



บทประพันธ์เพลงเจิมมอญพ็อนเม็งสำหรับวงแจ๊สปิกแบนด์



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

บทประพันธ์เพลงเชิงมอญฟ้อนเมืองสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์

โดย

ณภัทร ทนุชิต

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาตรีศึกษาศาสตร์มหาบัณฑิต

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2567

รศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
ประธานกรรมการสอบ

ผศ.น.ท.ดร.ฉันทย์เดชา ทะโกษา
กรรมการ

ผศ.ดร.พลังพล ทรงไพบูลย์
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ศ.ดร.สื้อจิตต์ เพ็ชรประสาน)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

28 กุมภาพันธ์ 2568

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

กิตติกรรมประกาศ

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

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร รองศาสตราจารย์ ดร.ธีรัช เลาห์วีระพานิช และผู้ช่วยศาสตราจารย์อานูภาพ คำมา ที่คอยให้คำปรึกษา รวมถึงแนวคิดอันเป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขอบคุณชุดิมา อาจไชยชาญ ที่ให้คำปรึกษาอันมีส่วนช่วยให้วิทยานิพนธ์สำเร็จลุล่วง ขอบคุณสมาชิกรวงแจ้สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิตและผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่านที่มีส่วนช่วยให้การนำเสนอบทประพันธ์เพลงนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี สุดท้ายนี้ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณครอบครัวทनुชิต สำหรับกำลังใจและการสนับสนุนที่ดีมาโดยตลอด ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ณภัทร ทनुชิต

ผู้วิจัย

6204505 : ฌภัทร ทนุชิด
 ชื่อวิทยานิพนธ์ : บทประพันธ์เพลงเชิงมอญพ็อนเม็งสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์
 หลักสูตร : ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
 อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ดร.พลังพล ทรงไพบูลย์

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงเชิงมอญพ็อนเม็ง เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรีแจ๊สบทใหม่สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยนำทำนองเพลงเก่าห้าของจังหวัดลำปางมาดัดแปลงเป็นทำนองหลักและเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ออกสู่สาธารณชน รวมถึงเพื่อสืบสาน ส่งเสริมและอนุรักษ์วัฒนธรรม

บทประพันธ์เพลงเชิงมอญพ็อนเม็ง เป็นบทประพันธ์เพลงที่มีความยาวประมาณ 7 นาที ได้เผยแพร่สู่สาธารณชนทั้งหมด 2 ครั้ง ดังนี้ 1) คอนเสิร์ต Rangsit University Jazz Orchestra Featuring new compositions by RSU Composers 2) คอนเสิร์ตจบการศึกษา (Graduate Recital Napat Tanuchid) บทประพันธ์บทนี้มีทำนองหลักอันเกิดมาจากการดัดแปลงทำนองเพลงเก่าห้าของจังหวัดลำปาง โดยใช้ทฤษฎีดนตรีแจ๊สเป็นหลักและประพันธ์ในรูปแบบวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยมีแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ประกอบด้วย แนวคิดในการใช้โหมด แนวคิดเสียงประสาน ไร้นัดพื้นต้น แนวคิดเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน แนวคิดเสียงประสานของระบบ โคลทรนเซนเจส แนวคิดออสตินาโต เทคนิคการย้ายทิวแจเสียงสัมพันธ์ แนวคิดการพัฒนาโมทีฟ แนวคิดการอิมโพรไวส์ รวมไปถึงแนวคิดและเทคนิคสำคัญอื่นที่ส่งเสริมการประพันธ์และการเรียบเรียง

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 131 หน้า)

คำสำคัญ: เิงมอญพ็อนเม็ง, ดนตรีแจ๊ส, การประพันธ์เพลงแจ๊ส, เก้าห้า

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

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	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	7
ทบทวนวรรณกรรม	7
2.1 พิธีกรรมพืชมงคลและบทเพลงแก้วห้า	7
2.2 แนวคิดด้านดนตรีและเทคนิคการประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง	10
2.3 แนวคิดการประพันธ์เพลงและการอิมโพรไวส์ในแบบ โมดัลแจ๊ส	29
บทที่ 3	33
แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างสรรค์บทประพันธ์	33
3.1 แนวคิดและโครงสร้างบทประพันธ์	33
3.2 แนวคิดการสร้างแนวทำนองหลัก	37
3.3 แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างเสียงประสาน	39
3.4 แนวคิดการวางโครงสร้างคอร์ดสำหรับการอิมโพรไวส์	41

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

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
4.1	โครงสร้างบทประพันธ์เพลง	44



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 หนูชิด บน แพลตฟอร์มเฟซบุ๊ก	79



สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่		หน้า
1.1	แผนผังการจัดวงแจ๊สบิกแบนด์	4
2.1	โน้ตเพลง <i>แก้วห้า</i> (ต้นฉบับ)	9
2.2	โน้ตเพลง <i>แก้วห้า</i> (ในรูปแบบโน้ตดนตรีสากล)	9
2.3	การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนำทำนองของเพลง <i>เสเลเมา</i> มาเป็นทำนองพื้นฐาน	11
2.4	การผสมผสานของแนวทำนองพื้นบ้านชาติพันธุ์อาข่าและปกากะญอ	12
2.5	เปรียบเทียบทำนองแบบตรง (Straight Melody) และทำนองแบบแจ๊ส (Jazz Melody)	13
2.6	แสดงอัตราส่วนจังหวะของดนตรีตะวันตกและจังหวะซวิง	14
2.7	เปรียบเทียบโน้ตที่มีการเขียนกำกับจังหวะซวิงกับการเล่นโน้ตซวิง	14
2.8	การใช้ขึ้นคู้หนึ่งและขึ้นคู้แปดในการวางแนวเสียง	15
2.9	การใช้ขึ้นคู้สี่เพอร์เฟค และขึ้นคู้สาม ในเพลง Bag's Groove	16
2.10	การใช้ขึ้นคู้สี่เพอร์เฟค ในช่วงนำ (Introduction) ของเพลง Walkin'	16
2.11	การใช้ขึ้นคู้สี่และห้าเพอร์เฟค และคู้ห้าฮอร์น (Horn Fifth)	16
2.12	การใช้คอร์ดคู้สามเรียงซ้อน (Tertian Chord) ในการวางเสียงประสานแบบวางชิด (Close harmony) และเสียงประสานแบบเปิด (Open harmony)	17
2.13	การใช้คอร์ดคู้สี่เรียงซ้อน ในการวางเสียงประสานแบบวางชิดและเสียงประสานแบบเปิด	17
2.14	การประสานเสียง 4 แนวขึ้นพื้นฐาน โดยใช้เทคนิคการเคลื่อนที่เสียงประสาน	18
2.15	รูปแบบเสียงประสานไว้โน้ตพื้นฐานในคอร์ดเมเจอร์ (Major Chord)	19
2.16	รูปแบบเสียงประสานไว้โน้ตพื้นฐานในคอร์ดไมเนอร์ (Minor Chord)	19
2.17	รูปแบบเสียงประสานไว้โน้ตพื้นฐานในคอร์ดโดมิแนนท์ (Dominant Chord)	20

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่		หน้า
2.18	บันไดเสียงเพนตาโทนิคเมเจอร์และบันไดเสียงเพนตาโทนิคไมเนอร์ รวมถึงความสัมพันธ์แบบกฤษฎีเสียงร่วมระหว่างบันไดเสียงเพนตาโทนิคทั้ง 2 ประเภท	21
2.19	การวางเสียงประสานโดยใช้เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน	22
2.20	กลุ่มโน้ตสามตัวของบันไดเสียง D เพนตาโทนิคไมเนอร์และ F เพนตาโทนิคเมเจอร์	22
2.21	ไดอะโทนิคคอร์ดของบันไดเสียง D เพนตาโทนิคไมเนอร์และ F เพนตาโทนิคเมเจอร์	22
2.22	ไดอะโทนิคคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนของโมด D โดเรียน	23
2.23	แสดงทิศทางการเคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third Cycle)	24
2.24	การเคลื่อนที่ของบันไดเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ ผสมผสานกับการดำเนินคอร์ดประเภท ii-V-I หรือ V-I	25
2.25	การซ้ำในเพลงลาวลำปาง	26
2.26	การชี้เกวณซ์ในเพลงเขมรลออองค์ ชั้นเดียว 2 ท่อน	26
2.27	การพลิกกลับใน <i>J.S. Bach. Two-Part Inversion No.1 in C major</i>	26
2.28	การถอยหลังใน <i>Couperin. Organ Fugue on the Kyrie</i>	27
2.29	การแปรในเพลงฟ็อนเงี้ยว	27
2.30	การเลียนในเพลงราตรีประดับดาว ชั้นเดียว	28
2.31	การปรับโน้ตในเพลงคลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น	28
2.32	การผสมผสานเทคนิคการพัฒนาใน Gluck. <i>Iphigenia in Aulis, Act III, Danse des Esclaves</i>	28
2.33	โมดและคอร์ดของบันไดเสียงเมเจอร์	30
2.34	การใช้โมดโดเรียนสำหรับการประพันธ์เพลง <i>So What</i>	31
2.35	ทำนองอิมโพรไวส์ของ Cannonball Adderley ในบทเพลง <i>All Blues</i>	31
3.1	ทำนองหลัก A	34
3.2	ทำนองหลัก B	34

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่	หน้า
3.3 ทำนองหลัก C	35
3.4 พัฒนาโมทีฟจากทำนองหลัก A	35
3.5 โครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลง <i>เจิมมอญพ็อนเม็ง</i>	36
3.6 โน้ตเพลง <i>เก๊าหั่ว</i> จากสำนัก ธรรมธิ ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9	37
3.7 โน้ตเพลง <i>เก๊าหั่ว</i> ที่ดัดแปลงให้อยู่ในรูปแบบของบันไดเสียง เพนตาโทนิค	38
3.8 โน้ตเพลง <i>เก๊าหั่ว</i> ที่ดัดแปลงในรูปแบบของบันไดเสียง F ไมเนอร์ เพนตาโทนิค	38
3.9 การนำโมทีฟเพลง <i>เก๊าหั่ว</i> มาพัฒนาโดยการแปร	39
3.10 การนำโมทีฟเพลง <i>เก๊าหั่ว</i> มาพัฒนาโดยการแปรและใช้การซ้ำเพื่อ พัฒนาทำนอง	39
3.11 การสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้วคู่ 3 เมเจอร์และขั้วคู่ 3 ไมเนอร์ จากบันไดเสียง F เมเจอร์ ไมเนอร์ โดยให้เสียงหลักอยู่ด้านล่าง	40
3.12 การสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้วคู่ 3 เมเจอร์และขั้วคู่ 3 ไมเนอร์ จากบันไดเสียง F เมเจอร์ ไมเนอร์ โดยให้เสียงหลักอยู่ด้านบน	40
3.13 แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้วคู่ 4 เพอร์เฟ็ค โดยให้เสียง หลักอยู่ด้านล่าง	40
3.14 แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้วคู่ 4 เพอร์เฟ็ค โดยให้เสียง หลักอยู่ด้านบน	40
3.15 คอร์ดคู่ 4 เรียงซ้อนในบันไดเสียง F โดเรียน	41
3.16 การใช้คอร์ด Fm^{11} ในการอิมโพรไวส์ของเปียโน	41
3.17 การอิมโพรไวส์โดยใช้โหมด F Dorian บนคอร์ด Fm^{11} และการพัฒนา โมทีฟ	42
4.1 โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง <i>เจิมมอญพ็อนเม็ง</i>	48
4.2 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก A	54

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่	หน้า
4.3 การดำเนินคอร์คในทำนองหลัก A'	54
4.4 การดำเนินคอร์คในทำนองหลัก B	55
4.5 การดำเนินคอร์คในทำนองหลัก C (ห้องที่ 58-74)	56
4.6 การดำเนินคอร์คในทำนองหลัก C (ห้องที่ 107-125)	57
4.7 การดำเนินคอร์คในทำนองหลัก C (ห้องที่ 126-145)	58
4.8 การดำเนินคอร์คโคลเทรนเซนเจสในช่วงเชื่อม (ห้องที่ 48-53)	59
4.9 การวางแผนเสียงแบบเสียงประสานแบบวงซิดในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 48-53)	59
4.10 การวางแผนเสียงแบบเสียงประสานแบบเปิดในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 17-20)	60
4.11 การวางแผนเสียงประสานแบบเสียงประสานไร้โน้ตพื้นดิน (ห้องที่ 48-52)	60
4.12 การวางแผนเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน (ห้องที่ 99-102)	61
4.13 การเรียบเรียงทำนองแบบยูนิซันทำนองหลัก C ในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 58-64)	62
4.14 การเรียบเรียงทำนองแบบยูนิซันทำนองหลัก C ในกลุ่มทรัมเป็ตและกลุ่มทอมโบน (ห้องที่ 65-71)	62
4.15 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแผนเสียง 2 แนวบนทำนองหลัก A (ห้องที่ 1-4)	63
4.16 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแผนเสียง 2 แนวบนทำนองหลัก B (ห้องที่ 25-31)	63
4.17 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแผนเสียง 3 แนวบนทำนองหลัก A (ห้องที่ 41-47)	64
4.18 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแผนเสียง 4 แนวบนทำนองหลัก B	64
4.19 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังในรูปแบบออสตินาโต (ห้องที่ 25-40)	65

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 เลือกการวางแนวเสียง ในการบรรเลงได้ตามอิสระบนทำนองหลัก C (ตัวอย่างจากจุดซ้อม I ห้องที่ 107-125)	68
4.24	ทำนองหลัก A กำหนดให้กีตาร์ใช้เสียงแตกโดยบรรเลงเป็น ขั้วคู่ 4 เพอร์เฟคและขั้วคู่ 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	การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบน จุดซ้อม G	72
4.30	การใช้โมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของทรมโบบนบน จุดซ้อม J	73
4.31	การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A	74
4.32	การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบนจุดซ้อม G	74
4.33	การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของทรมโบบนบนจุดซ้อม J	75
5.1	ภาพรวมโครงสร้างบทประพันธ์เพลง <i>เจมมอยฟ้อนเม้ง</i>	77

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญ

บทประพันธ์เพลง *เจ็งมอญฟ้อนเม็ง (Jerng Mon Fon Meng)* เป็นบทประพันธ์ที่นำทำนองเพลง *แก้วห้า* ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นบ้านของจังหวัดลำปางมาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์บทเพลงผสมผสานเข้ากับแนวคิดทางดนตรีตะวันตกและดนตรีแจ๊ส โดยประพันธ์ในลักษณะของโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) และกำหนดแนวทางการนำเสนอในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สบิ๊กแบนด์

ผู้วิจัยเติบโตมาในจังหวัดลำปาง ที่มีเอกลักษณ์ในดนตรีพื้นบ้าน ภาษาท้องถิ่นเฉพาะตัว ประเพณีวัฒนธรรม รวมไปถึงบทเพลง *แก้วห้า* ซึ่งเป็นบทเพลงสำคัญที่ใช้ในพิธีกรรมฟ้อนผีของจังหวัดลำปาง พิธีกรรมนี้เป็นพิธีกรรมที่นอกเหนือจากพิธีกรรมทางศาสนา เป็นพิธีกรรมที่กลุ่มคนภาคเหนือของประเทศไทยให้ความเคารพนับถือ กล่าวคือ เป็นพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว โดยทำพิธีเชิญผีบรรพบุรุษเข้าสู่คนทรงพร้อมกับการแต่งองค์ทรงเครื่องด้วยการสวมใส่เสื้อ ผ้าคลุม ผ้าโพกศีรษะ และเครื่องประดับต่าง ๆ จากนั้นจะเริ่มทำการเสกคาถาปิดเป่าเคราะห์เพื่อให้เป็นสิริมงคลแก่ลูกหลาน แล้วจึงลงมาพอร่ายรำ ศิริลักษณ์ สุภากุล กล่าวว่า “พิธีกรรมฟ้อนผี เป็นพิธีกรรมที่สืบเนื่องมาจากการนับถือผีบรรพบุรุษ หรือผีปู่ย่าของชาวล้านนา โดยชาวล้านนาเชื่อว่าปู่ ย่า ตา ยาย เมื่อตายไปแล้ววิญญาณยังคงวนเวียนดูแลรักษาลูกหลานอยู่” (ศิริลักษณ์ สุภากุล, 2533, น. 20) เนื่องด้วยความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผีนั้นมีความหลากหลาย จึงมีรูปแบบวิธีการในการเซ่นไหว้บวงสรวงต่างกันออกไป รวมไปถึงบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ซึ่งผู้วิจัยได้สัมผัสสกลูกกลีในพิธีกรรมฟ้อนผีตั้งแต่ครั้งเยาว์วัยจวบจนปัจจุบัน โดยพิธีกรรมฟ้อนผีที่ผู้วิจัยได้เช่นไหว้บวงสรวงมาตลอดนั้นคือ พิธีฟ้อนผีเม็ง สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9 (สนั่น ธรรมธิ, 2542, น. 4867-4873) อธิบายเกี่ยวกับการฟ้อนผีเมงไว้ว่า

การพ็อนตีเมง จะเริ่มด้วยการไต่เวทีหรือการที่เค้าฝึนำดอกไม้รูปเทียนไปเชิญผีอื่น ๆ ที่เคยมีความสัมพันธ์และเคารพนับถือให้ไปร่วมพิธี ในวันแรกของการประกอบพิธีกรรมนั้นคือ วันดา หรือวันเตรียมงาน คือเตรียมสถานที่และอุปกรณ์ต่าง ๆ ...

วันที่สองของงานหรือวันทำพิธีพ็อนตีนั้น จะเริ่มประมาณ 08.00 นาฬิกา เมื่อคณะดนตรีปีพาทย์มาถึงพยามพิธีแล้ว ที่นั่งพยามคือหญิงที่คอยดูแลการดำเนินกิจกรรมการพ็อนตีจะหยิบผ้าปกปีจากหิ้ง ไปเชิญคณะดนตรีเข้าสู่พยาม แล้วนำผ้าปกปีไปไว้บนหิ้งตามเดิม เมื่อนักดนตรีจัดวางเครื่องดนตรีเข้าที่แล้ว หัวหน้าวงจะทำพิธี ขึ้นขันกลองหรือโยงขันกลอง คือทำพิธีคารวะครูดนตรีของตนจากนั้นจึงรับประทานอาหารเช้าร่วมกัน พอเวลาประมาณ 09.00 นาฬิกา ดนตรีจะเริ่มบรรเลงเพลงเค้าห้า

ผู้วิจัยมีความสนใจในด้านการพัฒนาทำนองและเสียงประสานในรูปแบบของโมดัลแจ๊ส “โมดัลแจ๊ส” ให้อิสระแก่ผู้ประพันธ์เพลงรวมถึงให้อิสระในการอิม โพร ไวส์ ทั้งในด้านเสียงประสานและการดำเนินทำนอง ทั้งยังเป็นกระแสนดนตรีที่ให้ความสำคัญกับระบบแบบอิง โหมด (Modality) ไม่ว่าจะเป็นทางด้านการอิม โพร ไวส์ (Improvisation) หรือการประพันธ์เพลง หนึ่งตัวอย่างผลงานที่สำคัญของโมดัลแจ๊สคือผลงานในอัลบั้ม “Kind of Blue” (1959) ของไมล์ส เดวิส (Miles Davis, ปีค.ศ. 1926-1991) Ligon (2001, p. 302) กล่าวถึงผลงาน Kind of Blue ว่า

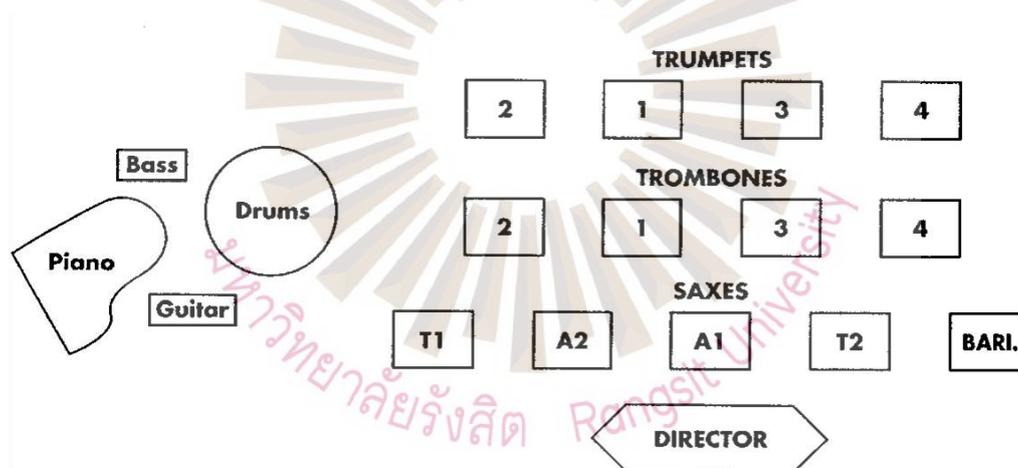
ดนตรีโมดัลแจ๊ส มีต้นกำเนิดมาจากอัลบั้ม Kind of Blue ของไมล์ส เดวิส พัฒนาขึ้นเนื่องด้วยจังหวะอันรวดเร็วรวมถึงเสียงประสานที่มากขึ้นของดนตรีบีบ๊อป ในขณะที่เพลงบีบ๊อปมีเพียงหนึ่งหรือสองคอร์ดในหนึ่งห้อง ซึ่งโมดัลใช้หนึ่งคอร์ดหรือหนึ่งโหมดใน 8 ห้องหรือ 16 ห้องและอาจมากกว่านั้น รวมไปถึงบางเพลงอาจใช้คอร์ดเดียวทั้งหมด

อีกทั้งบูทรอยด์ ได้กล่าวว่า “Kind of Blue เป็นอัลบั้มแรกที่เป็นต้นแบบของโมดัลแจ๊สและในขณะเดียวกันก็ทำให้หลุดพ้นจากรูปแบบดนตรีแจ๊สแบบเดิม” (Boothroyd, 2010, p. 49) เค้น อยู่ ประเสริฐ (2554, น. 6) อธิบายเกี่ยวกับโมดัลแจ๊สว่า “เป็นดนตรีแจ๊สที่เน้นการใช้โหมด (Mode) มากกว่าการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) เป็นกรอบในการประพันธ์เพลงและการค้นสด” สอดคล้องกับธีรัช เล่าหวัระพานิช (2562, น. 41) ที่ให้ความเห็นเกี่ยวกับโมดัลแจ๊สว่า “โมดัลแจ๊ส คือรูปแบบดนตรีแจ๊สที่นำโหมดประเภทต่าง ๆ มาใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการประพันธ์เพลงและการอิม โพร ไวส์”

เพื่อให้บทประพันธ์เพลงมีความหลากหลายด้านเสียงประสาน ผู้วิจัยจึงนำเสนอบทเพลงในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่หรือบิกแบนด์ เป็นวงที่นำเสนอดนตรีแจ๊สในรูปแบบการนั่งบรรเลงซึ่งในอดีตนั้นวงแจ๊สบิกแบนด์เคยได้รับความนิยมสูงสุด โดยปกติวงบิกแบนด์จะแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่ม ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องทอมโบน กลุ่มเครื่องทรัมเป็ตและกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ทั้งนี้ สไตเนล อธิบายเกี่ยวกับเครื่องดนตรีในวงบิกแบนด์ว่า

เครื่องดนตรีมาตรฐานสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ทุกวันนี้ ได้แก่ กลุ่มเครื่องทรัมเป็ต 4 ชิ้น (4 Trumpets) กลุ่มเครื่องทอมโบน 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 แต่ถึงกระนั้นแล้วบทประพันธ์เพลงสำหรับวงบิกแบนด์สามารถมีท่อนบรรเลงเดี่ยวเพื่อเปิดโอกาสให้นักดนตรีได้แสดงความรู้สึคนึกคิดผ่านการอิมโพรไวส์ ซึ่งผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียงเสียงประสานจะเป็นผู้กำหนดบทบาทไว้ในบทประพันธ์เพลง มิลเลอร์กล่าวว่า “การประพันธ์ดนตรีแจ๊สได้พัฒนาจนกลายเป็นพื้นที่สำหรับการแสดงออกทั้งนักประพันธ์และนักอิมโพรไวส์” (Miller, 1996, p. 6) ดังนั้นการประพันธ์เพลงแจ๊สสำหรับวงบิกแบนด์จึงถือได้

ว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้ผู้ประพันธ์สามารถแสดงความรู้สึกนึกคิด รวมไปถึงความรู้ความเข้าใจในการเรียบเรียงเสียงประสาน ความเข้าใจในเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีและรสนิยมทางดนตรีของผู้ประพันธ์เพลงได้เป็นอย่างดี พิสกกล่าวว่ “การประพันธ์ดนตรีแจ๊สมักจะแสดงให้เห็นถึงความลึกซึ้งทางอารมณ์และความซับซ้อนทางดนตรี” (Pease, 2003, p. ix) โกลด์สไตน์ อธิบายเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงแจ๊สไว้ว่า

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

จากที่มาและความสำคัญข้างต้นนั้นทำให้ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงคุณค่าของบทเพลงพื้นบ้านจังหวัดลำปาง ประกอบกับความเข้าใจในบริบทของดนตรีล้านนา รวมไปถึงพิธีกรรมการพ่อนผีเม็งอย่างดียิ่ง ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงบิกแบนด์ โดยสร้างทำนองหลักของบทประพันธ์จากทำนองเพลง *แก้วห้ามา* คัดแปลงและพัฒนาไปในรูปแบบของดนตรีแจ๊ส และเนื่องด้วยบทประพันธ์นี้มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อของชาวมอญในอดีต อีกทั้งใช้ชื่อพิธีกรรมการพ่อนผีเม็ง ผู้วิจัยจึงตั้งชื่อบทประพันธ์เพลงนี้ว่า *จึงมอญพ่อนเม็ง*

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

การวิจัยครั้งนี้จัดทำขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์คือ

- 1.2.1 เพื่อสร้างบทประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์บทใหม่ โดยมีทำนองหลักที่คัดแปลงมาจากทำนองเพลง *แก้วห้ามา* ของจังหวัดลำปาง
- 1.2.2 เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ออกสู่สาธารณชน
- 1.2.3 เพื่อสืบสาน ส่งเสริมและอนุรักษ์วัฒนธรรม

1.3 ขอบเขตในการวิจัย

ผู้วิจัยได้ประยุกต์องค์ความรู้และสร้างสรรค์ออกมาเป็นรูปแบบการประพันธ์เพลง โดยมีขอบเขตดังต่อไปนี้

1.3.1 เป็นบทประพันธ์ดนตรีแจ๊สสำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยมีทำนองหลักที่ดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*แก้วหัว* โดยมีความยาวของบทประพันธ์ประมาณ 7 นาที

1.3.2 เป็นบทประพันธ์สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ ที่มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 17 ชิ้น ดังนี้

- 1) กลุ่มเครื่องแซกโซโฟนจำนวน 5 ชิ้น ได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน 2 ชิ้น เทเนอร์แซกโซโฟน 2 ชิ้น และบาริโตนแซกโซโฟน 1 ชิ้น
- 2) กลุ่มเครื่องทรัมเป็ต 4 ชิ้น
- 3) กลุ่มเครื่องทรมโบน 4 ชิ้น ได้แก่ ทรมโบน 3 ชิ้นและเบสทรมโบน 1 ชิ้น
- 4) กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะจำนวน 4 ชิ้น ได้แก่ เปียโน กีตาร์ไฟฟ้า ดับเบิลเบส และกลองชุด

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 ได้บทประพันธ์เพลงแจ๊สบทใหม่สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยมีแนวทำนองหลักดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*แก้วหัว*

1.4.2 เป็นบทประพันธ์ตัวอย่างให้แก่ผู้ที่สนใจในการนำทำนองเพลงประจำถิ่นมาดัดแปลงเป็นบทประพันธ์ดนตรีแจ๊ส และเผยแพร่บทประพันธ์ออกสู่สาธารณชน

1.4.3 เป็นบทประพันธ์ที่ให้ผู้ฟังได้ตระหนักถึงคุณค่าของทำนองเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้การสะกดและอ้างอิงความหมายคำศัพท์จากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 5 โดยฉษชา พันธุ์เจริญ (2564)

1.5.2 ตัวอย่างโน้ตที่ปรากฏในงานวิจัยเป็นโน้ตที่อยู่ในระดับเสียงแท้ (Concert Pitch)

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

โหมด หมายถึง บันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว ที่มีแนวคิดพื้นฐานมาจากบันไดเสียงโบราณ คือโหมดเพลง โบสถ์ (Church Mode)

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

เก้าห้า หมายถึง ชื่อเพลงพื้นบ้านจังหวัดลำปาง ซึ่งมีชื่อเรียกต่างกันไปคือ เก้าห้า, มอญเก้าห้า หรือเค้าห้า

โมทีฟ (Motif, Motive) หมายถึง หน่วยย่อยเอก เป็นส่วนย่อยของทำนองหรือจังหวะ



บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรม

บทประพันธ์เพลง *เจิมมอยุ่เพื่อนมิ่ง* เป็นบทประพันธ์ที่มีการผสมผสานระหว่างบทเพลงพื้นบ้านล้านนาและดนตรีแจ๊ส โดยได้นำทำนองของบทเพลง *แก้วห้า* มาดัดแปลงและผนวกเข้ากับประพันธ์ในรูปแบบดนตรีแจ๊สบิกแบนด์ ผู้วิจัยจึงศึกษาหาข้อมูล ประวัติความเป็นมาของบทเพลง *แก้วห้า* ตลอดจนเทคนิคการประพันธ์รวมไปถึงแนวคิดและตัวอย่างบทประพันธ์จากนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงทั้งในอดีตและปัจจุบัน เพื่อเป็นแนวทางในการนำองค์ความรู้มาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ให้เหมาะสม

2.1 พิธีกรรมพ่อนผีและบทเพลง *แก้วห้า*

2.1.1 พิธีกรรมพ่อนผี

พิธีกรรมพ่อนผีถือเป็นพิธีกรรมประจำถิ่นของชาวล้านนา ซึ่งเกี่ยวข้องกับผีบรรพบุรุษ กล่าวคือ เป็นการแสดงความเคารพนับถือต่อบรรพบุรุษของตระกูลด้วยการกราบไหว้บูชา รวมไปถึงการเซ่นสังเวย ธิดินด์คา และวราภา ได้อธิบายเกี่ยวกับพิธีกรรมพ่อนผีไว้ว่า

การพ่อนผีเป็นความเชื่อเพื่อแสดงความเคารพต่อบรรพบุรุษของชาวล้านนา ซึ่งภูมิภาคอื่นก็มีพิธีกรรมความเชื่อในผีบรรพบุรุษเช่นเดียวกัน เช่น ภาคกลางมีการรำผีมอญ ภาคอีสานมีการเล่นผีหิ้งกับผีโรง เป็นต้น ส่วนทางภาคเหนือมีการพ่อนผีมดผีเม็ง ซึ่งมีการสืบทอดต่อกันมา แต่ไม่ทราบแน่ชัดว่ามาจากต้นกำเนิดเดียวกันหรือเป็นการแพร่กระจายวัฒนธรรมทางความเชื่อเรื่องผี พิธีกรรมนี้ไม่ได้เป็นพิธีกรรมทางศาสนา ไม่เกี่ยวข้องกับใด ๆ กับพุทธศาสนา แต่เป็นความเชื่อของคนในสมัยโบราณที่นับถือผี บูชาสิ่งที่ไม่เห็น (ธิดินด์คา จินาจันทร์ และวราภา เล่าห้เพ็ญแสง, 2547, น. 85)

จากข้างต้น จะเห็นได้ว่าพิธีกรรมพ่อนผีเป็นพิธีกรรมที่สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นมาอย่างยาวนาน ทั้งนี้ สงวน ได้อธิบายเกี่ยวกับพิธีกรรมพ่อนผีและผีเม็งว่า

การพ่อนผี ก็คือการพ่อน้ำเพื่อเป็นการสังเวศบรรพบุรุษ การพ่อนผีเป็นของชนชาติใดยังไม่ปรากฏจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์หรือมีจารึกไว้ในหนังสือใด ๆ ทั้งสิ้น นอกจากการสันนิษฐานและคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่ที่ยังคงมีชีวิตอยู่ การพ่อนผีนี้จะมีสองอย่างด้วยกันเรียกว่า พ่อนผีผดและพ่อนผีเม็ง ซึ่งจะมีกรรมวิธีอย่างเดียวกัน จะผด ผกแตกต่างกันด้วยข้อปลีกย่อยบางประการ โดยที่บอกว่า พ่อนผีผด ไม่มีกระบอกน้ำปลา ร้า แต่พ่อนผีเม็งจะมีกระบอกใส่ น้ำปลาร้าสังเวศผีด้วย ตามที่มีอย่างนี้ไม่ทราบด้วยเหตุผล หรือความหมายว่าอย่างไร บ้างก็บอกว่าใส่ไปตามฮีตตามฮอย คือใส่ไปตามธรรมเนียม ประเพณีที่เคยทำกันมาก่อน (สงวน โชติสุวรัตน์, 2553, น. 3)

พิธีกรรมพ่อนผี เป็นพิธีกรรมที่สามารถพบเห็นได้บ่อยครั้งในจังหวัดลำปาง เนื่องจากในพื้นที่จังหวัดลำปางมีความหลากหลายของสายตระกูล จึงพบเห็นการพ่อนผีปาน การพ่อนผีปู่ย่า การพ่อนผีเจ้านาย การพ่อนผีผดและการพ่อนผีเม็ง ซึ่งมีพิธีกรรมรวมไปถึงเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมแตกต่างกันออกไป ในการพ่อนผีเม็งนั้น มีหนึ่งบทเพลงที่ถือว่าเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญต่อพิธี เป็นที่สุด คือเพลง*เกล้าหัว*

2.1.2 เพลง*เกล้าหัว*

เพลง*เกล้าหัว* เป็นเพลงที่ใช้ในพิธีพ่อนผีในจังหวัดลำปาง มีสำเนียงออกทางมอญ มีหน้าทับพิเศษเฉพาะเพลง ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง โดย สนั่น ธรรมธิ อธิบายไว้ใน เกี่ยวกับเพลง*เกล้าหัว* ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9 ไว้ว่า

เพลง*เกล้าหัว* เป็นเพลงขนาดสั้น มีสำเนียงไปทางมอญ มีหน้าทับพิเศษเฉพาะเพลง สำหรับชื่อเพลง สันนิษฐานว่า คงเรียกชื่อตามต้นไม้เคล็ดพิธีของการพ่อนผีเมงชาวเหนือ เรียกต้นไม้หัวนี้ว่า ต้นหัว บ่าหัว หรือ*เกล้าหัว* (*Eugenia spp.*) อันเป็นต้นไม้ประจำชมพูทวีป ต้นบ่าหัว หรือ*เกล้าหัว*ที่ใช้ในการพ่อนผีเมง ถือเป็นต้นไม้ในพิธีกรรม เนื่องจากมีความเชื่อว่าผีจะต้องมาพักที่ต้นไม้ก่อนที่จะเข้าไปในผาม (ปะรำ) อันเป็นเสมือน

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

ตัวอย่างที่ 2.1 โน้ตเพลงเก้าห้า (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 :6๑::

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 “.” เปรียบเสมือนประจูด (Dot) ทำให้ค่าโน้ตยาวขึ้นอีกครั้งหนึ่ง หากโน้ตตัวข้างหน้ามีค่ายาวขึ้นครั้งหนึ่ง โน้ตตัวข้างหลังจะมีค่าสั้นลงครั้งหนึ่งเช่นกัน และสัญลักษณ์ “_” ที่ขีดไว้ใต้ตัวเลขหมายถึงโน้ตเข็บบีตหนึ่งชั้น (Eighth note) ทั้งนี้หากยกตัวอย่างการอ่านโน้ตตัวเลข 63 65 จะได้โน้ต A E A G หากเปรียบเทียบกับบันไดเสียง C เมเจอร์

ตัวอย่างที่ 2.2 โน้ตเพลงเก้าห้า (ในรูปแบบโน้ตดนตรีสากล)

ที่มา: ผู้วิจัย

หมายเหตุ ผู้วิจัยนำโน้ตในตัวอย่างที่ 2.1 มาบันทึกในรูปแบบโน้ตสากล

2.2 แนวคิดด้านดนตรีและเทคนิคการประพันธ์ที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 แนวคิดการผสมผสาน

เนื่องด้วยบทประพันธ์เพลง *เจิมมอญพ็อนเม็ง* 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 อัลัน เบิร์กแมน (Alan Bergman) และมาริลิน เบิร์กแมน (Marilyn Bergman ปีค.ศ. 1928-2022) เป็นผู้ประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงนี้ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาบทประพันธ์เพลงในปัจจุบันที่ใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านมาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์เพลง ดังนี้

วัชระ กัณฐิยาภรณ์ (2562, น. 31) กล่าวว่าไว้ว่าบทประพันธ์เพลง *ศรีนครพิงค์* ได้รับแรงบันดาลใจจากความทรงจำในวัยเด็ก และความผูกพันของผู้ประพันธ์ที่มีต่อจังหวัดเชียงใหม่ ผสานกับดนตรีแจ๊สที่ผู้ประพันธ์ชำนาญ จึงทำให้เกิดบทประพันธ์บทนี้ขึ้น ซึ่งเป็นการผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างดนตรีพื้นบ้านล้านนา และดนตรีตะวันตก ผู้ประพันธ์ได้ใช้เวลาในการศึกษาหาข้อมูล และหาความเป็นไปได้ในการที่จะเชื่อมโยงเสียงดนตรีทั้งสองให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 2.3

ตัวอย่างที่ 2.3 การพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้้นำทำนองของเพลงเสเลเมา มาเป็นทำนองพื้นฐาน

The musical score is for piano (Pno.) and is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two main sections. The first section, labeled 'การพัฒนาทำนอง' (Melody Development), shows the original melody with a dynamic marking of *mp*. The second section, labeled 'ทำนองเพลงเสเลเมา' (Original Melody), shows the melody with a dynamic marking of *mf*. The lyrics 'มิง แซะ มิง แซะ...' are written below the notes in the second section.

ที่มา: วัชระ กัณฐียาภรณ์, 2562, น. 37

จากตัวอย่างที่ 2.3 แสดงถึงการพัฒนาทำนอง ในกระบวนนี้ นำทำนองของเพลงเสเลเมา โดยนำท่อน “มิง แซะ มิง แซะ แซะมิง ตะลุ่มคุ่มมิง” มาเพิ่มลีลาใหม่ โดยเปลี่ยนทางเดินคอร์ดใหม่ โดยการใช้โน้ตพื้นฐาน คือ E F# G C D E F โดยยังคงทำนองเดิมไว้

ดิเรก เกตุพระจันทร์ (2563, น. 30) กล่าวถึงบทประพันธ์เพลง *คำค่าคอยตุง* ว่าเป็นบทประพันธ์ที่บรรยายพรรณนาถึงตำนานของพระธาตุเจดีย์แห่งแรกของอาณาจักรล้านนา การประดับตุงหลวงที่มีความยาวถึงสิริร้อยวาจนเป็นที่มาของชื่อ “คอยตุง” รวมถึงพระบารมีของ สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี” ที่พระองค์ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณฟื้นฟูคอยตุงจาก พื้นที่ป่าเสื่อมโทรมให้กลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวสำคัญของเชียงราย บทประพันธ์นี้ผสมผสานทำนองของบทเพลงพื้นบ้านชาติพันธุ์อาข่า “โอจ้อเฮ้อ” และปกากะญอ “อ้อธา” เพื่อสื่อถึงวิถีชีวิตของผู้คนบนคอยตุง

การผสมผสานของแนวทำนองพื้นบ้านชาติพันธุ์อาข่าและปกากะญอ ผู้ประพันธ์กำหนดให้แนวทำนองเล่น โดยเครื่องดนตรีแตกต่างกัน แนวแรกเล่นด้วยขลุ่ยสอดประสานกับแนวทำนองที่เล่นโดยเปียโน และแนวทำนองเบสสอดประสานทำนองหลัก ดังตัวอย่างที่ 2.4

ตัวอย่างที่ 2.4 การผสมผสานของแนวทำนองพื้นบ้านชาติพันธุ์อ่าข่าและปกากะญอ

7

แนวทำนอง 1

Klui

Pno.

Seung

D. Bass

Dr.

สอดประสานแนวทำนอง

11

แนวทำนอง 2

Klui

Pno.

Seung

D. Bass

Dr.

สอดประสานแนวทำนอง

ที่มา: ดิเรก เกตุพระจันทร์, 2563, น. 32

จากแนวคิดการผสมผสานข้างต้นนั้น ผู้วิจัยได้แนวคิดการนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊สทั้งในด้านการพัฒนาทำนอง การผสมผสานแนวทำนอง และการนำทำนองแบบดั้งเดิมมาประพันธ์ในบทเพลง อีกทั้งยังสังเกตได้ว่าการนำบทเพลงพื้นบ้านมาประพันธ์นั้น แฝงไปด้วยวัฒนธรรม ความเชื่อและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวในแต่ละบทประพันธ์

2.2.2 แนวทางการดำเนินจังหวะในดนตรีแจ๊ส

องค์ประกอบที่สำคัญสำหรับทำนองและจังหวะในดนตรีแจ๊สคือ จังหวะซัด (Syncopation) และสวิง (Swing) (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20)

2.2.2.1 จังหวะซัด

จังหวะซัดเป็นจังหวะที่มีการเน้นจังหวะเบาหรือให้ความสำคัญกับจังหวะเบา มากกว่าจังหวะหนัก เด่น กล่าวไว้ว่า “จังหวะซัด เป็นทำนองในดนตรีแจ๊สมักจะมาก่อนหรือหลังจังหวะตก” (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20) ทั้งนี้ ณรงค์ฤทธิ์ ได้กล่าวในมุมมองของการประพันธ์เพลงว่า “นักประพันธ์เพลงก็ได้ทดลองใช้ลักษณะจังหวะที่ซับซ้อนขึ้นด้วยการใช้จังหวะซัด ในบางบทเพลงจะมีการใช้จังหวะซัดอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งเป็นบทบาทที่สำคัญของการดำเนินบทเพลงได้” (ณรงค์ฤทธิ์ ชรรมบุตร, 2552, น. 125-126)

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

How High the Moon

Nacy Hamilton/Moegan Lewis

ทำนองแบบตรง

ทำนองแบบแจ๊ส

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20

2.2.2.2 จังหวะสวิง

สวิงจะถูกเล่นแตกต่างจากโน้ตที่เห็น (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20) ในที่นี้หมายถึงโน้ตเข้บ็ต 1 ชั้น 2 ตัว ในแนวจังหวะสวิงของดนตรีแจ๊ส จะถูกแบ่งในสัดส่วนที่ไม่เท่ากัน Ligon (2001, p. 12) อธิบายว่าดนตรีตะวันตกที่แบ่งอัตราส่วนเป็น 1:1 ที่โน้ตเข้บ็ต 1 ชั้นมี อัตราส่วนเท่ากัน รูปแบบที่ 2 แบ่งโดยใช้โน้ตเข้บ็ต 1 ชั้นประจุค จะได้อัตราส่วน 3:1 และรูปแบบที่ 3 อัตราส่วน 2:1 ที่ใช้โน้ต 3 พยางค์การแบ่งอัตราส่วน ซึ่งโน้ตเข้บ็ต 1 ชั้น 2 ตัวที่ถูกแบ่งอัตราส่วน 2:1

ตัวอย่างที่ 2.6 แสดงอัตราส่วนจังหวะของดนตรีตะวันตกและจังหวะสวิง



ที่มา: Ligon, 2001, p. 11

ตัวอย่างที่ 2.7 เปรียบเทียบโน้ตที่มีการเขียนกำกับจังหวะสวิงกับการเล่นโน้ตสวิง

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 20

2.2.3 เทคนิคและทฤษฎีในการเรียบเรียงเสียงประสาน

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

คอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal Chord) โคลทรานเซนเจส (Coltrane Changes) ญูแจเสียงสัมพันธ์ (Related key) และการพัฒนาโมทีฟ (Motivic Development)

2.2.3.1 การวางแนวเสียง 2 แนว (Two-Part Voicings)

การวางแนวเสียง 2 แนวเป็นเสียงประสานที่มีความหนาแน่นน้อย (Thin Texture) ชั้นคู่ที่มักพบในการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีแจ๊สคือ ชั้นคู่หนึ่ง (Unison) หรือ ชั้นคู่แปด (Octave) ซึ่งจะทำให้ความชัดเจนของท่านอง นอกจากนี้ชั้นคู่สามหรือชั้นคู่หกก็ใช้มากเช่นกัน ชั้นคู่สี่และห้าเพอร์เฟคใช้น้อยกว่า ส่วนคู่อื่น ๆ ใช้น้อยมาก (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น.37)

ตัวอย่างที่ 2.8 การใช้ชั้นคู่หนึ่งและชั้นคู่แปดในการวางแนวเสียง

The musical score for Example 2.8 is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff shows a melodic line with chords C, C, F, Dm7, and Em7. The second staff shows a bass line with chords G7 and Cm. The third staff shows a bass line with a C chord. The fourth staff shows a melodic line with a C chord. A watermark for 'มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University' is visible across the score.

ที่มา: เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 37

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)

ตัวอย่างที่ 2.14 การประสานเสียง 4 แนวขึ้นพื้นฐานโดยใช้เทคนิคการเคลื่อนที่เสียงประสาน

The musical score consists of two systems of four-voice harmony. The first system shows a progression starting with Dm7, illustrating Diatonic Parallelism and Chromatic Parallelism leading to D7 alt. The second system starts with Gm7, showing Linear approach and Tonicization, followed by Dm7, Linear approach, and Tonicization leading to Dm6. The bass line includes a triplet of eighth notes.

ที่มา: Dobbins, 2015, p. 65

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

2.2.3.2 เสียงประสานไร้นोटพื้นฐาน

การสร้างเสียงประสานไร้นोटพื้นฐานมีลักษณะของเสียงที่ฟังคลุมเคลือมากกว่าคอร์ดที่สมบูรณ์ แต่กระนั้นแล้วนักดนตรีแจ๊สสามารถใช้ประโยชน์จากความคลุมเครือนั้นโดยแนวคิดการสร้างเสียงประสานไร้นोटพื้นฐานนี้ เครื่องเบสยังจะเป็นผู้ทำหน้าที่เล่นโน้ตพื้นฐาน (Root) อีกทั้งรูปแบบเสียงประสานไร้นोटพื้นฐานนี้ยังมีประสิทธิภาพในการแสดงความหมายของคอร์ดและเสียงประสาน เป็นที่เข้าใจได้ว่าสิ่งเหล่านี้มีความท้าทายมากกว่า (Terefenko, 2014, p. 174)

ตัวอย่างที่ 2.15 รูปแบบเสียงประสานไร้นोटพื้นฐานในคอร์ดเมเจอร์ (Major Chord)

Major Chords

The image displays four musical examples of major chords in C major, arranged in a 2x2 grid. Each example is shown in a grand staff (treble and bass clefs).
 Top-left: C^{6/9} and E^{min(add4)}.
 Top-right: C^{Maj9} and E^{min7}.
 Bottom-left: C^{Maj9(b5)}.
 Bottom-right: C^{Maj9(#5)} E⁷ and E.

ที่มา: Terefenko, 2014, p. 178

ตัวอย่างที่ 2.16 รูปแบบเสียงประสานไร้นोटพื้นฐานในคอร์ดไมเนอร์ (Minor Chord)

Minor Chords

The image displays four musical examples of minor chords in C minor, arranged in a 2x2 grid. Each example is shown in a grand staff (treble and bass clefs).
 Top-left: C^{min6/9} and E^{bMaj7(b5)}.
 Top-right: C^{min9} and E^{bMaj7}.
 Bottom-left: C^{min9(b6)}.
 Bottom-right: C^{min9(#7)} and E^{bMaj7(#5)}.

ที่มา: Terefenko, 2014, p. 178

ตัวอย่างที่ 2.17 รูปแบบเสียงประสานไร้น้ตพื้นต้นในคอร์ดโดมิแนนท์ (Dominant Chord)

Dominant Chords

ที่มา: Terefenko, 2014, p. 179

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

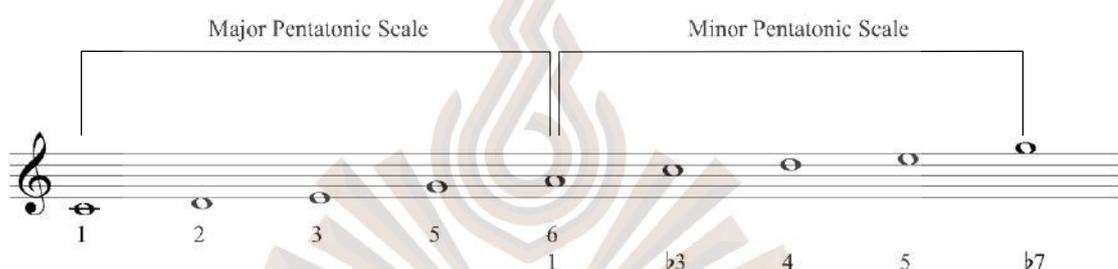
2.2.3.3 เพนตาโทนิค

บันไดเสียงเพนตาโทนิค เป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยน้ต 5 ตัว เป็นบันไดเสียงที่สามารถพบในทำนองเพลงพื้นบ้านรวมถึงทำนองเพลงประเภทอื่น ๆ ด้วย วิบูลย์ ตระกูลสุน (2561, น. 131) ได้กล่าวไว้ ใจความว่า บันไดเสียงเพนตาโทนิคให้ลักษณะเสียงแบบดนตรีตะวันออก แต่ดนตรีพื้นบ้านยุโรป และที่อื่น ๆ ก็สามารถพบได้เช่นกัน ทั้งนี้ ชีรัช เลาหวิระพานิช (2562, น.38) ได้อธิบายไว้ว่า บันไดเสียงเพนตาโทนิค หมายถึง บันไดเสียงที่ประกอบด้วยน้ตที่แตกต่างกัน 5 ตัว สำหรับทฤษฎีดนตรีโดยทั่วไปเมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงเพนตาโทนิคจะหมายถึง บันไดเสียง 2 ประเภท คือ

(1) บันไดเสียงเพนตาโทนิคเมเจอร์ (Major Pentatonic Scale) มีโครงสร้างตัวเลขประกอบด้วยน้ตตัวที่ 1 2 3 5 6 เป็นบันไดเสียงที่คล้ายกับบันไดเสียงเมเจอร์ แตกต่างกันตรงที่บันไดเสียงเพนตาโทนิคเมเจอร์จะไม่มีน้ตตัวที่ 4 และ 7

(2) บันไดเสียงเพนตาโทนิคไมเนอร์ (Minor Pentatonic Scale) มีโครงสร้างตัวเลขประกอบด้วยโน้ตตัวที่ 1 b3 4 5 b7 เป็นบันไดเสียงที่คล้ายกับบันไดเสียงไมเนอร์แบบเนเชอรัล (Natural Minor Scale) แตกต่างกันตรงที่บันไดเสียงเพนตาโทนิคไมเนอร์จะไม่มีโน้ตตัวที่ 2 และ b6

ตัวอย่างที่ 2.18 บันไดเสียงเพนตาโทนิคเมเจอร์และบันไดเสียงเพนตาโทนิคไมเนอร์รวมถึงความสัมพันธ์แบบกัญแจเสียงร่วมระหว่างบันไดเสียงเพนตาโทนิคทั้ง 2 ประเภท



ที่มา: ชีรัช เลาหวิระพานิช, 2562, น. 38

2.2.3.4 คอร์ดคู้สี่เรียงซ้อน

การวางแผนเสียงประสานคู้สี่เรียงซ้อน (Quartal Voicing) ให้เสียงประสานแบบเปิด เสียงประสานคู้สี่สามารถถูกสร้างจากบันไดเสียงอิงโหมด (Modal) เช่น โหมดโดเรียน (Dorian Mode) และบันไดเสียงเพนตาโทนิค (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2563, น. 75) แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (ม.ป.ป., น. 117) กล่าวถึงเสียงประสานคู้สี่เรียงซ้อนว่า “เสียงประสานคู้สี่เรียงซ้อน เป็นอีกแบบหนึ่งที่ใช้วางแผนเสียงกันเพื่อให้ได้เสียงประสานในรูปแบบไทย ๆ และแปลกไปอีกแบบหนึ่ง เสียงประสานคู้สี่เรียงซ้อนจะใช้ประโยชน์ได้โดย ใช้เป็นช่วงนำ (Introduction), ใช้เป็นบทบรรเลงคั่น (Interlude), ใช้เป็นท่อนจบ (Ending), ใช้เป็นท่อนโซลิดี (Solo) ในบางกลุ่มเครื่องและใช้เป็นพื้นหลัง (Back Ground) แสดงตัวอย่างการวางแผนเสียงประสานโดยใช้คอร์ดคู้สี่เรียงซ้อนในตัวอย่างที่ 2.19

ตัวอย่างที่ 2.19 การวางเสียงประสานโดยใช้เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน

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

ทั้งนี้ ไดอะโทนิคคอร์ดของบันไดเสียงเพนตาโทนิคเมเจอร์ (Diatonic Chord of Major Pentatonic Scale) และไดอะโทนิคคอร์ดของบันไดเสียงเพนตาโทนิคไมเนอร์ (Diatonic Chord of Minor Pentatonic Scale) สามารถสร้างเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนได้ ดังตัวอย่างที่ 2.20

ตัวอย่างที่ 2.20 กลุ่มโน้ตสามตัวของบันไดเสียง D เพนตาโทนิคไมเนอร์และ F เพนตาโทนิคเมเจอร์

ที่มา: Ligon, 2001, p. 324

จากตัวอย่างที่ 2.20 Ligon (2001, p. 324) กล่าวว่า เอกลักษณ์ของเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนบนคอร์ดไดอะโทนิคนี้ แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างลักษณะของเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนกับบันไดเสียงเพนตาโทนิค

ตัวอย่างที่ 2.21 ไดอะโทนิคคอร์ดของบันไดเสียง D เพนตาโทนิคไมเนอร์และ F เพนตาโทนิคเมเจอร์

ที่มา: Ligon, 2001, p. 324

จากตัวอย่างที่ 2.21 Ligon (2001, p. 324) อธิบายใจความว่าคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนที่เกิดจากโน้ตทั้งห้าในบันไดเสียงเพนตาโทนิคนี้มีเพียงคอร์ดลำดับที่สี่ ที่สร้างบน A เท่านั้นที่ถูกสร้างเป็นเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนทั้งหมด ส่วนรูปแบบของคอร์ดลำดับแรก เป็นรูปแบบคอร์ดที่ถูกใช้ในเพลง “So What” ส่วนคอร์ดอื่น ๆ อยู่ในรูปแบบคอร์ดพลิกกลับ

สำหรับโหมดโดเรียน สามารถสร้างไดอะโทนิคคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนของโหมดโดเรียน (Diatonic Quartal Chords of Dorian Mode) ได้ โดยวาเลรีโอกล่าวถึงการสร้างคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนจากโหมดโดเรียนในมุมมองของนักเปียโนว่า “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 ไดอะโทนิคคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อนของโหมด D โดเรียน



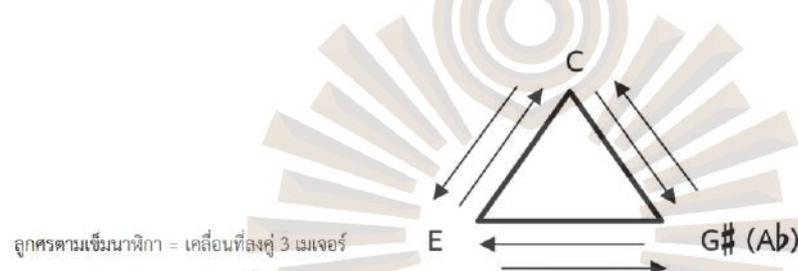
ที่มา: Valerio, 2005, p. 34

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

2.2.3.5 โคลทรนเซนเจส

ระบบ Coltrane Changes การเคลื่อนที่ที่ลักษณะสมมาตร และมีความสัมพันธ์กับ ชั้นคู่ 3 เมเจอร์ การเคลื่อนที่ที่ลักษณะสมมาตร เริ่มจากเคลื่อนที่ที่ลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์ จากบันไดเสียงแรก ไปยังบันไดเสียงลำดับที่ 2, 3 ตามลำดับ และเคลื่อนที่ที่ลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์อีกครั้ง จะกลับมายัง บันไดเสียงแรกตอนเริ่มต้น ซึ่งหากสังเกตการณ์เคลื่อนที่ที่ลักษณะวงจรคู่ 3 เมเจอร์จะพบว่า มีการ เคลื่อนที่ทั้งหมด 3 ครั้งจะกลับมายังบันไดเสียงแรกของการเคลื่อนที่ (เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2562, น. 37)

ตัวอย่างที่ 2.23 แสดงทิศทางการเคลื่อนที่วงจรคู่ 3 เมเจอร์ (Major Third Cycle)



ลูกศรตามเข็มนาฬิกา = เคลื่อนที่ลงคู่ 3 เมเจอร์

ลูกศรทวนเข็มนาฬิกา = เคลื่อนที่ขึ้นคู่ 3 เมเจอร์

ที่มา: เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2562, น. 38

จากตัวอย่างที่ 2.24 แสดงการย้ายทฤษฎีเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ทิศทางขึ้น-ลง โดยกำหนดให้ เริ่มต้นจากทฤษฎีเสียง C เมเจอร์ ย้ายทฤษฎีเสียง 3 ครั้งจะกลับมายังทฤษฎีเสียง C เมเจอร์อีกครั้ง ทั้งนี้เมื่อผสมผสานกับการดำเนินคอร์ด ประเภท ii-V-I หรือ V-I จะได้ดังตัวอย่างที่ 2.24

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

The image shows two musical staves in 4/4 time, illustrating chord progressions. The first staff shows three ii-V-I progressions: C major (Cmaj7, Bbm7, Eb7, Abmaj7), A-flat major (F#m7, B7, Emaj7), and C major (Dm7, G7, Cmaj7). The second staff shows three V-I progressions: C major (G7, Cmaj7), A-flat major (Eb7, Abmaj7), and E major (B7, Emaj7).

ที่มา: เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร, 2562, น. 38

2.2.3.6 กุญแจเสียงสัมพันธ์

กุญแจเสียงสัมพันธ์ เป็นหนึ่งในวิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่ได้รับความนิยมมาก เนื่องจากวิธีนี้จะทำให้การเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกุญแจหนึ่ง ไปยังอีกกุญแจหนึ่งได้อย่างแนบเนียน ฉัชชา 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 ฉัชชา พันธุ์เจริญ (2563, น. 98 – 108) อธิบายไว้ว่า ประโยคเพลงมักเริ่มด้วยสิ่งเล็ก ๆ ซึ่งถูกพัฒนาจนมีเนื้อหาสมบูรณ์พอที่จะจบเป็นประโยคได้ เทคนิคที่ใช้ในการพัฒนาประโยคเพลงมักเป็นเทคนิคที่อาศัยความคิดหลัก เทคนิคที่นิยมใช้มากในการพัฒนาประโยคเพลง ได้แก่

(1) การซ้ำ (Repetition) การซ้ำเป็นเทคนิคพื้นฐานที่พบในศิลปะทุกแขนง รวมถึงในดนตรีทุกประเภทของทุกชาติภาษา การซ้ำช่วยย้ำความคิด โดยเฉพาะความคิดสำคัญ ช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม

ตัวอย่างที่ 2.25 การซ้ำในเพลงลาวลำปาง



ที่มา: ณิชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 98

(2) ห้วงลำดับทำนอง หรือซีควেনซ์ (Sequence) คือ เทคนิคการซ้ำที่เป็นการซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียง การใช้เทคนิคซีควেনซ์ทำให้ประโยคยาวขึ้นและทำให้เพลงดำเนินไปข้างหน้าโดยไม่ต้องใช้วัสดุคียบใหม่

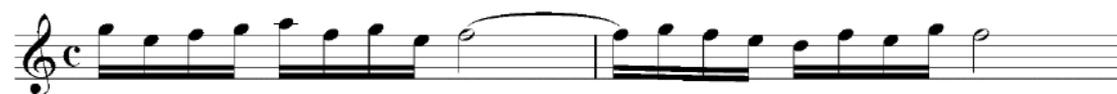
ตัวอย่างที่ 2.26 การซีควেনซ์ในเพลงเขมรลออองค์ ชั้นเดี่ยว 2 ท่อน



ที่มา: ณิชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 101

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

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



ที่มา: ณิชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 102

(4) การถอยหลัง (Retrograde) เป็นการนำโน้ตของทำนองมาเรียงใหม่ โดยเริ่มจากโน้ตตัวสุดท้าย ไล่เรียงไปตามลำดับจนถึงโน้ตตัวแรก โดยอาจารย์จะหว่าไว้เล็กน้อยเท่าใดก็ได้

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



ที่มา: รัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 102

(5) การแปร (Variation) เป็นเทคนิคที่นำการซ้ำมาดัดแปลง แต่ยังคงรักษาของเดิมไว้ ถ้ารักษาของเดิมไว้มากก็หมายความว่าการแปรเกิดขึ้นน้อย และในทางตรงกันข้าม ถ้ารักษาของเดิมไว้่น้อยก็จะมีแปรมาก แต่ไม่ว่าจะแปรไปมากเพียงใดก็ต้องเหลือเค้าของเดิมไว้บ้าง

ตัวอย่างที่ 2.29 การแปรในเพลง *ฟ็อนเงี้ยว*



ที่มา: รัชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 104

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

ตัวอย่างที่ 2.30 การเลียนในเพลงราตรีประดับดาว ชั้นเดี่ยว



ที่มา: ณิชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 105

(7) การปรับโน้ต (Transformation) เป็นการรักษาโครงสร้างของทำนองไว้ แต่มีความคลาดเคลื่อนเล็กน้อยในเรื่องของชั้นคู่ การปรับโน้ตเกิดขึ้นได้กับเทคนิคการซ้ำซีเควนซ์ การพลิกกลับ การถอยหลัง การแปร และการเลียน ซึ่งล้วนแต่ต้องรักษาระยะชั้นคู่ อย่างไรก็ตาม ความแตกต่างเล็กน้อยในระยะชั้นคู่บางคู่ของทำนอง มิได้ทำให้ความรู้สึกของเทคนิคต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้นเปลี่ยนไป

ตัวอย่างที่ 2.31 การปรับโน้ตในเพลงคลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น



ที่มา: ณิชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 107

(8) การผสมผสานเทคนิคและพัฒนา เทคนิคการพัฒนามาสามารถนำมาผสมผสานกันได้ เช่น เทคนิคซีเควนซ์เกิดขึ้นไปพร้อม ๆ กับเทคนิคการปรับโน้ต หรือเทคนิคการซ้ำกับเทคนิคการแปรอาจเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน

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



ที่มา: ณิชชา พันธุ์เจริญ, 2563, น. 107

เทคนิคการพัฒนาโมทีฟ เป็นเทคนิคการพัฒนาทำนองเพื่อให้ทำนองดำเนินไปข้างหน้า โดยมีความสัมพันธ์กับประโยคเดิม หรือทำให้ประโยคนั้นยาวขึ้นเพื่อนำไปสู่ส่วนอื่น ๆ นับได้ว่าโมทีฟนั้นเป็นพื้นฐานสำคัญในการสร้างบทประพันธ์เพลงให้สมบูรณ์

2.3 แนวคิดการประพันธ์เพลงและการอิมโพรไวส์ในแบบโมดัลแจ๊ส

โมดัลแจ๊ส เป็นดนตรีที่นำโมดประเภทต่าง ๆ มาเป็นวัตถุดิบหลักทั้งในด้านการประพันธ์ และการอิมโพรไวส์ เพื่อให้ผู้ประพันธ์เพลงและนักดนตรีสามารถแสดงความสามารถได้อย่างอิสระมากขึ้น นั่นจึงทำให้ดนตรีโมดัลแจ๊สได้ตัดทอนการดำเนินคอร์ดและเสียงประสานต่าง ๆ ให้น้อยลง ไปจากเดิม เวสตัน กล่าวว่า “ดนตรีคลาสสิกแบบดั้งเดิมนั้น โดยทั่วไปมุ่งเน้นในการใช้บันไดเสียง เมเจอร์หรือไมเนอร์และการประสานเสียง ส่วนนักดนตรีแจ๊สยังใช้บันไดเสียงอีกกลุ่มหนึ่ง เรียกว่า โมด พื้นฐานของโมดคือสามารถปรับเปลี่ยนเสียงโน้ตผ่านได้ โดยไม่ต้องเปลี่ยนโครงสร้างคอร์ด” (Weston, 2009, p. 45) ทั้งนี้ มิลเลอร์ ได้กล่าวว่า

การประพันธ์ดนตรีรูปแบบโมดัลแจ๊สในช่วงแรกนั้น การสร้างเสียงประสานมักใช้โมด เพียงโหมดเดียว หรือโหมดที่ต่างกันเล็กน้อยที่มีศูนย์กลางเสียงต่างกัน โดยทั่วไปแล้วจะมีบทเพลง *So What*, *Impression* และ *Maiden Voyage* แม้ว่าโทนเสียงแตกต่างไปจากเดิมแต่รูปแบบสังคีต ลักษณะยังคงเป็นแบบสมมาตร ส่วนมากเป็นรูปแบบ AABA (Miller, 1996, p. 9)

จากข้างต้นนั้นเห็นได้ว่าโมดัลแจ๊สต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับโมดและคอร์ด จึงควรเริ่มจากการศึกษาโมดและคอร์ดของบันไดเสียงเมเจอร์เนื่องจากเป็นพื้นฐานสำคัญเพื่อต่อยอดสู่ การศึกษาโมดที่มีความซับซ้อนมากขึ้น 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) โมดโลครีียน (Locrian Mode)

ตัวอย่างที่ 2.33 โหมดและคอร์ดของบันไดเสียงเมเจอร์

C Ionian C^{maj7}

D Dorian D^{m7}

E Phrygian E^{m7}

F Lydian F^{maj7}

G Mixolydian G⁷

A Aeolian A^{m7}

B Locrian B^{m7(b5)}

ที่มา: Weston, 2009, pp. 89 - 90

จากโมดดังกล่าวสามารถยกตัวอย่างการประพันธ์เพลงและตัวอย่างการอิมโพรไวส์ที่เกิดจากการนำโมดมาประพันธ์และอิมโพรไวส์ ดังตัวอย่างที่ 2.34 และตัวอย่างที่ 2.35

ตัวอย่างที่ 2.34 การใช้โมดโดเรียนสำหรับการประพันธ์เพลง *So What*



ที่มา: Barrett, 2006, p.189

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

ตัวอย่างที่ 2.35 ทำนองอิมโพรไวส์ของ Cannonball Adderley ในบทเพลง *All Blues*

The image shows a musical score for a melodic line in 6/4 time. The first system is labeled 'E Mixolydian' and features a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a scale of E, F#, G, A, B, C. Below the staff are guitar fretboard diagrams for the notes: b7 1, 2 2, 4 2 2, b7 5 5, b7 5 5, 3 1, 4 3 1, b7, 3 #4. The second system is labeled 'A Mixolydian' and features a melodic line with a key signature of two sharps (F#, C#) and a scale of A, B, C#, D, E, F#. Below the staff are guitar fretboard diagrams: 5 9, b7 5 2 4 1 5, 6 b7, 3 2, b7 6 6, 9, b7 6 4 4, 3 2.

ที่มา: ชีรัช เล่าหวัระพานิช, 2562, น.53

จากทั้ง 2 ตัวอย่างข้างต้นพบว่าโมดสามารถใช้ในการประพันธ์เพลงและอิมโพรไวส์เพื่อสร้างมิติของเสียงได้เป็นอย่างดี เพียงแต่ผู้ประพันธ์หรือนักดนตรีผู้อิมโพรไวส์ต้องมีความรู้ความเข้าใจในความสัมพันธ์ระหว่างโมดกับคอร์ดแต่ละประเภท จึงจะสามารถสร้างสรรค์เสียงให้มีความน่าสนใจขึ้นมาได้ ทั้งนี้ยังมีอีกหนึ่งแนวคิดที่นิยมใช้ในการประพันธ์เพลงแบบโมดัลแจ๊ส นั่นคือ โมดัลอินเตอร์เชน (Modal Interchange) โดยมีลฮอลแลนด์และฮอยนาคกี อธิบายว่า

โมดัลอินเตอร์เซน เป็นส่วนสำคัญในการแสดงถึงภาษาทางดนตรีแจ๊ส ใช้เพื่อสื่ออารมณ์ได้หลากหลายมากกว่าการใช้เพียงไดอะโทนิคคอร์คของบันไดเสียงเมเจอร์ ปัจจุบันการใช้โมดในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงถือเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดประการหนึ่งในการสร้างอารมณ์ในบทประพันธ์เพลง คอร์คจากโมคจะสร้างอารมณ์ที่ต่างจากคอร์คพื้นฐานแต่ไม่ได้เปลี่ยนบริบทโดยรวม อีกทั้งจะไม่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทฤษฎีเสียง (Mulholland & Hojnacki, 2013, p. 117)



บทที่ 3

แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างสรรค์บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *เจมอญพ็อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากภูมิปัญญา รากเหง้าของผู้วิจัย ซึ่งอยู่ในจังหวัดลำปาง รวมไปถึงความเคารพนับถือในพิธีกรรมพ็อนผี ที่ผู้วิจัยได้ สัมผัสคลุกคลีในพิธีกรรมนี้ตั้งแต่ครั้งเยาว์วัยจวบจนปัจจุบัน ผู้วิจัยได้สร้างทำนองหลักของบท ประพันธ์ โดยการดัดแปลงมาจากทำนองเพลง *เกี้ยว* เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบหลักสำหรับการสร้างสรรค์ บทประพันธ์ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนสำหรับการประพันธ์ ดังนี้

- 1) ศึกษาบริบทโดยรวมของเพลง *เกี้ยว* ผ่านสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9 เรื่อง: เพลงเกี้ยว เขียนโดยสนั่น ธรรมธิ
- 2) ศึกษาแนวคิด เทคนิคการประพันธ์ และตัวอย่างผลงานดนตรีแจ๊สที่ ผสมผสานดนตรีพื้นบ้าน
- 3) สร้างทำนองหลักของบทประพันธ์ โดยดัดแปลงจากทำนองเพลง *เกี้ยว*
- 4) ออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ จากมโนภาพของพิธีกรรม พ็อนผีเม็งในจังหวัดลำปาง เป็นแนวคิดหลัก โดยคำนึงถึงความเหมาะสมของแนวทำนอง เสียง ประสาน และองค์ประกอบอื่น ๆ ของบทประพันธ์

จากการศึกษาแนวคิด เทคนิคในการประพันธ์ และตัวอย่างผลงาน รวมถึงตำราและ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งกล่าวไว้ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้วิธีการต่าง ๆ และนำมาเป็นแนวคิด เบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 แนวคิดและโครงสร้างบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *เจมอญพ็อนเม็ง* เกิดจากมโนภาพของพิธีกรรมพ็อนผีเม็งในจังหวัด ลำปาง ผู้วิจัยจึงแบ่งบทประพันธ์ออกเป็นสามช่วงใหญ่ แต่ละช่วงแสดงถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นใน พิธีกรรมพ็อนผีเม็ง

บทประพันธ์เพลง *เจิมมอญพ็อนเม็ง* ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวคิดในการสร้าง โครงร่างของบทประพันธ์จากมุมมองของผู้วิจัยที่มีต่อพิธีกรรมพ็อนผีเม็ง โดยกำหนดสังคีตลักษณ์สามตอน ดังนี้

ตอนต้น (อัญเชิญ) สร้างทำนองหลัก A โดยให้ทำนองดังกล่าวมีความยิ่งใหญ่ และแผ่ไป ด้วยความลึกกลับ นำติดตาม ดังตัวอย่างที่ 3.1

ตัวอย่างที่ 3.1 ทำนองหลัก A



ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นต่อด้วยทำนองหลัก B เป็นทำนองที่ถูกสร้างขึ้นและพัฒนาโดยใช้การพัฒนาโดยการปรับโน้ต ดังตัวอย่างที่ 3.2

ตัวอย่างที่ 3.2 ทำนองหลัก B

ที่มา: ผู้วิจัย

ตอนกลาง (เจิมมอญ) สร้างทำนองหลัก C โดยการนำหนึ่งโมทีฟของเพลง *แก้วห้ามา* ใช้ใน บทประพันธ์เพลงและใช้การพัฒนาโดยซีเควนซ์ เพื่อให้การดำเนินทำนองดังกล่าวเข้ากับบริบทของ บทประพันธ์เพลง ดังตัวอย่างที่ 3.3

ตัวอย่างที่ 3.3 ทำนองหลัก C

58 **ตอนกลาง** โมทีฟ

61 Fm¹¹

63 Bb⁷ การพัฒนาโดยซีเควนซ์ Eb⁷

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างที่ 3.3 ผู้วิจัยได้สร้างทำนองหลัก C โดยดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*แก้วห้า* จาก การนำโมทีฟของบทเพลง มาเป็นต้นแบบในการสร้างทำนองหลักในตอนต้นของทำนองหลัก C

ตอนท้าย (พ็อนเม็ง) ดำเนินทำนองหลัก C เป็นการนำทำนองเพลง*แก้วห้า*มาดัดแปลงและ พัฒนาการเรียงเรียงเสียงประสาน เพื่อให้ได้มาซึ่งความเข้มข้น ลือถึงบริบทของพิธีกรรมพ็อนผีได้ เป็นอย่างดี จากนั้นนำเสนอทำนองหลัก A โดยนำเสนอโมทีฟจากทำนองหลัก A อีกครั้งในตอนท้าย ของบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 3.4 พัฒนาโมทีฟจากทำนองหลัก A

ทำนองหลัก A ตอนต้น

192 Fm¹¹ Motif

ทำนองหลัก A ตอนท้าย

192 Fm¹¹ Motivic Development

ff

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างข้างต้น สามารถจำแนกโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลงเจิงมอญฟ็อนเม็งได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 3.5 โครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลงเจิงมอญฟ็อนเม็ง



จากโครงสร้างของบทประพันธ์ข้างต้น ผู้วิจัยกำหนดตั้งกิตติลักษณ์ของบทประพันธ์เพลง และสามารถแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

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

ฟ็อนเม็ง

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

3.2 แนวคิดการสร้างแนวทำนองหลัก

ในการสร้างทำนองหลักของบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้ดัดแปลงมาจากทำนองเพลง*แก้วห้า* โดยผู้วิจัยนำโน้ตเพลง*แก้วห้า* จากสนั่น ธรรมธิ มาดัดแปลงให้อยู่ในรูปแบบของบันไดเสียงเพนตาโทนิค

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

ที่มา: ดัดแปลงจาก สนั่น ธรรมธิ, 2542

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

เนื่องจากผู้วิจัยต้องการเสียงที่หนักแน่น น่าจดจำ และเอื้อต่อการประพันธ์ ผู้วิจัยจึงดัดแปลงทำนองเพลง*แก้วห้า* จากโน้ตข้างต้น เป็นทำนองเพลง*แก้วห้า* ในรูปแบบของบันไดเสียงเพนตาโทนิค ดังตัวอย่างที่ 3.7

ตัวอย่างที่ 3.7 โน้ตเพลง*แก้วห้าว* ที่ดัดแปลงให้อยู่ในรูปแบบของบันไดเสียงเพนตาโทนิค



ที่มา: ดัดแปลงจาก สนั่น ธรรมธิ, 2542

หมายเหตุ ผู้วิจัยนำโน้ตเพลง*แก้วห้าว* จากสนั่น ธรรมธิ ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9 มาดัดแปลงให้อยู่ในบันไดเสียงเพนตาโทนิค

จากโน้ตดัดแปลงดังกล่าวข้างต้นนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาหาทฤษฎีเสียงที่เหมาะสมกับบทเพลง เพื่อให้เข้ากับวงแจ๊สบิ๊กแบนด์ได้อย่างดี โดยศึกษาหาช่วงเสียงที่เหมาะสม (Practical Range) ของแต่ละเครื่องดนตรี ผู้วิจัยจึงตัดสินใจประพันธ์บทเพลงโดยอิงทฤษฎีเสียง F ไมเนอร์ ดังตัวอย่างที่ 3.8

ตัวอย่างที่ 3.8 โน้ตเพลง*แก้วห้าว* ที่ดัดแปลงในรูปแบบของบันไดเสียง F ไมเนอร์เพนตาโทนิค



ที่มา: ดัดแปลงจาก สนั่น ธรรมธิ, 2542

หมายเหตุ ผู้วิจัยทำการปรับโน้ตจาก A ไมเนอร์เพนตาโทนิค ให้เป็นบันไดเสียง F ไมเนอร์เพนตาโทนิค

เมื่อได้โน้ตเพลงเกี้ยวที่อยู่บนบันไดเสียง F ไมเนอร์เพนตาโทนิคแล้ว ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการพัฒนาโมทีฟมาใช้ในการสร้างทำนองหลักของบทประพันธ์ ผู้วิจัยได้นำโมทีฟเพลงเกี้ยว มาพัฒนา โดยการใช้การแปร ดังตัวอย่างที่ 3.9

ตัวอย่างที่ 3.9 การนำโมทีฟเพลงเกี้ยว มาพัฒนาโดยการแปร

เกี้ยว 

เจิงมอญพ็อนเม็ง 

ที่มา: ผู้วิจัย

อีกหนึ่งตัวอย่างการพัฒนาโมทีฟในบทประพันธ์เพลงนี้คือการซ้ำ ผู้วิจัยนำทำนองเพลงเกี้ยวมาแปรให้เป็นทำนองของบทประพันธ์ จากนั้นได้ใช้การซ้ำในการพัฒนาทำนอง

ตัวอย่างที่ 3.10 การนำโมทีฟเพลงเกี้ยว มาพัฒนาโดยการแปรและใช้การซ้ำเพื่อพัฒนาทำนอง

เกี้ยว 

เจิงมอญพ็อนเม็ง 

ที่มา: ผู้วิจัย

3.3 แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างเสียงประสาน

เนื่องจากบทประพันธ์เพลงเจิงมอญพ็อนเม็ง เป็นบทประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยมุ่งเน้นการนำเสนอทำนองเพลง ดังนั้นในการสร้างเสียงประสานจะพบในลักษณะการวางแนวเสียงประสาน 2 แนวเป็นส่วนใหญ่ ทั้งเสียงประสานชั้นคู่ 3 เมเจอร์และชั้นคู่ 3 ไมเนอร์ รวมไปถึงชั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค

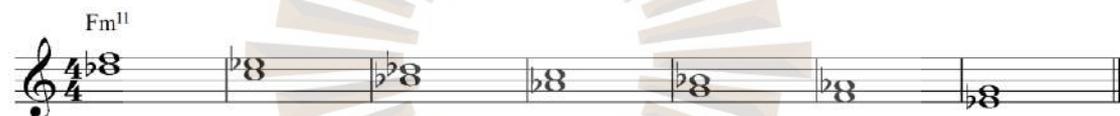
เพื่อให้แนวทำนองมีความโดดเด่นและสามารถสัมผัสได้ถึงการทำนองเพลง *แก้วหาวมา* ผสมผสานไว้ในบทประพันธ์เพลงนี้

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



ที่มา: ผู้วิจัย

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



ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 3.13 แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค โดยให้เสียงหลักอยู่ด้านล่าง



ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 3.14 แนวคิดการสร้างเสียงประสาน 2 แนวเป็นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค โดยให้เสียงหลักอยู่ด้านบน



ที่มา: ผู้วิจัย

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 Fm¹¹ ในการอิมโพรไวส์ของเปียโน

ที่มา: ผู้วิจัย

3.5 แนวคิดสำหรับการอิมโพรไวส์

ในการอิมโพรไวส์ผู้วิจัยศึกษาแนวทางการอิมโพรไวส์โดยใช้โมติฟร่วมกับการพัฒนาโมติฟในแบบต่างๆ ในการอิมโพรไวส์โดยใช้โมติฟนั้น ผู้วิจัยจะเลือกใช้โมติฟจากคอร์ดที่บรรเลงอยู่ในขณะนั้น

ตัวอย่างที่ 3.17 การอิมโพรไวส์โดยใช้โมติฟ F Dorian บนคอร์ด Fm¹¹ และการพัฒนาโมติฟ

ที่มา: ผู้วิจัย

ทั้งนี้ในการอิมโพรไวส์บนคอร์ด 1 คอร์ด อาจใช้โมติฟมากกว่า 1 โมติฟได้ รวมไปถึงการพัฒนาโมติฟก็สามารถทำได้หลากหลายรูปแบบโดยใช้แนวคิดเช่นเดียวกันกับการประพันธ์เพลง

บทที่ 4

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *เจิมมอนเพื่อนเมิ่ง* สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ เป็นบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยนำทำนองเพลง *แก้วห่ามา* ใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์ โดยประพันธ์ด้วยแนวคิดดนตรีแจ๊สเป็นหลัก เพื่อให้เข้าใจถึงโครงสร้างบทประพันธ์และแนวคิดสำคัญสำหรับการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยจึงแบ่งการอธิบายการประพันธ์เพลงไว้เป็น 6 ส่วน คือ โครงสร้างบทประพันธ์เพลง ทำนองหลัก เสียงประสาน การวางแนวเสียง การเรียบเรียงเสียง และการอิมโพรไวส์ โดยผู้วิจัยจะอธิบายเฉพาะประเด็นสำคัญที่นำมาใช้เป็นแนวคิดหลักสำหรับการประพันธ์เพลงเท่านั้น

4.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยได้ใช้โมโนภาพของพิธีกรรมการพืชมิ่งในจังหวัดลำปางเป็นแนวคิดสำคัญ ในการออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลง *เจิมมอนเพื่อนเมิ่ง* สำหรับวงแจ๊สบิกแบนด์ จากแนวคิดสำคัญดังกล่าว ผู้ประพันธ์จึงได้กำหนดส่วนประกอบของบทประพันธ์เพลงไว้เป็นสามตอน คือ ตอนต้น (อัญเชิญ) ทำหน้าที่นำเสนอทำนองหลัก A และทำนองหลัก B เป็นตอนที่บรรยายถึงบรรยากาศการอัญเชิญพืชมิ่งให้มาร่วมพืชมิ่งในพิธีกรรมที่ลูกหลานได้เตรียมไว้ให้ ตอนกลาง (เจิมมอน) ทำหน้าที่นำเสนอทำนองหลัก C เป็นตอนที่บรรยายถึงการพืชมิ่งของพืชมิ่ง ซึ่งเหล่าพืชมิ่งทั้งหลายที่อยู่ในร่างทรงจะค่อยๆ พืชมิ่ง พูดคุยกันเบาๆ ทักทายลูกหลานและกินของถวายหรือเครื่องเซ่นที่ลูกหลานได้เตรียมไว้ให้ ตอนท้าย (พืชมิ่ง) ทำหน้าที่นำเสนอทำนองหลัก C และทำนองหลัก A อีกครั้งในมิติอื่น ๆ ที่ต่างออกไป เป็นตอนที่พืชมิ่งจะเริ่มปลดปล่อย ด้วยท่วงทีกการพืชมิ่งที่หนักหน่วงมากขึ้นจนกระทั่งทยอยออกจากร่างทรงไปที่ละตนจนหมดเป็นการเสร็จพิธีกรรม 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 (เจิมมอญ)	ทำนองหลัก C	58 – 74	F
	ช่วงอิมโพรไวส์ (แซกโซโฟน)	75 – 90	G
	ช่วงอิมโพรไวส์ (แซกโซโฟน)	91 – 106	H
ตอนท้าย (พ็อนเม็ง)	ทำนองหลัก C	107 -145	I
	ช่วงอิมโพรไวส์ (ทรมอบอน)	146 – 161	J
	ช่วงอิมโพรไวส์ (แซกโซโฟนร่วมกับทรมอบอน)	162 – 171	K
	ทำนองหลัก C	172 – 191	L
	ทำนองหลัก A'	192 - 206	M

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

4.1.1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงตอนต้น (อัญเชิญ)

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

4.1.2 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงตอนกลาง (เจิงมอญ)

ตอนกลาง (เจิงมอญ) มีแนวทำนองหลัก C เป็นแนวคิดสำคัญ เนื่องจากทำนองหลัก C เป็น ทำนองที่ถูกดัดแปลงมาจากเพลงแก้วหัว แนวทำนองนี้ถูกนำมาใช้เพียงบางส่วนเท่านั้นเปรียบเหมือน เหล่าร่างทรงผีเม็งเริ่มพอร่าอย่างประณีต บ้างก็รับประทานอาหารที่ถูกหาลานตะเตรียมไว้ และ เพื่อให้เกิดความรู้สึกแตกต่างไปจากแนวทำนองก่อนหน้านี้ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้คอร์ดที่แตกต่างจาก ท่วงทำนองก่อนหน้านี้ โดยเพิ่มคอร์ดให้มากกว่าเดิม อีกทั้งในตอนท้ายของแนวทำนองหลัก C ผู้วิจัย ได้ประพันธ์ให้กลุ่มแซกโซโฟนเล่น โหมด Gb ไอโอเนียนไล่ขึ้นลง โดยให้อิสระในการเลือกช่วงเสียง รวมไปถึงการเลือกใช้สัดส่วน โน้ต จากนั้นจึงส่งเข้าสู่ช่วงอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟน แล้วส่งต่อไป ตอนท้าย (พ็อนเม็ง) ของบทประพันธ์เพลง

4.1.3 โครงสร้างบทประพันธ์เพลงตอนท้าย (พ็อนเม็ง)

ตอนท้าย (พ็อนเม็ง) เป็นตอนที่บรรยายถึงบรรยากาศของผีเม็งที่พ็อนด้วยท่วงทีหนัก หน่วงก่อนจะออกจากร่างทรง ในตอนท้ายนี้ผู้วิจัยได้นำทำนองหลัก C มาผสมผสานการอิมโพรไวส์ ของทอมโบนและแซกโซโฟน เพื่อทำให้รู้สึกถึงความหนักแน่น ความอัดอั้นของเหล่าผีเม็งได้ ปลดปล่อยออกมา ก่อนที่จะย้อนกลับไปที่ทำนองหลัก C และเข้าส่วนหนึ่งของทำนองหลัก A เพื่อ จบการบรรเลงของบทประพันธ์เพลง

4.2 ทำนองหลัก

บทประพันธ์เพลง*เจิมมอญพ็อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์ที่พรรณนาเหตุการณ์ในพิธีกรรมพ็อนตีเม็ง โดยมีโครงสร้าง 3 ตอน รวมทั้งหมด 206 ห้อง ซึ่งมีรายละเอียดการประพันธ์ดังนี้

4.2.1 ทำนองตอนต้น (อัญเชิญ)

ในตอนต้นของบทประพันธ์เพลงนั้น เริ่มจากทำนองหลัก A (ห้องที่ 1-8) อยู่ในโหมด F เอ โอเลียน เกิดจากแนวคิดทำนองหลักในการพรรณนาเรื่องราวของการอัญเชิญพ็อนตีเม็ง ซึ่งพบการใช้ทำนองหลัก A ในช่วงอื่นของบทประพันธ์เพลงด้วยเช่น ห้องที่ 17-24, 41-47 และ 192-206 ทำนองหลัก A เป็นทำนองที่อิงแนวคิดโมคัลเจ็สทั้งในด้านทำนองและคอร์ด ผู้วิจัยใช้คอร์ด Fm^{11} เพียงคอร์ดเดียวในการดำเนินทำนองหลัก A โดยแนวทำนองถูกสร้างจาก F ไมเนอร์ อีกทั้งยังมีแนวทำนองที่สร้างจากโน้ตในคอร์ด Fm^{11} ดังในห้องที่ 5 ซึ่งมีโน้ตลำดับที่ 1 b3 5 b7 9 และ 11 ของคอร์ด Fm^{11} ทั้งหมดในแนวทำนองดังกล่าว จากนั้นจึงเข้าสู่ช่วงอิมโพรไวส์ของเปียโน (ห้องที่ 9-16) ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ในคอร์ด Fm^{11} โดยกำกับโหมด F โดเรียน ไว้ให้ผู้อิมโพรไวส์และกลับเข้าสู่ทำนองหลัก A อีกครั้ง (ห้องที่ 17-24) หลังจากนั้นเข้าสู่ทำนองหลัก B ซึ่งสร้างทำนองให้รู้สึกขับเคลื่อนไปข้างหน้าโดยสร้างโมทีฟที่อยู่ในพื้นฐานโหมด F เอ โอเลียนบรรเลงบนคอร์ด Fm^{11} และพัฒนาโดยการปรับโน้ตโมทีฟ ซ้ำสัดส่วนโน้ตแต่ระดับเสียงในบางช่วงปรับเปลี่ยนไป (ห้องที่ 25-40) ต่อด้วยการเข้าสู่ทำนองหลัก A อีกครั้ง (ห้องที่ 41-47) ก่อนเข้าสู่ตอนกลางได้นำแนวคิดโคลทรนเซนเจส มาใช้เป็นท่อนเชื่อม (ห้องที่ 48-57) เพื่อส่งทำนองเข้าสู่ตอนกลางต่อไป

4.2.2 ทำนองตอนกลาง (เจิมมอญ)

ตอนกลางดำเนินด้วยทำนองหลัก C เป็นทำนองที่นำทำนองเพลง*แก้วห้ามาพัฒนาให้กลมกลืนกับบทประพันธ์เพลง* โดยแบ่งทำนองเพลง*แก้วห้า*ออกเป็น ส่วน ๆ (โมทีฟ) จากนั้นจึงแยกโมทีฟเป็น 2 กลุ่มเพื่อใช้เป็นทำนองหลักและทำนองรอง ซึ่งในทำนองหลัก C (ห้องที่ 58-74) ได้นำโมทีฟจากเพลง*แก้วห้า*จัดวางบนบันไดเสียง F เพนตาโทนิคไมเนอร์และใช้ทางเดินคอร์ดที่เกิดจากหลักการแนวคิดกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) นั่นคือการผสมผสานทางเดินคอร์ด F ไมเนอร์ทางเดินคอร์ด F โดเรียน รวมไปถึงทางเดินคอร์ด F ฟรีเจียน (อธิบายเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 4.3) จากนั้น

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

4.2.3 ทำนองตอนท้าย (เพื่อนเมิ่ง)

ตอนท้ายผู้วิจัยได้จินตนาการถึงอารมณ์ของผีเมิ่งที่ต้องการปลดปล่อยอารมณ์ด้วยท่วงทีการรำรำที่หนักหน่วง โดยนำเสนอทำนองหลัก C (ห้องที่ 107-145) โดยนำทำนองเพลงเก้าหัวทั้งหมดมาดัดแปลงและพัฒนา ปรับเปลี่ยนการวางแนวเสียงประสานให้แตกต่างจากตอนกลาง ซึ่งทำให้บทประพันธ์เพลงเร้าอารมณ์มากขึ้น ผู้วิจัยปรับเปลี่ยนทางเดินคอร์ดโดยนำเสนอทางเดินคอร์ดของโมด F ปริเจียนมากขึ้นและใช้ร่วมกับบันไดเสียงคู่ขนานคือทางเดินคอร์ดของโมด F โดเรียน และทางเดินคอร์ดของโมด F เอโอเลียน ผู้วิจัยทำการเปลี่ยนท่วงเสียงโดยใช้แนวคิดท่วงเสียงสัมพันธ์ (ห้องที่ 126) จากท่วงเสียง F ไมเนอร์ ไปยังท่วงเสียง C ไมเนอร์ ในช่วงที่บรรเลงอยู่บนท่วงเสียง C ไมเนอร์นั้น ผู้วิจัยได้ผสมผสานทางเดินคอร์ด C โดเรียน ทางเดินคอร์ดของ C ปริเจียน ทางเดินคอร์ดของโมด C มิก โซลิเดียน และทางเดินคอร์ดของโมด C โดเรียน (อธิบายเพิ่มเติมในหัวข้อ 4.3) แล้วเข้าสู่ท่อนอิมโพรไวส์ของทอมโบน ผู้วิจัยกำหนดแนวทางการดำเนินทำนองของท่อนอิมโพรไวส์ทอมโบนนี้ โดยให้ใช้โมด Ab ลิเดียน เมื่อบรรเลงบนคอร์ด $Abmaj^7$ และให้ใช้โมด Bb มิก โซลิเดียน เมื่อบรรเลงบนคอร์ด Bb^7 ต่อมาในตอนท้าย (ห้องที่ 162) เป็นการอิมโพรไวส์ร่วมกันระหว่างเครื่องแซกโซโฟนกับเครื่องทอมโบน โดยสลัดกันอิมโพรไวส์ มีเสียงประสานเป็นทางเดินคอร์ด i-ii คือ $Fm^{11}-Gm^{11}$ ของ F โดเรียน ผู้วิจัยจึงกำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ในท่อนนี้ โดยให้ใช้โมด F โดเรียน จากนั้นเข้าสู่ทำนองหลัก C อีกครั้งบนท่วงเสียง C ไมเนอร์ (ห้องที่ 172) และในช่วงท้ายสุดของบทประพันธ์เพลง ได้นำส่วนหนึ่งของทำนองหลัก A มาบรรเลงอีกครั้ง (ห้องที่ 192-จบ) โดยมีเครื่องแซกโซโฟนและทอมโบนร่วมกันอิมโพรไวส์ โดยผู้วิจัยกำหนดให้ผู้อิมโพรไวส์จินตนาการถึงอารมณ์ความรู้สึกของผีเมิ่งที่ได้ปลดปล่อยออกมา ผวนกกับเสียงประสานแบบเต็มวงจึงสร้างความยิ่งใหญ่ให้กับช่วงสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงนี้ ก่อนลากเสียงยาวประกอบกับเครื่องหมายเน้นหนัก (Sforzando) แล้วจบพร้อมกันแบบเต็มวง ดังตัวอย่างที่ 4.1

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง *เจิ้งมอนฝงเม้ง*

Jerng Mon Fon Meng

Swing ♩ = 170

Napat Tanuchid

ตอนต้น

Fm¹¹

4 โน้ตในคอร์ด Fm11
9 1 5 11 b7 5 b3 1

7 Fm¹¹

9 Fm¹¹ (Piano Solo)
(F Dorian)

13

17 Fm¹¹

21

25 Fm¹¹ โมทีฟ
mp

29 การพัฒนาโดยการปรับโน้ต

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักกับทประพันธ์เพลง *เงาของเพื่อนมิ่ง* (ต่อ)

33 *mf* การพัฒนาโดยการปรับโน้ต

37 การพัฒนาโดยการปรับโน้ต

41 *Fm*¹¹

45

48 *Gm*⁷ *Ab*⁷ *D^bmaj*⁷ *E*⁷ *A*^{maj⁷ ทอนเชื่อม}

51 *C*⁷ *F*⁹ *f*

54 *Fm*¹¹

58 **ตอนกลาง** *Fm*¹¹ โมทีฟ

61 *B^b7*

63 การพัฒนาโดยซีควเอนซ์ *B^bm*⁷ *E^b7*

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักกับทฤษฎีเพลง *เจมมอญเพื่อนมิ่ง* (ต่อ)

โมทีฟ

67 Fm⁷ *f* *การพัฒนาโดยซีควเอนซ์* Bb⁷ 3

71 Bbm⁷ Gbmaj⁹

75 Fm¹¹ (Alto Sax. Solo)
(F Dorian)

79

83

87

91 Fm¹¹

95

99

103 Cm⁷ *v*

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music. The first staff (measures 67-70) starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 4/4. It features a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5. Above the staff, a bracket labeled 'โมทีฟ' (Motif) spans measures 67-70. Chords Fm7 and Bb7 are indicated above the staff. A dynamic marking 'f' is below measure 67. A '3' above measure 70 indicates a triplet. Below the staff, the text 'การพัฒนาโดยซีควเอนซ์' (Development by sequence) is written. The second staff (measures 71-74) continues the melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5. Chords Bbm7 and Gbmaj9 are indicated above the staff. The third staff (measures 75-78) is marked '(Alto Sax. Solo)' and '(F Dorian)'. It shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักกับทประพันธ์เพลง *เงิมมอญเพื่อนมิ่ง* (ต่อ)

ตอนท้าย

107 โมหีฟ

111 การพัฒนาโดยการซ้ำ

115 โมหีฟ

119 การพัฒนาโดยการซ้ำ

123 โมหีฟ

126 เปลี่ยนทฤษฎีเสียงจาก F ไมเนอร์ เป็น C ไมเนอร์

130 การพัฒนาโดยการซ้ำ

134 โมหีฟ

138 การพัฒนาโดยการซ้ำ

142 โมหีฟ

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักกับทประพันธ์เพลง *เจมมอญเพื่อนมิ่ง* (ต่อ)

(Trombone Solo) 5

146 $A\flat\text{maj}7$ $B\flat7$
 (Ab Lydian) (Bb Mixolydian)

150 $A\flat\text{maj}7$ $B\flat7$

154 $A\flat\text{maj}7$ $B\flat7$

158 $A\flat\text{maj}7$ $B\flat7$

162 (Alto 1 Trade 4 With Trombone 2)
 $F\text{m}^{11}$ $G\text{m}^{11}$ $F\text{m}^{11}$ $G\text{m}^{11}$
 (F Dorian)

166 $F\text{m}^{11}$ $G\text{m}^{11}$ 1. $F\text{m}^{11}$ $G\text{m}^{11}$ (X 4 Times)

170 2. $G\text{m}7$ โมท็อฟ $\text{Cm}7$

173 $A\flat\text{maj}7$ $E\flat7$

การพัฒนาโดยการซ้ำ

176 $F\text{m}7$ $\text{C}7$

180 $\text{Cm}7$ $A\flat\text{maj}7$

ตัวอย่างที่ 4.1 โน้ตทำนองหลักบทประพันธ์เพลง *เงิมนูเพื่อนมิ่ง* (ต่อ)

184 Gbmaj7

188 Fm7 Gm7 Cm7

192 โมทีฟ Fm11

196 การพัฒนาโดยการซ้ำ Fm11

200 การพัฒนาโดยการซ้ำ Fm11

204 Fm6 sfz

4.3 เสียงประสาน

4.3.1 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก A

ทำนองหลัก A พบได้ในห้องที่ 1-8, 17-24 และ 41-47 ในตอนต้นใช้แนวคิดการดำเนินคอร์ดแบบโมคัลแจ็ส ใช้คอร์ด Fm¹¹ เพียงคอร์ดเดียวในการดำเนินเสียงประสานในทำนองหลัก A นี้ ปรากฏดังตัวอย่างที่ 4.2

ตัวอย่างที่ 4.2 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก A

Swing ♩ = 170

Fm¹¹

5 Fm¹¹

จากตัวอย่างที่ 4.2 จะเห็นได้ว่าในทำนองหลัก A นี้ใช้การดำเนินคอร์ด Fm¹¹ เพียงคอร์ดเดียว เช่นเดียวกับทำนองหลัก A' ในตอนท้าย ห้องที่ 192-206 ก็มีการดำเนินคอร์ดเพียงคอร์ดเดียวเช่นกัน เพียงแต่ในตอนจบเพลงได้เปลี่ยนมาใช้คอร์ด Fm⁶ เพื่อให้ได้เสียงเอกลักษณ์ของ F โดเรียนในตอนจบ ดังตัวอย่างที่ 4.3

ตัวอย่างที่ 4.3 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก A'

M

192 Fm¹¹ Em¹¹

200 Fm¹¹ Fm⁶

ff sfz

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 ด้วยการใช้ออร์ดจากโหมดต่าง ๆ มาใช้ร่วมกันในการดำเนินคอร์ด ในห้องที่ 58-74 นั้น มีการดำเนินคอร์ดเป็น $i-IV-iv-bVII-i-IV-iv-bII$ คือ $Fm^7-Bb^7-Bbm^7-Eb^7-Fm^7-Bb^7-Bbm^7-Gbmaj^9$ ในบริบทนี้ผู้วิจัยใช้ทางเดินคอร์ดของโหมด F โดเรียนผสมผสานคอร์ด $iv-bVII$ คือ Bbm^7-Eb^7 ที่ถูกนำมาจากทางเดินคอร์ดของโหมด F เอโอเลียน รวมไปถึงคอร์ด bII คือ $Gbmaj^9$ ที่นำมาจากทางเดินคอร์ดจากโหมด F ฟริเจียน ดังตัวอย่างที่ 4.5

ตัวอย่างที่ 4.5 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก C (ห้องที่ 58-74)

The musical score consists of five staves of music in treble clef, showing chord progressions and dynamics. The key signature has one flat (Bb).

- Staff 1 (Measures 58-60):** Starts with a whole note chord Fm^{11} . The melody begins with a half note F (marked f) and a half note Bb (marked mf). The mode is labeled "F Dorian : i".
- Staff 2 (Measures 61-62):** A whole note chord Bb^7 is held across two measures. The mode is labeled "IV".
- Staff 3 (Measures 63-66):** Measures 63-64 have a whole note chord Bbm^7 (mode "F Aeolian : iv"). Measures 65-66 have a whole note chord Eb^7 (mode "bVII"). The melody ends with a half note Eb (marked mf).
- Staff 4 (Measures 67-70):** Measures 67-68 have a whole note chord Fm^7 (mode "F Dorian : i"). Measures 69-70 have a whole note chord Bb^7 (mode "IV"). The melody ends with a half note Bb (marked f).
- Staff 5 (Measures 71-74):** Measures 71-72 have a whole note chord Bbm^7 (mode "F Aeolian : iv"). Measures 73-74 have a whole note chord $Gbmaj^9$ (mode "F Phrygian : bII"). The melody ends with a half note G (marked ff).

การดำเนินคอร์ดทำนองหลัก C ในห้องที่ 107-145 มีทางเดินคอร์ดที่แตกต่างออกไปจากเดิม โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน คือส่วนแรกเป็นทำนองหลัก C ที่บรรเลงบนกุญแจเสียง F ไมเนอร์และส่วนที่สองทำนองหลัก C ที่บรรเลงบนกุญแจเสียง C ไมเนอร์ ในส่วนแรก ห้องที่ 107-125 ได้ใช้การผสมผสานทางเดินคอร์ดจากโหมด F เอโอเลียน บันไดเสียง F ฮาโมนิกไมเนอร์ ทางเดินคอร์ดจากโหมด F โดเรียน และ F ฟริเจียน มีการดำเนินคอร์ดเป็น i-II-v-i-IV-i-v-i-V-VI-III-bVII นั่นคือ $Fm^{11}-Gbmaj^7-Cm^7-Fm^{11}-Bb^7-Fm^{11}-Cm^7-Fm^{11}-C^7-Dbmaj^7-Ab^9-Eb^7$ ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในตัวอย่างที่ 4.6

ตัวอย่างที่ 4.6 การดำเนินคอร์ดในทำนองหลัก C (ห้องที่ 107-125)

107 Fm^{11} $Gbmaj7$ Cm^7
 F Phrygian : i II F Aeolian : v

111 Fm^{11} Bb^7
 F Dorian : i IV

115 Fm^{11} Cm^7/Eb
 i F Aeolian : v

119 Fm^{11} C^7
 F Ionian#5 : i V

123 $Dbmaj7$ Ab^9 Eb^7
 F Phrygian : VI III F Aeolian : $bVII$

ทำนองหลัก C ในห้องที่ 126-145 นั้น ได้เปลี่ยนทฤษฎีเสียงจากเดิมที่บรรเลงอยู่บนพื้นฐานของทฤษฎีเสียง F ไมเนอร์ เปลี่ยนทฤษฎีเสียงเป็น C ไมเนอร์ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีเสียงสัมพันธ์ จากนั้นได้ผสมผสานการดำเนินคอร์ดจากโหมด C เอโอเลียน ร่วมกับทางเดินคอร์ดจากโหมด C โดเรียน โหมด C ฟริเจียน โหมด C มิกโซลิดีอัน และ โหมด C โลครีอัน สามารถอธิบายทางเดินคอร์ดเป็น i-VI-III-iv-I-i-VI- bV -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)

126 Cm⁷ A^bmaj⁹ Eb⁷
 C Aeolian : i VI C Phrygian : III

130 Fm⁷ C⁷
 C Aeolian : iv C Mixolydian : I

134 Cm⁷ A^bmaj⁷
 C Aeolian : i VI

138 G^bmaj⁷ Eb⁷maj⁷
 C Locrian : \flat V C Dorian : III

142 Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷ sfz i
 C Aeolian : iv v

4.3.4 การดำเนินคอร์ดโคลเทรนเซนเจส

การดำเนินคอร์ดโคลเทรนเซนเจส ผู้วิจัยได้นำแนวคิดนี้มาใช้ในช่วงเชื่อม ห้องที่ 48-52 โดยการใช้การเคลื่อนที่ของบันไดเสียงวงจรคู่ 3 เมเจอร์ ผสมผสานกับการดำเนินคอร์ด ประเภท V-I โดยผู้วิจัยให้คอร์ด Gm⁷ เป็นคอร์ด ii ของกุญแจเสียง F เมเจอร์ ต่อมาคอร์ด Ab⁷ กับคอร์ด Dbmaj⁷ ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V-I ของกุญแจเสียง Db เมเจอร์ ส่วนคอร์ด E⁷ กับ Amaj⁷ ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V-I ของกุญแจเสียง A เมเจอร์ และสุดท้ายคอร์ด C⁷ กับคอร์ด F⁹ ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V-I ของกุญแจเสียง F เมเจอร์ เห็นได้ว่าการย้ายกุญแจเสียง 3 ครั้ง จะกลับมายังกุญแจเสียง F เมเจอร์อีกครั้ง ตรงตามแนวคิดโคลเทรนเซนเจส ดังตัวอย่างที่ 4.8

ตัวอย่างที่ 4.8 การดำเนินคอร์ด โคลทเรนเซนเจสในช่วงเชื่อม (ห้องที่ 48-53)

E F Major D \flat Major A Major F Major

48 Gm⁷ Ab⁷ D \flat maj⁷ E⁷ A^{maj}⁷ C⁷ F⁹

[ii] [V] [I] [V] [I] [V] [I]

4.4 การวางแนวเสียง

ในการวางแนวเสียง ผู้วิจัยใช้การวางเสียงประสานแบบวางชิด และใช้การวางเสียงประสานแบบเปิด การวางแนวเสียงแบบเสียงประสานไว้โน้ตพื้นต้น และเสียงประสานแบบคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน

4.4.1 เสียงประสานแบบวางชิด

เสียงประสานแบบวางชิดเป็นเสียงประสานที่โน้ตในแต่ละคอร์ดวางเรียงกันไม่เกิน 1 ช่วงคู่แปด แต่สำหรับแนวต่ำสุดสามารถห่างออกไปเกิน 1 ช่วงคู่แปด ได้ ผู้วิจัยใช้การวางเสียงประสานลักษณะนี้ในช่วงที่ต้องการให้เสียงประสานออกมาเป็นกลุ่มก้อน ดังตัวอย่างที่ 4.9

ตัวอย่างที่ 4.9 การวางแนวเสียงแบบเสียงประสานแบบวางชิดในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 48-53)

E Close harmony

48

Sax. p f

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)

4.4.4 เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน

ผู้วิจัยใช้เสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อนเป็นพื้นหลังในการอิมโพรไวส์ โดยจัดวางให้กลุ่มเครื่องทอมโบนบรรเลงช่วงแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ 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 เช่น ทำนองหลัก C ผู้วิจัยได้ให้เครื่องแซกโซโฟนบรรเลงทำนองแบบยูนิซันจากนั้นกลุ่มเครื่องทรัมเป็ตและกลุ่มเครื่องทอมโบนก็บรรเลงทำนองแบบยูนิซันเช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 4.13 และตัวอย่างที่ 4.14

ตัวอย่างที่ 4.13 การเรียบเรียงทำนองแบบยูนิซันทำนองหลัก C ในกลุ่มแซกโซโฟน (ห้องที่ 58-64)

58 Unison

Alto Sax.1
Alto Sax.2
Ten. Sax.1
Ten. Sax.2
Bari. Sax.

f *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Detailed description: This musical score shows a unison passage for five saxophone parts: Alto Sax.1, Alto Sax.2, Ten. Sax.1, Ten. Sax.2, and Bari. Sax. The score is marked with a '58' and a bracket labeled 'Unison' above the first four staves. The music begins with a whole note rest, followed by a half note G4 (marked *f*), and then a half note G4 (marked *mf*). The melody continues with quarter notes: A4 (marked *f*), Bb4 (marked *mf*), C5 (marked *f*), and Bb4 (marked *mf*). The Bari. Sax. part starts with a whole note G3 (marked *f*), followed by a half note G3 (marked *mf*), and then a half note G3 (marked *f*). The score includes dynamic markings *f* and *mf* throughout.

ตัวอย่างที่ 4.14 การเรียบเรียงทำนองแบบยูนิซันทำนองหลัก C ในกลุ่มทรัมเป็ตและกลุ่มทรอมโบน (ห้องที่ 65-71)

Unison

Tpt.1
Tpt.2
Tpt.3
Tpt.4
Tbn.1
Tbn.2
Tbn.3
B. Tbn.

mf *f* *mf* *f* *f* *f* *f* *f*

Detailed description: This musical score shows a unison passage for eight brass parts: four trumpets (Tpt.1-4) and four trombones (Tbn.1-4, B. Tbn.). The score is marked with a 'Unison' label above the first four staves. The music begins with a whole note rest, followed by a half note G4 (marked *mf*), and then a half note G4 (marked *f*). The melody continues with quarter notes: A4 (marked *mf*), Bb4 (marked *f*), C5 (marked *mf*), and Bb4 (marked *f*). The B. Tbn. part starts with a whole note G3 (marked *f*), followed by a half note G3 (marked *f*), and then a half note G3 (marked *f*). The score includes dynamic markings *mf* and *f* throughout.

4.5.1.2 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 2 แนว

การวางแนวเสียง 2 แนว ผู้วิจัยได้ทำการวางแนวเสียงลักษณะนี้ไว้ในทำนองหลัก A (ห้องที่ 1-8) วางแนวเสียงบนทำนอง 2 แนวบนเป็นเสียงประสานขึ้นคู่ 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 แนวเป็นขึ้นคู่ 3 เมเจอร์และขึ้นคู่ 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 แนวเป็นเสียงประสานขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟคไว้นั้น มาเพิ่มอีก 1 แนว โดยการวางแนวเสียงเป็นขึ้นคู่ 8 เพอร์เฟค (Octave) ดังตัวอย่างที่ 4.17

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

จากตัวอย่างที่ 4.17 จะเห็นว่าแนวทำนองแนวบนสุดและแนวล่างสุดของกลุ่มเครื่องทรัมเป็ตใช้การประสานเสียงเป็นขึ้นคู่ 8 เพอร์เฟค

4.5.1.4 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 4 แนว

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

ตัวอย่างที่ 4.18 การเรียบเรียงแนวทำนองแบบวางแนวเสียง 4 แนวบนทำนองหลัก B

4.5.2 แนวพื้นหลัง

ผู้วิจัยใช้หลากหลายแนวคิดในการสร้างแนวพื้นหลังของแต่ละท่อน โดยผู้วิจัยใช้แนวคิด ออสตินาโต (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)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 25 to 32. The Saxophone section (Sax. Sec.) plays measures 25 and 26, with dynamics *mp*. The Brass section (Brass Sec.) includes Trumpet and Trombone parts for measures 25 and 26, with dynamics *mp*. A 'C' time signature change is indicated at the start of measure 25. The second system covers measures 33 to 40. The Saxophone section plays measures 33 and 34, with dynamics *mf*. The Brass section plays measures 33 to 40, with dynamics *mf*. The score is labeled with '1. Ostinato' and '2. Ostinato' for the first system, and '3. Ostinato' and '4. Ostinato' for the second system. A *sfz* marking is present at the end of measure 34 in both sections.

จากตัวอย่างที่ 4.19 เห็นได้ว่าแนวเสียงของเครื่องบาริโทนแซกโซโฟนและแนวเสียงของเครื่องเบสทอมโบนบรรเลงโน้ต F G A \flat A \flat และ G แล้วเล่นโน้ตตามข้างต้นด้วยอัตราส่วนเดิมเข้าไปในลักษณะเดิม

4.5.2.2 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 2 แนว

ผู้วิจัยวางแนวเสียง 2 แนว ไว้ในแนวพื้นหลังของท่านองหลัก A (ห้องที่ 1-8) โดยกำหนดให้แนวพื้นหลังนี้เป็นเสียงประสาน 2 แนวขึ้นคู่ 5 เพอร์เฟค ดังตัวอย่างที่ 4.20

ตัวอย่างที่ 4.20 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 2 แนวบนท่านองหลัก A

The image shows a piano accompaniment score for two systems. The first system is labeled 'Fm11' and '2 Part 5th Voicing'. The second system is labeled '5' and 'Fm11' and '2 Part 5th Voicing'. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with two parts of a 5th voicing.

4.5.2.3 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 3 แนว

ผู้วิจัยได้วางแนวเสียง 3 แนว เป็นแนวพื้นหลังไว้บนท่านองหลัก C ในแนวเสียงของกลุ่มเครื่องทรัมเป็ตและกลุ่มเครื่องทอมโบนขณะที่กลุ่มเครื่องนั้น ๆ ไม่ได้บรรเลงท่านอง ดังนั้นจึงจะมีการบรรเลงท่านองสลับกับการบรรเลงพื้นหลังด้วยการวางเสียงประสาน 3 แนว บนกลุ่มเครื่องดังกล่าว พบได้ในห้องที่ 69-72 ดังตัวอย่างที่ 4.21

ตัวอย่างที่ 4.21 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 3 แนวบนทำนองหลัก C

Musical score for Example 4.21. It features three staves: Sax. Sec. (Saxophone Section), Trumpet, and Trombone. The Sax. Sec. staff starts at measure 68 and has a 'Melody' label above it. The Trumpet and Trombone staves have 'Melody' labels above them and '3 Part Background' labels below them. The score includes dynamic markings like *f* and *sf*.

4.5.2.4 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 4 แนว

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

ตัวอย่างที่ 4.22 การเรียบเรียงแนวพื้นหลังโดยการวางแนวเสียง 4 แนว (ห้องที่ 130-145)

Musical score for Example 4.22. It features three staves: Trumpet, Brass Sec. (Brass Section), and Trombone. The Trumpet staff has a 'Melody' label above it. The Brass Sec. and Trombone staves have '4 Part Background' labels below them. The score includes dynamic markings like *sf* and *fz*.

จากตัวอย่างที่ 4.22 จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยเลือกใช้เสียงประสานแบบปิดในแนวพื้นหลังเพื่อต้องการให้เสียงรวมตัวกันเป็นกลุ่ม เนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้ทำนองโคดเด่นจึงวางแนวพื้นหลังออกมาในรูปแบบดังกล่าวนี้

4.5.3 กลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ (Rhythm Section)

การบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบในบทประพันธ์เพลง *เงาฝัน* ผู้อำนวยผู้วิจัยได้วางแนวทางการบรรเลงโดยคำนึงถึงอิสระของผู้บรรเลง 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)

The musical score for Piano accompaniment consists of three systems, each with a treble and bass clef staff. The notation includes chords and rhythmic patterns (diagonal lines) in the treble staff, and rests in the bass staff.

- System 1 (Measures 107-113):** Starts with a first ending bracket labeled 'I' above measure 107. Chords are Fm¹¹, G^{maj7}, Cm⁷, Fm¹¹, and Bb⁷. The dynamic marking 'Piano' is above measure 110, and 'f' is in the first measure.
- System 2 (Measures 114-119):** Chords are Fm¹¹, Cm⁷/Eb, and Fm¹¹.
- System 3 (Measures 120-125):** Chords are C⁷, D^bmaj⁷, Ab⁹, and Eb⁷.

จากตัวอย่างที่ 4.23 การบันทึกโน้ตในลักษณะนี้เป็นการให้อิสระในการบรรเลงคอร์ด โดยให้ผู้เล่นกำหนดรูปแบบในการบรรเลงร่วมได้เอง ทั้งในด้านรูปแบบการพลิกกลับของคอร์ดและด้านจังหวะ โดยยังคำนึงถึงคอร์ดที่บันทึกไว้ในแต่ละห้อง

4.5.3.2 บทบาทของเครื่องกีตาร์

ผู้วิจัยต้องการให้เครื่องกีตาร์สร้างสีสันของเสียงให้แก่บทประพันธ์เพลง โดยผู้วิจัยกำหนดให้กีตาร์ใช้เสียงแตก (Distortion) และกำหนดบรรเลงทำนองหลัก A เป็นขั้ว 4 เพอร์เฟค รวมถึงขั้ว 5 เพอร์เฟคด้วย ในส่วนของจุดอื่นนั้น ผู้วิจัยได้ให้ผู้บรรเลงกีตาร์บรรเลงตามอิสระตามคอร์ดที่กำกับไว้ในบทประพันธ์เพลง ดังตัวอย่างที่ 4.24

ตัวอย่างที่ 4.24 ทำนองหลัก A กำหนดให้กีตาร์ใช้เสียงแตกโดยบรรเลงเป็นขั้ว 4 เพอร์เฟคและขั้ว 5 เพอร์เฟค (ตัวอย่างจากทำนองหลัก A ห้องที่ 17-24)

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff is labeled 'Guitar' and 'B (Guitar Distortion)'. It begins at measure 17 with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The notation includes a sequence of chords: Fm11, P4, P4, P4, P4, P4, P4, P4, P5, P5. The second staff also begins at measure 21 with P5, P5 chords. The notation includes dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation like 'acc' and 'pizz'.

4.5.3.3 บทบาทของเครื่องเบส

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

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

162 K Fm¹¹ Gm¹¹ Fm¹¹ Gm¹¹ Fm¹¹ Gm¹¹ 1. Fm¹¹ Gm¹¹ (X 4 Times)

4.5.3.4 บทบาทของกลองชุด

ในส่วนของกลองชุด ผู้วิจัยได้ให้อิสระในการบรรเลงเป็นอย่างมากเนื่องจากต้องคอยสนับสนุนให้บทประพันธ์เพลงมีจังหวะที่มั่นคงแข็งแรงแล้วยังต้องบรรเลงในจังหวะซวิงที่เร้าใจ ดังนั้นผู้วิจัยจึงบันทึกโน้ตเพียงส่วนที่ต้องยูนิชันกับวงเท่านั้น ในเทคนิคอื่น ๆ ผู้วิจัยจะบันทึกเป็นตัวหนังสือแล้วให้ผู้บรรเลงกลองชุดเลือกรูปแบบการบรรเลงเอง ดังตัวอย่างที่ 4.26

ตัวอย่างที่ 4.26 ตัวอย่างการบันทึกโน้ตกลองชุดในห้องที่ 1-16

Swing $\text{♩} = 170$
Fills In

9 A (Piano Solo.)

13 (Fills Only Last Time)

4.6 การอิมโพรไวส์

บทประพันธ์เพลง *จึงมอญพื่อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์เพลงที่ให้ความสำคัญในการอิมโพรไวส์ เพื่อให้ผู้อิมโพรไวส์ถ่ายทอดความรู้สึก จินตนาการของพิธีกรรมการพื่อนเม็งในอุดมคติของแต่ละบุคคลผ่านเสียง โดยผู้วิจัยจะกำหนดบันไดเสียงหรือ โหมดเบื้องต้นเพื่อให้ผู้อิมโพรไวส์ใช้เป็นหลักในการบรรเลง

4.6.1 การอิมโพรไวส์ด้วยโหมดและบันไดเสียง

ในการอิมโพรไวส์นั้น โดยทั่วไปแล้วมักใช้บันไดเสียงที่ตรงกับกุญแจเสียงของบทประพันธ์เพลง ผู้วิจัยจึงเพิ่มทางเลือกให้แก่ผู้อิมโพรไวส์ โดยการระบุโหมดที่สามารถสร้างสีสันของเสียงนอกเหนือจากบันไดเสียงหลักลงไป ในโน้ตของผู้อิมโพรไวส์ ทั้งนี้ผู้อิมโพรไวส์อาจเลือกใช้บันไดเสียงควบคู่ไปกับโหมดก็ได้ ดังตัวอย่างที่ 4.27, 4.28, 4.29 และ 4.30

ตัวอย่างที่ 4.27 การใช้โหมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A (รอบที่ 1)

The musical notation for Example 4.27 is presented in two systems. The first system shows a treble clef with a key signature of one flat (F major/D minor) and a common time signature. It includes a piano part with a bass line of eighth notes and a treble line with a melodic line. The second system shows a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It includes a piano part with a bass line of eighth notes and a treble line with a melodic line. The notation is labeled with 'Fm11' and 'F Natural minor Scale'.

ตัวอย่างที่ 4.28 การใช้โมคและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A (รอบที่ 2)

F Dorian

F Dorian

จากตัวอย่างที่ 4.27 และตัวอย่างที่ 4.28 เห็นได้ว่าผู้อิมโพรไวส์ในเครื่องเปียโนนั้นใช้บันไดเสียงร่วมกันกับโมคในการอิมโพรไวส์ ในช่วงอิมโพรไวส์รอบแรกนั้นผู้อิมโพรไวส์ใช้บันไดเสียง F เนเจอร์ลไมเนอร์ร่วมกับบันไดเสียง F ฮาโมนิกไมเนอร์ ส่วนในรอบที่สองผู้อิมโพรไวส์ใช้โน้ตจากโมค F โดเรียนทั้งสิ้นซึ่งเป็นโมคที่ผู้วิจัยระบุไว้จนกระทั่งสิ้นสุดการอิมโพรไวส์

ตัวอย่างที่ 4.29 การใช้โมคและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบนจุดซ้อม G

Fm¹¹

F Dorian

F Dorian

F Dorian

F Dorian

จากตัวอย่างที่ 4.29 ผู้อิมโพรไวส์ใช้โหมด F โดเรียนทั้งหมดในการอิมโพรไวส์บนจุดซ้อม G ใน 16 ห้องแรก เนื่องจากการอิมโพรไวส์นั้นได้เริ่มจากการใช้โหมดดังกล่าวอย่างชัดเจน โดยเริ่มจากโน้ต B \flat ไป C จบที่โน้ตตัว D ในโมติฟแรก ซึ่งโน้ตตัว D แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของเสียงในโหมด F โดเรียน หลังจากนั้นพบการใช้โน้ตตัว D อีกครั้งในการอิมโพรไวส์ห้องที่ 12 และห้องที่ 14 ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าผู้อิมโพรไวส์ใช้โหมด F โดเรียนทั้งหมดในการอิมโพรไวส์ 16 ห้องนี้ ตรงตามโหมดที่ผู้วิจัยระบุไว้ในช่วงอิมโพรไวส์ของเครื่องแซกโซโฟน

ตัวอย่างที่ 4.30 การใช้โหมดและบันไดเสียงในการอิมโพรไวส์ของทอมโบนบนจุดซ้อม J

จากตัวอย่างที่ 4.30 ผู้วิจัยได้ระบุโหมดในการอิมโพรไวส์ของทอมโบนบนจุดซ้อม J อยู่ 2 โหมดด้วยกันคือ โหมด Ab ลิเดียน และโหมด B \flat มิกโซลิเดียน โดยผู้อิมโพรไวส์ได้นำโหมดดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการอิมโพรไวส์ สังเกตได้จากการใช้โน้ตตัว D ตลอดช่วงการอิมโพรไวส์ทั้ง 16 ห้องที่ยกตัวอย่างมานี้ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าผู้อิมโพรไวส์ใช้โหมด Ab ลิเดียนบรรเลงบนคอร์ด Abmaj7 และใช้โหมด B \flat มิกโซลิเดียนบรรเลงบนคอร์ด B \flat 7 ตลอดช่วงการอิมโพรไวส์นี้

4.6.2 การอิมโพรไวส์โดยการพัฒนาโมทีฟ

การอิมโพรไวส์โดยการพัฒนาโมทีฟเป็นแนวคิดหนึ่งที่น่าสนใจ เนื่องจากการสร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ให้สัมพันธ์กับโมทีฟที่เกิดขึ้นมีความลึกซึ้งทางดนตรีในหลากหลายด้าน ทั้งด้านลักษณะจังหวะ รวมไปถึงความรู้ความเข้าใจในเสียงประสาน ดังนั้นหากผู้อิมโพรไวส์ใช้การพัฒนาโมทีฟได้ดีจะทำให้การอิมโพรไวส์นั้นน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างที่ 4.31, 4.32 และ 4.33

ตัวอย่างที่ 4.31 การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของเปียโนบนจุดซ้อม A

The image shows a musical score for Piano in 7/8 time. The right hand (treble clef) contains a melodic line with several triplet markings. Brackets above the staff label 'Rhythmic motif' and 'Rhythmic repetition'. The left hand (bass clef) consists of a steady eighth-note accompaniment. A large watermark of Rajabhat University is visible in the background.

จากตัวอย่างที่ 4.31 เปียโนได้ใช้การพัฒนาโมทีฟโดยการซ้ำลักษณะจังหวะในการอิมโพรไวส์บนจุดซ้อม A โดยใช้การซ้ำลักษณะจังหวะ คือมีการดัดแปลงทำนองด้วยการเปลี่ยนระดับเสียง แต่ลักษณะจังหวะยังคงเดิม

ตัวอย่างที่ 4.32 การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบนจุดซ้อม G

The image shows four staves of music for Alto Saxophone in 4/4 time. The first staff is labeled 'Alto Sax' and 'Dm11'. It features a 'Motif' (a triplet of eighth notes) and a 'Transformation' (the motif with altered intervals). The second staff is labeled 'Alto Sax.' and shows a more complex melodic line. The third staff is labeled 'Alto Sax.' and shows a line with a triplet. The fourth staff is labeled 'Alto Sax.' and shows a line with three triplet markings. Brackets below the staff label 'Motif', 'Sequence', and 'Sequence'. A large watermark of Rajabhat University is visible in the background.

จากตัวอย่างที่ 4.32 เห็นได้ว่าการอิมโพรไวส์ของแซกโซโฟนบนจุดซ้อม G นั้นได้ใช้การพัฒนาโมทีฟโดยการใช้การปรับโน้ต คือรักษาลักษณะจังหวะของทำนองเดิมไว้แล้วปรับโน้ต แต่จะมีความคลาดเคลื่อนของชั้นคู่เล็กน้อย หลังจากนั้นได้ใช้การพัฒนาโมทีฟโดยซีเควนซ์ เป็นลักษณะการทำซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียงกัน

ตัวอย่างที่ 4.33 การพัฒนาโมทีฟในการอิมโพรไวส์ของทรอมโบนบนจุดซ้อม J

Tbn. $A\flat maj7$ Motif $B\flat 7$ Repetition

Motif Repetition Repetition Motif Repetition Repetition

จากตัวอย่างที่ 4.33 ทรอมโบนนำการพัฒนาโมทีฟมาใช้ในการอิมโพรไวส์โดยการใช้ซ้ำ ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่สามารถทำให้ผู้ฟังจดจำเสียงที่ผู้อิมโพรไวส์สื่อออกไปได้ ในที่นี้ทรอมโบนได้ใช้แนวคิดนี้ในห้องที่ 5-8 ของจุดซ้อม J



บทที่ 5

สรุปบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *เจิมมอญพ็อนเม็ง* เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้น โดยมีแรงบันดาลใจจากภูมิปัญญาของผู้วิจัยและความประทับใจต่อบทเพลง *เกี้ยวห้า* ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญต่อพิธีกรรมพ็อนเม็งของจังหวัดลำปาง จากแนวคิดและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้สร้างแนวทำนองของบทประพันธ์จากการนำทำนองเพลง *เกี้ยวห้า* มาดัดแปลง รวมถึงการนำทำนองดังกล่าวไปพัฒนาในส่วนอื่น ๆ จากการศึกษาค้นคว้าผู้วิจัยได้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ทั้งหมด สามารถสรุปได้ดังนี้

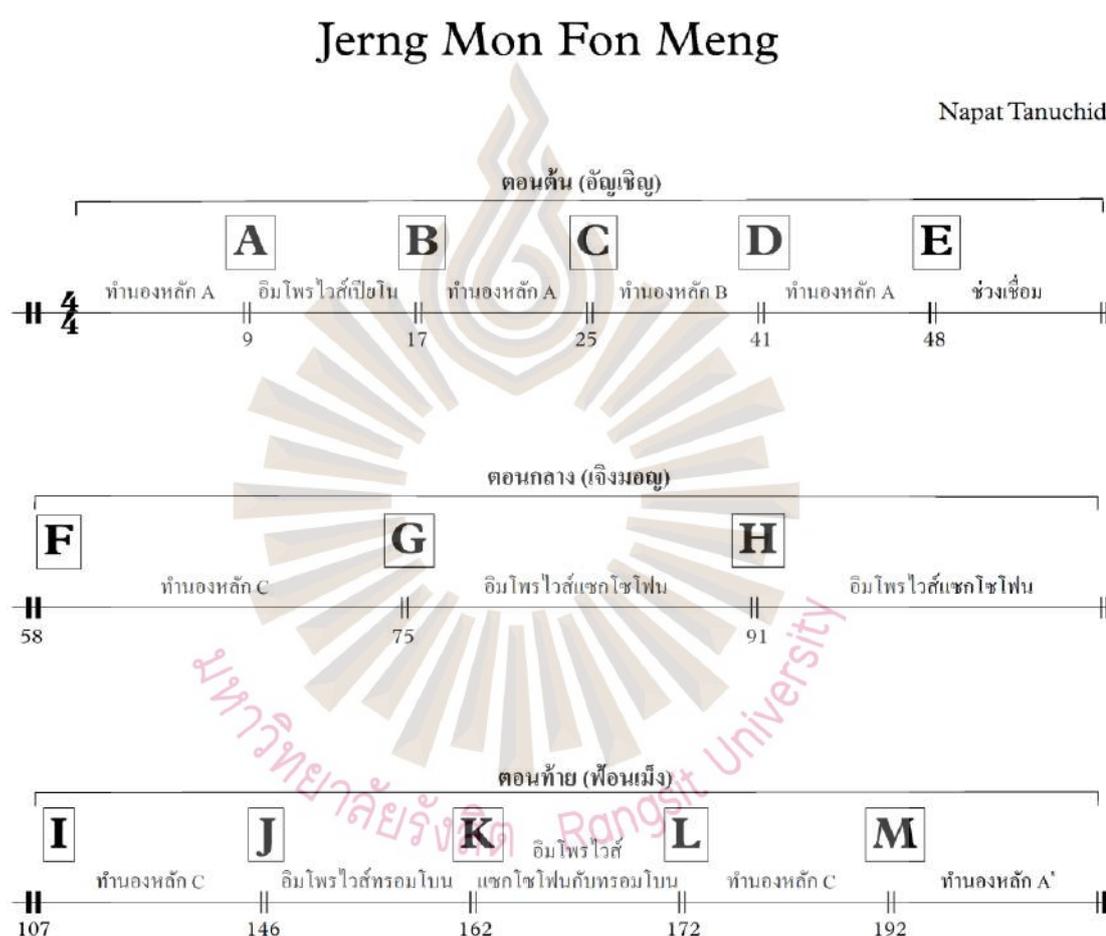
5.1 สรุปแนวคิดบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *เจิมมอญพ็อนเม็ง* มีความยาวประมาณ 7 นาที เป็นบทประพันธ์ที่ใช้ทฤษฎีจากดนตรีแจ๊สเป็นหลักและประพันธ์ในรูปแบบวงแจ๊สบิกแบนด์ โดยมีแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์ประกอบด้วย แนวคิดในการใช้โมด แนวคิดเสียงประสาน ไร้นัดพื้นต้น แนวคิดเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน แนวคิดเสียงประสานของระบบ โคลเทรนเซนเจส แนวคิดออสตินาโต เทคนิคการย้ายท่วงเสียงสัมพันธ์ แนวคิดการพัฒนาโมทีฟ แนวคิดการอิมโพรไวส์ รวมไปถึงแนวคิดและเทคนิคสำคัญอื่นที่ส่งเสริมการประพันธ์และการเรียบเรียง สามารถสรุปได้ดังนี้

5.1.1 ผู้วิจัยสร้างแนวทำนองในแต่ละทำนองหลักจากแนวคิด เทคนิคและการวิเคราะห์ เพื่อให้เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรีแจ๊ส อีกทั้งยังผสมผสานบทเพลงพื้นบ้านจังหวัดลำปางเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดการสืบสาน ส่งเสริมและอนุรักษ์วัฒนธรรม โดยมีบทเพลง *เกี้ยวห้า* เป็นแรงบันดาลใจ ซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมพ็อนเม็งจังหวัดลำปาง

5.1.2 ผู้วิจัยใช้มโนภาพของพิธีกรรมพืชนมในจังหวัดลำปาง เป็นแนวคิดสำคัญในการออกแบบโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ มีส่วนประกอบสำคัญทั้งหมดสามตอน คือ ตอนต้น (อัญเชิญ) ตอนกลาง (เจิมมอญ) และตอนท้าย (พืชนม) ดังตัวอย่างที่ 5.1

ตัวอย่างที่ 5.1 ภาพรวมโครงสร้างบทประพันธ์เพลงเจิมมอญพืชนม



5.1.3 ผู้วิจัยสร้างทำนองหลัก A ด้วยบันไดเสียง F โดเรียน โดยแนวทำนองจะประสานเสียง 2 แนวเป็นชั้นคู่ 4 ในมือขวาของเปียโน ส่วนมือซ้ายของเปียโนจะประสานเสียง 2 แนว เป็นเสียงชั้นคู่ 5 ตลอดช่วง จากนั้นจึงนำทำนองหลักดังกล่าวมาเป็นแนวคิดสำคัญในการพัฒนาในเครื่องเป่าบนทำนองหลัก A ในจุดอื่น โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ของชั้นคู่ 4 และชั้นคู่ 5 ของทำนองหลัก A ในตอนเริ่ม

5.1.4 ผู้วิจัยสร้างทำนองหลัก B จากแนวคิดการพัฒนาโมทีฟโดยการปรับโน้ต ในการปรับโน้ต อัตราส่วนโน้ตยังคงเดิมเพียงแต่ปรับแนวเสียง จากนั้นใช้แนวคิดการดำเนินคอร์ดแบบ โมดัลแจ๊ส โดยใช้คอร์ด Fm¹¹ คอร์ดเดียว อีกทั้งยังสอดแทรกเทคนิคออสตินาโตในทำนองหลักดังกล่าวนี้

5.1.5 ผู้วิจัยใช้แนวคิดการดำเนินเสียงประสานแบบ โคลทรนเซนเจสในช่วงเชื่อม เพื่อสร้างมิติให้บทประพันธ์เพลงให้มีความน่าติดตามเพื่อนำไปสู่ทำนองหลัก C

5.1.6 ผู้วิจัยนำบทเพลงเก่าหัว มาปรับ โดยการตัดโน้ตครึ่งเสียงออก เพื่อให้ได้มาซึ่งทำนองเพลงเก่าหัวที่ถูกปรับเป็นเพนตาโทนิคและใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างทำนองหลัก C ทั้งนี้ในด้านการดำเนินคอร์ด ผู้วิจัยใช้การดำเนินคอร์ดจากการผสมผสานระหว่างบันไดเสียงไมเนอร์รวมไปถึงโมดที่เกี่ยวข้อง จึงได้เสียงประสานที่มีมิติของเสียงแตกต่างกันตลอดเวลาในบทประพันธ์เพลง

5.1.7 ผู้วิจัยกำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ในทุกการอิมโพรไวส์ โดยการบันทึกโมดที่เหมาะสมไว้ในช่วงนั้น ๆ เพื่อเป็นแนวทางการบรรเลงแก่ผู้อิมโพรไวส์ อีกทั้งยังเป็นการกำหนดให้การอิมโพรไวส์นั้น ๆ ได้ลักษณะเสียง อารมณ์ของบทประพันธ์เพลงตรงตามที่คุณผู้วิจัยต้องการ

5.2 การเผยแพร่บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *จึงมอยพื่อนเมิ่ง* สำหรับวงแจ๊สบิ๊กแบนด์ 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 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อานุกาพ 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 ในรูปแบบการถ่ายทอดสดบนแพลตฟอร์มเฟชบุ๊ก (Live-Streaming On Facebook) เมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564 เวลา 13:00 น. บรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ คำมา เป็นผู้ควบคุมวง สามารถรับชมการแสดงผ่านการสแกน QR Code ด้านล่างนี้



รูปที่ 5.2 QR Code การแสดงคอนเสิร์ตจบการศึกษา ของนายฉัตร หนูชิต บนแพลตฟอร์มเฟชบุ๊ก

5.3 ปัญหาและอุปสรรค

บทประพันธ์เพลง *เจมอญพอนเม็ง* 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 นั้นทำให้เวลาการฝึกซ้อมลดน้อยลง เนื่องจากคอนเสิร์ตดังกล่าวต้องรีบดำเนินการเพื่อหลีกเลี่ยงสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 อีกทั้งในขณะที่ฝึกซ้อม มีเสียงที่ไม่ตรง

ตามจินตนาการ ผู้วิจัยจึงปรับเปลี่ยนเสียงดังกล่าวในขณะนั้นและแก้ไขโน้ตเพลงในภายหลัง เพื่อให้ตรงตามจินตนาการของผู้วิจัย

5.4 ประโยชน์ที่ได้รับ

5.4.1 เกิดผลงานบทประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัย ที่เกิดจากแนวคิดและองค์ความรู้ของผู้วิจัย เป็นผลงานบทประพันธ์เพลงที่นำบทเพลงพื้นบ้านจังหวัดลำปาง “เพลงแก้วห้า” มาดัดแปลง และได้มาซึ่งบทประพันธ์เพลงใหม่ “บทประพันธ์เพลงเจิมมอญพ็อนผีเม็งสำหรับวงแจ๊สซิกแบนด์”

5.4.2 เกิดผลงานบทประพันธ์เพลงแจ๊สซิกแบนด์ที่มีส่วนหนึ่งของทำนองมาจากเพลงในพื้นที่ถิ่นของผู้วิจัย อีกทั้งยังเป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรม มาเผยแพร่ต่อสาธารณชน มีความไพเราะและมีคุณค่าทางวิชาการภายนอก

5.4.3 เกิดผลงานบทประพันธ์เพลงแจ๊ส ที่แสดงถึงคุณค่าของทำนองเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ อีกทั้งยังเป็นการสืบสาน ส่งเสริมและอนุรักษ์วัฒนธรรม

5.5 ข้อเสนอแนะ

จากข้อมูลทางวิชาการ หนังสือ ตำรา และเอกสารที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงเจิมมอญพ็อนผีเม็ง ที่สอดแทรกบทเพลงในพิธีกรรมพ็อนผีเม็งในจังหวัดลำปาง นั่นคือ เพลงแก้วห้า ผู้วิจัยพบว่ายังมีบทเพลงอีกหลายบทเพลงที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมพ็อนผีเม็งนี้ เช่น เพลงมอญลำปาง เพลงมวย เพลงลูกกุยเวย อีกทั้งยังมีบทเพลงอื่นนอกเหนือจากที่กล่าวมานี้ อีกแห่งหนึ่งในด้านของพิธีกรรมพ็อนผี มิได้มีเพียงจังหวัดลำปาง แต่ยังสามารถพบในจังหวัดอื่น ๆ ทั่วภาคเหนือ ซึ่งมีความน่าสนใจในรายละเอียดด้านต่าง ๆ รวมถึงบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมในแต่ละพื้นที่ต่างกันออกไป จึงเป็นการดีหากมีการศึกษาบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมดังกล่าวนี้ในบทเพลงอื่น เพื่อนำบทเพลงมาต่อยอดและเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์เพลงชิ้นใหม่ต่อไปในอนาคต

ข้อมูลและรายละเอียดที่ผู้วิจัยกล่าวมาทั้งหมด ส่งผลให้บทประพันธ์เพลงเจิมมอญพ็อนผีเม็ง สำเร็จบรรลุตามวัตถุประสงค์และขอบเขตในการวิจัยที่ได้กำหนดไว้อย่างสมบูรณ์ ผู้วิจัยหวังเป็น

อย่างยิ่งว่าบทประพันธ์*เจิมมอยุ่ฟ้อนเม็ง* จะเป็นบทประพันธ์เพลงตัวอย่างแก่นักวิชาการด้านดนตรี และผู้ที่สนใจในด้านการประพันธ์เพลง ในแง่ของการศึกษาดนตรีที่มีแนวคิดการผสมผสานระหว่าง ดนตรีพื้นบ้านผนวกเข้ากับดนตรีแจ๊ส ทั้งยังเป็นบทประพันธ์เพลงที่ส่งเสริมการศึกษาและพัฒนาบท เพลงพื้นบ้านภาคเหนือของประเทศไทย รวมถึงการส่งเสริมให้ตระหนักถึงคุณค่าของบทเพลง ประจำถิ่นของตน



บรรณานุกรม

- เจตนิพิฐ สังข์วีจิตร. (2562). *คุณนิตินิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เดอะชินเซติกแจ๊ส โทเอ็ม สำหรับวงดนตรี โมเดิร์นแจ๊สของซอมเบ็ด* (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). *คุณนิตินิพนธ์การประพันธ์เพลง: เทพยดินแดน "เชียงราย" สำหรับวงแจ๊สของซอมเบ็ดร่วมสมัย* (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.
- ชิตินัดดา จินาจันทร์, และวราภา เลหาเพ็ญแสง. (2547). *นิทานประจำถิ่นล้านนา เล่ม 2*. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- ธีรัช เลหาวีระพานิช. (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 กัณธิยาภรณ์. (2562). *คุณนิตินิพนธ์การประพันธ์เพลง: "ศรีนครพิงค์" สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราและวงเครื่องดนตรีล้านนา* (Doctoral dissertation). สืบค้นจาก <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/9740/>
- วิบูลย์ ตระกูลสุนัน. (2561). *ทฤษฎีดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศิริลักษณ์ สุภากุล. (2533). *พิธีกรรมพืชน้ำกับการจัดระเบียบสังคม 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.



ภาคผนวก

โน้ตประพันธ์เพลง
รายชื่อเครื่องดนตรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

JERNG MON FON MENG FOR BIG BAND



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

Jerng Mon Fon Meng

(เจิ้งมอญฟอนเม็ง)

Napat Tanuchid

♩ = 170
Swing Hard Bop

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

f

Fm¹¹

f

Fills In

f

Copyright © 2020

Jereng Mon Fon Meng (เจรงมอนฟงเม็ง)

2

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

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอญฟงเม้ง)

A

9

Piano Solo.

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari. Sax.

Piano Solo.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

J. Gtr.

Pno. Fm^{II} (Piano Solo)
(F Dorian)

Bass Fm^{II} Piano Solo.

A (Piano Solo.)

Dr.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟอนเม้ง)

4

fz

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 Only Last Time)

The image shows a page of a musical score for the piece 'Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟอนเม้ง)'. The page is numbered '4' in the top left corner. The title is written in Thai script. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are 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, and Dr. The Pno. staff has a series of diagonal lines indicating a tremolo or similar effect. The Bass staff has a few notes with a slur. The Dr. staff has a series of diagonal lines indicating a drum pattern. A large watermark for 'มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University' is overlaid on the score. A dynamic marking 'fz' is present at the beginning of the first staff. At the bottom right, there is a note '(Fills Only Last Time)'. The page number '90' is in the top right corner.

Jereng Mon Fon Meng (เจิ้งมอญฟงเม้ง)

B

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- 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. Gut. (Guitar Distortion)
- Pno.
- Bass
- Dr.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *Fm¹¹*. It also features triplet markings (indicated by a '3' in a box) and a section marker **B** at the beginning and end of the piece. A large watermark for Rangsit University is visible across the center of the page.

Jerng Mon Fon Meng (เจรงมอนฟงเม็ง)

6

22

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.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Jerng Mon Fon Meng'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are 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, and Dr. The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The score shows the first few measures of the piece, with various instruments playing melodic and harmonic lines. A large watermark for 'Rangsit University' is visible across the center of the page.

Jereng Mon Fon Meng (เจิ้งมอญฟงเม้ง)

C

7

25

mp

mp

mp

mp

mp

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

mp

Fm¹¹

J. Gtr.

mp

Fm¹¹

Pno.

mp

Fm¹¹

Bass

mp

C

Dr.

mp

Jerng Mon Fon Meng (เจ๊จกมอญฟอนเม็ง)

8

29

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is in a 4/4 time signature. The score is divided into four measures. The first measure contains the main melody for the woodwinds and bass. The second measure continues the melody. The third measure features a triplet of eighth notes in the bass. The fourth measure concludes the phrase with a whole note in the bass. The percussion parts (J. Gtr., Pno., Dr.) provide a rhythmic accompaniment throughout the piece.

Jerng Mon Fon Meng (จึงมณฑุพอนเม้ง)

33

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Alto 1 & 2:** Both parts are marked with a whole rest, indicating they are silent for this section.
- Tenor 1 & 2:** Both parts are marked with a whole rest, indicating they are silent.
- Bari. Sax:** Plays a melodic line starting on a low note, moving up and then down, marked *mf*.
- Tpt. 1, 2, 3, 4:** Each trumpet part has a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked *mf*.
- Tbn. 1, 2, 3:** Each trombone part has a melodic line with quarter notes and eighth notes, marked *mf*.
- B. Tbn.:** Plays a melodic line with quarter notes, marked *mf*.
- J. Gtr. & Pno.:** Both are marked with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Bass:** Plays a melodic line with quarter notes and eighth notes, marked *mf*. A chord marking Fm^{11} is present above the staff.
- Dr.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.

A large watermark for Rangsit University is overlaid on the score.

Jerg Mon Fon Meng (เจงมกฟงเม้ง)

D

Musical score for Jerg Mon Fon Meng (เจงมกฟงเม้ง) featuring various instruments including Alto, Tenor, Bari. Sax., Tpt., Tbn., J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and a large watermark for Rangsit University.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

12

45

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: 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, and Dr. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The music begins at measure 45. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass section provides harmonic support. The percussion part is indicated by slashes, suggesting a rhythmic pattern. A large watermark for Rangsit University is visible across the center of the page.

Jereng Mon Fon Meng (เงิงมอญฟอนเมือง)

E

48

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

J. Gtr.

Pno.

Bass

Dr.

E

The image displays a musical score for the piece 'Jereng Mon Fon Meng' (เงิงมอญฟอนเมือง). The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The instruments listed are Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score is marked with a dynamic of *p* (piano) and includes a section starting at measure 48, indicated by a box containing the letter 'E'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is watermarked with the Rangsit University logo and name.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

14

Musical score for 'Jerng Mon Fon Meng' (เจิ้งมอนฟงเม้ง). The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- 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.

The score is marked with dynamics *f* and *sfz*. The piece is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score includes a watermark for Rangsit University. The drum part includes a section labeled '(Fills)'. The piece concludes with a final chord of Fm11.

Jerng Mon Fon Meng (จังหวัดขอนแก่น)

F

15

58

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes parts for Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score is marked with a key signature of one flat (F major/D minor) and a common time signature. Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). Chord markings for Fm7 and Bb7 are present in the guitar and piano parts. The drum part features a consistent rhythmic pattern. A large watermark for Rangsit University is overlaid on the score.

Jerng Mon Fon Meng (จังหวัดขอนแก่น)

66

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Alto 1: Resting.
- Alto 2: Melodic line starting on the second measure, marked *f*.
- Tenor 1: Resting.
- Tenor 2: Melodic line starting on the second measure, marked *f*.
- Bari. Sax: Resting until the fourth measure, then a melodic line marked *f*.
- Tpt. 1-4: Harmonic support, starting on the second measure with dynamics *mf* and *f*.
- Tbn. 1-3: Harmonic support, starting on the fourth measure with dynamics *f*.
- B. Tbn.: Harmonic support, starting on the fourth measure with dynamics *f*.
- J. Gtr.: Chordal accompaniment with chords *Fm⁷* and *Bb⁷*, marked *f*.
- Pno.: Chordal accompaniment with chords *Fm⁷* and *Bb⁷*, marked *f*.
- Bass: Chordal accompaniment with chords *Fm⁷* and *Bb⁷*, marked *f*.
- Dr.: Rhythmic accompaniment marked *f*.

A watermark for Rangsit University is visible across the center of the page.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

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)

*Bbm*⁷

*G_bmaj*₇

(Fills 2 Bars)

Jereng Mon For Meng (เจรงมอนฟองเม็ง)

75 Fm^{11} (Alto 1 Solo) 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.

J. Gr. Fm^{11} (Alto 1 Solo)

Pno. Fm^{11} (Alto 1 Solo)

Bass Fm^{11} (Alto 1 Solo)

G

Dr.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

20

83 Fm¹¹ Fm¹¹

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.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟอนเม้ง)

H

97 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.

J. Gtr. Fm¹¹

Pno. Fm¹¹

Bass Fm¹¹

H

Dr.

Jerng Mon Fon Meng (เครื่องมโหรีพื้นเมือง)

107

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- 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.

The score includes dynamic markings such as *f* and *fz*. Chord symbols are provided for the guitar and bass parts: Fm^{11} , $Gb^{maj}7$, and Cm^7 . A watermark for Rangsit University is visible across the score.

Jerug Mon Fon Meng (เจี๋ยมอนฟงเม้ง)

24

111

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes parts for Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score is marked with a rehearsal cue '111' at the beginning. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Alto 2, Tenor 1, and Tenor 2 parts have a 'y' marking above the first measure of their entry. The Bari. Sax. part features a long note with a slur and a triplet of eighth notes at the end. The Tpt. 3 and 4 parts have triplet markings. The Tbn. 1, 2, and 3 parts also have triplet markings. The J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. parts are marked with 'Fm¹¹' and 'B⁷' chords. A large watermark for Rangsit University is overlaid on the score.

Jereng Mon Fon Meng (เจียงมอญฟอนเม็ง)

115

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Alto 1: Rest throughout.
- Alto 2: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- Tenor 1: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- Tenor 2: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- Bari. Sax: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- Tpt. 1: Rest throughout.
- Tpt. 2: Rest throughout.
- Tpt. 3: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- Tpt. 4: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- Tbn. 1: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- Tbn. 2: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- Tbn. 3: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- B. Tbn.: Rest in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4.
- J. Gtr.: Chords Fm¹¹ and Cm⁷/Eb.
- Pno.: Chords Fm¹¹ and Cm⁷/Eb.
- Bass: Chords Fm¹¹ and Cm⁷/Eb.
- Dr.: Rest throughout.

Watermark: มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

26

119

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes staves for Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score is marked with a rehearsal cue '119'. The Alto and Tenor parts have rests in the first two measures, followed by melodic lines in the third and fourth measures. The Bari. Sax. part has a long note in the first measure and a sustained note in the third. The Tpt. and Tbn. parts have rests in the first two measures, followed by melodic lines in the third and fourth measures. The J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. parts have a consistent rhythmic pattern of eighth notes throughout the piece. The J. Gtr., Pno., and Bass parts are marked with 'Fm^{II}' and 'C⁷' chords. A large watermark for 'มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University' is overlaid on the score.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

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. D_{maj}^7 A_{9}^{\flat} E_{b}^7

Pno. D_{maj}^7 A_{9}^{\flat} E_{b}^7

Bass D_{maj}^7 A_{9}^{\flat} E_{b}^7

Dr. (Fills)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng (เจรงมอญฟอนเม็ง)

29

130

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top section includes Alto 1, Alto 2, Tenor 1, and Tenor 2, all of which play a melodic line starting at measure 130. Below them is the Bari. Sax. part, which plays a similar melodic line. The middle section features four Trumpet parts (Tpt. 1-4) and three Trombone parts (Tbn. 1-3), plus a Bass Trombone (B. Tbn.) part. The bottom section includes J. Gtr. (Jazz Guitar), Pno. (Piano), Bass, and Dr. (Drum). The J. Gtr. and Pno. parts show chords Fm7 and C7. The Bass part shows a walking bass line with Fm7 and C7 chords. The Dr. part shows a steady drum pattern. A large watermark for Rangsit University is overlaid on the score.

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

C7

Fm7

C7

Fm7

C7

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

30

134

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes parts for Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., I. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The music is divided into four measures. The Alto and Tenor parts have rests in the first two measures and enter in the third measure with a melodic line. The Bari. Sax. part has a melodic line in the first two measures and a sustained note in the third and fourth. The Tpt. and Tbn. parts have sustained notes in the first two measures and enter in the third measure with a melodic line. The I. Gtr., Pno., Bass, and Dr. parts have a rhythmic pattern of eighth notes throughout the piece. The score is marked with a large watermark of Rangsit University.

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.

I. Gtr.

Pno.

Bass

Dr.

Cm7

A♭maj7

Cm7

A♭maj7

Cm7

A♭maj7

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

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. Gru.

Pnc.

Bass

Dr.

*A*Δ*maj*⁷ (Trombone 2 Solo)

*A*Δ Lydian

*B*b⁷ (Bb Mixolydian)

*A*Δ*maj*⁷

*B*b⁷

J
(Trombone 2 Solo)

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

33

150

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.

A7maj7

Bb7

A7maj7

Bb7

A7maj7

Bb7

Rangsit University

Jerng Mon Fon Meng (เจรงมอนฟงเม็ง)

34

154

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.

Chord markings: A₇maj7, B^b7, A₇maj7, B^b7

Rhythmic patterns: / / / / / / / /

Drum notation: Fills

Jerg Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

K

162 Fm^{11} (Alto 1 Trade 4 With Trombone 2) Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} 1. Fm^{11} Gm^{11} 35 (X 4 Times)

Alto 1 (F Dorian) (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Alto 2 (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Tenor 1 (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Tenor 2 (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Bari. Sax. (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Tpt. 1 (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Tpt. 2 (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Tpt. 3 (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Tpt. 4 (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Tbn. 1 (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Tbn. 2 Fm^{11} (Trombone 2 Trade 4 With Alto 1) Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} (F Dorian) (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Tbn. 3 (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

B. Tbn. (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

J. Gtr. Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} (X 4 Times)

Pno. Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} (X 4 Times)

Bass Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} Fm^{11} Gm^{11} (X 4 Times)

K 1. Fills (X 4)

Dr. (Background Play Only 1st Time And Last Time) (X 4 Times)

Jerng Mon Fon Meng (เจียงมอนฟงเม้ง)

37

176

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. Fm7

Pno. Fm7 C7

Bass Fm7 C7

Dr.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

38

180

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., J. Gu., Pno., Bass, and Dr. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. A large watermark for Rangsit University is overlaid on the score. The score shows a sequence of chords: Cm7, A7maj7, Cm7, and A7maj7. The Alto 2, Tenor 1, and Tenor 2 parts have melodic lines starting in the third measure. The Tpt. 1-4 parts have a triplet of eighth notes in the fourth measure. The Tbn. 1 and 3 parts have a long note in the fourth measure. The J. Gu., Pno., Bass, and Dr. parts are marked with rhythmic patterns.

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. Gu.

Pno.

Bass

Dr.

Cm7

A7maj7

Cm7

A7maj7

Cm7

A7maj7

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟอนเม้ง)

39

184

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score is marked with a large watermark for Rangsit University. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

M
192 Fm^{11}
(Alto 1 Solo With Trombone 2)

Alto 1 *ff*

Alto 2 *ff*

Tenor 1 *ff*

Tenor 2 *ff*

Bari. Sax. *ff*

Tpt. 1 *ff*

Tpt. 2 *ff*

Tpt. 3 *ff*

Tpt. 4 *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*
 Fm^{11} (Trombone 2 Solo With Alto 1)

Tbn. 3 *ff*

B. Tbn. *ff*

J. Gr. Fm^{11} (Guitar Distortion) *ff*

Pno. Fm^{11} *ff*

Bass Fm^{11} *ff*

M
ff (Drums Solo With Alto Sax. And Trombone)

The image shows a page of a musical score for the piece 'Jerng Mon Fon Meng'. The score is for a large ensemble and includes parts for Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., J. Gr., Pno., Bass, and Dr. The score is marked with a dynamic of *ff* (fortissimo) throughout. There are two main sections marked with a box containing the letter 'M'. The first section, starting at measure 192, is titled '(Alto 1 Solo With Trombone 2)' and features a Fm^{11} chord. The second section, starting at measure 200, is titled '(Drums Solo With Alto Sax. And Trombone)'. The score is written in a standard musical notation with various clefs and accidentals. A large watermark for 'Rangsit University' is visible across the center of the page.

Jerng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

42

196

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes parts for Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari. Sax., Tpt. 1-4, Tbn. 1-3, B. Tbn., J. Gtr., Pno., Bass, and Dr. The score is marked with a rehearsal cue '196' at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'Fm^{II}'. A large, semi-transparent watermark for 'มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University' is overlaid on the score.

Jereng Mon Fon Meng (เจิ้งมอนฟงเม้ง)

43

200

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Alto 1: Staff with a slash, indicating it is silent.
- Alto 2: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tenor 1: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tenor 2: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Bari. Sax: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tpt. 1: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tpt. 2: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tpt. 3: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tpt. 4: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tbn. 1: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tbn. 2: Staff with a slash, indicating it is silent.
- Tbn. 3: Melodic line with eighth and quarter notes.
- B. Tbn.: Melodic line with eighth and quarter notes.
- J. Gtr.: Chordal accompaniment with a Fm^{11} chord marking.
- Pno.: Chordal accompaniment with a Fm^{11} chord marking.
- Bass: Melodic line with eighth and quarter notes, starting with a Fm^{11} chord marking.
- Dr.: Rhythmic accompaniment with a slash, indicating it is silent.

A large watermark for Rangsit University is visible across the center of the page.

Jerng Mon Fon Meng (เจรงมอนฟงเม็ง)

44

204

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. Fm^6

Pno. Fm^6

Bass Fm^6

Dr.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

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

