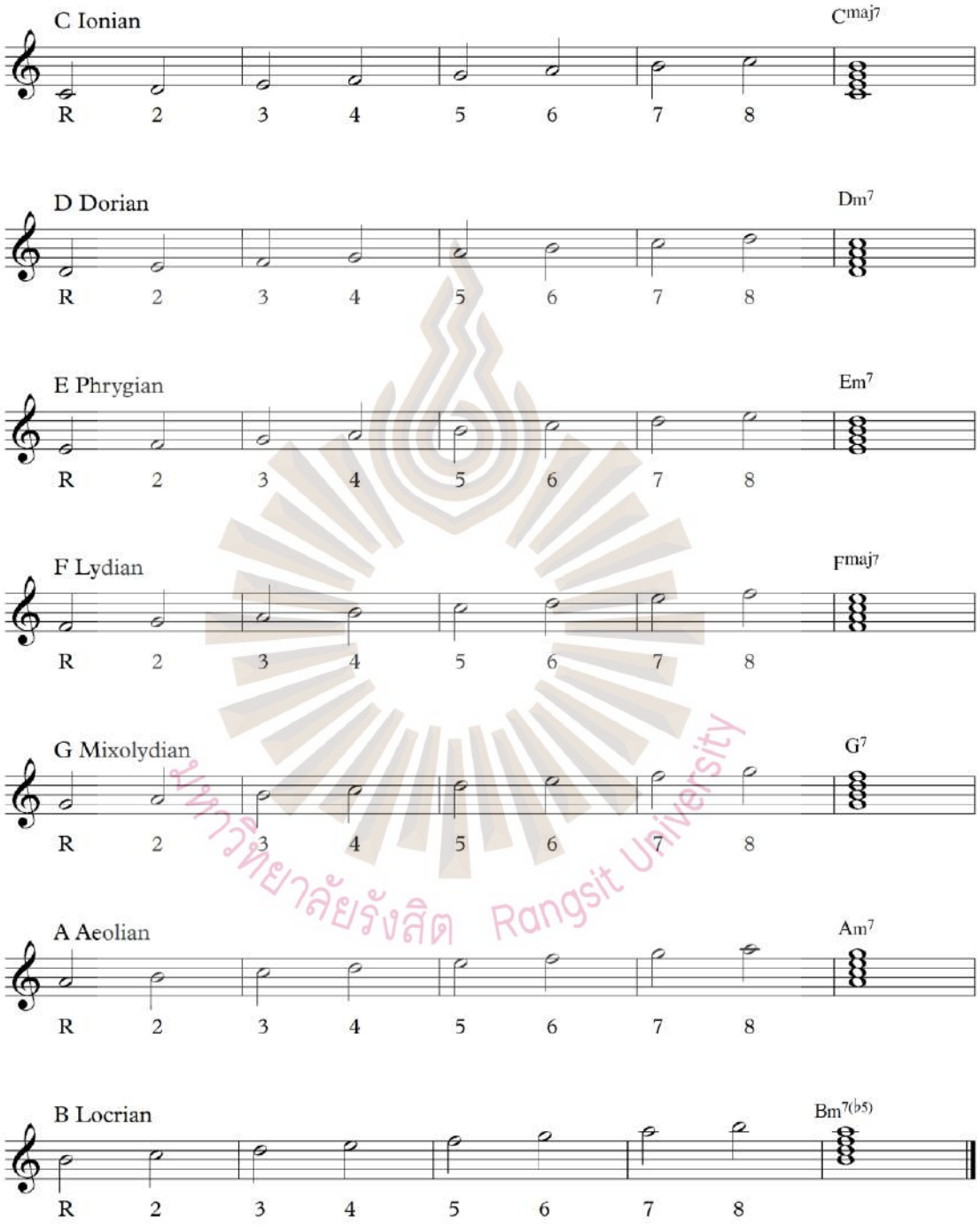
โมดัลแจ๊ส เป็นดนตรีที่นำโมดประเภทต่าง ๆ มาเป็นวัตถุดิบหลักทั้งในด้านการประพันธ์และการอิมโพรไวส์ เพื่อให้ผู้ประพันธ์เพลงและนักดนตรีสามารถแสดงความสามารถได้อย่างอิสระมากขึ้น นั่นจึงทำให้ดนตรีโมดัลแจ๊สได้ตัดทอนการดำเนินคอร์ดและเสียงประสานต่าง ๆ ให้น้อยลงไปจากเดิม เวสตัน กล่าวว่า “ดนตรีคลาสสิกแบบดั้งเดิมนั้น โดยทั่วไปมุ่งเน้นในการใช้บันไดเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์และการประสานเสียง ส่วนนักดนตรีแจ๊สยังใช้บันไดเสียงอีกกลุ่มหนึ่ง เรียกว่า โมด พื้นฐานของโมดคือสามารถปรับเปลี่ยนเสียงโน้ตผ่านได้ โดยไม่ต้องเปลี่ยนโครงสร้างคอร์ด” (Weston, 2009, p. 45) ทั้งนี้มิลเลอร์ ได้กล่าวว่า

การประพันธ์ดนตรีรูปแบบโมดัลแจ๊สในช่วงแรกนั้น การสร้างเสียงประสานมักใช้โมดเพียงโหมดเดียว หรือโหมดที่ต่างกันเล็กน้อยที่มีศูนย์กลางเสียงต่างกัน โดยทั่วไปแล้วจะมีบทเพลง *So What, Impression* และ *Maiden Voyage* แม้ว่าโทนเสียงแตกต่างไปจากเดิมแต่รูปแบบสังคีตลักษณ์ยังคงเป็นแบบสมมาตร ส่วนมากเป็นรูปแบบ AABA (Miller, 1996, p. 9)

จากข้างต้นนั้นเห็นได้ว่าโมดัลแจ๊สต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับโมดและคอร์ด จึงควรเริ่มจากการศึกษาโมดและคอร์ดของบันไดเสียงเมเจอร์เนื่องจากเป็นพื้นฐานสำคัญเพื่อต่อยอดสู่การศึกษาโมดที่มีความซับซ้อนมากขึ้น โมดของบันไดเสียงเมเจอร์มีทั้งหมด 7 โมด ได้แก่

1) โมดไอโอเนียน (Ionian Mode)
2) โมดโดเรียน (Dorian Mode)
3) โมดฟริเจียน (Phrygian Mode)
4) โมดลิเดียน (Lydian Mode)
5) โมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian Mode)
6) โมดเอโอเลียน (Aeolian Mode)
7) โมดโลเครียน (Locrian Mode)

ตัวอย่างที่ 2.33 โมดและคอร์ดของบันไดเสียงเมเจอร์

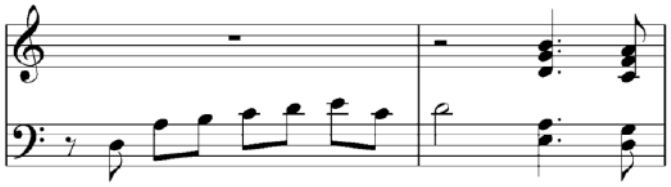


ที่มา: Weston, 2009, pp. 89 - 90

จากโมดดังกล่าวสามารถยกตัวอย่างการประพันธ์เพลงและตัวอย่างการอิมโพรไวส์ที่เกิดจากการนำโมดมาประพันธ์และอิมโพรไวส์ ดังตัวอย่างที่ 2.34 และตัวอย่างที่ 2.35

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

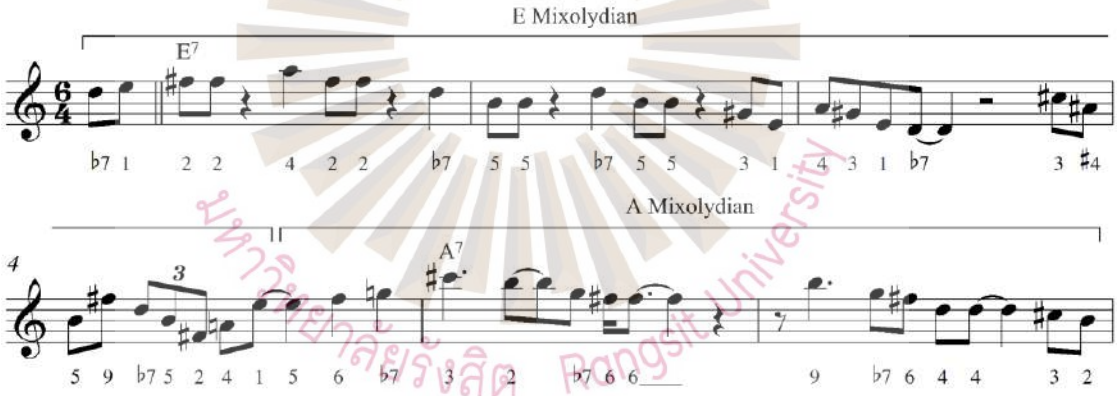
ตัวอย่างที่ 2.34 การใช้โมดโดเรียนสำหรับการประพันธ์เพลง *So What*



ที่มา: Barrett, 2006, p.189

จากตัวอย่างที่ 2.34 จะเห็นได้ว่าบทเพลงนี้มีการใช้โมด D โดเรียนเข้ามาเป็นส่วนประกอบของบทประพันธ์ สังเกตได้จากโน้ต B ที่อยู่บนแนวทำนอง ซึ่งโน้ต B ถือเป็นโน้ตเอกลักษณ์ในโมด D โดเรียน

ตัวอย่างที่ 2.35 ทำนองอิมโพรไวส์ของ Cannonball Adderley ในบทเพลง *All Blues*



ที่มา: ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2562, น.53

จากทั้ง 2 ตัวอย่างข้างต้นพบว่าโมดสามารถใช้ในการประพันธ์เพลงและอิมโพรไวส์เพื่อสร้างมิติของเสียงได้เป็นอย่างดี เพียงแต่ผู้ประพันธ์หรือนักดนตรีผู้อิมโพรไวส์ต้องมีความรู้ความเข้าใจในความสำพันธ์ระหว่างโมดกับคอร์ดแต่ละประเภท จึงจะสามารถสร้างสรรค์เสียงให้มีความน่าสนใจขึ้นมาได้ ทั้งนี้ยังมีอีกหนึ่งแนวคิดที่นิยมใช้ในการประพันธ์เพลงแบบโมดัลแจ๊ส นั่นคือ โมดัลอินเตอร์เชน (Modal Interchange) โดยมัลฮอลแลนด์และฮอยนาคกี้ อธิบายว่า

โมดัลอินเตอร์เชน เป็นส่วนสำคัญในการแสดงถึงภาษาทางดนตรีแจ๊ส ใช้เพื่อสื่ออารมณ์ได้หลากหลายมากกว่าการใช้เพียงไดอะโทนิกคอร์ดของบันไดเสียงเมเจอร์ ปัจจุบันการใช้โมดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงถือเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดประการหนึ่งในการสร้างอารมณ์ในบทประพันธ์เพลง คอร์ดจากโมดจะสร้างอารมณ์ที่ต่างจากคอร์ดพื้นฐานแต่ไม่ได้เปลี่ยนบริบทโดยรวม อีกทั้งจะไม่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงกุญแจเสียง (Mulholland & Hojnacki, 2013, p. 117)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง*เจิง*_มอญฟ้อนเม็ง_ เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากภูมิลำเนารากเหง้าของผู้วิจัย ซึ่งอยู่ในจังหวัดลำปาง รวมไปถึงความเคารพนับถือในพิธีกรรมฟ้อนผี ที่ผู้วิจัยได้สัมผัสคลุกคลีในพิธีกรรมนี้ตั้งแต่ครั้งเยาว์วัยจวบจนปัจจุบัน ผู้วิจัยได้สร้างทำนองหลักของบทประพันธ์โดยการดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*เก้าห้า* เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนสำหรับการประพันธ์ ดังนี้

1) ศึกษาบริบทโดยรวมของเพลง*เก้าห้า* ผ่านสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9 เรื่อง: เพลงเค้าห้า เขียนโดยสนั่น ธรรมธิ

2) ศึกษาแนวคิด เทคนิคการประพันธ์ และตัวอย่างผลงานดนตรีแจ๊สที่ผสมผสานดนตรีพื้นบ้าน

3) สร้างทำนองหลักของบทประพันธ์โดยดัดแปลงจากทำนองเพลง*เก้าห้า*

4) ออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ จากมโนภาพของพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งในจังหวัดลำปางเป็นแนวคิดหลัก โดยคำนึงถึงความเหมาะสมของแนวทำนอง เสียงประสาน และองค์ประกอบอื่น ๆ ของบทประพันธ์

จากการศึกษาแนวคิด เทคนิคในการประพันธ์ และตัวอย่างผลงาน รวมถึงตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งกล่าวไว้ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้วิธีการต่าง ๆ และนำมาเป็นแนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 แนวคิดและโครงสร้างบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง*เจิง*_มอญฟ้อนเม็ง_ เกิดจากมโนภาพของพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งในจังหวัดลำปาง ผู้วิจัยจึงแบ่งบทประพันธ์ออกเป็นสามช่วงใหญ่ แต่ละช่วงแสดงถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวคิดในการสร้างโครงร่างของบทประพันธ์จากมุมมองของผู้วิจัยที่มีต่อพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง โดยกำหนดสังคีตลักษณ์สามตอน ดังนี้

ตอนต้น (อัญเชิญ) สร้างทำนองหลัก A โดยให้ทำนองดังกล่าวมีความยิ่งใหญ่ และแฝงไปด้วยความลึกลับ น่าติดตาม ดังตัวอย่างที่ 3.1

ตัวอย่างที่ 3.1 ทำนองหลัก A

ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นต่อด้วยทำนองหลัก B เป็นทำนองที่ถูกสร้างขึ้นและพัฒนาโดยใช้การพัฒนาโดยการปรับโน้ต ดังตัวอย่างที่ 3.2

ตัวอย่างที่ 3.2 ทำนองหลัก B

ที่มา: ผู้วิจัย

ตอนกลาง (เจิงมอญ) สร้างทำนองหลัก C โดยการนำหนึ่งโมทีฟของเพลง*เก้าห้า*มาใช้ในบทประพันธ์เพลงและใช้การพัฒนาโดยซีเควนซ์ เพื่อให้การดำเนินทำนองดังกล่าวเข้ากับบริบทของบทประพันธ์เพลง ดังตัวอย่างที่ 3.3

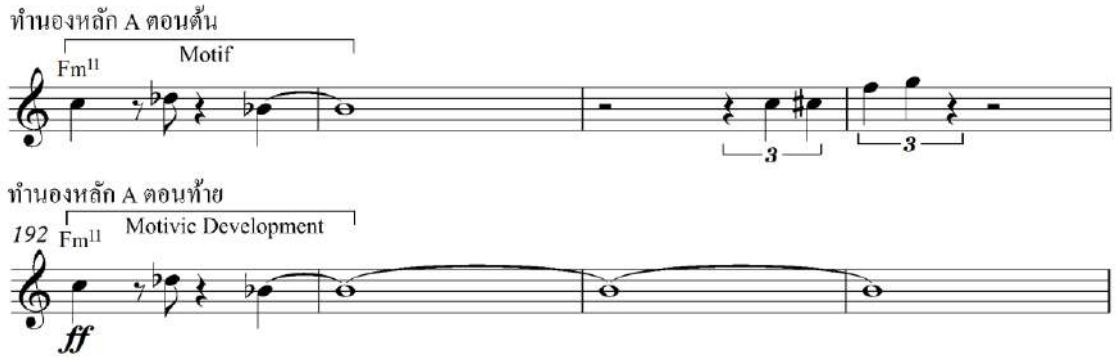
ตัวอย่างที่ 3.3 ทำนองหลัก C

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างที่ 3.3 ผู้วิจัยได้สร้างทำนองหลัก C โดยดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*เก้าห้า* จากการนำโมทีฟของบทเพลง มาเป็นต้นแบบในการสร้างทำนองหลักในตอนต้นของทำนองหลัก C

ตอนท้าย (ฟ้อนเม็ง) ดำเนินทำนองหลัก C เป็นการนำทำนองเพลง*เก้าห้า*มาดัดแปลงและพัฒนาการเรียบเรียงเสียงประสาน เพื่อให้ได้มาซึ่งความเข้มข้น สื่อถึงบริบทของพิธีกรรมฟ้อนผีได้เป็นอย่างดี จากนั้นนำเสนอทำนองหลัก A โดยนำเสนอโมทีฟจากทำนองหลัก A อีกครั้งในตอนท้ายของบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 3.4 พัฒนาโมทีฟจากทำนองหลัก A



ที่มา: ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างข้างต้น สามารถจำแนกโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง*ได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 3.5 โครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง*

จากโครงสร้างของบทประพันธ์ข้างต้น ผู้วิจัยกำหนดสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงและสามารถแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

อัญเชิญ

A1	ห้องที่ 1-16
A2	ห้องที่ 17-24
B1	ห้องที่ 25-40
A3	ห้องที่ 41-47
ช่วงเชื่อม	ห้องที่ 48-57

เจิงมอญ

C1	ห้องที่ 58-106

ฟ้อนเม็ง

C2	ห้องที่ 107-171
C3	ห้องที่ 172-191
A4	ห้องที่ 192-206

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.2 แนวคิดการสร้างแนวทำนองหลัก

ในการสร้างทำนองหลักของบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้ดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*เก๊าห้า* โดยผู้วิจัยนำโน้ตเพลง*เก๊าห้า* จากสนั่น ธรรมธิ มาดัดแปลงให้อยู่ในรูปแบบของบันไดเสียงเพนตาโทนิก

ตัวอย่างที่ 3.6 โน้ตเพลง*เก๊าห้า* จากสนั่น ธรรมธิ ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9

ที่มา: ดัดแปลงจาก สนั่น ธรรมธิ, 2542

หมายเหตุ ผู้วิจัยนำโน้ตเพลง*เก๊าห้า* จากสนั่น ธรรมธิ ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9 มาบันทึกเป็นรูปแบบโน้ตดนตรีสากล

เนื่องจากผู้วิจัยต้องการเสียงที่หนักแน่น น่าจดจำ และเอื้อต่อการประพันธ์ ผู้วิจัยจึงดัดแปลงทำนองเพลง*เก๊าห้า*จากโน้ตข้างต้น เป็นทำนองเพลง*เก๊าห้า*ในรูปแบบของบันไดเสียงเพนตาโทนิก ดังตัวอย่างที่ 3.7

ตัวอย่างที่ 3.7 โน้ตเพลง*เก้าห้า* ที่ดัดแปลงให้อยู่ในรูปแบบของบันไดเสียงเพนตาโทนิก

ที่มา: ดัดแปลงจาก สนั่น ธรรมธิ, 2542

หมายเหตุ ผู้วิจัยนำโน้ตเพลง*เก้าห้า* จากสนั่น ธรรมธิ ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9 มาดัดแปลงให้อยู่ในบันไดเสียงเพนตาโทนิก

จากโน้ตดัดแปลงดังกล่าวข้างต้นนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาหากุญแจเสียงที่เหมาะกับบทเพลง เพื่อให้เข้ากับวงแจ๊สบิกแบนด์ได้อย่างดี โดยศึกษาหาช่วงเสียงที่เหมาะสม (Practical Range) ของแต่ละเครื่องดนตรี ผู้วิจัยจึงตัดสินใจประพันธ์บทเพลงโดยอิงกุญแจเสียง F ไมเนอร์ ดังตัวอย่างที่ 3.8

ตัวอย่างที่ 3.8 โน้ตเพลง*เก้าห้า* ที่ดัดแปลงในรูปแบบของบันไดเสียง F ไมเนอร์เพนตาโทนิก

ที่มา: ดัดแปลงจาก สนั่น ธรรมธิ, 2542

หมายเหตุ ผู้วิจัยทำการปรับโน้ตจาก A ไมเนอร์เพนตาโทนิก ให้เป็นบันไดเสียง F ไมเนอร์เพนตาโทนิก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เมื่อได้โน้ตเพลง*เก้าห้า*ที่อยู่บนบันไดเสียง F ไมเนอร์เพนตาโทนิกแล้ว ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการพัฒนาโมทีฟมาใช้ในการสร้างทำนองหลักของบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้นำโมทีฟเพลง*เก้าห้า* มาพัฒนา โดยใช้การแปร ดังตัวอย่างที่ 3.9

ตัวอย่างที่ 3.9 การนำโมทีฟเพลง*เก้าห้า* มาพัฒนาโดยการแปร

ที่มา: ผู้วิจัย

อีกหนึ่งตัวอย่างการพัฒนาโมทีฟในบทประพันธ์เพลงนี้คือการซ้ำ ผู้วิจัยนำทำนองเพลง*เก้าห้า*มาแปรให้เป็นทำนองของบทประพันธ์ จากนั้นได้ใช้การซ้ำในการพัฒนาทำนอง

ตัวอย่างที่ 3.10 การนำโมทีฟเพลง*เก้าห้า* มาพัฒนาโดยการแปรและใช้การซ้ำเพื่อพัฒนาทำนอง

ที่มา: ผู้วิจัย

3.3 แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างเสียงประสาน

เนื่องจากบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยมุ่งเน้นการนำเสนอทำนองเพลง ดังนั้นในการสร้างเสียงประสานจะพบในลักษณะการวางแนวเสียงประสาน 2 แนวเป็นส่วนใหญ่ ทั้งเสียงประสานขั้นคู่ 3 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ รวมไปถึงขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค

เพื่อให้แนวทำนองมีความโดดเด่นและสามารถสัมผัสได้ถึงการนำแนวทำนองเพลง*เก้าห้า*มาผสมผสานไว้ในบทประพันธ์เพลงนี้

ตัวอย่างที่ 3.11 การสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากบันไดเสียง F เนเจอรัลไมเนอร์ โดยให้เสียงหลักอยู่ด้านล่าง

ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 3.12 การสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากบันไดเสียง F เนเจอรัลไมเนอร์ โดยให้เสียงหลักอยู่ด้านบน

ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 3.13 แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คโดยให้เสียงหลักอยู่ด้านล่าง

ที่มา: ผู้วิจัย

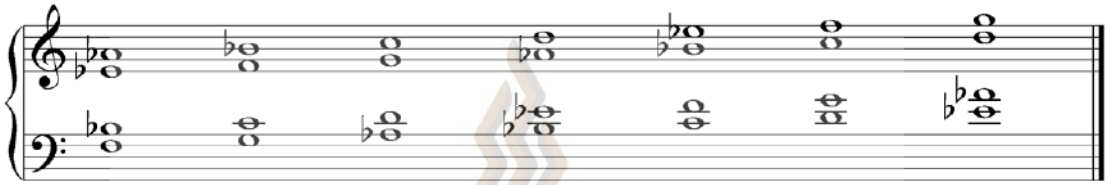
ตัวอย่างที่ 3.14 แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็คโดยให้เสียงหลักอยู่ด้านบน

ที่มา: ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนมาใช้ในการวางพื้นหลังให้สำหรับท่อนอิมโพรไวส์ โดยผู้วิจัยเลือกใช้คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนที่เกิดจากบันไดเสียง F โดเรียน โดยมีวิธีคิดดังตัวอย่างที่ 3.15

ตัวอย่างที่ 3.15 คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อนในบันไดเสียง F โดเรียน



ที่มา: ผู้วิจัย

3.4 แนวคิดการวางโครงสร้างคอร์ดสำหรับการอิมโพรไวส์

ผู้วิจัยนำแนวคิดของโมดัลแจ๊สมาใช้สำหรับการวางคอร์ดในการอิมโพรไวส์ โดยนำรูปแบบการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) จากโมดโดเรียน เนื่องด้วยผู้วิจัยต้องการให้อิสระแก่ผู้อิมโพรไวส์ จึงมักใช้การดำเนินคอร์ดเพียงคอร์ดเดียวหรือสองคอร์ดสำหรับการอิมโพรไวส์

ตัวอย่างที่ 3.16 การใช้คอร์ด Fm^{11} ในการอิมโพรไวส์ของเปียโน

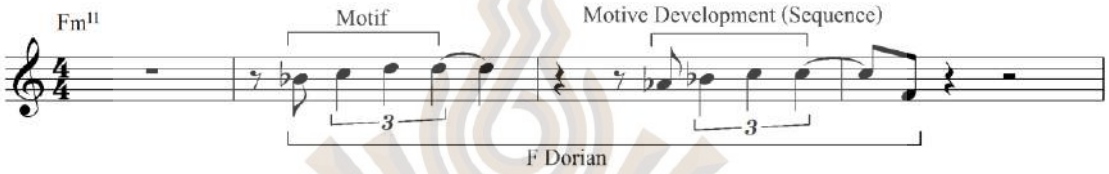
ที่มา: ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.5 แนวคิดสำหรับการอิมโพรไวส์

ในการอิมโพรไวส์ผู้วิจัยศึกษาแนวทางการอิมโพรไวส์โดยใช้โมดร่วมกับการพัฒนาโมทีฟในแบบต่างๆ ในการอิมโพรไวส์โดยการใช้โมดนั้น ผู้วิจัยจะเลือกใช้โมดจากคอร์ดที่บรรเลงอยู่ในขณะนั้น

ตัวอย่างที่ 3.17 การอิมโพรไวส์โดยใช้โมด F Dorian บนคอร์ด Fm^{11} และการพัฒนาโมทีฟ



ที่มา: ผู้วิจัย

ทั้งนี้ในการอิมโพรไวส์บนคอร์ด 1 คอร์ด อาจใช้โมดมากกว่า 1 โมดก็ได้ รวมไปถึงการพัฒนาโมทีฟก็สามารถทำได้หลากหลายรูปแบบโดยใช้แนวคิดเช่นเดียวกันกับการประพันธ์เพลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอนฟ้อนเม็ง* สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ เป็นบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยนำทำนองเพลง*เก้าห้า*มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์ โดยประพันธ์ด้วยแนวคิดดนตรีแจ๊สเป็นหลัก เพื่อให้เข้าใจถึงโครงสร้างบทประพันธ์และแนวคิดสำคัญสำหรับการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยจึงแบ่งการอธิบายการประพันธ์เพลงไว้เป็น 6 ส่วน คือ โครงสร้างบทประพันธ์เพลง ทำนองหลัก เสียงประสาน การวางแนวเสียง การเรียบเรียงเสียง และการอิมโพรไวส์ โดยผู้วิจัยจะอธิบายเฉพาะประเด็นสำคัญที่นำมาใช้เป็นแนวคิดหลักสำหรับการประพันธ์เพลงเท่านั้น

4.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยได้ใช้มโนภาพของพิธีกรรมการฟ้อนผีเม็งในจังหวัดลำปางเป็นแนวคิดสำคัญ ในการออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง*สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ จาก แนวคิดสำคัญดังกล่าว ผู้ประพันธ์จึงได้กำหนดส่วนประกอบของบทประพันธ์เพลงไว้เป็นสามตอน คือ ตอนต้น (อัญเชิญ) ทำหน้าที่นำเสนอทำนองหลัก A และทำนองหลัก B เป็นตอนที่บรรยายถึงบรรยากาศการอัญเชิญผีเม็งให้มาร่วมฟ้อนในพิธีกรรมที่ลูกหลานได้ตระเตรียมไว้ให้ ตอนกลาง (เจิงมอญ) ทำหน้าที่นำเสนอทำนองหลัก C เป็นตอนที่บรรยายถึงการฟ้อนรำของผีเม็ง ซึ่งเหล่าผีเม็งทั้งหลายที่อยู่ในร่างทรงจะค่อยๆ ฟ้อนรำ พูดคุยกันเบาๆ ทักทายลูกหลานและกินของถวายหรือเครื่องเซ่นที่ลูกหลานได้เตรียมไว้ให้ ตอนท้าย (ฟ้อนเม็ง) ทำหน้าที่นำเสนอทำนองหลัก C และทำนองหลัก A อีกครั้งในมิติอื่น ๆ ที่ต่างออกไป เป็นตอนที่ผีเม็งจะเริ่มปลดปล่อย ด้วยท่วงทีการฟ้อนรำที่หนักหน่วงมากขึ้นจนกระทั่งทยอยออกจากร่างทรงไปทีละตนจนหมดเป็นการเสร็จพิธีกรรม ทั้งนี้ยังมีรายละเอียดอื่น ๆ ในประเด็นโครงสร้างบทประพันธ์เพลง โดยผู้วิจัยได้สรุปไว้ในตารางที่ 4.1 ดังนี้

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง

โครงสร้าง	แนวคิด	ห้องที่	จุดซ้อม
ตอนต้น (อัญเชิญ)	ทำนองหลัก A	1 – 8	-
	ช่วงอิมโพรไวส์ (เปียโน)	9 – 16	A
	ทำนองหลัก A	17 – 24	B
	ทำนองหลัก B	25 – 40	C
	ทำนองหลัก A	41 – 47	D
	ช่วงเชื่อม	48 – 57	E
ตอนกลาง (เจิงมอญ)	ทำนองหลัก C	58 – 74	F
	ช่วงอิมโพรไวส์ (แซกโซโฟน)	75 – 90	G
	ช่วงอิมโพรไวส์ (แซกโซโฟน)	91 – 106	H
ตอนท้าย (ฟ้อนเม็ง)	ทำนองหลัก C	107 -145	I
	ช่วงอิมโพรไวส์ (ทรอมโบน)	146 – 161	J
	ช่วงอิมโพรไวส์ (แซกโซโฟนร่วมกับทรอมโบน)	162 – 171	K
	ทำนองหลัก C	172 – 191	L
	ทำนองหลัก A’	192 - 206	M

จากตารางที่ 4.1 จะเห็นว่าบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* มีจำนวนห้องอยู่ 206 ห้อง และปรากฏซ้อม (Rehearsal Mark) จากอักษร A ถึง M รวม 13 จุดซ้อม สามารถอธิบายโครงสร้างบทประพันธ์เพิ่มเติมได้ดังนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.1.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงตอนต้น (อัญเชิญ)

ตอนต้น (อัญเชิญผีเม็ง) เป็นตอนที่เกริ่นนำถึงบรรยากาศโดยรวมของบทประพันธ์เพลง โดย มีแนวคิดสำคัญเป็นการใช้ทำนองหลัก A ทำหน้าที่ดำเนินเรื่องราว เปรียบเสมือนการทำพิธี อย่าง ประณีตของชาวบ้านที่กำลังทำพิธีอัญเชิญผีเม็ง โดยทำนองดังกล่าวจะถูกสอดแทรกทั้งก่อน และหลังทำนองอื่น ๆ ในตอนต้น เพื่อให้รู้สึกถึงความขลังก่อนจะนำเข้าสู่ตอนกลาง (เจิงมอญ) ซึ่งมี ทำนอง C เป็นทำนองเพลงพื้นบ้านจังหวัดลำปางที่ถือเป็นแนวคิดสำคัญของบทประพันธ์เพลง นอกจากนี้ผู้เขียนได้กำหนดให้ตอนต้นเสนอทำนองหลัก B เพื่อสร้าง ความรู้สึกของทำนองเพลงที่ ถูกขับเคลื่อนไปข้างหน้ามากขึ้น รวมถึงการสร้างความน่าสนใจในด้านเสียงประสานที่มีความ หนาแน่นขึ้น

4.1.2 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงตอนกลาง (เจิงมอญ)

ตอนกลาง (เจิงมอญ) มีแนวทำนองหลัก C เป็นแนวคิดสำคัญ เนื่องจากทำนองหลัก C เป็น ทำนองที่ถูกดัดแปลงมาจากเพลง*เก๊าห้า* แนวทำนองนี้ถูกนำมาใช้เพียงบางส่วนเท่านั้นเปรียบเหมือน เหล่าร่างทรงผีเม็งเริ่มฟ้อนรำอย่างประณีต บ้างก็รับประทานอาหารที่ลูกหลานตะเตรียมไว้ และ เพื่อให้เกิดความรู้สึกแตกต่างไปจากแนวทำนองก่อนหน้านี้ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้คอร์ดที่แตกต่างจาก ท่วงทำนองก่อนหน้า โดยเพิ่มคอร์ดให้มากกว่าเดิม อีกทั้งในตอนท้ายของแนวทำนองหลัก C ผู้วิจัย ได้ประพันธ์ให้กลุ่มแซกโซโฟนเล่นโมด Gb ไอโอเนียนไล่ขึ้นลง โดยให้อิสระในการเลือกช่วงเสียง รวมไปถึงการเลือกใช้สัดส่วนโน้ต จากนั้นจึงส่งเข้าสู่ช่วงอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟน แล้วส่งต่อไป ตอนท้าย (ฟ้อนเม็ง) ของบทประพันธ์เพลง

4.1.3 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงตอนท้าย (ฟ้อนเม็ง)

ตอนท้าย (ฟ้อนเม็ง) เป็นตอนที่บรรยายถึงบรรยากาศของผีเม็งที่ฟ้อนด้วยท่วงทีหนัก หน่วงก่อนจะออกจากร่างทรง ในตอนท้ายนี้ผู้วิจัยได้นำทำนองหลัก C มาผสมผสานการอิมโพรไวส์ ของทรอมโบนและแซกโซโฟน เพื่อทำให้รู้สึกถึงความหนักแน่น ความอัดอั้นของเหล่าผีเม็งได้ ปลดปล่อยออกมา ก่อนที่จะย้อนกลับไปที่ทำนองหลัก C และเข้าส่วนหนึ่งของทำนองหลัก A เพื่อ จบการบรรเลงของบทประพันธ์เพลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2 ทำนองหลัก

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์ที่พรรณนาเหตุการณ์ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง โดยมีโครงสร้าง 3 ตอน รวมทั้งหมด 206 ห้อง ซึ่งมีรายละเอียดการประพันธ์ดังนี้

4.2.1 ทำนองตอนต้น (อัญเชิญ)

ในตอนต้นของบทประพันธ์เพลงนั้น เริ่มจากทำนองหลัก A (ห้องที่ 1-8) อยู่ในโมด F เอโอเลียน เกิดจากแนวคิดทำนองหลักในการพรรณนาเรื่องราวของการอัญเชิญผีเม็ง ซึ่งพบการใช้ทำนองหลัก A ในช่วงอื่นของบทประพันธ์เพลงด้วยเช่น ห้องที่ 17-24, 41-47 และ 192-206 ทำนองหลัก A เป็นทำนองที่อิงแนวคิดโมดัลแจ๊สทั้งในด้านทำนองและคอร์ด ผู้วิจัยใช้คอร์ด Fm^{11} เพียงคอร์ดเดียวในการดำเนินทำนองหลัก A โดยแนวทำนองถูกสร้างจาก F ไมเนอร์ อีกทั้งยังมีแนวทำนองที่สร้างจากโน้ตในคอร์ด Fm^{11} ดังในห้องที่ 5 ซึ่งมีโน้ตลำดับที่ 1 ♭3 5 ♭7 9 และ 11 ของคอร์ด Fm^{11} ทั้งหมดในแนวทำนองดังกล่าว จากนั้นจึงเข้าสู่ช่วงอิมโพรไวส์ของเปียโน (ห้องที่ 9-16) ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ในคอร์ด Fm^{11} โดยกำกับโมด F โดเรียน ไว้ให้ผู้อิมโพรไวส์และกลับเข้าสู่ทำนองหลัก A อีกครั้ง (ห้องที่ 17-24) หลังจากนั้นเข้าสู่ทำนองหลัก B ซึ่งสร้างทำนองให้รู้สึกขับเคลื่อนไปข้างหน้าโดยสร้างโมทีฟที่อยู่ในพื้นฐานโมด F เอโอเลียนบรรเลงบนคอร์ด Fm^{11} และพัฒนาโดยการปรับโน้ตโมทีฟ ซ้ำสัดส่วนโน้ตแต่ระดับเสียงในบางช่วงปรับเปลี่ยนไป (ห้องที่ 25-40) ต่อด้วยการเข้าสู่ทำนองหลัก A อีกครั้ง (ห้องที่ 41-47) ก่อนเข้าสู่ตอนกลางได้นำแนวคิดโคลเทรนเชนเจส มาใช้เป็นท่อนเชื่อม (ห้องที่ 48-57) เพื่อส่งทำนองเข้าสู่ตอนกลางต่อไป

4.2.2 ทำนองตอนกลาง (เจิงมอญ)

ตอนกลางดำเนินด้วยทำนองหลัก C เป็นทำนองที่นำทำนองเพลง*เก้าห้า*มาพัฒนาให้กลมกลืนกับบทประพันธ์เพลง โดยแบ่งทำนองเพลง*เก้าห้า*ออกเป็นส่วน ๆ (โมทีฟ) จากนั้นจึงแยกโมทีฟเป็น 2 กลุ่มเพื่อใช้เป็นทำนองหลักและทำนองรอง ซึ่งในทำนองหลัก C (ห้องที่ 58-74) ได้นำโมทีฟจากเพลง*เก้าห้า*จัดวางบนบันไดเสียง F เพนตาโทนิกไมเนอร์และใช้ทางเดินคอร์ดที่เกิดจากหลักการแนวคิดกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) นั่นคือการผสมผสานทางเดินคอร์ด F ไมเนอร์ ทางเดินคอร์ด F โดเรียน รวมไปถึงทางเดินคอร์ด F ฟริเจียน (อธิบายเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 4.3) จากนั้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เข้าสู่ช่วงอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟน (ห้องที่ 75-90 และ 91-106) ใช้คอร์ดในการให้เสียงประสานเพียงคอร์ดเดียวคือ Fm^{11} เช่นเดียวกับตอนต้นของบทประพันธ์ และกำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ในคอร์ด Fm^{11} โดยกำกับโมด F โดเรียน ไว้ให้ผู้อิมโพรไวส์ ในช่วงท้ายของการอิมโพรไวส์ ได้ให้กลุ่มเครื่องทองเหลืองคอยสนับสนุนโดยการใช้เสียงประสานเป็นคู่สี่เรียงซ้อน (อธิบายเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 4.4)

4.2.3 ทำนองตอนท้าย (ฟ้อนเม็ง)

ตอนท้ายผู้วิจัยได้จินตนาการถึงอารมณ์ของผีเม็งที่ต้องการปลดปล่อยอารมณ์ด้วยท่วงทีการร่ายรำที่หนักหน่วง โดยนำเสนอทำนองหลัก C (ห้องที่ 107-145) โดยนำทำนองเพลง*เก้าห้า* ทั้งหมดมาดัดแปลงและพัฒนา ปรับเปลี่ยนการวางแนวเสียงประสานให้แตกต่างจากตอนกลาง ซึ่งทำให้บทประพันธ์เพลงเร้าอารมณ์มากขึ้น ผู้วิจัยปรับเปลี่ยนทางเดินคอร์ดโดยนำเสนอทางเดินคอร์ดของโมด F ฟริเจียนมากขึ้นและใช้ร่วมกับบันไดเสียงคู่ขนานคือทางเดินคอร์ดของโมด F โดเรียน และทางเดินคอร์ดของโมด F เอโอเลียน ผู้วิจัยทำการเปลี่ยนกุญแจเสียงโดยใช้แนวคิดกุญแจเสียงสัมพันธ์ (ห้องที่ 126) จากกุญแจเสียง F ไมเนอร์ ไปยังกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ในช่วงที่บรรเลงอยู่บนกุญแจเสียง C ไมเนอร์นั้น ผู้วิจัยได้ผสมผสานทางเดินคอร์ด C โดเรียน ทางเดินคอร์ดของ C ฟริเจียน ทางเดินคอร์ดของโมด C มิกโซลิเดียน และทางเดินคอร์ดของโมด C โลเครียน (อธิบายเพิ่มเติมในหัวข้อ 4.3) แล้วเข้าสู่ท่อนอิมโพรไวส์ของทรอมโบน ผู้วิจัยกำหนดแนวทางการดำเนินทำนองของท่อนอิมโพรไวส์ทรอมโบนนี้ โดยให้ใช้โมด Ab ลิเดียน เมื่อบรรเลงบนคอร์ด $Abmaj^{7}$ และให้ใช้โมด Bb มิกโซลิเดียน เมื่อบรรเลงบนคอร์ด Bb^{7} ต่อมาในตอนท้าย (ห้องที่ 162) เป็นการอิมโพรไวส์ร่วมกันระหว่างเครื่องแซกโซโฟนกับเครื่องทรอมโบน โดยสลับกันอิมโพรไวส์ มีเสียงประสานเป็นทางเดินคอร์ด i-ii คือ Fm^{11}-Gm^{11} ของ F โดเรียน ผู้วิจัยจึงกำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ในท่อนนี้โดยให้ใช้โมด F โดเรียน จากนั้นเข้าสู่ทำนองหลัก C อีกครั้งบนกุญแจเสียง C ไมเนอร์ (ห้องที่ 172) และในช่วงท้ายสุดของบทประพันธ์เพลง ได้นำส่วนหนึ่งของทำนองหลัก A มาบรรเลงอีกครั้ง (ห้องที่ 192-จบ)โดยมีเครื่องแซกโซโฟนและทรอมโบนร่วมกันอิมโพรไวส์ โดยผู้วิจัยกำหนดให้ผู้อิมโพรไวส์จินตนาการถึงอารมณ์ความรู้สึกของผีเม็งที่ได้ปลดปล่อยออกมา ผนวกกับเสียงประสานแบบเต็มวงจึงสร้างความยิ่งใหญ่ให้กับช่วงสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงนี้ ก่อนลากเสียงยาวประกอบกับเครื่องหมายเน้นทันที (Sforzando) แล้วจบพร้อมกันแบบเต็มวง ดังตัวอย่างที่ 4.1

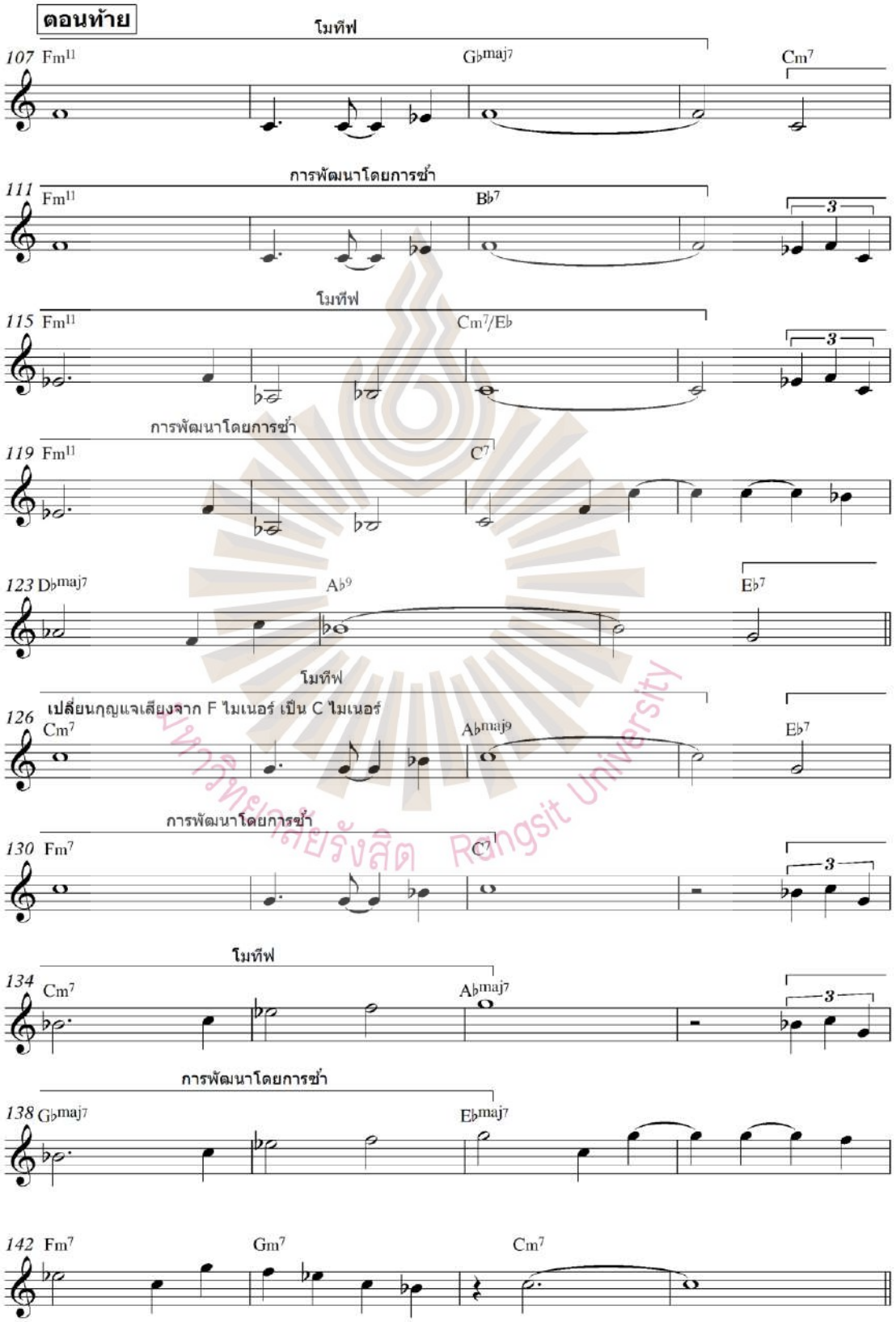
ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง*

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* (ต่อ)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* (ต่อ)



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* (ต่อ)

4.3 เสียงประสาน

4.3.1 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก A

ทำนองหลัก A พบได้ในห้องที่ 1-8, 17-24 และ 41-47 ในตอนต้นใช้แนวคิดการดำเนินคอร์ดแบบโมดัลแจ๊ส ใช้คอร์ด Fm^{11} เพียงคอร์ดเดียวในการดำเนินเสียงประสานในทำนองหลัก A นี้ ปรากฏดังตัวอย่างที่ 4.2

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.2 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก A

จากตัวอย่างที่ 4.2 จะเห็นได้ว่าในทำนองหลัก A นี้ใช้การดำเนินคอร์ด Fm^{11} เพียงคอร์ดเดียว เช่นเดียวกับทำนองหลัก A' ในตอนท้าย ห้องที่ 192-206 ก็มีการดำเนินคอร์ดเพียงคอร์ดเดียวเช่นกัน เพียงแต่ในตอนจบเพลงได้เปลี่ยนมาใช้คอร์ด Fm^{6} เพื่อให้ได้เสียงเอกลักษณ์ของ F โดเรียนในตอนจบ ดังตัวอย่างที่ 4.3

ตัวอย่างที่ 4.3 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก A'

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3.2 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก B

ทำนองหลัก B เป็นทำนองที่มีความยาว 16 ห้อง บรรเลงในห้องที่ 25-40 ใช้แนวคิดการดำเนินคอร์ดแบบโมดัลแจ๊ส โดยใช้คอร์ด Fm^{11} เพียงคอร์ดเดียวในการดำเนินคอร์ดทำนองหลัก B นี้ ดังตัวอย่างที่ 4.4

ตัวอย่างที่ 4.4 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก B

4.3.3 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก C

ทำนองหลัก C เป็นทำนองที่นำเสนอในห้องที่ 58-74, 107-145 และ 172-191 เป็นทำนองหลักที่ใช้การดำเนินคอร์ดอย่างหลากหลาย ด้วยการใช้คอร์ดจากโมดต่าง ๆ มาใช้ร่วมกันในการดำเนินคอร์ด ในห้องที่ 58-74 นั้น มีการดำเนินคอร์ดเป็น i-IV-iv-♭VII-i-IV-iv-♭II คือ Fm^7-$B♭^7$-$B♭m^7$-$E♭^7$- Fm^7-$B♭^7$-$B♭m^7$-$G♭maj^9$ ในบริบทนี้ผู้วิจัยใช้ทางเดินคอร์ดของโมด F โดเรียนผสมผสานคอร์ด iv-♭VII คือ $B♭m^7$-$E♭^7$ ที่ถูกนำมาจากทางเดินคอร์ดของโมด F เอโอเลียน รวมไปถึงคอร์ด ♭II คือ $G♭maj^9$ ที่นำมาจากทางเดินคอร์ดจากโมด F ฟริเจียน ดังตัวอย่างที่ 4.5

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.5 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก C (ห้องที่ 58-74)

การดำเนินคอร์ดทำนองหลัก C ในห้องที่ 107-145 มีทางเดินคอร์ดที่แตกต่างออกไปจากเดิม โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน คือส่วนแรกเป็นทำนองหลัก C ที่บรรเลงบนกุญแจเสียง F ไมเนอร์และส่วนที่สองทำนองหลัก C ที่บรรเลงบนกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ในส่วนแรก ห้องที่ 107-125 ได้ใช้การผสมผสานทางเดินคอร์ดจากโมด F เอโอเลียน บันไดเสียง F ฮาโมนิกไมเนอร์ ทางเดินคอร์ดจากโมด F โดเรียน และ F ฟริเจียน มีการดำเนินคอร์ดเป็น i-II-v-i-IV-i-v-i-V-VI-III-♭VII นั่นคือ Fm^{11}-$G♭maj^{7}$-Cm^{7}-Fm^{11}-$B♭^{7}$-Fm^{11}-Cm^{7}-Fm^{11}-C^{7}-$D♭maj^{7}$-$A♭^{9}$-$E♭^{7}$ ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในตัวอย่างที่ 4.6

ตัวอย่างที่ 4.6 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก C (ห้องที่ 107-125)

ทำนองหลัก C ในห้องที่ 126-145 นั้น ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงจากเดิมที่บรรเลงอยู่บนพื้นฐานของกุญแจเสียง F ไมเนอร์ เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น C ไมเนอร์ โดยใช้แนวคิดกุญแจเสียงสัมพันธ์ จากนั้นได้ผสมผสานการดำเนินคอร์ดจากโมด C เอโอเลียน ร่วมกับทางเดินคอร์ดจากโมด C โดเรียน โมด C ฟริเจียน โมด C มิกโซลิเดียน และโมด C โลเครียน สามารถอธิบายทางเดินคอร์ดเป็น i-VI-III-iv-I-i-VI-♭V-III-iv-v-i นั่นคือ Cm^7-$Abmaj^7$-Eb^7-Fm^7-C^7-Cm^7-$Abmaj^7$-$Gbmaj^7$-$Ebmaj^7$-Fm^7-Gm^7-Cm^7 ดังตัวอย่างที่ 4.7

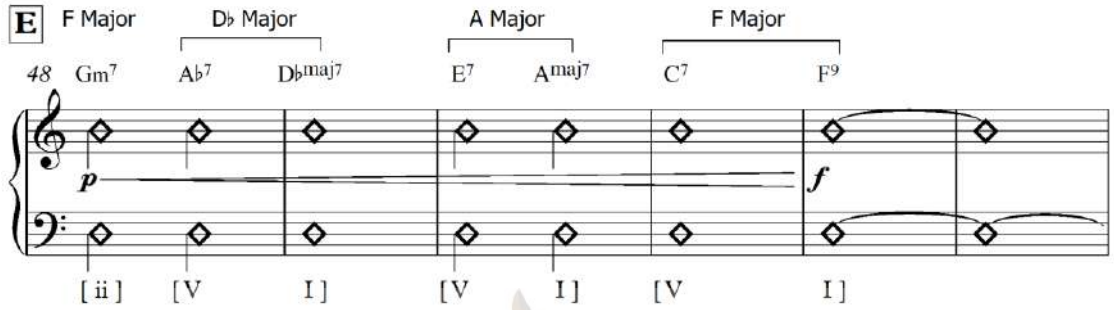
ตัวอย่างที่ 4.7 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก C (ห้องที่ 126-145)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3.4 การดำเนินคอร์ดโคลเทรนเชนเจส

การดำเนินคอร์ดโคลเทรนเชนเจส ผู้วิจัยได้นำแนวคิดนี้มาใช้ในช่วงเชื่อม ห้องที่ 48-52 โดยใช้การเคลื่อนที่ของบันไดเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ ผสมผสานกับใช้การดำเนินคอร์ด ประเภท V-I โดยผู้วิจัยให้คอร์ด Gm^7 เป็นคอร์ด ii ของกุญแจเสียง F เมเจอร์ ต่อมาคอร์ด Ab^7 กับคอร์ด $Dbmaj^7$ ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V-I ของกุญแจเสียง Db เมเจอร์ ส่วนคอร์ด E^7 กับ $Amaj^7$ ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V-I ของกุญแจเสียง A เมเจอร์ และสุดท้ายคอร์ด C^7 กับคอร์ด F^9 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V-I ของกุญแจเสียง F เมเจอร์ เห็นได้ว่าการย้ายกุญแจเสียง 3 ครั้ง จะกลับมายังกุญแจเสียง F เมเจอร์อีกครั้ง ตรงตามแนวคิดโคลเทรนเชนเจส ดังตัวอย่างที่ 4.8

ตัวอย่างที่ 4.8 การดำเนินคอร์ดโคลเทรนเชนเจสในช่วงเชื่อม (ห้องที่ 48-53)



4.4 การวางแนวเสียง

ในการวางแนวเสียง ผู้วิจัยใช้การวางเสียงประสานแบบวางชิด และใช้การวางเสียงประสานแบบเปิด การวางแนวเสียงแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้น และเสียงประสานแบบคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน

4.4.1 เสียงประสานแบบวางชิด

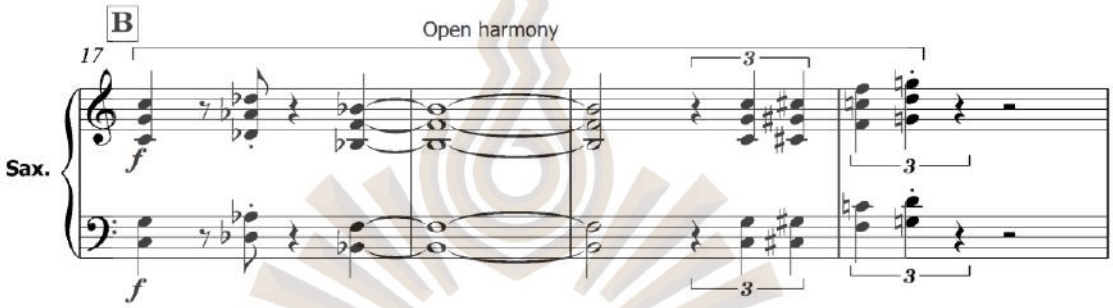
เสียงประสานแบบวางชิดเป็นเสียงประสานที่โน้ตในแต่ละคอร์ดวางเรียงกันไม่เกิน 1 ช่วงคู่แปด แต่สำหรับแนวล่างสุดสามารถห่างออกไปเกิน 1 ช่วงคู่แปด ได้ ผู้วิจัยใช้การวางเสียงประสานลักษณะนี้ในช่วงที่ต้องการให้เสียงประสานออกมาเป็นกลุ่มก้อน ดังตัวอย่างที่ 4.9

ตัวอย่างที่ 4.9 การวางแนวเสียงแบบเสียงประสานแบบวางชิดในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 48-53)

4.4.2 เสียงประสานแบบเปิด

เสียงประสานแบบเปิดเป็นเสียงประสานที่โน้ตในแต่ละคอร์ดวางเรียงกันเกิน 1 ช่วงคู่แปด ผู้วิจัยใช้การวางเสียงลักษณะนี้ต่อเมื่อต้องการให้เสียงกระจายออกเป็นวงกว้างและมีมิติของเสียงที่กว้างขึ้น ดังตัวอย่างที่ 4.10

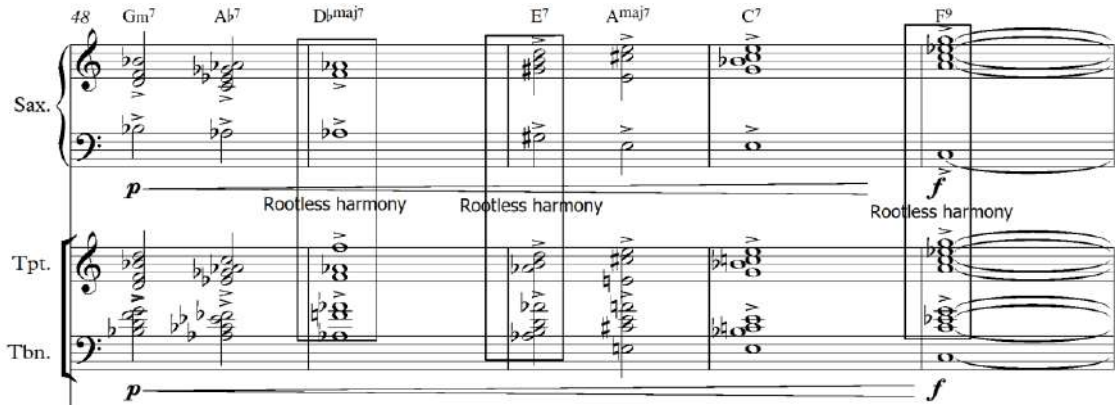
ตัวอย่างที่ 4.10 การวางแนวเสียงแบบเสียงประสานแบบเปิดในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 17-20)



4.4.3 เสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้น

เสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นเป็นเสียงประสานที่นิยมใช้ในดนตรีแจ๊ส ให้เสียงที่คลุมเครือ สามารถสลับใช้ร่วมกับคอร์ดที่มีโน้ตพื้นต้นได้ ทั้งนี้เสียงพื้นต้นนั้นสามารถให้เครื่องเบสบรรเลงได้ ในตัวอย่างที่ 4.11 จะแสดงถึงการนำเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้นมาเรียบเรียงสลับกับเสียงประสานที่มีโน้ตพื้นต้น

ตัวอย่างที่ 4.11 การวางแนวเสียงประสานแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้น (ห้องที่ 48-52)



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.4.4 เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน

ผู้วิจัยใช้เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนเป็นพื้นหลังในการอิมโพรไวส์ โดยจัดวางให้กลุ่มเครื่องทรอมโบนบรรเลงช่วงแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ ในห้องที่ 99-104 ดังตัวอย่างที่ 4.12

ตัวอย่างที่ 4.12 การวางแนวเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน (ห้องที่ 99-102)

4.5 การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration)

4.5.1 แนวทำนอง

ผู้วิจัยได้เรียบเรียงเสียงสำหรับแนวทำนองแต่ละช่วงของบทประพันธ์เพลงแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงแบบยูนิซัน ประสานเสียง 2 แนว ประสานเสียง 3 แนว และประสานเสียง 4 แนว

4.5.1.1 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบยูนิซัน

การเรียบเรียงทำนองแบบยูนิซันนี้ ผู้วิจัยต้องการสื่อทำนองของบทประพันธ์เพลงให้ชัดเจน เช่นทำนองหลัก C ผู้วิจัยได้ให้เครื่องแซกโซโฟนบรรเลงทำนองแบบยูนิซันจากนั้นกลุ่มเครื่องทรัมเป็ตและกลุ่มเครื่องทรอมโบนก็บรรเลงทำนองแบบยูนิซันเช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 4.13 และตัวอย่างที่ 4.14

ตัวอย่างที่ 4.13 การเรียบเรียงทำนองแบบยูนิซันทำนองหลัก C ในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 58-64)

ตัวอย่างที่ 4.14 การเรียบเรียงทำนองแบบยูนิซันทำนองหลัก C ในกลุ่มทรัมเป็ตและกลุ่มทรอมโบน (ห้องที่ 65-71)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.5.1.2 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 2 แนว

การวางแนวเสียง 2 แนว ผู้วิจัยได้ทำการวางแนวเสียงลักษณะนี้ไว้ในทำนองหลัก A (ห้องที่ 1-8) วางแนวเสียงบนทำนอง 2 แนวบนเป็นเสียงประสานขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ให้บรรเลงบนมือขวาของเปียโน ดังตัวอย่างที่ 4.15

ตัวอย่างที่ 4.15 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 2 แนวบนทำนองหลัก A (ห้องที่ 1-4)

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้การวางแนวเสียง 2 แนวไว้ในทำนองหลัก B (ห้องที่ 25-31) บนแนวเสียงของกลุ่มเครื่องแซกโซโฟนในกลุ่มอัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์แซกโซโฟน โดยใช้การวางแนวเสียง 2 แนวเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ดังตัวอย่างที่ 4.16

ตัวอย่างที่ 4.16 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 2 แนวบนทำนองหลัก B (ห้องที่ 25-31)

จากตัวอย่างที่ 4.16 ผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องอัลโตแซกโซโฟน 1 และเครื่องเทเนอร์แซกโซโฟน 1 บรรเลงทำนองแนวบน ส่วนเครื่องอัลโตแซกโซโฟน 2 เล่นแนวทำนองแนวล่างร่วมกับเครื่องเทเนอร์แซกโซโฟน 2

4.5.1.3 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 3 แนว

ผู้วิจัยได้วางทำนองแบบวางแนวเสียง 3 แนวบนแนวเสียงของกลุ่มเครื่องทรัมเป็ต ในทำนองหลัก A (ห้องที่ 41-47) โดยใช้ทำนองหลัก A (ห้องที่ 1-8) ที่ได้วางแนวเสียงบนทำนอง 2 แนวเป็นเสียงประสานขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคไว้นั้น มาเพิ่มอีก 1 แนว โดยการวางแนวเสียงเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Octave) ดังตัวอย่างที่ 4.17

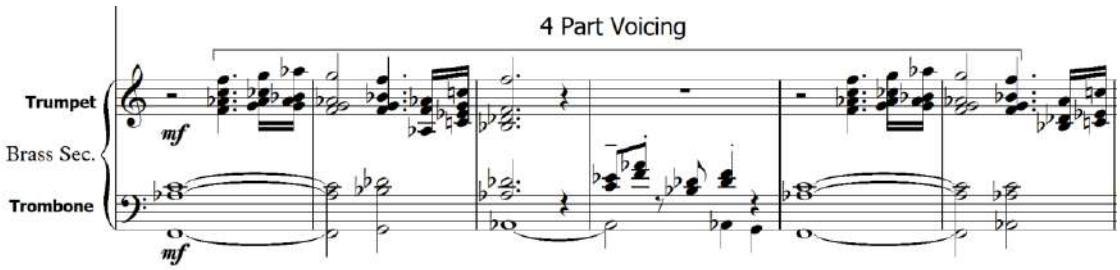
ตัวอย่างที่ 4.17 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 3 แนวบนทำนองหลัก A (ห้องที่ 41-47)

จากตัวอย่างที่ 4.17 จะเห็นว่าแนวทำนองแนวบนสุดและแนวล่างสุดของกลุ่มเครื่องทรัมเป็ตใช้การประสานเสียงเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4.5.1.4 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 4 แนว

ผู้วิจัยได้ใช้หลักการการวางแนวเสียง 4 แนว ไว้ในแนวทำนองของทำนองหลัก B (ห้องที่ 33-38) โดยในเบื้องต้นใช้การวางเสียง 3 แนว แล้วจึงเพิ่มแนวเสียงประสานแนวที่ 4 เป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค จัดวางให้กลุ่มเครื่องทรัมเป็ตทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักนี้ ดังตัวอย่างที่ 4.18

ตัวอย่างที่ 4.18 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 4 แนวบนทำนองหลัก B



4.5.2 แนวพื้นหลัง

ผู้วิจัยใช้หลากหลายแนวคิดในการสร้างแนวพื้นหลังของแต่ละท่อน โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดออสตินาโต (Ostinato) รวมไปถึงการประสานเสียง 2 แนว การประสานเสียง 3 แนวและการประสานเสียง 4 แนว ไว้ในแนวพื้นหลังนี้เช่นกัน

4.5.2.1 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังในรูปแบบออสตินาโต

ผู้วิจัยเรียบเรียงแนวพื้นหลังในรูปแบบออสตินาโต ไว้ใน 2 แนว คือแนวเสียงของเครื่องบาริโทนแซกโซโฟนและแนวเสียงของเครื่องเบสทรอมโบน โดยให้ทั้ง 2 แนวบรรเลงโน้ตในระดับเสียงเดียวกัน บนทำนองหลัก B (ห้องที่ 25-40)ดังตัวอย่างที่ 4.19

ตัวอย่างที่ 4.19 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังในรูปแบบออสตินาโต (ห้องที่ 25-40)

จากตัวอย่างที่ 4.19 เห็นได้ว่าแนวเสียงของเครื่องบาริโทนแซกโซโฟนและแนวเสียงของเครื่องเบสทรอมโบนบรรเลงโน้ต F G Ab Ab และ G แล้วเล่นโน้ตตามข้างต้นด้วยอัตราส่วนเดิมซ้ำไปในลักษณะเดิม

4.5.2.2 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 2 แนว

ผู้วิจัยวางแนวเสียง 2 แนวไว้ในแนวพื้นหลังของทำนองหลัก A (ห้องที่ 1-8) โดยกำหนดให้แนวพื้นหลังนี้เป็นเสียงประสาน 2 แนวขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค ดังตัวอย่างที่ 4.20

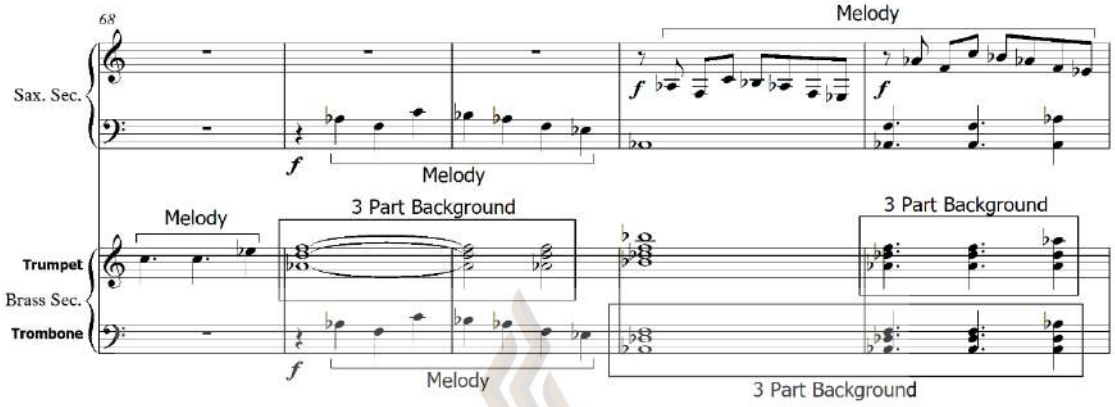
ตัวอย่างที่ 4.20 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 2 แนวบนทำนองหลัก A

4.5.2.3 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 3 แนว

ผู้วิจัยได้วางแนวเสียง 3 แนว เป็นแนวพื้นหลังไว้บนทำนองหลัก C ในแนวเสียงของกลุ่มเครื่องทรัมเป็ตและกลุ่มเครื่องทรอมโบนขณะที่กลุ่มเครื่องนั้น ๆ ไม่ได้บรรเลงทำนอง ดังนั้นจึงจะมีการบรรเลงทำนองสลับกับการบรรเลงพื้นหลังด้วยการวางเสียงประสาน 3 แนว บนกลุ่มเครื่องดังกล่าว พบได้ในห้องที่ 69-72 ดังตัวอย่างที่ 4.21

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างที่ 4.21 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 3 แนวบนทำนองหลัก C



4.5.2.4 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 4 แนว

การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 4 แนวนั้น พบได้ในจุดซ้อม I (ห้องที่ 107-145) ซึ่งเป็นทำนองหลัก C ที่อยู่ช่วงตอนท้ายของบทประพันธ์เพลง โดยแนวเสียงพื้นหลังจากการวางแนวเสียง 4 แนวนี้ จะพบในกลุ่มเครื่องทรอมโบนในขณะที่กลุ่มเครื่องทรัมเป็ตบรรเลงทำนองเพลง ดังตัวอย่างที่ 4.22

ตัวอย่างที่ 4.22 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 4 แนว (ห้องที่ 130-145)

จากตัวอย่างที่ 4.22 จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยเลือกใช้เสียงประสานแบบปิดในแนวพื้นหลังเพื่อต้องการให้เสียงรวมตัวกันเป็นกลุ่ม เนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้ทำนองโดดเด่นจึงวางแนวพื้นหลังออกมาในรูปแบบดังกล่าวนี้

4.5.3 กลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ (Rhythm Section)

การบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบในบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* ผู้วิจัยได้วางแนวทางการบรรเลงโดยคำนึงถึงอิสระของผู้บรรเลง สามารถอธิบายได้ดังนี้

4.5.3.1 บทบาทของเครื่องเปียโน

ในบทประพันธ์เพลงนี้ เปียโนมีบทบาทในการบรรเลงทำนองหลัก A ตั้งแต่เริ่มต้นบทประพันธ์เพลงรวมไปถึงทำนองหลัก A ในจุดอื่น อีกทั้งยังมีช่วงอิมโพรไวส์ในจุดซ้อม A (ห้องที่ 9-16) ทั้งนี้ในส่วนอื่น ผู้วิจัยได้ให้อิสระแก่ผู้บรรเลงโดยการบันทึกคอร์ดแล้วให้ผู้บรรเลงเลือกการวางแนวเสียงในการบรรเลงได้ตามอิสระ ดังตัวอย่างที่ 4.23

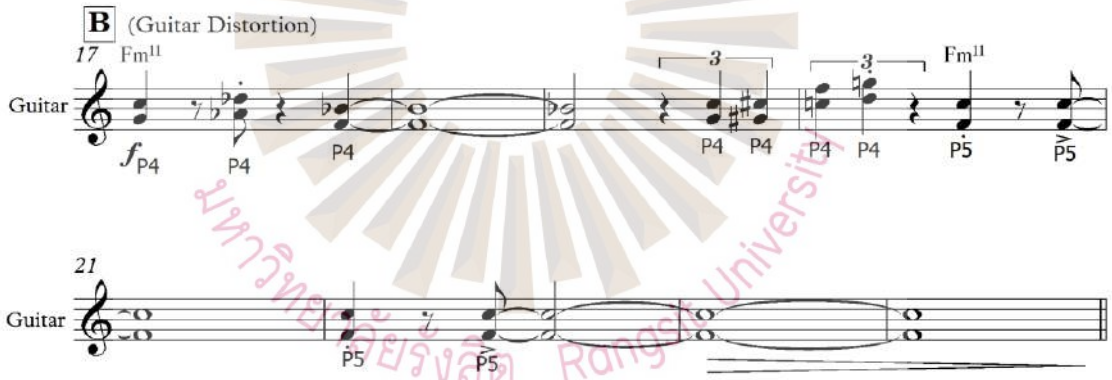
ตัวอย่างที่ 4.23 การบันทึกคอร์ดบนแนวเปียโนเพื่อให้ผู้บรรเลง เลือกการวางแนวเสียงในการบรรเลงได้ตามอิสระบนทำนองหลัก C (ตัวอย่างจากจุดซ้อม I ห้องที่ 107-125)

จากตัวอย่างที่ 4.23 การบันทึกโน้ตในลักษณะนี้เป็นการให้อิสระในการบรรเลงคอร์ด โดยให้ผู้เล่นกำหนดรูปแบบในการบรรเลงร่วมได้เอง ทั้งในด้านรูปแบบการพลิกกลับของคอร์ดและด้านจังหวะ โดยยังคำนึงถึงคอร์ดที่บันทึกไว้ในแต่ละห้อง

4.5.3.2 บทบาทของเครื่องกีตาร์

ผู้วิจัยต้องการให้เครื่องกีตาร์สร้างสีสันของเสียงให้แก่บทประพันธ์เพลง โดยผู้วิจัยกำหนดให้กีตาร์ใช้เสียงแตก (Distortion) และกำหนดบรรเลงทำนองหลัก A เป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค รวมถึงขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคด้วย ในส่วนของจุดอื่นนั้น ผู้วิจัยได้ให้ผู้บรรเลงกีตาร์บรรเลงตามอิสระตามคอร์ดที่กำกับไว้ในบทประพันธ์เพลง ดังตัวอย่างที่ 4.24

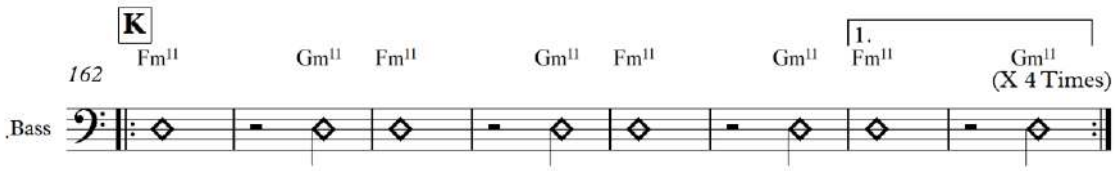
ตัวอย่างที่ 4.24 ทำนองหลัก A กำหนดให้กีตาร์ใช้เสียงแตกโดยบรรเลงเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคและขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (ตัวอย่างจากทำนองหลัก A ห้องที่ 17-24)



4.5.3.3 บทบาทของเครื่องเบส

ผู้วิจัยได้บันทึกโน้ตให้เครื่องเบสเล่นบนทำนองหลัก A ให้เป็นสัดส่วนยูนิซันกับทำนองหลัก โดยเล่นโน้ตพื้นต้นของคอร์ดและเล่นทำนองในบางจุด ส่วนในท่อนอื่น หากผู้วิจัยต้องการให้เล่นตามสัดส่วนที่กำหนด ผู้วิจัยจะบันทึกเฉพาะอัตราส่วนโน้ตและคอร์ดให้เบส โดยให้ผู้บรรเลงเครื่องเบสเลือกโน้ตที่จะบรรเลงได้ตามความคิดของผู้บรรเลง ตัวอย่างการบันทึกโน้ตลักษณะดังกล่าวบนจุดซ้อม K ท่อนอิมโพรไวส์สำหรับเครื่องแซกโซโฟนเทรดกับเครื่องทรอมโบน (ห้องที่ 162-169) ดังตัวอย่างที่ 4.25

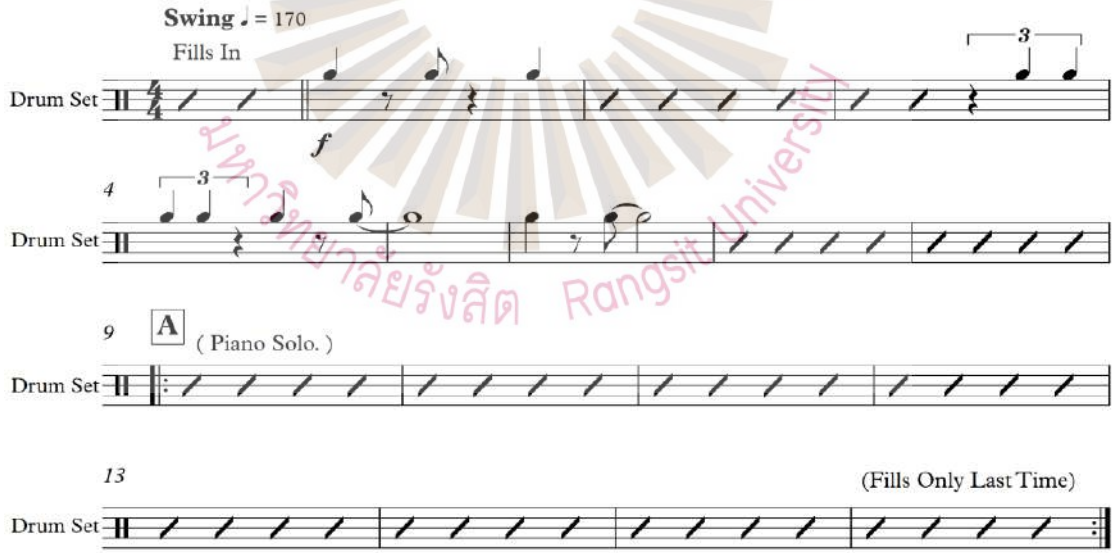
ตัวอย่างที่ 4.25 การบันทึกโน้ตทำนองหลัก C ในแนวเบส (จุดซ้อม K ห้องที่ 162-169)



4.5.3.4 บทบาทของกลองชุด

ในส่วนของกลองชุด ผู้วิจัยได้ให้อิสระในการบรรเลงเป็นอย่างมากเนื่องจากต้องคอยสนับสนุนให้บทประพันธ์เพลงมีจังหวะที่มั่นคงแข็งแรงแล้วยังต้องบรรเลงในจังหวะซวิงที่เร้าใจ ดังนั้นผู้วิจัยจึงบันทึกโน้ตเพียงส่วนที่ต้องยูนิซันกับวงเท่านั้น ในเทคนิคอื่น ๆ ผู้วิจัยจะบันทึกเป็นตัวหนังสือแล้วให้ผู้บรรเลงกลองชุดเลือกรูปแบบการบรรเลงเอง ดังตัวอย่างที่ 4.26

ตัวอย่างที่ 4.26 ตัวอย่างการบันทึกโน้ตกลองชุดในห้องที่ 1-16



4.6 การอิมโพรไวส์

บทประพันธ์เพลง*เจิง*มอญฟ้อน*เม็ง*เป็นบทประพันธ์เพลงที่ให้ความสำคัญในการอิมโพรไวส์ เพื่อให้ผู้อิมโพรไวส์ถ่ายทอดความรู้สึก จินตนาการของพิธีกรรมการฟ้อนผีเม็งในอุดมคติของแต่ละบุคคลผ่านเสียง โดยผู้วิจัยจะกำหนดบันไดเสียงหรือโมดเบื้องต้นเพื่อให้ผู้อิมโพรไวส์ใช้เป็นหลักในการบรรเลง

4.6.1 การอิมโพรไวส์ด้วยโมดและบันไดเสียง

ในการอิมโพรไวส์นั้นโดยทั่วไปแล้วมักใช้บันไดเสียงที่ตรงกับกุญแจเสียงของบทประพันธ์เพลง ผู้วิจัยจึงเพิ่มทางเลือกให้แก่ผู้อิมโพรไวส์ โดยการระบุโมดที่สามารถสร้างสีสันของเสียงนอกเหนือจากบันไดเสียงหลักลงไปในโน้ตของผู้อิมโพรไวส์ ทั้งนี้ผู้อิมโพรไวส์อาจเลือกใช้บันไดเสียงควบคู่ไปกับโมดก็เป็นได้ ดังตัวอย่างที่ 4.27, 4.28, 4.29 และ 4.30

ตัวอย่างที่ 4.27 การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A (รอบที่ 1)

ตัวอย่างที่ 4.28 การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A (รอบที่ 2)

จากตัวอย่างที่ 4.27 และตัวอย่างที่ 4.28 เห็นได้ว่าผู้อิมโพรไวส์ในเครื่องเปียโนนั้นใช้บันไดเสียงร่วมกันกับโมดในการอิมโพรไวส์ ในช่วงอิมโพรไวส์รอบแรกนั้นผู้อิมโพรไวส์ใช้บันไดเสียง F เนเจอรัลไมเนอร์ร่วมกับบันไดเสียง F ฮาโมนิกไมเนอร์ ส่วนในรอบที่สองผู้อิมโพรไวส์ใช้โน้ตจากโมด F โดเรียนทั้งสิ้นซึ่งเป็นโมดที่ผู้วิจัยระบุไว้จนกระทั่งสิ้นสุดการอิมโพรไวส์

ตัวอย่างที่ 4.29 การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบนจุดซ้อม G

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างที่ 4.29 ผู้อิมโพรไวส์ใช้โมด F โดเรียนทั้งหมดในการอิมโพรไวส์บนจุดซ้อม G ใน 16 ห้องแรก เนื่องจากในการอิมโพรไวส์นั้นได้เริ่มจากการใช้โมดดังกล่าวอย่างชัดเจน โดยเริ่มจากโน้ต Bb ไป C จบที่โน้ตตัว D ในโมทีฟแรก ซึ่งโน้ตตัว D แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของเสียงในโมด F โดเรียน หลังจากนั้นพบการใช้โน้ตตัว D อีกครั้งในการอิมโพรไวส์ห้องที่ 12 และห้องที่ 14 ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าผู้อิมโพรไวส์ใช้โมด F โดเรียนทั้งหมดในการอิมโพรไวส์ 16 ห้องนี้ ตรงตามโมดที่ผู้วิจัยระบุไว้ในช่วงอิมโพรไวส์ของเครื่องแซกโซโฟน

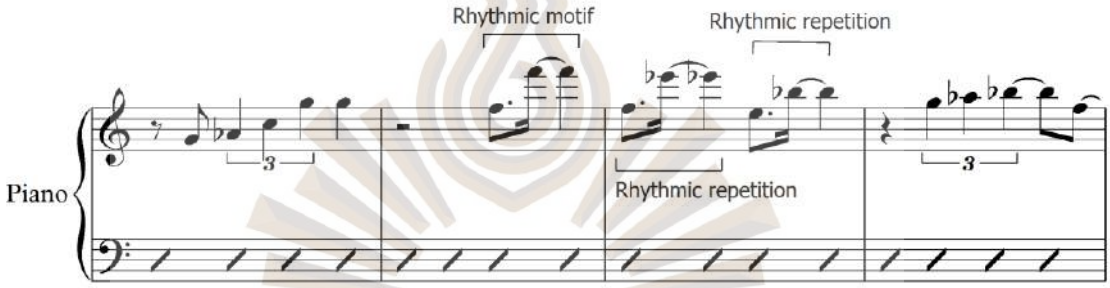
ตัวอย่างที่ 4.30 การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของทรอมโบนบนจุดซ้อม J

จากตัวอย่างที่ 4.30 ผู้วิจัยได้ระบุโมดในการอิมโพรไวส์ของทรอมโบนบนจุดซ้อม J อยู่ 2 โมดด้วยกันคือ โมด Ab ลิเดียน และโมด Bb มิกโซลิเดียน โดยผู้อิมโพรไวส์ได้นำโมดดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการอิมโพรไวส์ สังเกตได้จากการใช้โน้ตตัว D ตลอดช่วงการอิมโพรไวส์ทั้ง 16 ห้องที่ยกตัวอย่างมานี้ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าผู้อิมโพรไวส์ใช้โมด Ab ลิเดียนบรรเลงบนคอร์ด Abmaj7 และใช้โมด Bb มิกโซลิเดียนบรรเลงบนคอร์ด Bb7 ตลอดช่วงการอิมโพรไวส์นี้

4.6.2 การอิมโพรไวส์โดยการพัฒนาโมทีฟ

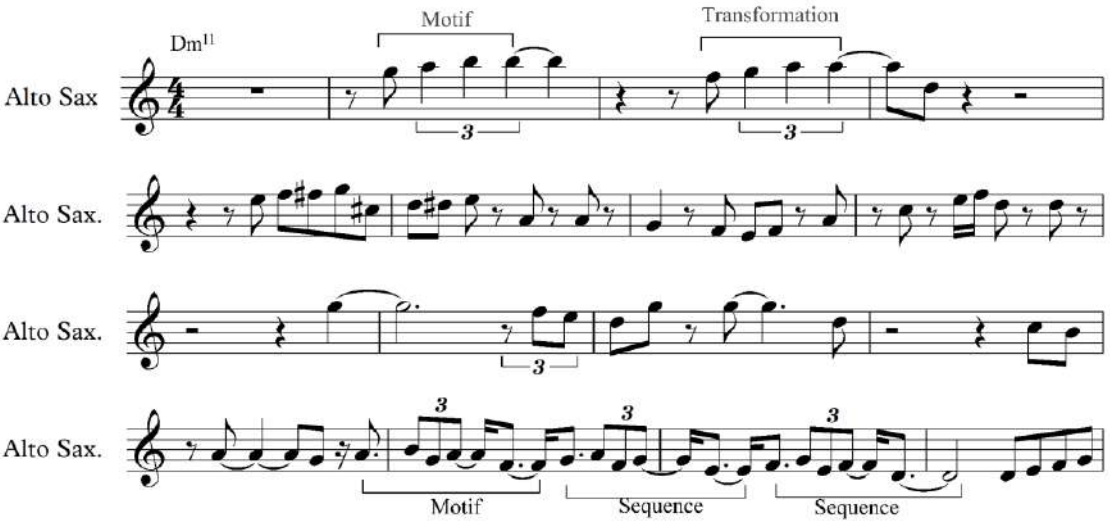
การอิมโพรไวส์โดยการพัฒนาโมทีฟเป็นแนวคิดหนึ่งที่น่าสนใจ เนื่องจากการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ให้สัมพันธ์กับโมทีฟที่เกิดขึ้นมีความลึกซึ้งทางดนตรีในหลากหลายด้าน ทั้งด้านลักษณะจังหวะ รวมไปถึงความรู้ความเข้าใจในเสียงประสาน ดังนั้นหากผู้อิมโพรไวส์ใช้การพัฒนาโมทีฟได้ดีจะทำให้การอิมโพรไวส์นั้นน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างที่ 4.31, 4.32 และ 4.33

ตัวอย่างที่ 4.31 การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A



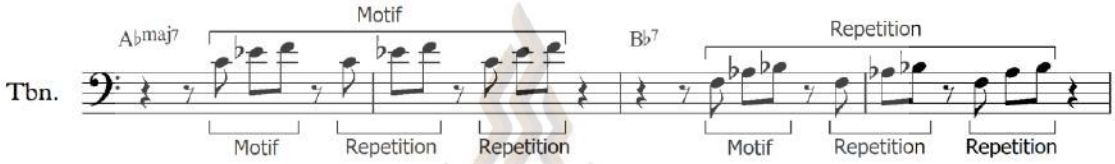
จากตัวอย่างที่ 4.31 เปียโนได้ใช้การพัฒนาโมทีฟโดยการซ้ำลักษณะจังหวะในการอิมโพรไวส์บนจุดซ้อม A โดยใช้การซ้ำลักษณะจังหวะ คือมีการดัดแปลงทำนองด้วยการเปลี่ยนระดับเสียงแต่ลักษณะจังหวะยังคงเดิม

ตัวอย่างที่ 4.32 การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบนจุดซ้อม G



จากตัวอย่างที่ 4.32 เห็นได้ว่าในการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบนจุดซ้อม G นั้นได้ใช้การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้การปรับโน้ต คือรักษาลักษณะจังหวะของทำนองเดิมไว้แล้วปรับโน้ตแต่จะมีความคลาดเคลื่อนของขั้นคู่เล็กน้อย หลังจากนั้นได้ใช้การพัฒนาโมทีฟโดยซีเควนซ์ เป็นลักษณะการทำซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียงกัน

ตัวอย่างที่ 4.33 การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของทรอมโบนบนจุดซ้อม J



จากตัวอย่างที่ 4.33 ทรอมโบนนำการพัฒนาโมทีฟมาใช้ในการอิมโพรไวส์โดยการซ้ำ ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่สามารถทำให้ผู้ฟังจดจำเสียงที่ผู้อิมโพรไวส์สื่อออกไปได้ ในที่นี้ทรอมโบนได้ใช้แนวคิดนี้ในห้องที่ 5-8 ของจุดซ้อม J

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 5

สรุปบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นโดยมีแรงบันดาลใจจากภูมิลำเนาของผู้วิจัยและความประทับใจต่อบทเพลง*เก๊าห้า* ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญต่อพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งของจังหวัดลำปาง จากแนวคิดและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้สร้างแนวทำนองของบทประพันธ์จากการนำทำนองเพลง*เก๊าห้า*มาดัดแปลง รวมถึงการนำทำนองดังกล่าวไปพัฒนาในส่วนอื่น ๆ จากการศึกษาค้นคว้าผู้วิจัยได้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ทั้งหมด สามารถสรุปได้ดังนี้

5.1 สรุปแนวคิดบทประพันธ์

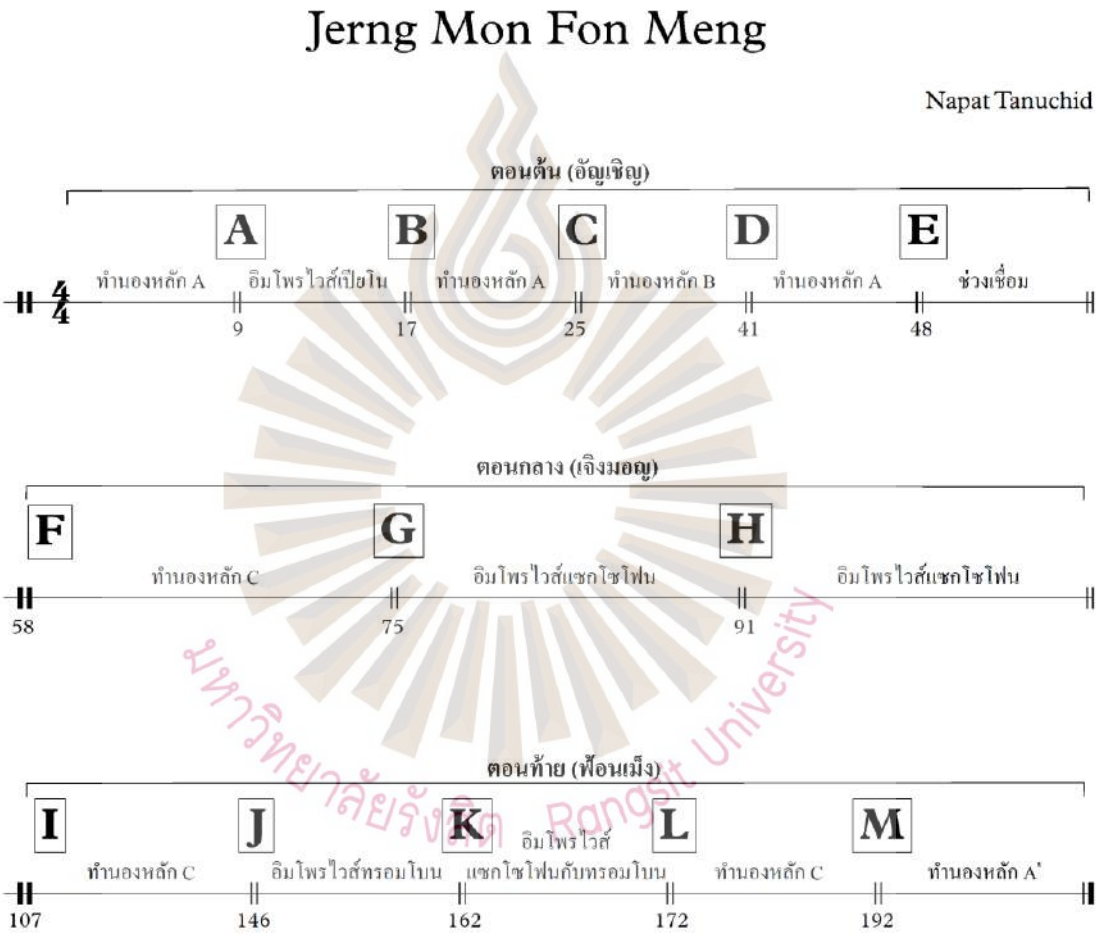
บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* มีความยาวประมาณ 7 นาที เป็นบทประพันธ์ที่ใช้ทฤษฎีจากดนตรีแจ๊สเป็นหลักและประพันธ์ในรูปแบบวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยมีแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ประกอบด้วย แนวคิดในการใช้โมด แนวคิดเสียงประสานไร้โน้ตพื้นต้น แนวคิดเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน แนวคิดเสียงประสานของระบบโคลเทรนเชนเจส แนวคิดออสตินาโต เทคนิคการย้ายกุญแจเสียงสัมพันธ์ แนวคิดการพัฒนาโมทีฟ แนวคิดการอิมโพรไวส์ รวมไปถึงแนวคิดและเทคนิคสำคัญอื่นที่ส่งเสริมการประพันธ์และการเรียบเรียง สามารถสรุปได้ดังนี้

5.1.1 ผู้วิจัยสร้างแนวทำนองในแต่ละทำนองหลักจากแนวคิด เทคนิคและการวิเคราะห์เพื่อให้เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรีแจ๊ส อีกทั้งยังผสมผสานบทเพลงพื้นบ้านจังหวัดลำปางเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดการสืบสาน ส่งเสริมและอนุรักษณ์วัฒนธรรม โดยมีบทเพลง*เก๊าห้า* เป็นแรงบันดาลใจ ซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งจังหวัดลำปาง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.1.2 ผู้วิจัยใช้มโนภาพของพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งในจังหวัดลำปาง เป็นแนวคิดสำคัญในการออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ มีส่วนประกอบสำคัญทั้งหมดสามตอน คือ ตอนต้น (อัญเชิญ) ตอนกลาง (เจิงมอญ) และตอนท้าย (ฟ้อนเม็ง) ดังตัวอย่างที่ 5.1

ตัวอย่างที่ 5.1 ภาพรวมโครงสร้างบทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง*



5.1.3 ผู้วิจัยสร้างทำนองหลัก A ด้วยบันไดเสียง F โดเรียน โดยแนวทำนองจะประสานเสียง 2 แนวเป็นขั้นคู่ 4 ในมือขวาของเปียโน ส่วนมือซ้ายของเปียโนจะประสานเสียง 2 แนว เป็นเสียงขั้นคู่ 5 ตลอดช่วง จากนั้นจึงนำทำนองหลักดังกล่าวมาเป็นแนวคิดสำคัญในการพัฒนาในเครื่องเป่าบนทำนองหลัก A ในจุดอื่น โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ของขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 5 ของทำนองหลัก A ในตอนเริ่ม

5.1.4 ผู้วิจัยสร้างทำนองหลัก B จากแนวคิดการพัฒนาโมทีฟโดยการปรับโน้ต ในการปรับโน้ต อัตราส่วนโน้ตยังคงเดิมเพียงแต่ปรับแนวเสียง จากนั้นใช้แนวคิดการดำเนินคอร์ดแบบโมดัลแจ๊ส โดยใช้คอร์ด Fm^{11} คอร์ดเดียว อีกทั้งยังสอดแทรกเทคนิคออสตินาโตในทำนองหลักดังกล่าวนี้

5.1.5 ผู้วิจัยใช้แนวคิดการดำเนินเสียงประสานแบบโคลเทรนเชนเจสในช่วงเชื่อม เพื่อสร้างมิติให้บทประพันธ์เพลงให้มีความน่าติดตามเพื่อนำไปสู่ทำนองหลัก C

5.1.6 ผู้วิจัยนำบทเพลง*เก้าห้า* มาปรับโดยการตัดโน้ตครึ่งเสียงออก เพื่อให้ได้มาซึ่งทำนองเพลง*เก้าห้า*ที่ถูกปรับเป็นเพนตาโทนิกและใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนองหลัก C ทั้งนี้ในด้านการดำเนินคอร์ด ผู้วิจัยใช้การดำเนินคอร์ดจากการผสมผสานระหว่างบันไดเสียงไมเนอร์รวมไปถึงโมดที่เกี่ยวข้อง จึงได้เสียงประสานที่มีมิติของเสียงแตกต่างกันตลอดเวลาในบทประพันธ์เพลง

5.1.7 ผู้วิจัยกำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ในทุกการอิมโพรไวส์ โดยการบันทึกโมดที่เหมาะสมไว้ในช่วงนั้น ๆ เพื่อเป็นแนวทางการบรรเลงแก่ผู้อิมโพรไวส์ อีกทั้งยังเป็นการกำหนดให้การอิมโพรไวส์นั้น ๆ ได้ลักษณะเสียง อารมณ์ของบทประพันธ์เพลงตรงตามที่ผู้วิจัยต้องการ

5.2 การเผยแพร่บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง*สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ ได้นำออกแสดงเพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชนทั้งในรูปแบบทั่วไปและรูปแบบออนไลน์ ดังนี้

5.2.1 คอนเสิร์ต Rangsit University Jazz Orchestra Featuring new compositions by RSU Composers เมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2563 ณ Black Box Theatre อาคาร 17 วิทยาลัยดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์อานุภาพ คำมา เป็นผู้ควบคุมวง ผู้เข้าชมประมาณ 100 คน และเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ สามารถรับชมการแสดงโดยการสแกน QR Code ในรูปที่ 5.1

รูปที่ 5.1 QR Code การแสดงคอนเสิร์ต Rangsit University Jazz Orchestra Featuring composition by RSU Composers

5.2.2 จัดแสดงในคอนเสิร์ตจบการศึกษา (Graduate Recital Napat Tanuchid) เนื่องด้วยสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 ในขณะนั้น จำเป็นต้องนำเสนอคอนเสิร์ตผ่านสื่อออนไลน์ ในรูปแบบการถ่ายทอดสดบนแพลตฟอร์มเฟซบุ๊ก (Live-Streaming On Facebook) เมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564 เวลา 13:00 น. บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต โดยมีผู้ช่วยศาสตราจารย์อานุภาพ คำมา เป็นผู้ควบคุมวง สามารถรับชมการแสดงผ่านการสแกน QR Code ด้านล่างนี้

รูปที่ 5.2 QR Code การแสดงคอนเสิร์ตจบการศึกษา ของนายณภัทร ทนุชิด บนแพลตฟอร์มเฟซบุ๊ก

5.3 ปัญหาและอุปสรรค

บทประพันธ์เพลง*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยตั้งใจประพันธ์ขึ้นเพื่อจะนำเสนอในเทศกาลที่รู้จักกันในชื่อ TIJC 2021 (Thailand International Jazz Conference 2021) ซึ่งจัดโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นเทศกาลดนตรีแจ๊สนานาชาติเพื่อการเรียนรู้ แต่เนื่องด้วยสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 ในขณะนั้น ทำให้ทางผู้จัดต้องยกเลิกการจัดงานนี้ไป อย่างไรก็ตามผู้วิจัยจึงเลือกนำเสนอในคอนเสิร์ต Rangsit University Jazz Orchestra Featuring new composition by RSU Composers นั่นทำให้เวลาการฝึกซ้อมลดน้อยลง เนื่องจากคอนเสิร์ตดังกล่าวต้องรีบดำเนินการเพื่อลีกเลี่ยงสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 อีกทั้งในขณะฝึกซ้อม มีเสียงที่ไม่ตรง

ตามจินตนาการ ผู้วิจัยจึงปรับเปลี่ยนเสียงดังกล่าวในขณะนั้นและแก้ไขโน้ตเพลงในภายหลัง เพื่อให้ตรงตามจินตนาการของผู้วิจัย

5.4 ประโยชน์ที่ได้รับ

5.4.1 เกิดผลงานบทประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัย ที่เกิดจากแนวคิดและองค์ความรู้ของผู้วิจัย เป็นผลงานบทประพันธ์เพลงที่นำบทเพลงพื้นบ้านจังหวัดลำปาง “เพลง*เก๊าห้า*” มาดัดแปลงและได้มาซึ่งบทประพันธ์เพลงใหม่ “บทประพันธ์เพลง*เจิง*มอญฟ้อน*เม็ง*สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์”

5.4.2 เกิดผลงานบทประพันธ์เพลงแจ๊สบิกแบนด์ที่มีส่วนหนึ่งของทำนองมาจากเพลงในพื้นถิ่นของผู้วิจัย อีกทั้งยังเป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรม มาเผยแพร่ต่อสาธารณะชน มีความไพเราะและมีคุณค่าทางวิชาการภายหน้า

5.4.3 เกิดผลงานบทประพันธ์เพลงแจ๊ส ที่แสดงถึงคุณค่าของทำนองเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ อีกทั้งยังเป็นการสืบสาน ส่งเสริมและอนุรักษณ์วัฒนธรรม

5.5 ข้อเสนอแนะ

จากข้อมูลทางวิชาการ หนังสือ ตำรา และเอกสารที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง*เจิง*มอญฟ้อน*เม็ง* ที่สอดแทรกบทเพลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งในจังหวัดลำปาง นั่นคือเพลง*เก๊าห้า* ผู้วิจัยพบว่ามีบทเพลงอีกหลายบทเพลงที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งนี้ เช่น เพลง*มอญลำปาง* เพลง*มวย* เพลง*ลูกกุยเวย* อีกทั้งยังมีบทเพลงอื่นนอกเหนือจากที่กล่าวมานี้ อีกแง่หนึ่งในด้านของพิธีกรรมฟ้อนผี มิได้มีเพียงจังหวัดลำปาง แต่ยังสามารถพบในจังหวัดอื่น ๆ ทั่วภาคเหนือ ซึ่งมีความน่าสนใจในรายละเอียดด้านต่าง ๆ รวมถึงบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมในแต่ละพื้นที่ต่างกันออกไป จึงเป็นการดีหากมีการศึกษาบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมดังกล่าวนี้ในบทเพลงอื่นเพื่อนำบทเพลงมาต่อยอดและเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์เพลงชิ้นใหม่ต่อไปในภายหน้า

ข้อมูลและรายละเอียดที่ผู้วิจัยกล่าวมาทั้งหมด ส่งผลให้บทประพันธ์เพลง*เจิง*มอญฟ้อน*เม็ง* สำเร็จบรรลุตามวัตถุประสงค์และขอบเขตในการวิจัยที่ได้กำหนดไว้อย่างสมบูรณ์ ผู้วิจัยหวังเป็น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

อย่างยิ่งว่าบทประพันธ์*เจิงมอญฟ้อนเม็ง* จะเป็นบทประพันธ์เพลงตัวอย่างแก่นักวิชาการด้านดนตรีและผู้ที่สนใจในด้านการประพันธ์เพลง ในแง่ของการศึกษาดนตรีที่มีแนวคิดการผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นบ้านผนวกเข้ากับดนตรีแจ๊ส ทั้งยังเป็นบทประพันธ์เพลงที่ส่งเสริมการศึกษาและพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านภาคเหนือของประเทศไทย รวมถึงการส่งเสริมให้ตระหนักถึงคุณค่าของบทเพลงประจำถิ่นของตน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2562).*ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เดอะซินเธติคแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สอองซอมเบิล* (Doctoral dissertation). สืบค้นจาก https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/9733/

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

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2563). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

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

ดิเรก เกตุพระจันทร์. (2563). *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: เทพยดินแดน "เชียงราย"สำหรับวงแจ๊สอองซอมเบิลร่วมสมัย* (Doctoral dissertation). สืบค้นจาก https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/3857/

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2554). Generatrix บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊สและการแสดงเปียโน. *วารสารดนตรีรังสิต, 6*(2), 5-21.

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2563). *การประพันธ์ดนตรีแจ๊ส (MUS 652)*. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต.

ธิตินัดดา จินาจันทร์, และวราภา เลาหเพ็ญแสง. (2547). *นิทานประจำถิ่นล้านนา เล่ม 2*. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2562). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ธนาคารไทยพาณิชย์ มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9*. กรุงเทพฯ: สยามเพรส แมเนจเม้นท์.

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. (ม.ป.ป.). *Jazz Composition: Arranging*. กรุงเทพฯ: ซีซีการพิมพ์.

วัชระ กัณธียาภรณ์. (2562). *ดุษฎีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: "ศรีนครพิงค์" สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา* (Doctoral dissertation). สืบค้นจาก https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/9740/

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2561). *ทฤษฎีดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริลักษณ์ สุภากุล. (2533). *พิธีกรรมฟ้อนผีกับการจัดระเบียบสังคม ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดลำปาง* (Unpublished Master's thesis). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สงวน โชติสุขรัตน์. (2553). *ประเพณีไทยภาคเหนือ*. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

สนั่น ธรรมธิ. (2542). เพลงเค้าห้า. ใน *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9* (น. 4766). กรุงเทพฯ: สยามเพรส แมเนจเม้นท์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

Barrett, S. (2006). Kind of Blue and the economy of modal jazz. *Popular Music, 25*(2), 185-200.

Boothroyd, M. (2010). Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's influence and the melodic inspiration behind modal Jazz. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, *3*(1), 47-63.

Dobbins, B. (2015). *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*. Germany: Advance Music.

Goldstein, G. (1993). *Jazz Composer's Companion*. Rottenburg, DE: Advance Music.

Ligon, B. (2001). *Jazz Theory Resources*. Texas: Houston Publishing.

Miller, R. (1996). *Modal Jazz Composition & Harmony* (Vol. 1). Germany: Advance Music.

Mulholand, J., & Hojnacki, T. (2013). *The Berklee book of jazz harmony*. Boston: Berklee Press.

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

Steinel, M. (2000). *Essential element for jazz ensemble*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Terefenko, D. (2014). *Jazz Theory: From Basic to Advanced Study*. New York: Routledge.

Valerio, J. (2005). *Post-Bop Jazz Piano*. Victoria, AU: Hal Leonard.

Weston, O. (2009). *Exploring Jazz Saxophone*. London: Schott Music Ltd.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

โน้ตประพันธ์เพลง
รายชื่อเครื่องดนตรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

JERNG MON FON MENG

FOR BIG BAND

Full Score

Score in C

(Duration ca. 7 Minutes)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Napat Tanuchid

INSTRUMENTATION

2 Alto Saxophone

2 Tenor Saxophone

1 Baritone Saxophone

4 Trumpet

3 Trombone

1 Bass Trombone

1 Electric Guitar

1 Piano

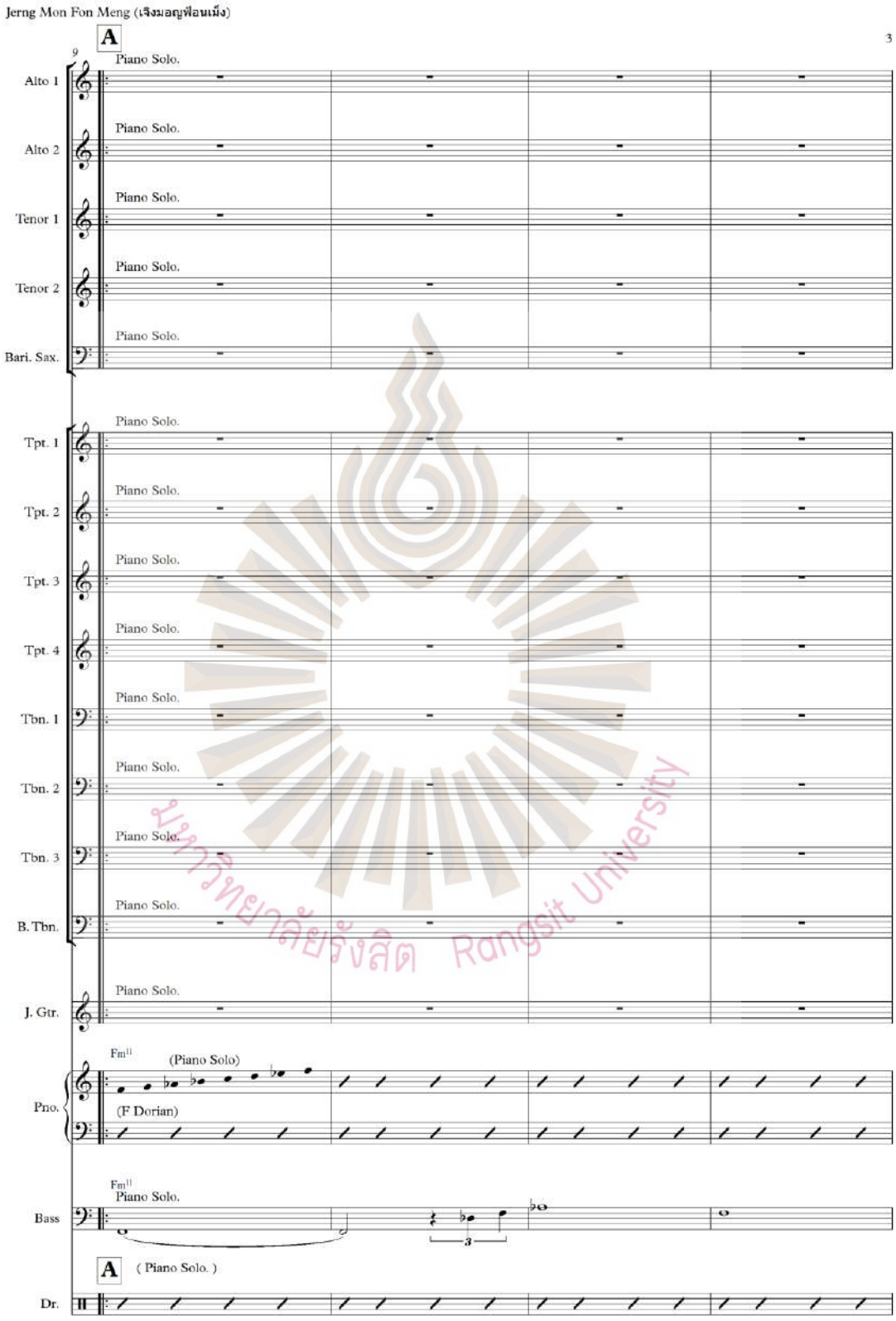
1 Electric Bass

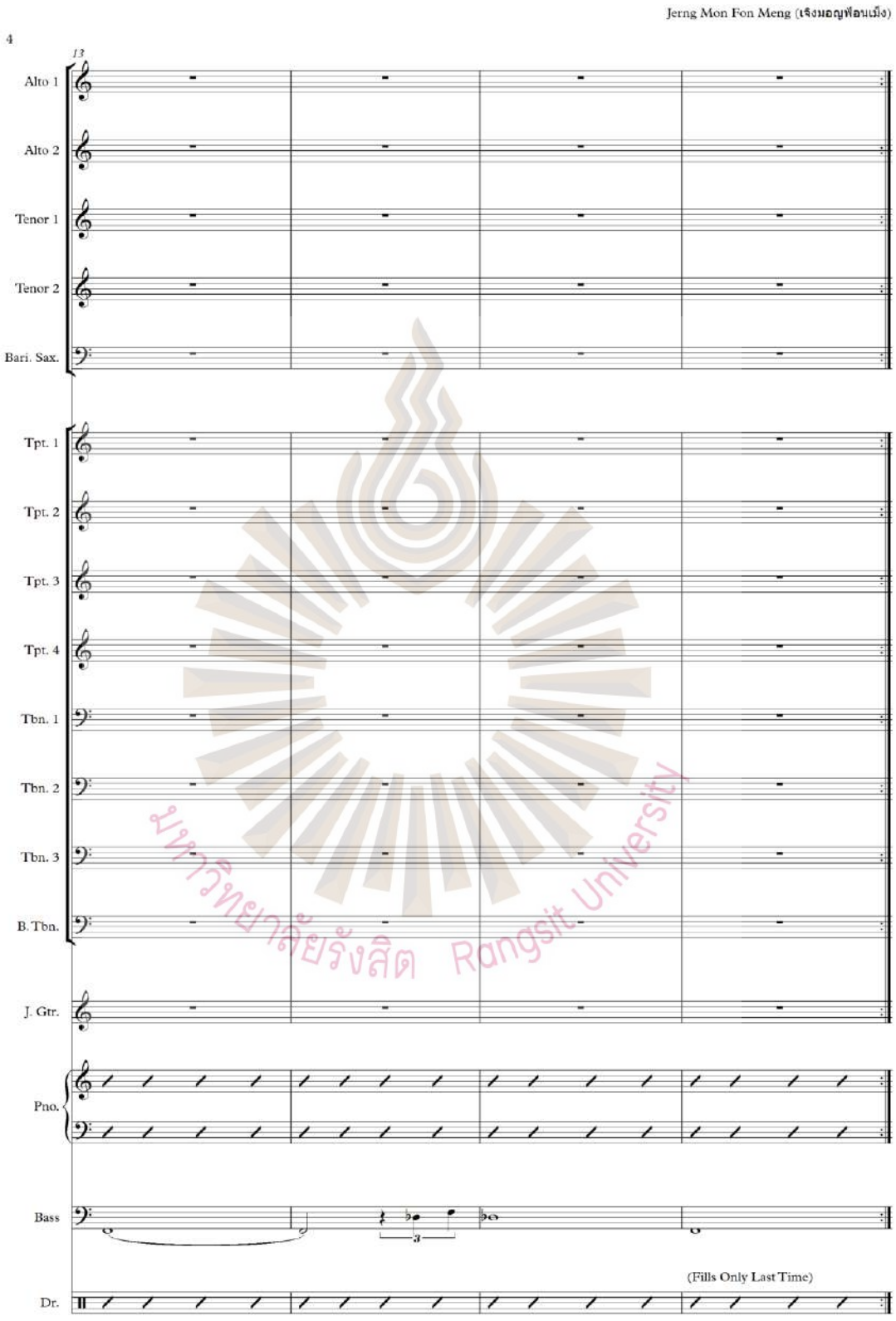
1 Drumset

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng
(เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
♩ = 170
Swing Hard Bop
Napat Tanuchid
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Trumpet 1
Trumpet 2
Trumpet 3
Trumpet 4
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Bass Trombone
Guitar
Piano
Bass Guitar
Drums
Fm11
Fills In
f
Copyright © 2020

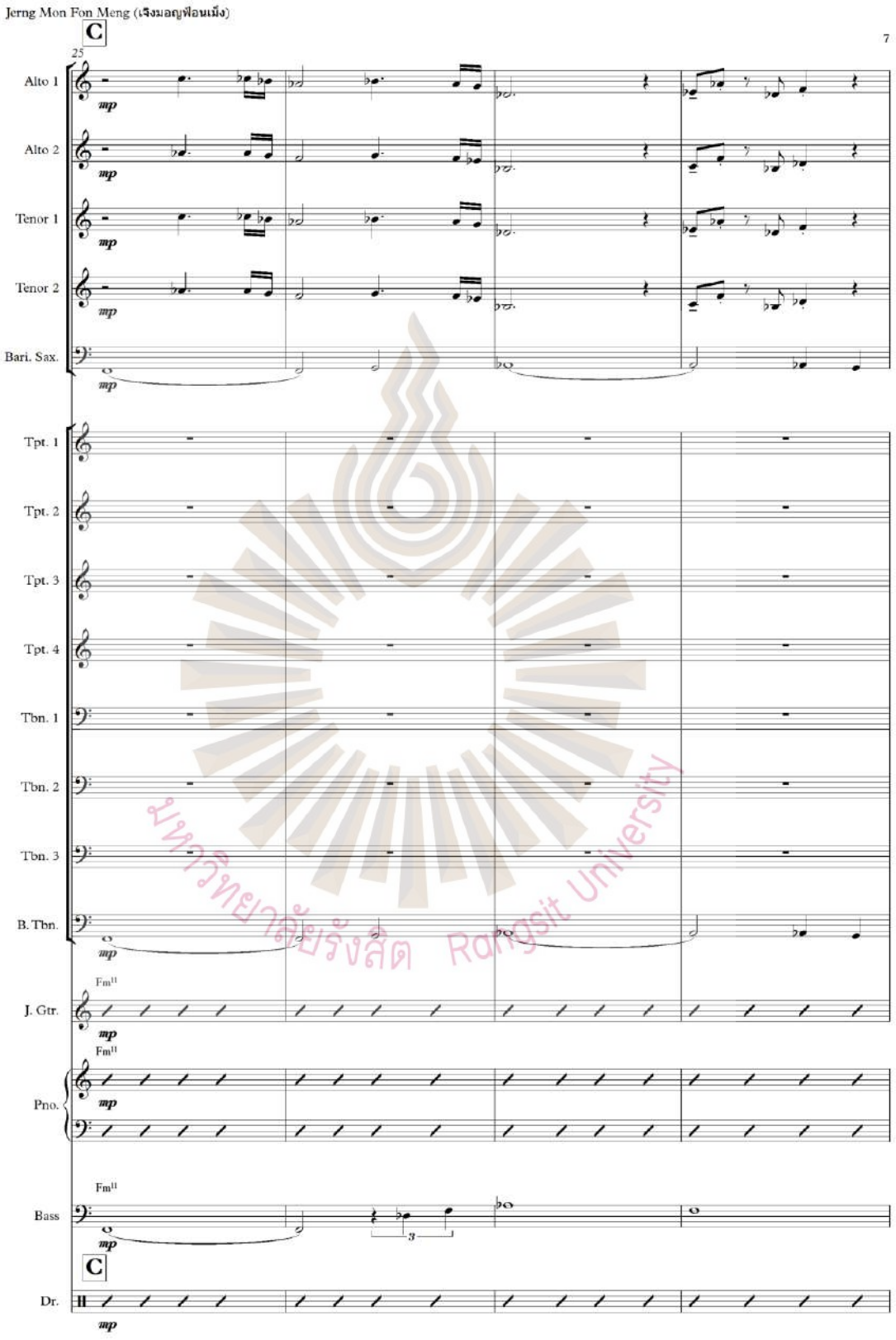
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University


Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
A
9
3
Piano Solo.
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Fm11
(Piano Solo)
(F Dorian)
Pno.
Bass
A
(Piano Solo.)
Dr.


Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเมิง)
4
13
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
(Fills Only Last Time)
Dr.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

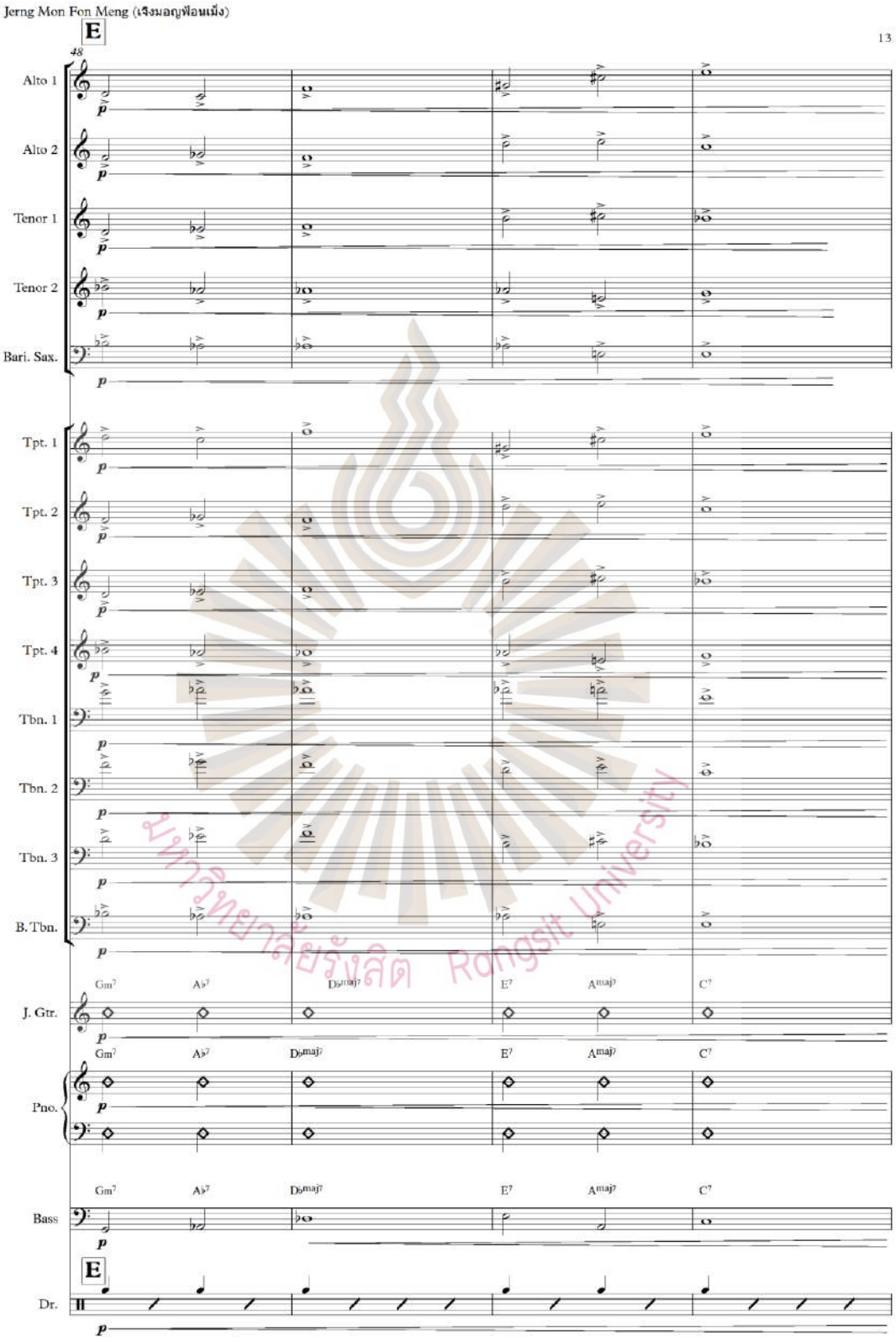
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
11
D
41
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Fm11
mf
f
3
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

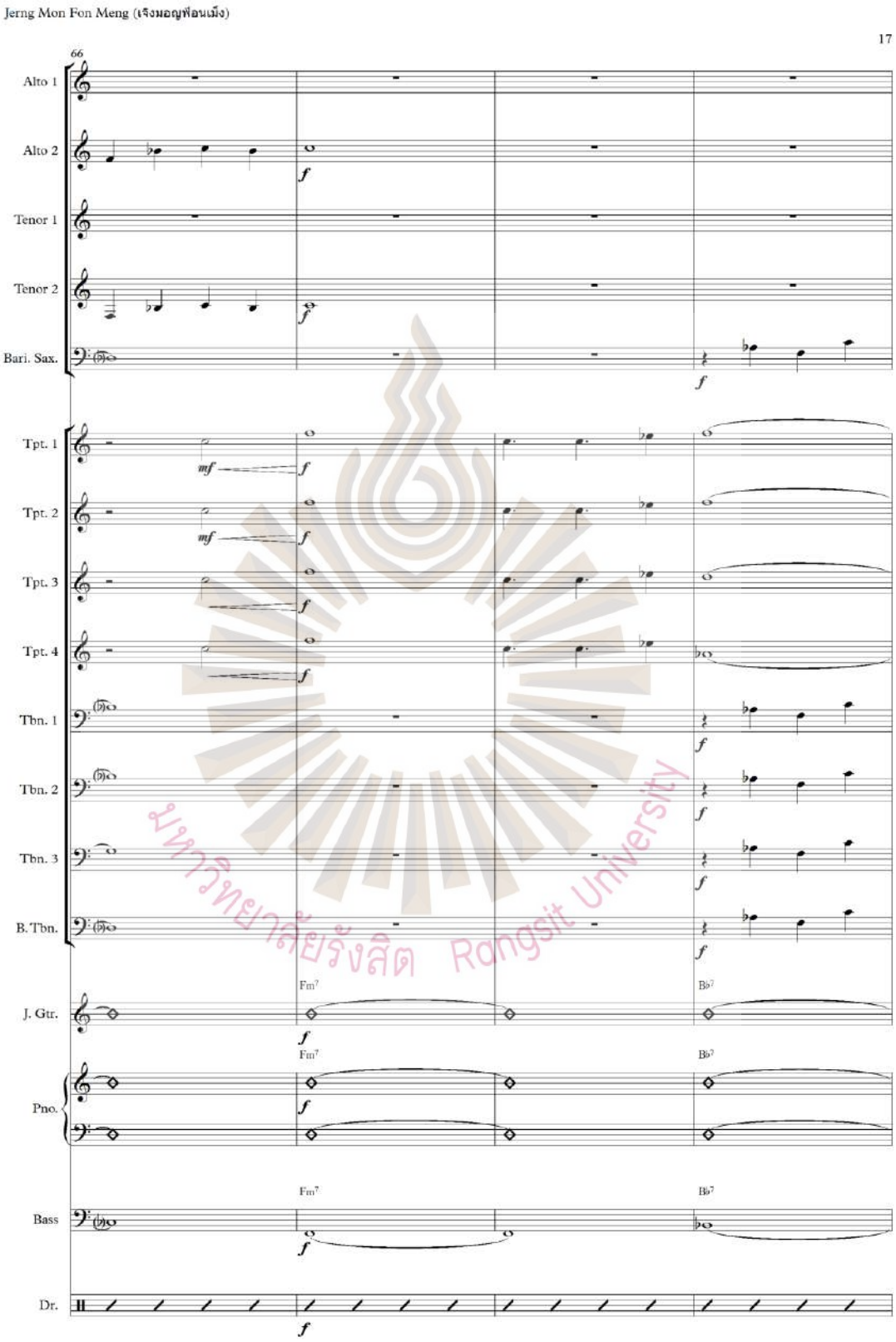
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University


Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
E
48
13
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Gm7
A♭7
D♭maj7
E7
Amaj7
C7
p

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

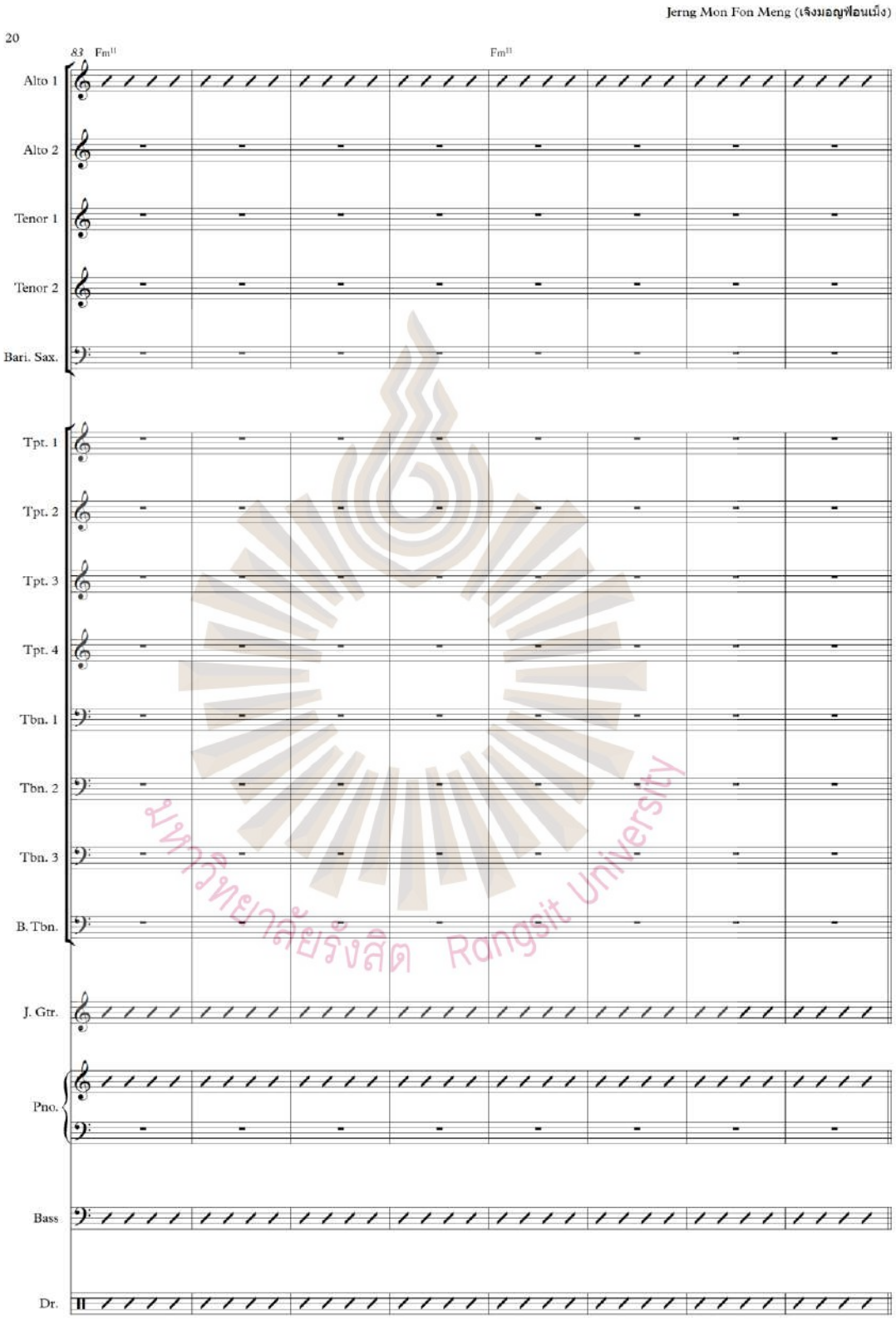
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



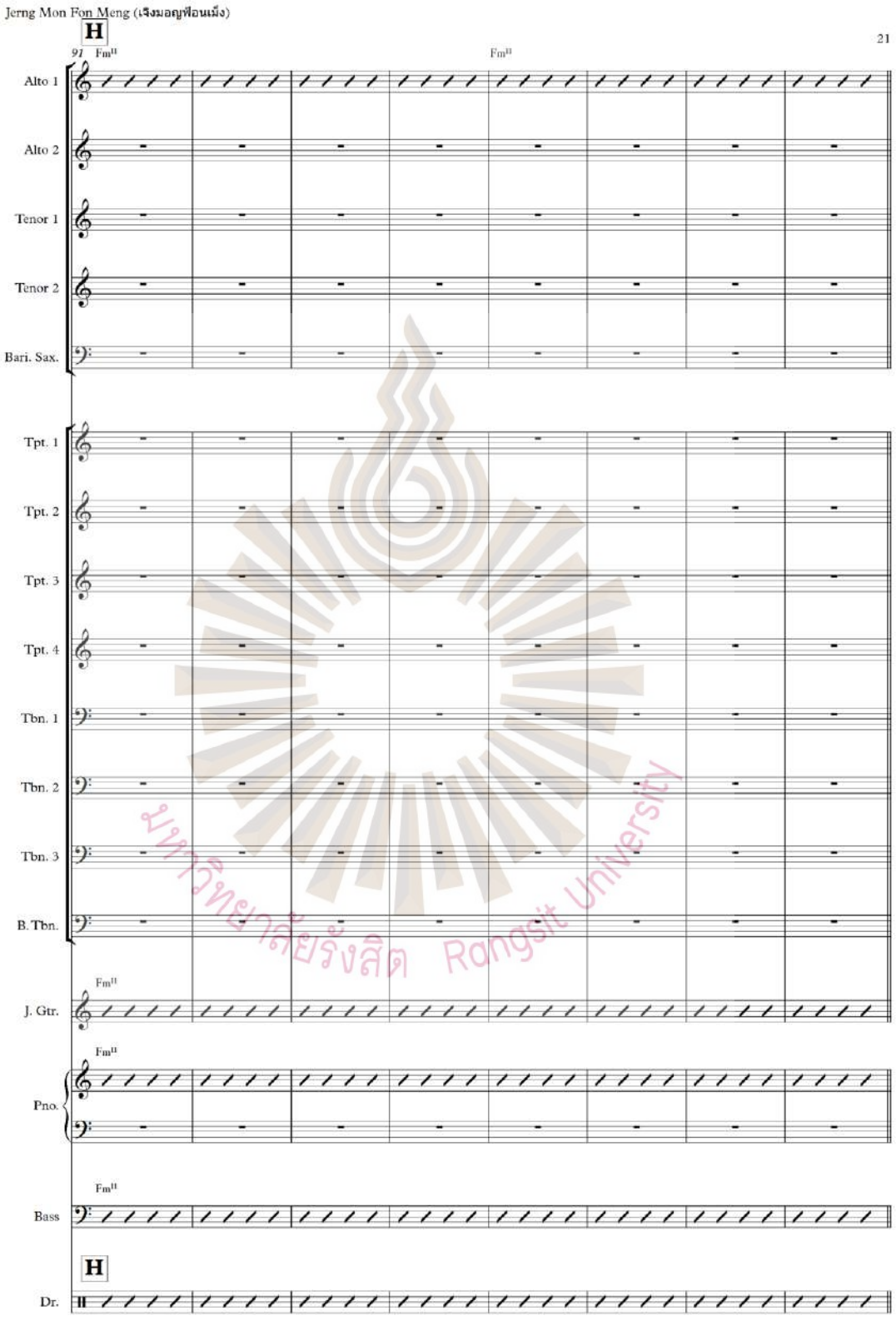
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
18
70
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
f
ff
(Cascading Scales Up/Down)
B♭m7
G♭maj9
(Fills 2 Bars)

Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเมิง)
G
Fm[11]
(Alto 1 Solo)
75
Fm[11]
19
Alto 1
(F Dorian)
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Fm[11]
(Alto 1 Solo)
J. Gtr.
Fm[11]
(Alto 1 Solo)
Pno.
Fm[11]
(Alto 1 Solo)
Bass
G
Dr.



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

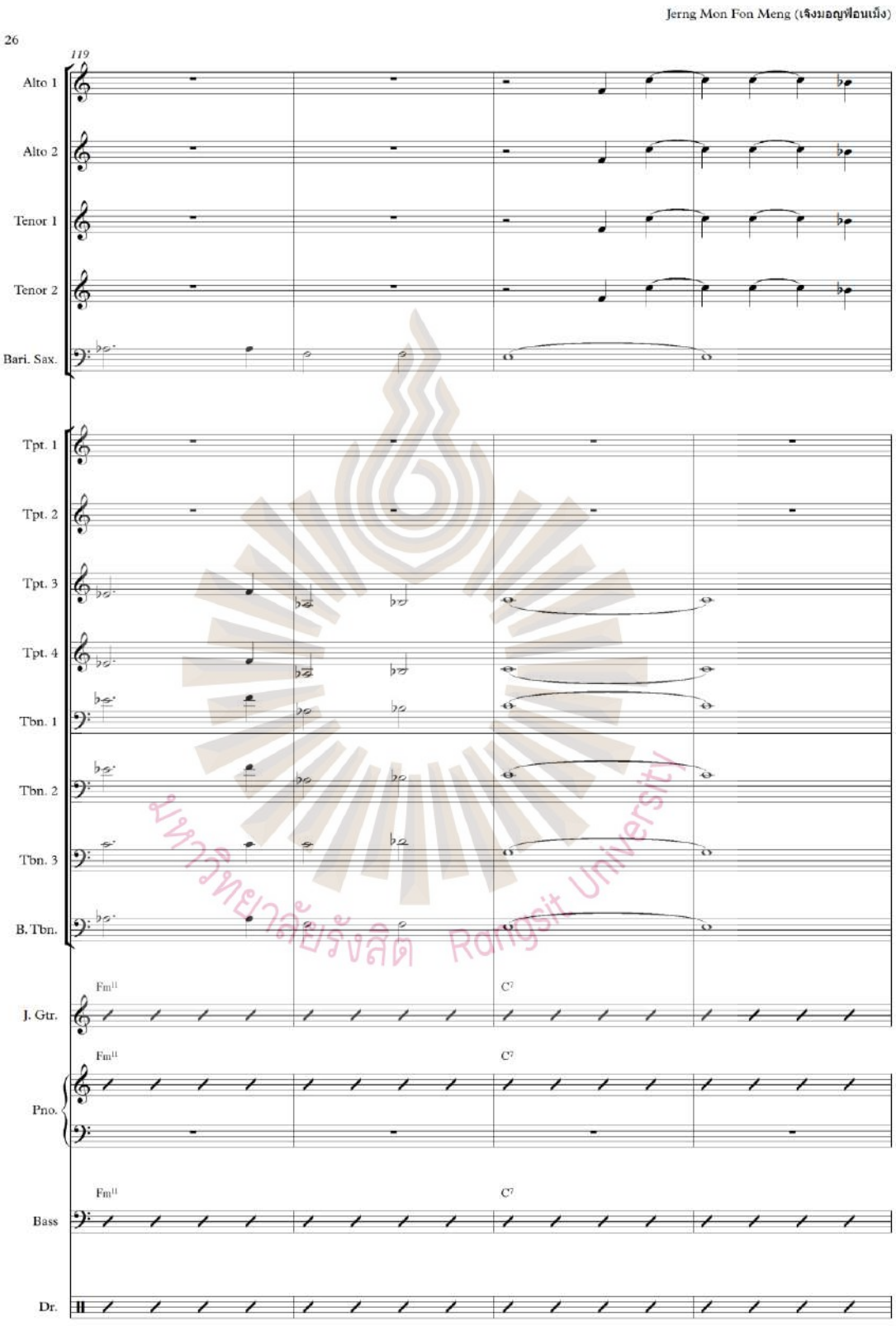

Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
H
91
Fm11
Fm11
21
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Fm11
J. Gtr.
Fm11
Pno.
Fm11
Bass
H
Dr.

Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
22
On Cue
99
Fm11
Fm11
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
mp
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
mf
Tpt. 4
mf
Tbn. 1
mf
Tbn. 2
mf
Tbn. 3
mf
B. Tbn.
mf
Cm7
J. Gtr.
Cm7
Pno.
Cm7
Bass
(Fills 2 Bars)
Dr.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
24
111
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Fm11
B♭7

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

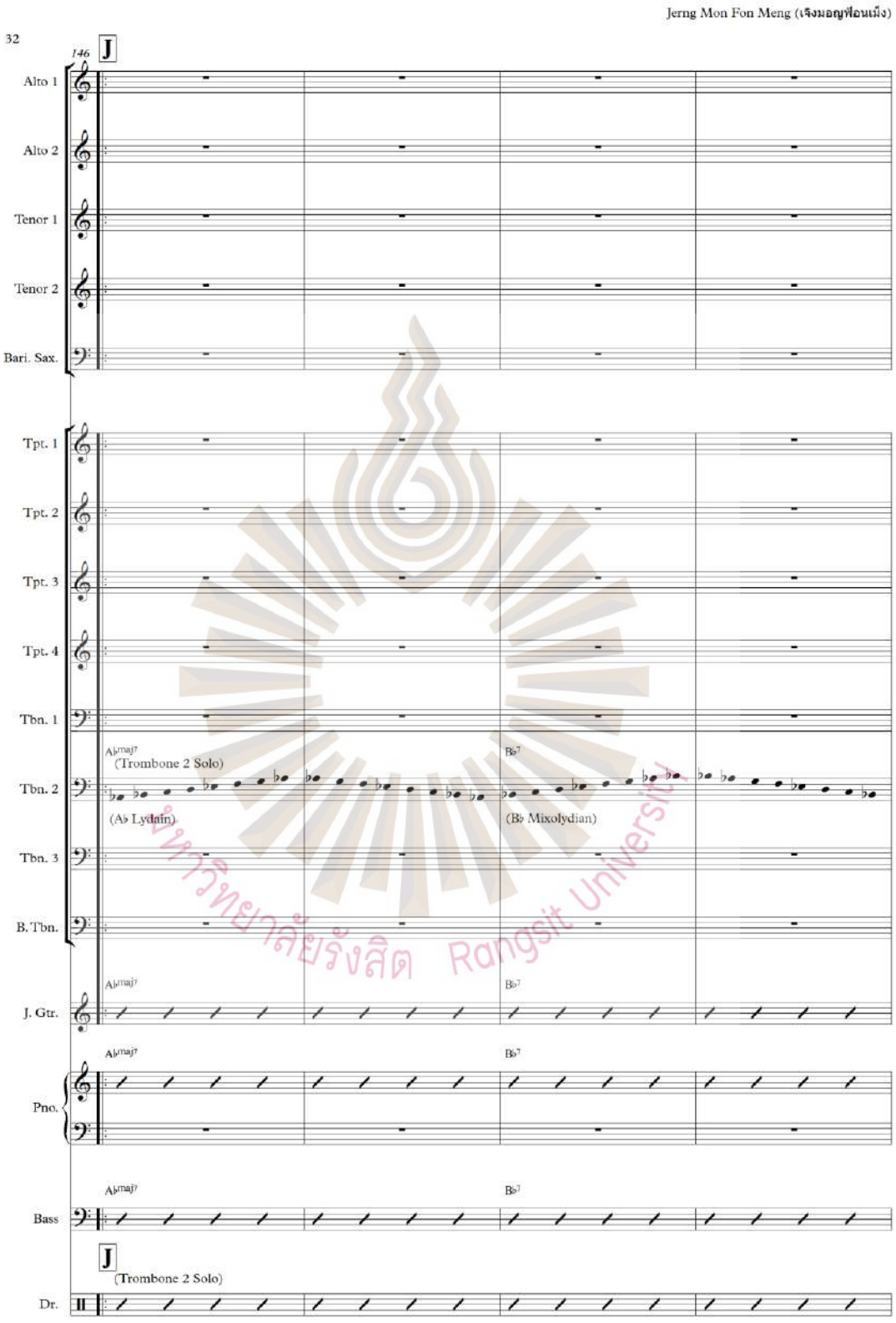
Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
27
123
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
D♭maj7
A♭9
E♭7
(Fills)
f

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

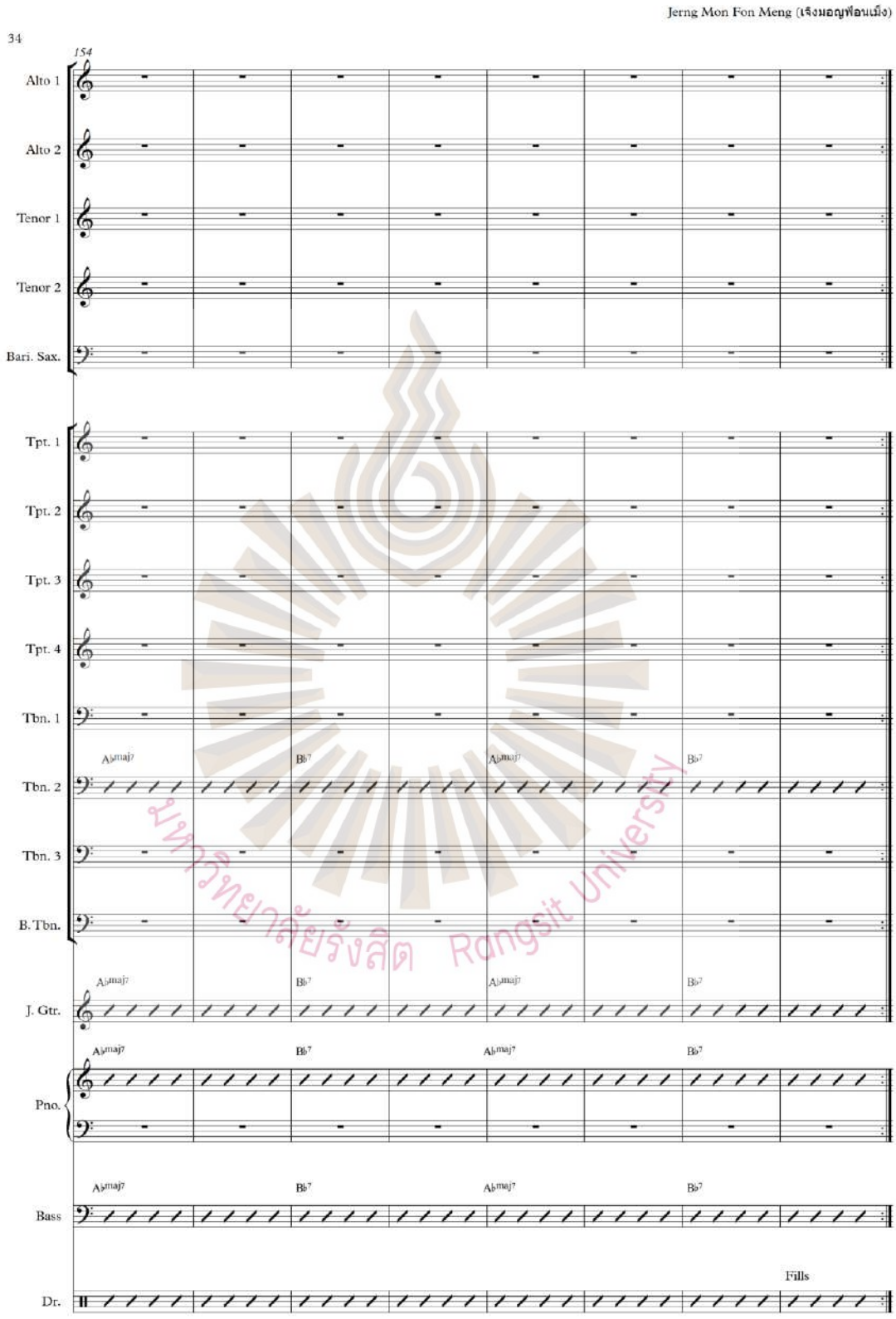
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
31
138
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
sfz
Gbmaj7
Ebmaj7
Fm7
Gm7
Cm7
Fills


Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเมิง)
32
146
J
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
A♭maj7
(Trombone 2 Solo)
(A♭ Lydnin)
B♭7
(B♭ Mixolydian)
J
(Trombone 2 Solo)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
K
162
35
(Alto 1 Trade 4 With Trombone 2)
(F Dorian)
(Background Play Only 1st Time And Last Time)
(X 4 Times)
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
(Trombone 2 Trade 4 With Alto 1)
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Fills
Fm11
Gm11

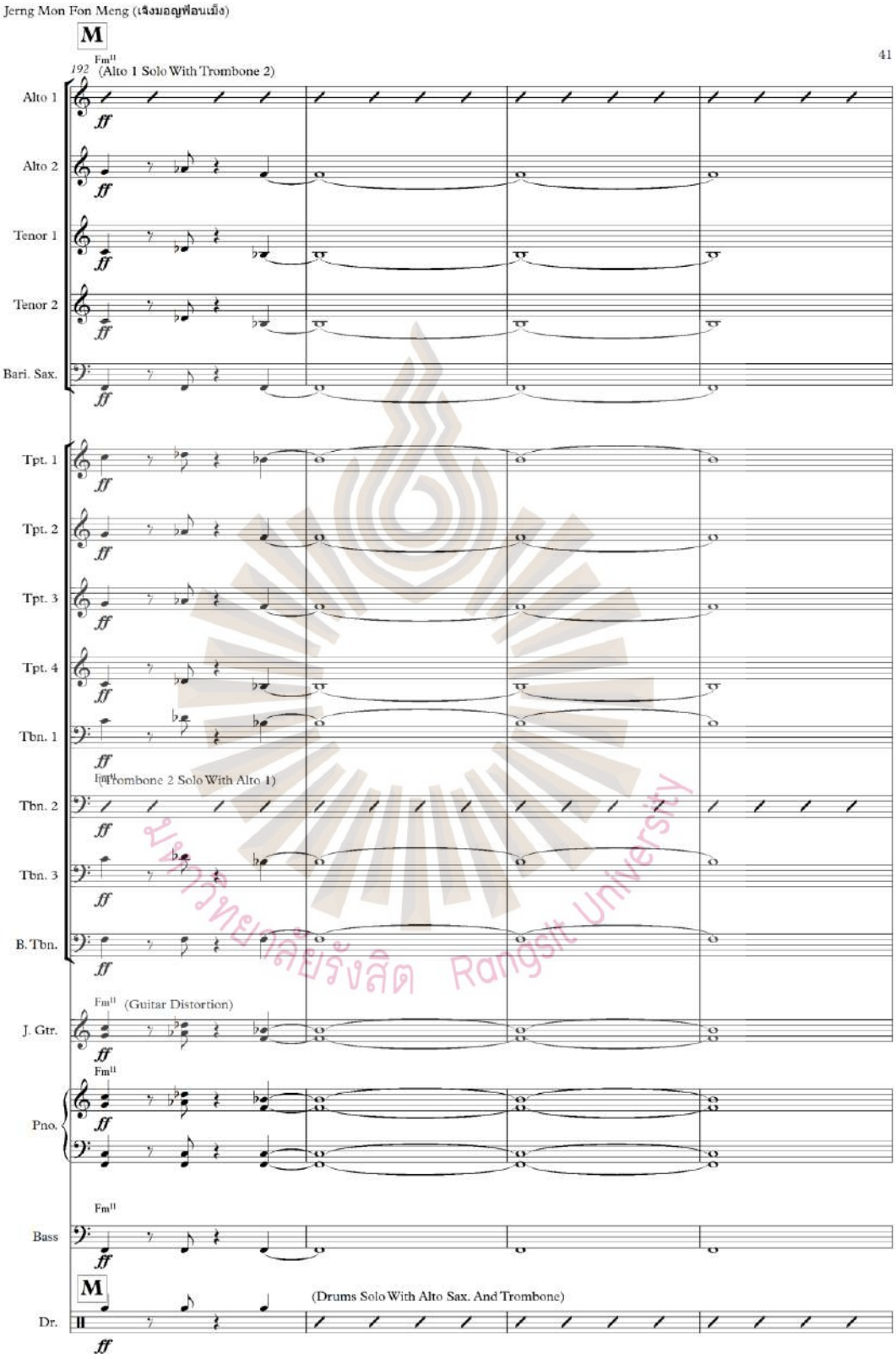
Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
36
2.
170 Fm11
Gm11
L
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Fills
Cm7
Abmaj9
Eb7
ff
f

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

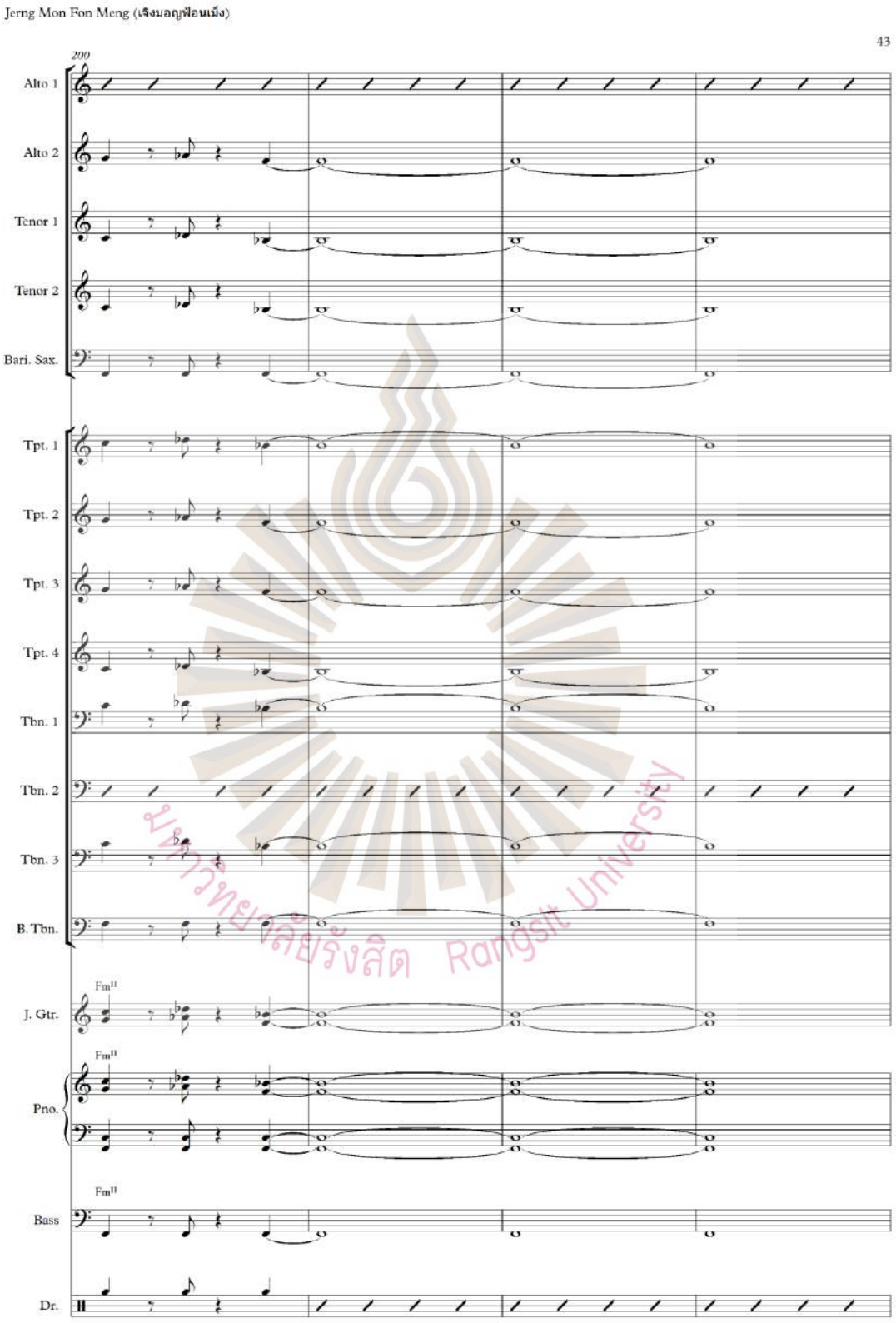
Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
38
180
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Cm7
A♭maj7

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

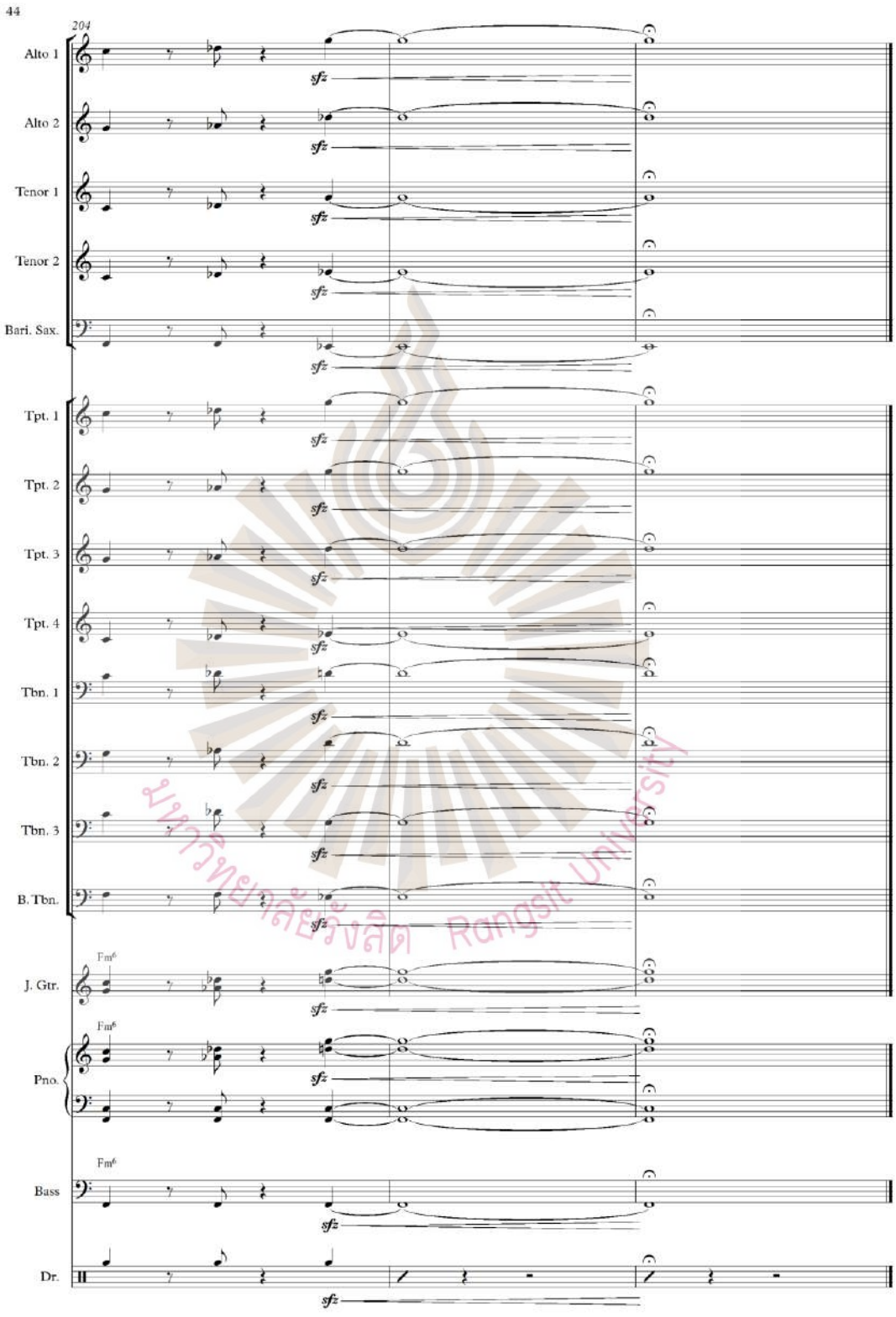
Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเม็ง)
40
188
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B.Tbn.
J. Gtr.
Pno.
Bass
Dr.
Fm7
Gm7
Cm7
sfz
Fills


Jerng Mon Fon Meng (เจิงมอญฟ้อนเมือง)
M
41
192
Fm11
(Alto 1 Solo With Trombone 2)
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tbn. 1
Fm11
(Trombone 2 Solo With Alto 1)
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.
Fm11
(Guitar Distortion)
J. Gtr.
Fm11
Pno.
Fm11
Bass
M
(Drums Solo With Alto Sax. And Trombone)
Dr.
ff

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ณภัทร ทนุชิด
วัน เดือน ปีเกิด	23 สิงหาคม 2536
สถานที่เกิด	จังหวัดลำปาง ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, 2561 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, 2567
ที่อยู่ปัจจุบัน	666 หมู่ที่ 12 ตำบลแม่เมาะ อำเภอแม่เมาะ จังหวัดลำปาง napatsaxophone@gmail.com
สถานที่ทำงาน	มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ตำแหน่งปัจจุบัน	อาจารย์พิเศษสาขาวิชาดนตรีสากล

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University